

วิเคราะห์เพลงตอกคาคาจากเพลงชุดปอร์เลอเปียโนของโคลดเดอบุสซี
ตามหลักวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์
FELIX SALZER'S METHOD ANALYSIS OF TOCCATA IN POUR LE PIANO BY
CLAUDE DEBUSSY

พลพันธุ์ กุลกิตติยานนท์¹ วิบูลย์ ตระกุลฮุน²
Ponpan Kunkittayanon¹ Wiboon Trakulhun²

บทคัดย่อ

บทความวิจัยฉบับนี้เป็นการวิเคราะห์บทเพลงตอกคาคา ในเพลงชุดปอร์เลอเปียโน ประพันธ์โดยโคลด เดอบุสซี โดยผู้วิจัยได้นำวิธีการวิเคราะห์ ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์ มาใช้อธิบายถึงโครงสร้างระดับต่าง ๆ มุ่งเน้นไปที่โครงสร้างระดับพื้นฐานไปยังโครงสร้างระดับกลาง รวมถึงรายละเอียดที่สำคัญต่าง ๆ ผลวิเคราะห์พบว่าโครงสร้างพื้นฐานของเพลงมีโน้ต C# เป็นศูนย์กลางเสียง โน้ต C# ถูกขยายความออกเป็นทำนองแนวเบส C#-C-C# โครงสร้างเสียงประสาน คือคอร์ด C#m-C-C# มีพื้นฐานจากทำนองสอดประสาน รูปแบบสังคีตลักษณะมิติใหญ่เป็นดนตรี 3 ตอน โดยมีรูปแบบย่อยซ่อนอยู่ภายใน มีลักษณะเป็นรอนโด 7 ตอน หลังจากพิจารณาตรูปโน้ตลง เปิดเผยให้เห็นว่าเดอบุสซีได้ใช้กลุ่มเสียงต่าง ๆ เช่น โมดลีดียน โมดมิกโซลีดียน กลุ่มเสียงโฮลโทน คอร์ดคู่ 4 เรียงซ้อน และกลุ่มเสียงทริยโทน เป็นต้น เพื่อสร้างสำเนียงใหม่ ๆ ให้กับบทเพลงตอกคาคา ท่ามกลางสำเนียงดนตรีแบบใหม่ ผู้ประพันธ์ได้ซ่อนโครงสร้างระดับกลางของเพลง ที่ยังคงรูปแบบของเสียงประสานแบบประเพณีดั้งเดิมเอาไว้อย่างแยบยล

คำสำคัญ: ตอกคาคา, ปอร์เลอเปียโน, กราฟแนวเสียง

¹ นักศึกษา สาขาทฤษฎีดนตรี วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ju.guitarist@gmail.com

¹ Student, Music Theory, Conservatory of Music, Rangsit University, ju.guitarist@gmail.com

² อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต wiboon.tr@rsu.ac.th

² Advisor, Professor, Conservatory of Music, Rangsit University, wiboon.tr@rsu.ac.th

Receive 08/08/66, Revise 18/07/67, Accept 23/07/67

Abstract

This research article is an analysis of Toccata songs in the Pour le Piano collection, authored by Claude Debussy. The researcher employed Felix Salzer's analytical method to describe the structure of different levels, focusing on the basic structure to the intermediate structure as well as important details. The analysis showed that the basic structure of the song has C# as the Tone Center. The C# note is expanded into the bass melody C#-C-C#. The harmonic structure is the C#m-C-C# chord, based on the contrapuntal structure. The Outer form is a three-part piece of music with sub-forms hidden within with a rondo in seven sections. After considering the note reduction, it was revealed that Debussy used various materials, such as modes of Lydian and Mixolydian. Whole-tone, Quartal chords and Tri-tone, etc., to create new accents for the Toccata song. in the midst of a new musical accent, the composer hid the middle structure of the song, which retained the form of traditional harmonics ingeniously.

Keywords: Toccata, Pour Le Piano, Voice Leading Graph

1. บทนำ

ช่วงปลายศตวรรษที่ 19 เข้าสู่ศตวรรษที่ 20 เป็นช่วงเวลาที่ดินตรีเริ่มมีการพัฒนาไปมาก ถึงแม้ลักษณะดนตรียังคงอยู่ภายใต้กรอบดนตรีโทนาล (Tonality) แต่ตัวดนตรีเริ่มมีความหลากหลายทั้งแนวทำนอง และเสียงประสาน ดนตรีโดยภาพรวมเริ่มมีความแตกต่างไปจากดนตรีช่วงปลายยุคโรแมนติก เนื่องจากนักประพันธ์เพลงเริ่มมองหาวิธีการประพันธ์เพลงใหม่ ๆ เพื่อต้องการหลีกเลี่ยงการครอบงำทางดนตรีตามแบบแผนดั้งเดิม (Common Practice)

นักประพันธ์เริ่มนำเสนอบทเพลงที่มุ่งเน้นการนำเสนอถึงบรรยากาศ สีสัมผัสของเสียง และอารมณ์เพลงมากกว่าปฏิบัติตามไวยากรณ์เสียงประสานตามแบบแผนดั้งเดิม ทำให้บทเพลงต่าง ๆ ในช่วงเวลาดังกล่าวเริ่มมีความหลากหลายของเนื้อดนตรี (Texture) เสียงประสาน (Harmony) รวมถึงองค์ประกอบ (Form) ที่แตกต่างออกไปจากยุคก่อนหน้า ตัวดนตรีมีความยืดหยุ่นมากขึ้น จึงทำให้บทเพลงมีลักษณะดนตรีที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวมากขึ้น แนวคิดทางดนตรีลักษณะนี้ส่งผลทำให้เกิดเป็นกระแสดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ ทั่วยุโรป

หนึ่งในกระแสดนตรีที่ได้รับความนิยมอย่างกว้างขวาง และมีอิทธิพลต่อแนวคิดทางดนตรีในช่วงเวลาดังกล่าว คือกระแสดนตรีอิมเพรสชัน (Impressionism) ปรากฏขึ้นในประเทศฝรั่งเศส ได้รับอิทธิพลมาจากการงานจิตรกรรม และวรรณกรรมในฝรั่งเศสช่วงปลายศตวรรษที่ 19

ฌอร์ฌทูท์ ธรรมบุตร (2552) ได้กล่าวถึงดนตรีอิมเพรสชัน สรุปได้ว่าแนวคิดทางดนตรีกระแสอิมเพรสชัน คือการพยายามคิดค้นเทคนิคการประพันธ์แบบใหม่ เพื่อหลีกเลี่ยงจากแนวคิดการประพันธ์จากยุคก่อน ดนตรีอิมเพรสชันพยายามคิดค้นเทคนิคการประพันธ์เพลงในรูปแบบใหม่ขึ้นระบบ

