วิเคราะห์บทประพันธ์ของบาร์ตอก: *อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรี่ยนเพซซันท์ซองส์* ลำดับผลงานที่ 20 ท่อนที่ 1

An Analysis Bartók's Composition: *Improvisations on Hungarian Peasant Songs*, Op.20 1st Movement

นันทกร พงศ์เลิศวุฒิ[1]

บทคัดย่อ

เบลา บาร์ตอกเป็นนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงในศตวรรษที่ 20 ผลงานการประพันธ์ของบาร์ตอกมีประวัติความเป็นมา จุดเด่น และเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่มีความน่าสนใจสมควรแก่การที่จะศึกษาอย่างยิ่ง จากการวิเคราะห์บทประพันธ์*อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรี่ยนเพซซันท์ซองส์* ผลงานลำดับที่ 20 ท่อนที่ 1 พบประเด็นต่าง ๆ ที่น่าสนใจ อาทิ การเลือกใช้วัตถุดิบในการประพันธ์ รูปแบบการดำเนินเสียงประสาน และความสมมาตรที่ซ่อนอยู่ในบทเพลง เป็นต้น

คำสำคัญ: วิเคราะห์/ เบลา บาร์ตอก/ *อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรี่ยนเพซซันท์ซองส์* ท่อนที่ 1

[1] นักศึกษาปริญญาโท หลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

Abstract

Béla Bartók is a historical figure of 20th century music. Bartók's compositions have specific composition styles that are prominent and interesting to be thoroughly researched and studied. An Analysis Belá Bartok's Composition: *Improvisations on Hungarian Peasant Songs*, Op.20 1st movement highlights the method and material of composition, functional harmony, harmonic progressions, symmetry in mode of composition, etc.

Keywords: Analysis, Béla Bartók; *Improvisations on Hungarian Peasant Songs* 1st Movement

ในปีค.ศ. 1907 บาร์ตอก (1881-1945) ได้รับตำแหน่งศาสตราจารย์ผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับเปียโนจากสถาบันดนตรีแห่งกรุงบูดาเปสต์ (The Budapest Academy of Music) ทำให้เขาได้รับอนุญาตนำผลงานออกตีพิมพ์ และเผยแพร่สู่สาธารณะ ในขณะเดียวกันเขาทำการรวบรวมเพลงพื้นบ้านของชนชาติต่าง ๆ ในประเทศฮังการี เช่น โรมันเนีย สโลวาเกีย เตริร์ก และชาวอาหรับในแอฟริกาเหนือ บาร์ตอกรวบรวมเพลงพื้นบ้านของฮังการีได้ถึง 3,700 เพลง พื้นเพลงบ้านของโรมันเนียมากกว่า 3,500 เพลง และของสโลวาเกีย 3,223 เพลงเป็นต้น บทเพลงพื้นบ้านเหล่านี้ได้สร้างแรงบันดาลใจให้กับบาร์ตอกในการสร้างสรรค์ผลงานอย่างมากมาย อาทิ *ทรีฮังกาเรียนโฟล์คซองส์ฟลอมเดอะซีค์ดิสเตรท* (*Three Hungarian Folksongs From the Csik District*), *เอจท์ฮังกาเรียนโฟล์คซองส์* (*Eight Hungarian Folksongs*), *ฟอร์ชิลเดรน* (*For Children*) และ*เดอะฮังกาเรียนโฟล์คซองส์* (*The Hungarian Folk Song*)[2]

บาร์ตอกทำการรวบรวมบทเพลงพื้นบ้านเรื่อยมาจนในปีค.ศ. 1918 เขาได้คิดระบบในการจัดหมวดหมู่ของเพลงพื้นบ้านเหล่านั้นซึ่งตัดสินจากอัตราความเร็ว ระบบเทียบเสียง เนื่องจากเพลงพื้นบ้านของฮังการีมักเป็นเพลงร้องจึงมีเรื่องของจำนวนคำในบทเพลง สระ หรือโครงสร้างพยางค์เข้ามาเกี่ยวข้องในการจัดหมวดหมู่บทเพลงพื้นบ้านของบาร์ตอกด้วย การจัดหมวดหมู่จะแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม[3] คือ

1. ทำนองเพลงดั้งเดิมของฮังการี (Old Hungarian Melodies)
2. ทำนองเพลงใหม่ของฮังการี (New Hungarian Melodies)
3. ทำนองเพลงประเภทอื่น ๆ ของฮังการี (Melodies of Heterogenous Kind)

