การเรียบเรียงเพลงร้องอุปรากรในบทเพลงเปียโน ในสมัยครึ่งแรกของคริสต์ศตวรรษที่ 19

Opera Paraphrase for Piano in the First Half of the 19th Century[1]

ชัญพงศ์ ทองสว่าง[2]

บทคัดย่อ

การเรียบเรียงเพลงร้องอุปรากรในบทเพลงเปียโน ได้ถูกพัฒนาเรื่อยมาจากการด้นสดจนกลายเป็นรูปแบบการประพันธ์ที่ได้รับความนิยมสูงสุดในครึ่งแรกของคริสต์ศตวรรษที่ 19 นักเปียโนคนสำคัญ อาทิ Ludwig van Beethoven, Joseph Woelfl, Friedrich Kalkbrenner, Camille Pleyel, Carl Czerny, Franz Hunten, Ignaz Moschëles, Henri Herz, Franz Liszt และ Sigismund Thalberg ได้เรียบเรียงท่วงทำนองอุปรากรที่โด่งดังมาเป็นผลงานเปียโนภายใต้ชื่อต่างๆ เช่น *Variation Fantasy Potpourri Capriccio Illustration Souvenir Réminiscence* และ *Paraphrase* คีตกวีเหล่านี้ นอกจากจะแปรแนวทำนองได้อย่างสร้างสรรค์และตกแต่งบทเพลงด้วยเทคนิคเปียโนอันแพรวพราวแล้วยังถ่ายทอดวิถีปฏิบัติในการร้องเพลงสมัยนั้น อาทิ การเพิ่มโน้ตประดับอย่างเป็นธรรมชาติ (Ornamentation) และการเลียนเสียงลูกคอของนักร้องอย่างสละสลวย (Coloratura) ซึ่งถือเป็นแหล่งข้อมูลสำคัญที่สามารถช่วยชี้แนะแนวทางในการตีความเพลงร้องอุปรากรและบทเพลงเปียโนที่เกี่ยวข้องได้

---

[1] บทความวิชาการนี้ได้ถูกนำเสนอในการประชุมสัมมนาวิชาการเรื่อง "ดนตรีสร้างสรรค์เชิงวิชาการ" สนับสนุนโดย สกว ภายใต้การดูแลของ ศ.ดร. ณัชชา พันธ์เจริญ เมธีวิจัยอาวุโส สกว เมื่อวันที่ 22 สิงหาคม พ.ศ. 2557 ณ หอแสดงดนตรีอาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[2] นักศึกษาปริญญาเอกสาขาดนตรีวิทยา มหาวิทยาลัยดนตรี และศิลปะการแสดงแห่งกรุงเวียนนา (University of Music and Performing Arts Vienna)

Abstract

The opera paraphrase was developed from the art of improvisation and became one of the most beloved genres of piano music in the first half of the 19th century. Many great pianists such as Ludwig van Beethoven, Joseph Woelfl, Friedrich Kalkbrenner, Camille Pleyel, Carl Czerny, Franz Huñten, Ignaz Moscheles, Henri Herz, Franz Liszt, and Sigismund Thalberg arranged favorite opera themes for piano compositions under various titles such as *Variation, Fantasy, Potpourri, Capriccio, Illustration, Souvenir, Réminiscence* and *Paraphrase.* Opera paraphrases illustrate not only brilliant and virtuosic techniques but also imitate vocal performance practice directly through articulation, phrasing, embellishment and agogic nuances. These notated expression markings could offer important contemporary evidence concerning the interpretation of the original works.

การเรียบเรียงเพลงร้องอุปรากรในบทเพลงเปียโน

อุปรากรมีบทบาทสำคัญในประวัติศาสตร์ดนตรีมาโดยตลอด ตั้งแต่ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา อีกทั้งยังสะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมยุโรปและบทบาททางการเมืองในแต่ละสมัย ในสมัยก่อนไม่มีการบันทึกเสียง และการแสดงอุปรากรแต่ละเรื่องก็ไม่สามารถจัดขึ้นได้บ่อยครั้งเหมือนในปัจจุบัน ทำให้นักประพันธ์หันมาเรียบเรียงท่วงทำนองเพลงร้องอุปรากรยอดนิยมสำหรับเครื่องดนตรีบรรเลง เพื่อให้นักดนตรีได้มีโอกาสบรรเลงท่วงทำนองอุปรากรที่โปรดปรานได้อย่างแพร่หลาย นอกจากนี้ ศิลปินนักดนตรียังได้นำการเรียบเรียงเพลงร้องอุปรากรมาพัฒนาเป็นบทประพันธ์ที่ใช้ในการแสดงคอนเสิร์ต ซึ่งเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมเป็นอย่างมาก และได้รับความนิยมสูงสุดในสมัยครึ่งแรกของคริสต์ศตวรรษที่ 19 โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเรียบเรียงแปรเพลงร้องในบทเพลงเปียโน เนื่องจากการพัฒนากลไกของเปียโนฟอร์เตทำให้นักเปียโน สามารถเล่นเลียนเสียงร้องที่อ่อนหวาน และถอดลักษณะสีสันของเครื่องดนตรีในวงออร์เคสตรา พร้อมทั้งประดับประดาด้วยเทคนิคที่แพรวพราวผ่านสัมผัสปลายนิ้วได้อย่างมีประสิทธิผล

การเรียบเรียงแปรเพลงได้ถูกพัฒนามาจากการด้นสด (Improvisation) ที่มีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งในการเล่นดนตรีสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 18 คีตกวีในยุคเวียนนีสคลาสสิก อาทิ Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) Josef Gelinek (1758-1825) Ludwig van Beethoven (1770-1827) และ Joseph Woelfl (1773-1812) ได้เขียนบันทึกโน้ตจากการด้นสดและพัฒนาเป็นบทประพันธ์รูปแบบ Variation ที่เป็นการแปรทำนองหลักอย่างสร้างสรรค์ โดยนักประพันธ์มักจะเลือกสรรทำนองหลักจากเพลงร้องที่คุ้นหูและเป็นที่นิยมในสมัยนั้น ในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19 นักเปียโนคนสำคัญแห่งยุคโรแมนติกตอนต้น อาทิ Friedrich Kalkbrenner (1785-1849) Camille Pleyel (1788-

1855) Carl Czerny (1791-1857) Franz Hunten (1793-1887) Ignaz Moscheles (1794-1870) และ Henri Herz (1803-1888) ได้สร้างสรรค์ผลงานการเรียบเรียงแปรเพลงออกเป็น หลายรูปแบบ และได้ขยายรูปแบบการแปรทำนองเดี่ยวแบบแวริเอชันเป็นโครงสร้างดังนี้ Introduction - Theme - Variations-Finale นอกจากนั้นนักเปียโนในยุคนี้ยังได้นำหลายท่วงทำนองเพลงร้อง อุปรากร (ทั้งจากอุปรากรบทเดียวหรือหลายบท) มาเรียบเรียงเข้าด้วยกันเป็นหนึ่งบทเพลงเปียโน ภายใต้ชื่อบทประพันธ์อาทิ Fantasy Potpourri Capriccio Illustration Souvenir โดยจะแทรก Cadence หรือ Transition ในแต่ละช่วงของบทเพลงเพื่อให้การเชื่อมต่อท่วงทำนองดำเนินไปได้อย่างกลมกลืน บทเพลงเรียบเรียงที่มีลักษณะแพรวพราวประเภทนี้ได้รับความนิยมอย่างมากในการบรรเลงในโถงแสดง (Salon) ณ กรุงปารีสมหานครที่ในสมัยนั้นถือได้ว่าเป็นศูนย์กลางแห่งดนตรี อีกทั้งยังเป็นความประสงค์ของสำนักพิมพ์ต่างๆ ที่ต้องการกระจายตลาดสู่นักดนตรี ทั้งในระดับมืออาชีพและมือสมัครเล่น อย่างไรก็ดี บทเพลงเหล่านี้ได้ถูกวิพากษ์วิจารณ์จากนักดนตรีร่วมสมัย อาทิ *Felix Mendelssohn Robert Schumann* และ *François-Joseph Fétis* ว่าเป็นดนตรีที่ฟังดูหรูหราเพียงผิวเผินไม่ลึกซึ้ง “นักประพันธ์แฟชั่น” ที่ทำรายได้ท่วมท้นจากการเรียบเรียงเพลงยอดฮิตเหล่านี้จึงได้ถูกลืมเลือนไปในสมัยต่อมาและก็แทบจะไม่ได้เป็นที่รู้จักในปัจจุบัน

