บทบาทและพัฒนาการของไวโอลินสองของไฮเดิน: สตริงควอร์เท็ตลำดับผลงานที่ 17 บทที่ 6 และสตริงควอร์เท็ตลำดับผลงานที่ 76 บทที่ 3

ROLES AND DEVELOPMENT OF SECOND VIOLIN IN HAYDN: STRING QUARTET OP. 17, NO. 6 AND STRING QUARTET OP.76, NO. 3

ญาณิศา ศรีโรจนันท์* YANISA SRIROJANUN*
ณัชชา พันธุ์เจริญ** NATCHAR PANCHAROEN**

บทคัดย่อ

ในงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยเลือกศึกษาบทประพันธ์สตริงควอร์เท็ตลำดับผลงานที่ 17 บทที่ 6 และสตริงควอร์เท็ตลำดับผลงานที่ 76 บทที่ 3 ของฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน เพื่อชี้ให้เห็นถึงความสำคัญของบทบาทและพัฒนาการของไวโอลินสองในวงสตริงควอร์เท็ตยุคคลาสสิก ศึกษาแนวทางปฏิบัติ และสร้างสรรค์กระบวนการแสดงที่นำเสนอการตีความการเล่นแนวไวโอลินสอง จากโน้ตเพลงสื่อบันทึกเสียง และการฝึกซ้อม

จากการวิจัยพบว่า บทบาทที่สำคัญของไวโอลินสองในบทเพลงสตริงควอร์เท็ตของไฮเดินลำดับผลงานที่ 17 บทที่ 6 และสตริงควอร์เท็ตลำดับผลงานที่ 76 บทที่ 3 มีความแตกต่างในด้านบทบาทที่สำคัญของไวโอลินสองจากการเป็นแนวบรรเลงประกอบที่สนับสนุนแนวทำนองของไวโอลินหนึ่งสู่การเป็นแนวทำนองประสานและแนวทำนองสำคัญ และทำหน้าที่เป็นผู้นำในการบรรเลงแนวประกอบ การตีความการบรรเลงเป็นไปตามวงเฟชเตดิชควอร์เท็ต และวงโคดายควอร์เท็ต ในด้านอัตราความเร็ว และวงบุคแบร์เกอร์ ควอร์เท็ต ในด้านความเข้มของเสียงและการควบคุมลักษณะเสียง บทความนี้จะแสดงในเห็นถึงบทบาทความสำคัญของไวโอลินสอง และแนวทางการตีความการบรรเลงสตริงควอร์เท็ตของไฮเดินได้ในอนาคต

คำสำคัญ: ไวโอลินสอง/ สตริงควอร์เท็ต/ ฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน

* นิสิตระดับดุษฎีบัณฑิต หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, arie-nam@hotmail.com
* Doctoral of Fine and Applied Arts, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, arie-nam@hotmail.com
** ศาสตราจารย์ ดร., คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, natcharpan@gmail.com
** Professor Dr., Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, natcharpan@gmail.com
Receive 26/3/67 Revise 28/4/67 Accept 15/7/67

Abstract

Through an examination of Franz Joseph Haydn's String Quartet in D Major, Op. 17 No. 6 (1771) and String Quartet in C Major, Op. 76 No. 3 (1796-1797), this study aims to demonstrate the evolution and development of the second violin line within the genre of the string quartet. It shows the development of compositional techniques alongside new creative ideas concerning the interpretation of the second violin part through analysis of musical scores, sound recordings and performance practices.

This research shows how the character of the second violin evolves from a mere 'accompanying' role, as in Haydn's String Quartet Op. 17, No. 6, to its role in his String Quartet Op. 76, No. 3, where it utilizes higher playing positions, often taking the principal melodic line, resulting in technical demands more akin to Haydn's first violin writing. The recorded interpretations of the Festetics Quartet, Kodály Quartet and Buchberger Quartet are used to analyze Haydn's tempi, dynamics, and articulations. This article will promote a better understanding of the importance of the second violin and its significance to the development of the string quartet.

Keywords: Second Violin/ String Quartet/ Franz Joseph Haydn

บทนำ

ฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน (Franz Joseph Haydn, ค.ศ. 1732-1809) คือนักประพันธ์ในยุคคลาสสิกที่ได้รับการกล่าวขานว่าเป็นผู้บุกเบิกบทเพลงประเภทสตริงควอร์เท็ต โดยประพันธ์เพลงประเภทนี้ไว้กว่า 68 บท จนได้รับการขนานนามว่าเป็น “บิดาแห่งสตริงควอร์เท็ต” พัฒนาการของงานประพันธ์สตริงควอร์เท็ตของไฮเดินนั้นเริ่มตั้งแต่ช่วงปี ค.ศ. 1762 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ได้เริ่มทำงานให้กับครอบครัวเอสแตร์ฮาซี (Esterházy) และเจ้าชายนิโคลัสที่ 1 ในฐานะผู้อำนวยการดนตรีประจำราชสำนักและผู้อำนวยการดนตรีประจำโบสถ์ (Kapellmeister) ผลงานการประพันธ์สตริงควอร์เท็ตในช่วงนี้มีจุดประสงค์หลักเพื่องานรื่นเริงในราชสำนัก รูปแบบการประพันธ์บทเพลงประเภทสตริงควอร์เท็ตเริ่มปรากฏอย่างชัดเจนใน สตริงควอร์เท็ต ผลงานลำดับที่ 9 ช่วงปี ค.ศ. 1769 ที่มีโครงสร้างการประพันธ์เพลง 4 ท่อน ได้แก่ เร็ว มินูเอ็ต ช้า เร็ว ช่วงปี ค.ศ. 1795 ไฮเดินได้ออกเดินทางไปยังสถานที่ต่าง ๆ ในยุโรปในฐานะศิลปินนักประพันธ์เพลงชื่อดัง ซึ่งได้รับอิทธิพลและแรงบันดาลใจจากทั้งผู้คน ภูมิประเทศ และวัฒนธรรมที่แตกต่างมาพัฒนาบทเพลงประเภทสตริงควอร์เท็ต เห็นได้จากผลงานลำดับที่ 76-77 ที่ปรับเปลี่ยนโครงสร้างการประพันธ์เพลง 4 ท่อนเป็น เร็ว ช้า มินูเอ็ต เร็ว และไม่รักษาแบบแผนการประพันธ์แบบสังคีตลักษณ์โซนาตา ซึ่งเคยปรากฏอย่างเป็นแบบแผนในผลงานช่วงต้น (Barrett-Ayres, 1974, p.297)

การศึกษาผลงานสตริงควอร์เท็ตที่แตกต่างกันในช่วงเวลาการประพันธ์ของไฮเดิน นอกเหนือจากการวิเคราะห์บริบทแนวคิดการประพันธ์ ยังสามารถพิจารณาการให้ความสำคัญหรือการวางบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีทั้ง 4 คือ ไวโอลินหนึ่ง ไวโอลินสอง วิโอลา และเชลโล กล่าวคือเครื่องดนตรี 4 แนวนี้จะถูกมอบหมายบทบาทที่แตกต่างกันหรือเหมือนกันตามแต่ที่ผู้ประพันธ์กำหนด แต่สิ่งที่น่าสนใจในการประสมวงคือการใช้ไวโอลินถึง 2 คัน ผู้บรรเลงแนวไวโอลินสองจะมีการทำหน้าที่ในบทบาทของแนวตนเองอย่างไร

เพื่อให้การศึกษาบทบาทของไวโอลินสองในสตริงควอร์เท็ตมีความชัดเจนขึ้น นอกเหนือจากบทบาทที่ถูกกำหนดไว้ในโน้ตเพลง การใช้สื่อบันทึกเสียงเพื่อการตีความเป็นส่วนสำคัญต่อการสร้างความเข้าใจให้ลึกซึ้งมากขึ้น เพราะการพิจารณาเสียงที่ได้ยินนั้นสามารถสร้างความเข้าใจในบริบทของแนวปฏิบัติสังคีต การตีความที่หลากหลายและอารมณ์ของบทเพลง การควบคุมลักษณะเสียง อัตราความเร็วและลีลาการเล่นของแต่ละยุคเพื่อแนวทางการตีความ

บทบาทของไวโอลินสองที่ปรากฏในผลงานสตริงควอร์เท็ตที่แตกต่างกันในแต่ละช่วงเวลาการประพันธ์ของไฮเดิน ทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจในบทเพลงสตริงควอร์เท็ต ในกุญแจเสียง ดี เมเจอร์ ผลงานลำดับที่ 17 บทที่ 6 (String Quartet in D Major, Op. 17, No. 6) ซึ่งเป็นตัวอย่างของผลงานช่วงแรกที่ถูกพัฒนามาระยะหนึ่ง และผลงานช่วงหลัง คือ สตริงควอร์เท็ต ในกุญแจเสียง ซี เมเจอร์ ผลงานลำดับที่ 76 บทที่ 3 (String Quartet in C Major, Op. 76, No. 3 ‘The Emperor’) ทั้ง 2 ผลงานนี้เป็นตัวอย่างที่ผู้วิจัยจะนำมาศึกษาบทบาทและหน้าที่ที่สำคัญของแนวไวโอลินสอง ร่วมกับการศึกษาบริบทอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง ซึ่งจะนำมาพัฒนาการแสดงของผู้วิจัยต่อไป

