บทเพลงโหมโรงสำหรับองก์ที่ 1 จากอุปรากรเรื่อง ทองแห่งไรน์ของวากเนอร์ : อิทธิพลต่อกระบวนทัศน์ในการประพันธ์เพลงที่ส่งมาถึงศตวรรษที่ 21

Prelude to Act I from Wagner's Das Rheingold : Influences on composition paradigm which continued to 21st century

บุญรัตน์ ศิริรัตนพันธ[1]
Boonrut Sirirattanapan

[1] อาจารย์ประจำ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

บทคัดย่อ

อุปรากรเรื่อง “แหวนวิเศษแห่งไนเบลุงเกน” ของริชาร์ด วากเนอร์ เป็นงานชุดสำคัญในประวัติศาสตร์ดนตรีและการละครของตะวันตก งานชิ้นนี้มีนวัตกรรมที่เกิดขึ้นอยู่หลายประการ บทความชิ้นนี้เลือกนำเอาบทเพลงโหมโรงสำหรับองก์ที่ 1 จากอุปรากรตอนแรก ทองแห่งไรน์ มาพิจารณาโดยนำเสนอกระบวนทัศน์ที่เปลี่ยนไปจากกลวิธีการประพันธ์ที่ให้ความสำคัญของการพัฒนาบทประพันธ์เพลงด้วยทำนองและการดำเนินคอร์ดไปเป็นการพัฒนาด้วยการใช้สีสันและเนื้อดนตรี จากนั้นจะแสดงตัวอย่างเปรียบเทียบเพื่ออธิบายถึงอิทธิพลที่ส่งถึงดนตรียุคต่อมานับแต่ช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ดังมีเดอบุซซีและมาห์เลอร์เป็นอาทิ ต่อมาจะเปรียบเทียบเพลงโหมโรงชิ้นนี้กับงานชิ้นสำคัญของเชินแบร์ก ลิเกตี และงานของนักแต่งเพลงที่มีชีวิตต่อเนื่องมายังศตวรรษที่ 21 อย่างไรค์และอับราฮัมเซน ก่อนที่จะสรุปให้เห็นถึงภาพรวมของความสำคัญที่บทเพลงนี้มีต่อดนตรีในปัจจุบัน

คำสำคัญ: อุปรากร, วากเนอร์, สีสันของดนตรี, พื้นผิวของดนตรี

Abstract

Richard Wagner’s Der Ring des Nibelungen is an important work in history of western music drama. The cycle created considerable innovations for those branches of art form. This article selects prelude to act I of the first opera in the cycle, Das Rheingold, to examine the shifting in composition paradigm that changed from motivic-thematic and chord progression (tonality) development to timbral and textural realm. Various examples were compared to explain the influence which this prelude has on pieces of music from late 19th century such as works by Debussy and Mahler to some 20th century works like those of Schönberg and Ligeti. Music of living composers which could be called 21st

century works like those of Reich and Abrahamsen were also compared. Finally, the article will conclude the significant of the prelude to the development of music in the present time.

Keywords: Opera, Wagner, Timbre, Musical Texture

1. บทนำ

อุปรากรเรื่อง *แหวนวิเศษแห่งไนเบลุงเกน (Der Ring des Nibelungen)* ประพันธ์คำร้องและดนตรีโดยริชาร์ด วากเนอร์ (Richard Wagner, 1813-1883) นักแต่งเพลงชาวเยอรมัน เป็นชุดของงานละครร้อง (Music Drama Cycle) ที่มีความยาวโดยรวมราว 15 ชั่วโมง ประกอบด้วยอุปรากรนำ 1 ตอน และอุปรากรหลัก 3 ตอนเรียงลำดับดังนี้

1. ทองแห่งไรน์ (Das Rheingold)
2. วาลคิรี (Die Walküre)
3. ซิกฟรีด (Siegfried)
4. สนธยาแห่งปวงเทพ (Götterdamerung)

อุปรากรเรื่องนี้มีความพิเศษทั้งด้านการสร้างและเรียงร้อยโมทีฟจำนวนมากมายเข้าด้วยกัน โดยใช้โมทีฟต่าง ๆ เหล่านั้นทั้งในรูปแบบของทำนอง คอร์ด สีสันของเครื่องดนตรี และอื่น ๆ เพื่อสื่อถึงตัวละคร ฉาก สิ่งของ เหตุการณ์ สัญลักษณ์ และอารมณ์ไปสู่ผู้ชมทั้งที่เป็นไปอย่างโดด ๆ หรือผสมผสานกัน ผลจากแนวคิดดังกล่าวทำให้วากเนอร์จำเป็นต้องสร้างสรรค์กลวิธีในการประพันธ์เพลงอย่างใหม่ขึ้น และเนื่องจากอุปรากรชุดเรื่องนี้มีความยาวและความซับซ้อนทางด้านเรื่องราวอย่างยิ่ง ดนตรีที่ใช้ประกอบการร้องหรือการแสดงจึงเต็มไปด้วยกลวิธีการประพันธ์แบบต่าง ๆ จำนวนมากมายตามไปด้วย

ประเด็นที่น่าสนใจในกลวิธีการประพันธ์จากอุปรากรเรื่องดังกล่าวที่ผู้เขียนเลือกมาพิจารณาก็คือ เพลงโหมโรงของอุปรากรเรื่อง *ทองแห่งไรน์ (Das Rheingold)*

ซึ่งเป็นตอนแรก กับอิทธิพลของเพลงดังกล่าวที่มีต่อการเปลี่ยนแปลงกระบวนทัศน์ในการประพันธ์เพลงอย่างสืบเนื่องมาตั้งแต่ปลายศตวรรษที่ 19 จนถึงต้นศตวรรษที่ 21 โดยยกตัวอย่างเปรียบเทียบลักษณะทางดนตรีของเพลงนี้กับวรรณกรรมดนตรีที่สำคัญต่าง ๆ ของ เดอบุซซี (Claude Debussy, 1862-1918) มาห์เลอร์ (Gustav Mahler, 1860-1911) เชินแบร์ก (Arnold Schönberg, 1874-1951) ลิเกตี (György Ligeti, 1923-2006) ไรค์ (Steve Reich, 1931-) และสุดท้าย อับราฮัมเซน (Hans Abrahamsen, 1952-) ซึ่งเป็นกลุ่มงานที่ดนตรีได้ปรับแนวคิดในการประพันธ์เพลงจากหลักการพัฒนาทำนอง (Motivic-Thematic Development) และการดำเนินคอร์ด (Chord Progression) เพื่อจัดวางโครงสร้างของบทเพลงไปเป็นการพัฒนาบทประพันธ์ดนตรีผ่านทางสีสัน (timbre) และเนื้อดนตรี (Musical Texture) แทน

