การแสดงเดี่ยวบาสซูนโดย คชภัค บุญวิภารัตน์

นายคชภัค บุญวิภารัตน์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2560
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A MASTER BASSOON RECITAL BY KOTCHAPAK BOONVIPARUT

Mr. Kotchapak Boonviparut

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Fine and Applied Arts Program in Western Music
Department of Music
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2017

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การแสดงเดี่ยวบาสซูนโดย คชภัค บุญวิภารัตน์
โดย	นายคชภัค บุญวิภารัตน์
สาขาวิชา	ดุริยางคศิลป์ตะวันตก
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(อาจารย์ ดร.ยศ วณีสอน)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คชภัค บุญวิภารัตน์ : การแสดงเดี่ยวบาสซูนโดย คชภัค บุญวิภารัตน์ (A MASTER BASSOON RECITAL BY KOTCHAPAK BOONVIPARUT) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ศ. ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 149 หน้า.

การแสดงเดี่ยวบาสซูนในครั้งนี้มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาและค้นคว้าหาข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้ในการแสดงบาสซูน ประกอบด้วยการศึกษาเกี่ยวกับผู้ประพันธ์ในด้านชีวประวัติด้านการประพันธ์ การตีความบทเพลง ศึกษาแนวคิดและเทคนิคการบรรเลง และวิเคราะห์บทเพลงเพื่อเป็นประโยชน์ในการฝึกซ้อม การเตรียมตัวสำหรับการแสดงรวมถึงการจัดการแสดง

การแสดงเดี่ยวบาสซูนในครั้งนี้ ผู้แสดงได้คัดสรรบทเพลงด้วยกันทั้งหมด 4 บทเพลงโดยเป็นบทเพลงที่ทรงคุณค่าจากนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงในแต่ละยุคสมัย รวมทั้งสิ้น 3 ยุค ดังนี้ (1) Cello Suite No. 2 in D minor, BWV 1008 ประพันธ์โดย Johann Sebastian Bach (2) Concerto in F Major for 2 Bassoons and Orchestra ประพันธ์โดย Johann Baptist Wanhal (3) Andante e Rondo Ongarese, Op. 35 ประพันธ์โดย Carl Maria von Weber (4) Ciranda das Sete Notas, W325 ประพันธ์โดย Heitor Villa-Lobos

การแสดงเดี่ยวบาสซูนในครั้งนี้กำหนดจัดการแสดงในวันที่ 28 มีนาคม พ.ศ. 2561 เวลา 16.00 น. ณ หอแสดงดนตรียามาฮ่า ชั้น 4 อาคารสยามมอเตอร์ ปทุมวัน รวมเวลาที่ใช้ในการแสดงทั้งหมดประมาณ 1 ชั่วโมง 20 นาที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาควิชา ดุริยางคศิลป์ ลายมือชื่อนิสิต .....

สาขาวิชา ดุริยางคศิลป์ตะวันตก ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

ปีการศึกษา 2560

5986703035 : MAJOR WESTERN MUSIC
KEYWORDS: BASSOON RECITAL / KOTCHAPAK BOONVIPARUT

KOTCHAPAK BOONVIPARUT: A MASTER BASSOON RECITAL BY KOTCHAPAK BOONVIPARUT. ADVISOR: PROF. NARONGRIT DHAMABUTRA, Ph.D., 149 pp.

The purpose of this Bassoon Recital was to study repertoire for bassoon performance. The study included composer's biographies, compositions and interpretations. The study also included the performing techniques, musical analysis in order to help the practice, the preparation and the presentation of the recital.

For the Bassoon Recital, 4 pieces by famous composers from 3 musical periods were selected: (1) Cello Suite No. 2 in D minor, BWV 1008 By Johann Sebastian Bach (2) Concerto in F Major for 2 Bassoons and Orchestra By Johann Baptist Wanhal (3) Andante e Rondo Ongarese, Op. 35 By Carl Maria von Weber (4) Ciranda das Sete Notas, W325 By Heitor Villa-Lobos.

The recital was held on Wednesday, 28 March 2018 at 4 pm at Yamaha Music Hall, 4th Floors, Siam Motors Building, Pathumwan Road. The duration of the performance is approximately 1 hour and 20 minutes.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Department: Music Student's Signature .....
Field of Study: Western Music Advisor's Signature .....
Academic Year: 2017

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี ด้วยความอนุเคราะห์ และคำแนะนำจากอาจารย์และกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่าน ขอกราบขอบพระคุณอาจารย์ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับเล่มวิทยานิพนธ์ โดยเฉพาะประธานกรรมการ ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย อาจารย์ ดร.ยศ วณีสอน และคณาจารย์ท่านอื่น ๆ ทุกท่านในคณะศิลปกรรม ผู้มอบความรู้ คำแนะนำและคำปรึกษาในการจัดการแสดง รวมไปถึงการจัดทำเล่มวิทยานิพนธ์ให้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

ขอกราบขอบพระคุณอาจารย์ ภัทราวุฒิ พันธ์พุทธพงษ์ ผู้เป็นแบบอย่างในการถ่ายทอดความรู้ ผู้อบรมสั่งสอนในด้านการบรรเลงบาสซูนและการเป็นนักดนตรีที่ดี อาจารย์คอยแนะนำให้คำปรึกษาด้านดนตรีเสมอมา จนทำให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้เกิดขึ้นและเสร็จอย่างสมบูรณ์แบบ

ขอขอบคุณ คุณชัยมงคล วิริยะสัจจาภรณ์ ผู้สนับสนุนงานออกแบบในการจัดทำโปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดง และเล่มสูจิบัตรในการแสดง

ท้ายที่สุดนี้ขอกราบขอบพระคุณบิดา มารดา และพี่น้องในครอบครัว ที่ให้การสนับสนุนให้เล่นดนตรีและเรียนดนตรีเสมอมา ครอบครัวมอบความรัก ความเมตตา รวมถึงกำลังใจที่มีให้จนทำให้เกิดความมานะจนเล่มวิทยานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จด้วยดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ
กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ
สารบัญ ..... ช
บทที่ 1 1
บทนำ 1
1.1 ความสำคัญของการแสดงเดี่ยวบาสซูน 1
1.2 วัตถุประสงค์ของการแสดงเดี่ยวบาสซูน 1
1.3 ขอบเขตของการแสดงเดี่ยวบาสซูน 2
1.4 ประโยชน์ที่ได้รับจากการแสดงเดี่ยวบาสซูน 3
บทที่ 2 4
อรรถาธิบายบทเพลง 4
2.1 Cello Suite No. 2 in D minor, BWV 1008 ประพันธ์โดย Johann Sabastian Bach 4
2.1.1 ประวัติผู้ประพันธ์ 4
2.1.2 ประวัติบทเพลง 5
2.1.3 บทวิเคราะห์ 6
2.2 Concerto in F Major for 2 Bassoons and Orchestra, ประพันธ์โดย Johann Baptist Wanhal 37
2.2.1 ประวัติผู้ประพันธ์ 37
2.2.2 ประวัติบทเพลง 37
2.2.3 บทวิเคราะห์ 38
2.3 Andante e Rondo Ongarese, Op. 35 ประพันธ์โดย Carl Maria von Weber 83
2.3.1 ประวัติผู้ประพันธ์ 83

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

2.3.2 ประวัติบทเพลง 84
2.3.3 บทวิเคราะห์ 84
2.4 Ciranda das Sete Notas, W325 ประพันธ์โดย Heitor Villa-Lobos 107
2.4.1 ประวัติผู้ประพันธ์ 107
2.4.2 ประวัติบทเพลง 108
2.4.3 บทวิเคราะห์ 108
บทที่ 3 122
การจัดแสดงเดี่ยวบาสซูน 122
3.1 วิธีการแสดงเดี่ยวบาสซูน 122
3.2 ข้อมูลการแสดงเดี่ยวบาสซูน 122
3.3 การเตรียมพร้อมสำหรับการแสดงเดี่ยวบาสซูน 123
3.3.1 การคัดเลือกบทเพลงสำหรับการแสดง 124
3.3.2 การเลือกใช้โน้ตเพลง 124
3.3.3 การฝึกซ้อม 124
3.3.4 การศึกษาข้อมูลสำหรับการแสดงด้วยตนเอง 125
3.3.5 การศึกษาบทเพลงสำหรับการแสดงกับอาจารย์ผู้สอน 125
3.3.6 การพัฒนาทักษะในการบรรเลง 125
3.3.7 การแก้ไขปัญหาก่อนการแสดง 126
3.3.8 การศึกษาจากแหล่งข้อมูลอื่น 126
3.3.9 การกำหนดวัน เวลา และสถานที่สำหรับการแสดง 126
3.3.10 การจัดทำโปสเตอร์และสูจิบัตรสำหรับการแสดง 127
3.3.11 การทดลองเสียงในห้องแสดง ณ ห้องแสดงจริง 127
3.4 วิธีการแสดงเดี่ยวบาสซูน 128

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

3.5 การแสดงเดี่ยวบาสซูน 128
3.6 วัน เวลา และสถานที่จัดการแสดงเดี่ยวบาสซูน 128
บทที่ 4 129
โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ และสูจิบัตรการแสดง 129
4.1 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดง 129
4.2 รายละเอียดสูจิบัตรการแสดง 130
บทที่ 5 144
คำแนะนำและบทสรุป 144
5.1 คำแนะนำ 144
5.2 บทสรุป 145
รายการอ้างอิง 146
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 149

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความสำคัญของการแสดงเดี่ยวบาสซูน

ความสำคัญของการจัดการแสดงเดี่ยวบาสซูนในครั้งนี้ ผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงจากยุคสมัยที่แตกต่างกันในแต่ละบทเพลง ผู้แสดงต้องใช้ความสามารถขั้นสูงทางวิชาดนตรี ทางด้านการวิเคราะห์บทเพลงและการใช้เทคนิคการบรรเลงบาสซูนเพื่อนำออกแสดง การแสดงเดี่ยวบาสซูนจึงเป็นการนำความสามารถของนักบาสซูนที่ได้รวบรวมความชำนาญในการบรรเลงบาสซูน นำออกเสนอสู่สาธารณชน บทเพลงที่ได้รวบรวมเพื่อนำออกแสดง มีลักษณะที่แตกต่างกันในด้านยุคสมัยและรูปแบบการประพันธ์ อีกทั้งยังมีความยากทางด้านเทคนิคสำหรับบาสซูน ทำให้ผู้แสดงเดี่ยวบาสซูนสามารถแสดงศักยภาพในการบรรเลงได้อย่างเต็มที่ รวมไปถึงการพัฒนาและเพิ่มพูนประสบการณ์ของผู้จัดแสดงให้มีประสิทธิภาพสูงขึ้น

1.2 วัตถุประสงค์ของการแสดงเดี่ยวบาสซูน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1. เพื่อพัฒนาศักยภาพและความสามารถในการบรรเลงบาสซูนของผู้จัดแสดง
2. เพื่อศึกษาการจัดการแสดงเดี่ยวบาสซูน
3. เพื่อศึกษาบทเพลงจากยุคต่าง ๆ
4. เพื่อเผยแพร่ผลงานทางวรรณกรรมของบทเพลงบาสซูน
5. เพื่อรวบรวมข้อมูลของบทเพลงในรายการแสดง เช่น ประวัติของบทเพลงและประวัติของผู้ประพันธ์

1.3 ขอบเขตของการแสดงเดี่ยวบาสซูน

ขอบเขตของการแสดงเดี่ยวบาสซูนในครั้งนี้ได้กำหนดให้ผู้แสดงบทเพลงทั้งหมด 4 บทเพลง จากบทเพลงของนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงและบทเพลงอันทรงคุณค่าไว้ 3 ยุค

รายการแสดงประกอบด้วยบทเพลงดังต่อไปนี้

1. Cello Suite No. 2 in D minor, BWV 1008 ผลงานการประพันธ์ของ Johann Sebastian Bach เป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นในยุคบาโรก ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 19 นาที มีจำนวน 6 ท่อน

I. Prelude
II. Allemande
III. Courante
IV. Sarabande
V. Minuet
VI. Gigue

2. Concerto in F Major for 2 Bassoons and Orchestra ผลงานการประพันธ์ของ Johann Baptist Wanhal เป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นในยุคคลาสสิก ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 22 นาที มีจำนวน 3 ท่อน

I. Allegro Moderato
II. Andante Grazioso
III. Allegro

3. Andante e Rondo Ongarese, Op. 35 ผลงานการประพันธ์ของ Carl Maria von Weber เป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นในยุคคลาสสิก ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 10 นาที มีจำนวน 2 ท่อน

I. Andante
II. Rondo: Allegretto

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4. Ciranda das Sete Notas, W325 ผลงานการประพันธ์ของ Heitor Villa-Lobos เป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ 20 ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 10 นาที

การแสดงเดี่ยวบาสซูนในครั้งนี้ จัดแสดงขึ้นในวันพุธที่ 28 มีนาคม พ.ศ. 2561 เวลา 16.00 น. ณ หอแสดงดนตรียามาฮ่า ชั้น 4 อาคารสยามมอเตอร์ ปทุมวัน ผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงโดยพิจารณาจากคุณค่าของบทประพันธ์ ความไพเราะความเหมาะสมทางด้านเทคนิค การแสดงออกทางด้านอารมณ์ และความเหมาะสมกับเวลาที่ใช้ในการแสดง โดยในการแสดงครั้งนี้ ผู้แสดงได้แบ่งการแสดงออกเป็น 2 ช่วง ช่วงแรก 45 นาที ช่วงท้าย 20 นาที และมีเวลาพักครึ่งการแสดง 15 นาที รวมระยะเวลาของการแสดงประมาณ 1 ชั่วโมง 20 นาที บทเพลงเรียงลำดับตามสูจิบัตรของการแสดง

1.4 ประโยชน์ที่ได้รับจากการแสดงเดี่ยวบาสซูน

1. เรียนรู้เทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงบาสซูนจากบทเพลงในยุคต่าง ๆ และสามารถตีความได้เหมาะสมกับบทเพลงในยุคนั้น ๆ

2. เตรียมการแสดงเดี่ยวบาสซูนได้อย่างมีประสิทธิภาพเพื่อให้ผู้ฟังได้รับสุนทรียภาพของการบรรเลง

3. สามารถตีความบทเพลงในยุคต่าง ๆ ได้อย่างลึกซึ้งและสามารถแก้ไขปัญหาด้านเทคนิคในการบรรเลงจากบทเพลงได้ดีเยี่ยม

4. ได้เป็นส่วนหนึ่งในการเผยแพร่ผลงานบาสซูนที่น่าสนใจและมีคุณค่า และส่งเสริมให้ผู้คนหันมาชมการแสดงเดี่ยวบาสซูนมากขึ้น

5. ผู้แสดงได้ถ่ายทอดความรู้จากบทประพันธ์ของบาสซูนสำหรับผู้ที่สนใจ และเป็นแรงบันดาลใจให้กับเยาวชนนำไปประยุกต์ใช้ในการบรรเลงบาสซูน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2

อรรถาธิบายบทเพลง

การนำเสนอการแสดงเดี่ยวบาสซูนในครั้งนี้ ผู้แสดงได้นำเสนอการแสดงบทเพลงเดี่ยว จำนวน 4 บทเพลง รวมทั้งสิ้น 3 ยุคสมัย ได้แก่ยุคบาโรก ยุคคลาสสิก และยุคศตวรรษที่ 20 ซึ่งเป็นนักประพันธ์ชาวเยอรมัน ชาวสาธารณรัฐเช็ค และชาวบราซิล ทุกบทเพลงของแต่ละนักประพันธ์ที่เลือกมา ล้วนแต่เป็นบทเพลงที่มีชื่อเสียง ในการเลือกบทเพลงที่แตกต่างกันในช่วงยุคสมัยทั้ง 3 ยุคนั้น เพื่อให้ผู้รับฟังได้รับฟังทั้งเทคนิคการประพันธ์ ลักษณะพื้นผิวของตัวดนตรี เทคนิคการบรรเลงต่าง ๆ ที่นำเสนอในลำดับยุคเก่าไล่เรียงขึ้นมาทีละยุคสมัย จนมาถึงยุคสมัยใหม่ เพื่อเป็นการนำเสนอการเดี่ยวบาสซูนที่สมบูรณ์แบบ

2.1 Cello Suite No. 2 in D minor, BWV 1008 ประพันธ์โดย Johann Sabastian Bach

2.1.1 ประวัติผู้ประพันธ์

โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (เยอรมัน: Johann Sebastian Bach) เป็นคีตกวีและนักออร์แกนชาวเยอรมัน เกิดเมื่อวันที่ 21 มีนาคม ค.ศ. 1685 ในครอบครัวนักดนตรี ที่เมืองไอเซนัค บาคแต่งเพลงไว้มากมายโดยดั้งเดิมเป็นเพลงสำหรับใช้ในโบสถ์ เช่น "แพชชั่น" บาคถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 28 กรกฎาคม ค.ศ. 1750 ที่เมืองไลพ์ซิก ประเทศเยอรมนี

บาคเป็นนักประพันธ์ดนตรีสมัยบาโรก เขาประพันธ์ดนตรีจนกลายเป็นเอกลักษณ์ของยุคสมัย เขามีอิทธิพลอย่างสูงและยืนยาวต่อการพัฒนาดนตรีตะวันตก แม้แต่นักประพันธ์เพลงผู้ยิ่งใหญ่ เช่น โมสาร์ท และเบโทเฟนยังยอมรับบาคในฐานะปรมาจารย์

งานของบาคโดดเด่นในทุกแง่มุม ด้วยความพิถีพิถันของบทเพลงที่เต็มไปด้วยท่วงทำ-นอง เสียงประสาน หรือเทคนิคการสอดประสานกันของท่วงทำนองต่าง ๆ รูปแบบของงานดนตรีที่สมบูรณ์แบบ เทคนิคที่ฝึกฝนมาเป็นอย่างดี การศึกษาค้นคว้า แรงบันดาลใจอันเต็มเปี่ยม รวมทั้งปริมาณของบทเพลงที่แต่ง ทำให้งานของเขาทรงคุณค่ามากกว่างานสร้างสรรค์อื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็นเพลงที่เขาได้ประพันธ์ไว้ตั้งแต่วัยเยาว์ หรือเพลงที่ประพันธ์ในช่วงหลังของชีวิตนั้นจะมีคุณภาพทัดเทียมกัน

2.1.2 ประวัติบทเพลง

Cello Suites, BWV 1007 - 1012 เป็นบทเพลงสำหรับเดี่ยวเชลโล โดยโยฮันน์ เซบาส-เตียน บาค เป็นผลงานเดี่ยวที่เป็นที่รู้จักมากที่สุดและนำออกแสดงบ่อยครั้ง บาคได้เริ่มประพันธ์สวีททั้ง 6 บทในช่วงปี ค.ศ. 1717 - 1723 ระหว่างทำหน้าที่เป็นผู้อำนวยการดนตรีในโบสถ์เมืองโคเทน

สวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลมีความไพเราะสวยงาม ในตัวดนตรีของสวีท มีแนวทำนอง แนวประสาน และแนวเบสรวมกัน 3 - 4 แนว ปรากฏอยู่ในขณะที่นักดนตรีบรรเลงโน้ตเดี่ยว ในดนตรียุคบาโรก อย่างเช่นสวีทของบาคได้ประพันธ์ชื่อท่อนเพลงตามลักษณะการเคลื่อนไหวหรือการเต้น ตามลักษณะการเต้นในยุคสมัยนั้น เชลโลสวีทของบาคมีโครงสร้างในการเคลื่อนไหวของท่อนถึง 6 ท่อน ประกอบด้วย 1. Prelude 2. Allemande 3. Courante 4. Sarabande 5. Minuets, Bourrées หรือ Gavottes และ 6. Gigue เชลโลสวีทของบาคถือได้ว่าเป็นหนึ่งในผลงานเพลงที่ลึกซึ้งเป็นอย่างมาก

พาโบล คาซาล นักเชลโลที่มีชื่อเสียงช่วงยุคศตวรรษที่ 20 ได้ดำเนินการบันทึกเสียงบทเพลงเชลโลสวีทของบาค ในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 หลังจากนั้นได้มีนักเชลโลที่มีชื่อเสียงอีกเป็นจำนวนมากนำผลงานเชลโลสวีทของบาคมาบันทึกเสียงและนำออกแสดง อีกทั้งยังมีผู้นำไปดัดแปลงสำหรับบรรเลงด้วยเครื่องประเภทอื่นอย่างหลากหลาย ถือเป็นความสำเร็จทางดนตรีที่ยิ่งใหญ่ที่สุดของบาค

สำหรับบทเพลงเชลโลสวีท ที่มี 6 บทนั้น แต่ละบทก็มีท่วงทำนองและลักษณะการประพันธ์ที่แตกต่างกัน รวมถึงความยากและความง่ายในการบรรเลงเช่นกัน ในบทที่ 1 - 3 เป็นบทที่มีนักเชล-โล นำมาแสดงมากที่สุด เนื่องด้วยมีความไพเราะอย่างมาก ท่วงทำนองสามารถจดจำได้ง่าย และส่วนโน้ตที่ไม่ยากจนเกินไปจึงทำให้บทเพลงเชลโลสวีทบทที่ 1 - 3 เป็นบทที่นิยมจนถึงปัจจุบัน

2.1.3 บทวิเคราะห์

สังคีตลักษณ์

PRELUDE		
First Half	Second Half	Coda

ALLEMANDE		
A	B	Binary Form

COURANTE		
A	B	Binary Form

SARABANDE		
A	B	Binary Form

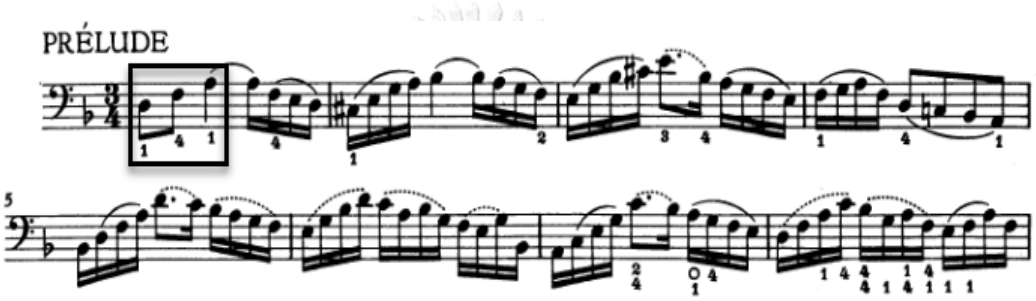
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

MENUET			
A (menuet1)	B (menuet2)	A’ (menuet1)	Rounded Binary Form

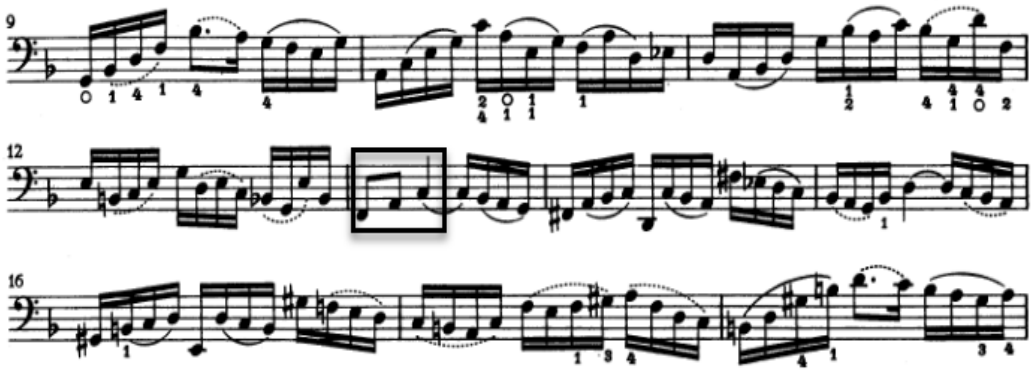
GIGUE		
A	B	Binary Form

PRELUDE

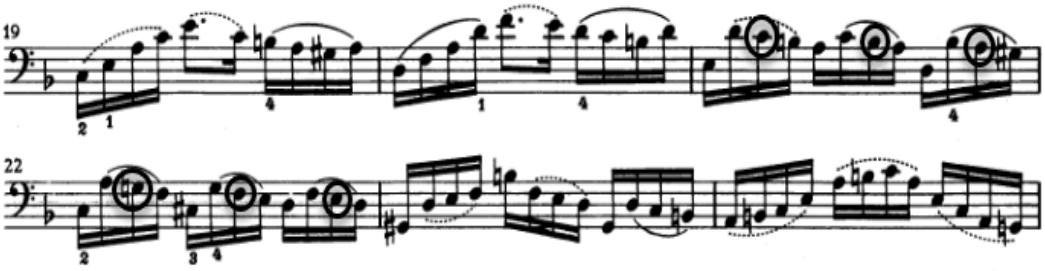
First Half	Second Half	Coda
1 - 39	40 - 54	55 - 63

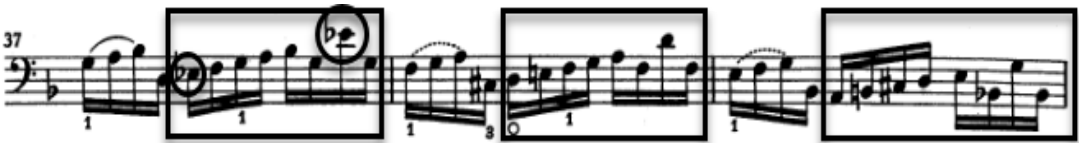
ท่อนที่ 1 ท่อนนำของบทเพลงชุด ซึ่งใช้ชื่อขึ้นต้นว่า Prelude เป็นท่อนช้าที่มีความยาวพอสมควร สามารถเรียกได้ว่าเป็นท่อนเกริ่นนำก่อนที่ท่อนอื่น ๆ จะตามมาหลังจากท่อนนี้บรรเลงจบ บทเพลงเชลโลสวีทชุดนี้ อยู่ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ในบันไดเสียงนี้ให้ความรู้สึกเศร้า หมองหม่น และรู้สึกหมดสิ้นความหวัง ในท่อนบทบรรเลงนำใช้เครื่องหมายประจำจังหวะ 3/4

ภาพที่ 1 ห้องที่ 1 - 8

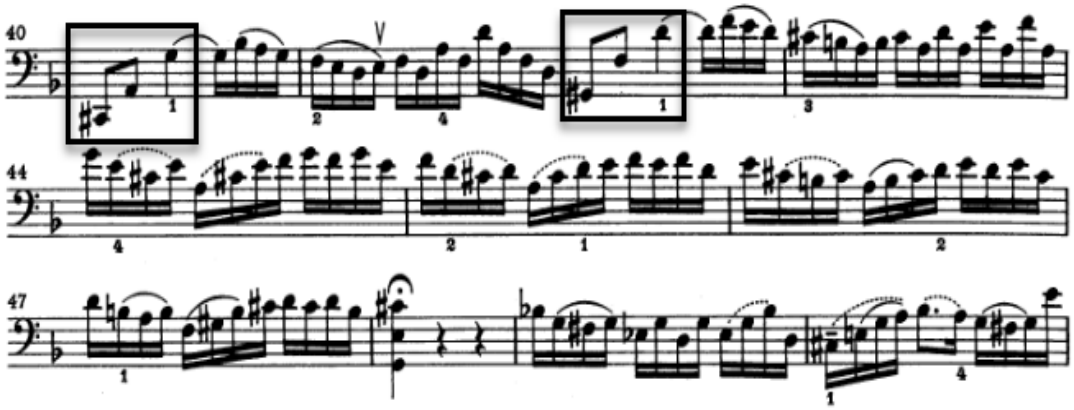
ห้องที่ 1 เริ่มด้วยคอร์ด D ไมเนอร์ เป็นคอร์ดที่ 1 ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ เป็นการแสดงถึงความหนักแน่นของตัวโทนิก เพราะเป็นการเริ่มจากโน้ต D F A เป็นโน้ตตัวที่ 1 ตัวที่ 3 และตัวที่ 5 ของบันไดเสียง D ไมเนอร์ ซึ่งบาคให้ความสนใจกับกุญแจเสียงที่ใช้ในช่วงต้นท่อนเพลงเสมอ ในกล่องสี่เหลี่ยมที่ได้ทำเครื่องหมายไว้ใน 2 จังหวะแรกของห้องที่ 1 โน้ต 3 ตัวนั้น แสดงถึงโมทีฟหลักของเพลงท่อนนี้ โน้ต 4 ห้องแรกได้แสดงถึงลำดับเสียงในบันไดเสียง D ไมเนอร์ ได้เป็นอย่างดี จากนั้นห้องที่ 5 ได้ใช้การทำซีเควนซ์ (Sequence) เหมือนกับห้องที่ 3 ซึ่งเป็นโน้ตรูปแบบเดียวกันแต่เริ่มบรรเลงต่างเสียง ห้องที่ 8 ในจังหวะที่ 3 เป็นการเกิดขึ้นในโน้ตอีกรูปแบบหนึ่งที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อนตั้งแต่แรก

เป็นส่วนโน้ตที่ส่งเข้าไปหาห้องที่ 9 โดยทั่วไปบาคนิยมใช้โน้ตตัวที่ 7 ของบันไดเสียงประพันธ์เข้าไปในโน้ตที่บรรเลงไล่เสียงขึ้นในจังหวะแรกของห้อง อย่างเช่นห้องที่ 2 ห้องที่ 3 และห้องที่ 5

ภาพที่ 2 ห้องที่ 9 - 18

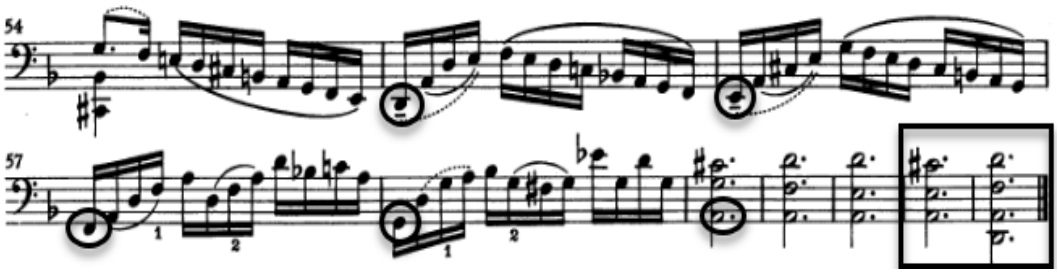
ห้องที่ 10 ในจังหวะที่ 2 กับ 3 ได้เกิดส่วนโน้ตรูปแบบใหม่ที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อน เพื่อสร้างให้รูปประโยคมีความหลากหลายและสอดคล้องกันกับประโยคก่อนหน้า ในวิธีการก่อนหน้านี้เป็นการซ้ำรูปแบบเดิมแต่ใช้วิธีการเปลี่ยนเสียงไปเรื่อย ๆ จากนั้นห้องที่ 13 ที่ได้วางกล่องสี่เหลี่ยมไว้อีกครั้ง เป็นการกลับมาของโมทีฟหลักของบทเพลงเหมือนในตอนต้น แต่การนำกลับมาครั้งนี้เป็นการใช้กุญแจเสียงร่วม (Relative key) ต้องใช้กุญแจเสียงที่สัมพันธ์กับบันไดเสียง D ไมเนอร์ เหมือนในตอนต้น บาคเลือกใช้บันไดเสียง F เมเจอร์ที่เป็นกุญแจเสียงสัมพันธ์กับ D ไมเนอร์ เป็นตัวที่ 3 (Mediant) ในห้องที่ 13 เพื่อให้บทเพลงมีหลากหลายอารมณ์และสีสันของเสียงที่แตกต่างกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 3 ห้องที่ 19 - 24

ห้องที่ 21 - 35 ส่วนโน้ตและรูปแบบการประพันธ์จะมีลักษณะคล้าย ๆ กันคือ การทำโน้ตผ่าน (Passing tone) ตัวอย่างในห้องที่ 21 - 22 โน้ตที่ได้วงกลมไว้ เป็นโน้ตผ่าน ส่วนที่ไม่ได้วงกลมไว้เป็นโน้ตในคอร์ด ลักษณะโน้ตเช่นนี้จะเกิดขึ้นในช่วงห้องที่ 21 - 35 อย่างบ่อยครั้ง

ภาพที่ 4 ห้องที่ 37 - 39

ห้องที่ 37 ในตัวโน้ตที่วงกลมไว้ บาคได้ใช้คอร์ดนิอาโพลิตัน จึงกลายเป็นคอร์ด Eb เพื่อกลับไปหาห้องที่ 38 ในคอร์ด D และในจังหวะที่ 2 กับ 3 ในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องที่ 37 - 39 เป็นโน้ตรูปแบบใหม่ และเป็นการบรรเลงเสียงที่ต่ำลงในแต่ละห้องโดยการทำซีเควนซ์

ภาพที่ 5 ห้องที่ 40 - 50

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ห้องที่ 40 เป็นต้นไปคือครึ่งหลังของบทบรรเลงนำ ห้องที่ 40 กับ 42 ได้มีการนำโมทีฟหลักเหมือนตอนต้นของเพลงกลับมาอีกครั้งหนึ่ง แต่ครั้งนี้ห้องที่ 40 ใช้คอร์ด A ซึ่งเป็นโดมินันท์ (Dominant) ของบันไดเสียง D โดยให้ C# เป็นเบส จากนั้นห้องที่ 42 เป็นขั้นคู่ที่กัดกัน ถือว่าห้องนี้เป็นไฮไลท์ของบทบรรเลงนำ เพราะที่ผ่านมาโมทีฟลักษณะนี้จะมาในรูปแบบของขั้นคู่ที่กลมกลืนกันฟังแล้วไม่ขัดหู แต่ห้องที่ 42 คือห้องที่คอร์ดและขั้นคู่เปลี่ยนไปอย่างมาก จากนั้นห้องที่ 43 - 48 บาคได้ย้ำคอร์ด A หรือโดมินันท์ในทุก ๆ ห้อง เป็นการขยายโน้ตโดมินันท์จนมาสิ้นสุดห้องที่ 48

ภาพที่ 6 ห้องที่ 54 - 63

ห้องที่ 55 จนจบคือโคดา ตั้งแต่ห้องที่ 55 - 59 ตัวโน้ตที่มีการวงกลมไว้ เป็นการเพิ่มโน้ตในแนวเบสขึ้นไปทีละหนึ่งเสียง จากภาพ โน้ต D ขึ้นไป E ขึ้นไป F ขึ้นไป G ไปจนถึง A เมื่อถึงคอร์ดนั้นคือคอร์ด A ทบเจ็ด ใน 5 ห้องสุดท้ายของบทบรรเลงนำเป็นคอร์ดทั้งหมด ในสองห้องสุดท้ายในกรอบสี่เหลี่ยมลงจบเคเดนซ์แบบ V - i หรือ (Perfect authentic cadence)

การตีความและเทคนิคในการบรรเลง

ท่อนบทบรรเลงนำ อยู่ในเครื่องหมายประจำจังหวะ 3/4 จังหวะโดยทั่วไปที่นักเชลโลเลือกใช้คือ 1 ตัวดำเท่ากับ 70 เป็นทำนอง 1 แนว ที่ประกอบด้วยแนวทำนอง แนวประสาน แนวเบส ในเพลงชุดบทนี้ บาคไม่ได้กำกับในเรื่องของระดับความดังและความเบาไว้ในโน้ต ผู้แสดงจึงต้องค้นหาจากการบรรเลงของนักเชลโลที่ได้ทำการบันทึกเสียงไว้ในสื่อดิจิตอลต่าง ๆ อีกทั้งเมื่อผู้แสดงได้ค้นหาแล้วต้องเลือกใช้ระดับความดังเบาให้เหมาะสมของท่อนเพลงและตามความสำคัญของประโยคเพลง ช่วงต้นของบทบรรเลงนำเลือกใช้ระดับความดังที่ดังปานกลาง โดยรวมจะอยู่ที่ความดังระดับนี้ มีการเพิ่มเสียงให้ดังขึ้นอย่างเช่น ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 2 และห้องที่ 3 ในกรณีที่เป็นโน้ตไล่เสียงขึ้น ในขณะเดียวกันเมื่อโน้ตไล่เสียงลงก็จะมีการลดเสียง เมื่อการบรรเลงแต่ละครั้งพบแนวเบสอยู่ที่จังหวะตกก็ควรให้ความสำคัญกับแนวเบสมากกว่าปกติ ในจังหวะแรกของห้องที่ 40 และ 42 ควรใช้ระดับความดัง เพราะเป็นช่วงที่ดนตรีมีความเข้มข้น และเป็นช่วงครึ่งหลังของท่อนบทบรรเลงนำ

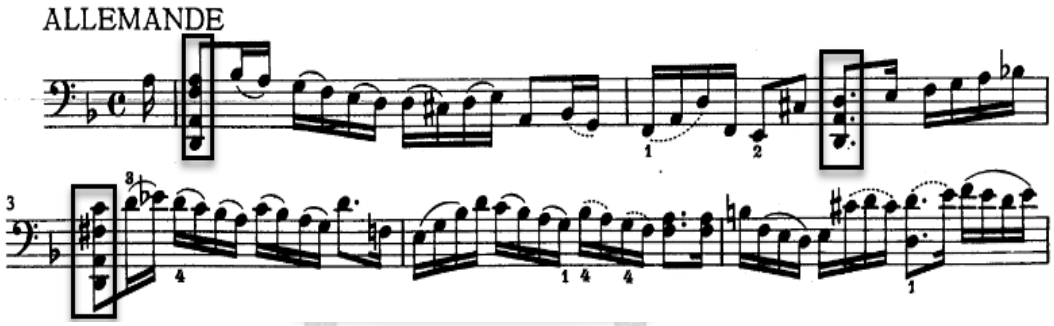
การบรรเลงความยาวและความสั้นของโน้ต เนื่องจากบทเพลงชุดนี้อยู่ในยุคบาโรก เป็นยุคที่เครื่องดนตรีมีการพัฒนามาจากยุคฟื้นฟูศิลปวิทยามากขึ้นกว่าเดิมระดับหนึ่ง แต่ยังไม่มากและไม่สามารถบรรเลงได้ในทุก ๆ อย่าง การบรรเลงโน้ตเสียงยาวหรือการลากยาวจะปฏิบัติได้ค่อนข้างยากในยุคบาโรก บรรเลงโน้ตเสียงสั้น กระชับ และขาดจากกันได้ดีกว่า ผู้แสดงควรปฏิบัติตามอย่างเช่น เมื่อพบโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นให้บรรเลงขาดจากกันเป็นตัว ๆ แต่ไม่สั้นเหมือนกับมีเครื่องหมายกำกับว่าสั้น ในการบรรเลงสั้นแบบขาดจากกันเป็นตัว ๆ จะใช้ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 1 และห้องที่ 13 ส่วนในรูปประโยคห้องอื่น ๆ เมื่อพบเขบ็ตสองชั้นที่ไม่มีเครื่องหมายเชื่อมเสียงกำกับไว้บนโน้ตควรบรรเลงสั้น ยกเว้นในกรณีที่โน้ตตัวนั้นทำหน้าที่เป็นแนวเบสจะต้องบรรเลงยาวและให้ความสำคัญมากกว่า

ในการบรรเลงควรเลือกใช้โทนเสียงที่ค่อนข้างเข้ม เพราะเป็นบทเพลงของนักประพันธ์ชาวเยอรมัน ต้องการความเข้มของเสียงเป็นพิเศษ การใช้โทนเสียงเข้มและการบรรเลงร่วมกับบันไดเสียง D ไมเนอร์ จะให้ความรู้สึกที่เศร้า ขุ่นมัว หดหู่ และหมดหวัง เมื่อเลือกใช้โทนเสียงได้ถูกต้อง จะทำให้ความรู้สึกนี้สื่อออกมาได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

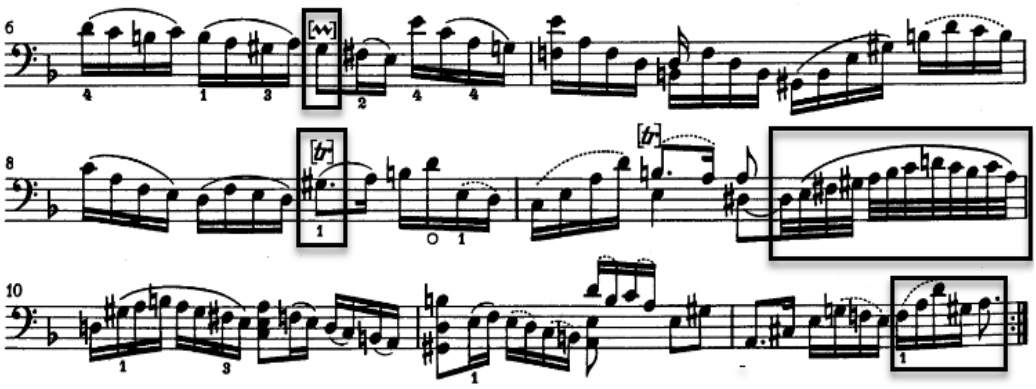
ALLEMANDE

AA	BB
1 - 12	13 - 24
D minor - A minor	A minor - D minor

ท่อนที่ 2 ของบทเพลงชุด ซึ่งใช้ชื่อว่า Allemande เป็นท่อนที่มีอัตราจังหวะเร็วปานกลาง มีความยาวพอสมควร ท่อนอัลเลอมานด์ อยู่ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ใช้เครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 ใช้สังคีตลักษณ์สองตอน หรือ Binary form (AA BB) ในการบรรเลง **A** จบหนึ่งรอบ จะมีการย้อนกลับไปบรรเลง **A** อีกหนึ่งรอบ และเมื่อเข้าท่อน **B** เมื่อบรรเลงจบหนึ่งรอบ จะมีการย้อนกลับไปบรรเลง **B** อีกหนึ่งรอบ และจบท่อนเพลง ท่อนอัลเลอมานด์ ได้ประพันธ์มาจากประเภทของการเต้นรำในสมัยศตวรรษที่ 16 - 18 นิยมใช้จังหวะคู่อย่างเช่น จังหวะ 2/2, 4/4 บาคใช้สไตล์จังหวะของการเต้นแบบอัลเลอมานด์ ในการประพันธ์บทเพลงเชลโลสวีท ในท่อนที่ 2 ทั้ง 6 บท

ภาพที่ 7 ห้องที่ 1 - 5

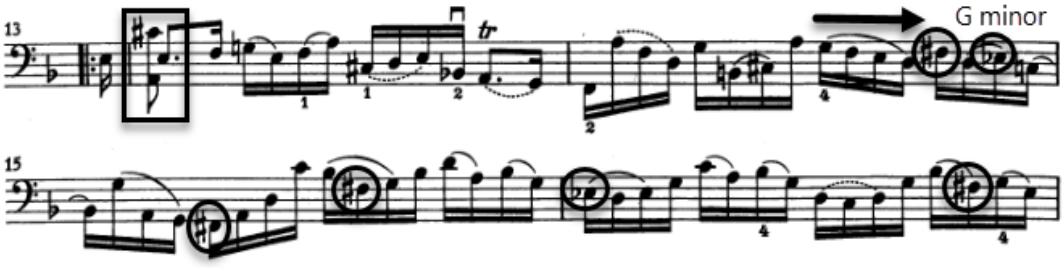
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ห้องที่ 1 เป็น A รอบแรก บาคใช้โน้ต A เป็นโดมินันท์ เป็นจังหวะยก (Anacrusis) ก่อนที่จะเข้าคอร์ดโทนิกในจังหวะแรกของห้องที่ 1 จากนั้นทั้งสองบรรทัดยังคงอยู่ในกุญแจเสียงหลัก D ไมเนอร์ ในจังหวะที่ 2 ไปจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 2 มีการใช้เคเดนซ์ V - i (Authentic cadence) หลังจากนั้นในห้องที่ 3 ใช้คอร์ด D ทบเจ็ด เพื่อเปลี่ยนสีของคอร์ดในชั่วขณะ จากนั้นในจังหวะเดียวกันมีการใช้โน้ต Eb ที่เป็นโน้ตนอกคอร์ด ใช้เพื่อเป็นโน้ตผ่านเชื่อมกลับมาหาโน้ตอื่น ๆ ในคอร์ดในกุญแจเสียงเดียวกันในจังหวะที่ 2 และ 3 ของห้องที่ 3 ส่วนโน้ตที่รวมกลุ่มเชื่อมเสียงเข้าหากันส่วนมากจะใช้กลุ่มละ 2 โน้ตและกลุ่มละ 3 โน้ตในช่วง 5 ห้องแรก

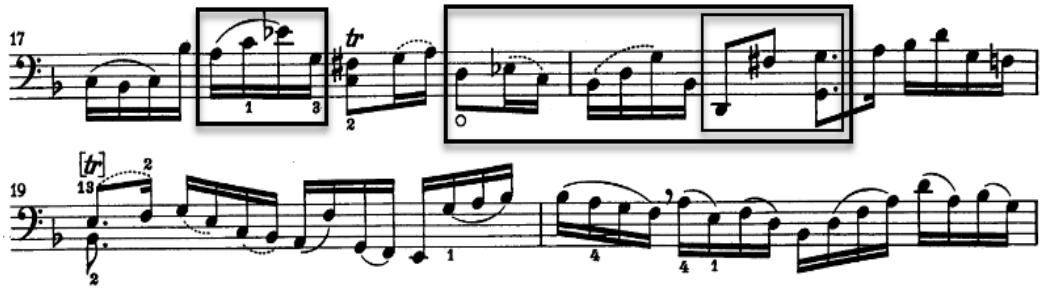


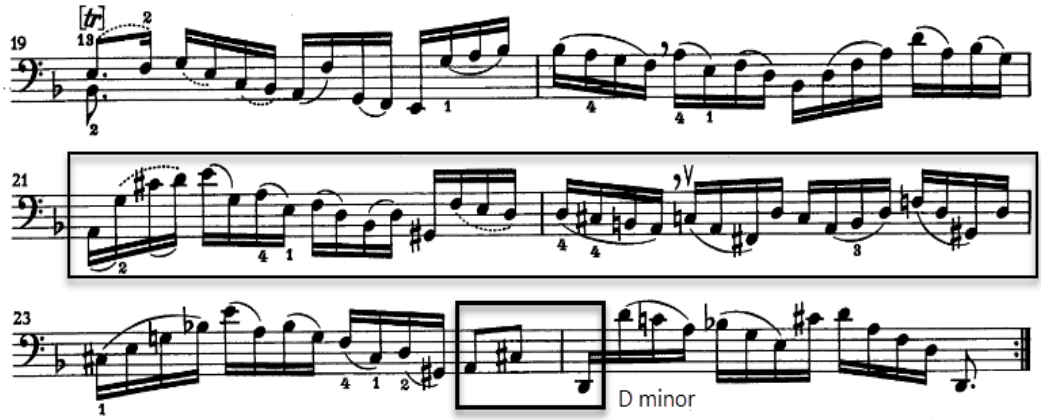
ภาพที่ 8 ห้องที่ 6 - 12

ครึ่งหลังของ **A** รอบที่หนึ่ง ได้ย้ายกุญแจเสียงมาที่โดมินันท์ จากเดิม D ไมเนอร์ เข้ามาสู่ A ไมเนอร์ จะเห็นได้ชัดเพราะเสียงของโน้ตถูกกำกับไว้ชัดเจนด้วยเครื่องหมายแปลงเสียง ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 6 มีการกำกับให้ใช้มอร์เดนต์ (Mordent) เป็นการบรรเลงเสียง G# ไปเสียง A และกลับมาเสียง G# อย่างรวดเร็ว คล้ายการสะบัด จังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 7 มีการใช้โน้ตซ้ำกัน แต่ทำให้ยืดออกไป 2 จังหวะ โดยโน้ตสำคัญที่ใช้มีโน้ต B D F ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 2 ดิมินิชท์ ของ A ไมเนอร์ จังหวะที่ 3 ของห้องที่ 8 มีการกำกับเครื่องหมายการพรมนิ้ว (Trill) ในที่นี่ต้องเริ่มจากการพรมนิ้วเสียงบนก่อน ในโน้ตนั้นเริ่ม G# ในเวลาบรรเลงต้องเริ่มจากโน้ต A มาหาโน้ต G# ห้องที่ 9 ในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 เป็นอีกหนึ่งไฮไลท์ที่มีความน่าสนใจ เพราะในโน้ตชุดนี้ตั้งแต่ท่อนบทบรรเลงนำจนถึงช่วงนี้ ไม่มีเขบ็ตสามชั้นเกิดขึ้นมาก่อน จะสังเกตเห็นว่าครึ่งแรกของชุดเขบ็ตสามชั้นจะเริ่มด้วยขั้นคู่ของบันไดเสียงเมเจอร์ และครึ่งหลังของชุดเขบ็ตสามชั้นจะเป็นขั้นคู่ของบันไดเสียงไมเนอร์ เมื่อรับฟังจะรู้สึกถึงความเป็นบันไดเสียงไมเนอร์มากกว่าบันไดเสียงเมเจอร์ ห้องที่ 10 ในจังหวะที่ 3 และจังหวะที่ 4 ห้องที่ 11 จังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2 เป็นลักษณะของโน้ตในรูปแบบสัดส่วนเดียวกัน แต่มีการลดระดับเสียงเพื่อทำให้ทั้งสองชุดแตกต่างกัน จากคอร์ด A ไมเนอร์ ส่งไป G# ดิมินิชท์ ในกรอบสี่เหลี่ยมสุดท้ายในห้องที่ 11 - 12 แสดงเคเดนซ์ I - V (Half cadence) และจบด้วย A ไมเนอร์ ในห้องที่ 12 หลังจากนั้นเป็นการย้อนตอนต้นท่อนเพื่อเป็นการทำซ้ำในท่อน **A** อีกหนึ่งครั้ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 9 ห้องที่ 13 - 16

B เริ่มจากห้อง 13 - 24 ใน **B** ห้องแรกเริ่มในบันไดเสียง A ในจังหวะแรกเป็นการย้ำโดมินันท์ของ D ไมเนอร์ ซึ่งในจังหวะแรกของห้องใช้คอร์ด A ทบเจ็ด เนื่องจากมีโน้ต G ตามมาในจังหวะที่ 2 จากนั้นจังหวะที่ 4 ในห้องเดิม โน้ตพรมนิ้วใช้การพรมนิ้วจากเสียง Bb เข้าหา A เพื่อเข้าหาคอร์ด D ในจังหวะถัดไป ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 14 เป็นการใช้โน้ต G ส่งเข้าหา D โดยตั้งแต่จังหวะที่ 4 ของห้องที่ 14 เป็นการย้ายศูนย์กลางเสียงมาที่บันไดเสียง G ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ เพื่อทำให้สีสันของเพลงน่าสนใจมากขึ้น G ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ เป็นซับโดมินันท์ ของ D ไมเนอร์ บาคใช้ G ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ ตั้งแต่ก่อนเข้าห้องที่ 15 จนถึงต้นห้องที่ 18 ใน G ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ ประกอบด้วยโน้ต G A Bb C D Eb F# G จะสังเกตเห็นในโน้ตว่ามีการกำกับเครื่องหมายแฟล็ตบนโน้ต E ให้เป็น Eb กำกับเครื่องหมายชาร์ปบนโน้ต F ให้เป็น F# ตามเครื่องหมายวงกลมในรูปภาพ จะกลายเป็นบันไดเสียง G ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ ที่สมบูรณ์ รูปแบบของส่วนโน้ตจะเป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่คล้ายกับประโยคคำถามและประโยคคำตอบ ดังปรากฏในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 15 และจังหวะที่ 1 กับ 3 ของห้องที่ 16 เป็นการถาม ส่วนในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 15 และจังหวะที่ 2 กับ 4 ในห้องที่ 16 เป็นการตอบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 10 ห้องที่ 17 - 20

ห้องที่ 17 ได้ต่อมาจากประโยคเดิมที่อยู่ในศูนย์กลางเสียงของ G ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ ถัดมามีการใช้คอร์ด A ดิมินิชท์ ในจังหวะที่ 2 ในกรอบสี่เหลี่ยม และกรอบสี่เหลี่ยมยาวแสดงให้เห็นว่าโน้ตยังอยู่ใน G ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ จบท้ายประโยคและสิ้นสุด G ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 18 จากนั้นจะกลับมากุญแจเสียงหลัก D ไมเนอร์ ลักษณะของรูปแบบโน้ตในห้องที่ 20 จะคล้ายกับห้องที่ 16 แต่จะมีการพัฒนาโน้ตให้เรียบง่ายมากขึ้นโดยใช้เป็นการบรรเลงไล่เสียงลงและไล่เสียงขึ้น ในจังหวะที่ 1 กับ 3 ในห้องที่ 20 ที่แตกต่างกันกับจังหวะที่ 1 กับ 3 ในห้องที่ 16

ภาพที่ 11 ห้องที่ 19 - 24

ตั้งแต่ห้องที่ 19 ถึงห้องที่ 24 คือครึ่งหลังของ **B** มีการย้ายกุญแจเสียงกลับมากุญแจเสียงหลัก จากที่ก่อนหน้าใช้ซับโดมินันท์ของ D ไมเนอร์ คือ G ไมเนอร์ เมื่อกลับมาใช้ D ไมเนอร์ ในครึ่งหลังบาคใช้คอร์ดโดมินันท์ ที่เป็นคอร์ด A อย่างบ่อยครั้งในห้องที่ 21 จนเกือบถึงตอนจบท่อน ในช่วงจบเพลงใช้เคเดนซ์ V - i (Imperfect authentic cadence) ห้องสุดท้ายเป็นการลงจบด้วย D ไมเนอร์ ตามกุญแจเสียงหลักของท่อนอัลเลอมานด์ หลังจากนั้นเป็นการย้อนตอนต้นท่อน **B** เพื่อเป็นการทำซ้ำในท่อน **B** อีกหนึ่งครั้ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

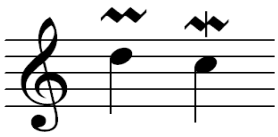
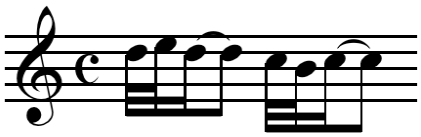
การตีความและเทคนิคในการบรรเลง

ท่อนอัลเลอมานด์ อยู่ในเครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 จังหวะโดยทั่วไปที่นักเชลโลเลือกใช้คือ 1 ตัวดำเท่ากับ 80 เป็นทำนอง 1 แนว ที่ประกอบด้วยแนวทำนอง แนวประสาน แนวเบส ในเพลงชุดบทนี้บาคไม่ได้กำกับในเรื่องของระดับความดังและความเบาไว้ในโน้ต ผู้แสดงจึงต้องค้นหาจากการบรรเลงของนักเชลโลที่ได้ทำการบันทึกเสียงไว้ในสื่อดิจิตอลต่าง ๆ

อีกทั้งเมื่อผู้แสดงได้ค้นหาแล้วต้องเลือกใช้ระดับความดังเบาให้เหมาะสมของท่อนเพลงและตามความสำคัญของประโยคเพลง ช่วงต้นของอัลเลอมานด์ เลือกใช้ระดับเสียงที่ดัง เป็นท่อนที่เริ่มแสดงถึงการเต้น หรือการทำกิจกรรมเข้าจังหวะ จึงต้องบรรเลงช่วงต้นท่อนให้มีความน่าสนใจ และเป็นการเริ่มต้นท่อนให้ดึงดูดการฟังของผู้คนให้ตื่นตัวกับสิ่งต่าง ๆ ที่กำลังจะเกิดขึ้น โดยทั่วไปของท่อนอัลเลอมานด์ ใช้ระดับเสียงดังปานกลางจนไปถึงดัง

การบรรเลงจะมีการย้อนท่อนละ 1 ครั้ง ตามสังคีตลักษณ์ของบทเพลง ผู้แสดงจึงต้องเลือกใช้น้ำเสียงและระดับความดังเบา และการบรรเลงที่ค่อนข้างแตกต่างกันเวลาบรรเลงในรอบที่ 2 การบรรเลงโน้ตที่เหมือนกันทั้ง 2 รอบโดยไม่เปลี่ยนแปลงสิ่งใด ๆ หรือไม่สร้างสิ่งใหม่ ๆ จะทำให้เกิดความน่าเบื่อ ผู้บรรเลงควรเลือกเปลี่ยนหรือทำสิ่งใหม่ ๆ ในการย้อน เพื่อบรรเลงรอบที่ 2 ให้น่าสนใจมากขึ้น

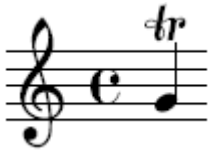
ห้องที่ 6 ของท่อนอัลเลอมานด์ มีเครื่องหมายมอร์เดนต์ เป็นประเภทหนึ่งของโน้ตประดับเป็นการประดับโน้ตที่ทำให้โน้ตเสียงนั้นมีความน่าสนใจและโดดเด่นมากกว่าเดิม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ALONGKORN U

ตัวอย่างที่ 1
รูปแบบสัญลักษณ์มอร์เดนต์

ตัวอย่างที่ 2
หลักการปฏิบัติมอร์เดนต์

จังหวะแรกของทั้งสองภาพเป็นมอร์เดนต์แบบบน เป็นแบบทั่วไปที่นิยมใช้ หลักการปฏิบัติคือการบรรเลงโน้ตหลักก่อนและขึ้นไป 1 เสียง จากนั้นกลับมาโน้ตหลัก

จังหวะที่สองของทั้งสองภาพเป็นมอร์เดนต์แบบล่าง พบเจอได้น้อยกว่าแบบทั่วไป หลักการปฏิบัติคือการบรรเลงโน้ตหลักก่อนและลงไป 1 เสียง จากนั้นกลับมาโน้ตหลัก

เพลงของบาคพบเจอมอร์เดนต์ ในบทเพลงอยู่น้อยครั้ง แต่เมื่อพบเจอมอร์เดนต์ในโน้ต ต้องปฏิบัติแบบบน คือการบรรเลงโน้ตหลักก่อนและขึ้นไป 1 เสียง จากนั้นกลับมาโน้ตหลัก

ห้องที่ 8 กับห้องที่ 9 มีเครื่องหมายพรมนิ้ว (Trill) เป็นประเภทหนึ่งของโน้ตประดับ เป็นการประดับโน้ตที่ทำให้โน้ตเสียงนั้นมีความน่าสนใจและโดดเด่นมากกว่าเดิม

ตัวอย่างที่ 3 เครื่องหมายพรมนิ้ว

การพรมนิ้ว เป็นการใช้โน้ตสองเสียง อย่างเช่น โน้ตหลักคือตัว G ต้องบรรเลง G - A สลับกันไปมาอย่างรวดเร็ว แต่ในบทเพลงของบาคอยู่ในยุคบาโรก เรื่องการประดับโน้ตมีหลากหลายแบบ ในการเลือกใช้การพรมนิ้วก็มีอีกแบบหนึ่งและเป็นที่นิยมใช้ในยุคบาโรก คือ การพรมนิ้วบนเป็นการใช้โน้ตสองเสียง โดยเริ่มโน้ตเสียงบนที่ไม่ใช้โน้ตเสียงหลัก อย่างเช่น โน้ตหลักคือตัว G ต้องเริ่มบรรเลงที่ A - G สลับกันไปมาอย่างรวดเร็ว

ตัวอย่างที่ 4 ท้ายห้องที่ 9 มีการใช้การเคลื่อนที่ของนิ้วมืออย่างรวดเร็ว

การเคลื่อนที่ของนิ้วสามารถฝึกได้ด้วยการซ้อมบันไดเสียง หรือการไล่บันไดเสียงเพื่อให้นิ้วเกิดความเคยชิน และกล้ามเนื้อของนิ้วจะจดจำสิ่งที่กำลังฝึก อีกทั้งประสาทสัมผัสสามารถรับรู้ได้ในสิ่งที่จะทำ เพื่อทำให้ตอบสนองได้ตรงต่อเวลา การฝึกบันไดเสียงช่วยให้บรรเลงได้ลื่นไหล และเมื่อต้องการทำความเร็ว ควรฝึกซ้อมตามโน้ตจริงที่ปรากฏในบทเพลงอย่างช้า เมื่อสามารถทำได้ ควรใช้จังหวะที่เร็วขึ้นโดยการเปิดจังหวะเร็วขึ้นทีละน้อย ไม่ควรฝึกซ้อมกับจังหวะที่เร็วมากเกินกว่าจังหวะเก่าที่ฝึกซ้อมอาจทำให้การซ้อมการไล่นิ้วเกิดผลเสีย เมื่อจังหวะเร็วขึ้นมากกว่าเดิมและผู้ฝึกซ้อมไม่

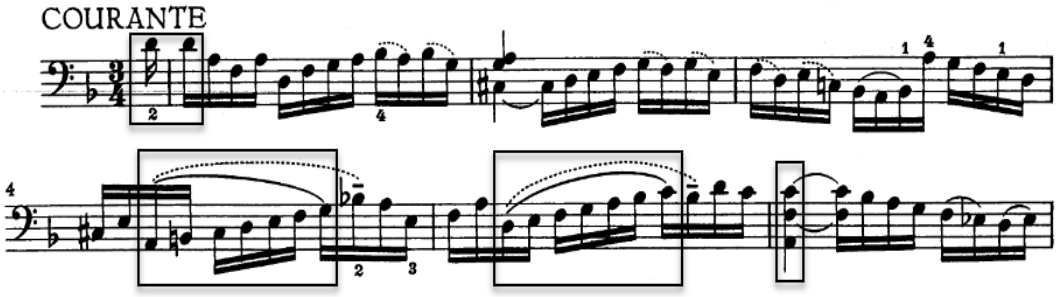
สามารถทำได้ กล้ามเนื้อและระบบประสาทอาจจะจำกับสิ่งที่ทำไม่ได้ ดังนั้นการเริ่มฝึกอย่างช้า และค่อย ๆ เพิ่มให้เร็วขึ้นจะเป็นวิธีที่ดีที่สุด