สองนักเปียโนฝีมือฉกาจแห่งยุคโรแมนติก Franz Liszt (1811-1886) และ Sigismund Thalberg (1812-1871) ได้ขยายรูปแบบการเรียบเรียงแปรเพลงร้องอุปรากรเป็นบทเพลงเปียโนขนาดใหญ่เต็มอรรถรสสำหรับการแสดงคอนเสิร์ตภายใต้ชื่อ อาทิ *Paraphrase Réminiscence* และ *Grande Fantaisie* ท่วงทำนองเพลงอุปรากรจะถูกเติมเต็มด้วยเทคนิคที่วิจิตรพิศดารอันเหนือชั้นกว่าวิธีการเล่นเปียโนของนักเปียโนรุ่นก่อนๆ อย่างสิ้นเชิง ลิสต์และทาลแบร์กได้เผชิญหน้าประชันฝีมือกันในการแสดงคอนเสิร์ตการกุศลที่จัดขึ้นโดยเจ้าหญิง Cristina di Beljiojoso ในวันที่ 31 มีนาคม ค.ศ.1837 ณ กรุงปารีส ในงานนี้ทาลแบร์ก บรรเลงบทเพลง *Fantaisie sur des thèmes de l'opéra Moise de G.Rossini* op.33 และลิสต์แสดงบทเพลง *Grande Fantaisie sur La Niobe de Pacini* หลังจากเสร็จสิ้น การแสดงก็ได้มีการวิจารณ์ว่า “Thalberg is the first pianist in the world Liszt is unique”[3] ในบทเพลง Moise-Fantasy นี้ ทาลแบร์กได้นำเสนอเทคนิคแปลกใหม่อันโดดเด่นที่เรียกกันว่า "Three-handed texture"[4] (ดูตัวอย่างที่ 1) ซึ่งเป็นการเล่นแนวทำนองหลักในช่วงเสียงกลางด้วยมือซ้ายและมือขวา แนวทำนองนี้จะถูกรายล้อมไปด้วย อาร์เปโจอันตระการตาของมือขวาเกื้อหนุนด้วยเสียงเบสที่ลึกก้องกังวานจากมือซ้าย ฟังแล้วราวกับว่าศิลปินต้องใช้ถึง

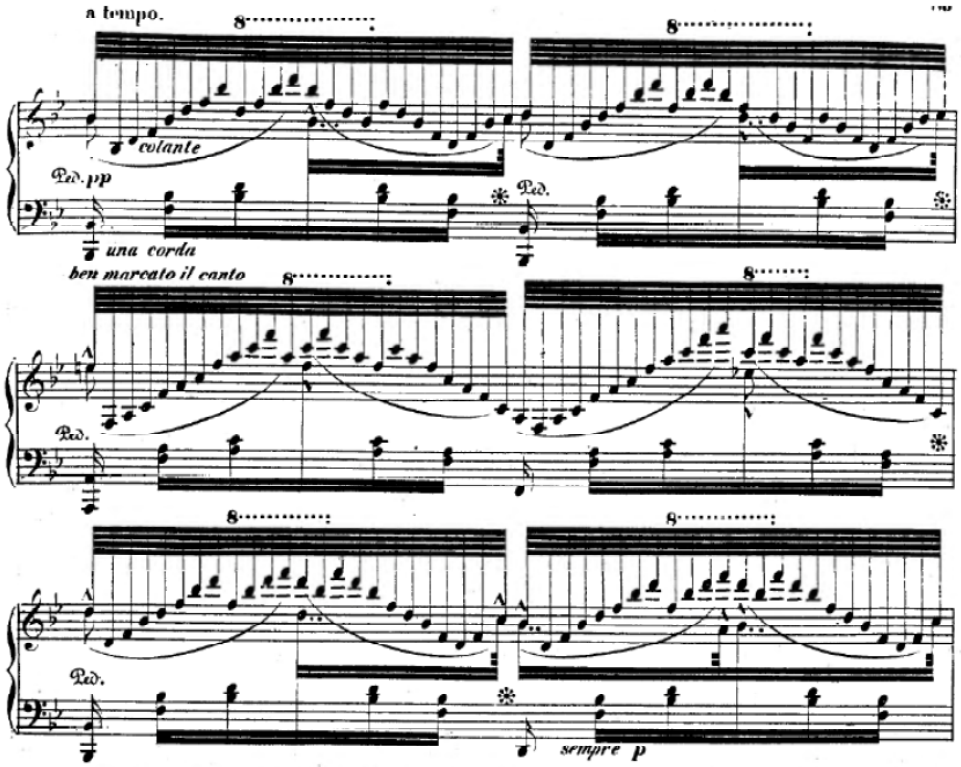
---

[3] Alan Walker, *Franz Liszt: The Virtuoso Years 1811-1847*, rev. ed. (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2004), 240.

[4] Ibid., 234.

สามมือในการบรรเลง เทคนิคนี้ก็ได้ถูกประยุกต์ใช้โดยนักเปียโนร่วมสมัย (รวมทั้งลิสต์) และได้ถูกถ่ายทอดไปสู่นักเปียโนในรุ่นต่อๆ ไป

ตัวอย่างที่ 1 "Three-handed texture" ตัดตอนจากช่วงท้ายของ S. Thalberg: *Fantaisie sur des thèmes de l'opéra Moise de G. Rossini* op. 33[5]



ลิสต์ได้เรียนเปียโนและการด้นสดจากเซอร์นีในช่วงปี ค.ศ. 1822-23 เขาไม่เพียงแต่จะนำทำนองเพลงร้องมาเป็นต้นแบบในการแปรทำนองที่แฝงไปด้วยเทคนิคที่หรูหราเท่านั้น ในช่วงปีทองแห่งการเป็นนักเปียโนเวอร์ทูโอโซ (ค.ศ. 1839-1847) เขาได้จำลองบทอุปรากรที่มีความยาวประมาณสามชั่วโมงมาเป็นบทเพลงเดี่ยวเปียโนความยาวประมาณ 17 นาที โดยเลือกนำเสนอเฉพาะทำนองหรือโมทีฟสำคัญจากอุปรากรเพื่อสื่อภาพลักษณ์และถ่ายทอดเนื้อหาของอุปรากรได้อย่างเต็มอรรถรส ตัวอย่างเช่น *Réminiscences de Don Juan* และ *Réminiscences de Norma* หลังจากที่ลิสต์ได้วางมือจากการแสดงคอนเสิร์ตเปียโน เขาได้หันมาเรียบเรียงเฉพาะฉากหรือช่วงตอนเดียวของ

[5] Petrucci Music Library, *"Fantaisie sur des thèmes de l'opéra Moise de G. Rossini,* op. 33", Leipzig: Breitkopf & Härtel, Plate No. V. A. 324, p. 85, accessed Feb. 1, 2015, http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/72/IMSLP07579-Thalberg_-_Op.33_-_Fantaisie_sur_Moses_de_Rossini.pdf.

อุปรากรร่วมสมัย อาทิ อุปรากรของ Richard Wagner และ Giuseppe Verdi โดยถ่ายทอดจินตนาการความคิดที่สร้างสรรค์ของเขาลงไปในเสียงเปียโน ผลงานเหล่านี้เป็นการช่วยเผยแพร่อุปรากรให้ได้รับความนิยมอย่างกว้างขวาง อีกทั้งยังเป็นบทประพันธ์ให้กับนักเปียโนรุ่นใหม่ ตัวอย่างเช่น บทเพลง *Einzug der Gäste auf Wartburg* และ *Elsa's Brautgang zum Münster* จากอุปรากรของวากเนอร์เรื่อง Tannhäuser และ Lohengrin ที่ลิสต์ประพันธ์ให้ Hans von Bulow ใช้ในการแสดงคอนเสิร์ต

