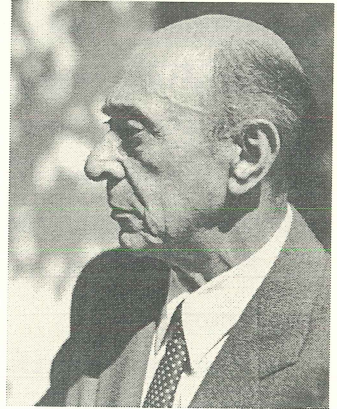


Variations for Orchestra, Op.31 (1928): Schoenberg แวริเอชันสำหรับออร์เคสตรา โอปัส 31 (1928) ของเชินแบร์ก

วิบูลย์ ตระกูลสุนัน*

ในวารสารปีที่ 2 ฉบับที่ 1 ผู้เขียนได้เขียนบทความเรื่อง "ดนตรีเอโทนาลในกระแสเอ็กซ์เพรสชันนิซึม (Atonal Music in an Expressionism View Point)" ซึ่งได้กล่าวถึงนักประพันธ์ดนตรีที่สำคัญในกระแสนี้ท่านหนึ่ง คือ อาร์โนลด์ เชินแบร์ก (Arnold Schoenberg, 1874-1951) เพื่อให้ผู้อ่านได้เข้าใจดนตรีแนวนี้มากขึ้น ผู้เขียนพิจารณาเห็นว่าควรนำบทประพันธ์ที่เป็นดนตรีเอโทนาล มาเป็นตัวอย่างวิเคราะห์ ดังนั้นจึงได้นำบทประพันธ์แวริเอชันสำหรับออร์เคสตราโอปัส 31 ของเชินแบร์ก มาทำการวิเคราะห์พร้อมทั้งกล่าวถึงดนตรีทั้งหมดในภาพรวมของเชินแบร์ก อีกด้วย

เชินแบร์กเป็นผู้ที่สร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์ไว้เป็นจำนวนมาก ซึ่งบทประพันธ์ของเขามีทั้งบทประพันธ์ที่ได้รับอิทธิพลมาจากนักประพันธ์ในยุคปลายโรแมนติก จนถึงวิธีการประพันธ์ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของเขา เขาจึงเป็นนักประพันธ์ผู้หนึ่งที่มีวิธีการสร้างสรรคงานประพันธ์ที่หลากหลาย จนสามารถแบ่งงานของเขาออกได้เป็นช่วงๆ ตามลักษณะของบทประพันธ์ โดยวิธีการประพันธ์ที่เขาเป็นผู้ค้นพบมีอิทธิพลต่อนักประพันธ์อื่นอย่างมาก เขาจึงเป็นนักประพันธ์ที่มีอิทธิพลต่อนักประพันธ์ในศตวรรษที่ 20 จนถึงปัจจุบัน



Arnold Schoenberg,
Los Angeles, 1948

http://en.wikipedia.org/wiki/Arnold_Schoenberg

งานในช่วงแรก

บทประพันธ์ของเชินแบร์กในช่วงแรกนั้นเป็นงานที่สร้างขึ้นก่อนปี ค.ศ. 1908 ซึ่งมีพื้นฐานอยู่บนสไตล์ที่เป็นแบบโรแมนติกตอนปลาย โดยมีนักประพันธ์หลายท่านที่มีอิทธิพลต่อเขาอย่างมาก เช่น มาห์เลอร์ (Mahler), วากเนอร์ (Wagner), บรามส์ (Brahms), ลิสท์ (Liszt) และชเตราสส์ (Strauss) เป็นต้น

เขาเคยเป็นนักประพันธ์ในสไตล์แบบโรแมนติกอย่างเหนียวแน่น ซึ่งตัวเขาเชื่อว่าดนตรีในสไตล์แบบโรแมนติกเป็นรูปแบบของดนตรีที่สามารถสื่อให้ผู้ฟังได้เห็นถึงแนวความคิด และอารมณ์ของผู้ประพันธ์ได้เป็นอย่างดี ซึ่งสิ่งเหล่านี้เป็นจุดมุ่งหมายที่สำคัญของนักประพันธ์

* รองคณบดีฝ่ายวิชาการ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

บทประพันธ์ของเขามีสื่อเสียงเป็นที่รู้จักอย่างเช่น *Verklarte Nacht, Op.4 (1899)* จัดว่าเป็นงานในสไตล์โรแมนติกตอนปลายแบบวากเนอร์ ซึ่งทำนองหลักของเพลงมีลักษณะคล้ายกับงานของลิสต์ และวากเนอร์

