

โซนาตาประเภทที่ 2: กรณีศึกษา 2 ผลงานจากไฮเดินและโมซาร์ท

Type 2 Sonata: 2 Case Studies from Haydn and Mozart

รัฐนัย บำเพ็ญอยู่*¹

Rattanaï Bampenyou *¹

บทคัดย่อ

โซนาตาประเภทที่ 2 ถูกอธิบายเป็นครั้งแรกในตำรา *เอลเมนส์ ออฟ โซนาตา เทียโอรี: นอร์ม ไทป์ แอนด์ตีฟอรัมเมชัน อิน เดอ เลท เอพท์ทีนธ์ เซนจูรี โซนาตา* (ค.ศ. 2006) ของเจมส์ เฮโปคอสกีและวอเรน ดาร์ซี ถือเป็นคุณูปการสำคัญของนักวิชาการทั้ง 2 ท่าน บทความวิจัยนี้ได้นำตัวอย่างที่น่าสนใจซึ่งอยู่ในสังคีตลักษณะดังกล่าวมาทำการวิเคราะห์ ได้แก่ ท่อนจบของ *สตริงควอร์เท็ตหมายเลข 14* ใน *บันไดเสียงจีเมเจอร์ เค.387* โดยโจล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ทและท่อนจบของ *ซิมโฟนีหมายเลข 44* ใน *บันไดเสียงอีไมเนอร์ ฮอบ. 1:44* โดยฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน มีจุดประสงค์หลักอยู่ที่การแสดงกระบวนการของโซนาตาประเภทที่ 2 ผ่านตัวอย่างเหล่านี้ ซึ่งจะเห็นได้ว่าหลังตอนพัฒนาในท่อนจบของ *สตริงควอร์เท็ตหมายเลข 14* ทำนองรอดได้กลับมาแทนที่จะเป็นทำนองหลักนำไปสู่การลงจบอย่างคลี่คลาย ขณะที่ในท่อนจบของ *ซิมโฟนีหมายเลข 44* หลังจากช่วงท้ายของตอนพัฒนา ดนตรีดำเนินอย่างพัวพันเต็มไปด้วยแรงขับเคลื่อนจนถึงทำนองปิด ไม่มีการนำเสนอทำนองรอดเช่นเดียวกับในตอนนำเสนอ เพราะนี่คือโซนาตาประเภทที่ 2 ซึ่งมีตอนนำเสนอแบบต่อเนื่อง ถือเป็นตัวอย่างที่พบเห็นได้ยาก

คำสำคัญ: ไฮเดิน / โมซาร์ท / สังคีตลักษณะโซนาตา / สมัยคลาสสิก / ดนตรีในศตวรรษที่ 18

* Corresponding author, email: ajarn_tikky@hotmail.com

¹ อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

¹ Instructor, College of Music, Mahidol University

Abstract

Type 2 sonata was first described in *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata* (2006) by James Hepokoski and Warren Darcy. Their in-depth explanation on the structure is one of the textbook's major contributions. This research article investigates two notable examples of Type 2 sonata: the last movements from *String Quartet No. 14 in G, K. 387* by Wolfgang Amadeus Mozart and *Symphony No.44 in E minor, Hob I:44* by Franz Joseph Haydn. Its foremost purpose is to demonstrate the process of this sonata type through the selected movements. In the Finale of *K. 387*, the development is followed by the secondary theme instead of the primary theme, and the movement then concludes in a settled manner. On the other hand, the development in the Finale of *Hob I:44* merges on to a transitional passage, and the music then keeps spinning out until the closing zone is reached. Like its exposition, there is no secondary theme. This Finale is a rare example of Type 2 sonata with continuous exposition.

Keywords: Haydn / Mozart / Sonata Form / Classical Period / Music in the 18th Century

ความสำคัญและที่มา

ใน *เอเลเมนส์ ออฟ โซนาตา เทียโอรี: นอร์ม ไทป์ แอนด์ดีฟอร์เมชัน อิน เดอะ เลท เอทส์ ทินธ์เซนจูรี โซนาตา*¹ (*Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*) (ค.ศ. 2006) เจมส์ เฮโปคอสกีและวอเรน ดาร์ซีได้อธิบายกลุ่มสังคีตลักษณะโซนาตาอย่างก้าวหน้าที่สุดเท่าที่เคยมีมา หลังการตีพิมพ์ออกเผยแพร่ ทฤษฎีของพวกเขาถูกใช้เป็นตัวแบบสำหรับการวิเคราะห์ในงานเขียนทางวิชาการจำนวนมาก 1 ในคุณูปการที่

¹ จากนี้จะเรียกโดยสังเขปว่า *เอเลเมนส์ ออฟ โซนาตา เทียโอรี*

สำคัญของตำราดังกล่าวคือคำอธิบายโซนาตาประเภทที่ 2 (Type 2 sonata)² ซึ่งในสังคีตลักษณะโซนาตาชนิดนี้ทำนองหลักไม่ได้กลับมาหลังจากตอนพัฒนา แต่จะเป็นทำนองรองแทน (ดูตารางประกอบด้านล่าง)

ตารางที่ 1 แผนผังสังคีตลักษณะโซนาตาประเภทที่ 2

ตอนนำเสนอ	ตอนพัฒนา	การคลี่คลายแบบอิงกุกุญแจเสียง
ทำนองหลัก-ช่วงเชื่อม-ทำนองรอง-ทำนองปิด	ทำนองหลัก-ช่วงเชื่อม-ทำนองรอง-ทำนองปิด	
กุกุญแจเสียงโทนิค กุกุญแจเสียงใหม่		กุกุญแจเสียงโทนิค