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

1. เพื่อศึกษาความสำคัญของบทบาทไวโอลินสองในวงสตริงควอร์เท็ตของไฮเดิน
2. เพื่อสร้างสรรค์กระบวนการแสดงที่นำเสนอแนวการเล่นแนวไวโอลินสอง
3. เพื่อศึกษาแนวทางปฏิบัติสังคีตและแนวทางการตีความ

ขอบเขตการวิจัย

การคัดเลือกโน้ตเพลงที่มีคุณภาพเป็นหนึ่งในสิ่งสำคัญต่อการดำเนินการวิจัย ดังนั้นควรเลือกใช้โน้ตเพลงที่มีที่มาและแสดงถึงการศึกษาจากโน้ตต้นฉบับเพื่อให้ใกล้เคียงมากที่สุด ผู้วิจัยเลือกใช้โน้ตเพลงจากสำนักพิมพ์ G. Henle Verlag ประเทศเยอรมนี ซึ่งสำนักพิมพ์ทำการศึกษาและค้นหาความต้องการของผู้ประพันธ์จากแหล่งที่น่าเชื่อถือถึงความเป็นไปได้โดยผู้ตรวจแก้ไขบทเพลง จึงเลือกใช้โน้ตเพลง String Quartet in D Major, Op. 17, No. 6 ตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 2006 ฉบับโน้ตเพลงตรวจแก้ไขโดย เกิร์ก เฟเดอร์ (Georg Feder) และ String Quartet in C Major, Op. 76, No. 3 'The Emperor' ตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 2003 ฉบับโน้ตเพลงตรวจแก้ไขโดย ฮอสต์ วอลเทอร์ (Horst Walter)

ผู้วิจัยทำการศึกษาการบรรเลงจากสื่อบันทึกเสียงที่มีมาตรฐานการบรรเลงขั้นสูง พร้อมด้วยพิจารณาหาสื่อบันทึกเสียงวงสตริงควอร์เท็ตมืออาชีพที่บรรเลงบทเพลงของไฮเดินตามขอบเขตของงานวิจัย เพื่อใช้ในการวิเคราะห์เปรียบเทียบแนวทางการบรรเลง การตีความการบรรเลง หรือบริบทแวดล้อมอื่น ๆ ที่น่าสนใจ ซึ่งจะใช้เป็นข้อมูลสนับสนุนการอธิบายวิธีการตีความลักษณะการบรรเลงใหม่ตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย โดยได้คัดเลือกมาจำนวน 3 วง ดังต่อไปนี้

วงที่ 1 วง Festetics Quartet เป็นวงสตริงควอร์เท็ตสัญชาติฮังการี ก่อตั้งเมื่อปี ค.ศ. 1985 วงที่ 1 นี้ได้ทำการศึกษาการบรรเลงตามแบบฉบับดั้งเดิมของไฮเดิน โดยมีสื่อบันทึกเสียง บทเพลง สตริงควอร์เท็ต ผลงานลำดับที่ 17 ในปี ค.ศ. 1993 และ ผลงานลำดับที่ 76 ในปี ค.ศ. 1997 โดยใช้เครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องดนตรีดั้งเดิม (Period Instruments) ในการบรรเลง และวงนี้ยังบันทึกเสียงบทเพลงอื่น ๆ อีกมากกว่า 50 ชุด ออกแสดงทั่วกลุ่มประเทศยุโรปและสหรัฐอเมริกา นักดนตรีประกอบด้วย István Kertész (ไวโอลินหนึ่ง) Erika Petöfi (ไวโอลินสอง) Péter Ligeti (วิโอลา) และ Rezsö Pertorini (เชลโล)

วงที่ 2 คือวง Buchberger Quartet จากประเทศเยอรมัน ก่อตั้งเมื่อปี ค.ศ.1974 เป็นวงที่ได้รับรางวัลชนะเลิศในการประกวด National Selection of Young Artists of German Music Council ซึ่งมีสื่อบันทึกเสียงบทเพลงสตริงควอร์เท็ต ผลงานลำดับที่ 17 ในปี ค.ศ. 2007 และ ผลงานลำดับที่ 76 ในปี ค.ศ. 2008 นักดนตรีประกอบด้วย Hubert Buchberger (ไวโอลินหนึ่ง) Julia Grave (ไวโอลินสอง) Joachim Etzel (วิโอลา) และ Helmut Sohler (เชลโล) โดย Hubert Buchberger ผู้ก่อตั้งวง เป็นอาจารย์ที่ Frankfurt Academy of Music

วงที่ 3 คือ Kodály Quartet เป็นวงสตริงควอร์เท็ตที่เก่าแก่ ก่อตั้งในปี ค.ศ. 1966 ที่ประเทศฮังการี ได้รับรางวัล Bartók-Pásztory ในปี ค.ศ. 1996 และเป็นทูตทางวัฒนธรรมในการบรรเลงวงสตริงควอร์เท็ตของประเทศ มีการออกแสดงที่ประเทศกลุ่มยุโรปและประเทศในทวีปอื่น ๆ เช่น สหรัฐอเมริกา ญี่ปุ่น จีน อินเดีย และออสเตรเลีย ยิ่งไปกว่านั้นวงนี้ยังได้บันทึกเสียงไว้มากกว่า 70 ชุด โดยมีสื่อบันทึกเสียงบทเพลง สตริงควอร์เท็ต ผลงานลำดับที่ 17 ในปี ค.ศ. 1996 และผลงานลำดับที่ 76 ในปี ค.ศ. 1989 สมาชิกวงมีการปรับเปลี่ยนตามกาลเวลา นักดนตรีที่บันทึกเสียงในบทเพลงทั้งสองประกอบด้วย Attila Falvay (ไวโอลินหนึ่ง) Tamás Szabo (ไวโอลินสอง) Gábor Fias (วิโอลา) Janos Devich (เชลโล) โดยสมาชิกวงล้วนเคยศึกษาที่ Ferenc Liszt Academy ประเทศฮังการี หนึ่งในมหาวิทยาลัยที่เก่าแก่ที่สุดในยุโรป

การบันทึกเสียงของวง Festetics นั้น ผู้เล่นซึ่งใช้เครื่องดนตรีดั้งเดิม มีการทำงานใกล้ชิดกับนักดนตรีวิทยา László Somfai ที่ทำการวิจัยเกี่ยวกับผลงานของไฮเดินโดยเฉพาะ และทำการศึกษาการบรรเลงตามแบบฉบับดั้งเดิม จึงทำให้วงมีความน่าชื่อถือได้ว่ามีวิธีการตีความบทเพลงใกล้เคียงกับลักษณะการบรรเลงในแบบฉบับไฮเดินดั้งเดิม

จึงเป็นเหตุผลที่เลือกสื่อบันทึกเสียงของวง Festetics และพิจารณาเพิ่มเติมจากวง Kodály ซึ่งเป็นวงสัญชาติเดียวกันร่วมด้วย ผู้วิจัยยังคัดเลือกวง Buchberger เป็นวงที่มีการบันทึกเสียงประมาณ 10 ปีให้หลัง แนวทางการตีความ และลักษณะการบรรเลงที่เหมือนและแตกต่างกันตามลักษณะเครื่องดนตรี และยุคสมัยของแต่ละวงจะเป็นข้อมูลสำคัญของการดำเนินงานตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย

สำหรับการวิจัยครั้งนี้เพื่อให้เกิดความเข้าใจโดยง่ายต่อการอภิปราย ผู้วิจัยจึงกำหนดใช้ตัวอักษรภาษาอังกฤษแทนชื่อในการยกตัวอย่างวงสตริงควอร์เท็ตที่คัดเลือกมาดังนี้ วงที่ 1 Festetics Quartet คือ วง A วงที่ 2 Buchberger Quartet คือ วง B และวงที่ 3 Kodály Quartet คือ วง C

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาผลงานสตริงควอร์เท็ตและผลงานที่เกี่ยวข้องของไฮเดิน
2. คัดเลือกโน้ตเพลงและสื่อบันทึกเสียง
3. ศึกษาโน้ตเพลงและวิเคราะห์เปรียบเทียบการบรรเลงสตริงควอร์เท็ตของไฮเดิน จากสื่อบันทึกเสียงเพื่อกำหนดการตีความใหม่
4. นำแนวทางการตีความใหม่มาฝึกซ้อมกับนักดนตรีเพื่อการแสดง
5. จัดแสดงต่อสาธารณชนด้วยกระบวนการตามการตีความใหม่

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. องค์ความรู้ด้านบทบาทความสำคัญ และพัฒนาการของไวโอลินสองจะเป็นประโยชน์ต่อการนำไปใช้ในกระบวนการปฏิบัติในบทประพันธ์สตริงควอร์เท็ตของไฮเดิน
2. เผยแพร่ดนตรีคลาสสิกต่อสังคมไทย โดยผ่านกระบวนการฝึกซ้อม และนำเสนอแนวทางการตีความ
3. นักไวโอลินสามารถใช้แนวทางประกอบการตีความและเตรียมตัวออกแสดงบทเพลงสตริงควอร์เท็ตต่าง ๆ ได้

