

การตีความและการฝึกซ้อมบทเพลงเปียโนโซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียง
ซีไมเนอร์ เค. 457 ประพันธ์โดยโมซาร์ท
PIANO SONATA NO. 14 IN C MINOR, K. 457 BY W. A. MOZART: INTERPRETATION
AND PRACTICE STRATEGIES

วรรณอนงค์ จันทร์อ่อน* WANANONG CHANON*
วิบูลย์ ตระกุลฮุน** WIBOON TRAKULHUN**

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่องการตีความและการฝึกซ้อมบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 457 ประพันธ์โดยโมซาร์ท มีวัตถุประสงค์เพื่อตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลง และเพื่อนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อม อีกทั้งมีขอบเขตการวิจัยในการวิเคราะห์และตีความเทคนิคทางการบรรเลง 6 ประเด็น ได้แก่ การนำเสนอแนวทำนองเพลง โน้ตระดับ การเลือกใช้นิ้ว ความเข้มเสียง การควบคุมลักษณะเสียง และการใช้เพดัล จากการศึกษาด้านประเด็นเทคนิคทางการบรรเลง ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับการเล่นแนวทำนองให้ชัดเจน และส่วนใหญ่ได้เปลี่ยนการใช้นิ้วของโน้ตระดับให้ต่างจากโน้ตอ้างอิง รวมทั้งยังเปลี่ยนการใช้นิ้วบริเวณอื่นๆ ด้วย นอกจากนี้ ผู้วิจัยใช้ความเข้มเสียงเพิ่มเติมจากโน้ตอ้างอิงบางแห่ง โดยเล่นเบาหรือดังขึ้นทีละน้อยตามทิศทางการเล่นที่ของโน้ต และมีการใช้เพดัลเพิ่มเติมในท่อนที่ 1 และ 3 บริเวณที่โน้ตกำกับให้เล่นเสียงดัง ส่วนท่อนที่ 2 ใช้เพิ่มเติมตลอดทั้งท่อนเพื่อต้องการเชื่อมเสียงทั้งแนวทำนองและเสียงประสาน สำหรับแนวทางการฝึกซ้อมได้แบ่งเป็น 8 เทคนิคตามที่ได้พบในบทเพลง ได้แก่ 1) โน้ตอาร์เปจโจซอมแบบคอร์ดต่างจากนั้นจึงเล่นตามโน้ตจริง 2) โน้ตระดับควรเลือกใช้นิ้วที่แข็งแรงและซุ่มแยกเฉพาะส่วนโน้ตระดับ 3) การเล่นข้ามมือซุ่มแยกเฉพาะมือที่เล่นเทคนิคนี้ 4) ให้ความสำคัญกับการซุ่มไล่บันไดเสียงด้วยการควบคุมลักษณะเสียงแบบต่างๆ 5) นำแบบฝึกหัดจากแฮนอนมาใช้เพื่อฝึกซ้อมการเล่นโน้ตขั้นคู่สามต่อเนื่อง 6) แนวทำนอง 2 แนวในมือขวาจะจดจำเสียงแนวทำนองสำคัญก่อน จากนั้นจึงซุ่มทั้ง 2 แนวร่วมกันโดยถ่าน้ำหนักซุ่มมือไปทางแนวทำนองสำคัญนั้น 7) แนวทำนอง 2 แนวในมือซ้ายพบบริเวณที่มีการใช้โน้ตเพดัล ระวางการเล่นน้ำหนักของโน้ตเพดัลให้คงที่ 8) การเล่นเสียงดังใช้น้ำหนักจากแขนและโน้มตัวเข้าหาเปียโน

คำสำคัญ : โมซาร์ท/ เปียโน/ โซนาตา/ การตีความ/ การฝึกซ้อม

*นักศึกษาปริญญาโทบัณฑิต วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต, wananong.c59@rsu.ac.th.

*Master student, Conservatory of Music, Rangsit University, wananong.c59@rsu.ac.th.

**อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ ดร., วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต, wiboon.tr@rsu.ac.th.

**Advisor, Associate Professor Dr., Conservatory of Music, Rangsit University, wiboon.tr@rsu.ac.th.

Receive 13/3/66, Revise 26/4/66, Accept 23/5/66

Abstract

The objectives of the thesis, *Sonata No.14* in C minor, K. 457 by Mozart: Interpretation and Practice strategies, are to interpret and analyze performance technique, and to present practice strategies. Moreover, the scope of the study includes interpretation and analysis covering 6 performance techniques: melodic presentation, ornament, fingering, dynamics, articulation, and pedaling. Based on the study of performance techniques, the researcher focuses on playing melodic lines clearly. Ornaments are mostly changed on the fingerings differently from the reference edition. Furthermore, the fingerings, in the other places, are changed. The researcher uses dynamics differently from the reference edition in some bars playing decrescendo and crescendo according to the direction of the notes. In the 1st and the 3rd movements, pedaling is added where the notes indicate loud play, while in the 2nd movement, pedaling is added throughout to connect the sounds of melodic and harmonic lines. The section on practice strategies is divided into 8 techniques found in this piece: 1) Arpeggios, practicing as block chord initially and then subsequently playing as written; 2) Ornament, playing with strong fingers and practicing only the ornament part; 3) Hand-crossing, practicing with one hand playing this technique; 4) Scales, focusing on practicing with different articulations; 5) Playing continual 3rd intervals, practicing with an exercise from Hanon; 6) 2 melodic lines with right hand, memorizing the important melodic part first and later practicing both melodic lines utilizing extra wrist force on important melodic lines; 7) 2 melodic lines with left hand where pedal notes are, playing them carefully and steadily; 8) playing forte, utilizing extra arm force and leaning the body toward the piano.

Keywords: W. A. Mozart/ Piano/ Sonata/ Interpretation/ Practice Strategies

บทนำ

โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) เกิดที่เมืองซาลซ์บูร์ก (Salzburg) ประเทศออสเตรีย เขาเป็นนักประพันธ์ที่ได้ชื่อว่าเป็นอัจฉริยะตั้งแต่เด็ก เป็นนักประพันธ์อุปรากรที่ยิ่งใหญ่และมีความสำคัญอย่างมากในยุคคลาสสิก โมซาร์ทได้ประพันธ์ผลงานไว้มากมาย เช่น อุปรากร แมส คอนแชร์โตสำหรับเปียโน ไวโอลิน และเครื่องลมต่าง ๆ สตริงควอร์เทต สตริงควินเทต เซมเบอร์มิวสิก ซิมโฟนี¹ และยังได้ประพันธ์บทเพลงบรรเลงเดี่ยวสำหรับคีย์บอร์ดไว้ด้วย เช่น ซิมและแวนิเอชัน และบทเพลงเปียโนโซนาตา เป็นต้น ซึ่งเขาได้ประพันธ์เปียโนโซนาตาไว้ 18 บทเพลง โดยมีบทเพลงเปียโนโซนาตาที่อยู่ในกุญแจเสียงไมเนอร์เพียง 2 บทเพลงเท่านั้น คือ โซนาตาหมายเลข 8 ในกุญแจเสียงเอไมเนอร์ เค. 310 (*Sonata No. 8, in A Minor, K. 310*) และโซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 457 (*Sonata No.14 in C minor, K. 457*)

บทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 457 ถือว่าเป็นผลงานประพันธ์เปียโนที่ล้ำยุคมาก ในช่วงที่โมซาร์ทยังมีชีวิตอยู่ บทเพลงมีความยาวและความซับซ้อนมาก และมีเทคนิคการเล่นที่ยากมากขึ้น² อีกทั้งโซนาตาหมายเลข 14 ยังไม่เหมือนกับบทเพลงเปียโนโซนาตาอื่น ๆ ของโมซาร์ทเนื่องด้วยพบการใช้สีสนเสียงแบบยูโครแมนติก และมีการใช้เครื่องหมายที่กำหนดให้เล่นโดยแสดงความรู้สึกต่าง ๆ ในบทเพลง³ ซึ่งบทเพลงนี้ยังได้รับการพูดถึงว่าเป็นบทเพลงที่แสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึกได้อย่างเด่นชัด โมซาร์ทประพันธ์โซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 457 (*Sonata No.14, in C minor, K. 457*) ในเดือนตุลาคม ปี ค.ศ. 1784 แต่ถูกตีพิมพ์หลังจากนั้น 1 ปี ในเดือนธันวาคม ปี ค.ศ. 1785 พร้อมกับบทเพลงแฟนตาซี ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 475 (*Fantasy in C minor, K. 475*) ประพันธ์ในเดือนพฤษภาคม ปี ค.ศ. 1785 โดยทั้ง 2 บทเพลงตีพิมพ์ร่วมกันเป็นผลงานลำดับที่ 11 โดยสำนักพิมพ์อาร์ทาร์เรีย (Artaria) ตั้งอยู่ที่กรุงเวียนนา โมซาร์ทได้อุทิศบทเพลงทั้ง 2 บทนี้ให้กับลูกศิษย์ คือ มาเรีย เทเรเซ ฟอน ทราทเนอร์ (Maria Therese von Trattner)⁴

ผู้วิจัยตระหนักว่าการแสดงบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 457 ของโมซาร์ท ซึ่งเป็นบทเพลงที่มีความซับซ้อนและเต็มไปด้วยเทคนิคการเล่นที่ยาก ผู้แสดงต้องมีการเตรียมความพร้อมในการแสดงบทเพลงที่ดี เช่น มีความเข้าใจในด้านเทคนิคการบรรเลงของบทเพลงที่นำมาแสดง มีความเข้าใจในด้านทฤษฎีดนตรี มีการวางแผนในการซ้อมอย่างเป็นระบบและฝึกซ้อมอย่างถูกวิธี สามารถแก้ไขปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในการซ้อมได้อีกทั้งยังต้องมีความรู้เกี่ยวกับที่มาและแรงบันดาลใจในการประพันธ์ของบทเพลงที่ได้นำมาแสดง เป็นต้น

การตีความและวิเคราะห์บทเพลง เป็นสิ่งที่ทำให้ผู้แสดงเกิดความเข้าใจในด้านเทคนิคการบรรเลงและในด้านทฤษฎีดนตรี ซึ่งผู้แสดงสามารถวิเคราะห์และตีความบทเพลงบนความเหมาะสมของยุคสมัยของบทเพลงนั้น ๆ และบนความเหมาะสมกับตัวผู้ประพันธ์เพลง⁵ อย่างเช่น วิเคราะห์และตีความในเรื่องวิธีการนำเสนอแนวทำนองเพลง (Melody) การควบคุมคุณลักษณะเสียง (Articulation) วิธีการใช้ในोटประดับ (Ornament) เป็นต้น อีกทั้งผู้แสดงควรพิจารณาเรื่องเทคนิคการบรรเลงเปียโนที่สำคัญที่ใช้ในบทเพลง เช่น การเลือกใช้นิ้ว (Fingering) การใช้เพเดิล (Pedaling) ทำนองขณะเล่นเปียโน การเคลื่อนที่ของมือ แขน และไหล่ เป็นต้น⁶ ซึ่งทั้งหมดนี้ล้วนส่งผลต่อการบรรเลง

1. ณรุทธ์ สุทธิจิตต์, *สังคีตนิยม : ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*. พิมพ์ครั้งที่ 7. (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), 185.

2. จุฬมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา, “การวิเคราะห์เปรียบเทียบท่อนซ้ำในเปียโนโซนาตาของโวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท และลุดวิก ฟาน เบโทเฟน,” *วารสารมนุษยศาสตร์* ปีที่ 23, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2559): 131.

3. Kyoung Ah Mun, “A Performer’s Analysis of Fantasia in C Minor, k. 475 and Sonata in C Minor, k. 457 by Wolfgang Amadeus Mozart, and Selected Etudes, Nos. 1, 4, 10, and 16 by Gyorgy Sandor Ligeti” (D.M.A. diss., Southwestern Baptist Theological Seminary, 2013), 46.

4. Eugene K. Wolf, “The Rediscovery Autograph of Mozart’s fantasy and Sonata in C Minor, k. 475/457,” *The Journal of Musicology* 10, no. 1 (Winter 1992): 5.

5. ภาวไล ตันจันทร์พงศ์, “บทประพันธ์เพลงทางแปรในวรรณกรรมเปียโนของเบโทเฟน: การแสดงดนตรีพร้อมทวิเคราะห์,” *วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต* ปีที่ 12, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2560): 108.

6. วีระชาติ เปรมานนท์, “บทเพลงเพื่อการพัฒนาศักยภาพสำหรับนักเปียโนไทย,” *วารสารดนตรีรังสิต* ปีที่ 5, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2553): 7.

บทเพลงโดยตรง โดยในแต่ละบทเพลงอาจมีการใช้เทคนิคการบรรเลงที่ต่างกัน เช่น ในเรื่องของการใช้เพดัล ผู้แสดงต้องวางแผนโดยพิจารณาถึงเสียงที่ต้องการ แบ่งออกเป็น 3 ประเด็นหลัก นั่นคือ เพื่อเชื่อมให้เสียงต่อเนื่องกัน เพื่อเพิ่มความหนาให้กับเสียง และสุดท้ายเพื่อสร้างสีสันให้กับบทเพลง⁷

นอกจากนี้ ผู้แสดงต้องมีการวางแผนในการฝึกซ้อม เพื่อเป็นการเตรียมตัวทั้งด้านร่างกายและจิตใจให้มีความสมบูรณ์มากที่สุด เมื่อผู้แสดงมีการฝึกซ้อมที่เป็นระบบและถูกวิธี จะทำให้ผู้แสดงมีความมั่นใจในการแสดงมากขึ้น และเกิดความผิดพลาดในการแสดงน้อยลง และระหว่างที่ทำการแสดง ผู้แสดงสามารถควบคุมเทคนิคการบรรเลงได้ ลดอาการประหม่าและความตื่นเต้นที่อาจเกิดขึ้นภายในจิตใจของตัวเอง หรือหากเกิดความผิดพลาดในการแสดง ผู้แสดงยังคงสามารถควบคุมความถี่ตระหนกและสามารถดำเนินการแสดงต่อไปได้ เมื่อมีอุปสรรคที่ผู้แสดงไม่อาจสามารถควบคุมได้ เช่น อะคูสติคของห้องที่ทำการแสดง และเสียงรบกวนจากผู้ฟังระหว่างที่ทำการแสดง เป็นต้น ผู้แสดงสามารถควบคุมสถานการณ์และดำเนินการแสดงต่อไปได้ ซึ่งการฝึกซ้อมอย่างเป็นระบบและถูกวิธีทำให้ผู้แสดงสามารถควบคุมตัวเองได้มากขึ้น และก้าวผ่านอุปสรรคไม่คาดคิดที่อาจเกิดระหว่างการแสดงได้ และทำให้การแสดงนั้นประสบความสำเร็จในที่สุด โดยการฝึกซ้อมที่ใช้เวลาน้อยอย่างถูกวิธี อาจให้ผลลัพธ์ที่ดีมากกว่าการฝึกซ้อมที่ใช้เวลามากอย่างไม่ถูกวิธี⁸