ผลงานเรียบเรียงที่สะท้อนถึงวิถีปฏิบัติในการร้องเพลงอุปรากร

ผลงานเรียบเรียงแปรเพลงร้องอุปรากรหรือที่เรียกกันโดยทั่วไปว่า Opera Paraphrase[6] หลายบทมีความไพเราะน่าสนใจและแฝงไปด้วยจินตนาการอันสร้างสรรค์ของศิลปินเอกที่มีคุณค่า อีกทั้งยังสามารถช่วยชี้แนะค่านิยมและวิถีปฏิบัติในการตีความเพลงร้องอุปรากรในสมัยนั้นได้ เช่น การเติมโน้ตประดับ (Ornamentation) ในแนวทำนองที่เรียบง่ายหรือการใส่เคเดนซ์ที่เลียนแบบชั้นเชิงลูกคอของนักร้อง (Coloratura) ดังจะแสดงให้ดูในตัวอย่างต่อไปนี้

ลุควิก ฟาน เบโทเฟน เลือกทำนองหลักของเพลงร้องคู่ *Duet Nel cor più non mi sento* จากอุปรากรเรื่อง *La Molinara* ของคีตกวีชาวอิตาลี Giovanni Paisiello (1740-1816) มาเป็นทำนองหลักของบทเพลงแวริเอชันสำหรับเปียโนในบันไดเสียงจีเมเจอร์[6] Variations WoO 70 จากตัวอย่างที่ 3 จะเห็นว่าเบโทเฟนได้เติมโน้ตประดับที่ในภาษาเยอรมันเรียกว่า "Vorschlag"[7] ในจังหวะหลักที่สองของห้องที่ 5 และ 7 เป็นการเล่นฟอร์ชลากแบบสั้นเพื่อให้สัดส่วนของโน้ตสามพยางค์ (Triole) คงไว้อย่างเป็นธรรมชาติตามหลักเกณฑ์จากตำราการเล่นเปียโนของปรมาจารย์คนสำคัญสองท่าน Carl Philipp Emanuel Bach[8] (1714-1788) และ Daniel Gottlob Turk[9] (1750-1813) ฟอร์ชลากในต้นห้องที่ 7 ก็ควรจะเล่นสั้นเพื่อให้การก้าวกระโดดขั้นคู่ฟังดูกระชับอย่างมีประสิทธิผลตามข้อแนะนำของเทือร์ค[10] สำหรับฟอร์ชลากที่อยู่หน้าการเล่นโน้ตซ้ำในห้องที่ 10 และ

---

6 นักดนตรีวิทยาชาวเยอรมัน Oscar Paul (1836-1898) ได้ให้คำจำกัดความของ *Paraphrase* ไว้ว่าเป็น การเรียบเรียง *หรือการแปรทำนองอื่น (Umschreibung oder Variirung eines Themas)*

7 โน้ตประดับขนาดเล็กที่เรียกว่าฟอร์ชลาก แบ่งเป็นสองประเภทหลักคือแบบสั้นและแบบยาวตามตำราการเล่นดนตรีในครึ่งหลังของคริสต์ศตวรรษที่ 18 ของ Carl Philipp Emanuel Bach, Leopold Mozart, Johann Joachim Quantz และ Daniel Gottlob Türk โดยผู้แต่งจะเสนอกฎข้อปฏิบัติเพื่อเป็นแนวทางในการเล่นโน้ตฟอร์ชลากในแต่ละกรณีตัวอย่าง

8 Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch uber die wahre Art das Clavier zu spielen,* ed. Walter Riemann (Leipzig: C. P. Kahnt, 1917), 35.

9 Daniel Gottlob Türk, *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen fur Lehrer und Lernende,* 1789, ed. Siegbert Rampe (Reprint, Kassel: Bärenreiter, 2009), 210.

12 สามารถเล่นสั้นได้ตามวิถีปฏิบัติในสมัยก่อน เพื่อให้ลักษณะโน้ตประจุดคงความกระชับไว้ อย่างที่นักเปียโนส่วนใหญ่เล่นกันในทุกวันนี้ อย่างไรก็ดี เบโทเฟนได้ถูกสอนและคุ้นเคยกับศิลปะการร้องเพลงเป็นอย่างดี อีกทั้งยังต้องรู้จักเพลงร้องคู่ที่โด่งดังบทนี้อีกด้วย ถ้าเรามองวิเคราะห์ลึกลงไปในเนื้อร้องจะพบว่าโน้ตฟอร์ชลากนี้ สามารถเล่นยาวเต็มสัดส่วนของโน้ตหลักตัวแรก (เขบ็ตหนึ่งชั้นประจุด) ในลักษณะ Appoggiatura ที่เป็นการเกลาเสียงลงหนึ่งขั้นอย่างนุ่มนวล เพื่อเน้นพยางค์แรกของคำร้องอย่างเป็นธรรมชาติ ("mas-ti-chi" และ "piz-zi-chi") สิ่งที่น่าสนใจก็คือนักร้องเสียงโซปราโนชาวเยอรมัน Klara Metzger-Vespermann (1799-1827) ร้องห้องนี้ โดยเน้นพยางค์ในอีกลักษณะจังหวะที่กระชับขึ้น (คำร้องในเวอร์ชันนี้สลับกับต้นฉบับของปาอิซิเอลโล) ในห้องที่ 15 ก็สามารถเล่นเป็นฟอร์ชลากแบบสั้นบนเปียโนได้ (ตามกรณีฟอร์ชลากที่อยู่หน้าการเล่นโน้ตซ้ำดังที่ได้กล่าวไป) อย่างไรก็ดี ฟอร์ชลากนี้ก็สามารถเล่นยาวในสัดส่วนเขบ็ตหนึ่งชั้น ตามที่เมทซ์เกอร์เกลาเสียง พยางค์ท้ายลงได้อย่างนุมนวล ("[pie]-tà")[11]

กามีย์ เปลเยล บุตรชายของอิกนาส เปลเยล ผู้ดำเนินกิจการผลิตเปียโนต่อจากบิดา เขาเป็นเพื่อนสนิทของ Frédéric Chopin ผู้ชื่นชมการเล่นเพลงโมสาร์ทของกามีย์เป็นอย่างมาก ถึงกับกล่าวว่า "There is only one man left today who knows how to play Mozart; it is Pleyel, and when he is willing to play a four-hand sonata with me, I take a lesson"[12] ตัวอย่างที่ 4 แสดงการเรียบเรียงบทเพลง Batti, batti, o bel Masetto จากอุปรากรเรื่อง Don Giovanni ของโมสาร์ท ตัดตอนมาจากบทเพลงของกามีย์ เปลเยล Mélange sur les Airs de l'Opéra de Don Juan (บทเพลงประเภทพอตพัวร์รีที่นำเพลงร้องยอดนิยมหลายบทจากอุปรากรเรื่อง Don Giovanni มาบรรเลงต่อเข้าด้วยกัน) เมื่อเปรียบเทียบกับโน้ตต้นฉบับจะเห็นว่า เปลเยลไม่เพียงแต่จะเพิ่มโน้ตประดับทั่วไปเท่านั้นเขายังแปรทำนองที่เรียบง่ายได้อย่างสละสลวย

---

10 Ibid., 227.

11 Giovanni Paisiello, *Variationen (: Nel cor piu non mi sento) * (Mich fliehen alle Freuden :) aus der Oper: La Molinara (Die Müllerin) gesungen von M. Metzger from Philomele, eine Sammlung der beliebtesten Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, No. 63, ed. Anton Diabelli, Vienna: Diabelli & Comp. 1821, Plate* No. 697, Ôsterreichische Nationalbibliothek, Signature MS8469-qu.4°/63.

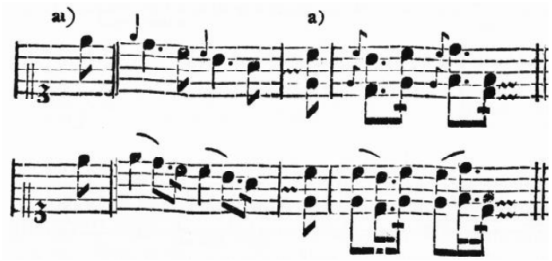
12 Rita Benton, "Pleyel, Camille", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001), 922-923.