อิงกฎแฉเสียงในบทเพลงดนตรีอิมเพรสชันก็ยังถูกทำให้คลุมเครือด้วยการใช้บันไดเสียงและโหมดอื่น ๆ ตลอดจนตัด หรือลดทอนความสำคัญของโทนิค และโดมิแนนท์ออกไป ประโยคเพลงถูกทำให้คลุมเครือด้วยเทคนิคอื่น วิธีการต่าง ๆ นี้ ได้ถูกนำมาใช้เพื่อสับสนของบทเพลง ดังนั้นดนตรีในกระแสอิมเพรสชันจึงมีอิสระมาก มุ่งเน้นไปที่การสร้างสรรค์เฉพาะตัวของผู้ประพันธ์

นักประพันธ์ผู้ได้รับการยกย่องว่าเป็นนักประพันธ์ท่านแรก และมีชื่อเสียงท่านหนึ่งในกระแสดนตรีอิมเพรสชัน คือ โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, 1862-1918) นักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศส ลักษณะทางดนตรีของเขานั้นมีความโดดเด่น และมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว บทประพันธ์ของเดอบุสซีส่วนใหญ่ได้รับแรงบันดาลใจจากวรรณกรรม และงานทัศนศิลป์ต่าง ๆ ในกระแสอิมเพรสชัน “เขาเปรียบดังเช่นศิลปินนักวาดภาพ หรือคีตกวี เดอบุสซีคือศิลปินผู้สุดยอดในการถ่ายทอดอารมณ์ และสร้างสรรค์สร้างให้บรรยากาศของเพลงให้ปกคลุมไปด้วยหมอกควัน” (Kamien, 2004)

จุฬมณี สุทัต ฌ อยุธยา (2565) กล่าวถึงดนตรีของเดอบุสซีมีใจความว่า ดนตรีของเดอบุสซี มีรากฐานมาจากดนตรีฝรั่งเศส นอกจากนี้เดอบุสซียังได้รับอิทธิพลจากนักประพันธ์เพลงรัสเซีย รวมถึงดนตรีในยุคกลางและเอเชีย เช่นดนตรีอินโดนีเซีย ดนตรีจีน และได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปะญี่ปุ่น เดอบุสซีนิยมใช้โหมด และบันไดเสียงอื่นนอกเหนือจากบันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ คือบันไดเสียงเพนตาโทนิค บันไดเสียงโฮลทอน และบันไดเสียงออกตาโทนิค

เสียงประสานในดนตรีของเขา มักไม่คำนึงถึงแบบแผนของเสียงประสานดั้งเดิม โดยที่เดอบุสซีมักค้นหาวิธีการใหม่ๆ สำหรับการประพันธ์เพลงของเขา ที่ทำให้ดนตรีของเขามีความแตกต่างออกไปจากเดิม “การประสานเสียงในดนตรีของเดอบุสซีเต็มไปด้วยสีสันและความรู้สึกที่เกิดขึ้นจากคอร์ดมากกว่าการคำนึง มากกว่าบทบาท และหน้าที่ของคอร์ดตาม ... ไม่คำนึงถึงเสียงกระด้างที่เกิดขึ้น และไม่สนใจในการเกลารเสียงกระด้าง” (วิบูลย์ ตระกูลฮั่น, 2558)

ถึงแม้ว่าแนวคิดการประพันธ์เพลงในช่วงเวลาดังกล่าวมีความเปลี่ยนแปลงไปมาก แต่ไม่ได้หมายความว่านักประพันธ์จะยกเลิก หรือปฏิเสธแนวคิดการประพันธ์แบบดั้งเดิมไปเสียทั้งหมด ไวยากรณ์ดนตรีในยุคก่อนยังคงถูกนำมาใช้ในการประพันธ์เพลงในมุมใดมุมหนึ่ง ผสมกลมกลืนกับแนวคิดการประพันธ์แบบใหม่ ตัวดนตรีจึงมีความยืดหยุ่น หรือมีทางเลือกในการประพันธ์มากขึ้น ดังเช่น ผลงานเพลงชุด *ปูล็องเปียโน* (Pour le Piano) ของเดอบุสซี โดยเขาได้บรรจุเพลงตอกคาตา (Toccata) ลงในเพลงชุด *ปูล็องเปียโน* โดยเพลงชุดดังกล่าวมีทั้งหมด 3 บทเพลง *ตอกคาตา* เป็นบทเพลงลำดับที่ 3 แต่งขึ้นเมื่อปี ค.ศ.1901 เดอบุสซีแต่งเพลงนี้เพื่อมอบให้กับลูกศิษย์ นิโคลัส โครโรนีโอ (Nicolas Coronio) ผู้ซึ่งกำลังศึกษาวิชาเปียโนจากเขา

บทเพลง *ตอกคาตา* (Toccata) เป็นบทเพลง หรือท่อนเพลงที่มีความเป็นมายาวนาน หากกล่าวถึงบทเพลง *ตอกคาตา* มักหมายถึงการประพันธ์เพลงให้กับเครื่องเปียโน หรือคีย์บอร์ด การประพันธ์ลักษณะนี้ถูกพบครั้งแรกช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 16 ตัวดนตรีมีลักษณะไม่ตายตัว โดยขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์ ส่วนมากมักเป็นเพลงที่มีจังหวะเร็ว มักแต่งขึ้นสำหรับนักเปียโน หรือนักคีย์บอร์ดที่มีความสามารถสูงได้แสดงทักษะ ความสามารถหรือใช้เป็นแบบฝึกหัดระดับยาก เพื่อพัฒนาเทคนิคการเล่นระดับสูง

บทเพลง *ตอกคาตา* ยังมักเป็นบทเพลงที่ผู้ประพันธ์เพลงได้แสดงออกถึงแนวคิดการประพันธ์เพลงได้อย่างอิสระ “หลังจากช่วงสิ้นสุดศตวรรษที่ 16 เป็นต้นมานักประพันธ์ใช้บทเพลง *ตอกคาตา*