จากที่กล่าวมาข้างต้น การแสดงเปียโนที่มีประสิทธิภาพและประสบความสำเร็จจำเป็นต้องมีการเตรียมความพร้อมในการแสดงที่ดี ทั้งในด้านเทคนิคการบรรเลงของบทเพลงที่นำมาแสดง และด้านทฤษฎีดนตรีโดยผ่านการวิเคราะห์และตีความบทเพลง และยังต้องมีการวางแผนฝึกซ้อมอย่างเป็นระบบและถูกวิธี ผู้วิจัยสนใจแสดงบทเพลงเปียโนของโมสาร์ท โดยได้เลือกบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 457 มาวิเคราะห์และตีความบทเพลงในแง่เทคนิควิธีการบรรเลงที่เกิดขึ้นในบทเพลง พร้อมทั้งนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมสำหรับบทเพลง

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงที่ได้ใช้ในบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 457 ประพันธ์โดยโมสาร์ท
2. เพื่อนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมของบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 457 ประพันธ์โดยโมสาร์ท

ขอบเขตของการวิจัย

ผู้วิจัยศึกษาบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 457 ทั้ง 3 ท่อน ได้แก่ ท่อนที่ 1 มอลโตอัลเลโกร (Molto Allegro) ท่อนที่ 2 อะดาจิโอ (Adagio) และท่อนที่ 3 อัลเลโกร อัสซายิ (Allegro assai) โดย การศึกษานี้มุ่งเน้นศึกษาบทเพลงในเรื่องวิธีการฝึกปฏิบัติเพื่อการแสดง (Performance Strategies) กล่าวคือ ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์และตีความรายละเอียดในประเด็นเทคนิคการบรรเลง ได้แก่ การนำเสนอแนวทำนองเพลง การควบคุมลักษณะเสียง โน้ตระดับ ความเข้มเสียง การเลือกใช้นิ้ว และการใช้เพดัล พร้อมทั้งผู้วิจัยยังได้นำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมของบทเพลง

7. ภาวไล ดันจันทรพงศ์, “บทประพันธ์เพลงทางแปรในวรรณกรรมเปียโนของเบโทเฟน: การแสดงดนตรีพร้อมบทวิเคราะห์,” *วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต* ปีที่ 12, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2560): 108.

8. อภิชัย เลี่ยมทอง, “หลักสำคัญสำหรับการฝึกซ้อมดนตรีเพื่อประสิทธิภาพสูงสุด,” *วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต* ปีที่ 7, ฉบับที่ 1 (มกราคม – มิถุนายน 2555): 30-31.

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. โน้ตอ้างอิง หมายถึง โน้ตเพลงโซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 457 จากหนังสือ Mozart: Nineteen Sonatas for the Piano Book II โดยริชาร์ด เอปสไตน์ (Richard Epstein) เป็นบรรณาธิการ จากสำนักพิมพ์ จี. เซอร์เมอร์ ตีพิมพ์เมื่อปี ค.ศ. 1986
2. เครื่องหมายวงเล็บที่ปรากฏในตัวอย่าง หมายถึงวิธีการเล่นของผู้วิจัยที่เพิ่มเติมและ/หรือแตกต่างจากโน้ตอ้างอิง
3. โซนาตาหมายเลข 14 หมายถึง โซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 457 ประพันธ์โดย โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท

วิธีดำเนินการวิจัย

1. การเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 โดยข้อมูลนั้นมาจากแหล่งที่มาต่างๆ ได้แก่ ตำรา หนังสือ บทความวิชาการ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง อีกทั้งยังเก็บข้อมูล จากฐานข้อมูลอิเล็กทรอนิกส์ เช่น ฐานข้อมูลวารสารอิเล็กทรอนิกส์กลางของประเทศไทย สืบค้นจากเว็บไซต์ www.tci-thaijo.org และฐานข้อมูลโปรQUEST (Proquest)
2. ขั้นตอนการทำวิจัย หลังจากขั้นตอนการเก็บข้อมูล ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาต่อโดยการนำข้อมูลที่ได้รวบรวมไว้เบื้องต้น มาวิเคราะห์เพื่อใช้สำหรับการตีความและการฝึกซ้อมบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 จากนั้นสังเกตข้อบกพร่องและปัญหาที่เกิดขึ้นในระหว่างการฝึกซ้อมและการบรรเลง รวมทั้งหาแนวทางแก้ไขข้อบกพร่องและปัญหาที่เกิดขึ้นนั้น เพื่อให้การฝึกซ้อมมีคุณภาพและเป็นประโยชน์ต่อการทำวิจัย
3. ขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลและนำมาวิเคราะห์ให้ตรงตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของการวิจัยที่ได้กำหนดไว้ พร้อมทั้งทำการสรุป อภิปรายผลการวิเคราะห์ข้อมูล และเตรียมนำเสนอผลงานวิจัยทั้งเชิงวิชาการและนำเสนอแสดง
4. การนำเสนอข้อมูล การวิจัยฉบับนี้เป็นงานวิจัยที่มุ่งเน้นศึกษาวิธีการฝึกปฏิบัติเพื่อใช้ในการแสดงและการซ้อม ผู้วิจัยได้เผยแพร่ผลงานออกเป็น 2 รูปแบบ ได้แก่
 - 4.1 การแสดงเปียโนประกอบการบรรยายในระดับปริญญาโท (Graduate Piano Lecture Recital) ณ ห้อง 215 วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ในวันที่ 17 ธันวาคม พ.ศ. 2561
 - 4.2 การเขียนอธิบายเชิงวิชาการในวิทยานิพนธ์ นำเสนอเกี่ยวกับแนวทางการบรรเลงและแนวทางการฝึกซ้อมของบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14

ผลการวิจัย

บทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 ประกอบด้วย 3 ท่อน ได้แก่ ท่อนที่ 1 มอลโตอัลเลโกร ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ ใช้สังคีตลักษณะโซนาตา ส่วนท่อนที่ 2 อะดาโจ ในกุญแจเสียงอีแฟล็ตเมเจอร์ และท่อนที่ 3 อัลเลโกร อัสซาอี ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ ใช้สังคีตลักษณะรอนโดเหมือนกัน จากการวิเคราะห์บทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 ทั้งหมด 6 ประเด็นในด้านการเทคนิคการบรรเลง ได้แก่ การนำเสนอแนวทำนองเพลง โน้ตระดับ การเลือกใช้นิ้ว ความเข้มเสียง การควบคุมลักษณะเสียง และการใช้เพดัล พร้อมทั้งผู้วิจัยยังได้นำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมของบทเพลง โดยสามารถสรุปผลวิจัยได้ดังนี้

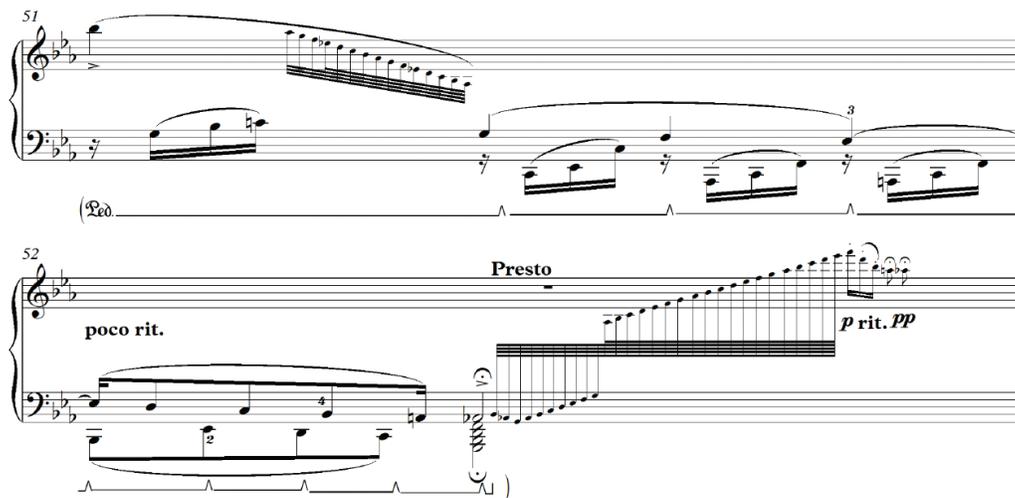
1. การตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงของบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14