การบรรเลงความยาวและความสั้นของโน้ต เนื่องจากบทเพลงชุดนี้อยู่ในยุคบาโรก เป็นยุคที่เครื่องดนตรีมีการพัฒนามาจากยุคฟื้นฟูศิลปวิทยามากขึ้นกว่าเดิมระดับหนึ่ง แต่ยังไม่มากและไม่สามารถบรรเลงได้ในทุก ๆ อย่าง การบรรเลงเสียงยาวหรือการลากยาวจะปฏิบัติได้ค่อนข้างยาก ในยุคบาโรก บรรเลงโน้ตเสียงสั้น กระชับ และขาดจากกันได้ดีกว่า ผู้แสดงควรปฏิบัติตามอย่างเช่น เมื่อพบโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นให้บรรเลงขาดจากกันเป็นตัว ๆ แต่ไม่สั้นเหมือนกับมีเครื่องหมายกำกับว่าสั้น เมื่อพบเขบ็ตสองชั้นที่ไม่มีเครื่องหมายเชื่อมเสียงกำกับไว้บนโน้ตควรบรรเลงสั้น ยกเว้นในกรณีที่โน้ตตัวนั้นทำหน้าที่เป็นแนวเบสต้องบรรเลงยาวและให้ความสำคัญมากกว่า

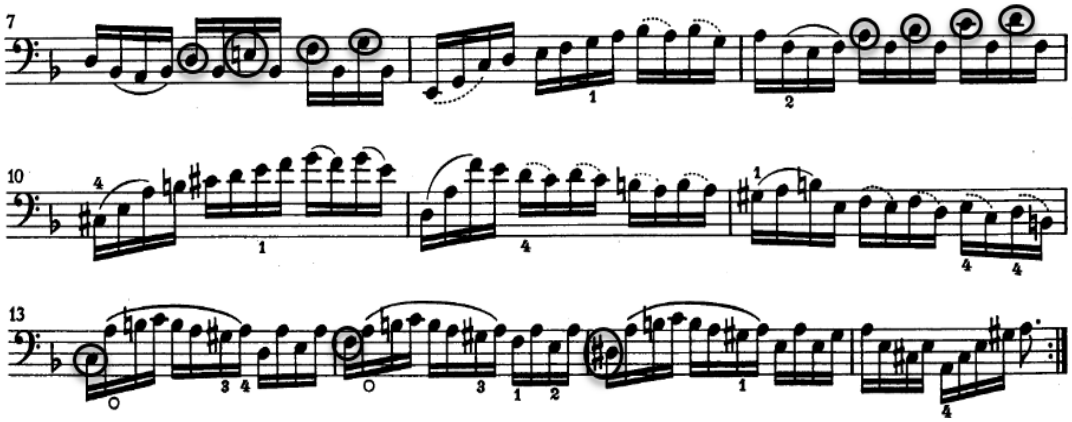
COURANTE

AA	BB
1 - 16	17 - 32
D minor - A Major	A Major - D minor

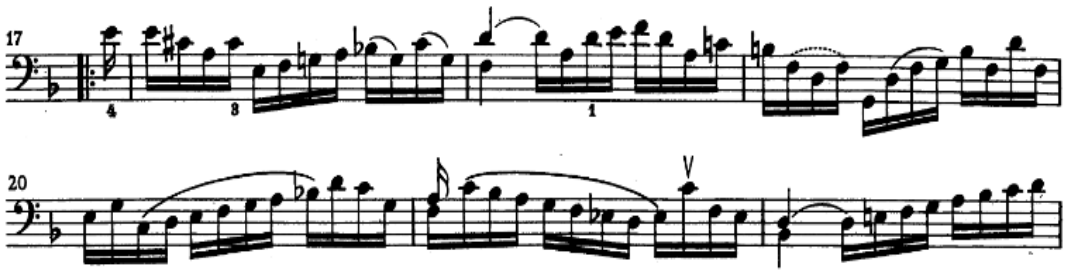
ท่อนที่ 3 ของบทเพลงชุด ซึ่งใช้ชื่อว่า Courante เป็นท่อนที่มีอัตราจังหวะเร็ว และเป็นท่อนที่ใช้จังหวะเร็วที่สุดในทั้งหมดทุกท่อนของบทเพลงชุด มีความยาวพอสมควร ท่อนคูรานต์อยู่ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ใช้เครื่องหมายประจำจังหวะ 3/4 ใช้สังคีตลักษณ์สองตอน หรือ Binary form (AA BB) ในการบรรเลง **A** จบหนึ่งรอบ จะมีการย้อนกลับไปบรรเลง **A** อีกหนึ่งรอบ และเมื่อเข้าท่อน **B** เมื่อบรรเลงจบหนึ่งรอบ จะมีการย้อนกลับไปบรรเลง **B** อีกหนึ่งรอบ และจบท่อนเพลง ท่อนคูรานต์ ได้ประพันธ์มาจากประเภทของการเต้นรำในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาตอนปลายและใช้ในงานประพันธ์ในยุคบาโรก ใช้จังหวะที่เร็ว นิยมใช้จังหวะ 3/2, 6/4, 3/4 บาคใช้สไตล์จังหวะของการเต้นแบบคูรานต์ ในการประพันธ์บทเพลงเชลโลสวีท ในท่อนที่ 3 ทั้ง 6 บท

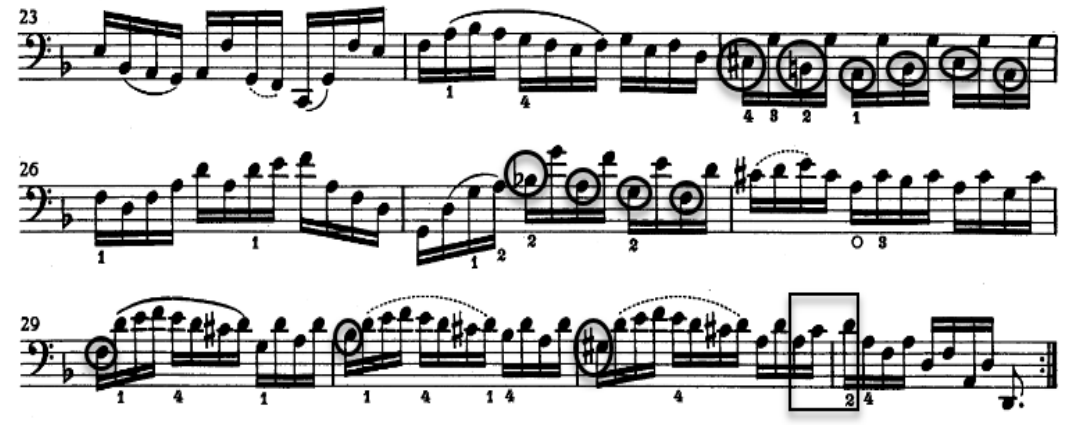


ภาพที่ 12 ห้องที่ 1 - 6

ห้องที่ 1 เป็น A รอบแรก บาคใช้โน้ต D ที่เป็นโทนิก เพื่อใช้เป็นจังหวะยกก่อนที่จะเข้าคอร์ดโทนิกในจังหวะแรก เป็นการย้ำถึงคอร์ดโทนิก ห้องที่ 1 เริ่มจากคอร์ดโทนิก ห้องที่ 2 ใช้คอร์ดโดมินันท์ โดยเน้นตั้งแต่ต้นห้องในจังหวะแรกของห้อง กลับมาหาโทนิกในห้องที่ 3 และขึ้นไปโดมินันท์อีกครั้งในห้องที่ 4 ในห้องที่ 4 มีการไล่ขึ้นของบันไดเสียง A สอดคล้องกับห้องที่ 5 เมื่อกลับมาโทนิกที่ D ไมเนอร์ ก็มีการไล่ขึ้นของบันไดเสียง D ไมเนอร์ บาคใช้คอร์ด i - V สลับกันใน 4 ห้องแรก ห้องที่ 5 มีการลงคอร์ด F เป็นมีเดียน ของ D

ภาพที่ 13 ห้องที่ 7 - 16

ห้องที่ 7 - 16 เป็นครึ่งหลังของ A อยู่ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ในห้องที่ 7 มีแนวแบ่งอย่างชัดเจน ในแนวล่างของจังหวะที่ 2 - 3 โน้ตตัว Bb ไม่มีความสำคัญมาก สามารถบรรเลงเบากว่าโน้ตแนวบนที่อยู่ในวงกลม โน้ตแนวบนสามารถบรรเลงให้ดังกว่า และสามารถบรรเลงให้ดังขึ้นทีละน้อยตั้งแต่โน้ต D E F เข้าไปหาโน้ต G ในกรณีเดียวกัน ห้องที่ 9 ลักษณะการประพันธ์เดียวกัน แต่เริ่มต่าง

โน้ตกัน หลังจากนี้อยู่ในโดมินันท์ ห้องที่ 13 - 15 รูปแบบส่วนโน้ตเหมือนกันทั้ง 3 ห้อง แต่โน้ตจังหวะหนักที่ใช้ในจังหวะแรกนั้น แตกต่างกัน โดยห้องที่ 13 ใช้ C ห้องที่ 14 ใช้ F ห้องที่ 15 ใช้ D# ควรให้ความสำคัญและใช้น้ำหนักในโน้ตที่กล่าวตามที่ได้วงกลมไว้ ในประโยคนี้ทั้ง 3 ห้องตั้งแต่ห้องที่ 13 - 15 ทุกจังหวะที่ 1 บรรเลงค่าโน้ตให้ยาวกว่าเดิม บรรเลงให้มีน้ำเสียงนุ่มลึก จากนั้นในโน้ตตัวถัดมาในกลุ่มที่มีเครื่องหมายเชื่อมเสียง บรรเลงลดระดับให้เบาลง เพราะโน้ตแรกมีความสำคัญมากกว่าโน้ต D# ในห้องที่ 15 เป็นโน้ตนอกคอร์ด จากนั้นห้องสุดท้ายจบในคอร์ดโดมินันท์ หรือ A เมเจอร์ หลังจากนั้นเป็นการย้อนตอนต้นท่อน A เพื่อเป็นการทำซ้ำในท่อน A อีกหนึ่งครั้ง

ภาพที่ 14 ห้องที่ 17 - 22

ท่อน B เริ่มจากห้อง 17 - 32 ห้องแรกเริ่มในบันไดเสียง A ในจังหวะแรกเป็นการย้ำโดมินันท์ของ D ไมเนอร์ หลังจากนั้นกลับมาใช้บันไดเสียง D ไมเนอร์ อย่างบ่อยครั้ง ห้องที่ 20 - 21 มีการไล่บันไดเสียง ลักษณะเช่นเดียวกับ ห้องที่ 4 - 5 ในช่วงตอนต้นของ A เป็นการทำซ้ำและปรับเปลี่ยนโน้ต

ภาพที่ 15 ห้องที่ 23 - 32

ห้องที่ 23 - 32 ครึ่งหลังของ **B** อยู่ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ มีการใช้คอร์ดโดมินันท์สลับกับคอร์ดโทนิกในบางห้อง ห้องที่ 25 อยู่ในโดมินันท์ แบ่งแยกแนวอย่างชัดเจน ในแนวทำนองสำคัญจะอยู่ในแนวเสียงต่ำตามเครื่องหมายวงกลมในภาพ ต้องให้ความสำคัญกับโน้ตทำนองมากกว่าโน้ต G ห้องที่ 26 ใช้คอร์ดโทนิก และใช้โน้ตในคอร์ด D ไมเนอร์ คือ D F A 3 เสียง ในการสร้างแนวทำนองใน 1 ห้อง ห้องที่ 27 โน้ตลักษณะคล้ายกับห้องที่ 25 มีการเปลี่ยนแปลงให้มีการเปลี่ยนเสียง ที่จากเดิมเป็นการบรรเลงโน้ตซ้ำ ๆ เป็นโน้ตเสียงค้าง เช่นโน้ตตัว G ซ้ำ ในห้องที่ 25 ในช่วงโน้ตที่ห่างกันของห้องที่ 27 มีความห่างกันเท่ากับคู่ 6 ไล่ลงมาเป็นขั้นตามเสียงของโน้ต ห้องที่ 28 ใช้โดมินันท์ ห้องที่ 29 รูปแบบและทำนองเหมือนกับช่วงท้ายของ **A** ห้องที่ 29 - 31 รูปแบบส่วนโน้ตเหมือนกันทั้ง 3 ห้อง แต่โน้ตจังหวะหนักที่ใช้ในจังหวะแรกนั้นแตกต่างกัน โดยห้องที่ 29 ใช้ F ห้องที่ 30 ใช้ Bb ห้องที่ 31 ใช้ G# ควรให้ความสำคัญและใช้น้ำหนักในโน้ตที่กล่าวตามที่ได้วงกลมไว้ ในประโยคนี้ทั้ง 3 ห้องตั้งแต่ห้องที่ 29 - 31 ทุกจังหวะที่ 1 บรรเลงค่าโน้ตให้ยาวกว่าเดิม บรรเลงให้มีน้ำเสียงนุ่มลึก จากนั้นในโน้ตตัวถัดมาในกลุ่มที่มีเครื่องหมายเชื่อมเสียง บรรเลงลดระดับให้เบาลง เพราะโน้ตแรกมีความสำคัญมากกว่า โน้ต G# ในห้องที่ 31 เป็นโน้ตนอกคอร์ด ในกรอบสี่เหลี่ยมที่คั่นระหว่าง 2 ห้องสุดท้าย ใช้คอร์ด V - i จบห้องสุดท้ายด้วยโทนิกของบันไดเสียง คือ D ไมเนอร์ หลังจากนั้นเป็นการย้อนตอนต้นท่อน **B** เพื่อเป็นการทำซ้ำในท่อน **B** อีกหนึ่งครั้ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การตีความและเทคนิคในการบรรเลง

ท่อนคูรานต์ ใช้เครื่องหมายประจำจังหวะ 3/4 จังหวะโดยทั่วไปที่นักเชลโลเลือกใช้คือ 1 ตัวดำเท่ากับ 100 เป็นทำนอง 1 แนว ที่ประกอบด้วยแนวทำนอง แนวประสาน แนวเบส ในเพลงชุดบทนี้ บาคไม่ได้กำกับในเรื่องของระดับความดังและความเบาไว้ในโน้ต ผู้แสดงจึงต้องค้นหาจากการบรรเลงของนักเชลโลที่ได้ทำการบันทึกเสียงไว้ในสื่อดิจิตอลต่าง ๆ

อีกทั้งเมื่อผู้แสดงได้ค้นหาแล้วต้องเลือกใช้ระดับความดังเบาให้เหมาะสมของท่อนเพลงและตามความสำคัญของประโยคเพลง ช่วงต้นของคูรานต์ เลือกใช้ระดับเสียงที่ดัง เป็นท่อนที่เริ่มแสดงถึงการเต้นหรือการทำกิจกรรมเข้าจังหวะ จึงต้องบรรเลงช่วงต้นท่อนให้มีความน่าสนใจ และเป็นการเริ่มต้นท่อนให้ดึงดูดการฟังของผู้คนให้ตื่นตัวกับสิ่งต่าง ๆ ที่กำลังจะเกิดขึ้น โดยทั่วไปของท่อนคูรานต์ ใช้ระดับความดังปานกลางจนไปถึงดัง

การบรรเลงจะมีการย้อนท่อนละ 1 ครั้ง ตามสังคีตลักษณ์ของบทเพลง ผู้แสดงจึงต้องเลือกใช้น้ำเสียงและระดับความดังเบา และการบรรเลงที่ค่อนข้างแตกต่างกันเวลาบรรเลงในรอบที่ 2 การบรรเลงโน้ตที่เหมือนกันทั้ง 2 รอบโดยไม่เปลี่ยนแปลงสิ่งใด ๆ หรือไม่สร้างสิ่งใหม่ ๆ จะทำให้เกิดความน่าเบื่อ ผู้บรรเลงควรเลือกเปลี่ยนหรือทำสิ่งใหม่ ๆ ในการย้อน เพื่อบรรเลงรอบที่ 2 ให้น่าสนใจมากขึ้น

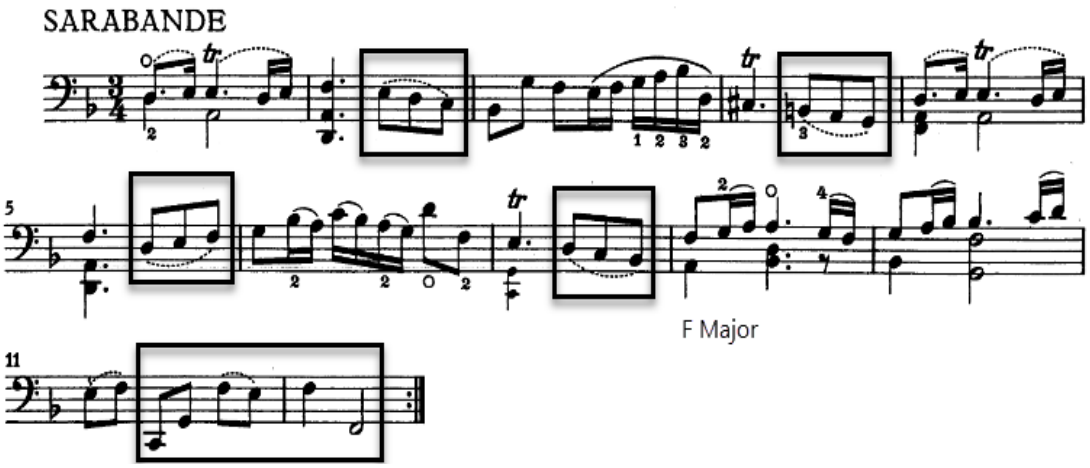
ท่อนคูรานต์ มีบางห้องที่ใช้การบรรเลงเป็นบันไดเสียงไล่ขึ้นไล่ลง สามารถใช้การเพิ่มระดับเสียงในบันไดเสียงขาขึ้น และลดระดับเสียงในการบรรเลงบันไดเสียงขาลง เพื่อสร้างระดับความดังความเบาให้น่าสนใจ ในท่อนนี้เป็นท่อนที่ใช้อัตราจังหวะเร็วที่สุด จากทั้งหมด 6 ท่อนของเพลงชุด ผู้แสดงควรฝึกซ้อมให้เกิดความชำนาญ เพื่อบรรเลงได้อย่างถูกต้องในทุก ๆ ตัวโน้ต เทคนิคการตัดลิ้นถูกใช้อย่างบ่อยครั้ง เพราะมีการสลับกันระหว่างการไล่โน้ตบนเครื่องหมายเชื่อมเสียง สลับกับการไล่โน้ตพร้อมการตัดลิ้น ควรฝึกซ้อมการตัดลิ้นคู่กับการไล่โน้ตให้คล่องตัว ให้เกิดความชำนาญจะส่งผลให้บรรเลงท่อนคูรานต์ได้อย่างมั่นใจ และสร้างความผิดพลาดให้ลดน้อยลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

SARABANDE

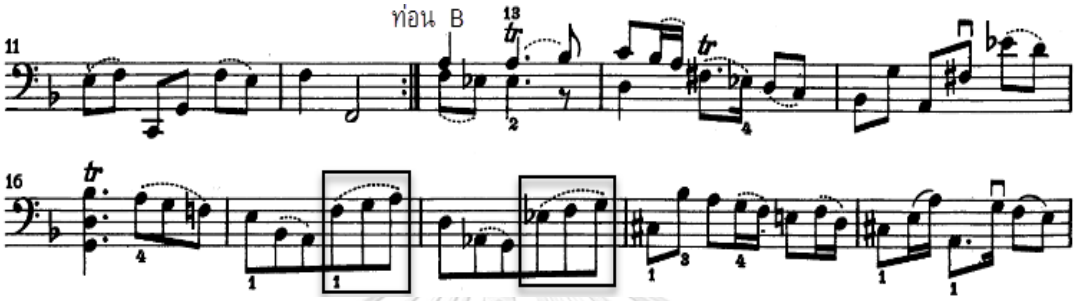
AA	BB
1 - 12	13 - 28
D minor - F Major	A Major - D minor

ท่อนที่ 4 ของบทเพลงชุด ซึ่งใช้ชื่อว่า Sarabande เป็นท่อนที่มีอัตราจังหวะช้า และเป็นท่อนที่ใช้จังหวะช้าที่สุดในทั้งหมดทุกท่อนของบทเพลงชุด มีความยาวพอสมควร ท่อนซาราบานด์ อยู่ในกุญแจเสียงหลัก D ไมเนอร์ ใช้เครื่องหมายประจำจังหวะ 3/4 ใช้สังคีตลักษณ์สองตอน หรือ Binary form (AA BB) ในการบรรเลง **A** จบหนึ่งรอบ จะมีการย้อนกลับไปบรรเลง **A** อีกหนึ่งรอบ และเมื่อเข้าท่อน **B** เมื่อบรรเลงจบหนึ่งรอบ จะมีการย้อนกลับไปบรรเลง **B** อีกหนึ่งรอบ และจบท่อนเพลง ท่อนซาราบานด์ได้ประพันธ์มาจากประเภทของการเต้นในปี ค.ศ. 1600 - 1700 โด่งดังมาก มีต้นกำเนิดมาจากประเทศสเปน และใช้ในงานประพันธ์ในยุคบาโรก เป็นจังหวะที่ช้า นิยมใช้จังหวะ 3/4 บาคใช้สไตล์จังหวะของการเต้นแบบซาราบานด์ ในการประพันธ์บทเพลงเชลโลสวีท ในท่อนที่ 4 ทั้ง 6 บท



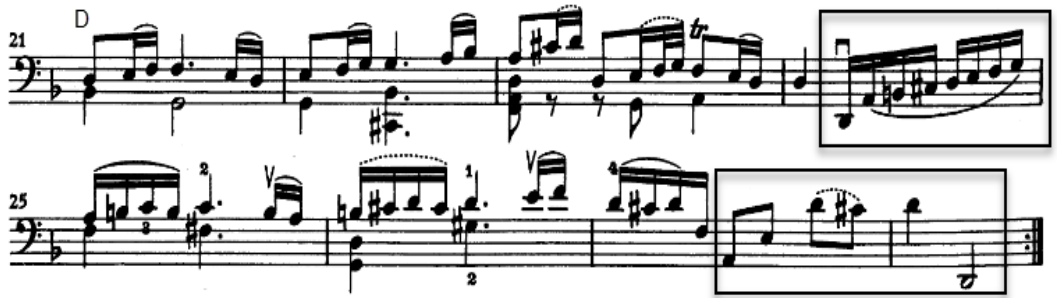
ภาพที่ 16 ห้องที่ 1 - 12

ห้องที่ 1 เป็น **A** รอบแรก อยู่ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ท่อนนี่มีจังหวะที่ช้ามากควรบรรเลงโน้ตให้เต็มค่าโน้ต ห้องแรกเป็นการพรมนิ้วในคอร์ดโดมินันท์ ส่งเข้าไปหาโทนิก ในต้นห้องที่ 2 ที่เป็น D ไมเนอร์ ใช้โน้ตครบทั้ง 3 เสียงในคอร์ดอย่างสมบูรณ์ ในกรอบสี่เหลี่ยมที่มีโน้ตไล่ระดับเสียง เป็นโน้ตที่เชื่อมเข้าไปหาประโยค ทุก ๆ 2 ห้องจะมีการเชื่อมประโยคโดยใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นทำหน้าที่ส่ง

เข้าไปหาประโยคเพลง ในท่อนซาราบานด์มีการประพันธ์ให้บรรเลงเป็นคอร์ดอย่างบ่อยครั้ง และแบ่งแนวดนตรีอย่างชัดเจน เช่นห้องที่ 8 ได้ถูกย้ายกุญแจเสียงเป็น F เมเจอร์ เป็นมีเดียนของ D ไมเนอร์ แสดงแนวทำนองแนวบนชัดเจน และแสดงแนวเบสที่อยู่แนวล่างได้อย่างชัดเจน การประพันธ์ในลักษณะที่กล่าวถึง ไม่พบเจอมาในท่อนก่อนหน้า ช่วงท้ายของท่อน **A** อยู่ใน F เมเจอร์ ใช้คอร์ด V - I (Imperfect authentic cadence) หลังจากนั้นเป็นการย้อนตอนต้นท่อน **A** เพื่อเป็นการทำซ้ำในท่อน **A** อีกหนึ่งครั้ง

ภาพที่ 17 ห้องที่ 11 - 20

ท่อน **B** ห้องที่ 13 - 28 ใน 3 ห้องแรกของท่อน **B** เครื่องหมายแปลงเสียงกำหนดชัดเจน มีกำกับแฟล็ตที่โน้ต E กำกับชาร์ปที่โน้ต F แสดงถึงโน้ตทั้งหมดนี้ถูกเปลี่ยนไปที่ซับโดมินันท์ของ D ไมเนอร์ แสดงถึงบันไดเสียง G ไมเนอร์ ในที่นี้ใช้ G ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ โน้ตที่ปรากฏ G A Bb C D Eb F# ตามท่วงทำนองใน 3 ห้องแรกของท่อน B ห้องที่ 16 มีการย้ำที่คอร์ด G ไมเนอร์ ห้องที่ 17 - 18 เป็นโน้ตตัวเขบ็ตหนึ่งชั้น เป็นรูปประโยคที่เหมือนกับบุคคลสองคนสนทนากัน โดยคนแรกที่ถาม แทนด้วยโน้ตไล่ลง และคนที่เป็นคนตอบแทนด้วยโน้ตไล่ขึ้นในกรอบสี่เหลี่ยม ในห้องที่ 19 ใช้คอร์ด A ซึ่งเป็นโดมินันท์ของ D ไมเนอร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



ภาพที่ 18 ห้องที่ 21 - 28

ห้องที่ 21 กลับมาอยู่ในกุญแจเสียงหลัก D ไมเนอร์ มีการนำทำนองกลับมาใช้ซ้ำ จากเดิมเป็นทำนองมาจากท่อน **A** ในห้องที่ 8 - 9 ในท่อน **B** ใช้ทำนองเดิมที่มาจากท่อน **A** นำมาพัฒนาทำนองเพิ่มขึ้น และทำนองที่นำกลับมาอยู่ในบันไดเสียงหลัก D ไมเนอร์ เพื่อเตรียมจบ ห้องที่ 24 ในกรอบสี่เหลี่ยมใช้บันไดเสียง D เมโลดิก ไมเนอร์ ส่งเข้าไปหาประโยคท้ายของท่อน ใน 2 ห้องสุดท้ายใช้คอร์ด V - i (Imperfect authentic cadence) หลังจากนั้นเป็นการย้อนตอนต้นท่อน **B** เพื่อเป็นการทำซ้ำในท่อน **B** อีกหนึ่งครั้ง

การตีความและเทคนิคในการบรรเลง

ท่อนซาราบานด์ ใช้เครื่องหมายประจำจังหวะ 3/4 จังหวะโดยทั่วไปที่นักเชลโลเลือกใช้คือ 1 ตัวดำเท่ากับ 60 เป็นทำนอง 1 แนว ที่ประกอบด้วยแนวทำนอง แนวประสาน แนวเบส และในบางประโยคได้แบ่งแนวไว้อย่างชัดเจน เช่นใน 1 ห้อง มีแนวทำนองอยู่แนวบน แนวเบสอยู่แนวล่าง แบ่งไว้เป็น 2 แนวอย่างชัดเจน ในเพลงชุดบทนี้ บาคไม่ได้กำกับในเรื่องของระดับความดังและความเบาไว้ในโน้ต ผู้แสดงจึงต้องค้นหาจากการบรรเลงของนักเชลโลที่ได้ทำการบันทึกเสียงไว้ในสื่อดิจิตอล

อีกทั้งเมื่อผู้แสดงได้ค้นหาแล้วต้องเลือกใช้ระดับความดังเบาให้เหมาะสมของท่อนเพลงและตามความสำคัญของประโยคเพลง ช่วงต้นของซาราบานด์เลือกใช้ระดับเสียงดังปานกลาง เป็นท่อนที่มีจังหวะช้า มีทำนองสวยงาม เปิดท่อนให้มีความน่าสนใจด้วยการพรมนิ้วเข้าไปหาคอร์ดหลักของกุญแจเสียง และเป็นการเริ่มต้นท่อนให้ดึงดูดการฟังของผู้คนให้สนใจ และเข้าถึงอารมณ์ที่ลึกซึ้งในเนื้อดนตรีได้ดีที่สุดจากทั้งหมด 6 ท่อนของเพลงชุด โดยทั่วไปของท่อนซาราบานด์ใช้ระดับเสียงที่เบาดังปานกลาง และดัง เป็นท่อนที่ใช้ระดับความดังเบากว้างที่สุดจากทั้งหมด 6 ท่อน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การบรรเลงจะมีการย้อนท่อนละ 1 ครั้ง ตามสังคีตลักษณ์ของบทเพลง ผู้แสดงจึงต้องเลือกใช้น้ำเสียงและระดับความดังเบา และการบรรเลงที่ค่อนข้างแตกต่างกันเวลาบรรเลงในรอบที่ 2 การบรรเลงโน้ตที่เหมือนกันทั้ง 2 รอบโดยไม่เปลี่ยนแปลงสิ่งใด ๆ หรือไม่สร้างสิ่งใหม่ ๆ จะทำให้เกิดความน่าเบื่อ ผู้บรรเลงควรเลือกเปลี่ยนหรือทำสิ่งใหม่ ๆ ในการย้อน เพื่อบรรเลงรอบที่ 2 ให้น่าสนใจมากขึ้น

ท่อนซาราบานด์มีจังหวะที่ช้า ในการบรรเลงควรควบคุมในเรื่องของการบรรเลงโน้ตให้เต็มค่าโน้ต การทำเสียงสั้นเสียงยาว ตามเครื่องหมายที่ปรากฏ เพื่อแสดงถึงความแตกต่างในโน้ตแต่ละประโยค ให้แตกต่างและมีความน่าสนใจ รวมถึงการให้ความสำคัญกับโน้ตที่มีความสำคัญในประโยค การใช้สีสันของเสียงให้ชัดเจน เนื่องจากจังหวะที่ช้าสามารถสร้างสีสันของเสียงได้ดีและแตกต่างได้มากกว่าท่อนที่มีจังหวะเร็ว ในการบรรเลงท่อนซาราบานด์ สามารถสื่อถึงอารมณ์เศร้าหมองได้ดีมากกว่าท่อนอื่น ๆ

เทคนิคที่พบบ่อยคือการใช้โน้ตประดับ เครื่องหมายพรมนิ้ว เป็นการประดับโน้ตที่ทำให้โน้ตเสียงนั้นมีความน่าสนใจและโดดเด่นมากกว่าเดิม ในการพรมนิ้ว เป็นการใช้โน้ตสองเสียง อย่างเช่น โน้ตหลักคือตัว G ต้องบรรเลง G - A สลับกันไปมาอย่างรวดเร็ว แต่ในบทเพลงของบาคอยู่ในยุคบาโรก เรื่องการประดับโน้ตมีหลากหลายแบบ ในการเลือกใช้การพรมนิ้วก็มีอีกแบบหนึ่งและเป็นที่นิยมใช้ในสมัยบาโรก คือการพรมนิ้วบน เป็นการใช้โน้ตสองเสียง โดยเริ่มโน้ตเสียงบนที่ไม่ใช้โน้ตเสียงหลัก อย่างเช่น โน้ตหลักคือตัว G ต้องเริ่มบรรเลงที่ A - G สลับกันไปมาอย่างรวดเร็ว

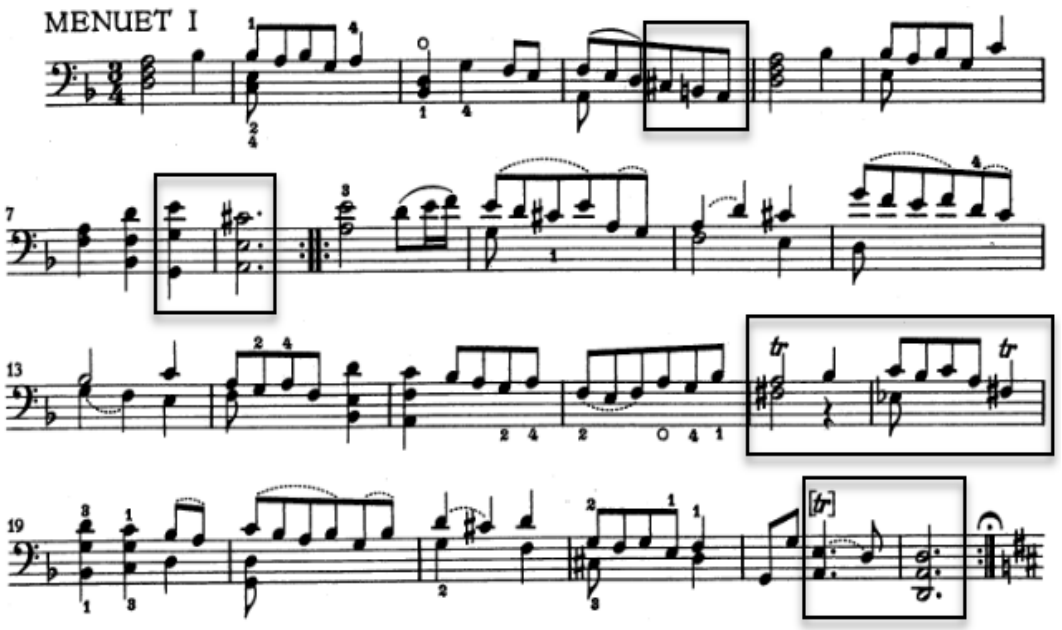
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การบรรเลงความยาวและความสั้นของโน้ต เนื่องจากบทเพลงชุดนี้อยู่ในยุคบาโรก เป็นยุคที่เครื่องดนตรีมีการพัฒนามาจากยุคฟื้นฟูศิลปวิทยามากขึ้นกว่าเดิมระดับหนึ่ง แต่ยังไม่มากและไม่สามารถบรรเลงได้ในทุก ๆ อย่าง การบรรเลงโน้ตเสียงยาวหรือการลากยาวจะปฏิบัติได้ค่อนข้างยากในยุคบาโรก บรรเลงโน้ตเสียงสั้น กระชับ และขาดจากกันได้ดีกว่า ผู้แสดงควรปฏิบัติตามอย่างเช่น เมื่อพบโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นให้บรรเลงขาดจากกันเป็นตัว ๆ แต่ไม่สั้นเหมือนกับมีเครื่องหมายกำกับว่าสั้น เมื่อพบเขบ็ตสองชั้นที่ไม่มีเครื่องหมายเชื่อมเสียงกำกับไว้บนโน้ตควรบรรเลงสั้น ยกเว้นในกรณีที่โน้ตตัวนั้นทำหน้าที่เป็นแนวเบสจะต้องบรรเลงยาวและให้ความสำคัญมากกว่า

MENUET 1 MENUET 2

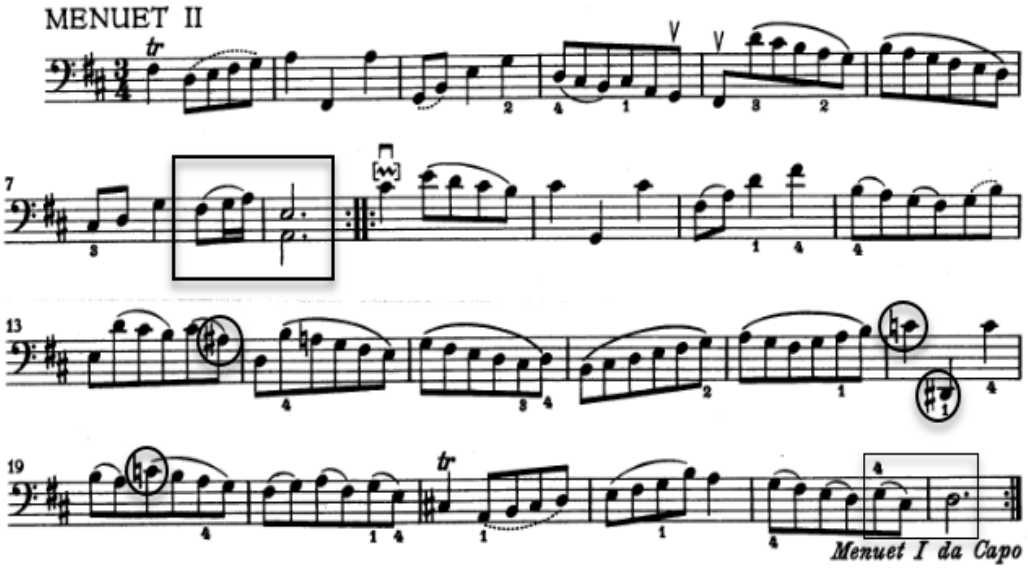
Menuet 1 A (AABB)	**Menuet 2 B (CCDD)**	**Menuet 1 A' (AB)**
1 - 8 (Repeat) 9 - 24 (Repeat)	1 - 8 (Repeat) 9 - 24 (Repeat)	1 - 24
D minor - A Major - D minor	D Major - A Major - D Major	D minor - A Major - D minor

ท่อนที่ 5 ของบทเพลงชุด ซึ่งใช้ชื่อว่า Menuet เป็นท่อนที่มีอัตราจังหวะความเร็วปานกลาง มีความยาวพอสมควร ท่อนมินูเอ็ต อยู่ในกุญแจเสียงหลัก D ไมเนอร์ ใช้เครื่องหมายประจำจังหวะ 3/4 ใช้สังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับ หรือ Rounded binary form **A** (AABB) **B** (CCDD) **A'** (AB) มินูเอ็ต 1 ในการบรรเลง **A** จบหนึ่งรอบ จะมีการย้อนกลับไปบรรเลง **A** อีกหนึ่งรอบ และเมื่อเข้า **B** เมื่อบรรเลงจบหนึ่งรอบ จะมีการย้อนกลับไปบรรเลง **B** อีกหนึ่งรอบ เมื่อเข้ามินูเอ็ต 2 ในการบรรเลง **C** จบหนึ่งรอบ จะมีการย้อนกลับไปบรรเลง **C** อีกหนึ่งรอบ และเมื่อเข้า **D** เมื่อบรรเลงจบหนึ่งรอบ จะมีการย้อนกลับไปบรรเลง **D** อีกหนึ่งรอบ จากนั้นเป็นการย้อนกับไปบรรเลงมินูเอ็ต 1 ในการบรรเลง **A** จบจะเข้าบรรเลงต่อใน **B** ทันที และจบเพลงในรอบนี้ ท่อนมินูเอ็ตได้ประพันธ์มาจากประเภทของการเต้นรำในช่วงปี ค.ศ. 1700 มีต้นกำเนิดมาจากประเทศฝรั่งเศส และใช้ในงานประพันธ์ในยุคบาโรก เป็นจังหวะที่มีความเร็วปานกลาง เท่ากับการก้าวเดินในการเต้นรำ นิยมใช้จังหวะ 3/4 บาคใช้สไตล์จังหวะของการเต้นรำแบบมินูเอ็ต ในการประพันธ์บทเพลงเชลโลสวีท ในท่อนที่ 5 ในบทที่ 1 กับบทที่ 2

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 19 ห้องที่ 1 - 24

ห้องที่ 1 - 24 คือท่อน **A** ประกอบด้วยทำนอง **A** ที่มีการย้อน **A** อีกหนึ่งครั้ง ในห้องที่ 1 - 8 และทำนอง **B** ที่มีการย้อน **B** อีกหนึ่งครั้ง ในห้องที่ 9 - 24 ในตอนต้นของทำนอง **A** อยู่ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ แบ่งได้เป็น 2 ประโยค ในช่วงทำนอง **A** มีการใช้คอร์ดโดมินันท์ ในท้ายประโยคแรกส่งเข้าไปหาประโยคที่ 2 ในห้องที่ 4 เข้าไปห้องที่ 5 ในประโยคที่ 2 มีความคล้ายกับประโยคแรกแตกต่างกับช่วงท้าย และช่วงท้ายของประโยคที่ 2 จบประโยคเพลงด้วยการใช้คอร์ด ii - V (Half cadence) ซึ่งจบประโยคด้วยคอร์ดโดมินันท์ของ D ไมเนอร์ หลังจากนั้นเป็นการย้อนทำนอง **A** เพื่อเป็นการทำซ้ำในทำนอง **A** อีกหนึ่งครั้ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ห้องที่ 9 - 24 ทำนอง **B** เริ่มต้นประโยคด้วยการใช้คอร์ดโดมินันท์ของ D ไมเนอร์ แบ่งเป็นประโยคได้ 4 ประโยคในทำนอง **B** ในประโยคแรกใช้โดมินันท์ของ D ไมเนอร์ ในห้องที่ 9 - 12 ประโยคที่ 2 เปลี่ยนไปที่ F เมเจอร์ ซึ่งเป็นมีเดียนของ D ไมเนอร์ ในห้องที่ 13 - 16 ประโยคที่ 3 เปลี่ยนไปที่ G ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ ซึ่งเป็นซับโดมินันท์ของ D ไมเนอร์ ในห้องที่ 17 - 20 ในประโยคสุดท้ายห้องที่ 21 - 24 กลับมาใช้โทนิก คือ D ไมเนอร์ และในท้ายประโยคใช้คอร์ด V - i (Perfect authentic cadence) หลังจากนั้นเป็นการย้อนทำนอง **B** เพื่อเป็นการทำซ้ำในทำนอง **B** อีกหนึ่งครั้ง

ภาพที่ 20 ห้องที่ 1 - 24

ห้องที่ 1 - 24 ในช่วงมินูเอ็ต 2 คือท่อน **B** ประกอบด้วยทำนอง **C** ที่มีการย้อน **C** อีกหนึ่งครั้ง ในห้องที่ 1 - 8 และทำนอง **D** ที่มีการย้อน **D** อีกหนึ่งครั้ง ในห้องที่ 9 - 24 ในตอนต้นของทำนอง **C** อยู่ในกุญแจเสียง D เมเจอร์ ในช่วงทำนอง **C** มีการใช้คอร์ดโดมินันท์ จบประโยคเพลงด้วยการใช้คอร์ด IV - V (Half cadence) ซึ่งจบประโยคด้วยคอร์ดโดมินันท์ของ D เมเจอร์ หลังจากนั้นเป็นการย้อนทำนอง **C** เพื่อเป็นการทำซ้ำในทำนอง **C** อีกหนึ่งครั้ง

ห้องที่ 9 - 24 ทำนอง **D** เริ่มต้นประโยคด้วยการใช้คอร์ดโดมินันท์ของ D เมเจอร์ ลักษณะของโน้ต ส่วนมากเป็นการไล่ขึ้นลงของบันไดเสียง ใช้ตัวเขบ็ตหนึ่งชั้นในการดำเนินทำนอง มีการใช้โน้ตนอกคอร์ดในโน้ต A# D# และ C เนเชอรัล ในห้องบางห้องตามรูปเครื่องหมายวงกลม และในท้ายประโยคใช้คอร์ด V - I (Imperfect authentic cadence) หลังจากนั้นเป็นการย้อนทำนอง **D** เพื่อเป็นการทำซ้ำในทำนอง **D** อีกหนึ่งครั้ง เมื่อบรรเลงในทำนอง **D** ครบสองรอบจะพบเครื่องหมาย Menuet I da Capo เป็นการกลับไปบรรเลงในท่อน **A** ตอนต้นท่อนถึงจบท่อนแบบไม่มีการทำซ้ำหรือย้อน ท่อน **A** ในที่นี้คือ **A'** เป็นทำนองที่เหมือนกับ **A** ครั้งแรก แต่แตกต่างกันที่ **A'** จะไม่มีการย้อนเมื่อพบเครื่องหมายย้อน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การตีความและเทคนิคในการบรรเลง

ท่อนมินูเอ็ต ใช้เครื่องหมายประจำจังหวะ 3/4 จังหวะโดยทั่วไปที่นักเชลโลเลือกใช้คือ 1 ตัวดำเท่ากับ 90 ในมินูเอ็ต 1 และ 1 ตัวดำเท่ากับ 100 ในมินูเอ็ต 2 เป็นทำนอง 1 แนว ที่ประกอบด้วยแนวทำนอง แนวประสาน แนวเบส และในบางประโยคได้แบ่งแนวไว้อย่างชัดเจน เช่นใน 1 ห้อง มีแนวทำนองอยู่แนวบน แนวเบสอยู่แนวล่าง แบ่งไว้เป็น 2 แนวอย่างชัดเจน ในเพลงชุดบทนี้ บาคไม่ได้กำกับในเรื่องของระดับความดังเบาไว้ในโน้ต ผู้แสดงจึงต้องค้นหาจากการบรรเลงของนักเชลโลที่ได้ทำการบันทึกเสียงไว้ในสื่อดิจิตอลต่าง ๆ

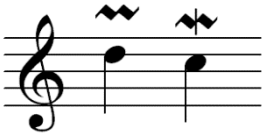
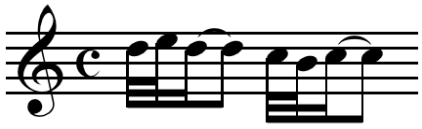
อีกทั้งเมื่อผู้แสดงได้ค้นหาแล้วต้องเลือกใช้ระดับความดังเบาให้เหมาะสมของท่อนเพลงและตามความสำคัญของประโยคเพลง ช่วงต้นของมินูเอ็ต เลือกใช้ระดับเสียงดังปานกลาง เป็นท่อนที่มีจังหวะปานกลาง มีทำนองสวยงาม เปิดท่อนให้มีความแข็งแรงด้วยการใช้คอร์ดหลักของกุญแจเสียงและเป็นการเริ่มต้นท่อนให้ดึงดูดการฟังของผู้คนให้สนใจ และเข้าถึงความไพเราะของดนตรีได้ดีอีก 1 ท่อนของเพลงชุด โดยทั่วไปของท่อนมินูเอ็ตใช้ระดับความดังเบาแบบ เบาปานกลาง และดังปานกลาง เป็นท่อนที่ใช้ระดับความดังเบาไม่กว้างเหมือนท่อนก่อนหน้า

การบรรเลงจะมีการย้อนท่อนละ 1 ครั้ง ตามสังคีตลักษณ์ของบทเพลง ผู้แสดงจึงต้องเลือกใช้น้ำเสียงและระดับความดังเบา และการบรรเลงที่ค่อนข้างแตกต่างกันเวลาบรรเลงในรอบที่ 2 การบรรเลงโน้ตที่เหมือนกันทั้ง 2 รอบโดยไม่เปลี่ยนแปลงสิ่งใด ๆ หรือไม่สร้างสิ่งใหม่ ๆ จะทำให้เกิดความน่าเบื่อ ผู้บรรเลงควรเลือกเปลี่ยนหรือทำสิ่งใหม่ ๆ ในการย้อน เพื่อบรรเลงรอบที่ 2 ให้น่าสนใจมากขึ้น

ท่อนมินูเอ็ต 1 มีจังหวะปานกลาง ในการบรรเลงควรตั้งจังหวะให้ช้ากว่าท่อนมินูเอ็ต 2 เพราะบันไดเสียงไมเนอร์ สามารถใช้จังหวะที่ช้ากว่าในบันไดเสียงเมเจอร์ เนื่องจากการสร้างอารมณ์เศร้า จะทำได้ดีและชัดเจนในจังหวะที่ช้า ส่วนมินูเอ็ต 2 สามารถใช้จังหวะที่เร็วกว่าท่อนมินูเอ็ต 1 เนื่องจากในช่วงท่อนนี่ มีความชัดเจนของทำนองที่เดินไปข้างหน้าอย่างสนุกสนาน จึงต้องใช้จังหวะที่เร็วขึ้นเพื่อควบคู่กับทำนองของท่อน ในการเลือกใช้จังหวะให้ถูกต้อง มีผลไปถึงการสร้างอารมณ์ของบทเพลงได้ดี เมื่อเลือกใช้ความเร็วของจังหวะที่ผิดกับท่อนนั้น ๆ จะทำให้สื่อสารออกมาได้ยาก

เทคนิคที่พบคือการใช้โน้ตประดับ เครื่องหมายพรมนิ้ว เป็นการประดับโน้ตที่ทำให้โน้ตเสียงนั้นมีความน่าสนใจและโดดเด่นมากกว่าเดิม ในการพรมนิ้ว เป็นการใช้โน้ตสองเสียง อย่างเช่น โน้ตหลักคือตัว G ต้องบรรเลง G - A สลับกันไปมาอย่างรวดเร็ว แต่ในบทเพลงของบาคอยู่ในยุคบาโรก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เรื่องการประดับโน้ตมีหลากหลายแบบ ในการเลือกใช้การพรมนิ้วก็มีอีกแบบหนึ่งและเป็นที่นิยมใช้ในยุคบาโรก คือการพรมนิ้วบน เป็นการใช้โน้ตสองเสียง โดยเริ่มโน้ตเสียงบนที่ไม่ใช้โน้ตเสียงหลัก อย่างเช่น โน้ตหลักคือตัว G ต้องเริ่มบรรเลงที่ A - G สลับกันไปมาอย่างรวดเร็ว

ตัวอย่างที่ 5
รูปแบบสัญลักษณ์มอร์เดนต์

ตัวอย่างที่ 6
หลักการปฏิบัติมอร์เดนต์

จังหวะแรกของทั้งสองภาพเป็นมอร์เดนต์แบบบน เป็นแบบทั่วไปที่นิยมใช้ หลักการปฏิบัติคือการบรรเลงโน้ตหลักก่อนและขึ้นไป 1 เสียง จากนั้นกลับมาโน้ตหลัก

จังหวะที่สองของทั้งสองภาพเป็นมอร์เดนต์แบบล่างพบเจอได้น้อยกว่าแบบทั่วไป หลักการปฏิบัติคือการบรรเลงโน้ตหลักก่อนและลงไป 1 เสียง จากนั้นกลับมาโน้ตหลัก

เพลงของบาคพบเจอมอร์เดนต์ในบทเพลงอยู่น้อยครั้ง แต่เมื่อพบเจอมอร์เดนต์ในโน้ต ต้องปฏิบัติแบบบน คือการบรรเลงโน้ตหลักก่อนและขึ้นไป 1 เสียง จากนั้นกลับมาโน้ตหลัก

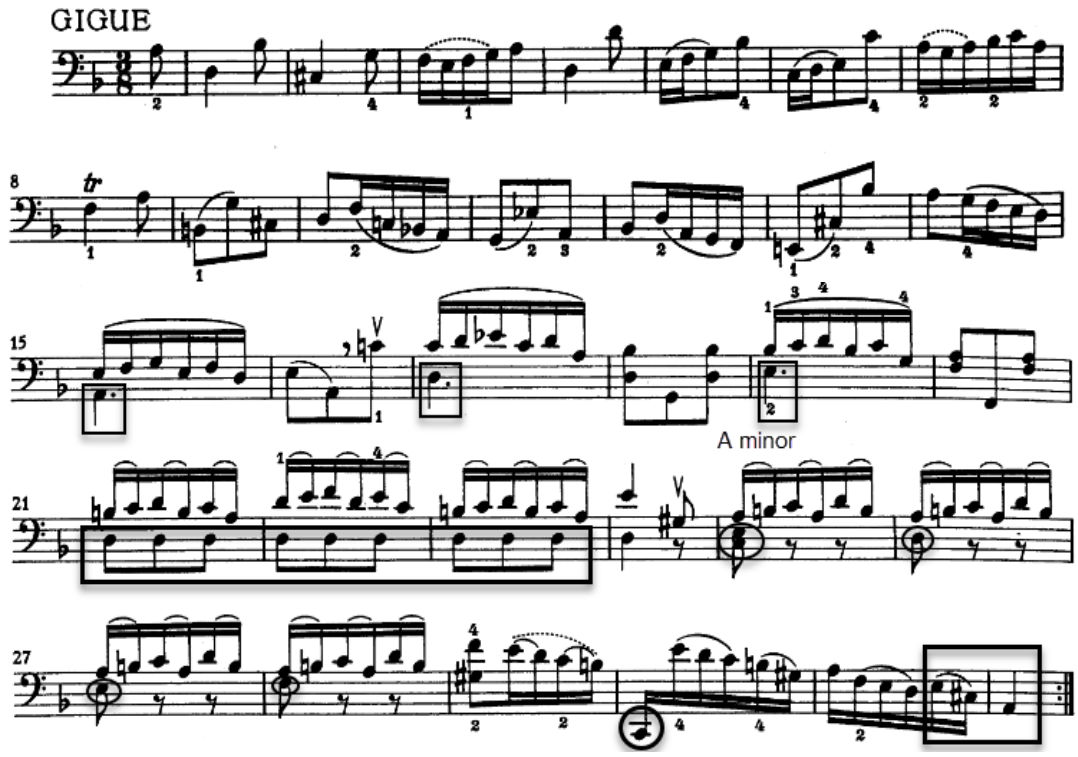
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การบรรเลงความยาวและความสั้นของโน้ต เนื่องจากบทเพลงชุดนี้อยู่ในยุคบาโรก เป็นยุคที่เครื่องดนตรีมีการพัฒนามาจากยุคฟื้นฟูศิลปวิทยามากขึ้นกว่าเดิมระดับหนึ่ง แต่ยังไม่มากและไม่สามารถบรรเลงได้ในทุก ๆ อย่าง การบรรเลงโน้ตเสียงยาวหรือการลากยาวจะปฏิบัติได้ค่อนข้างยากในยุคบาโรก บรรเลงโน้ตเสียงสั้น กระชับ และขาดจากกันได้ดีกว่า ผู้แสดงควรปฏิบัติตามอย่างเช่น เมื่อพบโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นให้บรรเลงขาดจากกันเป็นตัว ๆ แต่ไม่สั้นเหมือนกับมีเครื่องหมายกำกับว่าสั้น เมื่อพบเขบ็ตสองชั้นที่ไม่มีเครื่องหมายเชื่อมเสียงกำกับไว้บนโน้ตควรบรรเลงสั้น ยกเว้นในกรณีที่โน้ตตัวนั้นทำหน้าที่เป็นแนวเบสจะต้องบรรเลงยาวและให้ความสำคัญมากกว่า

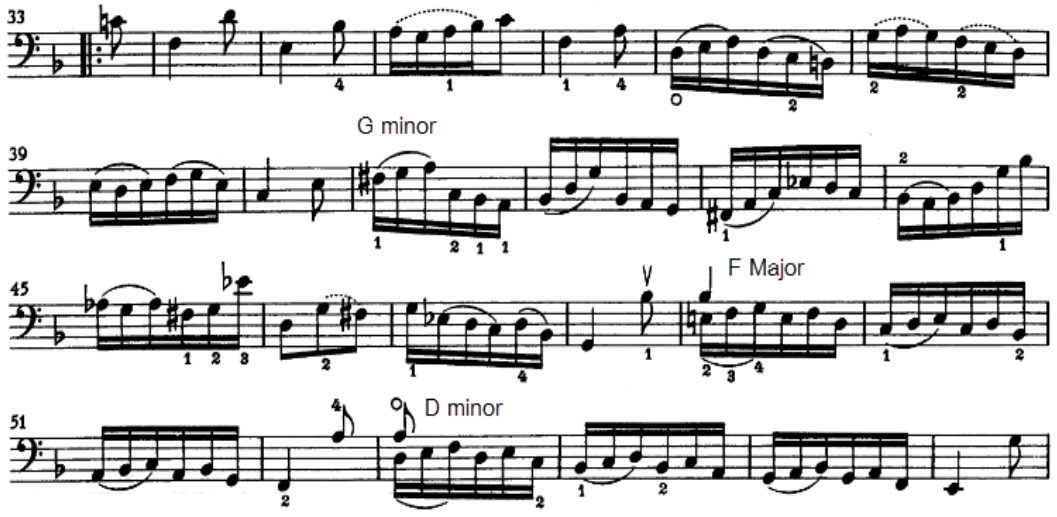
GIGUE

AA	BB
1 - 32	33 - 76
D minor - A minor	F Major - D minor

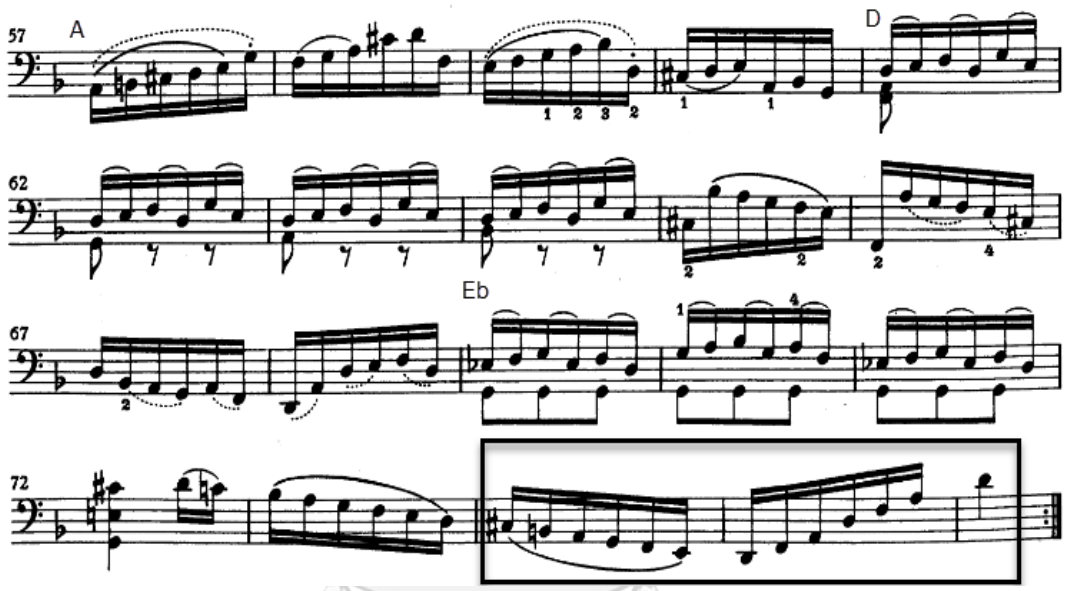
ท่อนที่ 6 ของบทเพลงชุด ซึ่งใช้ชื่อว่า Gigue เป็นท่อนที่มีอัตราจังหวะเร็ว และเป็นท่อนที่ใช้จังหวะเร็วที่สุดอีกท่อนหนึ่ง ในทั้งหมดทุกท่อนของบทเพลงชุด มีความยาวพอสมควร ท่อนจีก อยู่ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ใช้เครื่องหมายประจำจังหวะ 3/8 ใช้สังคีตลักษณ์สองตอน หรือ Binary form (AA BB) ในการบรรเลง **A** จบหนึ่งรอบ จะมีการย้อนกลับไปบรรเลง **A** อีกหนึ่งรอบ และเมื่อเข้าท่อน **B** เมื่อบรรเลงจบหนึ่งรอบ จะมีการย้อนกลับไปบรรเลง **B** อีกหนึ่งรอบและจบท่อนเพลง ท่อนจีก เป็นการเต้นแบบบาโรก ใช้ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1600 - 1750 มีต้นฉบับจากประเทศอังกฤษ เริ่มแพร่เข้ามาในประเทศฝรั่งเศสในกลางปี ค.ศ. 1650 มักจะปรากฏตอนท่อนสุดท้ายของบทเพลงชุด ใช้จังหวะที่เร็ว นิยมใช้จังหวะ 3/8, 6/8 บาคใช้สไตล์จังหวะของการเต้นแบบจีก ในการประพันธ์บทเพลงเชลโลสวีทในท่อนที่ 6 ทั้ง 6 บท



ภาพที่ 21 ห้องที่ 1 - 32

ห้อง 1 - 32 อยู่ในท่อน **A** อยู่ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ใช้ส่วนโน้ตตัวดำ ตัวเขบ็ตหนึ่งชั้น และเขบ็ตสองชั้น จะเน้นตัวเขบ็ตหนึ่งชั้นตัวแรกของแต่ละห้องให้หนักและดังกว่าโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นตัวที่ 2 - 3 ในทุก ๆ ห้อง ในช่วง 20 ห้องแรกจะใช้โทนิกของบันไดเสียง คือ D ไมเนอร์ และการเดินคอร์ดจะมีสลับไปที่คอร์ดโดมินันท์ในบางห้อง จะสังเกตได้ว่าห้องที่ 15, 17 และ 19 จะแบ่งเป็นสองแนว ซึ่งทำให้เห็นแนวเบสได้อย่างชัดเจน ในห้องที่ 21 - 23 ใช้การย้ำโทนิกโดยแนวทำนองแสดงโน้ตเขบ็ตสองชั้นในห้อง ในขณะเดียวกันมีการใช้โทนิกบรรเลงซ้ำไปเรื่อย ๆ และเปลี่ยนไปใช้โดมินันท์เพื่อให้ความรู้สึกในการรับรู้เสียงรับรู้ได้ว่ามีการย้ายศูนย์กลางเสียงไปใช้โดมินันท์ ซึ่งเป็น A ในที่นี้ใช้ A ไมเนอร์ จากขั้นคู่ของแต่ละเสียงส่งเข้าหากันและที่กำกับบนโน้ตเป็น A ไมเนอร์ ในห้องที่ 25 ใช้รูปแบบการประพันธ์ที่คล้ายกับช่วงก่อนย้ายศูนย์กลางเสียงในห้องที่ 21 มีรูปแบบทำนองที่เหมือนกัน แต่จะไม่ใช้การวางแนวเบสอยู่กับที่ แต่จะใช้เป็นการเปลี่ยนเสียงแนวเบสขึ้นไปห้องละ 1 เสียง โดยใช้ C, D, E และ F ในช่วง 4 ห้อง และห้องที่ 29 แนวเบสไปจบที่เสียง G# เป็นโน้ตลีดดิง ของบันไดเสียง A ไมเนอร์ จบประโยคด้วย โน้ต A ในห้องสุดท้าย ซึ่งเป็นโดมินันท์ของ D ไมเนอร์ หลังจากนั้นเป็นการย้อนท่อน **A** เพื่อเป็นการทำซ้ำในท่อน **A** อีกหนึ่งครั้ง

ภาพที่ 22 ห้องที่ 33 - 56

ห้องที่ 33 - 76 อยู่ในท่อน **B** เริ่มใช้บันไดเสียง F เมเจอร์ โดยบันไดเสียง F เมเจอร์ เป็นกุญแจเสียงร่วมของ D ไมเนอร์ และเป็นโน้ตมีเดียนของ D ในท่อน **B** ใช้ลักษณะโมทีฟเดิมที่ปรากฏมาแล้วในท่อน **A** นำกลับมาใช้อีกครั้งหนึ่งและใช้การเปลี่ยนบันไดเสียง และเพิ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้นมากขึ้นในช่วงท้ายของท่อน **B** หลังจากตอนต้นท่อน **B** ใช้ F เมเจอร์ ใน 8 ห้อง ในห้องที่ 41 ถูกย้ายไป G ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ เป็นซับโดมินันท์ของ D ไมเนอร์ มีการพัฒนาทำนองเพิ่มขึ้นตามลำดับในช่วง 8 ห้องของ G ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ จากนั้นห้องที่ 49 เปลี่ยนกลับมาที่ F เมเจอร์ และห้องที่ 53 กลับมาที่ D ไมเนอร์ ในรูปแบบส่วนโน้ตเดียวกับ F เมเจอร์ ทั้งด้านทำนองและจังหวะ



