# การตีความการบรรเลงบทเพลง*สวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลหมายเลข 1* ของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค ด้วยเทคนิคการบรรเลงเชลโลสมัยบาโรก

โดย
อภิชัย เลี่ยมทอง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตาม
หลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
วิทยาลัยดนตรี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยรังสิต
ปีการศึกษา 2567

# JOHANN SEBASTIAN BACH' S *SUITE NO. 1 FOR UNACCOMPANIED CELLO:* AN INTERPRETATION AND A STUDY OF BAROQUE CELLO TECHNIQUES

BY

APICHAI LEAMTHONG

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT
OF THE REQUIREMENT FOR
THE DEGREE OF MASTER OF MUSIC
CONSERVATORY OF MUSIC

GRADUATE SCHOOL, RANGSIT UNIVERSITY
ACADEMIC YEAR 2024

วิทยานิพนธ์เรื่อง

**การตีความการบรรเลงบท*เพลงสวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลหมายเลข 1* ของ โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค ด้วยเทคนิคการบรรเลงเชลโลสมัยบาโรก**

โดย

อภิชัย เลี่ยมทอง

ได้รับพิจารณาให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

มหาวิทยาลัยรังสิต

ปีการศึกษา 2567

---

รศ.ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ

ประธานกรรมการสอบ

---

รศ.ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์

กรรมการ

---

ศ.ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

กรรมการและอาจารย์ที่ปรึกษา

บัณฑิตวิทยาลัยรับรองแล้ว

(ศ.ดร.สื่อจิตต์ เพ็ชร์ประสาน)

คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

29 พฤศจิกายน 2567

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Thesis entitled

# JOHANN SEBASTIAN BACH' S *SUITE NO. 1 FOR UNACCOMPANIED CELLO*: AN INTERPRETATION AND A STUDY OF BAROQUE CELLO TECHNIQUES

by

APICHAI LEAMTHONG

was submitted in partial fulfillment of the requirements

for the degree of Master of Music

Rangsit University

Academic Year 2024

---

Assoc.Prof. Den Euprasert, D.A.

Examination Committee Chairperson

---

Assoc.Prof. Pawalai Tanchanpong, D.M.A.

Member

---

Prof. Wiboon Trakulhun, D.A.

Member and Advisor

Approved by Graduate School

(Prof. Suejit Pechprasarn, Ph.D.)

Dean of Graduate School

November 29, 2024

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

# กิตติกรรมประกาศ

การจัดทำการวิจัยเรื่อง “การตีความการบรรเลงบทเพลง*สวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลหมายเลข 1* ของ โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค ด้วยเทคนิคการบรรเลงเชลโลสมัยบาโรก” จนออกมาเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ จนสำเร็จลุล่วงด้วยดีตามวัตถุประสงค์ ผู้วิจัยได้รับความเอื้อเฟื้อ ช่วยเหลือจากผู้เกี่ยวข้องหลายท่านที่ช่วยแสดงและแลกเปลี่ยนความเห็น รวมทั้งช่วยผลักดันให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ขอขอบคุณนักศึกษาเครื่องสายที่วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต สำหรับความช่วยเหลือ เป็นตัวอย่างการทดลองสมมุติฐานงานวิจัย ขอขอบคุณเพื่อนนักดนตรีในวงรอยัลซิมโฟนีกรุงเทพฯ (RBSO) โดยเฉพาะนักเชลโลที่ช่วยเสนอแนะความคิดเกี่ยวกับงานวิจัย ขอขอบคุณ รศ.ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ คณบดีวิทยาลัยดนตรี และคณาจารย์วิทยาลัยดนตรีทุกคน และขอขอบคุณเจ้าหน้าที่วิทยาลัยดนตรีทุกคนที่คอยสนับสนุนการทำวิทยานิพนธ์ครั้งนี้

ขอขอบพระคุณกรรมการการสอบวิทยานิพนธ์ที่สละเวลาให้ความเห็น ทำให้งานวิจัยสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะ ศ.ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น อาจารย์ที่ปรึกษาที่ให้ข้อเสนอแนะที่เป็นประโยชน์ยิ่งต่อการจัดทำวิทยานิพนธ์จนเสร็จสมบูรณ์ ขอกราบขอบคุณ คุณแม่ และครอบครัวที่ช่วยเป็นกำลังใจให้ผู้วิจัยในทุกด้านมาโดยตลอด

อภิชัย เลี่ยมทอง

ผู้วิจัย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

6205599 : อภิชัย เลี่ยมทอง

ชื่อวิทยานิพนธ์ : การตีความการบรรเลงบท*เพลงสวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลหมายเลข 1* ของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค ด้วยเทคนิคการบรรเลงเชลโลสมัยบาโรก

หลักสูตร : ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

อาจารย์ที่ปรึกษา : ศ.ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

## บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิธีการฝึกปฏิบัติสำหรับการแสดงบทเพลง*สวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลหมายเลข 1 ในกุญแจเสียง G เมเจอร์, BWV 1007* ประพันธ์โดยโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค ด้วยเทคนิคการบรรเลงเชลโลจากสมัยบาโรก ซึ่งเป็นการศึกษารูปแบบของบทเพลง ลีลาเทคนิคการบรรเลงเชลโลในยุคศตวรรษที่ 18 ในประเด็นท่านั่งและการจับถือเครื่องดนตรี การเลือกใช้คันชัก การควบคุมเสียง การประดับโน้ต การทำเสียงสั่น ความเข้มเสียง และการปฏิบัติโน้ตคอร์ด ผลการวิจัยจะทำให้ทราบถึงท่านั่งบรรเลงและการใช้คันชักสมัยบาโรกที่สามารถสร้างเนื้อเสียงเชลโลให้ต่างออกไปจากการใช้เทคนิคการบรรเลงเชลโลในสมัยปัจจุบัน นอกจากนี้ ผู้วิจัยใช้สายเชลโลที่ผลิตจากเทคโนโลยีสมัยใหม่ และเลือกใช้คันชักที่ผลิตขึ้นใหม่ที่สร้างเลียนแบบรูปทรงคันชักสมัยบาโรก อีกทั้งการทำเสียงสั่นที่นำมาใช้เป็นการประดับโน้ต วิธีปฏิบัติโน้ตคอร์ด รวมถึงการเพิ่มและลดความเข้มเสียง การเน้นเสียงโน้ต เพื่อให้ประโยคเพลงมีความชัดเจนและสมบูรณ์สำหรับการแสดงบทเพลงในปัจจุบันมากยิ่งขึ้น โดยยังคงรักษาเอกลักษณ์สำคัญของท่อนต่าง ๆ จากเพลงสวีทสมัยบาโรก เพื่อให้การตีความบทเพลงมีความใกล้เคียงกับความต้องการของผู้ประพันธ์ให้มากที่สุด

(วิทยานิพนธ์มีจำนวนทั้งสิ้น 91 หน้า)

คำสำคัญ: บาค, เชลโล, สวีท, การตีความ, เทคนิค

ลายมือชื่อนักศึกษา ..... ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา .....

6205599 : Apichai Leamthong

Thesis Title : Johann Sebastian Bach' S *Suite No. 1 for Unaccompanied Cello*: An Interpretation and A Study of Baroque Cello Techniques

Program : Master of Music

Thesis Advisor : Prof. Wiboon Trakulhun, D.A.

## Abstract

This research aims to explore the Baroque musical practices in the performance of Johann Sebastian Bach's *Cello Suite No.1 in G Major, BWV 1007*, focusing on the historically informed interpretation and techniques that align with the composer's intent. Aspects of exploration include the musical structure of the piece and its performance techniques in the 18th Century, from sitting position, bowing, articulation, ornamentation, use of vibrato, dynamic, and execution of chords. The researcher will practice and study the piece using a modern cello and a recreated Baroque bow. The research findings will demonstrate how Baroque sitting position, bowing techniques, and other methods contribute to creating a unique sound texture which is markedly different from contemporary cello playing styles. Furthermore, the researcher will propose an interpretative approach concerning the use of vibrato, execution of chords, varying dynamics and articulation to form clear and articulated phrases in the performance of the piece, while maintaining its distinctive Baroque suite structure.

(Total 91 pages)

Keywords: Bach, Cello, Suites, Interpretation, Techniques

Student's Signature ..... Thesis Advisor's Signature .....

# สารบัญ


| | | หน้า |
|---|---|---|
| **กิตติกรรมประกาศ** | | **ก** |
| **บทคัดย่อภาษาไทย** | | **ข** |
| **บทคัดย่อภาษาอังกฤษ** | | **ค** |
| **สารบัญ** | | **ง** |
| **สารบัญตาราง** | | **ซ** |
| **สารบัญรูป** | | **ฌ** |
| **สารบัญตัวอย่าง** | | **ญ** |
| **บทที่ 1** | **บทนำ** | **1** |
| | 1.1 ที่มาและความสำคัญ | 1 |
| | 1.2 วัตถุประสงค์การวิจัย | 3 |
| | 1.3 ขอบเขตของการวิจัย | 4 |
| | 1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ | 4 |
| | 1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น | 4 |
| **บทที่ 2** | **ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง** | **6** |
| | 2.1 ประวัติบทเพลง | 6 |
| | 2.2 สังคีตลักษณ์และโครงสร้างของเพลงสวีท | 10 |
| | 2.2.1 บทบรรเลงนำ (Prelude) | 11 |
| | 2.2.2 อัลเลอมานด์ (Allemande) | 12 |
| | 2.2.3 คูรานต์ (Courante) | 13 |
| | 2.2.4 ซาราบานด์ (Sarabande) | 14 |
| | 2.2.5 ท่อนเต้นรำแทรกในลักษณะอื่น | 15 |
| | 2.2.6 จีก (Gigue) | 17 |
| | 2.3 วิโอลอนเชลโลและคันชักในสมัยบาโรก | 18 |
| | 2.3.1 องศาของคอเชลโล (Cello Neck) | 20 |
| | 2.3.2 แผงนิ้ว (Fingerboard) | 20 |
| | 2.3.3 หย่อง (Bridge) | 20 |


มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

# สารบัญ (ต่อ)


| | หน้า |
|---|---|
| 2.3.4 สายเชลโล | 21 |
| 2.3.5 เท้าซอ (Endpin) | 22 |
| 2.3.6 คันชัก (Bow) | 23 |
| 2.4 เทคนิคการบรรเลงเชลโลในสมัยต้นศตวรรษที่ 18 | 24 |
| 2.4.1 ท่านั่ง | 24 |
| 2.4.2 การวางมือซ้าย | 25 |
| 2.4.3 วิธีการจับคันชัก | 26 |
| 2.5 การควบคุมเสียงด้วยคันชักในดนตรีสมัยบาโรก | 28 |
| 2.5.1 พื้นฐานเทคนิคการใช้คันชักในศตวรรษที่ 18 | 29 |
| 2.5.2 ลักษณะเด่นของคันชักลง – กฎคันชักลง | 30 |
| 2.5.3 เสียงขาด (Staccato) | 32 |
| 2.5.4 เครื่องหมายเชื่อมเสียง (Slur) | 33 |
| 2.6 การประดับโน้ต (Ornamentation) | 34 |
| 2.6.1 การพรมนิ้ว (Trill) | 35 |
| 2.6.2 โน้ตพิง (Appoggiatura) | 37 |
| 2.6.3 โน้ตพันหลัก (Turn) | 39 |
| 2.7 การทำเสียงสั่น (Vibrato) | 39 |
| 2.8 ความเข้มเสียง (Dynamic) | 40 |
| 2.9 การปฏิบัติโน้ตคอร์ด (The Execution of Chords) | 41 |
| **บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย** | **43** |
| 3.1 การสืบค้นและรวบรวมข้อมูล | 43 |
| 3.2 ขั้นตอนการดำเนินการวิจัย | 44 |
| 3.3 ขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูล | 44 |
| 3.4 การนำเสนอผลการวิจัย | 45 |


มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

# สารบัญ (ต่อ)


| | | หน้า |
|---|---|---|
| **บทที่ 4** | **ผลการวิจัย** | 46 |
| | 4.1 การตีความและวิเคราะห์เทคนิคบทบรรเลงนำ | 48 |
| | 4.1.1 สังคีตลักษณ์บทบรรเลงนำ | 48 |
| | 4.1.2 การตีความบทบรรเลงนำ | 49 |
| | 4.2 การตีความและวิเคราะห์เทคนิคท่อนอัลเลอมานด์ | 57 |
| | 4.2.1 สังคีตลักษณ์อัลเลอมานด์ | 57 |
| | 4.2.2 การตีความอัลเลอมานด์ | 57 |
| | 4.3 การตีความและวิเคราะห์เทคนิคท่อนคูรานต์ (Courante) | 62 |
| | 4.3.1 สังคีตลักษณ์คูรานต์ | 62 |
| | 4.3.2 การตีความคูรานต์ | 62 |
| | 4.4 การตีความและวิเคราะห์เทคนิคท่อนซาราบานด์ (Sarabande) | 66 |
| | 4.4.1 สังคีตลักษณ์ซาราบานด์ | 67 |
| | 4.4.2 การตีความซาราบานด์ | 67 |
| | 4.5 การตีความและวิเคราะห์เทคนิคท่อนมินูเอ็ต I และ มินูเอ็ต II (Minuet I, II) | 70 |
| | 4.5.1 สังคีตลักษณ์มินูเอ็ต | 70 |
| | 4.5.2 การตีความมินูเอ็ต I | 71 |
| | 4.5.3 การตีความมินูเอ็ต II | 73 |
| | 4.6 การตีความและวิเคราะห์เทคนิคท่อนจีก (Gigue) | 75 |
| | 4.6.1 สังคีตลักษณ์จีก | 75 |
| | 4.6.2 การตีความจีก | 76 |
| **บทที่ 5** | **สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ** | 80 |
| | 5.1 สรุปผลงานวิจัย | 80 |
| | 5.1.1 วิเคราะห์การใช้เทคนิคการบรรเลงเชลโลจากสมัยบาโรกและการตีความ | 80 |
| | 5.2 อภิปรายผลงานวิจัย | 87 |


มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

# สารบัญ (ต่อ)


| | หน้า |
|---|---|
| 5.3 ข้อเสนอแนะ | 88 |
| **บรรณานุกรม** | 89 |
| **ประวัติผู้วิจัย** | 91 |


มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

# สารบัญตาราง

**หน้า**

**ตารางที่**


| | | |
|---|---|---|
| 4.1 | สังคีตลักษณ์บทบรรเลงนำ | 49 |
| 4.2 | สังคีตลักษณ์อัลเลอมานด์ | 57 |
| 4.3 | สังคีตลักษณ์คูรานต์ | 62 |
| 4.4 | สังคีตลักษณ์ซาราบานด์ | 67 |
| 4.5 | สังคีตลักษณ์มินูเอ็ต I และ II | 71 |
| 4.6 | สังคีตลักษณ์จีก | 75 |


มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

# สารบัญรูป


| รูปที่ | | หน้า |
|---|---|---|
| 2.1 | วิโอลอนเซลโล สมัยบาโรก | 19 |
| 2.2 | เปรียบเทียบองศาช่วงคอของเซลโลสมัยบาโรกและเซลโลปัจจุบัน | 20 |
| 2.3 | หย่องเซลโลสมัยบาโรก | 21 |
| 2.4 | สายเอ็นเซลโล | 22 |
| 2.5 | คันชักเซลโลสมัยบาโรก | 23 |
| 2.6 | ภาพวาดท่านั่งบรรเลงของลูอิจิ บอคเครินี | 24 |
| 2.7 | การวางตำแหน่งมือซ้ายเซลโล โดย John Gunn | 26 |
| 2.8 | การจับคันชักลักษณะหงายมือ | 27 |
| 2.9 | วิธีการจับคันชัก โดยไมเคิล คอลเล็ต | 27 |


มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

# สารบัญตัวอย่าง


| ตัวอย่างที่ | | หน้า |
|---|---|---|
| 2.1 | ลักษณะจังหวะเพลงเต้นรำอัลเลอมานด์ | 13 |
| 2.2 | ลักษณะจังหวะเพลงเต้นรำคูรานต์ | 14 |
| 2.3 | ลักษณะจังหวะเพลงเต้นรำซาราบานด์ | 15 |
| 2.4 | ลักษณะจังหวะเพลงเต้นรำมินูเอ็ต | 16 |
| 2.5 | ลักษณะจังหวะเพลงเต้นรำบูเร | 16 |
| 2.6 | ลักษณะจังหวะเพลงเต้นรำกาวอต | 17 |
| 2.7 | ลักษณะจังหวะเพลงเต้นรำจีก | 18 |
| 2.8 | การใช้คันชักสำหรับเพลงอัตราจังหวะสาม โดย เลโอโพลด์ โมซาร์ท | 31 |
| 2.9 | คันชักเชื่อมเสียงรวมกลุ่มโน้ต โดย เลโอโพลด์ โมซาร์ท | 31 |
| 2.10 | การใช้คันชักสำหรับโน้ตประจุด โดย เลโอโพลด์ โมซาร์ท | 33 |
| 2.11 | วิธีจบพรมนิ้วตามปรกติ จากการบันทึกของ ตาร์ตินี | 36 |
| 2.12 | วิธีจบพรมนิ้วด้วยการเพิ่มโน้ตประดับ จากการบันทึกของ ตาร์ตินี | 36 |
| 2.13 | วิธีการเขียนโน้ตพิงโดย เลโอโพลด์ โมซาร์ท | 38 |
| 2.14 | ลักษณะโน้ตพิงในบันไดเสียงขาลง โดย เลโอโพลด์ โมซาร์ท | 38 |
| 2.15 | วิธีการบรรเลงโน้ตพันหลัก โดยคาร์ล ฟิลิป เอมานูเอล บาค | 39 |
| 2.16 | วิธีการบรรเลงคอร์ดแตก | 41 |
| 4.1 | เปรียบเทียบบทบรรเลงนำของ The Well-Tempered Clavier บทที่ 1 และบทบรรเลงนำของสวีทหมายเลข 1 | 50 |
| 4.2 | เสียงกระด้างที่เกิดระหว่างโน้ตเสียงค้าง G และโน้ต F ชาร์ป | 51 |
| 4.3 | การเลือกใช้คันชักและเครื่องหมายเชื่อมเสียงสำหรับโน้ตเบสเสียงสูงและเสียงต่ำ | 52 |
| 4.4 | ตัวอย่างการบรรเลงหน่วงโน้ตไว้เมื่อเปลี่ยนคอร์ดและเมื่อมีโน้ตนอกประสาน | 53 |
| 4.5 | การเลือกใช้คันชักสลับคันชักและคันชักเชื่อมเสียง | 54 |
| 4.6 | ทำนองบันไดเสียง แทรกด้วยเบสเสียงค้างด้วยการบรรเลงข้ามสาย | 55 |
| 4.7 | รูปแบบอาร์เปโจพลิกกลับ : บทบรรเลงนำ | 56 |


มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

# สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)


| ตัวอย่างที่ | | หน้า |
|---|---|---|
| 4.8 | พิจารณาการปฏิบัติโน้ตคอร์ด : บทบรรเลงนำ | 56 |
| 4.9 | การเคลื่อนที่ของเสียงประสานเป็นบันไดเสียง ท่อนอัลเลอมานด์ | 58 |
| 4.10 | การใช้คันชักเชื่อมเสียงสำหรับโน้ต 2 ตัว ท่อนอัลเลอมานด์ | 59 |
| 4.11 | การเพิ่มและลดความเข้มเสียงสำหรับทำนองบันไดเสียง ท่อนอัลเลอมานด์ | 59 |
| 4.12 | การเคลื่อนที่ของโน้ตเป็นบันไดเสียง ท่อนอัลเลอมานด์ | 60 |
| 4.13 | การเคลื่อนที่ของเสียงประสานเป็นบันไดเสียง ท่อนอัลเลอมานด์ | 61 |
| 4.14 | การจบประโยค ท่อนอัลเลอมานด์ | 61 |
| 4.15 | การดำเนินคอร์ด ท่อนคูรานต์ | 63 |
| 4.16 | การใช้ความเข้มเสียงเพื่อแยกเสียงประสานออกจากทำนอง ท่อนคูรานต์ | 64 |
| 4.17 | การแบ่งประโยค ท่อนคูรานต์ | 65 |
| 4.18 | การใช้เสียงประสานวงจรคู่ห้า ท่อนคูรานต์ | 65 |
| 4.19 | กลุ่มโน้ตค้างและโน้ตบันไดเสียง ท่อนคูรานต์ | 66 |
| 4.20 | กลุ่มโน้ตเสียงค้าง โน้ตบันไดเสียง และโน้ตวงจรคู่ห้า ท่อนคูรานต์ | 66 |
| 4.21 | การวางแผนความเข้มเสียง ท่อนซาราบานด์ | 68 |
| 4.22 | การเลือกใช้คันชัก ท่อนซาราบานด์ | 68 |
| 4.23 | การเคลื่อนไหวของทำนองเป็นบันไดเสียง และการสร้างความเข้มเสียง ท่อนซาราบานด์ | 69 |
| 4.24 | แสดงโน้ต D ชาร์ปในห้องที่ 10, 11 และ 12 ท่อนซาราบานด์ | 69 |
| 4.25 | โน้ตบันไดเสียงและโครมาติก ท่อนซาราบานด์ | 70 |
| 4.26 | การเน้นเสียงจังหวะตกของโมทีฟ ท่อนมินูเอ็ต I | 71 |
| 4.27 | การพรมนิ้ว เกิดแนวทำนองเคลื่อนที่เป็นบันไดเสียงขาลง ท่อนมินูเอ็ต I | 72 |
| 4.28 | การเลียนแบบซีเควนซ์ และการเรียงตัวเป็นโน้ตบันไดเสียง ท่อนมินูเอ็ต I | 73 |
| 4.29 | การสร้างความเข้มเสียงของประโยคตอน A มินูเอ็ต II | 74 |
| 4.30 | การแบ่งประโยคตอน B มินูเอ็ต II | 74 |
| 4.31 | รูปประโยคและการเปลี่ยนกุญแจเสียงฉับพลัน ตอน A ท่อนจีก | 77 |


มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

# สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)


| ตัวอย่างที่ | | หน้า |
|---|---|---|
| 4.32 | การเปลี่ยนกุญแจเสียงอย่างฉับพลัน ตอน B ท่อนจีก | 77 |
| 4.33 | การเลียนแบบซีเควนซ์ทั้งแนวเสียงสูงและเสียงต่ำ ท่อนจีก | 78 |
| 4.34 | วงจรคู่ห้า ท่อนจีก | 78 |
| 5.1 | การเลือกใช้คันชักเชื่อมเสียงร่วมกับคันชักแยกสำหรับรูปแบบอาร์เปโจ : บทบรรเลงนำ | 82 |
| 5.2 | การเลือกใช้คันชักเชื่อมเสียงร่วมกับคันชักแยกสำหรับรูปแบบบันได เสียง : บทบรรเลงนำ | 82 |
| 5.3 | การใช้คันชักเชื่อมเสียงยาว: ท่อนอัลเลอมานด์ | 83 |
| 5.4 | การเลือกแบ่งคันชักเชื่อมเสียงยาวเพื่อเพิ่มความเข้มเสียง : ท่อนอัลเลอมานด์ | 83 |
| 5.5 | พิจารณาเพิ่มการประดับโน้ตทางเลือกเมื่อบรรเลงย้อนซ้ำ : ท่อนคูรานต์ | 85 |
| 5.6 | การเลือกใช้ความเข้มเสียง : ท่อนซาราบานด์ | 86 |
| 5.7 | พิจารณาการปฏิบัติโน้ตคอร์ด : บทบรรเลงนำ | 87 |


มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

# บทที่ 1

# บทนำ

## 1.1 ที่มาและความสำคัญ

บทเพลงสวีทสำหรับบรรเลงเดี่ยวเชลโลจำนวน 6 บท (หมายเลข 1 ถึงหมายเลข 6) ประพันธ์โดย โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, ค.ศ. 1685-1750) นักออร์แกนและนักประพันธ์เพลงชาวเยอรมันในสมัยบาโรก เป็นผลงานการประพันธ์เพลงชุดสำหรับการบรรเลงเดี่ยวเชลโลที่ถูกจัดว่ามีความสมบูรณ์สูงสุดเป็นบทแรกของโลก (Markevitch, 1989, p. 2) และนับว่าเป็นผลงานการประพันธ์ที่ผู้ศึกษาเชลโลระดับชั้นกลางจนถึงชั้นสูงทุกคนต้องผ่านการศึกษาและฝึกหัด (Carrington, 2009, p. 3) เพลงสวีททั้ง 6 บทนี้ บาคได้ประพันธ์เพื่อให้เชลโลบรรเลงเดี่ยวทำนองเพียงเครื่องเดียว โดยไม่มีเครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ดบรรเลงแนวเบสต่อเนื่อง (Basso Continuo) บรรเลงประกอบทำนองตามความนิยมปฏิบัติในสมัยบาโรกแต่อย่างใด เนื่องจากความงดงามของเนื้อทำนองที่มีการสอดแทรกการประสานเสียงในตนเอง จึงทำให้บทเพลงสวีทนี้ ถูกนำไปเรียบเรียงเพื่อให้บรรเลงเดี่ยวด้วยเครื่องดนตรีอื่นแทบทุกประเภท เช่น ลูท กีตาร์คลาสสิก ไวโอลิน วิโอลา ดับเบิลเบส ฟลูท แซกโซโฟน โอโบ เฟรนฮอร์น ทรอมโบน ทูบา และมาริบา เป็นต้น (Markevitch, 1989, p. 2)

แม้ว่าจำนวนบทเพลงที่ประพันธ์สำหรับเดี่ยวเชลโลตั้งแต่สมัยบาโรกจนถึงปลายศตวรรษที่ 20 จะมีจำนวนไม่ต่ำกว่า 150 บทก็ตาม (Harvey, 2017, p. 2) แต่การประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเชลโลสมัยบาโรกช่วงต้นศตวรรษที่ 18 นั้น พบไม่บ่อยนักและไม่เป็นที่นิยมประพันธ์ เพราะเชลโลในสมัยบาโรกมีช่วงเสียงที่ต่ำและเบา นักประพันธ์เพลงสมัยบาโรกจึงไม่นิยมนำมาใช้เป็นเครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลัก อีกทั้งยังมีเทคนิคการบรรเลงที่นับว่าล้าหลังกว่าเทคนิคการบรรเลงเครื่องสายประเภทไวโอลินซึ่งมีการพัฒนาเทคนิคการบรรเลงมาอย่างต่อเนื่องและยาวนานกว่า อีกทั้งไวโอลินเป็นเครื่องดนตรีขนาดเล็กกว่าเชลโล จึงมีความคล่องตัวในการบรรเลงแนวทำนองมากกว่า ดังนั้นในสมัยบาโรก จึงนิยมใช้เชลโลเป็นเพียงแนวบรรเลงเบสต่อเนื่อง เพื่อใช้บรรเลงเสียงต่ำในการสร้างแนวเสียงประสานประกอบเครื่องบรรเลงทำนองเครื่องอื่น มากกว่าจะนำมาใช้เป็นเครื่องดนตรี

บรรเลงทำนองหลัก (Harvey, 2017, p. 2) การนำเครื่องเสียงต่ำอย่างเชลโลมาเป็นเครื่องดนตรีเดี่ยวทำนองหลัก โดยเฉพาะบทเพลงสวีทของบาคที่ไม่มีเครื่องดนตรีอื่นบรรเลงเสียงประสานประกอบนี้ นับว่าเป็นบทประพันธ์สำหรับเชลโลที่แปลกใหม่ในสมัยนั้น และเป็นบทเพลงที่ยกระดับเทคนิคการบรรเลงเชลโลให้มีความคล่องตัว เข้าใกล้เทคนิคการบรรเลงไวโอลินไปอีกขั้นหนึ่ง (Markevitch, 1989, p. 3)

บาคได้ประพันธ์บทเพลงสวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลจำนวน 6 บท มีจำนวนเท่ากับบทโซนาตาและปาร์ตีตาสำหรับเดี่ยวไวโอลิน โดยสวีททั้ง 6 บทมีความคล้ายคลึงกับบทโซนาตาและปาร์ตีตาสำหรับเดี่ยวไวโอลินในด้านรูปแบบของท่อนเพลงเต้นรำต่าง ๆ นอกจากนี้บาคได้กำหนดให้สวีทหมายเลข 5 และสวีทหมายเลข 6 มีความแตกต่างพิเศษกว่าปรกติ กล่าวคือ สวีทหมายเลข 5 บาคได้กำหนดให้เชลโลมีการขึ้นสายพิเศษให้ต่างไปจากปรกติ (Scordatura) จากสาย A ให้ลดเสียงลง 1 เสียงเต็ม เป็นเสียง G และสวีทหมายเลข 6 ได้กำหนดให้บรรเลงด้วย “วิโอลอนเชลโล ปิคโคโล” เครื่องดนตรี 5 สายขนาดเล็ก ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหายากในปัจจุบัน (Markevitch, 1989, p. 3)

เมื่อบทเพลงสวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลทั้งหกบทประพันธ์เสร็จสมบูรณ์ในปี ค.ศ. 1723 แต่ไม่ได้ถูกนำออกมาตีพิมพ์หรือนำออกมาบรรเลงเผยแพร่แต่อย่างใด ทำให้ถูกลืมเลือนไปจนถึงปี ค.ศ. 1825 มีการนำบทเพลงนี้มาตีพิมพ์จำหน่ายเป็นครั้งแรก หลังจากนั้นจนถึงต้นศตวรรษที่ 20 บทเพลงสวีทสำหรับบรรเลงเดี่ยวเชลโลของบาค ถูกใช้เป็นแค่เพียงบทฝึกเทคนิค (Etude) สำหรับพัฒนาทักษะการบรรเลงเชลโลเท่านั้น ยังไม่ถูกจัดว่าเป็นบทเพลงที่ควรค่าแก่การนำออกแสดงในการแสดงดนตรีอย่างจริงจัง (Markevitch, 1989, p. 2) จนกระทั่งในปี ค.ศ. 1925 ปาโบล คาซัลส์ (Pablo Casals, ค.ศ. 1876-1973) นักเชลโลเพลงชาวสเปนได้ค้นพบโน้ตบทเพลงนี้จากร้านขายโน้ตเก่า และประเมินบทเพลงนี้ว่าเป็นบทเพลงที่มีความงดงามทางดุริยางคศิลป์ที่สมบูรณ์แบบไม่ควรเป็นเพียงบทฝึกเทคนิคเชลโลที่ใช้ฝึกฝนแต่ในห้องซ้อมเท่านั้น คาซัลส์ฝึกหัดบทเพลงนี้เป็นเวลา 12 ปี จึงได้บันทึกแผ่นเสียงและนำออกแสดงคอนเสิร์ตสู่สาธารณะเป็นครั้งแรกในปี ค.ศ. 1936 หลังจากนั้นบทเพลงนี้กลายเป็นที่ยอมรับในนักวิชาการดนตรี นักเชลโล และผู้ฟังดนตรีว่าเป็นบทเพลงที่ทรงคุณค่า มีความลึกซึ้งทางดุริยางคศิลป์มากที่สุดบทหนึ่งในบรรดาวรรณกรรมเพลงเดี่ยวเชลโลที่มีอยู่ในปัจจุบัน (Markevitch, 1989, p. 3)

แม้ว่าบาคมีความสามารถบรรเลงเครื่องสายอย่างไวโอลินและวิโอลา แต่ผลงานการประพันธ์บทเพลงของบาคสำหรับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายนั้น แทบจะไม่พบการบันทึกกำกับการใช้คันชักขึ้นลง การใช้เครื่องหมายเชื่อมเสียง (Slur) เป็นเพียงแสดงลักษณะเสียงและแสดงประโยคเพลงเท่านั้น บาคมักจะเปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงเลือกใช้คันชัก (Bowing) อย่างอิสระตามแต่ผู้บรรเลงจะถนัด อย่างไรก็ตามเมื่อคาซัลส์เริ่มศึกษาการบรรเลงบทเพลงสวีททั้ง 6 บท คาซัลส์ได้ตีความบทเพลงคล้ายดนตรีสมัยโรแมนติกตอนปลายซึ่งเป็นยุคร่วมสมัยของคาซัลส์ คาซัลส์ ใช้เทคนิคการบรรเลงทั้งมือซ้ายในการรูดเสียง และการใช้คันชักเสียงเชื่อมยาวต่อเนื่อง ซึ่งเป็นเทคนิคการบรรเลงเชลโลในสมัยใหม่ ซึ่งเทคนิคเหล่านี้ยังไม่เกิดขึ้นในสมัยบาโรก อีกทั้งเทคนิคเหล่านี้เกิดขึ้นได้ยากสำหรับผู้บรรเลงเชลโลร่วมสมัยของบาค เนื่องจากข้อจำกัดด้านสรีระของเครื่องดนตรี ท่าจับถือและอุปกรณ์ของเครื่องดนตรีในสมัยนั้น คาซัลส์ได้นำแนวคิดการตีความบทเพลงตามลักษณะดนตรีสมัยโรแมนติก และบรรเลงด้วยการใช้เทคนิคการบรรเลงเชลโลสมัยใหม่ ทั้งนำออกแสดงและบันทึกเสียงเผยแพร่บทเพลงเป็นบุคคลแรก อันมีความเป็นไปได้ว่า เป็นการตีความบทเพลงที่ออกห่างจากแนวคิดเบื้องต้นของบาคผู้เป็นนักประพันธ์บทเพลง (Markevitch, 1989, p. 4)

เมื่อวิเคราะห์บทเพลงสวีททั้ง 6 บทในแง่มุมเทคนิคการบรรเลงและการตีความบทเพลง พบว่าบทเพลง*สวีทหมายเลข 1* เหมาะสำหรับผู้เริ่มต้นศึกษาเพลงเดี่ยวเชลโลของบาค เนื่องจากเป็นบทเพลงที่ไม่ต้องการเทคนิคการบรรเลงที่ซับซ้อน อีกทั้งสามารถตีความบทเพลงได้ไม่ยากนัก ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงคัดเลือกบทเพลง*สวีทหมายเลข 1* ในกุญแจเสียง G เมเจอร์มาทำการวิจัยศึกษาเพื่อเป็นแนวทางการฝึกการตีความบทเพลง และเตรียมการใช้เทคนิคการบรรเลงและการตีความที่ซับซ้อน มากขึ้นสำหรับบทเพลงสวีทบทอื่น โดยผู้วิจัยมีความสนใจจะศึกษาย้อนกลับไปค้นหาวิธีการบรรเลงบทเพลง โดยมุ่งศึกษาเทคนิคการบรรเลงเชลโลและการตีความบทเพลงในสมัยบาโรก เพื่อให้สามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการบรรเลงบทเพลงสวีทด้วยเชลโลที่มีอยู่ในสมัยปัจจุบันได้นำไปสู่ความเข้าใจ และเข้าถึงความต้องการของลักษณะเสียงที่แท้จริงของบาคผู้ประพันธ์ได้อย่างใกล้เคียงที่สุด

## 1.2 วัตถุประสงค์การวิจัย

ศึกษาวิธีการฝึกปฏิบัติเพื่อการแสดง (Performance Practice) บทเพลง*สวีทหมายเลข 1* ในกุญแจเสียง G เมเจอร์ จากการใช้เทคนิคการบรรเลงเชลโลในสมัยบาโรก

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

## 1.3 ขอบเขตของการวิจัย

ศึกษาบทเพลง*สวีทหมายเลข 1* ในกุญแจเสียง G เมเจอร์ ทั้ง 6 ท่อน ได้แก่ บทบรรเลงนำ (Prelude) อัลเลอมานด์ (Allemande) คูรานต์ (Courante) ซาราบานด์ (Sarabande) มินูเอ็ต I และ II (Minuet I and II) และจีก (Gigue) โดยให้ความสำคัญต่อประเด็นท่านั่งบรรเลง การเลือกใช้คันชัก การควบคุมเสียง การประดับโน้ต การทำเสียงสั่น ความเข้มเสียง และการปฏิบัติโน้ตคอร์ด รวมถึงนำเสนอแนวทางการตีความเพิ่มเติมจากโน้ตอ้างอิง เพื่อช่วยปรับปรุงให้การฝึกปฏิบัติเพื่อการแสดงมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

## 1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.4.1 สามารถทำให้ผู้วิจัยเข้าใจเทคนิคการบรรเลงเชลโลในสมัยบาโรก

1.4.2 ได้แนวทางการฝึกซ้อมบทเพลงสวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลหมายเลข 1 ในกุญแจเสียง G เมเจอร์ และสามารถนำไปปรับใช้สำหรับการฝึกซ้อมบทเพลงอื่นที่มีลักษณะใกล้เคียงกันได้

1.4.3 ผู้วิจัยสามารถดัดแปลงเทคนิคการบรรเลงเชลโลในสมัยบาโรกให้เหมาะสมกับการฝึกซ้อมและนำออกแสดงด้วยเชลโลในสมัยปัจจุบัน

## 1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

1.5.1 ผู้วิจัยเลือกใช้โน้ตเพลง*สวีทหมายเลข 1* จากหนังสือ Johann Sebastian Bach: Six Suites for Violoncello Solo BWV1007-1012 โดยออกัส เวนซิงเกอร์ (August Wenzinger) เป็นบรรณาธิการและผู้เรียบเรียงจากสำนักพิมพ์ Bärenreiter-Verlag ตีพิมพ์เมื่อ ค.ศ. 1950 เป็นโน้ตอ้างอิงหลัก

1.5.2 คำศัพท์ การทับศัพท์ รวมทั้งความหมายของศัพท์ทางดุริยางคศิลป์ และชื่อบุคคลภาษาต่างประเทศ จะอ้างอิงจากพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ (พิมพ์ครั้งที่ 4 พ.ศ. 2554) ของศาสตราจารย์ ดร. ณัชชา พันธุ์เจริญ

1.5.3 ชื่อบุคคลในภาษาต่างประเทศ หรือชื่อเฉพาะอื่นที่อยู่นอกเหนือจากพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ บางกรณีผู้วิจัยจะเลือกใช้ภาษาอังกฤษเพื่อให้ตรงกับความหมายและตัวสะกดอักษรมากที่สุด

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

1.5.4 งานวิจัยนี้นำทฤษฎีดนตรีตามแบบแผนดั้งเดิม (Traditional Harmony) และโครงสร้างสังคีตลักษณ์ (Formal Structure) มาใช้วิเคราะห์และอธิบายเพื่อเพิ่มความเข้าใจในการตีความบทเพลงสำหรับการฝึกซ้อมและการแสดงเท่านั้น แต่ไม่มุ่งเน้นการวิเคราะห์ทฤษฎีดนตรีในแนวลึก