อิกนาส โมเชลเลส นักเปียโนคนสำคัญในช่วงต่อระหว่างยุคคลาสสิกและโรแมนติก ได้ประพันธ์บทเพลง Fantaisies dramatiques op.72 จำนวน 4 บท ภายใต้ชื่อ 1. Bijoux à la Pasta 2. Bijoux à la Sontag และ 3-4. Bijoux à la Malibran ซึ่งเป็นบทเพลงประเภทพอตพัวร์รีที่ในแต่ละบทจะรวมเพลงเอกของแต่ละนักร้องหญิงที่โด่งดังสามคน Giuditta Pasta (1797-1865) Henriette Sontag (1806-1854) และ Maria Malibran (1808-1836) จากบันทึกประจำวันของโมเชลเลส (เรียบเรียงโดยภรรยาของเขา ชาร์ลอต โมเชลเลส)[13] ทำให้เราทราบว่าอิกนาส โมเชลเลส ได้มีโอกาสทำความรู้จักกับนักร้องเหล่านี้อีกทั้งยังได้ฟังการแสดงคอนเสิร์ตของพวกเธอ โมเชลเลส จึงได้เรียบเรียงเพลงแฟนตาซีชุดนี้โดยจงใจเลียนเสียงลูกคอและโน้ตประดับของนักร้องทั้งสามนี้ ซึ่งถือเป็นหลักฐานสำคัญที่ชี้ให้เห็นถึงการตีความเพลงของนักร้องที่มีชื่อเสียงในสมัยนั้น

ตัวอย่างที่ 5 เป็นการเปรียบเทียบเพลงร้อง Che farò senza Euridice จากอุปรากรเรื่อง Orfeo ed Euridice ของ Christoph Willibald Gluck (1714-1787) บทต้นฉบับเวียนนิสเวอร์ชัน (1762) กับบทเรียบเรียงจากการร้องโดยจิวดิตตา พาสตา ตัดตอนมาจาก Fantaisie dramatique dans le style italien sur des airs favoris chantés par Madame Pasta op.72 no.1 ของโมเชลเลส (โดยปรับจากบันไดเสียงดีเมเจอร์ของโมเชลเลสลงมาเป็นบันไดเสียงซีเมเจอร์ของกลูค) จะเห็นได้ว่าโมเชลเลสเขียนการเล่นโน้ตฟอร์ชลากแบบยาวในห้องที่ 3 และ 4 ออกมาด้วยโน้ต ขนาดปกติ โดยไม่ใช้สัญลักษณ์โน้ตขนาดเล็ก สิ่งที่น่าสังเกตในห้องที่ 3 ก็คือค่านิยมที่เปลี่ยนไปของ นักร้องตั้งแต่สมัยโมสาร์ทแทบจะไม่มีการร้อง Appoggiatuara จากโน้ตล่างเอื้อนขึ้นสู่โน้ตหลัก อย่างที่กลูคเขียน ดังจะเห็นว่าพาสตาร้อง Appoggiatura จากโน้ตบนเกลาลงมาสู่โน้ตหลัก นอกจากนี้ โมเชลเลสยังได้นำกฎข้อที่สองของเทือร์ก ว่าด้วยการเล่นฟอร์ชลากแบบยาวหน้าตัวโน้ตประจุดมาประยุกต์ใช้ในที่นี้ด้วย การตีความฟอร์ชลากในห้องที่ 4 ของโมเชลเลสก็เป็นไปตามกฎข้อที่สามของเทือร์ก ว่าด้วยโน้ตฟอร์ชลากแบบยาวจะได้สัดส่วนเต็มของโน้ตหลักและจะเกลาลงสู่โน้ตหลักในจังหวะของตัวหยุดที่ตามมา นอกจากนี้จะเห็นว่า พาสตามักจะทำการแปรแนวทำนองเดิมที่ร้องซ้ำ เช่น ในห้องที่ 5 บนเนื้อร้อง "dove an-[drò]" ห้องที่ 8-9 บนเนื้อร้อง "dove andrò senza il mio" ในตอนย้อนความ (Recapitulation) ก็ได้ดันสดทำนองเดิมแตกต่างไปจากครั้งแรก นอกจากนี้ พาสตายังได้แสดงลีลาการเอื้อนทอดเสียงตรงตำแหน่งเครื่องหมายยืดจังหวะ (Fermata) ในห้องที่ 23 และ 36

---

[13] Charlotte Moscheles, ed. *Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern,* vol. 1 (Leipzig: Duncker & Humblot, 1873), 200-223.



ตัวอย่างที่ 2 กฎข้อที่สอง ว่าด้วยการเล่นฟอร์ซลากแบบยาวหน้าตัวโน้ตประจุดของเทือร์ก[14]

ซิกิสมุนด์ ทาลแบร์ก นอกจากจะแสดงคอนเสิร์ตเดี่ยวเปียโนอย่างสม่ำเสมอแล้ว ยังได้มีโอกาสเล่นเปียโนประกอบให้นักร้องบ่อยครั้งและได้แต่งงานกับลูกสาวของนักร้องเบส Luigi Lablache ที่โด่งดัง อีกทั้งยังได้เรียนร้องเพลงกับปรมาจารย์ชื่อดังเป็นเวลา 5 ปี ทาลแบร์ก นอกจากจะเป็นยอดนักเปียโนเวอร์ทูโอโซที่เล่นเทคนิคอลังการแล้ว เขายังมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นในการบรรเลงท่วงทำนองบนเปียโนได้อย่างไพเราะนุ่มนวลราวกับเสียงร้อง ดังที่ Arthur Pougin ได้เขียนชื่นชมว่า "It is Thalberg who, for the first time we had seen, made the piano sensitive, who made it, like all the others, an instrument capable of producing and communicating emotion. The following charming and happy - and true - word is cited on this subject: Rubini, the celebrated tenor, said to him one day, after having heard him play, "But where did you learn to sing such a manner?" "From hearing you," responded Thalberg."[15] เมื่อครั้งที่ทาลแบร์กได้แสดงเปียโนในงานสังสรรค์วันเสาร์ของ Gioachino Rossini ขณะที่ทาลแบร์กบรรเลงเสร็จรอสซินีก็รีบตรงเข้าไปหาเขาโอบกอดและกล่าวต่อหมู่ผู้ชมว่า "Grant that Thalberg just now has given you a lesson in singing such as you never had before."[16]

ทาลแบร์กไม่เพียงแต่จะประพันธ์บทเพลงโอเปร่าแฟนตาซีขนาดใหญ่ เขายังได้เรียบเรียงเพลงร้องที่มีท่วงทำนองไพเราะอ่อนหวานทั้งหมด 25 บท ในลักษณะ Transcription โดยรวบรวมไว้ในผลงานชุด *L'art du chant appliqué au piano (The Art of Song Applied to the Piano) op. 70* พร้อมกับเขียนบทนำที่เสนอแนะแนวทางการเล่นเสียงที่ไพเราะจากสัมผัสปลายนิ้ว ตัวอย่าง เช่น การเรียบเรียงเพลงร้องแบบ Bel canto ในบทเพลง Quartet A te o cara จากอุปรากรเรื่อง I Puritani ของ Vincenzo Bellini (1801-1835) ที่ทาลแบร์กเขียนรายละเอียดของสัมผัสการกดนิ้ว (Articulation) การเปลี่ยนระดับความดังเบา (Dynamics) และการยืดหยุ่นจังหวะ (Rubato) อีกทั้งยังใส่โน้ตประดับที่เลียนแบบการเอื้อนเสียงของนักร้องได้อย่างงดงาม (ดูตัวอย่างที่ 6)

---

[14] Türk, *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende,* 182.

[15] E. Douglas Bomberger, "The Thalberg Effect: Playing the Violin on the Piano," *The Musical Quarterly* 75, 2 (Summer 1991): 203.

[16] Cited in Herbert Weinstock, Rossini: A Biography (New York: Alfred A. Knopf, 1968), 273.

