วิเคราะห์เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียงอี-แฟล็ต เมเจอร์ Hoboken XVI: 52 ของ ฟรานซ์ โจเซฟ ไฮเดิน
An Analysis of Haydn's Piano Sonata in E-flat Major, Hob. XVI: 52

[1] ศุภกร เอกบุตร
Supakorn Aekaputra

[1] นักศึกษาหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้เป็นการนำเสนอผลการวิเคราะห์เชิงลึกต่อบทประพันธ์เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียงอี-แฟล็ต เมเจอร์ Hoboken XVI: 52 ของ ฟรานซ์ โจเซฟ ไฮเดิน ซึ่งเป็นบทประพันธ์ที่ได้รับการยอมรับในวงการดนตรีวิทยาว่ามีความสำคัญอย่างยิ่งต่อพัฒนาการของวรรณกรรมเพลงเปียโนในช่วงปลายคริสตศตวรรษที่ 18 เนื่องจากไฮเดินได้แสดงศักยภาพของตนในฐานะผู้ประพันธ์ได้อย่างสมบูรณ์ มีการนำเสนอความคิดสร้างสรรค์ที่มีอิทธิพลต่อวงการดนตรีต่อมา อาทิ การปรับใช้สังคีตลักษณ์ การแปรและพัฒนาโมทีฟ และการร้อยเรียงความเป็นเอกภาพให้เชื่อมโยงกันอย่างแนบเนียน มิใช่แค่ในแต่ละกระบวนเท่านั้น แต่รวมไปถึงความสัมพันธ์ระหว่างกระบวนอีกด้วย ด้วยเหตุเหล่านี้ ผู้วิจัยจึงเห็นว่า ควรที่จะมีการนำเอาบทประพันธ์นี้มาวิเคราะห์ให้ละเอียดลึกซึ้งถึงแง่มุมต่างๆ ที่ไฮเดินต้องการนำเสนอ เพื่อประโยชน์ในการศึกษาเชิงทฤษฎีต่อไป

คำสำคัญ: ไฮเดิน, เปียโน, โซนาตา, ศตวรรษที่ 18, ดนตรีวิทยา, ทฤษฎีดนตรี, การวิเคราะห์ดนตรี, สังคีตลักษณ์, การตีความ

Abstract

This article is the result of a detailed analysis of Piano Sonata in E-flat Major, Hoboken XVI: 52 by Franz Joseph Haydn, which has long been realised by Musicologists due to its significant contribution to piano literature in the late 18th century. In this piece, Haydn had successfully shown his capability as a composer by presenting musical creativity which would later have an influence on the musical world. Such creativity comprises of contributions to form, motivic variations and transformations, and tactful organisation of unity – not only within each movement, but also betwixt all the movements. These

prescribed reasons have thus led the analyst to try discovering both conventional and unconventional aspects as apparent in the composition, which Haydn presumably wished to convey, for the sake of theoretical studies in the future.

Keywords: Haydn, piano, sonata, 18th-century, musicology, music theory, analysis, form, interpretation

บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

เปียโนโซนาตา Hoboken XVI: 52 ในกุญแจเสียงอี-แฟล็ต เมเจอร์ ของฟรานซ์ โจเซฟ ไฮเดิน (Franz Joseph Haydn 1732-1809) ถือเป็นบทประพันธ์บทหนึ่งที่มีความสำคัญอย่างยิ่งต่อวรรณกรรมเพลงเปียโน บทประพันธ์นี้เป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีวิทยาว่าอาจเป็นบทประพันธ์สำหรับเปียโนเดี่ยวที่มีคุณค่ามากที่สุดของไฮเดิน ทั้งในแง่เทคนิคในการบรรเลง เทคนิคในการประพันธ์ที่แสดงถึงการพัฒนาถึงขีดสุดสำหรับงานประเภทนี้ และอิทธิพลที่โซนาตาบทนี้มีต่อผู้ประพันธ์ทั้งผู้ที่อยู่ร่วมสมัยกับไฮเดินและผู้ประพันธ์รุ่นต่อมา (C.Rosen, 1997) อาทิ เบโธเฟ่น และชูเบิร์ต

ไฮเดินได้ประพันธ์โซนาตาบทนี้ขึ้นในช่วงปี ค.ศ. 1794 ขณะที่พำนักอยู่ ณ กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ พร้อมกับเปียโนโซนาตา Hob. XVI: 50 และ 51 ในกุญแจเสียงซี เมเจอร์ และดี เมเจอร์ ตามลำดับ โซนาตาสามบทสุดท้ายนี้ บทที่ 50 และ 52 ไฮเดินได้อุทิศให้กับนักเปียโนหญิงที่มีชื่อเสียงและมีฝีมือยอดเยี่ยมที่ชื่อว่าเธแรส ฌานเซน-บาร์โทลอซซี (Therese Jansen-Bartolozzi) ลูกศิษย์ของมารูซีโอ เคลเมนติ (Maruzio Clementi) ผู้ประพันธ์และนักเปียโนชื่อดังชาวอิตาลี การอุทิศดังกล่าวนี้ปรากฏชัดเจนในต้นฉบับลายมือของไฮเดิน ที่เขียนไว้ในภาษาอิตาเลียนว่า

«Sonata composta per la Celebra Signora Teresa de Janson ... di me giuseppe Haydn mpri Lond. (1)794,»
หรือแปลความได้ว่า

«Sonata composed for the celebrated Miss Theresa Jansen ... by myself Joseph Haydn in my own hand, London 1794.»

อย่างไรก็ดี โน้ตฉบับแรกที่ตีพิมพ์จำหน่ายโดยสำนักพิมพ์อาร์ทาเรีย (Artaria) ในกรุงเวียนนา เมื่อปี ค.ศ. 1798 นั้น ได้ระบุผู้อุทิศเป็นอื่น กล่าวคือ ได้ระบุว่าเป็นมักดาเลนา ฟอน คูร์ตซุเบค (Magdalena von Kurzbeck) แทนฌานเซน แต่ในปี ค.ศ. 1800 โน้ตฉบับที่พิมพ์ในกรุงลอนดอนก็ปรากฏชื่อฌานเซนเช่นเดิม

ในบทประพันธ์เปียโนโซนาตาบทสุดท้ายของไฮเดินนี้ ผู้ประพันธ์ได้แสดงออกซึ่งความคิดที่ถือว่าก้าวหน้าอย่างมากในสมัยนั้น ตั้งแต่แง่ของการผูกโยงเนื้อดนตรีของแต่ละท่อน การเลือกใช้จังหวะและเสียงประสานที่ทั้งชาญฉลาดและล้ำสมัย การใช้สังคีตลักษณ์ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว รวมไปถึงการวางโครงสร้างของทั้งบทประพันธ์ให้มีความสัมพันธ์กันอย่างแนบแน่น แม้มีผู้นำบทประพันธ์นี้มาบรรเลงกันอย่างแพร่หลาย แต่กลับเป็นที่น่าประหลาดใจที่ในแง่ทฤษฎี กลับมีผู้นำมาศึกษาค้นคว้าอย่างจริงจังไม่มากนัก โดยเฉพาะงานวิจัยค้นคว้าในภาษาไทย ด้วยเหตุนี้งานวิจัยชิ้นนี้จึงมุ่งวิเคราะห์เปียโนโซนาตาบทนี้อย่างละเอียดเป็นสำคัญ

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาและวิเคราะห์บทประพันธ์เปียโนโซนาตา Hob. XVI: 52 ในกุญแจเสียงอี-แฟล็ต เมเจอร์ ของไฮเดินในเชิงทฤษฎี

2. ค้นคว้าและศึกษาวัตถุดิบ (Material) ที่ผู้ประพันธ์ใช้ในการประพันธ์เปียโนโซนาตาบทนี้ ตลอดจนการพัฒนาและเลือกใช้วัตถุดิบดังกล่าวในการร้อยเรียงเป็นบทประพันธ์ที่มีขนาดใหญ่ขึ้น

3. วิเคราะห์ผลงานของผู้ประพันธ์ทั้งในระดับจุลภาคและมหภาค

4. ชี้แจงในเรื่องความเข้าใจเกี่ยวกับสังคีตลักษณ์ของดนตรี ความยืดหยุ่นและความหลากหลายของความเป็นไปได้ในการตีความ

5. เผยแพร่องค์ความรู้แห่งการวิจัย ตลอดจนผลงานต่างๆของผู้ประพันธ์โดยเฉพาะเปียโนโซนาตาช่วงหลัง ต่อผู้สนใจศึกษา

3. ขอบเขตของการวิจัย

เน้นการวิเคราะห์ในเชิงทฤษฎีสำหรับผลงานเปียโนโซนาตา Hob. XVI: 52 ในกุญแจเสียงอี-แฟล็ต เมเจอร์ ของไฮเดินเป็นหลัก ประกอบกับการอ้างอิงเอกสารสำคัญๆ ที่เกี่ยวข้อง ซึ่งอาจหมายรวมถึงผลงานอื่นๆ ของไฮเดิน ทั้งที่ประพันธ์ในช่วงทศวรรษเดียวกัน และที่ประพันธ์ในช่วงเวลาอื่นด้วย

4. วิธีการดำเนินการวิจัย

ศึกษาจากแหล่งข้อมูลของตัวบทประพันธ์ ตลอดจนเอกสารต่างๆ และตำราที่เกี่ยวข้อง ดังปรากฏในบรรณานุกรมวิเคราะห์ตัวบทประพันธ์ โดยประมวลข้อมูลที่ได้ศึกษามา พร้อมกับอาศัยวิธีการหลากหลายในการวิเคราะห์ดนตรีระบบอิงกุญแจเสียง ทั้งแบบวิเคราะห์เชิงหน่วยย่อย (Motivic Analysis) วิเคราะห์แบบละเอียดด้วยระบบเลขโรมัน (Roman Numeral Analysis) และวิเคราะห์ในเชิงโครงสร้างของบทประพันธ์ โดยนำเอาหลักการLinear Analysis มาปรับใช้สังเคราะห์ผลการศึกษา หาจุดเด่นของบทประพันธ์ สรุปผลการศึกษาเป็นข้อเขียน

5. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้ใช้วิธีการในเชิงทฤษฎีที่หลากหลายในการวิเคราะห์บทประพันธ์นี้ตลอดจนทราบถึงแนวความคิด และโครงสร้างที่ปรากฏในบทประพันธ์บทนี้

2. ได้ทราบถึงวัตถุดิบและ motifที่ผู้ประพันธ์เลือกใช้ ตลอดจนวิธีการนำเอาวัตถุดิบที่คัดสรรนั้นมาพัฒนาให้เกิดเป็นบทประพันธ์ที่มีขนาดใหญ่ และมีเอกภาพมีมุมมองต่อบทประพันธ์หนึ่งๆ ในทรรศนะที่กว้างขวางและหลากหลายมากขึ้น

3. ได้เปิดมุมมองความคิดที่กว้างขวางขึ้นในแง่สังคีตลักษณ์
4. ได้ร่วมเผยแพร่ผลงานของผู้ประพันธ์ท่านนี้ให้ผู้ที่สนใจได้ศึกษาต่อไป

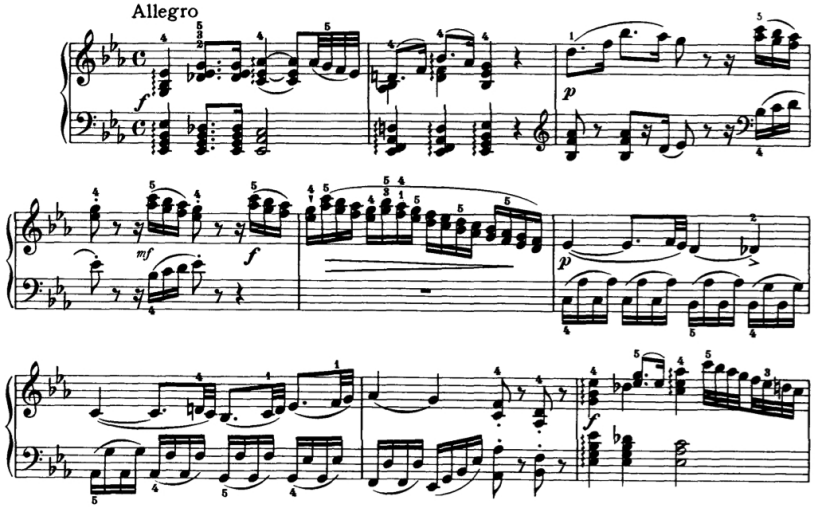
วิเคราะห์เปียโนโซนาตา Hob. XVI: 52 กระบวนที่ 1

ในกระบวนที่ 1 ของเปียโนโซนาตาบทนี้ จะเห็นได้ถึงความพิถีพิถันในรายละเอียดอย่างสูงของไฮเดิน โดยเฉพาะเมื่อเทียบกับกระบวนที่ 1 ของเปียโนโซนาตาบทอื่นๆ ที่ผ่านมา ความสามารถในการผูกหน่วยย่อยของดนตรี (Motif) และการพัฒนาหน่วยย่อยของไฮเดินได้เป็นที่ประจักษ์อย่างชัดเจนในบทประพันธ์ท่อนนี้ รวมไปถึงความเชี่ยวชาญในการเขียนทำนองและแนวประสานเสียง และการเปลี่ยนกุญแจเสียงด้วย

ในแง่สังคีตลักษณ์ อาจพิจารณาได้ว่าเป็นสังคีตลักษณ์แบบโซนาตา (Sonata Form) โดยแบ่งตามเนื้อดนตรี บริบท ลักษณะจังหวะ และกุญแจเสียงที่ใช้เป็นสำคัญ ดังจะอธิบายต่อไปนี้

Exposition

First Subject Group อยู่ในกุญแจเสียงโทนิก คือ E-flat Major เริ่มตั้งแต่ห้องแรกจนถึงต้นห้องที่ 9 ลักษณะจังหวะแบบโหมโรงฝรั่งเศส (French Overture) คือจังหวะประจุดแบบกระชับ อันมีที่มาจากเพลงเต้นรำหรือบทโหมโรงของอุปรากรในช่วงบาโรคตอนกลาง ได้ถูกนำมาใช้เป็น motif เริ่มต้นของท่อนนี้ นอกจากนี้ยังมีลักษณะของโน้ตเคลื่อนลงเป็นสเกลคู่สาม ที่ปรากฏในห้องที่ 3-5 และในห้องที่ 6-8 ก็มี motif ที่เกิดขึ้นอีก 2 ชนิด คือ ตัวดำลากเชื่อมไปยังเขบ็ตประจุดตามด้วยเขบ็ตสามชั้นสองตัวในมือขวา มีแนวทำนองเดินลงตามขั้นลำดับ (By-step) เปลี่ยนทิศทางโดยการยกช่วงเสียงกลับขึ้นในห้องที่ 7 และเขบ็ตสองชั้นที่แยกออกเป็น 2 แนวเสียง (อาจพิจารณาว่าเป็นแนวเสียงเบสแนวเดียวที่ arpeggiate เป็นขั้นคู่ออกมาและประดับด้วย suspension ให้เกิด suspensive effect ก็ได้) ไล่ลงเป็นสเกล โดยแนวล่างลงตั้งแต่ C จนถึง E-flat อย่างไรก็ตาม สิ่งที่เกิดขึ้นในห้องที่ 6-8 นี้อาจนับเป็นผลผลิตจากห้องที่ 1-5 ที่นำเสนอมาก่อนแล้วก็ย่อมได้ โดยมองว่าสำหรับห้องที่

6-8 มือขวายืมลักษณะจังหวะ (Rhythmic Character) มาจากจังหวะ French Overture ที่เคยเสนอไปแล้วในห้องที่ 1-3 และทำนองที่เดินลงนั้นเป็นการยืมรูปแบบของสเกลที่เสนอไปแล้วในห้องที่ 3-5 ก็ได้ ส่วนมือซ้ายนั้นก็เป็นการประดับความคิดที่นำเสนอไปในห้องที่ 5 อย่างชัดเจนโดยการ prolong สเกลดังกล่าวให้ยาวมากขึ้น สิ่งที่น่าสังเกตอีกประการหนึ่งก็คือประโยคที่สอง คือห้องที่ 6-ต้นห้องที่ 9 นั้น มือขวาเป็นเพียงการเคลื่อนลงของสเกล E-flat Major เท่านั้น (ตัว B-flat กลางห้องที่ 7 เข้าสู่ A-flat ในห้องถัดไปที่ยก octave ขึ้น) โดยสเกลนี้เป็นการจบ First Subject Group พอดี อนึ่ง สังเกตเบสของ 2 ห้องแรก พบว่า E-flat ถูกให้ค้างเป็นเพเดิลเพื่อรักษาไว้ซึ่ง Tonality แนวปฏิบัติเช่นนี้ปรากฏชัดเจนในงานชิ้นอื่นๆ อาทิ Piano Sonata in a minor, K. 310 กระบวนที่ 1 ของ Wolfgang Amadeus Mozart ที่น่าจะได้รับอิทธิพลมาโดยตรง แม้ว่า First Subject Group จะมีเพียงประมาณ 8 ห้องเท่านั้น ก็ถือได้ว่า motif ที่นำเสนอในนี้มีความสำคัญอย่างยิ่ง เพราะจะถูกใช้พัฒนาเกือบทั้งกระบวนทีเดียว (อาจกล่าวได้ว่า ทั้งกระบวนเริ่มมาจาก motif เพียงสองชุดจากห้อง 1-5 ก็ได้) นอกจากนี้ เป็นที่น่าสังเกตว่าไฮเดินให้ความสนใจในขั้นคู่ Compound Major Sixth จาก C ลงมา E-flat เป็นอย่างมาก เห็นได้จากกรอบในห้องที่ 5-6 ที่โน้ตสูงสุด คือ C ค่อยๆ เคลื่อนต่ำลงเข้าสู่ E-flat ในมือขวา และในมือซ้าย ห้องที่ 6-8 ก็ใช้แนวทางเดียวกันที่ค่อยๆ เคลื่อนโน้ตลงจาก C สู่ E-flat ซึ่งกรอบของ Compound Major Sixth นี้เองจะมีบทบาทสำคัญอย่างเห็นได้ชัดตลอดทั้งเพลง ดังจะอธิบายต่อไป

ภาพประกอบ 1 *– ห้องที่ 1-9 ของช่วง Exposition*
(ที่มา: Haydn, J. 'Sonata Eb-major Hob. XVI: 52.'
In Sonatas Vol. 1. London: Edition Peters, 2000)

Transition ใช้หลักการขยายวัตถุดิบที่นำเสนอไปแล้วมาพัฒนาต่อ ช่วง transition นี้เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 9 จนถึงห้องที่ 27 และเปลี่ยนกุญแจเสียงจากโทนิกสูโดมินันท์ ห้องที่ 9-10 เป็นการซ้ำและขยายของห้องที่ 1-2 อย่างชัดเจน ขณะที่ห้องที่ 10 (จังหวะที่ 4 เป็นต้นไป) ถึงต้นห้องที่ 17 เป็นการนำเอาห้องที่ 6-ต้นห้องที่ 9 มาปรับเปลี่ยน กรอบของคู่ Compound Major Sixth ยังคงปรากฏอยู่ สังเกตได้จากโน้ตสูงสุดของห้องที่ 9 และโน้ตต่ำสุดของห้องที่ 10 (C และ E-flat ตามลำดับ) การไล่โน้ตเรียงลงเป็นขั้นลำดับจาก E-flat ลงมาจนถึง F ตั้งแต่ห้องที่ 10 ถึง 13 (ค้างเสียงไว้ถึงห้องที่ 16) ก็เป็นที่ปรากฏชัด รวมถึง accompaniment line ในมือขวาที่ประดับด้วย suspension ก็ได้เคลื่อนลงจาก C ถึง F เช่นกัน ทั้งนี้ พิจารณาตั้งแต่ห้องที่ 10 จนถึงห้องที่ 16 อนึ่ง พึงสังเกตว่าห้องที่ 10-16 ได้มีการสลับบทบาทระหว่างมือซ้ายและขวา เมื่อเทียบกับห้องที่ 6-9 และการที่เบสเคลื่อนลงมาหยุดที่

