



วิเคราะห์เพลงตอกคานา จากเพลงชุดปรี่เลอเปียโนของโคลดเดอบุสซี
ตามหลักวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์



โดย
พลพันธุ์ กุลกิตติยานนท์

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตาม
หลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
วิทยาลัยดนตรี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยรังสิต
ปีการศึกษา 2566



FELIX SALZER'S METHOD ANALYSIS OF TOCCATA IN POUR LE PIANO

BY CLAUDE DEBUSSY



BY

PONPAN KUNKITTIYANON

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT

OF THE REQUIREMENTS FOR

THE DEGREE OF MASTER OF MUSIC

CONSERVATORY OF MUSIC

GRADUATE SCHOOL, RANGSIT UNIVERSITY

ACADEMIC YEAR 2023

วิทยานิพนธ์เรื่อง

วิเคราะห์เพลงตอกคานา จากเพลงชุดปู้เลอเปียโนของโคลดเดอบุสซี
ตามหลักวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์

โดย

พลพันธุ์ กุลกิตติยานนท์

ได้รับการพิจารณาให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาตรีวิทยาศาสตรมหาบัณฑิต

มหาวิทยาลัยรังสิต

ปีการศึกษา 2566

รศ.ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ
ประธานกรรมการสอบ

ผศ.ดร.อนรรฆ จรรย์ยานนท์
กรรมการ

ศ.ดร.วิบูลย์ ตระกูลสุน
กรรมการและอาจารย์ที่ปรึกษา

บัณฑิตวิทยาลัยรับรองแล้ว

(ผศ.ร.ต. หญิง ดร.วรรณิ์ สุขสาตร)

คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

10 พฤศจิกายน 2566

Thesis entitled

**FELIX SALZER'S METHOD ANALYSIS OF TOCCATA IN POUR LE PIANO
BY CLAUDE DEBUSSY**

by

PONPAN KUNKITTIYANON

was submitted in partial fulfillment of the requirements

for the degree of Master of Music

Rangsit University

Academic Year 2023

Assoc. Prof. Den Euprasert, D.A.

Examination Committee Chairperson

Asst. Prof. Anak Charanyananda, Ph.D.

Member

Prof. Wiboon Trakulhun, D.A.

Member and Advisor

Approved by Graduate School

(Asst.Prof.Plt.Off. Vanee Sooksatra, D.Eng.)

Dean of Graduate School

November 10, 2023

กิตติกรรมประกาศ

การจัดทำวิทยานิพนธ์เรื่อง “การวิเคราะห์เพลงตอกคานา จากเพลงชุดปู้รเลอเปียโนของโคลด เดอบุสซี ตามหลักวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์” ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดีตามวัตถุประสงค์ ผู้วิจัยต้องขอขอบพระคุณผู้มีส่วนเกี่ยวข้องในงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เพื่อนักวิชาการดนตรีทุกท่าน ที่ได้แลกเปลี่ยนความรู้ และมุมมองการวิเคราะห์ดนตรีร่วมกัน ซึ่งสิ่งเหล่านั้นได้ช่วยผลักดัน วิทยานิพนธ์เล่มนี้ให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ขอบคุณพระคุณของพ่อคุณแม่ที่เมตตา ให้โอกาสและสนับสนุนลูกมาโดยตลอด ความเมตตาของพ่อแม่เป็นความกรุณามากล้นพ้นประมาณ ลูกจะขอสดุดี และระลึกถึงความดีของคุณพ่อ กับคุณแม่ไปชั่วชีวิต

ที่สำคัญขอขอบพระคุณอาจารย์ทุกท่าน ที่ผลักดันวิทยานิพนธ์ให้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดีนี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ด้วยความกรุณาจากอาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลสูงัน ที่ท่านได้เสียสละเวลาอันมีค่า ให้คำแนะนำเป็นอย่างดี ทำให้งานวิจัยครั้งนี้สมบูรณ์ และถูกต้องมากยิ่งขึ้น

พลพันธุ์ กุลกิตติยานนท์
ผู้วิจัย

6005831 : พลพันธุ์ กุลกิตติยานนท์
 ชื่อวิทยานิพนธ์ : วิเคราะห์เพลงตอกคาคา จากเพลงชุดปู้รเลอเปียโนของโคลดเดอบุสซี
 ตามหลักวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์
 หลักสูตร : ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
 อาจารย์ที่ปรึกษา : ศ.ดร.วิบูลย์ ตระกูลสุน

บทคัดย่อ

บทความวิจัยฉบับนี้เป็นการการวิเคราะห์บทเพลงตอกคาคา ในเพลงชุดปู้รเลอเปียโน ประพันธ์โดยโคลด เดอบุสซี โดยผู้วิจัยได้นำวิธีการวิเคราะห์ ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์ มาใช้อธิบายถึง โครงสร้างระดับต่าง ๆ มุ่งเน้นไปที่โครงสร้างระดับพื้นฐานไปยังโครงสร้างระดับกลาง รวมถึง รายละเอียดที่สำคัญต่าง ๆ

ผลวิเคราะห์พบว่า โครงสร้างพื้นฐานของเพลงมีโน้ต C# เป็นศูนย์กลางเสียง โน้ต C# ถูก ขยายความออกเป็นทำนองแนวเบส C#-C- C# โครงสร้างเสียงประสาน คือ คอร์ด C#m-C- C# มี พื้นฐานจากทำนองสอดประสาน รูปแบบสังคีตลักษณะมิติใหญ่เป็นดนตรี 3 ตอน โดยมีรูปแบบย่อย ซ่อนอยู่ภายใน มีลักษณะเป็นรอนโด 7 ตอน หลังจากพิจารณาโครงสร้างโน้ตลง เปิดเผยให้เห็นว่า เดอบุสซีได้ใช้กลุ่มเสียงต่าง ๆ เช่น โมคลิเดียน โมคมิกโซลิเดียน กลุ่มเสียงโซลโทน คอร์ดคู่ 5 เรียง ซ้อน และกลุ่มเสียงทริยโทน เป็นต้น เพื่อสร้างสำเนียงใหม่ ๆ ให้กับบทเพลงตอกคาคา ท่ามกลาง สำเนียงดนตรีแบบใหม่ ผู้ประพันธ์ได้ซ่อนโครงสร้างระดับกลางของเพลง ที่ยังคงรูปแบบของเสียง ประสานแบบประเพณีดั้งเดิมเอาไว้ได้อย่างแยบยล

(วิทยานิพนธ์มีจำนวนทั้งสิ้น 97 หน้า)

คำสำคัญ: การวิเคราะห์, เดอบุสซี, เซงเคอร์, เฟลิกซ์ ซาลเซอร์, กราฟแสดงแนวเสียง

ลายมือชื่อนักศึกษา..... ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา.....

6005831 : Ponpan Kunkittiyanon
 Thesis Title : Felix Salzer's Method Analysis of Toccata in Pour Le Piano
 by Claude Debussy
 Program : Master of Music
 Thesis Advisor : Prof. Wiboon Trakulhun, D.A.

Abstract

This research article is an analysis of *Toccata* songs. In the *Pour le Piano* collection, authored by Claude Debussy, the researcher used Felix Salzer's analytical method to describe the structure of different levels, focusing on the basic structure to the intermediate structure, including important details.

The analysis shows that the basic structure of the song has C[#] as the Tone Center. The C[#] note is expanded into the bass melody C[#]-C-C[#]. The harmonic structure is the C[#]m-C-C[#] chord, based on the contrapuntal structure. The Outer form is a three-part piece of music with sub-forms hidden within. It looks like a rondo in seven sections after considering the note reduction. It was revealed that Debussy had used various materials, such as modes of Lydian and Mixolydian, Whole-tone, Quartal chords and Tri-tone, etc., to create new accents for the *Toccata* song, in the midst of a new musical accent the composer has hidden the middle structure of the song, which retains the form of traditional harmonics ingeniously.

(Total 97 pages)

Keywords: Analysis, Debussy, Schenker, Felix Salzer, Voice Leading, Graph

Student's Signature..... Thesis Advisor's Signature.....

สารบัญ

	หน้า
กิตติกรรมประกาศ	ก
บทคัดย่อภาษาไทย	ข
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	ค
สารบัญ	ง
สารบัญตาราง	ฉ
สารบัญรูป	ช
สารบัญตัวอย่าง	ซ
บทที่ 1 บทนำ	1
1.1 ที่มาและความสำคัญ	1
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย	4
1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	5
1.4 ขอบเขตงานวิจัย	5
1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น	5
1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ	6
บทที่ 2 ทบทวนวรรณกรรม	7
2.1 แนวคิดทางศิลปะ และลักษณะทางดนตรีแบบอิมเพรสชัน	7
2.2 โคลด เดอบุสซี	10
2.3 บทเพลง <i>ปูลเอร์เปียโน</i> ของเดอบุสซี	17
2.4 แนวคิดวิเคราะห์ดนตรีของเฮงเคอร์	20
2.5 แนวคิดการวิเคราะห์ของ เฟลิกซ์ ซาลเซอร์	30

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
บทที่ 3	40
วิธีการดำเนินงานวิจัย	
3.1 การรวบรวมข้อมูล	40
3.2 การศึกษาข้อมูลเบื้องต้น	41
3.3 การวิเคราะห์ข้อมูล	41
3.4 นำเสนอผลงานวิจัย	42
บทที่ 4	43
การวิเคราะห์เพลงตอกคตา	
4.1 การวิเคราะห์บทเพลง ตอกคตา	43
4.2 โครงสร้างสังกัดลักษณะ และโครงสร้างคอร์ด	45
4.3 การออกแบบภาพร่างโดยรวมของเพลง (Design)	49
4.4 การวิเคราะห์โครงสร้างระดับกลาง	56
บทที่ 5	84
สรุปผลและข้อเสนอแนะ	
5.1 สรุปผลและอภิปรายผล	84
5.2 ข้อเสนอแนะ	93
บรรณานุกรม	94
ประวัติผู้วิจัย	97

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
2.1	คำอธิบายสำหรับโครงสร้างระดับชั้นต่าง ๆ	22
2.2	แสดงแนวคิดเสียงประสาน	22
2.3	องค์ประกอบหลักสำหรับการเคลื่อนที่ดนตรีของดนตรีโทนาล ตามหลักของซาลเซอร์	32
4.1	โครงสร้างสัจคีตลักษณ์ของบทเพลง ในมิติใหญ่ และมิตย้อย	47
4.2	โครงสร้างบทเพลง และรายละเอียดภายในบทเพลง	50
4.3	กลุ่มประโยคบริเวณตอนที่ 1 (A)	53
4.4	กลุ่มประโยคบริเวณตอนที่ 2 (B) และช่วงเชื่อมต่าง ๆ	55
4.5	กลุ่มประโยคบริเวณตอนที่ 2 (B) และช่วงเชื่อม รวมถึงช่วงโคดา (ห้องที่ 236-266)	55
5.1	โครงสร้างสัจคีตลักษณ์ของบทเพลง ในมิติใหญ่ และมิตย้อย	87
5.2	รายละเอียดโครงสร้างใหญ่ ตอนย่อย ศูนย์กลางเสียง และกลุ่มเสียงต่าง ๆ	88
5.3	กลุ่มประโยคบริเวณตอนที่ 1 (A)	90

สารบัญรูป

รูปที่		หน้า
2.1	ภาพ อิมเพรสชัน: ชันไรซ์ (<i>Impression: Sunrise</i>) ของโคลด โมแนต์	8
2.2	รูปถ่ายของเคอบูสซี	11



สารบัญตัวอย่าง

ตัวอย่างที่	หน้า
2.1	13
2.2	14
2.3	14
2.4	15
2.5	16
2.6	19
2.7	21
2.8	23
2.9	23
2.10	25
2.11	26
2.12	26
2.13	27
2.14	27
2.15	28
2.16	28
2.17	29
2.18	33
2.19	34
2.20	36
2.21	37

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่างที่		หน้า
2.22	กราฟแนวเสียงของเพลงบูเยเรส วิเคราะห์โดยชาลเซอร์	38
2.23	กราฟแนวเสียง เพลงอินเตอร์เมสโซ ของบรามส์ วิเคราะห์โดยชาลเซอร์	39
4.1	กราฟแนวเสียง แสดงถึงทิศทางทำนองพื้นฐานโดยภาพรวมของเพลงตอกกาดา	43
4.2	กราฟแนวเสียงของสร้างเสียงประสาน	44
4.3	คอร์ดหลักของโครงสร้างเพลงในมิติใหญ่	45
4.4	เปรียบเทียบทำนอง ของตอนที่ 1 (A) และ ตอนที่ 3 (A1)	46
4.5	เปรียบเทียบทำนอง ของตอนที่ 1 (A) และตอนที่ 2 (B)	46
4.6	โครงสร้างเสียงประสานในมิติใหญ่ และมิต้อย่อย แสดงด้วยการฟแนวเสียง	48
4.7	ตอนย่อย c ระหว่างห้องที่ 113-117	49
4.8	ดนตรีหลักแนวในเพลงที่ปรากฏขึ้นบริเวณห้องที่ 80	51
4.9	การแบ่งประโยคเพลง ห้องที่ 1-8	52
4.10	ตัวอย่างกลุ่มประโยคไม่สมมาตร ในช่วงห้องที่ 57-61 ก่อนกลับเข้าตอนย่อย a ¹	53
4.11	กลุ่มประโยคเพลงไม่สมมาตร ในช่วงห้องที่ 21-25	54
4.12	กลุ่มประโยคเพลงไม่สมมาตร ในช่วงห้องที่ 50-56	54
4.13	การเปลี่ยนประโยคกลับพลัน ในห้องที่ 153	55
4.14	เส้นเวลาของตอนที่ 1 (A)	56
4.15	ตัวอย่างเพลง และทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง ระหว่างห้องที่ 1-8	57
4.16	กราฟแนวเสียง ตอนย่อย a	58
4.17	กราฟแนวเสียงทำนองรอนโด ตอน a ¹	59
4.18	เส้นเวลาของเพลงช่วงระหว่างห้องที่ 1-20	60
4.19	โน้ตเพลง ห้องที่ 9-13	60
4.20	ตอนย่อย b ห้องที่ 13-20	61

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

		หน้า
ตัวอย่างที่		
4.21	กราฟแนวเสียงระดับกลางของตอนย่อย b	62
4.22	เส้นเวลาของช่วงเชื่อมกลับที่ 1	63
4.23	ประโยคเพลงไม่สมมาตรบริเวณห้องที่ 21-25	64
4.24	กราฟแนวเสียง ระหว่างห้องที่ 21-26	64
4.25	ตัวอย่างโน้ตเพลง ระหว่างห้องที่ 26-33	65
4.26	กราฟแนวเสียง ระหว่างห้องที่ 26-41	66
4.27	ตัวอย่างโน้ตเพลงตอกคาคา ห้องที่ 42-45	66
4.28	กราฟแนวเสียงระหว่างห้องที่ 42-49	67
4.29	เส้นเวลา ระหว่างห้องที่ 50-61	67
4.30	กลุ่มประโยคก่อนกลับสู่ตอน a'	68
4.31	กราฟแนวเสียงระหว่างห้องที่ 57-62	68
4.32	เส้นเวลา และตัวอย่างโน้ต ของช่วงเชื่อมสั้นที่ 2	69
4.33	การใช้เครื่องหมายเนเชอรัลของดนตรีห้องที่ 70-77	69
4.34	เส้นเวลาของตอนที่ 2 ระหว่างห้องที่ 78-205	70
4.35	ช่วงก่อนหน้าตอนย่อย c บริเวณห้องที่ 78	71
4.36	กราฟแนวเสียง โครงสร้างระดับกลางของเพลง บริเวณห้องที่ 81-89	71
4.37	กราฟแนวเสียง โครงสร้างระดับกลางบริเวณห้องที่ 96-104	72
4.38	กราฟแนวเสียง แสดงจุดเชื่อมช่วงศูนย์กลางเสียง F และ G	72
4.39	กราฟแนวเสียงของส่วนขยายความออกจากช่วงของศูนย์กลางเสียง G	73
4.40	ตอนย่อย c บริเวณห้องที่ 115-122	74
4.41	กราฟแนวเสียงของตอนย่อย c ระหว่างห้องที่ 115-122	74
4.42	กราฟแนวเสียงส่วนตอนย่อย c และส่วนหลังจากส่วนหลังจาก ตอนย่อย c	75
4.43	การเชื่อมต่อระหว่างช่วงศูนย์กลางเสียง C กับช่วงศูนย์กลางเสียง D	76
4.44	เส้นเวลาของเพลง ระหว่างห้องที่ 137-156	76
4.45	การเปลี่ยนโมทีฟฉบับกลับ บริเวณห้องที่ 154 จังหวะที่ 2	77

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่างที่		หน้า
4.46	กราฟแนวเสียง ระหว่างห้องที่ 128-181	77
4.47	กราฟโครงสร้างระดับกลาง ห้องที่ 157-181	78
4.48	เส้นเวลาของช่วงเชื่อมสั้น ระหว่างห้องที่ 182-197	79
4.50	เปรียบเทียบเส้นเวลา ระหว่างตอนที่ 1 (A) และตอนที่ 3 (A1)	80
4.51	เปรียบเทียบโน้ตดนตรี ของตอนย่อย a และตอนย่อย a ²	81
4.52	กราฟโครงสร้างระดับกลางระหว่างห้อง 218-228	82
4.53	กราฟแนวเสียง โครงสร้างระดับกลาง ช่วงโคดา	83
5.1	โครงสร้างทำนองแนวเบส ที่ขยายความออกจากโน้ต C#	85
5.2	โครงสร้างเสียงประสานในมิติกว้างของเพลง	86
5.3	การแบ่งตอน และเสียงประสานหลักของบทเพลงตอกคาคา	86
5.4	กลุ่มประโยคสมมาตรบริเวณห้องที่ 1-8	89
5.5	ประโยคไม่สมมาตรบริเวณห้องที่ 57-62	90
5.6	กราฟแนวเสียงโครงสร้างระดับกลางของบทเพลงตอกคาคา	91

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ที่มาและความสำคัญ

ช่วงปลายศตวรรษที่ 19 เข้าสู่ศตวรรษที่ 20 เป็นช่วงเวลาที่ดนตรีเริ่มมีการพัฒนาไปมาก ถึงแม้ลักษณะดนตรียังคงอยู่ภายใต้กรอบดนตรี โทนาล (Tonality) หากแต่ตัวดนตรีเริ่มมีความหลากหลายขึ้นทั้งแนวทำนอง และเสียงประสาน ดนตรีโดยภาพรวมเริ่มมีความแตกต่างไปจากดนตรีช่วงปลายยุคโรแมนติก เนื่องจากนักประพันธ์เพลงเริ่มมองหาวิธีการประพันธ์เพลงใหม่ ๆ เพื่อต้องการหลีกเลี่ยงการครอบงำทางดนตรีตามแบบแผนดั้งเดิม (Common Practice)

นักประพันธ์เริ่มนำเสนอบทเพลง ที่มุ่งเน้นการนำเสนอถึงบรรยากาศ สีสันทของเสียง และอารมณ์เพลงมากกว่าปฏิบัติตามไวยากรณ์เสียงประสานตามแบบแผนดั้งเดิมทำให้บทเพลงต่าง ๆ ซึ่งในช่วงเวลาดังกล่าว ดนตรีเริ่มมีความหลากหลายของเนื้อดนตรี (Texture) เสียงประสาน (Harmony) รวมถึงสังคีตลักษณ์ (Form) ที่แตกต่างออกไปจากยุคก่อนหน้า ตัวดนตรีมีความยืดหยุ่นมากขึ้น จึงทำให้บทเพลงมีลักษณะดนตรีที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวมากขึ้น แนวคิดทางดนตรีลักษณะนี้ส่งผลทำให้เกิดเป็นกระแสดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ ทั่วยุโรป

หนึ่งในกระแสดนตรีที่ได้รับความนิยมอย่างกว้างขวาง และมีอิทธิพลต่อแนวคิดทางดนตรีในช่วงเวลาดังกล่าว คือกระแสดนตรีอิมเพรสชัน (Impressionism) ปรากฏขึ้นในประเทศฝรั่งเศส ได้รับอิทธิพลมาจากงานจิตรกรรม และวรรณกรรมในฝรั่งเศสช่วงปลายศตวรรษที่ 19 แนวคิดทางดนตรีกระแสอิมเพรสชัน คือการพยายามคิดค้นเทคนิคการประพันธ์แบบใหม่ เพื่อหลีกเลี่ยงจากแนวคิดการประพันธ์จากยุคก่อน

ดนตรีอิมเพรสชันพยายามคิดค้นเทคนิคการประพันธ์เพลงในรูปแบบใหม่ขึ้น ...
ระบบอัญญาเสียงในบทเพลงดนตรีอิมเพรสชันก็ยังคงทำให้กลุ่มเครื่องด้วยการ
ใช้บันไดเสียงและโหมดอื่น ๆ

ตลอดจนตัด หรือลดทอนความสำคัญของ [โทนิค] และ[โดมิแนนท์] ออกไป ... ประโยคเพลงถูกทำให้คลุมเครือด้วยเทคนิคอื่น วิธีการต่าง ๆ นี้ ถูกนำมาใช้เพื่อสับสนของบทเพลง... ดังนั้นดนตรีอิมเพรสชันจึงมีอิสระมาก... มุ่งเน้นไปที่การสร้างสรรคเฉพาะตัวของผู้ประพันธ์ (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2552, น. 46)

นักประพันธ์ผู้ได้รับการยกย่องว่า เป็นนักประพันธ์ท่านแรก และมีชื่อเสียงท่านหนึ่งในกระแสดนตรีอิมเพรสชัน คือ โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, 1862-1918) ซึ่งเป็นนักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศส ลักษณะทางดนตรีของเขาได้รับการยอมรับว่ามีความโดดเด่น และมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว บทประพันธ์ของเดอบุสซีส่วนใหญ่ได้รับแรงบันดาลใจจากวรรณกรรม และงานทัศนศิลป์ต่าง ๆ ในกระแสอิมเพรสชัน “เขาเปรียบดังเช่นศิลปินนักวาดภาพ หรือกวี เดอบุสซีคือสุดยอดในการถ่ายทอดอารมณ์ และสรรค์สร้างให้บรรยากาศของเพลงที่ปกคลุมไปด้วยหมอกควัน” (Kamien, 2004, p. 414)

ดนตรีของเดอบุสซีมีรากฐานมาจากดนตรีฝรั่งเศส ... นอกจากนี้เดอบุสซียังได้รับอิทธิพลจากนักประพันธ์เพลงรัสเซีย ... รวมถึงดนตรีในยุคกลางและเอเชีย เช่น ดนตรีอินโดนีเซีย ดนตรีจีน และได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปะญี่ปุ่น

เดอบุสซีนิยมใช้โมด และบันไดเสียงอื่นนอกเหนือจากบันไดเสียงเมเจอร์ และไมเนอร์ คือบันไดเสียงเพนตาโทนิค บันไดเสียงโฮลโทน และบันไดเสียงออกตาโทนิค (จุพมณี สุทัต ญ อุษยา, 2564, น.32)

เสียงประสานในดนตรีของเขา มักไม่คำนึงถึงแบบแผนของเสียงประสานดั้งเดิม โดยที่เดอบุสซียกคั่นหาวิธีการใหม่ ๆ สำหรับการประพันธ์เพลงของเขา ที่ทำให้ดนตรีของเขามีความแตกต่างออกไปจากเดิม “ดนตรีของเดอบุสซีใช้การประสานเสียงที่เต็มไปด้วยสีสัน เขาให้ความสำคัญกับความรู้สึกที่ได้จากคอร์ด ... ไม่คำนึงถึงเสียงกระด้างที่เกิดขึ้น และไม่สนใจในการเกลเสียงกระด้างเหล่านั้น” (วิบูลย์ ตระกูลสุน, 2558, น.74)

ถึงแม้ว่าแนวคิดการประพันธ์เพลงในช่วงเวลาดังกล่าวมีความเปลี่ยนแปลงไปมากแต่ไม่ได้หมายความว่านักประพันธ์จะยกเลิก หรือปฏิเสธแนวคิดการประพันธ์แบบดั้งเดิมไปเสียทั้งหมด ไวยากรณ์ดนตรีในยุคก่อนยังคงถูกนำมาใช้ในการประพันธ์เพลงในมุมใดมุมหนึ่ง ผสมกลมกลืนกับแนวคิดการประพันธ์แบบใหม่ ตัวดนตรีจึงมีความยืดหยุ่น หรือมีทางเลือกในการ

ประพันธ์มากขึ้น ดังเช่น ผลงานเพลงชุด *ปูร์เลอเปียโน (Pour le Piano)* ของเดอบุสซี โดยเขาได้บรรจุเพลง *ตอกคาตา (Toccata)* ลงในเพลงชุด *ปูร์เลอเปียโน* โดยเพลงชุดดังกล่าวมีทั้งหมด 3 บทเพลง ซึ่งบทเพลง *ตอกคาตา* เป็นบทเพลงลำดับที่ 3 แต่งขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1901 เดอบุสซีแต่งบทเพลงนี้เพื่อมอบให้กับลูกศิษย์ นิโคลัส โครนีโอ (Nicolas Coronio) ผู้ซึ่งกำลังศึกษาวิชาเปียโนจากเขา

บทเพลง *ตอกคาตา (Toccata)* เป็นบทเพลง หรือท่อนเพลงที่มีความเป็นมายาวนาน ถ้าหากกล่าวถึงบทเพลง *ตอกคาตา* มักหมายถึงการประพันธ์เพลงให้กับเครื่องเปียโน หรือเครื่องคีย์บอร์ด การประพันธ์ลักษณะนี้ถูกพบครั้งแรกช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 16 ตัวดนตรีมีลักษณะไม่ตายตัว โดยขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์ ส่วนมากมักเป็นเพลงที่มีจังหวะเร็ว บทเพลง *ตอกคาตา* มักแต่งขึ้นสำหรับนักเปียโน หรือนักคีย์บอร์ดที่มีความสามารถสูงได้แสดงทักษะ ความสามารถหรือใช้เป็นแบบฝึกหัดระดับยากเพื่อพัฒนาเทคนิคการเล่นระดับสูง

บทเพลง *ตอกคาตา* ยังมักเป็นบทเพลงที่ผู้ประพันธ์เพลงได้แสดงออกถึงแนวคิดการประพันธ์ เพลงได้อย่าง “หลังจากช่วงสิ้นสุดศตวรรษที่ 16 เป็นต้นมานักประพันธ์ใช้เพลง *ตอกคาตา* เพื่อแสดงถึงลักษณะพิเศษเฉพาะตัวของผู้ประพันธ์” (Song, 2011, p. 2) ดังนั้นบทเพลง *ตอกคาตา* จึงเป็นที่นิยมในกลุ่มของนักประพันธ์หลังจากนั้นเป็นต้นมา เช่นเดียวกับบทเพลง *ตอกคาตา* บทนี้ เดอบุสซีได้แสดงให้เห็นถึงความเป็นอัจฉริยะทางการประพันธ์เพลงของเขา “เดอบุสซีได้ผสมผสานองค์ประกอบการประพันธ์เพลง *ตอกคาตา* ในยุคก่อนหน้า กับรูปแบบดนตรีของเขาเองอย่างเช่นจังหวะที่มีอิสระ และการใช้เสียงประสานที่มีความหลากหลาย” (Song, 2011, p. 8)

จากอดีตถึงปัจจุบัน เหล่านักทฤษฎีดนตรีได้คิดค้นหลักการวิเคราะห์ดนตรีไว้หลากหลาย เพื่อให้สามารถอธิบายถึงตรรกะ กลไกการทำงานของเพลงที่ยึดโยงเข้าด้วยกันอย่างเป็นเหตุเป็นผลมากที่สุด และนำเสนอรูปแบบการอธิบายผลแตกต่างกันออกไป หนึ่งในแนวคิดทฤษฎีวิเคราะห์ที่ได้รับความนิยมแพร่หลาย คือการวิเคราะห์แบบเชงเคอร์ (Schenkerian Analysis) คิดค้นโดยไฮน์ริค เชงเคอร์ (Heinrich Schenker, 1868-1935) มีหลักว่า “บทเพลงทุกบทที่อยู่ในระบบอิงกุญแจเสียง มีพื้นฐานด้านโครงสร้างไม่ต่างกันไม่ว่าจะเป็นโครงสร้างทำนอง โครงสร้างจังหวะ หรือโครงสร้างเสียงประสาน โดยใช้กระบวนการลดรูปในการวิเคราะห์” (ฉันทา พันธุ์เจริญ, 2554, น.334) เพื่อเปิดเผยถึงโครงสร้างของเพลงแบบง่ายๆ ที่ฝังอยู่ภายใต้ผิวหน้าของเพลง “เชงเคอร์มุ่งเน้นการวิเคราะห์ไปยังดนตรี ยุคบาโรก ยุคคลาสสิก และยุคโรแมนติก หรือจากดนตรีของบาคถึงเบโทเฟน” (Pankhurst, 2008, p. 4) โดยจะอธิบายผลเป็นกราฟแสดงให้เห็นโครงสร้างเพลงเป็น

ลำดับชั้นต่าง ๆ คือระดับพื้นผิวดนตรี (Foreground) โครงสร้างระดับกลาง (Middle Ground) และระดับโครงสร้างพื้นฐาน (Background)

ด้วยความน่าสนใจของหลักวิเคราะห์แบบเซกเลอร์นั้น จึงทำให้ เฟลิกซ์ ซาลเซอร์ (Salzers, 1904-1986) ผู้เป็นลูกศิษย์ของเซกเลอร์ ได้นำหลักวิเคราะห์ของเซกเลอร์มาพัฒนาในเวลาต่อมา เพื่อให้การวิเคราะห์ลดรูปโน้ต และอภิปรายผลในเชิงโครงสร้างระดับต่าง ๆ สามารถนำไปใช้กับเพลงที่มีแนวความคิดการประพันธ์อื่น และไม่ได้อยู่ในกรอบของดนตรีแบบแผนประเพณีดั้งเดิมเท่านั้น “นักวิเคราะห์ดนตรีผู้มีชื่อเสียงอย่างยิ่งโดยเฉพาะในอเมริกาเหนือ เขาได้เขียนหนังสือ *สตรัคเชอริล เอียร์ริง* (Structural Hearing) เนื้อหาในหนังสือเป็นการปรับปรุงหลักวิเคราะห์ของเซกเลอร์เพื่อขยายขอบเขตการวิเคราะห์ให้กว้างขึ้น” (Pankhurst, 2008, p. 124) “ซาลเซอร์ได้เห็นข้อจำกัดของการวิเคราะห์แบบเซกเลอร์ เค้าจึงปรับปรุงเพิ่มเติม เพื่อขยายขอบเขตของคำอธิบายสำหรับดนตรีระบบอังกูญแจเสียง” (Brown, 1989, p. 129) โดยซาลเซอร์จะอธิบายการวิเคราะห์ของเขาด้วยกราฟแนวเสียง (Voice-Leading Graph)

งานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยปรารถนาที่จะนำวิธีการวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์ มาใช้ในการวิเคราะห์บทเพลงตอกคาคาของเดอบุสซี เพื่อแสดงให้เห็นถึงโครงสร้างระดับชั้นต่าง ๆ ของบทเพลงตอกคาคา โดยหวังอย่างยิ่งว่าวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะเป็นประโยชน์สำหรับผู้ที่กำลังศึกษาดนตรีให้มีความเข้าใจถึงโครงสร้างดนตรีในกรอบของดนตรีโทนมากขึ้น โดยผ่านการวิเคราะห์บทเพลงตอกคาคา ของเดอบุสซี โดยใช้วิธีการอธิบายด้วยกราฟแสดงแนวเสียงของซาลเซอร์ และสำหรับนักศึกษาที่กำลังสนใจศึกษาวิธีการการวิเคราะห์ และอธิบายดนตรีด้วยของกราฟแสดงแนวเสียงของซาลเซอร์ สามารถศึกษาและค้นคว้าเพิ่มเติมจากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ต่อไป

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อวิเคราะห์โครงสร้างของเสียงประสานหลัก และทิศทางการดำเนินดนตรีของบทเพลงตอกคาคา ในเพลงชุดปรีเลอเปียโน ประพันธ์โดยโคลด เดอบุสซี ตามแนวทางการวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์

1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.3.1 ทราบถึงทิศทางการดำเนินดนตรี และ โครงสร้างสำคัญของท่อนดอกลาตา ของเพลง ชูคปูร์เลอเปียโน ประพันธ์โดยเดอบุสซี

1.3.2 ทราบถึงวิธีลักษณะพิเศษทางดนตรีของบทเพลงดอกลาตา

1.3.3 ทราบถึงแนวทางการวิเคราะห์บทเพลง ตามหลักวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์

1.4 ขอบเขตงานวิจัย

การวิจัยฉบับนี้เป็นการการวิเคราะห์บทเพลงดอกลาตา ในเพลงชูค ปูร์เลอเปียโน โดยผู้วิจัย ได้นำวิธีการวิเคราะห์ และการอธิบายดนตรีด้วยกราฟแสดงแนวเสียง ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์ มาใช้อธิบายตัวบทประพันธ์ โดยจะอธิบายถึงในส่วนของโครงสร้างระดับกลางเป็นประเด็นสำคัญที่สุดในบางกรณีอาจกล่าวถึงในส่วนของโครงสร้างระดับผิวดนตรีและระดับเล็ก เพื่อใช้ประกอบการอธิบายในประเด็นสำคัญบางประการต่อไป

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

1.5.1 วิจัยฉบับนี้เป็นการวิเคราะห์เพลง โดยใช้วิธีการวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์ จากหนังสือ *สตรัคเจอร์อลเอียริง* (1962) และการอธิบายด้วยหลักการดังกล่าว มีความเกี่ยวข้องกับหลักวิเคราะห์ของเซγκεอร์และทฤษฎีดนตรีพื้นฐาน ดังนั้นวิจัยฉบับนี้จึงมีการอธิบายหลักพื้นฐานของเซγκεอร์ และทฤษฎีดนตรีพื้นฐาน (Common-Practice) ประกอบด้วย

1.5.1.1 คำศัพท์ทางดนตรีที่เกี่ยวข้องในงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยได้อ้างอิงจากหนังสือ *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์* (พิมพ์ครั้งที่ 4, 2554) เขียนโดยศาสตราจารย์ ดร. ณัฏฐา พันธุ์เจริญ และหนังสือ *ดนตรีศตวรรษที่ 20* (2558) เขียนโดย รองศาสตราจารย์ ดร. วิบูลย์ ตระกูลสุนัน