บทเพลง*อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรี่ยนเพซซันท์ซองส์* ลำดับผลงานที่ 20 (*Improvisations on Hungarian Peasant Songs, Op20*) ประพันธ์ขึ้นเมื่อปีค.ศ. 1920 บทเพลงมีทั้งหมด 8 ท่อน ทำนองหลักของ*อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรี่ยนเพซซันท์ซองส์*ทั้ง 8 ท่อนมาจากทำนองของ*เดอะฮังกาเรี่ยนโฟล์คซองส์*ทั้งสิ้น ยังไม่เพียงเท่านั้นบาร์ตอกยังให้ความสำคัญในการเรียงลำดับท่อน ซึ่งการเรียงลำดับท่อนเป็นไปตามลำดับของพื้นที่ภูมิภาคต่าง ๆ ในฮังการีที่บาร์ตอกได้ไปรวบรวมเพลงพื้นบ้านอีกด้วย[4] (ตารางที่ 1) บทเพลงนี้ถึงแม้จะมีทั้งหมด 8 ท่อนแต่บาร์ตอกได้เขียนอัตตัคคา (Attacca) กับกำไว้ท้ายของท่อนต่าง ๆ จึงทำให้เมื่อบรรเลง*อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรี่ยนเพซซันท์ซองส์*จะทำให้รู้สึกราวกับว่าบทเพลงนี้มี 3 ส่วน ดังในตารางที่ 1

---

[2]Barbara Nissman, Bartók and The Piano (Lanham, MD: Scarecrow Press, 2002), 83.

[3]Elliott Antokoletz, The Music of Béla Bartók (Los Angeles: University of California Press, 1984), 26-27.

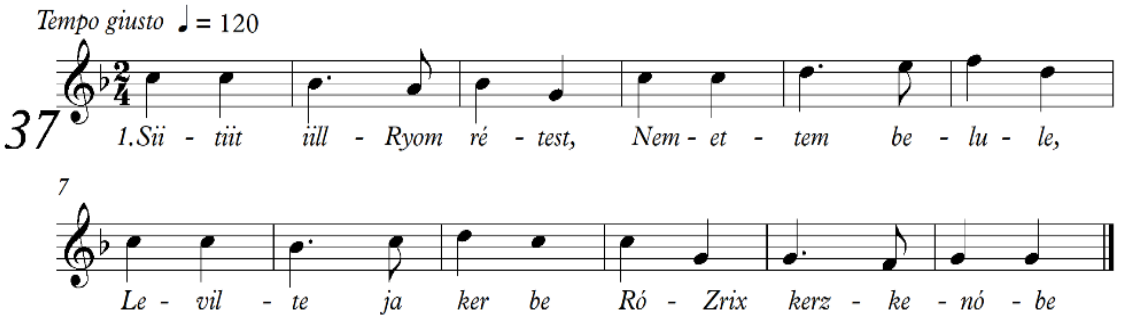
[4]Elizabeth Anne Kelly, “Principles of Large-Scale Organization in Bartók’s Improvisations, Opus 20” (Ph. D. diss., University of Rochester, 2012), 3-4.

ตารางที่ 1 ลำดับของพื้นที่ในภูมิภาคต่าง ๆ ของฮังการี ที่บาร์ตอกไปรวบรวมเพลงพื้นบ้าน

ท่อนที่	พื้นที่/ภูมิภาค (ในอดีต)	ที่ตั้งหลังสัญญาทีเอนอล (Trianon)	ส่วนที่
1	โทลนา/กลาง (Tolna)	ใจกลางของฮังการี	1
2	ซาลา/ตะวันตก (Zala)	ภาคตะวันตกเฉียงใต้ฮังการีโครเอเชีย/สโลวีเนียชายแดน	
3	เซอรัม/ใต้ (Szerem)	ระหว่างภาคตะวันออกของเซอร์เบีย และโครเอเชียทางทิศตะวันตก	2
4	โทลนา /กลาง	ใจกลางของฮังการี	
5	ซาลา/ตะวันตก	ภาคตะวันตกเฉียงใต้ฮังการีโครเอเชีย/สโลวีเนียชายแดน	
6	ซีค์/ตะวันออก (Czik)	ภาคตะวันออกโรมันเนีย	3
7	เออร์วาฮาลี่ (Udvarhely) / ตะวันออก	ภาคตะวันออกโรมันเนีย	
8	เซอลากี (Szilagy)/ ตะวันออก	โรมาเนียภาคตะวันตกเฉียงเหนือ	

