สามโซนาตาแห่งสามศตวรรษ

โดย

นายกิตติคุณ สดประเสริฐ

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2561
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

สามโซนาตาแห่งสามศตวรรษ

โดย
นายกิตติคุณ สดประเสริฐ

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2561
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

THE 3 SONATAS OF THREE CENTURIES

By

MR. Kittikhun SODPRASERT

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Master of Music (Music Research and Development)

Graduate School, Silpakorn University

Academic Year 2018

Copyright of Graduate School, Silpakorn University

หัวข้อ	สามโซนาตาแห่งสามศตวรรษ
โดย	กิตติคุณ สดประเสริฐ
สาขาวิชา	สังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.จุไรรัตน์ นันทานิช)

พิจารณาเห็นชอบโดย

..... ประธานกรรมการ
(อาจารย์ ดร. เอกราช เจริญนิตย์)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา)

..... ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. รามสูร สีตลายัน)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

57701327 : สังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
คำสำคัญ : สามโซนาต้าแห่งสามศตวรรษ

นาย กิตติคุณ สดประเสริฐ: สามโซนาตาแห่งสามศตวรรษ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติเชิงลึก วิเคราะห์เทคนิคการประพันธ์ และวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงบทประพันธ์โซนาตาสำหรับเชลโลและเปียโน 3 บทที่มีระยะเวลาประพันธ์ห่างกันถึง 3 ศตวรรษ ได้แก่ โซนาตาสำหรับเชลโลและเปียโนหมายเลข 3 ในกุญแจเสียง A เมเจอร์ โอปุส 69 ของ ลุดวิก ฟาน เบโธเฟน นักประพันธ์เพลงชาวเยอรมันในยุคคลาสสิก (ค.ศ. 1750 - 1830) โซนาตาสำหรับเชลโลและเปียโน ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ (ค.ศ. 1915) ของนักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศส โคลด เดอบุสซี ในยุคกระแสอิมเปรชัน และโซนาตาสำหรับเชลโลและเปียโน ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ โอปุส 40 ของ ดมิทริ ชอสตาโกวิช นักประพันธ์เพลงชาวรัสเซียในยุคศตวรรษที่ 20 โดยในขั้นตอนดำเนินการวิจัยยังประกอบไปด้วยการนำบทเพลงโซนาตาสำหรับเชลโลทั้ง 3 บทออกแสดงเดี่ยวหน้าสาธารณชน

ผู้วิจัยศึกษาค้นคืนจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ เช่น บทความทางประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้อง สัมภาษณ์นักเชลโลที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับในระดับนานาชาติ คำอธิบายบทเพลงในสูจิบัตรการแสดงเดี่ยวของนักเชลโล่ที่มีชื่อเสียงระดับนานาชาติ และบทความที่เขียนถึง 3 บทเพลงนี้โดยตรง ผลการวิจัยพบว่าบทบาทของเชลโลกับเปียโนของโซนาตาสำหรับเชลโลและเปียโนทั้ง 3 บทนี้มีความเท่าเทียมกัน และสื่อสารโต้ตอบกันเป็นเรื่องราว ด้านเทคนิคการประพันธ์มีโครงสร้างเป็นสังคีตลักษณ์โซนาตามาตรฐานแต่มีรายละเอียดซับซ้อน จากการศึกษาประวัติในเชิงลึกของบทประพันธ์ทั้ง 3 บท ทำให้สามารถ ตีความบทเพลงได้ชัดเจนมากขึ้น ซึ่งส่งผลให้การแสดงเดี่ยวนั้นมีคุณภาพดี

57701327 : Major (Music Research and Development)
Keyword : The 3 sonatas of three centuries

MR. KITTIKHUN SODPRASERT : THE 3 SONATAS OF THREE CENTURIES THESIS ADVISOR : PIMCHANOK SUWANNATHADA

This research aims to study in depth the history, the technique of composing, the technique of performing 3 Sonatas for Cello and Piano by 3 composers living 3 centuries apart. Sonata for Cello and Piano no.3 in A major opus by 69 German composer Ludwig van Beethoven (1770-1827). Sonata for Cello and Piano (1915) by French impressionist Claude Debussy. And Sonata for Cello and Piano in D minor opus 40 by Dmitri Shostakovich, Russian composer in the 20th century. In this process the researcher will perform the 3 works for the public. The researcher retrieves information from sources such as related historical articles, comments by world renowned cellists, articles appeared in programs played by them. We found that in these 3 Sonatas the cello and piano are equal in dialogue and interplay. The technique is in standard sonata form the details are vastly complex. This in depth research will help better interpretation and performing of these 3 Sonatas.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

กิตติกรรมประกาศ

ด้วยสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณ อันหาที่สุดมิได้ในองค์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ที่ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้ก่อตั้ง "วงเครื่องสายฝรั่งหลวง" อันมี "ศาสตราจารย์ พระเจนดุริยางค์" (ปิติ วาทะยากร) เป็นครูผู้ฝึกสอน อันทำให้เด็กไทยทุกคนตราบจนถึงปัจจุบันมีโอกาสเรียนดนตรีสากล และเป็นเหตุปัจจัยสำคัญที่ผู้วิจัยมีโอกาสได้เรียนเชลโล ด้วยอาจารย์พระเจนฯ เองท่านเป็นนักเชลโล และวงเครื่องสายฝรั่งหลวงก็กลายมาเป็นวงดุริยางค์ กรมศิลปากร

ผู้วิจัยเป็นศิษย์เก่าวิทยาลัยนาฏศิลป์ ครูเชลโลคนแรก คือ อาจารย์ แอนนามาเรีย มัลโดนาโด (Annamaria Maldonado) และก็ยังได้เรียนกับ อ.ปริญญา มิตรสุวรรณ ซึ่งเป็นศิษย์ของครูมิ่ง โกมลผลิน ซึ่งเป็นศิษย์ของ อ.พระเจนฯ ซึ่งต้องกราบขอบพระคุณอาจารย์ทั้งสามท่าน คือ อ.แอนนามาเรีย, อ.ปริญญา และ อ.มิ่ง

จนกระทั่งมัธยมปลายจุดเปลี่ยนสำคัญ ผู้วิจัยได้พบกับปูชนียบุคคลผู้ประเสริฐ ท่านคือศิษย์ก้นกุฏิอีกท่านของ อ.พระเจนฯ ท่านคือ อ.กำธร สนิทวงศ์ ณ อยุธยา ผู้ซึ่งเปลี่ยนชีวิตผู้วิจัยจนถึงวันนี้ ท่านได้ถ่ายทอดวิชาให้ผู้วิจัยจนหมดสิ้น และยังมอบ cello lowedalls grand concert cello 1819 ให้เป็นมรดกที่ผู้วิจัยเล่นเป็นเชลโลคู่ใจมาจนทุกวันนี้ จึงขอกราบแทบเท้า อ.กำธร ผู้เปรียบเสมือน "พ่อ" คนที่สองผู้มีพระคุณท่วมท้นที่มิอาจตอบแทนได้หมดตลอดชีวิต

ขอขอบคุณ อ.ดำริห์ บรรณวิทยกิจ คณะบดีคณะดุริยางคศาสตร์ ม.ศิลปากร ที่ให้โอกาสศึกษาต่อในระดับปริญญาโท กราบขอบพระคุณ Pro. Herre Jan Stegenga, Head of strings department codarts university ที่ให้โอกาสผู้วิจัยกลับไปศึกษาต่อกับท่านอีกครั้ง ขอขอบคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา อาจารย์ที่ปรึกษาที่กรุณาให้คำปรึกษาแนะนำกับนักศึกษาคนนี้ด้วยความอดทน

และสุดท้ายขอกราบแทบเท้าคุณพ่อกระวี สดประเสริฐ ที่ได้ยับยั้งความคิดของผู้วิจัย เมื่อปี พ.ศ. 2516 เมื่อผู้วิจัยอายุเพียง 11 ปี และไม่อยากเล่นเชลโล แต่คุณพ่อก็ดุให้และกล่าวประโยคที่ไม่เคยลืมมาตลอด 45 ปีว่า "แกได้เรียนเครื่องดนตรีที่ดีที่สุดในโลก อย่าเปลี่ยนเด็ดขาด" ถ้าคุณพ่อไม่ดุด้วยประโยคนั้น วันนี้...คงไม่มีนักเชลโลที่ชื่อ กิตติคุณ สดประเสริฐ เป็นแน่

กิตติคุณ สดประเสริฐ

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญภาพ ..... ญ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ 1

1.2 วัตถุประสงค์ 3

1.3 ขอบเขตการแสดง 3

1.4 คำนิยามศัพท์ 3

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 4

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 5

2.1 บทประพันธ์สำหรับเดี่ยวเชลโลก่อนสมัยบาโรก 5

2.2 บทประพันธ์สำหรับเดี่ยวเชลโลในสมัยบาโรก 8

2.3 บทประพันธ์สำหรับเดี่ยวเชลโลสมัยคลาสสิก 11

2.4 บทประพันธ์สำหรับเดี่ยวเชลโลในสมัยโรแมนติก 13

2.5 บทประพันธ์สำหรับเดี่ยวเชลโลหลังยุคโรแมนติก (หลัง ค.ศ.1900) 19

2.6 แนวคิดที่ใช้ในการวิเคราะห์บทเพลง 23

2.6.1 ด้านการประพันธ์ 23

2.6.2 ด้านเทคนิคการบรรเลง 23

2.7 สรุป 23

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 24
3.1 ข้อมูลที่ใช้ในการศึกษา 24
3.1.1 ข้อมูลด้านเอกสาร 24
3.1.2 ข้อมูลด้านบุคคล 24
3.2 การนำเสนอข้อมูล 26
3.2.1 นำเสนอข้อมูลด้านเอกสาร 26
3.2.2 นำเสนอบทเพลงในการแสดงหน้าสาธารณชน 26
3.2.3 ระยะเวลาดำเนินการวิจัย 27
บทที่ 4 บทเพลงโซนาตา 3 บท แห่ง 3 ศตวรรษ 28
4.1 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven 28
4.1.1 เรื่องราวของบทประพันธ์ 28
4.1.2 วิเคราะห์แนวคิดในการประพันธ์ 30
1) ท่อน 1 Allegro, ma non tanto 30
2) ท่อน 2 Scherzo Allegro molto 46
3) ท่อน 3 Adagio cantabile 52
4) ท่อน 4 Allegro vivace 53
4.1.3 วิเคราะห์เทคนิคการบรรเลง 55
4.2 Claude Debussy sonata for cello and piano in D minor 61
4.2.1 เรื่องราวของบทประพันธ์ 61
บทสรุป 63
4.2.2 วิเคราะห์แนวคิดการประพันธ์ 63
1) ท่อน 1 Prologue (Prelude) 64
2) ท่อนที่ 2 และ 3 Sérénade et Finale (Serenade and Finale) 66
3) ท่อน 4 Finale Animé Léger et nevereux 75

4.2.3 วิเคราะห์เทคนิคการบรรเลง 85
บทสรุป 97
4.3 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich 98
4.3.1 เรื่องราวของบทประพันธ์ 98
4.3.2 วิเคราะห์แนวคิดการประพันธ์ 99
1) ท่อน 1 (1st Movemnet) Allegro nontroppo ไม่เร็วเกินไป 100
2) ท่อนที่ 2 Allegro 113
3) ท่อนที่ 3 Largo 121
4) ท่อนที่ 4 Allegro 129
4.3.3 วิเคราะห์เทคนิคการบรรเลง 139
บทสรุปเทคนิคการบรรเลง 144
บทที่ 5 สรุป อภิปราย และข้อเสนอแนะ 145
5.1 สรุปผลการวิจัย 145
5.2 การเผยแพร่ผลงาน 145
5.3 อภิปรายผลการศึกษา 148
5.3.1 ด้านการตีความบทเพลง 148
5.3.2 ด้านการประพันธ์ 148
5.3.3 ด้านการแสดง 150
ข้อเสนอแนะ 151
รายการอ้างอิง 153
ประวัติผู้เขียน 155

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 Prof. Herre Jan Stegenga 25
ภาพที่ 2 Alexander Vay Principal 25
ภาพที่ 3 Nikolay Shugaev 26
ภาพที่ 4 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 1 ห้องที่ 1-5 30
ภาพที่ 5 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 1 ห้องที่ 16-24 31
ภาพที่ 6 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 1 ห้องที่ 1–24 32
ภาพที่ 7 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 1 ห้องที่ 25-36 33
ภาพที่ 8 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 1 ห้องที่ 37–45. 34
ภาพที่ 9 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 1 ห้องที่ 11 กับห้อง 64..... 34
ภาพที่ 10 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 1 ห้องที่ 51–65 35
ภาพที่ 11 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 1 ห้องที่ 79–88 36
ภาพที่ 12 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 1 ห้องที่ 89–95 37
ภาพที่ 13 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 1 ห้องที่ 95–98 38
ภาพที่ 14 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 1 ห้องที่ 95-101 39
ภาพที่ 15 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 1 ห้องที่ 94 – 125 (ชุดแรก 94 – 110)..... 42
ภาพที่ 16 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 1 ห้องที่ 94 – 125 (ชุด 111- 125) 43

ภาพที่ 17 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 1 ห้องที่ 125-135 44
ภาพที่ 18 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 1 ห้องที่ 137–139 45
ภาพที่ 19 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 2 ห้องที่ 110–154 50
ภาพที่ 20 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 2 ห้องที่ 155–197 51
ภาพที่ 21 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 2 ห้องที่ 110-125 52
ภาพที่ 22 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 4 เปรียบเทียบห้อง 19 กับ 34 54
ภาพที่ 23 การใช้คันชัก 56
ภาพที่ 24 ตัวอย่างการใช้เทคนิคคันชัก 57
ภาพที่ 25 เทคนิคการใช้คันชัก 58
ภาพที่ 26 การใช้เทคนิคย้ายมือ 58
ภาพที่ 27 เทคนิคการเล่นสายคู่ 59
ภาพที่ 28 ตัวอย่างแรกเล่นโน้ตต่ำ รักษารูปมือไม่เล่นโน้ตสูง ใช้ระบบนิ้วเหมือนเล่นจริง 59
ภาพที่ 29 ตัวอย่างต่อมาเล่นโน้ตสูง รักษารูปมือไม่เล่นโน้ตต่ำ ใช้ระบบนิ้วเหมือนเล่นจริง 59
ภาพที่ 30 การฝึกเพื่อให้ได้ผลที่ต้องการ 60
ภาพที่ 31 ตัวอย่าง แบบแรกแยกซ้อมคันชักทุกโน้ต 60
ภาพที่ 32 Claude Debussy sonata for cello and piano in D minor ท่อน 2 ห้องที่ 10-18 . 68
ภาพที่ 33 Claude Debussy sonata for cello and piano in D minor ท่อน 2 ห้องที่ 25–3070
ภาพที่ 34 Claude Debussy sonata for cello and piano in D minor ท่อน 3 ห้องที่ 31-51 . 73
ภาพที่ 35 Claude Debussy sonata for cello and piano in D minor ท่อน 3 ห้องที่ 52–55 74
ภาพที่ 36 Claude Debussy sonata for cello and piano in D minor ท่อน 3 ห้องที่ 54-64 . 75
ภาพที่ 37 Claude Debussy sonata for cello and piano in D minor ท่อน 4 ห้องที่ 1-4 77
ภาพที่ 38 Claude Debussy sonata for cello and piano in D minor ท่อน 4 ห้องที่ 15-22 . 78
ภาพที่ 39 Claude Debussy sonata for cello and piano in D minor ท่อนที่ 4 ห้องที่ 23-34 79
ภาพที่ 40 Claude Debussy sonata for cello and piano in D minor ท่อน 4 ห้องที่ 35–44 80

ภาพที่ 41 Claude Debussy sonata for cello and piano in D minor ท่อน 4 ห้องที่ 69 - 86 82
ภาพที่ 42 Claude Debussy sonata for cello and piano in D minor ท่อน 4 ห้องที่ 104 จนจบเพลง 84
ภาพที่ 43 การใช้คันชักและนิ้ว 85
ภาพที่ 44 การใช้คันชักและนิ้ว พร้อมกับเทคนิคที่ซับซ้อนขึ้น 86
ภาพที่ 45 เดอบุสซีกำหนดการใช้คันชักด้วยภาษาฝรั่งเศส Sur La touche 87
ภาพที่ 46 ตัวอย่างที่ 13 การใช้คันชักมาบนสะพานนิ้วหรือฟิงเกอร์บอร์ด (Sur La Tuoche) 87
ภาพที่ 47 ลักษณะการเล่นของเชลโลแบบเป็นออสตินาโตและให้เล่นบนสะพานนิ้ว 88
ภาพที่ 48 ตัวอย่างที่ 15 การวางคันชักบนตำแหน่งปกติ (Pos ord.) 88
ภาพที่ 49 การเล่นโดยใช้คันชักเดียวในหนึ่งห้อง 89
ภาพที่ 50 แสดงการเปลี่ยนสีสันของทำนองเชลโลในท่อนโคดา 90
ภาพที่ 51 ตัวอย่างที่ 16 แสดงสกอร์ของท่อนที่ 2 เดอบุสซี โซนาตา ตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึง 16 91
ภาพที่ 52 การใช้เทคนิคการเล่นฮาร์โมนิกแบบ Artificial harmonics ด้วยคำสั่ง Flautendo 94
ภาพที่ 53 การเล่นฮาร์โมนิกแบบ Artificial harmonics 94
ภาพที่ 54 เทคนิคการดีดแบบ Arraché 95
ภาพที่ 55 ตัวอย่างที่ 19 สกอร์จากห้องที่ 69–84 96
ภาพที่ 56 เทคนิคการสีสลับกับการดีด 97
ภาพที่ 57 Sonata for cello and piano in D minor op. 40,Dmitri Shostakovich ท่อน 1 ห้องที่ 1–33 101
ภาพที่ 58 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 1 ห้องที่ 34-50 103
ภาพที่ 59 Sonata for cello and piano in D ไมเนอร์ op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 1 ห้องที่ 54-70 105
ภาพที่ 60 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 1 ห้องที่ 111 - 131 107
ภาพที่ 61 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 1 ห้องที่ 111 – 112 เพื่อเน้นให้เห็นโมทีฟที่เป็นลายเซ็นต์ของชอสตาโกวิช 109
ภาพที่ 62 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 1 ห้องที่ 111 – 120 ทำนองท่อนพัฒนาสว่นที่ 1 109

ภาพที่ 63 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 1 ห้องที่ 132 - 141 ทำนองท่อนพัฒนา (Developmnet) ส่วนที่ 2 110
ภาพที่ 64 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 1 ห้องที่ 196-207 112
ภาพที่ 65 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 2 ห้องที่ 1-17 114
ภาพที่ 66 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 1 ห้องที่ 35-75 116
ภาพที่ 67 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 1 ห้องที่ 76-79 118
ภาพที่ 68 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 1 ห้องที่ 87-95 119
ภาพที่ 69 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 1 ห้องที่ 96–103 120
ภาพที่ 70 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 1 ห้องที่ 198 จนจบท่อน 121
ภาพที่ 71 Sonata for cello and piano in D minor op. 40,Dmitri Shostakovich ท่อน 3 ห้องที่ 1 – 7 122
ภาพที่ 72 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 3 ห้องที่ 28 - 38 124
ภาพที่ 73 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 3 ห้องที่ 44 -45 125
ภาพที่ 74 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 3 ห้องที่ 51 – 52 126
ภาพที่ 75 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 3 ห้องที่ 54 – 55 127
ภาพที่ 76 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 3 ห้องที่ 57 - 60 127
ภาพที่ 77 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 3 ห้องที่ 72 - 75 128

ภาพที่ 78 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 4 ห้องที่ 17 - 24 131
ภาพที่ 79 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 4 ห้องที่ 68 - 71 131
ภาพที่ 80 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 4 ห้องที่ 103 - 107 132
ภาพที่ 81 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 4 ห้องที่ 117 – 129 133
ภาพที่ 82 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 4 ห้องที่ 173 – 180 134
ภาพที่ 83 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 4 ห้องที่ 181 – 185 โน้ตแรก 135
ภาพที่ 84 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 4 ห้องที่ 193 – 199 136
ภาพที่ 85 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 4 ห้องที่ 223 – 227 137
ภาพที่ 86 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 4 ห้องที่ 236 - 241 138
ภาพที่ 87 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อนที่ 4 ห้องที่ 256 - 257 138
ภาพที่ 88 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อนที่ 4 ห้องที่ 315 – 331 139
ภาพที่ 89 การเปลี่ยนตำแหน่งนิ้วในระยะไกล 140
ภาพที่ 90 การเล่นทริปเปิลซสตอพ 141
ภาพที่ 91 วิธีการซ้อมโน้ตจากต่ำไปสูง และจากสูงไปต่ำ 141
ภาพที่ 92 การเล่นโน้ตตามการบันทึกจริง 142
ภาพที่ 93 แสดงโน้ตที่เป็นที่ถกเถียงในการเล่นของนักเชลโล 142
ภาพที่ 94 การซ้อมการเล่นสายคู่ 143
ภาพที่ 95 การซ้อมการเล่นโน้ตสายคู่ 143
ภาพที่ 96 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ 146

ภาพที่ 97 เบโธเฟ่น โซนาตาสำหรับเชลโล และเปียโน ในกุญแจเสียง A เมเจอร์ โอปุสที่ 69 บรรเลงเปียโนโดย Naoko Kato 146
ภาพที่ 98 เดอบุสซี โซนาตาสำหรับเชลโล และเปียโน ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ (1915) บรรเลงเปียโนโดย ศศิภา รัศมิทัต 147
ภาพที่ 99 ชอสตาโกวิช โซนาตาสำหรับเชลโล และเปียโน ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ โอปุสที่ 40 บรรเลงเปียโนโดย บัณจินดา เหล่าไทย 147

มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ

โซนาตา เป็นคำภาษาอิตาเลียน (Italian Sonare"to sound") หมายถึง ฟัง จัดเป็นบทเพลงที่มีความสำคัญ และมีบทบาทตลอดมา ตั้งแต่สมัยบาโรกจนถึงปัจจุบัน คล้ายคลึงกับลักษณะของคอนแชร์โต โซนาตามีอยู่สองลักษณะ คือ โซนาตาที่บรรเลงเป็นกลุ่มเครื่องดนตรีเล็กๆ ซึ่งเป็นโซนาตาแบบหนึ่งในสมัยบาโรก และโซนาตาที่บรรเลงโดยเครื่องดนตรีชนิดเดียว หรือสองชนิด แต่เน้นการแสดงออกของเครื่องดนตรีเพียงชนิดเดียว โดยมีเครื่องดนตรีอีกชนิดหนึ่งคลอให้บทเพลงสมบูรณ์ขึ้น ซึ่งอาจเรียกว่า โซโลโซนาตา ได้ โซนาตาในลักษณะนี้เป็นความหมายของโซนาตาที่ใช้กันตั้งแต่สมัยคลาสสิก จนถึงปัจจุบัน"[1]

โซนาตาเป็นบทเพลงที่มีมาตั้งแต่สมัยบาโรก ซึ่งมีลักษณะเฉพาะต่างไปจากสมัยคลาสสิก จึงเรียกว่า "บาโรกโซนาตา" โซนาตาในลักษณะนี้เป็นบทเพลงสำหรับวงดนตรีเล็ก ในลักษณะของแชมเบอร์มิวสิก โดยมีเครื่องดนตรีตั้งแต่หนึ่งชิ้นจนถึงหกหรือแปดชนิด ที่นิยมมากในสมัยนี้ คือ ทริโอโซนาตา เป็นบทเพลงสำหรับไวโอลินสองเครื่อง และเครื่องบรรเลงแนวเบส (Continuo) อีกสองชิ้น

โซนาตาในสมัยบาโรกมีสองลักษณะ คือ โซนาตาสำหรับวัด (Church Sonata) เป็นเพลงชั้นสูงเน้นรูปแบบการสอดประสานทำนอง (Contrapuntal texture) ประกอบด้วย 4 ท่อน (ช้า-เร็ว-ช้า-เร็ว) และโซนาตาคฤหัสถ์ (Chamber Sonata) เป็นเพลงบรรเลงตามบ้านมีลักษณะเป็นชุดเต้นรำในรูปแบบของ Binary form เช่น ประกอบด้วย Prelude – Allemande – Courante – Sarabande – Gigue (หรือ Gavotte)

ในสมัยคลาสสิก โซโลโซนาตาเริ่มเข้ามามีบทบาทมากกว่าบาโรกโซนาตา จึงเรียก โซโลโซนาตา อีกชื่อหนึ่งว่า "คลาสสิกโซนาตา" ลักษณะของโซนาตาในสมัยคลาสสิกตอนต้นยังมีลักษณะไม่แน่นอน อาจมีเพียงท่อนเดียว หรือสามท่อน (เร็ว – ช้า – เร็ว) รูปแบบพัฒนามาเรื่อยจนมีรูปแบบแน่นอน คือ มีลักษณะคล้ายซิมโฟนี คือมี 4 ท่อน หรือคล้ายคอนแชร์โต คือมี 3 ท่อน เครื่องดนตรีที่นิยมในการประพันธ์โซนาตา คือเปียโน และไวโฮลิน ไฮเดิน, โมซาร์ท และเบโธเฟน คือผู้ประพันธ์เพลงที่ให้ความสนใจกับการประพันธ์เพลงประเภทนี้ โซนาตาซึ่งเป็นรูปแบบที่สำคัญ ซึ่งต่อมาในสมัยโรแมนติกและในสมัยปัจจุบันยังใช้ลักษณะเช่นนี้อยู่ ประกอบด้วย 3 หรือ 4 ท่อน ซึ่งมีรูปแบบแต่ละท่อน ดังนี้

---

[1] ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2535)

ท่อน 1 มีอัตราความเร็วเร็ว (Allegro) บางครั้งมีบทนำที่ช้าใช้สังคีตลักษณ์โซนาตาอัลเลโกร ลักษณะซับซ้อนเร้าใจ

ท่อนที่ 2 อัตราความเร็วช้า (Andante, Largo หรือ Lento) รูปแบบที่นิยมได้แก่ Sonata – Allegro form, Ternary form, Binary form, Theme and Variation ลักษณะช้ามีแนวทำนองไพเราะเน้นการแสดงออกของอารมณ์

ท่อนที่ 3 มีอัตราความเร็วเร็วหรือค่อนข้างเร็ว (Allegro หรือ Allegretto) รูปแบบคือ มินูเอท หรือ สเคร์กโท (Expanded ternary form) ลักษณะเป็นจังหวะเต้นรำส่วนใหญ่จะเป็นอัตราจังหวะ 3/4

ท่อนที่ 4 มีอัตราความเร็วเร็ว (Allegro Presto) รูปแบบอาจจะเป็นโซนาตาอัลเลโกร หรือรอนโด ลักษณะเร็ว มีพลังในตอนจบ[2]

ในงานวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยได้เลือกบทเพลงที่มีสังคีตลักษณ์แบบ Sonata ใน 3 ยุคสมัย จาก 3 นักแต่งเพลงที่มีชื่อเสียงระดับโลก 3 สัญชาติต่างกัน ได้แก่

1. Sonata for cello and piano no.3 A Major op.69 by ludwig Van Beethoven

2. Sonata for cello and piano in D minor (1915) by Claude Debussy

3. Sonata for cello and piano in D minor op.40 by Dmitri Shostakovich

ทั้ง 3 บทเพลงนี้มีอัตลักษณ์เฉพาะตัวที่น่าศึกษาเป็นอย่างยิ่งอีกทั้งยังมีเรื่องราวภูมิหลังที่มีอิทธิพลต่อผู้แต่งจนทำให้เกิดแรงบันดาลใจที่จะถ่ายทอดเรื่องราวผ่านบทเพลงของตัวเอง

Professor Herre Jan Stegenga[3] (Herre Jan Stegenga) กล่าวว่าการตีความและการวิเคราะห์ว่าการวิเคราะห์ในเชิงสังคีตลักษณ์เพียงอย่างเดียว มิอาจทำให้การสื่อสารของผู้แต่งและศิลปินซึ่งเป็นผู้ถ่ายทอดมีความสมบูรณ์ได้ ดังนั้นจึงจำเป็นอย่างยิ่งต้องทราบถึงภูมิหลังและแรงบันดาลใจของผู้แต่งจึงจะเข้าใจวัตถุประสงค์ของผู้แต่งที่ต้องการสื่อสารทั้งทางตรง หรือแม้แต่ผู้แต่งอาจซ่อนไว้ ระหว่างช่วงเวลาที่แต่งบทเพลงนั้น

ผู้วิจัยจึงสนใจศึกษาโซนาตาสำหรับเชลโลและเปียโนทั้ง 3 บทนี้ ในแง่ของประวัติความเป็นมา ซึ่งประกอบด้วยเรื่องราวเบื้องหลังในเชิงลึก และวิเคราะห์บทเพลงด้านเทคนิคการประพันธ์และเทคนิคการบรรเลง ข้อมูลที่ได้จะนำมาใช้ฝึกซ้อมและตีความบทเพลงเพื่อให้เข้าถึงบทเพลงอย่างลึกซึ้ง สามารถบรรเลงและแสดงเดี่ยวได้อย่างมีคุณภาพที่ดี

---

[2] (ณัชชา พันธ์เจริญ 2542 : 72)

[3] Professor Here Jan Stegenga : Head of Strings Department Codarts University

1.2 วัตถุประสงค์

1) เพื่อศึกษาประวัติเชิงลึกของบทเพลงโซนาตาสำหรับเชลโลและเปียโน 3 บทจาก 3 ศตวรรษ

2) เพื่อวิเคราะห์แนวคิดการประพันธ์บทเพลงโซนาตาสำหรับเปียโนและเชลโล 3 บทจาก 3 ศตวรรษ

3) เพื่อวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงของบทเพลงโซนาตาสำหรับเชลโลและเปียโน 3 บทจาก 3 ศตวรรษ

1.3 ขอบเขตการแสดง

ผู้แสดงได้กำหนดขอบเขตบทเพลงที่ใช้ในการแสดงไว้จำนวน 3 บทเพลง ดังนี้

1) Sonata No.3 for cello and piano in A Major opus 69 ประพันธ์โดย Ludwig Van Beethoven ใช้เวลาบรรเลงประมาณ 26 นาที

2) Sonata for cello and piano in D minor ประพันธ์โดย Claude Debussy ใช้เวลาบรรเลงประมาณ 17 นาที

3) Sonata for cello and piano in D minor opus 40 ประพันธ์โดย Dmitri Shostakovich ใช้เวลาบรรเลงประมาณ 25.29 นาที

1.4 คำนิยามศัพท์

1) Accomp ย่อมาจาก Accompaniment หมายถึง การบรรเลงประกอบเครื่องดนตรีเดี่ยว หรือกลุ่มเครื่องดนตรี หรือประกอบการขับร้อง เครื่องดนตรีที่นิยมใช้ในการบรรเลงประกอบมากที่สุดคือเปียโน หรือเป็นแนวของเครื่องดนตรีอื่นๆที่บรรเลงประกอบแนวเดี่ยว

2) Exposition ตอนนำเสนอ ตอนแรกของเพลงที่มีการนำเสนอทำนองหลัก ตอนนำเสนอนี้อาจนำด้วยช่วงนำสั้นๆ

1) สังคีตลักษณ์โซนาตา โดยปกติตอนนำเสนอจะเป็นตอนที่มีการนำเสนอทำนองหลัก 2 ทำนอง ซึ่งจะถูกนำมาพัฒนาในตอนพัฒนา (Development) และจะกลับมาอย่างสมบูรณ์ในตอนย้อนความ (Recapitulation)

2) ในฟิวก์ หมายถึง ตอนแรกที่มีการนำเสนอทำนองเอกครบทุกแนวเสียง

3) Pick up หรือ Anacrusis หมายถึงอัตราจังหวะยก อัตราจังหวะเบาที่เกิดขึ้นตอนต้นของประโยคเพลง เป็นเศษอัตราจังหวะก่อนที่จะเริ่มห้องที่ 1

4) Recapitulation ตอนย้อนความ เป็นตอนสำคัญในเพลงที่อยู่ในสังคีตลักษณ์โซ-นาตา เป็นตอนที่นำทำนองหลักกลับมาเสนออีกครั้งในกุญแจเสียงเสียงโทนิก คำนี้อาจใช้ในสังคีตลักษณ์โซนาตินา และฟิวก์ด้วยในความหมายเดียวกัน

5) Sonata บทเพลงสำหรับเดี่ยวเครื่องดนตรี ประกอบด้วยหลายท่อน ในจังหวะและลีลาต่างๆกัน ถ้าเป็นการเดี่ยวเครื่องดนตรีที่ไม่ใช่เปียโนหรือกีตาร์ มักมีเปียโนบรรเลงประกอบ ถึงเป็นบทเพลงสำหรับเดี่ยวขนาดใหญ่ มีแบบแผนและโครงสร้างซับซ้อน มีมาตรฐานระดับสูง

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1) เป็นการเผยแพร่ผลงานของผู้ประพันธ์ทั้ง 3 ยุค ที่ถือได้ว่าเป็นบทเพลงที่มีความสำคัญในระดับสากล ที่นักเชลโลอาชีพทั่วโลกนิยมบรรเลง และยังเป็นบทเพลงที่อยู่ในหลักสูตรดนตรีสาขาการแสดงในระดับสูงที่นักเชลโลทุกคนเมื่อศึกษาในระดับสูงต้องเรียนทุกคน

2) สามารถปฏิบัติเทคนิคต่าง ๆ ของผู้ประพันธ์ทั้ง 3 ยุค และแก้ปัญหาทางเทคนิคต่าง ๆ ได้

3) การวิเคราะห์รูปแบบการประพันธ์ และรายละเอียดของบทเพลงสามารถทำให้บรรเลงอย่างมีประสิทธิภาพ และใกล้เคียงกับเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์มากที่สุด

4) นักเชลโล ครู และนักวิจัยดนตรี สามารถนำข้อมูลต่าง ๆ ในงานวิจัยนี้ไปใช้ให้เกิดประโยชน์ ทั้งในแง่ประวัติ ทฤษฎี และปฏิบัติ

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 2
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

2.1 บทประพันธ์สำหรับเดี่ยวเชลโลก่อนสมัยบาโรก

ตามหลักฐานบนภาพวาดต่าง ๆ ตั้งแต่ศตวรรษที่ 12 จนถึงปลายศตวรรษที่ 13 จะมีแต่รูปของไวโอลินปรากฏอยู่ร่วมกับวงดนตรี ส่วนเชลโลหรือที่เรียกอีกชื่อหนึ่งว่าเบสไวโอลิน (Bass Violin) ยังไม่ปรากฏจนกระทั่งศตวรรษที่ 15 เหตุผลของการใช้เครื่องดนตรีในสมัยนั้นมักสืบเนื่องจากอิทธิพลของเพลงร้อง ซึ่งเป็นดนตรีกระแสหลักในยุคนั้น ดังนั้นเสียงดนตรีในอุดมคติจึงได้รับโดยตรงจากเสียงของนักร้องและเพลงร้องในยุคนั้น ลักษณะของเพลงร้องในยุโรปตะวันตกในสมัยนั้นอยู่ภายใต้อิทธิพลของนักร้องเสียงสูงและขึ้นจมูก ซึ่งเป็นลักษณะใกล้เคียงกับเสียงร้องของชาวตะวันออกโดยทั่วไป

ความเปลี่ยนแปลงต่อมาในศตวรรษที่ 15 เกิดขึ้นในบทเพลงในรูปแบบของสำนักดนตรีเฟล[1] นำโดย Johannes Ockeghem ซึ่งเป็นนักร้องเสียงเบส ดังนั้นขอบเขตของเสียงร้องย่านความถี่ต่ำจึงถูกขยายลงไปจนถึง C ต่ำ (Low C) ในขณะเดียวกันเทคนิคการร้องก็มีการเปลี่ยนแปลงมาเป็นการร้องแบบเปิดคอ (Open Throat) เพื่อให้เสียงกว้างและกลมขึ้นเป็นแบบที่เรารู้จักกันดีในปัจจุบัน

เมื่อเสียงร้องของกลุ่มนักร้องชายเสียงต่ำเริ่มมีบทบาทมากขึ้นจึงได้มีการคิดประดิษฐ์เครื่องดนตรีเครื่องสายเสียงต่ำขึ้น และมีบทบาทมากขึ้นในสังคมของดนตรี แต่ในตอนนั้นเครื่องสายเสียงต่ำที่ถูกประดิษฐ์ขึ้น เรียกว่าเบสไวโอลิน ต่อมาจึงได้เรียกชื่อว่า Violone หรือ วิโอลาขนาดใหญ่ (A Large Viola) และคำว่าเชลโลในภาษาอิตาเลียนหมายความว่าเล็ก ซึ่งเมื่อรวมกันแล้วคือ วิโอลาที่มีขนาดโตขึ้นกว่าเดิม[2] (A Little Large Viola) และยังแสดงให้เห็นว่าคนในสมัยนั้นยังไม่แน่ใจว่าจะเรียกชื่อเครื่องดนตรีชิ้นใหม่นี้ว่าอะไร แม้ว่าจะอยู่ในตระกูลเดียวกับไวโอลินก็ตาม เพราะเครื่องดนตรีชิ้นใหม่นี้ เชลโลมีต้นทางของวิวัฒนาการคนละเส้นทางกับวิโอลาดากัมบา (Viola da Gamba) คือไม่มีแถบโลหะบอกระยะเสียง (Frets) ที่สะพานวางนิ้วมือซ้าย (Fingerboard) และรูปร่างที่แตกต่างกันโดยสิ้นเชิง

ในหลายบทบาทหน้าที่ของเชลโล ในช่วง 200 ปีแรกจะอยู่ในแนวประกอบที่ไม่โดดเด่นและจะอยู่ในแนวเบสของแต่ละเพลง และในศตวรรษที่ 15 ถึงศตวรรษที่ 17 เครื่องคนตรีตระกูลของ

---

[1]Flemish School เป็นรูปแบบของการเรียนการสอนศิลปะภาพวาด ปฏิมากรรม และดนตรี ในรูปแบบของชาวดัทช์ ประเทศเนเธอร์แลนด์ในศตวรรษที่ 15 จนถึงศตวรรษที่ 16 โดยเฉพาะดนตรีจะใช้ทำนองสอดประสานที่ซับซ้อนและช่วงเสียงที่กว้าง

[2] ("*Andrea Amati, Creamona, C*1570 *made for Charle IX king of France*," ; "*Andrea Amati, Cremona, C* 1570, *the 'king II re, Witten - Rawlings*',")

ไวโอลิน ได้รับการพิจารณาและได้รับการยอมรับว่ามีความเหมาะสมที่ใช้กับบทเพลงเพื่อศาสนาและศาสนพิธี

อย่างไรก็ตามในความเป็นจริงเครื่องดนตรีตระกูลไวโอลินนี้ก็ไม่ได้ถูกใช้ในดนตรีเพื่อศาสนาเพียงอย่างเดียว เพราะเครื่องดนตรีตระกูลไวโอลินยังใช้กับกิจกรรมดนตรีทุกแบบ[3] ในหนังสือ History of The Violoncello เปรียบเทียบเทคนิคการเล่นของไวโอลินที่มีวิวัฒนาการมาก่อนเชลโล ซึ่งอยู่ในตระกูลเดียวกันแต่เกิดที่หลังไว้หลายครั้งว่าเทคนิคการปฏิบัติของเชลโลนั้นล้าหลังที่สุด และไม่สามารถเปรียบเทียบกับไวโอลินได้เลย หรือแม้แต่วิโอลาดากัมบาในยุคนั้น

อย่างไรก็ตามมีหลักฐานที่ดูจะเป็นประเด็นตรงกันข้ามที่เกิดขึ้น ในเหตุการณ์ประวัติศาสตร์ของการเดี่ยวประชันระหว่างนักเชลโล Tonelli และนักไวโอลิน D' Ambreville ในต้นศตวรรษที่ 18 ที่มีความตื่นตาตื่นใจจนน่าพิศวงต่อผู้ชมทั้งหมดที่ปรมมือให้จนลืมหยุดในตอนจบเพลง ถ้าในยุคนั้นมีนักเชลโลที่มีความสามารถที่พิเศษเช่นนั้นก็เป็นเรื่องน่าประหลาดใจว่าทำไมจริงมีบทเพลงสำหรับเดี่ยวเชลโลน้อยมากจากช่วงเวลานั้น

Nona Pyron กล่าวไว้ในภาคผนวกของ William Pleeth's book, Cello(Menuhin Yehudi) ได้อธิบายข้อเท็จจริงที่น่าสนใจไว้ว่า สิ่งที่สวนทางกันระหว่างจำนวนเพลงของไวโอลินที่มีจำนวนมากในศตวรรษที่ 17 และบทเพลงของเชลโล ซึ่งแทบไม่มีเลยนั้นสามารถเข้าใจได้ด้วยเหตุผลง่าย ๆ 2 ข้อคือ ประการแรกบทเพลงที่มีลักษณะเฉพาะเจาะจงแต่งให้เชลโลนั้นเพิ่งจะเป็นจุดเริ่มต้นประการที่สอง บทเพลงที่ผู้ประพันธ์แต่งขึ้นในยุคนั้นจงใจแต่งให้ไวโอลินและก็ไม่มีแนวคิดที่จะเพิ่มย่านเสียงต่ำกว่านั้นเข้าไป นักเชลโลจึงอยู่ใต้อิทธิพลของไวโอลินมาโดยตลอดเหมือนเป็นนักไวโอลินที่เล่นไวโอลินตัวใหญ่ (Albeit Bass Violinists) เพราะต้องใช้การดัดแปลงเพลงของไวโอลินมาฝึกซ้อมกันเองโดยการเปลี่ยนกุญแจเสียง หรือลดช่วงคู่แปด (Octave) ไม่มีบทเพลงมากเหมือนเพลงร้อง และไม่มีความหลากหลายของช่วงเสียง

ดังที่อธิบายในข้างต้น เชลโลไม่มีบทเพลงที่แต่งขึ้นเพื่อแสดงเดี่ยวจนกระทั่งปลายศตวรรษที่ 17 จึงได้เริ่มมีการประพันธ์บทเพลงเดี่ยวสำหรับเชลโลถูกแต่งขึ้นและประเภทของบทเพลงที่พบมากที่สุดคือบทเพลงริแชร์คาร์ (Ricercare)[4] บทเพลงในยุคบาโรก

---

[3] (*History of the violoncello "the viola da gamba, Their Precursors and Collateral instruments, with Biographies of all the most Eminet players in every country. [Facsimile of the 1915 Edition] Edmund S J Van der Straeten inbunden. Engelska 2011*)

[4] Ricercare เป็นประเภทเพลงที่นิยมในศตวรรษที่ 16 และ 17 ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเพลงบรรเลงมักมีท่วงทำนองล้อเลียนกันในลักษณะทำนองเดียวหรือหลายทำนองก็ได้ : ย่อจาก The Edition of Encyclopaedia Britannica

ริแชร์คาร์เป็นบทเพลงสั้น ๆ สำหรับเครื่องดนตรีที่หลากหลายและนำมาใช้ในงานดนตรีต่าง ๆ แล้วแต่สถาณการณ์ เช่น ใช้สำหรับการแสดงดนตรีทั่วไป ประการแรกและประการที่สองใช้เป็นบทเพลงประกอบศาสนพิธี ซึ่งจะบรรเลงขึ้นระหว่างพิธีอาจบรรเลงร่วมหรือบรรเลงสลับกับวงร้องประสานเสียงก็ได้ เช่น บรรเลงขึ้นหลังคาถาออฟเฟอร์ตอรี (Offertory) หรือบรรเลงหลังจากพระอ่านพระคัมภีร์ เพลงสวดซาล์ม (Psalm)[5] ซึ่งเครื่องดนตรี เช่น ออร์แกน (Organ) จะบรรเลงด้วยทำนองที่อิสระโดยจะใช้บทเพลงจากศาสนพิธี หรือบทเพลงธรรมดาทั่วไปก็ได้ บรรเลงเป็นลักษณะโหมโรงหรือบรรเลงแบบด้นสด (Improvise) และบางครั้งริแชร์คาร์ จะบรรเลงด้วยหลายเครื่องดนตรี โดยจะบรรเลงแบบส่งทำนองต่อกัน ให้แต่ละเครื่องดนตรี โดยมักจะเป็นทำนองง่าย ๆ ไม่ซับซ้อน และมีลักษณะเป็นทำนองสอดประสาน (Counterpoint) โดยจะไม่มีพัฒนาการที่ซับซ้อนและไม่มีสังคีตลักษณ์ที่ตายตัว ใช้ทำนองง่าย ๆ อยู่ในกุญแจเสียง (Key) เดียว

บทเพลงสำหรับเดี่ยวเชลโล ช่วงแรกในศตวรรษนี้เป็นของผู้ประพันธ์เพลงที่มีความโดดเด่น 3 คน คนแรกได้แก่ Giovani Battista Degli Antonii กับผลงาน Ricercare Sopra II Violoncello; Clavicembalo คนที่สอง Dominico Gabrielli กับผลงาน Seven Ricercare For Violoncello E Basso Continuo และคนที่สาม Dominico Galli ผู้ซึ่งอุทิศผลงาน Trattenimento Musicale Sopra II Violoncello A' Solo

ผลงานของ Giovani Antonii ชิ้นแรกตีพิมพ์ใน ปี 1687 ซึ่งประกอบด้วย 12 Unaccompanied Violoncello or Clavicembalo ตัวบทเพลงในสกอร์ (Score) บ่งชี้อยู่แล้วว่าสามารถบรรเลงด้วยฮาร์ปซิคอร์ดได้ โดยจะมีสัญญลักษณ์ตัวเลขอยู่ที่ตัวโน้ตแนวเบสตัวเลข (Figured Bass) เพื่อให้นักดนตรีบรรเลงแบบด้นสด ๆ (Improvise) เหนือโน้ตแนวเบสตัวเลข เหล่านั้นว่าเป็นคอร์ด (Chord) ใดบ้างสำหรับ 7 บทจาก 12 บทนี้ และในหลาย ๆ เพลงของ ริแชร์คาร์จะแต่งให้เล่นในแบบต่อเนื่องไปเรื่อย ๆ โดยไม่เปลี่ยนลักษณะโน้ต เช่น บรรเลงเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นไปตลอดเพลงไม่มีการเปลี่ยนลักษณะโน้ตเรียกว่า Perpetual Motion Style ซึ่งสามารถพิสูจน์ได้ว่าเหมือนแต่งขึ้นเพื่อให้ใช้เป็นแบบฝึกหัดของมือซ้าย และมีบางเพลงที่เน้นใช้บรรเลงเหมือนเพลงร้องจึงมักใช้ส่วนนี้ออกแสดงเดี่ยว

---

[5]Psalm เพลงสวดประเภทหนึ่ง ใช้ร้องในศาสนพิธีของศาสนาคริสต์ มีประวัติพัฒนาการตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 4 โดยประมาณ วิธีร้องเพลงสวดซาล์มและวิธีปฏิบัติในโบสถ์ของแต่ละนิกายในแต่ละประเทศไม่เหมือนกัน ที่มา : ณัชชา พันธุ์เจริญ, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, พิมพ์ครั้งที่ 3 (กรุงเทพ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต, 2552), 301.

ผลงานที่มีคุณภาพที่น่าสนใจอีกชิ้นหนึ่ง แต่งขึ้นเพื่อเชลโล 6 สายซึ่งเทียบเสียงแบบเดียวกับวิโอล (Viol) ในสมัยเดียวกัน แต่บางครั้งจะมีการทดสายต่ำสุดให้สอดคล้องกับกุญแจเสียงที่บรรเลง โดยรูปแบบจะเป็น C G C E A D

กาบริเอลี นั้นได้รับการยอมรับว่าเป็นผู้ประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเชลโลคนแรกแต่ผลงานของเขาที่เป็นที่รู้จักก็ตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1689 หลังการตีพิมพ์ผลงานของ Antonii 2 ปี สองชิ้นงานในเจ็ดชิ้นของกาบริเอลีคือ Continuo Sonatas No.1 in G MAJOR ซึ่งอยู่ในชุด 7 Ricercare และผลงานอีกชิ้นในกุญแจเสียง A เมเจอร์ มีบางทฤษฎีอ้างเป็นผลงานที่แต่งในช่วงปี ค.ศ. 1687 และไม่ได้อยู่ในชุด 7 Ricercare ซึ่งถือเป็นงานชิ้นแรกแต่ทฤษฎีนี้ยังไม่ชัดเจน

7 Ricercare เป็นผลงานที่กาบริเอลีตั้งใจแต่งให้เป็นบทเพลงเดี่ยวของเชลโลต่อสาธารณะอย่างแท้จริง และยังคงมีผู้บรรเลงสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน บทเพลงเต็มไปด้วยท่วงทำนองและสีสันหลากหลาย อีกทั้งการใช้รูปแบบของจังหวะต่าง ๆ มีการแต่งให้เชลโลกดนิ้วควบสองสาย (Double Stop) และกดนิ้วควบสามสาย (Triple Stop) ยิ่งทำให้บทเพลงมีคุณลักษณะที่เด่นชัดมากขึ้น และน่าสนใจยิ่งขึ้นอีก

ผลงานชิ้นสุดท้ายที่จะกล่าวถึงคือ Trattenimento Musicale Sopra Il Violoncello A' Solo แต่งโดย Dominico Galli ต้นฉบับลงบันทึกไว้ว่าเป็นปี ค.ศ. 1692 รวมถึง 12 Unaccompanied Sonatas ซึ่งผลงานกลุ่มนี้ถือได้ว่าเป็นต้นทางของโซนาตาที่แตกต่างกัน ต่อมาจนถึงศตวรรษที่ 20 แต่ในผลงานของกลุ่มนี้ เชลโลจะต้องเปลี่ยนวิธีเทียบสายให้กลายเป็นคู่สี่เพอร์เฟกต์ ซึ่งโดยปรกติจะเทียบเป็นคู่ห้าเพอร์เฟกต์ ในผลงานกลุ่มนี้จะเทียบสายเป็นบีแฟล็ต เอฟ ซี และจี โดยนับจากเสียงสูงลงเสียงต่ำ แต่ในประวัติศาสตร์ก็มิได้มีการยืนยันอย่างชัดเจน

2.2 บทประพันธ์สำหรับเดี่ยวเชลโลในสมัยบาโรก

ในยุคบาโรก บทเพลงที่แต่งสำหรับเครื่องดนตรีเดี่ยวมีสังคีตลักษณ์ที่ชัดเจนเป็นรูปแบบขึ้น โดยมีพัฒนาการมาจากบทเพลงบรรเลงสำหรับการเต้นรำ ที่นำบทเพลงเต้นรำต่าง ๆ มาเรียงต่อกันเป็นชุดโดยเริ่มจากบทเพลงบรรเลงเปิดวงดนตรี เพื่อประกาศให้ทราบว่า บทเพลงชุดสวีท (Suite) สำหรับการเต้นรำกำลังจะเริ่มต้นขึ้น บทเพลงบรรเลงเพื่อเป็นสัญลักษณ์ให้ทราบว่าการเต้นรำกำลังจะเริ่มขึ้นนี้เรียกว่า บทโหมโรง[6]

1. Prelude มักจะเริ่มจากช้าและต่อด้วยเร็ว
2. Allemande จังหวะปานกลางไม่ช้าไม่เร็ว
3. Courante เร็ว
4. Sarabande ช้า

---

[6] คำว่า Prelude (อ่านว่า เพร-ลูด)

5. Minuette ท่อนที่ 5 นี้ผู้ประพันธ์มักเปิดทางให้เป็นอิสระที่จะนำเพลงเต้นรำที่แปลกออกไปมาใช้ได้ โดยทั่วไปมักใช้ Minuette ซึ่งถูกแบ่งเป็น 2 ตอน โดย Minuette ที่ 1 เป็นกุญแจเสียงเมเจอร์ (Major Key) และ Minuett ที่ 2 เป็นกุญแจเสียงไมเนอร์ (minor Key) หรืออาจสลับกันก็ได้คือ 1 หรือ 2 ส่วนจะเป็นเมเจอร์ หรือไมเนอร์ก่อนไม่ถือว่าผิดสังคีตลักษณ์ นอกจาก Minuette ผู้แต่งยังสามารถใช้จังหวะลีลาอื่น ๆ ได้อีกเช่น Bouree, และ Gavotte แต่จะยึดสังคีตลักษณ์เดียวกับ Minuett คือต้องแบ่งเป็น 2 ตอนเสมอ

6. Gigue ท่อนสุดท้ายที่จังหวะจะเร็วที่สุด

ต่อมาสังคีตลักษณ์นี้ได้ใช้ในบทเพลงสำหรับบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี และบรรเลงเพื่อการฟังเป็น Concert Piece อย่างเดียว ตัวอย่างเช่น Suite in B ไมเนอร์ สำหรับเดี่ยวฟลูต (Flute) และวงเครื่องสายกับฮาร์ปซิคอร์ดของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach) ในบทเพลงชุดสวีทนี้เป็นการแต่งขึ้นเพื่อการฟังแต่ก็มีเครื่องดนตรีเดี่ยวนำคือ ฟลูต และบาคยังได้ใช้สังคีตลักษณ์แต่งเพลงเดี่ยวให้แก่เชลโล ที่ภายหลังมีชื่อเสียงอย่างมากนั้นคือ Six Suite for Solo Cello Unaccompanied โดยบาคยังเคร่งครัดกับสังคีตลักษณ์แบบเพลงชุดสวีทสำหรับเพลงเต้นรำ โดยทั้ง 6 บท แบ่งเป็นบทละ 6 ท่อนเช่นเดียวกันทั้ง 6 เพลงชุดสวีท มีข้อสังเกตที่น่าสนใจคือบาคได้แต่งบทเพลงเดี่ยวสำหรับไวโอลิน (Violin) ในลักษณะเดียวกับเชลโล แต่บาคใช้บทเพลงเป็นเพลงชุดปาร์ติตา (Partita) แทนที่จะใช้เพลงชุดสวีทเหมือนกับบทเพลงชุดเชลโลสวีท (Cello Suite)

อย่างไรก็ตาม นักแต่งเพลงในยุคบาโรก หลายคนที่ได้แต่งบทเพลงสำหรับเดี่ยวเครื่องดนตรีต่าง ๆ มากขึ้น ในงานวิจัยฉบับนี้จะขอเน้นที่เชลโลเท่านั้น การแต่งบทเพลงเดี่ยวสำหรับ เชลโลในยุคบาโรก เริ่มมีสังคีตลักษณ์ที่ชัดเจน ในรูปแบบของโซนาตาและคอนแชร์โต โดยโซนาตานั้นจะมีฮาร์ปซิคอร์ดหรือเปียโนเป็นแนวประกอบ (Accompaniment) ส่วนคอนแชร์โตเป็นการเดี่ยวเชลโลกับวงเครื่องสายและฮาร์ปซิคอร์ด ส่วนด้านสังคีตลักษณ์จะตัดท่อนต่าง ๆ ให้สั้นลงโดยบทเพลงประเภทโซนาตาจะเหลือสี่ท่อนแทนที่จะเป็นหกท่อนเหมือนบทเพลงชุดสวีทและทั้งสี่ท่อนจะประกอบด้วย

ท่อนที่ 1 ช้า Adagio หรือ Largo

ท่อนที่ 2 เร็ว Allemande หรือ Allegro

ท่อนที่ 3 ช้า Sarabande หรือ Adagio

ท่อนที่ 4 เร็ว Gigue หรือ Allegro

สังเกตได้ชัดเจนว่าสังคีตลักษณ์ในสังคีตลักษณ์โซนาตานั้นยังมีการอิงท่อนเพลงเต้นรำจากสังคีตลักษณ์แบบเพลงชุดสวีทอยู่ แต่ถ้าเป็นสังคีตลักษณ์แบบคอนแชร์โต ท่อนของเพลงจะมีเพียง 3 ท่อนเท่านั้นคือ

ท่อนที่ 1 เร็ว Allegro

ท่อนที่ 2 ช้า Adagio หรือ Largo

ท่อนที่ 3 เร็ว Allegro

ข้อแตกต่างที่สังเกตเห็นได้ชัดเจนคือ สังคีตลักษณ์แบบคอนแชร์โต ท่อนเพลงไม่มีการอ้างอิงกับเพลงเต้นรำแบบในเพลงชุดสวีทความเร็วช้าหรือเล็กใหญ่ของท่อนเท่านั้น และแต่ละท่อนจะมีความยาวมากกว่าท่อนในโซนาตา และเริ่มมีโครงสร้างของสังคีตลักษณ์ที่ละเอียดซับซ้อนขึ้น ตัวอย่างเช่นสังคีตลักษณ์ของโซนาตาสมัยบาโรก ทั้งสี่ท่อนจะมีลักษณะเป็นสังคีตลักษณ์สองตอน (Binary Form) แต่ในคอนแชร์โตท่อนที่หนึ่งจะมีลักษณะแบบ Prelude and Allegro หรือแบบสังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary Form) ท่อนที่สองเป็นท่อนช้า นักแต่งเพลงบางคนอาจยังใช้ สังคีตลักษณ์สองตอนแบบเดิม และในท่อนที่สามซึ่งเป็นท่อนเร็วก็จะใช้สังคีตลักษณ์แบบสามตอนชั้นเดียวกัน ทั้งนี้เพื่อที่นักประพันธ์เพลงจะได้เพิ่มเนื้อหาการประพันธ์หรือประพันธ์เพื่อแสดงเทคนิคของเครื่องดนตรีที่แสดงความสามารถระดับสูงของผู้เล่น

ผู้ประพันธ์เพลงในยุคบาโรกที่ประพันธ์ผลงานเดี่ยวสำหรับเชลโลมีหลายคนที่ผู้วิจัยจะนับคนที่อยู่หลัง Dominico Gabrielli เป็นต้นมาเท่านั้น

1. Antonio Vivaldi (1678-1741) ผลงานที่มีชื่อเสียงที่นักเชลโลทั่วโลกยังใช้เป็นบทเรียนและใช้แสดงเป็น Concert Piece คือ Six Sonatas for Cello And Basso Continuo or Piano

2. Johann Sebastian Bach (1685-1750) ผลงานที่มีชื่อเสียงที่สุดและเป็นผลงานที่นักเชลโลทุกคนต้องเรียนและถือว่าสำคัญที่สุดคือ Six Cello Suites for Unaccompanied Cello ซึ่งตั้งแต่สมัยที่บาคประพันธ์บทเพลงชุดสวีทชุดนี้ ได้ใช้เป็นแบบฝึกหัดของเชลโลเท่านั้นต่อมา Pablo Casals นักเชลโลชาวสเปนผู้มีชื่อเสียงในต้นปีค.ศ. 1980 ได้ทำการฝึกซ้อมและศึกษา บทเพลงชุดสวีททั้งหกชุดนี้โดยละเอียดเป็นเวลานานถึง 10 ปี จึงได้นำงานชิ้นสำคัญที่ถูกมองข้ามนี้ออกแสดงในฐานะ Concert Piece และเป็นนักเชลโลคนแรกของโลกที่ได้นำมาบันทึกเสียงระหว่างปีค.ศ. 1936 และ ค.ศ. 1939 ที่กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ และที่กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศสตามลำดับ โดยบริษัท EMI เป็นผู้บันทึก บาคยังประพันธ์โซนาตาและคอนแชร์โตไว้อีก แต่ต้นฉบับนั้นคือการแต่งให้วิโอลาดากัมบาไม่ใช่เชลโล

3. Arcangelo Corelli (1653-1713) นักประพันธ์เพลงชาวอิตาเลียนได้ประพันธ์ Sonata for Cello and Piano in D minor

4. Benedetto Marcello (1686-1739) นักประพันธ์พลงชาวอิตาเลียนได้ประพันธ์ Six Cello Sonatas Op. 1 for Cello and Continuo or Piano

Sonata No. 1 in F Major

Sonata No. 2 in E minor

Sonata No. 3 in A minor

Sonata No. 4 in G minor

Sonata No. 5 in C Major

Sonata No. 6 in G Major

2.3 บทประพันธ์สำหรับเดี่ยวเชลโลสมัยคลาสสิก

ในยุคคลาสสิกเครื่องดนตรีต่างได้รับการพัฒนาให้มีศักยภาพสูงขึ้น ซึ่งสอดคล้องกับความสามารถและมาตรฐานของนักเชลโลที่สูงมากขึ้นเช่นเดียวกัน จึงมีนักประพันธ์เพลงประพันธ์บทเพลงสำหรับเชลโลมากขึ้น และมุมมองของนักประพันธ์เพลงได้มองเชลโลเป็นเครื่องดนตรีสำหรับแสดงเดี่ยวอย่างจริงจัง อีกทั้งรูปแบบสังคตีลักษณ์นั้นได้มีการพัฒนามาถึงสังคีตลักษณ์โซนาตา (sonata form) ซึ่งคือเป็นสังคีตลักษณ์ชั้นสูงที่สมบูรณ์แบบ จึงทำให้เนื้อหาของบทเพลงมีความไพเราะและน่าสนใจมากขึ้นกว่าในยุคบาโรก บทประพันธ์สำหรับเดี่ยวเชลโลที่สำคัญในยุคคลาสสิกมีหลายชิ้นจากนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงหลายคน ชิ้นที่สำคัญที่จะกล่าว ดังนี้

1. Luigi Boccherini (1743-1805) ชาวอิตาเลียนและเป็นนักเชลโล จึงมีบทเพลงสำหรับเชลโลหลายชิ้นทั้งเดี่ยวและดนตรีเชมเบอร์ (chamber music) เช่น

1) Cello Concerto No. 9 in B-flat Major G. 482 For Cello and Strings

2) Cello Concerto in G Major G. 480 for Cello and Strings

3) Cello Concerto in D Major G. 479 for Cello and strings

4) 19 Cello Sonatas ที่นักเชลโลนิยมแสดงที่สุดคือ C Major

5) Chamber Music ซึ่งได้แต่งควินเท็ต (quintet) ที่ใช้เชลโลสองตัวไว้ถึง 113 ชิ้น ซึ่งควินเท็ตที่มีชื่อเสียงคือ Quintet in C Major G. 310 ในท่อน Rondo

ผลงานทุกชิ้นที่เป็นบทเพลงเดี่ยวสำหรับเชลโล บอคเคอรินีจะเป็นผู้บรรเลงเองทั้งหมด เพราะตัวของบอคเคอรินีนั้น เป็นนักเชลโลที่มีความสามารถสูงมากในมาตรฐานที่เรียกว่ายอดนักดนตรี (Virtuoso) กระทั่งปัจจุบันบทเพลงบางบทเพลงยังคงมีเทคนิคที่ยากเป็นอย่างมาก แม้นักเชลโลในปัจจุบันที่มีวิวัฒนาการทางด้านเทคนิคการเล่นก้าวหน้ากว่าเมื่อ 400 ปีที่แล้วยังยอมรับว่ายากมาก

2. Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) บุตรคนที่ 5 ของ Johann Sebastian Bach ผู้ได้รับการขนานนามว่า “Berlin Bach” ซึ่งเป็นนักประพันธ์เพลงเหมือนบาคผู้เป็นพ่อ และได้แต่งเชลโลคอนแชร์โตไว้ 3 บทด้วยกัน

1) Concerto For Cello, Strings & Continuo No. 1 in A minor, H. 432, Wg.170

2) Concerto For Cello, Strings & Continuo No. 2 in Bb Major, H. 432, Wg. 171

3) Concerto For Cello, Strings & Continuo No. 3 in A Major, H. 439, Wg. 172

3. Johann Christian Bach (1735-1782) บุตรชายอีกผู้หนึ่งของ Johann Sebastian Bach ผู้ได้รับการขนานนามว่า “London Bach” เป็นนักประพันธ์เพลงอีกคนหนึ่งในยุคคลาสสิก ที่ได้ประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเชลโล ผลงานที่มีชื่อเสียงและนักเชลโลนิยมนำออกแสดงคือ Cello Concerto in C minor W.C.77 เป็นผลงานที่มีชื่อเสียงที่สุด นิยมเล่นทั้งนักเชลโลและนักวิโอลา ท่อนช้าคือท่อนที่มีชื่อเสียงที่สุด

4. Franz Joseph Haydn (1732-1809) นักประพันธ์เพลงชาวออสเตรียผู้ได้รับการยกย่องให้เป็น บิดาแห่งซิมโฟนีและสตริงควอเต็ต ผู้เป็นนักประพันธ์เพลงประจำราชสำนัก เอสเตอฮาซี ผู้ซึ่งประพันธ์เพลงซิมโฟนีไว้ถึง 104 บท และสตริงควอเต็ตอีก 68 บท และผลงานอื่น ๆ อีกมากมาย ได้ประพันธ์เพลงสำหรับเชลโลไว้เช่นเดียวกันโดยมีผลงานที่มีชื่อเสียงคือ

1) Cello Concerto No. 1 C Major, Hob. Vllb: 1 for Cello And Orchestra

2) Cello Concerto No. 2 D Major, Hob. Vllb: 2 for Cello And Orchestra

5. Franz Schubert (1797-1828) นักประพันธ์เพลงชาวออสเตรียที่มีความละเอียดอ่อนในการประพันธ์ท่วงทำนองที่ไพเราะ และการใช้หลักการประสานเสียงที่นุ่มนวลลึกซึ้งมีผลงานประพันธ์เพลงมากมายในช่วงชีวิตสั้น ๆ ของเขา และยังได้ประพันธ์บทโซนาตาสำหรับเดี่ยวเชลโลไว้ 1 บท ได้แก่ Arpeggione Sonata in A minor for Cello And Piano D. 821 โซนาตาบทนี้เดิมประพันธ์ให้แก่เครื่องดนตรีที่มีชื่อว่า “Arpeggione” ซึ่งเป็นเชลโลขนาดเล็กที่เป็น 5 สาย คือมีสาย E ที่เพิ่มขึ้นสูงกว่าสาย A ซึ่งเป็นสายที่ 1 ของเชลโล คู่ห้าเพอร์เฟกต์ แต่ในปัจจุบันบทเพลงนี้บรรเลงด้วยเชลโลปกติซึ่งมี 4 สายคือ A D G C และยังมีบทเพลงประเภทดนตรีเชมเบอร์ที่เขาได้ให้ความสำคัญกับเชลโลเป็นพิเศษคือ String Quintet in C Major For 2 Cellos D. 956 Op. posth 163

6. Ludwig Van Beethoven (1770-1827) นักประพันธ์เพลงชาวเยอรมันที่เป็น 1 ใน 3 ของ B นักประพันธ์เพลงที่มีอิทธิพลต่อสังคมดนตรีมากที่สุด คือ Johann Sebastian Bach Ludwig Van Beethoven และ Johannes Brahms เบโธเฟนเป็นนักประพันธ์เพลงในยุคคลาสสิกที่เป็นผู้นำนักประพันธ์เพลงในยุคต่อมาเข้าสู่ยุคโรแมนติกไม่ว่าจะเป็นด้านการริเริ่มสังคีตลักษณ์ใหม่ ๆ การใช้หลักการประสานเสียงที่ออกจากกรอบในยุคเดียวกันกับเขาและการนำท่อนที่มีชื่อว่า Scherzo ที่แปลว่าตลกล้อเล่น มาแทน Minuette and Trio ในท่อนที่ 3 ของ ซิมโฟนีและผลงานอีกหลายชิ้น การนำวงขับร้องประสานเสียงมาขับร้องในซิมโฟนีหรือแม้แต่การประพันธ์เพลงประเภทคอนแชร์โต

สำหรับหลายเครื่องดนตรีกับวงออร์เคสตรา และการเป็นผู้ริเริ่มใช้ดนตรีเป็นบทพรรณนาให้เห็นภาพเป็นรูปธรรมคือการใช้ดนตรีพรรณนา (Program music) ซึ่งเบโธเฟนใช้อย่างตั้งใจใน Symphony No. 6 in F Major มีชื่อว่า “Pastoral” ซึ่งเป็นบทพรรณนาธรรมชาติ และเบโธเฟนก็ยังได้ประพันธ์บทเพลงสำหรับเดี่ยวเชลโลและเปียโนไว้ด้วยเช่นกัน โดยมีผลงานดังต่อไปนี้

1) Sonata for Cello and Piano No.1 in F Major Op. 5

2) Sonata for Cello and Piano No.2 in G minor Op. 5

3) Sonata for Cello and Piano No.3 in A Major Op. 69

4) Sonata for Cello and Piano No.4 in C Major Op. 102

5) Sonata for Cello and Piano No.5 in D Major Op. 102

บทเพลงประเภท การแปรทำนอง อีก 3 ชิ้นงาน

1) 7 Variations on “Bei Mannern, Welche Liebe Fuhlen” From Magic Flute by Mozart

2) 12 Variations on “Ein Madchen Oder Weibchen” From Magic Flute by Mozart

3) 12 Variations on “See The Conqu’Ring Hero Comes” From Judas Maccabaeus by Handel

ทั้ง 3 ชิ้นงานนี้มีสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร (Theme and variations) สำหรับเชลโลและเปียโน

นอกจากผลงานเหล่านี้แล้ว เบโธเฟนยังได้ประพันธ์คอนแชร์โตสำหรับ 3 เครื่องดนตรีกับวงออร์เคสตรา โดยให้เครื่องดนตรีทั้ง 3 ชิ้น มีบทบาทและความสำคัญเท่าเทียมกัน ผลงานชิ้นนี้คือ Concerto for Violin, Cello Piano and Orchestra Op. 56

2.4 บทประพันธ์สำหรับเดี่ยวเชลโลในสมัยโรแมนติก

เป็นช่วงเวลาที่เชลโลได้รับการยอมรับในฐานะเครื่องดนตรีเดี่ยวที่มีศักยภาพสูงอยู่ในอันดับต้นๆ เทียบเท่าเปียโนและไวโอลิน ในสมัยนี้จึงมีนักแต่งเพลงหลายคนที่ได้แต่งเพลงให้แก่เชลโลอย่างจริงจัง อีกทั้งรูปแบบของสังคีตลักษณ์ได้ถูกพัฒนาและขยายขอบเขตออกไปอีกหลายรูปแบบ จึงมีการแต่งบทเพลงต่างขึ้นอีกหลายประเภท มากว่าในยุคบาโรก และยุคคลาสสิก ผู้วิจัยเริ่มจากลุ่มนักประพันธ์เพลงที่เป็นนักเชลโลก่อน ซึ่งจะมีนักแต่งเพลงที่สำคัญหลายคนที่มีอิทธิพลต่อการพัฒนาการทางด้านเทคนิคการเล่นของเครื่องดนตรี และทั้งด้านสุนทรียศาสตร์ของดนตรี และนักประพันธ์เพลงที่เป็นนักเชลโลกลุ่มนี้ยังสร้างแรงบันดาลใจให้แก่นักแต่งเพลงที่ไม่ใช่นักเชลโลได้แต่งบทเพลงที่สำคัญและมีชื่อเสียงให้แก่เชลโลต่อมาอีกด้วย

1) Carlo Alfredo Piatti (1822-1901) นักแต่งเพลงและนักเชลโลชาวอิตาเลียนที่ได้แต่งเพลงให้เชลโลไว้เป็นจำนวนมาก ผลงานของเขา ประกอบไปด้วยบทเพลงสั้นๆ สำหรับเชลโลและเปียโน มากกว่า 20 ชิ้นและผลงานที่สร้างชื่อเสียงให้แก่เขาดังตัวอย่าง เช่น

12 Caprices for Solo Cello Op. 5 งานชิ้นนี้มีความสำคัญที่สุดในงานของ Piatti ทั้งหมดเนื่องจากใช้แสดงเป็น Concert Piece และยังใช้เป็นแบบเรียนในสถาบันดนตรีระดับสูงอีกด้วย

Three sonatas for cello and Piano op.28-30

Cello concerto No.1 in B flat op.24 for cello and Orchestra

Cello concerto No.2 in D minor op.26 for cello and Orchestra

Serenata- Andantino in D Major for 2 cello and Orchestra op.15

Concertino for cello and Orchestra op.18

Cello sonata No.4 in G Major op.31 for cello and Piano

Cello sonata No.5 in A minor op.32 for cello and Piano

Cello sonata No.6 in E minor op.33 for cello and Piano

และผลงานอื่น ๆ อีกมากมาย

2) Goerg Goltermann (1824-1898) นักเชลโลและนักแต่งเพลงชาวเยอรมันผู้แต่งบทเพลงสำหรับเชลโล เป็นจำนวนมาก มีผลงานที่สามารถยกเป็นตัวอย่างได้ดังนี้ Goltermann แต่ง cello concerto ไว้ถึง 8 บทด้วยกัน แต่บทที่มีชื่อเสียงของเขาคือ

Concerto No.3 in B minor op.57 for cello and Piano

Concerto No.4 in G Major op.65 for cello and Piano

Concerto No.5 in D minor op.67 for cello and Piano

ผลงานประเภท Sonatina และ Sonatine มี

Sonatina No.1 A Major op.36 for cello and Piano

Sonatina in F Major op.144 for cello

3) Julius klengel (1859-1933) นักเชลโลและนักแต่งเพลงชาวเยอรมันผู้เป็นครูของนักเชลโลที่มีชื่อเสียงหลายคน เช่น Emanuel Feuerman และ Gregor Piatigorsky เป็นต้น Klengel เป็นทั้งนักแสดงเดี่ยวและครูที่มีชื่อเสียงสอนที่สถาบันดนตรีระดับสูงที่เมืองไลพ์ซิกประเทศเยอรมัน มีผลงานการแต่งเพลงสำหรับ cello เป็นจำนวนมาก เช่น

Cello concerto No.1 in A minor op.4 for cello and piano

Cello concerto No.2 in D minor op.20 for cello and piano

Cello concerto No.3 in A minor op.31 for cello and piano

Cello concerto No.4 in B minor op.37 for cello and piano

Concerto for 2 cello op.45 in E minor for cello and piano or orchestra

Cello concertino no.1 in C Major op.7 for cello and piano

Cello concertino No.2 in G Major op.41 for cello and piano

Cello concertino No.3 in A minor op.46 for cello and piano

นอกจากนี้ Klengel ยังมีผลงานสำหรับเชลโล ในแบบอื่น ๆ อีกมากมายและที่มีความโดดเด่นที่สุดคือบทเพลงสำหรับเชลโล 12 คัน ชื่อว่า Hymnus op.57

4) David popper (184-1913) นักเชลโล และนักแต่งเพลงชาวโบฮีเมียน Popper นั้นได้รับการยอมรับจากนักเชลโล ในยุคเดียวกันว่าเขาคือผู้ที่มีฝีมือและมาตรฐานสูงที่สุด บทเพลงที่เขาแต่งแม้ส่วนใหญ่จะเป็นบทเพลงสั้น ๆ แต่ก็เป็นบทเพลงที่เต็มไปด้วยเทคนิคชั้นสูง ในงานบางชิ้นนั้นยากจนไม่มีนักเชลโล คนไหนในยุคนั้นเล่นได้นอกจากตัวของ Popper เอง

อย่างไรก็ตามเมื่อเทคนิคของนักเชลโล มีพัฒนาล้ำหน้าขึ้นนักเชลโลในสมัยต่อมาจึงมีความสามารถเล่นบทเพลงของ Popper และนิยมที่จะใช้บทเพลงของเขาอยู่ในการแสดงเดี่ยว Recital เพื่อแสดงออกถึงเทคนิคขั้นสูงของนักเชลโล หรือใช้เป็นบทเพลงที่เล่นแถมหลังจากจบการแสดง (Encore) บทเพลงที่มีชื่อเสียงและนักเชลโล ทั่วไปชอบเล่นมีดังนี้

Tarantella for cello and piano op.33

Dance of the Elves for cello and piano

Spinning song for cello and piano Op. 55

Gavotte No.2 in D Major op.67 for cello and piano

นอกจากนั้น Popper ยังได้แต่ง Concert for cello and Orchestra ไว้ 4 บทด้วยกันคือ

Concerto No.1 in D minor op.8 for cello and Orchestra

Concerto No.2 in E minor op.24 for cello and Orchestra

Concerto No.3 in G Major op.59 for cello and Orchestra

Concerto No.4 in B minor op.72 for cello and Orchestra

และผลงานอื่น ๆ อีกหลายชิ้น บทเพลงที่นักเชลโล นิยมนำมาแสดงเป็น Concert piece อีกชิ้นหนึ่งที่มีความโดดเด่นเป็นพิเศษคือ Requiem for 3 cello and Orchestra or piano op.66 และยังปรากฏว่าผลงานคนที่คนจงใจแต่งขึ้นเพื่อเป็นแบบเรียนเทคนิคระดับสูงของเชลโล ก็กลับมีนักเชลโล นิยมนำมาเล่นในการแสดงเดี่ยวเช่นกันคือ 40 Study High School of Cello Playing op. 73

5) William Squire (1871-1963) นักเชลโลและนักแต่งเพลงชาวอังกฤษที่ไม่สามารถมองข้ามนักแต่งเพลงคนนี้ได้ โดยเหตุผลที่บทเพลงที่คนแต่งนั้นนอกจากจะมีความงดงามทางสุนทรียศาสตร์แล้วยังมีสังคีตลักษณ์ที่ชัดเจนเรียบง่าย ซึ่งการศึกษาดนตรีในระบบจึงใช้บทเพลงของคนและแบบฝึกหัดของคนพัฒนาเทคนิคของผู้เรียนในระดับต้นจนถึงระดับกลาง ซึ่งเป็นที่ยอมรับในการเรียนการสอนเชลโล ทั่วโลกผลงานที่โดดเด่นและน่าสนใจของคนมีดังนี้

Tarantella op.23 in D minor for cello and piano

12 Easy Exercise for cello op.18

Danse Rustique , Op.20 No.5 for cello and piano

Morceaux de salon op.19

No.3 Minuet

Chant d' Amour

Album de morceaux caracte' ristigues Book 1 and Book 2

Chansonette op.22

Tarantella o.23

Bourree op.24

Meditation op.25

Humoresque op.26

กลุ่มนักแต่งเพลงในยุคโรแมนติกที่ตัวเองเป็นนักเชลโลและได้แต่งบทเพลงให้แก่เชลโลจนทำให้นักแต่งเพลงที่มีชื่อเสียงคนอื่น ๆ ในยุคเดียวกันเริ่มสนใจที่จะแต่งบทเพลงสำหรับเชลโลตามมาอีกหลายคนแต่ผู้วิจัยขออนุญาตที่จะกล่าวถึงผลงานที่รู้จักดีที่สุดเท่านั้น

นักแต่งเพลงลำดับต่อไปนี้คือนักแต่งเพลงที่มีชื่อเสียงในยุคโรแมนติกที่ไม่ใช่นักเชลโลส่วนใหญ่เป็นนักเปียโน

