ระบบทางดนตรีตะวันตก
Western Musical System

แขไข ธนสารโสภิณ[1]
Khaekhai Tanasansopin

บทคัดย่อ

ระบบดนตรีทางตะวันตกแบ่งออกได้เป็นหลายระบบตามความนิยมในแต่ละยุคสมัยของดนตรีตะวันตก ไม่ว่าจะเป็นระบบอิงโมด ที่นิยมใช้ในยุคกลาง ยุคเรอเนสซองส์ ระบบอิงกุญแจเสียง ที่นิยมใช้ในยุคบาโรก คลาสสิก โรแมนติก ระบบอิงกุญแจเสียงใหม่ หรือระบบไร้กุญแจเสียงในยุคศตวรรษที่ยี่สิบ โดยแต่ละระบบมีความแตกต่างกันในรายละเอียด ดังนั้น การจะวิเคราะห์ดนตรีตะวันตกในยุคสมัยใดสมัยหนึ่งนั้น จึงจำเป็นต้องเลือกใช้ระบบดนตรีและทฤษฎีให้เหมาะสมกับยุคนั้น อาจจะต้องทราบบริบทปัจจัยทางสังคมแวดล้อม ซึ่งในบทความนี้จะกล่าวถึงระบบทางดนตรีตะวันตกใหญ่ๆ เพื่อเป็นแนวทางในการวิเคราะห์และเลือกใช้ทฤษฎีที่เหมาะสมเบื้องต้น ให้กับผู้ที่สนใจการวิเคราะห์ได้นำไปใช้ศึกษาต่อไป เนื่องจากการเลือกใช้ทฤษฎีผิดอาจทำให้ผิดประเด็น หรือไม่สามารถอธิบายรูปแบบหรือลักษณะเฉพาะที่แท้จริงของบทประพันธ์เพลง รวมถึงผู้ประพันธ์เพลงได้ ยิ่งไปกว่านั้น อาจทำให้เข้าใจผิดหรือหลงประเด็นไปเลยก็เป็นได้ โดยผู้เขียนจะอธิบายระบบทางดนตรีตะวันตกโดยละเอียดในโอกาสต่อๆ ไป

คำสำคัญ: ระบบทางดนตรีตะวันตก / ดนตรีตะวันตก / ยุคสมัยของดนตรีตะวันตก

Abstract

Western music system of each era is different from one another in the sense of melody, harmony, etc. Thus, in order to analyze the music of a specific era, we need to consider its social context and apply appropriate theories according to its time. In this article, western music system, music eras and music theories suitable for analyzing music compositions in each period are mentioned in general as a guideline for those interested in pursuing further studies in the field.

Keywords: Western Musical System; Western Music; Western Music Era

[1]อาจารย์ประจำวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต khaekhai.ta@rsu.ac.th

“ใครบางคนอาจนั่งอยู่ในถ้ำ เจาะรูระบายอากาศในไขกระดูก และยกกระดูกขึ้นมาระดับเดียวกันกับปากพร้อมกับเป่า ลมหายใจกลายเป็นเสียงผ่านเวลา เมื่อเวลาสัมพันธ์กับเสียง ดนตรีจึงเริ่มขึ้น”[2] เมื่อเวลาผ่านไป ดนตรี กลายเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่ปรากฏอยู่ในทุกยุคทุกสมัยคู่ขนานกับศิลปะแขนงอื่นๆ ไม่ว่าพื้นที่ใดในโลก ล้วนปรากฏว่าดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของการใช้ชีวิต ไม่ว่าจะเป็น พิธีกรรมต่างๆ การเฉลิมฉลอง รวมไปถึงเพื่อความสุนทรีย์

จากการสังเคราะห์ของผู้เขียนพบว่า ดนตรีอาจมีจุดเริ่มต้นในการพัฒนามาจากคำหรือกลอน ไม่ต่างจากบทเรียนในยุคปัจจุบัน หากต้องการให้บทเรียนง่ายต่อการศึกษาท่องจำนั้น บางครั้งก็นิยมใส่ท่วงทำนอง ในทางดนตรีตะวันตกก็เช่นกัน ความต้องการในการทำให้บทกวีหรือคำสอนของนักปรัชญาต่างๆ อยู่ในความทรงจำ ก่อเกิดเป็นการใส่ท่วงทำนองมาตั้งแต่สมัยกรีก-โรมัน ซึ่งเป็นยุคสมัยแห่งนักปรัชญา “ในระยะแรกดนตรีของกรีกเป็นส่วนหนึ่งของการประกอบพิธีกรรมทางศาสนา แต่ในระยะต่อมาชนชาติกรีกได้ให้ความสนใจกับดนตรีในลักษณะของศิลปะอันแท้จริง”[3]

เมื่อยุคสมัยเปลี่ยนไป ดนตรีถูกนำมาใช้หลากหลายหน้าที่มากขึ้น พบว่าการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีสอดคล้องคู่กับบริบททางสังคมของพื้นที่นั้นๆ เช่นกัน รวมถึงการค้นพบหรือทดลองสิ่งต่างๆ ก็ส่งผลให้ดนตรีในแต่ละยุค มีความแตกต่างหลากหลายมากขึ้น ดังนั้น ในบทความนี้จะกล่าวถึง ความแตกต่างของระบบทางดนตรีตะวันตกที่ใช้ในแต่ละยุคสมัยของดนตรี สภาพสังคมโดยรวมเบื้องต้น และความนิยมในการใช้วัตถุดิบสำหรับการประพันธ์เพลงแต่ละยุคและ/หรือบทเพลงของผู้ประพันธ์แต่ละคนในยุคนั้น อีกทั้งเพื่อให้เข้าใจและสามารถเลือกใช้ทฤษฎีทางดนตรีที่เหมาะสมสำหรับการอธิบายและวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงเหล่านั้น

ระบบทางดนตรีตะวันตก (Western Musical System) สามารถแบ่งออกได้หลายระบบ โดยส่วนใหญ่การแยกออกเป็นแต่ละระบบนั้น เกิดจากลักษณะของการให้ความสำคัญกับระดับเสียงใดเสียงหนึ่งภายในกลุ่มเสียง (Modes) ที่เลือกใช้ หรืออาจไม่ให้ความสำคัญกับเสียงใดๆ โดยทุกระดับเสียงมีความสำคัญเท่าเทียมกันหมด ซึ่งบทความนี้จะกล่าวถึงระบบดนตรีใหญ่ๆ ได้แก่ ระบบอิงโมด (Modality) ระบบอิงกุญแจเสียง (Tonality) ระบบอิงกุญแจเสียงใหม่ (Neotonality) และระบบไร้กุญแจเสียง (Atonality) แต่ไม่รวมระบบเสียงดนตรีทดลอง (Experimental Music) ดนตรีไฟฟ้า (Electronic Music) ระบบเสียงดนตรีนอกตะวันตก (Non-western Musical System) และระบบดนตรีอื่นๆ อย่างน้อยเพื่อเป็นแนวทางในการเลือกใช้ทฤษฎีในการวิเคราะห์เบื้องต้นได้อย่างเหมาะสม

