เปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายของเบโทเฟน : ลักษณะพิเศษและอิทธิพลที่มีต่อวรรณกรรมเปียโนยุคต่อมา

BEETHOVEN'S LAST 5 PIANO SONATAS: CHARACTERISTIC AND INFLUENCE ON LATER PIANO LITERATURE

จุฬมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา* JULMANEE SUDASNA NA AYUDHYA*

บทคัดย่อ

เปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายของเบโทเฟนเป็นผลงานที่มีความสำคัญมากที่สุดกลุ่มหนึ่งในวรรณกรรมเปียโนยุคคลาสสิก เป็นผลงานที่แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการทางความคิดสร้างสรรค์ของเบโทเฟนได้ชัดเจน งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอภาพรวมของลักษณะพิเศษที่พบในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้าย รวมทั้งวิเคราะห์ถึงอิทธิพลและผลกระทบที่มีต่อวรรณกรรมเปียโนยุคต่อมา

ผลการศึกษาพบว่าลักษณะพิเศษทั้งหมดเกิดขึ้นภายใต้กรอบแนวคิดในการประพันธ์เพลงที่มีลักษณะ "เชิงแฟนตาเซีย" กล่าวคือ มีลักษณะแบบบทเพลงประเภทแฟนตาเซีย ที่มุ่งเน้นความเป็นอิสระและให้ความสำคัญกับจินตนาการและอารมณ์ความรู้สึก การผสมผสานระหว่างบทเพลงประเภทโซนาตาและกรอบแนวคิด "เชิงแฟนตาเซีย" นี้มีอิทธิพลต่อนักประพันธ์เพลงยุคต่อมา และทำให้บทเพลงประเภท "โซนาตากึ่งแฟนตาเซีย" หรือ "แฟนตาเซียกึ่งโซนาตา" พัฒนาก้าวหน้าและแพร่หลายทั่วไป

คำสำคัญ : ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน/ เปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้าย/ โซนาตากึ่งแฟนตาเซีย/ สังคีตลักษณ์ซ้ำความ

*ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, jansudasna@gmail.com
*Assistant Professor, Faculty of Humanities, Kasetsart University, jansudasna@gmail.com

Received 16/07/2563, Revised 26/11/2563, Accepted 16/12/2563

Abstract

Beethoven's last 5 piano sonatas are one of the most essential group of pieces in classical piano literature. They clearly demonstrate the development of Beethoven's creativity. This research takes a holistic approach in presenting the characteristics found in the last 5 piano sonatas, and analyzes their influence and impact on piano literature in later periods.

The study reveals that all characteristics originated from the conceptual framework of the "Fantasia style" which resembles the fantasia-type of compositions that focus on freedom and give importance to fantasy and emotion. The blending of sonata with the "Fantasia style" conceptual framework had influence on later composers. Thus, the "Sonata in the style of a Fantasia" or "Fantasia in the style of a Sonata" was greatly developed and became widespread.

Keywords: Ludwig van Beethoven/ Last 5 Piano Sonatas/ Sonata in the Style of a Fantasia/ Cyclic Form

บทนำ

ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven) เกิดในขณะที่ยุโรปกำลังถูกครอบคลุมด้วยกรอบแนวคิด "ภูมิธรรม" (enlightenment) ที่ให้ความสำคัญกับความเป็นเหตุผล ความเป็นธรรมชาติ และความก้าวหน้า อิทธิพลของกรอบแนวคิดภูมิธรรมได้ปรากฏในผลงานของเบโทเฟนหลายชิ้นด้วยกัน แต่อย่างไรก็ตาม ชีวิตของเบโทเฟนยืนยาวมาจนถึงคริสต์ศตวรรษที่ 19 ที่กรอบแนวคิด "โรแมนติก" ได้ก่อตัวขึ้น ผลงานของเบโทเฟนจึงมีการผสมผสานระหว่างความเป็นเหตุเป็นผล และจินตนาการอารมณ์ความรู้สึกอันลึกซึ้งรุนแรง อีกทั้งมักได้รับคำกล่าวขานว่าเป็นดั่งสะพานเชื่อมระหว่างดนตรียุคคลาสสิกและดนตรียุคโรแมนติก

เปียโนโซนาตาเป็นผลงานที่มีความสำคัญมากที่สุดกลุ่มหนึ่งในบรรดาผลงานทั้งหมดของเบโทเฟน เป็นผลงานที่แสดงให้เห็นถึงกระบวนการพัฒนาการทางความคิดสร้างสรรค์ ตลอดจนการเปลี่ยนแปลงในด้านมโนทัศน์ของการประพันธ์เพลงที่เติบโตขึ้นตามลำดับอย่างชัดเจน นักวิชาการได้แบ่งเปียโนโซนาตาของเบโทเฟนออกเป็น 3 ยุค คือ ยุคแรก ยุคกลาง และยุคหลัง แต่ละยุคมีลักษณะที่แตกต่างกัน เบโทเฟนได้ขยายขอบเขตของบทเพลงประเภทเปียโนโซนาตาออกไป บทบาทของเปียโนโซนาตาเพิ่มขึ้นอย่างเด่นชัดและกลายเป็นบทเพลงที่มีความเข้มข้นทั้งในด้านเนื้อหาสาระและอารมณ์ความรู้สึก เปียโนโซนาตาในยุคหลังของเบโทเฟนมีความเป็นอิสระและแสดงออกถึงความเป็นปัจเจกบุคคล นอกจากนี้ยังมีอิทธิพลต่อนักประพันธ์เพลงอื่น ๆ รวมทั้งสร้างผลกระทบต่อวรรณกรรมเปียโนยุคต่อมาเป็นอย่างมาก ถือเป็นผลงานที่เปิดโลกทัศน์ให้กับวงการวรรณกรรมเปียโนเลยทีเดียว

เปียโนโซนาตายุคหลังของเบโทเฟนถูกประพันธ์ขึ้นระหว่าง ค.ศ. 1816-1822 ประกอบด้วยเปียโนโซนาตา 5 บท คือ เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง A เมเจอร์ Op. 101 เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ Op. 106 เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง E เมเจอร์ Op. 109 เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง Ab เมเจอร์ Op. 110 และเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง C ไมเนอร์ Op. 111 เบโทเฟนประพันธ์เปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายท่ามกลางปัญหาและความผันแปรในชีวิต ในช่วงหลังของชีวิต ราว ค.ศ. 1815 เบโทเฟนประสบกับปัญหาหลายด้าน ตั้งแต่ด้านสุขภาพ ที่อาการบกพร่องทางการได้ยินของเขาทรุดหนักลง จนกระทั่งใน ค.ศ. 1818 เขาสูญเสียความสามารถในการได้ยินไปเกือบทั้งหมด ด้านครอบครัว ที่เขาต้องเข้าสู่การต่อสู้อันยาวนานกับน้องสะใภ้เพื่อให้ได้สิทธิในการเลี้ยงดูหลานชายแต่เพียงผู้เดียว ด้านการเงิน ที่จำนวนเงินสนับสนุนจากผู้อุปถัมภ์ลดลง นอกจากนี้เบโทเฟนยังต้องเผชิญกับสภาวะเศรษฐกิจตกต่ำและบรรยากาศทางการเมืองอันเข้มงวดกดดันหลังสงครามนโปเลียน และท้ายสุดเบโทเฟนต้องเผชิญกับกระแสของดนตรีโรแมนติกที่กำลังก่อตัวขึ้น

ภาวะจิตใจและสภาพแวดล้อมทำให้ผลงานยุคหลังของเบโทเฟนมีความแตกต่างไปจากยุคแรกและยุคกลางมาก ผลงานในยุคนี้แสดงให้เห็นว่าเบโทเฟนมีมโนทัศน์ในการประพันธ์เพลงที่แปรเปลี่ยนไปจากเดิม ผลงานยุคหลังมีลักษณะของการย้อนกลับเข้าหาตัวตนภายใน (inward) มีความใคร่ครวญและลึกซึ้งมากกว่าจะแสดงเทคนิคการประพันธ์หรือแสดงอารมณ์อันรุนแรงดังที่มักพบในผลงานยุคก่อน เป็นผลงานที่มีความประณีต งดงาม ต้องใช้ความตั้งใจและสมาธิสูงทั้งในการบรรเลงและการรับฟัง นอกจากนี้ยังมีลักษณะพิเศษหลายประการด้วยกัน

