การตีความและแนวทางการฝึกซ้อม เบโทเฟน เปียโนโซนาตา หมายเลข 21 ลำดับที่ 53 ในบันไดเสียง ซี เมเจอร์

BEETHOVEN'S PIANO SONATA NO. 21, OP. 53 IN C MAJOR: INTERPRETATION AND PRACTICE METHOD

ธีระพงษ์ ช่วยปุ้ง[1] และ เด่น อยู่ประเสริฐ[2]

[1] หลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต, Pong345_piano@hotmail.com

[2] อาจารย์ประจำ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต, denny.euprasert@gmail.com

---

บทคัดย่อ

การศึกษาวิจัยเรื่อง การตีความและแนวทางการฝึกซ้อม เบโทเฟน เปียโนโซนาตา หมายเลข 21 ลำดับที่ 53 ในบันไดเสียง ซี เมเจอร์ มีวัตถุประสงค์คือ 1) เพื่อตีความบทเพลงในการแสดงและใช้วิธีการบรรเลงได้อย่างเหมาะสม 2) เพื่อวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงและแนวทางการฝึกซ้อมของบทเพลง 3) เพื่อเผยแพร่การตีความและวิธีการฝึกซ้อมของบทเพลง จากการศึกษาวิจัยทำให้ได้รู้ถึงเทคนิคต่าง ๆ ในบทเพลง ซึ่งเทคนิคที่ใช้ในการบรรเลง ได้แก่ การเล่นโน้ตเสียงสั้นขาดจากกัน การเชื่อมเสียง การเล่นคอร์ดแท่ง การเล่นคอร์ดแตก การเล่นอาร์เปโจ การเล่นโน้ตคู่แปด การเล่นโน้ตพรม การรัวโน้ต การเล่นบันไดเสียง การเล่นแนวเบสอัลแบร์ตี และการใช้เพเดิล ในส่วนของการฝึกซ้อม ผู้วิจัยได้วางแผนการฝึกซ้อมเป็นขั้นตอนได้แก่ ศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับภาพรวมของบทเพลง วิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการบรรเลง วางแผนการฝึกซ้อม การเลือกใช้นิ้วที่เหมาะสม ฝึกซ้อมทีละมือ ฝึกซ้อมรวมมือ ฝึกซ้อมกับเครื่องจับจังหวะ การฝึกซ้อมในจังหวะช้า การฝึกซ้อมควบคุมลักษณะเสียง และการฝึกซ้อมเทคนิค

คำสำคัญ: เทคนิคการบรรเลง, แนวทางการฝึกซ้อม, เบโทเฟน, การตีความ

ABSTRACT

The objectives of this research are (1) offer insight into how to interpret and perform Beethoven's Piano Sonata No. 21, Op. 53 in C major, (2) examines piano practice techniques of this work, and (3) recommends interpretation and practice methods by the author. Similar to other works in this era, various piano techniques founded in this work such as staccato, legato, broken chord, arpeggio, octave, trill, tremolo, scale, alberti bass, and pedaling are presented. Practice procedure included analysis of the work as a whole, technical analysis, practice planning, determine the fingering, hands separate practice, using metronome, slow practicing, tone production, and technique acquisition.

Keywords: Technique for Practice, Practice method, Beethoven, Interpretation

1. บทนำ

การแสดงเดี่ยวเปียโนถือเป็นการแสดงออกถึงความสามารถของนักเปียโน การที่ผู้แสดงจะทำการบรรเลงในแต่ละบทเพลงนั้น ผู้บรรเลงจำเป็นต้องเลือกบทเพลงเพื่อเตรียมพร้อมในการแสดง และบทเพลงนั้นจะต้องไม่ยากเกินความสามารถของผู้บรรเลง ซึ่งในการแสดงครั้งนี้ผู้วิจัยได้เลือกบทเพลง *เบโทเฟนเปียโนโซนาตา หมายเลข 21 ลำดับที่ 53 ในบันไดเสียง ซี เมเจอร์* ดังนั้นผู้บรรเลงจะต้องมีการศึกษาวิธีการตีความ และวางแผนวิธีการฝึกซ้อม เพื่อให้สามารถเข้าใจวิธีการบรรเลงและถ่ายทอดความรู้สึกของบทเพลงในการแสดง รวมถึงการฝึกซ้อมอย่างเป็นระบบได้ดียิ่งขึ้น

ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven, 1770-1827) เป็นนักดนตรีและนักประพันธ์เพลงชาวเยอรมัน เกิดที่เมืองบอนน์ เนื่องจากครอบครัวของเบโทเฟนเป็นครอบครัวนักดนตรี เขาจึงได้รับการสนับสนุนทางด้านดนตรีมาตั้งแต่วัยเด็ก โดยบิดาของเขาได้ส่งไปเรียนกับครูดนตรีที่มีชื่อเสียงคือ คริสเตียน กอทลอบ เนเอเฟ (Christian Gotlob Neefe, 1748-1798) (ศศี พงศ์สรายุทธ, 2553, น. 202) เมื่ออายุ 22 ปี เบโทเฟนได้เดินทางไปตั้งรกรากที่กรุงเวียนนา และได้มีโอกาสได้ศึกษาดนตรีกับฟรานซ์ โจเซฟ ไฮเดิน (Frannz Josept Haydn, 1732-1809) เป็นเวลาเกือบปี ซึ่งก่อนหน้านี้ตอนอายุ 16 ปีเขาเคยเดินมาที่กรุงเวียนนาและได้พบกับโมสาร์ท(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) จึงมีโอกาสได้แสดงเปียโนให้โมสาร์ทฟัง โมสาร์ทจึงกล่าวกับเพื่อนว่าเบโทเฟนจะเป็นผู้ยิ่งใหญ่ในโลกดนตรีต่อไป (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2555, น. 254)