ภาพที่ 23 ห้องที่ 57 - 76

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ห้องที่ 57 - 76 เป็นครึ่งหลังของท่อน **B** ใช้โทนิก และโดมินันท์บ่อยครั้งในช่วงท้าย ห้องที่ 57 - 60 ใช้โดมินันท์ คือ A เมเจอร์ ห้องที่ 61 - 64 ใช้โทนิก คือ D ไมเนอร์ ห้องที่ 65 - 68 ใช้ D ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ ห้องที่ 69 - 71 ใช้คอร์ดนิอาโพลิตัน ในที่นี้คือโน้ต Eb ห้องที่ 69 แนวทำนองแสดงให้เห็นบันไดเสียง Eb เมเจอร์ ซึ่งมีแนวเบสเป็นโน้ต G เป็นมีเดียนของ Eb เมเจอร์ หลังจากนั้นกลับมาในกุญแจเสียงหลัก และจบเพลงด้วยคอร์ด V - i (Imperfect authentic cadence) หลังจากนั้นเป็นการย้อนท่อน **B** เพื่อเป็นการทำซ้ำในท่อน **B** อีกหนึ่งครั้ง

การตีความและเทคนิคในการบรรเลง

ท่อนจีก ใช้เครื่องหมายประจำจังหวะ 3/8 จังหวะโดยทั่วไปที่นักเชลโลเลือกใช้คือ 1 ตัวดำประจุดหรือในหนึ่งห้องเท่ากับ 100 เป็นทำนองหนึ่งแนวที่ประกอบด้วยแนวทำนอง แนวประสาน แนวเบส และในบางประโยคได้แบ่งแนวไว้อย่างชัดเจน เช่นใน 1 ห้อง มีแนวทำนองอยู่แนวบน แนวเบสอยู่แนวล่าง แบ่งไว้เป็น 2 แนวอย่างชัดเจน ในเพลงชุดบทนี้ บาคไม่ได้กำกับในเรื่องของระดับความดังและความเบาไว้ในโน้ต ผู้แสดงจึงต้องค้นหาจากการบรรเลงของนักเชลโลที่ได้ทำการบันทึกเสียงไว้ในสื่อดิจิตอลต่าง ๆ

อีกทั้งเมื่อผู้แสดงได้ค้นหาแล้วต้องเลือกใช้ระดับความดังเบาให้เหมาะสมของท่อนเพลงและตามความสำคัญของประโยคเพลง ช่วงต้นของจีก เลือกใช้ระดับเสียงที่ดัง เป็นท่อนที่มีจังหวะเร็วปานกลาง มีทำนองสวยงาม เปิดท่อนให้มีความแข็งแรงด้วยการใช้คอร์ดหลักของกุญแจเสียง และเป็นการเริ่มต้นท่อนให้ดึงดูดการฟังของผู้คนให้สนใจ และเข้าถึงความสนุกสนานเร้าร้อนของดนตรีได้ดี อีก 1 ท่อนของเพลงชุด โดยทั่วไปของท่อนจีก ใช้ระดับเสียงที่ดังปานกลาง และดัง เป็นท่อนที่ใช้ระดับความดังเบาไม่กว้างเหมือนท่อนก่อนหน้า

การบรรเลงจะมีการย้อนท่อนละ 1 ครั้ง ตามสังคีตลักษณ์ของบทเพลง ผู้แสดงจึงต้องเลือกใช้น้ำเสียงและระดับความดังเบา และการบรรเลงที่ค่อนข้างแตกต่างกันเวลาบรรเลงในรอบที่ 2 การบรรเลงโน้ตที่เหมือนกันทั้ง 2 รอบโดยไม่เปลี่ยนแปลงสิ่งใด ๆ หรือไม่สร้างสิ่งใหม่ ๆ จะทำให้เกิดความน่าเบื่อ ผู้บรรเลงควรเลือกเปลี่ยนหรือทำสิ่งใหม่ ๆ ในการย้อน เพื่อบรรเลงรอบที่ 2 ให้น่าสนใจมากขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนจีก มีจังหวะเร็วปานกลาง เป็นท่อนสุดท้ายของบทเพลงชุด เป็นการปิดกระบวนท่อนทั้งหมด เนื่องจากในช่วงท่อนนี้ มีความชัดเจนของทำนองที่เดินไปข้างหน้าอย่างสนุกสนานเร้าร้อน ต้องบรรเลงให้แม่นยำในเรื่องของจังหวะและความสั้นความยาวของโน้ตให้ชัดเจน เพื่อส่งผลให้ประโยคเพลงดำเนินไปข้างหน้าตามท่วงทำนองของเพลงได้อย่างปกติ ในการเลือกใช้จังหวะให้ถูกต้อง มีผลไปถึงการสร้างอารมณ์ของบทเพลงได้ดี เมื่อเลือกใช้ความเร็วของจังหวะที่ผิดกับท่อนนั้น ๆ จะทำให้สื่อสารออกมาได้ยาก

เทคนิคที่พบคือการใช้โน้ตประดับ เครื่องหมายพรมนิ้ว เป็นการประดับโน้ตที่ทำให้โน้ตเสียงนั้นมีความน่าสนใจและโดดเด่นมากกว่าเดิม ในการพรมนิ้ว เป็นการใช้โน้ตสองเสียง อย่างเช่น โน้ตหลักคือตัว G ต้องบรรเลง G - A สลับกันไปมาอย่างรวดเร็ว แต่ในบทเพลงของบาคอยู่ในยุคบาโรก เรื่องการประดับโน้ตมีหลากหลายแบบ ในการเลือกใช้การพรมนิ้วก็มีอีกแบบหนึ่งและเป็นที่นิยมใช้ในสมัยบาโรก คือการพรมนิ้วบน เป็นการใช้โน้ตสองเสียง โดยเริ่มโน้ตเสียงบนที่ไม่ใช้โน้ตเสียงหลัก อย่างเช่น โน้ตหลักคือตัว G ต้องเริ่มบรรเลงที่ A - G สลับกันไปมาอย่างรวดเร็ว

การบรรเลงความยาวและความสั้นของโน้ต เนื่องจากบทเพลงชุดนี้อยู่ในยุคบาโรก เป็นยุคที่เครื่องดนตรีมีการพัฒนามาจากยุคฟื้นฟูศิลปวิทยามากขึ้นกว่าเดิมระดับหนึ่ง แต่ยังไม่มากและไม่สามารถบรรเลงได้ในทุก ๆ อย่าง การบรรเลงโน้ตเสียงยาวหรือการลากยาวจะปฏิบัติได้ค่อนข้างยากในยุคบาโรก บรรเลงโน้ตเสียงสั้น กระชับ และขาดจากกันได้ดีกว่า ผู้แสดงควรปฏิบัติตามอย่างเช่น เมื่อพบโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นให้บรรเลงขาดจากกันเป็นตัว ๆ แต่ไม่สั้นเหมือนกับมีเครื่องหมายกำกับว่าสั้น เมื่อพบเขบ็ตสองชั้นที่ไม่มีเครื่องหมายเชื่อมเสียงกำกับไว้บนโน้ตควรบรรเลงสั้น ยกเว้นในกรณีที่โน้ตตัวนั้นทำหน้าที่เป็นแนวเบสจะต้องบรรเลงยาวและให้ความสำคัญมากกว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2 Concerto in F Major for 2 Bassoons and Orchestra, ประพันธ์โดย Johann Baptist Wanhal

2.2.1 ประวัติผู้ประพันธ์

โยฮันน์ บัพติสต์ วันฮัล (เช็ก: Johann Baptist Wanhal) เป็นคีตกวีชาวเช็กที่สำคัญอีกคนหนึ่งในยุคคลาสสิก เกิดเมื่อวันที่ 12 พฤษภาคม ค.ศ. 1739 ที่เมืองเนคชานิช แคว้นโบฮีเมีย ปัจจุบันคือประเทศสาธารณรัฐเช็ก ถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 20 สิงหาคม ค.ศ. 1813 ที่กรุงเวียนนา ประเทศออสเตรีย

วันฮัลได้รับการฝึกสอนทางด้านดนตรีจากครอบครัวของเขาและนักดนตรีที่อยู่ใกล้เคียงกับบ้านของเขา เขาสามารถเล่นไวโอลินและออร์แกนได้อย่างดีเยี่ยมเมื่อเขายังเป็นเด็ก หลังจากโตขึ้นได้เป็นนักออร์แกนและหัวหน้าคณะนักร้อง เมื่ออายุ 21 ปี ได้กลายมาเป็นนักดนตรีและนักประพันธ์เพลง ในปี ค.ศ. 1769 บารอน ริคซ์ ได้สนับสนุนวันฮัลให้ไปศึกษาการประพันธ์เพลงในแบบอิตาเลียนที่ประเทศอิตาลี ซึ่งทำให้เขาได้เรียนรู้และได้สิ่งใหม่ ๆ กลับมามากมาย หลังจากนั้นได้กลายมาเป็นผู้อำนวยการดนตรีในโบสถ์ของริคซ์ในเวลาถัดมา

วันฮัลเป็นหนึ่งในผู้ประพันธ์เพลงชั้นนำของยุคคลาสสิก ผลงานของเขาถูกนำออกแสดงทั่วโลกและผลงานของเขาที่ถูกตีพิมพ์ขึ้นจำนวนมากก็ปรากฏในช่วงที่เขายังมีชีวิตอยู่ ผลงานได้รับการยกย่องจากเพื่อนร่วมงานมืออาชีพของเขาอย่างเช่น ไฮเดิน และโมสาร์ท

วันฮัลได้ประพันธ์ผลงานเพลงไว้มากมาย อย่างเช่น คอนแชร์โตสำหรับไวโอลิน คอนแชร์โตสำหรับเชลโล คอนแชร์โตสำหรับดับเบิลเบส คอนแชร์โตสำหรับฟลูต คอนแชร์โตสำหรับบาสซูน ดนตรีประเภทเชมเบอร์จำนวนมาก ดนตรีศาสนา ผลงานซิมโฟนีจำนวน 73 บท ผลงานอุปรากร 2 เรื่อง ผลงานสำหรับบาสซูน มีคอนแชร์โตสำหรับ บาสซูนในบันไดเสียง C เมเจอร์ คอนแชร์โตสำหรับบาสซูนในบันไดเสียง F เมเจอร์ และคอนแชร์โตสำหรับ 2 บาสซูนในบันไดเสียง F เมเจอร์

2.2.2 ประวัติบทเพลง

Concerto in F Major for 2 Bassoons and Orchestra เป็นบทเพลงสำหรับบาสซูน 2 เครื่อง ประชันกับวงออร์เคสตรา ในที่นี้ผู้บรรเลงได้เลือกใช้เปียโนบรรเลงแทนวงออร์เคสตรา มีกระบวนท่อนทั้งหมด 3 ท่อนเพลง ประกอบด้วย

1. Allegro Moderato มีท่วงทำนองที่ไพเราะตั้งแต่ตอนเริ่มเพลงจากเปียโน เมื่อเปียโนบรรเลงตอนต้นจบ บาสซูนแนวที่ 1 เสนอทำนองขึ้นมา หลังจากนั้นจะนำเสนอทำนองเดิมซ้ำด้วยบาสซูนแนวที่ 2 บ่อยครั้งที่การนำเสนอทำนองจะเริ่มจากบาสซูนแนวที่ 1 และตามด้วยบาสซูน

แนวที่ 2 ในด้านเทคนิคการประพันธ์ในท่อนนี้ มีลักษณะการประพันธ์แบบบาโรก และการประพันธ์แบบคลาสสิกสลับกันอย่างต่อเนื่อง

2. Andante Grazioso มีท่วงทำนองที่ช้าสง่างาม นิยมใช้การประสานเสียงของบาสซูนทั้ง 2 แนว เพื่อสร้างสีสันของเสียง มีการบรรเลงโน้ตสลับกันเพื่อเป็นการสร้างบทสนทนาระหว่างทั้ง 2 แนว ให้เกิดความน่าสนใจในตัวดนตรี ท่อนนี้สามารถจินตนาการหรือมองเห็นภาพมุมกว้าง ได้ตั้งแต่ตอนต้นท่อนเพลง เนื่องจากไม่มีส่วนโน้ตมากในตอนเริ่มเพลง แต่ใช้การขยายพื้นผิวของเสียงด้วยการเริ่มบรรเลงด้วยน้ำเสียงที่เบาและเริ่มบรรเลงเพิ่มขึ้นอีกทีละ 1 เครื่องดนตรี เพื่อให้ได้สีสันของเสียงที่เข้มขึ้นและหนาขึ้น

3. Allegro ท่อนนี้ใช้สังคีตลักษณ์รอนโด จึงมีการนำเสนอทำนองหลักกลับมาอย่างบ่อยครั้ง มีท่วงทำนองที่เร็ว สนุกสนาน น่าสนใจ เป็นการนำเสนอเทคนิคการบรรเลงขั้นสูงของทั้ง 2 บาสซูนในหลายช่วงของท่อนนี้ เพื่อเป็นการจบบทเพลงอย่างสมบูรณ์แบบ

2.2.3 บทวิเคราะห์

สังคีตลักษณ์

First Movement			
Sonata Form			
Exposition	Development	Recapitulation	Coda
1 - 156	157 - 235	236 - 333	334 - 352

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Second Movement		
Ternary Form		
A	B	A
1 - 40	41 - 65	66 - 104

Third Movent					
Rondo Form					
A	B	A	C	A	B’
1 - 54	55 - 112	113 - 128	129 - 153	154 - 169	170 - 233

* หมายเหตุ ท่อนรอนโดของบทเพลงนี้จะจบลงในตัวอักษร **B’**

FIRST MOVEMENT (Sonata Form)

F Major (Tonic Key)						
Exposition						
1 - 48	49 - 76	77 - 99	100 - 122	123 - 130	131 - 139	140 - 156
Orchestra Introduction	Theme 1	Transition	Theme 2	Bridge	Theme 2	Orchestra Transition
F Major	F Major	F Major C Major	C Major G Major	C Major	C Major	C Major

Development			
157 - 184	185 - 212	213 - 217	218 - 235
Theme 1	Transition	Theme 2	Transition
C Major	A Major F Major	A Major D minor	C Major F Major

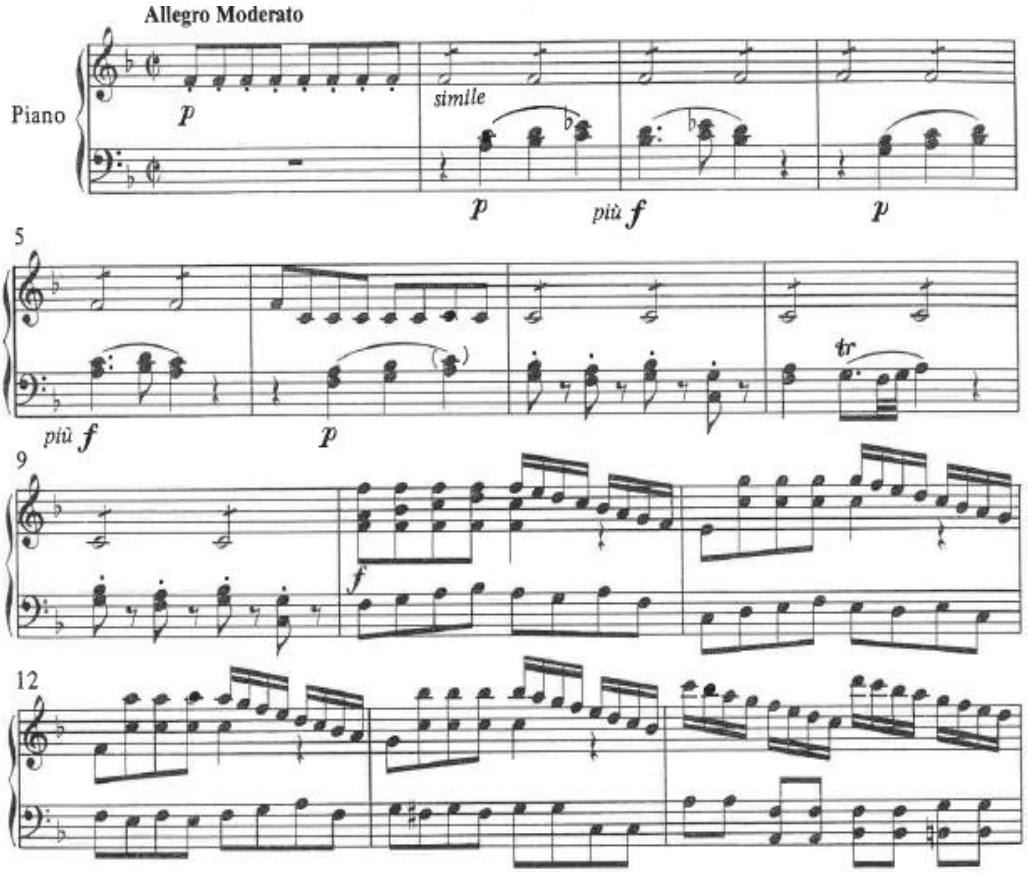
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Recapitulation			
236 - 252	253 - 296	297 - 309	310 - 333
Orchestra Recapitulation	Theme 1	Transition	Theme 2
F Major C Major	F Major	F Major C Major	F Major C Major

Coda
334 - 352
Theme 1
F Major

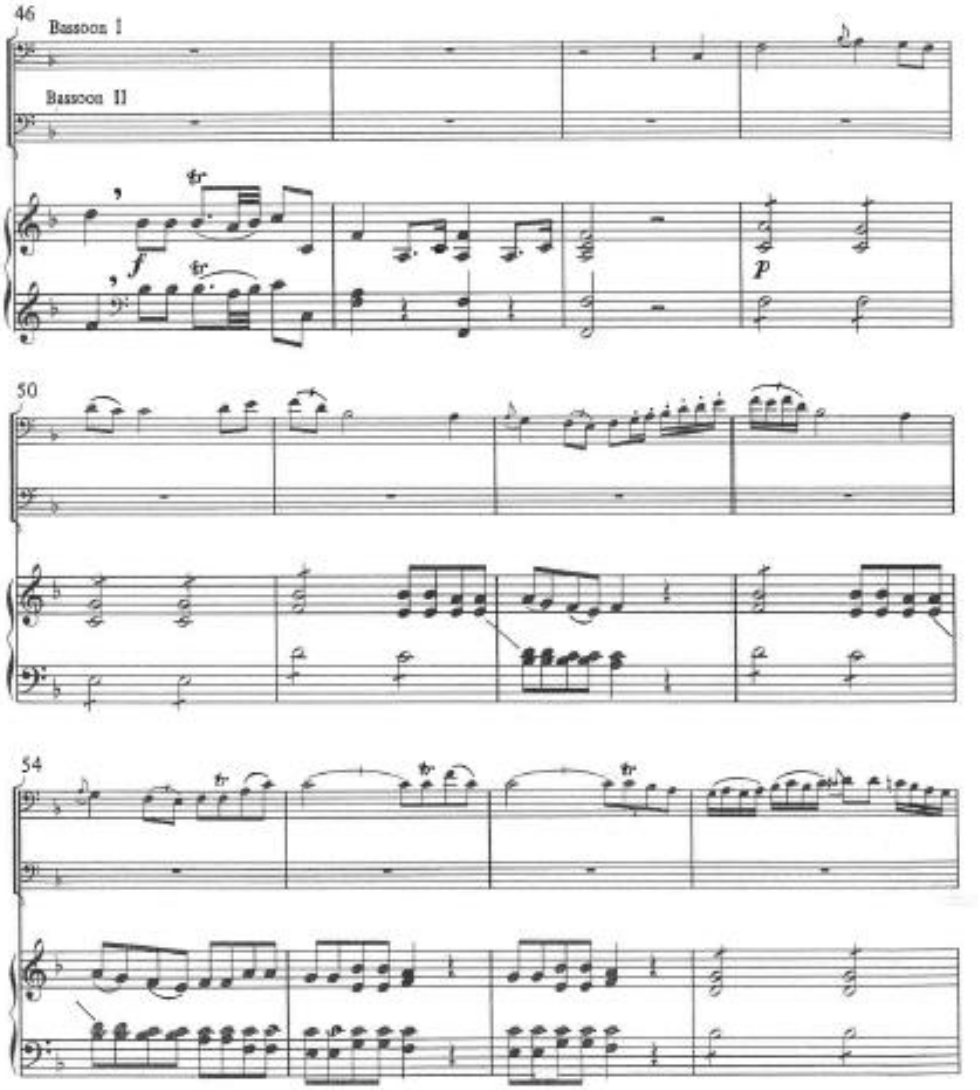
ท่อนที่ 1 ใช้ชื่อว่า Allegro Moderato อยู่ในกุญแจเสียง F เมเจอร์ ใช้สังคีตลักษณ์โซนาตา หรือ Sonata form ในท่อนนี้มีความยาวเป็นอย่างมาก ด้วยจำนวนห้องเพลงถึง 352 ห้องเพลง และในแต่ละตอนก็มีความยาวพอสมควร ในท่อนนี้ใช้เครื่องหมายประจำจังหวะแบบ 2/2 แต่ในการบรรเลงมักจะพบด้วยการบรรเลงแบบ 4/4 มีความคล้ายกันแต่แตกต่างด้วยอารมณ์ในการเน้นจังหวะหนัก เป็นท่อนที่ใช้ความเร็วพอสมควร ท่อนที่ 1 ได้โชว์ทั้งแนววงออร์เคสตราและแนวบาสซูนที่ 1 และบาสซูนที่ 2 ไว้อย่างลงตัว

* ผู้นิพนธ์ได้ใช้โน้ตการบรรเลงที่เป็นแนวเปียโน แทนแนววงออร์เคสตรา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 24 ห้องที่ 1 - 14

Exposition

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ช่วงต้นของท่อน เป็นการบรรเลงในส่วนของช่วงนำ (Introduction) เป็นส่วนนำเสนอของท่อน ในช่วงนำเสนอของเปียโน อยู่ในห้องที่ 1 - 48 เริ่มจากระดับเสียงที่เบาและค่อย ๆ ดังขึ้น ไปจนถึงช่วงกลางของส่วนนำเสนอที่บรรเลงด้วยเปียโน ในช่วงต้นอยู่ในกุญแจเสียงหลัก F เมเจอร์

ภาพที่ 25 ห้องที่ 46 - 57

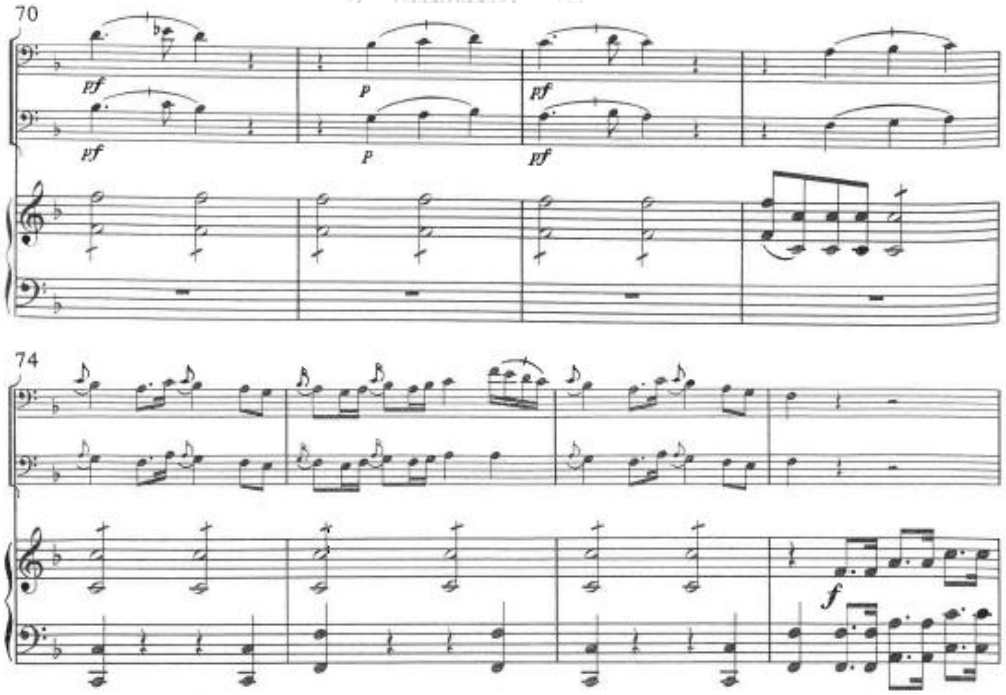
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หลังจากเปียโนบรรเลงในช่วงนำ เป็นส่วนนำเสนอของบาสซูน โดยการเข้ามาครั้งแรกนั้นเป็นการนำเสนอของบาสซูน 1 ในทำนองหลัก ใช้จังหวะยกเพื่อเข้าห้องที่ 49 การบรรเลงในครั้งแรกจำนวน 10 ห้อง ซึ่งอยู่ในกุญแจเสียงหลัก F เมเจอร์ เป็นทำนองที่เกิดขึ้นครั้งแรกตั้งแต่ตอนต้นเพลง หลังจากบาสซูน 1 บรรเลงจบ บาสซูน 2 จะรับต่อจากบาสซูน 1 โดยการบรรเลงรูปแบบทำนองเดียวกันที่เกิดขึ้นไปแล้ว บรรเลงอีกหนึ่งครั้ง คล้ายกับเป็นการบรรเลงทำนองหลัก จำนวน 2 ครั้ง แต่ไม่เหมือนกันทั้งหมด มีความแตกต่างกันเพียงเล็กน้อยในช่วงปลายประโยคของบาสซูน 1 จะจบประโยคด้วยโน้ตโดมินันท์ เพื่อให้บาสซูน 2 รับต่อและเข้ามาได้สมบูรณ์ ส่วนบาสซูน 2 จบประโยคด้วยโทนิก เพื่อเป็นการจบทำนองที่บรรเลงมา 2 ครั้ง อย่างสมบูรณ์

การตีความและเทคนิคในการบรรเลง

ช่วงนำเสนอทำนองหลักแรกของบาสซูนทั้ง 2 ครั้ง ไม่จำเป็นต้องบรรเลงน้ำเสียงที่เหมือนกัน หรือการบรรเลงที่คล้ายคนเดียวบรรเลง 2 รอบ ควรจะทำให้แตกต่างกัน อย่างเช่น บาสซูน 1 บรรเลงน้ำเสียงที่เข้มและคมชัด บาสซูน 2 บรรเลงน้ำเสียงที่อ่อนหวานแต่ชัดเจน เป็นการสร้างสีสันของเสียงในบทเพลงให้มีความหลากหลาย และไม่น่าเบื่อ อีกทั้งเป็นการโชว์เอกลักษณ์ของนักบาสซูนทั้ง 2 คนได้อย่างชัดเจน

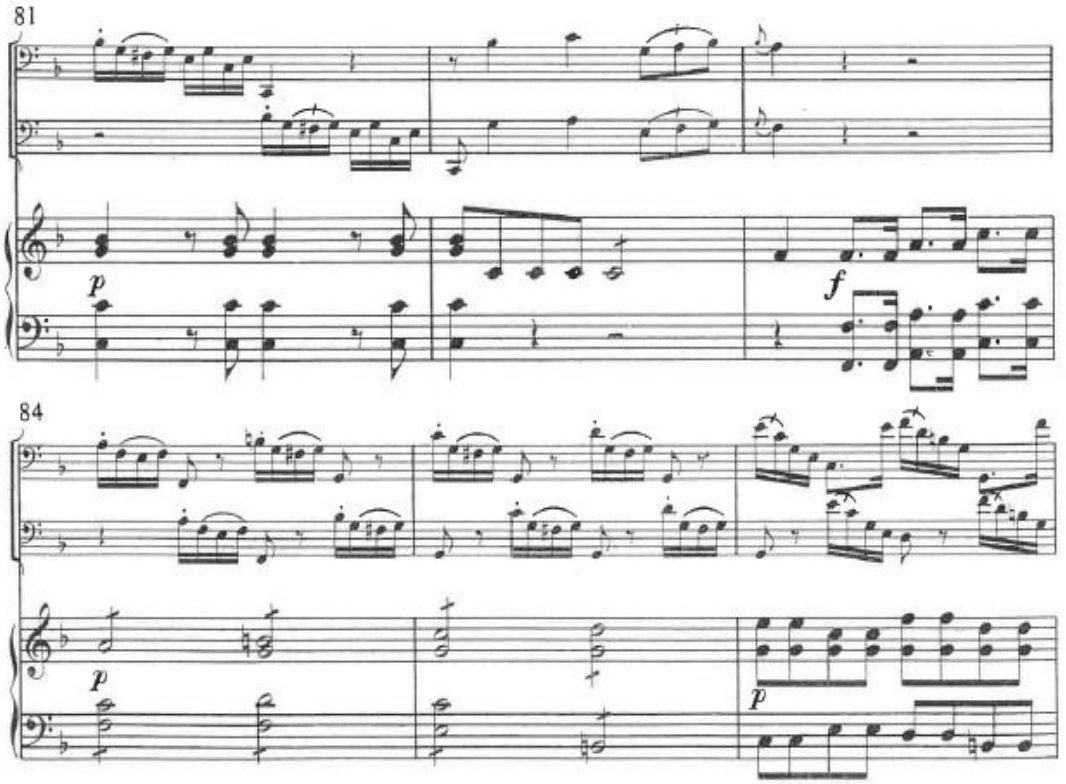
โน้ตที่กำกับไว้ด้วยเครื่องหมายสั้น ให้บรรเลงสั้นอย่างชัดเจน โน้ตที่กำกับไว้ด้วยเครื่องหมายเชื่อมเสียง ในกรณีที่มีโน้ตตัวเขบ็ตหนึ่งชั้น 2 ตัว กำกับด้วยเครื่องหมายเชื่อมเสียง ให้บรรเลงตัวเขบ็ตที่สองหรือตัวหลังให้สั้นกว่าปกติ แต่ไม่สั้นเหมือนโดนกำกับด้วยเครื่องหมายสั้น คล้ายกับการบรรเลงบทเพลงของโมสาร์ท

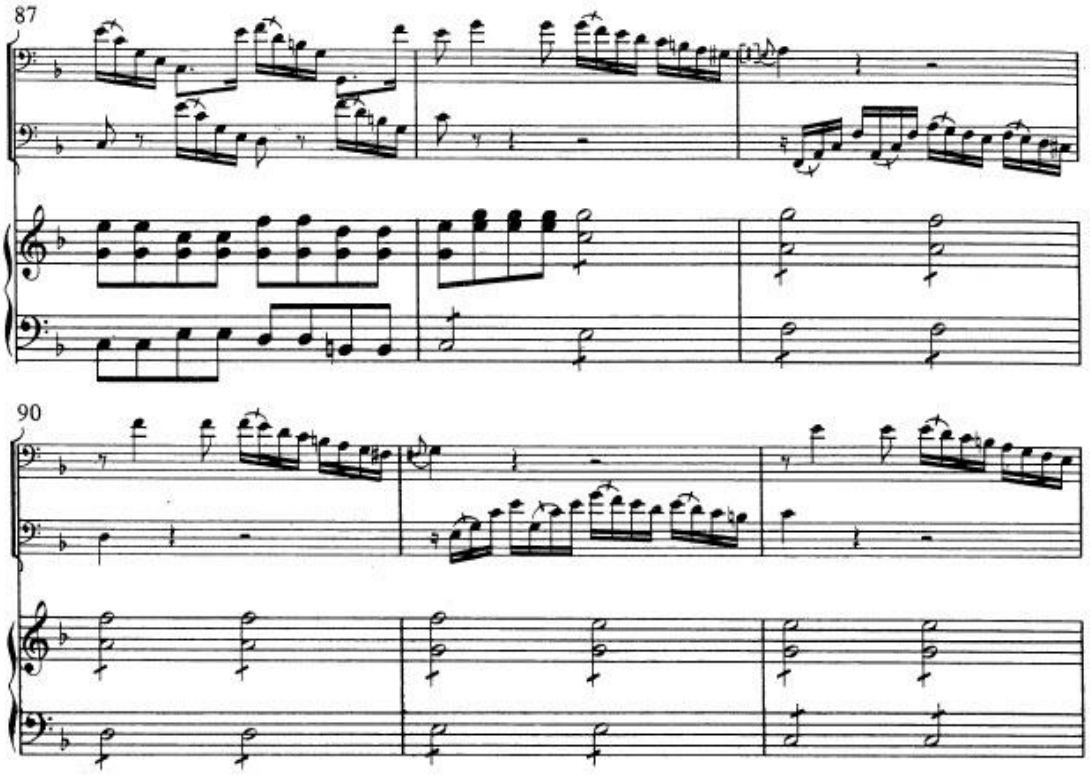
การเลือกใช้จังหวะที่เร็วเท่ากับ 1 ตัวดำเท่ากับความเร็ว 130 จะทำให้บทเพลงขับเคลื่อนไปข้างหน้าได้ดีกว่าการบรรเลงโดยใช้จังหวะที่ช้ากว่า 1 ตัวดำเท่ากับ 130 การบรรเลงในจังหวะที่เร็วทำให้บทเพลงสนุกสนาน น่าสนใจ และน่าติดตามต่อ เพราะหลังจากช่วงนำเสนอของบาสซูนไปนั้นจะมีการโชว์ด้านเทคนิคของทั้ง 2 บาสซูนอีกเป็นจำนวนมาก

ภาพที่ 26 ห้องที่ 70 - 77

ห้องที่ 69 ถึงต้นห้องที่ 77 เป็นส่วนที่เกิดขึ้นหลังจากการนำเสนอทำนองหลักของห้องที่ 49 - 68 ก่อนหน้านี้ ในห้องที่ 69 - 77 ยังอยู่ในทำนองหลักที่ 1 ในช่วงนี้จะโชว์การผสมเสียงระหว่างบาสซูนที่ 1 และบาสซูนที่ 2 ในลักษณะทำนองและส่วนของจังหวะที่เหมือนกัน แตกต่างกันที่เสียงของตัวโน้ต บาสซูนที่ 2 เริ่มที่โน้ตโทนิกในการบรรเลง บาสซูนที่ 1 เริ่มโน้ตที่สูงกว่าโทนิก 3 ตัวโน้ต คือ มีเดียน สิ่งที่เกิดขึ้นจะได้ยินในทำนองที่เหมือนกัน แต่ได้ยินเป็นเสียงประสานคู่สาม ยาวตลอดทั้งประโยค อีกทั้งช่วงนี้เป็นการผสมเสียงระหว่างบาสซูน 2 เครื่อง เป็นครั้งแรก ปลายประโยคจบเคเดนซ์แบบ V - I (Authentic cadence)

การตีความและเทคนิคในการบรรเลง

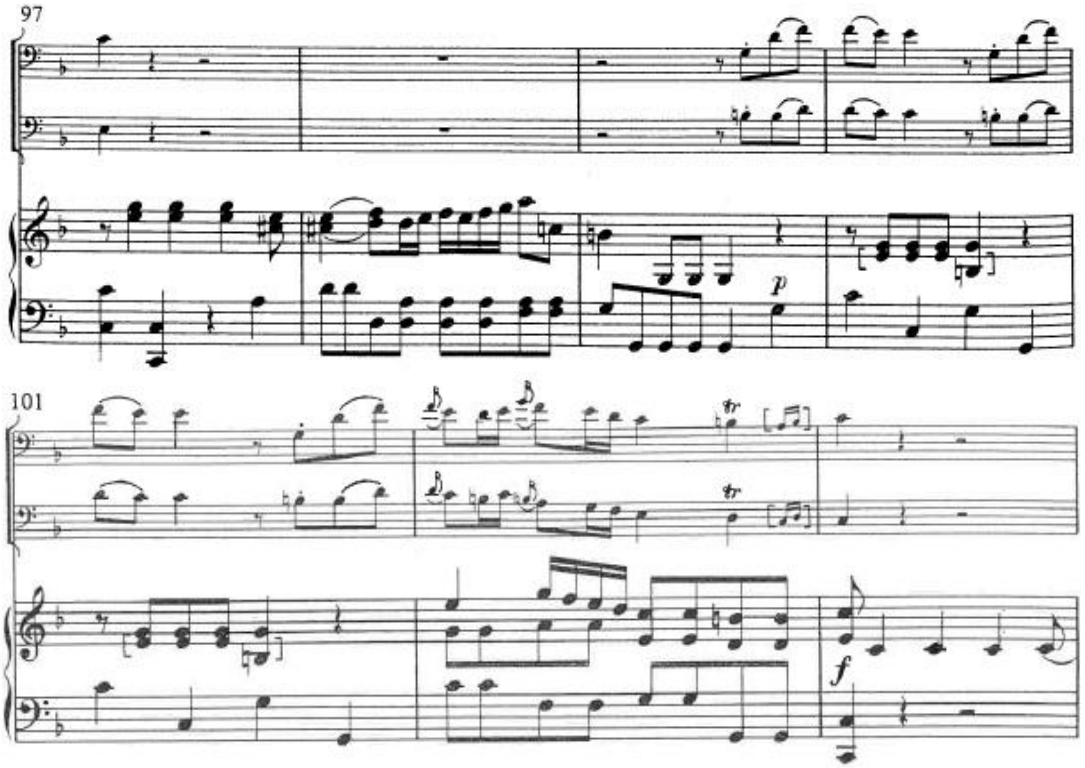
การผสมเสียงระหว่างบาสซูน 2 เครื่อง เมื่อบรรเลงพร้อมกันในส่วนนี้ควรใช้น้ำเสียงที่ใกล้เคียงกันมากที่สุด และระดับความสั้นยาวของค่าโน้ตต้องเหมือนกัน ควรบรรเลงให้ใกล้เคียงกันมากที่สุดเสมือนกับการบรรเลงเพียงคนเดียว ในการบรรเลงโน้ตคู่สาม เนื่องจากเป็นการผสมระหว่างโทนิก และมีเดียนยาวทั้งประโยค เมื่อบาสซูน 1 บรรเลงโน้ตคู่สาม ในคอร์ดที่เป็นคอร์ดเมเจอร์ ควรสร้างให้โน้ตคู่สาม ในคอร์ดเมเจอร์แฟล็ตลง เพื่อให้ได้ขั้นคู่ที่กลมกลืนกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 27 ห้องที่ 81 - 86

ห้องที่ 77 - 99 อยู่ในช่วงเชื่อม (Transition) ในหลาย ๆ ห้อง เปียโนมีการบรรเลงโน้ตรูปแบบเดียวกันวนซ้ำกันถึง 3 รอบ ในช่วงเชื่อมนี้อยู่ในบันไดเสียง F เมเจอร์ และเริ่มมีการใช้โดมินันท์มากขึ้น โดมินันท์ในที่นี้คือ C เมเจอร์ เพื่อเปลี่ยนศูนย์กลางเสียงเข้าไปหา C เมเจอร์ ในตอนถัดไปอย่างทำนองที่ 2 ในช่วงเชื่อมมีเปียโนบรรเลงวนซ้ำกัน บาสซูนทั้ง 2 เครื่อง ได้บรรเลงรูปแบบทำนองที่ใช้เทคนิคมากขึ้น มีการบรรเลงในรูปแบบโน้ตที่ซ้ำกัน และเป็นการบรรเลงแคนอน (Canon) กันในทุก ๆ 1 จังหวะ อย่างเช่นห้องที่ 81 ห้องที่ 84 - 87 มีการบรรเลงสลับกันในทุกจังหวะ

ภาพที่ 28 ห้องที่ 87 - 92

ห้องที่ 88 ถึงห้องที่ 94 วันฮัลเริ่มขยายรูปแบบให้ยาวขึ้นจากก่อนหน้าที่บรรเลงสลับกันทีละ 1 จังหวะ เพิ่มขึ้นเป็น 4 จังหวะ เพื่อขยายความให้ยาวมากขึ้น จากรูปในห้องที่ 88 เป็นต้นไป แสดงถึงบาสซูน 1 บรรเลงโน้ตไล่ลงสลับกับบาสซูน 2 ที่บรรเลงไล่ขึ้นและลงตามภาพ ซึ่งคล้ายกับเป็นการบรรเลงรับส่งกันของทั้ง 2 บาสซูน

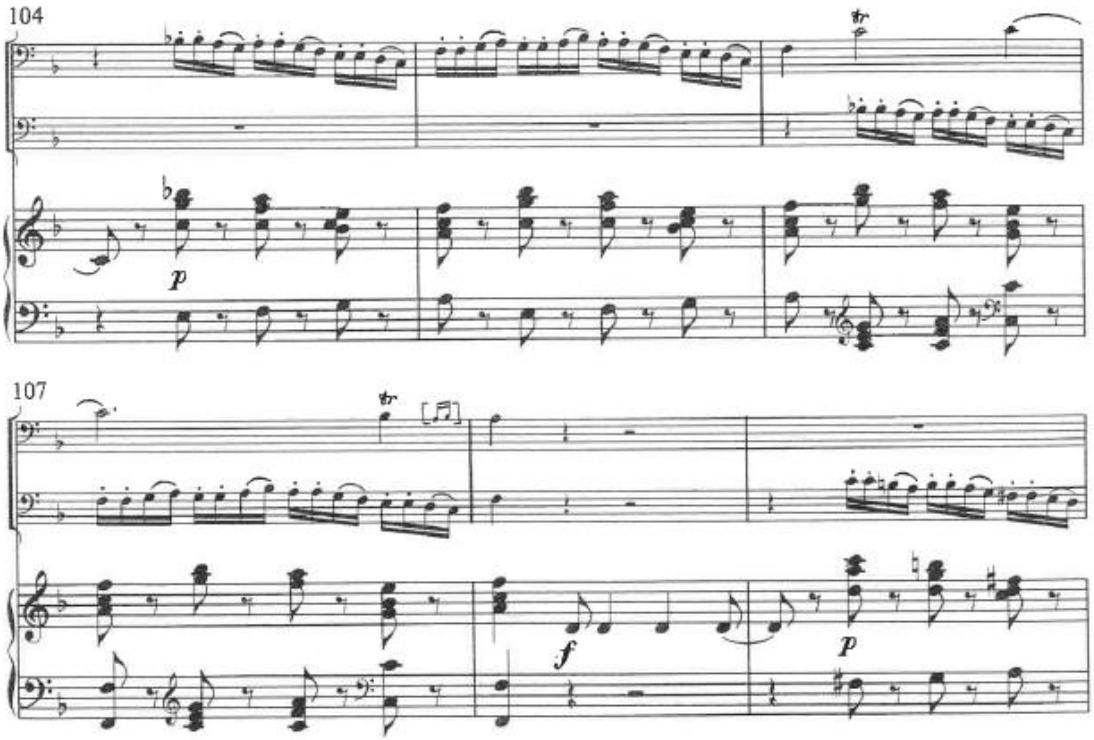
การตีความและเทคนิคการบรรเลง

การบรรเลงในลักษณะแคนอนและการบรรเลงไล่สลับกันในแต่ละห้องเพลง ควรบรรเลงโน้ตในประโยค และทำการควบคุมลักษณะเสียงอย่างเครื่องหมายสั้นให้ชัดเจน เมื่ออีกแนวหนึ่งบรรเลงเข้ามาแนวก่อนหน้าจะต้องบรรเลงเบาและหายไป ไม่ควรบรรเลงให้ยาวเพราะจะเป็นการรบกวนแนวอีกแนวหนึ่ง จะทำให้รอยต่อของการบรรเลงสลับกันนั้นไม่ดีและฟังได้ยากขึ้น

ภาพที่ 29 ห้องที่ 97 - 103

จังหวะยกเข้าห้องที่ 100 - 122 อยู่ในทำนองที่ 2 ได้เปลี่ยนศูนย์กลางเสียงเข้าหาโดมินันท์ คือ C เมเจอร์ และจะใช้บันไดเสียง C เมเจอร์ ในทำนองที่ 2 รูปแบบทำนองและจังหวะมีความแตกต่างไปจากทำนองหลัก และยังคงใช้ทำนองเดียวกันทั้ง 2 บาสซูน แต่ใช้การประสานเสียงขั้นคู่เหมือนกับทำนองหลัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

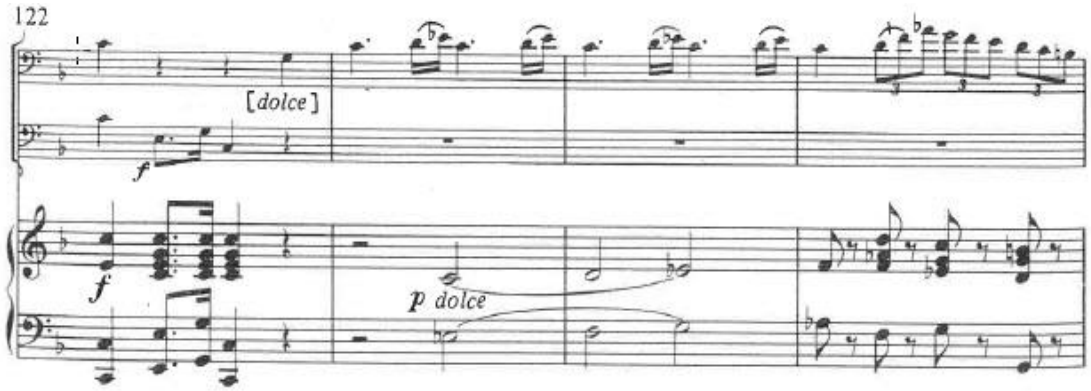
การตีความและเทคนิคการบรรเลง

ห้องที่ 102 โน้ตประดับตัวเล็ก จะไม่บรรเลงก่อนจังหวะ หรือบรรเลงรวบจังหวะ ต้องบรรเลงโน้ตประดับตัวเล็กลงจังหวะตกเท่านั้นและแบ่งค่าโน้ตตัวเล็กเท่ากับเขบ็ตสองชั้น โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นใกล้โน้ตประดับตัวเล็ก ต้องลดค่าเป็นเขบ็ตสองชั้น สรุปได้ว่าต้องเป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้น 4 ตัว ในหนึ่งจังหวะ ในจังหวะที่ 1 - 2 ในห้องที่ 102 การเขียนโน้ตลักษณะนี้ แต่บรรเลงออกมาเป็นลักษณะโน้ตเขบ็ตสองชั้น 4 ตัว ในหนึ่งจังหวะ สามารถพบเห็นได้ในงานของนักประพันธ์ยุคคลาสสิก อย่างเช่น โมสาร์ท และไฮเดิน

ภาพที่ 30 ห้องที่ 104 - 109

หลังจากทำนองที่ 2 มีอีกรูปแบบจังหวะและทำนองเกิดขึ้นตามลักษณะดังภาพ เป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้น 2 ห้อง มีเครื่องหมายสั้นกับเครื่องหมายเชื่อมเสียงกำกับอย่างชัดเจนในทุกจังหวะ เพื่อกำหนดรูปแบบของทำนองและเสียงที่จะเกิดขึ้น โดยบาสซูน 1 บรรเลงก่อน 2 ห้องตามด้วยบาสซูน 2 บรรเลงซ้ำอีก 2 ห้อง ในเสียงเดียวกันเหมือนเป็นการทำซ้ำกัน ในห้อง 104 ใช้คอร์ด F เมเจอร์ หลังจากนั้นในห้องที่ 109 ใช้คอร์ด G เมเจอร์ และสุดท้ายห้องที่ 113 ใช้คอร์ด C เมเจอร์ จนถึงห้องที่ 122 ท้ายประโยคจบในเคเดนซ์ V - I (Authentic cadence)

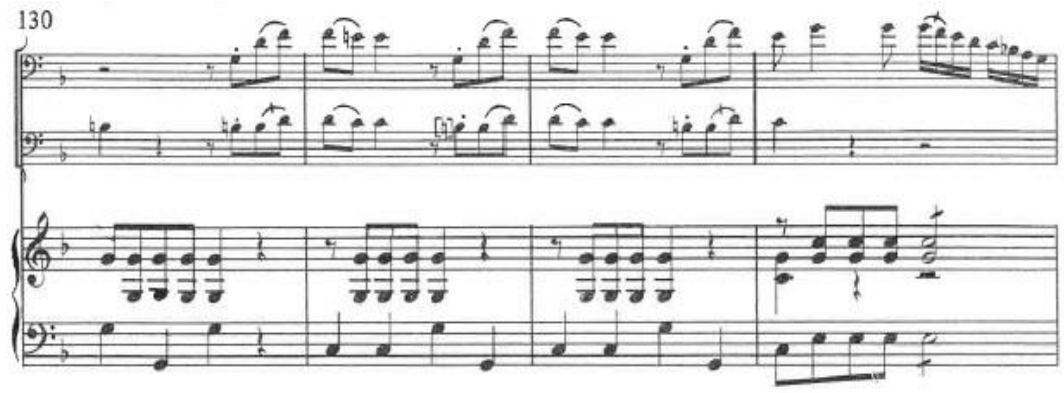
การตีความและเทคนิคในการบรรเลง

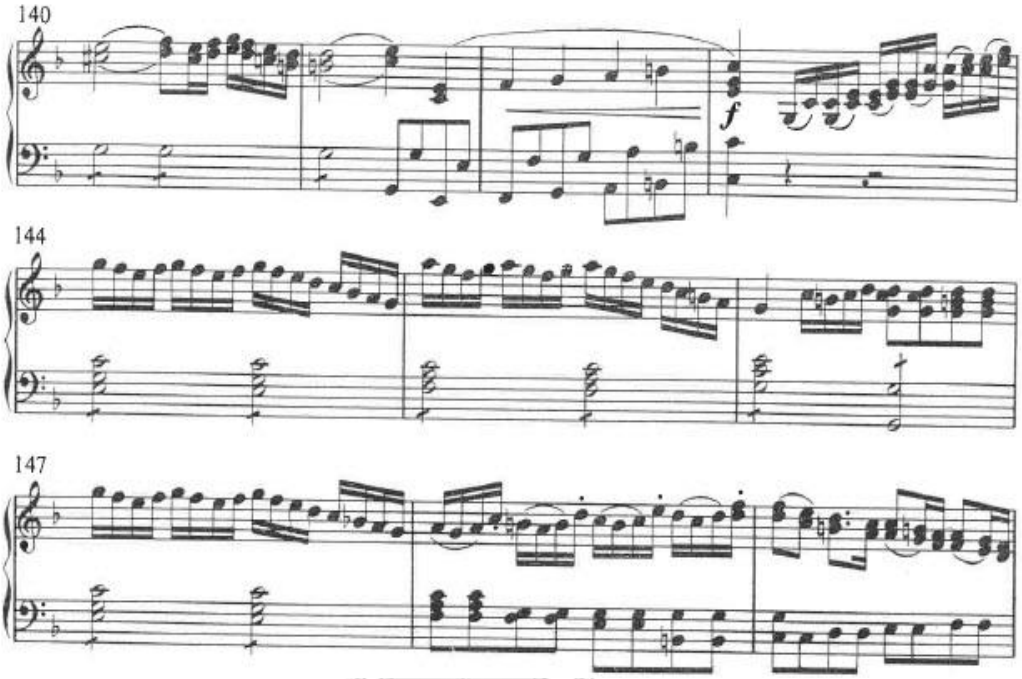
รูปแบบโน้ตตามห้องที่ 104 เมื่อนักประพันธ์กำหนดเครื่องหมายการควบคุมลักษณะเสียงไว้แล้ว ควรบรรเลงตามที่กำหนด และตรงที่สั้นต้องบรรเลงสั้นเท่ากันในทุก ๆ จังหวะ ส่วนบาสซูน 2 ที่บรรเลงหลังจากบาสซูน 1 ควรฟังการบรรเลงว่าบาสซูน 1 บรรเลงสั้นประมาณไหน แล้วควรทำตามให้เหมือนกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 31 ห้องที่ 122 - 125

ห้องที่ 123 - 130 คือช่วงสะพาน (Bridge) เป็นตอนเล็ก ๆ ที่เข้ามาคั่นทำนองที่ 2 ด้วยจำนวนห้อง 7 ห้อง ในช่วงสะพาน ได้เปลี่ยนบันไดเสียงไปชั่วขณะ เข้าไปหาบันไดเสียง C ไมเนอร์ เป็นการย้ายมาจาก C เมเจอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงคู่ขนาน ในการบรรเลงของบาสซูน 1 มีแนวทำนองที่บ่งบอกถึงบันไดเสียง C ไมเนอร์ อย่างชัดเจนในห้องที่ 123 - 125 และบาสซูน 2 บรรเลงรับในรูปแบบโน้ตที่เหมือนกันในห้องที่ 127 - 129

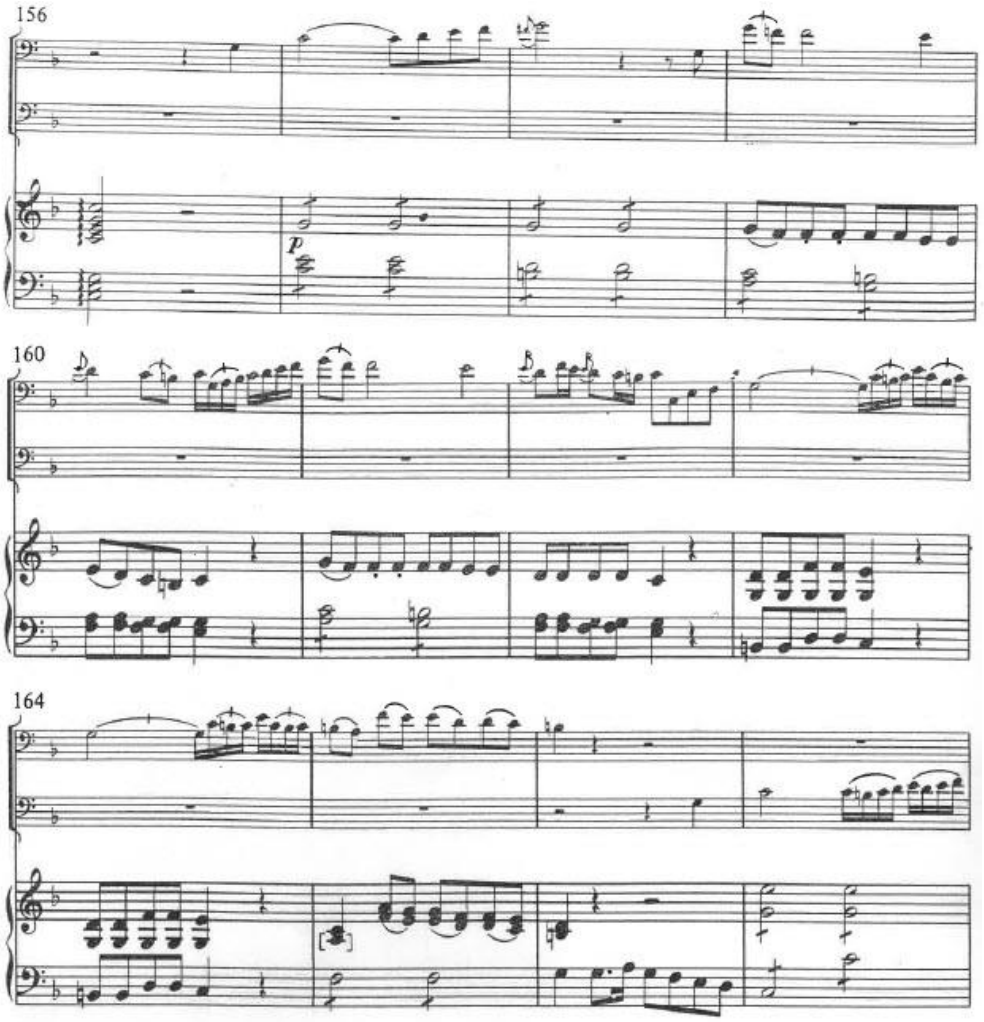
การตีความและเทคนิคการบรรเลง

ห้องที่ 123 - 130 เป็นครั้งแรกที่บทเพลงมีการใช้บันไดเสียงไมเนอร์ ในการบรรเลงสำหรับบาสซูนทั้ง 2 แนว ควรใช้สีสันของเสียงให้แตกต่างจากช่วงแรก เมื่อเข้าสู่บันไดเสียงไมเนอร์ต้องสร้างสีสันของเสียงให้หมองหม่น และทำให้เสียงเข้มขึ้น เพื่อให้แตกต่างจากช่วงแรกที่อยู่ในบันไดเสียงเมเจอร์ที่มีสีสันของเสียงที่ใสชัดเจน

ภาพที่ 32 ห้องที่ 130 - 133

ห้องที่ 131 - 139 กลับมาอยู่ในทำนองที่ 2 มีการกลับมาใช้บันไดเสียง C เมเจอร์ ที่เคยปรากฏในช่วงทำนองที่ 2 ก่อนหน้า ในการกลับมาอีกครั้งในทำนองที่ 2 ครั้งนี้ วันฮัลใช้การกลับมาครั้งนี้เพียงไม่กี่ห้องเพลง ก่อนที่จะเข้าในตอนถัดไป

ภาพที่ 33 ห้องที่ 140 - 149

ห้องที่ 140 - 156 เป็นตอนสุดท้ายของส่วนนำเสนอ ในตอนนี้บาสซูนทั้ง 2 เครื่อง ไม่มีการบรรเลง เหลือเฉพาะส่วนของโน้ตวงออร์เคสตรา ในที่นี้เหลือเฉพาะแนวเปียโนที่บรรเลงทำนองเหมือนตอนต้นเพลง เหมือนช่วงนำ แต่เมื่อมาถึงตอนนี้เรียกส่วนนี้ว่า ช่วงเชื่อมของออร์เคสตรา

มีความแตกต่างกันในการใช้ศูนย์กลางเสียง ในส่วนออร์เคสตรา ช่วงนำอยู่ในบันไดเสียง F เมเจอร์ และในช่วงเชื่อมของออร์เคสตราอยู่ในบันไดเสียง C เมเจอร์ ซึ่งช่วงสุดท้ายของส่วนนำเสนอต้องอยู่ในศูนย์กลางเสียงที่เป็นโดมินันท์ของกุญแจเสียง F เมเจอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงหลักของบทเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 34 ห้องที่ 156 - 167

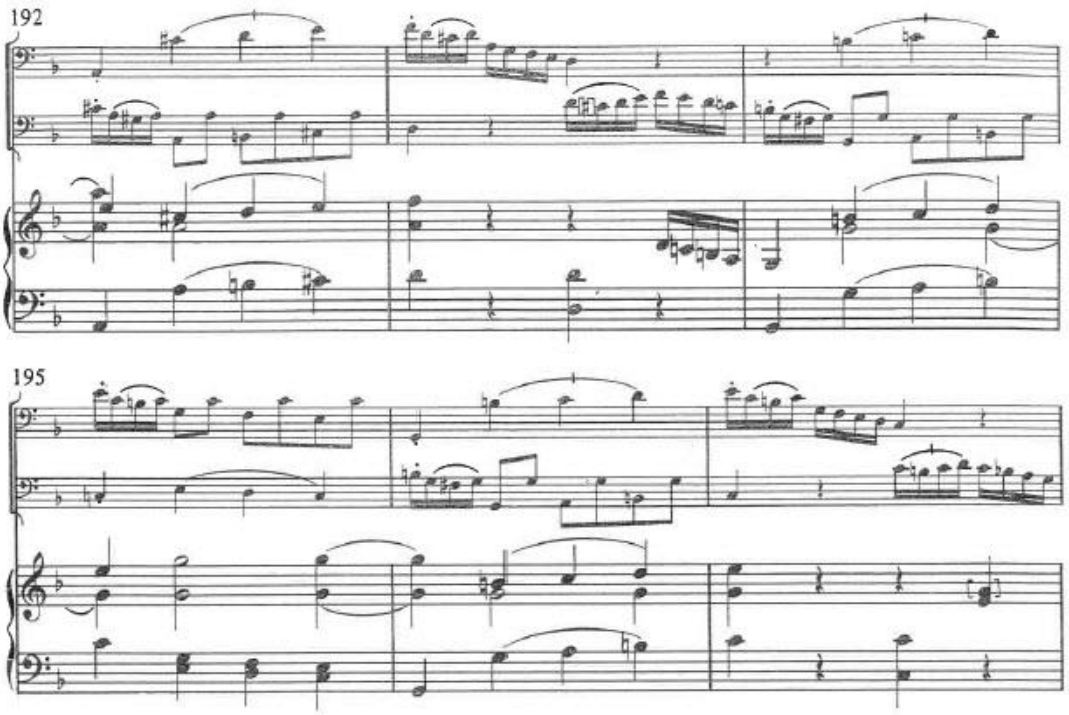
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Development

ท่อนพัฒนาครอบคลุมตั้งแต่ห้องที่ 157 - 235 เป็นท่อนที่พัฒนาแนวทำนองหลัก และทำนองที่ 2 ในช่วงต้นเพลงให้แตกต่างจากเดิม และยังมีการใช้บันไดเสียงอื่น ๆ เข้ามาใช้ในท่อนพัฒนา

ช่วงแรก ห้องที่ 157 - 184 เป็นช่วงที่พัฒนาทำนองขึ้นให้แตกต่างจากเดิม ทำนองที่นำมาพัฒนาในช่วงนี้ ได้นำทำนองหลักมาพัฒนาขึ้นในห้องที่ 157 เป็นต้นมา ในการพัฒนามีส่วนโน้ตที่ยังคงคล้ายเดิม แต่ใช้วิธีการสวนทิศทางของโน้ต อย่างเช่นในห้องที่ 49 ในช่วงแรกใช้การไล่ลงของโน้ต แต่ในท่อนพัฒนา ในห้องที่ 157 ใช้การไล่ขึ้นของโน้ต เป็นการประพันธ์แบบสวนทิศทางของแนวทำนอง แต่สามารถเข้าใจได้ว่ามาจากรูปแบบทำนองเดียวกัน และในห้อง 52 - 53 เมื่อเทียบกับ ห้อง

160 - 161 คือรูปแบบทำนองเดียวกันอย่างชัดเจน แตกต่างกันด้วยการใช้ศูนย์กลางเสียง การพัฒนานี้เป็นการพัฒนาของทำนองหลัก ใช้ศูนย์กลางเสียง C เมเจอร์