1) Robert Schumann นักแต่งเพลงนักเปียโนชาวเยอรมันผู้ที่แต่งเพลงสำหรับเปียโนและเพลงร้องไว้เป็นจำนวนมาก รวมถึงผลงานเชมเบอร์มิวสิก และซิมโฟนี Robert Schumann เป็นผู้ที่รักในเสียงของเชลโลเช่นเดียวกัน และยังถ่ายทอดอิทธิพลนี้ไปยัง Brahms ผู้เป็นศิษย์และเป็นนักแต่งเพลที่มีชื่อเสียงในระดับโลกในเวลาต่อมา Schumann มีผลงานที่แต่งให้เชลโล ดังต่อไปนี้

Concerto for cello and Orchestra in A minor op.129

Fantasiestuk for Clarinet or cello and Piano op.73

Funf Stucke im Volkston for cello and Piano op.102

2) Johannes Brahms นักแต่งเพลงและนักเปียโนชาวเยอรมันผู้เป็นศิษย์ที่ใกล้ชิดของ Robert Schumann เป็นผู้ได้รับอิทธิพลจากอาจารย์คือ Schumann ในหลายด้าน รวมถึงมีความชื่นชอบในเสียงของเชลโลเช่นกัน Brahms ได้แต่งผลงานสำหรับเชลโลไว้ ดังนี้

Sonata for Cello and Piano No.1 in E minor op.38

Sonata for Cello and Piano No.2 in F Major op.99

Concerto for Violin and Cello with Orchestra in A minor op.102

โดยเฉพาะบทเพลงนี้ Brahms ได้รับอิทธิพลจาก Antonin Dvorak เมื่อคนได้ฟังบทเพลง Cello concerto in B minor ของ Dvorak

3) Antonin Dvorak (1841-1904) นักแต่งเพลงชาวเช็กผู้สร้างผลงานดนตรีมากมายและมีจุดเด่นในด้านการคิดทำนองที่ไพเราะ แม้ Brahms ซึ่งเป็นเพื่อนสนิทยังเคยพูดถึง Dvorak ว่าถ้าเขาคิดทำนองได้เร็วและมากเท่ากับ Dvorak เขาคงมีผลงานจำนวนมากกว่านี้ อย่างไรก็ดี Dvorak ก็เป็นนักแต่งเพลงที่หลงใหลเสียงของเชลโลเช่นกัน บทพลงที่ Dvorak แต่งให้เชลโล มีดังนี้

Concerto for cello and Orchestra in B minor op.104

Silent Woods for cello and Orchestra op.68

Sonata for cello and piano in F Major

4) Edward Elgar (1857-1934) นักแต่งเพลงชาวอังกฤษผู้ซึ่งมีผลงานที่เป็นอมตะหลายชิ้น และหนึ่งในงานที่เป็นอมตะชิ้นหนึ่งคือ Concerto for Cello and Orchestra in E minor op. 85 เป็นผลงานที่จริงจัง และมีชื่อเสียงไปทั่วโลกเมื่อนักเชลโลชาวอังกฤษ Jacqueline du pre ได้เล่นบทเพลงนี้ได้ดีมากจน Sir John Barbirolli วาทยกรผู้ยิ่งใหญ่ชาวอังกฤษที่ตัวคนเองเป็นนักเชลโลเช่นกันได้กล่าวไว้ว่า “Elgar แต่งเพลงนี้เพื่อรอให้ Dupre มาเล่น”

5) Edvard Grieg (1843-1907) นักแต่งเพลงและนักเปียโนชาวนอร์เวย์ที่มีผลงานระดับโลกหลายชิ้น Grieg ก็แต่งเพลงสำหรับเชลโล เช่นกัน

In termezzo in A minor for cello and piano

Sonata for cello and piano in A minor op.36

6) Max Bruch (1838-1920) นักแต่งเพลงชาวเยอรมันเชื้อสายยิว ผู้มีผลงานกว่า 200 ชิ้น แต่ผลงานที่โดดเด่นคือ Violin concerto No.1 in G minor และ Scottish Fantasy for Violin and Orchestra นอกจากนั้น Bruch ยังได้แต่งผลงานหลายชิ้นให้แก่เชลโล เช่น

Adagio on Celtic Theme for cello and Orchestra op.56

Ave Maria for cello and Orchestra op.61

Canzone for cello and Orchestra op.55

Kol Nidrei for cello and Orchestra op.47

Kol Nidrei ได้รับการยอมรับว่าเป็นผลงานที่มีความเป็นพิเศษ ที่แสดงอัตลักษณ์ของ Max Bruchเนื่องจาก Bruch ได้นำบทเพลงสวดที่มีเนื้อเพลงเป็นภาษาฮินดูโบราณมาเป็นทำนองหลักของบทเพลง Solo Cello and Orchestra Kol Nidrei หรือ Kol Nidre เป็นเสมือนคำสาบานที่ศักดิ์สิทธิ์ที่จะยังคงแน่วแน่ต่อ Judaism[7] พิธีกรรมนี้เกิดขึ้นในยุคที่ สเปนรุกรานชาวยิว และบังคับให้เปลี่ยนศาสนามาเป็นคริสเตียน บทสวดและทำนองเพลงจึงเต็มไปด้วยความโศกเศร้าอันเป็นการรำลึกถึงยุคที่ศาสนายิวถูกต่อต้านถ้าชาวยิวผู้ใดไม่ยอมเปลี่ยนจะถูกทรมานหรือถูกประหารชีวิต : ข้อมูลจาก Rabbi Naflali Silberberg for the Chabad.org ediitorial Team

7) Gabriel Faure (1845-1924) นักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศสที่มีบทเพลง Reqiem ที่สร้างชื่อเสียงและยังมีผลงานอีกมากมายหลายชิ้น Gabriel Faure ได้แต่งบทเพลงสำหรับเชลโลไว้เช่นกัน เช่น

Sicilienne for cello and Piano op.78
Allegretto for 2 cello
Serenade for cello and piano op.98
Papillon for cello and piano op.77
Cello Sonata No.1 for cello And Piano in D minor op.109
Cello Sonata No.2 for cello and Piano in G minor op.107
Elegie for cello and Orchestra or piano op.27

Elegie เป็นผลงานที่สร้างชื่อเสียงให้ Faure มากที่สุดอีกชิ้นหนึ่งถือเป็น Concert Piece ที่นักเชลโลทั้งโลกนำออกแสดงบ่อยที่สุด

8) Petert Ilyich Thchaikovsky นักประพันธ์เพลงผู้ยิ่งใหญ่ของรัสเซีย แต่งบทเพลงที่สร้างชื่อเสียงมากมายไม่ว่าจะเป็นซิมโฟนี 6 บทของคน Violin Concerto ที่มีความงดงามจนกระทั่งอาจารย์สุทิน เทศารักษ์ [8]นำทำนองหลักในท่อนที่หนึ่ง มาขยายเป็นเพลง "ม่านไทรย้อย" โดยมีศิลปินแห่งชาติ ครูเพ็ญศรี พุ่มชูศรี เป็นผู้ขับร้องและบันทึกเสียงเป็นคนแรก Thchaikovsky นั้นยังมีผลงานอื่น ๆ อีกมากมายประเภท Piano concerto และ Ballet อีกหลายเรื่อง แต่ Thechaikovsky นั้นก็ยังแต่งบทเพลงสำคัญไว้ให้แก่เชลโล เช่นกัน เช่น

---

[7]Judaism เป็นศาสนาเอกเทวนิยมนับถือพระเจ้าองค์เดียว มีศาสดาคือโมเสส เกิดก่อนคริสตกาลประมาณ1,200 ถึง 1,500 ปี สถานที่เกิดศาสนาคือที่ปาเลาไตน์หรือประเทศอิสราเอลในปัจจุบัน : bellfc0139.wordpress.com

[8] อาจารย์สุทิน เทศารักษ์ นักไวโอลินที่มีชื่อเสียงในอดีตของประเทศไทย ผู้ซึ่งเป็นคนไทยคนแรกที่ได้แสดงเดี่ยว Violin Concerto บทนี้กับวง Orchestra

Varieation on a Rococo Theme for cello and Orchestra op.33

Pezzo Capriccioso for cello and Orchestra op.62

9) Sergie Rachmaninoff (1873-1943) นักแต่งเพลงและนักเปียโนระดับ Virtuoso ชาวรัสเซีย ที่เป็นตำนานอีกคนหนึ่งในยุคปลายโรแมนติก ผู้ที่แต่ง Piano concert No.2 in C ไมเนอร์ ที่มีชื่อเสียงและ Varieation on a Theme by Paganini for piano and Orchestra ซิมโฟนีอีก 3 บท คนก็ยังได้แต่งบทเพลงสำหรับเชลโลที่เป็นอมตะไว้เช่นกัน แม้ผลงานชิ้นสำคัญนี้เป็นผลงานเพียงชิ้นเดียว แต่ก็เป็นผลงานที่นักเชลโลทั่วโลกนำออกแสดงมากที่สุดอีกชิ้นหนึ่งและผู้ฟังมักจะรอฟังท่อนที่ 3 ซึ่งเป็นท่อนช้าที่ไพเราะมาก ผลงาน 2 ชิ้นนั้นคือ

Sonata for cello and piano in G minor op.19

Vocalise for cello and piano op.34 No.14

แม้บทเพลงนี้โดยต้นฉบับ Rachmaninoff จะไม่ได้แต่งให้เชลโล แต่เพราะความงดงามในเนื้อหาของดนตรีทำให้นักไวโอลินชาวรัสเซียผู้เป็นตำนาน Jascha Heifetz นำบทเพลงนี้มาเรียบเรียงใหม่เพื่อให้บรรเลงด้วย เชลโลกับเปียโน ซึ่งต้นฉบับเต็ม Rachmaninoff แต่งให้นักร้องเสียง Soprano ร้องโดยไม่มีเนื้อเพลง แต่นักร้องจะใช้สระตัวใดก็ได้และเปลี่ยนสระได้โดยอิสระจึงสามารถกล่าวได้ว่าเป็นบทเพลงที่ไร้คำ "Song without word " อย่างแท้จริง และเมื่อถูกเล่นด้วยเชลโล แทนเสียงของนักร้องก็ยิ่งสามารถรักษาความงดงามทางดนตรีไว้ได้อย่างอย่างครบถ้วน เนื่องจากเชลโลเป็นเครื่องดนตรีที่มีน้ำเสียงใกล้เคียงกับเสียงมนุษย์ที่สุด

2.5 บทประพันธ์สำหรับเดี่ยวเชลโลหลังยุคโรแมนติก (หลัง ค.ศ.1900)

ตั้งแต่กระแสอิมเพรสชั่นจนถึงปัจจุบันก็ยังมีนักประพันธ์เพลงที่แต่งบทเพลงสำหรับเชลโลอีกหลายคน ผลงานหลายชิ้นมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับสำหรับนักเชลโลทั่วโลกนำมาแสดงในการแสดงเดี่ยว ผลงานต่างๆแต่งขึ้นด้วยสังคีตลักษณ์ที่มีทั้งแบบเดิมคือคอนแชร์โตหรือโซนาตา และยังมีสังคีตลักษณ์แบบอื่นอีก เช่น Rhapsody Fantasia หรือแม้แต่ cello Symphony ผลงานต่างๆ ยกตัวอย่างดังนี้

1. Claude Debussy (1862-1918) เป็นนักประพันธ์เพลงที่เริ่มใช้หลักการประสานเสียงแบบใหม่ในยุคนั้น รวมถึงการสร้างกุญแจเสียงที่มีระยะห่างเสียงเต็มทั้งระบบ (Whole tone scale) Debussy มีผลงานที่หลากหลายมากมาย แต่ตลอดชีวิตของคน มีผลงานที่แต่งสำหรับเชลโลเพียงชิ้นเดียวแต่ก็เป็นงานที่ถือเป็นต้นแบบและมุมมองให้นักแต่งเพลงในยุคหลังมีแนวคิดที่จะแต่งบทเพลงให้เชลโล ในมุมมองที่ใหม่กว่าเดิม Sonata for cello and piano in D minor

2. Maurice Ravel นักแต่งเพลงในยุคเดียวกับ Claude Debussy ผู้มีผลงาน Bolero ที่มีชื่อเสียงแม้ Ravel จะไม่มีผลงานที่แต่งให้เชลโล โดยเฉพาะแต่คนก็ได้แต่ง Duo Sonata หนึ่งบทคือ Sonata for Violin and cello M.73 in A minor-C Major

3. Bela Bartok (1881-1945) นักเปียโนและนักแต่งเพลงชาวฮังกาเรียนที่ศึกษาดนตรีพื้นเมืองอย่างจริงจังและนำ scale ของชนพื้นเมืองแต่ละพื้นที่ (Mode) มาสร้างงทฤษฎีใหม่ในการแต่งเพลงบทเพลงที่มีชื่อเสียง เช่น Concerto for Orchestra เป็นต้น และแซมเบอร์มิวสิกอีกมากมาย ผลงานสำหรับเชลโล เท่าที่คิดค้นได้มีเพียงชิ้นเดียว คือ Rhapsody for Cello and piano No.1 Sz.87

4. Zoltan Kodalya (1882-1967) นักแต่งเพลงชาวฮังกาเรียน เป็นนักแต่งเพลงอีกคนหนึ่งที่ค้นคว้าวิจัยเรื่องดนตรีพื้นเมืองของฮังการีอย่างจริงจัง และแต่งผลงานที่มีชื่อเสียงสำหรับเชลโลไว้ด้วย Sonata for Solo cello op.8 in B minor เป็นหนึ่งในผลงานที่ให้ Kodaly มีชื่อเสียง และความน่าสนใจอีกประเด็นหนึ่งคือเชลโล จะต้องปรับสองสายต่ำให้ต่ำลงกว่าเดิมครึ่งเสียง ดังนั้นเสียงของสายทั้ง 4 ที่เคยเป็น A D G C จะกลายเป็น A D F sharp B และนักเชลโลระดับโลกที่ทำให้โซนาตาบทนี้มีชื่อเสียง คือ Janos Starker Duo for violin and Cello op. 7 แม้จะไม่ใช่ Solo cello แต่ Duo บทนี้ทั้ง Violin และ Cello มีบทบาทเสมอกัน จึงสามารถกล่าวได้ว่าเป็นงานชิ้นสำคัญสำหรับเชลโลอีกหนึ่งชิ้น

5. Benjamin Britten (1913-1976) นักเปียโน นักแต่งเพลงและนักการศึกษาชาวอังกฤษ ที่มีบทเพลงที่มีชื่อเสียงไปทั่วโลก เช่น Simple Symphony op.4 for String Orchestra The young Person's Guids to the Orchestra op.34 เป็นต้น ผลงานที่ Britten แต่งสำหรับ Cello โดยเฉพาะคือ Cello Symphony. op.68 for cello and Orchestra Britten แต่งบทเพลงนี้ในปี ค.ศ. 1963 โดยมีนักเชลโลระดับโลกชาวรัสเซีย Mtislav Rostropovich เป็นผู้แสดงรอบปฐมทัศน์

Sonata for cello and piano op.65 in C Major

Suites for Solo cello No.1-3 op.72, 80, 87

Britten อุทิศบท Suites 3 บทให้แก่ Mtislav Rostropovich ผู้เป็นเพื่อนสนิท

Tema "Sacher" for cello solo (1976)

6. Hector Villa-lobos (1887-1959) นักแต่งเพลงชาวบราซิลผู้ชื่นชอบเสียงของเชลโลเป็นพิเศษ และมีผลงานที่ถือได้ว่าเป็นต้นแบบของวงดนตรีที่เล่นด้วยเชลโล เพียงอย่างเดียวในรูปแบบดนตรีศตวรรษที่ 20 แต่มีท่วงทำนองและลีลาแบบบราซิเลียนผลงานที่แต่งให้เชลโลมีดังต่อไปนี้

Bachianas Brasileiras No. 1-9 ผลงานชิ้นนี้ Lobos ได้แต่งเพื่อเครื่องดนตรีที่หลากหลาย แต่ที่ถือได้ว่ามีอัตลักษณ์เฉพาะตัวที่สุดคือ 2 หมายเลขของเขาคือ

Bachianas Brasileiras NO.1 for cello Orchestra (1930)

Bachianas Brasileiras No.5 for Soprano and cello Orchestra (1938-45)

และหมายเลข 5 นี้เองที่กลายเป็นสัญลักษณ์ หรือ Trade Mark แทนตัว Lobos นอกจากนั้น ยังมีผลงานประเภทอื่นสำหรับ cello อีกคือ

Divigacao for cello Piano and Drum A461

Pequena Suite (6) for cello and Piano A64

Sonata for Cello and Piano No.1

Sonata for Cello and Piano No.2 op.66

Pequena Sonata for cello and Piano A036 (op.20)

Fuga for cello and Piano

Prelude no.2 for cello and piano

Sonhar for cello and piano

Berceuse for cello and piano

Capriccio for cello and piano

Cello concerto no.1 for cello and Orchestra op.50

Elegie for cello and piano

O canoto do cine negro (Song of the black Swan) for cello and piano

Nocturno no.2 op.9 for cello and piano

Prelude no.8 for cello and piano

Prelude no.14 for cello and piano

Fugas nos.1,8 and 21 for 8 cellos (minimum)

Preludio 8,14 and 22 for 8 cellos (minimum)

Fantasia for cello and Orchestra

Cello concerto No.2 for cello and Orchestra W.516

7. Samulel Barber (1990-1981) นักแต่งเพลงชาวอเมริกันที่มีผลงานเป็นที่ยอมรับมากมาย แม้เขาจะเป็นนักแต่งเพลงในศตวรรษที่ 20 แต่ผลงานหลาย ๆ ชิ้นของเขาก็ยังมีลักษณะที่มี Tonal centre คือยังมีระบบกุญแจเสียงเหมือน Tonal music ผลงาน Adagio for string เป็นเหมือนตัวแทนและเป็นอัตลักษณ์ของเขา ในช่วงชีวิตของเขาได้แต่งผลงานสำหรับเชลโล ไว้ 2 บท ด้วยกันคือ

Concerto for cello and Orchestra in A minor op.22

Sonata for cello and piano i C minor op.6

8. Aram Khachaturian (1903-1978) นักแต่งเพลงชาวรัสเซียเชื้อสายอาร์เมเนียน ผู้มีชื่อเสียงจากดนตรีประกอบบัลเลต์เรื่อง "Spartacus" และบทเพลงชื่อ "Sabre Dance" และผลงานอื่นอีกหลากหลาย คนได้แต่งผลงานสำหรับเชลโล ไว้คือ

Concerto for cello and Orchestra in Em.

Concerto-Rhapody for cello and Orchestra

Elegy for cello and piano

Piece for cello and piano

Dream for cello and piano

9. Sergei Prokofiev (1891-1953) นักแต่งเพลงชาวรัสเซีย ผู้มีผลงานที่มีชื่อเสียงเช่น Romeo and Juliet Ballet Suite คนได้แต่งผลงานสำหรับเชลโล และผลงานที่นักเชลโลนิยมนำออกแสดงเช่นเดียวกันคือ

Cello Sonata in C Major for cello and piano op.119

Ballade for cello and piano op.15

Cinderella, Adagio for cello and piano op.97

Concertino in G minor for cello and piano op.132

Cello Sonata in C sharp minor for cello and piano op.134

Concerto for cello and Orchestra in E minor op.58

Sinfonia Concertante for cello and Orchestra in E op.125

10. Dmitri Shostakavich (1906-1975) นักแต่งเพลงชาวรัสเซียที่มีผลงานเป็นที่รู้จักหลายชิ้นไม่ว่าจะเป็น Festive Overture op.96 , Symphony No.5 in D minor op.47 และ Piano concerto no.1 in C minor op.35 แล้วยังได้แต่งเพลงสำหรับเชลโล และมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับหลายชิ้นดังต่อไปนี้

Sonata for cello and piano in D minor op.40

Concerto for cello and Orchestra no.1 in E Flat Major op.107

Concerto for cello and Orchestra no.2 in G Major op.126

11. John Williams (1932-) นักแต่งเพลงชาวอเมริกันที่สังคมดนตรีรู้จักผลงานของคนในฐานะนักแต่งเพลงประกอบภาพยนต์ (Film Score) แต่ในข้อเท็จจริงเขาได้แต่งผลงานดนตรีคลาสสิกไว้หลายชิ้นและเขาก็ยังได้แต่งผลงานสำหรับเชลโล เช่นกัน Concerto for cello and Orchestra แต่งเสร็จในปี 1994 แสดงครั้งแรกในปีเดียวกันนักเชลโล คือ yo yo ma ร่วมด้วย Boston Symphony Orchestra แสดงที่ Seiji Osawa Hall in Tanglewood โดย composer เป็นผู้อำนวยเพลง

นี่เป็นตัวอย่างโดยสังเขปของบทเพลงที่แต่งขึ้นเพื่อให้เชลโล ได้มีบทบาทเป็นเครื่องดนตรีเดียวที่มีความสำคัญตั้งแต่ยุคบาโรก ตอนต้นจนถึงปัจจุบัน โดยนักแต่งเพลงที่มีชื่อเสียงทั้งที่เป็นนักเชลโล และไม่ใช่นักเชลโล ซึ่งผลงานเหล่านี้ยังมีอีกเป็นจำนวนมากจากนักแต่งเพลงคนอื่น ๆ แต่เท่าที่ยกตัวอย่างโดยสังเขปนี้พอจะพิสูจน์ให้เห็นจริงได้ว่า ปัจจุบันเชลโลได้รับการยอมรับจากทั้งนักแต่งเพลงและผู้ฟังว่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญในฐานะเครื่อง Solo ระดับสูง

2.6 แนวคิดที่ใช้ในการวิเคราะห์บทเพลง

2.6.1 ด้านการประพันธ์

2.6.2 ด้านเทคนิคการบรรเลง

2.7 สรุป

- จากการศึกษาผลงานสำหรับเชลโลของนักประพันธ์ทุกยุคสมัยแสดงให้เห็นพัฒนาการทางด้านเทคนิคการประพันธ์ที่มีความแตกต่างหลากหลายทั้งในด้านสังคีตลักษณ์และด้านทฤษฎีที่นำมาใช้ประพันธ์

- บทประพันธ์สำหรับเชลโลมีทั้งนักเชลโลประพันธ์เองและผู้ที่ไม่ใช่นักเชลโลประพันธ์จะมีวิธีการสื่อสารที่ต่างกันบ้าง นักประพันธ์ที่เป็นนักเชลโลมักจะเน้นที่ความสวยงามของทำนองและเทคนิคของเชลโลโดยเฉพาะซึ่งต่างกับนักประพันธ์เพลงที่ไม่ใช่นักเชลโลที่จะมุ่งไปที่ความงามของตัวดนตรีโดยที่ไม่คำนึงถึงเทคนิคของเชลโลเป็นประการสำคัญที่จะมาขัดขวางสิ่งที่ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อสารทางด้านดนตรี

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “สามโซนาตาแห่งสามศตวรรษ” ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (qualitative design) นำเสนอข้อมูลด้วยการพรรณนา โดยนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ สังเคราะห์ และตีความ ดังรายละเอียดการดำเนินงานดังนี้

3.1 ข้อมูลที่ใช้ในการศึกษา

ผู้วิจัยได้ข้อมูลจากการศึกษาดูงานการแสดงเดี่ยวเชลโลของนักเชลโลที่มีชื่อเสียงระดับนานาชาติ การค้นคว้าบทเพลงโซนาตาที่บันทึกเสียงลงซีดี หรือบันทึกเสียงและภาพลงดีวีดี นอกจากนี้ยังมีข้อมูลจากการสัมภาษณ์นักเชลโลคนสำคัญโดยตรง

3.1.1 ข้อมูลด้านเอกสาร

หลังจากได้ข้อมูลเบื้องต้นจากอาจารย์ผู้สอนคือ Professor Herre Jan Stengenga หัวหน้าภาควิชาเครื่องสายและผู้สอนเชลโล มหาวิทยาลัย Codarts ประเทศเนเธอร์แลนด์ ผู้วิจัยได้นำมาศึกษาค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเพิ่มเติมจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ในเรื่องต่อไปนี้

1) คำจำกัดความของโซนาตา

2) บทความทางวิชาการที่มีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับโซนาตาทั้ง 3 บท

3) คำอธิบายบทเพลงในสูจิบัตรการแสดงเดี่ยวเชลโลของศิลปินเชลโลที่มีชื่อเสียงระดับนานาชาติ

4) ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องทั้งทางดนตรีและสังคมจากหนังสือและเว็บไซต์ทางวิชาการดนตรี

3.1.2 ข้อมูลด้านบุคคล

ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์บุคคลสำคัญที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ได้แก่

1) Prof. Herre Jan Stegenga (Head of Strings Department Codarts University Rotterdam Netherland)

ภาพที่ 1 Prof. Herre Jan Stegenga

2) Alexander Vay Principal (cellist of Munic Radio Symphony Orchestra)

ภาพที่ 2 Alexander Vay Principal

3) Nikolay Shugaev (professor at academia Europea di musica), อาจารย์ของค่ายดนตรีภาคฤดูร้อนของคณะดุริยางค์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และหัวหน้ากลุ่มเชลโลรับเชิญของ Promusica Chamber Orchestra

ภาพที่ 3 Nikolay Shugaev

3.2 การนำเสนอข้อมูล

3.2.1 นำเสนอข้อมูลด้านเอกสาร

นำข้อมูลที่รวบรวมได้มาวิเคราะห์ เรียบเรียง นำเสนอในรูปแบบเอกสารทางวิชาการโดยวางกรอบแนวคิดให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์การวิจัย ข้อมูลที่นำเสนอประกอบด้วยประวัติความเป็นมาของบทเพลง การวิเคราะห์เทคนิคการประพันธ์ และการวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลง หลังจากเขียนรายงานสรุปการวิจัยหรือวิทยานิพนธ์แล้วเสร็จ ได้นำไปเผยแพร่ในที่ประชุมวิชาการระดับชาติในรูปแบบบทความวิชาการและการบรรยาย

3.2.2 นำเสนอบทเพลงในการแสดงหน้าสาธารณชน

ผู้วิจัยดำเนินการฝึกซ้อมโดยใช้ข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์ ตีความ บทเพลงโซนาตาทั้ง 3 บท และนำออกแสดงเดี่ยวหน้าสาธารณชน พร้อมนำเสนอคำอธิบายบทเพลงในสูจิบัตรการแสดง

3.2.3 ระยะเวลาดำเนินการวิจัย

	คัดเลือกบทเพลง และเข้าพบอาจารย์ที่ปรึกษา	ศึกษาค้นคว้าข้อมูลที่เกี่ยวข้องและวิเคราะห์บทเพลง	นำเสนอโครงร่างวิทยานิพนธ์	วางแผนการฝึกซ้อมและเดินทางไปพบอาจารย์ผู้สอน[9]	ทำการแสดงเดี่ยว[10]	สอบหัวข้อวิทยานิพนธ์
8/2558						
9/2558						
10/2558						
11/2558						
12/2558						
1/2559						
2/2559						
3/2559						
4/2559						
5/2559						
6/2559						
7/2559						
8/2559 - 7/2561						
8/2560						

[9] เดือนมกราคม – กุมภาพันธ์ 2559 เดินทางไปพบ Professor Herre Jan Stegenga (Head of Strings Department Codarts University Rotterdam Netherland. เพื่อศึกษา และทบทวนทั้ง 3 บทเพลง และรวบรวมข้อมูลเพิ่มเติมเป็นระยะเวลา 6 สัปดาห์

[10] ทำการแสดงเดี่ยว วันที่ 27 กรกฎาคม 2559 ณ หอศิลปะวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 4

บทเพลงโซนาตา 3 บท แห่ง 3 ศตวรรษ

4.1 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven

4.1.1 เรื่องราวของบทประพันธ์

Beethoven แต่งเพลงบทนี้ระหว่างปี ค.ศ.1806-1808 ซึ่งอยู่ในชุด 5 cello sonata for cello and piano. Prof.Herre Jan Stegenga ได้อธิบายถึงภูมิหลังในช่วงที่เบโธเฟนแต่งโซนาตาบทนี้ ชีวิตของเบโธเฟนได้พบกับอุปสรรคและปัญหามากมาย แต่เป็นปัญหาที่เบโธเฟนนั้นสร้างขึ้นเองโดยที่เบโธเฟน รีบทำหน้าที่พ่อสื่อให้แก่น้องชาย แต่เหตุการณ์กลับกลายเป็นทั้งตัวพ่อสื่อคือเบโธเฟนและฝ่ายหญิงกลับตกหลุมรักซึ่งกันและกัน และได้มีความสัมพันธ์กันอย่างลับ ๆ ซึ่งถือเป็นเรื่องที่ไม่เพียงผิดศีลธรรม แต่ผิดกฎหมายในยุคนั้นด้วย ทั้งสองจึงวางแผนที่จะหนีไปใช้ชีวิตร่วมกันในเมืองอื่น โดยบุคคลทั้งสองได้วางแผนร่วมกันว่าฝ่ายหญิงจะไปรอที่นัดหมาย โดยที่เบโธเฟนจะนำรถม้าไปรับในช่วงดึก แต่ในคืนนัดหมายฝนตกและมีพายุซึ่งทำให้รถม้าของเบโธเฟนเกิดอุบัติเหตุตกหลุมและล้อหักไม่สามารถไปถึงจุดนัดพบได้ และแม้เบโธเฟนจ้างม้าเร็วเพื่อไปส่งข่าวเรื่องอุบัติเหตุแต่ม้าเร็วก็ไม่สามารถไปส่งข่าวได้ทันเวลา และแน่นอนเมื่อฝ่ายหญิงไม่เห็นเบโธเฟนไปตามนัดเธอจึงเดินทางกลับที่พักพร้อมความรู้สึกว่าเธอโดนเบโธเฟนทอดทิ้ง แต่เหตุการณ์ที่ร้ายแรงกว่านั้นที่เบโธเฟนไม่รู้คือ หญิงสาวกำลังตั้งครรภ์ลูกของเบโธเฟน ในวันรุ่งขึ้นเบโธเฟนได้เขียนจดหมายถึงฝ่ายหญิงโดยจ้างม้าเร็วนำไปส่งให้ โดยให้แม่บ้านสอดจดหมายไว้ใต้จานอาหารเช้า (เป็นธรรมเนียมในการส่งจดหมายลับในยุคนั้นมักจะสอดจดหมายลับไว้ใต้จานอาหารของผู้รับจดหมาย) แต่ฝ่ายหญิงไม่เคยได้รับจดหมายนั้น เพราะฝ่ายหญิงไม่ได้รับประทานอาหารเช้าในวันนั้น เนื่องจากอาการแพ้ท้อง และต่อมาฝ่ายหญิงจึงแต่งงานไปกับน้องชายของเบโธเฟน ตามธรรมเนียม และจดหมายถูกตีกลับ

Professor Herre Jan Stegenga สรุปว่า โซนาตาบทนี้เต็มไปด้วยท่วงทำนองที่สอดประสานอย่างอ่อนหวานนุ่มนวลระหว่างเชลโลและเปียโน ซึ่งเหมือนท่วงทำนองของความรักของหญิงและชาย และในบางช่วงบางตอนกลับเต็มไปด้วยความกดดันดุดัน และต่อเนื่องด้วยท่วงทำนองในกุญแจเสียงไมเนอร์ ที่มีลักษณะเศร้าโศกซึ่งปรากฏชัดเจนมากในท่อนที่ 1 ซึ่งผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงในบทต่อไปในประเด็นของการวิเคราะห์และตีความ จากข้อมูลทางประวัติศาสตร์ในแง่มุมใหม่ที่ Professor Herre Jan Stegenga ให้นั้นทำให้ผู้วิจัยต้องค้นคว้าเรื่องราวนี้ต่อ จึงได้พบว่าจากประวัติศาสตร์โดยทั่วไปไม่ปรากฏอย่างเป็นทางการว่าเบโธเฟนมีบุตร แต่หลักฐานอื่นก็บ่งชี้ว่าเบโธเฟนและฝ่ายหญิงมิอาจเปิดเผยความจริงซึ่งเป็นเรื่องที่ต้องห้ามอย่างยิ่ง และในอีกประเด็นหนึ่งที่สอดคล้องกับประวัติที่ Professor Herre Jan Stegenga ได้บรรยายที่ผู้วิจัยได้ค้นคว้าตอนนั้น เกี่ยวข้องอย่างมากกับจดหมาย 3 ฉบับที่โด่งดังถูกเขียนขึ้นด้วยลายมือของเบโธเฟนเขียนด้วยดินสอ เป็นจดหมายที่นักประวัติศาสตร์

ด้านดนตรีพยายามถอดรหัสตลอดมาเพราะเป็นจดหมายรักที่ เบโธเฟน เขียนถึงผู้หญิงคนหนึ่งที่เขาไม่เอ่ยชื่อแต่ใช้สรรพนามแทนทั้ง 3 ฉบับ และจดหมายทั้ง 3 ฉบับนี้ถูกพบหลังจากที่เบโธเฟนเสียชีวิตไปแล้วถูกมัดรวมกับพินัยกรรมของเขา

ในจดหมายทั้ง 3 ฉบับนั้น ฉบับแรกเขียนในเวลาเช้าของวันอาทิตย์ที่ 6 กรกฎาคม ค.ศ. 1802 ฉบับที่ 2 ในวันจันทร์ ที่ 7 ของเดือนเดียวกัน และฉบับที่ 3 ในวันที่ 7 วันเดียวกันในเวลาค่ำ โดยความเห็นส่วนตัวของผู้วิจัยคือ คนที่มีสภาพจิตใจปกติจะไม่เขียนจดหมายถึงผู้ใดถึง 3 ฉบับในเวลาสองวัน และแต่ละฉบับนั้นใช้เวลาเขียนห่างกันประมาณ 12 ชั่วโมง โดยเหตุผลจะต้องเป็นเรื่องสำคัญและเร่งด่วนมาก จดหมายทั้ง 3 ฉบับมีความยาว 8 หน้ากระดาษและข้อความในตอนหนึ่งนั้นตรงกับคำบอกเล่าของ Professor Herre Jan Stegenga มากที่สุด เนื้อความที่เบโธเฟนเขียนบรรยายถึงปัญหาของเขาว่า *“การเดินทางของฉันช่างน่ากลัว กว่าฉันจะมาถึงที่นี่ก็เป็นเวลาตีสี่แล้วของเมื่อวานนี้ เพราะรถม้าเริ่มมีปัญหาและเลือกเส้นทางอื่นแทน แต่ระหว่างเส้นทางที่น่ากลัวนั้น มีคนเตือนฉันก่อนหน้านี้เรื่องการเดินทางในตอนกลางคืน ฉันรู้สึกหวาดกลัวป่า และในที่สุดรถม้าก็ติดหล่มล้อหัก”*

Professor Herre Jan Stegenga ได้อธิบายต่อว่าเบโธเฟนใช้เวลาหลายปีหลังจากนั้น ฟ้องอดีตคนรักเพื่อสิทธิ์ในการเลี้ยงดูบุตรชาย

จากการค้นคว้าผู้วิจัยได้พบหลักฐานที่น่าสนใจคือแม้ในจดหมายทั้ง 3 ฉบับ เบโธเฟนไม่ได้เอ่ยชื่อฝ่ายหญิงเลย แต่มีหลักฐานว่าเบโธเฟน ใช้เวลาหลายปีในการฟ้องร้องน้องสะใภ้ Johanna ภรรยาของ Caspar น้องชายเพื่ออ้างสิทธิ์ในการเลี้ยงดู Karl หลานชาย ซึ่ง Karl เกิดปี ค.ศ. 1806 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่คาบเกี่ยวกัน แต่ในที่สุดเบโธเฟนก็แพ้คดี เขากลับบ้านและพังข้าวของทุกอย่าง

จดหมายทั้ง 3 ฉบับที่ถูกพบพร้อมพินัยกรรมของเขานั้น ในพินัยกรรมมีข้อความบางตอนที่ เบโธเฟน ได้แสดงความรู้สึกไว้ว่า "เขายอมรับว่ามีช่วงหนึ่งของชีวิตที่เขาคิดฆ่าตัวตาย แต่ก็มีเพียงดนตรีที่ฉุดรั้งเขากลับมาได้ เพราะเขารู้สึกว่ายังจากโลกใบนี้ไปไม่ได้จนกว่าเขาจะทำงานที่อยู่ในมือให้เสร็จ และนั่นคือโซนาตาบทนี้ (โดย Stephen Isserlis จาก Programa note Recital) ความรัก ความผิดหวัง ความกดดัน ในชีวิตของ เบโธเฟน ในเวลานั้นและจดหมาย 3 ฉบับ ที่เบโธเฟน เขียนถึงหญิงคนรักที่เขาไม่เคยเอ่ยชื่อ จดหมาย 3 ฉบับถูกนักประวัติศาสตร์และนักวิจัยตั้งแต่ยุคแรกให้ชื่อ "The immortal beloved letters"[11] ที่ลึกลับและโด่งดังไปทั่วโลกในปี 1994 เรื่องราวในจดหมายนี้ถูกนำมาสร้างเป็นภายพยนต์ โดยบริษัท Columbia Pictures และมี Gary Oldman นักแสดงชาวอังกฤษรับบทเป็น เบโธเฟน แต่เนื้อเรื่องถูกตีความไม่ให้พาดพิงถึง Johannaและ Caspar อย่างไรก็ดี

[11] (Isserlis, 2012; Kennedy & Bourne, 2004; Solomon, 1977; Thompson, 1967)

ปริศนาจากจดหมายรักที่ลึกลับ 3 ฉบับนี้ก็มีอิทธิพลต่อ cello sonata No.3 in A Major op.69 นี้โดยตรง

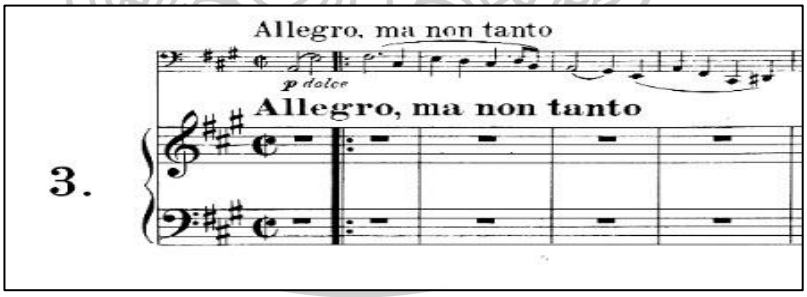
4.1.2 วิเคราะห์แนวคิดในการประพันธ์

โซนาตาบทนี้มี 4 ท่อน ท่อน 1 อัตราเร็วปานกลาง (Allegro ma non tanto) ท่อน 2 เร็วและสนุกสนาน (Sherzo Allegro molto) ท่อน 3 อัตราช้าและอ่อนหวาน (Adagio) ซึ่งจะบรรเลงต่อเนื่องจากท่อน 4 ที่มีอัตราเร็วและสดชื่น (Allegro Vivace)

1) ท่อน 1 Allegro, ma non tanto

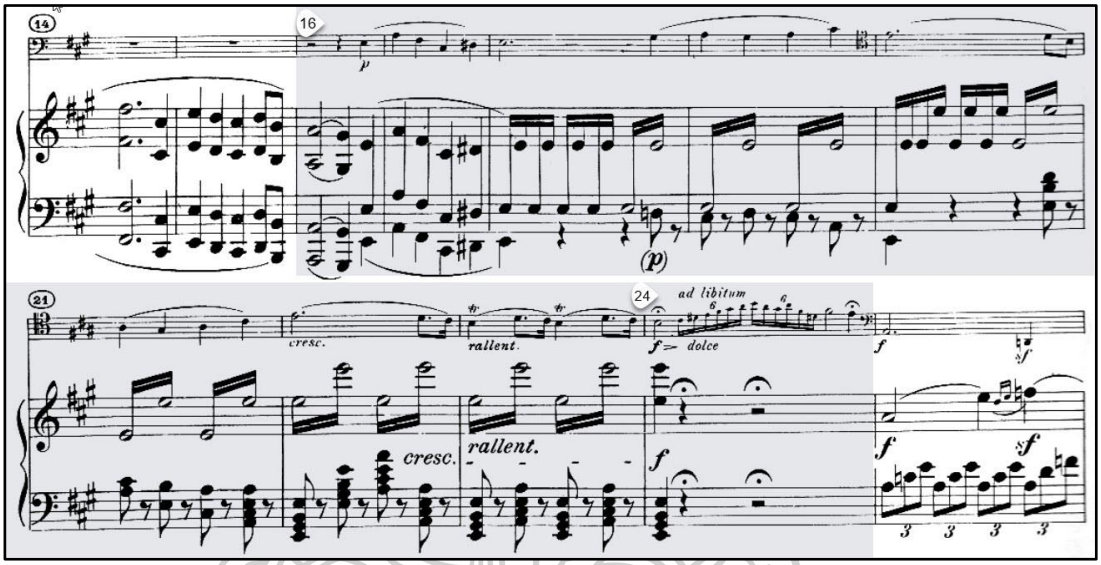
มีโครงสร้างสังคีตลักษณ์เป็น sonata form (สังคีตลักษณ์ย้อนความ) ตามอุดมคติของสมัยคลาสสิก ซึ่งถ้าไม่ใช้ความสังเกตให้ถี่ถ้วนก็จะไม่พบความคิดสร้างสรรค์ และความกล้าหาญของผู้ประพันธ์ที่ได้เรียงร้อยไว้ด้วยความปราณีต ในมุมของผู้วิจัยถือว่าล้ำสมัยกว่านักดนตรีในยุคเดียวกัน

เบโธเฟนเริ่มต้นด้วยการใช้ทำนองหลัก (Theme) เริ่มต้นบทนำ (Exposition) ด้วยการที่เชลโลเริ่มเล่นเพียงชิ้นเดียวจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 5

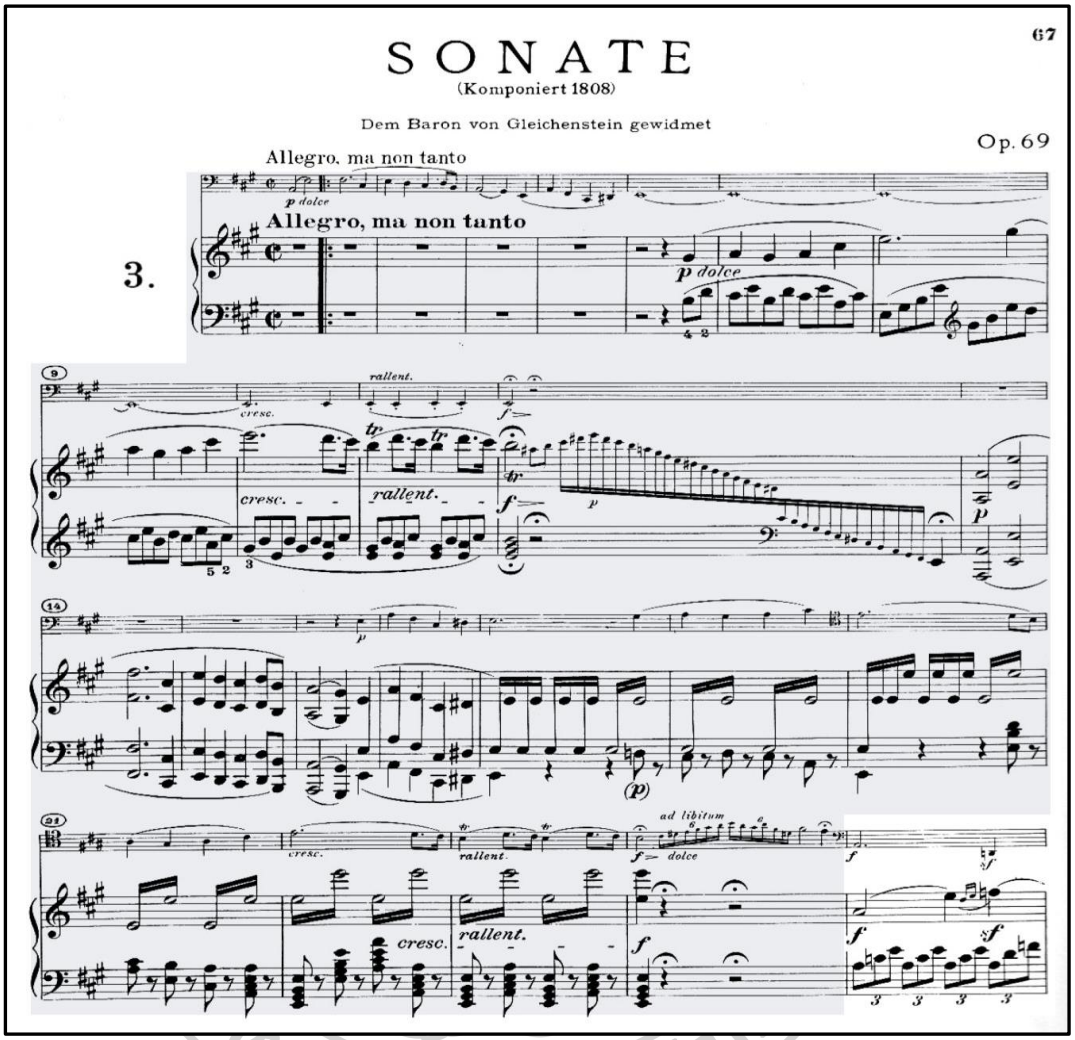
ภาพที่ 4 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 1 ห้องที่ 1-5

ทำนองหลักครั้งแรกเริ่มด้วยกุญแจเสียงโทนิก แล้วเปียโนจึงเล่นทำนองหลักส่วนที่สองเชื่อมต่อไปยังห้องที่ 7 จนจบประโยคใหญ่ที่ห้องที่ 12 ด้วยคอร์ดโดมินันท์ และตามด้วยคาเดนซา[12]สั้น ๆ ในกุญแจเสียงโดมินันท์ จากนั้นเปียโนจึงเล่นทำนองหลักส่วนที่ 1 อีกครั้ง โดย

[12] “Cadenza” (คาเดนซา) ในเพลงประเภทคอนแชร์โตเป็นช่วงที่ผู้เดี่ยวได้แสดงฝีมืออย่างเต็มที่ในขณะที่วงดุริยางค์หยุดบรรเลง แต่เดิมเป็นช่วงที่ผู้เดี่ยวต้องด้นสดบนเวที แต่ต่อมานักประพันธ์เพลงจะเขียนช่วงเดี่ยวไว้ให้ มักเกิดในช่วงท้ายของท่อนแรกหรือในตอนย้อนความ และอาจมีปรากฏอีกครั้งในท่อนที่ 3 ซึ่งเป็นท่อนสุดท้ายของคอนแชร์โต แต่มักเป็นช่วงเดี่ยวขนาดสั้น และมีเทคนิคง่ายกว่า เมื่อเดี่ยวจบลงวงดุริยางค์จะบรรเลงพร้อมกันจนจบท่อน ที่มา : ณัชชา พันธุ์เจริญ, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), 31.

เล่นเป็นคู่ 8 ทั้งสองมือ จากห้องที่ 13 ถึงห้องที่ 16 จากนั้นเชลโลจึงรับตอนท้ายทำนองหลังส่วนที่ 1 เชื่อมเข้ากับส่วนที่ 2 ในห้องที่ 16 ถึง 24 และเชลโลก็สรุปท้ายทำนองหลักส่วนที่ 2 นี้ในกุญแจเสียงโดมินันท์ และตามด้วยคาเดนซา สั้น ๆ ในกุญแจเสียงโดมินันท์ เช่นเดียวกัน

ภาพที่ 5 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 1 ห้องที่ 16-24

จากที่ได้ยกตัวอย่างจะเห็นได้ชัดว่า เบโธเฟนเป็นนักประพันธ์เพลงที่สามารถใช้วัตถุดิบ (material) อย่างคุ้มค่า และไม่ฟุ่มเฟือย ซึ่งในกรณีนี้สามรถเห็นได้อย่างชัดเจนในโซนาตาบทนี้ ในท่อนที่ 1 ที่ผู้แต่งสามารถเริ่ม Exposition ได้ทันที โดยไม่ต้องสร้างบทแนะนำ คือ introduction ซึ่งส่วนใหญ่ไม่ว่าจะเป็นโซนาตา หรือคอนแชร์โตจะนำทำนองต่าง ๆ ที่จะปรากฏขึ้นตามลำดับในสังคีตลักษณ์แบบสังคีตลักษณ์โซนาตา มาร้อยเรียงในตอนบทนำหรือ introduction แล้วจากนั้น Theme หรือทำนองหลักส่วนที่ 1 ซึ่งสำคัญที่สุดถือเป็นประธานของท่อนจึงจะปรากฏขึ้นเพื่อแสดงถึงความเป็น Exposition แต่เบโธเฟนได้เริ่ม Exposition ทันทีตั้งแต่ห้องที่ 1 โดยให้เครื่องเดี่ยว คือ เชลโลได้แสดงอัตลักษณ์ของตัวเอง และยังแสดงความเป็น Exposition ในทันทีอีกด้วย

นอกจากนั้นเบโธเฟนยังได้แสดงให้เห็นถึงความสมบูรณ์แบบในการสร้างสมมาตรระหว่างเชลโลและเปียโน ที่ถ่วงดุลกันอย่างลงตัวที่สุด ตั้งแต่ห้องที่ 1 จนถึงห้องที่ 24 โดยเน้นการเล่นทำนองหลักส่วนที่หนึ่งในแบบเล่นเสียงเดียวกัน (unison) โดยผลัดกันเล่น และทำนองหลักส่วนที่ 2 ที่ทั้งผลัดกันเล่นทำนองหลักและผลัดกันเล่นแนวประกอบ (accompaniment) และด้วยเหตุผลนี้จึงทำให้ Exposition ปรากฏตัวอย่างสง่างาม และสมบูรณ์แบบ

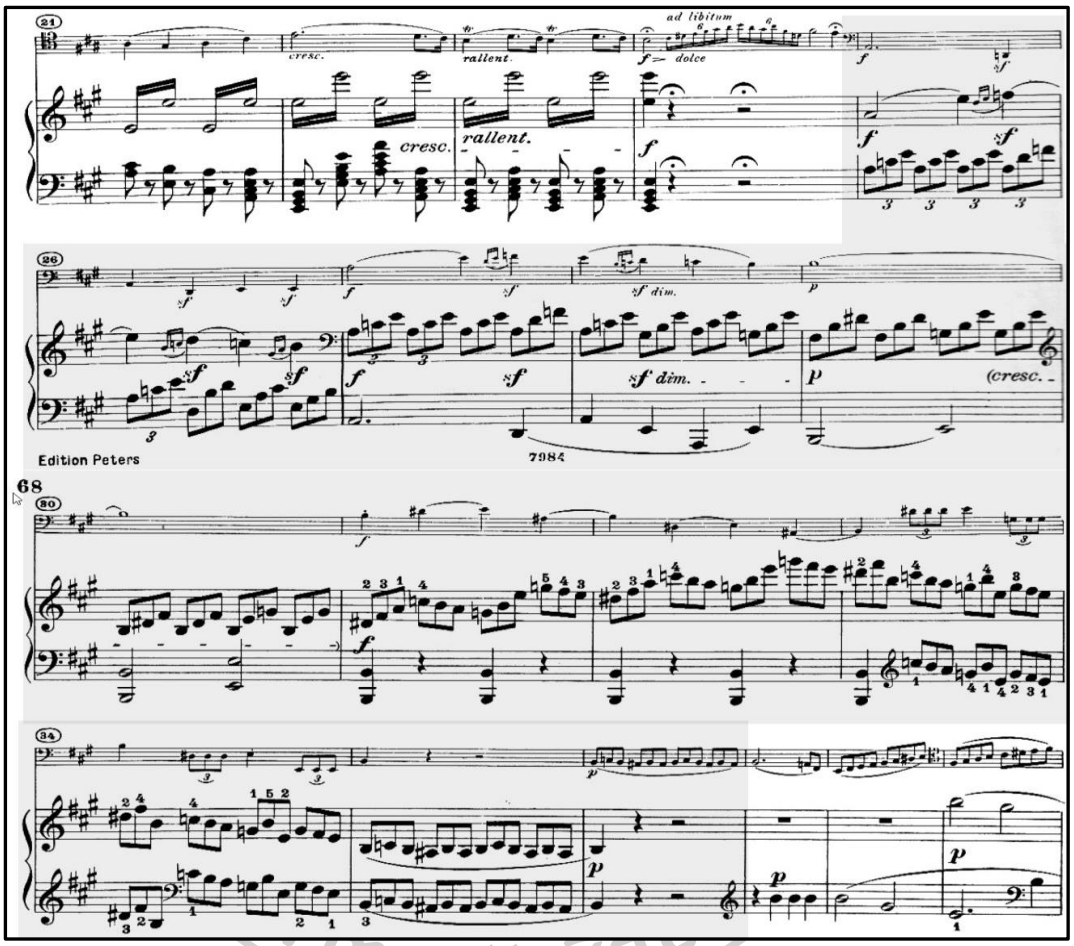
ภาพที่ 6 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 1 ห้องที่ 1–24

จากห้องที่ 25 ทั้งเชลโลและเปียโนเริ่มแนวทำนองหลักส่วนที่ 1 อีกครั้ง หากแต่ว่าถ้าแนวทำนอง Exposition เริ่มอีกครั้งในกุญแจเสียง A เมเจอร์ ก็คงไม่ใช่เบโธเฟนผู้ที่คิดค้นวิธีนำเสนอที่แปลกออกไปเสมอ เบโธเฟนไม่ชอบที่จะให้ผู้ฟังคาดเดาได้ว่าอะไรจะเกิดขึ้น เบโธเฟนจึงได้ซ้ำ Exposition ด้วยวิธีการดังนี้

1.ซ้ำทำนองหลัก แต่เปลี่ยนเป็นกุญแจเสียงไมเนอร์ ซึ่ง A ไมเนอร์ ถือเป็นกุญแจเสียงคู่ขนานกับ A เมเจอร์

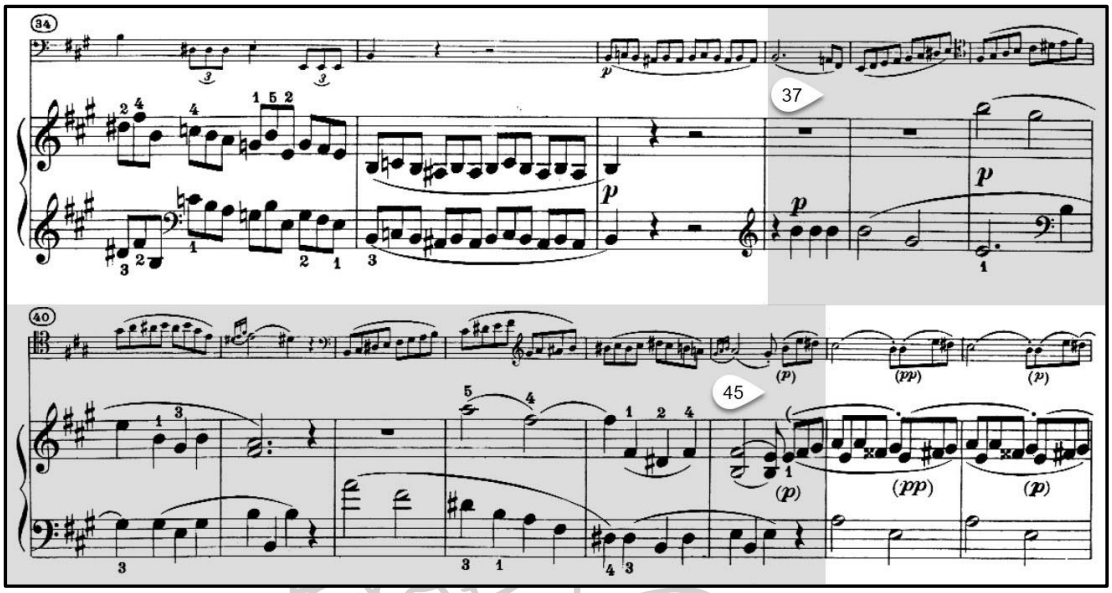
2.ทำนองหลักส่วนแรกของ Exposition เล่นด้วยเปียโนไม่ใช่เชลโล เชลโลกลับเล่นในแนวประกอบ

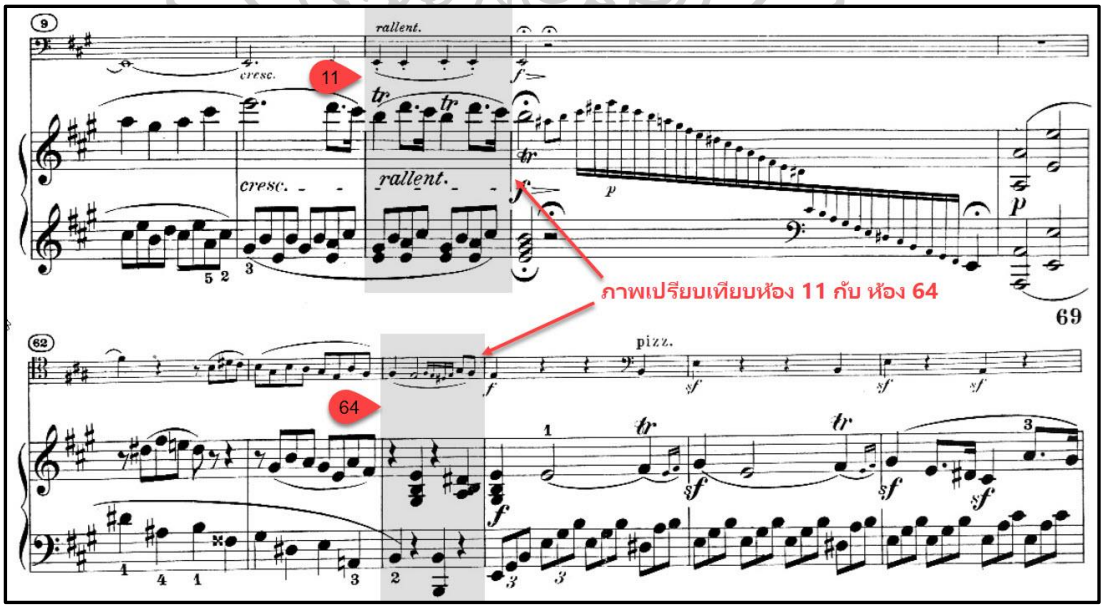
3.แนวทำนองหลักส่วนที่ 1 นำโน้ตมาใช้แค่ 2 ตัว คือ คู่ 5 เพอร์เฟ็กต์แรก A และ E และจากนั้นจึงผันแปรทำนองเพื่อเข้าไปสู่ทำนองหลักส่วนที่ 2 ซึ่งจะเป็นไปตามลักษณะสังคีต

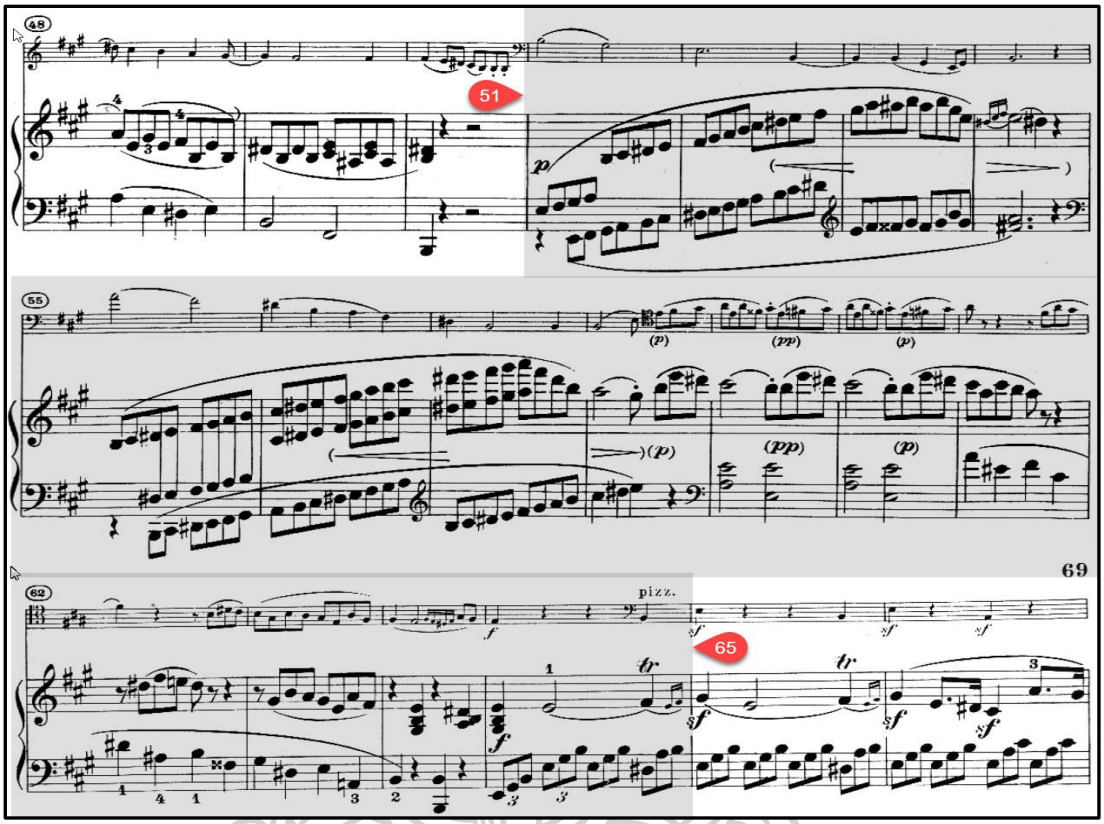
ลักษณ์ คือ กุญแจเสียงโดมินันท์ โดยมีลักษณะโน้ตสามพยางค์ที่เปียโนและเชลโลเล่นสลับกันคนละห้องเป็นจุดเชื่อมโยง (Transition)

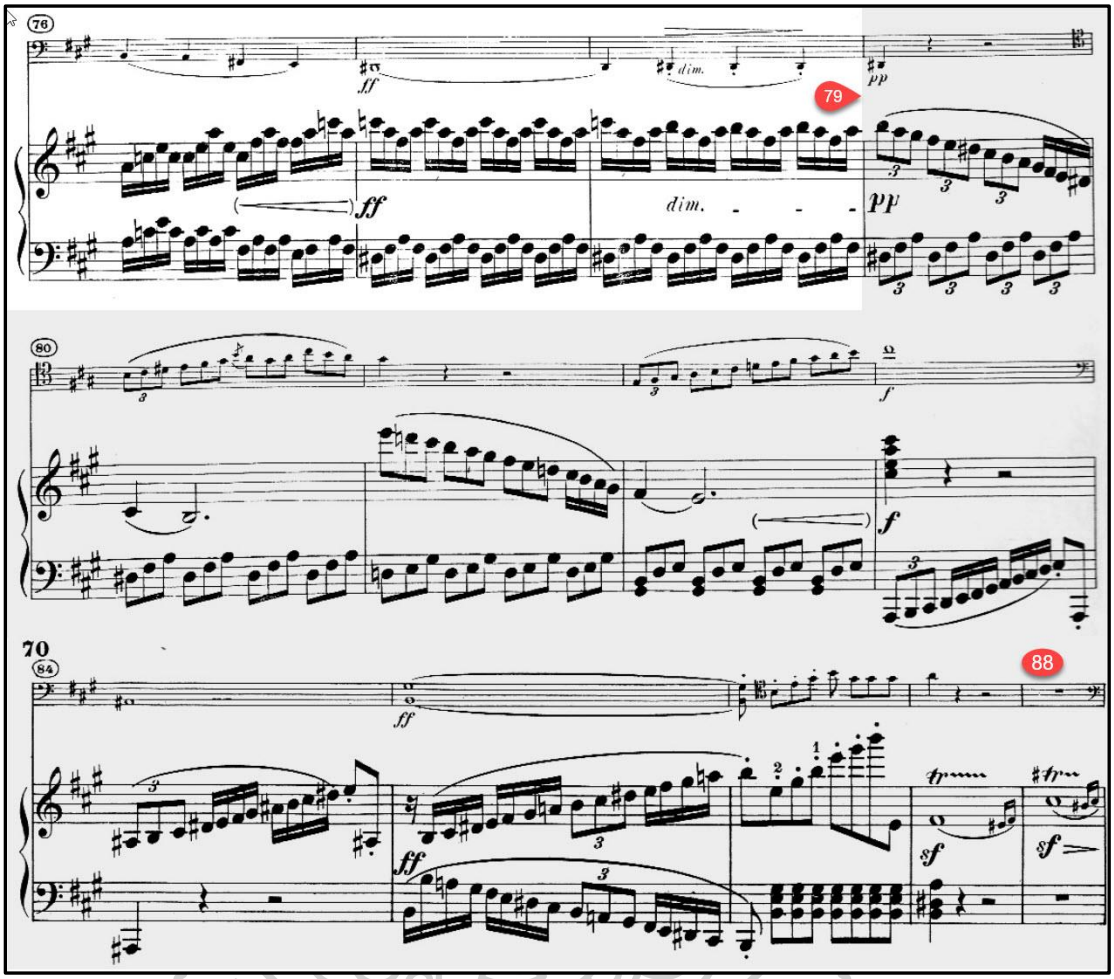
ภาพที่ 7 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 1 ห้องที่ 25-36

ในส่วนที่ 2 ของ Exposition มีทำนองหลักที่ 2 (second theme) ที่แบ่งเป็น 2 ทำนองต่างกันกับส่วนแรกของทำนองหลักในส่วนแรกของ Exposition ที่มีทำนองเดียว เพียงแต่เบโธเฟนใช้ทำนองหลักนี้ใน 2 กุญแจเสียงคู่ขนานเท่านั้น แต่ในส่วนที่ 2 นี้ เบโธเฟนได้แต่งเป็น 2 ทำนองโดยจากห้องที่ 37 เปียโนเป็นผู้เริ่มเล่น ทำนองหลักที่ 2 จนถึงห้องหมายเลข 45 โดยทำนองทั้งหมดนี้เป็นวัตถุดิบใหม่ (New material) โดยมีเชลโลเล่นแนวประกอบตั้งแต่ห้องที่ 38 ที่มีลักษณะพิเศษมาก กล่าวคือตั้งแต่ห้องที่ 38 จนถึงห้องที่ 45 แนวประกอบนี้มีลักษณะเป็นทำนองสำรอง (subordinate theme) เล่นคู่ขนานกันตั้งแต่ห้องที่ 38 จนถึงห้องที่ 45 และเชลโลจึงรับทำนองหลักที่ 2 จากห้องที่ 46 จนถึงห้องที่ 50 และเปียโนกลับมาเล่นทำนองสำรองในหน้าที่แนวประกอบแทนจากห้องที่ 51 ถึงห้องที่ 65 และในขณะเดียวกันเบโธเฟนก็ได้นำเสนอทำนองส่วนที่ 3 ที่สังเคราะห์จากกลุ่มจังหวะ (motif) 2 กลุ่ม โดยใช้

กลุ่มจังหวะจากห้องที่ 64 และห้องที่ 11 เบโธเฟนใช้โมทีฟจาก 2 ห้องนี้มาสร้างเป็นทำนองที่ทรงพลังอย่างมาก

ภาพที่ 8 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 1 ห้องที่ 37–45

ภาพที่ 9 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 1 ห้องที่ 11 กับห้อง 64

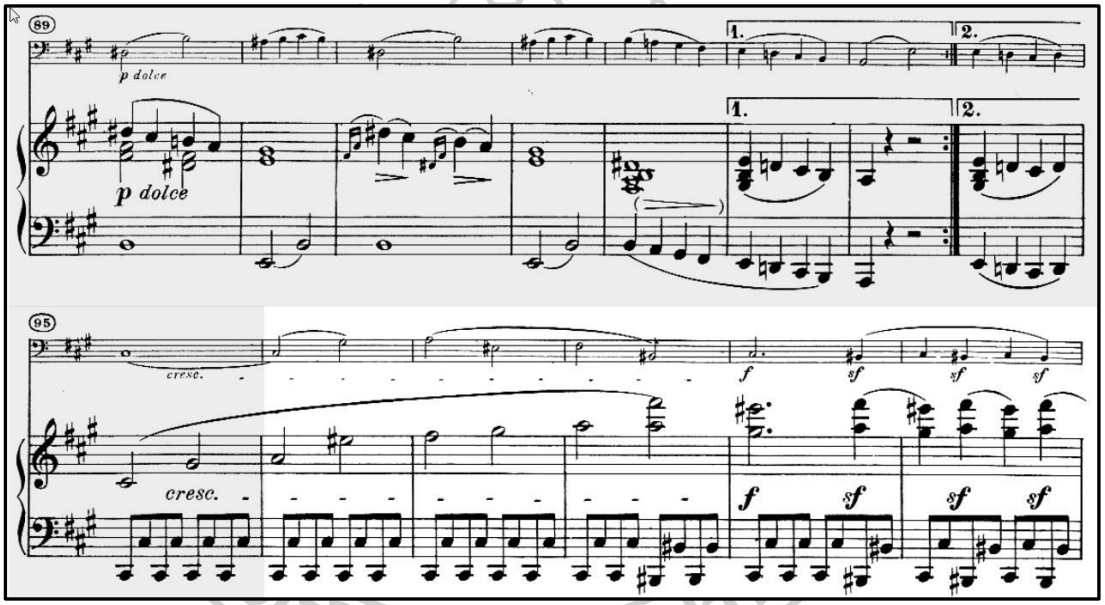


ภาพที่ 10 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 1 ห้องที่ 51–65

และตั้งแต่ห้องที่ 37 จนถึงห้องที่ 65 นั้นอยู่ในกุญแจเสียงโดมินันท์ตามหลักการของสังคีตลักษณ์โซนาตา จากนั้นจึงเข้าสู่จุดเชื่อมต่อไปยังบทสรุปของ Exposition คือจากห้องที่ 79 ถึงห้องที่ 88

ภาพที่ 11 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 1 ห้องที่ 79–88

และเช่นเดียวกันกับห้องที่ 64 และ 11 เบโธเฟนได้นำลักษณะโน้ต 3 พยางค์จากแนวประกอบมาทำเป็นจุดเชื่อมต่อโดยผสมผสานจากโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นจากแนวประกอบช่วงห้อง 71 เป็นต้นมาไว้ โดยผันแปรทำนองให้มีลักษณะเป็นกุญแจเสียงแทนที่จะเป็นอาร์เปโจ และให้เปียโนกับเชลโลสลับกันเล่นจนถึงจุดที่เป็นเคเด็นซ์เปิดห้องที่ 86 ไปยังห้องที่ 87 ซึ่งทุกอย่างยังคงอยู่ในกุญแจเสียงโดมินันท์ เบโธเฟนนำโมทีฟของห้องที่ 1 และห้องที่ 5 มาสร้างเป็นส่วนคลี่คลาย (Resolution) ของ Exposition ที่ถูกสร้างความตึงเครียด (Tension) มาตั้งแต่ห้องที่ 83 จุดที่ตึงเครียดสูงสุดคือระหว่างห้องที่ 84 ซึ่งเบโธเฟนใช้ ดิมินิช คอร์ด เข้าหา เคเด็นเชียล six four[13] เข้า

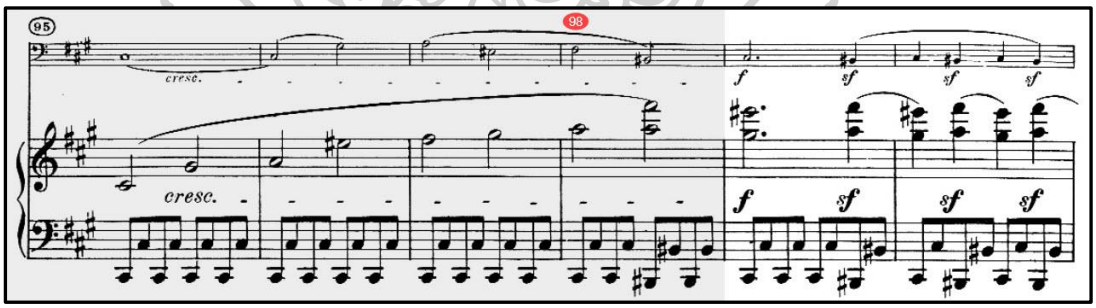
[13] Cadencial six four คอร์ดหกที่สี่ เคเดนซ์, คอร์ดหกที่สี่จุดพักคอร์ดโทนิคในรูปแบบพลิกกลับขั้นที่ 2 ซึ่งมีหน้าที่เป็นคอร์ดโดมินันท์ โน้ตตัวที่ 6 กับโน้ตตัวที่ 4 ของคอร์ดโทนิคจะเกลาไปยังโน้ตตัวที่ 5 กับโน้ตตัวที่ 3 ตามลำดับของคอร์ดโดมินันท์ โน้ตตัวที่ 6 และโน้ตตัวที่ 4 จึงอาจนับเป็นโน้ตนอกคอร์ดประเภทโน้ตพิง และคอร์ด

หาเคเด็นซ์เปิดในห้องที่ 87 ซึ่งแสดงถึง Exposition ได้จบลงตรงนี้ด้วยคอร์ด B7 ซึ่งเป็นโดมินันท์คอร์ดของ E เมเจอร์ ห้องที่ 88 แม้จะเล่นโน้ต C sharp แต่สามารถวิเคราะห์ได้ว่า เบโธเฟนใช้คอร์ดโดมินันท์ 9 เพื่อดำเนินเข้าหาส่วนคลี่คลาย (Resolution) ซึ่งเป็นบทสรุปที่นุ่มนวลอ่อนหวานห้อง 89 ถึง 93 ซึ่งเบโธเฟนนำโมทีฟของห้องที่ 1 และห้องที่ 3 มาสร้างเป็นทำนอง แต่เปลี่ยนคู่ระยะจากคู่ 5 เพอร์เฟ็กต์ของห้องแรกมาเป็นคู่ 6 ไมเนอร์ในห้องที่ 89 และห้องที่ 90 ใช้เทคนิคโน้ตพิงบนจังหวะหนักที่โน้ตจังหวะที่ 1 และ 3 จึงทำให้บทสรุปนี้มีสมมาตรกับ Exposition ทั้งหมดอย่างลงตัว และเชื่อมกับไปสู่การย้อน Exposition ใหม่อีกครั้งหนึ่ง

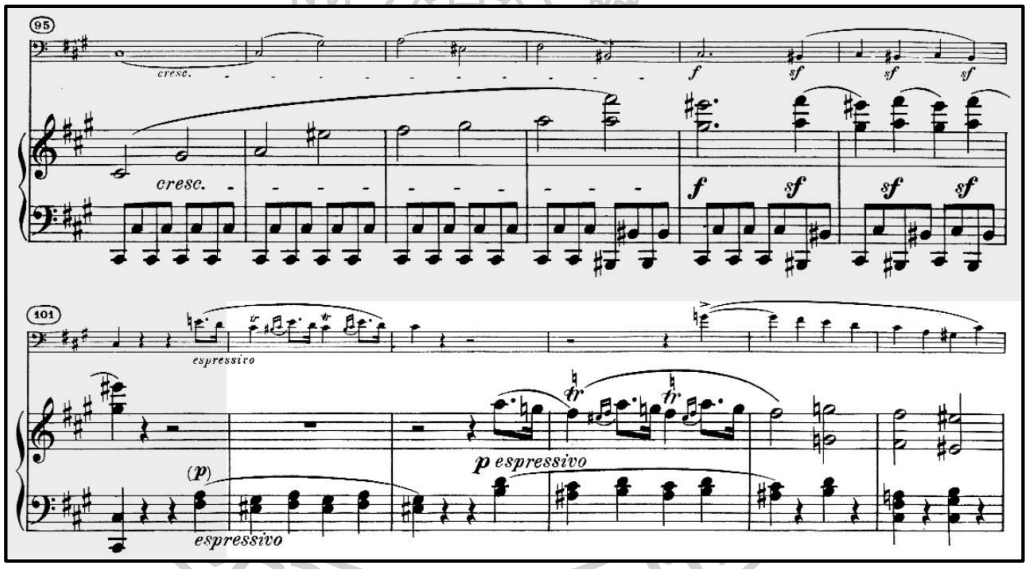
ภาพที่ 12 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 1 ห้องที่ 89–95

แม้จะมีเครื่องหมายให้ย้อนกลับไปที่ห้องที่ 1 ซึ่งเป็น Exposition ครั้งที่ 2 ตามสังคีตลักษณ์ แต่นักเชลโลอาชีพหลายคนรวมถึงผู้วิจัยไม่บรรเลงย้อนกลับไป แต่จะข้ามไปห้องที่ 94 และ 95 สู่จุดที่เชื่อมไปยังท่อนพัฒนา (development) ด้วยเหตุผลว่า การเริ่มต้นท่อนที่ 1 ของโซนาตาบทนี้มีความพิเศษเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัวจึงควรที่จะปรากฏเพียงครั้งเดียว อีกทั้งท่อนพัฒนาก็มีรายละเอียดที่น่าสนใจสอดคล้องกับแรงบันดาลใจที่ทำให้เบโธเฟนแต่งท่อนพัฒนาไว้โดยเต็มไปด้วยความเข้มข้นของทำนองและหลักการประสานเสียง

ดังกล่าว ที่มา : ณัชชา พันธุ์เจริญ, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), 30.

ดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวไว้ตอนต้นของบทที่ 3 ว่านักประพันธ์เพลงที่ดีจะใช้วัตถุดิบไม่ฟุ่มเฟือย และใช้ทุกอย่างเท่าที่มีอย่างสมมาตรกันที่สุด เบโธเฟนก็เป็นนักประพันธ์เพลงอีกคนหนึ่งที่อยู่ในตัวอย่างนี้ โดยในท่อนพัฒนาเริ่มที่ห้อง 94 โดยโน้ตตัวดำทั้งสี่ตัวซึ่งเป็นโมทีฟจากห้องที่ 3 มีโน้ต E D C sharp D ถึงแม้แนวการเล่นของทั้งเชลโลและเปียโนจะเป็นการเล่นแนวเดียวกัน แต่ก็สามารถวิเคราะห์ได้ว่าโน้ตตัวดำซึ่งเป็นโน้ต D natural บนจังหวะที่ 4 ที่เกลาไปหาโน้ต C sharp ซึ่งเป็นตัวกลมของห้องที่ 95 นั้น เป็นการเริ่มต้นของการย้ายกุญแจเสียงอย่างมีนัยยะ (implied modulation) เพราะโน้ต D ทำหน้าที่เป็นคอร์ด B minor พลิกกลับครั้งที่ 1 นั้น เป็นคอร์ดลำดับที่ 2 ในกุญแจเสียง A Major และในขณะเดียวกันก็เป็นคอร์ดลำดับที่ 4 ของกุญแจเสียง F sharp minor ซึ่งเป็นกุญแจเสียงที่ใช้เครื่องหมายกุญแจเสียงเหมือน A Major ดังนั้นคอร์ด B minor จึงถือว่าสามารถอยู่ร่วมได้ทั้งสองกุญแจเสียง จึงถือเป็น implied modulation เป็นคอร์ดร่วมของสองกุญแจเสียง (Pivot chord) ได้เดินทางเข้าหาโน้ต C sharp ซึ่งแทนคอร์ดโดมินันท์ของกุญแจเสียง F sharp minor และจากห้องที่ 96 ถึงห้องที่ 98 เบโธเฟนใช้โมทีฟของห้องที่หนึ่ง มาสร้างความตึงเครียดทั้งท่วงทำนองและการดำเนินคอร์ด เพราะแนวเบสของเปียโนเล่นโน้ต C sharp เพียงโน้ตเดียวแบบกระโดดคู่ 8 ในลักษณะโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นตั้งแต่ห้องที่ 95 ถึงห้องที่ 98 ใน 2 จังหวะแรก ซึ่งมีลักษณะที่เรียกว่า Pedal Tone[14] ในกรณีนี้มีลักษณะเป็น Dominant pedal note เพราะ C sharp เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของกุญแจเสียง F sharp minor

ภาพที่ 13 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 1 ห้องที่ 95–98

[14] Pedal note / tone โน้ตที่เล่นค้างไว้หรือโน้ตที่เล่นซ้ำๆติดต่อกันในขณะที่แนวอื่นเล่นเสียงประสานในคอร์ดต่างๆกันเป็นโน้ตนอกคอร์ดชนิดหนึ่ง และเป็นโน้ตนอกคอร์ดชนิดเดียวที่ไม่ต้องการการเกลา โน้ตเสียงค้างที่พบมาก คือ โน้ตโดมินันท์ที่เสียงค้าง (Dominant pedal note) และโน้ตโทนิกเสียงค้าง (Tonic pedal note) ที่มา : ณัชชา พันธุ์เจริญ, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), 130

2 จังหวะสุดท้ายของห้องที่ 98 ที่ดำเนินไปยัง 3 จังหวะแรกของห้องที่ 99 เบโธเฟนใช้รูปคอร์ด German Augmented sixth 4th inversion เข้าหาคอร์ดที่ 5 ของ F sharp minor คือ C sharp Major นานถึง 3 จังหวะเต็ม และยังย่อส่วนค่าของตัวโน้ตให้กระชั้นเข้ามาเป็นค่าตัวดำ และยังใส่เครื่องหมายเน้นหนัก (sf) ในจังหวะที่ 4 จังหวะที่ 2 และจังหวะที่ 4 ซึ่งเป็นจังหวะเบา แต่เป็นคอร์ด German sixth เพื่อให้จังหวะเบามีน้ำหนักมากกว่าจังหวะที่ 1 กับ 3 ที่เป็นคอร์ดโดมินันท์ เพื่อให้เกิดความรู้สึกกดดันและขัดแย้งตึงเครียดยิ่งขึ้น และแน่นอนความดังก็ดังขึ้นด้วย (นี้เป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัวของเบโธเฟนที่นิยมใช้เครื่องหมายเน้นหนักบนจังหวะเบา) เมื่อถึงห้องที่ 101 ในจังหวะที่ 1 ในค่าโน้ตตัวดำ และเป็นคอร์ดโดมินันท์

ภาพที่ 14 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 1 ห้องที่ 95-101

หลังจากคอร์ดโดมินันท์ทั้งแนวของเชลโลและเปียโน มีตัวหยุด 2 จังหวะเต็ม ๆ ซึ่งจุดนี้เป็นอัตลักษณ์อีกแบบของเบโธเฟนที่จะมีความเงียบอยู่ระหว่างตัวโน้ตไม่มีเสียงและไม่มีการเคลื่อนไหว หลังจากนั้นในจังหวะที่ 4 ของห้องเดียวกันจึงตามด้วยทำนองช่วงท้ายของ Exposition ที่เคยเกิดขึ้นในห้องที่ 10 และห้องที่ 11 แต่มีข้อแตกต่างที่ทำให้ความรู้สึกได้อย่างชัดเจนว่าเป็นคนละอารมณ์ แม้ใช้วัตถุดิบเดียวกัน กล่าวคือ

1. ทำนองช่วงท้ายของ Exposition แสดงความสุขสดชื่นในกุญแจเสียงเมเจอร์ และยังมีคาเดนซาสั้น ๆ เป็นการสรุปประโยคใหญ่ จึงถือเป็นการคลี่คลาย (Resolution) ที่สมบูรณ์

แต่ในช่วงต่อไปยังท่อนพัฒนาของเบโธเฟนมิได้เป็นเช่นนั้น ด้วยทำนองและโมทีฟที่เหมือนกัน แต่กลับอยู่ในกุญแจเสียงไมเนอร์ แสดงถึงความหม่นหมอง อีกทั้งรูปคอร์ดที่ใช้ก็เป็น German sixth เคลื่อนที่ไปหาโดมินันท์คอร์ด ยิ่งชี้ชัดถึงความเป็นคำถามมากกว่าจะสรุปคลี่คลาย

2. หลังจากที่ทำนองได้ดำเนินมาถึงห้องที่ 101 ถึง 103 ซึ่งเหมือนกันกับห้องที่ 10 ถึง 11 เบโธเฟนกลับใช้ความเงียบคือตัวหยุดระหว่างจังหวะที่ 2 และ 3 แทนคาเดนซา และยังคงใช้ความเงียบระหว่างจังหวะที่ 2 กับ 3 ของห้องที่ 103 ตอกย้ำความเป็นคำถามที่ไร้ซึ่งคำตอบ และเบโธเฟนยังคงใช้ประโยคเดิมจากจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 103 ถามซ้ำไปยังห้องที่ 104 นั่นยิ่งทำให้ความตึงเครียด (Tension) ยิ่งมีมากขึ้นทั้งทำนองและแนวประสานเสียงมีการสร้าง Tension ซ้อน Tension และดิ้นรนเพื่อหาจุดคลี่คลาย แต่จุดคลี่คลาย (Resolution) ที่ตามมาในห้องที่ 107 ซึ่งเป็นท่อนพัฒนา (Development) กลับคลี่คลายไปยังกุญแจเสียงที่เป็นไมเนอร์ คือ F sharp ไมเนอร์ ทำให้บรรยากาศหม่นหมองกว่าเดิม เบโธเฟนใช้ทำนองจากห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 4 มาใช้ ซึ่งทั้งหมดนี้กลับทำให้จุดคลี่คลายกลายเป็นจุดที่ค่อย ๆ สร้างความตึงเครียดขึ้นอีกครั้ง โดยเปียโนและเชลโลสลับกันเล่นทำนองนี้ตั้งแต่ห้องที่ 107 ในลักษณะถามตอบใน ความดังในระดับ ที่เบา (“p”) และจากห้องที่ 111 เบโธเฟน ใช้ลักษณะจังหวะ 3 พยางค์ (Triplets) ให้ทั้งเชลโล และเปียโนดำเนินลักษณะโน้ต 3 พยางค์ ค่อยเล่นดังขึ้นมุ่งเข้าสู่จุดที่เข้มข้นที่สุดของท่อนพัฒนาที่อยู่ระหว่างห้องที่ 115 ถึงห้องที่ 125 ซึ่งเป็นจุดที่ดังที่สุดในเรื่อง ความดังในระดับ ff ถ้าเทียบกับทุกๆกระบวน (movement) ในโซนาตาบทนี้ และมีลีลาดุเดือดที่สุดอีกเช่นกัน โดยเปียโนยังคงเล่นทำนองเดิมที่ปรากฏในห้องที่ 107–109 แต่ครั้งนี้อยู่ในกุญแจเสียง E ไมเนอร์และย้ายกุญแจเสียงไปเรื่อย ๆ ส่วนเชลโลทำหน้าที่เป็นแนวประกอบ (accompaniment) ในลักษณะเขบ็ตสองชั้นเป็นคอร์ดข้ามสายสลับไปมา ในขณะที่แนวทำนองของเปียโนในมือซ้ายกลับมีลักษณะเป็นการออกคำสั่งมากกว่าเป็นประโยคถาม–ตอบ ตามปกติ เบโธเฟน ใช้แนว accompaniment ของเชลโลในการแสดงออกถึงการระเบิดของอารมณ์ความรู้สึกได้อย่างดีเยี่ยม โดยเหตุผลดังนี้

1. จากห้อง 115–122 โน้ต accomp. ของเชลโลที่เป็นเขบ็ตสองชั้นนั้นเป็นการเล่นข้าม 3 สายสลับไปมาในช่วงเสียงต่ำ และเบโธเฟนกำหนดให้เล่นใน ความดังในระดับ ff (Fortissimo คือ ดังมาก) ซึ่งการเล่นโน้ตที่มีความเร็วในย่านเสียงต่ำให้ดังมาก ๆ และชัดเจนนั้นโดยธรรมชาติของเครื่องดนตรีจะเป็นไปได้ยากมาก

2. เปียโน ซึ่งเล่นทำนองหลักของท่อนพัฒนาก็เล่นในความดังในระดับ ff คือดังมากเช่นเดียวกัน ซึ่งในการเล่นรวมกันโดยปกติ ถ้าความดังในระดับโดยรวมทั้งสองเครื่องดนตรี คือ ff โดยหลักการเล่นร่วมกัน เปียโนมักจะเบาให้ถ้าอีกเครื่องดนตรีเล่นแนวทำนองหลัก และเปียโนเล่นแนว accomp. แต่ในที่นี้เปียโนเป็นฝ่ายเล่นทำนองหลัก ทั้งมือซ้าย และขวาใน ความดังในระดับ ff จึงเบาให้ไม่ได้

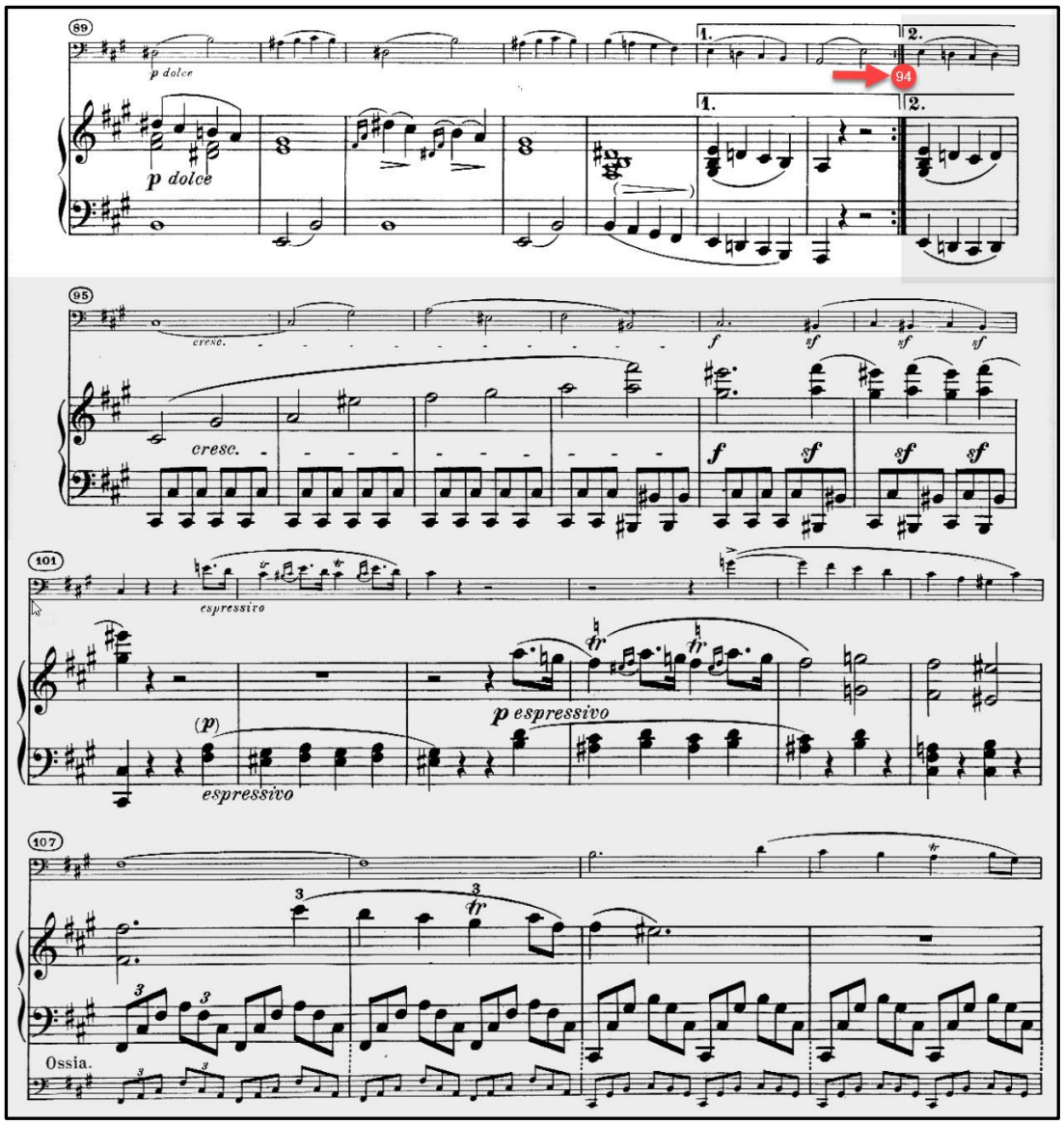
3. ดังนั้นจากข้อ 1 และ 2 เชลโลจึงต้องพยายามเล่นให้ดังที่สุด ทั้ง ๆ ที่โอกาสจะทำให้ผู้ฟังได้ยินมีน้อยมากหรือแทบไม่มีเลย

จาก 3 ข้อที่กล่าวมาจึงสามารถกล่าวได้ว่า มีเพียงที่เดียวในโซนาตาบทนี้ที่กล่าวได้ว่าเป็นที่ที่แสดงถึงอารมณ์ที่ระเบิดอย่างโกรธเกรี้ยว และมีความดังในระดับดังที่สุด ไม่เพียงใน

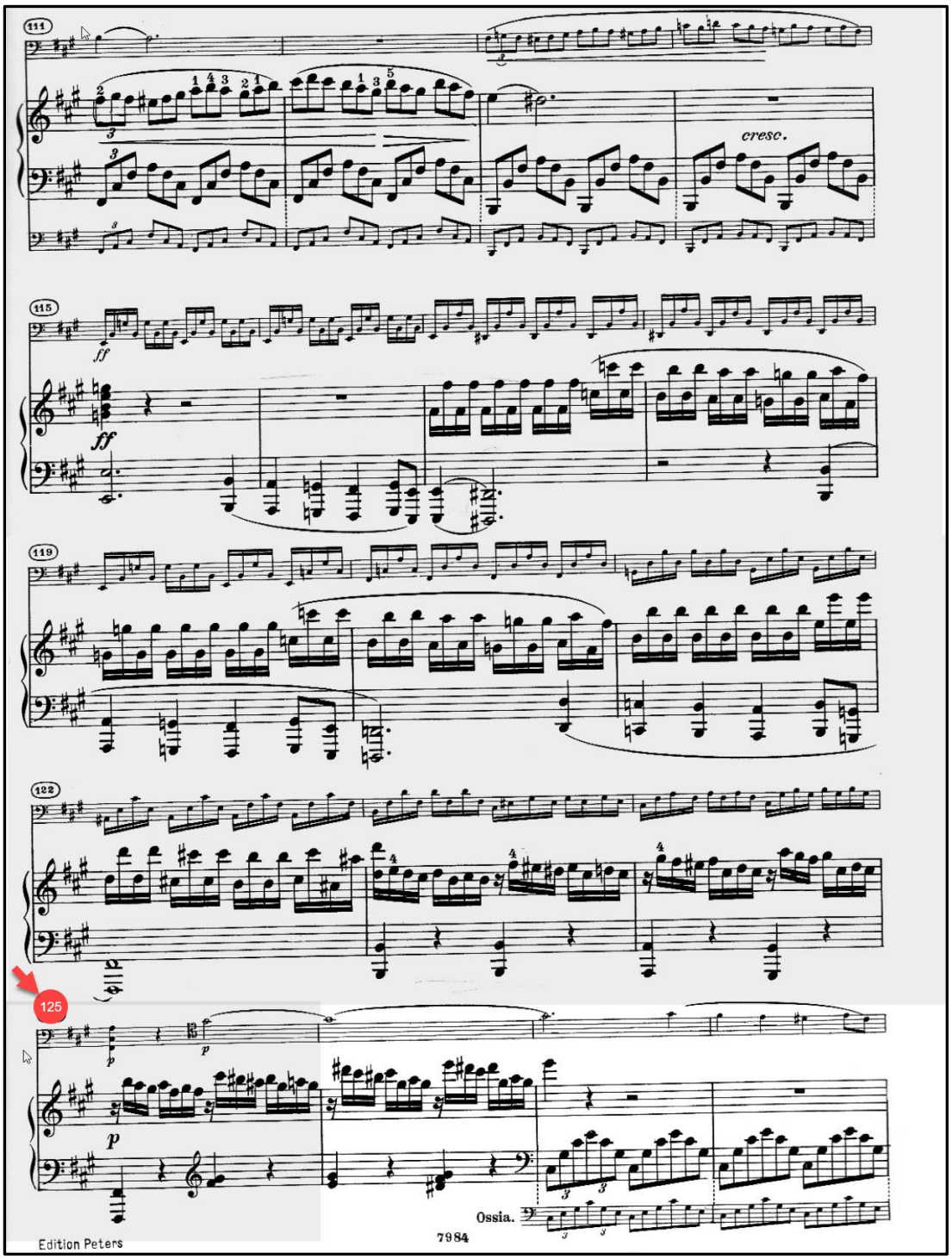
ทุกๆท่อนของโซนาตาบทนี้ แต่ในโซนาตาทั้ง 5 บทของเบโธเฟน ไม่มีบทใดที่สื่ออารมณ์แบบตรงกับความรู้สึกที่โกรธเกรี้ยว และกดดันได้มากเท่ากลางท่อนพัฒนาของ Movement ที่ 1 นี้ แม้เขบ็ตสองชั้นข้ามสายของเชลโลระหว่างห้อง 115–124 นั้นยากที่จะได้ยินชัดเจนในความเป็นจริง แต่เบโธเฟนก็สร้างการโยกย้ายกุญแจเสียงที่งดงามไว้ในแนวของเชลโล จากกุญแจเสียง E ไมเนอร์ ในห้องที่ 115 ถึงห้องที่ 119 และเข้าสู่กุญแจเสียง G เมเจอร์ในห้องที่ 121 และผ่านไปยังกุญแจเสียง B ไมเนอร์ในห้องที่ 123 และกลับเข้าสู่กุญแจเสียง F sharp ไมเนอร์ในห้องที่ 125 ซึ่งเป็นกุญแจเสียงที่ท่อนพัฒนาได้เริ่มต้นไว้ที่ห้อง 107 ก่อนหน้านั้น ซึ่งนับว่าสมบูรณ์แบบมากในการในการโยกย้ายกุญแจเสียงผ่าน 4 กุญแจเสียงใน 19 ห้อง และเมื่อมาถึงยังห้องที่ 125 เบโธเฟน ก็ได้สร้างความประหลาดใจ โดยให้ความดังในระดับ P (Piano = เบา) ในทันที โดยไม่มีการค่อยๆเบาลงก่อนหน้านั้น

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 15 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 1 ห้องที่ 94 – 125 (ชุดแรก 94 – 110)

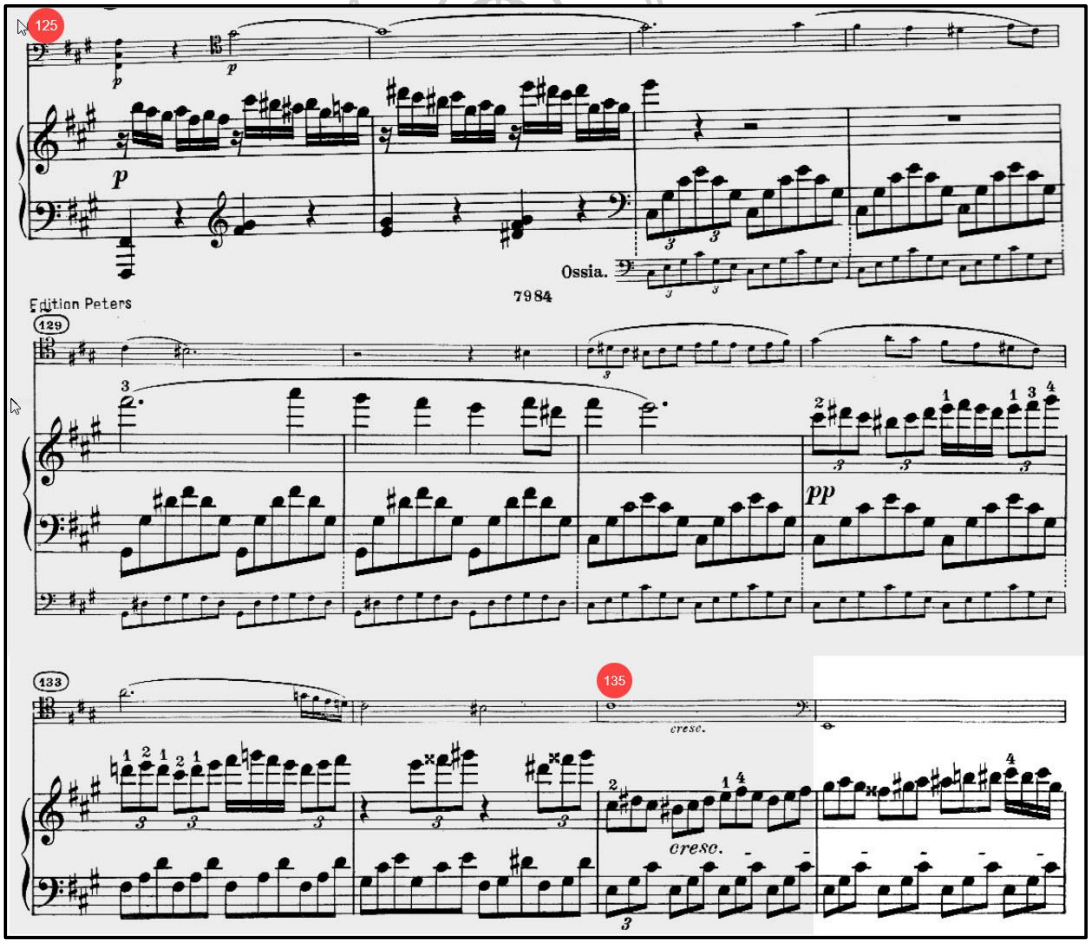


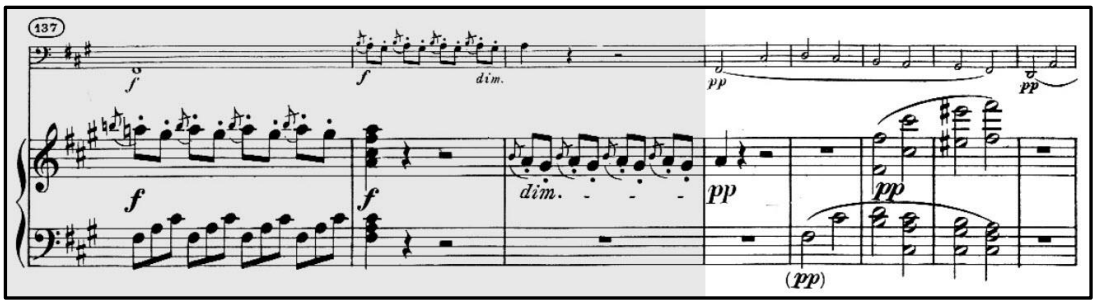
ภาพที่ 16 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 1 ห้องที่ 94 – 125 (ชุด 111- 125)



และเพราะ เบโธเฟน มีวัตถุประสงค์ที่ชาญฉลาดกว่านั้นที่จะให้แนวของเชลโลรับช่วงทำนองหลักในท่อนพัฒนามาเล่นเป็นครั้งสุดท้าย และอีกทั้งยังต้องการจะเปลี่ยนอารมณ์และบุคลิกของทำนองที่ดุดันก่อนหน้านั้นให้กลายเป็นการอ้อนวอน เบโธเฟน จึงให้เชลโลรับช่วงต่อจากเปียโน โดยหลังจากเล่นคอร์ด F sharp ไมเนอร์ในจังหวะแรกของห้องที่ 125 แล้ว เชลโลจะเล่นโน้ต G sharp ยาวจากจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 125 ไปจนถึงห้องที่ 127 ซึ่งเป็นการสรุปทำนองของท่อนพัฒนาในครั้งสุดท้ายในกุญแจเสียง C sharp ไมเนอร์

ภาพที่ 17 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 1 ห้องที่ 125-135



ภาพที่ 18 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 1 ห้องที่ 137–139

และจากห้องที่ 136– 151 คือ ท่อนเชื่อม (Bridge passage) ที่มีข้อน่าสังเกตที่น่าสนใจ คือ ระหว่างห้องที่ 137–139 นั้น

เป็นที่เดียวที่เบโธเฟน ใช้วัตถุดิบใหม่ (New material) ที่ไม่เหมือนแนวทำนองหรือแนวประกอบใดในท่อนที่ 1 นี้ วิเคราะห์ว่าเบโธเฟนเป็นนักประพันธ์เพลงชั้นยอดที่ใช้วัตถุดิบไม่ฟุ่มเฟือย เขาสามารถนำทำนองหรือลักษณะจังหวะต่าง ๆ มาสังเคราะห์ใช้เป็นท่อนต่าง ๆ ได้อย่างชาญฉลาด แต่อาจมีปัญหาอยู่บ้างคือ มันอาจจะฟังดูคล้าย ๆ กันไปหมด (แต่ไม่ใช่เบโธเฟน) เขาจึงใช้วัตถุดิบใหม่นี้ในเพียง 3 ห้อง ให้เชลโลกับเปียโนสลับกันเล่น เพื่อเป็นการบอกให้ทราบว่าท่อนพัฒนาได้สิ้นสุดลงแล้ว และจากห้องที่ 140 เบโธเฟน ก็กลับมาใช้กุญแจเสียง F sharp minor อีกครั้ง และนำทำนองหลักของ Exposition มาใช้เล่นสลับกับเปียโนเฉพาะโมทีฟแรกที่เป็นตัวขาวสองตัว โดยให้เชลโลและเปียโนเล่นสลับล้อกันในลักษณะเลียนแบบกัน (imitation) และเล่นในความดังในระดับเบามาก pp (Pianissimo = เบามาก) มีลักษณะสงบเคร่งขรึม และค่อยๆเคลื่อนเปลี่ยนไปในกุญแจเสียง D Major ในบุคคลิกเดิม ก่อนที่จะค่อย ๆ นำเข้าสู่การกลับมาของทำนองหลัก (Recapitulation) ในห้องที่ 152 ในกุญแจเสียงโทนิก และบทเพลงจะดำเนินตามสังคีตลักษณ์ในโทนิคไปตลอด

ท่อนสรุป (Coda) เริ่มที่ห้อง 240 โดยเปียโนเป็นผู้เล่นครึ่งประโยคหลังของทำนองหลักที่ เบโธเฟน ดึงนำมาใช้เป็นวัตถุดิบ และเชลโลเล่นเป็นแนวประกอบในลักษณะเป็นกุญแจเสียง A ไมเนอร์ ขาลง โดยขณะเดียวกันเปียโนเล่นครึ่งหลังประโยคทำนองหลัก โดยทั้งสองเครื่องดนตรี เริ่มจากความดังในระดับ เบา และค่อยๆดังขึ้น โดยใช้เพียงคอร์ด D minor และ A minor แนวของเชลโลทำหน้าที่เป็นเบสและบอกการพลิกกลับของคอร์ด ในขณะเดียวกันก็สร้างความเข้มข้นของการดำเนินคอร์ด และ ความดังในระดับ ด้วยจนกระทั่งถึงห้องที่ 253 เครื่องดนตรีทั้งสองชิ้นก็ได้สรุปทำนองหลักของ Exposition ในห้องที่ 253–258 ในลักษณะ Unison เป็นการสรุป Exposition ที่ใหญ่โตที่สุดในบรรดาเชลโลโซนาตาทั้ง 5 บทของเค้า

แต่โซนาตาท่อนที่ 1 มิได้จบลงตรงนี้ เบโธเฟนยังสร้างประโยคตอบให้เชลโลเล่นต่อจากห้องที่ 258–260 เพื่อให้ทำนองจบลงในกุญแจเสียงโทนิกและที่จริงโซนาตาท่อนนี้น่าจะจบลงโดย

จากห้องที่ 260 ก็สามารถกระโดดไปที่ห้อง 278–280 ก็สามารถจบท่อนนี้ได้อย่างสมบูรณ์เช่นกัน เพียงแต่งานชิ้นนี้เป็นผลงานของเบโธเฟน ผู้ที่ไม่ต้องการให้ใครคาดเดาได้ว่าบทเพลงจะจบอย่างที่ผู้ฟังคาดหวัง ดังนั้น เบโธเฟน จึงให้เชลโลและเปียโนเล่นประโยคถาม–ตอบต่อกัน อีกจากห้องที่ 260 เปียโนได้เล่นประโยคถามในคอร์ดโดมินันท์ และครั้งนี้จากห้องที่ 262 จนถึง 266 เชลโลได้เล่นประโยคตอบถึงสองครั้งติดต่อกัน และบทเพลงก็ยังไม่จบอีกเช่นเดิม เบโธเฟน ขยายโน้ตที่เชลโลใช้จบประโยคออกไปอีก 4 ห้อง โดยเชลโลเล่นโน้ต A และ G sharp ตัวละสองจังหวะเพื่อเน้นคอร์ดจบ V-I สองห้องคือจากห้อง 266 และ 267 เมื่อถึงห้องที่ 268 และ 269 ตัวโน้ตก็กระชั้นขึ้นเป็นโน้ตตัวดำจนมาถึงห้องที่ 270 ซึ่งถือได้ว่าเป็น Coda ที่ 2 เชลโลจึงเล่นทำนองหลักของ Exposition อีกครั้งเป็นครั้งสุดท้ายใน ความดังในระดับ PP ดนตรีดูจะผ่อนคลายลงเรื่อยๆ และยังคงอยู่ที่คอร์ด V ไป I ตลอดเวลาและดูเหมือนท่อนนี้น่าจะจบอย่างสงบสุข แต่โดยไม่ให้ผู้ฟังตั้งตัวในห้องที่ 277 ทั้งเปียโนและเชลโลกลับเข้าสู่ ความดังในระดับ f (forte = ดัง) อย่างกระทันหัน และย้ำคอร์ด IV I V-I เป็นการจบอย่างกล้าหาญและสมบูรณ์

อย่างไรก็ตาม แนวคิดที่ทำให้ผู้ฟังรู้สึกว่าบทเพลงยังไม่ยอมจบนี้ เป็นแนวคิดของเบโธเฟนในช่วงนี้ของชีวิตอยู่แล้ว เพราะเชลโลโซนาตาหมายเลข 3 นี้อยู่ในผลงานลำดับที่ 69 ซึ่งสอดคล้องกับซิมโฟนีหมายเลข 5 ในกุญแจเสียง C ไมเนอร์ ผลงานลำดับที่ 67 ซึ่งในซิมโฟนีบทที่ 5 นี้ก็มีบทสรุป (Coda) ในท่อนสุดท้ายที่มีชื่อเสียงมาก คือ การย้ำเคเดนซ์ V-I หลายครั้งจนผู้ฟังเดาไม่ถูกว่าบทเพลงจะจบเมื่อใด ในซิมโฟนีบทนี้ เบโธเฟน ใช้แนวคิดนี้ในกระบวนสุดท้าย แต่ในเชลโลโซนาตาบทนี้ เบโธเฟน ใช้ในกระบวนที่ 1 ซึ่งเป็นความเหมือนที่ไม่ใช่ความบังเอิญ

2) ท่อน 2 Scherzo Allegro molto

ในกระบวนที่ 2 นี้ สังคีตลักษณ์ของโซนาตาบทนี้ มีลักษณะเป็น Scherzo and Trio ซึ่งไม่เหมือนกัน Scherzo and Trio โดยทั่วไปซึ่งมีพัฒนาการมาจากท่อน Minuet and Trio ในสังคีตลักษณ์ของโมสาร์ท และไฮเดิน ซึ่ง Minuet and Trio เองก็มีพัฒนาการมาจากท่อนที่ 5 ของเพลงชุด (Suite) ในสมัยบาโรก ซึ่งมีสังคีตลักษณ์ในภาพรวม ดังนี้

ท่อนที่
1. Prelude
2. Allemande
3. Courante
4. Sarabande
5. Minuet 1 & 2
6. Gigue

ซึ่งในท่อน Minuet 1 & 2 นี้จะมีกุญแจเสียงต่างกัน เช่น Minuet 1. เป็นกุญแจเสียงเมเจอร์เสียง Minuet 2 จะเป็นกุญแจเสียงไมเนอร์เสียง หรือจะกลับกันก็ได้ ในท่อนที่ 5 นี้ภายหลังผู้ประพันธ์หลายคนก็นำเพลงระบำ Bouree หรือ Gavotte มาใช้แทน Minuet เพื่อความ

หลากหลาย แต่อย่างไรก็ดีเพลงระบำ Minuet ดูจะได้รับความนิยมมากที่สุดเพราะมีลีลาอ่อนช้อยงดงามในอัตราจังหวะ 3/4

แต่ต่อมาในสมัยคลาสสิก บทเพลงชุดสำหรับเต้นรำก็ลดความนิยมลง และเกิดกระแสการแต่งบทเพลงที่เรียกว่า ซิมโฟนีขึ้นในยุคคลาสสิก ผู้ประพันธ์เพลงหลายคนจึงได้นำ Minuet มาไว้เป็นกระบวนที่ 3 ของซิมโฟนี โดยเปลี่ยน Minuet ที่ 2 เป็นท่อนที่ให้ชื่อใหม่ว่า Trio เพื่อที่จะมีอิสระในการประพันธ์มากขึ้น แต่ยังคงยึดธรรมเนียมปฏิบัติเดิม คือ เล่น Minuet 1 โดยย้อนทั้งสองส่วน (ทั้ง Minuet และ Trio มีสังคีตลักษณ์เป็น Binary Form) แล้วจึงออกไปเล่นต่อที่ท่อน Trio โดยย้อนทั้งสองส่วนเช่นกัน จากนั้นจึงย้อนกลับมาที่ Minuet อีกครั้งหนึ่ง และเล่นทั้งสองส่วนต่อกันโดยไม่ย้อน จึงถือว่าจบท่อน

แต่แล้วก็เป็นเบโธเฟนที่นำท่อนที่ชื่อว่า Scherzo นี้มาแทน Minuet ในสตริง-ควอเต็ต Opus ที่ 33 ของเขา และใช้ในงานหลาย ๆ ชิ้นของเขาเรื่อยมา ที่เป็นเช่นนั้นเพราะ Minuet นั้นถูกบังคับด้วย Tempo ที่ไม่เร็วนัก ส่วน เบโธเฟน นำท่อน Scherzo มาใช้ก็เพราะคำคำนี้แปลว่า “ ตลกหรือล้อเล่น ” นั่นหมายความว่า เขาสามารถขยับ Tempo ให้เร็วขึ้นกว่าเดิมได้ และเมื่อถึงท่อน Trio ก็ยังมีอิสระที่จะแต่งให้หลากหลายขึ้นอีก อย่างไรก็ตาม Scherzo and Trio ที่ เบโธเฟน นำมาใช้ก็ยังเคารพการย้อนท่อนตามสังคีตลักษณ์เดิมของ Minuet and Trio คือ ทั้งตัว Scherzo ก็เป็น Binary Form และ Trio ก็เป็น Binary Form จึงมีการปฏิบัติเหมือน Minuet and Trio เช่นในซิมโฟนีหมายเลข 3 “ Eroica ” เป็นต้น

แต่ผู้ที่ศึกษาดนตรีคลาสสิกย่อมทราบว่า เบโธเฟน ไม่เคยอยู่เฉย ๆ หรือพอใจกับความจำเจเดิมๆ ในมุมมองของการคิดพลิกแพลง หรือการละเมิดกฎเพื่อให้ได้สิ่งใหม่ที่น่าสนใจ เขาจะไม่รีรอที่จะทำ และไม่สนคำครหาจากผู้ใดทั้งสิ้น ในท่อน Scherzo and Trio ของเชลโลโซนาตาบทนี้ก็เช่นกัน โครงสร้างสังคีตลักษณ์ของท่อนนี้ ไม่เหมือนกับ Scherzo and Trio ปกติ คือ ไม่มีการย้อนใด ๆ เกิดขึ้นในท่อนนี้ ณ ที่นี้ขอให้ดูโครงสร้าง การย้อนแบบปกติตามสังคีตลักษณ์ก่อนดังนี้

Scherzo

ส่วนที่ 1 ย้อนในส่วนที่ 1 หนึ่งครั้ง

ส่วนที่ 2 ย้อนในส่วนที่ 2 หนึ่งครั้ง

จากนั้นทะลุออกไปท่อน Trio

Trio

ส่วนที่ 1 ย้อนในส่วนที่ 1 หนึ่งครั้ง

ส่วนที่ 2 ย้อนในส่วนที่ 2 หนึ่งครั้ง

จากนั้นจึงย้อนกลับไปที่ Scherzo และเล่นต่อกันทั้งสองส่วนโดยไม่ย้อน อาจมีท่อนจบที่เป็น Coda หรือไม่มีก็ได้

แต่ใน Scherzo and Trio ของเชลโลโซนาตาบทนี้มีการเรียงท่อนโดยไม่ย้อนดังนี้

1. Scherzo แล้วทะลุออกไปท่อน
2. Trio จากนั้นจึงต่อด้วย
3. Scherzo อีกครั้งแล้วทะลุออกไปท่อน
4. Trio อีกครั้งแล้วจึงต่อด้วย
5. Scherzo อีกครั้งจึงออกไปที่ท่อน
6. Coda แล้วจึงจบท่อน

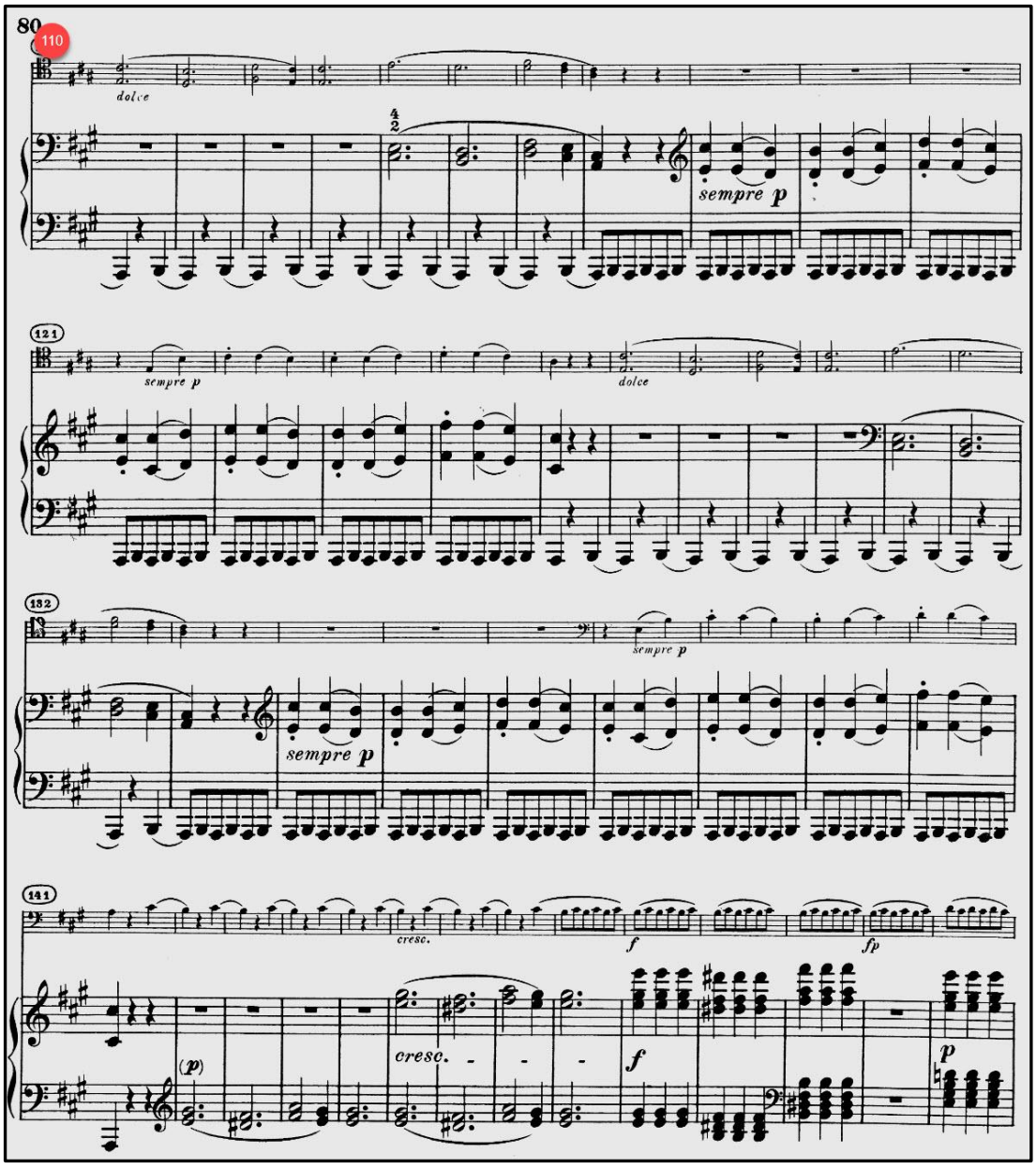
เราจึงเห็นได้อย่างชัดเจนว่าไม่ใช่ Scherzo–Scherzo แล้วต่อ Trio–Trio แล้วจึง Scherzo–Coda แล้วจบ แต่เป็นเพราะเหตุใดที่เบโธเฟนทำเช่นนี้ เหตุผลคือเขาอยากให้ผู้ฟังได้ยินกุญแจเสียงไมเนอร์ของ Scherzo สลับกับ กุญแจเสียงเมเจอร์ของ Trio อย่างชัดเจน และตอกย้ำให้แน่ใจ และเราจะดูในรายละเอียดว่าเขาทำเช่นนี้แล้วเกิดประโยชน์ในเชิงสังคีตลักษณ์ และความงดงามด้านดนตรีอย่างไร

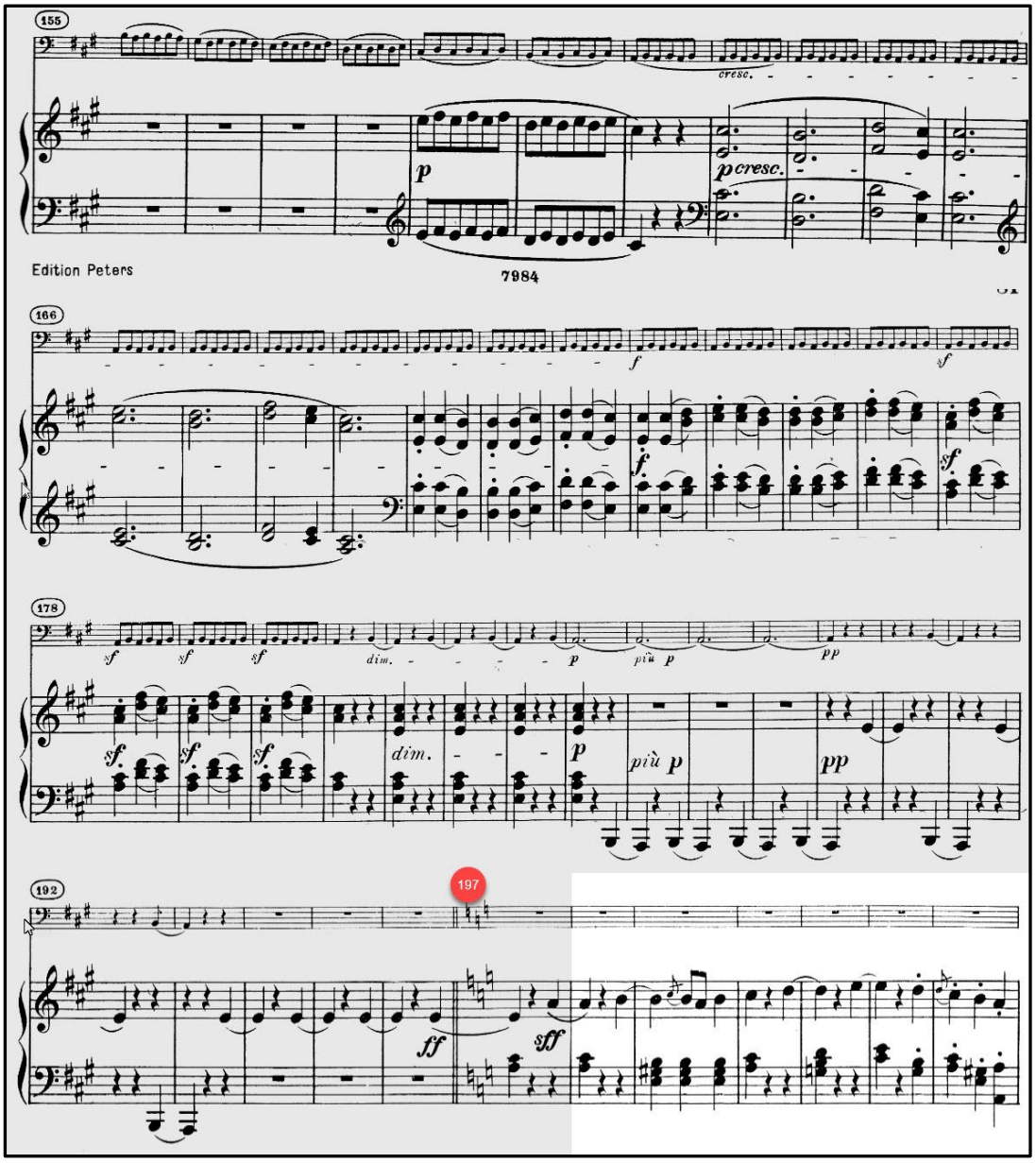
เมื่อเริ่มต้นกระบวนที่ 2 Scherzo อัตราความเร็ว 3/4 ทำนองหลักนั้นอยู่ในกุญแจเสียง A minor โดยลักษณะเด่นของทำนองหลักนั้นจะมีลักษณะเน้นในจังหวะยก (syncopation) โดยเริ่มที่เปียโนจากห้องที่ 1–8 ใน ความดังในระดับ forte เชลโลรับต่อจากเปียโน โดยเล่นทำนองหลักซ้ำทั้งหมด 8 ห้องในกุญแจเสียงเดียวกันจากห้องที่ 9–16 ใน ความดังในระดับ Piano 8 ห้อง ต่อมาเปียโนและเชลโลผลัดกันถาม-ตอบคนละ 2 ห้อง กระทั่งห้องที่ 25 เปียโนกลับมาเล่นเน้นที่จังหวะยกอีกครั้ง ส่วนเชลโลเล่นที่จังหวะตกทั้งสองเครื่องดนตรีเล่นใน ความดังในระดับ forte เพื่อนำไปสู่ทำนองที่ 2 ที่จะเล่นด้วยเปียโน ลักษณะเป็นโน้ตตัวดำ 3 ตัวในหนึ่งห้อง คือ จากห้องที่ 31–55 โดยที่เชลโลเป็นแนวประกอบเล่นเป็นโน้ตตัวขาวประจุดเต็มห้อง โดยจะค่อย ๆ เริ่มจากเบาในห้องที่ 31 ในกุญแจเสียง E minor และเปลี่ยนเป็น A minor ในห้องที่ 39 และเริ่มเพิ่มความเข้มข้นของ ความดังในระดับขึ้น และยังคงย้ายกุญแจเสียงไปเรื่อยจนถึงกุญแจเสียง D Major ในห้องที่ 47 G Major ห้องที่ 49 และถึงจุดดังที่สุด Forte ในกุญแจเสียง C Major ในห้องที่ 51 ซึ่งเป็น Relative กุญแจเสียงของท่อนนี้ และจบลงที่โดมินันท์คอร์ดของกุญแจเสียง C Major ในห้องที่ 55 ทำนองหลักที่ 1 กลับมาเล่นอีกครั้งโดยเปียโนใน

ความดังในระดับ Piano ในกุญแจเสียง C Major โดยมีเชลโลเล่นประโยคตอบสั้น ๆ เป็นระยะสลับทุกๆ 2 ห้อง และจากห้องที่ 66 เชลโลเริ่มเปลี่ยนบทบาทมาเล่น Syncopation เพื่อเตือนให้ทราบว่าทำนองหลักที่ 1 กำลังจะกลับมาอีกครั้งในกุญแจเสียงโทนิกเสียง ในขณะเดียวกันนั้นเปียโนก็ย้ำโมทีฟท้ายประโยคของทำนองหลักตั้งแต่ห้องที่ 67–77 จากนั้นทั้งเชลโลและเปียโนจะเล่นโน้ต E เป็น Syncopation ร่วมกันพร้อมทั้งดังขึ้นอย่างรวดเร็ว และในที่สุดเชลโลก็จะเล่นสรุปทำนองหลักที่ 1 เป็นครั้งสุดท้ายเริ่มที่ห้อง 81 ใน octave สูง ความดังในระดับ forte และทั้งเชลโลและเปียโนย้ำ Perfect cadence V-I จากห้องที่ 93–100 ซึ่งเป็นสิ่งที่ เบโธเฟน ชอบทำที่สุด และเล่น cadence V-I เป็นครั้งสุดท้ายที่ห้อง 101 และปล่อยโน้ต A ซึ่งเป็นโน้ตโทนิกยาว และบรรเลงเรื่อยจนถึงห้องที่ 105 เปียโนจึงรับช่วงต่อเพื่อส่งเข้าสู่ท่อน Trio โดยไม่มีการหยุด

ในท่อน Trio เริ่มที่ห้อง 110 ในกุญแจเสียง A Major ซึ่งเป็นกุญแจเสียงคู่ขนานของ A minor โดยมีเชลโลเป็นผู้เล่นทำนองหลักของท่อน Trio ซึ่งมีด้วยกัน 8 ห้อง คือ จากห้องที่ 110–117 โดย เบโธเฟน กำหนดคำว่า Dolce ซึ่งแปลว่า อ่อนหวานไว้ด้วย เพื่อที่จะให้บุคลิกของท่อน Trio นั้นแตกต่างจาก Scherzo โดยสิ้นเชิง

จุดเด่นของท่อน Trio นี้อยู่ที่ทั้งท่อนนั้นมาจากแนวคิดเดียว ทำนองเดียว ต่ เบโธเฟน จับทั้งทำนองหลัก และแนวประกอบมาผันแปรให้เกิดความน่าสนใจ (การแปรทำนอง) และย้ายกุญแจเสียงจากกุญแจเสียงโทนิกเสียงไปยังกุญแจเสียงโดมินันท์จากห้องที่ 142–152 แล้วจึงกลับเข้าสู่กุญแจเสียงโทนิกเสียงในห้องที่ 162 และอยู่ในกุญแจเสียง A Major นี้ไปตลอดจนถึงห้องที่ 193 เปียโนเริ่มกลับมาเล่นโน้ต E ที่เป็น Syncopation อีกครั้ง โน้ต E นี้เป็นทั้งตัวแทนของคอร์ดโดมินันท์ และทั้งป็นสัญญานบอกว่า Scherzo กำลังจะกลับมาอีกครั้งในห้องที่ 197

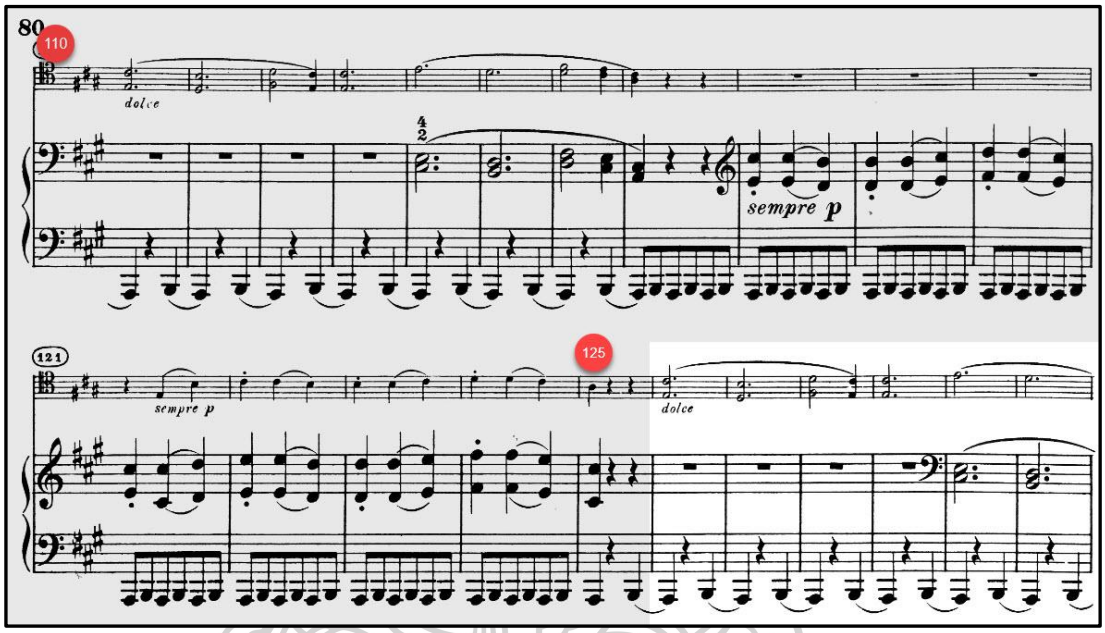
ภาพที่ 19 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 2 ห้องที่ 110–154

ภาพที่ 20 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 2 ห้องที่ 155–197



ถ้าดูในรายละเอียดของท่อน Trio ก็สามารถยกย่องเบโธเฟนว่าเขาทำได้ดีเยี่ยม เพราะในข้อเท็จจริงนั้นเป็นการยากมากที่จะใช้วัตถุดิบเดิม ๆ ตลอดทั้ง 84 ห้อง โดยไม่ให้เกิดความซ้ำซากได้ แต่เทคนิคการผันแปรทำนอง (การแปรทำนอง) และการเปลี่ยนกุญแจเสียงกลับทำให้ความอ่อนหวานเรียบง่ายในท่อน Trio มีความน่าสนใจและไม่น่าเบื่อ อีกทั้งการละเมิดกฎเป็นสิ่งที่ท้าทายเบโธเฟนเป็นที่สุด แต่เบโธเฟนสามารถพิสูจน์ว่าเขาหาทางออกได้ สิ่งที่ครู อาจารย์ที่สอนการแต่งเพลงแนะนำให้ผู้เรียนหลีกเลี่ยงมีหลายเรื่อง แต่หนึ่งในนั้นคือ ให้หลีกเลี่ยงการใช้วัตถุดิบซ้ำซาก (Repetition) ดูจากแนวของเปียโนจากห้องที่ 110–125 จะเห็นได้ว่า เบโธเฟน ใช้โน้ตแค่ 2 ตัวให้เล่น

จากจังหวะที่ 3 มาจังหวะที่ 1 ยาว 7 ห้องด้วยกัน จากนั้น เบโธเฟน ก็ทำให้โน้ตสองตัวเดิมเล่นกระชั้นขึ้นเป็นเขบ็ตหนึ่งชั้น 6 ตัว แต่ก็ยังสลับโน้ต 2 ตัวนั้นเหมือนเดิมคือ A และ B

ภาพที่ 21 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 2 ห้องที่ 110-125



ซึ่งเราจะเห็นได้ว่าโน้ต A และ B ถูกเล่นซ้ำตลอดเวลา แต่นั่นเป็นเพียงการเริ่มต้นเพราะวัตถุประสงค์ที่แท้จริงคือ การนำข้อห้ามเหล่านั้นมาเป็นบทสรุปของท่อน Trio เพราะจากห้องที่ 177 แนวเชลโลก็เล่นแต่โน้ต A และ B ซ้ำไปซ้ำมา แนวเปียโนก็เริ่มเล่นส่วนท้ายของทำนองหลักซ้ำไปมาถึง 4 ห้องทั้ง 2 เครื่องดนตรี แม้กระทั่งในห้องที่ 185 แนวเชลโลจะเปลี่ยนเป็นโน้ตยาว แต่แนวเปียโนก็ยังเล่นโน้ต A และB ซ้ำอยู่อย่างนั้น ซึ่ง เบโธเฟน ต้องการพิสูจน์ให้เห็นว่า Repetition ใช้ได้ถ้าใช้เป็นและบทสรุปของท่อน Trio นั้นเป็นข้อพิสูจน์ที่ชัดเจน

ท่อนโคดา (Coda) คือท่อนที่เริ่มต้นจากห้องที่ 505 ไปจนจบ โดยให้ทั้งเชลโลและเปียโนเล่นทำนองหลังช่วงแรกของ Scherzo ในแบบ unison โดยเปียโนจะเล่นเป็น Syncopation แต่เชลโลเล่นตรงจังหวะที่ 1 จากห้องที่ 505 จนถึง 513 และจากนั้นทั้งเชลโลและแนวเปียโนมือขวาจะเล่นเป็น Syncopation ด้วยโน้ต E เป็นการย้ำโน้ตโดมินันท์ก่อนจะจบที่โน้ต A ซึ่งเป็นโทนิกทั้งเชลโลและเปียโน ซึ่งเป็นการจบด้วย unison และด้วย ความดังในระดับ เบาที่ทรงพลังที่สุด

3) ท่อน 3 Adagio cantabile

ในท่อนที่ 3 และ 4 นี้ในความเป็นจริงคือ ท่อนเดียวกัน เบโธเฟน แต่งท่อนที่ 3 ในกุญแจเสียงโดมินันท์ที่มีเพียง 18 ห้อง โดยกำหนดให้เป็นจังหวะช้า–อ่อนหวาน เบโธเฟน ใช้คำว่า

Adagio cantabile และมีท่วงทำนองคล้ายกับเพลงกล่อมหอในยามดึก คือ Nocturne โดยเปียโนจะเล่นทำนองหลักตั้งแต่ห้องที่ 1 โดยไม่มีบทนำ (introduction) ในขณะที่เชลโลจะเล่นออกทำนองคลอไปด้วยจากห้องที่ 2 เป็นต้นไป (counter melody) จนกระทั่งห้องที่ 9 เชลโลจึงรับช่วงทำนองหลักต่อจากเปียโน และเปียโนเล่นเพียงแนวประกอบเท่านั้น ไม่ได้เล่น counter melody เหมือนเชลโลในตอนต้นนั้นก็เพื่อเปิดโอกาสห้เชลโลได้แสดงบทบาทอย่างเต็มที่ และเพื่อเตรียมปลี่ยนกุญแจเสียงไปกุญแจเสียงโทนิกเสียงในห้องที่ 14 ซึ่งทั้งเชลโลและเปียโนได้กลับมาอยู่ในกุญแจเสียงโทนิกเสียงคือ A Major เพื่อเตรียมเข้าสู่ท่อนที่ 4 ที่เป็นท่อนเร็วท่อนสุดท้าย

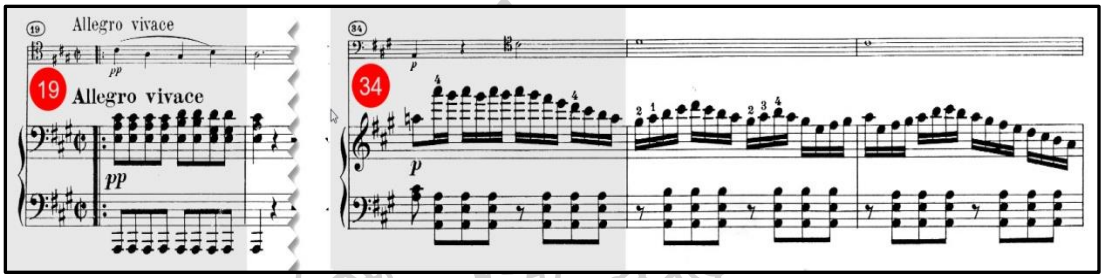
มีข้อสังเกตว่า เบโธเฟนนั้นได้นำกลุ่มจังหวะ (Motiff) ของห้องที่ 5 และ 13 ในท่อนช้านี้ไปใช้ในท่อนสุดท้ายอีกครั้ง โดยจะกลายเป็นทำนองหลักของท่อนพัฒนา (Developtment)เมื่อเชลโลเล่นมาถึงห้องที่ 18 เชลโลเล่นโน้ต F sharp ค้างไว้บนเครื่องหมาย 𝄐 (Fermata) ส่วนเปียโนเล่นเป็นคอร์ดโดมินันท์ 9 ซึ่งถือว่าเป็นคอร์ดในกลุ่มของโดมินันท์ที่มีความอ่อนหวานมาก จากนั้นเชลโลเล่นทำนองอิสระ (Cadenza) สั้นๆ และมาค้างเสียงที่โน้ต B sharp อีกครั้ง นั่นทำให้ความรู้สึกว่าบทเพลงได้มาถึงคอร์ดโดมินันท์อ็อกเมนเทต ซึ่งเป็นการพัฒนาคอร์ดที่สวยงามละเมียดละไมมาก ถ้าดูจากการใช้คอร์ดโดมินันท์ของท่านในจังหวะสุดท้ายของห้องที่ 17 เป็นคอร์ด E โดมินันท์ทบเจ็ด และจังหวะแรกของห้องที่ 18 พัฒนาเป็น E โดมินันท์ทบเก้า และโน้ตตัวสุดท้ายในห้องที่ 18 ของเชลโลแม้ว่าเปียโนจะไม่ได้เล่นอะไร แต่ทิศทางของประโยคเพลงและกระแสของคอร์ดก็บอกตัวเองว่า มันคือคอร์ด E อ็อกเมนเต็ต เพื่อนำไปสู่ทำนองหลักของท่อนสุดท้ายที่จะเริ่มด้วยโน้ต C sharp อย่างแนบเนียน และนุ่มนวลที่สุด

4) ท่อน 4 Allegro vivace

ในท่อนที่ 4 เป็นท่อนสุดท้ายที่เชื่อมต่อจากท่อนที่ 3 เบโธเฟนกำหนดบุคลิกของท่อนนี้ว่า Allegro vivace (อัลเลโกร วิวาเช) ซึ่งหมายถึง “เร็วและสดชื่น” อีกทั้งยังกำหนดอัตราจังหวะไว้ด้วยอักษร X ซึ่งหมายถึง มีสองจังหวะในหนึ่งห้อง และโน้ตตัวขาวเท่ากับหนึ่งจังหวะ ดังนั้นโดยภาพรวม เบโธเฟนต้องการให้บุคลิกและอารมณ์ของท่อนนี้เร็ว สนุกสนาน และเบาสบายไม่เน้นหนัก รูปแบบของสังคีตลักษณ์ก็เป็น สังคีตลักษณ์โซนาตาปกติ เหมือนท่อนที่ 1 แต่ไม่ได้ซ่อนอารมณ์โกรธ หรือเศร้าไว้เช่นในท่อนที่ 1

ทำนองหลักท่อนเริ่มต้นที่ห้องที่ 19 ไพเราะและเรียบง่าย อีกทั้งแนวประกอบของเปียโนก็เป็นทางเดินของคอร์ด I IV V ทั้งในประโยคถามห้องที่ 19–22 และประโยคตอบห้องที่ 23–26 จากนั้นเปียโนจึงรับช่วงต่อและเล่นทำนองหลักของท่อนซ้ำอย่างสมบูรณ์จากห้องที่ 27–34 และเปียโนเริ่มเล่นทำนองที่มีลวดลายแบบการแปรทำนองเป็นลักษณะโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นจากห้องที่ 34–39 หากมีคำถามว่า โน้ตทำนองผันแปรหรือ การแปรทำนอง จากห้องที่ 34–39 นั้นมาจากที่ใด คำตอบอยู่

ที่เชลโลในห้องที่ 34–37 ทั้งถอดรหัสมาจากแนวประกอบของเปียโนในห้องที่ 19 ซึ่งถ้าไม่สังเกตเราจะเห็นเพียงแนวเปียโนเล่นเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นทั้งห้อง โดยที่คอร์ดมีเพียง A เมเจอร์ ในครั้งแรกของห้องและคอร์ด E7 ในครึ่งหลัง และแนวเบสมือซ้ายเล่นเป็น Bass padal คือ เล่นตัว A ตัวเดียวทั้งห้อง แต่เบโธเฟนได้แปลงโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสองกลุ่มนั้นกลับมาเป็นโน้ตยาว และขยายโน้ตจากคอร์ดละครึ่งห้องเป็นคอร์ดละหนึ่งห้อง

ภาพที่ 22 Sonata for cello and piano in A Major op. 69 L.V. Beethoven ท่อน 4 เปรียบเทียบห้อง 19 กับ 34

และจากที่เป็นเพียงแนวประกอบของเปียโนในห้องที่ 19 เบโธเฟนกลับนำวัตถุดิบนี้มาทำให้เป็นทำนองที่เชลโลเล่น (ห้องที่ 34–37) เห็นได้อย่างชัดเจนว่าโน้ตตัวบนสุดของแนวเปียโนมือขวาเป็นโน้ตเดียวกัน เมื่อเป็นเช่นนั้นจึงเป็นโอกาสให้เขาทำนองผันแปรจากทำนองและทางเดินคอร์ดนี้ได้อย่างลงตัวไม่มีที่ติ และยังได้กลายเป็นบทสรุปของทำนองหลัก (Main theme) เพื่อต่อไปยังทำนองหลักที่ 2 (Secound theme) อีกด้วย โดยจากทำนองผันแปรในห้องที่ 37 เบโธเฟน ใช้ลักษณะโน้ตซ้ำกลุ่ม (Repetition) ในห้องที่ 38–39 โดยเปียโนและเชลโลรับช่วงต่อในห้องที่ 40–41 และย้ายกุญแจเสียง โดยใช้คอร์ด B7 ในห้องที่ 42 และเชลโลเล่น B Major บันไดเสียงขาขึ้น และสรุปด้วย B Major อาร์เปโจขาลงเป็นการย้ำความมีตัวตนของ โดมินันท์คอร์ดของกุญแจเสียง E Major ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของทำนองที่ 2 ในส่วนแรกของท่อน (second theme of exposition) ซึ่งเริ่มต้นในห้องที่ 46 โดยเชลโลเป็นผู้เล่นทำนองหลักที่ 2 นี้ก่อน ในท่วงทำนองและลีลาอ่อนหวาน โดย เบโธเฟน ใช้คำว่า Dolce เพื่อย้ำว่าต้องเล่นด้วยความอ่อนหวาน ซึ่งทำนองที่ 2 นั้นมีลักษณะที่ค่อนข้างแปลก คือมีลักษณะเป็นเพียงวลีสั้น ๆ (แสดงภาพ score ห้องที่ 46–47 ที่แนวเชลโล)

และเป็นทำนองที่เป็นวัตถุดิบใหม่ ในกุญแจเสียงโดมินันท์ ซึ่งเป็นไปตามกฎสังคีตลักษณ์ในยุคคลาสสิก และเปียโนตอบรับในห้องที่ 47–49 โดยใช้คอร์ด II b บนตัวขาวประจุดในห้องที่ 47 และต่อด้วยเขบ็ตหนึ่งชั้นจากจังหวะที่ 4 และต่อเนื่องในห้องที่ 48 ทั้งห้อง และจบประโยคด้วยโน้ตตัวดำ 2 ตัวในห้องที่ 48 โดยผ่านคอร์ด II b ไปยัง I c iv - I c และจบที่ II b ตามลำดับ เมื่อถึงห้องที่ 50–51 เชลโลเริ่มประโยคถามด้วยทำนองเดิมอีกครั้ง แต่ครั้งนี้เปียโนตอบด้วยการใช้คอร์ดสองโครมาติก (supertonic chromatic) ยังคงใช้รูปแบบของ IIb เหมือนเดิม แต่โน้ตเบสจาก A natural

เป็น A sharp บนลักษณะจังหวะเดิมทุกประการ คือ จากห้องที่ 51–53 ดังนั้น ทางเดินคอร์ดจึงเป็น II b โครมาติก I c vidim I c และ IIb โครมาติก เบโธเฟนทำเช่นนี้ก็เพื่อชะลอการสรุปเคเดนซ์ V- I ไว้ให้นานที่สุด ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะที่เขาชอบทำ เคเดนซ์ V-I ใน กุญแจเสียงโดมินันท์จึงมาสรุปที่ท้ายห้องที่ 60 ต่อ 61 และเป็น closing material ของ exposition ซึ่งเริ่มที่ห้อง 67–71 โดยที่เชลโลและเปียโนมีลักษณะโต้ตอบกันด้วยกุญแจเสียง E เมเจอร์ และลักษณะจังหวะขัด (syncopation) ในห้องที่ 66–70 และทำนองเพื่อที่จะย้อนกลับไปที่ exposition เป็นจุดเชื่อมต่อ (bridge passage) หรือออกไปยังท่อนพัฒนา (Delvelopment) โดยห้องที่ 74–76 เป็นประทุนหนึ่ง (Prima davolta) พร้อมเครื่องหมายย้อนกลับ และประทุนสอง (second davolta) เป็นส่วนที่ออกไปยังท่อนพัฒนา ซึ่งทั้งสองส่วนอยู่ในกลุ่มคอร์ด โดมินันท์เซเว่น คือ E เซเว่นคอร์ด

ท่อนพัฒนาเริ่มต้นในห้องหมายเลข 77 ในกุญแจเสียงคู่ขนาน คือ A ไมเนอร์ ซึ่งเป็นท่อนพัฒนาสั้น ๆ มีเพียง 35 ห้องเท่านั้น คือ จากห้องที่ 77–111 โดยเริ่มจากเชลโลเล่นทำนองหลักในกุญแจเสียงไมเนอร์เสียงจากห้องที่ 77–80 และจากนั้นเบโธเฟนใช้โมทีฟของทำนองหลักให้เชลโลเล่นต่อไปในลักษณะโครมาติก (chromaticism) ใน 6 ห้อง คือ จากห้องที่ 81–86 จากนั้นจึงกลับสู่ไดอาทอนิกในห้อง 87 และ 88 เพื่อเข้าสู่ C เมเจอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงสัมพันธ์ของ A ไมเนอร์ โดยมีลักษณะโต้ตอบกันระหว่างเชลโลกับเปียโนจากห้องที่ 89–103 หลังจากนั้นจึงเป็นท่อนเชื่อมกลับ (Bridge passage) เข้าสู่การกลับมาของทำนองหลัก (Recapitulation หรือ Return of subject) จากห้องที่ 104–111 โดยเบโธเฟนกลับมาใช้โครมาติกเช่นเดิม (Chromaticism) โดยให้เปียโนเป็นผู้เล่นโมทีฟหลักเพื่อเชื่อมกลับเข้าสู่ทำนองหลักในห้องที่ 112 โดยครั้งนี้ทั้งทำนองหลักและรองอยู่กุญแจเสียงโทนิกเสียงทั้งหมดไปจนถึงท่อนสรุป คือโคดา (Coda) ซึ่งจะเริ่มต้นด้วยการนำทำนองหลักมาผันแปร (การแปรทำนอง) เพื่อเป็นท่อนนำจบก่อนโคดา (closing material) จากห้องที่ 173–194 โดยทั้งเชลโลและเปียโนจะสลับกันเล่นทำนองผันแปรนี้ จากนั้นท่อนสรุปหรือโคดาจะเริ่มต้นในห้องที่195 โดยเป็นการแสดงบทบาทด้วยเปียโน เป็นการนำส่วนครึ่งหลังของทำนองหลักที่เป็นเขบ็ตหนึ่งชั้นมาสร้างเป็นท่อนโคดาที่ไพเราะงดงาม โดยมีแนวเชลโลเล่นเป็นแนวเบสที่เป็นท่วงทำนองอ่อนหวาน แต่ว่าทรงพลังในเวลาเดียวกัน ซึ่งเป็นความโดดเด่นเฉพาะตัวของเบโธเฟนอยู่แล้ว จากนั้นจึงมาถึงบทสรุปสุดท้ายในห้องที่ 206 โดยทั้งเปียโนและเชลโลว่าเล่นเล่นแนวเดียวกันพร้อมกัน ก่อนจะสลับกันเล่นทำนองหลักแบบแคนอนและกลายเป็นซีเควนซ์ และจบสรุปใน A Major chord

4.1.3 วิเคราะห์เทคนิคการบรรเลง

ภาพรวมในงานโซนาตาบทนี้เป็นบทเพลงในยุคคลาสสิกที่ยังมิได้ใช้เทคนิคพิเศษ เช่น บทเพลงโซนาตาหรือคอนแชร์โตในยุคหลัง และเมื่อเทคนิคโดยทั่วไปเป็นเทคนิคพื้นฐาน จึงมี

ความยากในการปฏิบัติอยู่ที่ต้องผลิตเสียงที่สวยงามกลมกล่อมเป็นสำคัญ ดังนั้น เทคนิคของแขนขวาและซ้ายจึงต้องเตรียมเพื่อการเล่นบทเพลงนี้อย่างเป็นระบบและเป็นระเบียบ ดังนี้

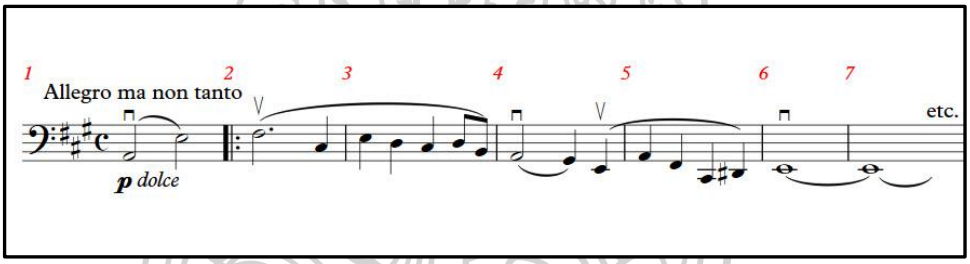
การฝึกซ้อมบันไดเสียงและอาร์เปโจที่เกี่ยวข้อง เช่น A Major และminor 3 ช่วงคู่แปด E Major และminor 3 ช่วงคู่แปด และ F sharp minor 2 ช่วงคู่แปด

วางแผนการใช้สัดส่วนของคันชักให้สอดคล้องกับประโยควรรคตอน และค่าของตัวโน้ต

ฝึกการเปลี่ยนตำแหน่งของมือซ้าย (Shifting) ในจุดที่ยาก

ฝึกการเล่นโน้ตคู่หรือการเล่นสายคู่ (Double stop) ซึ่งมีในท่อน 2 เท่านั้น ที่มีการเล่นการเล่นสายคู่และเปลี่ยนตำแหน่ง

ภาพที่ 23 การใช้คันชัก



ประโยคเริ่มต้นซึ่งเป็นทำนองหลักของท่อนที่ 1

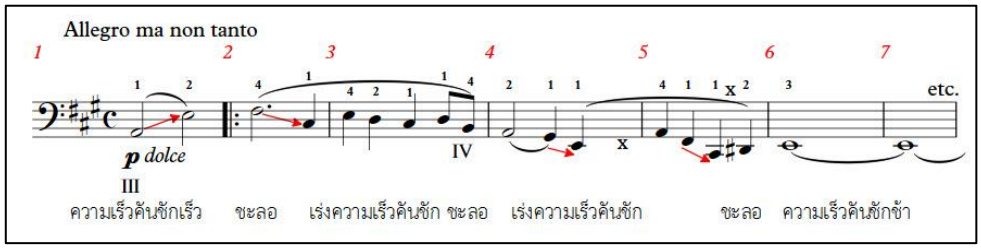
ในตัวอย่างที่ 1 นี้มีสองประเด็นที่ต้องให้ความสำคัญ คือ

ความเร็วช้าของการใช้คันชักให้สัมพันธ์กับประโยควรรคตอน

การเปลี่ยนตำแหน่งให้สัมพันธ์กับความเร็วของการใช้คันชัก เพื่อรักษาระดับเสียงไม่ให้เพี้ยน

จากตัวอย่างผู้ประพันธ์ได้กำหนดอารมณ์และความรู้สึกไว้ว่า P dolce คือ Piano = เบา dolce = อ่อนหวาน ซึ่งรวมสองคำเข้าด้วยกันจึงหมายถึง “เล่นให้เบาและอ่อนหวาน” ดังนั้นจากห้องที่ 1 เริ่มประโยคด้วยคันชักลง (⊓) จึงต้องพาคันชักไปที่ปลายโบว์ด้วยการใช้คันชักที่เร็ว (Fast bow speed) ห้องที่ 2 เริ่มด้วยคันชักขึ้น (v) จะเริ่มจากใช้คันชักช้าก่อนใน 3 จังหวะแรก แล้วจึงเร่งความเร็วของคันชักจากจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 2 ผ่านห้องที่ 3 โดยในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 3 จะชะลอความเร็วของคันชักลงเล็กน้อย เพื่อประโยชน์สองประการ คือ 1. ทำให้การเปลี่ยนทิศมาของคันชักจากขึ้นเป็นลงง่ายขึ้น นุ่มนวลตามจุดประสงค์ของผู้ประพันธ์ 2. ทำเทคนิคข้ามสายในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 3 ไปยังจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 4 ง่ายขึ้น และจากจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 4 ไปจนจบประโยคก็จะใช้เทคนิคคันชักแบบเดียวกัน

ภาพที่ 24 ตัวอย่างการใช้เทคนิคคันชัก



ประเด็นต่อมาการใช้เทคนิคคันชักวิธีนี้ เป็นวิธีที่ช่วยการเปลี่ยนตำแหน่งหรือย้ายมือให้แม่นยำขึ้นด้วย ส่วนทางด้านเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายใช้วิธีการเดียวกัน จึงมี 3 ลักษณะเด่นๆด้วยกัน คือ

1. การเปลี่ยนตำแหน่งด้วยนิ้วเดียวกันทั้งไปและกลับบนสายเดิม
2. การเปลี่ยนตำแหน่งด้วยนิ้วเริ่มต้น และเปลี่ยนนิ้วเมื่อไปถึงที่ๆต้องการบนสายเดิม
3. การเปลี่ยนตำแหน่งด้วยนิ้วเริ่มต้นและเปลี่ยนทั้งนิ้วและเปลี่ยนสายเมื่อไปถึงที่ๆต้องการ

