การตีความการบรรเลงสวีทหมายเลข 1 สำหรับเดี่ยวเชลโลของ เจ เอส บาค ด้วยเทคนิคการบรรเลงเชลโลสมัยบาโรก

J.S. BACH'S SUITE NO.1 FOR SOLO CELLO, APPLYING BAROQUE CELLO TECHNIQUES TO INTERPRETATION

อภิชัย เลี่ยมทอง* APICHAI LEAMTHONG*
วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น** WIBOON TRAKULHUN**

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวปฏิบัติสังคีตสำหรับการแสดงบทเพลงสวีทหมายเลข 1 ในกุญแจเสียง G เมเจอร์ BWV 1007 ประพันธ์โดยโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค ด้วยเทคนิคการบรรเลงเชลโลจากสมัยบาโรก ศึกษาหาการตีความเพื่อให้ตรงตามความต้องการของผู้ประพันธ์ ด้วยการวิจัยศึกษารูปแบบของบทเพลง ลีลา เทคนิคการบรรเลงเชลโลในยุคศตวรรษที่ 18 จากประเด็น ท่านั่งบรรเลง การเลือกใช้คันชัก การควบคุมลักษณะเสียง การประดับโน้ต การทำวิบราโต ความเข้มเสียง และการปฏิบัติโน้ตคอร์ด โดยผู้วิจัยทำการฝึกซ้อมและวิจัยจากการเลือกใช้เชลโลสมัยใหม่ และใช้คันชักที่ผลิตขึ้นใหม่ที่สร้างเลียนแบบรูปทรงคันชักสมัยบาโรก ผลการวิจัยจะทำให้ทราบถึงการใช้ท่านั่งบรรเลงตามแนวปฏิบัติสมัยบาโรกและการใช้คันชักบาโรก สามารถสร้างเนื้อเสียงของบทเพลงให้ต่างออกไปจากการใช้ท่านั่งและเทคนิคการบรรเลงเชลโลในสมัยปัจจุบันอย่างชัดเจน นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้เสนอแนวทางการตีความบทเพลงโดยการเลือกวิธีการทำวิบราโต วิธีปฏิบัติโน้ตคอร์ด รวมถึงการเพิ่มและลดความเข้มเสียง การเน้นเสียงโน้ต เป็นเพื่อให้ประโยคเพลงมีความชัดเจนและสมบูรณ์สำหรับการแสดงบทเพลงมากยิ่งขึ้น โดยยังคงรักษาเอกลักษณ์สำคัญของท่อนต่าง ๆ จากเพลงสวีทสมัยบาโรกให้มากที่สุด

คำสำคัญ : บาค/ เชลโล/ สวีท/ การตีความ/ เทคนิค

* นักศึกษาปริญญามหาบัณฑิต วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต, apichai.l@rsu.ac.th.
* Master student, Conservatory of Music, Rangsit University, apichai.l@rsu.ac.th
** ศาสตราจารย์ ดร., วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต, wiboon.tr@rsu.ac.th
** Professor Dr., Conservatory of Music, Rangsit University, wiboon.tr@rsu.ac.th
Receive 4/6/67 Revise 17/7/67 Accept 30/7/67

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.

Keywords: Bach/ Cello/ Suite/ Interpretation/ Techniques

บทนำ

สวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลจำนวน 6 บท (หมายเลข 1-6) ประพันธ์โดยโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, ค.ศ. 1685-1750) นักออร์แกนและนักประพันธ์เพลงชาวเยอรมันในสมัยบาโรก เป็นผลงานการประพันธ์เพลงชุดสำหรับการบรรเลงเดี่ยวเชลโลที่ถูกจัดว่ามีความสมบูรณ์สูงสุดเป็นบทแรกของโลก (Markevitch, 1989, p.3.) เพลงสวีททั้ง 6 บทนี้ บาคประพันธ์เพื่อให้เชลโลบรรเลงเดี่ยวเพียงเครื่องเดียวโดยไม่มีเครื่องดนตรีประเภทอื่นบรรเลงประกอบ เนื่องจากความงดงามของเนื้อทำนองที่มีการสอดแทรกการประสานเสียงในตนเอง จึงทำให้บทเพลงสวีทนี้ถูกนำไปเรียบเรียงเพื่อให้บรรเลงเดี่ยวด้วยเครื่องดนตรีอื่นแทบทุกประเภท เช่น ลูท กีตาร์คลาสสิก ไวโอลิน วิโอลา ดับเบิลเบส ฟลูท โอโบ แซกโซโฟน เฟรนฮอร์น ทรอมโบน ทูบา และมาริบา เป็นต้น (Apolin, 1995, p.3.)

จำนวนบทประพันธ์สำหรับเดี่ยวเชลโลตั้งแต่สมัยบาโรกจนถึงปลายศตวรรษที่ 20 แม้จะมีจำนวนไม่ต่ำกว่า 150 บทก็ตาม (Schwemer, 2000, p.2.) แต่การประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเชลโลสมัยบาโรกช่วงต้นศตวรรษที่ 18 นั้น พบไม่บ่อยนักและมักไม่เป็นที่นิยมประพันธ์ เพราะเชลโลในสมัยบาโรกมีช่วงเสียงที่ต่ำและเบา นักประพันธ์เพลงสมัยบาโรกจึงไม่นิยมนำมาใช้บรรเลงเดี่ยวหรือบรรเลงทำนองหลัก อีกทั้งยังมีเทคนิคการบรรเลงที่นับว่าล้าหลังกว่าเทคนิคการบรรเลงเครื่องสายประเภทไวโอลินซึ่งมีการพัฒนาเทคนิคการบรรเลงมาอย่างต่อเนื่องและยาวนานกว่า ดังนั้นในสมัยบาโรกจึงนิยมใช้เชลโลเป็นเพียงแนวบรรเลงเบสต่อเนื่อง เพื่อใช้บรรเลงเสียงต่ำในการสร้างแนวเสียงประสานประกอบเครื่องดนตรีอื่น มากกว่าจะนำมาใช้เป็นเครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลัก การนำเครื่องเสียงต่ำอย่างเชลโลมาเป็นเครื่องดนตรีเดี่ยว โดยเฉพาะเพลงสวีทของบาคที่ไม่มีเครื่องดนตรีอื่นบรรเลงเสียงประสานประกอบนี้ นับว่าเป็นบทประพันธ์ที่แปลกใหม่ในสมัยนั้น และเป็นบทเพลงที่ยกระดับเทคนิคการบรรเลงเชลโลให้มีความคล่องตัว เข้าใกล้เทคนิคการบรรเลงไวโอลินไปอีกขั้นหนึ่ง (Markevitch, 1989, p.3.)