โน้ต F นั้นก็เพื่อให้ F ได้ทำหน้าที่เป็นโดมินันท์ในกุญแจเสียงใหม่ที่จะตามมา คือ B-flat Major นั่นเอง

แม้ว่ากุญแจเสียงสามารถเปิดรับ Second Subject Group ได้แล้วก็ตาม ไฮเดินก็ยังคงพัฒนาช่วง transition ต่อไปในห้องที่ 17-27 โดยเริ่มต้นจากการนำเอา motif แรกมาเสนอซ้ำในกุญแจเสียงใหม่ และนอกจากนั้น ยังมีการพัฒนาเพิ่มเติมด้วย ดังปรากฏตั้งแต่ห้องที่ 19 เป็นต้นไป แม้กระนั้นก็ตาม ยังคงมีกรอบของ Compound Major Sixth ปรากฏอยู่ในห้องที่ 18 และ 19 (พิจารณาโน้ตต่ำสุดและสูงสุด คือ A และ F) เป็นที่พึงสังเกตว่าในห้องที่ 18 ถึง 22 ทำนองมือขวาดูจะให้ความสำคัญกับโน้ต F เป็นพิเศษ แต่ห้องที่ 23-24 นั้นความสำคัญของโน้ตหลักกลับเริ่มสั่นคลอนระหว่างโน้ต F และ G และในที่สุด ห้องที่ 25 (จังหวะที่ 3 เป็นต้นไป) ก็ได้กลายเป็นว่า โน้ต G เข้ามามีบทบาทมากกว่า (จนอาจทำให้คล้อยตามไปว่าบทประพันธ์ได้ tonicised ไปใน g minor แล้ว) และท้ายห้องที่ 26-จังหวะแรกของห้อง 27 ก็รีบกลับเข้าสู่ cadence ในกุญแจเสียง B-flat Major โดยสมบูรณ์อีกครั้ง แต่ไม่ว่าอย่างไรก็ตาม ก็จะเห็นได้ถึงการพยายามไลโน้ตลงเป็นลำดับ จาก G สู่ F ในห้องที่ 23 สู่ E-flat และ D ซึ่งสลับไปมาตั้งแต่ห้องที่ 23-25 แต่ก็ลงที่ E-flat ในที่สุด ซึ่งทำหน้าที่เป็นซับโดมินันท์ รอคอยโดมินันท์และโทนิกในห้องที่ 26-ต้นห้องที่ 27 ตามลำดับ

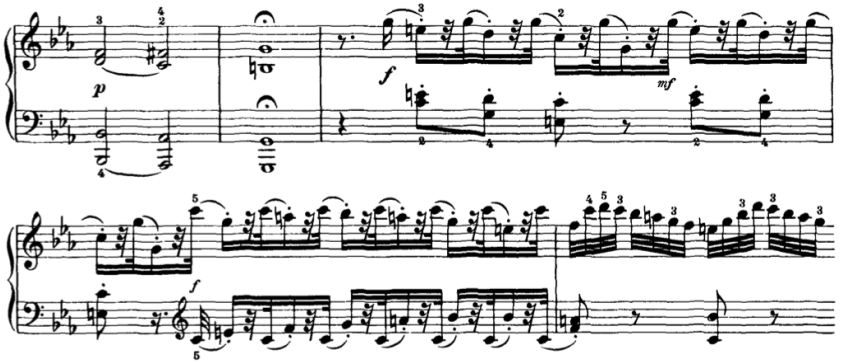
Second Subject Group[2] เริ่มต่อจาก transition ในห้องที่ 27 จนถึงห้อง 43 และอยู่ในกุญแจเสียง B-flat Major ซึ่งเป็นกุญแจเสียง dominant ของ E-flat Major ตลอดทั้งช่วง โมทีฟที่เริ่มกลุ่มนี้อาจดูเป็นโมทีฟใหม่ แต่อันที่จริงแล้ว เป็นการนำสิ่งที่เคยเสนอไปแล้วมาปรับเปลี่ยนอย่างแยบยลมากกว่า เพราะในห้องที่ 27 ถึงก่อนจังหวะที่สามของห้องที่ 29 จะเห็นได้ว่าโน้ต F ค้างเสียงอยู่ในแนวบน ขณะที่อีกแนวของมือขวาเป็นการไล่ลงอย่างเป็นลำดับขั้นตั้งแต่ D จนถึง E-flat ที่ถูกประดับนั่นเอง ต่อจากนั้น ในห้องที่ 29-32 ซึ่งมีการเปลี่ยนสีสันของเสียง (timbre) และมีการยืมกุญแจเสียง parallel minor มานั้น แนวทำนองมือขวาที่ไล่ลงมาถึง E-flat ได้ไล่ลงต่อผ่าน D-flat และย้ายช่วงคู่แปดลงมาสู่โน้ต C ในที่สุด ในห้องที่ 33-37 พบว่ามีความคล้ายคลึงกับห้องที่ 1-5 อย่างมาก สิ่งที่แตกต่างมีเพียงเรื่องกุญแจเสียง การปรับโมทีฟเล็กน้อยตามความเหมาะสม และ sequence ที่ตอบเข้ามาในมือซ้าย ห้องที่ 38 เป็นห้องที่เชื่อมเข้าสู่ closing theme ในห้องที่ 39-43 ที่ย้ำกุญแจเสียง B-flat Major อย่างชัดเจน อนึ่ง โน้ตเขบ็ตสามชั้นในมือขวาของห้องที่ 40-42 สามารถพิจารณาได้ว่าปรับเปลี่ยนมาจากห้องที่ 24-25 และ 29-32

---

[2] อย่างไรก็ดี Donald Francis Tovey ได้ชี้แจงไว้ว่า Second Subject Group ของช่วง Exposition ควรจะเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 17 แล้ว เนื่องจากถือเอาการเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็นตัวกำหนดที่สำคัญ
"The rest of our analysis of Haydn's first movement may be given rapidly with little comment except on the all-important subject of key-relationships. Haydn ... makes his counter-statement modulate simply, broadly, and tersely, to the dominant. Here we expect the 'second subject'; but it is a fact which is not as universally understood as one might expect, that with Haydn the first-movement form depends far more on balance of key than on fixed principles of alternation of themes. Haydn in the great majority of cases makes his 'second subject' consist almost wholly of restatements and amplifications of the first, and if he does use a definite contrasted theme there is no foreseeing what he will do with it on recapitulation. ... If his sonata forms were nearly as uniform as Beethoven's they would never have impressed the world as beautiful and masterly; for such regularity would have been fatally stiff on such a small scale." (Tovey, D. F. 1900. "Haydn: Pianoforte Sonata in E-flat." Essays in Musical Analysis: Chamber Music, 93-105.)

Development

ส่วนที่เป็น Development นี้ สังเกตได้ว่าไฮเดินได้นำเอาสิ่งที่เคยนำเสนอไปแล้วมาพัฒนาต่ออย่างน่าสนใจ เริ่มจาก motif โน้ตตัวขาวที่ได้เสนอไปแล้วในห้องที่ 38 ก็กลับมาอีกครั้งในห้องที่ 44-45 เพื่อเชื่อมจากกุญแจเสียง B-flat Major เข้าสู่ C Major โดยอาศัยคอร์ด Italian Sixth เป็นตัวเชื่อมอย่างเป็นลำดับเข้าหาคอร์ดโดมินันท์ของ C Major หลังจากนั้น ทำนองช่วงแรกของ Second Subject Group ก็ปรากฏอีกครั้งอย่างชัดเจนในห้องที่ 46-47 โดยห้องที่ 46-จังหวะที่สองของห้องที่ 47 มี prolongation ของโน้ต G อยู่ และสังเกตได้ว่าแนวทำนองล่างของมือขวาเคลื่อนลงจาก E สู่ C และประมาณช่วงกลางห้อง 47 จนจบห้อง โน้ตที่ prolong อยู่ได้เปลี่ยนจาก G เป็น C แทน และทำนองมือขวาก็เคลื่อนออกจาก G ไปหา B-flat และกลับมา G อีก ก่อนที่จะปรับสู่ auxiliary note ของ F ในห้องที่ 48 ซึ่งก็คือ E นั่นเอง ขณะเดียวกัน มือซ้ายก็มีบทบาทในการ prolong โน้ต C และเสนอทำนองที่เคลื่อนออกจาก E ไปสู่ B-flat ก่อนที่จะกลับมาสู่โน้ต A ในห้องที่ 48 เช่นกัน ซึ่งทั้งหมดที่ไฮเดินได้กระทำนั้นก็เพื่อเปลี่ยนบทบาทของ C Major ในฐานะที่เป็นกุญแจเสียงหลักในขณะนั้น ให้มามีบทบาทเป็นโดมินันท์ในกุญแจเสียง F Major ที่จะตามมาในห้องที่ 48 นั่นเอง

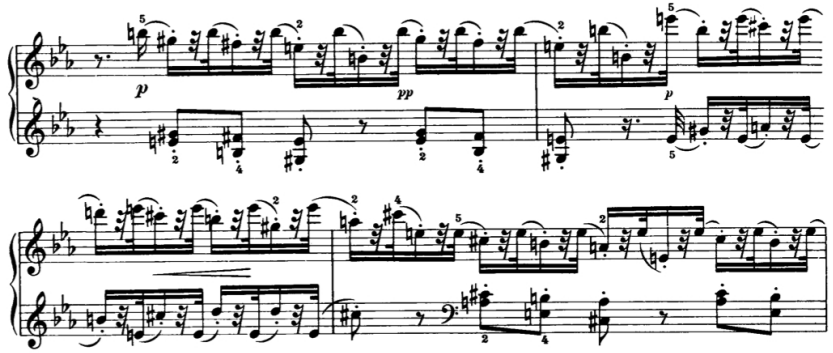


ภาพประกอบ 2 *– ช่วงเริ่มต้นของ Development*
(ที่มา: Haydn, J. 'Sonata Eb-major Hob. XVI: 52.'
In Sonatas Vol. 1. London: Edition Peters, 2000)

