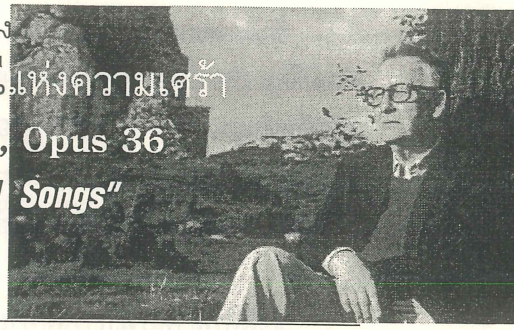
ในอีกแง่มุมหนึ่งของ ซิมโฟนี หมายเลข 3 โอปุส 36 ซิมโฟนีแห่งความเศร้า

Behind the Secne of Symphony No.3, Opus 36 *"Symphony of Sorrowful Songs"*

ต่อจากตอนที่แล้ว



ผศ.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น*

ก่อนที่ผู้เขียนจะเริ่มวิเคราะห์บทประพันธ์ *Symphony of Sorrowful Songs* ในอีกแง่มุมหนึ่งต่อจากฉบับที่แล้ว ผู้เขียนต้องกราบเรียนผู้อ่านทุกท่านว่า หลังจากบทวิเคราะห์บทประพันธ์นี้ได้ลงตีพิมพ์ใน วารสารรังสิตปีที่ 4 ฉบับที่ 2 (ฉบับที่แล้ว) ผู้เขียนได้รับการติดต่อจากศาตราจารย์ ดร. วีรชาติ เปรมานนท์ ซึ่งเป็นอาจารย์ท่านหนึ่งของผู้เขียน และเป็นที่รู้จักกันดีในวงวิชาการด้านดนตรี ท่านได้ให้ความกรุณาเป็นอย่างสูงต่อผู้เขียน โดยถึงแม้ว่าผู้เขียนกำลังศึกษาต่อที่ต่างประเทศ ท่านก็ได้ติดต่อและมอบคำแนะนำต่างๆ อันทรงคุณค่าอย่างมาก ท่านได้ให้ความกรุณาชี้แนะ และให้ข้อแนะนำแก่ผู้เขียน ถึงการวิเคราะห์บทประพันธ์นี้ว่า น่าจะมีข้อผิดพลาด ซึ่งทำให้ผู้เขียนพบว่ามีข้อผิดพลาดจริงอย่างที่ท่านแนะนำ ดังนั้นผู้เขียนต้องกราบขออภัยผู้อ่านทุกท่าน ในความโง่เขลาเบาปัญญาของผู้เขียน และความผิดพลาดที่เกิดขึ้น ผู้เขียนใคร่ขอเริ่มต้นบทความฉบับนี้ โดยการแก้ไขข้อผิดพลาดที่เกิดขึ้นในบทความฉบับที่แล้ว