เมื่อบทเพลงสวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลทั้ง 6 บทประพันธ์เสร็จสมบูรณ์ในปี ค.ศ. 1723 แต่ไม่ได้ถูกนำออกมาตีพิมพ์หรือนำออกมาบรรเลงเผยแพร่แต่อย่างใด ทำให้ถูกลืมเลือนไป จนถึงปี ค.ศ. 1825 มีการรื้อฟื้นนำบทเพลงนี้มาตีพิมพ์จำหน่ายเป็นครั้งแรก หลังจากนั้นจนถึงต้นศตวรรษที่ 20 บทเพลงสวีทสำหรับบรรเลงเดี่ยวเชลโลของบาค ถูกใช้เป็นเพียงแค่บทฝึกเทคนิค (Etude) สำหรับพัฒนาทักษะการบรรเลงเชลโลเท่านั้น ยังไม่ถูกจัดว่าเป็นบทเพลงที่ควรค่าแก่การนำออกแสดงในการแสดงดนตรีอย่างจริงจัง จนกระทั่งในปี ค.ศ. 1925 ปาโบล คาซัลส์ (Pablo Casals, ค.ศ. 1876 -1973) นักเชลโลชาวสเปนได้ค้นพบโน้ตบทเพลงนี้จากร้านขายโน้ตเก่า และประเมินบทเพลงนี้ว่า เป็นบทเพลงที่มีความงดงามทางดุริยางคศิลป์ที่สมบูรณ์แบบ ไม่ควรเป็นเพียงบทฝึกเทคนิคเชลโลที่ใช้ฝึกฝนแต่ในห้องซ้อมเท่านั้น คาซัลส์ฝึกหัดบทเพลงนี้เป็นเวลา 12 ปี จึงได้บันทึกแผ่นเสียงและนำออกแสดงคอนเสิร์ตสู่สาธารณะเป็นครั้งแรกในปี ค.ศ. 1936 หลังจากนั้นบทเพลงนี้กลายเป็นที่ยอมรับในวงนักวิชาการดนตรี นักเชลโล และผู้ฟังดนตรีว่าเป็นบทเพลงที่ทรงคุณค่า มีความลึกซึ้งทางดุริยางคศิลป์มากที่สุดบทหนึ่งในบรรดาวรรณกรรมเพลงเดี่ยวเชลโลที่มีอยู่ในปัจจุบัน (Siblin, 2009, p.6.)

อย่างไรก็ตามเมื่อคาซัลส์เริ่มศึกษาบทเพลงสวีททั้ง 6 บท คาซัลส์ได้ตีความบทเพลงคล้ายดนตรีสมัยโรแมนติกตอนปลาย ซึ่งเป็นยุคร่วมสมัยของคาซัลส์ เช่น ใช้เทคนิคมือซ้ายในการรูดเสียง การเน้นเสียงโน้ตอย่างรุนแรง และการใช้คันชักเสียงเชื่อมยาวอย่างต่อเนื่องหลายจังหวะ ซึ่งเป็นเทคนิคการบรรเลงเชลโลในสมัยใหม่ (ช่วงเวลานั้น) เทคนิคใหม่เหล่านี้ยังไม่เกิดขึ้นด้วยข้อจำกัดทางกายภาพและแนวการบรรเลงของเชลโลในสมัยบาโรก คาซัลส์ได้นำแนวคิดการตีความบทเพลงและใช้เทคนิคการบรรเลงเชลโลสมัยโรแมนติก นำบทเพลงนี้ออกแสดงและบันทึกเสียงเผยแพร่เป็นบุคคลแรก อันมีความเป็นไปได้ว่าเป็นการตีความบทเพลงที่ออกห่างจากแนวคิดเบื้องต้นของบาคผู้ประพันธ์บทเพลง (Isserlis, 2021, p.65.)

เมื่อวิเคราะห์บทเพลงสวีททั้ง 6 บทในแง่มุมเทคนิคการบรรเลงและการตีความบทเพลง พบว่าเพลงสวีทหมายเลข 1 เหมาะสำหรับผู้เริ่มต้นศึกษาเพลงเดี่ยวเชลโลของบาค ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงคัดเลือกเพลงสวีทหมายเลข 1 ในกุญแจเสียง G เมเจอร์มาทำการวิจัยศึกษา เพื่อเป็นแนวทางการฝึกการตีความบทเพลง และเตรียมการใช้เทคนิคการบรรเลงและการตีความที่ซับซ้อนมากขึ้นสำหรับเพลงสวีทบทอื่น โดยผู้วิจัยมีความสนใจจะศึกษาย้อนกลับไปค้นหาวิธีการบรรเลงบทเพลงให้เกิดเนื้อเสียง สำนวน ลีลาให้มีความใกล้เคียงกับความต้องการของผู้ประพันธ์ โดยมุ่งศึกษาการใช้เทคนิคการบรรเลงเชลโลและการตีความบทเพลงในสมัยบาโรก โดยสามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการบรรเลงด้วยเชลโลที่มีอยู่ในสมัยปัจจุบัน

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

เพื่อศึกษาวิธีแนวปฏิบัติสังคีต (Performance practice) บทเพลงสวีทหมายเลข 1 ในกุญแจเสียง G เมเจอร์ โดยการใช้เทคนิคการบรรเลงเชลโลในสมัยบาโรก

ขอบเขตของงานวิจัย

ศึกษาบทเพลงสวีทหมายเลข 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 การควบคุมลักษณะเสียง การประดับโน้ต การทำวิบราโต ความเข้มเสียง และการปฏิบัติโน้ตคอร์ด รวมถึงนำเสนอแนวทางการตีความเพิ่มเติมจากโน้ตอ้างอิง เพื่อช่วยปรับปรุงให้การฝึกปฏิบัติเพื่อการแสดงมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ข้อตกลงเบื้องต้น

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

2. คำศัพท์ การทับศัพท์ รวมทั้งความหมายของศัพท์ทางดุริยางคศิลป์ และชื่อบุคคลภาษาต่างประเทศจะอ้างอิงจากพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ (พิมพ์ครั้งที่ 4 พ.ศ. 2554) ของณัชชา พันธุ์เจริญ

3. ชื่อบุคคลภาษาต่างประเทศ หรือชื่อเฉพาะอื่นที่ไม่พบในพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ บางกรณีผู้วิจัยจะเลือกใช้ภาษาอังกฤษเพื่อให้ตรงกับความหมายและตัวสะกดอักษรให้มากที่สุด

4. งานวิจัยนี้นำทฤษฎีดนตรีตามแบบแผนดั้งเดิม (Traditional harmony) และโครงสร้างสังคีตลักษณ์ (Formal structure) มาใช้วิเคราะห์และอธิบายเพื่อเพิ่มความเข้าใจในการตีความบทเพลงสำหรับการฝึกซ้อมและการแสดงเท่านั้น แต่ไม่มุ่งเน้นการวิเคราะห์ทฤษฎีดนตรีในแนวลึก

5. ผู้วิจัยเลือกใช้เชลโลและสายเชลโลที่ผลิตในสมัยปัจจุบัน และใช้คันชักที่ผลิตเลียนแบบรูปทรงคันชักสมัยบาโรกเป็นเครื่องดนตรีในการทำวิจัยครั้งนี้

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. ขั้นตอนเก็บรวบรวมข้อมูลและศึกษา ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ เช่นหนังสือ บทความ ตำรา และแผ่นบันทึกเสียง CD จากฐานข้อมูลของสถาบันการศึกษาในประเทศไทย ข้อมูลตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากเว็บไซต์ และสื่อสารสนเทศอิเล็กทรอนิกส์ เช่น ฐานข้อมูลวิทยานิพนธ์ออนไลน์ และข้อมูลที่เกี่ยวข้องภายในสูจิบัตรการแสดงจากเว็บไซต์ทางการแสดงทั้งในและต่างประเทศ นำมาศึกษาลักษณะเด่นของเชลโลและคันชักสมัยบาโรก เทคนิคการบรรเลงที่นิยมปฏิบัติในสมัยบาโรก รวมถึงแนวคิดการตีความดนตรีสมัยบาโรก

