ประวัติศาสตร์การขับร้องประสานเสียง : จากสิ่งศักดิ์สิทธิ์สู่สามัญ กษัตริย์สู่มวลชน และชาตินิยม ในคริสตศตวรรษที่ 19 (1800-1914)

*ดร.อองรี ปอมบีดอร์**
คมธรรม ดำรงเจริญ แปล

การขับร้องประสานเสียงในโอเปรายุคโรแมนติกกับความรู้สึกชาตินิยม (1800-1870-1914)

กระบวนการชาตินิยมเองส่งอิทธิพลต่อผลงานประพันธ์ดนตรีโอเปรา ตั้งแต่ปี ค.ศ.1800 การขับร้องประสานเสียงในโอเปราได้กลายเป็นสัญลักษณ์แบบใหม่ในอิตาลี และเยอรมนีเพลงขับร้องประสานเสียงที่ได้ยินกันในยุคนั้นเป็นเพลงที่สามารถปลุกความรู้สึกรักชาติได้ไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง ดังที่ปรากฏในเขตเยอรมนีภายใต้การปกครองของฝรั่งเศส เช่น เพลงขับร้องประสานเสียงชายล้วน โอ แวลเช ลุสต์ (□โอ้ ความสุขอันใด : O welche lustเพลงขับร้องประสานเสียงโดยนักโทษ จากเรื่อง ฟีเดลิโอ ผลงานลำดับที่ 72 องก์ 1 ฉาก 10 ค.ศ 1805) ของ ลุดวิก ฟาน เบโธเฟน (Ludwig Van Beethoven : 1770-1827) หรือ วาส ไกลช์ต โวล เอาฟ์ เอร์เดน (□สิ่งที่สร้างความเป็นอันหนึ่งบนแผ่นดิน : Was gleicht wohl auf Erden □(เพลงขับร้องประสานเสียงโดยเหล่านายพราน จากเรื่อง ไฟร์ชูตส์ องก์ 3 ฉาก 15 ค.ศ. 1821) ของ คาร์ล ฟอน เวเบอร์ (Carl Maria von Weber : 1786 - 1826)

ส่วนทางฝั่งประเทศอิตาลีก็มีผลงาน เช่น อา! คิ เน ไอตา? โอ เซียล! □Ah ! Chine aita? O Ciel ! □(เพลงขับร้องประสานเสียงแห่งความเลวร้าย, จากโอเปราเรื่องโมเสสในอียิปต์ องก์ 1 ฉาก 1 ค.ศ. 1818) โดย โจอาคีโน รอซซีนี (Gioacchino Rossini : 1792-1868) หรือเพลงขับร้องประสานเสียงของข้าทาสชาวฮิบรูใน วา เพนเซียโร ซูลลาลิ โดราเต □จงคิดด้วยปีกบินสีทอง :Va pensiero sull'ali dorate □ (โอเปราเรื่องนาบุกโค, องก์ 3 ฉาก 4 ค.ศ. 1842) โดย จูเซปเป แวร์ดี (Giuseppe Verdi : 1813-1901) ซึ่งได้รับความนิยมเป็นอย่างสูงตั้งแต่การออกแสดงเป็นครั้งแรกที่โรงโอเปรา สกาลา ที่เมืองมิลาน ในวันที่ 9 มีนาคม ค.ศ.1842 การเคลื่อนไหวและกิจกรรมทางการขับร้องประสานเสียงอื่นๆ ในช่วงนี้ต่างก็มีกระแสแนวทางใกล้เคียงกัน เช่น ในเพลง พาตราย ออปเปรส์ซา (□ปิตุภูมิรำพึง : Patria oppressa □, เพลงขับร้องประสานเสียงของผู้ลี้ภัยชาวสก๊อต ใน แมกเบ็ธ, องก์ 4 ฉาก 1 ค.ศ.1847) ที่แสดงถึงความต้องการในการรวมชาติ ซึ่งสะท้อนความกดดันที่ชาวอิตาเลียน ได้รับจากการปกครองของจักรวรรดิออสเตรีย กิจกรรมการเคลื่อนไหวแบบนี้ได้ค่อยๆ พัฒนาเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งทางดนตรีที่ถูกเรียกว่า รีซอรจิเม็นโต Risorgimento[1] : คำโอดครวญของเหล่าทาสฮิบรูและปรารถณาแห่งดินแดน พันธสัญญาที่นำแนวคิดการรวมชาติ

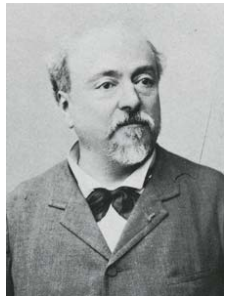
---

* ผู้ควบคุมวงขับร้องประสานเสียง สาขาการควบคุม และรวมวง วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

[1] เป็นชื่อของการเคลื่อนไหวทางการเมืองเพื่อรวมชาติอิตาลีระหว่างปี 1815 ถึง 1871

อิตาลี ผลงานเหล่านี้ต่างให้ความสำคัญและเพิ่มแนวเสียงให้กับนักร้องชาย (SSTTBB หรือ TTBB) [2] ซึ่งเหตุผลหลักก็คือเพิ่มความรู้สึกที่เหมือนวงร้องประสานเสียงของทหาร เช่น ในเพลง อัลลา กลอริยา อัล ตรีออนโฟ □เพื่อความยิ่งใหญ่ เพื่อชัยชนะ : Alla gloria, al trionfo □(เพลงขับร้องประสานเสียงของเหล่าชนชั้นสูงและนักรบ องก์ 1 ฉาก 10 ค.ศ.1813) ในโอเปราเรื่อง ตานเครดี ของ รอซซีนี[3] หรือเพลง สควีลลี เอคเคจจี ลา ทรอมบา เกวรรีเอรา □จงเป่าแตรแห่งสงคราม : Squilli eccheggi la tromba guerriera □ (เพลงขับร้องประสานเสียงของเหล่าทหาร องก์ 3 ฉาก 1 ค.ศ. 1853) ในโอเปราเรื่อง อิล ตอร์วาตอเร (Il trovatore) ของ แวร์ดี[4]

โอเปราของฝรั่งเศสในคริสตศตวรรษที่ 19 เอง ไม่ได้แสดงความรังเกียจ วิธีการที่จะใช้วงขับร้องประสาน เสียงเพื่อส่งเสริมและเพิ่มพลังของการแสดงแบบเดียวกันกับที่วงขับร้องประสานเสียง โอเปราโรแมนติกอิตาเลียนทำอยู่ ใน "ดราม ลีรีก" เช่นเดียวกันกับ "โอเปรา โคมิก" (โอเปราชวนหัว)[5] วงขับร้องประสานเสียงจะมีขนาดที่ใหญ่และจะขับร้องเพลงที่มีชีวิตชีวาเสียเป็นส่วนใหญ่ ในงานของ เอกตอร์ แบร์ลิโอซ (Hector Berlioz : 1803 - 1869) กลุ่มเกษตรกรชาวทุ่ง เหล่าทหารหาญ นักเรียน หรือแม้กระทั่งกลุ่มขี้เมาปรากฏตัวเพื่อสร้างสีสันบ่อยครั้งในงานโอเปรา แม้แต่ในบทโอเปราหนักๆ อย่าง "ลา ดัมนาซียง เดอ เฟาสต์" (คำสาปแช่งของเฟาสต์ : La damnation de Faust, ที่เด่นชัดเป็นพิเศษในองก์ที่ 2 และ 4 ในปี ค.ศ. 1846) เช่นเดียวกันกับ ชาร์ลส์ กูโนด์ (Charles Gounod : 1818-1893) ที่เขียนบทเพลงขับร้องประสานเสียงมากมายที่ออกแนวสนุกสำหรับโอเปราเรื่อง มิเรญย์ (□ฟาราดอลสุดสนุกและบ้าบิ่น : La farandole joyeuse et folle □องก์ 2 ฉาก 1 ค.ศ. 1863) และในเรื่อง โรเมโอและจูเลียต (□เวลาที่บินผ่าน : L'heure s'envole □, องก์ 1 ฉาก 1 ค.ศ. 1867 ถึง 1888) อัมบรัวส์ โธมาส์ (Ambroise Thomas : 1811-1896) ก็ได้สรรค์สร้างผลงานเพลงขับร้องร้องประสานเสียงในเรื่อง ฮัมเลต (Hamlet : 1868) (□นี่สิ ฤดูแห่งความสนุก : Voici la riante saison □, การเต้นรำของชาวบ้าน ฉากเริ่ม องก์ 4 ค.ศ. 1868)



เอมมานูเอล ชาบรีเยร์ (Emmanuel Chabrier : 1841-1894) ได้พัฒนาเพลงขับร้องประสานเสียง มากมายที่สร้างสีสันและความสุขในเรื่อง เลอ รัว มาลเกร์ลุย (ราชาแม้จะเป็นเขา : Le Roi malgre'lui งานรื่นเริงของชาวโปแลนด์, องก์ 2 ค.ศ.1887) แต่ที่สำคัญที่สุดนั้นเห็นจะเป็น จอร์จ บีเซต์ (Georges Bizet :1838 - 1875) ที่ประพันธ์เรื่องคาร์เมน (Carmen 1875) ซึ่งเพลงขับร้องประสานเสียงใน

[2] เช่นเพลง " Qual v'ha speme " จากอโอเปราเรื่อง โยน ออฟ อาร์ค (Giovanna d'Arco) ของแวร์ดี ในองก์นำฉากที่ 1 ค.ศ. 1845)

[3] เช่นเดียวกันกับเพลง " Gloria, amore il cor t'accenda " เพลงขับร้องประสานเสียงของเหล่าทหารหาญ องก์ 2 ฉาก 17 ค.ศ. 1813 และ " Gloria al poter supremo " เพลงขับร้องประสานเสียงของเหล่าทหารหาญ ในโอเปราเรื่อง วิล์เลียม เทล องก์ 3 ฉาก 2 ค.ศ. 1829)

[4] ซึ่งวิธีการแบบนี้ปรากฏในองก์ 1 จากโอเปราเรื่อง รีโกเลตโต (Rigoletto : 1851) ที่เขียนขึ้นไม่กี่ปีก่อนหน้า เช่น จากบทเพลงขับร้องประสานเสียงของชาวราชสำนักในเพลง สกอร์เรนโด อูนิตี เรโมโต เวีย " Scorrendo uniti remota via"

[5] ถูกแบ่งประเภทโดย ดยุกแห่ง โอมองต์ (Duc d'Aumont :1817)

โอเปราเรื่องนี้ ได้กลายที่นิยมที่สุดของโอเปราโรแมนติกฝรั่งเศส ที่สำคัญๆ ก็ได้แก่ พวกเพลงขับร้องประสานเสียง สำหรับกลุ่มแนวเสียงประเภทเดียวกัน ดังเช่น อาเวก ลา การด์ มองตอนต์ (Avec la garde montante) สำหรับวงขับร้องประสานเสียงเด็กชาย ใน องก์ 1 ฉาก 3 หรือ "ลา คลอช อา ซอนเน" (ระฆัง กังวาน : La cloche a sonne′) สำหรับวงขับร้องประสานของเหล่าพนักงานร้านขายยาสูบ ในองก์ 1 ฉาก 4 หรือผ่านทาง บทเพลงขับร้อง สำหรับเหล่านักแสดงนำที่ร้องหนุน โดยวงขับร้องประสานเสียง (ความรัก คือปักษีนักปฏิวัติ : L'amour est un oiseau rebelle □, ฮาบาเนรา, องก์ 1 ฉาก 5, □ขนมปังของพวกเจ้า ข้าคืนให้ก็ได้ : Votre toast, je peux vous le rendre □, เพลงร้องโทเรอาดอร์ องก์ 2 ฉาก 14)