ฟรานซ์ ลิสต์ ประพันธ์ *Réminiscences de Norma de Bellini* โดยอุทิศให้ Marie Pleyel นักเปียโนสาวฝีมือดีชาวฝรั่งเศสผู้ชื่นชอบผลงาน *Grande Fantaisie et Variations sur des motifs de l'Opéra: Norma de Bellini* op.12 ของทาลแบร์ก จึงเป็นแรงผลักดันให้ลิสต์ เรียบเรียงบทเพลงจากอุปรากรเรื่องนอร์มา[17] ของเบลลินี โดยนำเสนอเทคนิคเปียโนหลายรูปแบบใหม่ พร้อมทั้งประยุกต์เทคนิคการเล่นราวกับว่ามีสามมือของทาลแบร์ก ลิสต์ได้เรียบเรียงเรื่องราวความรักสามเส้ามาเป็นบทเพลงบรรเลงที่ประกอบกันด้วยสามส่วนหลักในสามบันไดเสียงหลัก (จี, บี และ อีแฟลต) โดยที่ในแต่ละช่วงจะเริ่มด้วยบันไดเสียงไมเนอร์และจะแปลงเป็นบันไดเสียงเมเจอร์ โดยจะนำเจ็ดทำนองหลักจากช่วงแรกและช่วงท้ายของอุปรากรมาเรียบเรียงและแปรด้วยเทคนิคที่ต่างกันไป เพื่อแสดงให้เห็นภาพของเรื่องราวที่เข้มข้นของอุปรากร ได้แก่ การแห่เข้าของนอร์มาที่ยิ่งใหญ่ *(Norma Viene)* บรรยากาศพิธีกรรมในวันพระจันทร์เต็มดวงของชาวดรุด *(Ite sul colle, O Druidi)* เสียงร้องประสานอันหึกเหิมของชาวดรุด *(Dell'aura tua profetica)* เสียงเพลงปลุกระดมอันแข็งกร้าวของชาวดรุดให้ทำสงครามต่อต้านชาวโรมัน *(Guerra! Guerra!)* เพลงร้องคู่ระหว่างนอร์มาและโพลิออน *(Qual cor tradisti)* เสียงร้องอันโศกเศร้าของนอร์มาที่แสดงความทุกข์ในใจของเธอ *(Deh! Non volerli vittime)* และเพลงร้องในฉากจบที่แสนซาบซึ้ง *(Padre, tu piangi)* บทเพลงนี้จะจบลงอย่างยิ่งใหญ่ด้วยเทคนิคตระการตา

ตัวอย่างที่ 7 แสดงช่วงแรกของเพลงร้อง *Deh! Non volerli vittime* อันโหยหวนของนอร์มา (ในบันไดเสียงอีไมเนอร์) เปรียบเทียบกับการเรียบเรียงของลิสต์ (ในบันไดเสียงบีไมเนอร์) ลิสต์ระบุจังหวะเพลง *Andante con agitazione* เพื่อแสดงความรุ่มเร้าภายในใจของนอร์มา พร้อมทั้งเขียนกำกับว่า *assai pronunziato il canto* ซึ่งแสดงให้เห็นว่าเขาต้องการถ่ายทอดคำร้องลงในเสียงเปียโน ตัวอย่างเช่น ในห้องที่ 174 ลิสต์เขียนโน้ตเขบ็ตสองชั้นเพียงตัวเดียว (เบลลินีเขียนสองตัว) เพื่อแสดงการเชื่อมพยางค์ท้ายของ "[fata]-le" และพยางค์แรกของ "er-[rore]" เข้าด้วยกัน ("le_er") อย่างที่นักร้องนิยมร้องเชื่อมเสียงสระเข้าด้วยกัน ในห้องที่ 188 ลิสต์เขียน *con somma passione* เพื่อแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกอันลึกซึ้งที่เพิ่มขึ้นจนไปสู่จุดสูงสุดในห้องที่ 189 August Göllerich เขียนในบันทึกการสอนของลิสต์ว่า "The master himself played (Andante con agizione) matchless, wistful and very slowly" และโน้ตเขบ็ตสองชั้นในห้องที่ 189 ให้เล่นเป็น "long trill [...] on F-

---

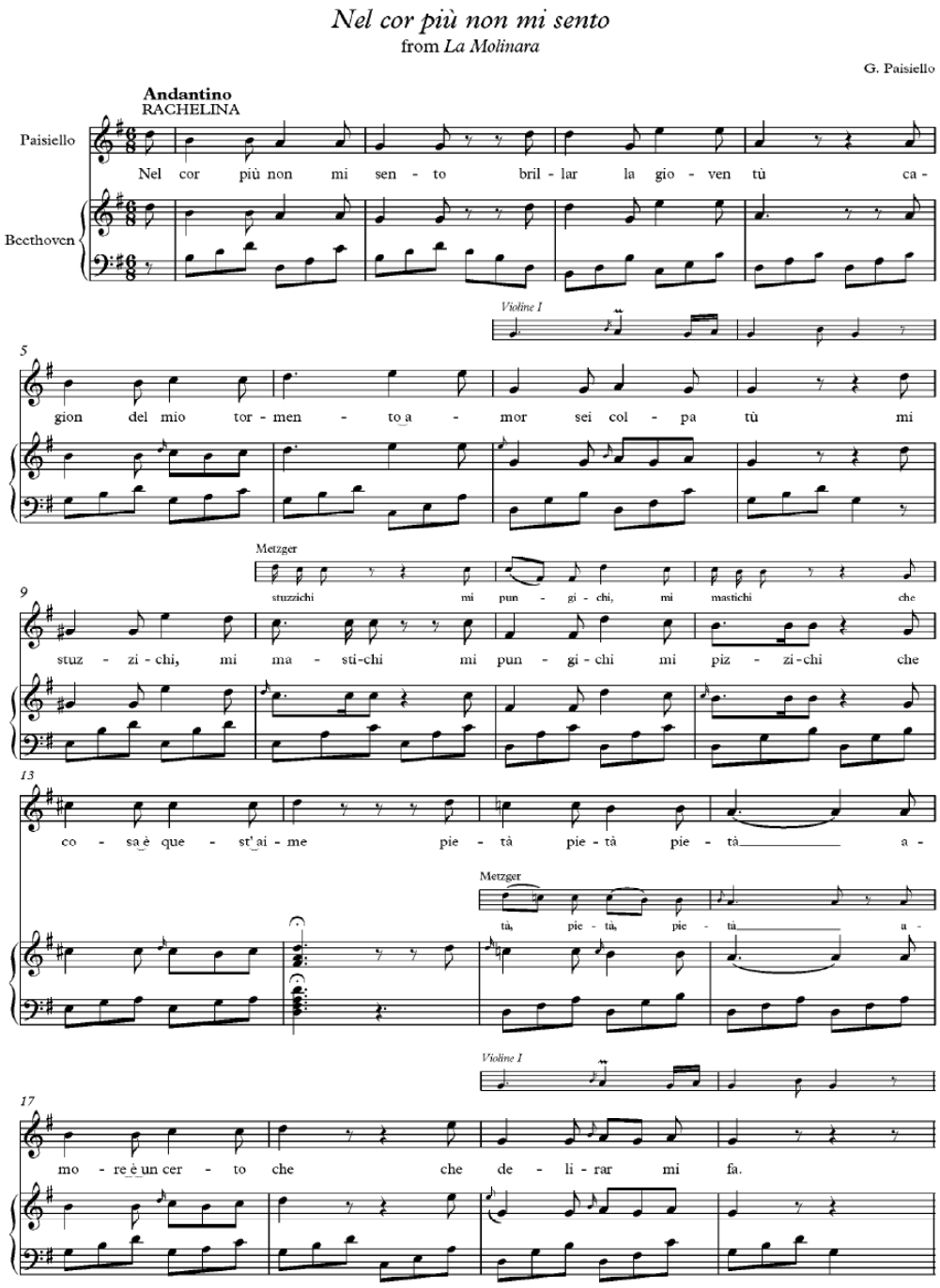
[17] นอร์มาเป็นอุปรากรที่แสดงเรื่องราวความรักสามเส้าของ Pollione ข้าหลวงชาวโรมันกับสองสาวพี่น้อง Norma และ Adalgisa หญิงพรมจรรย์อันสูงศักดิ์ลูกสาวเจ้าเมือง Gaul ของชาว Druid ผู้เป็นอริกับชาวโรมันและต้องการจะทำสงครามสู้รบกับชาวโรมันเพื่อกู้อิสรภาพของพวกเขา นอร์มาผู้ละทิ้งความเป็นพรมจรรย์ไปมีลูกกับโพลิออน ภายหลังได้ทราบว่าโพลิออนไปคบรักกับอดาลจิซาก็โกรธแค้นและเป็นทุกข์เสียใจมาก ในที่สุดนอร์มาก็ได้ตัดสินใจถวายชีวิตตัวเองในพิธีบูชายัญเพื่อชดใช้ความผิด โดยที่โพลิออนก็ได้สำนึกผิดและขอตายตามไปด้วย