1.5.5 ผู้วิจัยเลือกใช้เชลโลและสายเชลโลที่ผลิตในสมัยปัจจุบัน และใช้คันชักที่ผลิตเลียนแบบรูปทรงคันชักสมัยบาโรกเป็นเครื่องดนตรีในการทำวิจัยครั้งนี้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

# บทที่ 2

# ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยฉบับนี้เป็นการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับแนวทางการตีความและบรรเลงเพลง*สวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลหมายเลข 1* ของ โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค นักประพันธ์เพลงสมัยบาโรก โดยมุ่งค้นหาและนำเทคนิคการบรรเลงเชลโลในสมัยบาโรกมาใช้เพื่อให้เกิดสำนวนเพลงตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการ ดังนั้นผู้บรรเลงเพลงนี้ จำเป็นต้องมีองค์ความรู้เกี่ยวกับความเป็นมาและประวัติของบทเพลง ลักษณะของเชลโลและคันชักที่ใช้ในสมัยบาโรก เทคนิคการบรรเลงเชลโลในสมัยบาโรก เอกลักษณ์และสังคีตลักษณ์ของบทเพลงเต้นรำที่ใช้บรรเลงในสมัยบาโรก อันเป็นความรู้เบื้องต้นสำหรับการประยุกต์การตีความบทเพลงให้ตรงกับความต้องการของผู้ประพันธ์ให้มากที่สุด ดังนั้นผู้วิจัยจึงเริ่มการศึกษาบทจากการหาหลักฐานที่บันทึกในตำราที่คาดว่าสามารถนำข้อมูลที่เกี่ยวข้องมาเป็นแหล่งค้นคว้าศึกษางานวิจัย 9 ประเด็น ดังนี้

2.1 ประวัติบทเพลง

2.2 สังคีตลักษณ์และโครงสร้างของเพลงสวีท

2.3 วิโอลอนเชลโลและคันชักในสมัยบาโรก

2.4 เทคนิคการบรรเลงเชลโลในสมัยต้นศตวรรษที่ 18

2.5 การควบคุมเสียง (Articulation) ด้วยคันชักในดนตรีสมัยบาโรก

2.6 การประดับโน้ต (Ornamentation)

2.7 การทำเสียงสั่น (Vibrato)

2.8 ความเข้มเสียง (Dynamic)

2.9 การปฏิบัติโน้ตคอร์ด

## 2.1 ประวัติบทเพลง

ระหว่างปี ค.ศ. 1717 ถึง 1723 ขณะที่โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค ถูกว่าจ้างให้ดำรงตำแหน่งเป็นผู้อำนวยการดนตรี (Kapellmeister) ของวังเจ้าชายเลโอโพลด์แห่งเมืองโคเทน Cöthen (Leopold, Prince of Anhalt- Cöthen) (บางตำราสะกดว่า Köthen) ประเทศเยอรมันนี หน้าที่ของ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บาคในวังแห่งนี้ ไม่ได้เพียงแค่รับผิดชอบการบรรเลงให้พิธีในโบสถ์ของวังเท่านั้น แต่ยังต้องรับผิดชอบในการประพันธ์เพลงสำหรับการบรรเลงวงดุริยางค์ของวังที่มีนักดนตรีที่มีฝีมือชั้นยอดอยู่จำนวนมาก ขณะที่บาคทำงานในเมืองโคเทน นอกจากจะเป็นช่วงเวลาที่บาคได้รับค่าตอบแทนสูงมากแล้ว บาคยังมีเวลาค้นคว้าการประพันธ์เพลงเดี่ยวให้กับเครื่องดนตรีต่าง ๆ เช่น บทเพลงชุดโซนาตาและปาร์ติตาสำหรับเดี่ยวไวโอลิน บทเพลงชุด The Well-Tempered Clavier ชุดที่ 1 รวมถึงเพลงชุด แบรนเดนเบิร์ก คอนแชร์โต (Brandenburg Concertos) จำนวน 6 บท รวมถึงการประพันธ์บทเพลงสวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลอีก 6 บท (The 6 Unaccompanied Cello Suites) บาคได้กำหนดชื่อบทเพลงเดี่ยวเชลโล เป็นภาษาอิตาลีไว้ว่า “Suites a Violoncello solo senza Basso” ซึ่งหมายถึงบทเพลงชุดสำหรับเดี่ยวเชลโลโดยไม่มีแนวเบสจำนวน 6 บท บทเพลงทั้ง 6 บทนี้ เป็นบทเพลงเดี่ยวเชลโลที่สำคัญที่สุดบทหนึ่งที่ผู้แสดงและผู้เรียนเชลโลตั้งแต่ชั้นกลางขึ้นไปต้องศึกษา (Winold, 2007, p. 3)

บาคประพันธ์บทเพลงเดี่ยวสำหรับเครื่องสายที่ใช้คันชักไว้ทั้งสิ้น 12 บท แบ่งเป็นบทเพลงชุดเดี่ยวไวโอลินคือ โซนาตาและปาร์ติตาสำหรับเดี่ยวไวโอลิน (Sonatas and Partitas for Solo Violin) จำนวน 6 บท และบทเพลงชุดสวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลจำนวนอีก 6 บท แม้ว่าจะมีการจัดเรียงลำดับ การประพันธ์โดยการรวบรวมผลงานการประพันธ์ของบาคจากนักวิชาการทางดนตรีชาวเยอรมัน โวล์ฟกัง ชมีเดอร์ (Wolfgang Schmieder, ค.ศ. 1901-1990) ด้วยวิธีจัดเรียงกลุ่มบทเพลงของบาค โดยใช้คำว่า Bach Werke Vezeichnis (BWV) ซึ่งมีความหมายว่ากลุ่มผลงานการประพันธ์ของบาค ชมีเดอร์ได้จัดกลุ่มผลงานดนตรีประเภทดนตรีเชมเบอร์ของบาคให้อยู่ใน BWV ลำดับที่ 1000 ถึง 1040 โดยเรียงลำดับให้เพลงชุดโซโนตาและปาร์ติตาสำหรับไวโอลินอยู่ในลำดับ BWV 1001-1006 ซึ่งเป็นลำดับที่น่าจะประพันธ์ก่อนเพลงชุดสวีทสำหรับเดี่ยวเชลโล แม้ไม่มีหลักฐานที่ชัดเจนในลำดับการประพันธ์ที่แท้จริงของผู้ประพันธ์ก็ตาม แต่เมื่อผู้เชี่ยวชาญทางดนตรีของบาค (Scholar) ได้ตรวจทานและวิเคราะห์สำนวนการประพันธ์เพลงชุดทั้งสองในภายหลังแล้ว มีความเชื่อว่า บาคน่าจะประพันธ์บทเพลงชุดสวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลก่อนการประพันธ์เพลงชุดโซนาตาและปาร์ติตาสำหรับเดี่ยวไวโอลิน ดังนั้นมีความเป็นไปได้ที่บาคได้เริ่มการประพันธ์บทเพลงชุดสวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลก่อนปี ค.ศ. 1720 ซึ่งเป็นปีที่บาคได้ประพันธ์โซนาตาและปาร์ติตาสำหรับเดี่ยวไวโอลิน (Schwemer, 2000, p. 9)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

อย่างไรก็ตาม มีความเป็นไปได้สูงที่บทเพลงชุดสวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลทั้ง 6 บท ไม่ได้เป็นบทประพันธ์ที่ประพันธ์อย่างต่อเนื่องจนจบทั้ง 6 บทในระยะเวลาเดียวกัน โดยเฉพาะชุดสวีทบทที่ 4 และบทที่ 6 เมื่อสำรวจลีลาและสำนวนดนตรี พบว่ามีความแตกต่างทางจากสวีทสามบทแรกอย่างมาก โดยมีลีลาทำนองที่มีการประพันธ์ให้บรรเลงด้วยความรวดเร็ว มีการให้บรรเลงในลักษณะคอร์ดที่ประกอบด้วยโน้ต 3 ถึง 4 ตัวขึ้นไป คล้ายลักษณะการประพันธ์บทเพลงโซนาตาและปาร์ติตาสำหรับเดี่ยวไวโอลิน ที่ใช้โน้ตเป็นคอร์ดที่ต้องบรรเลงพร้อมกันแทนการใช้อาร์เปโจ (Arpeggio) โดยเฉพาะเพลงสวีทบทที่ 6 นั้น บาคได้ประพันธ์โดยเจาะจงให้ใช้เชลโล 5 สาย หรือที่เรียกว่า “วิโอลอนเชลโล ปิโคโล” (Violoncello Piccolo) อันเป็นเครื่องดนตรีที่ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่ โดยบาคได้เจาะจงเลือกใช้วิโอลอนเชลโล ปิโคโล 5 สายมาบรรเลงในเพลงคันตาตา (Cantata) ที่ประพันธ์ขึ้น ในปี ค.ศ. 1724 ดังนั้นจึงเป็นไปได้ว่า บาคอาจประพันธ์เพลง สวีทบทที่ 4 และ 5 หลังการประพันธ์เพลงโซนาตาและปาร์ติตา และประพันธ์บทที่ 6 ภายหลังปีจากปี ค.ศ. 1724 หลังจากประพันธ์เพลงคันตาตา ซึ่งเป็นช่วงเวลาหลังจากออกจากตำแหน่งผู้อำนวยการดนตรีของวังเจ้าชายเลโอโพลด์ และบาคได้ย้ายไปทำงานที่เมืองไลพ์ซิก (Leipzig) จึงอาจสรุปได้ว่า มีความเป็นไปได้ที่บาคได้ประพันธ์บทเพลงสวีทหมายเลข 6 ขณะทำงานที่เมืองไลพ์ซิก (Schwemer, 2000, p. 90) แม้จะไม่เป็นที่แน่ชัดว่าบาคมีจุดประสงค์อะไรสำหรับการประพันธ์เพลงเดี่ยวเครื่องสาย แต่มีการคาดเดากันในหมู่นักวิชาการดนตรีว่าน่าจะเป็นบทเพลงประพันธ์ที่ประพันธ์สำหรับนักดนตรีเครื่องสายคนใดคนหนึ่งที่มีความสามารถสูง

เมื่อบาคเสียชีวิตลงในปี ค.ศ. 1750 นับเป็นการสิ้นสุดของดนตรีสมัยบาโรกและก้าวเข้าสู่ดนตรีสมัยคลาสสิก ชื่อเสียงและผลงานการประพันธ์ของบาคเริ่มเสื่อมความนิยมและถูกลืมเลือนหายไป หลังจากนั้นเป็นเวลามากกว่า 70 ปี ในปี ค.ศ. 1823 เฟลิกซ์ เมนเดลโซน (Felix Mendelssohn, ค.ศ. 1809 – 1847) นักประพันธ์เพลงชาวเยอรมันได้รื้อฟื้นนำผลงานของบาคมาเผยแพร่ให้เป็นที่นิยมในประเทศเยอรมันนีอีกครั้งหนึ่ง ในปี ค.ศ. 1825 ได้มีการตีพิมพ์บทเพลงชุดสวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลเพื่อออกจำหน่ายเผยแพร่ขึ้นครั้งแรก แต่บทเพลงก็ยังไม่เป็นที่รู้จักในหมู่ผู้ฟังดนตรีทั่วไป มีเพียงแค่นักเชลโลไม่กี่คนที่ใช้บทเพลงนี้เป็นเพียงบทฝึกหัดใช้ฝึกซ้อมเทคนิคการบรรเลงเชลโลเท่านั้น จนกระทั่งในปี ค.ศ. 1889 ปาโบล คาซัลส์ (Pablo Casals, ค.ศ. 1876 - 1973) นักเชลโลชาวคาตาลัน (สเปน) ในวัย 13 ปี ได้เข้าไปในร้านขายโน้ตมือสองพร้อมบิดา และได้ค้นพบฉบับตีพิมพ์นี้ จึงได้ซื้อมาและทำการฝึกหัดอย่างจริงจัง คาซัลส์มีความหลงรักในบทเพลงชุดนี้ และคิดว่าบทเพลงนี้มีคุณค่าทางดนตรีอย่างมาก ไม่ควรนำมาใช้เป็นเพียงแค่เป็นบทฝึกหัดของเชลโลเพียงอย่างเดียว แต่บทเพลงนี้เปี่ยมด้วยคุณค่าทางดุริยางคศิลป์ที่สมบูรณ์แบบ เหมาะที่จะใช้บรรเลงในห้องแสดงดนตรีเพื่อให้ผู้ฟัง

คนอื่นได้ชื่นชมความสวยงามนี้ด้วยเช่นกัน คาซัลส์จึงใช้เวลาฝึกหัดบทเพลงสวีททั้ง 6 บทนี้ถึง 12 ปี ก่อนจะนำบทเพลงนี้ออกแสดงในคอนเสิร์ตของตนตามสถานที่ต่าง ๆ และนำบทเพลงนี้ทำการบันทึกเสียงเป็นแผ่นเสียงออกจำหน่ายเป็นครั้งแรกในปี ค.ศ. 1936 จนเริ่มเป็นที่รู้จักของผู้ฟังดนตรีเพิ่มขึ้นอย่างมาก เมื่อบทเพลงชุดสวีทนี้ถูกเผยแพร่ออกไป ทำให้นักประพันธ์เพลงสำคัญในต้นศตวรรษที่ 20 หลายคน ให้ความสนใจในการประพันธ์เพลงเดี่ยวเชลโลมากขึ้น เช่น โซลทาน โคดาย (Zoltan Kodaly, ค.ศ. 1882 - 1967) นักประพันธ์เพลงชาวฮังการีได้ประพันธ์เพลงโซนาตาสำหรับเดี่ยวเชลโลขึ้นในปี ค.ศ. 1915 และในปีเดียวกัน แมกซ์ เรเกอร์ (Max Reger, ค.ศ. 1873 – 1916) นักประพันธ์เพลงชาวเยอรมันได้ประพันธ์บทเพลงสวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลไว้อีก 3 บท บทเพลงทั้งสองกลายเป็นผลงานการประพันธ์สำหรับเดี่ยวเชลโลที่สำคัญลำดับถัดมา หลังจากไม่มีการประพันธ์เพลงเดี่ยวเชลโลต่อจากบทเพลง สวีทของบาคเกือบสองร้อยปี และภายหลังจึงมีผลงานการประพันธ์สำหรับเดี่ยวเชลโลจากครึ่งหลังของศตวรรษที่ 20 ตามมาอีกจำนวนหนึ่ง ตัวอย่างเช่น ผลงานเพลงชุดสวีทสำหรับเดี่ยวเชลโล 3 บทของเบนจามิน บริตเทน (Benjamin Britten, ค.ศ. 1913 - 1976) นักประพันธ์เพลงชาวอังกฤษ เป็นต้น ซึ่งผลงานการประพันธ์เหล่านี้ได้หลักแนวคิดจากบทเพลงสวีทของบาคทั้งสิ้น (Winold, 2007, p. 4)

แม้ว่าบาคตั้งใจประพันธ์เพลงสวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลทั้ง 6 บทโดยไม่มีเครื่องดนตรีอื่นบรรเลงประกอบก็ตาม แต่ยังมีนักประพันธ์เพลงรุ่นหลังหลายท่านเห็นคุณค่าของบทเพลง และได้พยายามประพันธ์และตีพิมพ์โน้ตเปียโนเพื่อบรรเลงประกอบทำนองจากสวีททั้ง 6 บทนี้ เช่น นักประพันธ์เพลงและผู้อำนวยเพลงชาวเยอรมัน เฮอมันน์ แกรดีเนอร์ (Hermann Graedener, ค.ศ. 1844 – 1929) และ โรเบิร์ต ชูมันน์ (Robert Schumann, ค.ศ. 1810 - 1856) นักประพันธ์เพลงชาวเยอรมันจากสมัยโรแมนติก

ปัจจุบัน เพลงชุดสวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลของบาค จัดเป็นผลงานเดี่ยวเชลโลที่สำคัญที่นักเชลโลทุกคนควรศึกษา เมื่อศึกษาวิธีการบรรเลงจนถึงระดับชั้นกลางแล้ว จำเป็นต้องศึกษาทั้งเทคนิคการบรรเลงและการตีความบทเพลง โดยอาจเริ่มจากการศึกษาบทเพลงสวีทหมายเลข 1 หรือ 2 หรือ 3 เมื่อมีเทคนิคการบรรเลงขั้นสูงแล้ว ควรได้ศึกษาสวีทหมายเลข 4, 5 และ 6 เป็นลำดับต่อไป เพลงชุดสวีททั้ง 6 บทนี้ ยังคงถูกบรรเลงในงานแสดงเดี่ยวเชลโลทั่วโลก อีกทั้งมีการบันทึกเสียงเผยแพร่ บทเพลงอีกจำนวนมาก เป็นสิ่งยืนยันถึงความสำคัญของบทเพลงนี้ต่อผู้บรรเลงเชลโลได้เป็นอย่างดี

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

## 2.2 สังคีตลักษณ์และโครงสร้างของเพลงสวีท

เพลงประเภทเพลงสวีท เป็นเพลงบรรเลงประเภทเพลงชุด ใช้สำหรับเดี่ยวเครื่องดนตรี มีจำนวนท่อนหลายท่อน ส่วนใหญ่ประกอบด้วยท่อนที่เป็นลักษณะเพลงเต้นรำประเภทต่าง ๆ มีความนิยมประพันธ์กันมากในช่วงศวรรษที่ 18 นอกจากเพลงสวีทสำหรับเชลโลแล้ว บาคได้ประพันธ์เพลงประเภทเพลงสวีทให้กับเครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ดและไวโอลินด้วย เช่น เพลงอิงลิชสวีท (English Suite, BWV 806 – 811) จำนวน 6 บท และเพลงเฟรนช์สวีท (French Suite, BWV 812 – 817) จำนวน 6 บท สำหรับเดี่ยวฮาร์ปซิคอร์ด เพลงปาร์ติตา (Partita, BWV 825 – 830) สำหรับเดี่ยวเครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ดจำนวน 6 บท และเพลงโซนาตาและปาร์ติตาสำหรับเดี่ยวไวโอลิน (BWV 1001 – 1006) อีก 6 บท

เพลงประเภทเพลงสวีท หมายถึงบทเพลงชุด เป็นบทเพลงที่นิยมประพันธ์ในสมัยบาโรก ประกอบด้วยท่อนเพลงหลายท่อน แต่ละท่อนมักอยู่ในกุญแจเสียงเดียวกัน แต่มีลักษณะจังหวะ อัตราความเร็ว และมักเป็นลีลาเพลงเต้นรำที่แตกต่างกัน จัดอยู่ในสังคีตลักษณ์หลายท่อน (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554, น. 366) ลีลาเพลงเต้นรำที่นำมาใช้ประกอบเป็นเพลงสวีทในสมัยบาโรกตอนต้นและสมัยก่อนบาโรก มักเป็นเพลงเต้นรำแบบโบราณที่เริ่มเสื่อมความนิยมลงตั้งแต่ปลายศตวรรษที่ 16 เมื่อเข้าสู่ศตวรรษที่ 17 เพลงเต้นรำที่เสื่อมความนิยมเหล่านี้ ถูกนำมาเป็นแบบแผนการประพันธ์ให้บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีต่าง ๆ เพื่อรักษาเอกลักษณ์เด่นของเพลงเต้นรำไม่ให้สูญหาย โดยเฉพาะการรักษาเอกลักษณ์ด้านจังหวะต่าง ๆ เอาไว้ โดยไม่มีจุดประสงค์เพื่อใช้บรรเลงประกอบการเต้นรำอีกต่อไป แรกเริ่ม ไม่มีกฎหรือบทบัญญัติตายตัวสำหรับจำนวนท่อนของเพลงเต้นรำและลำดับของท่อนในบทเพลงสวีท เมื่อถึงกลางศตวรรษที่ 18 เริ่มมีการบัญญัติประเภทและลำดับบทเพลงเต้นรำที่ประกอบเป็นเพลงสวีทจากนักประพันธ์เพลงสมัยบาโรกในประเทศเยอรมันนี โดยมีการกำหนดมาตรฐานสำหรับเพลงสวีทให้มีเพลงเต้นรำหลักอย่างน้อย 4 ประเภท คือ อัลเลอมานด์ (Allemande) คูรานต์ (Courante) ซาราบานด์ (Sarabande) และจีก (Gigue) (Schwemer, 2000, p. 12)

ถ้าพิจารณาเปรียบเทียบบทเพลงประเภทเพลงสวีทที่บาคประพันธ์สำหรับเดี่ยวเครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ด เช่น อิงลิชสวีทและเฟรนช์สวีท เมื่อนำมาเทียบกับบทเพลงสวีทสำหรับเดี่ยวเชลโล ทั้ง 6 บท พบว่า มีการเรียงลำดับของท่อนเพลงเต้นรำที่เหมือนกันตามมาตรฐานที่มีการบัญญัติไว้เมื่อกลางศตวรรษที่ 18 แต่บาคผู้ประพันธ์ได้เพิ่มโครงสร้างของสวีทแต่ละบทจาก

มาตรฐานที่มีเพียง 4 ท่อน ให้มีท่อนเพิ่มเป็น 6 ท่อน โดยกำหนดให้มีบทบรรเลงนำ (Prelude) ตามด้วยท่อนเพลงเต้นรำหลักตามแบบแผนที่กำหนดไว้จำนวนอีก 4 ท่อน เริ่มจากบทบรรเลงนำ จากนั้นตามด้วยเพลงเต้นรำ อัลเลอมานด์ คูรานต์ ซาราบานด์ และจีก นอกจากนี้ บาคยังใส่ท่อนเต้นรำขนาดเล็กแทรกระหว่างท่อนซาราบานด์และจีก ทำหน้าที่คล้ายเป็นบทเพลงคั่นการแสดง เหมือนเพลงประเภทอินแตร์เมดโส (Intermezzo) ที่ใช้บรรเลงคั่นระหว่างฉากในอุปรากร เพื่อให้มีการเปลี่ยนฉากหรือพักการร้อง ทำให้เกิดเป็นเพลงสวีทขนาดยาวมากขึ้น มีทั้งสิ้น 6 ท่อน

บาคได้เลือกแต่งบทเพลงเต้นรำขนาดเล็กคือมินูเอ็ต (Minuet) แทรกในสวีทหมายเลข 1 และ 2 อีกทั้งใช้เพลงเต้นรำบูเร (Bourree) แทรกในสวีทหมายเลข 3 และ 4 ส่วนสวีทหมายเลข 5 และ 6 ใช้เพลงกาวอต (Gavotte) เป็นท่อนเต้นรำที่แทรกอยู่ระหว่างท่อนซาราบานด์และจีก สวีททุกบท จะเริ่มด้วยบทบรรเลงนำ ที่มีสังคีตลักษณ์อิสระ ไม่มีแบบแผน การมีบทบรรเลงนำก่อนเข้าสู่ชุดเพลงเต้นรำ เป็นที่นิยมไปทั่วประเทศเยอรมันนี ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากความนิยมในการประพันธ์จากนักประพันธ์เพลงฝรั่งเศส เมื่อบาคได้วางรูปแบบเพลงสวีทให้มีมาตรฐานใหม่ เป็นเพลงชุดมีจำนวน 6 ท่อน ทำให้บทเพลงนี้เป็นบทเพลงที่มีสังคีตลักษณ์โดดเด่น กลายเป็นรูปแบบสังคีตลักษณ์สำหรับเพลงสวีทสำหรับคีตกวีในสมัยต่อมา (Schwemer, 2000, p. 12)

แม้ว่าบาคประพันธ์เพลงเต้นรำตามลักษณะมาตรฐานเพลงเต้นรำในอดีต แต่ไม่มีจุดประสงค์เพื่อนำไปใช้ประกอบการเต้นรำ บาคได้ใช้บุคคลิกและเอกลักษณ์ของเพลงเต้นรำแต่ละประเภทเป็นบรรทัดฐานในการประพันธ์ ดังนั้นความรู้และความเข้าใจลักษณะเพลงเต้นรำทุกประเภทที่ใช้ในเพลงสวีท จึงมีความสำคัญสำหรับผู้บรรเลงบทเพลงเป็นอย่างยิ่ง บทเพลงสวีทแต่ละบทสำหรับบรรเลงเดี่ยวเชลโล ประกอบด้วยท่อนทั้งหมด 6 ท่อน ดังนี้

### 2.2.1 **บทบรรเลงนำ** (Prelude)

คำว่า Prelude มีรากศัพท์มาจากภาษาฝรั่งเศส หมายถึง บทบรรเลงเครื่องดนตรีเพื่อเป็นการเกริ่นนำก่อนเข้าสู่เนื้อหาหลัก ในศตวรรษที่ 17 นิยมบรรเลงบทบรรเลงนำด้วยวิธีการด้นสด (Improvisation) เมื่อเข้าสู่ศตวรรษที่ 18 จึงเริ่มมีการประพันธ์โดยกำหนดโน้ตให้ผู้บรรเลงต้องปฏิบัติตาม แต่บทบรรเลงนำยังไม่มีสังคีตลักษณ์ที่ตายตัว เปิดให้ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์บทบรรเลงนำได้อย่างอิสระ บทบรรเลงนำสำหรับเพลงสวีททำหน้าที่คล้ายบทโหมโรง (Overture) ก่อนการแสดง สำหรับผู้บรรเลงนั้น การบรรเลงบทบรรเลงนำจึงเป็นการอุ่นร่างกาย (Warm Up) ให้เกิด

ความพร้อมก่อนการบรรเลงบทเพลงหลัก อีกทั้งเป็นโอกาสตรวจตราความพร้อม ความสมบูรณ์ของเครื่องดนตรี และยังเป็นการแจ้งให้ผู้ฟังการแสดงได้ทราบว่ากำลังจะมีการแสดงเกิดขึ้นอีกด้วย (Schwemer, 2000, p. 12) รูปแบบในการประพันธ์บทบรรเลงนำสำหรับเพลงสวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลของบาค สามารถแบ่งได้เป็น 3 รูปแบบ คือ

1) รูปแบบอาร์เปโจ (Arpeggio) และบันไดเสียง (Scale)

เป็นบทบรรเลงนำที่ใช้ลักษณะการประพันธ์ด้วยอาร์เปโจและบันไดเสียงเป็นหลัก เน้นการซ้ำรูปแบบจังหวะเดิมและซ้ำกลุ่มโน้ตเดิมหลายครั้ง ให้ผู้บรรเลงได้ใช้ความสามารถในลักษณะยอดนักดนตรี (Virtuosity) ในการบรรเลง เช่น แสดงความคล่องตัว สามารถบรรเลงกลุ่มโน้ตสายควบ (Bariolage) และแสดงความสามารถในการตีความบทเพลง บทบรรเลงนำที่ปรากฏอยู่ในบทเพลงสวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลที่อยู่ในลักษณะเช่นนี้ ได้แก่บทบรรเลงนำจากสวีทหมายเลข 1 หมายเลข 3 หมายเลข 4 และหมายเลข 6

2) รูปแบบทำนองคล้ายบทเพลงร้อง

เป็นลักษณะการประพันธ์ที่เป็นทำนอง ไม่เน้นการใช้อาร์เปโจหรือบันไดเสียงซ้ำรูปแบบจังหวะเดิมหลายครั้ง แต่ใช้ลักษณะการลื่นไหลของทำนองเหมือนบทเพลงร้อง บทบรรเลงนำที่อยู่ในลักษณะนี้คือบทบรรเลงนำจากสวีทหมายเลข 2

3) การใช้เทคนิคฟิวก์ (Fugue)

ในการประพันธ์ บาคได้ใช้เทคนิคการประพันธ์ฟิวก์สำหรับบทบรรเลงนำจากสวีทหมายเลข 5 โดยเริ่มต้นบทบรรเลงนำด้วยทำนองที่คล้ายการด้นสด (Improvisation) ก่อนการเริ่มต้นทำนองฟิวก์ (Schwemer, 2000, p. 12)

### 2.2.2 อัลเลอมานด์ (Allemande)

คำว่าอัลเลอมานด์มาจากภาษาฝรั่งเศส มีความหมายว่า “เยอรมัน” ซึ่งอีกนัยหนึ่งหมายถึงเพลงเต้นรำของเยอรมันที่มีจังหวะและทำนองที่หนักแน่น มั่นคง เคร่งขรึม แต่ไม่เร่งรีบ อัลเลอมานด์เป็นบทเพลงที่ใช้เต้นรำตั้งแต่ศตวรรษที่ 16 เมื่อถึงปลายสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการ (Renaissance) การเต้นอัลเลอมานด์เริ่มเสื่อมความนิยมลง กลายเป็นท่อนเต้นรำสำหรับบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี มีความนิยมประพันธ์และบรรเลงกันมากในสมัยบาโรก อัลเลอมานด์ส่วนใหญ่มี

อัตราความเร็วปานกลาง เทียบเท่าจังหวะการเดินอย่างปรกติ และอยู่ในอัตราจังหวะสอง (Duple Time) ที่ไม่มีจังหวะขัด (Syncopation) แต่มีเอกลักษณ์สำคัญคือ ทำนองของอัลเลอมานด์จะเริ่มด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นจำนวน 1 ถึง 3 ตัวเป็นจังหวะยก (Upbeat) การประพันธ์เพลงสวีทในสมัยบาโรกจะใช้ท่อนอัลเลอมานด์ เป็นเพลงเต้นรำท่อนแรก

ตัวอย่างที่ 2.1 ลักษณะจังหวะเพลงเต้นรำอัลเลอมานด์

ที่มา: Ritchie, 2016, p. 10

ลักษณะท่อนอัลเลอมานด์ในบทเพลงสวีทสำหรับเดี่ยวเชลโล แบ่งได้เป็น 2 ลักษณะ คือ ลักษณะค่อนข้างร่าเริงโดยมีความเร็วปานกลาง ได้แก่สวีทหมายเลข 1 จนถึงหมายเลข 5 ส่วนสวีทหมายเลข 6 จะมีบุคลิกตรงกันข้าม มีความสงบและมีจังหวะที่ช้า (Schwemer, 2000, p. 12)

### 2.2.3 คูรานต์ (Courante)

คูรานต์เป็นคำจากภาษาฝรั่งเศส มาจากคำว่า “Courir” และภาษาอิตาลี “Correre” หมายถึง การวิ่ง (To Run) คูรานต์เป็นเพลงเต้นรำที่มี 3 จังหวะ มีเครื่องหมายประจำจังหวะที่มีอัตราจังหวะสาม เกิดขึ้นตั้งแต่ปลายศตวรรษที่ 16 จนถึงสมัยต้นบาโรก การเต้นแบบคูรานต์จึงเริ่มเสื่อมความนิยมลง ลักษณะการเต้นคูรานต์จะมีความรวดเร็วทั้งการวิ่งและก้าวกระโดด เมื่อถึงกลางศตวรรษที่ 17 คูรานต์ได้แยกออกเป็นสองแบบคือ แบบฝรั่งเศส “Courante” มีเครื่องหมายประจำจังหวะที่มีอัตราจังหวะสาม (Triple Time) ที่มีความซับซ้อน เช่น เครื่องหมายประจำจังหวะ 3/2 หรือ 6/4 มีความเร็วปานกลางไปถึงค่อนข้างเร็ว และแบบอิตาลี “Corrente” มีความเร็วมากกว่าแบบฝรั่งเศสและมีอัตราจังหวะสาม แต่มีเครื่องหมายประจำจังหวะที่ไม่ซับซ้อน เช่น 3/4 หรือ 3/8 คูรานต์ทั้งแบบฝรั่งเศสและอิตาลีจะเริ่มทำนองด้วยจังหวะยก ซึ่งเป็นเอกลักษณ์สำคัญของคูรานต์

ตัวอย่างที่ 2.2 ลักษณะจังหวะเพลงเต้นรำคูรานต์

ที่มา: Ritchie, 2016, p. 11

แม้ว่าบทเพลงสวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลของบาคนี้ ตามหลักฐานการคัดลอกโน้ตที่หลงเหลืออยู่ทั้ง 4 ฉบับ ใช้ชื่อตามแบบภาษาฝรั่งเศสคือ Courante และฉบับตีพิมพ์ครั้งแรก (ฉบับ E) ได้ใช้ชื่อตามภาษาอิตาลี (Corrente) ก็ตาม บาคได้ประพันธ์โดยเลือกใช้คูรานต์ทั้งแบบฝรั่งเศส คือคูรานต์จาก สวีทหมายเลข 5 และแบบอิตาลี คือคูรานต์จากสวีทหมายเลข 1, 2, 3 และ 6) ส่วนคูรานต์จากสวีทหมายเลข 4 นั้น ไม่เป็นฝั่งใดฝั่งหนึ่งอย่างแน่ชัด เนื่องจากมีลักษณะของโน้ตเขบ็ตชั้นเดียวและเขบ็ตสองชั้นสลับไปมา เป็นรูปแบบผสมระหว่างแบบฝรั่งเศสและแบบอิตาลี (Schwemer, 2000, p. 13)

2.2.4 **ซาราบานด์** (Sarabande)

ซาราบานด์เป็นเพลงเต้นรำที่มีจังหวะช้าที่สุดในกลุ่มเพลงเต้นรำจากเพลงสวีท เป็นจังหวะช้าอย่างเคร่งขรึมคล้ายการลากขาก้าวเดินอย่างช้าในอัตราจังหวะสาม มีต้นกำเนิดเกิดขึ้นที่ประเทศสเปน และได้เผยแพร่เข้าสู่ราชสำนักฝรั่งเศสราวศตวรรษที่ 16 ซาราบานด์ได้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของบทเพลงสวีทสำหรับบรรเลงเครื่องดนตรีในราวปี ค.ศ. 1630 เมื่อเข้าสู่สมัยบาโรก ซาราบานด์มีอัตราจังหวะในลักษณะ 3/4 หรือ 3/2 และมีเอกลักษณ์ที่การเน้นจังหวะที่ 2 ตามขั้นตอนของการเต้นรำแบบซาราบานด์

ลักษณะจังหวะที่พบบ่อยสำหรับการประพันธ์ซาราบานด์ในสมัยบาโรกคือ โน้ตตัวดำประจุด (Dotted Quarter-notes) ตามด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น มักไม่พบกลุ่มโน้ตที่มีความรวดเร็ว ซาราบานด์ในบทเพลงสวีททั่วไป มักบรรเลงก่อนท่อนจีก (Gigue) ที่มีความรวดเร็วเพื่อให้เกิดความแตกต่างด้านความเร็วและบรรยากาศ แต่สำหรับบทเพลงสวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลนั้น บาคได้ประพันธ์ชุดเพลงเต้นรำขนาดเล็กแทรกระหว่างท่อนซาราบานด์และจีก (Schwemer, 2000, p. 13)

ตัวอย่างที่ 2.3 ลักษณะจังหวะเพลงเต้นรำซาราบานด์

ที่มา: Markevitch, 1989, p. 18

### 2.2.5 ท่อนเต้นรำแทรกในลักษณะอื่น

ท่อนเต้นรำแทรกระหว่างท่อนเต้นรำหลักนี้ บาคเลือกใช้เพลงเต้นรำที่มีลักษณะลีลาที่เรียกว่า “กาลองต์” (Galant) ซึ่งหมายถึงดนตรีที่ฟังสบาย ไม่มีเนื้อหาที่จริงจังหรือเข้มข้น ไม่มีการใช้โน้ตประดับอย่างวิจิตร ดนตรีที่มีลีลากาลองต์ เริ่มนิยมประพันธ์มากขึ้นช่วงปลายสมัยบาโรก มีลักษณะตรงข้ามกับเพลงสมัยบาโรกส่วนใหญ่ที่มีหลายแนวในลักษณะซับซ้อน ตัวอย่างดนตรีกาลองต์ที่นิยมประพันธ์ในสมัยบาโรก ได้แก่ แอร์ (Air) บูเร (Bourree) กาวอต (Gavotte) มินูเอ็ต (Minuet) ชาโคน (Chaconne) ปัสซาคาเกลีย (Passacaglia) เป็นต้น เพลงเต้นรำลีลากาลองต์ที่บาคนำมาแทรกอยู่ระหว่างท่อนซาราบานด์และจีก บาคได้เลือกใช้มินูเอ็ตสำหรับสวิทหมายเลข 1 และ 2 ส่วนสวิทหมายเลข 3 และ 4 ได้ใช้ท่อนบูเร นอกจากนี้ยังใช้ท่อนกาวอตสำหรับสวิทหมายเลข 5 และ 6

ท่อนเต้นรำทั้ง 3 ประเภทที่บาคได้เลือกเป็นท่อนเต้นรำแทรก บาคได้แบ่งท่อนเต้นรำเหล่านี้เป็นสองส่วน คือส่วนที่ 1 และ 2 โดยให้มีความแตกต่างทางดนตรีสำหรับส่วนที่ 1 และ 2 เช่น ความแตกต่างทางบันไดเสียงระหว่างเมเจอร์กับไมเนอร์ หรือการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) เสียงสั้นกับเสียงยาว เป็นต้น เมื่อผู้บรรเลงบรรเลงส่วนที่ 1 และ 2 จบแล้ว ต้องย้อนกลับไปบรรเลงส่วนที่ 1 จนจบอีกครั้ง (Schwemer, 2000, p. 13)

บาคเลือกประพันธ์บทเพลงเต้นรำที่มีลีลากาลองต์ 3 แบบ นำมาใช้เป็นท่อนเต้นรำแทรกในบทเพลงสวิทสำหรับเดี่ยวเชลโล ได้แก่ มินูเอ็ต บูเร และกาวอต มีรายละเอียดของท่อนเต้นรำดังนี้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

1) มินูเอ็ต (Minuet)

มินูเอ็ตเป็นประเภทเพลงเต้นรำพื้นเมืองของฝรั่งเศสที่มีมาตั้งแต่ต้นศตวรรษที่ 17 มีอัตราจังหวะสาม มีความเร็วปานกลาง และมีความยาวไม่มากมินูเอ็ตเป็นเพลงเต้นรำเพียงแบบเดียวในบทเพลงสวีทที่ยังคงนิยมใช้เต้นรำกันอยู่ในสมัยของบาค และเสื่อมความนิยมลงภายหลังช่วงปลายศตวรรษที่ 18 บาคได้ใช้มินูเอ็ตเป็นท่อนเต้นรำแทรกสำหรับสวีทหมายเลข 1 และ 2 โดยกำหนดให้มินูเอ็ต II มีกุญแจเสียงร่วม (Relative Key) กับ มินูเอ็ต I (Schwemer, 2000, p. 13)

