

บทความวิจัย (Research Article)

วิเคราะห์แนวทางการบรรเลงและการฝึกซ้อมบทประพันธ์เพลง เปียโนคอนแชร์โต
สำหรับเปียโนสองหลัง ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง

Concerto for 2 Pianos and Orchestra in D minor
by Francis Poulenc: Performance and Analytical Notes

ภาวไล ตันจันทรพงศ์*

คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย

Pawalai Tanchanpong*

Faculty of Humanities, Kasetsart University, Bangkok, Thailand

pawalai.t@ku.th

Received: January 8, 2026 / Revised: February 16, 2026 / Accepted: February 17, 2026

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง แนวทางการบรรเลงและการฝึกซ้อมบทประพันธ์เพลงเปียโนคอนแชร์โต สำหรับเปียโนสองหลัง ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ผลงานลำดับที่ 61 ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาแนวทางการบรรเลงเปียโน สำหรับบทประพันธ์เพลงคอนแชร์โตสำหรับเปียโนสองหลัง ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ผลงานลำดับที่ 61 ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง เพื่อนำไปสู่การตีความและพัฒนาท่วงท่าในการบรรเลงเปียโนในบริบทของการบรรเลงร่วมกับวงออร์เคสตรา 2) ศึกษาและรวบรวมวิธีการฝึกซ้อมเปียโน สำหรับบทประพันธ์เพลงคอนแชร์โตสำหรับเปียโนสองหลัง ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ผลงานลำดับที่ 61 ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง

ผู้วิจัยในฐานะนักเปียโนและอาจารย์ประจำภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ได้รับการทาบทามจาก ดร.วานิช โปตะวนิช ผู้อำนวยการเพลงประจำวงดุริยางค์เยาวชนไทย ในพระอุปถัมภ์สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ ให้ร่วมบรรเลงในคอนเสิร์ต “รวมใจภักดิ์ สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ ครั้งที่ 15” ซึ่งเป็นคอนเสิร์ตประจำปี ครั้งที่ 2 ของวงดุริยางค์เยาวชนไทยในพระอุปถัมภ์ฯ ซึ่งถูกจัดขึ้นเมื่อวันที่ 3 สิงหาคม พ.ศ. 2568 เวลา 14.00 น. ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ผู้วิจัยและ

* Corresponding author, email: pawalai.t@ku.th

คณะจัดงานจึงได้ปรึกษาหารือเพื่อคัดเลือกบทประพันธ์ที่เหมาะสมที่จะนำมาบรรเลงคอนเสิร์ตดังกล่าว และพบว่า บทประพันธ์เพลงคอนแชร์โตสำหรับเปียโนสองหลัง ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ผลงานลำดับที่ 61 เป็นบทประพันธ์เพลงที่น่าสนใจและท้าทายทั้งสำหรับผู้บรรเลงเปียโนและวงออร์เคสตรา นอกจากนั้นบทเพลงคอนแชร์โตสำหรับเปียโนสองหลังยังไม่ถูกแพร่หลายมากนัก เนื่องจากข้อจำกัดในหลาย ๆ ด้าน จึงได้ผลสรุปว่าเป็นโอกาสที่ดีของนักดนตรีวงเยาวชนที่จะได้มีประสบการณ์ร่วมเล่นบทเพลงคอนแชร์โต สำหรับเปียโนสองหลัง รวมไปถึงเป็นการดีต่อวงการดนตรีและผู้สนใจ เพื่อเป็นการจุดประกายความเข้าใจ ความซาบซึ้งในดนตรีให้แพร่หลายมากยิ่งขึ้น

งานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยใช้โน้ตสำหรับการบรรเลงและวิเคราะห์ที่ถูกตีพิมพ์และเผยแพร่โดยสำนักพิมพ์ซาลาแบร์ เมื่อปี ค.ศ. 1999 โดยผู้วิจัยมุ่งเน้นศึกษาเฉพาะประเด็นด้านการฝึกซ้อมและเทคนิคในการบรรเลงเปียโนเดี่ยวสำหรับบทประพันธ์เพลงเปียโนคอนแชร์โตสำหรับเปียโนสองหลัง ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ผลงานลำดับที่ 61 เท่านั้น สำหรับการตีความภาพรวมทั้งหมดของบทประพันธ์ ไม่ว่าจะเป็นแต่ละท่อนเพลง บริบทต่าง ๆ ในบทเพลงโดยเฉพาะประเด็นที่เกี่ยวข้องกับอารมณ์และความรู้สึก อัตราความเร็วของบทประพันธ์ ความยืดหยุ่นของอัตราความเร็ว รวมไปถึงแนวทางการบรรเลงร่วมกับวงออร์เคสตราเป็นบทบาทหน้าที่ของผู้อำนวยเพลง

ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับการตีความบทเพลงโดยเฉพาะประเด็นการบรรเลงแนวเปียโน 1 ในท่อนที่ 1-2 และแนวเปียโน 2 ในท่อนที่ 3 ซึ่งผู้วิจัยเป็นผู้บรรเลง การเล่นร่วมกันระหว่างแนวเปียโนทั้ง 2 แนว และการเล่นร่วมกับวงออร์เคสตรา พร้อมทั้งนำเสนอแนวทางการตีความและวิธีการการฝึกซ้อมบทประพันธ์เพลง เปียโนบทเพลงคอนแชร์โตสำหรับเปียโนสองหลัง ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ผลงานลำดับที่ 61 ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง เพื่อให้บุคคลทั่วไปหรือผู้ที่สนใจสามารถศึกษาหาความรู้ ทำความเข้าใจ เพื่อสามารถนำมาใช้ให้มีคุณค่าทางวิชาการ และเป็นองค์ความรู้ที่อ้างอิงได้

วิธีดำเนินการและขั้นตอนการวิจัย ประกอบไปด้วย 1) ศึกษาบทประพันธ์เพลงในภาพรวมทั้งหมด จากนั้นศึกษาเจาะจงเฉพาะโน้ตแนวบรรเลง เปียโนทั้งบริเวณการบรรเลงเดี่ยวและบริเวณที่บรรเลงร่วมกันระหว่างแนวเปียโนทั้ง 2 แนว รวมถึงการบรรเลงร่วมกับวงออร์เคสตรา 2) วิเคราะห์บทเพลงในเชิงเทคนิคการบรรเลงเปียโน รวมถึงหาแนวทางและวิธีการซ้อมเพื่อให้เกิดประโยชน์สูงสุด 3) การตีความบทเพลงโดยเฉพาะอย่างยิ่งประเด็นอารมณ์ความรู้สึก ความเร็วบทเพลง ความยืดหยุ่นของความเร็วจังหวะบริเวณต่าง ๆ เบื้องต้นผู้วิจัยขอรับคำปรึกษาจากผู้อำนวยเพลง เพื่อให้เป็นไปตามความต้องการของผู้อำนวยเพลงมากที่สุดก่อนการซ้อมร่วมกับวงออร์เคสตรา 4) ฝึกซ้อมรวมวงทั้งกลุ่มเล็กและกลุ่มใหญ่ 5) ทำการแสดงต่อหน้าสาธารณชน และ 6) เขียนรายงานและจัดทำรูปเล่มงานวิจัย

จากการศึกษาพบว่า บทประพันธ์เพลงนี้สะท้อนอัตลักษณ์ทางดนตรีของปูแลงได้อย่างชัดเจน กล่าวคือ เป็นการผสมผสานกรอรูปแบบดนตรีแบบดั้งเดิมเข้ากับแนวคิดนีโอคลาสสิก ผสมผสานกับอารมณ์

ชั้นแบบปารีเซียง ที่เป็นการแสดงออกถึงความชัดเจนและการประชดประชันทางดนตรี เพื่อตอบโต้ต่อสุนทรียภาพแบบเยอรมันโรแมนติกที่เน้นการแสดงอารมณ์อย่างรุนแรงและฟุ่มเฟือย ทั้งสามท่อนของบทเพลงมีความแตกต่างด้านอารมณ์ ลักษณะพื้นผิว และบทบาทของผู้บรรเลง แต่ยังคงมีความเป็นเอกภาพผ่านการใช้วัตถุดิบทางดนตรีร่วมกัน

ท่อนที่ 1 มีลักษณะเป็นสังคีตลักษณะแบบสามตอนในรูปแบบเร็ว-ช้า-เร็ว โดยแทนที่การใช้ระบบกุญแจเสียงแบบดั้งเดิม ด้วยการประยุกต์ใช้แนวคิดศูนย์กลางเสียงเป็นแกนหลักในการดำเนินแนวทำนอง และมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะอย่างต่อเนื่อง ช่วงจบท่อนเป็นจุดเด่นสำคัญเนื่องจากการนำลักษณะดนตรีกาเมลันซึ่งเป็นดนตรีประจำชาติของประเทศอินโดนีเซียมาใช้ในช่วงก่อนจบท่อน