บาร์ตอกนำ*เดอะฮังกาเรี่ยน*โฟล์คซองส์หมายเลขที่ 37 (ตัวอย่างที่ 1) ที่ถูกจัดอยู่ในกลุ่มทำนองเพลงดั้งเดิมของฮังการี และทำนองอยู่ในโครงสร้างของโมดโดเรียน (Dorian Mode) มาใช้เป็นทำนองหลักในท่อนที่ 1 ของ*อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรี่ยนเพซซันท์ซองส์*แต่มีการปรับระดับเสียงลงคู่ 5 เพอร์เฟคและปรับทำนองเล็กน้อยในช่วงท้าย (ตัวอย่างที่ 2.1) จึงทำให้ทำนองหลักของท่อนนี้อยู่ในโมดซีโดเรียน (C Dorian Mode) ซึ่งเป็นโมดที่ความสมมาตรอยู่ในตัว[5] (ตัวอย่างที่ 2.2)

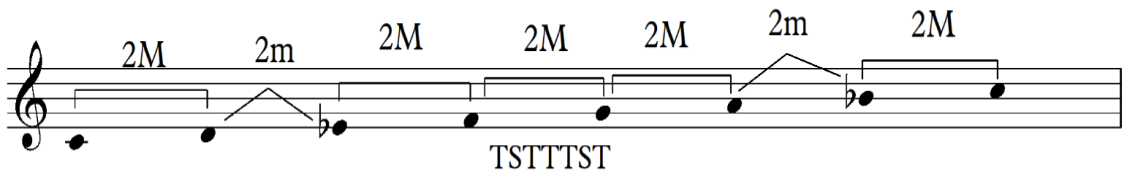
ตัวอย่างที่ 1 *เดอะฮังกาเรียนโฟล์คซองส์*ลำดับที่ 37



[5]David Ng-Quinn, “Improvisation on Hungarian Peasant Songs, Op. 20 For Solo Piano by Béla Bartók: Analysis, And Study of Bartók’s Recordings” (Ph. D. diss., Stanford University, 1984), 17.

ตัวอย่างที่ 2.1 *อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรี่ยนเพซซันท์ซองส์*ท่อนที่ 1 ห้องที่ 1-4

ตัวอย่างที่ 2.2 โครงสร้างโมดซีโดเรียน



ท่อนที่ 1 ของบทเพลงมีทั้งหมด 3 ประโยค ประโยคละ 4 ห้องคือ ห้องที่ 1-4, 5-8 และ 9-12 ตามด้วยโคดา (Coda) ในห้องที่ 13-16 ในแต่ละประโยคมีเนื้อดนตรี (Texture) ที่หนาขึ้นตามลำดับ ประโยคแรกเริ่มต้นด้วยการนำเสนอทำนองหลักในมือซ้าย และเสียงประสานอยู่ในแนวของมือขวาลักษณะเป็นเสียงกระด้างคู่ 2 เมเจอร์ซึ่งเป็นเสียงประสานที่มาจากโมดซีโดเรียน บาร์ตอกใช้เสียงกระด้างเหล่านั้นเพื่อที่จะชี้นำไปยังศูนย์กลางเสียงของบทเพลงคือโน้ต C[6] (ตัวอย่างที่ 3)

[6]Ibid., 19.