2. ขั้นตอนการวิจัย ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลเพื่อใช้สำหรับการตีความและฝึกซ้อมเพลงสวีทหมายเลข 1 ด้วยเชลโลสมัยปัจจุบัน โดยนำแนวคิดของการตีความบทเพลงมาจากตำราทางดนตรีสมัยบาโรก โดยเฉพาะตำราเทคนิคการบรรเลงเครื่องสายจากศตวรรษที่ 18 มาเป็นแนวคิดหลัก จากนั้นสังเกตหาข้อบกพร่องและปัญหาที่เกิดขึ้นระหว่างการฝึกซ้อมและการบรรเลง นำเสนอการตีความเพิ่มเติม รวมทั้งหาแนวทางแก้ไขข้อบกพร่องและปัญหาที่เกิดขึ้น เพื่อประยุกต์เทคนิคการบรรเลงเชลโลสมัยบาโรกให้เหมาะสมสำหรับการบรรเลงด้วยเชลโลในปัจจุบัน

3. ขั้นตอนการนำเสนอข้อมูล การวิจัยนี้เป็นงานวิจัยที่มุ่งเน้นวิธีการฝึกปฏิบัติเพื่อใช้ในการแสดง ผู้วิจัยได้เผยแพร่ผลงานออกเป็น 2 รูปแบบ ได้แก่

3.1 การแสดงเชลโลประกอบการบรรยายในระดับปริญญาโท (Graduate Cello Lecture Recital) ณ ห้อง 215 วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต เมื่อวันที่ 4 เมษายน 2567

3.2 การเขียนอธิบายเชิงวิชาการในวิทยานิพนธ์ นำเสนอแนวทางการบรรเลงและฝึกซ้อมบทเพลงสวีทหมายเลข 1

ทบทวนวรรณกรรม

สวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลจำนวน 6 บท (หมายเลข 1-6) ประพันธ์โดยโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, ค.ศ. 1685-1750) นักออร์แกนและนักประพันธ์เพลงชาวเยอรมันในสมัยบาโรก เป็นผลงานการประพันธ์เพลงชุดสำหรับการบรรเลงเดี่ยวเชลโลที่ถูกจัดว่ามีความสมบูรณ์สูงสุดเป็นบทแรกของโลก (Markevitch, 1989, p.3.) เพลงสวีททั้ง 6 บทนี้ บาคประพันธ์เพื่อให้เชลโลบรรเลงเดี่ยวเพียงเครื่องเดียวโดยไม่มีเครื่องดนตรีประเภทอื่นบรรเลงประกอบ เนื่องจากความงดงามของเนื้อทำนองที่มีการสอดแทรกการประสานเสียงในตนเอง จึงทำให้บทเพลงสวีทนี้ถูกนำไปเรียบเรียงเพื่อให้บรรเลงเดี่ยวด้วยเครื่องดนตรีอื่นแทบทุกประเภท เช่น ลูท กีตาร์คลาสสิก ไวโอลิน วิโอลา ดับเบิลเบส ฟลูท โอโบ แซกโซโฟน เฟรนฮอร์น ทรอมโบน ทูบา และมาริบา เป็นต้น (Apolin, 1995, p.3.)

จำนวนบทประพันธ์สำหรับเดี่ยวเชลโลตั้งแต่สมัยบาโรกจนถึงปลายศตวรรษที่ 20 แม้จะมีจำนวนไม่ต่ำกว่า 150 บทก็ตาม (Schwemer, 2000, p.2.) แต่การประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเชลโลสมัยบาโรกช่วงต้นศตวรรษที่ 18 นั้น พบไม่บ่อยนักและมักไม่เป็นที่นิยมประพันธ์ เพราะเชลโลในสมัยบาโรกมีช่วงเสียงที่ต่ำและเบา นักประพันธ์เพลงสมัยบาโรกจึงไม่นิยมนำมาใช้บรรเลงเดี่ยวหรือบรรเลงทำนองหลัก อีกทั้งยังมีเทคนิคการบรรเลงที่นับว่าล้าหลังกว่าเทคนิคการบรรเลงเครื่องสายประเภทไวโอลิน ซึ่งมีการพัฒนาเทคนิคการบรรเลงมาอย่างต่อเนื่องและยาวนานกว่า ดังนั้นในสมัยบาโรกจึงนิยมใช้เชลโลเป็นเพียงแนวบรรเลงเบสต่อเนื่อง เพื่อใช้บรรเลงเสียงต่ำในการสร้างแนวเสียงประสานประกอบเครื่องดนตรีอื่น มากกว่าจะนำมาใช้เป็นเครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลัก การนำเครื่อง

เสียงต่ำอย่างเชลโลมาเป็นเครื่องดนตรีเดี่ยว โดยเฉพาะเพลงสวีทของบาคที่ไม่มีเครื่องดนตรีอื่นบรรเลงเสียงประสานประกอบนี้ นับว่าเป็นบทประพันธ์ที่แปลกใหม่ในสมัยนั้น และเป็นบทเพลงที่ยกระดับเทคนิคการบรรเลงเชลโลให้มีความคล่องตัว เข้าใกล้เทคนิคการบรรเลงไวโอลินไปอีกขั้นหนึ่ง (Markevitch, 1989, p.3.)

เมื่อบทเพลงสวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลทั้ง 6 บทประพันธ์เสร็จสมบูรณ์ในปี ค.ศ. 1723 แต่ไม่ได้ถูกนำออกมาตีพิมพ์หรือนำออกมาบรรเลงเผยแพร่แต่อย่างใด ทำให้ถูกลืมเลือนไปจนถึงปี ค.ศ. 1825 มีการรื้อฟื้นนำบทเพลงนี้มาตีพิมพ์จำหน่ายเป็นครั้งแรก หลังจากนั้นจนถึงต้นศตวรรษที่ 20 บทเพลงสวีทสำหรับบรรเลงเดี่ยวเชลโลของบาคถูกใช้เป็นเพียงแค่บทฝึกเทคนิค (Etude) สำหรับพัฒนาทักษะการบรรเลงเชลโลเท่านั้น ยังไม่ถูกจัดว่าเป็นบทเพลงที่ควรค่าแก่การนำออกแสดงในการแสดงดนตรีอย่างจริงจัง จนกระทั่งในปี ค.ศ. 1925 ปาโบล คาซัลส์ (Pablo Casals, ค.ศ. 1876 -1973) นักเชลโลชาวสเปน ได้ค้นพบโน้ตบทเพลงนี้จากร้านขายโน้ตเก่า และประเมินบทเพลงนี้ว่าเป็นบทเพลงที่มีความงดงามทางดุริยางคศิลป์ที่สมบูรณ์แบบ ไม่ควรเป็นเพียงบทฝึกเทคนิคเชลโลที่ใช้ฝึกฝนแต่ในห้องซ้อมเท่านั้น คาซัลส์ฝึกหัดบทเพลงนี้เป็นเวลา 12 ปี จึงได้บันทึกแผ่นเสียงและนำออกแสดงคอนเสิร์ตสู่สาธารณะเป็นครั้งแรกในปี ค.ศ. 1936 หลังจากนั้นบทเพลงนี้กลายเป็นที่ยอมรับจากนักวิชาการดนตรี นักเชลโล และผู้ฟังดนตรีว่าเป็นบทเพลงที่ทรงคุณค่า มีความลึกซึ้งทางดุริยางคศิลป์มากที่สุดบทหนึ่งในบรรดาวรรณกรรมเพลงเดี่ยวเชลโลที่มีอยู่ในปัจจุบัน (Siblin, 2009, p.6.)

