ดนตรีโทนาล
TONAL MUSIC

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น*

เมื่อพิจารณาสิ่งที่โดดเด่นระหว่างวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก (Western Music) กับดนตรีในวัฒนธรรมอื่น (Non-western Music) พบว่าโดยภาพรวมทั่วไปแล้วสิ่งที่ทำให้ดนตรีตะวันตกแตกต่างจากศิลปะดนตรีของวัฒนธรรมอื่นๆ คือ การให้ความสำคัญในเรื่องการใช้เสียงประสาน (Harmony)

ลักษณะดนตรีของวัฒนธรรมอื่นๆ อย่างเช่น ลักษณะความซับซ้อนของจังหวะ หรือลักษณะของการแปรทำนอง อาจเป็นลักษณะสำคัญของดนตรีในวัฒนธรรมใดวัฒนธรรมหนึ่ง แต่วัฒนธรรมดนตรีเหล่านั้น ก็ไม่ได้ให้ความสำคัญกับเสียงประสาน แม้กระทั่งในดนตรีตะวันตกเองการประพันธ์บทเพลงที่มีเพียงเครื่องประกอบจังหวะ ซึ่งไม่มีเรื่องของระดับเสียงเข้ามาเกี่ยวข้อง ก็ถือว่าเป็นดนตรีที่ไม่ให้ความสำคัญกับเสียงประสาน เช่นกัน

เมื่อเสียงประสานเป็นสิ่งสำคัญในดนตรีตะวันตกแล้ว การให้ความหมายที่ถูกจึงเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับแง่คิดของเสียงประสาน คือ การมีเสียงมากกว่า 1 เสียงเกิดขึ้นในเวลาเดียวกัน เสียงประสานเป็นเสียงที่เกิดจากระดับเสียงตั้งแต่ 2 เสียงขึ้นไปปรากฏขึ้นในเวลาเดียวกัน โดยที่เป็นการพิจารณาดนตรีในแนวตั้ง ซึ่งเกิดจากการเชื่อมโยงขององค์ประกอบต่างๆ ของดนตรีในแนวขนานหรือแนวนอน อย่างเช่น กลุ่มนักร้องเสียงประสานแต่ละแนวจะแสดงบทบาทที่ต่างกันออกไป

ลักษณะของสียงประสานดังกล่าว *(ดูตัวอย่างที่ 1)* แสดงให้เห็นว่าแนวโซปราโนและแนวเทเนอร์ เป็นแนวที่แสดงออกถึงความเป็นทำนองมากที่สุด แต่โดยแท้จริงแล้วแนวโซปราโนเป็นทำนองหลัก ซึ่งมีการใช้เสียงประสานจากแนวอื่นมาประกอบ โดยแนวเทเนอร์จะดำเนินไปในแนวทางเดียวกับโซปราโน

ส่วนแนวเบสมีความหนักแน่นแต่มีความเป็นทำนองน้อยกว่า และแนวอัลโตราวกับว่ามีความเป็นทำนองน้อยที่สุด แต่แนวทั้งสี่ที่มีการเคลื่อนที่เป็นอิสระจากกันนั้น เมื่อมองดนตรีในแนวตั้งและนำมารวมกัน จะกลายเป็นเสียงประสานที่ทำให้เกิดลักษณะที่เรียกว่า *"ทรัยแอด (Triad)" หรือ "คอร์ด (Chord)"*

ตัวอย่างที่ 1 Bach: "Wer weiss, wie nah emir mein Ende"

*รองคณบดีฝ่ายวิชาการ วิทยาลัยดนตรี

ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีในแนวตั้งและแนวนอนเป็นเรื่องที่ละเอียดอ่อน เป็นสิ่งที่มีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลาตั้งแต่เริ่มมีการคิดค้นการใช้เสียงประสานขึ้น (ประมาณศตวรรษที่ 9) ในช่วงเวลานั้นเป็นการให้ความสำคัญต่อแนวแต่ละแนวที่เป็นอิสระต่อกัน โดยไม่คำนึงว่าแนวแต่ละแนวนั้นเมื่อมารวมกันแล้วจะทำให้เกิดคอร์ดชนิดใดขึ้น ซึ่งแนวคิดเช่นนี้ในบทประพันธ์บางบท หรือนักประพันธ์บางท่านของดนตรีในศตวรรษที่ 20 ได้นำมาใช้เช่นเดียวกัน