จากประเด็นดังกล่าว ทำให้แนวคิดทางทฤษฎีที่นำมาใช้วิเคราะห์ มิใช่การให้ความสำคัญกับการวิเคราะห์การดำเนินคอร์ดและหน้าที่ของคอร์ดนั้น ๆ อย่างในดนตรีโทแนล การใช้แถวโน้ต 12 ตัวอย่างในดนตรีซีเรียลสมบูรณ์ หรือการใช้เทคนิคเฟสชิฟติงอย่างดนตรีมินิมัล แต่เป็นการพิจารณาถึงเนื้อดนตรี (musical texture) ที่เกิดขึ้นในแต่ละบทเพลงอันเป็นลักษณะพ้องที่พบได้ในตัวอย่างที่นำมาเสนอมากกว่า

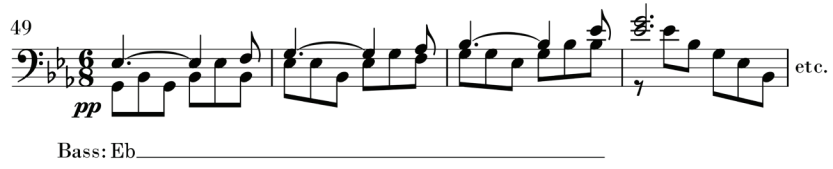
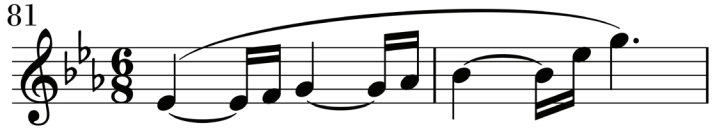
2. ลักษณะสำคัญของเพลงโหมโรงชิ้นนี้

บทเพลงโหมโรงจากองก์ที่ 1 ของอุปรากรเรื่อง *ทองแห่งไรน์* นี้มีความยาวโดยประมาณ 4 นาที จำนวน 136 ห้องดนตรี อัตราจังหวะ 6/8 ลักษณะที่แปลกและแตกต่างจากเพลงในยุคสมัยเดียวกันที่เกิดขึ้นก็คือการที่จังหวะทางเสียงประสาน (Harmonic Rhythm) ของบทเพลงนี้มีความยาวอย่างมาก อันที่จริงแล้วอาจพิจารณาได้ว่าทั้ง 136 ห้องดนตรีนั้นไม่มีการดำเนินคอร์ดใด ๆ เกิดขึ้นเลย เป็นแต่เพียงการเปลี่ยนสีสันและพื้นผิวของดนตรีบนคอร์ด Eb เท่านั้น ลักษณะเช่นนี้ทำให้บทเพลงต้องพึ่งพาองค์ประกอบทางดนตรีอื่นเพื่อให้บทเพลงมีความยาวอยู่ได้ สิ่งที่

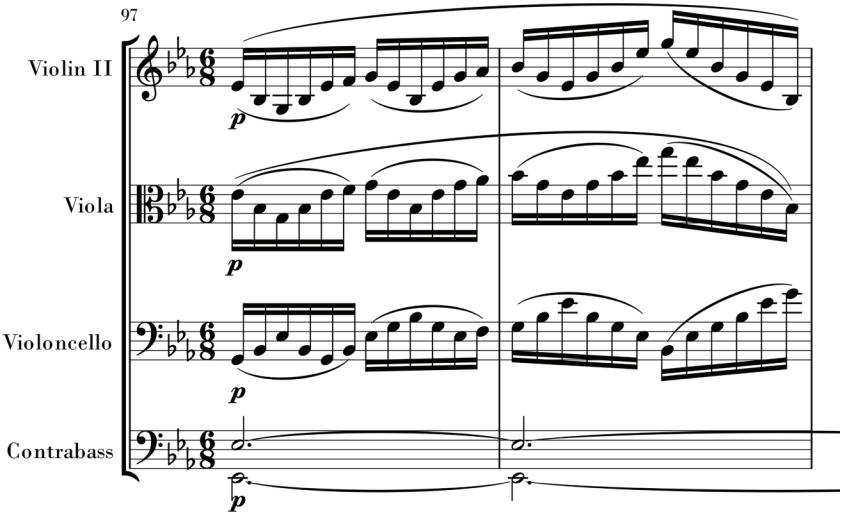
วากเนอร์แก้ปัญหาดังกล่าวก็คือ การใช้สีสันของเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ผนวกกันการเพิ่มบทบาทของเนื้อดนตรี (Musical Texture) ให้เป็นเครื่องมือหลักสำหรับการพัฒนาบทประพันธ์เพลง ทั้งนี้วากเนอร์มิได้นำเสนอการแก้ปัญหาดังกล่าวจากมุมมองทางด้านกลวิธีการประพันธ์เท่านั้น ที่สำคัญยิ่งกว่าเป็นการนำเอากลวิธีดังกล่าวรับใช้เนื้อหาของงานโดยใช้เพื่อแสดงภาพของแม่น้ำไรน์ซึ่งเป็นจุดกำเนิดของเรื่องราวทั้งปวงในอุปรากรชุดทั้งหมด นับเป็นการนำเอาเทคนิคการประพันธ์มารับใช้เรื่องราวและแนวคิดทางศิลปะอย่างน่าสนใจ