ระบบอิงโมด (Modality)

ดนตรีที่อยู่ภายใต้ระบบอิงโมดพบได้ในยุคกลางหรือยุคมืด (The Middle Ages, 450-1450) เริ่มต้นเมื่ออาณาจักรโรมันอันรุ่งเรืองได้ล่มสลาย คริสต์ศาสนาได้เข้ามามีบทบาทมากขึ้น ทั้งนี้ดนตรีได้ถูกแบ่งออกเป็นสองส่วนใหญ่ๆ ส่วนหนึ่งใช้เพื่อรับใช้ศาสนา (Sacred Music) อีกส่วนหนึ่งเป็นดนตรีสำหรับชาวบ้าน

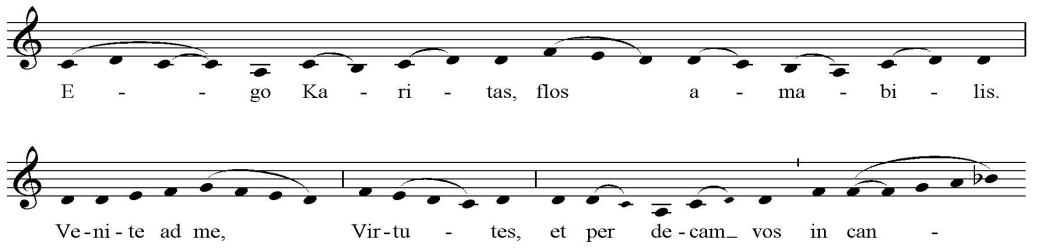
---

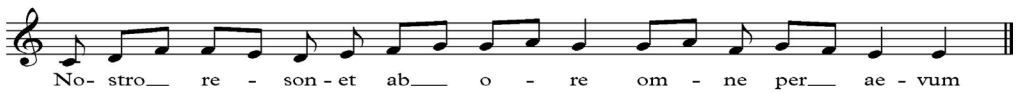
[2]Paul Griffiths, *A Concise History of Western Music*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), I.

[3]ณรุทธ์ สุทธจิตต์, *สังคีตนิยม: ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*, พิมพ์ครั้งที่ 6. (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546), 161.

(Secular Music) อย่างไรก็ตาม เนื่องจากระบบการปรับเสียง (Tuning System) ยังไม่เป็นมาตรฐานเดียวกับในยุคปัจจุบัน และด้วยข้อจำกัดของเครื่องดนตรี กฎของศาสนาในยุคนั้น รวมถึงดนตรีส่วนใหญ่จะเป็นเพลงร้องและอยู่ในลักษณะบทสวด ทำให้การใช้ระดับเสียงไม่มีความหวือหวามากนัก และเป็นภาษาละติน เนื่องจากต้องการสร้างแนวทำนองที่ให้ความรู้สึกสงบ ประกอบกับบทสวดมนต์ต้องสวดพร้อมกันในแนวนอน (Horizontal Melodic Line or Horizontal Melody) จึงปรากฏการใช้พื้นผิวดนตรีแนวเดียว (Monophony) ในช่วงต้นหรือยุคศิลป์เก่า (Ars Antiqua, 1170-1310)

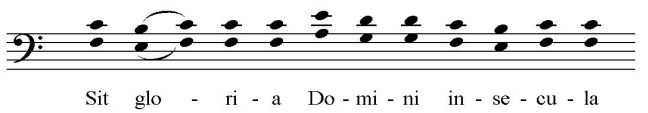
ตัวอย่างที่ 1 Ordo Virtutum, ‘Charity’: Hildegard of Bingen (ca. 1098-1179)



ตัวอย่างที่ 2 Antiphon, *Laus Deo Patri* (*Liber usalis*, p. 914)

จากตัวอย่างที่ 1 และ 2 จะเห็นได้ว่า แนวทำนองแม้จะมีการเอื้อนหรือการพัฒนาบ้าง แต่ก็เป็นเพียงทำนองแนวเดียว และเนื่องจากเป็นการพัฒนามาจากบทสวด แนวทำนองอิงกับเนื้อหาของบทกลอนที่จากบทสวด ใช้การแทนค่าระดับเสียงด้วยพยางค์คำ (Solmization) จึงทำให้แนวทำนองค่าความยาวโน้ตแต่ละตัวที่กำหนดได้ชัดเจนตายตัว ซึ่งส่งผลต่อความไม่แน่นอนของอัตราจังหวะ (Time Signature) จึงไม่มีเส้นกั้นห้อง ส่วนขีดขั้นที่ปรากฏในตัวอย่างอาจเกิดจากการเว้นวรรคของการแบ่งประโยคในภาษาละติน ค่าความยาวของโน้ตแต่ละตัวก็สามารถร้องเอื้อนให้เหมาะสมกับบทสวดที่นำมาใช้

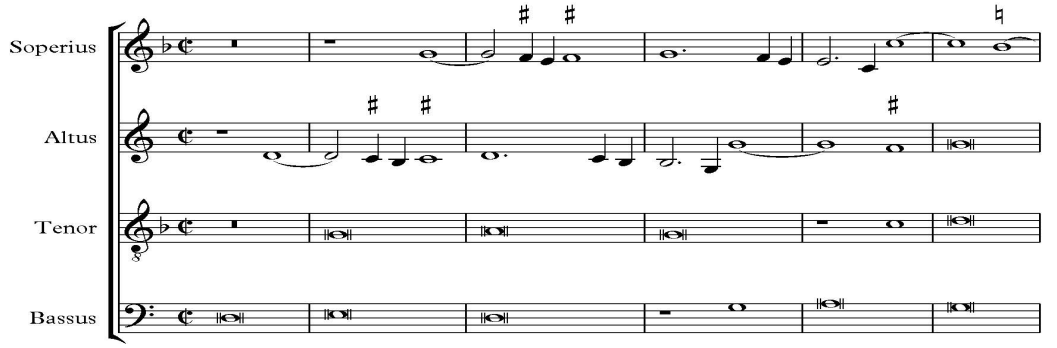
นอกจากนี้ บทเพลง *Laus Deo Patri* (ตัวอย่างที่ 2) จากหนังสือ Liber usalis หน้า 914 ซึ่งเป็นหนังสือรวบรวมบทเพลงสวดเกรกอเรียนรวบรวมขึ้นโดยนักบวชของนิกายโรมันคาทอลิกในศตวรรษที่ 11 ส่วนการบันทึกด้วยโน้ตตัวเขบ็ต 1 ชั้น เป็นการแปลงการบันทึกโน้ตด้วยวิธีการปัจจุบัน ซึ่งเป็นค่าความยาวตัวโน้ตโดยประมาณเท่านั้น ส่วนวิธีการร้องยังคงเป็นรูปแบบเดิมเช่นเดียวกับบทเพลง Ordo Virtutum, ‘Charity’ (ตัวอย่างที่ 1)