เพื่อแสดงถึงลักษณะพิเศษเฉพาะตัวของผู้ประพันธ์” (Song, 2011) จึงเป็นที่นิยมในกลุ่มของนักประพันธ์หลังจากนั้นเป็นต้นมา เช่นเดียวกับบทเพลง*ดอกคาตา*ของเดอบุสซีบทนี้ Song (2011) ได้กล่าวถึง*ดอกคาตา*ของเดอบุสซีมีใจความสรุปว่า เดอบุสซีได้แสดงให้เห็นถึงความเป็นอัจฉริยะทางการประพันธ์เพลงของเขา เดอบุสซีได้ผสมผสานองค์ประกอบการประพันธ์เพลง*ดอกคาตา*ในยุคก่อนหน้า กับรูปแบบดนตรีของเขาเอง อย่างเช่นจังหวะที่มีอิสระ และการใช้เสียงประสานที่มีความหลากหลาย เป็นต้น

จากอดีตถึงปัจจุบันเหล่านักทฤษฎีดนตรีได้คิดค้นหลักการวิเคราะห์ดนตรีไว้หลากหลาย เพื่อให้สามารถอธิบายถึงตรรกะกลไกการทำงานของเพลงที่ยึดโยงเข้าด้วยกันอย่างเป็นเหตุเป็นผลมากที่สุด และนำเสนอรูปแบบการอธิบายผลแตกต่างกันออกไป หนึ่งในแนวคิดทฤษฎีวิเคราะห์ที่ได้รับการนิยมนำมาใช้ คือการวิเคราะห์แบบเชงเคอร์ (Schenkerian Analysis) คิดค้นโดยไฮน์ริค เชงเคอร์ (Heinrich Schenker, 1868-1935) มีหลักว่า “บทเพลงทุกบทที่อยู่ในระบบอังกฤแฉเสียง มีพื้นฐานด้านโครงสร้างไม่ต่างกันไม่ว่าจะเป็นโครงสร้างทำนอง โครงสร้างจังหวะ หรือโครงสร้างเสียงประสาน โดยใช้กระบวนการลดรูปในการวิเคราะห์” (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554) เพื่อเปิดเผยถึงโครงสร้างของเพลงแบบง่าย ๆ ที่ฝังอยู่ภายใต้ผิวหน้าของเพลง “เชงเคอร์มุ่งเน้นการวิเคราะห์ไปยังดนตรี ยุคบาโรก ยุคคลาสสิก และโรแมนติก หรือจากดนตรีของบาคถึงเบโทเฟน” (Pankhurst, 2008) โดยจะอธิบายผลเป็นกราฟแสดงให้เห็นโครงสร้างเพลงในลำดับขั้นต่าง ๆ คือระดับพื้นผิวดนตรี (Foreground) ระดับกลาง (Middle Ground) และระดับโครงสร้างพื้นฐาน (Background)

ด้วยความน่าสนใจของหลักวิเคราะห์แบบเชงเคอร์นั้น จึงทำให้เฟลิกซ์ ซาลเซอร์ (Salzer, 1904-1986) ผู้เป็นลูกศิษย์ของเชงเคอร์ ได้นำหลักวิเคราะห์ของเชงเคอร์มาพัฒนาในเวลาต่อมา เพื่อให้การวิเคราะห์ลดรูปโน้ต และอธิบายผลในเชิงโครงสร้างระดับต่าง ๆ สามารถนำไปใช้กับเพลงที่มีแนวคิดการประพันธ์อื่น และอาจไม่อยู่ในกรอบของดนตรีแบบแผนประเพณีดั้งเดิมเท่านั้น

เฟลิกซ์ ซาลเซอร์นักทฤษฎีดนตรีผู้มีชื่อเสียงอย่างยิ่งโดยเฉพาะในอเมริกาเหนือ เขาได้เขียนหนังสือ*สตรัคเชอริลเฮยริง* (Structural Hearing) “เนื้อหาในหนังสือเป็นการปรับปรุงหลักวิเคราะห์ของเชงเคอร์เพื่อขยายขอบเขตการวิเคราะห์ให้กว้างขึ้น” (Pankhurst, 2008) “ซาลเซอร์ได้เห็นข้อจำกัดของการวิเคราะห์แบบเชงเคอร์ เขาจึงปรับปรุงเพิ่มเติม เพื่อขยายขอบเขตของคำอธิบายสำหรับดนตรีระบบอังกฤแฉเสียง” (Brown, 1989) โดยซาลเซอร์จะอธิบายการวิเคราะห์ของเขาด้วยกราฟแนวเสียง (Voice-Leading Graph)

บทความวิชาการครั้งนี้ ผู้วิจัยปรารถนาที่จะนำวิธีการวิเคราะห์ของซาลเซอร์ มาใช้ในการวิเคราะห์บทเพลง*ดอกคาตา* ของเดอบุสซี เพื่อแสดงให้เห็นถึงโครงสร้างระดับขั้นต่าง ๆ ของบทเพลง*ดอกคาตา* โดยหวังอย่างยิ่งว่าวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะเป็นประโยชน์สำหรับผู้ที่กำลังศึกษาดนตรี ให้มีความเข้าใจถึงโครงสร้างดนตรีในกรอบของดนตรีโทนาล อาจนอกเหนือไปกรอบของดนตรีแบบหน้าที่คอร์ดเพียงอย่างเดียว ผ่านการวิเคราะห์บทเพลง*ดอกคาตา* ของเดอบุสซี โดยใช้วิธีการอธิบายด้วยกราฟแสดงแนวเสียงของซาลเซอร์ และสำหรับนักศึกษาที่กำลังสนใจศึกษาวิธีการการวิเคราะห์ และอธิบายดนตรีด้วยของกราฟแสดงแนวเสียงของซาลเซอร์ สามารถศึกษาและค้นคว้าเพิ่มเติมจากบทความวิชาการฉบับนี้ต่อไป

2. วัตถุประสงค์

เพื่อวิเคราะห์โครงสร้างของเสียงประสานหลัก และทิศทางการดำเนินดนตรีของบทเพลง ตอกคาคา ในเพลงชุด*ปู้รเลอเปียโน* ประพันธ์โดยโคลด เดอบุสซี ตามแนวทางการวิเคราะห์ของ เฟลิกซ์ ซาลเซอร์

3. ขอบเขตงานวิจัย

บทความวิจัยฉบับนี้เป็นการการวิเคราะห์บทเพลงตอกคาคา ที่อยู่ในเพลงชุด*ปู้รเลอเปียโน* ของเดอบุสซี โดยผู้วิจัยได้นำวิธีการวิเคราะห์และการอธิบายดนตรีด้วยกราฟแสดงแนวเสียงของ เฟลิกซ์ ซาลเซอร์ มาใช้อธิบายตัวบทประพันธ์ โดยจะอธิบายถึงในส่วนโครงสร้างเสียงประสาน พื้นฐาน ไปจนถึงโครงสร้างระดับกลาง ในบางกรณีอาจกล่าวถึงในส่วนโครงสร้างระดับผิวดนตรี เพื่อให้ประกอบการอธิบายในประเด็นสำคัญบางประการต่อไป