บทเพลงเริ่มต้นด้วยเสียง Eb ต่ำบรรเลงโดยคอนทราเบส ตามมาด้วยบาสซูนบรรเลงเสียง Bb ซึ่งเป็นระดับเสียงอนุกรมฮาร์โมนิก (Harmonic Series) ที่แตกต่างลำดับแรกของเสียง Eb จากนั้นฮอร์นจะนำเสนอโมทีฟของธรรมชาติแทน “องค์ประกอบพื้นฐาน (primal substance)” (Ernest Newman, 1949 : 452) ซึ่งปรากฏเสียง G อันเป็นระดับเสียงอนุกรมฮาร์โมนิกที่แตกต่างลำดับถัดไป (ตัวอย่างที่ 1) เสียงของกลุ่มฮอร์นจะบรรเลงโมทีฟธรรมชาตินี้ซ้อนกันไป โดยเริ่มจากฮอร์นที่ 8 จนถึงฮอร์นที่ 1 เกิดเป็นพื้นผิวที่หนาแน่น จนกระทั่งห้องที่ 49 จึงปรากฏโมทีฟของแม่น้ำไรน์ 2 แบบ (ตัวอย่างที่ 2 และ 3)

ตัวอย่างที่ 1 โมทีฟธรรมชาติหรือโมทีฟองค์ประกอบพื้นฐาน (primal substance)

ตัวอย่างที่ 2 โมทีฟของแม่น้ำไรน์ 1

ตัวอย่างที่ 3 โมทีฟของแม่น้ำไรน์แบบที่ 2

จากนั้นวากเนอร์เพิ่มความซับซ้อนให้กับดนตรีโดยพัฒนากลุ่มเสียงในคอร์ด Eb ด้วยการทำอาร์เปโจ (arpeggio) ผสมกับโน้ตผ่านเล็กน้อย ทำให้ได้โมทีฟของคลื่น (ตัวอย่างที่ 4) เมื่อบรรเลงรวมกันหลายแนว (ตัวอย่างที่ 5) ให้ภาพของแม่น้ำดังเช่นที่วากเนอร์กล่าวว่า “เกิดความรู้สึกว่าจมลงในกระแสน้ำที่ไหลเชี่ยว” (András Batta, 1999 : 799)

ตัวอย่างที่ 4 โมทีฟของคลื่น

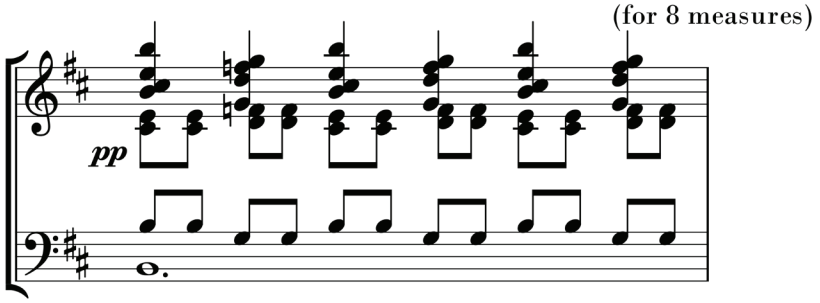
ตัวอย่างที่ 5 แสดงการทับซ้อนของโมทีฟคลื่นจากห้องที่ 97 - 100

เมื่อกระแสน้ำดังกล่าวท่วมท้นได้เต็มที่แล้ว ดนตรีดำเนินต่อเนื่องเข้ายังตัวเรื่อง และม่านก็เปิดออกเป็นฉากแม่น้ำ

3. อิทธิพลที่มีต่องานของเดอบุซซี

เดอบุซซีเคยถูกกล่าวหาจากเพื่อนและครูชาติเดียวกันว่าเป็น “สาวกวากเนอร์ (Wagnerianism)” (Richard Crocker, 1986 : 476) แต่หลังจากเดินทางไปชมอุปรากรชุดเรื่อง *แหวนวิเศษแห่งไนเบลุงเกน* แล้ว เขาก็เปลี่ยนไปในทิศทางตรงกันข้าม ถ้าพิจารณาในด้านนี้จะพบว่าตัวเดอบุซซีเองได้รับอิทธิพลทางความคิดมาจากวากเนอร์อย่างสำคัญ ทั้งด้านบวกและต่อมาเป็นด้านตรงข้าม โครกเกอร์กล่าวว่า “สไตล์ดนตรีของเดอบุซซีเป็นผลโดยตรงจากการใช้เสียงประสานแบบวากเนอร์ให้หลุดจากบริบทเดิม” (Richard Crocker, 1986 : 477) งานดนตรีของเดอบุซซีที่มีอิทธิพลและความคล้ายคลึงกับงานเพลงโหมโรงของวากเนอร์พบได้ใน *เมฆ (Nuages)* จากเพลงชุด *น็อคเทิร์นสามบท (Three Nocturnes for Orchestra)*

งานชิ้นนี้เดอบุซซีได้รับแนวคิดอื่นมาผสมผสานด้วย แนวคิดทางดนตรีหนึ่งในนั้นมาจากอุปรากรเรื่อง *โบริส โกดุนอฟ (Boris Godunov, 1868-1869)* ของ มุซซอกสกี (Modest Mussorgsky, 1839-1881) สิ่งที่เกิดขึ้นในเพลง *เมฆ* ก็คือการลดบทบาทหน้าที่ของคอร์ดลง แต่ให้ความสำคัญกับเสียงที่เกิดขึ้นของคอร์ดนั้น ๆ ทำให้เสียงมีลักษณะนิ่งอยู่กับที่ดังตัวอย่างที่ 6 เดอบุซซีทำให้คอร์ดชุดนี้มีชีวิตชีวาโดยกระสวนจังหวะหรือการสร้างสีสันอย่างใหม่ในออร์เคสตรา กระนั้นคอร์ดเช่นนี้ก็มิได้เคลื่อนที่ไปที่ใดเลย การไม่เคลื่อนที่เช่นนี้ทำให้หน้าที่ของเสียงประสาน (functional harmony) หายไป คล้ายกับคอร์ด ๆ เดียวที่เกิดขึ้นในโหมโรงของวากเนอร์นั่นเอง