ต่อมาตอนปลายของช่วงยุคศิลป์เก่าบทประพันธ์เพลงเริ่มมีการพัฒนาให้มีเสียงประสานมากกว่า 1 แนว จึงก่อให้เกิดการใช้พื้นผิวแบบดนตรีหลากแนว (Polyphony) จนเข้าสู่ยุคศิลป์ใหม่ (Ars Nova, 1310-1375) เช่น บทประพันธ์เพลงประเภทออร์กานุม (Organum) ที่มีการใช้เสียงประสานขั้นคู่ในมิติบนแนวตั้ง (Vertical Dimension) แต่ก็ยังคงเป็นการพัฒนามาจากแนวทำนองแนวนอน (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 3 ออร์กานุมที่ใช้การขนาน (Parallel Organum) ด้วยขั้นคู่ 5

ดังนั้นลักษณะของการวิเคราะห์ดนตรีมักจะเป็นการวิเคราะห์แนวทำนอง การพัฒนาทำนอง การใช้คำที่สอดคล้องกับระดับเสียง โดยใช้ทฤษฎีบันไดเสียงโบราณ[4] และทฤษฎีบันไดเสียงในยุคกลางประกอบการใช้ขั้นคู่ตามหลักการเขียนแนวทำนองสอดประสาน (Counterpoint) วิเคราะห์ลักษณะจังหวะ และสังคีตลักษณ์ที่สอดคล้องกับคำร้องและแนวทำนอง เป็นต้น

นอกจากนี้ ทฤษฎีบันไดเสียงในยุคกลางเป็นระบบที่มีการให้ความสำคัญกับระดับเสียงบางตัวโดยเฉพาะอย่างยิ่งโน้ตโทนิกหรือโน้ตจบ (Finalis) ถัดมาเป็นโน้ตตัวโดมินันท์ (Dominant) ของกลุ่มเสียงหนึ่งๆ เพียงแต่กลุ่มเสียงของระบบนี้ไม่ได้อยู่ภายใต้โครงสร้างบันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ แต่ได้มาจากโมดเพลงโบสถ์ (Church Mode)[5] เป็นหลัก “ระบบ [โมด] นี้เริ่มโดยการกำหนดระดับเสียงใดระดับเสียงหนึ่ง (finalis หรือปัจจุบันนี้เราอาจเรียกได้ว่าเป็น โทนิก tonic)”[6] โดยมีโครงสร้างการจัดเรียงระดับเสียงของแต่ละโมดที่แตกต่างกันออกไป

กระทั่งเข้าสู่ยุคเรอเนสซองส์หรือยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา (Renaissance, 1450-1600) บทประพันธ์เพลงยังคงใช้ระบบอิงโมด โดยภาษาฝรั่งเศส “เนสซองส์ หมายถึง การเกิด” ยุคเรอเนสซองส์ คล้ายเป็นการเกิดใหม่ของความรุ่งเรืองถัดจากยุคมืดหรือยุคกลาง ซึ่งดนตรีเพื่อศาสนายังคงดำเนินไปอย่างต่อเนื่องพร้อมกับดนตรีชาวบ้าน (Secular Music) เริ่มมีบทบาทมากขึ้น เพิ่มเติมที่ความเชื่อเรื่องมนุษยนิยมเริ่มทวีความนิยมมากขึ้น ทำให้งานสร้างสรรค์ต่างๆ เริ่มมีความซับซ้อนมากยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 4 Baisés moy: Josquin Desprez

[4]โครงสร้างและชนิดของบันไดเสียงแตกต่างจากบันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ และโมดเพลงโบสถ์ ดูคำอธิบายเพิ่มเติมได้ใน คมธรรม ดำรงเจริญ, *ดนตรีตะวันตกก่อน ค.ศ. 1600* (กรุงเทพฯ: คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559), 45-53.

[5]โมดเพลงโบสถ์ เป็นบันไดเสียงโบราณ มีโครงสร้างที่ตายตัวตามทฤษฎีบันไดเสียงโบราณโดยอ้างอิงองค์ความรู้ของกรีกโบราณเป็นหลัก ผู้ที่สนใจอาจศึกษาระบบดนตรีกรีก (Greek Musical System) เพิ่มเติม

[6]คมธรรม ดำรงเจริญ, *ดนตรีตะวันตกก่อน ค.ศ. 1600*. (กรุงเทพฯ: คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559), 52.

สำหรับทางดนตรีก็เช่นกัน มีการพัฒนาทำนองในแนวนอนมากขึ้น การประสานเสียงที่มากกว่าสองแนว (ตัวอย่างที่ 4) จึงก่อให้เกิดเสียงประสานที่มากกว่าแค่ขั้นคู่ บทเพลง Baisés moy ประพันธ์โดย จอสแกง เดเปรส์ (Josquin Desprez, ca. 1440-1521) แสดงให้เห็นถึงบทเพลงที่ใช้พื้นผิวแบบดนตรีหลากแนว บทเพลงนี้ใช้วิธีการของดับเบิลแคนอน (Double Canon) ระหว่างแนวโซปราโนกับอัลโต และเทเนอร์กับเบส ซึ่งบทเพลงในยุคนี้ยังคงใช้กลุ่มโมดเพลงโบสถ์ แต่เริ่มมีการกำหนดอัตราจังหวะที่ชัดเจนมากกว่ายุคกลาง ส่วนเครื่องหมายแปลงเสียงตอนเริ่มต้นเพลงเป็นเพียงการระบุว่าโน้ตตัวนั้นใช้เสียงสูงขึ้นหรือต่ำลงตามเครื่องหมายดังกล่าว แต่มิได้หมายถึงกุญแจเสียง (Key Signature) ที่ได้มาจากบันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ เนื่องจากในยุคนั้นยังไม่มีการระบบที่เป็นการปรับระดับเสียงเท่า (Equal Temperament)

