

แนวทางการตีความการบรรเลงเชลโลในบทเพลง ครัวญ่ฟ้งโขง Rhapsody จากโครงการงานสร้างสรรค์ “ร้อยเรียงสำเนียงสยาม 2”

GUIDELINES FOR CELLO INTERPRETATION IN “KHRUAN FANG KHONG RHAPSODY” FROM THE CREATIVE PROJECT “THAI TRACES 2”

อภิชัย เลี่ยมทอง* APICHAJ LEAMTHONG*

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอแนวทางการตีความและการปฏิบัติการบรรเลงเชลโลในบทเพลง ครัวญ่ฟ้งโขง Rhapsody สำหรับเปียโนทรีโอ จากโครงการงานสร้างสรรค์ “ร้อยเรียงสำเนียงสยาม 2” ประพันธ์โดย ไกวัล กุลวัฒโนทัย (ศิลปินศิลปาธร) บทเพลงนี้ได้รับการคัดเลือกเป็นกรณีศึกษาเนื่องจากการพัฒนาต่อยอดจากรากฐานดนตรีร่วมสมัยของ บรูซ แกสตัน ที่ถ่ายทอดอัตลักษณ์สำเนียงดนตรีพื้นบ้านให้เป็นดนตรีร่วมสมัย อีกทั้งยังสะท้อนกระบวนการทำงานร่วมกันระหว่างผู้ประพันธ์และผู้บรรเลงในการค้นหาเทคนิควิธีการบรรเลงเชลโลใหม่เพื่อถ่ายทอดสำเนียงดนตรีพื้นบ้านไทยในรูปแบบเปียโนทรีโอสู่บริบทสากล ผลการศึกษาพบว่า การตีความดนตรีคลาสสิกร่วมสมัยให้มีลักษณะเป็นดนตรีบรรยาย สำเนียงอีสานของไทยนั้น ต้องอาศัยการปรับเปลี่ยนและลดอัตราความเร็วอย่างเป็นธรรมชาติ รวมถึงการประยุกต์ใช้เทคนิคการเล่นเครื่องสายตะวันตกในการสื่อสารจินตนาการให้เป็นไปตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการ ได้แก่ การใช้ปลายนิ้วส่วนใกล้เล็บดีดสายเชลโล เพื่อเลียนสำเนียงเสียงที่ส่ำเสมอและคมชัดของพิณอีสาน การใช้เทคนิคฮาร์โมนิกเทียม โดยสั่นชักโก๊ตหย่องเพื่อสร้างบรรยากาศอารมณ์เศร้าสร้อยครุ่นคิด และการรูตเสียงร่วมกับการควบคุมความเข้มเสียงเพื่อสร้างบุคลิกตลกขบขันคู่ขนานไปกับความซึ้งจริงจังในท่อนเชื่อม ผลการวิจัยเสนอแนะแนวทางการประยุกต์ใช้เทคนิคเชลโลเพื่อถ่ายทอดอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านไทยอีสาน โดยการปรับสัมผัสการดีดสาย น้ำหนักคันชัก และการควบคุมมิติของเสียง ซึ่งช่วยให้นักดนตรีคลาสสิกสามารถตีความและถ่ายทอดสุนทรียภาพรวมถึงกลิ่นอายดนตรีไทยผ่านเครื่องสายตะวันตกสู่ผู้ฟังได้อย่างแม่นยำตามเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์

คำสำคัญ : ครัวญ่ฟ้งโขง/ การตีความเชลโล/ แนวปฏิบัติการบรรเลง/ เปียโนทรีโอ/ ดนตรีร่วมสมัยสำเนียงไทย

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์, วิทยาลัยดนตรี, มหาวิทยาลัยรังสิต, apichai.l@rsu.ac.th.

* Assistant Professor, Conservatory of Music, Rangsit University, apichai.l@rsu.ac.th.

Received 24/06/69 Revised 10/08/69 Accepted 31/08/69

Abstract

This article aims to present interpretative approaches and performance practices for the cello part in Khruan Fang Khong Rhapsody for a piano trio, composed by Kaival Kulavadhanonthai (Silpathorn Artist) under the creative project “Thai Traces 2”. This piece was selected as a case study because it builds upon the contemporary musical foundation of Bruce Gaston, which transformed traditional folk identity into contemporary musical expressions. Furthermore, it reflects a collaborative process between the composer and performer in discovering new cello techniques to convey Thai folk identity within an international piano trio context. The findings reveal that interpreting this contemporary classical work as program music imbued with Northeastern Thai (Isan) sonorities requires natural flexibility in tempo modification and the adaptation of Western string techniques to realize the composer’s intended imagery. These techniques include nail-side fingertip pizzicato to imitate the consistent and incisive timbre of the Isan phin lute, artificial harmonics played near the bridge to evoke a contemplative and melancholic atmosphere, and slides combined with dynamic control to juxtapose humor with seriousness in transitional passages. The study offers performance guidelines for adapting cello techniques to convey Northeastern Thai folk identity through the modification of pizzicato touch, bow weight, and tonal control, thereby enabling classical string players to accurately interpret and express Thai musical aesthetics through Western instruments in accordance with the composer's intent.

Keywords: Khruan Fang Khong/ Cello interpretation/ Performance practice/ Piano trio/ Thai-infused contemporary music