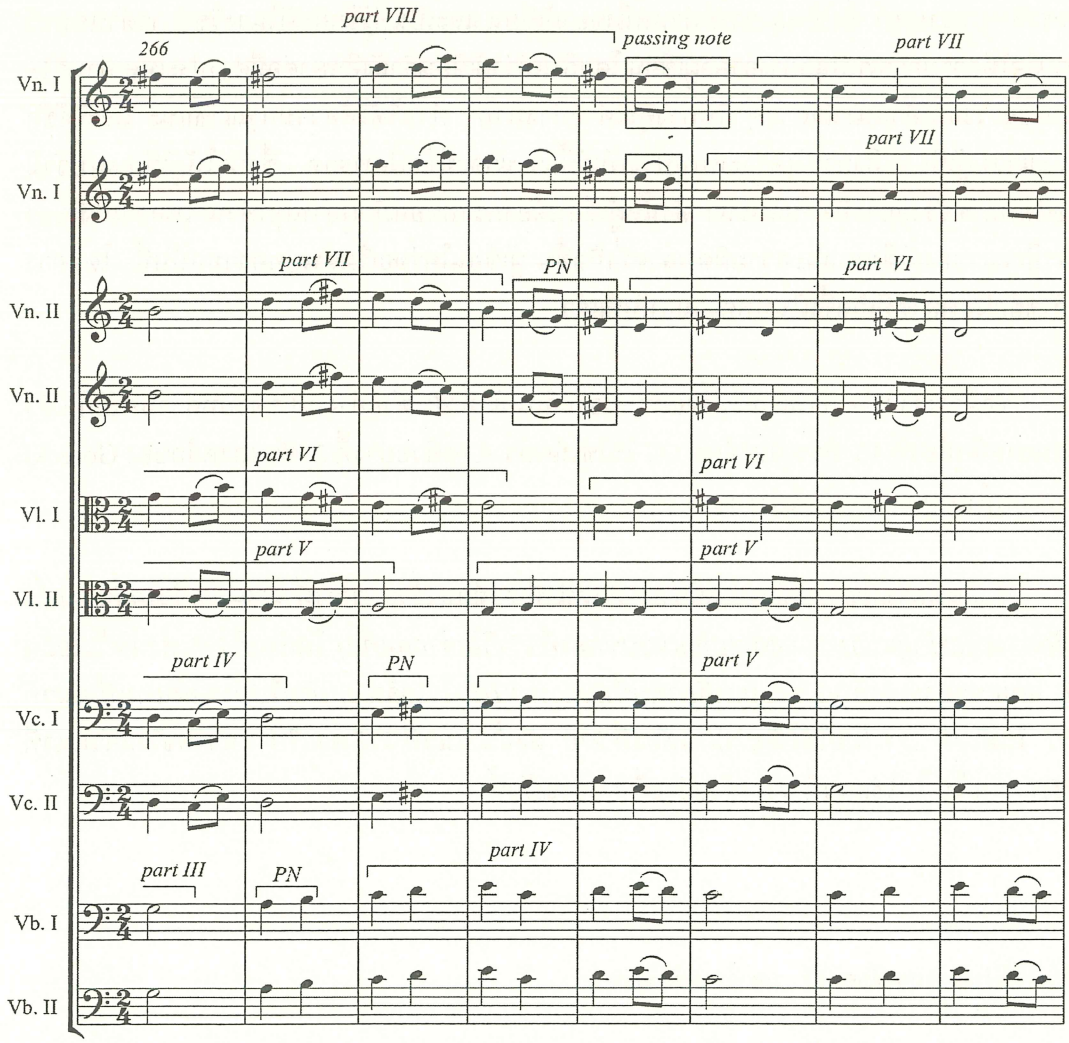
ข้อผิดพลาดประการแรกเริ่มตั้งแต่ทำนองหลักหน้าที่ 28 ตัวอย่างที่ 1 ของบทความฉบับที่แล้ว ทำนองหลักห้องที่ 16 ควรเป็นโน้ตตัว **G** ไม่ใช่โน้ตตัว A (ดูตัวอย่างที่ 2 ทำนองหลักของ Gorecki ที่ปรากฏในบทความฉบับนี้ประกอบ)