โดยพื้นฐานแล้วการสร้างสรรค์ดนตรีในยุคเรอเนสซองส์ยังคงมาจากการพัฒนาดนตรีในแนวนอนและรูปพรรณทางดนตรีส่วนใหญ่ยังเป็นแบบดนตรีหลากแนว ซึ่งบทประพันธ์เพลงส่วนใหญ่ยังคงอยู่ภายใต้หลักการเขียนแนวทำนองสอดประสาน รวมถึงลักษณะจังหวะ สังคีตลักษณ์ที่อาจสอดคล้องกับทั้งคำร้องและแนวทำนอง ดังนั้น การอธิบายดนตรีที่เหมาะสมสำหรับยุคนี้ก็ยังคงเป็นการให้ความสำคัญต่อแนวทำนอง การพัฒนาทำนอง และโมดเพลงโบสถ์ แต่เนื่องจากบทประพันธ์เพลงเริ่มมีการใช้ทำนองหลายแนว จึงทำให้เกิดความสัมพันธ์ในมิติของเสียงประสานแนวตั้งระหว่างแนวทำนองต่างๆ ซึ่งผู้วิเคราะห์อาจนำระบบอิงกุญแจเสียงเข้ามาใช้เทียบเคียงเพื่อใช้ในการอธิบายดนตรียุคนี้ได้เช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งประเด็นขั้นคู่หรือแม้กระทั่งประเด็นทรัยแอดหรือคอร์ด อย่างไรก็ตาม ผู้วิเคราะห์พึงระลึกเสมอว่าดนตรีในยุคนี้มิได้ประพันธ์ขึ้นภายใต้ขอบเขตดนตรีอิงกุญแจเสียง เพียงแต่นำมาใช้ร่วมอธิบายเท่านั้น ความสัมพันธ์ในหลายประเด็นอาจไม่เป็นไปตามระบบอิงกุญแจเสียงก็เป็นได้

ระบบอิงกุญแจเสียง (Tonality)

ระบบอิงกุญแจเสียง เป็นระบบที่ให้ความสำคัญกับการใช้เสียงประสานในแบบแผนดั้งเดิม (Traditional Harmony or Common Practice) มีลักษณะสำคัญ คือเป็นการใช้บันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ตามกุญแจเสียงที่กำหนด “เสียงประสานทั้งหมดของบทประพันธ์ถูกสร้างขึ้นอย่างเป็นระบบบนความสัมพันธ์ระหว่างโน้ตหลัก [Key Note] หรือ โทนิก [Tonic] กับทรัยแอดหลักบนโดมินันท์ และซับโดมินันท์”[7] กล่าวคือ ระบบอิงกุญแจเสียงเป็นระบบที่ให้ความสำคัญกับโน้ตหลักโดยอาศัยความสัมพันธ์จากโน้ตแวดล้อมทั้งด้านทำนองแนวนอน (Horizontal Melodic Line or Horizontal Melody) และเสียงประสานในแนวตั้ง (ทรัยแอดและ/หรือคอร์ด) โดยเฉพาะอย่างยิ่งทรัยแอดบนโน้ตลำดับที่ 4 (ซับโดมินันท์) และทรัยแอดบนโน้ตลำดับที่ 5 (โดมินันท์) ของบันไดเสียง เพื่อเป็นการให้ความสำคัญและความหนักแน่นต่อโน้ตหลัก โดยระบบอิงกุญแจเสียงนี้เริ่มใช้ในบทประพันธ์เพลงปลายยุคบาโรก และใช้กันต่อกันมาอย่างแพร่หลายในยุคคลาสสิกและยุคโรแมนติก ต่อเนื่องมากระทั่งถึงบทประพันธ์เพลงในยุคปัจจุบัน ซึ่งบทเพลงทั่วไปที่ได้ยินกันตามสื่อต่างๆ ก็เป็นดนตรีภายใต้ระบบอิงกุญแจเสียง

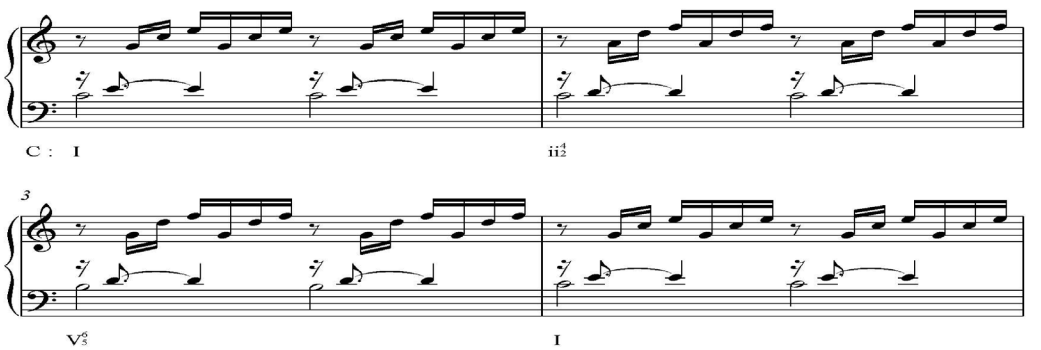
---

[7]Donald J. Grout and Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, 4th Ed. (New York: W.W Norton & Company, 1988), 354.

เนื่องจากยุคบาโรก (Baroque, 1600-1750) เป็นยุคที่มีความรุ่งเรืองอย่างต่อเนื่อง มีการพัฒนาและเกิดสิ่งประดิษฐ์ต่าง ๆ ขึ้นมากมาย เช่นเดียวกับการพัฒนาเครื่องดนตรี ทำให้บทบาทของบทประพันธ์สำหรับเครื่องดนตรีสำคัญมากขึ้น เกิดยอดนักดนตรี (Virtuoso) โดยเฉพาะอย่างยิ่งการพัฒนาระบบการปรับเสียงเพื่อให้เป็นมาตรฐาน จนเป็นการปรับระดับเสียงเท่าทำให้เกิดบันไดเสียงหลัก (บันไดเสียงเมเจอร์) และบันไดเสียงรอง (บันไดเสียงไมเนอร์) ส่งผลให้ระบบของการประพันธ์เพลงเปลี่ยนไป และโมดเพลงโบสถ์เริ่มถูกลดความสำคัญลง บทประพันธ์เพลงในยุคบาโรกนิยมใช้การประดับประดาทำนอง มีความนิยมในการใช้ลักษณะโมโนดี (Monody) ซึ่งเป็นดนตรีที่มีแนวเดียวและมีแนวเบสต่อเนื่องหรือแนวเบสคอนตินูโอ (Basso Continuo) ประกอบ ทำให้ดนตรีเริ่มมีการพัฒนาไปในแนวตั้งมากขึ้น ขณะเดียวกันดนตรีหลากแนวก็ยังปรากฏให้เห็นอยู่ ดังนั้น การวิเคราะห์และอธิบายดนตรีที่เหมาะสมสำหรับยุคนี้ จึงเป็นการวิเคราะห์บันไดเสียง การพัฒนาแนวทำนอง ลักษณะของการใช้การประดับโน้ต (Ornamentation) ในรูปแบบต่างๆ ไปพร้อมกับการดำเนินเสียงประสานในแนวตั้ง รวมถึงโครงสร้างสังคีตลักษณ์ที่ใหญ่ขึ้น และอื่นๆ