ถึงแม้ว่าบทเพลงเหล่านี้จะฟังสนุกสนานมีชีวิตชีวา แต่อย่างไรก็ตามบทเพลงส่วนใหญ่ก็ยังคงอิทธิพลจากเพลง ประเภทเพลงศาสนา หรือประเภทเพลงศักดิ์สิทธิ์อย่างชัดเจน ซึ่งถือเป็นปรากฏการณ์ที่สะท้อนถึงสังคมในคริสตศตวรรษนั้น ที่อยู่ในช่วงค้นหาความสมดุลระหว่างอิทธิพลจากทางโลกและทางศาสนาในโอเปราเรื่อง เฟาสต์ ของ แบร์ลิโอซ นั้น หลายบทเพลงได้รับแรงบันดาลใจจากเรื่องของศาสนาอย่างไม่ต้องสงสัย เช่น คริสต เวียนต์ เดอ เรอซุสซิเต (□พระคริสตทรงฟื้นคืนชีพ: Christ vient de ressusciter! □, ในเพลงงานวันอิสเตอร์ องก์ที่ 1) หรือในบางช่วงที่ยิ่งฟังลึกลับน่าฉงน ใน "ดอร์ ดอร์ เออเรอส์ เฟาสต์" (□หลับเถิด หลับเถิด เฟาสต์ผู้เบิกบาน : Dors, dors, heureux Faust □, เพลงขับร้องของเหล่าภูตและพรายในฝันของ เฟาสต์, องก์ 2 ฉาก 7) [6] หรือแม้แต่ในบทสุดท้ายของโอเปราเรื่องนี้ที่เปลี่ยนกลุ่มนักร้องธรรมดาไปเป็นวงวงขับร้องประสานเสียงเพลงอย่างศาสนาเต็มตัว ใน ลาอุส! ลาอุส! โอสานา! โอสานา! (□ Laus! Laus! Hosanna! Hosanna! □) ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1870 เป็นต้นมา

งานดนตรีสำหรับวงขับร้องประสานเสียงโอเปรา ได้ยกระดับในเรื่องของความรู้สึกชาตินิยมขึ้นอีกขั้นหนึ่ง อันเนื่องมาจากเหตุการณ์ความพ่ายแพ้ของกองทัพ ฝรั่งเศสต่อกองทัพเยอรมนีในสมรภูมิ เซดาง (วันที่ 2 พฤศจิกายน ค.ศ.1870) วงขับร้องประสานเสียงของ เหล่าทหารหาญในผลงานเรื่อง เฟาสต์ ของ กูโนด์ (“บรรพบุรุษของเราจงเจริญเป็นอมตะ : Gloire immortelle de nos aieux”, จากโอเปราเรื่อง เฟาสต์, องก์ที่ 4 ฉากที่ 22) ซึ่งเขียนขึ้นเพียงไม่กี่ปีก่อนหน้าปี (ค.ศ.1859 และได้ทำการปรับปรุงแก้ไขใหม่ในปี ค.ศ.1869) ได้กลายเป็นสัญลักษณ์แห่งความภูมิใจในชาติและสัญลักษณ์แห่งการเอาคืนแก้แค้นประเทศเยอรมนี ที่ได้เข้ามายึดครองบางส่วนของประเทศ[7] เช่นเดียวกันกับ คามิญญ์ แซงต์-ซองซ์ (Camille Saint-Saëns : 1835-1921) ที่ได้นำเสนอวงขับร้องประสานเสียงของเหล่าทาสฮิบรูในเพลง “เดอย์ ดิซราเอล! เอกุเต มา ปรีเยร์□(□พระผู้เป็นเจ้าแห่งอิสราเอล ! โปรดฟังคำสวด อ้อนวอนของข้า : Dieu d'Israël ! Ecoutes ma pri`ere", แซมซัน และ เดไลลา, องก์ 1 ฉาก 1 ค.ศ. 1877 ที่ไม่ได้มีรูปแบบเดียวกันกับวงขับร้องประสานเสียงในแบบของ แวร์ดี ในอิตาลี

---

[6] และเพลงขับร้องประสานเสียงของความชั่วและปีศาจในตอนจบขององก์ 4 □Tradioun marexil firtrudinxe′ burrudix e′ □, องก์ 4 ฉาก 19

[7] เยอรมนีได้ยึดครองแคว้นสองแคว้นของฝรั่งเศส คือ อัลซาส และ โลร์เรน

พัฒนาการสู่ความเป็นมืออาชีพของผู้อำนวยเพลงวงขับร้องประสานเสียงและรูปร่างหน้าตาของวงขับร้องประสานเสียงของโอเปเรต (1850 - 1900)

การขับร้องประสานเสียง ได้ฝังตัวลงไปเป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญในโอเปราโรแมนติกอย่างต่อเนื่องโดยตัวมันเอง จำนวนนักร้องประสานเสียงมืออาชีพปรากฏชัดเจนยิ่งขึ้นโดยเฉพาะอย่างยิ่งในโอเปราเรื่องสำคัญในวันที่ 24 ธันวาคม ค.ศ.1871 ได้มีการรวบรวมนักร้องกว่า 120 คน เพื่อขับร้องเพลง กลอริยา อัลเลจิโต อะดีซีเด □อียิปต์จงเจริญ อีซีดจงเจริญ : Gloria all'egitto, ad Iside □(เพลงขับร้องประสานเสียงแห่งชัยชนะฉากจบขององก์ 2 ค.ศ.1871) ในการออกแสดงครั้งแรกของโอเปราเรื่อง อายีดา (Aida) ที่โอเปรา ดู แคร์ (Opera du Caire) การขับร้องประสานเสียงด้วยวงขนาดใหญ่นี้ บางครั้งบางที่ถูกแบ่งออกเป็นสอง หรือแม้กระทั่งสามวงเช่นในเรื่อง เมกเบ็ด ของแวร์ดี ในเพลง “เค ฟาเชสเต? ดีเต ซู! และ คิ วิมโพซา อูนีรวิ อะนอย” (□พวกเจ้าทำอะไรกัน? จงบอกมาเดี๋ยวนี้! : Che faceste? dite su! □, เพลงขับร้องประสานเสียงของเหล่าแม่มด องก์ 1 ฉาก 1 □ ใครให้พวกเจ้ามารวมตัวกันในถิ่นพวกข้า : Chi v'impose unirvi a noi? □, เพลงขับร้องประสานเสียงของเหล่านักฆ่า องก์ 2 ฉาก 3 ค.ศ. 1847) ในฝรั่งเศส ฉากของการสังหารหมู่จากโอเปราเรื่อง อูเกอโนต์ ของ จาโคโม เมเยแบร์ (1791-1864) ในเพลง "ปัวร์ เซ็ต โคส แซงต์" (□ด้วยเหตุผลอันศักดิ์สิทธิ์นี้ : Pour cette cause sainte...□, องก์ 4 ฉาก 2 ค.ศ.1836) ได้แสดงถึงการรูปแบบความเป็นไปได้ในการเล่นเรื่องระดับเสียงของวงขับร้องประสานเสียง เอกตอร์ แบร์ลิโอซ ได้ใช้รูปแบบเดียวกันนี้ในปี ค.ศ.1856 ในโอเปราเรื่อง เลส์ ทรัวเยนส์ อะ คารทาจ (ที่ประพันธ์ไว้ระหว่างปี ๑๘๕๖ ถึง ๑๘๕๘) ในบทเพลง ชาตีมองต์ เอฟรัวยาบล์! มิสเตริเยอส เออร์เรอร์! (□การลงโทษอันน่ากลัว และเกียรติยศอันลึกลับ : Ch□timent effroyable ! Myste′rieuse horreur! □, องก์ 1 ฉาก 8) ในเขตเยอรมนี ริชาร์ด วากเนอร์ (1813-1883) ได้เขียนเพลง แดร์ เลทซ์เทอ แดร์ ทรีบูเนน (□คนสุดท้ายที่ยืนหยัด : Der Letzte der Tribunen □เพลงขับร้องประสานเสียงระหว่างราษฎรและผู้ดี องก์ 1 ฉาก 3 ค.ศ. 1837)

สำหรับวงขับร้องประสานเสียงวงใหญ่สองวงในโอเปราเรื่อง รีนซี (Rienzi) พัฒนาการและความซับซ้อนของโครงสร้างบทเพลงขับร้องประสานเสียง สำหรับงานโอเปรานั้นได้ส่งอิทธิพลและความเปลี่ยนแปลงต่อบทบาทของผู้อำนวยเพลงวงขับร้องประสานเสียง[8] ตั้งแต่ปี ค.ศ.1820 โรงละครเพลงร้องหรือการเตรียมเพลงโอราโตริโอ ได้เริ่มมีการจ้างนักดนตรีของตัวเองที่ไม่ได้เป็นสมาชิกของวงออร์เคสตรา เพื่อสำหรับเตรียมวงขับร้องประสานเสียง ผู้อำนวยเพลงวงขับร้องประสานเสียงในอิตาลีหลายๆ คนเป็นผู้อำนวยเพลงสำหรับหลายๆ โรงละครในเวลาเดียวกัน เช่น ในเวนิส ฟลอเรนส์ โบโลญญาและโรม ส่วนที่เมืองเดรสเดนในเยอรมนี เวเบอร์ได้แบ่งหน้าที่การฝึกซ้อมวงขับร้องประสานเสียงให้กับบุคคลอื่น เพื่อทำหน้าที่นี้โดยเฉพาะสำหรับทุกการแสดงที่เขาเป็นผู้ควบคุม การแบ่งหน้าที่การทำงานในรูปแบบนี้ได้แสดงถึงพัฒนาการความชัดเจนและความสำคัญของอาชีพผู้ทำหน้าที่อำนวยเพลงวงขับร้องประสานเสียง ที่แยกออกจากผู้อำนวยเพลงวงออร์เคสตรา อีกกรณีหนึ่งที่เริ่มมีปรากฏให้เห็นคือการซ้อมกับกลุ่มนักร้องเดี่ยว [9]

---

[8] ก่อนคริสตศตวรรษที่ 19 หน้าที่นี้แทบไม่มีการพูดถึง อาชีพที่ดูจะเทียบเคียงได้คือ ผู้อำนวยการดนตรีของโบสถ์ หรือหลายๆ ครั้งคือ ครูสอนร้องที่โบสถ์ขอยืมตัวมาจากโรงเรียนดนตรี

[9] อาชีพคนนำซ้อมปรากฏพร้อมๆกันในยุคนี้ ชื่ออาชีพนี้ปรากฏอย่างเป็นทางการในอิตาลี ใน ค.ศ. ๑๘๒๒