4. วิธีดำเนินงานวิจัย

บทความวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์บทเพลงตอกคาคา จากเพลงชุด*ปู้รเลอเปียโน* ของโคลด เดอบุสซีตามหลักวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ซาลเซอร์ เป็นการศึกษาบทเพลง โดยมุ่งประเด็นการวิเคราะห์ บทประพันธ์เพื่อให้ทราบถึงลักษณะการประพันธ์ของเดอบุสซี ทั้งโครงสร้างทำนอง และเสียงประสาน เป็นลำดับขั้นต่าง ๆ ของบทเพลงนี้ สำหรับการศึกษาเบื้องต้น ผู้วิจัยได้ค้นคว้าข้อมูลจากแหล่งข้อมูล ที่ใช้ศึกษาทั้งในหนังสือ ตำรา บทความ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และข้อมูลที่เกี่ยวข้องจากอินเทอร์เน็ต จากนั้นได้นำเสนอข้อมูลโดยการพรรณนาวิเคราะห์ 3 ขั้นตอนดังนี้

4.1 ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมโดยการศึกษาจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ดังนี้

4.1.1 ข้อมูลที่เกี่ยวข้องจากหนังสือ ตำรา บทความ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และโน้ตเพลง ตอกคาคา ในเพลงชุด*ปู้รเลอเปียโน*

4.1.2 เว็บไซต์ และสื่ออิเล็กทรอนิกส์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงตอกคาคา รวมถึงข้อมูล หลักการวิเคราะห์ ที่ถูกกล่าวถึงในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ มาจาก 3 แหล่งคือ

4.1.2.1 สืบค้นข้อมูลออนไลน์จากเจอร์นอลสโตรเรจ (Journal Storage หรือ JSTOR)

4.1.2.2 สืบค้นข้อมูลออนไลน์จากโปรเควสตีเสิร์ทเทชันแอนด์ทีสิส (ProQuest Dissertation & Thesis) และสืบค้นโน้ตเพลง

4.1.2.3 สืบค้นข้อมูลออนไลน์ อินเตอร์เนชันแนลมิวสิกสกอว์ไลบรารี โปรเจ็ค (International Music Score Library Project หรือ IMSLP)

4.2 จากการเก็บรวบรวมข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยนำข้อมูลมารวบรวมทำการสังเคราะห์ จากนั้นจึง นำเสนอข้อมูลเบื้องต้นที่เกี่ยวข้องตามวัตถุประสงค์ มีขั้นตอนดังนี้

4.2.1 การศึกษาข้อมูลเบื้องต้น ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่รวบรวมทั้งหมดจากแหล่งต่าง ๆ มา ศึกษาตามขั้นตอนดังต่อไปนี้

4.2.2 ศึกษาบทเพลงตอกคาคา ในเพลงชุด*ปู้รเลอเปียโน*

4.2.3 ศึกษางานวิจัย และบทความต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับเดอบุสซี

4.2.4 ศึกษางานวิจัย และบทความต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับหลักวิเคราะห์ของเซงเคอร์

4.2.5 ศึกษาวิธีการวิเคราะห์ และอธิบายเพลงโดยวิธีของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์

4.2.6 ศึกษาบทวิเคราะห์บทประพันธ์อื่น ๆ ของเดอบุสซี และของนักประพันธ์ท่านอื่น ๆ ในบทความ หรือวิจัยเกี่ยวข้อง ที่ใช้วิธีการวิเคราะห์ดนตรีของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์มาอธิบาย

4.3 การวิเคราะห์บทเพลง ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลเบื้องต้นและทฤษฎีดนตรีที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงตกคตาจากที่กล่าวมาข้างต้น และนำข้อมูลทั้งหมดมาคัดเลือกเพื่อใช้ในการวิเคราะห์ และนำเสนอข้อมูล โดยกระบวนการวิเคราะห์ประกอบด้วย 3 ขั้นตอน ได้แก่

4.3.1 การวิเคราะห์ภาพรวม เพื่อประเมินว่าเพลงตกคตา บทนี้ เหมาะแก่การนำการวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์มาใช้ในการวิเคราะห์หรือไม่ โดยการวิเคราะห์บันไดเสียง และเสียงประสาน การวิเคราะห์ด้วยระบบเลขโรมันสำหรับบางจุดของเพลงที่สามารถระบุได้ รวมถึงการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของบทเพลง

4.3.2 วิเคราะห์คอร์ดต่าง ๆ ในบทเพลง โดยใช้วิธีการวิเคราะห์รูปแบบการประสานเสียง สำหรับขั้นตอนนี้เป็นการวิเคราะห์โดยละเอียดอีกครั้ง เพื่อใช้ประกอบการตัดสินใจในการลดรูปโน้ต และเลือกโน้ตสำคัญตามวิธีการวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์ ศึกษาวิธีการใช้คอร์ดต่าง ๆ การดำเนินคอร์ด และความสัมพันธ์ของคอร์ด วิเคราะห์โน้ตดนตรีชั้นโครงสร้างระดับพื้นผิวดนตรี โน้ตแยกแนวเบส ชั้นโครงสร้างเสียงประสานระดับพื้นผิวดนตรี แนวทำนองหลักชั้นโครงสร้างทำนองระดับพื้นผิวดนตรี

4.3.3 วิเคราะห์โน้ตชั้นโครงสร้างระดับกลาง โดยการวิเคราะห์โน้ตโครงสร้างระดับกลางนั้น อาจแบ่งย่อยลงไปได้อีกหลายระดับชั้น โน้ตแยกแนวเบสชั้นโครงสร้างเสียงประสานระดับกลาง แนวทำนองพื้นฐานชั้นโครงสร้างทำนองระดับกลาง

5. ผลการวิจัย

บทความเรื่องการวิเคราะห์บทเพลงตกคตา จากชุดเพลง*ปูเลอร์เปียโน* ของโคลดเดอบุสซี ตามหลักการวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์ หลังจากการวิเคราะห์บทเพลงแล้ว ผู้วิจัยได้ทราบถึงโครงสร้างของบทเพลงที่สำคัญของบทเพลง และทิศทางการดำเนินทำนองหลัก ลักษณะการออกแบบภาพร่างของบทเพลง รวมถึงรายละเอียดต่าง ๆ หลังจากการวิเคราะห์ถึงโครงสร้าง ทิศทางการดำเนินดนตรี และองค์ประกอบต่าง ๆ ของบทเพลง ผู้วิจัยพบว่าบทเพลงมีโน้ตสำคัญ คือโน้ต C# โดยโน้ตสำคัญดังกล่าวได้ถูกขยายความออกให้กลายเป็นบทเพลงความยาว 266 ห้อง จากกราฟแนวเสียงระดับลิคที่สูงสุดของเพลง (ตัวอย่างที่ 1) นำเสนอการเคลื่อนที่ของโน้ตแนวเบส แสดงให้เห็นว่าบทเพลงนี้มีโน้ต C# เป็นโน้ตหลัก หรือศูนย์กลางเสียงของบทเพลง โน้ต C# ได้ขยายความออกเป็นทำนอง C#-C-C# (โน้ตตัวขานแนวเบส)

