การแสดงเดี่ยวเปียโนระดับมหาบัณฑิตโดย มัชฌาพร ยมนา

น.ส.มัชฌาพร ยมนา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2563
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

MASTER PIANO RECITAL BY MACHAPORN YOMMANA

Miss Machaporn Yommana

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Fine and Applied Arts in Western Music
Department of Music
FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS
Chulalongkorn University
Academic Year 2020

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การแสดงเดี่ยวเปียโนระดับมหาบัณฑิตโดย มัชฌาพร ยมนา
โดย	น.ส.มัชฌาพร ยมนา
สาขาวิชา	ดุริยางคศิลป์ตะวันตก
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มัชฌาพร ยมนา : การแสดงเดี่ยวเปียโนระดับมหาบัณฑิตโดย มัชฌาพร ยมนา. (MASTER PIANO RECITAL BY MACHAPORN YOMMANA) อ.ที่ปรึกษาหลัก : รศ. ดร. ศศี พงศ์สรายุทธ

การแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้มีจุดประสงค์เพื่อพัฒนาทักษะด้านการบรรเลงเปียโน โดยเน้นการศึกษาข้อมูลเชิงลึกในด้านการวิเคราะห์บทประพันธ์ การศึกษาข้อมูลทางประวัติศาสตร์เกี่ยวกับผู้ประพันธ์และวรรณกรรมทางดนตรี และทักษะการแสดงดนตรีร่วมกับผู้อื่น

บทประพันธ์สำหรับการแสดงในครั้งนี้คัดเลือกมาจากผลงานของฟร็องซีส ปูแลง โดยมีการเรียบเรียงบทประพันธ์ที่ต่างประเภทกัน ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการคัดเลือกบทเพลงสำหรับการแสดงครั้งนี้ไว้ 4 บทเพลงดังนี้ (1) Sonata for Piano Four Hands, FP 8 (2) Les Soirèe de Nazelles, FP 84 (3) Capriccio (d'après Le Bal masquè), FP 155 (4) Sonata for Two Pianos, FP 156

การแสดงในครั้งนี้จัดขึ้นเมื่อวันที่ 7 ธันวาคม พ.ศ. 2563 เวลา 16.30 น. ณ ห้องแสดงดนตรีธงสรวง โดยการแสดงแบ่งเป็น 2 ช่วง ระยะเวลาโดยประมาณ 1 ชั่วโมง 15 นาที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สาขาวิชา ดุริยางคศิลป์ตะวันตก ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2563 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

6280030035 : MAJOR WESTERN MUSIC
KEYWORD: MASTER PIANO RECITAL, PIANO PERFORMANCE, MACHAPORN YOMMANA, FRANCIS POULENC, PIANO DUET, TWO PIANOS, PIANO FOUR HANDS

Machaporn Yommana : MASTER PIANO RECITAL BY MACHAPORN YOMMANA. Advisor: Assoc. Prof. SASI PONGSARAYUTH, D.F.A.

The objective of this piano recital is to expand knowledge and skills of piano performance through an in-depth research of the composition, composer, history, music literature and the principle of ensemble.

The compositions chosen for this recital are worked by a renowned composer, Francis Poulenc, which are (1) Sonata for Piano Four Hands. FP 8 (2) Les Soirèe de Nazelles, FP 84 (3) Capriccio (d'après Le Bal masquè), FP 155 (4) Sonata for Two Pianos, FP 156

The recital took place on the 7th of December 2020 at Tongsuang's Studio, Bangkok. The one hour and fifteen minutes performance was divided in two parts with an intermission.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Field of Study: Western Music Student's Signature .....
Academic Year: 2020 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

การแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้ประสบความสำเร็จลุล่วงตามจุดประสงค์ที่ได้ตั้งใจไว้ ด้วยความร่วมมือจากหลายฝ่ายและผู้สนับสนุนทุกท่าน ข้าพเจ้าขอกราบขอบพระคุณ รศ. ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา ผู้ทุ่มเทแรงกายและแรงใจในการสอนเปียโนให้แก่ข้าพเจ้ามาโดยตลอด ทั้งยังสนับสนุนข้าพเจ้าในด้านทุนทรัพย์สำหรับการศึกษาในระดับปริญญาโท

ขอขอบพระคุณ รศ. ดร. ศศี พงศ์สรายุทธ และอาจารย์ทุกท่านที่คอยให้ความรู้และคำแนะนำตลอดการศึกษาในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยตลอดมา ทั้งนี้ข้าพเจ้าขอขอบคุณคุณวรรัชฎ วัฒนสมบัติ นักเปียโนผู้มาช่วยบรรเลงประกอบ ทำให้การแสดงครั้งนี้ประสบความสำเร็จอย่างสมบูรณ์ รวมทั้งคุณกันต์ ล้อมสมบูรณ์ ที่คอยเป็นผู้บรรเลงประกอบในช่วงฝึกซ้อมเพื่อให้การฝึกซ้อมเป็นไปได้อย่างราบรื่น

สุดท้ายข้าพเจ้าขอขอบคุณทีมงานเบื้องหลังทุกคน รวมทั้งเพื่อนร่วมชั้นเรียน พี่น้องคณะศิลปกรรมศาสตร์ทุกคนและผู้ที่เกี่ยวข้อง ที่คอยช่วยเหลือข้าพเจ้าในการแสดงเดี่ยวเปียโนครั้งนี้ และหวังว่าวิทยานิพนธ์เล่มนี้จะสามารถเป็นประโยชน์ให้แก่ผู้ที่ต้องการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงเปียโน การวิเคราะห์บทเพลง วิธีการฝึกซ้อมและการศึกษาข้อมูลเบื้องลึกในบทเพลง

มัชฌาพร ยมนา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง
กิตติกรรมประกาศ ..... จ
สารบัญ ..... ฉ
สารบัญตาราง ..... ญ
สารบัญตัวอย่าง ..... ฎ
บทที่ 1 15
บทนำ 15
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ 15
1.2 วัตถุประสงค์ 15
1.3 วิธีดำเนินการวิจัย 15
1.4 ขอบเขตการแสดง 16
1.5 ประโยชน์ที่ได้รับ 17
บทที่ 2 18
การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 18
2.1 ชีวประวัติของฟร็องซีส ปูแลง 18
2.2 ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการประพันธ์เพลงของปูแลงในแต่ละช่วงสมัย 20
2.2.1 ช่วงผลงานที่ได้รับอิทธิพลจาก Fauve (ค.ศ. 1917-1922) 21
2.2.2 ช่วงผลงานกระแสคลาสสิกใหม่ (ค.ศ. 1923-1935) 21
2.2.3 ช่วงผลงานกระแสบาโรกใหม่ (ค.ศ. 1936-1952) 22
2.2.4 ช่วงผลงานบทประพันธ์ขนาดใหญ่ (ค.ศ. 1953-1963) 22

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2.5 การจำแนกบทประพันธ์ของปูแลงตามทฤษฎีของนักดนตรีวิทยาอื่น ๆ 22
2.2.5.1 Keith Daniel (ค.ศ. 1946-2021) 23
2.2.5.2 Elizabeth Laufer (ค.ศ. 1963) 23
2.2.5.3 Claude Rostand (ค.ศ. 1912-1970) 23
2.3 บทประพันธ์ของปูแลง 24
2.3.1 การรวบรวมและเรียบเรียงลำดับผลงานของปูแลง 24
2.3.2 ความสัมพันธ์ระหว่างบทเพลงเปียโนและบทเพลงร้องของปูแลง 25
2.3.3 คุณลักษณะของบทประพันธ์ของปูแลง 26
2.4 คุณลักษณะของบทประพันธ์ประเภททำนองหลักและการแปร (Theme and Variations) . 27
2.5 ประเภทและลักษณะของบทเพลงเปียโนดูเอ็ท 29
2.5.1 เปียโนดูเอ็ทแบบสองเปียโน (Piano Duet for Two Pianos) 30
2.5.2 เปียโนดูเอ็ทแบบสี่มือ (Piano Four Hands) 30
บทที่ 3 32
อรรถาธิบายบทเพลง 32
3.1 Sonata for Piano Four Hand, FP 8 32
3.1.1 ลักษณะบทประพันธ์และบทวิเคราะห์เพลง 32
3.1.2 วิธีการฝึกซ้อม 38
3.2 Les Soirée de Nazelles, FP 84 44
3.2.1 ลักษณะบทประพันธ์และบทวิเคราะห์ 44
3.2.2 วิธีการฝึกซ้อม 49
3.3 Capriccio (d'après Le Bal masqué), FP155 64
3.3.1 ลักษณะบทประพันธ์และบทวิเคราะห์เพลง 64
3.3.2 วิธีการฝึกซ้อม 69
3.4 Sonata for Two Pianos, FP 156 76

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.4.1 ลักษณะบทประพันธ์และบทวิเคราะห์ 76
3.4.2 วิธีการฝึกซ้อม 80
3.4.2.1 การจัดระเบียบแนวทำนองที่นักเปียโนทั้งสองบรรเลงเหมือนหรือคล้ายกัน ... 80
3.4.2.2 การจัดระเบียบแนวทำนองและแนวสอดประสานที่บรรเลงต่างคนกัน 81
3.4.2.3 การสลับกันของทำนองในทั้งสองเปียโน 82
3.4.2.4 การนับจังหวะย่อย (Subdivision) 83
3.4.2.5 การใช้เพเดิล 84
3.4.2.6 การเปลี่ยนจังหวะแบบฉับพลันโดยที่นักเปียโนทั้งสองเล่นพร้อมกัน 84
3.4.2.7 การเปลี่ยนจังหวะแบบฉับพลันโดยที่มีนักเปียโนคนใดคนหนึ่งบรรเลงก่อน ... 85
บทที่ 4 87
โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์งานแสดงและสูจิบัตรรายการ 87
4.1 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์งานแสดง 87
4.2 สูจิบัตรรายการ 88
บทที่ 5 94
คำแนะนำและบทสรุป 94
5.1 คำแนะนำ 94
5.1.1 การเตรียมตัวของผู้แสดง 94
5.1.2 การคัดเลือกบทเพลง 94
5.1.3 การจัดสถานที่และเครื่องดนตรี 94
5.1.4 การเตรียมการและการจัดการด้านอื่น ๆ 94
5.2 บทสรุป 95
บรรณานุกรม 96
ประวัติผู้เขียน 99

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 การเปรียบเทียบการแบ่งยุคสมัยบทเพลงของปูแลง..... 24

ตารางที่ 2 บทประพันธ์ของปูแลง..... 25

ตารางที่ 3 โครงสร้างของบทประพันธ์ประเภท Theme and Variations..... 28

ตารางที่ 4 โครงสร้างของบทเพลง Sonata for Piano Four Hands, FP 8 32

ตารางที่ 5 รายชื่อท่อนของบทเพลง Les Soirées de Nazelles ในปี1930 และ 1936 44

ตารางที่ 6 ลักษณะทางดนตรีของเพลง Les Soirée de Nazelles ในแต่ละท่อนการแปร..... 46

ตารางที่ 7 ลักษณะสังคีตลักษณ์ของบทเพลง Capriccio, FP155 66

ตารางที่ 8 โครงสร้างของบทเพลง Sonata for Two Pianos, FP 156 77

ตารางที่ 9 ความแตกต่างระหว่างสังคีตลักษณ์แบบสามตอนและสองตอน..... 79

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตัวอย่าง

หน้า

ตัวอย่างที่ 1 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 1 Prelude ห้องที่ 16-19 33
ตัวอย่างที่ 2 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 1 Prelude ห้องที่ 25-28 34
ตัวอย่างที่ 3 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 1 Prelude ห้องที่ 70-71 34
ตัวอย่างที่ 4 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 2 Rustique ห้องที่ 1-2 35
ตัวอย่างที่ 5 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 2 Rustique ห้องที่ 9-10 35
ตัวอย่างที่ 6 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 3 Final ห้องที่ 1-3 36
ตัวอย่างที่ 7 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 3 Final ห้องที่ 27-29 37
ตัวอย่างที่ 8 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 3 Final ห้องที่ 33-35 37
ตัวอย่างที่ 9 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 3 Final ห้องที่ 42-44 38
ตัวอย่างที่ 10 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 1 Prelude ห้องที่ 1-3 39
ตัวอย่างที่ 11 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 1 Prelude ห้องที่ 12-15 ... 39
ตัวอย่างที่ 12 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 1 Prelude ห้องที่ 37-40 ... 40
ตัวอย่างที่ 13 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 2 Rustique ห้องที่ 3-5 41
ตัวอย่างที่ 14 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 2 Rustique ห้องที่ 20-22 . 41
ตัวอย่างที่ 15 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 3 Final ห้องที่ 4-6 42
ตัวอย่างที่ 16 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 3 Final ห้องที่ 45-48 43
ตัวอย่างที่ 17 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 3 Final ห้องที่ 68-72 43
ตัวอย่างที่ 18 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Préambule ห้องที่ 1-4 47
ตัวอย่างที่ 19 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Préambule ห้องที่ 26-29 47
ตัวอย่างที่ 20 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, la désinvolture et la discrétion ห้องที่ 21-24 47

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 21 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, La Suite de idées ห้องที่ 9-10..... 48
ตัวอย่างที่ 22 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Cadence (2) ห้องที่ 2-3..... 48
ตัวอย่างที่ 23 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Préambule ห้องที่ 30-34 49
ตัวอย่างที่ 24 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Préambule ห้องที่ 50-54 49
ตัวอย่างที่ 25 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Cadence (1) ห้องที่ 9-10..... 50
ตัวอย่างที่ 26 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Le Comble de la Distinction ห้องที่ 1-2 .. 50
ตัวอย่างที่ 27 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Le Comble de la Distinction ห้องที่ 23-25 51
ตัวอย่างที่ 28 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Le cœur sur la Main ห้องที่ 11-16 51
ตัวอย่างที่ 29 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, La désinvolture et la discrétion ห้องที่ 1-4 52
ตัวอย่างที่ 30 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, La désinvolture et la discretion ห้องที่ 21-24 52
ตัวอย่างที่ 31 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, La désinvolture et la discrétion ห้องที่ 30-34 53
ตัวอย่างที่ 32 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, La Suite dans les Idées ห้องที่ 1-2..... 54
ตัวอย่างที่ 33 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, La Suite dans les Idées ห้องที่ 5-6..... 54
ตัวอย่างที่ 34 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, La Suite dans les Idées ห้องที่ 16-18 55
ตัวอย่างที่ 35 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Le Charme Enjôleur ห้องที่ 1-5 55
ตัวอย่างที่ 36 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Le Charme Enjôleur ห้องที่ 16-20..... 56
ตัวอย่างที่ 37 Les Soirée de Nazelles, Le Charme Enjôleur ห้องที่ 37-42 56
ตัวอย่างที่ 38 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Le Contentement de Soi ห้องที่ 11-16.... 57
ตัวอย่างที่ 39 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Le Contentement de Soi ห้องที่ 27-31.... 57
ตัวอย่างที่ 40 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Le Contentement de Soi ห้องที่ 58-63.... 58
ตัวอย่างที่ 41 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Le Contentement de Soi ห้องที่ 70-75.... 58

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 42 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Le Goût de Malheur ห้องที่ 4-7 59
ตัวอย่างที่ 43 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, L'Alerte Vieillisse ห้องที่ 1-7 60
ตัวอย่างที่ 44 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, L'Alerte Vieillisse ห้องที่ 27-30 60
ตัวอย่างที่ 45 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, L'Alerte Vieillisse ห้องที่ 49-50 61
ตัวอย่างที่ 46 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Cadence (2) ห้องที่ 1-3 61
ตัวอย่างที่ 47 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Cadence (2) ห้องที่ 11-14 62
ตัวอย่างที่ 48 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Final ห้องที่ 1-2 62
ตัวอย่างที่ 49 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Final ห้องที่ 54-58 63
ตัวอย่างที่ 50 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Final ห้องที่ 88-91 63
ตัวอย่างที่ 51 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Final ห้องที่ 96-100 64
ตัวอย่างที่ 52 บทเพลง Capriccio, FP155 ตอนที่ 1 ห้องที่ 1-5 67
ตัวอย่างที่ 53 บทเพลง Capriccio, FP155 ตอนที่ 1 ห้องที่ 75-78 68
ตัวอย่างที่ 54 บทเพลง Capriccio, FP155 ตอนที่ 2 ห้องที่ 134-138 68
ตัวอย่างที่ 55 บทเพลง Capriccio, FP155 ตอนที่ 3 ห้องที่ 178-181 69
ตัวอย่างที่ 56 บทเพลง Capriccio, FP155 ตอนที่ 1 ห้องที่ 6-9 70
ตัวอย่างที่ 57 บทเพลง Capriccio, FP155 ตอนที่ 1 ห้องที่ 14-17 71
ตัวอย่างที่ 58 บทเพลง Capriccio, FP155 ตอนที่ 1 ห้องที่ 23-27 71
ตัวอย่างที่ 59 บทเพลง Capriccio, FP155 ตอนที่ 1 ห้องที่ 79-82 72
ตัวอย่างที่ 60 บทเพลง Capriccio, FP155 ตอนที่ 1 ห้องที่ 129-133 73
ตัวอย่างที่ 61 บทเพลง Capriccio, FP155 ตอนที่ 2 ห้องที่ 144-147 73
ตัวอย่างที่ 62 บทเพลง Capriccio, FP155 ตอนที่ 2 ห้องที่ 156-157 74
ตัวอย่างที่ 63 บทเพลง Capriccio, FP155 ตอนที่ 3 ห้องที่ 162-165 75
ตัวอย่างที่ 64 บทเพลง Capriccio, FP155 ตอนที่ 3 ห้องที่ 241-246 75
ตัวอย่างที่ 65 บทเพลง Sonata for Two Pianos, FP 156 ท่อน Andante Lyrico ห้องที่ 20-24 80

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 66 บทเพลง Sonata for Two Pianos, FP 156 ท่อน Epilogue ห้องที่ 1-2 81
ตัวอย่างที่ 67 บทเพลง Sonata for Two Pianos, FP 156 ท่อน Allegro Molto ห้องที่ 82-84 .. 81
ตัวอย่างที่ 68 บทเพลง Sonata for Two Pianos, FP 156 ท่อน Allegro Molto ห้องที่ 3-7 82
ตัวอย่างที่ 69 บทเพลง Sonata for Two Pianos, FP 156 ท่อน Prologue ห้องที่ 1-6 83
ตัวอย่างที่ 70 บทเพลง Sonata for Two Pianos, FP 156 ท่อน Andante Lyrico ห้องที่ 1-8 83
ตัวอย่างที่ 71 บทเพลง Sonata for Two Pianos, FP 156 ท่อน Epilogue ห้องที่ 35-37 84
ตัวอย่างที่ 72 บทเพลง Sonata for Two Pianos, FP 156 ท่อน Prologue ห้องที่ 63-70 85
ตัวอย่างที่ 73 บทเพลง Sonata for Two Pianos, FP 156 ท่อน Prologue ห้องที่ 35-37 85
ตัวอย่างที่ 74 บทเพลง Sonata for Two Pianos, FP 156 ท่อน Allegro Molto ห้องที่ 32-34 .. 86

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ

การแสดงเปียโนในครั้งนี้ประกอบด้วยการบรรเลงเดี่ยวเปียโนและเปียโนดูเอ็ท ซึ่งเป็นการศึกษาค้นคว้าองค์ความรู้ในหลากหลายด้าน อาทิเช่น ชีวประวัติของผู้ประพันธ์และประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้อง วิเคราะห์บทประพันธ์ในเชิงลึกทั้งด้านดนตรีศึกษาและวรรณกรรมเปียโน รวมทั้งเทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงบทเพลง เพื่อเป็นข้อมูลพื้นฐานในการฝึกซ้อมและทำความเข้าใจแต่ละบทเพลงได้อย่างมีประสิทธิภาพสูงสุด

การแสดงเปียโนครั้งนี้ผู้แสดงได้เลือกบทประพันธ์จากนักประพันธ์ชื่อ ฟร็องซีส ปูแลง โดยเลือกบทเพลงที่มีความหลากหลายในด้านการเรียบเรียงบทเพลง ประกอบด้วย บทเพลงสำหรับเดี่ยวเปียโน บทเพลงสำหรับเปียโนสี่มือและบทเพลงสำหรับสองเปียโน (โดยมุ่งประเด็นไปที่เชิงเปรียบเทียบความสัมพันธ์และความแตกต่างของบทเพลงแต่ละประเภท)

1.2 วัตถุประสงค์

ผู้แสดงมีวัตถุประสงค์ในการแสดงดังนี้

1.2.1 เพื่อส่งเสริมและพัฒนาศักยภาพในการบรรเลงเปียโน

1.2.2 เพื่อศึกษาและเพิ่มพูนองค์ความรู้ในด้านการบรรเลงดนตรีเชมเบอร์

1.2.3 เพื่อเผยแพร่ผลงานการแสดงเดี่ยวเปียโนให้แก่บุคคลที่มีความสนใจในงานแสดงดนตรี

1.2.4 เพื่อรวบรวมข้อมูลของนักประพันธ์ บทประพันธ์ที่ใช้ในการแสดง รวมทั้งข้อมูลอื่น ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องอย่างละเอียด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.3 วิธีดำเนินการวิจัย

1.3.1 คัดเลือกบทประพันธ์สำหรับแสดง

1.3.2 ปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์และอาจารย์วิชาทักษะดนตรี

1.3.3 ศึกษาและหาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับบทประพันธ์ที่ใช้แสดง

1.3.4 วิเคราะห์บทประพันธ์และวางแผนการฝึกซ้อมให้เหมาะสม

1.3.5 ตรวจสอบความเรียบร้อยในการแสดงและแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้น

1.3.6 วิเคราะห์ผลการวิจัยและสรุปผลเป็นรูปเล่ม

1.3.7 จัดแสดงผลงาน

1.4 ขอบเขตการแสดง

การคัดเลือกบทเพลง ผู้แสดงได้กำหนด 4 บทเพลงที่ใช้แสดงโดยคำนึงถึงผู้ประพันธ์และประเภทของบทเพลง โดยผู้วิจัยได้คัดเลือกบทประพันธ์ที่ประพันธ์โดยฟร็องซีส ปูแลงทั้งสิ้นดังต่อไปนี้

1.4.1 Sonata for Piano Four Hands, FP 8

- Prelude
- Rustique
- Final

1.4.2 Les Soirées de Nazelles, FP 84

- Préambule
- Cadence (1)
- La comble de la distinction
- La cœur sur la main
- La désinvolture et la discrétion
- La suite dans les idées
- Le charme enjôleur
- Le contentement de soi
- Le goût du malheur
- L'alerte vieillisse
- Cadence (2)
- Final

1.4.3 Capriccio (d'après Le Bal masqué), FP 155

1.4.4 Sonata for Two Pianos, FP 156

- Prologue
- Allegro Molto
- Andante Lyrico
- Epilogue

การแสดงเปียโนครั้งนี้จัดขึ้นในวันที่ 7 ธันวาคม พ.ศ. 2563 เวลา 16.30 น. ณ ห้องแสดงดนตรีธงสรวงโดยแบ่งออกเป็น 2 ช่วงการแสดง โดยแบ่งแต่ละช่วงการแสดงออกเป็นสองเพลงใช้เวลาประมาณ 30 นาทีต่อการบรรเลงหนึ่งช่วง พักครึ่งการแสดง 15 นาที รวมเวลาที่ใช้ในการแสดงทั้งหมดประมาณ 1 ชั่วโมง 15 นาที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.5 ประโยชน์ที่ได้รับ

1.5.1 ได้แสดงความสามารถลีลาการแสดงเปียโนทั้งในรูปแบบการแสดงเดี่ยวและการแสดงกลุ่มสู่สาธารณชน

1.5.2 ได้พัฒนาศักยภาพในด้านการแสดงและเทคนิคการบรรเลงเปียโน

1.5.3 ได้ศึกษาข้อมูลเชิงลึกทั้งในด้านดนตรีศึกษา ดนตรีวิทยา วรรณกรรมเปียโนและประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับประเด็นที่สนใจศึกษา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

2.1 ชีวประวัติของฟร็องซีส ปูแลง

ฟร็องซีส ปูแลง (Francis Poulenc, ค.ศ. 1899-1963) นักเปียโนและคีตกวีชาวฝรั่งเศส เกิดณ กรุงปารีส มารดาชื่อ Jenny Royer ผู้มีอิทธิพลอย่างมากต่อการเล่นดนตรีในวัยเยาว์ของปูแลง เป็นผู้ปลูกฝังการเล่นและการฝึกซ้อมเปียโนตั้งแต่อายุ 5 ปี ในฐานะนักเปียโนที่ประสบความสำเร็จ เธอแนะนำให้ปูแลงรู้จักกับดนตรีของโวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart, ค.ศ. 1756-1791) โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, ค.ศ. 1862-1918) และนักประพันธ์บทเพลงคลาสสิกอื่น ๆ อีกหลายคน โดยตลอดชีวิตของปูแลงนั้น โมสาร์ทและเดอบุสซียังคงเป็นนักแต่งเพลงที่เขาชื่นชอบ

เมื่อปูแลงอายุ 11 ปีได้รับการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีโดยมีส่วนในการฟังชุดเพลงร้องชื่อ *Die Winterreise* (ค.ศ. 1827) ของฟรานซ์ ชูเบิร์ต (Franz Schubert, ค.ศ. 1797-1828) ประสบการณ์นี้ทำให้ปูแลงมีความปรารถนาที่จะร้องเพลงอย่างมืออาชีพ แม้ว่าความฝันนี้จะอยู่ได้ไม่นานหลังจากอายุ 14 ปีแต่ความสำคัญของท่วงทำนองในดนตรีของเขาเริ่มต้นจากความปรารถนาแรกเริ่มนี้

ปูแลงในวัย 12 ปีได้เริ่มเรียนกับครูที่มีอิทธิพลมากที่สุดในชีวิตคือ Ricardo Viñes (ค.ศ. 1875-943) นักเปียโนชาวสเปน พื้นฐานทางดนตรีและเทคนิคก่อตัวขึ้นและพัฒนาขึ้นจากการสอนของ Viñes นอกจากนี้ปูแลงยังมีเพื่อนนักดนตรีอีกคนหนึ่งชื่อ จอร์จ โอริก (Georges Auric, ค.ศ. 1899-1983) ผู้เป็นหนึ่งในสมาชิกของกลุ่ม Les Six เช่นเดียวกับปูแลง รวมทั้งเป็นที่ปรึกษาของเอริก ซาตี (Erik Satie, ค.ศ. 1866-1925) ทั้งสองต่างก็เริ่มต้นการเรียนรู้ดนตรีจาก Viñes ในช่วงเวลานี้ ปูแลงยังสามารถทำความรู้จักกับกวีสมัยใหม่ที่ชื่นชอบเป็นการส่วนตัว เช่น Guillaume Apollinaire (ค.ศ. 1880-1918) Max Jacob (ค.ศ. 1876-1944) และ Paul Éluard (ค.ศ. 1895-1952) โดยกวีเหล่านี้กลายเป็นแรงบันดาลใจสำหรับวรรณกรรมเพลงส่วนใหญ่ของปูแลง

ในปี ค.ศ. 1917 ปูแลงได้ทำการแสดงดนตรีสาธารณะเป็นครั้งแรกในฐานะนักแต่งเพลง *Rapsodie nègre* (ค.ศ. 1917) เขาทั้งเล่นเปียโนและร้องเพลง พร้อมกับวงเชมเบอร์ซึ่งประกอบด้วยฟลูต คลาริเน็ตและวงสตริงควอร์เท็ต ผลงานชิ้นนี้ประสบความสำเร็จอย่างมากโดยมีอีกอร์ สตราวินสกี (Igor Stravinsky, ค.ศ. 1882-1971) นักประพันธ์เพลงชาวรัสเซียเข้ามาช่วยปูแลงในการเผยแพร่ผลงานที่ Chester Music Publishing House ของลอนดอน ไม่กี่ปีต่อมาผู้ก่อตั้ง Ballets Russes ชื่อ Serge Diaghilev (ค.ศ. 1872-1929) ร่วมกับสตราวินสกีได้บันทึกความสำเร็จของปูแลงและช่วยในการแต่งเพลงขนาดใหญ่ครั้งแรก คือบัลเลต์ชื่อ *Les biches* (ค.ศ. 1923) จัดแสดงครั้งแรกในปี ค.ศ. 1924

ทศวรรษที่ 1920 เป็นทศวรรษที่สำคัญในชีวิตทางดนตรีของปูแลง ร่วมกับคีตกวีชาวฝรั่งเศสร่วมสมัยอีกห้าคน ได้แก่ จอร์จ โอริก (Georges Auric, ค.ศ. 1899-1983) ดาเรียส มิโยด์ (Darius Milhaud, ค.ศ. 1892-1974) อาเธอร์ ออเนกเกอร์ (Arthur Honegger, ค.ศ. 1892) แจร์เมน แตร์แฟร์ (Germaine Tailleferre, ค.ศ. 1892-1983) และหลุยส์ ดูเรย์ (Louis Durey, ค.ศ. 1888-1979) ได้รับการขนานนามให้เป็น "Les Six Français" โดยนักวิจารณ์เพลงชื่อว่า Henri Collet (ค.ศ. 1885-1951) ในปี ค.ศ. 1920 กลุ่มดนตรีใหม่นี้ได้ค้นพบวิสัยทัศน์ทางดนตรีในมุมมองของนักเขียนและกวีชื่อ Jean Cocteau (ค.ศ. 1889-1963) ซึ่งส่วนหนึ่งเป็นปฏิกิริยาต่อต้านดนตรีเยอรมันและดนตรีของเดอบุสซี การต่อต้านในดนตรีของกลุ่มนี้ถือได้ว่าเป็นอนุพันธ์ของดนตรีเดอบุสซี อาจมาจากรสนิยมของซาตี ซึ่งแนวคิดทางดนตรีนี้ได้รับการส่งเสริมโดย Cocteau แต่ถึงอย่างไรสุนทรียะส่วนนี้ไม่ได้มีผลต่อปูแลงแต่อย่างใดโดยที่ปูแลงได้กล่าวว่า “ไม่สามารถทำได้หากไม่มีดนตรีของเดอบุสซี” ซึ่งนักประพันธ์เพลงในกลุ่มแต่ละคนยังคงรักษาเอกลักษณ์ทางดนตรีที่แตกต่างกันไว้ แม้ว่าพวกเขาจะมีชื่อเสียงขนานนามจากรสนิยมทางดนตรีของซาตี แต่ซาตีก็แสดงให้เห็นชัดเจนว่าไม่จำเป็นต้องมีกลุ่มดนตรีของซาตี เพราะศิลปะของนักแต่งเพลงแต่ละคนควรเป็นแบบเฉพาะตัว ตลอดช่วงเวลาสั้นๆ กลุ่ม Les Six ได้ทำงานร่วมกันไม่บ่อยนักและแตกสลายลงภายหลังปี ค.ศ. 1921

ในช่วงปี ค.ศ. 1922-1924 ปูแลงได้ศึกษาลีลาสัมพันธ์ (Counterpoint)[1] กับ Charles Koechlin (ค.ศ. 1867-1950) โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการวางเสียงประสานในบทเพลงร้องประสานเสียงของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, ค.ศ. 1685-1750) ซึ่งมีอิทธิพลอย่างมากในรูปแบบการประพันธ์เพลงในผลงานช่วงแรก มักมีการใช้ออสตินาโต (Ostinato) หรือแนวยืนพื้นซ้ำ ๆ ดังที่เห็นได้ชัดเจนในบทเพลง *Rapsodie nègre* และ *the Mouvements perpétuels* (ค.ศ. 1918) นอกจากนี้ผลงานบทเพลงร้องประสานเสียงที่ไม่มีการบรรเลงประกอบของปูแลง ยังแสดงให้เห็นถึงความสำเร็จในการศึกษาลีลาสัมพันธ์ผ่านท่วงทำนองและเสียงประสานในบทเพลง

ในปี ค.ศ. 1934 ปูแลงเริ่มทำงานร่วมกับนักร้องบาริโทนชื่อว่า Pierre Bernac (ค.ศ. 1899-1979) โดยก่อตั้งวงดนตรีดูโอ (Duo) ซึ่งคงอยู่ได้นานถึง 25 ปี และด้วยเหตุนี้เป็นแรงบันดาลใจของปูแลง ในการเริ่มเขียนเพลงร้องศิลป์ (Art song)[2] แม้ว่าผลงานที่สำคัญในการแสดงออกของดนตรีปูแลงเป็นผลงานประเภทเดี่ยวเปียโน (ครอบคลุมช่วงปี ค.ศ. 1918-1940) แต่บทเพลงร้องศิลป์ อุปรากร เพลงร้องประสานเสียงและดนตรีเชมเบอร์ค่อย ๆ มีความสำคัญมากขึ้น แม้ปูแลงจะรู้ว่าตนไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งของกลุ่มล้ำยุค (Avant-garde) อีกต่อไปหลังจากการสิ้นสุดยุครุ่งเรืองของกลุ่ม

[1] ลีลาสัมพันธ์ (Counterpoint) คือ วิชาหนึ่งในหมวดทฤษฎีดนตรี ว่าด้วยการเขียนทำนองสอดประสานให้เกิดความสัมพันธ์กันอย่างเหมาะสมในแง่ของทำนอง จังหวะ และเสียงประสาน ทั้งในแนวนอนและแนวตั้ง

[2] เพลงร้องศิลป์ (Art Song) คือเพลงขับร้องเดี่ยวคลาสสิกขนาดสั้น มักบรรเลงประกอบด้วยเปียโนหรือวงดนตรี ต้องอาศัยเทคนิคการขับร้องขั้นสูง มีเนื้อหาทางดนตรีเข้มข้น มักนำเนื้อร้องมาจากบทกวี

Les Six แต่ปูแลงรู้สึกว่าบทเพลงร้องศิลป์เป็นนวัตกรรมที่สร้างสรรค์ที่สุดในบรรดาบทประพันธ์ทั้งหมดของเขา

