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

แวริเอชั่นสำหรับออร์เคสตรา โอปุส 31 (1928) ของเชินแบร์ก ตอนที่ 2

ผศ.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

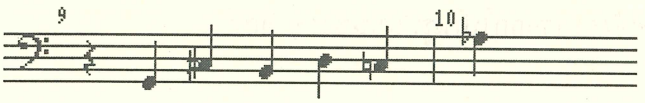
INTRODUCTION

ท่อนนี้มีความสัมพันธ์กับการใช้โรวที่ปรากฏครั้งแรกในท่อนทำนองหลัก (P-0 และ I-9) โดยเป็นการเสนอขั้นระดับเสียงที่ละตัว เช่น โน้ตที่เกิดขึ้นตัวแรกของบทเพลง เป็นโน้ตตัวแรกของ P-0 ปรากฏในแนวฮาร์พและในแนวของดับเบิ้ลเบส ห้องที่ 2 เป็นโน้ตตัวแรกของ I-9

จากนั้นมีการนำเสนอโน้ตที่ละตัวจนถึงห้องที่ 9 จะปรากฏโน้ตครบ 6 ตัวแรกของ P-0 สรุปด้วยโน้ตทั้ง 6 ตัว ในห้องที่ 10-11 และจนถึงในห้องที่ 10 ปรากฏโน้ตครบทั้ง 6 ตัวแรกของ I-9 ดังนั้น ณ จุดนี้ เมื่อพิจารณาในความสัมพันธ์ที่เป็น "คอมบิเนโทเรียลลิตี" กล่าวได้ว่า มีขั้นระดับเสียงครบทั้ง 12 ขั้น โดยที่ไม่ซ้ำกัน

ขั้นระดับเสียง 6 ตัวแรกของ P-0 ในแนวฟลู๊ท และฮาร์พ

ขั้นระดับเสียง 6 ตัวแรกของ I-9 ในแนวเบสคราลิเน็ท เบสซูน และดับเบิ้ลเบส

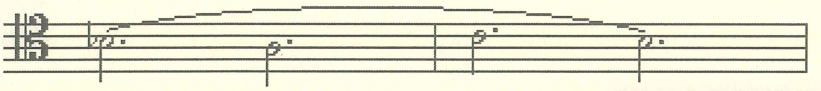


แต่ถ้าพิจารณาขั้นระดับเสียงของโรวแต่ละชุด โดยไม่พิจารณาถึงความสัมพันธ์ในด้านของคอมบิเนโทเรียลลิตี พบว่า ห้องที่ 11-13 ปรากฏโน้ต 6 ตัวหลังของ P-0 และห้องที่ 14-16 ปรากฏโน้ต 6 ตัวหลังของ I-9 เพราะฉะนั้น ณ จุดนี้ โรวทั้งสองชุดมีขั้นระดับเสียงครบทั้ง 12 ตัว

---

* อาจารย์ประจำวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

นอกจากนั้นช่วงท้ายของท่อนนี้ (ห้องที่ 24-25) ในแนวทรอมโบนมีลักษณะโมทีฟที่สำคัญปรากฏขึ้น ซึ่งมีขั้นระดับเสียงเป็น Bb-A-C-B โดยที่โน้ตทั้ง 4 ตัวนี้ในความหมายของภาษาเยอรมันหมายความถึง "B-A-C-H (Bach)"



VARIATION I

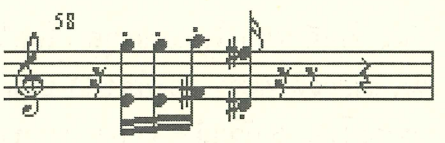
แนวทำนองที่พัฒนามาจากทำนองหลัก เป็นแนวสำคัญ (Principal) ปรากฏในเครื่องดนตรีเสียงต่ำ โดยที่ดับเบิ้ลเบสเล่นทำนองพัฒนาตอลดทั้งแวริเอชั่น และมีบางช่วงที่เครื่องดนตรีอื่นเข้ามาเล่นซ้อนแนวของดับเบิ้ลเบส

เมื่อเปรียบเทียบทำนองที่พัฒนามาจากทำนองหลัก กับทำนองหลัก (Theme) พบว่า ทำนองที่พัฒนามีการปรับเปลี่ยนลักษณะจังหวะให้แตกต่างออกไปจากทำนองหลัก แต่ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทั้งสองท่อนเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน ส่วนโรวที่ใช้ในแนวทำนองที่พัฒนาเป็นโรวชุดเดียวกับทำนองหลัก โดยที่โรวแต่ละชุดปรากฏ ดังนี้

- P-0 เริ่มห้องที่ 58
- RI-9 เริ่มห้องที่ 63
- R-0 เริ่มห้องที่ 69
- I-9 เริ่มห้องที่ 77