บ่อยครั้งที่ผู้อำนวยเพลงวงขับร้องประสานเสียงหนึ่งคนทำหน้าที่ดูแลการแสดงในหลายๆ โรงละครพร้อมกัน จึงทำการฝึกซ้อมนักร้องล่วงหน้าเมื่อมีเวลาก่อนที่จะทำการฝึกซ้อมบทเวทีจริง หน้าที่นี้ เริ่มพัฒนาตนเองเป็นรูปเป็นร่างจนกลายเป็นอาชีพขึ้นมาจริงๆ ตั้งแต่ช่วงปี 1850 ได้มีการเซ็นสัญญาจ้างงาน เพิ่มขึ้นอย่างมากมายทั้งในอิตาลี เยอรมนี และฝรั่งเศสโดยเฉพาะที่ปารีส กรณีตัวอย่างเช่นในปี 1864 ตาม โรงละครโอเปราต่างๆ จะมีการจ้างนักเล่นเปียโนประกอบการฝึกซ้อมนักร้อง หรือคณะนักร้องประสานเสียง เลโอ เดอลิเบส์ (Le′o Delibes : 1836-1891) ได้รับการว่าจ้างให้เป็นผู้อำนวยเพลงวงขับร้องประสานเสียงที่โอเปราปารีส บ่อยครั้งที่โรงโอเปราอื่นๆ ในปารีสเองมีผู้อำนวยเพลงวงขับร้องประสานเสียงประจำของตน ซึ่งหน้าที่หลักๆ ของผู้อำนวยเพลงวงขับร้องประสานเสียงคือ หานักร้องเข้าวง การนำการฝึกซ้อม การควบคุมการมาซ้อมของนักร้อง (เช็คชื่อ) เนื่องจากในยุคนั้นการขาดซ้อมโดยการไม่ลาหรือแจ้งเหตุผลก็มีให้เห็นแล้ว

งานเพลงขับร้องประสานเสียง ลา กรองด์ ดุเชส เดอ เจโรล์ชไตน์

ในขณะเดียวกันกิจกรรมการขับร้อง ประสานเสียง ได้กลายเป็นหนึ่งใน กิจกรรมการแสดงแบบใหม่ในโรง ละครอื่นๆ ทั่วไปเช่นกัน ละครร้อง ที่เรียกว่าโอเปเรตที่มีเนื้อหาตลกข บขันประชดประชันและเสียดสีได้ เจริญเติบโตอย่างรวดเร็วใน ประเทศฝรั่งเศสโดยเฉพาะผู้ชมในปารีสที่ต้องการดูตลกแทนที่โอเปราแบบเดิมๆ (โอเปราโคมิก) ที่ถูกมองว่าจริงจังไป โฟลรีมอนต์ รงเจ หรือที่รู้จักกันในชื่อ แอรเว (Florimond Ronger (Herve′): 1825-1892) ประพันธ์บทเพลงขับร้องประสานเสียงไว้เป็นจำนวนมาก สำหรับโอเปเรตที่ประสบผลสำเร็จ เรื่องแรกๆ ของเขา เช่น มัมเซล นิทุช (Mam'zelle Nitouche : 1883) อีกโรงละครหนึ่งคือ บุฟ ปารีเซียง (Bouffes-Parisiennes) ซึ่งเป็นโรงโอเปราเพื่อแสดง งานประเภทชวนหัวโดยเฉพาะนั้น ฌาก โอเฟนบาค (Jacques Offenbach:1819-1880)[10] ออกแสดงบทเพลงขับร้องประสานเสียงออกแนวตลกขบขันจากโอเปเรตเรื่อง ลา เบล เอเลน (เฮเลนสุดสวย : La Belle He′l`ene (1864) (□Le roi plaintif qui s'embarque □หรือ □Un vil se′ducteur □ฉากจบในองก์ 1 และ 2) ผลงานเรื่องอื่นๆ เช่น ลา วี ปารีเซียน (ชีวิตชาวปารีส : La vie Parisienne (1866) และ ลา กรองด์ ดุเชส เดอ เจโรล์ชไตน์ (La Grande Duchesse de Gerolstein : 1867) เป็นตัวอย่างที่ดีของงานเพลงขับร้องประสานเสียงในรูปแบบใหม่ที่

[10] โรซซินี เรียกเขาว่า โมสาร์ทน้อยแห่งชองเซลีเซ (Le petit Mozart des Champs- E′lyse′es)

การเต้นประกอบร้องคาบาเรต์ (cabarets)

ออกแนวฟังสนุกและสบาย แต่ผลงานที่สำคัญที่สุดเห็นจะเป็น ออร์เฟ โอ อองแฟร์ (ออร์เฟอุสท่องนรก : Orph□e aux enfers (1858) ซึ่งเป็นผลงานที่เปิดยุคเต้น คังคัง (cancan) [11] ของฝรั่งเศส □หลับกันเถิด หลับกันเถิด อย่าให้ค่ำคืนของเราจบลง : Dormons, dormons...Que notre sommeil ne vienne a jamais finir □(เพลงขับร้องประสานเสียงยามนิทรา องก์ 1 ฉาก 8) และ "จูปีเตอร์จงเจริญ : Gloire □Jupiter" (องก์ 2 ฉาก 16) ที่ทำให้การเต้นประกอบร้องกลายเป็นหนึ่งในความบันเทิงยามราตรีอันเป็นที่นิยม และยังเป็นจุดเริ่มต้นของคาบาเรต์แห่งปารีส (cabarets) สืบเนื่องจากโอเปเรตนี้เอง ทำให้การเต้นได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงการขับร้องประสานเสียง

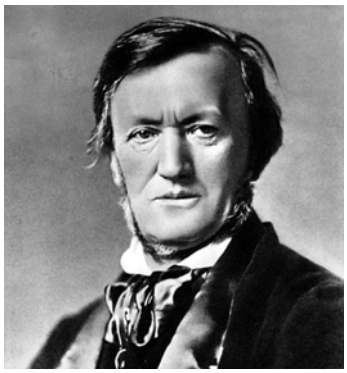
อย่างไรก็ตาม หลังเหตุการณ์สมรภูมิเซดาง การแสดงแบบนี้ก็ค่อยๆ ลืนหายไปจากประเทศฝรั่งเศส แต่การแสดงแบบนี้ไม่ได้หายไปสักทีเดียว แต่กลับไปเติบโตและประสบผลสำเร็จที่กรุงเวียนนา ซึ่งได้กลายเป็นศูนย์กลางใหม่ของโอเปเรต ผลงานทางฝั่งเวียนนานี้มีการผสมกับจังหวะแบบวอลส์ด้วย โยฮันน์ ชเตราส์ (Johann Strauss : 1825-1895) ได้ใช้วงขับร้องประสานเสียงประกอบการเต้นในผลงานต่างๆ เช่น ดี เฟลเดอร์เมาส์ (Die Fledermaus) (□Ein Souper heut uns winkt □, เพลงขับร้องประสานเสียงของเหล่าอคันตุกะ, องก์ 2 ฉาก1 ค.ศ.1871) แดร์ ซีเกอุนเนอร์บารอน (Der Zigeunerbaron) (□Ha, das Eisen wird gefu□ge □เพลงขับร้องประสานเสียงชาวยิปซี องก์ 2 ฉาก 7 ค.ศ. 1885) ฟรานส์ ฟอน ซุปเป (Franz von Supp□e′ 1819 - 1895) ได้ใช้เพลงขับร้องประสานเสียงในบทบาทวงนักเรียนและวงขอทานจำนวนหลายบทที่มีหน้าที่สำคัญในการดำเนินเรื่องเพื่อประกอบการแสดงเรื่อง บอกกักโช (Boccaccio : 1879) ไม่กี่ปีถัดมา ในเพลงขับร้องประสานเสียงของกรีเซต (grisette) (□Ja wir sind es, die Grisette □, องก์ 3 ฉาก 1 ค.ศ. 1905) ประกอบการเต้นคังคัง นักประพันธ์อีกท่านคือ ฟรานซ์ เลฮาร (Franz Lehar: 1870-1948) ที่บทประพันธ์ เรื่อง ดี ลุซทีจ วิทเวอ (Die Lustige Witwe : 1905) มีชื่อเสียงขึ้นมาจากเพลงประสานเสียงประกอบการร้องเดี่ยวในเพลง (□Vilja, O Vilja, Du Waldm□gdelein □, เพลงของวิลยา องก์ 2 ฉาก 1 ค.ศ. 1905) ในประเทศอังกฤษ อาร์เธอร์ ซีเมอร์ ซุลลีแวน (Arthur Seymour Sullivan : 1842-1900)[12] ได้

[11] เป็นการเต้นที่ใช้แรงค่อนข้างมากโดยบ่อยครั้งที่จะต้องร้องไปเตะขาสูงไป และบัดกระโปรงไปพร้อมกัน การเต้นแบบนี้ปรากฏเช่นกันในคาบาเรต์

[12] ทำงานร่วมกับ วิลเลียม ชเวนซ์ก จิลเบรต์ (William Schwenck Gilbert : 1836 - 1911)

เขียน เพลงขับร้องประสานเสียงที่โดดเด่นจำนวนมากประกอบบทเพลงร้องในงานละครของเขา เช่นในเรื่อง มิกาโดะ (Le Mikado : 1885) มีเพลงขับร้องประสานเสียงราวๆ 6-7 บท ซึ่งแต่ละบทไม่ได้ซับซ้อนมากมาย และหลักๆ มีไว้ร้องแนะนำตัวละครหลักและร้องปิดม่านในตอนจบของแต่ละฉาก

เพลงขับร้องประสานเสียงแบบวากเนอเรียนและอิทธิพลที่ส่งผลต่อยุโรปตะวันออก (1870-1914)


Richard Wagner

ในเขตเยอรมนีพัฒนาการของการขับร้องประสานเสียงในโอเปราภาษาเยอรมันได้มาถึงจุดที่แสดงถึงอัตลักษณ์ของตนเองจากผลงานในรูปแบบของวากเนอร์ (Richard Wagner : 1813-1883) วากเนอร์นั้นได้เขียนบทเพลงขับร้องประสานเสียงขนาดใหญ่ในรูแบบใหม่ ซึ่งถือเป็นการปฏิวัติรูปแบบการใช้วงขับร้องประสานเสียงในโอเปรา เพลง มิท เกวิทเทอร์ อุนด์ ชตรุม ฟอม เฟรเนน แมร □Mit gewitter und Sturm vom fernen Meer □(Der Fliegende Holl□nder, องก์ 1 ฉาก 1 ค.ศ. 1843) เพลง ซู ดีร วัลลิช ไมน เยซู คริสต์ □Zu dir wall'ich, mein Jesus Christ □(เพลงขับร้องประสานเสียงของผู้เดินทางนมัสการในทันฮอยเซอร์ องก์ 1 ฉาก 3 ค.ศ. 1845) และที่โดดเด่นคือ □Treulicht gefurt □(เพลงขับร้องประสานเสียงของเหล่าคู่หมั้นในโลเฮนกริน องก์ 3 ฉาก 1 ค.ศ. 1850)

ลักษณะของโครงสร้างและพลังของบทประพันธ์เหล่านี้ ได้กลายเป็นตัวเลือกแบบใหม่ให้กับวงการขับร้องประสานเสียงในโอเปรา และถ้าในโอเปราชุด ริง (Ring) [13] การขับร้องประสานเสียงปรากฏแคในเกอทเทอร์เดมเมอรุง (G□tterd□mmerung) (□Heil dir, Gunther! □, องก์ 2 ฉาก 4 ค.ศ.1874) เราก็จะได้พบการกลับมาของ การขับร้องประสานเสียงแบบนี้ใน ดี ไมสเทอร์ซิงเกอร์ ฟอน นูร์นแบร์ก ที่เป็นหนึ่งในตัวอย่างผลงาน สร้างสรรค์ที่ได้อิทธิพลจากแนวคิดด้านชาตินิยมอย่างชัดเจน (□Wach'auf es nahet gen den Tag□, เพลงขับร้องประสานเสียงแห่งรุ่งอรุณ □Ehrt Eure deutsche Meister □เพลงขับร้องประสานเสียงช่วงจบ องก์ 3 ฉาก 5 ค.ศ. 1868) ที่เราจะเห็นได้เด่นชัดกว่ารูปแบบวงขับร้องประสานเสียงแบบอื่นๆ คือ วงขับร้องประสานเสียงแบบวากเนอเรียนนั้นมีรูปแบบที่ใหญ่ เต็ม และทรงพลัง เพื่อแสดงถึงความยิ่งใหญ่เก่งกาจของชนชาติเยอรมันและรัฐเยอรมนี สัญลักษณ์แห่งชาตินิยมนี้มีอิทธิพลต่อชาติอื่นๆ ในยุโรป ซึ่งที่เด่นชัดก็คือประเทศในแถบยุโรปตะวันออก เช่น เบทริช ชเมทานา (Bedrich Smetana : 1824-1884)