ในปี ค.ศ. 1936 ปูแลงได้ปลุกศรัทธาทางศาสนาคริสต์นิกายโรมันคาทอลิกด้วยการเดินทางไปแสวงบุญที่เมือง Rocamadour หลังจากการเสียชีวิตของเพื่อนในวัยเด็กซึ่งเป็นนักแต่งเพลงชื่อว่า Pierre-Octave Ferroud (ค.ศ. 1800-1936) สำหรับผลงานของปูแลงในช่วงนี้เริ่มมีความแตกต่างระหว่างเพลงศาสนาและเพลงทางโลกชัดเจนมากขึ้น โดยบทเพลงแรกที่ปูแลงเขียนขึ้นซึ่งมีความเกี่ยวข้องโดยตรงจากประสบการณ์ทางศาสนาคือ บทเพลง *Litanies la Vierge noire* (ค.ศ. 1936) รวมทั้งยังมีบทเพลงอื่น ๆ เช่น *Stabat mater* (ค.ศ. 1950) และ *Mass in G Major* (ค.ศ. 1937) อย่างไรก็ตามนิสัยโลดโผนและความเป็นโลกิยนิยมของปูแลงก็มิยอมปราชัยโดยง่าย โดยนอกจากเพลงที่มีความเกี่ยวพันกับศาสนาแล้วปูแลงยังได้ประพันธ์ *Les mamelles de Tirésias* (ค.ศ. 1945) และ *Chansons gaillardes* (ค.ศ. 1926)

ปูแลงเริ่มออกแสดงทัวร์คอนเสิร์ตครั้งแรกในสหรัฐอเมริกาในปี ค.ศ. 1948 และได้ดำเนินไปถึงปี ค.ศ. 1960 โดยเริ่มเดินทางไปกับ Bernac และนักร้องโซปราโนชื่อ Denise Duval (ค.ศ. 1921-2016) Bernac ได้เคยกล่าวไว้ว่า ถึงแม้โดยปกติทั่วไปปูแลงจะไม่ชอบการเดินทาง แต่การไปอเมริกาก็ทำให้ปูแลงเพลิดเพลิน

ในปีสุดท้ายของช่วงชีวิตปูแลง ได้แต่งเพลงเชมเบอร์เป็นส่วนใหญ่ อย่างเช่น บทเพลง *Sonatas* สำหรับฟลูต โอโบและคลาริเน็ต รวมทั้งบทประพันธ์ *Élégie for Two Pianos* (ค.ศ. 1959) ในวันที่ 30 มกราคม ปี ค.ศ. 1963 ปูแลงได้เสียชีวิตอย่างกะทันหันเมื่ออายุได้ 64 ปีด้วยอาการหัวใจวาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2 ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการประพันธ์เพลงของปูแลงในแต่ละช่วงสมัย

วิธีการประพันธ์เพลงของปูแลงมีความโดดเด่นอย่างปฏิเสธไม่ได้แม้ว่าสำเนียงในดนตรีของเขาจะเป็นระบบอิงกุญแจเสียง (Tonal) และระบบกระแสคลาสสิกใหม่ (Neo-Classicism) เขามองว่าตนเองเป็นเหมือนโมสาร์ทหรือชูเบิร์ตสมัยใหม่ ดนตรีของปูแลงยังคงยึดมั่นในรสนิยมทางดนตรีตามช่วงเวลาที่แต่งขึ้น แต่ยังคงรักษาเอกลักษณ์ของดนตรีไว้ เป็นการยากที่ศิลปินหลายคนจะพยายามจำแนกผลงานของปูแลงออกเป็นหมวดหมู่และช่วงเวลาที่ชัดเจน แม้ว่าผู้เขียนบางคนจะพยายามทำสิ่งนี้แต่ผลลัพธ์ที่ได้มักเกิดความขัดแย้งในช่วงเวลาบ่อยครั้ง Keith Daniel (ค.ศ. 1946-2021) หนึ่งในผู้ศึกษาเรื่องนี้สามารถนำเสนอมุมมองที่น่าสนใจและครบถ้วนที่สุดเกี่ยวกับการสืบค้นความแตกต่างของช่วงเวลาและแบ่งผลงานของปูแลงออกเป็น 4 ช่วงเวลา ดังนี้

2.2.1 ช่วงผลงานที่ได้รับอิทธิพลจาก Fauve (ค.ศ. 1917-1922)

ช่วงผลงานแรกของปูแลงได้รับอิทธิพลมาจากกลุ่มแนวคิด Fauve[3] ซึ่งแนวคิดนี้แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของซาตีและกลุ่ม Les Six ปูแลงได้เขียนบทประพันธ์ทางดนตรีในอุดมคติที่แสดงออกถึงรสนิยมของ Cocteau จากความคิดเห็นของ Claude Rostand (ค.ศ. 1912-1970) นักวิจารณ์เพลงชาวฝรั่งเศส กล่าวว่าจากนักประพันธ์เพลงทั้งหมดในกลุ่ม Les Six ปูแลงเป็นนักประพันธ์ที่สอดคล้องกับสุนทรียภาพทางดนตรีของซาตีมากที่สุด ในเรื่องความเรียบง่ายและความชัดเจน รวมทั้งมีแนวโน้มต่อต้านแนวคิดนักประพันธ์เพลงชาวเยอรมันบางคน บทเพลงเปียโนที่สำคัญจากช่วงเวลานี้ เช่น *Mouvements perpétuels* (ค.ศ. 1919) และ *Sonata for Four Hands* (ค.ศ. 1918) ซึ่งทั้งสองเพลงนี้ได้รับอิทธิพลมาจากซาตี โดยสังเกตได้จากลักษณะการใช้โมด (Modalism) ความชัดเจนและโปร่งใสในรูปพรรณและสำเนียงแบบพื้นบ้าน นอกจากนั้นบทประพันธ์ในช่วงนี้ของปูแลงยังได้รับอิทธิพลบางส่วนมาจากสตราวินสกี ซึ่งสามารถศึกษาได้จากความรุนแรงของบทเพลงในท่อนแรก (*Prelude*) ของบทเพลง *Sonata for Four Hands* ที่มีลักษณะคล้ายกับเพลง *Le Sacre du printemps* (ค.ศ. 1913) ของสตราวินสกี รวมทั้งท่อนแรกของบทเพลง *Mouvements perpétuels* มีการใช้ระบบอิงกุญแจเสียงคู่ (Bitonality) ซึ่งเป็นเทคนิคที่สตราวินสกีนิยมใช้

2.2.2 ช่วงผลงานกระแสคลาสสิกใหม่ (ค.ศ. 1923-1935)

Daniel เรียกช่วงผลงานนี้ของปูแลงว่า ช่วงอิทธิพลของสตราวินสกี หรือ ช่วงนิยมกระแสคลาสสิกใหม่ เนื่องจากสตราวินสกีได้สร้างผลงานที่ส่งผลกระทบที่ลึกซึ้งต่อปูแลง เมื่อเขาพบว่าเนื้อหาของบทเพลงแตกต่างจากช่วง Fauve ก่อนหน้านี้ ผลงานของปูแลงมักจะยืมเทคนิคมาจากการแต่งเพลงของสตราวินสกี เช่น *Mavra* (ค.ศ. 1922) หรือ *Pulcinella* (ค.ศ. 1920) และยังมีความหลากหลายในการจัดองค์ประกอบมากขึ้นโดยเน้นที่ออสตินาโตและการใช้แนวยืนพื้นซ้ำ ๆ น้อยลง ในช่วงนี้ปูแลงเริ่มต้นการเขียนผลงานขนาดใหญ่เช่น *Les biches*, *Concert champêtre* (ค.ศ. 1927-1928) และ *Aubade* (ค.ศ. 1929) ในขณะที่ปูแลงให้ความสนใจกระแสคลาสสิกใหม่ได้เขียนผลงาน *Suite Français* (ค.ศ. 1935) ซึ่งเป็นผลมาจากการศึกษาบทเพลงชุดของคีตกวีในยุคบาโรก คือ ฟร็องซัว คูเปอแรง (François Couperin, ค.ศ. 1668-1733) และชอง-ฟิลีป ราโม (Jean-Philippe Rameau, ค.ศ. 1683-1764) นอกจากนี้บทเพลง *Concerto for Two Pianos* (ค.ศ. 1932) ของปูแลงยังมีความสัมพันธ์ที่ชัดเจนกับเปียโนคอนแชร์โตของโมสาร์ท โดยเฉพาะบทเพลง *Piano Concerto No.21 ใน C major, K. 467* (ค.ศ. 1785) ในท่อนที่ 2 รวมทั้งเพลง *Chansons gaillardes* ของปูแลงก็เป็นการนำกลับมาของบทเพลงร้องศิลป์ฝรั่งเศสในศตวรรษที่ 16

[3] *Fauve* หรือ *กลุ่มแนวคิด Fauvism* เป็นกลุ่มเคลื่อนไหวเชิงทัศนศิลป์ ที่มีอิทธิพลในช่วงปี ค.ศ.1905-1907 ศิลปินผู้เป็นผู้นำของกลุ่มนี้ ได้รับขนาดนามว่า “Les Fauves” หรือ “Wild Beasts” ลักษณะภาพวาดในกลุ่มนี้เน้นความเรียบง่าย บางครั้งมีการแสดงที่รุนแรง และให้สีสันที่โดดเด่น

2.2.3 ช่วงผลงานกระแสบาโรกใหม่ (ค.ศ. 1936-1952)

ช่วงเวลานี้ปูแลงได้มีอิทธิพลต่อจากคลาวดิโอ มอนเตแวร์ดี (Claudio Monteverdi, ค.ศ. 1567-1643) และบาค จากการพบปะนักฮาร์ปซิคอร์ดชาวฝรั่งเศสชื่อ Wanda Landowska (ค.ศ. 1879-1959) โดยที่เคยกล่าวไว้ว่า เธอเป็นผู้สอนและมอบกุญแจสำคัญในการบรรเลงฮาร์ปซิคอร์ดของบาคให้แก่ปูแลง ประจวบกับช่วงเวลานี้เป็นจุดเริ่มต้นของความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดของ Bernac กับปูแลงและการประพันธ์เพลงร้องศิลป์หลายเพลง ในที่สุดในปี ค.ศ. 1936 ซึ่งตรงกับช่วงการเปลี่ยนศาสนาของปูแลงที่เมือง Rocamadour ซึ่งส่งผลให้เขามีส่วนร่วมกับดนตรีศักดิ์สิทธิ์ ตลอดช่วงเวลานี้งานประพันธ์ของปูแลงให้ความสำคัญกับอารมณ์และความเป็นกวีมากขึ้น และสามารถพบเห็นกระแสโรแมนติกมากขึ้น แม้ว่าปูแลงตัดแนวคิดดนตรีโรแมนติกของเยอรมันลง ซึ่งเป็นแนวคิดหนึ่งของกลุ่ม Les Six แต่ปูแลงเชื่อว่าการนำเสนอดนตรีแบบอัตราจังหวะลัก (Rubato)[4] เป็นการเปลี่ยนแปลงอัตราจังหวะที่สื่อถึงอารมณ์อย่างจริงใจ อาจกล่าวได้ว่าในช่วงนี้ปูแลงได้ค้นพบแง่มุมที่โดดเด่นในสไตล์ของตนเอง ไม่เพียงแค่ยืมแนวคิดของสตาวินสกีหรือซาตีอีกต่อไป

2.2.4 ช่วงผลงานบทประพันธ์ขนาดใหญ่ (ค.ศ. 1953-1963)

งานประพันธ์ช่วงสุดท้ายสุดท้ายของปูแลงที่ Keith Daniel ให้ความสำคัญจะเป็นผลงานจริงจังช่วงสุดท้าย โดยมุ่งเน้นไปที่งานเพลงร้องศาสนา บทเพลงสำหรับเปียโน บทเพลงเชมเบอร์และอุปรากรสองเรื่อง ดังต่อไปนี้ *Stabat Mater*, *Gloria* (ค.ศ. 1959), *Sept Repons des Tenebres* (ค.ศ. 1961-1962), *Sonata for Two Pianos* (ค.ศ. 1953) และ *Sonata for Clarinet and Piano* (ค.ศ. 1962) อุปรากร 2 เรื่อง ชื่อ *Dialogues des Carmelites* (ค.ศ. 1956) และ *La Voix Humaine* (ค.ศ. 1958) เป็นต้น ซึ่งบทประพันธ์ดังกล่าวนี้ล้วนมีเนื้อหาและทำนองที่จริงจังและเข้มข้น แต่ถึงอย่างไรความแตกต่างที่แบ่งแยกช่วงเวลาที่สามและสิ่งนี้ยังคงเป็นที่ถกเถียงกัน ซึ่งนักดนตรีวิทยาบางคนเชื่อว่าความแตกต่างดังกล่าวไม่จำเป็น เนื่องจากงานประพันธ์ในช่วงท้ายของชีวิตปูแลงค่อนข้างหยุดนิ่งและไม่มีการเปลี่ยนแปลงมากนัก

2.2.5 การจำแนกบทประพันธ์ของปูแลงตามทฤษฎีของนักดนตรีวิทยาอื่น ๆ

ในการจัดช่วงเวลาประเภทผลงานเปียโนของปูแลงนั้น มีผู้ให้ความสนใจและจัดประเภทไว้ถึง 3 คน โดยมีทฤษฎีและการแบ่งเวลาตามผลงานที่แตกต่างกันออกไป ดังนี้

[4] อัตราจังหวะลัก (Rubato) คืออัตราความเร็วไม่เคร่งครัด ให้ยืดหยุ่นตามแต่ผู้เล่นจะเห็นควร ในลักษณะที่เมื่อลักจังหวะไปแล้วต้องคืนให้ครบถ้วน

2.2.5.1 Keith Daniel (ค.ศ. 1946-2021)

แบ่งช่วงเวลาออกเป็น 4 ช่วง ได้แก่ ช่วงแรก (ค.ศ. 1916-1922) แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลอันยิ่งใหญ่ของกลุ่ม Les Six และซาตี ช่วงที่สอง (ค.ศ. 1923-1935) โดยรวมแล้วช่วงเวลานี้แสดงให้เห็นถึงความเชี่ยวชาญด้านการใช้เทคนิคต่างๆในการประพันธ์เพลง ทั้งนี้ในผลงานเพลงขนาดสั้นซึ่งนำมารวมเป็นผลงานชุดมีการผสมผสานระหว่างเทคนิคของปูแลงในหลายช่วงสมัยเช่น *Huit nocturnes* (ค.ศ. 1930-1938) และ *15 Improvisations* (ค.ศ. 1932-1959) ช่วงที่สาม (ค.ศ. 1936-1952) เน้นผลงานที่เพลงร้องและลดการใช้เทคนิคลง และช่วงที่ 4 (ค.ศ. 1953-1963) ช่วงนี้เป็นช่วงทศวรรษสุดท้ายของปูแลง ผลเพลงในช่วงนี้ มีความจริงจังและเข้มข้นของเนื้อหา

2.2.5.2 Elizabeth Laufer (ค.ศ. 1963)

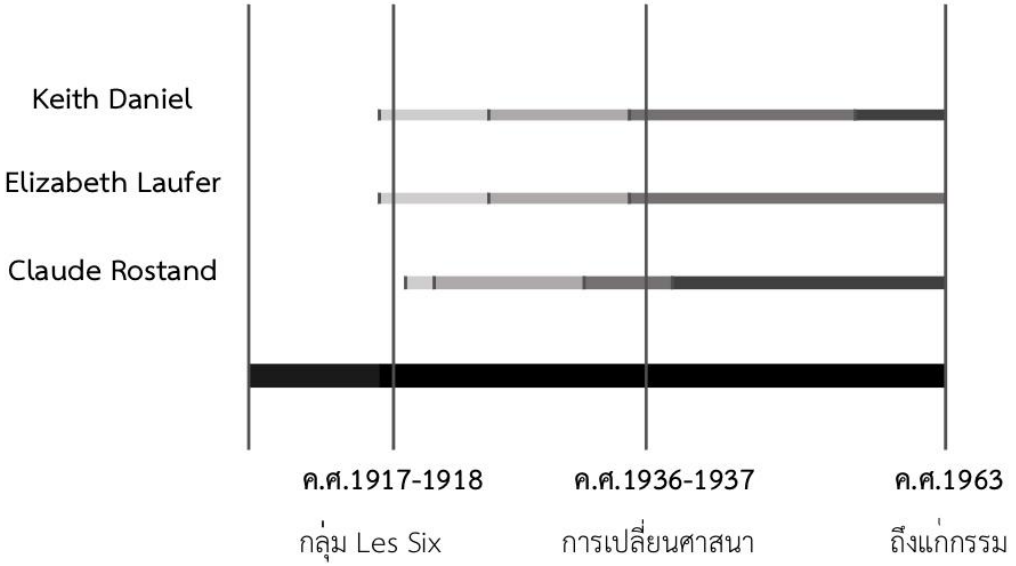
การวิจารณ์ช่วงยุคสมัยในดนตรีของปูแลงของ Laufer มีความเห็นที่ต่างกันออกไปกับ Daniel โดยเชื่อว่าการแบ่งยุคสมัยนั้นเป็นไปตามยุคสมัยโดยทั่วไปของดนตรีในสมัยนั้น โดยในช่วงทศวรรษสุดท้ายในชีวิตของปูแลงได้รวมเป็นช่วงเดียวกันกับยุคก่อนหน้า กล่าวคือสามารถแบ่งยุคสมัยดนตรีของปูแลงออกเป็นเพียง 3 ยุคเท่านั้น

2.2.5.3 Claude Rostand (ค.ศ. 1912-1970)

Rostand วิเคราะห์ช่วงเวลาในรูปแบบการประพันธ์เพลงของปูแลง โดยเชื่อว่าสามารถแยกแยะช่วงเวลาในการทำงานของปูแลงได้โดยต้องไม่มีปัญหาและเงื่อนไขมากเกินไปในช่วงเวลาต่าง ๆ ซึ่งช่วงแรกคืออิทธิพลจากกลุ่ม Fauves (ค.ศ. 1918-1920) คือช่วงเวลาที่ปูแลงเริ่มสร้างเทคนิคของตนเอง ช่วงที่สอง (ค.ศ. 1921-1930) ช่วงเวลาที่ปูแลงปฏิเสธความรุนแรงและเกรี้ยวกราดในดนตรี ช่วงที่สาม (ค.ศ. 1931-1936) นับว่าเป็นช่วงที่ปูแลงเริ่มมีผลงานที่เป็นเอกลักษณ์และได้รับการยอมรับจากคุณลักษณะพิเศษในบทประพันธ์ในและช่วงสุดท้าย ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1937 เป็นต้นไป เป็นช่วงที่บทประพันธ์ของปูแลงโดดเด่นด้วยความเชี่ยวชาญที่สมบูรณ์ของวิธีการแสดงออกในความหลากหลายที่ยิ่งใหญ่ที่สุด โดยที่เราควรทราบว่าช่วงเวลาเหล่านี้ต่างเชื่อมต่อกันอย่างกลมกลืน

สิ่งที่น่าสนใจสำหรับการศึกษายุคสมัยบทเพลงของปูแลงในการวิเคราะห์ของนักดนตรีวิทยาแต่ละคนนั้น จะพบว่าทั้งสามให้ความสำคัญเชิงโครงสร้างที่สำคัญเกี่ยวกับการอยู่ในกลุ่ม Les Six และการเปลี่ยนศาสนาของปูแลงโดยรวมเป็น 3 ช่วงใหญ่ โดยมีความคลาดเคลื่อนกันเป็นเวลาไม่มากกว่า 1 ปี ทั้งนี้ทฤษฎีของ Rostand แทรกช่วงเวลาเพิ่มเติมระหว่างปี ค.ศ. 1920 ถึง 1930 ในขณะที่ Daniel แบ่งช่วงทศวรรษสุดท้ายในชีวิตของปูแลงให้เป็นช่วงเวลาที่แยกจากกัน (ตารางที่ 1)

ตารางที่ 1 การเปรียบเทียบการแบ่งยุคสมัยบทเพลงของปูแลง



2.3 บทประพันธ์ของปูแลง

2.3.1 การรวบรวมและเรียบเรียงลำดับผลงานของปูแลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การรวบรวมและเรียบเรียงลำดับผลงานของปูแลงนั้นใช้คำย่อคือ FP ซึ่งย่อมากจาก Francis Poulenc โดย Carl B. Schmidt (ค.ศ. 1919) ในปี ค.ศ. 1995 ซึ่งรวบรวมทั้งบทประพันธ์ที่เป็นที่รู้จัก ผลงานที่ยังไม่สำเร็จ ผลงานที่ไม่ได้เผยแพร่และผลงานที่สูญหาย โดยรวบรวมประวัติโดยละเอียดขององค์ประกอบผลงาน การแสดง ผลงานต้นฉบับและการตีพิมพ์ โดยระบุไว้ว่าผลงานการประพันธ์ของ ปูแลงมีทั้งหมด 185 บท แต่เนื่องจากมีบางบทประพันธ์ที่มีมากกว่าหนึ่งรูปแบบ อาทิ FP14a และ FP14b ที่เป็นบทประพันธ์เดียวกันแต่เรียบเรียงสำหรับเครื่องดนตรีต่างชนิดกันจึงนับไว้เป็นหมายเลขบทประพันธ์เดียวกัน โดยจำนวนและประเภทของบทประพันธ์ของปูแลงถูกจำแนกตามตารางที่ 2

ตารางที่ 2 บทประพันธ์ของปูแลง

ประเภทของบทประพันธ์	จำนวนบทประพันธ์ (จำนวนบทประพันธ์ที่เรียบเรียงใหม่)
บทเพลงสำหรับเดี่ยวเปียโน	37 (7)
บทเพลงสำหรับเปียโนดูเอ็ท	4
บทเพลงสำหรับดนตรีเชมเบอร์	18 (2)
คอนแชร์โตสำหรับเครื่องคีย์บอร์ด	4
บทเพลงสำหรับเพลงร้องประสานเสียง	15
บทเพลงร้องศิลป์	53
บทเพลงสำหรับร้องและวงดนตรี	8 (4)
บทเพลงร้องประสานเสียงและวงออร์เคสตรา	5 (1)
อุปราการ	6
บัลเลต์	5 (1)
บทเพลงสำหรับวงออร์เคสตรา	10 (4)
บทเพลงประกอบภาพยนตร์	13
บทประพันธ์ที่สูญหายหรือถูกทำลาย	26

จะสังเกตได้ว่า จากบทประพันธ์ทั้งหมดของปูแลง 185 บท มีผลงานเดี่ยวสำหรับเครื่องคีย์บอร์ด 37 บท ในขณะที่บทเพลงที่เกี่ยวข้องกับเปียโน 98 บท แต่บทเพลงที่เกี่ยวข้องกับเพลงร้องมีถึง 81 บท ในขณะที่บทเพลงสำหรับวงเชมเบอร์เครื่องเป่ามี 12 บท และสำหรับเครื่องสายมีเพียง 4 บทเท่านั้น ซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นว่าปูแลงให้ความสำคัญกับการประพันธ์บทเพลงร้องและบทเพลงสำหรับคีย์บอร์ดมากกว่าบทประพันธ์ประเภทอื่น

2.3.2 ความสัมพันธ์ระหว่างบทเพลงเปียโนและบทเพลงร้องของปูแลง

สัดส่วนของบทประพันธ์ของปูแลงมีความโน้มเอียงไปทางผู้บรรเลงที่มีความเกี่ยวข้องกับการหายใจ อย่างเช่นบทประพันธ์เพลงร้องหรือบทประพันธ์สำหรับเครื่องเป่า พร้อมกับที่สังเกตได้ว่าการเขียนบทประพันธ์สำหรับเครื่องสายนั้นยากลำบากสำหรับปูแลง แสดงให้เห็นว่าการใช้ภาษาดนตรีของปูแลง เชื่อว่าการหายใจคือความหมายที่เป็นธรรมชาติของประโยคเพลง (Phrase) ทั้งนี้เป็นที่ชัดแจ้งว่าอุดมคติของเสียงมนุษย์เป็นตัวกำหนดเครื่องดนตรีในบทประพันธ์ของปูแลง รวมถึงลักษณะสังคีตลักษณ์และรูปพรรณในผลงานส่วนใหญ่ ปูแลงได้เลือกใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพราะสามารถหายใจและสร้างประโยคเพลงได้เหมือนกับเสียงมนุษย์ ซึ่งลักษณะเฉพาะของภาษาดนตรีนี้มีความสำคัญต่อความเข้าใจในบทประพันธ์เปียโน

ทั้งนี้อีกหนึ่งในเหตุผลที่ทำให้ปูแลงหันมาเขียนบทประพันธ์สำหรับดนตรีเดี่ยวเปียโนในช่วงทศวรรษที่ 1930 คือ แม้ว่าจะเกิดมาในครอบครัวที่ร่ำรวย แต่ปูแลงได้รับผลกระทบของภาวะเศรษฐกิจถดถอยครั้งใหญ่ เนื่องจากวิกฤตเศรษฐกิจที่ฝรั่งเศสในปี ค.ศ. 1929 ความหดหู่ครั้งใหญ่ได้ปกคลุมไปทั่วยุโรป ความรุ่งเรืองของกลุ่มนาซีและอดอล์ฟ ฮิตเลอร์ (ค.ศ. 1933-1945) ในเยอรมนีทำให้วิกฤตทางการเมืองในฝรั่งเศสมีสถานการณ์ยากลำบากสำหรับประชาชนทุกคน รวมทั้งปูแลงเองก็ได้สูญเสียเงินจำนวนมากเมื่อธนาคารล้มละลาย โดยที่ 3 ปีก่อนเกิดวิกฤตการณ์นี้ ปูแลงได้ซื้อที่ดินขนาดใหญ่ในเมือง Touraine ซึ่งการลงทุนดังกล่าวส่งผลต่อเสถียรภาพทางการเงินของปูแลงเป็นอย่างมาก เนื่องจากสถานภาพทางการเงินของครอบครัวไม่เพียงพอสำหรับการลงทุนครั้งใหญ่เช่นนี้ ปูแลงจึงจำเป็นต้องต้องหาแหล่งรายได้ใหม่อย่างเร่งด่วน โดยประพันธ์บทเพลงสำหรับเปียโนที่มีความยาวน้อยลง ซึ่งเป็นบทเพลงที่มีความต้องการทางตลาดสูงและได้ผลตอบแทนมาก เหตุผลเพราะว่าเปียโนเป็นเครื่องดนตรีที่นิยมอยู่เสมอ แต่บทเพลงเหล่านี้บางผลงานก็ไม่เป็นที่พึงพอใจสำหรับปูแลง

2.3.3 คุณลักษณะของบทประพันธ์ของปูแลง

ขอบเขตทางเทคนิคในดนตรีของปูแลงในการใช้รูปแบบเสียงประสาน ท่วงทำนองและจังหวะมีรากฐานมาจากอิทธิพลของยุคก่อนหน้า รวมทั้งกระแสคลาสสิกใหม่ ปูแลงเคยกล่าวไว้ว่า การที่ได้ศึกษาเกี่ยวกับการเขียนลีลาสัมพันธ์นั้นมีอิทธิพลอย่างชัดเจนมาก มุมมองของปูแลงต่อวิชาลีลาสัมพันธ์นี้ไม่ใช่ดนตรีแบบดั้งเดิม แต่ถือเป็นการนำพาท่วงทำนองไปสู่ความเป็นดนตรีเหนือกฎที่เคยมีมา เช่นการเกลาของโน้ตตัวที่เจ็ดและข้อห้ามในการขนานขั้นคู่ห้า การยกเลิกการกระโดดในขั้นคู่สี่ และการเตรียมของขั้นคู่เก้า เป็นต้น

ในการวิเคราะห์บทประพันธ์ของปูแลง โดยปกติมักจะมีลักษณะสังคีตลักษณ์ที่เรียบง่าย ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นดนตรีบรรเลงในรูปแบบสังคีตลักษณ์รอนโด หรือรูปแบบสังคีตลักษณ์อื่นที่แต่งขึ้นอย่างอิสระตามทำนองหลัก (Theme) ที่หลากหลาย เพลงของเขาหลีกเลี่ยงการพัฒนารูปแบบรวมถึงการซ้ำ เพื่อพัฒนาโครงสร้างของบทเพลง บทเพลงโซนาตาของปูแลงรวมทั้งบทประพันธ์อื่นไม่มีการใช้สังคีตลักษณ์แบบโซนาตา รวมทั้งหลีกเลี่ยงการนำทำนองหลักกลับมาพัฒนาเสียงประสานในบทเพลง ในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ที่มีขนาดใหญ่ขึ้น ปูแลงมักจะเขียนเป็นบทเพลงท่อนที่สั้นหลายท่อน แล้วนำมาประกอบรวมกัน เช่น *Huit Nocturnes* สำหรับเดี่ยวเปียโน หรือ *Stabat Mater* สำหรับนักร้องโซปราโน นักร้องประสานเสียงและวงออร์เคสตรา ซึ่ง Keith Daniel อธิบายบทประพันธ์รูปแบบนี้ว่าเป็นโครงสร้างแบบเซลลูลาร์โดยจะมีโมทีฟที่สั้น (โดยทั่วไปจะมีความยาว 1-2 ห้อง) เกิดขึ้นอย่างกะทันหัน และจะเปลี่ยนไปทำนองหลักหรือโมทีฟใหม่ โครงสร้างนี้มีแนวคิด

ซึ่งตรงกันข้ามกับกลุ่มนิยมพัฒนาแนวทำนอง มีความเป็นอิสระและมักไม่พบในของเนื้อหาของบทเพลงจากนักประพันธ์คนอื่นโดยมีหน้าที่เพียงเพื่อเป็นท่อนเชื่อมสู่แนวคิดถัดไป

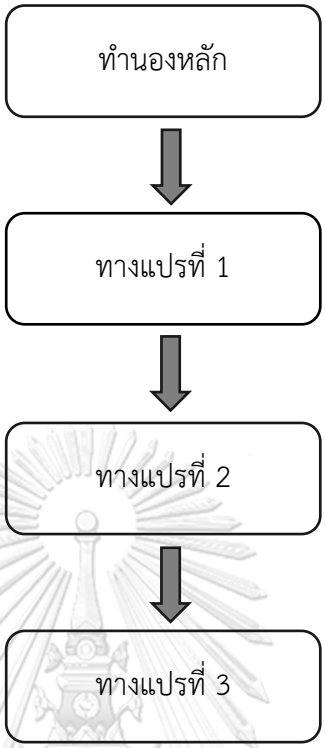
ในทางการใช้เสียงประสาน ปูแลงไม่ใช่คนที่บุกเบิกวิธีการประพันธ์เพลงแบบใหม่ โดยส่วนใหญ่แล้วผลงานของปูแลงจะอยู่ในระบบไดอาโทนิก (Diatonic) ซึ่งเป็นระบบที่เกิดขึ้นมาก่อนแล้วบ่อยครั้งที่ผลงานของปูแลงไม่สามารถนำมาเปรียบเทียบเสียงประสานแบบกระด้าง (Dissonant Harmony) กับการใช้เสียงประสานแบบดั้งเดิมได้ (ซึ่งเห็นได้ในบทประพันธ์ของเบโธเฟน หรือนักประพันธ์ในยุคโรแมนติกตอนปลายอย่างเช่นลิสต์) เนื่องจากเสียงประสานมักจะผนวกเข้ากับแนวทำนองจนแทบจะแยกกันไม่ออก ทำให้มีความยากในการวิเคราะห์เสียงประสานของบทประพันธ์ รวมทั้งการใช้โมดและระบบอิงกุญแจเสียงคู่ เกิดขึ้นบ่อยครั้งในดนตรีของปูแลง ซึ่งเป็นผลงานอิทธิพลจากดนตรีของสตราวินสกีและซาตี

2.4 คุณลักษณะของบทประพันธ์ประเภททำนองหลักและการแปร (Theme and Variations)

บทประพันธ์ประเภททำนองหลักและการแปร (Theme and Variations) นั้นเป็นสังคีตลักษณ์ทางดนตรีประเภทหนึ่งที่มีความเรียบง่ายไม่ซับซ้อน โครงสร้างของบทเพลงเริ่มต้นด้วยการนำเสนอแนวคิดทางดนตรี ซึ่งเรียกว่า ทำนองหลัก โดยทำนองหลักสามารถมีใจความสั้นเพียง 8 ห้องหรือยาวกว่าตามแต่ผู้ประพันธ์ มักมีทำนองเป็นที่จดจำได้โดยง่ายซึ่งผู้ประพันธ์สามารถเขียนทำนองหลักขึ้นใหม่หรือนำทำนองจากบทเพลงที่มีอยู่ก่อนแล้วก็ได้

เมื่อนำเสนอทำนองหลักแล้ว ผู้ประพันธ์จะนำทำนองนั้นมาเล่นซ้ำโดยมีการแปรทำนองไปในอีกแนวทางหนึ่ง ซึ่งการเล่นซ้ำในครั้งใหม่เรียกว่าทางแปรที่ 1 (Variations 1) โดยที่ผู้ประพันธ์จะทำการแปรทำนองไปทิศทางที่ต่างกัน โดยปกติแล้วผู้ประพันธ์มักจะใช้เทคนิคการบรรเลงที่เหมือนกันในแต่ละทางแปร ซึ่งผู้ประพันธ์บทเพลงประเภทนี้จะทำการแปรเช่นนี้ เมื่อจบอีกหนึ่งทางแปรก็เริ่มต้นที่ทางแปรต่อไปโดยจะทำเช่นนี้ไปเรื่อย ๆ จนดำเนินไปจนถึงทางแปรสุดท้าย ตามที่ผู้ประพันธ์จะเห็นสมควร บทประพันธ์ประเภททำนองหลักและการแปรจะมีการใช้เทคนิคในแต่ละทางแปรที่แตกต่างกัน แต่ยังคงใจความของทำนองหลักในเวลาเดียวกัน โดยสามารถศึกษาโครงสร้างของบทประพันธ์ประเภททำนองหลักและการแปรเพิ่มเติมได้จากตารางที่ 3

ตารางที่ 3 โครงสร้างของบทประพันธ์ประเภท Theme and Variations



สำหรับการนำทำนองหลักมาแปรในแต่ละทางแปร โดยปกติแล้วมีองค์ประกอบทางดนตรีที่ผู้ประพันธ์หลายคนนิยมนำมาใช้สำหรับการเรียบเรียง ดังต่อไปนี้