ในห้องที่ 48-49 ได้มีการนำเอาโน้ตเขบ็ตสามชั้นที่เคยเสนอแล้วในห้องที่ 24-25 มาปรับใช้ อย่างไรก็ดี ช่วงกลางห้องที่ 49 ได้มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปยัง g minor ชั่วคราว (quasi tremolo ในห้องที่ 50 เห็นได้ว่ามาจากช่วงท้ายของห้อง 42) ห้องที่ 51-55 ได้นำเอาความคิดของห้องที่ 20-23 มาพัฒนาต่อและขยายให้มีความรู้สึกของการสอดประสานทำนองมากขึ้น แต่ในขณะเดียวกัน ก็ได้มีการนำเอากุญแจเสียง c minor มาใช้ตั้งแต่ท้ายห้องที่ 53 ไปจนถึงห้องที่ 57 และเชื่อมต่อด้วยกุญแจเสียง f minor ในห้องที่ 57-60 อนึ่ง ห้องที่ 57-60 ได้มีการนำเอา motif ของห้องที่ 6-7 และ 10-15 มาปรับใช้ และยังเห็นได้ว่ามีการเคลื่อนในแนวทำนองหลักลงมาตั้งแต่โน้ต G ถึง A-flat ในช่วงนี้ด้วย แม้ว่าไฮเดินจะมิได้กระทำโดยตรงก็ตาม (กล่าวคือ ผ่านช่วงคู่แปดที่หลากหลายของคีย์บอร์ด ซึ่งถือว่าใช้ช่วงเสียงที่กว้างมากในสมัยนั้น) ส่วนแนว accompaniment ในมือขวา ก็บรรเลงเป็นลำดับขั้นลงเช่นเดียวกับมือซ้าย โดยลงจากโน้ต A-flat ถึง C ตั้งแต่ห้องที่ 58 ถึงต้นห้องที่ 61 และกรณีนี้ยังสอดคล้องกับกรอบของคู่หกดังที่ได้ปรากฏแล้วในท่อน Exposition อีกด้วย (แต่เป็น minor sixth แทน Major sixth)

ทำนองที่คล้ายกับห้องที่ 24-25 ปรากฏทันทีหลังจากนั้นในกุญแจเสียง A-flat Major คือ ในห้องที่ 61-62 และห้องที่ 63-กลางห้องที่ 64 ก็เป็นการนำเอา motif ของห้องที่ 31-32 มาใช้อีกครั้ง ทั้งยังใช้เปลี่ยนกุญแจเสียงไปยัง c minor อีกด้วย ซึ่งจะถูกย้ำด้วยเบสบนโน้ตโดมินันท์ และการสลับของคอร์ดโทนิกพลิกกลับขั้นที่สอง และคอร์ดโดมินันท์ ตั้งแต่กลางห้องที่ 64 ถึงห้องที่ 67

การเปลี่ยนกุญแจเสียงโดยฉับพลัน หรือ Abrupt Modulation เกิดขึ้นทันทีในห้องที่ 68 ซึ่งใช้วัตถุดิบของห้องที่ 27-29 เป็นแนวทาง ในช่วงนี้ สังเกตได้ว่ากุญแจเสียงเปลี่ยนไปยัง E Major ซึ่งเป็น Neapolitan ของกุญแจเสียงหลัก E-flat Major (แนวคิดนี้จะขยายต่อไปในท่อนที่ 2 ซึ่งเริ่มต้นและจบในกุญแจเสียง E Major) ในห้องที่ 68-จังหวะแรกของห้องที่ 69 นี้ พบว่าโน้ตที่ถูก prolong คือโน้ต B และมีทำนองเคลื่อนลงจาก G-sharp ถึง E ประกอบ ต่อมา E Major ก็ได้เปลี่ยนหน้าที่ไปเป็นโดมินันท์ในกุญแจเสียง A Major ที่จะตามมาอีก คือ ตั้งแต่ห้องที่ 69-71 และ

ในช่วงนี้เอง ก็ปรากฏว่าโน้ตที่ถูก prolong คือ E (รวมถึงมือซ้ายในห้องที่ 69) ทำนองคงเคลื่อนเป็นลำดับในภาพรวม (มือขวา) ตั้งแต่ B ในห้องที่ 69 ลงมาถึง A ในห้อง 70 และ G ในห้อง 71-72 (จังหวะที่ 3 เป็นต้นไป) อย่างไรก็ดี ในห้องที่ 72 จะพิจารณาว่ามีการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปยัง b minor อีกก็ได้ (โดยเฉพาะจังหวะที่ 3) ซึ่งอยู่ระหว่างจังหวะที่สามของห้องที่ 72-จังหวะที่สองของห้องที่ 76 ในแง่วัตถุดิบที่ใช้ พบว่าใช้วัตถุดิบของห้องที่ 6-7 และห้องที่ 10-15 มาพัฒนา เริ่มจากทำนองมือขวาจาก G สู่ F-sharp และซ้ำโดยเปลี่ยนช่วงคู่แปดในห้องที่ 74-75 และตั้งแต่กลางห้องที่ 76 ก็ได้เคลื่อนลงสู่โน้ต F เพื่อเป็น secondary dominant เข้าสู่ dominant ninth ของ E-flat Major (ห้องที่ 77-78) ก่อนกลับเข้าท่อน Recapitulation ต่อไปด้วย อีกประการหนึ่งคือแนว accompaniment มือขวาที่ เคลื่อนลงตั้งแต่ D จนถึง A-flat ในช่วงระหว่างห้องที่ 73-78 ซึ่งเน้นความสำคัญของขั้นคู่ Tritone, Perfect Fourths และ Perfect Fifths อย่างมาก ขั้นคู่เหล่านี้เองได้รวมกันสร้างทิศทางการเคลื่อนแบบ chromatic descending ในภาพรวมในช่วงห้องเหล่านี้ตลอดจนเชื่อมโยงการเปลี่ยนคีย์กลับสู่ tonic E-flat ได้อย่างแยบยล

ภาพประกอบ 3 *– ห้องที่ 68-70 ที่ปรากฏ Abrupt modulation*
(ที่มา: Haydn, J. 'Sonata Eb-major Hob. XVI: 52.'
In Sonatas Vol. 1. London: Edition Peters, 2000)

Recapitulation

First Subject Group กลับมาในกุญแจเสียงโทนิกอีกครั้ง จากการสังเกตพบว่าห้องที่ 79-จังหวะที่สามของห้องที่ 86 เป็นการคัดลอกห้องที่ 1-จังหวะที่สามของห้องที่ 8 มาโดยตรง ฉะนั้น รายละเอียดจึงย่อมไม่ต่างกันในส่วนนี้ ทว่าหลังจากนั้น ตั้งแต่กลางห้องที่ 86-กลางห้องที่ 93 เป็นการขยายความคิดต่อเนื่องออกไปเพิ่มเติม แต่ก็ย่อมสังเกตได้ว่าอันที่จริงเป็นเพียง prolongation ของโน้ตโดมินันท์ออกไปเท่านั้น โดยได้นำเอา motif ของ transition ที่เคยนำเสนอในท่อน Exposition เข้ามาผสมด้วย นอกจากนี้ จะพบว่าแนวทำนองค่อยๆ เคลื่อนลงจาก E-flat สู่ F ในมือซ้ายผ่านช่วงคู่แปดที่หลากหลายในห้องที่ 88-91 และเช่นกัน มือขวาก็ได้เคลื่อนลงจาก C สู่ D อย่างเป็นลำดับขั้นและกระโดดสู่ B-flat ในห้องที่ 91-93

Transition เริ่มตั้งแต่ท้ายห้องที่ 93-ต้นห้อง 98 และอยู่ในกุญแจเสียงโทนิกตลอด ส่วนนี้เริ่มตั้งแต่การเสนอ motif ของ First Subject Group ซ้ำ ในท้ายห้องที่ 93-จังหวะแรกของห้องที่ 94 และพัฒนาต่อด้วยการไล่สเกลขึ้นลงอย่างรวดเร็วดังที่เคยเสนอในห้องที่ 24-25 และจากการสังเกต สเกลในช่วงห้องที่ 94-96 นี้เน้นให้ความสำคัญกับการย้ำโน้ต C สูง เป็นอย่างมาก ซึ่งค้างถึงห้องที่ 97 (ช่วงกลางห้องที่ 96-จังหวะแรกของห้องที่ 98 ก็เป็น transposition โดยตรงของห้องที่ 25 (กลางห้อง)-27 (ต้นห้อง) เพื่อกลับสู่โทนิก) ก่อนที่จะลง cadence ที่ต้นห้อง 98 เพื่อเสนอความคิดส่วนที่เหลือต่อไป

Second Subject Group อยู่ในกุญแจเสียงโทนิกตลอดตั้งแต่ห้องที่ 98 จนจบกระบวน สำหรับห้องที่ 98-108 นั้นเป็น transposition โดยตรงของห้องที่ 27-37 และเช่นเดียวกับ Second Subject Group ของ Exposition ช่วงนี้ก็ปรากฏการลากโน้ตและการเคลื่อนของทำนองเป็นลำดับขั้น เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 98-กลางห้องที่ 100 ที่ prolong โน้ต B-flat ไว้ในแนวบนสุด และประดับด้วยการเคลื่อนลงของโน้ต G ถึง A-flat (ห้องที่ 98-99 ได้ไลโน้ตลงมาตามลำดับจาก G ถึง C และห้องที่ 100 ได้ปรับ C ขึ้นไปอีกหนึ่งช่วงคู่แปด แล้วจึงตามด้วย B-flat และ A-flat ในช่วงท้ายของจังหวะที่สอง) หลังจากนั้น มีการสลับไปมาของโน้ตหลักของมือขวา คือ G-flat