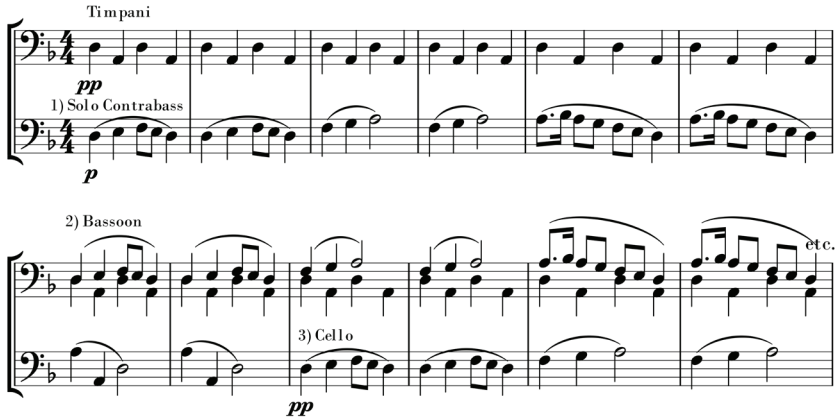
ตัวอย่างที่ 6 คอร์ดจากเพลง *เมฆ* ของเดอบุซซี กำหนดให้บรรเลงซ้ำ 8 เที่ยว



4. อิทธิพลที่มีต่องานของมาห์เลอร์

โฟรโลส กล่าวว่า “ยิ่งใครศึกษาซิมโฟนีหมายเลข 8 มากเท่าไร ก็จะยิ่งพบว่ามาห์เลอร์ใช้เทคนิคไลท์โมทีฟ (leitmotif technique) อย่างเป็นส่วนตัวมาก” (Constantin Floros, 1985 : 230) แม้ว่าจะมีเชื้อสายยิว มาห์เลอร์กลับเป็น “ทายาททางดนตรีที่โดดเด่นที่สุด (อีกท่านคือเชินแบร์ก) ของผู้จุดประกายการต่อต้านยิวที่สำคัญที่สุด” (Pierre Boulez, 1985 : 277) งานของมาห์เลอร์ที่พบอิทธิพลจากเพลงโหมโรงของวากเนอร์นั้นมีร่องรอยอยู่หลายที่ ในที่นี้จะพิจารณาตัวอย่างงานในช่วงต้นอย่างกระบวนที่ 3 จากซิมโฟนีหมายเลข 1 บันไดเสียง ดี เมเจอร์

“ไททัน (Titan, 1887-1888)” ดังตัวอย่างที่ 7 ธีมแรกของกระบวนนี้มาห์เลอร์นำทำนองเพลงพื้นบ้าน *“แฟร ฌาคส์ (Frère Jacques)”*[1] ที่รู้จักกันเป็นอย่างดีมาใช้อย่างตรงไปตรงมา แต่ให้อยู่ลักษณะกระสวนจังหวะคล้ายขบวนแห่ศพ (Funeral March) ในด้านเสียงประสานที่เกิดขึ้นนั้น แม้ว่าจะสามารถมองเห็นคอร์ด I-V เกิดขึ้นในแนวทิมปานีและทำนอง หรือทำนองกับทำนอง แต่เสียงที่เกิดขึ้นกลับให้ความรู้สึกหยุดนิ่งหรือย่ำอยู่กับที่ เนื่องจากคอร์ด I-V ที่ใช้นั้นถูกทำซ้ำไปมาเป็นระยะเวลายาวนาน ผลที่ได้เท่ากับว่าโน้ตโดมิแนนท์ของบันไดเสียง (โน้ต เอ) กลับกลายเป็นส่วนหนึ่งของคอร์ด I นั่นเอง เมื่อพิจารณาในแง่มุมนี้ ธีมแรกของกระบวนที่ 3 จากซิมโฟนีบทนี้มีลักษณะใกล้เคียงเพลงโหมโรงของวากเนอร์อย่างยิ่ง

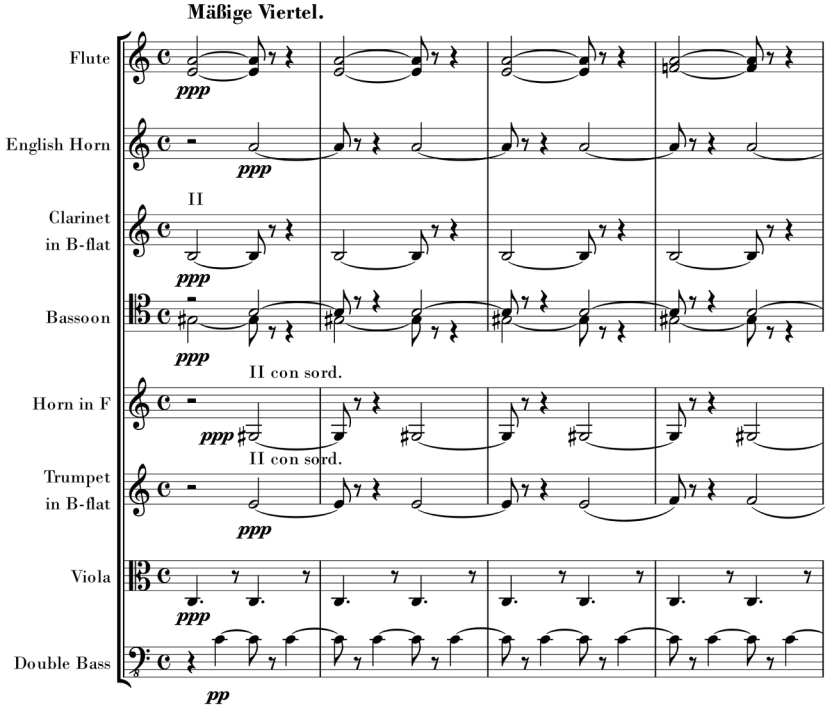
ตัวอย่างที่ 7 ธีมแรกของกระบวนที่ 3 จากซิมโฟนีหมายเลข 1 บันไดเสียง ดี เมเจอร์ *“ไททัน”* ของมาห์เลอร์

5. อิทธิพลที่มีต่องานของเชินแบร์ก

การมุ่งเป้าในการประพันธ์ดนตรีไปที่สีสันของเสียงนั้น เป็นจุดหมายสำคัญอย่างหนึ่งเมื่อเชินแบร์กประพันธ์ *“งาน 5 ชิ้น สำหรับออร์เคสตรา (Fünf Orches-*