ในประโยคเริ่มต้อนของโซนาตาบทนี้ใช้วิธีย้ายมือสองแบบแรก กล่าวคือ

ห้องที่ 1 ใช้แบบที่ 2

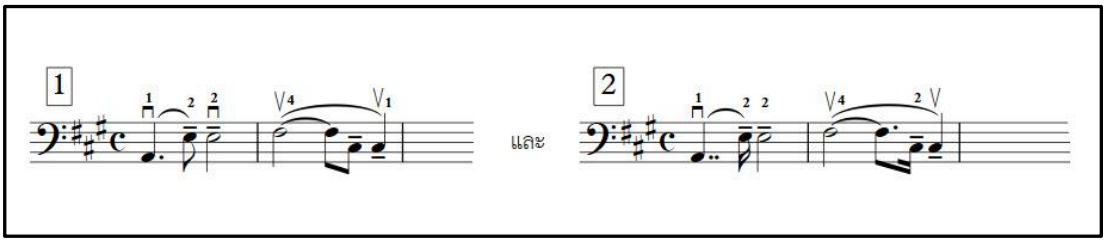
ห้องที่ 2 ใช้แบบที่ 2

ห้องที่ 4 และ 5 ใช้แบบที่ 1

ดังนั้น หลักการของย้ายมือจึงต้องพึ่งพาความเร็วช้าของคันชักเป็นอย่างมาก เพราะทำให้ย้ายมือง่ายขึ้น

เกร็ดความรู้ที่ใคร่จะแทรกลงในงานวิจัย คือ เรามักถูกสอนว่า การเล่นโน้ตให้เต็มค่าเสมอ ซึ่งสิ่งนี้จะเป็นจริงต่อเมื่อเราไม่เปลี่ยนตำแหน่งเท่านั้นในการเล่นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย แต่ถ้ามีการเปลี่ยนตำแหน่ง มือซ้ายจะต้องเดินทางล่วงหน้าไปก่อนเพื่อไปรอยังตำแหน่งใหม่ และนั่น...จะทำให้เวลาของโน้ตเดิมหายไปเล็กน้อย ในประโยคแรกของโซนาตาบทนี้จึงต้องสร้างแบบฝึกหัดเพื่อให้มือซ้ายเดินทางล่วงหน้า 2 แบบ ก่อนที่จะเล่นต่อเนื่องตามบันทึก ดังนี้

ภาพที่ 25 เทคนิคการใช้คันชัก



จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่า โน้ตของมือซ้ายต้องการเวลาที่จะขึ้นไปรอยังตำแหน่งใหม่ คงมีคันชักเท่านั้นที่รักษาจังหวะของตัวโน้ตตามบันทึกอย่างมั่นคง แต่เสียงของโน้ตเก่าจะขาดหายไปเสี้ยววินาทีระหว่างเดินทางจนไม่เป็นที่สังเกต

ตัวอย่างต่อมาเกิดขึ้นในห้องที่ 45 ในตำแหน่งสูง ซึ่งนักเชลโลส่วนใหญ่จะกังวลกับวลีนี้แทบทุกคน แต่วลีนี้เราไม่ต้องสร้างแบบฝึกหัดมาช่วย แต่เราจะใช้การ “โขมยเวลา” ซึ่งวลีนี้อาจฟังดูเหมือนไม่มีทางเป็นไปได้ เพราะอัตราความเร็วยังดำเนินตามปกติแล้ว ผู้เล่นจะโขมยเวลาที่ใดอย่างไรก็ตามยังมีประโยคที่ครูเชลโลหลายคนกล่าวแล้วสอดคล้องกับวลีนี้ คือ “ต้องเล่นตัวโน้ตก่อนย้ายมือให้ยาวที่สุด” หรือที่พวกเค้าพูดตรงกันว่า “A note before a shift play long” คือ ใช้เวลากับตัวโน้ตก่อนย้ายมือให้เต็มที่เพื่อเตรียมที่จะเปลี่ยน ตัวอย่างของครูที่พูดประโยคนี้ตรงกัน มีดังนี้

Prof. Herre Jan Stegenga, Codarts University

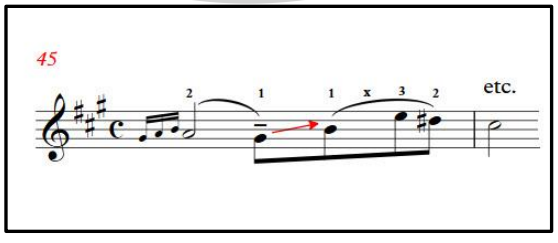
Prof. Ad Van Dongen, Codarts University

Mr. Phillip Green คอนดักเตอร์รับเชิญ RBSO ซึ่งเป็นนักเชลโล

Mr. Nicolia Shogaev, Tutor ค่าย SSMS 2018

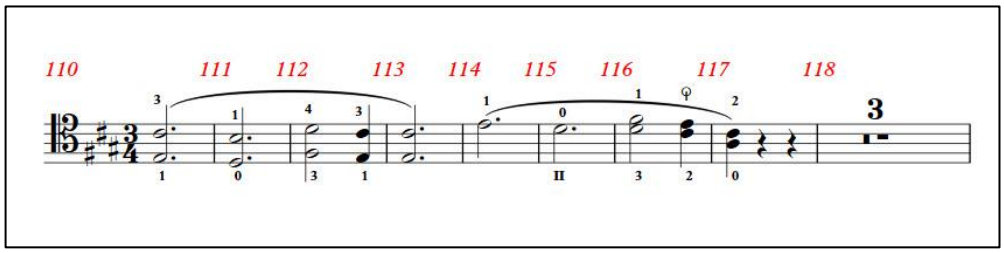
Ms. Sally Pendlebury, Tutor ค่าย SSMS 2016 – 2017

ภาพที่ 26 การใช้เทคนิคย้ายมือ



ดังตัวอย่างที่ 4 เราจะใช้เวลาเล่นโน้ต G sharp นิ้วหนึ่งให้ยาวที่สุดเท่าที่ทำได้ และใช้เทคนิคการย้ายมือแบบที่ 1 ตัวอย่างต่อมา คือ การเล่นตัวโน้ตคู่ 3 คู่ 6 หรือการเล่นสายคู่ในท่อนที่ 2 Sherzo จากห้องที่ 110 ถึง 117

ภาพที่ 27 เทคนิคการเล่นสายคู่



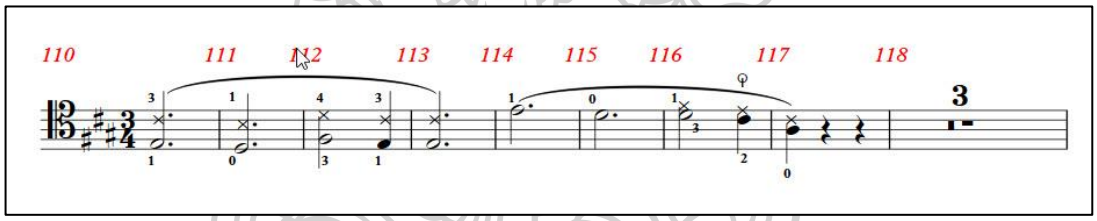
การเล่นการเล่นสายคู่นั้น มีปัจจัยสำคัญอยู่ที่

โสตจำได้

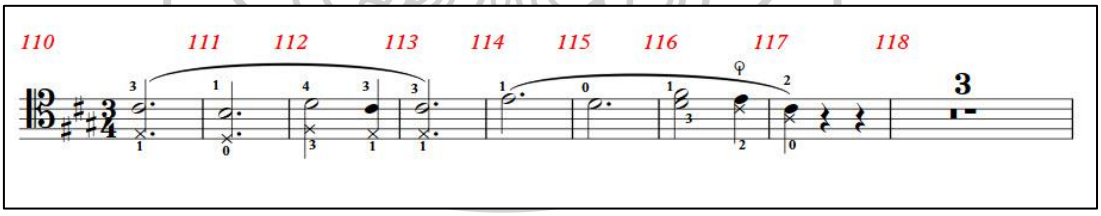
รูปมือจำรูปแบบได้

จึงต้องฝึกด้วยการแยกโน้ตสูงและต่ำที่จับคู่กันฝึกแยกทีละส่วน แต่ยังต้องคงรูปมือของโน้ตไว้แค่ไม่ออกเสียงเท่านั้น

ภาพที่ 28 ตัวอย่างแรกเล่นโน้ตต่ำ รักษารูปมือไม่เล่นโน้ตสูง ใช้ระบบนิ้วเหมือนเล่นจริง



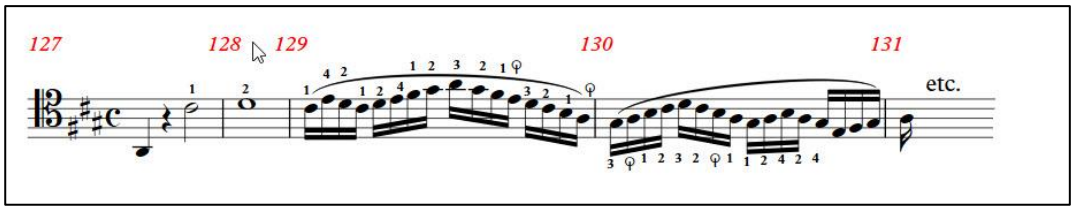
ภาพที่ 29 ตัวอย่างต่อมาเล่นโน้ตสูง รักษารูปมือไม่เล่นโน้ตต่ำ ใช้ระบบนิ้วเหมือนเล่นจริง



เมื่อซ้อมแยกส่วนด้วยความเร็วของเมโทรนอมที่หลากหลาย รวมถึงซ้อมแบบแยกคันชักทีละโน้ต ด้วยระยะเวลาที่เพียงพอ เพราะแต่ละคนอาจไม่เท่ากัน จึงกลับมาเล่นตามบันทึกจริงจะพบว่าการเล่นสายคู่นั้นเพี้ยนน้อยลงมาก จนกระทั่งไม่เพี้ยน

ตัวอย่างสุดท้ายของโซนาตาบทนี้ คือ จากห้องที่ 127 ถึง 130 ของท่อนสุดท้าย ซึ่งเป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่เร็วมาก เพราะในท่อนนี้จะมีความเร็วระหว่าง ♩ = 150 ถึง ♩ = 160 ซึ่งระบบนิ้วของมือซ้ายนั้นมีความเป็นไปได้อยู่ 2 ระบบ แต่ก็ยากมากทั้งสองระบบที่จะเล่นให้ต่อเนื่องฟังดูเรียบร้อยสวยงาม

ภาพที่ 30 การฝึกเพื่อให้ได้ผลที่ต้องการ



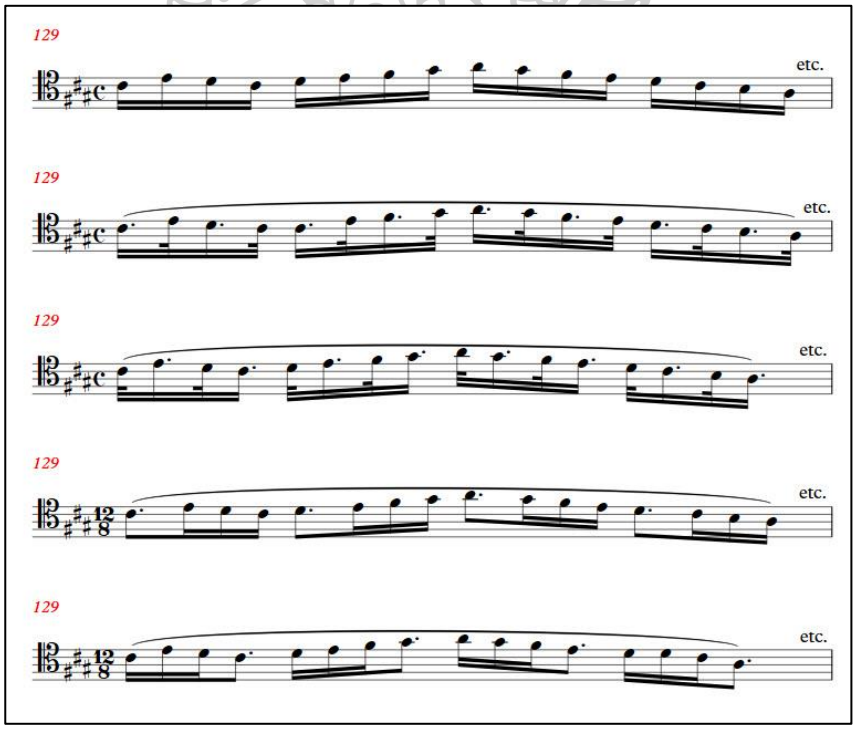
ดังนั้น การฝึกเพื่อให้ได้ผลที่ต้องการ จะมีวิธีฝึก ดังนี้

1. ซ้อมเล่นแยกคันชักทุกโน้ตช้าๆ

2. ซ้อมด้วยการโยงเสียง แต่เปลี่ยนรูปแบบจังหวะให้หลายแบบ เพื่อให้มือซ้ายทุกๆนิ้วเรียนรู้ที่จะทำงานร่วมกับคันชัก

3. ใช้สูตรของการเปลี่ยนตำแหน่ง หนึ่งโน้ตก่อนย้ายมือเล่นให้ยาวที่สุด

ภาพที่ 31 ตัวอย่าง แบบแรกแยกซ้อมคันชักทุกโน้ต



แบบแรกแยกซ้อมคันชักทุกโน้ต

ควรฝึกซ้อมทั้งห้ารูปแบบนี้จากช้าไปหาเร็ว และข้อที่ควรระลึกและกระทำตลอดเวลาฝึกซ้อมข้อความเหล่านี้ คือ หางม้าของคันชักต้องแนบสนิทกับสานเสมอ (Deep bow contact) และควรซ้อมระบบนิ้วมือซ้ายทั้งสองระบบ ก่อนจะตัดสินใจเลือกที่ถนัดจริง 1 ระบบ และ

ข้อสำคัญที่สุดของการเล่นข้อความที่ยากมาก ๆ เหล่านี้ คือ “ต้องซ้อมจนจำได้ขึ้นใจ” ในทุกข้อความที่ได้อธิบายทั้งหมดในโซนาตาบทนี้

โซนาตาบทนี้ แม้จะอยู่ในยุคคลาสสิก และมีสังคีตลักษณ์ตามอุดมคติของสมัยคลาสสิก แต่ก็มีการนำเสนอมุมมองใหม่ ๆ ที่ทำให้นักประพันธ์เพลงในยุคต่อๆมาทำตาม เช่น ท่อน Sherzo ที่ไม่ใช้เครื่องหมายย้อน แต่ให้เล่นแต่ละช่วงต่อกันไปทั้งหมด อีกทั้งเรื่องราวที่ซ่อนอยู่เบื้องหลังของบทเพลงที่ทำให้โซนาตาบทนี้เป็นบทเพลงที่มีนักเชลโลเลือกมาแสดงมากที่สุดในโซนาตาทั้ง 5 บทของเขา

4.2 Claude Debussy sonata for cello and piano in D minor

4.2.1 เรื่องราวของบทประพันธ์

ในช่วงปีท้าย ๆ ของชีวิต ดูเหมือนว่าชีวิตของเดอบุสซีจะทำอะไรไม่ค่อยเป็นชิ้นเป็นอันเท่าไหร่นัก ซึ่งอาจมาจากสาเหตุอาการป่วยของเขา เดอบุสซีเริ่มรู้ว่าตัวเองเป็นมะเร็งในฤดูใบไม้ผลิของปี ค.ศ. 1909 ซึ่งเป็นที่น่าเสียดายว่าชีวิตด้านการงานของเขากำลังเป็นช่วงขาขึ้น เพราะเดอบุสซีมีแรงบันดาลใจที่จะประพันธ์งาน 6 ชิ้น ที่เขาได้วางแผนไว้ แต่ในที่สุดก็ประพันธ์เสร็จแค่ 3 ชิ้น คือ

โซนาตาสำหรับฟลูต วิโอลา และฮาร์ป (1915)
โซนาตา สำหรับไวโอลิน และเปียโน ในกุญแจเสียง G minor L148 (1917)
โซนาตา สำหรับเชลโล และเปียโน ในกุญแจเสียง D minor (1915)
ที่จะกล่าวถึงในลำดับถัดไป

โดยก่อนหน้านั้นเพียงปีเดียว เดอบุสซีได้รับว่าจ้างจาก เมโทรโพลิแตนท์ โอเปรา (The Metropolitant Opera) ให้เขาประพันธ์อุปรากร 2 เรื่อง ซึ่งเป็นอุปรากรที่มีฉากเดียวจากบทประพันธ์ของ เอ็ดการ์ อลัน โป (Edgar Allan Poe) ซึ่งเป็นนักแต่งนิยายแนวลึกลับ สะเทือนขวัญ นิยายสองเรื่องนี้คือ

1. Le diable dans le belfroi หรือ The Devil in the Belfry ซึ่งเดอบุสซีเริ่มงานไว้เพียงสองสามหน้ากระดาษ แล้วก็ล้มเลิกไปในปี ค.ศ. 1912

2. La chute de la Maison Usher หรือ The fall of the house of Usher “อัชเชอร์ คฤหาสน์อาถรรพ์” ซึ่งเดอบุสซีแต่งไปได้เพียงครึ่งเรื่องและเป็นเพียงสกอร์ฉบับย่อ คือ เป็นเพียงแนวร้องกับเปียโน แต่ยังไม่ได้ขยายเป็นวงใหญ่ และระหว่างการแต่งอุปรากรทั้งสองเรื่อง โดยเฉพาะเรื่องที่ 2 เป็นช่วงที่เดอบุสซีมีมรสุมชีวิตรุมเร้ามากที่สุด และที่สำคัญคือ มันทำให้อุปรากรเรื่องที่ 2 “อัชเชอร์ คฤหาสน์อาถรรพ์” นี้มีอิทธิพลต่อเชลโลโซนาตาบทเดียวของเขามากที่สุดอีกด้วย

อย่างไรก็ดีในปี ค.ศ. 1915 เชลโลโซนาตาก็เสร็จสมบูรณ์ แต่อุปรากรเรื่องที่ 2 คือ “อัชเชอร์ คฤหาสน์อาถรรพ์” ก็ยังคงค้างอยู่อย่างนั้น ไม่มีสัญญาณว่าจะจบลงได้ แม้เดอบุสซีเสียชีวิตไปใน 3 ปีถัดมา คือปี ค.ศ. 1918

แม้จะเป็นอุปรากรที่รับจ้าง The Met แต่ง แต่เดอบุสซีก็กระตือรือล้นมาก เขาพยายามทุกวิถีทางที่จะแต่งอุปรากรให้จบจนตัวละครในเรื่องเริ่มหลอกหลอนเค้า ครั้งหนึ่งเดอบุสซีถึงกับพูดว่า “ถ้าเมเดอลีน อัชเชอร์ เดินเข้ามาในบ้านตอนนี้ ผมจะไม่แปลกใจเลย”

สิ่งที่ทำให้เดอบุสซีหลงใหลในนิยายของ เอ็ดการ์ อลัน โป เรื่องนี้คือ เนื้อเรื่องที่ผูกขึ้นมาอย่างแปลกประหลาด พูดถึงคฤหาสน์อัชเชอร์ที่อยู่กลางบึงใหญ่ ที่มีผู้อยู่อาศัยเพียงสองคนพี่น้องฝาแฝดร็อดเดอริก อัชเชอร์ (Roderick Usher) และพี่สาวฝาแฝด เมเดอลีน อัชเชอร์ (Medeline Usher) ซึ่งทั้งคู่ป่วยด้วยอาการทางจิตคิดว่าคฤหาสน์อัชเชอร์มีชีวิต และมีพลังลึกลับ และดูเหมือนว่าพี่สาวจะป่วยหนักและใกล้เสียชีวิต และร็อดเดอริค กลัวว่าตนเองจะกลายเป็นคนสุดท้ายของตระกูลจึงได้เขียนจดหมายขอร้องให้เพื่อนสนิท คือ ผู้เล่าเรื่องมาพบ แต่เมื่อมาถึงเพื่อนหรือผู้เล่าเรื่อง (Narator) กับพบว่าเมเดอลีนเสียชีวิตแล้ว ร็อดเดอริคจึงขอร้องให้เพื่อนช่วยฝังพี่สาวไว้ใต้คฤหาสน์ แต่หลายวันต่อมา ร็อดเดอริคก็สารภาพว่าพี่สาวยังไม่ตายตอนที่นำไปฝัง ขณะที่ร็อดเดอริคเล่านั้นภายนอกคฤหาสน์มีพายุแรงมาก เมื่อฟ้าผ่าดังขึ้นภายนอกก็ปรากฏร่างเมเดอลีนที่หน้าประตูห้องโถงร่างโชกไปด้วยเลือด เธอกรีดร้องอย่างน่ากลัว ใช่เธอยังไม่ตาย และเมเดอลีนกระโจนเข้าใส่น้องชายของเธอด้วยแรงเฮือกสุดท้ายที่เหลือ ร็อดเดอริคตกใจมากจนช็อคเสียชีวิต และเมเดอลีนก็เสียชีวิตลงเช่นกัน เพื่อนหรือผู้เล่าเรื่องก็ตกใจสุดขีดเช่นกัน และได้วิ่งออกจากคฤหาสน์ที่เริ่มพังทลายลง ภาพสุดท้ายที่ผู้เล่าเห็นคือ ภาพคฤหาสน์อัชเชอร์พังทลายลงไปในบึงใหญ่ต่อหน้าเขา

ซึ่งที่จริงนิยายของ เอ็ดการ์ อลัน โป นี้ถูกดัดแปลงมาจากตำนานที่เป็นเรื่องจริงที่เกิดขึ้นที่กรุงมาดริดในประเทศสเปน นั่นคือเรื่องราวของ Haunted building in Madrid ตำนานของ Palacio de Linares ซึ่งสถานที่แห่งนี้ เป็นศูนย์วัฒนธรรมที่มีชื่อว่า Casa de America ใช้แสดงวัฒนธรรมอันหลากหลายจากประเทศลาตินอเมริกา ซึ่งถูกสร้างโดย มาร์กี เดอลินาเรส (Margues de Linares) ขุนนางผู้เป็นนักธุรกิจที่ร่ำรวยชื่อ Jose de Murga Y Reolid (โคฮเซ่ เดอ เมอร์กา อี รีโอลิด) ในปี ค.ศ. 1884 ซึ่งตระกูลของเขาเป็นชาวมาดริดโดยกำเนิด

เรื่องราวเริ่มต้นขึ้นเมื่อ Jose de Murga ได้บอกพ่อของเขา Mateo de Murga ว่าเขารักกับลูกสาวของร้านขายซิการ์ที่เช่าห้องเปิดร้านอยู่ชั้นล่าง ชื่อ ไรมุนดา โอซอริโอ (Raimunda Osorio) จากเมือง ลาวาปิเย (Lavapies) แต่เมื่อ เมเทโอ ผู้พ่อได้ยินลูกชาย มาเทโอก็ส่งลูกชายไปเรียนต่อที่ประเทศอังกฤษทันที โดยไม่อธิบายใดๆทั้งสิ้น

แต่ในที่สุด เมื่อโคฮเซ่ เรียนจบและกลับมาบ้านเกิด มาเทโอพ่อของเขาก็ได้เสียชีวิตไปแล้ว และโคฮ เซ่ ก็ได้แต่งงานกับไรแมนดาในที่สุด พวกเขาทั้งสองได้ย้ายเข้ามาอยู่ที่พาลา-

ซิโด เดอ ลินเรส และเริ่มออกแบบตกแต่งใหม่ทั้งหมด ในขณะที่อยู่ระหว่างการตกแต่ง โคฮ เซ่ ได้พบจดหมายของมาเทโอผู้เป็นพ่อ ที่ได้เขียนสารภาพไว้ในจดหมายว่า เขาได้แอบมีสัมพันธ์ลึกซึ้งกับหญิงสาวที่มาจาก ลาวาปิเย ที่เป็นเพื่อนบ้าน เธอตั้งท้องและคลอดลูกสาวชื่อว่า “ไรมุนดา” และนั่น...คือความจริงที่น่าอับอายที่ โคฮเซ่คันพบว่าเขาได้แต่งงานอยู่กินกับน้องสาวต่างมารดาที่กำลังตั้งท้องลูกของเขา และต่อมาไรมุนดาก็คลอดลูกสาว

ตำนานกล่าวว่า โคฮเซ่ และไรมุนดาทำการฆาตกรรมลูกสาวของพวกเค้าเอง โดยการจับกดน้ำ และฝังศพเด็กไว้ในกำแพงพลาซ่า ขณะที่กำลังปรับปรุง เพื่อปกปิดเรื่องอื้อฉาว จากนั้นจึงมีข่าวลือถึงการเห็นเด็กผู้หญิงตัวเล็ก ๆ วิ่งเล่นในยามค่ำคืน ร้องหาพ่อแม่ จากคำให้การของผู้มาใช้บริการในพลาซ่า และคนที่ทำงานที่นั่น

โคฮเซ่ เสียชีวิตในปี ค.ศ. 1901 ด้วยข่าวลือว่ายิงตัวตาย (ข่าวจาก Shan Newspaper บทความของ Laura W.Venlenznela) แต่ไม่มีผู้ใดกล่าวถึงการเสียชีวิตของ ไรมุนดาว่าเสียชีวิตเมื่อใด

จากตำนานของ Palacio de Linares และความสัมพันธ์ของพี่น้องต่างมารดาอันนำมาซึ่งโศกนาฏกรรม จึงเป็นแรงบันดาลใจให้ เอ็ดการ์ อลัน โป ดัดแปลงเรื่องราวมาแต่งเป็น “อัชเชอร์ คฤหาสน์อาถรรพ์” (The Fall of the House of Usher) ซึ่งเดอบุสซี พยายามที่จะแต่งอุปรากรเรื่องนี้ให้จบ แต่ก็ไม่สำเร็จ เพราะปัญหาชีวิตและสุขภาพของเดอบุสซีเองก็เริ่มรุมเร้าเขาอย่างหนักมาก เพราะตั้งแต่ปี ค.ศ.1910 ชีวิตสมรสไม่ราบรื่น และเมื่อถึงปี ค.ศ. 1915 ในเดือนมีนาคม ทั้งแม่ของเขาและภรรยาของเขาเสียชีวิตลง ในเดือนธันวาคมปีเดียวกัน เดอบุสซีเข้ารับการผ่าตัดเพื่อรักษามะเร็งลำไส้ใหญ่ตอนล่าง แต่อาการของโรคนั้นเกินกว่าแพทย์จะรักษาให้หายขาดได้ เดอบุสซีต้องทนทรมานกับความเจ็บปวด กระทั่งเสียชีวิตในปี ค.ศ. 1918

บทสรุป

ดังนั้นจึงเห็นได้ชัดว่าในขณะที่เดอบุสซีแต่งเชลดลโซนาตาบทนี้ เดอบุสซีก็มีความพยายามอย่างหนักที่จะแต่งโอเปราสองเรื่องจากบทประพันธ์ของเอ็ดการ์ อลันโปให้จบ จึงทำให้กรอบความคิดของเดอบุสซีวนเวียนและหมกมุ่นอยู่กับโอเปราที่พยายามแต่งแต่แต่งไม่จบ จึงทำให้ทำนองและลีลาในเชลโลโซนาตาบทเดียวของเขาได้รับอิทธิพลจากโอเปราที่แต่งไม่จบโดยตรง

4.2.2 วิเคราะห์แนวคิดการประพันธ์

โซนาตาสำหรับเชลโลกับเปียโน ของเดอบุสซี บทนี้เป็นโซนาตาที่มีสังคีตลักษณ์ที่พิเศษกว่าเพลงอื่น ๆ เพราะเดอบุสซีเลือกที่จะใช้โมโนเทมาติก สังคีตลักษณ์โซนาตา (Mono thematic sonata form) อันหมายถึง

1. Sonata form with one subject คือ เป็นสังคีตลักษณ์โซนาตาที่มีทำนองหลักเดียว เพราะโดยปกติจะมีสองหรือสามทำนอง

2. All movements with no repeat คือ เป็นสังคีตลักษณ์ที่ไม่มีการย้อน เพราะโดยปกติแล้วสังคีตลักษณ์ของโซนาตามักมี 3 หรือ 4 ท่อน ได้แก่

2.1 ท่อนที่ 1 เป็นสังคีตลักษณ์โซนาตาเต็มรูปแบบ ซึ่งมักจะย้อนส่วนแรก (exposition) แล้วจึงดำเนินต่อตามสังคีตลักษณ์

2.2 ท่อนที่ 2 มักมีสังคีตลักษณ์เป็น Scherzo and Trio (สแกร์โซ และทรีโอ) ซึ่งมีลักษณะการย้อนเหมือน มินูเอ็ท และทริโอ

2.3 ท่อนที่ 3 มักเป็นท่อนช้ามาก ส่วนใหญ่จะไม่ย้อน โดยเฉพาะโซนาตาในยุคโรแมนติก เช่น ผลงานของรัคมานินอฟ (Rachmaninoff) หรือโชแปง (Chopin)

2.4 ท่อนที่ 4 มักเป็นสังคีตลักษณ์โซนาตาเต็มรูปแบบเหมือนท่อนที่ 1

แต่ในโซนาตาสำหรับเชลโลและเปียโนของเดอบุสซีนี้มีเพียง 3 ท่อน และในแต่ละท่อนมีทำนองหลักที่สำคัญเพียงทำนองเดียว และที่สำคัญที่สุด คือทุกท่อนไม่มีการย้อน อีกทั้งท่อนสองก็ดำเนินต่อไปยังท่อนที่สามในทันที (Attacca) ดังนั้น สังคีตลักษณ์ของโซนาตาบทนี้ของเดอบุสซี จึงมีลักษณะเป็นโมโนเทมาติกสังคีตลักษณ์โซนาตา ซึ่งเดอบุสซีเลือกสังคีตลักษณ์นี้จากนักประพันธ์เพลงสมัยยาบาโรก คือ ฟรังซัว คูเปอแรง (Francois Couperin)

1) ท่อน 1 Prologue (Prelude)

ท่อนนี้เป็นท่อนที่เป็นตัวอย่างที่ดีของรูปแบบโมโนเทมาติก สังคีตลักษณ์โซนาตา เพราะเป็นการดำเนินทำนองหลัก และส่วนต่าง ๆ ของท่อนแบบเดินทางเดียวไม่มีการย้อนกลับมาซ้ำใหม่ มีเพียงการกลับมาปรากฏทำนองหลักแรกในช่วงท้ายของท่อนเท่านั้น สรุปคือ ไม่ย้อน แต่มีการกลับมาของทำนองหลัก ดังนั้น ท่อนที่ 1 จึงมีลักษณะคล้ายบทเพลงที่มี 3 ตอน เป็น tenary form โดยเริ่มจาก ช่วงนำที่มี 7 ห้อง ซึ่งใน 7 ห้องแรกนี้เดอบุสซีวางลักษณะไว้เป็นลักษณะผสมระหว่างสเปนและอาหรับ โดยจากห้องที่ 1–3 ในแนวทำนองของเปียโนนั้นมีลักษณะเด็ดขาด โดยคอร์ด D minor ในความดัง f และทำนองที่มี 3 พยางค์ เป็นปัจจัยหลัก อีกทั้งการเปลี่ยนคอร์ดต่าง ๆ ที่ใช้รูปพื้นต้นเป็นหลัก D minor G minor และ A minor แล้วจึงกลับมาที่ D minor อีกครั้งในห้องที่ซ้ำ เพื่อย้ำทำนองเดิมที่สง่างามหนักแน่น เพื่อนำเข้าสู่กุญแจเสียง G Major ในห้องที่ 4 ซึ่งเป็นการเปิดตัวครั้งแรกของเชลโลที่แสดงบทบาทของช่วงนำ แต่กลับมีลักษณะคล้ายกับการด้นสด หรืออิมโพรไวส์เซชั่น (improvisation) แบบอาราบิก คือ เป็นรูปแบบทำนองที่เต็มไปด้วยลวดลายสีสัน และเริ่มมีลีลาที่ช้าลงในห้องที่ 6–7 ซึ่งปลายห้องที่ 7 สู่ห้องที่ 8 เป็นเคเดนซ์ V-I เพื่อเริ่มต้นทำนองหลักเพียงแต่คอร์ด V ที่ไปสู่คอร์ด I นั้นมิใช่ V7 ที่เป็นคอร์ด A7 ตามระบบไดอาโทนิก แต่เป็นคอร์ด Ab7 ไปหาคอร์ด I D

minor ที่เป็นเช่นนี้เพราะ เดอบุสซีใช้การดำเนินคอร์ดของบันไดเสียงแบบเต็มเสียง (whole tone scale) ดังนั้น เบสโน้ตของจังหวะที่ 4 ในห้องที่ 7 สู่จังหวะที่ 1 ของห้องที่ 8 จึงไม่ใช่คู่ 4 เพอเฟ็ก คือ A natural ไปหา D natural และเป็น A flat ไปหา D natural แต่ก็ยังถือเป็น เคเดนซ์ V-I อยู่ดี ดังนั้น ทำนองหลักที่เศร้าสร้อยวังเวงจึงเริ่มที่ห้องที่ 8 ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ปกติในประโยคแรก คือ ห้องที่ 8–11 ในประโยคที่ 2 จังหวะที่ 4 ห้องที่ 12 ไปยังห้องที่ 13 ทั้งห้องนั้น จะเห็นได้ชัดเจนว่า เดอบุสซีใช้ระบบ โฮลโทนบันไดเสียงที่เขาถนัดเพื่อสร้างสีสัน เพื่อให้รู้สึกเหมือนมีคำถามที่กลางประโยคก่อนที่จะสรุปทำนองของท่อนในส่วนแรกนี้ในห้องที่ 15 โดยเดอบุสซีใช้เคเดนซ์ IV-I เป็นตัวสรุป โดยคอร์ดลำดับที่ IV เป็นเมเจอร์ แทนที่จะเป็นไมเนอร์ ดังในกุญแจเสียงไมเนอร์ปกติ ซึ่งเดอบุสซีใช้คอร์ด IV เมเจอร์จากกุญแจเสียง D ดอเรียนไมเนอร์ ซึ่งเป็นความจงใจที่ให้มีเสียงสว่างขึ้นในเคเดนซ์ IV-I ในห้องที่ 15 นี้

ส่วนที่ 2 ของท่อนที่ 1 นั้น เดอบุสซี ใช้วิธีการประพันธ์ที่น่าสนใจมาก กล่าวคือ ระหว่างห้องที่ 16–28 เดอบุสซีใช้วัตถุดิบที่มีลักษณะที่เป็นทำนองและจังหวะซ้ำ ๆที่ เรียกว่า ออสตินาโต (ostinato) สลับกันกับวัตถุดิบที่เป็นส่วนของบทนำ หรือนำของเปียโน แต่ครั้งนี้เชลโลเป็นผู้เล่นและออสตินาโตยังมีลักษณะเป็นเขบ็ตสองชั้นที่เล่นต่อเนื่อง ตัวอย่างเช่น ห้องที่ 16 เป็นออสตินาโต ห้องที่ 17 เป็นทำนองส่วนนำ ห้องที่ 18 เป็นออสตินาโต และจากห้องที่ 19 เป็นส่วนของนำ โดยลักษณะการเล่นสลับแบบนี้ทำให้รู้สึกว่าในการดำเนินทำนองนั้นเหมือนกำลังค้นหา หรือรอการมาถึงของบางสิ่ง เพราะจากห้องที่ 20 ส่วนของเชลโลได้เริ่มออสตินาโตอย่างต่อเนื่อง แต่ครั้งนี้บุคลิกของออสตินาโตนั้นต่างออกไป เพราะครั้งนี้จากห้องที่ 20 ออสตินาโตมีลักษณะที่ให้เน้นจังหวะยกหรือจังหวะขัด (syncopation) และจากห้องที่ 21–23 ซึ่งถือเป็นจุดที่โดดเด่นของส่วนที่ 2 ก็คือ ทั้งแนวของเชลโลและแนวของเปียโนต่างก็เล่นเป็นออสตินาโตทั้งสองแนว และอยู่คนละกุญแจเสียงอีกด้วย กล่าวคือ แนวออสตินาโตของเชลโลอยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ แต่แนวออสตินาโตของเปียโนอยู่ในกุญแจเสียง D flat และมีลักษณะเป็นกลุ่มคอร์ดดิมินิช ดำเนินคู่ขนานกันไปโดยไม่ขัดหู ทั้งที่กุญแจเสียงต่างกันครึ่งเสียง กระทั่งห้องที่ 24–27 เชลโลยังคงดำเนินออสตินาโตต่อไป แต่เปียโนเริ่มบทบาทใหม่เป็นทำนองจากห้องที่ 24 ถึงห้องที่ 27 ซึ่งย้ำเตือนถึงบางสิ่งที่กำลังจะมาถึงห้องที่ 28 เป็นห้องที่เชลโลเปลี่ยนลีลาจากออสตินาโตมาเป็นการเล่นการเคลื่อนทำนองเป็นคู่ 4 เพอร์เฟ็กต์ขึ้นไปเรื่อย ๆ และในห้องเดียวกันเปียโนเล่นเป็นคอร์ดเดินสวนทางกับเชลโลที่เรียกว่า คอนทารีโมชั่น (contrary motion) เพื่อดำเนินเข้าสู่การมาถึงของส่วนสำคัญในห้องที่ 29 ซึ่งเดอบุสซีกำหนดความหมายไว้ว่า AU Movement และยังวงเล็บไว้ด้วยว่า (Largement de‘clame‘) หมายถึงเล่นให้ได้ความรู้สึกที่ใหญ่โต โดยจากห้องที่ 29–34 นี้ Pro. Herre Jan Stegenga ได้ให้คำจำกัดความห้องที่ 29–34 ไว้ว่า ส่วนนี้เดอบุสซีต้องการให้เห็นภาพของ The Great Gate, of Kieve ของยูเครน ซึ่งเดอบุสซีได้สังเคราะห์ส่วนนำมาให้เชลโลเล่นเป็นบทสรุปของส่วนที่ 2 ของท่อนแรกที่สวยงาม และทรงพลัง ซึ่ง โมเดส มูสซอร์สกี

(Modest Mussorgsky) ได้บรรยายความยิ่งใหญ่ของประตูเมืองนี้ไว้ในท่อนที่ 10 ของเพลงชุด Picture at an exhibition เช่นเดียวกัน

การกลับมาของทำนองของท่อนที่หนึ่ง เดอบุสซีสร้างส่วนเชื่อมต่อที่น่าพิศวง โดยให้เชลโลเล่นเป็นสามพยางค์ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ อย่างเรียบง่าย ในห้องที่ 35 และ 36 และตามด้วยคาเดนซาสั้น ๆ ในห้องที่ 37 และ 38 ด้วยตัวโน้ตเพียงชุดเดียวที่ประกอบด้วย C Bb A G Eb และ E ในห้องที่ 37 และ A G F Eb และ E ในห้องที่ 38 โดยเปียโนในห้องที่ 37 โครงสร้างหลักของคอร์ด คือ Eb ซึ่งถือเป็นโน้ตแฟลต 5 ของคอร์ดที่จังหวะที่ 1 และ 3 ของเปียโน ดังนั้นในระหว่างที่เชลโลเล่นโน้ตชุดด้วยเขบ็ต 3 ชั้น เปียโนก็เล่นคอร์ด โดมินันท์ 7 แฟลต 5 ในจังหวะที่ 1 และ 3 สลับกัน โดมินันท์ 7 ในจังหวะ 2 และ 4 และเหลือโน้ต C sharp เพียงตัวเดียวในห้องที่ 38 ซึ่งเป็นโน้ตนำ (leading note) เพื่อมุ่งเข้าหาโน้ต D ซึ่งเป็นโทนิกของกุญแจเสียง D minor ที่กลับมาอย่างสมบูรณ์ในห้องที่ 39 เมื่อทำนองหลักที่เป็นซับเจ็กต์กลับมาสรุปท่อนนี้อีกครั้ง

ท่อนสรุปหรือโคดา (Coda) เริ่มที่ห้อง 49 โดยเดอบุสซีกำหนดจังหวะให้ช้าลง โดยกำหนดคำว่า เลนโต้ (Lento) หมายถึง ช้า และค่อย ๆ ลดต่ำลง จากห้องที่ 45 เดอบุสซี ได้นำส่วนนำมาให้เชลโลสรุปเป็นครั้งสุดท้าย โดยออกแบบทำนองให้เล่นต่ำลงเรื่อย ๆ และย้ำที่ตัวโมทีฟของอินโทร คือ สามพยางค์ จากนั้นจึงค่อย ๆ ไต่สูงขึ้น และอีกครั้งที่เดอบุสซี กลับมาใช้โหมด D ดอเรียนไมเนอร์อีกครั้ง เพราะเชลโลเล่นทำนองที่อยู่ในกลุ่มคอร์ดโดมินันท์ แต่โน้ตลำดับที่ 7 คือ C เป็น C natural ไม่ใช่ C sharp และจบลงด้วยเนเจอรัลฮาร์โมนิก ในสองห้องสุดท้าย (Natural harmonic) และเปียโนจบด้วยคอร์ด D เมเจอร์ ในสองห้องสุดท้าย คือ 50 และ 51

2) ท่อนที่ 2 และ 3 Sérénade et Finale (Serenade and Finale)

ในท่อนนี้ เดอบุสซี ได้กำหนดลีลาของจังหวะไว้ว่ามีความเร็วปานกลาง แต่ต้องเลื่อนไหล (Modérément animé) แต่ก็ยังกำกับคำสั่งไว้ใต้โน้ตเชลโลในห้องแรกว่า ให้เล่นเบามาก แต่ต้องเต็มไปด้วยจินตนาการที่แปลกและล่องลอย (Fantasque et Léger) ซึ่ง Prof. Here Jan Stegenga ได้อธิบายไว้ว่าท่อนนี้ เดอบุสซี ได้รับอิทธิพลจากนิยายสยองขวัญของเอ็ดการ์ อลันโป (Edgar Allan Poe) เรื่อง อัชเชอร์ คฤหาสน์อาถรรพ์ หรือ The Fall of the house of Usher ที่ได้กล่าวไว้ในบทที่ 2 จึงทำให้ท่อนนี้มีทำนอง และลีลาที่ฟังดูบางช่วงลึกลับน่ากลัว และบางช่วงมีความแปลกแยก ซึ่งจะวิเคราะห์ตามลำดับ ดังนี้

ในสี่ห้องแรกซึ่งเป็นบทนำ จะสังเกตเห็นว่ากลุ่มจังหวะ (Rhythmic Pattern) ที่ปรากฏในห้องที่ 2 และ 3 นั้น เป็นกลุ่มโน้ตและจังหวะที่สำคัญของท่อนนี้ เพราะเดอบุสซีใช้กลุ่มจังหวะนี้เป็นช่วงเชื่อม (Transition) ไปสู่ช่วงต่าง ๆ ของบทเพลง เหมือนการเปลี่ยนฉากละคร โดย

เชลโลจะเริ่มต้นด้วยการใช้เทคนิคดีดสายบนสายต่ำด้วยความดังที่เบา และเร่งเสียงให้ดังขึ้นเข้าหาจังหวะที่ 4 แต่เปียโนกลับตอบรับด้วยความดังที่เบามากในท้ายห้องที่ 2 เข้าหาห้องที่ 3 เพียงสองโน้ต และเล่นในช่วงเสียงที่ต่ำมาก และในห้องที่ 2 เชลโลเล่นทำนองเดิม แต่เดอบุสซีเพิ่มส่วนของโน้ตให้กระชั้นขึ้น ในห้องที่ 2 นี้มีข้อสังเกตที่สำคัญอยู่หนึ่งประการ คือ นักเชลโลทุกคนในโลกจะเล่นโน้ตที่โยงเสียงติดกันด้วยการรูดเสียง (Glissando) แม้ผู้ประพันธ์ คือ เดอบุสซี ไม่ได้เขียนกำกับไว้ก็ตาม จึงถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติต่อ ๆ กันมา โดยในช่วงบทนำหรือนำนี้ เดอบุสซีจงใจที่จะไม่ให้การดำเนินระหว่างเชลโลกับเปียโนสอดคล้องกลมกลืนกัน แต่จงใจให้ต่างคนต่างหลีกกันมากกว่า จะสังเกตได้ชัดเจนว่าตั้งแต่ห้องที่ 1 เชลโลเล่นแต่เปียโนหยุด และเล่นแค่สองตัวโน้ตเท่านั้นจากท้ายห้องที่ 1 ไปสู่จังหวะที่ 1 ของห้องที่ 2 ด้วยคอร์ด C sharp และคอร์ด F ตามลำดับ ซึ่งสองคอร์ดนี้ดูเหมือนไม่เกี่ยวข้องกัน แต่ถ้านับตามกุญแจเสียงที่ทุกขั้นมีระยะห่าง 1 เสียงเต็ม (Whole tone scale) คอร์ด F หรือ F sharp จะเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ถ้านับจาก C sharp (C sharp D sharp E sharp (F) G A B) แต่คาดว่า เดอบุสซีอาจต้องการให้ลักษณะทางไวยกรณ์เป็นคอร์ด 5 กับคอร์ด 1 (I_V) จึงใช้ F แทน E sharp แม้เสียงจะไม่เป็นไดอาทอนิก แต่ผลลัพธ์ก็ทำให้เสียงฟังดูลำดับตามที่ เดอบุสซีต้องการ

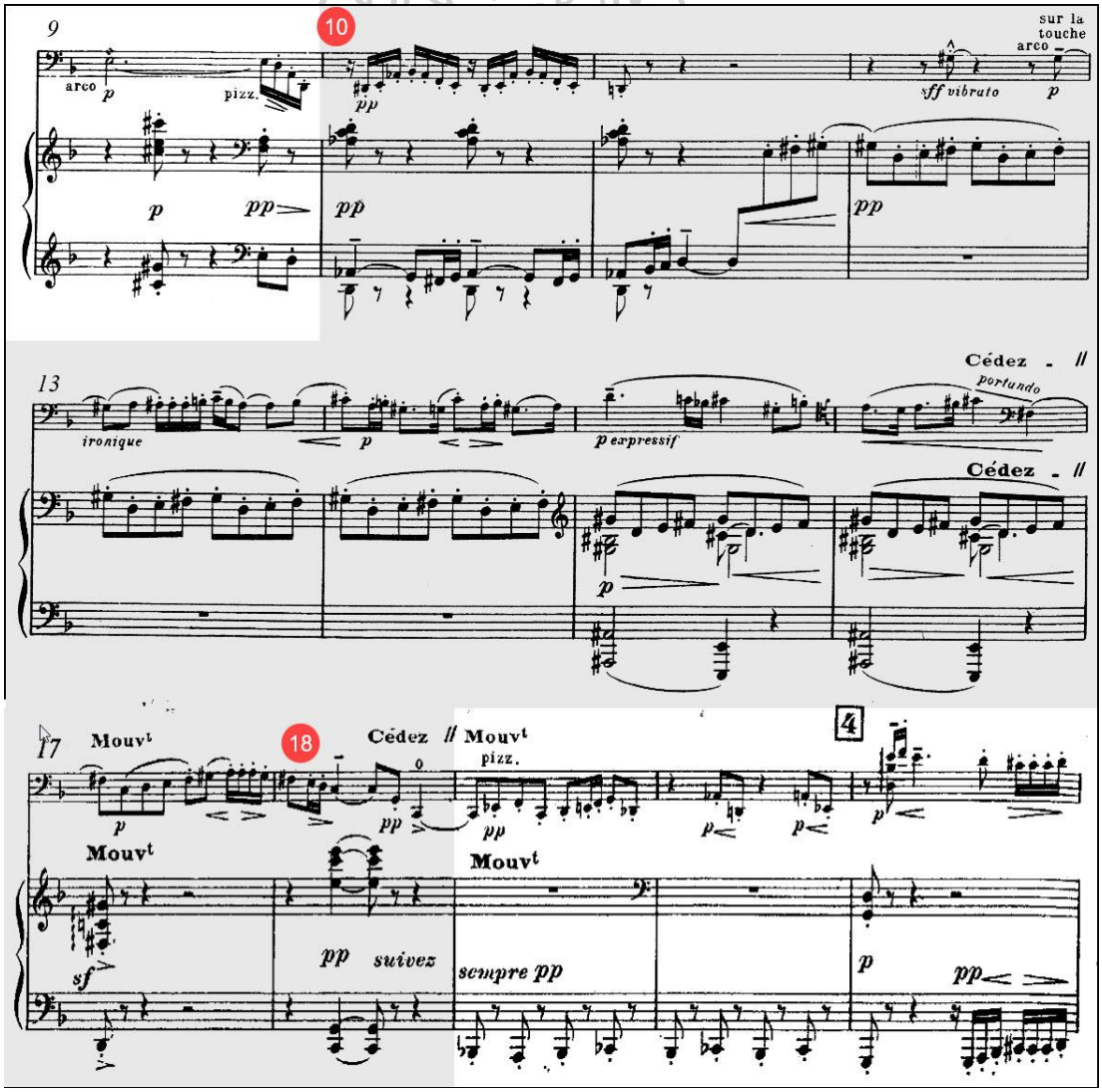
ทำนองช่วงที่สองเริ่มต้นในห้องที่ 12 โดยมีห้องที่ 10 และ 11 เป็นตัวเชื่อม (Transition) ซึ่งตัวเชื่อมหรือช่วงเชื่อมนี้ เดอบุสซีใช้ในการเปลี่ยนทำนองของท่อนนี้เสมอ และในห้องที่ 10 นี้เองที่ลีลาของเปียโนได้เล่นบทบาทที่โดดเด่นเหมือนกับว่าจะมีบทบาทที่สำคัญกว่าเชลโล หรือราวกับว่าจะเป็นผู้เริ่มทำนองหลักใหม่ แต่ว่าเมื่อถึงกลางห้องที่ 11 หลังจังหวะที่ 3 เปียโนเล่นดังขึ้นราวกับเตรียมตัวจะบอกสิ่งสำคัญ แต่หลังจากจังหวะที่ 4 ที่มีเครื่องหมายโยงเสียง (Slur) [15] แนวของเปียโนกลับกลายเป็นการเล่น “ออสตินาโต” (Ostinato) [16] โดยเริ่มจากกลางห้องที่ 11 ไปสิ้นสุดในห้องที่ 16 ในขณะที่เชลโลเป็นฝ่ายเริ่มทำนองที่ 2 โดยเริ่มจากการดีดโน้ต G sharp ด้วยความดัง sff เน้นหนักและดังมาก (sff) แต่กลับเริ่มตัวทำนองจริง ๆ ในท้ายห้องที่ 12 ด้วยความดังแบบเบา ๆ p คือ เบา และเดอบุสซียังกำหนดคำว่า เซอร์ลาทูช (Surlatouche) คือ การเล่นใกล้สะพานนิ้ว (Finger board) และยังเขียนกำกับบุคลิกของท่อนนี้ว่า “ไอรอนิก” (ironique) แปลว่า ด้วยความรู้สึกแดกดันไม่แยแส ซึ่งดูจะย้อนแย้งกันเอง หากไม่นึกถึงคำพูดที่ Prof. Here Jan Stegenga ได้กล่าวไว้ว่า ท่อนที่ 2 ของเพลงนี้ได้รับอิทธิพลจากอุปรากรที่แต่งไม่จบของเดอบุสซี เรื่อง “The Fall of the house of Usher” เราก็

---

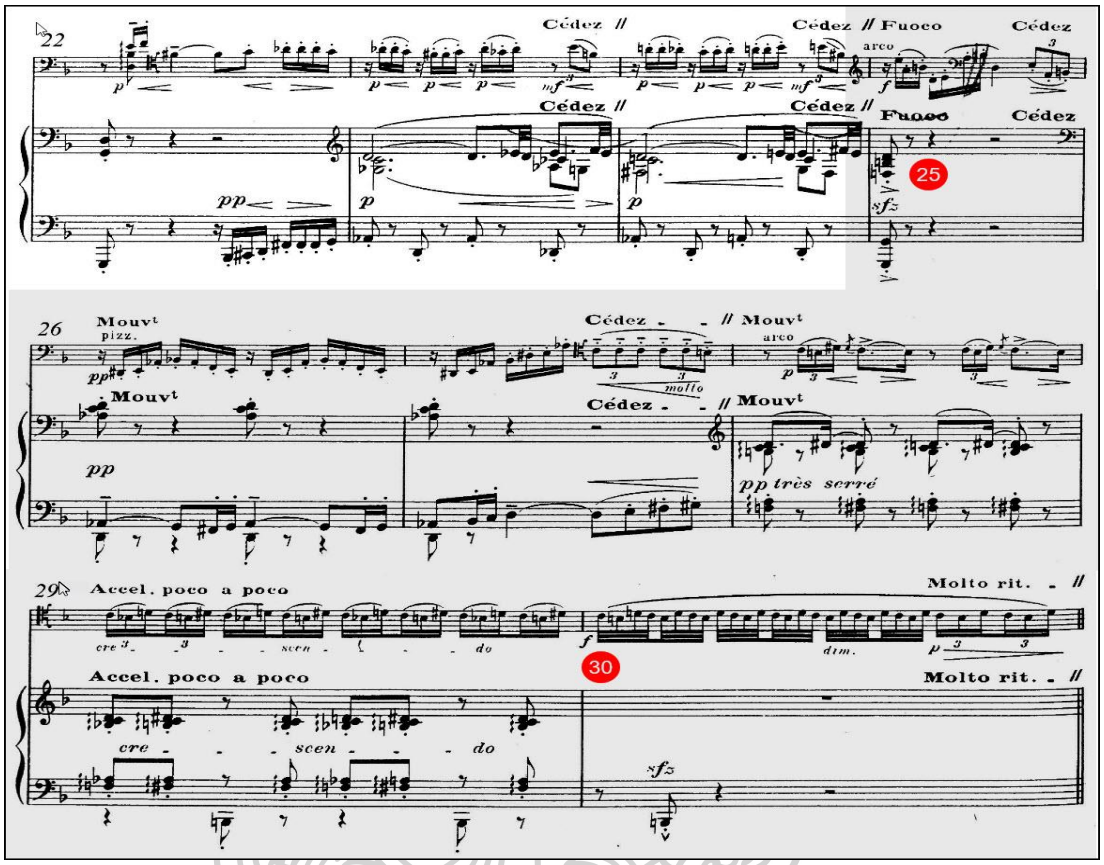
[15] Slur (ซเลอร์) เครื่องหมายเชื่อมเสียง เส้นที่โค้งพาดจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง มีผลทำให้โน้ตมีเสียงติดต่อกันตั้งแต่โน้ตตัวแรกถึงโน้ตตัวสุดท้าย ที่มา : ณัชชา พันธุ์เจริญ, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), 159.

[16] Ostinato (ออสตินาโต) แนวซ้ำยืนพื้น, ออสตินาโต แนวทำนองหรือจังหวะที่เล่นซ้ำไปมา เป็นแนวหลักของเพลง ที่มา : *เรื่องเดียวกัน*, 127.

จะหาเหตุผลที่เหมาะสมไม่ได้ แต่เมื่ออ้างอิงถึงอุปรากรเรื่องนี้ ก็สามารถตีความ คำว่า “ไอรอนิก” ได้ว่าไม่ใช่เป็นการแดกดันไม่แยแส แต่เป็นการเสแสร้งที่แสดงออกว่า “ไม่กลัว” ต่างหาก เพราะทำนองที่ดูเย่อหยิ่งไม่แยแสต่อสิ่งใดนั้นกลับเล่นในความดัง p ซึ่งเบา แต่ก็มีการ เล่นดังขึ้นและเบาลง สลับอยู่ไปมาทำให้ท่วงทำนองมีความดังวูบวาบไม่เสถียรต่างจากแนวออสตินาโตของเปียโนที่เล่นด้วยกุญแจเสียงแบบเต็มเสียงที่มีลักษณะเป็นเขบ็ตหนึ่งชั้นต่อเนื่องสม่ำเสมอ อันแสดงให้ผู้ฟังรู้สึกได้ว่าเปียโนต่างหากที่ไม่แยแส ยังคงพูดวลีเดิมซ้ำ ๆ ในความดังที่เบา และไม่ขยับเขยื้อนตั้งแต่ห้องที่ 12–14 กระทั่งห้องที่ 15 และ 16 ความดังจึงขยับตัวเล็กน้อย และแนวเชลโลเล่นท่วงทำนองสูงและแรงขึ้น และสรุปจบทำนองในช่วงนี้ในห้องที่ 18 ด้วยการกลับมาของคอร์ด C เมเจอร์อันแสดงความรู้สึกทำนองช่วงนี้จบสมบูรณ์

ภาพที่ 32 Claude Debussy sonata for cello and piano in D minor ท่อน 2 ห้องที่ 10-18

ทำนองหลักที่ 1 ปรากฏอีกครั้งในห้องที่ 21 และ 22 เพียงช่วงสั้น ๆ เป็นการดีดของเชลโลเหมือนตอนต้น แต่เดอบุสซีได้ใช้โน้ตเขบ็ตสองชั้นในท้ายห้องที่ 22 มาผันแปรขยายความในลักษณะเป็นจังหวะยกและจังหวะขัดในห้องที่ 23 และ 24 โดยมีการช้าลงในจังหวะที่ 4 แล้วก็กลับเข้าจังหวะเดิมในห้องถัดไปและกลับช้าลงอีก กระทั่งห้องที่ 25 เปียโนเล่นคอร์ดหนักและสั้น และเชลโลสรุปบทบาทด้วยท่วงทำนองที่โกรธเกรี้ยว เดอบุสซีกำหนดคำว่า ฟูโอโค (Fuoco) ประดุจไฟลุก และเดอบุสซีใช้คอร์ด G7 ซึ่งเป็นคอร์ดในระบบไดอาโทนิก[17] เพื่อสรุปการจบทำนองแต่ละช่วง จากนั้นเชลโลจะดึงจังหวะช้าลงในท้ายห้อง เพื่อนำเข้าสู่ท่วงทำนองใหม่ ซึ่ง เดอบุสซีได้ใช้โมทีฟของห้องที่ 10 มาใช้ซ้ำในห้องที่ 26 และ 27 แต่จากจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 27 จะมีพัฒนาการที่ต่างออกไป คือ มีลักษณะโน้ตเป็นสามพยางค์ที่เล่นดังขึ้นขึ้นอย่างมากและช้าลง จากห้องที่ 28 ถึงห้องที่ 30 เป็นจุดเชื่อมต่อไปยังทำนองใหม่ โดยที่เดอบุสซีนำวัตถุดิบหลักมาแนะนำให้รู้จักก่อน คือ 1. สามพยางค์เขบ็ตสองชั้น 2. ลักษณะโน้ตประจุด (Dotted rhythm) และ 3. เขบ็ตสามชั้น โดยเดอบุสซีใช้ตัวโน้ต 5 ตัว คือ B flat B natural C D และ D sharp มาสร้างเป็นโมทีฟสั้น ๆ ที่เริ่มจากห้องที่ 28 และขยายความในห้องที่ 29 โดยลักษณะโน้ตจะเร็วขึ้นและถี่ขึ้น และห้องที่ 30 ลักษณะโน้ตจะกระชั้นเร็วที่สุด และช้าลงในปลายห้องเพื่อเข้าสู่ทำนองใหม่

[17] Diatonic (ไดอะโทนิก) ระบบที่เรียบเรียงเสียงตามลำดับชื่อตัวอักษรโดยไม่ใช้อัษรซ้ำ ที่มา : ณัชชา พันธุ์เจริญ, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), 55.

ภาพที่ 33 Claude Debussy sonata for cello and piano in D minor ท่อน 2 ห้องที่ 25–30

จากสกอร์ที่แสดงให้ดู จะแสดงให้เห็นอัจฉริยะภาพของเดอบุสซีที่ทำให้ผู้ฟังรู้สึกว่าเพลงกำลังเร็วขึ้น เพราะตั้งแต่ห้องที่ 28 จะเริ่มต้นจากค่าตัวโน้ตที่ใหญ่ ห้องที่ 29 มีคำสั่งให้ค่อย ๆ เร็วขึ้นแค่เล็กน้อย และค่าตัวโน้ตถูกแบ่งย่อยลงเป็นสามพยางค์เขบ็ตสองชั้นทั้งห้อง และห้องที่ 30 แบ่งย่อยลงอีกเป็นเขบ็ตสามชั้นจึงฟังเหมือนกับเร็วมาก แต่ที่จริงแล้วจังหวะโดยรวมขยับเร็วขึ้นเพียงเล็กน้อยเท่านั้น และเมื่อถึงปลายห้องที่ 30 เดอบุสซีต้องการให้ช้าลงมาก ๆ คราวนี้เดอบุสซีใช้ดนตรีศัพท์อิตาเลียนว่า Molto Rit. คือ ให้ช้าลงมาก ๆ และเดอบุสซีเปลี่ยนค่าตัวโน้ตหกตัวสุดท้ายเป็นสามพยางค์ ซึ่งสอดคล้องกับการโรยจังหวะช้าลงอย่างเหมาะสมที่สุด

ในประเด็นของดนตรีศัพท์ที่เกี่ยวกับความช้า-เร็วของจังหวะในโซนาตาบทนี้ มีข้อสังเกตที่น่าสนใจ คือถ้าเดอบุสซีต้องการให้จังหวะในท้ายประโยคเพลงช้าลงเพียงเล็กน้อย เขาจะใช้ภาษาฝรั่งเศสว่า Cédez ซึ่งปรากฏในท่อนที่ 1 3 ครั้ง คือ 1. ต้นห้องที่ 6 2. ในห้องที่ 15 3. ในห้องที่ 34 ในท่อนที่ 2 ปรากฏถึง 6 ครั้งด้วยกัน คือ 1.ท้ายห้องที่ 16 2.ท้ายห้องที่ 18 3.ท้ายห้องที่ 23 4.ท้ายห้องที่ 24 5.ท้ายห้องที่ 27 และ 6.คือจากกลางห้องที่ 43 ดังนั้น การใช้ศัพท์ภาษาอิตาเลียนในท้ายห้องที่ 30 เดอบุสซี หมายถึง ต้องการให้ช้าลงมาก ๆจริง ๆ ที่จะทำให้โน้ตสามพยางค์ท้ายห้องที่ 30 นั้นมีสัดส่วนเท่ากับสามพยางค์ของทำนองในส่วนถัดไป

ทำนองส่วนที่ 3 เริ่มขึ้นในห้องที่ 31 และเปลี่ยนอัตราจังหวะจาก 4/4 มาเป็น 3/8 กำหนดให้ด้วยคำว่า วิวาเช่ (Vivace) หมายถึง มีชีวิตชีวา แต่ทำนองในช่วงนี้กลับมีสิ่งที่เดอบุสซีจงใจให้ขัดแย้งกัน กล่าวคือในอัตราจังหวะ 3/8 นั้น แนวทำนองหลักที่อยู่ที่เชลโลเล่นในอัตรา 3/8 จริงๆ คือ จังหวะหนักอยู่ที่จังหวะที่ 1 ของห้องทำให้เรารู้สึกว่าเป็นเพลงที่มีอัตรา 3 จังหวะในหนึ่งห้องจริง ๆ แต่แนวเปียโนกลับมีลักษณะการบันทึกเหมือนเป็นจังหวะ 2/8 และเมื่อปฏิบัติก็มีลักษณะเป็น 2/8 จริง-ๆ เพราะเบสโน้ตเล่นที่ 1 ที่ 3 และจังหวะที่ 2 ในระหว่าง 2 ห้อง ส่วนโน้ตมือขวาจะเล่นกลุ่มคอร์ดในย่านเสียงที่สูงกว่าสลับในจังหวะที่เบสมือซ้ายไม่ได้เล่น คือ จังหวะที่ 2 ที่ 1 และจังหวะที่ 3 ในสองห้อง ซึ่งทำให้มีลักษณะเป็น 2 ห้องต่อหนึ่งชุด หรือ Two bars pattern ดังนั้น ลักษณะที่เหมือนกับมีสองอัตราจังหวะเล่นไปพร้อมกัน คือ 3/8 และ 2/8 จึงเกิดขึ้นจากห้องที่ 31 จนถึงห้องที่ 36 และมีลักษณะเหมือนต่างคนต่างไป แนวทำนองของเชลโลเล่นตามรูปแบบเพลงสามจังหวะในหนึ่งห้อง และมีความดังที่ละเอียดอ่อนกว่า กล่าวคือ เชลโลเล่นทำนองหลักด้วยความดังที่เบามาก pp และกำกับบุคลิกไว้ว่า Leggierissimo หมายถึง ไม่หนักในสองห้องแรก 31–32 และในห้องที่ 33–34 เชลโลมีเครื่องหมายความดัง mf พร้อมกับเครื่องหมาย ซึ่งหมายถึงเล่นให้ดังขึ้นถึง 3 ครั้งระหว่างห้องที่ 33 และ 34 จากนั้นในห้องที่ 35 และ 36 จึงเป็น mf ทั้งสองห้อง ซึ่งเห็นได้ชัดเจนว่าแนวทำนองของเชลโลนั้นมีความตื่นเต้น วูบวาบ และขึ้นลงตลอดเวลา ในขณะที่แนวของเปียโนที่เป็นเหมือน 2/8 ที่ซ่อนอยู่นั้น ถูกบังคับให้เล่นอยู่ในความดัง pp ในสี่ห้องแรก 31–34 และเปลี่ยนเป็น mf ในห้องที่ 35 และ 36 ในทันทีโดยไม่มีเล่นดังขึ้นใด ๆ ดังนั้นนอกจากจะทำให้เกิดสถานะการณ์คล้ายกับมีสองอัตราจังหวะซ้อนกันอยู่แล้ว ทั้งสองเครื่องดนตรียังสื่อสารข้อความที่แตกต่างกันโดยสิ้นเชิง เพราะดูเหมือนกับว่าทำนองหรือบุคลิกของเชลโลเต็มไปด้วยชีวิตชีวา แต่ในขณะเดียวกันแนวของเปียโนเหมือนไม่มีชีวิต และไร้ซึ่งจิตวิญญาณตลอด 6 ห้องนี้ จากห้องที่ 37 ถึง 41 เปียโนกลับมาเล่นเป็น 3/8 เหมือนกับเชลโลที่เล่นเป็นสามพยางค์ตลอดเวลา โดยเดอบุสซีให้ทั้งสองแนวเคลื่อนไปด้วยกันแบบทีละครึ่งเสียง (Chromatic)[18] สอดคล้องกันไปอย่างนุ่มนวล เพราะเดอบุสซีกำกับไว้ที่ห้อง 37 ว่า Meno mosso poco คือ ลดความเร็วลงเล็กน้อย เพื่อให้เกิดความนุ่มนวล และเมื่อถึงห้องที่ 40 จึงเล่นดังขึ้นดังขึ้นจนถึง f ในห้องที่ 41 และ 42 เพื่อมาถึงห้องที่ 43 จะเบาลงอีก และดึงจังหวะช้าลงด้วยศัพท์ Cédez อีกครั้ง เพื่อเข้าทำนองในห้องที่ 44 ที่มีศัพท์คำว่ารูบาโต (Rubato) กำกับอยู่ ซึ่งหมายถึงเล่นให้ยืดหยุ่นกับเวลาหรือจังหวะที่เล่นอยู่ไม่ตรงแบบตายตัว และจากห้องที่ 44 ถึง 47 เชลโลกับเปียโนเริ่มที่จะไปกันคนละอัตราจังหวะอีกครั้ง เชลโลเล่นทำนองที่ยืมโมทีฟของห้องที่ 28 มาใช้ มาสร้างทำนองในสี่ห้องนี้ด้วยการใช้คู่กระด้างแบบ ไตรโทน

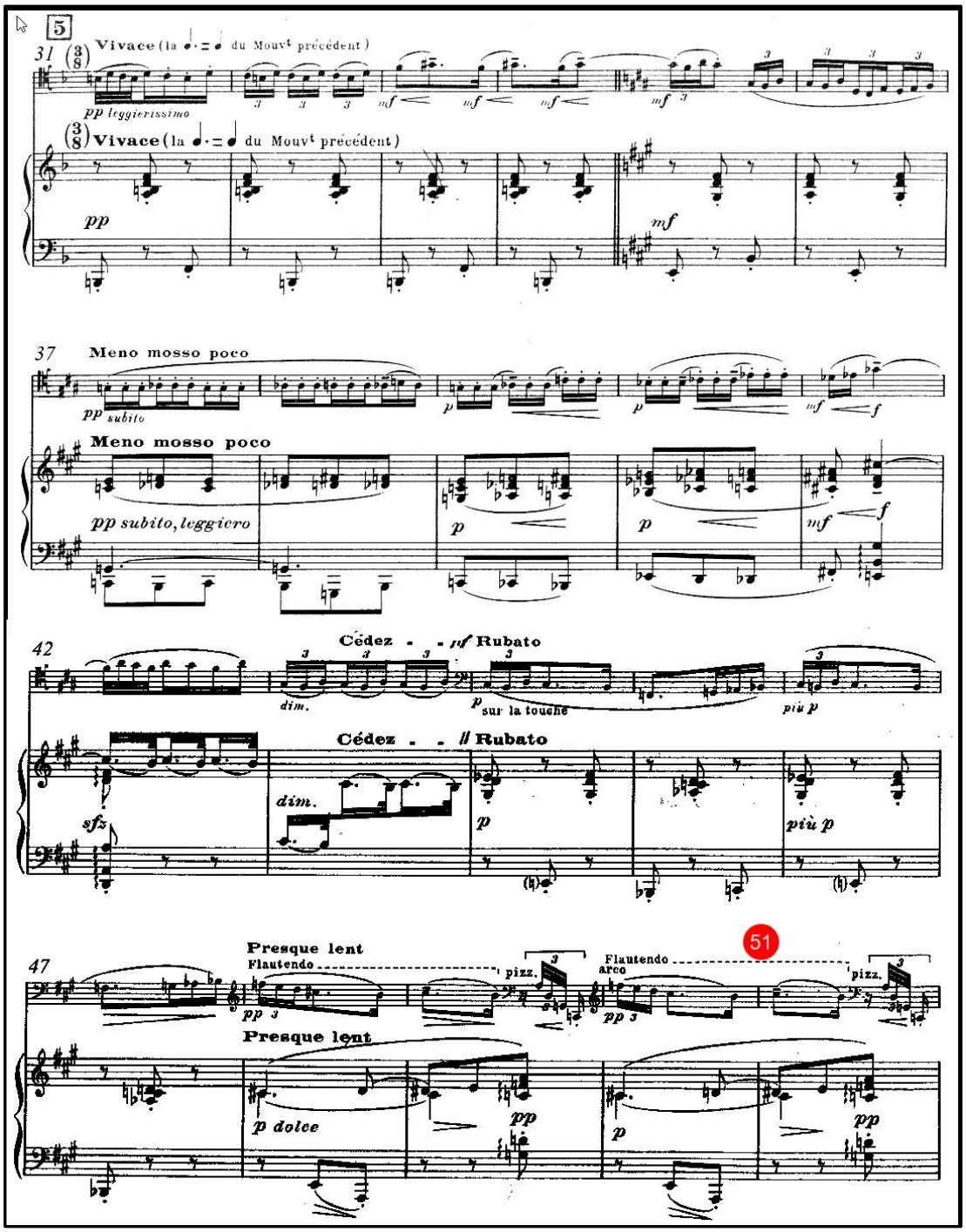
[18] Chromatic เป็นการดำเนินทำนองหรือเสียงประสานแบบครึ่งเสียง ที่มา : ณัชชา พันธุ์เจริญ, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), 38.

(Tritone)[19] เพื่อสร้างความรู้สึกสงสัย, กังขา, ไม่แน่ใจ อีกทั้งเดอบุสซี ยังให้เชลโลเล่นในความดังที่เบา คือ p และยังกำกับคำว่า sur la touche ไว้อีก ในขณะที่เปียโนกลับมาเล่นเป็น 2/8 อีกครั้งจากห้องที่ 44–47 และเมื่อถึงห้องที่ 48 เดอบุสซีก็ให้เล่นช้าลง โดยกำกับด้วยคำว่า Presque lent จากห้องที่ 48 – 51 เดอบุสซีให้เปียโนกลับมาเล่นเป็น 3/8 อย่างเดิมและให้เล่นอย่างอ่อนหวาน แต่แนวของเชลโลไม่มีคำว่า อ่อนหวาน หรือ ดอลช์ (Dolce) กำกับเหมือนเปียโน แต่กลับมีคำว่า Flautendo ซึ่งหมายถึง “เล่นเสียงเหมือนฟลูต” ซึ่งนักเชลโลทุกคนจะเล่นทำนอง 4 ห้อง นี้ด้วยเสียง ฮาร์โมนิกที่สร้างขึ้น หรือที่เรียกว่า Artificial harmonic ซึ่งสามารถปฏิบัติโดย ใช้นิ้วโป้งกดที่โน้ต F ใต้มิดเดิล C และใช้นิ้ว 3 (นิ้วนาง) แตะเบาๆที่โน้ตคู่ 4 เพอร์เฟ็กต์เหนือ F คือ B flat ก็จะได้เสียงโน้ตตัว F ตามบันทึก

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[19] Tritone ขั้นคู่สามเสียง ขั้นคู่ที่มีระยะห่างกัน 6 ครึ่งเสียงหรือสามเสียงเต็ม ซึ่งเท่ากับคู่สี่ออกเมนเทดหรือคู่ห้าดิมินิชท์ จัดเป็นคู่เสียงกระด้าง ที่มา : *เรื่องเดียวกัน*, 176.