Prelude I (ตัวอย่างที่ 5) เป็นบทประพันธ์เพลงที่บรรจุอยู่ในผลงานชุด *The Well-Tempered Clavier* ประพันธ์โดยบาค (Bach, 1685-1750) แสดงให้เห็นถึง การใช้เสียงประสานที่ให้ความสำคัญกับคอร์ดต่างๆ ภายใต้ขอบเขตบันไดเสียงเมเจอร์ โดยมีคอร์ดโทนิกเป็นศูนย์กลาง แวดล้อมด้วยคอร์ดอื่นๆ ที่อยู่ภายในบันไดเสียงเดียวกัน ความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันระหว่างแนวทำนองและคอร์ดต่างๆ เหล่านี้เป็นความสัมพันธ์ที่อยู่ภายใต้กุญแจเสียง ซึ่งเป็นประเด็นสำคัญประเด็นหนึ่งภายใต้ระบบอิงกุญแจเสียง

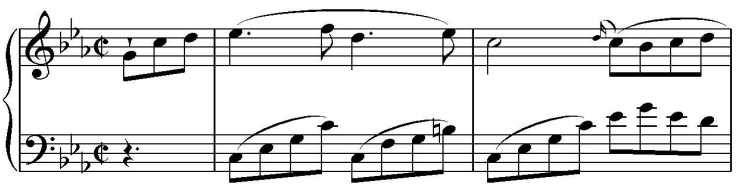
ตัวอย่างที่ 5 Prelude I: J.S. Bach



สำหรับยุคคลาสสิก (Classic, 1750 – 1820) ได้ชื่อว่าเป็นยุคทางดนตรีที่มีการพัฒนาอย่างเป็นระเบียบแบบแผนที่สุด เป็นยุคแห่งการค้าขาย ไม่ว่าจะเพื่อการขายบัตรเข้าชม การขายเครื่องดนตรี หรือการขายโน้ตเพลง เป็นต้น จึงมีบทประพันธ์อย่างง่ายเกิดขึ้นสำหรับผู้บรรเลงสมัครเล่นไปควบคู่กับบทประพันธ์ขนาดใหญ่สำหรับแสดงในหอแสดงดนตรี (Concert Hall) เนื่องจากการฟังดนตรีหรือการแสดงถือเป็นการเข้าสังคมรูปแบบหนึ่ง บทประพันธ์เพลงจึงเริ่มเปลี่ยนจากการประพันธ์เพื่อศาสนา เป็นการประพันธ์เพื่อการค้ามากขึ้น

อย่างไรก็ตาม ด้วยอิทธิพลของระบบบันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ที่ได้รับมาจากปลายยุคบาโรก ทำให้บันไดเสียงเป็นสิ่งสำคัญในการกำหนดทิศทางและความเป็นไปของบทประพันธ์ดำลง ร่วมกับสังคีตลักษณ์ที่เป็นระเบียบแบบแผนตามลักษณะเด่นของยุค รูปพรรณแบบส่วนใหญ่จึงเป็นดนตรีแบบประสานแนวหรือโฮโมโฟนี (Homophony) อย่างเด่นชัด เพื่อความชัดเจนของระบบอิงกุญแจเสียงหรือโทนาลิตี (Tonality) ดังนั้น ระบบดนตรีในช่วงนี้จึงถูกพัฒนาอย่างมากจนกระทั่งกล่าวได้ว่าถึงจุดที่สมบูรณ์ที่สุดของระบบอิงกุญแจเสียง การวิเคราะห์และการอธิบายบทประพันธ์เพลงในยุคนี้จึงใช้บทบาทและหน้าที่ของการดำเนินเสียงประสานแบบดั้งเดิม (Traditional Harmony or Functional Harmony) การใช้บันไดเสียง รวมถึงการย้ายบันไดเสียงตามหลักการเสียงประสานแบบดั้งเดิม การใช้สังคีตลักษณ์และการใช้รูปแบบของวงดนตรีที่เป็นแบบแผนและเป็นที่นิยมในรูปแบบต่างๆ

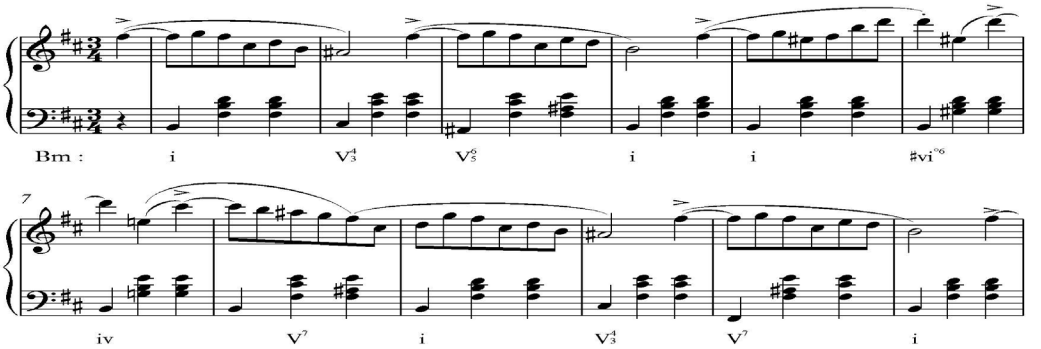
ตัวอย่างที่ 6 *Pathetique Sonata*, ท่อนที่ 3 ห้องที่ 1-2: Beethoven