ความเปลี่ยนแปลงในด้านการประพันธ์เริ่มปรากฏให้เห็นตั้งแต่ ค.ศ. 1815 ในเชลโลโซนาตา ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ Op. 102 No. 1 ที่ท่อนที่ 1 มีแนวทำนองไพเราะอ่อนหวานคล้ายกับเพลงร้อง และในเชลโลโซนาตาในกุญแจเสียง D เมเจอร์ Op. 102 No. 2 ที่มีท่อนช้าที่งดงามลึกซึ้งมุ่งเข้าหาตัวตนภายใน และในท่อนที่ 3 มีการใช้กระบวนการประพันธ์เพลงแบบสอดประสานแนวทำนอง ซวาฟเฟิร์ดได้กล่าวว่าเชลโลโซนาตา Op. 102 เป็นผลงานที่เปิดประตูไปสู่ผลงานยุคหลังของเบโทเฟน[1] และหลังจากนั้นผลงานของเบโทเฟนก็ได้ก้าวเข้าสู่แนวทางใหม่อย่างชัดเจน เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง A เมเจอร์ Op. 101 ถูกประพันธ์ขึ้นในปีถัดมาคือ ค.ศ. 1816 เปียโนโซนาตาบทนี้มีความคล้ายคลึงกับเชลโลโซนาตา Op. 102 No. 1 เป็นอย่างมาก และเป็นเปียโนโซนาตาบทแรกที่แสดงแนวคิดในการประพันธ์เพลงยุคหลังของเบโทเฟนในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายนี้ แม้ว่าเบโทเฟนจะแสดงให้เห็นชัดเจนว่ายังคงประพันธ์เพลงในรูปแบบของดนตรีคลาสสิก แต่แนวคิดในการประพันธ์เพลงบางอย่างได้ก้าวเข้าไปในดินแดนของความเป็น "โรแมนติก" และหลังจากเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้าย วรรณกรรมเปียโนก็มีความเปลี่ยนแปลงไปอย่างชัดเจน

งานวิจัยนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อทำความเข้าใจแนวคิดสำคัญและลักษณะพิเศษที่พบในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายที่ทำให้มีความแตกต่างไปจากเปียโนโซนาตาทั่วไปในยุคคลาสสิก ตลอดจนวิเคราะห์ถึงอิทธิพลและผลกระทบที่มีต่อวรรณกรรมเปียโนยุคต่อมา ความรู้และความเข้าใจในปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจะช่วยสร้างองค์ความรู้ด้านความสัมพันธ์ ความเชื่อมโยงและการเปลี่ยนถ่ายจากกรอบแนวคิดการประพันธ์เพลงของยุคสมัยหนึ่งไปสู่อีกยุคสมัยหนึ่ง

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อนำเสนอภาพรวมของแนวคิดและลักษณะการประพันธ์พิเศษที่พบในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้าย รวมทั้งเพื่อวิเคราะห์หาแนวคิดที่มีอิทธิพลและผลกระทบต่อวรรณกรรมเปียโนยุคต่อมา

วิธีการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ ได้แก่ วิธีวิจัยเอกสาร (documentary research) และการวิเคราะห์ตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตก โดยมีขั้นตอนการศึกษาดังนี้

1. คัดเลือกบทเพลงจากวรรณกรรมเปียโนที่มีความสำคัญในยุคต่อมาจำนวน 3 บท เพื่อทำการศึกษาเปรียบเทียบ บทเพลงทั้ง 3 บท คือ วันเดอเรอร์แฟนตาเซีย Op. 15 ผลงานของชูเบิร์ต (Franz Schubert) แฟนตาเซียในกุญแจเสียง C เมเจอร์ Op. 17 ผลงานของชูมันน์ (Robert Schumann) และเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง B ไมเนอร์ ผลงานของลิสต์ (Franz Liszt)

2. ศึกษาข้อมูลปฐมภูมิ คือ การวิเคราะห์บทเพลงที่เกี่ยวข้องทั้งหมดจากโน้ตเพลง ตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตก

3. ศึกษาข้อมูลทุติยภูมิ ได้แก่ การศึกษาเอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

4. ศึกษาเปรียบเทียบเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายของเบโทเฟนและบทเพลงที่คัดเลือกมาทั้ง 3 บท

5. สังเคราะห์ เชื่อมโยงข้อมูลและเขียนสรุปออกมาเป็นงานวิจัยและบทความ

1. Jan Swafford, *Beethoven: Anguish & Triumph* (London: Faber & Faber, 2015), 684.

ขอบเขตของการวิจัย

1. ศึกษาเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายของเบโทเฟน คือ เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง A เมเจอร์ Op. 101 เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ Op. 106 เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง E เมเจอร์ Op. 109 เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง Ab เมเจอร์ Op. 110 และเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง C ไมเนอร์ Op. 111 ในด้านภูมิหลังทางประวัติศาสตร์ โครงสร้าง เสียงประสานและลักษณะการประพันธ์

2. ศึกษาวรรณกรรมเปียโนในยุคต่อมาที่คัดเลือกไว้ 3 บทดังกล่าวข้างต้นในด้านโครงสร้าง เสียงประสานและลักษณะการประพันธ์

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

มีการศึกษาเรื่องเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายของเบโทเฟนอย่างแพร่หลาย ผลการศึกษาล้วนยืนยันความพิเศษในประเด็นต่าง ๆ กัน เอฟ. อี. เคอร์บี ได้อธิบายลักษณะของเปียโนโซนาตาที่ประพันธ์ขึ้นทุกช่วงโดยรวม สำหรับช่วงปลายเคอร์บีได้กล่าวว่าเป็นช่วงที่เบโทเฟนมีการเปลี่ยนแปลงในแนวทางการประพันธ์เพลง ผลงานในช่วงนี้มีความหลากหลาย ฟิวก์ (fugue) และการแปร (variations) มีบทบาทสำคัญ ฟิวก์พบใน 3 ลักษณะ คือ 1. พบเป็นท่อนหนึ่งของบทเพลงหรือเป็นตอนหนึ่งในท่อน 2. พบในตอนพัฒนา และ 3. พบในการแปรของสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร สำหรับการแปรนั้น ปรากฏ 2 ครั้ง โดยทั้ง 2 ครั้งปรากฏเป็นท่อนสุดท้ายของบทเพลง นอกจากนี้เคอร์บีได้ชี้ให้เห็นถึงลักษณะสำคัญอีกประการที่พบในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายคือ ลักษณะแบบแฟนตาเซีย (fantasia) ที่แสดงให้เห็นผ่านทางแนวคิดแบบสังคีตลักษณ์ซ้ำความ (cyclic form) หรือแนวคิดไซคลิกและแนวคิดด้นสด[2]

ปานใจ จุฬาพันธุ์ ได้แบ่งเปียโนโซนาตาของเบโทเฟนออกเป็น 3 กลุ่ม และกล่าวถึงลักษณะของแต่ละกลุ่มโดยรวม รวมทั้งอธิบายรายละเอียดของแต่ละบท สำหรับเปียโนโซนาตากลุ่มสุดท้ายที่มี 5 บทนั้น ปานใจได้ให้ความเห็นว่าเป็นเปียโนโซนาตาที่มีขนาดใหญ่ มีความซับซ้อน มีเทคนิคการบรรเลงขั้นสูง และมีองค์ประกอบหลายอย่างที่น่าสนใจศึกษา ปานใจได้นำเสนอข้อมูลของแต่ละบทไว้อย่างน่าสนใจ[3]

ชาร์ลส์ โรเซน ได้กล่าวถึงเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ Op. 106 ว่ามีลักษณะเด่นคือเป็นบทเพลงที่มีการใช้ความสัมพันธ์คู่สามเดินลง (descending third) ในการสร้างเนื้อหาทางดนตรี ความสัมพันธ์คู่สามเดินลงนี้เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องและสม่ำเสมอ เกิดขึ้นทั้งในระดับรายละเอียดและระดับโครงสร้าง นอกจากนี้ยังพบการปะทะกันของโน้ตตัว Bb และตัว B ที่เกิดขึ้นหลายครั้ง การปะทะนี้สร้างความตึงเครียดให้แก่บทเพลง และได้กล่าวถึงเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง C ไมเนอร์ Op. 111 ว่ามีจุดน่าสนใจหลายจุด เช่น ความตื่นเต้นที่เกิดจากการใช้กระบวนการประพันธ์เพลงแบบฟิวก์ ความสำคัญของชุดคอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์สมบูรณ์ในตอนต้นของบทเพลง การชะลอการมาและการเข้าหาจุดสำคัญในท่อนที่ 2 ช่วงก่อนการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปยังกุญแจเสียง Eb เมเจอร์[4]

บทความวิจัยของ จุฬมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา เรื่อง ลักษณะเพลงร้องในเปียโนโซนาตา 3 บทสุดท้ายของเบโทเฟน ได้กล่าวว่า การนำลักษณะเพลงร้องมาใช้ในบทเพลงเป็นผลกระทบจากเหตุการณ์ในชีวิต

2. F. E. Kirby, *Music for Piano: A Short History* (Singapore: Amadeus Press, 2004), 115-130.
3. ปานใจ จุฬาพันธุ์, *วรรณกรรมเพลงเปียโน I* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551), 134-169.
4. Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (New York: W. W. Norton, 1972), 407-448.