Pelleas und Melisande, Op.5 (1903) เป็นเพลงในแบบซิมโฟนิคโพเอ็ม ซึ่งเป็นบทประพันธ์ที่ได้รับอิทธิพลมาจากมาห์เลอร์ และชเตราส ส่วน *String Quartet No.1, Op.7 (1905)* เป็นเพลงที่มีพื้นฐานมาจากวิธีการ ที่มีลักษณะเป็นการแปรทำนองหลัก (Thematic Transformation) ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากมาห์เลอร์ ลิสต์ และวากเนอร์

โดยเฉพาะบทประพันธ์ *String Quartet No.2, Op.10 (1908)* เป็นงานที่อยู่ในช่วงรอยต่อที่แสดงให้เห็นถึงความสนใจของเชินแบร์กที่มีแนวคิดที่จะก้าวออกไปจากข้อจำกัดของดนตรีโทนาล

งานในช่วงที่สอง

ในระหว่างประมาณปี ค.ศ.1908-1923 เขาประพันธ์ดนตรีที่ไม่อยู่ภายใต้ขอบเขตของดนตรีโทนาลแบบดั้งเดิม (Traditional Tonality) งานในช่วงนี้เองที่เชินแบร์ก ได้เปลี่ยนแนวคิดทางดนตรีที่มีลักษณะเป็นแบบโครมาติก ซึ่งดำเนินอยู่รอบๆ เสียงหลัก (Tonal Center) ไปสู่ลักษณะดนตรีที่เรียกว่า "เอโทนาล (Atonal)"

เชินแบร์ก ได้ก้าวไปจนถึงที่สุดในความเป็นไปได้ของโครมาติก ที่อยู่ภายใต้การครอบงำของดนตรีโทนาล จากนั้นเขาตัดทุกอย่างออกจากกุญแจเสียงหลัก และสร้างโน้ต 12 ตัว ใน 1 ช่วงเสียงให้มีสถานะที่ทัดเทียมกัน โดยเขาพิจารณาว่า เป็นโครมาติกที่แปรรูปมาจากบันไดเสียงไดอาโทนิค การประสานเสียงหลักเสียงหน้าที่

ตามระเบียบแบบแผนดั้งเดิม ซึ่งบางครั้งเป็นการดำเนินคอร์ตอย่างอิสระแบบเดอบุสซี (Debussy) มีการผสมเสียงของคอร์ตที่ไม่ต้องการเกลา โดยที่เขาเรียกว่าดนตรีลักษณะนี้ว่า "การปล่อยให้เป็นอิสระของเสียงกระด้าง (The Emancipation of the Dissonance)"

ดนตรีของเขาจึงค่อยๆ เปลี่ยนจากดนตรีโทนาลไปสู่ความคลุมเครืออย่างที่สุดของโครมาติก (Extreme Chromaticism) จากนั้นเลยไปจนถึงดนตรีเอโทนาลที่ใช้เสียงกระด้างอย่างอิสระ

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตุร กล่าวในทฤษฎีดนตรีศตวรรษที่ 20, ม.ป.ป.: หน้า 2-4. สาระสำคัญพอสังเขปว่า

"ผลงานของเชินแบร์ก ในช่วง ค.ศ. 1909 ถือว่าเป็นช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อ เพราะก่อนหน้านี้ ถึงแม้ว่าเชินแบร์ก จะแต่งเพลงที่ฟังแล้วคลุมเคลือ แต่ก็ยังอยู่ในกรอบของโทนาลิตี แต่ผลงานตั้งแต่บทเพลง *สตริงควอเต็ตหมายเลข 2* ก็ได้หลุดออกจากระบบโทนาลิตี และให้ความสำคัญทัดเทียมกันของโน้ตทั้งหมด ในบันไดเสียงโครมาติกอย่างแท้จริง ... เชินแบร์ก อธิบายว่า การพัฒนาจากโครมาติกซิมไปสู่อโทนาลิตีเป็นสิ่งที่ต้องเกิด เพราะเมื่อโน้ตโครมาติกถูกใช้มากขึ้น ในที่สุดก็ไม่มี ความแตกต่างระหว่างกลุ่มโน้ตโครมาติก และโน้ตไดอาโทนิค ดังนั้นทั้ง 12 โน้ตจึงมีความสำคัญเท่ากัน กุญแจเสียงทั้ง 12 กุญแจเสียง จึงไม่มีความหมายอีกต่อไป ดนตรีเอโทนาลจึงมีอิสระอย่างมากในการที่จะเขียนแนวทำนอง หรือผสมคอร์ตในรูปแบบต่างๆ ... บทเพลงของเชินแบร์ก ระหว่างปี ค.ศ.1909-1913 บางครั้งเรียกว่า ดนตรีเอโทนาลแบบอิสระ"