การแปรแนวทำนอง

นักประพันธ์จำนวนไม่น้อยมักจะนำทำนองหลักมาแปรในทางที่ต่างออกไปจากเดิม อาทิ การเพิ่มโน้ต การลดทอนโน้ตและการพลิกกลับโน้ต (หากในทำนองหลักโน้ตมีทิศทางขึ้น ทางแปรจะเปลี่ยนเป็นทิศทางลง) ทั้งนี้เทคนิคที่พบเห็นโดยทั่วไปคือการเพิ่มโน้ตประดับ (Ornament) และการเล่นโน้ตแยก (Arpeggio)

การแปรแนวบรรเลงประกอบ

การแปรแนวบรรเลงประกอบ (Accompaniment) นิยมใช้ในบทประพันธ์ทำนองหลักและการแปรที่ใช้เครื่องดนตรีมากกว่า 1 เครื่อง โดยอาจสลับกันเล่นทำนองในบางทางแปร และเปลี่ยนแนวบรรเลงประกอบให้มีอารมณ์ความรู้สึกที่ต่างกัน

การแปรจังหวะ

ทางแปรประเภทนี้มักนำแนวทำนองหลักมาเปลี่ยนจังหวะในท่อนการแปร แต่มักผสมผสานร่วมกับการแปรแนวทำนองควบคู่ไปด้วย รวมทั้งการเปลี่ยนจังหวะของบทเพลง ตัวอย่างเช่นจากทำนองหลักมีจังหวะเร็ว ทางแปรเปลี่ยนเป็นจังหวะช้า นอกจากนี้การแปรที่พบเห็นได้ทั่วไปอีก

ประเภทคือการแปรอัตราจังหวะของบทเพลง อาทิเช่น ทำนองหลักอยู่ในอัตราจังหวะสามัญ (อัตราจังหวะแบบ 4/4) และในทางแปรเปลี่ยนเป็นอัตราจังหวะแบบ 3/4

การแปรเสียงประสานและกุญแจเสียง

การแปรเสียงประสานเป็นอีกวิธีหนึ่งที่ทำให้บทประพันธ์มีความซับซ้อนมากขึ้น อีกทั้งการเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็นแนวความคิดที่นิยมและสร้างสรรค์สำหรับการแปร ผู้ประพันธ์สามารถเปลี่ยนจากกุญแจเสียงเมเจอร์ในทำนองหลักเป็นกุญแจเสียงไมเนอร์ในทางแปรได้ ซึ่งการแปรกุญแจเสียงไปเป็นกุญแจเสียงร่วม เป็นทางเลือกที่ผู้ประพันธ์ส่วนใหญ่มักเลือกใช้

นอกจากตัวอย่างที่ยกมาข้างต้น ยังมีการแปรองค์ประกอบอื่นทางดนตรี เช่น ความเข้มเสียง การกำหนดเครื่องดนตรี และรูปพรรณของดนตรี ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความสามารถและความคิดสร้างสรรค์ของผู้ประพันธ์ที่แล้วแต่จะพึงรังสรรค์

บทประพันธ์ประเภททำนองหลักและการแปรเป็นที่นิยมในหลายยุคสมัย โดยจะสังเกตได้ว่ามีนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงหลายคนได้ประพันธ์บทประพันธ์ประเภทนี้ไว้หลายเพลง เช่น บทประพันธ์ในยุคบาโรกคือบทเพลง *Goldberg Variations* (ค.ศ. 1741) ประพันธ์โดยบาค ประกอบด้วย 30 ทางแปร บทประพันธ์ในยุคคลาสสิกคือบทเพลง *Ah vous dirai-je, Maman* (ค.ศ. 1781) หรือ *Twinkle Little Star Variations* ประพันธ์โดยโมสาร์ท ประกอบด้วย 12 ทางแปร บทประพันธ์ในยุคโรแมนติกคือบทเพลง *Variations and Fugue on a Theme by Handel* (ค.ศ. 1861) ประพันธ์โดยโยฮันเนส บรามส์ (Johannes Brahms, ค.ศ. 1833-1897) ประกอบด้วย 25 ทางแปรและฟิวก์ 1 บท เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.5 ประเภทและลักษณะของบทเพลงเปียโนดูเอ็ท

เปียโนเป็นเครื่องดนตรีที่มีช่วงเสียงกว้าง และสามารถสร้างสรรค์เสียงประสานได้ในเครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียว นอกจากนี้ยังสามารถเปลี่ยนลักษณะของคุณภาพเสียงได้ตามแต่ผู้บรรเลงหรือผู้ประพันธ์จะพึงรังสรรค์ได้ เหตุเพราะว่าเปียโนสามารถผลิตเสียงได้ครบถ้วน ไม่ว่าจะประกอบจังหวะ บรรเลงทำนอง ใช้บรรเลงประกอบ เสียงประสาน ฉะนั้นเครื่องดนตรีเปียโนจึงมักใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยวตั้งแต่ยุคสมัยแรกที่มีเครื่องดนตรีประเภทลิ่มนิ้วเกิดขึ้นมา ต่อมาภายหลังจึงเริ่มมีการเขียนบทเพลงเปียโนดูเอ็ทขึ้น ทั้งนี้การเพิ่มนักเปียโนเป็นสองคนนั้น สามารถทำให้บทเพลงมีความอลังการ รวมทั้งทำให้เสียงประสานและช่วงเสียงมีความกว้างและเต็มมากขึ้น

ความหมายของเปียโนดูเอ็ท (Piano Duet) จากพจนานุกรมฉบับรวบรวมศัพท์เฉพาะทางดนตรี[5] หมายถึง บทเพลงสำหรับเปียโนที่ต้องใช้ผู้บรรเลง 2 คน โดยมีแนวที่หนึ่งเรียกว่า Primo และแนวที่สองเรียกว่า Secondo ทั้งนี้บทเพลงเปียโนดูเอ็ทที่กล่าวถึงนี้ มีอยู่ 2 ประเภท ดังต่อไปนี้

2.5.1 เปียโนดูเอ็ทแบบสองเปียโน (Piano Duet for Two Pianos)

เปียโนดูเอ็ทแบบสองเปียโน หมายถึง บทเพลงที่นักเปียโนสองคนบรรเลงบนเปียโนคนละตัว กล่าวคือใช้เปียโน 2 หลัง โดยที่ผู้เล่นแต่ละคนจะสามารถครอบครองพื้นที่ของเปียโนหนึ่งตัวได้อย่างเต็มที่ เพราะฉะนั้นช่วงเสียงที่ผู้เล่นคนหนึ่งมี จะค่อนข้างกว้างและสามารถบรรเลงได้ครบ กล่าวคือนักเปียโนแต่ละคนสามารถบรรเลงแสดงลีลาทักษะความสามารถได้อย่างเต็มที่บนเปียโนที่ไม่จำกัดพื้นที่และไม่ต้องคอยจัดท่าการวางมือว่าจะชนหรือขัดกับนักเปียโนอีกคน

บทเพลงประเภทเปียโนดูเอ็ทแบบสองเปียโน เริ่มได้รับความสนใจตั้งแต่เมื่อสมัยครั้งที่ยังเป็นเครื่องดนตรีลิ่มนิ้วยุคแรก หรือเครื่องดนตรีที่เรียกว่า ฮาร์ปซิคอร์ด (Harpsichord) ในศตวรรษที่ 18 ตอนต้น หนึ่งในนักประพันธ์เพลงผู้ประพันธ์บทเพลงสำหรับสองเปียโนไว้หลายบท เช่นบาค นักประพันธ์เพลงและนักดนตรีชาวเยอรมันแห่งยุคบาโรก บาคได้ประพันธ์เพลงสำหรับคีย์บอร์ดไว้มากมาย ทั้งบทเพลงโซนาตาและคอนแชร์โต ซึ่งในสมัยนั้นยังไม่มีเครื่องดนตรีเปียโนอย่างในปัจจุบัน เขาได้แต่งเพลงสำหรับฮาร์ปซิคอร์ดหรือออร์แกน แนวคิดการใช้คีย์บอร์ด 2 เครื่อง คือเพื่อเพิ่มสีสันเสียงประสาน ความเข้มข้นทางเนื้อหาของดนตรี ทั้งนี้ยังทำให้ดนตรีเกิดความหลากหลายในระดับชั้นเพื่อการตกแต่งประดับประดา ถึงกระนั้นบาคก็ไม่ได้แต่งเพลงไว้เพียงเฉพาะบทเพลงสำหรับคีย์บอร์ด 2 เครื่องเท่านั้น แต่ยังมีบทเพลงที่ใช้เครื่องคีย์บอร์ดมากถึง 4 เครื่องด้วยกัน นอกจากนี้ยังมีการนำเอาเครื่องดนตรีอื่น ๆ มาบรรเลงประกอบอีกด้วย

2.5.2 เปียโนดูเอ็ทแบบสี่มือ (Piano Four Hands)

เปียโนดูเอ็ทแบบสี่มือ หมายถึง บทเพลงที่ใช้เครื่องดนตรีเปียโนหลังเดียวบรรเลงโดยนักเปียโนสองคน ผู้เล่นทั้งสองคนจะต้องนั่งบรรเลงบนเปียโนเครื่องเดียวกันหรือในบางกรณีอาจจะนั่งบนเก้าอี้ตัวเดียวกันด้วย ในกรณีที่ใช้เพื่อการสังสรรค์ก็เป็นการเล่นอย่างสนุกสนานในกลุ่มเพื่อนเสริมสร้างความสนิทสนมกันระหว่างเพื่อน แต่ในทางกลับกันการเล่นเปียโนดูเอ็ทแบบสี่มือนั้น ก็ยังมีด้านมืดอยู่เช่นกัน เมื่อกล่าวถึงในเชิงคู่รักหรือความสนิทสนมซึ่งเกี่ยวข้องกับกามารมณ์ ด้วยความใกล้ชิดของท่วงท่าในการบรรเลงเปียโนสี่มือนั้น บางครั้งเมื่อนักเปียโนทั้งสองคนจำเป็นต้องเล่นในช่วงเสียงเดียวกัน อาจจะมีบ้างที่นิ้วมือเกิดสัมผัสกันโดยบังเอิญ รวมทั้งความตั้งใจของผู้ประพันธ์เพลงเองที่แต่งให้มีท่อนที่จะต้องสลับมือกันหรือบรรเลงช่วงเสียงที่อยู่ตรงกับผู้เล่นอีกคน ก็จำเป็นที่จะต้อง

[5] Frank Dawes, “Piano duets,” Grove Music Online, Oxford University Press, accessed July 8, 2020, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21629.

เอื้อมมือไปเล่นเปียโนตรงช่วงเสียงนั้น ฉะนั้นบางคนสามารถใช้การบรรเลงบทเพลงเปียโนสำหรับสี่มือนี้ เพื่อเป็นข้ออ้างในการสนิทชิดเชื้อกับอีกฝ่ายก็เป็นได้[6]

บทเพลงประเภทเปียโนดูเอ็ทแบบสี่มือนั้น ได้รับความนิยมมาตั้งแต่ช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 18 หนึ่งในนักประพันธ์ที่แต่งบทประพันธ์ประเภทนี้ไว้เป็นจำนวนหลายบทคือโมสาร์ท นักประพันธ์เพลงและนักคีย์บอร์ดชื่อดังชาวออสเตรีย เขาเคยเล่นบทเพลงเปียโนดูเอ็ทกับพี่สาวตั้งแต่วัยเยาว์ ต่อมาจึงได้เริ่มเขียนบทเพลงเปียโนดูเอ็ทขึ้นเอง บทเพลงที่นิยมแต่งมักเป็นบทเพลงโซนาตาสำหรับเปียโนสี่มือ (*Sonata for Piano Four Hands*) ภายหลัง ในช่วงยุคศตวรรษที่ 19 มีนักประพันธ์เพลงหลายท่านที่ให้ความสนใจกับการประพันธ์เพลงประเภทนี้ ประกอบกับการที่เครื่องดนตรีเปียโนเริ่มเป็นที่นิยมมีไว้ในบ้านมากขึ้น เนื่องจากชนชั้นกลางมีฐานะมากขึ้นจึงมีกำลังสามารถซื้อเครื่องดนตรีได้ เมื่อผู้คนไปรับชมคอนเสิร์ตที่หอแสดงสำหรับโอกาสที่จะได้ฟังเพลงนั้นอีกครั้ง คือ ต้องไปชมที่หอแสดงคอนเสิร์ตเท่านั้น ไม่มีเครื่องอัดเสียงอย่างในยุคสมัยนี้ ดังนั้นการเล่นเปียโนแบบสี่มือจึงเป็นการนำเอาบทเพลงวงออร์เคสตราลงมาเล่นบนเปียโน ให้ผู้คนสามารถได้รับฟังบทเพลงนั้น ๆ ได้อีกครั้ง ฉะนั้นแล้วไม่ว่าจะเป็นบทเพลงซิมโฟนี อุปรากร บัลเลต์ หรือบทเพลงสำหรับวงออร์เคสตราอื่น ๆ ก็สามารถนำมาบรรเลงบนเปียโนได้ทั้งสิ้น

นักประพันธ์เพลงในยุคต่าง ๆ หลายท่านได้ให้ความสนใจกับบทเพลงสำหรับเปียโนดูเอ็ท ไม่ว่าจะเป็นบทเพลงสำหรับสองเปียโนหรือสี่มือ อาทิเช่นชูเบิร์ต บรามส์ และ สตราวินสกี เป็นต้น บทเพลงสำหรับสองเปียโนที่มีชื่อเสียงมากเป็นตัวอย่าง เช่น *บทเพลง Sonata for Two Pianos in D Major, k. 448* (ค.ศ. 1781) ประพันธ์โดยโมสาร์ท บทเพลง *Rapsodie Espangole* (ค.ศ. 1907) ประพันธ์โดยโมริส ราเวล (Maurice Ravel, ค.ศ. 1875-1937) และบทเพลง *Variations on a Theme by Haydn* ประพันธ์โดยบราห์มส์ เป็นต้น

ต่อมาในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ไปจนถึงช่วงต้นศตวรรษที่ 20 นักประพันธ์ชาวฝรั่งเศสหลายท่านได้สร้างสรรค์ผลงานเปียโนดูเอ็ทสำหรับสี่มือซึ่งเป็นที่รู้จักอยู่หลายบทด้วยกัน เช่น บทเพลง *Jeux d'enfants* (ค.ศ. 1871) ประพันธ์โดยจอร์จ บิเซต์ (George Bizet, ค.ศ. 1838-1875) บทเพลงชุด *Dolly Suite* (ค.ศ. 1897) ประพันธ์โดยกาบริเอล ฟอร์เร (Gabriel Fauré, ค.ศ. 1845-1924) และบทเพลง *Ma mere l'Oye* (ค.ศ. 1910) ประพันธ์โดยราเวล เป็นต้น รวมทั้งนักประพันธ์จากชาติอื่น ๆ ก็ได้ประพันธ์บทเพลงสำหรับเปียโนดูเอ็ทแบบสี่มือไว้หลายบทเช่นกัน อาทิ *Sonata for Piano Four Hands in D Major, Op.6* (ค.ศ. 1797) ประพันธ์โดยเบโธเฟน บทเพลง *Trois Marches Militaires* (ค.ศ. 1818) ประพันธ์โดยชูเบิร์ต

---

[6] Philip Brett, "Piano Four-Hands: Schubert and the Performance of Gay Male Desire." *19th-Century Music* 21, no. 2 (1997), 153.

บทที่ 3
อรรถาธิบายบทเพลง

ในการเลือกบทประพันธ์สำหรับการแสดง ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทประพันธ์สำหรับเปียโนของปูแลงจากประเภทที่แตกต่างกัน คือ บทเพลงสำหรับเปียโนสี่มือ บทเพลงเดี่ยวเปียโนและบทเพลงสำหรับสองเปียโน เพื่อเป็นการเปรียบเทียบให้เห็นถึงการเรียบเรียงเสียงประสานในบทเพลงเปียโนของปูแลงในการใช้สีสันและช่วงเสียงที่แตกต่างกัน โดยมีรายละเอียดอรรถาธิบายบทเพลง ดังต่อไปนี้

3.1 Sonata for Piano Four Hand, FP 8

3.1.1 ลักษณะบทประพันธ์และบทวิเคราะห์เพลง

บทเพลงนี้เป็นบทเพลงเปียโนสำหรับสี่มือบทเดียวของปูแลง นับว่าเป็นบทเพลงที่ได้รับความนิยมและเข้าถึงได้ง่ายที่สุดในบรรดาบทเพลงเปียโนดูเอ็ทของปูแลง ประกอบด้วย 3 ท่อน บทเพลงนี้เขาแต่งให้เพื่อนสาวนักเปียโนในวัยเด็กชื่อ Simone Tilliard (ค.ศ. 1896-1967) ซึ่งทั้งสองก็ยังคงสนิทสนมสนทนาเกี่ยวกับดนตรีและสังสรรค์กันตลอดมา แต่งขึ้นในช่วงที่ปูแลงเข้าร่วมกองทัพทหารฝรั่งเศสในสงครามโลกครั้งที่ 1 ณ เมือง Saint-Martin-sur-le-Pré แล้วเสร็จเมื่อปี ค.ศ. 1918 ทั้งนี้เนื่องด้วยเขาถูกย้ายตำแหน่งมาเป็นนักพิมพ์จึงมีเวลาพอที่จะประพันธ์เพลงได้ บทเพลงโซนาตาสำหรับเปียโนสี่มือบทนี้ถูกตีพิมพ์ครั้งแรกโดยสำนักพิมพ์เชสเตอร์ในปี ค.ศ. 1919

บทเพลงนี้มีทั้งหมด 3 ท่อน และทุกท่อนมีลักษณะสังคีตลักษณ์แบบสามตอน (Ternary Form) โดยจะนำเสนอแนวทำนองแรก แนวทำนองที่สอง และกลับมาที่แนวทำนองแรก (A-B-A) โดยแนวทำนองแรกที่นำกลับมาเล่นซ้ำใหม่นั้น สามารถเหมือนกับตอนแรกหรือดัดแปลงบางส่วนให้มีเทคนิคการเล่นที่ต่างกันออกไปก็ได้ (ตารางที่ 4)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4 โครงสร้างของบทเพลง Sonata for Piano Four Hands, FP 8

ท่อน 1 Prelude	ตอน A ห้องที่ 1-25 ตอน B ห้องที่ 26-44 ตอน A' ห้องที่ 45-69 โคเด็ตตา ห้องที่ 70-71
ท่อน 2 Rustique	ตอน A ห้องที่ 1-8 ตอน B ห้องที่ 9-15 ตอน A' ห้องที่ 16-19 โคเด็ตตา ห้องที่ 20-22

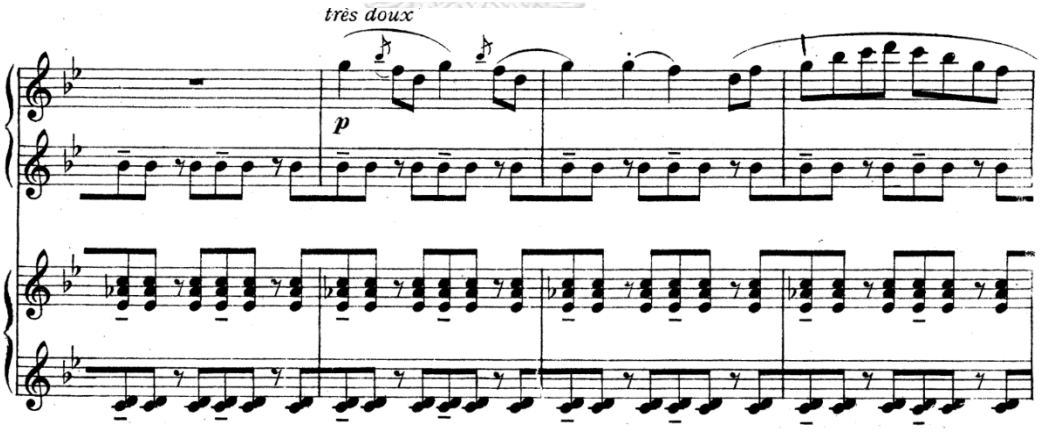
ท่อน 3 Final	ตอน A ห้องที่ 1-16 ตอน B ห้องที่ 17-54 ตอน A' ห้องที่ 55-70 โคเด็ตตา ห้องที่ 71-72

จุดเด่นที่สำคัญในบทเพลงนี้อีกประการคือ การใช้บันไดเสียงแบบโมดโบราณ (Mode) ที่ปูแลงได้นำมาใช้ในบทเพลงนี้ทุกท่อน สำเนียงของบทเพลงจึงมีกลิ่นอายความเป็นดนตรีแบบเอเชียผสมผสานอยู่ รวมทั้งมีการใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิก (Pentatonic Scale) ในบทเพลงด้วย

ท่อนที่ 1 Prelude

ในท่อนแรกของบทเพลงอยู่ในกุญแจเสียง G ไมเนอร์ และใช้โมด G เอโอเลียน (G Aeolian Mode) ซึ่งมีความพิเศษคือ ทำนองของบทเพลงนี้อยู่ในกุญแจเสียง Bb เพนตาโทนิก ซึ่งจะใช้โน้ตเพียง 5 ตัว คือ Bb C D F และ G โดยที่บันไดเสียง Bb เมเจอร์นั้นมีความเกี่ยวข้องกับบันไดเสียง G ไมเนอร์โดยเป็นกุญแจเสียงเมเจอร์ร่วม (Relative Major) จะสังเกตได้ว่าในส่วนของทำนองในแนวเปียโนหนึ่งไม่ปรากฏโน้ต Eb และ A เนื่องจากทำนองหลักในท่อนนี้บรรเลงทำนองแบบบันไดเสียงเพนตาโทนิก (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 1 Prelude ห้องที่ 16-19



จากที่กล่าวมาข้างต้นว่าทุกท่อนในบทเพลงโซนาตาสำหรับเปียโนสี่มือบทนี้มีลักษณะสังคีตลักษณ์แบบสามตอน (A-B-A) ซึ่งโดยปกติแล้วบทเพลงโซนาตาโดยทั่วไปในตอน B จะเปลี่ยนใจความหลักของทำนองจากนำเสนอมาในตอนแรก แต่สำหรับบทเพลงโซนาตาสำหรับเปียโนสี่มือบทนี้มีความพิเศษและใช้ประโยชน์จากการที่มีนักเปียโนสองคน คือเมื่อบทเพลงดำเนินมาถึงตอน B จะเหลือผู้เล่นเปียโนหนึ่งบรรเลงเดี่ยวในช่วงแรก แล้วผู้เล่นเปียโนสองค่อยกลับมาบรรเลงร่วมกันเมื่อใกล้จบตอน รวมทั้งในตอน B นี้ ผู้ประพันธ์ได้เปลี่ยนอารมณ์ของบทเพลงจากสนุกสนานกระชับเป็นความ

เศร้าและค่อนข้างยืดหยุ่น จนเมื่อจะกลับคืนสู่ตอน A ดนตรีค่อยเร่งขึ้นเมื่อเปียโนสองกลับมานำพาดนตรีกลับสู่ความสนุกสนานดังเดิม ในห้องแรกของตอน B (ห้องที่ 26) จะเห็นคำกำกับที่ตัวโน้ตเป็นภาษาฝรั่งเศสว่า ‘très doux-triste de la clarté malgré tout’ ซึ่งแปลว่า หวานและเศร้ามากท่ามกลางทุกสิ่ง (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 1 Prelude ห้องที่ 25-28

ในช่วงหางเพลงย่อย (Codetta) สำหรับบทเพลงท่อนนี้ มีเพียง 2 ห้อง ซึ่งปูแลงได้จัดวางรูปพรรณที่เรียกว่ารูปแบบหลากคอร์ด (Polychord) โดยบรรเลงหลายคอร์ดพร้อมกันเพื่อให้เกิดเสียงกระด้างและปิดท้ายด้วยคอร์ดที่บรรเลงในครั้งแรกของบทเพลง (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 3 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 1 Prelude ห้องที่ 70-71

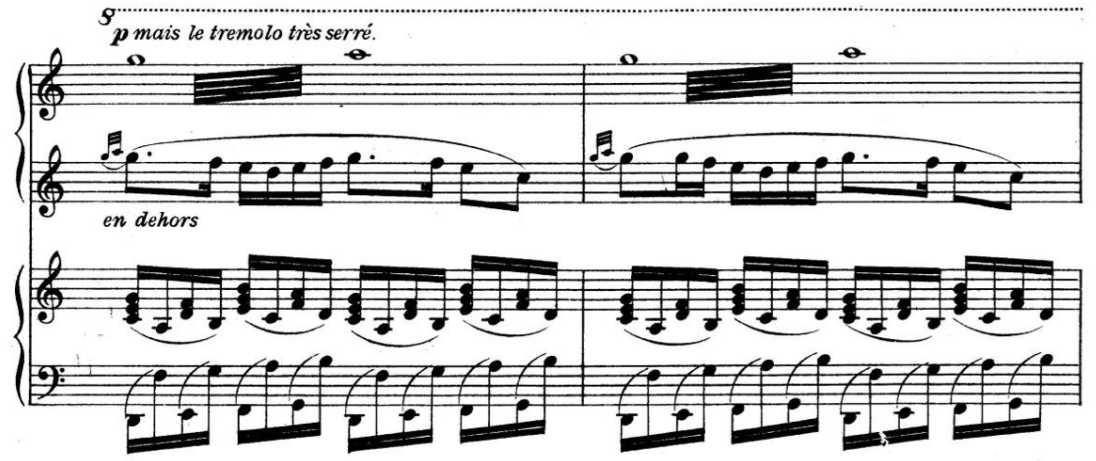
ท่อนที่ 2 Rustique

สำหรับท่อนนี้เป็นท่อนช้าท่อนเดียวในบทเพลงซึ่งมีแบบแผนตามบทเพลงโซนาตาในยุคคลาสสิกคือในบทเพลงโซนาตาที่มี 3 ท่อน มักจะสลับให้มีอัตราจังหวะเร็ว-ช้า-เร็ว ตามลำดับ โดยที่บทเพลงนี้มีการเขียนเครื่องหมายกำกับความเร็วเอาไว้เป็นภาษาฝรั่งเศสว่า Naif et Lent ซึ่งมีความหมายว่าไร้เดียงสาและช้า จะสังเกตได้ว่าบทเพลงนี้อยู่ในโมด G มิกโซลีเดียน (G Mixolydian Mode) คือเป็นกุญแจเสียง G ที่ยึดเครื่องหมายแปลงเสียงตามกุญแจเสียง C เมเจอร์โดยไม่มีเครื่องหมายแปลงเสียงชาร์ปหรือแฟลต (ตัวอย่างที่ 4)

ตัวอย่างที่ 4 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 2 Rustique ห้องที่ 1-2

ในตอน B ผู้ประพันธ์ได้เพิ่มรูปพรรณของบทเพลงขึ้นโดยให้เปียโนหนึ่งบรรเลงโน้ตประดับประเภทโน้ตพรม (Trill) ในช่วงเสียงสูง และให้มือซ้ายบรรเลงทำนองใหม่ของบทเพลง ซึ่งมีเปียโนสองบรรเลงทำนองประกอบในลักษณะเดิม (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 2 Rustique ห้องที่ 9-10



ท่อนที่ 3 Final

ความน่าสนใจของท่อนสุดท้ายคือการผสมผสานกันของทำนองทั้งสามท่อนรวมเข้าด้วยกันด้วยการเรียบเรียงเสียงประสานอย่างน่าประหลาดใจ ทั้งนี้ยังเต็มไปด้วยการย้ายกุญแจเสียงและเทคนิคหลากกุญแจเสียง หลากโมด โดยอัตราจังหวะของท่อนนี้ผู้ประพันธ์ได้เขียนไว้ว่า Très vite หมายถึงเร็วมาก ท่อนนี้เริ่มต้นขึ้นมาด้วยกุญแจเสียงแบบ G มิกโซลีเดียน ซึ่งเป็นกุญแจเสียงเดียวกับท่อนที่ 2 Rustique โดยมีเปียโนสองบรรเลงทำนองที่พลิ้วไหวและซุกซนนำขึ้นมาก่อน (ตัวอย่างที่ 6) หลังจากนั้นจึงส่งต่อทำนองให้แก่เปียโนหนึ่ง ในตอน A นี้ ถือเป็นตอนแห่งการนำเสนอทำนองใหม่ในท่อนสุดท้าย แต่ถึงอย่างนั้นในการนำเสนอครั้งแรกของเปียโนหนึ่งกลับเป็นการรับส่งด้วยทำนองจากท่อนที่ 2 Rustique ซึ่งนำมาดัดแปลงให้เข้ากับการบรรเลงในจังหวะที่เร็ว ทั้งนี้การกลับมาของท่อนที่ 2 Rustique นั้น ยังสามารถพบเห็นได้ตลอดในท่อนเพลงนี้

ตัวอย่างที่ 6 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 3 Final ห้องที่ 1-3

ศูนย์วิทยทรัพยากร
Chulalongkorn University

ต่อมาในตอน B กุญแจเสียงถูกเปลี่ยนให้เป็นกุญแจเสียงแบบโมดโบราณอยู่หลายครั้ง รวมทั้งมีการใช้กุญแจเสียงแบบหลากกุญแจเสียง (Polytonality) โดยให้เปียโนหนึ่งเล่นในกุญแจเสียงหนึ่ง และเปียโนสองเล่นในอีกกุญแจเสียงที่แตกต่างออกไป ลักษณะเด่นในตอน B นี้ คือการย้ายกุญแจเสียงแบบโมดโบราณในทำนองหลักของตอน A ไป โดยมีเปียโนอีกแนวหนึ่งบรรเลงทำนองที่เคยเกิดขึ้นในท่อน Prelude และ Rustique ประกอบไปพร้อมกัน

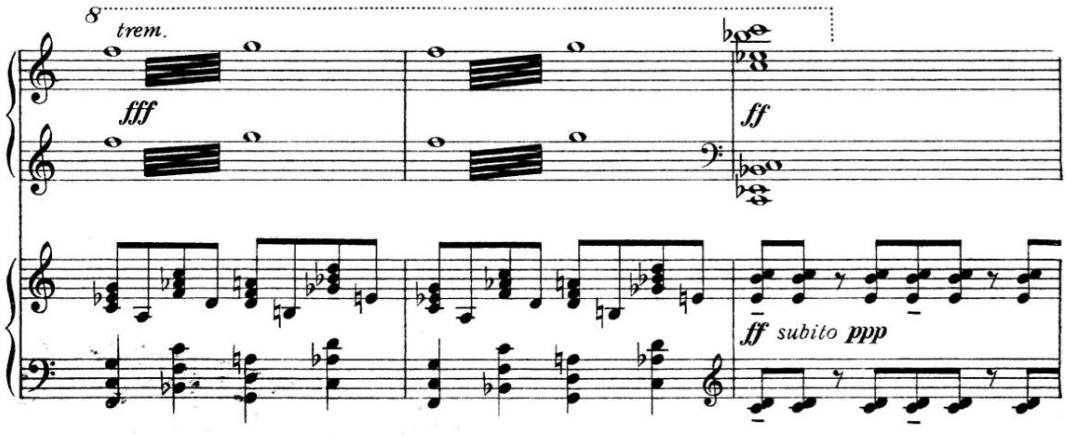
เมื่อเริ่มต้นขึ้นมาในตอน B มีการนำเสนอทำนองเดิมของท่อน 3 Final ก่อน แต่กุญแจเสียงถูกเปลี่ยนเป็นโมดฟริเจียน (Phrygian Mode) ซึ่งบรรเลงโดยเปียโนสอง แล้วมีเปียโนหนึ่งบรรเลงแทรกเข้ามาในบันไดเสียงที่ต่างออกไปคือ โมดโลเครียน (Locrian Mode) ถือเป็นการใช้เทคนิคแบบหลากโมด จากตัวอย่างที่ 7 คือช่วงตอนที่เริ่มนำทำนองของท่อนที่ 2 Rustique กลับมา ผู้ประพันธ์

ได้เปลี่ยนจากกุญแจเสียงเดิมมาเป็นโมด G ฟริเจียนซึ่งบรรเลงโดยเปียโนหนึ่ง แต่ให้เปียโนสองบรรเลงในกุญแจเสียงโมด C ดอเรียน (C Dorian Mode)

ตัวอย่างที่ 7 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 3 Final ห้องที่ 27-29

ในตอนกลางของตอน B ผู้ประพันธ์ได้ออกแบบการจบประโยคเพลงด้วยการนำใจความของทำนองก่อนหน้ากลับมาใช้ โดยมีทำนองจากท่อนที่ 2 Rustique ในส่วนของการพรมโน้ต และท่อนที่ 1 Prelude ในส่วนที่เป็นส่วนคอร์ดที่ใช้เปิดเพลงนี้อย่างอลังการ (ตัวอย่างที่ 8)

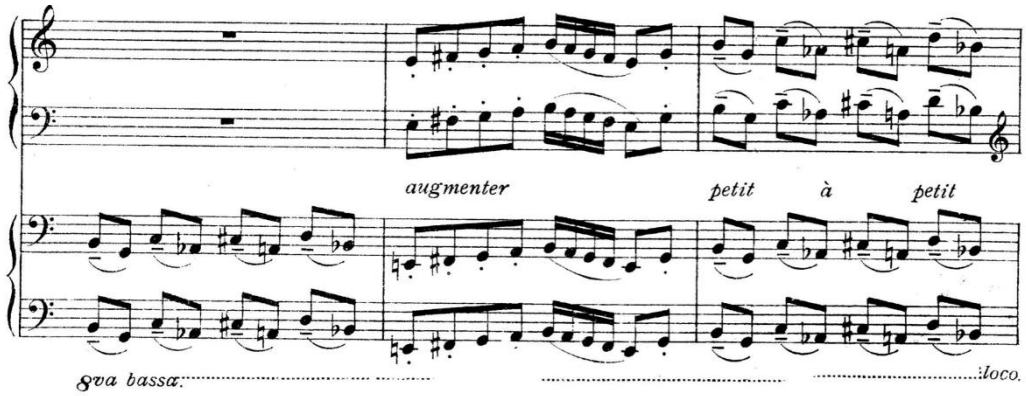
ตัวอย่างที่ 8 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 3 Final ห้องที่ 33-35