โซนาตาประเภทที่ 2 มีพัฒนาการหลักมาจากสังคีตลักษณะ 2 ตอน (Binary form) แบบที่มีเนื้อหาและลำดับของทำนองคล้ายคลึงกันในทุก 2 ส่วน ครั้งแรกเริ่มต้นในกุกุญแจเสียงหลักและย้ายไปกุกุญแจเสียงใหม่ ในขณะที่ครึ่งหลังจะย้ายจากกุกุญแจเสียงใหม่กลับสู่กุกุญแจเสียงหลัก เกิดเป็นรูปแบบ $||: A^1+B^2 :||: A^2+B^1 :||$ โดย “B” ในที่นี้มักเป็นส่วนต่อเนื่องของ A มากกว่า³ ครั้นถึงช่วงกลางศตวรรษที่ 18 โครงสร้างดังกล่าวได้พัฒนามาเป็นโซนาตาประเภทที่ 2 และกลายมาเป็นตัวเลือกที่ถูกนำมาใช้อย่างแพร่หลายร่วมกับสังคีตลักษณะโซนาตาชนิดอื่นๆ⁴ อันจะเห็นได้จากท่อนแรกของซิมโฟนีในบันไดเสียงอีแฟล็ตเมเจอร์ ลำดับผลงานที่ 11 หมายเลข 3 โดยโยฮันน์ ชตามิตส์ บางท่อนในซิมโฟนีบทแรกๆ ของโมสาร์ทที่มีการใช้โครงสร้างนี้เช่นกัน ท่อนแรกของ เซลโลคอนแชร์โตในบันไดเสียงบีไมเนอร์ ลำดับผลงานที่ 104 ของดโวซาคเป็นอีกตัวอย่างที่น่าสนใจจากปลายศตวรรษที่ 19

เฮโปคอสกีและดาร์ซีชี้มองว่าโซนาตาประเภทที่ 2 นั้นมีลำดับของเหตุการณ์ทางทำนอง 2 ชุดด้วยกัน (Double-rotational)⁵ โดยชุดแรก (First rotation) อยู่ในกรอบโครงของตอนนำเสนอ ประกอบไปด้วยทำนองหลัก ช่วงเชื่อม ทำนองรอง และทำนองปิด ชุดที่ 2 (Second rotation) ยัง

² เฮโปคอสกีและดาร์ซีเห็นว่าชื่อเรียกกลุ่มสังคีตลักษณะโซนาตาล้วนมีปัญหาในเชิงระบบคำศัพท์ (Terminology) ดังนั้นพวกเขาจึงเลือกใช้คำกลางๆ อย่าง “ประเภทที่ 1” (Type 1) จนถึง “ประเภทที่ 5” (Type 5) เพื่อเรียกสังคีตลักษณะโซนาตาแต่ละชนิด และหลีกเลี่ยงความเข้าใจผิดที่มาจากระบบคำศัพท์แบบเดิมที่นักวิชาการรุ่นก่อนเคยใช้

³ James Hepokoski and Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata* (New York: Oxford University Press, 2006), 355.

⁴ เรื่องเดียวกัน, 358-359.

⁵ ต่างจากสังคีตลักษณะโซนาตาประเภทที่ 3 (Type 3) หรือสังคีตลักษณะโซนาตามาตรฐานที่มีลำดับเหตุการณ์ทางทำนอง 3 ชุด (Triple-rotational) ประกอบไปด้วย ตอนนำเสนอ ตอนพัฒนา และตอนย้อนความ

คงไว้ซึ่งลำดับของเหตุการณ์ดังกล่าว ทว่าส่วนแรก (ทำนองหลัก + ช่วงเชื่อม) เริ่มต้นขึ้นในพื้นที่ของตอนพัฒนาในขณะที่ยังคง (ทำนองรอง + ทำนองปิด) เปลี่ยนไปอยู่ในกระบวนการของตอนย้อนความ⁶ ทั้ง 2 ส่วนนี้อยู่ในลำดับเหตุการณ์ชุดที่ 2 เป็นกระบวนการที่ต่อเนื่องเป็นเนื้อเดียวกัน (Continuum)

การขาดหายไปของทำนองหลักหลังตอนพัฒนาทำให้การใช้คำว่า “ตอนย้อนความ” มีปัญหา เนื่องจากคำนี้ (Recapitulation หรือ Reprise ในภาษาเยอรมัน) ใน เอเลเมนต์ ออฟ โชนาตา เทียโอรี จะหมายถึงการกลับมาของลำดับเหตุการณ์ที่เคยเกิดขึ้นมาแล้วในตอนนำเสนอทั้งหมด⁷ โดยจะต้องเริ่มต้นด้วยส่วนที่เคยทำหน้าที่เริ่มต้นตอนนำเสนอมาแล้วเช่นกัน ดังนั้นทำนองหลักที่กลับมาอีกครั้งในกุญแจเสียงโทนิคเป็นส่วนสำคัญที่ตอนย้อนความจะขาดไม่ได้ การใช้คำว่า “ตอนย้อนความ” ที่สื่อถึงการเริ่มต้นของทำนองชุดใหม่จึงถือว่าไม่เหมาะสมในบริบทนี้ เฮโปคอสติก และ ดาร์ซีจึงเรียกพื้นที่หลังตอนพัฒนาในโชนาตาประเภทที่ 2 ว่า “การคลี่คลายแบบอิงกุญแจเสียง” (Tonal resolution) แทน⁸