1 ในภาษาไทยเพลงนี้รู้จักกันในชื่อว่า *“นิ้วโป้งอยู่ไหน”*

terstücke, Op. 16, 1909)" เห็นได้จากการใช้สีสันในวงออร์เคสตราอย่างมีชั้นเชิงหวือหวา แต่ที่เด่นชัดยิ่งกว่านั้นก็คือชื่อของกระบวนที่ 3 ในเพลงชุดนี้ เชินแบร์กให้ชื่อว่า "*Farben*" แปลตามความหมายว่า "*สีสัน*" โดยที่เชินแบร์กให้ความหมายของวิธีการในเพลงนี้ว่าเป็น "Klangfarbenmelodie" หรือ "ทำนองที่เปลี่ยนสีของเสียงไปเรื่อย" (Michael Kennedy, 1985 : 382) เชินแบร์กนับเป็นคนแรก ๆ ที่ตั้งใจนำเสนอการพัฒนาบทเพลงขึ้นโดยวิธีเช่นนี้อย่างมีหลักการคล้ายกับงานวิจัยทางวิทยาศาสตร์ อย่างไรก็ดี ความคิดเช่นนี้เห็นได้ชัดว่าต่อยอดมาจากงานของวากเนอร์และอาจรวมถึงงานของมาห์เลอร์ด้วย ทั้งการเคลื่อนเสียงประสานที่ถูกลดบทบาทหน้าที่ลง แต่ให้ความสำคัญกับสีสันที่เกิดขึ้นในเสียงประสานนั้น ในกรณีของเชินแบร์กทำนองก็ถูกลดบทบาทลดจนแทบจะฟังไม่ออก ทั้งหมดเหลือไว้เพียงสีสันของเสียงตามความหมายของชื่อกระบวนเลยทีเดียว

ตัวอย่างที่ 8 นำเอา 4 ห้องแรกของเพลงมาพิจารณา เมื่อดูจากแนวเครื่องสายขึ้นมาพบว่า เจ็ดห้องแรกแนวดับเบิลเบสและแนววิโอลาบรรเลงโน้ตเดียวกัน แต่อยู่คนละตำแหน่งและเหลื่อมกัน ก่อให้เกิดผลเรื่องเสียงที่มีการเคลื่อนที่ของสีสันไปมาจากตำแหน่งของผู้ฟัง ลักษณะเช่นนี้จะเกิดขึ้นกับแนวอื่น ๆ เช่นกัน อย่างเช่นแนวทรัมเป็ตที่สอง แนวนี้จะบรรเลงเสียง E เหลื่อมกับเสียงฟลูตที่สอง ถัดขึ้นมาแนวฮอร์นที่สองจะบรรเลงเสียง G# ซึ่งเหลื่อมกันกับเสียงบาสซูนที่สอง จากนั้นแนวบาสซูนที่หนึ่งจะบรรเลงเสียง B เหลื่อมกันกับแนวคลาริเน็ทที่สอง สุดท้ายเป็นแนวอิงลิชฮอร์นบรรเลงเสียง A เหลื่อมกับแนวฟลูตที่หนึ่ง

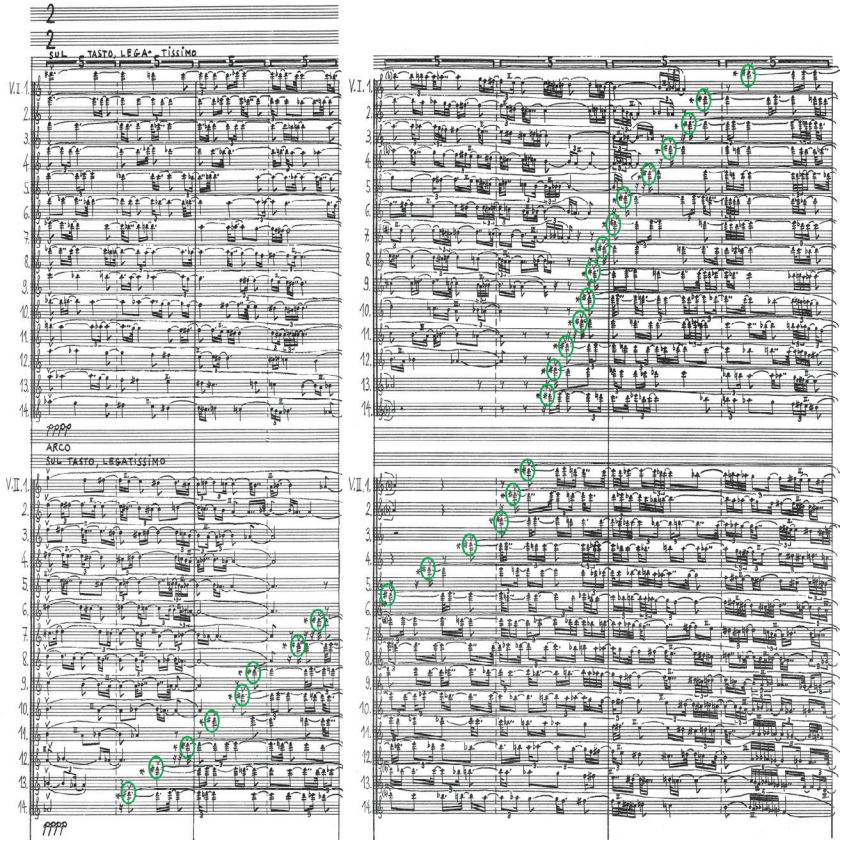
ตัวอย่างที่ 8 ตอนต้นของเพลง “*Farben*” จาก *งาน 5 ชิ้นสำหรับออร์เคสตรา* ของเชินแบร์ก

6. อิทธิพลที่มีต่องานของลิเกตี

จากเสียงที่เกิดขึ้นใหม่ของเชินแบร์กใน *งาน 5 ชิ้น สำหรับออร์เคสตรา* ช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สอง เครื่องมือสร้างสรรค์ดนตรีชนิดใหม่เกิดขึ้น นั่นคือเสียงอิเล็กทรอนิกส์ เครื่องมือชนิดนี้ให้อิสระแก่จินตนาการเรื่องเสียงแก่นักแต่งเพลงอย่างที่ไม่เคยมีมาก่อน ผลที่ตามมาอย่างเห็นได้ชัดก็คือการหมกหมุ่นในการสร้างตัวของเสียงออกมา ลักษณะเช่นนี้พบได้ในงานของคาร์ลไฮน์ สต็อกเฮาเซน (Karlheinz Stockhausen, 1928-2007) ลิเกตีเองเดินทางหนีการปกครองระบอบเผด็จการคอมมิวนิสท์มายังออสเตรีย ได้ศึกษาการสร้างเสียงอิเล็กทรอนิกส์กับสต็อกเฮาเซน