นักประพันธ์ เชื้อชาติเช็ค ได้รับอิทธิพลชาตินิยมทางดนตรีจากวากเนอร์แบบไม่ต้องสงสัยผ่านทางบทเพลงที่เขา โพรดานา เนเวเยซตา (Prodan□nevesta : 1866-1870) และในท้ายของศตวรรษก็มีบทเพลงขับร้องประสานเสียงของ ดโวชาค ที่ได้รับความนิยมไม่ต่างกันนัก เช่น ซาวีตาล โด คราเย ซาวีตาล มาย

[13] แบ่งออกเป็นโอเปราสี่เรื่อง : Das Rheingold (1869), Die Walk□re (1870), Siegfried (1876), G□tterd□mmerung (1876)

(□Zav□tal do kraje, zav□tal m□j □, เพลงขับร้องประสานเสียงแห่งฤดูใบไม่ผลิ องก์ 1 ฉาก 1 ค.ศ. 1878) ในรัสเซีย ไชคอฟสกี (Tchaikovsky : 1840-1893) เองก็ได้เขียนบทประพันธ์ที่แสดงถึงพลังของชนชาติสลาฟในบทขับร้อง ประสานเสียงของเหล่าราษฎร ซึ่งที่มีชื่อเสียงได้แก่เพลง วายินู วายินู วายินู วายินู (□Vayinu, vayinu, vayinu, vayinu □, Eugene Onegin, องก์ 1 ฉาก 1 ค.ศ. 1879) แต่ที่เด่นชัดที่สุดเห็นจะเป็นบทประพันธ์ สำหรับวงขับร้องประสานเสียงขนาดใหญ่ของ โมเดสต์ มูสซอรก์ซกี (Modeste Mussorgsky : 1839-1881) ในเรื่อง โบริส โกดูนอฟ (Boris Godunov : 1872) (□Da zsdrastvuet tsar Boris Feodorovich! □เพลงขับร้องในงานราชาภิเษก ลำนำเรื่อง ฉากที่ 2 ค.ศ.1874)[14] และผลงานของ อเล็กซังดร์ โบโรดิน (Alexandre Borodin :1834-1887) ในเรื่อง องค์ชาย อีกอร์ (□ Plyaska Polovetzkih devushek□, เพลงเต้นและร้องของสาวชาวโปโลฟท์ องก์ 2 ฉาก 1 ค.ศ. 1980) บทเพลงเหล่านี้มีเสียงที่พิเศษออกไปเป็นแบบฉบับของสกุลรัสเซียนเอง ซึ่งมีเสียงหนาและเต็ม และเป็นครั้งแรกในโอเปราที่วงขับร้องประสานเสียงแสดงบทบาทชัดเจนว่าเป็นราษฎร กล่าวคือ ราษฎรรัสเซียเป็นบทบาทหนึ่งที่สำคัญในการแสดงด้วยบทเพลงขับร้องประสานเสียงที่ประกอบด้วยเสียงต่ำที่หนักเน้นและดัง การขับร้องประสานเสียงในสกุลนี้ จึงมีความใกล้เคียงกับเพลงสวดของศาสนจักรออร์ธอดอกซ์ ซึ่งให้ภาพที่เกี่ยวเนื่องกับวีรบุรุษของชาติ สัญลักษณ์แห่งกษัตริย์ราชวงศ์ (แทรก)

เพลงขับร้องประสานเสียงในรัสเซียและในประเทศในแถบยุโรปตะวันออก (1800-1900)

ตั้งแต่การปรากฏตัวขึ้นของชุมชนผู้นับถือศาสนาคริสต์นิกายออร์ธอดอกซ์ในรัสเซียช่วงต้นคริสตศตวรรษที่ 11 [15] วัฒนธรรมการขับร้องประสานเสียงก็ได้เริ่มฝังรากลึกลงไปในประเทศ มรดกทางวัฒนธรรมการร้องที่ตกทอดมาจากเพลงสวดไบเซนทายน์ ได้หลอมรวมกับนิกายออร์ธอดอกซ์ หลังการสังฆยนาครั้งสำคัญในปี ค.ศ.1054 [16] ศาสนจักรไบเซนทายน์ ได้รวบรวมบทเพลงสวดที่มีวิธีการร้องที่ค่อนข้างเอื้อนซึ่งแตกต่างไปจากการร้องเพลงสวดในศาสนจักรโรมัน ศาสนจักรออร์ธอดอกซ์นี้มีชุดเพลงสวดแบบร้องแนวเดียวจำนวนหลายเพลง บางครั้งก็เป็นเพลงสวดที่มีเสียงร้องต่ำลากยาวประสาน [17] เป็นเวลาเกือบเก้าศตวรรษที่เพลงสวดแบบแนวร้องเดียว (ไม่มีแนวประสานที่แตกต่างไป อย่างมากที่สุดคือการร้องขนานคู่แปด) นี้ใช้ในการประกอบศาสนกิจของศาสนจักรไบเซนทายน์ และต่อมาในศาสนจักรรัสเซีย โดยเรียกเพลงสวดแบบนี้ว่า □znamenny □

โดยหลักแล้วการเพลงสวดแบบนี้จะใช้นักสวดชายเป็นหลัก [18] เพลงสวดแบบนี้มีการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีอย่างช้าๆ จากอิทธิพลเพลงพื้นบ้านอยู่บ้าง และกิจกรรมการสวดมนต์แบบนี้ก็สืบทอดและรักษา

---

[14] เช่นเดียวกันในเพลง " Slava slava " เพลงขับร้องประสานเสียงของราษฎร ปรากฏในตอนท้ายของฉากเปิด หรือเพลง " Vali syuda !" เพลงขับร้องประสานเสียงนักปฏิวัติ องก์ 3 ฉาก 3 ค.ศ. 1874

[15] ก่อตั้งขึ้นครั้งแรก ณ เมือง เคียฟ ราวๆ ปี ค.ศ. 991

[16] เป็นการแยกการปกครองระหว่างศาสนจักรตะวันออก คือ ออร์ธอดอกซ์ กับ ศาสนจักรตะวันตก คือ คาธอลิก

[17] เป็นการขับร้องโดยมีผู้ช่วยร้องประสาน สองถึงสามคน โดยจะร้องขนานกันตลอด

[18] เช่นเดียวกันกับศาสนจักรคาธอลิกที่ผู้หญิงไม่มีสิทธิ์ในการร่วมวงขับร้องประสานเสียง

แบบแผนภายใต้อารามและมหาวิหารจนถึงคริสตศตวรรษที่ 16 อันที่จริงแล้ว การเปลี่ยนแปลงด้านวัฒนธรรมการขับร้องประสานเสียงในรัสเซียอย่างจริงจังนั้น ต้องรอจนถึงคริสตศตวรรษที่ 19 ในยุคหน้าคริสตศตวรรษที่ 19 นั้น โบสถ์ส่วนใหญ่มีวิธีการจัดการและรูปแบบของการขับร้องประสานเสียงเป็นของตัวเอง [19] รูปแบบเพลงสวดออร์ธอดอกซ์แบบรัสเซียมักจะอยู่ภายใต้อิทธิของศาสนสถาบันแห่งราชสำนักพระเจ้าซาร์ วงขับร้องนี้จะรู้จักกันในนามของนักร้องสรรเสริญแห่งซาร์ ณ เมือง เซนต์ ปีเตอร์สเบิร์ก โดยกลุ่มนักร้องจะประกอบด้วยนักร้องอาชีพโดยที่ไม่ได้สนใจจริงๆ ว่านับถือศาสนานิกายไหน สิ่งที่โดดเด่น และเป็นชื่อเสียงที่รู้กันทั่วยุโรปของกลุ่มนักร้องนี้คือ แนวเสียงเบสที่สามารถร้องเสียงลงต่ำมากจนถึง A2 [20]

การปกครองแบบรวมศูนย์ภายใต้จักรพรรดิซาร์ นิโคลาส ที่หนึ่ง (1796-1855) วงขับร้องประจำราชสำนัก ได้เป็นเสมือนตัวอย่างรูปแบบวงขับร้องประสานเสียงอย่างเป็นทางการของศาสนจักรรัสเซีย โดยวงในราชสำนักนี้ จะมีการตระเตรียมและดูแลเด็กเพื่อให้เป็นนักร้องอาชีพและผู้ควบคุมวงประสานเสียงแห่งจักรวรรดิในอนาคต อย่างไรก็ตาม สถาบันนี้ได้รับแรงบันดาลใจทางด้านดนตรีจากอิตาลีค่อนข้างมากในช่วงต้นศตวรรษที่ 19 แต่ถัดจากปี 1940 เป็นต้นไป กลับกลายเป็นอิทธิพลโรแมนติกแบบเยอรมัน ภายใต้การอำนวยการของดมิทรี ชเตฟานอฟ บอร์ทนียานสกี (Dmitry Stepanovich Bortniansky : 1751-1825) และ มิคาอิล อีวาโนวิช กลิงคา (Mikhail Ivanovich Glinka : 1804-1857) วงขับร้องประสานเสียงร้องเพลงศาสนาที่ผสมผสานเทคนิกการร้องแบบยุโรปตะวันตก กับเพลงที่ในแนวทำนองแบบรัสเซีย [21] ตั้งแต่ปี 1837 ผู้อำนวยการคนใหม่ อเล็กซี ลวอฟ (Alexei Lvov : 1798-1870) ได้พยายามปรับรูปแบบการร้องให้มีความน่าเคารพ และสอดคล้องกับความเป็นเพลงศาสนาผู้อำนวยการท่านนี้ได้ ร่วมกับเพื่อนร่วมงานเขา เช่น ปีแอร์ ทูรท์ชานินอฟ (Pierre Tourtchaninov : 1799-1856) ที่พยายามจะรื้อฟื้น และสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในการร้องแบบโบราณ อันได้แก่ เพลงสวดที่มีการประสานเสียงแบบ ไม่ซับซ้อนนัก ซึ่งใกล้เคียงกันกับเพลงในนิกายลูเธอเรียน [22] การปฏิรูปของลวอฟ ยังรวมไปถึงการให้ใบวุฒิฐานะอย่างเป็นทางการแก่นักร้องและผู้อำนวยวงขับร้องประสานเสียง รูปแบบการร้องแบบใหม่ (ที่รื้อฟื้นรูปแบบเก่ามา) ที่ถูกเรียกว่าเป็นแบบ เซนต์ ปีเตอร์สเบิร์ก นี้ดูไม่ค่อยจะถูกหูผู้ฟังในเมืองมากนัก รวมไปถึงมอสโควด้วยหนึ่งในนั้นคือ ฟิลาเรต (Philar□te : 1789-1867) ซึ่งแสดงออกถึงการสนับสนุนการร้องในแบบที่ไม่ค่อยจะให้ความเคารพกับศาสนามากกว่าการฟังดนตรีแบบเชยๆ ที่มักร้องกันในศาสนสถานอาราม อีกด้านหนึ่งอารามที่ทรงอำนาจอย่างเซนต์ ปีเตอร์ หรือที่เรียกกันในชื่อซากอร์สก์ (Zagorsk)[23]