นอกจากนั้น พบว่า มีการให้ความสำคัญกับลักษณะของโมทีฟ และได้มีการพัฒนาโมทีฟดังกล่าวออกไปในรูปแบบต่างๆ อีกด้วย

ตัวอย่าง *โมทีฟที่ใช้ใน Variation I*



จากการวิเคราะห์ Variation I สรุปได้ว่า วิธีการแปรทำนอง มีดังนี้

1. ทำนองที่พัฒนามาจากทำนองหลักเป็นแนวที่สำคัญ โดยมีการเรียงลำดับของการใช้โรว และใช้โรวชุดเดียวกับทำนองหลัก

2. ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองพัฒนาส่วนใหญ่เคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกันกับทำนองหลัก

3. ให้ความสำคัญกับลักษณะของโมทีฟ

VARIATION II

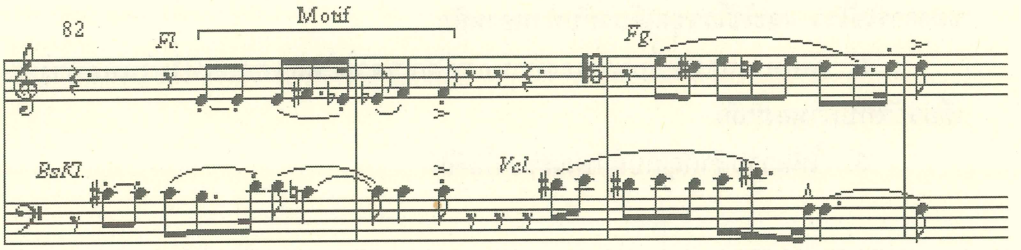
ท่อนนี้มีลักษณะสำคัญเป็นการใช้เทคนิค ที่เรียกว่า "Canonic Imitation" ซึ่งเป็นการเลียนแบบเสียงของ 2 แนว ระหว่างไวโอลิน และโอโบ ซึ่งทำหน้าที่เป็นทำนองสำคัญ โดยโรวที่ใช้ในแนวทั้งสองต่างออกไปจากทำนองหลัก ดังนี้

	ไวโอลิน	โอโบ	ทำนองหลัก
เริ่มห้องที่ 83	I-6	I-3	P-0
เริ่มห้องที่ 88	R-9	R-0	RI-9
เริ่มห้องที่ 94	RI-6	RI-3	R-9
เริ่มห้องที่ 100	P-9	P-0	I-9

จากการวิเคราะห์ข้างต้นแสดงให้เห็นว่า โรวที่ใช้ในท่อนนี้เป็นการใช้โรวที่พลิกกลับ (Invert) จากโรวที่ใช้ในทำนองหลัก อีกทั้งมีการปรับระดับเสียง (Transpose) ของโรวให้ต่างออกไป และทิศทางของแนวทำนองสำคัญในท่อนนี้ เป็นการเคลื่อนที่ในทิศทางตรงกันข้ามกับแนวทำนองหลัก แต่เมื่อพิจารณาแนวทำนองดังกล่าว พบว่าเป็นแนวทำนองที่พัฒนามาจากทำนองหลัก

ส่วนในแนวอื่นๆ ก็มีการใช้เทคนิค Canonic Imitation เช่นเดียวกัน โดยเป็นการเลียนแบบของโมทีฟ ซึ่งทิศทางในการเคลื่อนที่ของโมทีฟที่เลียนแบบกัน มีการเคลื่อนที่ในทิศทางที่ตรงกันข้ามกัน รวมถึงได้มีการพัฒนาโมทีฟ อีกด้วย

ตัวอย่าง *Canonic Imitation ของโมทีฟ*



นอกจากนั้นในช่วงท้ายของท่อนนี้ (ห้องที่ 99) แนวทรอมโบนมีลักษณะโมทีฟที่นำมาจากท่อน Introduction คือ โมทีฟ "B-A-C-H"

จากการวิเคราะห์ Variation II สรุปได้ว่า วิธีการแปรทำนอง มีดังนี้

1. แนวทำนองสำคัญพัฒนามาจากทำนองหลัก
2. วิธีการเลียนแบบ (Canonic Imitation)
   - 2.1 ทำนองสำคัญของท่อนนี้มีการเลียนแบบกันแต่ใช้โรวที่ต่างกัน
   - 2.2 โมทีฟมีการเลียนแบบกัน
3. วิธีการพลิกกลับ (Invert)
   - 3.1 ทำนองสำคัญเป็นการใช้โรวที่พลิกกลับจากทำนองหลัก
   - 3.2 ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองพัฒนาเคลื่อนที่ไปในทิศทางตรงกันข้ามกับทำนองหลัก
   - 3.3 โมทีฟที่เลียนแบบกันมีการเคลื่อนที่ของทำนองในทิศทางตรงกันข้าม
4. ให้ความสำคัญกับลักษณะของโมทีฟ