ท่อนที่ 2 เป็นสังคีตลักษณะแบบสามตอนในลักษณะช้า-เร็ว-ช้า มีลักษณะดนตรีที่แตกต่างจากท่อนอื่นอย่างชัดเจน โดยเน้นความไพเราะ ความสมดุล และความโปร่งใสของเสียง แนวทำนองมีความคล้ายคลึงกับรูปแบบดนตรีของของโมสาร์ท

ท่อนที่ 3 เป็นสังคีตลักษณะแบบรอนโดที่ไม่ยึดติดกับรูปแบบดั้งเดิมอย่างเคร่งครัด แสดงถึงพลัง ความคล่องแคล่ว และการประชันกันของเปียโนทั้งสองแนวอย่างเด่นชัด

ผู้วิจัยได้สรุปแนวทางการบรรเลงและวิธีซ้อมแก่ผู้สนใจที่ต้องการบรรเลงบทประพันธ์เพลงนี้ ดังนี้ 1) เป็นบทเพลงที่เปียโนทั้งสองแนวมีบทบาทที่เสมอภาค 2) การทำงานร่วมกัน พบว่าการกำหนดแนวคิดการตีความร่วมกันตั้งแต่ระยะแรกของการซ้อมช่วยลดปัญหาที่อาจเกิดขึ้นในการซ้อมได้ 3) การวางแผนในการซ้อมการบรรเลงร่วมกันกับคนจำนวนมากสิ่งสำคัญคือการวางแผน รวมไปถึงการกำหนดกรอบเวลา

ท้ายนี้การตีความและการวิเคราะห์เป็นวิจารณ์ญาณและความคิดเห็นส่วนตัวของผู้วิจัย โดยแนวทางดังกล่าวผู้วิจัยได้ปรึกษาร่วมกับผู้เล่นอีกท่านและผู้ำนวยเพลง เพื่อให้ตลอดทั้งบทเพลงถูกนำเสนอไปในทิศทางเดียวกัน สำหรับงานวิจัยชิ้นนี้ผู้วิจัยหวังว่าข้อเสนอแนะเกี่ยวกับการฝึกซ้อมรวมถึงข้อเสนอแนะวิธีการบรรเลงจะเป็นประโยชน์ต่อผู้สนใจและสามารถนำไปใช้รวมถึงการประยุกต์ใช้กับบทเพลงอื่น ๆ ต่อไปได้

คำสำคัญ : ฟร็องซิส ปูแลง / เปียโนคอนแชร์โตสำหรับเปียโนสองหลัง / แนวทางการปฏิบัติการแสดง / การเล่นออองซอมเบลอ / เปียโน

Abstract

This study undertakes a comprehensive investigation into the performance practices and specialized solo practice methodologies required for Francis Poulenc's Concerto for Two Pianos in D minor. The research was professionally contextualized through a collaboration

with the Thailand Youth Orchestra. This engagement provided an authentic orchestral environment where theoretical practice strategies and interpretative decisions could be exercised, observed, and refined. The Salabert (1999) edition was utilized as the authoritative analytical reference. The scope of this investigation focuses on the solo piano parts performed by the researcher—specifically Piano I in Movements I and II, and Piano II in Movement III—thereby allowing for a direct comparative analysis of the different roles and textures inherent in both parts of the duo.

Methodologically, the study integrates analytical score study with practice-led experimentation, collaborative rehearsal with conductor and orchestra. This approach allowed technical, interpretative, and ensemble decisions to be tested and refined within an authentic orchestral context.

The results of the study highlight that Poulenc's compositional language in this concerto is a sophisticated blend of Parisian, Neoclassical clarity, and a distinct fluidity of mood. Unlike the dense, pedal-heavy textures of German Romantic concerti, Poulenc demands a dryer and more articulated touch, reminiscent of the French tradition but reimagined for the modern concert grand. The study found that achieving the characteristic Poulenc sound requires a balance between rhythmic propulsion and lyrical transparency.

In Movement I (*Allegro ma non troppo*), the research identified the modified fast-slow-fast ternary structure as a source of significant pacing challenges. The opening's percussive energy requires a shared pulse between the two soloists that must remain unyielding despite the rapid shifts in register. A significant portion of the coda, which famously references the sounds of the Balinese Gamelan music. The study concluded that executing this section requires a specific “non-expressive” yet resonant touch and precise, shallow pedaling to mimic the decay of gongs and metallophones without blurring the intricate rhythmic hockets.

Movement II (*Larghetto*) presents an entirely different set of challenges, rooted in a Mozartean aesthetic characterized by deceptive simplicity. The research focused on the cantabile aspect of the phrasing, where the soloists must maintain a melodic line that often passes between the two pianos. Silent cueing and breath-synchronized entry were essential techniques for maintaining the intimacy of the movement. The delicate balance in the

middle section requires the soloists to adjust their projection dynamically to ensure that the inner voices of the orchestra are not obscured.

Movement III (*Allegro molto*) is a tour-de-force of virtuosic interplay. The research analyzed the Rondo form not just as a structural device but as a competitive dialogue. The movement's frequent hand-crossings and parallel octave passages necessitate a high degree of physical choreography between the two performers. One of the key findings in this movement was the soloists must develop a system of peripheral visual cues to ensure synchronized attacks in rapid-fire figurations where auditory feedback may be delayed by the hall's acoustics.

The three overarching elements are Soloistic Co-equality, Proactive Interpretative Alignment, and Acoustic Adaptability. This research contributes a structured, practice-based model for preparing complex duo concerto repertoire. By integrating formal analysis with reflective performance practice, it provides a roadmap for navigating the collaborative triangle of Soloist I, Soloist II, and the Conductor. The findings have significant implications for higher education music curricula, advocating for a shift toward more experiential, collaborative performance projects that mirror the realities of the professional music world. Furthermore, by documenting the preparation of Poulenc's concerto in the context of a Thai youth orchestra, the study encourages the expansion of the "two pianos" repertoire in the region, promoting higher standards of ensemble playing and artistic communication.

Ultimately, this study reinforces the idea that a successful performance of Poulenc's Concerto for Two Pianos is not merely the sum of two individual technical achievements, but rather the result of a unified, researched-informed dialogue. The methodology presented here serves as a template for future artistic research into other under-explored works for multiple pianos, ensuring that the legacy of 20th-century French music continues to be interpreted with both intellectual depth and technical precision.

Keywords: Francis Poulenc / Two-Piano Concerto / Performance Practice /
Ensemble Collaboration / Piano

บทประพันธ์เพลงเปียโนคอนแชร์โตสำหรับเปียโนสองหลัง ในกุญแจเสียง *D ไมเนอร์* ผลงานลำดับที่ 61 ถูกประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1932 เป็นหนึ่งในผลงานที่มีความสำคัญอย่างยิ่งสำหรับคอนแชร์โตสำหรับเปียโนสองหลังและออร์เคสตรา นอกจากนั้นยังเป็นหนึ่งในผลงานที่น่าตื่นตาตื่นใจและสนุกสนานที่สุดแห่งศตวรรษที่ 20¹ โดยจุดเด่นของบทเพลงเป็นการผสมผสานเทคนิคทางดนตรีของทั้งเปียโนสองหลังและวงออร์เคสตรา เน้นการโต้ตอบไปมาของทั้งในแนวเปียโนและในแนววงออร์เคสตรา รวมถึงจังหวะที่ซับซ้อนทั้งยังมีการนำเอาดนตรีกาเมลัน ซึ่งเป็นดนตรีพื้นเมืองของประเทศอินโดนีเซียเข้ามาเป็นองค์ประกอบในบทเพลงด้วยจากองค์ประกอบหลาย ๆ อย่างจึงส่งผลให้ผลงานนี้มีความน่าสนใจทั้งสำหรับผู้ชมและนักดนตรี

ผู้วิจัยได้มีประสบการณ์การเล่นร่วมกับวงออร์เคสตราในฐานะผู้แสดงเดี่ยวมาบ้าง จึงตระหนักถึงความสำคัญในการเผยแพร่วิธีการเล่นร่วมกับวงในลักษณะดับเบิลคอนแชร์โต รวมไปถึงความสำคัญในการเผยแพร่บทเพลงประเภทนี้ให้เป็นที่รู้จักมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้เพื่อเพิ่มโอกาสในการเล่นบทเพลงประเภทนี้ให้กับนักเปียโนคนอื่น ๆ ในอนาคต ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ทุ่มเทหาเอาความรู้ความสามารถด้านการบรรเลงเพื่อให้งานวิจัยชิ้นนี้ เพื่อให้เป็นผลงานที่มีคุณค่าและมีประโยชน์ต่อแวดวงวิชาการและผู้สนใจ

สำหรับงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยในฐานะผู้บรรเลงเปียโนจะทำการวิเคราะห์โครงสร้างสังคีตลักษณะของบทประพันธ์เพลงแต่ละท่อน (พอสังเขป) จากนั้นจึงอธิบายเทคนิคการเล่น การตีความ รวมไปถึงข้อเสนอแนะและวิธีการฝึกซ้อม เพื่อให้ผู้ที่สนใจสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการตีความหรือฝึกซ้อมเพื่อให้สามารถบรรเลงบทประพันธ์เพลงนี้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

วิธีดำเนินการวิจัย (Methodology)

บทประพันธ์เพลงเปียโนคอนแชร์โตสำหรับเปียโนสองหลัง ในกุญแจเสียง *D ไมเนอร์* ผลงานลำดับที่ 61 มีความยาวประมาณ 23 นาที อยู่ในสังคีตลักษณะแบบคอนแชร์โต ประกอบไปด้วย 3 ท่อน อยู่ในอัตราจังหวะแบบ เร็ว-ช้า-เร็ว กล่าวคือ มีท่อนที่หนึ่งซึ่งมีอัตราจังหวะเร็ว ท่อนที่สองมีอัตราจังหวะช้า และท่อนที่สามมีอัตราจังหวะเร็ว โดยในแต่ละท่อนจะมีการเปลี่ยนแปลงอัตราจังหวะอย่างฉับพลันอยู่หลายครั้งและยังมีการใช้จังหวะที่ซับซ้อนและหลากหลาย² มีการใช้ความเข้มเสียงที่หือหาทั้งในแนวเปียโนด้วยกันและในแนวเปียโนกับวงออร์เคสตรา เทคนิคของเปียโนในบทเพลงนี้โดยมากเป็นการเล่นโน้ตในลักษณะของ *กุญแจเสียง* และอาร์เปจ รวมถึงการเล่นกลุ่มโน้ตประสาน (Chords) ต่อเนื่องกันในอัตราจังหวะเร็ว สำหรับในงานวิจัย

¹ San Gabriel Valley Symphony, “Poulenc Double Piano Concerto,” accessed December 20, 2025, <https://www.sgsymphony.org/repertoire/poulenc-double-piano-concerto>.

² Paulo Ricardo Soares Zereu, “The Musical Language and Interpretation of Poulenc’s Concerto in D Minor for Two Pianos and Orchestra,” *Rangsit Music Journal* 18, 1 (2023): 168.

ฉบับนี้ผู้เขียนในฐานะผู้บรรเลงเดี่ยวเปียโน จะทำการวิเคราะห์ถึงโครงสร้างสังคีตลักษณะของบทเพลงในแต่ละท่อนพอสังเขป จากนั้นจึงวิเคราะห์แนวทางการบรรเลงและวิธีการฝึกซ้อม โดยแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่

1. แนวทางการบรรเลงและวิธีการฝึกซ้อมแนวเปียโน 1 ท่อนที่ 1-2 และแนวเปียโน 2 ท่อนที่ 3
2. แนวทางการบรรเลงและวิธีการฝึกซ้อมร่วมกันของเปียโนทั้ง 2 แนว
3. แนวทางการบรรเลงและวิธีการฝึกซ้อมร่วมกันของเปียโนทั้ง 2 แนว และวงออร์เคสตรา

ผลการศึกษา (Research Results)

1. ท่อนที่ 1 (Allegro ma non troppo: $\text{♩} = 144$)

โครงสร้างสังคีตลักษณะ

ท่อนนี้อยู่ในสังคีตลักษณะสามตอน (Ternary Form) แบบ เร็ว-ช้า-เร็ว ในช่วงท่อน A มีกุญแจเสียง D ไมเนอร์เป็นศูนย์กลางเสียง และไม่ปรากฏเครื่องหมายชาร์ปและแฟลต รวมไปถึงไม่มีการระบุเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงอย่างชัดเจน แต่มีการเคลื่อนที่ศูนย์กลางเสียงไปมาและมีการใช้โหมด (Mode) ที่หลากหลาย เช่น โหมดโดเรียน (Dorian) โหมดฟิเจียน (Phrygian) ซึ่งวิธีนี้ช่วยเปลี่ยนความรู้สึกจากการต้องเดินตามกฎคอร์ดที่ซับซ้อนและกดดันแบบเพลงยุคโรแมนติก ให้กลายเป็นเสียงที่มีมิติเสียงที่โปร่งใสและมีความเฉพาะตัวอันเป็นคุณลักษณะเด่นที่สะท้อนสุนทรียภาพแบบนีโอคลาสสิกฝรั่งเศสได้อย่างชัดเจน³

Table 1 Structure of 1st Movement

Sections	A	B	A	Bridge	Coda
Measures	1-91	92-125	126-163	164-170	171-196

ท่อนแรกมีลักษณะเด่นอยู่ที่การใช้ความเข้มเสียง (Dynamics) ที่เปี่ยมไปด้วยพลังและอัตราจังหวะ (Tempo) ที่ให้ความรู้สึกรุกเร้าและสดใส ในท่อนนี้ผู้บรรเลงได้สร้างสรรค์บทสนทนาทางดนตรีที่ได้ต่อกันระหว่างเปียโนแนวเดี่ยวทั้งสองหลังได้อย่างชาญฉลาด โดยมีการสอดประสานแนวทำนองหลักเข้ากับอิทธิพลของเพลงร้องพื้นเมืองฝรั่งเศส (Chansonettes) หรือเพลงร้องพื้นเมืองร่วมสมัยของปารีสที่มีทำนองเรียบง่ายและขี้เล่น รวมถึงทำนองเพลงยอดนิยมจากแวดวงคาเฟ่คอนเสิร์ต (Café-concert) ในปารีสมาผสมผสานร่วมกัน นอกจากนี้สิ่งที่น่าสนใจคือ การสร้างสรรค์สีสันทางดนตรี ในช่วงท้ายของท่อน (Coda) ซึ่งคิดกวีได้หยิบ

³ Roger Nichols, *Poulenc: A Biography* (New Haven, CT: Yale University Press, 2020), 118.

ยกเอาคุณลักษณะเสียงของดนตรีกาเมลัน ที่เขาได้มีโอกาสสัมผัสจากการเข้าชมนิทรรศการนานาชาติ (Colonial Exposition) ในกรุงปารีส เมื่อปี ค.ศ. 1931⁴ มาผสมผสานไว้อย่างลงตัว เขาได้ใช้การซ้อนทับของระดับเสียง และเลือกใช้กลุ่มคอร์ดที่มีระยะห่างแคบเพื่อจำลองคุณสมบัติทางอะคูสติกของเครื่องตีโลหะในวงกาเมลัน เพื่อเลียนเสียงโลหะของเครื่องดนตรีประเภทฆ้องและระนาดฝรั่ง⁵

แนวทางการบรรเลงและวิธีการฝึกซ้อม

1) แนวทางการบรรเลงและวิธีการฝึกซ้อม แนวเปียโน 1

ห้องที่ 21 จังหวะที่ 1 แนวทำนองในมือขวาปรากฏกลุ่มโน้ตตัว A บรรเลงในลักษณะห้าพยางค์ (Quintuplet) ซึ่งมีการดำเนินทำนองแบบอาร์เปจ ในขณะที่มีมือซ้ายทำหน้าที่บรรเลงกลุ่มโน้ตคอร์ด 3 เสียงเพื่อหลีกเลี่ยงการเปลี่ยนตำแหน่งมือ (Hand Rotation) ในมือขวา ซึ่งอาจส่งผลกระทบต่อความแม่นยำและคุณภาพเนื้อเสียง ผู้วิจัยจึงประยุกต์ใช้เทคนิคการแบ่งกระจายโน้ตระหว่างมือโดยใช้มือซ้ายบรรเลงโน้ตตัว A แทนมือขวา เพื่อให้ได้ผลลัพธ์ทางเสียงที่คมชัดและรักษาความต่อเนื่องของทำนองได้ดีขึ้น (Example 1)

Example 1 Fingering Strategy, 1st Movement: Piano 1 (mm. 19-22)

⁴ Mervyn Cooke, "The East in the West: Evocations of the Gamelan in Western Music," in *The Exotic in Western Music*, ed. Jonathan Bellman (Boston, MA: Northeastern University Press, 1998), 273.