เมื่อผ่านช่วงที่นำทำนองจากท่อนก่อนมาร้อยเรียงเข้าด้วยกัน ต่อมาคือช่วงที่เตรียมท่อนส่งเพื่อเข้าสู่ตอน A ที่จะย้อนกลับมา ปูแลงได้ใช้โมทีฟ (Motif) หรือส่วนหน่วยย่อยหลักจากท่อน 3 Final มาเล่นวนซ้ำกันหลายครั้ง แต่สำหรับตอนนี้ไม่มีการใช้เทคนิคแบบหลากโมด แต่ให้ทั้งสองเปียโนบรรเลงแนวเดียวกัน (Unision) โดยเปลี่ยนกุญแจเสียงไปในหลายโมด โดยเริ่มจากโมด C

ฟริเจียน โมด E เอโอเลียน โมด G เอโอเลียน และกลับมาที่โมด G ฟริเจียน ตามลำดับ (จากตัวอย่างที่ 9 คือตอนที่ทำนองอยู่ในโมด E เอโอเลียน)

ตัวอย่างที่ 9 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 3 Final ห้องที่ 42-44



จากตอน B ที่มีความหลากหลายของกุญแจเสียงและโมดต่าง ๆ สุดท้ายผู้ประพันธ์ได้กลับมาใช้ทำนองหลักเดิมซึ่งอยู่ในกุญแจเสียงเดิม รวมทั้งใช้การเรียบเรียงแบบเดิม ไม่มีการเปลี่ยนแปลง ถือเป็นการกลับมาที่สมบูรณ์และจบลงด้วยช่วงหางเพลงย่อยที่ประพันธ์ขึ้นใหม่เพื่อให้จบลงอย่างอลังการ

3.1.2 วิธีการฝึกซ้อม

โดยปกติแล้ววิธีการฝึกซ้อมของบทเพลงมักจะกระทำในเชิงศึกษาเนื้อความของบทเพลงเกี่ยวกับการใช้ทำนอง เสียงประสาน สังคีตลักษณ์ ความซับซ้อนในดนตรี รวมทั้งระดับความยากในการบรรเลงให้ได้อย่างถูกต้อง แต่เหตุเพราะว่าบทเพลงนี้แต่งขึ้นสำหรับเปียโนสี่มือ จึงมีอีกปัจจัยที่ควรคำนึงถึง คือการจัดท่าทางการเล่นของนักเปียโนทั้งสองคน ซึ่งเป็นลักษณะพิเศษของบทเพลงนี้ที่ผู้คนต่างให้ความสนใจ การฝึกซ้อมบทเพลงเปียโนดูเอ็ทสำหรับสี่มือนี้ มีดังนี้

ท่อนที่ 1 Prelude

ในช่วงต้นของท่อนแรกในบทเพลงโซนาตานี้ ผู้ประพันธ์ได้ออกแบบให้มีการจัดท่าทางเล่นเปียโนที่ค่อนข้างยุ่งเหยิง โดยการกำหนดให้ผู้บรรเลงเปียโนทางซ้ายหรือเปียโนสองบรรเลงเป็นคอร์ดประกอบจังหวะที่กระชับสม่ำเสมอในช่วงเสียงตรงกลางของเปียโน (ตัวอย่างที่ 10) ในขณะที่ผู้เล่นเปียโนทางขวาหรือเปียโนหนึ่งนั้นจะต้องบรรเลงคอร์ดที่มีช่วงเสียงต่างกันมากในสองมือ ซึ่งมือขวาจะบรรเลงในช่วงเสียงสูงแต่มือซ้ายจะต้องเอื้อมไปบรรเลงช่วงเสียงต่ำแล้วต้องข้ามมือของผู้เล่นเปียโนสองไป ฉะนั้นแล้วการจะบรรเลงท่อนนี้ได้จึงต้องใกล้ชิดกันเป็นอย่างมาก หากตำแหน่งมือข้างซ้ายของผู้เล่นเปียโนหนึ่งบิดจนเกินไป จำเป็นต้องเลื่อนตัวไปทางซ้ายให้สามารถบรรเลงได้สะดวกขึ้น ทั้งนี้ในบางกรณีหากผู้เล่นเปียโนหนึ่งตัวเล็กกว่าผู้เล่นเปียโนสองมากมีความจำเป็นที่ผู้เล่นเปียโนหนึ่งจะต้องยืนขึ้น เพื่อให้มือซ้ายสามารถเอื้อมมือข้ามผู้เล่นเปียโนสองไปได้

ตัวอย่างที่ 10 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 1 Prelude ห้องที่ 1-3

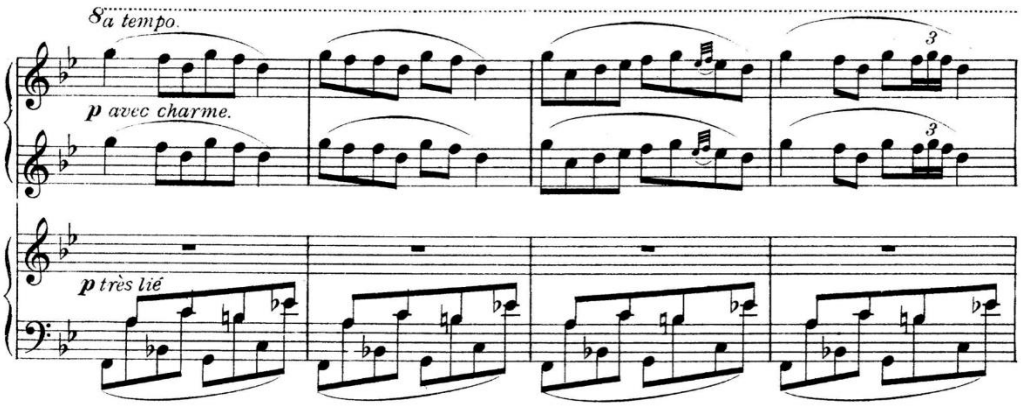
นอกจากนี้แล้ว เมื่อพิจารณาจากที่ตัวอย่างที่ 11 ที่มือขวาของผู้เล่นเปียโนสองจะเล่นโน้ตทั้งหมด 3 ตัว โดยเว้นตำแหน่งโน้ต Bb เอาไว้ แล้วให้ผู้เล่นเปียโนหนึ่งแทรกมือมาเล่นโน้ต Bb ตัวนั้น (ดังจะเห็นจากโน้ตที่อยู่ในวงกลม) ทั้งที่ในทางปฏิบัติแล้วผู้เล่นเปียโนสองสามารถบรรเลงโน้ตทั้ง 4 ตัวเพียงคนเดียวได้อย่างง่ายดาย แต่ปูแลงกลับเลือกที่จะให้นักเปียโนทั้งสองบรรเลงไปพร้อมกัน นับว่าเป็นอีกหนึ่งเหตุผลที่กล่าวว่าปูแลงได้ใส่ลูกเล่นและความตลกขบขันลงในบทเพลง ฉะนั้นในแง่ของการบรรเลงผู้บรรเลงเปียโนหนึ่งจึงต้องควบคุมเสียงและความเข้มเสียงให้เท่ากับการบรรเลงมือขวาของเปียโนสองเพื่อให้เสียงออกมาราวกับว่าเป็นผู้บรรเลงคนเดียว จึงต้องอาศัยการฟังและการสังเกตเป็นอย่างมาก (ตัวอย่างที่ 11)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตัวอย่างที่ 11 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 1 Prelude ห้องที่ 12-

ความท้าทายของท่อนนี้คือตอนเปลี่ยนจังหวะที่เปียโนสองจะต้องกลับมาเล่นพร้อมกับเปียโนหนึ่งดังในตัวอย่างที่ 12 เนื่องจากตอนก่อนหน้านี้ผู้เล่นเปียโนหนึ่งบรรเลงเดี่ยวด้วยทำนองที่มีความยืดหยุ่นและช้ามาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งช่วงก่อนที่จะกลับมาเป็นความเร็วเดิมนั้นจังหวะได้ถูกยืดให้ช้าลงอีก ผู้เล่นเปียโนทั้งสองคนจึงจำเป็นอย่างยิ่งในการฝึกซ้อมและตกลงร่วมกัน เพื่อให้มีจังหวะหายใจเดียวกัน และเข้าใจซึ่งกันและกัน วิธีการคิดเพื่อให้ผู้เล่นทั้งสองหายใจและบรรเลงได้ตรงกันคือการนับแบบย่อย (Subdivision) ในห้องเพลงก่อนหน้า เมื่อผู้เล่นย่อจังหวะที่นับลงจะทำให้เข้าใจถึงใจความหลักของการยืดหดจังหวะ และสามารถบรรเลงได้เท่ากันมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 12)

ตัวอย่างที่ 12 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 1 Prelude ห้องที่ 37-40



ท่อนที่ 2 Rustique

ในท่อนนี้เริ่มบรรเลงด้วยเปียโนสอง โดยมีทำนองอยู่ที่มือซ้ายแล้วจากนั้นเปียโนหนึ่งเข้ามาบรรเลงทำนองเดิมซ้ำอีกครั้งในช่วงเสียงที่สูงขึ้น 1 ช่วงคู่แปด (Octave) หากพิจารณาถึงวิธีการเล่นแล้ว นักเปียโนทั้งสองคนจำเป็นต้องตกลงวิธีการเล่นกันอีกครั้ง เพราะว่าผู้เล่นเปียโนทั้งสองจะต้องเล่นโน้ต G ตัวเดียวกันซ้ำหลายครั้งในจังหวะที่สลับกัน โดยมีเปียโนสองเล่นในฐานะเสียงประสานส่วนเปียโนหนึ่งเล่นในฐานะทำนอง ดังจะเห็นได้จากตัวอย่างที่ 13 ในโน้ตที่อยู่ในวงกลม จะสังเกตได้ว่าโน้ต G ที่อยู่ในมือซ้ายของเปียโนหนึ่งเป็นทำนอง ส่วนโน้ต G ในมือขวาของเปียโนสองเป็นส่วนประกอบ ดังนั้นโน้ตตัว G ที่นักเปียโนทั้งสองเล่นต้องไม่กดคีย์ค้างนานจนเกินไป เพื่อแบ่งเวลาให้ผู้เล่นอีกคนสามารถควบคุมลักษณะเสียงและความเข้มเสียงในแนวของตนได้ (ตัวอย่างที่ 13)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 13 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 2 Rustique ห้องที่ 3-5

ในตอนท้ายของบทเพลงในท่อนนี้ผู้ประพันธ์ได้ใช้ช่วงหางเพลงย่อย (Codetta) สำหรับจบเพลงในท่อน บทเพลงนี้โดยรวมแล้วความเข้มของเสียงในบทเพลงจะไม่ดังมาก ปูแลงจึงเปลี่ยนแปลงความเข้มเสียงในตอนจบ ให้ดังขึ้นมาอย่างกะทันหัน (subito) เพียงคอร์ดเดียว แล้วหลังจากนั้นก็กลับไปเบาเช่นเดิม ดังตัวอย่างที่ 14 สิ่งที่ควรพึงระวังสำหรับการบรรเลงในห้องสุดท้ายคือการควบคุมความเข้มของเสียงในการบรรเลงของผู้บรรเลงเปียโนทั้งสองคน เนื่องจากต้องไล่จากระดับเสียงดังไปเสียงเบาและเล่นโน้ตที่ต่อกัน เพราะฉะนั้นผู้เล่นจะต้องหาวิธีการว่าจะเล่นออกมาอย่างไรให้เหมือนกับว่าเป็นคน เดียวกันเล่น ให้เสียงดนตรีที่ออกมาฟังต่อเนื่องกันมากที่สุด ซึ่งควรซ้อมเฉพาะโน้ตไล่สเกลของผู้บรรเลงทั้งสองให้ราบรื่นก่อน แล้วจึงค่อยเพิ่มโน้ตส่วนอื่น (ตัวอย่างที่ 14)

ตัวอย่างที่ 14 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 2 Rustique ห้องที่ 20-22

ท่อนที่ 3 Final

สิ่งที่ต้องคำนึงถึงในการบรรเลงร่วมกันของนักเปียโนทั้งสองในท่อนนี้ คือการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) ในจังหวะที่เร็วมาก ผนวกกับบางตอนที่มีเทคนิคค่อนข้างยาก นักเปียโนทั้งสองจึงต้องฝึกซ้อมกันอย่างดีเพื่อจะให้บรรเลงออกมาได้อย่างพร้อมเพรียงกัน ผู้เล่นทั้งสองจำเป็นต้องฟังลักษณะเสียงของกันและกัน เพื่อให้เสียงเปียโนที่ออกมากลมกลืนกันมากที่สุด โดยได้ยกตัวอย่างตอนที่ยากในบทเพลง *Sonata for Piano Four Hands, FP8 ท่อนที่ 3 Final* ดังนี้

จากตัวอย่างที่ 15 คือตอนที่มีการนำเสนอทำนองในท่อนที่ 3 Final พร้อมกันทั้งสองเปียโนเป็นครั้งแรก จะสังเกตได้ว่าทำนองที่เกิดขึ้นมีความหลากหลายของลักษณะเสียง ฉะนั้นแล้วผู้บรรเลงจึงต้องนำเสนอทำนองครั้งแรกซึ่งเปรียบเสมือนเป็นหัวใจหลักของท่อนนี้อย่างชัดเจนและมีพลัง ส่วนที่มีความท้าทายอีกตอนหนึ่งของบทเพลงในท่อนนี้ นอกเหนือจากความพร้อมเพรียงกันแล้ว ผู้บรรเลงต้องฝึกซ้อมแนวของตนเองให้มีความแม่นยำ ส่วนที่ยากในท่อนนี้คือ โน้ตสเกลที่มีลักษณะสั้นยาวของเสียงแตกต่างกัน ผู้บรรเลงควรฝึกซ้อมโดยวิธีเล่นช้าและฟังให้มีลักษณะเสียงที่เท่ากัน (ตัวอย่างที่ 15)

ตัวอย่างที่ 15 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 3 Final ห้องที่ 4-6

นอกจากนี้ลักษณะของเสียงต่ำและเสียงสูงก็เป็นอีกหนึ่งปัจจัยที่ต้องคำนึงถึง โดยเฉพาะเมื่อเปียโนทั้งสองแนวต้องเล่นแนวเดียวกันหรือใกล้เคียงกัน ในตัวอย่างที่ 16 หากพิจารณาในแง่ของการบรรเลงผู้เล่นทั้งสองต้องฝึกซ้อมร่วมกันอย่างละเอียด เนื่องด้วยอัตราจังหวะที่เร็วมากประกอบกับการควบคุมลักษณะเสียง อาจทำให้การเล่นไม่พอดีกันได้ ผู้เล่นจำเป็นต้องฟังลักษณะเสียงสั้นยาว รวมทั้งควรคำนึงถึงความแตกต่างของลักษณช่วงเสียงต่ำและช่วงเสียงสูง ผู้เล่นในช่วงเสียงสูงควรคำนึงให้มีลักษณะเสียงดังกังวาน ในขณะเดียวกันผู้เล่นเสียงต่ำ ก็ควรควบคุมไม่ให้กลบทำนองของเสียงสูง ซึ่งโดยธรรมชาติแล้วลักษณะของช่วงเสียงต่ำจะดัง มีความทุ้มและมีการคงอยู่ของเสียงนานกว่า ในขณะที่ช่วงเสียงสูงมีลักษณะเสียงที่บางกว่า คงอยู่ได้นานน้อยกว่า จึงต้องอาศัยการเล่นที่ทำให้เกิดเสียง

กังวาน ไม่เน้นหนักจนเกินไป จะกล่าวคือผู้เล่นทั้งสองควรนำเสนอทำนองของตนให้อยู่ในระดับที่พอดี ในขณะที่ฟังกันและกัน (ตัวอย่างที่ 16)

ตัวอย่างที่ 16 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 3 Final ห้องที่ 45-48

สำหรับความท้าทายครั้งสุดท้ายของบทเพลงนี้ คือช่วงหางเพลงย่อยสองห้องสุดท้ายในตอนจบตามตัวอย่างที่ 17 โดยก่อนที่จะเข้าสู่ช่วงหางเพลง มีเครื่องหมายอัญประกาศเดี่ยว (’) ซึ่งหมายถึงการหายใจช่วงอึดใจเดียว ผู้บรรเลงทั้งสองจะต้องตกลงกันว่าจะให้จังหวะนั้นหยุดอย่างไร เพื่อให้เข้ามาในช่วงสองห้องสุดท้ายให้ตรงกัน ต่อมาในคอร์ดของห้องสุดท้าย ผู้เล่นทั้งสองต่างต้องเอื้อมมือค่อนข้างไกลจากโน้ตก่อนหน้า เพราะฉะนั้นจะมีเวลาอีกชั่วอึดใจสั้น ๆ ที่ผู้เล่นต้องอาศัยความเชื่อใจและรู้ใจกัน เพื่อจะได้บรรเลงพร้อมกันในโน้ตตัวสุดท้ายแล้วจบเพลงอย่างสง่างาม โดยปกติแล้วสัญญาณที่นักเปียโนใช้ในการสื่อสารกัน คือการหายใจเป็นกุญแจหลักสำคัญ บางครั้งอาจมีการแสดงท่าทางร่วมด้วย แต่เนื่องด้วยการหายใจเป็นพื้นฐานหลักในการแสดงออกทางอารมณ์อย่างเป็นธรรมชาติ ฉะนั้นในการบรรเลงบทเพลงเชมเบอร์โดยทั่วไปนักดนตรีจึงนิยมใช้สัญญาณโดยการหายใจมากที่สุด

ตัวอย่างที่ 17 บทเพลง Sonata for Piano Four Hand, FP8 ท่อนที่ 3 Final ห้องที่ 68-72

3.2 Les Soirée de Nazelles, FP 84

3.2.1 ลักษณะบทประพันธ์และบทวิเคราะห์

ปูแลงได้เริ่มประพันธ์บทเพลงชุดสำหรับเปียโนบทนี้ขึ้นมาในปี ค.ศ. 1930 และเสร็จสมบูรณ์ในปี ค.ศ. 1936 โดยอุทิศให้กับป้า Lienard ชื่อของบทประพันธ์นี้ แปลเป็นภาษาไทยได้ว่า 'ยามเย็น ณ เมือง Nazelles' โดยแรงบันดาลใจของบทประพันธ์นี้เกิดขึ้นในบ้านพักชนบทของปูแลง ภายในแคว้น Touraine ประเทศฝรั่งเศส ในเมืองชนบทเล็ก ๆ ชื่อ Nazelles ซึ่งเป็นการชื่นชมบรรยากาศของการนั่งในห้องนั่งเล่นของเขาในยามเย็น แล้วทำการแปรจากภาพหน้าและบุคลิกของแต่ละบุคคลในห้องนั้น เริ่มบทเพลงมาด้วย Preamble และจบท้ายด้วย Final ซึ่งมีท่อนแปรทั้ง 8 ท่อนอยู่ในส่วนกลาง โดยปูแลงได้เขียนคำโปรยไว้ที่หน้าแรกของโน้ตเพลงว่า

"...ใจความสำคัญของบทเพลงแปรนี้ ได้ถูกสร้างสรรค์ขึ้นในชนบทยามเย็น เมื่อผู้ประพันธ์เล่นดนตรีตามใบหน้าของเพื่อนแต่ละคนที่อยู่ล้อมรอบเปียโน

ข้าพเจ้าหวังว่าท่อนแปรทั้งหมดนี้...จะมีพลังสร้างสีสันให้กับแคว้น Touraine ภายในห้องนั่งเล่นยามเย็นที่มีหน้าต่างเปิดออกไปในยามราตรี..."[7]

จากบทเพลงการแปรทั้ง 8 ท่อนที่ปูแลงแต่งขึ้นนั้น มีเพียงท่อนเดียวที่เขาระบุชื่อของผู้ที่เขากล่าวถึงคือป้า Lienard ผู้ซึ่งเป็นหญิงชราวัย 70 ปี ซึ่งได้กล่าวถึงไว้ในการแปรที่ 8 ชื่อ L'Alerte Vieillesse และอีกท่อนหนึ่งคือ Final ซึ่งปูแลงได้บรรยายถึงตนเอง ปูแลงใช้เวลารวมทั้งสิ้น 6 ปีในการแต่งบทเพลงชุดนี้ขึ้นมา โดยที่สุดท้ายผลงานชิ้นนี้ออกแสดงสู่สาธารณะในปี ค.ศ. 1936 มีทั้งหมด 8 ท่อนด้วยกัน แต่ก่อนหน้านั้นเขาเขียนบทเพลงนี้ขึ้นทั้งหมด 10 ท่อน ก่อนจะถูกตัดไปในภายหลัง ทั้งนี้ลำดับในแต่ละท่อนเพลงก็มีความแตกต่างกันด้วย มีรายชื่อท่อนและจำนวนตามตารางที่ 5 ดังนี้

ตารางที่ 5 รายชื่อท่อนของบทเพลง Les Soirées de Nazelles ในปี1930 และ 1936

1930	1936
Ouverture	Préambule
Le Contentement de Soi	Cadence (1)
La Joie de vivire	Le Comble de la Distinction
L'Instinct	Le cœur sur la Main
La Suite dens les Idées	La Désinvolture et la Discrétion

[7] Francis Poulenc, "Les Soirées De Nazelles, Suite Pour Piano." 31. Paris: Éditions Durand, 1937.

Le Comble de la Distinction	La Suite dans les Idées
Le Charme voulu	Le Charme Enjôleur
Les Points de Suspension	Le Contentement de Soi
Romance	Le Goût de Malheur
Frissons	L'Alerte Vieillisse
Nerfs	Cadence (2)
Soupirs	Final
L'Alerte Vieillesse	
Final	

หลังจากที่ได้นำออกแสดงครั้งแรกได้มีผู้คนกล่าวชมกันอย่างล้นหลาม รวมทั้งผู้ที่ได้รับฟังบทเพลงที่เขียนในปี ค.ศ. 1930 ได้มาแสดงความยินดีที่บทเพลงนี้แต่งเสร็จ และจากผู้ที่ชื่นชอบในบทเพลงของปูแลงอยู่แล้วเช่นกัน

ถึงอย่างไรปูแลงเรียกการประพันธ์ชุดนี้ว่าเป็น 'ทำนองหลักและการแปร' ทั้งที่โครงสร้างและรูปพรรณของบทประพันธ์เพลงชุดนี้แตกต่างจากรูปแบบของบทประพันธ์ประเภททำนองหลักและการแปรที่มีมาก่อนหน้าอย่างสิ้นเชิง คำว่าทำนองหลักและการแปรนั้นหมายถึงการนำบทเพลงที่มีอยู่แล้วหรือแต่งขึ้นใหม่มาดัดแปลงไม่ว่าจะเป็นทำนอง เสียงประสานหรือรูปแบบจังหวะ ให้แตกต่างกันออกไปในแต่ละการแปรโดยยังมีองค์ประกอบใด ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับทำนองหลักของบทเพลง แต่บทเพลงชุดนี้ของปูแลงแทบจะเรียกได้ว่าไม่มีองค์ประกอบใดทางดนตรีหรือหาได้ยากยิ่ง ที่จะมีความเกี่ยวข้องกันในความสัมพันธ์ของทำนองหลักกับแต่ละการแปร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลง *Les Soirée de Nazelles* ประกอบด้วยการแปรทั้งหมด 8 ท่อนและประกบด้วยท่อน Préambule และ Final ในตอนต้นและตอนท้ายตามลำดับ โดยที่บางท่อนจะกำหนดให้บรรเลงต่อกันทันที บางท่อนจะให้มีการหยุดก่อนระหว่างท่อน รวมทั้งรูปแบบการใช้เสียงประสานในตอนจบท่อน มีการใช้เคเดนซ์แบบสรุป (Conclusive Cadence) และเคเดนซ์แบบไม่สมบูรณ์ (Half Cadence) โดยมีตัวอย่างของรูปแบบการประพันธ์ในแต่ละท่อน (ตารางที่ 6)

ตารางที่ 6 ลักษณะทางดนตรีของเพลง Les Soirée de Nazelles ในแต่ละท่อนการแปร

ท่อน	Préambule	Cadence(1)	Variation 1	Variation 2	Variation 3	Variation 4
กุญแจเสียง/อิงระบบกุญแจเสียง	Bbไมเนอร์	G เมเจอร์	G ไมเนอร์	C ไมเนอร์	G เมเจอร์	Eb ไมเนอร์
จังหวะ	Extrêmement	Largo	Vif et gai	Modéré	Presto	Très Largo et pompeux
การเปลี่ยนกุญแจเสียง	Bb G Eb Db g	อิงกุญแจเสียงไม่แน่นอน	g G	c E Db Ab	G c G	eb อิงกุญแจเสียงไม่แน่นอน
เคเดนซ์	คอร์ดแจ๊ส (b2)	เคเดนซ์สรุป	เคเดนซ์สรุป	เคเดนซ์ไม่สมบูรณ์	เคเดนซ์สรุป	เคเดนซ์ไม่สมบูรณ์

ท่อน	Variation 5	Variation 6	Variation 7	Variation 8	Cadence(2)	Final
กุญแจเสียง/อิงระบบกุญแจเสียง	F# ไมเนอร์	C เมเจอร์	Gb เมเจอร์	A ไมเนอร์	D เมเจอร์	A เมเจอร์
จังหวะ	Très allant	Très vite	Lent et mélancolique	Très rapide	Très large et très librement	Follment vite
การเปลี่ยนกุญแจเสียง	f# Bb Db f#	C F C	ไม่พบ	ไม่พบ	อิงกุญแจเสียงไม่แน่นอน	A c Db C
เคเดนซ์	เคเดนซ์ไม่สมบูรณ์	เคเดนซ์สรุป	เคเดนซ์ไม่สมบูรณ์	เคเดนซ์สรุป	เคเดนซ์ไม่สมบูรณ์	เคเดนซ์สรุป

จะสังเกตได้ว่ามีท่อน Cadence เป็นท่อนเชื่อมระหว่างท่อน Préambule และ Final กับท่อนการแปรทั้งหมดไว้ และมีการใช้คอร์ดจบที่ชัดเจนระหว่างสองช่วงนี้ กล่าวคือท่อน Cadence (1) ไปสู่ท่อนแปรที่ 1 และจากท่อนแปรที่ 8 ไปสู่ท่อน Cadence (2) ต่างก็จบเพลงด้วยเคเดนซ์แบบสรุปทั้งสองท่อน และที่สำคัญทั้งท่อน Préambule และ Final ต่างก็รวมกันเป็นหนึ่งเดียวกับท่อน Cadence ทั้งสองทั้งสิ้น โดยสังเกตจากการใช้เคเดนซ์ไม่สมบูรณ์ นอกจากนี้ความสัมพันธ์ของบันไดเสียงในแต่ละท่อน ยังสามารถแบ่งเป็น 3 ส่วน คือ

<u>ส่วนที่ 1</u> ท่อน Préambule – ท่อนแปรที่ 3

โดยมีความเกี่ยวข้องกับบันไดเสียง G เมเจอร์ทั้งในเชิงกุญแจเสียงไมเนอร์ร่วม เมเจอร์ร่วม กุญแจเสียงใกล้เคียง และกุญแจเสียงที่ยืมจากโมดไมเนอร์

<u>ส่วนที่ 2</u> ท่อนแปรที่ 4 – ท่อนแปรที่ 7

มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกันโดยเป็นทรัยโทน (Tritone) ที่เห็นได้ชัดคือโน้ต C และ F# รวมทั้งไดอาโทนิกอื่น ๆ อีกทั้งกุญแจเสียงไมเนอร์ร่วมด้วยเช่นกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

<u>ส่วนที่ 3</u> ท่อนแปรที่ 8 – เคเดนซ์

มีความเกี่ยวข้องกับบันไดเสียง A เมเจอร์

ซึ่งความสัมพันธ์ทั้งหมดนี้แต่ละท่อนได้นำกลับไปสู่ช่วงท้ายของบทเพลง คือ ท่อน Final ซึ่งนำเสนอถึงบุคลิกของปูแลง และถึงแม้ว่าในช่วงทรัยโทนของส่วนที่ 2 เหมือนไม่มีความเกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์นี้ สุดท้ายกลับกลายเป็นว่าช่วงตอนนั้นคือการพัฒนาของบทเพลง เพื่อส่งต่อถึงช่วงสุดท้ายที่สำคัญ ทั้งนี้ในท่อน Final ยังมีการกลับมาของทำนองในท่อน Préambule บางส่วนราวกับเน้นย้ำถึงความชัดเจนในทำนองหลักของท่อน Préambule

ถึงแม้ว่าบทเพลง *Les Soirées de Nazelles* จะมีองค์ประกอบทางดนตรีที่แตกต่างกันอย่างชัดเจนในแต่ละท่อน ทั้งทำนอง เสียงประสาน และรูปแบบจังหวะ แต่ปูแลงได้สร้างโมทีฟจังหวะเล็ก ๆ ขึ้นมาให้ปรากฏขึ้นในบางส่วนของบทเพลงหลาย ๆ ท่อน ถึงอย่างไรก็ไม่นับว่าเป็นองค์ประกอบที่ชัดเจนมากพอที่จะนำมาสรุปว่าเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างในบทเพลงดังกล่าว ดังจะสังเกตได้จากตัวอย่างที่ 18-22 ดังนี้

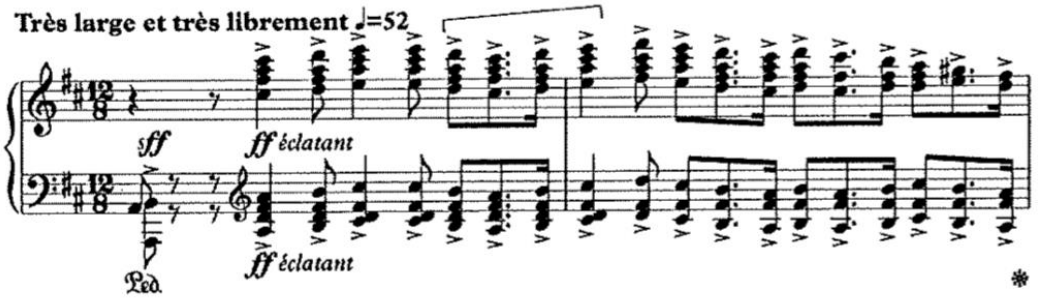
ตัวอย่างที่ 18 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Préambule ห้องที่ 1-4

ตัวอย่างที่ 19 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Préambule ห้องที่ 26-29

ตัวอย่างที่ 20 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, la désinvolture et la discrétion ห้องที่ 21-24

ตัวอย่างที่ 21 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, La Suite de idées ห้องที่ 9-10

ตัวอย่างที่ 22 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Cadence (2) ห้องที่ 2-3



ทั้งนี้สำหรับบทเพลงทำนองหลักและการแปรชุดนี้ยังคงมีคำถามมากมายถึงแนวคิดหลักของปูแลงที่เชื่อมโยงความสัมพันธ์ของบทเพลงชุดนี้ ในความจริงเรื่องนี้มีครั้งหนึ่งปูแลงได้กล่าวถึงบทเพลง *Promenade* ว่าเป็นบทเพลงท่อนแปรทั้งสิบในการแปร 10 ครั้งที่แตกต่างกัน นอกจากนี้ปูแลงยังกล่าวอีกว่า เนื่องด้วยเทคนิคที่พิเศษในแต่ละท่อนที่แตกต่างกันทำให้หลอกคนฟัง ทั้งที่ความจริงแล้วบางครั้งเขาใช้เทคนิคซ้ำกัน ฉะนั้นแล้วมีความเป็นไปได้ที่ในบทเพลง *Les Soirée de Nazelles* นี้จะมีเอกภาพที่เชื่อมโยงกันคือเอกภาพของความแตกต่างในแต่ละบุคลิก ความแตกต่างของทำนองหลักซึ่งเชื่อมโยงได้ถึงจุดประสงค์หลักของบทเพลงคือการทำท่อนแปรจากใบหน้าของเพื่อน ๆ แม้ว่าทุกคนจะมีนิสัย บุคลิกภาพที่แตกต่างกันแต่เมื่อมาอยู่ร่วมกันสามารถก่อเป็นความงดงาม[8]

[8] Svetlana Kotova. ""I Write Music That Sings to Me": The Vocal Ideal in Solo Piano Works by Francis Poulenc." D.M.A. diss. Lecture Document, University of Oregon, 2013, 34.