---

[19] ผู้อำนวยเพลงวงขับร้องประสานเสียงถูกเรียกว่า golotvitch ที่แปลว่าตรงตัวว่า หัวหน้า

[20] เป็นพยานโดย แบร์ลิโอซ ที่ได้ไปเยือนรัสเซียในปี ค.ศ.1847

[21] สารานุกรมดนตรีหลายๆ เล่มนับจุดกำเนิดของสกุลรัสเซียตั้งแต่ปี ค.ศ.1836 ซึ่งเป็นปีที่กลิงคา ได้ออกแสดงโอเปราของเขาเรื่อง อีวาน ซูซานนิน (Ivan Soussanine) เป็นครั้งแรก

[22] เพลงร้องถูกเขียนขึ้นเป็นสี่แนวเสียงและทำนองอยู่ที่แนวเสียงโซปราโน ตีพิมพ์ในปี 1848 ด้วยชื่อ “คู่มือเพลงร้องศาสนาทั่วไปที่ใช้ในราชสำนักแห่งจักรวรรดิ์” และหนังสือเล่มนี้ยังถูกส่งไปทั่วรัสเซีย

[23] อารามแห่งนี้ตั้งขึ้นในคริสตศตวรรษที่ 14 โดยอยู่ห่างจากมอสโควไปทางตะวันออกเฉียงเหนือราวๆ 75 กิโลเมตร และถูกขนานนามว่าเป็นศูนย์กลางแห่งศาสนจักรรัสเซีย

มีกลุ่มคณะนักร้องที่เรียกว่า คณะแห่งปิตุภูมิ ที่เริ่มเคลื่อนไหวตั้งแต่ต้นคริสตศตวรรษที่ 19 เพื่อรักษาการร้องประสานเสียงแบบประจำชาติ โดยการรักษาการร้องประสานเสียงแบบรัสเซียนออร์ธอ- ดอกซ์ และผลักดันดนตรีแบบอื่นออกไป ซึ่งดนตรีนี้บ่อยครั้งมีรูปแบบทแตกต่างจากดนตรีที่เรียกว่าเป็นรูปแบบ ของทางการ ซึ่งผู้ควบคุมดูแลดนตรีอย่างเป็นทางการของจักรวรรดิ์นี้คือ ลวอฟ และผู้อำนวยการคนถัดมา คือ นิโคลาย บาคเมเทฟ (Nikolai Bakhm e′tev : 1807-1891) ในอีกเมืองหนึ่งซึ่งเพิ่งมีสถาบันสอนดนตรีได้ ไม่นานคือ มอสโคว (มีรูปแบบทางดนตรีที่เรียกกันว่า ชนาเมนนี : Znamenny) ได้กลายเป็นหนึ่งในสถาบัน ที่กลายเป็น อิสระจากอิทธิพลดนตรีอื่นๆ นับตั้งแต่ปี ค.ศ.1878 อันเป็นปีที่ ไชคอฟสกี ได้ทำการตีพิมพ์ผลงานบทเพลง ศาสนาที่โด่งดัง พร้อมๆ กับกลายเป็นผู้นำใหม่ในทางดนตรีเหนือ เซนต์ ปีเตอร์สเบิร์ก สกุลมอสโคสนี้ได้เป็นหนึ่งในกระแสทางดนตรี สำคัญที่มีอิทธิพลต่อการละครดนตรีในช่วงท้ายของคริสตศตวรรษที่ 19 และตลอดการเริ่มต้นของ คริสตศตวรรษ ถัดไป [24] และพร้อมๆ กันนั้น ได้กลายเป็นแหล่งกำเนิดของสกุลการขับร้องประสานเสียงอีกมาก [25] และจากปรากฏการณ์และพัฒนาการนี้ ทำให้รัสเซียมีรูปแบบทางดนตรีขับร้องประสานเสียงถึงสองกระแสหลักด้วยกันคือ กระแสอนุรักษ์นิยม ที่ผูกติดกับดนตรีแบบเดิมของรัสเซีย และอีกกระแสหนึ่งคือกระแสโรแมนติกแบบยุโรปตะวันตก จากอิทธิพลของทั้งสองกระแสนี้ทำให้มีการก่อตั้งวงขับร้องประสานเสียงจำนวนมากในจักรวรรดิรัสเซีย รวมถึงในประเทศอื่นๆ ที่มีวัฒนธรรมศาสนาคริสต์แบบออร์ธอดอกซ์ หลักๆ ในประเทศแถบคาบสมุทรบอลขานและในประเทศกรีซ

การขับร้องประสานเสียงในประเทศอื่นๆ ในยุโรปตะวันออก (โดยเฉพาะในประเทศที่นับถือศาสนาคริสตนิกายโรมันคาธอลิก) มีวิวัฒนาการทางดนตรีที่แตกต่างกันเล็กน้อย เรื่องของดนตรีในเช็คนั้น ผูกติดกับเรื่องของความเป็นชาติซึ่งเป็นปฏิกริยาจากการถูกรุกรานและยึดครองจากอริประเทศศัตรู แนวคิดเรื่องของอิสระภาพนั้น ถูกระบายออกมาทางวรรรณกรรมและดนตรี ก่อนหน้ากระบวนการเคลื่อนไหวทางการเมืองเสียอีก (โดยเฉพาะอย่างยิ่งก่อนหน้าการปฏิวัติในปี ค.ศ.1848) สมาคมขับร้องประสานเสียงต่างๆ ก่อตั้งขึ้นตามหัวเมืองใหญ่ๆ เช่น กรุงปราก ที่มีการก่อตั้งสมาคมขับร้องประสานเสียงขึ้นในปี ค.ศ.1860 นักประพันธ์ดนตรีหลายๆ ท่าน ก็ทำงานดนตรีภายใต้แนวคิดเรื่องชาตินิยมเช่นกัน ในกลุ่มนักประพันธ์เหล่านี้

Anton Dvorak

ชเมทานา ถือได้ว่าเป็นผู้บุกเบิก แต่ท้ายสุดกลับเป็น อันตอน ดโวชาค (Anton Dvorak : 1841-1904) ที่เป็นจุดน่าสนใจที่สุดจากความสามารถในการเขียนเสียงประสานและการหยิบยืมวลีหรือทำนองเพลงพื้นบ้านมาใช้ในงานประพันธ์ของตน ทั้งเพลงร้องฆราวาส (เช่น ผลงานชุดเพลงร้องพื้นบ้าน เช็ค และ สลาฟ ที่ถูกนำมาเรียบเรียงเสียงประสาน

[24] แสดงออกทางผลงานการประพันธ์ของ โบโรดิน (Alexandre Borodine (1833-1887), มุสซอร์กสกี (Modeste Moussorgski (1839-1881) และ กลุ่ม "รัสเซียน ห้า" ที่เหลือ อันได้แก่ ริมสกี โครซาคอฟ (Nikolaï Rimski-Korsakov (1844-1908), คุย (Ce′sar Cui (1835-1918) และ บาลาเคียฟ (Mily Balakirev (1836-1910) ซึ่งมีตำแหน่งเป็นผู้อำนวยการดนตรีในราชสำนักของจักรวรรดิ ด้วย ในปี ค.ศ. 1883

[25] ตั้งแต่ก่อตั้งขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1862 คอนเซอร์วาทัวร์เมือง เซนต์ ปีเตอร์สเบิร์ก ได้ให้ความสำคัญกับวิชาการขับร้องประสานเสียงพอสมควร โดยอาจารย์ผู้คุมวิชานี้แรกๆคือ บาลาเคียฟ (Mily Balakirev (1836-1910), โลมาคิน (Gavril Lomakin (1812 - 1885)

สำหรับวงขับร้องประสานเสียงชาย ผลงานลำดับที่ 72 และ 76 ค.ศ. 1877-1878) และที่โดดเด่นคือเพลงร้อง ศาสนาขนาดใหญ่ เช่น สตาบัต มาแตร์ (ผลงานลำดับที่ 79 ค.ศ. 1876-1877) เพลง ซาม 149 สำหรับวงขับร้องประสานเสียงชาย (ผลงานลำดับที่ 79 ค.ศ. 1879) เพลง เรควิเอม (ผลงานลำดับที่ 89 ค.ศ. 1890) และ เวนต์ ลุดมิลลา (ผลงานลำดับที่ 71 ค.ศ. 1885 - 1886) ซึ่งเป็นหนึ่งใน โอราโตริโอ สำคัญที่สุดที่อ้างอิงประวัติศาสตร์ของชาวเช็ค ในประเทศเพื่อนบ้านของเช็ค เช่น ฮังการี หรือ โปแลนด์ ก็เกิดปรากฏการณ์ด้านการขับร้องประสานเสียงที่คล้ายคลึงกัน แต่มักจะเน้นไปทางดนตรีศาสนาเสียมากกว่า อย่างไรก็ตาม กระบวนการการเคลื่อนไหวทางการขับร้องประสานเสียงในแถบตะวันออกของยุโรปก็ยังค่อนข้างจำกัดอยู่ดี การขับร้องประสานเสียงในประเทศแถบนี้เริ่มปรากฏเป็นรูปเป็นร่างอย่างจริงจังก็ต้องรอให้ล่วงเลยเข้าสู่คริสตศตวรรษที่ 20 ตอนต้น เมื่อการขับร้องประสานเสียง ได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของนโยบายด้านการศึกษาดนตรี เช่น ในเช็คโดยการนำทางด้านทฤษฎีของ เลโอช ยะนาเชค (Leos Jan□cek : 1854 - 1928) [26] และในฮังการีจากวิธีการสอนในแบบของ ซอลตาน โคดาล์ย (Zolt□n Kod□ly :1882-1967)

การขับร้องประสานเสียงในสหรัฐอเมริกา (1800-1900)

ตั้งแต่กลางคริสตศตวรรษที่ 18 การขับร้องประสานเสียงได้พัฒนาขึ้นอย่างต่อเนื่องในสหรัฐอเมริกา กลุ่มวงขับร้องประสานเสียงเริ่มปรากฏเป็นรูปเป็นร่างในดินแดนทางเหนือ และค่อยๆ ขยายตัวลงไปทางใต้ บริเวณที่น่าสนใจคือ เพนซิลวาเนีย [27] นอกจากนั้นยังมีสมาคมดนตรีต่างๆมากมายที่มีบทบาทอย่างต่อเนื่อง ผู้อำนวยเพลงวงขับร้องประสานเสียงที่ส่วนหนึ่งได้รับการศึกษามาในยุโรปได้ทำการพัฒนาการขับร้องประสานเสียงและทำการสอนแบบย้ายสถานที่หรือรัฐไปเรื่อยๆ (อนึ่ง สหรัฐอเมริกา ประกาศธรรมนูญแห่งสหรัฐเมื่อปี ค.ศ. 1787), ซึ่งทำให้รูปแบบและเทคนิคต่างๆ นั้น มีลักษณะไปในทางเดียวกันและแม้กระทั่งการใช้โน้ตเพลงแบบเดียวกัน [28] นอกเหนือจากนั้น ศตวรรษที่ 19 ยังเกิดเหตุการณ์สำคัญอื่นๆอีกมาก นักดนตรี สมาคมดนตรี และเหล่านักร้องประสานเสียงตามโบสถ์ต่างๆ ที่รวมตัวกันสร้างความเคลื่อนไหวที่ผลิกหน้าประวัติศาสตร์วงการขับร้องประสานเสียงของสหรัฐอเมริกา