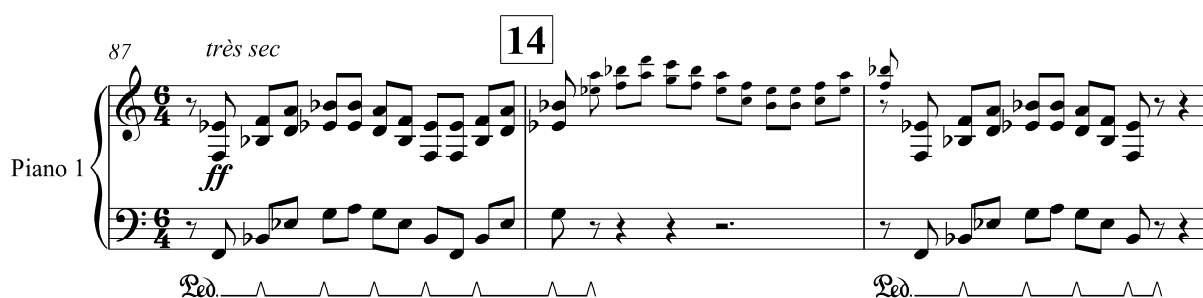
⁵ Annegret Fauser, *Musical Encounters at the 1931 International Colonial Exposition in Paris* (Rochester, NY: University of Rochester Press, 2013), 179.

สำหรับการบรรเลงกลุ่มคอร์ดต่อเนื่องด้วยความเข้มเสียงดัง จำเป็นต้องอาศัยพลังกำลังและการควบคุมน้ำหนักที่สมดุลเพื่อให้โน้ตในคอร์ดทุกตัวถูกบรรเลงออกมาอย่างพร้อมเพรียงและสมบูรณ์ ด้านเทคนิคปฏิบัติ ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับการทำงานร่วมกันระหว่างการเลือกใช้นิ้วที่เหมาะสมและการเคลื่อนไหวของข้อมือ โดยข้อมือต้องปราศจากความเกร็งแต่ยังคงไว้ซึ่งความมั่นคงและแม่นยำ

จากการทดลองปฏิบัติ ผู้วิจัยได้ทำการปรับเปลี่ยนการเลือกใช้นิ้วจากช่วงเริ่มต้นของการฝึกซ้อม เนื่องจากพบว่าทางนิ้วเดิมไม่เอื้อต่อความคล่องแคล่วเมื่อเพิ่มอัตราความเร็ว โดยหลังจากปรับเปลี่ยนแล้ว ผู้วิจัยสามารถบรรเลงได้ด้วยความชัดเจนและความแม่นยำทางเทคนิคที่สูงขึ้น นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้ประยุกต์ใช้กระบวนการซ้อมแบบเน้นย้ำในอัตราจังหวะที่ช้าเพื่อให้กล้ามเนื้อเกิดการจดจำ และให้ความสำคัญกับการเคลื่อนที่ของข้อมือ โดยเฉพาะเมื่อมีการใช้นิ้วที่ 1 เป็นจุดหมุน ซึ่งต้องอาศัยความว่องไวของการบิดข้อมือไปทางซ้ายและขวา ตลอดจนความแข็งแรงของนิ้วมือในการกดคอร์ดให้มั่นคงและพร้อมเพรียงกัน

ปูเพลงเป็นคีตกวีที่มีความละเอียดถี่ถ้วนในการระบุคำสั่งและสัญลักษณ์เชิงตีความไว้ในบทประพันธ์อย่างชัดเจน เมื่อปรากฏคำสั่ง *très sec* (แห้งและสั้นเป็นพิเศษ) ผู้วิจัยจึงให้ความสำคัญกับการใช้น้ำหนักในการกดที่แรงและกระชับ เพื่อให้กลไกค้อนกระทบสายด้วยความเร็วและแม่นยำ ซึ่งต้องอาศัยพลังกำลังและความแข็งแรงของนิ้วเป็นสำคัญ

Example 2 Flutter Pedal, 1st Movement: Piano 1 (mm. 87-89)



สำหรับเทคนิคการใช้เฟดล ผู้วิจัยเลือกใช้เทคนิค “ฟลัทเทอร์เพดล (Flutter Pedal)” หรือการเหยียบและปล่อยเพดลในอัตราความถี่ที่รวดเร็วอย่างต่อเนื่อง (เสมือนอาการขยับปีกของผีเสื้อ) เพื่อควบคุมไม่ให้เสียงสะท้อนมีความยาวจนเกินไปจนเกิดการซ้อนทับของเสียง ในขณะที่ยังสามารถรักษาความกังวานในระดับที่เหมาะสมไว้ได้ (Example 2)

ผู้วิจัยเสนอแนะแนวทางการฝึกซ้อมโดยเริ่มจากการเหยียบและปล่อยเพดัลในทันที ตามโครงสร้างจังหวะ (เหยียบในจังหวะตกและคืนในจังหวะยก) ซึ่งแม้ว่าในอัตราจังหวะที่ช้า เทคนิคดังกล่าวจะสามารถปฏิบัติได้โดยง่าย แต่เมื่อเพิ่มความเร็วของบทเพลงผู้บรรเลงจำเป็นต้องควบคุมบริเวณข้อเท้าให้มีความมั่นคง แต่ปราศจากความเกร็งเพื่อให้สามารถสอดคล้องกับจังหวะที่เร็วได้ ทั้งนี้ส้นเท้าต้องวางสัมผัสกับพื้นตลอดเวลาเพื่อใช้เป็นจุดหมุน และหลีกเลี่ยงการใช้แรงจากขาโดยรวม แต่ให้เน้นการเคลื่อนไหวที่คล่องแคล่วจากบริเวณข้อเท้าเพียงอย่างเดียว เพื่อเพิ่มประสิทธิภาพในความเร็วและความแม่นยำของการควบคุมเสียง

2) การเล่นร่วมกันระหว่างเปียโนทั้ง 2 แนว

การบรรเลงร่วมกับผู้อื่นไม่ว่าจะเป็นในรูปแบบเปียโนคู่ การบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีอื่น หรือการบรรเลงร่วมกับวงดุริยางค์ ทักษะที่มีความสำคัญยิ่งคือ ทักษะการฟังและการปรับตัวในขณะที่บรรเลง ซึ่งต้องอาศัยการฝึกซ้อมร่วมกันอย่างมีระบบ การวางแผน และการวิเคราะห์บทเพลงร่วมกันเพื่อสร้างความเป็นเอกภาพของบทเพลง ในบทเพลงนี้เรียกได้ว่าบทบาทของเปียโนทั้งสองหลังมีลักษณะมีความเท่าเทียมกัน โดยมีการสลับบทบาทในการนำเสนอแนวทำนองหลักและการเล่นสนับสนุนอย่างต่อเนื่อง โดยส่วนใหญ่แนวทำนองหลักมักเริ่มต้นที่แนวเปียโน 1 และรับส่งไปยังแนวเปียโน 2 ด้วยเหตุนี้การตีความร่วมกันจึงเป็นสิ่งสำคัญมาก

Example 3 Phrasal Meeting Point, 1st Movement: Piano 1-2 (mm. 94-96)

นอกจากนี้ การรักษาอัตราจังหวะคงที่เป็นกลไกสำคัญที่ทำให้เกิดความพร้อมเพรียง ผู้วิจัยและผู้บรรเลงแนวเปียโน 2 จึงกำหนดข้อตกลงร่วมกันในการรักษาจังหวะให้มีความเที่ยงตรง โดยหลีกเลี่ยงการ

ยืดหยุ่นจังหวะที่เกินความจำเป็น โดยเฉพาะในท่อนที่มีแนวทำนองแบบสเกลที่รวดเร็ว ซึ่งมีแนวโน้มที่จะเกิดการเร่งจังหวะ หากเกิดเหตุการณ์ที่ทำให้เปียโนทั้งสองแนวเล่นไม่พร้อมกัน ผู้วิจัยได้กำหนดจุดที่จะต้องกลับมาเล่นพร้อมกันอีกครั้งในท่อนที่ 95 เพื่อเป็นจุดศูนย์กลางในการปรับให้กลับมาพร้อมกัน หากเกิดความคลาดเคลื่อนในการบรรเลงโน้ตที่ซับซ้อน (Example 3)

ด้วยเหตุนี้ผู้บรรเลงจึงตัดสินใจประยุกต์ใช้เทคนิคการใช้เพเดิลแบบสั้น โดยการเหยียบและปล่อยเพเดิลในทันทีด้วยความรวดเร็ว เพื่อเพิ่มเนื้อเสียงในขณะที่ยังคงรักษาความสั่นกระชับตามเจตนารมณ์ของคีตกวีไว้ได้อย่างครบถ้วน จากการฝึกซ้อมในเบื้องต้น ผู้บรรเลงทั้งสองไม่ได้ใช้เพเดิลในการบรรเลงส่วนนี้แต่เมื่อเข้าสู่การปฏิบัติในสถานที่แสดงจริง พบว่าด้วยสภาพอะคูสติกของสถานที่แสดงจริงส่งผลให้เสียงที่ออกมาไม่เป็นไปตามวัตถุประสงค์ที่วางไว้ จึงได้ปรับเปลี่ยนในทันทีเพื่อให้ได้คุณภาพเสียงที่มีทั้งความสั่นกระชับและมีพลังตามที่บทเพลงกำหนด