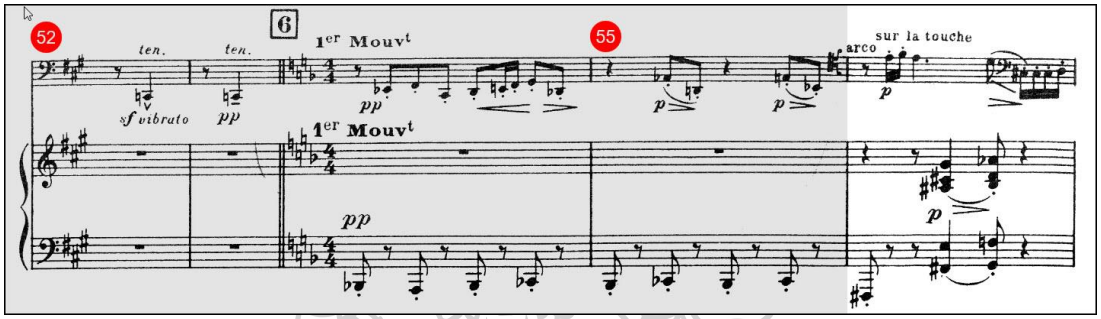
ภาพที่ 34 Claude Debussy sonata for cello and piano in D minor ท่อน 3 ห้องที่ 31-51



โดยจะสังเกตเห็นได้ว่าตัวทำนองที่ให้เล่น Flautendo จะมีคำและจุดไข่ปลากำกับ และเมื่อถึงท้ายห้องที่ 49 และ 51 โน้ตที่ให้ดีด หรือ Pizzicato ก็จะเล่นตามปกติ ซึ่งทั้งหมดใน 4 ห้องนี้จะทำให้ทำนองของเชลโลฟังดูหลอนชวนขนลุก เสียงดีดสายเปล่าก็มีความรู้สึกสะดุ้งผวา แต่แนวเปียโนกลับเยือกเย็นอ่อนหวาน ห้องที่ 52 และ 53 เดอบุสซีเขียนให้เชลโลสรุปจบส่วนนี้ด้วยการ

ดีดสายเปล่าสายที่ 4 คือสาย C เพียงเครื่องเดียว ส่วนแนวของเปียโนนั้นหยุดทั้งสองห้อง แต่ข้อสังเกต คือ ทำไม...แนวของเชลโลที่ดีดสายเปล่าสายเดียวนั้น ทำไมต้องมาหลังตัวหยุดทั้งสองห้อง ห้องที่ 51 หลังตัวหยุดดีดด้วยความดังดังและแรง และห้องที่ 52 ดีดด้วยความดังที่เบามาก คำตอบ คือ ตัวหยุด คือ แรงผลักที่มีพลังที่สุด และเพื่อเป็นจุดเชื่อมต่อ (Transition) ไปสู่ห้องที่ 54 และ 55 ซึ่งคือห้องที่ 3 และ 4 ในตอนต้นนั่นเอง

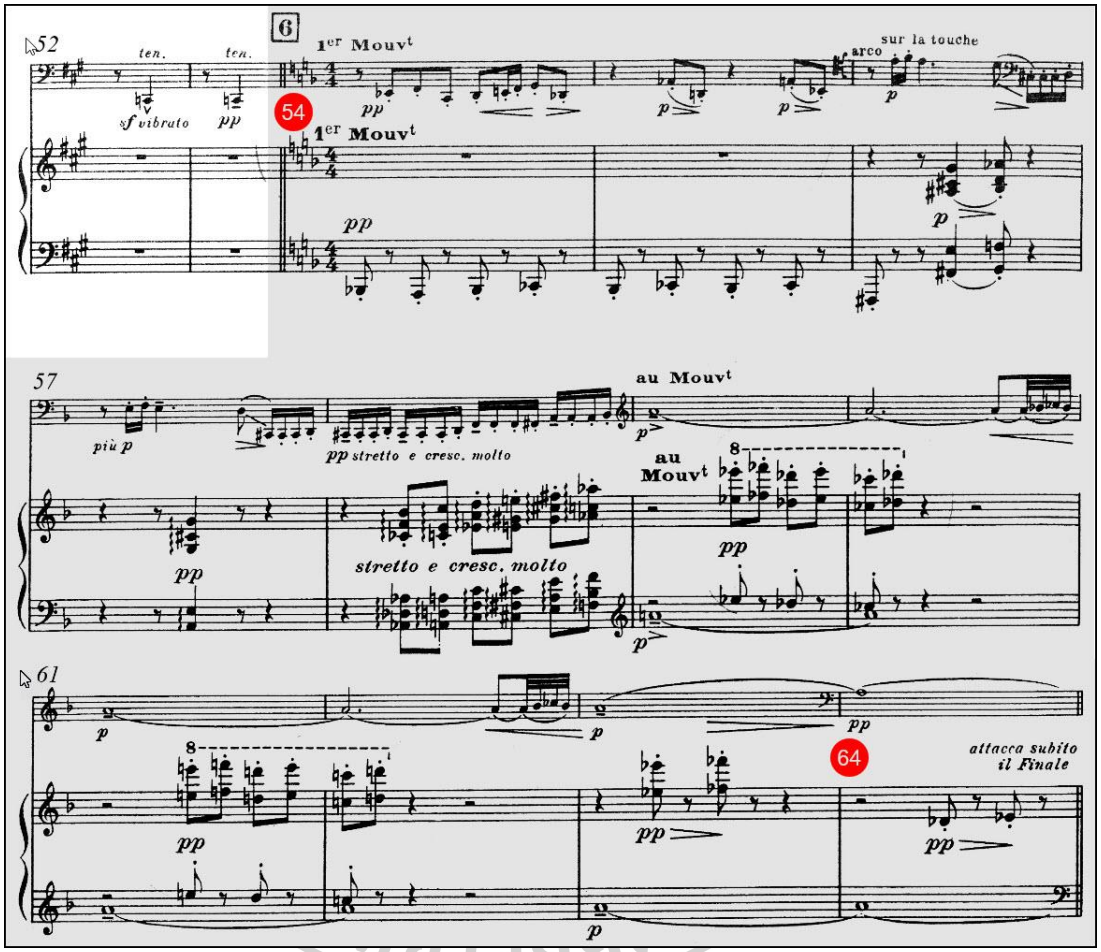
ภาพที่ 35 Claude Debussy sonata for cello and piano in D minor ท่อน 3 ห้องที่ 52–55



ทำนองหลักที่ 1 กลับมาเป็นครั้งสุดท้ายในห้องที่ 56 แต่ครั้งนี้ในครั้งสุดท้ายเดอบุสซีให้แนวเชลโลสีในความดังที่เบา (p) และกำกับคำว่า Sor la touche (เซอร์ ลา ทูช) คือ การเล่นใกล้สะพานนิ้ว หรือ Finger board เพื่อให้ได้เสียงที่เบาและเป็นฝุ่น ๆ ไม่ชัดเจน เพื่อเปลี่ยนสีสันและบุคลิกให้ฟังลึกลับยิ่งขึ้น จากนั้นในห้องที่ 58 ทั้งเชลโลและเปียโนจะเร่งจังหวะและทั้งเล่นดังขึ้น โดยทั้งเชลโลและเปียโน เดอบุสซีใช้ความสัมพันธ์คู่ 3 ไมเนอร์ และโครมาติก โดยทั้งสองแนวจะเร่งและขยายเสียงดังขึ้นตามคำกำกับ เสตร็จโต เอ เครสเชนโด โมลโต (Stretto e crese. molto) แต่เมื่อถึงห้องที่ 59 กลับกลายเป็นความดังที่เบาลงทันที โดยเชลโลจะเล่นเป็นโน้ต A เหนือมิดเดิล C เป็นโน้ตตัวกลมยาวข้ามจากห้องที่ 59 ไปห้องที่ 60 เป็นตัวขาวประจุด และความดังเป็น p ทันที ทำให้มีความรู้สึกเหมือนเกิดสูญญากาศกระทันหัน มือซ้ายของเปียโนเล่นโน้ต A ตำแหน่งเดียวกับเชลโล แต่เป็นตัวกลมทั้ง 2 ห้อง มือขวาเล่นทำนองล้อกับเชลโล เป็นเขบ็ตหนึ่งชั้น เริ่มที่จังหวะที่ 3 ไปถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 60 E flat F flat D flat E flat C flat และ D flat ตามลำดับ และมีโน้ต E flat D flat C flat เป็นเขบ็ตหนึ่งชั้นสลับตัวหยุดเขบ็ตหนึ่งชั้นเล่นไปด้วยกัน ลักษณะเหมือนคนเดินย่องเงียบๆ ปลายห้องที่ 60 เชลโลเล่นโน้ตเขบ็ต 3 ชั้น ซึ่งโยงเสียงมาจากโน้ต A ที่ลากยาวมาเล่น 3 โน้ตพร้อมเล่นดังขึ้น B flat C flat และ B flat ซึ่งเห็นได้ชัดว่าแนวเชลโล เดอบุสซียังยึดระบบโครมาติก (chromaticism) และแนวเปียโนยังยึดบนพื้นฐานบันไดเสียงเต็มเสียง อีก 2 ห้องต่อมาเชลโลยังคงย้ำประโยคเดิม คือ พูดเหมือนเดิม แต่เปียโนเล่นประโยคเดิมที่ยกขึ้นครึ่งเสียงท้ายห้อง 62 เชลโล เล่นดังขึ้นขึ้นโดยโน้ตชุดเดิม แต่ครั้งนี้สองห้องสุดท้าย 63 เชลโลเล่นโน้ต A เดิม และห้องที่ 64 ลดลงหนึ่งช่วงเสียงและเบาลงเหลือ pp เปียโนมือซ้ายยังคงย้ำโน้ต A เช่นเดียวกับเชลโล และมือขวาตอบประโยคของเชลโลเพียงสองโน้ต คือ E flat และ F flat เป็น

เขบ็ตหนึ่งชั้นสลับตัวหยุดเขบ็ตหนึ่งชั้น เริ่มจังหวะที่ 2 และ 3 ห้องที่ 64 ตอบด้วยโน้ตชุดเดิม แต่ลดลงหนึ่งช่วงเสียง และเริ่มที่จังหวะที่ 3 เหมือนตอนช้าลง และต่างฝ่ายต่างจางหายไปเองทั้งสองแนว

ภาพที่ 36 Claude Debussy sonata for cello and piano in D minor ท่อน 3 ห้องที่ 54-64



อย่างไรก็ดีในเรื่องของสังคีตลักษณ์ ท่อนที่ 2 นี้มีลักษณะละม้ายสังคีตลักษณ์รอนโด (Rondo form) โดยเป็นแบบที่เรียกว่า Second Rondo เพราะมีลักษณะเป็น A B A C A โดยมีนำ 4 ห้องแรก ทำนองหลักที่เสมือน A1 คือ ห้องที่ 5–7 ส่วน B คือ ห้องที่ 12–18 ทำนองหลักกลับมาอีกครั้ง เปรียบเสมือน A2 ห้องที่ 21–24 และส่วนที่เป็นทำนอง C คือ ห้องที่ 31–53 ทำนองหลักกลับมาครั้งสุดท้ายที่ถือเป็น A3 คือ ห้องที่ 56–58 จากห้องที่ 59–64 ถือเป็นทั้งผลสรุป (Coda) และท่อนเชื่อมต่อไปยังมีท่อนที่ 3 (Transition)

3) ท่อน 4 Finale Animé Léger et nevereux

หลังจากรูปแบบสังคีตลักษณ์ที่มีจินตนาการอันหลากหลายของท่อนที่ 2 ท่อนที่ 3 เดอบุสซีก็กลับเข้าสู่สีสันและเสียงสำเนียงแบบสเปนตามที่นักประพันธ์เพลงหลายคนหลงใหล

ในช่วงนำของท่อนที่ 4 นี้ มีลักษณะเป็นดนตรีของสเปนที่เรียกว่า “ฟลามิงโก” (Flamengo)[20] สังเกตเห็นได้จากทางเดินของคอร์ดที่เปียโนเล่นใน 4 ห้องแรกนั้น คือ คอร์ด I D minor ตามด้วยคอร์ด VII C Major และคอร์ด VI B flat Major และสุดท้าย คือ คอร์ดที่ V A Major chord ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของดนตรีสเปน อีกทั้งวิธีการเล่นของเปียโนนั้นก็มีลักษณะเดียวกันกับการเล่นกีต้าร์แบบฟลามิงโก อีกทั้งเดอบุสซีได้กำกับดนตรีศัพท์ไว้ว่า Animé เหมือนภาษาอิตาเลียน Animato หมายถึง “มีชีวิตชีวา” และยังต้องตื่นเต้น เพราะยังกำกับ Léger et nerveux ซึ่งหมายถึงให้มีแสงระยิบระยับอีกด้วย

เชลโลเริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 1 ด้วยการดีดด้วยเสียงอันดุดันในห้องที่ 1 และ 2 และจากห้องที่ 3 จึงเปลี่ยนเป็นการสี โดยเล่นเฉพาะโน้ตคู่ 5 เพอร์เฟ็กต์ คือ A กับ E โดยเริ่มจากลักษณะโน้ตประจุดในห้องที่ 3 แล้วเป็นโน้ต A ลากยาวและซ้ำโมทีฟเดิมในห้องที่ 5 จากนั้นในห้องที่ 6 จึงขยายความเป็นเขบ็ตสองชั้นทั้งห้อง และดำเนินแนวต่อไปยังห้องที่ 7 จังหวะที่ 1 จากจังหวะที่ 2 ไปยังห้องที่ 8 จึงเล่นเป็นโน้ตตัวดำ คือ A C D เนื่องจากเปียโนเล่นคอร์ดชุดเดิมเหมือนในห้องที่ 1 และ 2 จากนั้นจึงเล่นโน้ต E ในห้องที่ 9 เป็นตัวขาวลากยาวถึงห้องที่ 10 เป็นโน้ตลักษณะเขบ็ตสองชั้นประจุด D และ E จากห้องที่ 9 จนถึงห้องที่ 13 เป็นสองชุด และเล่นดังขึ้นดังขึ้นเรื่อยๆ และหนักขึ้นจนถึงห้องที่ 14 จึงดึงจังหวะช้าลงเพื่อเป็นการบอกว่า ทำนองหลักที่ 1 กำลังจะมาถึง ซึ่งจากห้องที่ 9 จนถึงห้องที่ 14 นั้น เปียโนเล่นคอร์ด V เพียงคอร์ดเดียวเท่านั้น

มหาวิทยาลัยศิลปากร

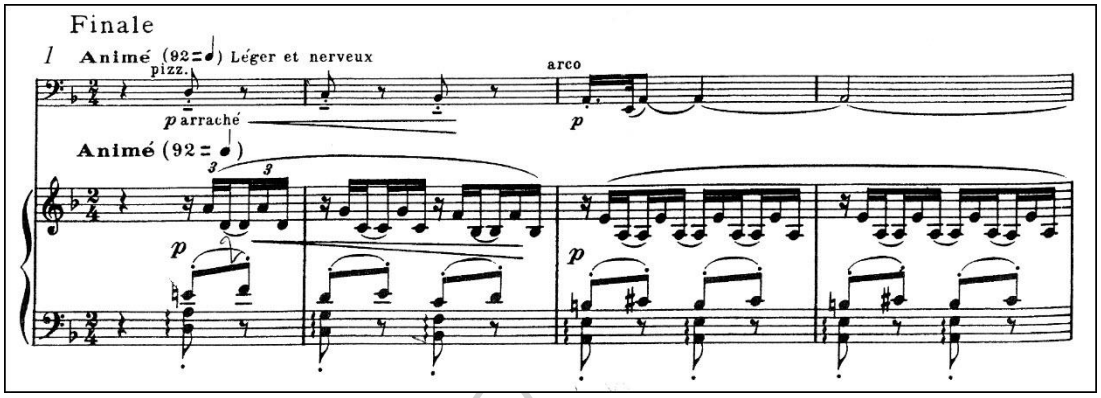
---

[20] Flamenco อ่านว่า ฟลามิงโก หรือฟลาเมงโก เป็นชื่อของการเต้นรำทางภาคใต้ของสเปนและเป็นรูปแบบของดนตรี มีประวัติความเป็นมาจากแคว้นอันดาลซีอา ซึ่งการเต้นฟลามิงโกนั้นได้ถูกพัฒนามาจากการเต้นรำของชาวอันดาลูซีอา และโรมานี ประวัติการแสดงระบำฟลามิงโกนั้นปรากฏไม่ชัดเจน รู้เพียงว่ามีการใช้คำว่า ฟลามิงโกมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 18 และได้ถูกกล่าวถึงในวรรณกรรมต่างๆตั้งแต่ปี ค.ศ. 1774 และมีความนิยมแพร่หลายไปยังประเทศต่างๆ ด้วยจังหวะการเต้นที่เร้าใจสนุกสนาน การแต่งกายด้วยสีสันจัดจ้าน และแนวดนตรีที่ทำให้มีเสน่ห์ชวนหลงใหล ระบำฟลามิงโกประกอบด้วย

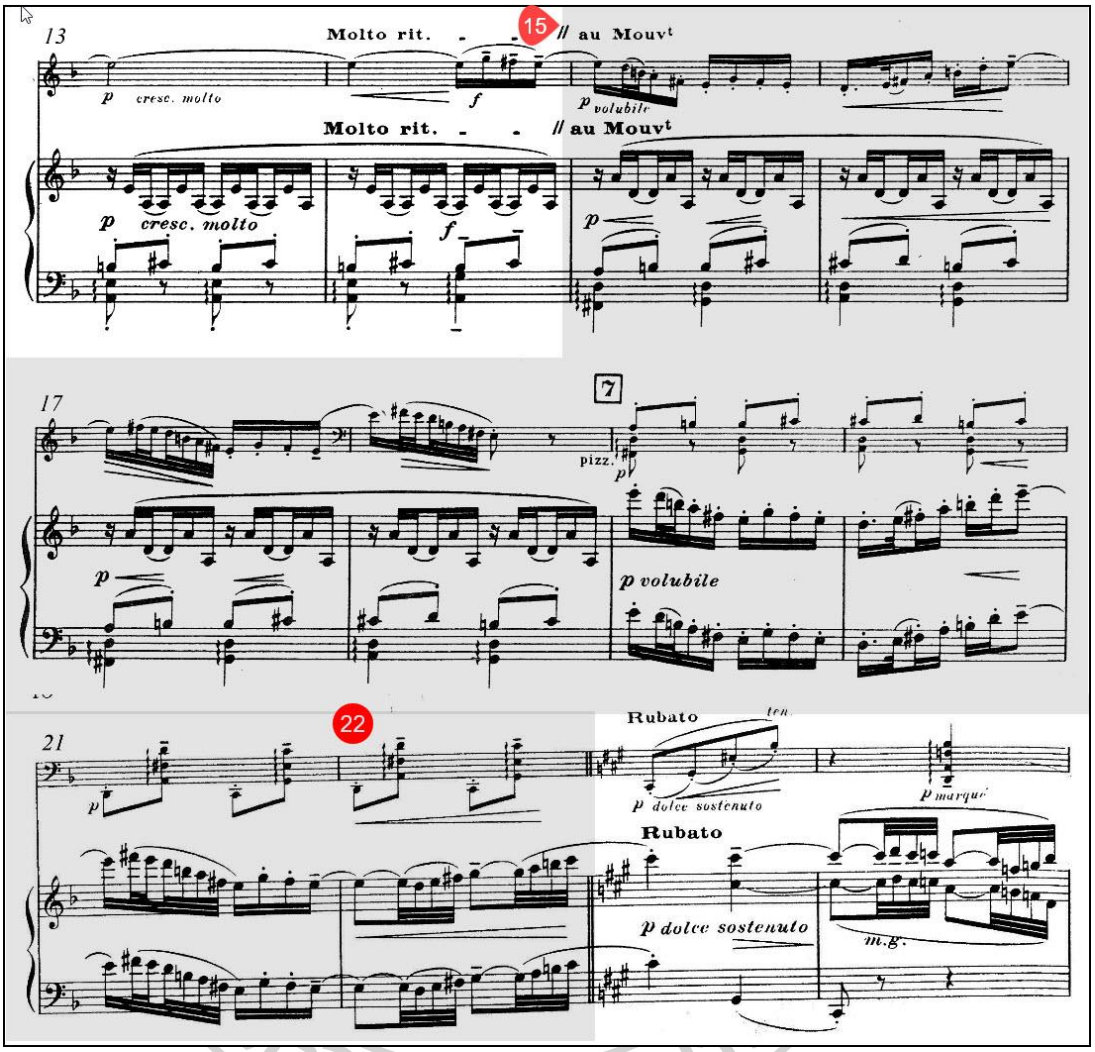
- การขับร้องเรียกว่า “กันเต”
- รูปแบบการเล่นกีต้าร์ฟลามิงโก ที่เรียกว่า “โตเก”
- การระบำ เรียกว่า “ไบเล”
- การตบมือ เรียกว่า “ปัลมัส”

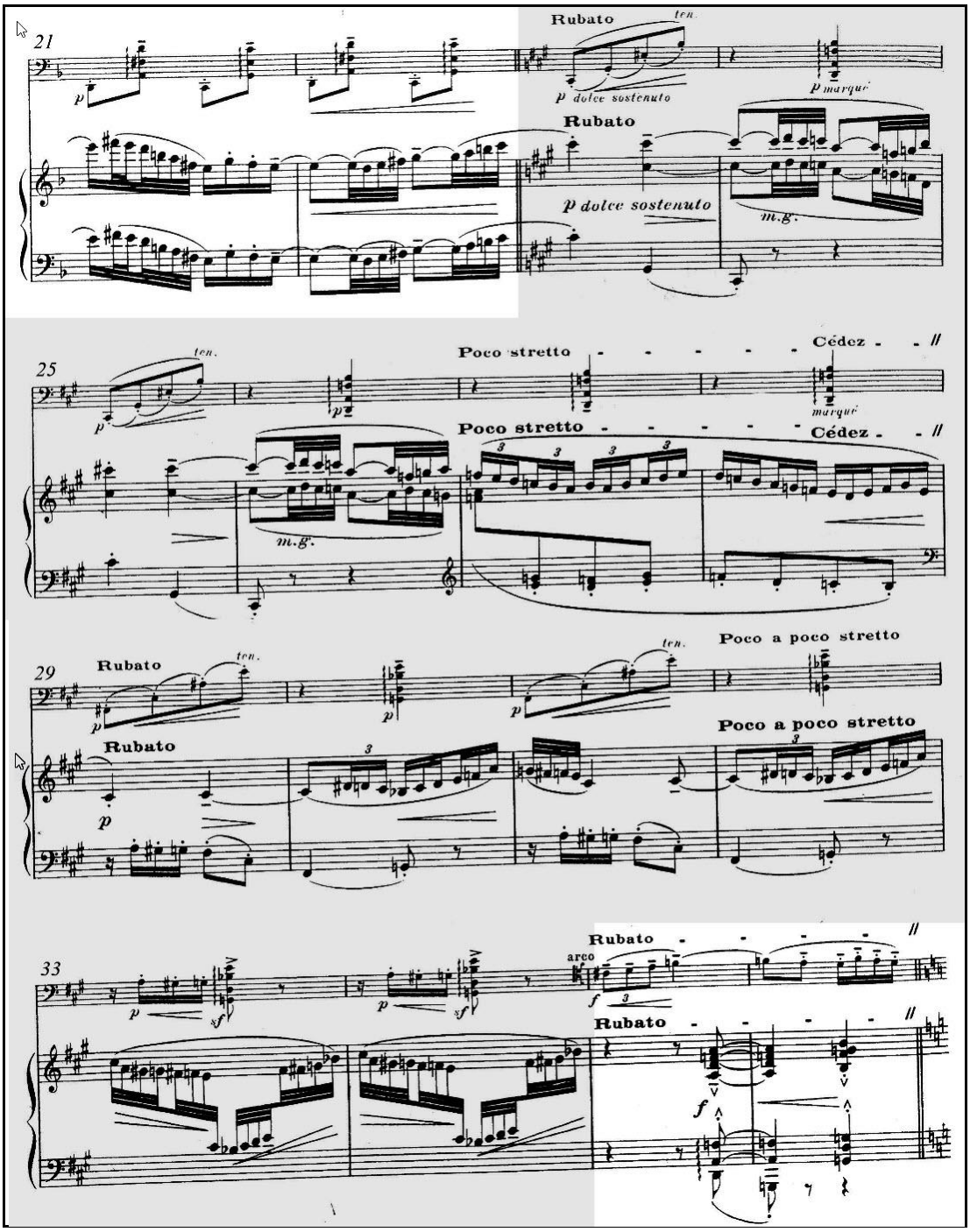
ที่มา ; w.w.w. modernpublishing.co.th [Flamenco]

ภาพที่ 37 Claude Debussy sonata for cello and piano in D minor ท่อน 4 ห้องที่ 1-4

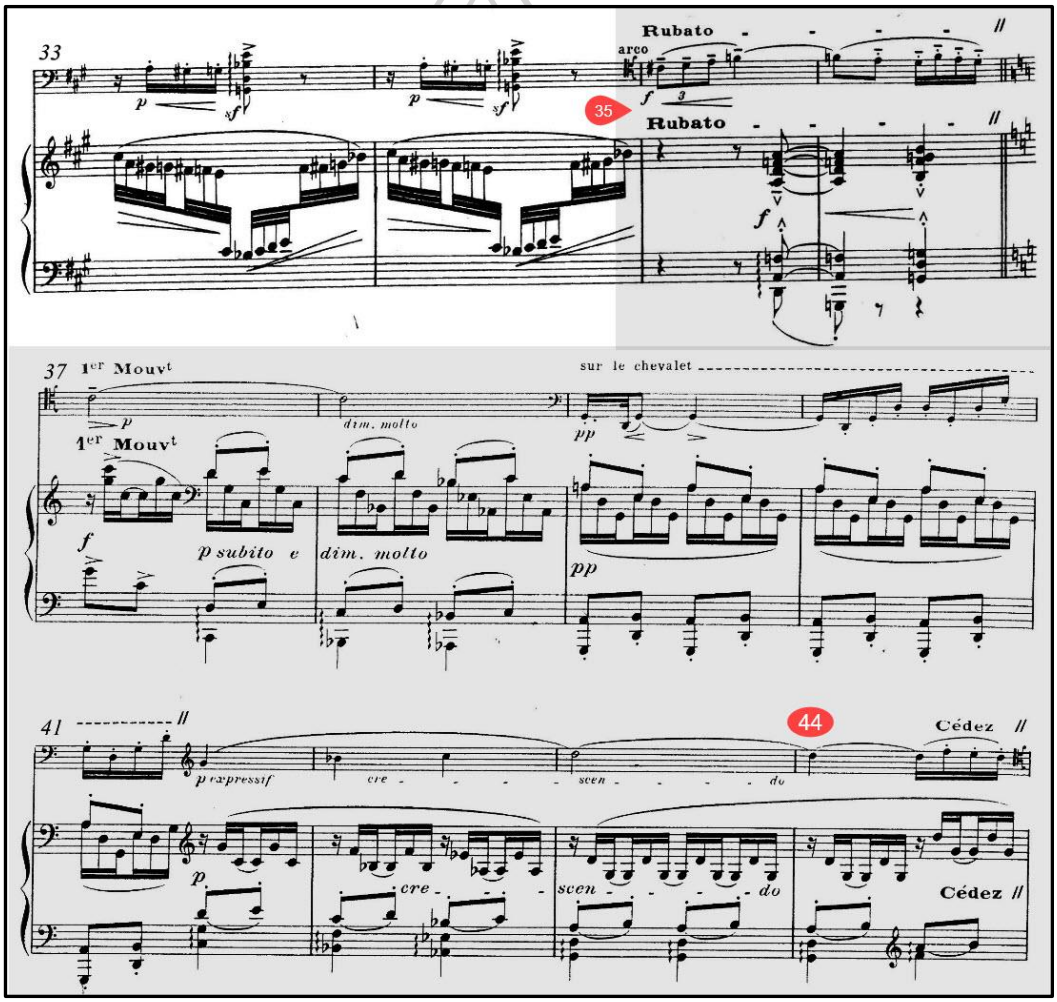


ทำนองหลักของท่อนที่ 3 เริ่มที่ห้องที่ 15 ในกุญแจเสียง D Major ซึ่งเป็นกุญแจเสียงคู่ขนานของ D minor โดยเชลโลยังเป็นผู้เริ่มทำนองนี้จากห้องที่ 15 ถึงห้องที่ 18 และจากห้องที่ 19 จนถึงห้องที่ 22 เปียโนจึงผู้เล่นทำนองเหล่านี้ ซึ่งจะเรียกว่า ทำนองหลักส่วนที่ 1 ที่มีบุคลิกสดใสสนุกสนาน

ภาพที่ 38 Claude Debussy sonata for cello and piano in D minor ท่อน 4 ห้องที่ 15-22

ทำนองหลักส่วนที่ 2 เล่นด้วยเปียโนทั้งหมด และเปลี่ยนกุญแจเสียงมาเป็น 3 ชาร์ป แต่ไม่ใช่ A เมเจอร์ เพราะทำนองของเปียโนนั้นอยู่บนหลักของบันไดเสียงแบบเต็มเสียง ส่วนจังหวะนั้นช้าลงมาก และเดอบุสซีใช้คำว่ารูบาโต้ คือ ยืดหยุ่น จากห้องที่ 23 ถึงห้องที่ 26 จากนั้นจึงค่อยๆเร่งขึ้นในห้องที่ 27 และ 28 และช้าลงอีกครั้งที่ปลายห้อง 28 เพื่อเข้าสู่ทำนองหลักที่ 2 ในกุญแจเสียง F sharp เมเจอร์ คือ จากห้องที่ 29–34 โดยทั้งเปียโนและเชลโลยังทำหน้าที่ของแต่ละเครื่องดนตรีเช่นเดิม คือ เปียโนเล่นทำนอง และเชลโลเล่นแนวประกอบ

ภาพที่ 39 Claude Debussy sonata for cello and piano in D minor ท่อนที่ 4 ห้องที่ 23-34

จากภาพสกอร์ที่เห็น ทำนองหลักที่ 2 ที่เล่นโดยเปียโนจะอยู่ในสี่ห้องแรก คือ ห้องที่ 23–26 และครั้งที่ 2 ที่ห้องที่ 29–32 ซึ่งห้องที่ 29–32 จะเห็นได้ว่ามีลักษณะคล้ายการผันแปรทำนอง (Variation) และห้องที่ 27–28 ภัยห้องที่ 33–34 เดอบุสซีให้เร่งจังหวะขึ้นโดยกำกับคำว่า Poco stretto ที่ห้อง 27 และให้ผ่อนลงด้วยคำว่า Cédez ในห้องที่ 28 และคำว่า Poco a poco

stretto ในห้องที่ 32 จนถึงห้องที่ 34 โดยในทั้งสองที่ทำนองและลีลาของเปียโนมีลักษณะคล้ายการด้นสด ๆ แต่ยังคงรักษาลีลาผสมผสานแบบสเปนกับอารบิกอยู่ ส่วนลักษณะการดำเนินแนวของเชลโลจะเป็นการดีดเป็นคอร์ดด้วยลีลาของฟลามิงโกกีต้าร์ ตั้งแต่ห้องที่ 23 ไปจนถึงห้องที่ 34 นั่นหมายถึงเปียโนเป็นทำนอง และเชลโลเป็นแนวประกอบ (Accompaniment) เชลโลเป็นผู้เล่นสรุปทำนองของส่วนนี้ในห้องที่ 35–38 โดยที่เชลโลกลับมาสี (Arco) อีกครั้งหนึ่ง โดยทำนองที่เชลโลเล่นนั้นถูกส่งเข้าไปยังห้องที่ 39 ซึ่งเป็นส่วนเดียวกันกับส่วนนำ แต่ครั้งนี้อยู่ในกุญแจเสียง G ไมเนอร์ และเดอบุสซีใช้ส่วนนำเดิมนี้มาทำเป็นช่วงเชื่อม (Transition) คือ จากห้องที่ 39–44

ภาพที่ 40 Claude Debussy sonata for cello and piano in D minor ท่อน 4 ห้องที่ 35–44

ทำนองหลักส่วนที่ 3 เริ่มขึ้นที่ห้อง 45–48 ซึ่งเดอบุสซีจะใช้ทำนองส่วนที่ 3 นี้ในช่วงท้ายของท่อนด้วย และจากห้องที่ 49–52 เป็นการนำทำนองหลักที่ 2 มาขยายต่อเนื่องกับทำนองที่ 3 ซึ่งเมื่อเล่นต่อเนื่องจะฟังดูตื่นเต้นสนุกสนาน เพราะเดอบุสซีกำหนดบุคลิกและความรู้สึกไว้ว่า Con fuoco ed appassianato ซึ่งหมายถึง “เล่นด้วยความรู้สึกที่เร่าร้อนดังไฟ” อีกทั้งเดอบุสซียัง

ใส่เครื่องหมาย เล่นดังขึ้น และเบาลง และเครื่องหมายกลิสซานโด[21] ทำให้มีมิติดังเบาวูบวาบฟังดูตื่นเต้น จนกระทั่งถึงห้องที่ 56 จึงได้ลดเสียงเบาลง เพื่อเข้าสู่ห้องที่ 57 ที่มีจังหวะช้าลงอย่างมากทันทีและเบาลงมาก และเพื่อเริ่มต้นทำนองที่ 5 ในห้องที่ 57 เดอบุสซีได้กำหนดความเร็วและบุคลิกว่า Lento molto rubato con morbidezza หมายความว่า “ช้า เต็มไปด้วยความนุ่มนวล และยืดหยุ่นอย่างมาก” ทำนองนี้ที่จริงเป็นการนำทำนองที่ 3 มาสังเคราะห์ใหม่โดยการ

1. ถูกลดอัตราความเร็วให้ช้าลง
2. เปลี่ยนกลุ่มจังหวะในโมทีฟให้เป็นสามพยางค์
3. ย้ายกุญแจเสียง
4. กลับมาใช้ออสตินาโต อีกครั้งในห้องที่ 57–62

ทั้งหมดที่กล่าว ทำให้เดอบุสซีสามารถเปลี่ยนภาพพจน์ บุคลิกและความรู้สึกของทำนองที่สังเคราะห์มาได้อย่างดี จากห้องที่ 63–68 เปียโนรับช่วงเล่นทำนองหลักต่อจากเชลโล เพื่อเป็นการสรุปท่อนนี้ทั้งสองเครื่องดนตรีค่อยๆเล่นเบาลงจนถึงคำที่เดอบุสซีกำหนดไว้ว่า เอสตันโต้ (Estinto) หมายถึง “จนหายลับไป”

ทำนองที่ 5 มีลักษณะเป็นเพลงระบำที่เรียกว่า “ทารันเทลลา” (Tarantella)[22] โดยจะมีจังหวะเร็วและเล่นเป็น 3 พยางค์ต่อเนื่องตลอดทั้งท่อน โดยเริ่มจากห้องที่ 69 ไปจนถึงห้องที่ 86 โดยจุดเด่นของทำนองที่ 5 นี้ โครงสร้างหลักคือ คู่ 5 เพอร์เฟ็กต์ และคู่ 8 เพอร์เฟ็กต์ จึงทำให้มีลักษณะทำนองที่กระโดดไปมาตลอดเวลา อีกทั้งเดอบุสซียังบังคับให้ 8 ห้องแรก คือ ห้องที่ 69 – 76 นั้นเล่นเบาและมีคำสั่งกำกับว่า “เซอร์ลาทูช” (Sur la touche) คือ เล่นใกล้สะพานนิ้วหรือใกล้ฟิง-เกอร์บอร์ด และในห้องที่ 77 เดอบุสซียังกำกับคำว่า Sur le chevalet (เซอร์ เลอ เชวาเลท์) หรือเล่นให้ชิดกับหย่อง การเล่นด้วยเทคนิคนี้จะทำให้เกิดเสียงที่แหบพร่าไม่น่าฟัง มีลักษณะเหมือนใช้วัสดุที่เป็นของแข็งขูดไปบนสังกะสีแรงๆ แต่...เดอบุสซีต้องการเสียงแบบนั้น และนักเชลโลทุกคนจะต้องเล่นโน้ตในห้องที่ 77 – 78 ด้วยสายเปล่าเท่านั้น จึงจะได้ผลลัพธ์ที่เดอบุสซีต้องการ

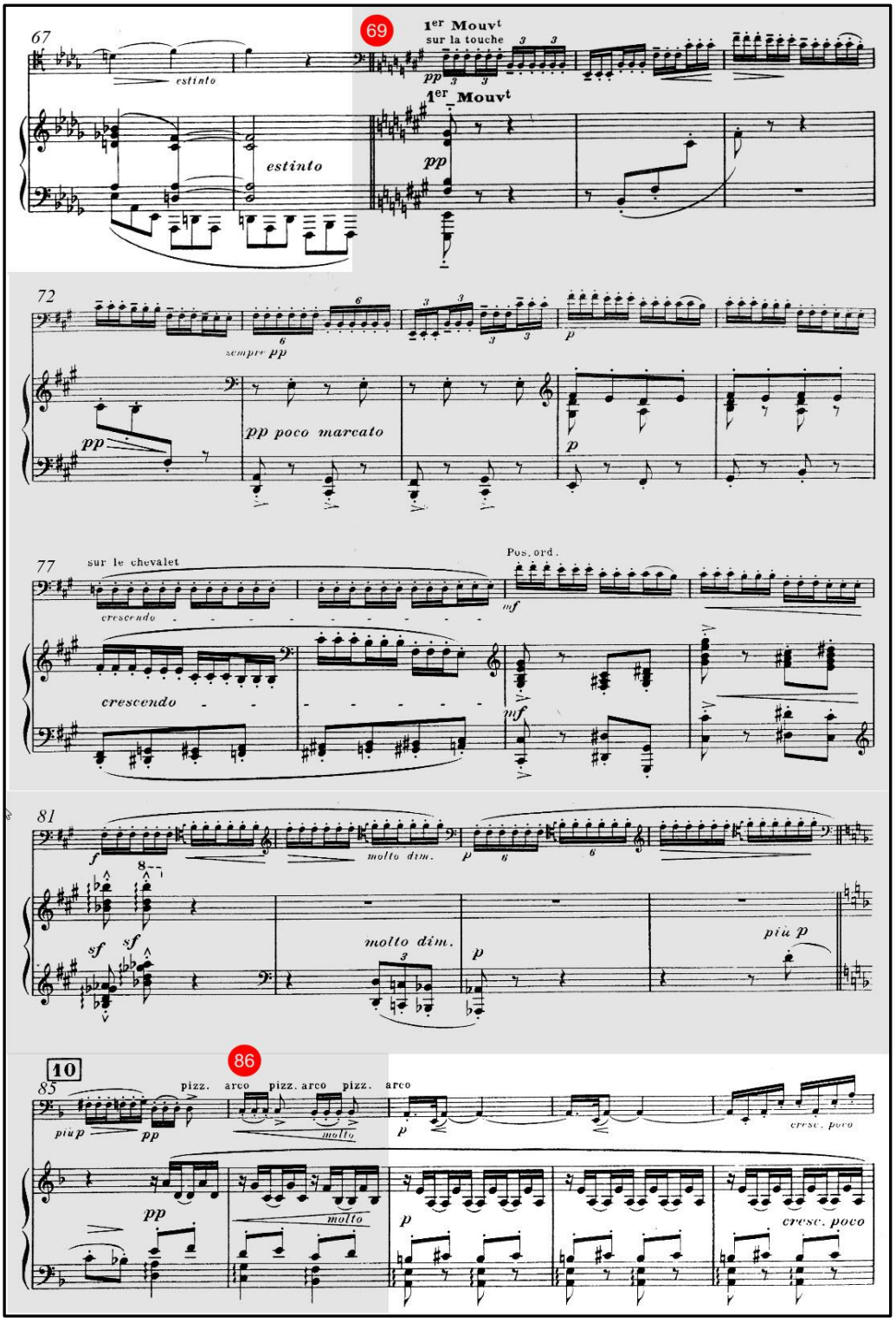
เมื่อทำนองของ ทารันเทลลา ดำเนินมาถึงห้องที่ 85 และ 86 ลักษณะการปฏิบัติของเชลโลจะเป็นการสีสลับกับการดีด ซึ่งการประพันธ์ของเดอบุสซีนั้นให้การสลับกันระหว่างสี

---

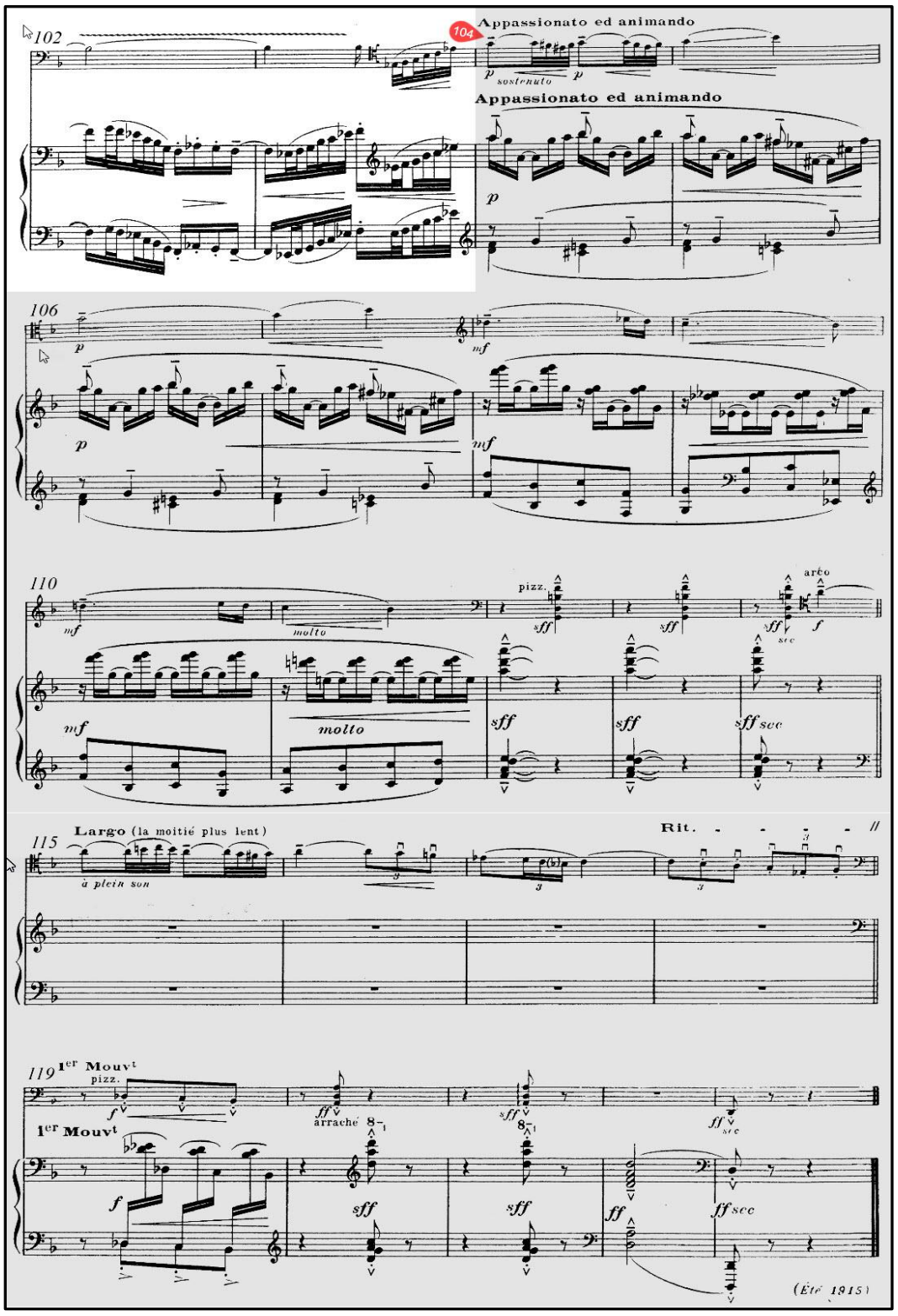
[21] Glissando การรูดเสียง การเคลื่อนจากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่งอย่างต่อเนื่องและรวดเร็ว ณัชชา พันธุ์เจริญ, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), 80.

[22] Tarantella การเต้นรำชนิดหนึ่งของอิตาลี ในอัตราจังหวะ 6/8 ณัชชา พันธุ์เจริญ, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), 169.

กับดีดห่างกันแค่ครึ่งจังหวะ โดยที่จังหวะพื้นฐานนั้นเร็วอยู่แล้ว จึงยากที่จะปฏิบัติได้ จึงพบว่านักเชลโลร้อยละ 80% เลือกที่จะแก้การปฏิบัติเป็นการ “สี” ทั้งหมด

ภาพที่ 41 Claude Debussy sonata for cello and piano in D minor ท่อน 4 ห้องที่ 69 - 86

อย่างไรก็ดี ทำนองส่วนที่ 5 ที่เป็น ทารันเทลลา นี้ก็ถือเป็นจุดเด่นที่เป็นเสน่ห์ที่สุดของท่อนนี้ด้วย มิติของเสียงที่หลากหลายไม่เหมือนใครในยุคนั้น ส่วนของนำกลับมาทำหน้าที่เป็นช่วงเชื่อมอีกครั้งในห้องที่ 87–95 เพื่อให้ทำนองหลักที่ 1 กลับมาอีกครั้งในห้องที่ 96 จนถึงห้อง 103 จากนั้นเดอบุสซีได้ใช้ทำนองส่วนที่ 3 ส่วนที่ 2 มาเป็นท่อนจบ (Closing material) อีกทั้งเดอบุสซียังกำกับไว้ที่ห้อง 104 ว่า Appassionato ed animando “เต็มไปด้วยความรู้สึกมีชีวิตชีวาและดื่มด่ำ” ไปจนถึงห้องที่ 112–114 ทั้งเชลโลและเปียโนสรุป Closing material ด้วยการเล่นคอร์ดดังหนักหน่วงสลับกัน โดยเชลโลจะดีดคอร์ดที่มีความดุดันเหมือนกีต้าร์ฟลามิงโก จากนั้นเชลโลจะเป็นผู้เล่นช่วงสุดท้ายที่ถือเป็นโคดา เดอบุสซีกำหนดความเร็วไว้ว่า Largo ซึ่งหมายถึง “ช้า” แต่ก็ยังกำกับภาษาฝรั่งเศสไว้ด้วยว่า “ลามอช์เช พลือ ลองต์” (La moitié Plus Lent) หมายถึง ช้าลงครึ่งหนึ่ง คือห้องที่ 115–118 ตัวเขบ็ตหนึ่งชั้นจะยาวเท่ากับตัวดำในท่อนก่อนหน้า คือ 114 และเชลโลจะเล่นเพียงคนเดียวในจังหวะที่ช้า แต่มีบุคลิกที่สง่าดุดัน และหนักหน่วงขึ้นในห้องที่ 118 จะช้าลงไปอีกและเล่นหนักขึ้นอีก เพราะเดอบุสซีให้เชลโลเล่นด้วยคันชักลง (Down bow stroke) เพียงอย่างเดียว และเมื่อถึงห้องที่ 119 จึงกลับมาอยู่ในจังหวะเร็วอีกครั้งและเชลโลจะเปลี่ยนมาเป็นดีดอีกครั้งอย่างดุดันและสลับกันเล่นคอร์ดกับเปียโนในห้องที่ 120 แล้วจึงเล่นคอร์ดพร้อมกันในห้องที่ 121 จากนั้นเปียโนจึงเล่นคอร์ด D ไมเนอร์ยาวเต็มห้อง และทั้งเชลโลและเปียโนจึงจบท่อนนี้ด้วยโน้ต D พร้อมกันด้วยความดุดัน

มหาวิทยาลัยศิลปากร

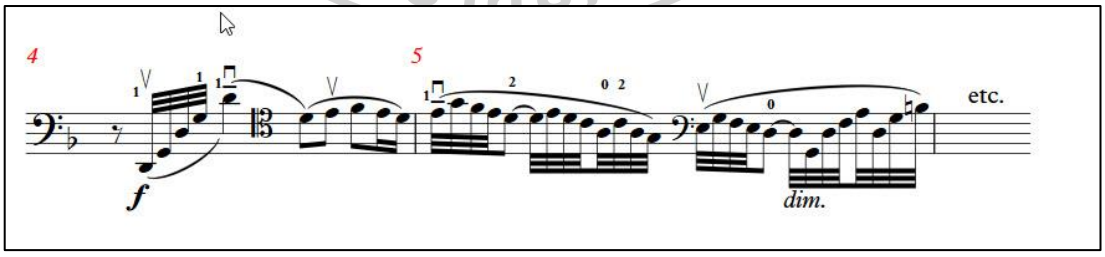
ภาพที่ 42 Claude Debussy sonata for cello and piano in D minor ท่อน 4 ห้องที่ 104 จนจบเพลง

4.2.3 วิเคราะห์เทคนิคการบรรเลง

เนื่องจากเป็นชิ้นงานที่อยู่หลังยุคโรแมนติก และอยู่ในกระแสอิมเพรสชั่นนิสม์ และได้รับอิทธิพลจากทั้งสำเนียงแบบสเปนและอาหรับ รวมไปถึงรูปแบบของผู้ประพันธ์เพลงเอง บทเพลงนี้จึงเต็มไปด้วยสีสันที่ต่างไปจากบทเพลงในยุคคลาสสิกและโรแมนติกอย่างมาก จึงทำให้ตัวบทเพลงต้องการเทคนิคที่หลากหลาย เพื่อสร้างสีสันและเอ็ฟเฟ็กต์ที่ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อสารผ่านผู้เล่น ทั้งเทคนิคของมือซ้ายและแขนขวา โดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้เทคนิคคันชักของแขนขวา มีรายละเอียดหลายอย่าง เช่น

- ระดับของความความดังที่หลากหลายและกว้างขวางจากเบามาก pp ไปจนถึงดังมาก ff
- มีเครื่องหมายและคำหรือวลีกำกับเป็นคำสั่งว่าต้องการน้ำเสียงแบบใดอย่างละเอียด
- มีการเล่นดังขึ้นและเบาลงอย่างฉับพลัน เพื่อสีสันที่ฉูดฉาดวูบวาบหลายที่
- มีการใช้เทคนิคพิเศษอย่างจงใจ เช่น การใช้ฮาร์โมนิกทั้งที่เป็นฮาร์โมนิกธรรมชาติตามจุดต่าง ๆ บนสาย และฮาร์โมนิกที่ต้องสร้างขึ้นมา และการบังคับให้ใช้พลังนิ้วมือซ้ายเน้นโน้ตกลุ่มที่เคลื่อนที่เร็วให้ชัด
- มีคำสั่งให้ใช้คันชักที่หลากหลาย เช่น เล่นบนสะพานนิ้ว, เล่นใกล้หย่องจนเกิดเสียงที่น่าเกลียด แต่เป็นผลกระทบที่เดอบุสซีต้องการ

ดังนั้น จึงจะเสนอแนวทางในการฝึกเพื่อให้ได้ผลตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ภาพที่ 43 การใช้คันชักและนิ้ว

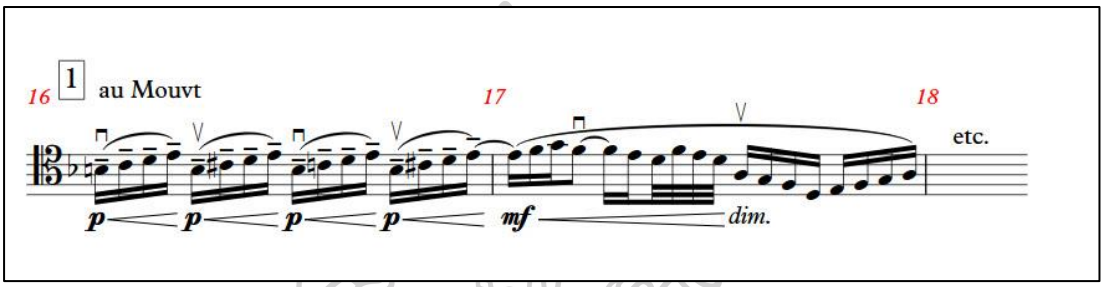


ตัวอย่างจากห้องที่ 4 และ 5 จากท่อนที่ 1 ของโซนาตาบทนี้ เดอบุสซีออกแบบการเปิดบทบาทของเชลโลให้เต็มไปด้วยความดุดันชัดเจน แต่ลื่นไหลต่อเนื่อง[23]

[23] ที่มา : An interpretative viewpoint a brief peroration on performance โดย Moray Welsh former principal cellist London Symphony Orchestra.

เพื่อให้ได้น้ำเสียงและบุคลิกตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการ การเริ่มประโยคของบทเพลงด้วยคันชักขึ้น เนื่องด้วยผู้ประพันธ์มีเครื่องหมายให้วางน้ำหนักเสียงลงบนจังวหะที่ 2 (เครื่องหมาย , หรือ detach) บนโน้ตตัว D ในความดัง f เพื่อให้เด่นชัดทำนองส่วนที่เหลือเป็นเขบ็ต 3 ชั้น มีลักษณะคล้ายการอิมโพรไวส์ แต่ยังคงบุคลิกที่ดุดัน จึงยังต้องรักษาน้ำหนักคันชักให้คงความดังไว้ ส่วนมือซ้ายต้องเน้นตัวโน้ตทุกตัวให้ชัดด้วยการทำเทคนิคเหมือนดีดทุกตัวโน้ตด้วยมือซ้าย เวลายกนิ้วขึ้นจึงจะทำให้ทุกตัวโน้ตมีความชัดเจนได้

ภาพที่ 44 การใช้คันชักและนิ้ว พร้อมกับเทคนิคที่ซับซ้อนขึ้น



ตัวอย่างที่ 2 นี้คือ จุดแรกของโซนาตาที่เริ่มมีเทคนิคที่ซับซ้อนขึ้นของเทคนิคแขนขวา เพราะจะเห็นได้อย่างชัดเจนว่าห้องที่ 16 นั้นในเขบ็ต 2 ชั้นทั้ง 4 กลุ่ม จะเล่นทั้ง 4 โน้ตด้วยคันชักเดียว และยังมีรายละเอียดเพิ่มเข้ามาอีก คือ ทั้ง 4 ตัว เสียงจะต้องแยกจากกันแต่ไม่สั้น และแต่ละตัวจะต้องทำเล่นดังขึ้นจากตัวที่ 1 ไปหาตัวที่ 4 โดยเริ่มจากเบา p แล้วอาจขยายเสียงไปจนถึงค่อนข้างดัง mf แต่ปลายทางของเล่นดังขึ้น ผู้ประพันธ์มิได้กำหนดไว้ ดังนั้น ครูเชลโลแต่ละคนจะพูดคล้ายกันว่า เล่นดังขึ้นไปถึงประมาณ mf ส่วนห้องที่ 17 นั้นเป็นการเล่นต่อเนื่องหรือเลกาโต้ (Legato) แบบปกติ ซึ่งเป็นความตั้งใจของผู้ประพันธ์ที่จะให้ได้ยินเสียงและสีสันที่แตกต่าง

ดังนั้น ประเด็นที่ต้องหาวิธีฝึกซ้อมเพื่อบรรลุวัตถุประสงค์ คือ วิธีการเล่นของห้องที่ 16 ซึ่งแบบฝึกหัดหรือเอ็กซ์เซอร์ไซส์สามารถใช้ในกลุ่มของ Louis LR Fuelliard และ Bow exercise ของ Sevickได้ ประเด็นที่ต้องคำนึงถึงในขณะที่ฝึกซ้อม คือ

- อัตราส่วนของคันชักที่ใช้ในแต่ละโน้ต
- การให้น้ำหนักของแต่ละโน้ตขณะทำเล่นดังขึ้น
- จังหวะของการลากคันชักที่สอดคล้องกับอัตราส่วนของคันชัก และการให้น้ำหนัก

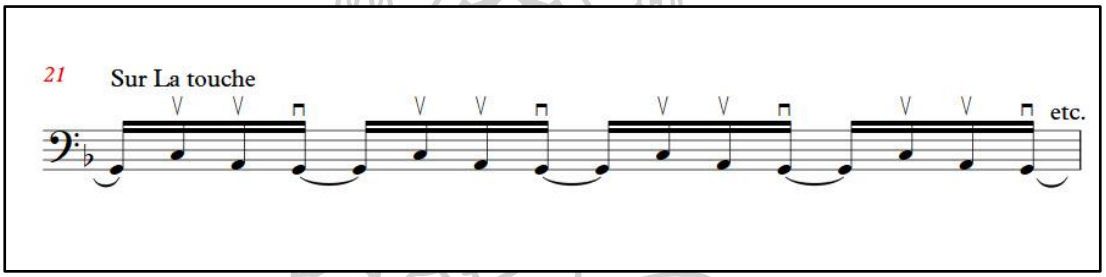
เมื่อได้หลักการทั้งสามข้อนี้แล้ว จึงเริ่มฝึกซ้อมตามกระบวนการโดยเริ่มต้นซ้อมลักษณะเสียงของแขนขวา โดยใช้โน้ตเพียง 1 ตัวบนสาย A โน้ตตัวใดก็ได้ที่มิช่สายเปล่า

- ตั้งเมโทรนอมในเทมโปช้าๆ ตามที่ผู้เล่นควบคุมได้ แล้วลองทำลักษณะเสียงตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการโดย เริ่มจากใช้คันชักน้อยที่สุด เบาที่สุด และออกตัวช้าในเขบ็ตสองชั้นตัวแรก แล้วจึงขยายผลยาวขึ้น หนักขึ้น เร็วขึ้น จนครบทั้งสี่ตัวทั้งสองทิศทาง คือ ทั้ง ⊓ และ ∨

- เมื่อโสตประสาทจำน้ำหนักเสียงได้ กล้ามเนื้อแขนขาจำได้ จึงเริ่มเพิ่มความเร็วของเทมโปเพลงขึ้น แต่ยังเล่นบนโน้ตๆเดียวอยู่

- เมื่อปฏิบัติลักษณะเสียงได้ตามที่ต้องการแล้ว จึงนำโน้ตมือซ้ายตามบทประพันธ์มาใช้ตามเดิม

ภาพที่ 45 เดอบุสซีกำหนดการใช้คันชักด้วยภาษาฝรั่งเศส Sur La touche

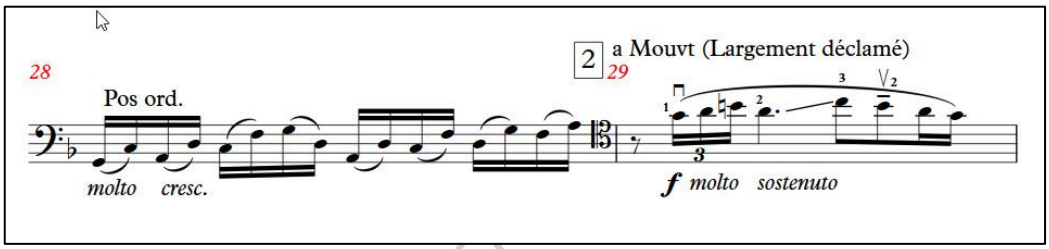


จากตัวอย่างที่ 3 ในห้องที่ 21 นี้ เดอบุสซีกำหนดวิธีการใช้คันชักด้วยภาษาฝรั่งเศสว่า Sur La touche (เซอร์ ลา ทูช) ซึ่งตรงกับดนตรีศัพท์อิตาเลียน คือคำว่า Sul tasto (ซูล ทาส โต) ซึ่งหมายถึงคำสั่งให้ใช้คันชัก สีมาบนสะพานนิ้วหรือฟิงเกอร์บอร์ด

ภาพที่ 46 ตัวอย่างที่ 13 การใช้คันชักมาบนสะพานนิ้วหรือฟิงเกอร์บอร์ด (Sur La Tuoche)

เพื่อให้ได้เสียงที่เบานุ่ม แต่คลุมเครือไม่ชัดเจน ซึ่งเทคนิคการเล่นนั้นไม่ซับซ้อน เพียงวางคันชักลงบนสายบริเวณหนึ่งนิ้วเหนือปลายสะพานนิ้ว ก็จะได้ลักษณะเสียงที่ต้องการ

ภาพที่ 47 ลักษณะการเล่นของเชลโลแบบเป็นออสตินาโตและให้เล่นบนสะพานนิ้ว



จากตัวอย่างที่ 13 ลักษณะการเล่นของเชลโลจะมีลักษณะเป็นออสตินาโต และให้เล่นบนสะพานนิ้วตั้งแต่ห้องที่ 21 จนถึงห้องที่ 27 แล้วจึงเล่นดังขึ้นเข้าหาห้องที่ 28 ที่เดอบุสซีมีคำสั่งว่า Pos ord. ซึ่งย่อมาจาก Position ordinaire (โพสิชอง ออร์ดิแนร์) หมายถึงใช้คันชักเล่นบนตำแหน่งปกติ คือ ตำแหน่งคันชักนั้นวางที่บริเวณกึ่งกลางระหว่างปลายสะพานนิ้วกับหย่อง โดยมีอัตราส่วน 50%

ภาพที่ 48 ตัวอย่างที่ 15 การวางคันชักบนตำแหน่งปกติ (Pos ord.)

จึงทำให้เสียงของเชลโลกลับมากังวานใสเป็นปกติ และในห้องที่ 28 เชลโลได้เป็นลีลาจากออสตินาโตมาเป็นการไต่คู่ 4 เพอร์เฟ็กต์ขึ้นไป พร้อมการเล่นดังขึ้นมากขึ้น เพื่อเข้าหาห้องที่ 29 ซึ่งเป็นความดัง f ซึ่งในห้องนี้ Prof. Herre Jan Stegenga ได้ให้ข้อมูลว่าเป็นการแสดงภาพของ

“The Great gate of kieve” ซึ่งเดอบุสซีกำหนดบุคลิกว่า A Mouvt (Largement dé clamé) ด้วยลีลาที่ใหญ่โตมาก ๆ และยังกำหนดความดังไว้ใต้ประโยคเพลงว่า f molto sostenuto คือ ดังอย่างต่อเนื่องมากๆ และที่สำคัญระหว่างโน้ตตัว A ตัวดำประจุดไปหาโน้ตตัว C จังหวะยกของจังหวะที่ 3 มีเครื่องหมายเส้นตรงจากตัว A เลื่อนสูงขึ้นเข้าหาโน้ต C เรียกว่า กลิสซานโด (glissando) ซึ่งในข้อเท็จจริงแล้วเป็นเทคนิคที่ง่ายมากๆ เพราะว่าการสไลด์เสียงระหว่าง 2 โน้ตทั้งขึ้นและลงนั้น คือเทคนิคขั้นต้นของการเปลี่ยนตำแหน่งหรือย้ายมือที่ต้องการให้ผู้เรียนได้ยินการเดินทางของโน้ต 2 ตัวที่เดินทางไปหาอีกตัวอย่างชัดเจน ดังนั้น หลักการปฏิบัติก็เป็นหลักเดียวกัน คือ

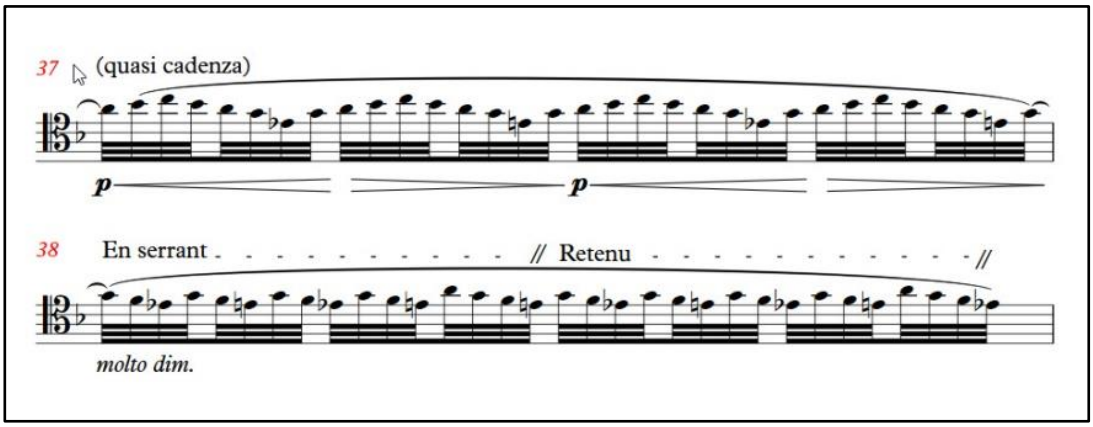
-โน้ตหลักคือ โน้ต A เขบ็ตหนึ่งชั้นประจุด เริ่มที่จังหวะที่ 2 ต้องเล่นจังหวะที่ 2 ให้เต็มค่าก่อน คือ 2 และ

- ต่อมาจึงเริ่มสไลด์เสียงโดยเริ่มบนจังหวะตกของจังหวะที่ 3 เพื่อสไลด์เข้าหาโน้ต C ซึ่งเป็นจังหวะยกของจังหวะที่ 3 ในคันชักเดียวกัน

- ในขณะที่เริ่มสไลด์ นิ้วตั้งต้น คือ นิ้ว 2 บนโน้ตกำลังจะเคลื่อนที่ เมื่อเริ่มสไลด์นิ้ว 3 ที่จะต้องเล่นโน้ต C บนจังหวะยกของ 3 ต้องเบียดด้านข้างของนิ้ว 2 ลงไปหาสะพานนิ้ว ขณะที่นิ้วสองยังคงทำหน้าที่สไลด์ขึ้น เมื่อถึงจังหวะยกของจังหวะที่ 3 จะถึงโน้ตตัว C พอดี การซ้อมกับเมโทรนอมจะช่วยได้มาก

- ข้อที่ต้องระลึกตลอดเวลา คือ เทคนิคการกลิสซานโด หรือสไลด์เสียงนั้น เคล็ดลับอยู่ที่น้ำหนักและสปีดของการใช้คันชักที่แขนขวาที่สอดคล้องกับจังหวะและค่าของตัวโน้ต ดังนั้นเมื่อเริ่มต้นสไลด์ต้องรู้สึกตลอดเวลาว่า หางม้านั้นแนบสนิทกับสาย (Bow contact) เหมือนทำเล่นดังขึ้นเพื่อมุ่งเข้าหาโน้ต C บนจังหวะยกของจังหวะที่ 3 จึงจะได้ลักษณะเสียงกลิสซานโดหรือสไลด์ชัดเจน

ภาพที่ 49 การเล่นโดยใช้คันชักเดียวในหนึ่งห้อง



ในตัวอย่างที่ 5 นี้ เทคนิคที่ต้องทำ คือ การเล่นดังขึ้นและเบาลงในการใช้คันชักเดียวต่อหนึ่งห้อง และการเล่นโน้ตเขบ็ต 3 ชั้นของมือซ้ายอย่างรวดเร็วและต้องชัดเจน เพื่อให้ได้บุคลิกคล้ายลมพัดเปลวเทียน การฝึกซ้อมเพื่อให้ได้ผลของบุคลิกลักษณะได้โดยกระบวนการดังต่อไปนี้

ซ้อมการเล่นโน้ตค่าตัวกลมบนโน้ต A ที่จุดฮาร์โมนิกที่แบ่งครึ่งสาย 1 เพราะโน้ตเริ่มต้นคือโน้ตนั้น และทำเล่นดังขึ้นลเบาลงบนโน้ตยาว แล้วฟังผลของเสียง

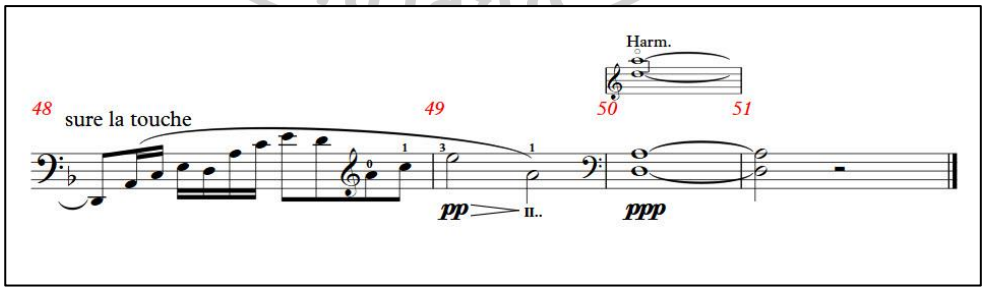
เติมโน้ตมือซ้ายลงไป ถ้าคนไหนมีปัญหาในการควบคุมเขบ็ต 3 ชั้นให้สม่ำเสมอในคันชักดียว อาจซ้อมโดยการแยกทีละตัวในจังหวะช้า ๆ ได้ แต่ที่จริงแล้วไม่จำเป็นเท่าใดนัก ยังมีผู้เล่นเครื่องสายหลายคนยังเข้าใจผิดว่า “การเล่นโน้ตที่มีความเร็วสูงต้องการความแข็งแรงของมือหรือนิ้วมือซ้าย” ซึ่งไม่ใช่ความจริงทั้งหมด

ที่จริงแล้วแบบฝึกหัดหรือเอ็กซ์เซอร์ไซส์ของมือซ้ายจากตำราทุกเล่มไม่ว่าจะเป็นแบบฝึกหัดของ Bernard Cossmann, Louise L.R Fuelliard, Paul Tortelier ฯลฯ มิได้มีจุดมุ่งหมายให้นักเชลโลเทรนกล้ามเนื้อมือซ้ายให้แข็งแรงเหมือนนักเพาะกาย แต่เป็นการบอกให้ผู้เรียน ผู้ฝึกเรียนรู้กล้ามเนื้อมัดเล็ก ๆ ของมือซ้ายว่าทำงานอย่างไร เรียนรู้ที่จะผ่อนคลายกล้ามเนื้อแต่ละนิ้วให้รู้จักกันสลับกันทำงานตอนเล่นเร็วๆ

ดังนั้น การเล่นโน้ตที่มีความเร็วมากๆจึงใช้ปรัชญาข้อเดียวกันกับที่ Paul Katz กล่าวไว้ตอนต้นของบทที่ 4 ว่า “Softness is Strength” “ความนุ่มนวล คือ ความแข็งแรง”

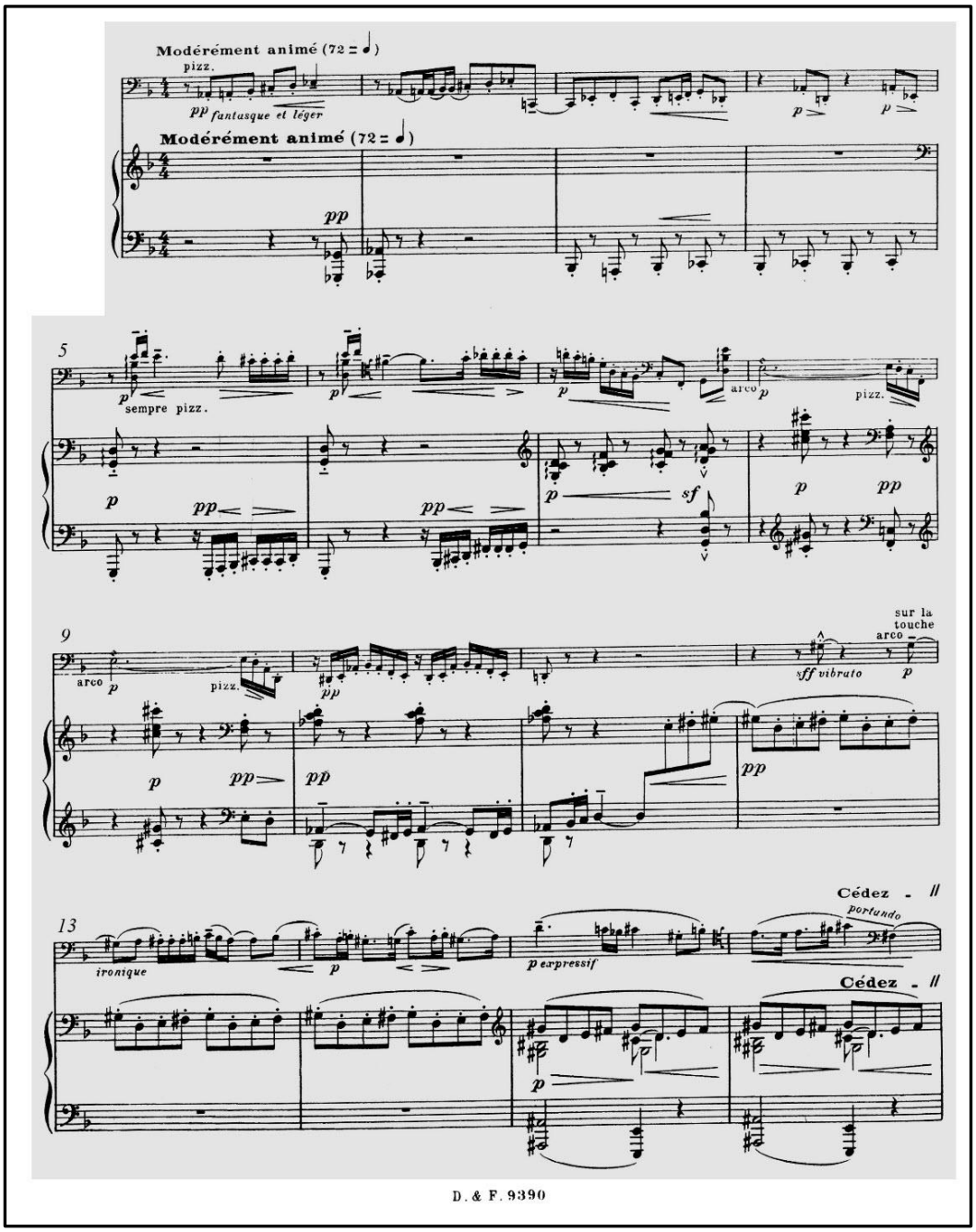
จากตัวอย่างที่ 5 นักเชลโลจึงต้องผ่อนคลายมือซ้ายมากๆ และระลึกเสมอว่า นิ้วมือซ้ายที่ยกขึ้นนั้นต้องยกแบบ “เด้งขึ้น” และมีความสำคัญเท่ากับนิ้วที่วางลงบนสาย

ภาพที่ 50 แสดงการเปลี่ยนสีสันของทำนองเชลโลในท่อนโคดา



ตัวอย่างที่ 6 เป็นการแสดงอัจฉริยะภาพของผู้ประพันธ์ในการเปลี่ยนสีสันของเชลโลในท่อนโคดาของท่อนที่ 1 การเล่นจากย่านเสียงต่ำไล่ขึ้นไปหาย่านเสียงสูงขึ้นไปเรื่อย ๆ และเบาลงจนกระทั่ง 2 โน้ตสุดท้าย กลายเป็นเนเจอรัลฮาร์โมนิก (natural harmonic) ซึ่งการปฏิบัติมิได้ยากดั่งภาพที่เห็น เพียงแค่ห้องที่ 49 โน้ต A จังหวะที่ 3 กับ 4 ที่เป็นตัวขาวด้วยนิ้วหนึ่ง ก็จะสามารถ

พานิ้ว 3 ไปยังจุดที่เป็นฮาร์โมนิกได้ โดยปลายจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 49 นั้นสามารถคลายนิ้ว 1 จากโน้ต A ในตำแหน่งนั้นบนสายที่ 2 เสียงก็จะกลายเป็นฮาร์โมนิกเช่นกัน ทำให้มีเวลาพอที่จะเอื้อมนิ้ว 3 ไปวางบนตำแหน่งของเนเจอรัลฮาร์โมนิกในห้องที่ 50 ได้

ภาพที่ 51 ตัวอย่างที่ 16 แสดงสกอร์ของท่อนที่ 2 เดอบุสซี โซนาตา ตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึง 16

ในตัวอย่างที่ 7 นี้ค่อนข้างยาว เพราะเป็นท่อนที่พิเศษมาก ดังที่ Prof. Herre Jan Stegenga ได้ให้คำจำกัดความไว้ว่า “Spooky” คือน่ากลัว เพราะได้รับอิทธิพลจากนิยายของเอ็ดการ์ อลันโป เรื่อง The Fall of the house of Usher ที่เดอบุสซีถูก Metro Politan Opera จ้างให้แต่งเป็นอุปรากร แต่เขาแต่งไม่จบ และยังอยู่ในช่วงเวลาเดียวกันที่แต่งโซนาตาบทนี้ จึงทำให้ท่อนสองของโซนาตาบทนี้ เดอบุสซีใช้ชื่อว่า Sérénade et Finale มีเทคนิคน่าสนใจมากมาย และเป็นเทคนิคที่ไม่เคยใช้ในยุคคลาสสิก หรือโรแมนติก เพื่อสร้างเอ็ฟเฟ็กของเสียงแบบนี้ ดังจะอธิบายเป็นจุดๆ

จุดที่ 1 คือ จากห้องที่ 1 ถึง 4 หากมองจากสกอร์ตามปกติ และไม่มองชื่อผู้ประพันธ์นักเชลโลทุกคนคงเล่น Pizzcicato ตามปกติ แต่ถ้ามองให้ละเอียดจะเห็นว่า เดอบุสซีใช้จุดสตักคาโตเหนือตัวโน้ต 5 ตัวแรก และมีเครื่องหมาย detach อยู่บนโน้ตตัวสุดท้ายของห้อง และความดังเริ่มจาก (pp) เบามาก และเล่นดังขึ้นใน 3 โน้ตสุดท้าย พร้อมกำกับคำสั่งด้วยว่า Fantasque et léger (ฟองตาส เค เลเช่) หมายถึง “แปลกพิลึกพิลั่น และเบา” ดังนั้น เราควรปฏิบัติอย่างไรจึงจะได้เสียงที่เป็นเดอบุสซี เพราะโน้ตมิได้มีความยาก แต่ต้องทราบวิธีปฏิบัติ ดังนั้นวิธีปฏิบัติให้บรรลุวัตถุประสงค์ และได้เสียงของเดอบุสซี คือ

1. ในเวลาใช้นิ้วมือขวาดีดแต่ละโน้ต นิ้วมือซ้ายต้องกดสายและถอนนิ้วขึ้นเกือบจะเป็นเวลาเดียวกันสำหรับ 5 โน้ตแรก ผลคือจะได้เสียงที่สั้นห้วนมาก ๆ ตามต้องการ และคงกดนิ้วไว้ในโน้ตตัวสุดท้ายของห้องพร้อมกับที่เล่นดังขึ้นมาก่อนหน้านั้น ก็จะได้เอ็ฟเฟ็กของโน้ตสุดท้าย E flat ที่ดังและมีเสียงยาวกว่า

2. ในห้องที่ 2 จะเห็นจากสกอร์ว่า โน้ตที่ดีดนั้นมีเครื่องหมายโยงเสียง ทำให้เกิดข้อสงสัยว่าจะปฏิบัติอย่างไร คำตอบคือ นักเชลโลทุกคนแก้ปัญหาโดยการสไลด์นิ้วเดิมเข้าหาโน้ตใหม่ จึงทำให้ได้ยินเสียงของโน้ตที่ถูกโยงเสียงมา Prof. Herre Jan Stegenga ได้สาธิตให้ดู และจากการสืบค้นนักเชลโลที่เป็นสายฝรั่งเศสทุกคนปฏิบัติแบบเดียวกัน เช่น Maurice Gendron เป็นต้น ในส่วนที่เหลือ คือ ห้องที่ 3 และ 4 ก็ปฏิบัติโน้ตดีดเสียงสั้นและห้วนด้วยเทคนิคเดียวกันกับห้องที่ 1

จุดที่ 2 คือห้องที่ 5 และ 6 ซึ่งโน้ตกลุ่มแรกของทั้งสองห้องจะดีดเป็นคอร์ดและมีเครื่องหมายบนโน้ตคอร์ดในแนวตั้งอยู่บนหน้าทั้ง 2 คอร์ด ที่กำหนดให้เล่นจากข้างล่างขึ้นไปหาโน้ตบนสุด ซึ่งถ้าปฏิบัติแบบทั่วไปนักเชลโลจะจับรูปคอร์ดนี้บนตำแหน่งที่ 4 เพราะสามารถจับทั้ง 3 โน้ตพร้อมกันได้ (มีนักเชลโลอาชีพบางคนทำ) แต่ถ้าเป็นสายฝรั่งเศสจริง จะเล่นโน้ต D สายเปล่าสายที่ 2 และ B flat บนสาย A ตำแหน่งที่ 1 แล้วสไลด์เสียงจาก B falt ไปหาโน้ต E natural ซึ่งเป็นโน้ตตัวบนสุดอย่างรวดเร็ว และเล่นทำนองต่อไป ซึ่งแม้แต่ Prof. Herre Jan Stegenga ก็ตอบเพียงว่าเป็นวิธีเดียวที่คุณจะทำเล่นดังขึ้นบนโน้ตทำนอง 3 โน้ตแรกได้ ซึ่งถ้ามองสกอร์อย่างละเอียดแล้วจริงทุกประการ

จุดที่ 3 คือห้องที่ 7 ถึง 9 จากจังหวะ 4 ยกของห้องที่ 7 ที่เป็นคอร์ดดีดแล้วสลับกลับเป็นสีทันที จุดนี้ทั้งนักเชลโลและนักเปียโนต้องตกลงกัน เพราะการเปลี่ยนดีดเป็นสีนั้น นักเชลโลต้องเปลี่ยนรูปมือขวา เพื่อมาสีโน้ตฮาร์โมนิกบนสาย 3 และกลับมาดีดทันทีในปลายห้องที่ 8 และเปลี่ยนเป็นสีโน้ตฮาร์โมนิกทันทีในต้นห้องที่ 9 และเปลี่ยนเป็นดีดอีกครั้งในปลายห้องที่ 9 ณ จุดนี้มีเหตุผลง่ายๆเพียงเหตุผลเดียวที่การปฏิบัติร่วมกันระหว่างเชลโลกับเปียโนจะเป็นไปโดยราบรื่น คือ “นักเปียโนต้องรอการพลิกกลับรูปมือขวาของนักเชลโล

จุดที่ 4 คือ ห้องที่ 12 ซึ่งมีเพียงโน้ตเดียวคือ โน้ต G sharp บนจังหวะยกของจังหวะที่ 2 เนื่องจากเดอบุสซีกำกับเครื่องหมาย sff ซึ่งหมายถึงเน้นหนักมากและยังมีทั้งจุด สตักคาโตและเครื่องหมายเน้น ˆ เหนือตัวโน้ตพร้อมทั้งสั่งให้ทำเสียงระรัว vibrato ดังที่ปรากฏในสกอร์ จึงมีคำถามว่า จะปฏิบัติด้วยวิธีใดจึงจะได้เสียงตามที่เดอบุสซีต้องการ เพราะทราบกันดีว่า ความดังของการดีดนั้นทำเสียง ดัง-เบา ได้แคบกว่าการสีด้วยคันชัก ถ้าพิจารณาตามปัจจัยพื้นฐานแล้วถูกต้องดูเหมือนจะเป็นไปไม่ได้ แต่ในความเป็นจริงนั้นเป็นไปได้ เพราะจากสกอร์เปียโนเล่นความดังที่เบามาก คือ pp และเครื่องหมาย sff นั้นบอกอยู่ชัดเจนว่า เดอบุสซีต้องการเอ็ฟเฟ็กของเสียงดีดที่กระชากความรู้สึก ฟังเหมือนอาการสะดุ้งตกใจ ดังนั้น น้ำเสียงของการดีดนั้นจึงไม่จำเป็นต้องกลมสวยงาม วิธีที่จะได้เอ็ฟเฟ็กตามต้องการ คือ

1. วางนิ้วชี้มือขวาที่สาย D ที่ปลายสุดของสะพานนิ้ว (หรือใช้นิ้วที่ถนัด)

2. ใช้การดีดแบบพักสาย คือ ดีดจากซ้ายไปขวา โดยออกแรงดีดจากหัวไหล่ไม่ใช่อุ้งมือ ให้นิ้วที่ดีดไปพักบนสายที่ 3

3. วิบราโตตามที่ผู้ประพันธ์กำหนด จะได้ผลกระทบตามที่ต้องการ

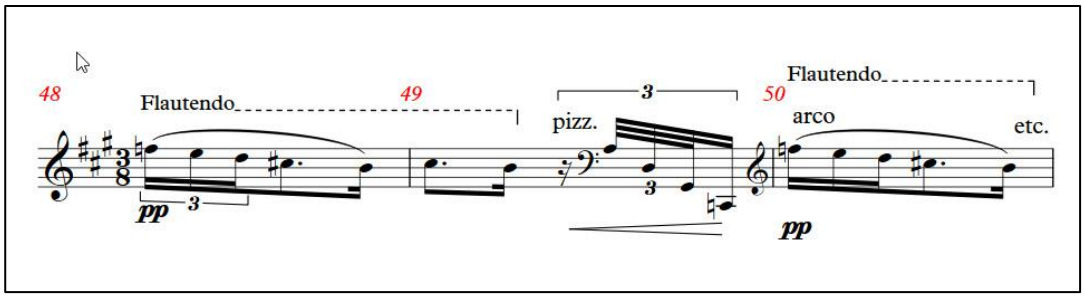
ในห้องที่ 25 สามจังหวะแรก ที่ยากเพราะต้องกระโดดไปเล่นตำแหน่งสูงทันทีหลังจากดีดในตำแหน่งกลาง ความยากคือ จะหาโน้ต E natural ได้อย่างไร หลักการและวิธีซ้อม คือ

1. เมื่อดีดจบในห้องที่ 24 ให้ฟังคอร์ดจังหวะตกของเปียโนก่อน และไม่รีบเข้าจังหวะยกของหนึ่ง ถ้าซ้อมคนเดียวอาจใช้วิธีนับออกมาดังๆ หนึ่ง...