โซนาตาเป็นบทเพลงที่ประพันธ์ไว้สำหรับเดี่ยวเครื่องดนตรี และเบโทเฟนได้ประพันธ์บทเพลงโซนาตาสำหรับเดี่ยวเปียโนไว้ทั้งหมด 32 บทและมีการแบ่งออกเป็น 3 กลุ่มคือ กลุ่มที่ 1 มีทั้งหมด 12 บท กลุ่มที่ 2 มี15 บท และกลุ่มที่ 3 มี 5 บท สำหรับบทเพลง *Sonata in C major "Waldstein",Op.53* จัดอยู่ในกลุ่มของบทเพลงเปียโนโซนาตากลุ่มที่ 2 แต่งเมื่อปี 1804 เบโทเฟนอุทิศโซนาตาบทนี้ให้กับเฟอร์ดินานด์ วัลด์ชไตน์ (Ferdinand Waldstien, 1762-1823) ซึ่งเป็นเพื่อนที่คอยให้ความช่วยเหลือเบโธเฟนอยู่เสมอ (ปานใจ จุฬาพันธุ์, 2551, น. 175) กลายเป็นที่รู้จักกันในชื่อ Waldstein Sonata ประกอบด้วยสามท่อน ท่อนแรกอยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตา (Sonata-allegro form) ตามด้วยท่อน Introduzione ซึ่งนำไปสู่ท่อนที่สาม รอนโด (Rondo form) (Choi, 1998, p.7) และโซนาตาบทนี้ยังเป็นที่รู้จักในอีกชื่อคือ "L'Aurora" เป็นภาษาอิตาเลียน แปลว่า "รุ่งสาง" เนื่องจากตอนเริ่มต้นของท่อนที่ 3 มีลักษณะที่ทำให้นึกถึงช่วงรุ่งสางที่พระอาทิตย์กำลังจะขึ้น (ภาวิดา ชัยวานิชศิริ, 2553, น. 11)

การแสดงดนตรีเป็นเรื่องของการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของผู้แสดง แม้จะเป็นเพลงเดียวกัน แต่การตีความของบทเพลงนั้นย่อมแตกต่างออกไปตามความรู้และความเข้าใจของผู้แสดง อย่างไรก็ตามนักดนตรีก็ควรจะตีความให้เหมาะสมกับยุคสมัยของบทเพลงนั้น ๆ ด้วย (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2555, น. 7)

เรื่องแนวทางการบรรเลงเป็นเรื่องเอกลักษณ์เฉพาะตัว นักแสดงทุกคนสามารถตีความบทเพลงได้อย่างอิสระตามจินตนาการของตน แต่การศึกษาค้นคว้าหาข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องและความเข้าใจในทฤษฎีดนตรีย่อมสามารถเพิ่มความเข้าใจและเป็นแนวทางให้กับผู้แสดงได้ (รามสูร สีตลายัน, 2558, น. 74) หากมีการตีความวิเคราะห์เทคนิคการเล่นที่ดีจะทำให้การแสดงเกิดประสิทธิภาพมากขึ้น และใช้เวลาที่สั้นลงในการซ้อม (ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ 2560, น. 105)

นอกจากนี้ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ (2555, น. 42) ยังกล่าวไว้ว่า “เมื่อเลือกบทเพลงที่ต้องการบรรเลงได้แล้วให้นำบทเพลงนั้น มาวิเคราะห์ก่อนที่จะทำการฝึกซ้อม โดยวิเคราะห์ถึงองค์ประกอบทั้งหมดของบทเพลงนั้นเช่น กุญแจเสียงการเปลี่ยนช่วงหรือบริเวณไหนเป็นอย่างไร รวมไปถึงการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ว่าเป็นลักษณะใด”

โจเซฟ ฮอฟมันน์ได้อธิบายการตีความทางดนตรีภายใต้คำถามที่ว่าเป็นไปได้หรือไม่ที่นักเปียโน 2 คนจะตีความประโยคเพลงเดียวกันต่างกัน โดยไม่มีใครผิด โดยที่ฮอฟมันน์ได้ตอบคำถามว่าเป็นไปได้อย่างแน่นอน การตีความส่วนเล็ก ๆ ของประโยคถ้าสามารถทำได้อย่างถูกต้องภาพรวมของบทเพลงก็จะถูกต้องไปด้วย ขึ้นอยู่กับการฝึกฝนและรสนิยมทางดนตรีของนักเปียโนแต่ละคน ซึ่งฮอฟมันน์ได้กล่าวต่ออีกว่า ในการเริ่มฝึกเพลงใหม่ควรศึกษาตีความบทเพลงเพื่อให้เข้าใจภาพรวม แล้วฝึกซ้อมตามรายละเอียดที่ตีความไว้ (ปานใจ จุฬาพันธุ์, 2561, น. 112)

ผู้บรรเลงต้องศึกษาเทคนิควิธีการบรรเลง เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกที่หลากหลายและนำมาใช้กับสิ่งที่จะฝึก วีรชาติ เปรมานนท์ (2553, น. 7) กล่าวไว้ว่า เทคนิคการเล่นเปียโนถือเป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้นักเปียโนสามารถแสดงศักยภาพและความไพเราะของบทเพลงได้อย่างเต็มที่ ซึ่งตัวอย่างเทคนิคการเล่นเปียโนที่สำคัญนั้น ได้แก่ การใช้นิ้ว (Fingering) การใช้เพเดิล (Pedaling) เป็นต้น นอกจากนั้นยังมีการนั่ง การเคลื่อนที่ของมือ แขนและไหล่ซึ่งทั้งหมดนี้ส่งผลต่อการบรรเลงของนักเปียโนโดยตรง

สำหรับแนวทางการฝึกซ้อม ชลัฐ ลิมปศิริ (2557, น. 62) ได้แบ่งหลักพื้นฐานในการฝึกซ้อมออกเป็น 5 องค์ประกอบที่สำคัญ ได้แก่ 1) การฟัง 2) การศึกษาบทเพลง 3) การอ่านโน้ต 4) การจดจำ 5) สมาธิ นอกจากนี้อภิชัย เลี่ยมทอง (2555, น. 31-38) ได้อธิบายเกี่ยวกับแนวคิดวิธีการฝึกซ้อมดนตรีให้ได้ประโยชน์สูงสุดโดยแบ่งออกเป็น 10 หัวข้อคือ 1) วางเป้าหมาย วางแผนเวลา 2) ต้องรู้ตัวเสมอว่ากำลังจะฝึกซ้อมอะไร 3) นำช่วงที่ยากของบทเพลงออกมาซ้อมเฉพาะจุด 4) แบ่งปัญหาที่พบออกเป็นปัญหาย่อย และแก้ไขทีละปัญหา 5) ย้ำการฝึกซ้อมที่ถูกต้องตั้งแต่แรกโดยไม่ให้เกิดความผิดพลาด 6) ฝึกซ้อมด้วยจังหวะที่เร็วโดยไม่ละเลยการฝึกซ้อมด้วยจังหวะช้า 7) ให้ความสำคัญกับคุณภาพเสียงระหว่างฝึกซ้อม 8) ไม่ละเลยการฝึกซ้อมช่วงง่ายของบทเพลง 9) ฝึกซ้อมโดยไม่มีเครื่องดนตรีและ 10) ฝึกซ้อมการแสดงดนตรีก่อนการแสดงจริง

2. วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อตีความบทเพลงในการแสดงและใช้วิธีการบรรเลงได้อย่างเหมาะสม
2. เพื่อวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงและแนวทางการฝึกซ้อมบทเพลง
3. เพื่อเผยแพร่การตีความและวิธีการฝึกซ้อมบทเพลง

3. การดำเนินการวิจัย

ในการศึกษาวิจัยการตีความและแนวทางการฝึกซ้อมบทเพลง เปียโนโซนาตาผลงานลำดับที่ 53 หมายเลข 21 ใน บันไดเสียง ซี เมเจอร์ ผู้วิจัยได้แบ่งวิธีการดำเนินการวิจัยดังนี้

3.1 การสืบค้นและรวบรวมข้อมูล

สืบหาข้อมูลเอกสารที่สนับสนุนการวิจัย ได้แก่ ข้อมูลเกี่ยวกับประวัตินักประพันธ์เพลง แนวคิดและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าจากห้องสมุดมหาวิทยาลัยรังสิต การสืบค้นออนไลน์จากแหล่งข้อมูลออนไลน์ Proquest และ Thailis

3.2 การวิเคราะห์ข้อมูล

เมื่อได้ข้อมูลครบถ้วน ผู้วิจัยได้ทำการจำแนกประเภทของข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยไว้ดังนี้

3.2.1. บทความที่สนับสนุนงานวิจัย

3.2.2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

3.2.3. บริบททั่วไปที่เกี่ยวข้องกับบทประพันธ์

3.3 การดำเนินการวิจัย

3.3.1. ศึกษารูปแบบการตีความการบรรเลงจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

3.3.2. กำหนดเป้าหมายในการฝึกซ้อมโดยการแยกเทคนิคต่าง ๆ ที่ใช้ในบทเพลง

3.3.3. นำปัญหาที่พบในการฝึกซ้อมมาแก้ไข

3.3.4. รวบรวมข้อมูลที่ได้และนำมาสรุปผลการวิจัย

3.4 การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยได้เขียนอธิบายและยกตัวอย่างประกอบเกี่ยวกับการตีความในด้านการบรรเลง และการนำเสนอปัญหาและวิธีแก้ปัญหาในการฝึกซ้อม เมื่อผู้วิจัยได้นำเสนอข้อมูลเสร็จสิ้น ได้สรุปผลการวิจัยโดยเรียบเรียงหัวข้อสรุปตามวัตถุประสงค์ที่ผู้วิจัยได้กล่าวมาแล้วในข้างต้น

4. ผลการวิจัย

การตีความการบรรเลงและแนวทางการฝึกซ้อมในบทเพลง *เบโทเฟนเปียโนโซนาตาหมายเลข 21 ลำดับที่ 53 ในบันไดเสียงซีเมเจอร์* มีทั้งหมดสามท่อน ท่อนที่หนึ่งอยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตา (Sonata Form) ท่อนที่สองเป็นท่อนนำเข้าสู่ท่อนที่สาม (Introduzione) ท่อนที่สามอยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตา รอนโด (Sonata Rondo Form) ซึ่งผู้วิจัยจะยกตัวอย่างในจุดที่มีเทคนิคการบรรเลงที่เป็นปัญหาในการฝึกซ้อมของแต่ละท่อนมานำเสนอ

ตัวอย่างที่ 1 ก ท่อนที่ 1 การบรรเลงคอร์ดแท่งในทำนองหลักที่ 2

ทำนองหลักที่ 2 (ดูตัวอย่างที่ 1) อยู่ในกุญแจเสียง อี เมเจอร์ มีลักษณะการดำเนินทำนองในลีลาของคอร์ด (Chordal style) 4 ห้องหนึ่งประโยค ซึ่งในทำนองหลักที่ 2 นี้มีการนำโน้ตในห้องที่ 35-38 มาทำซ้ำในห้อง 39-42 โดยย้ายต่ำลงมาหนึ่งช่วงคู่แปด

ซึ่งแนวทางการบรรเลงในทำนองหลักที่สองนี้ผู้วิจัยได้นึกถึงการขับร้องที่อ่อนหวาน มีการนำเสนอทำนองในแนวบนสุดของมือขวาในห้องที่ 35-42 ให้ออกมาเด่นชัดโดยเล่นโน้ตตัวบนสุดในแนวมือขวาให้ดังกว่าโน้ตที่กดพร้อมกันทุกตัว เทคนิคในการเล่นคอร์ดที่สำคัญคือการกดโน้ตทุกตัวให้มีเสียงดังออกมาพร้อมกันและการเชื่อมในแต่ละคอร์ดนั้นให้เรียบ นอกจากการเชื่อมเสียงคอร์ดด้วยการใช้นิ้วผู้วิจัยยังได้ใช้เพเดิลในการเชื่อมเสียงด้วยเพื่อไม่ให้เสียรูปประโยคเพลง

แนวการฝึกซ้อมคอร์ดแท่ง ปัญหาที่พบในการบรรเลงคอร์ดแท่งคือการกดคอร์ดให้โน้ตทุกตัวดังพร้อมกันและเท่ากัน แต่ในการบรรเลงผู้วิจัยต้องการดึงแนวทำนองที่เป็นโน้ตตัวบนสุดให้ได้ยินออกมาชัดเจน ผู้วิจัยได้มีแนวทางการฝึกซ้อมคืออันดับแรกลองกดคอร์ดทุกคอร์ดในตัวอย่างที่ 1 ก เพื่อให้ได้ยินเสียงของการดำเนินของเสียงประสาน หลังจากนั้นได้ซ้อมเฉพาะโน้ตตัวบนของทั้งมือขวาและมือซ้าย(ตัวอย่างที่ 1 ข) เพื่อให้ได้ยินแนวทำนองและยังเป็นการฝึกสไลด์ของนิ้วสี่แทนนิ้วห้าที่เล่นโน้ตเสียงเดียวกันอีกด้วย