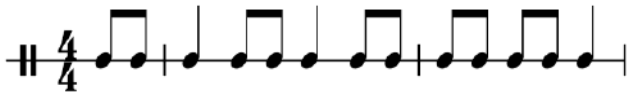
**ตัวอย่างที่** 2.4 ลักษณะจังหวะเพลงเต้นรำมินูเอ็ต

ที่มา: Ritchie, 2016, p. 13

2) บูเร (Bourree)

บูเร เป็นประเภทเพลงเต้นรำฝรั่งเศสในศตวรรษที่ 17 ในอัตราจังหวะสอง มีลีลาสนุกสนานและค่อนข้างรวดเร็วเล็กน้อย มักเริ่มด้วยจังหวะยก มีประโยคเพลง (Phrase) 4 ห้องต่อหนึ่งประโยค ทำนองของบูเร ไม่ฉูดฉาดหรือหวือหวารุนแรง แต่เต็มไปด้วยความราบเรียบ สงบ บาคได้ใช้บูเรเป็นท่อนเต้นรำแทรกสำหรับสวีทหมายเลข 3 และ 4 (Schwemer, 2000, p. 14)

**ตัวอย่างที่** 2.5 ลักษณะจังหวะเพลงเต้นรำบูเร



ที่มา: Ritchie, 2016, p. 14

3) กาวอต (Gavotte)

กาวอตเป็นประเภทเพลงเต้นรำในราชสำนักฝรั่งเศสตั้งแต่ศตวรรษที่ 16 ในจังหวะธรรมดาหรือ 4/4 ด้วยความเร็วปานกลาง ลักษณะการเต้นกาวอตมีความสง่างามคล้ายการเดิน

เอกลักษณ์สำคัญของเพลงกาวอตคือการเริ่มบทเพลงด้วย จังหวะยก ตามปรกติจะเริ่มจังหวะยกจากจังหวะที่ 3 ด้วยโน้ตตัวดำ 2 ตัว หรือเขบ็ตหนึ่งชั้น 2 ตัว บาคได้ใช้กาวอตเป็นท่อนเต้นรำแทรกสำหรับบทสวีทหมายเลข 5 และ 6 (Schwemer, 2000, p. 14)

ตัวอย่างที่ 2.6 ลักษณะจังหวะเพลงเต้นรำกาวอต

ที่มา: Ritchie, 2016, p. 12

2.2.6 **จีก** (Gigue)

จีกเป็นประเภทของเพลงเต้นรำโบราณในลีลาที่รวดเร็ว สนุกสนาน มักอยู่ในอัตราจังหวะสองผสม (Compound Duple Time) หรืออัตราจังหวะสาม มีการใช้จังหวะประจุดเป็นเอกลักษณ์สำคัญ มีกำเนิดในประเทศอังกฤษ เรียกการเต้นจีก ว่า “Jig” การเต้นจีกเป็นการเต้นรำแบบกระโดดตามจังหวะโน้ตประจุด ราวปลายศตวรรษที่ 17 การเต้นจีกเริ่มไม่เป็นที่นิยม แต่รูปแบบของบทเพลงเป็นเพลงที่มีอัตราความเร็วสูง จึงกลายเป็นบทประพันธ์สำหรับเครื่องดนตรีเพื่อแสดงความสามารถของผู้บรรเลง

เมื่อจีกได้เริ่มเข้าสู่ประเทศฝรั่งเศส นักประพันธ์เพลงฝรั่งเศสมักเลือกใช้เครื่องหมายอัตราจังหวะ 6/4 หรือ 6/8 และใช้โน้ตประจุดบ่อยครั้งในการประพันธ์ โดยเรียกจีก ว่า Gigue แต่เมื่อจีกเข้าสู่ประเทศอิตาลีนั้น นักประพันธ์เพลงชาวอิตาลีได้เลือกใช้เครื่องหมายอัตราจังหวะเป็น 12/8 ใช้ค่าตัวโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นโดยไม่มีโน้ตประจุดเหมือนจีกของฝรั่งเศสที่ใช้โน้ตเขบ็ตชั้นเดียวและเขบ็ตสองชั้นเป็นหลัก เรียกการเต้นจีกของชาวอิตาลีว่า Giga เมื่อเปรียบเทียบจีกของทั้งสองประเทศพบว่า จีกของอิตาลีจะมีจังหวะที่เร็วกว่าจีกของฝรั่งเศสเล็กน้อย (Schwemer, 2000, p. 14)

ตัวอย่างที่ 2.7 ลักษณะจังหวะเพลงเต้นรำจีก

ที่มา: Ritchie, 2016, p. 12

เมื่อการเต้นจีกได้แพร่เข้าสู่ประเทศเยอรมันนี คีตกวีเยอรมันนิยมประพันธ์เพลงจีก ตามแบบชาวฝรั่งเศส ในบทเพลงสวีทสำหรับเดี่ยวเชลโล บาคได้เลือกใช้ชื่อเพลงจีกตามแบบฝรั่งเศส แต่ไม่ได้คงเอกลักษณ์ของจีกฝรั่งเศสที่มีโน้ตประจุดไว้ บาคได้เลือกใช้เอกลักษณ์ทำนองของจีกจากอิตาลีที่ประกอบไปด้วยโน้ตเขบ็ตชั้นเดียวและสองชั้นเป็นหลัก ทำให้ทำนองของจีกในสวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลมีความลื่นไหล มีอัตราจังหวะรวดเร็ว ยกเว้นสวีทหมายเลข 5 ในบันไดเสียง C ไมเนอร์ที่ประกอบด้วยโน้ตประจุดอย่างต่อเนื่องตลอดแทบทั้งเพลงตามแบบจีกของฝรั่งเศสที่มีความสุขุมช้าและสงบกว่าจีกแบบอิตาลี ทำให้จีกจากสวีทหมายเลข 5 มีบุคลิกที่เหมาะสมกับบันไดเสียงไมเนอร์ และตอบรับกับการขึ้นสายพิเศษที่เรียกว่า “สกอร์ดาตูรา” (Scordatura) ทำให้เสียงเชลโลมีเสียงต่ำและนุ่มลึกมากขึ้นกว่าปรกติ (Schwemer, 2000, p. 14)

## 2.3 วิโอลอนเชลโลและคันชักในสมัยบาโรก

เครื่องสายเสียงต่ำขนาดใหญ่มีมาตั้งแต่ในศตวรรษที่ 16 เรียกเครื่องสายชนิดนี้ว่า “เครื่องสายเสียงต่ำตระกูลไวโอลิน” (Bass Violin) เมื่อเข้าสู่ศตวรรษที่ 17 เครื่องสายเสียงต่ำตระกูลไวโอลินถูกพัฒนาให้มีขนาดเล็กลง จึงเกิดคำเรียกเครื่องดนตรีที่มีขนาดเล็กลงนี้ว่า “วิโอลอนเชลโล” (Violoncello) ซึ่งเป็นชื่อเต็มจากภาษาอิตาลีของเชลโลที่ใช้เรียกกันแพร่หลายในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 17 ในขณะนั้น ฝรั่งเศสยังคงเรียกเชลโลว่า เครื่องสายเสียงต่ำตระกูลไวโอลิน (Basse de violon) เมื่อเข้าสู่ครึ่งแรกของศตวรรษที่ 18 คำว่า วิโอลอนเชลโล กลายเป็นที่ยอมรับมากขึ้นในฝรั่งเศสและทั่วยุโรป (Stowell, 1999, p. 12)

ก่อนศตวรรษที่ 17 เครื่องสายเสียงต่ำตระกูลไวโอลินมีความแตกต่างกันทั้งรูปทรงและขนาด ผู้สร้างเครื่องดนตรีในแต่ละแคว้น แต่ละประเทศ ทำเครื่องดนตรีด้วยมาตรฐานที่ไม่เหมือนกัน ทำให้รูปทรงและขนาดมีความหลากหลายมาก เครื่องสายเสียงต่ำตระกูลไวโอลินในศตวรรษที่ 17

มีขนาดใหญ่ การบรรเลงต้องวางเครื่องดนตรีบนพื้นในแนวตั้ง ภายหลังได้ถูกพัฒนาให้มีขนาดเล็กลงเรื่อยมาเพื่อให้เกิดความสะดวกในการบรรเลงและขนย้าย จนกระทั่งเข้าสู่ต้นศตวรรษที่ 18 เมื่อเครื่องสายเสียงต่ำตระกูลไวโอลินถูกเปลี่ยนชื่อเป็นวิโอลอนเชลโล ตระกูลนักผลิตไวโอลินชาวอิตาลีตระกูลสตราดิวารี (Stradivari) ได้วางแบบมาตรฐานการผลิตเชลโลจนเป็นยอมรับกันทั่วไป อย่างไรก็ตาม ขนาดของเชลโลในสมัยบาโรก ยังมีความหลากหลายมาก เชลโลที่ยังหลงเหลือจากสมัยบาโรกมาจนถึงทุกวันนี้ทำให้ทราบว่า ลำตัวของเครื่องสายเสียงต่ำในสมัยศตวรรษที่ 17 และศตวรรษที่ 18 นั้น มีความยาวระหว่าง 73 เซนติเมตรไปจนถึง 80 เซนติเมตร มีความกว้างระหว่าง 36 ถึง 37 เซนติเมตร และมีความหนาระหว่าง 11 ถึง 13 เซนติเมตร นับว่าเชลโลในสมัยบาโรก โดยเฉลี่ยมีขนาดลำตัวเล็กกว่าเชลโล ในปัจจุบัน (Modern Cello) เล็กน้อย (Stowell, 1999, p. 13)

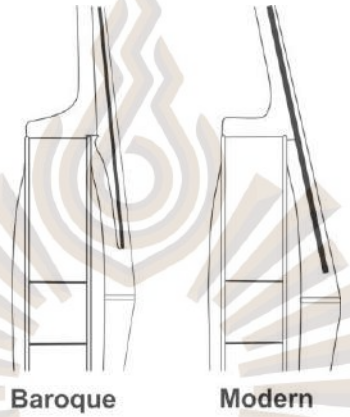
รูปที่ 2.1 วิโอลอนเชลโล สมัยบาโรก
ที่มา: Stowell, 1999, p. 13

องค์ประกอบที่ทำให้เชลโลในสมัยบาโรกมีความแตกต่างจากเชลโลในปัจจุบันอย่างชัดเจน คือ องศาของคอเชลโล (Cello neck) แผงนิ้ว (Fingerboard) หย่อง (Bridge) สายเชลโล (Strings) เท้าซอ (Endpin) และคันชัก (Bow) มีรายละเอียดการเปรียบเทียบดังต่อไปนี้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

### 2.3.1 **องศาของคอเชลโล** (Cello Neck)

เมื่อเทียบองศาของคอเชลโลในสมัยบาโรกกับเชลโลในปัจจุบัน คอเชลโลในสมัยบาโรกค่อนข้างทำมุมตั้งฉากกับลำตัวของเครื่องดนตรี ทำให้แผงนิ้ว (Fingerboard) ขนานไปกับลำตัว ส่วนคอเชลโลในปัจจุบันจะทำมุมเอียงกับลำตัวเครื่องดนตรีเล็กน้อย ทำให้แผงนิ้วทำมุมองศา ยกออกห่างจากลำตัวของเครื่องดนตรี เพื่อให้หย่อง (Bridge) ของเชลโลมีความสูงเพิ่มมากขึ้น อันจะทำให้เกิดแรงกดของสายที่มีต่อหย่องมากขึ้น มีผลทำให้เชลโลมีเสียงดังมากขึ้นด้วย




รูปที่ 2.2 เปรียบเทียบองศาช่วงคอของเชลโลสมัยบาโรกและเชลโลปัจจุบัน
ที่มา: Stowell, 1999, p. 14

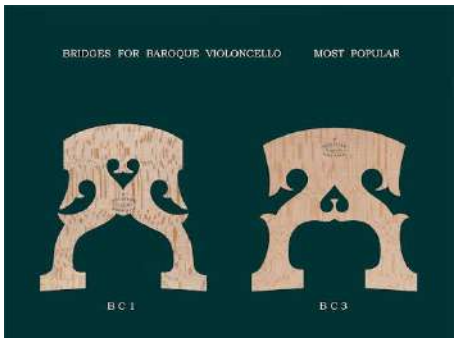
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

### 2.3.2 **แผงนิ้ว** (Fingerboard)

แผงนิ้วของเชลโลในสมัยบาโรกมีความกว้างกว่า แต่มีความยาวที่สั้นกว่าแผงนิ้วเชลโลปัจจุบัน นอกจากนี้แผงนิ้วของเชลโลในสมัยบาโรกค่อนข้างแบนราบ โค้งมนน้อยกว่าและมีความหนาของแผงนิ้วน้อยกว่า นอกจากนี้ แผงนิ้วของเชลโลในสมัยบาโรกใช้ไม้เนื้ออ่อนในขณะที่แผงนิ้วของเชลโลในปัจจุบันนิยมใช้ไม้เนื้อแข็งอย่างไม้ชิงชัน (Ebony) (Stowell, 1999, p. 14)

### 2.3.3 **หย่อง** (Bridge)

หย่องเชลโลในสมัยบาโรก มีขนาดความกว้างมากกว่า และส่วนบนของหย่องค่อนข้างแบนราบ โค้งมนน้อยกว่าหย่องเชลโลปัจจุบัน สาเหตุที่เป็นเช่นนี้เพราะแผงนิ้วที่มีความกว้างและมีความโค้งมนน้อย ช่างผู้ผลิตจึงทำให้หย่องมีความโค้งที่น้อย ให้ได้ระดับที่เหมาะสมกับความโค้งของแผงนิ้ว




รูปที่ 2.3 หย่องเชลโลสมัยบาโรก

ที่มา: Milo Stamm, 2023

### 2.3.4 สายเชลโล

สายของเครื่องสายตั้งแต่ศตวรรษที่ 16 มักใช้สายที่ทำจากเครื่องในสัตว์ เรียกว่าสายเอ็น หรือ Cat gut ย่อมาจากคำว่า Cattle Gut ซึ่งหมายถึงส่วนไส้ ไม่ได้หมายถึง การนำเครื่องในแมว เพื่อใช้ในการผลิตสายเครื่องดนตรี แต่ใช้เครื่องในส่วนลำไส้ของแพะ แกะ วัว ม้า หรือลา ที่เป็นสัตว์ขนาดใหญ่ คล้ายกับการผลิตเปลือกหุ้มไส้กรอก นำมามัดรวมกัน บิดเป็นเกลียวและนำไปตากแห้ง จนเกิดความเหนียว สายทั้งสี่เส้นของเชลโลในสมัยบาโรกเริ่มใช้สายที่ผลิตจากไส้สัตว์เช่นนี้ทุกสาย ซึ่งเสียงที่ได้จากการใช้สายเอ็นสำหรับเชลโลในสมัยแรก ยังขาดความดังกังวาลและขาดง่าย จนกระทั่งเข้าสู่ ครึ่งหลังของศตวรรษที่ 18 จึงมีการนำโลหะเงิน (Silver) พันรอบสายเอ็น G และ C เพื่อให้เกิดเสียงที่ดังและมีความคงทนต่อสภาพอากาศมากขึ้น ปลายของสายเอ็นทั้ง 4 เส้นนี้ มัดติดหรือผูกเป็นปมหนา เพื่อใส่เข้าไปอยู่กับหางปลา (Tail Piece) และปลายอีกด้านหนึ่ง สอดร้อยเข้าไปในรูของลูกบิด (Peg) สายของเชลโลในปัจจุบันทำด้วยวัสดุที่เป็นโลหะหรือพันด้วยโลหะ ให้เสียงที่แข็งและก้องกังวาลนานและดังกว่า สายเชลโลที่ทำด้วยเอ็น นิยมใช้ระดับเสียง A = 415 เนื่องจากสายไม่สามารถรับแรงดึงที่สูงมากได้ (Stowell, 1999, p. 14)

รูปที่ 2.4 สายเอ็นเชลโล
ที่มา: Wild, 2023

2.3.5 **เท้าซอ** (Endpin)

เชลโลในสมัยบาโรกไม่มีเท้าซอ แต่จะบรรเลงด้วยการวางพักเชลโลไว้ระหว่างน่องของขาทั้งสองของผู้บรรเลง แรกเริ่มนั้น เชลโลมีบทบาทเป็นเครื่องสายเสียงต่ำที่ใช้บรรเลงแนวเบส แต่ภายหลังนักประพันธ์เพลงในสมัยคลาสสิกและโรแมนติกหลายคน ได้เขียนแนวบรรเลงให้เชลโลเป็นแนวเดี่ยว ทำนองหลักที่มีเสียงสูงมากขึ้น ราวกลางศตวรรษที่ 19 เริ่มมีการใช้เท้าซอทำจากไม้ ปักยึดกับพื้น ทำให้เชลโลมีความมั่นคง ไม่ขยับหนีออกจากตัวผู้บรรเลง ทำให้ผู้บรรเลงสามารถเคลื่อนไหวแขนซ้ายเพื่อการบรรเลงโน้ตเสียงสูงได้มั่นคง ปัจจุบันมีการใช้วัสดุที่มีความแข็งเช่นเหล็ก เงิน ทังสเตนในการทำเท้าซอ เท้าซอยังทำหน้าที่ถ่ายทอดความสั่นสะเทือนของตัวเชลโลลงสู่พื้นที่เท้าซอปักอยู่ ทำให้เพิ่มความดังกังวาลของเชลโลได้อีกทางหนึ่ง (Stowell, 1999, p. 15)

ด้วยสาเหตุที่เชลโลในสมัยบาโรกมีองศาของคอตั้งตรงขนานไปกับลำตัวของเครื่องดนตรี มีหย่องที่ไม่สูงมาก ใช้สายเอ็นและยังไม่มีเท้าซอนั้น ทำให้เครื่องดนตรีมีน้ำเสียงที่นุ่มนวลแต่มีความดังไม่มากนัก เชลโลที่ถูกผลิตขึ้นในสมัยบาโรกจำนวนหนึ่ง ยังคงหลงเหลือมาจนถึงปัจจุบันด้วยสภาพที่ดี ไม่ถูกทำลายจากสภาพธรรมชาติหรือภัยสงคราม แต่ได้ถูกช่างซ่อมเครื่องสายฝีมือดี เปลี่ยนคอ แผงนิ้ว หย่อง และสายเป็นไปตามเชลโลสมัยปัจจุบัน เหลือแต่ตัวเครื่องที่ยังคงเป็นเชลโลตามแบบบาโรก ถูกดัดแปลงจนมีลักษณะคล้ายเชลโลในสมัยปัจจุบันไปแล้ว โดยตั้งใจให้เครื่องดนตรีเหล่านี้มีเสียงที่ดังขึ้น ให้ตอบรับกับขนาดของโรงแสดงดนตรีในปัจจุบันที่มีขนาดใหญ่ขึ้นกว่าในอดีต อีกทั้งใส่เท้าซอเพิ่มเติมเข้าไปเพื่อช่วยยึดเชลโลอยู่ที่ตัวพื้น แทนการใช้ขาเพื่อหนีบเครื่องดนตรี ทำให้ผู้บรรเลงมีอิสระในการเคลื่อนไหวแขนในการบรรเลงได้อย่างอิสระมากขึ้น (Stowell, 1999, p. 15)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

### 2.3.6 **คันชัก** (Bow)

คันชักเครื่องสายในสมัยเริ่มต้นซึ่งมีมาก่อนสมัยบาโรกนั้น เริ่มมีการใช้ไม้เนื้อแข็ง ในการทำตัวคันชักแล้ว ตัวไม้คันชักจะมีความโค้ง โก่งนูนออกจากหางม้า ตรงข้ามกับคันชักในสมัยปัจจุบันที่กลางตัวไม้คันชักจะโค้งเข้าหาหางม้า ต่อมาได้พัฒนาให้ตัวไม้ของคันชักขนานไปตามความยาวของหางม้ามากขึ้น เมื่อถึงสมัยบาโรก คันชักของเครื่องสายโดยเฉพาะคันชักเชลโล เมื่อเทียบกับคันชักในสมัยปัจจุบันแล้ว คันชักเชลโลในสมัยบาโรกมีขนาดที่สั้นกว่าเล็กน้อย มีน้ำหนักเบากว่า ใช้หางม้าจำนวนน้อยกว่า แรงตึงของหางม้ามีน้อยกว่า ดังนั้นการกดน้ำหนักลงบนคันชักเมื่อต้องบรรเลงบริเวณปลายคันชักจึงเป็นไปได้ยากกว่า จึงทำให้คันชักเชลโลในสมัยบาโรกจึงเหมาะสำหรับการบรรเลงด้วยโน้ตสั้นที่ใช้คันชักไม่มากนัก ไม่นิยมการบรรเลงที่ใช้คันชักเชื่อมเสียงกลุ่มโน้ตยาวมาก การที่คันชัก เชลโลในสมัยบาโรกมีแรงตึงของหางม้าน้อยนี้ ทำให้หางม้ายังมีความหย่อน อาจเป็นประโยชน์ในการปฏิบัติโน้ตคอร์ดที่ต้องใช้สายบรรเลงถึง 3 สายพร้อมกันในเวลาเดียวกัน อีกทั้งแรงต้านของสายเอ็น มีน้อยกว่าสายโลหะ (Stowell, 1999, p. 15)

รูปที่ 2.5 คันชักเชลโลสมัยบาโรก
ที่มา: Stowell, 1999, p. 15

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

คันชักเครื่องสายก่อนสมัยบาโรกนั้น ยังไม่มีเกลียวสกรู (Screw) ไขเพื่อขึงตึงหางม้า จนกระทั่งในปี ค.ศ. 1680 มีการคิดค้นสกรูเพื่อเพิ่มแรงตึงของหางม้าติดบริเวณโคนคันชักที่เรียกว่าฟรอก (Frog) และปรับเปลี่ยนรูปทรงของกลางคันชักที่มีความนูนออกจากหางม้าให้มีการนูนเว้าเข้าไปหาหางม้ามากขึ้น เพื่อให้ผู้บรรเลงได้เพิ่มแรงกดคันชักได้ การคิดค้นสกรูและปรับเปลี่ยนรูปทรงคันชักเช่นนี้ เกิดขึ้นระหว่างที่บาคยังมีชีวิตอยู่ แม้ว่ามาตรฐานความยาวของคันชักเชลโลขณะนั้นยังมีความหลากหลาย จนกระทั่งมีการกำหนดมาตรฐานความยาวของคันชักเชลโลระหว่างปี ค.ศ. 1750 ถึง 1810 หลังจากบาคเสียชีวิตไปแล้ว (Stowell, 1999, p. 16)

## 2.4 เทคนิคการบรรเลงเชลโลในสมัยต้นศตวรรษที่ 18

### 2.4.1 ท่านั่ง

เมื่อเริ่มมีการคิดค้นสร้างเครื่องสายเสียงต่ำตระกูลไวโอลินกลางศตวรรษที่ 17 เครื่องสายเสียงต่ำตระกูลไวโอลินถูกสร้างเพื่อให้ยืนบรรเลงโดยวางเครื่องดนตรีแนวตั้งบนพื้น จนกระทั่งต้นศตวรรษที่ 18 เมื่อเชลโลกำเนิดขึ้น เครื่องดนตรีถูกทำให้มีขนาดเล็กลง เริ่มมีหลักฐานว่าผู้บรรเลงจะวางเชลโลอยู่ในท่านั่ง โดยวางเครื่องดนตรีพักไว้ระหว่างน่องและเข่าทั้งสอง ทำให้ผู้บรรเลงมีอิสระเคลื่อนไหวแขนและมือในการบรรเลง ส่วนเท้าซอที่ถูกใช้อย่างแพร่หลายในปัจจุบันนั้นถูกสร้างขึ้นในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 19 เพื่อใช้ปักเครื่องดนตรีให้ยึดอยู่กับพื้นให้เกิดความมั่นคงเพื่อการบรรเลง และทำให้ลดการเกร็งสำหรับผู้บรรเลงและไม่เกิดความเมื่อยล้า

ท่านั่งบรรเลงเชลโลในสมัยต้นศตวรรษที่ 18 จะวางเชลโลระหว่างเข่าทั้งสองข้าง พักไว้บนน่อง โดยให้เครื่องดนตรีพิงลำตัวไว้ที่หน้าอกของผู้บรรเลง ให้คอของเชลโลอยู่ฝั่งซ้ายของศีรษะผู้บรรเลง เชลโลจะเอียงองศาเข้าด้านในขาขวามากกว่าขาซ้าย เพื่อความสะดวกในการบรรเลงสายสูงด้วยคันชัก (Walden, 2004, p. 67) ภาพวาดสำคัญที่แสดงถึงท่านั่งบรรเลงเชลโลในสมัยบาโรก คือ ภาพวาดเหมือน (Portrait) ของ ลูอิจิ บอคเครินี (Luigi Boccherini, ค.ศ. 1743 – 1805) นักประพันธ์เพลงและนักเชลโลชาวอิตาลีในปลายสมัยบาโรก ตามรูปที่ 2.6

รูปที่ 2.6 ภาพวาดท่านั่งบรรเลงของลูอิจิ บอคเครินี

ที่มา: Walden, 2004, p. 68

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

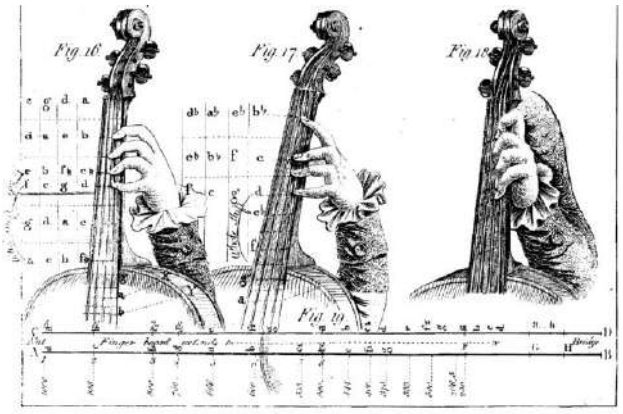
### 2.4.2 การวางมือซ้าย

เทคนิคการบรรเลงด้วยมือซ้ายของเครื่องสายเสียงต่ำตระกูลไวโอลิน แรกเริ่มไม่มีความแตกต่างจากเทคนิคมือซ้ายของการบรรเลงไวโอลินมากนัก กล่าวคือ ผู้บรรเลงจะใช้แรงบีบกดทั้งจากหัวแม่มือและนิ้วเล็กน้อย เพราะน้ำหนักของเครื่องดนตรีจะทิ้งลงสู่มือซ้าย แต่เมื่อเกิดเครื่องดนตรีประเภทเชลโล และการบรรเลงเชลโลเริ่มใช้วิธีการนั่งบรรเลงพักเครื่องดนตรีระหว่างขาผู้บรรเลง ทำให้มือและนิ้วของผู้บรรเลงไม่จำเป็นต้องใช้แรงบีบ มีอิสระในการเคลื่อนไหวขึ้นลงตามแผงนิ้วได้สะดวก รวดเร็วมากขึ้น

ตำราวิธีการบรรเลงเชลโลจากปลายสมัยบาโรกได้เขียนบรรยายไว้ว่า นิ้วมือซ้ายควรจะมีรูปทรงโค้งเพื่อกดสายที่ปลายนิ้ว การยกหรือกดนิ้วต้องเป็นแนวดิ่งลงสู่สาย การวางรูปมือเช่นนี้ยังคงใช้เป็นรูปมือมาตรฐานจนปัจจุบัน แต่ที่น่าสนใจคือ ตามตำรากล่าวไว้ว่า ลักษณะการใช้นิ้วบรรเลงของเชลโลในสมัยก่อนศตวรรษที่ 18 นั้น ไม่แตกต่างจากการใช้นิ้วบรรเลงของไวโอลิน กล่าวคือ นิ้วแต่ละนิ้ว ใช้บรรเลงโน้ตตามระดับเสียงไดอาโทนิก ทำให้นิ้วก้อย (นิ้ว 4) ยืดกางออกเพื่อบรรเลงโน้ตคู่ 4 ที่ห่างจากโน้ตที่กดโดยนิ้วชี้ (นิ้ว 1) ได้โดยไม่จำเป็นต้องบรรเลงด้วยสายเปล่า (Open String) หรือต้องเปลี่ยนตำแหน่งมือ (Shift) จนกระทั่งต้นศตวรรษที่ 18 เชลโลจึงมีเทคนิคการใช้นิ้วบรรเลงโน้ตเป็นของตนเอง แยกออกจากระบบนิ้วของไวโอลิน (Walden, 2004, p. 34)

สิ่งที่เปลี่ยนแปลงเทคนิคการใช้มือซ้ายของเชลโลให้แตกต่างจากเทคนิคมือซ้ายของไวโอลินคือ การใช้นิ้วเป็นระบบครึ่งเสียง (Chromatic) แทนการใช้นิ้วระบบไดอาโทนิกที่มีระบบนิ้วทั้งสี่ จะใช้บรรเลงครอบคลุมโน้ตถึง 4 ตัวในบันไดเสียงไดอาโทนิก (จนถึงโน้ตสายเปล่าสายถัดไป) ในเวลาต่อมา มีการปรับเทคนิคมือซ้ายใหม่ ให้มีการเปลี่ยนตำแหน่งมือด้วยการรูดนิ้วซ้ำนิ้ว 1 หรือซ้ำนิ้ว 4 ในการบรรเลงโน้ตไดอาโทนิก จนกระทั่งปลายศตวรรษที่ 18 จนถึงต้นศตวรรษที่ 19 ผู้บรรเลงเริ่มหลีกเลี่ยงการรูดนิ้วเช่นนั้น โดยพัฒนาระบบนิ้วในแต่ละบันไดเสียง มีการเปลี่ยนตำแหน่งนิ้วมืออย่างเป็นระบบเพื่อลดการใช้นิ้วซ้ำในการรูดนิ้ว ซึ่งเทคนิคนี้เป็นระบบเทคนิคมือซ้ายที่ยังคงใช้อยู่ในปัจจุบัน (Walden, 2004, p. 34) จากหลักฐานภาพวาดการวางตำแหน่งมือซ้ายวาดโดย John Gunn เมื่อปี ค.ศ. 1789

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University



รูปที่ 2.7 การวางตำแหน่งมือซ้ายเชลโล โดย John Gunn

ที่มา: Walden, 2004, p. 34

ส่วนเทคนิคมือซ้ายในการบรรเลงเชลโลที่สำคัญในปัจจุบันคือ เทคนิคการบรรเลงโดยใช้นิ้วโป้งในการกดสาย (Thumb position) นั้น เทคนิคนี้ยังไม่เกิดขึ้นในสมัยของบาค แม้ว่า มิเชล คอเล็ท (Michel Corrette, ค.ศ. 1707 – 1795) นักไวโอลินชาวฝรั่งเศสและผู้เขียนตำราดนตรี ได้มีการเขียนในตำราดนตรีที่มีการตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1740 ว่ามีการใช้นิ้วโป้งในการบรรเลงเชลโลบ้างแล้วในราชสำนักฝรั่งเศสก็ตาม แต่เทคนิคนี้ยังไม่เป็นที่แพร่หลายในเยอรมันโดยเฉพาะสมัยที่บาคยังมีชีวิตอยู่ (Schwemer, 2000, p. 18)

### 2.4.3 วิธีการจับคันชัก

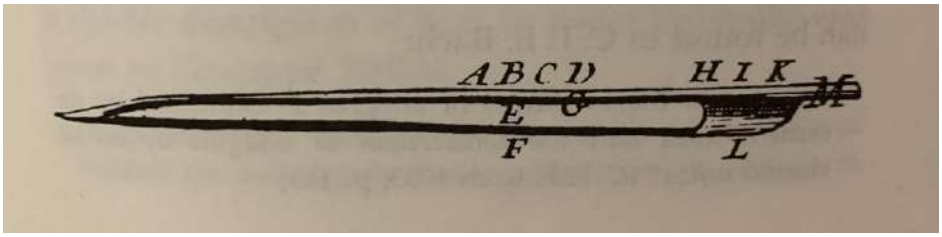
การจับคันชักของเครื่องสายตระกูลซอกัมบา (Gamba) นั้น แรกเริ่มใช้การจับคันชักในลักษณะหงายมือ (Underhand Grip) ฝ่ามือจะหงายขึ้น นิ้วมือจับอยู่ระหว่างก้านคันชักและหางม้า มีหลักฐานบันทึกโดยนักประพันธ์เพลงชาวเยอรมัน จอร์จ มุฟฟัท (Groge Muffat) ในปี ค.ศ. 1698 ว่า การบรรเลงดนตรีในราชสำนักฝรั่งเศส และอิตาลีมีการจับคันชักในลักษณะคว่ำมือ (Overhand Grip) โดยการใช้มือจับเหนือก้านคันชักในขณะที่นิ้วโป้งไม่แตะโดนหางม้า แต่ใช้ช่วยกดก้านคันชักเพื่อเพิ่มแรงกดให้มากขึ้น ดังนั้นการจับคันชักในลักษณะคว่ำมือ น่าจะเป็นเทคนิคที่เริ่มแพร่หลายในต้นศตวรรษที่ 18 และกลายเป็นมาตรฐานทั่วยุโรปในปลายศตวรรษที่ 18

รูปที่ 2.8 การจับคันชักลักษณะหงายมือ (Underhand Grip)

ที่มา: Martin, 2021

แม้ว่าวิธีจับคันชักในลักษณะคว่ำมือจะเริ่มนิยมมากขึ้น แต่ยังมีนักเชลโลหลายคนที่ยังถนัดจับในลักษณะหงายมืออยู่ โยฮันน์ โยอาคิม ควานซ์ (Johann Joachim Quantz, ค.ศ. 1679 – 1773) นักฟลูต ได้เขียนไว้ในตำรา On Playing the Flute ซึ่งเป็นตำราที่ถูกตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1752 ได้กล่าวถึงความแตกต่างจากการจับคันชักเชลโลทั้งสองแบบไว้ว่า การจับคันชักลักษณะหงายมือเมื่อสีด้วยคันชักขึ้น (Up Bow) แรงกดจะมาจากนิ้วชี้ที่จับก้านคันชัก จะทำให้การบรรเลงด้วยคันชักขึ้นมีเสียงที่ดัง และเมื่อสีคันชักลง แรงกดสายมาจากนิ้วกลางที่จับบริเวณหางม้าเท่านั้น ดังนั้นคันชักลงจึงมีเสียงที่เบากว่า และถ้าจับคันชักในลักษณะคว่ำมือ จะเกิดเสียงที่ตรงกันข้าม กล่าวคือคันชักลงจะมีเสียงที่ดังกว่าคันชักขึ้น (Walden, 2004, p. 41)

วิธีการจับคันชักลักษณะคว่ำมือ พบในตำราไวโอลินโดย ไมเคิล คอลเล็ต (Michel Collet) ในปี ค.ศ. 1741 ได้กล่าวไว้ว่า มีวิธีการจับคันชักอยู่ 3 แบบ คือ




รูปที่ 2.9 วิธีการจับคันชัก โดยไมเคิล คอลเล็ต (1741)

ที่มา: Schwemer, 2000, p. 19

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

วิธีที่ 1 นิ้วชี้-กลาง-นาง-ก้อย จับที่ก้านไม้ตำแหน่ง A-B-C-D ตามลำดับ โดยนิ้วโป้งจับที่ก้านคันชักตำแหน่ง E

วิธีที่ 2 นิ้วชี้-กลาง-นาง จับที่ตำแหน่ง A-B-C และนิ้วก้อยวางไว้ตำแหน่ง G ตรงข้ามกับหางม้า ส่วนนิ้วโป้งจับบริเวณหางม้าที่ F

วิธีที่ 3 นิ้วชี้-กลาง-นาง-ก้อย จับที่ก้านไม้ตำแหน่ง H-I-K-M ตามลำดับ โดยนิ้วโป้งจับที่โคนคันชักตำแหน่ง L

วิธีการจับลักษณะคว่ำมือแบบที่ 1 และ 2 เป็นที่นิยมมากตั้งแต่มีการเริ่มจับคันชักลักษณะคว่ำมือจนถึงปลายศตวรรษที่ 18 ดังนั้นน่าจะสรุปได้ว่าในต้นศตวรรษที่ 18 ซึ่งเป็นช่วงที่บาคยังมีชีวิตอยู่ ผู้บรรเลงเชลโลจับคันชักในลักษณะคว่ำมือแล้ว เมื่อเริ่มเข้าต้นศตวรรษที่ 19 การจับคันชักแบบที่ 3 เริ่มมีความนิยมเพิ่มขึ้นเพื่อเพิ่มพื้นที่ความยาวของหางม้าที่ใช้บรรเลง (Schwemer, 2000, p. 19)

## 2.5 การควบคุมเสียงด้วยคันชักในดนตรีสมัยบาโรก

การควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) เป็นเทคนิคการแสดงรายละเอียดของการบรรเลงตัวโน้ตแต่ละตัวเพื่อให้ได้เสียงที่ถูกต้อง ทั้งในแง่ของเสียงดังเสียงเบา เสียงสั้นเสียงยาว เสียงเชื่อม เสียงขาด (ณัชชา พันธุ์เจริญ 2554, น. 20) การควบคุมลักษณะเสียงจึงเป็นเครื่องมือของนักดนตรี เพื่อใช้สื่อสารดนตรีให้มีรูปร่างลักษณะเสียงของโน้ตดนตรีให้เหมาะสมกับบุคคลิกของบทเพลง