1.5.1.2 โน้ตเพลงที่นำมาวิเคราะห์คือ บทเพลงดอกลาตาของโคลด เดอบุสซี ตีพิมพ์โดย สำนักพิมพ์อิดทั้นปรินเตอร์ (Edition Peters) เมื่อปี ค.ศ. 1973

1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ

กราฟแนวเสียง (Voice-Leading Graph) หมายถึง กราฟแสดงการวิเคราะห์ตามวิธีวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์

โครงสร้างพื้นฐาน (Ursatz) หมายถึง โครงสร้างระดับลึกที่สุด ได้จากการลดรูปตามขั้นตอนประกอบด้วยแนวทำนองพื้นฐานกับโน้ตแนวเบส

โครงสร้างระดับกลาง (Middle Ground) หมายถึง โครงสร้างของดนตรีระดับชั้นกลางปรากฏขึ้นหลังจากการลดทอนโน้ตออกไปบางส่วน เผยให้เห็นโน้ตสำคัญในแต่ละช่วงเพลง

โครงสร้างระดับผิวดนตรี (Fore Ground) หมายถึง โครงสร้างดนตรีระดับบนสุด โดยมีรายละเอียดโน้ตแทบทุกตัว

ศูนย์กลางเสียง (Tone Center) หมายถึง โน้ตสำคัญที่มีบทบาทเป็นศูนย์กลางระดับเสียงให้กับเพลง

โน้ตหลัก (Structural Tone) หมายถึง โน้ตสำคัญของเพลง ที่มีบทบาทสำคัญของเพลงในบริเวณใดบริเวณหนึ่ง ในบางกรณีอาจหมายถึงโน้ตศูนย์กลางเสียง

บทที่ 2

บททวนวรรณกรรม

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยมุ่งเน้นให้ความสนใจในการวิเคราะห์ บทเพลง *ตอกคาวา* ซึ่งเป็นบทเพลงที่อยู่ในเพลงชุด *ปรีเลอเปียโน* ประพันธ์โดยโคลด เดอบุสซี โดยผู้วิจัยได้ทำการทบทวนรวบรวม และศึกษาทฤษฎีเกี่ยวข้อง ได้แก่ ลักษณะทางดนตรีในกระแสนิยมเพรสชัน บทเพลง *ตอกคาวา* ของโคลด เดอบุสซี หลักวิเคราะห์ดนตรีของเซงเคอร์ และแนวคิดวิเคราะห์ดนตรีของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์

2.1 แนวคิดทางศิลปะ และลักษณะทางดนตรีแบบอิมเพรสชัน

ในช่วงต้นของดนตรีศตวรรษที่ 20 ได้เกิดลักษณะทางดนตรี (Music Style) รวมถึงกระแสนดนตรีต่าง ๆ เกิดขึ้นมากมาย และท่ามกลางความหลากหลายของลักษณะทางดนตรีที่เกิดขึ้นนั้น หนึ่งในลักษณะทางดนตรีที่สำคัญ และมีอิทธิพลต่อแนวคิดการประพันธ์ในยุคหลัง คือ กระแสนิยมอิมเพรสชัน โดยลักษณะทางดนตรีดังกล่าว เกิดขึ้นจากอิทธิพลจากงานทัศนศิลป์ต่าง ๆ ของศิลปินผู้มีชื่อเสียงในฝรั่งเศส นำโดยโคลด โมเนต์ (Claude Monet, 1840-1926) จิตรกรชาวฝรั่งเศสผู้เขียนภาพอิมเพรสชัน: *ซันไรซ์* (*Impression: Sunrise*, 1873) ผลงานภาพเขียนชิ้นนี้ เป็นหนึ่งในผลงานทัศนศิลป์ชิ้นสำคัญที่ทำให้ศิลปะแบบอิมเพรสชันเป็นที่รู้จักโดยทั่วไป ซึ่งโมเนต์ได้ถ่ายทอดบรรยากาศของเรือที่กำลังลอยตัวอยู่บนผิวน้ำบริเวณท่าเรือแห่งหนึ่งในอ่าวเลออาฟวร์ (Le Havre Harbor) ลงในภาพเขียน

เขาได้สรรค์สร้างให้บรรยากาศของภาพดูพร่ามัว ไม่ชัดเจน คล้ายกับบรรยากาศของภาพปกคลุมไปด้วยหมอกควัน “ด้วยการใช้จังหวะแปร่ง แบบถี่ ๆ เทคนิคการวาดภาพนี้ถูกนำมาใช้โดยไม่ลังเล แทนที่ของลายเส้นที่ชัดเจน การใช้จังหวะแปร่งดังกล่าวทำให้ภาพวาดค่อนข้างคลุมเครือ” (Elisha, 2014, p. 198) ดังเช่นผลงานของโมเนต์ (รูปที่ 2.1) โมเนต์ได้เขียนภาพดังกล่าวโดยมุ่งเน้นให้ความสำคัญกับบรรยากาศของภาพ มากกว่ารายละเอียดเสมือนจริง ภาพของโมเนต์ได้ถูกนำเสนอในงานแสดงศิลปะในกรุงปารีส เมื่อปี ค.ศ. 1874 แต่ในขณะนั้นภาพของโมเนต์กลับถูกตอบรับจากนักวิจารณ์ศิลปะไม่ดีนัก โดย Kamien (2004, p. 410) ได้กล่าวถึงภาพอิมเพรสชัน: *ซันไรซ์* ของโมเนต์

โดยสรุปว่า ถึงแม้ในช่วงเวลาดังกล่าวภาพ *อิมเพรสชัน: ชันไรซ์* ของโมเนต์ จะถูกวิจารณ์ไปในทางลบ แต่คำวิจารณ์นั้น กลับทำให้ศิลปะในแบบของกระแส อิมเพรสชันเป็นที่รู้จัก และท้ายที่สุด การวิจารณ์หรือคำเปรียบเปรยทางลบเกี่ยวกับศิลปะในแบบของกระแสอิมเพรสชันก็ได้หายไป



รูปที่ 2.1 ภาพ *อิมเพรสชัน: ชันไรซ์* (*Impression: Sunrise*) ของโคลด โมเนต์

ที่มา: Yurasits, 2023

ศิลปะด้านจิตรกรรมแบบอิมเพรสชันเป็นศิลปะที่ให้ความสำคัญกับแสง สี และบรรยากาศของภาพ เป็นแนวคิดตรงกันข้ามกับศิลปะเชิงรูปธรรมในสมัยยุคโรแมนติกตอนปลาย ที่ได้รับอิทธิพลทางศิลปะของเยอรมนี

เป็นจิตรกรรมที่เป็นนามธรรมมากกว่า ดังนั้นรูปทรงของภาพวาดอิมเพรสชันจะคลุมเครือ พร่ามัวเลือนราง และไม่ชัดเจน (วิบูลย์ ตระกูลสุน, 2558, น. 71)

แนวคิดในงานจิตรกรรมดังกล่าวของโมเนต์ เป็นหนึ่งในผลงานสำคัญ ที่ส่งอิทธิพลต่อแนวคิดทางศิลปะในขณะนั้นเป็นวงกว้าง รวมถึงศิลปะแขนงดนตรีด้วย นักประพันธ์ดนตรีมีการคิดค้นเทคนิคการประพันธ์แบบใหม่ เพื่อหลีกเลี่ยงจากรูปแบบเชิงรูปธรรมของดนตรีที่เคยเกิดขึ้นมาก่อน และมีความพยายามที่จะปฏิเสธแนวคิดทางดนตรีในช่วงปลายยุคโรแมนติก มุมมองดนตรี

ของผู้ประพันธ์เพลง กลับมุ่งเน้นการถ่ายทอดบรรยากาศ หรือความรู้สึกอันน่าประทับใจมากกว่า จึงทำให้รูปแบบของดนตรีในขณะนั้นมีความอิสระ

Elisha (2014, p. 199) ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับเสียงประสานของดนตรีอิมเพรสชัน โดยสรุปว่า มุมมองของดนตรีอิมเพรสชันมีความยืดหยุ่น มีความอ่อนตัว ประโยคเพลงมีความทับซ้อนกัน รูปแบบจังหวะถูกทำให้มีความหลากหลาย และมีความอิสระ บันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ถูกแทนที่ด้วยโมดจากยุคกลาง การเคลื่อนที่ขนานกันของชั้นคู่สะท้อนถึงชั้นสีเปสตรัม (spectrum color) แบบในงานทัศนศิลป์ ทำให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกโล่ง รวมถึงกลุ่มเสียงโฮลโทน (Whole-Tone Scale) บันไดเสียงออกตาโทนิก (Octatonic Scale) เพนตาโทนิก (Pentatonic scale) ทำให้เกิดสีสัน และความรู้สึกที่แปลกใหม่ ทดแทนระบบเสียงแบบเมเจอร์หรือไมเนอร์ หรือการหลีกเลี่ยงการเคลาน์ดลีดดิ้ง (Leading note) เพื่อเป็นการลดทอนบทบาทของโน้ตโทนิก สำหรับคอร์ดจะแสดงถึงความเฉพาะตัวของดนตรีอิมเพรสชัน รูปแบบการทำงานแบบหน้าที่คอร์ดจะพบได้น้อยลง คอร์ดสามารถดำรงอยู่ด้วยตัวเอง และเคลื่อนที่ลอยขนานกันไปมากกว่าที่จะเป็นเสียงประสานแบบไดอาโทนิก หรือโครมาติก มากไปกว่านั้นยังพบการใช้คอร์ดทบเก้า ทบสิบเอ็ด ทบสิบสาม และ/หรือคอร์ดคู่ 4

อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าแนวคิดทางการประพันธ์ในดนตรีอิมเพรสชัน ส่งผลให้ตัวดนตรีของช่วงเวลานั้นเปลี่ยนแปลงโฉมหน้าไปเพียงใด แต่โดยภาพรวมแล้วดนตรีกระแสอินเพรสชันยังอยู่ภายใต้กรอบของดนตรีโทนาล หัวใจสำคัญคือ การให้ความสำคัญกับเสียงใดเสียงหนึ่งเป็นศูนย์กลางเสียง (Tone Center) เพียงแต่การให้ความสำคัญ หรือได้มาของโน้ตศูนย์กลางเสียงอาจมีความแตกต่างออกไปจากวิธีการใช้บันไดเสียงเมเจอร์หรือไมเนอร์

วิบูลย์ ตระกูลสูง (2558, น. 5) ได้กล่าวโดยสรุปว่า แท้จริงแล้วดนตรีในกรอบดนตรีโทนาลนั้นไม่ได้ถูกจำกัดอยู่เพียงช่วง ค.ศ. 1600-1900 เท่านั้น ดนตรีทั้งหลังและก่อนหน้าช่วงเวลานั้นมีลักษณะที่ให้ความสำคัญกับศูนย์กลางเสียง ซึ่งเป็นเสียงใดเสียงหนึ่งเช่นกัน ดนตรีสมัยนิยมปัจจุบันเป็นรูปแบบหนึ่งของดนตรีโทนาล ถึงแม้ว่าอาจแตกต่างกับแบบแผนดนตรีคลาสสิก แต่ก็ยังให้ความสำคัญกับวิธีการประสานเสียงและศูนย์กลางเสียง

จากข้างต้นแสดงให้เห็นว่า ภาพรวมของดนตรีอิมเพรสชัน ยังอยู่ในกรอบของดนตรีโทนาล เนื่องจากการให้ความสำคัญกับโน้ตตัวใดตัวหนึ่งเรียกว่า โน้ตศูนย์กลางเสียง แต่วิธีการได้มาซึ่งศูนย์กลางเสียงอาจเปลี่ยนไป นักประพันธ์สร้างความคลุมเครือให้ดนตรีด้วยการหลีกเลี่ยงตรรกะ

กลไกในดนตรีตามแบบฉบับของดนตรีแบบแผน ละเลยความสำคัญของท่วงทำนองและ/หรือบันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ ลดความสำคัญทิศทางของโน้ตแนวโน้ม โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทบาทของโน้ตลีดดิ้ง เคลื่อนที่ไปยังโทนิค จึงทำให้ทิศทางของทำนองและเสียงประสานมีความเป็นอิสระ

นักประพันธ์เพลงเลือกใช้คอร์ดต่าง ๆ ด้วยเหตุผลของสีสัน บรรยากาศเป็นประเด็นหลัก ทำให้พบการใช้บันไดเสียงใหม่ ๆ เช่น บันไดเสียงโซลโทนบันไดเสียงเพนตาโทนิค และ/หรือบันไดเสียงประดิษฐ์ต่าง ๆ รวมถึงเทคนิคการประพันธ์ใหม่ ๆ เพื่อให้ได้มาซึ่งความรู้สึก หรือสีสันที่มีความแปลกใหม่ เปิดมุมมองทางด้านดนตรีแบบใหม่ให้กับผู้ฟังในขณะนั้น บทเพลงอาจให้ความรู้สึกร่วมเครือ ซึ่งสอดคล้องกับภาพวาด อิมเพรสชัน: *ซันไรซ์* ที่ผู้วิจัยได้อ้างถึงภาพนี้ข้างต้น เห็นได้ว่าภาพวาดดังกล่าวอาจไม่มีความชัดเจนในรายละเอียด พลาหมัว และเลือนราง แต่ภาพดังกล่าวกลับแสดงออกถึงแสง และเงาให้กับผู้ที่ได้รับชมภาพวาดของโมนีแซ็ซนี้

อิทธิพลของดนตรีกระแสอิมเพรสชัน เป็นอีกกระแสดนตรีหนึ่งที่มีความนิยมในช่วงเวลานั้น และได้ส่งอิทธิพลต่อศิลปะดนตรีให้แก่ศิลปินดนตรีในเวลานั้นเป็นวงกว้าง โดยวิบูลย์ ตระกูลสุนัน (2558, น.46) ได้กล่าวโดยสรุปว่า ดนตรีอิมเพรสชันได้ส่งอิทธิพลต่อนักประพันธ์เพลงในประเทศต่าง ๆ ยกตัวอย่างเช่น อีซาค อัลเบนิส (Isaac Albéniz, 1860-1909) และมานูเอล เด ฟัลลา (Manuel de Falla, 1876-1946) นักประพันธ์ชาวสเปน รวมไปถึงเฟรเดริก เดเลียส (Frederick Delius, 1862-1934) และราล์ฟ วอน วิลเลียมส์ (Ralph Vaughan Williams, 1872-1958) นักประพันธ์ชาวอังกฤษ เป็นต้น ซึ่งดนตรีอิมเพรสชันเช่นเดียวกับศิลปะแขนงอื่น คือปฏิเสธอิทธิพลทางดนตรีของยุคโรแมนติกตอนปลาย ซึ่งช่วงโรแมนติกตอนปลายนั้นอยู่ภายใต้อิทธิพลของเยอรมันนีแบบวาร์กเนอร์ ชูเทราส์ และบรามส์

2.2 โคลด เดอบุสซี

โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, 1862-1918) หนึ่งในคีตกวีชาวฝรั่งเศสที่มีชื่อเสียงอย่างมาก ผลงานการประพันธ์ของเขา เป็นที่ยอมรับเป็นอย่างสูง และทรงอิทธิพลทางดนตรีต่อนักดนตรียุคหลังอย่างกว้างขวาง ด้วยภาพของปรมาจารย์ดนตรีในกระแสดนตรีอิมเพรสชัน เดอบุสซีได้พัฒนาดนตรีให้ต่างไปจากดนตรีแบบดั้งเดิมอย่างมาก เสียงประสาน โครงสร้างทางดนตรี และรายละเอียดต่าง ๆ ในบทเพลงของเขา แสดงออกถึงแนวคิดของศิลปะกระแสอิมเพรสชันด้วยความหลากหลาย “เดอบุสซีมีอิทธิพลต่อผู้ประพันธ์เพลงในช่วงยุคศตวรรษที่ยี่สิบอีกหลายคน เช่น โมริส

ราเวล (Maurice Ravel, ค.ศ. 1875-1937) เบลา บาร์ตอก (Bela Bartok, ค.ศ. 1881-1945) และอีกรัสตราวินสกี (Igor Stravinsky, ค.ศ. 1882-1971” (สุกัซซา เอกพิริยะ และปานใจ จุฬาพันธ์, 2565, น. 140)



รูปที่ 2.2 รูปถ่ายของเดอบุสซี

ที่มา: Lockspeicer, 2023

โคลด เดอบุสซี เกิดเมื่อวันที่ 22 สิงหาคม ค.ศ. 1862 ในเมืองแซงแซกแมงองเลย์ (Saint-Germain-en-Laye) ประเทศฝรั่งเศส เขาได้แสดงออกถึงความสามารถในการบรรเลงเปียโนออกมาตั้งแต่อายุได้ประมาณ 9 ขวบ โดยเรียนกับ มอท เดอ เฟลเวีย (Maute de Fleurville) นักเปียโน หลังจากนั้นเมื่อเขาอายุได้ 10 ขวบ เดอบุสซีได้เข้าศึกษาดนตรีที่วิทยาลัยดนตรีแห่งปารีส (The Paris Conservatory) ระหว่างเรียนอยู่นั้น เขาได้ศึกษาวิชาเปียโน วิชาทฤษฎีดนตรี และการประพันธ์เพลง เขาได้รับรางวัลมากมายจากวิทยาลัยดนตรีที่เขาเรียนอยู่ จนกระทั่งอายุได้ 22 ปี หลังจากนั้นเขาได้มีโอกาสเดินทางท่องเที่ยวยุโรป เพื่อเพิ่มพูนประสบการณ์ดนตรีของเขา ไม่ว่าจะเป็นอิตาลี เยอรมันและรัสเซีย

ในปี ค.ศ. 1889 เดอบุสซีมีโอกาสร่วมชมงานนิทรรศการนานาชาติที่กรุงปารีส (The Paris International Exposition) เขาได้มีโอกาสได้เห็น และได้ฟังดนตรีที่มีความแตกต่าง และหลากหลายทางวัฒนธรรม ท่ามกลางวัฒนธรรมทางดนตรีเหล่านั้น เขาได้ประทับใจดนตรีกาเมลัน “ในเวลาต่อมา ดนตรี [กาเมลัน] มีอิทธิพลต่อดนตรีของเขาอย่างมาก อิทธิพลนี้สะท้อนให้เห็นได้ในบทประพันธ์สำหรับเปียโนหลายบท โดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้โครงสร้างบันไดเสียง [เพนตาโทนิค]” (วิบูลย์ ตระกูลสุน, 2558, น. 73)

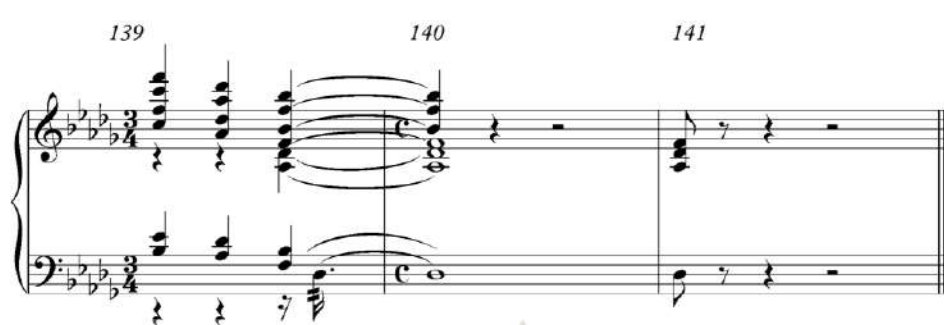
นอกจากนี้การประพันธ์เพลงเขา ยังได้รับอิทธิพลทางแนวคิดดนตรีที่มีความหลากหลาย “เดอบุสซี ได้รับอิทธิพลการประพันธ์จากการเดินทางไป ประเทศรัสเซียและยุโรป รวมถึงได้รับอิทธิพลการสร้างทำนองจากบาลาดีเรฟซึ่งเป็นผู้ประพันธ์เพลงชาวรัสเซีย ส่งผลให้บทเพลงประพันธ์ของเดอบุสซีมีความแตกต่าง ออกไปจากแนวดนตรียุคโรแมนติก” (สุภัชชา เอกพิริยะ, 2565, น. 147) เดอบุสซีได้เสียชีวิตลงอายุ 55 ปี ที่บ้านของเขา ณ กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส เขาได้ทิ้งผลงานเพลงของเขาเป็นมรดกทางดนตรีอันยิ่งใหญ่ และยังส่งอิทธิพลทางดนตรีต่อนักประพันธ์เพลงรุ่นหลัง

สำหรับลักษณะทางดนตรี และเนื้อหาทางด้านดนตรีของเดอบุสซี มีความโดดเด่น และเป็นเอกลักษณ์ของตัวเอง เนื่องจากเดอบุสซีต้องการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีให้มีความแตกต่างจากดนตรียุคก่อน โดยเฉพาะการหลีกเลี่ยงจากดนตรีของวาร์กเนอร์ ผสมผสานกันแนวคิดทางทัศนศิลป์ ในกระแสอิมเพรสชัน ที่ได้รับความนิยมในฝรั่งเศส รวมถึงความประทับใจต่อดนตรีตะวันออก ประกอบเหล่านี้ ได้ส่งผลถึงมุมมองศิลปะดนตรีของเดอบุสซี ทำให้เขาแสดงออกผ่านผลงานดนตรีของเขาอย่างมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว

เจตนารมณ์การประพันธ์เพลงของเขา คือ การถ่ายทอดความรู้สึกที่มีต่อสิ่งรอบตัว มากกว่าการดำเนินดนตรีตามทิศทางไวยากรณ์ดนตรีแบบดั้งเดิม ดังเช่น วิบูลย์ ตรีภูมิตู้น กล่าวไว้ว่า “ดนตรีของเดอบุสซีใช้การประสานเสียงที่เต็มไปด้วยสีสัน เขาให้ความสำคัญกับความรู้สึกที่ได้จากคอร์ด หรือการดำเนินคอร์ดต่าง ๆ มากกว่าการคำนึงถึงคอร์ดตามวิธีการใช้เสียงประสานแบบประเพณีดั้งเดิม” (2558, น. 74) สอดคล้องกับ สมนึก จันทอรินทร์ ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการพรรณนา ถึงเพลง *ลาแมร์* โดยสรุปว่า บทเพลง *ลาแมร์* (La Mer) สะท้อนให้เห็นภาพท้องทะเล ลีลาแรกอธิบายถึงรุ่งอรุณจรดเที่ยงวัน ลีลาที่สองสื่อถึงเกลียวคลื่น ลีลาสุดท้ายแสดงออกถึงการสนทนาระหว่างสายลมและทะเล (2550, น. 75)

Marcus (2009, pp. 47-48) ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับการวิเคราะห์เสียงประสานเพลง *ลาแมร์* ไว้ว่า บทสนทนา *เดออุบปี* (De l'aube) ภายในเพลง *ลาแมร์* อาจไม่เหมาะกับการวิเคราะห์คอร์ดโดยใช้เลขโรมัน โดยเฉพาะการเคลื่อนที่จากคอร์ด B^bm ไปยัง D^b เสียงประสานตำแหน่งดังกล่าวควรเป็นตำแหน่งของคอร์ดโดมินันท์ แต่สำหรับบทเพลงในบริเวณนี้กลับเป็นการใช้การเคลื่อนที่จากซบมีเดียน (B^bm) ไปยังโทนิค (D^b) มีความสัมพันธ์แบบขั้นคู่ 3 ซึ่งเป็นการเคลื่อนคอร์ดดังกล่าวจะให้ความรู้สึกที่อ่อนแอที่สุดในดนตรีแบบประเพณีปฏิบัติ (ตัวอย่างที่ 2.1)

ตัวอย่างที่ 2.1 วิธีการเคลื่อนที่ของเสียงประสานเพื่อเข้าหาโทนิค (D^b) ของบทสนทนา *เดอลูปป์*

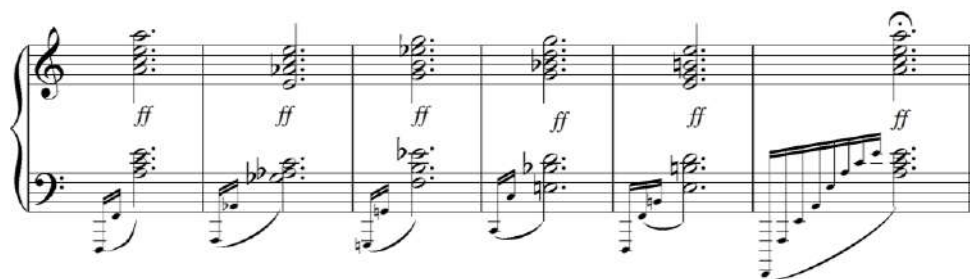


ที่มา: Marcus, 2009, p. 48

Marcus (2009, p. 54) ได้อธิบายเพิ่มเติมต่อไปว่าเดอบุสซีแสดงความต้องการทำลายบันไดเสียงหรือคอร์ด รวมถึงไวยากรณ์ดนตรีแบบเดิม ด้วยการหลงใหลในเสียงโมค บันไดเสียงโฮลโทน และผิวดนตรีแบบโพลิโฟนีของวงกามาแล้น สอดคล้องกับวิบูลย์ ตระกูลสูงัน (2558, น.74) ที่ได้อธิบายสรุปใจความแนวความคิดการประสานเสียงของเดอบุสซีไว้ว่า เขาให้ความสำคัญกับความรู้สึกที่ได้จากคอร์ด หรือการดำเนินคอร์ดต่าง ๆ มากกว่าการคำนึงถึงบทบาทและหน้าที่ของเสียงประสานแบบประเพณีดั้งเดิม เขาใช้คอร์ดอย่างอิสระ ไม่คำนึงถึงเสียงกระด้างที่เกิดขึ้น

Uchida (1990, p. 22) ได้ให้ข้อมูลถึงเสียงประสานเพลง *บุเลอร์เปียโน* ก่อนเพรลูด ของเดอบุสซี เกี่ยวกับการดำเนินเสียงประสานบริเวณดนตรีช่วงหนึ่งไว้ว่า “ในช่วงห้องที่ 158-163 ของเพลง ปรากฏความหลากหลายของคอร์ด เช่น คอร์ดทบเจ็ดเมเจอร์ คอร์ดโฮลโทน (Whole tone Chord) คอร์ดโดมินันท์ทบเก้า คอร์ดไมเนอร์ทบเก้า และคอร์ดไมเนอร์” เป็นต้น โดยใช้วิธีการดำเนินคอร์ดแบบขนานกัน (ตัวอย่างที่ 2.2)

ตัวอย่างที่ 2.2 เพลงปูลอว์เปียโน ท่อนเพรลูด ในช่วงห้องที่ 158-163



ที่มา: Uchida, 1990, p. 22

Uchida (1990, p. 40) ยังได้อธิบายถึงการใช้เสียงประสานที่มีความหลากหลายภายในเพลง บทเพลง ปาโกเดส (Pagodes) ของเดอบุสซีโดยสรุปว่า ในบริเวณห้องที่ 15-18 เสียงประสานบริเวณนี้ได้แก่นำของคอร์ดโครมาติก และคอร์ดคู่ 4 มาใช้พัฒนาเพลง ในขณะที่แนวเสียงแนวนนยังคงดำเนินด้วยการใช้กลุ่มเสียงเพนตาโทนิค (ตัวอย่างที่ 2.3)

ตัวอย่างที่ 2.3 เพลงปาโกเดสบริเวณห้องที่ 15-18



ที่มา: Uchida, 1990, p. 41

ลักษณะจังหวะของเดอบุสซี มีความเป็นอิสระ เพื่อสร้างความคลุมเครือให้กับบทเพลง “ส่วนชีพจรจังหวะในเพลงของเขามักทำให้เกิดความคลุมเครือ เขาพยายามหลีกเลี่ยงจังหวะหลักที่

เกิดขึ้นจากเส้นกันห้อง อีกทั้งกลุ่มของจังหวะ (Rhythm Pattern) ในบทประพันธ์ของเขามักจะยืดหยุ่นไม่คงที่” (วิบูลย์ ตระกูลสุน, 2558, น. 77)

สอดคล้องกับ Oravitz (2005, p. 51) ได้กล่าวถึงจังหวะของเดอบุสซีไว้ในเอกสารของเขา สรุปว่า เดอบุสซีมีวิธีการที่หลากหลายที่จะสร้างความคลุมเครือให้กับเพลงโดยไม่ต้องเปลี่ยนเครื่องหมายกำกับจังหวะ หรืออาจเปลี่ยนเครื่องหมายกำกับจังหวะ โดยเขาต้องการทำให้เกิดบริเวณดนตรีที่เกิดความแตกต่าง สร้างความเฉพาะตัวให้กับดนตรีบริเวณนั้น (ตัวอย่างที่ 2.4)

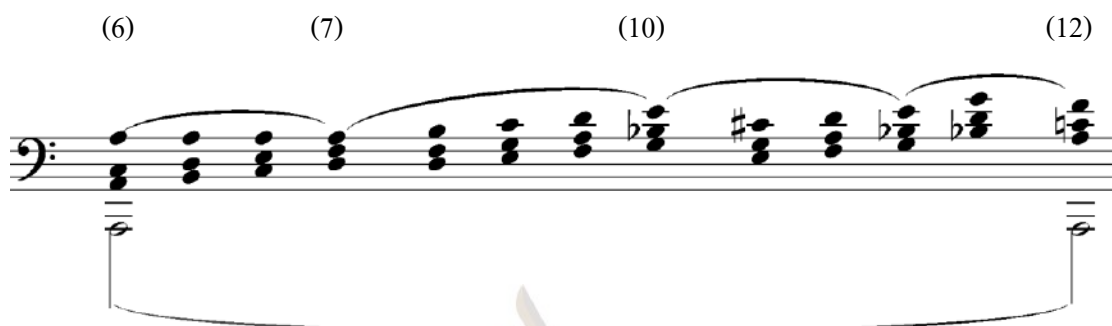
ตัวอย่างที่ 2.4 การแบ่งห้องใหม่ของเพลง โคมเฟต์เดอลูว ในช่วงห้องที่ 9-12



ที่มา: Oravitz, 2005, p. 51

ถึงแม้ว่ารูปโน้มนดนตรีของเดอบุสซีจะมีความเปลี่ยนแปลงไปเพียงใด แต่เพลงของเขา ยังคงอยู่บนพื้นฐานของดนตรี โทนาล เพียงแต่ว่า วิธีได้มาซึ่งโน้ตสำคัญมีความแตกต่างไปจากวิธีของเสียงประสานแบบประเพณีดั้งเดิม ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการประพันธ์ต่าง ๆ เช่น การซ้ำโน้ต หรือโมทีฟ (Repetition) และ/หรือค้ำโน้ต เพื่อเป็นการแสดงถึงโน้ตสำคัญของเพลง หรือศูนย์กลางเสียง (Tone Center) โดย Rodman (1992, p. 87) ได้วิเคราะห์ลดรูปโน้ต และอธิบายถึงการวิเคราะห์เสียงประสานเพลง *ปูลเอร์ปิยาโน* มีใจความโดยสรุปว่า ท่อน *เพรลูด* ช่วงห้องที่ 6-12 ให้ความสำคัญของการขยายความของดนตรี โทนาลด้วยการใช้โน้ตเพเดิลมาพร้อมเครื่องหมายโยงเสียง แนวเสียงด้านบนที่อยู่เหนือโน้ตเพเดิลบ่อยครั้งจะเป็นตัวกำหนด หรือเป็นการเปิดเผยให้เห็นลักษณะที่แตกต่างของการขยายความภายใต้กรอบดนตรี โทนาล (ตัวอย่างที่ 2.5)

ตัวอย่างที่ 2. 5 กราฟเสียงประสานท่อนเพรลูด ห้องที่ 6-12 วิเคราะห์ลดรูปโน้ตดนตรีโดย Rodman



ที่มา: Rodman, 1992, p. 88

จากตัวอย่างที่ 2.5 แสดงถึงกราฟแนวเสียงที่ได้มาจากการวิเคราะห์ลดรูปโน้ตดนตรีของท่อนเพรลูด จะเห็นการขนานการไปของเสียงประสานที่เกิดขึ้นในบทเพลงระหว่างห้องที่ 6-12 เสียงประสานไม่พบการทำงานเชิงหน้าที่คอร์ด เป็นเพียงการสร้างสีสันของการดำเนินคอร์ดให้เกิดสำเนียงแบบใหม่ แต่บทเพลงในบริเวณนี้ยังอยู่ภายใต้โน้ตเพเดิล A (โน้ตตัวขาวแนวเบสกำกับด้วยเครื่องหมายโยงเสียง) แสดงให้เห็นว่าบทเพลงในบริเวณนี้ได้ขยายความออกด้วยการเคลื่อนเสียงประสานแบบขนานกัน เริ่มต้นจากห้องที่ 6 มีเป้าหมายยังห้องที่ 12 อยู่บนพื้นฐานของโน้ตหลัก A

ภาพรวมของดนตรีของเดอบุสซี คือการใช้สีสันของเสียงอันหลากหลายในการประพันธ์เพลงของเขา เขามักหาทางเลือกอื่น ๆ นอกเหนือจากการใช้บันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ จังหวะของเขามักออกแบบการเน้นจังหวะให้มีความไม่สม่ำเสมอ เสียงประสานของเขามักไม่เป็นไปตามรูปแบบดนตรีแบบแผน แต่เสียงประสานของเดอบุสซียังคงผสมผสานแนวคิดของดนตรีแบบดั้งเดิมลงในบทเพลงของเขา เพียงแต่ไม่ได้ใช้การดำเนินคอร์ดแบบหน้าที่คอร์ดอย่างตรงไปตรงมา

ถึงอย่างไรก็ตาม แม้บทเพลงของเดอบุสซี จะมีรูปโฉมแตกต่างออกไปจากดนตรีของวาร์กเนอร์เพียงไร แต่บทเพลงของเดอบุสซีโดยภาพรวม ยังคงอยู่ในกรอบของดนตรีโทนาล “เดอบุสซีไม่เคยทำลายหรือละทิ้งดนตรีโทนาลไปอย่างสิ้นเชิง วิธีการใช้เสียงประสาน และเสียงกระด้างของเขา เป็นเพียงแค่ทำให้ลักษณะดนตรีโทนาลแบบดั้งเดิมนั้นดูอ่อนแอลงไป ... เขาใช้ความสัมพันธ์ของโน้ตคู่ห้าในแนวเบส เพื่อสื่อถึงกุญแจเสียงที่กำลังดำเนินอยู่ในขณะนั้น” (วิบูลย์ ตระกูลฮุ่น, 2558, น. 75)