คำอธิบายที่ยกมาเป็นมุมมองใหม่ที่ไม่พบในงานเขียนจำนวนมากก่อนหน้านี้ เพราะโชนาตาประเภทที่ 2 มักถูกมองว่าเป็นสิ่งค้ำค้ำโชนาตาที่ช่วงแรกของตอนย้อนความถูกตัดออกไป ดังที่ รูดอล์ฟ วอน โทเบลเรียกว่า “ตอนย้อนความที่ไม่สมบูรณ์” (Unvollständige reprise) ในตำรา *ดิ ฟอร์เมนเวิลท์ เดอ คลาสสิกัล อินสตรูเมนทัลมูสิค (Die Formenwelt der Klassischen Instrumentalmusik)* (ค.ศ. 1935)⁹ อีกตัวอย่างคือ โชนาตา ฟอรัม (Sonata Forms) (ค.ศ. 1980) ของชาร์ล โรเซน ที่กล่าวถึงตอนย้อนความประเภทที่มีเฉพาะทำนองรองเท่านั้น¹⁰ มุมมองเหล่านี้มองว่าโชนาตาประเภทที่ 2 เป็นโครงสร้างที่ถูกดัดแปลงจากสิ่งค้ำค้ำโชนาตามาตรฐาน ต่างจากเฮโปคอสติกและดาร์ซีที่มองว่าโชนาตาประเภทที่ 2 เป็นโครงสร้างที่เป็นเอกเทศ มีสายพัฒนาการของตัวเอง

⁶ เรื่องเดียวกัน, 353.

⁷ เรื่องเดียวกัน, 353-354.

⁸ เรื่องเดียวกัน, 353.

⁹ เรื่องเดียวกัน, 365.

¹⁰ Charles Rosen, *Sonata Forms*, rev. ed. (New York: W.W. Norton & Company, 1988), 144-145.

ขอบเขตของงานวิจัย

งานวิจัยชิ้นนี้ศึกษาท่อนจบของ *สตริงควอร์เท็ตหมายเลข 14* ในบันไดเสียงจีเมเจอร์ เค. 387 โดยโวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ทและท่อนจบของ *ซิมโฟนีหมายเลข 44* ในบันไดเสียงอีไมเนอร์ ฮอป. 1:44 โดยฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน ท่อนจบของผลงานแรกเป็นตัวอย่างการใช้โครงสร้างโซนาตาประเภทที่ 2 ในช่วงที่โมซาร์ทพัฒนามาถึงจุดสูงงอมแล้ว เนื่องจากโดยส่วนมากเขามักจะใช้สังคิติกลักษณะชนิดนี้ในงานประพันธ์ช่วงแรก ส่วนท่อนจบของผลงานต่อมาเป็นตัวอย่างของโซนาตาประเภทที่ 2 ที่มี “ตอนนำเสนอแบบต่อเนื่อง” (Continuous Exposition)¹¹ ซึ่งเป็นกรณีที่พบได้ไม่บ่อยนัก

วัตถุประสงค์

1. เพื่ออธิบายกระบวนการของโซนาตาประเภทที่ 2 ในตัวอย่างที่นำมาศึกษา
2. เพื่อให้ทฤษฎีวิเคราะห์ของเฮโปคอสกีและดาร์ซีเป็นที่รู้จักมากขึ้นในแวดวงวิชาการดนตรีของประเทศไทย

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. บทวิเคราะห์กระบวนการของสังคิติกลักษณะโซนาตาประเภทที่ 2 ในท่อนจบของ *สตริงควอร์เท็ตหมายเลข 14* ในบันไดเสียงจีเมเจอร์ เค. 387 และ *ซิมโฟนีหมายเลข 44* ในบันไดเสียงอีไมเนอร์ ฮอป. 1:44 ที่สามารถนำมาใช้เป็นพื้นฐานของการตีความบทเพลง
2. ตัวอย่างการประยุกต์ใช้ทฤษฎีวิเคราะห์จาก เฮเลเมนส์ ออฟ โซนาตา เทียโอรี

วิธีการดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยบูรณาการองค์ความรู้จาก *เฮเลเมนส์ ออฟ โซนาตา เทียโอรี* เป็นหลัก การวิเคราะห์มีเป้าหมายเพื่อใช้เป็นพื้นฐานของการตีความบทเพลงและทำความเข้าใจกระบวนการของดนตรีในทุกส่วน ระบบคำศัพท์ (Terminology) และตัวอักษรย่อที่ใช้ในการระบุส่วนต่างๆ ของสังคิติกลักษณะโซนาตาจะยึดตามทฤษฎีวิเคราะห์ของเฮโปคอสกีและดาร์ซีดังนี้ 1) P = ทำนองหลัก (Primary Theme) 2) TR = ช่วงเชื่อม (Transition) 3) MC = จุดคั่นช่วงกลาง (Medial Caesura)¹² 4) S = ทำนองรอง (Secondary Theme) 5) EEC = จุดปิดตอนนำเสนอ (Essential Expositonal

¹¹ เป็นประเภทของตอนนำเสนอที่ไม่ได้ถูกแบ่งออกเป็น 2 ช่วงเหมือนอย่างที่พบทั่วไป โดยในตอนนำเสนอแบบต่อเนื่องนั้น ช่วงเชื่อมจะไม่นำทางไปสู่ทำนองรอง หากแต่จะถูกขยายต่อไปด้วยการใช้ทำนองและจังหวะที่พัวพัน เต็มไปด้วยแรงขับเคลื่อนจนจบเคเดนซ์สำคัญก่อนเข้าสู่ทำนองปิดในที่สุด มักพบในผลงานของไฮเดิน

¹² เป็นจุดกึ่งกลางในตอนนำเสนอ ซึ่งจะอยู่ระหว่างตอนท้ายสุดของช่วงเชื่อมและตอนต้นของทำนองรอง

Closure)¹³ 6) ESC = จุดปิดตอนย้อนความ (Essential Structural Closure)¹⁴ และ 7) C = ทำนองปิด (Closing Zone)