ช่วงท้ายของเบโทเฟน รวมทั้งสภาพสังคม เศรษฐกิจ และการเมือง ลักษณะเพลงร้องมีความโดดเด่นและสำคัญในเปียโนโซนาตาทั้ง 3 บท และโดดเด่นเป็นพิเศษในเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง Ab เมเจอร์ Op. 110 เบโทเฟนใช้ลักษณะเพลงร้องอย่างหลากหลาย การนำลักษณะเพลงร้องมาใช้ก่อให้เกิดมิติใหม่ในเปียโนโซนาตาและมีอิทธิพลต่อคีตกวีในยุคต่อมา[5]

บทความวิจัยของจุฬมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา เรื่อง บทบาทและลักษณะของท่อนแปรในเปียโนโซนาตายุคหลังของเบโทเฟน ได้กล่าวว่า บทบาทและความสำคัญของท่อนแปรในเปียโนโซนาตายุคหลังของเบโทเฟนเพิ่มขึ้นอย่างโดดเด่นมาก ท่อนแปรในยุคนี้มีโครงสร้างและเสียงประสานที่อิสระ ยืดหยุ่น อีกทั้งมีลักษณะของเพลงร้องผสมผสาน มีลักษณะแบบลีลาสอดประสานแนวทำนอง มีเนื้อดนตรีแบบโน้ตพรม และมีเทคนิคการแปรที่ซับซ้อนแสดงเอกลักษณ์ของการแปรแต่ละครั้งอย่างชัดเจน[6]

ผลของการวิจัย

1. ลักษณะพิเศษที่พบในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้าย

ผลการวิจัยพบว่าลักษณะพิเศษที่พบในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายครอบคลุม 8 ประเด็นต่อไปนี้ คือ

ประเด็นที่ 1 โครงสร้างและสังคีตลักษณ์ โครงสร้างและสังคีตลักษณ์ที่พบในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายมีความเป็นอิสระ ยืดหยุ่น และหลากหลายกว่าเปียโนโซนาตาทั่วไปในยุคคลาสสิกรวมทั้งเปียโนโซนาตาในยุคแรกและยุคกลางของเบโทเฟน เบโทเฟนได้ปรับเปลี่ยนโครงสร้างโดยรวมและสังคีตลักษณ์ของเปียโนโซนาตาทั้ง 5 บทให้เหมาะสมกับเนื้อหาและบุคลิกของแต่ละบท แต่ในขณะเดียวกันก็ยังคงลักษณะเฉพาะของบทเพลงประเภทโซนาตาไว้

ในด้านโครงสร้างโดยรวมนั้น พบว่าจำนวนท่อนของเปียโนโซนาตาแต่ละบทมีความแตกต่างกัน โดยมีจำนวนตั้งแต่ 2 ท่อนไปจนถึง 4 ท่อน นอกจากนี้ เบโทเฟนได้ทำการปรับเปลี่ยนโครงสร้างโดยรวมโดยกำหนดบทบาท ความสำคัญ อัตราความเร็วและลีลาให้มีความแตกต่างไปจากรูปแบบโซนาตามาตรฐาน การปรับเปลี่ยนสรุปได้ 3 รูปแบบ รูปแบบที่ 1 คือ การปรับให้ท่อนที่ 1 ที่เดิมมักเป็นท่อนที่มีพลัง มีชีวิตชีวาและเน้นการพัฒนาโมทีฟ ให้เป็นท่อนที่มีลักษณะเชิงกวีนิพนธ์ เน้นความไพเราะงดงามของแนวทำนองมากกว่าการพัฒนาองค์ประกอบต่าง ๆ ของดนตรี อีกทั้งได้ลดทอนความสำคัญของตอนพัฒนาลง ลักษณะเช่นนี้พบได้ในเปียโนโซนาตา Op. 101 เปียโนโซนาตา Op. 109 และเปียโนโซนาตา Op. 110 รูปแบบที่ 2 คือ การเพิ่มบทบาทและความสำคัญให้แก่ท่อนสุดท้ายของบทเพลง โดยเพิ่มทั้งความยาวและเนื้อหาสาระทางดนตรี จนในบางบทท่อนสุดท้ายได้กลายเป็นท่อนที่มีบทบาทมากที่สุด ลักษณะเช่นนี้พบได้ในเปียโนโซนาตา Op. 101 เปียโนโซนาตา Op. 109 และเปียโนโซนาตา Op. 110 รูปแบบที่ 3 คือ การกำหนดให้ท่อนช้ามีความสำคัญและมีบทบาทเพิ่มขึ้นมากอย่างไม่เคยปรากฏมาก่อน พบได้ในท่อนช้าของเปียโนโซนาตาทุกบทตั้งแต่เปียโนโซนาตา Op. 106 จนถึงเปียโนโซนาตา Op. 111 นอกจากนี้เบโทเฟนยังได้ผูกท่อนช้าเข้ากับสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร สังคีตลักษณ์อิสระ กระบวนการประพันธ์เพลงแบบฟิวก์ ลักษณะเพลงร้อง และความเป็นดนตรีพรรณนา ทำให้ท่อนช้าในเปียโนโซนาตายุคหลังมีความเป็นอัตลักษณ์สูง

---

5. จุฬมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา, "ลักษณะเพลงร้องในเปียโนโซนาตา 3 บทสุดท้ายของเบโทเฟน," *วารสารสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์* ปีที่ 43, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2560) : 236-253.

6. จุฬมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา, "บทบาทและลักษณะของท่อนแปรในเปียโนโซนาตายุคหลังของเบโทเฟน," ใน *บทความนำเสนอในการประชุมวิชาการและเผยแพร่งานสร้างสรรค์ทางดนตรีระดับชาติ ครั้งที่ 1: งานสร้างสรรค์ดนตรีสืบวิถีวัฒนธรรม* (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2563), 1-16. (รอการตีพิมพ์)

สังคีตลักษณ์ที่พบในเปียโนโซนาตาทั้ง 5 บท สามารถจำแนกออกได้ 3 ประเภท ประเภทที่ 1 คือ สังคีตลักษณ์อิสระซึ่งเบโทเฟนได้ประดิษฐ์คิดค้นขึ้นใหม่ พบได้ในท่อนที่ 3 ของเปียโนโซนาตา Op. 110 ซึ่งเป็นท่อนช้าที่มีน้ำหนักและบทบาทมากที่สุดในบทเพลง สังคีตลักษณ์ที่พบในท่อนนี้มีความพิเศษและน่าทึ่ง เบโทเฟนได้นำลักษณะการประพันธ์ที่มีธรรมชาติแตกต่างกันอย่างมาก คือลักษณะแบบการขับร้องในอุปรากร ที่ประกอบด้วยการขับร้องเจรจา (recitativo) และอาริโอโซ (arioso) และกระบวนการประพันธ์เพลงแบบฟิวก์มาผสมผสานกัน โครงสร้างของท่อนแบ่งออกเป็น 6 ตอน คือ ตอนที่ 1 บทนำ ตอนที่ 2 อาริโอโซ โดเลนเต (Arioso dolente) ตอนที่ 3 ฟิวก์ ตอนที่ 4 ลิซเทซ์โซ เทมโป ดิ อาริโอโซ (L'istesso tempo di Arioso) ตอนที่ 5 ฟิวก์ และตอนที่ 6 บทสรุป ทั้ง 6 ตอนดำเนินต่อเนื่องกันไปโดยไม่มีการหยุดพัก ลักษณะของโครงสร้างนี้มีความคล้ายคลึงกับ ตอกคาตา (toccata) บทเพลงที่เป็นที่นิยมในยุคบาโรก ประเภทที่ 2 คือสังคีตลักษณ์มาตรฐานที่พบในเปียโนโซนาตาทั่วไป เช่น สังคีตลักษณ์โซนาตา และสังคีตลักษณ์สามตอน และประเภทที่ 3 คือสังคีตลักษณ์และกระบวนการประพันธ์เพลงที่พบไม่บ่อยนักในเปียโนโซนาตา เช่น สังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร และฟิวก์ สำหรับสังคีตลักษณ์ประเภทที่ 2 และประเภทที่ 3 นั้น แม้ว่าจะเป็นสังคีตลักษณ์และกระบวนการประพันธ์เพลงที่มีรูปแบบมาตรฐานแพร่หลายทั่วไป แต่เบโทเฟนได้ปรับเปลี่ยนและขยายขอบเขตสังคีตลักษณ์เหล่านี้ออกไปอย่างสร้างสรรค์ เขาได้ทำให้สังคีตลักษณ์เหล่านี้เป็นพาหนะในการสื่อแนวคิดและจินตนาการได้อย่างชัดเจน สามารถแสดงบุคลิกและเอกลักษณ์เฉพาะบทได้เป็นอย่างดีเยี่ยม การปรับเปลี่ยนของเบโทเฟนปรากฏในทุกบทและเป็นไปอย่างหลากหลาย เช่น การสร้างสังคีตลักษณ์ที่มีปลายเปิด เชื่อมไปยังท่อนต่อไปโดยไม่มีการหยุดระหว่างท่อน การตัดช่วงเชื่อมระหว่างกลุ่มทำนองหลักที่ 1 และกลุ่มทำนองหลักที่ 2 ออกไปและนำเสนอความแตกต่างของดนตรีอย่างฉับพลัน รวมทั้งการลดทอนความสำคัญของตอนพัฒนาลงและให้ความสำคัญกับความไพเราะและเนื้อหาด้านอื่นมากกว่าการพัฒนาในสังคีตลักษณ์โซนาตา การเพิ่มเติมช่วงอินเทอลูด (interlude) ที่มีกุญแจเสียงห่างไกลจากกุญแจเสียงโทนิก และการนำกระบวนการประพันธ์เพลงแบบฟิวก์มาเป็นส่วนประกอบของบทเพลง