และ A-flat ในห้องที่ 100-101 ที่ไม่เพียงแต่ยืมกุญแจเสียง parallel minor มาใช้เท่านั้น แต่ยังก่อให้เกิดการเปลี่ยนของสีสันเสียงอีกด้วย (คล้ายกับห้องที่ 29-30) ซึ่งในที่สุด G-flat ก็ได้มีความสำคัญมากกว่าในจังหวะที่ 3-4 ของห้องที่ 101 (ตระหนักเป็นส่วนหนึ่งของสเกล e-flat minor ที่ไล่ลง) และก็ได้เคลื่อนลงหนึ่งช่วงคู่แปดเพื่อลงสู่ F ในห้องที่ 102-103 อนึ่ง ห้องที่ 104-108 ก็มีความคล้ายคลึงกับห้องที่ 1-5 อย่างมาก (เช่นเดียวกับห้องที่ 33-37) สิ่งที่แตกต่างมีเพียงเรื่องกุญแจเสียง การปรับ motif เล็กน้อยตามความเหมาะสม และ sequence ที่ตอบเข้ามาในมือซ้าย อย่างไรก็ดี ช่วงที่เชื่อมเข้าสู่ closing theme ได้ขยายมากขึ้นจากห้องเดียวในท่อน Exposition เป็นสองห้องในห้องที่ 109-110 จุดนี้เองก็ได้นำไปสู่ closing theme ซึ่งย้ำกุญแจเสียงโทนิก E-flat Major ในห้องที่ 111-116 (คล้ายคลึงกับห้องที่ 39-43 เป็นอย่างมาก ยกเว้นแต่เพียงการขยายโทนิกเพิ่มเติมเล็กน้อย) ประการสุดท้าย ในช่วงนี้ยังสามารถได้ยินรูปพรรณแบบ heterophony ได้เป็นอย่างดีด้วย และ motif ของมือขวาที่ใช้ ก็เป็นการใช้ scale และ arpeggio อย่างมีชีวิตชีวา โดยดึงมาจากห้องที่ 24-25 นั่นเอง

วิเคราะห์เปียโนโซนาตา Hob. XVI: 52 กระบวนที่ 2

ในกระบวนที่ 2 ไฮเดินได้เลือกใช้กุญแจเสียงที่มีความสัมพันธ์เป็น Neapolitan Key ของกุญแจเสียงในกระบวนที่ 1 และ 3 ซึ่งอาจสังเกตได้ว่าการเลือกที่จะสร้างเอกภาพของบทประพันธ์เช่นนี้กระทำได้อย่างแยบคายมาก เพราะในกระบวนที่ 1 ได้มีการนำเสนอความคิดนี้ไว้แล้วก่อนที่จะจบช่วง Development ในห้องที่ 68-72 อย่างไรก็ดี ในแง่วัตถุดิบที่เลือกใช้นั้น กระบวนนี้ก็แสดงถึงศักยภาพของไฮเดินในการเลือกใช้วัตถุดิบอย่างประหยัด แต่เสนอแนวทางการพัฒนาวัตถุดิบดังกล่าวอย่างชาญฉลาดได้เป็นอย่างดี

แม้ว่าจะมีความเป็นไปได้ของการวิเคราะห์โครงสร้างของกระบวนที่ 2 นี้อย่างหลากหลาย ทั้ง Rounded Binary[3], Sonata Form[4] และ Ternary ในที่นี้ใคร่ขอวิเคราะห์กระบวนนี้โดยแบ่ง section แบบ Ternary เพื่อความเข้าใจที่ตรงกันทั้งนี้ ด้วยเหตุผลในแง่การตัดกันของกุญแจเสียง ระหว่าง E Major และ e minor ซึ่งปรากฏในช่วงกลางเป็นหลัก

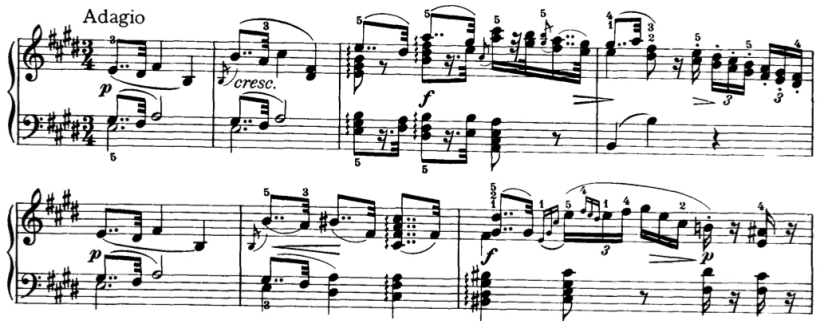
A

ลักษณะแบบโหมโรงฝรั่งเศส (French Overture) ที่ปรากฏตั้งแต่ตอนเริ่มต้นของกระบวนที่ 1 ยังคงปรากฏอยู่ในกระบวนที่ 2 ในช่วง A ซึ่งครอบคลุมตั้งแต่ห้องที่ 1 จนถึงห้องที่ 18 สามารถแบ่งวิเคราะห์เป็นส่วนย่อยได้ 3 ส่วน ดังจะอธิบายต่อไปนี้

ส่วน A1 คือห้องที่ 1-8 อยู่ในกุญแจเสียง E Major นอกจากลักษณะจังหวะแบบประจุดแล้ว ยังมีการใช้ทำนองคู่สามที่ลงเป็นลำดับขั้นเช่นเดียวกับกระบวนที่ 1 ด้วย ดังปรากฏในห้องที่ 3-4 อีกทั้งในห้องที่ 6-7 มีการใช้ secondary dominant chords หลายครั้งก่อนที่จะไปจบลงที่ Imperfect Cadence ในห้องที่ 8 ด้วยคอร์ดโดมินันท์

---

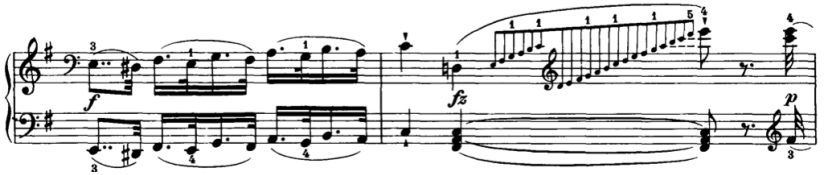
[3] หากตระหนักว่าเป็น Rounded Binary สามารถให้เหตุผลของ motif ที่ผูกโยงกันเป็นหนึ่งเดียวได้ และแบ่งช่วงของกระบวนได้ดังนี้
A – ห้องที่ 1-18, A’ – ห้องที่ 19-32, A – ห้องที่ 33-50 และCodetta – ห้องที่ 50-54)

[4] หากตระหนักว่าเป็น Sonata Form จะสามารถอธิบายถึงสิ่งที่ปรากฏได้อย่างละเอียดมากขึ้น และอธิบายช่วง e minor ว่ามีความรู้สึกแห่งการพัฒนามาจากของเดิมได้ ดังนี้
Exposition; First Subject Group – ห้องที่ 1-4, transition – ห้องที่ 5-8, Second Subject Group – ห้องที่ 9-18 (รวม closing theme ในห้องที่ 13-18 ด้วย)
Development – ห้องที่ 19-32
Recapitulation; First Subject Group – ห้องที่ 33-36, transition – ห้องที่ 37-40, Second Subject Group – ห้องที่ 41-50 (รวม closing theme ในห้องที่ 45-50 ด้วย)
Codetta – ห้องที่ 50-54

ภาพประกอบ 4 *– ส่วน A1*
(ที่มา: Haydn, J. 'Sonata Eb-major Hob. XVI: 52.'
In Sonatas Vol. 1. London: Edition Peters, 2000)

ส่วน A2 คือห้องที่ 9-12 ซึ่งมิได้สานต่อในขอบเขตของเสียงประสานที่ส่วน A1 ได้จบลง หากแต่ได้เปลี่ยนกุญแจเสียงชั่วคราวไปยัง C Major แทน ซึ่งเห็นได้ชัดเจนในห้องที่ 10 อย่างไรก็ดี ในห้องที่ 12 ได้มีความพยายามที่จะกลับเข้ากุญแจเสียงโทนิกของกระบวนนี้อีกครั้งด้วยการเตรียมคอร์ดโดมินันท์

ส่วน A3 คือห้องที่ 13-18 เป็นการซ้ำบางส่วนของ A1 และสร้าง variations ประกอบในกุญแจเสียงโทนิก E Major ปรากฏชัดเจนในห้องที่ 13-14 ขณะที่ห้องที่ 15-18 เป็นการพัฒนาความคิดต่อเนื่องไป และไปสิ้นสุดลงด้วย Perfect Cadence ที่ห้องที่ 18

B

ช่วงนี้เป็นช่วงที่เปลี่ยนกุญแจเสียงไปยัง Parallel minor key คือ e minor แม้ว่าจะมีความรู้สึกของการพัฒนาความคิดเดิมที่ค่อนข้างชัดเจน อารมณ์และสีสันของเสียงก็แปรเปลี่ยนอย่างเห็นได้ชัด ส่วนนี้ครอบคลุมตั้งแต่ห้องที่ 19-32

ภาพประกอบ 5 *– ช่วงเริ่มต้นของส่วน B*
(ที่มา: Haydn, J. 'Sonata Eb-major Hob. XVI: 52.'
In Sonatas Vol. 1. London: Edition Peters, 2000)