3) การเล่นร่วมกันกับวงออร์เคสตรา

จากการวิเคราะห์และตีความ ผู้วิจัยลงความเห็นว่าบทเพลงนี้เน้นการบรรเลงประสานระหว่างเปียโนทั้งสองเป็นหลักมากกว่าการประสานกับวงออร์เคสตรา อย่างไรก็ตามจะมีบางช่วงตอนที่วงออร์เคสตราจะมาร่วมไปพร้อมกับเปียโนทั้ง 2 ได้อย่างกลมกลืน ในขั้นการเตรียมการบรรเลง ผู้วิจัย ผู้บรรเลงเปียโนแนว 2 และผู้อำนวยเพลง ได้ร่วมกันวิเคราะห์และกำหนดแนวทางการตีความบทเพลง โดยมุ่งเน้นไปที่การควบคุมลักษณะการออกเสียงและการจัดการประโยคเพลงเป็นประเด็นสำคัญ ทั้งนี้ได้มีการตกลงร่วมกันที่จะรักษาเอกภาพของเสียง ทั้งด้านระดับความดังและมิติความยาวของตัวโน้ตเพื่อให้เกิดความสอดคล้องกันในเชิงโครงสร้างของประโยคดนตรี

2. ท่อนที่ 2 (Larghetto: $\text{♩} = 92$)

โครงสร้างสังคีตลักษณ์

ท่อนนี้ยังคงอยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอนเหมือนในท่อนแรก แต่ต่างกันที่อัตราความเร็วของแต่ละตอนจะอยู่ในทิศทางตรงกันข้ามกับท่อนที่ 1 กล่าวคือ ท่อน 1 เป็นสังคีตลักษณ์สามตอนแบบ เร็ว-ช้า-เร็ว แต่ในท่อนที่ 2 เป็นสังคีตลักษณ์สามตอนแบบ ช้า-เร็ว-ช้า ท่อนนี้อยู่ในกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ ลักษณะทำนองและเสียงประสานมีความคล้ายคลึงกับบทเพลงของโมสาร์ท ทั้งในการนำเสนอแนวทำนองแบบชัดเจนและมีประโยคเพลงที่สมมาตรเหมือนการถาม-ตอบ ปูแลงได้ประยุกต์ใช้สุนทรียภาพแบบนี้โอคลาสสิกผ่านการจำลองระบบเสียงประสานและโครงสร้างประโยคเพลงตามรูปแบบของโมสาร์ท โดยเน้นความเรียบง่ายและความ

สมดุลของบทเพลง⁶ นอกจากนั้นปูแลงยังได้สอดแทรกการบิดเบือนของเสียงประสานเล็กน้อยเพื่อรักษาเอกลักษณ์ความร่วมมือ⁷

Table 2 Structure of 2nd Movement

Sections	A	Bridge	B	Bridge	A	Coda
Measures	197-237	238-246	247-312	313-320	321-338	339-447

ท่อนที่สอง เริ่มต้นด้วยการบรรเลงแนวทำนองที่เปี่ยมไปด้วยความนุ่มนวลอ่อนหวาน ซึ่งปูแลงได้อธิบายถึงท่อนนี้ไว้ว่า ท่อนที่สองของคอนแชร์โตบทนี้

“ผมอนุญาตให้ตัวเองย้อนกลับไปหาโมสาร์ทในทำนองหลักช่วงแรก เพราะผมหลงใหลในแนวทำนองและผมชื่นชอบโมสาร์ทมากกว่าคีตกวีคนใดทั้งสิ้น แม้ว่าท่อนนี้จะเริ่มต้นด้วยลีลาแบบโมสาร์ท แต่เมื่อเปียโนหลังที่สองเริ่มบรรเลง บทเพลงก็แปรเปลี่ยนเข้าสู่สไตล์ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของผมในยุคนี้อย่างรวดเร็ว”⁸

แนวทางการบรรเลงและวิธีการฝึกซ้อม

1) แนวทางการบรรเลงและวิธีการฝึกซ้อม แนวเปียโน 1

ท่อนนี้มุ่งเน้นความงดงามของแนวทำนองเป็นหัวใจหลัก ความท้าทายสำคัญคือการควบคุมคุณภาพเสียงให้มีความใสสะอาดและความชัดเจนโดยปราศจากการกระแทกหรือการใช้ความดังที่มากเกินไปจนความจำเป็นการบรรเลงลักษณะนี้ ผู้เล่นจำเป็นต้องอาศัยพลังกำลังและความแข็งแรงของนิ้วไม่น้อยไปกว่าการบรรเลงในระดับเสียงดัง เนื่องจากการควบคุมระดับเสียงเบาให้มีความชัดเจนและสม่ำเสมอโดยไม่เสียคุณภาพเนื้อเสียงเป็นทักษะที่ต้องอาศัยการถนัดน้ำหนักร่วมอย่างสมดุล

สำหรับการนำเสนอแนวทำนองหลักในช่วงเริ่มต้น ผู้วิจัยมุ่งเน้นการถ่ายทอดทำนองให้มีความเด่นชัดควบคู่ไปกับการรักษาความสมดุลของเสียงประสาน โดยผู้วิจัยเลือกเน้นน้ำหนักในนิ้วที่ 5 ของมือซ้ายซึ่งทำ

⁶ Keith W. Daniel, *Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style* (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1982), 156.

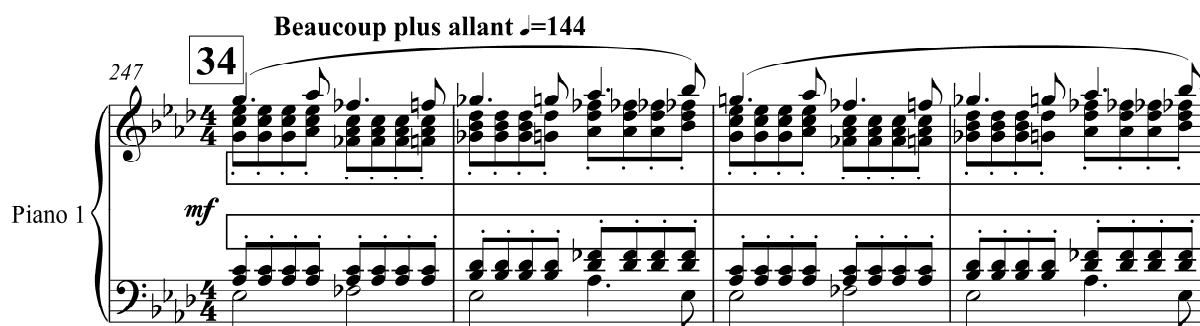
⁷ Wilfrid Mellers, *Francis Poulenc* (Oxford: Oxford University Press, 1993), 74.

⁸ Benjamin Ivry, *Francis Poulenc* (London: Phaidon Press, 1996), 92.

หน้าที่คุมแนวเสียงเบสให้มีความหนาแน่นมากกว่าปกติ เพื่อช่วยสนับสนุนแนวทำนองในมือขวา ในขณะที่แนวทำนองในมือขวา โดยประยุกต์ใช้การสัมผัสคีย์ในลักษณะการนวดคีย์ร่วมกับการยกฝ่ามือเพื่อลดแรงกระแทกจากกลไกของเปียโน แต่ยังคงไว้ซึ่งความชัดเจนของโน้ต

ช่วงกลางของบทเพลงปรากฏคอร์ดที่มีความหนา โดยมีการบรรเลงโน้ตพร้อมกันถึง 7-8 ตัว ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับการเน้นเสียงแนวทำนองด้านบนสุดให้โดดเด่นกว่าโน้ตตัวอื่นในคอร์ด โดยใช้กระบวนการฝึกซ้อมแบบแยกส่วน ด้วยการบรรเลงโน้ต 3 ตัวล่างในลักษณะสั่นกระชับพร้อมกับการเปิดมือออก เพื่อส่งแรงและสร้างความคุ้นชินให้กับนิ้วที่ 5 ในการรับน้ำหนักหลัก ในขณะเดียวกันยังคงรักษาความพร้อมเพรียง ในการกดและปล่อยคอร์ดทั้งสองมือ เพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ของเสียงประสานโดยไม่ละเลยรายละเอียดของโครงสร้างทำนองหลัก ในช่วงที่เล่นคอร์ดนี้เป็นช่วงที่อยู่ในอัตราจังหวะเร็ว ต้องการความแม่นยำและความพร้อมเพรียง ผู้วิจัยเริ่มจากการซ้อมซ้ำมากและจึงค่อย ๆ เพิ่มอัตราจังหวะให้เร็วขึ้นและใช้เมโทรโนมในการควบคุมจังหวะให้คงที่ไม่เร่งขึ้นหรือช้าลง (Example 4)