ประเด็นที่ 2 เสียงประสาน เสียงประสานในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายของเบโทเฟนแสดงให้เห็นถึงความคิดก้าวหน้าแปลกใหม่เช่นเดียวกันกับที่ได้ปรากฏในด้านโครงสร้าง แม้ว่าเบโทเฟนจะใช้เสียงประสานเป็นตัวกำหนดโครงสร้างและทิศทางของดนตรีเช่นเดียวกับบทเพลงในระบบอิงกุญแจเสียงยุคคลาสสิกทั่วไป อีกทั้งยังคงมีแนวคิดหลักอยู่ที่ "ความตึงเครียด-ความผ่อนคลาย" (tension-release) เช่นกัน แต่เสียงประสานของเบโทเฟนในยุคหลังนี้มีความเปลี่ยนแปลงไปอย่างชัดเจน ลักษณะโดดเด่นของเสียงประสานที่พบในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้าย คือ การให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์คู่สามทั้งแบบโครมาติก (chromatic third relationship) และแบบไดอาโทนิก (diatonic third relationship) การให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์คู่สอง และการสร้างความคลุมเครือให้แก่กุญแจเสียง

ความสัมพันธ์คู่สามแบบโครมาติกได้ปรากฏในเปียโนโซนาตาของเบโทเฟนมาก่อนและทวีความสำคัญมากขึ้นในเปียโนโซนาตายุคหลัง โรเซนได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับการใช้ความสัมพันธ์คู่สามแบบโครมาติกของเบโทเฟนไว้ว่า

> *"...การขยายขอบเขตเสียงประสานอันกว้างใหญ่ของเบโทเฟนยังคงอยู่ภายใต้กรอบของดนตรียุคคลาสสิก (classical language) และไม่เคยที่จะฝ่าฝืนหลักการเรื่องขั้วระหว่างกุญแจเสียงโทนิกและกุญแจเสียงโดมินันท์ หรือลักษณะของดนตรีคลาสสิกที่มุ่งเดินทางไปสู่ความตึงเครียดอันห่างจากกุญแจเสียงโทนิกเลย กลุ่มกุญแจเสียงที่ 2 เหล่านี้ คือ กุญแจเสียงมีเดียนท์และกุญแจเสียงซับมีเดียนท์ ทำหน้าที่ในโครงสร้างใหญ่แทนกุญแจเสียงโดมินันท์อย่างแท้จริง ..."*[7]

เบโทเฟนใช้ความสัมพันธ์คู่สามอย่างต่อเนื่องในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้าย และให้ความสำคัญเทียบเท่ากับความสัมพันธ์คู่ห้าหรือกุญแจเสียงโดมินันท์ เขามักมีการเตรียมเพื่อเข้าหาความสัมพันธ์คู่สามนี้ ทำให้ความสัมพันธ์คู่สามกลายเป็นเป้าหมายที่สำคัญเช่นเดียวกับกุญแจเสียงโดมินันท์ ความสัมพันธ์คู่สามสามารถสร้างความตึงเครียดในการเดินทางออกจากกุญแจเสียงโทนิก รวมทั้งก่อให้เกิดสีสันทางเสียงประสานที่มีความแปลกใหม่ ความน่าตื่นเต้น และความหลากหลายนอกเหนือไปจากสิ่งเดิมที่กุญแจเสียงโดมินันท์ได้เคยสร้างไว้ การใช้ความสัมพันธ์คู่สามพบทั้งในระดับโครงสร้างและระดับรายละเอียด ตัวอย่างของการใช้ความสัมพันธ์คู่สามปรากฏชัดเจนในเปียโนโซนาตา Op. 106 เช่น การกำหนดกุญแจเสียงของกลุ่มทำนองหลักที่ 2 ในตอนนำเสนอของท่อนที่ 1 ที่อยู่ในกุญแจเสียง G เมเจอร์ และการกำหนดกุญแจเสียงของทำนองเอก (subject) ที่ 2 ในฟิวก์ท่อนที่ 4 ที่อยู่ในกุญแจเสียง D เมเจอร์

ความสัมพันธ์ของเสียงประสานนอกเหนือไปจากความสัมพันธ์คู่ห้าที่พบอีกชนิดคือความสัมพันธ์คู่สอง แม้ว่าความสัมพันธ์คู่สองจะมีความสำคัญไม่เทียบเท่าและปรากฏไม่บ่อยครั้งเท่ากับความสัมพันธ์คู่สาม แต่ก็ก่อให้เกิดสีสันทางเสียงประสานที่พิเศษได้เช่นกัน โดยมากเบโทเฟนจะกำหนดให้การเปลี่ยนกุญแจเสียงไปสู่กุญแจเสียงที่มีความสัมพันธ์คู่สองเป็นไปอย่างค่อนข้างฉับพลัน เช่น ในเปียโนโซนาตา Op. 110 ท่อนที่ 3 ช่วงเปลี่ยนจากกุญแจเสียง Ab เมเจอร์ในตอนที่ 3 ไปยังกุญแจเสียง G ไมเนอร์ในตอนที่ 4 ในห้องที่ 113–114 คอร์ด Eb7 ซึ่งมีสถานะเป็นคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ในกุญแจเสียง Ab เมเจอร์ ได้เปลี่ยนสถานะเป็นคอร์ดคู่หกออกเมนเทดแบบเยอรมันในกุญแจเสียง G ไมเนอร์ และเดินทางไปยังคอร์ดโทนิก G ไมเนอร์โดยทันที การเปลี่ยนกุญแจเสียงเช่นนี้สร้างความประหลาดใจ ไม่คาดคิดให้แก่ผู้ฟังเป็นอย่างมาก นอกจากนี้ ในบางครั้งเบโทเฟนยังสร้างความคลุมเครือให้แก่กุญแจเสียง เช่น ในเปียโนโซนาตา Op. 111 ช่วงบทนำของท่อนที่ 1

ประเด็นที่ 3 ความเป็นเอกภาพ ในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้าย แนวคิดเรื่องความเป็นเอกภาพในบทเพลงมีความสำคัญและเด่นชัดมาก โดยเฉพาะในเปียโนโซนาตา Op. 101 เปียโนโซนาตา Op. 106 และเปียโนโซนาตา Op. 110 เบโทเฟนได้ผูกและเชื่อมโยงบทเพลงทั้งบทเข้าด้วยกันเพื่อสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวผ่านทางวิธีการต่าง ๆ วิธีที่ 1 คือ การใช้ "แนวคิดไซคลิก" หรือ "แนวคิดซ้ำความ" พบในเปียโนโซนาตา Op. 101 วิธีที่ 2 คือ การกำหนด "แนวคิดหลักร่วม" ในการประพันธ์ พบในเปียโนโซนาตา Op. 106 ที่เบโทเฟนกำหนดให้การใช้ความสัมพันธ์คู่สามเป็นแนวคิดหลักร่วมในการประพันธ์ และในเปียโนโซนาตา

7. Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (New York: W. W. Norton, 1972), 383.