อย่างไรก็ตามเมื่อคาซัลส์เริ่มศึกษาบทเพลงสวีททั้ง 6 บท คาซัลส์ได้ตีความบทเพลงคล้ายดนตรีสมัยโรแมนติกตอนปลายซึ่งเป็นยุคร่วมสมัยของคาซัลส์ เช่น ใช้เทคนิคมือซ้ายในการรูดเสียง การเน้นเสียงโน้ตอย่างรุนแรง และการใช้คันชักเสียงเชื่อมยาวอย่างต่อเนื่องหลายจังหวะนั้น เป็นเทคนิคการบรรเลงเชลโลในสมัยใหม่ในช่วงเวลานั้น เทคนิคใหม่เหล่านี้ยังไม่เกิดขึ้นด้วยข้อจำกัดกายภาพและแนวการบรรเลงของเชลโลในสมัยบาโรก คาซัลส์ได้นำแนวคิดการตีความบทเพลงและใช้เทคนิคการบรรเลงเชลโลสมัยโรแมนติก นำบทเพลงนี้ออกแสดงและบันทึกเสียงเผยแพร่เป็นบุคคลแรก อันมีความเป็นไปได้ว่า เป็นการตีความบทเพลงที่ออกห่างจากแนวคิดเบื้องต้นของบาคผู้ประพันธ์บทเพลง (Isserlis, 2021, p.65.)

เมื่อวิเคราะห์บทเพลงสวีททั้ง 6 บทในแง่มุมเทคนิคการบรรเลงและการตีความบทเพลง พบว่าเพลงสวีทหมายเลข 1 เหมาะสำหรับผู้เริ่มต้นศึกษาเพลงเดี่ยวเชลโลของบาค ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงคัดเลือกเพลงสวีทหมายเลข 1 ในกุญแจเสียง G เมเจอร์มาทำการวิจัยศึกษา เพื่อเป็นแนวทางการฝึกการตีความบทเพลง และเตรียมการใช้เทคนิคการบรรเลงและการตีความที่ซับซ้อนมากขึ้นสำหรับเพลงสวีทบทอื่น โดยผู้วิจัยมีความสนใจจะศึกษาย้อนกลับไปค้นหาวิธีการบรรเลงบทเพลงให้เกิดเนื้อเสียง สำนวน ลีลาให้มีความใกล้เคียงกับความต้องการของผู้ประพันธ์ โดยมุ่งศึกษาการใช้เทคนิคการบรรเลงเชลโลและการตีความบทเพลงในสมัยบาโรก และสามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการบรรเลงด้วยเชลโลที่มีอยู่ในสมัยปัจจุบัน

ผลการวิจัย

ผู้วิจัยเริ่มจากการเตรียมเครื่องดนตรีให้มีลักษณะใกล้เคียงกับเครื่องดนตรีสมัยบาโรกเพื่อใช้ในการเริ่มต้นการวิจัย ขั้นแรกใช้เครื่องดนตรีที่เป็นเชลโลสมัยปัจจุบันโดยทดลองใช้สายเอ็นสังเคราะห์ที่ผลิตขึ้นเพื่อเลียนแบบสายเอ็นที่นิยมใช้สำหรับเชลโลบาโรก แต่พบว่า สายไม่มีความคงทน ขาดง่าย สาเหตุจากสภาพอากาศร้อนชื้นของประเทศไทย จึงตัดสินใจใช้สายเชลโลทำจากทังสเตนที่เป็นเทคโนโลยีการผลิตสายสมัยใหม่ แต่ลดระดับเสียงของสายให้ต่ำลง จาก A = 440 เฮิรตซ์ มาเป็น A = 415 เฮิรตซ์ซึ่งเป็นระดับเสียงที่ใช้ในสมัยบาโรก (Winold, 2007, p.10.)

และใช้คันชักเชลโลที่ผลิตขึ้นใหม่ สร้างเลียนแบบรูปทรงคันชักเชลโลสมัยบาโรก และไม่ใช้เท้าซอ (Endpin) โดยวางพักเชลโลไว้ระหว่างเข่าทั้งสองข้าง อันเป็นท่าทางการนั่งบรรเลงเชลโลในสมัยบาโรก ทำให้เครื่องดนตรีอยู่ในระดับต่ำกว่าและตั้งฉากกับพื้นมากกว่าการบรรเลงโดยใช้เท้าซอของเชลโลสมัยปัจจุบันที่สามารถปรับความยาวของเท้าซอทำให้เชลโลมีความลาดเอียงได้มากขึ้น เมื่อผู้วิจัยเลือกใช้คันชักบาโรกสำหรับการวิจัยศึกษา ทำให้ต้องเปลี่ยนการจับคันชักให้เป็นลักษณะการจับคันชักสมัยบาโรก โดยจับลึกบริเวณเกือบกึ่งกลางคันชัก ส่งผลให้เนื้อที่การใช้คันชักมีน้อยลง วิธีจับคันชักเช่นนี้ ทำให้ต้องปรับเปลี่ยนแนวคิดการเลือกใช้คันชักควบคุมลักษณะเสียง อันเป็นปัจจัยสำคัญสำหรับการสร้างลีลาที่เหมาะสมสำหรับดนตรีสมัยบาโรก

จากการวิเคราะห์บทเพลงสวีทหมายเลข 1 ทั้งสิ้น 7 ประเด็นในด้านเทคนิคการบรรเลงเชลโลสมัยบาโรก ได้แก่ ท่านั่งบรรเลง การเลือกใช้คันชัก การควบคุมลักษณะเสียง การประดับโน้ต การทำวิบราโต ความเข้มเสียง และการปฏิบัติโน้ตคอร์ด ผู้วิจัยสามารถสรุปแนวทางการตีความและการฝึกซ้อมบทเพลง ดังนี้

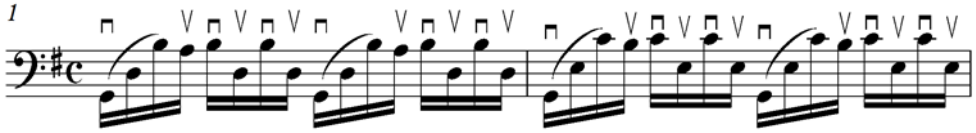
1. ท่านั่งบรรเลง การบรรเลงเชลโลในสมัยบาโรกจะวางเครื่องดนตรีพักระหว่างเข่าทั้งสองข้าง พักไว้บนน่องโดยไม่ใช้เท้าซอ (Endpin) ท่านั่งเช่นนี้ ผู้วิจัยพบว่าจำเป็นต้องทำให้มุมของขาทั้งสองข้างเป็นรูปสามเหลี่ยม โดยให้ส้นเท้าทั้งสองวางไว้ใกล้กัน จากนั้นให้เปิดเข่ากางออกเพื่อวางเครื่องดนตรีพักไว้บนน่องทั้งสอง วิธีเช่นนี้ทำให้ผู้บรรเลงไม่มีอิสระในการขยับเขยื้อนขาได้อย่างอิสระเหมือนเชลโลปัจจุบันที่พักน้ำหนักเครื่องโดยใช้เท้าซอ ผู้บรรเลงจำเป็นต้องนั่งบริเวณขอบริมของเก้าอี้ ไม่สามารถนั่งลึกเข้าไปด้านในเก้าอี้ได้ การนั่งริมขอบเก้าอี้และไม่สามารถขยับขาได้ตามอิสระ อาจทำให้ผู้บรรเลงเกิดความเมื่อยล้าหรือเกิดอาการเกร็ง อาจมีผลกระทบไปยังร่างกายส่วนบนที่ใช้สำหรับการบรรเลง