รูปแบบของเสียงประสานที่เกิดขึ้นลักษณะนี้เรียกว่า *"โทนาลฮาร์โมนี (Tonal Harmony)"* ซึ่งหมายถึง ลักษณะของเสียงประสานที่เกิดขึ้นราวช่วงปี ค.ศ. 1650-1900 โดยปัจจุบันเสียงประสานรูปแบบนี้ ถือว่าเป็นการประสานเสียงที่เป็นแบบแผนดั้งเดิม (Tradition Harmony) โดยนักประพันธ์ที่ประพันธ์บทเพลงในลักษณะดังกล่าว เช่น บาค (Bach), เฮนเดล (Handel), วิวัลดี (Vivaldi), โมสาร์ท (Mozart), เบโทเฟน (Beethoven), ชูเบิร์ต (Schubert), ชูมันน์ (Schumann), วากเนอร์ (Wagner), บรามส์ (Brahms) และไชคอฟสกี (Tchaikovsky) เป็นต้น

ดนตรีเหล่านี้รวมถึงดนตรีในปัจจุบันส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นแบบโทนาลฮาร์โมนี โดยบทเพลงเหล่านี้มีลักษณะที่ให้ความสำคัญกับเสียงใดเสียงหนึ่ง หรือที่เรียกว่า *"โทนิก (Tonic)"* โดยดนตรีรูปแบบนี้กล่าวได้ว่าเป็นดนตรีใน *"ระบบโทนาลิตี (Tonality)"*

ดนตรีในระบบโทนาลิตีมีลักษณะสำคัญโดยเป็นการใช้บันไดเสียงเมเจอร์หรือไมเนอร์ ซึ่งเป็นที่มาของกุญแจเสียง (Key) ต่างๆ มีโน้ตโทนิกเป็นจุดศูนย์กลางของเสียง และมีการใช้คอร์ดที่มีโครงสร้างจากการเรียงซ้อนกันของขั้นคู่ 3 (Tertian Chord) คอร์ดเหล่านี้ถูกสร้างขึ้นจากบันไดเสียง และมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันภายในบันไดเสียงนั้นๆ รวมถึงความสัมพันธ์กับคอร์ดอื่นซึ่งอยู่นอกบันไดเสียง

ดังนั้นภายในกุญแจเสียงหนึ่ง คอร์ดแต่ละคอร์ดมีหน้าที่ (Function Harmony) โดยตัวของมันเองที่สัมพันธ์กับคอร์ดอื่น คอร์ดแต่ละคอร์ดจะหมดความสำคัญถ้าไม่มีความสัมพันธ์กับคอร์ดอื่น แม้ว่าจะเป็นโทนิกคอร์ดก็ตาม ซึ่งตามนัยที่แท้จริงแล้วคอร์ดนั้นก็ไม่สามารถกล่าวได้ว่าเป็นโทนิกคอร์ด เนื่องจากเมื่อไม่มีคอร์ดอื่นมาเปรียบเทียบแล้ว คอร์ดนั้นก็ไม่สามารถกล่าวได้ว่าสำคัญกว่าคอร์ดอื่นอย่างไร

ในระบบโทนาลิตีโดยเฉพาะอย่างยิ่งวิธีการที่เป็นการประสานเสียงแบบดั้งเดิม ความสัมพันธ์ที่สำคัญที่สุดเป็นความสัมพันธ์ของขั้นคู่ 4-5 ซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นความสัมพันธ์ที่มีความหนักแน่นที่สุด

คอร์ด I และ V (Tonic-Dominant) เปรียบเสมือนเป็นเสาหลักของระบบโทนาลิตี *(ดูตัวอย่างที่ 2)* ในการใช้คอร์ด I และ V ซึ่งเป็นคอร์ดที่มีโน้ตพื้นต้น (Root) สัมพันธ์กันเป็นขั้นคู่ 4-5 การดำเนินไปของคอร์ด I ไปหาคอร์ด V แล้วย้อนกลับมาหาคอร์ด I ก่อให้เกิดความชัดเจนของกุญแจเสียงนั้นๆ ลำพังเพียงคอร์ด I อย่างเดียวไม่มีอำนาจเพียงพอที่จะก่อให้เกิดความชัดเจนได้ เพราะว่าแม้จะสำคัญที่สุด แต่ก็มีเพียงความหยุดนิ่ง อีกทั้งไม่สามารถกล่าวได้ว่ามีความสำคัญกว่าคอร์ดอื่นอย่างไร ซึ่งการเคลื่อนที่ของ I - V - I ก่อให้เกิดความเครียด (Tension) และการคลาย (Resolution) โดยการเคลื่อนที่ลักษณะนี้ ทำให้เกิดจุดมุ่งหมายในการดำเนินไปของคอร์ดเพื่อไปหาคอร์ด I ซึ่งเป็นคอร์ดที่สำคัญที่สุดในระบบโทนาลิตี