Op. 110 ที่เบโทเฟนใช้โมทีฟ 2 ชนิดเป็นฐานในการประพันธ์ โมทีฟที่ 1 คือ การเดินขึ้นหรือเดินลงของขั้นคู่สี่คู่ขนาน และโมทีฟที่ 2 คือ การเดินขึ้นหรือเดินลงของขั้นคู่หกที่มีลักษณะแบบบันไดเสียง[8] และวิธีที่ 3 คือ การใช้ "แนวคิดต่อเนื่องและเชื่อมโยง" เบโทเฟนได้กำหนดให้บางท่อนดำเนินต่อเนื่องกันโดยไม่มีการหยุดพักระหว่างท่อน รวมทั้งมีการสร้างความเชื่อมโยงทางเสียงประสาน มีการปรับโมดจากไมเนอร์ไปยังเมเจอร์ เพื่อให้การดำเนินเข้าสู่ท่อนต่อไปเป็นไปอย่างสละสลวย เกิดความเชื่อมโยงรวมเป็นหนึ่งเดียว

ประเด็นที่ 4 ลักษณะเพลงร้อง เปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายเป็นผลงานที่มีลักษณะเชิงกวีนิพนธ์สูง มีความงดงาม ลึกซึ้ง และมุ่งเข้าหาตัวตนภายใน ลักษณะเพลงร้องจึงมีบทบาทและมีความโดดเด่น ลักษณะเพลงร้องปรากฏในเปียโนโซนาตาทั้ง 5 บท แม้ว่าบางบทจะมีความฮึกเหิม เต็มไปด้วยพลัง หรือ มีความเกรี้ยวกราดรุนแรง แต่ก็จะมีท่อนที่แสดงลักษณะเพลงร้องปรากฏร่วมอยู่ด้วยเสมอ ลักษณะเพลงร้องมีความโดดเด่นเป็นพิเศษในเปียโนโซนาตา 3 บทสุดท้าย และชัดเจนที่สุดในเปียโนโซนาตา Op. 110 ที่ปรากฏลักษณะเพลงร้องทั้งในรูปแบบการขับร้องเจรจาและรูปแบบอาริโอโซ

ประเด็นที่ 5 สังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปรและการปรับทำนอง เบโทเฟนนำสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปรมาใช้ในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายถึง 2 บท อีกทั้งยังยกบทบาทความสำคัญของท่อนแปรขึ้นเป็นอย่างมาก ท่อนแปรในเปียโนโซนาตายุคหลังปรากฏเป็นท่อนสุดท้ายของบทเพลงที่มีเนื้อหาและน้ำหนักเทียบเท่าหรือมากกว่าท่อนแรก การแปรมีพัฒนาการที่เด่นชัด แสดงให้เห็นถึงความคิดสร้างสรรค์และเทคนิคการแปรขั้นสูง การแปรของเบโทเฟนในยุคหลังไม่ใช่การประดับตกแต่งทำนองหลัก แต่เป็นการสร้างสิ่งใหม่ขึ้นมาจากโครงสร้างเดิม บางครั้งการแปรมีบุคลิกที่แปรเปลี่ยนไปจากทำนองหลักมากจนมีความคล้ายคลึงกับ "การปรับทำนอง" (transformation) นอกจากนี้เบโทเฟนยังได้ดัดแปลงสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปรโดยการเพิ่มเติมช่วงอินเทอลูดที่มีกุญแจเสียงห่างไกลจากกุญแจเสียงโทนิกเข้ามา (พบในท่อนที่ 2 ของเปียโนโซนาตา Op. 111) การเพิ่มเติมช่วงอินเทอลูดนี้ก่อให้เกิดปรากฏการณ์ "ตึงเครียด–ผ่อนคลาย" คล้ายคลึงกับที่พบในสังคีตลักษณ์โซนาตา

ประเด็นที่ 6 ฟิวก์ การใช้กระบวนการประพันธ์เพลงแบบฟิวก์และลีลาสอดประสานแนวทำนองเป็นลักษณะพิเศษอีกประการที่พบในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้าย ฟิวก์ปรากฏในเปียโนโซนาตาทุกบทในบริบทที่แตกต่างกัน คือ ปรากฏในตอนพัฒนาของสังคีตลักษณ์โซนาตา ปรากฏเป็นการแปรในสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร ปรากฏเป็นตอนหนึ่งของท่อน และปรากฏเป็นท่อนหนึ่งของบทเพลง ลักษณะเด่นของฟิวก์ในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้าย คือ มีการเชื่อมโยงกับแนวคิดหลักของบทเพลง (เช่น การใช้ความสัมพันธ์คู่สามในเปียโนโซนาตา Op. 106) มีการผสมผสานกับลักษณะการประพันธ์เพลงอื่นอย่างอิสระเพื่อที่จะทำหน้าที่ตามบริบทในขณะนั้นได้อย่างสมบูรณ์และมีการนำเรื่องราวเข้ามาเกี่ยวข้องทำให้มีลักษณะแบบดนตรีพรรณนา

ประเด็นที่ 7 ความเป็นดนตรีพรรณนา เบโทเฟนนำเรื่องราวเข้ามาเกี่ยวข้องกับเปียโนโซนาตาบางบทในยุคหลัง เช่น ในท่อนที่ 3 ของเปียโนโซนาตา Op. 110 ที่มีการสร้างบรรยากาศเลียนแบบอุปรากรและ

8. Charles Rosen, *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion* (London: Yale University Press, 2002), 235.

มีบทร้องแห่งความโศกเศร้าสิ้นหวัง รวมไปถึงการใช้ฟิวก์ในการบรรยายภาพการกลับฟื้นคืนสู่ชีวิต นอกจากนี้ในเปียโนโซนาตา Op. 111 แม้ว่ามิได้มีการระบุถึงเรื่องราวที่เกี่ยวข้องอย่างชัดเจน แต่ด้วยลักษณะที่แตกต่างกันอย่างสุดขั้วของทั้ง 2 ท่อน จึงอาจทำให้ผูกโยงเข้ากับเรื่องราวได้ ท่อนแรกเป็นท่อนที่มีความกดดันและความตึงเครียดสูง คล้ายกับเป็นการต่อสู้อย่างรุนแรงภายในจิตใจ และในที่สุดจบลงด้วยชัยชนะ ท่อนที่ 2 เป็นท่อนที่บรรยายภาพความบริสุทธิ์ สงบ และงดงามที่เกิดขึ้นหลังพายุแห่งการต่อสู้นั้น

ประเด็นที่ 8 การผสมผสานลักษณะของดนตรียุคบาโรก ดนตรียุคคลาสสิก และดนตรียุคโรแมนติก เปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายของเบโทเฟนนั้นแม้ว่าจะเป็นผลงานในยุคคลาสสิกแต่เบโทเฟนได้ขยายขอบเขตของเปียโนโซนาตาออกไปอย่างกว้างไกลจนทำให้มีลักษณะของดนตรีบาโรกและลักษณะของดนตรีโรแมนติกร่วมอยู่ด้วย ลักษณะแบบบาโรกพบในกระบวนการประพันธ์เพลงแบบฟิวก์ ลักษณะแบบโรแมนติกพบในแนวคิดก้าวหน้าและความเป็นอิสระของเบโทเฟนในทุกด้าน การผสมผสานนี้ทำให้เปียโนโซนาตายุคหลังประกอบไปด้วยความจริงจังของยุคบาโรก ความเป็นแบบแผนและความสมดุลของยุคคลาสสิก และความเป็นปัจเจกบุคคล มุ่งแสดงจินตนาการและความล้ำลึกของอารมณ์ความรู้สึก ความเป็นอิสระ และความเป็นเอกภาพของยุคโรแมนติก

2. อิทธิพลที่มีต่อวรรณกรรมเปียโนยุคต่อมา

จากการศึกษาเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายของเบโทเฟนและบทเพลงที่คัดเลือกมา 3 บท คือวันเดอเรอร์แฟนตาเซีย Op. 15 ผลงานของชูเบิร์ต แฟนตาเซีย ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ Op. 17 ผลงานของชูมันน์ และเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง B ไมเนอร์ ผลงานของลิสต์ พบว่าบทเพลงทั้ง 3 ต่างได้รับอิทธิพลจากเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้าย ทั้งชูเบิร์ต ชูมันน์และลิสต์ได้นำแนวคิดของเบโทเฟนมาดัดแปลงและขยายต่อออกไปในแนวทางของตน

ในวันเดอเรอร์แฟนตาเซีย Op. 15 ผลงานของชูเบิร์ต พบแนวคิดจากเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายหลายประการด้วยกัน แนวคิดด้านความเป็นเอกภาพเป็นแนวคิดที่มีความโดดเด่นที่สุดในบทเพลง ชูเบิร์ตสร้างความเป็นเอกภาพของบทเพลงจากวิธีการที่หลากหลาย ความเป็นเอกภาพแสดงตนชัดเจนที่สุดผ่านทางแนวคิดไซคลิก ชูเบิร์ต นำทำนองจากเพลงร้อง "แดร์วันเดอเรอร์" (Der Wanderer, The Wanderer) ของเขามาเป็นทำนองหลักในท่อนที่ 2 และกำหนดให้ทำนองหลักของทุกท่อนประพันธ์ขึ้นโดยมีรากฐานมาจากโมทีฟของเพลงร้องนี้ การผูกบทเพลงทั้งบทเข้าด้วยกันด้วยโมทีฟเดียวกันเกิดขึ้นซ้ำตลอดทั้งบทเพลง ทำให้วันเดอเรอร์แฟนตาเซียมีลักษณะเป็นสังคีตลักษณ์ซ้ำความ นอกจากนี้ชูเบิร์ตยังได้สร้างความเป็นเอกภาพโดยการกำหนดให้ทุกท่อนบรรเลงต่อเนื่องกันโดยไม่มีการหยุดพักระหว่างท่อน สร้างความเชื่อมโยงและความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันตลอดทั้งบทเพลง