บทวิเคราะห์ท่อนจบจาก *สตริงควอร์เท็ตหมายเลข 14 ในบันไดเสียงจีเมเจอร์ เค. 387*

หลังจากบรรเลงดนตรีร่วมกันและฟังการแสดงผลงานของไฮเดินในฤดูหนาวปี ค.ศ. 1781 โมซาร์ทได้แต่งสตริงควอร์เท็ตขึ้นมา 6 ชิ้น ทั้งหมดถูกอุทิศให้กับไฮเดินและเป็นที่รู้จักภายใต้สมญา “ไฮเดิน” *ควอร์เท็ต* ท่อนจบจาก *สตริงควอร์เท็ตหมายเลข 14 ในบันไดเสียงจีเมเจอร์ เค. 387* ซึ่งเป็น 1 ในผลงานชุดดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลจากสตริงควอร์เท็ตในแบบของไฮเดินหลายประการ (โดยเฉพาะ *ลำดับผลงานที่ 20*) เช่น การผสมผสานการสร้างแนวทำนองสอดประสานและลีลากาลองด์ (Style Galant) บทบาทของเครื่องดนตรีทั้ง 4 แนวที่เท่าเทียมกัน และการเขียนท่อนจบโดยใช้เทคนิคการประพันธ์แบบฟิวจ์ (Fugal Finale) เพื่อยกระดับความเข้มข้นของเนื้อหาทางดนตรีที่ถึงจุดสูงสุดในท่อนนี้

P ของท่อนสุดท้าย (Molto Allegro) เริ่มด้วยโน้ตลากยาว 4 ตัวในความยาว 4 ห้อง เป็นเสมือนกับทำนองเอก (Subject) ของฟิวจ์ที่เข้ามาที่ละแนว (ตัวอย่างที่ 1) เริ่มจากไวโอลินที่ 2 ไวโอลินที่ 1 เซลโลและวิโอลาตามลำดับ แม้การสอดประสานแนวทำนองจะเป็นสัญลักษณ์ของความจริงจังและความเป็นทางการมาช้านาน แต่โมซาร์ทได้สร้างความรู้สึกที่ผ่อนคลายผ่านทางทำนองรองสอดประสาน (Countersubject) ซึ่งเต็มไปด้วยโน้ตที่เกิดขึ้นบนจังหวะเบา ในห้องที่ 17 ผู้ประพันธ์นำเสนอทำนองที่ไหลลื่นขึ้น เข้ามาที่ละแนวเสียงจากแนวบนสู่แนวล่าง โดย 2 ครั้งแรกจะมีการย้ายคอร์ด V-I ในกุญแจเสียงจีเมเจอร์ ส่วนครั้งที่ 3 บนแนววิโอลาได้นำไปสู่การสรุปลงเคเดนซ์สมบูรณ์ (Perfect Authentic Cadence) ในห้องที่ 31 ซึ่งเป็นจุดจบของ P ที่เกิดขึ้นพร้อมกับการมาถึงของ TR อย่างไรก็ตาม P จะปิดตัวอย่างค้างคาเล็กน้อยในเชิงเนื้อหา เพราะทำนองที่เข้ามาในห้องที่ 17 ปรากฏขึ้นใน 3 แนวบนเท่านั้น (ในขณะที่ช่วงแรกของ P ทำนองเอกจะเข้ามาครบทั้ง 4 แนวเสียง) แนวของเซลโลเข้ามาหลังจากเคเดนซ์ในห้องที่ 31 (ตัวอย่างที่ 2) ซึ่งอยู่ในพื้นที่ของ TR ไป

¹³ จุด EEC คือเคเดนซ์แรกที่สถาปนากุญแจเสียงใหม่อย่างชัดเจน (The first satisfactory cadence in the new key) ซึ่งเคเดนซ์ในจุดนี้จะเป็นจุดจบของทำนองรองในตอนนำเสนอ โดยพื้นที่ที่ตามมาหลังจากนั้นคือทำนองปิด (Closing zone) ถือเป็นเป้าหมายหลักในการย้ายกุญแจเสียงของตอนนำเสนอ

¹⁴ จุด ESC คือเคเดนซ์แรกที่สร้างความมั่นคงให้กับกุญแจเสียงโทนิค ซึ่งเกิดขึ้นในช่วงท้ายทำนองรองของตอนย้อนความ ความแปรปรวนของการย้ายกุญแจเสียงที่เกิดขึ้นในครึ่งหลังของตอนนำเสนอและตอนพัฒนาจะถูกคลี่คลายอย่างสมบูรณ์ที่เคเดนซ์ในจุดนี้ ถือเป็นจุดหมายปลายทางที่สำคัญมากของกระบวนการในสังคีตลักษณะนี้ขนาด

แล้ว กล่าวได้ว่ากระบวนการนี้สร้างความเหลื่อมและความต่อเนื่องระหว่าง P กับ TR ในเวลาเดียวกัน

ตัวอย่างที่ 1 โมสาร์ท, สตริงควอร์เท็ตหมายเลข 14 ในบันไดเสียงจีเมเจอร์ เค. 387, ท่อนจบ, ห้องที่ 1-12

Molto allegro

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

p

p

p

ตัวอย่างที่ 2 โมสาร์ท, สตริงควอร์เท็ตหมายเลข 14 ในบันไดเสียงจีเมเจอร์ เค. 387, ท่อนจบ, ห้องที่ 28-33

31

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

f

f

f

TR ของท่อนจบนี้เป็น “ช่วงเชื่อมแบบพัฒนา” (Developmental Transition)¹⁵ กล่าวคือ มีการใช้วัตถุทิศทางทำนองจาก P ซึ่งจะเห็นได้ว่าการพัฒนาทำนองรองสอดประสานที่เล่นกับ จังหวะขัด (Syncopation) บนแนวไวโอลิน 1 และ 2 เช่นเดียวกับ TR ทั่วไป ความผันผวนทางเสียง ประสานได้มาถึงจุดสูงสุดในห้องที่ 39 เมื่อคอร์ดเอเมเจอร์ซึ่งทำหน้าที่เป็นโดมิแนนท์ของกุญแจเสียงดี เมเจอร์ถูกลากยาว ก่อให้เกิดภาวะที่เสียงประสานค้างอยู่บนคอร์ดโดมิแนนท์ (Dominant Lock) ซึ่ง

¹⁵ James Hepokoski and Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata* (New York: Oxford University Press, 2006), 95.