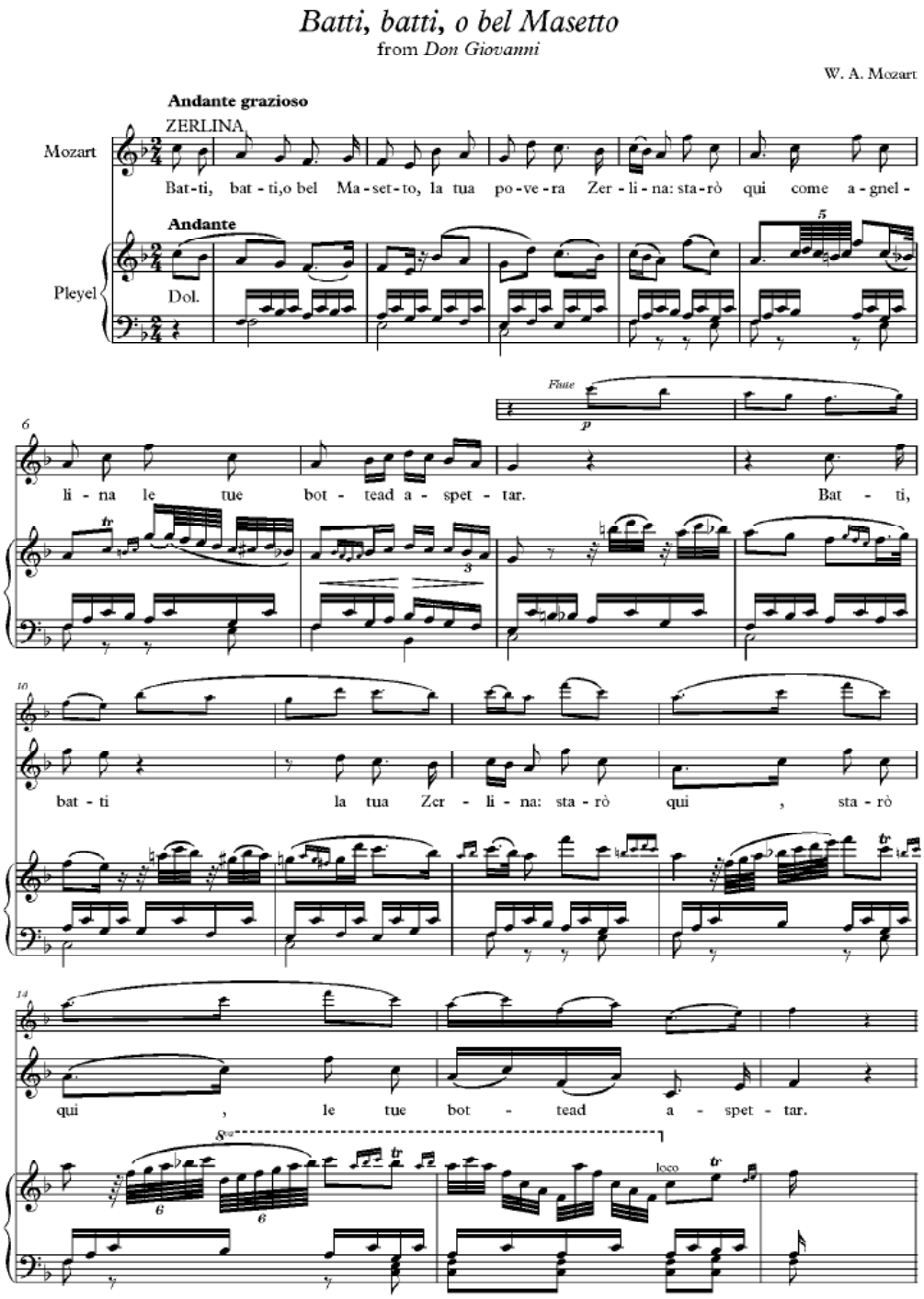
sharp and G"[18] และหยุดลากยาวในเครื่องหมายยืดจังหวะเสมือนลักษณะการร้องจบช่วงเพลงของนักร้อง (ดูตัวอย่างที่ 8)

สรุป

การเรียบเรียงแปรเพลงร้องอุปรากรในบทเพลงเปียโน นอกจากจะนำเสนอท่วงทำนองที่ไพเราะและเทคนิคที่แพรวพราวแล้วยังสะท้อนให้เห็นถึงวิถีปฏิบัติของการร้องเพลงในสมัยก่อน จากตัวอย่างข้างต้นจะเห็นว่านักเปียโนที่มีชื่อเสียงในสมัยครึ่งแรกของคริสต์ศตวรรษที่ 19 ได้ลอกเลียนลีลาลูกคอการร้องที่สละสลวยและเป็นธรรมชาติ ซึ่งแตกต่างจากการแสดงของนักร้องคลาสสิกส่วนใหญ่ในปัจจุบัน ศิลปินนักแสดงในสมัยก่อนไม่ได้จำกัดอิสระการตีความเพลงด้วยการ "เล่นตามโน้ต" ที่นักประพันธ์เขียน เขาสามารถด้นสดในขณะแสดงได้อย่างสร้างสรรค์และสอดคล้องกับเจตนารมณ์ของคีตกวีเจ้าของผลงาน ดังนั้น นักร้องและนักดนตรีในปัจจุบันควรจะให้ความสำคัญในการเรียนรู้วิธีการด้นสดและวิถีปฏิบัติในสมัยก่อน ซึ่งสามารถศึกษาได้จากแหล่งข้อมูลปฐมภูมิ อาทิ ตำราสอนศิลปะการขับร้องและการเล่นเครื่องดนตรีในสมัยก่อน บันทึกการแปรทำนองเพลงและการตีความเพลงของนักร้องหรือนักดนตรีที่มีชื่อเสียง นอกจากนี้ ผลงานการเรียบเรียงแปรเพลงร้องอุปรากรก็เป็นอีกแหล่งข้อมูลสำคัญที่นักร้อง และนักดนตรีในปัจจุบันสามารถนำมาประยุกต์ใช้เป็นแนวทางในการตีความเพลงตามวิถีปฏิบัติในสมัยก่อนได้