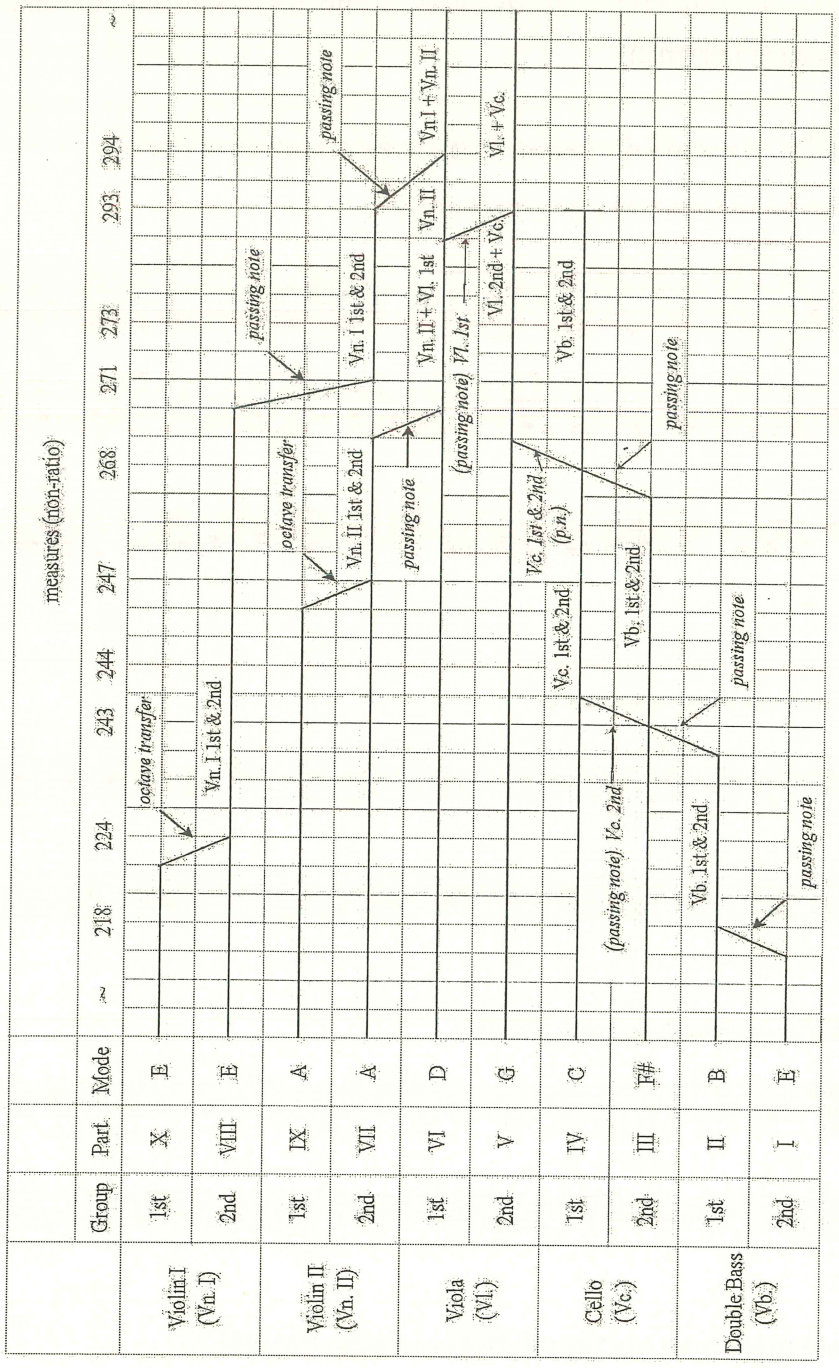
ข้อผิดพลาดประการต่อมา หน้า 31 ย่อหน้าที่ 7 เขียนไว้ว่า *"ห้องที่ 269-270 ไวโอลิน II เล่นโน้ตผ่านเพื่อเข้าสู่แนวบรรเลงซ้อนกับแนวบรรเลงที่ VI (วิโอล่ากลุ่มที่ 1) ในห้องที่ 271 ดังนั้น ไวโอลิน II เล่นแนวบรรเลงที่ VI ซึ่งขณะเดียวกันนั้นแนวที่ VIII (ไวโอลิน I) ย้ายไปบรรเลงแทนที่ แนวที่ VII ในห้องที่ 271 โดยใช้โน้ตผ่านในห้องที่ 270 ดังนั้น แนวที่ VII หายไป"* ความจริงแล้วแนวที่ **VIII** หายไป ไม่ใช่แนวที่ VII (ตัวอย่างที่ 1 ของฉบับนี้)

*อาจารย์ประจำวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ข้อผิดพลาดต่อมา หน้า 31 ย่อหน้าที่ 8 ห้องที่ 268-272 ในแนวเชลโล่ ผู้เขียนวิเคราะห์ว่าเป็นส่วนเชื่อม (Bridge) ซึ่งความจริงแล้วควรจะเป็นโน้ตผ่าน (Passing Notes) ในห้องที่ 268 ห้องเดียว แล้วเริ่มต้นแนวที่ V ในห้องที่ 269 (ดูตัวอย่างที่ 1 นอกจากนั้น ผู้เขียนแนบ ภาพร่างการเปลี่ยนแนวบรรเลง และการออกไปของแต่ละแนว [Part Changing in String Section] ฉบับแก้ไข มาประกอบไว้ที่หน้า 24 พร้อมทั้งได้เพิ่มเติมข้อมูลการวิเคราะห์ในครั้งนี้ลงไปด้วย)