ตั้งแต่ห้องที่ 20 พบว่ามีการย้ายกุญแจเสียงชั่วคราวไปยัง Relative Major ของ e minor (คือ G Major) ซึ่งก่อนที่โทนิกจะเข้ามาในห้องที่ 24-25 ก็มีการค้างเสียงของโดมินันท์ไว้ยาวพอสมควร อาจกล่าวได้ว่าตั้งแต่ห้องที่ 20 ถึงห้องที่ 23 เป็นการค้างและขยายของโดมินันท์ทบเจ็ดใน G Major อย่างเดียวก็ได้ การเคลื่อนทำนองคู่สามอย่างเป็นลำดับยังปรากฏชัดเจนในมือซ้ายของห้องที่ 21-22 กอปรกับมือขวาที่มีลักษณะของโน้ตเขบ็ตสามชั้นสามพยางค์ตามด้วยเขบ็ตสองชั้น และเครื่องหมาย staccatissimo ทำให้มีความคล้ายคลึงกับ motif แรกของ Second Subject Group ในกระบวนที่ 1 อย่างไรก็ดี หลังจากห้องที่ 25 ก็ได้กลับไปยัง e minor อีกครั้งในห้องที่ 26-32 ด้วยเขบ็ตสองชั้นที่คงที่ในมือซ้ายและลักษณะจังหวะประจุดในมือขวา (ห้องที่ 26-27) ซึ่งก็มีความคล้ายคลึงกับ Second Subject Group ในกระบวนที่ 1 อีก (เปรียบเทียบห้องที่ 27-29 ในกระบวนที่ 1 เป็นต้น) และหลังจาก Imperfect Cadence ในห้องที่ 28 ก็ได้มีการพัฒนาต่ออีกเล็กน้อย โดยทั้งสองมือได้บรรเลงโน้ตในลักษณะต่อเนื่องห่างกัน 1 octave ตลอด ก่อนที่จะไปค้างที่คอร์ดโดมินันท์อีกเช่นเคย ทั้งนี้ สามารถพิจารณาได้ว่าห้องที่ 28-32 เป็นการประดับคอร์ดโดมินันท์ขนาดใหญ่อีกด้วย

A

ในส่วน A ที่กลับมาใน E Major นี้ ใช้วัตถุดิบเกือบทุกมิติเหมือนกับช่วง A ที่เสนอไว้ในตอนแรก ทั้งในแง่โครงสร้างของการประสานเสียง อัตราจังหวะ แนว

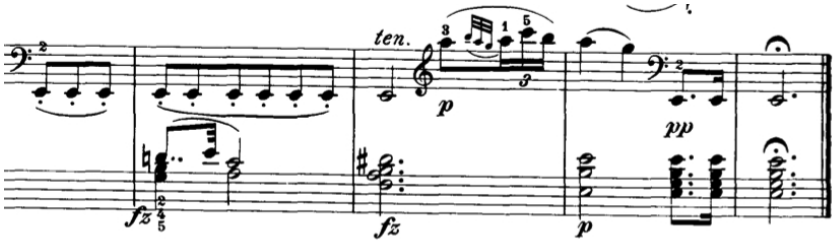
ทำนอง และทิศทางของโน้ต เมื่อพิจารณาให้ดีแล้วจะพบว่าอันที่จริงตั้งแต่ห้องที่ 33-50 ซึ่งเป็นส่วน A ที่กลับมานี้ เป็นเพียง การดัดแปลงของ A ที่เคยนำเสนอไว้แล้วเท่านั้น การแบ่งส่วนย่อยย่อมเหมือนกับครั้งแรกทุกประการ ฉะนั้น จึงขอระบุแต่เพียงเลขห้องเพื่อการอ้างอิงที่สมบูรณ์เท่านั้น

ส่วน A1 ห้องที่ 33-40

ส่วน A2 ห้องที่ 41-44

ส่วน A3 ห้องที่ 45-50

Codetta

ในห้องที่ 51-54 เป็นการย้ำกุญแจเสียง E Major แนวล่างของมือซ้ายสังเกตได้ว่าเคลื่อนลงจาก G-sharp สู่ E อย่างเป็นลำดับ อนึ่ง อาจสันนิษฐานได้ว่า motif ที่เป็นเขบ็ตหนึ่งชั้นซ้ำโน้ตกันนี้ (โดยเฉพาะห้องที่ 51 และจังหวะตกก่อนหน้า) อาจเป็นการเริ่มนำเสนอความคิดในกระบวนที่สามก็ได้

ภาพประกอบ 6 *– ช่วง Codetta*

(ที่มา: Haydn, J. 'Sonata Eb-major Hob. XVI: 52.' In Sonatas Vol. 1. London: Edition Peters, 2000)

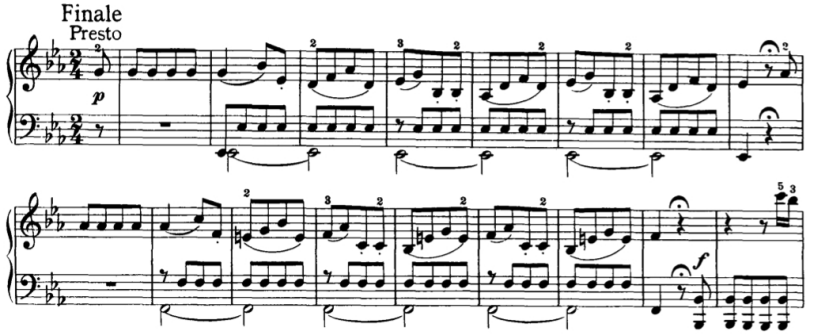
วิเคราะห์เปียโนโซนาตา Hob. XVI: 52 กระบวนที่ 3

กระบวนที่ 3 เป็นตัวอย่างที่ดียิ่งอีกตัวอย่างหนึ่งในแง่การพัฒนาหน่วยย่อยทางดนตรีของไฮเดิน ตลอดจนการสอดแนวทำนอง และการเขียนเสียงประสานที่

ก้าวหน้า นอกจากนี้ ยังมีการเชื่อมโยงความคิดกับกระบวนที่ 1 เพื่อความเป็นเอกภาพด้วย

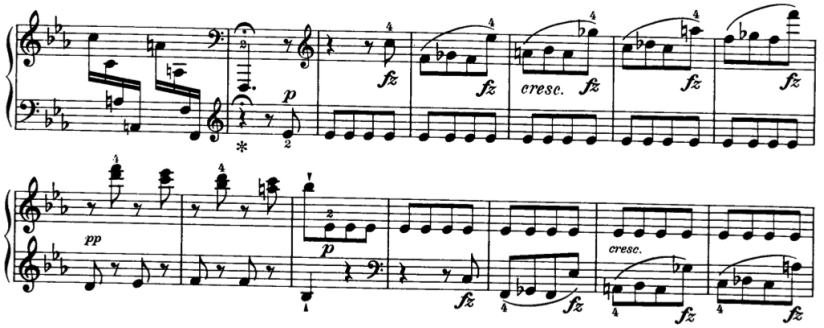
ในแง่สังคีตลักษณ์ อาจพิจารณาได้ว่าเป็น Sonata Form โดยแบ่งตามบริบท การประสานเสียง และกุญแจเสียงที่ใช้เป็นสำคัญ ดังจะอธิบายต่อไปนี้

Exposition

First Subject Group อยู่ในกุญแจเสียง E-flat Major มีการเสนอโน้ตซ้ำๆ ในรูปเขบ็ตหนึ่งชั้นอย่างเห็นได้ชัด ซึ่งปรากฏอยู่ทั้งกระบวน ส่วนนี้ครอบคลุมห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 28 สิ่งที่น่าสังเกตเกี่ยวกับส่วนนี้คือการเลือกโน้ตที่สำคัญ อันได้แก่ G, A-flat และ B-flat ในการผูกเป็นโครงสร้าง เริ่มตั้งแต่ห้องแรกที่ซ้ำโน้ต G ในมือขวา ห้องที่ 9 ซ้ำโน้ต A-flat และห้องที่ 17 ในมือซ้าย ที่ซ้ำโน้ต B-flat นอกจากนี้ ห้องที่ 19-24 ยังสลับระหว่างโน้ต G และ A-flat ไปมา ก่อนจะเข้า B-flat ในห้องที่ 25-26 เพื่อเป็นโดมินันท์ส่งกลับไปยังโทนิกในห้องที่ 27-28 ในที่สุด สำหรับ motif ที่เป็นเขบ็ตหนึ่งชั้น หากไม่ถูกเสนอเป็นโน้ตซ้ำ ก็มักเป็นอาร์เพจโจ ในขณะที่ motif ที่เป็นเขบ็ตสองชั้นมักเป็นสเกลและการแตกโน้ตที่ซ้ำๆ มากกว่า

ภาพประกอบ 7 *– ห้องที่ 1-17 ของช่วง Exposition*
(ที่มา: Haydn, J. 'Sonata Eb-major Hob. XVI: 52.'
In Sonatas Vol. 1. London: Edition Peters, 2000)

Transition อยู่ช่วงห้องที่ 29 ถึงห้องที่ 44 ทำหน้าที่เปลี่ยนกุญแจเสียงจาก E-flat Major ไปยัง B-flat Major และใช้เขบ็ตหนึ่งชั้นเกือบตลอดทั้งช่วง จุดที่พึงสังเกตมีอยู่สองประการ ประการแรกได้แก่แนวเบสที่เคลื่อนเป็นลำดับขั้นชัดเจนตั้งแต่ห้องที่ 30 ลงมาถึงห้องที่ 35 (ตั้งแต่ E-flat ลงมาถึง A) ทั้งนี้ย่อมพิจารณาว่าเบสยังเคลื่อนต่อในห้องที่ 36-44 ได้อีกด้วย ได้ B-flat, C, D, E-flat และ F (ห้องที่ 36-38; ห้องที่เหลือจนถึงห้องที่ 44 เป็นส่วนขยายของ F ซึ่งเป็นโดมินันท์ของ B-flat Major) ส่วนประการที่สองคือแนวมือขวาที่เป็น syncopation และเป็นสเกลที่เคลื่อนลงแบบลำดับขั้น ครอบคลุมช่วงเสียงราวหนึ่งช่วงคู่แปดในห้องที่ 36-44 ซึ่งคล้ายคลึงกับช่วง transition ของกระบวนที่ 1 เป็นอย่างยิ่ง โดยเฉพาะในส่วนของ syncopated harmony