สำหรับผู้บรรเลงเครื่องสายอย่างไวโอลินหรือเชลโล การควบคุมลักษณะเสียงเกิดจากวิธีการใช้คันชักที่เกี่ยวข้องกับน้ำหนักการกดสาย (Weight) ความเร็วในการสี (Bow Speed) และจุดสีบนสาย (Point of playing) ในสมัยก่อนบาโรก คีตกวีมักไม่จะกำหนดการควบคุมลักษณะเสียงไว้ในการบันทึกโน้ต ด้วยสาเหตุเพราะ คีตกวีมักบักทึกโน้ตเพื่อไว้ใช้บรรเลงเอง หรือถ้าให้บุคคลอื่นเป็นผู้บรรเลง คีตกวีส่วนใหญ่มักจะได้พบเจอผู้บรรเลงด้วยตนเอง หรือใช้ในฐานะครูกับนักเรียน ซึ่งสามารถบอกต่อเรื่องการควบคุมลักษณะเสียงได้เป็นการส่วนตัว จึงไม่มีความจำเป็นต้องบันทึกการควบคุมลักษณะเสียงใด ๆ ลงไปบนกระดาษโน้ต จนกระทั่งเริ่มมีการจดบันทึกการควบคุมลักษณะเสียงบ้าง เช่นเสียงดังเสียงเบาเมื่อต้นศตวรรษที่ 18 (Walden, 2004, p. 47)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตำราทางดนตรีปฏิบัติที่ถูกเขียนในสมัยบาโรก ส่วนใหญ่กล่าวถึงหลักการควบคุมลักษณะเสียงเพียงเล็กน้อย แต่พบหลักฐานเรื่องการควบคุมลักษณะเสียงของการบรรเลงดนตรีต้นศตวรรษที่ 18 ที่สำคัญ โดยเฉพาะเรื่องการควบคุมลักษณะเสียงด้วยคันชัก คือตำรา A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing (Versuch einer gründlichen Violinschule) ถูกตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1756 โดย เลโอโพลด์ โมซาร์ท (Leopold Mozart, ค.ศ. 1719 - 1787) ตำราของเล่มนี้ได้เขียนด้วยภาษาเยอรมัน แต่ภายหลังได้ถูกแปลเป็นภาษาอังกฤษโดย อีดิธา นอกเกอร์ (Editha Knocker) ในปี ค.ศ. 1948 ได้บันทึกคำกล่าวของ เลโอโพลด์ โมซาร์ท เรื่องการควบคุมลักษณะเสียงจากตำรา A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing ไว้ว่า

"ผู้ประพันธ์เพลงหลายคนจะบันทึกการควบคุมเสียงไว้ที่ต้นบทเพลงเท่านั้น เมื่อโน้ตที่คล้ายกันเกิดขึ้นอีกภายหลัง ผู้แสดงควรปฏิบัติให้เหมือนเดิม" (Knocker, 1948, p. 45)

"บทเพลงจะขึ้นอยู่กับรสนิยมและการปรับเสียงของผู้บรรเลง ถ้าคีตกวีลืมใส่เครื่องหมายเชื่อมเสียง ผู้บรรเลงควรจะเข้าใจได้ด้วยตนเอง" (Knocker, 1948, p. 83)

"ประโยคของบทเพลงต่าง ๆ สามารถให้มีความหลากหลายได้ด้วยคันชัก แม้ว่าจะประกอบด้วยโน้ตเพียงไม่กี่ตัว ความหลากหลายนี้เกิดขึ้นได้เมื่อผู้แสดงเข้าใจลักษณะเด่นของคีตกวี และเป็นหน้าที่ของผู้แสดงต้องสังเกตและแสดงออก" (Knocker, 1948, p. 104)

"การบรรเลงเสียงดังเสียงเบา ควรปฏิบัติตามความต้องการของประโยคดนตรี ดังนั้น ไม่ควรปฏิบัติเป็นแบบใดแบบหนึ่งเป็นระยะยาวนาน ควรให้มีความหลากหลาย ถ้าประโยคที่ให้ความสนุกสนาน ต้องสีให้โน้ตไม่หนัก สั้น และยกคันชักออกจากสายอย่างรวดเร็ว ในทางตรงกันข้ามสำหรับเพลงช้า เศร้า ผู้แสดงต้องใช้คันชักยาว เสียงเชื่อม ให้เกิดความนุ่มนวล" (Knocker, 1948, p. 223)

### 2.5.1 พื้นฐานเทคนิคการใช้คันชักในศตวรรษที่ 18

พื้นฐานเทคนิคการใช้คันชัก (Bow Stroke) ในศตวรรษที่ 18 มีความแตกต่างกับเทคนิคการใช้คันชักในปัจจุบันอยู่พอสมควร สาเหตุหลักที่เป็นเช่นนั้นเพราะลักษณะรูปทรงของคันชักและวิธีการจับคันชักที่แตกต่างกัน รูปทรงของคันชักในสมัยบาโรกมีความโค้งออก เกิดความยืดหยุ่น

และแรงต้านจากการกดน้ำหนักที่ก้านคันชัก ทำให้การสีโดยการกดคันชักด้วยแรงที่หนักนั้นเป็นไปได้ลำบาก อีกทั้งสายที่ใช้บนเครื่องสายในสมัยนั้นยังเป็นสายเอ็น (Gut String) ทำจากลำไส้ของสัตว์ มีความยืดหยุ่นน้อย ไม่ตอบสนองกับแรงกดบนสายจากคันชักที่มีความหนักมากได้ ดังนั้นเสียงที่ได้จากการใช้คันชักบาโรก จะเป็นเสียงที่นุ่มนวลกว่าเสียงที่เกิดจากคันชักและสายในสมัยปัจจุบัน (Walden, 2004, p. 46) ส่วน เลโอโพลด์ โมซาร์ท ได้บันทึกในตำราเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ว่า

"ทุกครั้งในการใช้คันชัก ตั้งแต่บรรเลงด้วยความเบาจนไปถึงดังที่สุด ควรเริ่มจากเนื้อเสียงที่มีความนุ่มนวลทุกครั้ง มิเช่นนั้นแล้วจะเกิดเสียงหยาบที่แสลงหู การเริ่มด้วยเนื้อเสียงที่นุ่มนวลเช่นนี้ ควรปฏิบัติทั้งเมื่อเริ่มต้นการใช้คันชักสี และเกิดเสียงที่นุ่มเช่นนี้อีกครั้งที่ปลายเสียงเมื่อใกล้จบการสีคันชักแต่ละครั้ง เพื่อให้เกิดเสียงที่สวยงามทุกครั้ง" (Knocker, 1948, p. 97)

### 2.5.2 ลักษณะเด่นของคันชักลง – กฎคันชักลง

เมื่อการจับคันชักในลักษณะคว่ำมือเริ่มเป็นที่นิยมมากยิ่งขึ้น ทำให้ลักษณะของเสียงที่เกิดจากการใช้คันชักลง (Down Bow) โดยวิธีจับคันชักคว่ำมือนั้นมีการเน้นเสียง เพราะคันชักลงจะเริ่มใช้คันชักจากบริเวณโคนคันชักที่อยู่ใกล้มือจับ จึงใช้แรงกดลงบนคันชักได้ง่าย แต่เมื่อใช้คันชักขึ้นจากบริเวณปลายคันชัก จะไม่มีการเน้นเสียง เพราะทำได้ยากกว่า จึงทำให้เกิด "กฎคันชักลง" (Down Bow Rule) กฎคันชักลงนี้ เริ่มในประเทศฝรั่งเศสและอิตาลีในช่วงศตวรรษที่ 17 และยังคงถือปฏิบัติ สืบต่อมาจนถึงศตวรรษที่ 18 กฎคันชักลงถูกใช้เมื่อบรรเลงบทเพลงแทบทุกเพลง โดยโน้ตตัวแรกหลังเส้นกั้นห้องซึ่งเป็นโน้ตในจังหวะตก (จังหวะที่ 1) และโน้ตที่ตกในจังหวะหนักอื่นจะใช้คันชักลง ส่วนโน้ตจังหวะยกและจังหวะอื่นที่ไม่เน้นเสียงจะใช้คันชักขึ้น (Knocker, 1948, p. 74)

อย่างไรก็ตาม แม้ว่ากฎคันชักลงนี้จะถูกใช้อย่างกว้างขวาง แต่ยังคงมีผู้บรรเลงเครื่องสายบางคนในสมัยนั้นไม่ได้ปฏิบัติตามอย่างเข้มงวดนัก เช่น จูเซปเป ตาร์ตินี (Giuseppe Tartini, ค.ศ. 1692-1770) คีตกวีและนักไวโอลิน ได้บันทึกในตำราดนตรีไว้ว่า "เรื่องการใช้คันชักนั้น ไม่มีกฎตายตัวว่าควรเริ่มด้วยคันชักขึ้นหรือลง ในทางตรงกันข้าม ทุกวรรคตอนของบทเพลงควรฝึกหัดด้วยการใช้คันชักได้ทั้งสองแบบเพื่อให้คันชักขึ้นและคันชักลงได้เสียงที่สมดุลย์กันตลอดบทเพลง" (Schwemer, 2000, p. 56) แม้แต่ เลโอโพลด์ โมสาร์ท เขียนบันทึกในตำราเกี่ยวกับข้อยกเว้นของกฎคันชักลง โดยเฉพาะบทเพลงที่มีอัตราจังหวะสาม (Triple Time) นั้นไม่จำเป็นต้องใช้คันชักลงที่โน้ตตัวแรกของทุกห้อง แต่อนุญาตให้ใช้คันชักลงทุกสองห้อง โมสาร์ทได้เขียนต่อไปอีกว่า "ถ้าดนตรี

มีโน้ตตัวดำ 3 ตัว หรือเขบ็ตหนึ่งชั้น 3 ตัวในเพลงอัตราจังหวะสาม แล้วตามมาด้วยโน้ตเร็ว ให้ใช้คันชักแบบพิเศษที่ไม่ต้องเป็นไปตามกฎ แต่ให้ระวัง และนำคันชักกลับมาให้เป็นตามปรกติโดยเร็ว” (Knocker, 1948, p. 84) โดย เลโอโพลด์ โมสาร์ท ได้ยกตัวอย่างการใช้คันชักที่เป็นข้อยกเว้นของกฎคันชักลงในดนตรีที่มีอัตราจังหวะสามไว้ตามตัวอย่างที่ 2.7

ตัวอย่างที่ 2.8 การใช้คันชักสำหรับเพลงอัตราจังหวะสาม โดย เลโอโพลด์ โมซาร์ท

ที่มา: Knocker, 1948, p. 84

โมซาร์ทยังอนุญาตการใช้เทคนิคคันชักต่าง ๆ เพื่อจัดให้คันชักกลับมาเข้ากฎคันชักลงด้วยวิธีรวมคันชัก (Hook Bow) และคันชักเสียงเชื่อม (Slur Bow) “เมื่อเกิดเหตุการณ์คันชักไม่ลงตัว ให้ผู้บรรเลงแก้ปัญหาคันชักโดยใช้คันชักเดียวสำหรับโน้ตสองตัว โดยต้องยกคันชักออกจากสายให้เสียงขาดจากกัน ถ้ามีกลุ่มโน้ตรวดเร็วจำนวนมาก ให้ใช้คันชักเชื่อมเสียงรวมกลุ่มโน้ต (Knocker 1948, p. 76) ตามตัวอย่างที่ 2.8

ตัวอย่างที่ 2.9 คันชักเชื่อมเสียงรวมกลุ่มโน้ต โดย เลโอโพลด์ โมซาร์ท

ที่มา: Knocker, 1948, p. 76

จากหลักฐานทางตำราที่เขียนโดย เลโอโพลด์ โมซาร์ท แสดงให้เห็นว่ามีการกำหนดกฎเกณฑ์การใช้คันชักขึ้น-ลง แล้วในช่วงเวลาที่บาคประพันธ์บทเพลงสวีทสำหรับเดี่ยวเชลโล แต่ขณะที่ประพันธ์ บาคอาจไม่ได้คำนึงถึงกฎคันชักลงมากนัก ดังนั้นการกำหนดคันชักขึ้นลง จึงเป็นหน้าที่ของผู้บรรเลง แต่ละคน (Schwemer, 2000, p. 23)

### 2.5.3 **เสียงขาด** (Staccato)

การบรรเลงโดยให้เสียงสั้นหรือเสียงขาดนั้น ในศตวรรษที่ 18 หมายถึง การแบ่งโน้ตด้วยคันชัก (Separate Bow) อาจพบคำศัพท์อื่นที่มีความหมายเช่นเดียวกัน เช่น สปิกคาโต (Spiccato) ปิเก (Pique) เป็นต้น ในสมัยบาโรก คำว่าสตักคาโต (Staccato) และสปิกคาโต มีความหมายเหมือนกัน แต่ในปัจจุบัน สปิกคาโตหมายถึงการให้คันชักเด้งออกจากสาย เป็นเทคนิคที่ใช้บ่อยในปัจจุบัน แต่เทคนิคนี้ยังไม่มีใช้ในสมัยศตวรรษที่ 18 เนื่องจากรูปทรงของคันชักที่โค้งโก่ง แรงตึงของหางม้าและไม้คันชักต่ำ ไม่มีแรงส่งให้คันชักเด้งออกจากสายได้ง่ายนัก แม้ว่าจะพยายามใช้เทคนิคสปิกคาโตที่ใช้บ่อยในปัจจุบันบนคันชักบาโรก เสียงที่ได้จะไม่คมชัดเท่าการใช้คันชักปัจจุบัน สิ่งนี้ทำให้การเน้นเสียง (Accent) เป็นเสียงที่ไม่รุนแรง (Walden, 2004, p. 169)

โยฮันน์ โยอาคิม ควานซ์ ได้เขียนบันทึกเกี่ยวกับโน้ตเสียงสั้นไว้ว่า “ผู้บรรเลงเครื่องสายต้องแยกแยะวิธีการบรรเลงระหว่างโน้ตที่มีเส้นและโน้ตที่มีจุดเหนือตัวโน้ต ถ้าบทเพลงที่มีจังหวะเร็ว โน้ตที่มีเส้นต้องบรรเลงด้วยคันชักเสียงเชื่อม (Detache Strokes) ส่วนโน้ตที่มีจุด ให้ใช้คันชักเพียงเล็กน้อยโดยให้หางม้ายังคงอยู่บนสาย” (Schwemer, 2000, p. 23)

“การบรรเลงโน้ตที่มีเส้นเหนือตัวโน้ตหรือโน้ตที่ไม่มีเส้นหรือจุดใด ๆ การยกคันชักออกจากสายเล็กน้อยนั้นสามารถทำได้ แต่ขึ้นอยู่กับช่องว่างและความถี่ระหว่างโน้ต เช่น หากเป็นโน้ตเขบ็ต สองชั้นในจังหวะเร็ว ต้องใช้คันชักแต่น้อยและคันชักไม่ควรยกออกจากสาย ถ้ายกคันชักออกจากสายเมื่อบรรเลงโน้ตแต่ละตัวแล้ว คันชักอาจไม่สามารถกลับมาบรรเลงโน้ตต่อไปได้ทันเวลา เมื่อบรรเลงโน้ตที่มีจุดเหนือโน้ต ต้องใช้คันชักสั้น เน้นเสียง เสียงขาด และไม่ยกออกจากสาย เสียงที่ได้จะมีความยาวเพียงครึ่งหนึ่งของค่าตัวโน้ตนั้น” (Schwemer, 2000, p. 23)

ผู้เล่นเครื่องสายในสมัยบาโรก จะบรรเลงโน้ตเสียงสั้นโดยการใช้คันชักเพียงเล็กน้อย แต่ไม่ยกคันชักออกจากสาย เสียงที่ได้จะมีความยาวครึ่งหนึ่งของค่าตัวโน้ต นอกจากเครื่องหมายจุดที่อยู่เหนือตัวโน้ตจะหมายถึงเสียงสั้นแล้ว ยังมีโน้ตที่ไม่มีเครื่องหมายลักษณะเสียงใด ๆ กำกับไว้ แต่จัดอยู่ในหมวดโน้ตเสียงสั้น นั่นคือโน้ตประจุดตามด้วยโน้ตสั้น ควานซ์ และ เลโอโพลด์ โมซาร์ท ได้บันทึกเกี่ยวกับการใช้คันชักสำหรับโน้ตลักษณะเช่นนี้ไว้ดังนี้

“เมื่อเขบ็ตสองชั้นตามหลังโน้ตประจุด ถ้าไม่มีเครื่องหมายเชื่อมเสียง ต้องบรรเลงให้โน้ตทั้งสองขาดออกจากกัน เนื่องจากโน้ตประจุดให้ความรู้สึกที่ยิ่งใหญ่ โน้ตสั้นจึงไม่ควรใช้คันชักเดียวกันกับโน้ตประจุด เพราะจะทำให้ขาดความเข้มแข็งและไม่คมชัด ในทางตรงกันข้าม ควรยกคันชักขึ้นและใช้คันชักขึ้นใหม่สำหรับโน้ตสั้นนั้น” (Schwemer, 2000, p. 24)

“ในบทเพลงเร็ว ต้องยกคันชักขึ้นหลังจากบรรเลงโน้ตประจุด เพื่อให้เสียงขาดออกจากโน้ตสั้น ให้เกิดบุคคลิกคล้ายการเด้งกระโดด” (Knocker, 1948, p. 41) โมซาร์ท ได้ยกตัวอย่างไว้ตามตัวอย่างที่ 2.9

ตัวอย่างที่ 2.10 การใช้คันชักสำหรับโน้ตประจุด โดย เลโอโพลด์ โมซาร์ท

ที่มา: Knocker, 1948, p. 41

### 2.5.4 **เครื่องหมายเชื่อมเสียง** (Slur)

แม้ว่าจะมีตำราทางดนตรีที่จดบันทึกเกี่ยวกับลักษณะเสียงต่าง ๆ ที่ใช้ในดนตรีสมัยบาโรกอย่างหลากหลายก็ตาม แต่การบันทึกเรื่องเครื่องหมายเชื่อมเสียงนั้น มีอยู่ไม่มากนัก ตัวอย่างการบันทึกเรื่องเครื่องหมายเชื่อมเสียง พบได้จากตำราไวโอลินของเลโอโพลด์ โมซาร์ท โดยเขียนไว้ว่า

“ในหมู่เครื่องหมายทางดนตรี เครื่องหมายเชื่อมเสียงมีความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าเครื่องหมายอื่น เครื่องหมายเชื่อมเสียงมีลักษณะเป็นเส้นครึ่งวงกลม ลากคล่อมระหว่างโน้ต 2, 3, 4 ตัวหรือมากกว่านั้น ซึ่งต้องบรรเลงด้วยการใช้คันชักเดียวไม่ให้เสียงขาดออก แต่เชื่อมเสียงโน้ตเข้าด้วยกันโดยไม่ยกคันชักหรือทำการเน้นเสียงแต่อย่างใด” (Knocker, 1948, p. 45)

“ถ้าในบทเพลงมีโน้ตตั้งแต่สองโน้ตขึ้นไป มีเส้นโค้งครึ่งวงกลมคล่อมอยู่ นั่นหมายความว่าผู้ประพันธ์ไม่ต้องการให้โน้ตแต่ละตัวแยกออกจากกัน แต่ให้เชื่อมเสียงโน้ตทุกตัวให้ราบเรียบคล้ายเสียงร้องเพลงด้วยการใช้คันชักเดียว ผู้บรรเลงอาจเน้นเสียงโน้ตตัวแรกได้ แต่ตัวโน้ตที่เหลือต้องบรรเลงให้เสียงเรียบและเบาลงเรื่อย ๆ” (Knocker, 1948, pp. 123-4)

จะสังเกตได้ว่า เลโอโพลด์ โมซาร์ท ได้บักทึกวิธีการทำเครื่องหมายเชื่อมเสียงด้วยการทำเสียงเบาลงด้วย ปัญหาด้านการควบคุมลักษณะเสียงในดนตรีสมัยบาโรกที่พบบ่อย และเป็นปัญหาสำหรับผู้บรรเลงในปัจจุบันคือ ผู้ประพันธ์ดนตรีในศตวรรษที่ 18 มักใส่เครื่องหมายเชื่อมเสียงเพียงบางกลุ่มโน้ตเท่านั้น และถ้ากลุ่มโน้ตที่คล้ายคลึงกันแต่ไม่มีเครื่องหมายเชื่อมเสียงกำกับอยู่ ผู้บรรเลงควรปฏิบัติเช่นไร เรื่องนี้ เลโอโพลด์ โมซาร์ท ได้บันทึกไว้ว่า

“ถ้ากลุ่มโน้ตมีช่วงเสียงเรียงต่อกัน หรือใกล้กันควรบรรเลงให้เกิดเสียงเชื่อม แต่ถ้าโน้ตมีเสียงที่ห่างจากกัน เป็นช่วงเสียงกระโดด ให้บรรเลงด้วยการแบ่งคันชัก วิธีเช่นนี้ทำให้เกิดความหลากหลาย” (Knocker 1948, p. 83)

## 2.6 การประดับโน้ต (Ornamentation)

การประดับโน้ต คือ การเพิ่มโน้ตเพื่อการประดับประดาทำนองให้ไพเราะขึ้นหรือน่าสนใจขึ้น (ณัชชา 2544, p. 264) คาร์ล ฟิลิป เอมานูเอล บาค (Carl Philipp Emanuel Bach, ค.ศ. 1714-1788) บุตรชายของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค ได้บันทึกไว้ว่า ดนตรีในครึ่งหลังของศตวรรษที่ 18 มีการประดับโน้ตอยู่ 2 ประเภท คือ การประดับโน้ตที่จำเป็น และการประดับโน้ตทางเลือก การประดับโน้ตที่จำเป็น หมายถึงผู้บรรเลงต้องปฏิบัติการประดับโน้ตเหล่านั้น เนื่องจากผู้ประพันธ์ได้กำหนดหนดไว้ที่โน้ตด้วยการเขียนบรรยายหรือใช้สัญญลักษณ์การประดับโน้ต ส่วนการประดับโน้ตทางเลือกนั้น เป็นสิทธิของผู้บรรเลงที่เลือกประดับโน้ตด้วยโน้ตที่มีความเร็ว ให้เกินสีสันความน่าสนใจ หรือใช้การด้นสดทั้งประโยคดนตรีตามสมควร (Schwemer, 2000, p. 33)

อย่างไรก็ตาม เลโอโพลด์ โมซาร์ท ได้จำกัดของเขตของการประดับโน้ตไว้ว่า การตกแต่งทำนองด้วยการประดับโน้ตนี้ ไม่ควรให้เกิดขึ้นถี่เกินไป และควรใช้เฉพาะเมื่อบรรเลงเดี่ยวเพียงคนเดียว โดยมีจุดประสงค์เพื่อให้เกิดความหลากหลายเมื่อมีการบรรเลงย้อน หรือมีการบรรเลงซ้ำ (Knocker, 1948, p. 214) การประดับโน้ตสำหรับดนตรีสมัยบาโรกที่พบบ่อยมีดังต่อไปนี้

### 2.6.1 การพรมนิ้ว (Trill)

การพรมนิ้วคือการเล่นโน้ต 2 ตัว สลับกันไปมาอย่างรวดเร็ว (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554, p. 391) เป็นการประดับโน้ตที่ใช้บ่อยที่สุดในบรรดาการประดับโน้ตสำหรับดนตรีศตวรรษที่ 18 โดยเฉพาะอย่างยิ่งใช้สำหรับการบรรเลงจบประโยคเพื่อแสดงถึงการประสานเสียงที่กำลังจะเกิดเคเดนซ์ (Cadence) ในเวลาต่อมา (Schwemer, 2000, p. 34)

การพรมนิ้วมักนิยมพรมนิ้วด้วยเสียงที่สูงขึ้นหนึ่งเสียงเต็มหรือครึ่งเสียงจากเสียงโน้ตหลักขึ้นอยู่กับโน้ตหลักนั้นเป็นโน้ตลำดับที่เท่าใดในบันไดเสียงไดอาโทนิก การพรมนิ้วจะเกี่ยวข้องกับ 3 ปัจจัย คือ เริ่มพรมนิ้วด้วยโน้ตตัวใดก่อน (โน้ตที่สูงขึ้นหรือโน้ตที่เป็นโน้ตหลักก่อน) ความเร็วของการพรมนิ้ว และการพรมนิ้วจะจบลงเมื่อใด (Carrington, 2009, p. 15) เมื่อได้ค้นคว้าหลักฐานการบันทึกเกี่ยวกับการพรมนิ้วพบว่า จูเซปเป ตาร์ตินี ได้บันทึกเรื่องด้านความเร็วของการพรมนิ้วไว้ว่าควรมีความเร็วการพรมนิ้ว 3 ระดับ คือ การพรมนิ้วที่ช้า เหมาะสำหรับบทเพลงช้าที่แสดงถึงความหนักหน่วงและโศกเศร้า การพรมนิ้วที่เร็วปานกลาง เหมาะสำหรับเพลงที่สนุกสนาน ส่วนการพรมนิ้วที่เร็วมาก เหมาะกับบทเพลงที่มีความรวดเร็ว มีชีวิตชีวา สดใส (Schwemer, 2000, p. 35)

ส่วนเลโอโพลด์ โมซาร์ท ได้บันทึกเกี่ยวกับการพรมนิ้วไว้เช่นกัน แต่แบ่งการพรมนิ้วออกเป็น 4 ประเภท คือ ช้า เร็วปานกลาง เร็วมาก และเร่งเร็วขึ้น การพรมนิ้วช้า ใช้ในบทเพลงเศร้าและบทเพลงช้า การพรมนิ้วที่เร็วปานกลาง ใช้ในบทเพลงที่มีชีวิตชีวาที่มีจังหวะปานกลาง ส่วนการพรมนิ้วที่เร็วมาก มักใช้กับบทเพลงที่มีจังหวะเร็ว เต็มไปด้วยสีสัน และสุดท้ายคือการพรมนิ้วที่เร่งเร็วขึ้น มักใช้บรรเลงจบช่วงเดี่ยวคาเดนซา (Cadenza) สำหรับการบรรเลงเพลงประเภทคอนแชร์โต (Concerto) (Knocker, 1948, p. 189)

อย่างไรก็ตาม โยฮันน์ โยอาคิม ควานซ์ ได้แสดงความเห็นที่ต่างออกไป โดยให้ความเห็นว่าความเร็วการพรมนิ้วควรขึ้นอยู่กับระบบสวนศาสตร์ (Acoustic) ของสถานที่แสดง ถ้าแสดงในสถานที่ใหญ่ มีเสียงก้องมาก การพรมนิ้วที่ช้าจะให้ผลดีกว่าการพรมนิ้วเร็วเพราะจะทำให้เกิดความไม่ชัดเจน แต่ถ้าแสดงในสถานที่เล็ก หรือผู้ชมอยู่ใกล้ชิดผู้บรรเลง การพรมนิ้วที่เร็วจะให้ผลที่ดีกว่า ถึงกระนั้น การพรมนิ้วไม่ควรใช้ความเร็วที่เกินควร จนเหมือนเสียงร้องของแพะ (Goat's Trill) (Schwemer, 2000, p. 101) นอกจากนี้ เลโอโพลด์ โมซาร์ท ยังเสนอแนวคิดการพรมนิ้วที่ต้องขึ้นอยู่กับระดับเสียง และ ความหนาของสายไว้ด้วยว่า ผู้บรรเลงสามารถพรมนิ้วเร็วได้ถ้าโน้ตอยู่ใน

ระดับเสียงสูง หรือบรรเลงอยู่บนสายที่มีขนาดของสายที่เล็ก (สายเสียงสูง) และในทางตรงกันข้ามให้พรมนิ้วความความช้าเมื่อบรรเลงในช่วงเสียงต่ำหรืออยู่ที่สายต่ำที่มีความหนาของสายมากกว่า (Knocker, 1948, p. 189)

ต้นศตวรรษที่ 18 การจบการพรมนิ้วนั้นมีอยู่หลายวิธี แต่มักนิยมปฏิบัติด้วยการจบที่ตัวโน้ตหลัก ซึ่งจะเล่นค้างที่โน้ตหลักโดยการหยุดพรมนิ้ว ก่อนที่จะบรรเลงโน้ตถัดไป วิธีนี้ใช้ได้ผลดีเมื่อต้องพรมนิ้วโน้ตยาว จากการบันทึกของ ตาร์ตินี การพรมนิ้วบนโน้ตยาวสามารถจบการพรมนิ้วได้ 2 วิธี ตามตัวอย่างที่ 2.10 และ 2.11

ตัวอย่างที่ 2.11 วิธีจบพรมนิ้วตามปรกติ จากการบันทึกของ ตาร์ตินี

ที่มา: Schwemer, 2000, p. 35

ตัวอย่างที่ 2.12 วิธีจบพรมนิ้วด้วยการเพิ่มโน้ตประดับ จากการบันทึกของ ตาร์ตินี

ที่มา: Schwemer, 2000, p. 35

ตาร์ตินี ยังบันทึกต่อไปอีกว่า เทคนิคการพรมนิ้วต้องกดนิ้วให้มั่นคงที่โน้ตตัวต่ำ และพรมนิ้วโน้ตสูงด้วยความเร็วและแรงที่แผ่วเบา ถ้าประโยคของเพลงเริ่มจากเบาไปดัง การพรมนิ้วควรเริ่มจากช้าไปเร็วขึ้นเพื่อให้เป็นไปในทิศทางเดียวกับความเข้มเสียง (Schwemer, 2000, p. 35) ส่วนเลโอโพลด์ โมซาร์ทยังตั้งข้อห้ามบางประการเกี่ยวกับการพรมนิ้วไว้ว่า ห้ามพรมนิ้วระหว่างสายเปล่ากับนิ้ว 1 (นิ้วชี้) ยกเว้นการพรมนิ้วโน้ตคู่ (Double Stops Till) (Schwemer, 2000, p. 35)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

### 2.6.2 **โน้ตพิง** (Appoggiatura)

โน้ตพิง คือ โน้ตนอกคอร์ดชนิดหนึ่ง เป็นโน้ตที่เกิดบนจังหวะหนัก และเกลาไปสู่โน้ตในคอร์ดซึ่งอยู่บนจังหวะที่เบากว่า (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554, น. 17) จูเซปเป ตาร์ตินี บันทึกเกี่ยวกับโน้ตพิงไว้ว่า เป็นโน้ตสะบัด (Grace Note) ประเภทหนึ่งที่เติมเข้ามาก่อนโน้ตหลัก ซึ่งโน้ตทั้งคู่ต้องบรรเลงด้วยการใช้คันชักเดียวหรือลมหายใจเดียว โน้ตพิงมีสองประเภทคือ โน้ตพิงเคลื่อนทำนองขาขึ้นและโน้ตพิงเคลื่อนทำนองขาลง (Schwemer, 2000, p. 35) โยฮันน์ โยอาคิม ควานซ์ บันทึกไว้ว่า โน้ตพิงทำหน้าที่เป็นทั้งโน้ตประดับและเป็นโน้ตที่สำคัญ ถ้าทำนองไม่มีโน้ตพิงแล้ว ทำนองจะฟังดูแห้งแล้งและไม่น่าฟัง (Schwemer, 2000, p. 36) ส่วน เลโอโพลด์ โมซาร์ท ได้บันทึกไว้ว่า โน้ตพิงทำหน้าที่ผูกกลุ่มโน้ต เข้าด้วยกัน มีผลทำให้ทำนองมีลักษณะเหมือนเพลงร้องมากขึ้น (Knocker, 1948, p. 166)

นักดนตรีในศตวรรษที่ 18 มักจำแนกโน้ตพิงที่มาจากโน้ตตัวสูงกว่าโน้ตหลัก (โน้ตพิงเคลื่อนทำนองขาลง) กับโน้ตพิงที่มาจากโน้ตตัวต่ำกว่าโน้ตหลัก (โน้ตพิงเคลื่อนทำนองขาขึ้น) เป็นโน้ตประดับทำนองคนละประเภท โดยให้ความสำคัญกับโน้ตพิงที่มาจากโน้ตตัวสูงกว่า และถูกใช้บ่อยกว่า โดยให้เหตุผลว่า มีความเป็นธรรมชาติมากกว่า เลโอโพลด์ โมซาร์ท ให้ความเห็นว่า โน้ตพิงเคลื่อนทำนองขาขึ้นมีความเป็นธรรมชาติน้อยกว่าโน้ตพิงเคลื่อนทำนองขาลง สาเหตุเพราะโน้ตพิงมักเป็นโน้ตนอกคอร์ดที่เป็นเสียงกระด้าง (Dissonance) การเกลาเสียงเข้าสู่เสียงกลมกลืน (Consonance) ที่เป็นโน้ตหลัก เหมือนกับความตึงเครียดมุ่งเข้าสู่ความผ่อนคลาย โน้ตพิงประเภทเคลื่อนทำนองขาลงจึงฟังเป็นธรรมชาติมากกว่า (Knocker, 1948, p. 172)

แม้ว่าโน้ตพิงจะเป็นโน้ตประดับทำนอง แต่เสียงของโน้ตพิงต้องดังกว่าทำนองหลัก ดังนั้นผู้บรรเลงต้องปฏิบัติเหมือนว่าโน้ตพิงและโน้ตหลักต้องมีเสียงเชื่อม ไม่ว่าจะมีการเขียนเสียงเชื่อมหรือไม่ก็ตาม (Schwemer, 2000, p. 36) ปลายศตวรรษที่ 17 โน้ตพิงมักเป็นโน้ตที่มีเสียงยาว และมีความยาวครึ่งหนึ่งของโน้ตหลักที่อยู่ถัดมา หรือยาวหนึ่งในสามของโน้ตหลักถ้าโน้ตหลักเป็นโน้ตประเภทโน้ตประจุด (Dotted Note) จนกระทั่งเข้าสู่ศตวรรษที่ 18 ฟรานเชสโก เจมิเนียนี (Francesco Geminiani ค.ศ. 1687-1762) นักประพันธ์เพลงและนักไวโอลินชาวอิตาลี ได้บันทึกในตำราศิลปะการบรรเลงไวโอลินไว้ว่า ค่าความยาวของโน้ตพิงนี้ ควรมีค่าความยาวมากกว่าโน้ตหลัก เป็นการแสดงความรัก ความยินดี โดยต้องยาวมากเป็นหนึ่งเท่าครึ่งของโน้ตหลัก โน้ตพิงที่มีค่าโน้ตยาวเช่นนี้กลายเป็นมาตรฐานใหม่ของดนตรีกลางศตวรรษที่ 18 (Carrington, 2009, p. 7) เลโอโพลด์ โมซาร์ท

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ได้บันทึกเรื่องนี้โดยยกตัวอย่างไว้ว่า การบรรเลงโน้ตพิงโดยมีโน้ตหลักเป็นโน้ตตัวขาว โน้ตพิงจะมีความยาวเป็นสามในสี่ โดยที่โน้ตหลักมีความยาวเป็นหนึ่งในสี่ ตามตัวอย่างที่ 2.12

ตัวอย่างที่ 2.13 วิธีการเขียนโน้ตพิงโดย เลโอโพลด์ โมซาร์ท

ที่มา: Knocker, 1948, p. 171

นอกจากนี้ เลโอโพลด์ โมซาร์ท ได้บันทึกเกี่ยวกับการปฏิบัติบรรเลงโน้ตพิงที่เคลื่อนที่เป็นขาลง โดยบันทึกแนวปฏิบัติด้วยไวโอลิน คือ การบรรเลงโน้ตพิงที่เคลื่อนที่เป็นขาลง ไม่ควรใช้สายเปล่าและเล่นข้ามสาย แต่ควรใช้นิ้ว 4 (ไวโอลิน) ในสายที่ต่ำกว่าแทนการใช้สายเปล่า การเน้นเสียงให้ปฏิบัติการเน้นเสียงที่โน้ตพิง และเบาลงเมื่อบรรเลงมาถึงโน้ตหลัก ถ้าโน้ตพิงมีค่าโน้ตยาว ไม่ต้องเน้นเสียงที่โน้ตพิงในทันที แต่เพิ่มการเน้นเสียงอย่างช้าๆ ด้วยการกดน้ำหนักคันชักทีละน้อยจนถึงจุดเน้นเสียงที่ดังที่สุดเมื่อบรรเลงถึงกึ่งกลางโน้ตพิง หลังจากนั้นจึงบรรเลงให้เบาลงด้วยการเชื่อมเสียงเข้าหาโน้ตหลัก ถ้าโน้ตพิงมีค่าโน้ตสั้น ให้บรรเลงโน้ตพิงให้อยู่บนจังหวะตก และบรรเลงโน้ตพิงให้ดังกว่าโน้ตหลัก (Knocker, 1948, p. 171)

ตัวอย่างที่ 2.14 ลักษณะโน้ตพิงในบันไดเสียงขาลง โดย เลโอโพลด์ โมซาร์ท

ที่มา: Knocker, 1948, p. 172

ส่วน โยฮันน์ โยอาคิม ควานซ์ มีความเห็นที่แตกต่างจาก เลโอโพลด์ โมซาร์ท ค่อนข้างมาก ควานซ์ บันทึกไว้ว่า ถ้าโน้ตพิงมีค่าโน้ตสั้น ไม่ว่าจะเป็นโน้ตพิงประเภทขาขึ้นหรือขาลง วิธีการบรรเลง ควรบรรเลงโน้ตพิงให้สั้นที่สุด บรรเลงให้มาก่อนจังหวะของโน้ตหลัก และให้เน้นเสียงที่โน้ตหลัก ไม่เน้นเสียงที่โน้ตพิง (Walden, 2004, p. 25)

### 2.6.3 **โน้ตพันหลัก** (Turn)

โน้ตพันหลัก เป็นโน้ตประดับชนิดหนึ่ง เป็นกลุ่มโน้ต 4 ตัว โดยปรกติเริ่มจากโน้ตที่สูงกว่าโน้ตหลัก 1 ขั้น ผ่านโน้ตหลักไปยังโน้ตที่ต่ำกว่า 1 ขั้นและจบที่โน้ตหลัก (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554, น. 394)

โดยปรกติ โน้ตพันหลักมักพบที่ดนตรีสำหรับเครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ดในศตวรรษที่ 18 ซึ่งพบได้น้อยในดนตรีสำหรับการบรรเลงเครื่องสาย อีกทั้งการบันทึกตำราเกี่ยวกับการปฏิบัติโน้ตพันหลักยังพบได้น้อยอีกด้วย เท่าที่พบหลักฐาน มีเพียง คาร์ล ฟิลิป เอมานูเอล บาค ได้อธิบายเกี่ยวการโน้ตพันหลักนี้ไว้ว่า เป็นการตกแต่งโน้ตทำนองประเภทหนึ่งที่ทำให้โน้ตมีความน่าสนใจและสดใสมากขึ้น โน้ตพันหลักใช้กับทั้งทำนองที่มีความรวดเร็วและทำนองที่ช้า จะเป็นโน้ตเสียงเชื่อมหรือโน้ตเสียงขาดก็ได้ แต่ไม่ใช้ในโน้ตที่มีความสั้น เพราะโน้ตพันหลักต้องใช้เวลาในการบรรเลงจนครบกลุ่มโน้ต ซึ่งอาจทำให้จังหวะและทำนองหลักเสียหายได้ (Carrington, 2009, pp. 112-113)