VARIATION III

แนวทำนองที่พัฒนามาจากทำนองหลัก (Theme) ยังคงปรากฏอย่างชัดเจน แต่ในช่วงแรกของท่อนถูกลดบทบาทลงไป เนื่องจากมีการให้ความสำคัญกับแนวทำนองอื่นมากกว่า โดยที่แนวทำนองที่พัฒนามาจากทำนองหลักปรากฏในแนวของฮอร์น 1 และ 3 ส่วนในช่วงท้ายแนวทำนองที่พัฒนากลับมาเป็นแนวทำนองสำคัญ (Principal) โดยอยู่ที่แนวของทรัมเป็ต

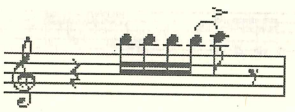
เมื่อเปรียบเทียบทำนองที่พัฒนากับทำนองหลัก พบว่า ทำนองมีการปรับเปลี่ยนลักษณะจังหวะให้แตกต่างออกไปจากทำนองหลัก แต่ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทั้งสองเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน ส่วนโรวที่ใช้ในแนวทำนองที่พัฒนาเป็นโรวชุดเดียวกับทำนองหลัก โดยที่โรวแต่ละชุดปรากฏ ดังนี้

- P-0 เริ่มห้องที่ 106
- RI-9 เริ่มห้องที่ 111
- R-0 เริ่มห้องที่ 118
- I-9 เริ่มห้องที่ 123 (กลับมาเป็นแนวทำนองสำคัญ)

นอกจากนั้น พบว่า มีโมทีฟหลักจำนวน 2 โมทีฟ และได้ให้ความสำคัญกับโมทีฟอันหนึ่ง ซึ่งถูกกำหนดให้เป็นแนวสำคัญ และโมทีฟแต่ละอันนั้น มีลักษณะของการเลียนแบบ (Imitation) ในลักษณะต่างๆ รวมถึงมีการพัฒนาโมทีฟ อีกด้วย

ตัวอย่าง *โมทีฟที่เป็นแนวสำคัญเลียนแบบกัน*

ตัวอย่าง *โมทีฟที่ปรากฏโดยตลอดทั้งท่อน*



จากการวิเคราะห์ Variation III สรุปได้ว่า วิธีการแปรทำนอง มีดังนี้

1. ช่วงแรกทำนองที่พัฒนามาจากทำนองหลักถูกลดบทบาทลง โดยมีโมทีฟเข้ามามีความสำคัญมากกว่า แต่ช่วงหลังทำนองที่พัฒนากลับมาเป็นทำนองสำคัญ อย่างไรก็ตาม ทำนองที่พัฒนามาจากทำนองหลักยังคงปรากฏโดยตลอด ซึ่งมีการเรียงลำดับของการใช้โรว และใช้โรวชุดเดียวกับทำนองหลัก
2. ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองที่พัฒนาส่วนใหญ่เคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกันกับทำนองหลัก
3. ให้ความสำคัญกับลักษณะของโมทีฟ

VARIATION IV

แนวทำนองที่พัฒนามาจากทำนองหลักยังคงปรากฏอย่างชัดเจน แต่ถูกลดบทบาทลงไป เนื่องจากมีการให้ความสำคัญกับแนวทำนองอื่นมากกว่า โดยที่แนวทำนองพัฒนาปรากฏในแนวของแมนโดริน เชเลสตา และฮาร์พ ส่วนลักษณะของจังหวะมีการเปลี่ยนไปอย่างมาก โดยได้นำลักษณะจังหวะของโมทีฟจากแวริเอชั่นที่ 3 มาใช้

ด้านทิศทางในการเคลื่อนที่ของแนวทำนองพัฒนา เมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก พบว่า ส่วนใหญ่เคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน และโรวที่ใช้ในแนวทำนองเป็นโรวชุดเดียวกับทำนองหลัก โดยที่โรวแต่ละชุดปรากฏ ดังต่อไปนี้

- P-0 เริ่มห้องที่ 130
- RI-9 เริ่มห้องที่ 139
- R-0 เริ่มห้องที่ 154
- I-9 เริ่มห้องที่ 164

ตัวอย่าง *แนวทำนองที่มาจากทำนองหลัก โดยนำลักษณะจังหวะของโมทีฟจากแวริเอชั่นที่ 3 มาใช้*

จากการวิเคราะห์ Variation IV สรุปได้ว่า วิธีการแปรทำนอง มีดังนี้

1. แนวทำนองพัฒนาไม่ใช่แนวสำคัญ แต่มีการเรียงลำดับของการใช้โรว และใช้โรวชุดเดียวกับทำนองหลัก นอกจากนั้นได้นำลักษณะจังหวะของโมทีฟจากแวริเอชั่นที่ 3 มาใช้

2. ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองพัฒนาส่วนใหญ่เคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกันกับทำนองหลัก

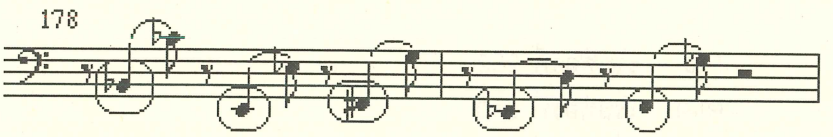
VARIATION V

ช่วงแรกสามารถพบทำนองที่พัฒนามาจากทำนองหลัก ซึ่งเป็นการใช้โรว P-0 แต่หลังจากนั้นโรว RI-9 และ R-0 ที่ใช้กับทำนองหลักหายไป ต่อมาช่วงหลังของแวริเอชั่นนี้พบการใช้โรว I-9 ซึ่งเป็นโรวที่ใช้ในตอนสุดท้ายของทำนองหลัก เช่นกัน

ทำนองที่พัฒนามาจากทำนองหลักถูกลดบทบาทลงไป โดยช่วงแรกของแนวทำนองพัฒนาที่ใช้โรว P-0 ปรากฏในแนวเบสคลาริเน็ท เบสซูน คอนทราเบสซูน และดับเบิ้ลเบส ส่วนช่วงหลังของแนวทำนองพัฒนาที่ใช้โรว I-9 ปรากฏในแนวเชลโล และดับเบิ้ลเบส ส่วนทิศทางในการเคลื่อนที่ของแนวทำนองพัฒนาที่ใช้โรว P-0 และ I-9 เมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก พบว่า ส่วนใหญ่เคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน โรวที่ใช้ในแนวทำนองที่พัฒนาแต่ละชุดปรากฏ ดังนี้

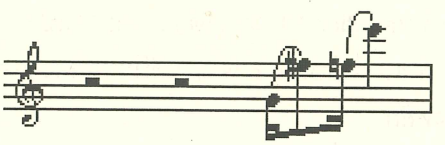
- P-0	เริ่มห้องที่ 178
- RI-9 และ R-0	ไม่พบ
- I-9	เริ่มห้องที่ 195

ตัวอย่าง *แนวทำนองที่มาจากทำนองหลัก (ในวงกลม)*



ในด้านพื้นผิว (Texture) เห็นได้ว่า มีการจัดวางเป็นแบบก้อน (Block) นอกจากนั้นมีการให้ความสำคัญกับลักษณะของโมทีฟ และได้มีการพัฒนาโมทีฟดังกล่าวอีกด้วย

ตัวอย่าง *โมทีฟมีลักษณะกระโดด และลักษณะจังหวะนำมาจากโมทีฟของแวริเอชั่นที่ 3*



จากการวิเคราะห์ Variation V สรุปได้ว่า วิธีการแปรทำนอง มีดังนี้

1. แนวทำนองพัฒนาไม่ใช่แนวสำคัญ แต่มีแนวโน้มใช้โรวชุดเดียวกับทำนองหลัก

2. ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองพัฒนาส่วนใหญ่เคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกันกับทำนองหลัก

3. ให้ความสำคัญกับลักษณะของโมทีฟ

VARIATION VI

แนวทำนองที่พัฒนามาจากทำนองหลัก ยังคงปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจน แต่ถูกลดบทบาทลงไป เนื่องจากมีการให้ความสำคัญกับแนวทำนองอื่นมากกว่า มีบางช่วงเท่านั้นที่กลับมาเป็นแนวสำคัญซึ่งเป็นช่วงสั้นๆ (ห้องที่ 216-219 ในแนวเครื่องลมไม้) โดยแนวทำนองที่พัฒนามาจากทำนองหลักปรากฏในแนวของเชลโล่ที่หนึ่ง

เมื่อเปรียบเทียบทำนองที่พัฒนา กับทำนองหลัก พบว่า มีการปรับเปลี่ยนลักษณะจังหวะให้แตกต่างออกไปจากทำนองหลัก แต่ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทั้งสองท่อนเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน ส่วนโรวที่ใช้ในแนวทำนองที่พัฒนามาจากทำนองหลักเป็นโรวชุดเดียวกับทำนองหลัก โดยที่โรวแต่ละชุดปรากฏ ดังนี้

- P-0 เริ่มห้องที่ 202
- RI-9 เริ่มห้องที่ 210
- R-0 เริ่มห้องที่ 220
- I-9 เริ่มห้องที่ 227

สำหรับแวริเอชั่นนี้ มีการสร้างทำนองสำคัญ (Principal) และสร้างแนวทำนองรอง (Sub-ordinate) ขึ้นมาเป็นเคาน์เตอร์เมโลดี้ (Counter Melody) โดยที่ลักษณะทำนองมีความอ่อนหวาน เพื่อบรรเลงสอดรับกันโดยตลอดทั้งท่อน อีกทั้งมีการสลับให้เครื่องดนตรีต่างๆ เล่นแนวทำนองสำคัญ และแนวทำนองรอง