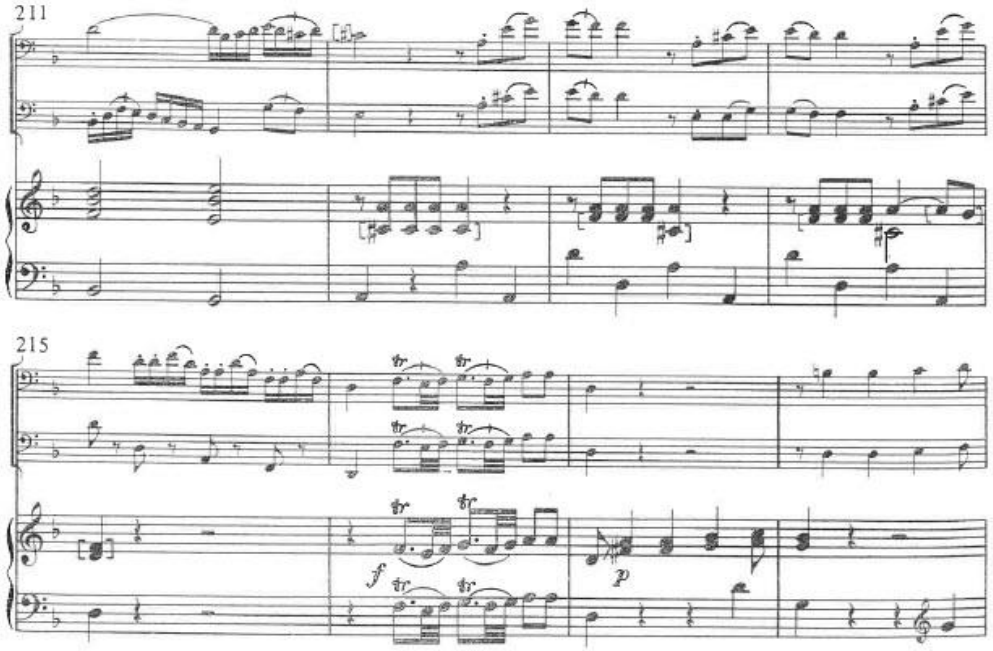
ห้องที่ 154 - 184 การบรรเลงโน้ตสำหรับบาสซูนที่มีการพัฒนา เมื่อพัฒนาทำนองในช่วงนี้ ลักษณะการบรรเลงยังคงเหมือนกับตอนต้น คือ คล้ายกันกับตอนที่บาสซูนบรรเลงเข้ามาครั้งแรก ที่บาสซูน 1 บรรเลงก่อนจำนวน 10 ห้อง และบาสซูน 2 บรรเลงต่อจากบาสซูน 1 อีก 10 ห้อง ในรูปแบบโน้ตที่คล้ายกัน

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 35 ห้องที่ 192 - 197

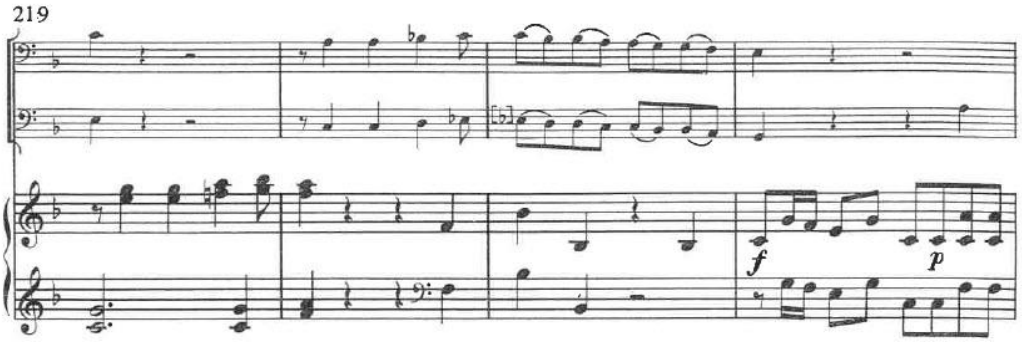
ห้องที่ 185 - 212 อยู่ในช่วงเชื่อม ในห้องที่ 190 เป็นต้นมา เป็นการบรรเลงในลักษณะแบบการสวนทิศทางของบาสซูนทั้ง 2 แนว อย่างเช่นห้องที่ 194 ของบาสซูน 2 เป็นการบรรเลงโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นไล่ขึ้น ในขณะที่ห้องที่ 195 ของบาสซูน 1 เป็นการสวนทิศทางกับแนวบาสซูน 2 คือการไล่ลง เป็นเทคนิคการประพันธ์ที่เรียกว่าการเคลื่อนทำนองแบบสวนทาง

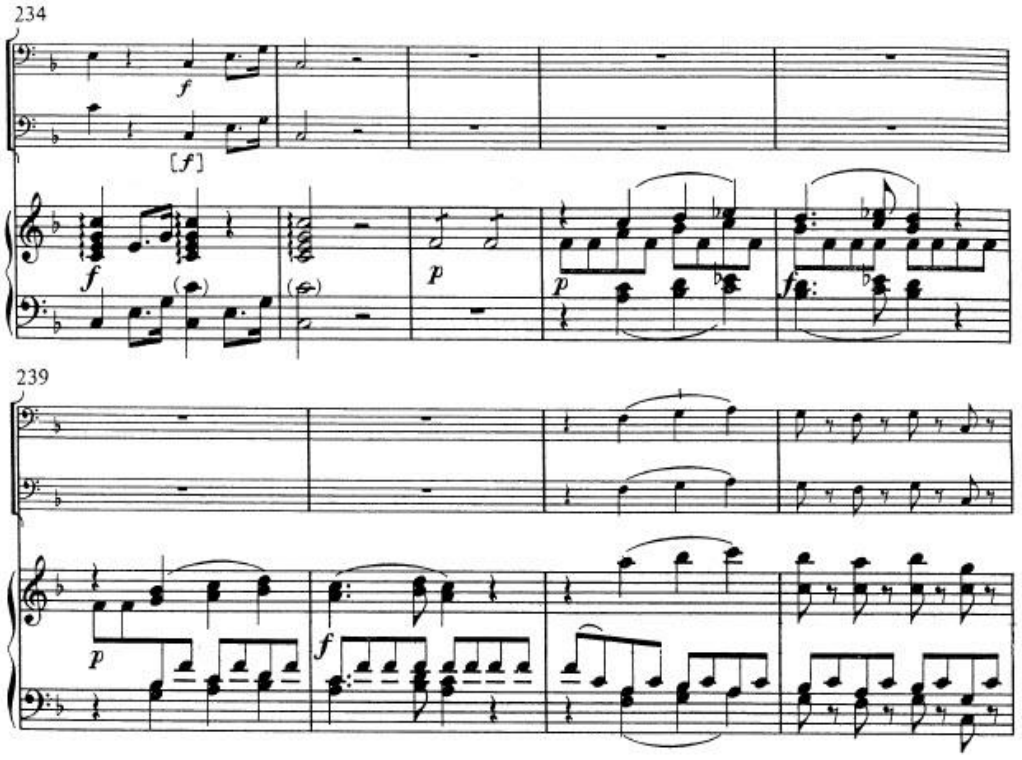
บันไดเสียงที่ใช้ในช่วงเชื่อมนี้มี A เมเจอร์ กับ F เมเจอร์ ในห้องที่ 190 - 201 ใช้ทำนองจังหวะ และรูปแบบโน้ตเดิมตลอด แต่ใช้การเปลี่ยนบันไดเสียงแทนที่

การตีความและเทคนิคการบรรเลง

การบรรเลงโน้ตไล่ขึ้นหรือไล่ลงตามทิศทางของโน้ต ควรสร้างระดับความดังเบา ตามทิศทางของโน้ต เช่น ถ้าทิศทางของโน้ตไล่ขึ้นสามารถบรรเลงให้ดังขึ้น ถ้าทิศทางของโน้ตไล่ลงสามารถบรรเลงให้เบาลง เป็นการสร้างระดับความดังเบา ให้น่าสนใจ อีกทั้งยังสร้างประโยคเพลงให้สวยขึ้น

ภาพที่ 36 ห้องที่ 211 - 218

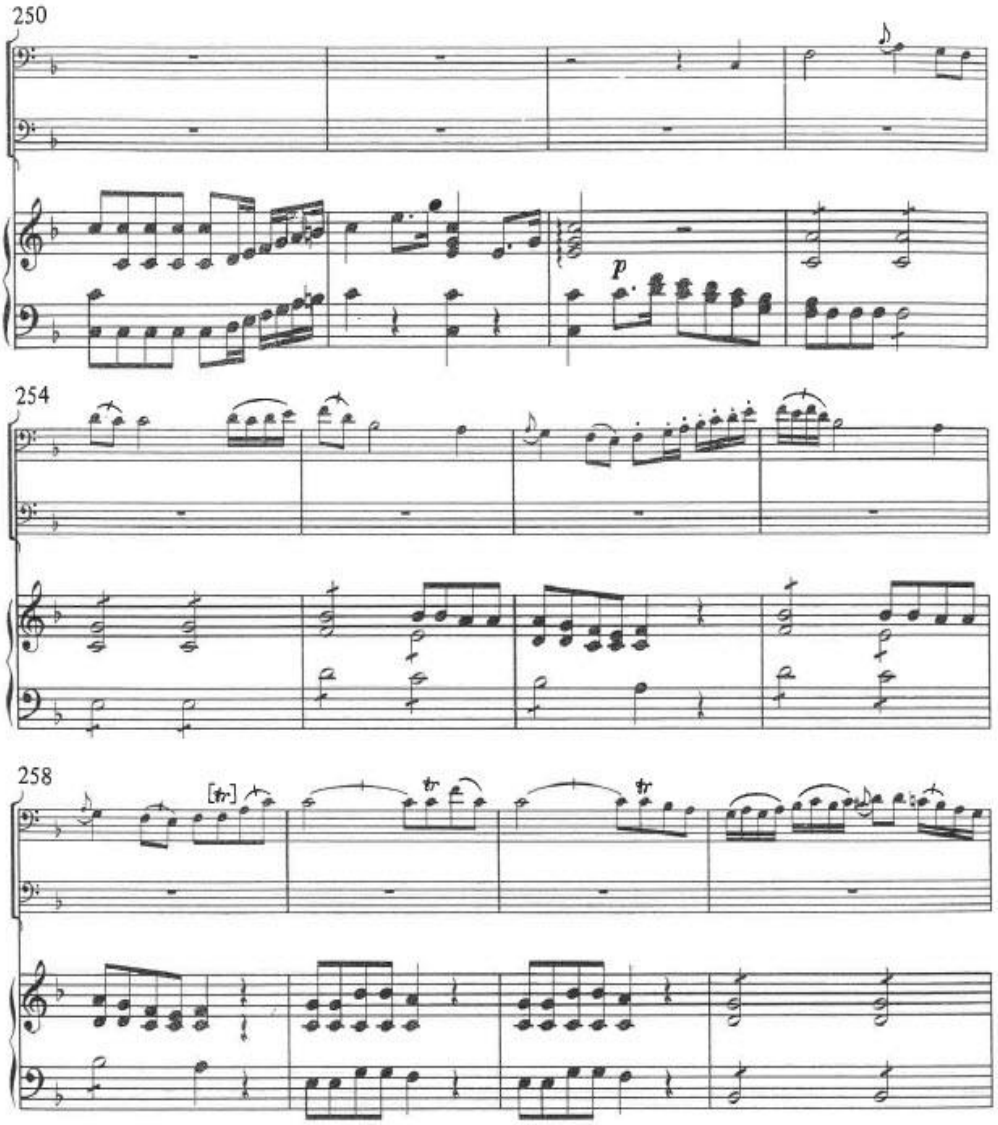
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ห้องที่ 213 - 216 การกลับมาของทำนองที่ 2 ที่มีการพัฒนาโดยเปลี่ยนบันไดเสียงเข้าหาบันไดเสียง D ไมเนอร์ ห้องที่ 213 - 214 ใช้รูปแบบทำนองเดิมของทำนองที่ 2 ห้องที่ 215 ของบาสซูน 1 เป็นการพัฒนาทำนองขึ้นใหม่ เป็นทำนองที่คล้ายกับทำนองเพลงของยุคบาโรก และห้องที่ 216 เป็นทำนองจบประโยคที่คล้ายกับบทเพลงของยุคบาโรกเช่นกัน คาดว่าวันฮัลได้ศึกษางานประพันธ์ในยุคบาโรก ซึมซับผลงานยุคบาโรก และได้รับแรงบันดาลใจในการประพันธ์ จึงเกิดท่วงทำนองลักษณะนี้ขึ้น จบประโยคเพลงด้วยคอร์ด V - i ของทำนองที่ 2

ภาพที่ 37 ห้องที่ 219 - 222

ห้องที่ 218 - 235 เป็นช่วงเชื่อมช่วงสุดท้ายก่อนจะจบในส่วนท่อนพัฒนา ใช้บันไดเสียง F เมเจอร์ และเปลี่ยนขึ้นไปโดมินันท์ C เมเจอร์ ในห้องที่ 230 การใช้เสียงประสานของบาสซูนทั้ง 2 แนว ใช้ขั้นคู่สามเหมือนในช่วงแรกของบทเพลง

ภาพที่ 38 ห้องที่ 234 - 242

Recapitulation

ท่อนย้อนความครอบคลุมตั้งแต่ห้องที่ 236 - 333 เป็นท่อนที่ย้อนความในช่วงแรกของบทเพลง นำกลับมาทำซ้ำอีกครั้งหนึ่ง โดยกลับมาใช้กุญแจเสียงหลัก F เมเจอร์ ของบทเพลงบ่อยครั้ง และโน้ตต่าง ๆ อาจมีการเปลี่ยนแปลง เพราะในหลาย ๆ ตอน ต้องเปลี่ยนเข้ามาใช้กุญแจเสียง F เมเจอร์ แต่ส่วนโน้ตและทำนองจะไม่เปลี่ยนเหมือนท่อนพัฒนาก่อนหน้า

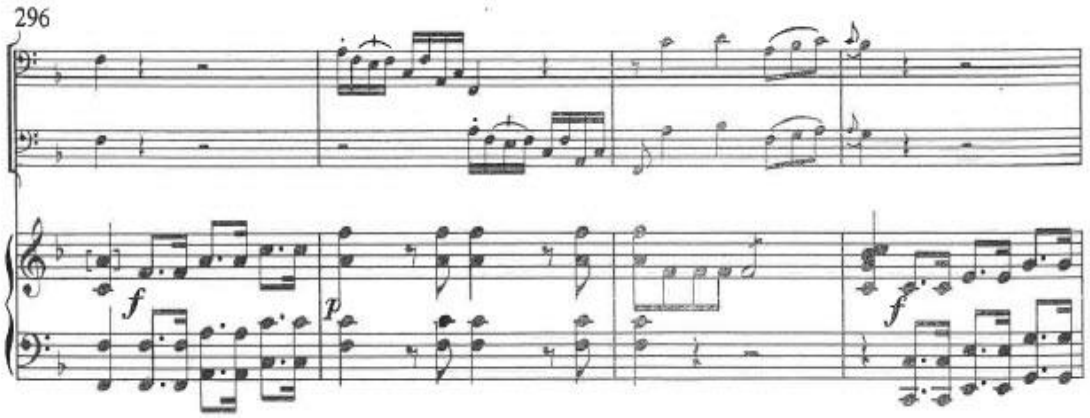
ห้อง 236 - 252 กลับมาเหมือนตอนต้นเพลง คือกลับมาในส่วนของช่วงนำของออร์เคสตรา นำช่วงแรกกลับมาบรรเลงซ้ำ ในช่วงห้อง 241 - 244 วันฮัลเพิ่มโน้ตให้บาสซูนทั้ง 2 แนว บรรเลงร่วมกับวงออร์เคสตรา ในทำนองย่อยเล็ก ๆ

ภาพที่ 39 ห้องที่ 250 - 261

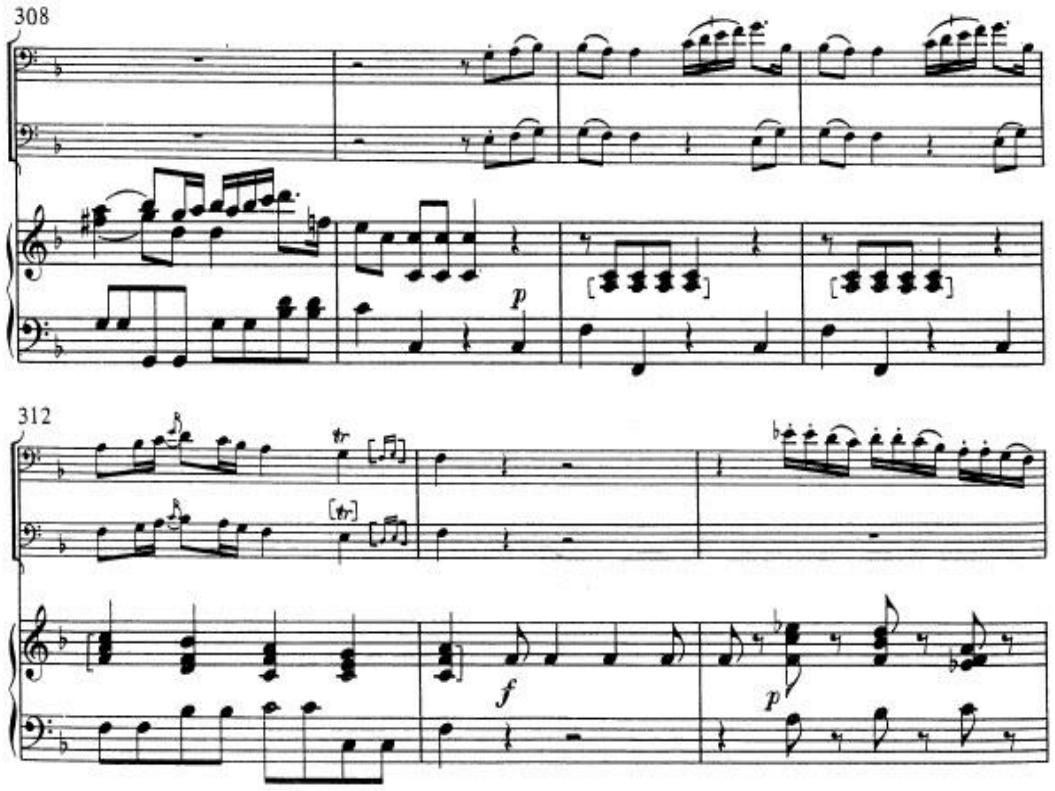
ห้องที่ 253 - 296 ส่วนนำเสนอของบาสซูนในท่อนย้อนความ เป็นการเข้ามาเหมือนครั้งแรกของเพลงที่บาสซูนเริ่มบรรเลง เป็นการนำเสนอของบาสซูน 1 ในทำนองหลัก ใช้จังหวะยกเข้าห้องที่ 253 การบรรเลงในครั้งแรกจำนวน 10 ห้อง ซึ่งอยู่ในกุญแจเสียงหลัก F เมเจอร์ เป็นทำนองที่เกิดขึ้นครั้งแรกตั้งแต่ตอนต้นเพลงหลังจากบาสซูน 1 บรรเลงจบ บาสซูน 2 จะรับต่อจากบาสซูน 1 โดยการบรรเลงรูปแบบทำนองเดียวกันที่เกิดขึ้นไปแล้ว บรรเลงอีกหนึ่งครั้ง คล้ายกับเป็นการบรรเลงทำนองหลัก จำนวน 2 ครั้ง แต่ไม่เหมือนกันทั้งหมด มีแตกต่างกันเพียงเล็กน้อยในช่วงปลายประโยค ของบาสซูน 1 จะจบประโยคด้วยโน้ตโดมินันท์เพื่อให้บาสซูน 2 รับต่อและเข้ามาได้สมบูรณ์ ส่วนบาสซูน 2 จบประโยคด้วยโน้ตโทนิก เพื่อเป็นการจบทำนองที่บรรเลงมา 2 ครั้ง อย่างสมบูรณ์

การตีความและเทคนิคในการบรรเลง

ช่วงย้อนความ ทำนองหลักของบาสซูน ทั้ง 2 ครั้ง ไม่จำเป็นต้องบรรเลงน้ำเสียงที่เหมือนกันหรือการบรรเลงที่คล้ายคนเดียวกันบรรเลง 2 รอบ ควรทำให้แตกต่างกันอย่างเช่น บาสซูน 1 บรรเลงในน้ำเสียงที่เข้มและคมชัด บาสซูน 2 บรรเลงในน้ำเสียงที่อ่อนหวานแต่ชัดเจน เป็นการสร้างสีสันของเสียงในบทเพลงให้มีความหลากหลาย และไม่น่าเบื่อ อีกทั้งเป็นการโชว์เอกลักษณ์ของนักบาสซูนทั้ง 2 คน ได้อย่างชัดเจน

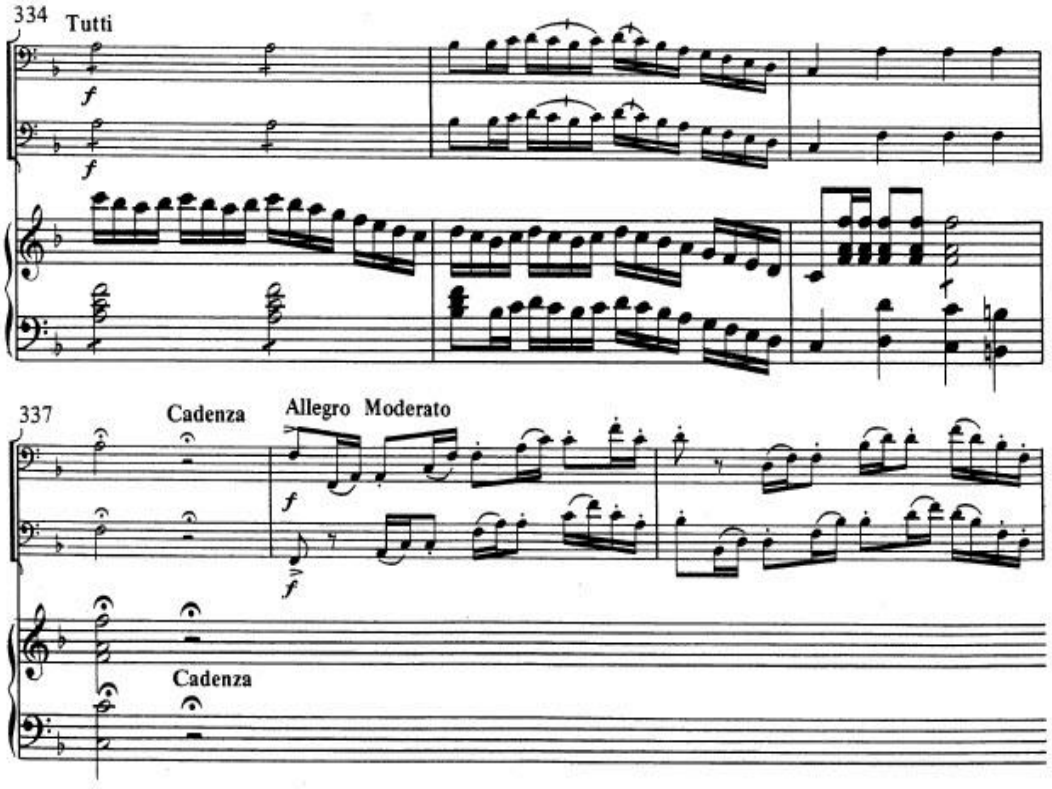
โน้ตที่กำกับไว้ด้วยเครื่องหมายสั้น ให้บรรเลงสั้นอย่างชัดเจน โน้ตที่กำกับไว้ด้วยเครื่องหมายเชื่อมเสียง ในกรณีที่มีโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 2 ตัว กำกับด้วยเครื่องหมายเชื่อมเสียงให้บรรเลงตัวเขบ็ตที่สองหรือตัวหลังให้สั้นกว่าปกติ แต่ไม่สั้นเหมือนโดนกำกับด้วยเครื่องหมายสั้น คล้ายกับการบรรเลงบทเพลงของโมสาร์ท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 40 ห้องที่ 296 - 299

ห้องที่ 297 - 309 เป็นช่วงเชื่อม ในหลาย ๆ ห้อง เปียโนมีการบรรเลงโน้ตรูปแบบเดียวกันวนซ้ำกันถึง 3 รอบ ในช่วงเชื่อมของท่อนย้อนความอยู่ในกุญแจเสียง F เมเจอร์ เริ่มเน้นให้บันไดเสียง F เมเจอร์ ถูกใช้อย่างต่อเนื่องเพราะเป็นบันไดเสียงหลักของบทเพลง

ภาพที่ 41 ห้องที่ 308 - 314

ห้องที่ 310 - 333 เป็นทำนองที่ 2 ของท่อนย้อนความ ในการกลับมาครั้งนี้ของทำนองที่ 2 แตกต่างจากตอนช่วงแรก เนื่องจากครั้งนี้ วันฮัลได้เน้นชัดเจนถึงกุญแจเสียง F เมเจอร์ ที่เป็นกุญแจเสียงหลักของบทเพลง วันฮัลได้ใช้กุญแจเสียง F เมเจอร์ เป็นศูนย์กลางเสียงให้กับทำนองที่ 2 ในรอบย้อนความ

ทำนองที่ 2 มีการเปลี่ยนแปลงจากเดิม ซึ่งในท่อนนำเสนออยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ และในท่อนย้อนความถูกใช้อยู่ในกุญแจเสียงหลัก F เมเจอร์ มีการเพิ่มส่วนโน้ตขึ้นในส่วนของบาสซูน 1 ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 310 - 311 เพื่อความแตกต่างจากเดิม

โน้ตของบาสซูนทั้ง 2 แนว ยังคงเหมือนเดิมเช่นเดียวกับตอนต้นของบทเพลง

ภาพที่ 42 ห้องที่ 334 - 337

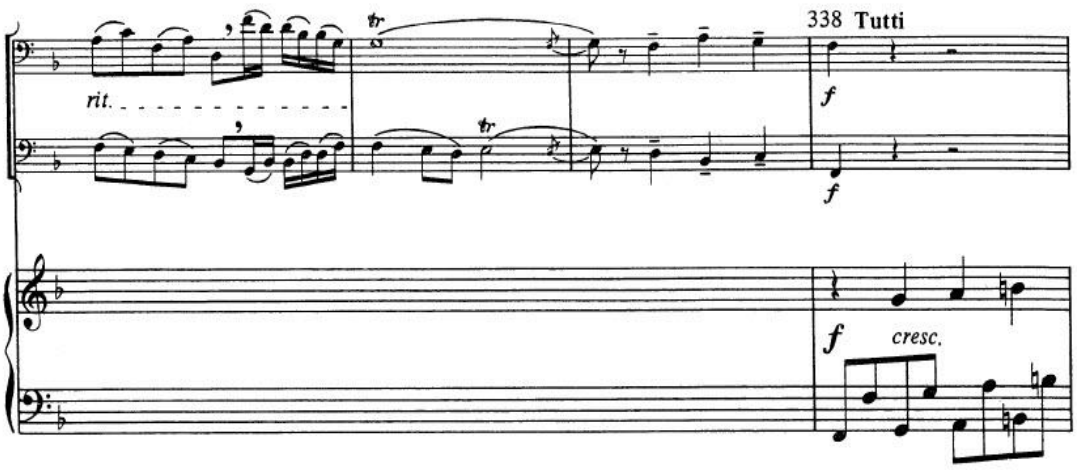
Coda

ท่อนโคดาครอบคลุมตั้งแต่ห้องที่ 334 - 352 เป็นท่อนสุดท้ายของเพลง หลังจากบาสซูนทั้ง 2 แนว บรรเลงจบลงในทำนองที่ 2 ทั้งวงออร์เคสตรามีการรับเข้ามาทั้งวง ดังภาพตามห้องที่ 334 ที่มีโน้ตเปียโนบรรเลงเต็มเสียง เข้ามาจนถึงห้องที่ 337 ก่อนที่จะเป็นช่วงคาเดนซาเพื่อโชว์เทคนิคอย่างเต็มรูปแบบของทั้ง 2 บาสซูน ในห้องที่ 337 โน้ตวงบรรเลงค้างไว้ด้วยคอร์ด F เมเจอร์ พลิกกลับขั้นที่ 2 โดยใช้โน้ต C เป็นเบส ในคอร์ดพลิกกลับขั้นที่ 2 ที่กำหนดให้ตัวโดมินันท์เป็นเบส เพราะจะให้ความรู้สึกของเพลงดูคล้ายกับบทเพลงยังไม่จบอย่างสมบูรณ์ และจะมีดนตรีบรรเลงต่อหลังจากคอร์ดนี้ เมื่อคอร์ดนี้ลากค้างจนหายไป บาสซูนทั้ง 2 แนว จะรับเข้ามาโดยใช้โน้ต F ที่เป็นโน้ตตัวโทนิกของบทเพลง บรรเลงในช่วงโชว์ความสามารถของบาสซูนต่อไป

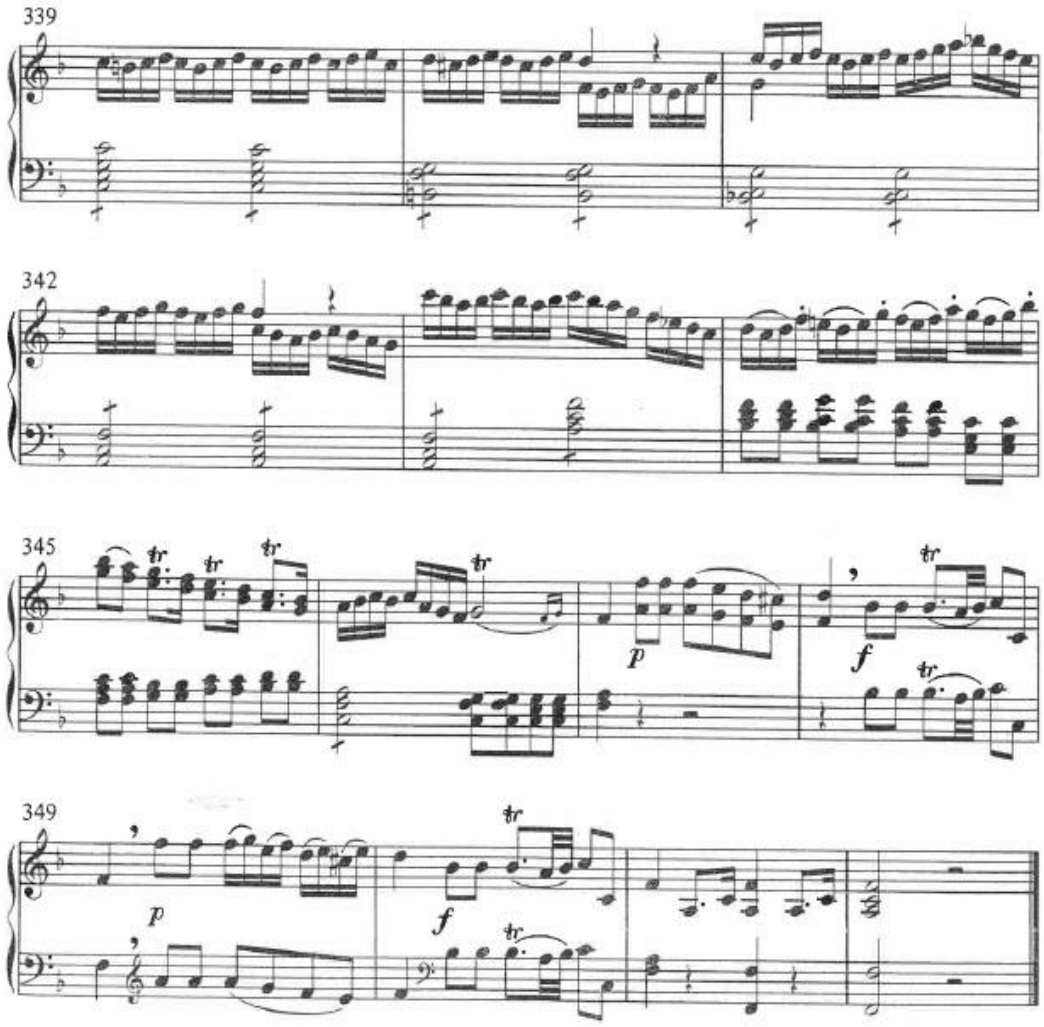
การตีความและเทคนิคในการบรรเลง

การบรรเลงในช่วงคาเดนซาที่โชว์ความสามารถของบาสซูน นักบาสซูนสามารถคิดแนวที่โชว์ความสามารถขึ้นมาใหม่ได้ โดยต้องนำรูปแบบแนวทำนองที่เคยบรรเลงไปในบทเพลง หรือส่วนของจังหวะที่เคยเกิดขึ้นในบทเพลง มาพัฒนาขึ้นใหม่ และต้องสอดคล้องกับเสียงประสานของบทเพลง ในการบรรเลงในช่วงคาเดนซาควรมีความยาวไม่เกิน 1 นาที ตามรูปแบบโน้ตที่คิดขึ้น และการบรรเลงสามารถบรรเลงให้แตกต่างจากส่วนอื่น ๆ ของบทเพลงที่เคยเกิดขึ้นได้ เพราะช่วงคาเดนซาเป็นช่วงที่โชว์ความสามารถของผู้บรรเลงได้ดีที่สุดอีกที่หนึ่งในบทเพลง

* ในท่อนคาเดนซาที่โชว์ความสามารถของบาสซูน ห้องทั้งหมดที่เกิดขึ้นจะไม่นับรวมอยู่ในบทเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 43 ห้องที่ 338

เมื่อบาสซูนทั้ง 2 แนว บรรเลงถึงช่วงสุดท้ายของช่วงโชว์ความสามารถ ห้องสุดท้ายในจังหวะสุดท้ายของคาเดนซา ต้องใช้คอร์ดโดมินันท์ ในที่นี้คือคอร์ด C เพื่อให้วงออร์เคสตรารับเข้ามาในตัวโทนิกได้อย่างสมบูรณ์ ตามลักษณะดังภาพ ที่มีการใช้คอร์ดโดมินันท์ ส่งเข้าหาโน้ตโทนิกในห้องที่ 338 เปียโนรับด้วยโน้ตโทนิก และบรรเลงรับเข้ามาแบบเต็มเสียง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 44 ห้องที่ 339 - 352

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

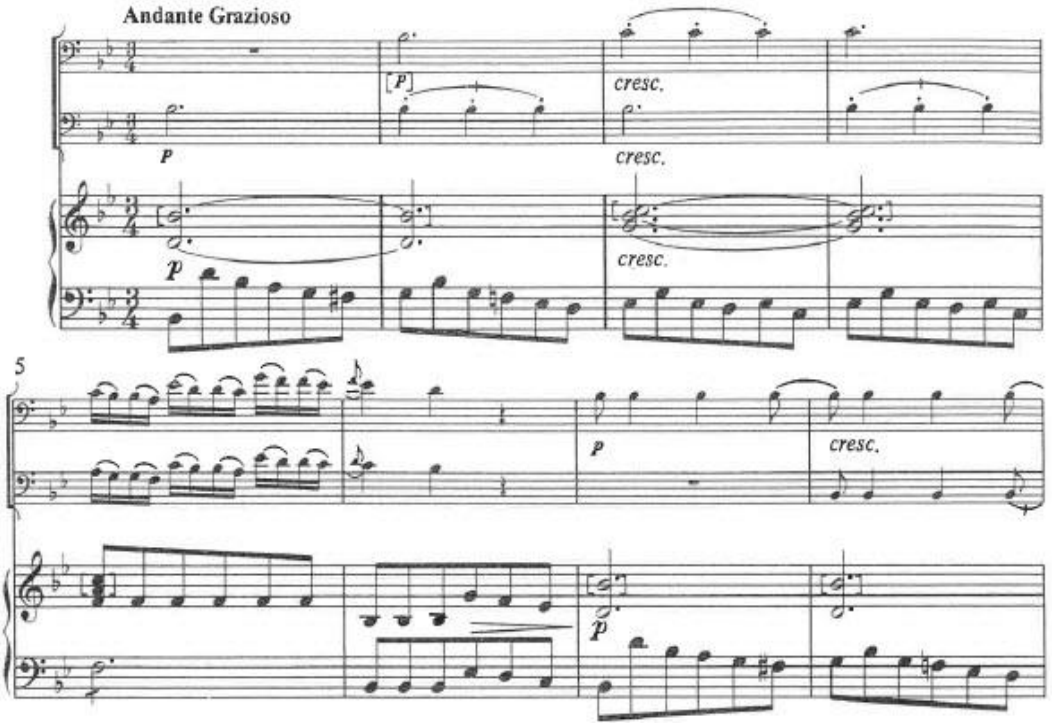
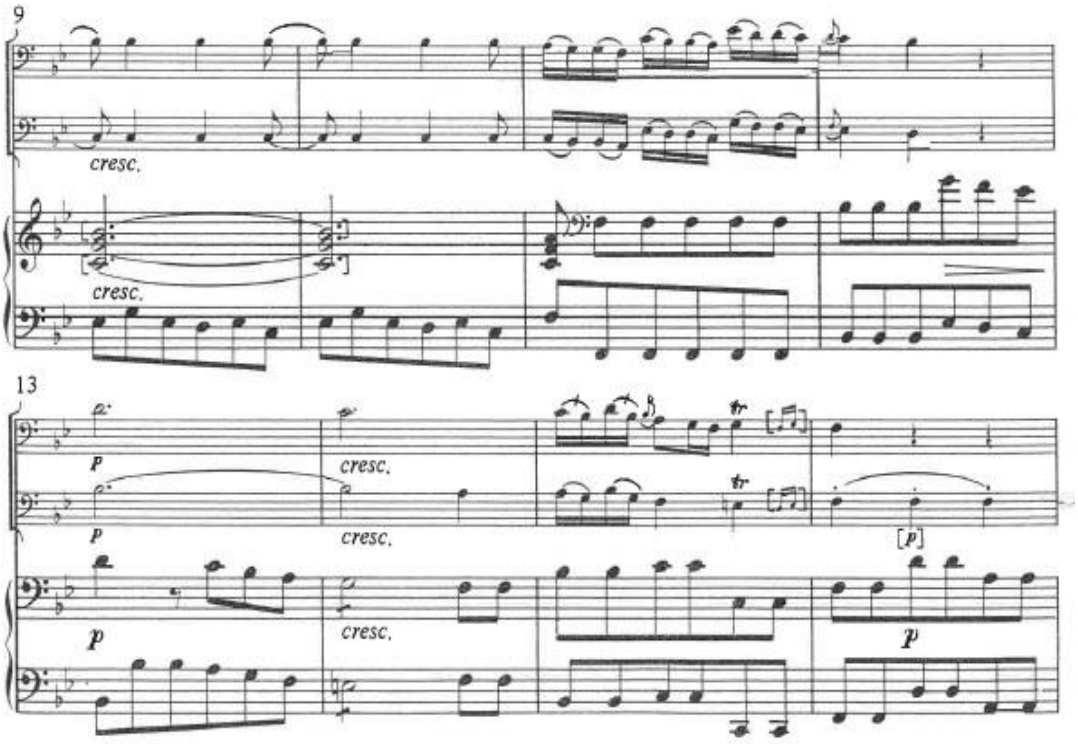
ช่วงสุดท้ายของเพลงหลังจากวงออร์เคสตรารับเข้ามาช่วงสุดท้ายของเพลง กุญแจเสียงถูกใช้ในกุญแจเสียงหลัก F เมเจอร์ เพื่อแสดงความสำคัญในบันไดเสียงหลักของบทเพลง แนวทำนองที่ใช้ในช่วงนี้ ส่วนหนึ่งนำมาจากช่วงนำของวงออร์เคสตราก่อนที่บาสซูนจะเสนอขึ้นมาในทำนองหลัก และไม่มีการแก้ไขทำนองใด ๆ ทั้งสิ้น จากนั้นจบที่คอร์ด F เมเจอร์ อย่างสมบูรณ์แบบในห้องสุดท้ายของท่อนที่ 1

SECOND MOVEMENT (Ternary Form)

Bb Major (Tonic Key)		
A	B	A
1 - 40	41 - 65	66 - 104
Bb Major	F Major	Bb Major

ท่อนที่ 2 ใช้ชื่อว่า Andante Grazioso อยู่ในกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ ใช้สังคีตลักษณ์สามตอน หรือ Ternary form ในท่อนนี้มีความยาวประมาณหนึ่ง มีห้องเพลงจำนวน 104 ห้องเพลง และในแต่ละตอนมีความยาวไม่เท่ากัน ตัวอักษร A มีความยาวมากที่สุด เนื่องจากเป็นส่วนของทำนองหลัก ในท่อนนี้ใช้เครื่องหมายประจำจังหวะแบบ 3/4 เป็นท่อนช้าในบทเพลงคอนแชร์โตที่ใช้จังหวะช้าปานกลาง มีท่วงทำนองที่ไพเราะสวยงาม ใช้การสอดประสานเสียงที่เรียบง่ายตามแบบฉบับดนตรีคลาสสิก เป็นอีกท่อนที่สามารถโชว์การสอดประสานเสียงของทั้ง 2 บาสซูนได้เป็นอย่างดี

* ผู้นิพนธ์ได้ใช้โน้ตการบรรเลงที่เป็นแนวเปียโน แทนแนววงออร์เคสตรา

II

ภาพที่ 45 ห้องที่ 1 - 16

A

ท่อน A ครอบคลุมตั้งแต่ห้องที่ 1 - 40 เป็นส่วนแรกของท่อนที่ 2

ห้องแรกเริ่มต้นด้วยบาสซูน 2 กับเปียโน บรรเลงพร้อมกัน โน้ตเปียโนจะบรรเลงส่วนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นที่อยู่ในคอร์ดในกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ ตั้งแต่ห้องแรกจนถึงห้องที่ 40 โดยทำหน้าที่เป็นทั้งคอร์ดประสานกับบาสซูนในโน้ตมือขวาของเปียโน และแนวเบสที่คอยขับเคลื่อนให้ทำนองเพลงเคลื่อนที่ไปข้างหน้าในโน้ตมือซ้ายของเปียโน

บาสซูนทั้ง 2 แนวเริ่มบรรเลงจากโน้ตตัวขาวประจุด ในโน้ตโทนิก Bb เริ่มจากบาสซูน 2 จากนั้นตามเข้ามาด้วยบาสซูนที่ 1 โดยเริ่มจากระดับเสียงที่เบาในห้องแรก จากนั้นเมื่อมีการบรรเลงตามเข้ามาเป็นการสร้างพื้นผิวของเสียงให้เริ่มขยายใหญ่ขึ้นและกว้างขึ้น โดยการเพิ่มเนื้อเสียงของบาสซูนที่บรรเลงตามเข้ามา เทคนิคการประพันธ์โน้ตบาสซูนทั้ง 2 แนวในท่อนนี้ คือการบรรเลงประสานเสียงพร้อมกัน การบรรเลงรับส่งหรือการสร้างประโยคคำถามประโยคคำตอบระหว่างบาสซูนทั้ง 2 แนว

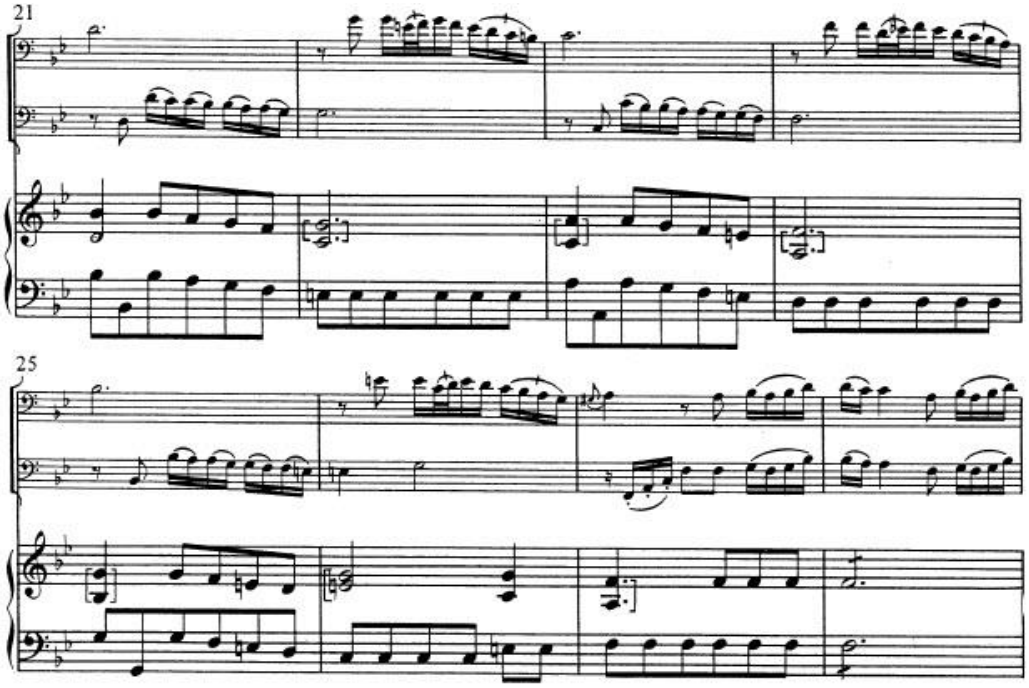
ห้องที่ 1 เริ่มจากคอร์ดโทนิก Bb เมเจอร์ โดยมีบาสซูนทั้ง 2 แนว บรรเลงโน้ตโทนิก ห้องที่ 3 - 4 คอร์ดถูกเปลี่ยนไปที่คอร์ดซับโดมินันท์ เป็นคอร์ดที่ 4 ของบันไดเสียง Bb เมเจอร์ คือคอร์ด Eb เมเจอร์ บาสซูน 2 ยังคงบรรเลงโน้ต Bb ซึ่งหน้าที่ในคอร์ดคือโดมินันท์ ขณะเดียวกันบาสซูน 1 บรรเลงโน้ต C ทำหน้าที่เป็นซับมิเดียนในคอร์ด Eb เมเจอร์ จากนั้นห้องที่ 5 เคลื่อนเข้าหาคอร์ด F เมเจอร์ เป็นโดมินันท์ของ Bb เมเจอร์ ในห้องที่ 5 บาสซูนทั้ง 2 แนวบรรเลงโน้ตเขบ็ตสองชั้นประสานเสียงกันเป็นคู่สาม จบประโยคแรกในห้องที่ 6 ด้วยการเคลื่อนเข้าหาคอร์ดโทนิก Bb เมเจอร์ จบประโยคด้วยการใช้เคเดนซ์ V - I (Authentic cadence)

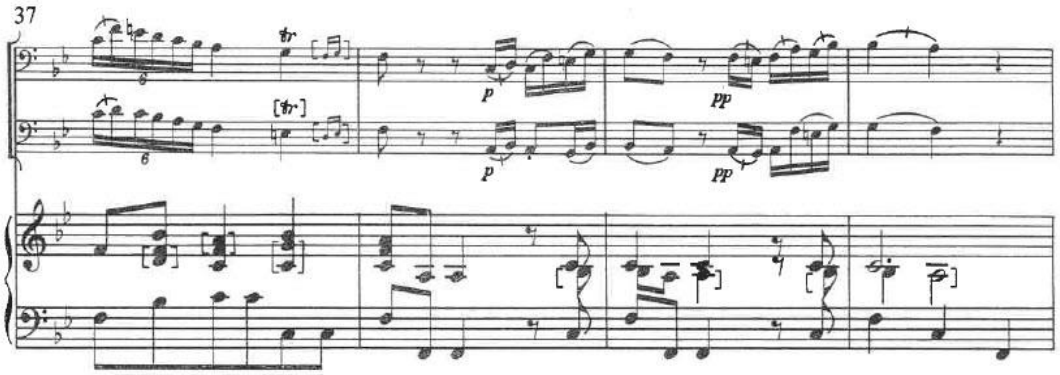
ห้องที่ 7 - 12 ลักษณะการประพันธ์เดียวกัน แต่ประพันธ์แนวทำนองของบาสซูนทั้ง 2 แนว ด้วยการใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น ซึ่งจากประโยคก่อนหน้าใช้โน้ตตัวขาวประจุดและโน้ตตัวดำ ประโยคที่ 2 วันฮัลประพันธ์ทำนองแตกต่างจากเดิม โดยได้เลือกใช้โน้ตตัวเขบ็ตหนึ่งชั้นในตัวทำนอง อีกทั้งยังทำให้ทำนองขัดกับแนววงออร์เคสตราหรือในที่นี้คือแนวเปียโนด้วยการใช้จังหวะขัด (Syncopation) ในห้องที่ 7 - 10 ของทั้ง 2 บาสซูน

การตีความและเทคนิคการบรรเลง

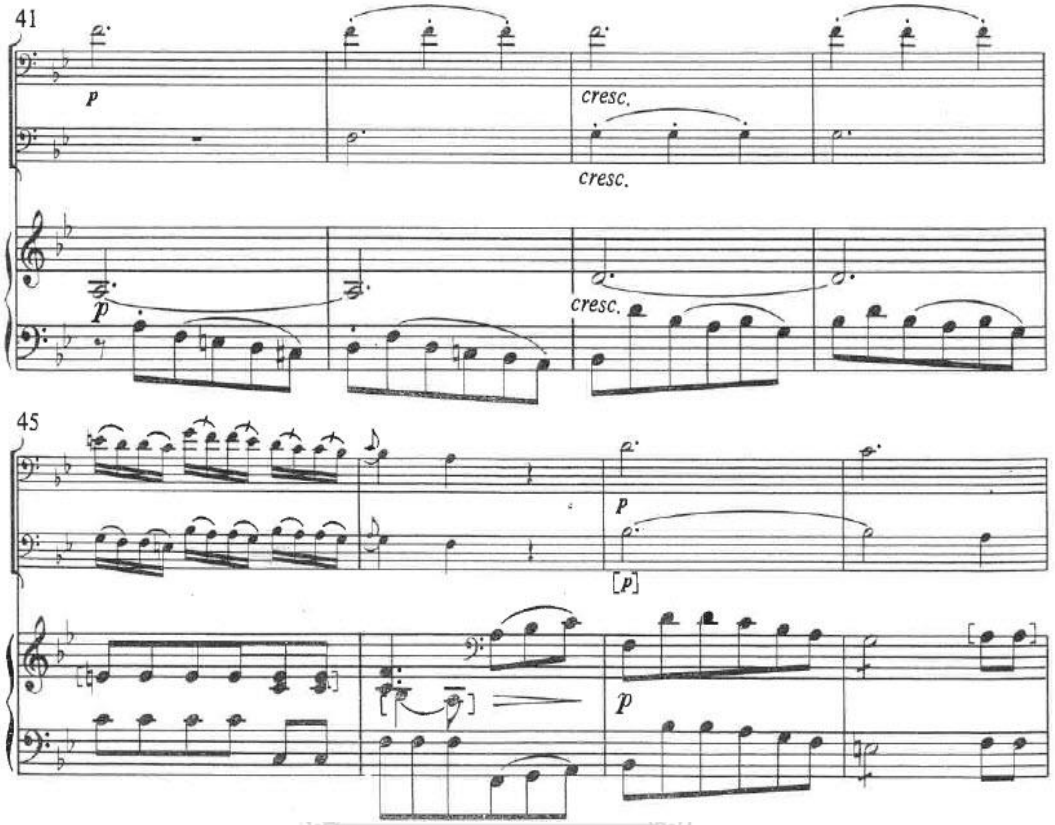
การบรรเลงด้วยน้ำเสียงที่เบาในตอนต้น สามารถสร้างระดับเสียงที่ดังขึ้นได้ง่ายกว่าการเริ่มต้นด้วยระดับเสียงที่เบาปานกลาง เพราะยังมีพื้นที่เหลือให้ดังขึ้นมากกว่า เมื่อมีบาสซูน 2 เครื่องบรรเลงพร้อมกันในตอนสร้างระดับเสียงดังขึ้น จะสามารถทำได้ง่าย แต่ในทางกลับกัน เมื่อบาสซูน 2 เครื่อง ต้องลดระดับเสียงให้เบาลงจะสามารถทำได้ยากกว่า ทั้งนี้ผู้บรรเลงต้องใช้การฝึกซ้อมด้วยกันเป็นอย่างดี ถึงจะสามารถสร้างระดับเสียงดัง ระดับเสียงเบา พร้อมกันทั้ง 2 แนว ได้อย่างสมบูรณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ห้องที่ 6 และห้องที่ 12 มีลักษณะโน้ตที่เหมือนกันคือ โน้ตพิง (Appoggiatura) ก่อนจังหวะที่ 1 วิธีการบรรเลงคือบรรเลงตัวน้อยลงจังหวะตก และโน้ตตัวดำจังหวะที่ 1 ลดค่าลงเป็นตัวเขบ็ตหนึ่งชั้น จะได้เป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 2 ตัว ในจังหวะที่ 1 ทั้งนี้ควรให้ความสำคัญกับโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นที่มาจังหวะตกเพราะเป็นโน้ตในคอร์ด ส่วนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นที่มาจังหวะยกเป็นโน้ตผ่าน ไม่มีความสำคัญเท่าโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นจังหวะตก ควรปฏิบัติทั้ง 2 ครั้ง ในห้องที่ 6 และห้องที่ 12 ให้เหมือนกัน

ภาพที่ 46 ห้องที่ 21 - 28

ห้องที่ 21 เป็นครึ่งหลังของ A ส่วนโน้ตมีความแตกต่างจากตอนแรก เพราะมีการใช้ส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้นมากขึ้น และมีการใช้ทุก ๆ ห้อง เมื่อมองแนวบาสซูน 1 บาสซูน 2 มารวมกันเป็นประโยคยาว จะเห็นแนวเขบ็ตสองชั้นบรรเลงต่อกันตลอดทั้งช่วง ในช่วงนี้อยู่ในกุญแจเสียงหลัก Bb เมเจอร์

ภาพที่ 47 ห้องที่ 37 - 40

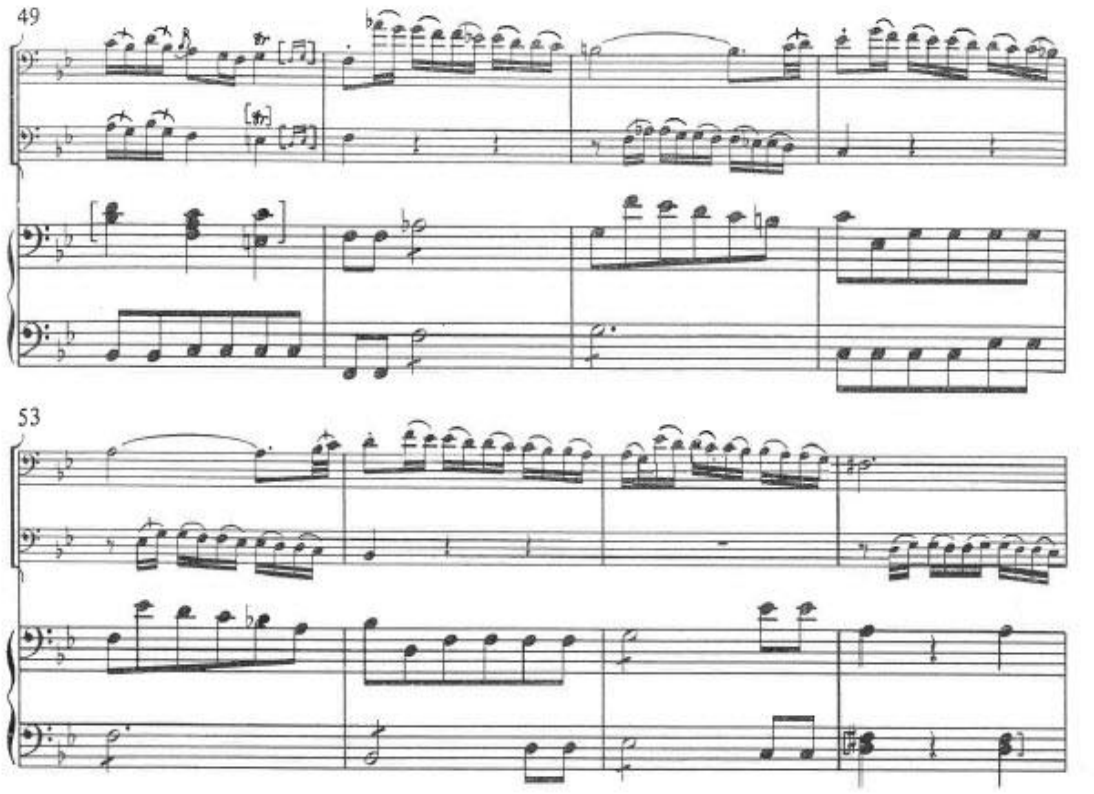
ห้องที่ 37 มีการใช้ส่วนโน้ตที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อน คือส่วนโน้ต 6 พยางค์ ในจังหวะแรกของห้องแสดงถึงความแปลกใหม่ด้านสัดส่วนของจังหวะ ในช่วงห้องนี้เริ่มเคลื่อนเข้าหาโดมินันท์ คือ F

เมเจอร์ เพราะห้องที่ 40 เป็นห้องจบประโยคสุดท้ายของ A หลังจากนั้นเข้าสู่ตอนถัดไปต้องเปลี่ยนศูนย์กลางเสียงไปที่โดมินันท์ของ Bb เมเจอร์ คือเปลี่ยนมาใช้บันไดเสียง F เมเจอร์ ในตอน B

ภาพที่ 48 ห้องที่ 41 - 48

B

ท่อน B ครอบคลุมตั้งแต่ห้องที่ 41 - 65 เป็นส่วนกลางของท่อนที่ 2

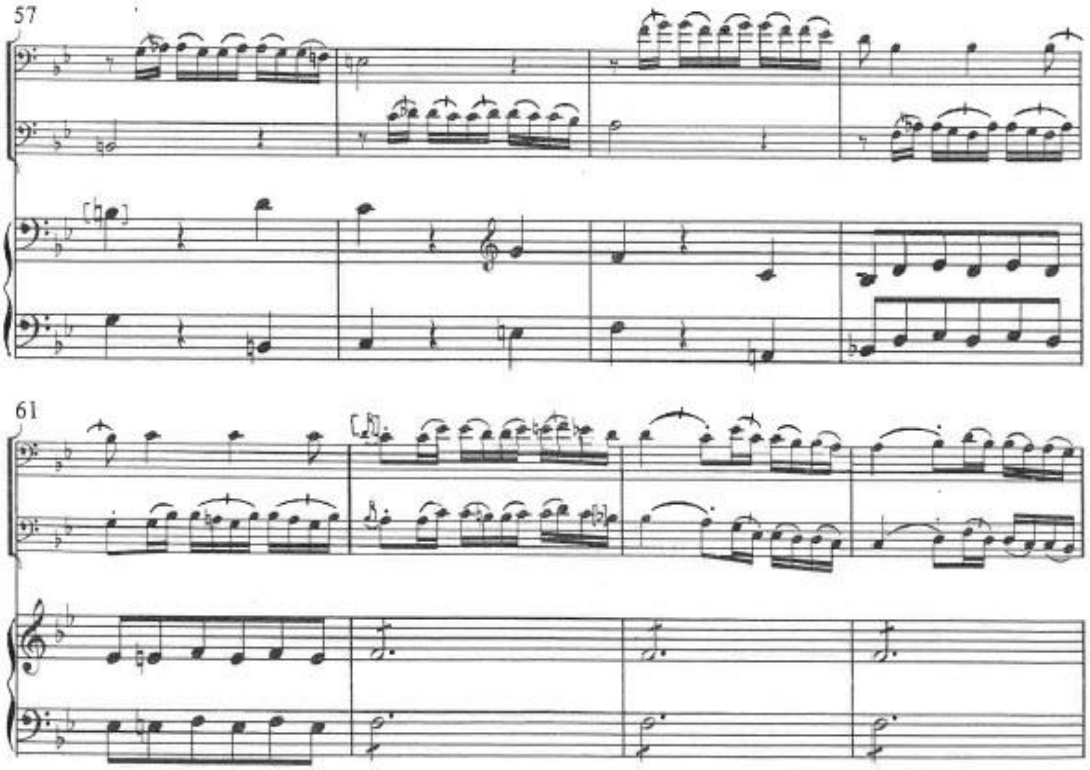
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ห้องที่ 41 เป็นห้องเริ่มต้นของ B ลักษณะรูปแบบการประพันธ์ใน B 9 ห้องแรกตั้งแต่ห้อง 41 - 49 ใช้การประพันธ์ที่เหมือนกับตอน A ทั้งหมด เพียงแต่ย้ายศูนย์กลางเสียงไปใช้โดมินันท์ของกุญแจเสียงหลักท่อนที่ 2 บันไดเสียง F เมเจอร์ จึงเป็นศูนย์กลางเสียงในตอน B ช่วงหลังของ B มีการใช้คอร์ดไมเนอร์ คอร์ดทบเจ็ด และแนวทำนองที่สื่อถึงอารมณ์มากขึ้นเพื่อแสดงถึงความแตกต่างจากตอน A และเป็นการบ่งบอกว่าได้เข้ามาอยู่ในตอน B อย่างสมบูรณ์แบบ

ภาพที่ 49 ห้องที่ 49 - 56

ช่วงห้องที่ 50 - 65 เป็นครึ่งหลังของ **B** ห้องที่ 50 เป็นต้นไปเริ่มมีความเข้มข้นของดนตรีขึ้นมากกว่าส่วนก่อนหน้าทั้งหมด เนื่องจากมีการใช้คอร์ดไมเนอร์เปลี่ยนสีของบทเพลงอย่างชัดเจน และคอร์ดทบเจ็ดที่เปลี่ยนสีสันของทำนองได้เช่นกัน ในห้องที่ 50 ใช้สีของคอร์ด F ไมเนอร์ โดยมีบาสซูน 1 บรรเลงทำนองเข้าไปหาห้องที่ 51 จากนั้นบาสซูน 2 เข้ามาในท่วงทำนองที่ส่งเข้าไปคอร์ด C ไมเนอร์ ในห้องที่ 52 จากนั้นกลับเข้าหาโทนิกในห้องที่ 53 โดยการใช้คอร์ด F ทบเจ็ดโดมินันท์ เพื่อคลายบทเพลงลงและเข้าไปใช้ คอร์ด Bb เมเจอร์ ในห้องที่ 54 ลักษณะการเดินคอร์ดคือมีการเปลี่ยนคอร์ดในทุก ๆ ห้อง