2. เมื่อดีดจบห้องที่ 24 ให้นำนิ้วโป้งซ้ายวางลงบนตำแหน่งฮาร์โมนิก A ของสายหนึ่ง ถ้าซ้อมคนเดียวให้นับจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 25 ดังๆพร้อมวางนิ้วโป้งซ้ายที่ตำแหน่งฮาร์โมนิก A และกางมือซ้ายนิ้ว 3 วางที่ตำแหน่งโน้ต E ที่จะมีระยะเป็นคู่ 5 เพอร์เฟ็กต์กับ A พอดี ซ้อมช้าๆหลายๆครั้ง

3. เมื่อได้ตำแหน่งนิ้วโป้งซ้าย และคู่ 5 เพอร์เฟ็กต์แล้ว จึงเติมโน้ตที่เหลือในประโยคลงไป ข้อควรจำ ไม่ควรมองสะพานนิ้วขณะซ้อม เพราะโสตจะบอกเราไม่ใช่สายตา

ภาพที่ 52 การใช้เทคนิคการเล่นฮาร์โมนิกแบบ Artificial harmonics ด้วยคำสั่ง Flautendo



ตัวอย่างที่ 9 เดอบุสซีใช้เทคนิคการเล่นฮาร์โมนิกที่สร้างขึ้น (Arrtificial harmonic) ด้วยคำสั่ง Flautendo หรือ Flute like หมายถึง ทำเสียงให้เหมือนฟลูต การเล่นอาร์ติ-ฟิเชียล ฮาร์โมนิก หรือฮาร์โมนิกที่ต้องสร้างขึ้นนี้ โดย

1.วางนิ้วโป้งซ้ายบนโน้ตที่ต้องการ ในที่นี้คือ F E D C sharp และ B ตามลำดับ

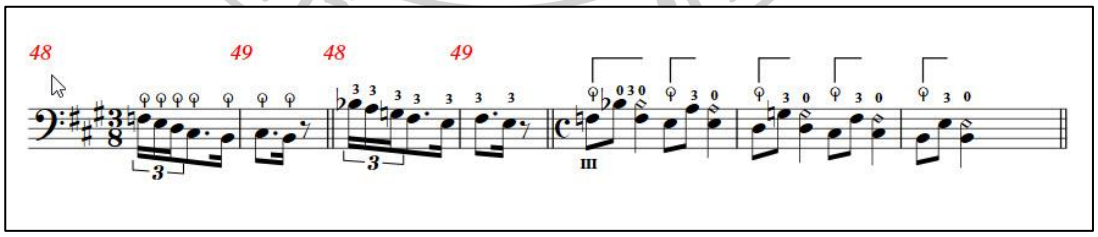
2. จากนั้นวางนิ้ว 3 ไปยังตำแหน่งที่ทำระยะเป็นคู่ 4 เพอร์เฟ็กต์กับนิ้วโป้งแต่เพียงเบา ๆ ไม่ต้องกดสาย เช่น นิ้วโป้งซ้ายเริ่มต้นที่ F บนสาย 3 นิ้ว 3 ก็จะแตะที่โน้ต B flat คู่ 4 เพอร์เฟ็กต์เหนือ F และเมื่อสีก็จะได้เสียง F สูงขึ้นไปอีก 2 ช่วงคู่แปด

ส่วนวิธีการฝึกสามารถแยกเป็นขั้นตอน ได้ดังนี้

1. เล่นทำนองจากห้องที่ 48 และ 49 ด้วยโน้ตนิ้วโป้งเพียงอย่างเดียว

2. คงรูปนิ้วโป้งบนสาย เล่นโน้ตนิ้วโป้งตามด้วยคู่ 4 เพอร์เฟ็กต์ที่เหนือขึ้นไป แล้วเคลื่อนทีละโน้ตช้าๆจนครบทั้งเซ็ท

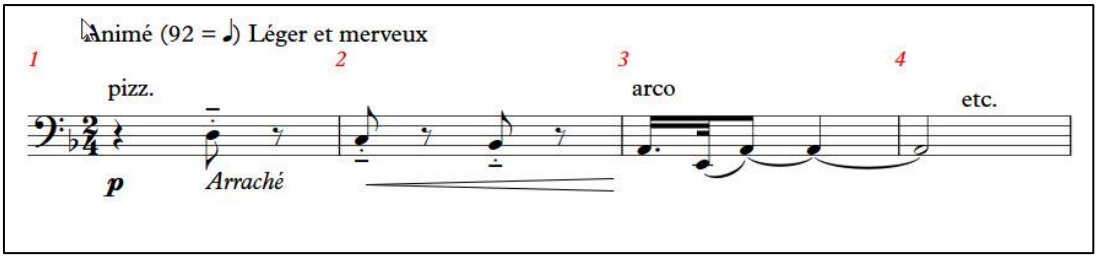
ภาพที่ 53 การเล่นฮาร์โมนิกแบบ Artificial harmonics



3. เริ่มเล่นอาร์ติฟิเชียล ฮาร์โมนิกทั้งประโยคช้าๆ ถ้าต้องการให้ได้ผลดีควรหลับตาขณะซ้อม (ปาโบล คาซาล ชาวคาตาโลเนียนใช้เทคนิคหลับตาซ้อมเสมอ)

เมื่อฝึกจนชำนาญ และมั่นใจแล้ว จึงเล่นอัตราความเร็วจริงในที่สุด

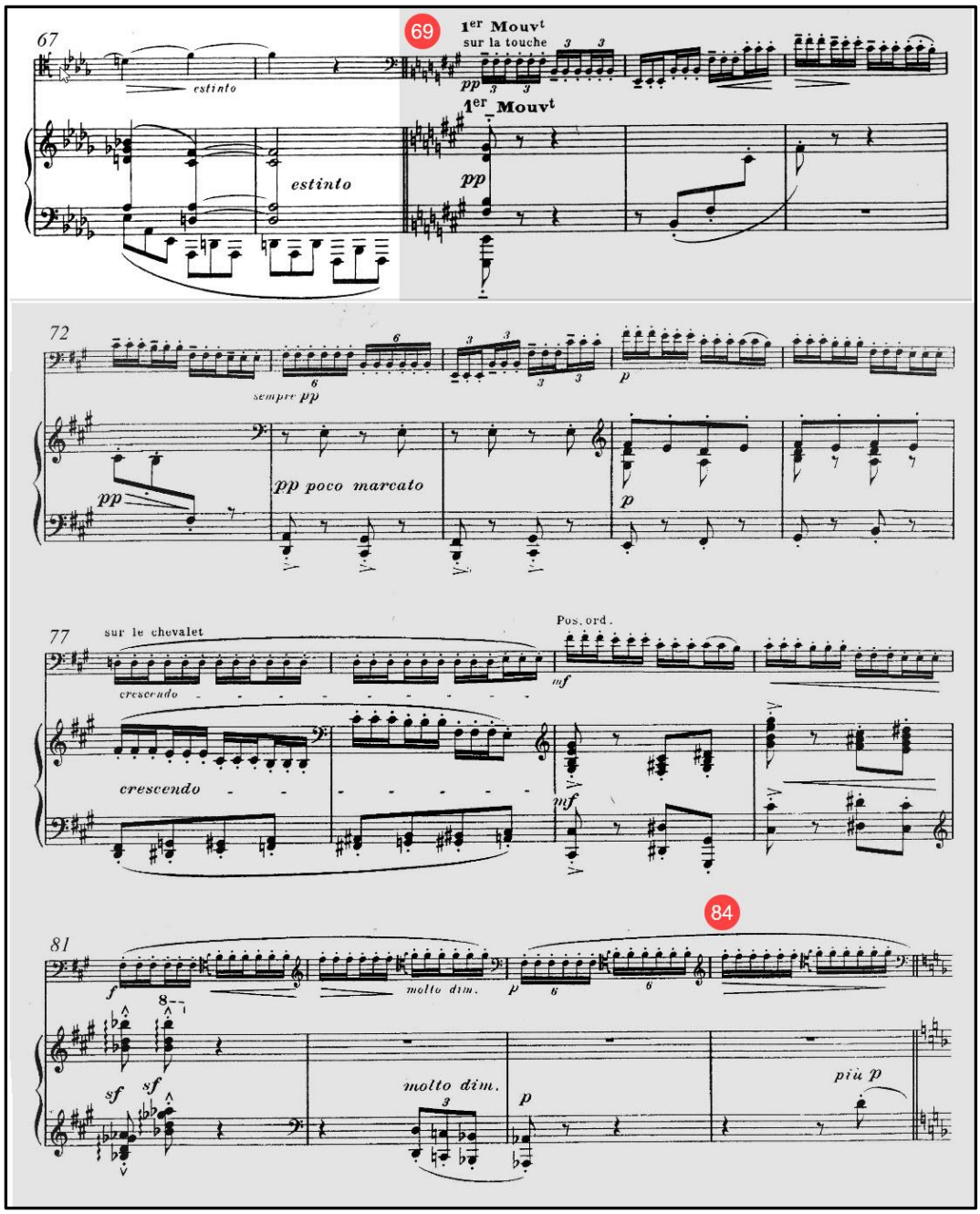
ภาพที่ 54 เทคนิคการดีดแบบ Arraché



ประเด็นของตัวอย่างที่ 10 นี้คือ การดีดที่เดอบุสซีกำหนดว่า Arraché (อาร้าช) ซึ่งหมายถึง “ดังขึ้น” ซึ่งมีลักษณะคล้ายการดีดในรูปแบบของ บาร์ต็อก คือการดึงสายขึ้นด้านบน เพื่อให้สายตีกลับมาโดนสะพานนิ้วแรง ๆ (คำอธิบายของ Morray Welsch) ดังนั้น ตอนเริ่มต้นของท่อนสุดท้าย จึงต้องดีดแรง และให้มีเอ็ฟเฟ็กต์ดั่งที่อธิบาย คือ ต้องดีดแบบดึงสายขึ้นด้านบน

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 55 ตัวอย่างที่ 19 สกอร์จากห้องที่ 69–84



ในตัวอย่างที่ 11 นี้มีหลายประเด็นที่จะต้องอธิบาย เพื่อความชัดเจนก่อน คือ โน้ตที่ปรากฏในสกอร์นักเล่นเชลโลทุกคนจะเล่นแบบแยกคันชัก (Separate bow) ไม่มีใครเล่นตามเครื่องหมายโยงเสียงเหล่านั้น แม้กระทั่งนักเชลโลระดับโลก

แต่ประเด็นสำคัญมิได้อยู่ที่เครื่องหมายโยงเสียง แต่อยู่ที่การเล่นสามพยางค์เขบ็ตสองชั้นให้สม่ำเสมอตลอดเวลา และเป็นสีสันของเสียงตามที่เดอบุสซีต้องการ เพราะมีทั้งให้เล่นบน

สะพานนิ้วและเล่นคันชักตัดหย่อง อีกทั้งยังกำหนดความสั้นยาวของแต่ละกลุ่มสามพยางค์ไว้อย่างละเอียด ดังนั้น ขั้นตอนในการฝึกซ้อมเพื่อให้บรรลุวัตถุประสงค์ จึงมีดังนี้

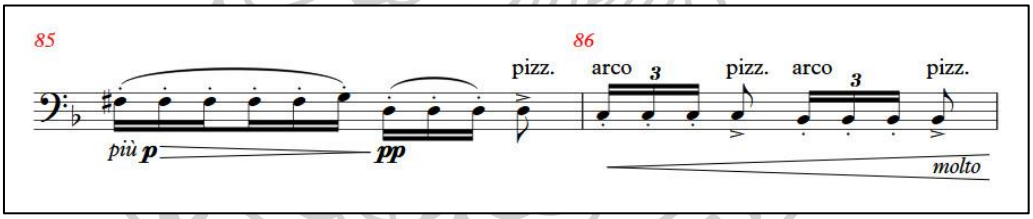
1. ซ้อมทุกอย่างช้ากว่าที่กำหนดหนึ่งเท่า และทำตามความสั้นยาวทั้งหมดอย่างละเอียดถี่ถ้วน โดยเล่นแบบปกติยังไม่ต้องทำเอ็ฟเฟ็กต์ต่างๆ เน้น ที่ความคงที่ของสามพยางค์ และความสั้นยาวในทุกประโยค

2. เมื่อเริ่มควบคุมแขนขวาได้ จึงเริ่มขั้นที่ 2 คือ เล่นตามเอ็ฟเฟ็กที่ผู้ประพันธ์ต้องการ แต่ยังอยู่ในจังหวะที่ช้าเหมือนเดิม ยังไม่ต้องทำความดัง

3. เมื่อควบคุมจังหวะของแขนขวา ความสั้นยาว และตำแหน่งของคันชักที่สร้างสีสันเอ็ฟเฟ็กของเสียงได้ครบแล้ว จึงเริ่มเพิ่มเติมความดังเข้าไป และยังคงเป็นจังหวะช้าอยู่ การเปลี่ยนความดังต้องเปลี่ยนด้วยน้ำหนักของคันชัก ไม่ใช่สัดส่วนของคันชัก ไม่เช่นนั้นจะสูญเสียการควบคุมสามพยางค์

4. ขั้นสุดท้ายเมื่อเริ่มควบคุมทุกอย่างได้แล้ว และเข้าใจลักษณะประโยควรรคตอนแล้ว จึงค่อยเพิ่มความเร็วของการใช้คันชักตามจังหวะจนได้จังหวะจริงในที่สุด

ภาพที่ 56 เทคนิคการสีสลับกับการดีด



ตัวอย่างที่ 12 จากห้องที่ 85 และ 86 นี้นำมาแสดงให้เห็นเพื่ออธิบายว่า แทบไม่มีนักเชลโลคนไหนเลยที่สลับระหว่างสีกับดีดในจังหวะที่เร็วนี้ นักเชลโลหลายคนเปลี่ยนการดีดเป็นสีทั้งหมด ส่วน Prof. Herre Jan Stegenga ให้ดีดด้วยมือซ้าย แต่ก็มีปัญหา คือ ในห้องที่ 85 โน้ต D สามารถดีดสายเปล่า D ด้วยมือซ้ายได้ แต่ในห้องที่ 86 โน้ต C และ B flat ถึงจะดีดมือซ้ายได้ แต่ก็ไม่สามารถทำเล่นดังขึ้นได้

อย่างไรก็ดี โซนาตาบทนี้ถือเป็นมิติใหม่ที่ทำให้นักประพันธ์เพลงในยุคต่อมา มองเชลโลเปลี่ยนไปจากอุดมคติเดิม ทำให้บทเพลงในยุคต่อมาจนถึงปัจจุบันมีสีสันมากขึ้น

บทสรุป

เนื่องด้วยโซนาตาบทนี้เป็นงานชิ้นท้ายๆของชีวิต และได้รับอิทธิพลจากนิยายของ เอ็ดการ์ อลัน โป จึงทำให้โซนาตาบทนี้มีความงดงาม ความแปลกจนถึงระดับ “พิลึกพิลั่น” เพราะเต็มไป

ด้วยเสียงที่ใหม่มากสำหรับยุคนั้นรวมถึงสังคีตลักษณ์ที่มีลักษณะพิเศษ จึงทำให้โซนาตาบทนี้เป็นผลงานที่นักเชลโลทั้งโลกนิยมนำมาแสดงเดี่ยวมากที่สุดเช่นกัน

4.3 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich

4.3.1 เรื่องราวของบทประพันธ์

งานของชอสตาโกวิชนั้นมีแรงผลักดันมาจากการเมืองภายในประเทศ[24] งานภายใต้ความกดดัน และการควบคุมที่เข้มงวดโดยรัฐบาลคอมมิวนิสต์ เขาจึงเกลียดสตาลินมาก เพราะต้องแต่งเพลงให้รัฐบาล และต้องเป็นที่ถูกใจของมวลชนคอมมิวนิสต์ จึงไม่เป็นที่น่าประทับใจว่างานของชอสตาโกวิชหลายๆชิ้น ไม่เป็นงานร่วมสมัยศตวรรษที่ 20 เช่นนักแต่งเพลงร่วมยุคในซีกโลกตะวันตก อย่างเช่น อัลบัน แบร์ก (Alban Berg)[25]

อย่างไรก็ตามหนังสือพิมพ์ของรัฐบาลได้วิจารณ์อุปากรเรื่อง “เลดี้ แมคเบธ” (Lady Mcbeth) ว่า *“มันคือความโกลาหล ไม่ใช่ดนตรี”* และเป็นงานเลียนแบบ จึงเห็นได้ชัดว่าชอสตาโกวิชมีแนวคิดที่ขัดแย้งกับพรรคคอมมิวนิสต์ ดังนั้น ในหลายชิ้นงานชอสตาโกวิชจึงมักซ่อนความรู้สึกที่ขัดแย้ง เยาะเย้ยถากถาง ประชดประชัน และบางครั้งก็ซ่อนรหัสต่าง ๆ ไว้ในรูปแบบของอัตราความเร็ว และบางครั้งก็ซ่อนความรู้สึกที่เศร้าโศกหดหู่ นำไว้ในบทเพลง

ในเชลโลโซนาตาบทนี้ก็เช่นกัน จากข้อมูลดิบในบทเรียนที่ Prof. Herre Jan Stegenga ได้บรรยายระหว่างการเรียน จึงได้ทราบว่าชอสตาโกวิชได้สร้างสรรค์แนวคิดต่าง ที่สะท้อนความรู้สึกส่วนตัวไว้มากมายเหมือนเป็นการระบายความอัดอั้น ความโกรธ ความโศกเศร้า และการเยาะเย้ยถากถางด้วยความหมั่นไส้ จึงเป็นความตั้งใจตามแบบฉบับของชอสตาโกวิชที่จะให้โซนาตาบทนี้ มีท่วงทำนองในแต่ละช่วง แต่ละท่อน บางครั้งมีลักษณะขัดแย้ง บางครั้งก็เต็มไปด้วยความไพเราะลุ่มลึกเหมือนครุ่นคำนึง เต็มไปด้วยความหมายและรหัสที่ซ่อนไว้ อีกทั้งบางครั้งก็ตื่นเต้นถึงใจและพิลึกพิลั่น และเต็มไปด้วยเอ็ฟเฟ็กของเสียงที่ตื่นเต้นแพรวพราวมากมาย

ผู้วิจัยจึงพยายามค้นคืนต่อสิ่งที่มีอิทธิพลหรือผลกระทบต่อชชีวิตของเขา และได้ส่งผลมายังโซนาตาที่เขาแต่ง ซึ่งเป็นหนึ่งในวัตถุประสงค์ที่จะหาสิ่งเรื่องราวที่เชื่อมโยง ระหว่างตัวโน้ตและเบื้องหลังตัวโน้ตเพื่อการตีความในเชิงวรรณคดี นอกเหนือจากด้านสังคีตลักษณ์และทฤษฎี

---

[24] ("*Shostakovich - Greatest works - Deutsche*," ; "*Shostakovich : A life*,")

[25] Alban Berg – อัลบัน แบลร์ก 9 กุมภาพันธ์ 1885 – 24 ธันวาคม 1935 นักแต่งเพลงผู้มีชื่อเสียงชาวออสเตรีย งานที่สร้างชื่อเสียงคือ อุปากรเรื่อง “วอสเซ็กค์” (Wozzeck)

ในปี ค.ศ. 1934 ซึ่งเป็นปีที่ชอสตาโกวิชแต่งโซนาตาบทนี้ ชอสตาโกวิชมีความสัมพันธ์ลับ ๆ กับนักแสดงสาววัย 20 ปี ชื่อว่า “อีเยเลนา คอนสตีนโสวาสกายา” (Yelena Konstainnovaskaya) ชอสตาโกวิชใช้เวลาเกือบทั้งฤดูร้อนเขียนจดหมายถึงเธอ บ่งบอกถึงความลุ่มหลงในตัวเธออย่างเต็มเปี่ยม ดังใจความบางตอน เช่น *“ไม่มีสิ่งใดที่จะให้เค้าล้มเลิกการส่งกระแสแห่งความสุข และความรักที่เร่าร้อน ในตัวข้า เมื่อข้าคิดถึงเจ้า”* เขายังเขียนว่า *“อีเยเลนา ข้ารักเจ้า, ข้ารักเจ้า อย่างที่ไม่เคยรักใครมาก่อน, ยอดรักของข้า, สิ่งล้ำค่าของข้า, สุดที่รักของข้า, ข้ารักเจ้า, ข้าขอสิโรราบต่อเบื้องหน้าของเจ้า”*

แต่อย่างไรก็ตามความสัมพันธ์ของทั้งคู่สิ้นสุดลงเมื่อ “นีน่า” ภรรยาของเขาตั้งครรภ์ลูกคนแรก และต่อมาอีเยเลนา “ถูกจับ” โดยถูกตั้งข้อหาทางการเมืองและมีชีวิตอย่างยากลำบากในคุก

และเมื่อกล่าวถึงคุกก็ต้องกล่าวถึงคุกที่เก่าแก่ที่สุด คือ คุก “เบียร์สทีสกายา” (Burtyrskaya) หรืออีกชื่อหนึ่ง[11] เบียร์ทีกา (Burtyka) ซึ่งเป็นคุกที่เก่าแก่ที่สุดของมอสโคว์ ซึ่งเป็นคุกที่มีเรื่องราวมากมาย มีบุคคลที่มีชื่อเสียง นักการศึกษา ศิลปินที่มีแนวคิดเห็นต่างกับรัฐบาลคอมมิวนิสต์ ถูกนำมาต้องขังที่นี่ ไม่เว้นแม้แต่นักมายากลระดับโลกในยุคนั้นแบบ “แฮรี่ ฮูดีนี่” (Harry Houdini) ก็เคยต้องขังที่นี่ในข้อหาอวดอ้างเกินจริง คุกนี้เป็นคุกที่แออัดและสุขอนามัยแย่ที่สุด และมีระเบียบมากมาย ชอสตาโกวิชจึงมีความรู้สึกว่าได้รับผลกระทบนี้โดยตรง เพราะศิลปินหลายคนติดคุกที่นี่และหลายคนไม่ได้ออกมาอีกเลย

อย่างไรก็ดีโซนาตาบทนี้เขาแต่งเสร็จในปี ค.ศ. 1934 แสดงครั้งแรกใน 25 เดือนธันวาคมปีเดียวกัน โดยมี “วิคเตอร์ คูบัตสกี้” (Victor Kubatsky) ซึ่งเป็นหัวหน้ากลุ่มเชลโลของวงบอลชอยส์บัลเลต์ เป็นผู้เล่นและชอสตาโกวิชเป็นผู้เล่นเปียโนด้วยตนเอง ซึ่งในรีไซทอลครั้งนั้นบทเพลงที่เล่นมี โซนาตาสำหรับเชลโลและเปียโนของ เอ็ดวาร์ด กรีก โซนาตาสำหรับเชลโลและเปียโนของ เซอร์เก รัคมานินอฟ และโซนาตาสำหรับเชลโลและเปียโนที่เขาแต่ง แสดงที่เมืองเลนินกราดหรือเมืองเซนต์ปีเตอร์สเบิร์กเดิม ว่ากันว่า ชอสตาโกวิชเล่นทั้งรายการจากความทรงจำ

4.3.2 วิเคราะห์แนวคิดการประพันธ์

หลังจากปี ค.ศ.1900 สังคีตลักษณ์ของดนตรีคลาสสิกเปลี่ยนไปมาก อันเนื่องมาจากอุปนิสัยของชาวตะวันตกที่ไม่ต้องการอยู่กับสิ่งเดิมที่ซ้ำซาก จึงพยายามหาทางออกใหม่ให้แก่ชิ้นงานเสมอ เช่น โซนาตาของเดอบุสซี เป็นต้น ซึ่งมีสังคีตลักษณ์ต่างไปจากขนบธรรมเนียมของโซนาตาทั่วไปในยุคคลาสสิกและโรแมนติก

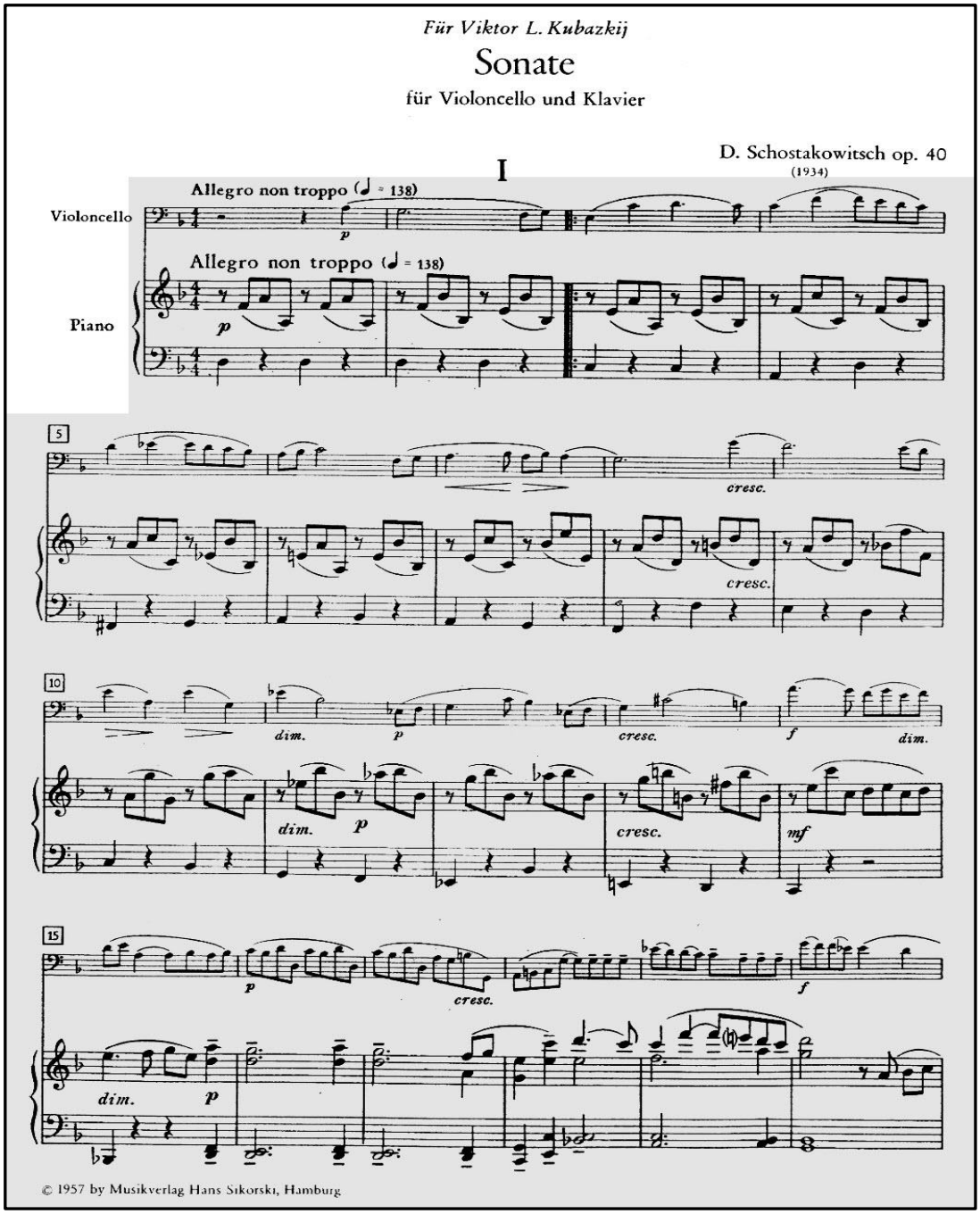
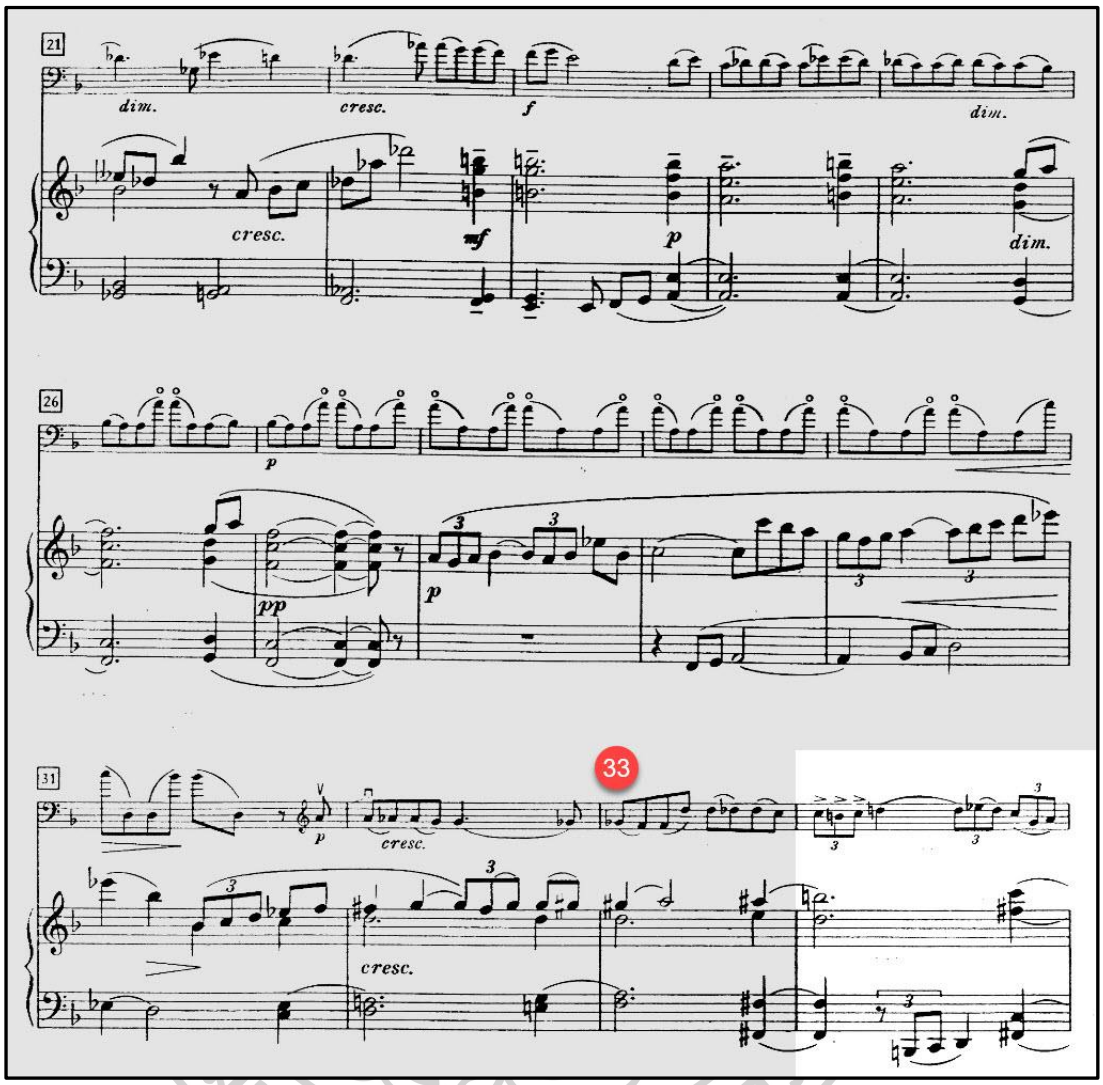
โซนาตาบทนี้ก็เช่นกัน ที่ดมิทริ ชอสตาโกวิช ได้แต่งขึ้นเมื่อปี ค.ศ.1934 ก็มีสังคีตลักษณ์ที่ต่างไปจากโซนาตาในยุคก่อนมี 4 ท่อน แต่ก็ถือว่ามีความซับซ้อนน้อยกว่าเชลโลโซนาตาสำหรับเชลโลของเดอบุสซีเป็นอันมากและง่ายต่อการฟัง ดังนี้

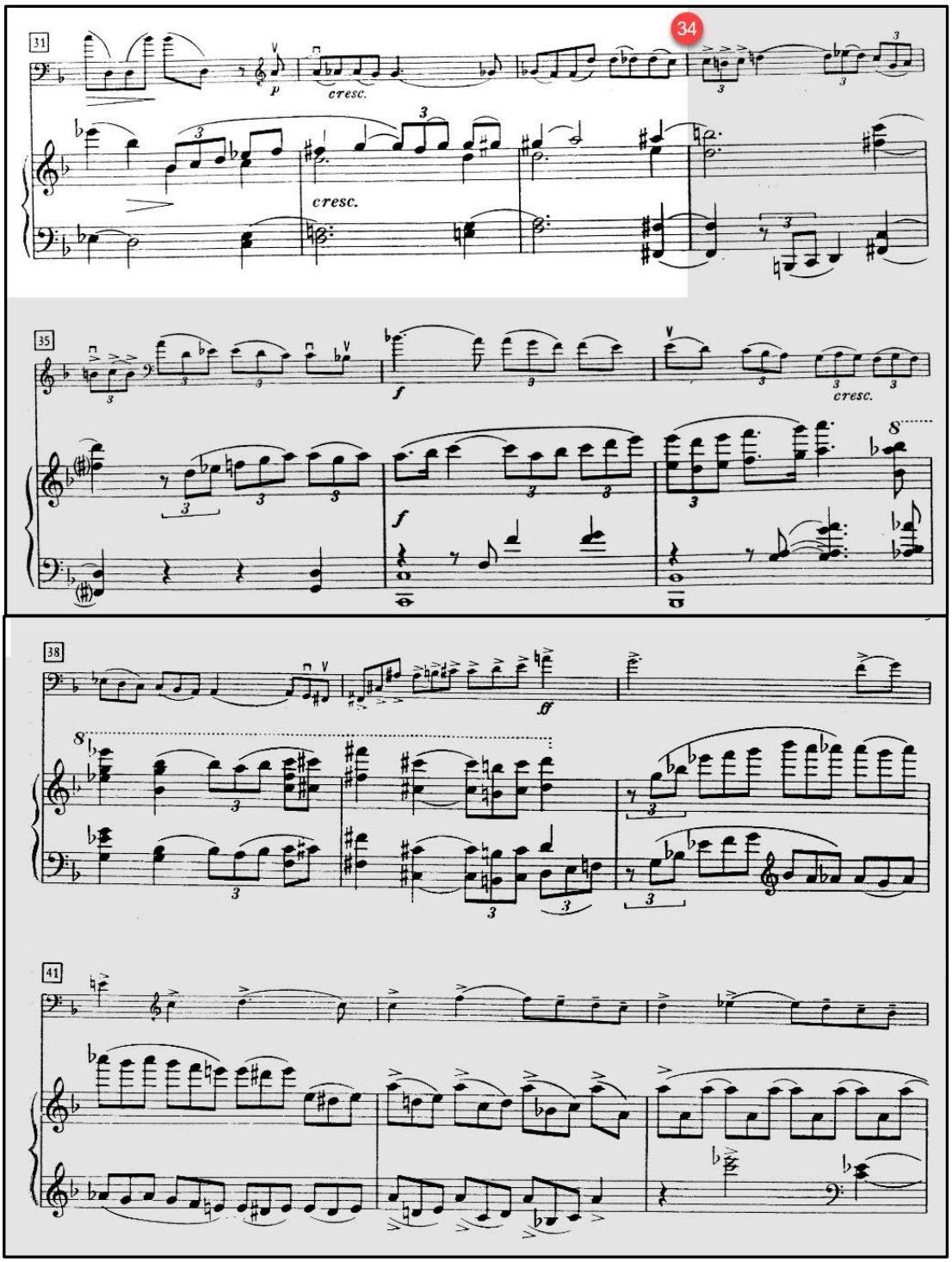
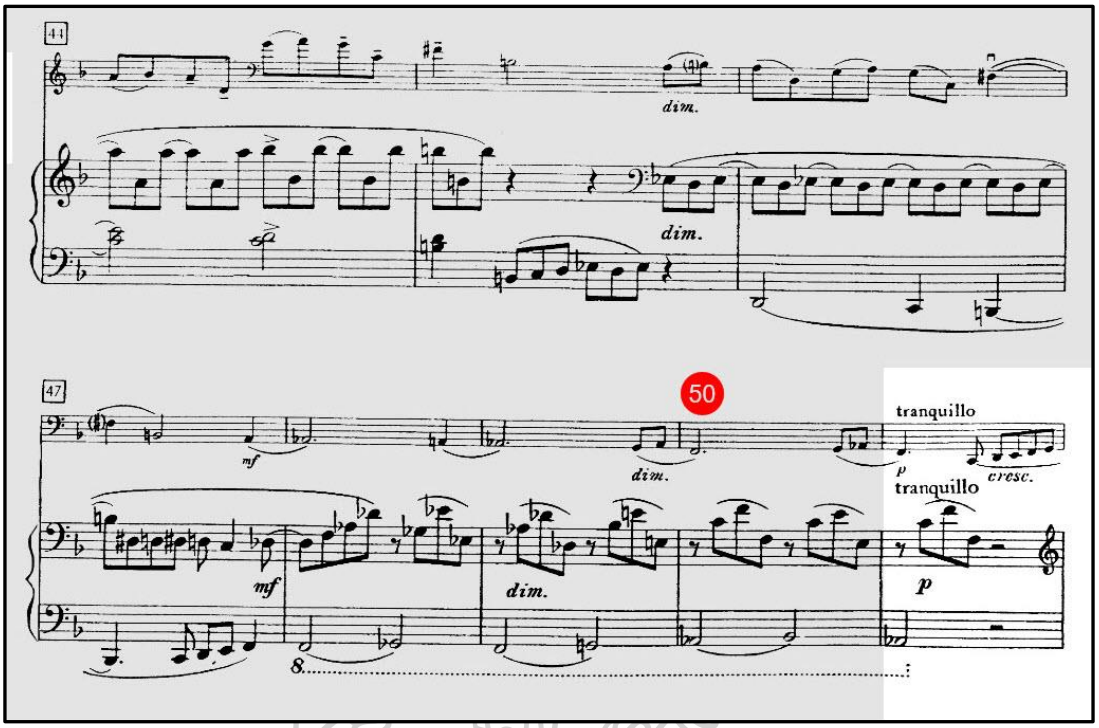
1) ท่อน 1 (1st Movemnet) Allegro nontroppo ไม่เร็วเกินไป

โดยภาพรวมอาจมองว่า มีลักษณะของสังคีตลักษณ์โซนาตาแบบปกติ แต่ในรายละเอียดมิได้เป็นเช่นนั้น เพราะชอสตาโกวิชสามารถทำให้สังคีตลักษณ์แบบสังคีตลักษณ์โซนาตากระชับขึ้น ไม่เยิ่นเย้อแบบอุดมคติสมัยคลาสสิก และโรแมนติก โดยเริ่มต้นเปียโนเล่นนำเพียงหนึ่งห้องและทำนองหลักที่หนึ่งนั้นเชลโลจะเริ่มที่จังหวะยก[26]เข้าห้องที่ 2 จนถึงห้องที่ 15 จากนั้นเปียโนจะเล่นซ้ำทำนองหลักที่ 1 อีกครั้งโดยจังหวะยกเข้าห้องที่ 16 แต่จะผันแปรทำนองหลักออกไปในห้องที่ 21 และจากห้องที่ 23–25 เปียโนจะเหลือเพียงโมทีฟของสองโน้ตแรกของทำนองหลัก ส่วนเชลโลในห้องที่ 16 ก็จะเล่นทำนองคลอสอดประสานกับทำนองหลักเป็นทำนองรอง (Counter melody) และพัฒนาทีละน้อยกลายเป็นออสตินาโตในที่สุด คือ จากห้องที่ 24–31 ขณะที่เชลโลเล่นออสตินาโตถึงห้องที่ 28 เปียโนก็เริ่มเล่นทำนองที่สอง (subordinate theme) จากห้องที่ 28 ถึง 33

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[26] Pick up note (Anacrusis) อัตราจังหวะยก อัตราจังหวะเบาที่เกิดขึ้นตอนต้นของประโยคเพลง เป็นเศษจังวหะก่อนที่จะเริ่มห้องที่ 1 ที่มา : ณัชชา พันธุ์เจริญ, *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*, พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), 10.

ภาพที่ 57 Sonata for cello and piano in D minor op. 40,Dmitri Shostakovich ท่อน 1 ห้องที่ 1–33

เชลโลเริ่มเล่นทำนองรองต่อจากเปียโนในห้องที่ 34 ด้วยความดังที่ดังกว่าเปียโนในครั้งแรก และยังพัฒนาไปต่อจากเปียโนในห้องที่ 34 ด้วยความดังที่ดังกว่าเปียโนในครั้งแรก และพัฒนาไปจนถึงห้อง 39 แล้วจึงเล่นดังขึ้นไปสู่ทำนองหลักที่ 1 อีกครั้งในห้องที่ 40 ด้วยความดังที่ดังมาก (ff) ในขณะที่เปียโนใช้โมทีฟที่เป็นสามพยางค์จากทำนองรองมาเป็นแนวประกอบ ทำนองหลักที่เชลโลเล่นได้ถูกพัฒนาให้เป็นลักษณะซีเควนซ์ (Sequence) จากห้องที่ 42 ถึง 46 โดยขยายความออกไปทีละน้อยจนกระทั่งถึงห้องที่ 47 จึงเหลือแค่โมทีฟเช่นเดียวกับเปียโนในห้องที่ 23–25 และในบทบาทของเชลโล คือห้องที่ 47–50

ภาพที่ 58 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 1 ห้องที่ 34-50



จากห้องที่ 51 เชลโลเล่นเป็นทำนองที่เป็นช่วงเชื่อม (Transition) เข้าห้องที่ 54 ซึ่งเป็นกุญแจเสียง B เมเจอร์ เพื่อเข้าหาทำนองหลักที่ 2 (Second theme) ซึ่งเป็นข้อที่น่าสังเกตว่า เมื่อทำนองหลักที่สองมาถึง โดยทั่วไปแล้วตามกฎของสังคีตลักษณ์มักจะเป็นกุญแจเสียงที่มีความสัมพันธ์กับกุญแจเสียงหลัก ดังนี้

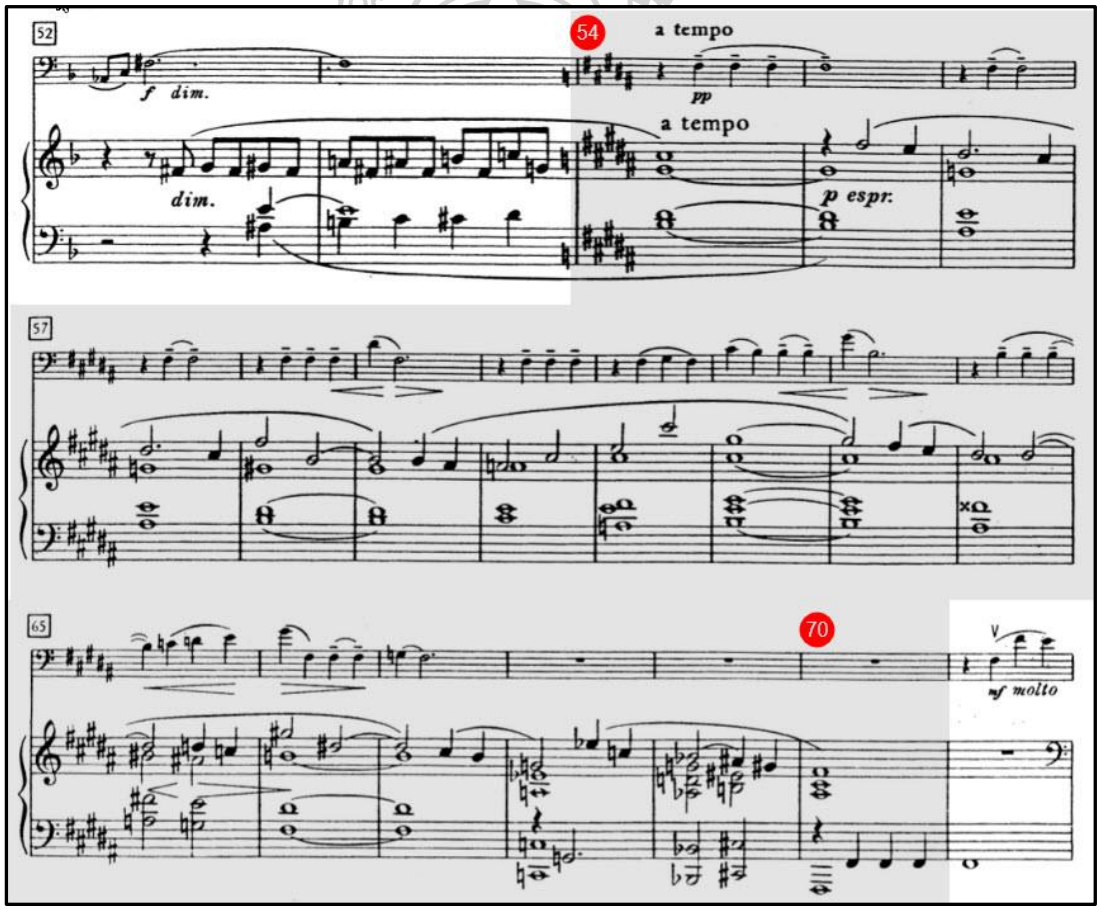
1. ถ้ากุญแจเสียงหลักเป็นเมเจอร์ เช่น สำหรับโซนาตาหมายเลข 3 ในกุญแจเสียง A Major op.69 ของเบโธเฟน ทำนองหลักที่ 2 ก็จะเป็น กุญแจเสียงโดมินันท์ E Major ในส่วนนำ (Exposition) คือ ความสัมพันธ์คู่ 5 เพอร์เฟ็กต์ในกุญแจเสียงเดียวกัน

2. ถ้ากุญแจเสียงหลักเป็นไมเนอร์ เช่น ในซิมโฟนีหมายเลข 5 op.67 ของเบโธเฟน ทำนองหลักที่ 2 อยู่ในกุญแจเสียง E flat ในส่วนแรก (Exposition) นี่คือความสัมพันธ์ของคู่ 3 ที่เป็นเครือญาติ (relative key)

แต่สำหรับชอสตาโกวิช เขากลับใช้กุญแจเสียง B Major ซึ่งอยู่คนละด้านถ้าเรานับตามกงล้อคู่ 5 (Circle of fifth) ถ้าชอสตาโกวิชคิดแบบนักประพันธ์เพลงยุคคลาสสิก และโร-แมนติก ทำนองหลักที่ 2 ควรจะอยู่ในกุญแจเสียง F Major เพราะใช้เครื่องหมายกำกับกุญแจเสียง (key signature) ที่มีแฟลตตัวเดียว แต่สำหรับชอสตาโกวิชเขากลับคิดว่า เขาจะใช้ความสัมพันธ์ของคู่ 3 ไมเนอร์จากโน้ตโทนิก คือ D ไปหา B natural นั่นหมายความว่า ชอสตาโกวิชให้กุญแจเสียง D minor มีความสำคัญเท่า D Major และเขามีสิทธิ์ที่จะใช้กุญแจเสียง B Major ที่เป็นคู่ 3 ไมเนอร์จากโน้ต D เมื่อเป็นเช่นนี้เขาจึงไม่ต้องการเคเดนซ์ V-I เพื่อย้ายกุญแจเสียงไปบ้านหลังใหม่ เค้าแค่เคลื่อน

เข้าหากุญแจเสียงใหม่ตามที่เขาต้องการ วิธีการนี้เรียกทางภาษาดนตรีว่า “ย้ายโทนาลิตี้” (Shift tonality) คือ การเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบฉับพลันไปยังกุญแจเสียงที่ไม่เกี่ยวข้อง (relative) โดยการเชื่อมผ่านระบบโครมาติก หรือด้วยเทคนิคการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบใดก็ได้ให้ผ่านไปยังกุญแจเสียงที่ต้องการโดยเร็ว (อ.สิรเศรษฐ ปัณฑุอัมพร, 2018)

จากห้องที่ 54 เปียโนเล่นทำนองที่เป็นการแนะนำทำนองหลักที่ 2 โดยเล่นโมทีฟของทำนองหลักที่ 2 โดยที่มีเชลโลเล่นโมทีฟเป็นโน้ต F sharp 4 ตัวตอบรับตลอดเวลา และโมทีฟนี้จะถูกพัฒนากลายเป็นส่วนขยายของทำนองหลักที่สองในภายหลัง

ภาพที่ 59 Sonata for cello and piano in D ไมเนอร์ op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 1 ห้องที่ 54-70

เชลโลเริ่มทำนองหลักที่สองในห้องที่ 71–79 ซึ่งห้องแรกซึ่งเป็นทำนองที่อ่อนหวานเยือกเย็น จากนั้นชอสตาโกวิชใช้โมทีฟที่เป็น 3 โน้ตแรกของทำนองหลักที่ 2 มาพัฒนาเป็นส่วนขยายต่อของทำนองหลักที่ 2 โดยเริ่มจากห้องที่ 83 ที่เป็นจุดเริ่มต้นของการจะย้ายกุญแจเสียงไปยัง E flat minor ซึ่งอยู่ระหว่างห้องที่ 85 และ 86 แต่คราวนี้มีเคเดนซ์ V-I ชัดเจนจากห้องที่ 87

ชอสตาโกวิชนำสามโน้ตโมทีฟของห้องที่ 71 มาพัฒนาเป็นทำนองที่ไต่ขึ้นเพียงอย่างเดียว เพื่อสร้างความดังเพื่อไปหาจุดสูงสุด หรือไคลแมกซ์ในห้องที่ 96 และ 97 โดยชอสตาโกวิชใช้โมทีฟของห้องที่ 54 ซึ่งเป็นโน้ตซ้ำ (repeated note) มาใช้สร้างเป็นทำนองที่ใช้เป็นส่วนสรุปส่วนนำนี้ (Closing material of exposition) โดยทั้งหมดจะมาสรุปในกุญแจเสียง B เมเจอร์อีกครั้ง และย้อนกลับไปหาส่วนนำอีกครั้งในห้องที่ 113 ของประทุน 1

ท่อนพัฒนา หรือเดเวลล็อปเม้นท์ เริ่มต้นทันทีที่ห้อง 111 ของประทุนที่ 2 ซึ่งวัตถุดิบที่ชอสตาโกวิชเลือกใช้นั้น ได้ถูกแนะนำมาตั้งแต่ห้องที่ 107 ถึง 109 คือ โมทีฟที่มีตัวดำหนึ่งตัวตามด้วยเขบ็ตหนึ่งชั้นสองตัว โมทีฟนี้เป็นสาระสำคัญของท่อนพัฒนาทั้งท่อน คือ จากห้องที่ 111 ถึง 153

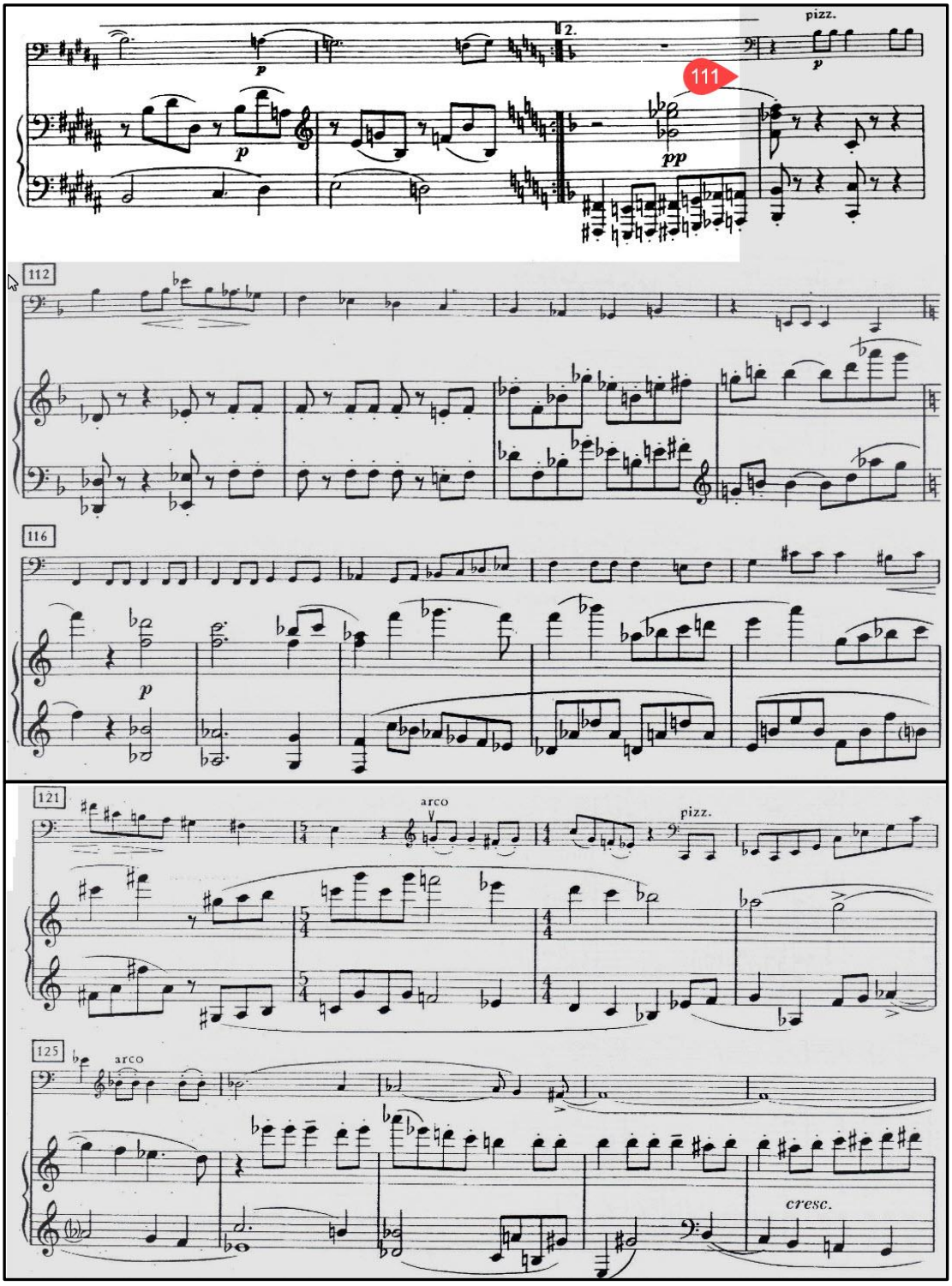
โมทีฟที่กล่าวถึงนี้มีความสำคัญอย่างยิ่ง เพราะถือเป็นลายเซ็น หรือบุคลิกเฉพาะตัวของชอสตาโกวิชทีเดียว ซึ่งโมทีฟนี้ได้ปรากฏในงานสำคัญหลาย ๆ ชิ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งเชลโลคอนแชร์โต้ หมายเลขหนึ่งในกุญแจเสียง E flat เมเจอร์ โอปุส 107 ซึ่งแต่งภายหลังโซนาตาบทนี้ ยิ่งกลับทำให้ผู้ฟังรู้จักโมทีฟนี้ดียิ่งขึ้น

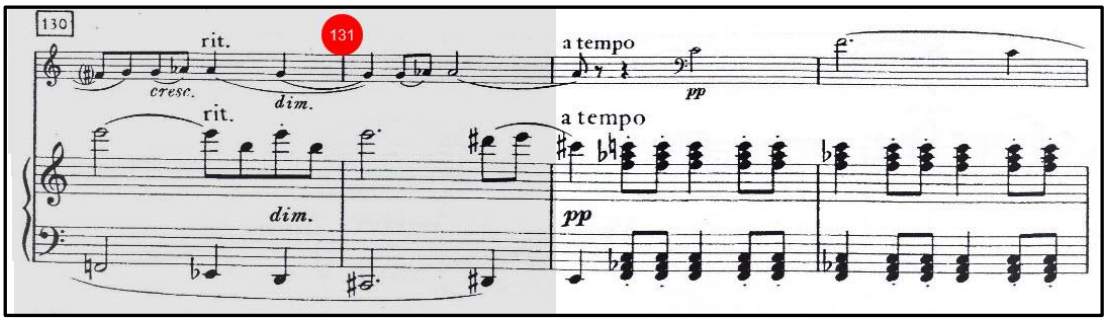
ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ Mr. Nicolai Shugaev นักเชลโลชาวรัสเซีย อดีตหัวหน้ากลุ่มเชลโลของวง Moscow Chamber Orchestra และอาจารย์สอนเชลโลที่ Accademia Europea Di Musica ผู้ซึ่งคณะดุริยางค์ศาสตร์มหาวิทยาลัยศิลปากร เชิญมาเป็นวิทยากรในค่ายดนตรีฤดูร้อนประจำปี 2561 ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับโมทีฟนี้ในฐานะเจ้าของวัฒนธรรมดนตรีรัสเซียไว้ได้น่าสนใจอย่างมากว่า

“โมทีฟนี้เป็นสัญญลักษณ์แห่งความหวาดระแวง เป็นการแสดงสัญญลักษณ์ในสองลักษณะ คือ หนึ่ง เป็นเสียงเคาะประตูตามบ้านผู้คนของหน่วยเคจีบีที่ประชาชนในยุคสตาลินหวาดกลัวว่า เคจีบีจะมาเคาะประตูบ้าน และโดนยัดข้อหา เพราะคุกของรัสเซียน่ากลัวมาก และสองเสียงเคาะเป็นรหัสตามโน้ตบันทึกที่ชอสตาโกวิช เขาใช้เป็นเสียงเคาะเป็นรหัสของนักโทษในคุกที่มอสโคว เพื่อสื่อสารกันระหว่างนักโทษ ในคุกที่เข้มงวดและโหดร้าย” ซึ่งนิโคไลวิทยากรชาวรัสเซียได้ให้ข้อมูลว่า ชอสตาโกวิชเองก็โดนจับขังคุกนี้ยามสตาลินไม่พอใจอยู่เหมือนกัน

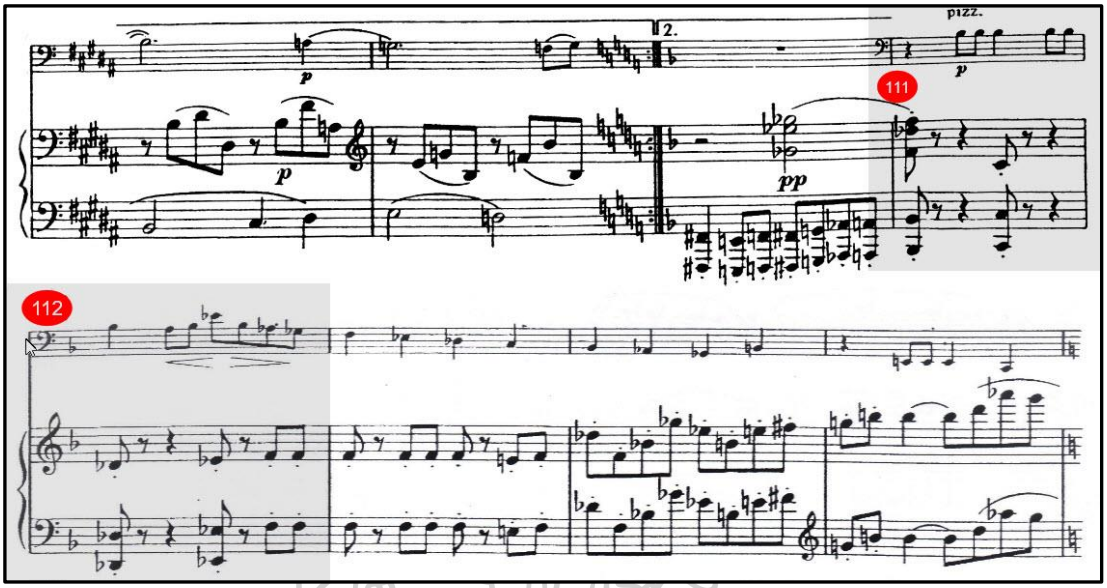
ดังนั้น โมทีฟนี้จึงมีความหมายทำให้ท่อนพัฒนาของโซนาตาบทนี้แสดงเจตนาของชอสตาโกวิชอย่างชัดเจน เพราะในส่วนแรกคือ ส่วนนำอาจฟังดูเป็นดนตรีธรรมดาซึ่งทำให้สงสัยว่า *“ตัวชอสตาโกวิชหายไปไหน?”* แต่เมื่อมาถึงท่อนพัฒนานี้เราจะเห็นได้ว่า งานที่เป็นชอสตาโกวิชที่แฝงรหัสลับ หรือการเยาะเย้ยถากถางยังคงอยู่ครบถ้วน

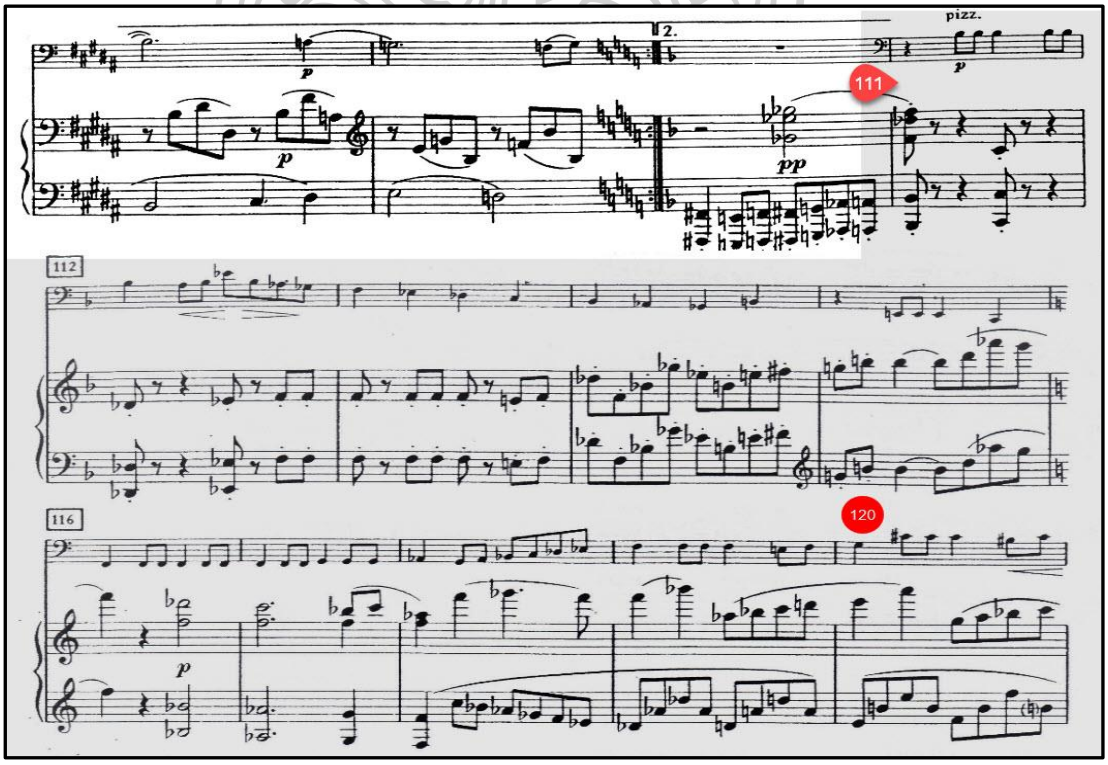
ภาพที่ 60 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 1 ห้องที่ 111 - 131



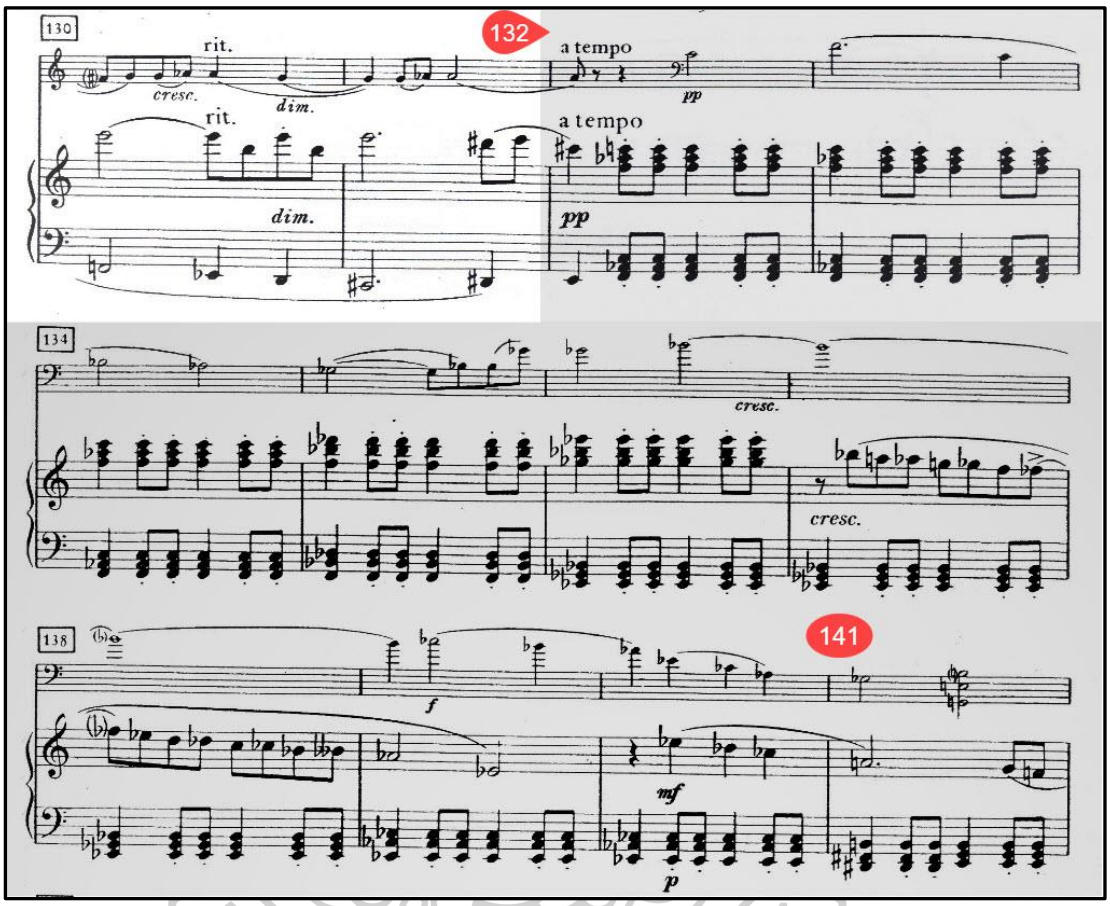


จากสกอร์โน้ตจะเห็นได้ชัดเจนว่าทั้งเชลโลและเปียโนใช้โมทีฟสำคัญนี้ตอบโต้กันไปมา ซึ่งเชลโลจะเล่นด้วยการดีดซึ่งทำให้ทำนองซึ่งเกิดจากโมทีฟนี้ฟังดูลึกลับ และเปียโนจะเล่นทำนองที่สร้างจากโมทีฟนี้เป็นโน้ตเสียงสั้นๆคล้ายการดีดของเชลโลเช่นกัน เชลโลเปลี่ยนบุคลิกเป็นการสีจากห้องที่ 122 เพื่อเตรียมการมาถึงของทำนองส่วนที่ 2 ในท่อนพัฒนา ซึ่งเริ่มในห้องที่ 132 ในกุญแจเสียง F ไมเนอร์เป็นทำนองที่เศร้าแต่แฝงด้วยความกดดัน ส่วนโมทีฟที่เป็นทำนองหลักในส่วนแรกของท่อนพัฒนาจะกลับมาทำหน้าที่เป็นแนวประกอบ แสดงถึงเสียงเคาะประตูหรืออันตรายยังอยู่โดยรอบ ทำนองของเชลโลที่เริ่มในห้องที่ 132 มีพัฒนาการแรงขึ้น เล่นดังขึ้นดังขึ้นจนถึงห้องที่ 141 เชลโลเปลี่ยนมาสีเป็นคอร์ด ซึ่งเป็นช่วงที่ยังคงเล่นดังขึ้นดังขึ้นเรื่อยๆจนถึงห้องที่ 150 ไปยังห้องที่ 151 ความดังขยายจนถึง ff คือ ดังมาก และดูคล้ายจะเป็นบทสรุปของทำนองช่วงพัฒนา แต่เชลโลกลับเปลี่ยนเป็นการดีดอีกครั้งในห้องที่ 158 และเน้นที่โมทีฟเพื่อที่เปียโนจะรับในห้องที่ 159 เชลโลกลับมาสีอีกครั้งในห้องที่ 161 ด้วยโน้ต A ที่จะกระโดดคู่ 8 ไปหาโน้ต A พร้อมเล่นดังขึ้นไปหา ff ในห้องที่ 163 และทำนองได้ดำเนินลงเหมือนมองหาการคลี่คลายจากความตึงเครียด แต่กลับเล่นโมทีฟสำคัญของท่อนพัฒนาในห่องที่ 167–169 และจบทำนองนี้ด้วยการเล่นโน้ต G flat ด้วยการเน้นอย่างรุนแรงและเบาลงอย่างรวดเร็วเหมือนอยู่ดี ๆ ก็จางหายไป

ภาพที่ 61 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 1 ห้องที่ 111 – 112 เพื่อเน้นให้เห็นโมทีฟที่เป็นลายเซ็นต์ของชอสตาโกวิช

ภาพที่ 62 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 1 ห้องที่ 111 – 120 ทำนองท่อนพัฒนาส่วนที่ 1



ภาพที่ 63 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 1 ห้องที่ 132 - 141 ทำนองท่อนพัฒนา (Developmnet) ส่วนที่ 2



ชอสตาโกวิชใช้ส่วนเชื่อมต่อหรือช่วงเชื่อมของส่วนนำของห้องที่ 54 ถึง 70 มาใช้เป็นท่อนเชื่อมสู่การกลับมาของส่วนนำ คือ ริเคอพิทูเลเชิน (Recapitulation) คือห้อง 170–186 ในกุญแจเสียง B flat เมเจอร์ และย้ายไปยังกุญแจเสียง D เมเจอร์

ดังที่ได้กล่าวไว้ในช่วงต้นว่า สังคีตลักษณ์โซนาตาในท่อนนี้จะต่างจากยุคคลาสสิกและโรแมนติก เพราะแทนที่จะเป็นการนำส่วนนำมาทวนทั้งหมดแล้วต่อด้วยช่วงท้าย แต่ชอสตาโกวิชกลับนำทำนองหลักที่สองมาขึ้นก่อนจากห้องที่ 187 ถึงห้องที่ 195 ส่วนทำนองหลักที่ 1 หรือตัวซับเจ็กท์ ชอสตาโกวิชนำมาใช้ต่อจากนั้น โดยในห้องที่ 195 ชอสตาโกวิชใส่เครื่องหมายค้างหรือรูปแบบโซนาตา ก่อนที่จะเริ่มทำนองหลักที่ 1 และเมื่อทำนองหลักกลับมา ชอสตาโกวิชก็กลับเปลี่ยนอัตราความเร็วให้ช้าลงมากเป็น ลาร์โก (Largo ♩ = 50) คือ ช้ามาก และยังทำหน้าที่เป็นช่วงการกลับมา (recapitulation) และเป็นส่วนท้ายในเวลาเดียวกัน

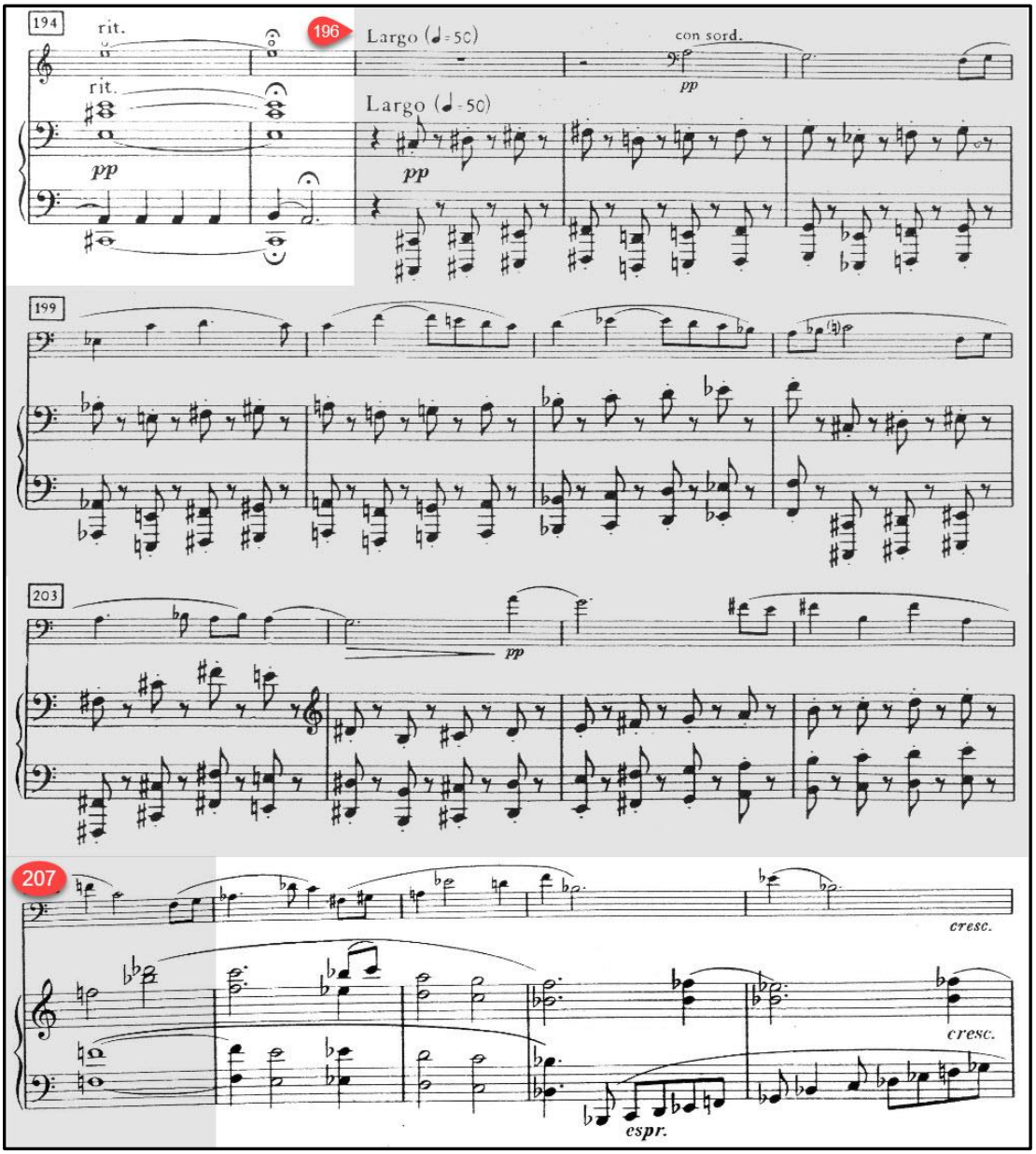
โคดาในอัตราความเร็วลาร์โก เริ่มในห้องที่ 196 โดยเปียโนทั้งสองมือเล่นเป็นแนวเดียวกัน ซึ่งมีลักษณะที่เป็นทั้งซีเควนซ์ในความดังที่เบามาก pp และเชลโลเป็นผู้เล่นทำนองหลัก

หรือซับเจ็กต์ของท่อน โดยชอสตาโกวิชให้เชลโลใส่มิ้วท์ (mute) เพราะนอกจากความดังที่บันทึกจะเบามาก คือ pp เช่นเดียวกันแล้ว ชอสตาโกวิชยังต้องการให้สีสันมืดและหม่นหมองอีกด้วย ซึ่งตั้งแต่ห้องที่ 196–207 นักเชลโล 90% จะเล่นทำนองส่วนนี้โดยไม่ใช้วิบราโต (Vibrato)[27] ข้อมูลของท่อนลาร์โกสุดท้ายนี้ Prof. Herre Jan Stegenga Head of “String Department Codarts University ได้กล่าวไว้ว่า

“ลักษณะโน้ตเปียโนที่เล่นเสียงสั้น และเบามากนี้เป็นเสียงของหยดน้ำในคุก Butyrka ของมอสโคว ซึ่งถือเป็นคุกที่เก่าแก่ และโหดร้ายที่สุดแห่งหนึ่งของโลก ดังนั้น ท่อนลาร์โกนี้จึงเป็นการบรรยายภาพคุกแห่งนี้เสียงของเชลโลจึงมีสีสันที่มืดทึบและไร้ซึ่งชีวิต เพราะผู้เล่นจะไม่ใช้วิบราโต”

[27] Vibrato เสียงระรัว เป็นเทคนิคการร้องหรือเล่นโน้ตที่ทำให้เกิดเสียงสั่นในการขับร้องหรือการเล่นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายและเครื่องลม เป็นเทคนิคที่ใช้กับโน้ตทีละตัว ที่มา : ณัชชา พันธุ์เจริญ, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), 181.