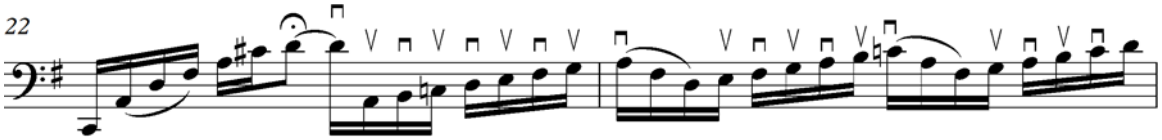
การวางเชลโลพักบนน่องตามวิธีการบรรเลงสมัยบาโรก ทำให้องศาของเครื่องดนตรีมีมุมเกือบตั้งฉากกับพื้นอยู่ในลักษณะตั้งชันมากกว่าท่านั่งบรรเลงโดยใช้เท้าซอของเชลโลในปัจจุบัน ลักษณะเช่นนี้ทำให้การกดนิ้วซ้ายและการใช้น้ำหนักมือขวากดลงบนคันชัก เป็นทิศทางดึงเข้าหาตัวผู้บรรเลง สร้างน้ำหนักกดบนลงคันชักได้น้อยกว่าท่านั่งบรรเลงในปัจจุบันที่สามารถปรับความยาวเท้าซอได้ ทำให้เชลโลมีความเอียงได้มากขึ้น ส่งผลให้การกดมือซ้ายและการใช้มือขวากดคันชักตามแรงโน้มถ่วงได้สะดวก ท่านั่งบรรเลงเชลโลในสมัยบาโรกจึงเป็นสาเหตุให้เสียงของเครื่องดนตรีที่มีเบากว่าเชลโลในปัจจุบัน

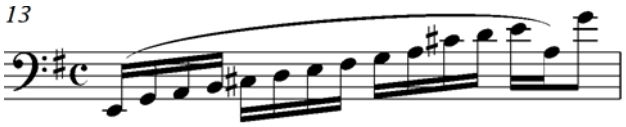
สำหรับการฝึกปฏิบัติด้วยเชลโลในปัจจุบัน ผู้บรรเลงสามารถใช้เท้าซอได้เพื่อลดความเมื่อยล้า แต่ควรใช้เท้าซอสั้นลงโดยปรับเชลโลให้ตั้งตรงมากขึ้น นั่งบริเวณขอบริมของเก้าอี้ ใกล้เคียงกับท่านั่งโดยการวางเชลโลพักไว้ระหว่างน่อง

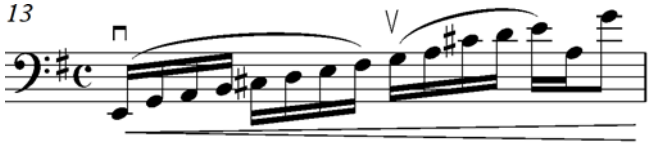
2. การเลือกใช้คันชัก ผู้วิจัยฝึกปฏิบัติโดยการใช้คันชักที่มีรูปทรงคล้ายคันชักในสมัยบาโรกที่มีความโก่งโค้งงอออกจากหางม้า และมีความยาวคันชักสั้นกว่าคันชักในปัจจุบันเล็กน้อย อีกทั้งการจับถือคันชักบาโรก จะจับเข้ามากลางคันชักมากกว่า ด้วยความยาวของคันชักบาโรกที่สั้นกว่าและวิธีจับเช่นนี้ ทำให้เนื้อที่หางม้าสำหรับใช้สีของคันชักมีน้อยลง อีกทั้งคันชักบาโรกมีความโค้งโก่งออกจากหางม้า ทำให้การกดน้ำหนักลงตลอดคันชักเป็นไปได้ยาก ข้อจำกัดเหล่านี้เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้การบรรเลงเครื่องสายในสมัยบาโรกมักไม่นิยมใช้คันชักเชื่อมเสียงยาวต่อเนื่องหลายจังหวะ อีกทั้งเสียงที่ได้มักจะเบาลงเมื่อใช้คันชักลงเพื่อเชื่อมเสียง สิ่งเหล่านี้เป็นปัจจัยกำหนดการเลือกใช้คันชักเชื่อมเสียงหรือคันชักขึ้น-ลงของเครื่องสายเพื่อแสดงประโยคเพลงให้ชัดเจน ตัวอย่างการเลือกใช้คันชักสำหรับเพลงสวีทหมายเลข 1 เช่น บทบรรเลงนำ มีลักษณะการประพันธ์ที่ใช้อาร์เปโจและบันไดเสียงเน้นการซ้ำรูปแบบจังหวะเดิม

หลายครั้ง ให้ผู้บรรเลงใช้ความสามารถในลักษณะยอดนักดนตรี (Virtuoso) สามารถแบ่งวิธีการบรรเลงบทบรรเลงนำออกเป็น 2 รูปแบบ คือรูปแบบอาร์เปโจ (ห้องที่ 1-22 และห้องที่ 39-42) และรูปแบบบันไดเสียง (ห้องที่ 22-38)

รูปแบบอาร์เปโจ ใช้คันชักเชื่อมเสียงสำหรับโน้ตอาร์เปโจ 3 ตัว เริ่มบรรเลงโดยใช้บริเวณโคนคันชักและใช้คันชักไม่มาก เมื่อมีการบรรเลงซ้ำโน้ตจะใช้คันชักแยก โดยใช้คันชักขึ้นให้มากกว่าคันชักลง เพื่อนำจุดสีกลับมายังโคนคันชักเช่นเดิมเพื่อเริ่มต้นบรรเลงกลุ่มอาร์เปโจใหม่ (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 การเลือกใช้คันชักเชื่อมเสียงร่วมกับคันชักแยกสำหรับรูปแบบอาร์เปโจ : บทบรรเลงนำ
ที่มา : ผู้วิจัย

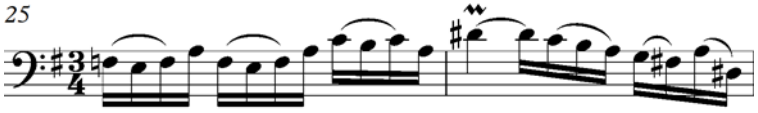
รูปแบบบันไดเสียง เกิดขึ้นหลังเครื่องหมายยืดจังหวะกลางห้องที่ 22 รูปแบบบันไดเสียงประกอบด้วยทำนองบันไดเสียงเป็นส่วนใหญ่ มีการใช้อาร์เปโจแทรกอยู่เป็นระยะเพื่อแสดงถึงการเปลี่ยนคอร์ดโดยไม่มีการใช้อาร์เปโจบรรเลงซ้ำกลับไปกลับมาเหมือนรูปแบบอาร์เปโจ (ห้องที่ 1-22) การบรรเลงในรูปแบบบันไดเสียง ควรใช้เสียงที่ราบเรียบโดยใช้คันชักแยกสำหรับบันไดเสียงร่วมกับคันชักเชื่อมเสียงสำหรับอาร์เปโจ (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2 การเลือกใช้คันชักเชื่อมเสียงร่วมกับคันชักแยกสำหรับรูปแบบบันไดเสียง : บทบรรเลงนำ
ที่มา : ผู้วิจัย

ด้วยวิธีการจับคันชักบาโรกที่เข้ามาลึกเกือบถึงกึ่งกลางคันชัก ทำให้เนื้อที่หางม้าที่ใช้ในการบรรเลงจะสั้นกว่าคันชักสมัยปัจจุบัน การใช้คันชักบาโรกบรรเลง จะไม่นิยมใช้คันชักเชื่อมเสียงยาวต่อเนื่องหลายจังหวะ แต่ผู้วิจัยพบว่าการเลือกใช้คันชักเชื่อมเสียงยาวหลายจังหวะด้วยคันชักบาโรก สามารถทำได้ต่อเมื่อประโยคเพลงนั้นอยู่ในอัตราจังหวะเร็ว เช่นห้องที่ 13 ของท่อนอัลเลอมานด์ มีจังหวะค่อนข้างเร็ว โน้ตฉบับอ้างอิงได้บันทึกเครื่องหมายเชื่อมเสียงไว้ยาวถึง 3 จังหวะครึ่ง ผู้วิจัยได้ทดลองและสามารถปฏิบัติตามได้ต่อเมื่อบรรเลงด้วยอัตราจังหวะเร็ว และลดความเร็วคันชักให้ช้าลง (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 3 การใช้คันชักเชื่อมเสียงยาว: ท่อนอัลเลอมานด์
ที่มา : Wenzinger, August, ed. (1950). Six Suites for Violoncello Solo.Bärenreiter-Verlag, p. 6.