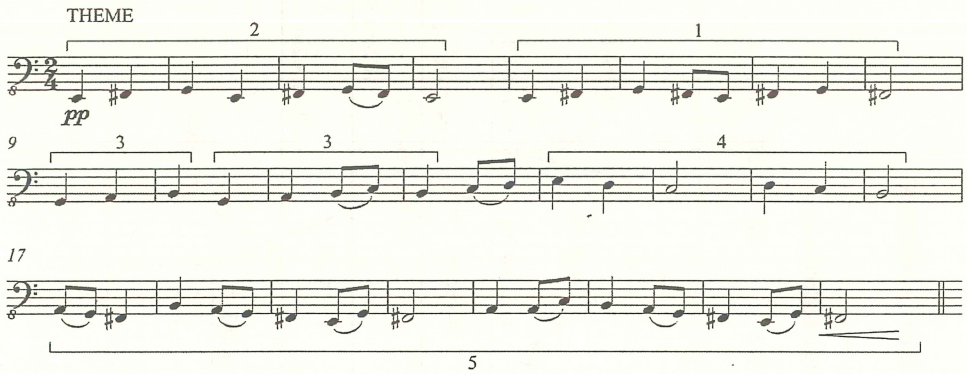
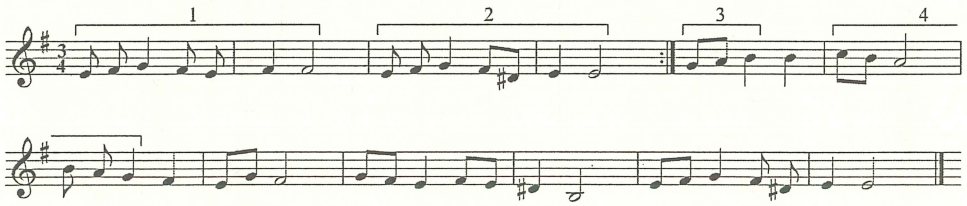
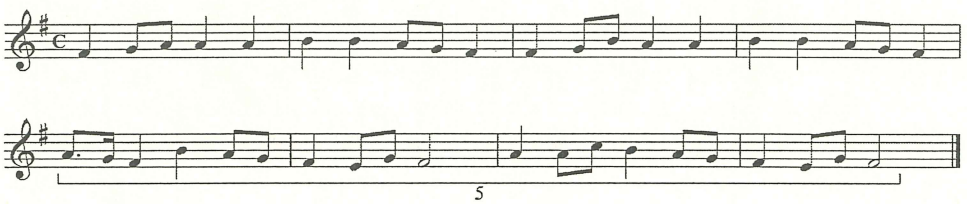
ข้อผิดพลาดประการสุดท้าย (ผู้เขียนหวังว่า) หน้า 31 ย่อหน้าสุดท้าย เขียนไว้ว่า *"ห้องที่ 293-294 แนวไวโอลิน I เล่นโน้ตผ่านเพื่อเข้าสู่แนวบรรเลงของไวโอลิน II ในห้องที่ 295 ดังนั้น แนวที่ VI หายไป"* ความจริงแล้วแนวที่ **VII** หายไป ไม่ใช่แนวที่ VI (ตัวอย่างที่ 1 ของฉบับนี้)

ตัวอย่างที่ 1 ตัวอย่างบางส่วนของช่วงที่มีการปรับเปลี่ยนแนวบรรเลงของเครื่องดนตรี และการหายไปของแต่ละแนว (ฉบับแก้ไข)

ผู้เขียนหวังว่าข้อผิดพลาดที่เกิดขึ้นในบทความฉบับที่แล้วคงมีเพียงเท่านี้ แต่อย่างไรก็ตาม หากท่านผู้อ่านพบข้อผิดพลาดประการใด ไม่ว่าจะเป็นบทความใดๆ ของผู้เขียน ผู้เขียนจะรู้สึกเป็นเกียรติอย่างยิ่ง ถ้าท่านได้กรุณามอบคำแนะนำ และความกระจ่าง รวมถึงแสดงความคิดเห็นต่างๆ ให้กับผู้เขียน ทั้งนี้เพื่อให้เกิดปัญญาแก่ผู้เขียน และเพื่อได้ถ่ายทอดภูมิปัญญานั้น สู่สังคมวิชาการดนตรีของไทยต่อไป ผู้เขียนขออภัยท่านผู้อ่านอีกครั้งมา ณ ที่นี้ และหวังเป็นอย่างยิ่งว่าทุกท่านจะติดตามงานเขียนทางวิชาการดนตรีของผมต่อไป