ผู้วิจัยเห็นประเด็นที่น่าสนใจเกี่ยวกับการขยายความโน้ต C# กลายเป็นทำนองแนวเบส C#-C-C# ทั้งหมด 2 ประเด็น คือ 1) การเคลื่อนที่ทำนอง C#-C-C# เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองเคลื่อนออกจาก C# ก่อนที่จะกลับมายัง C# อีกครั้งเป็นการยืนยันการให้ความสำคัญกับโน้ต C# ของผู้ประพันธ์ และ 2) โครงสร้างแนวเบสระดับลิคที่สูงสุด เปิดเผยให้เห็นเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์ ที่ออกแบบให้การเคลื่อนที่ทำนองแนวเบส ไม่เกี่ยวข้องกับการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง ถึงแม้ว่าจะเป็น การเคลื่อนโน้ตครึ่งเสียง ราวกับการเคลื่อนที่แบบโน้ตลัดดิ้งไปโทนิค แต่โน้ต C#-C-C# ไม่ได้

มีความสัมพันธ์เชิงโน้ตในทฤษฎีเสียง โดยโน้ต C ทำหน้าที่เป็นโน้ตเคียง (N) เพื่อขยายความออกของโน้ต C# เพียงเท่านั้น

ตัวอย่างที่ 1 โครงสร้างทำนองแนวเบส ที่ขยายความออกจากโน้ต C#



เดอบุสซีพัฒนาทำนอง C#-C-C# ให้กลายเป็นโครงสร้างเสียงประสานด้วยการขยายความทำนองหลักออกในแนวตั้ง ด้วยกลุ่มเสียงเมเจอร์ และไมเนอร์จากกราฟแนวเสียง กลายเป็นการดำเนินคอร์ด C#m-C-C# ทำหน้าที่เป็นโครงสร้างเสียงประสานระดับลึกที่สุด (ตัวอย่างที่ 5.2) ซึ่งการดำเนินคอร์ดในลักษณะนี้เป็นการดำเนินคอร์ดที่พื้นฐานมาจากทำนองสอนประสาน เนื่องจากการดำเนินคอร์ดไม่เป็นไปตามระเบียบปฏิบัติประเพณีดั้งเดิม โดย Salzer ได้อธิบายไว้ในเอกสารของเขาเกี่ยวกับกรอบแนวคิดของดนตรีโทนาล ว่าด้วยโครงสร้างเสียงประสานของบทเพลงที่ไม่มีความสัมพันธ์กันในเชิงหน้าที่คอร์ด เป็นอีกหนึ่งแบบที่ปรากฏให้เห็นในดนตรีโทนาล “ทิศทางการดำเนินดนตรี และความเชื่อมโยงของคอร์ด เป็นที่แน่นอนเลยว่าไม่ได้ขึ้นตรงต่อกรอบการทำงานแบบหน้าที่คอร์ด” (Salzer, 1962)

มากไปกว่านั้น การดำเนินคอร์ดระดับโครงสร้างเสียงประสานของบทเพลงนี้ ยังแสดงให้เห็นถึงหนึ่งในเอกลักษณ์การประพันธ์ของเดอบุสซี คือการเคลื่อนคอร์ดแบบขนาน C#m-C-C# ปรากฏขึ้นในโครงสร้างเพลงระดับลึกที่สุดของบทเพลง ซึ่งแสดงให้เห็นเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์ที่ออกแบบให้เสียงประสานมีสำเนียงที่แตกต่างออกจากดนตรีแบบดนตรีแบบดั้งเดิม (Common Practice) จะเห็นได้ว่าในระดับโครงสร้างเสียงประสานไม่มีการเกลายเสียงกระด้าง เป็นเพียงการเคลื่อนคอร์ด C#m-C-C# (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2 โครงสร้างเสียงประสานในมิติกว้างของเพลง

จากตัวอย่างที่ 2 เห็นได้ว่าคอร์ดหลักระดับชั้นโครงสร้างเสียงประสานของบทเพลงนี้ จะถูกออกแบบมาจากพื้นฐานของลีลาสดประสานแนวทำนอง มุ่งเน้นการเคลื่อนที่ของทำนองแนวนอน จากคอร์ด C#m ช่วงต้นเพลง เคลื่อนที่ไปข้างหน้าโดยมีเป้าหมายที่อยู่ในระยะไกลเพื่อไปยังคอร์ด C# ในช่วงท้ายเพลง มีคอร์ด C (CS) ในช่วงกลางเพลงทำหน้าที่เชื่อมต่อ ทำให้การอธิบายด้วยเลขโรมัน จึงมีการปรับปรุงเพิ่มเติม เลขโรมันที่ปรากฏได้คอร์ดหลักคือ I-CS-I โดยเครื่องหมาย -, + ที่ปรากฏขึ้น ได้เลขโรมันแสดงถึงกลุ่มเสียงไมเนอร์และเมเจอร์ตามลำดับ สำหรับสัญลักษณ์ CS บ่งบอกถึงคอร์ดหลักหรือโครงสร้างสำคัญ ที่ไม่มีบทบาทเสียงประสานแบบหน้าที่คอร์ด และจากกราฟแนวเสียง ยังแสดงให้เห็นว่า คอร์ดหลักในระดับโครงสร้างเสียงประสานถูกออกแบบให้อยู่ในรูปคอร์ดพื้นฐาน เคลื่อนที่ขนานกันไป ซึ่งการจัดการเสียงประสานในลักษณะดังกล่าว มักพบในผลงานการประพันธ์ ต่าง ๆ ของเดอบุสซี