จากการวิเคราะห์ Variation VI สรุปได้ว่า วิธีการแปรทำนอง มีดังนี้

1. แนวทำนองพัฒนาไม่ใช่แนวสำคัญ แต่มีการเรียงลำดับของการใช้โรว และใช้โรวชุดเดียวกับทำนองหลัก

2. ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองพัฒนาส่วนใหญ่เคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกันกับทำนองหลัก

3. สร้างทำนองสำคัญและแนวทำนองรอง ในลักษณะทำนองที่มีความอ่อนหวาน เพื่อบรรเลงสอดรับกัน

VARIATION VII

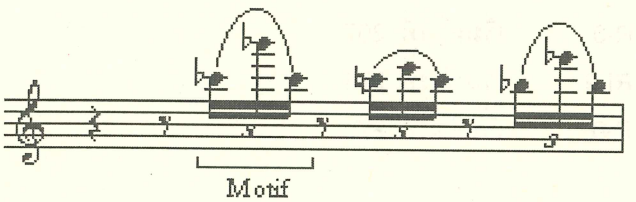
ทำนองพัฒนาของแวริเอชั่นนี้ ใช้โรวชุดเดียวกันกับทำนองหลัก แต่ในช่วงของโรว R-0 ขั้นระดับเสียง 6 ตัวหลังหายไป

ทำนองที่พัฒนามาจากทำนองหลักถูกลดบทบาทลงไป โดยช่วงแรกจนถึงช่วงกลางของแนวทำนองพัฒนาที่ใช้โรว P-0, RI-9 และ R-0 เป็นการเล่นในช่วงเสียงสูง โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ ได้แก่ ฟลู๊ท กล็อคเคนสปีล เซเลสตา และไวโอลิน ส่วนช่วงหลังของแนวทำนองพัฒนาที่ใช้โรว I-9 ปรากฏครั้งแรกในแนวคลาริเน็ท และมีการสลับให้เครื่องดนตรีอื่นเล่น ส่วนทิศทางในการเคลื่อนที่ของทำนองพัฒนา เมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก พบว่า ส่วนใหญ่เคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน สำหรับโรวที่ใช้ในแนวทำนองพัฒนาแต่ละชุดปรากฏ ดังนี้

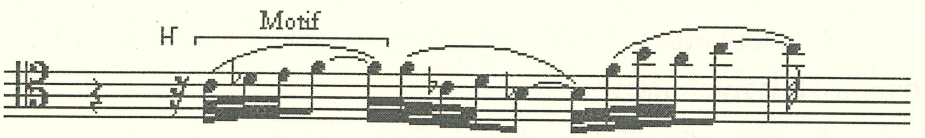
- P-0 เริ่มห้องที่ 238
- RI-9 เริ่มห้องที่ 243
- R-0 เริ่มห้องที่ 250
- I-9 เริ่มห้องที่ 255

นอกจากนั้น พบว่า มีลักษณะของโมทีฟที่สำคัญที่ปรากฏในแนวทำนองพัฒนาและแนวทำนองสำคัญ (Principal)

ตัวอย่าง *โมทีฟที่ปรากฏอยู่ในแนวทำนองพัฒนา*



ตัวอย่าง โมทีฟที่ปรากฏอยู่ในแนวทำนองสำคัญ



จากการวิเคราะห์ Variation VII สรุปได้ว่า วิธีการแปรทำนอง มีดังนี้

1. แนวทำนองพัฒนาไม่ใช่แนวสำคัญ แต่มีการเรียงลำดับของการใช้โรว และใช้โรวชุดเดียวกับทำนองหลัก

2. ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองพัฒนาส่วนใหญ่เคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกันกับทำนองหลัก

3. ให้ความสำคัญกับลักษณะของโมทีฟ

VARIATION VIII

แวริเอชั่นนี้มีการพัฒนาที่ซับซ้อนขึ้น เมื่อพิจารณาที่แนวสำคัญ (Principal) ของแวริเอชั่นนี้ พบว่า นำโรวที่ใช้เป็นแนวประกอบของทำนองหลัก (Theme) มาใช้เป็นแนวสำคัญของแวริเอชั่นนี้ หรืออาจกล่าวอีกนัยหนึ่งว่า ใช้โรวในลักษณะที่เป็น "เรทโทเกรท" กับทำนองหลัก *(ดูวิเคราะห์ทำนองหลักจากฉบับที่แล้ว)*

โรวที่ใช้ในทำนองหลัก	P-0	RI-9	R-0	I-9
โรวที่ใช้ในแนวประกอบของทำนองหลัก	I-9	R-0	RI-9	P-0
โรวที่ใช้ในแนวสำคัญของ Variation VIII	I-9	R-0	RI-9	P-0

สำหรับโรวที่ใช้ในแวริเอชั่นนี้ แต่ละชุดปรากฏ ดังนี้

- I-9 เริ่มห้องที่ 262
- R-0 เริ่มห้องที่ 267
- RI-9 เริ่มห้องที่ 274
- P-0 เริ่มห้องที่ 279