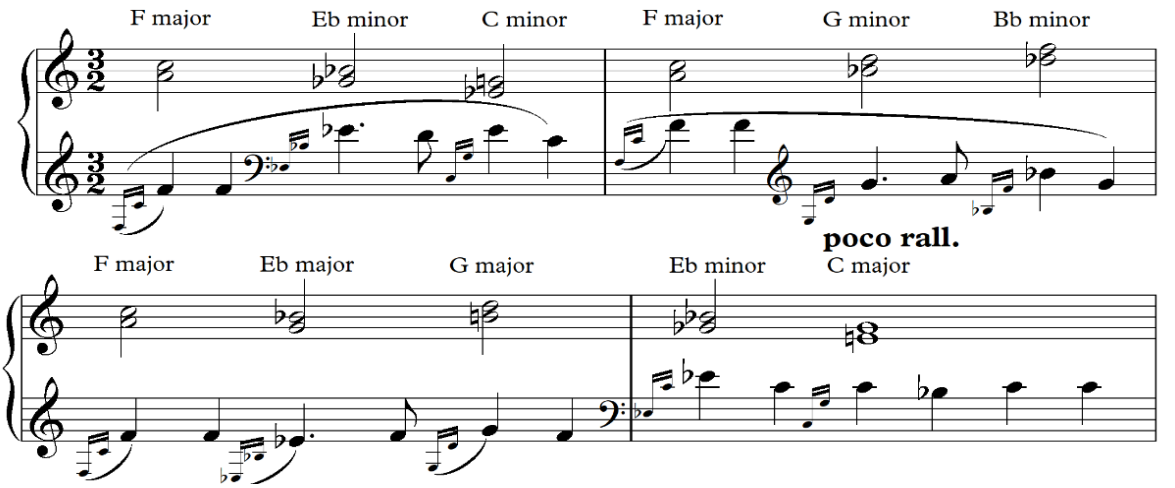
ตัวอย่างที่ 3 การใช้ขั้นคู่เสียงกระด้างชี้นำไปยังศูนย์กลางเสียง *อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรี่ยนเพซซันท์ ซองส์* ท่อนที่ 1 ห้องที่ 1-6

ประโยคถัดมาเริ่มห้องที่ 5 จนถึงห้องที่ 8 ทำนองหลักยังคงอยู่ในแนวของมือซ้ายบาร์ตอกเพิ่มโน้ตประดับจากประโยคแรกแต่โน้ตทั้งหมดก็ยังคงอยู่โมดซีโดเรียนและเสียงประสานยังคงอยู่ในแนวของมือขวาเช่นเดิม เมื่อพิจารณาเสียงประสานในแง่ของการดำเนินเสียงประสานแบบดั้งเดิม การดำเนินเสียงประสานในประโยคนี้ดูเหมือนว่าบาร์ตอกจะให้ความสำคัญคอร์ด F เมเจอร์เป็นพิเศษ เพราะคอร์ด F เมเจอร์ปรากฏในจังหวะที่ 1 ของทุกห้องตั้งแต่ห้องที่ 5-7 แต่เขาทิ้งท้ายประโยคนี้ด้วยคอร์ด C เมเจอร์ผนวกกับการดำเนินของเสียงประสานระหว่างนั้น การดำเนินเสียงประสานดังกล่าวจึงไม่สามารถหาความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันตามแบบดั้งเดิมได้ ซึ่งทำนองหลักยังคงอยู่ในโมดซีโดเรียนจึงทำให้เกิดความคลุมเครือในศูนย์กลางเสียง[7] (ตัวอย่างที่ 4)

เมื่อนำโมดซีโดเรียนมาพิจารณาโครงสร้างใหม่โดยเริ่มจากโน้ต F (ตัวอย่าง 5) จะเห็นว่าการเรียงตัวของโน้ตเริ่มจากโน้ต F โดยยังคงอยู่ในโครงสร้างของโมดซีเรียนมีความสมมาตรซ่อนอยู่โดยมีโน้ต C เป็นแกนกลางสมมาตร (Axis of Symmetry) เป็นที่มาประการหนึ่งของการดำเนินเสียงประสานที่บาร์ตอกสร้างขึ้น อาจกล่าวได้ว่าบาร์ตอกให้ความสำคัญกับโน้ต C มากกว่าโน้ต F เพราะโน้ต C เป็นแกนกลางสมมาตรนั้นเอง นอกจากนั้นถ้าพิจารณาจากบริบทดังกล่าวโน้ต 5 ตัว ที่ปรากฏในแนวทำนองบนสุดคือ โน้ต C, D, F, G, Bb ผนวกกับทำนองหลักในมือซ้ายซึ่งอยู่ในโมดซีโดเรียน และการให้ความสำคัญกับโน้ต C ที่อธิบายไว้ข้างต้น กล่าวได้ว่าประโยคนี้น่าจะอยู่ในโมดซีโดเรียนมากกว่าที่จะอยู่ในโมดเอฟมิกโซลิเดียน (F Mixolydian Mode)

[7]Ibid., 19.