เกิดขึ้นต่อเนื่องจนถึงจุด MC ในห้องที่ 51 รองรับทำนองโครมาติกกลางที่เกิดขึ้นใน 2 แนวบน ถือเป็นช่วงเวลาที่ได้เพิ่มความแปรปรวน ผู้บรรเลงควรรู้สึกถึงความตึงเครียดทางเสียงประสานในจุดนี้ไปในทางเดียวกัน

S ย้ายไปอยู่ในกุญแจเสียงดีเมเจอร์ ในพื้นที่ใหม่นี้โมสาร์ทยังคงลักษณะของการเขียนแบบพิวัก พร้อมกับรักษาระดับของความตึงและแรงขับเคลื่อนไว้อย่างเหนียวแน่น แนวทางดังกล่าวถือเป็นทั้งความน่าประหลาดใจและการปฏิเสธที่จะทำตามวิธีปฏิบัติในเวลาเดียวกัน¹⁶ เพราะการออกแบบ S ในลักษณะนี้เป็นทางเลือกที่พบได้ไม่บ่อยนัก¹⁷ โดยมากเรามักจะเห็น S ที่อยู่ในบุคลิกที่นุ่มนวลและใช้ทำนองแบบเพลงร้องมากกว่า¹⁸ อีกประเด็นที่น่าสนใจคือการสร้างทำนองสอดประสานที่หลอมรวมทำนองใหม่ของ S กับทำนองหลักแรกของ P ในห้องที่ 69-84 (ตัวอย่างที่ 3) สร้างความรู้สึกของเอกภาพได้อย่างมีประสิทธิภาพ ความชัดเจนของกุญแจเสียงดีเมเจอร์ถูกเน้นย้ำมากขึ้นทีละนิด และถูกยืนยันอย่างชัดเจนด้วยเคเดนซ์สมบูรณ์ในกุญแจเสียงดีเมเจอร์ในห้องที่ 91 ซึ่งเป็นจุด EEC

ตัวอย่างที่ 3 โมสาร์ท, สตริงควอร์เท็ตหมายเลข 14 ในบันไดเสียงจีเมเจอร์ เค. 387, ท่อนจบ, ห้องที่ 69-77

72

ทันทีเข้าสู่พื้นที่ของ C สไตรล์ของดนตรีได้เปลี่ยนมาเป็นการร้องแบบโอเปร่าบุฟฟา¹⁹ พร้อมกับเปลี่ยนเนื้อดนตรีมาเป็นแบบโฮโมโพนี เคเดนซ์สมบูรณ์เกิดขึ้นอีกครั้งในห้องที่ 99 ทำนอง

¹⁶ เรื่องเดียวกัน, 136

¹⁷ เรื่องเดียวกัน, 136-138.

¹⁸ เรื่องเดียวกัน, 133.

¹⁹ เรื่องเดียวกัน, 163.

เพลงร้องดังกล่าวถูกเปลี่ยนบุคลิกให้มีความแจ่มใสมากขึ้นเล็กน้อย ช่วงท้ายของ C มีการย้ายทำนองที่ไล่โน้ตขึ้น 2 ครั้ง ทำท่าว่าจะนำไปสู่การลงจบที่หนักแน่น อย่างไรก็ตามโมสาร์ทเปลี่ยนทิศทางของดนตรีให้เบาบางลง จนสุดทางที่คอร์ดคิทบ 7 โดมินันท์ในห้องที่ 123 กลับมาสู่จีเมเจอร์กุญแจเสียงหลักอย่างลุ่มลึก (มีการซ้ำตอนนำเสนอ) การสร้างระดับความเข้มเสียงที่ชัดเจนในช่วงนี้ถือเป็นสิ่งสำคัญมากในการบรรเลง

โดยทั่วไปตอนจบของตอนนำเสนอและการเริ่มต้นของตอนพัฒนานั้นมักมีการแบ่งอย่างชัดเจน แต่ในกรณีนี้เรากลับพบตัวอย่างที่พิเศษของการสร้างช่วงเชื่อมระหว่าง 2 จุดดังกล่าว ทำนองโครมาติกสลับกันเข้ามาในแนวต่างๆจนไปสุดทางตรงเคเดนซ์เปิด (Half Cadence) ในห้องที่ 142 คอร์ดเอฟเมเจอร์ทำหน้าที่เป็นโดมินันท์ นำไปสู่การกลับมาของ P ในกุญแจเสียงบีแฟล็ตไมเนอร์ ซึ่งมีการตัดแปลงเนื้อดนตรี ทำนองโน้ตลากยาวที่เคยอยู่ในลักษณะการเขียนแบบฟิวก์ ถูกนำมาบรรเลงโต้ตอบกันระหว่างแนวไวโอลิน 1 และเชลโล โดยมี 2 แนวกลางประสานเป็นคู่เสียง สร้างความแปรปรวนด้วยการใช้ทางเดินคอร์ด $Vii^{\circ}7-i$ เคลื่อนไปตามกุญแจเสียงต่างๆ โดยเริ่มจากบีแฟล็ตไมเนอร์ – เอฟไมเนอร์ – ซีไมเนอร์ – จีไมเนอร์ – ดีไมเนอร์ (ลำดับของการย้ายมีพื้นฐานมาจากความสัมพันธ์แบบวงจร 5) ความผันผวนเพิ่มสูงขึ้นเมื่อคอร์ดคิทบ 9 โดมินันท์ในห้องที่ 160-161 เคลื่อนที่เข้าหาคอร์ดคิทบ 7 โดมินันท์ ความรู้สึกในช่วงนี้ถูกสร้างด้วยคอร์ดเสียงกระด้างที่ไม่ได้รับการเคลา (Unresolved Dissonance) ก่อนที่ทำนองจะเคลื่อนที่ลงที่ละนิดแบบโครมาติกไปสู่คอร์ดคิทบ 7 โดมินันท์ ซึ่งเป็นจุดที่เคเดนซ์เปิดในกุญแจเสียงซีเมเจอร์เกิดขึ้นในห้อง 173