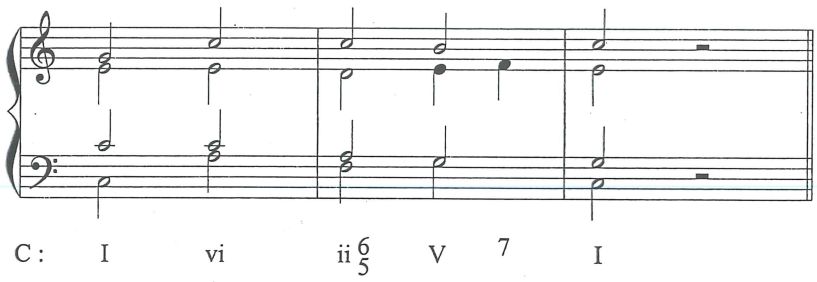
ตัวอย่างที่ 2 Mozart: Rondo

จากความสัมพันธ์ของคอร์ด V - I จึงค่อยๆ ขยายไปสู่คอร์ดอื่นๆ เช่น I - IV - V - I *(ตัวอย่างที่ 3)*, I - vi - ii - V - I *(ตัวอย่างที่ 4)* และอื่นๆ ซึ่งความสัมพันธ์ของการดำเนินคอร์ดดังกล่าวยังคงอยู่บนพื้นฐานของความสัมพันธ์ที่เป็นขั้นคู่ 4-5

ดังนั้นจากที่กล่าวมาข้างต้นเห็นได้ว่า ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ 4-5 และความสัมพันธ์ของคอร์ด V - I จึงมีความสำคัญมากในดนตรีโทนาลที่เป็นแบบแผนดั้งเดิม ซึ่งความสัมพันธ์ของคอร์ดต่างๆ รวมถึงการขยายไปสู่คอร์ดอื่นเหล่านี้เอง ทำให้เกิดหน้าที่ของคอร์ดขึ้น

ตัวอย่างที่ 3 Schubert: Valses Sentimentales, Op. 50, No. 18

ตัวอย่างที่ 4 Anon: Dir, dir, Jehovah, will ich singen



การใช้โทนาลฮาร์โมนีไม่ได้จำกัดอยู่เฉพาะในช่วงปี ค.ศ. 1650-1900 เท่านั้น แต่มันมีความเป็นมาที่ยาวนานก่อนหน้าปี ค.ศ. 1650 และยังคงมีบทบาทอยู่ในทุกวันนี้ ถ้าฟังเพลงที่เปิดตามวิทยุในปัจจุบันส่วนใหญ่เป็นบทเพลงที่ใช้โทนาลฮาร์โมนีทั้งสิ้น โดยเฉพาะดนตรีในศตวรรษที่ 18 พบว่าความสัมพันธ์ของขั้นคู่ 4-5 เป็นความสัมพันธ์ที่เหนียวแน่นมาก แต่ตอนปลายศตวรรษที่ 19 ความสัมพันธ์เริ่มจางลงจนค่อยๆ กลายไปเป็นความสัมพันธ์ในรูปแบบอื่น

ในช่วงรอยต่อระหว่างศตวรรษที่ 19-20 ดนตรีได้ถูกพัฒนาออกไปเป็นอย่างมาก โดยเริ่มมีความชัดเจนในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 19 อย่างเช่น บทเพลงของลิสท์ (Liszt) และวากเนอร์ ได้มีการใช้โน้ตและคอร์ดที่มีลักษณะเป็นโครมาติก รวมถึงการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปยังกุญแจเสียงที่ห่างไกล (Remote Key) ซึ่งวิธีการเหล่านี้ทำให้เกิดความคลุมเครือกับกุญแจเสียงหลักของบทเพลง