การนำเสนอแนวทำนองเพลง การเล่นแนวทำนองให้ชัดเจนเป็นสิ่งสำคัญ โดยท่อนที่ 1 แนวทำนองพบโมทีฟเออยู่ตลอดทั้งเพลง ซึ่งมีการใช้วิธีปรับระดับเสียงของโมทีฟให้ต่างออกไป เช่น บทเพลงเริ่มต้นทำนองหลักที่ 1 ด้วยโมทีฟเอเล่นด้วยความเข้มเสียงดัง และพบโมทีฟเออีกครั้งห้องที่ 5 ปรับไปเล่นบนโดมินันท์ เป็นต้น บริเวณที่พบโมทีฟเอเล่นประกอบด้วยเสียงประสานแบบเทคนิคลีลาสอดประสานซึ่งเป็นโน้ตสามพยางค์มีทิศทางเคลื่อนที่ลงพบลักษณะแบบนี้ในช่วงเชื่อม 1 ของตอนนำเสนอ และในตอนพัฒนา ผู้วิจัยเล่นเสียงประสานให้เบาลงตามลักษณะการเคลื่อนที่ลงจะทำให้ได้ยินเสียงของโมทีฟเอได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น (ตัวอย่างที่ 1)



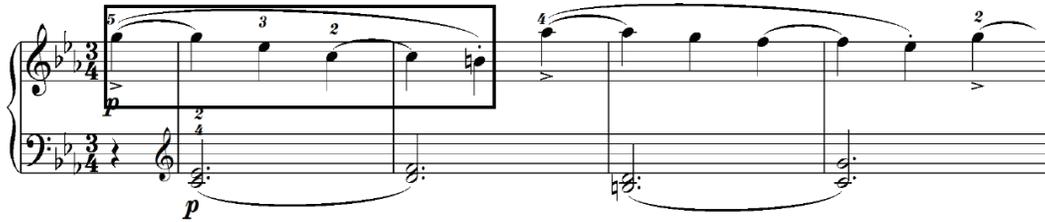
ตัวอย่างที่ 1 โมทีฟเอและเสียงประสานแบบเทคนิคลีลาสอดประสาน ท่อนที่ 1 ห้องที่ 21-22
ที่มา : Richard Epstein, ed., *Mozart Nineteen Sonatas for the Piano Book II*
(New York: G. Schirmer, 1986).

ท่อนที่ 2 แนวทำนองเล่นด้วยมือขวา ซ้ำ ๆ ส่วนใหญ่เล่นเป็นเลกาโตต่อเนื่องกัน มีโน้ตระดับปรากฏบนแนวทำนองหลากหลายที่ และพบการเล่นแนวทำนอง 2 แนวบนมือขวาในบางช่วง ซึ่งพบการเล่นลักษณะนี้ในบางช่วงของท่อนที่ 1 เช่นกัน ควรเล่นแนวทำนองสำคัญให้ชัดเจน ผู้วิจัยเอียงข้อมือไปทางด้านขวาเล็กน้อยโดยเฉพาะเมื่อต้องเล่นแนวทำนองสำคัญด้วยนิ้ว 4-5 เพื่อช่วยในการเล่นแนวทำนองสำคัญให้ชัดเจนได้มากขึ้น ในบริเวณตอน A' ห้องที่ 51-52 แนวทำนองพบโน้ตที่คล้ายกับคาเดนซาสั้นๆ ผู้วิจัยเล่นให้ช้าลงเล็กน้อยบริเวณเริ่มต้นของโน้ตหัวเล็กของห้องที่ 51 ส่วนห้องที่ 52 มีการกำกับให้เล่นอย่างเปรสโตหรือเร็วมาก ผู้วิจัยจึงเล่นด้วยความรวดเร็วตั้งแต่เริ่มต้น (ตัวอย่างที่ 2)



ตัวอย่างที่ 2 โมทีฟเอและเสียงประสานแบบเทคนิคลีลาสอดประสาน ท่อนที่ 2 ห้องที่ 51-52
ที่มา : Richard Epstein, ed., *Mozart Nineteen Sonatas for the Piano Book II*
(New York: G. Schirmer, 1986).

ท่อนที่ 3 แนวทำนองพืงโมที่ฟัจงหะ โดยตอน A ปรากฏการเล่นด้วยจังหะขัดอยู่ตลอดทั้งตอน ซึ่งเป็นเทคนิคการประพันธ์เพลงพิเศษที่โมสาร์ทใช้เพื่อให้บทเพลงเคลื่อนที่พุ่งไปข้างหน้า การเล่นบริเวณนี้แนวทำนองมือขวาควรไต้ยีนชัดเจนเรียบเนียนต่อเนื่องกัน อีกรั้ทั้งผู้วิจัยเล่นระวังไม่ให้เสียงประสานมือซ้ายบนจังหะหนักดังกว่าแนวทำนองมือขวา เพื่อให้ทำนองมือขวาและเสียงประสานมือซ้ายดำเนินต่อเนื่องเสมือนเป็นแนวเดียวกัน นอกจากนี้ บริเวณท้ายของแต่ละโมที่ฟัจงหะผู้เล่นเสียงประสานมือซ้ายปล่อยพร้อมกั้กับมือขวา ไต้ค้ำเสียงประสานมือซ้ายให้ยาวทังห้องแม้ว่าจะเป็นโน้ตตัวขาวประจุด (ตัวอย่างที่ 3)



ตัวอย่างที่ 3 โมที่ฟัจงหะและจังหะขัด ท่อนที่ 3 ห้องที่ 1-4

ที่มา : Richard Epstein, ed., *Mozart Nineteen Sonatas for the Piano Book II*
(New York: G. Schirmer, 1986).

โน้ตระดับปรากฏอยู่ทุกท่อนของบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 โดยผู้วิจัยไต้มีการใช้นิ้วแตกต่างจากโน้ตอ้างอิงในบางที่ เช่น ทริลของท่อนที่ 1 ห้องที่ 2 โน้ตเพลงจากต้นฉบับไต้ใช้นิ้ว 2 4 3 1 2 แต่ผู้วิจัยเลือกใช้นิ้ว 2 3 2 1 2 เพราะช่วยส่งเสริมให้เล่นทริลออกมาได้ง่ายให้เสียงคมชัดและเล่นความยาวของโน้ตได้เท่ากันมากกว่า (ตัวอย่างที่ 4)



ตัวอย่างที่ 4 การเลือกใช้นิ้วของทริล ท่อนที่ 1 ห้องที่ 2

ที่มา : Richard Epstein, ed., *Mozart Nineteen Sonatas for the Piano Book II*
(New York: G. Schirmer, 1986).