3.2.2 วิธีการฝึกซ้อม

บทเพลงนี้มีลักษณะที่ชัดเจนในแต่ละท่อนซึ่งใช้เทคนิคแตกต่างกันและต้องทำความเข้าใจเทคนิคต่าง ๆ นั้นก่อนที่จะลงรายละเอียดในโน้ตเพลง แต่ถึงกระนั้นแล้วในแต่ละท่อนเพลงเองก็มีส่วนที่ยากและมีวิธีการฝึกซ้อมเฉพาะตัว ดังนี้

Préambule

ในท่อนนี้บทเพลงเปิดมาด้วยทำนองช่วงเสียงต่ำที่หนักแน่นและเป็นคอร์ดหนา ลักษณะการเล่นที่ควรคำนึงถึงคือ การบรรเลงทำนองที่อยู่ในโน้ตบนสุดให้เด่นชัดออกมาในขณะที่คอร์ดทั้งหมดจะต้องมีเนื้อเสียงที่หนักแน่น ซึ่งจะเห็นได้จากตัวอย่างที่ 23 หลักสำคัญจึงอยู่ที่การลงแรงในนิ้ว 5 (นิ้วก้อย) เพื่อให้เกิดทำนองในโน้ตบนที่ชัดเจน ผู้บรรเลงสามารถฝึกซ้อมเบื้องต้นด้วยการกดคอร์ดใดก็ได้แล้วมุ่งเน้นให้ได้ยินโน้ตบนชัดที่สุด จากนั้นค่อยนำหลักการนั้นมาใช้ฝึกซ้อมโน้ตดังกล่าว ทั้งนี้ทำนองสอดประสานในมือซ้ายก็เป็นอีกลักษณะหนึ่งที่ปูแลงนิยมใช้ในบทเพลงโดยทั่วไป ซึ่งต้องบรรเลงให้ฟังออกมาชัดเช่นเดียวกัน (ตัวอย่างที่ 23)

ตัวอย่างที่ 23 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Préambule ห้องที่ 30-34

ในส่วนต่อมาลักษณะของดนตรีจะมีความเบาบางลง ทั้งในเรื่องทำนองและเสียงประสานจากตัวอย่างที่ 24 จะมีการใช้เส้นกั้นห้องสองเส้นเผื่อแสดงถึงการเปลี่ยนรูปแบบของดนตรี ในส่วนมีลักษณะดนตรีราวกับเพลงเต้นรำ ฉะนั้นแล้วความหนักแน่นและรุนแรงก่อนหน้านี้จะต้องเบาลงด้วยความเร็วและความแรงในการบรรเลงจึงควรผ่อนลงเพื่อให้บทเพลงฟังดูอ่อนลง (ตัวอย่างที่ 24)

ตัวอย่างที่ 24 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Préambule ห้องที่ 50-54

บทเพลงท่อนนี้มีตอนจบแบบเคเดนซ์ไม่สมบูรณ์เพื่อนำเข้าสู่ท่อน Cadence (1) ต่อไป โดยที่ในตอนท้ายของบทเพลงนั้นมีการเปลี่ยนจังหวะให้เป็นจังหวะช้าเท่ากับท่อน Cadence (1) เพื่อเตรียมปรับหูของผู้ฟังสำหรับการนำเข้าท่อนต่อไป

Cadence (1)

สำหรับในท่อนนี้เป็นเหมือนท่อนคาเดนซาและทำการจบสรุปเพื่อเน้นย้ำถึงกุญแจเสียงของท่อนถัดไป ซึ่งในตอนเริ่มท่อนนี้ยังคงใช้กุญแจเสียงตามแบบท่อนก่อนหน้าคือ G เมเจอร์ แล้วจึงเปลี่ยนตอนจบมาเป็นกุญแจเสียง G ไมเนอร์ตามท่อนถัดไป ซึ่งวิธีการบรรเลงในท่อนนี้มีเอกลักษณ์คือการใช้อัตราจังหวะลัก ผู้เล่นสามารถยืดหรือหดจังหวะได้แต่ยังคงบรรเลงอยู่ในจังหวะเดิมที่กำหนด เมื่อลักจังหวะมาต้องคืนให้ครบตามจังหวะที่ลักไป (ตัวอย่างที่ 25)

ตัวอย่างที่ 25 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Cadence (1) ห้องที่ 9-10

ท่อนแปรที่ 1 Le Comble de la Distinction

บทเพลงท่อนนี้กำหนดอัตราจังหวะและความเร็วไว้เป็นภาษาฝรั่งเศสว่า ‘Vif et gai’ ซึ่งแปลว่า มีชีวิตชีวาและร่าเริง มีการใช้เครื่องหมายอัญประกาศเดี่ยวอยู่หลายที่แสดงให้เห็นถึงความคาดเดาได้ยาก เนื่องจากต้องบรรเลงด้วยความรู้สึกและสอดแทรกความมีชีวิตชีวาลงในบทเพลง ซึ่งจะเห็นได้จากตัวอย่างที่ 26 บทเพลงท่อนนี้จะแสดงให้เห็นถึงความรู้สึกแตกต่างในแต่ละระดับขั้นของโน้ตเพลง ใช้เทคนิคประพันธ์เพลงที่สลับกันระหว่างโน้ตสูงและต่ำ ตามชื่อของท่อนนี้ซึ่งแปลว่า ระดับความสูงของความแตกต่าง ฉะนั้นแล้วโน้ตที่ปรากฏได้บ่อยในท่อนจะมีการกระโดดไปมาของทำนองในทุกตอน (ตัวอย่างที่ 26)

ตัวอย่างที่ 26 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Le Comble de la Distinction ห้องที่ 1-2

ในตอนท้ายของท่อนมีการเน้นย้ำถึงความต่างระดับของโน้ตแต่ละตัวอีกครั้ง โดยมีการนำทำนองหลักที่เกิดขึ้นครั้งแรกกลับมาแล้วเพิ่มทำนองที่กระโดดไปมาเพื่อส่งเข้าตอนจบ อีกทั้งความน่าสนใจของตอนจบในท่อนนี้คือ บทเพลงนี้อยู่ในกุญแจเสียง G ไมเนอร์ แต่ใช้คอร์ดจบเป็น G เมเจอร์ เพื่อที่จะส่งเข้าท่อนต่อไปในทันทีซึ่งอยู่ในกุญแจเสียง C ไมเนอร์ (ตัวอย่างที่ 27)

ตัวอย่างที่ 27 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Le Comble de la Distinction ห้องที่ 23-25

ท่อนแปรที่ 2 Le cœur sur la Main

สำหรับท่อนนี้อยู่ในกุญแจเสียง C ไมเนอร์ โดยในตอนต้นเป็นการบรรเลงโน้ต G ซ้ำกันซึ่งเป็นการบรรเลงต่อมาจากท่อนก่อนหน้า ท่อนนี้มีจังหวะช้าเน้นในเรื่องความสวยงามของเสียงประสาน ดังชื่อท่อนที่มีความหมายว่า ใส่หัวใจไว้ในมือ

ความท้าทายของท่อนนี้อยู่ที่การจัดการกับเสียงประสานที่เกิดขึ้นให้ไม่ดังเกินไป และดึงใจความของทำนองหลักออกมาด้วยทำนองที่สวยงาม ซึ่งโดยภาพรวมไม่มีการเปลี่ยนเทคนิคมากนัก ฉะนั้นเราควรมุ่งเน้นไปในทางวิธีการฝึกซ้อมเพื่อสามารถบรรเลงทำนองที่สวยงามออกมาได้ จากตัวอย่างที่ 28 เราจะเห็นได้ว่ามีลักษณะของบทเพลงอยู่สองแบบคือ แบบที่ทำนองลากยาวและมีคอร์ดเป็นส่วนประกอบของบทเพลง และแบบที่ทำนองและคอร์ดเคลื่อนที่ไปพร้อมกันโดยที่ทำนองจะอยู่ที่โน้ตบนสุดของคอร์ด ฉะนั้นวิธีการฝึกซ้อมในท่อนนี้จึงจะกล่าวถึงวิธีการฝึกซ้อมทั้งสองแบบนี้โดยละเอียด (ตัวอย่างที่ 28)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 28 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Le cœur sur la Main ห้องที่ 11-16

สำหรับวิธีการซ้อมรูปแบบจังหวะในแบบแรก หรือแบบที่มีคอร์ดเป็นส่วนประกอบพร้อมกับทำนองที่ลากยาว เราควรคำนึงถึงการนำทำนองหลักออกมาให้เด่นชัดมากที่สุด โดยธรรมชาติของเสียงเปียโนโน้ตที่ลากยาวจะเบาลงเรื่อย ๆ เมื่อเวลาผ่านไป โน้ตที่บรรเลงเข้ามาจะดังกว่าโน้ตที่กดไปก่อนหน้า ฉะนั้นแล้วคอร์ดประกอบที่เกิดขึ้นจะต้องเล่นให้เบา โดยสัมผัสลงไปเบา ๆ ที่คีย์ของเปียโนเพียงเท่านั้น ไม่จำเป็นที่จะต้องเล่นให้ได้ยินหัวเสียงนั้นอย่างชัดเจนมาก ในทางกลับกันในส่วนของโน้ตบนสุดที่เป็นทำนองหลักจะต้องเล่นให้ดังออกมาจากกลุ่มคอร์ดประกอบทั้งหมด แต่จะต้องระวังไม่ให้เสียงกระแทกหรือกระด้าง

ส่วนวิธีการซ้อมลักษณะตามแบบที่สอง หรือแบบที่มีทำนองหลักอยู่ในแนวบนสุดของคอร์ดมีหลักการคล้ายกับท่อนก่อนหน้า แต่เนื่องด้วยท่อนนี้มีจังหวะที่ช้าจึงต้องใช้หลักการนวดนิ้วลงบนคีย์เปียโนด้วย เพื่อให้เสียงออกมานุ่มนวลและไม่กระแทกหรือห้วน วิธีการนี้จะช่วยให้ผู้เล่นไม่เร่งจังหวะจนเกินไป และสามารถซึมซับเสียงประสานที่อยู่ในโน้ตทุกโน้ตได้

ในตอนท้ายของท่อนนี้ได้เปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น F ไมเนอร์โดยนำกลับมาเล่นทำนองหลักอีกครั้งแต่จบแบบเคเดนซ์ไม่สมบูรณ์โดยใช้คอร์ดส่งคือ คอร์ดดิมินิช เป็นคอร์ดจบเพื่อส่งไปท่อนถัดไป

ท่อนแปรที่ 3 La Désinvolture et la Discrétion

สำหรับชื่อท่อนของการแปรนี้มีความเกี่ยวข้องกับโครงสร้างของบทเพลงเป็นอย่างมาก ซึ่งชื่อท่อนนี้แปลว่า ความสบายและความเป็นระเบียบ โดยการแบ่งตอนในท่อนนี้จะมีลักษณะของดนตรีสองแบบคือ ท่อนที่มีทำนองขึงขังและตรงไปตรงมา (ตัวอย่างที่ 29) กับท่อนที่มีทำนองยืดหยุ่นและพลิ้วไหว ผู้ประพันธ์ได้นำลักษณะทั้งสองที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิงเข้ามาอยู่ร่วมกันในท่อนเดียวกัน (ตัวอย่างที่ 30)

ตัวอย่างที่ 29 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, La désinvolture et la discrétion ห้องที่ 1-4

ตัวอย่างที่ 30 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, La désinvolture et la discretion ห้องที่ 21-24

สำหรับวิธีการบรรเลงในอีกส่วนที่มีความยืดหยุ่นมากกว่า จะสังเกตได้ว่ามีการเปลี่ยนลักษณะของเสียงให้แตกต่างกันโดยสิ้นเชิงโดยมีการใส่เครื่องหมายเชื่อมเสียง (Slur) ในทุกประโยคเพลง อีกทั้งลักษณะของทำนองค่อนข้างซ้ำกัน ไม่สามารถแบ่งเป็นประโยคที่สมดุลกันได้อย่างชัดเจน (ตัวอย่างที่ 31) ถึงแม้ว่าบทเพลงจะมีช่วงเสียงที่ห่างกันและต้องบรรเลงโน้ตกระโดด รวมทั้งมีการสลับทำนองกันเล่นในทั้งสองมือก็ต้องบรรเลงทำนองให้เชื่อมต่อกัน ทั้งนี้การฝึกซ้อมในช่วงนี้เป็นไปได้ไม่ยากนัก ผู้บรรเลงจะต้องอาศัยประสบการณ์และประสาทสัมผัสการฟัง สามารถเริ่มจากการบรรเลงเฉพาะส่วนทำนองโดยไม่ได้เน้นว่าต้องเริ่มซ้อมที่มือข้างใดข้างหนึ่ง แล้วจึงค่อยเพิ่มส่วนอื่น ๆ เข้ามา

ตัวอย่างที่ 31 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, La désinvolture et la discrétion ห้องที่ 30-34

ในบรรดาท่อนแปรก่อนหน้า ท่อนนี้เป็นท่อนแรกที่จบเคเดนซ์ด้วยเคเดนซ์สมบูรณ์ หากพิจารณาถึงความสัมพันธ์ที่กล่าวมาข้างต้น คือ ท่อนแปรที่ 3 ท่อนนี้เป็นท่อนสุดท้ายที่อยู่ในชุดแรก ผู้ประพันธ์จึงจบด้วยเคเดนซ์สมบูรณ์เพื่อสรุปจบไปก่อนในชุดเพลงแรก

ท่อนแปรที่ 4 La Suite dans les Idées

ท่อนการแปรที่ 4 นี้เป็นท่อนที่มีความยาวสั้นที่สุดจากทุกท่อนการแปรโดยมีเพียง 18 ห้องเพลง ชื่อของท่อนการแปรนี้หมายถึงความต่อเนื่องของความคิด ซึ่งมีการกำหนดจังหวะไว้ว่าใหญ่โตโอ่โถง โดยมีลักษณะของดนตรีที่ใช้ช่วงเสียงกว้างบรรเลงเป็นคอร์ดต่อเนื่องกัน มีทำนองที่ดำเนินไปอย่างช้า ๆ และค่อย ๆ มีเนื้อหาทางดนตรีเข้มข้นขึ้นทั้งในด้านความเข้มเสียง ทำนองและเสียงประสาน หลักสำคัญในการซ้อมบทเพลงท่อนนี้ คือ โน้ตเขบ็ตสองชั้นที่เกิดขึ้นก่อนคอร์ดใหญ่ทั้งหมด ผู้บรรเลงควรนับจังหวะย่อยในใจเพื่อให้บรรเลงจังหวะเขบ็ตสองชั้นโดยไม่ช้าหรือเร็วเกินไป เนื่องจากจังหวะเพลงที่ช้าทำให้ผู้บรรเลงอาจเล่นจังหวะนั้นก่อนและกลายเป็นโน้ตเขบ็ตชั้นเดียว หรืออาจเล่นเขบ็ตสองชั้นเร็วไปแล้วทำให้จังหวะหลักคลาดเคลื่อนไปก็เป็นได้ ทั้งนี้ผู้บรรเลงควรตระหนักรู้ถึงทำนองในมือขวาทุกขณะการเล่นและควบคุมความเข้มของเสียงให้มีลักษณะที่ต่อเนื่องกันไม่ว่าจะบรรเลงให้ดังขึ้นหรือเบาลง (ตัวอย่างที่ 32)

ตัวอย่างที่ 32 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, La Suite dans les Idées ห้องที่ 1-2

นอกจากนี้ผู้บรรเลงควรศึกษาการใช้ทางเดินของคอร์ดเพื่อออกแบบความเข้มของเสียง เช่น คอร์ดกระด้างที่นำไปสู่คอร์ดเกลาก็ควรจะสร้างความตึงเครียดในช่วงของคอร์ดกระด้างนั้น แล้วจึงผ่อนคลายลงเมื่อบรรเลงคอร์ดเกลา เป็นต้น ถึงแม้ว่าเครื่องหมายกำกับความเข้มเสียงให้เล่นเสียงเบา (*p*) แต่เมื่อพิจารณาจากโน้ตเพลงแล้ว มีการใช้คอร์ดกระด้างเน้นย้ำถึงสามครั้ง แล้วยังค้างที่คอร์ดกระด้างนั้นชั่วขณะหนึ่งจึงค่อยคลายสู่คอร์ดเกลา ฉะนั้นแล้วการบรรเลงคอร์ดกระด้างแต่ละครั้งควรเพิ่มความตึงเครียดขึ้นเรื่อย ๆ จนกระทั่งถึงครั้งสุดท้ายให้ถึงขีดสุด แล้วจึงผ่อนคลายด้วยการบรรเลงคอร์ดเกลาให้เบาลง (ตัวอย่างที่ 33)

ตัวอย่างที่ 33 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, La Suite dans les Idées ห้องที่ 5-6

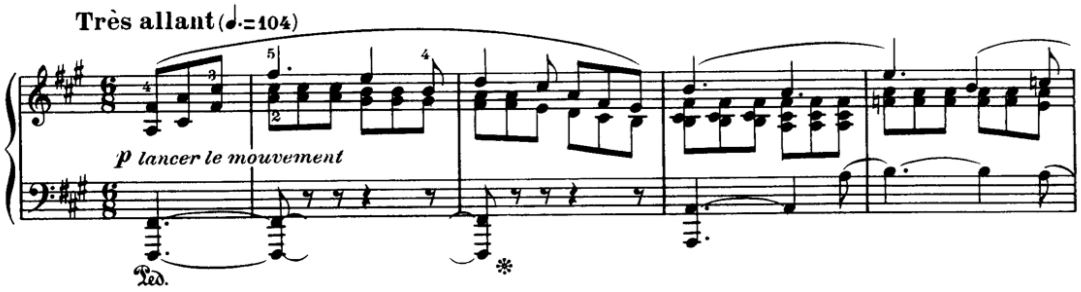
สำหรับท่อนการแปรนี้ใช้คอร์ดส่งไปสู่ท่อนถัดไปอย่างชัดเจนมาก โดยการใช้คอร์ด V_7 ซึ่งเป็นคอร์ด $C\#_7$ เพื่อส่งเข้าสู่ท่อนถัดไปที่อยู่ในกุญแจเสียง F# เมเจอร์ และเป็นการส่งที่จะต้องบรรเลงท่อนต่อไปโดยทันที บางครั้งผู้ฟังอาจเข้าใจว่าสองท่อนที่ติดกันนี้เป็นท่อนเดียวกัน (ตัวอย่างที่ 34)

ตัวอย่างที่ 34 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, La Suite dans les Idées ห้องที่ 16-18

ท่อนแปรที่ 5 Le Charme Enjôleur

ในท่อนนี้อยู่ในกุญแจเสียง F# ไมเนอร์ซึ่งมีคอร์ดส่งที่ชัดเจนมาจากท่อนก่อนหน้า และมีจังหวะที่ค่อนข้างเร็ว แต่มีทำนองที่ไพเราะจับใจดังชื่อท่อนเพลงที่แปลว่าเสน่ห์ที่น่าหลงใหล ลักษณะเพลงเคลื่อนที่ไปข้างหน้าโดยมีเอกลักษณ์คือ การเปลี่ยนกุญแจเสียงที่เกิดขึ้นบ่อยครั้ง ความท้าทายของตอนเริ่มในท่อนนี้คือการบรรเลงทำนองหลักเป็นขั้นคู่ซึ่งทำนองหลักนั้นต้องบรรเลงเป็นโน้ตที่ต่อเนื่องกันในขณะที่ต้องทำให้ทำนองเด่นชัดขึ้นมา ดังตัวอย่างที่ 35 หากโน้ตดังกล่าวไม่ใช่โน้ตที่เป็นขั้นคู่จะสามารถบรรเลงได้โดยง่าย ไม่จำเป็นต้องเลื่อนหรือเปลี่ยนการจัดวางท่าทางของมือผู้บรรเลง แต่ด้วยการจะบรรเลงโน้ตขั้นคู่ข้างล่างนั้นจึงต้องเปลี่ยนไปใช้นิ้วตามที่สังเกตได้ในโน้ต ส่วนที่ต้องฝึกซ้อมมากเป็นพิเศษคือช่วงที่ต้องเลื่อนมือจากนิ้ว 5 เป็นนิ้ว 3 (นิ้วกลาง) ให้สามารถเล่นเชื่อมต่อกันได้อย่างมากที่สุด ถึงแม้ว่าตามโน้ตเพลงจะกำหนดว่าให้สามารถใช้เพเดิลได้ แต่เนื่องด้วยเป็นการใช้เพเดิลยาวถึง 3 ห้องเพลง จึงไม่สามารถใช้เพเดิลเต็มได้ผู้บรรเลงควรสร้างเสียงให้เชื่อมกันด้วยการบรรเลงจากมือให้มากที่สุดก่อน (ตัวอย่างที่ 35)

ตัวอย่างที่ 35 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Le Charme Enjôleur ห้องที่ 1-5



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในตอนต่อมาที่การเปลี่ยนกุญแจเสียงไปในกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ได้มีการเปลี่ยนลักษณะของดนตรีด้วย คือ มีการเน้นจังหวะขัด (Syncopation) และการใช้เพเดิลที่น้อยลงในแนวเบส ที่มีการใช้จังหวะขัดสลับกับทำนองในมือขวาซึ่งบรรเลงเน้นทำนองหลักในจังหวะตก ผู้บรรเลงไม่ควรใช้เพเดิลยาวแต่ควรแตะเพเดิลเพียงแค่ช่วงที่บรรเลงแนวเบสเท่านั้น เนื่องด้วยลักษณะของทำนองก็มีความเคลื่อนไหว กระชับ และมีความกระฉับกระเฉงมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 36)

ตัวอย่างที่ 36 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Le Charme Enjôleur ห้องที่ 16-20

สำหรับตอนต่อมาที่มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงอีกครั้งจังหวะได้ถูกเปลี่ยนให้เป็นจังหวะแบบเพลงวอลซ์ซึ่งอยู่ในอัตราจังหวะสามที่มีลักษณะแกว่งไกว คือ การบรรเลงจังหวะทั้งสามนั้นไม่ควรบรรเลงให้ทุกจังหวะเท่ากัน จังหวะแรกควรเน้นหนักมากที่สุด ส่วนจังหวะที่สองและสามค่อนข้างยืดหยุ่นและพลิ้วไหว กล่าวคือ ก่อนที่จะลงจังหวะที่หนึ่งควรอ้อยอิ่งและเว้นช่วงเวลาเล็กน้อย (ตัวอย่างที่ 37)

ตัวอย่างที่ 37 Les Soirée de Nazelles, Le Charme Enjôleur ห้องที่ 37-42

ท่อนแปรที่ 6 Le Contentement de Soi

ท่อนนี้เป็นท่อนที่เร็วที่สุดจากบรรดาท่อนแปรทุกท่อน บทเพลงมีลักษณะสนุกสนาน มีชีวิตชีวาและแฝงความเยาว์วัย โดยชื่อท่อนเพลงนี้มีความหมายว่าความพึงพอใจในตนเอง ใจความสำคัญของเพลงนี้ที่ผู้บรรเลงควรทราบคือ ความเร็วและการบรรเลงโน้ตในลักษณะสั้น รวมทั้งการสร้างสรรค์ลักษณะเสียงให้มีความกังวานแม้จะบรรเลงลักษณะเสียงสั้น นอกจากนี้การควบคุมลักษณะเสียงในบทเพลงไม่ได้ปรากฏขึ้นเพียงแบบเดียว ลักษณะที่พบเห็น คือเสียงขาด (Staccato) การเน้นเสียง (Accent) และการหน่วงเสียง (Tenuto) ซึ่งมีการใช้ทั้งสามลักษณะเสียงนี้โดยทั่วไปของบทเพลงท่อนนี้ ผู้บรรเลงควรฝึกซ้อมให้การบรรเลงทำนองเป็นไปตามที่โน้ตกำหนดไว้เพื่อสร้างสีสันที่เป็นเอกลักษณ์ของบทเพลงในท่อนนี้ จะเห็นว่ามีการใช้เครื่องหมายกำกับลักษณะเสียงอย่างหลากหลาย รวมทั้งระดับความเข้มของเสียงที่สัมพันธ์กันด้วย ดังนั้นในการฝึกซ้อมผู้บรรเลงควรคำนึงถึงปัจจัยข้อนี้มากเป็นพิเศษ (ตัวอย่างที่ 38)

ตัวอย่างที่ 38 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Le Contentement de Soi ห้องที่ 11-16

อีกความน่าสนใจหนึ่งคือ บทเพลงท่อนนี้มีการใช้ช่วงเสียงที่สูงมากกับการบรรเลงทำนองที่มีลักษณะเสียงสั้นและเบา แม้ว่ามีการกำหนดลักษณะความเข้มเสียงให้เล่นเบา แต่ผู้บรรเลงควรคำนึงถึงช่วงเสียงสูงด้วย หากบรรเลงในลักษณะที่เบาเกินไปจะทำให้โน้ตที่บรรเลงออกมาไม่มีเนื้อเสียงที่น่าฟัง ผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงด้วยน้ำหนักที่เกือบจะเท่ากันกับระดับความเข้มเสียงที่เล่นดังในช่วงเสียงปกติ เพื่อให้มีเนื้อเสียงและหัวโน้ตที่ชัดเจน (ตัวอย่างที่ 39)

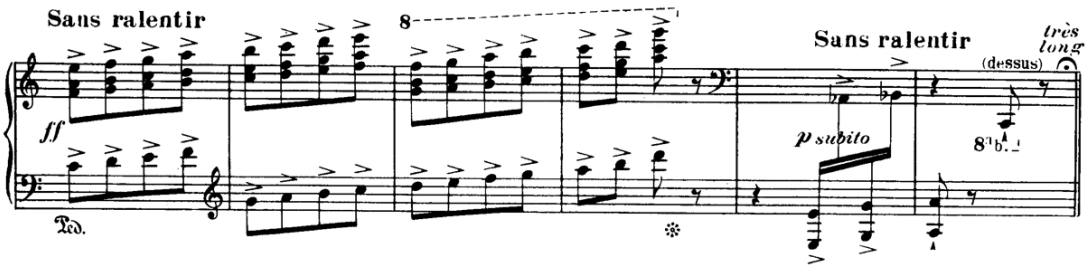
ตัวอย่างที่ 39 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Le Contentement de Soi ห้องที่ 27-31

ในช่วงท้ายของบทเพลงท่อนนี้ได้เปลี่ยนลักษณะเพลงจากตอนแรกให้มีความเข้มข้นมากขึ้น ซึ่งเป็นท่อนเชื่อมสำหรับเตรียมการกลับมาอีกครั้งของทำนองหลักในกุญแจเสียงเดิมจากตอนต้น สังเกตได้จากแนวเบสว่ามีการใช้แนวเบสแบบซ้ำอย่างหนักแน่น รวมทั้งการเขียนเครื่องหมายเน้นอย่างชัดเจนในโน้ตทุกตัวทั้งในมือขวาและมือซ้าย ในส่วนนี้ผู้บรรเลงจำเป็นต้องสร้างความแตกต่างระหว่างสองช่วงให้ชัดเจนโดยการเปลี่ยนเนื้อเสียงในการบรรเลงให้หนักแน่นยิ่งขึ้นแต่อยู่ในพื้นฐานของการสร้างทำนองในแนวบนสุดของโน้ตในมือขวาให้เด่นชัด ผนวกกับความหนักแน่นของมือซ้ายที่ไม่สร้างเสียงดังรบกวนแนวทำนอง (ตัวอย่างที่ 40)

ตัวอย่างที่ 40 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Le Contentement de Soi ห้องที่ 58-63

สำหรับส่วนหางเพลงย่อยในตอนท้ายมีการใช้คอร์ดในลักษณะที่เหมือนกันเป็นคู่ขนานไล่เป็นสเกลขึ้นไปเรื่อย ๆ ความยากในการบรรเลงส่วนนี้คือ หากมือขวาที่ซึ่งใช้บรรเลงโน้ตคอร์ดทั้งหมดนั้นมีการเปลี่ยนองศาของนิ้วเพียงเล็กน้อยก็อาจจะคลาดเคลื่อนและบรรเลงผิดได้ แต่ในขณะเดียวกันผู้บรรเลงไม่ควรเกร็งมือเพื่อการเล่นโน้ตนั้นมากเกินไป เนื่องจากอาจทำให้เกิดอาการบาดเจ็บหรือเสียงกระด้างได้ ให้ผู้บรรเลงใช้ข้อมือในการช่วยขยับเปลี่ยนตำแหน่งของมือแล้วคงท่าทางของการบรรเลงคอร์ดนั้นไว้โดยที่ต้องไม่บรรเลงช้าลงในตอนจบ ทั้งนี้สามารถสังเกตได้ว่าการจบของบทเพลงในท่อนนี้คือ เคเดนซ์แบบสมบูรณ์แสดงได้เห็นว่าในตอนย่อยอีกตอนหนึ่งได้จบลงแล้ว (ตัวอย่างที่ 41)

ตัวอย่างที่ 41 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Le Contentement de Soi ห้องที่ 70-75

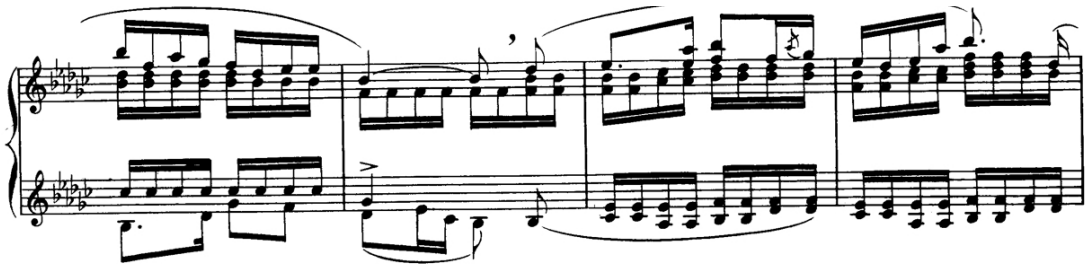


ท่อนแปรที่ 7 Le Goût de Malheur

สำหรับบทเพลงท่อนนี้โดยภาพรวมแล้วมีจังหวะที่ค่อนข้างช้าและมีลักษณะของบทเพลงคล้ายกันตลอดทั้งเพลง ไม่มีการเปลี่ยนจังหวะหรือเปลี่ยนกุญแจเสียงที่หวือหวา ชื่อของเพลงท่อนนี้แปลว่า รสชาติแห่งความโชคร้าย บรรยากาศโดยรวมมีความอึมครึมและหม่นหมอง ลักษณะการบรรเลงที่ผู้บรรเลงควรทราบในการบรรเลงบทเพลงท่อนนี้ คือการสร้างทำนองให้ชัดเจนเหนือเสียงประสานที่เกิดขึ้น เหตุผลเพราะว่ามีการใช้เสียงประสานเป็นส่วนให้จังหวะย่อยตลอดทั้งเพลง จึงต้องคำนึงเป็นพิเศษไม่ให้เสียงประสานดังขึ้นมารบกวนหรือทำให้บรรยากาศเพลงเปลี่ยนไป

สิ่งสำคัญในการบรรเลงเสียงประสานที่ยืนพื้นอยู่ในบทเพลงท่อนนี้ คือ การบรรเลงให้นิ้วติดอยู่ที่คีย์เปียโนมากที่สุด เพื่อให้ได้ยินหัวเสียงของโน้ตน้อยที่สุด ในทางกลับกันการบรรเลงทำนองต้องพยายามเน้นเพื่อให้ทำนองหลักเด่นชัดออกมา เช่นเดียวกับในทำนองสอดประสานในมือซ้ายก็ควรจะให้ได้ยินเด่นชัดออกมาแต่ไม่เท่าทำนองหลัก ซึ่งพิจารณาตามตัวอย่างที่ 42 จะสังเกตว่าทั้งมือขวาและมือซ้ายมีการบรรเลงทั้งทำนองหลัก ทำนองสอดประสานและเสียงประสาน ส่วนของเสียงประสานคือส่วนที่โน้ตหยุดนิ่งแต่มีการให้บรรเลงซ้ำ ๆ และเป็นส่วนที่ต้องให้เสียงบางเบาที่สุด ต่อมาคือ ทำนองหลักในมือขวาที่ควรให้ได้ยินชัดเจนที่สุด และส่วนทำนองสอดประสานที่อยู่ในมือซ้ายจะต้องฟังรับส่งกับทำนองหลักในมือขวาด้วยความเข้มของเสียงที่พอดีกัน (ตัวอย่างที่ 42)

ตัวอย่างที่ 42 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Le Goût de Malheur ห้องที่ 4-7



ท่อนแปรที่ 8 L'Alerte Vieillisse

ในการแปรท่อนนี้มีความหมายว่าสัญญาณแห่งความชรา ซึ่งเป็นเพียงท่อนเดียวที่ปูแลงได้เขียนบรรยายไว้ว่าเป็นบทเพลงที่เขียนขึ้นสำหรับคุณป้าของเขาชื่อ Lienard ผู้เป็นคนมีอารมณ์ขันบุคลิกที่มีสีสันและมีรสนิยมทางดนตรีคล้ายกับปูแลง บทเพลงท่อนนี้กระชับรวดเร็ว และมีลักษณะความสั้นยาวของทำนองที่หลากหลายเพื่อแสดงถึงบุคลิกของป้า Lienard ใจความสำคัญของสีสันในบทเพลงนี้คือ ลักษณะโน้ตสั้นยาวในมือซ้ายเพราะฉะนั้นผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงมือซ้ายให้เด่นชัดออกมาประกอบกับทำนองหลักที่อยู่ในมือขวา (ตัวอย่างที่ 43)

ตัวอย่างที่ 43 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, L'Alerte Vieillisse ห้องที่ 1-7

ในตอนต่อมาที่มีการเปลี่ยนลักษณะบทเพลงจากลักษณะโน้ตเพลงที่มีความสั้น กระชับ ให้เป็นทำนองที่มีความเชื่อมต่อกัน ผู้บรรเลงควรมีวิธีคิดใหม่ให้ต่างจากการเล่นท่อนก่อนหน้าอย่างสิ้นเชิง เนื่องจากมีการเปลี่ยนบุคลิกของบทเพลงอย่างกะทันหัน (ตัวอย่างที่ 44)

ตัวอย่างที่ 44 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, L'Alerte Vieillisse ห้องที่ 27-30

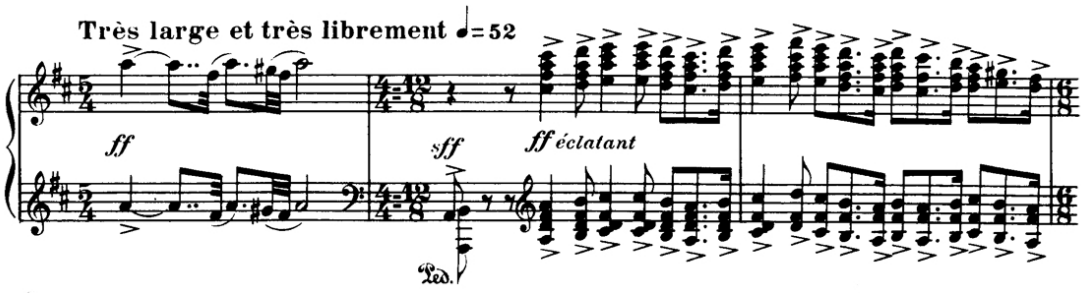
ในตอนจบของบทเพลงท่อนนี้มีการใช้เคเดนซ์แบบสรุปเพื่อแสดงถึงความสมบูรณ์ของท่อน แปรทั้งแปดท่อน แต่ถึงกระนั้นลักษณะคอร์ดที่ใช้ในตอนจบยังคงทิ้งไว้ใช้ผู้ฟังฉงนสงสัย หากพิจารณาเพียงลักษณะของการบรรเลงแล้วจะเหมือนเป็นการจบที่สมบูรณ์ แต่สำหรับคอร์ดที่ใช้คือ คอร์ดออกเมนเทด (Augmented Chord) ซึ่งเป็นคอร์ดที่สร้างความรู้สึกฉงน ล่องลอยไม่หนักแน่น (ตัวอย่างที่ 45)

ตัวอย่างที่ 45 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, L'Alerte Vieillisse ห้องที่ 49-50