แนวคิดที่มีความโดดเด่นรองลงมาคือแนวคิดด้านโครงสร้างและสังคีตลักษณ์ โครงสร้างและสังคีตลักษณ์ที่พบในวันเดอเรอร์แฟนตาเซียมีความเป็นอิสระและยืดหยุ่นเช่นเดียวกัน ชูเบิร์ตได้ปรับเปลี่ยนโครงสร้างและสังคีตลักษณ์เพื่อที่จะสามารถถ่ายทอดจินตนาการได้เต็มที่ โครงสร้างแบ่งออกเป็น 4 ท่อน

ที่เชื่อมโยงต่อเนื่องกัน โดยรวมแล้วมีความคล้ายคลึงกับโครงสร้างของบทเพลงประเภทโซนาตาที่มี 4 ท่อน และมีอัตราความเร็วและลีลาเป็น เร็ว ช้า สนุกสนาน เร็ว หากสังคีตลักษณ์ย่อยภายในแต่ละท่อนได้ถูกดัดแปลงให้แตกต่างไปจากสังคีตลักษณ์มาตรฐานทั่วไป เช่น ท่อนที่ 1 อยู่ในสังคีตลักษณ์ที่คล้ายคลึงกับสังคีตลักษณ์โซนาตาแต่ไม่มีตอนย้อนความ

นอกจากนี้ยังพบแนวคิดอื่น ๆ อีก คือ แนวคิดด้านเสียงประสาน พบเสียงประสานที่มีความสัมพันธ์นอกเหนือจากความสัมพันธ์คู่ห้า คือความสัมพันธ์คู่สามและความสัมพันธ์คู่สองทั้งในระดับโครงสร้างและระดับรายละเอียด แนวคิดในเรื่องสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปรที่ปรากฏในท่อนที่ 2 แนวคิดในเรื่องลักษณะเพลงร้องที่ชูเบิร์ตได้นำเพลงร้องมาเป็นทำนองหลักในท่อนที่ 2 และด้วยความที่ชูเบิร์ตนำเพลงร้องมาใช้นี้ ทำให้บทเพลงมีความเกี่ยวพันกับเรื่องราว มีแนวคิดแบบดนตรีพรรณนา แนวคิดในเรื่องฟิวก์ปรากฏในท่อนที่ 4 และท้ายสุดแนวคิดด้านการผสมผสานลักษณะของดนตรียุคบาโรก ดนตรียุคคลาสสิก และดนตรียุคโรแมนติก วันเดอเรอร์แฟนตาเซียเป็นบทเพลงที่มีกลิ่นอายของความเป็นบาโรกผสมไปกับลักษณะของดนตรียุคคลาสสิกและยุคโรแมนติก

ในแฟนตาเซียในกุญแจเสียง C เมเจอร์ Op. 17 ผลงานของชูมันน์ พบว่าโครงสร้างและสังคีตลักษณ์มีความคล้ายคลึงกับเปียโนโซนาตา 3 บทสุดท้ายของเบโทเฟน คือต่างมีท่อนช้าเป็นท่อนสุดท้ายของบทเพลง การกำหนดให้ท่อนช้าเป็นท่อนสุดท้ายแสดงให้เห็นถึงความเป็นอิสระของชูมันน์ที่จัดเรียงท่อนของบทเพลงตามจินตนาการ โดยคำนึงถึงเนื้อหาของดนตรีมากกว่ายึดตามแบบแผนดั้งเดิม และแสดงให้เห็นว่าชูมันน์ให้ความสำคัญกับท่อนช้ามากจนกำหนดให้เป็นท่อนสุดท้ายที่เป็นบทสรุปของบทเพลงเลยทีเดียว แฟนตาเซียในกุญแจเสียง C เมเจอร์ Op. 17 เริ่มต้นด้วยท่อนที่ 1 ที่เต็มไปด้วยกระแสของอารมณ์ความรู้สึกอันรุนแรง ตามด้วยท่อนที่ 2 ที่มีพลังและมีชีวิตชีวา และจบด้วยท่อนที่ 3 ที่มีความประณีตลึกซึ้ง มีลักษณะเชิงกวีนิพนธ์และมีบรรยากาศของความสงบทางจิตวิญญาณ ท่อนที่ 3 นี้ได้ทำหน้าที่จบบทเพลงลงอย่างงดงาม นอกจากนี้ชูมันน์ยังได้ทำการปรับเปลี่ยนสังคีตลักษณ์เช่นเดียวกับเบโทเฟน ในท่อนที่ 1 ชูมันน์ใช้สังคีตลักษณ์โซนาตาแต่แทนที่ตอนพัฒนาด้วยช่วง Im Legendenton (in the style of a legend) การพัฒนาโมทีฟและตอนพัฒนาที่เคยเป็นสิ่งสำคัญในสังคีตลักษณ์โซนาตาหายไป ถูกแทนที่ด้วยทำนองใหม่ซึ่งถึงแม้จะมีความคล้ายคลึงกับช่วงเชื่อมในตอนนำเสนอ แต่ได้มีการปรับทำนองจนมีบุคลิกแตกต่างออกไปอย่างสิ้นเชิง

ในแนวคิดด้านเสียงประสาน พบการใช้เสียงประสานที่มีความสัมพันธ์คู่สามและความสัมพันธ์คู่สองเช่นกัน ลักษณะเด่นในเสียงประสานของชูมันน์อีกข้อหนึ่งคือการสร้างความคลุมเครือให้แก่กุญแจเสียง ความคลุมเครือของกุญแจเสียงที่น่าสนใจปรากฏในท่อนที่ 1 ซึ่งอยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ ชูมันน์ได้สร้างความคลุมเครือและชะลอการมาของกุญแจเสียงหลักที่ชัดเจนและมั่นคงไว้จนช่วงสุดท้ายของท่อน ในช่วงโคดาเท่านั้นที่ชูมันน์ยินยอมให้กุญแจเสียงโทนิก C เมเจอร์เผยตัวอย่างชัดเจนและมั่นคงเป็นครั้งแรก นอกจากนี้ช่วงโคดายังมีความพิเศษเป็นอย่างยิ่ง เนื่องจากเป็นช่วงที่ชูมันน์คัดทำนองมาจากชุดเพลงร้อง "อันดีแฟร์เนอเกลีบเทอ" (An die ferne Geliebte, To the Faraway Loved One) Op. 98 ผลงานของเบโทเฟน การวางแผนการประพันธ์ของชูมันน์เช่นนี้มีความแยบยลมากและก่อให้เกิดผลกระทบทางอารมณ์อย่างยอดเยี่ยม

แนวคิดด้านความเป็นดนตรีพรรณนาและลักษณะเพลงร้องมีความชัดเจนมากในแฟนตาเซียบทนี้ ชูมันน์นำเรื่องราวมาเชื่อมโยงตั้งแต่การนำบทกวีของฟรีดริช ชเลเกล (Friedrich Schlegel) มาบรรจุไว้ในตอนต้นของบทเพลง และที่สำคัญที่สุดคือการที่ชูมันน์คัดทำนองจากชุดเพลงร้องอันดีแฟร์เนอเกลีบเทอมาใส่ในช่วงโคดาของท่อนที่ 1 ดังที่กล่าวไปแล้ว ทำนองที่คัดมานำมาจากประโยคแรกของบทเพลงที่ 6 ซึ่งเป็นบทสุดท้ายในชุด มีเนื้อร้องว่า Nimm sie hin denn, diese Lieder (Take them, then, these songs) ที่บรรยายถึงความโศกเศร้าเจ็บปวดของชายผู้ซึ่งต้องพลัดพรากจากคนรัก เขาได้ส่งเพลงรักถึงเธอ และด้วยเพลงเหล่านี้ ดวงใจรักทั้ง 2 ดวงจะไม่ห่างจากกันอีกต่อไป การที่ชูมันน์คัดทำนองจากชุดเพลงร้องมาบรรจุในแฟนตาเซียบทนี้แสดงให้เห็นถึงอัจฉริยภาพของเขา ชูมันน์สามารถสื่อถึงความรู้สึกที่ต้องพลัดพรากจากคลารา วีค (Clara Wieck) ผู้เป็นที่รักได้อย่างชัดเจนผ่านประโยคเพลงสั้น ๆ นี้ ประโยคเพลงเพียงประโยคเดียวได้นำพาเนื้อหาของชุดเพลงร้องทั้งบทมาปรากฏในท่อนที่ 1 บทเพลงบรรเลงได้กลายเป็นเพลงรักและบทคร่ำครวญอย่างสมบูรณ์แบบ