ลักษณะเด่นที่สามารถเห็นได้อย่างชัดเจน คือ ลักษณะของการใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น และลักษณะของพื้นผิวที่มีความเป็นโฮโมโฟนี

จากการวิเคราะห์ Variation VIII สรุปได้ว่า วิธีการแปรทำนอง มีดังนี้

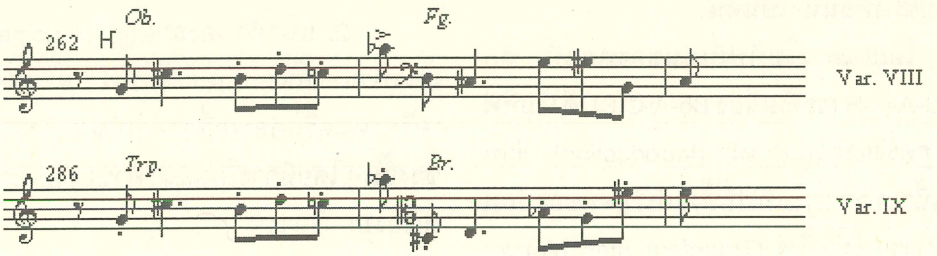
1. แนวทำนองสำคัญมีความสัมพันธ์กับท่อนทำนองหลักในด้านของโรว โดยที่มีการใช้โรวในลักษณะของเรทโทรเกรท

2. ให้ความสำคัญกับลักษณะของโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น

VARIATION IX

แนวทำนองในช่วงเริ่มต้นของแวริเอชั่นนี้ กับแวริเอชั่นที่ 8 มีความคล้ายกัน ต่างกันเพียงในแวริเอชั่นที่ 8 เป็นแนวทำนองที่สำคัญ และทั้งสองแวริเอชั่นมีอัตราความเร็วของจังหวะที่เร็วมาก จึงทำให้ทั้งสองแวริเอชั่นสั้นกว่าแวริเอชั่นอื่นๆ

ตัวอย่าง *ทำนองช่วงเริ่มต้นของแวริเอชั่นที่ 8 และ 9*



สำหรับแวริเอชั่นนี้ ในช่วงแรกเห็นได้ชัดเจนว่า เป็นการใช้โรวที่มาจากท่อนทำนองหลัก ในแนวทำนองต่างๆ โดยสลับกันให้โรวแต่ละอันมีบทบาทที่สำคัญ เช่น

- ห้องที่ 286-287 P-0 เป็นแนวทำนองสำคัญ I-9 เป็นแนวทำนองรอง
- ห้องที่ 288-289 I-9 เป็นแนวทำนองสำคัญ P-0 เป็นแนวทำนองรอง เป็นต้น

ในบางช่วงมีการใช้โรว 2 โรว ทำหน้าที่เป็นแนวทำนองสำคัญ และเป็นแนวทำนองรองภายในตัวเอง เช่น

- ห้องที่ 296-297 โรว P-0 และ I-9 เป็นทั้งแนวทำนองสำคัญ และเป็นแนวรอง เป็นต้น

นอกจากนั้นทั้งแนวแนวทำนองสำคัญ และเป็นแนวทำนองรอง มีลักษณะของการเลียนแบบ (Imitate) กันอีกด้วย

จากการวิเคราะห์ Variation IX สรุปได้ว่า วิธีการแปรทำนอง มีดังนี้

1. แนวทำนองสำคัญและแนวทำนองรอง มีความสัมพันธ์กับท่อนทำนองหลักในด้านของโรว
2. มีการใช้โรวสลับหน้าที่กันเป็นทั้งแนวทำนองสำคัญ และแนวทำนองรอง
3. แนวทำนองมีลักษณะของการเลียนแบบ

FINALE

เป็นท่อนที่มีความยาวมากที่สุด ลักษณะโดยทั่วไปของท่อนนี้ อาจกล่าวได้ว่า เป็นท่อนที่นำเนื้อหา หรือองค์ประกอบจากที่ผ่านมาทั้งหมด มาสรุปไว้ในท่อนเดียวกัน เช่น ลักษณะของโมทีฟสำคัญ ที่ปรากฏในท่อนต่างๆ ถูกนำมาใช้เป็นองค์ประกอบของท่อนนี้ เป็นต้น

โดยเฉพาะโมทีฟที่เด่นของท่อนนี้ คือ โมทีฟ B-A-C-H (ระดับเสียง Bb-A-C-B) ซึ่งโมทีฟนี้ปรากฏครั้งแรกในท่อนนำ (Introduction) ส่วนในท่อนนี้จะปรากฏโมทีฟนี้ตั้งแต่เริ่มต้นของท่อน โดยที่มีการแปรโมทีฟ (Transformation Motive) บ้างเล็กน้อย