ตัวอย่างที่ 2.15 วิธีการบรรเลงโน้ตพันหลัก โดย คาร์ล ฟิลิป เอมานูเอล บาค

ที่มา: Carrington, 2009, p.113

## 2.7 **การทำเสียงสั่น** (Vibrato)

การทำวิบราโตหรือการทำเสียงสั่น ในปัจจุบันเป็นการทำให้เสียงสั่นถี่ ๆ เพื่อให้เกิดความไพเราะอ่อนหวาน ไม่แข็งกระด้าง เป็นการแสดงอารมณ์ของผู้แสดงผ่านการสั่นเสียง แต่การทำเสียงสั่นสำหรับดนตรีศตวรรษที่ 18 นับว่าเป็นหนึ่งในวิธีประดับโน้ตประเภทหนึ่ง เลโอโพลด์ โมซาร์ท ไม่ได้เรียกการสั่นเสียงว่าวิบราโต ใช้คำว่า “การรัวโน้ต” (Tremolo) แทน โดยเปรียบเทียบการทำเสียงสั่น เปรียบได้กับเสียงจากการสั่นของระฆัง ผู้เล่นไวโอลินต้องกดนิ้วลงบนสายอย่าง

มั่นคง และขยับทั้งมือให้เกิดการเคลื่อนไหวเล็ก ๆ เป็นการเคลื่อนไหวไปด้านหน้าและด้านหลังตามทิศทางของสาย ไม่ใช่การเคลื่อนไหวไปด้านข้างตามขวางของสะพานนิ้ว (Knocker, 1948, p. 203)

เลโอโพลด์ โมซาร์ท ได้ปฏิเสธที่จะทำเสียงสั่นในทุกโน้ต แต่แนะนำให้ใช้เทคนิคนี้สำหรับโน้ตที่มีเสียงยาว โน้ตที่มีการเน้นเสียง โดยเฉพาะโน้ตสุดท้ายที่เป็นโน้ตจบของทำนองที่มีอัตราจังหวะช้า โดยจำแนกวิธีการทำเสียงสั่นเป็น 3 ลักษณะ คือ สั่นด้วยความถี่ช้า สั่นด้วยความถี่ที่เพิ่มเร็วขึ้น และสั่นด้วยความถี่ที่เร็ว

นอกจากนี้ ฟรานเชสโก เจมิเนียนี ได้เขียนบันทึกเกี่ยวกับการทำเสียงสั่นไว้ว่า ผู้เล่นต้องกดนิ้วอย่างมั่นคงลงบนสาย และขยับข้อมือโดยการบิดข้อมือเข้าออกอย่างช้าและสม่ำเสมอ พร้อมทั้งใช้คันชักสีใกล้หย่อง (Geminiani, 1752, p. 8)

## 2.8 ความเข้มเสียง (Dynamic)

ก่อนกลางศตวรรษที่ 18 นั้น โดยทั่วไปการจดบันทึกโน้ตมักจะไม่พบการกำกับความเข้มเสียงอย่างชัดเจน อย่างไรก็ตาม ยังพบตำราทางดุริยางคศาสตร์ที่บันทึกว่า การแสดงดนตรีในสมัยบาโรก แม้ว่าจะไม่มีการกำหนดความเข้มเสียงจากผู้ประพันธ์บทเพลง แต่นักดนตรียังต้องสร้างความเข้มเสียงที่หลากหลายให้เกิดขึ้นขณะแสดงดนตรี ดังที่พบจากตำราของ โยฮันน์ โยอาคิม ควานซ์ กล่าวไว้ว่า การใช้ความเข้มเสียง ดัง-เบา คือหนึ่งในสิ่งสำคัญในการแสดงดนตรี การแสดงดนตรีให้มีความเข้มเสียงเหล่านี้เป็นการแสดงความรู้สึกของผู้บรรเลงให้ผู้ฟังได้ยินความแตกต่างเปรียบเหมือนแสงและเงาในดนตรี บทเพลงทั้งหลายจะมีการสื่อสารสู่ผู้ฟังที่ดีขึ้นถ้านักดนตรีทุกคนแสดงดนตรีให้เกิดความเข้มเสียงที่แตกต่างในที่ที่เหมาะสมและมีความพอดี (Walden, 2004, p. 274)

นอกจากนี้ โยฮันน์ โยอาคิม ควานซ์ ยังบันทึกแนะนำต่อเกี่ยวกับการบรรเลงซ้ำทำนองเดิมด้วยความเข้มเสียงที่ลดลงไว้ว่า ถ้าผู้ประพันธ์เพลงมีการประพันธ์โดยใช้การซ้ำทำนองเดิมอีกครั้งหลังจากบรรเลงทำนองนี้ไปแล้วทันที ทั้งการซ้ำทำนองเดิมที่เหมือนเดิมทุกประการ หรือมีการย้ายช่วงเสียงขึ้นหรือลงก็ตาม ผู้บรรเลงควรเล่นทำนองที่ซ้ำเป็นครั้งที่สองนี้ให้เบากว่าทำนองที่บรรเลงมาแล้วในครั้งแรก (Walden, 2004, p. 277)

เลโอโพลด์ โมซาร์ท ได้บันทึกเกี่ยวกับความเข้มเสียงสำหรับการบรรเลงไว้เช่นกัน โดยกล่าวว่า ถ้าโน้ตมีการบรรเลงสูงให้โน้ตสูงขึ้นจากโน้ตเดิมโดยเครื่องหมายชาร์ปหรือเนเชอรัล ผู้บรรเลงควรบรรเลงให้ดังขึ้น และในทางตรงกันข้าม ถ้าโน้ตมีการแปลงเสียงโดยเครื่องหมายแปลงเสียงให้ต่ำลง ควรบรรเลงให้เบาลง ถ้าบรรเลงโน้ตยาว ให้บรรเลงเบาลงโดยเริ่มบรรเลงจากเสียงดังก่อน จากนั้นจึงเบาลง (Knocker, 1948, p. 256) เลโอโพลด์ โมซาร์ท ยังเตือนผู้บรรเลงไม่ให้ยกคันชักออกจากสายเร็วเกินไปเมื่อบรรเลงความเข้มเสียงที่ดังไว้ว่า เมื่อบรรเลงด้วยการเน้นเสียงโน้นยาวนั้น อย่ายกคันชักขึ้นจากสายเร็วเหมือนนักดนตรีที่ไม่มีความระมัดระวังบางคน นักดนตรีที่ดีต้องลากคันชักอย่างต่อเนื่องให้ได้ยินเสียงอย่างต่อเนื่อง เต็มค่าโน้ต แม้ว่าเสียงโน้ตจะค่อย ๆ เบาลงก็ตาม (Knocker, 1948, p. 219)

## 2.9 การปฏิบัติโน้ตคอร์ด (The Execution of Chords)

บทเพลงเดี่ยวเครื่องสายในสมัยบาโรกมีการเขียนให้บรรเลงด้วยโน้ตคอร์ด 2 - 4 ตัว (Double, Triple, Quadruple stop) บ้างในบางบทเพลง วิธีปฏิบัติโน้ตคอร์ดเหล่านี้ จะไม่เป็นปัญหาสำหรับผู้บรรเลง หากผู้ประพันธ์เพลงเข้าใจข้อจำกัดของคู่เสียงที่สามารถปฏิบัติได้หรือปฏิบัติไม่ได้บนเครื่องสาย เพราะการปฏิบัติโน้ตคอร์ดให้เกิดขึ้นพร้อมกันได้นั้น ต้องใช้สายที่ต้องบรรเลงพร้อมกันอย่างน้อยสองเส้น และข้อจำกัดอย่างหนึ่งสำหรับผู้บรรเลงคือ การปฏิบัติโน้ตคอร์ดที่มี 3 หรือ 4 ตัว ที่ไม่สามารถบรรเลงให้เกิดเสียงขึ้นพร้อมกันได้ในทันที เนื่องจากคันชักไม่สามารถสีให้โดนสายพร้อมกัน 3 หรือ 4 สาย จึงต้องเกิดการแบ่งการปฏิบัติโน้ตทีละกลุ่มหรือทีละตัว ไม่เล่นพร้อมกัน เป็นลักษณะที่เรียกว่าคอร์ดแตก (Broken chord) การปฏิบัติกลุ่มโน้ตคอร์ดเสียงสั้น การใช้คันชักต้องให้เกิดความเร็ว โดยพยายามให้โน้ตทั้งหมดเกิดเสียงขึ้นพร้อมกันให้เร็วที่สุด ส่วนการปฏิบัติกลุ่มคอร์ดที่มีค่าโน้ตยาวนั้น ให้บรรเลงค้างโน้ตสูงสุดของกลุ่มคอร์ดให้ยาวค้างไว้ (Walden, 2004, p. 227)

ตัวอย่างที่ 2.16 วิธีการบรรเลงคอร์ดแตก

ที่มา: Walden, 2004, p. 227

บางครั้งกลุ่มคอร์ดเป็นการย่อการจดบันทึกของกลุ่มโน้ตอาร์เปโจ โดยผู้ประพันธ์ไม่ได้เขียนแยกออกให้เป็นอาร์เปโจ แต่อาจเขียนโน้ตเป็นกลุ่มคอร์ดติดกันหลายกลุ่ม ในกรณีนี้ผู้บรรเลงสามารถเลือกการบรรเลงเป็นกลุ่มคอร์ดทั้งหมด หรือปฏิบัติเป็นกลุ่มอาร์เปโจก็ได้ ขึ้นอยู่กับการตัดสินใจของผู้บรรเลง (Knocker, 1948, p. 161)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

# บทที่ 3

# วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง การตีความการบรรเลงบทเพลง*สวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลหมายเลข 1* ของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค ด้วยเทคนิคการบรรเลงเชลโลสมัยบาโรก มีจุดมุ่งหมายเพื่อตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงโดยใช้เทคนิคการบรรเลงเชลโลสมัยบาโรก และเพื่อนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมบทเพลงด้วยการใช้เครื่องดนตรีในปัจจุบัน ผู้วิจัยดำเนินงานวิจัยตามลำดับ เริ่มจากการเก็บรวบรวมข้อมูล นำข้อมูลที่ได้มาศึกษาวิเคราะห์ และสุดท้ายคือการนำเสนอข้อมูล โดยมีรายละเอียดดังนี้

## 3.1 การสืบค้นและรวบรวมข้อมูล

ขั้นตอนเก็บรวบรวมข้อมูลและศึกษา ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ เช่น หนังสือ บทความ ตำรา และแผ่นบันทึกเสียง CD จากฐานข้อมูลของสถาบันการศึกษาในประเทศไทย ข้อมูล ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากเว็บไซต์ และสื่อสารสนเทศอิเล็กทรอนิกส์ เช่น ฐานข้อมูลวิทยานิพนธ์ออนไลน์ และข้อมูลที่เกี่ยวข้องภายในสูจิบัตรการแสดงจากเว็บไซต์ทางการแสดงทั้งในและต่างประเทศ นำมาศึกษาลักษณะเด่นของเชลโลและคันชักสมัยบาโรก เทคนิคการบรรเลงที่นิยมปฏิบัติในสมัยบาโรก รวมถึงแนวคิดการตีความดนตรีสมัยบาโรก

ผู้วิจัยเลือกใช้โน้ตเพลง*สวีทหมายเลข 1* จากหนังสือ Johann Sebastian Bach: Six Suites for Violoncello Solo BWV1007-1012 โดยออกัส เวนซิงเกอร์ (August Wenzinger) เป็นบรรณาธิการและผู้เรียบเรียงจากสำนักพิมพ์ Bärenreiter-Verlag ตีพิมพ์เมื่อ ค.ศ. 1950 เป็นโน้ตอ้างอิงหลัก

## 3.2 ขั้นตอนการดำเนินงานวิจัย

จากข้อมูล และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องที่รวบรวมมา ผู้วิจัยมีขั้นตอนในการศึกษาข้อมูล รวมถึงจำแนก และสังเคราะห์ข้อมูลดังนี้

3.2.1 ศึกษาลักษณะเด่นที่สำคัญของเชลโลและคันชักสมัยบาโรก

3.2.2 ศึกษาเทคนิคการบรรเลงเชลโลที่นิยมปฏิบัติในสมัยบาโรก

3.2.3 ศึกษาข้อมูลจากตำราที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดการตีความ และวิธีการบรรเลงบทเพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีในสมัยบาโรก โดยเฉพาะเครื่องสาย เช่น ไวโอลินและเชลโล

3.2.4 ศึกษาข้อมูลงานวิจัยและตำราที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงสวีทสำหรับบรรเลงเดี่ยวเชลโล โดยเฉพาะ*สวีทหมายเลข 1*

3.2.5 สังเคราะห์ข้อมูลให้เกิดแนวคิดและการตีความการบรรเลงบทเพลง*สวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลหมายเลข 1* ด้วยเทคนิคการบรรเลงเชลโลในสมัยบาโรก

3.2.6 สังเกตหาข้อบกพร่องและปัญหาที่เกิดขึ้นระหว่างการฝึกซ้อม รวมทั้งหาแนวทางแก้ไขที่สามารถนำไปประยุกต์เพื่อบรรเลงด้วยเชลโลในปัจจุบัน และให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

## 3.3 ขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลและนำข้อมูลมาวิเคราะห์ให้ตรงกับวัตถุประสงค์และขอบเขตของการวิจัยที่กำหนดไว้ โดยมีวิธีการดังนี้

3.3.1 นำข้อมูลที่ได้รวบรวมทั้งหมด มาเรียบเรียงให้เป็นระบบ และจัดลำดับข้อมูลให้เป็นขั้นตอน

3.3.2 ตรวจสอบข้อมูลให้มีความถูกต้อง ครบถ้วนตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของการทำวิจัย

3.3.3 วิเคราะห์ข้อมูลให้ตรงตามวัตถุประสงค์และขอบเขตที่ต้องการศึกษา โดยแบ่งประเด็นเป็น 2 ประเด็น คือ

1) การตีความและการวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงบทเพลง*สวีทสำหรับเดี่ยวเชลโล หมายเลข 1* โดยให้ความสำคัญต่อประเด็นท่านั่งบรรเลง การเลือกใช้คันชัก การควบคุมเสียง การประดับโน้ต การทำเสียงสั่น ความเข้มเสียง และการปฏิบัติโน้ตคอร์ด รวมถึงนำเสนอแนว

ทางการตีความเพิ่มเติมจากโน้ตอ้างอิง เพื่อช่วยปรับปรุงให้การฝึกปฏิบัติเพื่อการแสดงมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

2) การนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมบทเพลงเพลง*สวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลหมายเลข 1* ด้วยเทคนิคการบรรเลงเชลโลสมัยบาโรก แนวทางแก้ไขปัญหา และแนวทางประยุกต์สำหรับการบรรเลงด้วยเชลโลจากสมัยปัจจุบัน

## 3.4 การนำเสนอผลการวิจัย

ขั้นตอนการนำเสนอข้อมูล การวิจัยนี้เป็นงานวิจัยที่มุ่งเน้นวิธีการฝึกปฏิบัติเพื่อใช้ในการแสดง ผู้วิจัยได้เผยแพร่ผลงานออกเป็น 2 รูปแบบ ได้แก่

3.4.1 การแสดงเชลโลประกอบการบรรยายในระดับปริญญาโท (Graduate Cello Lecture Recital) ณ ห้อง 215 วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต เมื่อวันที่ 4 เมษายน พ.ศ. 2567 เวลา 16:00 น.

3.4.2 การเขียนอธิบายเชิงวิชาการในวิทยานิพนธ์ นำเสนอแนวทางการบรรเลงและฝึกซ้อมบทเพลง*สวีทหมายเลข 1*

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

# บทที่ 4

# ผลการวิจัย

ผู้วิจัยนำเสนอผลการวิจัย ซึ่งประกอบด้วยการตีความและการวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลง โดยอธิบายออกเป็น 7 ประเด็นหลัก ได้แก่ ท่านั่งและการจับถือเครื่องดนตรี การเลือกใช้คันชัก การควบคุมเสียง การประดับโน้ต การทำเสียงสั่น ความเข้มเสียง และการปฏิบัติโน้ตคอร์ด รวมถึงนำเสนอแนวทางการตีความเพิ่มเติมจากโน้ตอ้างอิง โดยใช้หลักปฏิบัติจากเทคนิคการบรรเลงเชลโลจากสมัยบาโรก

เพื่อให้การศึกษาวิจัยการบรรเลงเพลง *สวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลหมายเลข 1* ด้วยเทคนิคการบรรเลงเชลโลจากสมัยบาโรกได้ผลใกล้เคียงตามวัตถุประสงค์ ผู้วิจัยจึงเริ่มการวิจัยจากการเตรียมเครื่องดนตรีให้มีลักษณะใกล้เคียงกับเครื่องดนตรีสมัยบาโรก แต่เนื่องจากข้อจำกัดในการจัดหาเชลโลและคันชักที่ผลิตในสมัยบาโรกในประเทศไทย ผู้วิจัยจึงเลือกใช้เชลโลที่ผลิตขึ้นในปี พ.ศ. 2543 เป็นเชลโลสร้างให้มีรูปทรงเลียนแบบรูปทรงเชลโลสมัยบาโรก ใช้สายเชลโลทั้ง 4 สาย ทำจากทังสเตนที่เป็นเทคโนโลยีการผลิตสมัยใหม่ แต่ใช้คันชักที่ผลิตเลียนแบบคันชักเชลโลจากสมัยบาโรก และฝึกฝนบรรเลงโดยไม่ใช้เท้าซอ (Endpin) อีกทั้งใช้ระดับเสียง A = 415 ลดลงกว่าระดับเสียงในปัจจุบัน แม้ว่าปัจจุบันจะมีการผลิตสายเอ็นผสมโลหะเงินสำหรับเพื่อใช้กับเชลโลสมัยใหม่แล้วก็ตาม เมื่อผู้วิจัยได้ทดลองใช้แล้ว พบว่าสายเอ็นผสมโลหะเงิน ยังไม่คงทนต่อสภาพอากาศร้อนชื้นอย่างประเทศไทย สายมีการยืดขยายออก ทำให้เสียงเพี้ยนได้ง่าย อีกทั้งไม่มีคงทนในระยะยาว สายขาดง่ายอีกด้วย ผู้วิจัยจึงเลือกใช้สายทำจากวัสดุเช่นทังสเตนที่มีความคงทนกว่า โดยลดระดับเสียงลงให้ใกล้เคียงกับเสียงของเชลโลสมัยบาโรก เป็นการประยุกต์การใช้เครื่องดนตรีในการวิจัยให้เหมาะสมกับสภาพแวดล้อมของประเทศไทยในปัจจุบัน

การลดระดับเสียงของสายเชลโลลงจากระดับเสียงที่นิยมใช้ในปัจจุบัน จาก A = 440 หรือ 442 เฮิร์ท ไปยัง A = 415 เฮิร์ทนั้น ทำให้เสียงโน้ตทุกโน้ตลดต่ำลงมา 1 ขั้นคู่ครึ่งเสียง (1 Semitone) ตัวอย่างเช่นจากโน้ต A ถูกปรับให้ต่ำลงเป็นเสียง A แฟลต การปรับเสียงให้ต่ำลงเช่นนี้ทำให้แรงกดของสายที่กดลงบนหย่องเชลโลน้อยลง ส่งผลให้เสียงของเชลโลลดความดังกังวาลลง

เล็กน้อย นอกจากนี้อาจสร้างปัญหาทำให้ผู้ฟังหรือผู้บรรเลงที่มีการได้ยินระดับเสียงสมบูรณ์ (Perfect Pitch) ได้ยินบทเพลงนี้ในกุญแจเสียงที่ต่ำกว่าปรกติ ดังนั้นผู้บรรเลงและผู้ฟังที่มีการได้ยินระดับเสียงสมบูรณ์ อาจต้องการการปรับตัวต่อการลดระดับเสียงนี้

ท่านั่งบรรเลงเชลโลในสมัยต้นศตวรรษที่ 18 จะวางเชลโลระหว่างเข่าทั้งสองข้าง พักไว้บนน่องโดยให้ส่วนบนของเครื่องดนตรีพิงไว้ที่หน้าอกของผู้บรรเลง ให้คอของเชลโลอยู่ข้างศีรษะฝั่งซ้าย เชลโลจะเอียงองศาเข้าด้านในขาขวามากกว่าขาซ้าย เพื่อความสะดวกในการบรรเลงสายสูงด้วยคันชัก (Walden, 2004, p. 67)

เมื่อผู้วิจัยทำการทดลองการวางเชลโลระหว่างเข่าทั้งสองข้าง พักไว้บนน่องโดยไม่ใช้เท้าซอ (Endpin) พบว่า ผู้บรรเลงจำเป็นต้องทำให้มุมของขาทั้งสองข้างเป็นรูปสามเหลี่ยม โดยให้เท้าวางไว้ใกล้กัน จากนั้นให้เปิดเข่ากางออกเพื่อวางเครื่องดนตรี การวางเครื่องดนตรีพักบนน่อง ทำให้ผู้บรรเลงไม่มีอิสระในการขยับเขยื้อนขาได้อย่างอิสระเหมือนเชลโลปัจจุบันที่พักน้ำหนักเครื่องโดยใช้เท้าซอ การวางเชลโลพักบนน่องนั้น ผู้บรรเลงจำเป็นต้องนั่งบริเวณขอบริมของเก้าอี้ ไม่สามารถนั่งลึกเข้าไปด้านในเก้าอี้ได้ การนั่งริมขอบเก้าอี้และไม่สามารถขยับขาได้ตามอิสระ อาจทำให้ผู้บรรเลงเกิดความเมื่อยล้าหรือเกิดอาการเกร็ง อาจมีผลกระทบไปยังร่างกายส่วนบนที่ใช้ความเคลื่อนไหวในการบรรเลงได้ ท่าวางเครื่องดนตรีบนน่อง จะต้องใช้เวลาฝึกฝนจนเกิดความเคยชินและไม่ควรมีการเกร็งเกิดขึ้นระหว่างการบรรเลง

การวางเชลโลพักบนน่องตามวิธีการบรรเลงสมัยบาโรกนั้น ทำให้เชลโลอยู่แนวตั้ง ทำมุมองศาของเครื่องดนตรีเกือบตั้งฉากกับพื้น ซึ่งทำองศาตั้งฉากมากกว่าเชลโลในปัจจุบันที่ใช้เท้าซอองศาที่ตั้งชันมากกว่านี้ ทำให้การกดนิ้วซ้าย และการใช้น้ำหนักกดลงบนคันชักเป็นไปในทิศทางดึงเข้าหาตัวผู้บรรเลงมากกว่าการใช้เท้าซอ ทิศทางดึงเข้าหาตัวผู้บรรเลงเช่นนี้ ถ้าผู้บรรเลงใช้คันชักบาโรก และใช้สายทำจากเอ็นแล้ว จะทำให้ผู้บรรเลงใช้น้ำหนักกดบนลงคันชักได้น้อยลง เป็นสาเหตุให้เสียงของเครื่องดนตรีที่ออกมาเบากว่าวิธีการวางเชลโลในปัจจุบันอย่างชัดเจน

คันชักเชลโลที่ผู้วิจัยเลือกใช้สำหรับการศึกษาการบรรเลงเพลงสวีท ผู้วิจัยเลือกใช้คันชักที่นิยมใช้บรรเลงเชลโลในสมัยของบาค เป็นคันชักที่ผลิตใหม่ เลียนแบบลักษณะคันชักบาโรก เมื่อเปรียบเทียบกับคันชักในสมัยปัจจุบัน จะมีขนาดสั้นกว่าเล็กน้อย มีความโค้งเหมือนคันธนูมากกว่า

มีน้ำหนักเบากว่า มีจำนวนหางม้าและแรงตึงของหางม้ามีน้อยกว่า การจับถือคันชักมีความแตกต่างมากจากการจับถือคันชักในสมัยปัจจุบัน ผู้วิจัยได้ปฏิบัติวิธีจับถือคันชักลักษณะคว่ำมือตามตำราไวโอลินโดย ไมเคิล คอลเล็ต (ค.ศ. 1741) โดยจับลึกเข้ามาด้านในคันชัก เป็นวิธีที่นิยมมากจนถึง ปลายศตวรรษที่ 18 (Schwemer, 2000, p. 19)

วิธีการจับคันชักบาโรกนี้ ผู้วิจัยพบว่า ความยาวหางม้าสำหรับการบรรเลงด้วยการสีจะเหลือน้อยลงกว่าการจับคันชักในปัจจุบัน อีกทั้งคันชักบาโรกมีขนาดสั้นกว่าคันชักปัจจุบันอีกเล็กน้อย ด้วยเหตุผลนี้ ทำให้การบรรเลงดนตรีสมัยบาโรก ปฏิบัติคันชักเชื่อมเสียง (Slur) ยาวหลายจังหวะได้ยากกว่า เมื่อแรงตึงของหางม้าน้อย ทำให้การสีโดยการกดคันชักด้วยแรงที่หนักนั้นเป็นไปได้ลำบาก อีกทั้งสายที่ใช้บนเครื่องสายในสมัยนั้นยังเป็นสายเอ็น (Gut String) ทำจากลำไส้ของสัตว์ มีความยืดหยุ่นน้อย ไม่ตอบสนองกับแรงกดบนสายจากคันชักที่มีความหนักมากได้ ดังนั้นเสียงที่ได้จากการใช้คันชักบาโรก จะเป็นเสียงที่นุ่มนวลกว่าเสียงที่เกิดจากคันชักและสายในสมัยปัจจุบัน (Walden, 2004, p. 146) วิธีการจับคันชักบาโรก จะมีผลต่อการวางแผนคันชักแยกหรือคันชักเชื่อมเสียงและเป็นปัจจัยหลักในการสร้างเสียงและประโยคดนตรีในดนตรีสมัยบาโรกอย่างมาก

ตำราวิธีการบรรเลงเชลโลจากปลายสมัยบาโรกได้เขียนบรรยายไว้ว่า นิ้วมือซ้ายควรจะมีรูปทรงโค้งเพื่อกดสายที่ปลายนิ้ว การยกหรือกดนิ้วต้องเป็นแนวดิ่งลงสู่สาย การวางรูปมือเช่นนี้ยังคงใช้เป็นรูปมือมาตรฐานจนปัจจุบัน (Walden, 2004, p. 34) ดังนั้นผู้บรรเลงสามารถวางรูปมือซ้ายให้เป็นไปตามมาตรฐานปัจจุบันโดยไม่ต้องปรับเปลี่ยนใด ๆ

## 4.1 การตีความและวิเคราะห์เทคนิคบทบรรเลงนำ (Prelude)

### 4.1.1 สังคีตลักษณ์บทบรรเลงนำ

บทบรรเลงนำจากสวีทหมายเลข 1 ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นเป็นส่วนใหญ่ ผู้วิจัยสามารถแบ่งรูปแบบของทำนองได้ 2 ลักษณะ คือ รูปแบบอาร์เปโจที่มีลักษณะเป็นคอร์ดแตก (Broken Chord) ซ้ำและย้ำกลับไปมา รูปแบบอาร์เปโจเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1 จนถึงเครื่องหมายยืดจังหวะ (Fermata) กลางห้อง 21 และรูปแบบบันไดเสียง ตั้งแต่กลางห้องที่ 21 หลังเครื่องหมายยืดจังหวะจนถึงห้อง 38 หลังจากนั้น รูปแบบอาร์เปโจจะกลับมาปรากฏอีกครั้ง แต่เป็นอาร์เปโจพลิกกลับ เป็นอาร์เปโจขาลง สวนทิศทางกลับต้นบทเพลงที่เป็นอาร์เปโจขาขึ้น ลักษณะเช่นนี้เกิดขึ้น

ตั้งแต่ห้อง 39 จบบทบรรเลงนำที่ห้อง 42 มี ผู้วิจัยสามารถจัดแบ่งสังคีตลักษณ์ของบทบรรเลงนำได้ตามตารางที่ 4.1

ตารางที่ 4.1 สังคีตลักษณ์บทบรรเลงนำ

| รูปแบบ | ห้องที่ |
|---|---|
| อาร์เปโจ (Arpeggios) | 1 – กลางห้อง 22 |
| บันไดเสียง (Scales) | กลางห้อง 22 - 38 |
| อาร์เปโจพลิกกลับ | 39-42 |

**4.1.2 การตีความบทบรรเลงนำ**

(ความเร็วที่เหมาะสม: โน้ตตัวดำ = 60 – 68)

1) รูปแบบอาร์เปโจ

บาคได้เริ่มการประพันธ์บทบรรเลงนำโดยเลือกใช้โครงสร้างการดำเนินทำนองด้วยการใช้อาร์เปโจคล้ายกับการใช้อาร์เปโจสำหรับบทบรรเลงนำของเพลง The Well-Tempered Clavier บทที่ 1 ในกุญแจเสียง C เมเจอร์สำหรับเดี่ยวเครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ด อาร์เปโจที่ใช้ มีลักษณะเป็นอาร์เปโจขาขึ้นในจังหวะแรก และย้ำซ้ำอาร์เปโจในจังหวะถัดมา โดยมีโน้ตเสียงต่ำเป็นโน้ตเสียงค้าง (Pedel Note) เล่นซ้ำ ๆ ติดต่อกันในขณะที่แนวอื่นเปลี่ยนเสียงประสาน (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554, น. 276) ลักษณะเช่นนี้ คล้ายการด้นสดแนวเบสตัวเลข (Figured Bass) ของเครื่องดนตรีคีย์บอร์ดในสมัยบาโรก ตอนเพลงอาร์เปโจของบทบรรเลงนำสำหรับสวีทหมายเลข 1 ใช้อาร์เปโจขาขึ้นในจังหวะแรกเช่นกัน แต่ย้ำซ้ำโน้ตเป็นการบรรเลงข้ามสายกลับไปมา ตอนอาร์เปโจนี้มีความยาวครึ่งหนึ่งของบทบรรเลงนำ และสิ้นสุดตอนอาโปโจที่ห้องที่ 21 เมื่อถึงเครื่องหมายยืดจังหวะ (Fermata)

ตัวอย่างที่ 4.1 เปรียบเทียบบทบรรเลงนำของ The Well-Tempered Clavier บทที่ 1 และบทบรรเลงนำของสวีทหมายเลข 1

บทบรรเลงนำของ The Well-Tempered Clavier

บทบรรเลงนำของเพลงสวีทหมายเลข 1

เมื่อพิจารณาทำนองเปิดของบทบรรเลงนำ รูปแบบอาร์เปโจจะเริ่มด้วยกลุ่มโน้ตอาร์เปโจที่ต้องใช้การบรรเลงด้วยสาย 3 สายเป็นส่วนใหญ่ เช่น ในห้องที่ 1 จังหวะที่ 1 ประกอบด้วยโน้ตอาร์เปโจในกุญแจเสียง G เมเจอร์ที่เป็นกุญแจเสียงหลักของบทเพลง คือ โน้ต G – D – B โน้ต G เป็นโน้ตแรกที่เป็นโทนิก (Tonic) โน้ต D โน้ตลำดับที่ 2 เป็นโน้ตคู่ห้าที่เป็นโดมินันท์ (Dominant) โน้ต B เป็นโน้ตมีเดียน โดยที่โน้ตที่ 4 โน้ต A เป็นเพียงโน้ตเดียวที่ไม่ใช่โน้ตทรัยแอด (Triad) จังหวะที่ 2 เป็นการซ้ำโน้ตตัวที่ 3 และ 2 ในห้องที่ 1 นี้ เป็นการซ้ำโน้ต B และ D อาร์เปโจที่เกิดขึ้นที่จังหวะที่ 1 เกิดขึ้นเพื่อสร้างการดำเนินคอร์ด (Chord Progression) เมื่อเริ่มต้นประโยค หลังจากเสร็จสิ้นกลุ่มโน้ตอาร์เปโจแล้ว จะมีโน้ตดำเนินทำนองในลักษณะบันไดเสียง ทำหน้าที่เชื่อมประโยค และส่งทำนองไปยังกลุ่มอาร์เปโจใหม่

การวางแผนการใช้คันชัก ทั้งการใช้คันชักขึ้น – ลง คันชักเชื่อมเสียงหรือสลับคันชัก (Up, Down, Slur หรือ Separate Bow) ทำให้เกิดเสียงที่มีความเข้มแข็งหรืออ่อนนุ่ม การเปลี่ยนคันชักขึ้นหรือลง เชื่อมเสียงหรือสลับคันชัก เป็นการทำให้เสียงดนตรีมีการแบ่งประโยคได้อย่างถูกต้อง เป็นกลยุทธ์เริ่มต้นในการวางแผนการตีความบทเพลง แม้ว่าการเขียนเครื่องหมายเชื่อมเสียงสำหรับบทประพันธ์เพลงในสมัยบาโรกจะไม่มีความหมายตรงตัวให้เป็นเครื่องหมายของการใช้คันชักก็ตาม แต่สำหรับบทประพันธ์โดยบาค ผู้ประพันธ์เป็นผู้ที่สามารถบรรเลงเครื่องสาย

โดยเฉพาะวิโอลาได้ดี การเขียนเครื่องหมายเชื่อมเสียง น่าจะอนุมานให้เป็นแนวทางสำหรับการตีความวางแผนการใช้คันชักได้ในระดับหนึ่ง ดังนั้นการวางแผนการบรรเลงบทบรรเลงนำนี้ ควรเริ่มจากการวางแผนวิธีการใช้คันชักให้เหมาะสมกับลักษณะของทำนอง ในตอนแรกของบทบรรเลงนำ ซึ่งเป็นตอนอาร์เปโจ ผู้วิจัยเลือกใช้คันชักเชื่อมเสียง (Slur Bow) สำหรับโน้ตอาร์เปโจ 3 ตัวของแต่ละห้อง เพื่อแสดงถึงการดำเนินคอร์ดเป็นเสียงประสาน เมื่ออาร์เปโจมีการซ้ำโน้ต จึงใช้คันชักสลับคันชัก (Separate Bow) ส่วนตอนบันไดเสียง ผู้วิจัยจะเลือกทั้งการใช้คันชักสลับคันชักและคันชักเชื่อมร่วมกัน โดยเน้นความราบเรียบต่อเนื่องของเสียง

สำหรับรายละเอียดการเลือกใช้คันชักสำหรับตอนอาร์เปโจของบทเพลง ถ้าโน้ตตัวแรกเป็นโน้ตเสียงเบสที่อยู่ต่ำกว่าโน้ตตัวอื่นที่ตามมา ผู้วิจัยเลือกใช้คันชักลงสำหรับโน้ตอาร์เปโจ 3 ตัวแรก โดยจะแยกใช้คันชักขึ้นสำหรับโน้ตตัวที่ 4 ที่เป็นโน้ตนอกคอร์ด ส่วนโน้ตที่เป็นการซ้ำโน้ตที่ 2 และ 3 ให้ใช้คันชักสลับคันชัก เป็นการเลือกใช้คันชักตามโน้ตฉบับคัดลอกฉบับ B, C และ D เมื่อพิจารณาโน้ต 4 ห้องแรกจะพบว่า โน้ตเสียงต่ำที่สุดเป็นโน้ต G เกิดขึ้นซ้ำ ๆ ที่จังหวะ 1 และ 3 ที่เป็นจังหวะหนัก (Strong Beat) ลักษณะเช่นนี้เป็นการสร้างโน้ตโทนิกเสียงค้าง (Tonic Pedal Note) ผู้วิจัยมีความเห็นว่า การบรรเลงโน้ตโทนิคเสียงค้างซ้ำหลายครั้ง ควรบรรเลงให้มีความหลายหลายด้านความเข้มเสียง เช่น ในจังหวะที่ 1 ควรมีความเข้มเสียงมากกว่าจังหวะที่ 3 หรืออีกทางเลือกหนึ่งคือ สร้างความเข้มเสียงเพิ่มขึ้นเมื่อโน้ตโทนิกเสียงค้างนั้นเกิดเป็นคู่เสียงกระด้าง (Dissonance) กับการดำเนินคอร์ด เช่นในห้องที่ 3 ที่โน้ตเสียงค้าง G สร้างเสียงกระด้างกับโน้ต F ชาร์ป ควรบรรเลงให้โน้ต G ดังกว่าห้องที่ 1 และ 2 และบรรเลงโน้ตเสียงค้างนี้ให้เบาลงเมื่อเกิดการเกลา (Resolution) จากเสียงกระด้างไปยังเสียงกลมกลืนในห้องที่ 4 ถัดมา ดังตัวอย่างที่ 4.2

ตัวอย่างที่ 4.2 เสียงกระด้างที่เกิดระหว่างโน้ตเสียงค้าง G และโน้ต F ชาร์ป

เทคนิคการบรรเลงบทประพันธ์เพลงในสมัยบาโรก มักนิยมใช้หลักเสียงสะท้อน (Ecco) เมื่อมีทำนองที่เกิดการซ้ำ เป็นการซ้ำเกิดจากการสะท้อนเสียงที่ควรเบากว่าเสียงต้นแบบ สำหรับบทบรรเลงนำนี้ เกิดลักษณะชุดโน้ตอาร์เปโจหลายชุดซ้ำกันหลายครั้งจนจบตอนอาร์เปโจทั้ง

21 ห้อง ถ้าผู้บรรเลงตีความให้เกิดการปฏิบัติเสียงสะท้อนทุกครั้ง ผู้วิจัยมีความเห็นว่าน่าจะไม่เหมาะสม ซึ่งควรใช้ความเข้มเสียงให้ล้อตามทิศทางการดำเนินคอร์ดจะเหมาะสมกว่า

การเลือกใช้คันชักเสียงเชื่อมสำหรับกลุ่มอาร์เปโจ 3 ตัวแรกของจังหวะนั้น ผู้วิจัยเลือกใช้เมื่อโน้ตตัวแรกของกลุ่มอาร์เปโจเป็นโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำกว่าโน้ตอาร์เปโจตัวอื่น ถ้ากรณีที่โน้ตตัวแรกที่เป็นเสียงเบสอยู่สูงกว่าโน้ตอาร์เปโจอื่นที่ตามมา ผู้วิจัยเลือกที่จะแสดงโน้ตเสียงเบสนี้ให้เด่นชัดกว่าโน้ตอื่นโดยการแยกคันชักโน้ตเบส และเลือกเชื่อมเสียงระหว่างโน้ตอื่นที่ตามมา ดังตัวอย่างที่ 4.3

ตัวอย่างที่ 4.3 การเลือกใช้คันชักและเครื่องหมายเชื่อมเสียงสำหรับโน้ตเบสเสียงสูงและเสียงต่ำ