Cadence (2)

สำหรับการกลับมาของท่อน Cadence (2) ครั้งที่สองมีการสร้างแนวทำนองใหม่ซึ่งมีความสัมพันธ์ทางกุญแจเสียงกับท่อนก่อนหน้าและท่อนถัดไป โดยเป็นซับโดมินันท์ (Subdominant) และโดมินันท์ (Dominant) ตามลำดับ ซึ่งบทเพลงนี้นำมาด้วยแนวทำนองที่อยู่ในกุญแจเสียง D เมเจอร์ โดยบรรเลงทำนองในลักษณะที่เป็นคอร์ดขนานขนาดใหญ่โดยทั้งสองมือ ผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงส่วนนี้ราวกับเป็นโหมโรงบรรเลงอย่างยิ่งใหญ่เพื่อการเตรียมก่อนการนำเข้าท่อนสุดท้ายที่กำลังจะมาถึง (ตัวอย่างที่ 46)

ตัวอย่างที่ 46 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Cadence (2) ห้องที่ 1-3



หลังจากนั้นมีการนำลักษณะแบบคาเดนซาซึ่งคล้ายกับท่อน Cadence (1) ในครั้งแรกกลับมาอีกครั้งโดยที่ไม่อิงกุญแจเสียงใด เนื่องจากมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงในทุกประโยคเพลงและสเกล โดยพิจารณาจากตัวอย่างที่ 47 ที่เครื่องหมายยืดจังหวะ (Fermata) จะมีการเปลี่ยนแปลงเครื่องหมายแปลงเสียงในทุกประโยคเพลง และในที่สุดคอร์ดสุดท้ายที่จบลงในท่อนนี้เป็นคอร์ดส่งไปหาท่อนต่อไปโดยสมบูรณ์ โดยเป็นคอร์ดโดมินันท์ (Dominant Chord)

ตัวอย่างที่ 47 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Cadence (2) ห้องที่ 11-14

Final

ในบทเพลงท่อนสุดท้ายนี้ปูแลงได้เขียนขึ้นเพื่อบรรยายบุคลิกลักษณะของตนเอง ซึ่งเป็นท่อนที่มีสีสันและบุคลิกหลากหลายมากที่สุดในบรรดาท่อนเพลงอื่น ๆ รวมทั้งมีการนำทำนองจากท่อนเพลงก่อนหน้าเข้ามารวมอยู่ในท่อนเพลงสุดท้ายนี้ด้วย

ในตอนเริ่มต้นผู้ประพันธ์ได้กำหนดอัตราจังหวะไว้ว่า เร็วอย่างบ้าคลั่งแต่แม่นยำ เนื่องจากมีจังหวะที่เร็วมากและแนวทำนองมีช่วงเสียงที่ต่างกัน มีการกระโดดในเสียงสูงต่ำ ทำให้ผู้บรรเลงต้องคำนึงถึงการบรรเลงให้แม่นยำ โดยสังเกตตามตัวอย่างที่ 48 วิธีการฝึกซ้อมคือ ให้ผู้บรรเลงทำการวิเคราะห์โน้ตที่ต้องบรรเลงในมือขวาก่อน ว่าจะต้องจัดการนิ้วมืออย่างไรให้มีทำนองที่ต่อเนื่องกันโดยที่สามารถบรรเลงเสียงประสานไปพร้อมกันได้ จากนั้นให้ใช้นิ้วตามที่วิเคราะห์ไว้ในครั้งแรกบรรเลงเพียงส่วนของทำนอง เมื่อบรรเลงคล่องในส่วนนั้นจึงค่อยเพิ่มโน้ตเสียงประสาน (ตัวอย่างที่ 48)

ตัวอย่างที่ 48 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Final ห้องที่ 1-2

ทั้งนี้จากที่กล่าวมาข้างต้นว่าบทเพลงท่อนนี้มีการนำทำนองจากท่อนเก่ามาหลายท่อนและมีบุคลิกของเพลงที่แตกต่างกัน ฉะนั้นแล้วผู้บรรเลงควรตระหนักถึงบรรยากาศของเพลงในแต่ละตอนแล้วสร้างบุคลิกที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน โดดเด่นและมีเอกลักษณ์เฉพาะ โดยจะนำตัวอย่างของตอนต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในบทเพลงที่มีการนำมาจากท่อนก่อนหน้า ดังนี้

จากตัวอย่างที่ 49 เป็นการกลับมาของทำนองในท่อน Le Charme Enjôleur ซึ่งเป็นการกลับมาที่อยู่ในกุญแจเสียงเดิมจากท่อนต้นฉบับ คือ กุญแจเสียง Db เมเจอร์

ตัวอย่างที่ 49 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Final ห้องที่ 54-58

จากตัวอย่างที่ 50 เป็นการกลับมาของทำนองหลักในท่อน Cadence (2) ซึ่งแต่เดิมอยู่ในกุญแจเสียง D เมเจอร์ แล้วมีการเปลี่ยนมาใช้กุญแจเสียง Db เมเจอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงหลักในท่อน Cadence (2) ในช่วงสุดท้าย

ตัวอย่างที่ 50 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Final ห้องที่ 88-91

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากการศึกษาบทเพลงในท่อน Final ผู้อ่านจะพบว่าบทเพลงท่อนนี้มีบุคลิกลักษณะที่หลากหลาย ซึ่งปูแลงได้ใช้บรรยายลักษณะนิสัยของตนเอง ทั้งนี้อีกหนึ่งลักษณะที่ปูแลงต้องการสอดแทรกเพิ่มเติมคือ ความคาดเดาไม่ได้ โดยสังเกตได้จากในตอนท้ายของบทเพลงนี้ มีการบรรเลงทำนองในลักษณะเบาไปจนถึงเบามากมาโดยตลอด โดยอยู่ในกุญแจเสียง Db เมเจอร์ ผู้ฟังอาจคาดเดาว่าบทเพลงนี้จะจบลงในลักษณะที่กล่าวมาข้างต้น แต่ปูแลงทำให้ผู้ฟังประหลาดใจโดยดัดแปลงการบรรเลงคอร์ดสุดท้าย จะเห็นได้ว่ามีการจบบทเพลงด้วยคอร์ด C เมเจอร์ซึ่งไม่ได้เป็นคอร์ดในกุญแจเสียงที่กำลังเล่นอยู่ รวมทั้งให้เล่นลักษณะเสียงที่ดังมากซึ่งแตกต่างจากช่วงก่อนหน้าโดยสิ้นเชิง เพื่อสร้างสีสันแห่งบทเพลงและดนตรีที่ผู้ฟังคาดไม่ถึง (ตัวอย่างที่ 51)

ตัวอย่างที่ 51 บทเพลง Les Soirée de Nazelles, Final ห้องที่ 96-100

3.3 Capriccio (d'après Le Bal masqué), FP155

3.3.1 ลักษณะบทประพันธ์และบทวิเคราะห์เพลง

บทเพลงนี้ปูแลงได้นำกลับมาเรียบเรียงใหม่ในบทเพลงสำหรับสองเปียโน ซึ่งในต้นฉบับคือท่อนสุดท้ายจากบทเพลงชุดชื่อ *Le Bal masqué, FP60* (ค.ศ. 1932) ประกอบด้วย 6 ท่อนย่อย บทเพลงชุดนี้เป็นชุดเพลงร้องสำหรับนักร้องบาริโทน และวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา ซึ่งประกอบด้วย โอโบ คลาริเน็ต บาสซูน ไวโอลิน เชลโล เปียโนและเครื่องกระทบ (Percussion) เนื้อร้องในบทเพลงมาจากบทกวี *Laboratoire central* ของ Max Jacob

สำหรับบทกวี *Laboratoire central* และบทเพลง *Le Bal masqué, FP60* เป็นผลงานกระแสเหนือจริง (Surrealism) ซึ่งเป็นกระแสทางวรรณศิลป์และศิลปะที่เกิดขึ้นในฝรั่งเศสช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 โดยมีลักษณะคือการใช้ความบังเอิญ (Chance) มาเป็นส่วนหนึ่งในการนำเสนอผลงานโดยการนำสิ่งของสองอย่างหรือมากกว่าซึ่งไม่มีความเกี่ยวข้องกันมาวางไว้ด้วยกัน ราวกับเป็นการพบกันโดยบังเอิญที่ก่อให้เกิดความหมาย รวมทั้งกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดจินตนาการและรู้สึกถึงเอกภาพแบบใหม่ รูปแบบผลงานศิลปะกระแสเหนือจริงจึงเป็นการใช้วิธีนำสิ่งที่เป็นสภาวะปกติวิสัยตั้งแต่สองสิ่งที่ดูเข้ากันไม่ได้มาจัดองค์ประกอบร่วมกัน และแต่งเติมผสมผสานให้เป็นสิ่งเดียวกันอย่างกลมกลืน รวมถึงการเชื่อมโยงให้เป็นเรื่องใหม่

จากที่กล่าวข้างต้นว่าบทเพลง *Capriccio, FP155* นำมาเรียบเรียงใหม่จากท่อนสุดท้ายของบทเพลง *Le Bal masqué, FP60* ซึ่งเป็นท่อนที่บทกวีสั้นที่สุด นอกจากนี้ยังมีความกระชับและมีเนื้อหาปะติดปะต่อกันมากที่สุดในบรรดาท่อนทั้ง 6 ทั้งนี้หากเราจะศึกษาบทเพลง *Capriccio* ก็ควรจะทราบถึงใจความของเนื้อหาในบทเพลงร้องหรือกวีที่นำมาด้วยเช่นกัน ซึ่งมีใจความในบทกวีต้นฉบับเป็นภาษาฝรั่งเศสและแปลเป็นภาษาไทยดังนี้

Réparateur perclus de vieux automobiles,	ช่างซ่อมรถยนต์เก่าไร้ซึ่งอำนาจ
L'anachorète hélas a regagné son nid,	อนิจจา ฤๅษีกลับที่พำนัก
Par ma barbe je suis trop vieillard pour Paris,	ด้วยเคราของฉัน ฉันอายุมากเกินไปสำหรับปารีส
L'angle de tes maisons m'entre dans les chevilles.	มุมบ้านของเธอกระแทกเข้าที่ข้อเท้าของฉัน
Mon gilet quadrillé a, dit-on, l'air étrusque	เสื้อตารางหมากรุกของฉัน พวกเขาเห็นว่าเหมือนชาวอิทรัสคัน
Et mon chapeau marron va mal avec mes frusques.	และหมวกสีน้ำตาลของฉัน ไม่เข้ากับเสื้อผ้าของฉัน
Avis! c'est un placard qu'on a mis sur ma porte.	คำเตือน! นี่เป็นป้ายที่พวกเขาติดไว้ที่ประตูของฉัน
Dans ce logis tout sent la peau de chèvre morte.	ในที่พักอาศัยนี้ มีแต่กลิ่นหนังแพะที่ตายแล้ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทกวีข้างต้นนี้มีลักษณะที่สัมผัสและเชื่อมโยงกันแบบสองวรรค ดังจะเห็นตัวอย่างได้ชัดเจนจากวรรคที่ 5 และวรรคที่ 6 Jacob ผู้เขียนบทกวีนี้เป็นที่รู้จักว่าเป็นผู้ที่สามารถอธิบายความผิดปกติได้อย่างรุนแรงและชัดเจน อีกทั้งยังแสดงออกถึงการไม่มั่นคงทางอารมณ์ ซึ่งในวรรคแรกได้กล่าวถึงสถานการณ์ปัจจุบันของชายแก่ผู้หนึ่ง และต่อมาในวรรคที่ 2 บรรยายถึงสภาวะจิตใจของผู้นั้น ในวรรคที่ 3 จึงเริ่มกล่าวถึงรูปลักษณ์ทางกายภาพ และได้กล่าวถึงความแปลกแยกทางสังคมในวรรคต่อมา ทั้งการบรรยายถึงบ้านของผู้อื่นที่ชายผู้นั้นไม่สันทัด และเครื่องแต่งกายที่เป็นที่วิจารณ์ในสังคม จนถึงวรรคสุดท้ายได้ขยายความถึงการกลับที่พำนัก แต่ก็เหลือเพียงความว่างเปล่า

เมื่อปูแลงได้นำบทกวีมาใส่ในบทเพลง *Le Bal masqué, FP60 ท่อน Finale* ซึ่งบทเพลงนี้มีเนื้อร้องเพียงตอนท้ายของบทเพลงเท่านั้น ได้มีการซ้ำของเนื้อร้องตามแต่ละวรรค และมีการนำวรรคแรกและวรรคที่สองกลับมาร้องซ้ำในตอนจบโดยมีคำร้องสุดท้ายซ้ำไปมาหลายรอบว่า ‘son nid’ ซึ่งแปลว่า ‘ที่พำนักของชายผู้นั้น’ ซ้ำหลายครั้งในการร้องแบบเสียงปลอม (Falsetto) ในช่วงเสียงที่สูงมากสำหรับนักร้องชายเพื่อเน้นย้ำถึงความผิดปกติของชายผู้นี้

บทเพลง *Capriccio, FP155* ที่ถูกนำมาเรียบเรียงใหม่สำหรับสองเปียโนยังคงลักษณะของบทประพันธ์เดิมไว้ ปูแลงได้ใช้ลักษณะเสียงของเปียโนได้อย่างหลากหลายราวกับสีสันของวงเชมเบอร์ บทเพลงนี้มีลักษณะสังคีตลักษณ์แบบรูปอิสระ (Through-composed Form) ซึ่งเป็นโครงสร้างของบทเพลงที่ไม่มีตอนใดซ้ำกัน สามารถแบ่งตอนใหญ่ออกเป็น 3 ตอนอย่างชัดเจน โดยมีอัตราจังหวะเร็ว-ช้า-เร็ว ตามลำดับ ซึ่งในแต่ละท่อนย่อยนั้นก็มีลักษณะสังคีตลักษณ์ที่แตกต่างกันออกไป โดยตอนที่ 1 มีลักษณะสังคีตลักษณ์แบบทรีโอ (Trio or Compound Ternary Form) ตอนที่ 2 มีลักษณะสังคีตลักษณ์แบบสองตอน และตอนที่ 3 มีลักษณะสังคีตลักษณ์แบบสามตอน (ตารางที่ 7)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 7 ลักษณะสังคีตลักษณ์ของบทเพลง Capriccio, FP155

ตอนที่ 1	ห้องที่ 1-133
	ช่วงนำ 1-9
	A 10-33
	A’ 34-48
	B 49-74
	C 75-104
	B’ 105-114
	A’ 115-123
	ช่วงเชื่อม 124-133

ตอนที่ 2	ห้องที่ 134-155
	D 134-141 E 142-152 ช่วงเชื่อม 153-159
ตอนที่ 3	ห้องที่ 156-246
	F 160-192 G 193-213 F’ 214-235 หางเพลง 236-246

ในตอนแรกของบทเพลง (ตัวอย่างที่ 52) มีการนำเสนอทำนองหลักที่มีลักษณะเหมือนดนตรีเดินแถวของอเมริกา (American March) มีการใช้โน้ตคู่ขนานที่เป็นลักษณะเฉพาะ รวมทั้งมีการใช้อัตราจังหวะที่เป็นหนึ่งในอัตราจังหวะที่มักใช้ในดนตรีเดินแถว คือ อัตราจังหวะแบบ 2/4 ซึ่งมักใช้บรรเลงในรูปอัตราจังหวะตัด (Cut Time) แต่เขียนเป็นอัตราจังหวะ 2/4 เพื่อความสะดวกของผู้บรรเลง นอกจากนี้บทเพลงเดินแถวส่วนใหญ่มีจังหวะที่เร็ว ซึ่งผู้ประพันธ์เขียนเครื่องหมายกำกับจังหวะไว้ว่า ‘frénétique’ ซึ่งแปลว่า อย่างบ้าคลั่ง ทั้งนี้ยังมีคุณลักษณะของสังคีตลักษณ์ตามแบบของดนตรีเดินแถวส่วนคือ คือมีช่วงนำ (Introduction) เมื่อนำเสนอทำนองหลักแล้ว จะเข้าสู่ท่อนทรีโอ (Trio) ซึ่งเป็นการนำเสนอทำนองที่ 3 ซึ่งมีลักษณะเบาและไม่มีการย้อนในตอน แต่ลักษณะสังคีตลักษณ์ของบทเพลงนี้มีความพิเศษ คือ ในตอนแรกมีทำนองหลักอยู่ 3 ทำนอง แล้วมีลักษณะการย้อนแบบกระจก คือ A-B-C-B-A (ตัวอย่างที่ 53)

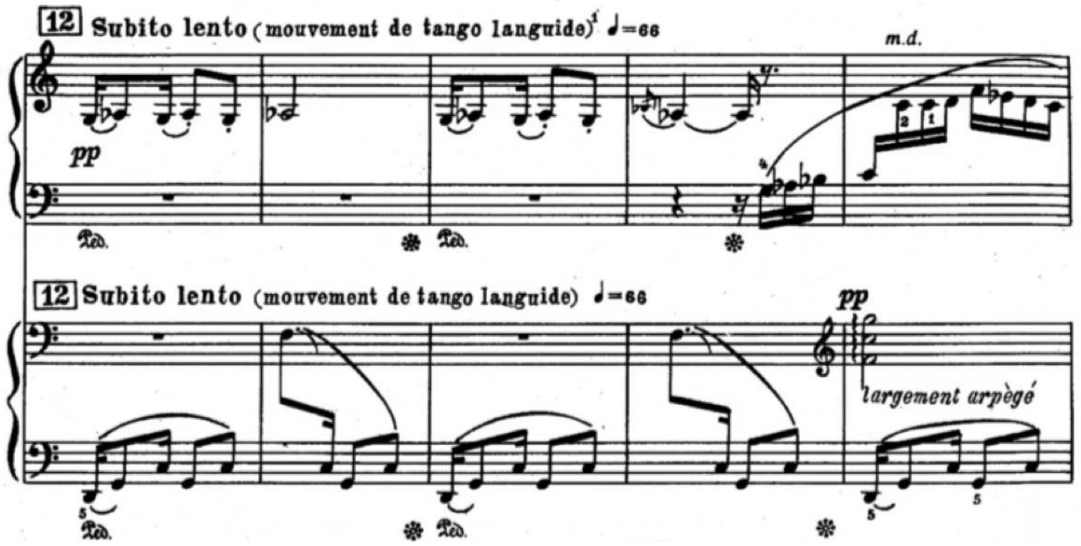
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตัวอย่างที่ 52 บทเพลง Capriccio, FP155 ตอนที่ 1 ห้องที่ 1-5

ตัวอย่างที่ 53 บทเพลง Capriccio, FP155 ตอนที่ 1 ห้องที่ 75-78

ต่อมาในตอนที่สองมีการเปลี่ยนจังหวะเป็นแบบแทงโกซึ่งเป็นลักษณะเพลงเต้นรำของอเมริกาใต้มักมีอัตราจังหวะ 4/4 หรือ 2/4 ซึ่งผู้ประพันธ์ได้เขียนเครื่องหมายกำกับจังหวะไว้ว่า mouvement de tango languide ซึ่งหมายความว่า ท่อนแทงโกที่อ่อนล้า (ตัวอย่างที่ 54)

ตัวอย่างที่ 54 บทเพลง Capriccio, FP155 ตอนที่ 2 ห้องที่ 134-138



ส่วนในตอนสุดท้ายคือตอนที่มีความน่าสนใจ ผู้ประพันธ์ได้ใช้องค์ประกอบทางดนตรีของดนตรีเอเชีย คือ ดนตรีกาเมลันของอินโดนิเซีย ซึ่งมีการใช้โน้ตซ้ำในแนวเบสของเปียโนเพื่อแทนเสียงของเครื่องดนตรีพื้นบ้านอินโดนิเซียที่มีลักษณะคล้ายฆ้อง โดยสังเกตได้จากแนวเบสในมือซ้ายของเปียโนหนึ่ง รวมทั้งโน้ตไล่สเกล 5 ตัว โดยมีกลิ่นอายของดนตรีกาเมลัน (ตัวอย่างที่ 55)

ตัวอย่างที่ 55 บทเพลง Capriccio, FP155 ตอนที่ 3 ห้องที่ 178-181

3.3.2 วิธีการฝึกซ้อม

สำหรับบทเพลง *Capriccio, FP155* เป็นบทเพลงที่มีความแตกต่างในแต่ละตอนเป็นอย่างมาก ซึ่งแต่ละตอนมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นและวิธีการเล่นที่แตกต่างกัน ผู้บรรเลงจำเป็นต้องศึกษาและฟังบทเพลงในแต่ละแนวเพื่อให้สามารถบรรเลงออกมาด้วยความเข้าใจอย่างถ่องแท้ นอกจากนี้การทำความเข้าใจเทคนิคที่ยากหลายจุดในบทเพลงจึงควรศึกษาวิธีการซ้อมอย่างเหมาะสม เพื่อให้เก็บรายละเอียดต่างๆ ได้อย่างครบถ้วน ทั้งนี้การคำนึงถึงการใช้เครื่องดนตรีในฉบับที่เป็นดนตรีเชมเบอร์และเลียนเสียงเปียโนให้มีความใกล้เคียงกันก็เป็นอีกหนึ่งปัจจัยที่ควรคำนึงถึง ซึ่งผู้วิจัยได้แบ่งลักษณะของบทเพลงออกเป็น 3 ตอนตามที่กล่าวมาข้างต้น

ตอนที่ 1

โดยปกติแล้วลักษณะของดนตรีเดินแถวจะมีความกระฉับกระเฉง เพื่อความฮึกเหิม อีกทั้งยังมีสีสันหลากหลาย ใจความสำคัญของบทเพลงตอนนี้จึงต้องบรรเลงเปียโนให้มีความคมชัดและสร้างสีสันได้ราวกับการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีต่างชนิดกันของวงเชมเบอร์ ซึ่งส่วนใหญ่ในตอนนี้ผู้ประพันธ์ได้จัดวางให้หลากเครื่องดนตรีบรรเลงทำนองสลับกันในหนึ่งประโยคเพลง รวมทั้งวิธีการฝึกซ้อมและการคิดเพื่อเพิ่มประสิทธิภาพในการบรรเลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เริ่มต้นด้วยช่วงนำของบทเพลง จากตัวอย่างที่ 56 สังเกตเปียโนหนึ่งมีการบรรเลงสเกลที่พร้อมเพรียงกันทั้งสองมือ แต่บรรเลงเป็นขั้นคู่ 7 ซึ่งมีความยากเนื่องจากต้องเล่นโน้ตต่างกันในเสียงที่เกือบจะเป็นโน้ตเดียวกัน เมื่อบรรเลงอย่างรวดเร็วผู้เล่นอาจบรรเลงออกมาเป็นโน้ตเดียวกันได้ ผู้เล่นควรฝึกซ้อมด้วยวิธีการซ้อมแบบสลับ คือ บรรเลงสองมือด้วยลักษณะเสียงที่แตกต่างกัน เช่น มือซ้ายเล่นโน้ตยาวแต่มือขวาเล่นโน้ตสั้น จากนั้นสลับกันเพื่อให้เกิดความเคยชินว่าโน้ตที่บรรเลงพร้อมกันควรจะเป็นโน้ตตัวใด นอกจากนี้ในตอนท้ายของสเกลมีการเปลี่ยนค่าโน้ตจากโน้ตเขบ็ตสองชั้นเป็นโน้ตสามพยางค์ และเป็นการยากต่อเปียโนสองที่จะจับจังหวะได้หากบรรเลงไม่ชัดเจนพอ ดังนั้นผู้เล่นสามารถบรรเลงโน้ตสามพยางค์นั้นเป็นเสียงขาด ถึงแม้ว่าในโน้ตจะเขียนว่าให้เล่นเป็นเสียงยาว แต่เนื่องด้วยลักษณะของเสียงต่ำเป็นเสียงที่ลากยาวได้นาน เมื่อผู้บรรเลงเล่นเป็นเสียงขาดจะทำให้ได้ยินหัวโน้ตได้ชัดขึ้นและไม่ทำให้เสียงที่ออกมาฟังดูสั้นเกินไป (ตัวอย่างที่ 56)

ตัวอย่างที่ 56 บทเพลง Capriccio, FP155 ตอนที่ 1 ห้องที่ 6-9

CHULALONGKORN UNIVERSITY

สำหรับการเรียบเรียงบทเพลงในตอนนี้มีการใช้เทคนิคให้ทั้งสองเปียโนสลับกันเล่นอยู่บ่อยครั้ง ดังเช่นตัวอย่างที่ 57 จะสังเกตได้ว่าเปียโนที่สองบรรเลงทำนองหลัก แต่ยังไม่จบประโยคเพลงก็มีเปียโนหนึ่งแทรกเข้ามาบรรเลงทำนองหลักต่อ ทั้งยังนำเสนอประโยคเพลงต่อไปด้วย อีกหนึ่งประการที่ควรคำนึงถึงสำหรับบทเพลงในตอนนี้คือ จังหวะที่ต้องมีความคงที่ เนื่องจากโน้ตส่วนใหญ่เป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้นจึงมีแนวโน้มที่ผู้บรรเลงจะเร่งขึ้นได้ อีกทั้งลักษณะโน้ตที่แตกต่างกันจะทำให้คุมจังหวะได้ยากขึ้น ฉะนั้นแล้ววิธีคิดในการฝึกซ้อมคือ ควรรับรู้และตระหนักถึงจังหวะที่เป็นตัวดำเสมอ สามารถฝึกซ้อมโน้ตการบรรเลงเฉพาะโน้ตในจังหวะตัวดำก่อนได้ เพราะหากรวบโน้ตเร็วเกินไปจะสังเกตได้ว่าจะเล่นโน้ตจบก่อนที่จะลงจังหวะ (ตัวอย่างที่ 57)

ตัวอย่างที่ 57 บทเพลง Capriccio, FP155 ตอนที่ 1 ห้องที่ 14-17

เนื่องจากที่กล่าวข้างต้นว่าเมื่อบทเพลงนี้ฉบับดั้งเดิมเป็นบทเพลงเชมเบอร์เมื่อนำมาบรรเลงบนเปียโนจึงต้องคำนึงถึงการใช้เครื่องดนตรีตามฉบับเดิม เพื่อให้มีลักษณะและสีสันใกล้เคียงกับบทเพลงต้นฉบับที่สุด ในตอนแรกทั้งสองเปียโนบรรเลงทำนองล้อกันจนกระทั่งจบประโยคเพลง เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 26 ในส่วนนี้ผู้ประพันธ์ได้เขียนขึ้นโดยให้ไวโอลินเป็นผู้บรรเลงทำนอง เพราะฉะนั้นในส่วนที่เปียโนสองบรรเลงเป็นทำนองจะต้องเล่นโน้ตแบบเชื่อมเป็นพิเศษ แม้ว่าในโน้ตเพลงจะมีการเขียนเครื่องหมายเชื่อมเสียงกำกับมาให้แต่ผู้เล่นควรคำนึงว่าจะต้องเล่นเสียงยาวเลียนแบบลักษณะของเครื่องสาย (ตัวอย่างที่ 58)

ตัวอย่างที่ 58 บทเพลง Capriccio, FP155 ตอนที่ 1 ห้องที่ 23-27

ในบางกรณีถึงแม้ว่าทางด้านความเข้มของเสียงที่กำหนดมาในโน้ตเพลงแล้ว แต่จะต้องทำการตีความอีกครั้ง ดังเช่นตัวอย่างที่ 59 ในโน้ตเพลงกำกับเครื่องหมายบอกความเข้มเสียงดัง (*f*) ในทั้งสองเปียโน หากเราคำนึงถึงลักษณะของเสียงต่ำและเสียงสูง รวมทั้งลักษณะของโน้ตที่บรรเลงแล้ว จะพบว่าโน้ตที่เปียโนหนึ่งเล่นนั้นมีความยุ่งเหยิงและเสียงดังกว่าเปียโนสองเมื่อบรรเลงในระดับความเข้มเสียงที่เท่ากัน ในขณะที่เปียโนสองซึ่งบรรเลงทำนองของประโยคเพลงนี้ด้วยช่วงเสียงต่ำและมีจังหวะที่เรียบง่ายกว่า จึงเป็นไปได้ยากที่นักเปียโนทั้งสองจะบรรเลงในระดับความเข้มเสียงที่เท่ากันแล้วจะได้ยินทำนองออกมาชัดเจน เพราะฉะนั้นผู้บรรเลงเปียโนหนึ่งจึงต้องบรรเลงความเข้มเสียงในระดับความดังปานกลาง (*mf*) หรือเบากว่า เพื่อเปิดทางให้ทำนองเด่นชัดขึ้น (ตัวอย่างที่ 59)

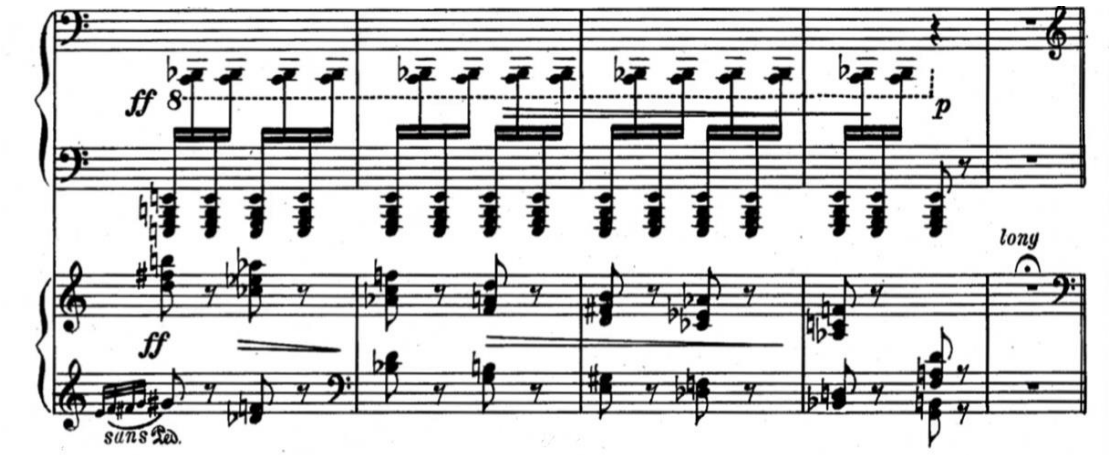
ตัวอย่างที่ 59 บทเพลง Capriccio, FP155 ตอนที่ 1 ห้องที่ 79-82

ศูนย์วิทยทรัพยากร
Chulalongkorn University

ทั้งนี้ในเรื่องของการใช้เพเดิล บ่อยครั้งที่ปูแลงไม่ได้กำกับลงในโน้ตเพลงว่าจะต้องใช้หรือไม่ ดังในตัวอย่างที่ 60 ในแนวของเปียโนหนึ่ง วิธีการสังเกตและการคิดจึงเป็นไปได้หลายวิธี ประการแรก คือ ด้วยความที่บทเพลงนี้เป็นบทเพลงสำหรับสองเปียโนจึงเป็นการง่ายที่เราสามารถสังเกตวิธีการใช้เพเดิลได้จากแนวเปียโนอื่น ซึ่งในที่นี้คือแนวเปียโนสอง ซึ่งมีการระบุอย่างชัดเจนว่าบรรเลงโดยไม่ใช้เพเดิล แต่ถึงกระนั้นแล้วก็ยังไม่ได้เป็นข้อพิสูจน์ที่แน่ชัดผู้ประพันธ์อาจต้องการให้ไม่ใช้เพเดิลเพียงแนวเดียวก็เป็นได้ จึงมีวิธีการสังเกตในประการที่สอง คือ เมื่อเราศึกษากลับไปถึงบทเพลงต้นฉบับแล้วในส่วนที่บรรเลงโดยเปียโนหนึ่งนี้คือ เสียงของการรัวกลองสแนร์ซึ่งมีลักษณะเสียงที่คมชัด ฉะนั้นหากจะบรรเลงโดยเลียนเสียงกลองสแนร์แล้วผู้เล่นไม่มีความจำเป็นต้องใช้เพเดิลตามที่กล่าวมาข้างต้น นอกจากนี้ลักษณะความเข้มของเสียงในเปียโนทั้งสองแนวมีความจำเป็นที่ต้องสอดคล้องกัน ในส่วนนี้ผู้บรรเลงที่เป็นคนนำการควบคุมความเข้มเสียงควรเป็นหน้าที่ของเปียโนสอง เนื่องจากบรรเลง

จังหวะตก ส่วนเปียโนหนึ่งจะต้องฟังแล้วบรรเลงแนวของตนให้รับและโอบอุ้มส่วนของแนวทำนองในเปียโนสองไว้ และจบลงที่ตอนแรก (ตัวอย่างที่ 60)

ตัวอย่างที่ 60 บทเพลง Capriccio, FP155 ตอนที่ 1 ห้องที่ 129-133



ตอนที่ 2

ในตอนนี้บทเพลงมีลักษณะเป็นดนตรีแบบแทงโกซึ่งมีลักษณะเด่นเฉพาะตัวคือ ลักษณะของจังหวะที่ชัดเจน โดยในบทเพลงตอนนี้คือ โน้ตตัวเขบ็ตสองชั้นประจุดสองตัวและโน้ตตัวเขบ็ต ซึ่งเป็นใจความและจังหวะหลักของบทเพลงประเภทแทงโก โดยจะเห็นได้ชัดจากโน้ตในมือซ้ายของเปียโนหนึ่ง (ตัวอย่างที่ 61)

ใจความสำคัญของตอนนี้คือ ความเข้าใจในการบรรเลงสำเนียงแบบแทงโกซึ่งเป็นเพลงเต้นรำของอเมริกาใต้ จากโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่เขียนขึ้นเราจะไม่บรรเลงให้กระชับและตรงตัวตามที่โน้ตเขียนเช่นนั้นแต่จะมีความทิ้งช่วงเว้นระยะอย่างอ้อยอิ่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 61 บทเพลง Capriccio, FP155 ตอนที่ 2 ห้องที่ 144-147