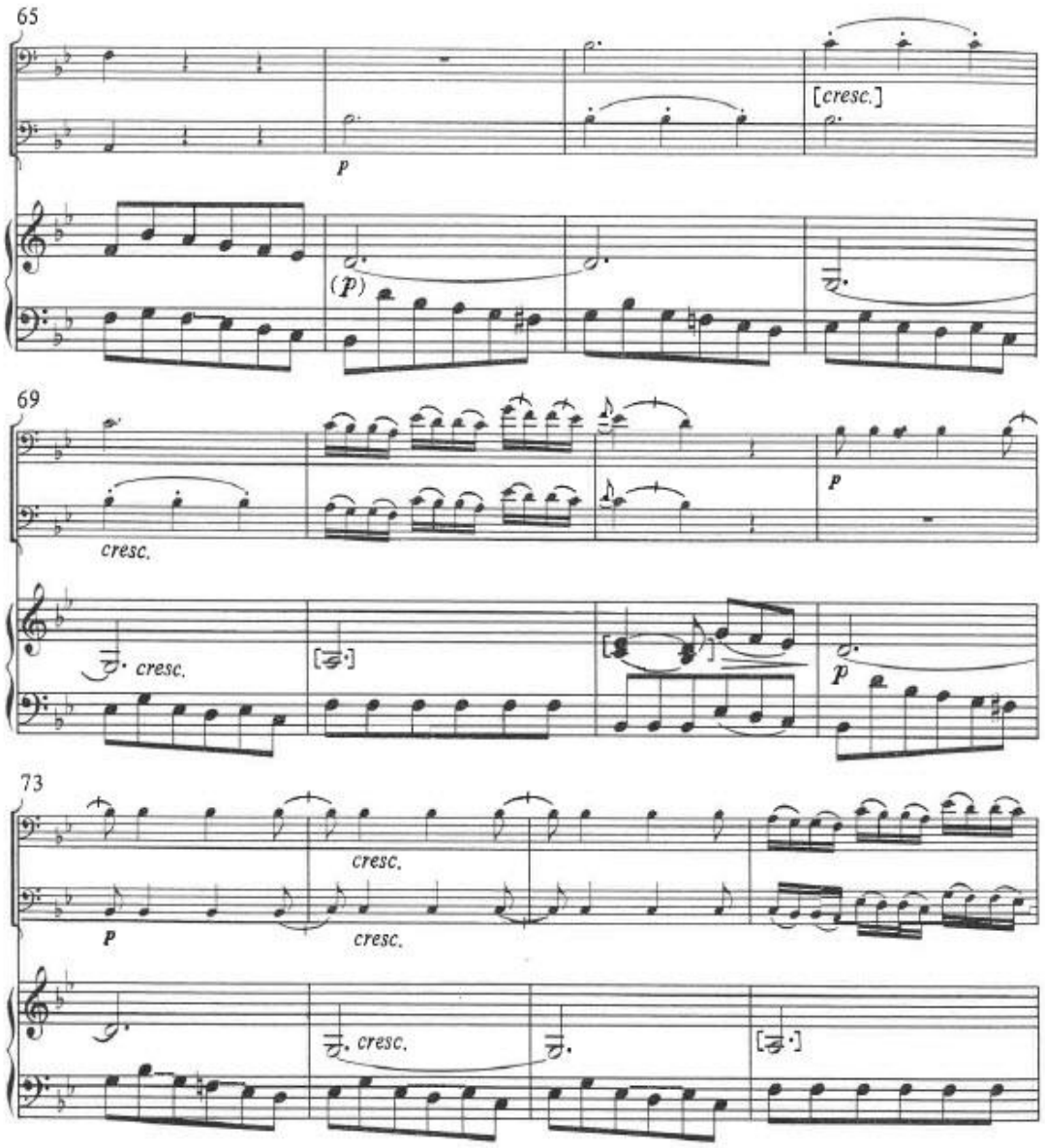
การตีความและเทคนิคการบรรเลง

ช่วงครึ่งหลังของ B ตั้งแต่ห้องที่ 50 - 61 โน้ตบาสซูน 1 มีความโดดเด่นเป็นอย่างมาก ในการบรรเลงควรสร้างรูปประโยคให้สวยงาม เมื่อประโยคยาวควรหาที่ในการหายใจให้เหมาะสม หรือเฉลี่ยลมในการบรรเลงให้พอดีเนื่องจากเป็นประโยคยาวในห้อง 50 - 56 ผู้บรรเลงบาสซูน 1 ควรใช้สีสันของเสียงที่แตกต่างจากตอน **A** เพราะในห้องที่ 50 มีการเปลี่ยนคอร์ดอย่างบ่อยครั้ง และมีการ

ใช้คอร์ดไมเนอร์ คอร์ดทบเจ็ด ควรให้ความสำคัญกับโน้ตบางตัวบนทำนองอย่างถูกต้อง และต้องใช้สีสันของเสียงที่เข้มขึ้นในช่วงนี้

ภาพที่ 50 ห้องที่ 57 - 64

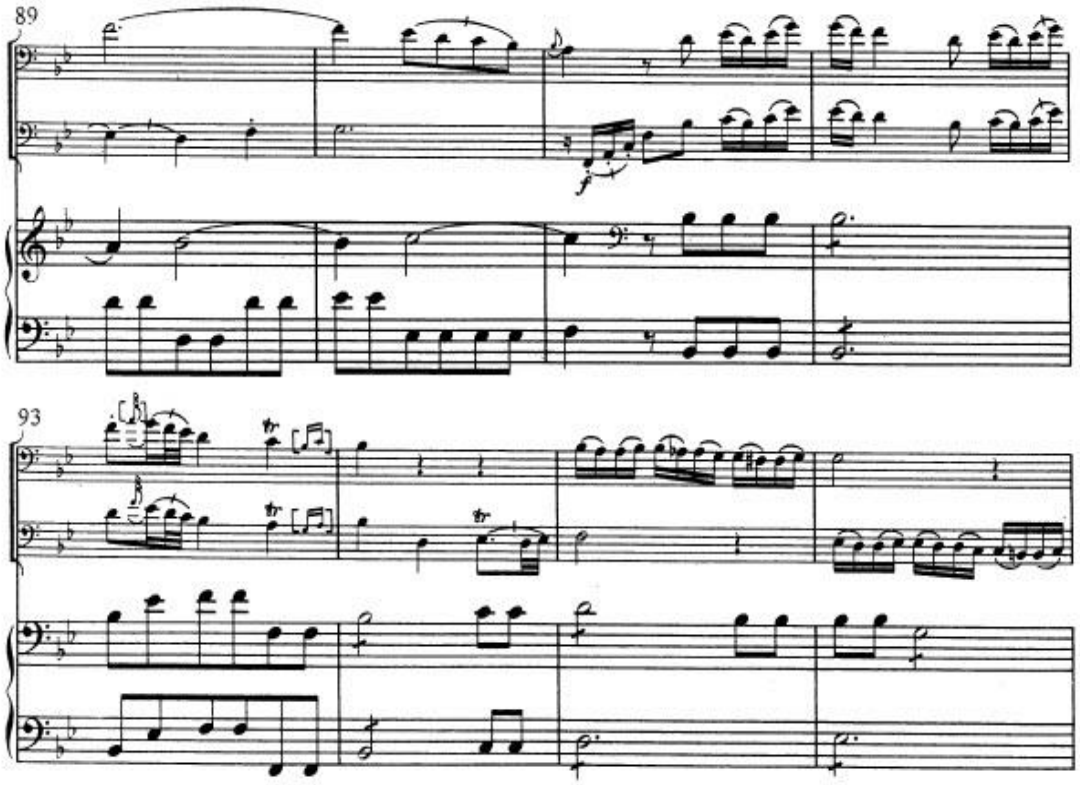
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ห้องที่ 57 อยู่ในส่วนโน้ตรูปแบบเดิม คือการบรรเลงสลับของทั้ง 2 บาสซูน ในแต่ละห้องด้วยคอร์ดที่เปลี่ยนไปโดยเรียงจากห้อง 57 - 60 ได้เป็นคอร์ด G คอร์ด C คอร์ด F คอร์ด Bb โดยวนขึ้นเป็นคู่สี่ หรือวนลงเป็นคู่ห้า ภายในโน้ตทำนองของบาสซูนทั้ง 2 แนว ที่เป็นเขบ็ตสองชั้น มีการใช้โน้ตครึ่งเสียงรวมอยู่ด้วยตามทำนองของบาสซูน 1 และบาสซูน 2 ในห้อง 57 - 58 ที่กำกับด้วยเครื่องหมายแฟล็ต เป็นการสร้างรูปทำนองให้แตกต่างจากตอน A

บาสซูนทั้ง 2 แนว เข้าบรรเลงพร้อมกันในห้องที่ 62 - 64 เป็นคู่สาม ในรูปทำนองที่เหมือนกัน ในช่วงนี้กลับมาที่คอร์ดหลัก F เมเจอร์ และ Bb เมเจอร์ เพื่อเตรียมกลับเข้าสู่ตอน A อีกครั้งในกุญแจเสียง Bb เมเจอร์

ภาพที่ 51 ห้องที่ 65 - 76

A

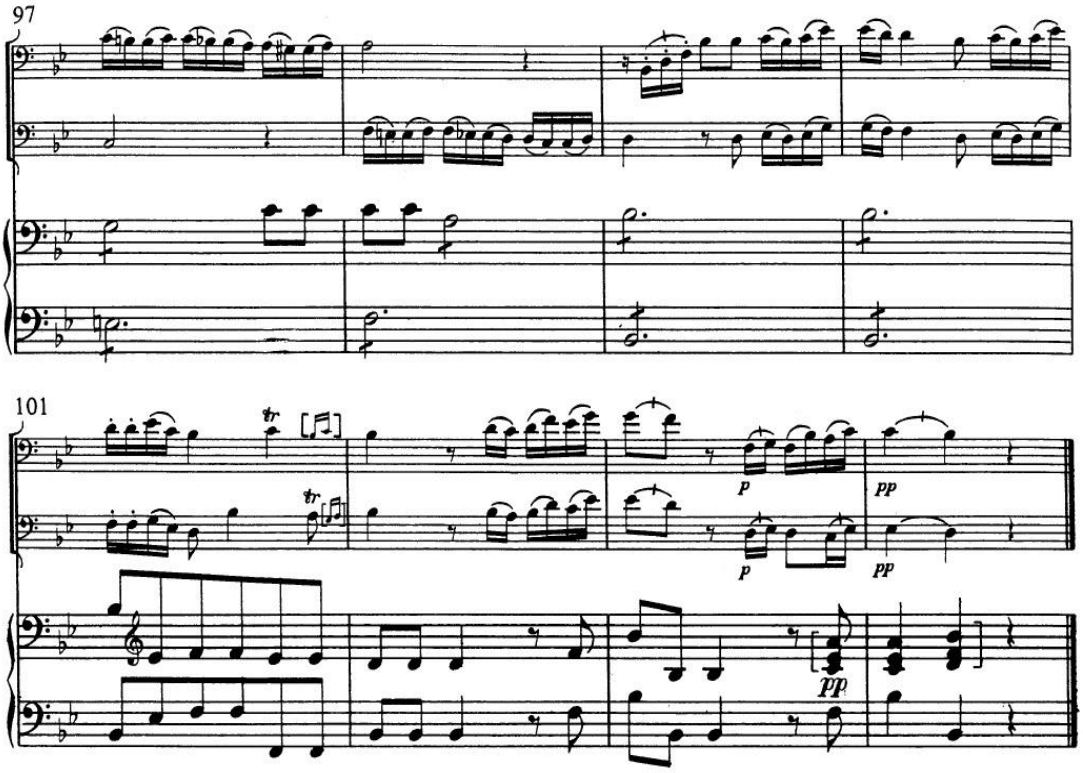
ท่อน A สุดท้ายครอบคลุมตั้งแต่ห้องที่ 66 - 104 เป็นส่วนสุดท้ายของท่อนที่ 2

มีการนำ A ส่วนแรกกลับมาใช้ทั้งหมด ทั้งส่วนโน้ตทำนองของบาสซูน และโน้ตของวงออร์-เคสตราที่บรรเลงด้วยเปียโน A สุดท้ายกลับมาใช้ในกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ ในรูปคอร์ดและบันได เสียงมีความเหมือนกับ A แรกทุกประการ เว้นแต่บ้างห้องเพลงของแนวเปียโน ที่มีการลดโน้ตในคอร์ดและประพันธ์โน้ตบางตัวในคอร์ดให้ต่ำลง 1 ช่วงคู่แปด

ภาพที่ 52 ห้องที่ 89 - 96

ห้องที่ 91 ของ **A** อยู่ในกุญแจเสียงหลัก Bb เมเจอร์ โน้ตของบาสซูน 1 และบาสซูน 2 มีท่วงทำนองที่เหมือนกัน บรรเลงคู่กันเป็นเสียงประสานคู่สาม เหมือนกับการประสานเสียงในช่วงก่อนหน้าที่ผ่านมา ห้องที่ 93 วันฮัลใส่โน้ตประดับให้กับทั้ง 2 แนวสำหรับบาสซูนเพื่อให้แนวทำนองมีความน่าสนใจและมีความสวยงามของประโยคเพลง ท้ายประโยคเพลงในห้องที่ 93 - 94 ใช้เคเดนซ์แบบ V - I (Authentic cadence)

การตีความและเทคนิคการบรรเลง

โน้ตประดับในแนวทำนองของบาสซูนทั้ง 2 แนว มีการใช้โน้ตพิงในกลางจังหวะที่ 1 ที่เป็นโน้ตเขบ็ตสามชั้นตัวเล็ก วิธีคิดคือ คิดโน้ตประดับตัวเล็กเป็นโน้ตที่มีค่าเป็นเขบ็ตสามชั้น และโน้ตหลัก 3 ตัวหลังของจังหวะที่ 1 คิดเป็นค่าโน้ตเขบ็ตสามชั้นทั้งหมด ในการบรรเลงส่วนโน้ตที่ได้คือ โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นในจังหวะตก และกลุ่มโน้ตเขบ็ตสามชั้น 4 ตัว ในจังหวะยก

การพรมนิ้ว ใช้การพรมนิ้วแบบปกติคือเริ่มจากโน้ตหลักและขึ้นหนึ่งเสียง ห้องที่ 93 ในโน้ตประดับหลังจังหวะที่ 3 บรรเลงหลังจากการพรมนิ้ว และต้องบรรเลงโน้ตประดับ 2 ตัว ก่อนจังหวะลงในจังหวะที่ 1 ของห้องถัดไป

ภาพที่ 53 ห้องที่ 97 - 104

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ช่วงสุดท้ายของ **A** อยู่ในกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ ได้แสดงถึงกุญแจเสียงหลักได้เป็นอย่างดีด้วยการใช้คอร์ดโทนิก Bb เมเจอร์ อย่างบ่อยครั้ง และช่วงที่ใช้มากที่สุดคือ 6 ห้องสุดท้าย ในด้านทำนองมีความคล้ายกับช่วง **A** แรก มีความแตกต่างกันเล็กน้อย ในเรื่องของคอร์ด ช่วงท้ายของ **A** แรก ใช้บันไดเสียง F เมเจอร์ เพื่อเข้าสู่ **B** ตามหลักสังคีตลักษณ์คือย้ายศูนย์กลางเสียงไปใช้โดมินันท์ **B** ได้ใช้บันไดเสียง F เมเจอร์ เป็นโดมินันท์ของ Bb เมเจอร์ และ **A** รอบสุดท้าย ต้องกลับมาใช้กุญแจเสียงหลักของท่อน จึงได้กลับมาเสนอคอร์ดโทนิก Bb เมเจอร์ อย่างบ่อยครั้ง

การตีความและเทคนิคการบรรเลง

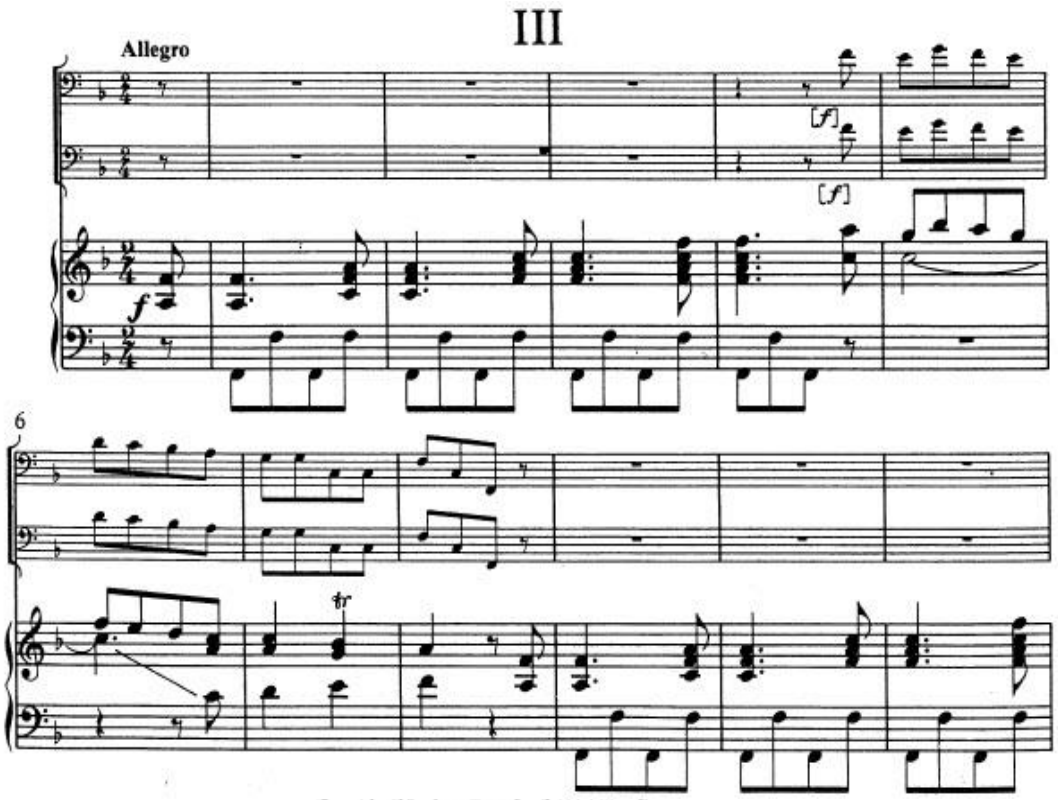
ท่อน 2 ช่วงตอนจบของท่อนไม่มีทำนองที่ทำให้รู้สึกว่าบทเพลงกำลังจบ อีกทั้งทำนองช่วงจบยังถูกถ่ายทอดไปในช่วงสุดท้ายของ **A** แรก ทำให้การบรรเลงบทเพลงในช่วงจบนั้นมีความยากที่จะสื่อให้ผู้ฟังสามารถรับรู้ได้ว่าบทเพลงกำลังจบลง วิธีการที่ทำให้ง่ายขึ้นในการบรรเลงทำนองให้ลงจบได้สมบูรณ์คือ การบรรเลงช้าลงใน 2 ห้องสุดท้าย และการบรรเลงเบาลงกว่าเดิมในห้องสุดท้าย 2 วิธีนี้ เป็นวิธีการที่ทำให้บทเพลงลงจบสมบูรณ์แบบ

THIRD MOVEMENT (Rondo Form)

F Major (Tonic Key)					
A	**B**	**A**	**C**	**A**	**B'**
1 - 54	55 - 112	113 - 128	129 - 153	154 - 169	170 - 233
F Major	C Major	F Major	D minor	F Major	F Major

* หมายเหตุ ท่อนรอนโดของบทเพลงนี้จะจบลงในตัวอักษร **B'**

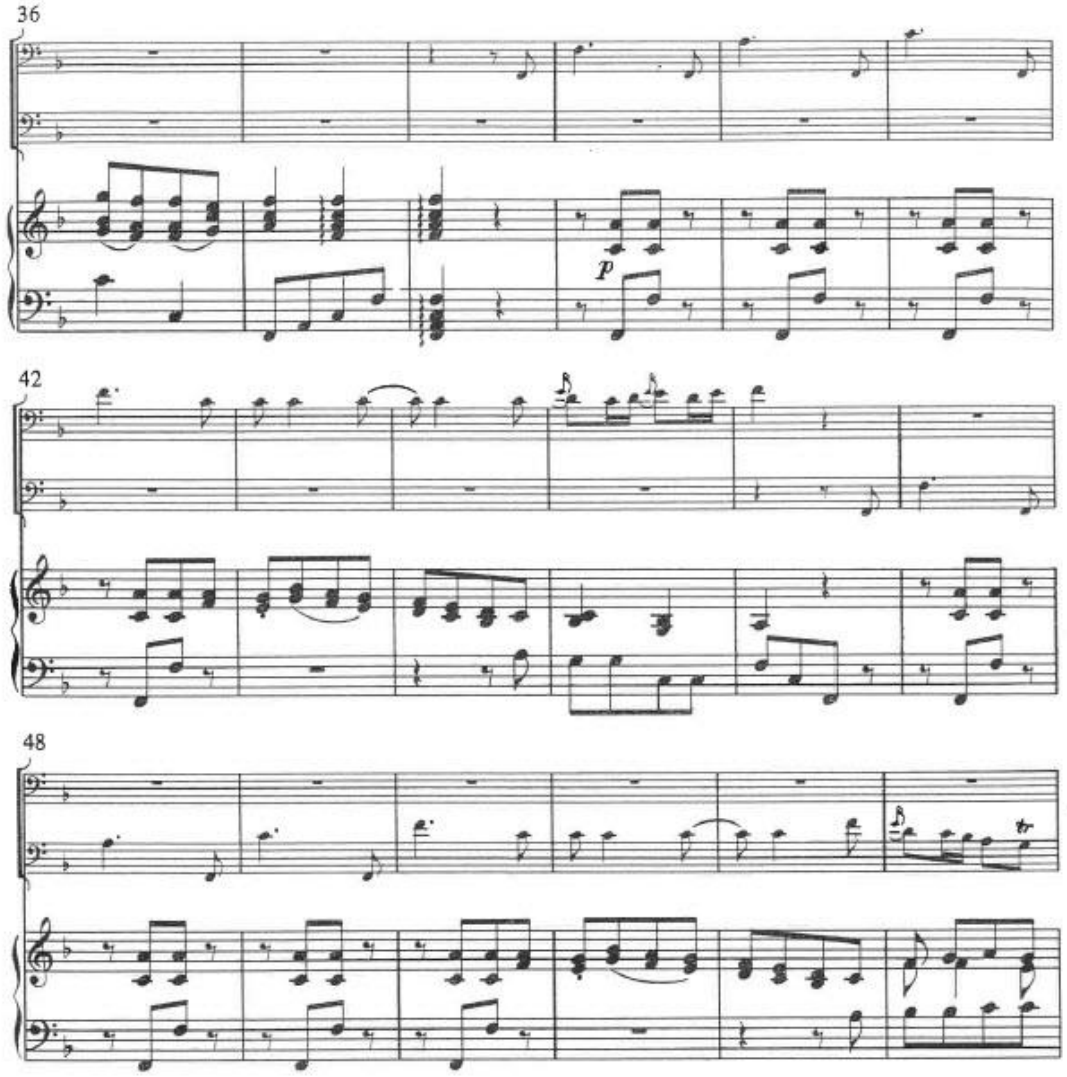
ท่อนที่ 3 ใช้ชื่อว่า Allegro อยู่ในกุญแจเสียง F เมเจอร์ ใช้สังคีตลักษณ์รอนโด หรือ Rondo form ในท่อนนี้มีความยาวน้อยกว่า 2 ท่อนที่ผ่านมา มีห้องเพลงจำนวน 233 ห้องเพลง และในแต่ละตัวอักษรมีความยาวไม่เท่ากัน ตัวอักษร **A** ถูกนำกลับมาใช้อย่างบ่อยครั้ง เนื่องจากเป็นส่วนของทำนองหลักในท่อนรอนโด ในท่อนนี้ใช้เครื่องหมายประจำจังหวะแบบ 2/4 เป็นท่อนเร็วในบทเพลงคอนแชร์โตที่ใช้จังหวะค่อนข้างเร็วพอสมควร มีท่วงทำนองที่ไพเราะสวยงาม ทำนองหลักในตัวอักษร **A** สามารถจดจำได้ง่าย ท่อนนี้มีความยากด้านการเคลื่อนที่ของนิ้ว เพราะมีโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่อยู่ในจังหวะเร็วหลายตอนภายในท่อน และเป็นอีกท่อนที่โชว์ความสามารถของทั้ง 2 บาสซูนได้เป็นอย่างดี

* ผู้นิพนธ์ได้ใช้โน้ตการบรรเลงที่เป็นแนวเปียโน แทนแนววงออร์เคสตรา

ภาพที่ 54 ห้องที่ 1 - 11

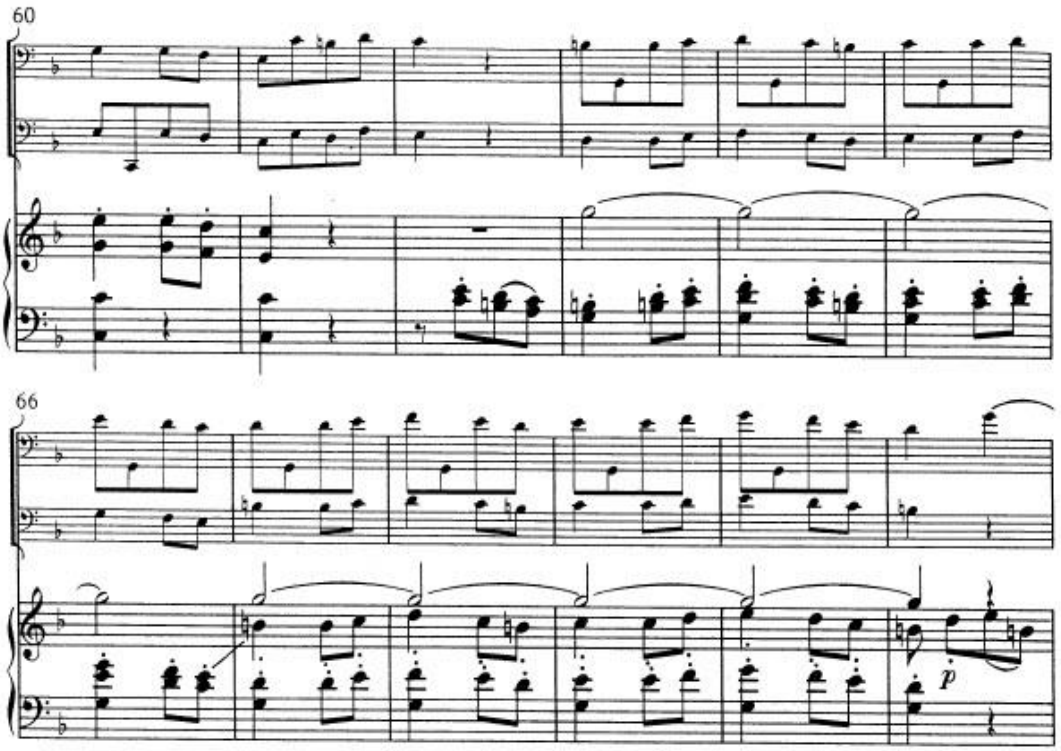
A

ท่อน A ครอบคลุมตั้งแต่ห้องที่ 1 - 54 เป็นส่วนแรกและเป็นทำนองหลักของท่อน

เปียโนใช้โน้ตจังหวะยก ด้วยคอร์ด F เมเจอร์ เข้าหาห้องแรกของบทเพลง จากนั้นบรรเลงอยู่ในบันไดเสียง F เมเจอร์ เพราะ F เมเจอร์ คือกุญแจเสียงหลักของท่อนที่ 3 เปียโนเน้นบันไดเสียงหลักของท่อนด้วยมือซ้ายที่บรรเลงขั้นคู่แปด บนโน้ต F และมือขวาที่บรรเลงโน้ตในคอร์ด F ย้ำโน้ตในคอร์ดที่มีตัว โทนิก มีเดียน และโดมินันท์ จากห้องแรกถึงห้องที่ 4 อย่างชัดเจน โดยหน้าที่ของโน้ตแต่ละเสียงที่กล่าวถึงได้ใช้ในการบรรเลงคอร์ดเดิมซ้ำ ๆ แต่ใช้โน้ตเสียงสูงที่สุดบนมือขวาเปียโน เป็นโน้ตทำนองหลัก ลักษณะทำนองหลักของ A คือตั้งแต่ห้องที่ 1 - 8 และวันฮัลได้ทำซ้ำอีกครั้งในห้องที่ 9 - 16 จากนั้นเป็นการพัฒนาทำนองหลักให้แตกต่างไปจากเดิมเล็กน้อย โดยยังอยู่ในโมทีฟเดิม

ช่วงแรกที่มีการใช้โน้ตจังหวะยกเข้าห้องที่ 5 ของทั้ง 2 บาสซูน เป็นส่วนทำนองเล็ก ๆ ที่ไม่ใช่ทำนองหลัก เป็นเสมือนการบรรเลงร่วมไปกับวงออร์เคสตรา ในที่นี้ใช้เปียโนบรรเลงแทน โน้ตของทั้ง 2 บาสซูนอยู่ในกุญแจเสียง F เมเจอร์ เป็นลักษณะของการบรรเลงรับในทำนองหลักของเปียโน และส่งให้เปียโนบรรเลงเข้าทำนองหลักอีกครั้งในห้องที่ 9

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 55 ห้องที่ 36 - 53

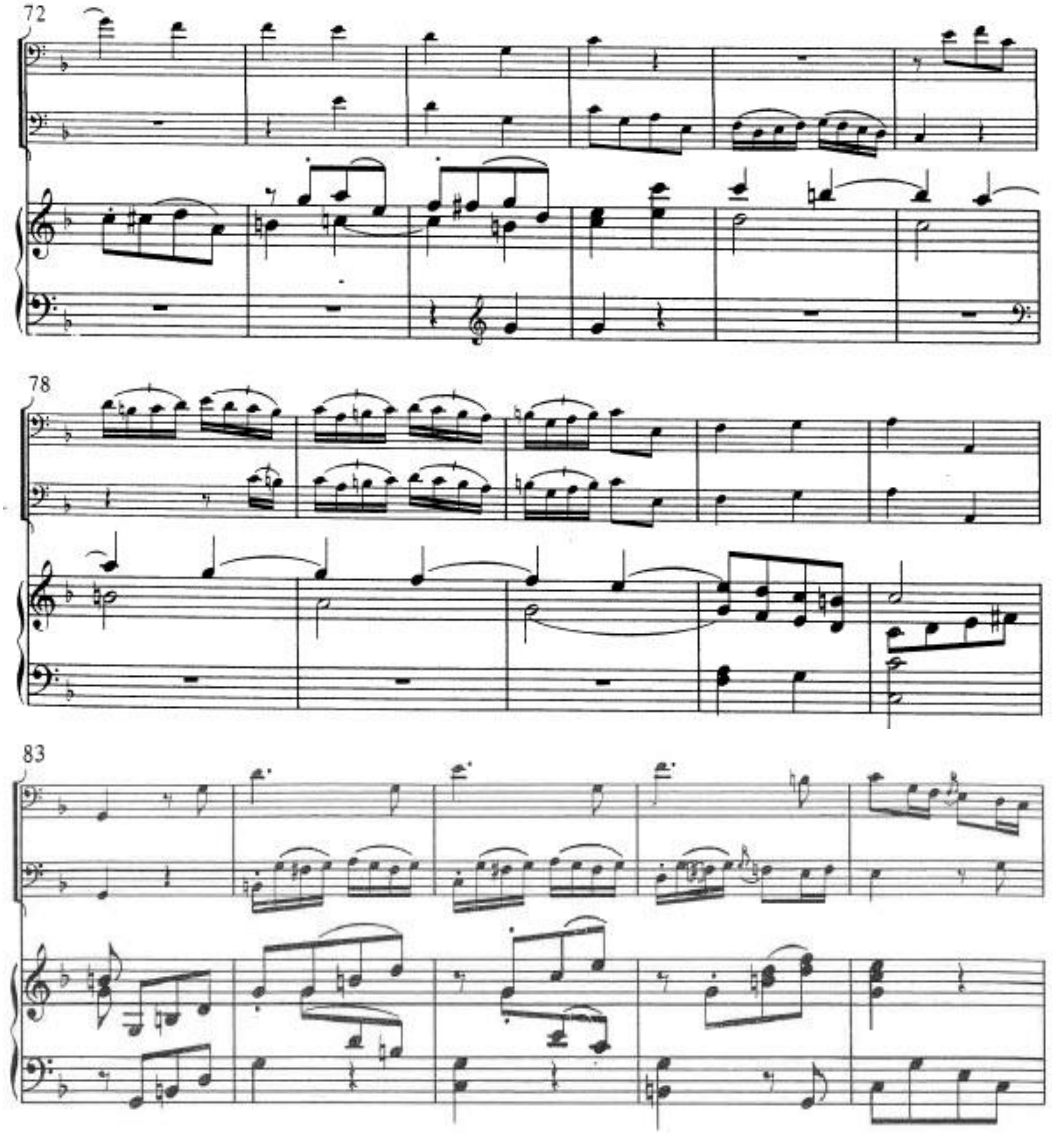
ห้องที่ 39 บาสซูน 1 บรรเลงทำนองหลักของ A ใช้โมทีฟเดียวกับโน้ตเปียโนช่วงแรก วันฮัลได้พัฒนาโดยใช้โน้ต F ต่ำเป็นแนวเบสและใช้เป็นจังหวะยก ตั้งแต่ห้องที่ 39 - 41 เมื่อจบแนวทำนองของบาสซูน 1 บาสซูน 2 บรรเลงทำนองเดียวกับบาสซูน 1 แต่แตกต่างกันที่ห้องสุดท้ายของประโยคเพลง ในการลงจบประโยคของทั้ง 2 แนวมีความสำคัญเหมือนกัน แต่แนวบาสซูน 2 ให้ความรู้สึกจบประโยคชัดเจนกว่า ด้วยการบรรเลงโน้ตด้วยการพรมนิ้วเข้าไปหาโน้ตโทนิกในห้องที่ 54

ภาพที่ 56 ห้องที่ 60 - 71

B

ท่อน **B** ครอบคลุมตั้งแต่ห้องที่ 55 - 112

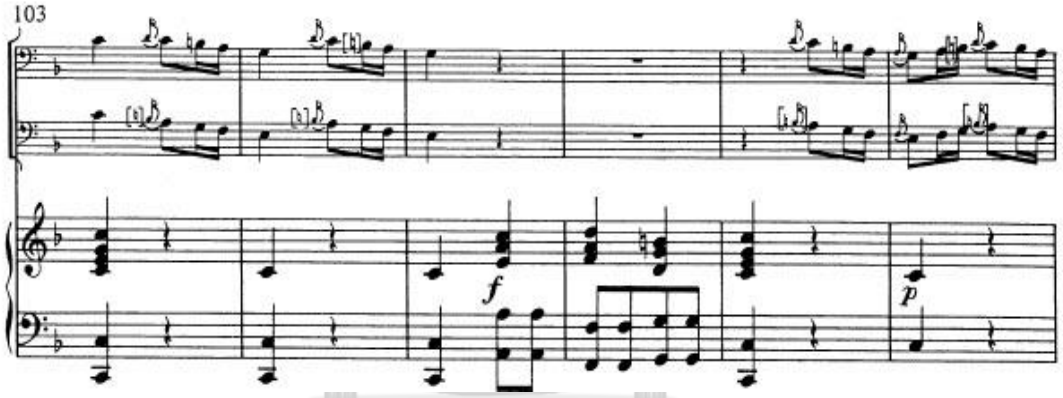
B ได้ย้ายศูนย์กลางเสียงเข้ามาอยู่ในโดมินันท์ หรือ C เมเจอร์ มีท่วงทำนองที่แตกต่างจากเดิม และไม่มีการใช้ส่วนโน้ตซับซ้อน ส่วนโน้ตที่พบมากในช่วงนี้ คือส่วนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นและโน้ตตัวดำ บาสซูนทั้ง 2 แนว เริ่มประโยคและจบประโยคพร้อมกัน ภายในประโยคของบาสซูนทั้ง 2 แนว ทำหน้าที่ต่างกัน เช่น บาสซูน 1 บรรเลงทำนองเขบ็ตหนึ่งชั้นหลายห้อง ขณะเดียวกันบาสซูน 2 บรรเลงคล้ายกับบาสซูน 1 แต่มีโน้ตตัวดำคั่นทุกต้นห้อง ในห้องที่ 63 - 70 เหมือนกับคอยกำหนดจังหวะให้บาสซูน 1 บรรเลงโน้ตอย่างเที่ยงตรง ไม่เร็วหรือช้ากว่าจังหวะที่บาสซูน 2 บรรเลง ห้องที่ 63 เป็นต้นไป ถูกใช้ในโดมินันท์ของ C เมเจอร์

การตีความและเทคนิคในการบรรเลง

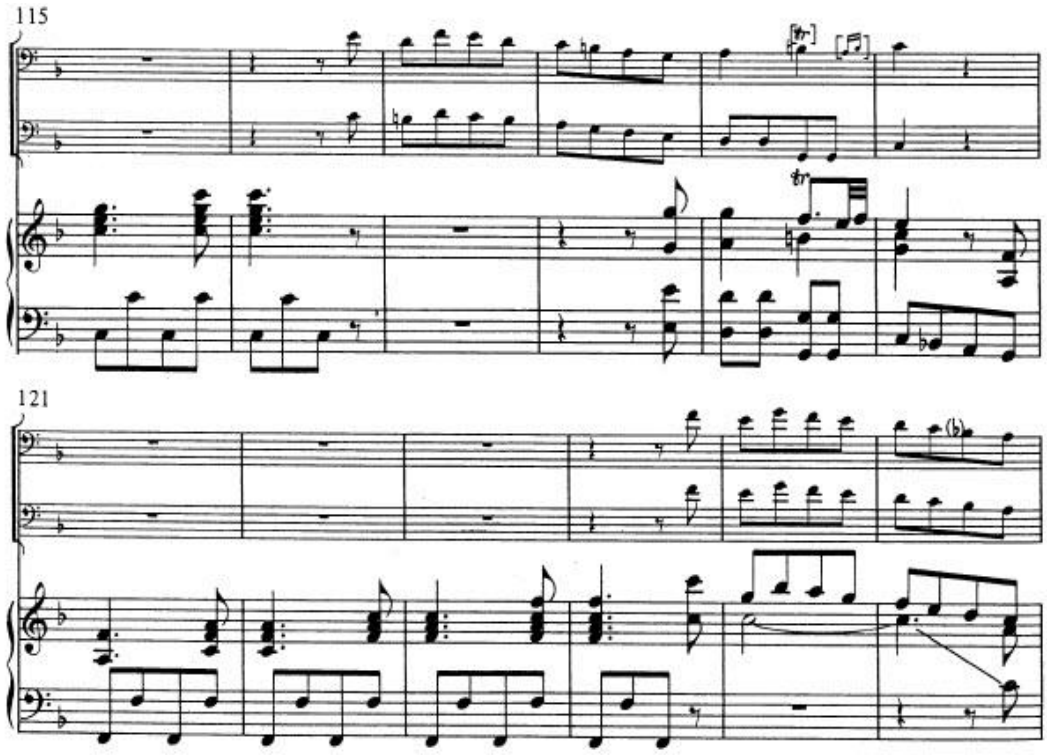
แนวทำนองของบาสซูน 1 ตั้งแต่ห้อง 63 - 70 แนวทำนองเขบ็ตหนึ่งชั้น มีทั้งแนวทำนองและแนวเบสรวมกัน ในประโยคที่กล่าวนั้น มีโน้ต G เป็นเบส วิธีการบรรเลงควรสร้างทำนองให้เขบ็ตมีความยาวเท่า ๆ กัน คือสั้นประมาณหนึ่งเพราะบทเพลงมีความเร็ว แต่จะให้ความสำคัญกับโน้ตตัว G มากที่สุด เพราะเป็นแนวเบส ควรทำให้เสียง G ยาวกว่าและดังมากกว่าโน้ตตัวอื่นในประโยค

ภาพที่ 57 ห้องที่ 72 - 87

ห้องที่ 76 แนวทำนองของบาสซูนเริ่มมีโน้ตเขบ็ตสองชั้นเข้ามาใช้ เป็นโน้ตไล่อยู่ในบันไดเสียง โดยมีทั้งการบรรเลงสลับกันและการบรรเลงพร้อมกัน โน้ตจังหวะยกเข้าห้องที่ 84 บาสซูน 1 มีทำนองคล้ายโมทีฟในตอน **A** แต่มีการเปลี่ยนมาใช้ศูนย์กลางเสียง G เมเจอร์ ซึ่งเป็นโดมินันท์ของ C เมเจอร์ ส่วนโน้ตในช่วงหลังเริ่มมีความซับซ้อนและยาก บาสซูน 2 บรรเลงโน้ตเคลื่อนและเร็วในห้องที่ 84 ในบันไดเสียง G เมเจอร์ เพื่อบรรเลงควบคู่ไปกับโน้ตโมทีฟหลักของบาสซูน 1

การตีความและเทคนิคในการบรรเลง

ห้องที่ 78 ทั้ง 2 บาสซูนสามารถบรรเลงให้ได้จังหวะที่เที่ยงตรงได้เมื่อเน้นโน้ตจังหวะตกและอีกครั้งในห้องที่ 84 ของบาสซูน 2 สามารถบรรเลงให้ตรงได้ด้วยการฟังเปียโนและเน้นจังหวะตกของโน้ตที่บรรเลง

ภาพที่ 58 ห้องที่ 103 - 108

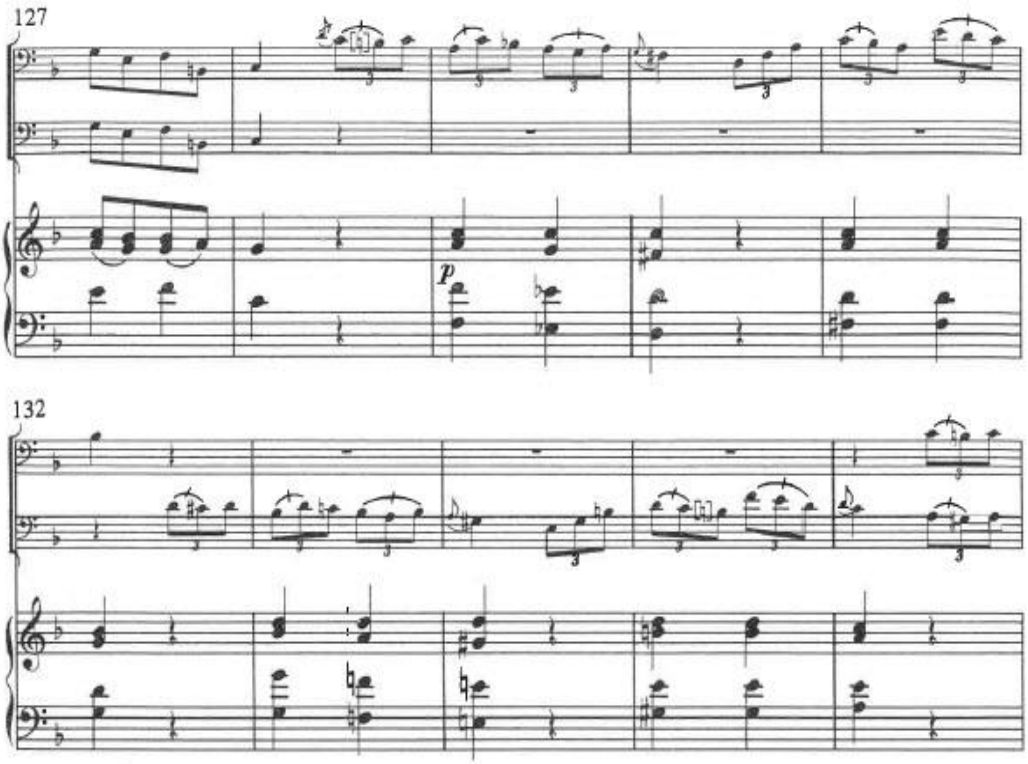
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ห้องที่ 103 อยู่ในท้ายของ **B** ทั้ง 2 บาสซูนบรรเลงโน้ตที่เหมือนกันทั้งทำนอง จังหวะ และเสียง ท้ายของ **B** กลับมาอยู่ในบันไดเสียง C เมเจอร์ เพื่อเตรียมกลับเข้าหาโทนิก ในกุญแจเสียง F เมเจอร์ ที่ **A** ถัดไป

ภาพที่ 59 ห้องที่ 115 - 126

A

ท่อน A ครอบคลุมตั้งแต่ห้องที่ 113 - 128

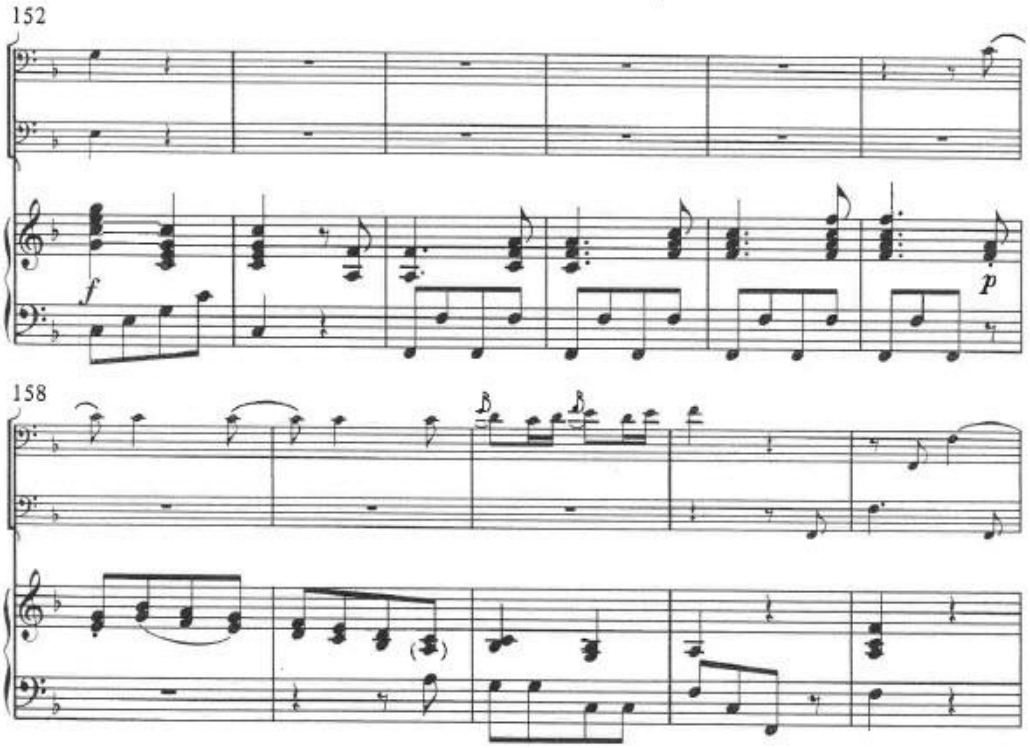
A รอบนี้ใช้โมทีฟเดิมและอยู่ในกุญแจเสียงหลัก F เมเจอร์ แต่ก่อนจะกลับมาใช้ F เมเจอร์นั้น วันฮัลได้ใช้ C เมเจอร์ ใน 8 ห้องก่อนที่จะเปลี่ยนกลับมาใช้ F เมเจอร์ ในโมทีฟที่บรรเลงครั้งที่สองในห้องที่ 121

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 60 ห้องที่ 127 - 136

C

ท่อน **C** ครอบคลุมตั้งแต่ห้องที่ 129 - 153

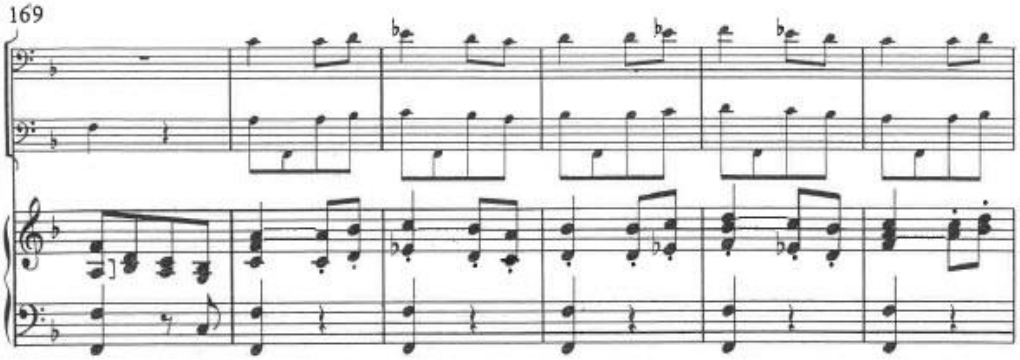
C เป็นตอนกลางของเพลง มีลักษณะของทำนองแตกต่างจากเดิม และสีสันของเพลงมีความแตกต่างจากช่วงก่อนหน้าในช่วง **A** กับ **B** อย่างชัดเจนที่สุด **C** เริ่มการใช้ส่วนโน้ตที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาเกิดในท่อนนี้ด้วยส่วนโน้ต 3 พยางค์เกือบทุกจังหวะในประโยค ทั้ง 2 บาสซูน โดยมีโน้ตตัวดำคั่นกลางประโยคและจบท้ายประโยค บันไดเสียงที่ใช้ คือ D ไมเนอร์ แต่มีการเคลื่อนที่ไปใช้คอร์ดอื่น ๆ เช่น D เมเจอร์ D ไมเนอร์ G ไมเนอร์ และช่วงท้ายของ **C** เริ่มกลับมาใช้ในกุญแจเสียงหลัก F เมเจอร์ เพื่อเตรียมเข้า **A** ในตอนถัดไปที่มี F เมเจอร์ เป็นกุญแจเสียงหลัก

ห้องที่ 136 - 147 บาสซูนทั้ง 2 แนว บรรเลงส่วนโน้ต 3 พยางค์ เหมือนตอนต้นของ **C** ต่อเนื่องถึงห้องที่ 147 ด้วยการประสานเสียงกันเป็นคู่สาม

ภาพที่ 61 ห้องที่ 152 - 162

A

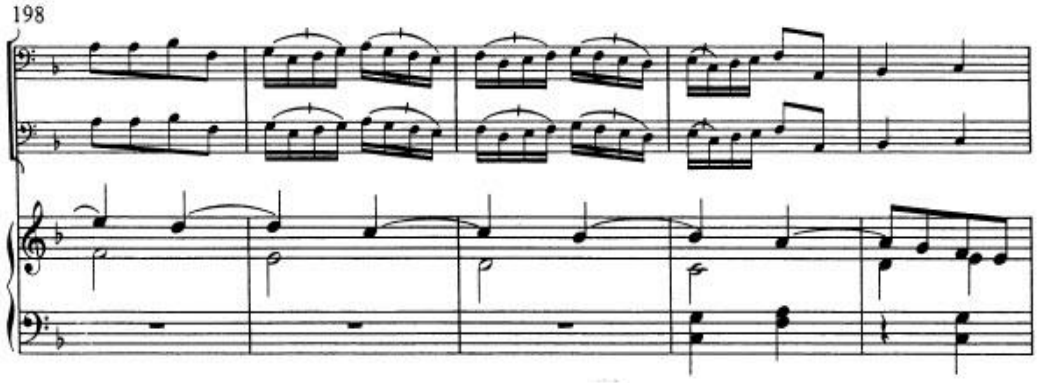
ท่อน A ครอบคลุมตั้งแต่ห้องที่ 154 - 169 เป็นการกลับมาของ A ในครั้งสุดท้าย

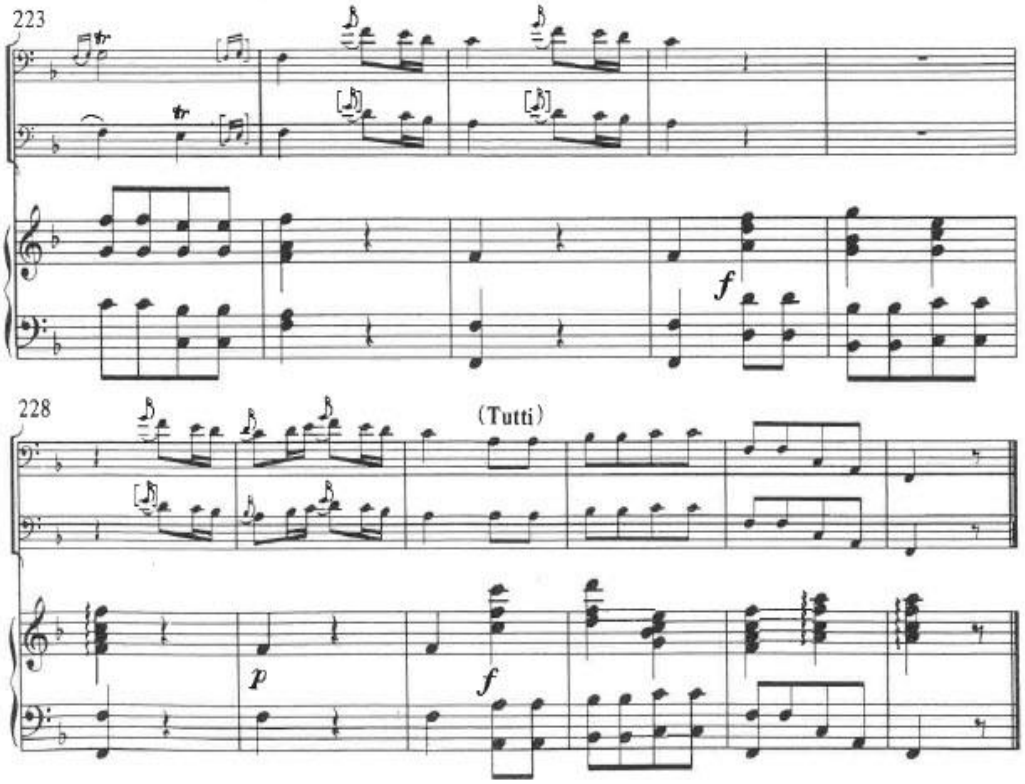
ห้องที่ 154 เป็นการกลับมาบรรเลงทำนอง A อีกครั้งหนึ่ง ในตอนนี้ได้ใช้ทำนองจากตอนเริ่มของเปียโนในตอนแรกของท่อน 3 นำกลับมาใช้อีกครั้งในห้องที่ 154 กลับมาใช้กุญแจเสียงหลักของท่อนคือกุญแจเสียง F เมเจอร์ ในตลอด A รอบสุดท้าย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 62 ห้องที่ 169 - 174

B’

ท่อน **B’** ครอบคลุมตั้งแต่ห้องที่ 170 - 233 เป็นตอนสุดท้ายของเพลง จบท่อนที่ 3 ด้วย **B’**

ท่อน **B’** รอบสุดท้ายถูกรวมไปถึงตอนจบของท่อน เนื่องจากไม่มี **A** กลับมาอีกครั้งในตอนท้ายของท่อน วันฮัลได้ใช้ทำนองของ **B’** ยาวถึงท้ายของท่อน และประพันธ์ส่วนท้ายด้วยส่วนโน้ตที่นำมาจาก **B** และทำนองจบ 4 ห้องท้ายของเพลงได้นำวัตถุดิบมาจาก **B** ส่วนโน้ตและทำนองที่วันฮัลเลือกใช้มีความหนักแน่นมากพอที่สามารถลงจบบทเพลงด้วยส่วนโน้ตที่มาจาก **B** ท่อนนี้ใช้กุญแจเสียงหลัก F เมเจอร์ บ่อยครั้ง และใช้กุญแจเสียง F เมเจอร์ ลงจบบทเพลง

ภาพที่ 63 ห้องที่ 198 - 202

ห้องที่ 198 ท่วงทำนองที่บาสซูนทั้ง 2 แนว บรรเลงเกิดขึ้นใน **B** ครั้งแรก บนบันไดเสียง C เมเจอร์ เป็นโดมินันท์ของกุญแจเสียง F เมเจอร์ ท่อน **B’** ครั้งสุดท้ายถูกใช้ในกุญแจเสียง F เมเจอร์ เนื่องจากตามหลักสังคีตลักษณ์ต้องใช้กุญแจเสียงหลักของท่อนในตัวอักษรสุดท้าย

ภาพที่ 64 ห้องที่ 223 - 233

ห้องที่ 203 - 222 รูปแบบของโน้ตใน **B'** ได้นำทำนองและสัดส่วนของจังหวะมาจาก **B** แตกต่างกันในเรื่องของกุญแจเสียง **B'** ใช้กุญแจเสียง F เมเจอร์ และย้ำมากกว่าปกติเพราะเป็นช่วงสุดท้ายของบทเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ห้องที่ 223 จนถึงจบบทเพลง ไม่มีรูปทำนองที่เกิดจาก **A** และทำนองของบาสซูนทั้ง 2 แนว เคยถูกบรรเลงไปในห้อง 103 - 109 อยู่ใน **B** ครั้งแรก ช่วง 10 ห้องสุดท้ายได้นำทำนองนี้กลับมาใช้เป็นทำนองลงจบบทเพลง วันฮัลใช้วงออร์เคสตราบรรเลงร่วมกันแบบเต็มวงในระดับเสียงดัง เพื่อให้ดนตรีสามารถลงจบได้สมบูรณ์แบบในช่วง 4 ห้องสุดท้าย และใช้เคเดนซ์แบบ V - I (Perfect authentic cadence) จบด้วยกุญแจเสียง F เมเจอร์ เป็นกุญแจเสียงหลักของบทเพลง

2.3 Andante e Rondo Ongarese, Op. 35 ประพันธ์โดย Carl Maria von Weber

2.3.1 ประวัติผู้ประพันธ์

คาร์ล มาเรีย ฟอน เวเบอร์ (เยอรมัน: Carl Maria von Weber) เป็นคีตกวีชาวเยอรมันที่สำคัญอีกคนหนึ่งในยุคคลาสสิกที่บุกเบิกการใช้เสียงประสานแบบครึ่งเสียงจนได้รับการยกย่องให้เป็นแบบอย่างของการใช้ไวยากรณ์แบบโรแมนติก เกิดเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน ค.ศ. 1786 ที่เมืองออยทิน ประเทศเยอรมนี ถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 5 มิถุนายน ค.ศ. 1826 ที่กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ

เวเบอร์ผู้มากความสามารถ เป็นทั้งนักประพันธ์ ผู้อำนวยเพลง นักเปียโน และนักกีตาร์ เขาเกิดในครอบครัวที่เป็นนักดนตรี บิดาเป็นเจ้าของโรงละครเล็ก ๆ สมาชิกในครอบครัวทั้งหมดก็เป็นนักแสดงในโรงละครนั้นด้วย ในช่วงวัยเด็กนั้น เขามีสุขภาพที่ไม่ค่อยดีนัก และมีปัญหาเกี่ยวกับร่างกาย ทำให้มีปัญหาที่ส่งผลกระทบต่อการเดินของเขา แต่บิดาก็พยายามผลักดันให้เขาได้มีโอกาสเรียนดนตรีกับครูในเมืองเพราะมีความเชื่อมั่นว่าวันหนึ่งเขาจะต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถทางด้านดนตรี และต่อมาในปี ค.ศ. 1798 เขาก็มีผลงานชิ้นแรก และได้รับการตีพิมพ์ที่เมืองมิวนิก ประเทศเยอรมนี โดยเขาเป็นหนึ่งในนักประพันธ์ที่มีอายุน้อยที่สุดอีกด้วย

นอกจากจะเป็นนักประพันธ์แล้ว เขายังมีความสามารถในการบรรเลงเปียโนได้เป็นอย่างดี ในปี ค.ศ. 1808 - 1818 ได้ประพันธ์บทกวีและเพลงร้องจำนวนมากในสไตล์โรแมนติกและผลงานเหล่านี้ก็มีชื่อเสียง อีกทั้งเป็นที่ยอมรับว่ามีความสวยงามทางสุนทรียภาพเป็นอย่างมาก ผลงานที่ทำให้เขาเป็นที่รู้จักและประสบความสำเร็จในฐานะนักประพันธ์ นอกจากจะมีอุปรากรเรื่อง Der Freischütz ยังมีอุปรากรเรื่อง Euryanthe อีกด้วย ในช่วงสุดท้ายของชีวิตในปี ค.ศ. 1826 เขาได้เดินทางไปแสดงดนตรีที่กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ เพื่อแสดงผลงานอุปรากรเรื่อง Oberon และได้รับการตอบรับการชื่นชอบจากชาวอังกฤษเป็นอย่างดี หลังจากนั้นเขาก็ได้ล้มป่วยก่อนที่จะเสียชีวิตในเวลาถัดมา

อุปรากรของเวเบอร์เรื่อง Der Freischütz, Euryanthe และ Oberon มีอิทธิพลอย่างมากต่อการพัฒนาอุปรากรในยุคโรแมนติก Der Freischütz ได้รับการยกย่องว่าเป็นอุปรากรระดับชาติของเยอรมัน Euryanthe ได้พัฒนาเทคนิคไลท์โมทีฟในรูปแบบที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน ในขณะที่ Oberon อาจมีอิทธิพลต่อเพลงของเมนเดลโซน ในบทเพลง A Midsummer Night’s Dream และในขณะเดียวกันเวเบอร์ได้เผยความสนใจในบทเพลงทั่วไป ที่ไม่ใช่บทเพลงในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก

2.3.2 ประวัติบทเพลง

Andante e Rondo Ongarese, Op. 35 ต้นฉบับของบทเพลงนี้ เวเบอร์ได้เริ่มการประพันธ์ขึ้นให้กับวิโอลา เดี่ยวประชันกับวงออร์เคสตรา ในปี ค.ศ. 1809 ในรูปแบบวงที่มีขนาดเล็ก ถึงปานกลาง หลังจากนั้นเขาได้ปรับเปลี่ยนใหม่ โดยเปลี่ยนแปลงจากเดิมที่เป็นการเดี่ยววิโอลาประชันกับวง แปลงให้กับบาสซูน ในปี ค.ศ. 1813 โดยที่ตัวดนตรียังมีความเหมือนเดิมทุกประการ ในด้านของการประพันธ์และรูปแบบของวงออร์เคสตรา หลังจากเวลานั้น เพลง Andante e Rondo Ongarese สำหรับเดี่ยวบาสซูนประชันกับวงออร์เคสตรา เป็นที่โด่งดัง ชื่นชอบ และนักบาสซูนเลือกเพลงนี้ขึ้นมาแสดงบ่อยครั้ง

- ท่อนอันดันเต แบ่งเป็น 4 ส่วน ส่วนที่ 1, 2 และ 4 อยู่ในบันไดเสียงไมเนอร์ และส่วนที่ 3 อยู่ในบันไดเสียงเมเจอร์ มีท่วงทำนองที่ช้าและเร็วสลับกันในแต่ละส่วน และมีทำนองที่ไพเราะสวยงาม