ทริลยาวในท่อนที่ 1 ห้องที่ 175 ผู้วิจัยยังได้เปลี่ยนการใช้นิ้วบริเวณท้ายของทริลจาก 1 3 เป็น 1 2 เพราะทำให้เล่นทริลไต้สั่นไหล แต่ควรคำนึงถึงโน้ตตัวสุดท้ายของห้องให้มีน้ำหนักเบากว่าโน้ตตัวก่อนหน้า (ตัวอย่างที่ 5) นอกจากนี้ การเล่นทริลยาวบริเวณนี้ควรผ่อนคลายข้อมือ ช่วงแขน และกล้ามเนื้อหัวไหล่เพื่อส่งเสริมให้เล่นทริลยาวไต้ง่ายมากขึ้น

นอกจากนี้ มีการใช้เพดิลเพิ่มเติมจากโน้ตอ้างอิงบางช่วง แต่ไม่ให้เกิดผลกระทบต่อความคมชัดของแนวทำนองที่เล่น สดกกาโต และเล่นไม่เนื่องกัน (Non-Legato) เช่น ท่อนที่ 1 ห้องที่ 29 ผู้วิจัยเพิ่มการเหยียบเพดิลบนโน้ตตัวแรกของ ห้องนี้พร้อมกับคอร์ดโน้ตตัวกลมในมือซ้าย ปล่อยเพดิลออกเมื่อโน้ตมือขวาเปลี่ยนไปเล่นสดกกาโต (ตัวอย่างที่ 7)



ตัวอย่างที่ 7 การเปลี่ยนการใช้โน้ตของทริล ท่อนที่ 1 ห้องที่ 29

ที่มา : Richard Epstein, ed., *Mozart Nineteen Sonatas for the Piano Book II*
(New York: G. Schirmer, 1986).

การใช้เพดิลเพิ่มเติมจากโน้ตอ้างอิงในท่อนแรกและท่อนสุดท้ายของบทเพลง ส่วนใหญ่ผู้วิจัยใช้บริเวณที่กำกับให้เล่นเสียงดัง ดังมาก และฟอร์ทซันโต เพื่อช่วยให้โน้ตบริเวณนั้นมีความก้องกังวานและเสริมให้มีพลังมากขึ้น ส่วน ท่อนที่ 2 ผู้วิจัยยังได้ใช้เพดิลเพิ่มเติมอยู่โดยตลอดทั้งเพลง จุดประสงค์เพื่อต้องการเชื่อมเสียงของทั้งแนวทำนองและ เสียงประสาน โดยผู้วิจัยได้เปลี่ยนเพดิลเมื่อเปลี่ยนคอร์ดของเสียงประสาน อย่างไรก็ตาม บางบริเวณมีการเปลี่ยน เพดิลทุกจังหวะหรือให้กระชั้นยิ่งกว่านั้น แม้ว่าจะมีคอร์ดเดียวกันเล่นต่อเนื่องกัน เนื่องด้วยต้องการให้เสียงของแนว ทำนองมีความชัดเจน

นอกจากนี้ บางบริเวณของบทเพลงมีการเล่นโดยให้ความรู้สึกอ่อนหวาน สดใส และผ่อนคลาย สลับกับให้ ความรู้สึกดุเดือด หนักแน่น เข้มแข็ง และตึงเครียด เช่น บริเวณที่มีเครื่องหมายกำกับให้เล่นแบบคันตาปิลพร้อมทั้งเล่น เทคนิคข้ามมือ ซึ่งให้ความรู้สึกที่อ่อนหวานและทำให้จินตนาการได้ถึงคน 2 คนกำลังสนทนาโต้ตอบกัน ต่อมาบทเพลง เปลี่ยนมาให้ความรู้สึกดุเดือดต่างจากก่อนหน้า โดยแนวทำนองเปลี่ยนไปเล่นโน้ตคู่แปดแบบโครมาติก เล่นดังขึ้นทีละ น้อยไปดัง อีกทั้งยังเล่นฟอร์ทซันโต หลังจากนั้นบทเพลงกลับมาให้ความรู้สึกที่อ่อนหวานอีกครั้ง

2. แนวทางการฝึกซ้อมของบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14

จากการวิเคราะห์เรื่องแนวทางการฝึกซ้อมบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 ทั้ง 3 ท่อน ผู้วิจัยได้สรุปแนวทางการฝึกซ้อมของ 8 เทคนิคที่พบในบทเพลง สรุปได้ดังนี้ โน้ตอาร์เปจ โควร์ซ้อมแบบคอร์ดแท่งหรือซ้อมโน้ตเป็นกลุ่ม เล่นพร้อมกัน บริเวณโน้ตอาร์เปจแบบคู่แปดต้องซ้อมเรื่องความแม่นยำของการขยับตำแหน่งมือ ส่วนโน้ตประดับ ควร เลือกใช้นิ้วที่แข็งแรงในการเล่น โดยสามารถซ้อมแยกเฉพาะส่วนโน้ตประดับออกมาก่อน ต่อมาการเล่นข้ามมือ ควร ซ้อมแยกเฉพาะมือที่เล่นเทคนิคข้ามมือ เพื่อทำให้เกิดการจดจำของกล้ามเนื้อ ด้านโน้ตไล่แบบบันไดเสียง สามารถ ซ้อมไล่บันไดเสียงซีไมเนอร์และอีแฟล็ตเมเจอร์ โดยซ้อมให้มีการควบคุมลักษณะเสียงที่แตกต่างกันได้ และโน้ตขั้นคู่

สามต่อเนื่อกัน ควรเล่นให้เสียงออกมาเท่ากันและชัดเจน สามารถใช้แบบฝึกหัดจากแฮนอน หมายเลข 50⁹ ช่วยในการฝึกซ้อมเพิ่มเติมได้

การเล่นแนวทำนอง 2 แนวในมือขวา เล่นและจดจำเสียงของเฉพาะส่วนแนวทำนองสำคัญเท่านี้ก่อน หลังจากนั้นซ้อมมือขวาที่มีแนวทำนองพร้อมกับแนวอื่นที่อยู่ในมือเดียวกัน พร้อมทั้งสังเกตและซ้อมน้ำหนักของนิ้วที่เล่นแนวทำนอง รวมทั้งการถ่ายน้ำหนักข้อมือไปทางแนวทำนองสำคัญ ส่วนการเล่นแนวทำนอง 2 แนวในมือซ้าย พบบริเวณที่มีการใช้โน้ตเพดิล ซึ่งมักเป็นโน้ตแนวบน ต้องระวังน้ำหนักของนิ้ว 1 ที่เล่นโน้ตแนวบนซึ่งควรเล่นให้คงที่และผู้วิจัยถ่ายน้ำหนักข้อมือไปทางโน้ตแนวล่างเล็กน้อย สุดท้ายการเล่นความเข้มเสียง โดยเฉพาะความเข้มเสียงดัง ผู้วิจัยซ้อมการใช้น้ำหนักจากแขนและการโน้มตัวเข้าหาเปียโน โดยใช้น้ำหนักจากแขนและการโน้มตัวมากหรือน้อย ขึ้นอยู่กับระดับความดังของบริเวณนั้น