2.3 บทเพลงปูลูเออร์เปียโน ของเดอบุสซี

เดอบุสซีได้ประพันธ์เพลงชุด *ปูลูเออร์เปียโน* บทเพลงเปียโนของเดอบุสซี ประพันธ์ขึ้นระหว่างช่วงปี ค.ศ. 1894-1901 และบทเพลงนี้ได้ถูกนำออกแสดงครั้งแรกในปีถัดมา เมื่อวันที่ 11 มกราคม ค.ศ. 1902 บรรเลงเปียโนโดยริคาร์โด บีเยส (Ricardo Viñes, 1875-1943) นักเปียโนชาวสเปน เล่นที่สมาคมดนตรีแห่งชาติ ฝรั่งเศส (Société Nationale de Musique) เป็นที่ซึ่งเปิดโอกาสให้นักประพันธ์เพลงรุ่นใหม่ใช้เป็นเวทีแสดงดนตรีสู่สาธารณชน บทเพลง *ปูลูเออร์เปียโน* ได้นำแนวคิดสมัยใหม่ของเดอบุสซีในขณะนั้น รวมเข้ากับลักษณะดนตรีของบาคไว้ด้วยกัน

Barbara (2013, pp. 52-53) ได้กล่าวถึงบทเพลง *ปูลูเออร์เปียโน* ไว้ในเอกสารของเขาไว้ว่า สำหรับบทเพลงนี้ จะประกอบไปด้วย 3 ท่อนเพลง คือ *เพรลูด* (Prelude) *ซาราบาน* (Sarabande) และ *ตอกคาตา* (Toccata) มีต้นแบบการประพันธ์มาจากบทเพลงคิเบอร์ดุคบาโรกบทเพลง *ปูลูเออร์เปียโน* ได้สะท้อนภาพของดนตรีบาโรก โดยเฉพาะบาคออกมาอย่างชัดเจน ด้วยผิวดนตรีที่เคลื่อนที่ด้วยการใช้บันไดเสียง และอาร์เปโจ ประกอบกับโน้ตเบส ที่ทำหน้าที่เป็นโน้ตเพเดิล สะท้อนสำเนียงของเพลงออร์แกนในช่วงศตวรรษที่ 18 มากไปกว่านั้นเดอบุสซียังผสมผสานแนวคิดการประพันธ์แบบใหม่ เสียงประสานมีความหลากหลาย และยังมีการใช้วัตถุดิบที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของเขา ลงในบทเพลง ด้วยความปรารถนาของเขา คือ การหลีกเลี่ยงจากสไตล์ดนตรีแบบบาร็อก และยังได้รับอิทธิพลสำคัญมาจากเพื่อนนักประพันธ์เพลง และให้ใช้เทคนิคการประพันธ์ที่สื่อตรงถึงศิลปะร่วมสมัยของฝรั่งเศสตั้งแต่นั้นของเขา

Paesaroch (2022, p. 5) ได้กล่าวถึงคุณลักษณะของเพลงทั้ง 3 ท่อนโดยภาพรวมไว้โดยสรุปว่าจังหวะของทั้ง 3 ท่อนจะประกอบไปด้วยจังหวะ ซ้ำ-เร็ว-ช้า ตามลำดับ เดอบุสซีเรียบเรียงให้แต่ละท่อนมีคุณลักษณะ และเอกลักษณ์เฉพาะตัว เดอบุสซี ได้ยืมชื่อท่อนเพลงมาจากบทเพลงชุดในชุดบาโรก ท่อน *เพรลูด* ให้ความรู้สึกมีพลัง ตามด้วยคาเดนซาที่ร้อนแรง ท่อน *ซาราบาน* รู้สึกถึงความมีเสน่ห์ สง่างาม ตามแบบฉบับเพลงเต้ารำ และท่อน *ตอกคาตา* มีลักษณะเหมือนผลึกแก้ว แสดงออกมาด้วยรูปร่างของบันไดเสียง และอาร์เปโจ จบลงด้วยคอร์ดสุดท้ายที่ทรงพลัง

โดยบทวิเคราะห์ Uchida (1990, pp. 2-3) ได้วิเคราะห์ถึงการใช่วัตถุดิบในท่อน *เพรลูด* และ *ซาราบานด์* โดยภาพรวมสรุปได้ว่า ดนตรีส่วนใหญ่ในท่อน *เพรลูด* จะถูกสร้างขึ้นบนพื้นฐานของบันไดเสียงโซลโทน และมีการค้างโน้ตศูนย์กลางเสียง ส่วนท่อน *ซาราบานด์* มีหลายองค์ประกอบ

ที่จะทำให้ระบบโหนดี้อ่อนแอลง ศูนย์กลางเสียงไม่มั่นคงเพราะการไม่ดำเนินเสียงตามลำดับชั้นไดอาโทนิค และการขาดโน้ตลึดิ่ง

โดยรวมแล้วสำหรับบทเพลงชุด *บูเลอรัเปียโน* ถือเป็นหนึ่งในผลงานเดี่ยวเปียโนสำคัญของเดอบุสซี เขาได้นำเสนอความหลากหลายของดนตรีออกมาในบทเพลง ผสมผสานระหว่างดนตรีในแบบดั้งเดิม และแนวคิดการประพันธ์ของดนตรีอิมเพรสชัน “ถึงแม้ว่าแต่ละท่อนจะมีชื่อที่ดูเหมือนจะเป็นดนตรีแบบดั้งเดิม แต่เราจะเห็นการทดลองการใช้ซุ่มเสียงใหม่ ๆ ที่เดอบุสซีพยายามใช้ในบทเพลงทั้ง 3 ท่อน ปรากฏขึ้น อยู่ภายใต้ดนตรีโทนาล” (Uchida, 1990, p. 17) สอดคล้องกับ Vilhelmsdottir (1997, p. 39) ที่ให้ความเห็นถึงภาพรวมของบทเพลงนี้ไว้ว่า เดอบุสซีสามารถสร้างการเคลื่อนไหวที่ของทำนองให้เกิดการผสมผสานระหว่างสีสันของเสียงแบบเก่า รวมเข้ากับองค์ประกอบสมัยใหม่ ด้วยบทเพลงยังคงแสดงออกถึงโครงสร้างดนตรีที่มีความมั่นคง ตรงข้ามกับผลงานเปียโนชิ้นก่อน ๆ ของเขา

หากกล่าวถึงบทเพลง *ตอกคาตา* นักดนตรีส่วนใหญ่ก็นึกถึงบทเพลงในยุคบาโรก หรือยุคเรเนซองส์ คำว่า “ตอกคาตา” มีที่มาจากคำว่า ตอกคาเร (Toccare) มีความหมายว่า การสัมผัสมาจากการสัมผัสถึงลิ่มเปียโน หรือคีย์บอร์ด บทเพลงตอกคาตาได้รับความนิยมในสมัยเรเนซองส์ และบาโรก ผลงานส่วนมากมักจะพบว่า บทเพลงตอกคาตาจะถูกประพันธ์ให้กับเครื่องคีย์บอร์ด และฮาร์ปซิคอร์ด

Paesaroch (2022, p. 29) ได้กล่าวว่าผู้ประพันธ์เพลงมักจะสร้างสรรค์บทเพลง *ตอกคาตา* ออกมา ในรูปแบบการไล่บันไดเสียง และอาร์เปจิโอที่รวดเร็ว ผสมผสานกับแนวดนตรีแบบโพลิโฟนี และเทคนิคการเลียน (Imitation) รวมถึงการใช้การแตกคอร์ด ซึ่งคล้ายกับ ฉันทนา พันธุ์เจริญ (2554, น. 348) ที่ให้ความหมายเกี่ยวกับบทเพลง *ตอกคาตา* ไว้ว่า บทเพลงสำหรับเดี่ยวคีย์บอร์ดไม่มีโครงสร้างทางสัจลักษณ์ที่แน่นอน พบตั้งแต่ช่วงปลายของคริสต์ศตวรรษที่ 16 ผลงานตอกคาตาของบาก แสดงความซับซ้อนทางการประพันธ์และเทคนิคการเล่นคีย์บอร์ดขั้นสูง

บทเพลง *ตอกคาตา* ของเดอบุสซีมีพิวดนตรีโดยรวมของเพลงเต็มไปด้วยโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น บทเพลงเต็มไปด้วยเทคนิคการไล่บันไดเสียง และอาร์เปจิโอด้วยจังหวะที่รวดเร็ว รูปโฉมดนตรีของเขา หากมองผิวเผิน ยังทำให้นึกถึง *ตอกคาตา* ยุคบาโรก แต่ตัดสินในการประพันธ์ “ตอกคาตา” บทนี้ เป็นการแสดงออกถึงนักเปียโนฝรั่งเศสอย่างดียิ่ง ขณะที่โครงสร้างเพลงมีความเรียบง่าย

ไม่ซับซ้อน แต่มีจุดที่ทำท่ายนักเปียโนหลายจุด โดยเฉพาะนักเปียโนที่ไม่คุ้นเคยกับดนตรีสไตล์ฝรั่งเศส” (Lee, 2008, p. 50)

Song (2011, p. 8) ได้อธิบายเกี่ยวกับรูปแบบสัจลักษณ์ของเพลงไว้ว่า “โครงสร้างของเพลงเป็นแบบสัจลักษณ์ 3 ตอนแบบกว้าง ๆ คือ A-B-A’ ตามด้วยโคดา ทำนองเอกปรากฏขึ้นในตอน A ประกอบด้วย 4 แนวคิด และกลับมาอีกครั้งในตอน A1” สอดคล้องกับ Brown (1979, p. 24) ได้กล่าวถึงลักษณะโดยรวมของบทเพลงนี้ว่า “บทเพลงนี้เต็มไปด้วยการเคลื่อนที่ของโน้ตเขบีตสองขึ้นไปตลอด ด้วยโครงสร้างของสัจลักษณ์สามตอนแบบกว้าง ๆ (Large Ternary Form) แตกต่างกับ Kaiser (1974, p. 34) ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับตอกคาตาบทนี้ว่า “ตอกคาตาบทนี้มีสัจลักษณ์มีความคล้ายกับสัจลักษณ์รอนโด (Rondo Form)” ส่วน Lee (2008, p. 54) ได้อธิบายถึงบทให้ความเห็นใน ตอกคาตา “หลายส่วนของเพลงมีความสมมาตร และสัดส่วนทองคำ (Golden Ratio) โครงสร้างสัจลักษณ์เป็นเส้นโค้ง (Arch Structure) ตอนนำเสนอ ตอนพัฒนา และตอนย้อนความคือห้องที่ 1-227 (ไม่รวมโคดา) จุดเด่นของเพลง (Climax) อยู่ที่ห้องที่ 115” (ตัวอย่างที่ 2.6)

ตัวอย่างที่ 2.6 จุดเด่นของเพลงตอกคาตา ปรากฏขึ้นที่ห้อง 115



ที่มา : ผู้วิจัย

จากข้อมูลข้างต้น พบว่านักวิชาการหลายท่าน มีความเห็นไปในทางเดียวกันคือ สัจลักษณ์ของเพลงมีความชัดเจน เรียบง่าย ไม่ซับซ้อน เป็นไปตามรูปแบบสัจลักษณ์ดั้งเดิม ตรงข้ามกับเสียงประสานที่มีความคลุมเครือ “ด้วยมุมมองเสียงประสานอันเหล่านี้ เดอบุสชีสร้างบทเพลงตอกคาตาในระแสดดนตรีอิมเพรสชันนิซึม เพื่อสร้างสิ่งที่แตกต่างจากบทเพลง ตอกคาตา ในยุคก่อนหน้า” Song (2011, p. 8)

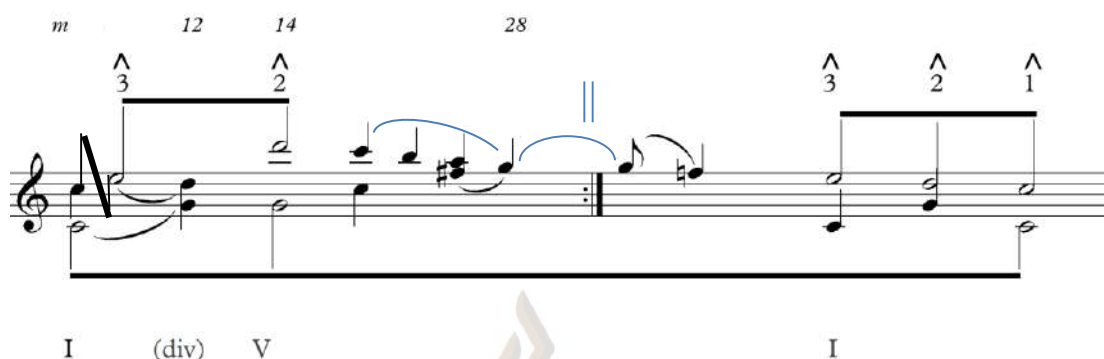
ขณะเดียวกัน เนื้อดนตรีของบทเพลงนี้ มีลักษณะเป็นทำนองสอดประสาน (Counterpoint) มุมมองของทำนองสอดประสานเดอบุสซียังออกแบบให้แต่ละแนวมีความอิสระ ทำนองสอดประสานไม่ได้อ้างอิงถึงดนตรียุคบาโรก เพียงอย่างเดียว เดอบุสซียังผสมผสานกับแนวคิดดนตรีจากฝั่งประเทศตะวันออก โดย Song (2011, pp. 8-9) ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับแนวเสียงของเพลง *ดอกคาตาบ* บทนี้ มีใจความว่า บทเพลงนี้ประกอบไปด้วย 3 แนวเสียงที่มีความอิสระ ทำนองหลักจะโดดเด่นขึ้นมาจากแนวสอดประสานของทำนองหลัก แนวทำนองสำคัญจะมีค่าโน้ตยาวกว่า โดยมีแนวล่างสุดเป็นโน้ตเพดัล เป็นลักษณะที่อ้างอิงมาจากดนตรีกามแล้น ซึ่งสอดคล้องกับ Randles (1992, p. 53) ที่ได้อธิบายถึงลักษณะแนวเสียงของดนตรีกามแล้นโดยสรุปไว้ว่า ดนตรีกามแล้นมีแนวเสียงหลายแนวที่แตกต่างกันถูกเล่นพร้อมกัน โดยทั่วไปแล้วแนวต่ำกว่ามักมีทำนองไพเราะ นำเสนอทำนองที่ช้ากว่า ส่วนแนวนบนจะเคลื่อนไหวโน้ตมากกว่า และหลากหลายกว่า

Lee (2008, p. 55) ได้อธิบายการออกแบบประ โยคเพลง สรุปได้ว่า การออกแบบให้มีกลุ่มประโยคที่ไม่สมมาตรในบางจุด ทำให้เกิดแรงขับเคลื่อนบทเพลงไปข้างหน้าได้เช่นกัน ยกตัวอย่างในตอนนำเสนอมีจุดที่ไม่สมมาตรอยู่ 3 จุด คือห้องที่ 25, 54, และ 78 ซึ่งไม่สมมาตร ตรงข้ามกับประโยคเพลงส่วนใหญ่ที่สามารถจับคู่กันได้ ห้องเพลงเหล่านี้อาจทำให้ผู้ฟังรู้สึกขัดจังหวะดนตรีที่กำลังมีความสม่ำเสมอ ความคาดไม่ถึงในการเปลี่ยนความสั้นยาวของประโยคเพลงนั้นสร้างความตึงเครียดได้เช่นกัน

2.4 แนวคิดวิเคราะห์ดนตรีของเชงเคอร์

การวิเคราะห์แบบเชงเคอร์เรียน (Schenkerian Analysis) เป็นวิธีการวิเคราะห์ทางดนตรีที่พัฒนาโดยไฮริก เชงเคอร์ (Heinrich Schenker, 1868-1935) นักทฤษฎีดนตรีชาวออสเตรีย ผู้มีชื่อเสียงช่วงต้นศตวรรษที่ 20 โดยการวิเคราะห์แบบเชงเคอร์เรียน ถือเป็นการวิเคราะห์ดนตรีอิงทฤษฎีเสียงที่ได้รับการนิยมนิยามอย่างแพร่หลาย ได้รับความยอมรับให้เป็นหนึ่งในนวัตกรรมทางทฤษฎีดนตรี ที่เปิดมุมมองการวิเคราะห์ดนตรีในมิติใหม่ให้แก่หมู่นักทฤษฎีดนตรี และแนวคิดการวิเคราะห์ของเขายังถูกนำมาพัฒนาต่อยอดไปสู่แนวคิดวิเคราะห์เพลงในแบบอื่น ๆ อีกด้วย “หลังจากการเสียชีวิตของเชงเคอร์เมื่อ 14 มกราคม ค.ศ. 1935 เขาได้ทิ้งมรดกทางปัญญาที่ยิ่งใหญ่เกี่ยวกับทฤษฎีดนตรีไว้ให้แก่โลกดนตรีไว้ โดยตัวทฤษฎียังเป็นที่ยกเถียงถึงประเด็นเกี่ยวกับมุมมองการวิเคราะห์อย่างไม่จบสิ้น” (Forte, 1959, p. 1)

ตัวอย่างที่ 2.7 กราฟเพลง โชนาตา กุญแจเสียง C เมเจอร์ วิเคราะห์โดยเซกเคอร์



ที่มา: Pankhurst, 2008, p. 233

ทฤษฎีวิเคราะห์แบบเซกเคอร์ นำเสนอถึงการวิเคราะห์โครงสร้างเพลง กล่าวคือบทเพลงทุกเพลงจะประกอบด้วยโครงสร้างหลายระดับชั้น เป้าหมายหลักของการวิเคราะห์แบบเซกเคอร์นั้นคือการแสดงออกถึงความสัมพันธ์ระหว่างระดับชั้นต่าง ๆ ของเสียงประสาน แนวทำนองในบทเพลง ด้วยวิธีการนำเสนอเชิงเส้นหรือกราฟที่แสดงถึงโครงสร้างของดนตรีในแต่ละระดับชั้น การวิเคราะห์แบบเซกเคอร์เรียนพยายามเปิดเผยการจัดระเบียบ อีกทั้งการให้ความสำคัญกับโน้ตแต่ละตัวว่ามีความสัมพันธ์เชิงโครงสร้างในระดับชั้นใด “เซกเคอร์แสดงให้เห็นว่า ถึงแม้ดนตรีจะมีความซับซ้อนเพียงใด แต่เราสามารถเข้าใจบทเพลงนั้นได้ด้วยโครงสร้างง่ายๆ ที่ฝังอยู่ใต้พื้นผิวของบทเพลงนั้น ๆ” (Pankhurst, 2008, p. 5)

โครงสร้างในแต่ละระดับชั้น โดยระดับชั้นของเพลงจะถูกแบ่งออกเป็น 3 ชั้นหลัก ๆ คือ 1) โครงสร้างระดับลึก (Background) 2) โครงสร้างระดับกลาง (Middle ground) และ 3) โครงสร้างระดับพื้นผิว (Foreground) โดย Pankhurst (2008, p. 21) ได้อธิบายถึงโครงสร้างระดับชั้นต่าง ๆ ไว้ในเอกสารของเขา โดยผู้วิจัยได้สรุปไว้ในรูปแบบตารางดังนี้ (ตารางที่ 2.1)

ตารางที่ 2.1 คำอธิบายสำหรับโครงสร้างระดับชั้นต่าง ๆ

ระดับชั้นโครงสร้าง	คำอธิบาย
โครงสร้างระดับพื้นผิว	ผิวหน้าของคนตรี เป็นระดับชั้นแรกของการวิเคราะห์ ที่เกี่ยวข้องกับกับลูปโน้ตลงเบื้องต้น
โครงสร้างระดับกลาง	โครงสร้างลำดับถัดมาจากโครงสร้างระดับพื้นผิว อาจมีหลายระดับชั้น ขึ้นอยู่กับความยาว และซับซ้อนของเพลงนั้น ๆ
โครงสร้างระดับลึก	โครงสร้างที่อยู่ห่างไกลจากผิวหน้าที่สุด มีลักษณะเป็นทำนองสอดประสานง่าย ๆ

ที่มา: ประยุกต์จากคำอธิบายของ Pankhurst, 2008, p. 21

โครงสร้างพื้นฐานตามแนวคิดวิเคราะห์แบบเชิงเคอร์เรียน มีแนวคิดที่ว่า ถึงแม้รายละเอียดของโน้ตดนตรีที่มีความแตกต่างกัน แต่ดนตรีในภาพกว้าง เสียงประสานจะมีทิศทางเคลื่อนที่ เสียงประสานคือการเคลื่อนที่จากคอร์ดโทนิคเริ่มต้น เคลื่อนไปยังกฏูญแจเสียงโดมินันท์ หรือกฏูญแจเสียงใด ๆ ที่มีความเป็นไปได้ ก่อนที่จะเคลื่อนเข้าหาบริเวณของจุดพักสมบูรณ์ของโทนิค

Pankhurst (2008, p. 51) ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิดประสาน ตามแนวคิดของเชิงเคอร์สรุปได้ว่า เชิงเคอร์แนะนำว่า เสียงประสานภาพรวมของคนตรีโทนาลมีแบบแผนเดียวกันคือ I-V-I เพลงโดยส่วนมากจะปรากฏ จะมีเสียงประสานที่แทรกกลางระหว่างการดำเนินเสียงประสานระหว่างคอร์ด I ดำเนินไปยังคอร์ด V (ตารางที่ 2.2)

ตารางที่ 2.2 แสดงแนวคิดเสียงประสาน

คอร์ดโทนิคเริ่มต้น	➡	เคลื่อนที่ออกจากคอร์ดโทนิคเริ่มต้น	➡	จุดพักแบบสมบูรณ์ของโทนิค
I		V หรือกฏูญแจเสียงใด ๆ ที่มีความเป็นไปได้ (X)		V-I

ที่มา: ประยุกต์จากคำอธิบายของ Pankhurst, 2008, p. 51

โครงสร้างพื้นฐานในแนวเบส และแนวทำนอง ทำงานร่วมกันในลักษณะของทำนองสอดประสานที่เรียบง่าย กลายเป็นโครงสร้างพื้นฐานของเพลง (Ursatz or Background) ที่แสดงถึงการทำงานหลักของคนตรีโดยภาพรวม ดังเช่นตัวอย่างที่ 2.8 ได้แสดงให้เห็นถึงกราฟของเชิงเคอร์ที่

นำเสนอโครงสร้างพื้นฐานของดนตรี ที่ประกอบไปด้วยโครงสร้างทำนองเคลื่อนที่ลง $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ รองรับด้วยเสียงประสาน I-V-I (ตัวอย่างที่ 2.8) โดยโครงสร้างเพลงจะสะท้อนให้เห็น โครงร่างของคอร์ด โทนิค

ตัวอย่างที่ 2.8 โครงสร้างพื้นฐานของดนตรีตามแนวคิดของเซกเคอร์



ที่มา: Pankhurst, 2008, p. 61

Pankhurst (2008, pp. 60-61) ยังอธิบายต่อไปอีกว่า นอกเหนือจากการเคลื่อนที่ลงของโครงสร้างทำนอง $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ แล้ว ยังพบโครงสร้างทำนองที่เคลื่อนที่ลงจาก $\hat{5}$ และ $\hat{8}$ อีกด้วย ขณะที่แนวเบส และโครงสร้างเสียงประสานยังคงลักษณะเดิมไว้ โครงสร้างพื้นฐานของบทเพลงเป็นทำนองสลดประสานที่สนับสนุนเสียงประสานด้วยแนวเบส โดยทั่วไปแล้วจะพบโครงสร้างทำนองที่เริ่มต้นด้วย $\hat{3}$ บ่อยที่สุด ส่วนโครงสร้างทำนองเริ่มต้นด้วย $\hat{8}$ จะค่อนข้างพบได้ยาก (ตัวอย่างที่ 2.9)

ตัวอย่างที่ 2.9 โครงสร้างพื้นฐานของเพลงที่มีโครงสร้างทำนองเริ่มด้วย $\hat{5}$ และ $\hat{8}$



ตัวอย่างที่ 2.9 โครงสร้างพื้นฐานของเพลงที่มีโครงสร้างทำนองเริ่มด้วย 5[^] และ 8[^] (ต่อ)

b)



ที่มา: Pankhurst, 2008, p. 61

สังคิตลักษณ์ของบทเพลงที่มีความแตกต่างกัน อาจส่งผลให้การเคลื่อนที่โน้ตหลักมีรายละเอียดที่แตกต่างกัน ดังเช่นข้อมูลในเอกสารของ Pankhurst (2008, pp. 129-130) ได้อธิบายประเด็นดังกล่าวโดยสรุปว่า โครงสร้างสังคิตลักษณ์สองตอน และสามตอนตามแนวคิดวิเคราะห์แบบเชิงเคอร์เรียน จะมีโน้ตหลักที่มีความแตกต่างกัน

โครงสร้างสังคิตลักษณ์สองตอน (Binary Form) ตอนแรก (A) ปรากฏโน้ตหลัก 3-2[^] โดยมีเสียงประสานหลักคือ คอร์ด V-I สำหรับตอนที่ 2 (B) ปรากฏโน้ตหลัก 3[^]-2[^]-1[^] มีเสียงประสานหลักคือคอร์ด I-V-I ส่วนสังคิตลักษณ์แบบสามตอน (Ternary form) ตอนแรก (A) จะมีโน้ตหลักคือ 3[^] มีเสียงประสานหลักคือคอร์ด I ส่วนตอนที่ 2 (B) มีโน้ตหลักคือโน้ต N[^] เสียงประสานหลักคือ คอร์ด IV ส่วนตอนที่ 3 (A) จะปรากฏโน้ต 3[^]-2[^]-1[^] คอร์ดหลักคือ I-V-I (ตัวอย่างที่ 2.10)

ทั้งนี้โน้ตหลัก เสียงประสานหลัก หรือโครงสร้างหลักอาจแตกต่างกันออกไป ขึ้นอยู่กับหลายปัจจัย เช่น โครงสร้างสังคิตลักษณ์ที่มีความหลากหลาย แนวคิดการประพันธ์เพลง หรือในส่วนของผู้อธิบาย ที่ให้เหตุผลเกี่ยวกับการให้ความสำคัญกับโน้ตหลักที่แตกต่างกันออกไป เป็นต้น

ตัวอย่างที่ 2.10 โครงสร้างพื้นฐานของเพลง ของสัทธิลักษณ์ 2 ตอน และ 3 ตอน

สัทธิลักษณ์ 2 ตอน สัทธิลักษณ์ 3 ตอน

C: I V I V I I IV I V I

ที่มา: ประยุกต์จาก Pankhurst, 2008, p. 130

สำหรับการที่จะทำการวิเคราะห์เพื่อจำแนกโครงสร้างเพลงออกเป็นโครงสร้างระดับชั้นต่าง ๆ จะต้องผ่านขั้นตอนการวิเคราะห์ลดรูปโน้ตดนตรี โดยโน้ตแต่ละตัวจะถูกจัดระเบียบความสำคัญ และลดรูปโน้ตที่มีความสำคัญเกี่ยวข้องกับโครงสร้างของเพลงน้อยที่สุดออกไปก่อน เพื่อเปิดเผยให้เห็นทำนองสำคัญ โมทีฟสำคัญ และ/หรือเสียงประสานที่สำคัญ โดยขั้นตอนและวิธีการในการลดรูปโน้ตดนตรีที่นั้น Pankhurst (2008, pp. 22-49) ได้อธิบายถึงวิธีการลดรูปโน้ตดนตรีรูปแบบต่าง ๆ ไว้ในเอกสารของเขา ผู้วิจัยได้ศึกษา และรวบรวมจากเอกสารดังกล่าวไว้พอสังเขปเพื่อให้เห็นภาพ และเห็นถึงแนวคิด และวิธีการลดรูป ที่มักปรากฏขึ้นในการวิเคราะห์แบบเชิงเคอร์เรียนดังต่อไปนี้

1) วิธีการลดรูปโน้ตจากอาร์เปจ (Arpeggiation)

การลดรูปโน้ตด้วยอาร์เปจ คือรูปแบบของการลดรูปโน้ตของกลุ่มอาร์เปจในคอร์ดเดียวกัน โดยกราฟจะแสดงการจัดกลุ่มเครื่องหมายโยงเสียง (Slur) และระบุเสียงประสานด้วยเลขโรมันไดโน้ต เช่น กลุ่มเสียง C เมเจอร์ อาร์เปจของคอร์ด C หรือ G7 จะถูกโยงเข้าด้วยกัน

ตัวอย่างที่ 2.11 วิธีการลดรูปโน้ตจากอาร์เปจ



ที่มา : ประยุกต์จากคำอธิบายของ Pankhurst, 2008, pp. 22-49

2) วิธีลดรูปจากโน้ตเคียง (Neighbor Note) และ โน้ตเคียงไม่สมบูรณ์ (Incomplete Neighbor Note)

โน้ตเคียงเป็นโน้ตที่จะถูกลดรูปลง เนื่องจากโน้ตเคียงมักถูกพิจารณาว่าเป็นส่วนขยายทำนองโดยการดำเนินทำนองจากโน้ตเริ่มต้น ไปยังโน้ตที่อยู่ใกล้เคียงกับโน้ตเริ่มต้น และกลับไปยังโน้ตเริ่มต้นอีกครั้ง โดยใช้สัญลักษณ์ N ในการระบุโน้ตเคียง ส่วนโน้ตเคียงแบบไม่สมบูรณ์ เป็นเพียงการเคลื่อนที่จากโน้ตใกล้เคียงไปยังโน้ตหลัก โดยจะกำกับด้วยสัญลักษณ์ IN

ตัวอย่างที่ 2.12 วิธีลดรูปจากโน้ตเคียง

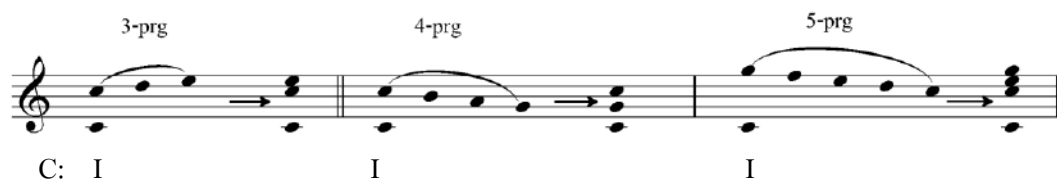


ที่มา : ประยุกต์จากคำอธิบายของ Pankhurst, 2008, pp. 22-49

3) การลดรูปโน้ตเรียงกันเป็นลำดับขั้น (Progression)

การทำเนนทำนองเป็นลำดับขั้นตามแนวคิดของเซกเตอร์ จะแสดงให้เห็นนัยของคอร์ด ดังนั้นการเรียงลำดับเป็นลักษณะบันไดเสียงต่าง ๆ มักถูกลดรูปลง เปิดเผยให้เห็นเสียงประสานหลักของทำนองในบริเวณนั้น ๆ การอธิบายจะรวบโน้ตเรียงลำดับขั้นดังกล่าวไว้ด้วยเครื่องหมายโยงเสียง รวมทั้งกำกับด้วย 3-prg 4-prg และ/หรือ 5-prg เป็นต้น

ตัวอย่างที่ 2.13 การลดรูปโน้ตเรียงกันเป็นลำดับขั้น

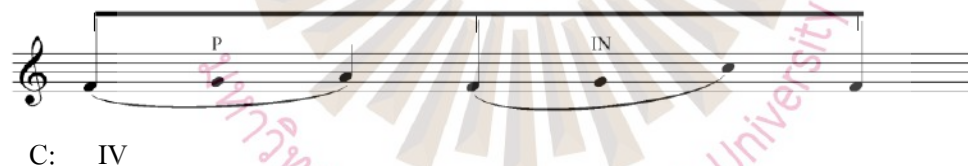


ที่มา : ประยุกต์จากคำอธิบายของ Pankhurst, 2008, pp. 22-49

4) การขยายความออกของโน้ตในบันไดเสียง (Prolonged Scale Degrees)

การขยายความ เป็นการพัฒนาการลดรูปโน้ตลง โดยมีแนวคิดไปในทางเดียวกับการลดรูปลงของโน้ตเสียง แต่อาจเป็นมิติที่ใหญ่มากขึ้น จากตัวอย่าง 2.14 เป็นการขยายความออกของโน้ต F การอธิบายการขยายความคือ การเชื่อมหางโน้ตหลัก F เข้าด้วยกัน โดยโน้ตที่อยู่ภายใต้การเชื่อมหางโน้ตนั้น จะเป็นการอธิบายการเคลื่อนที่ของโน้ตที่ใช้สำหรับการขยายโน้ต F

ตัวอย่างที่ 2.14 การขยายความออกของโน้ตในบันไดเสียง

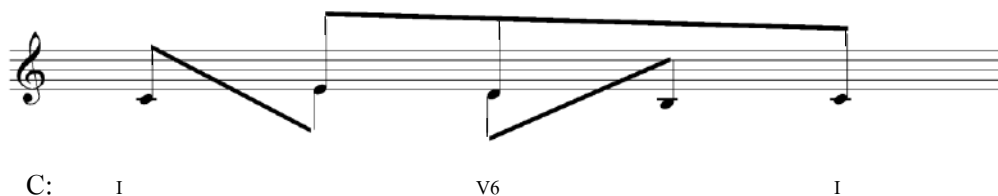


ที่มา : ประยุกต์จากคำอธิบายของ Pankhurst, 2008, pp. 22-49

5) การกางออกของโน้ตในคอร์ด (Unfolding)

การกางออกคือ การอธิบายถึงเสียงประสานเดียวกัน แต่อยู่คนละจังหวะ โดยกราฟจะแสดงถึงเสียงประสานที่อยู่คนละจังหวะ ด้วยการเชื่อมหางโน้ตเข้าหากัน ดังเช่นตัวอย่างด้านล่าง (ตัวอย่างที่ 2.15) แสดงให้เห็นถึงการดำเนินคอร์ด $I-V^6-I$ การดำเนินคอร์ดดังกล่าวถูกกางโน้ตออกในอยู่คนละจังหวะ

ตัวอย่างที่ 2.15 การทางออกของโน้ตในคอร์ด

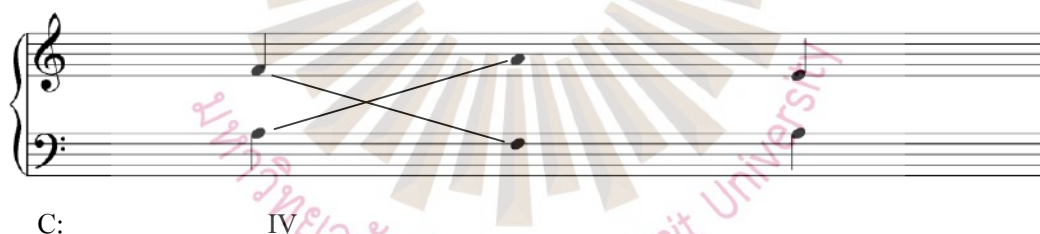


ที่มา : ประยุกต์จากคำอธิบายของ Pankhurst, 2008, pp. 22-49

6) การสลับแนวเสียง (Voice Exchange)