เสียงประสานหลักในมิติกว้าง C#m-C-C# ถูกขยายความออกเป็นบริเวณดนตรีที่มีความสัมพันธ์กัน หรือเกาะกันเป็นเนื้อเดียวกันในแต่ละช่วง จากเหตุผลดังกล่าวทำให้บทเพลงนี้ จึงสามารถจำแนกออกเป็น 3 ตอนใหญ่ เห็นได้ว่าโครงสร้างเพลงในมิติกว้าง หรือนอกสุดมีลักษณะเป็นดนตรี 3 ตอน คือ คือ A-B-A1 จะทำหน้าที่เป็นสังคีตลักษณ์ใหญ่ (Outer form) มีบทบาทเป็นโครงสร้างภายนอก ที่จะกำหนดทิศทางให้กับเพลงในมิติกว้าง (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 3 การแบ่งตอน และเสียงประสานหลักของบทเพลงดอกคาตา

ตอนใหญ่ทั้ง 3 ตอน (A-B-A1) มีตอนย่อย (Inner form) ซ่อนอยู่ภายใน สามารถแบ่งออกได้ 7 ตอนย่อย คือ a-b-a1-c-a2-b1-a3 และตามด้วยช่วงโคดา สำหรับตอนย่อย a จะถูกนำกลับมาอีก 3 ครั้ง คือ a1, a2 และ a3 และมีตอนแยกออกไปคือตอน b และ c แสดงให้เห็นถึงคุณลักษณะของโครงสร้างสัจลักษณ์แบบรอนโด 7 ตอน มีการดำเนินคอร์ดหลัก คือคอร์ดหลักระหว่างตอนย่อย คือ C[#]m-E-C[#]m-C-C[#]-E-C[#] ตามลำดับ ผู้วิจัยเห็นว่าตอนย่อยของบทเพลงนี้ อาจพิจารณาได้ว่า บทเพลงมีโครงสร้างย่อยที่มีลักษณะสัจลักษณ์รอนโดแบบกุกูแฉเสียงไม่คงที่ (Modulatory Rondo Form) เนื่องจากบทเพลงไม่ได้กลับมาจบเพลงที่กุกูแฉเสียงหลัก หรือกุกูแฉเสียงเริ่มต้นของเพลง กล่าวคือบทเพลงเริ่มต้นด้วยกุกูแฉเสียง C[#]m จบเพลงด้วยกุกูแฉเสียง C[#] (ตารางที่ 1)

แต่หากพิจารณาในมุมมองของดนตรีศตวรรษที่ 20 แล้ว พบว่าบทเพลงนี้มีศูนย์กลางเสียงคือโน้ต C[#] เป็นโครงสร้างพื้นฐาน ดังนั้นเสียงประสานที่อยู่เหนือแนวเบส เป็นการสร้างสีสัน และสำเนียงใหม่ ๆ ให้กับเพลงอยู่ภายใต้โน้ตสำคัญคือ C[#] ซึ่งการเริ่มต้นเพลงที่คอร์ด C[#]m และจบที่คอร์ด C[#] กล่าวได้ว่าผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการผสมผสานโหมด (Mode Mixture) เปลี่ยนสลับจากกลุ่มเสียงไมเนอร์ในช่วงต้นเพลง มายังกลุ่มเสียงเมเจอร์ในช่วงท้าย เป็นการสร้างสีสันของเสียงให้กับบทเพลง (ตารางที่ 1)

ตารางที่ 1 โครงสร้างสัจลักษณ์ของบทเพลง ในมิติใหญ่ และมิติย่อย

สัจลักษณ์ใหญ่	ตอนย่อย	คอร์ดหลัก	ห้องที่
A (1-69)	a	C [#] m	1-8
	b	E	13-20
	a ¹	C [#] m	62- 69
B (78-181)	c	C	115-122
A1 (198-235)	a ²	C [#]	198-205
	b ¹	E	201-217
	a ³	C [#]	228-235
Coda (236 - 266)	Coda	C [#]	236-266

เมื่อผู้วิจัยได้สำรวจการใช้วัตถุดิบของบทเพลง พบว่าบทเพลงตอกคาคา บทนี้โดยภาพรวมถูกออกแบบให้มีการใช้บันไดเสียงอื่นมากกว่ากลุ่มเสียงของบันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ สำหรับกลุ่มเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์พบได้ในบริเวณตอนย่อยต่าง ๆ ของเพลง แต่สำหรับช่วงเชื่อมพบว่ามีการใช้เสียงประสานที่มีความหลากหลายมากกว่า พบการใช้กลุ่มเสียงโหมดมิกโซลิเดียนและลิเดียน โสโลทอน กลุ่มเสียงโครมาติก และคอร์ดคู่ 4 เรียงซ้อน รวมถึงพบการใช้กลุ่มเสียงเมเจอร์ด้วยเช่นกัน โดยที่กลุ่มเสียงต่าง ๆ จะถูกขยายความออกเกาะกันเป็นมวลเดียวกัน กลายเป็นบริเวณดนตรีของตัวเอง

สำหรับบริเวณดนตรีที่เป็นตอนย่อย จะถูกออกแบบให้มีความยาวดนตรีน้อยกว่าบริเวณช่วงเชื่อมต่าง ๆ เสียงประสานของดนตรีบริเวณตอนย่อยมักเป็นแสดงออกถึงโครงร่างของทริยแอดที่มีความเรียบง่าย ไม่ซับซ้อน ตรงข้ามกับช่วงเชื่อมต่าง ๆ มักบรรจุแนวคิดหรือวัตถุดิบในการประพันธ์

ใหม่ เพื่อสร้างสำเนียงดนตรีให้มีความแตกต่างจากตอกคตาแบบในอดีต ทำให้ช่วงเชื่อมดูคล้ายว่าจะมีความยาวมากกว่า และเนื้อหาดนตรีที่มีความซับซ้อนมากกว่า เปรียบเสมือนเดอบุสซีใช้บริเวณช่วงเชื่อมต่าง ๆ เป็นการทดลองการใช้วัสดุใหม่ หรือแนวคิดการประพันธ์ใหม่ลงไปบนทประพันธ์ (ดูตารางที่ 2 ประกอบ)