บทนำ

โครงการงานสร้างสรรค์ “ร้อยเรียงสำเนียงสยาม 2” (THAI TRACES 2) เป็นโครงการพัฒนาต่อเนื่องจากโครงการครั้งที่ 1 (พ.ศ. 2560) ซึ่งเคยได้รับทุนอุดหนุนจากสำนักงานการวิจัยแห่งชาติ (วช.) มีวัตถุประสงค์หลักเพื่อผลักดันการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงร่วมสมัยสำหรับวงเปียโนทรีโอ (Piano Trio) ประกอบด้วย ไวโอลิน เชลโล และเปียโน ถ่ายทอดและขับเน้นศักยภาพโดยผู้เชี่ยวชาญดนตรี ได้แก่ จามร ศุภผล (เปียโน) ณัฏฐ์ ทิพย์ธัญ (ไวโอลิน) และอภิชัย เลี่ยมทอง (เชลโล) (จามร ศุภผล, 2560, น. 4.) จากความสำเร็จในระยะแรกและกระแสความสนใจจากนักประพันธ์เพลงชาวไทยชั้นนำ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร จึงได้สนับสนุนงบประมาณเพื่อดำเนินโครงการระยะที่ 2 ต่อเนื่องในปี พ.ศ. 2565–2566 โดยคัดเลือกศิลปินศิลปาธรและนักวิชาการด้านการประพันธ์เพลงมาร่วมสร้างสรรค์หรือเรียบเรียงบทเพลงใหม่ภายใต้กรอบแนวคิดที่รับแรงบันดาลใจจากเพลงไทยเดิม เพลงพื้นบ้าน หรือเอกลักษณ์ของชาติไทย ความยาวบทเพลงละประมาณ 10 นาที เพื่อมุ่งเน้นการจัดพิมพ์โน้ต บันทึกเสียง และจัดแสดงคอนเสิร์ตเผยแพร่สู่สถาบันการศึกษาและสาธารณชนในระดับสากล อันเป็นแนวทางที่สอดคล้องกับแนวโน้มการสร้างสรรคดนตรีไทยร่วมสมัยที่มุ่งผสมผสานอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมเข้ากับบริบทดนตรีคลาสสิกตะวันตก (อานุกาภาพ คำมา, 2561, น. 29.)

ระเบียบวิธีดำเนินงานของโครงการแบ่งออกเป็น 4 ระยะหลัก เริ่มจากการคัดเลือกนักประพันธ์เพลงเพื่อสร้างสรรค์และปรับแก้ผลงานในกรอบเวลา 6 ถึง 12 เดือน ก่อนส่งมอบโน้ตสกออร์ (Score) สมบูรณ์ ในระยะที่สอง คณะผู้จัดทำโครงการในฐานะนักดนตรีผู้บรรเลงได้ดำเนินการฝึกซ้อมรวมภายใต้การกำกับดูแลอย่างใกล้ชิดจากผู้ประพันธ์เพื่อเข้าสู่กระบวนการบันทึกเสียง ระยะที่สามเป็นการเรียบเรียงและจัดเก็บเสียงบันทึกคุณภาพสูงพร้อมไฟล์สกออร์โน้ตในรูปแบบแฟลชไดรฟ์ (Flash Drive) เพื่อการแจกจ่าย และในระยะสุดท้ายคือการจัดแสดงผลงานในรูปแบบคอนเสิร์ตและการนำเสนอในงานประชุมวิชาการทางดนตรีต่าง ๆ เพื่อเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ดนตรีคลาสสิกร่วมสมัยของไทยอย่างเป็นรูปธรรม (จามร ศุภผล, 2560, น. 4.)

อัตลักษณ์อันโดดเด่นของโครงการนี้ที่แตกต่างจากการบรรเลงบทเพลงคลาสสิกทั่วไป ซึ่งมักเป็นการปฏิบัติบนผลงานของผู้ประพันธ์ที่ล่วงลับไปแล้ว ทำให้นักดนตรีต้องตีความเจตนารมณ์ของบทเพลงจากรายละเอียดที่ปรากฏในสกออร์ ประกอบกับการศึกษาข้อมูลทางประวัติศาสตร์และขนบธรรมเนียมปฏิบัติในการบรรเลง (Rink, 2002, p. 35.) ขณะที่โครงการนี้เปิดโอกาสให้เกิดกระบวนการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ร่วมกัน (Interactive Process) ระหว่างนักดนตรีผู้บรรเลงและผู้ประพันธ์ที่มีชีวิตอยู่อย่างใกล้ชิด ส่งผลให้ผู้ประพันธ์สามารถให้คำแนะนำเพื่อผลลัพธ์ที่ตรงตามจินตนาการ ในขณะที่ผู้บรรเลงก็สามารถนำเสนอแนวคิด การตีความ เทคนิค ตลอดจนข้อจำกัดของเครื่องดนตรีเพื่อปรับปรุงตัวบทเพลงร่วมกัน โดยไม่ปิดกั้นหรือเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์ตัวตนของผู้ประพันธ์ กระบวนการดังกล่าวสอดคล้องกับแนวคิดที่ว่า การปฏิบัติดนตรีเป็นกระบวนการสร้างความหมายร่วมกันระหว่างผู้ประพันธ์และผู้บรรเลง และสามารถก่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ผ่านการปฏิบัติจริง (Cook, 2013, p. 33.) ผ่านงานวิจัยปฏิบัติการที่สามารถสรุปองค์ความรู้ใหม่ที่ได้จากการศึกษาเป็น 3 ประการ ได้แก่ เทคนิคการใช้นิ้วส่วนใกล้เล็บติดเพื่อเลียนเสียงพิณอีสาน การผสมผสานการใช้ฮาร์โมนิกเทียม (Artificial Harmonic) ร่วมกับการสีกลั๊หย่อง (Sul Ponticello) เพื่อสร้างสีสันเสียงสี้อารมณ์ และแนวทางการปรับจังหวะความเร็วและน้ำหนักเสียงเชิงปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้บรรเลงและผู้ประพันธ์

ในส่วนของการปฏิบัติตามขั้นตอนดังกล่าว ในฐานะผู้ร่วมจัดทำโครงการและผู้บรรเลงเชลโล ได้ผ่านกระบวนการฝึกซ้อมและบันทึกเสียงภายใต้การกำกับดูแลของผู้ประพันธ์อย่างใกล้ชิด ได้นำกระบวนการแลกเปลี่ยนทัศนะรวมถึงการตีความทางดนตรี โดยคัดเลือกกรณีศึกษาจากบทเพลง ครัวณึ่งโขง Rhapsody สำหรับเปียโนทรีโอ โดย ไกวัล กุลวัฒโนทัย มาวิเคราะห์และสังเคราะห์เป็นข้อสรุปเชิงวิชาการ ทั้งนี้ เพื่อนำเสนอแนวทาง เทคนิคการปฏิบัติเครื่องดนตรี และเป็นองค์ความรู้ในการตีความสำหรับการปฏิบัติการบรรเลงบทเพลงนี้ ตลอดจนเป็นแนวทางศึกษาสำหรับบทเพลงร่วมสมัยสำเนียงไทยอื่น ๆ ต่อไปในอนาคต เนื่องจากการถ่ายทอดความหมายทางดนตรีมิได้เกิดจากตัวโน้ตเพียงอย่างเดียว แต่ยังเกิดจากกระบวนการตีความและการแสดงออกของผู้บรรเลงร่วมด้วย (Clarke, 2002, p. 71-72.)