ดนตรีในช่วงนี้ของเขาเริ่มเด่นชัดขึ้นในงาน *Three Pieces for Piano, Op.11 (1909)* ซึ่งเป็นเพลงที่สมบูรณ์ที่สุดในการก้าวออกมาจากโทนาลิตี งานต่อมาคือ *The Five Pieces for Orchestra, Op.16 (1909)* ซึ่งบทประพันธ์ทั้งสองเป็นดนตรีเอโทนาลที่ทำลายความแตกต่างระหว่างความกลมกลืนกับความกระด้าง ก่อให้เกิดการทำลายลักษณะของเคเดนซ์ (Cadence) ประโยค (Phrase) และประโยคใหญ่ (Period) ที่เป็นวิธีการในแบบดั้งเดิม มีผลทำให้ดนตรีที่เปรียบได้กับการดำเนินไปของบทกลอนในแบบร้อยแก้ว มากกว่าการสัมผัสแบบร้อยกรอง

ในขณะที่ความเป็นโครมาติกของเขาเริ่มรุนแรงขึ้นจนกระทั่งความเป็นโทนาลได้สูญหายไป ดนตรีของเขาในช่วงนี้ได้ถูกเกี่ยวโยงเข้ากับความเคลื่อนไหวในศิลปะแขนงอื่นที่เรียกว่า "เอ็กเพรสชันนิซึม (Expressionism)" ซึ่งเป็นคำที่สัมพันธ์กับศิลปะด้านจิตรกรรม พวกเอ็กซ์เพรสชันนิสต์มีลักษณะที่มีความรุนแรงสูง และเป็นการปฏิวัติรูปแบบดั้งเดิมอย่างเต็มที่ โดยลักษณะดังกล่าวแสดงให้เห็นในเพลง อย่างเช่น *Erwartung Op.17 (1909)*, *Die Gluckliche Hand Op.18 (1910-1913)* และ *Pierrot Lunaire Op.21 (1912)*

ประมาณปี ค.ศ. 1914-1920 เซินแบร์กได้พยายามพัฒนาระบบ เพื่อใช้เป็นปัจจัยสำคัญสำหรับดนตรีเอโทนาล จนกระทั่งช่วงต้นทศวรรษที่ 1920 เขาได้พัฒนาระบบเสร็จสมบูรณ์ ซึ่งเขาเรียกระบบนี้ว่า "Method of Composing with Twelve Tones Relates Only to Each Other"

การที่เซินแบร์กได้ละทิ้งวิธีการของดนตรีโทนาล ทำให้งานในช่วงนี้มีลักษณะ เป็นการสอดทำนอง (Contrapuntal) อย่างมาก โดยลักษณะสำคัญเป็นการใช้เนื้อร้องและส่วนย่อยเล็ก ๆ

(Motive) ส่วนวิธีการที่จะทำให้ดนตรีมีเอกภาพ เขายามยามค้นหาวิธีการบางอย่าง เพื่อนำมาใช้แทนที่แนวคิดของดนตรีโทนาลแบบดั้งเดิม จึงก่อให้เกิดเทคนิค "แถวสิบสองเสียง (Twelve Tone Row)" ขึ้น

งานในช่วงที่สาม

ดนตรีของเขาในช่วงนี้ อยู่ระหว่างประมาณปี ค.ศ. 1923-1933 โดยมีลักษณะทางดนตรีที่ต่อเนื่องมาจากปี ค.ศ. 1915-1923 ซึ่งเป็นช่วงที่เขาพัฒนาระบบโรว (Row System) บทประพันธ์ที่เขาประพันธ์ขึ้นหลังจากปี ค.ศ.1923 เป็นบทประพันธ์ที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของแถวสิบสองเสียงและลำดับ (Series)

"เทคนิคการใช้โรวเป็นปัจจัยสำคัญในงานของเขา โครงสร้างของโรวพิจารณาถึงการใช้งานมากกว่าการแสดงออกของอารมณ์ความรู้สึก" (Ward, R. W., 1970: 423)

เพลงแรกที่เขาใช้ลำดับของเสียง (Tone Row) คือ *Five Piano Pieces, Op.23 (1923)* แต่เป็นการใช้อย่างสมบูรณ์ในท่อนสุดท้ายเท่านั้น เทคนิคนี้เริ่มสมบูรณ์ขึ้นใน *Serenade, Op.24 (1923)* ต่อมาเทคนิคนี้ถูกใช้อย่างสมบูรณ์ที่สุดเป็นเพลงแรกใน *Suite for Piano, Op.25 (1921-23)*

งานต่อมาของเขาที่ใช้เทคนิคนี้ อย่างเช่น *Wind Quintet, Op.26 (1924)*, *String Quartet No.3, Op.30 (1927)* และเพลง *Variations for Orchestra, Op.31 (1928)* เป็นต้น

ส่วนงานที่ใช้เทคนิควิธีการเหล่านี้ น้อยที่สุด กลับเป็นงานในช่วงท้ายๆ ของเขา ก่อนที่เขาจะเสียชีวิต อย่างเช่น *String Trio, Op.45 (1946)* และ *Fantasy for Violin and Piano, Op.47 (1949)*

งานในช่วงสุดท้าย

หลังจากปี ค.ศ. 1933 เขาได้ย้ายมาตั้งรกรากในอเมริกา ซึ่งในช่วงนี้เขาพยายามทดลองสร้างงานที่เป็นการผสมระหว่างโรวเทคนิค กับวิธีการแบบดั้งเดิมและกระบวนการแบบโทนาล

"เขาเขียนดนตรีที่เป็นซีเรียลอย่างต่อเนื่องไปโดยตลอด รวมถึงขณะที่ตั้งรกรากอยู่ในอเมริกา ซึ่งในเวลาเดียวกันนั้น เขาทดลองเขียนเพลงโดยเป็นการผสมระหว่างโรวเทคนิค กับกระบวนการของโทนาลิตีในเพลงเดียวกัน" (Salzman, E., 1967: 24-76)

"บทประพันธ์จำนวนมากของเขา ในช่วงที่เขาอาศัยอยู่ในอเมริกา เขาได้กลับไปสู่หลักการที่เป็นแบบแผนดั้งเดิมในด้านโครงสร้าง (Form) และโทนาลิตี" (Wilson, C., 1976: 485)

จากคำกล่าวข้างต้นแสดงให้เห็นว่าหลังจากที่เชินแบร์กย้ายมาอาศัยอยู่ในอเมริกา เขาไม่ค่อยเข้มงวดกับการใช้เทคนิคสิบสองเสียงมากนัก บางครั้งเขากลับมาใช้องค์ประกอบที่เป็นวิธีการแบบโทนาล อย่างเช่น *Suite in G Major for String Orchestra (1934)* และ *Kol Nidre, Op.39 (1938)* ที่ใช้บทสวดของยิว เพลง *Survivor of Warsaw, Op.46 (1947)* ซึ่งเป็นเพลงแคนตาต้าที่อุทิศให้กับชาวยิว เพลงโอเปร่าที่เขาแต่งไม่เสร็จ *Moses und Aron (Moses and Aaron, 1930-1932)* และเพลงอื่นๆ เช่น *Violin Concerto, Op.36 (1934-1936)* และ *Piano Concerto, Op. 42 (1942)* เป็นต้น

ทรรศนะต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับบทประพันธ์

Variations for Orchestra

บทประพันธ์ *Variations for Orchestra* เป็นบทประพันธ์ที่ถูกกล่าวถึงในหลายแง่มุม ทั้งด้านบริบททั่วไป และบทวิเคราะห์ รวมถึงคำกล่าวของเชินแบร์กเอง ดังนั้น ผู้เขียนได้นำทรรศนะต่าง ๆ รวมถึงคำกล่าวของเชินแบร์ก ที่กล่าวถึงบทประพันธ์นี้มารวบรวมไว้เพื่อแสดงให้เห็นถึงภาพโดยรวมพอสังเขป

"เพลง *Variations for Orchestra (1928)* ถูกพิจารณาว่า เป็นบทประพันธ์ในลักษณะที่เป็นดนตรีซีเรียลที่ดีที่สุด" (Willoughby, D., 1996: 276)

"การประพันธ์ที่ใช้เทคนิคสิบสองเสียงโดยธรรมชาติแล้วเกี่ยวข้องกับวิธีการแปรทำนองซึ่งแสดงให้เห็นใน *Variations for Orchestra, Op.31* ซึ่งเป็นงานแรกของเขาที่ใช้วงออร์เคสตรา นับตั้งแต่ *Five Piece, Op.16* บทประพันธ์ *Variations for Orchestra* เขาใช้วิธีการที่ผสมกันระหว่างเทคนิคการเรียงลำดับ กับโครงสร้างที่รับมาจากบรามส์ และไฮเดิน (Haydn) เป็นอย่างมาก" (Watkins, G., 1988: 331)

"ประมาณปี ค.ศ. 1921 ปัจจัยสำคัญ คือการกลับไปสู่พื้นผิวแบบโพลีโฟนี งานของเขาที่ประพันธ์โดยวิธีการนี้ใช้อธิบายเฉพาะบทประพันธ์ที่เขียนระหว่างปี ค.ศ. 1921-1933 ซึ่งเป็นงานอย่าง *Five Piece, Suite for Piano, Serenade, Quintet for Wind Instrument, String Quartet No.3* และเพลง *Variations for Orchestra* เป็นต้น" (Wilson, C., 1976: 485)

จากบทความ อ้างถึงใน <http://www.essentialsofmusic.com> ได้กล่าวว่

"ในเวลาเดียวกันนั้น เซินแบร์ก ทำงานบททฤษฎีของสิบสองเสียง โดยเริ่มปี ค.ศ. 1923 ในเพลง *Suite for Piano* เขาเริ่มเขียนดนตรีที่อยู่ในสำนวนของสิบสองเสียงอย่างเต็มตัว ระหว่างนั้นเขากลับมาใช้วิธีการที่เป็นยุคคลาสสิกอย่างมากในองค์ประกอบที่เป็นไปตามรูปแบบ และเป็นงานที่ใหญ่ อย่างเช่น *Variations for Orchestra*"

เซินแบร์ก ได้กล่าวถึงบทประพันธ์ *Variations for Orchestra* ไว้เมื่อปี ค.ศ. 1931 ที่สถานีวิทยุในเมืองแฟรงค์เฟิร์ต ซึ่งเขากล่าวในช่วงแรกๆ ของรายการว่า

"ลักษณะนี้ (แนวทำนอง) เป็นตัวอย่างที่ดีถ้าจะใช้คีย์ F Major โดยอาจใช้คอร์ด Gb Major ในฐานะที่เป็น Neapolitan Sixth ช่วยสร้างความสัมพันธ์ ซึ่งบางคนชอบในวิธีการที่เป็นแบบดั้งเดิม แต่ฉันไม่ชอบแบบนั้น อย่างไรก็ตามนั้นเป็นรสนิยมของแต่ละบุคคล แต่ถ้าจะให้ฉันเขียน ฉันจะเขียนแนวประกอบในวิธีการที่ต่างออกไป ซึ่งอาจจะไม่สามารถเรียกความสนใจได้มากนัก แต่ก็ไม่ได้มีเจตนาที่จะเปรียบเทียบกับใคร"

ในช่วงท้ายรายการเดียวกันนั้น เซินแบร์ก ได้กล่าวอีกว่า

"ฉันรู้ว่าไม่สามารถที่จะคาดหวังให้งานของฉัน เป็นที่ยอมรับแก่ผู้ใดจากรายการครั้งนี้ ซึ่งฉันก็ยอมรับโดยดี แต่ฉันสามารถพูดได้ว่าเป็นงานที่ถูกสร้างขึ้นอย่างประณีต เนื่องจากฉันได้นำความคิด และความพยายามใส่ลงไป และถ้าคุณสามารถรับรู้ถึงสิ่งนั้นได้ ฉันก็เชื่อมั่นว่ามันเป็นงานที่ดี และเป็นความสำเร็จของฉันที่สามารถสร้างมันขึ้นมา"

Variations for Orchestra, Op.31 (1928)

การวิเคราะห์บทประพันธ์ประเภทเอโทนาล จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องวิเคราะห์ไพรม (Prime) ที่ใช้เป็นโรวพื้นฐานของบทประพันธ์ เพื่อเป็นการวิเคราะห์หาไพรม และเพื่อให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างท่อนบทนำกับท่อนที่เป็นทำนองหลัก ผู้เขียนได้ทำการวิเคราะห์ทำนองหลักเป็นอันดับแรก

สำหรับการวิเคราะห์ในบทความนี้ ผู้เขียนทำการวิเคราะห์เฉพาะท่อนทำนองหลัก (Theme) เพื่อให้เห็นภาพโดยรวม ของบทประพันธ์พอสังเขป เท่านั้น สำหรับท่อนบทนำ (Introduction) และท่อนการแปรทำนอง (Variation) ผู้เขียนจะนำเสนอในโอกาสต่อไป

Variations for Orchestra เป็นบทประพันธ์ที่เซินแบร์ก ใช้เทคนิคการประพันธ์ที่เขาค้นพบขึ้น คือ การใช้แถวของโน้ตทั้ง 12 ตัว และการจัดลำดับ ซึ่งบทประพันธ์นี้มีโครงสร้างเป็นแบบทำนอง หลักและการแปรทำนอง (Theme and Variations) โดยมีโครงสร้างดังนี้

Introduction	ห้องที่ 1-33	จำนวน 33	ห้อง
Theme	ห้องที่ 34-57	จำนวน 24	ห้อง
Variation I	ห้องที่ 58-81	จำนวน 24	ห้อง
Variation II	ห้องที่ 82-105	จำนวน 24	ห้อง
Variation III	ห้องที่ 106-129	จำนวน 24	ห้อง
Variation IV	ห้องที่ 130-177	จำนวน 48	ห้อง
Variation V	ห้องที่ 178-201	จำนวน 24	ห้อง
Variation VI	ห้องที่ 202-237	จำนวน 36	ห้อง
Variation VII	ห้องที่ 238-261	จำนวน 24	ห้อง
Variation VIII	ห้องที่ 262-285	จำนวน 24	ห้อง
Variation IX	ห้องที่ 286-309	จำนวน 24	ห้อง
Finale	ห้องที่ 310-520	จำนวน 211	ห้อง

หมายเหตุ : คำอธิบายตารางแมททริกซ์

P = Prime	ชั้นระดับเสียงจาก ซ้าย - ขวา
R = Retrograde	ชั้นระดับเสียงจาก ขวา - ซ้าย
I = Inversion	ชั้นระดับเสียงจาก บน - ล่าง
RI = Retrograde Inversion	ชั้นระดับเสียงจาก ล่าง - บน
ตัวเลข = แถวที่ (Row)	

ทำนองหลัก (THEME)

ทำนองหลักมีลักษณะทำนอง และโครงสร้างเป็นแบบสามตอน (Ternary Form) ดังนี้

ท่อน	A	B	A'
จำนวนห้อง	5+7	5	7

ตัวอย่างที่ 1 ทำนองหลัก

Excerpt: Watkins, G. *Sounding Music in Twentieth Century*. New York: A Division of Macmillan, Inc., 1988. (p. 332)

- ทำนองในส่วนของตอน A แบ่งออกเป็น 2 ประโยค (5+7 ห้อง) ปรากฏในแนวของเชลโล่
- ทำนองในส่วนของตอน B ปรากฏในแนวของเชลโล่
- ทำนองในส่วนของตอน A' ปรากฏในแนวของไวโอลิน

จากทำนองดังกล่าว สามารถวิเคราะห์โรวที่ใช้เป็นพื้นฐานของบทประพันธ์ และโรวอื่น ๆ (ซึ่งจะกล่าวต่อไป) ที่ใช้ในท่อนของทำนองหลัก ดังนี้

The image shows four musical staves, each representing a different variation of a melodic line. The staves are labeled P-0, R-0, I-9, and RI-9. Each staff contains a sequence of notes and rests on a five-line staff, with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The variations show different rhythmic and pitch patterns derived from the original theme.

ประโยคแรกของทำนองหลักตอน A พบว่ามีการใช้โน้ตครบทั้ง 12 ตัว ดังนั้น กล่าวได้ว่า โรวที่ใช้เป็นพื้นฐานของบทประพันธ์อยู่ใน 5 ห้องแรก ของทำนองหลักตอน A เป็น P-0 ส่วนประโยคหลังของตอน A (7 ห้อง) มีการใช้โรวที่เปลี่ยนรูปออกไปเป็น RI-9 และทำนองของตอน B และ A' มีการใช้โรวที่เปลี่ยนรูปออกไปเช่นกัน โดยเป็นการใช้โรว R-0 และ I-9 ตามลำดับ

ตัวอย่างที่ 2 ทำนองหลัก และแนวประกอบของตอน A

The image shows a musical score for a piece titled 'Theme'. It consists of four systems of staves. The first system shows the P-0 variation (treble clef) and the I-9 variation (bass clef). The second system shows the RI-9 variation (treble clef) and the R-0 variation (bass clef). The score includes guitar fretboard diagrams for the bass clef parts, with numbers 0 through 11 indicating fret positions. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests.