---

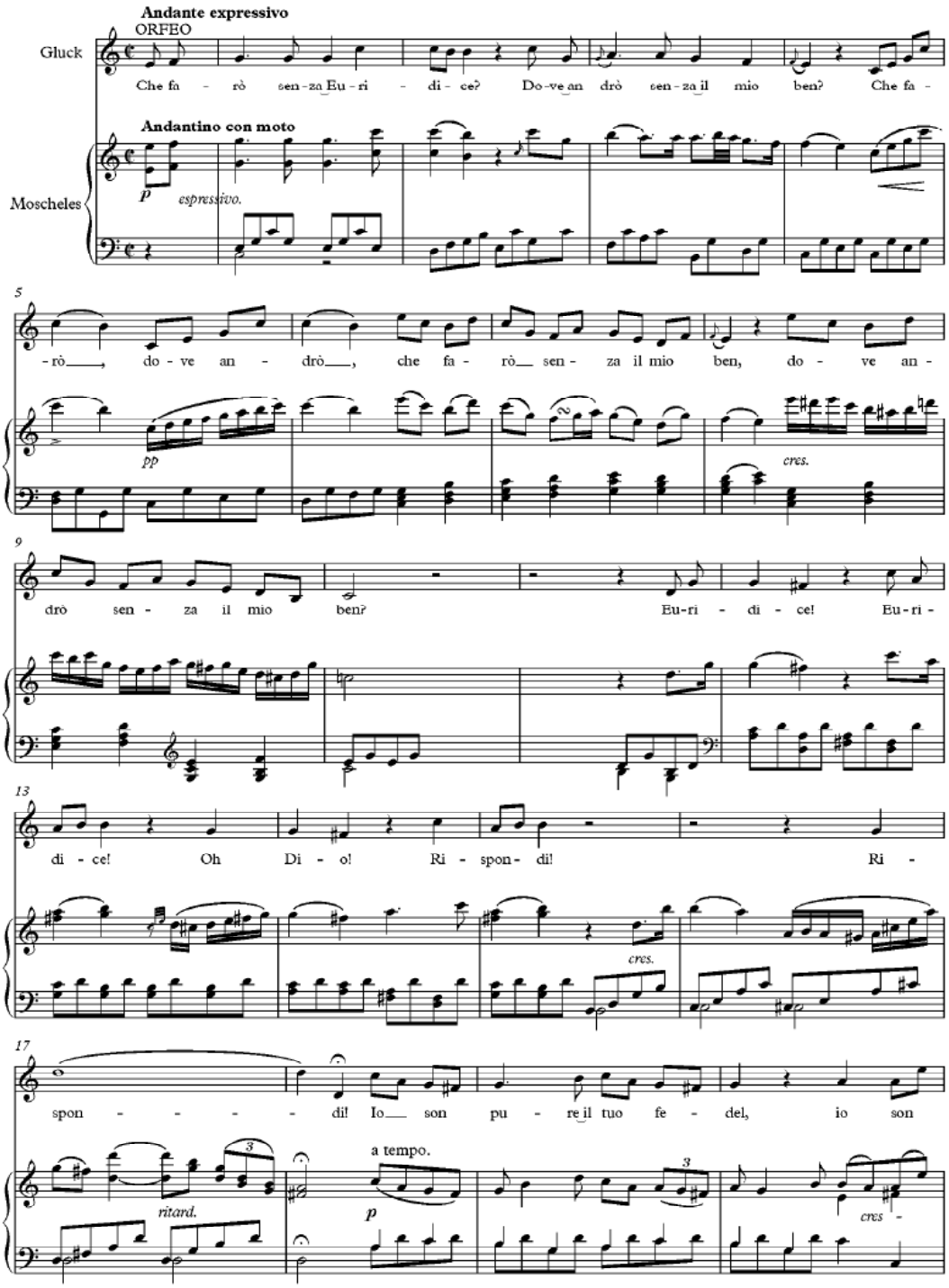
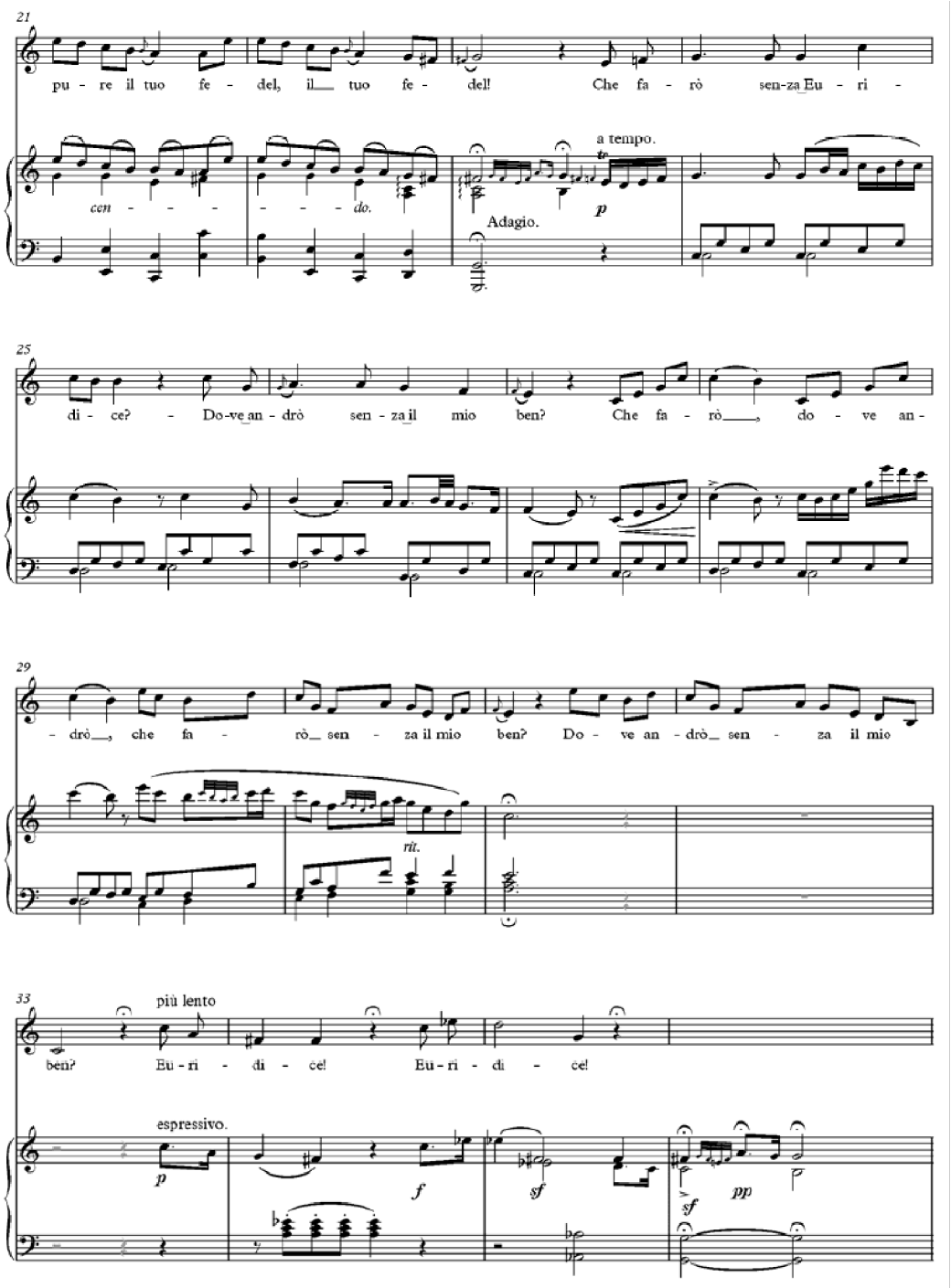
[18] Wilhelm Jerger, ed. *The Piano Master Classes of Franz Liszt 1884-1886: Diary Notes of August Göllerich,* trans. and enlarged by Richard Louis Zimdars (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1996), 114.

ตัวอย่างที่ 3 G. Paisiello: Duet *Nel cor più non mi sento* เปรียบเทียบกับทำนองหลักของ L.van Beethoven: Variations WoO 70[19]

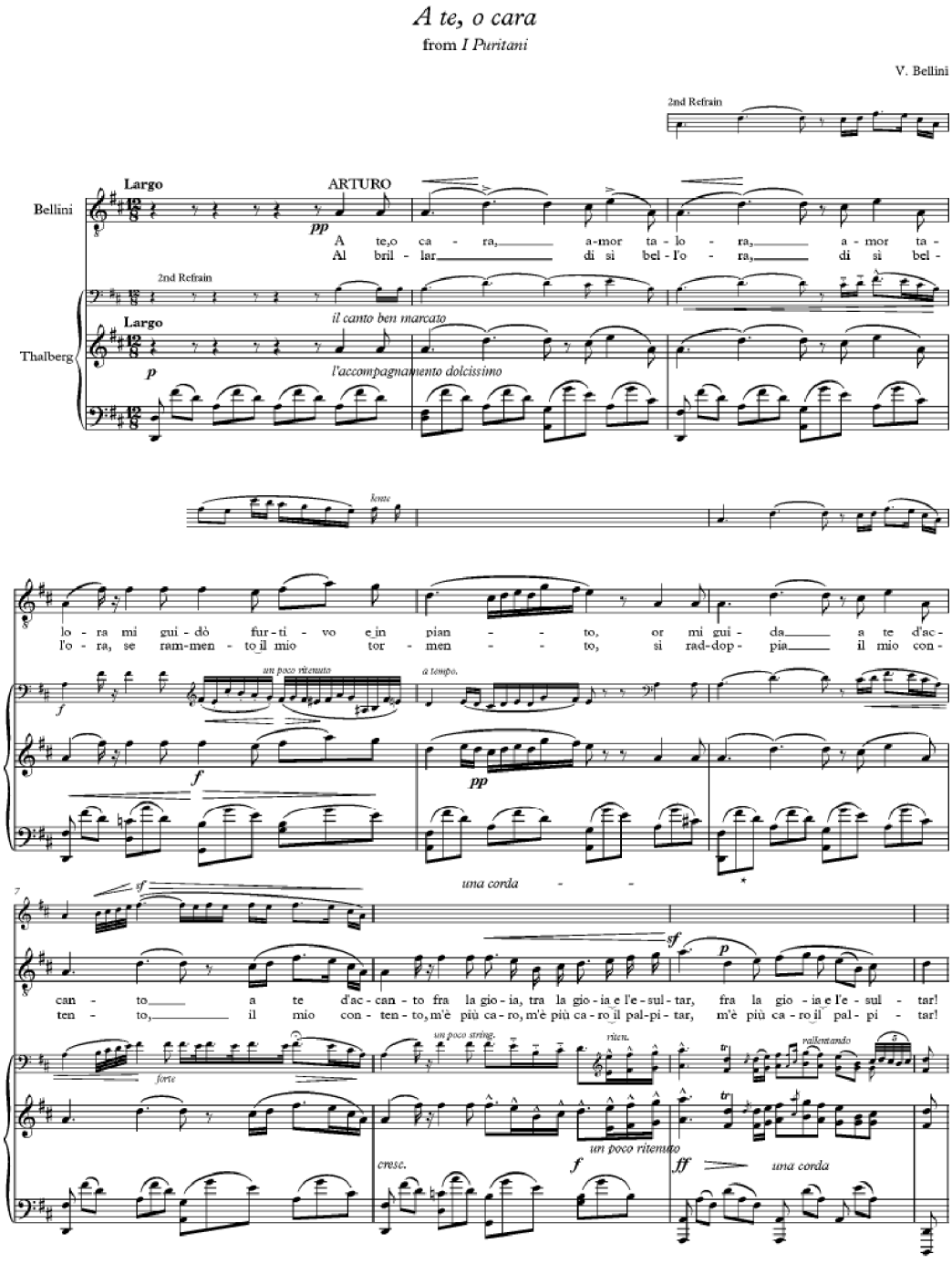
[19] Cited in Chanyapong Thongsawang, "Opernparaphrasen für Klavier in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Quellen fur die Aüfführungspraxis" (Ph.D. diss., Universität fur Musik und darstellende Kunst Wien, 2015), 235-237.