การสลับแนวเสียง เป็นการขยายความออกของโน้ตหลัก ที่ย้ายแนวเสียงไปอยู่แนวเสียงอื่น แต่ไม่ได้ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของเรียงประสานในบริเวณนั้น การเคลื่อนที่ของโน้ตดังกล่าวจะถูกพิจารณาถูกลบ โน้ตเหล่านั้นจะถูกโยงเส้นตรงเข้าหากัน

ตัวอย่างที่ 2.16 การสลับแนวเสียง



ที่มา : ประยุกต์จากคำอธิบายของ Pankhurst, 2008, pp. 22-49

เมื่อผู้วิเคราะห์ได้ทำการพิจารณาตรูปโน้ตลงแล้ว พบว่า โน้ตที่เหลือถูกประเมินค่าโดยเปิดเผยให้เห็นถึงโครงสร้างระดับกลางและโครงสร้างระดับต่ำ ซึ่ง “โครงสร้างระดับกลางส่วนใหญ่แล้วสามารถแบ่งโน้ตสำคัญไว้ที่ 3 ระดับ กล่าวคือ โน้ตสำคัญที่สุดจะใช้ตัวกลมหรือขาว โน้ตสำคัญรองลงมาจะใช้โน้ตตัวดำหรือขาว และโน้ตสำคัญลำดับสุดท้ายจะใช้เพียงหัว โน้ตตัวดำ” (วุฒินันท์ เลาหรัตนเวทย์, 2557, น. 17)

Pankhurst (2008, pp. 87-108) ได้อธิบายถึงขั้นตอนการวิเคราะห์แบบเชิงเคอร์เรียน เรียกว่า วิธีการวิเคราะห์ 4 ขั้นตอน อันประกอบไปด้วย 4 ขั้นตอน ดังนี้ 1) ขั้นตอนการวิเคราะห์เสียง

ประสานระดับพื้นผิว 2) ขั้นตอนลงทางโน้ตทุกตัว และลงโน้ตซ้ำออก โดยโน้ตที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์จะมุ่งเน้นที่โน้ตแนวนอก คือ โน้ตเบสและโน้ตแนวทำนอง 3) การวิเคราะห์โครงสร้างระดับกลาง สามารถออกแบบให้มีได้หลายระดับชั้นเป็นทางเลือก ขึ้นอยู่กับผู้วิเคราะห์ โดยแต่ละระดับจะมีความสัมพันธ์หรือสอดคล้องกับเสียงประสานในภาพใหญ่ของเพลง และ 4) การวิเคราะห์ความเชื่อมโยงจากบนลงล่างอันนำไปสู่โครงสร้างระดับพื้นฐานของเพลง (ตัวอย่างที่ 2.17)

ตัวอย่างที่ 2.17 การวิเคราะห์ 4 ขั้นตอนของเพลงเปียโน โซนาตา คุญแจเสียง G เมเจอร์ ของไฮเดิน ระหว่างห้องที่ 1-3

ขั้นตอนที่ 1

ขั้นตอนที่ 2

ขั้นตอนที่ 3

ขั้นตอนที่ 4

ที่มา: Pankhurst, 2008, p. 88

โดยรวมแล้ว การวิเคราะห์แบบเชิงเคอร์เรียน เป็นวิธีการวิเคราะห์ดนตรีมีรายละเอียดที่ซับซ้อน ซึ่งต้องอาศัยความเข้าใจอย่างลึกซึ้งเกี่ยวกับความกลมกลืนของโน้ต คอร์ด และโครงสร้างดนตรีแบบอิงกัญแจเสียง “เชิงเคอร์ให้ความสนใจไปที่ดนตรีเพียงกลุ่มของดนตรียุคบาโรก คลาสสิก โรแมนติก ทฤษฎีของเชิงเคอร์ถูกตั้งข้อสังเกตว่า การวิเคราะห์จะยึดติดกับกรอบขององค์ประกอบดนตรีระบบอิงกัญแจเสียง (บันไดเสียง, ทริยแอด และอื่น ๆ)” (Pankhurst, 2008, p. 4) ผู้วิเคราะห์ดนตรีมักจะใช้การวิเคราะห์ดนตรีเพื่อทำความเข้าใจผลงานเพลง ของนักประพันธ์เพลง อย่างเช่น บาค เบโทเฟน และบรามซ์ ให้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น นอกเหนือไปจากนั้นถึงแม้ว่า แนวคิดหลักการวิเคราะห์แบบเชิงเคอร์เรียนจะเหมาะสมในการวิเคราะห์ดนตรีแบบแผนประเพณีดั้งเดิม “แต่อันที่จริงหลักของทฤษฎีนี้ สามารถนำไปประยุกต์ใช้กับดนตรีที่อยู่ในระบบอื่น ๆ ได้ด้วยโดยเลือกเฉพาะแง่ที่จะเป็นประโยชน์ต่อการวิเคราะห์” (ณัฐชา พันธุ์เจริญ, 2560, น. 23)

2.5 แนวคิดการวิเคราะห์ของ เฟลิกซ์ ซาลเซอร์

เฟลิกซ์ ซาลเซอร์ (Felix Salzer, 1904-1986) นักทฤษฎีดนตรี และนักมานุษยวิทยาสาขาดนตรีผู้มีเชื้อสายยออสเตเรีย-อเมริกัน ลูกศิษย์ของ ไฮน์ริค เชงเคอร์ ผลงานที่มีชื่อเสียงของเขาคือหนึ่งในฐานะนักทฤษฎีดนตรีคือการเขียนหนังสือ *สตรัคเชอร์ลเฮียร์ริง โทนาลคอนเฮเรนซ์อินมิวสิก* (*Structural Hearing Tonal Coherence in Music*, 1962) โดยมีเนื้อหาเกี่ยวกับการประยุกต์ และพัฒนาวิธีการวิเคราะห์และอภิปรายดนตรีของไฮน์ริค เชงเคอร์ เพื่อให้สามารถวิเคราะห์ดนตรีระบบโทนาลได้ครอบคลุมมากยิ่งขึ้น

เนื่องด้วยแนวคิด และความเป็นมาของดนตรีโทนาล มีระยะเวลาความเป็นมาที่ยาวนานหลายศตวรรษ ทำให้แนวคิดทางดนตรีของดนตรีโทนาลในภาพรวมมีความหลากหลาย ดังนั้นตรรกะการวิเคราะห์ที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของเสียงประสานแบบหน้าที่คอร์ดไม่อาจครอบคลุมดนตรีโทนาลทั้งหมดได้ จึงเป็นเหตุผลให้เฟลิกซ์ ซาลเซอร์ ปรับปรุงแนวคิดการวิเคราะห์ของผู้เป็นอาจารย์ เพื่อให้แนวคิดการวิเคราะห์ดนตรี ครอบคลุมเนื้อหาของดนตรีโทนาลมากขึ้น “เพื่อขจัดปัญหาเรื่องขอบเขตการวิเคราะห์ดนตรีอิงกัญแจเสียง ให้กว้างขึ้นไปจนถึงดนตรีศตวรรษที่ 20 รวมถึงดนตรีย้อนกลับไปยังศตวรรษที่ 14 ด้วย” (Pankhurst, 2008, p. 124)

Salzer (1962, p. xvi) ได้กล่าวถึงจุดเริ่มต้นของแนวคิดโดยสรุปว่า หลังจากการเสียชีวิตของเชงเคอร์ในปี ค.ศ. 1935 กลุ่มนักดนตรีได้ปรึกษากัน และมีความเห็นตรงกันว่า ควรให้ปรับปรุง

การสอนทฤษฎีดนตรี การวิเคราะห์ หรือการประพันธ์เพลง ให้สอดคล้องกับทฤษฎีของ เซงเคอร์ และในหลายจุดต้องการการปรับปรุงให้มีความกระชับมากยิ่งขึ้น ไม่ใช่เพียงการเพิกเฉยการเรียงกันของ โน้ต แนวทำนอง หรือการดำเนินคอร์ด แต่ต้องมองไปยังโครงสร้างของเพลงเหล่านั้นว่ามีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันอย่างไรอย่างมีนัยสำคัญ

Salzer (1962, p. 9) ยังกล่าวต่อไปอีกว่า แนวคิดของเซงเคอร์เป็นจุดเริ่มต้นให้กับแนวคิดวิเคราะห์ฉบับปรับปรุงครั้งนี้ เซงเคอร์ได้ให้แนวคิดการอธิบายที่แตกต่าง สำหรับการวิเคราะห์ดนตรีในระบบทฤษฎีเสียง เป็นแรงกระตุ้น และเป็นแรงบันดาลใจให้กับมุมมองของการวิเคราะห์ดนตรีของเรา เหนือสิ่งอื่นใดเซงเคอร์ได้นำเอาทฤษฎีดนตรี นำมาสัมผัสกับการดำเนินไปของดนตรี ซึ่งไม่มีใครคิดคิดว่าแนวคิดของเขาจะมีอิทธิพลต่อการพัฒนาภาษาดนตรีแบบใหม่ และเป็นการขยายความการวิเคราะห์ และการตีความดนตรีอย่างมีประสิทธิภาพอีกด้วย

ดังนั้นจึงหมายความว่ามุมมองการวิเคราะห์เสียงประสานของซาลเซอร์ กลไกของดนตรีแบบประเพณีปฏิบัติ (Common Practice) ยังถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือวิเคราะห์โครงสร้างของเพลงในระดับชั้นต่าง ๆ แต่เป็นเพียงกลไกหนึ่งในการวิเคราะห์ ไม่ใช่กลไกหลัก ทำให้การพิจารณาโครงสร้างสำคัญของเพลงจึงพิจารณาด้วยตรรกะอื่น ๆ ร่วมด้วย เช่น วิธีการได้มาซึ่งความสำคัญของโน้ตโน้ตนั้น หรือความสั้นยาวของโน้ต หรือคอร์ด ความเข้มเสียง รวมไปถึงบริบทแวดล้อมอื่น ๆ เป็นต้น “เป้าหมายของซาลเซอร์คือการนำเข้าสู่แนวทางใหม่ ที่จะเข้าใจดนตรีด้วยการรับรู้จากการฟัง ที่ยังคงอยู่บนการนำเสนอโครงสร้างเพลงเป็นลำดับชั้น เช่นเดียวกับแนวคิดของเซงเคอร์” (Riggins, 1981, p. 134)

Salzer (1962, pp. 11-12) ได้อธิบายถึงหลักสำคัญของการวิเคราะห์ของเขาโดยสรุปไว้ว่า ปกติแล้ว เรามักการฟังดนตรีไปพร้อมกับอ่านโน้ต เพื่อเข้าใจทิศทางการเคลื่อนที่ของดนตรี แต่เมื่อวิเคราะห์เพลง ไม่บ่อยครั้งที่วิธีการเหล่านี้จะนำมาใช้วิเคราะห์เพลงเพื่อการสืบหาตรรกะที่แท้จริง เพื่อสืบหาแนวคิดหลักของเพลง ตรงไหนคือ จุดเริ่มต้น เป้าหมายอยู่ที่ไหน และผู้ประพันธ์มีวิธีอย่างไรเพื่อนำดนตรีเข้าสู่เป้าหมายนั้น การดำเนินดนตรีถูกกำหนดทิศทางที่แท้จริง ดังนั้นแนวคิดการให้ความสำคัญกับโน้ต หรือเสียงประสานด้วยวิธีต่าง ๆ ที่มากกว่าตรรกะของดนตรีระเบียบปฏิบัติ จะเติมเต็มการนำไปสู่เป้าหมาย ดังนั้นภาษาดนตรีจะมีความหลากหลาย ชัดเจนว่า หากใช้การอธิบายด้วยแนวคิดของไวยากรณ์เสียงประสานแบบดั้งเดิมแล้ว บางครั้งอาจทำให้ไม่ได้คำนึงถึงปัญหาของการดำเนินดนตรีอย่างแท้จริง

การวิเคราะห์ตามหลักของซาลเซอร์ จะถูกถ่ายทอดลงบนกราฟ โดยกราฟวิเคราะห์ของซาลเซอร์นั้นจะถูกเรียกว่า กราฟแนวเสียง (Voice-leading graphs) Salzer (1962, pp. 142-143) ได้อธิบายกราฟของเขาไว้ กราฟนี้จะช่วยให้เพิ่มความกระจ่างให้กับดนตรีที่อยู่ในขอบเขตของดนตรีโทนาลมากขึ้น ว่าด้วยดนตรีโทนาลจะแสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่าง 2 องค์ประกอบอยู่เสมอ คือ โครงสร้าง และ ส่วนขยายความ (ตารางที่ 2.3)

ตารางที่ 2.3 องค์ประกอบหลักสำหรับการเคลื่อนที่ดนตรีของดนตรีโทนาล ตามหลักของซาลเซอร์

โครงสร้าง		ส่วนขยายความ
ทิศทางพื้นฐานของดนตรี	และ	การสร้างรายละเอียดเฉพาะตัวขึ้นเพื่อเป็นส่วนขยายหรือเป็นการดำเนินทำนองทางอ้อม

ที่มา: ประยุกต์จากคำอธิบายของ Salzer, 1962, p. 143

ด้วยเจตนารมณ์ของซาลเซอร์ที่ต้องการพัฒนาแนวคิดการวิเคราะห์ และกราฟของผู้เป็นอาจารย์ การฟังเพลงประกอบการวิเคราะห์ เพื่อพิจารณาและให้ความสำคัญกับโครงสร้าง ส่วนขยาย และทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตหรือคอร์ดหลัก โดยไม่ยึดติดกับกลไกเสียงประสานแบบหน้าที่คอร์ดเพียงอย่างเดียว ซาลเซอร์จึงมีการปรับปรุงแนวคิดการวิเคราะห์ รวมถึงการอธิบายด้วยกราฟแนวเสียงของเขา โดย Riggins (1981, pp. 134-138) ได้อธิบายเปรียบเทียบกราฟของเซกเคอร์ และกราฟแนวเสียงของซาลเซอร์ไว้ในเอกสารของเขา มีสาระโดยสรุปว่า

โครงสร้างระดับลึกที่สุด เป็นการนำเสนอเสียงประสานพื้นฐาน (I-V-I) ทั้ง 2 กราฟไม่ว่าจะเป็นกราฟของเซกเคอร์ หรือกราฟแนวเสียงของซาลเซอร์ ได้นำเสนอถึงเสียงประสานที่ห่างไกลกันออกไป โดยการใช้โน้ตที่มีค่ามากที่สุด แสดงถึงโน้ตหรือเสียงประสานระดับลึกเช่นเดียวกันแต่กราฟแนวเสียงของซาลเซอร์ ในโครงสร้างเสียงประสานพื้นฐาน มักเพิ่มรายละเอียดของเสียงประสานเข้าไปด้วย แตกต่างกับเซกเคอร์ ที่โครงสร้างเสียงประสานพื้นฐานจะเป็นทำนองสอดประสาน

การเพิ่มรายละเอียดของเสียงประสานเข้าไปในกราฟแนวเสียง ในจุดที่เป็นโครงสร้างเสียงประสาน แสดงให้เห็นมุมมองการวิเคราะห์ของซาลเซอร์ ที่มองว่า เสียงประสานหลักดำเนินไปอย่างไร โดยไม่ได้กำหนดว่า บริเวณเสียงประสานนั้น จะต้องมิโน้ตทำนองหลัก เคลื่อนที่ลงเป็นลำดับบันไดเสียงแบบของเซกเคอร์ กล่าวคือ การพิจารณาการดำเนินทำนองเป็นลำดับขั้นยังคงเป็น

เหตุผลหนึ่งในการวิเคราะห์การดำเนินทำนอง ดังนั้นการเชื่อมหางโน้ตของโน้ตหลัก และกำกับด้วยเลขประจำลำดับบันไดเสียงจึงพบได้น้อยในงานวิเคราะห์ของซาลเซอร์ (ตัวอย่างที่ 2.18)

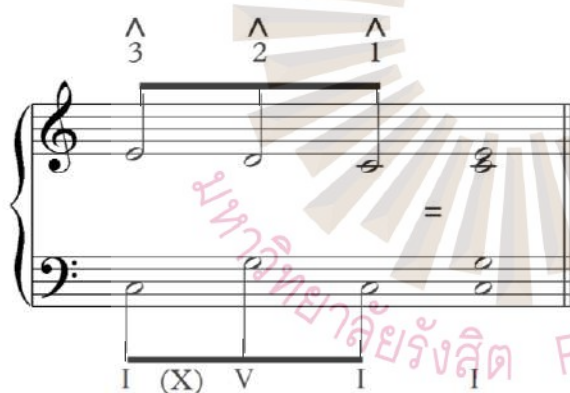
ตัวอย่างที่ 2.18 กราฟโครงสร้างเสียงประสานของเซกเอร์ และซาลเซอร์

กราฟแนวเสียงของซาลเซอร์



ที่มา: Salzer, 1962, p. 27

กราฟของเซกเอร์



ที่มา: Pankhurst, 2008, p. 61

การบันทึกโน้ตลงบนกราฟได้ถูกประยุกต์ให้ลดความยุ่งยากลง เพื่อให้ผู้ศึกษาคนตรีจากกราฟแนวเสียงของซาลเซอร์ได้เข้าใจทิศทางการเคลื่อนที่ของดนตรีได้ง่ายยิ่งขึ้น โดย Riggins (1981, pp. 153-158) ได้เปรียบเทียบความแตกต่างของกราฟแนวเสียงของซาลเซอร์กับกราฟของเซกเอร์ในเอกสารของเขา ดังต่อไปนี้ (ตัวอย่างที่ 2.19)

ตัวอย่างที่ 2.19 เปรียบเทียบกราฟของเซกเอร์ และกราฟแนวเสียงของซาลเซอร์

a) การบันทึกโน้ตในกรณีการแยกโน้ต

กราฟของเซกเอร์

กราฟแนวเสียงของซาลเซอร์



b) การบันทึกโน้ตในกรณีของการใช้อาร์เปจิ เคลื่อนขึ้น เข้าหาโน้ตหลัก

กราฟของเซกเอร์

กราฟแนวเสียงของซาลเซอร์



c) การบันทึกโน้ตในกรณีการใช้อาร์เปจิของโครงสร้างระดับกลาง

กราฟของเซกเอร์

กราฟแนวเสียงของซาลเซอร์



ตัวอย่างที่ 2.19 เปรียบเทียบกราฟของเซกเคอร์ และกราฟแนวเสียงของซาลเซอร์ (ต่อ)

d) การบันทึกโน้ตในกรณีของการวิเคราะห์อาร์เปโจ ในระดับโครงสร้างชั้นพื้นผิวดนตรี



e) การบันทึกโน้ตกรณีของโครงสร้างเสียงประสาน



ที่มา: Riggins, 1981, pp. 153-158

สำหรับลำดับชั้นของเสียงประสาน จะเริ่มจากโครงสร้างเสียงประสานระดับพื้นผิวไปยังโครงสร้างเสียงประสานระดับลึกที่สุด ในรูปแบบเดียวกับกราฟของเซกเคอร์ โดยซาลเซอร์ใช้ตัวอักษรภาษาอังกฤษ เรียงตามลำดับอักษรเริ่มจาก *a* จากตัวอย่างกราฟแนวเสียงที่แสดงอยู่ด้านล่าง (ตัวอย่างที่ 2.20) แสดงถึงการวิเคราะห์เพลง เปียโนโซนาตา กุญแจเสียง C เมเจอร์ ของไฮเดิน จะเห็นว่าโน้ตหลัก (โน้ตหัวขาว หางยาว) ของบทเพลงนี้ ยังเป็นการดำเนินทำนองเป็นลำดับบันไดเสียงเคลื่อนลง คือโน้ต G-F-E-D-C สนับสนุนโดยเสียงประสาน I-V-II⁶-V-I

ตัวอย่างที่ 2.20 กราฟแนวเสียงของเพลง เปียโนโซนาตา ของไฮเดิน วิเคราะห์โดยซาลเซอร์

ที่มา: Salzer, 1962, p.61

กราฟ *a* แสดงให้เห็นโครงสร้างเสียงประสานระดับกลาง ของบทเพลงในบริเวณนี้ “โน้ตตัวดำไม่มีหาง จะพบโดยทั่วไปในกราฟแนวเสียงของซาลเซอร์ ไม่ว่าจะเป็นบางส่วนของ เพลง หรือการวิเคราะห์แบบเต็มเพลง” (Riggins, 1981, p. 141) จากตัวอย่างที่ 2.20 โน้ตตัวดำไม่มี หาง ใช้อธิบายส่วนขยายความด้วยการแยกโน้ต เชื่อมเข้าหาโน้ตหลัก (โน้ตตัวขาวหางยาว) และ สำหรับกราฟ *b* แสดงถึงโครงสร้างเสียงประสานระดับลึกของเพลง โดยกราฟกำลังนำเสนอว่า แท้จริงแล้วโน้ตตัวดำไม่มีหางจากกราฟ *a* เป็นส่วนขยายความ ทำให้ผู้วิเคราะห์สามารถได้ยิน หรือ รับรู้ถึงโครงร่างของคอร์ดหลัก

นอกเหนือจากการแสดงการดำเนินเสียงประสานหลักของเพลงระดับโครงสร้างเสียง ประสานแล้ว กราฟ *b* ยังแสดงทิศทางเคลื่อนที่ไปข้างหน้าของเพลงโดยการใช้ลูกศร ซึ่งจะเป็น การบอกทิศทางเคลื่อนที่ว่าเริ่มต้นที่ใด และมีเป้าหมายไปยังโน้ตใด คอร์ดหลักคอร์ดแรก เป็น คอร์ด C โน้ตทำนองหลักคือโน้ต G กำลังเคลื่อนที่ไปข้างหน้าโดยมีเป้าหมายชั่วคราวที่โน้ต C ตัว ถัดไป

สำหรับประเด็นของโครงสร้างเสียงประสาน Salzer (1962, pp. 221-222) ได้อธิบายแนวคิด เกี่ยวกับโครงสร้างเสียงประสานไว้ในเอกสารของเขาไว้ โดยสรุปว่า บทเพลงระบบโทนาละจะ โครงสร้างเสียงประสานทั้งหมด 3 แบบ คือ

1) บทเพลงที่มีโครงสร้างเสียงประสานแบบหน้าที่คอร์ด (Harmonic Structure) บทประพันธ์ที่มีเสียงประสานแบบแผนเป็นกลไกสำคัญในการเคลื่อนที่ของเพลง ทุกรายละเอียดของคอร์ดหลัก และส่วนขยาย เช่น *ฟิวท์* หมายเลข 5 ของบาก จากกราฟได้แสดงให้เห็นถึงการดำเนินเสียงประสานแบบหน้าที่คอร์ด โดยมีโครงสร้างเสียงประสาน คือการดำเนินคอร์ดหลัก I-II⁶-V-I (เลขโรมันชั้นล่างสุด) โดยคอร์ดที่อยู่ในเครื่องหมายวงเล็บปีกกา แสดงถึงส่วนขยายความของคอร์ดหลัก จะเห็นได้ว่า ส่วนขยายความยังคงเป็นการดำเนินคอร์ด โดยให้ความสำคัญกับหน้าที่คอร์ด (ตัวอย่างที่ 2.21)

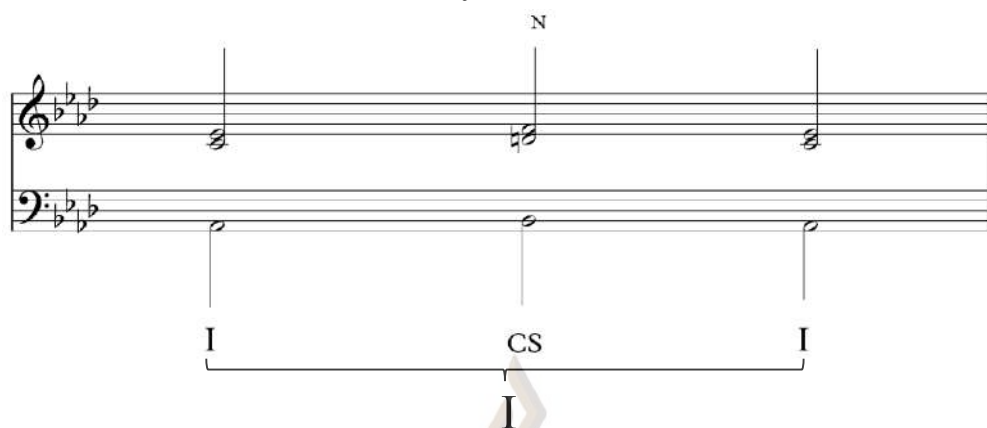
ตัวอย่างที่ 2.21 กราฟแนวเสียงของเพลง *ฟิวท์* หมายเลข 5 ของบาก วิเคราะห์โดยซาลเซอร์

The image displays a musical score for 'Fur Elise' by Beethoven, specifically measures 1 through 27. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). Above the staff, the letters 'UN' and 'LN' are placed over measures 14 and 17 respectively. Below the staff, Roman numerals indicate the harmonic structure: I (measures 1-7), II (measures 9-11), V (measures 14-17), I (measure 21), and I (measures 23-27). A bracket labeled '6' is placed under measure 21. The score is watermarked with 'มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University'.

ที่มา: Salzer, 1962, p. 242

2) บทเพลงที่มีโครงสร้างเสียงประสานแบบทำนองสอดประสาน (Contrapuntal Structure) ลักษณะบทประพันธ์ที่โครงสร้างเสียงประสานจะไม่พบความสัมพันธ์แบบหน้าที่คอร์ด เช่น เพลง *บูเยเรส* (Buyères) ของเดอบุสซี จากกราฟแนวเสียงเห็นได้ว่าเสียงประสานหลักของเพลงเคลื่อนที่ด้วยคอร์ด A^b-B^b-A^b เป็นเพียงการเคลื่อนคอร์ดแบบขนานกันไป ไม่พบความสัมพันธ์เชิงหน้าที่คอร์ด (ตัวอย่างที่ 2.22)

ตัวอย่างที่ 2.22 กราฟแนวเสียงของเพลงบูเยเรส วิเคราะห์โดยซาลเซอร์



ที่มา: Salzer, 1962, p. 254

จากตัวอย่างที่ 2.22 จะเห็นได้ว่า คอร์ดหลักถูกอธิบายด้วยเลขโรมันคือ I-CS-I โดยเครื่องหมาย CS (Contrapuntal Structure) มีความหมายถึงคอร์ดที่ทำหน้าที่เป็นทำนองสอดประสานมากกว่าความสัมพันธ์เชิงหน้าที่คอร์ด และแท้จริงแล้วในกรณีนี้ บริเวณเสียงประสาน CS เป็นส่วนขยายความให้กับคอร์ด A^b โดย Koslovsky (2009, p. 326) ได้อธิบายเครื่องหมาย CS ไว้ในเอกสารของเขาว่า “ซาลเซอร์เชื่อมั่นว่า คอร์ดทำนองสอดประสานมีคุณค่าเป็นได้ทั้งโครงสร้าง และส่วนขยาย เพราะซาลเซอร์เห็นว่า คนตรีโทนาลมีพื้นฐานที่แท้จริง มาจากการเคลื่อนที่ในแนวนอน” (ตัวอย่างที่ 2.22) สอดคล้องกับ Salzer (1962, p. 222) ได้กล่าวถึงลักษณะของเพลงโดยสรุปได้ว่า บทเพลงที่มีพื้นฐานมาจากลีลาสอดประสานแนวทำนอง จะมีทิศทางดนตรี และความเชื่อมโยงต่าง ๆ ที่ไม่ได้ขึ้นอยู่กับการดำรงอยู่ของเสียงประสานแบบหน้าที่คอร์ดโดยสิ้นเชิง

3) โครงสร้างบทเพลงที่ผสมผสานระหว่างหน้าที่คอร์ด และทำนองสอดประสาน (Combined Harmonic and Contrapuntal Structure) เป็นบทเพลงที่มีโครงสร้างเสียงประสานที่ผสมผสานระหว่าง 2 แบบข้างต้นเข้าด้วยกัน ซึ่งโครงสร้างดังกล่าวนี้ โดยภาพรวมโครงสร้างเพลงยังมีลักษณะของการดำเนินเสียงประสานแบบหน้าที่คอร์ด เพียงแต่บางช่วงบางตอนนั้นจะพบคอร์ดที่เป็นทำนองสอดประสาน (CS) จากตัวอย่างจะเห็นว่า อินเตอร์เมสโซ (Intermezzo) ของบรามส์ (ตัวอย่างที่ 2.23)

ตัวอย่างที่ 2.23 กราฟแนวเสียง เพลงอินเตอร์เมสโซ ของบรามส์ วิเคราะห์โดยซาลเซอร์

ที่มา: Salzer, 1962, p. 251

Koslovsky (2009, p. 326) ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับแนวคิดวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์ไว้อย่างน่าสนใจ มีใจความสรุปว่า การวิเคราะห์ของซาลเซอร์ ไม่ได้มีจุดประสงค์เพื่อใช้สำหรับประเมินคุณค่าผลงานของใครอย่างเอาเป็นเอาตาย แต่ในทางกลับกัน ผู้วิเคราะห์ตามหลักของซาลเซอร์จะได้เข้าใจดนตรีมากขึ้น ไม่เพียงแค่ประเด็นของสุนทรียศาสตร์เพียงอย่างเดียว *สตรัคเชอรัลเอียร์ริง* ยังมีส่วนช่วยให้เข้าใจดนตรีโดยรวมเป็นหนึ่งเดียวกัน และยังเกี่ยวเนื่องไปถึงแนวทางที่เกี่ยวข้องอื่น ๆ ในอนาคต

หลังจากผู้วิจัยได้ศึกษาหาข้อมูลเกี่ยวกับแนววิเคราะห์ดนตรีของ เฟลิกซ์ ซาลเซอร์ ผู้วิจัยจะนำแนวคิดวิเคราะห์ รวมถึงอธิบายด้วยกราฟแนวเสียง มาใช้ในการอธิบายโครงสร้างดนตรีระดับชั้นต่าง ๆ ในเพลง *ดอกคาตา* ของเดอบุสซี เพื่อเข้าใจถึงโครงสร้าง และส่วนขยายความของบทเพลง รวมถึงรายละเอียดต่าง ๆ เพื่อให้ได้มอภาพของบทเพลง *ดอกคาตา* เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ตั้งแต่มีดึกว้างที่สุด ตลอดจนถึงรายละเอียดต่าง ๆ รวมถึงรายละเอียดที่มีความสำคัญในแง่ของการดำเนินดนตรี และเนื่องจากการวิเคราะห์ดนตรีตามหลักของซาลเซอร์นั้น มีที่มาจากการวิเคราะห์ดนตรีของเซเกอร์ ดังนั้นการวิเคราะห์อาจมีการผสมผสานแนวคิดการวิเคราะห์และอธิบายดนตรีของเซเกอร์ลงไป เพื่ออธิบายประเด็นที่มีความเกี่ยวข้องในบางประการต่อไป

บทที่ 3

วิธีการดำเนินงานวิจัย

งานวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์บทเพลงตอกคทา จากเพลงชุดปู้รเลอเปียโน ตามวิธีการวิเคราะห์ และอธิบายเพลงด้วยกราฟแสดงแนวเสียง ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์ เป็นการศึกษาเพื่อมุ่งประเด็นการวิเคราะห์บทประพันธ์ เพื่อทราบถึงลักษณะการประพันธ์ของเดอบุสซี ทั้งโครงสร้างทำนอง และเสียงประสานเป็นลำดับชั้นต่าง ๆ ของบทเพลงนี้ สำหรับการศึกษาเบื้องต้น ผู้วิจัยได้ค้นคว้าข้อมูลจากแหล่งข้อมูลที่ใช้ศึกษาทั้งในหนังสือ ตำรา บทความ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และข้อมูลที่เกี่ยวข้องจากอินเทอร์เน็ต จากนั้นได้นำเสนอข้อมูลโดยการพรรณนาวิเคราะห์ 4 ขั้นตอนดังนี้

3.1 การรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมโดยการศึกษาจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ดังนี้

- 1) ข้อมูลที่เกี่ยวข้องจากหนังสือ ตำรา บทความ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และโน้ตเพลง
- 2) เว็บไซต์ และสื่ออิเล็กทรอนิกส์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงตอกคทา รวมถึงข้อมูลหลักการวิเคราะห์ ที่ถูกกล่าวถึงในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ มาจาก 3 แหล่งคือ
 - 2.1) การสืบค้นข้อมูลออนไลน์จากเจอร์นอลสโตรเรจ (Journal Storage หรือ JSTOR)
 - 2.2) การสืบค้นข้อมูลออนไลน์จากโปรเควสดิเสร์ทเทชันแอนด์ทีสิส (ProQuest Dissertation & Thesis) และสืบค้นโน้ตเพลง
 - 2.3) การสืบค้นข้อมูลออนไลน์ อินเตอร์เนชันแนลมิวสิกสกอว์ไลบรารีโปรเจ็ค (International Music Score Library Project หรือ IMSLP)
- 3) จากการเก็บรวบรวมข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยนำข้อมูลมารวบรวมทำการสังเคราะห์ จากนั้นจึงนำเสนอข้อมูลเบื้องต้นที่เกี่ยวข้องตามวัตถุประสงค์

3.2 การศึกษาข้อมูลเบื้องต้น

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่รวบรวมทั้งหมดจากแหล่งต่าง ๆ มาศึกษาตามขั้นตอนดังต่อไปนี้

- 1) ศึกษาบทเพลงดอกคาตา ในเพลงชุด ปูร์เลอเปียโน
- 2) ศึกษางานวิจัย และบทความต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับเดอบุสซี
- 3) ศึกษางานวิจัย และบทความต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับหลักวิเคราะห์ของเซงเคอร์
- 4) ศึกษาวิธีการวิเคราะห์ และอธิบายเพลงโดยวิธีของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์
- 5) ศึกษาบทวิเคราะห์บทประพันธ์อื่น ๆ ของเดอบุสซี รวมทั้งของนักประพันธ์ท่านอื่น ๆ ในบทความ หรือวิจัยเกี่ยวข้อง ที่ใช้วิธีการวิเคราะห์ดนตรีของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์มาอธิบาย