แนวคิดด้านความเป็นเอกภาพปรากฏในแฟนตาเซียบทนี้เช่นกันแม้ว่าจะไม่เด่นชัดนัก ในท่อนที่ 1 ชูมันน์แสดงแนวคิดไซคลิกภายในท่อนให้เห็นโดยการกำหนดให้ทำนองจากชุดเพลงร้องอันดีแฟร์เนอเกลีบเทอปรากฏในช่วงกลางและช่วงท้ายของท่อน ครั้งแรกปรากฏอย่างไม่ชัดเจนนักในห้องที่ 156 ถึงห้องที่ 160 ครั้งที่ 2 ปรากฏในช่วงโคดา นอกจากนี้ยังมีหลักฐานว่าชูมันน์ได้ขยายแนวคิดไซคลิกออกไปสู่ระดับบทเพลงด้วย เขาได้นำทำนองจากชุดเพลงร้องอันดีแฟร์เนอเกลีบเทอในท่อนที่ 1 มานำเสนออีกครั้งที่ตอนจบสุดท้ายของบทเพลงในท่อนที่ 3 ความตั้งใจนี้ปรากฏในโน้ตฉบับคัดลอกด้วยลายมือ (copyist's manuscript) ก่อนตีพิมพ์ แต่ภายหลังชูมันน์ได้ขีดฆ่าออกไป และแทนที่ด้วยบทจบดังที่ปรากฏในปัจจุบัน อนึ่ง แม้ว่าแนวคิดไซคลิกจะไม่ปรากฏในโน้ตฉบับตีพิมพ์ครั้งแรก แต่ก็เป็นที่ชัดเจนว่าชูมันน์มีแนวคิดนี้อยู่ในใจจนถึงช่วงสุดท้ายก่อนตีพิมพ์ นับว่าแนวคิดนี้มีความสำคัญพอสมควรเลยทีเดียว นอกจากนี้ยังพบร่องรอยของความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มทำนองหลักของท่อนที่ 1 และท่อนที่ 3 ที่มีลักษณะเดินลงเป็นลำดับขั้นทั้งคู่

ในเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง B ไมเนอร์ ผลงานของลิสต์นั้น อิทธิพลจากแนวคิดของเบโทเฟนปรากฏให้เห็นชัดเจนหลายประการด้วยกัน แนวคิดที่โดดเด่นคือ แนวคิดด้านโครงสร้างและสังคีตลักษณ์ แนวคิดด้านความเป็นเอกภาพ และแนวคิดด้านการปรับทำนอง โครงสร้างและสังคีตลักษณ์ของเปียโนโซนาตาบทนี้มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวสูง ลิสต์ได้ปรับเปลี่ยนทั้งโครงสร้างโดยรวมและสังคีตลักษณ์ให้แตกต่างไปจากโครงสร้างมาตรฐานที่พบทั่วไป โดยกำหนดให้บทเพลงนี้ดำเนินต่อเนื่องกันไปโดยไม่มีการหยุดพัก ทั้งเพลงมีความยาวประมาณ 30 นาที และแบ่งออกเป็นตอนย่อยหลายตอนด้วยกัน โครงสร้างของโซนาตาบทนี้ประกอบด้วยโครงสร้างใหญ่ครอบคลุมโครงสร้างย่อยอยู่ กล่าวคือ สามารถวิเคราะห์แยกออกเป็น 4 ท่อน ตามแบบฉบับของบทเพลงประเภทโซนาตาทั่วไป และในขณะเดียวกันก็สามารถวิเคราะห์ทั้งบทเพลงว่าเป็นบทเพลงท่อนเดียวที่อยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตาได้เช่นกัน นับว่าลิสต์ได้ขยายต่อแนวคิดด้านความเป็นอิสระของโครงสร้างของเบโทเฟนออกไปกว้างไกล เขาได้สร้างบทเพลงขนาดใหญ่ที่สามารถแสดงออกถึงจินตนาการอันโลดแล่นได้อย่างไม่มีขีดจำกัด

ในด้านความเป็นเอกภาพของบทเพลงนั้น ลิสต์สร้างความเป็นเอกภาพโดยใช้แนวคิดไซคลิก เขาได้กำหนดทำนองหลักขึ้นมา 5 ทำนอง ทำนองหลักทั้ง 5 นี้ปรากฏอย่างต่อเนื่องตลอดบทเพลงในรูปแบบต่าง ๆ กันด้วยเทคนิคการพัฒนาและการปรับทำนอง ทำให้เปียโนโซนาตาบทนี้มีลักษณะเป็นสังคีตลักษณ์ซ้ำความ นอกจากนี้เขายังใช้แนวคิดต่อเนื่องเชื่อมโยงโดยการกำหนดให้บทเพลงบรรเลงเชื่อมต่อกันตลอดโดยไม่มีการหยุดพักระหว่างท่อน อีกทั้งมีการจัดเตรียมเสียงประสานและช่วงเชื่อมเพื่อให้ความต่อเนื่องดำเนินไปอย่างสละสลวยและน่าสนใจ

สำหรับแนวคิดด้านการปรับทำนอง พบการปรับทำนองปรากฏอย่างต่อเนื่องตลอดบทเพลง ราวกับว่าเป็นเทคนิคหลักในการประพันธ์ ทำนองหลักเพียง 5 ทำนอง ได้ถูกทำการปรับทำนองไปอย่างวิจิตรพิสดารและโลดโผน จนทำให้บุคลิกแปรเปลี่ยนไปอย่างหลากหลาย ทำนองที่เคยมีความรุนแรงเข้มข้นและมีบรรยากาศที่มืดมน กลับกลายเป็นทำนองที่ไพเราะ ลึกซึ้งราวกับบทกวี ทำนองที่เคยมีความสง่างามกลับกลายเป็นทำนองที่เต็มไปด้วยความตึงเครียด จินตนาการในการปรับทำนองของลิสต์นั้นกว้างไกลนักและเทคนิคการปรับทำนองทำให้บทเพลงนี้ประกอบไปด้วยความเป็นเอกภาพและความหลากหลายในขณะเดียวกัน

เสียงประสานในเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง B ไมเนอร์มีความเป็นโครมาติกสูงมาก พบความสัมพันธ์อื่นที่นอกเหนือจากความสัมพันธ์คู่ห้า คือ ความสัมพันธ์คู่สาม ความสัมพันธ์คู่สอง และความสัมพันธ์คู่ทรัยโทน นอกจากนี้ลิสต์ยังนิยมสร้างความคลุมเครือให้แก่กุญแจเสียง ตัวอย่างที่ชัดเจนพบในตอนเริ่มต้นของบทเพลง ลิสต์เริ่มต้นเปียโนโซนาตาบทนี้ด้วยการเดินลงจากโน้ตตัว G ซึ่งมีความสัมพันธ์คู่สามกับโน้ตโทนิกถึง 2 ครั้ง การเดินลงครั้งที่ 1 มีลักษณะเป็นบันไดเสียง G ฟรีเจียน (phrygian) การเดินลงครั้งที่ 2 มีลักษณะเป็นบันไดเสียงยิปซีที่มีความคล้ายคลึงกับบันไดเสียงไมเนอร์แบบฮาร์โมนิก (harmonic minor scale) แต่มีโน้ตลำดับที่ 4 สูงขึ้นครึ่งเสียง การเริ่มต้นบทเพลงเช่นนี้มีความห่างไกลจากกุญแจเสียงหลักมากสร้างความไม่มั่นคงและความคลุมเครือ ลิสต์ยังคงสร้างความคลุมเครืออย่างต่อเนื่องด้วยการใช้คอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์สมบูรณ์ การใช้ซีเควนซ์และการชะลอคอร์ดโทนิกที่ชัดเจนไว้เป็นระยะเวลานานถึง 31 ห้อง จนกระทั่งห้องที่ 32 คอร์ดโทนิก B ไมเนอร์ในรูปพื้นต้นได้ปรากฏขึ้นเป็นครั้งแรก ทำให้ผู้ฟังรู้สึกถึงกุญแจเสียงที่แน่นอนได้ในที่สุด

นอกจากนี้ยังพบแนวคิดด้านลักษณะเพลงร้อง เช่น ช่วงขับร้องเจรจาในห้องที่ 301 และห้องที่ 306 พบกระบวนการประพันธ์เพลงแบบฟิวก์ในท่อนที่ 3 และพบแนวคิดด้านการผสมผสานระหว่างดนตรียุคบาโรก ยุคคลาสสิก และยุคโรแมนติก เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง B ไมเนอร์เป็นผลงานดนตรียุคโรแมนติกที่มีกลิ่นอายของดนตรีบาโรกและดนตรีคลาสสิก ลักษณะของดนตรีบาโรกปรากฏในกระบวนการประพันธ์เพลงแบบฟิวก์ และลักษณะของดนตรีคลาสสิกปรากฏในโครงสร้างที่ได้รับอิทธิพลจากสังคีตลักษณ์อันเป็นที่นิยมในยุคคลาสสิก คือ สังคีตลักษณ์โซนาตา