ทบทวนวรรณกรรม

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับบทประพันธ์และบทบาทหน้าที่ของไวโอลินสองและนำมารวบรวมใช้สำหรับงานวิจัย โดยค้นคว้าจากแหล่งต่าง ๆ การทำความเข้าใจถึงโครงสร้างสตริงควอร์เท็ตของไฮเดินมีประโยชน์ต่อการนำไปต่อยอดการวิเคราะห์และเป็นแนวทางตีความสำหรับการบรรเลง ซึ่งเรจินัลด์ บาร์เร็ต-อายส์ (Barrett-Ayres, 1974) ทำการวิเคราะห์เกี่ยวกับสตริงควอร์เท็ตของไฮเดินทั้งหมด รวมถึงการบอกเล่าชีวประวัติของไฮเดินในช่วงปีที่ประพันธ์ผลงานต่าง ๆ ลำดับผลงานที่ 17 ถูกเน้นไปในทางการวิเคราะห์โครงสร้างของท่อนที่ 1 ซึ่งเป็นการประพันธ์ด้วยสังคีตลักษณ์โซนาตาทั้งหมด เมื่อกล่าวถึงลำดับผลงานที่ 76 บาร์เร็ต-อายส์ชื่นชมความสามารถในการประยุกต์สังคีตลักษณ์โซนาตาให้เป็นเครื่องมือการประพันธ์ของไฮเดิน สร้างแนวดนตรีที่น่าสนใจจากการใช้ทำนองหลักเดียว และนำทำนองมาเปลี่ยนกุญแจเสียงจากกลุ่มหนึ่งไปยังอีกกลุ่ม

ในบทความของ ซองคยอง คิม (Kim, 2018) ได้นำเสนอความสำคัญของไวโอลินสองในบทเพลงสตริงควอร์เท็ตของไฮเดิน โมสาร์ท และเบโทเฟน โดยนำบทเพลงต่าง ๆ ที่มีแนวทำนองหรือโน้ตกลุ่มย่อยน่าสนใจในไวโอลินสองมาวิเคราะห์และนำเสนอถึงบทบาท โดยได้ยกตัวอย่างสตริงควอร์เท็ตในยุคต้นของไฮเดิน String Quartet

Op. 9, No. 5 และ Op. 20, No. 4 เปรียบเทียบกับ Op. 76, No. 3 ซึ่งทั้งหมดมีท่อนสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปรทำนอง โดยแนวไวโอลินสองมีการแปรที่เป็นทำนองหลัก

แนวปฏิบัติสังคีตของการบรรเลงวงสตริงควอร์เท็ตตามคำอธิบายของแมรี่ ดี เฮอเตอร์ นอร์ตัน (Norton,1966) กล่าวถึงบทบาทของไวโอลินสองว่า ไวโอลินสองเป็นแนวที่ถูกคิดว่าไม่น่าสนใจที่สุดในวง เพราะเป็นไวโอลินอีกเครื่องที่มีแนวประสานที่เป็นรอง ไม่มีเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ ทำให้ไวโอลินสองต้องปรับการเล่นเข้าหาแนวอื่น ๆ แต่ในขณะเดียวกันก็ต้องเล่นให้โดดเด่นและชัดเจนเมื่อมีทำนองหลัก ไวโอลินสองต้องมีความรับผิดชอบและไวต่อการตอบสนองต่อสิ่งที่เกิดขึ้นรอบข้างพร้อมที่จะเป็นผู้นำ รู้ว่าต้องนำเสนอตอนที่มีทำนองและเสียงประสานที่สำคัญ หรือเป็นผู้เชื่อมเสียงของแนวต่าง ๆ ผู้วิจัยตระหนักถึงความสำคัญของบทบาทนักไวโอลินสองในวงและต้องสามารถปรับเปลี่ยนบริบทของตัวเองให้ไวและถูกต้องฝึกซ้อมบทเพลง

ผลการวิจัย

บทเพลง String Quartet in D Major, Op. 17, No. 6

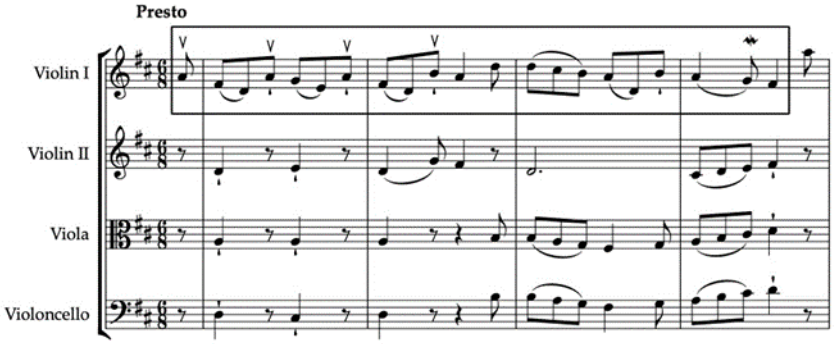
String Quartet in D Major, Op. 17, No. 6 ประพันธ์ในช่วงปี ค.ศ. 1771 เป็นหนึ่งในลำดับผลงานที่ 17 มี 6 บท ประกอบด้วย 4 ท่อน ดังนี้ I. Presto II. Menuetto III. Largo IV. Finale. Allegro

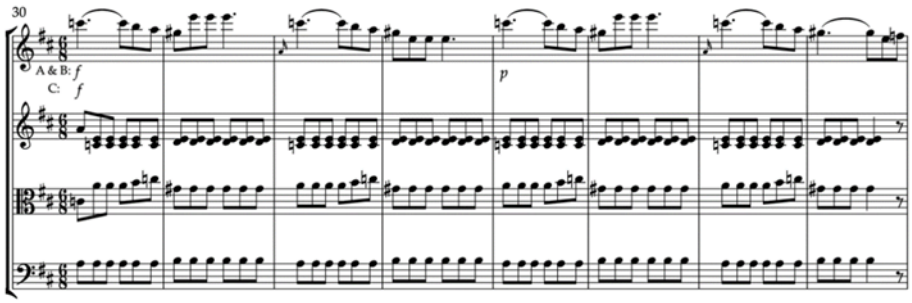
บทเพลงเริ่มด้วยท่อนแรกในจังหวะ Presto แปลว่า ‘เร็วมาก’ เครื่องหมายประจำจังหวะ (Time Signature) เป็น 6/8 ซึ่งแตกต่างจากอีก 5 บทก่อนหน้า ลักษณะแบบแผนโครงสร้างนั้นเป็นการรักษาแบบแผนเดิมจากลำดับผลงานที่ 9 (String Quartet Op. 9) ที่มีจำนวน 6 บทเช่นกัน มีการวางตำแหน่งความเร็วท่อนและให้เครื่องหมายประจำจังหวะในแบบเดียวกัน อีกทั้งยังเป็นชุดที่ปรับเปลี่ยนจำนวนท่อนจากที่เคยมี 5 ท่อนเหลือเพียง 4 ท่อน ซึ่งจะเป็นการวางรากฐานของแบบแผนจำนวนท่อนในผลงานลำดับต่อ ๆ ไป

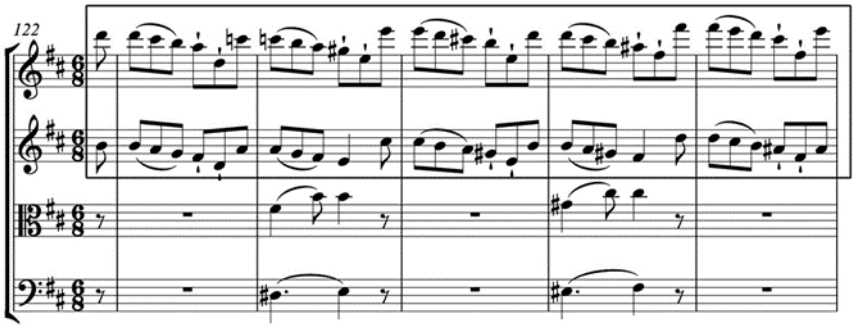
แนวปฏิบัติการเลือกอัตราความเร็วจังหวะตอนเริ่มบทเพลงนั้นเป็นเรื่องท้าทาย ไฮเดินกำหนดจังหวะไว้ที่ Presto ผู้เล่นต้องตีความ ‘เร็วมาก’ ว่าคือความเร็วเท่าใด เนื่องจากไม่มีตัวกำหนดที่ชัดเจน ปัจจุบันเราคุ้นชินกับเครื่องกำหนดอัตราความเร็วที่กำหนดเป็นตัวเลขชัดเจน ผู้เล่นไวโอลินหนึ่งเป็นผู้ให้สัญญาณต้องมีจังหวะที่มั่นคงในใจและสื่อสารออกมาให้ชัดเจน