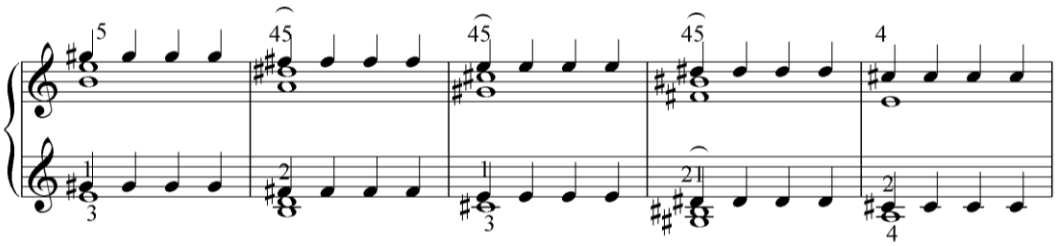
จากนั้นผู้วิจัยได้ฝึกซ้อมในลักษณะของการเล่นคอร์ดแท่งแต่กดโน้ตทุกตัวพร้อมกันเฉพาะจังหวะแรกและในจังหวะถัดไปกดโน้ตในแนวล่างเป็นตัวดำโดยที่โน้ตตัวบนกดค้างไว้ เมื่อเล่นแบบแรกจนชินแล้ว หลังจากนั้นฝึกโดยการกดโน้ตสามตัวล่างค้างไว้เป็นตัวกลมแล้วเล่นโน้ตตัวบนสุดเป็นตัวดำ (ตัวอย่างที่ 1 ค) ซึ่งการฝึกแบบนี้จะเป็นการสร้างความแข็งแรงให้กับนิ้วที่ต้องการกดแนวทำนองให้ออกมาอย่างชัดเจน เมื่อฝึกซ้อมตามตัวอย่างที่ 1 ค ได้ดีแล้วจึงเริ่มฝึกซ้อมตามโน้ตจริง

ตัวอย่างที่ 1 ข แสดงการฝึกซ้อมเฉพาะแนวทำนองทั้งมือซ้ายและมือขวา

ตัวอย่างที่ 1 ค การฝึกซ้อมคอร์ดแท่ง

การฝึกซ้อมให้แนวทำนองตัวบนออกมาชัดเจน

การฝึกซ้อมสลับค่าโน้ต



ตัวอย่างที่ 2 ก ท่อนที่ 1 โน้ตที่เล่นต่อเนื่องกันแบบเลกาโตห้องที่ 23 – 28

การเล่นเชื่อมเสียงแบบเลกาโต การฝึกซ้อมเลกาโตผู้วิจัยจะยกตัวอย่างการฝึกซ้อมในห้องที่ 23 – 28 (ตัวอย่างที่ 2 ก) ซึ่งเป็นช่วงที่โน้ตวิ่งอย่างรวดเร็วในอัตราส่วนของโน้ตเขบ็ตสองชั้น ปัญหาที่พบในการเล่นในช่วงนี้คือความผิดพลาดในขณะที่เล่นเร็วตามอัตราจังหวะจริงระหว่างโน้ตคีย์ดำและคีย์ขาว หรือการเล่นโน้ตคีย์ขาวด้วยกันซึ่งอาจจะทำให้เกิดเสียงซ้อนที่ไม่สะอาด ดังนั้นผู้วิจัยได้แก้ปัญหาด้วยการฝึกซ้อมในลักษณะอัตราส่วนโน้ตเป็นยาว – สั้น และสั้น – ยาว (ดูตัวอย่างที่ 2 ข) ทีละมือเพื่อให้กล้ามเนื้อเคยชินกับโน้ตที่บรรเลงจนคล่องแล้วจึงรวมมือ แต่ยังเป็นการรวมมือในลักษณะอัตราจังหวะสั้นยาวและยาวสั้นอยู่ เมื่อซ้อมรวมมือสั้น – ยาวและยาว – สั้นจนค ล่องแล้วจากนั้นเริ่มซ้อมในอัตราส่วนโน้ตปกติในอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เมื่อซ้อมช้าได้คล่องดีแล้วจึงค่อย ๆ เพิ่มความเร็วให้จนถึงจังหวะที่จะบรรเลงจริง

ตัวอย่างที่ 2 ข การฝึกซ้อมในอัตราส่วนของโน้ตยาว – สั้น และสั้น – ยาว

การฝึกซ้อมในลักษณะอัตราจังหวะยาว - สั้น

การฝึกซ้อมในลักษณะอัตราจังหวะสั้น - ยาว

ตัวอย่างที่ 3 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 1 – 9

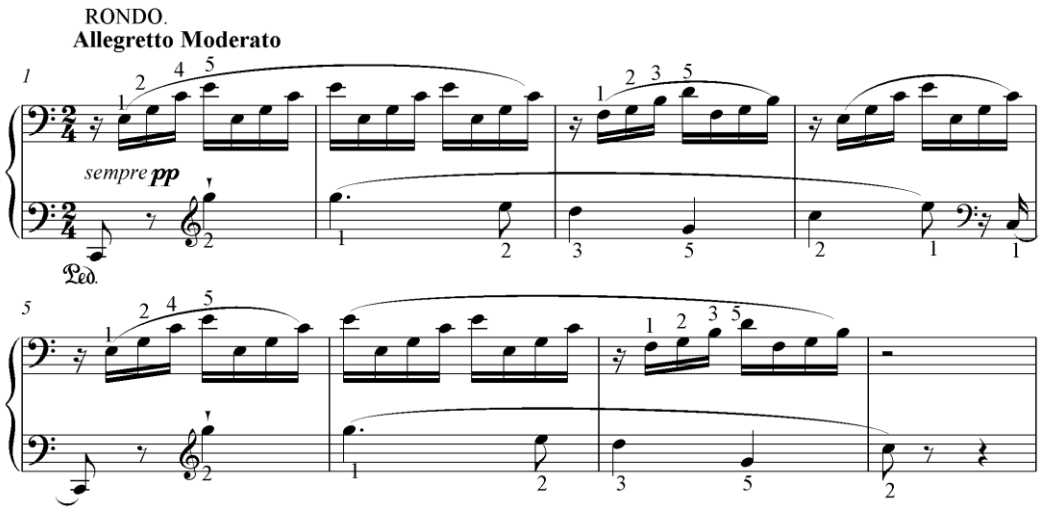
ในห้องที่ 1 – 9 (ตัวอย่างที่ 3) ทำนองอยู่ที่แนวมือขวามีการดำเนินในทิศทางขึ้นจากห้องที่ 1 – 5 และเคลื่อนที่ลงในห้องที่ 6 – 9 แนวเบสมือซ้ายเคลื่อนที่สวนทางกับแนวทำนอง ในการบรรเลงแนวทำนองมือขวาเข้มเสียงเบามาก แต่ผู้วิจัยได้บรรเลงดังขึ้นเล็กน้อยจากห้องที่ 1 – 4 ในห้องที่ 4 มือขวากดโน้ตพร้อมกันสามตัว ผู้วิจัยจึงกดโน้ตตัวบนสุดให้ดังกว่าโน้ตตัวอื่นเล็กน้อย จากนั้นในห้องที่ 5 ผู้วิจัยได้บรรเลงตามความเข้มเสียงที่กำหนดคือค่อย ๆ ดังขึ้นและเล่นดังที่สุดบนโน้ตตัว G ซึ่งเป็นโน้ตที่สูงที่สุดในประโยคและความเข้มเสียงที่กำหนดยังเป็นดังทันที จากนั้นผู้วิจัยบรรเลงค่อย ๆ เบาลงจนกระทั่งจบประโยคเพลงในห้องที่ 9 ในแนวมือซ้ายผู้วิจัยได้บรรเลงไปในทิศทางเดียวกันกับมือขวา ระวังไม่ให้ดังเกินแนวทำนองของมือขวาแต่มีการเน้นเบสในห้องที่ 1, 3, 5, และ 8 ออกมาเล็กน้อย