ส่วนโรวที่มีบทบาทสำคัญในบทเพลงนี้ คือ P-0, RI-9, R-0 และ I-9 ก็สามารถพบได้ในท่อนนี้เช่นเดียวกัน นอกจากนั้นคอร์ดสุดท้ายของเพลง ประกอบด้วยขั้นระดับเสียงครบทั้ง 12 ขั้น

จากการวิเคราะห์ทั้งหมดข้างต้น เป็นการวิเคราะห์ในด้านของแนวทำนองหลัก กับแนวทำนองที่พัฒนามาจากทำนองหลักของแต่ละท่อน รวมถึงความสัมพันธ์ในวิธีการของการใช้โรว และลักษณะของโมทีฟที่เด่นชัดของแต่ละท่อน

ดังนั้นการวิเคราะห์ดังกล่าว เป็นการวิเคราะห์ด้านความสัมพันธ์ ระหว่างท่อนทำนองหลัก (Theme) กับท่อนนำ และแวริเอชั่น เพื่อให้ทราบว่ามีความสัมพันธ์กันอย่างไร แต่ละท่อนได้นำวัตถุดิบใดจากท่อนทำนองหลักมาใช้

สำหรับลักษณะในด้านอื่นๆ นอกเหนือจากลักษณะต่างๆ ที่ได้จากการวิเคราะห์ข้างต้น สามารถวิเคราะห์ในภาพรวม ได้ดังต่อไปนี้

1. พื้นผิวส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นโพลีโฟนี แต่ในแวริเอชั่นที่ 8 มีลักษณะพื้นผิวแบบโฮโมโฟนี และแวริเอชั่นที่ 5 มีพื้นผิวเป็นแบบก้อน (Block)

2. แนวทำนองสำคัญ (Principal) และแนวทำนองอื่นๆ รวมถึงโมทีฟ ส่วนใหญ่มักให้เครื่องดนตรีแต่ละเครื่องดำเนินแนวทำนองเป็นช่วงสั้นๆ โดยมีการโยนแนวทำนองไป-มา ระหว่างเครื่องดนตรีต่างๆ

3. ยกเว้นแนวทำนองหลัก และแนวทำนองที่พัฒนามาจากทำนองหลัก โดยที่ส่วนใหญ่มักมีการดำเนินแนวทำนองเป็นช่วงยาว

4. ทำนองที่พัฒนามาจากทำนองหลักในแวริเอชั่นต่างๆ มีความพยายามใช้เครื่องดนตรีที่แตกต่างกันในแต่ละแวริเอชั่น และในบางแวริเอชั่นได้มีการเปลี่ยนเครื่องดนตรี ที่ใช้บรรเลงแนวทำนองพัฒนา

สรุปผลการวิเคราะห์

จากการวิเคราะห์บทประพันธ์ *Variations for Orchestra* ในบทความตั้งแต่ฉบับที่แล้ว จนถึงฉบับนี้ทั้งหมด สามารถสรุปลักษณะทางดนตรีได้ดังต่อไปนี้

1. โครงสร้างบทประพันธ์

1.1 ใช้แถวสิบสองเสียง (Twelve Tone Row) และการเรียงลำดับ (Serial) ทำให้บทประพันธ์มีลักษณะเป็น "ดนตรีเอโทนาล (Atonal)"

1.2 สังคีตลักษณ์ที่มีลักษณะเป็นแบบทำนองหลักและการแปรทำนอง ซึ่งเป็นสังคีตลักษณ์ที่มีมาตั้งแต่ยุคก่อน

1.3 ความยาวของแต่ละท่อนส่วนใหญ่มีจำนวนห้องที่สมส่วนกัน

1.4 ทำนองที่พัฒนามาจากทำนองหลัก ในบางแวริเอชั่นเป็นทำนองสำคัญ (Principal) แต่ในบางแวริเอชั่นไม่เป็นทำนองสำคัญ แต่ส่วนใหญ่มีการเรียงลำดับของการใช้โรว และใช้โรวชุดเดียวกับท่อนทำนองหลัก

1.5 ลักษณะถาม-ตอบ หรือการเลียนแบบของประโยคเพลง และโมทีฟ ส่วนใหญ่มีความสมดุลกัน

1.6 โรวที่มีบทบาทสำคัญ ได้แก่ P-0, I-9, R-0 และ RI-9

1.7 สร้างความสัมพันธ์ในด้านของโรว อีกทั้งกำหนดให้มีการสลับบทบาทระหว่างโรวที่ทำหน้าที่เป็นแนวสำคัญ และโรวที่เป็นแนวประกอบ

2. เทคนิคต่าง ๆ

2.1 คอมบิเนโทเรียลลิตี (Combinatoriality)

2.2 การเลียนแบบ (Imitate)

2.3 การพลิกลับ (Invert)

2.4 เรทโทรเกรด (Retrograde)