การใช้โน้ตและคอร์ดที่เป็นโครมาติกของปลายศตวรรษที่ 19 มีมากกว่าช่วงกลางศตวรรษ รวมถึงวิธีการอื่นๆ ที่ทำให้เกิดความคลุมเครือในด้านของโทนาลิตีมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกลุ่มนักประพันธ์ชาวเยอรมันและออสเตรีย อย่างเช่น ซเตราส์ (Strauss), มาเลอร์ (Mahler), แบร์ก (Berg) และเชินแบร์ก (Schoenberg) เป็นต้น

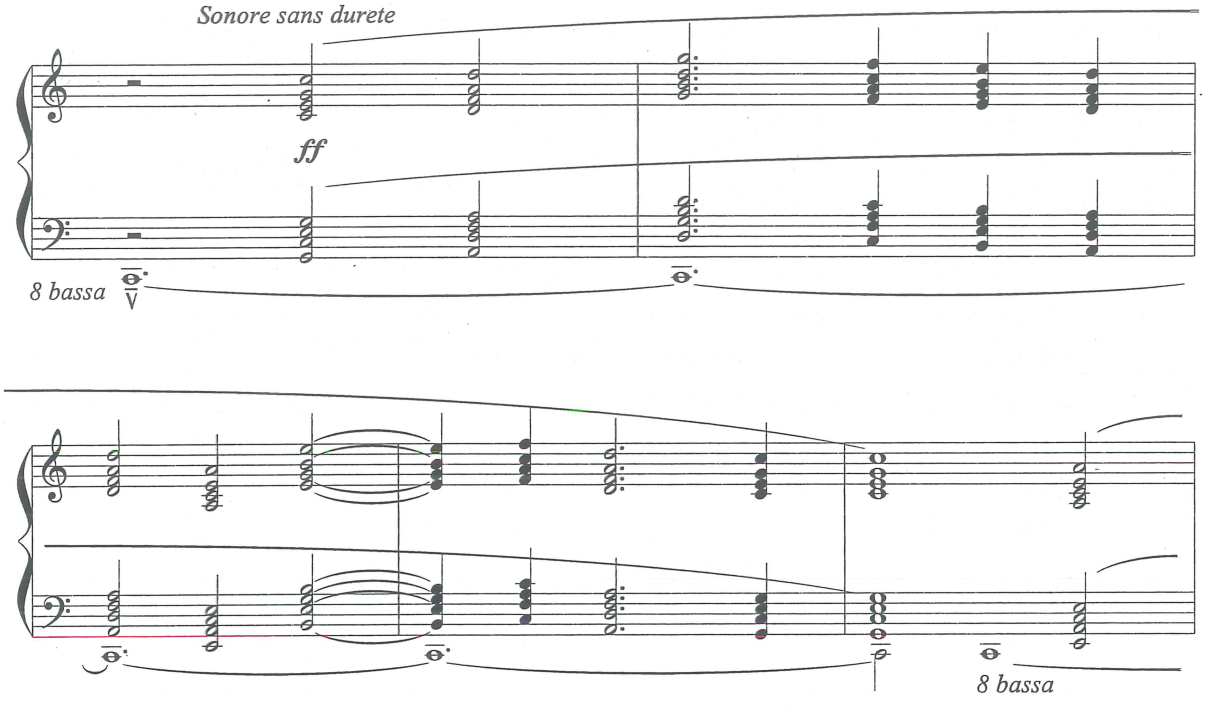
สำหรับสาเหตุที่ดนตรีระบบโทนาลิตีถูกจำกัดช่วงเวลาไว้เพียงศตวรรษที่ 19 เนื่องจากช่วงเวลาต่อมาดนตรีในศตวรรษที่ 20 ผู้ประพันธ์เพลงให้ความสนใจไปที่ดนตรีนอกโทนาลฮาร์โมนี (Nontonal Harmony) มากกว่าโทนาลฮาร์โมนีแบบเดิม ซึ่งเป็นระบบที่เรียกว่า *"ระบบนีโอโทนาลิตี (Neotonality)"*

บทเพลงบางบทของดนตรีศตวรรษที่ 20 แนวทำนองแต่ละแนวที่เกิดขึ้นในเวลาเดียวกันนั้น เมื่อพิจารณาในแนวตั้งอาจไม่มีความสัมพันธ์ที่เป็นไปตามแบบแผน แนวทำนองแต่ละแนวอาจมีความเป็นอิสระต่อกันโดยสิ้นเชิง ซึ่งส่งผลให้เกิดรูปแบบและหน้าที่ของคอร์ดต่างจากแบบแผนดั้งเดิมออกไป