3.3 การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลเบื้องต้นและทฤษฎีดนตรีที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง ดอกคาตา จากที่กล่าวมาข้างต้น และนำข้อมูลทั้งหมดมาคัดเลือกเพื่อใช้ในการวิเคราะห์ และนำเสนอข้อมูล โดยกระบวนการวิเคราะห์ประกอบด้วย 6 ขั้นตอน ได้แก่

- 1) การวิเคราะห์ภาพรวมของเพลงพอสังเขป เพื่อประเมินว่าเพลงดอกคาตาบทนี้เหมาะแก่การนำการวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์มาใช้ในการวิเคราะห์หรือไม่ โดยการวิเคราะห์บันไดเสียง และเสียงประสาน การวิเคราะห์ด้วยระบบเลขโรมันสำหรับบางจุดของเพลง ที่สามารถระบุได้ รวมถึงการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของบทเพลง เพื่อให้เห็นภาพรวมของเพลง
- 2) วิเคราะห์คอร์ดต่าง ๆ ในบทเพลง โดยใช้วิธีการวิเคราะห์รูปแบบการประสานเสียง สำหรับขั้นตอนนี้เป็นการวิเคราะห์โดยละเอียดอีกครั้ง เพื่อใช้ประกอบการตัดสินใจในการลดรูปโน้ต และเลือกโน้ตสำคัญตามวิธีการวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์
- 3) ศึกษาวิธีการใช้คอร์ดต่าง ๆ การดำเนินคอร์ด และความสัมพันธ์ของคอร์ดในบทเพลง
- 4) วิเคราะห์โน้ตดนตรีชั้น โครงสร้างระดับพื้นผิวดนตรี
 - 4.1) โน้ตแยกแนวเบส ชั้นโครงสร้างเสียงประสานระดับพื้นผิวดนตรี
 - 4.2) แนวทำนองหลัก ชั้นโครงสร้างทำนองระดับพื้นผิวดนตรี
- 5) วิเคราะห์โน้ตชั้น โครงสร้างระดับกลาง โดยการวิเคราะห์โน้ตโครงสร้างระดับกลางนั้น อาจแบ่งย่อยลงไปได้อีกหลายระดับชั้น
 - 5.1) โน้ตแยกแนวเบสชั้นโครงสร้างเสียงประสานระดับกลาง

- 5.2) แนวทำนองพื้นฐานชั้น โครงสร้างทำนองระดับกลาง
- 6) วิเคราะห์โน้ตชั้นโครงสร้างระดับกลางขั้นแรก และระดับคั่น
 - 6.1) โน้ตแยกแนวเบสชั้นโครงสร้างเสียงประสานระดับกลางขั้นแรก
 - 6.2) แนวทำนองพื้นฐานชั้น โครงสร้างทำนองระดับกลางขั้นแรก
 - 6.3) โน้ตแยกแนวเบสชั้นโครงสร้างเสียงประสานระดับพื้นฐาน
 - 6.4) แนวทำนองพื้นฐานชั้น โครงสร้างทำนองระดับพื้นฐาน

3.4 นำเสนอผลงานวิจัย

การนำเสนอผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์คือ วิเคราะห์บทเพลง *ดอกคาตา* ในเพลงชุด *ปรีเลอเปียโน* เพื่อวิเคราะห์โครงสร้างทำนองและเสียงประสานของบทเพลง โดยได้นำแนวคิดและวิธีการวิเคราะห์ดนตรีโทนาของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์ที่ได้อธิบายไว้ในบทที่ 2 มาเป็นแนวทางสำหรับใช้อธิบายตัวบทประพันธ์ในงานวิจัยครั้งนี้ โดยประเด็นต่าง ๆ ประกอบไปด้วยการวิเคราะห์แนวทำนองพื้นฐานและทิศทางการดำเนินดนตรีพื้นฐาน

การวิเคราะห์บทเพลง ผู้วิจัยจะอธิบายถึงในส่วนของโครงสร้างระดับ โครงสร้างพื้นฐานถึงโครงสร้างระดับกลาง และการเคลื่อนที่ของบทเพลงเป็นประเด็นสำคัญที่สุด ซึ่งในบางกรณีอาจกล่าวถึงข้อมูลส่วนอื่น ๆ ที่มีความเกี่ยวข้อง เพื่อใช้อธิบายในประเด็นสำคัญในบางประเด็นต่อไป จากนั้นผู้วิจัยนำผลวิเคราะห์บทเพลงเพื่อตีพิมพ์เป็นบทความวิชาการ เผยแพร่วิธีการวิเคราะห์บทเพลง *ดอกคาตา* ของเดอบุสซี ตามหลักวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์ เพื่อให้ผู้ที่สนใจสามารถนำวิธีการ หรือแนวคิดวิเคราะห์ รวมถึงข้อมูลต่าง ๆ ในงานวิจัยฉบับนี้ เป็นเป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์บทประพันธ์อื่น ๆ ต่อไป

บทที่ 4

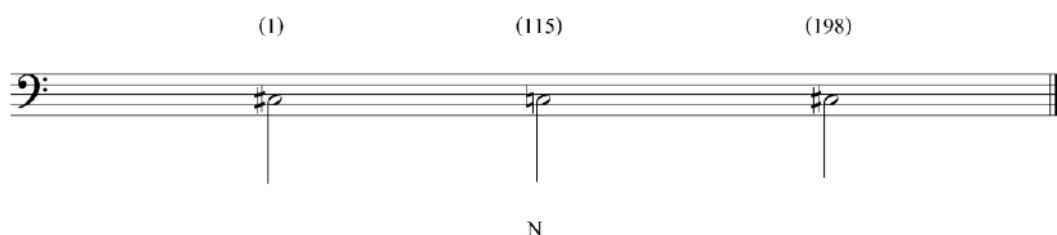
การวิเคราะห์เพลงตอกคานา

งานวิจัยฉบับนี้เป็นการวิจัยเกี่ยวกับ การวิเคราะห์บทเพลงตอกคานา ของเดอบุสซี ในแนวคิดของ เฟลิกซ์ ซาลเซอร์ เป็นการมุ่งประเด็นการวิเคราะห์ต่อบทประพันธ์ เพื่อให้ทราบถึงลักษณะการประพันธ์ของเดอบุสซี ทั้งโครงสร้างทำนอง และโครงสร้างเสียงประสานในระดับชั้นต่าง ๆ โดยพิจารณาถึงการทำงานที่สัมพันธ์กันระหว่างโครงสร้าง และส่วนขยายความของเสียงประสานในแต่ละระดับชั้นเป็นประเด็นสำคัญ สำหรับการวิเคราะห์จะลำดับจากมิติภาพรวมทั้งหมด เพื่อทราบถึงพื้นฐานสำคัญของเพลงพัฒนาไปสู่โครงสร้างทำนอง เสียงประสานระดับกลาง และรายละเอียดสำคัญต่าง ๆ ที่อยู่ภายใต้พื้นฐานสำคัญของบทเพลง อธิบายด้วยกราฟตามแนวทางของ เฟลิกซ์ ซาลเซอร์

4.1 การวิเคราะห์บทเพลงตอกคานา

หลังจากทำการวิเคราะห์บทเพลงตอกคานา บทนี้ ผู้วิจัยได้ค้นพบว่า บทเพลงนี้มีโน้ต C# เป็นศูนย์กลางเสียงสำคัญของเพลง เสียงของโน้ต C# ได้ขยายตัวปกคลุมทั้งเพลงจำนวน 266 ห้อง มีทำนอง C#-C-C# เป็นทำนองพื้นฐานของเพลง กราฟแนวเสียงแสดงให้เห็นถึงทิศทางของทำนองพื้นฐานคือการเคลื่อนที่ลงและขึ้นของบันได 2 ไมเนอร์ตามลำดับ จากโน้ต C# เคลื่อนลงไปยังโน้ต C หลังจากนั้นเคลื่อนขึ้นกลับมายังโน้ต C# โดยโน้ต C จะมีหน้าที่เป็นโน้ตเคียง (N) เห็นได้ว่าทิศทางเคลื่อนที่ดังกล่าวเป็นการเคลื่อนออกจากโน้ต C# และกลับมายังโน้ต C# เพื่อเป็นการให้ความสำคัญกับโน้ต C# หรือเป็นการกำหนดศูนย์กลางเสียง C# (ตัวอย่างที่ 4.1)

ตัวอย่างที่ 4.1 กราฟแนวเสียง แสดงถึงทิศทางทำนองพื้นฐานโดยภาพรวมของเพลงตอกคานา



ทำนองพื้นฐาน C[#]-C-C[#] ถูกขยายความออกด้วยกลุ่มเสียงไมเนอร์ และเมเจอร์ ในแนวตั้ง เพื่อสนับสนุนทำนองพื้นฐาน ทำให้เกิดเป็นโครงสร้างเสียงประสานพื้นฐานของเพลงขึ้น คือ การดำเนินคอร์ด C^{#m}-C-C[#] เห็นได้ว่า โครงสร้างเสียงประสานพื้นฐานของบทเพลงนี้ จะไม่มีการดำเนินคอร์ดแบบ V-I ดังนั้นบทเพลง *ดอกคาตา* นี้ มีพื้นฐานมาจากลีลาสอดประสานแนวทำนอง โดยชาว Salzer อธิบายบทเพลงลักษณะนี้ว่า “บทเพลงที่มีพื้นฐานมาจากลีลาสอดประสานแนวทำนอง จะมีทิศทางดนตรี และความเชื่อมโยงต่าง ๆ ที่ไม่ได้ขึ้นอยู่กับการดำรงอยู่ของเสียงประสานแบบหน้าที่คอร์ดโดยสิ้นเชิง” (1962, p. 222)

กราฟแนวเสียงแสดงให้เห็นถึงการดำเนินคอร์ดของเพลง *ดอกคาตา* ในมิติใหญ่ นำเสนอถึงเสียงประสานที่ไม่อยู่ในรูปแบบดั้งเดิม คอร์ดหลักระดับชั้นโครงสร้างเสียงประสานของบทเพลงนี้ จะถูกออกแบบจากพื้นฐานของลีลาสอดประสานแนวทำนอง มุ่งเน้นการเคลื่อนที่ของทำนอง แนวนอนจากคอร์ด C^{#m} ช่วงต้นเพลง เคลื่อนที่ไปข้างหน้า มีเป้าหมายที่อยู่ในระยะไกลเพื่อไปยังคอร์ด C[#] ในช่วงท้ายเพลง โดยจะมีคอร์ด C (CS) ในช่วงบริเวณกลางเพลงทำหน้าที่เชื่อมต่อ ทำให้การอธิบายด้วยเลขโรมันจึงมีการปรับปรุงเพิ่มเติม เลขโรมันที่ปรากฏได้คอร์ดหลักคือ I-CS-I โดยเครื่องหมาย -, + ที่ปรากฏขึ้นได้เลขโรมันแสดงถึงกลุ่มเสียงไมเนอร์ และเมเจอร์ ตามลำดับ สำหรับสัญลักษณ์ CS บ่งบอกถึงคอร์ดหลักหรือโครงสร้างสำคัญ ที่ไม่มีบทบาทเสียงประสานแบบหน้าที่คอร์ด และจากกราฟแนวเสียงยังแสดงให้เห็นว่า คอร์ดหลักในระดับโครงสร้างเสียงประสานถูกออกแบบให้อยู่ในรูปคอร์ดพื้นต้นเคลื่อนที่ขนานกันไป ซึ่งการจัดการเสียงประสานในลักษณะดังกล่าว มักพบในผลงานการประพันธ์ต่าง ๆ ของเดอบุสซี (ตัวอย่างที่ 4.2)

ตัวอย่างที่ 4.2 กราฟแนวเสียงของสร้างเสียงประสาน

(1) (115) (198)

N

I CS I+

4.2 โครงสร้างสัจคีตลักษณ์ และโครงสร้างคอร์ด

โครงสร้างสัจคีตลักษณ์ในมิติใหญ่ของบทเพลง ดอกคาตา บทนี้ จะมีลักษณะแบบดนตรี 3 ตอน (Ternary form) โดยคอร์ดหลักในแต่ละตอนมีดังต่อไปนี้ ตอนที่ 1 (ตอน A) มีคอร์ดหลักคือ คอร์ด C[#]m ตอนที่ 2 (ตอน B) มีคอร์ดหลักคือคอร์ด C และตอนที่ 3 (ตอน A1) (ตัวอย่างที่ 4.3) มีคอร์ดหลักคือคอร์ด C[#] โดยตอนที่ 1 และตอนที่ 3 จะมีทำนองเหมือนกัน แต่แตกต่างกันในส่วน ของพีดดนตรี และการจัดการเสียงประสาน (ตัวอย่างที่ 4.4) ส่วนตอนที่ 2 จะมีความแตกต่างออกไป จากตอนที่ 1 และ 3 อย่างชัดเจน (ตัวอย่างที่ 4.5)

ตัวอย่างที่ 4.3 คอร์ดหลักของโครงสร้างเพลงในมิติใหญ่

ห้องที่ :	1-77	78-197	198-235	236-266
ห้องที่ :	1(A)	2 (B)	3 (A1)	Coda
	(1)	(115)	(198)	(236)

I CS I +

ตัวอย่างที่ 4.4 เปรียบเทียบทำนอง ของตอนที่ 1 (A) และ ตอนที่ 3 (A1)

1 ตอนที่ 1 (A)



198 ตอนที่ 3 (A1)



ตัวอย่างที่ 4.5 เปรียบเทียบทำนอง ของตอนที่ 1 (A) และตอนที่ 2 (B)

1 ตอนที่ 1 (A)



115 ตอนที่ 2 (B)



มิติใหญ่ของบทเพลง มีรูปแบบสัจลักษณ์ 3 ตอน จะทำหน้าที่เป็นสัจลักษณ์หลัก (Outer form) มีบทบาทเป็นโครงสร้างหลัก และกำหนดทิศทางให้กับเพลงในมิติใหญ่ ซึ่งจะมีรูปแบบของตอนย่อย (Inner form) เป็นรายละเอียดของเพลงที่ซ่อนอยู่ภายในสัจลักษณ์ใหญ่จะทำหน้าที่เป็นส่วนขยายความของโครงสร้างหลัก และกำหนดทิศทางของบทเพลงในมิติแคบลงมา “เช่นเดียวกับความสัมพันธ์ระหว่างโครงสร้าง และส่วนขยายความอื่น ๆ คือ หนึ่งเดียวกันกับรายละเอียดต่าง ๆ ภายในรูปแบบสัจลักษณ์ย่อย ที่อยู่ภายใต้การปกครองของรูปแบบสัจลักษณ์หลัก” (Salzer, 1962, p. 224) ตารางที่ 4.1 เปิดเผยให้เห็นบริเวณของส่วนหลักภายในเพลง โดยยังไม่รวมช่วงเชื่อมต่าง ๆ ผู้อ่านสามารถดูรายละเอียดของส่วนย่อยต่าง ๆ ได้ที่ตารางที่ 4.2

ตารางที่ 4.1 โครงสร้างสัณฐานของบทเพลง ในมิติใหญ่ และมิติย่อย

สัณฐานใหญ่	ตอนย่อย	คอร์ดหลัก	ห้องที่
A (1-69)	a	C [#] m	1-8
	b	E	13-20
	a ¹	C [#] m	62- 69
B (78-181)	c	C	115-122
A (198-235)	a ²	C [#]	198-205
	b ¹	E	201-217
	a ³	C [#]	228-235
Coda (236-266)	Coda	C [#]	236-266

จากตารางที่ 4.1 เห็นได้ว่า รูปแบบย่อยที่อยู่ภายใต้สัณฐานหลัก มี 7 ตอนย่อย คือ a - b- a¹- c- a²- b¹- a³ และตามด้วยช่วงโคดา ตอนย่อย a จะถูกนำกลับมาอีก 3 ครั้ง คือ a¹, a² และ a³ และมีตอนแยกออกไปคือ ตอน b และ c แสดงให้เห็นถึงคุณลักษณะของโครงสร้างสัณฐานแบบรอนโด 7 ตอน โดยที่เสียงประสาน หรือการดำเนินคอร์ดหลัก คือ คอร์ด C[#]m-E-C[#]m-C-C[#]-E-C[#] ตามลำดับ จึงกล่าวได้ว่า บทเพลงนี้มีลักษณะแบบสัณฐานรอนโดแบบกัญแจเสียงไม่คงที่ (Modulatory Rondo Form) เนื่องจากไม่ได้กลับมาจบเพลงที่กัญแจเสียงเริ่มต้น กล่าวคือเริ่มต้นด้วยกัญแจเสียง C[#]m จบเพลงด้วยกัญแจเสียง C[#] แต่หากพิจารณาในมุมมองของดนตรีศตวรรษที่ 20 แล้ว พบว่าบทเพลงนี้มีศูนย์กลางเสียงคือโน้ต C[#] เป็นพื้นฐานสำคัญ โดยเสียงประสานที่อยู่เหนือแนวเบส เป็นการสร้างรายละเอียด และสีสันให้กับเพลงอยู่ภายใต้โน้ตสำคัญคือ C[#] ดังนั้นการเริ่มต้นเพลงที่คอร์ด C[#]m และจบที่คอร์ด C[#] กล่าวได้ว่า ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการผสมผสานโหมด (Mode mixture) เปลี่ยนสลับจากกลุ่มเสียงไมเนอร์ในช่วงต้นเพลง มายังกลุ่มเสียงเมเจอร์ในช่วงท้าย

กราฟแนวเสียงแสดงให้เห็นว่า ตอนที่ 1 และ 3 จะมีโน้ต C[#] เป็นศูนย์กลางเสียง มีคอร์ดหลักคือคอร์ด C[#]m และ C[#] ตามลำดับ ขยายความออกด้วยการดำเนินคอร์ด I-III-I⁺ (ตอนที่ 1) และ I⁺-III-I⁺ (ตอนที่ 3) สำหรับวิธีการขยายของตอนที่ 1 และ 3 คือการใช้คอร์ดความสามัคคี 3 เพื่อขยายความคอร์ดหลัก โดยมีการดำเนินคอร์ดเหมือนกัน แต่จะแตกต่างกันตรงกลุ่มเสียงไมเนอร์และเมเจอร์ ส่วนช่วงหางเพลง หรือช่วงโคดา เป็นการเคลื่อนจากคอร์ดหลัก I⁺ (C[#]) ด้วยระยะคู่ 4 กลับมาจบเพลงที่คอร์ด I หรือ I-IV-I ซึ่งการดำเนินคอร์ดที่ได้กล่าวมานั้น เป็นวิธีการขยายความ

ออกของเสียงประสาน ที่เคลื่อนที่อยู่ภายใต้คอร์ดหลัก คือคอร์ด I^- และ I^+ เช่นเดียวกัน และอยู่ภายใต้ศูนย์กลางเสียงเดียวกันคือ $C^\#$ (ตัวอย่างที่ 4.6)

สำหรับตอนที่ 2 (B) มีโน้ต C เป็นศูนย์กลางเสียง แนวคิดการขยายความนั้น มีความแตกต่างออกไปจากตอนที่ 1 และตอนที่ 3 โดยมีคอร์ด C (I) เป็นคอร์ดหลัก ปรากฏขึ้นในห้องที่ 115 ซึ่งหากตัดช่วงโคดาออกแล้ว บทเพลงจะมีความยาวทั้งหมด 235 ห้อง จะเห็นได้ว่า ผู้ประพันธ์ออกแบบให้คอร์ด C ปรากฏขึ้นใกล้เคียงกับบริเวณใจกลางของบทเพลง ห้องที่ 115 (ตัวอย่างที่ 4.6) รวมถึงมีการใช้เครื่องหมายเน้นเสียง รวมถึงปรากฏเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์เกิดขึ้น (ตัวอย่างที่ 4.7) แสดงถึงการให้ความสำคัญของคอร์ด C ในห้องที่ 115 เป็นอย่างมาก คอร์ด C ที่ได้กล่าวมานั้นถูกขยายความออกด้วยการใช้แนวคิดการดำเนินคอร์ดแบบดั้งเดิม มาเป็นโครงสร้าง เพื่อเป็นกรอบให้กับเสียงประสาน ในการนำดนตรีจากห้องที่ 82 เข้ามายังเป้าหมายที่คอร์ด C ห้องที่ 115 ด้วยการดำเนินแนวเบส ที่สื่อถึงการดำเนินคอร์ด $IV-V-I$ ก่อนที่จะดำเนินออกไปยังคอร์ด V^7 (G^7) ในห้องที่ 170 (ตัวอย่างที่ 4.6)

ตัวอย่างที่ 4.6 โครงสร้างเสียงประสานในมิติใหญ่ และมิตี้อย แสดงด้วยการฟแนวเสียง

ห้องที่: 1-69 78-197 198-266

ตอนที่: 1 (A) 2 (B) 3 (A1) Coda

ตอนย่อย: a b a1 c a2 b1 a3 Coda

(1) (13) (62) (70) (82) (97) (115) (129) (170) (182) (198) (210) (228) (236) (259)

I III I IV V I I III I IV I

I CS I

- +

ตัวอย่างที่ 4.7 ตอนย่อ c ระหว่างห้องที่ 113-117

113

PAC

f *ff*

C: V⁷ I

ตอนย่อ c

4.3 การออกแบบภาพร่างโดยรวมของเพลง (Design)

บทเพลงดอกคาตาบนี้ โดยภาพรวมถูกออกแบบให้มีการใช้บันไดเสียงอื่น ๆ มากกว่า กลุ่มเสียงของบันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ สำหรับกลุ่มเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์พบได้ในบริเวณตอนย่อของเพลง แต่สำหรับช่วงเชื่อมต่าง ๆ พบว่ามีการกลุ่มเสียงที่มีความหลากหลาย คือ กลุ่มเสียง โหมดมิคโซลิเดียน ลีเดีย โอลโทน กลุ่มเสียงโครมาติก และ คอร์ดคู่ 5 เรียงซ้อน รวมถึงกลุ่มเสียงเมเจอร์ด้วยเช่นกัน โดยที่กลุ่มเสียงต่าง ๆ จะถูกขยายความออกภายในบริเวณของตัวเอง และสังเกตได้ว่าตอนย่อทุกตอนมีความยาวเพียง 8 ห้อง มีเสียงประสานเป็นเมเจอร์ และ/หรือไมเนอร์ แต่สำหรับที่ช่วงเชื่อมต่าง ๆ มักมีความยาวมากกว่าและเสียงประสานจะมีความหลากหลายมากกว่า (ตารางที่ 4.2)

ตารางที่ 4.2 โครงสร้างบทเพลง และรายละเอียดภายในบทเพลง

สัญลักษณ์ใหญ่	ตอนย่อย	ศูนย์กลางเสียง	กลุ่มเสียง	ห้องที่
ตอนที่ 1 (A)	ตอนย่อย a	C#	ไมเนอร์	1-8
	ช่วงเชื่อม	E	เมเจอร์	9-12
	ตอนย่อย b	E	เมเจอร์	13-20
	ช่วงเชื่อมกลับ	C#, F#, G#	โซลโทน, คอร์ดคู่ 5	21-61
	ตอนย่อย a ¹	C#	ไมเนอร์	62-69
ช่วงเชื่อม	ช่วงเชื่อม	G	เมเจอร์	70-77
ตอนที่ 2 (B)	ช่วงก่อนหน้าตอนย่อย c	F, G	มิกโซลิดี언	78-114
	ตอนย่อย c	C	มิกโซลิดี언	115-122
	ช่วงหลังจากตอนย่อย c	D	มิกโซลิดี언	123-136
ช่วงเชื่อม	ช่วงเชื่อม	F, G, G#	มิกโซลิดี언, ลิดี언 เมเจอร์, ทริยโทน	137-197
ตอนที่ 3 (A1)	ตอนย่อย a ²	C#	เมเจอร์	198-205
	ช่วงเชื่อมสั้นที่ 3	E	เมเจอร์	206-209
	ตอนย่อย b ¹	E	เมเจอร์	210-217
	ช่วงเชื่อมกลับ	G#	โครมาติก	218-227
	ตอนย่อย a ³	C#	เมเจอร์	228-235
โคดา	โคดา	C#	เมเจอร์	236-266

ลักษณะจังหวะของบทเพลงนี้ โดยภาพรวมจะขับเคลื่อนด้วยโน้ตเข้บ็ต 2 ชั้นเกาะเป็นมวลเดียวกัน เพื่อสร้างเอกภาพให้กับบทเพลง “การขับเคลื่อนเพลงด้วยจังหวะเข้บ็ต 2 ชั้นตลอดทั้งเพลงอย่างมีชีวิตชีวา ซึ่งคล้ายกับรูปแบบตอกคาคาของโรเบิร์ต ชูมัน และบทเพลงตอกคาคา ของโยฮัน ฟร็อบเบอเกอร์ และบาค” (Lee, 2008, p.50) “ประโยคเพลงมีความซับซ้อน บรรจุไว้ด้วยการไต่บันไดเสียง และอาร์เปจ ผสมรวมกับโน้ตเพเคิล ถ่ายทอดซุ่มเสียงของผลงานประเภทออร์แกนในศตวรรษที่ 18” (Barbara, 2013, p. 52) โดยเคอบุสซีได้ประพันธ์บทเพลงนี้ออกมาในรูปแบบลีลา สอดประสานแนวทำนอง (Counterpoint) เพื่อแสดงออกถึงบทเพลง ตอกคาคา ในยุคบาโรก

สำหรับเนื้อดนตรีของเพลง มีลักษณะเป็นดนตรีหลากหลายแนว (Polyphony) ในแต่ละแนวจะถูกกำหนดให้จังหวะแตกต่างกัน ซึ่งส่วนมากมักพบโน้ตเข้บ็ต 2 ชั้น เคลื่อนที่ต่อเนื่องกันในแนวนอน

สำหรับแนวกลางส่วนมากจะทำหน้าที่เป็นทำนองหลัก และโน้ตแนวล่างสุด มักทำหน้าที่เป็นโน้ตเพดิล เพื่อแสดงถึงโครงสร้างเสียงประสานของบทเพลงในแต่ละช่วง ซึ่งการจัดวางชั้นของแนวจังหวะในลักษณะนี้ ราวกับว่าได้อ้างอิงมาจากการจัดวางเครื่องดนตรีในรูปแบบของวงดนตรีกาเมลัน “โดยทั่วไปแล้ววงดนตรีกาเมลัน จะบรรเลง 3 แนวพร้อมกัน แนวที่สูงกว่าจะมีจังหวะที่รวดเร็ว แนวที่ต่ำกว่าจะเป็นแนวที่มีความไพเราะ และมีจังหวะที่ช้ากว่า และมีแนวเบสที่ย่ำ หรือยืนพื้น” (Randles, 1992, p.60) (ตัวอย่างที่ 4.8)

ตัวอย่างที่ 4.8 ดนตรีหลากหลายแนวในเพลงที่ปรากฏขึ้นบริเวณห้องที่ 80

80 *très léger*
pp
les notes marquées du signe - expressives et un peu en dehors

85

ประโยคเพลงของบทเพลง *ตอกคาคา* มีลักษณะเป็นกลุ่มประโยค (Phrase group) แต่ละประโยคเพลงมักจะเป็นประโยคเพลงที่ไม่ยาวมาก และมีความสมมาตร (ตัวอย่างที่ 4.9) การแบ่งประโยคเพลงมักเป็นการเปลี่ยนแนวคิด มากกว่าการแบ่งประโยคเพลงด้วยเคเดนซ์เสียงประสาน สำหรับประโยคที่เรียงต่อกันมักจะไม่มีพบความสัมพันธ์กัน แต่เมื่อพิจารณาจากเนื้อดนตรีแล้ว พบว่ากลุ่มประโยคของบทเพลงมักเกาะเป็นมวลเดียวกัน เมื่อฟังเพลงจะทำให้เกิดความรู้สึกต่อเนื่อง ยกตัวอย่างเช่น บริเวณห้องที่ 1-8 ของบทเพลง จะเห็นได้ว่า บทเพลงมีลักษณะเป็นกลุ่มประโยคที่เกาะกันด้วยโน้ตเข้บัต 2 ชั้น ประกอบไปด้วย 2 แนวคิด ดังนั้นห้องที่ 1-8 จะมีกลุ่มประโยคคือ $2+(2+2)+2$ เป็นต้น (ตัวอย่างที่ 4.9)

ตัวอย่างที่ 4.9 การแบ่งประโยคเพลง ห้องที่ 1-8

กลุ่มประโยคของบทเพลงตอกคานาในตอนี่ 1 (A) รวมถึงช่วงเชื่อมในบริเวณตอนี่ 1 (A) โดยรวมกลุ่มประโยคเพลงจะมีความสมมาตร เช่น กลุ่มประโยค 2+2 หรือกลุ่มประโยค 4+4 เป็นต้น แต่ในบางครั้ง เคนบิสซียังบรรจุประโยคเพลงที่มีความไม่สมมาตรลงไป เช่น 2+2+1 หรือ 4+3 เป็นต้น (ตารางที่ 4.3) ส่งผลทำให้ผู้ฟังที่กำลังติดตามซีพจรจังหวะรู้สึกสะดุดในบางช่วงเพลง และมากไปกว่านั้น เคนบิสซียออกแบบประโยคเพลงไม่สมมาตร เพื่อสร้างความตึงเสียงให้กับดนตรีได้เช่นกัน เช่นห้องที่ 57-61 เป็นช่วงที่ดนตรีกำลังนำกลับเข้าสู่ตอนย่อย a' บริเวณดังกล่าวเกิดประโยคไม่สมมาตรขึ้น เป็นองค์ประกอบหนึ่งในการสร้างความตึงเสียง และเคล้าเสียงเพื่อนำกลับเข้าสู่ตอนย่อย a' ในห้องที่ 62-69 (ตัวอย่างที่ 4.10) สำหรับกลุ่มประโยคเพลงไม่สมมาตรที่ปรากฏในห้องอื่นๆ เช่น ห้องที่ 21-25 และห้องที่ 50-56 เป็นต้น (ตัวอย่างที่ 4.10, 4.11 และ 4.12)

ตารางที่ 4.3 กลุ่มประโยคบริเวณตอนที่ 1 (A)

ห้องที่ 1 - 20 (20 ห้อง)	ห้องที่ 21 - 41 (21 ห้อง)	ห้องที่ 42 - 61 (20 ห้อง)	ห้องที่ 62 - 77 (16 ห้อง)
2+(2+2)+2 (ตอนย่อย a)	2+2+1	4+4	2+(2+2)+2 (ตอนย่อย a ¹)
(2+2)	(8+8)	3 + 4	(4+4)
(4+4) (ตอนย่อย b)		(2+2)+1	

ตัวอย่างที่ 4.10 ตัวอย่างกลุ่มประโยคไม่สมมาตร ในช่วงห้องที่ 57-61 ก่อนกลับเข้า ตอนย่อย a¹

53

p *mf*

58

mf *mf* *f*

ประโยคที่ 1

ประโยคที่ 2

ประโยคที่ 3

ตอนย่อย a¹

ตัวอย่างที่ 4.11 กลุ่มประโยคเพลงไม่สมมาตร ในช่วงห้องที่ 21-25

21

p *p* *p* *p* *p*

ประโยคที่ 1 ประโยคที่ 2 ประโยคที่ 3

ตัวอย่างที่ 4.12 กลุ่มประโยคเพลงไม่สมมาตร ในช่วงห้องที่ 50-56

48

p *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

ประโยคที่ 1 ประโยคที่ 2

53

p *mf*

ประโยคที่ 3

กลุ่มประโยคในบริเวณตอนที่ 2 (B) รวมถึงช่วงเชื่อมโดยภาพรวมประโยคเพลงจะมีความสมมาตรน้อยกว่าดนตรีในช่วงก่อนหน้านี้ จังหวะหนักเริ่มคาดเดาได้ยากมากขึ้นกว่าตอนที่ 1 (A) การแบ่งประโยคเริ่มมีความอิสระมากขึ้น บางครั้งเกิดการเปลี่ยนประโยคเพลงอย่างฉับพลันกลางห้องเพลง (ตัวอย่างที่ 4.4) แต่สำหรับตอนย่อย c (ห้องที่ 115-122) ยังคงถูกออกแบบให้ประโยคเพลง

มีนั้นความสมมาตร ทำให้ตอนย่อย c โดเด่นออกมาจากบทเพลงในบริเวณตอนที่ 2 (B) (ตารางที่ 4.5)

ตัวอย่างที่ 4.13 การเปลี่ยนประโยคจบปล้น ในห้องที่ 153

153

sempre *pp*

จุดเปลี่ยนประโยคเพลงจบปล้นกลางห้องเพลง

ตารางที่ 4.4 กลุ่มประโยคบริเวณตอนที่ 2 (B) และช่วงเชื่อมต่าง ๆ (ดูตารางที่ 2 ประกอบ)

ห้องที่ 78 - 114 (37 ห้อง)	115 - 136 (22 ห้อง)	137 - 169 (33 ห้อง)	170 - 197 (ห้อง 28)
3+4+5	4+4 (ตอนย่อย C)	$6+6+5\frac{1}{2}$	2+3+3+2+2
2+4+4+5	(2+2)+1	$\frac{1}{2}+4+4+4+3$	(2+2)+(2+2)
2+2+2+2+1+1	4+5		4+4

ตารางที่ 4.5 กลุ่มประโยคบริเวณตอนที่ 2 (B) และช่วงเชื่อม รวมถึงช่วงโคดา (ห้องที่ 236-266)

ห้องที่ 198 - 217 (20 ห้อง)	218 - 227 (10 ห้อง)	228 - 235 (8 ห้อง)	236 - 266 (31 ห้อง)
2+(2+2)+2 (ตอนย่อย a ²)	3+5+2	2+(2+2)+2 (ตอนย่อย a ³)	(2+2)+(2+2)
(2+2)			5+5+5
(4+4) (ตอนย่อย b ¹)			8

สำหรับการแบ่งประโยคของบทเพลงดอกดาตทั้ง 3 ตอนนั้น ผู้วิจัยใช้เหตุผลของการฟัง ประกอบการวิเคราะห์เป็นสำคัญ โดยพิจารณาพร้อมกับเหตุผลของการเน้นจังหวะหนัก แนวคิดหลักของทำนอง และความต่อเนื่องของทำนองเป็นสำคัญ