ผู้วิจัยได้พิจารณาคัดเลือกอัตราความเร็วจากการศึกษาสื่อบันทึกเสียงที่ผู้วิจัยคัดเลือกมา มีการตีความอัตราความเร็วที่แตกต่างกัน โดยวง A บรรเลงความเร็วที่โน้ตตัวดำประจุดเท่ากับ 115 วง B บรรเลงความเร็วที่โน้ตตัวดำประจุดเท่ากับ 125 และวง C บรรเลงความเร็วที่โน้ตตัวดำประจุดเท่ากับ 95 การเลือกอัตราความเร็วมีผลต่อการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) ผู้วิจัยคิดว่าด้วยอัตราจังหวะที่ค่อนข้างช้าของวง C ทำให้สามารถบรรเลงโน้ตอย่างใสสะอาดและควบคุมลักษณะเสียงได้อย่างชัดเจน เช่น เล่นโน้ตจังหวะยกให้สั้นและขาด โดยใช้คันชักขึ้นในแนวทำนอง ทำให้ความยาวของโน้ตแนวบรรเลงประกอบมีความสั้นตามไปด้วย ทว่าอัตราความเร็วที่วง C เลือกนั้นช้าเกินไปสำหรับการกำหนด ‘เร็วมาก’ ผู้วิจัยจึงเลือกบรรเลงความเร็วที่โน้ตตัวดำประจุดเท่ากับ 115 ซึ่งได้ฝึกซ้อมและเลือกใช้นิ้วที่เหมาะสมกับการเล่นในอัตราจังหวะที่กำหนดโดยไฮเดิน

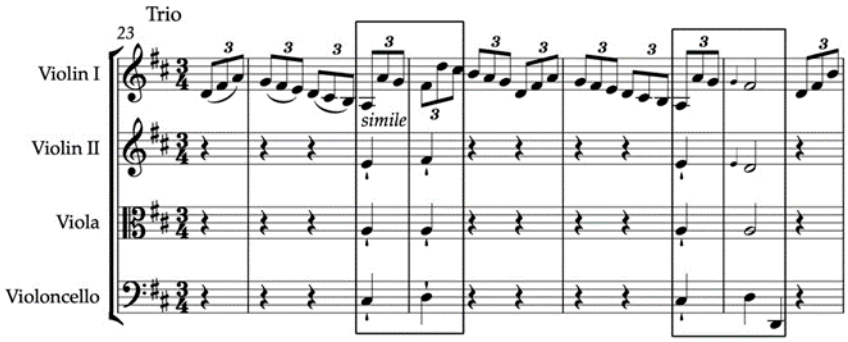
ไฮเดินใช้การแต่งทำนองหลักเดียว (Monothematic) เป็นหลักในแนวไวโอลินหนึ่ง (ตัวอย่างที่ 1) เป็นแนวทำนองกลุ่มโน้ตสามตัวทำให้เกิดทำนองแตรที่เป็นสัญญาณของการล่าสัตว์ (Hatten, 2004, ย. 75.) ในขณะที่เครื่องดนตรีอื่น ๆ เล่นโน้ตเป็นลักษณะคอร์ดเพื่อสร้างเสียงประสานแนวตั้ง ความยาวของโน้ตในแนวประสานเป็นสิ่งที่ต้อง

ปฏิบัติให้เหมือนกัน ในโน้ตมีสัญลักษณ์ Staccatissimo ซึ่งหมายความว่าสั้นมาก แต่ในยุคสมัยของไฮเดิน โดยทั่วไปมีการใช้สัญลักษณ์นี้แทน Staccato (สั้น) หรือเป็นการเน้นเสียง โดยการปฏิบัติบนเครื่องสายจะเป็นเทคนิคการเล่นที่คันชักกระเด้งออกจากสาย (off the string) วง B และวง C ปฏิบัติเหมือนกันแต่วง A กลับเล่นยาวเสมือนเป็นการเน้นจังหวะ

ตัวอย่างที่ 1 ทำนองหลักเดียวในแนวไวโอลินหนึ่ง (ห้องที่ 1-4)
ที่มา: ผู้วิจัย

ในห้องที่ 30 (ตัวอย่างที่ 2) ไวโอลินหนึ่งอยู่ในช่วงเสียงสูง ในขณะที่แนวประสานเล่นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเป็นการขับเคลื่อนจังหวะ บทบาทหน้าที่ของไวโอลินสองคือการสื่อสารกับวิโอลาและเชลโลเพื่อกำหนดความสั้นของโน้ตและการใช้ส่วนของคันชัก เพื่อให้ไวโอลินหนึ่งมีอิสระในการเล่นแนวทำนอง โดยธรรมเนียมการเล่นจะแบ่งเป็น 4 ห้องแรกดัง (Forte) และ 4 ห้องหลังเบา (Piano) เหมือนเป็นเสียงสะท้อนกลับ ซึ่งวง A และวง B ปฏิบัติดังนี้ แต่วง C เล่นในความดังที่เท่ากันทั้งสองรอบ

ตัวอย่างที่ 2 เปรียบเทียบความเข้มของเสียงและโน้ตแนวประสาน (ห้องที่ 30-37)
ที่มา: ผู้วิจัย

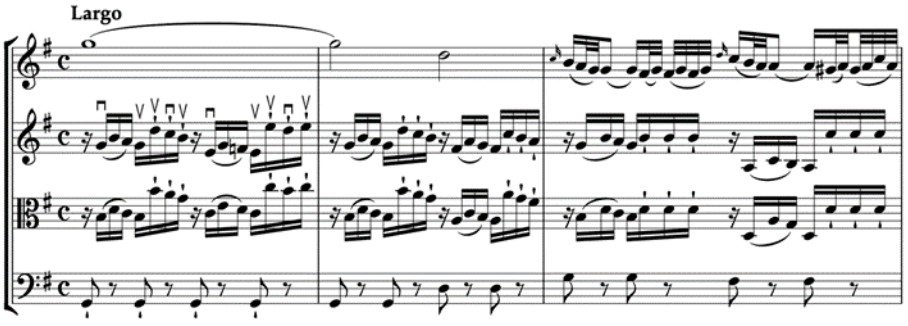
อีกจุดที่น่าสนใจคือในห้องที่ 122 ไฮเดินให้ไวโอลินสองเล่นแนวทำนองในช่วงเสียงคู่สามแต่อยู่ในช่วงเสียงต่ำเสมือนเป็นการเล่นเสียงเบส (ตัวอย่างที่ 3) ไวโอลินสองจึงต้องเลือกการควบคุมลักษณะเสียงให้มีความสั้นยาวที่เหมาะสมเพราะไวโอลินหนึ่งบรรเลงบนช่วงเสียงสูง เสียงที่สูงและแหลมกว่า สามารถกระจายเสียงได้ง่ายและทำเสียงที่สั้นได้ชัดเจนมากกว่าช่วงเสียงกลาง ตรงจุดนี้ ผู้วิจัยต้องถ่ายเทน้ำหนักลงที่คันชักเพื่อให้เสียงที่ผลิตออกมาดังและกังวาน พร้อมกับควบคุมให้เสียงที่เล่นสั้นให้สั้นกว่าไวโอลินหนึ่ง เพื่อให้มีคุณลักษณะเสียงที่คล้ายกันที่สุด

ตัวอย่างที่ 3 แนวทำนองในช่วงเสียงคู่สามที่ต่ำกว่าหนึ่งช่วงคู่แปด (ห้องที่ 122-127)
ที่มา: ผู้วิจัย

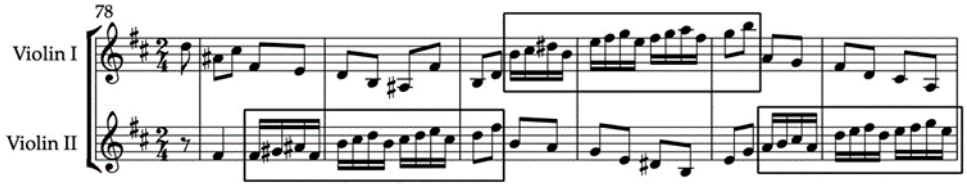
ท่อน 2 Menuetto หรือ มินูเอ็ตและทรีโอ เป็นการเต้นรำพื้นบ้าน เครื่องหมายประจำจังหวะเป็น 3/4 จากสื่อบันทึกเสียง ทุกวงบรรเลงในอัตราความเร็วใกล้เคียงกัน ความเร็วที่โน้ตตัวดำประจุดเท่ากับ 120-130 แตกต่างกันในช่วงทรีโอที่มีการยืดหยุ่นของจังหวะในประโยคเพลง สำหรับไวโอลินสองยังอยู่ในบทบาทสนับสนุนไวโอลินหนึ่ง เป็นผู้นำแนวประกอบในการควบคุมจังหวะและจับจังหวะให้ตรงกับกลุ่มโน้ตของไวโอลินหนึ่ง (ตัวอย่างที่ 4)



ตัวอย่างที่ 4 แนวบรรเลงประกอบจับจังหวะแนวตั้งกับแนวทำนองหลัก (ทรีโอ)
ที่มา: ผู้วิจัย