บทวิเคราะห์และการตีความบทเพลง ครัวณึ่งโขง Rhapsody สำหรับเปียโนทรีโอ

บทเพลง ครัวณึ่งโขง Rhapsody สำหรับเปียโนทรีโอ เป็นผลงานสร้างสรรค์ที่ประพันธ์ขึ้นในปี พ.ศ. 2566 โดย ไกวัล กุลวัฒโนทัย ศิลปินศิลปาธร สาขาดนตรีประจำปี พ.ศ. 2563 จากการสัมภาษณ์ ไกวัล กุลวัฒโนทัย (การสื่อสารส่วนบุคคล, 15 พฤษภาคม 2566) ผู้ประพันธ์อธิบายว่า ย้อนกลับไปเมื่อประมาณปี พ.ศ. 2533 อาจารย์บุรุษ แกสตัน (Bruce Gaston) ได้ริเริ่มสร้างสรรค์อัลบั้มดนตรีร่วมสมัยชุด “สุดถนนคอนกรีต” ซึ่งเป็นการรวบรวมผลงานดนตรีทดลองและดนตรีร่วมสมัยโดยสมาชิกของวงพองน้ำ ภายใต้แนวคิดหลักในการนำดนตรีสำเนียงพื้นบ้านอีสานมาเรียบเรียงและตีความใหม่ในบริบทสากล ในครั้งนั้น อาจารย์บุรุษ แกสตัน ได้นำทำนองเพลงพื้นบ้านดั้งเดิมของครูละมุล เผือกทองคำ มาเป็นแกนหลักในการเรียบเรียง และเพื่อเติมเต็มโครงสร้างของบทเพลงให้มีความสมบูรณ์รอบด้านยิ่งขึ้น จึงได้ทำการแต่งขยายทำนองเพิ่มเติมโดยปรับเปลี่ยนท่วงทำนองให้เข้าสู่ลีลาสำเนียงลำเต้ยอันสนุกสนานในช่วงท้าย พร้อมกับตั้งชื่อบทเพลงขึ้นใหม่ว่า ครัวณึ่งโขง ก่อนจะทำการบันทึกเสียงไว้ในอัลบั้มดังกล่าวด้วยเครื่องดนตรีอย่างแคน ฆ้องวง ฆ้องขลุ่ย ฉิ่ง คีย์บอร์ดไฟฟ้า และเบสไฟฟ้า

ล่วงเลยมาเป็นระยะเวลากว่า 33 ปี ไกวัล กุลวัฒโนทัย ได้นำเอาโน้ตเพลง ครัวณึ่งโขง จากประวัติศาสตร์ดนตรีร่วมสมัยดังกล่าวกลับมาทำการร้อยเรียงและเรียบเรียงใหม่อีกครั้งสำหรับวงเปียโนทรีโอ โดยกำหนดชื่อบทเพลงใหม่เป็น ครัวณึ่งโขง Rhapsody ผลงานชิ้นนี้ยังคงโครงสร้างแนวคิดและการดำเนินทำนองของแนวเปียโนให้มีความใกล้เคียงกับต้นฉบับดั้งเดิมของอาจารย์บุรุษ เป็นหลัก หากแต่ผู้ประพันธ์ได้ทำการสร้างสรรค์และเขียนแนวทำนองของไวโอลินและเชลโลขึ้นมาใหม่ทั้งหมด เพื่อให้สำเนียงและสีสันเสียงมีลักษณะใกล้เคียงดนตรีอีสานมากยิ่งขึ้น (การสื่อสารส่วนบุคคล, 15 พฤษภาคม 2566)

การเรียบเรียงบทเพลง ครัวณึ่งโขง Rhapsody ของ ไกวัล กุลวัฒโนทัย แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการทางความคิดที่สืบทอดและต่อยอดมาจากต้นฉบับของ อาจารย์บุรุษ แกสตัน อย่างมีนัยสำคัญ ดังที่ เจริญชัย ชนไฟโรจน์ (2526) ได้ระบุถึงลักษณะทางดุริยางควิทยาของดนตรีพื้นบ้านอีสานว่า มีระบบการคิดและการบรรเลงที่ตั้งอยู่บนโครงสร้างบันไดเสียงห้าเสียง (Pentatonic Scale) เป็นหลัก โดยให้ความสำคัญกับการใช้โน้ตตกแต่ง การเอื้อนหรือรูดเสียง (Glissando) ตลอดจนการถ่ายทอดอัตราจังหวะอันเป็นเอกลักษณ์ของทำนองหมอลำเต้ย ในผลงานต้นฉบับปี พ.ศ. 2533 อาจารย์บุรุษ แกสตัน ได้นำทำนองดั้งเดิมของครูละมุล เผือกทองคำ ที่มีโครงสร้างบันไดเสียงห้าเสียงมาเรียบเรียงขึ้นใหม่ในลักษณะดนตรีผสมผสาน โดยใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านไทยบรรเลงร่วมกับคีย์บอร์ดและเบสไฟฟ้า