อยู่ช่วงหนึ่งก่อนจะพบข้อจำกัดของวิธีการสร้างสรรค์เช่นนี้ (ในขณะนั้น) ลิเกตีหันไปสนใจสร้างบทประพันธ์เพลงให้กับวงออร์เคสตรา โดยผสานเอาความชำนาญในวิธีการประพันธ์เพลงแบบยุคฟื้นฟูศิลปะวิทยาการ (Renaissance) เข้ากับระบบเสียงโน้ต 12 ตัว และลักษณะการสร้างสีสันของเสียงแบบอิเล็กทรอนิกส์ “เพลง *อัตโมสแฟร์ (Atmosphères, 1961)* เป็นงานที่มีอิทธิพลจากกระบวน *Farben* ของเชินแบร์กให้เห็น” (Richard Toop, 1999 : 77) โดยเฉพาะการเริ่มต้นด้วยเสียงที่ดูเหมือนนิ่งอยู่กับที่ แต่ลิเกตีเองขยายขอบเขตของวิธีการประพันธ์ดังกล่าวออกไปอย่างมาก โดยให้กลุ่มเครื่องสายทั้งหมดและเครื่องเป่าบางชิ้นถูกกำหนดให้บรรเลงกลุ่มคลัสเตอร์ของเสียง[2] ซึ่งกินช่วงกว้างหลายคู่แปด ก่อให้เกิดมวลเสียง (sound mass) ซึ่งทำลายบทบาทของการพัฒนาดนตรีด้วยทำนองและการดำเนินคอร์ดลง เหลือไว้เพียงสีสันและเนื้อดนตรีที่ผู้ฟังจะสัมผัส แม้ว่าจะมีทำนองอยู่แต่ทำนองดังกล่าวถูกทับซ้อนกันจนกระทั่งผู้ฟังไม่ได้ยิน การทับซ้อนเช่นนี้ลิเกตีเรียกว่าเป็น “ไมโครโพลีโฟนี (Micropolyphony)” ตัวอย่างที่ 9 แสดงส่วนหนึ่งของเพลงดังกล่าว โดยนำเสนอเฉพาะกลุ่มไวโอลินที่หนึ่งและสอง ซึ่งทั้ง 28 คนจะบรรเลงโน้ตต่างกันทั้งหมด

[2] (sound cluster) หมายถึงคอร์ดหรือกลุ่มเสียงที่ถูกจัดวางให้ชิดกันในระยะตั้งแต่สองครึ่งเสียงลงมาและเล่นพร้อมกันจนได้เสียงที่จับเสียงประสานไม่ได้ มีลักษณะคล้ายเสียงเครื่องกระทบ

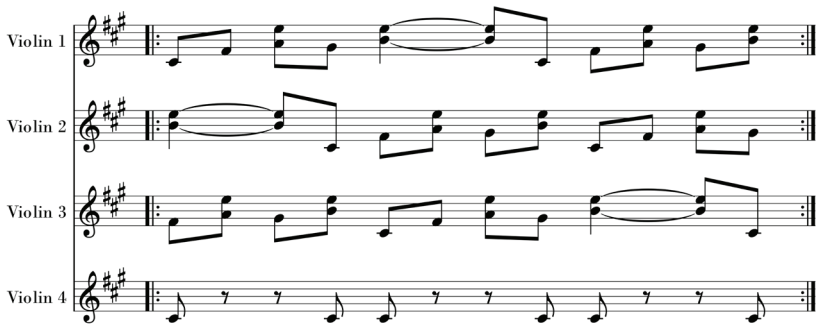
ตัวอย่างที่ 9 ช่วงหนึ่งของเพลง *อัตโมสแฟร์ (Atmosphères)* ของลิเกตี (ภาพจาก http://theidiomaticorchestra.net/wp-content/uploads/2014/08/Figur107.gif)



7. อิทธิพลที่มีต่องานของไรค์

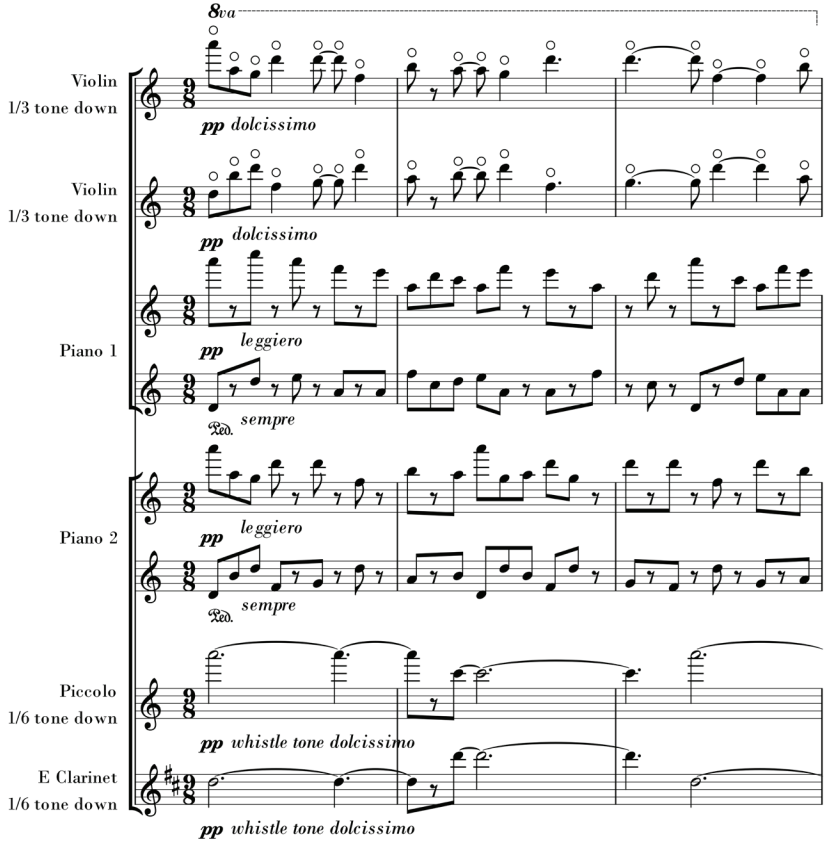
สตีฟ ไรค์ เป็นหนึ่งในผู้บุกเบิกที่สำคัญของดนตรีกระแสมินิมัล ลักษณะของดนตรีเช่นนี้ เมื่อพิจารณาโดยผิวเผินอาจไม่เกี่ยวข้องกับพัฒนาการที่ผ่านมา โดยเฉพาะการที่ไรค์เองปฏิเสธแนวทางการประพันธ์เพลงของสำนักดามชตัดท์ (Dam-