ในปี ค.ศ.1815 โลเว็ล เมสัน (Lowell Mason : 1792-1872) ได้ตัดสินใจที่จะก่อตั้งโรงเรียนสอนดนตรีเอกชนที่เมืองบอสตัน ชื่อ บอสตัน อคาเดมี ออฟ มิวสิก (The Boston Academy of Music) ซึ่งการขับร้องประสานเสียงได้ถูกบรรจุเป็นหนึ่งในรายวิชาหลักสำหรับการเรียนดนตรี ความสำเร็จในการเรียนการสอนนี้ได้เป็นที่กล่าวขวัญในหมู่โรงเรียนรัฐบาลในเมือง และต่อมาทั้งประเทศ [29] ในขณะเดียวกัน โลเว็ลได้กินตำแหน่งประธาน เฮนเดล แอนด์ ไฮย์เดิน โซไซตี (สมาคมเฮนเดล และไฮย์เดิน : Haendel & Haydn

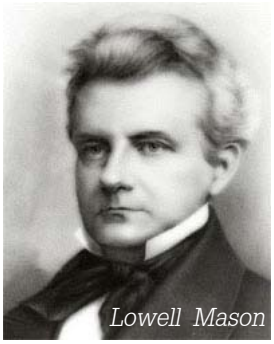
---

[26] มีบทเพลงง่ายๆมากมายถูกประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้ในการสอน โดยเฉพาะเพลงขับร้องประสานเสียงสำหรับวงชายล้วนที่อุทิศให้แก่ ดโวชาค (1886) รวมถึงเพลงพื้นบ้านอีกมากมายที่ถูกนำมาเขียนเสียงประสานใหม่

[27] เมืองเบธเลเฮมมักจะให้ภาพของเมืองในเพลงกล่อมเด็กสำหรับเพลงประสานเสียงในสหรัฐอเมริกา

[28] หัวโน้ตมีลักษณะออกเหลี่ยมในเขตทางใต้ในสหรัฐอเมริกาเป็นต้น

[29] โลเว็ล เมสัน ถือได้ว่าเป็นบิดาแห่งการขับร้องประสานเสียง ในสหรัฐอเมริกา


Lowell Mason

Society) ซึ่งเป็นหนึ่งในสมาคมที่มีระดับและทรงอิทธิพลมากที่สุดด้านดนตรี สมาคมนี้ได้กลายเป็นเสมือนผู้นำทางด้านการขับร้องประสานเสียงในอเมริกา ในปี 1857 สมาคมนี้ได้จัดงานเทศกาลงานขับร้องประสานเสียง ซึ่งตัวสมาคมเองมีนักร้องในสังกัดร่วมงานนี้มากกว่าหกร้อยคน และได้มีการขับร้องเพลงโอราโตริโอ สำคัญๆ จำนวนมาก อันรวมถึง ครีเอชัน (Creation) ของไฮย์เดิน เอลิยา (Elijah) ของเมนเดลโซน และ เมสซิยา (Messiah) ของเฮนเดล นอกจากนั้น สมาคมนี้ยังได้ร่วมดำเนินกิจกรรมและมีบทบาท มากกว่าสมาคมดนตรีใดๆ ในงานเฉลิมฉลองเพื่อระลึกถึงการเซ็นสัญญาสงบศึกที่จัดขึ้นในปี 1869 สมาคมนี้ มีบทบาทอย่างยิ่งในการก่อกำเนิดของศูนย์กลางทางดนตรีขับร้องประสานเสียง คือ นิวยอร์ก และบริเวณใกล้เคียง ซึ่งในเมืองนี้เองที่ผู้อำนวยเพลงวงขับร้องประสานเสียงอีกท่าน ฟรังค์ ไฮโน ดามรอช (Frank Heino Damrosch : 1859-1937)[30] ได้สร้างมิติมุมมองใหม่ในการขับร้องเพลงประสานเสียง การทำงานภายใต้มิวสิเคิล อาร์ตส โซไซตี (สมาคมศิลปะดนตรี : Musical Arts Society) เขาได้นำงานเพลงขับร้องประสานเสียงโรแมนติกในภาษาเยอรมันแบบที่ไม่มีเครื่องดนตรีประกอบมาออกแสดงให้เป็นที่รู้จัก กิจกรรมการขับร้องประสานเสียงแบบที่ไม่มีเครื่องดนตรีประกอบ หรือที่เรียกกันว่า อคาเปลา (A Cappella) นั้น เป็นหนึ่งในประเภทงานประพันธ์ที่ได้รับอิทธิพลอย่างมากจากกลุ่มนักประพันธ์เชื้อชาติเยอรมัน[31]

งานอคาเปลานี้ ได้กลายเป็นงานที่นิยมร้องกันมากในศตวรรษต่อมา ทั่วทั้งรัฐนิวยอร์กเองนั้นถือได้ว่าเป็นศูนย์กลางของโอเปราในอเมริกา โรงโอเปรา เมโทรโปลิแตน ที่ตั้งขึ้นในปี 1880 มีวงขับร้องประสานเสียงเป็นของตัวเองในปีแรกๆ ของการดำเนินกิจกรรม[32] เมืองสำคัญอื่นๆ เช่น ฟิลาเดลเฟีย [33] และชิคาโกนั้นเป็นเมืองถัดๆ มา ที่พัฒนาตัวเองเป็นเมืองที่ความสำคัญทางดนตรีในช่วงปีท้ายๆ ของศตวรรษ

ตั้งแต่ต้นคริสตศตวรรษที่ 19 ในสหรัฐอเมริกา การขับร้องประสานเสียงมีการกำเนิดเติบโตในอีกมิติมุมมองหนึ่ง ในคริสตศตวรรษที่ 17 และ 18 กระบวนการค้าทาสได้มาถึงจุดสูงสุด และมีทาสจำนวนมากถูกนำตัวไปเป็นแรงงานในอเมริกา กลุ่มคนอเมริกันผิวสีที่เป็นทาสนั้น มักจะแสดงออกถึงความอยุติธรรมและความหวังแห่งอิสรภาพด้วยการร้องเพลง ทำนองเพลงแรกๆ ที่ร้องกันนั้นมักจะร้องกันเป็นหมู่ด้วยแนวเสียงเดียว และบ่อยครั้งก็ร้องประกอบกิจกรรมการงาน เช่น ในไร่ฝ้าย ไร่ยาสูบ หรือไร่อ้อย (หลักๆ ในเขตเวอร์จิเนีย และหลุยเซียนา)

30] มาจากครอบครัวนักดนตรี เขาเป็นผู้พัฒนาการขับร้องประสานเสียงจากผลงาน People's Singing Classes ในปี ค.ศ. 1893 ซึ่งเป็นวงขับร้องประสานเสียงสมัครเล่นที่ต่อมาไม่นานได้รวมกลุ่มกลายเป็นสหภาพผู้ขับร้องประสานเสียง (People's Choral Union)

[31] ฟรังค์ ดามรอช กินตำแหน่งหัวหน้าวงขับร้องประสานเสียงที่โรงโอเปราเมโทรโปลิเตน

[32] นักดนตรีหลายๆ คนเดินทางไปมาระหว่างสหรัฐอเมริกา เบอร์ลิน และ ไลพ์ซิก

[33] โอเปราแห่งฟิลาเดลเฟีย (หรือบางที่ก็เรียกกันว่า Philadelphia's Academy of Music) เป็นโรงโอเปราที่เปิดต่อสาธารณะเป็นโรงแรกในสหรัฐอเมริกา ในปี ค.ศ. 1857

Philadelphia's Academy of Music โรงโอเปราที่เปิดต่อสาธารณะเป็นโรงแรกในสหรัฐอเมริกา

กิจกรรมทางดนตรีแบบต่างๆ นี้ ได้ค่อยๆ เป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมทางศาสนาของเหล่าทาส ซึ่งส่วนใหญ่หันมานับถือศาสนาคริสต์ และต่อมาได้ฝังรากลึกลงไปเป็นหนึ่งในองค์ประกอบสำคัญของศาสนกิจของเหล่านิกายใหม่ๆของคริสตศาสนา (เซพาราทิสต์ แบบทิสต์ หรือ เมโธดิสต์) งานเพลง แบบที่ปฏิบัติกันนี้ได้กลายเป็นผลงานชิ้นสำคัญที่เกิดจากการหลอมรวมหลากหลายวัฒนธรรมดนตรี ทั้งจังหวะจะโคนแบบแอฟริกันและการขับร้องแบบเพลงศาสนาคริสต์นิกายลูเธอเรียน และบทเพลงขับร้องประสานเสียงเหล่านี้ได้กำเนิดชุดของเพลงร้องประสานเสียงผสมกับนักร้องเดียวที่แพร่หลายมากมาย[34] เพลงร้องทางศาสนาจากต้นกำเนิดของชาวแอฟริกัน (หรือบางครั้งถูกเรียกว่าเพลง เนโกร-สปิริชวล)[35] นี้เอง ได้กลายเป็นหนึ่งในเครื่องมือสำคัญในการหลอมรวมสังคมคนผิวสีเพื่อล้มล้างระบบทาสในเวลาถัดมา[36] และนับตั้งแต่ปี ค.ศ.1865 ดนตรีแบบนี้เอง ได้เป็นหนึ่งในกิจกรรมที่มีบทบาทสำคัญในการเรียกร้องสิทธิเท่าเทียม ระหว่างคนผิวขาวและคนผิวสี เนื้อเพลงเองก็มักมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับสังคมที่ฝันใฝ่ คำต่างๆ ที่ใช้ก็มี สัญลักษณ์ที่ชัดเจน เช่น พระเยซู คือตัวแทนแห่งความดีที่ต่อสู้กับความเลวร้ายที่อุปมาได้ว่าคือ นายทาส เจ้าของไร่ (I want Jesus to walk with me) ล้อเลื่อนและรถไฟ ที่เป็นสัญลักษณ์ที่นำการเดินทางของ เหล่าทาสไปสู่อิสระภาพ (Swing low, Sweet chariot) บ้านที่เป็นสัญลักษณ์แห่งสวรรค์ หรือประเทศที่มีอิสระภาพเท่าเทียม (comin' for to carry me home) โมเสส ที่เป็นสัญลักษณ์แห่งผู้นำพาอิสระภาพมาให้ (Go down Moses) แม่น้ำจอร์แดนที่เป็นสัญลักษณ์ของอุปสรรคที่ต้องว่ายข้ามไป (Deep river) และที่สำคัญที่สุดคือ อิสระภาพที่เป็นจุดหมายปลายทางสูงสุด อย่างไรก็ตาม หลังจากที่เด็กผิวสีได้รับสิทธิ์ในการได้รับการศึกษาในระดับขั้นพื้นฐาน (และต่อมาไม่นานได้รับสิทธิ์ในการเข้าศึกษาในระดับมหาวิทยาลัย) เด็กๆ เหล่านี้ได้ฝึกฝนและเข้าร่วมกิจกรรมการขับร้องประสานเสียงอย่างต่อเนื่องและจริงจังยิ่งขึ้น ในปี ค.ศ.1867 ได้มีการรวบรวมเพลงของคนผิวสีเหล่านี้