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

เมื่อพิจารณาลักษณะพิเศษทั้งหมดที่พบในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายของเบโทเฟนแล้วพบว่า ลักษณะพิเศษทั้งหมดเกิดขึ้นภายใต้กรอบแนวคิด "เชิงแฟนตาเซีย" ซึ่งหมายถึงแนวคิดในการประพันธ์เพลงที่ยึดเอาลักษณะของบทเพลงประเภทแฟนตาเซียที่เน้นความเป็นอิสระและการให้ความสำคัญกับจินตนาการเป็นแนวทางในการประพันธ์เพลง อนึ่ง บทเพลงประเภทแฟนตาเซียนั้นปรากฏมาตั้งแต่ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ และความเป็น "อิสระ" ที่เป็นรูปธรรมก็แตกต่างกันไปตามกรอบบรรทัดฐานของแต่ละยุคสมัย ความเป็นอิสระที่พบในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายของเบโทเฟนคือ การก้าวข้ามกรอบการประพันธ์แบบเดิม แสวงหาแนวทางใหม่ในการแสดงออกถึงภาวะจิตใจและจินตนาการที่ลึกล้ำและกว้างไกล

การที่เบโทเฟนสร้างเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายซึ่งเป็นผลิตผลของดนตรียุคคลาสสิกภายใต้กรอบแนวคิด "เชิงแฟนตาเซีย" ทำให้เปียโนโซนาตาในยุคหลังมีลักษณะร่วมของโซนาตาที่เป็นแบบแผนและแฟนตาเซียที่มีความเป็นอิสระ กลายเป็น "โซนาตากึ่งแฟนตาเซีย" เบโทเฟนได้ขยายกรอบของเปียโนโซนาตาออกไปทุกด้าน ทำให้เปียโนโซนาตาของเขามีความล้ำยุคและบางครั้งยากที่จะเข้าใจ ทั้งนี้ แม้ว่าบทเพลงประเภทโซนาตากึ่งแฟนตาเซียจะเคยปรากฏมาก่อนในผลงานยุคแรกของเบโทเฟน คือ เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง Eb เมเจอร์ Op. 27 No. 1 และเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง C# ไมเนอร์ Op. 27 No. 2 แต่โซนาตากึ่งแฟนตาเซียในยุคหลังนี้ได้หลุดออกจากกรอบเดิมไปไกลมากกว่า อีกทั้งยังมีความเข้มข้นในเนื้อหาของดนตรีและมีความสะเทือนอารมณ์สูง

กรอบแนวคิด "เชิงแฟนตาเซีย" ที่พบในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายมีอิทธิพลต่อนักประพันธ์เพลงรุ่นหลังและทำให้บทเพลงประเภท "โซนาตากึ่งแฟนตาเซีย" หรือ "แฟนตาเซียกึ่งโซนาตา" แพร่หลายในระยะเวลาต่อมา บทเพลงประเภทนี้เป็นบทเพลงขนาดใหญ่ที่ยังคงมีโครงสร้างคล้ายคลึงกับบทเพลงประเภทโซนาตา แต่มีความเป็นอิสระในทุกมิติ และในที่สุดความแตกต่างระหว่างโซนาตาและแฟนตาเซียเริ่มเลือนรางลง ผลงานประเภทนี้พบได้ในผลงานของชูเบิร์ต ชูมันน์ และลิสต์ นักประพันธ์เพลงทั้ง 3 คนได้ขยายแนวคิดของเบโทเฟนออกไป และผลิตผลงานที่มีความสำคัญต่อวงการวรรณกรรมเปียโน คือ วันเดอเรอร์แฟนตาเซีย Op. 15 ที่มีความโดดเด่นในด้านความเป็นเอกภาพและด้านโครงสร้าง แฟนตาเซียในกุญแจเสียง C เมเจอร์ Op. 17 ที่มีโดดเด่นในด้านโครงสร้าง ด้านความเป็นดนตรีพรรณนา ด้านลักษณะเพลงร้องและลักษณะเชิงกวีนิพนธ์ และเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง B ไมเนอร์ ที่มีความโดดเด่นในด้านโครงสร้าง ด้านความเป็นเอกภาพ และด้านการปรับทำนอง นอกจากนี้ยังพบบทเพลงที่มีลักษณะคล้ายคลึงกันนี้ในผลงานของนักประพันธ์เพลงอื่นในครึ่งแรกของคริสต์ศตวรรษที่ 19 คือ เฟลิกซ์ เมนเดลโซน (Felix Mendelssohn) และเฟรเดริค โชแปง (Frederic Chopin)

บทเพลงวันเดอเรอร์แฟนตาเซีย Op. 15 แฟนตาเซียในกุญแจเสียง C เมเจอร์ Op. 17 และเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง B ไมเนอร์ เป็นตัวอย่างของวรรณกรรมเปียโนในช่วงต้นและช่วงกลางของคริสต์ศตวรรษที่ 19 ที่มีการผสมผสานระหว่างบทเพลงประเภทโซนาตาและกรอบแนวคิดเชิงแฟนตาเซียที่ได้รับอิทธิพลมาจากเบโทเฟน หลังจากนั้นในช่วงปลายของคริสต์ศตวรรษที่ 19 และในคริสต์ศตวรรษที่ 20

ได้มีบทเพลงที่มีลักษณะร่วมของโซนาตาและแฟนตาเซียเกิดขึ้นอีกมากมาย บทเพลงเหล่านี้มีการกำหนดชื่อเพลงที่ชัดเจนว่า "แฟนตาเซีย-โซนาตา" หรือ "โซนาตา-แฟนตาเซีย" เช่น แฟนตาเซีย-โซนาตา Op. 168 ผลงานของโยอาคิม ราฟฟ์ (Joachim Raff) โซนาตา-แฟนตาเซีย Op. 19 (เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง G# ไมเนอร์ No. 2) ผลงานของอะเลกซานเดอร์ ซคริอาบิน (Alexander Scriabin) โซนาตาแฟนตาเซีย Op. 59 ผลงานของฮัวคิน ตูรีนา (Joaquin Turina) และโซนาตาแฟนตาเซีย ผลงานของจอร์จ รอคเบิร์ก (George Rochberg) หากได้มีการศึกษาเปรียบเทียบบทเพลงเหล่านี้กับบทเพลงในช่วงต้นและช่วงกลางของคริสต์ศตวรรษที่ 19 จะทำให้เข้าใจในความคล้ายคลึงและความแตกต่าง เห็นภาพในองค์รวม และสามารถวิเคราะห์เชื่อมโยงข้อมูล สังเคราะห์เป็นองค์ความรู้ด้านวิวัฒนาการของบทเพลงประเภทแฟนตาเซียโซนาตาหรือโซนาตาแฟนตาเซียได้

บรรณานุกรม

จุฬมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา. "ลักษณะเพลงร้องในเปียโนโซนาตา 3 บทสุดท้ายของเบโทเฟน." *วารสารสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์*, ปีที่ 43 ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2560): 236-253.

_____. "บทบาทและลักษณะของท่อนแปรในเปียโนโซนาตายุคหลังของเบโทเฟน." ใน *บทความนำเสนอในการประชุมวิชาการและเผยแพร่งานสร้างสรรค์ทางดนตรีระดับชาติครั้งที่ 1 : งานสร้างสรรค์ดนตรีสืบวิถีวัฒนธรรม*. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2563. (รอการตีพิมพ์)

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : เกศกะรัต, 2554.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ปานใจ จุฬาพันธุ์. *วรรณกรรมเพลงเปียโน 1*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

Beethoven, Ludwig van. *Beethoven Klaviersonaten II*. Munich: G. Henle Verlag, 1980.

Burkholder, J. Peter, Donald Jay Grout, and Claude V. Palisca. *A History of Western Music*. 9th ed. New York: W.W. Norton, 2014.

Gordon, Stewart. *A History of Keyboard Literature: Music for the Piano and Its Forerunners*. New York: Schirmer Books, 1996.

Kirby, F. E.. *Music for Piano: A Short History*. Singapore: Amadeus Press, 2004.

Liszt, Franz. *Piano Sonata in B Minor*. Munich: G. Henle Verlag, 2001.

Rosen, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W.Norton, 1972.

_____. *Sonata Forms*. Revised ed. New York: W. W. Norton, 1988.

_____. *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*. London: Yale University Press, 2002.

Schubert, Franz. *Fantasy in C Major Op. 15: Wanderer Fantasy*. Munich: G. Henle Verlag, 2002.

Schumann, Robert. *Fantasy in C Major Op. 1*7. Munich: G. Henle Verlag, 2003.

Swafford, Jan. *Beethoven: Anguish & Triumph*. London: Faber & Faber, 2015.

Tovey, Donald Francis. *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*. Revised ed. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music, 1998.