อย่างไรก็ตามดนตรีตั้งแต่ช่วงกลางศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา ถึงแม้จะมีวิธีการใหม่ๆ ที่นำมาใช้ในบทประพันธ์ แต่นั้นไม่ได้หมายความว่าโทนาลฮาร์โมนีจะหายไปจากการสร้างสรรค์งานดนตรี จึงเป็นความจำเป็นที่ต้องเข้าใจว่าดนตรีส่วนใหญ่มีจุดศูนย์กลางของเสียง แต่การได้มาซึ่งศูนย์กลางเสียงนั้น เป็นไปตามวิธีการประสานเสียงที่เป็นแบบแผนดั้งเดิมหรือไม่

ดนตรีในศตวรรษที่ 20 บางบทเพลงการได้มาของศูนย์กลางเสียงอาจเป็นการได้มาโดยวิธีอื่นที่ไม่ใช่ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ 4-5 หรือไม่ใช่เป็นไปตามความสัมพันธ์ในด้านหน้าที่ของคอร์ดแบบดั้งเดิม บางกรณีอาจละเลยความสำคัญของกุญแจเสียงไป แต่อย่างไรก็ตามบทเพลงเหล่านี้ยังคงอยู่ในกรอบของระบบโทนาลิตี เนื่องจากบทเพลงยังคงมีลักษณะของการให้ความสำคัญกับโน้ตใดโน้ตหนึ่ง (หรืออาจมากกว่า) ถึงแม้ว่าจะไม่ใช้วิธีการแบบดั้งเดิมก็ตาม *(ดูตัวอย่างที่ 5)*

ตัวอย่างที่ 5 Debussy: Prelude X, La Cathedrale engloutie



จากตัวอย่างที่ 5 พบว่า การเคลื่อนที่ของแนวเสียงประสานยังคงปรากฏรูปแบบของคอร์ด และมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันในเชิงหน้าที่คอร์ด แต่การเคลื่อนที่ของเสียงประสานเป็นการเคลื่อนที่แบบขนาน (Parallel Harmony) และโน้ตสำคัญหรือศูนย์กลางเสียงที่ปรากฏเป็นโน้ตแนวต่ำสุดที่ลากยาว (Pedal Note) ซึ่งการได้มาของศูนย์กลางเสียงนี้ ไม่ได้เกิดจากความสัมพันธ์และหน้าที่ของคอร์ดตามแบบแผนดั้งเดิม

ดังนั้นกล่าวได้ว่า ดนตรีในระบบโทนาลิตีที่เป็นการประสานเสียงตามแบบแผนดั้งเดิม มีโน้ตโทนิกเป็นโน้ตที่มีความสำคัญที่สุด และมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันระหว่างคอร์ดต่างๆ ในด้านหน้าที่ของคอร์ดแต่สำหรับดนตรีระบบนีโอโทนาลิตีมีโน้ตสำคัญที่เรียกว่า *"ศูนย์กลางเสียง (Tone Center)"* ซึ่งความสัมพันธ์ในด้านหน้าที่ของคอร์ดยังคงอาจมีอยู่ เพียงแต่ไม่เป็นไปตามแบบแผนดั้งเดิม

ดนตรีในระบบโทนาลิตีแบบดั้งเดิมนั้น ณ ช่วงเวลาหนึ่ง จะมีโน้ตโทนิกตัวหนึ่งเกิดขึ้นเพียงตัวเดียว แต่ในบทเพลงหนึ่งๆ อาจมีการเปลี่ยนโน้ตโทนิกไปสู่โน้ตตัวอื่นได้ และโดยส่วนใหญ่มักจะย้อนกลับมายังโน้ตโทนิกเดิมอีกครั้ง

ส่วนดนตรีระบบนีโอโทนาลิตี ณ ช่วงเวลาหนึ่ง อาจมีศูนย์กลางเสียงเกิดเพียงตัวเดียว หรืออาจมีศูนย์กลางเสียงเกิดขึ้น 2 ตัว หรือมากกว่า ปรากฏพร้อมกันในเวลาเดียวกันได้ โดยลักษณะการปรากฏของศูนย์กลางเสียงตั้งแต่ 2 ตัวขึ้นไป เรียกว่า *"ไบโทนาลิตี (Bitonality) หรือโพลีโทนาลิตี (Polytonality)"*