- ท่อนรอนโด มีทำนองเริ่มท่อนในบันไดเสียงเมเจอร์ที่ผู้ชมสามารถจดจำได้ เพราะถูกบรรเลงซ้ำอย่างบ่อยครั้ง ในท่อนนี้ใช้สีสันของเสียงที่กว้าง ระดับความดังและระดับความเบาที่แตกต่างกัน อีกทั้งการใช้เทคนิคขั้นสูงในการบรรเลง สามารถรับฟังได้ในท่อนนี้ ท่อนนี้เริ่มต้นท่อนด้วยทำนองที่น่ารัก และจบลงด้วยการบรรเลงโน้ตที่ใช้เทคนิคขั้นสูงของบาสซูน ที่ปรากฏในตอนท้ายของบทเพลง

2.3.3 บทวิเคราะห์

สังคีตลักษณ์

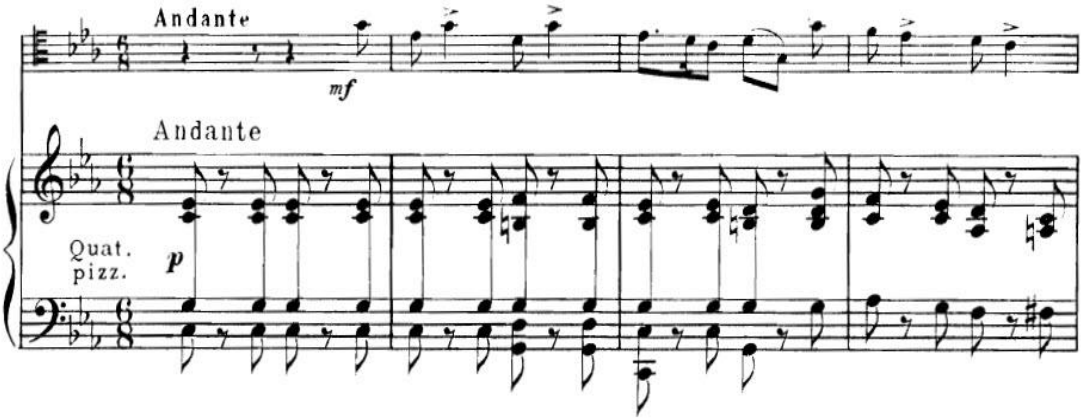
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

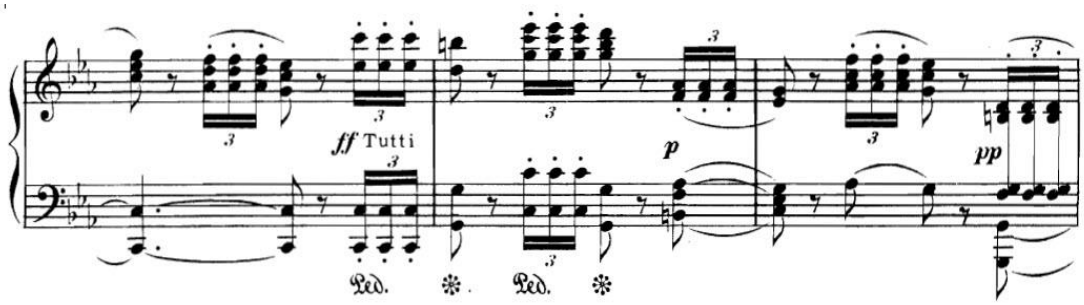
Andante			
Theme	Variation 1	Variation 2	Variation 3
1 - 21	22 - 39	40 - 59	60 - 81

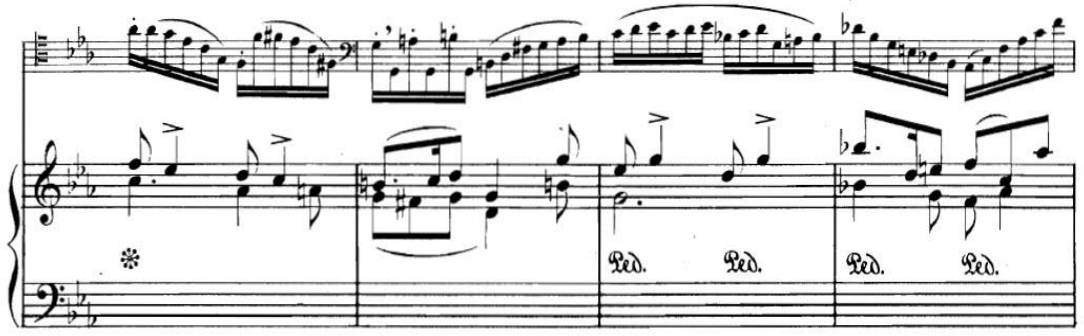
Rondo					
A	B	A	C	A	Coda
1 - 64	65 - 100	101 - 120	121 - 189	190 - 208	209 - 245

Andante (Theme and Variations)

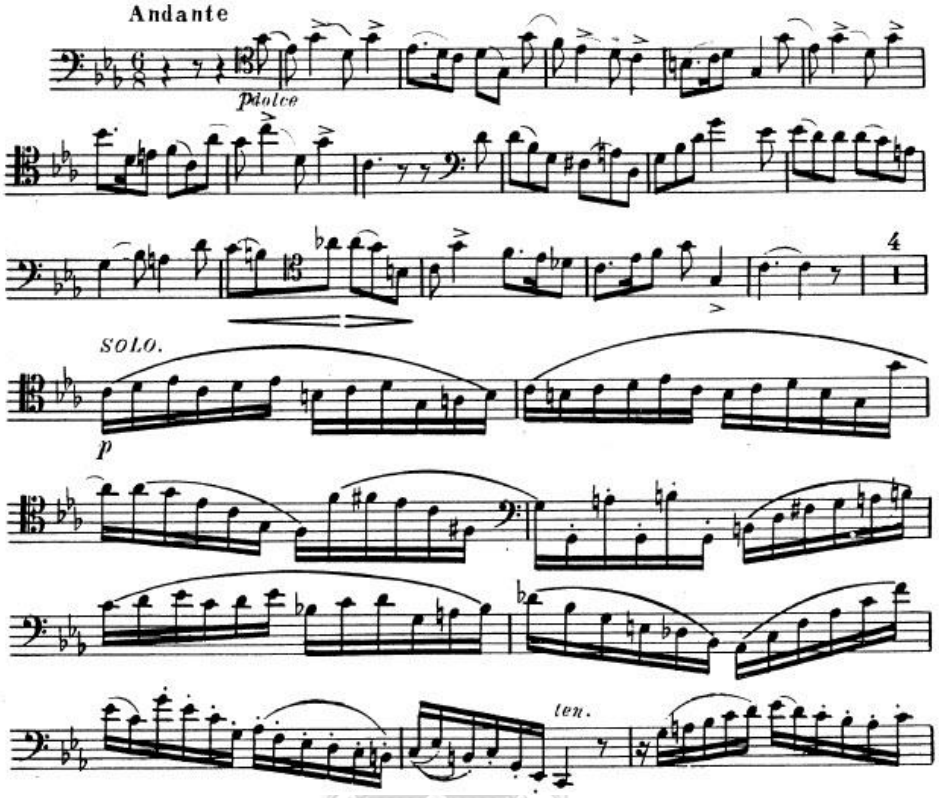
C minor (Tonic key)			
Andante			
1 - 17	**18 - 21**	**22 - 37**	**38 - 39**
Theme	Transition 1	Variation 1	Transition 2
C minor	C minor	C minor	C minor
40 - 55	**56 - 59**	**60 - 75**	**76 - 81**
Variation 2	Transition 3	Variation 3	Transition 4
Ab Major	G Seventh Chord	C minor	Pedal G

ท่อนที่ 1 ใช้ชื่อว่า Andante อยู่ในกุญแจเสียง C ไมเนอร์ ใช้สังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร หรือ Theme and variations form ในท่อนนี้แบ่งเป็น 4 ช่วง มีจำนวนห้องเพลง 81 ห้องเพลง และในแต่ละตอนมีความยาวเท่า ๆ กัน ในท่อนนี้ใช้เครื่องหมายประจำจังหวะแบบ 6/8 เป็นท่อนช้าที่ใช้จังหวะเท่ากันตลอดทั้งท่อน แต่มีการใช้ส่วนโน้ตในแต่ละช่วงซับซ้อน ทำให้บทเพลงดูคล้ายกับมีท่อนเร็วและช้าสลับกัน เริ่มที่บันไดเสียง C ไมเนอร์

ภาพที่ 65 ห้องที่ 1 - 4

ช่วงต้นเพลงเริ่มบรรเลงด้วยน้ำเสียงที่เบา โดยเริ่มจากเปียโนบรรเลงในลักษณะคอร์ดแบบแท่ง (Block chord) เพื่อเป็นแนวกำกับจังหวะให้กับบาสซูน บาสซูนใช้โน้ตจังหวะยกเข้าห้องที่ 2 ใช้โน้ต G เป็นเสียงแรกของต้นประโยค บรรเลงอยู่บนทำนองที่มีความช้าพอสมควร ในต้นท่อนอยู่ในกุญแจเสียงหลัก C ไมเนอร์ โน้ตของบาสซูนมีทำนองและส่วนของจังหวะที่คล้ายกับในภาพ ตั้งแต่ในห้องแรกถึงห้องที่ 17 คือทำนองหลักบนบันไดเสียง C ไมเนอร์ ในช่วงถัดไปเป็นการแปรทำนองให้เปลี่ยนรูปไปจากเดิม

ภาพที่ 66 ห้องที่ 18 - 20

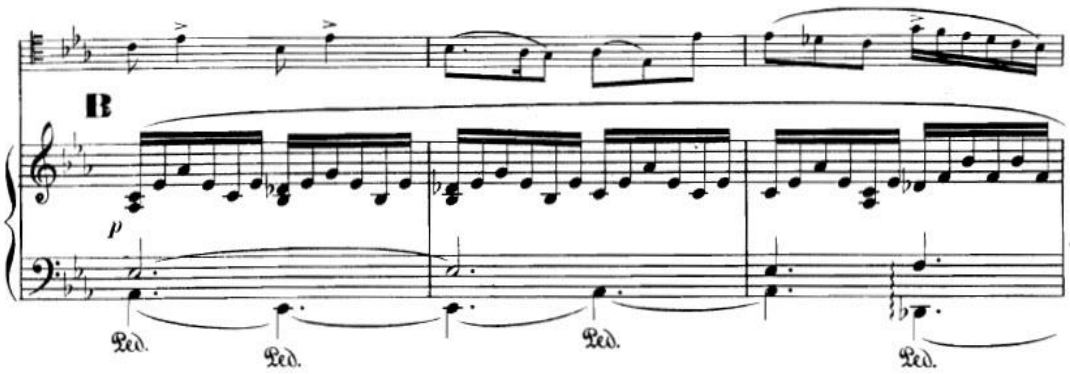
เวเบอร์ได้ใช้ช่วงเชื่อมคั่นในแต่ละส่วน เช่นจากทำนองเข้าช่วงเชื่อมและต่อด้วยช่วงแปร (Variation) ส่วนโน้ตที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งในช่วงเชื่อมคือ ส่วนโน้ต 3 พยางค์เขบ็ตสองชั้น เวเบอร์ใช้ส่วนโน้ตนี้คั่นในแต่ละส่วน ใช้บันไดเสียง C ไมเนอร์

ภาพที่ 67 ห้องที่ 24 - 27

เข้าการแปรที่ 1 ท่วงทำนองถูกแปรแตกต่างไปจากเดิม มีการใช้โน้ตเขบ็ตสองชั้นในทุก ๆ จังหวะ มีการกำกับเครื่องหมายสั้นยาว และเครื่องหมายเชื่อมเสียง แนวทำนองแรกที่เคยนำเสนอด้วยบาสซูนในตอนต้น ถูกนำกลับมาเสนอด้วยเปียโนในช่วงการแปรที่ 1

การตีความและเทคนิคในการบรรเลง

ตัวอย่าง 7 ห้องที่ 1 - 30

ทำนองหลักต้นเพลงสามารถสร้างให้น่าสนใจด้วยการใช้สีสันของเสียงให้เสียงหมอง มีความดาร์กของเนื้อเสียงและไม่ควรทำให้เสียงบาง โดยการหาลิ้นบาสซูนที่ตอบสนองได้ดีและมีเนื้อไม้ที่หนา เพื่อสร้างสมดุลเรื่องเสียงและสีของบันไดเสียง C ไมเนอร์ ให้เข้ากัน

ห้องที่ 22 เป็นการแปรที่ 1 โน้ตบาสซูนถูกแปรเปลี่ยนทั้งค่าโน้ตและทำนอง ในการบรรเลงคิดส่วนโน้ตเท่ากันทุกตัวโน้ต สามารถเน้นให้จังหวะตกหรือตัวแรกในห้องที่ 22 และ 26 ยาวขึ้นกว่าเดิมได้ คิดประโยคให้เป็นประโยคยาวเพื่อสร้างให้รูปทำนองเดินหน้าได้อย่างราบรื่นไม่มีสะดุด การสร้างการควบคุมลักษณะเสียงอย่างการทำเสียงสั่นเป็นวิธีที่สำคัญในประโยคนี้ เพราะเป็นการสร้างอารมณ์ของเพลงให้มีความแตกต่างจากเดิม

การบรรเลงคู่กับเปียโน นักบาสซูนต้องฝึกซ้อมประโยคการแปรที่ 1 กับจังหวะที่เที่ยงตรง จึงจะบรรเลงกับเปียในได้อย่างราบรื่น และเวลาบรรเลงจริงต้องรับฟังจังหวะจากเปียโนตลอดเวลา

ภาพที่ 68 ห้องที่ 40 - 42

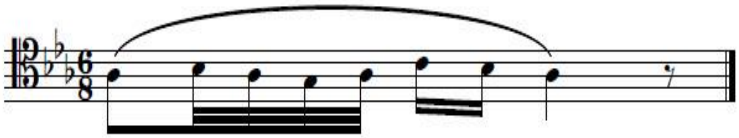
การแปรที่ 2 คือส่วนทำนองที่มีความสอดคล้องกับทำนองหลัก เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 40 - 55 เป็นส่วนเดียวตั้งแต่ต้นที่รูปทำนองได้เปลี่ยนเข้ามาอยู่ในบันไดเสียงเมเจอร์ การแปรที่ 2 ใช้บันไดเสียง Ab เมเจอร์ มีลักษณะทำนองคล้าย ๆ ตอนต้นเพลง แต่ได้แปรเปลี่ยนไปมาก แนวเปียโนถูกแปรเปลี่ยนเช่นกัน จากตอนต้นเพลงที่ใช้คอร์ดแบบแท่ง เปลี่ยนมาใช้คอร์ดแตก (Broken Chord) เพื่อช่วยขับเคลื่อนโน้ตทำนองของบาสซูนบรรเลงไปข้างหน้าในบันไดเสียงเมเจอร์ได้อย่างเรียบง่าย

การตีความและเทคนิคในการบรรเลง

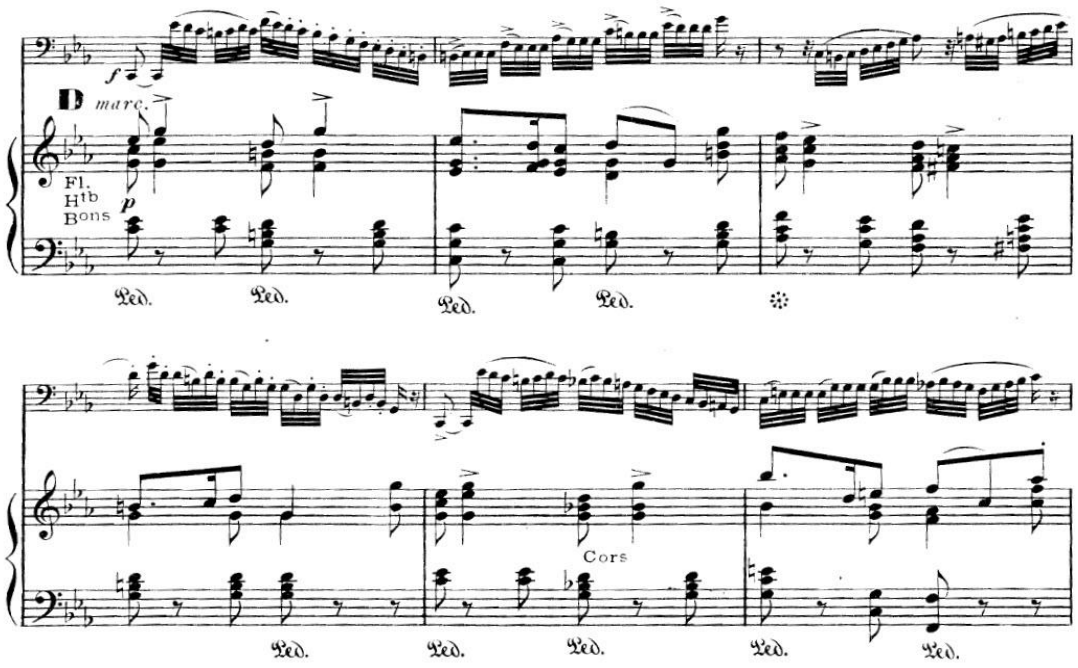
รูปทำนองและสัดส่วนของจังหวะ เวเบอร์ได้ใช้พื้นฐานทั้งหมดจากเซซิเลียนา เป็นประเภทการเต้นที่มีจังหวะเหมือนกับจีกในสมัยบาโรก ซึ่งมีความโด่งดังในช่วงปี ค.ศ. 1700 ในรูปแบบของเซซิเลียนา ปกติจะใช้จังหวะช้า ในเครื่องหมายประจำจังหวะ 6/8 และ 12/8 มีประโยคเพลงแบ่งแยกอย่างชัดเจน เหมือนกับในท่อนอันดันเต ที่แบ่งทำนองแต่ละส่วนไว้อย่างชัดเจน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ห้องที่ 47 และ 55 แนวทำนองบาสซูนกำกับเครื่องหมายเทิร์น เป็นโน้ตประดับประเภทหนึ่งที่อาศัยความชำนาญในการบรรเลง

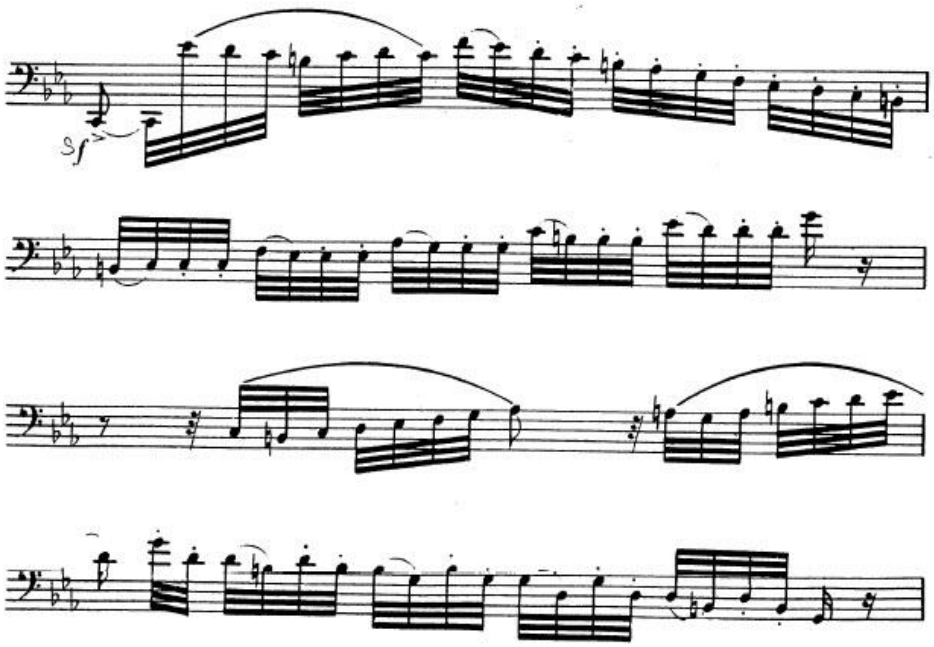
ตัวอย่าง 8 โน้ตห้องที่ 47 และ 55 กำกับเครื่องหมายเทิร์น
เป็นส่วนโน้ตหลักที่มีการกำกับเครื่องหมายเทิร์นไว้บนโน้ต

ตัวอย่าง 9 โน้ตห้องที่ 47 และ 55 รูปแบบในการบรรเลงเครื่องหมายเทิร์น

การบรรเลงเครื่องหมายเทิร์นต้องอาศัยการฝึกซ้อมบันไดเสียง และความคล่องของนิ้ว ทั้ง 2 สิ่ง เป็นองค์ประกอบในการบรรเลงเครื่องหมายเทิร์นที่ช่วยให้การบรรเลงง่ายขึ้น อีกทั้งช่วงที่มีโน้ตมากดังภาพรูปแบบในการบรรเลง ผู้บรรเลงต้องคิดจังหวะย่อยตลอดเวลา ให้สามารถบรรเลงโน้ตจังหวะตกได้เที่ยงตรงลงจังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 69 ห้องที่ 60 - 65

การแปรที่ 3 กลับเข้าสู่บันไดเสียงหลัก C ไมเนอร์ มีทำนองที่แตกต่างจากช่วงก่อนทั้งหมด ในการแปรที่ 3 ตั้งแต่ห้องที่ 60 - 75 แนวเปียโนกลับมาบรรเลงทำนองหลักทำนองแรกเป็นการย้ำทำนองที่เคยเกิดขึ้นในส่วนสุดท้ายของท่อนอันดันเต ทำนองบาสซูนในการแปรที่ 3 ถูกแปรขึ้นใหม่โดยใช้ส่วนโน้ตเขบ็ตสามชั้น เป็นองค์ประกอบหลักของการแปรที่ 3 นิยมใช้การประพันธ์แบบไล่บันไดเสียง แบบขั้นคู่ แบบอาร์เปโจ อีกทั้งใช้การควบคุมลักษณะเสียงหลายรูปแบบในการประพันธ์ท่วงทำนองของบาสซูนในส่วนสุดท้าย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

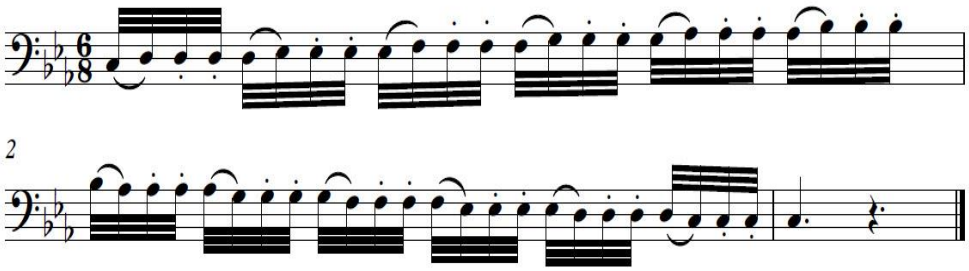
จบท่อนอันดันเต ด้วยช่วงเชื่อมที่ 4 ในห้องที่ 76 - 81 ด้วยส่วนโน้ต 3 พยางค์เขบ็ตสองชั้นที่ใช้เป็นส่วนโน้ตหลักของเปียโนในแต่ละช่วงเชื่อม ในช่วงเชื่อมที่ 4 ใช้โน้ต G บ่อยครั้ง และจบด้วยการบรรเลงโน้ต G จากเปียโน เป็นโดมินันท์ของ C เพื่อรอขึ้นต้นในท่อนรอนโด ในเสียง C อีกครั้ง

ภาพที่ 70 ห้องที่ 60 - 63

การตีความและเทคนิคในการบรรเลง

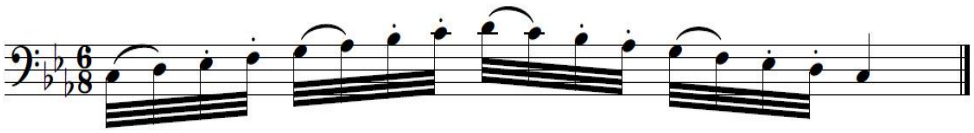
ส่วนโน้ตในการแปรที่ 3 มีความซับซ้อนในด้านความถี่ของจังหวะ ใช้โน้ตเขบ็ตสามชั้นทั้งหมดตั้งแต่ต้นจนจบการแปร และใช้ความกว้างของเสียงที่กว้าง โดยมีการใช้เสียงที่ต่ำสุดไปหาเสียงที่สูง ใช้เทคนิคหลากหลายแบบ เช่น การบังคับนิ้ว การตัดลิ้น และการเชื่อมเสียงบนตัวโน้ตที่ 1 - 2 จังหวะที่ใช้ในส่วนนี้ใช้จังหวะเดียวกับตอนต้นเพลง แต่เนื่องด้วยรูปแบบของโน้ตที่ประพันธ์มีความถี่มากขึ้นจึงทำให้รูปแบบทำนองในการแปรที่ 3 ฟังเร็วขึ้นกว่าส่วนก่อนหน้าทั้งหมด

การตัดลิ้นสั้นเป็นสิ่งสำคัญอีกสิ่งหนึ่ง ยิ่งความเร็วของทำนองมากเท่าไหร่ เสียงของโน้ตที่กำกับด้วยเครื่องหมายสั้น ต้องสั้นตามมากเท่านั้น

การประพันธ์โน้ตในช่วงนี้มีการไล่ขึ้น ไล่ลงของบันไดเสียง มีการใช้โน้ตอาร์เปโจมาพัฒนาให้เกิดเป็นทำนองที่สอดคล้องกับประโยคอื่น ในบรรทัดที่ 4 ของภาพ เป็นการใช้อาร์เปโจของบันไดเสียง G เมเจอร์ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของทำนองในประโยค การบรรเลงโน้ตที่กำกับด้วยเครื่องหมายเชื่อม 2 เสียง และตัดลิ้นให้เสียงขาดจากกัน 2 เสียง สามารถฝึกซ้อมได้ด้วยการซ้อมบันไดเสียง และลำดับขั้นของเสียงตามตัวอย่างที่ 10 และ 11



ตัวอย่าง 10 การซ้อมโน้ตตามลำดับขั้นของเสียงพร้อมเครื่องหมายเชื่อมเสียง และเครื่องหมายสั้น



ตัวอย่าง 11 การซ้อมบันไดเสียงพร้อมเครื่องหมายเชื่อมเสียง และเครื่องหมายสั้น

การฝึกซ้อมโน้ตตามรูปแบบตัวอย่าง ทั้ง 2 ตัวอย่าง เป็นวิธีคิดที่ช่วยให้สามารถบรรเลงโน้ตทำนองในเพลงได้ง่ายขึ้น โดยวิธีการซ้อมตามลำดับขั้นของเสียงพร้อมเครื่องหมายเชื่อมเสียง และเครื่องหมายสั้น ในตัวอย่าง 10 เป็นวิธีที่เน้นการสร้างการควบคุมลักษณะเสียงให้ชัดเจนพร้อมการบรรเลงโน้ต และวิธีที่ 2 การซ้อมบันไดเสียงพร้อมเครื่องหมายเชื่อมเสียง และเครื่องหมายสั้น ในตัวอย่าง 11 เป็นการซ้อมที่เน้นการเคลื่อนที่ของนิ้วกับการทำเครื่องหมายเชื่อมเสียง และเครื่องหมายสั้น ควบคู่ในเวลาเดียวกัน ซึ่งทักษะความชำนาญสามารถสร้างได้จากการฝึกซ้อม

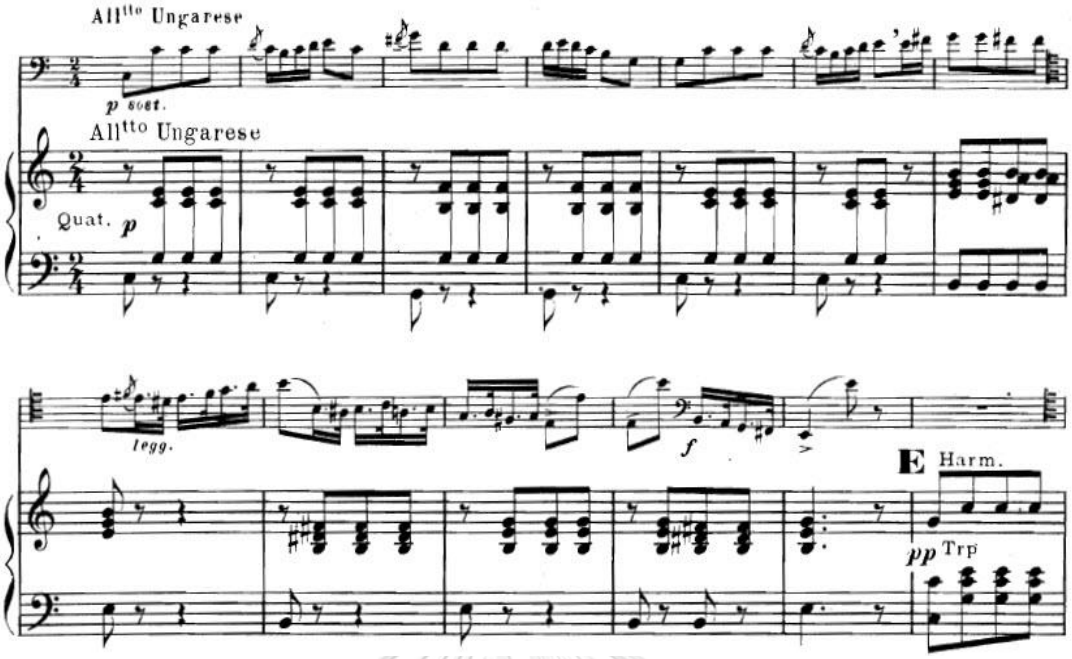
โน้ตทำนองของบาสซูนในการแปรที่ 3 เป็นส่วนโน้ตที่ซับซ้อน ผู้บรรเลงควรฝึกซ้อมอย่างช้า ๆ ใช้เครื่องกำหนดจังหวะช่วยให้บรรเลงได้อย่างเที่ยงตรงที่สุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

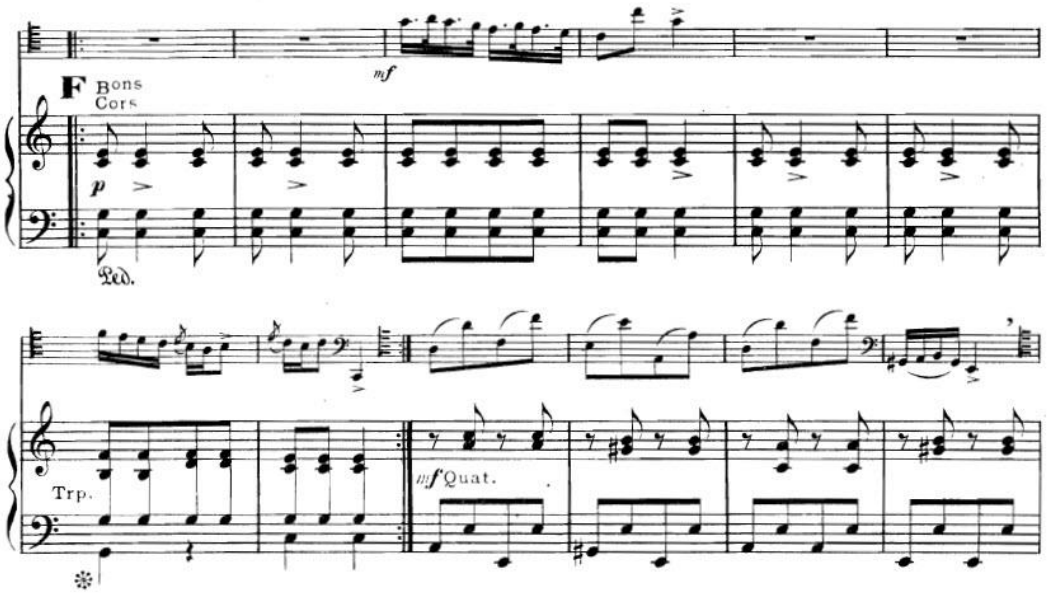
Rondo (Rondo Form)

C Major (Tonic Key)					
Rondo					
A				B	A
1 - 24	25 - 40	41 - 48	49 - 64	65 - 100	101 - 120
Theme	Dotted Sixteenth Note	A minor	Orchestra Repeat	B	Theme
C Major		A minor	C Major	G Major	C Major

C				A	Coda
121 - 157	158 - 169	170 - 177	178 - 189	190 - 208	209 - 245
C			Transition	Theme	Coda
F Major	F minor	Ab Major	Eb Major	C Major	C Major

ท่อนที่ 2 ใช้ชื่อว่า Rondo อยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ ใช้สังคีตลักษณ์รอนโด หรือ Rondo form ในท่อนนี้ประกอบด้วยตัวอักษร A - B - A - C - A - Coda มีจำนวนห้องเพลง 245 ห้องเพลง โดยที่ทำนองหลัก **A** กลับมาเสนอทำนองหลักอย่างบ่อยครั้งและในตัวอักษร **B** มีความยาวมากที่สุดในแต่ละช่วงตัวอักษร ในท่อนนี้ใช้เครื่องหมายประจำจังหวะแบบ 2/4 เป็นท่อนที่มีจังหวะเร็วปานกลาง ใช้จังหวะความเร็วเท่ากับอัลเลเกร็ตโต ใช้จังหวะเท่ากันตลอดทั้งท่อน มีการใช้ส่วนโน้ตในแต่ละช่วงซับซ้อน และมีการใช้เทคนิคการบรรเลงขั้นสูง โดยเฉพาะในตอนสุดท้ายในช่วงโคดา

ภาพที่ 71 ห้องที่ 1 - 13

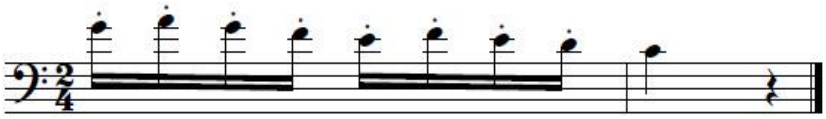
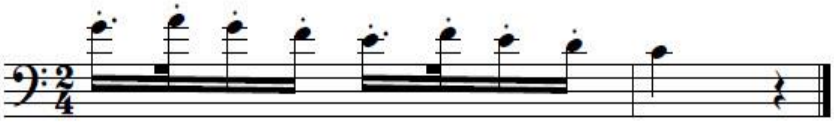
ทำนองหลัก A ต้นท่อนรอนโดนำเสนอทำนองหลักของท่อนโดยบาสซูน เป็นทำนองหลักที่ไม่ยาวมาก อยู่บนบันไดเสียง C เมเจอร์ ในทำนองได้โชว์อารมณ์ของเพลงที่น่ารัก สดใส สนุกสนาน แตกต่างกับท่อนแรกอย่างสิ้นเชิง เรียกทำนองหลักนี้ว่าทำนองแบบฮังกาเรียน (Hungarian melody) ที่มีการใช้รูปแบบของจังหวะโดยการใช้จังหวะประจุด และการเน้นโน้ตจังหวะยก อีกทั้งโน้ตตัวน้อยมีความสำคัญต่อรูปทำนอง ในทำนองหลักอยู่ในบันไดเสียง C เมเจอร์ ซึ่งครึ่งหลังของทำนองในห้องที่ 6 จังหวะที่ 2 เวเบอร์ได้ใช้คอร์ดที่ 3 หรือบันไดเสียง E ไมเนอร์ เข้ามาในครึ่งหลังของทำนองหลักจนจบทำนองหลัก และเปียโนบรรเลงรับต่อด้วยทำนองหลัก ในห้องที่ 14 - 24 อีกครั้งหนึ่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 72 ห้องที่ 25 - 44 รวมการบรรเลงตามเครื่องหมายย้อน

ห้องที่ 25 - 40 รวมการบรรเลงย้อนตามเครื่องหมาย เป็นช่วงที่เวเบอร์ได้นำโมทีฟของตอนต้นมาใช้ประพันธ์ในช่วงห้องที่ 25 โดยการใช้ส่วนโน้ตประจุดในห้องที่ 27 ซึ่งเป็นลักษณะของรูปแบบจังหวะที่ชัดเจนและถูกใช้ในอีกหลายที่ของท่อนรอนโด

ห้องที่ 41 - 48 บันไดเสียงถูกใช้บนซับมีเดียน เป็นลำดับเสียงที่ 6 ของกุญแจเสียง C เมเจอร์ ในที่นี้ใช้บันไดเสียง A ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ ในห้องที่ 41 - 48 ทำนองถูกประพันธ์ให้แตกต่างกับทำนองหลักตั้งแต่ห้องที่ 41 เป็นการบรรเลงโน้ตขั้นคู่แปด อย่างเช่น บรรเลงโน้ต A และเชื่อมเสียงขึ้นไปคู่แปดต่อเนื่องเป็นประโยคยาว ในบันไดเสียง A ฮาร์โมนิก ไมเนอร์

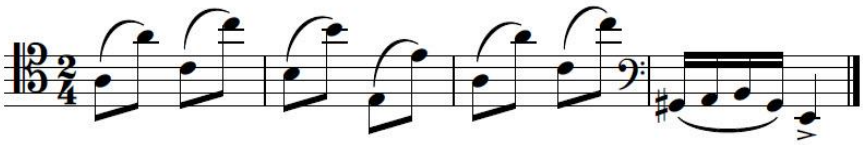
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การตีความและเทคนิคการบรรเลง

ตัวอย่าง 12 ขั้นตอนการซ้อมโน้ตที่ 1

ตัวอย่าง 13 ขั้นตอนการซ้อมโน้ตที่ 2

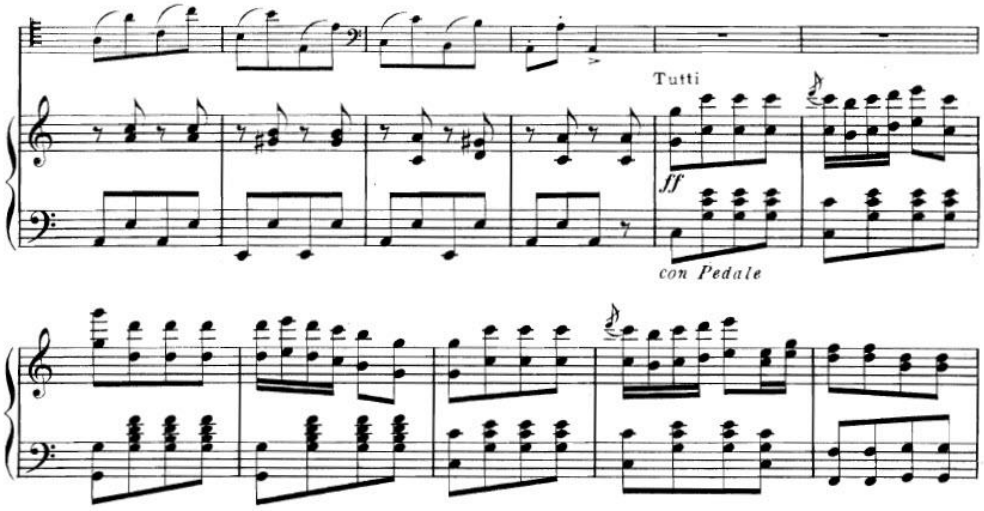
ตัวอย่าง 14 ขั้นตอนการซ้อมโน้ตที่ 3

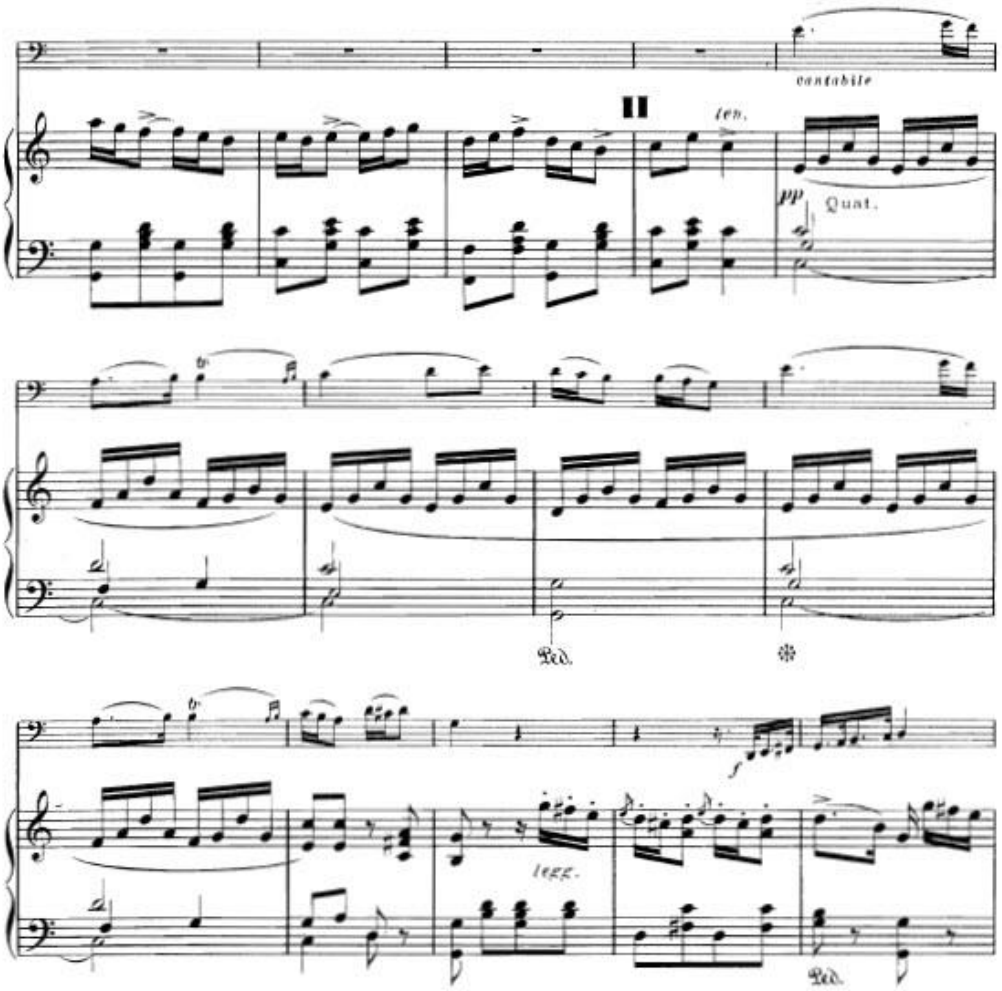
วิธีการบรรเลงประโยคที่ใช้โน้ตประจุด ต้องเริ่มซ้อมด้วยวิธีที่ง่าย โดยการซ้อมตามวิธีที่ 1 ด้วยการบรรเลงบันไดเสียงอย่างตรงจังหวะ เมื่อสามารถทำได้แล้วเริ่มใช้วิธีที่ 2 เพิ่มเข้ามาโดยมีโน้ตเขบ็ตสองชั้นประจุดแล้วตามด้วยโน้ตเขบ็ตสามชั้น เมื่อปฏิบัติได้คล่องใช้การซ้อมวิธีที่ 3 เป็นโน้ตจริงตามต้นฉบับของบทเพลง เมื่อปฏิบัติได้ถูกต้องจะบรรเลงโน้ตตอนต้นท่อนที่เป็นทำนองหลักของท่อนได้อีกด้วย เพราะเป็นโน้ตรูปแบบจังหวะเหมือนกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่าง 15 แนวคิดในการบรรเลงห้องที่ 41 - 44

ตัวอย่าง 16 โน้ตต้นฉบับห้องที่ 41 - 44

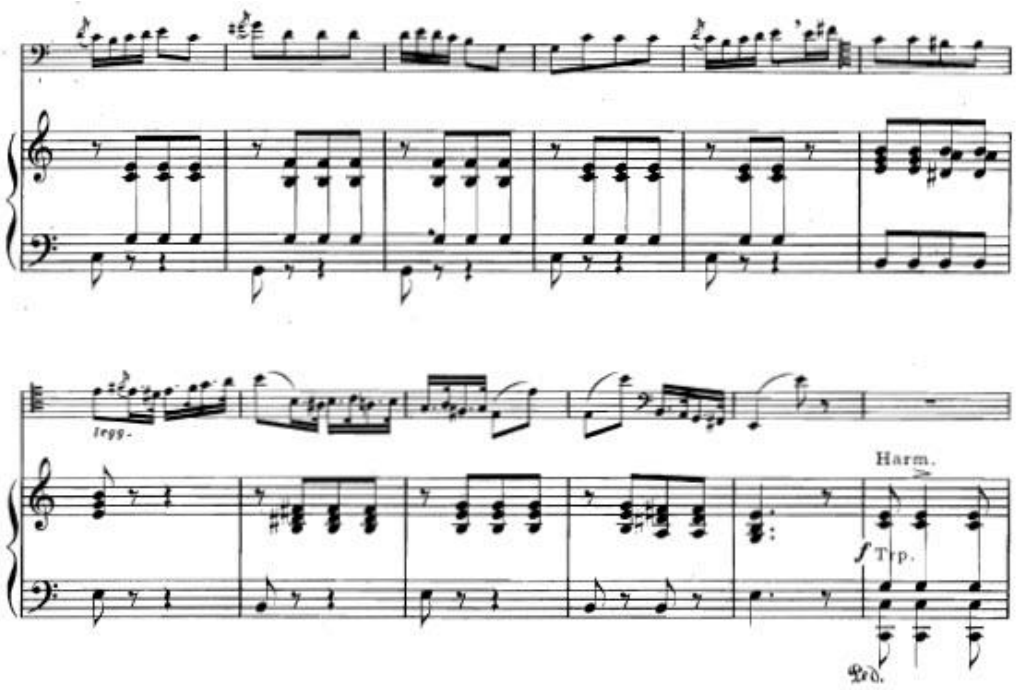
เทคนิคการเชื่อมเสียงในโน้ตคู่แปด สามารถบรรเลงได้ด้วยความแม่นยำในการคิดเสียง เมื่อบรรเลงโน้ตเสียงแรกในแต่ละจังหวะ ต้องคิดเสียงโน้ตหลักขึ้นไปเป็นคู่แปดทันที เมื่อบรรเลงจริงสามารถขึ้นเป็นคู่แปดได้อย่างถูกต้องแม่นยำ

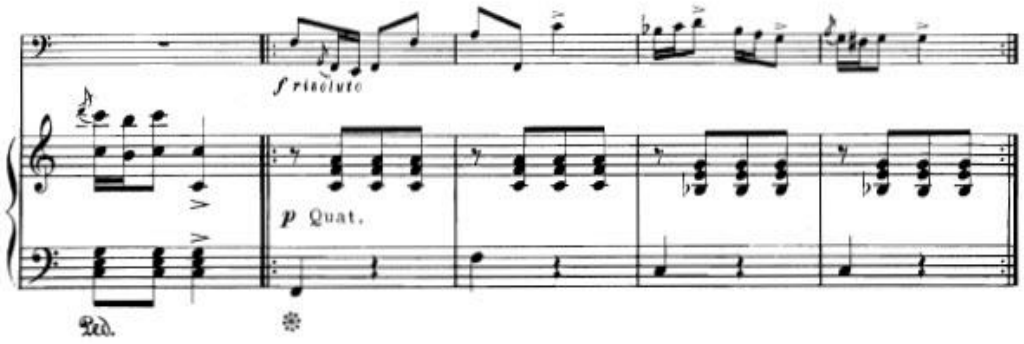
การบรรเลงประโยคห้องที่ 41 - 48 ผู้บรรเลงควรนึกถึงทำนองหลักที่เป็นจังหวะตกตามตัวอย่างที่ 15 คือการคิดทำนองหลักก่อนที่โน้ตแต่ละเสียงถูกเชื่อมเสียงขึ้นไปเป็นคู่แปด

ภาพที่ 73 ห้องที่ 45 - 55

ห้องที่ 49 - 64 อยู่ในช่วงท้ายของ A แรก กลับมาเสนอทำนองหลักแรกคือทำนอง A ช่วงนี้เป็นการบรรเลงทำนองเฉพาะเปียโนก่อนที่จะเข้าตอน B ถัดไป

ภาพที่ 74 ห้องที่ 61 - 74

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

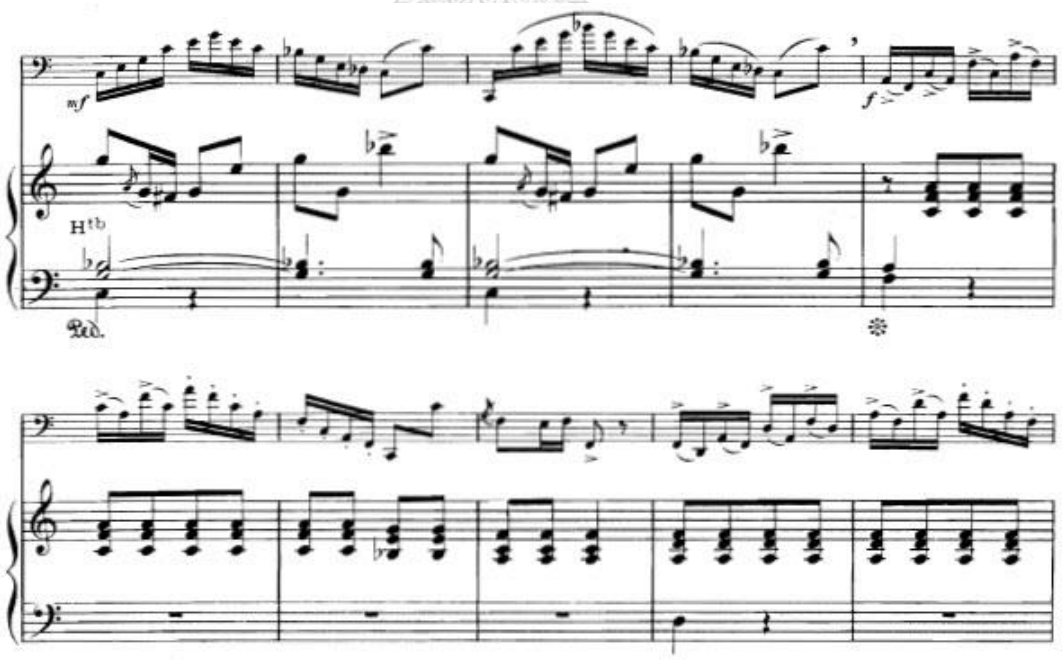
B ครอบคลุมอยู่ในห้องที่ 65 - 100 ถูกเปลี่ยนเข้ามาใช้โดมินันท์ของบันไดเสียง C เมเจอร์ ตอน **B** อยู่ในบันไดเสียง G เมเจอร์ ใน 7 ห้องแรกยังไม่เข้าสู่ G เมเจอร์ อย่างชัดเจน เมื่อเข้าห้องที่ 8 ของ **B** เริ่มการใช้บันไดเสียง G เมเจอร์ อย่างชัดเจน

ทำนองของ **B** เปลี่ยนแปลงไปจากตอน **A** ในเรื่องของลักษณะจังหวะ และอารมณ์เพลงที่เกิดจากรูปทำนอง ตอน **A** ได้ใช้เครื่องหมายสั้นกำกับเพื่อสร้างเสียงให้ทำนองมีลักษณะที่สั้น กระชับ ในขณะที่ **B** กำกับเครื่องหมายเชื่อมเสียงอย่างบ่อยครั้ง **B** ได้ใช้รูปทำนองที่มีประโยคกว้างและยาว เพื่อให้ประโยคมีความต่อเนื่องกันในแต่ละห้องเพลง

ภาพที่ 75 ห้องที่ 102 - 113

A ครอบคลุมอยู่ในห้องที่ 101 - 120 เป็นการกลับมาเสนอทำนองหลักอีกครั้งหนึ่ง โดยมีบาสซูนนำเสนอทำนองหลัก เหมือนกับช่วงต้นเพลงที่บาสซูนบรรเลงทำนองหลักและเปียโนบรรเลงจังหวะกำกับให้ตลอดทั้งประโยค

ภาพที่ 76 ห้องที่ 120 - 128 รวมการบรรเลงตามเครื่องหมายย้อน

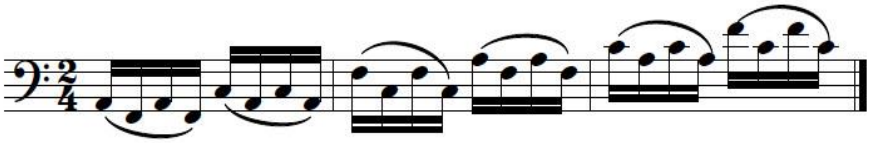
C ครอบคลุมอยู่ในห้องที่ 121 - 189 เป็นส่วนกลางของท่อนรอนโด มีอีกตอนที่มีความยาวของห้องเพลงนานที่สุด เนื่องจาก C มีการเปลี่ยนศูนย์กลางเสียง และมีการใช้จังหวะที่แตกต่างจากช่วงก่อนหน้า ใช้การเน้นโน้ตจังหวะยกและจังหวะที่ 2 ของห้องบ่อยครั้ง ตอน C มีสีสันมากที่สุดของบทเพลง มีการควบคุมลักษณะเสียงทุกโน้ตได้แก่ สั้น ยาว เชื่อมเสียง และเน้นเสียง เป็นตอนที่มีความเข้มข้นในด้านดนตรีมากที่สุด

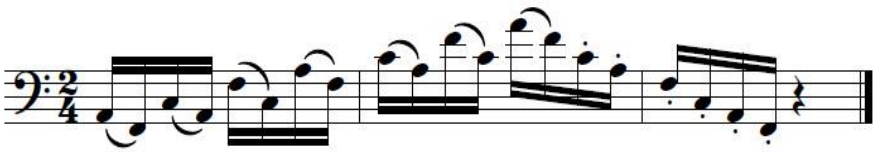
C แบ่งออกได้เป็น 4 ส่วน คือห้องที่ 121 - 157 ใช้บันไดเสียง F เมเจอร์ ห้องที่ 158 - 169 ใช้บันไดเสียง F ไมเนอร์ ห้องที่ 170 - 177 ใช้บันไดเสียง Ab เมเจอร์ และมีช่วงเชื่อมห้องที่ 178 - 189 ก่อนกลับเข้าตอน A

ในช่วงนี้ไม่ใช้ส่วนโน้ตที่ซับซ้อนเหมือนตอนก่อนหน้า แต่ใช้การสร้างให้ประโยคมีความหลากหลายโดยมีเครื่องหมายการควบคุมลักษณะเสียงกำกับไว้บนโน้ต ห้อง 128 ทำนองของบาสซูนที่เกิดขึ้นใหม่ครั้งนี้อยู่บนบันไดเสียง F เมเจอร์ นิยมใช้การเน้นในจังหวะที่ 2 และจังหวะยก แนวเปียโนใช้การบรรเลงอย่างเรียบง่าย มือซ้ายบรรเลงโน้ตแนวเบสที่เป็นตัวโทนิกของคอร์ด ส่วนมือขวาบรรเลงโน้ตในคอร์ดเป็นเขบ็ตหนึ่งชั้น บรรเลงตรงจังหวะไม่พบการบรรเลงแบบจังหวะขัด ในตอน C ใช้เปียโนบรรเลงควบคู่ด้วยจังหวะที่เรียบง่าย แต่โน้ตทำนองของบาสซูนมีความหลากหลายในรูปทำนอง ด้วยการสื่อถึงอารมณ์ ความลึกซึ้งของทำนอง และการสร้างสีสันที่หลากหลาย ทำให้ทำนองของบาสซูนในตอน C มีความน่าสนใจ

ภาพที่ 77 ห้องที่ 129 - 138

ห้องที่ 129 เป็นต้นไป ทำนองของบาสซูนใช้โน้ตในคอร์ด โดยมีโทนิก มีเดียน และโดมินันท์เป็นองค์ประกอบหลักในการประพันธ์ทำนองโดยการนำอาร์เปโจของคอร์ดมาใช้ และใช้บันไดเสียง F เมเจอร์ นำมาสร้างทำนองเป็นขั้นคู่ในห้องที่ 133 และใช้บันไดเสียง D ไมเนอร์ นำมาสร้างทำนองเป็นขั้นคู่ในห้องที่ 137

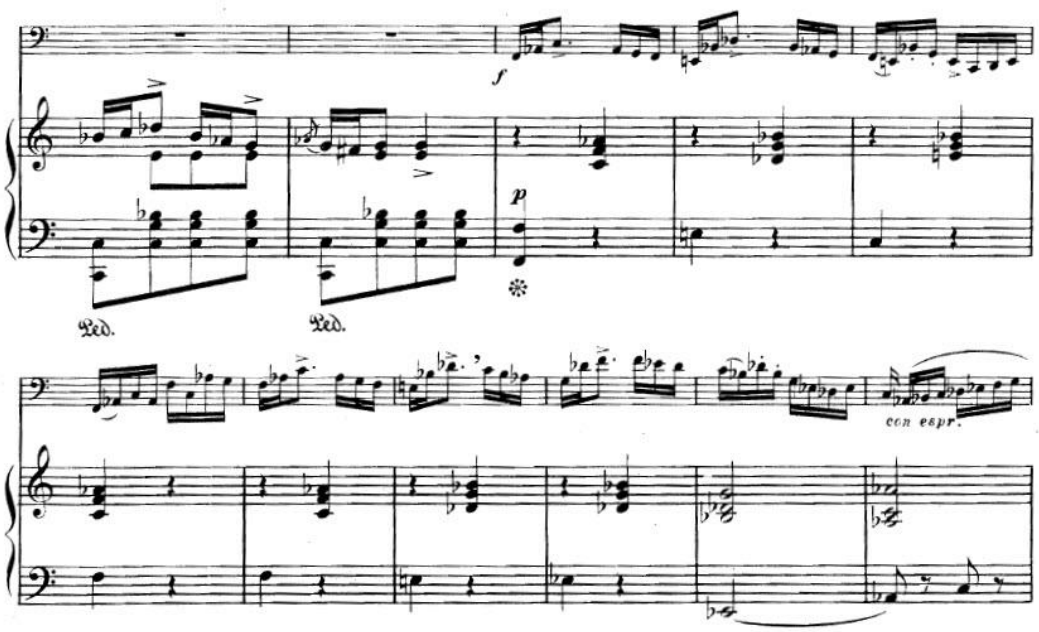
การตีความและเทคนิคการบรรเลง

ตัวอย่างที่ 17 แนวทางการฝึกซ้อมโน้ตอาร์เปโจ ห้องที่ 133 วิธีที่ 1

ตัวอย่างที่ 18 แนวทางการฝึกซ้อมโน้ตอาร์เปโจ ห้องที่ 133 วิธีที่ 2



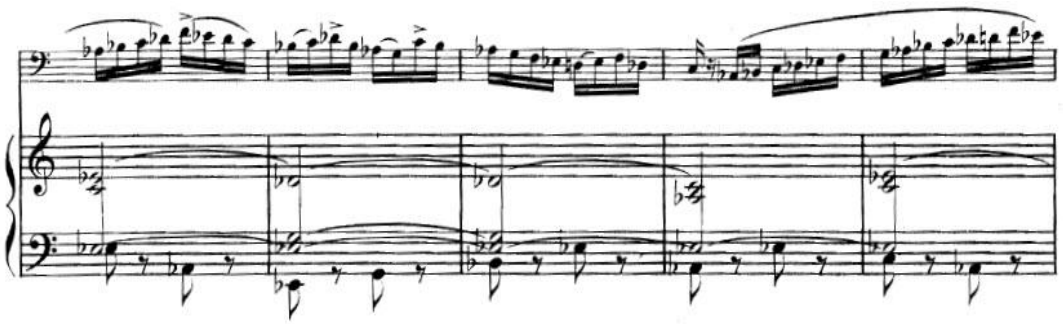
ตัวอย่างที่ 19 แนวทางการฝึกซ้อมโน้ตอาร์เปโจ ห้องที่ 133 วิธีสุดท้าย

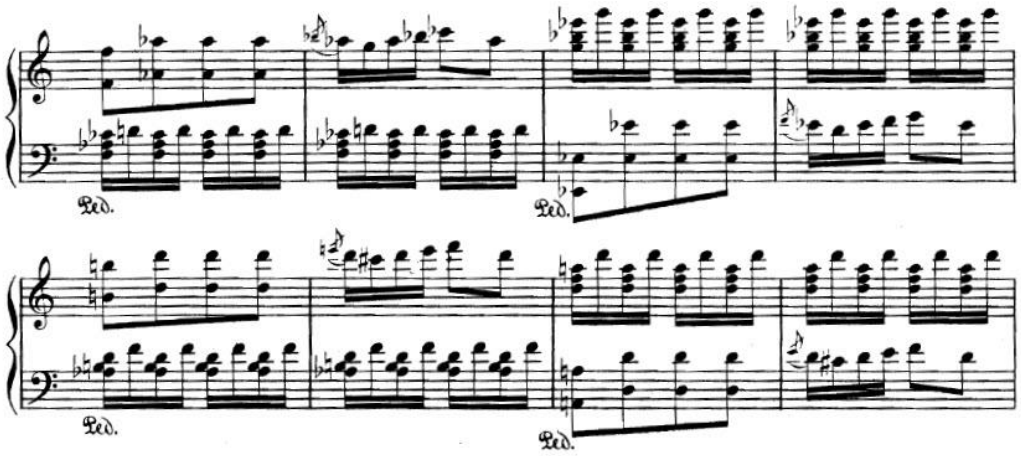
CHULALONGKORN UNIVERSITY

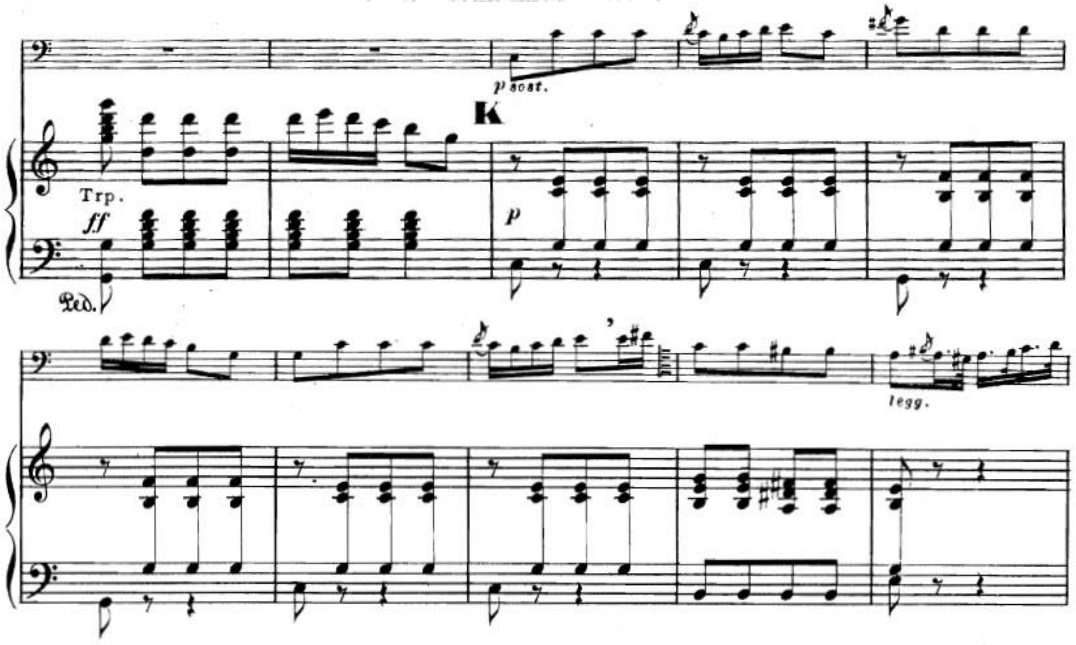
การบรรเลงทำนองในห้องที่ 133 และห้องที่ 137 ควรเริ่มจากการฝึกจากจังหวะที่ช้า โดยเริ่มจากการซ้อมตามวิธีที่ 1 โดยการบรรเลงโน้ตเดิมที่ขยายโดยใช้ 2 จังหวะ เมื่อทำสำเร็จปฏิบัติวิธีที่ 2 ให้โน้ตแต่ละชุดเหลือเพียงจังหวะเดียว จากที่ตอนแรกใช้ 2 จังหวะ เมื่อปฏิบัติคล่องใช้วิธีสุดท้าย ซึ่งเป็นวิธีที่เหมือนกับโน้ตต้นฉบับ ที่โน้ตแต่ละชุดมีเครื่องหมายเชื่อมเสียงกำกับทุกครึ่งจังหวะ และปลายประโยคกำกับให้บรรเลงสั้น