ขณะที่ผลงานของไกววัล (พ.ศ. 2566) แม้จะยังคงโครงสร้างแนวคิดและการดำเนินงานของแนวเปียโนให้ใกล้เคียงกับฉบับอาจารย์บุรุษ เพื่อรักษาสำเนียงและฐานของบทเพลงไว้ แต่ไกววัลได้สร้างความแตกต่างจากการบรรเลงวงใหญ่ไปสู่การบรรเลงวงเล็ก ด้วยการก้าวข้ามการใช้เครื่องดนตรีไฟฟ้าและเครื่องดนตรีไทยเดิม ไปสู่ดนตรีสำเนียงอีสานสำหรับวงเปียโนทรีโอซึ่งเป็นวงดนตรีมาตรฐานสำหรับดนตรีประเภทแจ๊ส โดยผู้ประพันธ์ได้เขียนแนวทำนองของไวโอลินและเชลโล่ขึ้นมาใหม่ทั้งหมด ออกแบบให้เครื่องสายตะวันตกทำหน้าที่แทนเครื่องดนตรีพื้นบ้าน จำลองเทคนิคและสีสันเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ดนตรีอีสาน เช่น ใช้เชลโล่เลียนลีลาการตีพิณอีสาน และการใช้ไวโอลินเลียนทางเสียงเอื้อนของซอและการขับร้อง (การสื่อสารส่วนบุคคล, 15 พฤษภาคม 2566) ส่งผลให้เกิดการปะทะกันระหว่างอัตลักษณ์ดนตรีอีสานกับเทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานแบบโรแมนติคคลาสสิกที่เพิ่มมิติความลึกซึ้งทางอารมณ์ได้อย่างโดดเด่น

ถึงกระนั้น ในฉบับเปียโนทรีโอนี้ ผู้ประพันธ์ได้กล่าวว่า มีการปรับเปลี่ยนการดำเนินแนวเสียงของโน้ตเปียโนในบางจุดเพื่อความเหมาะสมและเอื้อต่อธรรมชาติการปฏิบัติของนักเปียโนร่วมสมัย ส่วนแนวไวโอลินและเชลโล่นั้นผู้ประพันธ์ได้รังสรรค์ขึ้นจากองค์ความรู้เฉพาะทางเพื่อให้สอดคล้องกับเทคนิคและบุคลิกเสียงอันเป็นเอกลักษณ์จำเพาะของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น ซึ่งคุณูปการของการเพิ่มแนวเครื่องสายตะวันตกเข้ามาสอดประสานนี้ คือการช่วยเสริมสร้างมิติของอารมณ์ในลีลาแบบโรแมนติคที่แฝงเร้นไปด้วยความลึกกลับ ในขณะที่เดียวกันก็ยังสามารถคงกลิ่นอายและจิตวิญญาณของดนตรีพื้นบ้านอีสานได้อย่างกลมกลืน

จากบทสัมภาษณ์ผู้ประพันธ์ ไกววัล กุลวัฒน์นัย ได้ระบุว่า บทเพลงนี้ถูกประพันธ์ในลักษณะดนตรีบรรยาย (Program Music) เพื่อถ่ายทอดสถานะของแม่น้ำโขงในสองบรรยากาศที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง โดยช่วงแรกเป็นการสะท้อนภาพแม่น้ำโขงยามสงบนิ่ง ผ่านทำนองหลักระบบ 5 เสียง (Pentatonic Scale) ตามชนบทดนตรีพื้นบ้านที่มีลีลาช้า อ้อยอิ่งและละเมียดละไม เสมือนชายหนุ่มกำลังนั่งรำพึงรำพันถึงคนรักอยู่ริมฝั่งน้ำ โดยมีเสียงประสานแบบโครมาติก (Chromatic) และการใช้โน้ตนอกคอร์ด (Non-chord Tones) เข้ามาโอบอุ้มทำนองเพื่อสร้างบรรยากาศและมิติอารมณ์เชิงลึก

สำหรับช่วงที่สอง ดนตรีได้เปลี่ยนผ่านเข้าสู่กระบวนการแปรทำนองหลัก (Melodic Variations) โดยลดทอนทำนองเดิมและก้าวข้ามกรอบบันไดเสียงดั้งเดิม พร้อมทั้งเพิ่มอัตราความเร็ว (Tempo) และเพิ่มความซับซ้อนของระบบเสียงประสานผ่านอัตราจังหวะที่กระชั้น ตื่นเต้น เกิดการขับเคี่ยวกันอย่างเข้มข้นระหว่างเครื่องดนตรีทั้งสามชิ้น ก่อนจะจบลงอย่างเด็ดขาดเฉียบพลัน เปรียบเสมือนภาพแม่น้ำท่ามกลางคลื่นลมแปรปรวนที่บ้าคลั่ง และการเปลี่ยนผ่านทางอารมณ์จากความเศร้าสร้อยรันทดไปสู่ความวุ่นวายใจและสับสนอลหม่านอย่างรุนแรง (การสื่อสารส่วนบุคคล, 15 พฤษภาคม 2566)

ผู้เขียนในฐานะนักดนตรีผู้บรรเลงเชลโล่ในกระบวนการบันทึกเสียงผลงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้ จึงได้รวบรวมและประมวลข้อมูลด้านการตีความและการบรรเลง ซึ่งกลั่นกรองมาจากประสบการณ์และมุมมองทางดนตรีส่วนตัว ผ่านการแลกเปลี่ยนความเห็นและปฏิสัมพันธ์กับผู้ประพันธ์ ทั้งนี้ผู้บรรเลงได้นำเสนอการทดลองประยุกต์ใช้เทคนิคการบรรเลงรูปแบบใหม่ โดยเฉพาะการตีคอร์ด (Strumming) และการดีดสาย (Pizzicato) เพื่อเติมเต็มจินตภาพของผู้ประพันธ์ให้เป็นรูปธรรมยิ่งขึ้น นอกจากนี้ยังได้ตั้งข้อโต้แย้งต่อแนวคิดดั้งเดิมของผู้ประพันธ์ผ่านการนำเสนอปรับโครงสร้างจังหวะในบางช่วงของบทเพลง ตลอดจนการตีความเสริมเพื่อสร้างสีสันของเสียงเชิงอารมณ์ ซึ่งช่วยสื่อจินตภาพของผู้ประพันธ์ให้มีความชัดเจนและลึกซึ้งยิ่งขึ้น สามารถสรุปเป็นแนวทางปฏิบัติเชลโล่เชิงวิชาการได้ดังนี้