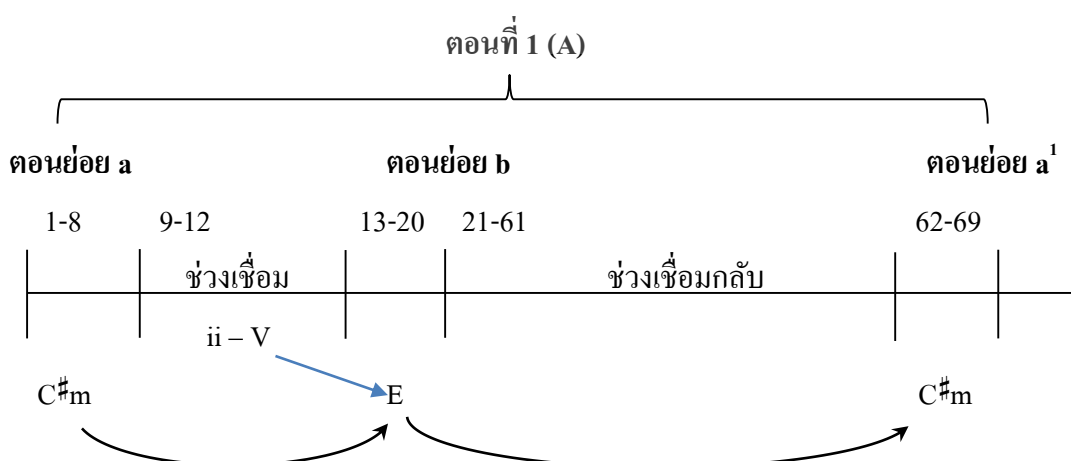
4.4 การวิเคราะห์โครงสร้างระดับกลาง

หลังจากผู้วิจัยได้อธิบายถึงโครงหลักสำคัญของเพลง ทั้งในมิติของรูปแบบสัจลักษณ์ โครงสร้างเสียงประสาน รวมถึงการออกแบบรายละเอียดของบทเพลง *ดอกคาตา* ดังที่กล่าวมาแล้ว สำหรับการอธิบายในลำดับต่อไป จะเป็นการอธิบายถึงโครงสร้างเสียงประสานระดับกลาง มุ่งเน้น ประเด็นการอธิบายถึงทิศทางการดำเนินทำนอง เสียงประสานสำคัญ จุดเริ่มต้น และจุดหมายของการดำเนินทำนองในช่วงต่าง ๆ โดยแบ่งการอธิบายการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้ โครงสร้างระดับกลาง ตอนที่ 1 (A) การวิเคราะห์โครงสร้างระดับกลางตอนที่ 2 (B) และ การวิเคราะห์โครงสร้างระดับกลางตอนที่ 3 (A1)

4.4.1 การวิเคราะห์โครงสร้างระดับกลางตอนที่ 1 (A)

ตอนที่ 1 (A) อยู่ระหว่างห้องที่ 1-69 มีศูนย์กลางเสียงคือโน้ต $C^\sharp$ และมีคอร์ดหลักคือคอร์ด $C^\sharp m$ จากตัวอย่างที่ 4.14 แสดงถึงแผนผัง หรือเส้นเวลาของตอนที่ 1 จะถูกแบ่งออกเป็น 3 ตอนย่อย คือ a, b และ a^1 แต่ละตอนมีคอร์ดหลักคือคอร์ด $C^\sharp m-E-C^\sharp m$ ตามลำดับ ตอนย่อย a ปรากฏขึ้น 2 ครั้ง คือระหว่างห้องที่ 1-8 และนำกลับมาอีกครั้งระหว่างห้องที่ 62-69 โดยตอนย่อย a สร้างขึ้น ด้วยกลุ่มเสียง $C^\sharp m$ สำหรับตอน b เป็นทำนองแยกออกไป สร้างขึ้นจากกลุ่มเสียง E เมเจอร์ และมีช่วงเชื่อมต่าง ๆ ที่อยู่ระหว่างทำนอง a, b และ a^1 ทำหน้าที่เชื่อมต่อบทเพลงเข้าด้วยกัน

ตัวอย่างที่ 4.14 เส้นเวลาของตอนที่ 1 (A)



4.4.1.1 โครงสร้างระดับกลาง ตอนย่อย a และตอน a¹

ตอนย่อย a (ห้องที่ 1-8) มีลักษณะทำนองสอดประสาน 2 แนว ทำนองหลักอยู่ในแนวล่าง โดยการเคลื่อนที่ของทำนองของตอน a เป็นลักษณะซีเควนซ์ทำนอง อยู่ภายใต้กลุ่มเสียง C# ไมเนอร์ หรือกลุ่มเสียง C# เอโอเลียนตั้งแต่เริ่มจนจบตอน กลุ่มประโยคจะประกอบด้วย 4 ประโยค คือ 2+(2+2)+2 ผู้ฟังจะได้ยินโน้ต C# เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 1 จังหวะตกที่ 1 เคลื่อนที่ไปยังห้องที่ 7 จังหวะตกที่ 1 ผู้ประพันธ์ขับเคลื่อนกลุ่มประโยคบริเวณนี้ ด้วยการเปลี่ยนแนวคิดระหว่างแนวคิดที่ 1 ไปยังแนวคิดที่ 2 และกลับมายังแนวคิดที่ 1 (ตามลูกศรชี้) เมื่อพิจารณาจากการฟังจะสามารถได้ยิน บทเพลงกำลังเคลื่อนตัวไปข้างหน้าโดยมีจุดหมายระยะสั้นตรงจุดที่เปลี่ยนแนวคิด (ตัวอย่างที่ 4.15)

ตัวอย่างที่ 4.15 ตัวอย่างเพลง และทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง ระหว่างห้องที่ 1-8

แนวคิดที่ 1 แนวคิดที่ 2

p

ประโยคที่ 1 ประโยคที่ 2

5 แนวคิดที่ 2 แนวคิดที่ 1

ประโยคที่ 3 ประโยคที่ 4

ทำนองหลักของตอน a ปรากฏขึ้นในแนวล่าง เป็นการขยายความของโน้ต C# โดยห้องที่ 1-3 มีทำนองหลักคือทำนอง C#-D-C# ห้องที่ 3-4 มีทำนองหลักคือทำนอง C#-D#-F#-D#-C#-G#-C# เป็นทำนองที่เคลื่อนที่เป็นขั้นขึ้นคู่ 4-5 คือ C#-F# และ C#-G# ก่อนที่ห้องที่ 7-8 ทำนองจะ

เคลื่อนที่ลงจาก C# เป็นลำดับขึ้น สำหรับทำนองแนวนนเป็นแนวสอดประสาน ภาพรวมเป็นการเคลื่อนที่ลงเป็นบันไดเสียง ทำนองแนวนนมีหน้าที่สนับสนุนทำนองหลัก เริ่มต้นที่โน้ต G# ห้องที่ 1 มีจุดหมายยังโน้ต C# ห้องที่ 4 ซึ่งเป็นจุดสูงสุดของตอน a มีเสียงประสานขึ้นคู่ 8 เป็นคู่เสียงสำคัญ ก่อนที่ทำนองทั้งสองแนวจะค่อย ๆ เคลื่อนที่ลงโดยภาพรวมเป็นบันไดเสียง C# ไมเนอร์ลงไปยังโน้ต G# เพื่อดำเนินไปยังช่วงต่อไป (ดูกราฟ a ประกอบ) (ตัวอย่างที่ 4.16) หลังจากวิเคราะห์หลักรูปแล้วจะเห็นว่า โครงสร้างทำนอง คือการขยายความออกของโน้ต C# เสียงโน้ต C# ถูกย้ำโน้ตในจังหวะตกที่ 1 ของห้อง 1, 3, 4 และ 7 (โน้ตตัวขาว) ทำให้เห็นว่าโน้ต C# ถูกให้ความสำคัญ เป็นโครงสร้างหลัก โน้ตแนวเบสจะมีทำนองหลัก คือการดำเนินทำนองที่มีความสัมพันธ์คู่ 4 และคู่ 5 โดยทำนองแนวนนจะเห็นเค้าโครงของคอร์ด C#m (ดูกราฟ b ประกอบ) (ตัวอย่างที่ 4.16)

ตัวอย่างที่ 4.16 กราฟแนวเสียง ตอนย่อย a

a

b

ตอนย่อ a' อยู่ระหว่างห้องที่ 62-69 มีลักษณะดนตรีเหมือนกับตอนย่อ a โดยยังคงใช้กลุ่มเสียง C[#]m ในการดำเนินทำนอง และเค้าโครงเสียงประสาน ด้านเนื้อดนตรีถูกปรับให้มีความหนาขึ้นเล็กน้อย โดยเพิ่มแนวเสียงเข้าไปในตอน a' จากเดิม 2 แนว กลายเป็น 3 แนวช่วงระหว่างห้องที่ 62-64 สำหรับทำนองตอน a' เป็นการขยายความออกของโน้ต C[#] ทำนอง แนวบนเริ่มต้นที่โน้ต C[#] ห้องที่ 62 เสียงของโน้ต C[#] ถูกขยายความออกไปจนถึงห้องที่ 65 ด้วยการเคลื่อนทำนองลง ไปยังโน้ต G[#] ห้องที่ 64 และกระโดดกลับมายังโน้ต C[#] ห้องที่ 65 ก่อนที่จะค่อย ๆ เคลื่อนลงเป็นบันไดเสียง (ตัวอย่างที่ 4. 14a) เมื่อวิเคราะห์ลวดรูปลงจะพบว่า ตอน a' มีโครงสร้างเหมือนกับตอนย่อ a ทุกประการ โน้ตโครงสร้างสำคัญยังคงมีโน้ต C[#] เป็นพื้นฐาน และโน้ตแนวเบส ยังคงดำเนินทำนองด้วยโน้ตความสัมพันธ์ขั้นคู่ 4 และคู่ 5 (ตัวอย่างที่ 4.17)

ตัวอย่างที่ 4.17 กราฟแนวเสียงทำนองรอนโด ตอน a'

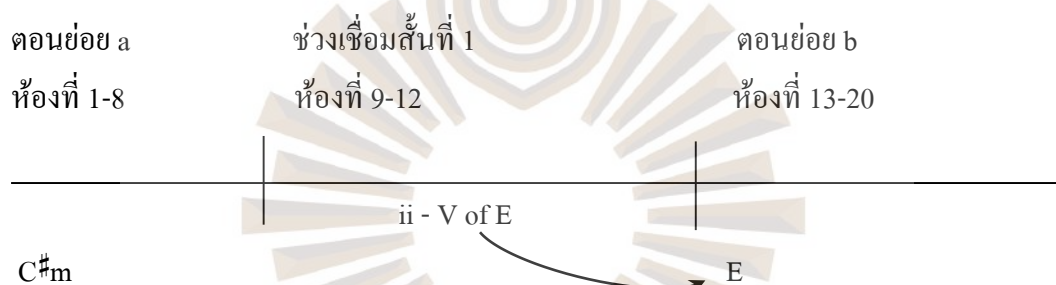
a

b

4.4.1.2 โครงสร้างระดับกลางของช่วงเชื่อม ระหว่างห้องที่ 9-12

ช่วงเชื่อม (ห้องที่ 9-12) เป็นช่วงเชื่อมสั้น ๆ ที่เชื่อมต่อระหว่างตอนย่อย a และ ตอนย่อย b เข้าด้วยกัน (ตัวอย่างที่ 4.18) ลักษณะกลุ่มประโยค จะประกอบด้วย 2 ประโยคเล่นซ้ำกัน คือ (2+2) เสียงประสานแสดงให้เห็นไวยากรณ์เสียงประสานแบบหน้าที่คอร์ด คือ ii-V ของกุญแจเสียง E เมเจอร์ เพื่อเคลื่อนดนตรีเข้าสู่ตอนย่อย b ในห้องที่ 13 (ตัวอย่างที่ 4.19) สำหรับการวิเคราะห์ การดำเนินคอร์ด ii-V-I เพื่อนำเข้าสู่คอร์ด E ในห้องที่ 13 หรือตอน b เป็นการให้ความสำคัญกับคอร์ด E ด้วยเสียงไวยากรณ์ดนตรีแบบดั้งเดิม

ตัวอย่างที่ 4.18 เส้นเวลาของเพลงช่วงระหว่างห้องที่ 1-20



ตัวอย่างที่ 4.19 โน้ตเพลง ห้องที่ 9-13

4.4.1.3 โครงสร้างระดับกลาง ตอนย่อย b

ตอนย่อย b (ห้องที่ 13-20) มีโน้ต E เป็นโน้ตหลักหรือศูนย์กลางเสียง อยู่บนพื้นฐานของกลุ่มเสียง E เมเจอร์ กลุ่มประโยคของทำนองตอนย่อย b แบ่งออกได้เป็น 2 ประโยค ประโยคละ 4 ห้อง คือ (4+4) ซึ่งกลุ่มประโยคเพลงมีความสมมาตร ชีพจรจังหวะมีความชัดเจน สำหรับประโยคที่ 2 เป็นการนำแนวคิดของประโยคที่ 1 มาเล่นซ้ำอีกครั้ง โดยปรับเนื้อดนตรีเล็กน้อย ผู้ฟังจะได้ยินทำนองตอน b ในรูปแบบซีเควนซ์เสียงประสาน ที่มีลักษณะเป็นการเคลื่อนที่ลงของคอร์ด เกาะไปกับแนวทำนองหลัก ที่อยู่ในแนวล่างสุด (ตัวอย่างที่ 4.20)

ตัวอย่างที่ 4.20 ตอนย่อย b ห้องที่ 13-20

13

poco a poco cre - - - scen - - do

ประโยคที่ 1

f

ประโยคที่ 2

เมื่อวิเคราะห์โครงสร้างแล้ว พบว่า โครงหลักทำนองของตอน b มีโน้ตสำคัญคือโน้ต E โดยที่มีเสียงของคอร์ด E เป็นคอร์ดหลัก ประโยคเพลงจะถูกสร้างขึ้นด้วยการขยายความออกของคอร์ด E โดยใช้วิธีเคลื่อนทำนองหลัก ไประดับเสียงลงเป็นลำดับขึ้น และแนวนอนเคลื่อนทำนองมีทิศทางลงเป็นด้วยรูปแบบซีเควนซ์ สำหรับเสียงประสานหลัก คือเสียงของขั้นคู่ 8 โดยผู้ประพันธ์

ได้ออกแบบให้การวางแนวเสียงแนวนอนสุดปรากฏขึ้นคู่ 8 เพื่อทบโน้ตสำคัญคือโน้ต E ให้มีความแข็งแรงมากขึ้น และเกิดขึ้นตั้งแต่ต้นประโยคเพลง โดยเฉพาะประโยคที่ 1 โน้ตทำนองหลัก E ถูกทบโน้ตคู่ 8 ในจังหวะตกที่ 1 ทำให้เสียงโน้ต E ถูกเน้นให้เสียงมีความแข็งแรง สำหรับประโยคที่ 2 มีการเคลื่อนจังหวะให้ขึ้นคู่ 8 ถูกเอียงออกไปเล็กน้อย ทำให้ประโยคที่ 2 มีความอ่อนแอกว่าประโยคที่ 1 จากที่กล่าวมาข้างต้น จะเห็นได้ว่า ทำนองตอน b แท้จริงแล้วมีสาระสำคัญคือการขยายความของคอร์ด E ห้องที่ 13 ให้มีความยาวมากขึ้นซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ดหลักตอน b (ตัวอย่างที่ 4.21)

ตัวอย่างที่ 4.21 กราฟแนวเสียงระดับกลางของตอนย่อย b

The image displays two musical staves, each with a treble and bass clef, representing a melody and its accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first staff, labeled 'ประโยคที่ 1' (Phrase 1), spans measures (13) to (16). The melody in the treble clef is composed of eighth notes. The bass line features a sustained E note, indicated by a bracket and the letter 'E' below the staff. The second staff, labeled 'ประโยคที่ 2' (Phrase 2), spans measures (17) to (20). The melody in the treble clef is also composed of eighth notes, but with a slight rhythmic shift where the notes are beamed differently. The bass line also features a sustained E note, indicated by a bracket and the letter 'E' below the staff.

4.4.1.4 โครงสร้างระดับกลางของช่วงเชื่อมกลับ ระหว่างห้องที่ 21-61

ช่วงเชื่อมกลับ (ห้องที่ 21-61) เป็นบริเวณที่บทเพลงกำลังเคลื่อนไปยังตอน a' ช่วงเชื่อมกลับในบริเวณนี้ จะมีความยาวกว่าทำนองตอน a และ b ค่อนข้างมาก สำหรับแนวเบส จะสื่อให้เห็นทิศทางการเคลื่อนที่หลักของเพลง โดยผู้ประพันธ์จะใช้กลุ่มเสียงต่าง ๆ เป็นวัตถุดิบที่ทำให้ช่วงเชื่อมมีสีสันของเสียงที่แตกต่างออกไปจากดนตรีในแบบเดิม สำหรับการวิเคราะห์ช่วงเชื่อมจึงสามารถแบ่งออกเป็น 4 บริเวณ แต่ละบริเวณจะมีกลุ่มเสียงที่แตกต่างกัน คือ บริเวณที่ 1 เป็นดนตรีโครมาติกที่อยู่นอกเหนือกฎเกณฑ์แบบดั้งเดิม (Non-Function) บริเวณที่ 2 เป็นกลุ่มเสียงของบันไดเสียงโซลโทน บริเวณที่ 3 คือกลุ่มเสียงของบันไดเสียง C# ไมเนอร์บนแนวเบส A, E และ บริเวณที่ 4 คือคอร์ดคู่ 5 เรียงซ้อน (ตัวอย่างที่ 4.22)

ตัวอย่างที่ 4.22 เส้นเวลาของช่วงเชื่อมกลับที่ 1

ช่วงเชื่อมกลับ					ตอนย่อย a'
บริเวณที่ 1	2	3	4		
(21 - 61)					(62 - 69)
ห้องที่	21 - 25	26 - 41	42 - 49	50 - 61	62 - 69
กลุ่มเสียง	โครมาติก	โซลโทน	C# ไมเนอร์	คู่ 5 เรียงซ้อน	C# ไมเนอร์
โน้ตหลัก	D# D	C#	A E	F# G#	C#

บริเวณห้องที่ 21-25 เดอบุสซีใช้ดนตรีแบบโครมาติกที่ไม่อิงดนตรีแบบดั้งเดิม นำมาเชื่อมทำนองหลักจากตอนย่อย b เพื่อเข้าสู่ช่วงเชื่อม ผู้ฟังจะได้ยินซีควเอนซ์ทำนอง ที่ค่อย ๆ เคลื่อนลง โดยทำนองหลักจะอยู่ในแนวล่าง ปรากฏขึ้นที่จังหวะที่ 1 ของทุกประโยคเพลง คือโน้ต D#-D-A# (ตามลูกศรชี้) โดยมีทำนองแนวนอนเคลื่อนที่เป็นรูปแบบซีควเอนซ์เสียงประสานที่ค่อย ๆ เคลื่อนลง เพื่อสนับสนุนทำนองหลัก (ตัวอย่างที่ 4.23) สำหรับกลุ่มประโยคเพลง ถูกออกแบบให้กลุ่มประโยคไม่สมมาตร คือ 2+2+1 ทำให้เกิดความตึงเสียงขึ้นในประโยคสุดท้าย ส่งผลให้ทำนองมีจุดหมายชั่วคราวในห้องที่ 25 โดยเริ่มต้นจาก D# ห้องที่ 21 ไปยังจุดหมายคือ โน้ต A# ซึ่งเป็นโน้ตที่มีความสัมพันธ์เป็นขั้นคู่ 5 จากนั้นเคลื่อนไปยัง C# ห้องที่ 26 (ตัวอย่างที่ 4.24)

ตัวอย่างที่ 4.23 ประโยคเพลงไม่สมมาตรบริเวณห้องที่ 21-25

21

ประโยคที่ 1 ประโยคที่ 2 ประโยคที่ 3

ตัวอย่างที่ 4.24 กราฟแนวเสียง ระหว่างห้องที่ 21-26

(21) (23) (25) (26)

บริเวณห้องที่ 26-41 โน้ตมีลักษณะเป็นกลุ่มประโยค ประกอบด้วย 2 ประโยค คือ (8+8) โดยประโยคที่ 2 เป็นการซ้ำแนวคิดของประโยคที่ 1 ทั้งหมด แต่มีการปรับเนื้อดนตรีเล็กน้อย และประโยคที่ 2 แนวเบสจะถูกปรับช่วงเสียงให้สูงขึ้นจากประโยคแรก 1 ช่วงคู่แปด ทำนองของดนตรีในบริเวณนี้มีลักษณะเป็นรูปแบบซิกเนเจอร์เสียงประสานเคลื่อนขึ้น โดยคอร์ดที่ใช้จะเป็นคอร์ดเมเจอร์ทั้งหมด และคอร์ดที่อยู่ในห้องเดียวกัน พบว่าเป็นคอร์ด มีความสัมพันธ์กันเป็นขั้นคู่ 3

เมื่อฟังเพลงบริเวณนี้ ผู้ฟังจะสามารถรับรู้ได้ถึงการค่อย ๆ เคลื่อนที่ขึ้น ของคอร์ดเมเจอร์ในทุกจังหวะแรกของห้อง กล่าวคือ การดำเนินคอร์ด C[#]-D[#]-F(E[#])-G(F^{*}) ทำให้เกิดสีสันการเคลื่อนที่คอร์ดแบบขนานค่อนข้างชัดเจน หลังจากนั้นกระโดดไปยังคอร์ด A[#] ในห้องที่ 31 (ตามลูกศรชี้) สำหรับคอร์ดที่อยู่ในจังหวะที่ 2 ของทุกห้อง เป็นคอร์ดระดับ มีความสัมพันธ์เป็นคู่ 3 กับคอร์ดในจังหวะแรก ให้ความรู้สึกละไกลไปจากดนตรีแบบเดิม ที่มักให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์คู่ 5 และจะเห็นได้ว่า ประโยคเพลงเริ่มต้นขึ้นด้วยคอร์ด C[#] ห้องที่ 26 ไปจนถึงห้องที่ 33 จังหวะที่ 1 คือคอร์ด A[#] พบว่าการดำเนินคอร์ดในมติดังกล่าว ยังซ่อนความความสัมพันธ์คู่ 3 ไว้ด้วยเช่นกัน (ตัวอย่างที่ 4.25)

สำหรับบริเวณห้องที่ 30 และห้องที่ 33 จะพบการดำเนินคอร์ด์ D $\sharp$ -A $\sharp$ และ A $\sharp$ -D $\sharp$ ตามลำดับ ซึ่งมีความสัมพันธ์กันเป็นคู่ 5(4) ทำให้บริเวณห้องที่ 30-33 เกิดความแตกต่างกับเสียงประสานในห้องอื่น ๆ และยังถูกวางไว้ในช่วงสุดท้ายของประโยคเพลง ทำให้เกิดความตึงเสียงขึ้น กำลังสื่อถึงดนตรีบริเวณนี้มีจุดหมายชั่วคราวที่บริเวณห้องที่ 30-33 ก่อนที่จะเปลี่ยนไปยังประโยคที่ 2 จะเห็นได้ว่า เคนบุนสซังคงใช้ความสัมพันธ์แบบวงจรคู่ 5 ในการสร้างความตึงเสียงด้วยเช่นกัน เพียงแต่แตกต่างกันที่วิธีการดำเนินเสียงประสานของทั้งประโยค ไม่ได้อยู่บนพื้นฐานแนวคิดแบบดั้งเดิม (ตัวอย่างที่ 4.25)

ตัวอย่างที่ 4.25 ตัวอย่างโน้ตเพลง ระหว่างห้องที่ 26-33

26

C $\sharp$ A C $\sharp$ A D $\sharp$ B F (E $\sharp$) C $\sharp$

G (F $\times$) D $\sharp$ A $\sharp$ F $\sharp$ A $\sharp$ F $\sharp$ A $\sharp$ D $\sharp$

หลังจากวิเคราะห์หารูปโน้ตดนตรีลงแล้ว จะพบว่าทำนองหลักจะอยู่ในแนวล่างสุด มติกว้างจะเห็นการดำเนินทำนองจากโน้ตหลัก C $\sharp$ เคลื่อนที่ขึ้นคู่ 6 ไปยังโน้ต A $\sharp$ (ตัวอย่างที่ 4.27 ตามลูกศรชี้) และทำนองหลักจะถูกขยายความออก ด้วยการเคลื่อนที่โน้ตขึ้นเต็มหนึ่งเสียงเต็มเป็นลำดับขึ้น คือทำนอง C $\sharp$ -D $\sharp$ -F(E $\sharp$)-G(F $\times$) หลังจากนั้นกระโดดคู่ 3 ไปยังโน้ต A $\sharp$ ในห้องที่ 31 ต่อมาโน้ต A ได้ขยายความออกจนถึงห้องที่ 33 จบประโยคเพลงที่ 1 สำหรับประโยคเพลงที่ 2 (ห้องที่ 34-41) จะเป็นการซ้ำทำนองของประโยคที่ 1 โดยโครงสร้างเสียงประสานสำคัญของ บทเพลงบริเวณห้องที่ 26-41 จะพบการเคลื่อนที่ขนานคู่ 5 เรียงต่อกันในจังหวะตกที่ 1 (ตัวอย่างที่ 4.26)

ตัวอย่างที่ 4.26 กราฟแนวเสียง ระหว่างห้องที่ 26-41

(26) (28) (29) (30) (31) (33) (34) (36) (37) (38) (39) (41)

บริเวณห้องที่ 42-49 มีลักษณะเป็นกลุ่มประโยค ประกอบด้วย 2 ประโยคคือ (4+4) สำหรับประโยคที่ 2 แปรทำนองมาจากประโยคที่ 1 แนวดนตรีเริ่มถูกแยกออกเป็น 3 แนวชัดเจน สังเกตจากหางโน้ต แนวบนสุดและแนวกลางใช้การดำเนินคอร์ด $F\#m/A$ $G\#m$ - $D\#o7$ - $G\#m/B$ เคลื่อนที่เป็นการซ้ำรูปแบบซีเควนซ์ แนวบนสุดเป็นอาร์เปจิโอ เบบิต 2 ชั้น ส่วนแนวกลางเคลื่อนคอร์ดเป็นจังหวะตัวคำ ซึ่งเคลื่อนที่อยู่เหนือแนวเบส $E-C\#-A-F\#-E-C\#-A-G\#$ (ตัวอย่างที่ 4.27)

ตัวอย่างที่ 4.27 ตัวอย่างโน้ตเพลงตอกกลาตา ห้องที่ 42-45

42

$F\#m/A$ $G\#m$ $D\#o7$ $G\#m/B$ $F\#m/A$ $G\#m$ $D\#o7$ $G\#m/B$

หลังจากวิเคราะห์ลดรูปโน้ตดนตรีลงแล้ว จะพบว่าโครงสร้างเสียงประสานสำคัญคือการการเคลื่อนทำนองขนาบคู่ 4 ในจังหวะตกที่ 1 ของทุกห้อง เคลื่อนที่ขนานกัน ทำนองสำคัญคือการดำเนินทำนอง $E-A$ เป็นการใช้โน้ตที่มีความสัมพันธ์คู่ 4 (5) ที่ซ่อนอยู่ภายใต้การดำเนินคอร์ด โดยเคลื่อนที่ลักษณะการซ้ำรูปแบบซีเควนซ์ซ้ำไปมา (ตัวอย่างที่ 4.28)

ตัวอย่างที่ 4.28 กราฟแนวเสียงระหว่างห้องที่ 42-49

บริเวณห้องที่ 50-61 เป็นช่วงที่ดนตรีเตรียมตัวที่จะกลับไปยังตอนย่อ a¹ ดนตรีในบริเวณนี้ ประกอบไปด้วย 3 แนวเสียง มีโน้ตหลักคือ โน้ต F# และ G# สำหรับโน้ต F# ปรากฏขึ้นในแนวเบส ระหว่างห้องที่ 50-61 และโน้ต G# ปรากฏขึ้นในห้องที่ 61 (ตัวอย่างที่ 4.29) สำหรับเสียงประสานในจังหวะตกที่ 1 ปรากฏการใช้คอร์ดคู่ 5 เรียงซ้อน และขยายความคอร์ดคู่ 5 เรียงซ้อนออกด้วยการไล่อาร์เปจโจขึ้นและลง (ตัวอย่างที่ 4.30)

ตัวอย่างที่ 4.29 เส้นเวลา ระหว่างห้องที่ 50-61



บริเวณห้อง 61 แนวเบสกำลังสื่อถึงบทบาทของโดมินันท์เพื่อที่จะเคลื่อนเข้าหาโทนิคบริเวณห้องที่ 61 จึงถูกเน้นเสียงให้โน้ต G# และ D# ดังกว่าปกติ แสดงถึงการให้ความสำคัญกับโดมินันท์ ประกอบกับการสร้างความตึงเสียงด้วยการใช้ฉัพจรจังหวะที่ไม่สม่ำเสมอจากการเน้นจังหวะตกที่ 1 ของกลุ่มประโยคเพลงที่ไม่สมมาตร คือ 2+2+1 (ตัวอย่างที่ 4.30) ทำให้บทบาทของโดมินันท์ในบริเวณห้องที่ 61 เด่นชัดมากขึ้น

ตัวอย่างที่ 4.30 กลุ่มประโยคก่อนกลับสู่ตอน a¹

57

ตอน a1

mf mf f

ประโยคที่ 1 ประโยคที่ 2 ประโยคที่ 3

หลังจากวิเคราะห์ลดรูปโน้ตดนตรีลงแล้ว จะพบว่าจุดหมายของทำนองคือห้องที่ 61 นอกเหนือจากเหตุผลด้านซัพพอร์จังหวะที่กล่าวมาแล้ว ผู้ประพันธ์ได้ออกแบบให้ในจังหวะตกที่ 1 เป็นการเคลื่อนที่ของขั้นคู่ 9-8 หรือการเกลายเสียงจากขั้นคู่เสียงกระด้าง ไปยังขั้นคู่เสียงกลมกลืน ทำให้ห้องที่ 61 กลายเป็นจุดหมายชั่วคราว เพื่อนำดนตรีเข้าสู่บทบาทของโดมิแนนท์ และดำเนินต่อไปยังโทนิค ในห้องที่ 62 (ตัวอย่างที่ 4.31)

ตัวอย่างที่ 4.31 กราฟแนวเสียงระหว่างห้องที่ 57-62

a

ตอน a1

(57) (59) (61) (62)

9 9 8 8

b

ตอน a1

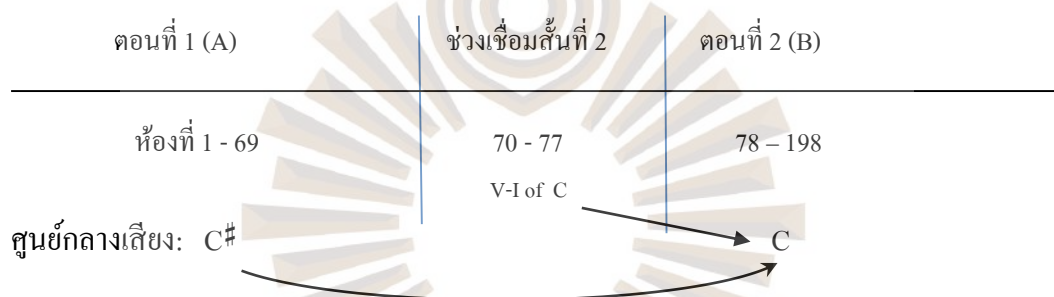
(57) (59) (61) (62)

9 9 8 8

4.4.1.5 โครงสร้างระดับกลางของช่วงเชื่อม ห้องที่ 70-77

ช่วงเชื่อมที่อยู่ระหว่างห้องที่ 70-77 มีหน้าที่เป็นจุดเชื่อมต่อระหว่างตอนที่ 1 (A) และตอนที่ 2 (B) เป็นช่วงที่ดนตรีกำลังจะเปลี่ยนเข้าสู่ตอนที่ 2 ที่มีโน้ต C เป็นศูนย์กลางเสียง ถึงแม้สัญลักษณ์ประจำกุญแจเสียง จะยังเป็นกุญแจเสียงเดิม ตั้งแต่เริ่มต้นเพลง (4 ชาร์ป) แต่ดนตรีในบริเวณนี้ได้ใช้เครื่องหมายแปลงเสียงเพื่อสื่อถึงกุญแจเสียงใหม่ที่กำลังจะมาถึง และยังใช้เสียงประสานแบบหน้าที่คอร์ด โดมินันท์-โทนิคในกุญแจเสียง C เมเจอร์ อย่างตรงไปตรงมา เพื่อสื่อว่าดนตรีกำลังจะให้ความสำคัญกับโน้ต C ในลำดับต่อไป (ตัวอย่างที่ 4.32 และ 4.33)

ตัวอย่างที่ 4.32 เส้นเวลา และตัวอย่าง โน้ต ของช่วงเชื่อมสั้นที่ 2



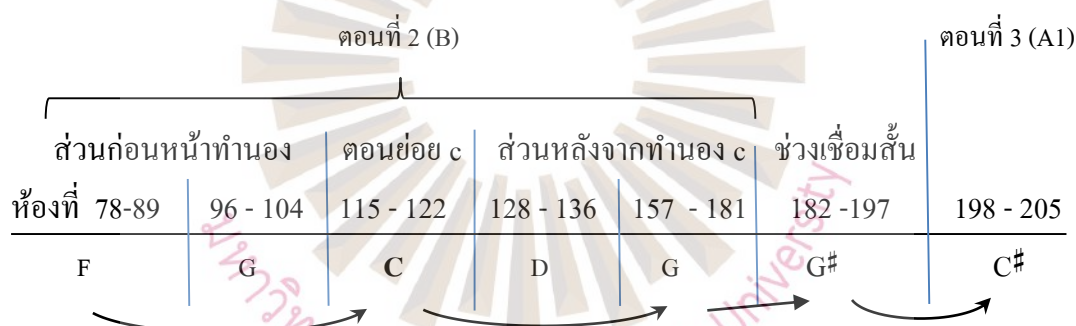
ตัวอย่างที่ 4.33 การใช้เครื่องหมายเนเชอรัลของดนตรีห้องที่ 70-77



4.4.2 การวิเคราะห์เสียงประสานระดับกลาง ตอนที่ 2 (B)