Example 4 B Section, 2nd Movement: Piano 1 (mm. 247-250)



2) การเล่นร่วมกันระหว่างเปียโนทั้ง 2 แนว

ในช่วงเริ่มต้นของท่อนนี้ แนวเปียโน 1 เป็นผู้นำเสนอแนวทำนอง ซึ่งในช่วงการบรรเลงเดียวนั้น ผู้วิจัยสามารถถ่ายทอดความอ่อนช้อยและลีลาความนุ่มนวลของแนวทำนองได้อย่างเต็มที่ โดยใช้เทคนิคการยืดหยุ่นจังหวะ (Rubato) เพื่อสร้างอิสระในการนำเสนอทำนองให้มีความไพเราะตามที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอ อย่างไรก็ตาม เมื่อเข้าสู่ช่วงการส่งต่อแนวทำนองให้กับแนวเปียโน 2 ผู้วิจัยตัดสินใจรักษาอัตราจังหวะให้มีความคงที่เพื่อความเป็นเอกภาพ แต่ได้มีการปรับเปลี่ยนสีสันทันของเสียงให้มีความแตกต่างเพียงเล็กน้อย เพื่อเป็นการเปิดทางและส่งเสริมการเปิดตัวของแนวเปียโน 2 ให้มีความโดดเด่นและน่าสนใจยิ่งขึ้น

เมื่อแนวยาเปียโน 2 เริ่มบรรเลงเป็นหลัก แนวยาเปียโน 1 ได้เปลี่ยนบทบาทหน้าที่ไปเป็นส่วนประกอบ แต่ยังคงไว้ซึ่งแนวทำนองประสาน (Counter Melody) ที่ซ่อนอยู่ภายในชั้นของเสียงประสาน ซึ่งผู้บรรเลงทั้งสองต้องรักษาความสมดุลของระดับเสียง เพื่อให้แนวทำนองที่สอดประสานกันนั้นมีความชัดเจนและไม่บดบังซึ่งกันและกัน

Example 5 ห้องที่ 245 แนวยาเปียโน 1 บรรเลงเดี่ยว เพื่อทำหน้าที่เป็นส่วนนำเข้าสู่ช่วง B ซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงอัตราจังหวะเป็น $\text{♩} = 144$ พร้อมคำกำกับภาษาฝรั่งเศสว่า *Beaucoup Plus Allant* ซึ่งหมายถึงการบรรเลงด้วยความกระฉับกระเฉงและว่องไวเป็นพิเศษ ในจุดนี้ความพร้อมเพรียงถือเป็นสิ่งที่มีความสำคัญสูงสุด ผู้วิจัยจึงมุ่งเน้นการฝึกซ้อมร่วมกับผู้บรรเลงแนวยาเปียโน 2 อย่างเคร่งครัด โดยได้ตกลงร่วมกันที่จะใช้วิธีการเพิ่มความเร็วย่างเป็นลำดับขั้นตอนผ่านการสังเกตทางสายตาและการฟัง เพื่อให้การส่งต่อจังหวะมีความแม่นยำ

Example 5 Tempo Transition, 2nd Movement: Piano 1-2 (mm. 245-250)

The image displays a musical score for two pianos, Piano 1 and Piano 2, during a tempo transition. The score is written in 4/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked as $\text{♩} = 144$. The score is divided into two systems. The first system, labeled 'Piano 1', shows measures 245 and 246. The second system, labeled 'Piano 1' and 'Piano 2', shows measures 247 through 250. Both parts are marked 'mf' (mezzo-forte) and 'Beaucoup plus allant' (much more lively). The score includes a double bar line with repeat dots at the beginning of measure 247, indicating a repeat of the tempo transition. The notation for Piano 1 includes a treble clef and a bass clef, while Piano 2 includes a treble clef and a bass clef. The score is written in a standard musical notation style with notes, rests, and dynamic markings.

ประเด็นที่สำคัญที่สุดคือการรักษาความเร็วให้คงที่ตามที่ได้อัดไว้ เนื่องจากทั้งแนวเปียโน 1 และแนวเปียโน 2 ต้องบรรเลงโน้ตในลักษณะจังหวะที่มีจังหวะเหมือนกัน มีความแตกต่างกันเพียงระดับเสียงเท่านั้น จุดนี้จึงถือเป็นช่วงที่ต้องอาศัยความระมัดระวังในการบรรเลงร่วมกันเป็นพิเศษ เมื่อระดับความเร็วเพิ่มขึ้นจนถึงจุดที่กำหนดในท่อนที่ 248 แล้ว ผู้บรรเลงทั้ง 2 จะรักษาอัตราจังหวะให้คงที่ โดยไม่มีการยืดหยุ่นหรือเปลี่ยนแปลงจังหวะตลอดช่วงนี้

3) การเล่นร่วมกันกับวงออร์เคสตรา

แม้โครงสร้างทางจังหวะในท่อนนี้จะไม่ซับซ้อนเท่ากับท่อนเร็ว แต่ประเด็นสำคัญที่ต้องอาศัยความระมัดระวังในการบรรเลงร่วมกับวงออร์เคสตรา คือการรักษาให้จังหวะของวงออร์เคสตราและแนวเปียโนทั้ง 2 ในช่วงที่มีการยืดหยุ่นจังหวะเป็นไปในทิศทางเดียวกัน โดยท่อนนี้วงออร์เคสตราจะทำหน้าที่เป็นส่วนประกอบและสนับสนุนแนวเปียโนทั้ง 2 เป็นหลักมากกว่าการประชัน แม้จะมีการสลับแนวทำนองระหว่างกันบ้างแต่ก็ดำเนินไปในลักษณะที่ไม่ซับซ้อน

การบรรเลงร่วมกันในลักษณะนี้ต้องอาศัยทักษะการฟังและการปรับตามเพื่อให้เกิดความกลมกลืนและสุนทรีภาพทางเสียงที่สมบูรณ์ เบื้องต้นผู้วิจัยและผู้อำนวยเพลงได้ตกลงร่วมกันเกี่ยวกับการตีความประโยคเพลง ทิศทางของแนวทำนอง และการจัดการระดับความดังเบา ทั้งนี้ระดับความเข้มของเสียงถือเป็นเรื่องที่มีความละเอียดอ่อนสูง ผู้บรรเลงจึงต้องประเมินและปรับเปลี่ยนน้ำหนักการเล่นในทันทีตามบริบทของเสียงที่เกิดขึ้นจากวงออร์เคสตรา เพื่อให้ได้เสียงที่มีความสมดุลและมีความสมบูรณ์สูงสุดตามเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์

3. ท่อนที่ 3 (Allegro molto: $\text{♩} = 120$)

โครงสร้างสัจลักษณ์

ท่อนนี้อยู่ในสัจลักษณ์แบบรอนโด (Rondo) แต่เป็นรอนโดที่ไม่เคร่งครัดเหมือนกับสัจลักษณ์ยุคคลาสสิก ปูแลงเลือกใช้โครงสร้างเพียงบางส่วนและไม่ยึดติดแบบแผนดั้งเดิม มีความเป็นนีโอคลาสสิก (Neo Classicism) ผสมผสานกับปารีสียง (Parisian) ซึ่งเป็นลักษณะเด่นของนักดนตรีกลุ่มเลซซิกซ์ (Les Six)⁹ ปูแลงผสมความมีอารมณ์ขัน จังหวะที่กระฉับกระเฉง แต่มีความใสสะอาดของเสียงไม่ซับซ้อนวนดนตรีที่หนาเกิดไปซึ่งเป็นการหลีกหนีดนตรีในแบบเยอรมัน

ท่อน 3 มีการระบุเครื่องหมายประจำกุญแจเสียง F# กับ C# โดยเริ่มต้นด้วยกุญแจเสียง D ไมเนอร์ และเรียกได้ว่าเป็นศูนย์กลางเสียงของท่อนนี้ แต่ในกรณีนี้เป็นการระบุเพื่อความสะดวกในการอ่านโน้ตมิใช่เป็นการระบุกุญแจเสียงหลัก ลักษณะโน้ตเป็นโครมาติกและการใช้ไมโครทอมถึงการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปมาบ่อยครั้ง

⁹ Keith W. Daniel, 159.