ขณะที่ส่วนแรกของ P ถูกตัดแปลงอย่างมากในช่วงแรกของตอนพัฒนา ส่วนต่อมาของ P (ห้องที่ 175) มีเพียงการย้ายไปอยู่ในกุญแจเสียงซีเมเจอร์ (ซบโดมินันท์ของจีเมเจอร์) โดยองค์ประกอบอื่นแทบไม่มีการเปลี่ยนแปลงเลย ภาวะทางเสียงประสานค่อนข้างนิ่งและมั่นคง ต่างจากความผันผวนที่มีมาก่อนหน้านี้อย่างสิ้นเชิง ท่อน TR ที่ตามมายังคงรักษาเนื้อหาทางทำนองที่เคยเป็นจากตอนนำเสนอไว้เช่นกัน เพียงแต่ในรอบนี้การค้างอยู่บนคอร์ดโดมินันท์เกิดขึ้นบนคอร์ดดีเมเจอร์ลากยาวเพื่อเตรียมการกลับมาของกุญแจเสียงโทนิค

ช่วงการคลี่คลายแบบอิงกุญแจเสียงมาถึงในห้องที่ 210 โดย S ในรูปแบบฟิวก์กลับมาอีกครั้งในกุญแจเสียงหลัก แม้จะดูคล้ายกับ S ในตอนนำเสนอ แต่จุดนี้มีทำนองเอก 2 ทำนองที่ดำเนินไปพร้อมกัน ทำนองแรกคือทำนองเอกของ S ที่เข้ามาในแนวไวโอลิน 2 ส่วนอีกทำนองเป็นทำนองเอกที่มาจาก P ซึ่งเข้ามาในแนวเชลโล โดยเทคนิคการประพันธ์ลักษณะนี้เรียกว่าฟิวก์ซ้อน (Double fugue) ซึ่งไฮเดินใช้ในสตริงควอเท็ตของเขาหลายบท

ในห้องที่ 210 แทนที่คอร์ดดีทาบ 7 โดมินันท์จะนำไปสู่คอร์ดจีเมเจอร์ โมสาร์ทกลับเปลี่ยนไปหาคอร์ดดีแฟล็ตซึ่งเป็นซัพมีเดียนติดแฟล็ต (Vib) ในห้องต่อมา ถือเป็นเหตุการณ์ที่เหนือความคาดหมายอย่างมากและควรถูกทำให้เห็นเด่นชัดในการบรรเลง อาจมีการเล่นคอร์ดดีแฟล็ตนี้ดังอย่างกะทันหันเพื่อสร้างความน่าตกตะลึงแล้วจึงค่อยๆลดความเข้มเสียง สร้างทิศทางและความรู้สึกที่คลี่คลายขณะดำเนินสู่เคเดนซ์สมบูรณ์ในกุญแจเสียงโทนิคที่ห้อง 233 ซึ่งเป็นจุด ESC

ด้วยชั้นเชิงการประพันธ์ระดับสูงในท่อนจบนี้ การสร้างตอนจบที่เหมาะสมถือเป็นความท้าทายไม่น้อย ซึ่งโมสาร์ทได้ทำในสิ่งที่อยู่เหนือความคาดหวังทั้งปวง หลัง C ดนตรีได้ดำเนินเข้าสู่โคดาในแนวทางเดียวกับที่เขาทำไว้ก่อนเข้าตอนพัฒนา ช่วงเชื่อมที่เต็มไปด้วยโน้ตโครมาติกได้หวนมาอีกครั้ง นำไปสู่ประโยคเพลง 2 ประโยคสุดท้ายที่เริ่มด้วยทำนองเอกจาก P และลงจบเคเดนซ์สมบูรณ์โดยประโยคแรกอยู่ในความเข้มเสียงระดับดัง (f) และประโยคต่อมาอยู่ในระดับเบา (p)

บทวิเคราะห์ท่อนจบจาก ซิมโฟนีหมายเลข 44 ในบันไดเสียงอีไมเนอร์ ฮอบ 1:44

ซิมโฟนีหมายเลข 44 ในบันไดเสียงอีไมเนอร์ ฮอบ 1:44 ที่ไฮเดินประพันธ์ขึ้นราวค.ศ. 1770-1771 สะท้อนให้เห็นถึงชั้นเชิงในการประพันธ์ที่ลุ่มลึก อันเป็นผลของพัฒนาการอย่างก้าวกระโดดตลอดทศวรรษที่ 1760 เรื่อยมา ลีลาดนตรีที่เขาใช้นั้นเป็นแบบ “กระแสความรุนแรง” (Sturm und Drang) ซึ่งมีเป้าหมายอยู่ที่การกระตุ้นปลุกเร้าความน่าสะพรึงกลัว ความตื่นเต้น และอารมณ์อันท่วมท้น ความเคร่งเครียดของผลงานแสดงออกผ่านการใช้กุญแจเสียงไมเนอร์และเทคนิคการเขียนดนตรีที่มีหลายแนวทำนอง ถือได้ว่าเป็นท่อนที่แสดงให้เห็นถึงความเชี่ยวชาญในศาสตร์การสร้างแนวทำนองสอดประสานของไฮเดินได้เป็นอย่างดี ทั้งยังมีการผสมผสานเนื้อดนตรีแบบโพลิโฟนีและโฮโมโฟนีออกมาได้อย่างลงตัว

ตัวอย่างที่ 4 ไฮเดิน, ซิมโฟนีหมายเลข 44 ในบันไดเสียงอีไมเนอร์ ฮอบ 1:44, ท่อนจบ, แนวเครื่องสาย, ห้องที่ 1-8.