ส่วนต่อมาในตอนที่ 2 นี้ นับว่าเป็นท่อนเชื่อมที่จะส่งเข้าตอนใหม่มีลักษณะเป็นคาเดนซา คือการบรรเลงทำนองแบบอัตราจังหวะลักสลับกันในแนวเปียโนทั้งสอง และจากนั้นจะมีความเข้มข้นมากขึ้นโดยบรรเลงส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่มีความเร็วต่อกัน จะสังเกตได้ว่าเมื่อทั้งสองเปียโนบรรเลงร่วมกันแล้ว ผู้ฟังจะรับรู้ว่าเป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่เรียงต่อกันไปเรื่อย ๆ ทั้งนี้การบรรเลงเป็นขั้นคู่ที่ค่อนข้างยากอาจทำให้ผู้บรรเลงคุมเสียงได้ยาก ข้อแนะนำของการบรรเลงบทเพลงในส่วนนี้ คือ ระวังไม่ให้ใช้เพเดิลมากจนเกินไปเนื่องจากการใช้เพเดิลของนักเปียโนทั้งสองอาจจะไม่เท่ากันและเกิดความแตกต่างชัดเจนระหว่างสลับกันบรรเลงได้ (ตัวอย่างที่ 62)

ตัวอย่างที่ 62 บทเพลง Capriccio, FP155 ตอนที่ 2 ห้องที่ 156-157

ตอนที่ 3

ในตอนสุดท้ายนี้มีลักษณะที่นำดนตรีกาเมลันเข้ามาประยุกต์ จากตัวอย่างที่ 63 ในแนวเปียโนสอง เราจะเห็นได้ว่าการบรรเลงบทเพลงตอนนี้จึงต้องให้แนวเบสซึ่งเลียนแบบฆ้องอินโดนิเซียเด่นชัดออกมา ในขณะเดียวกันคอร์ดในมือขวาที่ค่อนข้างหนาแน่นต้องบรรเลงให้ไม่หนักเกินไป เพื่อเป็นการให้ความรู้สึกสัมผัสได้ถึงจังหวะเพียงเท่านั้น ไม่ใช่เพื่อกระแทกกระทั้นในอารมณ์ ซึ่งสิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งของตอนนี้คือ ตอนที่ตามต้นฉบับเดิมมีนักร้องบาริโทนเริ่มร้องขึ้นฉะนั้นแล้วผู้ที่บรรเลงเป็นทำนองในตอนนี้ควรจะคำนึงถึงการบรรเลงแบบเสียงขับร้อง (Cantabile) รวมทั้งวิเคราะห์ประโยคหายใจของเพลงตามที่นักร้องร้อง (ตัวอย่างที่ 63)

ตัวอย่างที่ 63 บทเพลง Capriccio, FP155 ตอนที่ 3 ห้องที่ 162-165

จากนั้นตอนสุดท้ายได้ดำเนินมาด้วยการเพิ่มสีสันทางเสียงประสานและแนวประสานเพิ่มมากขึ้น แต่ถึงอย่างไรยังคงลักษณะจังหวะดังที่กล่าวมาข้างต้นได้ ในตอนท้ายเพลงตามบทเพลงต้นฉบับที่นักร้องบาริโทนมีการใช้เสียงปลอมเนื่องจากทำนองมีช่วงเสียงที่สูงมากสำหรับนักร้องชาย ซึ่งแนวเปียโนสองเป็นตัวแทนของนักร้องและแนวเปียโนหนึ่งเป็นตัวแทนของวงดนตรี ความยากของเปียโนสองคือ การบรรเลงเครื่องหมายเน้นเสียงในขณะที่ต้องเล่นเสียงเบาเพื่อให้เกิดความแตกต่างระหว่างแนวเปียโนทั้งสอง (ตัวอย่างที่ 64)

ตัวอย่างที่ 64 บทเพลง Capriccio, FP155 ตอนที่ 3 ห้องที่ 241-246

3.4 Sonata for Two Pianos, FP 156

3.4.1 ลักษณะบทประพันธ์และบทวิเคราะห์

บทเพลงโซนาตาสำหรับของเปียโนของปูแลงบทนี้เขียนเสร็จในปี ค.ศ. 1953 และจัดแสดงครั้งแรกในปี ค.ศ. 1953 ในหอแสดง Wigmore ณ กรุงลอนดอน และตีพิมพ์ครั้งในปี ค.ศ. 1954 โดยสำนักพิมพ์ Max Eschig โดยบทประพันธ์นี้ปูแลงเขียนขึ้นเพื่อมอบให้กับเพื่อนนักเปียโนชาวอเมริกันที่ปูแลงให้ความนับถือ คือ Arthur Gold (ค.ศ. 1897-1943) และ Robert Fizdale (ค.ศ. 1917-1990) ปูแลงได้เกริ่นนำเกี่ยวกับผลงานชิ้นนี้ก่อนการแสดงที่สหรัฐอเมริกาในวันที่ 17 กันยายน ค.ศ. 1955 และกล่าวถึงท่อนสำคัญของบทเพลงนี้ไว้ส่วนหนึ่งว่า

"...ข้าพเจ้าขอเริ่มโดยกล่าวถึงท่อน Andante ซึ่งเป็นท่อนที่อยู่ระหว่างท่อน Prologue ท่อน Allegro molto และท่อน Epilogue สำหรับข้าพเจ้าแล้ว ท่อน Andante นั้นเป็นหัวใจสำคัญของบทเพลงนี้ เป็นท่อนที่พรั่งพรูและเต็มเปี่ยมไปด้วยทำนองสอดประสาน โดยได้ดึงแรงบันดาลใจบางส่วนมาจากการเขียนเพลงร้องประสานเสียง และยังเป็นท่อนที่ข้าพเจ้าพยายามอย่างมากที่สุดเพื่อที่จะถ่ายทอดความบริสุทธิ์ของท่วงทำนอง..."[9]

บทเพลงโซนาตาสำหรับสองเปียโนซึ่งประพันธ์โดยปูแลงบทนี้ มีความยาวทั้งหมด 4 ท่อน ซึ่งมีลักษณะสังคีตลักษณ์ในทุกท่อนเป็นสังคีตลักษณ์แบบสามตอน สำหรับรูปแบบสังคีตลักษณ์ของท่อนแรกนั้น แตกต่างจากลักษณะสังคีตลักษณ์ของโซนาตาของยุคคลาสสิก แต่เป็นอารัมภบทที่แท้จริงโดยจะมีสังคีตลักษณ์แบบสามตอน ส่วนรูปแบบของท่อนที่สองเป็นการพัฒนาของท่วงทำนองที่มีจุดประสงค์เพื่อเป็นส่วนเสริมสำหรับตอนกลางที่มีความไพเราะในส่วนตอนกลางที่เป็นกุญแจเสียง C เมเจอร์ โดยมีลักษณะเป็นสแกร์ตโซ (Scherzo) ที่มีลักษณะสังคีตลักษณ์แบบสามตอน ต่อมาในท่อนที่สามเป็นสังคีตลักษณ์แบบสามตอนที่มีความสำคัญหลักอยู่ในส่วนกลางของบทเพลง ส่วนในท่อนบทส่งท้ายไม่ได้แสดงถึงความเคร่งครัดของกฎในลักษณะสังคีตลักษณ์ แต่เป็นการย้ำทำนองหลักของ 3 ท่อนที่เกิดขึ้นก่อนหน้า โดยตารางที่ 8 เป็นตารางแสดงลักษณะสังคีตลักษณ์ของบทเพลงนี้ ซึ่งเป็นสังคีตลักษณ์แบบสามทั้งสิ้น โดยจะสังเกตได้ว่าในท่อนสุดท้าย (Epilogue) มีความแตกต่างออกไปจากท่อนอื่นโดยมีการนำองค์ประกอบบางส่วนจากท่อนก่อนกลับมา เราสามารถเรียกได้อีกนัยหนึ่งว่าเป็นสังคีตลักษณ์แบบซ้ำความ (Cyclic Form) ได้ด้วยเช่นกัน (ตารางที่ 8)

[9] Mai Li, "*A Pedagogical and Performance Analysis of Francis Poulenc's Works for Two Pianos and Four Hands*" (D.M.A. diss., University of Kansas, 2019), 44.

ตารางที่ 8 โครงสร้างของบทเพลง Sonata for Two Pianos, FP 156

Prologue สังคีตลักษณ์สามตอนอิสระ อัตราจังหวะ 3/4	บทนำ	ห้องที่ 1-15
	ตอน A	ห้องที่ 16-34
	ตอน B	ห้องที่35-62
	ท่อนเชื่อม 1	ห้องที่63-92
	ตอน A’	ห้องที่ 93-102
	ท่อนเชื่อม 1’	ห้องที่ 103-107
	ช่วงหางเพลง	ห้องที่ 108-126
Allegro Molto สังคีตลักษณ์สามตอน-สแกร์ตโซ อัตราจังหวะ 4/4	ตอน A	ห้องที่ 1-50
	a	ห้องที่ 1-16
	b	ห้องที่ 17-27
	a’	ห้องที่ 27-32
	c	ห้องที่ 33-45
	d	ห้องที่ 46-50
	ท่อนเชื่อม	ห้องที่ 51-54
	ตอน B	ห้องที่ 55-99
	e	ห้องที่ 55-65
	f	ห้องที่ 66-90
	e’	ห้องที่ 91-99
	ตอน A’	ห้องที่ 100-118
	a’’	ห้องที่ 100-108
	b’	ห้องที่ 109-116
	d’	ห้องที่ 117-118
	ช่วงหางเพลง	ห้องที่ 119-122
Andante Lyrico สังคีตลักษณ์แบบสามตอน อัตราจังหวะ 3/4	บทนำ	ห้องที่ 1-12
	ตอน A	ห้องที่ 13-34
	Theme 1	ห้องที่ 13-28
	Theme 2	ห้องที่ 28-34
	ตอน B	ห้องที่ 35-80
	Theme 3	ห้องที่ 35-67
	Theme 4	ห้องที่ 68-80
	ตอน A’	ห้องที่ 80-94
	Theme 1’	ห้องที่ 80-88
	Theme 2’	ห้องที่ 88-94
	ช่วงหางเพลง	ห้องที่ 95-114

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Epilogue สังคีตลักษณ์อิสระยึดตามวัตถุดิบทำนองหลัก อัตราจังหวะ 4/4	Allegro giocoso ห้องที่ 1-34 Eclatant ห้องที่ 35-45 Mouvement exact du prologue ห้องที่ 46-67 Subito tempo allegro gracioso ห้องที่ 80-94 Tres exactement le double plus lent ห้องที่ 95-104 Tempo exact du prologue ห้องที่ 105-112 Coda Tempo I ห้องที่ 112-114

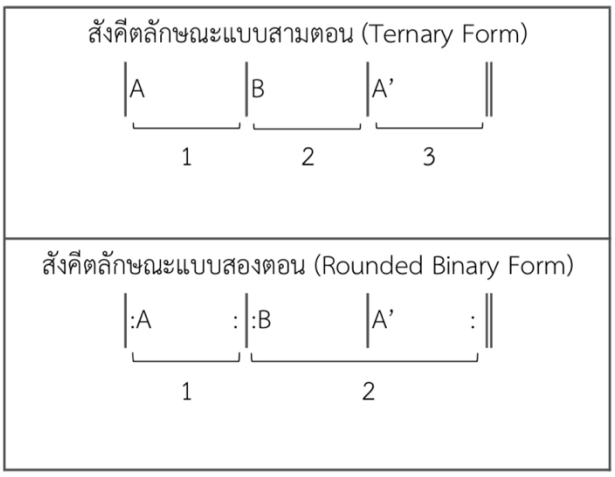
โซนาตาสำหรับสองเปียโนบทนี้มีความพิเศษเนื่องจากในท่อนที่หนึ่งไม่ได้มีลักษณะสังคีตลักษณ์แบบโซนาตาอย่างบทเพลงโซนาตาทั่วไป โดยปกติแล้วทั้งในยุคคลาสสิกและโรแมนติกจะมีการใช้สังคีตลักษณ์แบบโซนาตาในการแต่งท่อนที่หนึ่งของบทเพลงโซนาตา ถึงแม้ว่ายุคโรแมนติกจะมีความอิสระมากสำหรับการแต่งบทประพันธ์ประเภทนี้ แต่ก็ยังคงมีแบบฟอร์มที่ชัดเจนอยู่เพียงแต่ไม่ได้มีแบบแผนที่เคร่งครัดอย่างในยุคคลาสสิก สามารถยืดหยุ่นได้ตามแต่ผู้ประพันธ์เห็นสมควร แต่สำหรับบทเพลงโซนาตาสำหรับสองเปียโนบทนี้ถูกประพันธ์ขึ้นในช่วงยุคศตวรรษที่ 20 และเป็นสังคีตลักษณ์แบบสามตอน กล่าวคือมีความธรรมดาและไม่ซับซ้อนมากนักเมื่อเทียบกับบทเพลงโซนาตาโดยทั่วไป

โดยปกติแล้วสังคีตลักษณ์แบบโซนาตาประกอบด้วย 3 ส่วน ได้แก่ ตอนนำเสนอ (Exposition) ตอนพัฒนา (Development) และตอนย้อนความ (Recapitulation) หรือหากสังเกตตามเครื่องหมายย้อนแล้ว สามารถแบ่งได้เป็น 2 ส่วนใหญ่ๆ คือ ส่วนที่เป็นตอนนำเสนอ และส่วนของตอนพัฒนากับตอนย้อนความ ดังนั้นแล้วบทเพลงจะมีลักษณะคล้ายกับสังคีตลักษณ์แบบสองตอน (Rounded Binary) ขนาดใหญ่ (A-B-A') ซึ่งในความเป็นจริงนั้นสังคีตลักษณ์แบบโซนาตามีความซับซ้อนเนื่องจากในแต่ละท่อนนั้น มีเรื่องของการเปลี่ยนกุญแจเสียงเข้ามา และยังมีการนำเสนอทำนองหลักตั้งแต่ 2 ทำนองขึ้นไป นอกจากนั้นในแต่ละช่วงตอนมักจะมีท่อนเชื่อมเพื่อให้บทเพลงฟังแล้วมีความลื่นไหลต่อกันมากยิ่งขึ้น

เมื่อเปรียบเทียบความคล้ายคลึงกันระหว่างสังคีตลักษณ์แบบสามตอนกับสังคีตลักษณ์แบบโซนาตาจะเข้าใจได้ง่ายขึ้นเมื่อเราเทียบว่าสังคีตลักษณ์แบบโซนาตาคือสังคีตลักษณ์แบบสองตอนขนาดใหญ่เนื่องจากเนื้อหาโดยรวมของบทเพลงมีความคล้ายคลึงกัน ต่างกันเพียงในแต่ละท่อนของสังคีตลักษณ์แบบโซนาตาจะเพิ่มทำนองหลักในการนำเสนอ

โดยสามารถสังเกตได้จากตารางที่ 9 ในส่วนของสังคีตลักษณ์แบบสองตอนสามารถเปรียบเทียบเป็นสังคีตลักษณ์แบบโซนาตาได้ดังนี้ ท่อน A ได้กับตอนนำเสนอ ท่อน B คือตอนพัฒนา และท่อน A’ คือตอนย้อนความ ดังนั้นเมื่อนำแผนผังทั้งสองมาเปรียบเทียบกันสังคีตลักษณ์แบบสามตอนและสังคีตลักษณ์แบบสองตอนจึงมีความคล้ายคลึงกันมาก ซึ่งปูแลงได้ใช้ลักษณะสังคีตลักษณ์แบบสามตอนสำหรับเขียนบทเพลงโซนาตาสำหรับสองเปียโนขึ้นและได้เพิ่มท่อนเชื่อมระหว่างตอนต่าง ๆ เพื่อให้บทเพลงมีความลื่นไหลและต่อเนื่องกันมากขึ้น (ตารางที่ 9)

ตารางที่ 9 ความแตกต่างระหว่างสังคีตลักษณ์แบบสามตอนและสองตอน



ถึงอย่างนั้นแล้วในความเป็นจริงปูแลงอาจไม่มีความตั้งใจให้ลักษณะสังคีตลักษณ์ของบทเพลงท่อนนี้มีความคล้ายคลึงกับสังคีตลักษณ์แบบโซนาตาตั้งแต่ต้น เนื่องจากคำกล่าวของปูแลงที่แสดงความเห็นว่าใจความสำคัญอยู่ในท่อนที่ 3 ฉะนั้นสามารถวิเคราะห์ได้อีกแง่มุมหนึ่ง คือ การสร้างลักษณะสังคีตลักษณ์ที่ไม่มีความซับซ้อนมากในท่อน Prologue เพื่อเป็นอารัมภบทสำหรับจุดศูนย์กลางของบทเพลงในท่อนที่ 3 เพียงเท่านั้น

สำหรับสาเหตุหลักของความภาคภูมิใจของปูแลงในการประพันธ์บทเพลงท่อนที่ 3 หรือ Andante Lyrico นี้ คือ การแสดงความเคลื่อนไหวของทำนองที่มีหลากหลายบุคลิกประกอบกับการสร้างสีสรรค์บนเปียโนในทุกรูปแบบที่เครื่องดนตรีเปียโนจะสามารถพึงทำได้ ซึ่งเมื่อพิจารณาแล้วประกอบด้วย 3 ส่วนที่แตกต่างกัน คือ ส่วนแรกเป็นการสร้างทำนองด้วยการใช้คอร์ดบรรเลงลากเสียงยาวโดยมีทำนองอยู่ในส่วนบนสุดของคอร์ด ส่วนที่สองคือการเลียนเสียงเทคนิคการใช้นิ้วดีดสายของเครื่องสาย (Pizzicato) ซึ่งสามารถนำมาบรรเลงบนเปียโนได้โดยการบรรเลงเสียงแบบขาด และส่วนสุดท้ายซึ่งเป็นลักษณะการบรรเลงแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรีเปียโนมากที่สุดซึ่งประกอบด้วยการบรรเลงทำนองและคอร์ดที่แตกต่างรูปแบบ

3.4.2 วิธีการฝึกซ้อม

เนื่องด้วยบทเพลงนี้เป็นบทเพลงสำหรับเปียโนดูเอ็ทแบบสองเปียโนที่มีขนาดใหญ่ จึงต้องคำนึงถึงการบรรเลงร่วมกันเป็นหลัก อีกทั้งยังใช้เทคนิคหลากหลายในการบรรเลงและมีการใช้เทคนิคร่วมกันในบางท่อน ผู้วิจัยจึงทำการจำแนกเทคนิคต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นและวิธีการฝึกซ้อมแก้ไขปัญหาเหล่านั้น ดังนี้

3.4.2.1 การจัดระเบียบแนวทำนองที่นักเปียโนทั้งสองบรรเลงเหมือนหรือคล้ายกัน

ในบางท่อนของบทเพลงที่แนวเปียโนทั้งสองมีลักษณะการเล่นที่เหมือนหรือคล้ายคลึงกัน เหมือนเป็นการง่ายที่จะฝึกซ้อมเพื่อบรรเลงให้ตรงกัน แต่หากเป็นบทเพลงที่ยากในการบรรเลงอีกนั้นอาจมีโน้ตเพลงที่ซับซ้อนและทำให้ส่วนที่ต้องบรรเลงให้ตรงกันนั้นลำบากขึ้น วิธีการฝึกซ้อมที่ควรทำคือ ฝึกซ้อมเฉพาะส่วนที่เหมือนหรือคล้ายกันนั้นก่อน หากเกิดปัญหาจะได้สามารถแก้ไขได้อย่างชัดเจน แล้วค่อยเพิ่มส่วนอื่นเข้ามาบรรเลงประกอบ

จะสังเกตได้ว่าทั้งสองเปียโนบรรเลงเดียวกันทั้งสองมือ ฉะนั้นในส่วนนี้สามารถซ้อมไปพร้อมกันได้ แต่เมื่อสังเกตจากลักษณะของเสียงสั้นยาวแล้วหากนักเปียโนทั้งสองบรรเลงได้ไม่เข้ากันก็สามารถแยกซ้อมร่วมกันทีละมือให้มีลักษณะเสียงที่เท่ากันก่อนได้ (ตัวอย่างที่ 65)

ตัวอย่างที่ 65 บทเพลง Sonata for Two Pianos, FP 156 ท่อน Andante Lyrico ห้องที่ 20-24

จากตัวอย่างที่ 66 นักเปียโนทั้งสองบรรเลงโน้ตที่คล้ายกัน คือ มีส่วนจังหวะที่เหมือนกันทุกประการแต่บรรเลงโน้ตที่แตกต่างกัน แต่เนื่องด้วยท่อนนี้เป็นท่อนเร็วจึงมีความในการไล่โน้ตสเกลที่อยู่ในมือซ้ายของทั้งสองคน ดังนั้นจึงควรฝึกซ้อมเฉพาะมือซ้ายร่วมกัน อาจเริ่มจากจังหวะช้าหรือซ้อมแบบแยกส่วนโน้ตก่อน เมื่อบรรเลงได้เข้ากันแล้วจึงเร่งจังหวะขึ้นและรวมมือขวาเข้าด้วยกัน ตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 66)

ตัวอย่างที่ 66 บทเพลง Sonata for Two Pianos, FP 156 ท่อน Epilogue ห้องที่ 1-2

3.4.2.2 การจัดระเบียบแนวทำนองและแนวสอดประสานที่บรรเลงต่างคนกัน

ความสำคัญของการบรรเลงเทคนิคนี้ให้สอดคล้องกัน คือ เมื่อผู้ประพันธ์เขียนแนวทำนองขึ้นบางครั้งแนวสอดประสานที่เกิดขึ้นจะฟังไพเราะเมื่อมาบรรเลงรับกับแนวทำนองได้อย่างเหมาะสมและสมบูรณ์ สิ่งสำคัญคือ ผู้บรรเลงควรตระหนักรู้ว่าแนวที่ตนเองกำลังเล่นอยู่นั้นทำหน้าที่เป็นส่วนประกอบใดในบทเพลง เพื่อจะสร้างความเข้มเสียงและลักษณะของเสียงที่ถูกต้องเหมาะสม

จากตัวอย่างที่ 67 แนวทำนองจะอยู่ที่เปียโนสอง ฉะนั้นแล้วแม้ว่าเครื่องหมายกำกับความเข้มเสียงของเปียโนหนึ่งจะเขียนว่า ดังมาก แต่เมื่อพิจารณาถึงหน้าที่ของโน้ตที่บรรเลงแล้ว จะเข้าใจได้ว่าเป็นเพียงทำนองประสาน ฉะนั้นแนวเปียโนหนึ่งควรจะลดความเข้มเสียงลงเพื่อให้เปียโนสองได้แสดงทำนองหลักอย่างเต็มที่ (ตัวอย่างที่ 67)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

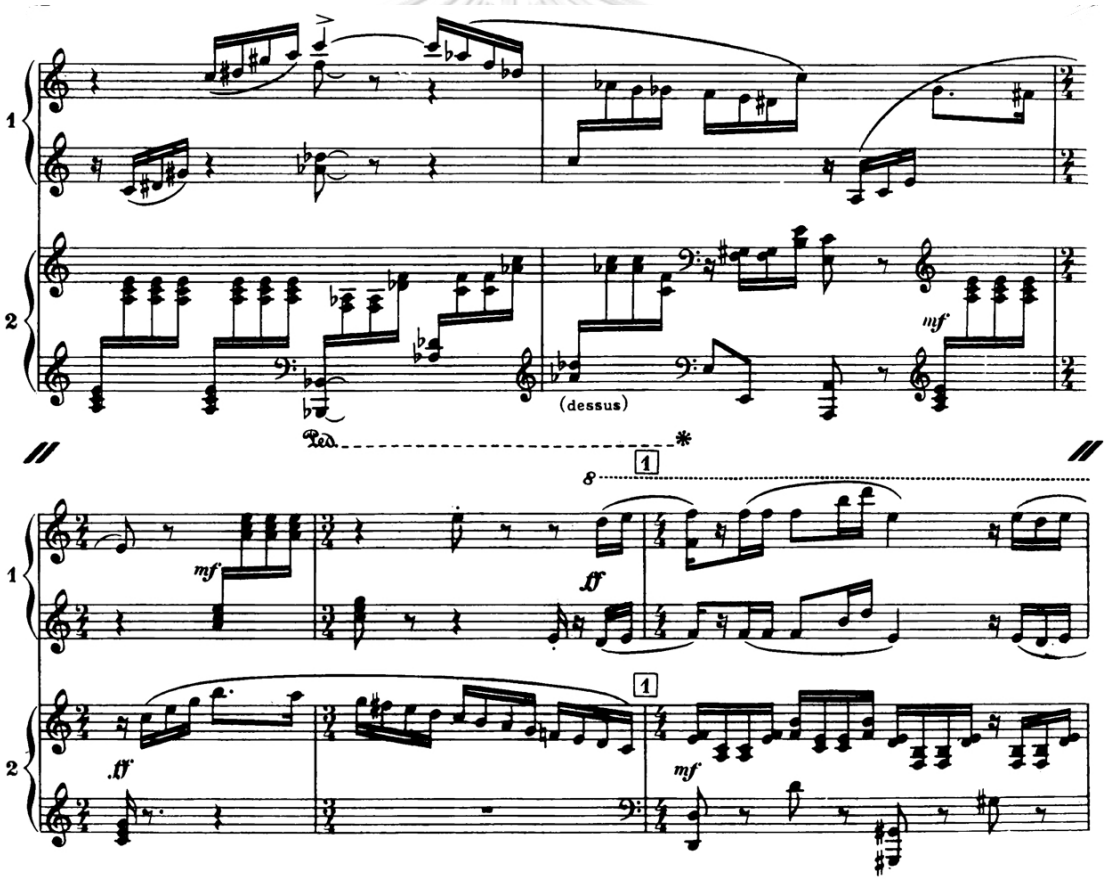
ตัวอย่างที่ 67 บทเพลง Sonata for Two Pianos, FP 156 ท่อน Allegro Molto ห้องที่ 82-84

3.4.2.3 การสลับกันของทำนองในทั้งสองเปียโน

บทประพันธ์ของปูแลงมีเอกลักษณ์คือ แนวทำนองจะมีประโยคเพลงที่ไม่ยาวมาก บางกรณีอาจมีประโยคเพลงเพียงแค่ 2 ห้องเพลง ดังนั้นแล้วผู้บรรเลงควรศึกษาทำความเข้าใจส่วนของทำนองในบทเพลง ว่าส่วนที่กำลังบรรเลงอยู่เป็นส่วนของทำนองหรือเสียงประสาน ซึ่งโดยปกติการบรรเลงทำนองควรให้มีความเข้มเสียงที่ดังชัดออกมาเหนือเสียงประสาน ส่วนผู้ที่บรรเลงเสียงประสานก็ต้องคอยระวังไม่ให้ดังเกินจนไปกลบเสียงของทำนอง

จากตัวอย่างที่ 68 สังเกตได้ว่าในบรรทัดแรกเป็นการดำเนินทำนองโดยเปียโนหนึ่ง ต่อมาในบรรทัดที่สองมีส่วนที่เปลี่ยนให้เปียโนสองบรรเลงทำนองอยู่ 2 ห้องเพลง แล้วจึงย้ายกลับมาให้เปียโนหนึ่งได้บรรเลงทำนองตามเดิม (ตัวอย่างที่ 68)

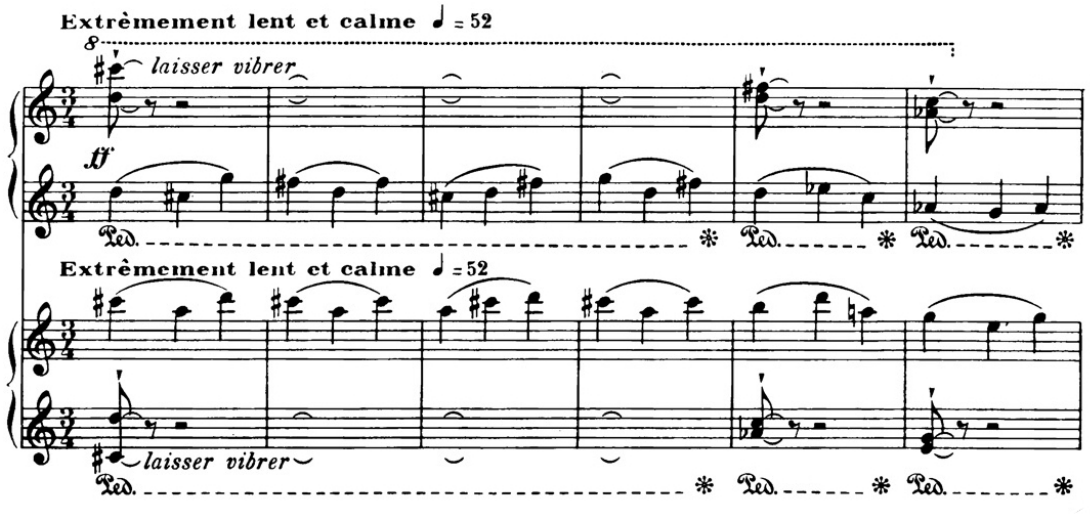
ตัวอย่างที่ 68 บทเพลง Sonata for Two Pianos, FP 156 ท่อน Allegro Molto ห้องที่ 3-7



3.4.2.4 การนับจังหวะย่อย (Subdivision)

เมื่อบรรเลงท่อนช้าที่มีความยาวของโน้ตมากกว่าโน้ตตัวขาวขึ้นไป มักทำให้เกิดปัญหาการบรรเลงของนักเปียโนทั้งสองคนไม่พร้อมกัน เนื่องจากโน้ตมีความยาวมากไม่สามารถนับจังหวะให้ตรงกันได้ วิธีแก้ปัญหาที่ดีที่สุด คือ การนับจังหวะย่อย เช่น บทเพลงที่เล่นโน้ตตัวดำในจังหวะ 52 จังหวะต่อนาที (B.P.M.) ควรนับย่อยให้เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น เนื่องจากมนุษย์มีความคุ้นชินและมีความเสถียรต่อการนับจังหวะเร็วมากกว่าจังหวะช้า (ตัวอย่างที่ 69 และ 70)

ตัวอย่างที่ 69 บทเพลง Sonata for Two Pianos, FP 156 ท่อน Prologue ห้องที่ 1-6



ตัวอย่างที่ 70 บทเพลง Sonata for Two Pianos, FP 156 ท่อน Andante Lyrico ห้องที่ 1-8

3.4.2.5 การใช้เพเดิล

การใช้เพเดิลในการบรรเลงบทเพลงสำหรับสองเปียโนมีข้อแตกต่างจากการบรรเลงบทเพลงเปียโนเดี่ยวเล็กน้อย เนื่องด้วยการเกิดเสียงหลักของเปียโนคือการสั่นสะเทือนของสายเปียโนที่เกิดจากค้อนเปียโนมากระทบกับสาย ฉะนั้นแล้วเปียโนสองหลังเมื่อตั้งอยู่ข้างกันแล้วเหยียบเพเดิลค้างไว้ทั้งสองหลังเพื่อปล่อยสายเปียโนให้โล่ง แล้วสร้างแรงสั่นสะเทือนใด ๆ ในระยะใกล้ ความถี่ของแรงสั่นสะเทือนนั้นย่อมส่งผลไปถึงสายเปียโนให้สั่นในสายบางเส้นได้ กล่าวคือ การเหยียบเพเดิลมากเกินไปของเปียโนหลังหนึ่งย่อมส่งผลไปถึงเปียโนอีกหลังหนึ่ง ผู้บรรเลงจึงควรคำนึงถึงการใช้เพเดิลอย่างพอเหมาะพอควร มิฉะนั้นเสียงที่นักเปียโนอีกคนหนึ่งบรรเลงอาจสะเทือนความสั่นมาที่สายเปียโนที่เปิดโล่งอยู่ได้ ทำให้เสียงเปียโนที่ออกมามีความมัว คลุมเครือและไม่คมชัด

จากตัวอย่างที่ 71 โน้ตในเปียโนหนึ่งมีความกระโดดระหว่างเสียงสูงกับเสียงต่ำ หากจะบรรเลงให้ต่อกันต้องใช้เพเดิลช่วย แต่ในเปียโนสองบรรเลงเป็นโน้ตซ้ำจึงต้องอาศัยความคมชัดไม่ควรใช้เพเดิล ฉะนั้นแล้วผู้บรรเลงเปียโนหนึ่งควรลดการใช้เพเดิลลงเพื่อให้เปียโนทั้งสองบรรเลงคู่กันได้โดยไม่ให้เสียงมัว (ตัวอย่างที่ 71)

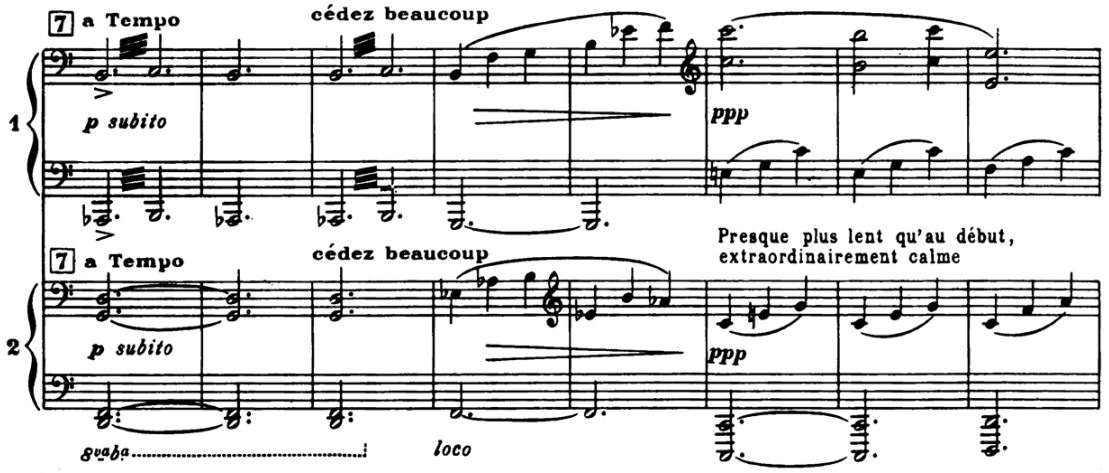
ตัวอย่างที่ 71 บทเพลง Sonata for Two Pianos, FP 156 ท่อน Epilogue ห้องที่ 35-37