เริ่มต้นจากส่วนนำของบทประพันธ์ ซึ่งเปิดด้วยแนวเครื่องสายที่บรรเลงด้วยเทคนิคการใช้นิ้วดีดสายโดยในช่วง ห้องที่ 1-4 แนวไวโอลินจะเป็นผู้เริ่มบรรเลงทำนองหลัก ซึ่งผู้ประพันธ์ได้ให้คำแนะนำเชิงอารมณ์ว่า นักดนตรีจะต้อง บรรเลงด้วยความรู้สึกที่ลึกซึ้งและน่าค้นหา ในขณะที่แนวการดีดสายของเชลโลนั้น จะต้องทำหน้าที่จำลองและเลียนลีลา คล้ายกับการดีดเครื่องดนตรีประเภท “พิณอีสาน” เพื่อคลอบรรเลงประกอบไปกับการขับร้อง ด้วยเหตุนี้ ในขั้นต้น จึงได้ เลือกใช้เทคนิคการปฏิบัติโดยใช้การดีดในลักษณะการตีคอร์ดเพื่อสร้างสัมผัสของเสียงให้มีความใกล้เคียงกับรูปแบบ การบรรเลงพิณสไตร์อีสานให้ได้มากที่สุด (ภาพที่ 1)

The musical score is for measures 1 through 6 of a piece titled 'Rhapsody'. It is written for three instruments: Violin, Violoncello, and Piano. The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of 60. The key signature has one flat (B-flat). The Violin part begins with a pizzicato (pizz) instruction and a mezzo-forte (mf) dynamic. The Violoncello part also begins with a pizzicato instruction and a mezzo-forte dynamic. The Piano part begins with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

ภาพที่ 1 : ครวญฝั่งโขง Rhapsody ห้องที่ 1 - 6

ที่มา : ไกวัล กุลวัฒน์โยthy (ผู้ประพันธ์เพลง)

ภายหลังจากได้รับคำแนะนำจากผู้ประพันธ์ ผู้เขียนได้ศึกษาลักษณะการบรรเลงของพิณอีสานเพิ่มเติม รวมทั้งศึกษาวิธีการดีดสายของซิง ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดของภาคเหนือที่มีลักษณะทางกายภาพและวิธีการสร้างเสียงคล้ายคลึงกับพิณอีสาน จากการศึกษาพบว่า ผู้บรรเลงพิณอีสานและซิงนิยมใช้ “กระดิด” (Pick) ซึ่งเป็นอุปกรณ์ที่ทำจากไม้ พลาสติก หรือโลหะ สำหรับใช้ดีดสายโดยเฉพาะ ประกอบกับสายของพิณอีสานที่นิยมทำจากลวดโลหะและมีขนาดเล็ก (ภูวดล ใจหมั่น, 2567, น. 68.) จึงทำให้เกิดลักษณะเสียงที่มีความคมชัด โปรง และมีความสม่ำเสมอของการเปล่งเสียงสูงกว่าการดีดด้วยนิ้วเปล่า

ในทางตรงกันข้าม เซลโลซึ่งเป็นเครื่องสายตะวันตกมีสายที่มีขนาดใหญ่และมีวมมากกว่า อีกทั้งเทคนิคการดีดสาย (Pizzicato) ตามแนวปฏิบัติดนตรีคลาสสิกตะวันตกมักใช้นิ้วชี้หรือนิ้วกลาง โดยอาศัยส่วนเนื้อของปลายนิ้วบริเวณถัดจากเล็บเข้าไปในการดีดสาย และในบางกรณีที่ต้องการคุณภาพเสียงที่นุ่มนวลเป็นพิเศษ ผู้บรรเลงอาจเลือกใช้นิ้วโป้งในการดีดสาย (Stowell, 1999, p. 194.) ลักษณะการสัมผัสสายด้วยส่วนเนื้อของนิ้วดังกล่าวส่งผลให้เสียงที่ได้มีความอบอุ่น หนา และมีความนุ่มนวลมากกว่าเสียงจากการดีดพิณอีสาน จึงไม่สามารถถ่ายทอดคุณลักษณะของสำเนียงเสียงที่คมชัดและต่อเนื่องของเครื่องดนตรีพื้นบ้านได้อย่างสมบูรณ์

เมื่อทราบข้อจำกัดดังกล่าว จึงค้นหาวิธีการดีดสายเซลโลหลายรูปแบบเพื่อค้นหาแนวทางที่สามารถสร้างคุณภาพเสียงให้ใกล้เคียงกับการใช้กระดิดของพิณอีสานมากที่สุด ผลการทดลองพบว่า วิธีการที่ให้ผลใกล้เคียงที่สุดมีอยู่สองลักษณะ วิธีแรกคือการใช้เล็บสัมผัสสายโดยตรง ซึ่งสามารถสร้างลักษณะเสียงที่มีความคมชัดและใกล้เคียงกับเสียงของพิณอีสานมากที่สุด อย่างไรก็ตาม วิธีดังกล่าวมีข้อจำกัดในทางปฏิบัติ เนื่องจากนักเซลโลส่วนใหญ่มิได้ไว้เล็บยาว เช่นเดียวกับผู้บรรเลงกีตาร์ อีกทั้งการดีดที่มีความรวดเร็วด้วยปลายเล็บในกรณีที่เล็บมีความสั้น อาจทำให้คุณภาพเสียงขาดความสม่ำเสมอและยากต่อการควบคุม

ผู้เขียนจึงได้ทดลองวิธีการอีกลักษณะหนึ่ง โดยใช้บริเวณปลายนิ้วส่วนที่อยู่ใกล้กับเล็บที่สุดเป็นจุดสัมผัสสายแทนการใช้ส่วนเนื้อด้านในของนิ้วตามปกติ แม้ว่าวิธีดังกล่าวจะไม่สามารถสร้างลักษณะเสียงได้ใกล้เคียงกับการใช้กระดิดมากเท่ากับการใช้เล็บโดยตรง แต่กลับให้ความสม่ำเสมอของคุณภาพเสียงและความคล่องตัวในการบรรเลงมากกว่า ทั้งยังสามารถสร้างลักษณะเสียงที่มีความคมชัดและใกล้เคียงกับสำเนียงของพิณอีสานได้ในระดับที่น่าพอใจ