การฝึกซ้อมในท่อนที่สอง (ตัวอย่างที่ 3) ปัญหาที่ผู้วิจัยพบในการฝึกซ้อมท่อนที่สองคือการนับจังหวะให้คงที่ เนื่องจากท่อนที่สองมีอัตราความเร็วจังหวะที่ช้ามาก (Adagio molto) ในอัตราจังหวะหกแปด ในการซ้อมช่วงแรกผู้วิจัยมีความสับสนเรื่องของจังหวะอยู่บ้าง ดังนั้นจึงแก้ปัญหาโดยการฝึกซ้อมกับเครื่องเคาะจังหวะและแบ่งย่อยจังหวะออกเป็นห้องละหกจังหวะและกำหนดให้เขบ็ตหนึ่งชั้นเท่ากับหนึ่งจังหวะ เมื่อซ้อมกับเครื่องกำหนดจังหวะจนคล่องแล้ว ได้ฝึกซ้อมบรรเลงในอัตราจังหวะที่เร็วกว่าจังหวะการบรรเลงจริงเพื่อฝึกการคิดโน้ตที่จะบรรเลงได้เร็วยิ่งขึ้น

ท่อนที่ 3 ทำนองหลักที่ 1 (ตัวอย่างที่ 4 ก) ประโยคเพลงมีความยาวแปดห้อง (ดูตัวอย่างที่ 4 ห้องที่ 1 - 8) ทำนองอยู่ในแนวมือซ้ายซึ่งต้องเล่นข้ามมือ แนวมือขวาเล่นเป็นแนวประกอบในรูปแบบของโน้ตแยกหรืออาร์เปโจ (Arpeggio) ความเข้มเสียงที่กำหนดคือเบามาก (pp) แต่ผู้วิจัยต้องการบรรเลงให้ทำนองในแนวมือซ้ายออกมาชัดเจน ดังนั้นจึงใช้ความเข้มเสียงเบาปานกลาง (mp) แล้วมีการเอียงตัวไปด้านขวาซึ่งเป็นฝั่งที่มือซ้ายต้องข้ามไปเล่นทำนอง และในแนวมือขวาซึ่งเป็นแนวประกอบยังคงบรรเลงในความเข้มเสียงที่เบามาก (pp)

การใช้เพเดิลในทำนองหลักที่ 1 ถึงแม้ว่าเบโทเฟนจะกำหนดให้เหยียบเพเดิลยาวติดต่อกันแปดห้อง (ดูตัวอย่างที่ 4 ก) แต่ผู้วิจัยได้พิจารณาวิธีใช้เพเดิลใหม่โดยเหยียบเพเดิลตามการเปลี่ยนเสียงประสานเช่น เปลี่ยนเพเดิลในห้องที่ 3 และ 7 ในประโยคแรกเพื่อให้เสียงฟังดูสะอาดไม่เบลอ รวมไปถึงเสียงของทำนองให้ไพเราะชัดเจนด้วย

ตัวอย่างที่ 4 ก ท่อนที่ 3 ทำนองหลักที่ 1

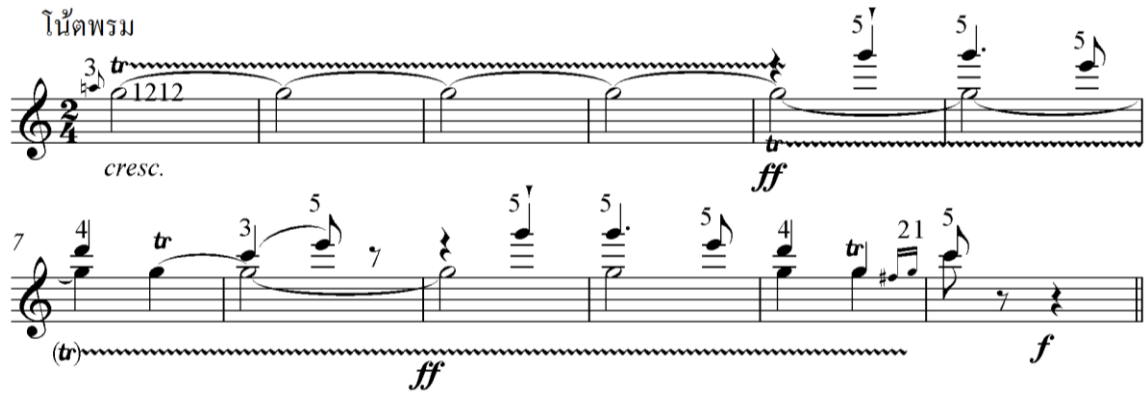


ในการเล่นข้ามมือในตอนเอ ปัญหาที่พบคือการควบคุมน้ำหนักของการกดทั้งสองมือ โดยปกติแล้วผู้วิจัยจะคุ้นเคยกับการเล่นแนวทำนองในมือขวาและแนวประกอบในมือซ้าย แต่ในตัวอย่างนี้มือซ้ายต้องข้ามมือขวาในการเล่นทำนองหลักและมือขวาจะต้องเล่นแนวประกอบออกมาให้เรียบ ซึ่งทำให้เกิดความสับสนในการบรรเลงพอสมควร ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีแนวทางการฝึกซ้อมคือซ้อมทีละมือจนคุ้นเคยกับโน้ต แล้วจึงซ้อมรวมมือช้า ๆ จนกระทั่งเล่นได้อย่างคล่องแคล่ว ในช่วงที่ฝึกซ้อมทีละมือควรนั่งให้มั่นคงกับที่โดยโน้มร่างกายไปตามทิศทางของโน้ตที่บรรเลงเช่น บรรเลงแนวทำนองมือซ้ายก็ควรเอียงตัวไปตามทิศทางของมือซ้ายซึ่งต้องข้ามมือขวาไปเล่นแนวทำนองเป็นต้น