ท่อน 3 Largo ช้ามาก มีทำนองเปรียบเสมือนบทเพลงอาเรีย (Aria) และให้ความรู้สึกคล้ายคลึงกับดนตรีโบสถ์ และมีทำนองหลักเดียวเช่นเดียวกับท่อน 1 ไวโอลินสองและวิโอลาเป็นแนวประสานโดยการใช้กลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้น (ตัวอย่างที่ 5) อัตราความเร็วเป็นส่วนสำคัญในการเลือกใช้คันชักขึ้นลงเพื่อผลิตเสียงที่ต้องการ วง A และ วง C เลือกบรรเลงความเร็วที่โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเท่ากับ 55-65 ซึ่ง ในขณะที่วง B บรรเลงความเร็วที่โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเท่ากับ 74

ผู้วิจัยและนักดนตรีในวงรู้สึกว่าหากเล่นช้าจนเกินไปจะเกิดความรู้สึกอึดอัด จึงเลือกที่ใช้อัตราความเร็วคล้ายกับวง B และทำให้แนวไวโอลินหนึ่งสร้างรูปประโยคได้อย่างอิสระ หน้าที่ของไวโอลินสองและวิโอลาคือกำหนดอัตราความเร็วจังหวะตามที่ไวโอลินหนึ่งต้องการ ตอบสนองต่อแนวทำนองโดยการเล่นแนวประกอบที่ซ้ำ ๆ ให้เคลื่อนที่ตามความลื่นไหลของประโยคเพลง ผู้วิจัยได้กำหนดลักษณะการใช้คันชัก ลง ขึ้น ขึ้น ลง ขึ้น ในกลุ่มโน้ต (ตัวอย่างที่ 5) เพื่อสร้างความชัดเจนให้กับกลุ่มโน้ตหลังตัวหยุด

ตัวอย่างที่ 5 ลักษณะการใช้คันชักในการบรรเลงของผู้วิจัย (ห้องที่ 1-3)
ที่มา: ผู้วิจัย

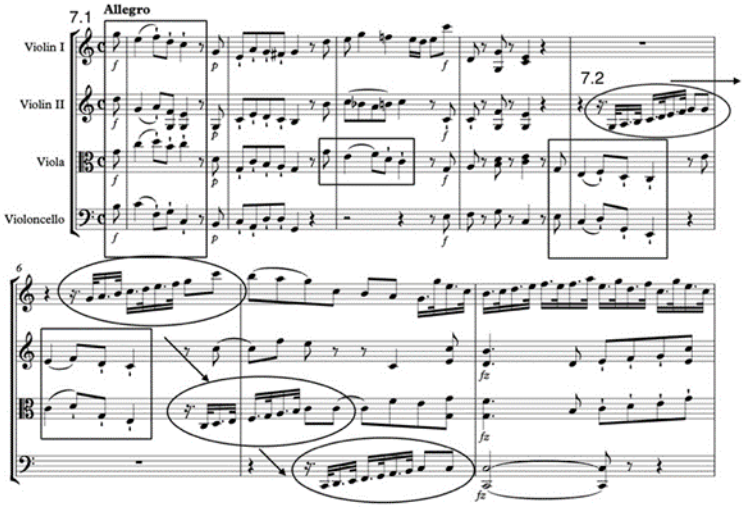
ท่อน 4 Finale Allegro เร็ว ในสังคีตลักษณ์โซนาตา (Sonata Form) แบบมีช่วงหางเพลง (Coda) และใช้ลีลาการประพันธ์แบบฟิวก์ (Fugue) โดยมีทำนองเอก 4 ห้อง เริ่มด้วยไวโอลินหนึ่งกับไวโอลินสองพร้อมกัน โดยมีระยะห่างกันเป็นคู่สาม ในตอนพัฒนาห้องที่ 79 (ตัวอย่างที่ 6) ไวโอลินหนึ่งและไวโอลินสองมีการรับส่งทำนอง ซึ่งเป็นครั้งแรกในบทเพลงที่ไวโอลินสองเริ่มประโยค (Phrase) ก่อน ซึ่งผู้เล่นไวโอลินสองจะต้องเพิ่มความดังและความชัดเจนในการเปลี่ยนโน้ต และต้องระวังไม่ให้เร่งจังหวะด้วยควรฟังแนวเบ็ตหนึ่งชั้นของไวโอลินหนึ่งร่วมด้วย อีกทั้งยังต้องแสดงศักยภาพให้เทียบเท่าไวโอลินหนึ่งเพื่อให้เสมือนเป็นบุคคลคนเดียวกันบรรเลง

ตัวอย่างที่ 6 การส่งต่อประโยคเพลงระหว่างสองไวโอลิน (ห้องที่ 78-84)
ที่มา: ผู้วิจัย

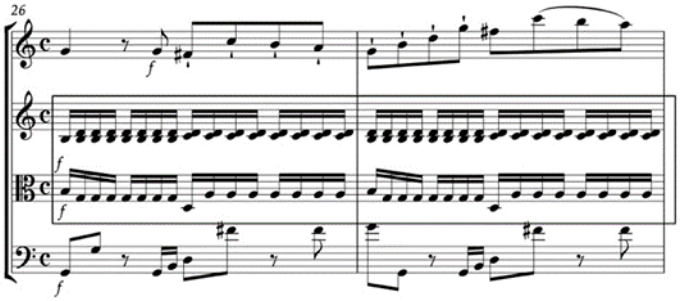
ผลของการฝึกซ้อมและออกแสดง แสดงให้เห็นว่าถึงแม้โน้ตที่ไฮเดินประพันธ์ให้ไวโอลินสองเป็นแนวดนตรีประกอบและไม่มีความยากเชิงเทคนิคการเล่นเท่ากับโน้ตแนวไวโอลินหนึ่ง แต่บทบาทที่เห็นได้ชัดของไวโอลินสองนั้นคือเป็นผู้ควบคุมจังหวะ และเป็นผู้เลือกการควบคุมลักษณะเสียงในแบบที่เหมาะสมเนื่องจากเป็นผู้นำแนวประกอบ จึงเป็นตัวกลางสำคัญในการสื่อสารระหว่างแนวทำนองและเครื่องแนวประกอบอื่น ๆ อีกด้วย

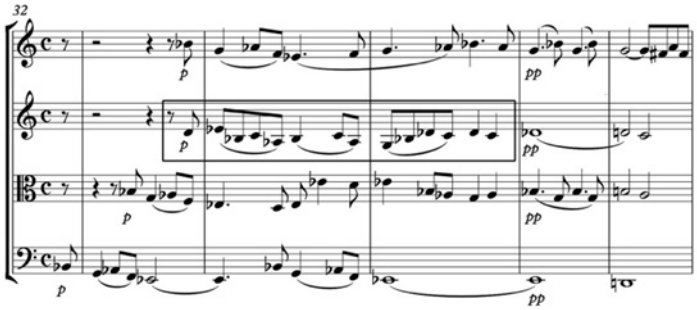
บทเพลง String Quartet in C Major, Op. 76, No. 3 ‘The Emperor’

สำหรับ String Quartet in C Major, Op. 76, No. 3 ‘The Emperor’ ประพันธ์ในช่วงปี ค.ศ. 1796-1797 เป็นหนึ่งในลำดับผลงานที่ 76 ที่มี 6 บท ประกอบด้วย 4 ท่อน ดังนี้ I. Allegro II. Poco Adagio; Cantabile III. Menuetto. Allegro IV. Finale. Presto

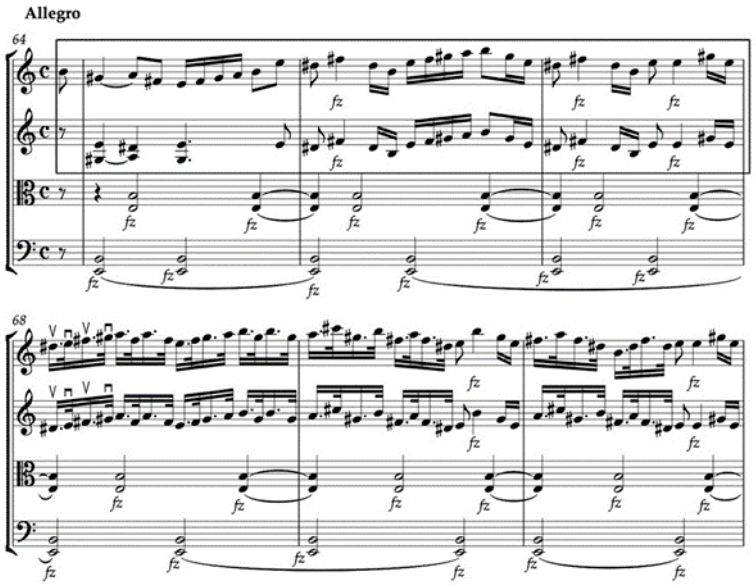
ท่อน 1 Allegro (อัตราเร็ว) เป็นสังคีตลักษณ์โซนาตา จากการฟังสื่อบันทึกเสียง วง B และ วง C เลือกอัตราความเร็วที่โน้ตตัวดำเท่ากับ 100 สำหรับวง A บรรเลงความเร็วที่โน้ตตัวดำเท่ากับ 90 ทำให้รู้สึกได้ถึงความแตกต่างทางด้านความดังเบาของเนื้อเสียงมากกว่า แต่ในจังหวะที่ช้ากว่าวงอื่น ๆ อาจทำให้การเล่นจังหวะโน้ตประจุดต่อเนื่องหลายห้องมีจังหวะที่ช้าลงตามลำดับ ในขณะที่การบรรเลงอัตราจังหวะที่เร็วของวง B และวง C มีความชัดเจนของการควบคุมลักษณะเสียงสั้นมากกว่า ผู้วิจัยจึงเลือกบรรเลงความเร็วที่โน้ตตัวดำเท่ากับ 95 ซึ่งสามารถยืดหยุ่นจังหวะได้มากกว่า