จากผลสรุปของการทดลอง จึงเสนอแนะให้ผู้บรรเลงเซลโลเลือกใช้วิธีการดีดสายด้วยบริเวณปลายนิ้วส่วนใกล้เล็บในการบรรเลงบทเพลง ครัวญ่ฝ่งโขง Rhapsody โดยเฉพาะในท่อนที่ 32-35 ซึ่งผู้ประพันธ์มีความประสงค์ให้เซลโลทำหน้าที่เลียนแบบสำเนียงการดีดของพิณอีสาน การประยุกต์ใช้เทคนิคดังกล่าวไม่เพียงช่วยให้เกิดความใกล้เคียงกับอัตลักษณ์ทางเสียงของเครื่องดนตรีต้นแบบเท่านั้น แต่ยังสะท้อนถึงการปรับประยุกต์เทคนิคการบรรเลงเครื่องสายตะวันตกเพื่อรองรับการถ่ายทอดสำเนียงและสุนทรียภาพของดนตรีพื้นบ้านไทยภายในบริบทของดนตรีคลาสสิกร่วมสมัยอีกด้วย (ภาพที่ 2)



ภาพที่ 2 : ครวญฝิ่ง Rhapsody ห้องที่ 30 - 35

ที่มา : ไกวัล กุลวัฒโนทัย (ผู้ประพันธ์เพลง)

ในช่วงเปลี่ยนผ่านเข้าสู่ตอนที่ 2 ของบทเพลง ซึ่งมีการเปลี่ยนสัณฐานความเร็วที่สูงขึ้นอย่างฉับพลัน ผู้บรรเลงได้เสนอความเห็นต่อผู้ประพันธ์ว่า การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวอาจทำให้ผู้ฟังรับรู้ความแตกต่างของจังหวะมากเกินไป จึงเสนอให้เพิ่มอัตราความเร็วอย่างค่อยเป็นค่อยไปก่อนเข้าสู่ตอนที่ 2 เพื่อให้การเปลี่ยนผ่านของอารมณ์และพลัดดนตรีเป็นไปอย่างเป็นธรรมชาติ และทำให้บทเพลงดำเนินต่อด้วยความเร็วที่เหมาะสมตามเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์

ภายหลังการแลกเปลี่ยนความคิดเห็น ผู้ประพันธ์ได้ยอมรับข้อเสนอแนะดังกล่าว และอนุญาตให้ผู้บรรเลงค่อย ๆ เพิ่มอัตราความเร็วตั้งแต่ห้องที่ 50 เป็นต้นไป โดยเร่งจังหวะให้ชัดเจนยิ่งขึ้นในการบรรเลงซ้ำตามเครื่องหมายย้อนครั้งที่สอง แนวทางดังกล่าวช่วยให้การพัฒนาพลังของบทเพลงมีความต่อเนื่อง และลดความรู้สึกของการเปลี่ยนแปลงอัตราความเร็วอย่างฉับพลัน ทำให้โครงสร้างทางดนตรีและการรับรู้ของผู้ฟังมีความกลมกลืนมากขึ้น (ภาพที่ 3)

กรณีดังกล่าวสะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ประพันธ์และผู้บรรเลง ซึ่งเอื้อให้เกิดการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นเชิงปฏิบัติ และนำไปสู่การปรับรายละเอียดการบรรเลงให้สอดคล้องกับเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์ โดยไม่กระทบต่อแนวคิดหลักของบทเพลง หากแต่ช่วยเสริมความสมบูรณ์ในการนำเสนอและการสื่อสารทางดนตรีกับผู้ฟัง



ภาพที่ 3 : ครวญฝั่งโขง Rhapsody ห้องที่ 47 - 53

ที่มา : ไกวัล กุลวัฒน์โยทัย (ผู้ประพันธ์เพลง)

ในห้องที่ 63 จนถึงกึ่งกลางของห้องที่ 67 ผู้ประพันธ์กำหนดให้นักดนตรีทุกคนบรรเลงด้วยอัตราจังหวะที่เคลื่อนที่ช้าลง (Meno Mosso) พร้อมทั้งถ่ายทอดบุคลิกของดนตรีในลักษณะเศร้าสร้อยและเปี่ยมด้วยความอาวรณ ให้เสมือนการครุ่นคิดถึงบุคคลอันเป็นที่รักซึ่งไม่อาจหวนกลับมาพบกันได้อีก (การสื่อสารส่วนบุคคล, 15 พฤษภาคม 2566) บรรยายทางอารมณ์ดังกล่าวถูกสร้างขึ้นผ่านการใช้นวทำนองที่เคลื่อนตัวอย่างเรียบง่ายร่วมกับการเลือกใช้คุณภาพเสียงที่มีลักษณะโปร่ง เบาบาง และคล้ายเสียงล่องลอย (ภาพที่ 4)

เพื่อให้ได้สีสันเสียงที่สอดคล้องกับจินตภาพดังกล่าว ผู้ประพันธ์กำหนดให้ทั้งไวโอลินและเชลโลบรรเลงด้วยเทคนิคฮาร์โมนิกเทียม ตลอดช่วงดังกล่าว เทคนิคนี้เกิดจากการใช้นิ้วหนึ่งกดสายเพื่อกำหนดระดับเสียงพื้นฐาน ขณะที่อีก

นิ้วหนึ่งแต่ละสายเบา ๆ โดยไม่กดลงจนสุด ส่งผลให้เกิดการสั่นสะเทือนเฉพาะบางส่วนของสาย และทำให้เกิดเสียงฮาร์โมนิกที่มีระดับเสียงสูงกว่าเสียงพื้นฐานที่กดไว้ (Galamian, 1999, p. 30.) โดยทั่วไปในการบรรเลงบทเพลงนี้ ผู้ประพันธ์เลือกใช้การวางนิ้วในระยะคู่สี่เพอร์เฟกต์ (Perfect Fourth) ซึ่งทำให้เกิดเสียงฮาร์โมนิกที่มีคุณลักษณะใส โปร่ง และมีคุณภาพเสียงที่แตกต่างจากการบรรเลงด้วยเสียงปกติ