stadt School) ซึ่งมีลูเชโน เบริโอ (Luciano Berio, 1925-2003) ผู้เป็นอาจารย์ของตนอยู่ในกลุ่มดังกล่าวด้วย สิ่งที่ไรค์ค้นพบและนำเสนอกลับเป็นการสร้างสรรค์ดนตรีที่ก่อเกิดขึ้นจากการซ้ำของกลุ่มโน้ตเล็ก ๆ ซึ่งบรรเลงวนไปเรื่อย ๆ ในลักษณะเดียวกับดนตรีพื้นบ้านของอัฟริกาและอินโดนีเซีย บ่อยครั้งที่การซ้ำดังกล่าวมีลักษณะพ้องกันกับเพลงโหมโรงของวากเนอร์ กล่าวคือ มีโน้ตกลุ่มเล็ก ๆ บรรเลงซ้ำไปมา กลุ่มโน้ตดังกล่าวสร้างเสียงประสานที่ดูเหมือนไม่เคลื่อนที่ไปทางใดทางหนึ่ง แต่เปลี่ยนแปลงตัวเองอยู่กับที่ เสียงประสานที่เกิดขึ้นไม่ได้ทำหน้าที่ทางการดำเนินเสียงประสาน (non-functional harmony) และไม่ได้มีบทบาทสำคัญใดต่อโครงสร้างของเพลง โครงสร้างของบทเพลงเกิดขึ้นและจบไปตามแนวความคิดเรื่อง “กระบวนการดนตรีที่ดำเนินไปอย่างช้า ๆ” (Gradual Process) (วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, 2558 : 216) ซึ่งเป็นการเผยให้ผู้ฟังเห็นถึงกลวิธีในการประพันธ์แต่มุ่งเป้าให้ผู้ฟังนำใจมาจดจ่อกับกระบวนการของเพลงดังที่ไรค์กล่าวว่า “ผู้ฟัง สามารถได้ยินกระบวนการประพันธ์ที่เกิดขึ้นผ่านตัวดนตรี” (Paul Griffith, 2010 : 236) ความแตกต่างที่ระหว่างงานของไรค์และวากเนอร์ก็คือวิธีการพัฒนาส่วนจังหวะ ในกรณีของวากเนอร์นั้น เครื่องดนตรีทั้งหมดจะดำเนินอยู่ภายใต้กระสวนจังหวะใหญ่เดียวกัน มีลักษณะเกือบคล้ายจังหวะเต้นรำที่ไปพร้อม ๆ กัน ส่วนงานของไรค์นั้นบ่อยครั้งที่จังหวะจะเหลื่อมกันเนื่องจากเทคนิคเฟสชิฟติง (phase shifting) ซึ่งจะเลื่อนเฟสของดนตรีให้เหลื่อมออกจากกันทีละน้อยก่อนที่จะวนกลับมาพบกันในช่วงต่อมา ตัวอย่างที่ 10 แสดงบทประพันธ์เพลง *ไวโอลินเฟส (Violin Phase, 1967)* ของไรค์ที่ใช้เทคนิคดังกล่าว

ตัวอย่างที่ 10 เพลง *ไวโอลินเฟส (Violin Phase, 1967)* ของสตีฟ ไรค์

8. อิทธิพลที่มีต่องานของอับราฮามเซน

สไตล์ดนตรีที่หลากหลายช่วงปลายศตวรรษที่ 20 ทำให้นักวิชาการทางดนตรีวิทยาต้องทำงานหนักมากยิ่งขึ้นในการกำหนดความหมายของสไตล์ดนตรีต่าง ๆ ไม่นับรวมถึงต้องศึกษางานที่เกิดขึ้นใหม่เหล่านั้นอีกด้วย ในจำนวนงานดนตรีคลาสสิกร่วมสมัยจำนวนมากมาย มีชื่อหนึ่งปรากฏและโดดเด่นขึ้นมาในช่วงต้นศตวรรษที่ 21 นั่นคือ ฮานส์ อับราฮัมเซน (Hans Abrahamsen) และเพลง *หิมะ (Schnee, 2006-2008)* ของนักแต่งเพลงผู้นี้ก็นับเป็นตัวอย่างอันดีถึงการผสมผสานดนตรีหลากหลายสไตล์ในช่วงท้ายของศตวรรษที่ 20 เอาไว้ด้วยกัน ดังที่กริฟฟิธกล่าวไว้ว่า “งาน *หิมะ* ของอับราฮัมยืนหยัดได้ในยุคนี้ได้ด้วยบทกวีแห่งฤดูหนาว โครงสร้างที่โปรงใสเหมือนคริสตัล ความเงียบ” (Paul Griffith, 2010 : 422) บทเพลงนี้ อับราฮัมเซนนำเอาทำนองบางส่วนจากแคนอนของโยฮัน เซบาสเตียน บาค (J. S. Bach) มาสร้างเป็นงานชิ้นใหม่ ทำนองมีอยู่ แต่ด้วยการใช้ระดับเสียงที่สูงที่สุดของเปียโนในทุกเครื่องดนตรีทำให้ความรู้สึกของการเคลื่อนที่ของเสียงประสานหายไป การซ้ำของเสียงที่เกิดขึ้นมีลักษณะอย่างดนตรีมินิมัล ตัวอย่างที่ 11 พบการซ้ำของทำนอง การหยุดนิ่งกับที่ของเสียงประสานและกลวิธีการประพันธ์อื่น ๆ ที่สามารถพบได้นับแต่งานของเดอบุซซีจนถึงไรค์ ที่พิเศษก็คือการให้เครื่องดนตรีบรรเลงเสียงที่อยู่นอกไปจากระบบ 12 เสียงของดนตรีตะวันตก อย่างเช่นที่พบในแนวไวโอลิน ซึ่งกำหนดให้