โดยที่บทเพลงของระบบนีโอโทนาลิตี ศูนย์กลางเสียงสามารถเปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลาซึ่งการเปลี่ยนแปลงของศูนย์กลางเสียงนี้ อาจจะมีหรือไม่มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันก็ได้

จากทั้งหมดข้างต้นสามารถกล่าวได้ว่า ภาพโดยรวมของดนตรีโทนาลเป็นดนตรีที่ให้ความสำคัญกับโน้ตตัวใดตัวหนึ่งหรือมากกว่าทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางของเสียง ขึ้นอยู่กับว่าเป็นดนตรีในระบบใด *(โทนาลิตี หรือนีโอโทนาลิตี)* ซึ่งระบบทั้งสองแตกต่างกันที่วิธีการได้มาของศูนย์กลางเสียง แต่อย่างไรก็ตาม ไม่ว่าจะเป็นระบบใด ระบบทั้งสองก็ยังคงอยู่ในกรอบของดนตรีโทนาล

สรุปดนตรีโทนาล

ลักษณะทางดนตรีที่อยู่ในกรอบของดนตรีโทนาล สามารถแบ่งออกเป็น 2 ระบบ คือ

1. ระบบโทนาลิตี เป็นดนตรีในระบบอิงกุญแจเสียง นิยมใช้กันมากใน ค.ศ. 1650-1900 โดยเป็นระบบที่ให้ความสำคัญกับโน้ตหลักตัวใดตัวหนึ่งที่เรียกว่า *"โน้ตโทนิก"* หรือคอร์ดหลักคอร์ดหนึ่งที่เรียกว่า *"คอร์ดโทนิก"* ณ ช่วงเวลาหนึ่งของบทเพลงในขณะนั้น โดยที่โน้ตหรือคอร์ดหลักนี้มีความสัมพันธ์ในด้านหน้าที่กับโน้ตหรือคอร์ดอื่นๆ ความสัมพันธ์ต่างๆ รวมถึงวิธีการประสานเสียงเหล่านี้เป็นวิธีการแบบดั้งเดิม โดยเฉพาะการให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์ขั้นคู่ 4-5

2. ระบบนีโอโทนาลิตี เป็นดนตรีที่ละเลยความสำคัญของกุญแจเสียง เป็นระบบดนตรีที่นิยมใช้กันในศตวรรษที่ 20 โดยยังคงเป็นระบบที่ให้ความสำคัญกับโน้ตตัวใดโน้ตหนึ่งหรือมากกว่า ซึ่งเรียกโน้ตนี้ว่า *"ศูนย์กลางเสียง"* ซึ่งการได้มาของศูนย์กลางเสียงนี้ ไม่เป็นไปตามวิธีการของการประสานเสียงแบบดั้งเดิม ความสัมพันธ์ในด้านหน้าที่ของคอร์ดอาจยังคงมีอยู่ แต่ก็ไม่เป็นไปตามแบบแผนดั้งเดิม เช่นกัน

บรรณานุกรม

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2548). *การเขียนเสียงประสานสี่แนว*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (ม.ป.ป.). *การประสานเสียง 1*. เอกสารอัดสำเนา.

----------. (ม.ป.ป.). *ทฤษฎีดนตรีศตวรรษที่ยี่สิบ I*. เอกสารอัดสำเนา.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2549). *ทฤษฎีดนตรี 3*. ปทุมธานี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรังสิต.

Benjamin,T., Horvit, M., & Nelson, R. (1992). *Techniques and Materials of Tonal Music with an Introduction to Twentieth-Century Techniques (4th ed.)*. California: Wadsworth Publishing Company.

---------- . (1992). *Music for Analysis (3rd ed.)*. California: Wadsworth Publishing Company.

Kostka, S., & Payne, D. (2004). *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music (5th ed.)*. U.S.A.: McGraw- Hill Companies.

Piston, W., & Devoto, M. (1987). *Harmony (Revised edition)*. London: St Edmundsbury press Ltd.

White, G. (1991). *The Harmonic Dimension*. U.S.A.: Wm. C. Brown Publishers.