ภาพที่ 64 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 1 ห้องที่ 196-207



เชลโลเริ่มกลับมาใช้วิบราโตอีกครั้งในห้องที่ 208 ซึ่งถือเป็นบทสรุป (Closing material) ไปจนจบ กระทั่งปลายห้องที่ 220 โมทีฟแรกของท่อนพัฒนาได้กลับมาอีกครั้งที่แนวเปียโนมือซ้าย และเล่นยาวไปจนจบ เหมือนจะบอกว่าอันตรายจากเจ้าหน้าที่พรรคคอมมิวนิสต์ยังพร้อมจะเคาะประตูเสมอ พร้อมกับเชลโลจบด้วยโน้ต D ต่ำที่มืดทึบ ซึ่งเป็นการจบที่หม่นหมองและน่ากลัว

2) ท่อนที่ 2 Allegro

ท่อนที่ 2 เป็นท่อนเร็ว มีลักษณะเป็น สแกร์ตโซ (Scherzo) เพียงแต่สังคีตลักษณ์ไม่เหมือนสแกร์ตโซปกติ เพราะไม่ได้พัฒนามาจาก มินูเอ็ทแอนด์ทรีโอแบบทั่วไป ท่อนที่ 2 นี้เป็นลักษณะของระบำพื้นบ้านที่มีลักษณะดิบ-เถื่อนคล้ายเพลง Sabre dance ของ คาชาทุเรียน และเต็มไปด้วยโมทีฟที่เป็นออสตินาต์ ส่วนทีมหลัก จะแบ่งเป็น 3 ส่วน คือ

1. ทำนองหลัก (Theme) ที่ 1 เปียโนเป็นผู้เริ่มเล่นจากห้องที่ 2 ถึง ห้องที่ 10 จากห้องที่ 11 ถึง 17 เป็นส่วนขยาย ทำนองหลักนี้เชลโลจะเล่นทีหลัง

2. ทำนองหลัก (Theme) ที่ 2 เริ่มจากห้องที่ 80 ถึงห้องที่ 87 เปียโนเป็นผู้เริ่มก่อนเช่นกัน และเชลโลจึงเล่นซ้ำในภายหลัง

3. ทำนองหลัก (Theme) ที่ 3 เริ่มโดยจังหวะยกเข้าห้องที่ 96 โดยเปียโนเป็นผู้เริ่มก่อน และเชลโลเล่นตามทีหลังเช่นกัน

ส่วนแนวประกอบหรือแนวประกอบของทำนองหลักทั้งสามนั้น มีดังนี้

1. ทำนองหลักที่ 1 ชอสตาโกวิช ใช้ ออสตินาโต

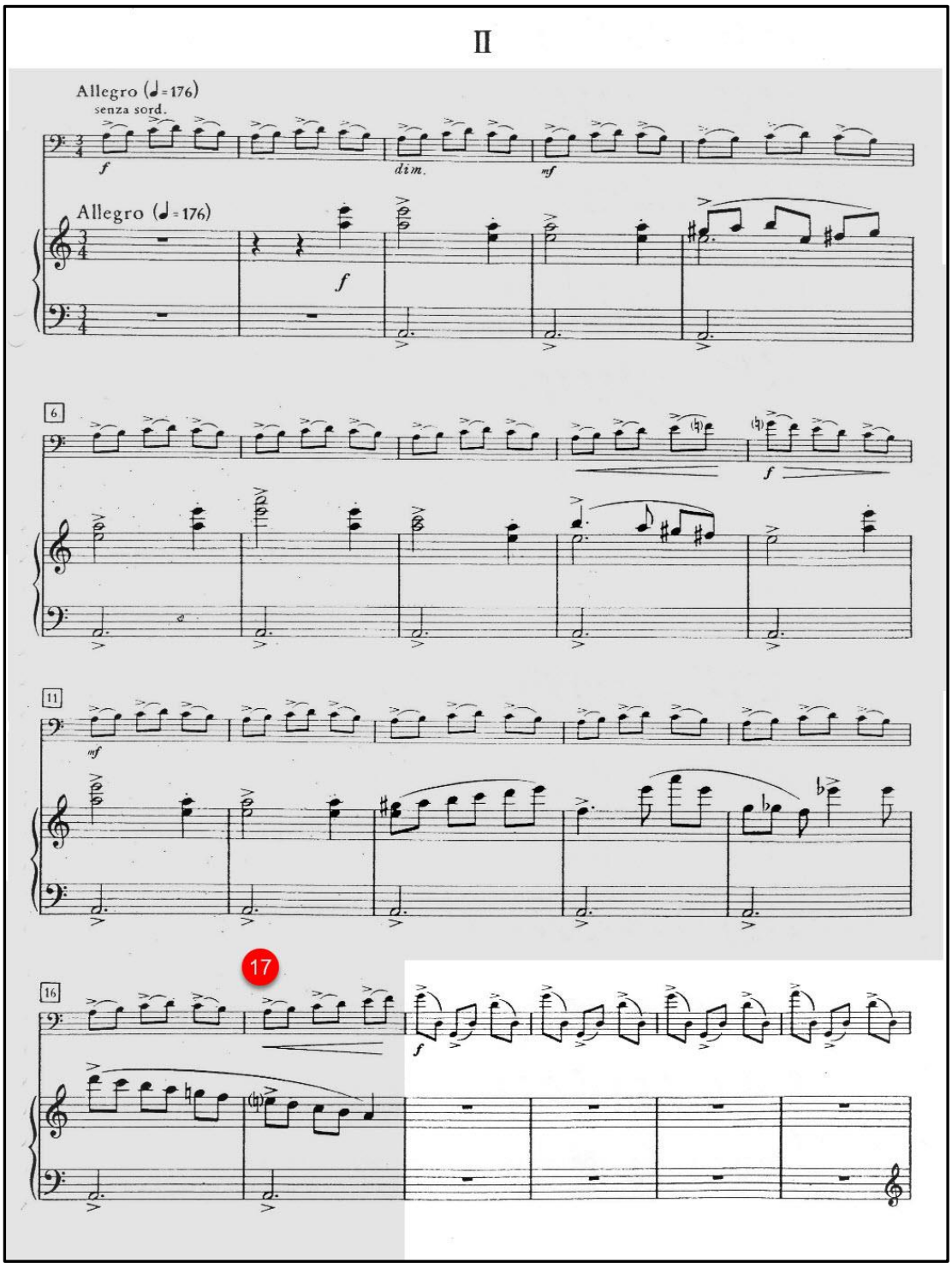
2. ทำนองหลักที่ 2 ชอสตาโกวิช ใช้ อาร์เปโจที่มีลักษณะโน้ตเป็นเขบ็ตสองชั้นและเขบ็ตสามชั้นตามลำดับ

นี่คือวัตถุดิบโดยพื้นฐานของท่อนที่มีลีลาสนุกสนานและเศร้าซึมดุเดือด

บทเพลงเริ่มในกุญแจเสียง A minor ตามกฎสังคีตลักษณ์ คือ ใช้กุญแจเสียงโดมินันท์ เป็นกุญแจเสียงหลัก เพราะท่อนที่ 1 เป็นกุญแจเสียง D minor ท่อนสองจึงเริ่มต้นด้วย A minor โดยเชลโลเป็นผู้เริ่มออสตินาโตที่ดุดัน ตามด้วยทำนองหลักที่ 1 โดยเปียโนเริ่มที่จังหวะยกเข้าห้องที่ 2 โดยมือซ้ายเล่นเบสยืนพื้นหรือ (Ground Bass)[28] เป็นโน้ต A

[28] Ground Bass แนวเบสยืนพื้น, แนวเบสออสตินาโต เป็นแนวเบสที่เล่นทำนองซ้ำไปมาเพื่อเป็นหลักในเพลงในขณะที่แนวอื่นดำเนินไปข้างหน้าดดยไม่เล่นซ้ำ ที่มา : ณัชชา พันธุ์เจริญ, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), 81.

ภาพที่ 65 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 2 ห้องที่ 1-17

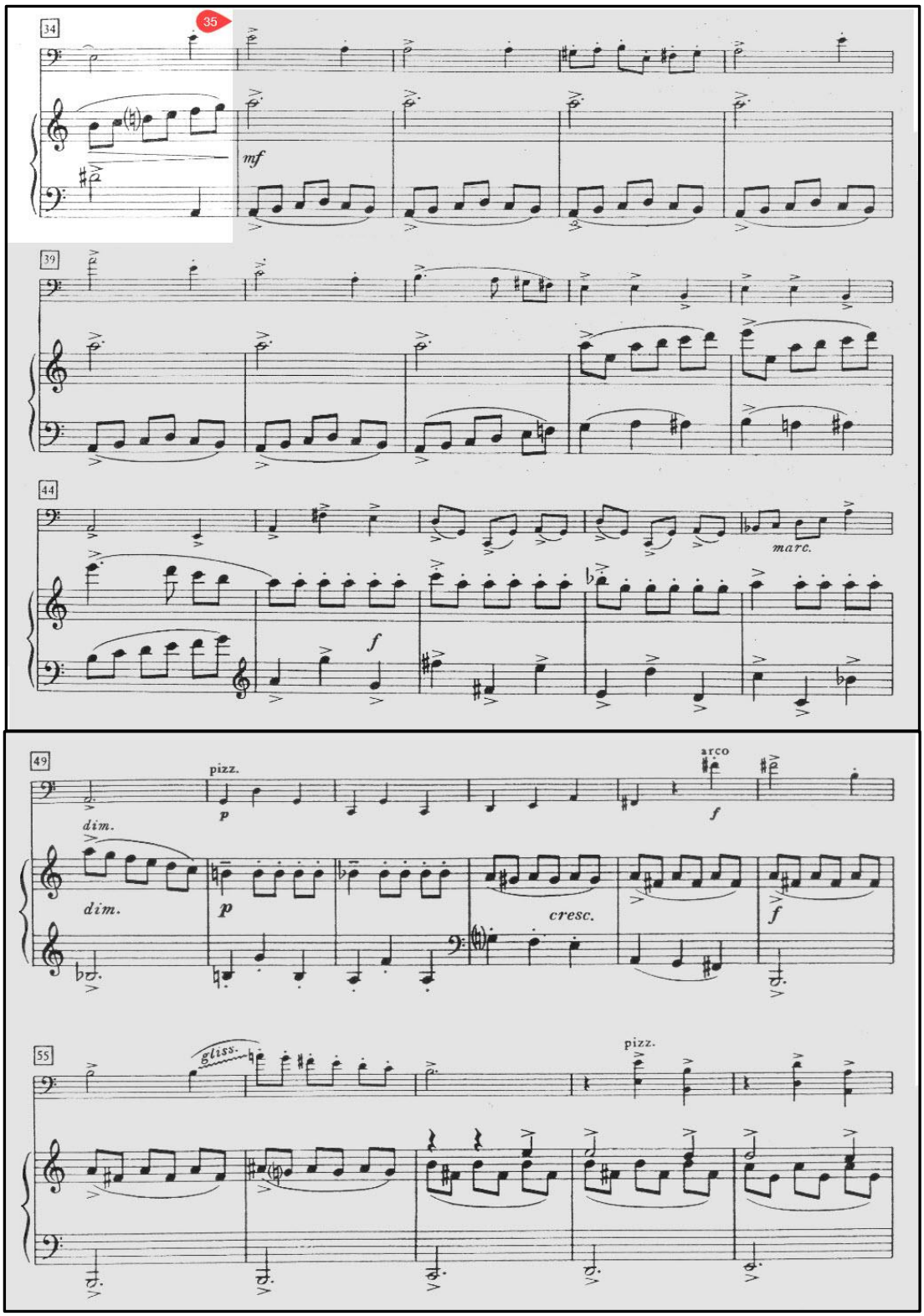
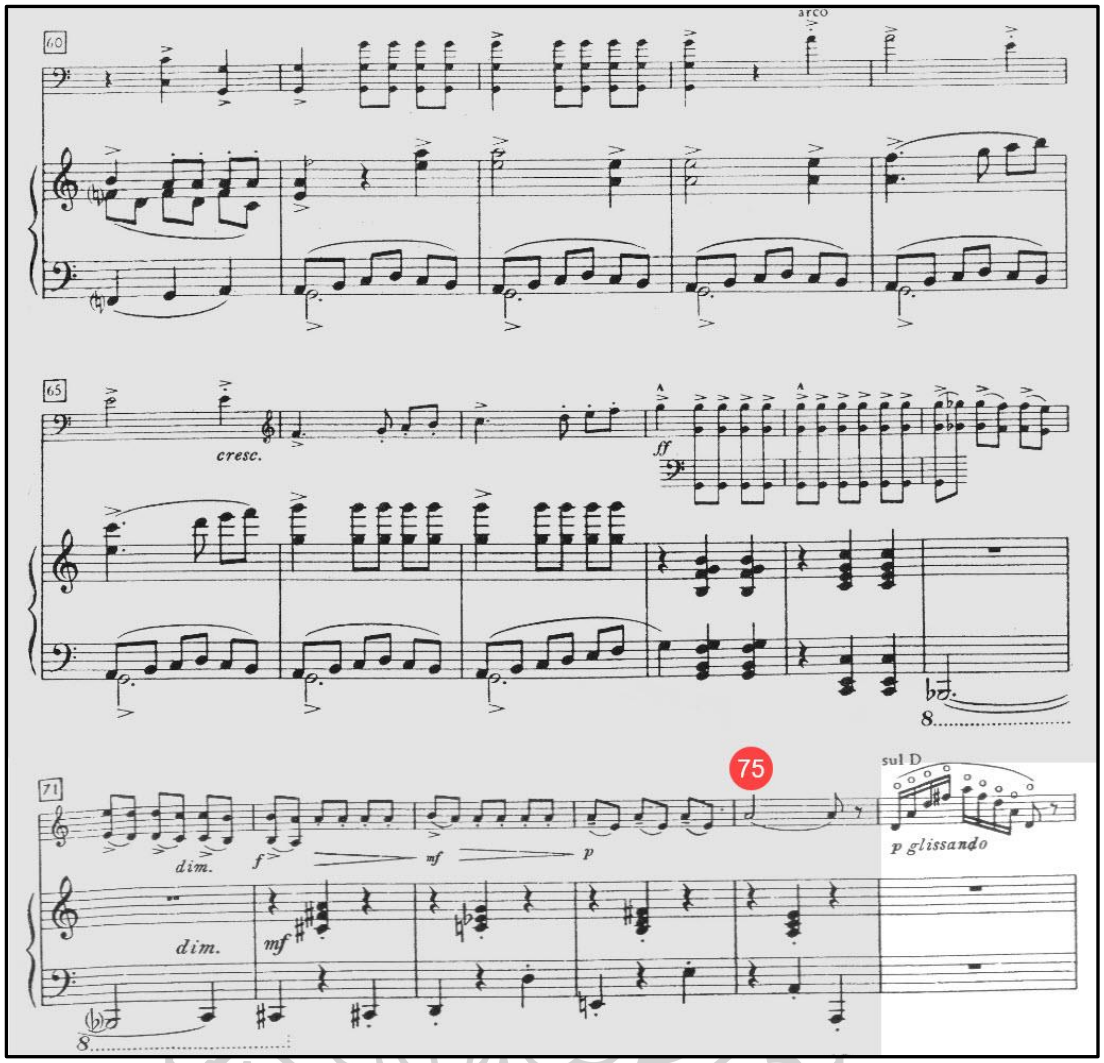


เชลโลยังคงเล่นออสตินาโตอย่างต่อเนื่องแต่ย้ายไปกุญแจเสียง G Major จากห้องที่ 18–26 ส่วนเปียโนเริ่มรับนำออสตินาโตมาจากเชลโลที่ห้อง 22 และเชลโลเปลี่ยนจากสีเป็นดีดคอร์ดจังหวะสองกับสามเปลี่ยนบทบาทจากห้องที่ 27–30 และเริ่มสีอีกครั้งในห้องที่ 31 เพื่อเป็นช่วงเชื่อมเข้าหาทำนองหลักที่ 1

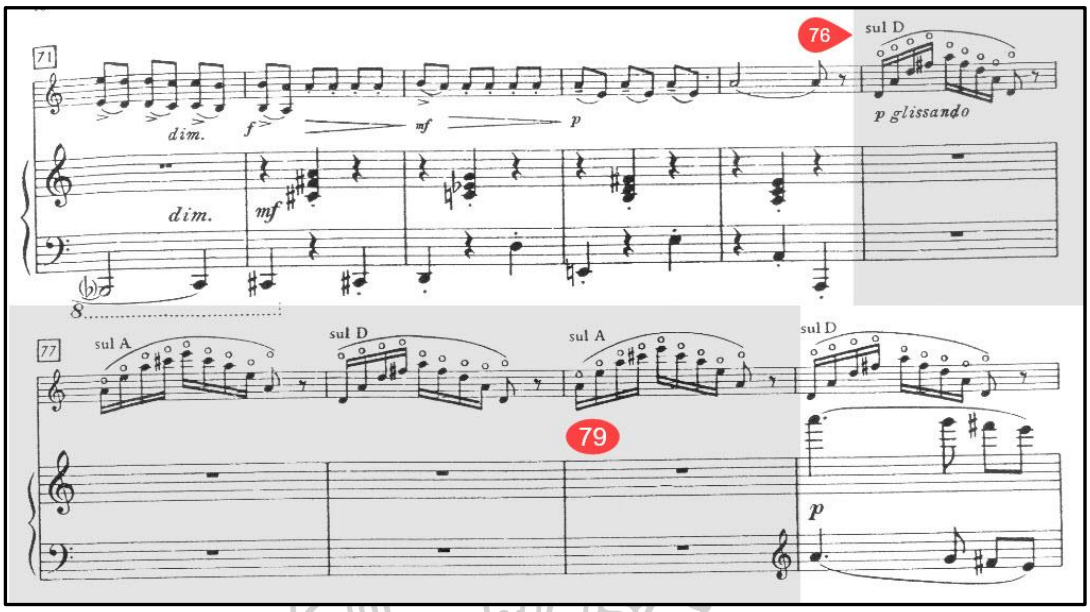
เชลโลเล่นทำนองหลัก โดยเริ่มจังหวะยกเข้าที่ห้องที่ 35 กลับมายังกุญแจเสียง A minor อีกครั้ง แต่ครั้งนี้ชอสตาโกวิชเพิ่มบทบาทสำคัญให้เชลโลเล่นมากกว่าเปียโน กล่าวคือ เชลโลเล่นทำนองหลักที่ 1 ซ้ำต่อจากเปียโนตั้งแต่ห้องที่ 35 ถึงห้องที่ 44 ในความดัง mf และจากห้องที่ 45 ถึง 52 เป็นช่วงเชื่อมพร้อมกับเล่นดังขึ้นไปหาห้องที่ 53 เพื่อทำนองหลักที่ 1 จะจังหวะยกเข้าห้องที่ 54 ในกุญแจเสียง B minor และมีความดังที่ดังขึ้น คือ f แต่ทำนองชอสตาโกวิชนำมาเฉพาะ 4 ห้องแรกและจากห้องที่ 58 ถึงห้องที่ 63 เป็นช่วงเชื่อมเข้าสวนสรุปของทำนองหลักที่ 1 ซึ่งมีลักษณะโต้ตอบกันระหว่างเชลโลและเปียโน แคนอน (Canon)[29] โดยเปียโนเป็นผู้เริ่มจังหวะยกจากห้อง 61 ไปยังห้องที่ 62 ในฐานะผู้นำและเชลโลจังหวะยกจากห้องที่ 63 ไปยังห้องที่ 64 ในฐานะผู้ตามทั้งสองเครื่องดนตรี เล่นดังขึ้นจนถึง ff พร้อมกันที่ห้อง 66 แล้วเชลโลซึ่งเป็นผู้คลี่คลายเบาลงจนหมดบทบาทของทำนองหลักที่ 1 ในห้องที่

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[29] Canon บทเพลงไล่เลียน รูปแบบบทเพลงที่มีหลายแนวหรือโพลิโฟนี (Polyphony) แต่ละแนวมีทำนองเหมือนกัน แต่เริ่มไม่พร้อมกัน แต่ละแนวจึงมีทำนองไล่เลียนกันไป ณัชชา พันธุ์เจริญ, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), 32.

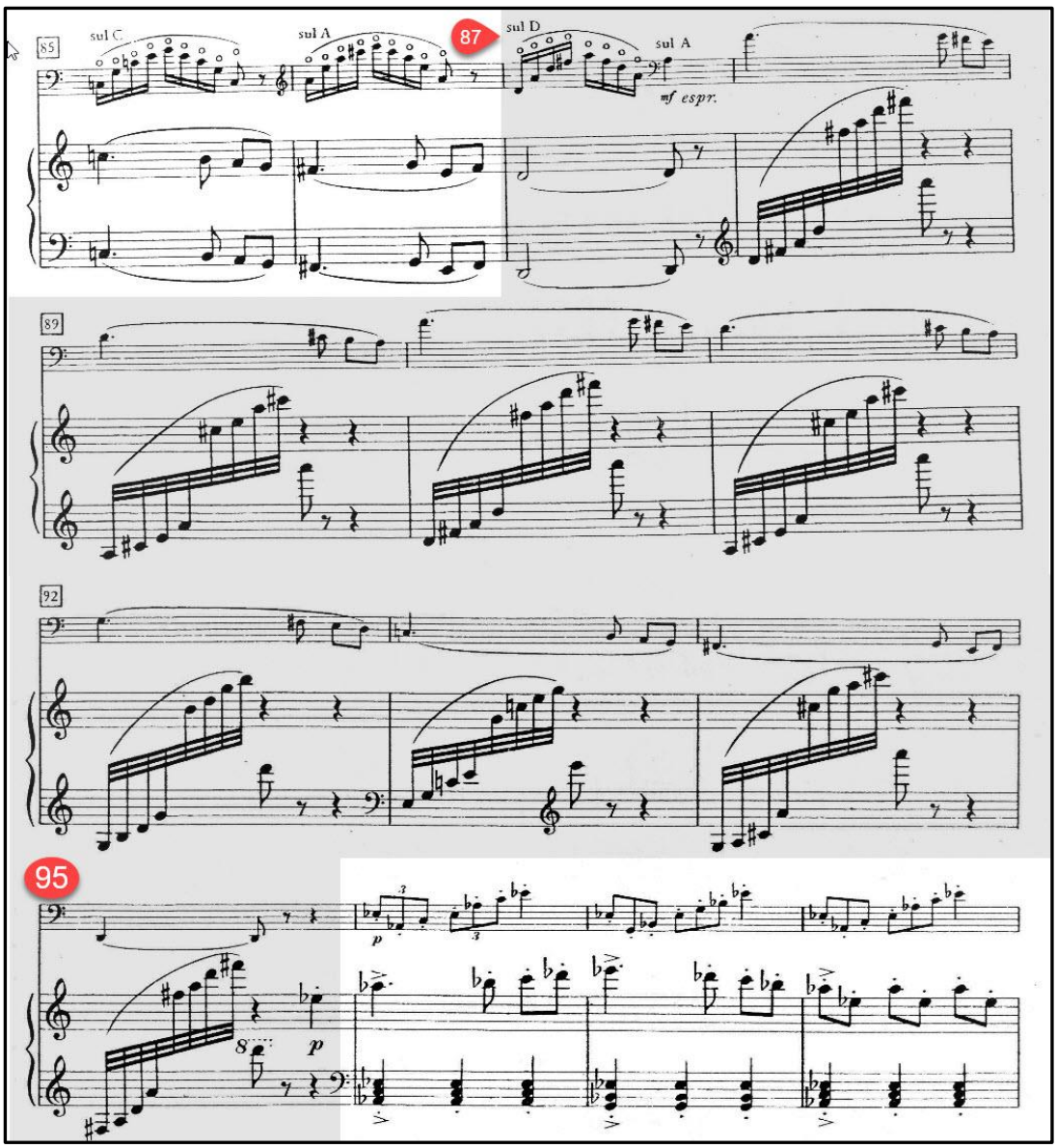
ภาพที่ 66 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 1 ห้องที่ 35-75



ทำนองหลักส่วนที่ 2 เริ่มที่ห้อง 80 โดยก่อนหน้านี้เชลโลเล่นแนวประกอบที่เป็นฮาร์โมนิกธรรมชาติบนสายเดียว (Natural harmonic) เป็นลักษณะโน้ตเขบ็ตสองชั้นสลับกันระหว่างสาย 2 D และสายหนึ่ง A ห้องที่ 76–79

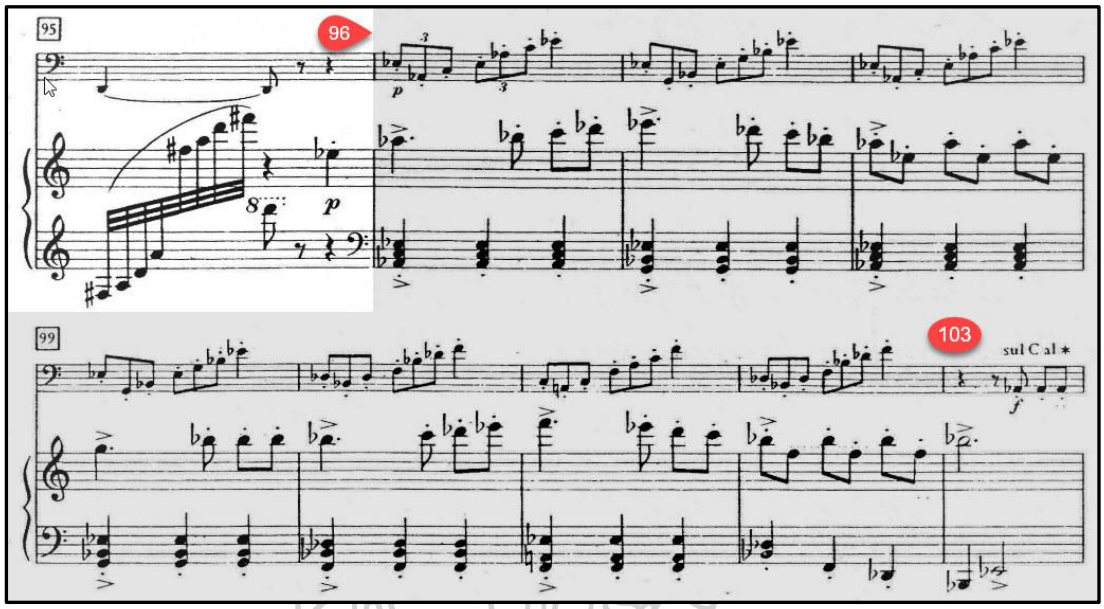
ภาพที่ 67 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 1 ห้องที่ 76-79

ในห้องที่ 80 เปียโนเป็นผู้เริ่มทำนองหลักโดยเล่นเป็นคู่แปดจนถึงห้องที่ 87 ขณะเดียวกันเชลโลยังคงเล่นโน้ตฮาร์โมนิกตลอดเวลา เชลโลรับช่วงทำนองต่อจากเปียโนโดยจังหวะยกเข้าจากห้องที่ 87 ไปยัง 88 และเล่นทำนองส่วนที่สองในกุญแจเสียง D Major เช่นกันไปจนถึงห้องที่ 95

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 68 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 1 ห้องที่ 87-95

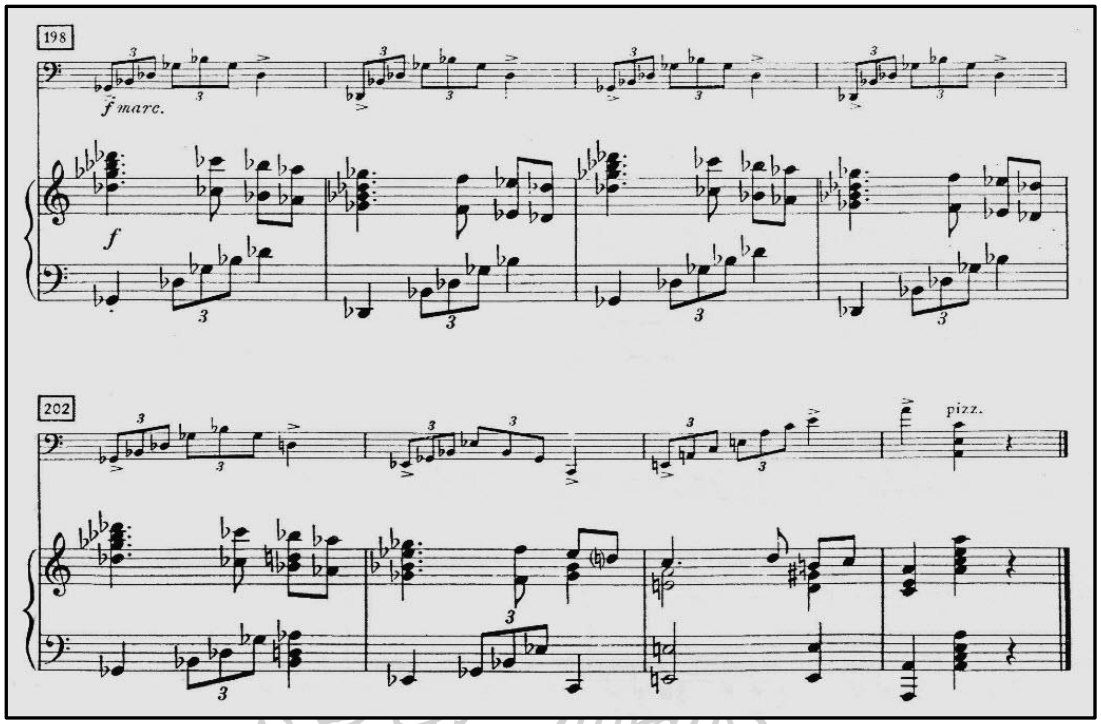


จากนั้นทำนองส่วนที่ 3 จึงเริ่มโดยเปียโนอีกครั้ง โดยเปียโนจังหวะยกจากห้องที่ 95 เข้าสู่ห้องที่ 96 ในกุญแจเสียงใหม่ คือ A flat Major โดยการย้ายกุญแจเสียงแบบย้ายมือท์โทนาลิตี้ ครั้งนี้ชอสตาโกวิชใช้โน้ตจังหวะยกของเปียโน คือ E flat ที่เลื่อนโครมาติกจากโน้ตโทนิก D ขึ้นมาครึ่งเสียงเข้าหากุญแจเสียง A flat อย่างสวยงาม ทำนองส่วนที่สามนี้เปียโนเล่นความดัง p และแนวประกอบที่เชลโลเล่นเป็นอาร์เปโจสามพยางค์ โดยทำนองส่วนที่ 3 เริ่มจากห้องที่ 96-103 จากนั้นเชลโลจึงรับช่วงต่อโดยจังหวะยกจากห้องที่ 103 เข้าห้องที่ 104 และเล่นไปจนถึงห้องที่ 111

ภาพที่ 69 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 1 ห้องที่ 96–103

จากนั้นชอสตาโกวิชจึงให้เปียโนสรุปปิดท้ายโครงสร้างส่วนแรกของท่อน 2 โดยให้เปียโนเล่นทำนองส่วนที่ 2 ทั้งหมดอีกครั้ง คือ จากห้องที่ 112–119 จากนั้นทั้งเปียโนและเชลโลจึงเล่นช่วงเชื่อมที่กลับมาในกุญแจเสียง A flat Major กลับเข้าสู่ส่วนนำของทำนองหลักที่ 1 ที่ถือเป็นทำนองหลักของท่อน โดยเริ่มจากห้องที่ 119–122

ทำนองหลักส่วนที่หนึ่งกลับมาอีกครั้งโดยส่วนนำที่เป็นออสตินาโต โดยเชลโลเริ่มต้นในห้องที่ 123 ในอ็อกเตฟสูง เปียโนจังหวะยกเข้าในห้องที่ 124 ไปยัง 125 จากนั้นเป็นการทวนทำนองส่วนที่ 1 และ 2 ทั้งหมดเหมือนตอนต้นจนถึงห้องที่ 197

โคดาของท่อนที่ 2 นี้ ชอสตาโกวิชใช้ทำนองหลักที่ 3 ให้เปียโนเป็นผู้สรุปจากห้องที่ 198 ไปจนจบในกุญแจเสียง G flat Major และกลับมาจบในกุญแจเสียง A minor ด้วยเทคนิคการใช้โครมาติกจากคอร์ด E flat Major เลื่อนขึ้นมาหา E Major และเข้าหา A minor ในสองห้องสุดท้าย ซึ่งเป็นการจบที่ดุดัน

ภาพที่ 70 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 1 ห้องที่ 198 จนจบท่อน

3) ท่อนที่ 3 Largo

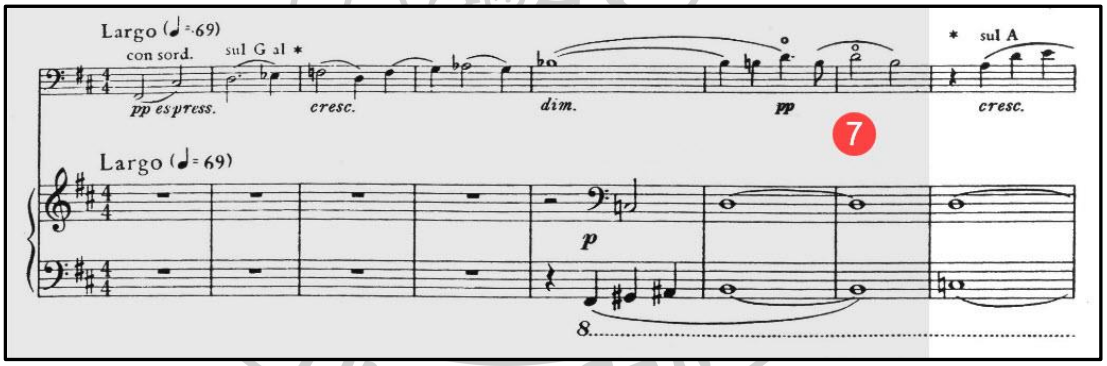
ท่อนนี้เป็นท่อนที่มีอัตราความเร็วช้า และนักเชลโลส่วนใหญ่มักเล่นช้ากว่าเมโทรนอมกำหนดไว้ที่ตัวดำเท่ากับ 69 แต่มักจะช้าลงกว่านั้นอยู่ที่ตัวดำเท่ากับ 59 เป็นส่วนใหญ่

ลีลาของท่อนนี้มีลักษณะเป็นเหมือนเพลงกล่อมเด็ก แต่เป็นเพลงกล่อมเด็กที่น่ากลัวและน่าขนลุก โดยชอสตาโกวิชให้เชลโลเป็นผู้นำพาเรื่องราวต่างที่อยู่เบื้องหลังระหว่างตัวโน้ตไปเพียงผู้เดียว โดยท่วงทำนองที่สำคัญของท่อนนี้จะแบ่งเป็นสองส่วนใหญ่ ๆ หรือสังคีตลักษณ์สองตอน คือ

1. ช่วงที่เป็นการเล่นแบบเรซิตาทีฟ (Recitative) เหมือนกึ่งร้องกึ่งพูดที่เชลโลจะเริ่มจากเสียงต่ำแล้วค่อย ๆ ดำเนินทำนองสูงขึ้น ซึ่งทำนองส่วนแรกนี้จะวนมา 3 ครั้ง เหมือนบอกช่วงเวลาของเรื่องราว ทำนองสำคัญจะเริ่มด้วยคู่ 5 เพอร์เฟ็กต์เสมอ

2. ช่วงที่มีทำนองเหมือนเพลงกล่อมเด็ก แต่เศร้าและมืดมัว ทำนองที่ 2 นี้ชอสตาโกวิชใช้โมทีฟที่สำคัญ คือ โน้ตตัวดำโยงเสียงเข้าหาเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุดตามด้วยเขบ็ตสองชั้นและต่อด้วยโน้ตตัวขาว ซึ่งชอสตาโกวิชใช้โมทีฟนี้ให้เชลโลเริ่มเรื่องราวและเล่าต่อ คือ พัฒนาทำนองออกไปอย่างอิสระ และจะเริ่มเรื่องใหม่ด้วยโมทีฟนี้เสมอ

ชอสตาโกวิชเริ่มท่อนที่ 3 ด้วยการสร้างทำนองที่ 1 มีลักษณะเศร้าและหดหู่ในกุญแจเสียง B ไมเนอร์ โดยให้เชลโลเล่นโดยการใส่มิ้วท์ (Mute) เพื่อให้เปลี่ยนมิติของเสียงให้อับทึบยิ่งขึ้น ตั้งแต่ห้องแรก โดยเชลโลเป็นผู้เล่นทำนองนี้เพียงลำพังในสี่ห้องแรก จึงทำให้มีลักษณะเหมือนเรซิตาทีฟจากกุญแจเสียง B ไมเนอร์ในห้องที่ 1 และย้ายกุญแจเสียงไปยังกุญแจเสียง E flat เมเจอร์อย่างรวดเร็ว และเล่นดังขึ้นไปยังห้องที่ 5 โดยค้างอยู่ที่โน้ต B flat ที่เป็นตัวกลมยาวเต็มห้อง และยังโยงเสียงไปหาจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 6 เป็นโน้ต B flat ตัวดำ จากห้องที่ 5 ไปยังห้องที่ 6 นี้เองที่มีประเด็นที่น่าสังเกตในวิธีการคิดของชอสตาโกวิชเป็นอย่างยิ่ง คือ ในห้องที่ 5 ระหว่างที่เชลโลเล่นโน้ต B flat ลากยาว เปียโนได้เล่นจังหวะยกเข้าห้องที่ 6 ด้วยคอร์ด 5 ของ B ไมเนอร์ คือ F sharp แม้โน้ต C จะเป็นเนเจอรัลก็ตามก็ยังคงอยู่ในหน้าที่ของคอร์ด 5 ที่โน้ต C เป็นแฟลต 5 จึงมีรูปคอร์ดเป็นคอร์ด 5 แฟลต 5 เข้าหาคอร์ด 1 B ไมเนอร์ในห้องที่ 6 จึงมีลักษณะเป็นเพอร์เฟ็กต์เคเดนซ์ V-I อย่างชัดเจน เพียงแนวเชลโลจะเกลาเข้าหากุญแจเสียง B ไมเนอร์ในจังหวะที่ 2 ของห้อองที่ 6

ภาพที่ 71 Sonata for cello and piano in D minor op. 40,Dmitri Shostakovich ท่อน 3 ห้องที่ 1 – 7

และเคลื่อนทำนองต่อไปยังกุญแจเสียง F เมเจอร์ในห้องที่ 10 และยังคงเปลี่ยนกุญแจเสียงไปเรื่อย ๆ ตามที่ทำนองดำเนินไป กระทั่งกลับมาสู่กุญแจเสียง B ไมเนอร์อีกครั้งในห้องที่ 20 เพื่อเตรียมการมาของทำนองหลัก

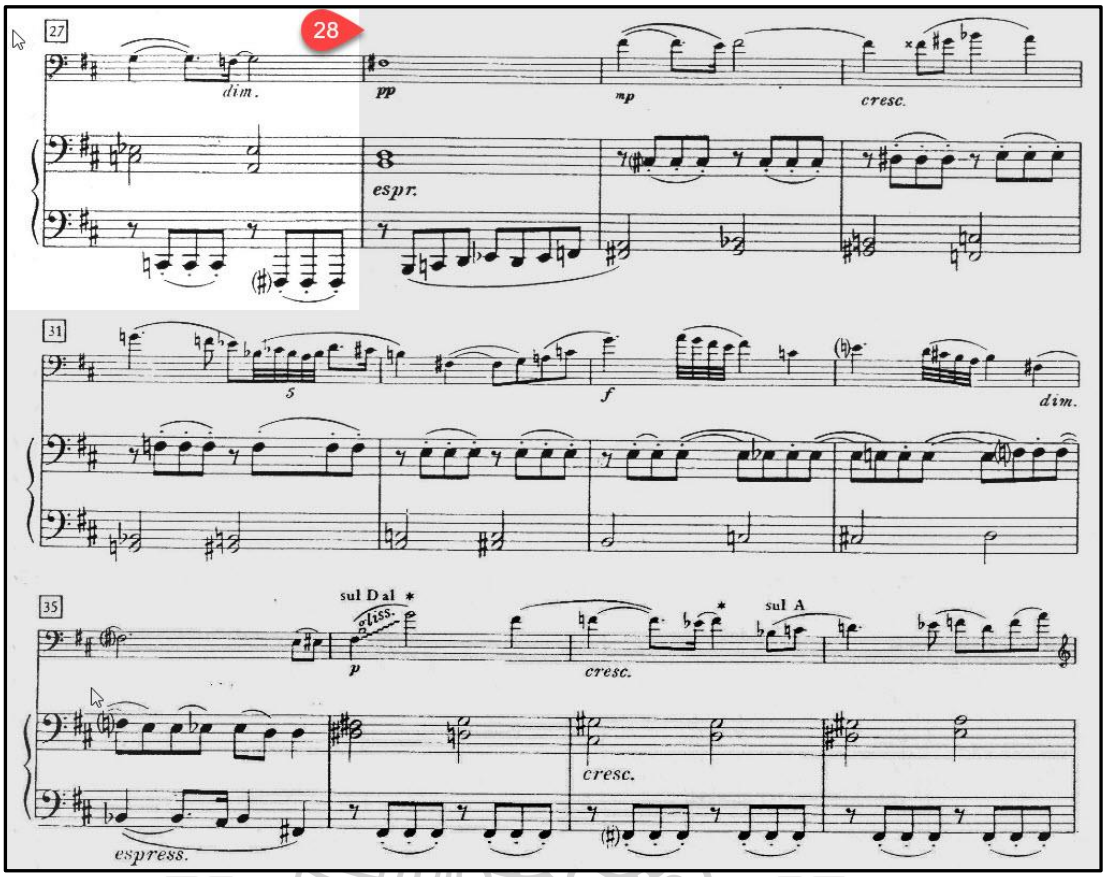
ทำนองหลักมีโมทีฟสำคัญที่ชอสตาโกวิชใช้ดังที่อธิบายไว้ในข้อสองในตอนต้น ซึ่งเป็นปัจจัยหลักในการพาทำนองให้ดำเนินไปในที่ต่าง ๆ กุญแจเสียงต่าง ๆ และในบางที่ชอสตาโกวิชก็จงใจให้เกิดความรู้สึกแปลกแยกที่เชลโลและเปียโนต่างคนต่างอยู่คนละกุญแจเสียง เช่น เมื่อเชลโลและเปียโนห้องที่ 28 แนวของเชลโลและเปียโนมือขวาสอดคล้องกันเป็นไตรแอดของ B ไมเนอร์ แต่

โน้ตที่เล่นเป็นบันไดเสียงในมือซ้ายกลับเล่นเป็นบันไดเสียงอ็อกตาโทนิก (Octatonic)[30] โดยเริ่มที่โน้ต B ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 7 จึงทำให้โน้ต E flat และ F natural มีเสียงกัดกับ D และ F sharp อย่างจงใจ และเมื่อถึงห้องที่ 29 แนวทำนองของเชลโลอยู่ในกุญแจเสียง F sharp ไมเนอร์ทั้งห้อง แต่เปียโนเป็น F sharp ไมเนอร์แค่ 2 จังหวะแรก จังหวะที่ 3 และ 4 เป็นคอร์ด G ดิมินิชซึ่งไม่มีโน้ต F sharp อยู่ในกลุ่มคอร์ดจนถึงห้องที่ 30 เปียโนเปลี่ยนเป็นคอร์ด G sharpดิมินิช ซึ่งโน้ต F sharp ของแนวเชลโลเป็นเสียงที่ไม่เข้าพวกกับเปียโน หรือเปียโนเองก็ไม่เข้าพวกกับเชลโลทั้ง ๆ ที่อัตราความเร็วก็กลมกลืนกันได้ มีเพียงการดำเนินคอร์ดและกุญแจเสียงที่ไม่เข้าพวกกัน เหมือนชอสตาโกวิชพยายามสื่อสารในทางอ้อมว่า สิ่งที่ร้องคร่ำครวญผ่านเสียงเชลโลนั้นไม่มีใครอยากได้ยิน เพราะเปียโนได้ดำเนินแนวที่เป็นปกติมีอัตราความเร็วที่คงที่เรียบร้อย และแทบไม่สนใจว่าเสียงจะเข้ากันหรือไม่ ไม่ได้แย้งกันแต่เหมือนต่างคนต่างเล่นคนละกุญแจเสียงเกือบตลอดทาง แต่ถ้าผู้ฟังไม่สังเกตจริงๆจะแทบไม่รู้สึกว่าเชลโลและเปียโนนั้นต่างเล่นคนละกุญแจเสียงในหลายที่

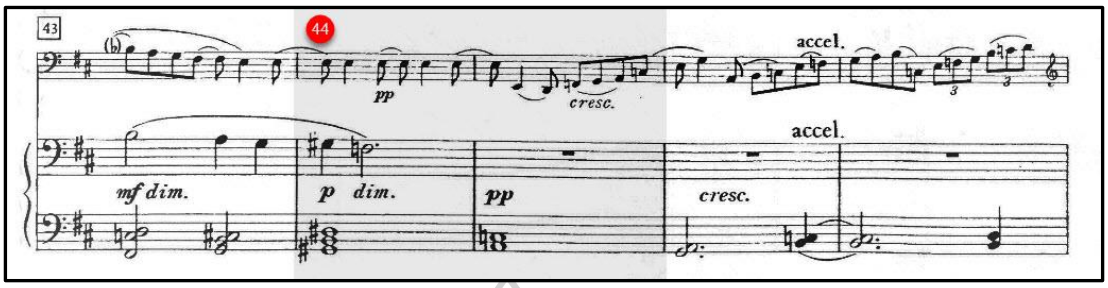
มหาวิทยาลัยศิลปากร

[30] Octatonic scale กุญแจเสียงออกตาโทนิก, กุญแจเสียงแปดเสียง 1.กุญแจเสียงที่ประกอบด้วยโน้ต 7 ตัว และซ้ำโน้ตโทนิกอีก 1 ตัว รวมเป็น 8 ตัว เช่นเดียวกับกุญแจเสียงเมเจอร์หรือไมเนอร์ แต่โครงสร้างไม่เหมือนกับกุญแจเสียงเมเจอร์หรือไมเนอร์มาตรฐาน 2. กุญแจเสียงที่ประกอบด้วยโน้ต 8 ตัว มีโครงสร้างสลับกันระหว่างขั้นคู่เต็มเสียงแล้วจบด้วยขั้นคู่ครึ่งเสียง ตัวอย่างกุญแจเสียง C ออกตาโทนิกประกอบด้วยโน้ต C,D,Eb,F,F#,G#,A,(C) ที่มา : ณัชชา พันธุ์เจริญ, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), 123.

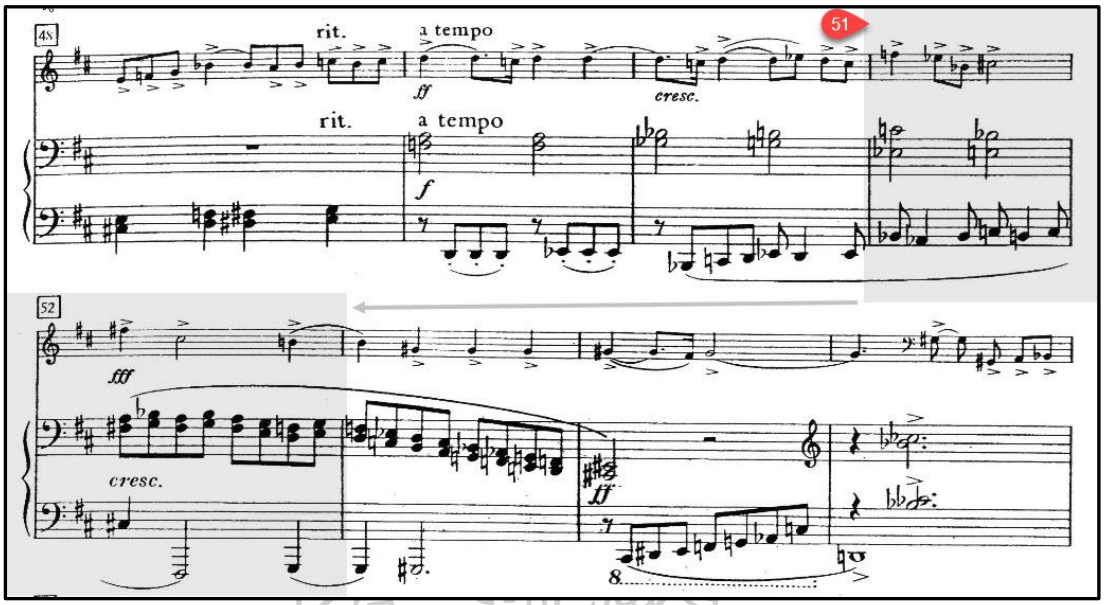
ภาพที่ 72 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 3 ห้องที่ 28 - 38



และเมื่อมาถึงห้องที่ 39 ซึ่งดูเหมือนจะเป็นไคลแม็กซ์ของท่อน แต่เชลโลกลับค่อย ๆ เบาลงและเปลี่ยนลักษณะทำนองจังหวะเป็นการเน้นที่จังหวะยก (Syncopation) และยิ่งเบาลงลักษณะเหมือนเหนื่อยจนหอบ แต่ในจากห้องที่ 45 เชลโลจะเปลี่ยนบทบาทอีกครั้ง โดยเปลี่ยนจากการเล่นการเน้นจังหวะยกมาเป็นเขบ็ตหนึ่งชั้นและอยู่ในกุญแจเสียง A ไมเนอร์พร้อมกับเล่นดังขึ้นและค่อยๆเร่งจังหวะขึ้น ในขณะที่หน้าที่ของเปียโนในห้องที่ 44 และ 45 ได้แสดงเคเดนซ์ไปยังกุญแจเสียง A ไมเนอร์เป็นคอร์ด VII – I เพียงแต่คอร์ด VII ไม่เป็นดิมินิช แต่เป็นไมเนอร์ทบหก (minor 6^{th}) ไปหาคอร์ด I ในกุญแจเสียง A ไมเนอร์ ซึ่งเป็นลักษณะการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบฉับพลัน หรือที่เรียกว่าช ย้ายมือโทนเลลิตี้ แต่ก็มีลักษณะพิเศษ คือ แนวของเชลโลยังคงเล่นโน้ตตัว E เป็นจังหวะขัดทั้งห้อง 44 เพื่อให้เคเดนซ์นี้มีความรู้สึกตึงเครียดยิ่งขึ้น แม้จะอยู่ในความดังที่เบา และรู้สึกผ่อนคลายเมื่อเข้าสู่กุญแจเสียง A ไมเนอร์ในห้องที่ 45

ภาพที่ 73 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 3 ห้องที่ 44 -45

จากห้องที่ 47 และ 48 ชอสตาโกวิชใช้วัตถุดิบใหม่ที่ถูกนำมาใช้เพียงครั้งเดียวในท่อนนี้ คือ “สามพยางค์” แม้ชอสตาโกวิชจะกำหนดให้เร่งจังหวะเร็วขึ้นจากห้องที่ 46 แต่ชอสตาโกวิชก็ต้องการ “ความหนัก” ของทำนองและบุคลิก เขาจึงใช้สามพยางค์กับเครื่องหมายเน้นหนัก และเมื่อถึงจังวหะที่ 4 ของห้องที่ 48 ชอสตาโกวิชใส่เครื่องหมาย Rit. ซึ่งย่อมาจาก Ritardando (ริ-ตาร์ดันโด) หมายถึง ช้าลง เพื่อเน้นและเข้าหาทำนองหลักในห้องที่ 49 ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ด้วยความดังที่ดังมาก (ff) และแน่นอนจากห้องที่ 49 ถึงห้องที่ 57 คือ ไคลแม็กซ์ของท่อนที่ 3 นี้ จึงเป็นจุดที่ดังที่สุด คือ fff และทำนองได้ถูกย้ายจากกุญแจเสียง D ไมเนอร์มาถึงจุดไคลแม็กซ์ในกุญแจเสียง F sharp ไมเนอร์ ซึ่งในความดัง fff นั้นมีความยาวถึง 5 ห้องครึ่ง อันเป็นความดังที่แทบจะเป็นไปไม่ได้สำหรับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย ถ้าเป็นเช่นนั้นแนวทำนองจากห้องที่ 52 ถึงจังหวะแรกของห้องที่ 57 ชอสตาโกวิชต้องการสื่อสารสิ่งใด โดยเฉพาะอย่างยิ่งครึ่งห้องหลังของห้องที่ 51 มายังจังหวะแรกของห้องที่ 52 ที่มีลักษณะเป็นเคแดนซ์ V – I ที่แปลกประหลาดกล่าวคือ ในแนวของเปียโนจังหวะที่ 3 และ 4 ของห้องที่ 51 เป็นคอร์ด C7 ปกติ และเปลี่ยนเข้าสู่คอร์ด F sharp ไมเนอร์พลิกกลับครั้งที่ 2 แม้ว่าการดำเนินแนวเบสของเปียโนจะเป็นโครมาติก C natural เข้าหา C sharp แต่รูปคอร์ดรูปแบบ C7 ไปหา F sharp ไมเนอร์ ก็ยังเป็นการเคลื่อนของคู่ 4 ออกเมนเต็ด (Augmented 4th) หรือไตรโทน (Tritone) อยู่ดี มีเพียงแนวของเชลโลที่เล่นโน้ต C sharp ในจังหวะที่ 3 และ 4 ของห้องที่ 51 เป็นตัวขาวเล่นดังขึ้นเข้าหาโน้ต F sharp สูงในห้องที่ 52 ในความดัง fff ที่เป็นการเคลื่อนคู่ 4 เพอร์เฟ็กต์ เป็นแนวเดี่ยวที่ทำให้เพอร์เฟ็กต์เคเดนซ์ V–I สมบูรณ์

ภาพที่ 74 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 3 ห้องที่ 51 – 52

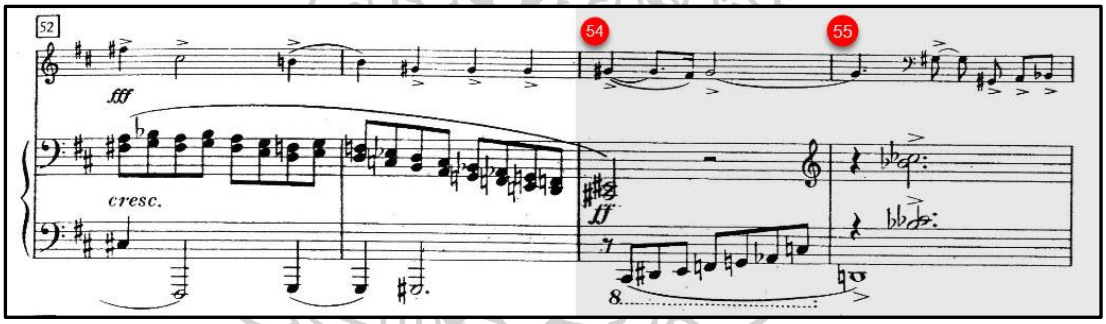


จากที่กล่าวมาทำให้จังหวะที่ 1 ของห้องที่ 52 มาถึงจุดที่ดังที่สุดของท่อน คือ โน้ต F sharp ที่ความดัง fff หรือฟอร์ทิสทิสซิโม (Fortissimo) หรือดังมาก ๆ หรือดังที่สุดที่จะทำได้ ซึ่งในที่นี้น่าจะหมายถึงการ “แผดร้องให้ได้ยิน” จากห้องที่ 52 ถึงห้องที่ 57 เป็นที่ที่เชลโลต้องพยายามเล่นให้เสียงดังที่สุด เหมือนพยายามจะแผดร้องบอกอะไรบางอย่าง แต่ไม่มีใครต้องการฟัง เพราะถ้าสังเกตจากแนวของเปียโนนั้น จะเริ่มในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ในห้องที่ 49 พร้อมกับเชลโล แต่หลังจากนั้นการเปลี่ยนฮาร์โมนี่จะเปลี่ยนไปคอร์ดใหม่ก่อนทุกครั้ง แต่เชลโลยังคงเล่นโน้ตตัวเดิมลากมาจนเสียงกัดกับคอร์ดใหม่ของเปียโนเสมอ ข้อสังเกตที่เริ่มจากห้องที่ 54 ถึงห้องที่ 60 กล่าวคือ ถ้าสังเกตให้ดีในห้องที่ 54 ในจังหวะที่ 1 กับ 2 โน้ตของเปียโนมือขวากับเชลโลจะอยู่ในกุญแจเสียง C sharp เมเจอร์ด้วยกัน แต่โน้ตของเปียโนในมือซ้ายในจังหวะที่ 1 กับจังหวะที่ 2 กลับเป็นกุญแจเสียง C sharp ไมเนอร์ และเปลี่ยนเป็น F ไมเนอร์ในจังหวะที่ 3 กับจังหวะที่ 4 ในขณะที่ เชลโลยังคงเล่นโน้ต G sharp ลากยาวเป็นโน้ตตัวขาวข้ามไปยังอีกห้องหนึ่ง แม้โน้ต G sharp ของเชลโลจะเป็นเอนฮาร์มอนิค (Enharmonic)[31] กับ A flat ในกุญแจเสียง F ไมเนอร์ แต่ในห้องที่ 54 เปียโนเล่น 2 กุญแจเสียง แต่เชลโลเล่นกุญแจเสียง C sharp กุญแจเสียงเมเจอร์เสียงเดียว และเชลโลยังคงดำเนิน

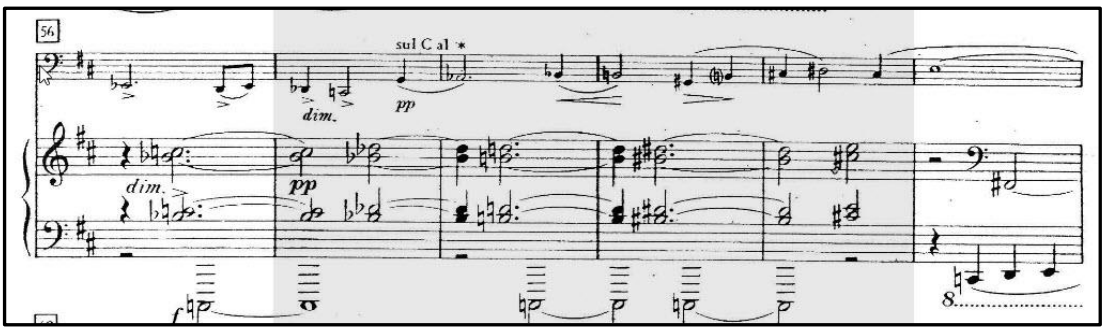
[31] Enharmonic แบบเอ็นฮาร์โมนิก, แบบพ้องเสียง หมายถึง โน้ตที่มีระดับเสียงเดียวกัน แต่สะกดชื่อโน้ตไม่เหมือนกัน เช่น E# กับ F เป็นต้น ที่มา : ณัชชา พันธุ์เจริญ, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), 66.

อยู่ในกุญแจเสียง C sharp ในห้องถัดมาคือห้องที่ 55 ถึง 3 จังหวะครึ่ง แต่เปียโนเปลี่ยนเป็นกุญแจเสียง B flat first inversion เพียงแต่มีโน้ต C flat เป็นโน้ตนอกคอร์ดที่เป็นเสียงกระด้าง (Dissonace) หรือ Tension รวมอยู่ด้วย เมื่อมีเสียงกระด้างเกิดขึ้นก็ต้องมีเสียงที่กลมกล่อม (Consonance) เป็นทางออก (Resolution) โดยซอสตาโกวิชแบ่งการเกลาเข้าสู่เสียงที่กลมกล่อมเป็นสามขั้นตอน กล่าวคือ

1. เริ่มจากเสียงกระด้างมากคู่ 2 ไมเนอร์ห้องที่ 55 ของแนวเปียโน
2. เกลาเข้าหาเสียงที่กระด้างน้อยลง คู่ 2 เมเจอร์ในห้องที่ 56 ที่แนวเปียโน
3. เกลาเข้าหาเสียงที่กลมกล่อมคู่ 3 ไมเนอร์ในห้องที่ 57 ที่แนวของเปียโน

ภาพที่ 75 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 3 ห้องที่ 54 – 55

เมื่อเข้าสู่เสียงที่กลมกล่อมจังหวะที่ 3 กับ 4 ของห้องที่ 57 จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่า เปียโนจะเปลี่ยนกุญแจเสียงหนีเชลโลไปก่อนเสมอ

ภาพที่ 76 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 3 ห้องที่ 57 - 60

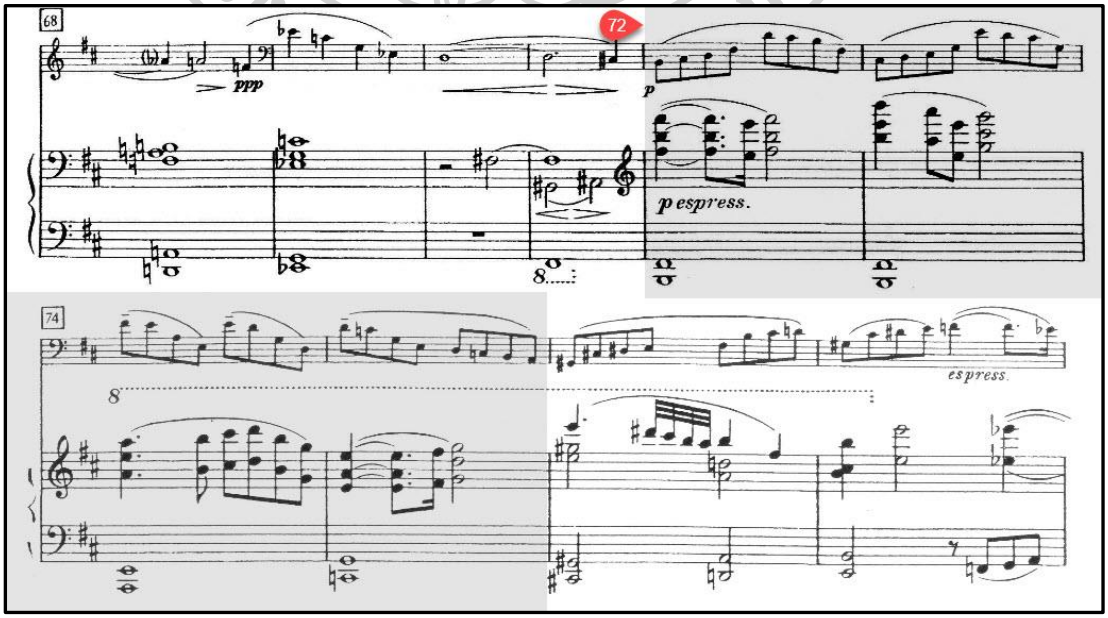


ส่วนนี้แสดงถึงการเปลี่ยนกุญแจเสียงกระทันหันโดยไม่ต้องการโดมินันท์หรือย้ายโทนาลิตี้ (Shift Tonality) ได้อย่างดี และเป็นการย้ายคีย์ทีละครึ่งเสียงจาก B flat ไมเนอร์ไปจนถึง C sharp ไมเนอร์ทีละครึ่งเสียง แต่เชลโลจะตามมาเจอกุญแจเสียงใหม่ทีหลังเสมอทั้ง 4 ครั้ง จึงทำให้เกิดเสียงกระด้างที่ชัดเจน ช่วงเปียโนเปลี่ยนไปกุญแจเสียงใหม่แล้ว แต่เชลโลยังอยู่ในกุญแจเสียงเดิม จึงดูเหมือนเปียโนจะปฏิเสธหรือไม่สนใจในสิ่งที่เชลโลพยายามพูดตลอดเวลา

เปียโนและเชลโลมาเจอกันในกุญแจเสียงเดียวกันอีกครั้งในห้องที่ 62 กุญแจเสียง F ไมเนอร์ที่ถือเป็นช่วงเชื่อมกลับไปสู่การกลับมาของทำนองหลักในความดังที่เบาและเบาลงเรื่อยๆราวกับหมดเรี่ยวแรง

ทำนองหลักกลับมาอีกครั้งในห้องที่ 72 โดยชอสตาโกวิชให้เปียโนเป็นผู้เล่นทำนองหลักนี้ โดยชอสตาโกวิชกำกับคำว่า Express. ที่ย่อมาจาก Expressivo หมายถึง เต็มไปด้วยความรู้สึก แต่แนวของเชลโลที่เล่นเป็นแนวประกอบหรือแอคคอมพ์กลับมีแต่เครื่องหมายให้เล่นเบาคือ p ดังนั้นจากห้องที่ 72 ถึงสองจังหวะแรกของห้องที่ 77 ดังนั้น นักเชลโลราว 80% จึงไม่วิบราโต (Vibrato) ในห้าห้องครั้งนี้ ส่วนแนวของเปียโนนั้นก็มีจุดเด่นอยู่ที่ จากห้องที่ 72 – 75 ทุกคอร์ดไม่มีการใช้โน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ดเลย เมื่อประกอบกับการเล่นโดยไม่ใช้วิบราโตแล้ว 7 ห้องนี้จึงฟังดูเย็นเยียบ ว่างเปล่า และไร้ชีวิต

ภาพที่ 77 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 3 ห้องที่ 72 - 75



ชอสตาโกวิชกำกับคำว่า Espress. ให้เชลโลอีกครั้งในห้องที่ 77 จากจังหวะที่ 3 เพื่อให้เชลโลเล่นทำนองหลักเป็นครั้งสุดท้าย คือ ห้องที่ 77 และ 78 แล้วจึงกลับไปทำหน้าที่แอค-คอมพ์ เช่นเดิม เพื่อให้เปียโนรับช่วงทำนองหลักไปต่อ

เชลโลกลับมาเล่นทำนองช่วงนำ คือ นำเป็นเหมือนโคดาของท่อนในห้องที่ 88 และต้องใส่มิวท์อีกครั้ง แต่ครั้งนี้กลับมีลักษณะคล้าย “สวดมนต์” และเกือบจะไม่วิบราโตเช่นกัน และให้จบประโยคด้วยโน้ตฮาร์โมนิกในห้องที่ 92 และ 93 เพื่อความนิ่งและว่างเปล่า จากนั้นเชลโลใช้โมทีฟของห้องที่ 64 และ 65 มาเป็นตัวสรุปอีกครั้งในกุญแจเสียง B ไมเนอร์ และเมื่อมาถึงห้องที่ 98 Prof. Herre Jan Stegenga ได้ให้ “ทิป” ในการเล่นไว้คือ ให้เว้นห้องว่างในปลายห้องที่ 97 เพื่อที่จะวางโน้ต G sharp ให้นุ่มนวลและชัดเจน เพราะคอร์ด E เมเจอร์ที่จะมาถึงในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 98 ถือเป็นคอร์ดที่เพราะและพิเศษที่สุด “แล้วจึงกลับมาจบอย่างเงียบเหงา และวังเวงในที่สุดในกุญแจเสียง B ไมเนอร์ดังเช่นตอนต้นของท่อน

4) ท่อนที่ 4 Allegro

ท่อนที่ 4 ท่อนสุดท้ายเป็นท่อนที่กลับมายัง D ไมเนอร์อีกครั้งตามกฎสังคีตลักษณ์ของ Tonal music ในท่อนนี้ชอสตาโกวิชใช้สังคีตลักษณ์รอนโด โดยจะมีทำนองหลักสำคัญที่เป็นทำนอง A และมีท่วงทำนอง B, C, และ D ตามลำดับโดยแต่ละครั้งจะย้อนทำนองของ A ก่อนเสมอ แล้วจึงต่อด้วยทำนองต่างๆดังที่กล่าวข้างต้น

ในท่อนสุดท้ายนี้มีสิ่งที่น่าสนใจในหลายแง่มุม ดังนี้

1. ความสัมพันธ์ในเรื่องของกุญแจเสียง ซึ่งชอสตาโกวิชใช้กุญแจเสียงที่ได้ใช้ไปแล้วใน 3 ท่อนแรก มาใช้กับท่อนต่าง ๆ ในรอนโด เช่น

1.1 ทำนองหลัก A ของรอนโดเป็นกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงเดียวกันกับท่อนที่ 1 (Movement ที่ 1)

1.2 ทำนอง B ของรอนโดเป็นกุญแจเสียง A ไมเนอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงเดียวกันกับท่อนที่ 2 (Movement ที่ 2)

1.3 ทำนอง C ของรอนโด เริ่มต้นด้วยกุญแจเสียง B flat ไมเนอร์ แม้มิใช่กุญแจเสียง B ไมเนอร์เช่นเดียวกันกับท่อนที่ 3 (Movement ที่ 3) แต่ก็ถือเป็นความสัมพันธ์คู่ 3 จากโน้ตโทนิกเช่นกัน

2. ความสัมพันธ์ในด้านการใช้รูปแบบของอัตราจังหวะ (Rhythmic Pattern) โดยชอสตาโกวิชได้นำรูปแบบของอัตราจังหวะใน 3 ท่อนแรกมาใช้เป็นวัตถุดิบของทำนอง B, C และ D ตามลำดับ ดังนี้

2.1 ชอสตาโกวิชใช้สามพยางค์ที่ปรากฏอยู่ในท่อนที่ 2 มาเป็นวัตถุดิบในการสร้างทำนองของท่อน B

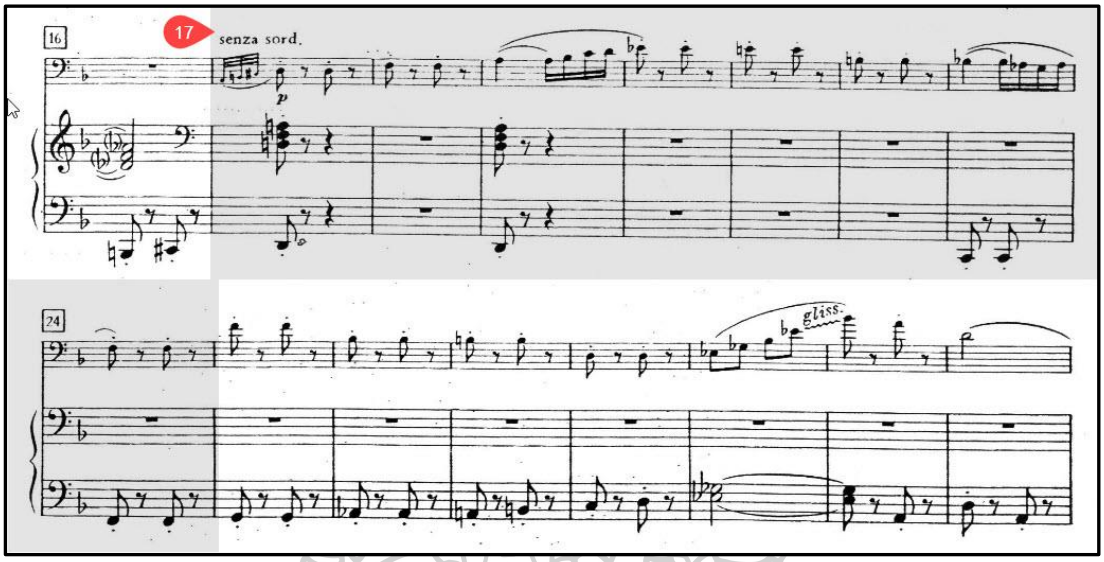
2.2 ชอสตาโกวิชใช้รูปแบบอัตราจังหวะและทำนองจากห้องที่ 91 – 94 ในท่อน 1 มาสร้างทำนองในท่อน C ของรอนโด เพียงแต่ชอสตาโกวิชพลิกกลับทำนองในห้องที่ 91 และทำวาริเอชั่นในห้องที่ 92 เค้าก็ได้ทำนองของท่อน C

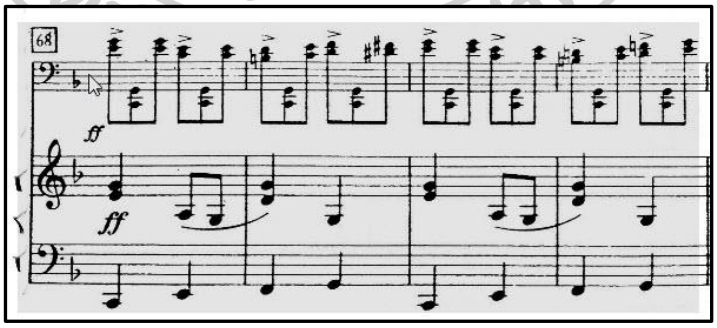
2.3 ชอสตาโกวิชใช้รูปแบบอัตราจังหวะและทำนองในแนวประกอบของเปียโนจากห้องที่ 118 – 120 ของท่อนที่ 1 มาสร้างเป็นแนวประกอบที่สำคัญ และท้าทายของเปียโนในท่อน C แต่เร็วกว่าเดิมเกือบ 2 เท่า เพราะจากเขบ็ตหนึ่งชั้น ให้เพิ่มเป็นเขบ็ตสองชั้นและอัตราความเร็วจาก ♩ = 138 ก็เร็วขึ้นเป็น ♩= 176

2.4 ชอสตารโควิชนำโมทีฟที่ถือเป็นอัตลักษณ์ของเขาจากท่อนที่ 1 เช่นในห้องที่ 221 ในแนวของเปียโนมาปรากฏอีกครั้งในท่อนสุดท้ายนี้ในห้องที่ 218 – 220

3. ประเด็นที่สามนี้ถือเป็นประเด็นสำคัญที่สุดเพราะเป็นลักษณะที่บ่งบอกความเป็นตัวตนของเขา กล่าวคือ ชอสตาโกวิชมักซ่อนการกระทบกระเทียบเปรียบเปรยหรือซ่อนสัญญลักษณ์ต่าง ๆ ไว้ในบทเพลงของเขาตลอดเวลา โดยเฉพาะอย่างยิ่งในท่อนที่ 4 นี้ เป็นท่อนที่มีลีลาสนุกสนานรวดเร็วแต่ซ่อนการเยาะเย้ยถากถางไว้มากมาย (กล่าวกันว่าเค้าเกลียดสตาลินและพรรคบอลเชวิกอย่างมาก) ในที่ต่างๆของบทเพลงหลายเพลงของเขาและในโซนาตาบทนี้ด้วยเช่นกัน

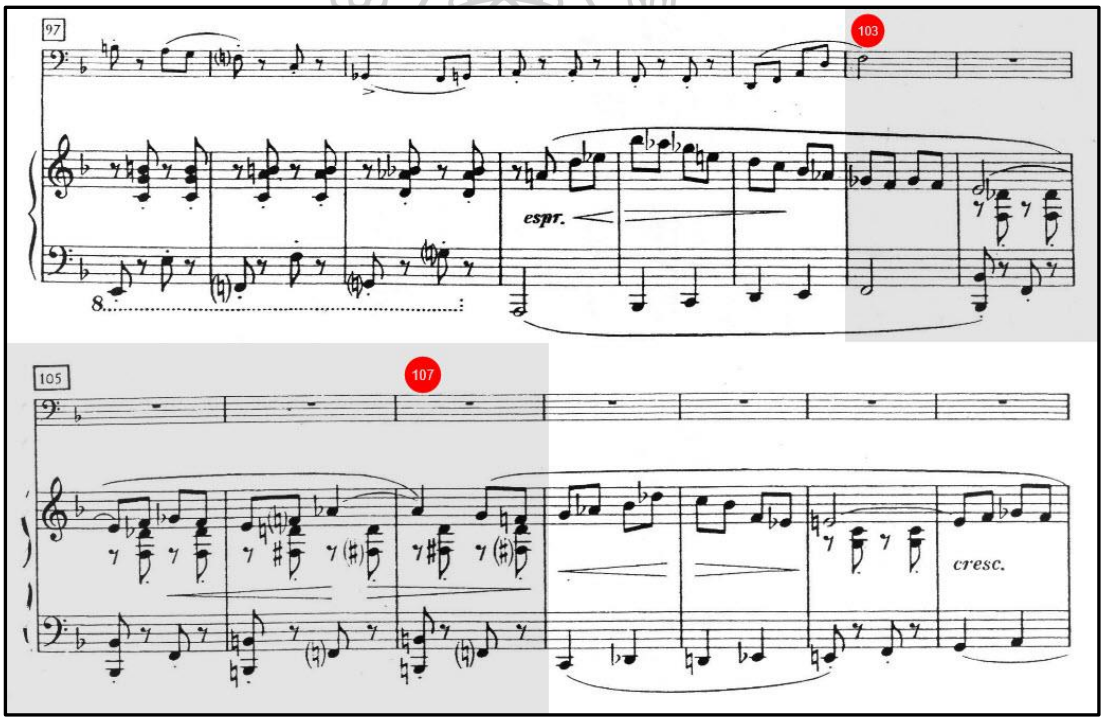
เริ่มต้นท่อนที่ 4 โดยเปียโนเล่นแนะนำทำนองหลัก A 16 ห้อง จากนั้นเชลโลจึงเริ่มเล่นทำนองหลัก A ของรอนโดซึ่งเป็นทำนองเพลงพื้นบ้านเพลงหนึ่งที่ชอสตาโกวิชยกมาใช้ ซึ่งเป็นทำนองที่มีลักษณะตลกขบขันในความดังที่เบา (p) เหมือนกำลังกระซิบนินทาลับหลังใครบางคนด้วยความขบขันจากห้องที่ 17 จนถึงห้องที่ 39

ภาพที่ 78 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 4 ห้องที่ 17 - 24

ทำนอง B เริ่มขึ้นด้วยการเล่นคอร์ดที่หนักหน่วงของเปียโนในกุญแจเสียง A ไมเนอร์ ตามด้วยทำนอง B ที่เปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 6/8 และเชลโลเริ่มทำนอง B ในห้องที่ 43 โดยเล่นเป็นสามพยางค์ที่เร็วมากตลอดทำนองนี้คือ จากห้องที่ 43–87 โดยในทำนอง B นี้มีจุดที่เป็นที่วิพากษ์วิจารณ์โดยนักเชลโลทุกคน คือ ระหว่างห้องที่ 68–71

ภาพที่ 79 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 4 ห้องที่ 68 - 71

อันเนื่องจากความเร็วและนั่นทำให้เกิดปัญหาเรื่องการข้ามสาย จุดนี้จึงเป็นจุดที่วิพากษ์วิจารณ์ของนักเชลโลส่วนใหญ่เสมอ

ทำนองหลัก A กลับมาอีกครั้งในห้องที่ 76 ถึง 103 โดยเปียโนเป็นผู้เล่นส่วนแรก และมีเชลโลเป็นผู้เล่นแนวประกอบที่ยังคงเล่นลักษณะโน้ตสามพยางค์จนถึงห้องที่ 87 เชลโลจึงรับช่วงทำนองต่อไปจนถึงห้องที่ 103