ภาพที่ 78 ห้องที่ 160 - 170

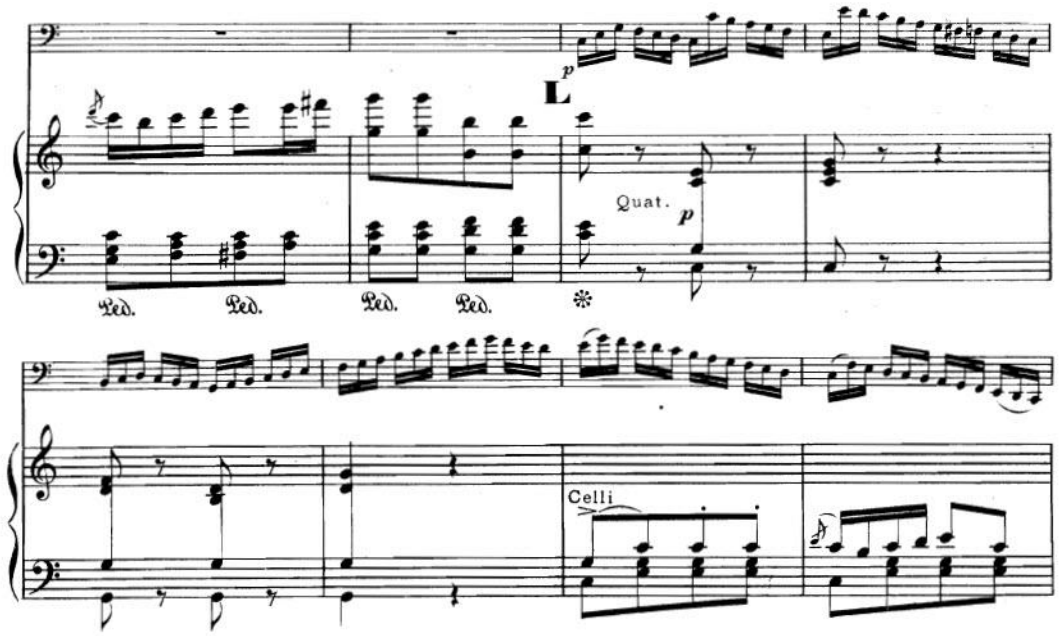
ครึ่งหลังของ C ได้ย้ายศูนย์กลางเสียงเข้าหา F ไมเนอร์ เป็นกุญแจเสียงคู่ขนานเดียวกันกับบันไดเสียง F เมเจอร์ ความเหมือนกันคือมีโน้ตโทนิกเสียงเดียวกัน แต่ภายในบันไดเสียงแตกต่างกันที่โน้ตบางเสียง ทำให้แตกต่างกันเป็นบันไดเสียงเมเจอร์และบันไดเสียงไมเนอร์

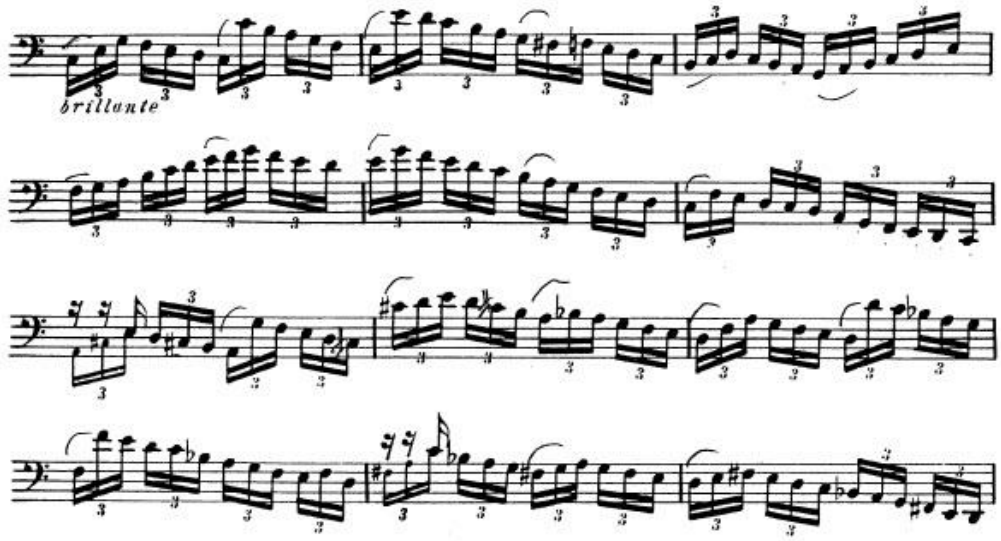
ห้องที่ 162 เวเบอร์พัฒนาโมทีฟเพิ่มขึ้นให้แตกต่างจากโมทีฟของบันไดเสียง F เมเจอร์ ช่วงครึ่งหลังของ C มีประโยคแต่ละประโยคที่ยาวกว่าตอนแรก เนื่องจากประโยคเพลงช่วงครึ่งหลังมีความต่อเนื่องมากกว่า อีกทั้งต้องปฏิบัติตามเครื่องหมายสั้น เครื่องหมายเชื่อมเสียง และเครื่องหมายเน้นหัวเสียงให้ชัดเจน เพราะช่วงครึ่งหลังที่อยู่ในบันไดเสียง F ไมเนอร์ เป็นช่วงที่มีความเข้มข้นของดนตรีมากที่สุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 79 ห้องที่ 171 - 175

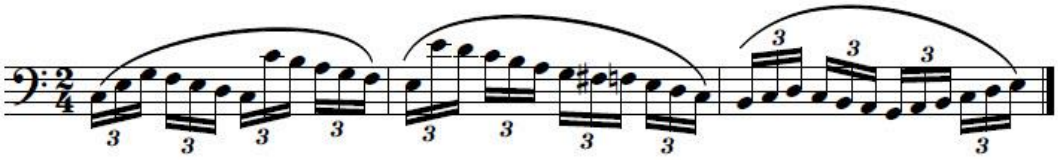
ห้องที่ 170 ถูกย้ายบันไดเสียงเข้าหา Ab เมเจอร์ ซึ่งใช้กุญแจเสียงร่วมกับบันไดเสียง F ไมเนอร์

ภาพที่ 80 ห้องที่ 180 - 187

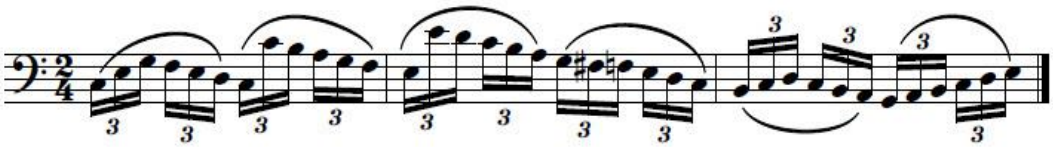
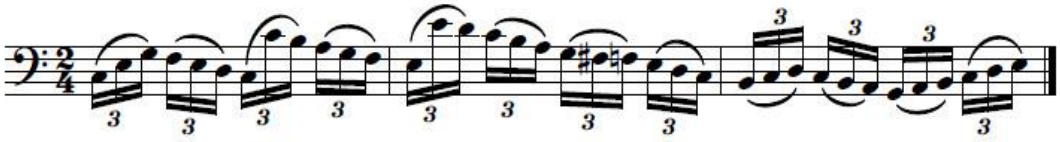
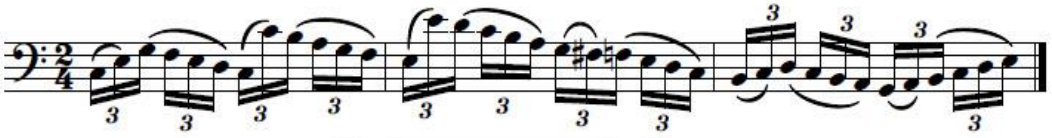
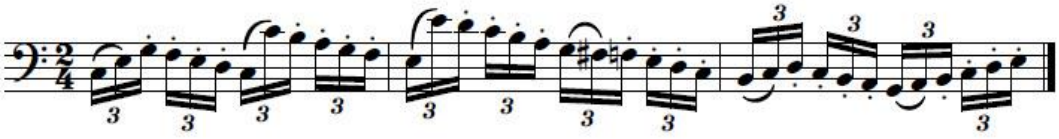
ช่วงสุดท้ายของ C เป็นช่วงเชื่อมก่อนเข้า A รอบสุดท้าย ช่วงเชื่อมเริ่มตั้งแต่ห้อง 178 - 189 อยู่ในบันไดเสียง Eb เมเจอร์ ใช้ทำนองโมทีฟของ A แรก ที่บรรเลงโดยเปียโน ในห้องสุดท้ายของช่วงเชื่อมจบด้วยคอร์ด G เมเจอร์ เป็นคอร์ดโดมินันท์เพื่อเตรียมลงคอร์ดโทนิก C เมเจอร์ ในตอน A ถัดไป

ภาพที่ 81 ห้องที่ 188 - 197

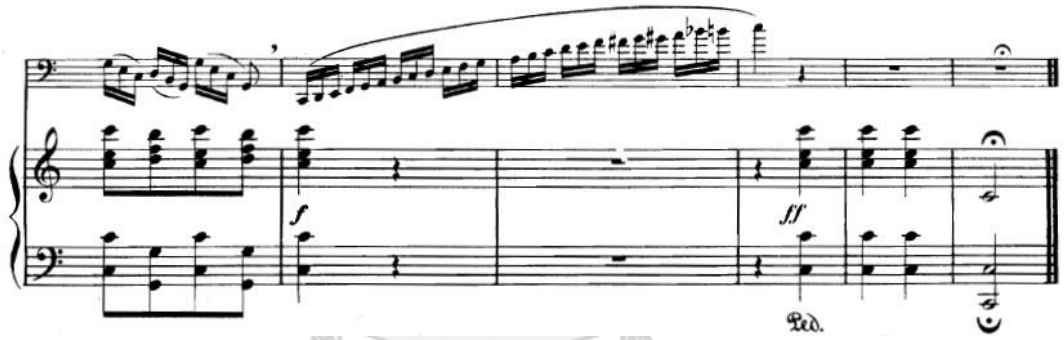
A ครอบคลุมอยู่ในห้องที่ 190 - 208 เป็น A รอบสุดท้ายที่เสนอทำนองหลักเหมือนตอนต้น

ภาพที่ 82 ห้องที่ 207 - 214

โคดา ครอบคลุมอยู่ในห้องที่ 209 - 245 เป็นส่วนสุดท้ายหลังจาก A อยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ เป็นช่วงก่อนจบบทเพลงที่โชว์เทคนิคและความสามารถของนักบาสซูน เพราะเป็นส่วนโน้ตที่ยากที่สุดในบทเพลง และเป็นการแสดงถึงศักยภาพของผู้แสดงอย่างแท้จริง

ภาพที่ 83 ห้องที่ 209 - 220 โน้ตบาสซูนช่วงโคดา

การตีความและเทคนิคการบรรเลง



ตัวอย่างที่ 20 แนวทางการฝึกซ้อมช่วงโคดา วิธีที่ 1

ตัวอย่างที่ 21 แนวทางการฝึกซ้อมช่วงโคดา วิธีที่ 2

ตัวอย่างที่ 22 แนวทางการฝึกซ้อมช่วงโคดา วิธีที่ 3

ตัวอย่างที่ 23 แนวทางการฝึกซ้อมช่วงโคดา วิธีที่ 4

ตัวอย่างที่ 24 แนวทางการฝึกซ้อมช่วงโคดา วิธีที่ 5 (วิธีที่ใช้ปฏิบัติจริง)

โคดา คือช่วงที่บาสซูนบรรเลงโน้ตที่ใช้เทคนิคขั้นสูงมีข้อจำกัดของความเร็วเข้ามาเกี่ยวข้อง เพราะโน้ตที่ถูกประพันธ์ขึ้นในช่วงสุดท้ายคือส่วนโน้ต 3 พยางค์ เขบ็ตสองชั้น ตลอดทั้งช่วงโคดา เน้นการสร้างโน้ตสั้น และการตัดลิ้น โดยมีวิธีปฏิบัติเพื่อฝึกให้สามารถบรรเลงได้ง่ายขึ้น โดยได้เรียงวิธีการฝึกซ้อมตามลำดับตัวอย่างที่ 20 - 24 ตัวอย่างที่ 20 ใช้การเชื่อมเสียงช่วยให้มีสมาธิในการไล่นิ้ว เมื่อสามารถปฏิบัติได้ใช้วิธีที่ 2 โดยการเชื่อมเสียงทุก 2 จังหวะ และถัดไปคือวิธีที่ 3 เชื่อมเสียงทุก 1 จังหวะ เมื่อปฏิบัติได้ฝึกซ้อมวิธีที่ 4 วิธีนี่มีความสำคัญเพราะมีความใกล้เคียงกับรูปแบบโน้ตที่ใช้แสดงจริง โดยการฝึกการเชื่อมเสียง 2 โน้ต และเชื่อมเสียง 4 โน้ต เพื่อให้ประสาทสัมผัสการรับรู้จดจำกลุ่มโน้ต 2 โน้ต และ 4 โน้ต ภายใน 1 จังหวะ จากนั้นเข้าสู่วิธีสุดท้ายที่มีเครื่องหมายกำกับตามโน้ตต้นฉบับ ที่แบ่งเป็นเชื่อมเสียง 2 โน้ต ตัดลิ้นสั้น 4 โน้ต ตามตัวอย่างที่ 24 หรือภาพที่ 84 ห้องที่ 209 - 211 ทั้งนี้จะบรรเลงได้ง่ายมากขึ้นโดยการเพิ่มแนวคิดย่อย คือการเน้นจังหวะตกทั้งหมด การตัดลิ้นแบบไปข้างหน้าไม่ใช้ลิ้นแรง และมองประโยคเพลงเป็นประโยคยาว

ภาพที่ 84 ห้องที่ 240 - 245

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ช่วง 5 ห้องสุดท้ายของท่อนรอนโดจบด้วยบาสซูนบรรเลงโน้ต C ต่ำไล่ขึ้นไปถึง C สูง ด้วยบันไดเสียง C เมเจอร์ และโครมาติกในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 242 เพื่อเพิ่มทีละครึ่งเสียงจนขึ้นไปหาโน้ต C สูง และจบบทเพลงด้วยเปียโนรับต่อจากบาสซูนในคอร์ด C เมเจอร์

2.4 Ciranda das Sete Notas, W325 ประพันธ์โดย Heitor Villa-Lobos

2.4.1 ประวัติผู้ประพันธ์

เอเตอร์ วิลลา-โลบอส (บราซิล: Heitor Villa-Lobos) เป็นคีตกวีชาวบราซิลที่สำคัญอีกคนหนึ่งในยุคศตวรรษที่ 20 เกิดเมื่อวันที่ 5 มีนาคม ค.ศ. 1887 ที่เมืองริโอ เดอ จาเนโร ประเทศบราซิล ถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 17 พฤษจิกายน ค.ศ. 1959 ที่เมืองริโอ เดอ จาเนโร ประเทศบราซิล

วิลลา-โลบอสได้เริ่มเรียนเชลโลตอนอายุหกขวบ และได้รับแรงบันดาลใจจากบทเพลงของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค ในบทเพลง A Well-Tempered Clavier ซึ่งป้าเป็นผู้มอบบทเพลงนี้ให้ฟัง ในขณะที่ออกเดินทางกับครอบครัวไปยังภูมิภาคต่าง ๆ ในประเทศที่กว้างใหญ่ เขายังมีความสนใจในดนตรีพื้นบ้านของชาวบราซิลอีกด้วย เมื่อกลับมาที่เมืองริโอ เดอ จาเนโร เริ่มออกแสดงดนตรีร่วมกับนักดนตรีชั้นแนวหน้าของเมือง เขาเรียนรู้ที่จะเล่นกีตาร์ เขาออกจากบ้านตอนอายุ 18 เพราะคนที่บ้านคัดค้านเขา เพียงเพื่อต้องการให้เป็นหมอ แต่ก็กลายเป็นนักดนตรีเร่ร่อนเล่นเชลโล และกีตาร์ เขาเดินทางไปทั่วรัฐของ เอสปิริโต ซานโต, บาเฮีย และเปอร์นามบูโค เพื่อซึมซับดนตรีพื้นบ้านชาวบราซิลและเริ่มที่จะเขียนผลงานเป็นของตัวเอง

ปี ค.ศ. 1919 ได้พบกับนักเปียโนชื่อ อาทัว รูบินชไตล์ ผู้ที่ช่วยสร้างชื่อเสียงให้เขาด้วยการแสดงดนตรีและออกแบบการเขียนบทเพลงเปียโน เขาได้แต่งเพลงอย่างไม่หยุดหย่อน (ประมาณ 2,000 ผลงาน ซึ่งผู้คนให้ความสนใจในผลงานของเขา) และเมื่อถึงเวลาที่เดินทางไปยุโรปครั้งแรกเมื่อปี ค.ศ. 1920 เขาได้คิดที่จะประพันธ์ดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ มากมาย จากชิ้นเดียวสำหรับกีตาร์จนถึงทรีโอ ควอร์เท็ต คอนแชร์โต เพลงร้องและซิมโฟนี ความสำเร็จของการเดินทางครั้งแรก ทำให้ปารีสเป็นที่พำนักในปี ค.ศ. 1923 ในช่วงปีนี้เขาจัดแสดงคอนเสิร์ตหลายครั้ง ตีพิมพ์ผลงานมากขึ้นและสร้างชื่อเสียงในระดับนานาชาติ

วิลลา-โลบอสโดดเด่นด้วยการผสมผสานระหว่างดนตรีคลาสสิกตะวันตกกับเพลงพื้นบ้านของชาวบราซิล ผลงานเพลงชุด 14 บท ถูกประพันธ์ขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1920 - 1929 มีชื่อสามัญว่าโชรอส คือดนตรีสมัยนิยมของบราซิล และเป็นชื่อที่ใช้สำหรับบทเพลงที่สะท้อนบรรยากาศแบบบราซิล อีกหนึ่งในผลงานที่ดีที่สุดของเขาคือ บาเชียนาส บราซิลเลราส ที่ประพันธ์ขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1930 - 1945 ผลงานประเภทซิมโฟนีมีจำนวน 12 บท ในซิมโฟนีของเขาพาดพิงถึงเหตุการณ์หรือสถานที่สำคัญทางประวัติศาสตร์ ในระหว่างนี้ยังมีผลงานอื่น ๆ อีกมากมาย

2.4.2 ประวัติบทเพลง

Ciranda das Sete Notas, W325 หรือชื่อที่เรียกได้อีกแบบว่า Round of the Seven Notes ประพันธ์ขึ้นโดยวิลลา-โลบอส ในปี ค.ศ. 1933 สำหรับเดี่ยวบาสซูนประชันกับวงออร์เคสตรา บ่อยครั้งที่มีผู้คนอ้างอิงถึงเพลงนี้ว่าเป็นบทเพลงประเภทแฟนตาซี บทเพลงนี้วิลลา-โลบอสได้ใช้ทำนองบทเพลงพื้นบ้านที่เรียบง่ายและรูปแบบจังหวะมาจากดนตรีแจ๊สผสมกับเทคนิคการประพันธ์เพลงสไตล์ยุโรปสมัยใหม่เข้าด้วยกันจนได้เพลง Ciranda das Sete Notas ที่สมบูรณ์แบบ บทเพลง Ciranda das Sete Notas มีหลากหลายรูปแบบในด้านอารมณ์ที่แตกต่างกันออกไปอย่างเช่น สนุกสนาน ตื่นเต้น เศร้าเสียใจ และมีหวังกลับมาต่อสู้อีกครั้ง บทเพลงนี้ วิลลา-โลบอสได้ประพันธ์เพื่ออุทิศให้กับมายด์ดินฮา เป็นผู้หญิงคนที่สองในชีวิตของเขา บทเพลงมากกว่า 50 บท ถูกทุ่มเทให้กับมายด์ดินฮา ซึ่งเป็นคนที่เขารักมากในขณะนั้น

2.4.3 บทวิเคราะห์

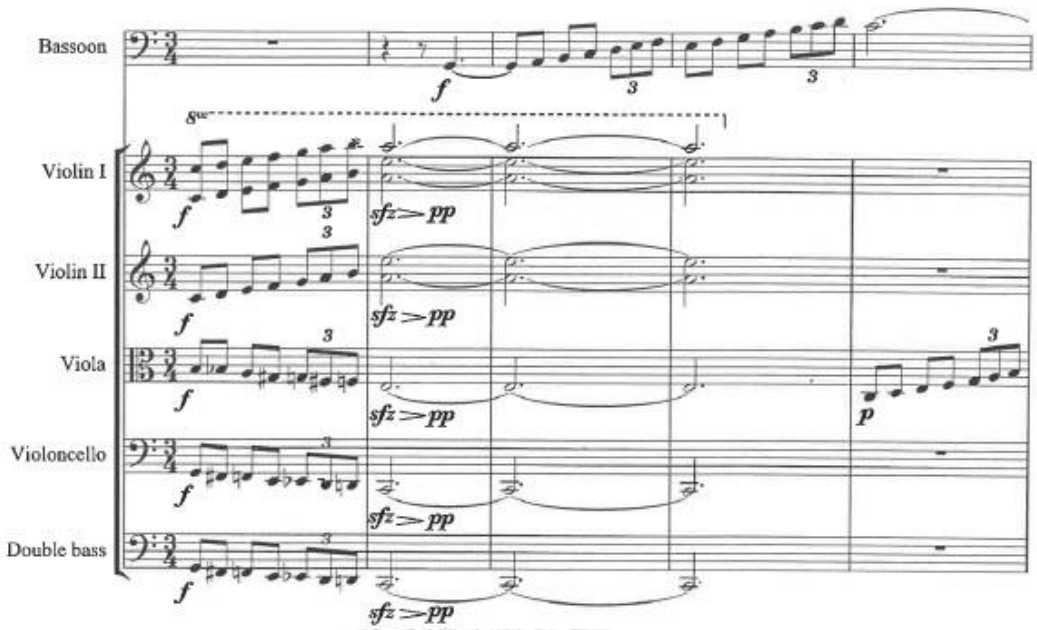
สังคีตลักษณ์

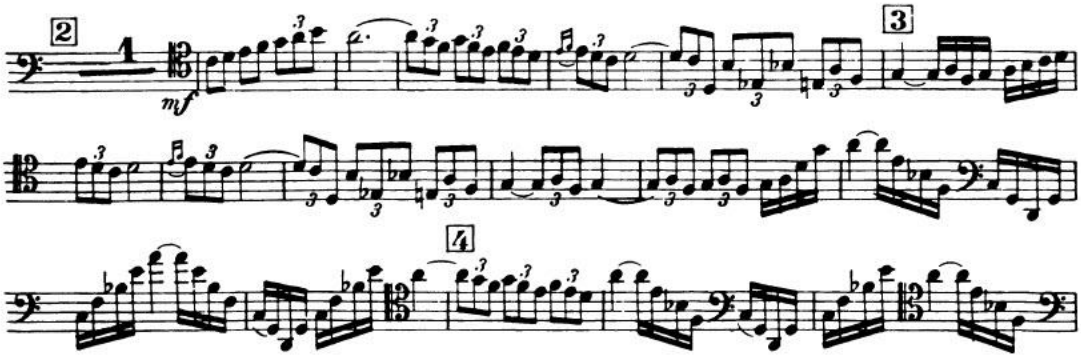
(Free Form) **A B C** โดยมีบทนำและโคดา C Major (Tonic Key)				
Introduction	**A**	**B**	**C**	**Coda**
1 - 12	13 - 103	104 - 239	240 - 319	320 - 332

<table>
<tr><td rowspan="4">1 - 12
Introduction
C Major</td><td>13 - 45 (A1)
C Major</td><td>104 - 138 (B)
D Major
A Major</td><td>240 - 279 (C1)
Base on C
Major</td><td rowspan="4">320 - 332
Coda
C Major</td></tr>
<tr><td>46 - 61 (A2)
C Major
F Major</td><td>139 - 171
Intermezzo</td><td>280 - 319 (C2)
Base on C
Major</td></tr>
<tr><td>62 - 103 (A3)
Ab Major
C minor
Eb Major
D Major</td><td>172 - 207 (B)
D Major
A Major</td><td rowspan="2"></td></tr>
<tr><td></td><td>208 - 239
Intermezzo</td></tr>
</table>

Ciranda das Sete Notas หรืออีกชื่อหนึ่งคือ Circle of Seven Notes เป็นบทเพลงท่อนเดียวใช้สังคีตลักษณ์อิสระ หรือ Free form ที่ประกอบด้วย บทนำ A B C โคดา ความเร็วของจังหวะที่ใช้ Allegro non troppo, Più mosso, quasi Andante, Tempo I, Andante และ a Tempo จังหวะที่ใช้เปลี่ยนถูกเปลี่ยนตามแต่ละตอนของดนตรี มีจำนวนห้องเพลง 332 ห้องเพลง อยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ ใช้เครื่องหมายประจำจังหวะแบบ 3/4 ความเร็วของจังหวะโดยรวมใช้จังหวะช้าและจังหวะเร็วปานกลาง มีการใช้ส่วนโน้ตในแต่ละช่วงซับซ้อน มีเทคนิคของการกดนิ้วที่ยาก การใช้ระดับเสียงต่ำจนไปถึงเสียงสูง รวมถึงความแข็งแรงของกล้ามเนื้อปาก

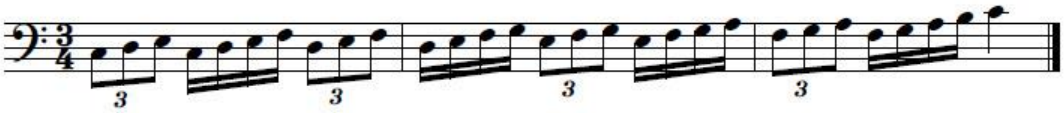
* ผู้นิพนธ์ใช้โน้ตวงดุริยางค์เครื่องสายในการวิเคราะห์ รวมถึงใช้ในการแสดงเดี่ยว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 85 ห้องที่ 1 - 5

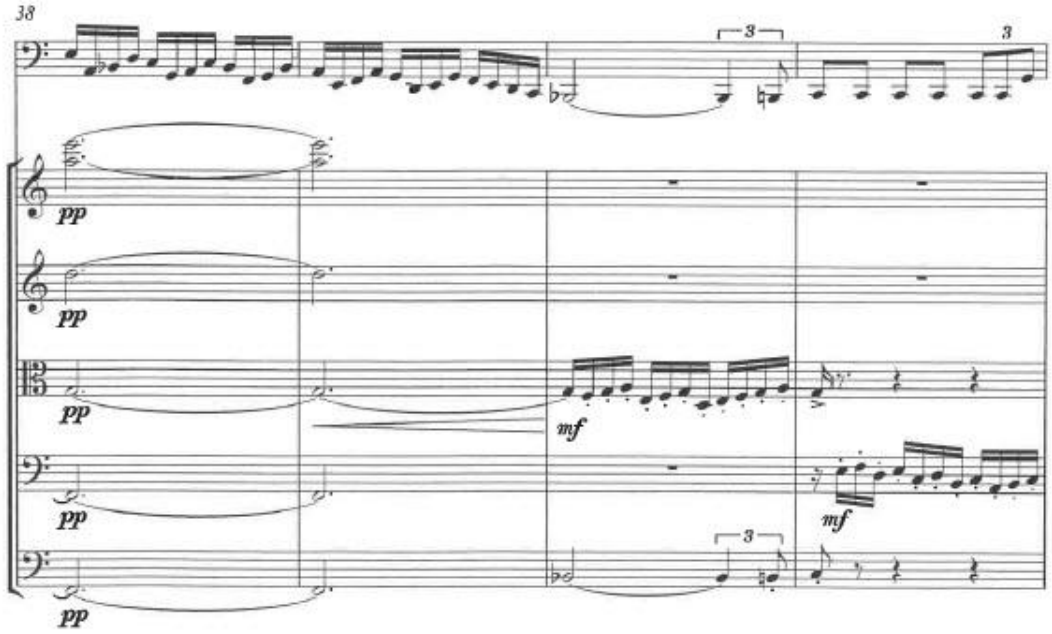
ต้นเพลงเป็นการนำเสนอทำนองที่ใช้อย่างบ่อยครั้งในตอน A ช่วงแรกของเพลงคือบทนำ อยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ ใช้อัตราความเร็ว 1 ตัวดำเท่ากับ 120 หรือ Allegro non troppo ที่กำกับไว้ต้นเพลง ในห้องแรกเสนอทำนองโดยกลุ่มเครื่องสาย โดยไวโอลิน 1 - 2 บรรเลงโน้ตไล่ขึ้น วิโอลา เชลโล ดับเบิลเบส บรรเลงโน้ตไล่ลงเป็นการเสนอทำนองแบบสวนทิศทางในกลุ่มเครื่องสาย ลักษณะการประพันธ์นี้เรียกว่าการเคลื่อนทำนองแบบสวนทาง (Contrary motion) เมื่อกลุ่มเครื่องสายเข้าบรรเลงในคอร์ด บาสซูนได้เสนอทำนองในรูปแบบเดียวกัน แต่เริ่มจากโน้ต G เป็นโดมินันท์เพื่อบรรเลงเข้าไปหาปลายประโยคที่เป็นโทนิก C เมเจอร์ ในช่วงบทนำจบห้องที่ 12

ภาพที่ 86 โน้ตบาสซูน ห้องที่ 12 - 29

ช่วง **A1** บาสซูนเสนอทำนองในทุกห้องด้วยบันไดเสียง C เมเจอร์ และมักใช้โน้ต Bb ซึ่งเป็นโน้ตตัวที่ 7 ของบันไดเสียง C เมเจอร์ โน้ต Bb ในที่นี้คือโน้ตทบเจ็ด โดมินันท์ ของบันไดเสียง C เมเจอร์ ส่วนโน้ตที่ถูกใช้บ่อยครั้งใน **A1** มีส่วนโน้ต 3 พยางค์และส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้น กลุ่มเครื่องสายบรรเลงโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นคอยกำกับจังหวะให้กับบาสซูน ในห้องที่ 14 - 33 คอร์ดสำหรับกลุ่มเครื่องสายใช้การบรรเลงแบบ 2 คอร์ดร่วมในเวลาเดียวกัน คือโพลิคอร์ดหรือหลากคอร์ด

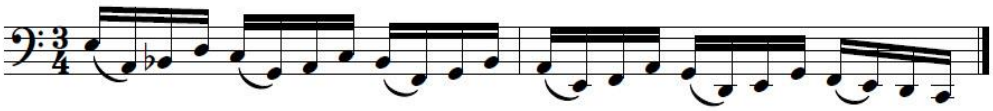
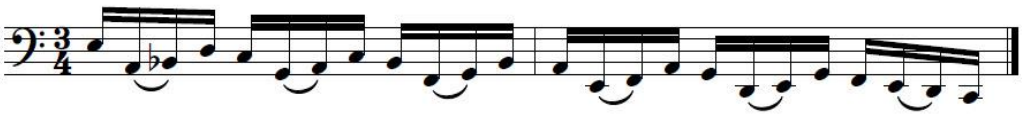
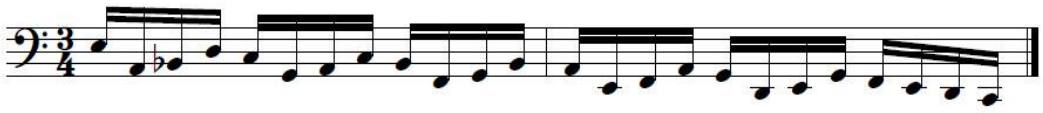
การตีความและเทคนิคในการบรรเลง

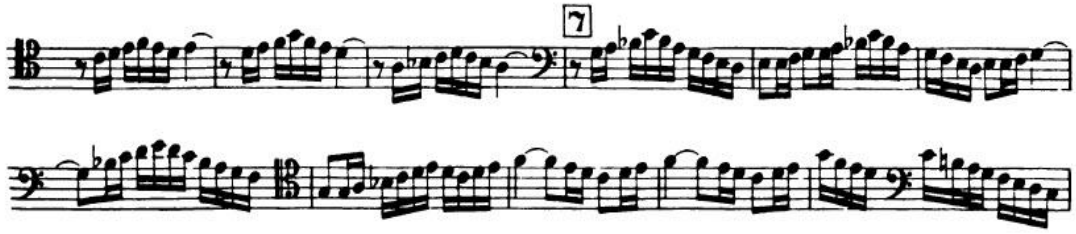
การบรรเลงส่วนโน้ต 3 พยางค์ และส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้น เป็นส่วนที่ยากเมื่อส่วนโน้ตทั้งสองส่วนอยู่ในประโยคเดียวกันแบบบรรเลงสลับกัน ตามภาพที่ 87 ตั้งแต่หมายเลข 3 เป็นต้นไป มีการใช้ส่วนโน้ตสลับกัน ควรใช้โน้ตฝึกซ้อมเพื่อบรรเลงได้อย่างเที่ยงตรง

ตัวอย่างที่ 25 การฝึกบรรเลงส่วนโน้ตสลับกัน

การฝึกซ้อมด้วยส่วนโน้ตที่สลับกันตามตัวอย่างที่ 25 เพื่อเน้นการซ้อมการคิดจังหวะที่สลับกัน เมื่อซ้อมจนคล่องตัวสามารถบรรเลงส่วนโน้ตที่สลับกันได้อย่างราบรื่น

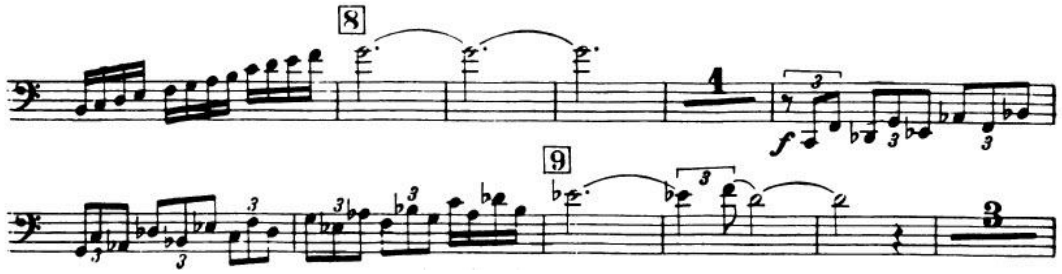
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 87 ห้องที่ 38 - 41

ประโยคเพลงห้องที่ 38 โน้ตทำนองของบาสซูน มีการบรรเลงด้วยส่วนเขบ็ตสองชั้น และอยู่ในช่วงเสียงกลางลงไปหาเสียงต่ำ ใช้บันไดเสียง F เมเจอร์ ก่อนที่ห้องถัดไปจะกลับเข้ามาบันไดเสียงหลัก C เมเจอร์

การตีความและเทคนิคการบรรเลง

ตัวอย่างที่ 26 โน้ตห้องที่ 38 - 39 โดยการใช้การเชื่อมเสียงโน้ตเขบ็ตสองชั้นตัวที่ 1 - 2

ตัวอย่างที่ 27 โน้ตห้องที่ 38 - 39 โดยการใช้การเชื่อมเสียงโน้ตเขบ็ตสองชั้นตัวที่ 2 - 3

ตัวอย่างที่ 28 โน้ตห้องที่ 38 - 39 โดยการตัดลิ้น

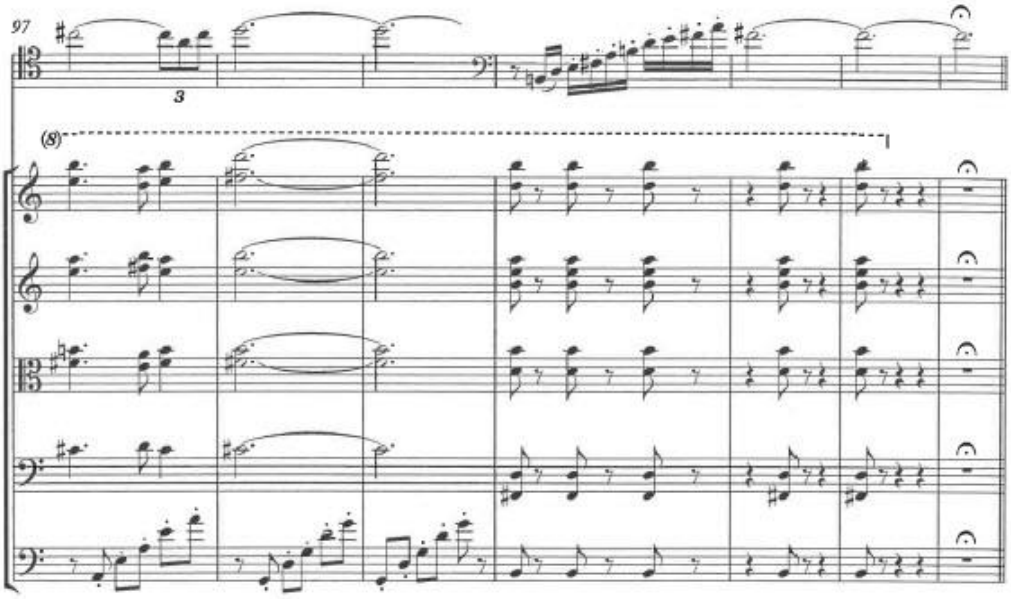
การบรรเลงโน้ตเขบ็ตสองชั้นในห้องที่ 38 - 39 มีความยากเนื่องจากบาสซูนเป็นแนวเดียวที่บรรเลงโน้ตเคลื่อนไปข้างหน้า ในขณะที่แนวของกลุ่มเครื่องสายบรรเลงคอร์ดลากเสียงยาว เมื่อบาสซูนบรรเลงไม่ตรงจังหวะอาจเกิดปัญหาในห้องถัดไปที่มีวิโอลารับต่อในส่วนโน้ตเดียวกัน ควรทำให้ตรงจังหวะมากที่สุด โดยมีรูปแบบการบรรเลงตามตัวอย่างที่ 26 - 28 และในการบรรเลงเมื่อถนัดการใช้การเชื่อมเสียง ตามตัวอย่างที่ 26 - 27 สามารถเลือกใช้ได้เพราะมีความยากและง่ายไม่แตกต่างกัน เมื่อผู้บรรเลงมีพื้นฐานการบรรเลงมากสามารถเลือกใช้ตามตัวอย่างที่ 28 เพราะเป็นการตัดลิ้นทุกเสียงในประโยค ผู้ที่สามารถปฏิบัติได้คือผู้ที่มีกล้ามเนื้อปากและลิ้นแข็งแรง วิธีที่ทำให้อวัยวะทั้ง 2 ส่วนแข็งแรงคือการฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอ

ภาพที่ 88 โน้ตบาสซูน ห้องที่ 50 - 60

A2 รูปแบบของทำนองในโน้ตบาสซูนมีความแตกต่างจาก **A1** ในเรื่องของโมทีฟ และรูปทำนอง **A2** มีความคล้ายกับการบรรเลงเป็นบันไดเสียงไล่ขึ้นลง มีความซับซ้อนน้อยกว่าช่วงแรก ใช้บันไดเสียง F เมเจอร์ สลับกับบันไดเสียง C เมเจอร์

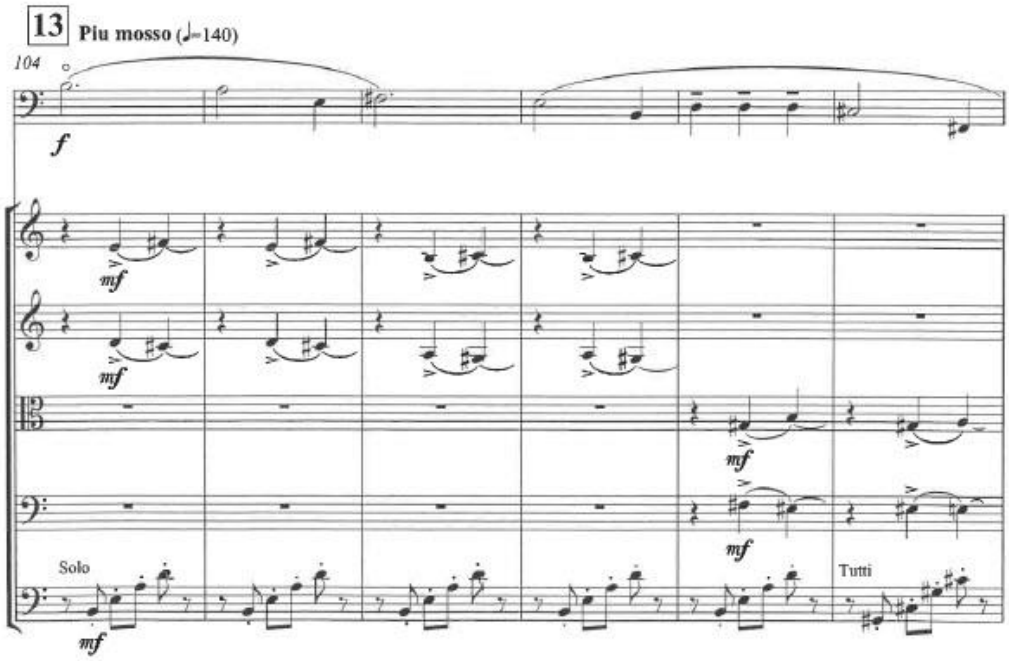


ภาพที่ 89 โน้ตบาสซูน ห้องที่ 61 - 74

A3 ถูกเปลี่ยนศูนย์กลางเสียงเข้าหาบันไดเสียง Ab เมเจอร์ ที่กำกับด้วยเครื่องหมายแฟล็ตที่ตัว Bb - Eb - Ab - Db โดยโน้ตดังกล่าวถูกนำมาใช้ในประโยคทำนองของบาสซูนในห้องที่ 66 ด้วยการบรรเลงส่วนโน้ต 3 พยางค์ ในบันไดเสียง Ab เมเจอร์ อีกทั้งทำนองเป็นการใช้ขั้นคู่สี่จากการบรรเลงแบบไล่ขึ้นเป็นคู่ ๆ

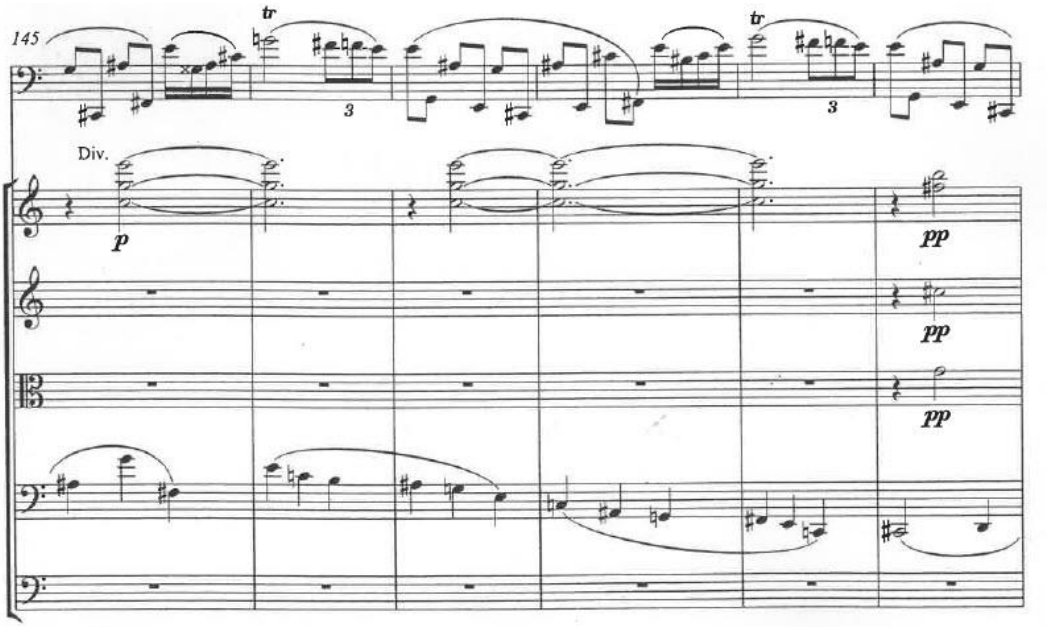


ภาพที่ 90 ห้องที่ 97 - 103

ช่วงสุดท้ายของ **A3** หรือ **A** ไม่ได้กลับมาใช้บันไดเสียงหลัก C เมเจอร์ แต่มีการเตรียมใช้ D เมเจอร์ ตั้งแต่ห้องที่ 97 ทำให้ช่วงท้ายของ **A** ถูกใช้บันไดเสียง D เมเจอร์ และบ่อยครั้งที่มักมีการใช้คอร์ด 2 คอร์ดบรรเลงพร้อมกัน คือ โพลิคอร์ด อย่างเช่นห้องที่ 100 ที่มีคอร์ด D เมเจอร์ บรรเลงพร้อมคอร์ด B ไมเนอร์ ในเวลาเดียวกัน

ภาพที่ 91 ห้องที่ 104 - 109

B เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 104 - 239 ใช้ทำนองและโมทีฟในส่วนที่เกิดขึ้นใหม่ มีความแตกต่างจาก A อย่างสิ้นเชิง ภาพที่ 92 คือ B ได้กำกับให้ใช้อัตราความเร็ว 1 ตัวดำเท่ากับ 140 การบรรเลงใน B เน้นที่การสร้างเสียงหรือโน้ตเป็นประโยคยาวอย่างต่อเนื่อง เพื่อแสดงความแตกต่างจากตอนก่อนหน้าที่เน้นการบรรเลงสั้น และการใช้ส่วนโน้ตหลายรูปแบบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บันไดเสียงที่ใช้ในช่วงนี้คือ บันไดเสียง D เมเจอร์ ที่ได้ใช้ต่อเนื่องมาจากตอนท้ายของ A ตั้งแต่ห้องที่ 104 โน้ตของบาสซูนถูกประพันธ์ขึ้นมาบนบันไดเสียง D เมเจอร์ ตามเครื่องหมายชาร์ปที่กำกับหน้าโน้ต F# และโน้ต C# มีความแตกต่างกันเมื่อเทียบกับโน้ตของกลุ่มเครื่องสายที่ใช้โน้ต F# โน้ต C# โน้ต G# ที่อยู่ในบันไดเสียง A เมเจอร์ มีความแตกต่างกันเมื่อบาสซูนบรรเลงโน้ต G จะเห็นได้ชัดเจนว่าบาสซูนอยู่ในบันไดเสียง D เมเจอร์ และกลุ่มเครื่องสายอยู่ในบันไดเสียง A เมเจอร์ เป็นการใช้ 2 บันไดเสียงบรรเลงร่วมในเวลาเดียวกัน

ภาพที่ 92 ห้องที่ 145 - 150

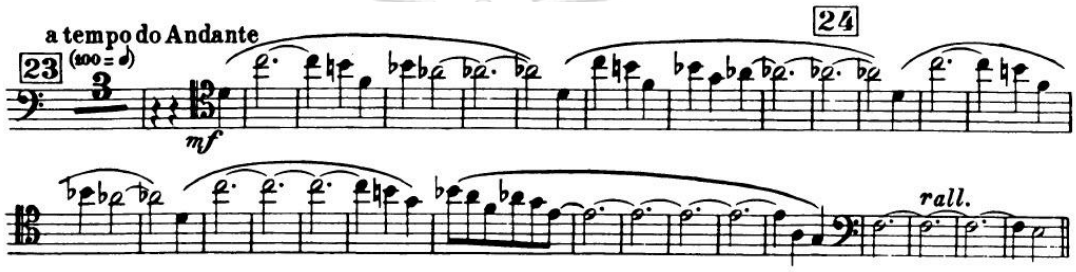
ช่วงคั่นกลางของ **B** เป็นบทบรรเลงคั่น (Intermezzo) ใช้จังหวะที่ช้าลง เป็นช่วงที่โชว์เทคนิคของบาสซูนได้เป็นอย่างดี ในโน้ตของบาสซูนในส่วนนี้ เป็นการเชื่อมเสียงข้ามขั้นคู่ที่ห่างกัน โน้ตที่ใช้ในเทคนิคนี้คือโน้ตเสียงสูงเสียงต่ำ เป็นการเชื่อมเสียงทั้งประโยคโดยปราศจากการตัดลิ้นระหว่างโน้ต ซึ่งเทคนิคที่ใช้คู่กับโน้ตตามภาพที่ 93 มีความยากสำหรับเครื่องเป่าลิ้นคู่

การตีความและเทคนิคในการบรรเลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

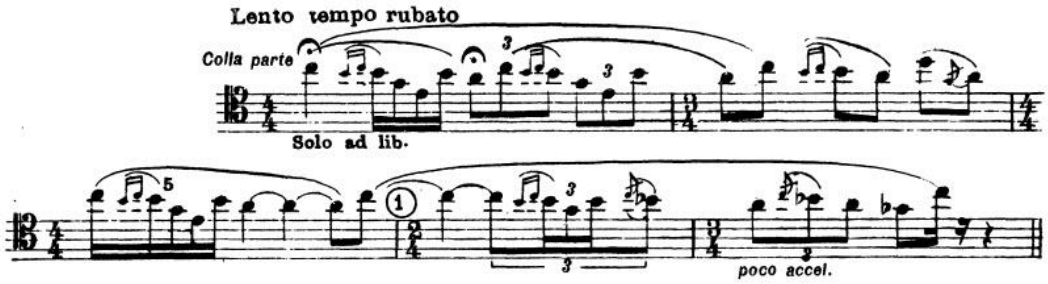
การบรรเลงโน้ตที่มีการเชื่อมเสียงในรูปแบบของโน้ตที่เป็นขั้นคู่ที่ใกล้กัน สามารถบรรเลงได้ง่าย เหมือนเป็นการเปลี่ยนเสียงโดยไม่ต้องตัดลิ้นให้เสียงขาดจากกัน ในลักษณะโน้ตของบาสซูนตามภาพที่ 93 ห้องที่ 145 เหมือนกับการเชื่อมเสียงโน้ตทั่วไปเพียงแต่ใช้ขั้นคู่ของโน้ตที่ห่างกัน ทำให้กลายเป็นประโยคที่มีความยากในการบรรเลงทันที

การฝึกซ้อมบรรเลงในประโยคนี้ฝึกได้โดยการเชื่อมเสียงเป็นคู่สาม คู่สี่ คู่ห้า จนไปถึงคู่แปด เพื่อให้กล้ามเนื้อริมฝีปากได้ฝึกการบีบกล้ามเนื้อและคลายกล้ามเนื้อ การบรรเลงการเชื่อมเสียงไปหาเสียงสูงใช้การบีบกล้ามเนื้อริมฝีปากช่วยให้เป่าออกได้ง่าย และการบรรเลงการเชื่อมเสียงลงหาเสียงต่ำใช้การคลายกล้ามเนื้อริมฝีปากช่วยให้เป่าออกได้ง่าย ทั้งนี้ต้องฝึกและใช้งานอย่างถูกต้อง จะสามารถบรรเลงส่วนนี้ได้

ห้องที่ 172 เป็นช่วง **B** ที่นำกลับมาเสนออีกครั้งหนึ่ง ช่วงนี้ได้ต่อจากบทบรรเลงคั่น ห้องที่ 139 - 171 และเมื่อจบ **B** รอบนี้มีการคั่นด้วยบทบรรเลงคั่นอีกครั้งหนึ่งในทำนองที่ยังไม่ปรากฏมาก่อน **B** รอบนี้มีการทำซ้ำเหมือน **B** แรกทุกประการ

ภาพที่ 93 โน้ตบาสซูน ห้องที่ 208 - 239

บทบรรเลงคั่นรอบสุดท้ายในช่วง **B** มีความแตกต่างจากบทบรรเลงคั่นก่อนหน้าในเรื่องรูปทำนอง จังหวะ และอารมณ์ของเพลง ในช่วงนี้ได้ใช้จังหวะที่ช้าและโน้ตที่ไม่ซับซ้อนเพื่อแสดงเฉดสีบนโน้ตเสียงสูงของบาสซูน เมื่อย้อนไปช่วงก่อนหน้าบาสซูนไม่ได้โชว์น้ำเสียงอย่างเต็มที่ ใช้บรรเลงโดยเน้นแต่เทคนิคที่ยาก ช่วงบทบรรเลงคั่นรอบนี้ วิลลา-โลบอสได้ให้แนวไวโอลิน วิโอลา เชลโลหยุดบรรเลง และเหลือดับเบิลเบสกับบาสซูนที่บรรเลงด้วยกันในช่วงนี้ โดยดับเบิลเบสบรรเลงโน้ต E และโน้ต F ต่ำสลับกันในทุกจังหวะ ในขณะที่บาสซูนได้บรรเลงทำนองเสียงสูงแบบประโยคยาวอย่างต่อเนื่อง ในทำนองที่มีอารมณ์เศร้า

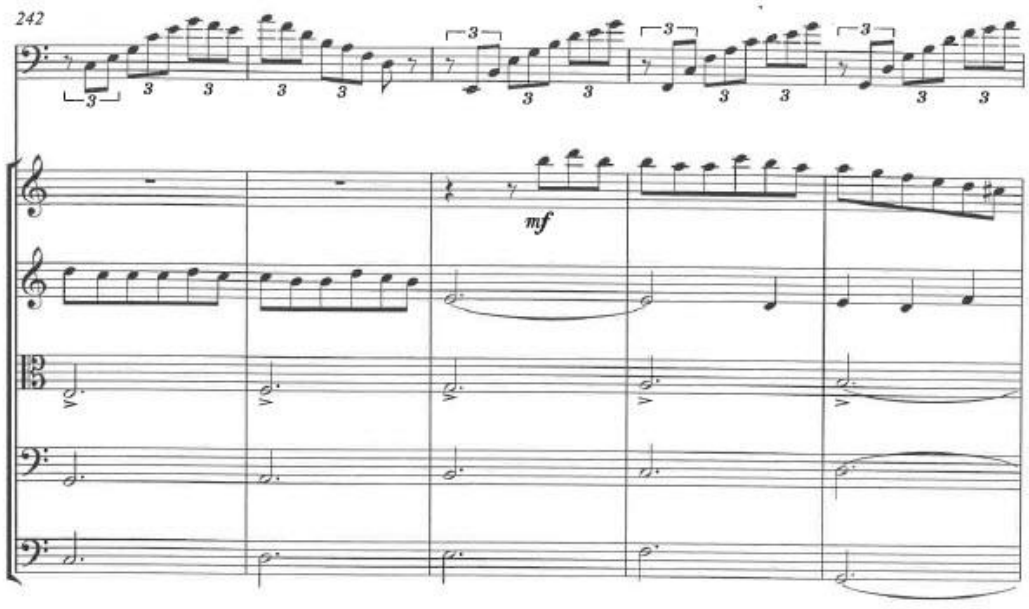
การตีความและเทคนิคในการบรรเลง



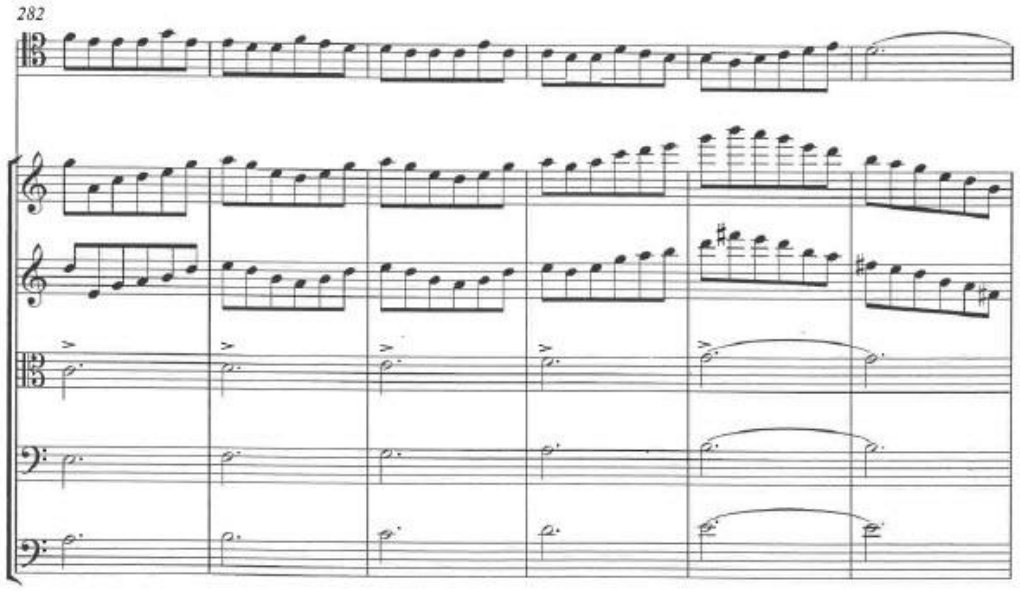
ตัวอย่างที่ 29 โน้ตบาสซูนในบทเพลง The Rite of Spring ประพันธ์โดยสตราวินสกี

บทเพลงของวิลลา-โลบอส ในบทบรรเลงคั่น และบทเพลงของสตราวินสกี ในตอนต้นของ The Rite of Spring มีความใกล้เคียงกันในเรื่องระดับเสียงที่ใช้ ทั้ง 2 ทำนองอยู่ในช่วงเสียงเดียวกัน อีกทั้งทำนองของ 2 ทำนองถูกกำกับให้บรรเลงแบบยาว และทั้ง 2 บทเพลง ถูกประพันธ์ในช่วงเวลาที่ห่างกันไม่ถึง 20 ปี ผู้บรรเลงสามารถอ้างอิงโดยการค้นหาการบรรเลงจากนักบาสซูนในวงออร์เคส-ตราชั้นนำต่าง ๆ ในโลก เพื่อศึกษาและดูการบรรเลงในเรื่องของการใช้น้ำเสียง เนื้อเสียง ประโยคเพลง จังหวะหนักเบา รวมไปถึงการตีความ ซึ่งการศึกษาบทเพลง The Rite of Spring สามารถนำประโยชน์และข้อดีนำมาประยุกต์ใช้ได้กับทำนองของบาสซูนในช่วงบทบรรเลงคั่นที่ประพันธ์โดย วิลลา-โลบอส และการค้นหาบทเพลงของวิลลา-โลบอสฟังก็เป็นอีกวิธีหนึ่งที่สามารถพัฒนาการบรรเลงให้ใกล้เคียงกับสิ่งที่นักประพันธ์ต้องการได้

ค้นหาการบรรเลงบาสซูนโซโลตอนต้นเพลง The Rite of Spring ได้ที่วงออร์เคสตราชั้นนำของโลก เช่นวง Berlin Philharmonic, Vienna Philharmonic, Royal Concertgebouw Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Boston Symphony Orchestra และ Los Angeles Philharmonic เป็นต้น ทั้งหมดคือวงออร์เคสตราชั้นนำที่มีนักบาสซูนที่ดีและเก่ง สามารถศึกษาการบรรเลงโน้ตเสียงสูงจากพวกเขา และนำมาปรับใช้ได้กับบทบรรเลงคั่นของวิลลา-โลบอส