Table 3 Structure of 3rd Movement

Sections	Introduction	A	B	A	C	A	Coda
Measures	348-382	383-437	438-459	460-523	524-546	547-598	599-619

ภายหลังจากความเยียบสงบและการถ่ายทอดความงดงามในท่อนที่ 2 บทเพลงได้เข้าสู่ท่อนสุดท้าย ซึ่งเป็นการปรับเปลี่ยนอารมณ์ทางดนตรีอย่างฉับพลันสู่ความกระฉับกระเฉงและเปี่ยมด้วยพลัง ท่อนนี้เปรียบเสมือนการปลดปล่อยอัตลักษณ์ทางดนตรีในด้านที่สนุกสนานของบุคลิกออกมาอย่างเต็มที่ และมีความซับซ้อนและความเร็วที่ท้าทายขีดความสามารถของผู้บรรเลง¹⁰

ช่วงบทนำ เปิดตัวด้วยลักษณะการบรรเลงที่เน้นย้ำจังหวะอย่างหนักแน่นและทรงพลัง เริ่มต้นด้วยคอร์ด D ไมเนอร์ โดยเปียโนทั้ง 2 แนวบรรเลงร่วมกับกลุ่มเครื่องลมไม้และเครื่องลมทองเหลือง จากนั้นแนวเปียโน 1 เริ่มบรรเลงแนวโน้ตสามพยางค์ (Triplets) ซึ่งบรรเลงอย่างต่อเนื่อง ทำให้เกิดความรู้สึกที่ขับเคลื่อนไปข้างหน้า (Example 6) ช่วงต้นของท่อนนี้ได้สร้างความแตกต่างทางดนตรีที่ชัดเจนและน่าตื่นเต้น ไร่ใจติดกับความเบาบางและบรรยากาศอันสงบนิ่งของตอนจบในท่อนที่ 2 อย่างสิ้นเชิง สู่ถึงการก้าวเข้าสู่ภาคจบของบทเพลงที่เต็มไปด้วยความมีชีวิตชีวา

Example 6 The Triplets, 3rd Movement: Piano 1 (mm. 353-358)

The image displays musical notation for Piano 1, measures 353 to 358. The notation is in 2/2 time, key of D minor. It features a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand, creating a rhythmic contrast. The notation is presented in two systems, with the first system covering measures 353-355 and the second system covering measures 356-358.

¹⁰ Henri Hell, *Francis Poulenc*, trans. Edward Lockspeiser (London: John Calder, 1959), 66.

ช่วง A แนวทำนองหลักถูกนำเสนอโดยแนวเปียโน 1 จากนั้นคีตกวีได้นำเอาโมทีฟ (Motifs) จากแนวทำนองดังกล่าวมาพัฒนาและกระจายบทบาททั้งในส่วนของวงออร์เคสตราและในแนวเปียโน 2 จากนั้นจึงเข้าสู่ตอนท้ายของช่วง A ในห้องที่ 426 ถึงห้องที่ 438 ซึ่งเป็นช่วงเชื่อม (Bridge) โดยมีการย้อนกลับไปหยิบยกวัตถุดิบที่ปรากฏในช่วงนำเสนอมาใช้อีกครั้ง นั่นคือกลุ่มโน้ตสามพยางค์ที่บรรเลงต่อเนื่องโดยทั้งในแนวเปียโน 1 และแนวเปียโน 2 บรรเลงร่วมกันในลักษณะเน้นความต่อเนื่องสั่นไหวและความสม่ำเสมอของน้ำหนักเสียง

ช่วง B เริ่มในห้องที่ 438 ดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงสู่ความสดใสและขี้เล่นในลักษณะสเกิร์ตแซนด์ (Scherzando) ซึ่งมีความร่าเริงตามแบบฉบับความบันเทิงในเมืองปารีสช่วงต้นศตวรรษที่ 20 โดยในช่วงนี้จะเน้นความคมชัดของจังหวะที่ขับเคลื่อนไปข้างหน้าอย่างต่อเนื่อง¹¹ และรูปแบบการบรรเลงได้เปลี่ยนมาเป็นการโต้ตอบกันด้วยประโยคเพลงสั้น ๆ ระหว่างเปียโนทั้งสองและกลุ่มเครื่องลมไม้ ซึ่งแสดงถึงความสมดุลและปฏิสัมพันธ์ที่เท่าเทียมกันของผู้บรรเลง¹²

แนวทางการบรรเลงและวิธีการฝึกซ้อม

1) แนวทางการบรรเลงและวิธีการฝึกซ้อม แนวเปียโน 2

สำหรับในตอนี่ 3 นี้ ผู้วิจัยได้ตัดสินใจเลือกบรรเลงในแนวเปียโน 2 โดยมีสมมติฐานสำคัญที่ว่าแนวเปียโนทั้งสองหลังมีความเท่าเทียมกันในเชิงเทคนิค ผู้วิจัยจึงมุ่งเน้นการทดลองเชิงปฏิบัติการว่า หากมีการสลับบทบาทจากการบรรเลงแนวเปียโน 1 ในสองท่อนแรก มาเป็นแนวเปียโน 2 ในท่อนสุดท้ายจะส่งผลต่อมิติการตีความและการเล่นร่วมกันอย่างไร จากการวิเคราะห์ร่วมกับผู้บรรเลงแนวเปียโน 1 และผู้อำนวยเพลงพบประเด็นสำคัญในด้านการสื่อสารเนื่องด้วยผู้บรรเลงยังคงนั่งในตำแหน่งเดิมโดยไม่มีการสลับตำแหน่งที่นั่งผู้อำนวยเพลงจึงต้องเพิ่มความระมัดระวังในการส่งสัญญาณจังหวะและการสื่อสารทางสายตาไปยังผู้บรรเลงทั้งสองให้ชัดเจนและจำเพาะเจาะจงยิ่งขึ้นเพื่อป้องกันความสับสนในช่วงเข้าของแต่ละแนว

เนื่องจากท่อนนี้เป็นท่อนที่เร็วที่สุดของบทประพันธ์เพลงนี้ ผู้วิจัยจึงต้องวางเป้าหมายของการเล่นท่อนนี้ให้ดี กล่าวคือเล่นให้สั่นไหวและบรรเลงในจังหวะที่คงที่สม่ำเสมอ ช่วงนำเสนอเป็นการบรรเลงโน้ตในลักษณะสามพยางค์ในอัตราจังหวะเร็วและมีการเน้นที่ต้นจังหวะโดยผู้วิจัยใช้มือซ้ายเล่นในลักษณะคล้ายการจิ้มและมีการข้ามมือขวาไปมาในบางครั้ง ในการกดผู้วิจัยเน้นให้เสียงสั้นและแม่นยำโดยใช้ข้อมือสูงเล็กน้อยเพื่อการเคลื่อนไหวที่คล่องแคล่วและแม่นยำ (Example 7)

¹¹ Keith W. Daniel, 158.

¹² Wilfrid Mellers, 73.

Example 7 The Triplets, 3rd Movement: Piano 2 (mm. 369-376)

The image displays a musical score for Piano 2, spanning measures 369 to 376. The score is written for two staves, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. Measures 369-372 show a triplet of eighth notes in the right hand, with a piano (p) dynamic marking. Measures 373-376 continue the triplet pattern, with a piano (p) dynamic marking. The score is presented in a standard musical notation format, with notes, rests, and dynamic markings clearly visible.

2) การเล่นร่วมกันระหว่างเปียโนทั้ง 2 แนว

สำหรับท่อน 3 นี้มุ่งเน้นลักษณะการบรรเลงที่ผสมผสานระหว่างการโต้ตอบเชิงประชัน และการสนับสนุนซึ่งกันและกัน ผู้บรรเลงทั้งสองจำเป็นต้องให้ความสำคัญกับการฝึกซ้อมเพื่อสร้างความพร้อมเพรียง เนื่องจากโครงสร้างของบทเพลงประกอบด้วยแนวทำนองที่มีอัตราความเร็วสูงในลักษณะที่เคลื่อนที่ไปพร้อมกัน หากความแม่นยำในจังหวะขาดช่วงหรือสูญเสียสมดุลเพียงเล็กน้อยจะส่งผลโดยตรงต่อความชัดเจนของพื้นผิวเสียง (Texture) และลดทอนสุนทริภาพรวมถึงอารมณ์ของบทเพลงลงอย่างมีนัยสำคัญ ผู้วิจัยจึงต้องมุ่งเน้นการฝึกซ้อมที่เน้นการรับรู้จังหวะภายในร่วมกัน เพื่อให้สามารถบรรเลงโน้ตที่รวดเร็วเหล่านั้นให้ฟังดูราบรื่นและเป็นสมดุลเหมือนบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียว (Example 8)