ผู้เขียนขอเริ่มการวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงนี้ด้วยที่มาของทำนองหลักที่ใช้ โดยก่อนที่ Gorecki จะเริ่มประพันธ์บทเพลงนี้ เขาได้ค้นหาวัตถุดิบที่จะนำมาใช้ในบทประพันธ์เพลงของเขา ซึ่งเน้นไปที่ความเป็นเอกลักษณ์ของชาวโปแลนด์ ในที่สุดเขาได้นำบทเพลงจำนวนสองบทเพลง ที่เป็นของชาวโปแลนด์มาใช้ เขานำบทเพลง *Oto Jezus umiera (Lo, Jesus is dying)* ซึ่งเป็นบทเพลงของคนอยากจน (Lenten Beggar's song) ที่เป็นส่วนหนึ่งในงานรวบรวมบทเพลง (Collection) ของ Father Jan Skielecki และอีกบทเพลงหนึ่งเป็นบทเพลงที่เกี่ยวข้องกับเพลงศาสนา *Niechaj bendzie pochwalony* ซึ่งถูกบันทึกไว้ที่โบสถ์ Myszyniec เมื่อวันที่ 9 สิงหาคม 1934 โดย Father Wladyslaw Skierkowski (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2 ทำนองหลักที่ Gorecki ได้รับแนวคิดมาจากบทประพันธ์อื่น

Henryk Gorecki, *Symphony No.3*, first movement, mm. 1-24

Lanten beggar's song, *Oto Jezus umiera*

Skierkowski's hymn, *Niechaj bendzie pochwalony*

Adrain Thomas, *Gorecki* (New York: Oxford University Press Inc., 1977), 84-86.

เมื่อวิเคราะห์เปรียบเทียบทำนองหลักของบทระพันธ์เพลง *Symphony of Sorrowful Songs* กับบทเพลงทั้งสอง เห็นได้อย่างชัดเจนว่า Gorecki ได้นำบทเพลงทั้งสองมารวมไว้ในทำนองหลักของเขา ทั้งในด้านการเคลื่อนที่ของแนวทำนอง และกุญแจเสียง ทำนองหลัก *Symphony of Sorrowful Songs* สามารถแบ่งออกเป็น 5 ส่วน (ตามหมายเลขกำกับในตัวอย่างที่ 2) โดยส่วนที่ 1-4 นำมาจากบทเพลง *Oto Jezus umiera* เขาได้นำมาปรับเปลี่ยนรวมถึงการขยายค่าตัวโน้ตเพียงเล็กน้อย และส่วนที่ 5 ซึ่งเป็นส่วนปิดท้ายทำนองหลักถูกนำมาจากประโยคท้ายของบทเพลง *Niechaj bendzie pochwalony* เขานำมาทั้งประโยคเพลงเพียงแต่ปรับค่าของตัวโน้ตสองตัวแรกเท่านั้น

ตอน A (ดูบทวิเคราะห์จากบทความฉบับที่แล้วประกอบ)

จากการที่ Gorecki ใช้วิธีการของ Canonic Imitation หรืออาจกล่าวอีกนัยหนึ่งว่า "Canonic Theme" โดยเริ่มต้นด้วยทำนองหลักที่อยู่บนบันไดเสียง E Aeolian โมด ในแนวที่ I จากนั้นเขาได้เลียนแบบทำนองหลักโดยการปรับให้สูงขึ้นเท่ากับคู่ 5 ไปทีละแนว โดยที่แนวที่ I-VIII จะห่างกันเท่ากับ คู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect) ยกเว้นแนวที่ III กับ IV ห่างกันเท่ากับ คู่ 5 ดิมินิช (Diminished) ด้วยเนื่องจากเหตุผลของการใช้เทคนิคแคนนอนในลักษณะของ "Tonal Answer" บนบันไดเสียงที่อยู่ในโมด E Aeolian ส่วนแนวที่ VIII กับ IX ต่างกันคู่ 4 เพอร์เฟค และแนวที่ IX กับ X ต่างกันคู่ 5 เพอร์เฟค ผลต่างของขั้นคู่จากแนวที่ VII-X นี้เองทำให้แนวที่ IX และ X มีระดับเสียงเป็นทบคู่ 8 ของแนวที่ VII และ VIII ตามลำดับ แต่อย่างไรก็ตามแนวที่ IX และ X ยังคงมีลักษณะเป็น Tonal Answer เช่นกัน (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 3 ระดับเสียงเริ่มต้นของแต่ละแนว (Part) พร้อมทั้งโมดในแนวต่าง ๆ