โน้ตเบสเสียงต่ำ

โน้ตเบสเสียงสูง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

เมื่อถึงห้องที่ 5 โน้ตเสียงค้าง (โน้ต G) ได้หายไป กลายเป็นโน้ตบันไดเสียงเพื่อมุ่งไปยังห้องที่ 7 ที่อยู่ในกุญแจเสียง D เมเจอร์ อันเป็นกุญแจเสียงดอมินันท์ การเคลื่อนที่ของเสียงประสานยังคงมีต่อ โดยมุ่งไปสู่คอร์ดและแนวทำนองใหม่ที่เป็นอาร์เปโจ ซ้ำกลับไปกลับมา คล้ายทำนองเริ่มต้นของบทเพลง เมื่อบรรเลงมาถึงโน้ตเบสเหล่านี้ หรือมีโน้ตนอกประสาน (Non-Harmonic Note) เกิดขึ้น เช่นห้องที่ 11 ซึ่งสามารถสร้างสีสันของเสียงประสานให้แตกต่างออกจากกุญแจเสียงหลัก ผู้วิจัยจะแสดงถึงการเปลี่ยนเสียงประสานด้วยอาร์เปโจ หรือแสดงโน้ตนอกประสานเหล่านี้ได้ด้วยการบรรเลงหน่วงโน้ต (Tenuto) และเมื่อจบตอนเพลงอาร์เปโจในห้อง 21 ผู้วิจัยสามารถบรรเลงหน่วงจังหวะให้ช้าลงเพื่อเข้าสู่เครื่องหมายยืดจังหวะ (Fermata)

ตัวอย่างที่ 4.4 ตัวอย่างการบรรเลงหน่วงโน้ตไว้เมื่อเปลี่ยนคอร์ดและเมื่อมีโน้ตนอกประสาน

ผู้วิจัยได้ลองฝึกการบรรเลงโดยใช้คันชักเชลโลบาโรก พบว่าการใช้คันชักเชื่อมเสียงกับโน้ตอาร์เปโจ 3 ตัวในแต่ละห้อง จำเป็นต้องเริ่มใช้คันชักบริเวณโคนคันชักและใช้จำนวนคันชักที่น้อยด้วยความเร็วในการสีที่ไม่มาก ไม่สามารถใช้คันชักได้มากด้วยความรวดเร็วเหมือนการบรรเลงด้วยคันชักสมัยปัจจุบัน เนื่องจากขนาดของคันชักที่สั้นกว่า อีกทั้งการจับถือคันชัก สมัยบาโรกนั้น จะจับถือเข้ามาลึกเกือบถึงกึ่งกลางของคันชัก ทำให้มีเนื้อที่ของหางม้าที่ใช้บรรเลงโน้ตเชื่อมเสียงได้น้อยกว่าคันชักในสมัยปัจจุบัน ในการใช้คันชักเชื่อมเสียงบรรเลงกลุ่มอาร์เปโจ 3 ตัวนี้ ถ้าโน้ตทั้ง 3 ต้องบรรเลงด้วยการข้ามสาย (Strings Crossing) 3 สาย ผู้วิจัยใช้การยกข้อศอกขวาขึ้น – ลง ช่วยในการบรรเลงข้าม 3 สาย เมื่อใช้คันชักเชื่อมเสียงที่โน้ตกลุ่มอาร์เปโจ เสร็จสิ้น การใช้คันชักสลับคันชักกับกลุ่มโน้ตที่ตามมาอีก 5 โน้ตที่เหลือนั้น ถ้ามีการบรรเลงข้ามสาย 2 สายกลับไปกลับมา ผู้วิจัยจะเปลี่ยนจากการใช้ข้อศอกในการบรรเลงข้ามสายมาเป็นการใช้ข้อมือเพื่อช่วยในการบรรเลงข้าม 2 สายแทน และจำเป็นต้องใช้คันชักขึ้น (Up Bow) ให้มากกว่าคันชักลง (Down Bow) ทั้งนี้เพื่อนำคันชักกลับมาบริเวณโคนคันชักอีกครั้งเพื่อให้พร้อมบรรเลงอาร์เปโจถัดไป

2) รูปแบบบันไดเสียง

เริ่มตั้งแต่ครึ่งหลังของห้อง 22 ไปถึงห้อง 38 การดำเนินทำนองในตอนนี้ประกอบด้วยบันไดเสียงเป็นส่วนใหญ่ แม้ว่ามีบางช่วงที่ผู้ประพันธ์เขียนทำนองโดยใช้อาร์เปโจแทรกอยู่บ้าง แต่ไม่มีการนำอาร์เปโจเหล่านี้ เพื่อบรรเลงซ้ำโน้ตกลับไปกลับมาหลายครั้งเหมือนตอน

อาร์เปโจในช่วงต้นเพลง บาคนำอาร์เปโจมาใช้ในตอนบันไดเสียงเพื่อแสดงการดำเนินคอร์ด (Chord Progression) และเปลี่ยนเสียงประสาน

เมื่อศึกษาจากโน้ตอ้างอิง พบว่าแทบจะไม่มีเครื่องหมายกำกับการใช้คันชักหรือเครื่องหมายเชื่อมเสียงอย่างละเอียดลงไปในช่วงทำนองบันไดเสียง มีเพียงอาร์เปโจที่แทรกประปรายอยู่ในทำนองบันไดเสียงเพื่อแสดงการดำเนินคอร์ด มีกลุ่มบันไดเสียงบางห้องเท่านั้นที่มีเครื่องหมายเชื่อมเสียงกำกับไว้อย่างชัดเจน ในกรณีนี้ทำให้ผู้วิจัยเลือกใช้คันชักสลับคันชัก (Separate Detache) สำหรับบันไดเสียงที่ไม่ได้กำหนดเครื่องหมายเชื่อมเสียงเอาไว้ โดยจะบรรเลงให้ทุกโน้ตไม่มีเสียงสั้นขาดออกจากกัน แต่จงใจใช้คันชักให้เกิดโน้ตที่มีความยาวเต็มค่าตามอัตราจังหวะเขบ็ตสองชั้น โดยจะเลือกใช้คันชักเชื่อมเสียงกับกลุ่มอาร์เปโจที่แทรกอยู่ระหว่างทำนองบันไดเสียงเพื่อให้แสดงถึงการดำเนินคอร์ดที่เปลี่ยนไป ตามตัวอย่างที่ 4.5

ตัวอย่างที่ 4.5 การเลือกใช้คันชักสลับคันชักและคันชักเชื่อมเสียง

การเลือกใช้คันชักเพื่อควบคุมลักษณะเสียงในตอนบันไดเสียงนี้ แม้ว่าจะเลือกใช้คันชักสลับคันชักกับทำนองบันไดเสียงเป็นส่วนใหญ่ก็ตาม ผู้วิจัยเลือกบรรเลงด้วยลักษณะเสียงที่เต็มค่าตัวโน้ตเขบ็ตสองชั้น เพื่อให้เกิดเสียงที่ใกล้เคียงการใช้คันชักเชื่อมเสียงให้มากที่สุด ไม่ทำให้เสียงสั้นห้วน เมื่อใช้คันชักเชื่อมเสียง ควรใช้ความเร็วคันชักที่ไม่มากจนเกินไป เช่นเดียวกับเทคนิคการใช้คันชักสมัยบาโรก

แม้ว่าบางช่วงของเพลงจะดูคล้ายว่ามีการดำเนินทำนองเป็นลักษณะอาร์เปโจซ้ำกลับไปกลับมา แต่บาคผู้ประพันธ์ได้ใช้ทำนองที่เป็นบันไดเสียง ให้บรรเลงแทรกด้วยโน้ตเบสเสียงค้าง (Drone Bass) โดยให้ผู้บรรเลงเดี่ยวเชลโลบรรเลงทำนองโน้ตแต่ละโน้ตของกุญแจเสียงไดอาโทนิก สลับกับเสียงของสายเปล่า (Open String) สาย A (ห้องที่ 31 – 36) และใช้ทำนองบันไดเสียงโครมาติกแบบครึ่งเสียง (Chromatic Scale) ในแนวทำนองขาขึ้น (Ascending Line) สลับกับเสียงของสายเปล่าสาย D (ห้อง 37 – 38) ตามตัวอย่างที่ 4.6

ตัวอย่างที่ 4.6 ทำนองบันไดเสียง แทรกด้วยเบสเสียงค้างด้วยการบรรเลงข้ามสาย

เทคนิคสำคัญสำหรับการบรรเลงห้องที่มีทำนองบันไดเสียงแทรกด้วยสายเปล่าที่เป็นโน้ตเบสเสียงค้างเช่นห้องที่ 31 ถึง ห้องที่ 38 เป็นเทคนิคบรรเลงข้าม 2 สายด้วยวิธีสลับคันชัก ผู้วิจัยวางแผนส่วนของคันชักในการบรรเลงข้ามสายให้ได้อย่างรวดเร็ว โดยจัดวางจุดสีของคันชักให้อยู่ในจุดที่มีน้ำหนักสมดุลย์ (Balance Point) ระหว่างโคนและปลายคันชักเท่ากัน จุดสมดุลย์ของคันชักสมัยบาโรกจะอยู่ค่อนไปทางกึ่งกลางคันชัก ส่วนคันชักสมัยปัจจุบันจะมี จุดสมดุลย์ค่อนไปยังโคนคันชักมากกว่า ที่จุดสมดุลย์นี้จะให้การบรรเลงการข้ามสายด้วยการใช้ข้อมือทำได้โดยง่าย ซึ่งเป็นเทคนิคเดียวกันกับการบรรเลงข้ามสายสลับคันชักในตอนอาร์เปโจ เมื่อบรรเลงทำนองบันไดเสียง ให้ใช้จำนวนคันชักให้มากเพื่อให้เกิดเสียงยาวเต็มค่าเขบ็ตสองชั้น และเน้นทำนองบันไดเสียงให้ดังกว่าเสียงสายเปล่า โดยเฉพาะการบรรเลงด้วยเชลโลสมัยปัจจุบันที่ใช้สายทำจากเหล็ก มีความดังมากกว่าสายเอ็นของเชลโลสมัยบาโรก ผู้วิจัยต้องระวังน้ำหนักการใช้คันชักไม่ให้เสียงของสายเปล่า ดังเกินกว่าทำนองบันไดเสียงที่เป็นทำนองหลัก

3) รูปแบบอาร์เปโจพลิกกลับ

เมื่อทำนองบันไดเสียงครึ่งเสียงมาถึงห้อง 39 การดำเนินเสียงประสานจะกลับมาสู่กุญแจเสียง G เมเจอร์อันเป็นกุญแจเสียงหลักของบทเพลง บาคได้นำทำนองตอนอาร์เปโจ ซึ่งเป็นทำนองเริ่มต้นของท่อนกลับมาใช้อีกครั้ง อีกทั้งยังคงใช้เทคนิคการประพันธ์ที่ใช้เสียงเบสค้างโน้ต G แต่ตอนโคดา โน้ตเบสจะอยู่สูงกว่าโน้ตอื่นในกลุ่มอาร์เปโจ เป็นการกลับทิศทางของอาร์เปโจกลายเป็นอาร์เปโจขาลง ตรงกันข้ามกับการใช้อาร์เปโจขาขึ้นของตอนอาร์เปโจ ผู้วิจัยจึงเลือกใช้คันชักในลักษณะโน้ตเบสเสียงสูงตามตัวอย่างที่ 4.3 ตั้งแต่ห้อง 39 – 41 สำหรับโน้ตตัวกลมห้อง 42 ซึ่งเป็นโน้ตสุดท้ายของเพลง ผู้วิจัยเลือกบรรเลงให้เสียงเป็นกลุ่มคอร์ด 2 คอร์ด โดยบรรเลงโน้ต G ต่ำ

เพียงโน้ตเดียวในลักษณะเป็นเขบ็ตหนึ่งชั้น ตามด้วยกลุ่มคอร์ดเสียงสูงได้แก่โน้ต B และ G สูง บรรเลงพร้อมกันจนจบ แม้ว่าโน้ตห้อง 42 นี้จะเขียนให้เป็นโน้ตตัวกลมและมีเครื่องหมายยืดจังหวะ (Fermata) กำกับไว้ก็ตาม ในความเห็นของผู้วิจัย ไม่จำเป็นจะต้องเคร่งครัดบรรเลงให้ครบจังหวะและบรรเลงหน่วงจังหวะออกไปตามโน้ตที่บันทึกไว้ แต่ควรบรรเลงให้มีเสียงยาวเพียงเท่าที่ทำได้ และจบลงอย่างแผ่วเบาตามลักษณะการใช้คันชักสมัยบาโรกที่มักจะให้ความเข้มเสียงลดลงเมื่อใช้การบรรเลงถึงบริเวณปลายคันชัก (ตัวอย่างที่ 4.7)

ตัวอย่างที่ 4.7 รูปแบบอาร์เปโจพลิกกลับ : บทบรรเลงนำ

เนื่องจากบทบรรเลงนำนี้ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่มีความรวดเร็วแทบทั้งท่อน มีเขบ็ตหนึ่งชั้นเพียงแค่ห้องที่ 22 และ 29 และโน้ตตัวกลมห้องที่ 42 ตอนจบเพลงเท่านั้น การทำเสียงสั่น (Vibrato) ที่โน้ตยาวเหล่านี้สามารถทำได้อย่างจำกัด ไม่ควรทำเสียงสั่นให้ถี่เร็ว หรือทำการสั่นให้กว้างเกินไป จะทำให้ไม่กลมกลืนกับเสียงของโน้ตเขบ็ตสองชั้นอื่น ผู้วิจัยจึงเสนอความเห็นว่า การทำเสียงสั่นในโน้ตยาวของบทบรรเลงนำนี้ ให้ทำเพียงเล็กน้อยคล้ายเป็นการประดับโน้ต (Ornamentation) ด้วยวิธีสั่นนิ้วช้าและแคบ และพิจารณาปฏิบัติโน้ตคอร์ดในห้องที่ 42 เป็นลักษณะคอร์ดแตก โดยบรรเลงโน้ตต่ำในลักษณะเป็นจังหวะยกก่อนปฏิบัติโน้ตอื่น ดังตัวอย่างที่ 4.8

ตัวอย่างที่ 4.8 พิจารณาการปฏิบัติโน้ตคอร์ด : บทบรรเลงนำ

## 4.2 การตีความและวิเคราะห์เทคนิคท่อนอัลเลอมานด์ (Allemande)

หลังจากบทบรรเลงนำ บทเพลงสวีทจะเข้าสู่ท่อนจังหวะเต้นรำรูปแบบต่าง ๆ จำนวน 5 ท่อน โดยเพลงเต้นรำทั้ง 5 ท่อน อยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอน โดยเริ่มจากท่อนเพลงเต้นรำลักษณะอัลเลอมานด์ เป็นเพลงเต้นรำที่มีทำนองหนักแน่นมั่นคงในอัตราจังหวะเร็ว ปานกลาง ไม่เร่งรีบ อยู่ในอัตราจังหวะสองที่ไม่มีจังหวะขัด และต้องเริ่มทำนองด้วยจังหวะยก อันเป็นเอกลักษณ์สำคัญของเพลงเต้นรำประเภทอัลเลอมานด์

### 4.2.1 สังคีตลักษณ์อัลเลอมานด์

ทำนองของอัลเลอมานด์ ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นเป็นส่วนใหญ่ โดยมีโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นแทรกอยู่ที่ปลายประโยคของแต่ละประโยค แต่ละประโยคเริ่มต้นด้วยเขบ็ตสองชั้นจากจังหวะยก โดยมีห้องทั้งสิ้น 32 ห้อง มีสังคีตลักษณ์สองตอน (Binary Form) ตอนละ 16 ห้องเท่ากัน เป็นที่สังเกตุได้ว่า ท่อนอัลเลอมานด์มีความสมดุลย์ของจำนวนห้องของทั้งสองตอน ส่วนท่อนเพลงเต้นรำท่อนอื่น ตอน B จะยาวกว่ากว่าตอน A เป็นส่วนใหญ่

ตอน A เริ่มด้วยกุญแจเสียง G เมเจอร์ เป็นกุญแจเสียงโทนิกของบทเพลง เปลี่ยนเป็นกุญแจเสียง D เมเจอร์ กุญแจเสียงโดมินันท์ช่วงท้ายของตอน A ในตอน B เริ่มด้วยกุญแจเสียงโดมินันท์ D เมเจอร์ที่ห้องที่ 17 แล้วเปลี่ยนกลับไปกุญแจเสียงโทนิก G เมเจอร์ตอนท้ายเพลง

ตารางที่ 4.2 สังคีตลักษณ์อัลเลอมานด์

| ตอนเพลง | ห้องที่ |
|---|---|
| ตอน A | 1 – 16 |
| ตอน B | 17 - 32 |

### 4.2.2 การตีความอัลเลอมานด์

ความเร็วที่เหมาะสม: โน้ตตัวดำ = 65 – 68 bpm

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

เพลงเต้นรำแบบอัลเลอมานด์ มีเอกลักษณ์สำคัญที่แสดงถึงความหนักแน่น มั่นคง ไม่เร่งรีบ ดังนั้นการเลือกใช้ความเร็วในการบรรเลงนั้น ไม่ควรเลือกจังหวะที่เร็วจนเกินงาม ควรให้ความเร็วของท่อนคล้ายกับดนตรีที่มีเครื่องหมายประจำเป็นอัตราจังหวะสามัญ (4 จังหวะต่อห้อง) แต่ควรให้ลักษณะทำนองมีความรู้สึกหนักแน่น เน้นจังหวะเพียงแค่ 2 จังหวะต่อห้อง อันเป็นลักษณะปรกติของดนตรีที่มีเครื่องหมายประจำจังหวะในอัตราจังหวะตัด โดยอัตราความเร็วของการบรรเลงท่อนนี้ ให้มีความเร็วมากกว่าบทบรรเลงนำที่เพิ่งจะบรรเลงผ่านไปเพียงเล็กน้อย

ผู้วิจัยสามารถบรรเลงท่อนอัลเลอมานด์ให้มีลักษณะอัตราจังหวะตัดได้โดยวิธีการเน้นเสียงหรือบรรเลงหน่วงจังหวะเล็กน้อยที่จังหวะตกของกลุ่มโน้ตกลุ่มที่ 1 และกลุ่มที่ 3 ของห้อง เทคนิคการบรรเลงโดยการเน้นเสียงหรือบรรเลงหน่วงตัวโน้ตให้ยาวออกเพียงเล็กน้อยนี้ ยังสามารถใช้แสดงเสียงประสานที่ซ่อนอยู่ในทำนองได้อีกด้วย โดยเฉพาะประโยคที่มีการดำเนินทำนองที่แสดงถึงการเคลื่อนที่ของเสียงประสานเป็นรูปแบบบันไดเสียงขาขึ้นหรือขาลง ตัวอย่างเช่นห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 6 (ตัวอย่างที่ 4.9) จะพบการเคลื่อนที่ของเสียงประสานเป็นบันไดเสียงขาลง จาก D ไปถึง G ที่โน้ตจังหวะที่หนึ่งของแต่ละห้อง และพบเสียงประสานแนวเบสที่จังหวะที่ 3 ของแต่ละห้องเคลื่อนที่ลง จาก B ไปถึง G ผู้วิจัยสามารถเน้นเสียงหรือบรรเลงหน่วงเสียงโน้ตเหล่านี้เล็กน้อยเพื่อให้ผู้ฟังได้เข้าใจถึงทิศทางของเสียงประสานที่เกิดขึ้น

ตัวอย่างที่ 4.9 การเคลื่อนที่ของเสียงประสานเป็นบันไดเสียง ท่อนอัลเลอมานด์

เมื่อสำรวจตอน A ของท่อนอัลเลอมานด์ ในห้องที่ 4 และห้องที่ 6 (ตัวอย่างที่ 4.10) จะพบการใช้กลุ่มโน้ตอาร์เปโจอันเป็นการแสดงเสียงประสานที่ท้ายประโยค จากการสำรวจโน้ตฉบับอ้างอิง พบว่ามีเครื่องหมายเชื่อมเสียงสำหรับโน้ต 2 ตัวสำหรับกลุ่มอาร์เปโจ แสดงถึงความจงใจของผู้ประพันธ์ที่ต้องการให้โน้ตกลุ่มอาร์เปโจท้ายประโยคมีเสียงเชื่อมต่อเนื่อง สำหรับแนวทางปฏิบัตินั้น เนื่องจากคันชักสมัยบาโรกมีน้ำหนักเบากว่าคันชักสมัยปัจจุบัน และน้ำหนักคันชักจะเบา

มากขึ้นเมื่อบรรเลงมายังปลายคันชัก ดังนั้นตามธรรมชาติของคันชักบาโรกที่มีน้ำหนักเบา ผู้วิจัยจะบรรเลงโน้ตตัวที่สองของกลุ่มคันชักเสียงเชื่อมแต่ละชุดให้เบากว่าโน้ตตัวแรก และให้โน้ตตัวที่สองมีเสียงสั้นและขาดออกจากกลุ่มที่มีเครื่องหมายเชื่อมเสียงชุดต่อไปเล็กน้อย วิธีนี้เป็นวิธีปฏิบัติสำหรับผู้บรรเลงที่ใช้คันชักเชื่อมเสียงสำหรับโน้ตสองตัวในสมัยบาโรกโดยทั่วไป (Knocker, 1948, p. 84)

ตัวอย่างที่ 4.10 การใช้คันชักเชื่อมเสียงสำหรับโน้ต 2 ตัว ท่อนอัลเลอมานด์

แม้ว่าการประพันธ์เพลงสมัยบาโรก ผู้ประพันธ์จะไม่นิยมกำหนดความเข้มเสียง (Dynamic) ลงไปในสกอร์โน้ตอย่างชัดเจน แต่มิได้หมายความว่า ไม่ควรเปลี่ยนความเข้มเสียง แต่การกำหนดความเข้มเสียงนั้น ผู้ประพันธ์มักเปิดให้เป็นอิสระของผู้บรรเลงที่สามารถเพิ่มเติมให้เป็นไปตามความเห็นของผู้บรรเลงได้อย่างเต็มที่ อย่างไรก็ตาม ไม่ได้หมายความว่าผู้บรรเลงสามารถใส่ความเข้มเสียงใดก็ได้โดยไม่มีหลักการ ในความเห็นของผู้วิจัยนั้น การสร้างความเข้มเสียงเช่น ดัง เบา และดังขึ้นทีละน้อย หรือเบาลงทีละน้อยนั้น อาจพิจารณาถึง ห้วงลำดับทำนอง (Melodic Sequence) ห้วงลำดับเสียงประสาน (Harmonic Sequence) หรือทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองประกอบด้วย ตัวอย่างเช่น ถ้าทำนองเป็นบันไดเสียงขาขึ้น หรืออาร์เปโจขาขึ้น ควรเพิ่มความเข้มเสียงให้ดังขึ้นทีละน้อย และในทางตรงกันข้าม ถ้าทำนองเป็นบันไดเสียงขาลง หรืออาร์เปโจขาลง ควรลดความเข้มเสียงให้เบาลงทีละน้อยเช่นกัน ตัวอย่างเช่น ห้องที่ 13 – 14 (ตัวอย่างที่ 4.11)

ตัวอย่างที่ 4.11 การเพิ่มและลดความเข้มเสียงสำหรับทำนองบันไดเสียง ท่อนอัลเลอมานด์

เนื่องจากท่อนเพลงเต้นรำในบทเพลงสวีทมีสังคีตลักษณ์เป็นสองตอน แต่ละตอนจะบรรเลงย้อนซ้ำเป็นตอนละ 2 ครั้ง ในเที่ยวบรรเลงย้อนครั้งที่ 2 อาจทำความเข้มเสียงดังขึ้นหรือเบาลงให้ตรงข้ามกับการบรรเลงในเที่ยวแรก หรืออาจเพิ่มเติมโน้ตประดับ (Ornament) ลงบนทำนองบางจุดเพียงเล็กน้อย เหมือนเป็นการด้นการบรรเลงสดเช่นเดียวกันกับการบรรเลง ในสมัยบาโรก ทั้งนี้เพื่อให้การบรรเลงเที่ยวย้อนมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

การทำความเข้มเสียงเพิ่มดังขึ้นหรือลดเบาลง ให้เป็นไปตามลักษณะการขึ้นลงของทำนองที่เป็นบันไดเสียงนั้น เป็นแนวโน้มความรู้สึกตามธรรมชาติของผู้บรรเลง อย่างไรก็ตาม สิ่งนี้ไม่ใช่กฎตายตัวที่ต้องนำไปปฏิบัติตามทุกครั้ง ดังนั้นผู้วิจัยจึงใช้พิจารณาแบ่งประโยค (Phrasing) ของทำนองประกอบด้วย เมื่อบรรเลงถึงปลายประโยคของแต่ละประโยค ไม่ว่าทิศทางของทำนองบันไดเสียงหรืออาร์เปโจจะมีทิศทางสูงขึ้นหรือต่ำลงก็ตาม ควรลดความเข้มเสียงให้เบาลงเพื่อแสดงการจบประโยคของทำนองแต่ละทำนองให้สมบูรณ์เสมอ

ตอน B ของท่อนอัลเลอมานด์ พบการเคลื่อนที่ของโน้ตเป็นบันไดเสียงซ่อนอยู่ในทำนองเช่นกัน ตัวอย่างเช่นห้องที่ 18 ถึงห้องที่ 20 (ตัวอย่างที่ 4.12) พบการเคลื่อนที่เป็นบันไดเสียงขาลง โน้ต D ไปยัง B จากโน้ตเสียงสูงที่อยู่บนจังหวะตก ผู้วิจัยสามารถแสดงการเคลื่อนที่ของบันไดเสียงที่ซ่อนอยู่ในทำนองได้ โดยบรรเลงเน้นเสียงโน้ตที่อยู่ในบันไดเสียงเหล่านี้ หรือบรรเลงให้โน้ตมีความยาวเพิ่มขึ้นกว่าโน้ตอื่นเพียงเล็กน้อย

ตัวอย่างที่ 4.12 การเคลื่อนที่ของโน้ตเป็นบันไดเสียง ท่อนอัลเลอมานด์

นอกจากนี้ ยังพบพบการเคลื่อนที่ของแนวประสานเสียงอยู่ในทำนองของโน้ตแนวสูงจากโน้ต E – B และแนวต่ำจากโน้ต C – G เป็นบันไดเสียงซ่อนอยู่ในทำนองในห้องที่ 26 ถึงห้องที่ 29 (ตัวอย่างที่ 4.13) ลักษณะเช่นนี้เคยเกิดขึ้นที่ห้อง 2 – 6 ในตอน A สามารถเน้นเสียงหรือบรรเลงหน่วงเสียงโน้ตเหล่านี้เล็กน้อย เพื่อให้ผู้ฟังได้เข้าใจถึงทิศทางของเสียงประสานที่เกิดขึ้น

ตัวอย่างที่ 4.13 การเคลื่อนที่ของเสียงประสานเป็นบันไดเสียง ท่อนอัลเลอมานด์

โดยทั่วไป เพลงเต้นรำลักษณะอัลเลอมานด์จะเน้นจังหวะหนักที่จังหวะแรกหรือจังหวะที่ 3 ของห้อง โดยส่วนใหญ่จังหวะที่ 1 หรือจังหวะที่ 3 มักเป็นจังหวะที่แสดงการจบสมบูรณ์ของประโยคทำนอง (Phrasing) สำหรับท่อนอัลเลอมานด์จากสวีทหมายเลข 1 บาคใช้เทคนิคการประพันธ์สำหรับการจบการแบ่งประโยคโดยเลือกใช้อาร์เปโจ หรือใช้คอร์ด หรือการใช้โน้ตประดับ (Ornament) เช่นการเติมเครื่องหมายพรมนิ้ว (Trill) ลงบนโน้ตสุดท้ายของประโยค โดยเฉพาะบนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น แต่เมื่อสำรวจตอน B ของท่อนอัลเลอมานด์ พบบางประโยคมีการแบ่งประโยค ที่เลื่อนจังหวะหนักจากจังหวะที่ 1 ไปยังจังหวะที่ 2 เช่นห้องที่ 19 และห้องที่ 20 แม้ว่ามีเครื่องหมายพรมนิ้ว คล้ายแสดงการจบประโยคอย่างสมบูรณ์บนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นจังหวะที่ 1 ก็ตาม แต่หลังจากโน้ตพรมแล้ว ต่อมายังมีเขบ็ตหนึ่งชั้นตามมาในลักษณะอาร์เปโจ ผู้วิจัยมีความเห็นว่า โน้ตพรมบนจังหวะที่ 1 ยังไม่ใช่การแสดงการจบประโยค แต่อาร์เปโจเขบ็ตหนึ่งชั้น ที่ตามมา เป็นการแสดงการจบประโยคให้สมบูรณ์บนจังหวะที่ 2 กรณีเช่นนี้ เคยเกิดขึ้นมาก่อน เช่น ห้องที่ 14 ผู้ประพันธ์ใช้โน้ตพรมบนจังหวะที่ 4 และใช้คอร์ดเพื่อแสดงการจบประโยคที่จังหวะที่ 1 ของห้อง 15 ดังนั้นผู้วิจัยจึงเสนอความเห็นว่า ห้องที่ 19 และ 20 (ตัวอย่างที่ 4.14) ควรเน้นเสียงหรือบรรเลงหน่วงเสียงที่จังหวะที่ 2 แทนจังหวะที่ 1 เพื่อแสดงถึงแบ่งประโยคพิเศษ

ตัวอย่างที่ 4.14 การจบประโยค ท่อนอัลเลอมานด์

## 4.3 การตีความและวิเคราะห์เทคนิคท่อนคูรานต์ (Courante)

ท่อนเต้นรำท่อนที่สองในกระบวนเพลงสวีทคือท่อนเพลงเต้นรำลักษณะคูรานต์ เป็นเพลงเต้นรำที่มีความรวดเร็ว คล้ายการวิ่งและก้าวกระโดด มีน้ำหนักของเสียงที่เบา (Light) ไม่หนักแน่น มี 3 จังหวะ เน้นน้ำหนักเสียงที่จังหวะตก การเลือกใช้ท่อนคูรานค์เป็นเพลงเต้นรำลำดับที่ 2 ต่อจากท่อนอัลเลอมานด์ เพราะเพลงเต้นรำคูรานต์สามารถสร้างบรรยากาศให้เกิดความแตกต่างหลายประการเมื่อเทียบกับท่อนอัลเลอมานด์ที่บรรเลงไปก่อนหน้า ซึ่งมีความหนักแน่น มีอัตราจังหวะ 2 จังหวะต่อห้อง และมีอัตราความเร็วที่ไม่เร่งรีบนัก

### 4.3.1 สังคีตลักษณ์คูรานต์

ท่อนคูรานต์ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นและโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น แต่ละประโยคเริ่มต้นด้วยจังหวะยกเป็นเขบ็ตสองชั้น มีเครื่องหมายประจำจังหวะเป็น 3/4 มีจำนวนห้องทั้งสิ้น 42 ห้อง และมีสังคีตลักษณ์สองตอน (Binary Form) ตอน A จำนวน 18 ห้อง ตอน B จำนวน 24 ห้อง ทำให้ตอน B ยาวมากกว่าตอน A 6 ห้อง

ตอน A เริ่มด้วยกุญแจเสียง G เมเจอร์ เป็นกุญแจเสียงโทนิกของบทเพลง เปลี่ยนเป็นกุญแจเสียงโดมินันท์ (D เมเจอร์) ช่วงท้ายของตอน A ส่วนตอน B เริ่มด้วยกุญแจเสียงโดมินันท์ D เมเจอร์ที่ห้องที่ 19 แล้วเปลี่ยนกลับไปกุญแจเสียงโทนิก G เมเจอร์ตอนท้ายเพลง

ตารางที่ 4.3 สังคีตลักษณ์คูรานต์

| ตอนเพลง | ห้องที่ |
|---|---|
| ตอน A | 1 – 18 |
| ตอน B | 19 - 42 |

### 4.3.2 การตีความคูรานต์

ความเร็วที่เหมาะสม: โน้ตตัวดำ = 90 – 100 bpm

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ท่อนคูรานต์จากสวีทหมายเลข 1 จัดเป็นเพลงคูรานต์แบบอิตาลี มีเครื่องหมายประจำจังหวะ 3/4 เป็นเครื่องหมายประจำจังหวะที่ไม่ซับซ้อน มีความรวดเร็วกว่าคูรานต์แบบฝรั่งเศสที่มีเครื่องหมายประจำจังหวะที่ซับซ้อน เช่นเครื่องหมายประจำจังหวะ 3/2 เป็นต้น ดังนั้นท่อนคูรานต์ควรบรรเลงให้มีจังหวะที่รวดเร็ว เบา คล้ายการวิ่งและกระโดด ตามความหมายของคำว่าคูรานต์ โดยทั่วไป ควรจัดให้มีการเน้นเสียงที่จังหวะที่ 1 ของห้อง ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ต สองชั้นเป็นทำนองและเขบ็ตหนึ่งชั้นในลักษณะอาร์เปโจแสดงถึงการดำเนินคอร์ดเสียงประสาน เป็นที่สังเกตุว่า ท่อนคูรานต์ ไม่มีการใช้โน้ตที่เป็นคอร์ด 3 ตัวเหมือนท่อนอัลเลอมานด์เนื่องจากการบรรเลงที่ต้องกระชับรวดเร็วและต่อเนื่อง ทำให้ไม่สามารถใช้เวลาในการบรรเลงข้ามสายเพื่อบรรเลงคอร์ดที่ประกอบด้วยโน้ตเกิน 2 ตัวได้

ท่อนคูรานต์ ไม่มีความซับซ้อนด้านเสียงประสาน ทำให้การวิเคราะห์ด้านการประเสียงของบทเพลงทำได้โดยไม่ยากนัก บทเพลงเริ่มต้นด้วยโน้ตจังหวะยกเขบ็ตหนึ่งชั้นเป็นอาร์เปโจ G เมเจอร์ โดยที่โน้ตต่ำที่สุดของอาร์เปโจ เป็นโน้ตเบสสำหรับการดำเนินคอร์ด (Chord Progression) โทนิก G – ซับโดมินันท์ C – โดมินันท์ D (I – IV – V) (ตัวอย่างที่ 4.15)

ตัวอย่างที่ 4.15 การดำเนินคอร์ด ท่อนคูรานต์

หลังกลุ่มอาร์เปโจแต่ละกลุ่ม ตามด้วยทำนองเขบ็ตสองชั้นในลักษณะบันไดเสียงที่มีความรวดเร็ว ดังนั้นเพื่อให้ผู้ฟังสามารถแยกแยะกลุ่มอาร์เปโจที่แสดงถึงเสียงประสานออกจากกลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่แสดงถึงทำนองได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ผู้วิจัยวางแผนแยกชั้นเสียง (Layer) ออกเป็นสองแนว คือแนวทำนองและแนวเสียงประสาน ด้วยเทคนิคการบรรเลงด้วยการเลือกใช้ความเข้มเสียงที่ต่างกันสำหรับแนวทั้งสอง ผู้วิจัยใช้ความเข้มเสียงของทำนองจากเขบ็ตสองชั้นด้วยความดังและใช้คันชักเชื่อมเสียง ส่วนแนวประสานเสียงจะใช้ความเข้มเสียงที่เบาลง ร่วมกับการใช้เสียงสั้นหรือขาด (Staccato) สำหรับโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นที่แสดงการดำเนินคอร์ดเสียงประสาน (ตัวอย่างที่ 4.16)

ตัวอย่างที่ 4.16 การใช้ความเข้มเสียงเพื่อแยกเสียงประสานออกจากทำนอง ท่อนคูรานต์

การวิเคราะห์การใช้เคเดนซ์ (Cadence) ช่วยให้ผู้วิจัยเข้าใจการแบ่งประโยค ช่วยการวางแผนการแบ่งประโยคของบทเพลง หรือแม้กระทั่งช่วยวางแผนการใช้คันชักได้ดียิ่งขึ้น สำหรับท่อนคูรานต์ บาคใช้เทคนิคการประพันธ์แสดงการจบประโยคด้วยการใช้อาร์เปโจเขบ็ตหนึ่งชั้นเป็นเคเดนซ์ แม้ว่าพบการใช้อาร์เปโจเป็นการแสดงถึงการจบประโยคบ่อยครั้ง แต่ทุกครั้งที่เกิดอาร์เปโจเขบ็ตหนึ่งชั้น ไม่ได้หมายถึงจะต้องเป็นเคเดนซ์ของประโยคเสมอไป ซึ่งควรวิเคราะห์รูปประโยคของทำนองประกอบด้วยเสมอ

การบรรเลงท่อนคูรานต์ที่มีจังหวะที่รวดเร็ว ไม่ควรแบ่งประโยคให้สั้น (ประโยคละ 2 ห้อง) เหมือนท่อนเต้นรำอื่นที่มีจังหวะช้า แต่ควรพยายามให้มีประโยคที่ยาวต่อเนื่องรวม 8 ห้อง หรืออย่างน้อยเป็นประโยคละ 4 ห้อง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับอัตราความเร็วของการบรรเลง ถ้าบรรเลงด้วยจังหวะที่รวดเร็วมาก ควรแบ่งประโยคให้เป็นประโยคละ 8 ห้อง หรือถ้าเลือกบรรเลงที่ใช้อัตราความเร็วที่ไม่มากนัก อาจเลือกแบ่งประโยคเป็นประโยคละ 4 ห้องแทนได้เช่นกัน หลังจากวางแผนการแบ่งประโยคให้ชัดเจนแล้ว เมื่อบรรเลงถึงปลายประโยค อาจใช้เทคนิคการหน่วงจังหวะให้ช้าลงเพียงเล็กน้อยในจังหวะสุดท้ายของแต่ละประโยค หลังจากนั้นสามารถหน่วงให้เกิดช่องว่างอีกเล็กน้อยระหว่างประโยคได้โดยการไม่รีบเข้าบรรเลงประโยคทำนองถัดไปทันที ทำให้เกิดช่วง “หายใจ” อย่างธรรมชาติระหว่างประโยค การใช้เทคนิคเช่นนี้ ทำให้สามารถสื่อสารการแบ่งประโยคของผู้บรรเลงให้ผู้ฟังเข้าใจได้มากยิ่งขึ้น (ตัวอย่างที่ 4.17)