3) การเล่นร่วมกันกับวงออร์เคสตรา

การบรรเลงร่วมกันนั้นไม่ว่าจะเป็นการบรรเลงในรูปแบบใด ทักษะที่มีความสำคัญสูงสุดคือทักษะการฟัง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงที่แนวเปียโนทั้ง 2 และวงออร์เคสตราบรรเลงด้วยระดับความเข้มเสียงดังพร้อมกัน อาจส่งผลให้ผู้บรรเลงไม่ได้ยินเสียงจากวงออร์เคสตราอย่างชัดเจน ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความสมดุลที่เหมาะสม ผู้วิจัย ผู้บรรเลงแนวเปียโน 1 และผู้อำนวยเพลง จึงได้ตกลงปรับลดระดับความดังของเปียโนลงเล็กน้อย

โดยมุ่งเน้นการสร้างน้ำหนักเสียงที่ทรงพลังแต่ไม่กระด้าง และไม่เป็นการบรรเลงในลักษณะประชันกันจนเกินความสมดุลเพื่อรักษาคุณภาพเสียงและสุนทรีภาพของบทเพลงไว้

Example 8 Unanimity of Performance, 3rd Movement: Piano 1-2 (mm. 381-386)

The musical score for Example 8 consists of two systems for Piano 1 and Piano 2. The first system covers measures 381 to 383, with a box labeled '43' at the end. It is marked 'Céder légèrement le trait'. Piano 1 starts with a forte (sf) dynamic, while Piano 2 is silent. Both pianos play a melodic line with various fingerings (3, 7, 6, 5) and articulations. The second system covers measures 384 to 386. Piano 1 starts with a forte (sf) dynamic, and Piano 2 also starts with a forte (sf) dynamic. Both pianos continue the melodic line with fingerings (3, 3) and articulations. The score ends with a double bar line and repeat signs.

สรุปผล (Conclusion)

การวิจัยเรื่องแนวทางการบรรเลงและการฝึกซ้อมบทประพันธ์เพลงเปียโนคอนแชร์โตสำหรับเปียโนสองหลัง ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ประพันธ์โดย ฟรีดริช ชูเบิร์ต มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิเคราะห์โครงสร้าง

ทางดนตรี แนวคิด รวมถึงเทคนิค โดยมุ่งวิเคราะห์ประเด็นเพื่อให้เกิดประโยชน์สูงสุดในการเล่น รวมถึงการตีความเชิงการบรรเลงอย่างเป็นระบบ โดยอาศัยประสบการณ์การฝึกซ้อมและการแสดงจริงของผู้วิจัย ดังนั้นเนื้อหาทางด้านวิชาการจึงเป็นคำแนะนำ รวมถึงวิธีการแก้ปัญหา วิธีการฝึกซ้อมทั้งซ้อมเดี่ยว ซ้อมกับเปียโนอีกแนว และซ้อมร่วมกับวงออร์เคสตรา

การเตรียมตัวในการเล่นคอนแชร์โตสำหรับเปียโนสองหลัง มีความแตกต่างอย่างชัดเจนจากการเตรียมตัวในการเล่นคอนแชร์โตสำหรับเปียโนเดี่ยว เนื่องจากต้องตีความร่วมกันกับผู้เล่นเปียโนอีกแนวและผู้อำนวยเพลงเพื่อให้บทเพลงไปในทิศทางเดียวกันให้ได้มากที่สุด

จากการศึกษาพบว่า บทเพลงนี้สะท้อนอัตลักษณ์ทางดนตรีของปูแลงได้อย่างชัดเจน กล่าวคือเป็นการผสมผสานการออกแบบดนตรีแบบดั้งเดิมเข้ากับแนวคิดนีโอคลาสสิก อารมณ์ขันแบบปารีเซียงและความประณีตของการจัดวางเสียง โดยหลีกเลี่ยงพื้นผิวดนตรีที่หนาแน่นแบบดนตรีเยอรมัน ทั้งสามท่อนของบทเพลงมีความแตกต่างด้านอารมณ์ ลักษณะพื้นผิวและบทบาทของผู้บรรเลง แต่ยังคงมีความเป็นเอกภาพผ่านการใช้วัตถุดิบทางดนตรีร่วมกัน ผู้วิจัยสรุปแนวทางการบรรเลงและวิธีซ้อมแก่ผู้สนใจที่ต้องการบรรเลงบทเพลงนี้ดังนี้

1. บทบาทของเปียโนทั้ง 2 แนวมีความเสมอภาคกัน สำหรับด้านเทคนิคในการบรรเลงควรมีการวางแผนการใช้นิ้ว การควบคุมข้อมือและการจัดการเพดัล ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลโดยตรงต่อคุณภาพของเสียง การใช้เทคนิคเฉพาะ เช่น ฟลิทเทอร์เพดัล ซึ่งต้องอาศัยความเข้าใจเชิงกลไกของเปียโนควบคู่กับการฟังเสียงอย่างละเอียด

2. สำหรับการทำงานร่วมกัน พบว่าการกำหนดแนวคิดการตีความร่วมกันตั้งแต่ระยะแรกของการซ้อมช่วยลดปัญหาความไม่พร้อมเพรียงด้านจังหวะและลักษณะเสียง การตกลงเรื่องการยืดหรือหดจังหวะ การเน้นเสียงและการใช้เพดัลร่วมกัน ทำให้การบรรเลงมีเอกภาพและสอดคล้องกับเจตนารมณ์ของคีตกวีมากยิ่งขึ้นในการศึกษาลักษณะดนตรีกาเมลันจากแหล่งต้นกำเนิดจริง ช่วยให้ผู้วิจัยสามารถถ่ายทอดบรรยากาศและสีสันทันของเสียงได้อย่างมีมิติ

3. การวางแผนในการซ้อม การบรรเลงร่วมกันกับคนจำนวนมากสิ่งสำคัญคือการวางแผน กำหนดกรอบเวลา ผู้วิจัยต้องวางแผนการซ้อมของตนเองให้เรียบร้อยเพื่อประหยัดเวลาในการซ้อมรวมกับวงใหญ่ ทุกกระบวนการต้องมีการวางแผนที่ดีรวมถึงมีการปรึกษาหารือกับผู้บรรเลงร่วม และผู้อำนวยเพลงอย่างสม่ำเสมอเพื่อให้การซ้อมออกมามีประสิทธิภาพที่สุดในระยะเวลาที่กำหนด

ท้ายนี้การตีความและการวิเคราะห์เป็นวิจารณ์ญาณและความคิดเห็นส่วนตัวของผู้วิจัย โดยแนวทางดังกล่าวผู้วิจัยได้ปรึกษาหารือร่วมกับผู้เล่นอีกท่านและผู้อำนวยเพลงเพื่อให้ตลอดทั้งบทเพลงถูกนำเสนอไปในทิศทางเดียวกัน สำหรับงานวิจัยชิ้นนี้ผู้วิจัยหวังว่าข้อเสนอแนะเกี่ยวกับการฝึกซ้อมรวมถึงข้อเสนอแนะวิธีการบรรเลงจะเป็นประโยชน์ต่อผู้สนใจได้ศึกษาและสามารถนำไปใช้รวมถึงประยุกต์ใช้กับบทเพลงอื่น ๆ ต่อไปได้

Declaration of Generative Artificial Intelligence in the Writing Process

During the preparation of this manuscript, the author used ChatGPT-5.5 (OpenAI) solely to improve language clarity and grammar. All scientific content, interpretations, analyses, and conclusions were developed by the author. The author reviewed and edited the AI-generated output as necessary and takes full responsibility for the accuracy and integrity of the manuscript.

Bibliography

- Cocteau, Jean. *Cock and Harlequin: Notes Concerning Music*. Translated by R. H. Myers. London: Egoist Press, 1921.
- Cooke, Mervyn. "The East in the West: Evocations of the Gamelan in Western Music." In *The Exotic in Western Music*, edited by Jonathan Bellman, 258-280. Boston, MA: Northeastern University Press, 1998.
- Daniel, Keith W. *Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1982.
- Fausser, Annegret. *Musical Encounters at the 1931 International Colonial Exposition in Paris*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2013.
- Hell, Henri. *Francis Poulenc*. Translated by Edward Lockspeiser. London: John Calder, 1959.
- Ivry, Benjamin. *Francis Poulenc*. London: Phaidon Press, 1996.
- Mellers, Wilfrid. *Francis Poulenc*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- Nichols, Roger. *Poulenc: A Biography*. New Haven, CT: Yale University Press, 2020.
- San Gabriel Valley Symphony. "Poulenc Double Piano Concerto." Accessed December 20, 2025, <https://www.sgsymphony.org/repertoire/poulenc-double-piano-concerto>.
- Zereu, Paulo Ricardo Soares. "The Musical Language and Interpretation of Poulenc's Concerto in D Minor for Two Pianos and Orchestra." *Rangsit Music Journal* 18, 1 (2023): 155-169.