[34] มักจะตัดตอนตรงกลางระหว่างร้องเพื่อให้ผู้นำสามารถพูดกับกลุ่มผู้เข้าร่วมได้

[35] สปิริชวล ในอีกสัญญะหนึ่งหมายถึง รถไฟศักดิ์สิทธิ์ ที่จะนำพาเหล่าทาสสู่เสรีภาพ

[36] ประกาศเลิกทาสในสหรัฐอเมริกาในวันที่ 18 ธันวาคม ค.ศ. 1865

ขึ้นมาภายใต้ชื่อ เพลงทาสของสหรัฐ (Slave Songs of the United States) ที่ต่อมาได้รับการจัดพิมพ์ที่นิวยอร์ก ในปี ค.ศ.1867 และทำให้ชาวผิวขาวเองได้รู้จักความงามของเพลงแบบนี้ กลุ่มนักร้องผิวสี อัฟโร-อเมริกัน เช่น สถาบันแฮมพ์ตัน (Hampton Institute) ใน เวอร์จิเนียน หรือ จูบิลี ซิงเกอร์ (Jubilee Singers) ใน เทนเนสซี [37] ได้ออกเดินทางทั่วประเทศเพื่อเปิดการแสดง และการแสดงของวงขับร้องประสานเสียงแบบนี้ ก็ได้รับความนิยมมากยิ่งขึ้นเรื่อยๆ รูปแบบการจัดวงขับร้องประสานเสียงที่มีขนาดเล็กลงได้เริ่มมีปรากฏให้เห็น โดยเฉพาะการจัดวงแบบนักร้องชายสี่คนที่มัก จะร้องในบริเวณที่แจ้ง (สตรีท ซิงเกอร์ Street Singers) [38] การขับร้องประสานเสียงแบบ เนโกร-สปิริชวล ได้กลายเป็นหนึ่งในวัฒนธรรมของโลกใหม่อเมริกา และ เป็นก้าวแรกๆ ในการกำเนิดดนตรี แจ๊ส และอื่นๆ ในศตวรรษถัดมา

ย่างก้าวแรกๆของการขับร้องประสานเสียงในเอเชีย (1800-1900)

ในทวีปเอเชีย แม้ว่าจะมีการติดต่อด้านการทูตและการค้ากับยุโรปมานานแล้ว แต่การล่าเพื่อเป็นอาณานิคมนั้น ถือว่าล่าช้ากว่าในทวีปอเมริกาพอสมควร ประเทศผู้ล่าอาณานิคมหลักๆ อย่างฝรั่งเศส สเปน ฮอลันดา และสหราชอาณาจักร ต่างให้ความสนใจทางด้านเศรษฐกิจเป็นอันดับแรก การเผยแพร่วัฒนธรรมนั้นถือว่าเกิดขึ้นน้อยกว่ากับที่เกิดในทวีปอเมริกาเป็นอันมาก เหล่าผู้แทนและกิจกรรมทางศาสนามักจำเป็นต้องให้ความช่วยเหลือแก่ผู้แทนการค้นส่งและการค้าอยู่เสมอๆ จึงเป็นเหตุที่ว่ากิจกรรม การขับร้องประสานเสียงจึงมีความสำคัญน้อยเหลือเกินในยุคแรกเมื่อเทียบกับประเทศในแถบอเมริกาใต้ กระนั้นก็ยังคงมีปรากฏวงขับร้องประสานเสียงในครึ่งหลังของคริสตศตวรรษที่ 19 ในประเทศหลักๆ คือ อินเดีย จีน ญี่ปุ่น เกาหลี และ บางประเทศในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เช่น ไทย มาเลเซีย เวียดนาม และอินโดนีเซีย ซึ่งวงขับร้องประสานเสียงเหล่านี้จะประกอบด้วยชาวยุโรปเป็นหลักเสียมากกว่า

อีกสาเหตุหนึ่งที่ทำให้ วัฒนธรรมการขับร้องประสานเสียงตั้งตัวช้าในทวีปนี้คือ หลายๆ ประเทศมีวัฒนธรรม และศาสนาของตนเองที่ใหญ่และแข็งแรงมากอยู่แล้ว ทั้ง ฮินดู เต๋า ชินโต อิสลาม และพุทธ ที่ทำให้วัฒนธรรมแบบคริสเตียนเข้าถึง และพัฒนาตัวได้ยาก อันรวมไปถึงการขับร้องประสานเสียงแบบตะวันตก อย่างไรก็ตาม มีข้อยกเว้นอยู่สองกรณีสำคัญด้วยกัน กรณีแรกคือการที่สเปนได้ฟิลิปปินส์เป็นอาณานิคมซึ่งเกิดขึ้นล่วงหน้ามาก (1564-1898) ทำให้ในฟิลิปปินส์มีกิจกรรมด้านนี้ ที่ค่อนข้างซับซ้อนและแข็งแรง หลายๆ ศาสนชุมชนเองได้จัดกิจกรรม ทั้งงานด้านสังคมและศาสนาที่ทำให้เครือข่ายด้านการขับร้องประสานเสียงมีความแข็งแรง หนึ่งในเมืองที่น่าศึกษาคือ มนิลา ที่มีประชากรถึงสามในสี่ที่นับถือศาสนาคริสต์ [39] กรณียกเว้นอีกกรณีคือเหล่าเมืองท่าสำคัญๆในเอเชีย เช่น ไต้หวัน สิงคโปร์ ฮ่องกง และมาเก๊า การปรากฏตัวของชาวโปรตุเกสในไต้หวัน และมาเก๊า ได้ส่งอิทธิพลเช่นเดียวกันกับการปรากฏตัวของชาว

---

[37] นักศึกษาของมหาวิทยาลัยฟิกส์ Fisk University (Nashville) ระดมทุนหลายครั้งสำหรับการก่อตั้งมหาวิทยาลัยแก่ลูกอดีตทาสผิวสี

[38] บางครั้งถูกเรียกว่า " me′nestrels " หรือ " troubadours " (แปลว่า วนิพก) เหมือนนักดนตรีในยุคกลาง ซึ่งได้กลายเป็นหนึ่งในจุดกำเนิดเพลงบลูส์

อังกฤษในฮ่องกงและสิงคโปร์ชุมชนคริสเตียนที่เข้าไปตั้งถิ่นฐานได้พัฒนา กิจกรรมด้านการขับร้องประสานเสียงตลอดทั้งศตวรรษ[40] อย่างไรก็ตาม ตลอดทั้งคริสตศตวรรษที่ 19 นี้ กิจกรรมการขับร้องประสานเสียง ในทวีปเอเชียยังค่อนข้างอยู่ในวงจำกัด กลุ่มวงขับร้องประสานเสียงมีเพียงจำนวนหยิบมือ และผู้อำนวยเพลงวงขับร้องประสานเสียงก็ยังอยู่ในระดับสมัครเล่นที่มีประสบการณ์จำกัด กิจกรรมการขับร้องประสานเสียงนี้ที่หลักๆ แล้ว ถูกจัดการโดยองค์กรด้านคริสตศาสนาไม่ว่าจะเป็นนิกาย คาธอลิก หรือโปรแตสแตน ก็ยังคงเป็นกิจกรรมที่ต่างคนต่างทำ พื้นที่ตามนอกเมืองใหญ่ก็ไม่ได้พัฒนาเพียงพอในเรื่องสิ่งจำเป็นพื้นฐาน และผู้อุปถัมภ์ค้ำจุนศิลปะ (เช่นผู้ฟัง) ก็ไม่ได้มีมากพอที่จะสนับสนุนกิจกรรมด้านการขับร้องประสานเสียง ฉะนั้นในคริสตศตวรรษที่ 19 นี้ กิจกรรมการขับร้องประสานเสียง ก็ยังคงเป็นกิจกรรมที่หมุนเวียนอยู่ในทวีปยุโรปและรองลงมาในทวีปอเมริกา และยิ่งจำกัดมากในทวีปแอฟริกาและออสเตรเลีย ต้องรอจนถึงย่างก้าวเข้าสู่คริสตศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะในครึ่งหลังเราจึงได้เห็นการขยายตัวของกิจกรรมทางดนตรีและการขับร้องประสานเสียงแบบตะวันตกที่แผ่ไปทั่วทุกส่วนของโลก เป็นศตวรรษที่แห่งการ "ออกตัว" ของกิจกรรมการขับร้องประสานเสียงในประเทศนอกเหนือยุโรป และเป็นยุคแห่ง "โลกาภิวัฒน์" ทางดนตรีที่การพัฒนาทางดนตรีเป็นไปอย่างเข้มข้น และรวดเร็วรวมถึงการการเปลี่ยนแปลง และการแลกเปลี่ยนทางดนตรีที่เกิดขึ้นระหว่างหลายประเทศทั่วโลก

□ □ □

[39] โบสถ์หรือวิหารส่วนใหญ่มีวงขับร้องประสานเสียงเป็นของตนเอง บางแห่งถึงขั้นมีโรงเรียนสอนร้องเพลงเป็นของตนเอง เช่นในวิหาร ซานโต โดมินโก (Santo Domingo : Basco).

[40] แม้จะยังไม่มีประวัติศาสตร์ด้านการขับร้องประสานเสียงในประเทศเหล่านี้ แต่การปฏิบัตินั้นมีปรากฏมานานแล้วจากเอกสารหลักฐานในช่วงคริสตศตวรรษที่ 19

Bibliography

Choruses in Operas and Operettas

BAILBE, Joseph Marc, *La musique en France, a l' e'poque romantique* (1830 - 1870), Coll. Harmoniques, Ed. Flammarion, 1992, 348 p.

BAUER, Anton, *Opern und Operetten in Wien,* Graz, Ed. B□hlau, K□ln, 1955, 370 p.

BRUYAS, Florian, *Histoire de l' Ope'rette en France (1855 - 1955)*, Lyon, Ed. Vitte, 1974, red. Aux Arts, 2004, 693 p.

DUMESNIL, Rene' , *L' ope'ra et l' ioe'ra comique,* Coll. Que sais-je ?, n. 278, Ed. Presses Universitaires de France, 1971, 128 p.

FAURE, Michel, *La musique en France, du Second Empire aux anne'es 20,* Coll. Harmoniques, Ed. Flammarion, 1985, 350 p.

GAMMOND, Peter, *Offenbach,* coll. The Illustrated Lives of the Great Composers, Ed. Midas, 1980, red, Omnibus Press, London, 1986, 168 p.

KLOTZ, *Volker, Operette. Portr□t u. Handbuch einer unerh□rten Kunst,* B□renreiter, 2004, 869 p.

LAZARUS, John, *The opera handbook,* Ed. G.K. Hall & Co, Boston, 1990, 242 p.

LEIBOWITZ, Rene' , *Histoire de l' ope'ra* , Ed. Buchet Chastel, Paris, 1957, 240 p.

McCLYMONDS, Marita P., "Chorus", in *New Grove Dictionary of Opera,* dir. Stanley Sadie, Ed. MacMillan, London, New-York, 1992, p.

MONGREDIEN, Jean, *La musique en France, des Lumi`eres au Romantisme (1789 - 1830),* Coll. Harmoniques, Ed. Flammarion, 1985, 370 p.

MOSS, Arthur, MARVEL, Evalyn, *Cancan and Barcarolle: the Life and Time of Jacques Offenbach,* New-York, Exposition Press, 1954, 280 p.