3.4.2.6 การเปลี่ยนจังหวะแบบฉับพลันโดยที่นักเปียโนทั้งสองเล่นพร้อมกัน

โดยปกติแล้วในการเปลี่ยนจังหวะใด ๆ ผู้บรรเลงควรมีการนัดแนะกันตั้งแต่ในช่วงฝึกซ้อมเกี่ยวกับการให้สัญญาณการเข้าเพลง ซึ่งสามารถตกลงกันได้ว่าผู้บรรเลงคนใดจะเป็นผู้ให้สัญญาณ โดยมักใช้ท่าทางการหายใจ หรือการผงกศีรษะเพื่อเป็นการบอกจังหวะ ทั้งนี้การให้สัญญาณควรมีจังหวะเท่ากับความเร็วของท่อนใหม่ที่กำลังจะเกิดขึ้น ซึ่งการเปลี่ยนจังหวะแบบฉับพลันนี้มักมีเครื่องหมายกำกับจังหวะเร็วช้า หรือ อาจเขียนว่า a tempo ซึ่งหมายถึงกลับไปเร็วความเร็วตอนต้น

จากตัวอย่างที่ 72 เป็นตอนที่จังหวะเปลี่ยนเป็นช้า เมื่อบรรเลงตอนก่อนหน้าจบ ผู้บรรเลงควรเว้นระยะหายใจให้ช้าตามจังหวะที่จะเล่นต่อไป

ตัวอย่างที่ 72 บทเพลง Sonata for Two Pianos, FP 156 ท่อน Prologue ห้องที่ 63-70



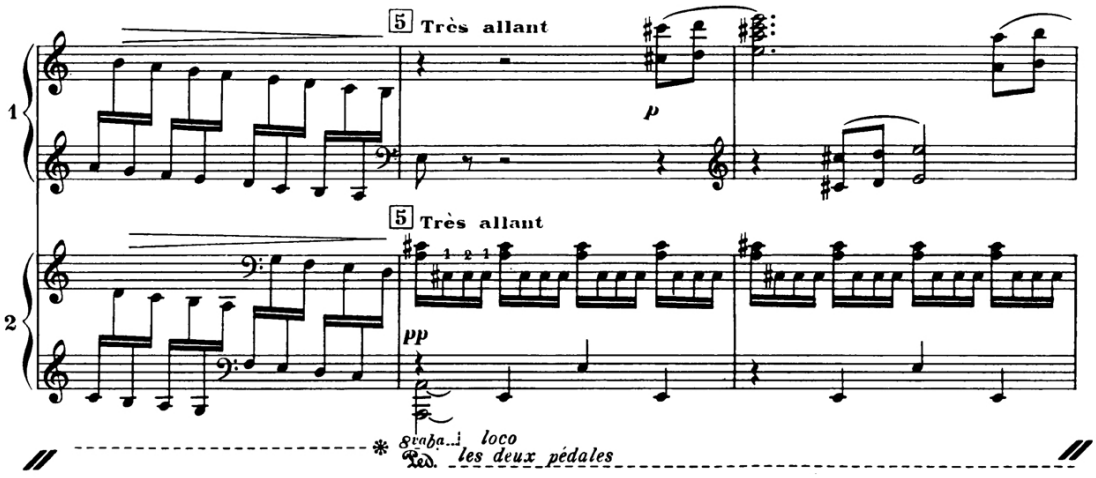
3.4.2.7 การเปลี่ยนจังหวะแบบฉับพลันโดยที่มีนักเปียโนคนใดคนหนึ่งบรรเลงก่อน

ในการเปลี่ยนจังหวะแบบฉับพลันโดยที่ให้ผู้บรรเลงคนหนึ่งเป็นคนตั้งจังหวะใหม่ขึ้นมาก่อนมีความยากเล็กน้อยเนื่องจากนักเปียโนอีกคนหนึ่งอาจจับจังหวะได้ไม่ตรงกัน วิธีแก้ปัญหาคือ ให้ผู้ที่บรรเลงเข้ามาก่อนเน้นจังหวะตกให้ชัดเจน พร้อมทั้งส่งสัญญาณให้แก่ผู้บรรเลงอีกคนหนึ่งที่กำลังจะบรรเลงแทรกเข้ามา ส่วนผู้ที่ต้องบรรเลงทีหลังก็ควรที่จะตั้งใจฟัง รวมทั้งนับจังหวะตามไปด้วยพร้อมทั้งสังเกตสัญญาณที่ได้รับเพื่อเพิ่มความแม่นยำ (ตัวอย่างที่ 73 และ 74)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตัวอย่างที่ 73 บทเพลง Sonata for Two Pianos, FP 156 ท่อน Prologue ห้องที่ 35-37

ตัวอย่างที่ 74 บทเพลง Sonata for Two Pianos, FP 156 ท่อน Allegro Molto ห้องที่ 32-34



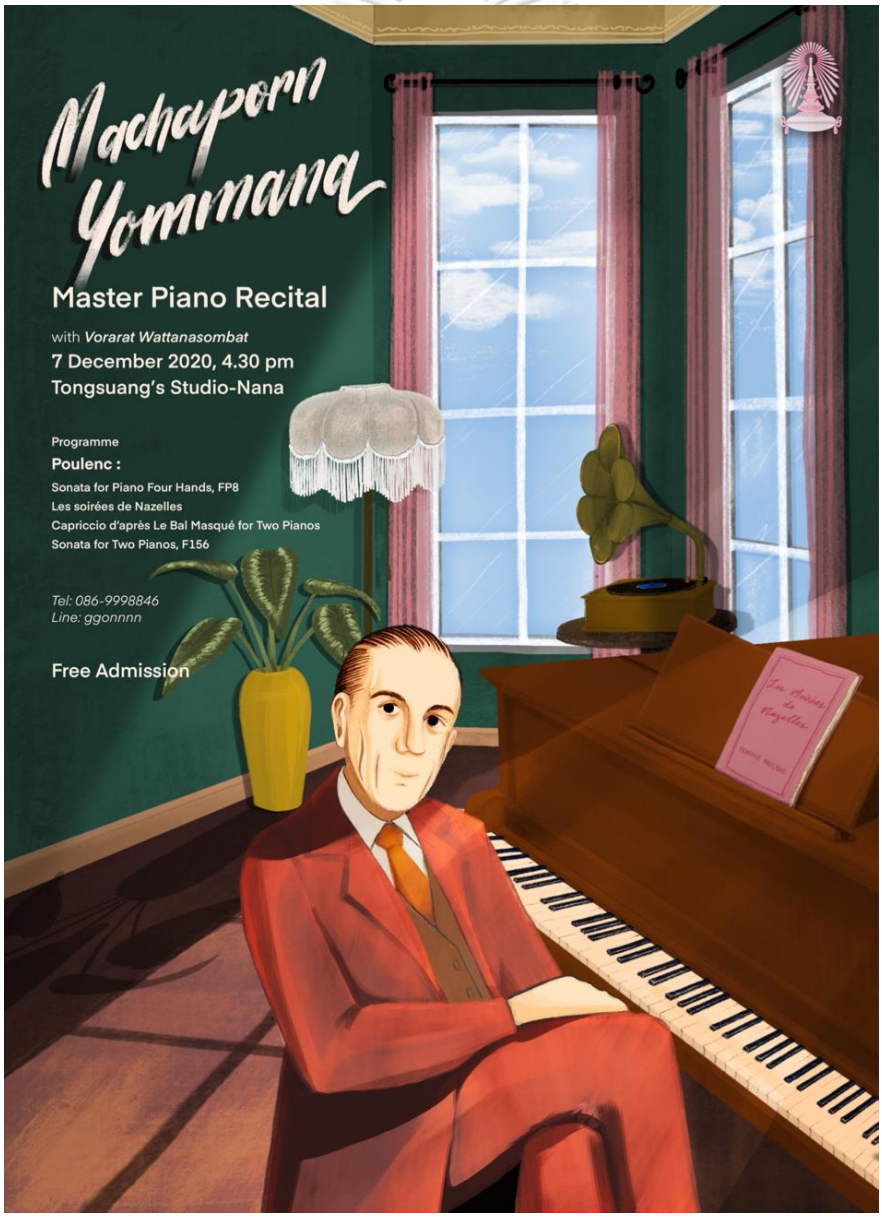
จากวิธีการฝึกซ้อมที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ สิ่งที่สำคัญที่สุดสำหรับผู้บรรเลงเปียโนทั้งสอง คือการฟังและรับรู้ถึงบทบาทหน้าที่ของตนเองในการบรรเลง เนื่องด้วยการบรรเลงบทเพลงร่วมกันสองคน ทำให้แต่ละคนมีบทบาทหน้าที่ที่แตกต่างกัน ไม่ว่าจะบรรเลงในส่วนทำนอง เสียงประสานทำนองสอดประสานหรือแนวเบส หากผู้บรรเลงรับรู้ถึงบทบาทที่ตนกำลังบรรเลงและรับฟังผู้เล่นอีกคน จะทำให้เกิดความเข้าใจในดนตรีและสร้างสรรค์ดนตรีออกมาได้อย่างแท้จริง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

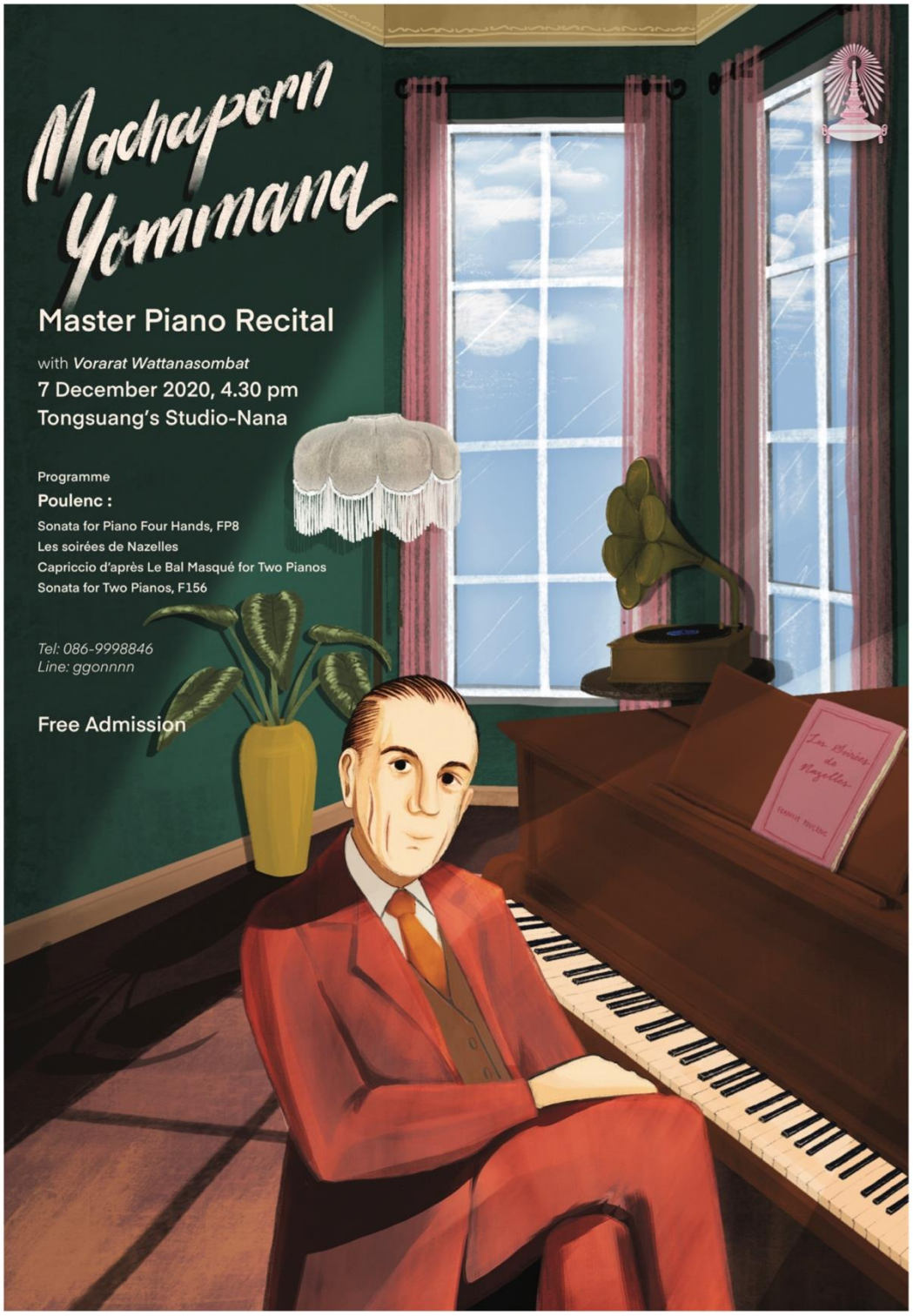
บทที่ 4
โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์งานแสดงและสูจิบัตรรายการ

การแสดงเดี่ยวเปียโนโดย มัชฌาพร ยมนา (A Master Piano Recital by Machaporn Yommana) จัดแสดงวันที่ 7 ธันวาคม พ.ศ. 2563 เวลา 16.30 น. ณ ห้องแสดงดนตรีธงสรวง (Tongsuang's Studio) ตั้งอยู่เลขที่ 54/1 ถนนสุขุมวิท ซอย 3 เขตวัฒนา กรุงเทพมหานคร การแสดงทั้งหมดใช้เวลาประมาณ 1 ชั่วโมง 15 นาที

4.1 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์งานแสดง



4.2 สูจิบัตรรายการ



Programme

Francis Jean Marcel POULENC

Sonata for Piano Four Hands, FP 8 (1918)

I *Prelude*
II *Rustique*
III *Final*

Capriccio (d'après Le Bal masqué), FP 155 (1952)

Sonata for Two Pianos, FP 156 (1953)

I *Prologue*
II *Allegro molto*
III *Andante lyrico*
IV *Epilogue*

Intermission

Les Soirées de Nazelles, FP 84 (1930-1936)

Prémbule
Variation
I *Le comble de la distinction*
II *Le cœur sur la main*
III *La désinvolture et la discrétion*
IV *La suite dans les idées*
V *Le charme enjôleur*
VI *Le contentement de soi*
VII *Le goût du malheur*
VIII *L'alerte vieillesse*
Cadence
Final

ฟร็องซิส ฌ็อง มาร์แซล **ปูแลง**

ผู้ประพันธ์

ฟร็องซิส ปูแลง (Francis Poulenc 1899-1963) นักเปียโนและคีตกวีชาวฝรั่งเศส เป็นหนึ่งในหกนักประพันธ์ในกลุ่ม Les Six ผลงานการประพันธ์ของปูแลงประกอบด้วยงานเพลงสำหรับเดี่ยวเปียโน บทเพลงสำหรับวงเชมเบอร์ บัลเล่ต์ และเพลงบรรเลงสำหรับวงออร์เคสตรา โดยแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานของปูแลง ส่วนหนึ่งมาจากนักประพันธ์เพลงที่เขาชื่นชอบ หนึ่งในนั้นคือสตราวินสกี(Stravinsky)ในปีคริสตศักราช 1916 เป็นครั้งแรกที่เขาได้พบกับสตราวินสกี และได้กล่าวไว้ว่าบุคคลนี้คือผู้ที่เป็นแรงบันดาลใจที่สำคัญอย่างมากด้วยผลงานรูปแบบนีโอคลาสสิค(Neoclassical) ที่ใช้เทคนิคการประพันธ์เพลง จังหวะ และเสียงประสานเสียงแบบสมัยใหม่

ผลงานเปียโนของปูแลง สามารถแบ่งออกเป็น 3 ช่วง โดยแต่ละช่วงนั้น สามารถจำแนกได้จากอารมณ์ (Mood) และรูปแบบลักษณะผลงาน (Stylistic Characteristics) โดยงานเพลงในช่วงแรกระหว่างปีคริสตศักราช 1916-1921 แนวการประพันธ์เพลงเป็นแบบ Linear Simplicity, Modality, Polytonality และ Dissonance ต่อมาในช่วงที่สอง ระหว่างปีคริสตศักราช 1922-1937 แนวเพลงเป็นแบบ Virtuosic Bravara ผู้บรรเลงต้องมีความชำนาญ ด้วยเทคนิคที่ซับซ้อน บทเพลงที่ได้รับการกล่าวถึงบ่อยครั้งคือ Improvisations และ Nocturnes ช่วงสุดท้าย ระหว่างปีคริสตศักราช 1940-1959ปูแลงให้ความสำคัญกับรายละเอียดของดนตรีมากขึ้น และลดการใช้เทคนิคลงเช่นเดียวกับนักประพันธ์อื่น ๆ ปูแลงมีผลงานสำหรับเปียโนทั้งหมด 15 บท เป็นบทเพลงสำหรับเดี่ยวเปียโน 8 บท และเปียโนดูเอ็ทอีก 7 บท

Programme Notes

Sonata for Piano Four Hands, FP 8

บทเพลงโซนาตาสำหรับเปียโนสี่มือของปูแลงบทนี้ เป็นบทเพลงเปียโนดูเอ็ทบทเดียวที่เขาเขียนขึ้นสำหรับเปียโนสี่มือ ปูแลงแต่งเพลงนี้ให้ Simone Tilliard เพื่อนสาวนักเปียโนในวัยเด็กของเขา ทั้งสองก็ยังคงสนิทสนมกัน ชอบสนทนาเกี่ยวกับดนตรี และพบปะสังสรรค์กันเรื่อยมามา โดยบทเพลงนี้ปูแลงแต่งขึ้นในขณะที่เข้ารับราชการทหารกับกองทัพฝรั่งเศสในครามโลกครั้งที่หนึ่ง ณ เมือง Saint-Martin-sur-le-Pré และแล้วเสร็จเมื่อเดือนธันวาคมปีคริสตศักราช 1918 ทั้งนี้เนื่องด้วยเขาถูกย้ายตำแหน่งมาเป็นนักพิมพ์จึงสามารถมีเวลาพอที่จะประพันธ์เพลงต่อได้ โดยบทประพันธ์นี้ถูกตีพิมพ์ครั้งแรกโดยสำนักพิมพ์เซสเตอร์ในปีคริสตศักราช 1919

Sonata for Two Pianos, FP 156

สำหรับบทเพลงโซนาตาสำหรับสองเปียโนของปูแลงนั้นเริ่มเขียนขึ้นในปีคริสตศักราช 1952 และสำเร็จในปีคริสตศักราช 1953 และจัดแสดงครั้งแรกในวันที่ 2 พฤศจิกายน คริสตศักราช 1953 ใน Wigmore Hall ณ กรุงลอนดอน และตีพิมพ์ในปีคริสตศักราช 1954 โดย Max Eschig โดยบทประพันธ์นี้ปูล็องก์เขียนขึ้นเพื่อมอบให้กับเพื่อนนักเปียโนชาวอเมริกัน Arthur Gold และ Robert Fizdale ที่เขาให้ความนับถือ ในวันที่ 17 กันยายน คริสตศักราช 1955 ก่อนการแสดงที่อเมริกา ปูแลงได้เกริ่นนำเกี่ยวกับงานชิ้นนี้ และกล่าวถึงท่อนสำคัญของบทเพลงนี้ ส่วนหนึ่งไว้ว่า

"ข้าพเจ้าขอเริ่มโดยกล่าวถึงท่อน Andante ... ซึ่งเป็นท่อนที่อยู่ระหว่างท่อนอารัมภบท (Prologue) ,ท่อน Allegro molto และท่อนส่งท้าย (Epilogue) สำหรับข้าพเจ้าแล้วท่อน Andanteนั้นเป็นหัวใจสำคัญของบทเพลงนี้...เป็นท่อนที่พรั่งพรูและเปี่ยมไปด้วยทำนองสอดประสาน โดยได้ดึงแรงบันดาลใจบางส่วนมาจากการเขียนเพลงร้องประสานเสียง และยังเป็นท่อนที่ข้าพเจ้าพยายามอย่างที่สุดเพื่อที่จะถ่ายทอดความบริสุทธิ์ของท่วงทำนอง ..."

Capriccio (d'après Le Bal masqué), FP 155

บทเพลงนี้ปูแลงได้นำกลับมาเรียบเรียงใหม่ในบทเพลงสำหรับสองเปียโน ซึ่งในต้นฉบับคือบทเพลงชุดชื่อ Le Bal masqué, FP60 ประกอบด้วย 6 ท่อนย่อย บทเพลงชุดนี้เป็นคันตาตาสำหรับนักร้องบาริโทนและวงแชมเบอร์ออเคสตราซึ่งเครื่องดนตรีประกอบไปด้วยโอโบคลาริเน็ตบาสซูนไวโอลินเชลโล่เปียโนและเครื่องกระทบ(Percussion)ประพันธ์ขึ้นในปีคริสตศักราช 1932 เนื้อร้องในบทเพลงบทมาจากบทกวีของ Max Jacob โดยบทเพลง Capriccio, FP155 นี้ ได้นำมาเรียบเรียงใหม่จากท่อนสุดท้าย (Finale) ของ Le Bal masqué, FP60

Les Soirées de Nazelles, FP 84

ปูแลงได้เริ่มประพันธ์บทเพลงชุดสำหรับเปียโนนี้ขึ้นมา ในปีคริสตศักราช 1930 และเสร็จสมบูรณ์ในปี 1936 โดยอุทิศให้กับ Tante Liénard สตรีที่เขานับถือ โดยแรงบันดาลใจของบทประพันธ์นี้ คาดกันว่าเกิดขึ้นภายในบ้านพักชนบทของ Liénard ภายในแคว้น Touraine ประเทศฝรั่งเศส ในเมืองชนบทเล็ก ๆ ชื่อ Nazelles โดยถ่ายทอดบรรยากาศภายในห้องนั่งเล่น (Salon) ของบ้านแล้วทำ Variations จากใบหน้า และบุคลิกของแต่ละบุคคลในห้องนั้น บทเพลงเริ่มด้วยท่อน Préamble และปิดท้ายด้วย Final โดยมีท่อน Variations ทั้ง 8 และ Cadence อยู่ในส่วนกลาง ปูแลงได้เขียนคำโปรยไว้ที่หน้าแรกของโน้ตเพลงว่า

"ใจความสำคัญของบทเพลง Variations นี้ ได้ถูกสร้างสรรค์ขึ้นในชนบทยามเย็น เมื่อผู้ประพันธ์ได้เล่นดนตรีตามหน้าตาของเพื่อนแต่ละคนที่อยู่ห้อมล้อมเปียโน

เราหวังว่าVariationsทั้งหมดนี้... จะมีพลังในการสร้างสีสันให้กับแคว้นTouraineภายในห้องซาลอนยามเย็นที่มีหน้าต่างเปิดออกไปในราตรี"

Recital Wine Pairing
please enjoy a selection of wines
by courtesy of Cecilia MUSIC

Acknowledgment

“ขอบคุณ”

ครูหยอย รศ.ดร.ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา
สำหรับความอดทน และความตั้งใจ ในการสอนนักเรียนที่ไม่ค่อยซ้อมมาคนนี้

รศ.ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ
สำหรับคำแนะนำทั้งในด้านวิชาการ และเรื่องการตารางในการทำงานต่าง ๆ

พี่ลูน วรรัชฏ วัฒนสมบัติ
ที่เป็นทั้งแอคคอม และช่วยแนะให้ทุกครั้งที่ซ้อมด้วยกัน

พี่กันต์ ล้อมสมบูรณ์
สำหรับการเป็นผู้ช่วยฝึกซ้อมให้ในช่วงหัดโน้ต และทำให้การซ้อมรีไซทอลครั้งนี้สนุกสนานมีชีวิตชีวาขึ้นมาก

อาจารย์ในภาคฯ
ที่คอยให้คำปรึกษา และคอยถามไถ่

พี่เต้ Pakawatographer
สำหรับการบันทึกภาพบรรยากาศภายในงานตลอดทั้งการแสดง

พี่โปร พี่หมู WE Organize
สำหรับอุปกรณ์ และการอัดเสียงในการแสดงครั้งนี้

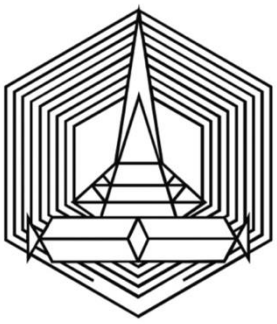
น้องยีน
ที่ช่วยออกแบบและวาดโปสเตอร์ และหน้าปกสูจิบัตรอันสวยงาม งานละเอียดมาก ๆ

พี่บิ๊ก Cecilia Music
สำหรับไวน์ประกอบการฟังดนตรี มิติใหม่แห่งการรีไซทอลมาก ๆ

น้องเปรม น้องอะตอม
ที่ช่วยเปิดหน้าโน้ตเปียโนในการแสดง ถ้าขาดน้อง ๆ ไปการแสดงนี้จะสมบูรณ์ไม่ได้เลย

เพื่อน ๆ พี่ ๆ น้อง ๆ ทุกคน
ที่คอยเป็นกำลังใจ คอยรับฟังเวลาบ่น และท้อเสมอมา

แขกผู้มีเกียรติทุกท่าน
ที่มาให้กำลังใจและรับชมในการแสดงครั้งนี้



บทที่ 5
คำแนะนำและบทสรุป

5.1 คำแนะนำ

5.1.1 การเตรียมตัวของผู้แสดง

สำหรับการเตรียมความพร้อมทางด้านการแสดงบทเพลงสำหรับเปียโนดูเอ็ทนั้น ผู้แสดงทั้งสองควรฝึกซ้อมบทเพลงในส่วนของตนให้มีประสิทธิภาพเช่นเดียวกับการแสดงเดี่ยวเปียโนทั่วไป ทั้งนี้ประกอบไปด้วยการฝึกซ้อมทางด้านเทคนิคการบรรเลงและการเตรียมความพร้อมในการแสดงต่อหน้าสาธารณชน จากนั้นจึงค่อยฝึกซ้อมร่วมกันเพื่อปรับบทเพลงให้เป็นไปในทิศทางที่เหมาะสม

5.1.2 การคัดเลือกบทเพลง

ในการคัดเลือกบทเพลงผู้แสดงควรตั้งประเด็นที่สนใจศึกษาเพื่อจำกัดวงความรู้ที่สนใจ แล้วจึงหาข้อมูลในเชิงลึกเกี่ยวกับประเภทและลักษณะของบทเพลงที่ต้องการศึกษา รวมทั้งมุ่งหาความเชื่อมโยงที่เกี่ยวข้องกันในแต่ละบทเพลงที่เลือกมาทั้งเชิงดนตรีศึกษาและประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้อง

5.1.3 การจัดสถานที่และเครื่องดนตรี

ผู้แสดงควรคำนึงถึงประเภทของบทเพลงที่ใช้แสดง โดยในกรณีที่บรรเลงเปียโนดูเอ็ทควรจัดหาหอแสดงที่มีขนาดเหมาะสมกับเปียโนทั้งสองหลัง ทั้งนี้การแสดงดนตรีบนเปียโนสองหลังต้องอาศัยการสะท้อนของเสียงในห้องที่กว้างพอให้เสียงเดินทางไปถึงได้ หากหอแสดงมีเพดานที่เตี้ยเกินไปอาจทำให้เสียงที่เกิดขึ้นมีความก้องและมัวได้ แต่หากหอแสดงกว้างเกินไปก็จะทำให้เสียงเดินทางไปไม่ถึงผู้ชม เป็นต้น รวมทั้งเปียโนที่ใช้ทั้งสองหลังนั้นควรมีขนาดที่เท่ากันเพื่อให้คุณภาพเสียงที่ออกมาสมดุลกัน เนื่องจากบทเพลงสำหรับสองเปียโนนั้นแนวเปียโนทั้งสองมีความสำคัญเท่ากันจึงไม่ควรมีแนวใดที่เด่นกว่ากัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.1.4 การเตรียมการและการจัดการด้านอื่น ๆ

สำหรับการจัดเตรียมการแสดงในหนึ่งครั้ง ผู้แสดงควรคำนึงถึงปัจจัยทุกอย่างที่สามารถเกิดขึ้นได้ในตลอดการแสดง ดังต่อไปนี้ การบันทึกภาพและเสียง ในกรณีที่บรรเลงเปียโนสองหลังผู้แสดงควรคำนึงถึงตำแหน่งการติดตั้งอุปกรณ์ต่าง ๆ เพื่อให้สามารถบันทึกภาพและเสียงได้ตามที่ต้องการโดยไม่ส่งผลกระทบต่อผู้แสดงหรือผู้ชม การประชาสัมพันธ์ควรคำนึงถึงขนาดของหอแสดงให้มีความจุที่สามารถรองรับผู้ชมได้ครบ หรือไม่เป็นหอแสดงที่ใหญ่เกินไป

5.2 บทสรุป

ผลงานเปียโนของปูแลงมีลักษณะพิเศษและมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว โดยเฉพาะอย่างยิ่งในผลงานเปียโนดูเอ็ท นอกจากจะมีทำนองที่ไพเราะแปลกหูแล้ว วิธีการเล่นก็มีการจัดท่าทางที่ไม่เหมือนนักประพันธ์เพลงคนอื่น ๆ

จากการวิเคราะห์เนื้อหาในดนตรีทั้งหมดนี้ จะเห็นได้ชัดเจนว่าปูแลงต้องการให้สำเนียงในดนตรีแตกต่างจากวัฒนธรรมแบบเดิม เพื่อค้นหาเสียงประสานแบบใหม่ แต่ยังคงกลิ่นอายของดนตรีแบบโรแมนติกตอนปลายอยู่ เนื่องจากมีนักประพันธ์เพลงหลายคนที่ปูแลงเองก็ให้ความชื่นชมและสนใจเป็นอย่างมาก เช่น เดอบุสซี สตราวินสกีและซาตี เป็นต้น ทั้งนี้สิ่งที่สำคัญมากสำหรับการเขียนเพลงเปียโนดูเอ็ท คือการจัดวางเสียงประสานและเรียบเรียงเสียงประสาน ในที่นี้รวมถึงการเลือกช่วงเสียงให้แต่ละแนว การจัดสรรให้แต่ละแนวได้เล่นเสียงประสานและทำนอง ซึ่งในบทเพลงเปียโนของปูแลงที่ยกมานี้แสดงให้เห็นว่า ปูแลงมีความเข้าใจและชำนาญในเครื่องดนตรีเปียโนอย่างถ่องแท้

ด้วยการศึกษาภูมิหลังข้อมูลเกี่ยวกับชีวิตของปูแลง รูปแบบการแต่งเพลง การแสดงและการวิเคราะห์ที่เฉพาะเจาะจงในผลงานเปียโน นักประพันธ์เพลงและนักเปียโนหลายคนที่มีความประทับใจต่อดนตรีของปูแลงต่างพยายามทำความเข้าใจและวิเคราะห์ดนตรีเหล่านั้น แต่สำหรับนักดนตรีที่ได้มีความใกล้ชิดสนิทสนมกับปูแลงโดยตรงคือ Pierre Bernac กล่าวว่าคำแนะนำที่เหมาะสมที่สุดซึ่งมาจากผู้ประพันธ์เอง คือ ‘เหนือสิ่งอื่นใด อย่าพยายามวิเคราะห์หรือทำความเข้าใจดนตรีของผม แต่จงรักมัน’[10]

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[10] Mai Li, “A Pedagogical and Performance Analysis of Francis Poulenc’s Works for Two Pianos and Four Hands” (D.M.A. diss., University of Kansas, 2019), 52.

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. ดนตรีคลาสสิกบุคคลสำคัญและผลงาน. 2 ed. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

———. ดนตรีคลาสสิกศัพท์สำคัญ. 2 ed. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ภาษาอังกฤษ

Brett, Philip. "Piano Four-Hands: Schubert and the Performance of Gay Male Desire." *19th-Century Music* 21, no. 2 (1997): 149-76.

"Piano Duet." Oxford University Press, accessed July 8, 2020, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21629.

"Theme and Variations." Music Theory Academy, accessed February 10, 2021, https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Francis_Poulenc.

"Music of the Romantic Period." liveabout, Updated April 5, 2018, 2018, accessed April 9, 2020, https://www.liveabout.com/music-forms-and-composers-2456615.

"Francis Poulenc (1899-1963) Complete Chamber Music, Volume 3." Naxos, accessed April 8, 2020, https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.553613&catNum=553613&filetype=About%20this%20Recording&language=English.

Grosz, Gay K. "An Analysis of the Historical and Biographical Influences on the Music of Francis Poulenc as Portrayed in His Les Soirées De Nazelles." D.M.A. diss., Louisiana State University, 2009.

Groth, Steven M. "Le Bal Masque by Francis Poulenc." D.M.A. diss., University of Colorado, 2020.

Kotova, Svetlana. ""I Write Music That Sings to Me": The Vocal Ideal in Solo Piano Works by Francis Poulenc." D.M.A. diss. Lecture Document, University of Oregon, 2013.

Li, Mai. "A Pedagogical and Performance Analysis of Francis Poulenc's Works for Two Pianos and Four Hands." D.M.A. diss., University of Kansas, 2019.

"Francis Poulenc." Grove Music Online, accessed July 1, 2020, http://doi-

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

org.www2.lib.ku.edu/10.1093/gmo/9781561592630.article.22202.

Poulenc, Francis. "Capriccio D'après Le Bal Masqué Pour Deux Pianos." Paris, France: Éditions SALABERT, 1953.

———. "Les Soirées De Nazelles, Suite Pour Piano." 31. Paris: Éditions Durand, 1937.

———. "Sonate Piano À Quatre Mains." Paris: J&W Chester, 1919.

———. "Sonate Pour Deux Pianos." 39. Paris, France: Éditions MAX ESCHIG, 1954.

"Poulenc Two Piano and Four Hand Music." Forte-Piano-Pianissimo, accessed May 8, 2020, https://www.forte-piano-pianissimo.com/PoulencTwoPiano.html.

Schmidt, Carl B. *Entrancing Muse : A Documented Biography of Francis Poulenc.* Lives in Music. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2001.

———. *The Music of Francis Poulenc* (1899-1963) : *A Catalogue.* Oxford: Clarendon Press ; Oxford University Press, 1995.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	มัชฌาพร ยมนา
วัน เดือน ปี เกิด	2 พฤศจิกายน 2538
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
วุฒิการศึกษา	ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต
ที่อยู่ปัจจุบัน	28 ซอยจันทน์ 16 แยก 10 ถนนจันทน์ แขวงทุ่งวัดดอน เขตสาทร กรุงเทพฯ 10120

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY