ดนตรีเอโทนาลในกระแสเอ็กซ์เพรสชันนิซึ่ม

ATONALMUSICinanEXPRESSIONISMVIEWPOINT

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

ในช่วงปลายยุคโรแมนติกมีอิทธิพลที่เข้าครอบงำและอยู่เหนือภาวะจิตใจของแต่ละบุคคล โดยอารมณ์ที่เร้าร้อนรุนแรงซึ่งแฝงอยู่ภายในนำไปสู่การแสดงออกของดนตรีที่ร้อนแรงขึ้นแนวคิดทางดนตรีที่เป็นแบบโรแมนติกค่อยๆ เสื่อมไป เริ่มมีการให้ความสำคัญกับเสียงที่กระด้างมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งเสียงกระด้างที่ไม่จำเป็นต้องมีการเกลา

ช่วงเวลานั้นลักษณะทางดนตรีโดยเฉพาะในประเทศเยอรมัน ได้พัฒนาไปสู่ดนตรีที่ทำให้แนวทำนองและเสียงประสานมีลักษณะเป็นโครมาติกอย่างมาก มีความพยายามที่จะละทิ้งการให้ความสำคัญต่อเสียงใดเสียงหนึ่งซึ่งเป็นลักษณะของเสียงหลัก (Tonic) รวมไปถึงความสัมพันธ์ต่างๆ ของแนวทำนองและการประสานเสียง ที่ดำเนินอยู่รอบๆ กุญแจเสียงหลัก (Key Center)

เชินแบร์ก (Schoenberg) ซึ่งเป็นนักประพันธ์ผู้หนึ่งที่มีอิทธิพลสูงต่อดนตรีในศตวรรษที่ 20 เขาเป็นผู้ที่พัฒนาดนตรีไปสู่รูปแบบใหม่ ซึ่งเขาได้ละทิ้งข้อจำกัดและกฎเกณฑ์ของวิธีการแบบดั้งเดิม โดยที่เขาไม่ให้ความสำคัญกับเสียงใดเสียงหนึ่งเป็นการเฉพาะ แต่เป็นการให้ความสำคัญกับทุกเสียงบนบันไดเสียงโครมาติกอย่างเท่าเทียมกัน จนกลายไปสู่ดนตรีที่เรียกว่า "เอโทนาล (Atonal)" แต่สำหรับเชินแบร์กเองได้อธิบายดนตรีในลักษณะนี้ของเขาว่าเป็นดนตรี *"แพนโทนาล (Pantonal)"*

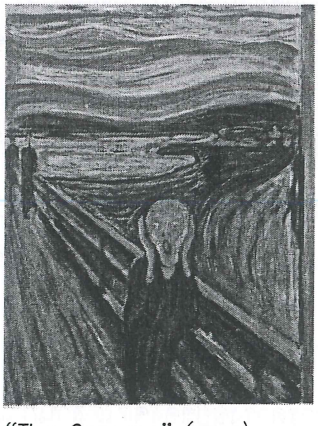
เชินแบร์กได้สำรวจไปจนถึงปลายสุดในความเป็นไปได้ของโครมาติกที่อยู่ภายใต้ขอบเขตของดนตรีโทนาล จากนั้นเขาตัดทุกอย่างออกจากกุญแจเสียงหลักและสร้างโน้ตทั้ง 12 ตัว ใน 1 ช่วงเสียง ให้มีสถานะที่ทัดเทียมกัน โดยเขาพิจารณาว่าเป็นโครมาติกที่แปรรูปมาจากบันไดเสียงไดอาโทนิก ส่วนในมิติของการประสานเสียงเขาได้หลีกเลี่ยงหน้าที่ตามระเบียบแบบแผนดั้งเดิม โดยบางครั้งเป็นการดำเนินคอร์ดอย่างอิสระแบบเดอบุสซี (Debussy) ซึ่งเป็นการผสมเสียงของคอร์ดที่ไม่ต้องการเกลา เรียกว่า *"การปล่อยให้เป็นอิสระของเสียงกระด้าง"*

ดังนั้น เขาค่อยๆ เปลี่ยนดนตรีโทนาลไปสู่ความคลุมเครืออย่างที่สุดในความเป็นโครมาติก จากนั้นเลยไปจนถึงดนตรีเอโทนาลที่ใช้เสียงกระด้างอย่างอิสระ เชินแบร์กได้อธิบายว่า

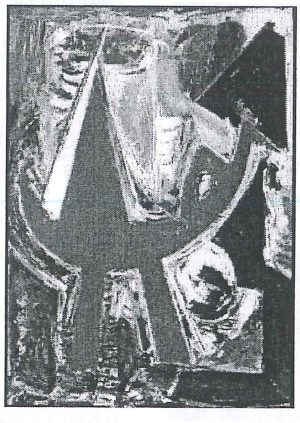
"การพัฒนาจากโครมาติกซีซึมไปสู่เอโทนาลิตีเป็นสิ่งจำเป็นที่ต้องเกิดขึ้น เพราะเมื่อโน้ตโครมาติกถูกใช้มากขึ้น ในที่สุดก็ไม่มีความแตกต่างระหว่างกลุ่มโน้ตโครมาติก และกลุ่มโน้ตไดอาโทนิก ดังนั้นโน้ตทั้ง 12 ตัว จึงมีความสำคัญเท่ากัน กุญแจเสียงทั้ง 12 กุญแจ จึงไม่มีความหมายอีกต่อไป ดนตรีเอโทนาลจึงมีอิสระอย่างมากในการที่จะเขียนแนวทำนอง หรือผสมคอร์ดในรูปแบบต่าง ๆ"

ในขณะที่ลักษณะดนตรีแบบโครมาติกของเชินแบร์กเริ่มทวีรุนแรงขึ้น จนกระทั่งความเป็นโทนาลได้สูญหายไป ซึ่งดนตรีของเขานั้นเต็มไปด้วยเสียงที่กระด้าง และเป็นการแสดงออกที่แฝงไปด้วยความรู้สึกของอารมณ์ที่เร้าร้อน รุนแรง ดนตรีในลักษณะนี้ของเขาจึงได้ถูกเกี่ยวโยงเข้ากับความเคลื่อนไหวในศิลปะแขนงอื่นที่เรียกว่า *"เอ็กซ์เพรสชันนิซึ่ม"*

กระแสเอ็กซ์เพรสชันนิซึ่ม ปรากฏในช่วงประมาณปี ค.ศ. 1910-1939 ซึ่งมิได้เกิดขึ้นเฉพาะศิลปะทางด้านดนตรีเท่านั้น แม้กระทั่งงานทางด้านทัศนศิลป์ วรรณกรรม และโดยเฉพาะศิลปะทางด้านจิตรกรรม ก็มีเช่นกัน โดยที่งานจิตรกรรมในกระแสเอ็กซ์เพรสชันนิซึ่ม เป็นงานที่ราวกับว่าเป็นการบิดเบือนภาพ และแสดงให้เห็นถึงความเพ้อคลั่ง อีกทั้งพยายามที่จะใส่อารมณ์ที่รุนแรงลงไปในภาพของพวกเขา นักจิตรกรในกระแสนี้ อย่างเช่น เอ็ดเวิร์ด มุนช์ (Edvard Munch; 1863-1944), วอซซีลี แคนดินสกี (Wassily Kandinsky; 1866-1944), พอล คลี (Paul Klee; 1879-1940), ฟรานซ์ มาร์ค (Franz Marc; 1880-1916), ฮานซ์ ฮอฟแมน (Hans Hoffman; 1880-1966) และออสการ์ โคโคชคา (Oskar Kokoschka; 1886-1980)



"The Scream" (1893) by Edvard Munch



"Flight" by Hans Hoffman

ส่วนด้านวรรณกรรมมีนักเขียน อย่างเช่น ฟรานซ์ คาฟคา (Franz Kafka; 1883-1924), ก็อดฟรายด์ เบนน์ (Gottfried·Benn; 1886-1956), เอิร์น บาร์ลาช (Ernst Barlach; 1870-1938), อัลเฟรด ดับลิน (Alfred Doblin; 1878-1957) และคาร์ล ไอน์สไตน์ Carl Einstein (1885-1940)

เอ็กซ์เพรสชันนิซึ่ม เต็มไปด้วยเรื่องของความเพ้อฝัน เพ้อคลั่ง อารมณ์ที่เร้าร้อน รุนแรง ความรู้สึกที่ซ่อนอยู่ภายใต้จิตใจส่วนลึกของมนุษย์ ถึงแม้ว่าผู้สร้างผลงานในรูปแบบนี้ส่วนใหญ่เป็นชาวเยอรมัน ออสเตรีย และประเทศอื่นๆ แต่ศูนย์กลางของการสร้างสรรค์ผลงานอยู่ที่กรุงเวียนนา แม้กระทั่งซิกมึ่น ฟรอยด์ (Sigmund Freud; 1856-1939) ผู้คิดค้นทฤษฎีทางด้านจิตวิทยาของมนุษย์ ก็ใช้ชีวิตและการทำงานของเขาที่นี่

สำหรับด้านดนตรีในกระแสเอ็กซ์เพรสชันนิซึ่ม กรุงเวียนนาก็เป็นสถานที่แห่งการปฏิรูปดนตรีสู่กระแสนี้เช่นกัน ด้วยการนำของอาร์โนลด์ เชินแบร์ก (Arnold Schoenberg; 1874-1951) และลูกศิษย์ของเขา อัลบัน แบร์ก (Alban Berg; 1885-1935) และอันโทน เวเบิร์น (Anton Webern; 1883-1945) ซึ่งเป็นที่รู้จักกันดีในฐานะของกลุ่มนักประพันธ์ดนตรีในกลุ่ม *"สำนักเวียนนิสที่สอง (Second Viennese School)"* ส่วนนักประพันธ์อีกคนหนึ่งที่เป็นชาวออสเตรีย แต่ไม่ได้อยู่ในกลุ่มสำนักเวียนนิสที่สอง แต่สร้างงานที่เป็นดนตรีเอ็กซ์เพรสชันนิสท์เช่นกัน คือ เอิร์นซ์ท เครเนค (Ernst Krenek; 1900-1991)

"ถ้าอารมณ์ที่ปรวนแปรเป็นสิ่งสำคัญและความกระด้างเป็นสิ่งที่ดี ถ้าเช่นนั้นความกระด้างและอารมณ์ที่รุนแรงก็เป็นสิ่งที่เหมาะสมกัน ดังนั้นความกระด้างเป็นวัตถุประสงค์ของการรักษาไว้ซึ่งอารมณ์ที่รุนแรง เริ่มด้วยการเข้าครอบงำพื้นผิวของดนตรี ไปสู่ขอบเขตของโทนาลิตีที่สูญหายไป และมีคำว่า เอโทนาลิตี เข้ามาใช้ในดนตรีประเภทนี้ ส่วนคำที่นำมาใช้สำหรับศิลปะในรูปแบบทั่วไป คือ เอ็กซ์เพรสชันนิซึ่ม ซึ่งเป็นการแสดงออกที่สับสนจากส่วนที่ลึกที่สุดของจิตวิญญาณ" (Ward, 1970: 422)

Arnold Schoenberg

ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีและศิลปะในช่วงเวลานั้นรุนแรงมาก เชินแบร์กเองเป็นทั้งนักประพันธ์ และจิตรกรผู้มีความสามารถ ดังนั้นทั้งจิตรกรและนักประพันธ์ดนตรีในกระแสของเอ็กซ์เพรสชันนิสท์ ต่างพยายามสร้างสรรค์งานที่แสดงถึงสภาวะการดำรงอยู่ของจิตใต้สำนึก และการแสดงออกของอารมณ์ในขีดสุด ทุกวันนี้การสนใจในเรื่องของความ

เจ็บปวด ความวิกลจริต ความกลัว ความเกลียดชัง และความตาย เป็นสิ่งที่พบเห็นได้ทั่วไป แต่ความนิยมที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานั้นเป็นเสมือนการปฏิวัติและการต่อต้าน เป็นการเสพความงดงามอีกด้านหนึ่งของผู้นิยมกระแสอิมเพรสชันนิสท์

สำหรับดนตรีเอ็กซ์เพรสชันนิสท์ เป็นดนตรีที่แสดงออกถึงสภาวะส่วนลึกที่แอบแฝงอยู่ภายในจิตใต้สำนึกของแต่ละบุคคล เป็นการแสดงออกทางอารมณ์ที่มีความรุนแรงสูง และเป็นการปฏิวัติดนตรีรูปแบบดั้งเดิมอย่างเต็มที่ ซึ่งสื่อออกมาโดยการใช้เสียงที่กระด้าง (Dissonant) อย่างมาก ลักษณะดังกล่าวแสดงให้เห็นในบทเพลง อย่างเช่น *Erwartung (1909), Pierrot Lunaire (1912) และ Die Gluckliche Hand (1913)*

เชินแบร์ก(อ้างถึงใน http://*www.essentialsofmusic.com/composer/schoenberg.html*) กล่าวไว้ว่า

> *"ไม่ว่าจะเป็นการอนุรักษ์ หรือการปฏิวัติ เป็นการประพันธ์ตามแบบแผนดั้งเดิม หรือวิธีการแบบนักปฏิรูป เป็นการพยายามเลียนแบบสไตล์เก่า หรือการก้าวไปข้างหน้าด้วยแนวคิดใหม่ สิ่งหนึ่ง คือ ต้องมั่นใจในจินตนาการของตนเอง และต้องเชื่อในแรงบันดาลใจของตน เพื่อให้มีสติในการควบคุมวิธีการแบบใหม่ ซึ่งรูปแบบต่างๆ จะเกิดขึ้นในความเป็นศิลปะภายในตัวคุณเอง โดยหวังที่จะยอมทำตามกฎเกณฑ์และหลักการ ที่ครอบงำอยู่ในความคิด ในฐานะที่เป็นความฝัน"*

ระหว่างประมาณปี 1908-1923 เขาประพันธ์เพลงซึ่งเป็นดนตรีที่ไม่อยู่ภายใต้ขอบเขตของดนตรีโทนาลแบบดั้งเดิม งานในช่วงนี้เขาได้เปลี่ยนแนวคิดทางดนตรีที่มีลักษณะเป็นแบบโครมาติก ซึ่งดำเนินอยู่รอบๆ เสียงหลัก (Tonal Center) ไปสู่ลักษณะดนตรีเอโทนาลิตี เพลง String Quartet No.2, Op.10 (1908) เป็นงานที่อยู่ในช่วงรอยต่อ ที่แสดงให้เห็นถึงความสนใจของเชินแบร์ก ที่มีแนวคิดที่จะก้าวออกไปจากข้อจำกัดของดนตรีโทนาล

> "ประมาณปี 1908 เขาได้นำไปสู่การปฏิวัติในการละทิ้งระบบของโทนาล ที่เป็นวิธีการแบบดั้งเดิม *ฉันรู้สึกต่อต้าน* ซึ่งจะทำให้ฉันเป็นผู้ชนะ เขาได้เขียนเพลงที่เป็นเอโทนาล ขึ้นเป็นเพลงแรก ซึ่งเขาเป็นผู้ที่ถูกครอบงำจิตใจ *ฉันได้รับหมอบหมาย ฉันทำงานหนัก... และฉันจะคิดออกมาดัง ๆ" (Kamien, 1996: 485)*

ดนตรีในช่วงนี้ของเขาเริ่มเด่นชัดขึ้นในงาน *Three Pieces for Piano, Op. 11 (1909)* ซึ่งเป็นเพลงที่สมบูรณ์ที่สุดในการก้าวออกมาจากโทนาลิตี งานต่อมาคือ *The Five Pieces for Orchestra, Op. 16 (1909)* ซึ่งงานทั้งสองเป็นเพลงเอโทนาล ที่ทำลายความแตกต่าง

ระหว่างความกลมกลืนกับความกระด้าง ก่อให้เกิดการทำลายลักษณะของเคเดนซ์ ประโยค (Phrase) และประโยคใหญ่ (Period) ที่เป็นวิธีการในแบบดั้งเดิม มีผลทำให้ดนตรีดำเนินไปในแบบร้อยแก้ว มากกว่าการสัมผัสแบบร้อยกรอง

หลังจากที่เขาได้ก้าวออกมาจากวิธีการแบบดั้งเดิม ประมาณปี 1914-1920 เขาได้พยายามพัฒนาระบบ เพื่อใช้เป็นปัจจัยสำคัญสำหรับดนตรีเอโทนาล จนกระทั่งช่วงต้นทศวรรษที่ 1920 เขาได้พัฒนาระบบเสร็จสมบูรณ์ ซึ่งเขาเรียกว่า *"Method of Composing with Twelve Tones Relates Only to Each Other"*

จากการที่เขาละทิ้งวิธีการที่เป็นองค์ประกอบของโทนาลิตี งานในนี้จึงมีลักษณะที่เป็นการสอดทำนองมีการใช้เนื้อร้องและส่วนย่อยเล็กๆ สำหรับการทำให้ดนตรียึดเกาะกันเป็นเอกภาพ ซึ่งเขาต้องการลักษณะบางประการ เพื่อนำมาใช้แทนที่แนวคิดของโทนาลิตีแบบดั้งเดิม จึงก่อให้เกิดเทคนิคแถวสิบสองเสียงขึ้น ในที่สุดฤดูร้อนปี 1921 เขาพูดกับศิษย์ของเขาว่า *"ฉันค้นพบสิ่งที่มั่นใจได้ว่าจะมีอิทธิพลอย่างมากต่อดนตรีเยอรมันในอีกร้อยปีข้างหน้า"*

ต่อมาประมาณปี 1923-1933 เป็นช่วงที่เชินแบร์กพัฒนาระบบโรว (Row System) บทประพันธ์ที่เขาประพันธ์ขึ้นหลังจากปี 1923 เป็นบทประพันธ์ที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของแถวสิบสองเสียง และลำดับ (Series) 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 เช่น *Wind Quintet, Op. 26 (1924), String Quartet No.3, Op. 30 (1927)* และ *Variation for Orchestra,* Op.31 (1928) เป็นต้น แต่งานในช่วงท้ายๆ ของเขาใช้เทคนิควิธีการเหล่านี้น้อยมาก อย่างเช่น *String Trio (1946)* และ *Fantasy for Violin and Piano (1949)*

บทความ อ้างถึงใน http://www.essentialsofmusic.com/composer/schoenberg.html ได้กล่าวว่า

"ในเวลาเดียวกันนั้น เชินแบร์กทำงานบนทฤษฎีของสิบสองเสียง โดยเริ่มปี 1923 ในเพลง Suite for Piano เขาเริ่มเขียนดนตรีที่อยู่ในสำนวนของดนตรีสิบสองเสียงอย่างเต็มตัว ระหว่างนั้นเขากลับมาใช้วิธีการที่เป็นยุคคลาสสิคอย่างมาก ในองค์ประกอบที่เป็นไปตามรูปแบบดั้งเดิม และเป็นงานที่ใหญ่ อย่างเช่น Variation for Orchestra"

สรุปดนตรีเอโทนาลในกระแสเอ็กซ์เพรสชันนิซึ่ม

ช่วงปลายยุคโรแมนติกแนวคิดทางดนตรีเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะในประเทศเยอรมัน ได้มีการพัฒนาไปสู่ดนตรีที่ทำให้แนวทำนองและเสียงประสานมีลักษณะเป็นโครมาติก มีความพยายามที่จะละทิ้งการให้ความสำคัญต่อเสียงใดเสียงหนึ่งซึ่งเป็นลักษณะของเสียงหลัก รวมไปถึงความสัมพันธ์ต่างๆ ของแนวทำนองและการประสานเสียงที่ดำเนินอยู่รอบๆ กุญแจเสียงหลัก

เชินแบร์กเป็นผู้ที่พัฒนาดนตรีไปสู่รูปแบบใหม่ซึ่งได้ละทิ้งข้อจำกัดของวิธีการแบบดั้งเดิม โดยที่เขาไม่ให้ความสำคัญกับเสียงใดเสียงหนึ่งเป็นการเฉพาะ แต่เป็นการให้ความสำคัญกับทุกเสียงบนบันไดเสียงโครมาติกอย่างเท่าเทียมกัน จนกลายไปสู่ดนตรีที่เรียกว่า *"เอโทนาล"*

ดนตรีแบบโครมาติกของเชินแบร์กเริ่มทวีรุนแรงขึ้น จนกระทั่งความเป็นโทนาลได้สูญหายไปดนตรีของเขาจึงถูกเกี่ยวโยงเข้ากับความเคลื่อนไหวในศิลปะแขนงอื่นทั้งด้านทัศนศิลป์ วรรณกรรม และจิตรกรรมศิลปะในกระแสนี้เกี่ยวโยงกับอารมณ์และความรู้สึกของมนุษย์ในด้านความเจ็บปวด ความเกลียดชัง ความกลัว ความวิกลจริต และความตาย เป็นการแสดงออกถึงความเพ้อฝัน สภาวะส่วนลึกที่แอบแฝงอยู่ภายในจิตใต้สำนึกของแต่ละบุคคล และการแสดงออกของอารมณ์ในขีดสุด โดยที่การแสดงออกของอารมณ์และความรู้สึกเหล่านี้ถูกเรียกในฐานะที่เป็นศิลปะว่า *"เอ็กซ์เพรสชันนิซึ่ม"*

บรรณานุกรม

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2543). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์.* กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2542). *สังคีตลักษณ์ และการวิเคราะห์.* กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (ม.ป.ป.). *ทฤษฎีดนตรีศตวรรษที่ยี่สิบ I.* เอกสารอัดสำเนา.

Ammer, C. (1973). *Harper's Dictionary of Music.* New York: A Division of Harper & Row, Publishers.

Ferris, J. (1995). *Music The Art of Listening (4th ed.).* USA: Brown & Benchmark Publishers.

Grout, D. J., Palisca, V. C. (1996). *A History of Western Music (5th ed.).* New York: W.W. Norton & Company.

Hoffer, C.R. (1985). *The Understanding of Music (5th ed.).* Belmont, California: Wadsworth Publishing.

Kamien, R. (1996). *Music an Appreciation (6th ed.).* 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 / composer / schoenberg. html (2006, 19 June).

Ward, R. W. (1970). *Example for the Study of Musical Style.* U.S.A.: WM. C. Brown Company Publishers.

Watkins, G. (1998). *Sounding Music in Twentieth Century.* New York: A Division of Macmillan, Inc.

Willoughby, D. (1996). *The World of Music (3rd ed.).* United States of America: Brown & Benchmark Publishing.

Wilson, C. (1976). *Collins Encyclopedia of Music (Revised Ed.).* London: William Collins Sons & Company Limited.

Yudkin, J. (1999). *Understanding Music (2nd).* New Jersey: Prentice Hall, Inc.