ตัวอย่างที่ 4.17 การแบ่งประโยค ท่อนคูรานต์

ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 เป็นทำนองที่มีเสียงประสานในลักษณะวงจรคู่ห้า (Circle of Fifths) ที่โน้ต A กับ D และโน้ต G กับ C ในลักษณะเคลื่อนที่ลง เป็นการใช้การประสานเสียงพาไปยังโน้ตอาร์เปโจ D เมเจอร์ซึ่งเป็นเคเดนซ์สมบูรณ์ (Perfect Cadence) ที่ห้องที่ 7 นำทำนองกลับยังกุญแจเสียงหลักของท่อนคือ G เมเจอร์ในห้องที่ 8 (ตัวอย่างที่ 4.18) อีกทั้งลักษณะเช่นนี้ยังเกิดขึ้นซ้ำอีกครั้งในห้องที่ 10 และ 11 ด้วยเช่นกัน โดยสามารถใช้เทคนิคการเน้นเสียงหรือบรรเลงหน่วงจังหวะเล็กน้อยที่โน้ตวรจรคู่ห้าเหล่านี้ เพื่อแสดงให้เห็นถึงการเคลื่อนที่ของการประสานเสียงวงจรคู่ห้า

ตัวอย่างที่ 4.18 การใช้เสียงประสานวงจรคู่ห้า ท่อนคูรานต์

เมื่อทำนองเดินทางมาถึงตอนท้ายของตอน A ห้อง 14 จะอยู่ในกุญแจเสียง D เมเจอร์เป็นกุญแจเสียงโดมินนันท์ของบทเพลง ในห้องที่ 14 และ 15 มี กลุ่มโน้ต 3 ตัวคือ D – E – D บรรเลงซ้ำถึง 6 ครั้ง ทำให้เกิดกลุ่มโน้ตเสียงค้าง (Pedal Note) D กับโน้ตประดับ (Ornament) E บนโน้ต D ตามด้วยทำนองเคลื่อนที่เป็นบันไดเสียง D เมเจอร์ขาขึ้น เริ่มจากโน้ต F ชาร์ปจนถึง D

เป็นที่น่าสังเกตุว่า ทำนองที่เคลื่อนที่เป็นบันไดเสียงเหล่านี้ เป็นโน้ตตัวสุดท้ายของกลุ่มเขบ็ตสองชั้น ไม่ได้อยู่บนจังหวะตก (Down Beat) ของห้อง ตามธรรมเนียมปฏิบัตินั้น ผู้วิจัยจะหลีกเลี่ยงการบรรเลงเน้นเสียงโน้ตที่ไม่ได้อยู่บนจังหวะตก แต่จะเน้นความเข้มเสียงของกลุ่มบันไดเสียงจากโน้ต F ชาร์ปจนถึง D ให้ดังกว่ากลุ่มโน้ตเสียงค้าง 3 ตัว เพื่อแยกให้ทำนองบันไดเสียงมีความชัดเจนออกจากกลุ่มโน้ตเสียงค้าง (ตัวอย่างที่ 4.19)

ตัวอย่างที่ 4.19 กลุ่มโน้ตค้างและโน้ตบันไดเสียง ท่อนคูรานต์

ลักษณะของกลุ่มโน้ตค้างตามด้วยโน้ตบันไดเสียงนี้ เกิดขึ้นในตอน B ของท่อนคูรานต์เช่นกัน โดยช่วงท้ายของตอน B ห้องที่ 36 และ 37 ทำนองกลับมาอยู่ในกุญแจเสียง G ที่เป็นกุญแจเสียงหลักของท่อน มีการใช้โน้ตค้าง G โดยกลุ่มโน้ตค้าง 3 ตัวคือ G – A – G และโน้ตบันไดเสียงจากโน้ต B ถึง G (ตัวอย่างที่ 4.20) ลักษณะเช่นนี้ คล้ายห้องที่ 14 และ 15 ของตอน A อย่างไรก็ตาม กลุ่มโน้ตค้างและโน้ตบันไดเสียงทั้งตอน A และตอน B มีความแตกต่างกันเล็กน้อย เนื่องจากหลังจากกลุ่มโน้ตค้างของตอน B ไม่มีห้องสรุปเป็นทำนองจบเหมือนห้องที่ 16 แต่บาคได้นำทำนองที่มีวงจรคู่ห้าเช่นเดียวกันกับห้อง 5 ถึงห้องที่ 7 มาต่อขยายอีกเล็กน้อยกลายเป็นห้องที่ 39 – 42 โดยให้เสียงเบสดำเนินทำนองเป็นบันไดเสียงขาลงจากโน้ต E ถึง C เพื่อนำไปสู่อาร์เปโจ D เมเจอร์ทำหน้าที่เป็นเคเดนซ์สมบูรณ์เพื่อจบบทเพลง ผู้วิจัยจะใช้เทคนิคการบรรเลงเหมือนกับห้องที่ 14 – 16 และห้องที่ 5 – 7 ทุกประการ

ตัวอย่างที่ 4.20 กลุ่มโน้ตเสียงค้าง โน้ตบันไดเสียง และโน้ตวงจรคู่ห้า ท่อนคูรานต์

## 4.4 การตีความและวิเคราะห์เทคนิคท่อนซาราบานด์ (Sarabande)

ท่อนเพลงเต้นรำลำดับที่ 3 ของบทเพลงสวีทสำหรับเดี่ยวเชลโล คือท่อนซาราบานด์ เป็นท่อนที่มีอัตราจังหวะช้าที่สุดในกระบวนท่อนเพลงเต้นรำในบทเพลงสวีท การจัดให้ท่อน ซาราบานด์มาอยู่ลำดับถัดจากท่อนคูรันต์ จะทำให้เกิดความแตกต่างด้านอัตราความเร็วอย่างเห็นได้ชัด ซาราบานด์มีลักษณะทำนองที่เชื่องช้า เคร่งขรึม คล้ายการลากขาเดินอย่างช้า มีอัตราจังหวะสาม และมีเอกลักษณ์สำคัญคือการเน้นเสียงบนจังหวะที่สอง แทนการเน้นเสียงบนจังหวะที่หนึ่ง

### 4.4.1 สังคีตลักษณ์ซาราบานด์

สำหรับท่อนซาราบานด์จากสวีทหมายเลข 1 มีเครื่องหมายประจำจังหวะเป็น 3/4 มีสังคีตลักษณ์สองตอน (Binary Form) มีจำนวนห้อง 16 ห้อง แบ่งเป็นตอน A จำนวน 8 ห้อง และตอน B มีจำนวนห้องที่เท่ากันคือ 8 ห้อง ตอน A เริ่มด้วยกุญแจเสียง G เมเจอร์อันเป็นกุญแจเสียงโทนิกของบทเพลง เปลี่ยนเป็นกุญแจเสียง D เมเจอร์ กุญแจเสียงโดมินันท์ช่วงท้ายของตอน A และตอน B เริ่มด้วยกุญแจเสียงโดมินันท์ D เมเจอร์ที่ห้องที่ 9 แล้วเปลี่ยนกลับไปกุญแจเสียงเดิมคือโทนิก G เมเจอร์ตอนท้ายเพลง

**ตารางที่** 4.4 สังคีตลักษณ์ซาราบานด์

| ตอนเพลง | ห้องที่ |
|---|---|
| ตอน A | 1 – 8 |
| ตอน B | 9 - 16 |

เป็นที่สังเกตุว่าท่อนซาราบานด์จากสวีทหมายเลข 1 นี้ มีจำนวนห้องตอน A และตอน B ตอนละ 8 ห้องสมดุลย์กัน และเป็นเพียงซาราบานด์เดียวที่มีจำนวนห้องเท่ากันทั้งสองตอน แต่ท่อนซาราบานด์จากสวีทบทอื่นนั้น ตอน B จะมีจำนวนห้องมากกว่าตอน A เสมอ

### 4.4.2 การตีความซาราบานด์

ความเร็วที่เหมาะสม: โน้ตตัวดำ = 36 – 40 bpm.

ลักษณะเพลงเต้นรำซาราบานด์เป็นเพลงเต้นรำที่มี 3 จังหวะเหมือนเพลงเต้นรำคูรานต์และมินูเอ็ต แต่มีอัตราจังหวะช้าและมีเอกลักษณ์สำคัญคือเน้นหนักจังหวะที่สองมากกว่าการเน้นหนักที่จังหวะที่หนึ่งเช่นลักษณะเพลงเต้นรำอื่น ๆ อีกทั้งมีน้ำเสียงที่เรียบต่อเนื่อง (Legato) ไม่สั้นหรือดุดันเหมือนเพลงเต้นรำที่มีจังหวะเร็ว ลักษณะพิเศษเช่นนี้ ผู้วิจัยวางแผนการใช้ความเข้มเสียงทุกห้อง เริ่มจากเสียงเบาในจังหวะที่หนึ่ง ดังขึ้นเข้าสู่จังหวะที่สอง และเบาลงเมื่อถึงจังหวะที่สาม อีกทั้งวางแผนเทคนิคการใช้คันชักเพื่อให้มีเนื้อที่เพียงพอสำหรับการลากคันชัก ให้เกิดเสียงยาวต่อเนื่องไม่ขาดออกจากกัน และยังต้องวางแผนการใช้คันชักให้เป็นคันชักลงสำหรับการบรรเลง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

โน้ตจังหวะที่สองของทุกห้องอีกด้วย ทั้งนี้เพื่อให้เกิดการเน้นเสียงโน้ตบนจังหวะที่สอง เพื่อให้ลักษณะพิเศษของเพลงเต้นรำซาราบานด์เด่นชัดมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 4.21)

ตัวอย่างที่ 4.21 การวางแผนความเข้มเสียง ท่อนซาราบานด์

โน้ตส่วนใหญ่ของท่อนซาราบานด์ประกอบด้วยเขบ็ตสองชั้นเป็นส่วนใหญ่ แต่เมื่อสังเกตุจังหวะที่สองของแต่ละห้อง มักพบตัวโน้ตที่เป็นโน้ตเสียงยาวในลักษณะเขบ็ตชั้นเดียวหรือตัวดำและเขบ็ตหนึ่งชั้นที่จังหวะที่สองนั้น มักอยู่ในลักษณะโน้ตคอร์ดหรือโน้ตพรม (Trill) เป็นการแสดงการเน้นเสียงบนจังหวะที่สองของห้องอย่างชัดเจน แม้ว่าจังหวะที่หนึ่งของบางห้องจะมีโน้ตคอร์ดอยู่ด้วยก็ตาม จึงควรวางแผนการใช้คันชักเพื่อให้บรรเลงจังหวะที่สองมีความเข้มเสียงที่ดังกว่าจังหวะที่หนึ่ง ตัวอย่างเช่น ห้องที่ 1 ผู้วิจัยเลือกการเริ่มบรรเลงบทเพลงโดยการใช้คันชักขึ้นที่จังหวะที่หนึ่ง เพื่อเลี่ยงการเน้นเสียงบนโน้ตจังหวะที่หนึ่ง และยังสามารถใช้คันชักลงบนจังหวะที่สองเพื่อเน้นเสียงบนจังหวะที่สองได้อย่างชัดเจนมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 4.22) นอกจากนี้ ควรพรมนิ้วบนโน้ตพรมโดยการเริ่มจากโน้ตที่สูงกว่าโน้ตพรมเสมอ อันเป็นแนวปฏิบัติโดยทั่วไปของโน้ตพรมในดนตรีสมัยบาโรก (Carrington, 2009, p. 9)

ตัวอย่างที่ 4.22 การเลือกใช้คันชัก ท่อนซาราบานด์

ห้องที่ 5 จนถึงห้องที่ 8 เป็นช่วงท้ายของตอน A เมื่อพิจารณาจังหวะที่สองของในแต่ละห้อง ซึ่งเป็นจังหวะหนัก พบว่ามีโน้ต B ในห้องที่ 5 โน้ต C ชาร์ปในห้องที่ 6 และโน้ต D ในห้องที่ 7 แม้ว่าโน้ต D ในห้องที่ 7 จะเป็นโน้ต D ที่สูงกว่าโน้ต B และ C ชาร์ปถึงหนึ่งช่วงเสียงก็ตาม แต่ถือว่าโน้ตทั้งสามมีการเคลื่อนที่เป็นบันไดเสียงขาขึ้นเพื่อนำบทเพลงไปสู่กุญแจเสียง D เมเจอร์ อันเป็นกุญแจเสียงดอมินันท์ จากนั้นจะเข้าสู่คอร์ด A เมเจอร์ในจังหวะที่หนึ่งของห้องที่ 8 และนำเข้าสู่

คอร์ด D เมเจอร์ที่จังหวะที่สองเพื่อเป็นการย้ำการมาถึงกุญแจเสียง D เมเจอร์อย่างสมบูรณ์ในท้ายของตอน A การแสดงให้เห็นการเคลื่อนไหวของทำนองเป็นรูปแบบบันไดเสียงเช่นนี้ ควรเน้นเสียงและบรรเลงหน่วงจังหวะที่สองของแต่ละห้องออกเล็กน้อย โดยไม่รีบบรรเลงโน้ตกลุ่มถัดไป และเพิ่มความเข้มเสียงให้ค่อย ๆ ดังขึ้นเรื่อย ๆ ตั้งแต่ห้องที่ 5 จนถึงจังหวะที่สองของห้องที่ 8 ให้มีความดังสูงสุด หลังจากนั้นจึงลดความเข้มเสียงลงทีละน้อยจนจบตอน A อย่างแผ่วเบา (ตัวอย่างที่ 4.23)

ตัวอย่างที่ 4.23 การเคลื่อนไหวของทำนองเป็นบันไดเสียงและการสร้างความเข้มเสียงท่อนซาราบานด์

ห้องที่ 10 จนถึงห้องที่ 12 พบโน้ต D ชาร์ปที่เป็นโน้ตจร (Accidental Note) ย้ำอยู่ถึง 3 ครั้ง โน้ต D ชาร์ปนี้ทำหน้าที่เป็นโน้ตลีดดิง (Leading Note) และทำหน้าที่เกลา (Resolution) ไปยังโน้ต E เพื่อเข้าสู่กุญแจเสียง E ไมเนอร์อันเป็นกุญแจเสียงร่วม (Relative Key) กับกุญแจเสียง G เมเจอร์ซึ่งเป็นกุญแจเสียงหลักของบทเพลง ผู้วิจัยสามารถเล่นโน้ต D ชาร์ปนี้ให้มีระดับเสียงที่สูงขึ้นกว่าปรกติอีกเล็กน้อยเพื่อช่วยให้โน้ต D ชาร์ปทำหน้าที่เป็นโน้ตลีดดิง และเกลาเสียงเข้าสู่กุญแจเสียง E ไมเนอร์ได้ชัดเจนยิ่งขึ้น (ตัวอย่างที่ 4.24)

ตัวอย่างที่ 4.24 แสดงโน้ต D ชาร์ปในห้องที่ 10, 11 และ 12 ท่อนซาราบานด์

แม้ว่าจังหวะที่หนึ่งของห้องที่ 9 และห้องที่ 10 จะเป็นคอร์ด 3 โน้ต และแนวปฏิบัติการบรรเลงด้วยคันชักสมัยบาโรกและคันชักในสมัยปัจจุบันนั้น ผู้บรรเลงมักเลือกใช้คันชักลงก็ตาม แต่ไม่ควรเน้นให้เกิดความเข้มเสียงที่ดังเกินจังหวะที่สอง ในทางตรงกันข้าม ควรบรรเลงคอร์ดในจังหวะที่หนึ่งให้มีความนุ่มนวล โดยเฉพาะห้องที่ 10 คอร์ดเป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่ต้องการความรวดเร็ว อาจบรรเลงให้เป็นการสบัดอาร์เปโจที่รวดเร็วด้วยความแผ่วเบา เพื่อรักษาความเร็วเขบ็ต

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สองชั้นเอาไว้ หลังจากนั้นจึงเพิ่มความเข้มเสียงให้ดังขึ้นเข้าสู่จังหวะที่สองเพื่อรักษาเอกลักษณ์เพลงเต้นรำซาราบานด์ให้เด่นชัด

ตอน B ห้องที่ 13 ถึงห้องที่ 15 เป็นช่วงท้ายของบทเพลง มีโน้ตลักษณะเป็นบันไดเสียงขาขึ้นจากโน้ต D ถึง B และมีโน้ตโครมาติกครึ่งเสียงระหว่าง G – G ชาร์ป และ A แทรกอยู่ในทำนองเพื่อนำบทเพลงเข้าสู่เคเดนซ์จบบทเพลง ผู้วิจัยจะบรรเลงเหล่านี้ด้วยการเน้นเสียงโน้ตและสามารถบรรเลงหน่วงตัวโน้ตให้ยืดยาวออกไปได้อีกเล็กน้อย (ตัวอย่างที่ 4.25)

ตัวอย่างที่ 4.25 โน้ตบันไดเสียงและโครมาติก

## 4.5 การตีความและวิเคราะห์เทคนิคท่อนมินูเอ็ต I และ มินูเอ็ต II (Minuet I, II)

หลังจากท่อนซาราบานด์ บาคเลือกนำท่อนเพลงเต้นรำมีลักษณะลีลากาลองต์ (Galant) หมายถึงดนตรีที่ฟังสบาย ไม่มีเนื้อหาที่จริงจังหรือเข้มข้น ไม่มีการใช้โน้ตประดับอย่างวิจิตร นำมาแทรกเป็นท่อนเพลงเต้นรำลำดับที่ 4 เพื่อนำเข้าสู่ท่อนเพลงเต้นรำที่รวดเร็วเช่นจีก (Gigue) เป็นการปิดท้ายบทเพลงสวีท สำหรับสวีทหมายเลข 1 ในกุญแจเสียง G เมเจอร์นี้ บาคเลือกใช้เพลงเต้นรำมินูเอ็ตเป็นเพลงเต้นรำลำดับที่ 4 มินูเอ็ต เป็นเพลงเต้นรำจังหวะสาม มี 2 ส่วน คือ มินูเอ็ต I และมินูเอ็ต II โดยกำหนดให้มินูเอ็ต II มีกุญแจเสียงคู่ขนาน (Parallel Key) กับมินูเอ็ต I

### 4.5.1 สังคีตลักษณ์มินูเอ็ต

มินูเอ็ตเป็นเพลงเต้นรำมีอัตราจังหวะสาม มีความเร็วปานกลาง และมีความยาวของบทเพลงที่ไม่ยาวมากนัก มินูเอ็ตที่นำมาเป็นท่อนเพลงเต้นรำลำดับที่ 4 นี้มีสองส่วน คือ มินูเอ็ต I และมินูเอ็ต II โดยทั้งสองส่วนนี้มีความสัมพันธ์ด้านกุญแจเสียงคู่ขนาน มินูเอ็ต I อยู่ในกุญแจเสียง G เมเจอร์ซึ่งเป็นกุญแจเสียงหลักของบทเพลง*สวีทหมายเลข 1* มินูเอ็ต II อยู่ในกุญแจเสียง G ไมเนอร์ มินูเอ็ต I และ 2 มีความยาวจำนวนห้องเท่ากันคือ 24 ห้อง มินูเอ็ตแต่ละส่วนมีสังคีตลักษณ์สองตอน ตอน A มี 8 ห้อง และตอน B 16 ห้อง ยาวกว่าตอน A สองเท่า

ตารางที่ 4.5 สังคีตลักษณ์มินูเอ็ต I และ II

| ตอนเพลงมินูเอ็ต I และ 2 | ห้องที่ |
|---|---|
| ตอน A | 1 – 8 |
| ตอน B | 9 - 24 |

### 4.5.2 การตีความมินูเอ็ต I

ความเร็วที่เหมาะสม: โน้ตตัวดำ = 100 – 112 bpm

ปัจจัยที่ควรตระหนักในการวิเคราะห์และตีความมินูเอ็ตคือ เพลงเต้นรำประเภทมินูเอ็ตยังคงนิยมใช้เต้นรำกันอยู่ทั่วไปในสมัยบาโรก ขณะที่เพลงเต้นรำประเภทอื่นในบทสวีทเสื่อมความนิยมลง และไม่ได้ใช้เป็นเพลงเต้นรำแล้ว (Schwemer, 2000, p. 13) ดังนั้นวิธีการบรรเลงท่อนมินูเอ็ต ควรคำนึงถึงลักษณะเด่นของเพลงเต้นรำ และจัดการเทคนิคการบรรเลงเพื่อให้แสดงลักษณะเด่นของมินูเอ็ตออกมาได้อย่างเด่นชัด

มินูเอ็ตเป็นเพลงเต้นรำที่ไม่มีจังหวะยก (Up Beat) และเน้นจังหวะหนักที่จังหวะตก (Down beat) จังหวะแรกของแต่ละห้อง ไม่มีจังหวะซับซ้อน ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นและตัวดำ โดยมีเขบ็ตสองชั้นแทรกอยู่ในมินูเอ็ต I แต่ไม่พบเขบ็ตสองชั้นในมินูเอ็ต II ทำนองมินูเอ็ตประกอบด้วยประโยคทำนอง 4 ห้อง เริ่มต้นประโยคด้วยหน่วยย่อยเอกเป็นโมทีฟ (Motif) หลักด้วยโน้ต 3 ตัว คือ เขบ็ตหนึ่งชั้น 2 ตัวและตัวดำ 1 ตัว ในลักษณะอาร์เปโจขาขึ้น ผู้วิจัยต้องวางแผนการใช้คันชักให้เน้นเสียงที่จังหวะตกบนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นตัวแรกของโมทีฟ แทนการเน้นเสียงที่โน้ตตัวดำ (ตัวอย่างที่ 4.26)

ตัวอย่างที่ 4.26 การเน้นเสียงจังหวะตกของโมทีฟ ท่อนมินูเอ็ต I

ห้องที่ 4 ผู้วิจัยบรรเลงโน้ตพรมโดยเริ่มพรมนิ้วจากโน้ตที่สูงกว่า คือโน้ต C บนจังหวะตก และตามด้วยโน้ต B สลับกันอย่างรวดเร็ว การบรรเลงโน้ตพรมโดยเริ่มจากโน้ตสูงก่อนนี้ ถ้าพิจารณาแนวทำนองห้องที่ 3 และ 4 ประกอบ พบว่าเกิดแนวทำนองเคลื่อนที่เป็นบันไดเสียงขาลงจากโน้ต D ถึง A (ตัวอย่างที่ 4.27)

ตัวอย่างที่ 4.27 การพรมนิ้ว เกิดแนวทำนองเคลื่อนที่เป็นบันไดเสียงขาลง ท่อนมินูเอ็ต I

โน้ตโมทีฟ 3 ตัวในลักษณะอาร์เปโจขาขึ้นยังคงเกิดขึ้นในตอน B ของท่อนมินูเอ็ต แม้ว่าบางประโยค โน้ตโมทีฟจะไม่ได้อยู่ในรูปแบบเขบ็ตหนึ่งชั้น 2 ตัวและตัวดำ 1 ตัวเช่นเดียวกับตอน A ก็ตาม ผู้วิจัยยังต้องวางแผนการใช้คันชักให้เน้นเสียงที่จังหวะตกบนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นตัวแรกของโมทีฟแทนการเน้นเสียงที่โน้ตตัวที่ 3 เช่นเดียวกับตอน A

ตอน B ของท่อน เริ่มจากทำนองในกุญแจเสียง D เมเจอร์ เป็นกุญแจเสียงดอมินันท์ของกุญแจเสียง G เมเจอร์ที่เป็นกุญแจเสียงหลักของท่อน เมื่อถึงห้องที่ 16 ทำให้จำนวนห้องของตอน B มีความสมดุลย์เท่ากับจำนวนห้องของตอน A ทำนองได้เปลี่ยนมาอยู่ในกุญแจเสียง E ไมเนอร์ เป็นกุญแจเสียงไมเนอร์ร่วม (Relative Minor) กับกุญแจเสียงหลักของท่อน ห้องที่ 17 จนถึงห้อง 24 จึงทำหน้าที่คล้ายช่วงหางเพลง (Coda) ต่อขยายตอน B ให้ยาวกว่าตอน A เพื่อนำทำนองกลับมาจบสมบูรณ์ในกุญแจเสียงหลักของท่อน

ช่วงหางเพลงในห้องที่ 17 จนถึงห้องที่ 22 บาคยังคงใช้เทคนิคการประพันธ์การเลียนแบบซีเควนซ์ (Sequentail Imitation) ระหว่างห้องที่ 17 – 18 กับห้องที่ 19 – 20 และระหว่างห้องที่ 21 กับห้องที่ 22 จึงเกิดการเรียงตัวเป็นโน้ตบันไดเสียงของโน้ตเบส ตั้งแต่โน้ต B ถึงโน้ต F ชาร์ป เพื่อนำทำนองเข้าสู่เคเดนซ์สมบูรณ์ (Perfect Cadence) และจบท่อนมินูเอ็ต I ในกุญแจเสียง G เมเจอร์ เพื่อให้โน้ตเบสที่เรียงเป็นบันไดเสียงชัดเจนยิ่งขึ้น จึงควรบรรเลงโน้ตเบสเหล่านี้ด้วยการเน้นเสียงมากกว่าปรกติเล็กน้อย (ตัวอย่างที่ 4.28)

ตัวอย่างที่ 4.28 การเลียนแบบซีเควนซ์ และการเรียงตัวเป็นโน้ตบันไดเสียง ท่อนมินูเอ็ต I

### 4.5.3 การตีความมินูเอ็ต II

ความเร็วที่เหมาะสม: โน้ตตัวดำ = 100 – 110 bpm

มินูเอ็ต II มีกุญเสียงเป็น G ไมเนอร์ เป็นกุญแจเสียงคู่ขนาน (Parallel Key) กับมินูเอ็ต I จึงทำให้เกิดความแตกต่างด้านบรรยากาศของบทเพลงทั้งสองส่วน เนื่องจากมินูเอ็ต II อยู่ในกุญแจเสียงไมเนอร์ ดังนั้นบรรยากาศของบทเพลงจะค่อนข้างหม่นหมองเศร้าสร้อยกว่า ผู้วิจันพิจารณาใช้เทคนิคการบรรเลงที่สามารถเพิ่มความแตกต่างให้เกิดสีสันที่เปลี่ยนไปจากมินูเอ็ต I ให้มากยิ่งขึ้น เช่น บรรเลงให้มีอัตราความเร็วที่ลดลงกว่ามินูเอ็ต I เล็กน้อย หรือเลือกใช้คันชักเพื่อควบคุมเสียง (Articulation) ที่ยาวและเชื่อมมากขึ้น โดยเฉพาะผู้บรรเลงที่ใช้สายเชลโลเป็นโลหะที่ทำจากวัสดุสังเคราะห์อย่างทังสเตนในสมัยปัจจุบัน ควรระมัดระวังการบรรเลงโน้ตด้วยสายเปล่า (Open String) ซึ่งจะสร้างเนื้อเสียงที่แข็งกระด้าง ขาดความนุ่มนวล อันเป็นอัตลักษณ์สำคัญของดนตรีสมัยบาโรกให้มากที่สุด สำหรับการบรรเลงท่อนมินูเอ็ต II ในกุญแจเสียงไมเนอร์ที่ต้องการความนุ่มนวล ผู้วิจัยเสนอแนะว่า ควรวางแผนเลือกใช้ตำแหน่งวางนิ้วกดเพื่อทดแทนการบรรเลงโดยใช้สายเปล่า สามารถลดปัญหาเรื่องเสียงแข็งกระด้างของสายที่ทำจากโลหะได้ ปัญหานี้จะไม่เกิดขึ้นถ้าผู้บรรเลงใช้สายเชลโลเอ็น (Gut String) ที่นิยมใช้กับเชลโลสมัยบาโรกและคลาสสิก เนื่องจากเสียงของสายเปล่าของสายเอ็นนั้นมีความนุ่มนวล และมีเสียงที่ไม่แตกต่างจากเสียงโน้ตจากการกดนิ้วลงบนสายมากนัก

ตอน A ของมินูเอ็ต II ประกอบด้วย 4 ประโยค ประโยคละ 2 ห้อง เป็นที่สังเกตุว่าประโยคของมินูเอ็ต II สั้นเพียงครึ่งหนึ่งของมินูเอ็ต I ซึ่งมีประโยคละ 4 ห้อง อีกทั้งทำนองโมทีฟของมินูเอ็ต II ไม่เป็นโน้ตอาร์เปโจ 3 ตัวเหมือนมินูเอ็ต I แต่กลับเริ่มต้นแต่ละประโยคด้วยโน้ต 3 ตัว สูง-

ต่ำ-สูง ห่างกันเป็นขั้นคู่สองไมเนอร์ จากนั้นทำนองจะเคลื่อนที่จากโน้ตสูงลงไปยังโน้ตต่ำ นอกจากการเลือกใช้ตำแหน่งกดนิ้วเพื่อทดแทนการบรรเลงสายเปล่าแล้ว ผู้วิจัยจะสร้างประโยคเพลงให้แตกต่างจากมินูเอ็ต I ด้วยการสร้างความเข้มเสียงทุก 2 ห้อง ดังขึ้นทีละน้อย มุ่งไปยังโน้ตต่ำสุดของแต่ละประโยค และเบาลงทีละน้อยเมื่อออกจากโน้ตต่ำ (ตัวอย่างที่ 4.29)

ตัวอย่างที่ 4.29 การสร้างความเข้มเสียงของประโยคตอน A มินูเอ็ต II

ตอน B มี 16 ห้อง ยาวเป็นสองเท่าของตอน A แต่ละประโยค เริ่มต้นเป็นโมทีฟอาร์เปโจโน้ต 3 ตัวคล้ายโมทีฟจากมินูเอ็ต I มีประโยคสั้น 2 ห้องคือห้องที่ 9 ถึงห้องที่ 10 กับห้องที่ 11 ถึงห้องที่ 12 และห้องที่ 17 ถึงห้องที่ 18 กับห้องที่ 19 ถึงห้องที่ 20 ตามด้วยประโยคยาว 4 ห้อง คือห้องที่ 13 ถึงห้องที่ 16 และห้องที่ 21 ถึงห้องที่ 24 ประโยคส่วนใหญ่จบด้วยโน้ตตัวดำ สามารถยืดจังหวะโน้ตตัวดำให้ยาวขึ้นอีกเล็กน้อย และไม่รีบบรรเลงประโยคต่อไปในทันทีเพื่อให้การแบ่งประโยคของบทเพลงมีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น (ตัวอย่างที่ 4.30)

ตัวอย่างที่ 4.30 การแบ่งประโยคตอน B มินูเอ็ต II

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

หลังจากบรรเลงมินูเอ็ต II เสร็จสิ้น ต้องย้อนต้น (Da Capo) ไปยังมินูเอ็ต I อีกครั้งโดยไม่ต้องเล่นซ้ำตอน A และตอน B อีก ผู้วิจัยจะสร้างความแตกต่างระหว่างมินูเอ็ต II ด้วยอัตราความเร็วที่เพิ่มขึ้น และเน้นเสียงจังหวะตกของแต่ละห้องเมื่อบรรเลงย้อนต้นกลับไปยังมินูเอ็ต I

## 4.6 การตีความและวิเคราะห์เทคนิคท่อนจีก (Gigue)

ลีลาเพลงเต้นรำลำดับสุดท้ายของบทเพลงสวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลคือ “จีก” มีลักษณะการเต้นแบบกระโดดตามจังหวะอย่างรวดเร็ว เนื่องจากว่าการเต้นจีกเริ่มเสื่อมความนิยมลงเมื่อราวปลายศตวรรษที่ 17 แต่นักประพันธ์เพลงสมัยบาโรกและสมัยต่อมา ยังนิยมประพันธ์เพลงเต้นรำจีกทำให้จีกกลายเป็นบทเพลงบรรเลงเครื่องดนตรีสำหรับแสดงความสามารถของผู้บรรเลง

### 4.6.1 สังคีตลักษณ์จีก

เมื่อการเต้นจีกได้แพร่เข้าสู่ประเทศเยอรมันนี คีตกวีเยอรมันนิยมประพันธ์เพลงจีกตามแบบชาวฝรั่งเศส ในบทเพลงสวีทสำหรับเดี่ยวเชลโล บาคได้เลือกใช้ชื่อเพลงจีกตามแบบฝรั่งเศส แต่ไม่ได้คงเอกลักษณ์ของจีกฝรั่งเศสที่มีโน้ตประจุดไว้ บาคได้เลือกใช้เอกลักษณ์ทำนองของจีกจากอิตาลีที่ประกอบไปด้วยโน้ตเขบ็ตชั้นเดียวและสองชั้นเป็นหลัก ทำให้ทำนองของจีกในสวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลมีความลื่นไหล มีอัตราจังหวะรวดเร็ว

จีกมีสังคีตลักษณ์สองตอนเช่นเดียวกับท่อนเต้นรำท่อนอื่น มีห้องทั้งสิ้น 34 ห้องแบ่งเป็นตอน A จำนวน 12 ห้อง และตอน B จำนวน 22 ห้อง ทำให้ตอน B มีความยาวกว่าตอน A ทั้งสิ้น 10 ห้อง เอกลักษณ์สำคัญของเพลงเต้นรำจีกคือ ทำนองที่เริ่มด้วยจังหวะยก (Up Beat) โดยบาคเลือกใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเป็นโน้ตจังหวะยกเริ่มต้นทำนองในท่อนจีกของบทเพลงสวีท

ตารางที่ 4.6 สังคีตลักษณ์จีก

| ตอนเพลงจีก | ห้องที่ |
|---|---|
| ตอน A | 1 – 12 |
| ตอน B | 13 - 34 |

### 4.6.2 การตีความจีก

ความเร็วที่เหมาะสม: โน้ตตัวดำประจุด = 90 - 100 bpm.