ตารางที่ 2 รายละเอียดโครงสร้างใหญ่ ตอนย่อย ศูนย์กลางเสียง และกลุ่มเสียงต่าง ๆ

โครงสร้างใหญ่	ตอนย่อย	ศูนย์กลางเสียง	กลุ่มเสียง	ห้องที่
ตอนที่ 1 (A)	ตอนย่อย a	C#	ไมเนอร์	1-8
	ช่วงเชื่อม	E	เมเจอร์	9-12
	ตอนย่อย b	E	เมเจอร์	13-20
	ช่วงเชื่อมกลับ	C#, F#, G#	โพลโทน, คอร์ดคู่ 5	21-61
	ตอนย่อย a ¹	C#	ไมเนอร์	62-69
ช่วงเชื่อม	ช่วงเชื่อม	G	เมเจอร์	70-77
ตอนที่ 2 (B)	ช่วงก่อนหน้าตอนย่อย c	F, G	มิกโซลิเดียน	78-114
	ตอนย่อย c	C	มิกโซลิเดียน	115-122
	ช่วงหลังจากตอนย่อย c	D	มิกโซลิเดียน	123-136
ช่วงเชื่อม	ช่วงเชื่อม	F, G, G#	มิกโซลิเดียน, ลีเดียน เมเจอร์, ทริยโทน	137-197
ตอนที่ 3 (A1)	ตอนย่อย a ²	C#	เมเจอร์	198-205
	ช่วงเชื่อมสั้นที่ 3	E	เมเจอร์	206-209
	ตอนย่อย b ¹	E	เมเจอร์	210-217
	ช่วงเชื่อมกลับ	G#	โครมาติก	218-227
	ตอนย่อย a ³	C#	เมเจอร์	228-235
โคดา	โคดา	C#	เมเจอร์	236-266

สำหรับประโยคเพลงของบทเพลงนี้มีลักษณะเป็นกลุ่มประโยค (Phrase Group) โดยแต่ละประโยคเพลงจะเป็นประโยคเพลงสั้น ๆ เคลื่อนที่เกาะกันเป็นเนื้อเดียวกัน การออกแบบกลุ่มประโยคโดยรวมของเพลงนั้น ส่วนมากจะเป็นกลุ่มประโยคที่มีความสมมาตร ยกตัวอย่างกลุ่มประโยคบริเวณตอนที่ 1 (A) (ดูตารางที่ 3 ประกอบ) ห้องที่ 1-8 สามารถแบ่งออกได้เป็น 4 ประโยคเพลงเคลื่อนที่ต่อเนื่องกัน คือ 2+(2+2)+2 หมายความว่ากลุ่มประโยคในบริเวณดนตรีห้องที่

1-8 ประกอบด้วย 4 ประโยค ประโยคละ 2 ห้อง โดยเลขในวงเล็บหมายถึงประโยคซ้ำกัน (ตัวอย่างที่ 4)

ตัวอย่างที่ 4 กลุ่มประโยคสมมาตรบริเวณห้องที่ 1-8

แต่บริเวณดนตรีบางจุดกลับพบประโยคไม่สมมาตร (ดูตารางที่ 3 ประกอบ) เช่นบริเวณห้องที่ 57-61 มีกลุ่มประโยค $(2+2)+1$ (ตัวอย่างที่ 5) การออกแบบกลุ่มประโยคที่ส่วนมากเป็นกลุ่มประโยคสมมาตร แต่กลับพบกลุ่มประโยคไม่สมมาตรบางจุด ส่งผลให้ผู้ฟังที่กำลังติดตามการเน้นจังหวะตกที่ 1 ของต้นประโยครู้สึกสะดุด เป็นวิธีที่เดอบุสซีให้อำพรางซึฟจรจังหวะที่ดำเนินสม่ำเสมอให้ผู้ฟังรู้สึกคลุมเครือมากขึ้น นอกเหนือจากนั้นการทำให้ประโยคไม่สมมาตรยังสร้างความตึงเครียดให้กับประโยคเพลงเพื่อสร้างแรงขับเคลื่อนของดนตรีได้เช่นกัน ยกตัวอย่างเช่นดนตรีบริเวณช่วงเชื่อมกลับบริเวณห้องที่ 57-61 เป็นช่วงที่ดนตรีกำลังจะกลับเข้าสู่ตอนย่อย a1 มีกลุ่มประโยค $(2+2)+1$ โดยประโยคที่ไม่สมมาตรปรากฏขึ้นในห้องที่ 61 โดยโน้ตแนวเบสจังหวะตกที่ 1 เป็นโน้ต G# มีบทบาทเป็นโน้ตโดมินันท์ (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 ประโยคไม่สมมาตรบริเวณห้องที่ 57-62

ตารางที่ 3 กลุ่มประโยคบริเวณตอนที่ 1 (A)

ห้องที่ 1-20 (20 ห้อง)	ห้องที่ 21-41 (21 ห้อง)	ห้องที่ 42-61 (20 ห้อง)	ห้องที่ 62-77 (16 ห้อง)
2 + (2 + 2) + 2 (ตอนย่อย a)	2 + 2 + 1	4 + 4	2 + (2 + 2) + 2 (ตอนย่อย a')
(2 + 2)	(8 + 8)	4 + 3	(4 + 4)
(4 + 4) (ตอนย่อย b)		(2 + 2) + 1	

 = กลุ่มประโยคเพลงที่ไม่สมมาตร

หลังจากผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ลดรูปโน้ตดนตรีลงด้วยวิธีการต่าง ๆ ผู้วิจัยพบว่า ท่ามกลางวัตถุดิบ และวิธีการประพันธ์อันหลากหลาย แต่โครงสร้างระดับกลางของบทเพลงยังแสดงให้เห็นถึงรูปแบบการดำเนินเสียงประสานแบบธรรมเนียมปฏิบัติที่เคอบุสซีได้อำพรางเอาไว้อย่างแยบยล โครงสร้างเสียงประสาน และทิศทางการดำเนินทำนองที่เป็นกลไกสำคัญในการเชื่อมต่อบทเพลงเข้าด้วยกันเป็นหนึ่งเดียวกัน ถึงแม้ว่าเสียงประสานระดับโครงสร้างพื้นฐานของเพลง จะมีพื้นฐานมาจากทำนองสอดประสาน แต่โครงสร้างระดับกลางของเพลงยังแสดงออกถึงรูปแบบการทำงานของดนตรีแบบธรรมเนียมปฏิบัติเอาไว้ โดยเฉพาะการดำเนินทำนองแนวเบสที่แสดงออกถึงการทำงานแบบหน้าที่คอร์ด

พิจารณากราฟแนวเสียงตามตัวอย่างที่ 6 สำหรับตอนที่ 1 (A) จะพบว่าโครงหลักทำนอง (แนวนอน) คือโน้ต C# (โน้ตตัวดำหางยาว) ขยายความโน้ต C# ออกด้วยอาร์เปจ C#-E-G#-C# (โน้ตตัวดำเชื่อมหางกัน) แสดงให้เห็นเค้าโครงของคอร์ด C#m ซึ่งเป็นโครงหลักเสียงประสานของตอนที่ 1 (A) สำหรับโน้ตแนวเบสเป็นการขยายออกของโน้ต C# (โน้ตตัวขาว) ขยายความออกด้วยการดำเนินทำนอง C#-E-C#-F#-G#-C (โน้ตตัวขาว และโน้ตตัวดำมีหาง)