ตัวอย่างที่ 4 *อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรี่ยนเพซซันท์ซองส์* ท่อนที่ 1 ห้องที่ 5-8



ตัวอย่างที่ 5 โมดซีโดเรียนมาพิจารณาโครงสร้างใหม่โดยเริ่มจากโน้ต F

TTST (C) TSTT

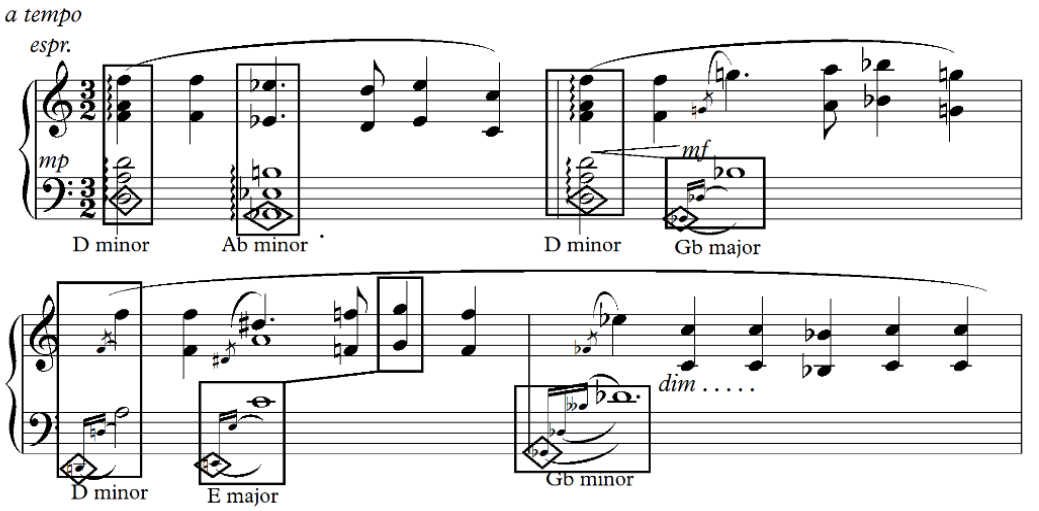
ในประโยคต่อมา (ห้องที่ 9-12) ทำนองหลัก และเสียงประสานได้สลับแนวกัน ทำนองหลักไปอยู่ในแนวของมือขวาซึ่งยังคงอยู่โมดซีโดเรียนมีการทบโน้ตคู่ 8 เพิ่มขึ้นมา ในส่วนของเสียงประสานในแนวมือซ้ายเพิ่มโน้ตเป็นทรัยแอด (Triad) ทำให้พื้นผิวมีความหนาแน่นกว่าประโยคอื่น ๆ ที่ผ่านมา เมื่อพิจารณาในแง่ของเสียงประสานแบบดั้งเดิมพบว่ามีความคลุมเครือในศูนย์กลางเสียง และเป็นการยากที่จะระบุชนิดของคอร์ดต่าง ๆ ในประโยคนี้ได้อย่างชัดเจนแต่ยังพอระบุชนิดของคอร์ดพอสังเขปตามลำดับดังนี้ คอร์ด D ไมเนอร์, Ab ไมเนอร์, D ไมเนอร์, Gb เมเจอร์, D ไมเนอร์, E เมเจอร์ และคอร์ด Gb ไมเนอร์ เห็นได้ชัดการดำเนินของเสียงประสานดังกล่าวไม่สามารถจัดบทบาทหน้าที่ (Functional Harmony) ตามหลักการแบบดั้งเดิมได้[8] (ตัวอย่างที่ 6)

เมื่อสังเกตโน้ตที่ปรากฏแนวเบสของประโยคนี้คือโน้ต D, Ab, D, Gb, D, E, Gb ในตัวอย่างที่ 6 แล้วนำมาจัดเรียงใหม่ดังในตัวอย่างที่ 7 พบว่าโน้ตในแนวเบสมีระยะห่างเป็น 1 เสียงเต็ม ซึ่งเป็นเหตุผลประการหนึ่งที่ทำให้เห็นว่าบาร์ตอกไม่ได้ดำเนินเสียงประสานไปตามแบบแผนดั้งเดิม จึงส่งผลให้เกิดความคลุมเครือในศูนย์กลางเสียง นอกเหนือจากนั้นโน้ตในแนวเบสยังมีความสมมาตรโดยมีโน้ต F เป็นแกนกลางสมมาตรซึ่งไม่ได้ปรากฏในแนวเบสในประโยคนี้[9] (ตัวอย่างที่ 7)