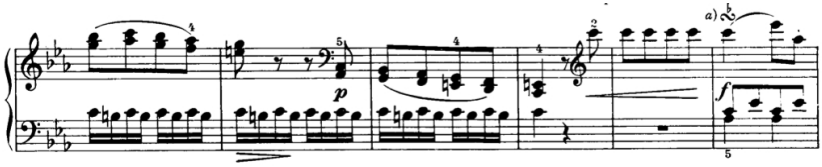
Second Subject Group แบ่งเป็น 2 ส่วน ส่วนแรกในห้องที่ 45-77 และส่วนที่สองในห้องที่ 78-102 ซึ่งทั้งสองส่วนล้วนอยู่ในกุญแจเสียงใหม่ คือ B-flat Major สำหรับส่วนแรกนั้น นอกจากโน้ตซ้ำๆ ที่ยังปรากฏอยู่ ยังมีจุดพึงสังเกตอีกบางประการ เป็นต้นว่าการเคลื่อนโน้ตแบบโครมาติก ตั้งแต่ห้องที่ 45 จนถึงห้องที่ 48 ในทั้งสองมือ การใช้คอร์ดออกเมนเทดต่อเนื่องกันในห้องที่ 56-59 การเน้นจังหวะอ่อนในห้องที่ 44-48 และการค้างเสียงประสานจำนวนหนึ่ง ได้แก่ค้างโดมินันท์ต่อเนื่องมาตั้งแต่ห้อง 42 (หรือ 39 หากพิจารณาดังที่กล่าวไว้ว่าห้องที่ 39-47 เป็น การขยายของโดมินันท์) จนถึงห้อง 47 และค้างโดมินันท์อีกจากห้องที่ 50 ถึงห้องที่ 55 หรือการค้างคอร์ดซับโดมินันท์ที่เป็นออกเมนเทด ในห้องที่ 58-62 เป็นต้น ซึ่งทั้งหมดที่กล่าวมานี้แสดงให้เห็นถึงความคิดที่ก้าวหน้าและอุปนิสัยที่รักความตลกขบขันของไฮเดินได้เป็นอย่างดี ส่วนที่เป็นอาร์เพจโจของเขบ็ตสองชั้นอาจพิจารณาว่าเป็นการขยายเพิ่มเติมของโดมินันท์ออกไปก็ได้ (ดังเห็นได้จากแนวเบสต่ำ)เพราะตั้งแต่ห้องที่ 65 ถึงห้องที่ 77 นั้น โน้ต F ซึ่งเป็นโดมินันท์มีความสำคัญมาก ทั้งยังเป็นโน้ตที่ใช้สิ้นสุดกลุ่มแรกของ Second Subject Group อีกด้วย (ส่งผลให้จบด้วย Imperfect Cadence)

ส่วนที่สอง ยังคงมีการใช้โน้ตซ้ำอย่างเห็นได้ชัด ส่วนนี้อาจพิจารณาเป็น closing theme ได้ อย่างไรก็ตาม มีจุดที่พึงสังเกตอีกบางประการในส่วนนี้ ได้แก่ การเน้นจังหวะอ่อนที่ปรากฏในห้องที่ 78-82 และ 86-90 การค้างเสียงประสาน โดยค้างคอร์ดโดมินันท์ในห้องที่ 78-82 และ 86-90 และค้างคอร์ดโทนิกในห้องที่ 91-94 และ 97-101 สุดท้ายคือการใช้เบสเป็นโน้ต E-flat ซึ่งเป็นตัวทบเจ็ดของคอร์ดโดมินันท์ในกุญแจเสียง B-flat Major อย่างต่อเนื่องในห้องที่ 78-82 และค้างโน้ตทบเจ็ด E-flat อีกครั้งในแนวมือขวาในห้องที่ 86-90

ภาพประกอบ 8 *– การใช้โน้ต E-flat อย่างต่อเนื่อง*
(ที่มา: Haydn, J. 'Sonata Eb-major Hob. XVI: 52.'
In Sonatas Vol. 1. London: Edition Peters, 2000)

Development

ช่วงนี้ครอบคลุมความยาวตั้งแต่ห้องที่ 103 ถึง 203 ซึ่งถือว่ายาวใกล้เคียงกับ Exposition เลยทีเดียว เริ่มต้นด้วยกุญแจเสียง c minor แต่ต่อมาเปลี่ยนในห้อง 111-122 ไปยัง f minor ด้วย motif ที่มีลักษณะคล้ายกับกลุ่มที่สองของ Second Subject Group (ดูห้อง 78-79) และมีการใช้โน้ตซ้ำและโครมาติกในห้องที่ 107-110 (พัฒนาจากห้องที่ 47-48) มีการเน้นจังหวะเบาในห้องที่ 106, 108, 110, 170-172, 174-176, 178, 193, และ 199-200 ดังที่เคยปรากฏใน Second Subject Group อนึ่ง harmonic scheme ที่ปรากฏในห้องที่ 114-117 อาจพิจารณาว่ามาจากห้อง

ที่ 36-44 ในช่วง transition ทว่าอันที่จริงก็ถือได้ว่ามาจากห้องที่ 6-7 ของกระบวนที่ 1 เช่นกัน ห้องที่ 118-122 เป็นการนำเอา motif ของห้อง 97-101 มาปรับใช้อย่างชัดเจน ซึ่งจบลงที่โดมินันท์ของ f minor

การเปลี่ยนกุญแจเสียงโดยฉับพลัน หรือ Abrupt modulation เกิดทันทีหลังจากนั้นในกุญแจเสียง A-flat Major ในห้องที่ 124 ถึงประมาณห้องที่ 135 จุดที่น่าสนใจมีหลายประการมาก เริ่มตั้งแต่การย้ำเบสบนโทนิกในห้องที่ 124-128 ซึ่งคล้ายคลึงกับห้องที่ 1-2 และ 79-80 ของกระบวนที่ 1 เป็นอย่างมาก มีการค้างโทนิกอีกในห้องที่ 130-135 และเมื่อเปลี่ยนกุญแจเสียงไปยัง E-flat Major ในห้องที่ 136-163 ก็ได้ค้างโดมินันท์ในห้องที่ 136-139 ค้างโทนิกในห้องที่ 142-144 มีการขยายของคอร์ดลีดดิงอย่างมากในห้องที่ 145-153 (ลักษณะเดียวกับห้องที่ 64-77 ในช่วง exposition) โดยอาศัย motif เขบ็ตสองชั้นจากห้องที่ 65-77 ใน second subject group ต่อเนื่องด้วยการขยายโทนิกในห้อง 154-163 ด้วยวัตถุดิบเดียวกัน นอกจากนี้ มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงชั่วคราวไปยัง c minor ในห้องที่ 164-174 และในช่วงนี้ก็มีการค้างโดมินันท์ในห้องที่ 168-172 แต่กุญแจเสียง A-flat Major ก็กลับมาอย่างรวดเร็วในห้องที่ 175-184 อนึ่ง ตั้งแต่ห้องที่ 171-184 ได้ใช้วัตถุดิบจากกลุ่มแรกของ Second Subject Group ที่เน้นโน้ตซ้ำและโน้ตโครมาติก และจากห้องที่ 185 จนถึงห้องที่ 191 ก็มีการใช้ชุดของ sequences เพื่อที่จะเริ่มเสนอกุญแจเสียงโทนิก E-flat Major ตั้งแต่ห้องที่ 193 จนถึงจบช่วง Development เพื่อนำไปสู่ช่วง Recapitulation ต่อไป ทั้งนี้ สังเกตการค้างของโดมินันท์ในห้องที่ 199-203 ด้วย

ภาพประกอบ 9 *– Abrupt modulation ในกุญแจเสียง A-flat Major*
(ที่มา: Haydn, J. 'Sonata Eb-major Hob. XVI: 52.'
In Sonatas Vol. 1. London: Edition Peters, 2000)

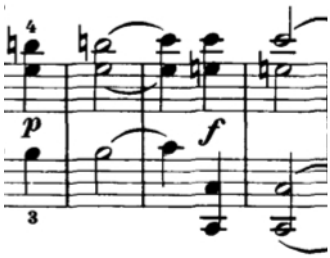
ประการสุดท้าย พึงสังเกตลักษณะเทคนิคที่นำเสนอในห้องที่ 128-145 ซึ่งกอปรด้วยสเกลไล่ขึ้นลงอย่างรวดเร็วในมือขวา และเสียงประสานที่สลับไปมาในมือซ้าย คล้ายคลึงกับกระบวนที่ 1 เป็นอย่างมาก ที่สังเกตได้ง่ายที่สุดอาจเป็นห้องที่ 61-64 ในช่วง Development ของกระบวนที่ 1 แม้ความเป็นจริงจะปรากฏใน Exposition และ Recapitulation ด้วยก็ตาม

Recapitulation

First Subject Group ในห้องที่ 204-231 เป็นการซ้ำของ First Subject Group ใน Exposition (ห้องที่ 1-28) เกือบทั้งหมดในกุญแจเสียง E-flat Major มีเพียงห้องที่ 214-219 เท่านั้นที่แตกต่างด้วยการปรับโน้ตเล็กน้อยในมือซ้ายและเพิ่มโน้ตค้างในมือขวา