เมื่อทุกแนวเป็นถูกปรับเปลี่ยนโน้ตโดยใช้วิธีการของ Tonal Answer ดังนั้นสมาชิกของกลุ่มโน้ตหรือโมดในแต่ละแนวนั้น เป็นโน้ตเดียวกันทั้งหมด เพียงแต่เริ่มต้นโน้ตตัวแรกของโมดที่ต่างกัน หรืออาจกล่าวอีกนัยหนึ่งว่าโน้ตโทนิกต่างกัน จากเหตุนี้ สามารถพิจารณาได้ว่าแนวทำนองของแต่ละแนวนั้นอยู่บนโมดที่ต่างกัน ดังนี้

แนวที่ I	E Aeolian
แนวที่ II	B Phrygian
แนวที่ III	F# Locrain
แนวที่ IV	C Lydian
แนวที่ V	G Ionian
แนวที่ VI	D Mixolydian
แนวท VII	A Dorian
แนวที่ VIII	E Aeolian
แนวที่ IX	A Dorian
แนวที่ X	E Aeolian

จากการวิเคราะห์ในบทความฉบับก่อนหน้านี้ และฉบับนี้ พบว่า ภาพใหญ่ในวิธีการประพันธ์ของตอน A โดยการบดบังด้วยกระบวนการของ Contrapuntal Process ได้ซ่อนวิธีการใช้ประโยชน์อย่างพิถีพิถันของเทคนิค Poly-Mode เพื่อที่จะสร้างกลุ่มก้อนของเสียงขนาดใหญ่ (Sound Mass) โดยการค่อยๆ เพิ่มแนวต่างๆ ทีละแนวบนโมดที่ต่างกัน สิ่งที่แฝงอยู่ในวิธีการนี้ คือการให้ความสำคัญแก่โน้ตทุกตัวอย่างเท่าเทียมกันในฐานะของ Pandiatonic นั้นเอง

ตอน B (ดูบทวิเคราะห์จากบทความฉบับที่แล้วประกอบ)

ถ้าพิจารณาอย่างคราวๆ ในตอน B ดูเหมือนว่ามีพื้นผิวเป็นแบบโฮโมโฟนี ดังที่ผู้เขียนได้กล่าวไว้ในบทความก่อนหน้านี้ แต่ในอีกแง่มุมหนึ่งแล้วแฝงด้วยพื้นผิวแบบโพลีโฟนี โดยที่แต่ละแนวของเครื่องสาย มีการเคลื่อนที่ที่มีบทบาทอย่างมาก ผู้เขียนได้แบ่งตอน B นี้ ออกเป็น 4 ส่วน (Figures) คือ ส่วน a b c และ d

โครงสร้างของตอน B

Figures:	a	a'	b	c	d	c'	b'
Measures:	325-332	333-338	339-342	343-349	350-357	358-361	362-367
	Secundal or Cluster		Canon	implied pandiatonic			Canon

ส่วน a เป็นการค่อย ๆ เพิ่มขึ้นของโน้ตที่เป็นผลมาจากการเคลื่อนที่ของเครื่องสาย แต่ละแนวทำให้เกิด Secundal Chord หรือ Cluster Chord เล็ก ๆ (โน้ต 4 ตัว) ต่อเนื่องไปจนถึงส่วน a' ซึ่งเป็น Cluster Chord ที่ใหญ่ขึ้น (โน้ต 6 ตัว)