ตอนที่ 2 (B) พบว่าโน้ต C เป็นโน้ตหลัก ปรากฏขึ้นบริเวณใจกลางตอนที่ 2 (B) บริเวณห้องที่ 115 ช่วงแรกเป็นการดำเนินทำนองเพื่อนำเข้าหาโน้ตหลัก โดยจะมีแนวเบส F-G-C เป็นทำนองหลัก (โน้ตตัวดำและตัวขาวมีหาง กำกับด้วยเครื่องหมายโยงเสียง) สนับสนุนด้วยโครงหลักทำนอง G-F-E-Eb และ A-G-F#-F ตามลำดับ มาจากการใช้โมดมิคโซลิดีเยน ส่วนโครงหลักทำนองที่นำออกจากทำนอง C โดยภาพรวมเป็นการขยายความของโน้ตแนวเบส G (โน้ตตัวดำมีหาง) ก่อนที่โน้ต G จะขยับขึ้นครึ่งเสียงเพื่อเข้าสู่โน้ต G# และนำกลับเข้าสู่โน้ต C# ตอนที่ 3 (A1) ต่อไป

ตอนที่ 3 (A1) มีโครงหลักทำนอง คือการขยายความของโน้ต C# (โน้ตตัวขาว) ด้วยการเคลื่อนทำนอง C#-E-C# (โน้ตตัวขาว และตัวดำเชื่อมหางกัน ทั้งแนวเบสและแนวทำนอง) และสำหรับช่วงโคดาคือการขยายความของโน้ต C# ต่อเนื่องออกจากช่วงท้ายของตอนย่อย a' ตอนโคดาขยายความโน้ต C# ออกด้วยการดำเนินทำนองแนวเบส C#-F#-G-C# โดยแนวทำนองยังคงเป็นการขยายความออกของโน้ต C# (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 6 กราฟแนวเสียงโครงสร้างระดับกลางของบทเพลงดอกคาวา

A

คอร์ดย่อย a (4) คอร์ดย่อย b (13-20) (21) (26-41) (42-49) (57-60) (61) (62) (65)

b

8 8 TT 5 4 TT 9 8 8

I III I IV V I

I

B

b con'd ช่วงก่อนหน้าคอร์ดย่อย c คอร์ดย่อย c (115)

9 8 7 b7 9 9 9 9 8 7 b7 8 7 b7

IV V I

of CS

b con'd ช่วงหลังจากคอร์ดย่อย c (128-136) (137-154) (154-156) (157-169) (170) (171-181) (182) (190) (191-193) (194-197)

9 TT TT 8

V/V⁷ V⁷ V^{of} I

of CS

ตัวอย่างที่ 6 กราฟแนวเสียงโครงสร้างระดับกลางของบทเพลงดอกคาตา (ต่อ)

A1

b con'd

การวิเคราะห์ดนตรีในกรอบของดนตรีโทนาล ซึ่งมีประวัติศาสตร์ความเป็นมายาวนาน เนื้อหา
ดนตรีของดนตรีโทนาลทั้งหมดนั้น เต็มไปด้วยแนวคิดการประพันธ์ที่หลากหลาย วิธีการวิเคราะห์
บทเพลงในกรอบของดนตรีโทนาล จึงอาจไม่ได้ยึดติดอยู่เพียงกับตรรกะกลไกของหน้าที่คอร์ดตาม
รูปแบบประเพณีดั้งเดิมเสมอไป ดังนั้นแนวคิดและหลักวิเคราะห์ดนตรีของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์ จึงเป็นอีก
แนวคิดวิเคราะห์หนึ่ง ที่จะสามารถเปิดมุมมองการวิเคราะห์บทเพลงในกรอบของโทนาลให้ผู้ศึกษา
และนักวิเคราะห์ดนตรีมากขึ้น

สำหรับการวิเคราะห์บทเพลงดอกคาตา ของผู้วิจัยในครั้งนี้ เป็นการนำหลักวิเคราะห์ของ
เฟลิกซ์ ซาลเซอร์ มาวิเคราะห์ร่วมกับหลักเหตุและผลของผู้วิจัย ดังนั้นถึงแม้ว่าผู้ศึกษาและ/หรือ
ผู้วิเคราะห์ได้วิเคราะห์เพลงดอกคาตา ของเดอบุสซี ด้วยหลักวิเคราะห์เดียวกัน อาจมีความเห็นในการ
วิเคราะห์ที่แตกต่างกัน การมีความเห็นที่แตกต่างในการวิเคราะห์ เป็นสิ่งสำคัญที่จะทำให้เกิดการ
แลกเปลี่ยนทางด้านวิชาการ เพื่อให้การวิเคราะห์ดนตรีครั้งถัดไปมีประสิทธิภาพมากขึ้น ดังนั้นผู้วิจัย
หวังให้วิจัยฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งในการเผยแพร่หลักการวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์ และเป็น
แนวทางของการวิเคราะห์บทเพลงอื่น ๆ ของเดอบุสซี และ/หรืองานประพันธ์เพลงของศิลปิน
ท่านอื่น ๆ ในกรอบของดนตรีโทนาลต่อไป

รายการอ้างอิง

- จุฬมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา. (2565). *ดนตรีตะวันตกในคริสต์ศตวรรษที่ 20*. กรุงเทพฯ: อพปีทรีเอชั่น
- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2552). *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์* (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: เกศกะรัต.
- วิบูลย์ ตระกูลชัย. (2558). *ดนตรีศตวรรษที่ 20*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุภัชชา เอกพิริยะ และปานใจ จุฬาพันธุ์. (2565). การตีความและลีลาการบรรเลงบทเพลงบัลลาดของเดอบุสซี. *วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต*, 17(1), 137-149.
- Brown, M. (1989). *A Rational Reconstruction of Schenkerian theory*. (Doctoral dissertation). Cornell University, New York.
- Kamien, R. (2004). *Music: An Appreciation*. (8th edition). New York: McGraw-Hill.
- Paesaroch, P. (2022). *Claude Debussy's Pour le piano (1901): A Performer's Guide*
- Pankhurst, T. (2008). *Schenker Guide: A Brief Handbook and Website for Schenkerian Analysis*. New York: Routledge.
- Salzer, F. (1962). *Structural Hearing Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publication.
- Song, H. S. (2011). *A Study of Selected Piano Toccatas in the Twentieth Century: A Performance Guide* (Doctoral dissertation). Retrieved from <http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:176133/datastream/PDF/view>