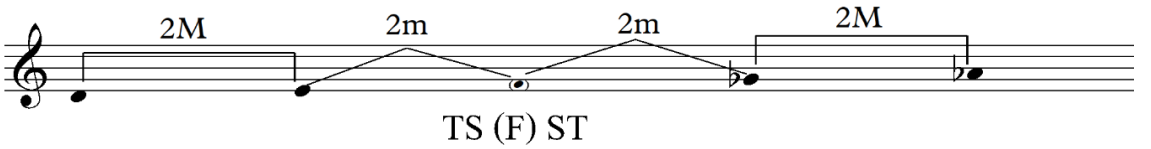
[8]Elizabeth Anne Kelly, “Principles of Large-Scale Organization in Bartók’s Improvisations, Opus 20” (Ph. D. diss., University of Rochester, 2012), 24-25.

[9]Ibid., 26.

ตัวอย่างที่ 6 *อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรี่ยนเพซซันท์ซองส์* ท่อนที่ 1 ห้องที่ 9-12



ตัวอย่างที่ 7 ความสมมาตรในโน้ตแนวเบส *อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรี่ยนเพซซันท์ซองส์* ท่อนที่ 1 ในห้องที่ 9-12



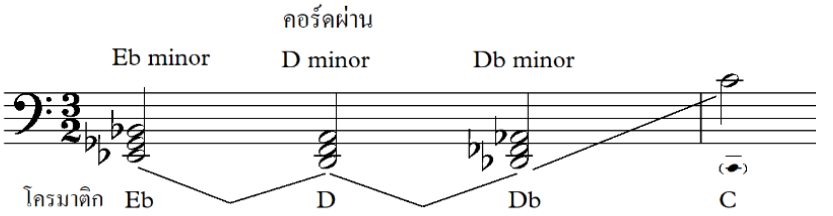
บาร์ตอกสร้างโคดาของท่อนนี้ (ห้องที่ 13-16) จากโมทีฟในส่วนท้ายของทำนองหลัก แต่เขาเลื่อนโมทีฟให้เริ่มในจังหวะที่ 2 แทน ทำให้เกิดการคลาดเคลื่อนของอัตราจังหวะ (Metric Displacement) และแนวทำนองบนสุดในห้องที่ 14-16 ยังมีลักษะจังหวะเฮมิโอลา (Hemiola) อีกด้วย (ตัวอย่างที่ 8)

เสียงประสานยังคงมาจากโมดซีโดเรียนเช่นเคย เมื่อพิจารณาการดำเนินของเสียงประสานแยกออกจากแนวทำนองบนสุดในตัวอย่างที่ 9 จะสังเกตว่าคอร์ดแรกที่พบคือ คอร์ด Eb ไมเนอร์ ต่อไปคือคอร์ด D ไมเนอร์ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 2 ในโมดซีโดเรียน และบาร์ตอกใช้คอร์ด Db ไมเนอร์เป็นคอร์ดผ่านเพื่อเข้าหาโน้ต C ในแนวทำนองบนสุด ในอีกแง่หนึ่งบาร์ตอกใช้โน้ตโครมาติกตั้งแต่โน้ต Eb เพื่อวิ่งเข้าหาโน้ต C (ตัวอย่างที่ 9) ในขณะเดียวกันโน้ตแนวทำนองบนสุดในห้องที่ 14-16 ดำเนินเป็นอาร์เปโจ (Arpeggio) ขาลงจากโน้ต Gb ไปยังโน้ต Eb และเคลื่อนที่ไปหาโน้ต Bb ซึ่งโน้ต Bb เป็นลีดดิงโน้ต (Leading Note) ของโมดซีโดเรียน และเกลาขึ้นไปหาโน้ต C ซึ่งเป็นฟินาลิส (Finalis) ของโมดซีโดเรียน[10] (ตัวอย่างที่ 8)

[10]David Ng-Quinn, “Improvisation on Hungarian Peasant Songs, Op. 20 For Solo Piano by Béla Bartók: Analysis, And Study of Bartók’s Recordings” (Ph. D. diss., Stanford University, 1984), 22.