Transition อยู่ในห้องที่ 232-246 มีการปรับเปลี่ยนเล็กน้อยเพื่อความเหมาะสมในการนำ Second Subject Group เข้าสู่โทนิก อย่างไรก็ตาม Transition ในครั้งนี้ใช้เพียงแต่เขบ็ตหนึ่งชั้นเท่านั้น แนวเบสที่เคลื่อนลงยังคงอยู่ โดยเคลื่อนจาก E-flat ลงมาถึง G ในห้องที่ 233-238 prolong G ในห้องที่ 239-240 และเคลื่อนขึ้นจาก G ไปสู่ D ในห้องที่ 240-243 ซึ่ง D นี้จะถูก prolong จนถึงห้องที่ 249 นอกจากนี้ แนวมือขวาที่เป็น syncopation และเป็นสเกลที่เคลื่อนลงแบบลำดับขั้นครอบคลุมช่วงเสียงราวหนึ่งช่วงคู่แปดก็ยังคงอยู่ในห้องที่ 239-246 โดยสเกลดังกล่าวไล่ลงตั้งแต่ C ในห้องที่ 239 สู่ B-flat ที่อยู่ในช่วงคู่แปดที่ต่ำกว่าในห้องที่ 243 และค้าง B-flat ด้วยการประดับ auxiliary A ในห้องที่ 243-246

Second Subject Group แบ่งเป็น 2 ส่วนเฉกเช่นในช่วง Exposition ส่วนแรกในห้องที่ 247-281 และส่วนที่สองในห้องที่ 282-307 ทั้งสองส่วนอยู่ในกุญแจเสียง E-flat Major สำหรับส่วนแรกนั้น นอกจากโน้ตซ้ำๆ ที่ยังคงปรากฏอยู่ยังมีจุดพึงสังเกตอีกบางประการ เป็นต้นว่าการเคลื่อนโน้ตแบบโครมาติก ตั้งแต่ห้องที่ 247 จนถึงห้องที่ 250 ในทั้งสองมือ การใช้คอร์ดออกเมนเทดต่อเนื่องในห้องที่ 258-261 การเน้นจังหวะอ่อนในห้องที่ 246-248 และการค้างเสียงประสานจำนวนหนึ่ง ได้แก่ค้างโดมินันท์ต่อเนื่องมาตั้งแต่ห้อง 243 จนถึงห้อง 249 ค้างโดมินันท์อีก

จากห้องที่ 252 ถึงห้องที่ 257 หรือการค้างคอร์ดซับโดมินันท์ที่เป็นออกเมนเทด ในห้องที่ 260-264 เป็นต้น ส่วนที่เป็นอาร์เพจโจของเขบ็ตสองชั้นตั้งแต่ห้องที่ 267 ถึงห้องที่ 281 อาจพิจารณาว่าเป็นการขยายเพิ่มเติมของโดมินันท์ออกไปก็ได้ (ดังเห็นได้จากแนวเบสต่ำ) ยังผลให้กลุ่มแรกของ Second Subject Group สิ้นสุดลงด้วย Imperfect Cadence เช่นเดียวกับกลุ่มแรกของ Second Subject Group ในช่วง Exposition

ภาพประกอบ 10 *– การใช้คอร์ดออกเมนเทดต่อเนื่องในห้องที่ 258-261*
(ที่มา: Haydn, J. 'Sonata Eb-major Hob. XVI: 52.'
In Sonatas Vol. 1. London: Edition Peters, 2000)

ส่วนที่สอง ยังคงมีการใช้โน้ตซ้ำอย่างเห็นได้ชัดเช่นเดียวกับในช่วง Exposition และเช่นเคย ส่วนนี้อาจพิจารณาเป็น closing theme ได้ อย่างไรก็ตาม มีจุดที่พึงสังเกต ได้แก่การเน้นจังหวะอ่อนที่ปรากฏในห้องที่ 282-286 และ 290-294 การค้างเสียงประสาน โดยค้างคอร์ดโดมินันท์ในห้องที่ 282-286 และ 290-294 และค้างคอร์ดโทนิกในห้องที่ 295-298 และ 301-307 สุดท้ายคือการใช้เบสเป็นโน้ต A-flat ซึ่งเป็นตัวทบเจ็ดของคอร์ดโดมินันท์อย่างต่อเนื่องในห้องที่ 282-286 และค้างโน้ตทบเจ็ด A-flat อีกครั้งในแนวมือขวาในห้องที่ 290-294

บทสรุป

ไฮเดินได้แสดงถึงความสามารถในการพัฒนา motif และสร้างสีสันของแนวประสานได้อย่างประทับใจยิ่งในบทประพันธ์เปียโนโซนาตาบทนี้ ความละเอียด ความซับซ้อน และการใช้เทคนิคคีย์บอร์ดที่หลากหลายเป็นที่ประจักษ์ชัด ตลอดจนการร้อยเรียงให้เปียโนโซนาตาบทนี้มีความเป็นเอกภาพ มิใช่เพียงแค่ในแต่ละกระบวนเท่านั้น แต่รวมไปถึงเอกภาพระหว่างทุกๆ กระบวนด้วย ดังที่ได้แสดงให้ประจักษ์แล้วว่าวัตถุดิบที่เสนอในกระบวนที่ 1 ได้ปรากฏอยู่ในแต่ละส่วนของกระบวนที่ 2 และ 3 อย่างแยบยล

ช่วงเสียงที่ไฮเดินใช้ในการประพันธ์โซนาตาบทนี้ถือว่ากว้างมากในสมัยนั้น เนื่องจากใช้ช่วงเสียงครอบคลุมเกือบทั้งหมดที่เปียโนในสมัยนั้นพึงจะเอื้อให้ใช้ได้ ทั้งนี้ มีความเป็นไปได้สูงว่าไฮเดินมิได้เพียงแต่นำเสนอบทประพันธ์ที่ใช้เทคนิคการบรรเลงขั้นสูงเท่านั้น ทว่ายังเสนอแนวคิดการประพันธ์เลียนแบบเครื่องดนตรีในวงออร์เคสตราด้วย ยกตัวอย่างเช่นการเริ่มต้นของ Second Subject Group ราวห้องที่ 27-29 ในช่วง Exposition ของกระบวนที่ 1 ซึ่งใช้ช่วงเสียงสูงในมือขวาเลียนเสียงฟลู้ตหรือไวโอลิน และมือซ้ายที่บรรเลงในช่วงเสียงกลางค่อนข้างสูงเลียนเสียงฮอร์นที่มาเป็นคู่ ดังนี้เป็นต้น

เปียโนโซนาตาบทนี้ จึงมีส่วนสำคัญยิ่งต่อพัฒนาการของวรรณกรรมเพลงเปียโนที่สืบทอดมาจวบจนปัจจุบัน เป็นที่ควรค่าแก่การศึกษาและบรรเลงสืบไป

เอกสารอ้างอิง

ทวี มุขธระโกษา. 2551. **นักดนตรีเอกของโลก เล่ม 1**. กรุงเทพฯ: สถาพรบุ๊คส์.

ปานใจ จุฬาพันธุ์. 2551. **วรรณกรรมเพลงเปียโน 1**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย.

ศศี พงศ์สรายุทธ. 2553. **ดนตรีตะวันตก ยุคบาโรกและยุคคลาสสิก**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรพงษ์ บุนนาค. 2548. **ดนตรีแห่งชีวิต**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สารคดี.

Brown, A. Peter. 1986. “The Solo and Ensemble Keyboard Music.” **Joseph Haydn’s Keyboard Music: Sources and Style**, 361-362.

Barnard, L. et al. (ed.) 2010. **Musica**. China: Sing Cheong Printing.

Burkholder, J. P. et al. 2010. **A History of Western Music (Eighth Edition)**. New York: W. W. Norton & Company.

Burton, A. (ed.) 2009. **A Performer’s Guide to Music of the Classical Period**. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music.

Geiringer, C. 1982. **Haydn: A Creative Life in Music**. Berkeley: University of California Press.

Gillespie, J. 1972. **Five Centuries of Keyboard Music**. New York: Dover.

Haydn’s Sonata in E-flat Major, Hob XVI: 52 and the Influence of C.P.E. Bach. [Online]. Feb. 2008. Available: http://www.haydnproject.org/index.php?id=40. [Accessed 12th Dec. 2012].

Haydn, J. ‘Sonata Eb-major Hob. XVI: 52.’ In **Sonatas Vol. 1**. London: Edition Peters, 2000)

Heartz, D. 2009. **Mozart, Haydn and Early Beethoven**. New York: W. W. Norton & Company.

Jones, D. W. (ed.) 2002. **Oxford Composer Companions: Haydn**. New York: Oxford University Press.

Kamien, R. 2008. **Music: An Appreciation (Ninth Edition)**. New York: McGraw-Hill.

Kennedy, M. 1996. **The Concise Oxford Dictionary of Music**. Oxford: Oxford University Press.

Landon, H. C. Robbins. 1995. “Three Piano Sonatas for Therese Jansen.” **Joseph Haydn: Chronicles and Works, Volume IV**, 439-452.

Moss, L. K. 1981. “Haydn’s Sonata Hob. XVI: 52 (ChL. 62) in E-flat Major: An Analysis of the First Movement.” **Haydn Studies**, 496-501.

Newman, W. S. 1983. **The Sonata in the Classic Era**. New York: W. W. Norton & Company.

Randel, D. M. (ed.) 1996. **The Harvard Biographical Dictionary of Music**. Massachusetts: Harvard University Press.

_____. 2003. **The Harvard Dictionary of Music**. Massachusetts: Harvard University Press.

Rosen, C. 1997. **The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven**. New York: W. W. Norton & Company.

_____. 1988. **Sonata Forms**. New York: W. W. Norton & Company.

Scholes, P. A. 1980. **The Oxford Companion to Music (Tenth Edition)**. Oxford: Oxford University Press.

Taruskin, R. 2010. **Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries**. New York: Oxford University Press.

Tovey, D. F. 1900. “Haydn: Pianoforte Sonata in E-flat.” **Essays in Musical Analysis: Chamber Music**, 93-105.

Vickers, D. 2008. **Haydn: His Life and Music**. China: Naxos Books.

Wade-Matthews, M. et al. 2010. **The Encyclopedia of Music**. London: Hermes House.

Woodstra, C. et al. (ed.) 2005. **All Music Guide to Classical Music**. San Francisco: Backbeat Books.