ผลสรุปการดำเนินการวิจัย / อภิปรายผล

การศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้วิเคราะห์และตีความบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 ตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของการวิจัย ทั้งด้านเทคนิคการบรรเลงและแนวทางฝึกซ้อม ซึ่งแสดงให้เห็นว่าบางบริเวณของบทเพลงมีการเล่นโดยให้ความรู้สึกอ่อนหวาน สดใส และผ่อนคลาย สลับกับให้ความรู้สึกดุดัน หนักแน่น เข้มแข็ง และตึงเครียด เนื่องด้วยโซนาตาหมายเลข 14 นี้อยู่ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ จึงมีลักษณะต่างจากโซนาตาบทอื่น ๆ ของโมสาร์ทที่ส่วนใหญ่อยู่ในกุญแจเสียงเมเจอร์ ซึ่งให้ความรู้สึกสนุกสนานและสดใส โดยสอดคล้องกับปานโจ จูฬาพันธุ์ ที่ได้กล่าวไว้ว่า บทเพลงโซนาตาที่อยู่ในกุญแจเสียงไมเนอร์ จะมีลักษณะแตกต่างออกไป คือ เศร้า เศร้าขม เต็มไปด้วยอารมณ์รุนแรง¹⁰

การเล่นแนวทำนองให้ชัดเจนเป็นสิ่งสำคัญ เช่น ท่อนที่ 1 ควรเล่นโมทีฟเอให้ชัดเจน และบริเวณที่มีการเล่นแนวทำนอง 2 แนวบนมือขวาในบางช่วงของท่อนที่ 1 และ 2 ควรเล่นแนวทำนองสำคัญให้ชัดเจน และท่อนที่ 3 แนวทำนองพบโมทีฟจังหวะและจังหวะขัด ผู้วิจัยเล่นระวังไม่ให้เสียงประสานมือซ้ายบนจังหวะหนักดังกว่าแนวทำนองมือขวา ซึ่งเป็นไปตามลักษณะดนตรีของโมสาร์ทโดยอ้างอิงจาก ญรุต สุธจิตต์¹¹ นั่นคือ ดนตรีของโมสาร์ทมีลักษณะที่สดใส มีความไพเราะ และมีแนวทำนองเพลงเด่นชัด โดยเฉพาะในบทเพลงโซนาตา มีการนำแนวทำนองที่ไพเราะเด่นชัดไปพัฒนาใช้ในรูปแบบที่แตกต่างกันไป ทำให้เกิดความน่าสนใจในบทเพลง

อีกทั้งการเล่นแนวทำนองให้ชัดเจนส่งผลต่อการเลือกใช้การควบคุมลักษณะเสียง และการเลือกใช้เพดิลเพิ่มเติม โดยผู้วิจัยเลือกใช้การควบคุมลักษณะเสียงบนแนวเสียงประสานเพิ่มเติมจากโน้ตอ้างอิงเล็กน้อย เพื่อให้แนวทำนองที่เล่นต่อมามีความชัดเจน เช่น บริเวณท่อนที่ 1 ห้องที่ 56 ได้เล่นสเลอร์เพิ่มเติมบนคอร์ดมือซ้าย ทำให้โน้ตโครมาติกแนวทำนองบนมือขวาต่อมา สามารถเล่นด้วยเสียงเบาได้อย่างชัดเจน ส่วนการเลือกใช้เพดิลเพิ่มเติม ผู้วิจัยได้เลือกใช้บางช่วงของบทเพลง โดยผู้วิจัยเลี่ยงการใช้เพดิลบนแนวทำนองที่เล่นสตกกาโต และเล่นแบบไม่เนื่อกันเพื่อไม่ให้กระทบต่อความคมชัดของแนวทำนอง รวมทั้งบางบริเวณมีการเปลี่ยนเพดิลทุกจังหวะหรือให้กระชั้นยิ่งกว่านั้น เนื่องด้วยต้องการให้เสียงของแนวทำนองมีความชัดเจน ซึ่งพบได้มากในท่อนที่ 2 บริเวณนี้ผู้วิจัยพิจารณาเหยียบเพดิลไม่ถี่มาก อาจเหยียบเพียงแค่ครั้งหนึ่งของความถี่เพดิล เพื่อให้เล่นบทเพลงสั้นไหลไม่ติดขัดและได้เสียงที่ต่อเนื่องเรียบเนียน

นอกจากนี้ การเล่นแนวทำนอง 2 แนวในมือขวา ซึ่งส่วนใหญ่แล้วบริเวณนี้เมื่อต้องเล่นแนวทำนองด้วยนิ้ว 4 หรือ 5 ผู้วิจัยจำเป็นต้องเอียงข้อมือไปทางขวาเล็กน้อย เนื่องด้วยเป็นนิ้วที่แข็งแรงน้อยกว่านิ้วอื่น ผู้วิจัยได้นำแนวคิด

9. Allan Small, ed., *Hanon-the Virtuoso Pianist in 60 Exercises*. 2nd ed. (Van Nuys, CA: Alfred Publishing, 1992), 94.

10. ปานโจ จูฬาพันธุ์, *วรรณกรรมเพลงเปียโน 1* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551), 113.

11. ญรุต สุธจิตต์, *สังคีตนิยม : ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*. พิมพ์ครั้งที่ 7. (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), 185.

จากภาวไล ต้นจันทรพงศ์ ที่อธิบายไว้ว่า เมื่อพบแนวทำนองอยู่บนสุดในมือขวา สามารถเอียงนิ้วไปทางนิ้วก้อยเล็กน้อย และใช้น้ำหนักในการกดคีย์ของโน้ตแนวทำนองให้มากกว่าโน้ตตัวอื่น ๆ¹² อีกทั้งยังได้นำแนวคิดเรื่องการใช้นิ้วจากภาวไล ต้นจันทรพงศ์ มาใช้ด้วยเช่นกัน เขากล่าวว่า ตัวเลขนิ้วที่ถูกระบุไว้ในโน้ตอ้างอิงมักเป็นคำแนะนำการใช้เลือกนิ้วที่ดี แต่การเลือกใช้นิ้วยังคงขึ้นอยู่กับความถนัดส่วนตัวด้วย¹³ ซึ่งการเลือกใช้นิ้วจากโน้ตอ้างอิงของโซนาตาหมายเลข 14 ทั้งโน้ตระดับและบริเวณอื่น ๆ ทำให้เล่นบทเพลงได้ยากลำบากและไม่สามารถเล่นให้บทเพลงลื่นไหลได้ ผู้วิจัยจึงจำเป็นต้องเปลี่ยนนิ้ว เนื่องด้วยสังเกตเห็นว่าการเลือกใช้นิ้วในแบบที่ผู้วิจัยเลือกสามารถทำให้เล่นบทเพลงได้คล่องและง่ายมากกว่า อีกทั้งช่วยย่นเวลาในการฝึกซ้อมด้วย สำหรับการเล่นโน้ตระดับ นอกเหนือจากการเลือกใช้นิ้วที่ดีแล้ว การผ่อนคลายร่างกายขณะเล่นก็ช่วยทำให้เล่นโน้ตระดับได้ง่ายมากขึ้นเช่นเดียวกัน

การเล่นความเข้มเสียงเพิ่มเติมจากโน้ตอ้างอิง ผู้วิจัยเล่นเบาลงทีละน้อยและดั่งขึ้นทีละน้อยตามทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตอาร์เปจและโน้ตไลบันโดเสียง เช่น ท่อนที่ 1 ห้องที่ 65-70 ผู้วิจัยเสริมการเล่นแนวทำนองด้วยการเล่นให้เบาลงทีละน้อยตามโน้ตบันโดเสียงไล่ลง (ตัวอย่างที่ 8)



ตัวอย่างที่ 8 การเล่นเบาลงทีละน้อยตามโน้ตบันโดเสียงไล่ลง ท่อนที่ 1 ห้องที่ 65-71
ที่มา : Richard Epstein, ed., *Mozart Nineteen Sonatas for the Piano Book II*
(New York: G. Schirmer, 1986).