ตัวอย่างที่ 4 W. A. Mozart: Batti, batti o bel Masetto เปรียบเทียบกับช่วงหนึ่งของ C. Pleyel: *Mélange sur les Airs de l'Opéra de Don Juan*[20]

[20] Ibid., 256.

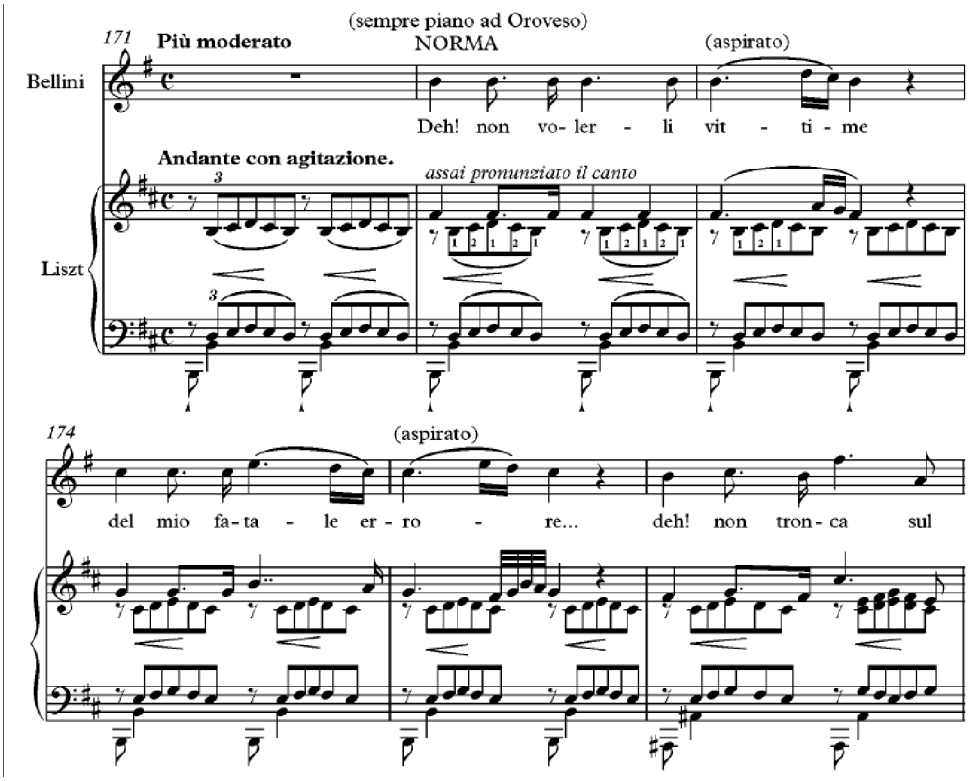
Che farò senza Euridice

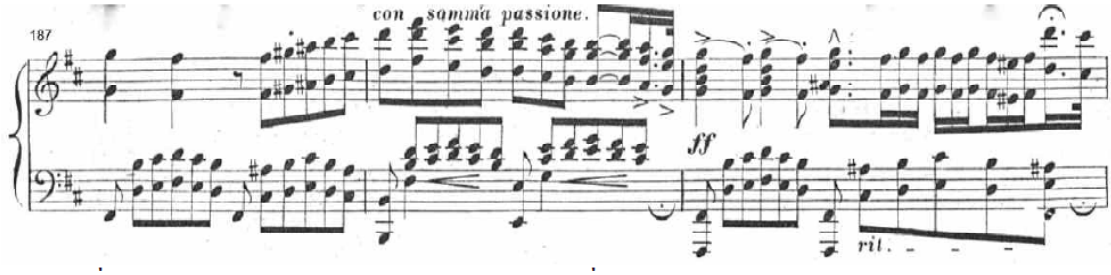
from *Orfeo ed Euridice*

C. W. Gluck

ตัวอย่างที่ 5 C. W. Gluck: Aria *Che farò senza Euridice* เปรียบเทียบกับ I. Moscheles: *Fantaisie dramatique* op. 72 no. 1 ห้องที่ 185-217[21]

[21] Ibid., 120-126.

ตัวอย่างที่ 6 V. Bellini: *Quartet A te, o cara* เปรียบเทียบกับ S. Thalberg: *Quatuor* de *"I Puritani" de Bellini* จาก *L'art du chant appliqué* au piano op. 70 no. 1[22]

[22] Ibid., 290-291.



ตัวอย่างที่ 7 V. Bellini: *Deh! non volerli vittime* เปรียบเทียบกับ F. Liszt: *Réminiscences de Norma* ห้องที่ 171-176[23]

ตัวอย่างที่ 8 F. Liszt: *Réminiscences* de Norma ห้องที่ 187-189[24]

[23] Ibid., 95.

[24] Petrucci Music Library, Mainz: Schott, Plate No. 7416, p. 9, accessed Feb. 1, 2015, http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP107649-PMLP09798-Liszt_-_Reminiscences_de_Norma__ed.Schott_.pdf.

บรรณานุกรม

Bach, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.* Edited by Walter Riemann. Leipzig: C. P. Kahnt, 1917.

Benton, Rita. "Pleyel, Camille". In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie, 922-923. London: Macmillan, 2001.

Bomberger, E. Douglas. "The Thalberg Effect: Playing the Violin on the Piano." *The Musical Quarterly* . 75, 2 (Summer 1991): 198-208.

Jerger, Wilhelm, editor. *The Piano Master Classes of Franz Liszt 1884-1886: Diary Notes of August Göllerich.* Translated and Enlarged by Richard Louis Zimdars. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1996.

Liszt, Franz. *Réminiscences de Norma.* Mainz: Schott, 1841.

Moscheles, Charlotte, editor. *Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern,* 2 vol. Leipzig: Duncker & Humblot, 1873.

Moscheles, Ignaz. *Fantaisie dramatique,* op. 72, no. 1, Leipzig: Probst, n.d.

Paisiello, Giovanni. *Variationen (: Nel cor piu non mi sento) * (Mich fliehen alle Freuden :) aus der Oper: La Molinara (Die Müllerin) gesungen von M. Metzger from Philomele, eine Sammlung der beliebtesten Gesänge mit Begleitung des Pianoforte,* no. 63. Edited by Anton Diabelli. Vienna: Diabelli & Comp., 1821.

Thalberg, Sigismund. *Fantaisie sur des thèmes de l'opéra Moise de G. Rossini,* op. 33. Leipzig: Breitkopf & Härtel, n.d.

Thongsawang, Chanyapong. "Opernparaphrasen für Klavier in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Quellen für die Aufführungspraxis." Ph.D. diss., Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, 2015.

Türk, Daniel Gottlob. *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende.* 1789. Edited by Siegbert Rampe. Reprint, Kassel: Bärenreiter, 2009.

Walker, Alan. *Franz Liszt: The Virtuoso Years 1811-1847*. Revised edition. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2004.

Weinstock, Herbert. *Rossini: A Biography.* New York: Alfred A. Knopf, 1968.