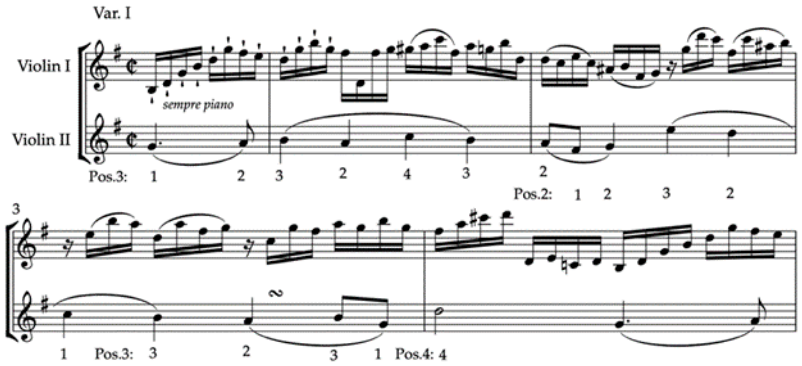
ในบทเพลงนี้ มีพัฒนาการด้านการประพันธ์เพลงที่ชัดเจนเมื่อเปรียบเทียบกับลำดับผลงานที่ 17 ถึงแม้ไฮเดินยังคงใช้การแต่งแบบทำนองแนวเดียว แต่มีชั้นเชิงเหนือกว่าอันเนื่องมาจากความหลากหลายในการทดเสียงของแนวทำนองเอกและกระจายให้กับเครื่องอื่น ๆ (ตัวอย่างที่ 7.1) แนวบรรเลงประกอบจึงไม่ได้เป็นเพียงคอร์ดแนวตั้ง แต่มีการรับส่งทำนองจังหวะโน้ตประจุด โดยเริ่มจากไวโอลินสองไปไวโอลินหนึ่งไปวิโอลาและไปเชลโล (ตัวอย่างที่ 7.2) จังหวะ โน้ตประจุดเป็นลักษณะจังหวะสำคัญที่เกิดขึ้นในท่อนนี้เพราะการเล่นให้จังหวะประจุดมีจังหวะสม่ำเสมอ ผู้เล่นต้องควบคุมแขนขวาเป็นอย่างดี เพื่อความต่อเนื่องของการรับส่งแนวทำนอง

ตัวอย่างที่ 7.1 และ 7.2 แนวทำนองเดียวและกลุ่มโน้ตประจุด (ห้องที่ 1-8)
ที่มา: ผู้วิจัย

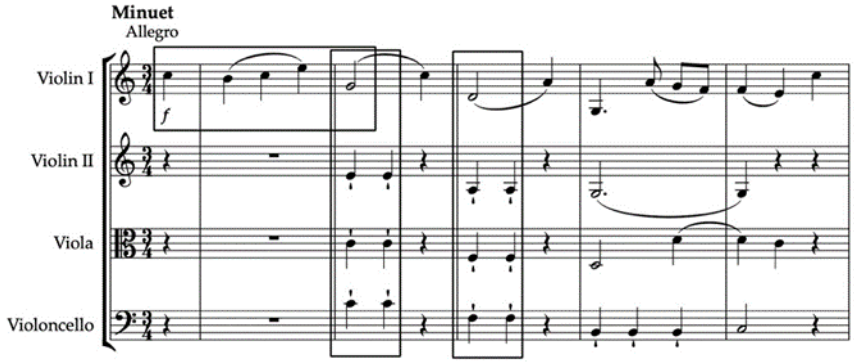
การบรรเลงต่อเนื่องของโน้ตเขบ็ตสองชั้นในห้องที่ 26 (ตัวอย่างที่ 8) ของไวโอลินสองและวิโอลาเป็นโน้ตแนวประกอบที่เป็นการขับเคลื่อนจังหวะให้เดินไปข้างหน้า อีกทั้งยังมีบทบาทสำคัญในการสร้างความสนุกสนาน จากสื่อบันทึกเสียงคาดว่า วง B ใช้เทคนิคการเล่นแบบใช้คันชักกระโดดออกจากสาย (Spiccato) ทำให้เสียงสั้นและขาดจากกันเป็นอย่างมาก แต่จากการฝึกซ้อมและแสดง ผู้วิจัยพบว่า เทคนิคการใช้คันชักที่เหมาะสมกับการเล่นประโยคนี้คือใช้คันชักกระโดด (Sautillé) โดยคันชักส่วนไม้จะเต้นไปมา แต่ส่วนหางม้าจะไม่กระเด้งออกจากสาย จึงจะสามารถควบคุมจังหวะได้พร้อมเพรียงกับแนววิโอลา ทำให้ผู้ฟังได้ยินเสียงประสานชัดเจน

ตัวอย่างที่ 8 วิเคราะห์เทคนิคการใช้คันชักของแนวไวโอลินสิงและวิโอลา (ห้องที่ 26-27)
ที่มา: ผู้วิจัย

ห้องที่ 33 แนวทำนองเอกกลับมาในรูปแบบของการควบคุมลักษณะเสียงที่เชื่อมต่อกันและกำหนดเป็นเสียงเบาให้กับเชลโล วิโอลา และไวโอลินหนึ่ง ในขณะที่ไวโอลินสองบรรเลงโน้ตของคอร์ด E♭ เมเจอร์เป็นกลุ่มโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นในจังหวะย่อย (ตัวอย่างที่ 9) ความน่าสนใจอีกประการหนึ่งคือเสียงประสานในห้องที่ 34 จังหวะที่หนึ่ง ไวโอลินหนึ่ง ไวโอลินสอง วิโอลา และเชลโลเล่นโน้ตที่อยู่ในคอร์ด E♭ เมเจอร์ สำหรับจังหวะที่สองสอดแทรกโน้ตนอกคอร์ด F A♭ และ C ซึ่งจากสื่อบันทึกเสียง ผู้วิจัยไม่ได้ยินความสำคัญตรงจุดนี้จากผู้เล่นไวโอลินสองในทุกวง จึงพิจารณาเล่นให้เสียงดังออกมามากกว่าแนวอื่น ๆ เล็กน้อยในการแสดงของผู้วิจัยเอง

ตัวอย่างที่ 9 การสอดแทรกโน้ตนอกคอร์ด E♭ (ห้องที่ 32-37)
ที่มา: ผู้วิจัย

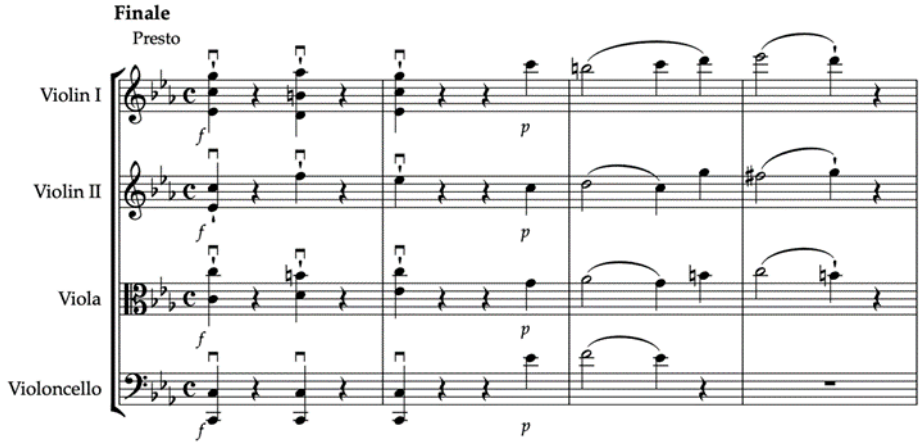
หากพิจารณาจากการตีความเนื้อหาดนตรีจากห้องที่ 65 (ตัวอย่างที่ 10) ว่ามีความเหมือนดนตรีชนบท (Rustic Dance) โดยนำทำนองหลักและจังหวะโน้ตประจุดจากห้องที่ 5 มาพัฒนาโดยมีเบสเสียงค้าง (Drone Bass) ในกุญแจเสียงใหม่ E เมเจอร์ และการใช้จังหวะขัดคู่ 5 ในแนวเชลโลและวิโอลา (Barrett-Ayres, 1974, p. 300) ผู้เล่นแนวไวโอลินสองควรใช้เทคนิคการเล่นให้ใกล้เคียงกับการเล่นไวโอลินพื้นบ้านมากที่สุด โดยการลากคันชักอย่างผ่อนคลายไปบนสายไวโอลินด้วยเสียงที่ค่อนข้างต่อเนื่อง คันชักไม่กระโดดไปมา