มอสโคส¹⁴ ได้พูดถึงประเด็นสำคัญเรื่องการเล่นความเข้มเสียงไว้ว่า แม้ว่าการเปลี่ยนความเข้มเสียงอย่างฉับพลันเป็นสิ่งที่โดดเด่นในดนตรียุคคลาสสิก แต่ก็ไม่ใช่ทุกครั้งที่จะเปลี่ยนความเข้มเสียงเช่นนี้เสมอไป บทเพลงยุคคลาสสิกอาจไม่ได้ระบุความเข้มเสียงแบบเบาลงทีละน้อยหรือดั่งขึ้นทีละน้อยลงบนโน้ตเพลงช่วงที่เล่นโน้ตไล่ลงหรือโน้ตไล่ขึ้น แต่ก็สามารถเล่นรูปแบบนี้ได้ในการแสดง จากตัวอย่างที่ 8 ข้างต้น สามารถตีความการเล่นความเข้มเสียงได้เป็น 2 กรณีตามมอสโคส นั่นคือ 1) เล่นเบาลงทีละน้อยบนโน้ตไล่ลงระหว่างการเปลี่ยนความเข้มเสียง หรือ 2) อาจเปลี่ยนความเข้มเสียงแบบฉับพลัน เช่น ห้องที่ 69-71 เปลี่ยนจากเล่น mf ไป f ในทันทีตามที่โน้ตระบุไว้ ซึ่งผู้วิจัยได้ตีความว่าบริเวณนี้เล่นเป็นแบบกรณีแรก นอกจากนี้ คาร์ล เซอร์นี ยังได้กล่าวไว้ว่า “ตามแนวทางการเล่นโดยทั่วไป ช่วงโน้ตที่ไล่ขึ้นต้องเล่นดั่งขึ้นทีละน้อย และช่วงโน้ตที่ไล่ลงต้องเล่นเบาลงทีละน้อย”¹⁵

12. ภาวไล ต้นจันทรพงศ์, *บทเพลงทางแปรในวรรณกรรมเปียโนของเบโทเฟน: การแสดงดนตรีพร้อมบทวิเคราะห์* (กรุงเทพฯ : ธนาพรส, 2559), 33.

13. ภาวไล ต้นจันทรพงศ์, *บทเพลงทางแปรในวรรณกรรมเปียโนของเบโทเฟน: การแสดงดนตรีพร้อมบทวิเคราะห์* (กรุงเทพฯ : ธนาพรส, 2559), 25.

14. Petros Moschos, “Performing Classical-Period Music on the Modern Piano” (D.M.A. diss., City University London, 2006), 78.

15. Carl Czerny, *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School: From the First Rudiment of Playing to the Highest and Most Refined State of Cultivation with the Requisite Numerous Examples Newly and Expressly Composed for the Occasion*. Vol.3. Trans by J.A. Hamilton. (London: R. Cocks, 1839), 15.

ส่วนแนวทางการฝึกซ้อม บริเวณโน้ตอาร์เปจโจผู้วิจัยซ้อมแบบคอร์ดแท่งหรือซ้อมโน้ตเป็นกลุ่มเล่นพร้อมกัน 3-4 ตัวก่อน จากนั้นจึงเล่นตามโน้ตจริงในลำดับต่อมา ซึ่งวิธีนี้ทำให้นิ้วที่เล่นแบบคอร์ดแท่งได้มีการเตรียมพร้อมเพื่อไปเล่นโน้ตอาร์เปจ ทั้งในด้านองศานิ้วและองศาข้อมือ ซึ่งด้านองศานิ้วและข้อมือที่ผู้วิจัยกล่าวถึงนี้ ขึ้นอยู่กับสรีระของแต่ละบุคคล ไม่อาจกำหนดตายตัวได้ เนื่องด้วยแต่ละคนมีความยาวของนิ้วที่ไม่เท่ากัน ผู้วิจัยแนะนำเลือกองศาของนิ้วและข้อมือที่ทำให้รู้สึกสบายขณะเล่นโน้ตอาร์เปจ

แนวทำนอง 2 แนวในมือขวาและมือซ้าย เนื่องด้วยเป็นการเล่น 2 แนวในมือเดียวกัน จึงต้องเพิ่มความเร็วระดับมากขึ้นในการฝึกซ้อม ข้อมือต้องถ่วงน้ำหนักไปทางแนวทำนองสำคัญ ควรซ้อมให้เกิดการจดจำของทั้งกล้ามเนื้อ รวมทั้งการจดจำของเสียงแนวทำนองให้ได้อย่างแม่นยำ สามารถซ้อมแยกเฉพาะส่วนแนวทำนองสำคัญ ออกมาก่อนได้ อีกทั้งผู้วิจัยยังเน้นการซ้อมแยกเฉพาะส่วนกับเทคนิคอื่น ๆ ด้วยเช่นกัน โดยซ้อมลักษณะนี้ซ้ำหลายครั้งจนเกิดความเคยชิน ได้แก่ ส่วนโน้ตประดับ และส่วนเทคนิคการเล่นข้ามมือ ซึ่งอภิชัย เลี่ยมทอง ได้พูดถึงวิธีการซ้อมลักษณะนี้ไว้ โดยหนึ่งในหลักการซ้อมดนตรีของเขา กล่าวว่านักดนตรีควรแบ่งช่วงของบทเพลงตามระดับความซับซ้อนของเทคนิค และระยะเวลาที่คาดว่าจะใช้ในการซ้อม และควรนำช่วงที่ยากของบทเพลงออกมาซ้อมเฉพาะจุด¹⁶

แนวทางการซ้อมความเข้มเสียง โดยเฉพาะความเข้มเสียงดัง ผู้วิจัยเลือกซ้อมย้ำ ๆ เพื่อต้องการให้กล้ามเนื้อเกิดการจดจำการเคลื่อนไหวอิริยาบถต่าง ๆ ของร่างกาย เพราะบริเวณนี้มีการใช้หลายส่วนของร่างกายประกอบในการเล่น ทั้งแรงจากนิ้วที่เล่นโน้ตบนคีย์ แรงการจากแขน การโน้มลำตัวเข้าหาเปียโน ยังรวมถึงไปเท้าที่ใช้เหยียบเพดัลเพื่อช่วยให้เสียงมีพลังและกังวานมากยิ่งขึ้น อีกทั้งบางบริเวณมีการเล่นเสียงดังในระดับที่ต่างกัน จึงมีการใช้น้ำหนักจากแขนและการโน้มตัวมากหรือน้อยต่างกันขึ้นอยู่กับระดับความดังของบริเวณนั้น ดังนั้น ผู้วิจัยจึงให้ความสำคัญกับการซ้อมให้ร่างกายจดจำและเคยชินกับการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย เพื่อให้สามารถเล่นเสียงดังในแบบที่ต้องการได้

สำหรับการซ้อมชิ้นคู่สามต่อเนื่องซึ่งผู้วิจัยเลือกนำแบบฝึกหัดจากแฮนอน หมายเลข 50 มาฝึกซ้อมเพิ่มเติม และการซ้อมโน้ตไล่แบบบันไดเสียง ควรเลือกซ้อมในกุญแจเสียงซีไมเนอร์และอีแฟล็ตเมเจอร์ซึ่งเป็นกุญแจเสียงที่พบในบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 รวมทั้งควรพิจารณาปรับการใช้นิ้วให้เหมาะสมกับกุญแจเสียง นอกจากนี้ การซ้อมโน้ตไล่แบบบันไดเสียง สามารถซ้อมให้มีการควบคุมลักษณะเสียงที่แตกต่างกัน ได้แก่ สตักกาโต เลกาโต และเล่นแบบไม่เนื่องกัน ซึ่งโจเซฟ เลวินได้แนะนำการซ้อมลักษณะนี้ไว้ เขากล่าวว่าความหลากหลายในการฝึกซ้อมเป็นเรื่องสำคัญมาก โดยสามารถเปลี่ยนวิธีการเล่นโน้ตไล่แบบบันไดเสียงได้หลากหลายแบบ ทั้งในอัตราจังหวะที่ต่างกัน หรือการควบคุมลักษณะเสียงที่ต่างกัน เช่น เลกาโต หรือสตักกาโต¹⁷