ตอนที่ 2 (B) อยู่ระหว่างห้องที่ 78-181 มีคอร์ด C เป็นคอร์ดสำคัญ ตอนย่อย c เกิดขึ้นบริเวณใจกลางตอนที่ 2 (B) ระหว่างห้องที่ 115-122 ทำให้ตอนที่ 2 จะสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ส่วน คือ 1) ส่วนก่อนหน้าตอนย่อย c และ 2) ส่วนหลังจากตอนย่อย c สำหรับส่วนก่อนหน้าตอนย่อย c จะอยู่ระหว่างห้องที่ 78-114 และส่วนหลังจากตอนย่อย c จะอยู่ระหว่างห้องที่ 128-181 โดยทั้งสองส่วนจะมีโครงสร้างเสียงประสานแบบหน้าที่คอร์ดในมิติกว้าง โดยเฉพาะแนวดำเนินเบสที่กำลังสื่อถึงการดำเนินคอร์ดเข้าหาโทนิค และดำเนินต่อไปยังโดมิแนนท์ (โน้ต G) บริเวณห้องที่ 157-181 และสำหรับ 182-197 เป็นช่วงเชื่อมสั้น มีโน้ต G# เป็นศูนย์กลางระดับเสียง อีกทั้งยังทำหน้าที่เป็นโดมิแนนท์ให้กับโน้ต C# เพื่อกำลังนำดนตรีกลับไปยังศูนย์กลางระดับเสียง C# ในตอนที่ 3 (A1) (ตัวอย่างที่ 4.34)

ตัวอย่างที่ 4.34 เส้นเวลาของตอนที่ 2 ระหว่างห้องที่ 78-205



4.4.2.1 การวิเคราะห์ดนตรีส่วนก่อนหน้าตอนย่อย c

ห้องที่ 78-89 เป็นบริเวณที่ดนตรีมีโน้ต F เป็นศูนย์กลางเสียง ถูกขยายความออกด้วยการใช้โหมค F มิกโซลิเดียนเป็นกลุ่มเสียงหลัก ดนตรีบริเวณนี้จะประกอบด้วย 3 แนวเสียง แนวบนดำเนินโน้ตในลักษณะอาร์เปจโจด้วยจังหวะเชบิต 2 ชั้น แนวทำนองสำคัญจะอยู่ที่แนวกลาง (โน้ตตัวขาวทางขึ้น) แนวเบสเป็นโน้ตเพดัล กลุ่มประโยคในบริเวณนี้ประกอบด้วย 3 ประโยค คือ 3+4+5 ประโยคเพลงที่ 1 เป็นช่วงแนะนำศูนย์กลางเสียง F แต่ยังไม่ปรากฏทำนองหลัก ส่วนประโยคเพลงที่ 2 เริ่มมีทำนองหลักปรากฏขึ้นในแนวกลางจังหวะตกที่ 1 จังหวะโน้ตตัวขาว ต่อเนื่องไปจนจบประโยคที่ 3 (ตัวอย่างที่ 4.35)

ตัวอย่างที่ 4.35 ช่วงก่อนหน้าตอนย่อย c บริเวณห้องที่ 78

78 *piu p e molto dim.* *très léger* *pp* *les notes marquées du signe - expressives et un peu en dehors*

ประโยคที่ 1 ประโยคที่ 2

เมื่อวิเคราะห์ลดรูปโน้ตดนตรีลงแล้ว จะพบว่าแนวทำนองหลักจะอยู่ในแนวกลาง เริ่มต้นจากโน้ต G ในห้องที่ 81 มีจุดหมายไปยังโน้ต E^b ในห้องที่ 89 เคลื่อนที่อยู่ภายใต้โน้ต F ค้างเสียงยาวปกคลุมดนตรีบริเวณนี้ไว้ ทำให้ในจังหวะตกที่ 1 ของทุกห้องในบริเวณนี้ โครงหลักเป็นการเคลื่อนที่ของขั้นคู่ 9-8-7-^b7 เริ่มต้นด้วยขั้นคู่เสียงกระด้างคือ ขั้นคู่ 9 ผ่านด้วยขั้นคู่เสียงกลมกลืนคือขั้นคู่ 8 ห้องที่ 82 มีจุดหมายไปยังขั้นคู่เสียงกระด้าง คือขั้นคู่ ^b7 ห้องที่ 85 (ตัวอย่างที่ 4.37)

ตัวอย่างที่ 4.36 กราฟแนวเสียง โครงสร้างระดับกลางของเพลง บริเวณห้องที่ 81-89

(81) (82) (83) (85-89)

9 8 7 ^b7

ประโยคที่ 1 ประโยคที่ 2

เช่นเดียวกับห้องที่ 96-104 มี 3 แนวเสียง เดอบุสซียังคงใช้กลุ่มเสียงมิกโซลิเดียน แต่เปลี่ยนศูนย์กลางเสียงไปยังโน้ต G ประโยคเพลงมีลักษณะเป็นกลุ่มประโยคประกอบด้วย 2 ประโยคเพลง คือ 4+5 แนวทำนองสำคัญจะอยู่ที่แนวกลาง โดยเดอบุสซีได้ใช้การทอดเสียงขึ้น 1 เสียงเต็มจากดนตรีในช่วงก่อน (ช่วงศูนย์กลางเสียง F อยู่บริเวณห้องที่ 78-89) ดังนั้นเมื่อทำการวิเคราะห์ลดรูปโน้ตดนตรีลง จะเห็นได้ว่า โครงหลักทำนองของดนตรีในบริเวณนี้ จึงมีทิศทางเคลื่อนที่ทำนองในรูปแบบเดียวกันกับดนตรีช่วงศูนย์กลางเสียง F ระหว่างห้องที่ 81-89 (ตัวอย่างที่ 4.37)

ตัวอย่างที่ 4.37 กราฟแนวเสียง โครงสร้างระดับกลางบริเวณห้องที่ 96-104



นอกจากนี้ เคนบุสซีใช้การดำเนินดนตรีด้วยความสัมพันธ์คู่ 3 ในการเชื่อมต่อระหว่างศูนย์กลางเสียง F (บริเวณห้องที่ห้องที่ 78-89) กับศูนย์กลางเสียง G (บริเวณห้องที่ห้องที่ 96-104) ความสัมพันธ์ของทำนองที่เกิดขึ้น ทำหน้าที่เป็นส่วนขยายความของทำนองแนวเบส คือการดำเนินทำนองแนวเบส F-A^b (G[#])-E-G ทำให้รูปแบบการทำงานแบบหน้าที่คอร์ด โดยเฉพาะอย่างยิ่งในแนวเบสมีความคลุมเครือมากขึ้น อำพรางทิศทางการดำเนินทำนองหลักในแนวเบส F-G ให้มีความคลุมเครือมากยิ่งขึ้น (ตัวอย่างที่ 4.38)

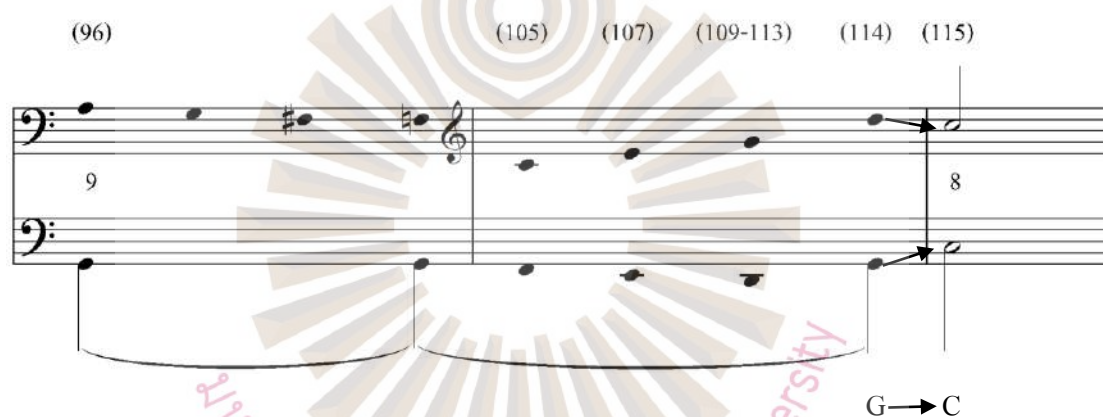
มากไปกว่านั้น จากกราฟแนวเสียง (ตัวอย่างที่ 4.38) แสดงให้เห็นภาพกว้างของการเชื่อมต่อดนตรีบริเวณห้องที่ 81-96 โดยแนวนอกสุด ปรากฏให้เห็นการเชื่อมต่อกันของคู่ 9 ในภาพกว้าง เป็นขั้นคู่เสียงกระด้าง เกิดขึ้นในจังหวะตกที่ 1 ของแต่ละประโยค

ตัวอย่างที่ 4.38 กราฟแนวเสียง แสดงจุดเชื่อมช่วงศูนย์กลางเสียง F และ G



บริเวณห้องที่ 105-114 เป็นส่วนขยายความออกจากช่วงของศูนย์กลางเสียง G จากกราฟจะเห็นว่า คนตรีในบริเวณห้องที่ 96 จนกระทั่งถึงห้องที่ 114 ในมิติกว้าง ยังอยู่บนพื้นฐานของศูนย์กลางเสียง G สังเกตได้จากโน้ต G ในแนวเบสยังขยายตัวปกคลุมบริเวณคนตริดังกล่าวเพียงแต่ในบริเวณห้องที่ 105-114 นั้น เคนบุสซีได้ขยายความคนตรีบริเวณดังกล่าวออกด้วยบริบทแวดล้อมของโน้ตในกุญแจเสียง C เมเจอร์ จึงทำให้คนตรีบริเวณดังกล่าวไม่ติด # หรือ b ทิศทางคนตรีในบริเวณนี้เป็นการดำเนินทำนองเข้าหาคอร์ดคอร์ด G ในห้องที่ 114 เพื่อนำเข้าสู่คอร์ด C รวมถึงโน้ตแนวนอนที่เคลื่อนที่ตามแบบฉบับของไวอากรณคนตรีแบบดั้งเดิม (ตัวอย่างที่ 4.39 ตามลูกศรชี้) เป็นการยืนยันความสำคัญของโน้ต C ที่กำลังจะมาถึงในห้องที่ 115

ตัวอย่างที่ 4.39 กราฟแนวเสียงของส่วนขยายความออกจากช่วงของศูนย์กลางเสียง G



4.4.2.2 การวิเคราะห์ตอนย่อย c

ตอนย่อย c อยู่ระหว่างห้องที่ 115-122 เป็นบริเวณที่คนตรีเข้าสู่ช่วงศูนย์กลางเสียง C และมีทำนอง c ปรากฏขึ้นเป็นทำนองหลัก ประโยคเพลงมีลักษณะเป็นเป็นกลุ่มประโยคประกอบด้วย 2 ประโยคเพลงคือ 4+4 ซึ่งจะเห็นว่า กลุ่มประโยคเพลงของตอนย่อย c มีความสมมาตร ดังนั้นชีพจรจังหวะจะมีความรู้สึกที่มั่นคงกว่าในช่วงส่วนก่อนหน้าตอนย่อย c ที่มีกลุ่มประโยคเพลงไม่สมมาตร (4+5) กลุ่มเสียงที่ใช้ก็ยังคงเป็นกลุ่มเสียงมิกโซลิเดียน ทำนองสำคัญถูกปรับให้ไปอยู่แนวบนสุด และทบโน้ตคู่ 8 เพื่อเน้นทำนองมากขึ้น และยังเริ่มต้นประโยคเพลงที่ 1 ด้วยโน้ต C ในจังหวะตกที่ 1 รวมถึงการใช้ความเข้มเสียง f เป็นการแสดงให้เห็นถึงบทบาทศูนย์กลางเสียงของโน้ต C ของคนตรีบริเวณนี้ (ตัวอย่างที่ 4.40)

ตัวอย่างที่ 4.40 ตอนย่อ c บริเวณห้องที่ 115-122



หลังจากวิเคราะห์ลดรูปโน้ตดนตรีลงแล้วจะพบว่า ทำนองหลักเริ่มต้นขึ้นที่โน้ต C ในแนวบนสุด ห้องที่ 115 โดยมีจุดหมายไปยังโน้ต B^b ในห้องที่ 118 ก่อนที่โน้ต B^b จะถูกขยายความไปจนถึงห้องที่ 122 โดยมีโครงหลักเสียงประสานคือการเคลื่อนที่ของขั้นคู่ 8-7-^b7 เคลื่อนที่อยู่ที่ศูนย์กลางเสียง C (ตัวอย่างที่ 4.41) จะเห็นได้ว่าโครงสร้างเสียงประสานเริ่มต้นด้วยเสียงของขั้นคู่ 8 จัดเป็นขั้นคู่เสียงกลมกลืน ให้ความรู้สึกมั่นคง ซึ่งจะแตกต่างจากโครงสร้างเสียงประสานในช่วงก่อนหน้าทำนอง c ที่จะเริ่มต้นด้วยขั้นคู่เสียงกระด้าง คือขั้นคู่ 9 ทั้งหมด

ตัวอย่างที่ 4.41 กราฟแนวเสียงของตอนย่อ c ระหว่างห้องที่ 115-122



4.4.2.3 การวิเคราะห์ดนตรีส่วนหลังจากตอนย่อ c

ดนตรีบริเวณห้องที่ 128-136 เป็นส่วนที่ดนตรีได้ขยายความออกจากตอนย่อ c (บริเวณห้องที่ 115-122) ด้วยการทอดเสียงขึ้น 1 เสียงเต็ม เป็นวิธีการเดียวกันกับการพัฒนาดนตรีที่ปรากฏให้เห็นมาแล้วในดนตรีส่วนก่อนหน้าตอนย่อ c (ระหว่างห้องที่ 78-89 และ 96-104) โน้ต

ศูนย์กลางเสียงถูกปรับขึ้น 1 เสียงเต็ม จากโน้ต C ในดนตรีช่วงก่อนหน้านี้ ให้กลายมาเป็นโน้ต D และ
ยังใช้กลุ่มเสียงมิกโซลิเดียนเป็นวัตถุดิบหลักของดนตรีในบริเวณนี้ แต่ประโยคเพลงจะไม่สมมาตร
(4+5) แตกต่างจากบริเวณตอนย่อย c ที่ประโยคเพลงจะมีความสมมาตร (4+4) ลักษณะจังหวะจึงมี
เสถียรภาพน้อยกว่าตอนย่อย c

ดนตรีห้องที่ 128-136 โน้ต D จะทำหน้าที่เป็นโน้ตเพเดิล ถูกเล่นซ้ำโน้ตอยู่ในแนว
เบส โดยมีทำนองหลักคือการดำเนินทำนอง E-D-C[#]-C เคลื่อนที่อยู่เหนือโน้ตเบส D โครงหลักเสียง
ประสานของดนตรีบริเวณนี้คือ การเคลื่อนที่ของขั้นคู่ 9-8-7-b7 จากกราฟแสดงให้เห็นถึงการ
เปรียบเทียบโครงสร้างระหว่างดนตรีบริเวณส่วนตอนย่อย c ห้องที่ 115-122 และส่วนหลังจากตอน
ย่อย c ห้องที่ 128-136 โดยทั้งสองกราฟจะมีโครงสร้างค่อนข้างคล้ายกัน แต่จะเห็นได้ว่าบริเวณห้อง
ที่ 115-122 จะเริ่มต้นด้วยเสียงกลมกลืน ตรงข้ามกับดนตรีบริเวณห้องที่ 128-136 ที่ขึ้นต้นประโยค
ด้วยเสียงกระด้าง (ตัวอย่างที่ 4.42)

ตัวอย่างที่ 4.42 กราฟแนวเสียงส่วนตอนย่อย c และส่วนหลังจากส่วนหลังจากตอนย่อย c

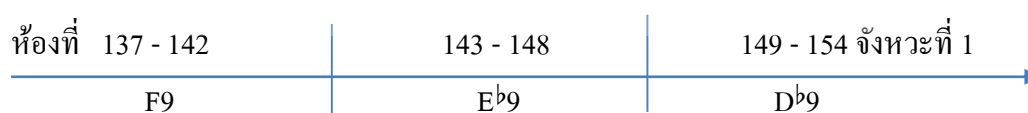
The image displays two musical staves with notes and measure numbers. The top staff, labeled (115), (116), and (118 - 122), shows a melodic line with notes 8, 7, and b7. The bottom staff, labeled (128), shows a melodic line with notes 9, 8, 7, and b7. A large bracket connects the two staves, indicating a comparison of structure.

เดอบุสซียังคงใช้การดำเนินดนตรีด้วยความสัมพันธ์คู่ 3 ในการเชื่อมต่อระหว่าง
ศูนย์กลางเสียง C (บริเวณห้องที่ห้องที่ 115-122) กับศูนย์กลางเสียง D (บริเวณห้องที่ห้องที่ 128-136)
คือการดำเนินทำนองแนวนอน C-E^b(D[#])-B-D (ตัวอย่างที่ 4.43)

ตัวอย่างที่ 4.43 การเชื่อมต่อระหว่างช่วงศูนย์กลางเสียง C กับช่วงศูนย์กลางเสียง D

ห้องที่ 137-156 เป็นจุดเชื่อมต่อระหว่างช่วงศูนย์กลางเสียง D (ห้องที่ 128-136) กับ
ช่วงศูนย์กลางเสียง G (ห้องที่ 157-181) เสียงประสานในห้องที่ 137 จังหวะที่ 1 จะเป็นการเน้นคอร์ด
F9 ก่อนที่ผู้ประพันธ์จะขยายความคอร์ด F9 ด้วยการดำเนินคอร์ด F9-E^b9-D^b9 โดยแต่ละคอร์ดจะ
ขยายความออกเป็นประโยคเพลง ประโยคเพลงละ 6 ห้อง (ตัวอย่างที่ 4.44)

ตัวอย่างที่ 4.44 เส้นเวลาของเพลง ระหว่างห้องที่ 137-156



หลังจากการขยายความของคอร์ด F9 คนตรีมีเป้าหมายต่อไปคือการเคลื่อนที่ไปยัง
ห้องที่ 154 จังหวะที่ 2 จังหวะตกที่ 1 คือโน้ตแนวนอน A^b เป็นเป้าหมายชั่วคราวในบริเวณที่เปลี่ยน
โมทีฟลับพลันโน้ต (ตัวอย่างที่ 4.45) จากนั้นโน้ต A^b ถูกขยายความออกด้วยเทคนิคออสตินาโต
(Ostinato) ก่อนที่จะเคลื่อนเข้าสู่โน้ต G ช่วงห้องที่ 157 ดังนั้นภาพรวมของดนตรีตั้งแต่บริเวณห้อง
128-157 จะเป็นการเคลื่อนที่ของโน้ต D-G ในระยะไกล และในมิติที่แคบลงมา คนตรียังมีการ

พัฒนาดนตรีด้วยแนวคิดการใช้การเคลื่อนทำนองในแนวเบสด้วยระยะขั้นคู่ 3 คือการเคลื่อนที่ของแนวเบส D-F-A^b (ตัวอย่างที่ 4.46)

ตัวอย่างที่ 4.45 การเปลี่ยนโมทีฟกลับ บริเวณห้องที่ 154 จังหวะที่ 2

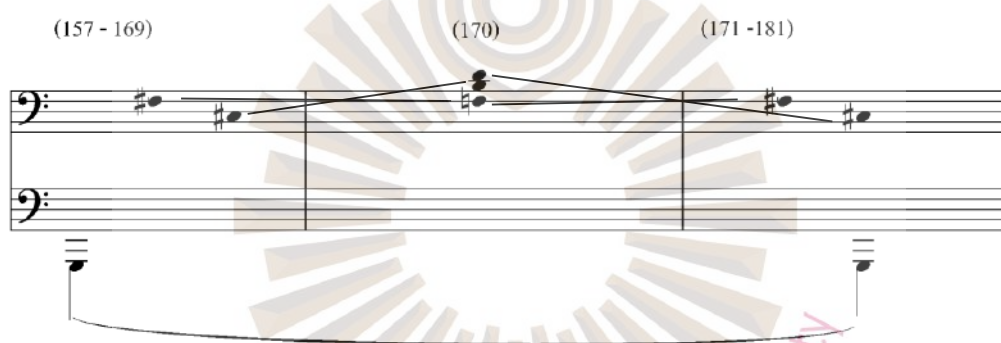
The musical score for Example 4.45 consists of two systems. The first system, starting at measure 151, shows a piano piece with a treble and bass staff. The second system, starting at measure 154, is enclosed in a dashed box and labeled 'จุดเปลี่ยนโมทีฟแบบกลับ' (Key change point). It shows a key change from B-flat major to A-flat major, indicated by the 'sempre pp' marking and the change in key signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

ตัวอย่างที่ 4.46 กราฟแนวเสียง ระหว่างห้องที่ 128-181

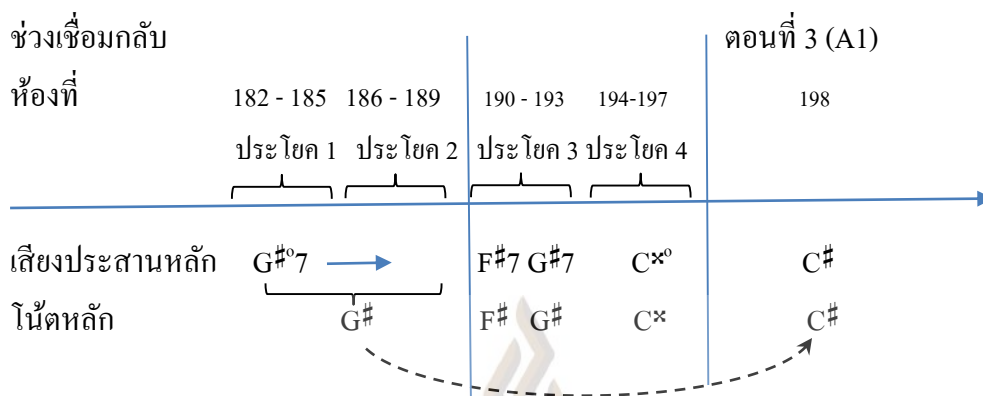
The musical score for Example 4.46 shows a graph of the melodic line between measures 128 and 181. The score is divided into six measures, each with a measure number in parentheses: (128 - 136), (137 - 142), (143 - 148), (149 - 154), (154 - 156), and (157 - 181). The graph shows the melodic line in the treble staff and the bass line in the bass staff. The melodic line is marked with a '9' in the first measure, and the bass line is marked with a '9' in the second measure. The graph includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

ห้องที่ 157-181 เป็นบริเวณที่ดนตรีมีโน้ตศูนย์กลางเสียงคือโน้ต G ซึ่งกำลังสื่อถึงบทบาทของโดมินันท์ของกุญแจเสียง C เมเจอร์ ตามแบบฉบับของดนตรีดั้งเดิม สำหรับโน้ตเบส G เป็นโน้ตหลัก ขยายความออกด้วยเทคนิคออสตินาโตเช่นเดียวกัน ขยายความปกคลุมระหว่างห้องที่ 157-181 โดยมีกลุ่มเสียง G ลิเดียเป็นกลุ่มเสียงหลัก กลุ่มเสียงลิเดียถูกเลือกมาใช้เพื่อให้เสียงของคอร์ดโดมินันท์คลุมเครือ ก่อนที่จะเปิดเผยเสียงของโดมินันท์ในห้องที่ 170 จังหวะที่ 1 (คอร์ด G7) เพื่อเป็นการสื่อถึงบทบาทโดมินันท์ของดนตรีในบริเวณนี้ จากกราฟแนวเสียงแสดงให้เห็นว่าแนวเสียงหลักเหนือแนวเบส คือ F# และ C# เคลื่อนที่จากห้องที่ 157 ไปยังห้องที่ 170 เป็นโครมาติกก่อนที่จะกลับมายังโน้ต F# และ C# อีกครั้งในห้องที่ 171-181 (ตัวอย่างที่ 4.47)

ตัวอย่างที่ 4.47 กราฟโครงสร้างระดับกลาง ห้องที่ 157-181



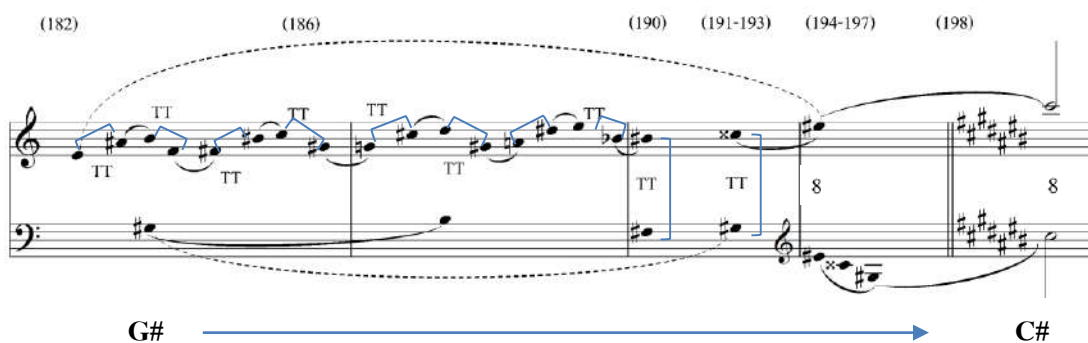
ตัวอย่างที่ 4.48 เส้นเวลาของช่วงเชื่อมสั้น ระหว่างห้องที่ 182-197



หลังจากพิจารณาโครงสร้างโน้ตดนตรีลง กราฟแนวเสียงเปิดเผยให้เห็นถึงทิศทางของการดำเนินดนตรีในบริเวณห้องที่ 182-197 จะเห็นได้ว่า โน้ตแนวนอนแสดงให้เห็นถึงสี่เส้นของคู่เสียงทริยโทนเคลื่อนต่อกัน โดยที่แนวเบสกำลังสื่อถึงบทบาทของโดมิแนนท์ของศูนย์กลางเสียง C^o ที่กำลังจะมาถึง โน้ตเบส G^o ได้ถูกนำเสนอมาก่อนในจังหวะเบา ก่อนเคลื่อนไปยังเป้าหมายชั่วคราวที่โน้ต F^o ห้องที่ 190 (ซบโดมิแนนท์) จากนั้นได้เคลื่อนไปยังโน้ต G^o (โดมิแนนท์) ห้องที่ 191 โดยบริเวณของโน้ตเบส F^o และ G^o นั้นได้ปรากฏขึ้นคู่เสียงทริยโทนเป็นคู่ประสานแนวนอนสุด และเคลื่อนต่อไปยังโน้ตศูนย์กลางเสียง C^o ห้องที่ 198 เห็นได้ว่าดนตรีบริเวณนี้เต็มไปด้วยเสียงกระด้าง ผู้ประพันธ์ใช้สี่เส้นของเสียงประด้างเพื่อสร้างมวลของความตึงเสียงให้มาก เพื่อสร้างแรงขับเคลื่อนเพื่อเข้าสู่ตอน A1 (ตัวอย่างที่ 4.49)

ตัวอย่างที่ 4.49 กราฟเสียงประสานระดับกลาง ระหว่างห้องที่ 182-198

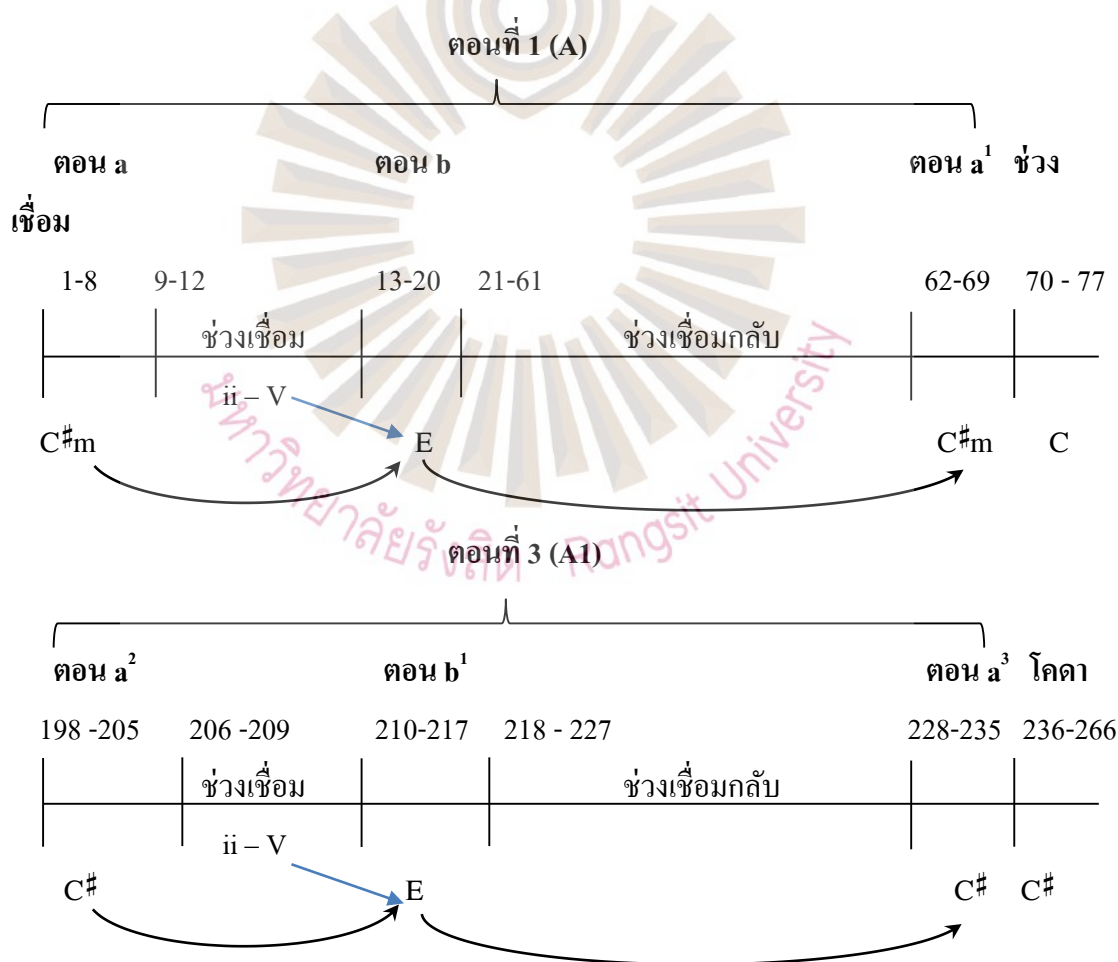
ตอน A1



4.4.3 การวิเคราะห์เสียงประสานระดับกลาง ตอนที่ 3 (A1)

ตอนที่ 3 (ตอน A1) อยู่ระหว่างห้องที่ 198-235 เป็นการนำกลับมาของตอนที่ 1 (ตอน A) ทั้งหมด เส้นเวลาของบทเพลงแสดงให้เห็นถึงโครงสร้างโดยภาพรวมของตอนที่ 1 และตอนที่ 3 มีโครงสร้างที่เหมือนกัน คือ การนำกลับมาของตอนย่อย a-b-a (ตัวอย่างที่ 4.50) แต่ดนตรีมีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงจากไมเนอร์มายังเมเจอร์ ทำนองของเพลงเป็นทำนองเดียวกันกับตอนต้นเพลงนี้เอง ดนตรี อาจมีการปรับให้มีความหนาแน่นขึ้นแต่ไม่ได้ทำให้รู้สึกตัวทำนองหลักถูกดัดแปลงไปจากเดิมมากนัก แตกต่างกันเพียงเนื้อหาของดนตรีในบริเวณช่วงเชื่อมต่างกลับ (ตัวอย่างที่ 4.51)

ตัวอย่างที่ 4.50 เปรียบเทียบเส้นเวลา ระหว่างตอนที่ 1 (A) และตอนที่ 3 (A1)



ตัวอย่างที่ 4.51 เปรียบเทียบโน้ตดนตรี ของตอนย่อย a และตอนย่อย a²

ตอนย่อย a



ตอนย่อย a²



ช่วงเชื่อมกลับระหว่างห้องที่ 218-227 ทำหน้าที่เชื่อมดนตรีกลับเข้าสู่ตอนย่อย a³ แนวเบสปรากฏโน้ต G# เป็นโน้ตสำคัญ เสียงของโน้ต G# ถูกค้างเสียงยาวปกคลุมระหว่างห้องที่ 222-224 กำลังสื่อถึงว่าบทเพลงในบริเวณนี้กำลังแสดงบทบาทของโดมิแนนท์ G# เพื่อเตรียมตัวกลับเข้าสู่ศูนย์กลางเสียง C# ทำนองแนวเบสจะถูกขยายความออกโดยมีจุดเริ่มต้นที่โน้ต D# ห้องที่ 218 มีจุดหมายชั่วคราวที่โน้ต G# ห้องที่ 222 จากนั้นเคลื่อนเข้าหาโน้ตโทนิคห้องที่ 228 เป็นการเคลื่อนที่มิติกว้าง ขยายความการดำเนินทำนองมิติกว้างด้วยการเคลื่อนที่ด้วยเสียงของขั้นคู่ 3 เคลื่อนที่เชื่อมต่อกัน ส่วนสำหรับโน้ต C* ห้องที่ 226 ทำหน้าที่ชะลอการมาถึงของโทนิค รวมถึงเป็นการทำให้เสียงของการเคลื่อนที่ของโดมิแนนท์ ไปยังโทนิคมีความคลุมเครือมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 4.52)

ตัวอย่างที่ 4.52 กราฟโครงสร้างระดับกลางระหว่างห้อง 218-228

ช่วงเชื่อมกลับ → ตอนย่อย a³

4.4.4 การวิเคราะห์เสียงประสานระดับกลางช่วงโคดา

ช่วงโคดา อยู่ระหว่างห้องที่ 236-266 เนื้อดนตรีโดยรวมมีลักษณะของเล่นอาร์เปโจเข้าไป มา ประโยคเพลงเป็นกลุ่มประโยคที่มีความต่อเนื่องกัน หลังจากวิเคราะห์ลดรูปโน้ตลง จะพบว่า โน้ต F# เป็นโน้ตหลัก เนื่องจาก โน้ต F# มักปรากฏขึ้นในจังหวะหนัก เริ่มต้นขึ้นตั้งแต่ห้อง 236 ปกคลุมไปถึงห้องที่ 250 โน้ต F# ก่อนที่จะค่อย ๆ เคลื่อนขึ้นครึ่งเสียงไปยังโน้ต G ในบริเวณห้องที่ 255-258 และกระโดดเป็นคู่ทริยโทนเข้าหาโน้ตโทนิกบริเวณห้องที่ 259-266