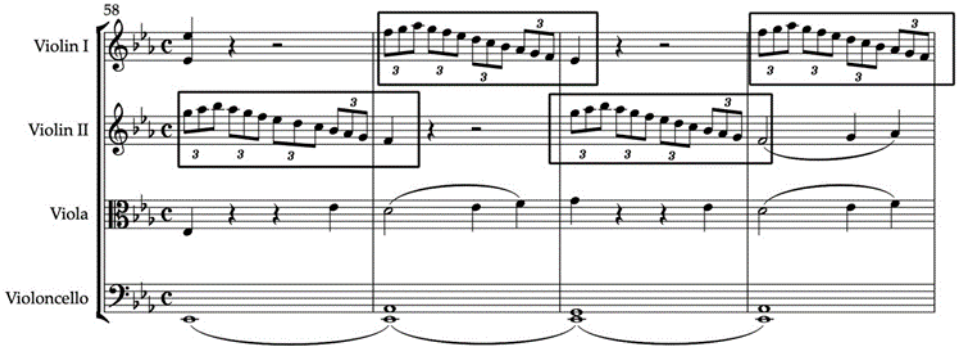
สำหรับห้องที่ 68 โน้ตเขบ็ตสามชั้นใช้คันชักลงและคันชักขึ้นในโน้ตเขบ็ตสองชั้นประจุด ตามวิธีแบบนักไวโอลินยิปซี ในด้านความเข้มข้นของเสียงผู้เล่นไวโอลินสองซึ่งบรรเลงโน้ตใกล้เคียงกับแนวไวโอลินหนึ่งทั้งประโยคแต่อยู่ในช่วงเสียงคู่ 8 ต่ำ จะต้องเล่นด้วยน้ำเสียงที่เข้มข้นและดังเพื่อเป็นหลักในการอ้างอิงฟังเทียบเสียงและให้ไวโอลินหนึ่งปรับตามได้ง่ายขึ้นเนื่องจากบรรเลงโน้ตที่สูงกว่าจึงมีโอกาสเพี้ยนสูง

ตัวอย่างที่ 10 พัฒนาการของทำนองหลักและโน้ตประจุดจากห้องที่ 5 (ห้องที่ 64-70)
ที่มา: ผู้วิจัย

ท่อน 2 Poco Adagio; Cantabile (ค่อนข้างช้า; แบบเสียงขับร้อง) มีชื่อเล่นว่า ‘Kaiser’ หรือ‘Emperor’ ใช้สังคีตลักษณะทำนองหลักและการแปรทำนอง (Theme and Variations) จากเพลง ‘Gott erhälte Franz den Kaiser’ หรือ ‘God Save Franz, the Kaiser’ ที่เป็นเพลงสดุดี พระเจ้าจักรพรรดิฟรานซิสที่ 2 (Emperor Francis II) ทำนองหลักบรรเลงโดยไวโอลินหนึ่งและไวโอลินสองเล่นเป็นคู่สามในช่วงเสียงที่ต่ำกว่าเรียบเรียงเป็นเนื้อดนตรีแบบโฮโมโฟนี ในการแปรที่ 1 ทำนองหลักย้ายไปที่ไวโอลินสอง (ตัวอย่างที่ 11) โดยมีแนวไวโอลินหนึ่งเล่นโน้ตเขบ็ตสองชั้นเป็นแนวทำนองล้อกับทำนองหลัก ถึงแม้ว่าในการแปรทำนองที่ 1 แนวไวโอลินสองจะบรรเลงทำนองหลักแต่เนื้อดนตรีมีความบาง เป็นการบรรเลงแบบดูเอ็ตกับแนวไวโอลินหนึ่งเท่านั้น ทำให้ไวโอลินสองสามารถบรรเลงด้วยน้ำเสียงที่ค่อนข้างเบาและละเอียดอ่อน ดังนั้นการเลือกใช้นิ้วในการบรรเลงจึงมีความสำคัญเช่นเดียวกัน ผู้วิจัยเลือกเริ่มต้นบนตำแหน่ง (Pos.) ที่ 3 นิ้ว 1 ที่สาย D เพื่อให้โน้ตเล่นอยู่บนสายเดียว ต่อมาในห้องที่ 2 จังหวะที่ 3 ผู้วิจัยข้ามไปเล่นที่สาย A ตำแหน่งที่ 2 นิ้ว 3 เพื่อที่จะใช้เทคนิคการสั่นนิ้ว (Vibrato) ก่อนที่ข้ามกลับมาที่สาย D และจบห้องที่ 4 จังหวะที่ 1 ด้วยการขยับมือไปตำแหน่ง 4 นิ้ว 4 เพื่อให้เนื้อเสียงคงที่ ทั้งนี้ทั้งนั้นในความสร้างสรรค์ของไฮเดิน ไวโอลินหนึ่งยังคงความยากด้วยโน้ตอาร์เปโจขึ้นลงบรรเลงประกอบในช่วงเสียงสูง จึงต้องมีการยืดหยุ่นของจังหวะเพื่อสร้างประโยคเพลง ทำให้ไวโอลินสองยังต้องปรับเข้าหาไวโอลินหนึ่งอยู่ในบางช่วง

ตัวอย่างที่ 11 การกำหนดนิ้วในแนวไวโอลินสองของผู้วิจัย (การแปรที่ 1)
ที่มา: ผู้วิจัย

ท่อน 3 Menuetto Allegro ใช้การดำเนินจังหวะแบบจังหวะเต้นรำ มีอัตราจังหวะ 3/4 ลักษณะของดนตรีเช่นนี้จะถูกจัดวางให้เป็นองค์ประกอบของมาตรฐานการประพันธ์เพลงที่มี 4 ท่อน ซึ่งจะปรากฏในท่อนที่ 3 สำหรับแบบแผนนี้ เป็นแบบแผนที่ ไฮเดินใช้อยู่บ่อยครั้ง หรืออาจถือได้ว่าเป็นแบบแผนที่ไฮเดินได้สร้างขึ้นและสืบใช้กันเป็นแบบแผนของนักประพันธ์เพลงรุ่นต่อมา รูปแบบการประพันธ์ท่อนมินูเอ็ตทรีโอบทนี้มีความคล้ายคลึงกับท่อนมินูเอ็ตทรีโอ (ท่อน 2) ของลำดับผลงานที่ 17 เป็นอย่างมาก มีแนวทำนองที่เรียบง่าย (ตัวอย่างที่ 12) สำหรับไวโอลินสองยังอยู่ในบทบาทสนับสนุนไวโอลินหนึ่ง เป็นผู้นำแนวประกอบในการควบคุมจังหวะ

ตัวอย่างที่ 12 แนวทำนองและแนวประกอบ (มินูเอ็ต)
ที่มา: ผู้วิจัย

ท่อน 4 Finale Presto เป็นสังคีตลักษณ์โซนาตาโดยเริ่มในกุญแจเสียง C ไมเนอร์ สร้างความเข้มข้นและเร้าใจของเนื้อเสียงโดยการเล่นคอร์ดในทุกแนวในกุญแจเสียงไมเนอร์คู่ขนาน (Parallel Minor) ในช่วง 11 ห้องแรกจะยังไม่อยู่ในอัตราเร็วมากอย่างแท้จริง เนื่องจากความต้องการแสดงเสียงที่หนาแน่น จึงบรรเลงในแบบการใช้ทั้งคันชัก และเล่นเป็นคันชักลงทั้งสามคอร์ด ต่อมาในห้องที่ 3 ไฮเดินนำแนวทำนองหลักจากท่อน 1 และใช้เทคนิคขยายส่วน (Augmentation) มาใช้เป็นแนวทำนองหลักของท่อนนี้ (ตัวอย่างที่ 13) จนถึงห้องที่ 12 ที่เริ่มจังหวะเร็วมากตามที่กำหนดโดยวง A และวง B บรรเลงความเร็วที่โน้ตตัวขาวเท่ากับ 95 และวง C บรรเลงความเร็วที่โน้ตตัวขาว

เท่ากับ 105 ผู้วิจัยเลือกบรรเลงความเร็วที่โน้ตตัวขาวเท่ากับ 95 เพราะสามารถใส่การควบคุมลักษณะเสียงได้ชัดเจนที่สุดในอัตราความเร็วนี้

ตัวอย่างที่ 13 กำหนดคันชักลงที่คอร์ดและการขยายส่วนของทำนอง (ห้องที่ 1-4)
ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มโน้ตสามพยางค์ปรากฏในแนวไวโอลินหนึ่งและไวโอลินสองในห้องที่ 58 (ตัวอย่างที่ 14) มีลักษณะเป็นการเหลื่อมประโยค (Phrase Elision) ซึ่งรูปแบบการรับส่งแบบนี้จะพัฒนาขึ้นไปโดยการเพิ่มแนววิโอลาและเชลโลบรรเลงเป็นยูนิซัน (Unison) หรือย่อจำนวนจังหวะในการรับส่ง เช่น จาก 4 จังหวะไป 4 จังหวะ เป็น 2 จังหวะไป 2 จังหวะ สร้างความยากและท้าทายในการบรรเลงให้เสมือนเป็นผู้เล่นคนเดียว