ตัวอย่างที่ 8 *อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรี่ยนเพซซันท์ซองส์* ท่อนที่ 1 ห้องที่ 13-16

ตัวอย่างที่ 9 พิจารณาการดำเนินของเสียงประสานแยกออกจากแนวทำนองบนสุดใน*อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรี่ยนเพซซันท์ซองส์* ท่อนที่ 1 ห้องที่ 13-16



ตัวอย่างในข้างต้นทำให้เห็นว่าบาร์ตอกให้ความสำคัญกับโน้ต C เป็นอย่างมาก ไม่ว่าจะเป็นในฐานะแกนกลางสมมาตร หรือฟินาลิสของโมดซีโดเรียน บาร์ตอกใช้วิธีการต่าง ๆ เพื่อที่จะชี้นำ และ/หรือให้ความสำคัญกับโน้ต C ในบทเพลงมากกว่าโน้ตตัวอื่น ๆ ซึ่งวิธีการเหล่านั้นได้แตกต่างออกไปจากดนตรีในยุคก่อนหน้าที่ดนตรียังคงใช้บันไดเสียงเมเจอร์ และไมเนอร์เป็นระบบการจัดการเสียงที่พื้นฐานที่สุดสำหรับการประพันธ์เพลง[11] กล่าวคือ การได้มาของศูนย์กลางเสียงต่างออกไปจากแบบแผนดั้งเดิมเป็นแบบใหม่ในแบบนีโอโทนาลีตี (Neo Tonality)

จากที่กล่าวมาข้างต้นทั้งหมดจะเห็นได้ว่าบาร์ตอกเลือกที่จะใช้เพลงพื้นบ้านของฮังการีมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ท่อนที่ 1 ของ*อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรี่ยนเพซซันท์ซองส์* บทเพลงนี้ไม่เพียงแสดงออกถึงความเป็นชาตินิยมเท่านั้น เนื่องจากเพลงพื้นบ้านที่บาร์ตอกเลือกมาใช้มีโครงสร้างอยู่ในโมดโดเรียน และเขาเลือกใช้วิธีการสร้างเสียงประสานจากโมดซีโดเรียนเป็นส่วนใหญ่[12] ผลที่เกิดคือ การดำเนินของเสียงประสานไม่เป็นไปตามแบบแผนดั้งเดิมจึงเกิดความคลุมเครือในศูนย์กลางเสียง ไม่เพียงเท่านั้นบทเพลงนี้ยังซ่อนความสมมาตรไว้ในบทเพลงอีกด้วย

[11]ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, การประพันธ์เพลงร่วมสมัย (กรุงเทพ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552), 78.

[12]Elizabeth Anne Kelly, “Principles of Large-Scale Organization in Bartók’s Improvisations, Opus 20” (Ph. D. diss., University of Rochester, 2012), 16.

จุดเด่นใน*อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรี่ยนเพซซันท์ซองส์* ผลงานลำดับที่ 20 ท่อนที่ 1 บทเพลงมีการอ้างอิงถึงชนชาติของนักประพันธ์สูง ใช้โมดเป็นพื้นฐานในการจัดการระบบเสียงเป็นส่วนใหญ่ ในการประพันธ์จึงทำให้การดำเนินของเสียงประสานไม่เป็นไปตามแบบแผนดั้งเดิม การได้มาของศูนย์กลาง-เสียงต่างออกไปจากแบบแผนดั้งเดิม และความสมมาตรที่ซ่อนอยู่ในโมดที่ใช้ในบทเพลง

บรรณานุกรม

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2552). *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2548). *ศัพท์ดนตรีสากล*. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

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

Antokoletz, Elliott. (1984). *The Music of Béla Bartók*. Los Angeles: University of California Press

Kelly, Elizabeth Anne. (2012). “Principles of Large-Scale Organization in Bartók’s Improvisations, Opus 20.” Doctor of Philosophy, Department of Music Theory Eastman School of Music, University of Rochester.

Kochbeck, Olivia M. (2000). “An Analysis of the Compositional Process of Bartók’s Eigth Improvisation on Hungarian Peasant Songs, Op. 20.” Master of Music, University of North Texas.

Ng-Quinn, David. (1984). “Improvisation on Hungarian Peasant Songs, Op. 20 For Solo Piano by Béla Bartók: Analysis, And Study of Bartók’s Recordings.” Doctor of Musical Arts, Department of Music, Stanford University.

Nissman, Barbara. (2002). Bartók and The Piano. Lanham, MD: Scarecrow Press.