เทียบต่ำลง 1/3 ของเสียงที่เขียน และเครื่องเป่าเทียบต่ำลง 1/6 ของเสียงที่เขียน

ตัวอย่างที่ 11 เพลง *หิมะ (Schnee, 2006-2008)* ของอับราฮัมเซน

ลักษณะอย่างใหม่ที่เกิดเช่นนี้ สามารถพิจารณาย้อนกลับไปถึงแนวคิดเรื่ององค์ประกอบพื้นฐานที่วากเนอร์ใช้เพื่อแสดงภาพของแม่น้ำไรน์ องค์ประกอบพื้นฐานที่กล่าวถึงนี้คือเสียงที่อยู่ในลำดับอนุกรมฮาร์โมนิค (Harmonic Series) ซึ่งอับราฮัมเซนนำมาประยุกต์ในเพื่อสร้างเสียงที่พิเศษในเพลง *หิมะ* นี่เอง

9. สรุปผลการวิจัย

เพลงโหมโรงสำหรับองก์ที่ 1 ของอุปรากรเรื่อง ทองแห่งไรน์ (Das Rheingold) ซึ่งเป็นตอนแรกของอุปรากรชุดเรื่อง *แหวนวิเศษแห่งไนเบลุงเกน (Der Ring des Nibelungen)* มีลักษณะพิเศษโดดเด่นตรงที่การเปลี่ยนแนวความคิดในการพัฒนาดนตรีด้วยองค์ประกอบทางดนตรีอย่างอื่นที่มิใช่การพัฒนาโมทีฟและการดำเนินเสียงประสาน องค์ประกอบอื่นที่กล่าวมานี้คือการใช้สีสันของเสียง (Timbre) และการใช้เนื้อดนตรี (Music Texture) เพื่อการพัฒนาบทเพลง ซึ่งเป็นการเปิดแนวทางใหม่ให้กับดนตรีตะวันตก นักแต่งเพลงสำคัญ ๆ มากมายมองเห็นแนวทางเช่นนี้และได้นำมาพัฒนาต่อยอด เดอบุซซีและมาห์เลอร์นับเป็นสองท่านแรกที่นำเอาแนวคิดของวากเนอร์มาพัฒนาในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 เชินแบร์กนำเอาแนวคิดนี้มาใช้จนไปไกลยิ่งขึ้นใน *ฟาร์เบน* จาก *งาน 5 ชิ้นสำหรับวงออร์เคสตรา* ส่วนนักแต่งเพลงช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สองมักจะได้รับอิทธิพลของเชินแบร์กอยู่ไม่มากก็น้อย ลิเกตีนับเป็นผู้หนึ่งที่พัฒนาต่อยอดจากงานของเชินแบร์ก ออกไปอย่างก้าวกระโดดจนทำให้รูปโฉมของดนตรีสำหรับออร์เคสตราเปลี่ยนไป ไรค์เป็นอีกท่านหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลอย่างสำคัญจากเพลงโหมโรงนี้ แต่ด้วยอิทธิพลเสริมจากดนตรีเอเชียและอัฟริกา รวมถึงเทคนิคเฟสชิฟติงทำให้การประพันธ์ดนตรีของไรค์สร้างแง่มุมใหม่ ๆ ให้กับดนตรีโดยมีลักษณะที่คล้ายคลึงกับเพลงโหมโรงของวากเนอร์อยู่หลายประการแต่ก็แตกต่างกันอย่างมากในเวลาเดียวกัน ยังสามารถเห็นร่องรอยของอิทธิพลของเพลงโหมโรงนี้ได้จากงานดนตรีที่ประพันธ์ขึ้นในศตวรรษที่ 21 อย่างงานของอับราฮัมเซน โดยเฉพาะแนวคิดเรื่องการทำซ้ำ การใช้สีสันของเสียงเพื่อพัฒนาบทเพลง และแนวคิดเรื่องระดับเสียงอนุกรมฮาร์โมนิคที่ทำให้การเทียบเสียงไปพ้นจากระบบ 12 เสียงของดนตรีตะวันตก

ลักษณะสำคัญของดนตรีที่พ้องกันของตัวอย่างที่นำเสนอในบทความนี้ก็คือการที่ดนตรีได้เปลี่ยนเครื่องมือในการพัฒนาบทเพลง จากการใช้โมทีฟและการดำเนินคอร์ด การใช้แถวโน้ต 12 ตัว การใช้เทคนิคเฟสชิฟติง ไปจนถึงการใช้ระดับเสียงอนุกรมฮาร์โมนิค แต่สิ่งที่สำคัญร่วมกันที่เกิดขึ้นจากตัวอย่างเหล่านี้ก็คือ การ

ให้ความสำคัญกับสีสันและเนื้อดนตรี โดยถือเป็นองค์ประกอบหลักสำหรับการพัฒนาบทเพลงแทนที่องค์ประกอบอื่น ๆ

10. เอกสารอ้างอิง

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2558). **ดนตรีศตวรรษที่ 20.** กรุงเทพ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Batta, András. (1999). **Opera: Composers-Works-Performers**. Cologne : Könemann.

Boulez, Pierre. (1986). **Orientations**. Boston : Faber and Faber.

Crocker, Richard. (1966). **A History of Musical Style**. New York : Dover Publication.

Floros, Constantin. (1985). **Gustav Mahler: The Symphonies**. Oregon : Amadeus Press.

Kennedy, Michael. (1985). **The Oxford Dictionary of Music**. New York : Oxford University Press.

Newman, Ernest. (1949). **The Wagner Opera**. New Jersey : Princeton University Press.

Paul. (2010). **Modern Music and After 3rd Edition**. New York : Oxford University Press.

Toop, Richard. (1999). **György Ligeti**. London : Phaidon. Griffith,