บทประพันธ์เพลง Pathetique ประพันธ์โดยเบโทเฟน (Beethoven, 1770-1827) เป็นบทประพันธ์เพลงที่ใช้พื้นผิวดนตรีแบบโฮโมโฟนี (Homophony) ในรูปแบบที่เรียกว่า ทำนองและการบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment) โดยมีองค์ประกอบหลัก 2 ส่วน ได้แก่ แนวทำนองและแนวบรรเลงประกอบทำหน้าที่รองรับและเล่นสนับสนุนแนวทำนอง โดยแนวบรรเลงประกอบมักจะเล่นในรูปแบบของกลุ่มคอร์ดแนวตั้ง (Block Chord) หรือการเล่นกระจายคอร์ดหรือคอร์ดแยก (Arpeggio หรือ Broken Chord) เป็นต้น อย่างที่เห็นได้จากแนวมือซ้ายตามตัวอย่างที่ 6

ต่อมายุคโรแมนติก (Romantic, 1820-1900) เป็นยุคที่มีความเจริญ ความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์และวิศวกรรม ทำให้เกิดเทคโนโลยีและสิ่งประดิษฐ์ใหม่ๆ มากขึ้น ส่งผลให้เกิดการปฏิวัติทางอุตสาหกรรม เริ่มเกิดปัญหาเศรษฐกิจตกต่ำ การเกิดปัญหาเหล่านี้รวมถึงสงคราม ส่งผลต่อสภาพชีวิตความเป็นอยู่และสภาพจิตใจของคนส่วนใหญ่ ดังนั้น ศิลปินและศิลปะจึงเต็มไปด้วยจินตนาการและความอ่อนไหวมากขึ้น ดนตรีแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกของผู้ประพันธ์มากกว่าเดิม ผู้ประพันธ์เพลงไม่ได้ประพันธ์ให้กับเจ้านายหรือนายทุนอย่างในยุคก่อน แต่ประพันธ์เพลงตามใจตนเอง ร่วมกับแนวคิดชาตินิยมในตอนปลายของยุค ดนตรีจึงมีลักษณะแตกต่างจากยุคคลาสสิกไปบ้าง แบบแผนและกฎเกณฑ์ที่เคยมีเริ่มถูกทำลายมากขึ้น ถึงแม้ดนตรีจะยังคงพัฒนามาจากระบบอิงกุญแจเสียงหรือโทนาลิตี (Tonality) แต่กฎเกณฑ์ต่างๆ เริ่มเปลี่ยนไป การย้ายบันไดเสียง ไม่จำเป็นต้องย้ายไปบันไดเสียงใกล้เคียง การดำเนินเสียงประสานไม่จำเป็นต้องไปตามแบบแผนดั้งเดิม มีการใช้เสียงประสานที่สื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกที่ชัดเจนขึ้น โดยเฉพาะการใช้คอร์ดโครมาติก โน้ตโครมาติก หรือการใช้ดนตรีที่แสดงความเป็นชาติของตนมาเป็นส่วนประกอบการประพันธ์

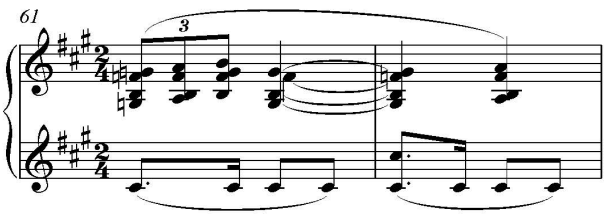
Valse Op. 69, No. 2 (ตัวอย่างที่ 7) ประพันธ์โดยโชแปง (Chopin, 1810-1849) ใช้โน้ตประดับที่เป็นโน้ตนอกบันไดเสียงแบบโครมาติก (Chromatic) และคอร์ดโดมินันท์ระดับสอง (Secondary Dominant Function) รวมถึงการใช้คอร์ด #vi^{o6} ซึ่งถูกสร้างบนบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก (Melodic Minor Scale) ซึ่งเป็นคอร์ดที่พบได้ไม่บ่อยนักในดนตรีโทนัลที่เป็นไปตามธรรมเนียมปฏิบัติทั่วไป อย่างไรก็ตาม บทเพลงนี้ก็ยังคงให้ความสำคัญกับคอร์ดโทนิกและคอร์ดโดมินันท์ ซึ่งอยู่ภายในขอบเขตของระบบอิงกุญแจเสียงเช่นกัน

ตัวอย่างที่ 7 *Valse* Op. 69, No. 2: Chopin

แม้ว่าดนตรีในยุคนี้จะยังอยู่ในระบบอิงกุญแจเสียง แต่การวิเคราะห์ดนตรีในยุคนี้จึงจำเป็นที่จะต้องพิจารณาโดยรอบคอบ ชื่อบทประพันธ์ไม่อาจบ่งบอกบันไดเสียงที่ชัดเจนได้ บางกรณีอาจต้องพิจารณาจากการใช้ระดับเสียงหรือวิธีการดำเนินเสียงประสานในช่วงนั้นๆ ประกอบรวมถึงอาจดูบริบทของประวัติบทประพันธ์เพลง รวมถึงบริบทแวดล้อมไม่ว่าจะเป็นประวัติและสัญชาติของผู้ประพันธ์เพลงเป็นส่วนประกอบ โดยเฉพาะในกรณีวิเคราะห์ดนตรีบรรยายเรื่องราว (Program Music) ซึ่งเป็นดนตรีอีกประเภทหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญในยุคโรแมนติก

ระบบอิงกุญแจเสียงใหม่ (Neotonality)

ระบบอิงกุญแจเสียงใหม่ ยังคงเป็นระบบที่ยังให้ความสำคัญกับโน้ตใดโน้ตหนึ่ง แต่ไม่ใช่ในรูปแบบแผนดั้งเดิมเช่นเดียวกับระบบอิงกุญแจเสียงตามที่กล่าวมาข้างต้น โดยมีการกำหนดระดับเสียงสำคัญ เรียกว่า “ศูนย์กลางระดับเสียง (Pitch Center)” ซึ่งเทียบได้กับโน้ตโทนิกตามแบบแผนดั้งเดิมอีกทั้งความสัมพันธ์ระหว่างโน้ตและ/หรือเสียงประสานของดนตรีระบบนี้ อาจได้มาจากบริบทแวดล้อมอื่นที่แตกต่างออกไปจากเดิม เช่น ศูนย์กลางเสียงอาจได้มาด้วยการซ้ำโน้ตหรือระดับเสียงเดิมบ่อยครั้ง เสมือนเป็นการให้ความสำคัญกับระดับเสียงนั้นๆ มากกว่าโน้ตตัวอื่น หรือแม้กระทั่งการใช้ทุกระดับเสียงยกเว้นระดับเสียงสำคัญเป็นต้น