ทั้งนี้จากการทำการวิจัยและศึกษาในหัวข้อ การตีความและการฝึกซ้อมในบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 457 ประพันธ์โดยโมซาร์ท ผู้วิจัยสามารถนำผลสรุปไปใช้ในการแสดงเปียโนประกอบการบรรยาย ในวันที่ 17 ธันวาคม พ.ศ. 2561 ณ ห้อง 215 ออดิทอเรียม วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ได้อย่างยอดเยี่ยม อีกทั้งมีผู้สนใจเข้าร่วมเป็นจำนวนมาก

ข้อเสนอแนะ

จากผลการศึกษาหัวข้อเรื่อง การตีความและการฝึกซ้อมในบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 457 ประพันธ์โดยโมซาร์ท ผู้ที่สนใจศึกษาบทเพลงเดียวกันสามารถใช้นิตฉบับอื่น ๆ มาทำการศึกษาเพิ่ม

16. อภิชัย เลี่ยมทอง, “หลักสำคัญสำหรับการฝึกซ้อมดนตรีเพื่อประสิทธิภาพสูงสุด,” *วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต* ปีที่ 7, ฉบับที่ 1 (มกราคม – มิถุนายน 2555): 33.

17. Josef Lhevinne, *Basic Principles in Pianoforte Playing* (New York: Dover Publications, 1972), 44.

เต็มได้ เช่น จากสำนักพิมพ์จี. เฮนเล เวอร์แลก (G. Henle Verlag) ซึ่งเป็นโน้ตฉบับดั้งเดิม (Urtext Edition) และจากสำนักพิมพ์เอบีเอสเอ็ม (ABRSM) เป็นต้น อีกทั้งผลการศึกษางานวิจัยนี้สามารถใช้เป็นข้อมูลในการฝึกซ้อมและการแสดง พร้อมทั้งประยุกต์เป็นแนวทางการวิเคราะห์และตีความให้กับบทประพันธ์อื่นที่มีเทคนิคการบรรเลงคล้ายกัน เช่น โชนาตาหมายเลข 8 ในกุญแจเสียงเอไมเนอร์ เค. 310 ประพันธ์โดยโมสาร์ท และแฟนตาซี ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 475 ประพันธ์โดยโมสาร์ท เป็นต้น นอกจากนี้ บทเพลงโชนาตาหมายเลข 14 เป็นบทเพลงในยุคคลาสสิก งานวิจัยครั้งนี้จึงสามารถนำไปใช้เป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจศึกษาเพลงจากยุคเดียวกันไม่ว่าจะเป็นด้านการศึกษาทฤษฎีดนตรี ประวัติศาสตร์ดนตรี รวมถึงการประพันธ์เพลง

บรรณานุกรม

Bree, Malwine. *The Leschetizky Method: A Guide to Fine and Correct Piano Playing*.
New York: Dover Publications, 1997.

Chulapan, Panjai. *Piano Literature 1*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2008.
ปานใจ จุฬาพันธ์. *วรรณกรรมเพลงเปียโน 1*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

Czerny, Carl. *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School: From the First
Rudiment of Playing to the Highest and Most Refined State of Cultivation with the
Requisite Numerous Examples Newly and Expressly Composed for the Occasion*.
Vol.3. Translated by J.A. Hamilton. London: R. Cocks, 1839.

Epstein, Richard, ed. *Mozart Nineteen Sonatas for the Piano Book II*. New York:
G. Schirmer, 1986.

Giesecking, Walter and Leimer, Karl. *Piano Technique*. Mineola, NY: Dover Publications, 1972.

Leamthong, Apichai. "Principle of Maximum Effective Practicing in Music." *Rangsit
Music Journal* 7, No.1 (January-June 2012): 29-39.

อภิชัย เลี่ยมทอง. "หลักสำคัญสำหรับการฝึกซ้อมดนตรีเพื่อประสิทธิภาพสูงสุด." *วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัย
รังสิต* ปีที่ 7, ฉบับที่ 1 (มกราคม – มิถุนายน 2555): 29-39.

Lhevinne, Josef. *Basic Principles in Pianoforte Playing*. New York: Dover Publications, 1972.

Moschos, Petros. "*Performing Classical-Period Music on the Modern Piano*."
D.M.A. diss., City University London, 2006.

Mun, Kyoung Ah. "*A Performer's Analysis of Fantasia in C Minor, k. 475 and Sonata in
C minor, k. 457 by Wolfgang Amadeus Mozart, and Selected Etudes, Nos. 1, 4,
10, and 16 by Gyorgy Sandor Ligeti*." D.M.A. diss., Southwestern Baptist
Theological Seminary, 2013.

Pancharoen, Natchar. *Music Dictionary*. 4th ed. Bangkok: Kedkarat, 2011.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : เกศกะรัต, 2554.

Premananda, Weerachat. “Repertoire for Improving Ability for Thai Pianist.” *Rangsit Music Journal* 5, No. 2 (July-December 2010): 5-19.

วีระชาติ เปรมานนท์. “บทเพลงเพื่อการพัฒนาศักยภาพสำหรับนักเปียโนไทย.” *วารสารดนตรีรังสิต* ปีที่ 5, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2553): 7.

Small, Allan, ed. *Hanon-the Virtuoso Pianist in 60 Exercises*. 2nd ed. Van Nuys, CA: Alfred Publishing, 1992.

Sudasna Na Ayudhya, Julmanee. “Comparative Analysis of Slow Movements in Wolfgang Amadeus Mozart’s and Ludwig Beethoven’s Piano Sonatas.” *Humanities Journal* 23, No. 2 (July-December 2016): 123-147.

จุฬมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา. “การวิเคราะห์เปรียบเทียบท่อนช้าในเปียโนโซนาตาของว็อล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท และลูดวิกฟาน เบโทเฟน.” *วารสารมนุษยศาสตร์* ปีที่ 23, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2559): 123-147.

Suttachitt, Narutt. *Music Appreciation in Western Music*. 7th ed. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2004.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. *สังคีตนิยม : ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*. พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

Tanchanpong, Pawalai. *Variations in Beethoven’s Piano Repertoire: Performance and Analytical Notes*. Bangkok: Thana Press, 2016.

ภาวไล ตันจันท์พงศ์. *บทเพลงทางแปรในวรรณกรรมเปียโนของเบโทเฟน: การแสดงดนตรีพร้อมบทวิเคราะห์*. กรุงเทพฯ : ธนาเพรส, 2559.

Tanchanpong, Pawalai. “Variations in Beethoven’s Piano Repertoire: Performance and Analytical Notes.” *Rangsit Music Journal* 12, No. 2 (July-December 2017): 103-110.

ภาวไล ตันจันท์พงศ์. “บทประพันธ์เพลงทางแปรในวรรณกรรมเปียโนของเบโทเฟน: การแสดงดนตรีพร้อมบทวิเคราะห์.” *วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต* ปีที่ 12, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2560) : 103-110.

Wolf, Eugene K. “The Rediscovery Autograph of Mozart's Fantasy and Sonata in C Minor, k. 475/457.” *The Journal of Musicology* 10, no. 1 (Winter 1992): 3-47.