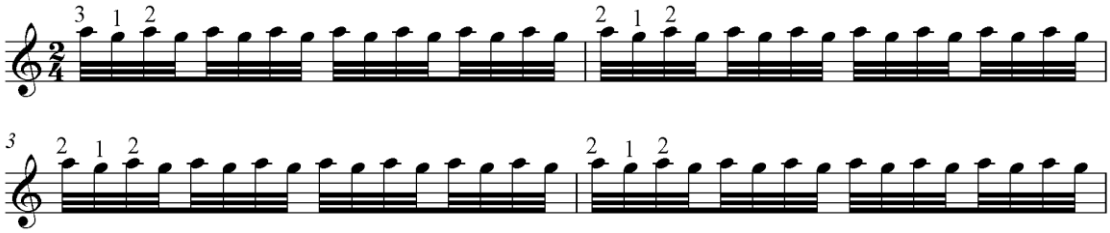
ตัวอย่างที่ 4 ข การฝึกซ้อมทีละมือ

การเล่นโน้ตพรม (ตัวอย่างที่ 5 ก) ในท่อนที่สามมีการเล่นโน้ตพรมหลายจุด ซึ่งแต่ละจุดจะเล่นยาวยาวต่อเนื่องกัน ปัญหาที่พบในการเล่นโน้ตพรมคือความสม่ำเสมอในการกดโน้ตให้เสียงออกมาเรียบเนียน ผู้วิจัยจึงนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมและยกตัวอย่างประกอบในห้องที่ 164 – 174 (ตัวอย่างที่ 5 ก) แยกซ้อมเฉพาะส่วนที่เป็นโน้ตพรม (ตัวอย่างที่ 5 ข) เริ่มจากการซ้อมช้า ๆ กับเครื่องเคาะจังหวะในอัตราส่วนโน้ตเขบ็ตสามชั้นจนกระทั่งรู้สึกว่าโน้ตพรมที่เล่นออกมาราบเรียบดีแล้ว หลังจากนั้นจึงฝึกซ้อมร่วมกับแนวทำนองต่อไป

ตัวอย่างที่ 5 ก โน้ตพรม



ตัวอย่างที่ 5 ข การฝึกซ้อมเฉพาะโน้ตพรม



5. การอภิปรายผลและบทสรุป

การศึกษาวิจัยครั้งนี้เป็นการตีความบทเพลงในการบรรเลงและแนวทางการฝึกซ้อมของผู้วิจัยที่ได้ศึกษาเทคนิคที่ใช้ในบทเพลงและวิธีการฝึกซ้อม สำหรับเทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงสามารถแยกเป็นเทคนิคต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1) การเล่นโน้ตเสียงสั้นขาดจากกัน ในการเล่นโน้ตเสียงสั้นผู้วิจัยใช้วิธีในการบรรเลงโดยการควบคุมน้ำหนักที่ข้อมือเป็นหลัก โดยให้ปลายนิ้วแตะที่ลิ่มเปียโนแล้วกระดกข้อมือขึ้น และในช่วงที่เป็นโน้ตเสียงสั้นและเร็ว ผู้วิจัยได้ให้ข้อมือกับแขนขนานกันแล้วบรรเลงในลักษณะของการกระดกข้อมืออย่างรวดเร็ว

2) การเชื่อมเสียง ในการเล่นโน้ตที่มีเสียงเชื่อมต่อกันผู้วิจัยใช้วิธีการบรรเลงโดยให้ปลายนิ้วแตะที่ลิ่มเปียโนในการเล่นโน้ตตัวแรกและโน้ตตัวถัดไปที่เป็นการเชื่อมเสียงกันผู้วิจัยจะยกนิ้วทันทีที่มีการกดโน้ตตัวถัดไปเพื่อให้ได้เสียงที่เชื่อมกันพอดี และในการเล่นโน้ตที่เร็วผู้วิจัยจะใช้การเคลื่อนไหวของแขนและมืออย่างเหมาะสมโดยไม่เกร็ง

3) การเล่นคอร์ดแท่ง ในการเล่นคอร์ดผู้วิจัยจะพิจารณาจากจำนวนโน้ตในคอร์ดว่ามีกี่ตัวเป็นอันดับแรก หลังจากนั้นวางแผนการใช้นิ้วที่จะกดตามระยะห่างของโน้ตอย่างเหมาะสม และกดให้โน้ตทุกตัวในคอร์ดดังออกมาชัดเจนเท่ากันโดยใช้น้ำหนักจากหัวไหล่ผ่านแขนไปที่ปลายนิ้วในลักษณะของการนวดคีย์

4) การเล่นคอร์ดแตก บทเพลงนี้มีการเล่นคอร์ดแตกในรูปแบบต่าง ๆ เช่น สามพยางค์ และเขบ็ตสองชั้น เป็นต้น ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการบรรเลงโดยแตะนิ้วไว้ที่คีย์ ข้อมือและท่อนแขนขนานกันเล่นด้วยการเคลื่อนที่ของมือและแขนด้วยความสัมพันธ์กันอย่างเหมาะสมตามทิศทางของโน้ตที่ขึ้นลง

5) การเล่นอาร์เปโจ การเล่นอาร์เปโจควรให้ปลายนิ้วติดที่ลิ่ม ข้อมือและแขนขนานกัน ระวังช่วงเปลี่ยนของนิ้วที่หนึ่งกับนิ้วอื่น ในการเล่นอาร์เปโจที่รวดเร็ว ผู้วิจัยจะยกข้อมือขึ้นเล็กน้อยเพื่อให้ง่ายต่อการเชื่อมเสียงและการข้ามนิ้ว

6) การเล่นโน้ตคู่แปด ในการเล่นโน้ตคู่แปดผู้วิจัยกางนิ้วออกให้มั่นคง ใช้ข้อมือในการเล่นบนคีย์ขาว ใช้นิ้วหนึ่งกับนิ้วห้า คีย์ดำใช้นิ้วหนึ่งกับนิ้วสี่ ถ้าในความเข้มเสียงที่ดังผู้วิจัยจะถ่ายน้ำหนักจากหัวไหล่และใช้น้ำหนักจากท่อนแขนช่วยในการเล่นด้วย

7) การเล่นโน้ตพรม ในการเล่นโน้ตพรมควรเลือกนิ้วที่เหมาะสม ไม่ควรยกนิ้วสูงในการกดเพราะจะทำให้เกิดเสียงกระแทก เสียงที่ออกมาจะไม่เรียบ ส่วนใหญ่ในบทเพลงนี้ผู้วิจัยจะเล่นโน้ตพรมด้วยนิ้วหนึ่งและนิ้วสอง เนื่องจากในบางช่วงของบทเพลงมีการเล่นโน้ตพรมและแนวทำนองในมือเดียวกัน เช่น การเล่นของมือขวา ดังนั้นการเลือกใช้นิ้วที่หนึ่งและนิ้วสองจึงเหมาะสมกับผู้วิจัยมากที่สุด ทั้งนี้ทั้งนั้นการเลือกใช้นิ้วต้องคำนึงถึงโน้ตที่จะบรรเลงร่วมกันด้วย

8) การรัวโน้ต ในบทเพลงนี้มีการใช้เทคนิคการรัวโน้ตค่อนข้างมาก วิธีการเล่นที่ดีคือให้นิ้วมือแตะที่ลิ่มข้อมือกับท่อนแขนขนานกันไม่เกร็ง ระหว่างการเล่นให้หมุนข้อมือเล็กน้อยและเน้นที่โน้ตในจังหวะตกเพื่อทำให้จังหวะคงที่

9) การเล่นบันไดเสียง ควรเล่นให้เสียงเรียบต่อกัน มีการกดและยกนิ้วที่สัมพันธ์กัน ปลายนิ้วแตะอยู่ที่คีย์พร้อมที่จะกดโน้ตตัวถัดไปทันที บทเพลงนี้มีการเล่นโน้ตในลักษณะของบันไดเสียงที่รวดเร็วหลายที่ ผู้วิจัยได้อิงการใช้นิ้วในบันไดเสียงนั้น ๆ แต่บางตำแหน่งอาจจะมีการปรับเปลี่ยนตำแหน่งของนิ้วให้เหมาะสมกับกลุ่มโน้ตที่บรรเลงด้วย

10) การใช้เพเดิล ผู้วิจัยได้พิจารณาการใช้เพเดิลในบทเพลงตามลักษณะต่าง ๆ เช่น เชื่อมเสียงประสาน สร้างความเข้มเสียงที่ต่างกัน และค้างเสียงเบส เป็นต้น

การฝึกซ้อมบทเพลง ผู้วิจัยได้วางแผนในการฝึกซ้อมบทเพลง *เบโทเฟน เปียโนโซนาตา หมายเลข 21 ลำดับที่ 53 ในบันไดเสียง ซี เมเจอร์* ตามลำดับต่อไปนี้

1) ศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับภาพรวมของบทเพลงทั้งในด้านประวัติศาสตร์ ยุคสมัย สังคีตลักษณ์ รวมไปถึงเทคนิคที่นำมาใช้ในบทเพลง

2) เมื่อศึกษาภาพรวมของบทเพลงแล้วนำมาวิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงเพื่อตีความในด้านของเทคนิคการบรรเลง

3) วางแผนการฝึกซ้อม ในการฝึกซ้อมผู้วิจัยได้กำหนดเป้าหมายการฝึกซ้อมในบทเพลงตามเวลาในแต่ละวันให้ได้เวลามากที่สุด ในการซ้อมแต่ละครั้งจะกำหนดว่าจะซ้อมตรงจุดไหน เพื่อใช้เวลาในการซ้อมให้เกิดประโยชน์สูงสุด

4) การเลือกใช้นิ้ว กำหนดเลขนิ้วที่ใช้ในการบรรเลงเป็นการเลือกใช้นิ้วให้เหมาะสมกับโน้ตที่จะบรรเลง ซึ่งผู้วิจัยเองได้เขียนเลขนิ้วที่เหมาะสมในการบรรเลงของผู้วิจัยเองลงไปในตัวอย่างทุกตัวอย่างที่ได้อธิบายในการบรรเลงไปแล้วนั้น ในการกำหนดนิ้วผู้วิจัยได้คำนึงถึงประโยคเพลงที่จะต้องเล่นเป็นหลัก และในการฝึกซ้อมแต่ละครั้งจะใช้นิ้วตามที่กำหนดไว้ทุกครั้งเพื่อจะทำให้การจดจำบทเพลงได้ดีขึ้น

5) ฝึกซ้อมทีละมือ ผู้วิจัยได้ทำการฝึกซ้อมทีละมือเพื่อให้ได้ยินทำนองหรือแนวประกอบของแต่ละมือที่บรรเลงออกมา อีกทั้งยังเป็นการจดจำการเคลื่อนไหวกล้ามเนื้อนิ้วมือ รวมไปถึงการควบคุมลักษณะเสียงสั้นยาวเบาดังด้วย ในการฝึกซ้อมทีละมือผู้วิจัยได้แบ่งการฝึกซ้อมออกเป็นครั้งละหนึ่งประโยค โน้ตตัวสุดท้ายจะจบที่โน้ตตัวที่หนึ่งของประโยคต่อไปเสมอ เพื่อฝึกเชื่อมประโยคเพลงควบคู่กันไปด้วย

6) ฝึกซ้อมรวมมือ เมื่อฝึกซ้อมทีละมือจนเกิดความชำนาญแล้ว ผู้วิจัยได้ฝึกรวมมือโดยเริ่มจากการฝึกซ้อมทีละประโยคในจังหวะช้า ๆ ฟังแนวทำนองให้ออกมาเด่นชัดกว่าแนวประกอบ รวมถึงความสัมพันธ์ของลักษณะเสียงและจดจำการเคลื่อนไหวของทั้งสองมือ ถ้าในกรณีที่ประโยคนั้นมีความซับซ้อนของทำนองหรือจังหวะ ผู้วิจัยก็จะแบ่งการฝึกซ้อมให้ย่อยลงไปอีก

7) ฝึกซ้อมกับเครื่องจับจังหวะ (Metronome) ในขั้นตอนการฝึกซ้อมทั้งการฝึกซ้อมทีละมือและการฝึกซ้อมรวมมือ ผู้วิจัยเริ่มต้นฝึกกับเครื่องจับจังหวะในอัตราที่ช้า ๆ ก่อน และค่อย ๆ เพิ่มความเร็วจังหวะขึ้นทีละน้อยจนกระทั่งถึงจังหวะที่บรรเลงจริง

8) การฝึกซ้อมในจังหวะช้า ถึงแม้ว่าผู้วิจัยสามารถบรรเลงในอัตราความเร็วจังหวะจริงจนชำนาญแล้ว การฝึกซ้อมในอัตราจังหวะเร็วซ้ำกันหลาย ๆ ครั้งอาจจะทำให้ละเลยรายละเอียดต่าง ๆ ของบทเพลงเช่น การควบคุมลักษณะเสียง ความเข้มเสียง รวมถึงความแม่นยำของโน้ตเพลง เป็นต้น อีกทั้งการฝึกซ้อมในอัตราจังหวะเร็วนั้นเป็นการบรรเลงด้วยการจดจำของกล้ามเนื้อมากกว่าการคิดจากสมอง ผู้วิจัยจึงซ้อมในจังหวะที่ช้าด้วยเพื่อให้เกิดกระบวนการคิดและเกิดความสัมพันธ์กันระหว่างกล้ามเนื้อกับสมองในการจดจำรายละเอียดต่าง ๆ ของบทเพลง

9) การฝึกซ้อมควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) ในการฝึกซ้อมควบคุมลักษณะเสียง ผู้วิจัยได้ฝึกซ้อมแต่ละจุดของบทเพลงในหลาย ๆ แบบ เช่น ซ้อมดังทั้งหมด ซ้อมเบาทั้งหมด ซ้อมทั้งเสียงสั้นเสียงยาว เป็นต้น เพื่อให้ประสาทสัมผัสคุ้นเคยกับเสียงที่บรรเลงออกมา

10) การฝึกซ้อมเทคนิค เป็นการซ้อมแยกเทคนิคที่ใช้ในบทเพลง ผู้วิจัยได้นำเทคนิคต่าง ๆ มาฝึกในขั้นตอนของการวอร์มนิ้ว เช่น การเล่นบันไดเสียงในลักษณะต่าง ๆ ทั้งสั้นยาว ดังเบา การเล่นบันไดเสียงคู่แปด เป็นต้น เพื่อให้กล้ามเนื้อคุ้นชินกับการเล่นเทคนิค และสามารถนำมาใช้ในบทเพลงได้อย่างมีประสิทธิภาพ

11) การแก้ปัญหาเฉพาะจุด เป็นการนำจุดที่ยากของบทเพลงออกมาซ้อมซ้ำกันหลายครั้งจนสามารถเล่นได้ดี เช่น โน้ตที่มีระยะของเสียงกว้างที่มือต้องกระโดดอย่างแม่นยำ ผู้วิจัยก็จะนำออกมาซ้อมเฉพาะจุดนั้นจนเกิดความเคยชิน แล้วจึงฝึกซ้อมจุดอื่น ๆ ต่อไป

12) การฝึกจำบทเพลง ผู้วิจัยได้จำบทเพลงตั้งแต่เริ่มซ้อม โดยจำทั้งโน้ตเพลงและรายละเอียดต่าง ๆ ของบทเพลง เช่น ความเข้มเสียง และลักษณะของเสียงไปพร้อมกัน เป็นต้น ในการจำโน้ตเพลงนี้ส่วนใหญ่ผู้วิจัยจะจดจำตามประโยคเพลงเป็นหลัก

13) การใช้เพเดิล ก่อนฝึกซ้อมโดยใช้เพเดิล ผู้วิจัยได้ซ้อมโน้ตจนคล่องพอสมควร หลังจากนั้นพิจารณาใช้ตามสัดส่วนของบทเพลงทั้งการเชื่อมเสียงประสาน ความแตกต่างของความเข้มเสียง และการใช้เพื่อเสียงค้างของเบส

6. ข้อเสนอแนะ

งานวิจัยชิ้นนี้เป็นแนวทางการตีความและแนวทางการฝึกซ้อมของผู้วิจัย อย่างไรก็ตามผู้บรรเลงคนอื่นก็สามารถศึกษาการตีความและเทคนิคการบรรเลงที่แตกต่างออกไปตามยุคสมัยของดนตรี โดยสามารถหาข้อมูลจากแหล่งข้อมูลที่หลากหลาย ซึ่งจะทำให้การตีความบทเพลงได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น รวมไปถึงการเลือกใช้เทคนิคที่เหมาะสมในการบรรเลงและการวางแผนการฝึกซ้อมตามความต้องการและความเหมาะสมกับผู้บรรเลงนั้น ๆ ด้วย

เทคนิคที่พบมากในการบรรเลงบทเพลงในยุคคลาสสิกคือ การไล่เสียง การเล่นอาร์เปโจ การเล่นคอร์ดแตก และการเล่นแนวเบสอัลแบร์ตี ซึ่งต้องใช้ความรวดเร็วและแข็งแรงของนิ้ว นักเปียโนสามารถนำแบบฝึกหัดต่าง ๆ

มาใช้ควบคู่ไปกับการซ้อมบทเพลงเพื่อสร้างความแข็งแรงของนิ้วมือ เช่น แบบฝึกแฮนอน และแบบฝึกหัดเชอร์นี เป็นต้น

เอกสารอ้างอิง

ชลัฐ ลิมปศิริ. (2557). วิธีการฝึกซ้อมไวโอลินคอนแชร์โตในบันไดเสียง ดี ไมเนอร์ ของ ชอง ซีเบลิอุส. *วารสารดนตรีรังสิต*, 9(2), 59-68.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2550). *สังคีตนิยม: ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก* (พิมพ์ครั้งที่ 7). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2553). สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ (พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

ปานใจ จุฬาพันธุ์. (2551). *วรรณกรรมเปียโน1*. กรุงเทพ ฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภาวไล ตันจันทร์พงศ์. (2555). การสร้างความมั่นใจสำหรับการแสดงเดี่ยว. *วารสารดนตรีรังสิต*, 7(1), 40-47.

ภาวไล ตันจันทร์พงศ์. (2559). *บทเพลงทางแปรในวรรณกรรมเปียโนของเบโทเฟน*. กรุงเทพฯ: ธนาเพรส

ภาวิดา ชัยวานิชศิริ. (2553). *การแสดงเดี่ยวเปียโน* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). กรุงเทพ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รามสูร สีตลายัน. (2558). เบโทเฟน “มูนไลท์” โซนาตา : การตีความและแนวทางการบรรเลง. *วารสารดนตรีรังสิต*, 10(1), 61-76.

เลวีน, เจ. (2561). *หลักพื้นฐานในการบรรเลงเปียโน* [Basic Principle in Piano Playing] (ปานใจ จุฬาพันธุ์, ผู้แปล). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วีระชาติ เปรมานนท์. (2553). บทเพลงเพื่อพัฒนาศักยภาพนักเปียโนไทย. *วารสารดนตรีรังสิต*, *5*(2), 5-18.

ศศี พงศ์สรายุทธ. (2553). *ดนตรีตะวันตก: ยุคบาโรกและยุคคลาสสิก*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อภิชัย เลี่ยมทอง. (2555). หลักสำคัญสำหรับการฝึกซ้อมดนตรีเพื่อประสิทธิภาพสูงสุด. *วารสารดนตรีรังสิต*, 7(1), 29-39.

Carolina, E. P. (2014). *Beethoven Ahead of His Time: Sonata in C major No. 21 Op. 53.* (Master’s thesis). Retrieved from http://digitalcommons.georgiasouthem.edu/honors-theses

Choi, J. H. (1998). *Performance Practice Issues in Beethoven's Waldstein Sonata, Op. 53.* (Master’s thesis). Retrieved from ProQuest Dissertations and Theses databases. (304486668)