ทำนองท่อน C เริ่มต้นจากช่วงเชื่อมในห้องที่ 101 ที่ชอสตาโกวิชใช้บันไดแบบเต็มเสียงเข้าหาทำนองท่อน C ได้อย่างกลมกลืน โดยเปียโนเป็นผู้เล่นตั้งแต่ช่วงเชื่อมแล้วเชื่อมต่อเข้าทำนองที่จังหวะยกเป็นเขบ็ตหนึ่งชั้น 3 ตัวในห้องที่ 103 เข้าหา 104 เป็นการแนะนำโมทีฟของทำนองให้คุ้นเคย

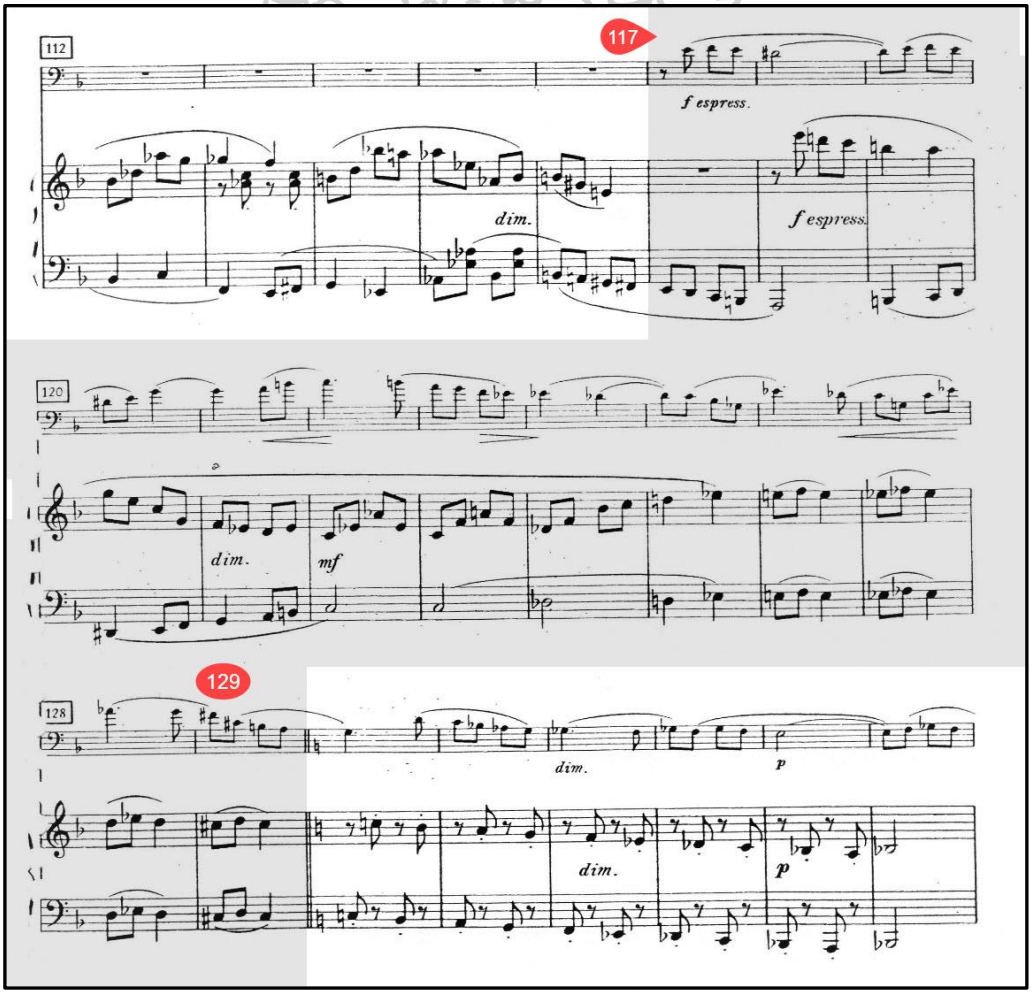
ภาพที่ 80 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 4 ห้องที่ 103 - 107

ช่วงเชื่อมยังคงดำเนินต่อจนถึงห้องที่ 116 เชลโลจึงรับช่วงเล่นทำนองท่อน C อย่างเต็มรูปแบบ ซึ่งเป็นทำนองที่มีลักษณะพริ้วไหวนุ่มนวล

ซึ่งทำนองท่อน C นี้มีแหล่งข้อมูลที่มาของทำนองหลักจาก 2 แหล่งด้วยกัน คือ

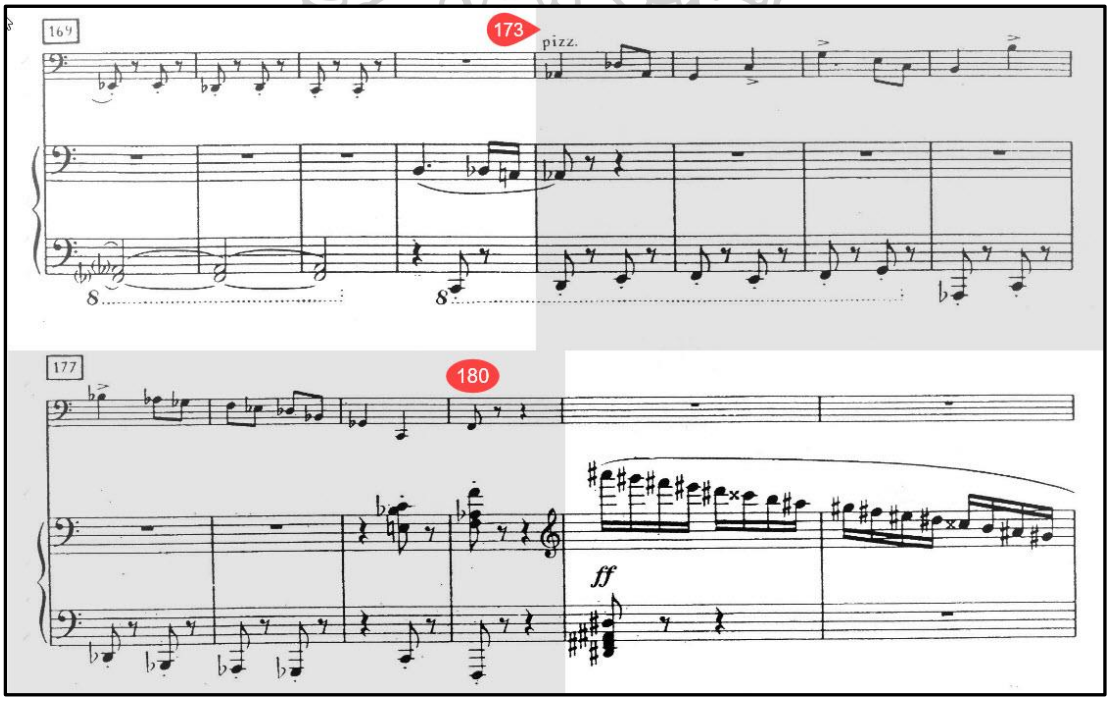
1. จาก Mr.Nicolai Shugaev นักเชลโลชาวรัสเซียผู้ซึ่งมาเป็นวิทยากรของค่าย Silpakorn Summer School (SSMS) ประจำปี 2561 ว่า “ทำนองนี้ชอสตาโกวิชนำมาจากทำนองเพลงที่พวกแก๊งอิทธิพลในแหล่งเสื่อมโทรมชอบผิวปากเล่น”

2. จาก Professor Herre Jan Stegenga กล่าวไว้ว่า “ท่อน C เป็นทำนองที่ชอสตาโกวิชใช้ล้อเลียนงานเลี้ยงลับ ๆ ของผู้บริหารประเทศ คือ สตาลินและพวกที่มักจะจัดงานเลี้ยงลับ ๆ แต่เต็มไปด้วยของฟุ่มเฟือยที่รัฐบาลโซเวียตขณะนั้นห้ามประชาชนทั่วไป แต่คนในรัฐบาลก็แอบสั่งอาหารและเครื่องดื่มอย่างดีมา พร้อมทั้งสั่งการแสดงระบำรำฟ้อนจากสถานบันเทิงในฝรั่งเศสที่เรียกว่า “คาบาเร่ต์” เข้ามาแสดงเพื่อให้ความสุขกับชนชั้นบริหาร ชอสตาโกวิชจึงใช้ทำนองนี้มาล้อเลียน

ทำนองท่อน C เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 103 มาจนสิ้นสุดในห้องที่ 154 โดยโครงสร้างทำนองส่วนใหญ่เป็นไดอะโทนิกผสมกับบันไดเสียงแบบเต็มเสียง ส่วนแนวประกอบก็มีลักษณะเป็นทำนองล้อเลียนสอดรับกับทำนองและมีที่ที่เป็นเครอแมทิซิเสิม

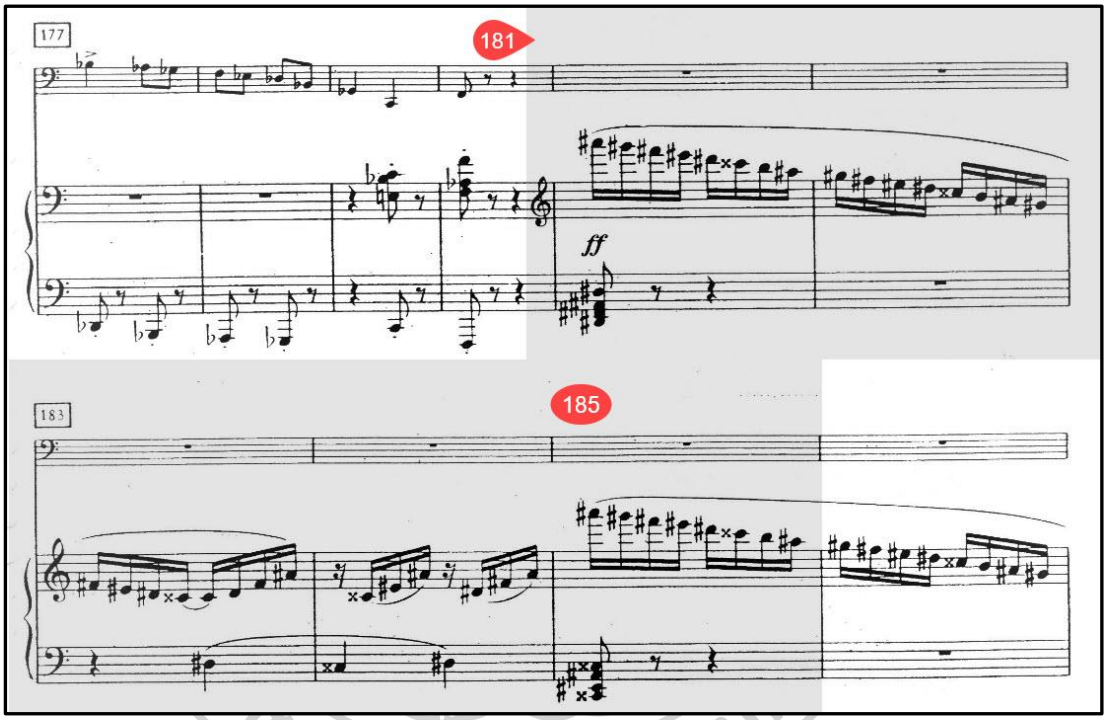
ภาพที่ 81 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 4 ห้องที่ 117 – 129

ทำนองท่อน C ที่เล่นโดยเชลโลจะเบาลงทันทีในตอนท้ายจากห้องที่ 150 และเปลี่ยนจากสีเป็นการดีดในห้องที่ 153 และ 154 และเชื่อมต่อไปยังท่อน A ที่กลับมาอีกครั้ง แต่ในตรั้งนี้กลับมาในกุญแจเสียง F ไมเนอร์ ซึ่งนักเชลโลส่วนใหญ่มักเล่นท่อน A ที่กลับมาครั้งที่ 3 นี้ด้วยอัตราความเร็วที่ช้าลง และตีความว่าเหมือนคนเมาสุราและเดินไม่ตรงทาง[32] ได้กล่าวไว้ตรงกันกับข้อมูลของ Pro. Herre Jan Stegenga ในบทเรียนที่ผู้วิจัยกำลังเรียนในชั้นเรียนเวลานั้นว่า “ในท่อน A ที่เป็นกุญแจเสียง F ไมเนอร์คือบุคลิกของคนที่เมามายจากงานปาร์ตี้” จากข้อมูลที่มาของทำนองท่อน C ชอสตาโกวิชนำทำนองดนตรีคาบาเร่ต์มาล้อเลียนจึงน่าจะสอดคล้องกันที่สุด

แต่ทำนอง A ที่กลับมาในกุญแจเสียง F ไมเนอร์มีเพียง 14 ห้อง คือ จากห้องที่ 158 – 171 เท่านั้น และจากนั้นเชลโลจะทำหน้าที่เป็นช่วงเชื่อมจากห้องที่ 173 จนถึงห้องที่ 180

ภาพที่ 82 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 4 ห้องที่ 173 – 180

และแนวของเชลโลในช่วงเชื่อมนี้ก็จะกลับมามีบทบาทควบคู่กับเปียโนในทำนองท่อน D ซึ่งเป็นทำนองใหม่ชุดสุดท้ายนายหลัง

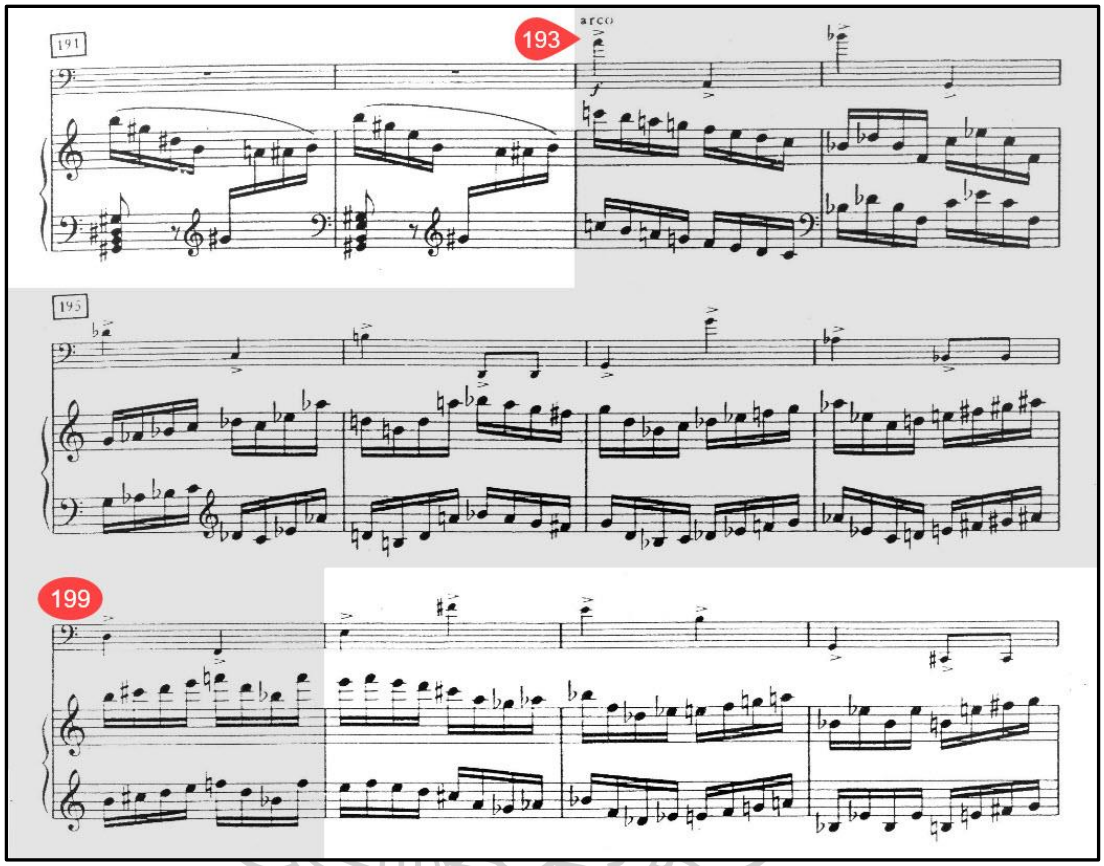
[32] ที่มา : The Treatise committee for Marada Clare Wilson certifies that this is the approved version of the following treatise, Shostakovich’s cello sonata : its genesis relate to socialist realism

หลังจากเคเดินซ์ปิด V–I ในห้องที่ 179 และ 180 เพื่อจงใจให้ท่อน A ในกุญแจเสียง F ไมเนอร์จบสมบูรณ์ ชอสตาโกวิชก็เริ่มทำนองของท่อน B ด้วยการหักมุม โดยการเปลี่ยนกุญแจเสียงมาเริ่มด้วย D sharp ไมเนอร์ โดยเป็นการแสดงบทบาทอย่างเต็มที่ของเปียโน และเริ่มด้วยความดังที่ดังมาก ff

ภาพที่ 83 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 4 ห้องที่ 181 – 185 โน้ตแรก

ในความเป็นจริงแล้วนั้นชอสตาโกวิชจะให้เปียโนเล่นในกุญแจเสียง E flat ไมเนอร์อาจดูง่ายกว่า แต่เพียงเพราะเขาอยากให้เป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงที่ห่างไกล คือ อยู่คนละข้างของ วงจรคู่ 5 เขาจึงเปลี่ยนมาใช้กุญแจเสียงทางชาร์ปแทน นับเป็นการเลี่ยงกฎที่ชาญฉลาด แต่ลำบากผู้ปฏิบัติ

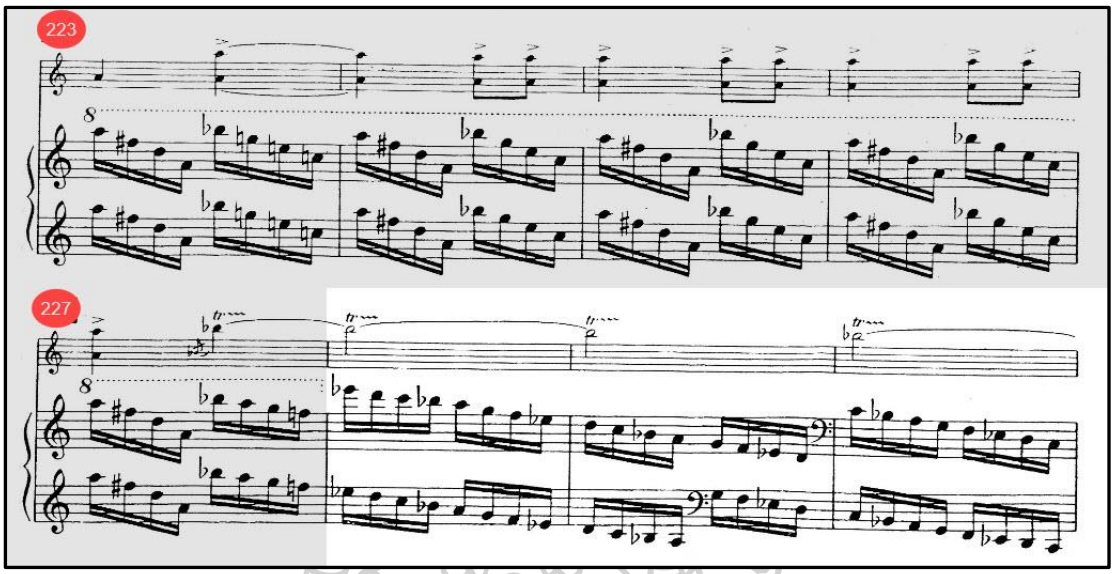
ห้องที่ 193 เชลโลเริ่มบทบาทด้วยการที่ชอสตาโกวิชนำโมทีฟของช่วงเชื่อมสู่ท่อน D เมเจอร์มาใช้ โดยแนวทำนองของเชลโลเป็นการเล่นคู่กระโดดระยะไกลมาก คือ เป็นการกระโดดในระยะ 2 ออกเตฟเป็นส่วนใหญ่ แต่ความดังมักจะเบากว่าเปียโน คือ เพียง f แต่ในทางปฏิบัติไม่มีนักเชลโลคนใดเล่นเพียง f นักเชลโลทุกคนพยายามสร้างเสียงให้ได้ยินทุกคน ทั้งๆที่เปียโนเล่นความดัง ff

ภาพที่ 84 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 4 ห้องที่ 193 – 199

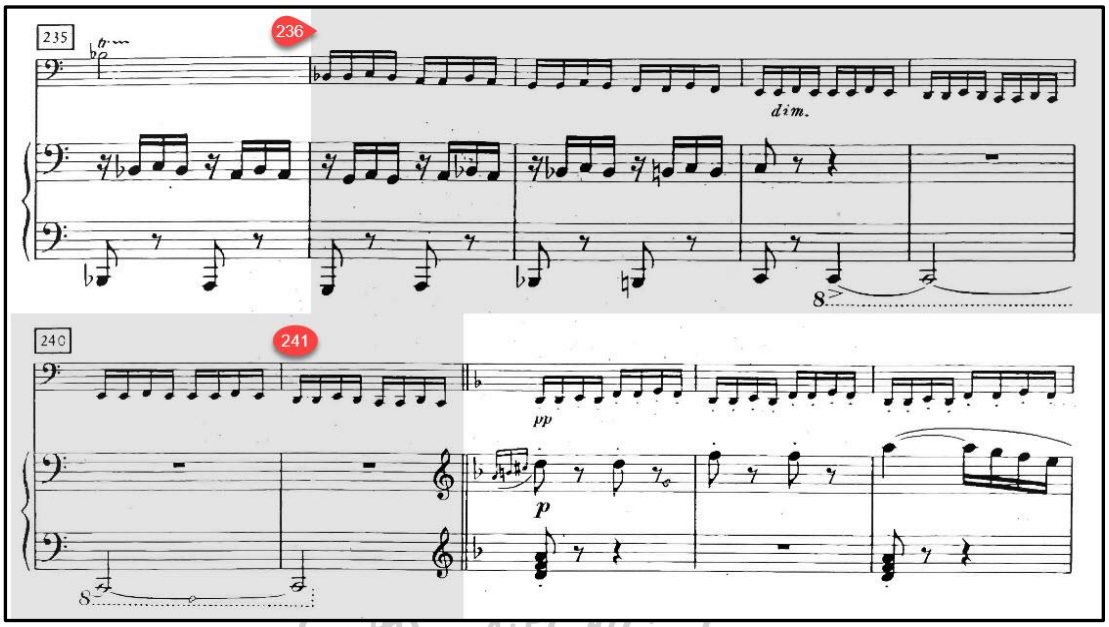


และที่ฟังแล้วรู้สึกตื่นเต้นเพราะนอกจากความดัง และความเร็วของเปียโนที่เป็นเขบ็ตสองชั้นตลอดเวลา อีกทั้งแนวเชลโลเป็นคู่กระโดดที่เน้นหนัก ก็ยังมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงในทางโครมาติกที่คาดเดาไม่ได้อีกด้วย

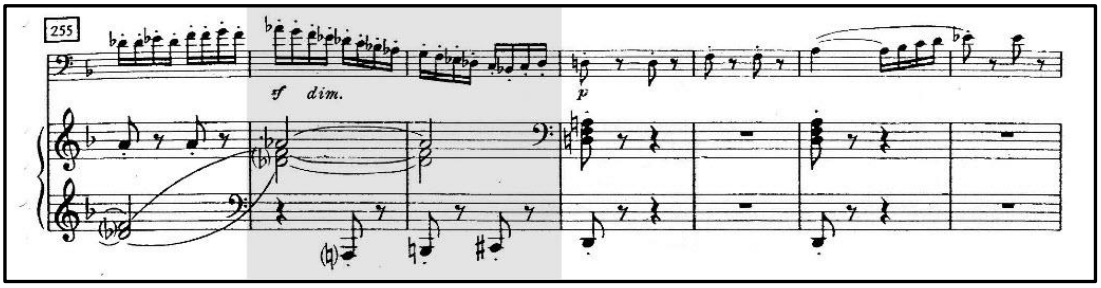
Prof. Herre Jan Stegenga ได้กล่าวว่า “ชอสตาโกวิชมีเจตนาให้คนฟัง ฟังไม่รู้เรื่อง เหมือนเปียโนพูดเรื่องของตัวเองที่ยุ่งเหยิงเพราะเป็นเขบ็ตสองชั้นที่เร็วมาก และเชลโลเล่นกระโดดคู่ไกลที่เน้นหนัก เหมือนกำลังตะโกนประนามใครอยู่” ดังนั้น ดนตรีฉากนี้จึงกำลังแสดงภาพล้อเลียนสังคมอันยุ่งเหยิงของสหภาพโซเวียตในขณะนั้น และเมื่อดำเนินมาถึงห้องที่ 223 จนถึงห้องที่ 227 โมทีฟที่บอกสัญญาณอันตรายที่เป็นลายเซ็นของเขาก็กลับมาในจุดที่เป็นไคลแม็กซ์ของเชลโล

ภาพที่ 85 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 4 ห้องที่ 223 – 227

และหลังจากการเล่นพรมนิ้ว (Trill) ที่ยาวนานและเป็นการกระโดดช่วงคู่แปดของเชลโล เชลโลก็รับบทบาทเล่นเบส์ตสองชั้นที่รวดเร็วต่อจากเปียโน แต่มีลักษณะเป็นออสตินาโตที่ค่อยๆถอยลงจากสูงลงมาต่ำ และค่อย ๆ เบาลงทำหน้าที่เป็นช่วงเชื่อมให้แก่เปียโนที่จะเป็นผู้เล่นทำนองท่อน A ในครั้งที่ 4 ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ภายหลัง

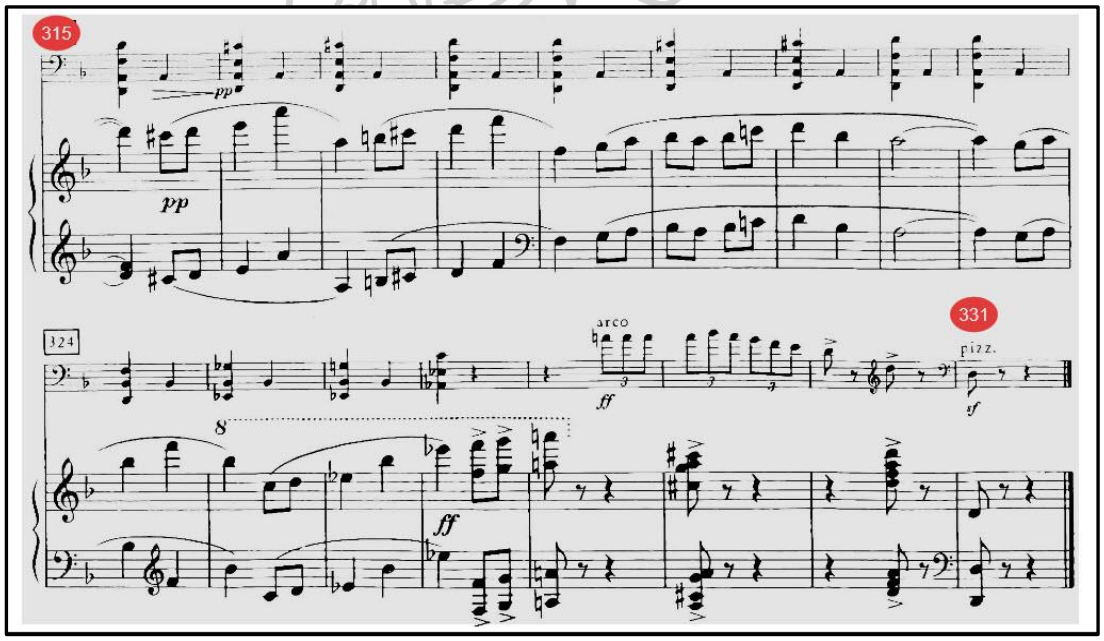
มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 86 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อน 4 ห้องที่ 236 - 241

เปียโนเริ่มเล่นทำนองท่อน A ในครั้งสุดท้ายนี้จากห้องที่ 242 ไปจนถึงห้องที่ 257 โดยมีเชลโลเป็นผู้เล่นแนวประกอบเป็นเขบ็ตสองชั้นตลอด โดยในห้องที่ 256 และ 257 นั้นมีลักษณะเด่นเป็นการเล่นหลายกุญแจเสียงพร้อมกัน กล่าวคือ

1. บันไดเสียงไล่ลงของเชลโลเป็นโหมด A flat ลีเดียน (Lydian)
2. คอร์ดในเปียโนมือขวาเป็น D flat ทรัยแอด
3. โน้ตส่งเคเดนซ์เปียโนมือซ้ายเป็นไดอะทอนิกของคอร์ดโดมินันท์ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ คือ A B และ C sharp ซึ่งมี C sharp เป็นโน้ตพ้องเสียงกับ D flat เพียงตัวเดียว

ภาพที่ 87 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อนที่ 4 ห้องที่ 256 - 257

จากนั้นเชลโลจึงรับช่วงเล่นทวนทำนองของท่อน A ทั้งหมดเหมือนตอนต้นของท่อนอีกครั้ง เพื่อเป็นการสรุปสังคีตลักษณ์รอนโด คือ จากห้องที่ 258 จนถึง 289 จังหวะแรก

จากนั้นชอสตาโกวิชได้นำทำนองครึ่งหลังของท่อน A มาทำการแปรทำนองเพื่อแต่งเป็นส่วนที่นำไปสู่การสรุปของบทเพลง (Closing material) โดยให้เปียโนเป็นผู้แสดงบทบาทนี้ในแบบเล่นทำนองเป็นเล่นแนวเดียวกัน และมีเชลโลดีดเป็นคอร์ดทำหน้าที่เป็นแนวแอคคอมพานิเม้นท์ตลอด โดยทั้งสองเครื่องดนตรีเล่นในความดังที่เบา และเบาลงเรื่อย ๆ ราวกับว่าเพลงจะจบลงด้วยความสงบและอ่อนหวาน เพราะทำนองเป็นทำนองที่อ่อนหวาน แต่เมื่อถึงห้องที่ 327 เปียโนกลับเล่นจังหวะยกโน้ตเข้าหาห้อง 328 ด้วยความดัง ff และเชลโลก็รับด้วยโน้ตสามพยางค์ด้วยบันไดเสียง D ไมเนอร์ขาลงในความดัง ff อย่างโกรธเกรี้ยวจากห้องที่ 328 แต่จบบทเพลงด้วยการดีดสายเปล่า D อย่างรุนแรงในตอนจบ ซึ่งนับเป็นการจบบทเพลงในแบบที่เรียกว่า “ตลกร้าย” หรือ Black humor ในแบบที่ชอสตาโกวิชถนัด

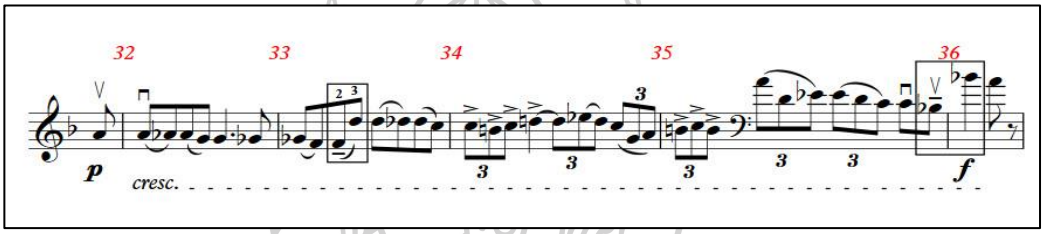
ภาพที่ 88 Sonata for cello and piano in D minor op. 40, Dmitri Shostakovich ท่อนที่ 4 ห้องที่ 315 – 331

จึงนับเป็นท่อนโคดาที่ฉับพลันและคาดเดาไม่ได้ที่สุดเพลงหนึ่ง

4.3.3 วิเคราะห์เทคนิคการบรรเลง

แม้ดมิทริ ชอสตาโกวิช คนจะเป็นนักประพันธ์เพลงในศตวรรษที่ 20 แต่บทเพลงของเขาส่วนใหญ่กลับเป็นบทเพลงที่มีสังคีตลักษณ์ และท่วงทำนองหลักการประสานเสียงเป็นระบบอิง

กุญแจเสียง ซึ่งอาจเป็นเพราะคนต้องแต่งให้กลุ่มผู้บริหารประเทศของสหภาพโซเวียตขณะนั้น คือ สตาลินฟังรู้เรื่อง แม้คนจะไม่เต็มใจนัก ดังนั้นงานของเขาจึงมักทำให้เกิดเสียงใหม่ ๆ (ในสมัยนั้น) ด้วยการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบฉับพลัน และเปลี่ยนไปยังกุญแจเสียงที่ห่างไกล หรือในทางทฤษฎีดนตรีเรียกว่า “ย้ายโทนัลลิตี้” ในโซนาตาสำหรับเชลโลและเปียโนบทนี้ก็เช่นเดียวกันที่เป็นระบบอิงกุญแจเสียง และเต็มไปด้วยการย้ายกุญแจเสียงแบบฉับพลันในหลาย ๆ จุดของทุกๆท่อนในบทเพลง และคู่ระยะที่ทำให้ต้องเปลี่ยนตำแหน่งในระยะไกล การข้ามสายของแขนขวาในอัตราความเร็วที่เร็ว และเทคนิคต่าง ๆ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ภาพที่ 89 การเปลี่ยนตำแหน่งนิ้วในระยะไกล



จากตัวอย่างที่เริ่มจากห้องที่ 32 ถึงห้องที่ 36 ในสองจังหวะแรกนั้นต้องเล่นบนสายที่ 1 เพียงสายเดียว เพราะต้องการเสียงที่คมชัดระหว่างทำเล่นดังขึ้นใน 4 ห้อง จึงต้องพบกับการเปลี่ยนตำแหน่งในคู่ระยะไกล คือ คู่ 6 เมเจอร์ ในห้องที่ 33 และคู่ 8 เพอร์เฟ็กต์ในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 35 ไปยังจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 36 จึงต้องเตรียมวิธีการฝึกซ้อมเพื่อแก้ปัญหาการย้ายมือคู่ระยะไกล ดังนี้

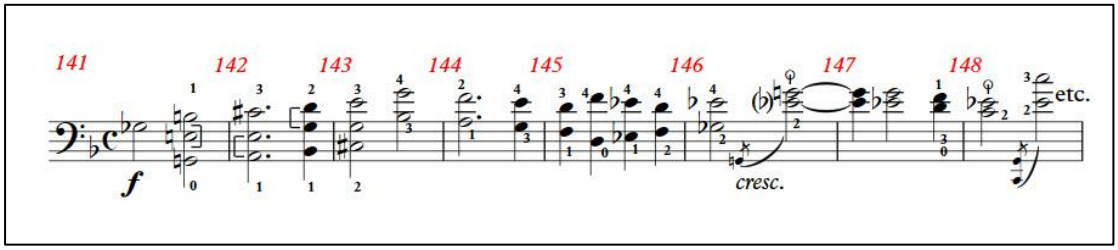
1. เพื่อให้ย้ายมือได้อย่างมีประสิทธิภาพ และประสิทธิผลที่ดี จึงยังคงใช้ข้อแนะนำ เล่นหนึ่งโน้ตก่อนย้ายมือให้ยาว แล้วจึงย้ายมือไปยังโน้ตเป้าหมาย

2. ระหว่างย้ายมือต้องมั่นใจว่าหางม้าของคันชักต้องแนบสนิทกับสายตลอดเวลา (deep bow contact)

3. นิ้วเริ่มต้นที่ F คือนิ้ว 2 ระหว่างที่การย้ายมือกำลังดำเนินไปยังจุดหมาย คือ โน้ต D ต้องค่อยวางนิ้ว 3 เบียดนิ้ว 2 ลงไประหว่างจังหวะที่ 2 และ

-ทำเทคนิคเดียวกันทั้ง 3 ข้อ กับการย้ายมือคู่ 8 ในห้องที่ 35 และ 36

ภาพที่ 90 การเล่นทริปเปิลซสตอพ



ตัวอย่างที่ 2 จากห้องที่ 141 ถึง 148 นี้นักเชลโลจะต้องหาวิธีบริหารจัดการกับการเล่นโน้ต 3 ตัวที่เป็นคอร์ด หรือทางเทคนิคเครื่องสาย เรียก “ทริปเปิลสต็อพ” (Triple stop) และการเล่นสายคู่ (double stop) การย้ายมือด้วยการเล่นสายคู่ในคู่ระยะไกลห้องที่ 146 และ 148 จึงต้องมีการเตรียมการฝึกซ้อม ดังนี้

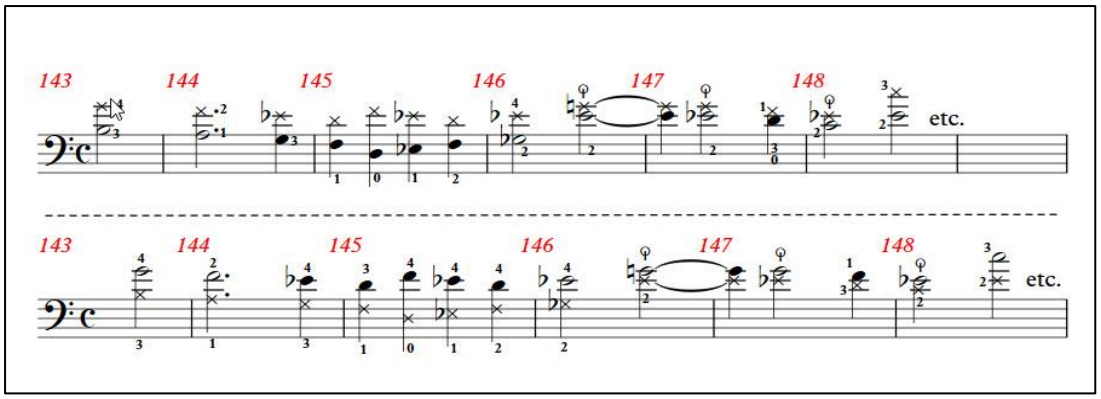
1. สำหรับ ทริปเปิลสต็อพ ในการเปลี่ยนตำแหน่ง “โน้ตตัวกลางคือโน้ตที่ต้องเคลื่อนที่ให้ใกล้ที่สุด” จึงต้องใช้ระบบนิ้วมือซ้าย ดังตัวอย่าง

2. ซ้อมการเปลี่ยนทริปเปิ้ลสต็อป หรือคอร์ดด้วยการดีด ไม่จำเป็นต้องแยกซ้อมทีละโน้ต เช่น ดับเบิลซตอพ ตั้งเมโทรนอมช้าๆ พยายามเปลี่ยนกลุ่มโน้ตให้พร้อมกัน ซ้อมช้ามากก็ได้ เน้นการรักษารูปมือซ้ายของแต่ละกลุ่มคอร์ด

3. จากข้อ 2 หากต้องการเช็คไม่ให้เพี้ยน ให้เช็คแต่ละคอร์ดที่ละสองโน้ตโดยเริ่มจากคู่ล่างก่อนเสมอ

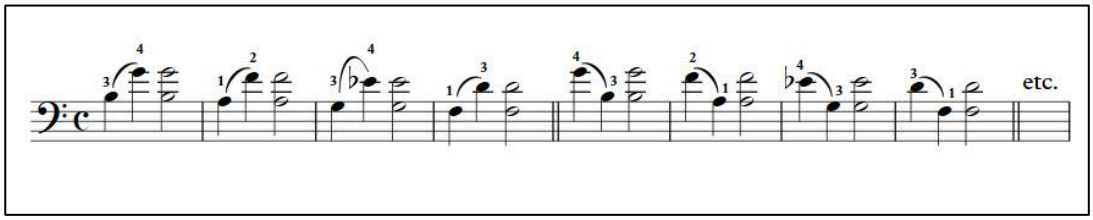
4. สำหรับดับเบิลสต็อพให้ซ้อมช้าๆทีละโน้ต แต่ต้องวางรูปมือแบบจับคู่สองโน้ต เช่น ซ้อมโน้ตล่างแต่โน้ตบนไม่ออกเสียง และซ้อมโน้ตบนแต่โน้ตล่างไม่ออกเสียง รักษารูปมือตลอดเวลา

ภาพที่ 91 วิธีการซ้อมโน้ตจากต่ำไปสูง และจากสูงไปต่ำ



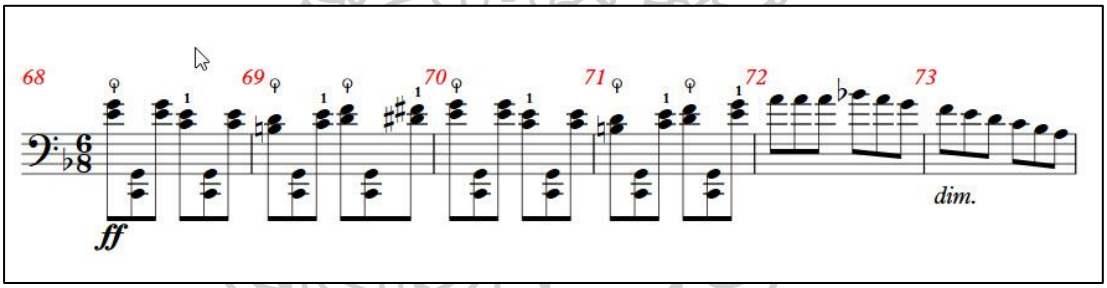
5. ซ้อมทีละโน้ต เช่น จากต่ำไปสูง แล้วจึงเล่นสองโน้ต และจากสูงลงมาต่ำแล้วเล่นสองโน้ต

ภาพที่ 92 การเล่นโน้ตตามการบันทึกจริง



6. เมื่อซ้อมครบทั้ง 5 กระบวนการแล้ว จึงเล่นโน้ตทั้งหมดตามบันทึกจริงจากอัตราความเร็วช้า แล้วเพิ่มให้เร็วขึ้นจนถึงความเร็วที่ผู้ประพันธ์กำหนด

ภาพที่ 93 แสดงโน้ตที่เป็นที่ถกเถียงในการเล่นของนักเชลโล



ในท่อนที่ 4 นี้ ห้องที่ 68 ถึง 71 เป็นที่ถกเถียงในสังคมนักเชลโลอาชีพว่าควรปฏิบัติอย่างไร มีหลายความเห็นจากที่สัมภาษณ์นักเชลโลอาชีพหลายคน

Mr.Alexander Way นักเชลโลชาวฝรั่งเศสจากเมืองลีออง ที่ Promusica เชิญมาแสดงและ Masterclass ให้นักศึกษาที่คณะดุริยางค์ศาสตร์ ม.ศิลปากร กล่าวว่า

“ท่อนนี้เป็นท่อนที่ผู้ประพันธ์ต้องการให้มีอารมณ์แบบตลกร้าย กระทบกระแทกแดกดัน เวลาผมเล่นท่อนนี้ผมจะลดเทมโปเหลือ ♩ = 100 เพื่อให้ทำนองหลักฟังดูตลกขบขัน แล้วจุดนี้ (ห้องที่ 68 -71) จะเล่นง่ายขึ้น”

Mr.Nicolai Shugaev นักเชลโลชาวรัสเซียผู้ที่คณะดุริยางค์ศาสตร์ ม.ศิลปากร เชิญมาเป็นวิทยากรในค่ายดนตรี SSMS2018 กล่าวว่า

“ซ้อมด้วยแพทเทิร์นจังหวะที่หลากหลายช้าๆ แล้วค่อยเร็วขึ้น แล้วจึงกลับมาเล่นตามปกติ”

Miss Inbal Segev นักเชลโลที่มีชื่อเสียงชาวอิสราเอล เคยได้รับเชิญเป็นศิลปินเดี่ยวให้แก่ Royal Bangkok Symphony Orchestra เมื่อปี 1994 ได้กล่าวไว้คล้ายกับ

Mr.Nicolai Shugaev ในคลิปสอนของเขาทางยูทูป แต่ในตอนท้าย เขาพูดทิ้งท้ายว่า *“You may fake a little bit” หมายถึง “คุณอาจต้องโกงนิดหน่อย”*

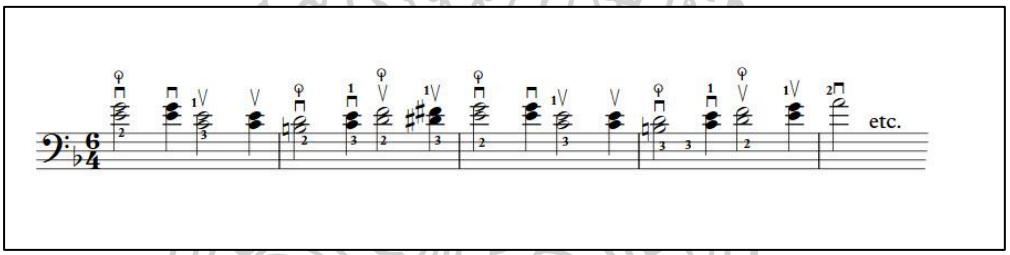
Prof. Herre Jan Stegenga กล่าวว่า *“ในความเร็วนี้รักษาตัวทำนองไว้ หมายถึง โน้ตตัวแรก และตัวที่สามของสามพยางค์ แต่ละชุดคือ ทำนองในความเร็วนี้ การรักษาทำนองไว้สำคัญกว่า”*

เมื่อประมวลทั้งหมดแล้ว พอสรุปได้ว่า ความเห็นของ Miss Inbal Segev กับ Prof. Herre Jan Stegenga นั้นมีความเห็นที่ใกล้เคียงกันที่สุด และจากที่ผู้วิจัยได้ซ้อมและแสดงบทเพลงนี้ไปแล้ว จึงมั่นใจกับความเห็นของทั้งสองคน

แต่อย่างไรก็ดี ก็จะแสดงกระบวนการฝึกซ้อมของส่วนที่ยากนี้ ดังนี้

1. ซ้อมเฉพาะดับเบิลซตอพ เป็นโน้ตยาวเฉพาะส่วนที่เป็นทำนองช้าๆ

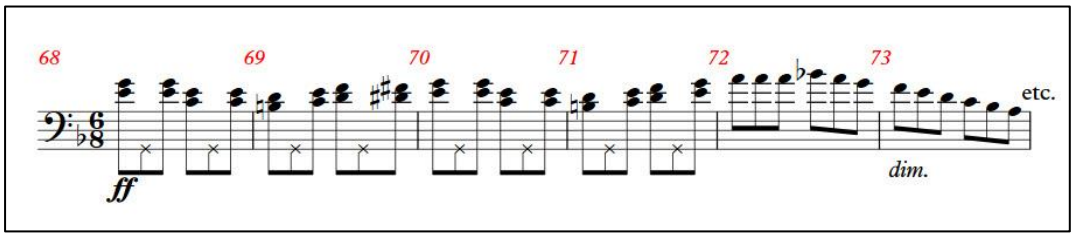
ภาพที่ 94 การซ้อมการเล่นสายคู่



ทำตามขั้นตอนการซ้อมการเล่นสายคู่ที่กล่าวไว้ในท่อนที่ 1 ตัวอย่างที่ 2 ห้อง 141 ถึง 148

2. รักษาทำนองหลักไว้ และให้คงมีการกระทำของการข้ามสายอยู่ ดังตัวอย่าง

ภาพที่ 95 การซ้อมการเล่นโน้ตสายคู่



3. ระลึกเสมอว่า สิ่งสำคัญที่สุดใน 4 ห้อง คือ “ทำนอง” ที่ต้องได้ยินชัดเสมอ

บทสรุปเทคนิคการบรรเลง

จากการที่ต้องวางแผนการฝึกซ้อม เพื่อเล่นโซนาตาทั้ง 3 บทในการแสดงเดียวกัน นักเล่นเชลโลจึงต้องมีการวางแผนการซ้อมและวางแผนการใช้กล้ามเนื้ออย่างเป็นระเบียบ และเข้าใจการทำงานของกล้ามเนื้อจริง ๆ จึงขอยกนำแนวความคิดของนักเชลโลที่มีชื่อเสียงอีกคนมาเป็นแนวทางให้แก่นักเชลโลทุกคน ดังนี้

“Softness is Strength”“ความนุ่มนวล คือ ความแข็งแรง” Paul Katz นักเชลโลผู้มีชื่อเสียง สมาชิกของวง Cleveland String Quartet ปี 1969–1995 และอาจารย์ผู้สอนเชลโล และแชมเบอร์มิวสิกที่ New England Conservatory ได้กล่าวไว้ในคลิปการสอนในรายการ Cello bello ของเขา

เป็นสิ่งที่ Paul Katz ได้ Code มาเป็นประเด็นสำหรับการเรียนและเล่นเชลโล เพื่อเป็นการแก้ปัญหาความตึงเครียดของกล้ามเนื้อระหว่างการฝึกซ้อมและการแสดง ซึ่งเป็นประเด็นหลักที่มีการวิพากษ์วิจารณ์กันอย่างกว้างขวางในระหว่างในระหว่างนักเชลโลทั่วโลก เป็นเพราะบทบาทของเชลโลเปลี่ยนไปตั้งแต่ยุคโรแมนติกเป็นต้นมา ทั้งการเพิ่มเทคนิคการเล่น โดยผู้แต่งได้ให้บทบาทของเชลโลสำคัญเท่ากับไวโอลิน เชลโลจึงมีหน้าที่เพิ่มมากขึ้นในวงออร์เคสตรามิได้เป็นเพียงเล่นทับแนวไปกับดับเบิลเบสเช่นยุคก่อน และตัวเครื่องดนตรีเองก็มีพัฒนาการเพิ่มขึ้นอีกหลายประการเช่น การเปลี่ยนวัสดุที่ใช้ทำสายซอจากเดิมเป็นเอ็นที่ทำมาจากไส้แกะหรือหนังสัตว์ มาเป็นสายที่ทำจากโลหะหลากชนิดเพื่อให้ตอบสนองความต้องการของผู้เล่น (ส่วนใหญ่เป็นนักเดี่ยวที่มีชื่อเสียงที่มักเรียกร้องคุณภาพเสียงที่ตนต้องการ) มีหย่องหรือบริดจ์ (Bridge) ที่สูงขึ้น โค้งมากขึ้น ซึ่งหย่องโบราณจะโค้งน้อยกว่าทำให้เทคนิคการเล่นของแขนขวาเล่นง่ายกว่า และฯลฯ

ทั้งหมดนี้จึงทำให้เชลโลต้องออกแรงในการเล่นมากขึ้น ดังนั้น ในการแสดงเดี่ยวเต็มรายการที่ประกอบด้วยผลงานเพลงโซนาตาขนาดใหญ่ สองถึงสามรายการจึงทำให้ร่างกายและกล้ามเนื้อต้องทำงานหนักมาตั้งแต่ขั้นตอนการซ้อม ซึ่งต้องเตรียมตัวมาก่อนเป็นเวลานับเดือน ความตึงเครียดของกล้ามเนื้อเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้จุดสำคัญทางเทคนิคมีความยากลำบากมากขึ้น และยังเป็นปัจจัยของความอ่อนล้าหลังการซ้อมและแสดงอีกด้วย

ดังนั้น จากประเด็นที่ Paul Katz กล่าวไว้จึงเป็นปัจจัยที่จะนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมและการแก้ปัญหาของบทเพลงทั้ง โซนาตา 3 บท คือ เบโธเฟน, เดอบุสซี และชอสตาโกวิช ด้วยวิธีการทางด้านเทคนิคในการแก้ปัญหา เพื่อให้บรรลุวัตถุประสงค์ที่จะปฏิบัติบทเพลงได้ตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการ

บทที่ 5
สรุป อภิปราย และข้อเสนอแนะ

5.1 สรุปผลการวิจัย

งานวิจัยชิ้นนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ

1) เพื่อศึกษาประวัติเชิงลึกของบทเพลงโซนาตาสำหรับเชลโลและเปียโน 3 บทจาก 3 ศตวรรษ

2) เพื่อเปรียบเทียบแนวคิดทางด้านสังคีตลักษณ์ของนักประพันธ์เพลงทั้ง 3 คน

3) เพื่อศึกษาแรงบันดาลใจของผู้แต่งว่า มีความตั้งใจหรือได้รับอิทธิพลและผลกระทบจากวิถีชีวิต อันเป็นที่มาของเรื่องราวที่อยู่ระหว่างตัวโน้ต และอยู่เบื้องหลังตัวโน้ตเหล่านั้น

4) เพื่อหาแนวทางเผยแพร่ การแก้ปัญหาทางด้านเชลโลเทคนิคในจุดที่ยากของทั้งโซ-นาตา 3 บท อันเป็นมูลเหตุของความกังวลในการแสดง (Performance Anxiety) ผ่านงานวิจัยนี้

5) เพื่อเรียนรู้การสร้างเสียง สีสัน และความแตกต่างทางด้านรูปแบบของบทเพลงทั้ง 3 ยุค และ 3 นักประพันธ์เพลง 3 สัญชาติ

6) เพื่อแสดงผลงานทั้ง 3 ชิ้นในการแสดงคอนเสิร์ต

5.2 การเผยแพร่ผลงาน

นำบทเพลงแสดงเดี่ยวหน้าสาธารณชน เมื่อวันที่ 29 กรกฎาคม พ.ศ. 2559 ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Master Recital

หลักสูตรสังคีตวิจัยและพัฒนา สาขาการแสดง

ผู้แสดงเดี่ยวเชลโล	กิตติคุณ	สดประเสริฐ
นักเปียโน	Naoko	Kato
	ศศิภา	รัศมิทัต
	ดร. บัณจินดา	เหล่าไทย

จากการวิเคราะห์เพลงทั้ง 3 บท มีเรื่องราว

สังคีตลักษณ์

เทคนิคการเล่นที่ตัดต่อค้นใหม่

บทบาทเปียโน / เชลโล

ภาพที่ 96 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์

ภาพที่ 97 เบโธเฟ่น โซนาตาสำหรับเชลโล และเปียโน ในกุญแจเสียง A เมเจอร์ โอปุสที่ 69 บรรเลงเปียโนโดย Naoko Kato

ภาพที่ 98 เดอบุสซี โซนาตาสำหรับเชลโล และเปียโน ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ (1915) บรรเลงเปียโนโดย ศศิภา รัศมิทัต

ภาพที่ 99 ชอสตาโกวิช โซนาตาสำหรับเชลโล และเปียโน ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ โอปุสที่ 40 บรรเลงเปียโนโดย บัณจินดา เหล่าไทย

คณะกรรมการได้แก่

ดร.ยศ วณีสอน

ดร.พรพรรณ บันเทิงหรรษา

จากคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

5.3 อภิปรายผลการศึกษา

5.3.1 ด้านการตีความบทเพลง

ผลการวิจัยพบว่าโซฯตาทั้ง 3บท แม้จะมีระยะเวลาที่ห่างกันหากแต่มีสิ่งที่คล้ายกันทั้งสามบท คือ มีเรื่องราวที่อยู่เบื้องหลังตัวโน๊ตของผู้แต่ง

โซนาตาของเบโธเฟนจะปรากฏเรื่องราวเบื้องหลังตัวโน๊ตอยู่ในท่อนที่ 1 เป็นส่วนใหญ่ โดยใช้ทำนองหลักและหลักการประสานเสียงที่อ่อนหวานในช่วงนำเสนอ และใช้การย้ายกุญแจเสียงไปยัง E ไมเนอร์ในท่อนพัฒนาร่วมกับการเล่นข้ามสายด้วยเทคนิคการลงคันสีที่หนักหน่วง แสดงความโกรธเกรี้ยวและทำนองที่เศร้าในกุญแจเสียง C ชาร์ปไมเนอร์ ซึ่งสื่อสารเรื่องราวผ่านสังคีตลักษณ์ได้อย่างเหมาะสม

โซนาตาของเดอบุสซีนั้นเป็นโซนาตาที่มีความน่าสนใจและท้าทายที่สุดทั้งในเชิงสังคีตลักษณ์ในแบบดำเนินไปทางเดียวไม่มีการย้อนความ และแต่ละท่อนจะบรรเลงต่อกันเกือบจะทันที หลักการประสานเสียงที่แตกต่างจากยุคคลาสสิกของเบโธเฟนโดยสิ้นเชิงเพราะผู้แต่งคือ เดอบุส-ซีเป็นผู้คิดค้นขึ้นเอง เช่น ระบบบันไดเสียงที่ห่างกันหนึ่งเสียงเต็มทั้งหมด การใช้คู่กระด้างมาเป็นส่วนหนึ่งของทำนอง และเทคนิคการเล่นเชลโลที่ต่างจากยุคคลาสสิกโดยสิ้นเชิง เช่นการใช้คันชักบนหย่องเพื่อให้เกิดเสียงที่แหบพร่า การใช้ฮาร์โมนิกที่เรียกว่า อาร์ติฟิเชียลฮาร์โมนิก การดีดแบบพักสายและไม่พักสาย ทั้งหมดทั้งมวลเพื่อสื่อสารเรื่องราวผ่านดนตรีที่เดอบุสซีแต่ง

โซนาตาของชอสตาโกวิชนั้นมีสังคีตลักษณ์เช่นในยุคคลาสสิก แต่การสร้างแนวทำนองจะมีความแตกต่างจากเบโธเฟนและเดอบุสซี โดยชอสตาโกวิชจะใช้บันไดเสียงหลายแบบคือมีทั้งไดอะทอนิกปกติ มีทั้งบันไดเสียงหนึ่งเสียงเต็ม และบันไดเสียงอ็อกตาโทนิกร่วมกับการย้ายกุญแจเสียงแบบฉับพลัน จึงทำให้ทำนองและหลักการประสานเสียงคาดเดาไม่ได้ ซึ่งเป็นความตั้งใจของชอสตาโกวิช การใช้โมทีฟอันเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัวของชอสตาโกวิช การใช้สองกุญแจเสียงในเวลาเดียวกันระหว่างเชลโลและเปียโนทำให้ชอสตาโกวิชสามารถสื่อสารสิ่งที่เขาต้องการได้ตามวัตถุประสงค์ทุกประการ

5.3.2 ด้านการประพันธ์

แม้ผลงานที่แต่งขึ้นเพื่อการแสดงเดี่ยวของเชลโลนั้น จะเกิดขึ้นภายหลังชิ้นงานของผลงานเดี่ยวไวโอลินก็ตาม ถ้าเริ่มต้นจากนักประพันธ์เพลงชาวอิตาเลี่ยนที่ชื่อ โดมินิโค กาบริเอลลี่ (Dominico Gabrielli) แต่สามารถกล่าวได้ว่า บทเพลงที่มีการแต่งขึ้นสำหรับการเดี่ยวเชลโลนั้น ถือว่า มีพัฒนาการที่รวดเร็วเพียงแต่ ตั้งแต่ยุคบาโรกมาจนถึงยุคคลาสสิกนั้น เป็นดนตรีบริสุทธ์

(Absolute music)[33] ซึ่งมีความงดงามด้านทำนอง เสียงประสานและความสมบูรณ์แบบของสังคีตลักษณ์

แต่ในโซนาตาทั้ง 3 บทนี้ นอกจากจะมีทำนอง เสียงประสาน และความสมบูรณ์แบบของสังคีตลักษณ์แล้ว ก็ยังมีเรื่องราวระหว่างตัวโน้ต หรือเบื้องหลังตัวโน้ตอยู่ในโซนาตาทั้ง 3 บทนี้ จึงทำให้งานทั้ง 3 ชิ้นนี้ เป็นงานที่น่าศึกษา และทำวิจัยเป็นอย่างยิ่ง และเมื่อได้ศึกษาและทำการวิจัยแล้ว ยิ่งทำให้พบความงดงามและละเอียดอ่อนมากมายเช่น

ในโซนาตาของเบโธเฟนนั้น ถ้าดูจากลำดับชิ้นงาน อยู่ในโอปุสที่ 69 ซึ่งเป็นช่วงเวลาเดียวกันหรือใกล้เคียงกัน กล่าวคือ ซิมโฟนีหมายเลข 5 ในกุญแจเสียง C ไมเนอร์เป็นผลงานลำดับที่ 67 (โอปุส 67) ซิมโฟนีหมายเลข 6 ในกุญแจเสียง F เมเจอร์ นั้น เป็นผลงานลำดับที่ 68 และเป็นบทพรรณาธรรมชาติที่เบโธเฟ่น ตั้งชื่อว่า “พาสโตราล” (Pastoral Symphony) ซึ่งถือเป็นโปรแกรมมิวสิก[34]อย่างชัดเจน ดังนั้น ในโซนาตาสำหรับเชลโลและเปียโน ผลงานลำดับที่ 69 นี้ก็ได้รับอิทธิพลจากซิมโฟนีทั้งสองบท และเรื่องราวในชีวิตของเบโธเฟนเองในช่วงนั้นที่อาจมีอิทธิพลต่อโซนาตาบทนี้

โซนาตาของเดอบุสซีนั้นมีสังคีตลักษณ์ที่โดดเด่นกว่าอีก 2 บท คือโดดเด่นกว่าทั้งเบโธเฟน และชอสตาโกวิช เพราะนำ “รูปแบบโมโนเทมาติก” มาใช้และแม้จะมีความยาวไม่ถึง 20 นาที แต่ก็กลับเต็มไปด้วยเทคนิคพิเศษของเชลโลและความคิดสร้างสรรค์มากมาย สมบูรณ์แบบในตัวเองในความยาวที่ถึง 20 นาที และโดยเฉพาะท่อนที่ 2 นั้นได้รับอิทธิพลจากงานอุปรากรที่แต่งไม่จบของเขา ทั้งในด้านทำนองหลัก เสียงประสาน เทคนิคพิเศษ ดนตรีศัพท์ที่ใช้กับบทเพลง ชเน “ไอรอนิก” (ironique) ที่หมายความว่า “ไม่ยี่หระ ไม่แยแส” เพื่อบอกให้นักเชลโลเล่นให้ได้เสียง และบุคลิกแบบนั้น

สุดท้ายคือ โซนาตาของชอสตาโกวิช แม้สังคีตลักษณ์โดยภาพรวมจะคล้ายกับสังคีตลักษณ์โซนาตาในยุคโรแมนติก แต่ก็มีอัจฉริยะภาพทางด้านการสร้างทำนองที่ไพเราะและแปลกหู เพราะเต็มไปด้วยการย้ายกุญแจเสียงแบบฉับพลันตลอดเวลา อีกทั้งยังแฝงไว้ด้วยสัญญลักษณ์ของการกระทบกระเทียบเปรียบเปรย เยาะเย้ย ถากถางรัฐบาลของโซเวียตในสมัยนั้น อีกทั้งยังแสดง

---

[33] Absolute music ดนตรีบริสุทธิ์ ดนตรีซึ่งไม่มีการวาดภาพตามจินตนาการ ไม่มีบทกวีนิพนธ์ประกอบเป็นดนตรีที่มีคุณค่าเพื่อดนตรีอย่างแท้จริง และหากพิจารณาอย่างเคร่งครัด ดนตรีที่มีเนื้อร้อง มีคำอธิบายเรื่องราว หรือมีการใช้อารมณ์แบบดนตรีในยุคโรแมนติก จะไม่นับเป็นดนตรีบริสุทธิ์ ที่มา : ณัชชา พันธุ์เจริญ, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), 2.

[34] Program music ดนตรีพรรณา ดนตรีที่มีเรื่องราวอยู่เบื้องหลัง เช่น ซิมโฟนีหมายเลข 6 (“ปัสโคราล”) ของลุดวิก ฟาน เบโธเฟน (Ludwig van Beethoven ; 1771-1827 บางครั้งเรียก Descriptive music คู่กับ Absolute music ที่มา : *เรื่องเดียวกัน*, 137.

ความรู้สึกเศร้าโศก หดหู่ เช่น ท่อนที่ 3 ทั้งท่อนนั้นเป็นท่อนที่เศร้า และกดดันมาก Prof. Herre Jan Stegenga ได้พูดถึงนักเรียนในคลาสของเขาคนหนึ่งชื่อ Marten Kuemann ครั้งหนึ่งขณะที่เรียนกับเขา เขากล่าวว่า “Marten เป็นนักเชลโลที่ดีมาก แต่ Marten จะปฏิเสธที่จะเล่นโซนาตาบทนี้ เพราะไม่อาจเล่นท่อนที่ 3 จนจบได้” อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ความรู้สึกที่นักเชลโลชื่อ Marten Kuemann มีต่องานโซนาตาบทนี้จะนำมาใช้อ้างอิงในงานวิชาการ เช่น งานวิจัยอย่างเป็นทางการได้ แต่ก็เป็นปรากฏการณ์ที่มีผลต่อจิตใจของนักเชลโลด้วยกันที่รู้สึกถึงความหลากหลายของอารมณ์ที่ชอสตาโกวิชได้สื่อสารผ่านตัวโน้ตในบทเพลงนี้

และโดยภาพรวมของทั้ง โซนาตา 3 บท 3 ศตวรรษนี้ แนวบรรเลงของเปียโนนั้นมิได้เป็นเพียงส่วนประกอบ เพื่อหนุนให้แนวเชลโลโดดเด่นขึ้น แต่เป็นแนวที่มีบทบาททัดเทียมกันกับเชลโล สอดรับ เสมือนเป็นบทสนทนาโต้ตอบกันของบุคคล และต่างฝ่ายต่างเสริมซึ่งกันและกัน จนทำให้งานโซนาตาทั้ง 3 บทใน 3 ยุคนี้ มีความสมบูรณ์แบบ และต่างมีอัตลักษณ์เฉพาะตัว

5.3.3 ด้านการแสดง

ผู้วิจัยได้แสดงเดี่ยวต่อหน้าสาธารณชนโดยนำบทเพลงโซนาตาทั้ง 3 เมื่อวันที่ 29 กรกฎาคม พ.ศ.2559 ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย การแสดงผ่านไปได้ด้วยความราบรื่น ตามแผนงานที่ซ้อมตามที่ได้แสดงไว้ในบทที่ 4 ของงานวิจัย และได้การตอบรับจากผู้ฟังเป็นอย่างดี

ในกรณีของปัญหาที่เกิดขึ้น ปัญหาหลักจะเป็นความกลมกลืนระหว่างเชลโลกับเปียโนในแต่ละบทเพลง ที่ได้ผลลัพธ์ที่ต่างกัน โดยวัดผลจากผู้ฟังที่ตอบหลังการแสดง ซึ่งเป็นกรณีศึกษาที่น่าสนใจ

โซนาตาของเบโธเฟนกลับเป็นบทเพลงเสียงเชลโลไม่ค่อยพุ่งไปหาผู้ฟังที่สุด ทั้งที่เป็นบทเพลงในยุคคลาสสิก และเรื่องที่น่าศึกษาคือ แม้เปียโนจะเปิดฝาเพียงครึ่งฟุต แต่เสียงของเปียโนยังคงดัง ซึ่งต่างกันกับ เดอบุสซี และชอสตาโกวิช ซึ่งเปิดฝาเปียโนกว้างที่สุด แต่กลับได้ยินเสียงเชลโลอย่างชัดเจน จึงมีคำถามว่า

1) ปัญหาเสียงเชลโลจมในโซนาตาของเบโธเฟนเป็นเพราะระดับของฝาเปียโนใช่หรือไม่

2) หรือเป็นเพราะตำแหน่งที่นั่งของนักเชลโล แต่ไม่น่าเป็นไปได้ เพราะนักเชลโลนั่งในตำแหน่งเดิมตลอดการแสดง

3) หรืออาจเป็นความหนายาวของแนวเปียโนของทั้ง 3 เพลงนี้ที่ต่างกัน

กรณีที่ 3 นี้มีความเป็นไปได้สูงกว่า เนื่องจากแนวเปียโนของเบโธเฟนมีรายละเอียดค่อนข้างมากทำให้แนวของเปียโนค่อนข้างหนา จึงทำให้เสียงของเชลโลเบาลงกว่าที่ควร ทั้งที่ผู้แสดงเดี่ยวใช้เครื่องดนตรีคุณภาพดีมาก คือ

เชลโล คือเชลโลเยอรมันเก่า Lowendalls Grand concert cello ปี ค.ศ. 1819 คันชักเป็นฝีมือของ Hand made bow Scott Chao ปี ค.ศ. 2000 เปียโนเป็น Bösendorfer Grandconcert ซึ่งไม่น่าจะเป็นปัญหา เพราะผู้วิจัยใช้เชลโลตัวนี้แสดงเดี่ยวทั้งกับเปียโนและออร์เคสตรามาตลอด

4) ข้อสันนิษฐานข้อสุดท้าย อาจเป็นปัญหาของตัวหอประชุมเองที่ผู้ฟังที่นั่งฟังต่างมุม อาจได้ยินไม่เหมือนกัน

ปัญหาและอุปสรรคอื่น ๆ นั้น คือ การหานักเปียโนที่ต้องการจะเล่นด้วยกัน เพราะนักเปียโนในเมืองไทยที่มีความสามารถนั้นมีหลายคน แต่คนที่ชำนาญการบรรเลงแบบแชมเบอร์มิวสิกนั้นมีไม่มาก และหลายครั้งที่นักดนตรีเครื่องอื่น โดยเฉพาะเชลโล เอ่ยชื่อเพลงที่ต้องการแสดง นักเปียโนส่วนใหญ่จะปฏิเสธอย่างนุ่มนวล บทเพลงโซนาตาที่นักเปียโนหลายคนไม่อยากรับภาระที่เด่นๆมี 2 บทเพลง คือ Rachmaninoff cello sonata in G ไมเนอร์ op,19 และบทเพลงที่ผู้วิจัยได้แสดงไป คือ ชอสตาโกวิช cello sonata in D ไมเนอร์ op.40

ปัญหาและอุปสรรคประเด็นนี้ดีขึ้นกว่าเมื่อ 40 ปีที่แล้ว เพียงเล็กน้อย คือ ปัจจุบันเปียโนยังคงเป็นเครื่องดนตรีที่มีผู้เรียนเป็นจำนวนมาก แต่ก็ยังมีนักเปียโนเป็นจำนวนน้อยที่สนใจและชอบเล่นแชมเบอร์มิวสิก ซึ่งในการแสดงรีไซทอลที่ผ่านมานั้นโชคดีมากที่ โซนาตาของชอสตาโกวิชได้รับความกรุณาจาก ดร.บัณจินดา เหล่าไทย จากมหาวิทยาลัยรังสิต ผ่านคำแนะนำของ ดร.พรพรรณ บันเทิงหรรษา มิเช่นนั้นผู้วิจัยบอกต้องเปลี่ยนเพลง

ข้อเสนอแนะ

1) ข้อเสนอแนะ และสนับสนุนให้ผู้ที่เรียนดนตรีทั้งสายอาชีพหรือสมัครเล่นก็ตาม เมื่อมีแผนจะแสดงบทเพลงใดก็ตาม ขอให้ค้นคืนหาประวัติของบทเพลงและแรงบันดาลใจ หรือสิ่งใดก็ตามที่อาจมีอิทธิพลต่อผู้ประพันธ์เพลง ควบคู่กับการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ และหลักการประสานเสียง แพราะจะทำให้การซ้อมและการแสดงมีความเข้าใจในตัวงานมากขึ้น เข้าใจความหมายของเครื่องหมายต่างๆที่ผู้ประพันยธ์กำหนดไว้ และจะทำให้มีสมาธิมากขึ้นในการแสดง เพราะผู้แสดงจะมีสมาธิเหมือนกับผู้กำกับการแสดงละคร และจะมองประโยควรรคตอนของบทเพลง ความดังหนักเบา และความสั้นยาวของแต่ละตัวโน้ตคล้ายตัวละครที่กำลังแสดงบทบาทตามเรื่องราวของบทเพลง ทำให้ทุกท่วงทำนองมีชีวิตและแสดงบทบาทหน้าที่ของแต่ละเครื่องดนตรีอย่างมีความหมาย ทำให้เพลงไม่แห้งไร้ชีวิตชีวา

2) ควรมีวิชาเชมเบอร์มิวสิกอย่างจริงจัง เพื่อช่วยสนับสนุนให้นักเปียโนมีความสุขกับการเล่นแชมเบอร์มิวสิกตั้งแต่อายุยังน้อย เพราะข้อเท็จจริงในหลายมหาวิทยาลัยที่มีคณะ หรือสาขาดนตรี เมื่อถึงฤดูการสอบไล่ จะพบว่านักเปียโนที่รับจ้างเล่นประกอบให้นักศึกษาแต่ละมหาวิทยาลัยนั้นจะเป็นนักเปียโนที่รู้จักกันดี หมายความว่า แม้ต่างมหาวิทยาลัยแต่ก็จ้างนักเปียโนกลุ่มเดียวกัน

3) จากข้อสอง ขอเสนอให้เพิ่มวิชาเอกการเล่นเปียโนประกอบในเปียโนคลาส มิใช่เพียงเอกเปียโนเดี่ยวเท่านั้น

4) เสนอแนะให้มีการสร้างห้องประชุมสำหรับแสดงแชมเบอร์มิวสิกที่มีระบบอะคูสติกเหมาะสมกับการแสดงแชมเบอร์มิวสิกจริง ๆ ในแต่ละมหาวิทยาลัย มิใช่หอเอนกประสงค์ (Multipurpose) อย่างที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน ซึ่งเมื่อมีการแสดงของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายมักจะพบปัญหาที่มาจากอะคูสติกของห้องประชุมเสมอ

5) ผู้ที่จะทำงานวิจัยในลักษณะนี้ควรจะปรึกษาทุกประเด็นให้รอบด้านรวมถึงการคัดแยกกลุ่มผู้ฟัง เพื่อประสิทธิภาพของการแสดงให้ดียิ่งขึ้น

มหาวิทยาลัยศิลปากร

รายการอ้างอิง

*Andrea Amati, Creamona, C*1570 *made for Charle IX king of France*. Retrieved from https://tarisio.com property

Andrea Amati, Cremona, C 1570*, the 'king II re, Witten - Rawlings'*. Retrieved from https: // tarisio.com property

Butyrka : Moscow's oldest prison. Retrieved from http // www.rbth.com

Cantrell, E. K. (1988). *Analysis of Debussy's sonata for cello and piano : a document submitted to the Graduate faculty of the University of Georgia in partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Musical Arts.* U.M.I., Ann Arbor, Mich. Available from http://worldcat.org /z-wcorg/ database.

Debussy La chute de la maison Usher. Retrieved from http // www.gramaphone.co.uk

Dunn, A. c. History of the cello. Retrieved from www.andrewdunn cello.com > essay

Herre Jan Stegenga, P. a. H. o. D. M. a. C. U. R. In K. Sodprasert (Ed.).

History of the violoncello "the viola da gamba, Their Precursors and Collateral instruments, with Biographies of all the most Eminet players in every country. [Facsimile of the 1915 *Edition] Edmund S J Van der Straeten inbunden. Engelska* 2011.

Isserlis, S. (2012). *Why Beethoven Threw the Stew: And Lots More Stories about the Lives of Great Composers*: Faber & Faber.

John A. Musick, J. (2009). *Beethoven Sonata for Piano and Cello, Op. 69 in A Major: A Linear Analysis.*

Kennedy, M., & Bourne, J. (2004). *The concise Oxford dictionary of music*: OUP Oxford.

Menuhin Yehudi. *Music Guides*.

Morris, E., & McDonough, J. (2005). *Beethoven: the universal composer*: Atlas Books/HarperCollins New York, NY.

OSIGWE, C. N. MUSICAL THEME, A VERITABLE TOOL FOR CREATIVITY AND STRUCTURAL UNITY IN CONTEMPORARY IGBO POPULAR MUSIC IN NIGERIA.

Shostakovich - Greatest works - Deutsche. Retrieved from https://www.deutschegramaphone.com

Shostakovich : A life. Retrieved from https://books.google.co.th

Solomon, M. (1977). Antonie Brentano and Beethoven. *Music & Letters,* 58(2), 153-169.

Thompson, O. (1967). *Debussy; man and artist*: Dover Publications.

Wilson, M. (2005). *Shostakovich's Cello Sonata: Its Genesis Related to Socialist Realism*: University of Texas.

Yun, M. Y. (2013). *"A" New Vision for the Genre: The Five Cello Sonatas of Ludwig Van Beethoven and the Striving Towards Instrumental Equality*: University of Cincinnati.

เอ็ดการ์ อลันโป. นิยาย(ปล) อัชเชอร์ คฤหาสน์อาถรรพ์. Retrieved from Dek - D.com - writer - My.iD

อ.สิรเศรษฐ ปัณฑุอัมพร. (2018). In กิตติคุณ สดประเสริฐ (Ed.).

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นายกิตติคุณ สดประเสริฐ
วัน เดือน ปี เกิด	5 มีนาคม 2505
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
วุฒิการศึกษา	มหาวิทยาลัยศิลปากร
ที่อยู่ปัจจุบัน	53/26 หมู่บ้านธนันธร ท่าอิฐซอย 9 (ซอยย่อยซอย 4) ถ.ราชพฤกษ์ - รัตนาธิเบศร์ ต.ท่าอิฐ อ.ปากเกร็ด จ.นนทบุรี 11120
รางวัลที่ได้รับ	ชนะเลิศการประกวดการประพันธ์เพลง Anthem ประจำชาติอาเซียน ซึ่งเพลง "The ASEAN WAY" ได้รับรางวัลชนะเลิศและได้รับเลือกเป็นเพลง Anthem ประจำชาติอาเซียน โดย กิตติคุณ สดประเสริฐ และสำเภา ไตรอุดม ร่วมประพันธ์ทำนอง พะยอม วลัยพัชรา ประพันธ์คำร้อง และเรียบเรียงดนตรีโดย กิตติคุณ สดประเสริฐ ประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเพลง "ดวงใจไทย" ให้กระทรวงวัฒนธรรมใน THe Album of an ASEAN song" โดย สำเภา ไตรอุดม ประพันธ์คำร้อง ประพันธ์เพลง "Song without words" สำหรับ Solo Cello กับวง Cello Ensemble เดี่ยวเชลโลโดย Dr.Linda Jennings เรียบเรียงดนตรีและอำนวยเพลงให้กับภาพยนต์ไทยเรื่อง Dream Team เป็นผู้เรียบเรียงประจำวง Bangkok Symphony Orchestra ผลงานล่าสุด เรียบเรียงบทพระราชนิพนธ์ "สายฝน" และ "ยามเย็น" ให้กับโครงการ คีตราชา ผลงานที่สำคัญและสร้างชื่อเสียงจากอดีตจนถึงปัจจุบัน อาทิ "Spirit of Asia" ในมหกรรมกีฬาเอเชียนเกมสส์ ในปี 2542 เรียบเรียงผลงานในมหกรรมกีฬาสำหรับคนพิการ ผลงานที่ได้รับรางวัลและชนะการประกวด อาทิเช่น อัลบั้ม "Electric and Acoustic" ได้รับรางวัล "สีสันอะวอร์ด อัลบั้ม "ทะเลจันทร์" ได้รับรางวัล "พระพิฆเนศทองคำ"