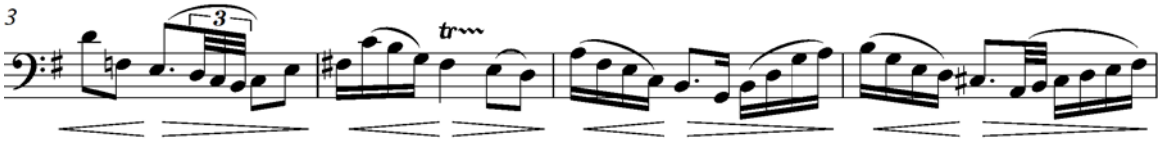
ถ้าผู้บรรเลงฝึกปฏิบัติด้วยคันชักที่นิยมใช้ในปัจจุบัน มักไม่พบปัญหาจากการใช้คันชักเสียงเชื่อมที่มีความยาวต่อเนื่องหลายจังหวะ อีกทั้งยังสามารถเพิ่มความเข้มเสียงให้เพิ่มขึ้น เมื่อใช้คันชักลงได้อย่างไม่ยากลำบากนัก เมื่อผู้วิจัยใช้คันชักบาโรกในการวิจัย จะพบข้อบกพร่องจากการใช้คันชักลงเชื่อมหลายจังหวะจากวิธีการลดความเร็วคันชักให้ช้าลง กล่าวคือ พบการเกิดความเข้มเสียงที่ลดลงเมื่อใช้คันชักถึงบริเวณปลายคันชัก แต่ถ้าพิจารณาความน่าจะเป็นของความเข้มเสียงจากทำนองนี้ประกอบด้วยแล้ว ผู้วิจัยมีความเห็นว่าทำนองบันไดเสียงห้องที่ 13 ของท่อนอัลเลอมานด์นี้ ประกอบด้วยบันไดเสียงขาขึ้น จึงควรมีความเข้มเสียงที่เพิ่มขึ้นเพื่อให้เป็นไปตามทิศทางการเพิ่มสูงขึ้นของระดับเสียงอย่างต่อเนื่อง ผู้บรรเลงต้องพึงระวังไม่ให้การเลือกใช้คันชักเป็นปัจจัยกำหนดทิศทางของความเข้มเสียง แต่ควรพิจารณาทิศทางของทำนองและเอกลักษณ์สำคัญของลีลาเพลงก่อน เมื่อพบการเลือกใช้คันชักที่ไม่ส่งเสริมความเข้มเสียง ผู้บรรเลงสามารถปรับเปลี่ยนให้มีความเหมาะสมได้ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงเลือกแบ่งเส้นเชื่อมเสียงยาว 3 จังหวะครึ่งนี้ออกเป็นสองเส้น เพื่อสามารถสร้างความเข้มเสียงที่เพิ่มขึ้นจากการใช้คันชักขึ้นโดยไม่จำเป็นต้องลดความเร็วของการใช้คันชัก (ตัวอย่างที่ 4)

ตัวอย่างที่ 4 การเลือกแบ่งคันชักเชื่อมเสียงยาวเพื่อเพิ่มความเข้มเสียง : ท่อนอัลเลอมานด์
ที่มา : ผู้วิจัย

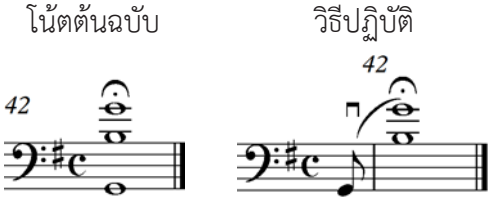
3. การควบคุมลักษณะเสียง การควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) เป็นเทคนิคการแสดงรายละเอียดของการบรรเลงตัวโน้ตแต่ละตัวเพื่อให้ได้เสียงที่ถูกต้อง ทั้งในแง่ของเสียงดังเสียงเบา เสียงสั้นเสียงยาว เสียงเชื่อม เสียงขาด (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554, น. 20.) พื้นฐานการใช้คันชักในศตวรรษที่ 18 เพื่อควบคุมเสียงนั้น มีความแตกต่างกับเทคนิคการใช้คันชักในปัจจุบัน เพราะลักษณะรูปทรงของคันชักและวิธีการจับคันชักที่แตกต่างกัน รูปทรงของคันชักในสมัยบาโรกมีความโค้งออก เกิดความยืดหยุ่นและแรงต้านจากการกดน้ำหนักที่ก้านคันชักมากกว่า ทำให้การสีโดยการกดคันชักด้วยแรงที่หนักนั้นเป็นไปได้ลำบาก อีกทั้งสายที่ใช้บนเครื่องสายในสมัยบาโรก ยังเป็นสายเอ็นทำจากลำไส้ของสัตว์ มีความยืดหยุ่นน้อย ไม่ตอบสนองกับแรงกดบนสายจากคันชักที่มีความหนักมากได้ ดังนั้น เสียงที่ได้จากการใช้คันชักบาโรก จะเป็นเสียงที่นุ่มนวลกว่าเสียงที่เกิดจากคันชักและสายในสมัยปัจจุบัน (Walden, 1998, p.46.)

สมัยบาโรกมักไม่พบการบันทึกการควบคุมลักษณะเสียง เสียงขาดลงบนโน้ตโดยผู้ประพันธ์บ่อยนัก ดังนั้น การจัดการควบคุมลักษณะเสียงจึงเป็นไปตามความเห็นและรสนิยมของผู้บรรเลง (Stowell, 1999, p.23.) เมื่อศึกษาเพลงสวีทหมายเลข 1 จากโน้ตอ้างอิง พบว่ามีการใช้เครื่องหมายเชื่อมเสียงเพิ่มเติมจากโน้ตต้นฉบับตามความเห็นของบรรณาธิการผู้เรียบเรียง อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยมีการปรับเปลี่ยนการใช้เครื่องหมายเชื่อมเสียง และใช้คันชักแยกให้แตกต่างจากโน้ตอ้างอิงบางจุด เพื่อให้เหมาะสมกับการควบคุมลักษณะเสียงด้วยคันชักบาโรก โดยพิจารณาให้เกิดการควบคุมลักษณะเสียงเพื่อเพิ่มเติมความชัดเจนของประโยคเพลงและสร้างความหนักแน่นของจังหวะหนัก อันเป็นเอกลักษณ์สำคัญของท่อนเต้นรำต่าง ๆ ของเพลงสวีทหมายเลข 1