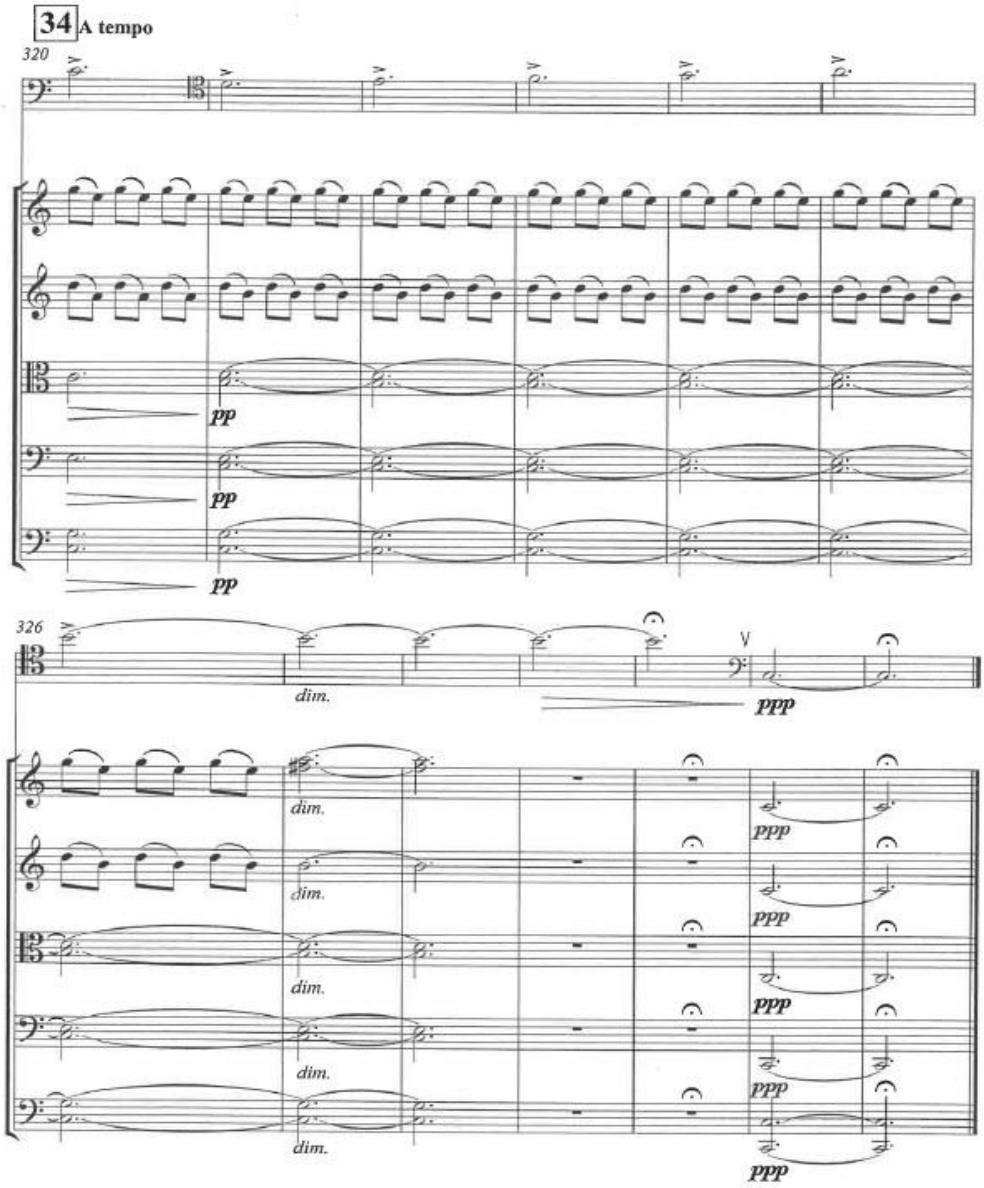
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 94 ห้องที่ 242 - 246

C เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 240 - 319 ใช้อัตราความเร็ว 1 ตัวดำเท่ากับ 98 ภาพที่ 95 อยู่ใน **C1** ใช้รูปของจังหวะที่ง่ายไม่ซับซ้อนกลุ่มเครื่องสายเน้นที่การลากยาวเป็นคอร์ดและมีเครื่องสายเสียงสูงบรรเลงทำนองในช่วง **C** บาสซูนบรรเลงโน้ต 3 พยางค์ที่ไม่เหมือนกับกลุ่มเครื่องสายแต่สามารถเข้ากันได้อย่างลงตัว เพราะโน้ตที่บาสซูนบรรเลงเป็นโน้ตในคอร์ด ในช่วง **C** อยู่ในบันไดเสียง C เมเจอร์ ลักษณะการประพันธ์จะไม่เน้นการใช้คอร์ดโทนิก แต่จะใช้คอร์ดทุกคอร์ดตามบันไดเสียง C เมเจอร์ไล่เรียงขึ้นไปทีละคอร์ด อย่างเช่นภาพที่ 95 ห้องที่ 242 - 246 ได้ใช้คอร์ด C เมเจอร์ คอร์ด D ไมเนอร์ คอร์ด E ไมเนอร์ คอร์ด F เมเจอร์ คอร์ด G ทบเจ็ด โดมินันท์ เรียงตามห้องเพลง เมื่อสังเกตจะพบว่าคอร์ดที่ใช้นำมาจากบันไดเสียง C เมเจอร์ โดยไม่มีการเปลี่ยนแปลง อีกทั้งแนวเบสที่ใช้ ได้ไล่เสียงขึ้นเป็นเสียง C - D - E - F - G ตามบันไดเสียง C เมเจอร์ เป็นช่วงที่ไม่มีความซับซ้อน เหมือนกับการกดคอร์ดเรียงตามบันไดเสียง C เมเจอร์ บนเปียโน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 95 ห้องที่ 282 - 287

ห้องที่ 280 คือ **C2** ใช้รูปของจังหวะที่ง่ายไม่ซับซ้อนกลุ่มเครื่องสายเน้นที่การลากยาวเป็นคอร์ดและมีเครื่องสายเสียงสูงบรรเลงทำนอง ในช่วง **C2** บาสซูนได้ถูกเปลี่ยนกลุ่มโน้ตจากเดิมที่บรรเลงโน้ต 3 พยางค์ ได้ร่วมบรรเลงทำนองของ **C** ในช่วง **C2** จาก **C1** ที่อยู่ในบันไดเสียง C เมเจอร์ ได้เปลี่ยนมาใช้กุญแจเสียงร่วม มาใช้ A ไมเนอร์ แต่จะใช้คอร์ดทุกคอร์ดตามบันไดเสียง A ไมเนอร์ ไล่เรียงขึ้นไปทีละคอร์ด อย่างเช่นภาพที่ 96 ห้องที่ 282 - 286 ได้ใช้คอร์ด A ไมเนอร์ คอร์ด B ดิมินิชท์ คอร์ด C เมเจอร์ คอร์ด D ไมเนอร์ คอร์ด E ไมเนอร์ เรียงตามห้องเพลง เมื่อสังเกตจะพบว่าคอร์ดที่ใช้นำมาจากบันไดเสียง A ไมเนอร์ โดยไม่มีการเปลี่ยนแปลง อีกทั้งแนวเบสที่ใช้ ได้ไล่เสียงขึ้นเป็นเสียง A - B - C - D - E ตามบันไดเสียง A ไมเนอร์ เป็นช่วงที่ไม่มีความซับซ้อน เหมือนกับการกดคอร์ดเรียงตามบันไดเสียง A ไมเนอร์ บนเปียโน แต่ความรู้สึกทางด้านอารมณ์ของเพลง **C2** แสดงความเศร้าเสียใจอย่างหมดความหวังได้มากกว่า **C1**

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



ภาพที่ 96 ห้องที่ 320 - 332

โคดา ช่วงสุดท้ายของบทเพลงเป็นการสรุปสิ่งที่เกิดขึ้นกับบทเพลงทั้งหมด โดยสรุปการให้ความสำคัญของโน้ตทุกเสียงตามลำดับขั้นของบันไดเสียง ในช่วงสุดท้ายใช้บันไดเสียง C เมเจอร์ โดยกลุ่มเครื่องสายเสียงต่ำบรรเลงลากเสียงยาว และเครื่องสายเสียงสูงบรรเลงโน้ตตัวเขบ็ตหนึ่งชั้น โดยบาสซูนสรุปการบรรเลงโน้ตแต่ละเสียงไล่ขึ้นตามบันไดเสียง C เมเจอร์ และลากยาวที่โน้ต B หรือโน้ตลีดดิง ใน 3 ห้องท้าย ก่อนจะเข้าสู่โทนิก โน้ต C ใน 2 ห้องสุดท้าย เป็นการจบเพลงอย่างสมบูรณ์ด้วยการบรรเลงโน้ต C ทั้งกลุ่มเครื่องสายและบาสซูน ซึ่งเป็นโน้ตหลักของบทเพลง

บทที่ 3

การจัดแสดงเดี่ยวบาสซูน

3.1 วิธีการแสดงเดี่ยวบาสซูน

การคัดเลือกบทเพลงสำหรับใช้ในการแสดงเดี่ยวบาสซูน พิจารณาจากความเหมาะสมที่จะนำมาศึกษาในระดับปริญญามหาบัณฑิต คุณค่าทางการประพันธ์ ความไพเราะจากบทเพลงและระดับความสามารถของผู้แสดง โดยระดับความยากของบทเพลงต้องสอดคล้องกับระดับความสามารถของผู้แสดง การแสดงเดี่ยวในครั้งนี้ได้คัดเลือกบทเพลงสำหรับการแสดงไว้ทั้งสิ้น 4 บทเพลง ผู้แสดงได้จัดทำข้อมูลการแสดง โดยจัดทำข้อมูลสูจิบัตรการแสดงดังนี้

3.2 ข้อมูลการแสดงเดี่ยวบาสซูน

การแสดงเดี่ยวบาสซูนในครั้งนี้ได้กำหนดให้ผู้แสดงบทเพลงทั้งหมด 4 บทเพลง จากบทเพลงของนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงและบทเพลงอันทรงคุณค่าไว้ 3 ยุค โดยเรียงลำดับการแสดงดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1. Cello Suite No. 2 in D minor, BWV 1008 ผลงานการประพันธ์ของ Johann Sebastian Bach เป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นในยุคบาโรก ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 19 นาที มีจำนวน 6 ท่อน

I. Prelude

II. Allemande

III. Courante

IV. Sarabande

V. Minuet

VI. Gigue

2. Concerto in F Major for 2 Bassoons and Orchestra ผลงานการประพันธ์ของ Johann Baptist Wanhal เป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นในยุคคลาสสิก ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 22 นาที มีจำนวน 3 ท่อน

I. Allegro Moderato

II. Andante Grazioso

III. Allegro

3. Andante e Rondo Ongarese, Op. 35 ผลงานการประพันธ์ของ Carl Maria von Weber เป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นในยุคคลาสสิก ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 10 นาที มีจำนวน 2 ท่อน

I. Andante

II. Rondo: Allegretto

4. Ciranda das Sete Notas, W325 ผลงานการประพันธ์ของ Heitor Villa-Lobos เป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ 20 ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 10 นาที

3.3 การเตรียมพร้อมสำหรับการแสดงเดี่ยวบาสซูน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้แสดงได้จัดลำดับขั้นตอนในการเตรียมความพร้อมโดยแบ่งเป็น การคัดเลือกบทเพลงสำหรับการแสดง การเลือกใช้โน้ตเพลง การฝึกซ้อม การศึกษาข้อมูลสำหรับการแสดงด้วยตนเอง การศึกษาบทเพลงสำหรับการแสดงกับอาจารย์ผู้สอน การพัฒนาทักษะในการบรรเลง การแก้ไขปัญหาก่อนการแสดง การศึกษาจากแหล่งข้อมูลอื่น การกำหนดวัน เวลา และสถานที่สำหรับการแสดง การจัดทำโปสเตอร์และสูจิบัตรสำหรับการแสดง การทดลองเสียงในห้องแสดง ณ ห้องแสดงจริง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.3.1 การคัดเลือกบทเพลงสำหรับการแสดง

ผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงสำหรับการแสดงโดยพิจารณาความเหมาะสมจากหลายองค์ประกอบดังนี้ ความยาวของบทเพลงต้องมีความเหมาะสม ไม่ยาวจนทำให้รายการแสดงหน้าเบื่อ และไม่สั้นจนรายการแสดงจบเร็วเกินไป เฉลี่ยต่อหนึ่งบทเพลงควรอยู่ที่ 10 - 20 นาที ความน่าสนใจของบทเพลงควรจัดรูปแบบรายการแสดงในแต่ละบทเพลงให้มีความหลากหลาย เช่นการแสดงไล่เรียงงานประพันธ์ในแต่ละยุคสมัยให้แตกต่างกัน การเลือกใช้เครื่องดนตรีอื่นและผู้บรรเลงร่วมในการแสดงสามารถทำให้การแสดงมีสีสันของงานที่น่าสนใจขึ้น เมื่อได้องค์ประกอบหลายด้านรวมกัน นำข้อมูลเพื่อปรึกษาอาจารย์ผู้สอนเพื่อนำไปสู่การเตรียมงานขั้นต่อไป

3.3.2 การเลือกใช้โน้ตเพลง

การเลือกใช้โน้ตเพลงมีความสำคัญเป็นอย่างมากในด้านของการตีความ รวมถึงความถูกต้องของโน้ตเพลง ควรเลือกใช้สำนักพิมพ์ที่ตีพิมพ์โน้ตเพลงที่แพร่หลาย และเป็นที่โด่งดังในวงการดนตรี เพราะโน้ตที่ถูกตีพิมพ์ออกมาจากสำนักพิมพ์ที่เชื่อถือได้ จะมีความถูกต้องของตัวโน้ตและเครื่องหมายกำกับบนตัวโน้ต ช่วยให้ผู้แสดงสามารถวิเคราะห์บทเพลงได้ง่ายขึ้นและมีประสิทธิภาพสูงสุด ในครั้งนี้ผู้แสดงได้คัดเลือกโน้ตเพลงจากสำนักพิมพ์ Bärenreiter, Oxford University Press, Breitkopf & Härtel, Belwin Mills Publishing Corp., Peermusic

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.3.3 การฝึกซ้อม

การฝึกซ้อมเป็นรากฐานที่ดีที่สุดสำหรับการออกแสดงดนตรี การฝึกซ้อมที่ดีควรได้รับการฝึกอย่างสม่ำเสมอ ผู้แสดงควรวางแผนการซ้อมไว้ล่วงหน้าเพื่อให้ได้รับการฝึกซ้อมอย่างต่อเนื่อง บทเพลงยิ่งยากเท่าไหร่ ต้องใช้การฝึกยาวนานมากเท่านั้น อีกทั้งเมื่อการแสดงเดี่ยวมีความยาว ผู้แสดงควรออกกำลังกายควบคู่กับการฝึกซ้อม เมื่อร่างกายมีการตื่นตัวและแข็งแรงจะสามารถบรรเลงดนตรีได้ดีขึ้นตามศักยภาพ ในรายการของผู้แสดงมีความยาวด้วยรายการบทเพลง 4 บทเพลง รวมระยะเวลา 1 ชั่วโมง ควรได้รับการฝึกซ้อมในเรื่องเทคนิคที่ใช้ในบทเพลง และควรมีร่างกายที่แข็งแรง เพราะจะส่งผลให้สามารถแสดงบทเพลงโดยอยู่ในการควบคุมทั้งหมดได้ อีกหนึ่งสิ่งนอกจากการฝึกซ้อมคือการพักผ่อนให้เพียงพอ สามารถช่วยในเรื่องของการแสดงได้เช่นกัน

3.3.4 การศึกษาข้อมูลสำหรับการแสดงด้วยตนเอง

บทเพลงที่ผู้แสดงเลือกนำมาใช้แสดงมีทั้งบทเพลงที่เป็นที่นิยมและบทเพลงสมัยใหม่ บทเพลงที่เป็นที่นิยมมีการบันทึกเสียงไว้เป็นจำนวนมาก ผู้แสดงสามารถหาแหล่งข้อมูลที่มีอยู่ในปัจจุบัน นำมาศึกษาเป็นแนวทางในการบรรเลงเป็นขั้นพื้นฐาน เพื่อเตรียมตัวก่อนที่ได้รับการสอนจากอาจารย์ผู้สอน อีกทั้งการค้นหาประวัติเพลง ประวัตินักประพันธ์เพลงสามารถค้นหาได้จากสื่อบนช่องทางเทคโนโลยีที่แพร่หลายในปัจจุบัน

3.3.5 การศึกษาบทเพลงสำหรับการแสดงกับอาจารย์ผู้สอน

การนำบนเพลงที่ใช้ในการแสดงไปศึกษากับอาจารย์ผู้สอน เป็นเรื่องที่ควรกระทำเป็นอย่างมาก อาจารย์ผู้สอนสามารถให้ข้อมูลที่ผู้แสดงไม่สามารถค้นหาได้ เนื่องจากข้อมูลของอาจารย์ผู้สอนอาจได้มาจากการบ่มเพาะและประสบการณ์ทางด้านดนตรีที่ผู้แสดงไม่สามารถค้นหาด้วยตัวเองได้ ผู้แสดงนำบทเพลงที่ใช้ในการแสดงบรรเลงต่อหน้าอาจารย์ผู้สอนเพื่อให้อาจารย์ชี้แจงเรื่องการบรรเลงที่ผิด เพื่อแก้ไขให้ถูกต้อง หรือชี้แจงจุดบกพร่องทางการบรรเลงในแต่ละจุดที่ต้องแก้ไข เพื่อให้การบรรเลงมีความถูกต้องและสมบูรณ์ ส่งผลให้การแสดงออกมาดี ผู้แสดงควรเข้ารับการศึกษาบทเพลงกับอาจารย์ผู้สอนอย่างสม่ำเสมอ เพื่อให้การเรียนรู้เพิ่มพูนและเกิดการพัฒนาขึ้นตลอดเวลา

3.3.6 การพัฒนาทักษะในการบรรเลง

ในด้านการแสดงเดี่ยวผู้แสดงควรมีพื้นฐานด้านการบรรเลงที่ดี ปัจจัยหลักคือประสบการณ์และทักษะที่มีอยู่ในผู้แสดง ทักษะที่ดีในการบรรเลงเกิดขึ้นจากการฝึกซ้อมความชำนาญ ความคล่องของร่างกาย ทักษะสามารถพัฒนาขึ้นได้จากการฝึกซ้อมสิ่งที่ง่ายไปจนถึงสิ่งที่ยากเพื่อขยายขอบเขตของทักษะในการบรรเลงให้กว้างขึ้น และประสบการณ์สามารถหาได้จากการออกแสดงดนตรีบ่อยครั้ง ยิ่งออกแสดงมากเท่าไหร่ยิ่งมีประสบการณ์มากเท่านั้น และหากมีประสบการณ์มากทำให้ทักษะการบรรเลงดีและแข็งแรงมากตามไปด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.3.7 การแก้ไขปัญหาก่อนการแสดง

ปัญหาก่อนการแสดงมีและเกิดขึ้นได้เป็นเรื่องปกติ และดีที่สุดเมื่อปัญหาเกิดขึ้นน้อยครั้งในระหว่างก่อนการแสดงจนถึงการแสดงจบลง วันแสดงจริงผู้แสดงสามารถเรียกเพื่อน ๆ หรือคนรู้จักมาช่วยดำเนินงานให้ราบรื่นอย่างเป็นระบบ ภาระงานที่ผู้แสดงไม่สามารถทำด้วยตนเองได้ในระหว่างก่อนแสดงและตอนแสดง คือการแจกสูจิบัตร การดูแลแขกที่มาร่วมชมการแสดง การปิดประตูห้องแสดง การหรี่ไฟห้องแสดงลง การจัดแสตนโน้ตระหว่างแสดง ผู้แสดงไม่สามารถจัดการทุกอย่างได้หมดในเวลาเดียวกัน เพื่อลดปัญหาต่าง ๆ ที่จะเกิดขึ้นควรเตรียมพร้อมไว้ล่วงหน้าอย่างเป็นระบบ

3.3.8 การศึกษาจากแหล่งข้อมูลอื่น

ปัจจุบันมีแหล่งข้อมูลที่เป็นประโยชน์มากมาย ผู้แสดงสามารถศึกษาหาความรู้เพิ่มขึ้นได้จากแหล่งข้อมูลตามเว็บไซต์ หรือข้อมูลหนังสือออนไลน์ที่เกี่ยวกับดนตรี เพื่อเป็นข้อมูลเพิ่มเติมนอกเหนือจากการศึกษาในห้องเรียน ทั้งนี้ผู้แสดงควรค้นหาและใช้แหล่งข้อมูลที่ถูกต้องเชื่อถือได้

3.3.9 การกำหนดวัน เวลา และสถานที่สำหรับการแสดง

การเลือกวันแสดงให้เหมาะสมสำหรับผู้แสดง ควรเลือกวันแสดงล่วงหน้าเพื่อมีเวลาเพียงพอต่อการจัดการต่าง ๆ เช่นการเตรียมการซ้อม การเตรียมสูจิบัตร โปสเตอร์ การประชาสัมพันธ์ และควรเป็นวันที่เหมาะสมสำหรับการเข้าร่วมชมของอาจารย์ผู้สอน อาจารย์ที่ปรึกษา และบุคคลภายนอก การเลือกสถานที่ในการแสดงที่สะดวกสำหรับผู้ชม ควรเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ควรคำนึงถึง การเดินทางไปในที่ ๆ เดินทางง่าย เป็นอีกหนึ่งสิ่งที่สามารถทำให้ผู้ชมมาร่วมชมการแสดงมากขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.3.10 การจัดทำโปสเตอร์และสูจิบัตรสำหรับการแสดง

โปสเตอร์การแสดงเป็นสื่อประชาสัมพันธ์ การแสดงเดี่ยวได้ดี มีการระบุชื่องาน ชื่อผู้แสดง ชื่อบทเพลง วันเวลาและสถานที่อย่างชัดเจน เพื่อสื่อให้ผู้เข้าร่วมทราบว่าจะมีการแสดงผลงานเดี่ยวเกิดขึ้น ผู้แสดงสามารถใช้โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์นำไปติดในสถานที่ต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นสถานศึกษา สถานฝึกซ้อมดนตรี หรือการประชาสัมพันธ์โดยการนำรูปโปสเตอร์ลงสื่อโซเชียลมีเดีย เป็นอีกหนึ่งทางเลือกที่ทำให้ผู้คนทราบโดยทั่วกัน

สูจิบัตรการแสดงเป็นสื่อที่สามารถช่วยให้ผู้เข้าร่วมชมการแสดงทราบถึงรายละเอียดการแสดงและงานประพันธ์ได้มากขึ้น ในสูจิบัตรได้กล่าวถึงประวัติเพลง ประวัตินักประพันธ์ เมื่อผู้ชมได้ทราบประวัติก่อนการแสดง จะทำให้เข้าถึงการแสดงในแต่ละบทเพลงมากขึ้น ข้อมูลที่สำคัญทั้งหมดในสูจิบัตรการแสดงคอนเสิร์ตมีดังนี้

- ชื่อ - นามสกุล ของผู้แสดงทุกคน
- วัน เวลา สถานที่ในการแสดง
- ลำดับบทเพลงในการแสดงและข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการแสดงทั้งหมด

3.3.11 การทดลองเสียงในห้องแสดง ณ ห้องแสดงจริง

วันแสดงจริง ผู้แสดงได้จองห้องก่อนเวลาแสดง 2 ชั่วโมง เพื่อทดลองเสียง โดยได้ทดสอบตามลำดับเพลงที่ใช้ตามรายการแสดงจำนวน 4 บทเพลง แบ่งเป็นทดลองเสียงเพลงละ 20 นาทีโดยประมาณ การทดลองเสียงทำให้ผู้แสดงทราบถึงวิธีการบรรเลงว่าควรปรับเปลี่ยนการบรรเลงในระดับไหน โดยการทดลองเสียง ทดลองเพื่อปรับระดับเสียงดัง - เบา การบรรเลงโน้ตสั้น - ยาว หรือต้องบรรเลงเต็มเสียงมากกว่าที่ได้ซ้อมมาในห้องซ้อมดนตรี เพื่อทราบถึงรายละเอียดและปรับแก้ให้การแสดงในเวลาจริงแสดงดนตรีอย่างมีคุณภาพที่สุดตามสมดุลของห้องแสดงดนตรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.4 วิธีการแสดงเดี่ยวบาสซูน

1. กำหนดการแสดงและรูปแบบของการแสดง
2. เตรียมสูจิบัตรไว้หน้างาน เพื่อให้ผู้ชมสามารถหยิบอ่านเพื่อทราบรายละเอียดของงานทั้งหมด
3. ผู้แสดงแต่งกายให้เหมาะสมกับการแสดง ตามหลักมารยาทการแสดงคอนเสิร์ตดนตรีคลาสสิก
4. ผู้แสดงนำบทเพลงขึ้นบรรเลงตามลำดับการแสดง
5. ผู้แสดงควบคุมงานจนจบการแสดง

3.5 การแสดงเดี่ยวบาสซูน

ผู้แสดงได้แบ่งการแสดงออกเป็น 2 ช่วง ช่วงแรก 45 นาที ช่วงท้าย 20 นาที และมีเวลาพักครึ่งการแสดง 15 นาที รวมระยะเวลาของการแสดงประมาณ 1 ชั่วโมง 20 นาที บทเพลงเรียงลำดับตามสูจิบัตรของการแสดง

3.6 วัน เวลา และสถานที่จัดการแสดงเดี่ยวบาสซูน

การแสดงเดี่ยวบาสซูนในครั้งนี้ จัดแสดงขึ้นในวันพุธที่ 28 มีนาคม พ.ศ. 2561 เวลา 16.00 น. ณ หอแสดงดนตรียามาฮ่า ชั้น 4 อาคารสยามมอเตอร์ ปทุมวัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4

โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ และสูจิบัตรการแสดง

4.1 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดง

4.2 รายละเอียดสูจิบัตรการแสดง

PROGRAMME

Cello Suite No. 2 in D minor, BWV 1008
Johann Sebastian Bach (1685 - 1750)

I. Prelude
II. Allemande
III. Courante
IV. Sarabande
V. Minuet
VI. Gigue

Concerto in F Major for 2 Bassoons and Orchestra
Johann Baptist Wanhal (1739 - 1813)

I. Allegro Moderato
II. Andante Grazioso
III. Allegro

- Intermission -

Andante e Rondo Ongarese, Op. 35
Carl Maria von Weber (1786 - 1826)

I. Andante
II. Rondo: Allegretto

Ciranda das Sete Notas, W325
Heitor Villa-Lobos (1887 - 1959)

PROGRAMME NOTES

Johann Sebastian Bach
(1685 - 1750)

โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค เป็นคีตกวีและนักออร์แกนชาวเยอรมัน เกิดเมื่อวันที่ 21 มีนาคม ค.ศ. 1685 ในครอบครัวนักดนตรี ที่เมืองไอเซนัค ประเทศเยอรมนี Bach แต่งเพลงไว้มากมายโดยแต่เดิมเป็นเพลงสำหรับใช้ในโบสถ์ เช่น "แพชชั่น" Bach ถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 28 กรกฎาคม ค.ศ. 1750 ที่เมืองไลพ์ซิก ประเทศเยอรมนี

Bach เป็นนักประพันธ์ดนตรีสมัยบาโรก เขาประพันธ์ดนตรีของเขาจนกลายเป็นเอกลักษณ์ของยุคสมัย เขามีอิทธิพลอย่างสูงและยืนยาวต่อการพัฒนาดนตรีตะวันตก แม้แต่นักประพันธ์เพลงผู้ยิ่งใหญ่เช่น Mozart และ Beethoven ยังยอมรับ Bach ในฐานะปรมาจารย์

งานของเขาโดดเด่นในทุกแง่มุม ด้วยความพิถีพิถันของบทเพลงที่เต็มไปด้วย ท่วงทำนอง เสียงประสาน หรือเทคนิคการสอดประสานกันของท่วงทำนองต่าง ๆ รูปแบบของงานดนตรีที่สมบูรณ์แบบ เทคนิคที่ฝึกฝนมาเป็นอย่างดี การศึกษาค้นคว้า แรงบันดาลใจอันเต็มเปี่ยม รวมทั้งปริมาณของบทเพลงที่แต่ง ทำให้งานของเขาทรงคุณค่ามากกว่างานสร้างสรรค์อื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็นเพลงที่เขาได้ประพันธ์ไว้ตั้งแต่วัยเยาว์ หรือเพลงที่ประพันธ์ในช่วงหลังของชีวิตนั้นจะมีคุณภาพทัดเทียมกัน

Cello Suite No. 2 in D minor, BWV 1008

Cello Suites, BWV 1007 – 1012 เป็นบทเพลงสำหรับเดี่ยวเชลโล โดยโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค เป็นผลงานเดี่ยวที่เป็นที่รู้จักมากที่สุดและนำออกแสดงอย่างบ่อยครั้ง Bach ได้เริ่มประพันธ์สวีททั้ง 6 บทของเขาในช่วงปี ค.ศ. 1717 – 1723 เมื่อเขาทำหน้าที่เป็น Kapellmeister ใน Köthen

สวีทสำหรับเดี่ยวเชลโลมีความไพเราะสวยงาม ในตัวดนตรีของสวีท มีแนวทำนอง แนวประสาน และแนวเบสรวมกัน 3 –

4 แนว ปรากฏอยู่ในขณะที่นักดนตรีบรรเลงโน้ตเพียงคนเดียว ในดนตรียุคบาโรก อย่างเช่นสวีทของ Bach ได้ประพันธ์ชื่อท่อนเพลงตามลักษณะการเคลื่อนไหวหรือการเต้น ตามลักษณะการเต้นในยุคสมัยนั้น เชลโลสวีทของ Bach มีโครงสร้างในการเคลื่อนไหวของท่อนถึง 6 ท่อน ประกอบด้วย 1. Prelude 2. Allemande 3. Courante 4. Sarabande 5. Minuets, Bourrées หรือ Gavottes และ 6. Gigue เชลโลสวีทของ Bach ถือได้ว่าเป็นหนึ่งในผลงานเพลงที่ลึกซึ้งเป็นอย่างมาก

Pablo Casals นักเชลโลที่มีชื่อเสียงช่วงยุคศตวรรษที่ 20 ได้ดำเนินการบันทึกเสียงบทเพลงเชลโลสวีทของ Bach ในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 หลังจากนั้นได้มีนักเชลโลที่มีชื่อเสียงอีกเป็นจำนวนมากนำผลงานเชลโลสวีทของ Bach มาบันทึกเสียงและนำออกแสดง อีกทั้งยังมีผู้นำไปดัดแปลงสำหรับบรรเลงด้วยเครื่องประเภทอื่นอย่างหลากหลาย ถือเป็นความสำเร็จทางดนตรีที่ยิ่งใหญ่ที่สุดของ Bach

สำหรับบทเพลงของ Bach Cello Suites ที่มี 6 บทนั้น แต่ละบทก็มีท่วงทำนองและลักษณะการประพันธ์ที่แตกต่างกัน รวมถึงความยากและความง่ายในการบรรเลงเช่นกัน ในบทที่ 1 – 3 เป็นบทที่มีนักเชลโลนำมาแสดงมากที่สุด เนื่องด้วยมีความไพเราะอย่างมาก ท่วงทำนองสามารถจดจำได้ง่าย และส่วนโน้ตที่ไม่ยากจนเกินไปจึงทำให้บทเพลง Bach Cello Suites บทที่ 1 – 3 เป็นบทที่นิยมจนถึงปัจจุบัน

Johann Baptist Wanhal
(1739 - 1813)

โยฮันน์ บัพติสต์ วานฮอล์ เป็นคีตกวีชาวเช็กที่สำคัญอีกคนหนึ่งในยุคคลาสสิก เกิดเมื่อวันที่ 12 พฤษภาคม ค.ศ. 1739 ที่เมืองเนคชานิช แคว้นโบฮีเมีย ปัจจุบันคือประเทศสาธารณรัฐเช็ก ถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 20 สิงหาคม ค.ศ. 1813 ที่กรุงเวียนนา ประเทศออสเตรีย

Wanhal ได้รับการฝึกสอนทางด้านดนตรีจากครอบครัวของเขาและนักดนตรีที่อยู่ใกล้เคียงกับบ้านของเขา เขาสามารถเล่นไวโอลินและออร์แกนได้อย่างดีเยี่ยมเมื่อเขายังเป็นเด็ก เมื่อโตขึ้นได้เป็นนักออร์แกนและหัวหน้าคณะนักร้อง เมื่ออายุ 21 ปี เขาได้กลายมาเป็นนักดนตรี และนักประพันธ์เพลง ในปี ค.ศ. 1769 Baron Riesch ได้สนับสนุน Wanhal ให้ไปศึกษาการประพันธ์เพลงในแบบอิตาเลียน ที่ประเทศอิตาลี ซึ่งทำให้เขาได้เรียนรู้และได้สิ่งใหม่ ๆ กลับมามากมาย หลังจากนั้นเขาได้กลายมาเป็น Kapellmeister ของ Riesch ในเวลาถัดมา

Wanhal เป็นหนึ่งในผู้ประพันธ์เพลงชั้นนำของยุคคลาสสิก ผลงานของเขาถูกนำออกแสดงทั่วโลกและผลงานของเขาที่ถูกตีพิมพ์ขึ้นจำนวนมากก็ปรากฏในช่วงที่เขายังมีชีวิตอยู่ ผลงานได้รับการยกย่องจากเพื่อนร่วมงานมืออาชีพของเขาอย่างเช่น Haydn และ Mozart

Wanhal ได้ประพันธ์ผลงานเพลงไว้มากมาย เช่น คอนแชร์โตสำหรับไวโอลิน คอนแชร์โตสำหรับเชลโล คอนแชร์โตสำหรับดับเบิ้ลเบส คอนแชร์โตสำหรับฟลูต คอนแชร์โตสำหรับบาสซูน คนตรีประเภทเชมเบอร์จำนวนมาก คนตรีศาสนา ผลงานซิมโฟนีจำนวน 73 บท ผลงานอุปรากร 2 เรื่อง ผลงานสำหรับบาสซูน มีคอนแชร์โตสำหรับ บาสซูนในบันไดเสียง C Major คอนแชร์โตสำหรับบาสซูนในบันไดเสียง F Major และคอนแชร์โตสำหรับ 2 บาสซูนในบันไดเสียง F Major

Concerto in F Major for 2 Bassoons and Orchestra

เป็นบทเพลงสำหรับบาสซูน 2 เลา ประชันกับวงออร์เคสตรา ในที่นี้ผู้บรรเลงได้เลือกใช้เปียโนบรรเลงแทนวงออร์เคสตรา มีกระบวนท่อนทั้งหมด 3 ท่อนเพลง ประกอบด้วย

1. Allegro Moderato มีท่วงทำนองที่ไพเราะตั้งแต่ตอนเริ่มเพลงจากเปียโน เมื่อเปียโนบรรเลงตอนต้นจบ บาสซูนแนวที่ 1 เสนอทำนองขึ้นมา หลังจากนั้นจะนำเสนอทำนองเดิมซ้ำด้วยบาสซูนแนวที่ 2 บ่อยครั้งที่การนำเสนอทำนองจะเริ่มจากบาสซูนแนวที่ 1 และตามด้วยบาสซูนแนวที่ 2 ในด้านเทคนิคการประพันธ์ในท่อนนี้ มีลักษณะการประพันธ์แบบบาโรก และการประพันธ์แบบคลาสสิกสลับกันอย่างต่อเนื่อง

2. Andante Grazioso มีท่วงทำนองที่ช้าสง่างาม นิยมใช้การประสานเสียงของบาสซูนทั้ง 2 แนว เพื่อสร้างสีสันของเสียง มีการเล่นโน้ตสลับกันเพื่อเป็นการสร้างบทสนทนาระหว่างทั้ง 2 แนว ให้เกิดความน่าสนใจในตัวดนตรี ท่อนนี้สามารถจินตนาการหรือมองเห็นภาพมุมกว้างอย่าง Landscape ได้ตั้งแต่ตอนต้นท่อนเพลง เนื่องจากไม่มีส่วนโน้ตมากในตอนเริ่มเพลง แต่ใช้การขยายพื้นผิวของเสียงด้วยการเริ่มบรรเลงด้วยน้ำเสียงที่เบาและเริ่มบรรเลงเพิ่มขึ้นอีกทีละ 1 เครื่องดนตรี เพื่อให้ได้สีสันของเสียงที่เข้มขึ้นและหนาขึ้น

3. Allegro ท่อนนี้ใช้สังคีตลักษณ์แบบ Rondo จึงมีการนำเสนอทำนองแรกกลับมาอย่างบ่อยครั้ง มีท่วงทำนองที่เร็ว สนุกสนาน น่าสนใจ เป็นการนำเสนอเทคนิคการบรรเลงขั้นสูงของทั้ง 2 บาสซูนในหลายช่วงของท่อนนี้ เพื่อเป็นการจบบทเพลงอย่างสมบูรณ์แบบ

Carl Maria von Weber
(1786 - 1826)

คาร์ล มาเรีย ฟอน เวเบอร์ เป็นคีตกวีชาวเยอรมันที่สำคัญอีกคนหนึ่งในยุคคลาสสิกที่บุกเบิกการใช้เสียงประสานแบบครึ่งเสียงจนได้รับการยกย่องให้เป็นแบบอย่างของการใช้ไวยากรณ์แบบโรแมนติก เกิดเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน ค.ศ. 1786 ที่เมืองออยทิน ประเทศเยอรมนี ถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 5 มิถุนายน ค.ศ. 1826 ที่กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ

Weber ผู้มากความสามารถ เป็นทั้งนักประพันธ์ ผู้อำนวยเพลง นักเปียโน และนักกีตาร์ เขาเกิดในครอบครัวที่เป็นนักดนตรี ซึ่งบิดาของเขาเป็นเจ้าของโรงละครเล็ก ๆ สมาชิกในครอบครัวทั้งหมดก็เป็นนักแสดงในโรงละครนั้นด้วย ในช่วงวัยเด็กนั้น เขามีสุขภาพที่ไม่ค่อยดีนัก และมีปัญหาเกี่ยวกับร่างกาย ทำให้มีปัญหาที่ส่งผลกระทบต่อการเดินของเขา แต่บิดาเขาก็พยายามผลักดันให้เขาได้มีโอกาสเรียนดนตรีกับครูในเมืองเพราะมีความเชื่อมั่นว่าวันหนึ่งเขาจะต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถทางด้านดนตรี และต่อมาในปี ค.ศ. 1798 เขาก็มีผลงานแรก และได้รับการตีพิมพ์ที่เมืองมิวนิก ประเทศเยอรมนี โดยเขาเป็นหนึ่งในนักประพันธ์ที่มีอายุน้อยที่สุดอีกด้วย

นอกจากเขาจะเป็นนักประพันธ์แล้ว เขายังมีความสามารถในการบรรเลงเปียโนได้เป็นอย่างดี ในปี ค.ศ. 1808 – 1818 เขาได้ประพันธ์บทกวีและเพลงร้องจำนวนมากในสไตล์โรแมนติก และผลงานเหล่านี้ก็มีชื่อเสียง อีกทั้งเป็นที่ยอมรับว่ามีความสวยงามทางสุนทรียภาพเป็นอย่างมาก ผลงานที่ทำให้เขาเป็นที่รู้จักและประสบความสำเร็จในฐานะนักประพันธ์นอกจากจะมีอุปรากร เรื่อง Der Freischütz ยังมีอุปรากรเรื่อง Euryanthe อีกด้วย ในช่วงสุดท้ายของชีวิตในปี ค.ศ. 1826 เขาได้เดินทางไปแสดงดนตรีที่กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ เพื่อแสดงผลงาน Oberon และได้รับการตอบรับและการชื่นชอบจากชาวอังกฤษเป็นอย่างดี หลังจากนั้นเขาก็ได้ล้มป่วยก่อนที่จะเสียชีวิตในเวลาถัดมา

อุปรากรของ Weber เรื่อง Der Freischütz , Euryanthe และ Oberon มีอิทธิพลอย่างมากต่อการพัฒนาRomantische Oper (Romantic Opera) ในประเทศเยอรมนี Der Freischütz

ได้รับการยกย่องว่าเป็น Nationalist Opera ของเยอรมัน Euryanthe ได้พัฒนาเทคนิค Leitmotif ในรูปแบบที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน ในขณะที่ Oberon อาจมีอิทธิพลต่อเพลงของ Mendelssohn ในบทเพลง A Midsummer Night's Dream และในขณะเดียวกัน Weber ได้เผยความสนใจในบทเพลงทั่วไป ที่ไม่ใช่บทเพลงในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก

Andante e Rondo Ongarese, Op. 35

ต้นฉบับของบทเพลงนี้ Weber ได้เริ่มการประพันธ์ขึ้นให้กับวิโอลา เดี่ยวประชันกับวงออร์เคสตรา ในรูปแบบวงที่มีขนาดเล็กถึงปานกลาง หลังจากนั้นเขาได้ปรับเปลี่ยนใหม่ โดยเปลี่ยนแปลงจากเดิมที่เป็นการเดี่ยววิโอลาประชันกับวง สลับให้กับบาสซูน โดยที่ตัวดนตรียังมีความเหมือนเดิมทุกประการ ในด้านของการประพันธ์และรูปแบบของวงออร์เคสตรา หลังจากเวลานั้น เพลง Andante e Rondo Ongarese สำหรับเดี่ยวบาสซูนประชันกับวงออร์เคสตรา เป็นที่โด่งดัง ชื่นชอบ และนักบาสซูนเลือกเพลงนี้ขึ้นมาแสดงบ่อยครั้ง

ท่อน Andante แบ่งเป็น 2 ส่วน ส่วนที่ 1 อยู่ในบันไดเสียงไมเนอร์ และส่วนที่ 2 อยู่ในบันไดเสียงเมเจอร์ มีท่วงทำนองที่ช้าและเร็วสลับกันในแต่ละส่วน และมีทำนองที่ไพเราะสวยงาม

ท่อน Rondo มีทำนองเริ่มท่อนในบันไดเสียงเมเจอร์ที่ผู้ชมสามารถจดจำได้เพราะถูกเล่นซ้ำอย่างบ่อยครั้ง ในท่อนนี้ใช้สีสันของเสียงที่กว้าง ระดับความดังและระดับความเบาที่แตกต่างกัน อีกทั้งการใช้เทคนิคขั้นสูงในการบรรเลง สามารถรับฟังได้ในท่อนนี้ ท่อนนี้เริ่มต้นท่อนด้วยทำนองที่น่ารัก และจบลงด้วยการบรรเลงโน้ตที่ใช้เทคนิคขั้นสูงของบาสซูน ที่ปรากฏในตอนท้ายของบทเพลง

Heitor Villa-Lobos
(1887-1959)

เอเตอร์ วิลลา-โลบอส เป็นคีตกวีชาวบราซิลที่สำคัญอีกคนหนึ่งในยุคศตวรรษที่ 20 เกิดเมื่อวันที่ 5 มีนาคม ค.ศ. 1887 ที่เมืองริโอ เดอ จาเนโร ประเทศบราซิล ถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 17 พฤษจิกายน ค.ศ. 1959 ที่เมืองริโอ เดอ จาเนโร ประเทศบราซิล

Villa-Lobos ได้เริ่มเรียนเชลโล ตอนอายุหกขวบและได้รับแรงบันดาลใจจากเพลงของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค ในบทเพลง A Well-Tempered Clavier ซึ่งป้าของเขาเป็นผู้มอบบทเพลงนี้ให้ฟัง ในขณะที่เขาออกเดินทางกับครอบครัวไปยัง

ภูมิภาคต่าง ๆ ในประเทศที่กว้างใหญ่ เขายังมีความสนใจในดนตรีพื้นบ้านของชาวบราซิลอีกด้วย เมื่อเขากลับมาที่เมืองริโอ เดอ จาเนโร เขาเริ่มออกแสดงดนตรีร่วมกับนักดนตรีชั้นแนวหน้าของเมือง เขาเรียนรู้ที่จะเล่นกีตาร์ เขาออกจากบ้านตอนอายุ 18 เพราะคนที่บ้านของเขาคัดค้านเขา เพียงเพื่อต้องการให้เขาเป็นหมอ แต่เขาก็กลายเป็นนักดนตรีเร่ร่อนเล่นเชลโลและกีตาร์ เขาเดินทางไปทั่วรัฐของ Espírito Santo, Bahia และ Pernambuco เพื่อซึมซับดนตรีพื้นบ้านชาวบราซิลและเริ่มที่จะเขียนผลงานของเขาเอง

ในปี ค.ศ. 1919 เขาได้พบกับนักเปียโน Arthur Rubinstein ผู้ที่ช่วยสร้างชื่อเสียงให้เขาด้วยการแสดงดนตรีและออกแบบการเขียนบทเพลงเปียโน เขาได้แต่งเพลงอย่างไม่หยุดหย่อน (ประมาณ 2,000 ผลงาน ซึ่งผู้คนให้ความสนใจในผลงานของเขา) และเมื่อถึงเวลาที่เขาเดินทางไปยุโรปครั้งแรกเมื่อปี ค.ศ. 1920 เขาได้คิดที่จะประพันธ์ดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ มากมาย จากชิ้นเดียวสำหรับกีตาร์ จนถึงทรีโอ ควอเต็ท คอนแชร์โต เพลงร้องและซิมโฟนี ความสำเร็จของการเดินทางครั้งแรกของเขา ทำให้ปารีสเป็นที่พำนักของเขาในปี ค.ศ. 1923 ในช่วงปีนี้เขาจัดแสดงคอนเสิร์ตหลายครั้ง เขาตีพิมพ์ผลงานของเขามากขึ้นและสร้างชื่อเสียงในระดับนานาชาติ

Villa-Lobos โดดเด่นด้วยการผสมผสานระหว่างดนตรีคลาสสิกตะวันตกกับเพลงพื้นบ้านของชาวบราซิล ผลงานเพลงชุด 14 บท ถูกประพันธ์ขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1920 – 1929 มีชื่อสามัญว่า Chōros (โชรอส คือดนตรีสมัยนิยมของบราซิล และเป็นชื่อที่ใช้สำหรับบทเพลงที่สะท้อนบรรยากาศแบบบราซิล) อีกหนึ่งในผลงานที่ดีที่สุดของเขาคือ Bachianas brasileiras ที่ประพันธ์ขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1930 – 1945 ผลงานประเภทซิมโฟนีมีจำนวน 12 บท ในซิมโฟนีของเขาพาดพิงถึงเหตุการณ์หรือสถานที่สำคัญทางประวัติศาสตร์ ในระหว่างนี้ยังมีผลงานอื่นๆอีกมากมาย

Ciranda das Sete Notas, W325

Ciranda das Sete Notas หรือชื่อที่เรียกได้อีกแบบว่า Round of the Seven Notes ประพันธ์ขึ้นโดย Villa-Lobos ในปี ค.ศ. 1933 สำหรับเดี่ยวบาสซูนประชันกับวงออร์เคสตราบ่อยครั้งที่มีผู้คนอ้างอิงถึงเพลงนี้ว่าเป็นเพลงประเภทแฟนตาซีบทเพลงนี้ Villa-Lobos ได้ใช้ทำนองบทเพลงพื้นบ้านที่เรียบง่ายและรูปแบบจังหวะมาจากดนตรีแจ๊สผสมกับเทคนิคการประพันธ์เพลงสไตล์ยุโรปสมัยใหม่เข้าด้วยกันจนได้เพลง Ciranda das Sete Notas ที่สมบูรณ์แบบ บทเพลง Ciranda das Sete Notas มีหลากหลายรูปแบบในด้านอารมณ์ที่แตกต่างกันออกไปอย่างเช่นสนุกสนาน ตื่นเต้น เศร้าเสียใจ และมีหวังกลับมาต่อสู้อีกครั้ง บทเพลง Ciranda das Sete Notas นี้ Villa-Lobos ได้ประพันธ์เพื่ออุทิศให้กับ Mindinha ซึ่งเป็นผู้หญิงคนที่สองในชีวิตของเขา บทเพลงมากกว่า 50 บท ถูกทุ่มเทให้กับ Mindinha ซึ่งเป็นคนที่เขารักมากในขณะนั้น

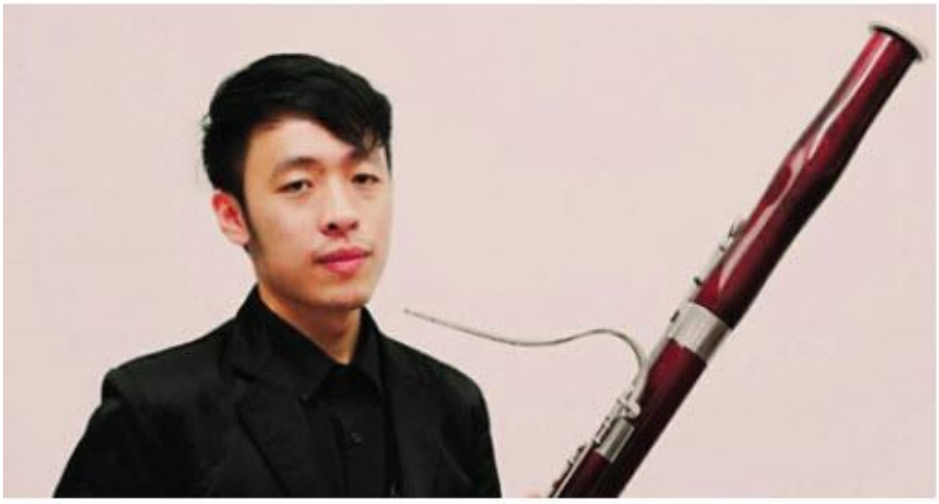
คชภัค บุญวิภารัตน์
KOTCHAPAK BOONVIPARUT
Bassoon

คชภัค บุญวิภารัตน์ จบระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 จากโรงเรียนวัดสุทธิวราราม สำเร็จการศึกษาชั้นปริญญาตรีจาก สาขาวิชาดนตรีศึกษา ภาควิชาศิลปะ ดนตรีและนาฏศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เครื่องมือเอกบาสซูน โดยศึกษากับอาจารย์ภัทราวุธ พันธ์พุทธพงษ์

คชภัคได้เข้าร่วมค่ายดนตรีต่าง ๆ และการแสดงคอนเสิร์ตอีกมากมาย รวมถึงการออกแสดงทัวร์คอนเสิร์ตในหลายประเทศ เช่น สิงคโปร์, ฮ่องกง, มาเลเซีย, เยอรมนี, ออสเตรีย, สาธารณรัฐเช็ก, สโลวาเกีย, อังกฤษ, สหรัฐอาหรับเอมิเรตส์ และสหรัฐอเมริกา

คชภัคเคยร่วมแสดงกับนักร้องระดับแนวหน้าของโลก เช่น Andrea Bocelli, Jose Carreras, Katharine McPhee และ Jackie Evancho นอกจากนั้น ยังเคยร่วมแสดงกับวง Chulalongkorn University Symphony Orchestra, Siam Sinfonietta, Siam Philharmonic Orchestra, National Symphony Orchestra (Thailand), National Symphony Orchestra (Kuala Lumpur – Malaysia), Penang Philharmonic Orchestra, Mahanakhon Philharmonic Orchestra และ Royal Bangkok Symphony Orchestra อีกด้วย

ธนวัฒน์ โงสว่าง
THANAWAT NGOSAWANG
Bassoon



เริ่มเรียนบาสซูนเมื่ออายุ 16 โดย มี อ.ภัทราวุธ พันธ์พุทธพงษ์เป็นผู้สอน และเป็นสมาชิกของวงดุริยางค์เยาวชนไทยในพระอุปถัมภ์ (Thai Youth Orchestra : TYO) ในปีถัดมา จากนั้นได้เข้าร่วมเป็นสมาชิกวงดุริยางค์เยาวชนสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา (Princess Galyani Vadhana Institute of Music Youth Orchestra : PYO) ในตำแหน่ง Principal bassoon ตั้งแต่ปี 2014 – 2016 หลังจากจบการศึกษาจากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยในปี 2016 ได้รับทุนการศึกษาเพื่อเข้าร่วมในค่ายดนตรี International Summer Academy (ISA) โดยได้เรียนกับนักบาสซูนที่มีชื่อเสียง ได้แก่ Richard Galler และ Carlo Colombo ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง Assistant principal bassoon ของวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ (Royal Bangkok Symphony Orchestra : RBSO)

มรกต เชิดชูงาม
MORAKOT CHERDCHOO-NGARM
Piano

มรกต เชิดชูงาม เป็น Collaborative Pianist, Composer และ Arranger จบการศึกษา สาขาการประพันธ์ดนตรี จาก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เรียนเปียโนกับ อาจารย์พิษณุ แก้วกำแพง และ ดร. นภนันท์ จันทร์อรทัยกุล ด้านการแข่งขันเปียโน ได้รับรางวัลที่ 2 ในรายการ Yamaha Thailand Music Festival 2005, ได้รับรางวัลที่ 3 (ไม่มีที่ 1 และ 2) ในรุ่น Fourth Age Category ในรายการ 8th Bangkok Chopin Piano Competition 2008, ทำงานเป็น Rehearsal Pianist ให้กับ Opera เรื่อง แม่นาค และ Dan no Ura ของ สมเถา สุจริตกุล, เรื่อง Dido & Aeneas โดย Henry Purcell, Les mamelles de Tiresias โดย Francis Poulenc, Sakontala โดย Franz Schubert กำกับโดย ภัทรสุดา อนุมานราชธน, เป็น Accompanist in residence ใน Winter Journey 2015 & 2016 Music Camp ทั้งนี้ ยังได้เรียบเรียงอุปรากรเรื่อง Merry Widow ของ Franz Lehar สำหรับ Piano Trio จัดแสดงที่พระตำหนักชมดงหัวหิน นอกจากนี้มรกตเป็นสมาชิกวงไหมไทยอีกด้วย

ปัจจุบันมรกตเป็นนักเปียโนและนักเรียบเรียงของ Grand Opera (Thailand) โดยมีผลงานแสดงทั้งในและต่างประเทศ อาทิ คอนเสิร์ต Spanish Art Song and Operetta สนับสนุนโดยสถานทูตสเปน, Austria Embassy Concert ณ สถาบันเกอเธ่, Swiss Art Song ณ สถานทูตสวิตเซอร์แลนด์ ฯลฯ

String Quintet for
Ciranda das Sete Notas

1st Violin
โชติ บัวสุวรรณ

2nd Violin
พิทยะ พฤกษาชลวิทย์

Viola
อัจยุติ สังข์เกษม

Cello
นนทพัทธ์ ชื่นวาริน

Double bass
แพรววนิตสิตา ณีศะนันท์

SPECIAL THANKS

- ขอขอบคุณ คุณพ่อคุณแม่ที่สนับสนุนลูกชายมาโดยตลอด
- ขอขอบคุณ อาจารย์ภัทราวุธ พันธ์พุทธพงษ์ และอาจารย์ณัฐวุฒิ เตียนพลกรัง สำหรับการเรียนการสอนเครื่องดนตรีบาสซูน
- ขอขอบคุณ ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ
- ขอขอบคุณ ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร
- ขอขอบคุณ อาจารย์ ดร.ยศ วณีสอน
- ขอขอบคุณ พี่ชัยมงคล วิริยะสัจจาภรณ์ สำหรับการออกแบบโปสเตอร์
- ขอขอบคุณ สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ขอขอบคุณ สถาบันดนตรียามาฮ่าที่เอื้อเฟื้อสถานที่แสดง
- และขอขอบคุณทุกท่านที่มาร่วมรับชมรับฟังการแสดงในวันนี้

Department of Music, Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University

Poster & Program Book designed by Ohsamu Musik Studio
www.facebook.com/ohsamu

บทที่ 5

คำแนะนำและบทสรุป

5.1 คำแนะนำ

การแสดงและเล่มวิทยานิพนธ์ควรจัดทำให้ดีอย่างมีประสิทธิภาพ โดยครั้งนี้ผู้แสดงได้เลือกการจัดทำคอนเสิร์ตแสดงเดี่ยวบาสซูนก่อนการจัดทำเล่มวิทยานิพนธ์ เพื่อเก็บรายละเอียดของบทเพลง ผ่านการเรียนการสอน การฝึกซ้อม และการแสดงจริง เพื่อทราบถึงข้อมูลปัญหาที่จะต้องแก้ไข ทั้งนี้ในการศึกษาบทเพลงกับอาจารย์ผู้สอน ผู้แสดงควรวิเคราะห์บทเพลงและแนวทางในการบรรเลงก่อนที่จะแสดงจริง เพื่อให้การแสดงมีความลึกซึ้งทางด้านดนตรีและมีการบรรเลงทางด้านเทคนิคที่ละเอียดอ่อน จากนั้นข้อมูลที่ได้เก็บรวบรวมมาทั้งหมดตั้งแต่ตอนเรียนถึงวันแสดง สามารถนำข้อมูลที่ได้ นำมาเขียนลงเล่มวิทยานิพนธ์ต่อไป

บทเพลงในรายการแสดง ผู้แสดงได้เลือกบทเพลงที่แตกต่าง หลากหลายรูปแบบ ตั้งแต่การบรรเลงเดี่ยว การบรรเลงคู่กับเปียโน การบรรเลงคู่กับเปียโนและอีก 1 บาสซูน และการบรรเลงโดยมีวงสตริงควินเต็ทควบคู่ ทั้งหมดนี้ผู้แสดงต้องจัดสรรเวลาให้ดีที่สุดเพื่อที่จะแบ่งเวลาซ้อมกับการบรรเลงในแบบต่าง ๆ ได้ อีกทั้งโน้ตเพลงที่มีความยากในแต่ละบทเพลง ยิ่งทำให้ผู้แสดงต้องเตรียมตัวในหน้าที่การบรรเลงส่วนของตนเองไปให้ดีที่สุด เพื่อที่จะร่วมซ้อมกับผู้อื่นได้อย่างไม่เสียเวลา ด้วยเหตุที่ต้องใช้เวลาในการเตรียมการ ตั้งแต่จัดหาโน้ตเพลง ตามนักดนตรี นัดวันเวลาการฝึกซ้อม ทำให้ผู้แสดงต้องเตรียมตัวในการจัดทำคอนเสิร์ตตั้งแต่แรก โดยระยะเวลาที่ควรเตรียมประมาณ 90 วัน ก่อนวันแสดงจริง เพื่อปรับแก้ไขสิ่งต่าง ๆ ไปทีละจุดแบบไม่ต้องเร่งรีบ

การเลือกนักดนตรีในการร่วมแสดงในคอนเสิร์ตเดี่ยวบาสซูนครั้งนี้ ผู้แสดงได้เลือกนักดนตรีที่มีความสามารถในการบรรเลงได้ในระดับที่ดี เพื่อมาร่วมแสดงในคอนเสิร์ต เนื่องจากบทเพลงที่ผู้แสดงคัดเลือกในรายการแสดง ล้วนแล้วแต่เป็นบทเพลงที่มีความยาก ต้องอาศัยทักษะความชำนาญ และประสบการณ์ที่มีในการแสดงดนตรีประกอบเข้ากับบทเพลง เมื่อบทเพลงยาก ผู้แสดงจึงต้องคัดเลือกนักดนตรีที่สามารถบรรเลงได้ดี เพื่อยกระดับบทเพลงในแต่ละบทเพลงให้มีความปราณีต ละเอียดอ่อน และบรรเลงได้อย่างเต็มศักยภาพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

5.2 บทสรุป

วิทยานิพนธ์การแสดงเดี่ยวบาสซูน ได้จัดทำขึ้นโดยการค้นคว้าแหล่งข้อมูลทางเว็บไซต์ต่างประเทศ จากการปฏิบัติเครื่องมือของผู้แสดง จากประสบการณ์ของผู้แสดง จากผู้เชี่ยวชาญทางด้านการบรรเลงบาสซูน และจากการศึกษาจากคณาจารย์ในมหาวิทยาลัย โดยความรู้ส่วนหนึ่งผู้แสดงได้รวบรวมความรู้มาจากวิชาดนตรีปฏิบัติ วิชาสัมมนาลีลาการบรรเลง วิชาสังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ และวิชาสัมมนาดนตรีศตวรรษที่ 20 ในรายวิชาต่าง ๆ สามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการแสดงเดี่ยวบาสซูนได้เป็นอย่างดี ทำให้ผู้แสดงสามารถจัดทำคอนเสิร์ตได้อย่างเป็นระบบ และบรรเลงได้ในระดับที่ดีจากการศึกษาของตนและจากอาจารย์ผู้สอน

การแสดงเดี่ยวในครั้งนี้ได้หวังเป็นอย่างยิ่งว่าการแสดงเดี่ยวบาสซูน สามารถทำให้นักดนตรีเยาวชนที่เล่นบาสซูน ได้รู้จักบทเพลงใหม่ ๆ ได้รู้ขีดความสามารถขั้นสูงที่บาสซูนสามารถทำได้ อีกทั้งหวังว่าการแสดงเดี่ยวบาสซูนครั้งนี้ เป็นแรงบันดาลใจให้เยาวชนดนตรี มีความต้องการที่จะบรรเลงบทเพลงยาก โดยต้องรู้เบสิกพื้นฐานว่าทั้งหมดที่จะสามารถปฏิบัติได้ เกิดมาจากการหมั่นฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอ

สุดท้ายผู้เขียนหวังเป็นอย่างยิ่งว่าวิทยานิพนธ์เล่มนี้จะเป็นประโยชน์ต่อผู้คนทั่วไปและผู้คนที่ต้องการนำไปใช้ประโยชน์ต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2551) *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2552) *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2553) *ศัพท์ดนตรีปฏิบัติ*. (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

ภาษาอังกฤษ

Christian, T. Pamieri. "*Johann Sebastian Bach's Biography*." Television Networks, LLC, https://www.biography.com/people/johann-sebastian-bach-9194289.

ClassicFM. "*Bach - Cello Suites*." ClassicFM, http://www.classicfm.com/composers/bach/music/cello-suites.

Prindle, Daniel E. (2011) "*The Form of the Preludes to Bach's Unaccompanied Cello Suites*." Master Theses University of Massachusetts Amherst.

Bobák Petr. "*Johann Baptist Wanhal*." Johann Baptist Wanhal Association, http://www.wanhal.org/wanhal.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Britannica Editors. "*Carl Maria Von Weber*." Encyclopedia Britannica, https://www.britannica.com/biography/Carl-Maria-von-Weber.

Kritzer Melissa. "*Discovering the "Hungarian" in Andante and Rondo*." Doctor of Musical Arts, Michigan State University.

Britannica Editors. "*Heitor Villa-Lobos*." Encyclopedia Britannica, https://www.britannica.com/biography/Heitor-Villa-Lobos.

Bach, Johann Sebastian. (1717) *Cello Suite No. 2 in D Minor*. London, Great Britain: Oxford University Press.

Wanhal, Johann Baptist. (1985) *Concerto in F Major for 2 Bassoons and Orchestra*. Monteux, France: Breitkopf & Härtel.

Weber, Carl Maria von. (1813) *Andante E Rondo Ongarese, Op.* 35. Melville, New York: Belwin Mills Publishing Corp.

Villa-Lobos, Heitor. (1932) *Ciranda Das Sete Notas, W*325. New York: Peermusic.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อ คชภัค บุญวิภารัตน์

วัน เดือน ปีเกิด 8 กรกฎาคม 2534

ประวัติการศึกษา ระดับประถมศึกษา โรงเรียนนิพัทธ์วิทยา

ปีการศึกษา 2541 - 2546

ระดับมัธยมศึกษา โรงเรียนวัดสุทธิวราราม

ปีการศึกษา 2547 - 2552

ครุศาสตรบัณฑิต (ดนตรีศึกษา)

คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปีการศึกษา 2557

ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (การแสดงดนตรี)

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปีการศึกษา 2560

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University