จากกราฟ (ตัวอย่างที่ 4.54) แสดงให้เห็นว่า เนื้อหาที่แท้จริงของท่อนโคดานั้นมีบทบาทขยาย ความตอนจบของเพลงให้ยาวขึ้น ด้วยวิธีการขยายความของโน้ตหลัก C# ในแนวเบสให้ขยาย ออกเป็นทำนองแนวเบส C#-F#-C# เสียงประสานเหนือทำนองแนวเบสมีคอร์ด F# ปรากฏขึ้นใน จังหวะหนักบ่อยครั้ง แสดงถึงบทบาทการเป็นคอร์ดหลักในบริเวณดนตรีช่วงโคดา ทำให้คอร์ดหลัก ของช่วงท้ายตอนย่อย a³ กับช่วงโคดา จะมีการดำเนินคอร์ด C#- F#-C# โดยมีคอร์ด G ที่ปรากฏขึ้น บริเวณห้องที่ 255-258 มีหน้าที่ชะลอการมาถึงของโทนิกให้ช้าลง และยังนำเสนอถึงการดำเนินคอร์ด ที่แนวเบสห่างเป็นระยะของขึ้นคู่ทริยโทนในช่วงตอนจบของบทเพลงอีกด้วย

ตัวอย่างที่ 4.53 กราฟแนวเสียง โครงสร้างระดับกลาง ช่วงโคดา

ช่วงท้ายตอนย่อย a³ ช่วงโคดา

(235) (236 - 250) (255 - 258) (259 - 266)

I IV I

I +

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 5

สรุปผลการวิจัย

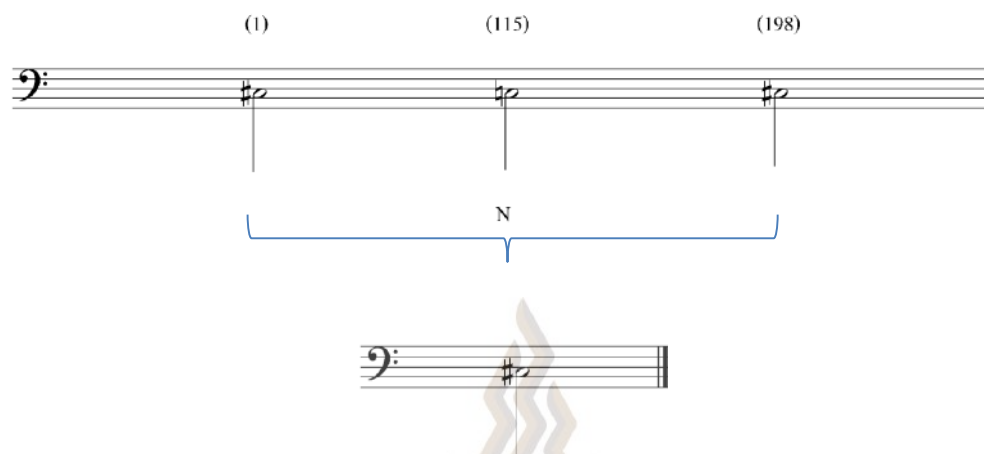
งานวิจัยเรื่องการวิเคราะห์บทเพลงตอกคาคา จากเพลงชุดปูเลอรัปียาโนของเดอบุสซี ตามหลักการวิเคราะห์ของ เฟลิกซ์ ซาลเซอ์ หลังจากการวิเคราะห์บทเพลงแล้ว ผู้วิจัยได้ทราบถึง โครงสร้างของบทเพลงที่สำคัญของบทเพลง และทิศทางการดำเนินทำนองหลัก ลักษณะการ ออกแบบภาพร่างของบทเพลง รวมถึงรายละเอียดต่าง ๆ ที่สำคัญที่เกี่ยวกับการดำเนินดนตรี

5.1 สรุปและอภิปรายผล

หลังจากการวิเคราะห์ถึงโครงสร้าง ทิศทางการดำเนินดนตรี และองค์ประกอบต่าง ๆ ของ บทเพลง ตอกคาคา ของเดอบุสซี ผู้วิจัยพบว่าบทเพลงมีโน้ตสำคัญ คือโน้ต C# โดยโน้ตสำคัญ ดังกล่าวได้ถูกขยายความออกกลายเป็นบทเพลง ความยาว 266 ห้อง จากกราฟแนวเสียงระดับลิค ที่สุดของเพลง (ตัวอย่างที่ 5.1) นำเสนอการเคลื่อนที่ของโน้ตแนวนอน แสดงให้เห็นว่าบทเพลงนี้ โน้ต C# เป็นโน้ตสำคัญ หรือศูนย์กลางเสียงของบทเพลง โน้ต C# ได้ขยายความออกเป็นทำนอง C#-C-C# (โน้ตตัวขาวแนวนอน)

ผู้วิจัยเห็นประเด็นที่น่าสนใจเกี่ยวกับการขยายความโน้ต C# ให้กลายเป็นทำนองแนวนอน C#-C-C# 2 ประเด็น คือ 1) การเคลื่อนที่ของ C#-C-C# เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองเคลื่อนออก จาก C# ก่อนที่จะกลายมายัง C# อีกครั้งเป็นการยืนยันการให้ความสำคัญกับโน้ต C# ของผู้ประพันธ์ และ 2) โครงสร้างแนวเบสระดับลิคที่สุด เปิดเผยให้เห็นเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์ ที่ออกแบบให้ การเคลื่อนที่ของแนวนอน ไม่เกี่ยวข้องกับการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง ถึงแม้ว่าจะเป็น การเคลื่อนที่ครั้งเสียง ราวกับการเคลื่อนที่แบบโน้ตลัดดิ่งไปโทนิค แต่โน้ต C#-C-C# ไม่ได้มี ความสัมพันธ์เชิงโน้ตในทฤษฎีเสียง โดย โน้ต C ทำหน้าที่เป็นโน้ตเสียง (N) เพื่อขยายความออก ของโน้ต C# เพียงเท่านั้น

ตัวอย่างที่ 5.1 โครงสร้างทำนองแนวเบส ที่ขยายความออกจากโน้ต C#



เดอบุสซีพัฒนาทำนอง C#-C-C# ให้กลายเป็น โครงสร้างเสียงประสานด้วยการขยายความ ทำนองหลักออกในแนวตั้ง ด้วยกลุ่มเสียงเมเจอร์ และไมเนอร์จากกราฟแนวเสียง กลายเป็นการ ดำเนินคอร์ด C#m-C-C# ทำหน้าที่เป็นโครงสร้างเสียงประสานระดับลึกที่สุด (ตัวอย่างที่ 5.2) ซึ่งการดำเนินคอร์ดในลักษณะนี้เป็นการดำเนินคอร์ดที่พื้นฐานมาจากทำนองสอนประสาน เนื่องจากการดำเนินคอร์ดไม่เป็นไปตามระเบียบปฏิบัติประเพณีดั้งเดิม โดย Salzer ได้อธิบายไว้ใน เอกสารของเขา เกี่ยวกับกรอบแนวคิดของดนตรีโทนาล ว่าด้วยโครงสร้างเสียงประสานของบท เพลงที่ไม่มีความสัมพันธ์กันในเชิงหน้าที่คอร์ด เป็นอีกหนึ่งแบบที่ปรากฏให้เห็นในดนตรีโทนาล “ทิศทางการดำเนินดนตรี และความเชื่อมโยงของคอร์ด เป็นที่แน่นอนเลยว่าไม่ได้ขึ้นตรงต่อกรอบ การทำงานแบบหน้าที่คอร์ด” (Salzer, 1962, p. 222)

มากไปกว่านั้น การดำเนินคอร์ดระดับโครงสร้างเสียงประสานของบทเพลงนี้ ยังแสดงให้เห็นถึงหนึ่งในเอกลักษณ์การประพันธ์ของเดอบุสซี คือการเคลื่อนคอร์ดแบบขนาน C#m-C-C# ปรากฏขึ้นในโครงสร้างเพลงระดับลึกที่สุดของบทเพลง ซึ่งแสดงให้เห็นเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์ ที่ออกแบบให้เสียงประสานมีความแตกต่างออกจากดนตรีแบบดนตรีแบบดั้งเดิม (Common Practice) จะเห็นได้ว่าในระดับโครงสร้างเสียงประสานไม่มีการเคลาสีเสียงกระด้าง เป็นเพียงการ เคลื่อนคอร์ด C#m-C-C# เคลื่อนที่คอร์ดแบบขนานกัน (ตัวอย่างที่ 5.2)

ตัวอย่างที่ 5.2 โครงสร้างเสียงประสานในมิติกว้างของเพลง

Diagram illustrating the chord structure in a wide interval (mityakwang) of the song. The structure shows three measures: (1), (115), and (198). The chords are labeled I, CS, and I+ respectively.

เสียงประสานหลักในมิติกว้าง $C^\sharp m-C-C^\sharp$ ถูกขยายความออกเป็นบริเวณดนตรีที่มีความสัมพันธ์กัน หรือเกาะกันเป็นเนื้อเดียวกันในแต่ช่วง จากเหตุผลดังกล่าวทำให้บทเพลงนี้จึงสามารถจำแนกออกเป็น 3 ตอนใหญ่ เห็นได้ว่าโครงสร้างเพลงในมิติกว้าง หรือนอกสุดมีลักษณะเป็นดนตรี 3 ตอน คือ A-B-A1 จะทำหน้าที่เป็นสังคีตลักษณ์ใหญ่ (Outer form) มีบทบาทเป็นโครงสร้างภายนอก ที่จะกำหนดทิศทางให้กับเพลงในมิติกว้าง

ตัวอย่างที่ 5.3 การแบ่งตอน และเสียงประสานหลักของบทเพลงดอกคาตา

Diagram illustrating the division of sections and main chords of the song "Dokkata". The structure shows three measures: (1), (115), and (198). The chords are labeled I, CS, and I+ respectively. The sections are labeled A 1-69, B 78-197, and A1 198-235 (Coda 236-266).

ตอนใหญ่ทั้ง 3 ตอน (A-B-A1) มีตอนย่อย (Inner Form) ซ่อนอยู่ภายใน สามารถแบ่งออกได้ 7 ตอนย่อย คือ a-b-a¹-c-a²-b¹-a³ และตามด้วยช่วงโคดา สำหรับตอนย่อย a จะถูกนำกลับมาอีก 3 ครั้ง คือ a¹, a² และ a³ และมีตอนแยกออกไปคือตอน b และ c แสดงให้เห็นถึงคุณลักษณะของโครงสร้างสัจคีตลักษณ์แบบรอนโด 7 ตอน มีการดำเนินคอร์ดหลัก คือคอร์ดหลักระหว่างตอนย่อยคือ C[#]_m-E-C[#]_m-C-C[#]-E-C[#] ตามลำดับ ผู้วิจัยเห็นว่าตอนย่อยของบทเพลงนี้ อาจพิจารณาได้ว่า บทเพลงมีโครงสร้างย่อยที่มีลักษณะสัจคีตลักษณ์รอนโดแบบกุญแจเสียงไม่คงที่ (Modulatory Rondo Form) เนื่องจากบทเพลงไม่ได้กลับมาจบเพลงที่กุญแจเสียงโทนิค กล่าวคือ บทเพลงเริ่มต้นด้วยกุญแจเสียง C[#]_m จบเพลงด้วยกุญแจเสียง C[#] (ตารางที่ 5.1)

แต่หากพิจารณาในมุมมองของคนตรีศตวรรษที่ 20 แล้ว พบว่า บทเพลงนี้มีศูนย์กลางเสียงคือโน้ต C[#] เป็นโครงสร้างพื้นฐาน ดังนั้นเสียงประสานที่อยู่เหนือแนวเบส เป็นการสร้างรายละเอียดและสีสันให้กับเพลงอยู่ภายใต้โน้ตสำคัญคือ C[#] ดังนั้นการเริ่มต้นเพลงที่คอร์ด C[#]_m และจบที่คอร์ด C[#] กล่าวได้ว่า ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการผสมผสาน โหมด (Mode Mixture) เปลี่ยนสลับจากกลุ่มเสียงไมเนอร์ในช่วงต้นเพลง มายังกลุ่มเสียงเมเจอร์ในช่วงท้าย เป็นการสร้างสีสันของเสียงให้กับเพลง (ตารางที่ 5.1)

ตารางที่ 5.1 โครงสร้างสัจคีตลักษณ์ของบทเพลง ในมิติใหญ่ และมิติย่อย

สัจคีตลักษณ์ใหญ่	ตอนย่อย	คอร์ดหลัก	ห้องที่
A (69-1)	a	C [#] _m	1-8
	b	E	13-20
	a ¹	C [#] _m	62- 69
B 181-78))	c	C	115-122
A1 235-198))	a ²	C [#]	198-205
	b ¹	E	201-217
	a ³	C [#]	228-235
Coda 266 - 236))	Coda	C [#]	236-266

เมื่อผู้วิจัยได้ทำการสำรวจการใช้วัตถุดิบต่าง ๆ ของบทเพลง พบว่า บทเพลงดอกดาวดาดบทนี้ โดยภาพรวมถูกออกแบบให้มีการใช้บันไดเสียงอื่น ๆ มากกว่ากลุ่มเสียงของบันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ สำหรับกลุ่มเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์นั้นพบได้ในบริเวณตอนย่อยต่าง ๆ ของเพลง แต่สำหรับ

ช่วงเชื่อมต่าง ๆ พบว่า มีการใช้เสียงประสานที่มีความหลากหลายมากกว่า พบการใช้กลุ่มเสียงโมค มิกโซลิเดียน และลิเดียน กลุ่มเสียงโซลโทน กลุ่มเสียงโครมาติก และคอร์คคู่ 5 เรียงซ้อน รวมถึงได้ ค้นพบการใช้กลุ่มเสียงเมเจอร์ด้วยเช่นกัน โดยที่กลุ่มเสียงต่าง ๆ จะถูกขยายความออกเกาะกันเป็น มวลเดียวกัน กลายเป็นบริเวณดนตรีของตัวเอง

สำหรับบริเวณดนตรีที่เป็นตอนย่อย จะถูกออกแบบให้มีความยาวดนตรีน้อยกว่าบริเวณ ช่วงเชื่อมต่าง ๆ เสียงประสานของดนตรีบริเวณตอนย่อยมักเป็นการแสดงออกถึงโครงร่างของ ทริย แอดที่มีความเรียบง่าย ไม่ซับซ้อน ตรงข้ามกับช่วงเชื่อมต่าง ๆ มักบรรจุแนวคิดหรือวัตถุดิบในการ ประพันธ์ใหม่ เพื่อสร้างสำเนียงดนตรีให้มีความแตกต่างจากคอกวาดาแบบในอดีต ทำให้ช่วงเชื่อม ต่าง ๆ ของดนตรีดูคล้ายว่า จะมีความยาวมากกว่า รวมทั้งเนื้อหาดนตรีที่มีความซับซ้อนมากกว่า เปรียบเสมือนเดอบุสซีใช้บริเวณช่วงเชื่อมต่าง ๆ เป็นการทดลองการใช้วัตถุดิบใหม่ หรือแนวคิด การประพันธ์ใหม่ลงไปในบทประพันธ์ (ดูตารางที่ 5.2 ประกอบ)

ตารางที่ 5.2 รายละเอียดโครงสร้างใหญ่ ตอนย่อย ศูนย์กลางเสียง และกลุ่มเสียงต่าง ๆ

โครงสร้างใหญ่	ตอนย่อย	ศูนย์กลางเสียง	กลุ่มเสียง	ห้องที่
ตอนที่ 1 (A)	ตอนย่อย a	C#	ไมเนอร์	1-8
	ช่วงเชื่อม	E	เมเจอร์	9-12
	ตอนย่อย b	E	เมเจอร์	13-20
	ช่วงเชื่อมกลับ	C#, F#, G#	โซลโทน, คอร์คคู่ 5	21-61
	ตอนย่อย a ¹	C#	ไมเนอร์	62-69
ช่วงเชื่อม	ช่วงเชื่อม	G	เมเจอร์	70-77
ตอนที่ 2 (B)	ช่วงก่อนหน้าตอนย่อย c	F, G	มิกโซลิเดียน	78-114
	ตอนย่อย c	C	มิกโซลิเดียน	115-122
	ช่วงหลังจากตอนย่อย c	D	มิกโซลิเดียน	123-136
ช่วงเชื่อม	ช่วงเชื่อม	F, G, G#	มิกโซลิเดียน, ลิเดียน เมเจอร์, ทริยโทน	137-197
ตอนที่ 3 (A1)	ตอนย่อย a ²	C#	เมเจอร์	198-205
	ช่วงเชื่อมสั้นที่ 3	E	เมเจอร์	206-209
	ตอนย่อย b ¹	E	เมเจอร์	210-217
	ช่วงเชื่อมกลับ	G#	โครมาติก	218-227
	ตอนย่อย a ³	C#	เมเจอร์	228-235
โคดา	โคดา	C#	เมเจอร์	236-266

สำหรับประโยคเพลงของบทเพลงนี้มีลักษณะเป็นกลุ่มประโยค (Phrase Group) โดยแต่ละประโยคเพลงจะเป็นประโยคเพลงสั้น ๆ เคลื่อนที่เกาะกันเป็นเนื้อเดียวกัน การออกแบบกลุ่มประโยคโดยรวมของเพลงนั้น ส่วนมากจะเป็นกลุ่มประโยคที่มีความสมมาตร ยกตัวอย่างกลุ่มประโยคบริเวณตอนที่ 1 (A) (ดูตารางที่ 3 ประกอบ) ห้องที่ 1-8 สามารถแบ่งออกได้เป็น 4 ประโยค เพลงเคลื่อนที่ต่อเนื่องกัน คือ $2+(2+2)+2$ หมายความว่า กลุ่มประโยคในบริเวณดนตรีห้องที่ 1-8 ประกอบด้วย 4 ประโยค ประโยคละ 2 ห้อง โดยเลขในวงเล็บจะหมายถึงประโยคซ้ำกัน (ตัวอย่างที่ 5.4)

ตัวอย่างที่ 5.4 กลุ่มประโยคสมมาตรบริเวณห้องที่ 1-8

แต่บริเวณดนตรีบางจุดกลับพบประโยคไม่สมมาตร (ดูตารางที่ 5.3 ประกอบ) เช่นบริเวณห้องที่ 57-61 มีกลุ่มประโยค $(2+2)+1$ (ตัวอย่างที่ 5.5) การออกแบบกลุ่มประโยคที่ส่วนมากเป็นกลุ่มประโยคสมมาตร แต่กลับพบกลุ่มประโยคไม่สมมาตรบางจุด ส่งผลให้ผู้ฟังที่กำลังติดตามการเน้นจังหวะตกที่ 1 ของต้นประโยครู้สึกสะดุดเป็นวิธีที่เดอบุสซีให้อำพรางชีพจรจังหวะที่ดำเนินสม่ำเสมอให้ผู้ฟังรู้สึกคลุ้มเครือมากขึ้น นอกเหนือจากนั้นการทำให้ประโยคไม่สมมาตรยังสร้างความตึงเครียดให้กับประโยคเพลง เพื่อสร้างแรงขับเคลื่อนของดนตรีได้เช่นกัน ยกตัวอย่างเช่นดนตรีบริเวณช่วงเชื่อมกลับบริเวณห้องที่ 57-61 เป็นช่วงที่ดนตรีกำลังจะกลับเข้าสู่ตอนย่อย a' มีกลุ่มประโยค $(2+2)+1$ โดยประโยคที่ไม่สมมาตรปรากฏขึ้นในห้องที่ 61 โดยโน้ตแนวเบสจังหวะตกที่ 1 เป็นโน้ต G# มีบทบาทเป็นโน้ตโดมิแนนท์ (ตัวอย่างที่ 5.5)

ตัวอย่างที่ 5.5 ประโยคไม่สมมาตรบริเวณห้องที่ 57-62

ตารางที่ 5.3 กลุ่มประโยคบริเวณตอนที่ 1 (A)

■ = กลุ่มประโยคเพลงที่ไม่สมมาตร

ห้องที่ 1-20 (20 ห้อง)	ห้องที่ 21-41 (21 ห้อง)	ห้องที่ 42-61 (20 ห้อง)	ห้องที่ 62-77 (16 ห้อง)
2+(2+2)+2 (ตอนย่อย a)	2 + 2 + 1	4 + 4	2+(2+2)+2 (ตอนย่อย a ¹)
(2 + 2)	(8 + 8)	3 + 4	(4 + 4)
(4 + 4) (ตอนย่อย b)		(2+2)+1	

หลังจากผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์โครงสร้างโน้ตดนตรีลงด้วยวิธีการต่าง ๆ ผู้วิจัยพบว่า ท่ามกลางวัตถุดิบ และวิธีการประพันธ์อันหลากหลาย แต่โครงสร้างระดับกลางของบทเพลงยังแสดงให้เห็นถึงรูปแบบการดำเนินเสียงประสานแบบธรรมเนียมปฏิบัติที่เดอบุสซีได้อำพรางเอาไว้ อย่างแยกชัด โครงสร้างเสียงประสาน และทิศทางการดำเนินทำนองที่เป็นกลไกสำคัญในการ เชื่อมต่อบทเพลงเข้าด้วยกันเป็นหนึ่งเดียวกัน ถึงแม้ว่าเสียงประสานระดับโครงสร้างพื้นฐานของ เพลง จะมีพื้นฐานมาจากทำนองสอดประสาน แต่โครงสร้างระดับกลางของเพลงยังแสดงออกถึง รูปแบบการทำงานของดนตรีแบบธรรมเนียมปฏิบัติเอาไว้ โดยเฉพาะการดำเนินทำนองแนวเบสที่ แสดงออกถึงการทำงานแบบหน้าทีลอร์ด

พิจารณากราฟแนวเสียงตามตัวอย่างที่ 5.6 สำหรับตอนที่ 1 (A) จะพบว่าโครงหลักทำนอง (แนวบน) คือโน้ต C# (โน้ตตัวดำหางยาว) ขยายความโน้ต C# ออกด้วยอาร์เปจ C#-E-G#-C# (โน้ตตัวดำเชื่อมหางกัน) แสดงให้เห็นเค้าโครงของคอร์ด C#m ซึ่งเป็นโครงหลักเสียงประสานของ

ตอนที่ 1 (A) สำหรับโน้ตแนบเบสเป็นการขยายออกของโน้ต C# (โน้ตตัวขาว) ขยายความออกด้วยการดำเนินทำนอง C#-E-C#-F#-G#-C (โน้ตตัวขาว และ โน้ตตัวดำมีหาง)

ตอนที่ 2 (B) พบว่าโน้ต C เป็นโน้ตหลัก ปรากฏขึ้นบริเวณใจกลางตอนที่ 2 (B) บริเวณห้องที่ 115 ช่วงแรกเป็นการดำเนินทำนองเพื่อนำเข้าหาโน้ตหลัก โดยจะมีแนวเบส F-G-C เป็นทำนองหลัก (โน้ตตัวดำและตัวขาวมีหาง กำกับด้วยเครื่องหมายโยงเสียง) สนับสนุนด้วยโครงหลักทำนอง G-F-E^b และ A-G-F#-F ตามลำดับ มาจากการใช้โมดมิกโซลิเดียน ส่วนโครงหลักทำนองที่นำออกจากทำนอง C โดยภาพรวมเป็นการขยายความของโน้ตแนบเบส G (โน้ตตัวดำมีหาง) ก่อนที่โน้ต G จะขยับขึ้นครึ่งเสียงเพื่อเข้าสู่โน้ต G# และนำกลับเข้าสู่โน้ต C# ตอนที่ 3 (A1) ต่อไป

ตอนที่ 3 (A1) มีโครงหลักทำนอง คือ การขยายความของโน้ต C# (โน้ตตัวขาว) ด้วยการเคลื่อนทำนอง C#-E-C# (โน้ตตัวขาว และตัวดำเชื่อมหางกัน ทั้งแนวเบสและแนวทำนอง) และสำหรับช่วงโคดา คือ การขยายความของโน้ต C# ต่อเนื่องออกจากช่วงท้ายของตอนย่อย a' ตอนโคดาขยายความโน้ต C# ออกด้วยการดำเนินทำนองแนวเบส C#-F#-G-C# โดยแนวทำนองยังคงเป็นการขยายความออกของโน้ต C# (ตัวอย่างที่ 5.6)

ตัวอย่างที่ 5.6 กราฟแนวเสียง โครงสร้างระดับกลางของบทเพลงตอกคาว

A

ตอนย่อย a (4) ตอนย่อย b (13-20) (21) (26-41) (42-49) (57-60) (61) ตอนย่อย a1 (62) (65)

I III I IV V I

I

ตัวอย่างที่ 5.6 กราฟแนวเสียงโครงสร้างระดับกลางของบทเพลงดอกคาตา (ต่อ)

B

ช่วงก่อนหน้าคอร์ดน้อย c คอร์ดน้อย c

b con'd

9 8 7 b7 9 9 9 9 8 7 b7 8 7 b7 (115)

IV V I

of CS

ช่วงหลังจากคอร์ดน้อย c

b con'd

(128-136) (137-154) (154-156) (157-169) (170) (171-181) (182) (190) (191-193) (194-197)

9 TT TT 8

V/V7 V7 V of I

of CS

A1

b con'd

คอร์ดน้อย a2 คอร์ดน้อย b1 (210-217) (218) (222) คอร์ดน้อย a3 (228-235) คอร์ดโคลา (236-259) (255-258) (259-266)

8 8 TT 5 8 5 5 8

I III I I

I +

5.2 ข้อเสนอแนะ

การวิเคราะห์ดนตรีในกรอบของดนตรีโทนาล ซึ่งมีประวัติศาสตร์ความเป็นมายาวนาน เนื้อหาดนตรีของดนตรีโทนาลทั้งหมดนั้น เต็มไปด้วยแนวคิดการประพันธ์ที่หลากหลาย วิธีการวิเคราะห์บทเพลงในกรอบของดนตรีโทนาล จึงอาจไม่ได้ยึดติดอยู่เพียงกับตรรกะกลไกของหน้าที่ คอร์ดตามรูปแบบประเพณีดั้งเดิมเสมอไป ดังนั้นแนวคิด และหลักวิเคราะห์ดนตรีของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์ จึงเป็นอีกแนวคิดวิเคราะห์หนึ่ง ที่จะสามารถเปิดมุมมองการวิเคราะห์บทเพลงในกรอบของโทนาลให้ผู้ที่ศึกษามากขึ้น

สำหรับการวิเคราะห์บทเพลงตอกกาตาของผู้วิจัยในครั้งนี้ เป็นการนำหลักวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์ มาวิเคราะห์ร่วมกับหลักเหตุ และผลของผู้วิจัย ดังนั้นถึงแม้ว่าผู้ศึกษา และ/หรือ ผู้วิเคราะห์ได้วิเคราะห์เพลงตอกกาตาของเดอบุสซี ด้วยหลักวิเคราะห์เดียวกัน อาจมีความเห็นในการวิเคราะห์แตกต่างกัน การมีความเห็นที่แตกต่างในการวิเคราะห์ เป็นสิ่งสำคัญที่จะทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนทางด้านวิชาการ เพื่อให้การวิเคราะห์ดนตรีครั้งถัดไปมีประสิทธิภาพมากขึ้น ดังนั้น ผู้วิจัยหวังให้วิจัยฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งในการเผยแพร่หลักการวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ซาลเซอร์ และ เป็นแนวทางของการวิเคราะห์บทเพลงอื่น ๆ ของเดอบุสซี และ/หรืองานประพันธ์เพลงของศิลปินท่านอื่น ๆ ในกรอบของดนตรีโทนาลต่อไป

บรรณานุกรม

- จุพมณี สุกตน์ ณ อยุธยา. (2564). *ดนตรีตะวันตกในคริสต์ศตวรรษที่ 20*. กรุงเทพฯ: อพธิทริเอชั่น.
- บุญรัตน์ ศิริรัตนพันธ์. (2559). *ดนตรียุคบาโรก*. ปทุมธานี : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรังสิต.
- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2552). *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์* (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: เกศกะรัต.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2559). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์* (พิมพ์ครั้งที่ 6). กรุงเทพฯ: เกศกะรัต.
- ปานใจ จาพูนธุ์. (2551). *วรรณกรรมเพลงเปียโน 1*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- วิบูลย์ ตระกูลสุน. (2558). *ดนตรีศตวรรษที่ 20*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- วุฒินันท์ เลาหรัดนเวทย์. (2558). *การวิเคราะห์บทเพลงมาซิดาโซนตาของริคาร์ดวากเนอร์ ตามหลักวิเคราะห์ของเชงเคอร์* (Unpublished Master's thesis). มหาวิทยาลัยรังสิต, ปทุมธานี.
- สุกัซชา เอกพิริยะ, และปานใจ จาพูนธุ์. (2565). การตีความและลีลาการบรรเลงบทเพลง บัลลาดของเดอบุสซี. *วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต*, 17(1), 137-149.
- สมนึก จันทรประทีน. (2550). *CDs และ DVDs แห่งคีตนิพนธ์อมตะ*. กรุงเทพฯ: สุวีริเณพรีนติ้งเฮาส์.
- Ayotte, B. M. (2004). *Heinrich Schenker: A Guide to Research*. New York: Routledge.
- Barbara, S. (2013). *The Evolution of Claude Debussy's Writing Style though Songs and Piano Music* (Unpublished Doctoral dissertation). University of California, Los Angeles.
- Bellman, J. D. (2007). *A Short Guide to Writing about Music* (2nd ed.). New York: Pearson.
- Brown, M. G. (1989). *A Rational Reconstruction of Schenkerian theory* (Unpublished Doctoral dissertation). Cornell University, New York.
- Brown, W. P. (1979). *A Comparative Study of Toccatas for Piano by Schumann, Debussy, Ravel, Prokofiev, and Busoni* (Unpublished Doctoral dissertation). Indiana University, USA.
- Cook, N. (1994). *A Guide to Musical Analysis*. New York: Oxford University Press.
- Debussy, C. (1973). *Pour le Piano*. Retrieved from https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/db/IMSLP57635-PMLP05501-Debussy_Klavierwerke_Band_6_Peters_Pour_le_Piano_filter.pdf

บรรณานุกรม (ต่อ)

- Elisha, L. (2014). Giants of French Impressionism in Music and Visual Art. *International Journal Arts and Social Science*, 2(5), 197-207.
- Forte, A. (1959). Schenker's Concept of Musical Structure. *Journal of Music Theory*, 3(1), 1-30.
- Grout, D. J., & Palisca, C. V. (1996). *A History of Western Music* (5th ed.). New York: W.W. Norton & Company.
- Huff, D. (2010). *Techniques and Theoretical Concepts with Analysis of Alban Berg's op. 2, No. 4, Warm Die Lute* (Unpublished Master's thesis). University of North Texas, USA.
- Kaizer, E. J. (1974). *The Piano Toccata in the Nineteenth and Twentieth Centuries* (Unpublished Doctoral dissertation). Indiana University, USA.
- Koslovsky, C. J. (2009). *From Sinn Wesen to Structural Hearing: The Development of Felix Salzer's Ideas in Interwar Vienna and Their Transmission in Postwar United States* (Unpublished Doctoral dissertation). University of Rochester, USA.
- Kamien, R. (2004). *Music: An Appreciation* (8th ed.). New York: McGraw-Hill.
- Kirby, F. E. (1995). *Music for Piano: A Short History*. New Jersey: Amadeus Press.
- Lee, H. W. (2008). *The Toccata and the History of Touch: A Pianist's Survey of the Symbiosis of Style and Performance Practice of Selected Toccatas from Froberger to Muczynski* (Unpublished Doctoral dissertation). University of Nebraska, USA.
- Lockspeicer, E. (2023). *Debussy's photograph*. Retrieved from <https://www.britannica.com/biography/Claude-Debussy>
- Marcus, D. J. (2009). *Inconstant Tonality in Debussy's La Mer* (Unpublished Doctoral dissertation). University of Georgia, USA.
- Oravitz, M. (2005) *Metric Patterning Its Effects on Phrasing and Form in Selected Debussy Prelude* (Unpublished Doctoral dissertation). Indiana University, USA.
- Paesaroch, P. (2022) *Claude Debussy's Pour le piano (1901): A Performer's Guide* (Unpublished Doctoral dissertation). Arizona State University, USA.
- Pankhurst, T. (2008). *Schenker Guide: A Brief Handbook and Website for Schenkerian Analysis*. New York: Routledge.

บรรณานุกรม (ต่อ)

- Randles, K. M. (1992) *Exoticism in the Melody: The Evolution of Exotic Techniques as used in songs by Davids, Bizet, Saint-Saens, Debussy, Roussel, Delage, Mihaud, and Messiaen* (Unpublished Doctoral dissertation). The Ohio State University, USA.
- Riggins, L. H. (1981). *Heinrich Schenker's Graphic Notation and Contemporary Variants* (Unpublished Doctoral dissertation). The University of Texas, USA.
- Rodman, R. W. (1992). *Thematic and Tonal Progresses in Development-Reprise Forms of Claude Debussy, 1880-1905* (Unpublished Doctoral dissertation). Indiana University, USA.
- Salzer, F. (1962). *Structural Hearing Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publication.
- Shibatani, N. (2008). *Contrasting Debussy and Ravel: A Stylistic Analysis of Selected Work and Ondine* (Unpublished Doctoral dissertation). Rice University, USA.
- Song, H. S. (2011). *A Study of Selected Piano Toccatas in the Twentieth Century: A Performance Guide*. Retrieved from <http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:176133/datastream/PDF/view>
- Uchida, R. (1990). *Tonal Ambiguity in Debussy's Piano Works* (Unpublished Master's thesis). University of Oregon, USA.
- Vandemoortele, P. (2020). Root Motion Analysis of Chord Progressions of Selected Jazz Compositions Written Between 1980 and 2000. *Rangsit Music Journal*, 15(1), 165-177.
- Vilhemsdottir, U. (1997). *Towards Neoclassicism: The Piano Works and Sonata of Claude Debussy* (Unpublished Doctoral dissertation). University of Cincinnati, USA.
- Wright, C., & Simms, B. (2006). *Music in Western Civilization*. Belmont, CA: Thomson Higher Education.
- Yurasits, J. (2023). Impression-sunrise [Web log message]. Retrieved from <https://blogs.longwood.edu/incite/2012/01/30/analysis-of-claude-monet%E2%80%99s-impression-sunrise>

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	พลพันธุ์ กุลกิตติยานนท์
วัน เดือน ปีเกิด	24 กรกฎาคม 2529
สถานที่เกิด	จังหวัดสุรินทร์ ประเทศไทย
ประวัติการศึกษา	มหาวิทยาลัยมหิดล ปริญญาตรีวิทยาศาสตรบัณฑิต, 2550 มหาวิทยาลัยรังสิต ปริญญาตรีวิทยาศาสตรมหาบัณฑิต, 2566
ที่อยู่ปัจจุบัน	246 หมู่ 2 ตำบลชุมเห็ด อำเภอเมือง จังหวัดบุรีรัมย์