ตัวอย่างที่ 8 ‘La soiree dans Grenade,’ *Estamps*: Debussy



จากบทเพลง *Estamps* ท่อนที่ 3 ‘La soiree dans Grenade,’ ประพันธ์โดยเดอบุสซี (Debussy, 1862-1918) แสดงให้เห็นถึงการใช้ศูนย์กลางเสียงที่โน้ต C# ซึ่งได้มาจากการเล่นซ้ำและเป็นโน้ตตัวต่ำสุด (ตัวอย่างที่ 8) โดยเขาให้เปียโนเล่นรูปแบบนี้ซ้ำกันถึง 3 ครั้ง ระหว่างห้องที่ 61-66 เมื่อพิจารณาเสียงประสานบนมือขวาประกอบ ก็จะเห็นได้ว่าไม่ได้เป็นการใช้คอร์ดตามปกติทั่วไปทั่วไปภายใต้ดนตรีโทนัล รวมถึงไม่มีความสัมพันธ์ใดที่เป็นไปตามรูปแบบดั้งเดิม

ระบบอิงกุญแจเสียงใหม่พบได้ในช่วงยุคดนตรีศตวรรษที่ 20 ตอนต้น หรือโรแมนติกตอนปลาย (Post-Romantic) อย่างไรก็ตาม ดนตรีศตวรรษที่ 20 จนถึงปัจจุบัน ถือเป็นยุคที่รวบรวมความแตกต่างไว้มากที่สุด สภาพสังคมมีการพัฒนาอย่างมากขึ้นในทุกด้าน การเกิดสงครามโลกทั้งสองครั้ง การพัฒนาทางการคมนาคมและสื่อก่อเกิดการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรม สืบเนื่องมาจากลัทธิชาตินิยมของยุคก่อนทำให้แนวคิดของคนในแต่ละพื้นที่ชัดเจนขึ้น พร้อมกับการผสมผสานทางวัฒนธรรมทำให้เกิดรูปแบบและลักษณะทางดนตรีอันหลากหลายภายในช่วงระยะเวลาไม่นาน นอกจากระบบอิงกุญแจเสียงใหม่แล้ว ยุคดนตรีศตวรรษที่ 20 ยังมีการใช้ระบบไร้กุญแจเสียงอีกด้วย

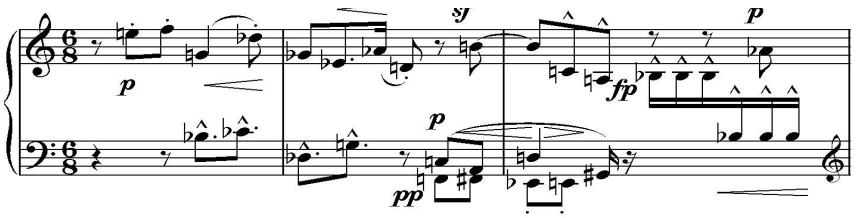
ระบบไร้กุญแจเสียง (Atonality)

ระบบไร้กุญแจเสียง เป็นระบบที่แตกต่างจากระบบอิงกุญแจเสียง ระบบอิงกุญแจเสียงใหม่และระบบดนตรีอื่นๆ โดยสิ้นเชิง ในช่วงเริ่มแรกระบบไร้กุญแจเสียงเป็นการพยายามไม่ให้ความสำคัญกับเสียงใดเสียงหนึ่ง ดังนั้นแนวทำนองและเสียงประสาน อาจเกิดจากกลุ่มโน้ตใดก็ตาม อีกทั้งไม่ได้มาจากบันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ จึงเป็นการใช้ระดับเสียงแบบอิสระโดยไม่จำเป็นต้องมีการเกลาตามวิถีทางของดนตรีโทนัล ซึ่งการใช้ระดับเสียงลักษณะนี้เป็นรูปแบบการประพันธ์เพลงในระบบดนตรีไร้กุญแจเสียงแบบอิสระ (Free Atonal) อย่างไรก็ตาม การใช้ระดับเสียงแบบอิสระนั้น เมื่อมีการซ้ำของระดับเสียงบางตัว ก็ยังอาจจะทำให้ระดับเสียงนั้นสำคัญกว่าระดับเสียงอื่น ต่อมาจึงเกิดความพยายามในการให้ความสำคัญทุกระดับเสียงให้เท่าเทียมกัน จึงพัฒนาขึ้นเป็นระบบดนตรีสิบสองเสียง (Twelve-Tone System) หรือที่รู้จักกันดีในรูปแบบของแถวโน้ต (Row) โดยการนำแถวโน้ตมาใช้ในบทประพันธ์เพลงนั้น ต้องใช้โน้ตตั้งแต่โน้ตตัวแรกจนครบทั้ง 12 เสียงก่อน จากนั้นจึงเริ่มต้นโน้ตตัวแรกใหม่

นอกจากนี้ เห็นได้ว่าบทประพันธ์เพลงภายใต้ระบบไร้กุญแจเสียงจึงสามารถแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ โดยบทประพันธ์เพลงที่ใช้ระบบดนตรีไร้กุญแจเสียงแบบอิสระในช่วงแรกของศตวรรษที่ 20 นั้น ไม่สามารถนำแนวคิดการใช้แถวโน้ตมาอธิบายได้ เนื่องจากระบบแถวโน้ตเกิดขึ้นภายหลังประมาณปี ค.ศ. 1923

อย่างไรก็ตาม สามารถนำแนวคิดทฤษฎีเซต (Set Theory) มาใช้สำหรับอธิบายระบบดนตรีไร้กุญแจเสียงได้เป็นอย่างดี ไม่ว่าจะเป็นแบบอิสระหรือดนตรีสิบสองเสียง

ตัวอย่างที่ 9 'Praludium,' *Suite for Klavier*, Op.25: Schoenberg



บทเพลง *Suite for Klavier*, Op.25 (ตัวอย่างที่ 9) ประพันธ์โดยเชินแบร์ก (Schoenberg, 1874-1951) เป็นบทประพันธ์ที่ใช้ระบบดนตรีสิบสองเสียง ซึ่งเห็นได้ว่ามีการใช้โน้ตครบทั้ง 12 ตัว ตั้งแต่เริ่มต้นของบทเพลง อีกทั้งไม่สามารถระบุได้ว่าโน้ตตัวใดทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางเสียง

การวิเคราะห์ดนตรีในยุคศตวรรษที่ 20 จึงเป็นยุคที่ค่อนข้างต้องใช้องค์ประกอบหลายๆ ด้านมาประกอบกันและพิจารณาอย่างระมัดระวัง การทราบลักษณะเด่นของผู้ประพันธ์จะมีส่วนช่วยอย่างมาก อย่างไรก็ตาม ผู้ประพันธ์แต่ละคนเองก็มีความนิยมเปลี่ยนไปตามกาลเวลา ดังนั้น จึงต้องพิจารณาช่วงเวลาในการประพันธ์บทเพลงนั้นประกอบด้วย ควรวิเคราะห์ระบบที่ใช้อันดับแรกว่าเป็นระบบอิงกุญแจเสียงแบบดั้งเดิม ระบบอิงกุญแจเสียงใหม่ ซึ่งเป็นการให้ความสำคัญต่อศูนย์กลางเสียงที่เปลี่ยนไป หรือการไม่ให้ความสำคัญกับเสียงใดเสียงหนึ่งเลย เนื่องจากจะทำให้ต้องใช้ทฤษฎีในการวิเคราะห์แตกต่างกัน ความนิยมในการผสมเสียงประสานแบบใหม่ๆ การใช้กลุ่มโน้ตที่สร้างขึ้นเอง เป็นต้น นอกจากนี้ความโดดเด่นและเอกลักษณ์ของผู้ประพันธ์แต่ละบุคคล เกิดเป็นกระแสดนตรีประเภทต่างๆ อิมเปรชัน (Impressionism) แถบประเทศฝรั่งเศส กระแสดนตรีเอกซ์เปรชัน (Expressionism) และระบบดนตรีไร้กุญแจเสียงหรือเอโทนาลิตี (Atonality) ในแถบประเทศออสเตรียและเยอรมัน รวมถึงความนิยมของผู้ประพันธ์บางกลุ่มในการกลับไปใช้ดนตรีในลักษณะยุคคลาสสิกเกิดเป็นกระแสดนตรีคลาสสิกใหม่ (Neo-classicism) ระบบอิงโมดกระแสใหม่ (Neo-modal) รวมถึงกระแสหลังโรแมนติกหรือโรแมนติกใหม่ (Post Romantic, Neo-romanticism) นอกจากนี้ยังมีกระแสดนตรีทดลอง ดนตรีเสี่ยงทาย ดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ อิทธิพลของดนตรีแจ๊สและอื่นๆ อีกมากมาย และยังมีแนวโน้มที่จะพัฒนาต่อไปเรื่อยๆ

เนื่องจากระบบทางดนตรีตะวันตกมีมากมายหลายระบบดังที่ได้กล่าวไปแล้วนั้น การเลือกใช้ทฤษฎีที่ถูกต้องและเหมาะสมในการวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงจึงเป็นเรื่องสำคัญ หากเลือกใช้ผิดอาจทำให้ผิดประเด็น หรือไม่สามารถอธิบายรูปแบบหรือลักษณะเฉพาะที่แท้จริงของบทประพันธ์เพลง รวมถึงผู้ประพันธ์เพลงได้ ยิ่งไปกว่านั้น อาจทำให้เข้าใจผิดหรือหลงประเด็นไปเลยก็เป็นได้ อย่างไรก็ตามระบบดนตรีและยุคสมัยที่ได้กล่าวไปแล้วนั้น ไม่ได้มีการเปลี่ยนแปลงโดยทันทีทันใด แต่เป็นการเปลี่ยนแปลงอย่างค่อยเป็นค่อยไป การกำหนดยุคสมัยและระบบทางดนตรีล้วนเกิดจากคนรุ่นหลังได้ศึกษาวิเคราะห์และเรียกขานตามความเปลี่ยนแปลงทางสังคม ศิลปะต่างๆ และวัตถุดิบการประพันธ์เพลงที่สามารถเห็นได้ชัด ดังนั้น ผู้วิเคราะห์

ควรทำความเข้าใจก่อนว่า ถึงแม้จะเข้าสู่ยุคสมัยถัดไป แต่บางสิ่งบางอย่างอาจจะยังคงได้รับความนิยมต่อเนื่องในทางดนตรีก็เช่นกัน จึงไม่อาจสามารถกำหนดได้ชัดเจนว่า ยุคสมัยใดต้องใช้ทฤษฎีใดในการวิเคราะห์อย่างเฉพาะเจาะจง ทั้งนี้ต้องศึกษาบริบทอื่นประกอบไม่เพียงแต่ช่วงเวลาในการประพันธ์ แม้กระทั่งจำเป็นต้องพิจารณาเกี่ยวกับประวัติ ความนิยม และลักษณะเด่นของผู้ประพันธ์ รวมถึงลักษณะสำคัญและจุดประสงค์ในการประพันธ์ของบทประพันธ์เพลงนั้นๆ ประกอบด้วย อย่างไรก็ตามบทความนี้เป็นเพียงการแนะนำระบบทางดนตรีตะวันตกใหญ่ๆ เบื้องต้น อย่างน้อยเพื่อให้ไม่เกิดความสับสนระหว่างแต่ละระบบใหญ่ๆ และสามารถทำความเข้าใจ แบ่งแยกทฤษฎีที่จะนำมาใช้วิเคราะห์ ผู้สนใจควรศึกษาแต่ละระบบในเชิงลึกเพิ่มเติม หรือหากมีโอกาส ผู้เขียนจะวิเคราะห์และนำเสนอแต่ละระบบในเชิงลึกโอกาสต่อๆ ไป

บรรณานุกรม

ไขแสง สุขะวัฒนะ. *สังคีตนิยมว่าด้วย: ดนตรีตะวันตก*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2535.

คมธรรม ดำรงเจริญ. *ดนตรีบาโรค (1600-1752)*. กรุงเทพฯ: คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2553.

——. *ดนตรีตะวันตกก่อน ค.ศ. 1600*. กรุงเทพฯ: คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. *สังคีตนิยม: ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย, 2546.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. *ดนตรีศตวรรษที่ 20*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.

——. “แถวโน้ตสิบสองเสียงในบทเพลงเอโทนัล.” *วารสารดนตรีรังสิต* 11, 2 (2559): 13-36.

Benjamin, Thomas, Horvit, Michael, and Nelson, Robert. *Techniques and Materials of Music: From The Common Practice Period Through The Twentieth Century*. 6th ed. New York: Schirmer, 2003.

Burkhart, Charles. *Anthology for Musical Analysis*. 6thed. Belmont, CA: Wadsworth Group, 2004.

Grout, Donald J. and Palisca, Claude V.. A History of Western Music, 4th ed. New York: W.W Norton & Company, 1988.

Cowell, Henry. *New Musical Resources*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Griffiths, Paul. *A Concise History of Western Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Kamien, Roger. *Music an Appreciation*. 9th ed. Boston: McGraw-Hill, 2008.

Kostka, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 3rd ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2006.

Turek, Ralph. *Analytical Anthology of Music*. 2nded. New York: McGraw-Hill, 1992.