ส่วน b ดูราวกับว่าเป็นพื้นผิวแบบโฮโมโฟนี แต่ตามจริงแล้วเมื่อทำการย่อสกอร์ (Reduce Score) จะพบว่า แฝงไว้ด้วยวิธีการแคนนอนที่ระดับเสียงเดียวกัน (Canon at the Unison) โดยส่วนนี้จบที่ห้อง 342 ที่เป็นทรัยแอด C major และ D minor ซึ่งเท่ากับโน้ต 6 ตัว

ส่วน c และ c' เป็นแนวคิดเดียวกันที่เป็นการใช้ความสัมพันธ์คู่ 4-5 (Harmonic Fourth-Fifth Relationship) โดยส่วน c ใช้ทรัยแอด C major และ G major โดยแนวทำนองร้องเคลื่อนที่ด้วยโน้ตที่เป็นสมาชิกของทรัยแอดทั้งสองนั้น (โน้ต C, D, E, G และ B) เพิ่มด้วยโน้ตตัว F# ดังนั้นบริเวณ นี้จึงมีการใช้โน้ต 6 ตัว และส่วน c' ใช้ทรัยแอด D major และ G major โดยแนวทำนองร้องเคลื่อนที่ ด้วยโน้ตที่เป็นสมาชิกของทรัยแอดทั้งสองนั้น (โน้ต D, F#, G, A และ B) เพิ่มด้วยโน้ตตัว C ดังนั้นบริเวณนี้จึงมีการใช้โน้ต 6 ตัว เช่นกัน นอกจากนั้นเมื่อการดำเนินคอร์ดของ 2 ทรัยแอดปรากฏขึ้นในเวลาเดียวกัน เป็นการยากที่จะพิจารณาว่าทรัยแอดใดเป็นโทนิก และทรัยแอดใดมีความสัมพันธ์คู่ 4-5 แก่กันและกัน นอกจากนั้นส่วน c และ c' ถูกขั้นด้วยส่วน d ที่เป็น Pandiatonic ส่วนตอนท้ายของตอน B วิธีการแคนนอนที่ระดับเสียงเดียวกันกลับมาอีกครั้งในส่วน b'

แม้ว่าตอน B ประกอบด้วย 4 ส่วน แต่การเคลื่อนที่ของแนวต่าง ๆ ดูราวกับว่ามีความหมายนัยที่แสดงให้เห็นถึงจุดประสงค์ที่จะโน้มเข้าหา Pandiatonic ส่วน a เริ่มด้วยโน้ตเพียงตัวเดียว แล้วจบด้วยโน้ต 4 ตัว และพัฒนาไปที่ส่วน c' ที่จบด้วยโน้ต 6 ตัว ส่วน b และ b' วิธีการแคนนอนที่ระดับเสียงเดียวกัน โดยเป็นการใช้โน้ต 6 ตัว บนคีย์ขาว ต่อมาส่วน c และ c' ราวกับว่าแฝงเทคนิค Pandiatonic อีกทั้งยังถูก ขั้นด้วยส่วน d ที่เป็น Pandiatonic ที่เป็นการใช้โน้ต 7 ตัว จากนั้นค่อย ๆ คลายลงเล็กน้อยจนกระทั่ง เหลือการใช้โน้ต 6 ตัว ขณะที่จบตอน B

ตอน A' (ดูบทวิเคราะห์จากบทความฉบับที่แล้วประกอบ)

จากการวิเคราะห์ในบทความฉบับที่แล้ว ตอน A' ใช้วิธีการเดียวกับตอน A ดังนั้นในตอน A' นี้ จึงแฝงไว้ด้วยการให้ความสำคัญแก่โน้ตทุกตัวอย่างเท่าเทียมกันในฐานะของ Pandiatonic เช่นกัน