The image shows a musical score for the ending of the 44th Symphony by Haydn in E minor, measures 1-8. The score is in 2/4 time and features a dynamic marking of f (forte). The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Bassoon/Fagotto. The score is written in E minor and shows a strong rhythmic pattern with a mix of eighth and sixteenth notes.

P ของท่อนจบนี้อยู่ในบุคลิกที่รุกเร็ว (ตัวอย่างที่ 4) กลุ่มเครื่องสายนำเสนอกำหนดหลักด้วยการเล่นแนวเดียวกัน (Unison) ในภาพรวมจะเห็นได้ว่าบรรยากาศทางเสียงประสานจะมีความตึงเครียดแฝงอยู่ เป็นผลมาจากการไม่ลงจบเคเดนซ์สมบูรณ์ในพื้นที่ของ P หลังเคเดนซ์เปิดในกุญแจเสียงโทนิคในท่อนที่ 8 ไฮเดินได้สร้างทำนองสอดประสานล้ากับทำนองหลักดังกล่าวออกมาอีก 2 ชุด ชุดแรกเริ่มท่อนที่ 9 และอีกชุดเริ่มท่อนที่ 19 ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของ TR แบบกลืนกลายเป็น (Dissolving Type)²⁰ ในกรณีนี้เริ่มต้นด้วยบางส่วนของ P แล้วจึงเปลี่ยนเข้าสู่กระบวนการของช่วงเชื่อมอย่างกลืนเนียนเมื่อเคเดนซ์เปิดเกิดขึ้นบนคอร์ดดีไมเจอร์ท่อนที่ 28 (โดมินันท์ของกุญแจเสียงจีเมเจอร์) ทว่าความรู้สึกของเคเดนซ์ดังกล่าวได้ถูกกลบทับด้วยทำนองของกลุ่มเครื่องสายที่วิ่งอย่างต่อเนื่องผันผวนต่อไป

ท่อน TR มีทำนองสอดประสานที่พิ้วพันกว่าเดิม สร้างความรู้สึกที่พุ่งไปข้างหน้ามากขึ้น นอกจากนี้บรรยากาศของเสียงประสานก็ได้เข้ามาอยู่ในกุญแจเสียงเมเจอร์เป็นที่เรียบร้อย ความรู้สึกของกุญแจเสียงจีเมเจอร์ชัดเจนขึ้นเมื่อโน้ตกระโดดของแนวเครื่องสายนำไปสู่เคเดนซ์สมบูรณ์ในกุญแจเสียงดังกล่าวในท่อนที่ 50 ตามมาด้วยการเปลี่ยนเนื้อดนตรีมาเป็นแบบโฮโมโฟนี เราจะเห็นได้ว่าไม่ปรากฏ S หรือทำนองรอง ดนตรีดำเนินอย่างต่อเนื่องจาก TR จนถึงจุด EEC ในท่อนที่ 59 นี้คือตัวอย่างของ “ตอนนำเสนอแบบต่อเนื่อง” ซึ่งเป็นเทคนิคที่ไฮเดินมักจะใช้ในผลงานหลายชิ้น ส่วน C ในท่อนที่ 60 มาพร้อมกับทำนองที่มีพื้นฐานจาก P ซึ่งเป็นแนวทางที่พบได้บ่อย

ลำดับทำนองที่ไฮเดินได้วางไว้ในตอนนำเสนอยังคงถูกรักษาไว้ในตอนพัฒนาและการคลี่คลายแบบอิงกุญแจเสียง โดย P กลับมาอีกครั้งในท่อนที่ 75 ในกุญแจเสียงเอไมเนอร์ ทำนองหลักถูกดัดแปลงเล็กน้อย แต่ยังคงอยู่ในลักษณะยูนิซันเช่นเดียวกับตอนเริ่มต้นของบทเพลง ทำนองหลักถูกพัฒนาต่อไปในท่อนที่ 79 มีซีควนซ์ทำนองหลายชุดควบคู่ไปกับทางเดินคอร์ดแบบวงจรคู่ 5 จนย้ายมาสู่กุญแจเสียงซีเมเจอร์ในท่อนที่ 96 จุดที่น่าสนใจคือแนวโอโบที่เล่นโน้ตซึ่งเป็นโครงของเสียงประสาน อันเป็นหน้าที่สำคัญของเครื่องดนตรีชนิดนี้ในซิมโฟนีของศตวรรษที่ 18 ระหว่างนี้เราจะเห็นได้ว่าเนื้อดนตรีมีความเป็นโฮโมโฟนีมากขึ้น แต่ความผันผวนของดนตรีในตอนพัฒนามีสูงมาก เป็นผลมาจากการเปลี่ยนกุญแจเสียงอย่างต่อเนื่อง การรัวโน้ตบนเครื่องสายซึ่งเป็นแนวทางการสร้างแรงขับเคลื่อนที่ไฮเดินใช้มาก่อนแล้วในตอนนำเสนอ และการนำทำนองหลักจาก P มาปฏิสัมพันธ์กับทำนองของโอโบอย่างมีชีวิตชีวา

²⁰ เรื่องเดียวกัน, 101.