ตัวอย่างที่ 14 การเหลื่อมประโยคของไวโอลินหนึ่งและไวโอลินสอง (ห้องที่ 58-61)
ที่มา: ผู้วิจัย

ผลจากการฝึกซ้อมและทำการแสดงทำให้เห็นถึงพัฒนาการในการประพันธ์ดนตรี สตริงควอร์เท็ตจากลำดับผลงานที่ 17 เป็นอย่างมาก ถึงแม้ว่าแนวไวโอลินสองยังคงมีบทบาทเป็นผู้นำแนวประกอบ ผู้ควบคุมจังหวะ และเป็นผู้เลือกการควบคุมลักษณะเสียงในแบบที่เหมาะสม แต่ด้วยลักษณะของเครื่องดนตรีที่พัฒนาขึ้น แนวไวโอลินสองจึงมีทำนองและเทคนิคการบรรเลงใกล้เคียงกับไวโอลินหนึ่งมากยิ่งขึ้น ใช้ช่วงเสียงที่สูงขึ้น และมีความสำคัญในการบรรเลง พิจารณาได้จากทำนองหลักในการแปรที่ 1 ของท่อน 2 ทำให้ผู้เล่นไวโอลินสองได้พัฒนาศักยภาพและ

ฝีมือในระดับที่สูงขึ้น

ผู้วิจัยทำการแสดงคอนเสิร์ตในรูปแบบการแสดงกระบวนการบรรเลง และบรรยายนำเสนอวิทยานิพนธ์ (Lecture Recital) เผยแพร่ผ่านสื่อยูทูบไลฟ์ เมื่อวันที่ 26 ตุลาคม 2564 เวลา 17.00 น. ได้รับการอนุเคราะห์สถานที่จากวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ในการใช้สถานที่บันทึกภาพและเสียง ภายใต้มาตรการป้องกันการแพร่ระบาดของโรคโควิด-19 โดยการสวมแมสก์และเว้นระยะห่าง ผู้ที่ร่วมในการบันทึกเสียงประกอบด้วย ณชพล ทิพย์ธัญ (ไวโอลินหนึ่ง) ญาณิศา ศรีโรจนันท์ (ไวโอลินสอง) มิติ วิสุทธิ์อัมพร (วิโอลา) ปัญญพัทธ์ วงศ์เวชวิวัฒน์ (เชลโล)

สรุปผลการดำเนินการวิจัย/ อภิปรายผล

การดำเนินงานวิจัยสร้างสรรค์ตามวัตถุประสงค์ครั้งนี้ ได้เห็นถึงบทบาทที่สำคัญของไวโอลินสองในบทเพลงของไฮเดินทั้งสองบทเพลงที่ผู้วิจัยคัดเลือกมา มีพัฒนาการอย่างชัดเจน จากการเป็นแนวบรรเลงประกอบที่สนับสนุนแนวทำนองของไวโอลินหนึ่งสู่การเป็นแนวทำนองประสานและแนวทำนองสำคัญ

การศึกษาเปรียบเทียบสื่อบันทึกเสียงที่ผู้วิจัยคัดเลือกมาจำนวน 3 วง แสดงให้เห็นถึงการตีความของวง A และ C ที่คล้ายคลึงกันด้วยเหตุผลของช่วงปีที่บันทึกเสียง และมาจากประเทศเดียวกัน ซึ่งแตกต่างกับวง B ที่มีการบันทึกเสียงหลังจากวง A และ B เป็นระยะเวลา 11 ปี มีลักษณะการตีความในประเด็นต่าง ๆ คล้ายคลึง หรือแตกต่างกัน ผู้วิจัยได้พิจารณาคัดเลือกประเด็นเหล่านี้จากทั้ง 3 วงคละกัน เนื่องจากแต่ละวงมีแนวคิดการบรรเลงที่น่าสนใจแตกต่างกันไป จึงไม่พิจารณาวงใดวงหนึ่งเป็นหลัก เมื่อพิจารณาการบรรเลงในภาพรวมและบทบาทที่สำคัญของไวโอลินสอง ผู้วิจัยจึงเลือกอ้างอิงจากวง A ในด้านอัตราความเร็ว เนื่องด้วยวง A ใช้เครื่องดนตรีดั้งเดิมในการบรรเลง ความแตกต่างของเครื่องดนตรีจึงมีผลต่อการควบคุมลักษณะเสียงที่ยากจะเลียนได้ ดังนั้นวง B และวง C จึงมีอิทธิพลต่อการตีความในด้านความเข้มของเสียงและการควบคุมลักษณะเสียงมากกว่า

ผลของการฝึกซ้อมและออกแสดงสตริงควอร์เท็ตจากลำดับผลงานที่ 17 แสดงให้เห็นว่าบทบาทที่เห็นได้ชัดของไวโอลินสองนั้นคือเป็นผู้ควบคุมจังหวะ และเป็นผู้เลือกการควบคุมลักษณะเสียงในแบบที่เหมาะสม เนื่องจากเป็นผู้นำแนวประกอบ จึงเป็นตัวกลางสำคัญในการสื่อสารระหว่างแนวทำนองและเครื่องแนวประกอบ สำหรับลำดับผลงานที่ 76 มีบทบาทเช่นเดียวกับลำดับผลงานที่ 17 แต่ด้วยลักษณะของเครื่องดนตรีที่พัฒนาขึ้น แนวไวโอลินสองจึงมีทำนองและเทคนิคการบรรเลงใกล้เคียงกับไวโอลินหนึ่งมากยิ่งขึ้นทำให้ผู้เล่นไวโอลินสองได้พัฒนาศักยภาพและฝีมือในระดับที่สูงขึ้น

อย่างไรก็ตาม บทบาทที่สำคัญของไวโอลินสองนี้จะปรับเปลี่ยนไปตามแนวทางการประพันธ์ของไฮเดิน เนื่องจากบทประพันธ์ทั้งสองมีระยะห่างในการประพันธ์พอสมควร ซึ่งเป็นไปได้ว่าประสบการณ์ของผู้ประพันธ์และลักษณะเฉพาะของดนตรียุคคลาสสิกในขณะนั้นส่งผลต่อบทบาทของไวโอลินสองอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ การตีความในการบรรเลงแนวไวโอลินสองสำหรับผู้เล่นปัจจุบันจึงจำเป็นจะต้องศึกษาบทประพันธ์ ศึกษาบทบาทในแต่ละช่วงของดนตรี หารือเพื่อออกแบบการซ้อม ตกลงแนวทางทั้งเรื่องความเร็ว ลักษณะเสียงของการใช้คันชักกับผู้เล่นคนอื่นอย่างใกล้ชิด ซึ่งสามารถนำไปปรับใช้ในการบรรเลงสตริงควอร์เท็ตของไฮเดินได้ในอนาคต ผู้วิจัยจึงหวังว่าบทความนี้จะแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการและความสำคัญของไวโอลินสอง เผยแพร่บทบาท และสร้างความเข้าใจในบทเพลงมากยิ่งขึ้น

บรรณานุกรม

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2564). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 5. เกศกะรัต.

Barrett-Ayres, R. (1974). *Joseph Haydn and the String Quartet*. Barrie & Jenkins.

Downs, P. G. (1992). *Classical Music: The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*. W. W. Norton & Company.

Haydn, F. J. (2007). *Haydn: String Quartets Op.17*. [compact disc]. Buchberger Quartet. July 16/19, 2007. Brilliant Classics 93760/2, 2009.

Haydn, F. J. (1996). *Haydn: String Quartets Op. 17 Nos. 3, 5, and 6. Kodály Quartet.* [compact disc]. May 13-16, 1996. Naxos 8.550854, 1999.

Haydn, F. J. (2008). *Haydn: String Quartets Op.76. Buchberger Quartet*. [compact disc]. May 26, 2008. Brilliant Classics 93934/1, 2009.

Haydn, F. J. (1989). *Haydn: String Quartets Op. 76, Nos. 1-3*. [compact disc]. Kodály Quartet. March/May 1989. Naxos 8.550314, 1990.

Haydn, F. J. (1993). *Haydn: The Complete String Quartets Played on Period Instruments*. [compact disc]. Festetics Quartet. December 16-19, 1993. Arcana 3760195733783, 2014.

Hatten, R. (2004). *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Indiana University Press.

Keller, H. (1986). *The Great Haydn Quartets*. George Braziller.

Kim, S. S.. (2018). *Emergence of the Second Violin in the Classical String Quartets of Haydn, Mozart, and Beethoven*. [DM diss., Indiana University].

Norton, M. D. Herter. (1966). *The Art of String Quartet Playing: Practice, Technique and Interpretation*. W. W. Norton & Company.

Schroeder, D. P. (1990). *Haydn and the Enlightenment, The Late Symphonies, and their Audience*. Clarendon Press.

Stowell, R. (2003). *The Cambridge Companion to the String Quartet.* Cambridge University Press.