2.5 ให้ความสำคัญกับลักษณะของโมทีฟ และการพัฒนาโมทีฟ

3. ลักษณะทั่วไป

3.1 แนวทำนองสำคัญ และแนวทำนองอื่น รวมถึงโมทีฟต่างๆ ส่วนใหญ่มักให้เครื่องดนตรีแต่ละเครื่องดำเนินแนวทำนองเป็นช่วงสั้นๆ โดยมีการโยนแนวทำนองไป-มา ระหว่างเครื่องดนตรีต่างๆ

3.2 ยกเว้นแนวทำนองหลัก และแนวทำนองที่พัฒนามาจากทำนองหลัก ส่วนใหญ่มีการดำเนินแนวทำนองเป็นช่วงยาว

3.3 พื้นผิวส่วนใหญ่เป็นโพลีโฟนี

จากลักษณะต่างๆ ที่สรุปข้างต้น แสดงให้เห็นว่า เทคนิคและวิธีการบางประการเป็นวัตถุดิบที่มีมาจากยุคก่อน ซึ่งเชินแบร์ก (Schoenberg) ได้นำมาใช้ในบทประพันธ์

บูเลซ (Boulez) อ้างถึงใน *Watkins, G. Sounding Music in Twentieth Century.*, 1988: 377 ได้กล่าวไว้ว่า

"ดนตรีของสตราวินสกี (Stravinsky) และเชินแบร์ก เป็นแนวทางหนึ่งของดนตรีนีโอ-คลาสสิก แตกต่างกันเพียงพื้นฐานเท่านั้น ซึ่งคนหนึ่งมีลักษณะเป็นไดอาโทนิก แต่อีกคนหนึ่งมีลักษณะเป็นโครมาติก ... นักประพันธ์ทั้งสองคนได้นำโครงสร้างที่ตายไปแล้วมาใช้ ด้วยเหตุว่าพวกเขายอมให้สิ่งเหล่านั้นเข้าครอบงำ และยอมที่จะทำตามสิ่งเหล่านั้นในการเปลี่ยนแนวคิดทางดนตรีของพวกเขา จนเกือบทำให้แนวคิดทางดนตรีของพวกเขาเองตายไปด้วยเช่นกัน"

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าจะมีผู้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับดนตรีของเชินแบร์กว่า มีลักษณะเป็นดนตรีแบบนีโอคลาสสิกในแบบใดแบบหนึ่ง แต่เมื่อถ้าพิจารณาจากมุมมองของตัวเขาเอง อาจมีความคิดเห็นที่แตกต่างไป

"อาจกล่าวได้ว่า ในช่วงทศวรรษที่ 1920-30 เชินแบร์กไม่ได้คิดว่า ตัวเขาเป็นนีโอคลาสสิก เพราะทิศทางของเขาประการหนึ่ง ซึ่งเป็นวิธีการที่สำคัญมาก คือ เขาไม่ได้มีแนวทางของการฟื้นฟู แต่เขามีแนวทางที่เป็นการก้าวไปข้างหน้าอย่างต่อเนื่อง" (Watkins, G., 1988: 377)

จากทั้งหมดของบทความ ตั้งแต่ฉบับที่แล้วรวมถึงฉบับนี้ ถ้าให้พิจารณาว่าบทประพันธ์ *Variations for Orchestra, Op.31* เป็นบทประพันธ์ที่มีลักษณะโดยรวมเป็นเช่นไรนั้น ขึ้นอยู่กับว่าแต่ละบุคคลพิจารณาจากมุมมองใดเป็นสำคัญ แต่สำหรับผู้เขียนมีความเห็นไปในแนวทางเดียวกันกับคำกล่าวของบูเลซ

เพราะฉะนั้นผู้เขียนเห็นว่า บทประพันธ์ *Variations for Orchestra* เป็นบทประพันธ์ที่มีลักษณะเป็นดนตรีเอโทนาล โดยส่วนหนึ่งมีความเป็นดนตรีนีโอคลาสสิกอยู่ด้วย ดังนั้นกล่าวได้ว่า บทประพันธ์ *Variations for Orchestra* เป็น "ดนตรีนีโอ-คลาสสิกที่อยู่บนพื้นฐานของดนตรีเอโทนาล"

❑ ❑ ❑

บรรณานุกรม

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

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

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2550). **ดนตรีเอโทนาลในกระแสเอ็กซ์เพรสชันนิซึ่ม.** วารสารดนตรีรังสิต ปีที่ 2 ฉบับที่ 1, หน้า 42-48. ปทุมธานี: มหาวิทยาลัยรังสิต.

---------- . (2551). **แวริเอชั่นสำหรับออร์เคสตรา โอปุส 31 (1928) ของเชินแบร์ก.** วารสารดนตรีรังสิต ปีที่ 3 ฉบับที่ 1, หน้า 41-51. ปทุมธานี: มหาวิทยาลัยรังสิต.

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

Grout, D. J. & Palisca, V. C. (1966). **A History of Western Music (5th ed.).** New York: W.W. Norton & Company.

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.

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.

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