4. การประดับโน้ต ดนตรีในครึ่งหลังของศตวรรษที่ 18 มีการประดับโน้ตอยู่ 2 ประเภท คือ การประดับโน้ตที่จำเป็น และการประดับโน้ตทางเลือก การประดับโน้ตที่จำเป็น หมายถึงผู้บรรเลงต้องปฏิบัติการประดับโน้ตเหล่านั้น เนื่องจากผู้ประพันธ์ได้กำหนดหนดไว้ที่โน้ตด้วยการเขียนบรรยายหรือใช้สัญญลักษณ์การประดับโน้ต ส่วนการประดับโน้ตทางเลือกนั้น เป็นสิทธิของผู้บรรเลงที่เลือกประดับโน้ตด้วยโน้ตที่มีความเร็วให้เกิดสีสันความน่าสนใจ หรือใช้การด้นสดทั้งประโยคดนตรีตามสมควร (Carrington, 2009, p.10.) สำหรับเพลงสวีทหมายเลข 1 พบการประดับโน้ตโดยการพรมนิ้ว (Trill) ในทุกท่อน ยกเว้นบทบรรเลงนำ การประดับโน้ตด้วยการพรมนิ้วสำหรับสวีทหมายเลข 1 เป็นการประดับโน้ตที่จำเป็นจากผู้ประพันธ์กำหนดไว้ด้วยการใช้สัญญลักษณ์การประดับโน้ต สำหรับท่อนเต้นรำอัตราจังหวะช้าหรือท่อนเต้นรำที่มีอัตราจังหวะเร็วแต่มีโน้ตยาว เมื่อมีการบรรเลงย้อนซ้ำตามสังคีตลักษณ์สองตอนของท่อนเต้นรำ ผู้บรรเลงสามารถเพิ่มการพรมนิ้วหรือการประดับโน้ตชนิดอื่น เป็นการประดับโน้ตทางเลือกเพื่อให้เกิดสีสันได้เล็กน้อยได้ตามความเห็นที่เหมาะสมของผู้บรรเลง เช่นห้องที่ 26 จากท่อนคูรานต์ (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 พิจารณาเพิ่มการประดับโน้ตทางเลือกเมื่อบรรเลงย้อนซ้ำ : ท่อนคูรานต์
ที่มา : ผู้วิจัย

5. การทำวิบราโต การทำวิบราโตหรือการทำวิบราโตเพื่อให้เกิดความไพเราะอ่อนหวาน ไม่แข็งกระด้าง เป็นการแสดงอารมณ์ของผู้แสดงผ่านการสั่นเสียง แต่การทำวิบราโตสำหรับดนตรีศตวรรษที่ 18 นับว่าเป็นหนึ่งในวิธีประดับโน้ตประเภทหนึ่ง (Walden, 1998, p.211.) ดังนั้นผู้ฝึกฝนเพลงสวีทหมายเลข 1 ไม่ควรใช้การทำวิบราโตอย่างพร่ำเพื่อเช่นเดียวกับการบรรเลงเพลงสมัยโรแมนติก ผู้วิจัยจึงเสนอให้ทำการทำวิบราโตเฉพาะโน้ตที่มีการเน้นเสียงหรือโน้ตยาว โดยเฉพาะโน้ตสุดท้ายที่เป็นโน้ตจบของทำนองที่มีอัตราจังหวะช้าเช่นท่อนซาราบานด์ด้วยการทำวิบราโตที่มีความถี่ไม่กว้างและไม่เร็วมากนัก

6. ความเข้มเสียง แม้ว่าไม่พบการกำหนดความเข้มเสียงใด ๆ จากผู้ประพันธ์เพลง แต่ผู้บรรเลงยังคงต้องพิจารณาสร้างความเข้มเสียงที่หลากหลายให้เกิดขึ้น ความเข้มเสียงเป็นหนึ่งในสิ่งสำคัญในการแสดงดนตรี เพื่อสื่อสารให้ผู้ฟังเข้าใจประโยคของบทเพลงได้ดียิ่งขึ้น ผู้วิจัยจึงเสนอแนะให้ผู้บรรเลงเพิ่มเติมความเข้มเสียงให้ดังขึ้นและเบาลง โดยพิจารณาทิศทางของทำนองและรูปประโยคประกอบ เช่น ทำนองเป็นบันไดเสียงขาขึ้น สามารถเพิ่มความเข้มเสียงให้ค่อย ๆ ดังขึ้นได้ และในทางตรงกันข้าม สามารถลดความเข้มเสียงลงเมื่อทำนองเป็นบันไดเสียงขาลง อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยยังต้องคำนึงถึงเอกลักษณ์ของท่อนเต้นรำประกอบด้วย เช่นท่อนซาราบานด์เป็นเพลงเต้นรำที่มีจังหวะหนักอยู่ที่จังหวะที่ 2 ไม่ใช่จังหวะที่ 1 เหมือนท่อนเต้นรำประเภทอื่น ในกรณีเช่นนี้ไม่ว่าทิศทางทำนองจะเคลื่อนที่เป็นบันไดเสียงหรืออาร์เปโจขาขึ้นหรือลงก็ตาม ผู้วิจัยจะเพิ่มความเข้มเสียงเข้าไปยังจังหวะที่ 2 ของแต่ละห้องและลดความเข้มเสียงลงเมื่อออกจากจังหวะที่ 2 เพื่อยังคงรักษาเอกลักษณ์สำคัญของการเต้นรำแบบซาราบานด์ ตัวอย่างเช่น ห้องที่ 3 ถึงห้องที่ 6 (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 6 การเลือกใช้ความเข้มเสียง : ท่อนซาราบานด์
ที่มา : ผู้วิจัย

7. การปฏิบัติโน้ตคอร์ด การใช้โน้ตคอร์ดสำหรับเพลงสวีทหมายเลข 1 มีการใช้โน้ตคอร์ด 2 ถึง 4 ตัว การปฏิบัติโน้ตคอร์ดที่มี 3 หรือ 4 ตัว ไม่สามารถบรรเลงให้เกิดเสียงขึ้นพร้อมกันได้ในทันที เนื่องจากคันชักไม่สามารถสีให้โดนสายพร้อมกัน 3 หรือ 4 สาย จึงต้องเกิดการแบ่งการปฏิบัติโน้ตออกเป็นกลุ่ม เช่น บรรเลงกลุ่มโน้ตเสียงต่ำก่อน จากนั้นจึงบรรเลงกลุ่มโน้ตเสียงสูงตามมา เป็นลักษณะที่เรียกว่าคอร์ดแตก (Broken chord) (Walden, 1998, p.227.) การปฏิบัติโน้ตคอร์ดสำหรับเพลงสวีทหมายเลข 1 เกิดขึ้นในเกือบทุกท่อน ยกเว้นท่อนมินูเอ็ต II ผู้วิจัยได้ทดลองปฏิบัติกลุ่มโน้ตคอร์ดในลักษณะคอร์ดแตก พบว่า สามารถทำได้ต่อเมื่อทำนองอยู่ในอัตราจังหวะที่ช้า หรือเป็นโน้ตคอร์ดที่มีเสียงยาวเท่านั้น แต่ถ้าโน้ตคอร์ดมีเสียงสั้นหรือมีอัตราจังหวะเร็ว การปฏิบัติโน้ตคอร์ดด้วยคอร์ดแตกจะทำให้ทำนอง สูญเสียอัตราความเร็ว (Tempo) ที่สม่ำเสมอ ผู้วิจัยจึงพิจารณาให้ปฏิบัติด้วยการใช้คันชักที่รวดเร็ว โดยพยายามให้โน้ตทั้งหมดเกิดเสียงขึ้นพร้อมกันให้เร็วที่สุด ส่วนการปฏิบัติกลุ่มคอร์ดที่มีค่าโน้ตยาวหรืออยู่ในอัตราจังหวะช้า จะบรรเลงกลุ่มโน้ตเสียงต่ำ 1 หรือ 2 ตัวก่อนบรรเลงกลุ่มโน้ตเสียงสูงในรูปแบบเช่นเดียวกับการบรรเลงจังหวะยก และบรรเลงค้างกลุ่มโน้ตสูงของกลุ่มคอร์ดเป็นจังหวะตกให้มีเสียงยาวตามค่าโน้ต ตัวอย่างเช่น ห้องที่ 42 โน้ตคอร์ดจบของบทบรรเลงนำ (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 พิจารณาการปฏิบัติโน้ตคอร์ด : บทบรรเลงนำ
ที่มา : ผู้วิจัย