จากมุมมองของผู้บรรเลง คุณลักษณะเฉพาะของเสียงฮาร์โมนิกเทียมมีบทบาทสำคัญในการสร้างบรรยากาศแห่งความโหยหาและการครุ่นคิด เนื่องจากเสียงที่เกิดขึ้นมีความโปร่ง เบาบาง และมีประกายเสียงที่ให้ความรู้สึกคล้ายสิ่งที่ไม่สามารถจับต้องได้ อันสอดคล้องกับจินตภาพของความทรงจำและความคิดถึงบุคคลอันเป็นที่รักที่ไม่อาจกลับมาพบกันได้อีกตามจินตนาการของผู้ประพันธ์

เพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะดังกล่าว การเลือกวางตำแหน่งคันชักให้ใกล้เคียง (Bridge) มากกว่าตำแหน่งการสีปกติ จะช่วยให้เสียงฮาร์โมนิกเทียมสามารถเปล่งเสียงได้ง่ายขึ้นและมีความคมชัดมากยิ่งขึ้น (อภิชัย เลี่ยมทอง, 2560, น. 26.) แม้ว่าการสีใกล้เคียงร่วมกับโน้ตฮาร์โมนิกเทียมอาจทำให้น้ำเสียงและความชัดเจนของระดับเสียงลดลงไปบ้าง แต่ผู้บรรเลงเลือกใช้เทคนิคนี้ในปริมาณเพียงเล็กน้อยบริเวณปลายคันชัก เพื่อสร้างเอฟเฟกต์สีสนเสียง (Timbre) ที่มีความแห้งและสั้นไหวเป็นพิเศษ สื่อถึงสภาวะจิตใจที่ฟุ้งซ่านและหวนไหว ทั้งนี้ ผู้บรรเลงต้องควบคุมน้ำหนักคันชักอย่างระมัดระวังเพื่อไม่ให้กระทบต่อความชัดเจนของกลุ่มเสียงประสานหลัก

ในเชิงการตีความจากผลการวิเคราะห์ชี้ให้เห็นว่า คุณลักษณะของเสียงที่เกิดขึ้นจากเทคนิคดังกล่าวสามารถสะท้อนสภาวะของความคิดที่ยังคงล่องลอย ฟุ้งซ่าน และไร้จุดยึดเหนี่ยว เปรียบเสมือนกระแสความทรงจำที่ยังคงวนเวียนอยู่ในจิตใจโดยปราศจากความสงบนิ่ง แนวทางการบรรเลงนี้เป็นข้อเสนอที่ผู้เขียนได้แลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับผู้ประพันธ์ในระหว่างกระบวนการซ้อมและพัฒนาผลงาน ซึ่งผู้ประพันธ์เห็นพ้องว่าคุณภาพเสียงที่เกิดขึ้นสามารถถ่ายทอดจินตภาพและบรรยากาศทางอารมณ์ได้ตรงตามเจตนารมณ์ของบทเพลง

กรณีดังกล่าวสะท้อนให้เห็นว่า การปรับประยุกต์เทคนิคการบรรเลงเชลโลให้แตกต่างไปจากแนวปฏิบัติมาตรฐานของดนตรีคลาสสิกตะวันตก มิได้มีวัตถุประสงค์เพียงเพื่อแสวงหาความหลากหลายของสีสนเสียงเท่านั้น หากแต่ยังเป็นองค์ประกอบสำคัญในการถ่ายทอดจินตภาพและอารมณ์ทางดนตรีตามเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์อย่างมีประสิทธิภาพ ทั้งยังแสดงให้เห็นถึงบทบาทของปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ประพันธ์และผู้บรรเลงในการร่วมกันพัฒนาแนวทางการปฏิบัติที่สามารถเชื่อมโยงเทคนิคการบรรเลงเข้ากับการสื่อสารความหมายเชิงสุนทรียะของบทเพลงได้อย่างลึกซึ้ง



ภาพที่ 4 : ครวญฟุ้ง Rhapsody ห้องที่ 60 - 68

ที่มา : ไกวัล กุลวัฒโนทัย (ผู้ประพันธ์เพลง)

ช่วงเชื่อม (transition) ในห้องที่ 71 - 79 เป็นการนำดนตรีย้ายจากช่วงที่ 1 ที่เป็นช่วงช้าเข้าสู่ช่วงที่ 2 ที่เป็นช่วงเร็วโดยจะเร่งอัตราความเร็วเพิ่มขึ้นทีละน้อย ช่วงเชื่อมนี้ประกอบด้วย 2 ทำนองย่อย ผู้ประพันธ์ขอให้นักดนตรีบรรเลงทำนองย่อยทำนองแรก (ห้องที่ 71 - 75) เข้มตึงหนึ่งชั้นเสียงสั้น (Staccato) ด้วยบุคลิกตลกขบขัน และทำนองย่อยที่ 2 (ห้อง 76 - 79) ด้วยบุคลิกที่ซึ้งซึ้งจริง ผู้เขียนเลือกบรรเลงทำนองย่อยแรกในแต่ละชุดด้วยการบรรเลงที่ช้าและเร่งขึ้นภายหลัง จากนั้นจบโน้ตสุดท้ายโดยการรูดเสียง (Slide) ที่ห้องที่ 77 โดยเลือกใช้เสียงที่ไม่ดังเมื่อเริ่มบรรเลงและเพิ่มความเข้มเสียงอย่างรวดเร็วในภายหลัง ทำให้เกิดลักษณะตลกขบขัน และทำนองย่อยที่ 2 ใช้วิธีการคงความเข้มเสียงให้คงที่ให้ตรงข้ามกับวิธีบรรเลงทำนองย่อยที่ 1 ทำให้เกิดเสียงที่ซึ้งซึ้งจริงจัง เป็นไปตามความต้องการของผู้ประพันธ์ (ภาพที่ 5)



ภาพที่ 5 : ครวณฟ้งโขง Rhapsody ห้องที่ 69 - 78
ที่มา : ไกวัล กุลวัฒโนทัย (ผู้ประพันธ์เพลง)