สรุป

ในภาพใหญ่การเคลื่อนที่ของแนวทำนองของท่อนที่ 1 ดูเหมือนว่าเป็นพื้นผิวแบบโพลีโฟนีอย่างมาก โดยที่การใช้เทคนิคของ Canonic Theme แต่อย่างไรก็ตามในภาพเล็ก หรือในอีกแง่มุมหนึ่งพบว่าเป็นการใช้ Cluster Chord (Secundal) และ Canonic Imitation ในตอน A และ A' แสดงให้เห็นถึงความพยายามของกระบวนการเพิ่มขึ้นของจำนวนการใช้ตัวโน้ตจนพัฒนาไปเป็น Pandiatonic ส่วนวัตถุดิบที่ใช้ในตอน B แฝงไว้ด้วยวิธีการของ Pandiatonic อีกทั้งตอน A และ B ใช้กระบวนการคิดแบบเดียวกัน โดยเริ่มต้นด้วยพื้นผิวที่เบาบาง จากนั้นค่อยๆ พัฒนาขึ้นจนเป็นกลุ่มก้อนเสียงขนาดใหญ่จนกระทั่งเป็น Pandiatonic แม้ว่าในท่อนที่ 1 จะมีการใช้เทคนิคที่หลากหลาย แต่ทุกๆ เทคนิคนั้น เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการค่อยๆ พัฒนาของ Pandiatonoc (Gradual Process of Pandiatonic) ซึ่งกระบวนการค่อยๆ พัฒนาของดนตรีนี้กล่าวได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของบริบทดนตรีมินิมอลลิซึ่ม (Minimalism)

บรรณานุกรม

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2549). **มินิมอลริซึ่ม (Minimailism).** วารสารดนตรีรังสิต ปีที่ 1 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน. หน้า 47-55 . ปทุมธานี: โรงพิมพ์ศูนย์สนับสนุนและพัฒนาการเรียนการสอน มหาวิทยาลัยรังสิต.

_____. (2552). **เฮนริค มิโคลาจ โกเรกี (Henryk Mikolaj Gorecki).** วารสารดนตรีรังสิต ปีที่ 4 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน. หน้า 62-70. ปทุมธานี: โรงพิมพ์ศูนย์สนับสนุนและพัฒนาการเรียนการสอน มหาวิทยาลัยรังสิต.

_____. (2552). **ซิมโฟนี หมายเลข 3 โอปุส 36 ซิมโฟนีแห่งความเศร้า (ตอนที่ 1) (Symphony No. 3, Opus 36 "Symphony of Sorrowful Songs".** วารสารดนตรีรังสิต ปีที่ 4 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม-ธันวาคม. หน้า 25-39. ปทุมธานี: โรงพิมพ์ศูนย์สนับสนุนและพัฒนา การเรียนการสอน มหาวิทยาลัยรังสิต.

Fisk, Josiah. (Autumn 1994). "The New Simplicity: The Music of Gorecki, Tavener and Part." **The Hudson Review** (The Hudson Review, Inc.) 47, no. 3 : 394-412.

Gann, Kyle. (1997). **American Music in the Twentieth Century.** New York: Schirmer Books An Imprint of Simon & Schuster Macmillan.

Gorecki, Henryk Mikolaj. (2000). **Symphony No.3 Op.36.** Edited by Malgorzata Gqsiorowska. Translated by Ewa Gabrys. Krakow: Pracownia Poligraficzna.

Howard, Luke B. (Spring 1998). "Mother, "Billbord," and the Holocaust: Perceptions and Receptions of Gorecki's Symphony No.3." **The Musical Quarterly** (Oxford University Press) 82, no. 1: 131-159.

Lee, Dougls. (2002). **Masterworks of 20th Century Music.** New York: Routledge.

Mellers, Wilfrid. (March 1989). "Round and about Gorecki's Symphony No.3." **Tempo** (Cambrige University Press) New Series, no. 168: 22-24.

Ockeghem, Johannes. (1959). **Collected Works, Masses I-VIII. Second Corrected Edition.** Edited by Dragon Plamenac. Vol. First. American Musicology Society, Inc.

Schwarz, K. Robert. (1996). **Minimalists.** London: Phaidon Press Limited.

Struble, John Warthen. (1995). **The History of American Classical Music: MacDowell through minimalism.** New York: Facta on File.

Thomas, Adrian. (1997). **Gorecki.** New York: Oxford University Press Inc.

Wright, Stephen. (2002). "Arvo Part." **In Music of the Twenteith-Century Avant-Garde: a bibocritical sourcebook,** edited by Larry Sitsky, 358-364. Connecticut: Greenwood Press.