สรุปผลการดำเนินการวิจัย/อภิปรายผล

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวปฏิบัติสังคีตบทเพลงสวีทหมายเลข 1 ของบาคโดยการใช้เทคนิคการบรรเลงเชลโลจากสมัยบาโรก ผลการวิจัยพบว่า การนำท่านั่งบรรเลงและการใช้คันชักสมัยบาโรกมาปรับใช้ในการวิจัย สามารถสร้างเนื้อเสียงเชลโลที่ต่างออกไปจากการใช้เทคนิคการบรรเลงเชลโลในสมัยปัจจุบันอย่างชัดเจน ผลการศึกษาครั้งนี้ ทำให้ผู้วิจัยทราบถึงลักษณะเสียงของการบรรเลงเชลโลในช่วงศตวรรษที่ 18

ในการวิเคราะห์ผลการวิจัยพบว่า เทคนิคการบรรเลงเชลโลสมัยบาโรกเป็นเพียงเครื่องมือเบื้องต้นสำหรับการถ่ายทอดการบรรเลงเครื่องดนตรีเท่านั้น ผู้วิจัยยังต้องศึกษาเพิ่มเติมจากวิธีการควบคุมลักษณะเสียงด้วยคันชักบาโรก วิธีการประดับโน้ตของดนตรีสมัยบาโรก การเลือกใช้วิบราโตให้เหมาะสมกับดนตรีสมัยบาโรก รวมถึงวิธีปฏิบัติโน้ตคอร์ด และการสร้างความเข้มเสียงเพิ่มเติมจากการตีความของผู้วิจัยเพื่อสร้างประโยคของบทเพลงให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

อย่างไรก็ตาม การศึกษาบทเพลงสวีทหมายเลข 1 ด้วยเทคนิคการบรรเลงเชลโลสมัยบาโรก ยังมีข้อจำกัดสำหรับผู้วิจัยอยู่บางประการ เช่น ผู้วิจัยไม่สามารถจัดหาเชลโลและคันชักบาโรกที่ผลิตขึ้นจากศตวรรษที่ 18 ได้ จึงจำเป็นต้องประยุกต์ใช้เชลโลที่มีอยู่ในปัจจุบัน โดยใช้สายเชลโลที่ผลิตจากเทคโนโลยีสมัยใหม่ที่มีความทนทานและเหมาะสมต่อสภาพอากาศร้อนชื้น และเลือกใช้คันชักที่ผลิตขึ้นใหม่ที่สร้างเลียนแบบรูปทรงคันชักสมัยบาโรก เป็นการประยุกต์เครื่องดนตรีให้มีความเหมาะสมกับการศึกษาวิจัย ค้นหาแนวปฏิบัติสังคีตสำหรับการบรรเลงบทเพลงในปัจจุบัน

การวิจัยโดยการใช้เครื่องดนตรีที่ผลิตในสมัยปัจจุบัน โดยเฉพาะการใช้สายเชลโลที่ผลิตจากโลหะเช่นทังสเตน จะทำให้เสียงของเครื่องดนตรีมีเสียงดังกังวานและแข็งกร้าวกว่าเสียงการบรรเลงเชลโลสมัยบาโรก ดังนั้นเปลี่ยนจากคันชักสมัยปัจจุบันมาใช้คันชักบาโรกที่มีจำนวนหางม้าน้อยกว่า จะลดทอนความแข็งกร้าวให้เกิดเสียงที่นุ่มนวลลงได้ และเมื่อผู้บรรเลงจับถือคันชักตามวิธีการจับคันชักในสมัยบาโรกร่วมด้วยแล้ว จะทำให้มีเนื้อที่หางม้าสำหรับการบรรเลงที่สั้นลง สิ่งเหล่านี้จะส่งผลต่อการควบคุมลักษณะเสียง ซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญสำหรับการตีความเพลงสมัยบาโรกให้เกิดความใกล้เคียงกับความต้องการของผู้ประพันธ์มากยิ่งขึ้น

ข้อเสนอแนะ

การนำเทคนิคการบรรเลงเชลโลจากสมัยบาโรกมาใช้เพื่อฝึกซ้อมเพลงสวีทหมายเลข 1 ของบาคด้วยเครื่องดนตรีที่มีอยู่ในปัจจุบัน ผู้ศึกษาควรมีประสบการณ์ได้ทดลองฝึกซ้อมด้วยคันชักบาโรกและปรับเปลี่ยนท่านั่ง หรือถ้ามีโอกาสควรทดลองใช้เชลโลบาโรกหรือใช้สายเอ็น (Gut strings) เนื่องจากสิ่งเหล่านี้มีผลต่อการสร้างสำนวนการบรรเลงบทเพลงอย่างมาก เมื่อนำเพลงสวีทมาบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีในปัจจุบัน ผู้ศึกษาสามารถประยุกต์เทคนิคการบรรเลงให้เหมาะสมเพื่อสร้างสำนวนการบรรเลงตามแบบการบรรเลงสมัยบาโรกได้ นอกจากนี้ยังสามารถนำผลการศึกษาที่ได้ไปปรับใช้กับเพลงสวีทอื่นที่ผู้วิจัยยังไม่ได้ทำการศึกษา แม้ว่าในปัจจุบัน เทคนิคการบรรเลง รวมถึงพัฒนาการของเชลโลและคันชักได้พัฒนาให้มีศักยภาพสูงสุดแล้วก็ตาม แต่การนำเทคนิคการบรรเลงเชลโลในสมัยบาโรก มาประยุกต์ใช้กับเครื่องดนตรีในสมัยปัจจุบัน จะเป็นการย้อนกลับไปค้นหาน้ำเสียง สำนวน ลีลา และประโยคเพลงที่ใกล้เคียงกับจุดประสงค์และความต้องการของผู้ประพันธ์ที่แท้จริง

บรรณานุกรม

กฤติน สุธรรมชัย และปานใจ จุฬาพันธุ์. (2565). การตีความและลีลาการบรรเลงบทเพลง เดอะลาร์ก สำหรับเปียโน. *วารสารดนตรีรังสิต* 17(1). น. 17-29.

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

สุภัชชา เอกพิริยะ และปานใจ จุฬาพันธุ์. (2565). การตีความและลีลาการบรรเลงบทเพลงบัลลาดของเดอบุสซี. *วารสารดนตรีรังสิต* 17(1). น. 137-149.

Apolin, S. (1995). *The Suites for solo Cello by J.S. Bach.* Edition Moravia.

Carrington, J. (2009). *Trill in the Bach Cello Suites: A Handbook for Performers*. University of Oklahoma Press.

Isserlis, S. (2021). *The Bach Cello Suites, A Companion. Faber & Faber*.

Markevitch, D. (1989). *The Solo cello, A Bibliography of Unaccompanied Violoncello Literature*. Fallen Leaf Press.

Schwemer, B. (2000). *J.S. Bach 6 Suites a Violoncello Solo*. Bärenreiter-Verlag.

Siblin, E. (2009). *The Cello Suites: In Search of a Baroque Masterpiece*. Grove Press.

Stowell, R. (1999). *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge University Press.

Walden, V. (1998). *One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice*. Cambridge University Press.

Wenzinger, A. (1950). *Six Suites for Violoncello Solo BWV 1007-1012*. Bärenreiter-Verlag.

Winold, A. (2007). *Bach's Cello Suites: Analysis & Explorations*. Indiana University Press.