เนื่องจากจีก เป็นเพลงเต้นรำในจังหวะรวดเร็วคล้ายการกระโดด ดังนั้นควรบรรเลงด้วยอัตราจังหวะเร็ว มีน้ำเสียงเบา ไม่หนักแน่น ไม่หน่วงยืดจังหวะจนศูนย์เสียความสม่ำเสมอของจังหวะ ดังนั้นควรเลือกใช้เทคนิคคันชักกระโดด (Spiccato) สำหรับการบรรเลงเขบ็ตหนึ่งชั้นที่ใช้คันชักสลับคันชัก (Separate Bow) และเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นที่ไม่มีเครื่องหมายเสียงเชื่อม (Slur) เพื่อให้เกิดน้ำหนักเสียงที่เบาและขาด ซึ่งน่าจะเป็นความตั้งใจของบาคผู้ประพันธ์ที่จงใจใส่เครื่องหมายเสียงขาดไว้ในห้องที่ 2 และห้องที่ 7 แม้ว่าจะมีเครื่องหมายเสียงขาดกำกับไว้บนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเพียง 3 ตัวแรกเท่านั้น แต่ผู้วิจัยอนุมานว่าผู้ประพันธ์น่าจะต้องการให้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นทั้งห้องเกิดเสียงขาด

โครงสร้างประโยคของจีกตอน A ประกอบด้วยประโยค 3 ประโยค แต่ละประโยคมีความยาวประโยคละ 4 ห้อง ทุกประโยคเริ่มด้วยเขบ็ตหนึ่งชั้นเป็นจังหวะยก โดยประโยคที่ 3 (ห้อง 9 ถึงห้องที่ 11) ไม่ได้อยู่ในคอร์ดเมเจอร์ดอมินันท์ (D เมเจอร์) ตามธรรมเนียมปฏิบัติ แต่กลับเปลี่ยนทำนองเป็น D ไมเนอร์โดยการใส่โน้ตจรด้วยโน้ต F เนเจอรัลและ B แฟลต ส่วนห้องที่ 12 ซึ่งเป็นห้องสุดท้ายของประโยคและเป็นห้องสุดท้ายของตอน A กลับมาเป็นอาร์เปโจ D เมเจอร์ การเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็นไมเนอร์อย่างฉับพลันเช่นนี้ ควรใช้ความเข้มเสียงที่เบาลงกว่าการบรรเลงประโยคก่อนหน้า เพื่อเป็นการแสดงความน่าสนใจในการเปลี่ยนกุญแจเสียง เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 11 จึงเพิ่มความเข้มเสียงให้ดังขึ้นทีละน้อยเพื่อเตรียมเข้าสู่อาร์เปโจ D เมเจอร์ในห้องที่ 12 เป็นการสร้างสีสันเสียงจากมืดไปสว่าง (ตัวอย่าง 4.31)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่าง 4.31 รูปประโยคและการเปลี่ยนกุญแจเสียงฉับพลัน ตอน A ท่อนจีก

การเปลี่ยนทำนองจากเมเจอร์โดยการใส่โน้ตจรกลายเป็นทำนองไมเนอร์อย่างฉับพลัน เกิดขึ้นที่ตอน B ด้วยเช่นกัน โดยเริ่มจากห้องที่ 25 ถึงห้องที่ 28 (ตัวอย่างที่ 4.32) เป็นการเปลี่ยนจาก G เมเจอร์เป็น G ไมเนอร์ โดยการใส่โน้ตจรด้วยโน้ต B แฟลตและ E แฟลต ส่วนห้องที่ 28 ซึ่งเป็นห้องสุดท้ายของประโยคกลับมาเป็นทำนองในกุญแจเสียง G เมเจอร์ ผู้วิจัยใช้เทคนิคการบรรเลงเหมือนตอน A โดยลดความเข้มเสียงลงมากกว่าการบรรเลงประโยคก่อนหน้า เพื่อเป็นการแสดงความน่าสนใจในการเปลี่ยนกุญแจเสียงอย่างฉับพลัน (ตัวอย่างที่ 4.32)

ตัวอย่างที่ 4.32 การเปลี่ยนกุญแจเสียงอย่างฉับพลัน ตอน B ท่อนจีก

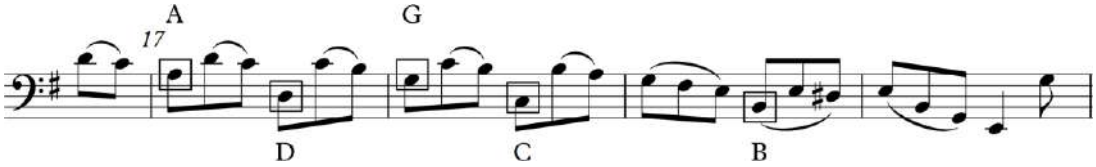
หลังจากทำนองกลับมาอยู่ในกุญแจเสียงเมเจอร์เช่นเดียวกับช่วงท้ายของตอน A แล้ว ตอน B ยังมีทำนองต่อท้ายออกไปอีก 7 ห้อง การมีทำนองจำนวน 7 ห้อง เป็นความยาวของประโยคที่พิเศษ ไม่พบบ่อยในการประพันธ์ทำนองของบาค ห้องที่ 28 จนถึงห้องที่ 32 บาคยังคงใช้เทคนิคการประพันธ์การเลียนแบบซีเควนซ์ (Sequentail Imitation) ทำให้เกิดทำนองเป็นบันไดเสียงทั้งโน้ตเสียงสูงและโน้ตเบสเสียงต่ำ เริ่มจากโน้ต G จนถึง E สำหรับโน้ตเสียงสูง (ห้องที่ 29 – 32) และจากโน้ต B จนถึง G สำหรับโน้ตต่ำ (ห้องที่ 29 – 34) โดยที่บันไดเสียงสำหรับโน้ตเบสเสียงต่ำอยู่บนจังหวะหนักทุกห้อง ส่วนโน้ตเสียงสูงอยู่บนจังหวะตกของห้องที่ 29, 30 และ 31 จากนั้นย้ายมาอยู่จังหวะยก (Upbeat) ของห้องที่ 31 และห้องที่ 32 ลักษณะการเลียนแบบซีเควนซ์ที่เกิดขึ้นทั้งแนว

เสียงสูงและเสียงต่ำเช่นนี้ ผู้วิจัยเลือกเน้นเสียงบนทำนองแนวใดแนวหนึ่งเพียงแนวเดียว และอาจใช้เทคนิคการบรรเลงโดยการหน่วงจังหวะกับโน้ตอีกแนวหนึ่งเพื่อสร้างความแตกต่างสำหรับแนวทำนองทั้งสอง สำหรับความเห็นของผู้วิจัยเห็นว่า ควรใช้การเน้นเสียงที่โน้ตต่ำ เนื่องจากโน้ตต่ำอยู่บนจังหวะหนัก ทำให้มีความมั่นคงของจังหวะเพลงเต้นรำมากกว่าการเน้นเสียงโน้ตสูง และจะหน่วงโน้ตเสียงสูงเพียงเล็กน้อยเพื่อแสดงให้ผู้ฟังรู้สึกถึงการเลียนแบบซีเควนซ์ที่เกิดขึ้นทั้งแนวเสียงสูงและเสียงต่ำ (ตัวอย่างที่ 4.33)

ตัวอย่างที่ 4.33 การเลียนแบบซีเควนซ์ทั้งแนวเสียงสูงและเสียงต่ำ ท่อนจีก

ท่อนจีก ยังมีเทคนิคการประพันธ์คล้ายการเลียนแบบซีเควนซ์ที่สำคัญอีกประเภทหนึ่งที่ผู้บรรเลงควรตระหนัก คือการใช้วงจรคู่ห้า (Circle of Fifths) ขนาดสั้น เช่น ตั้งแต่จังหวะยกของห้องที่ 17 จนถึงห้องที่ 19 เกิดทำนองเป็นคู่ห้าในแต่ละห้องลดต่ำลงมาเป็นบันไดเสียงและคลี่คลายเข้าสู่อาร์เปโจ E ไมเนอร์ในห้องที่ 20 ลักษณะเช่นนี้ ผู้วิจัยสามารถยืดหน่วงโน้ตที่เกิดในวงจรคู่ห้านี้ได้เช่นกัน (ตัวอย่างที่ 4.34)

ตัวอย่างที่ 4.34 วงจรคู่ห้า ท่อนจีก



การบรรเลงจีกเป็นเพลงเต้นรำบทสุดท้ายของสวีท ผู้วิจัยจะบรรเลงโดยรักษาจังหวะที่รวดเร็วอันเป็นเอกลักษณ์สำคัญของเพลงเต้นรำจีก ดังนั้นการใช้เทคนิคการบรรเลงเช่นการยืดหน่วงจังหวะเพื่อแสดงลักษณะสำคัญทางการประพันธ์เช่นการใช้วงจรคู่ห้า หรือการเลียนแบบซีเควนซ์ อาจไม่สามารถทำได้มากนัก ดังนั้นผู้วิจัยจะฝึกซ้อมเพื่อจัดการการยืดหน่วงจังหวะเหล่านี้ให้ไม่ให้มากเกินไปจนกระทั่งสูญเสียความต่อเนื่องของอัตราความเร็วโดยรวมของเพลงเต้นรำ แต่ยังสามารถแสดงถึงรายละเอียดเทคนิคการประสานเสียงปลีกย่อย ทำให้เกิดแนวบรรเลงประกอบ (Accompaniment) ภายใต้การบรรเลงแนวเดี่ยวของตนที่จะช่วยให้ผลงานการบรรเลงมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

# บทที่ 5

# สรุปผลการวิจัย อภิปราย และข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิจัยเรื่อง *สวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลหมายเลข 1* ของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค ด้วยเทคนิคการบรรเลงเชลโลสมัยบาโรก ตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของการวิจัยที่ได้ตั้งไว้นั้น สามารถสรุปผลวิจัย อภิปราย และข้อเสนอแนะได้ดังนี้

## 5.1 สรุปผลการวิจัย

บทเพลง *สวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลหมายเลข 1* ประกอบด้วย 6 ท่อน ได้แก่ บทบรรเลงนำ มีรูปแบบการประพันธ์แบ่งออกเป็น 2 รูปแบบคือ รูปแบบอาร์เปโจ และรูปแบบบันไดเสียง ส่วนท่อนเพลงเต้นรำอีก 5 ท่อนได้แก่ อัลเลอมานด์ คูรานต์ ซาราบานด์ มินูเอ็ต I, II และจีก ใช้สังคีตลักษณ์ 2 ตอนเหมือนกัน จากการวิเคราะห์บทเพลง *สวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลหมายเลข 1* ทั้งหมด 7 ประเด็น ด้วยการใช้เทคนิคการบรรเลงที่นิยมปฏิบัติในสมัยบาโรก ได้แก่ ท่านั่งบรรเลง การเลือกใช้คันชัก การควบคุมลักษณะเสียง การประดับโน้ต การทำวิบราโต ความเข้มเสียง และการปฏิบัติโน้ตคอร์ด พร้อมทั้งผู้วิจัยยังได้นำเสนอแนวทางการตีความเพิ่มเติมจากโน้ตอ้างอิง โดยสามารถสรุปผลวิจัยได้ดังนี้

### 5.1.1 วิเคราะห์การใช้เทคนิคการบรรเลงเชลโลจากสมัยบาโรกและการตีความ

1) ท่านั่งบรรเลง

การบรรเลงเชลโลในสมัยบาโรกจะวางเครื่องดนตรีพักระหว่างเข่าทั้งสองข้าง พักไว้บนน่องโดยไม่ใช้เท้าซอ (Endpin) ท่านั่งเช่นนี้ ผู้วิจัยพบว่าจำเป็นต้องทำให้มุมของขาทั้งสองข้างเป็นรูปสามเหลี่ยม โดยให้ส้นเท้าทั้งสองวางไว้ใกล้กัน จากนั้นให้เปิดเข่ากางออกเพื่อวางเครื่องดนตรีพักไว้บนน่องทั้งสอง วิธีเช่นนี้ทำให้ผู้บรรเลงไม่มีอิสระในการขยับเขยื้อนขาได้อย่างอิสระเหมือนเชลโลปัจจุบันที่พักน้ำหนักเครื่องโดยใช้เท้าซอ ผู้บรรเลงจำเป็นต้องนั่งบริเวณขอบริมของเก้าอี้ ไม่สามารถนั่งลึกเข้าไปด้านในเก้าอี้ได้ การนั่งริมขอบเก้าอี้และไม่สามารถขยับขาได้ตาม

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

อิสระ อาจทำให้ผู้บรรเลงเกิดความเมื่อยล้าหรือเกิดอาการเกร็ง อาจมีผลกระทบไปยังร่างกายส่วนบนที่ใช้สำหรับการบรรเลง

การวางเชลโลพักบนน่องตามวิธีการบรรเลงสมัยบาโรก ทำให้องศาของเครื่องดนตรีมีมุมเกือบตั้งฉากกับพื้น อยู่ในลักษณะตั้งชันมากกว่าท่านั่งบรรเลงโดยใช้เท้าซอของเชลโลในปัจจุบัน ลักษณะเช่นนี้ทำให้การกดนิ้วซ้ายและการใช้น้ำหนักมือขวากดลงบนคันชัก เป็นทิศทางดึงเข้าหาตัวผู้บรรเลง สร้างน้ำหนักกดบนลงคันชักได้น้อยกว่าท่านั่งบรรเลงในปัจจุบันที่สามารถปรับความยาวเท้าซอได้ ทำให้เชลโลมีความเอียงได้มากขึ้น ส่งผลให้การกดมือซ้ายและการใช้มือขวากดคันชักตามแรงโน้มถ่วงได้สะดวก ท่านั่งบรรเลงเชลโลในสมัยบาโรกจึงเป็นสาเหตุให้เสียงของเครื่องดนตรีที่มีเบากว่าเชลโลในปัจจุบัน

สำหรับการฝึกปฏิบัติด้วยเชลโลในปัจจุบัน ผู้บรรเลงสามารถใช้เท้าซอได้เพื่อลดความเมื่อยล้า แต่ควรใช้เท้าซอสั้นลงโดยปรับเชลโลให้ตั้งตรงมากขึ้น นั่งบริเวณขอบริมของเก้าอี้ใกล้เคียงกับท่านั่งโดยการวางเชลโลพักไว้ระหว่างน่อง

2) การเลือกใช้คันชัก

ผู้วิจัยฝึกปฏิบัติโดยการใช้คันชักที่มีรูปทรงคล้ายคันชักในสมัยบาโรกที่มีความโก่ง โค้งงอออกจากหางม้า และมีความยาวคันชักสั้นกว่าคันชักในปัจจุบันเล็กน้อย อีกทั้งการจับถือคันชักบาโรก จะจับเข้ามากลางคันชักมากกว่า ด้วยความยาวของคันชักบาโรกที่สั้นกว่าและวิธีจับเช่นนี้ ทำให้เนื้อที่หางม้าสำหรับใช้สีของคันชักมีน้อยลง อีกทั้งคันชักบาโรกมีความโค้งโก่งออกจากหางม้า ทำให้การกดน้ำหนักลงตลอดคันชักเป็นไปได้ยาก ข้อจำกัดเหล่านี้เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้การบรรเลงเครื่องสายในสมัยบาโรกมักไม่นิยมใช้คันชักเชื่อมเสียงยาวต่อเนื่องหลายจังหวะ อีกทั้งเสียงที่ได้มักจะเบาลงเมื่อใช้คันชักลงเพื่อเชื่อมเสียง สิ่งเหล่านี้เป็นปัจจัยกำหนดการเลือกใช้คันชักเชื่อมเสียงหรือคันชักขึ้น-ลงของเครื่องสายเพื่อแสดงประโยคเพลงให้ชัดเจน ตัวอย่างการเลือกใช้คันชักสำหรับเพลง*สวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลหมายเลข 1* เช่น บทบรรเลงนำ มีลักษณะการประพันธ์ที่ใช้อาร์เปโจและบันไดเสียงเน้นการซ้ำรูปแบบจังหวะเดิมหลายครั้ง ให้ผู้บรรเลงใช้ความสามารถในลักษณะยอดนักดนตรี (Virtuoso) สามารถแบ่งวิธีการบรรเลงบทบรรเลงนำออกเป็น 2 รูปแบบ คือ รูปแบบอาร์เปโจ (ห้องที่ 1-22 และห้องที่ 39-42) และรูปแบบบันไดเสียง (ห้องที่ 22-38)

รูปแบบอาร์เปโจ ใช้คันชักเชื่อมเสียงสำหรับโน้ตอาร์เปโจ 3 ตัว เริ่มบรรเลงโดยใช้บริเวณโคนคันชักและใช้คันชักไม่มาก เมื่อมีการบรรเลงซ้ำโน้ตจะใช้คันชักแยก โดยใช้คันชักขึ้นให้มากกว่าคันชักลง เพื่อนำจุดสีกลับมายังโคนคันชักเช่นเดิมเพื่อเริ่มต้นบรรเลงกลุ่มอาร์เปโจใหม่ (ตัวอย่างที่ 5.1)

ตัวอย่างที่ 5.1 การเลือกใช้คันชักเชื่อมเสียงร่วมกับคันชักแยกสำหรับรูปแบบอาร์เปโจ : บทบรรเลงนำ

รูปแบบบันไดเสียง เกิดขึ้นหลังเครื่องหมายยืดจังหวะกลางห้องที่ 22 รูปแบบบันไดเสียงประกอบด้วยทำนองบันไดเสียงเป็นส่วนใหญ่ มีการใช้อาร์เปโจแทรกอยู่เป็นระยะเพื่อแสดงถึงการเปลี่ยนคอร์ดโดยไม่มีการใช้อาร์เปโจบรรเลงซ้ำกลับไปกลับมาเหมือนรูปแบบอาร์เปโจ (ห้องที่ 1-22) การบรรเลงในรูปแบบบันไดเสียง ควรใช้เสียงที่ราบเรียบโดยใช้คันชักแยกสำหรับบันไดเสียงร่วมกับคันชักเชื่อมเสียงสำหรับอาร์เปโจ (ตัวอย่างที่ 5.2)

ตัวอย่างที่ 5.2 การเลือกใช้คันชักเชื่อมเสียงร่วมกับคันชักแยกสำหรับรูปแบบบันไดเสียง : บทบรรเลงนำ

ด้วยวิธีการจับคันชักบาโรกที่เข้ามาลึกเกือบถึงกึ่งกลางคันชัก ทำให้เนื้อที่หางม้าที่ใช้ในการบรรเลงจะสั้นกว่าคันชักสมัยปัจจุบัน การใช้คันชักบาโรกบรรเลง จะไม่นิยมใช้คันชักเชื่อมเสียงยาวต่อเนื่องหลายจังหวะ แต่ผู้วิจัยพบว่า การเลือกใช้คันชักเชื่อมเสียงยาวหลายจังหวะด้วยคันชักบาโรก สามารถทำได้ต่อเมื่อประโยคเพลงนั้นอยู่ในอัตราจังหวะเร็ว เช่นห้องที่ 13 ของท่อนอัลเลอมานด์ มีจังหวะค่อนข้างเร็ว โน้ตฉบับอ้างอิงได้บันทึกเครื่องหมายเชื่อมเสียงไว้ยาวถึง 3 จังหวะครึ่ง ผู้วิจัยได้ทดลองและสามารถปฏิบัติตามได้ต่อเมื่อบรรเลงด้วยอัตราจังหวะเร็ว และลดความเร็วคันชักให้ช้าลง ตามตัวอย่างที่ 5.3

ตัวอย่างที่ 5.3 การใช้คันชักเชื่อมเสียงยาว: ท่อนอัลเลอมานด์

ถ้าผู้บรรเลงฝึกปฏิบัติด้วยคันชักที่นิยมใช้ในปัจจุบัน มักไม่พบปัญหาจากการใช้คันชักเสียงเชื่อมที่มีความยาวต่อเนื่องหลายจังหวะ อีกทั้งยังสามารถเพิ่มความเข้มเสียงให้เพิ่มขึ้นเมื่อใช้คันชักลงได้อย่างไม่ยากลำบากนัก เมื่อผู้วิจัยใช้คันชักบาโรกในการวิจัย จะพบข้อบกพร่องจากการใช้คันชักลงเชื่อมหลายจังหวะจากวิธีการลดความเร็วคันชักให้ช้าลง กล่าวคือ พบการเกิดความเข้มเสียงที่ลดลงเมื่อใช้คันชักถึงบริเวณปลายคันชัก แต่ถ้าพิจารณาความน่าจะเป็นของความเข้มเสียงจากทำนองนี้ประกอบด้วยแล้ว ผู้วิจัยมีความเห็นว่าทำนองบันไดเสียงห้องที่ 13 ของท่อนอัลเลอมานด์นี้ ประกอบด้วยบันไดเสียงขาขึ้น จึงควรมีความเข้มเสียงที่เพิ่มขึ้นเพื่อให้เป็นไปตามทิศทางการเพิ่มสูงขึ้นของระดับเสียงอย่างต่อเนื่อง ผู้บรรเลงต้องพึงระวังไม่ให้การเลือกใช้คันชักเป็นปัจจัยกำหนดทิศทางของความเข้มเสียง แต่ควรพิจารณาทิศทางของทำนองและเอกลักษณ์สำคัญของลีลาเพลงก่อน เมื่อพบการเลือกใช้คันชักที่ไม่ส่งเสริมความเข้มเสียง ผู้บรรเลงสามารถปรับเปลี่ยนให้มีความเหมาะสมได้ ดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกแบ่งเส้นเชื่อมเสียงยาว 3 จังหวะครึ่งนี้ออกเป็นสองเส้น เพื่อสามารถสร้างความเข้มเสียงที่เพิ่มขึ้นจากการใช้คันชักขึ้นโดยไม่จำเป็นต้องลดความเร็วของการใช้คันชัก (ตัวอย่างที่ 5.4)

ตัวอย่างที่ 5.4 การเลือกแบ่งคันชักเชื่อมเสียงยาวเพื่อเพิ่มความเข้มเสียง : ท่อนอัลเลอมานด์

3) การควบคุมลักษณะเสียง

การควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) เป็นเทคนิคการแสดงรายละเอียดของการบรรเลงตัวโน้ตแต่ละตัวเพื่อให้ได้เสียงที่ถูกต้อง ทั้งในแง่ของเสียงดังเสียงเบา เสียงสั้นเสียงยาว เสียงเชื่อม เสียงขาด พื้นฐานการใช้คันชักในศตวรรษที่ 18 เพื่อควบคุมเสียงนั้น มีความแตกต่างกับ

เทคนิคการใช้คันชักในปัจจุบัน เพราะลักษณะรูปทรงของคันชักและวิธีการจับคันชักที่แตกต่างกัน รูปทรงของคันชักในสมัยบาโรกมีความโค้งออก เกิดความยืดหยุ่นและแรงต้านจากการกดน้ำหนักที่ก้านคันชักมากกว่า ทำให้การสีโดยการกดคันชักด้วยแรงที่หนักนั้นเป็นไปได้ลำบาก อีกทั้งสายที่ใช้บนเครื่องสายในสมัยบาโรก ยังเป็นสายเอ็นทำจากลำไส้ของสัตว์ มีความยืดหยุ่นน้อย ไม่ตอบสนองกับแรงกดบนสายจากคันชักที่มีความหนักมากได้ ดังนั้นเสียงที่ได้จากการใช้คันชักบาโรก จะเป็นเสียงที่นุ่มนวลกว่าเสียงที่เกิดจากคันชักและสายในสมัยปัจจุบัน

สมัยบาโรกมักไม่พบการบันทึกการควบคุมลักษณะเสียง เสียงขาดลงบนโน้ตโดยผู้ประพันธ์บ่อยนัก ดังนั้นการจัดการควบคุมลักษณะเสียงจึงเป็นไปตามความเห็นและรสนิยมของผู้บรรเลง เมื่อศึกษาเพลง*สวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลหมายเลข 1* จากโน้ตอ้างอิง พบว่า มีการใช้เครื่องหมายเชื่อมเสียงเพิ่มเติมจากโน้ตต้นฉบับตามความเห็นของบรรณาธิการผู้เรียบเรียง อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยมีการปรับเปลี่ยนการใช้เครื่องหมายเชื่อมเสียง และใช้คันชักแยกให้แตกต่างจากโน้ตอ้างอิงบางจุด เพื่อให้เหมาะสมกับการควบคุมลักษณะเสียงด้วยคันชักบาโรก โดยพิจารณาให้เกิดการควบคุมลักษณะเสียงเพื่อเพิ่มเติมความชัดเจนของประโยคเพลงและสร้างความหนักแน่นของจังหวะหนัก อันเป็นเอกลักษณ์สำคัญของท่อนเต้นรำต่าง ๆ ของเพลง*สวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลหมายเลข 1*

4) การประดับโน้ต

ดนตรีในครึ่งหลังของศตวรรษที่ 18 มีการประดับโน้ตอยู่ 2 ประเภท คือ การประดับโน้ตที่จำเป็น และการประดับโน้ตทางเลือก การประดับโน้ตที่จำเป็น หมายถึงผู้บรรเลงต้องปฏิบัติการประดับโน้ตเหล่านั้น เนื่องจากผู้ประพันธ์ได้กำหนดหนดไว้ที่โน้ตด้วยการเขียนบรรยายหรือใช้สัญลักษณ์การประดับโน้ต ส่วนการประดับโน้ตทางเลือกนั้น เป็นสิทธิของผู้บรรเลงที่เลือกประดับโน้ตด้วยโน้ตที่มีความเร็ว ให้เกินสีสัน ความน่าสนใจ หรือใช้การด้นสดทั้งประโยคดนตรีตามสมควร สำหรับเพลง*สวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลหมายเลข 1* พบการประดับโน้ตโดยการพรมนิ้ว (Trill) ในทุกท่อนยกเว้นบทบรรเลงนำ การประดับโน้ตด้วยการพรมนิ้วสำหรับ*สวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลหมายเลข 1* เป็นการประดับโน้ตที่จำเป็นจากผู้ประพันธ์กำหนดไว้ด้วยการใช้สัญลักษณ์การประดับโน้ต สำหรับท่อนเต้นรำอัตราจังหวะช้าหรือท่อนเต้นรำที่มีอัตราจังหวะเร็วแต่มีโน้ตยาว เมื่อมีการบรรเลงย้อนซ้ำตามสังคีตลักษณ์สองตอนของท่อนเต้นรำ ผู้บรรเลงสามารถเพิ่มการพรมนิ้วหรือการประดับโน้ตชนิดอื่น เป็นการประดับโน้ตทางเลือกเพื่อให้เกิดสีสันได้เล็กน้อยได้ตามความเห็นที่เหมาะสมของผู้บรรเลง เช่นห้องที่ 26 จากท่อนคูรานต์ (ตัวอย่างที่ 5.5)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 5.5 พิจารณาเพิ่มการประดับโน้ตทางเลือกเมื่อบรรเลงย้อนซ้ำ : ท่อนคูรานต์

5) การทำเสียงสั่น

การทำเสียงสั่นหรือการทำวิบราโตเพื่อให้เกิดความไพเราะอ่อนหวาน ไม่แข็งกระด้าง เป็นการแสดงอารมณ์ของผู้แสดงผ่านการสั่นเสียง แต่การทำวิบราโตสำหรับดนตรีศตวรรษที่ 18 นับว่าเป็นหนึ่งในวิธีประดับโน้ตประเภทหนึ่ง ดังนั้นผู้ฝึกฝนเพลง*สวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลหมายเลข 1* ไม่ควรใช้การทำวิบราโตอย่างพร่ำเพื่อเช่นเดียวกับการบรรเลงเพลงสมัยโรแมนติก ผู้วิจัยจึงเสนอให้ทำการทำวิบราโตเฉพาะโน้ตที่มีการเน้นเสียงหรือโน้ตยาว โดยเฉพาะโน้ตสุดท้ายที่เป็นโน้ตจบของทำนองที่มีอัตราจังหวะช้าเช่นท่อนซาราบานด์ด้วยการทำวิบราโตไม่กว้างและไม่เร็วมากนัก

6) ความเข้มเสียง

แม้ว่าไม่พบการกำหนดความเข้มเสียงใด ๆ จากผู้ประพันธ์เพลง แต่ผู้บรรเลงยังคงต้องพิจารณาสร้างความเข้มเสียงที่หลากหลายให้เกิดขึ้น ความเข้มเสียงเป็นหนึ่งในสิ่งสำคัญในการแสดงดนตรี เพื่อสื่อสารให้ผู้ฟังเข้าใจประโยคของบทเพลงได้ดียิ่งขึ้น ผู้วิจัยจึงเสนอแนะให้ผู้บรรเลงเพิ่มเติมความเข้มเสียงให้ดังขึ้นและเบาลง โดยพิจารณาทิศทางของทำนองและรูปประโยคประกอบ เช่น ทำนองเป็นบันไดเสียงขาขึ้น สามารถเพิ่มความเข้มเสียงให้ค่อย ๆ ดังขึ้นได้ และในทางตรงกันข้าม สามารถลดความเข้มเสียงลงเมื่อทำนองเป็นบันไดเสียงขาลง อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยยังต้องคำนึงถึงเอกลักษณ์ของท่อนเต้นรำประกอบด้วย เช่นท่อนซาราบานด์ เป็นเพลงเต้นรำที่มีจังหวะหนักอยู่ที่จังหวะที่ 2 ไม่ใช่จังหวะที่ 1 เหมือนท่อนเต้นรำประเภทอื่น ในกรณีเช่นนี้ ไม่ว่าทิศทางทำนองจะเคลื่อนที่เป็นบันไดเสียงหรืออาร์เปโจขาขึ้นหรือลงก็ตาม ผู้วิจัยจะเพิ่มความเข้มเสียงเข้าไปยังจังหวะที่ 2 ของแต่ละห้องและลดความเข้มเสียงลงเมื่อออกจากจังหวะที่ 2 เพื่อยังคงรักษาเอกลักษณ์สำคัญของการเต้นรำแบบซาราบานด์ ตัวอย่างเช่น ห้องที่ 3 ถึงห้องที่ 6 (ตัวอย่างที่ 5.6)

ตัวอย่างที่ 5.6 การเลือกใช้ความเข้มเสียง : ท่อนซาราบานด์

7) การปฏิบัติโน้ตคอร์ด

การใช้โน้ตคอร์ดสำหรับเพลง*สวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลหมายเลข 1* มีการใช้โน้ตคอร์ด 2 ถึง 4 ตัว การปฏิบัติโน้ตคอร์ดที่มี 3 หรือ 4 ตัว ไม่สามารถบรรเลงให้เกิดเสียงขึ้นพร้อมกันได้ในทันที เนื่องจากคันชักไม่สามารถสีให้โดนสายพร้อมกัน 3 หรือ 4 สาย จึงต้องเกิดการแบ่งการปฏิบัติโน้ตออกเป็นกลุ่ม เช่น บรรเลงกลุ่มโน้ตเสียงต่ำก่อน จากนั้นจึงบรรเลงกลุ่มโน้ตเสียงสูงตามมา เป็นลักษณะที่เรียกว่าคอร์ดแตก (Broken Chord) การปฏิบัติโน้ตคอร์ดสำหรับเพลง*สวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลหมายเลข 1* เกิดขึ้นในเกือบทุกท่อน ยกเว้นท่อนมินูเอ็ต II ผู้วิจัยได้ทดลองปฏิบัติกลุ่มโน้ตคอร์ดในลักษณะคอร์ดแตก พบว่า สามารถทำได้ต่อเมื่อทำนองอยู่ในอัตราจังหวะที่ช้าหรือเป็นโน้ตคอร์ดที่มีเสียงยาวเท่านั้น แต่ถ้าโน้ตคอร์ดมีเสียงสั้นหรือมีอัตราจังหวะเร็ว การปฏิบัติโน้ตคอร์ดด้วยคอร์ดแตกจะทำให้ทำนองสูญเสียอัตราความเร็ว (Tempo) ที่สม่ำเสมอ ผู้วิจัยจึงพิจารณาให้ปฏิบัติด้วยการใช้คันชักที่รวดเร็ว โดยพยายามให้โน้ตทั้งหมดเกิดเสียงขึ้นพร้อมกันให้เร็วที่สุด ส่วนการปฏิบัติกลุ่มคอร์ดที่มีค่าโน้ตยาวหรืออยู่ในอัตราจังหวะช้า จะบรรเลงกลุ่มโน้ตเสียงต่ำ 1 หรือ 2 ตัวก่อนบรรเลงกลุ่มโน้ตเสียงสูงในรูปแบบเช่นเดียวกับการบรรเลงจังหวะยก และบรรเลงค้างกลุ่มโน้ตสูงของกลุ่มคอร์ดเป็นจังหวะตกให้มีเสียงยาวตามค่าโน้ต ตัวอย่างเช่น ห้องที่ 42 โน้ตคอร์ดจบของบทบรรเลงนำ (ตัวอย่างที่ 5.7)

ตัวอย่างที่ 5.7 พิจารณาการปฏิบัติโน้ตคอร์ด : บทบรรเลงนำ

โน้ตต้นฉบับ

ตัวอย่างที่ 5.7 พิจารณาการปฏิบัติโน้ตคอร์ด : บทบรรเลงนำ (ต่อ)

วิธีปฏิบัติ

## 5.2 อภิปราย

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวปฏิบัติสังคีตบทเพลง*สวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลหมายเลข 1* ของบาคโดยการใช้เทคนิคการบรรเลงเชลโลจากสมัยบาโรก ผลการวิจัยพบว่า การนำท่านั่งบรรเลงและการใช้คันชักสมัยบาโรกมาปรับใช้ในการวิจัย สามารถสร้างเนื้อเสียงเชลโลที่ต่างออกไปจากการใช้เทคนิคการบรรเลงเชลโลในสมัยปัจจุบันอย่างชัดเจน ผลการศึกษาครั้งนี้ ทำให้ผู้วิจัยทราบถึงลักษณะเสียงของการบรรเลงเชลโลในช่วงศตวรรษที่ 18

ในการวิเคราะห์ผลการวิจัยพบว่า เทคนิคการบรรเลงเชลโลสมัยบาโรกเป็นเพียงเครื่องมือเบื้องต้นสำหรับการถ่ายทอดการบรรเลงเครื่องดนตรีเท่านั้น ผู้วิจัยยังต้องศึกษาเพิ่มเติมจากวิธีการควบคุมลักษณะเสียงด้วยคันชักบาโรก วิธีการประดับโน้ตของดนตรีสมัยบาโรก การเลือกใช้วิบราโตให้เหมาะสมกับดนตรีสมัยบาโรก รวมถึงวิธีปฏิบัติโน้ตคอร์ด และการสร้างความเข้มเสียงเพิ่มเติมจากการตีความของผู้วิจัยเพื่อสร้างประโยคของบทเพลงให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

อย่างไรก็ตาม การศึกษาบทเพลง*สวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลหมายเลข 1* ด้วยเทคนิคการบรรเลงเชลโลสมัยบาโรก ยังมีข้อจำกัดสำหรับผู้วิจัยอยู่บางประการ เช่น ผู้วิจัยไม่สามารถจัดหาเชลโลและคันชักบาโรกที่ผลิตขึ้นจากศตวรรษที่ 18 ได้ จึงจำเป็นต้องประยุกต์ใช้เชลโลที่มีอยู่ในปัจจุบัน โดยใช้สายเชลโลที่ผลิตจากเทคโนโลยีสมัยใหม่ที่มีความทนทานและเหมาะสมต่อสภาพอากาศร้อนชื้น และเลือกใช้คันชักที่ผลิตขึ้นใหม่ที่สร้างเลียนแบบรูปทรงคันชักสมัยบาโรก เป็นการประยุกต์เครื่องดนตรีให้มีความเหมาะสมกับการศึกษาวิจัย ค้นหาแนวปฏิบัติสังคีตสำหรับการบรรเลงบทเพลงในปัจจุบัน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

การวิจัยโดยการใช้เครื่องดนตรีที่ผลิตในสมัยปัจจุบัน โดยเฉพาะการใช้สายเชลโลที่ผลิตจากโลหะเช่นทังสเตน จะทำให้เสียงของเครื่องดนตรีมีเสียงดังกังวานและแข็งกร้าวกว่าเสียงของการบรรเลงเชลโลสมัยบาโรก ดังนั้นเปลี่ยนจากคันชักสมัยปัจจุบันมาใช้คันชักบาโรกที่มีจำนวนหางม้าน้อยกว่า จะลดทอนความแข็งกร้าวให้เกิดเสียงที่นุ่มนวลลงได้ และเมื่อผู้บรรเลงจับถือคันชักตามวิธีการจับคันชักในสมัยบาโรกร่วมด้วยแล้ว จะทำให้มีเนื้อที่หางม้าสำหรับการบรรเลงที่สั้นลง สิ่งเหล่านี้จะส่งผลต่อการควบคุมลักษณะเสียง ซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญสำหรับการตีความเพลงสมัยบาโรกให้เกิดความใกล้เคียงกับความต้องการของผู้ประพันธ์มากยิ่งขึ้น

## 5.3 ข้อเสนอแนะ

การนำเทคนิคการบรรเลงเชลโลจากสมัยบาโรกมาใช้เพื่อทำการฝึกซ้อม**เพลง*สวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลหมายเลข 1*** ของบาคด้วยเครื่องดนตรีที่มีอยู่ในปัจจุบัน ผู้ศึกษาควรมีประสบการณ์ได้ทดลองฝึกซ้อมด้วยคันชักบาโรกและปรับเปลี่ยนท่านั่ง หรือถ้ามีโอกาส ควรทดลองใช้เชลโลบาโรกหรือใช้สายเอ็น (Gut strings) เนื่องจากสิ่งเหล่านี้มีผลต่อการสร้างสำนวนการบรรเลงบทเพลงอย่างมาก เมื่อนำเพลงสวีทมาบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีในปัจจุบัน ผู้ศึกษาสามารถประยุกต์เทคนิคการบรรเลงให้เหมาะสมเพื่อสร้างสำนวนการบรรเลงตามแบบการบรรเลงสมัยบาโรกได้ นอกจากนี้ยังสามารถนำผลการศึกษาที่ได้ไปปรับใช้กับเพลงสวีทอื่นที่ผู้วิจัยยังไม่ได้ทำการศึกษา แม้ว่าในปัจจุบัน เทคนิคการบรรเลง รวมถึงพัฒนาการของเชลโลและคันชักได้พัฒนาให้มีศักยภาพสูงสุดแล้วก็ตาม แต่การนำเทคนิคการบรรเลงเชลโลในสมัยบาโรก มาประยุกต์ใช้กับเครื่องดนตรีในสมัยปัจจุบัน จะเป็นการย้อนกลับไปค้นหาน้ำเสียง สำนวน ลีลา และประโยคเพลงที่ใกล้เคียงกับจุดประสงค์และความต้องการของผู้ประพันธ์ที่แท้จริง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

# บรรณานุกรม


ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์* (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: เกศกะรัต.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2559). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์* (พิมพ์ครั้งที่ 6). กรุงเทพฯ: เกศกะรัต.

ศศี พงศ์สรายุทธ. (2553). *ดนตรีตะวันตกยุคบาโรกและยุคคลาสสิก.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Apolin, S. (1995). *Synopsis of Baroque rules for correct stylistic performance of J. S. Bach's Suites for Solo Violoncello.* Prague: Editio Moravia.

Blum, D. (1980). *Casals and the art of interpretation.* Los Angeles, CA: University of California Press.

Carrington, J. (2009). *Trills in the Bach cello suites.* Oklahoma City, OK: University of Oklahoma Press: Norman.

Gendron, M. (2001). *The art of playing the cello.* Mainz: Schott International.

Harvey, C. (2017). *The Bach Cello Suite no. 1 study book.* Harrisburg, PA: Charvey Publication.

Isserlis, S. (2021). *The Bach cello suites, A Companion.* London: Faber & Faber.

Jensen, H. (2017). *Cello mind, intonation and technique.* Chicago: Ovation Press.

Jensen, H. (2022). *Practice mind, the complete practice model.* Chicago: Ovation Press.

Kennaway, G. (2014). *Playing the cello, 1780-1930.* New York: Ashgate Publishing.

Knocker, E. (1951). *A treatise on the fundamental principles of violin playing by Leopold Mozart* (2nd ed.). Oxford: Oxford University Press.

Markevitch, D. (1989). *The solo cello, A bibliography of the unaccompanied violoncello literature.* Los Angelis, CA: Fallen Leaf Press.

Martin, E. (2021, December). Interview with Detmar Leettouwer about the initiation of 'Bach in Castles' [Web log message]. Retrieved from https://www.detmarleertouwer.com/blog-posts/2021/5/18/blog-post-5-interview-about-the-initiation-of-bach-in-castles

Milo Stamm. (2023). *Violoncello.* Retrieved from https://www.milostamm.com/baroque_violoncello.htm


มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

# บรรณานุกรม (ต่อ)

Ritchie, S. (2016). *The accompaniment in "unaccompanied" Bach.* Bloomington, IN: Indiana University Press.

Schwemer, B. (2000). *J.S. Bach 6 Suites a Violoncello Solo senza Basso.* Kassel, Germany: Barenreiter-Verlag.

Siblin, E. (2011). *The cello suites, In search of a Baroque masterpieces.* London: Vintage.

Smith, J. (1993). *Cellist's guide to the core technique* (2nd ed.). St. Louis, MO: American String Teacher Association.

Stanfield, M. (1973). *The intermediate cellist*. London: Oxford University Press.

Stowell, R. (1999). *The Cambridge companion to the cello.* Cambridge: Cambridge University Press.

Totelier, P. (1988). *How I play how I teach* (4th ed.). London: Chester Music.

Walden, V. (2004). *One hundred years of violoncello. A history of technique and performance practice, 1740-1840.* Cambridge: Cambridge University Press.

Wenzinger, A. (1950). *Sechs suiten fur violoncello solo, BWV 1007-1012.* Kassel, Germany: Barenraiter-Verlag.

Whitcomb, B. (2010). *The advancing cellist's handbook, A guild to practicing and playing the cello*. Bloomington, IN: Authorhouse.

Wild. (2023). *Cello*. Retrieved from https://www.wildgutstrings.ch/en/strings/detail/74/127/cello.html

Wilson, M. (2015). *Cello practice, cello performance.* Lanham, MD: The Rowman & Littlefield Publishing.

Winold, A. (2007). *Bach's cello suites, analyses & explorations volume I.* Bloomington, IN: Indiana University Press.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

# ประวัติผู้วิจัย

| | |
|---|---|
| ชื่อ | อภิชัย เลี่ยมทอง |
| วัน เดือน ปีเกิด | 8 เมษายน 2511 |
| สถานที่เกิด | กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย |
| ประวัติการศึกษา | จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย<br>ปริญญาศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต<br>(ดุริยางคศิลป์ไทย) เกียรตินิยมอันดับ 2, 2531<br>Hong Kong Academy for Performing Arts (HK.)<br>Professional Diploma, 1996<br>Guildhall School of Music and Drama (London)<br>Post Diploma in Orchestral Training, 1998<br>มหาวิทยาลัยรังสิต<br>ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต, 2567 |
| ที่อยู่ปัจจุบัน | 19/40 ธาราเรือนแก้ว ซอย 43/1 ถนนรามคำแหง แขวง พลับพลา เขตวังทองหลาง กรุงเทพมหานคร 10310 |
| สถานที่ทำงาน | วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต |
| ตำแหน่งปัจจุบัน | ผู้ช่วยศาสตราจารย์<br>หัวหน้าหลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต<br>วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต<br>หัวหน้ากลุ่มเชลโล<br>วงรอยัลซิมโฟนีกรุงเทพฯ (RBSO) |

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University