ROSENTHAL, Harold, WARRACK, John, *Guide de l' ope'ra* , Coll. Les indispensables, Ed. Fayard, Trad. Roland Mancini, J.J. Rouveroux, 1988, 968p.

ROSSELLI, John, "Chorus master", *in New Grove Dictionary of Opera,* dir. Stanley Sadie, Ed. MacMillan, London, New-York, 1992, p.

SADIE, Stanley, MACY, Laura, *The Grove Book of Operas,* Ed. Oxford University Press, Oxford (USA), 2006, 784 p.

WARRACK, John, WEST, Ewan, *The Oxford Dictionary of Opera,* Ed. Oxford University Press, Oxford (USA), 1992, 800 p.

Russie & East Europe

GARDNER, Johann von, "Musique d'Eglise en Russie du XVII`eme au XX`eme si`ele ", *in Encyclope'dies des musiques sacre's (Jacques Porte),* tome 2, Paris, Labergerie, 1969, pp. 194 - 205.

GARDNER, Johann von, *Russian Church Singing: Orthodox Worship and Hymnography,* Tr. Vladimir Morosan, St. Vladimir's Seminary Press, 1997, vol. 1, 146 p.

HOFFMANN, Michel R., "Style religieux des compositeurs russes", *in Encyclope'dies des musiques sacre's (Jacques Porte),* tome 2, Paris, Labergerie, 1969, pp. 206 - 210.

KOVALESKY, Maxime, "Les maitrises orthodoxes (Russie et France)", *in Encyclope'dies des musiques sacre's (Jacques Porte),* tome ?, Paris, Labergerie, Paris, 1969, p. 500

SAFRANEK, Milos, WOLFF, Pierre, "De Dvorak nos jours", *in Encyclope'dies musiques sacre's (Jacques Porte),* tome 3, Paris, Labergerie, Paris, 1969, p. 281 - 286.

TARUSKIN, Richard, *The Oxford History of Western Music,* Vol 3: nineteenth century, Oxford University Press, 2005, 600 p.

USA & Negro-spirituals

ALLEN, William Francis, PICKARD WARE, Charles, MCKIM GARRISON Lucy, *Slave Songs of the United States,* 1867, Red. Applewood Books, 1996, 168p.

CARLSON, J.O., "The performance of choral music in America from 1852 to 1872", in *Choral Journal,* 14 (8), p. 20-21.

FISHER, Miles M., N*egro Slave Songs in the United States,* Ed. Citadel, 1998, 240 p.

HAMM, C., *Music in the New World,* New-York, London, 1987

PANNASIE, Hugues, PERRIN, Michel, "Expression religieuse du Jazz aux Etats-Unis", *in Encyclope'dies des musiques sacre's (Jacques Porte),* tome 3, Paris, Labergerie, 1969, pp. 604 - 606

PERKINS, C., DWIGHT, J.S., *History of Handel & Haydn Society of Boston,* Boston, 1883

STEVENSON, Robert, *Protestant church music in America : a short survey of menand movements from 1564 to the present,* New-York, 1966, red. 1970

STEVENSON, Robert, "L'Eglise protestante aux XVIIIe`me et XIX`eme si`ecles ", *in Encyclope'dies des musiques sacre's (Jacques Porte),* tome 3, Paris, Labergerie, 1969, pp. 328 - 334

SOUTHERN, E., *The music of black americans: a History,* New-York, 1971

THURMAN, Howard, *Deep River and The Negro Spiritual Speaks of Life and Death,* Friends United Press, 1975, 160 p.

WALTERS, R., *The Bethlehem Bach Choir,* Boston, 1918

WORK, John W., *American Negro Songs: 230 Folk Songs and Spirituals, Religious and Secular,* Dover Publications, 1998, 272p.

Discography

Beethoven, Fidelio, Daniel Barenboim (c), Pl□cido Domingo, Waltraud Meier, Falk Struckmann, Rene′ Pape, Soile Isokoski, Chor der Deutschen Staatsoper Berlin, Staatskapelle Berlin, Teldec, 2000

Berlioz, Les Troyens, Sir Colin Davis (c), Ben Heppner, Michelle DeYoung, Peter Mattei, London Symphony Chorus and Orchestra, Lso Live, 2002

Bizet, Carmen, Michel Plasson (c), Angela Gheorghiu, Roberto Alagna, Thomas, Ch?ur et Orchestre du Capitole de Toulouse, EMI Classics, 2003

Borodin, Prince Igor, Valery Gergiev (c), Dmitri Vorontsov, Olga Borodina, Alexander Glazunov, St. Petersburhg Kirov Chorus and Orchestra, Philips, 1995

Choral Masterworks From Russia : Sacred Treasures by Dimitry Bortnyansky, Grigor F.Lvovsky, et al., Georgi Robev (c), Academy Chorus, Label Hearts of Space, 1998

Choral Masterworks From Russia : Ancient Echoes by Dimitry Bortnyansky, Pavel Chesnokov, Nikolai Golovanov, Alexander Grechaninov, Academy Chorus, RCA, 1995,

Choral Masterworks From Russia : Basso Profondo by Dimitry Bortnyansky, Pavel Chesnokov, P. Goncharov, Alexander Grechaninov, Alexei Fydorovich Lvov, et al., Russian Season Fr., 1999

Dvorak, Requiem, Karel Ancerl (c), Kim Borg, Maria Stader, Ernst Haefliger, Czech Philharmonic Orchestra and Chorus, Supraphon, 2003

Dvorak, Stabat Mater, R. Shaw (c), Christine Goerke, Marietta Simpson, Stanford Olsen, Atlanta Symphony Orchestra and Chorus, Telarc, 1999

Gounod, Faust, Michel Plasson (c), Cheryl Studer, Richard Leech, Jose′ van Dam, Thomas Hampson, Choeur et Orchestre du Capitole de Toulouse, Choeur de l'Arm?e Fran?aise, Angel Records, Emi Classics, 2001

Lehar, Die Lustige Witwe, Sir John Eliot Gardiner (c), Cheryl Studer, Bo Skovhus, Bryn Terfel, Rainer Trost, Wiener Tschuschenkapelle, Vienna Philharmonic Orchestra, Deutsche Grammophon, 1995

Meyerbeer, Les Huguenots, Richard Bonynge (c), Joan Sutherland, Martina Arroyo, Huguette Tourangeau, Arleen Auger, Gabriel Bacquier, Nicola Ghiuselev, Kiri Te Kanawa, New Philharmonia Orchestra & Chorus, Decca, 2001

Mussorgsky, Boris Godunov, Claudio Abbado (c), Anatoly Kotscherga, Marjana Lipovsek, Samuel Ramey, Sergej Larin, Sergei Leiferkus, Philip Langridge, Valentina Valente, Chor der Staatsoper Dresden, Berliner Philharmoniker, Sony, 1994

Negro-spirituals : Go Down, Moses, Jonathan Miller (c), Chicago a cappella, The Orchard, 2001

Negro-spirituals : Wade In The Water, African American Spirituals (vol. 1), compilation, Ed. Smithsonian Folkways, 1994

Negro-spirituals : Wade In The Water, African American Congregational Singing (vol. 2), compilation, Ed. Smithsonian Folkways, 1994

Negro-spirituals : In Bright Mansions, Fisk Jubilee Singers, Curb Records, 2003

Negro-spirituals : Shall We Gather - American Hymns and Spirituals, William Appling (c), William Appling Singers, 2001

Offenbach, Orphe'e aux enfers, Marc Minkowski (c), Natalie Dessay, Laurent Naouri, Patricia Petibon, Yann Beuron, Choeur et Orchestre de l' Ope′ra de Paris, Orchestre de Chambre de Grenoble, EMI Classics, 2002

Offenbach, La Belle He′l`ene , Marc Minkowski (c), Felicity Lott, Yann Beuron, Michel Se′ne′chal , Laurent Naouri, Les Musiciens du Louvre, EMI Classics, 2001

Ope′ra : The ope′ra box, cd 4 : ope′ras' choruses (compilation), EMI, 2003

Ope′ra : 100 Choeurs de le′gende , 5 cd (compilation), Choeurs de la Radiodiffusion Fran□aise, Ambrosian Opera Chorus, Choeur du Capitole de Toulouse, Chor der Deutschen Staatsoper, Chor der Wiener Staatsoper, etc…, EMI Classics France, 2005

Ope′ra : Les plus ce′l`ebres Choeurs d' Ope′ras (compilation), Bavarian Radio Symphony Orchestra and chorus, Berlin Philharmonic Orchestra and chorus, Orchestra del Teatro alle Scala di Milano, Orchestre Philharmonique de Strasbourg, etc…, Capitol, 1989

Strauss, Der Zigeunerbaron, Nikolaus Harnoncourt (c), Pamela Coburn, Herbert Lippert, Wolfgang Holzmair, Rudolf Schasching, Schoenberg Choir, Vienna Symphony Orchestra, Teldec, 1995

Suppe' Boccaccio, Walter Berry (c), Hermann Prey, Anneliese Rothenberger, Edda Moser, Willi Brokmeir, Adolf Dallapozza, Bruno Pola, Chor der Bayerischen Staatsoper München , Bayerisches Symphonie-Orchester, Angel Records, Emi classics, 2001

Verdi, Aida, Riccardo Muti (c), Montserrat Caballe, Placido Domingo, Fiorenza Cossotto, Nicolai Ghiaurov, Piero Cappuccilli, Chorus of the Royal Opera House (Covent Garden), London Philharmonia Orchestra, EMI Classics, 2001

Weber, Der Freischütz, Carlos Kleiber (c), Gundula Janowitz, Peter Schreier, Edith Mathis, Theo Adam, Leipzig Radio Chorus, Staatskapelle Dresden, The Originals, DG, 1998

Wagner, Die Meistersinger von Nürnberg, Herbert von Karajan (c), René Kollo, Helen Donath, Siegfried Vogel, Ruth Hesse, Peter Schreier, Karl Ridderbusch, Leipzig Radio Chorus, Staatskapelle Dresden, EMI Classics, 1999

Wagner, Tannhäuser, Giuseppe Sinopoli (c), Plácido Domingo, Cheryl Studer, Agnes Baltsa, Matti Salminen, Andreas Schmidt, Barbara Bonney, Chorus of the Royal Opera House (Covent Garden), London Philharmonia Orchestra, Deutsche Grammophon, 1989

Websites

http://www.opera-guide.ch/
a guide for opera lyrics and synopsis

http://www.operadeparis.fr/cns11/live/onp/site/
official website of Opera national de Paris (France)

http://www.staatsoper.at/Content.Node2/intro.php
official website of Wiener State Opera (Austria)

http://www.deutscheoperberlin.de/
official website of Berlin State Opera (Germany)

http://www.teatroallascala.org/
official website of Teatro alla Scala of Milan (Italy)

http://www.roh.org.uk/
official website of Royal Opera House (London)

http://archives.metoperafamily.org/archives/frame.htm
archives of the Metropolitan Opera New-York

http://www.bouffesparisiens.com/
théâtre des bouffes parisiens, théâtre opened by Jacques Offenbach en 1855

http://www.festivalcredo.com/content/37/
website of the international festival of orthodox choral music

http://www.origenmusic.com/
website reference for the orthodox choral singing

http://hitchcock.itc.virginia.edu/Slavery/index.php
images and photographies about slave & slavery in USA

http://www.negrospirituals.com/
songs, history, choirs and singers