บทสรุปโครงการ

การตีความและการฝึกซ้อมบทประพันธ์เพลง โดยเฉพาะบทเพลงคลาสสิกมาตรฐานที่ผู้ประพันธ์ล่วงลับไปแล้ว มักอาศัยข้อมูลจากรายละเอียดทางดนตรีที่บันทึกไว้ในสกออร์ ประกอบกับการศึกษาประวัติศาสตร์และแนวปฏิบัติในการบรรเลง (Performance Practice) เพื่อทำความเข้าใจเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์ (Rink, 2002, p. 35.) อย่างไรก็ตาม สกออร์โน้ตเพียงอย่างเดียวอาจไม่สามารถถ่ายทอดจินตภาพ แนวคิด และรายละเอียดทางการแสดงออกบางประการได้อย่างครบถ้วน

การร่วมฝึกซ้อมและแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับผู้ประพันธ์โดยตรงในโครงการนี้ ทำให้เข้าใจแรงบันดาลใจ จินตนาการ และแนวคิดเบื้องหลังบทประพันธ์ได้อย่างชัดเจน อันนำไปสู่การพัฒนาแนวทางการตีความและการประยุกต์ใช้เทคนิคการบรรเลงเชลโล่ที่เหมาะสม ทั้งในด้านการควบคุมอัตราความเร็ว สีสันเสียง และการสร้าง

คุณภาพเสียง เพื่อถ่ายทอดบรรยากาศและอารมณ์ของบทเพลงให้สอดคล้องกับเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์ แนวทางดังกล่าวยังสะท้อนถึงการประยุกต์เทคนิคการบรรเลงเครื่องสายตะวันตกเพื่อถ่ายทอดสำเนียงของดนตรีพื้นบ้านไทย ภายใต้บริบทของดนตรีคลาสสิกร่วมสมัย

อภิปรายและการวิจารณ์

การศึกษาครั้งนี้สะท้อนให้เห็นถึงแนวทางการตีความเชลโลในการบรรเลงบทเพลงร่วมสมัยสำเนียงไทย โดยผู้บรรเลงจำเป็นต้องก้าวข้ามข้อจำกัดของการบรรเลงเครื่องสายตะวันตกแบบดั้งเดิม ไปสู่การประยุกต์ใช้เทคนิคเฉพาะเพื่อสื่อสารสุนทรียภาพไทย เช่น การใช้ปลายนิ้วส่วนใกล้เล็บติดสายเชลโลเพื่อจำลองสำเนียงเสียงพิณอีสานที่คมชัด การควบคุมน้ำหนักคันชักและอัตราความเร็วอย่างยืดหยุ่นในท่อนเชื่อมเพื่อสะท้อนอารมณ์ชั้นคู่ขนานกับความชิงชัง ตลอดจนการเลือกใช้เทคนิคฮาร์โมนิกเทียมเพื่อสร้างจินตภาพความอาวรณ แนวทางเหล่านี้แสดงให้เห็นว่าผู้บรรเลงสามารถใช้ศักยภาพของเชลโลในการเป็นสื่อกลางเชื่อมโยงระหว่างโครงสร้างดนตรีสากลกับจิตวิญญาณของดนตรีพื้นบ้านไทยได้อย่างสมบูรณ์ ทั้งนี้ ข้อเสนอแนะสำหรับการบรรเลงบทเพลงร่วมสมัยสำเนียงไทยในอนาคต คือผู้บรรเลงควรทำความเข้าใจขนบและคุณลักษณะทางเสียงของเครื่องดนตรีพื้นบ้านต้นแบบ เพื่อนำมาปรับใช้ในการเลือกเทคนิคการบรรเลงเครื่องสายสากลได้อย่างเหมาะสมและมีมิติเชิงสุนทรีย์

อย่างไรก็ตาม การศึกษาครั้งนี้มุ่งวิเคราะห์แนวทางการตีความจากบทเพลงเพียงหนึ่งบทประพันธ์ จึงยังไม่อาจอ้างอิงผลไปยังบทเพลงร่วมสมัยไทยทั้งหมดได้ งานวิจัยในอนาคตอาจขยายการศึกษาไปยังบทประพันธ์ของผู้ประพันธ์หลายท่าน หรือเปรียบเทียบแนวทางการตีความของเครื่องดนตรีประเภทอื่น เพื่อพัฒนาองค์ความรู้ด้านการปฏิบัติดนตรีร่วมสมัยไทยให้ครอบคลุมยิ่งขึ้น

บรรณานุกรม

- ไกรวัล กุลวัฒโนทัย. (2566). *ครวญฝั่งโขง Rhapsody [บันทึกเสียง]*. ร้อยเรียงเสียงสยาม 2 [แฟลชไดรฟ์].
คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- จามร ศุภผล. (2560). *ร้อยเรียงสำเนียงสยาม*. (พิมพ์ครั้งที่ 1). อัมพปทรีเอชั่น.
- เจริญชัย ชนไฟโรจน์. (2526). *ดนตรีพื้นบ้านอีสาน*. มหาสารคาม: ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
มหาสารคาม.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. (พิมพ์ครั้งที่ 4). เกศกะรัต.
- ภูวดล ใจหมั่น. (2567). ลายพินอีสานร่วมสมัย: การผสมผสานแนวคิดที่เหนือเส้นกรอบทางวัฒนธรรม. *วารสารช่วงฉายา
มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่*. 18(1). น. 59-76.
- อภิชัย เลี่ยมทอง. (2560). การผลิตคุณภาพเสียงที่ดีด้วยคันชักสำหรับผู้บรรเลงเครื่องสาย. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ*. 21(2). น. 24-31.
- อานุภาพ คำมา. (2561). *Lavender of Peace*. *วารสารดนตรีรังสิต*. 13(1). น. 27-40.
- Clarke, E. (2002). *Performance and meaning*. In J. Rink (Ed.), *Musical performance: A guide to
understanding*, Cambridge University Press. P. 59-72.
- Cook, N. (2013). *Beyond the score: Music as performance*. Oxford University Press.
- Galamian, I. (1999). *Principles of violin playing and teaching*. (3rd ed.). Dover Publications.
- Rink, J. (Ed.). (2002). *Musical performance: A guide to understanding*. Cambridge University Press.
- Stowell, R. (Ed.). (1999). *The Cambridge companion to the cello*. Cambridge University Press.