จากตัวอย่างที่ 2 เป็นตัวอย่างบางส่วนของท่อนทำนองหลัก แสดงให้เห็นถึงแนวประกอบ(Accompaniment) ที่ใช้กับแนวทำนองหลัก และจากการวิเคราะห์เพิ่มเติมพบว่า แนวประกอบมีการใช้โรตามประโยค และตอนของแนวทำนอง ดังนี้

- ประโยคแรก (5 ห้อง) ของตอน A โรวที่ใช้เป็นแนวประกอบ I-9
- ประโยคหลัง (7 ห้อง) ของตอน A โรวที่ใช้เป็นแนวประกอบ R-0
- ตอน B โรวที่ใช้เป็นแนวประกอบ RI-9
- ตอน A' โรวที่ใช้เป็นแนวประกอบ P-0

ดังนั้น เมื่อเปรียบเทียบหาความสัมพันธ์ระหว่างโรวที่ใช้เป็นแนวทำนองหลัก และโรวที่ใช้เป็นแนวประกอบ มีลักษณะดังนี้

โรวของทำนองหลัก	P-0	RI-9	R-0	I-9
โรวของแนวประกอบ	I-9	R-0	RI-9	P-0

จากการวิเคราะห์ดังกล่าว แสดงให้เห็นว่าความสัมพันธ์ของการใช้โรว โดยที่ในมิติใหญ่แนวประกอบมีลักษณะการใช้โรวที่เป็น "เรทโทรเกรด (Retrograde)" กับแนวทำนองหลัก

นอกจากนั้น เมื่อพิจารณาโรวที่ปรากฏขึ้นเป็นครั้งแรกในทำนองหลัก พบว่ามีโรวเกิดขึ้นพร้อมกัน 2 ชุด คือ P-0 และ I-9 ซึ่งทำหน้าที่แตกต่างกัน (แนวทำนองและแนวประกอบ) และเมื่อวิเคราะห์ชั้นระดับเสียง (Pitch Class) ที่ใช้ในโรวทั้งสองชุดพบว่า โรวทั้งสองมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน

ชั้นระดับเสียงของโรว P-0 และ I-9

P-0	Bb	E	Gb	Eb	F	A	D	Db	G	Ab	B	C
I-9	G	Db	B	D	C	Ab	Eb	E	Bb	A	Gb	F

เมื่อพิจารณาที่ชั้นระดับเสียง 6 ตัวแรกของ P-0 และชั้นระดับเสียง 6 ตัวแรกของ I-9 เห็นได้ว่า มีชั้นระดับเสียงครบทั้ง 12 ชั้น โดยที่ไม่ซ้ำกัน ดังนั้นชั้นระดับเสียง 6 ตัวหลังของ P-0 และ I-9 ก็จะมีชั้นระดับเสียงครบทั้ง 12 ชั้น ไม่ซ้ำกันเช่นกัน ซึ่งความสัมพันธ์ลักษณะนี้ เป็นความสัมพันธ์ที่เรียกว่า "คอมบิเนโทเรียลลิตี (Combinatoriality)"

บทสรุป

ดนตรีของเชินแบร์ก สามารถแบ่งออกเป็น 4 ช่วงสำคัญ ได้แก่

1. งานในช่วงแรกก่อนปี ค.ศ.1908 เป็นงานที่มีพื้นฐานอยู่บนสไตส์ที่เป็นแบบโรแมนติคตอนปลาย โดยมีนักประพันธ์หลายท่านที่มีอิทธิพลต่อเขาเป็นอย่างมาก เช่น มาร์ชเลอร์, วากเนอร์, บรามส์, ลิสท์ และชเตราส เป็นต้น

2. งานในช่วงที่สองระหว่างประมาณปี ค.ศ. 1908-1923 เป็นดนตรีที่ไม่อยู่ภายใต้ขอบเขตของดนตรีโทนาลแบบดั้งเดิม โดยเปลี่ยนแนวคิดทางดนตรีที่มีลักษณะเป็นแบบโครมาติก ซึ่งดำเนินอยู่รอบๆ เสียงหลัก ไปสู่ลักษณะดนตรีที่เรียกว่า "เอโทนาล"

3. งานในช่วงที่สามระหว่างประมาณปี ค.ศ. 1923-1933 เป็นดนตรีที่ต่อเนื่องมาจากปี ค.ศ. 1915-1923 ซึ่งเป็นช่วงที่เขาพัฒนาระบบโรว บทประพันธ์ที่เขาประพันธ์ขึ้นหลังจากปี ค.ศ. 1923 เป็นบทประพันธ์ที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของแถวสิบสองเสียง และลำดับ

4. งานในช่วงที่สี่หลังจากปี ค.ศ.1933 เขาย้ายมาตั้งรกรากในอเมริกา ดนตรีช่วงนี้ของเขาเป็นการพยายามทดลองสร้างบทประพันธ์ที่เป็นการผสมระหว่างโรวเทคนิคกับวิธีการแบบดั้งเดิมที่เป็นกระบวนการแบบโทนาล

จากการวิเคราะห์บทประพันธ์ *Variations for Orchestra* ข้างต้นสามารถสรุปลักษณะต่างๆ ได้ดังนี้

1. ใช้แถวสิบสองเสียงและการเรียงลำดับ
2. สังคีตลักษณ์ที่มีลักษณะเป็นแบบทำนองหลักและการแปรทำนอง ซึ่งเป็นสังคีตลักษณ์ ที่มีมาตั้งแต่ยุคก่อน
3. ความยาวของแต่ละท่อน ส่วนใหญ่มีจำนวนห้องที่สมส่วนกัน
4. โรวที่มีบทบาทสำคัญ ได้แก่ P-0, I-9, R-0 และ RI-9
5. สร้างความสัมพันธ์ในด้านของโรว อีกทั้งกำหนดให้มีการสลับบทบาทระหว่างโรวที่ทำหน้าที่เป็นแนวสำคัญ และโรวที่เป็นแนวประกอบ
6. เทคนิคต่างๆ เช่น คอมมิเนโทเรียลลิตี, การพลิกกลับ และเรทโทรเกรด เป็นต้น

เนื่องจากบทประพันธ์ *Variations for Orchestra* เป็นบทประพันธ์ที่มีความยาว ดังนั้นบทวิเคราะห์ในท่อนอื่นๆ จะได้นำเสนอในวารสารดนตรีรังสิต ฉบับต่อไป...



บรรณานุกรม

- ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2543). **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (ม.ป.ป.). **ทฤษฎีดนตรีศตวรรษที่ยี่สิบ I**. เอกสารอัดสำเนา.
- วิบูลย์ ตระกูลสุน. (2550). **ดนตรีเอโทนาลในกระแสเอ็กซ์เพรสชันนิซึม**. วารสารดนตรีรังสิต ปีที่ 2 ฉบับที่ 1, หน้า 42-48. ปทุมธานี: มหาวิทยาลัยรังสิต.
- Ammer, C. (1973). **Harper's Dictionary of Music**. New York: A Division of Harper & Row, Publishers.
- Ferris, J. (1995). **Music The Art of Listening (4thed.)**. USA: Brown & Benchmark Publishers.
- Grout, D. J. & Palisca, V. C. (1966). **A History of Western Music (5thed.)**. New York: W.W. Norton & Company.
- Hoffer, C. R. (1985). **The Understanding of Music (5thed.)**. Belmont, California: Wadsworth Publishing.
- Kamien, R. (1996). **Music an Appreciation (6thed.)**. United States of America: The MacGraw-Hill Companies, Inc..
- Kostka, S. (1990). **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music**. New Jersey: Prentice Hall, Inc.
- Sadie, S. (1995). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Volume Sixteenth)**. London: Macmillan Publisher.
- Salzman, E. (1967). **Twentieth-Century Music: An Introduction**. New Jersey: Prentice Hall, Inc.
- Sony Classical. (No date). **Schoenberg, Arnold-Essential of Music [Online]**. Available: <http://www.essentialsofmusic.com> [2008, 26 January].
- USC. (No date). **The Orchestra Variations, op.31: Radio Talk [Online]**. Available: <http://www.usc.edu/isd/rchives/schoenberg/as-vo-va.html> [2008, 26 January].
- Ward, R. W. **Example for the Study of Musical Style**. U.S.A.: WM. C. Brown Company Publishers, 1970.
- Watkins, G. (1988). **Sounding Music in Twentieth Century**. New York: A Division of Macmillan, Inc.
- Willoughby, D. (1966). **The World of Music (3rded.)**. United States of America: Brown & Benchmark Publishing.
- Wikipedia. (n.d.). **Arnold Schoenberg [Online]**. Available: http://en.wikipedia.org/wiki/Arnold_Schoenberg. [2008, 26 January].
- Wilson, C. (1976). **Collins Encyclopedia of Music (Revised Ed.)**. London: William Collins Sons & Company Limited.