จุดสำคัญอีกจุดคือห้องที่ 112 ซึ่งมีคอร์ดบีเมเจอร์เกิดขึ้น ในขณะที่คอร์ดดังกล่าวทำหน้าที่เป็นโดมินันท์แล้ว เห็นได้ว่าทำนองในส่วนนี้เป็น TR เพราะมีพื้นฐานมาจาก TR ของตอนนำเสนอนั้ตกระโดดบนแนวเครื่องสายก่อนเคเดนซ์ในห้องที่ 50 ได้กลับมาอีกครั้ง โดยมาพร้อมกับความคาดหวังว่าความตึงเครียดทางเสียงประสานจะได้รับการคลี่คลายด้วยเคเดนซ์สมบูรณ์ในกุญแจเสียงโทนิค ทว่าไฮเดินกลับเข้าหาเคเดนซ์เปิดแทนในห้องที่ 138 (ตัวอย่างที่ 5) ขยายความผันผวนออกไปจนถึงเคเดนซ์สมบูรณ์ในห้องที่ 151 จุด ESC ในห้องนี้ถือเป็นช่วงเวลาแห่งการคลี่คลายที่สำคัญอย่างยิ่ง อย่างไรก็ตาม ด้วยกระบวนการทางดนตรีที่ซับซ้อนอย่างต่อเนื่องจากช่วง TR จนถึงจุด ESC เราจึงไม่อาจชี้ชัดได้ว่าช่วงการคลี่คลายแบบอิงกุญแจเสียงเกิดขึ้นเมื่อใด C ที่ตามมามีทำนองที่คล้ายกับ C ของตอนนำเสนอนี้อย่างมาก ต่างกันในเรื่องของกุญแจเสียงเท่านั้น ท่อนโคดาในห้องที่ 167 มีพื้นฐานมาจาก P อย่างชัดเจน สรุปลงด้วยด้วยทำนองหลักที่รูกเร้าและปิดฉากด้วยการย้ำคอร์ดโทนิค 3 ครั้ง

ตัวอย่างที่ 5 ไฮเดิน, ซิมโฟนีหมายเลข 44 ในบันไดเสียงอีไมเนอร์ ฮอป 1:44, ท่อนจบ, แนวไวโอลิน 1, ห้องที่ 128-138.

บทสรุปการวิเคราะห์

แม้ผลงานที่นำมาศึกษาจะอยู่ในสังคีตลักษณะโซนาตาประเภทที่ 2 และมีการประยุกต์ใช้เทคนิคการสร้างแนวทำนองสอดประสาน แต่ก็มีความแตกต่างในหลายมิติ ท่อนจบของ *สตริงควอร์เท็ตหมายเลข 14 ในบันไดเสียงจีเมเจอร์ เค. 387* มีลักษณะของลีลาดนตรีแบบคลาสสิกที่ชัดเจนกว่า เห็นได้จากการเปลี่ยนแปลงทางเนื้อดนตรีที่เด่นชัดในหลายจุด ในตอนพัฒนายังปรากฏตัวหยุดคั่นหลังส่วนแรกของ P ช่วยให้โครงสร้างมีความชัดเจน การวิเคราะห์สังคีตลักษณะจึงทำได้ค่อนข้างสะดวก นอกจากนี้ แม้ว่าโมซาร์ทจะใช้เทคนิคการประพันธ์แบบพิวก์ แต่บรรยากาศทางดนตรีโดยรวมยังอยู่ในลีลากาลองด์

ท่อนจบของ *ซิมโฟนีหมายเลข 44 ในบันไดเสียงอีไมเนอร์ ฮอป 1:44* อยู่ในลีลาที่ต่างออกไป ไฮเดินเขียนท่อนนี้โดยใช้ลีลากระแสดความรุนแรง การสร้างแนวทำนองสอดประสานที่เขาใช้ในที่นี้

ไม่ใช่การเขียนแบบพิวริค แต่เป็นการสร้างทำนองแบบโพลิโฟนีขึ้นมาออกมาหลายรูปแบบ เช่น มีโน้ตลากยาวอยู่เหนือหรือใต้แนวทำนองที่รุกเร็ว เป็นต้น ดนตรีในภาพรวมแทบไม่มีจุดคั่นใดๆ ตั้งแต่ต้นจนจบ ความต่อเนื่องของท่อนจบนี้กล่าวได้ว่าเป็นลักษณะของดนตรีบาโรกที่ยังคงหลงเหลืออยู่ในดนตรีของไฮเดิน ซึ่งการศึกษาโครงสร้างในท่อนจบนี้ทำได้ราบรื่นขึ้นเมื่อนำแนวคิดของเฮโปคอสกีและดาร์ซีที่เกี่ยวข้องกับสังคีตลักษณะโซนาตาประเภทที่ 2 และตอนนำเสนอแบบต่อเนื่องมาอธิบาย

กิตติกรรมประกาศ

โครงการวิจัยได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

บรรณานุกรม

- ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2554.
- Downs, Philip G. *Classical Music: The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: W.W. Norton & Company, 1992.
- Geiringer, Karl. *Haydn: A Creative Life in Music*. 3rd ed. Oakland, CA: University of California Press, 1982.
- Hepokoski, James, and Warren Darcy. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press, 2006.
- Rosen, Charles. *Sonata Forms*. Rev. ed. New York: W.W. Norton & Company, 1988.
- Wates, Royce E. *Mozart: An Introduction to the Music, the Man, and the Myths*. Milwaukee, WI: Amadeus Press, 2010.