การวิเคราะห์เปรียบเทียบท่อนช้าในเปียโนโซนาตาของโวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท และลุดวิก ฟาน เบโทเฟน

จุฬมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา*

บทคัดย่อ

ท่อนช้าในบทเพลงประเภทโซนาตามักเป็นท่อนที่มีความไพเราะ เป็นท่อนที่คีตกวีสามารถถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกได้หลากหลาย ตั้งแต่ความอ่อนหวาน ความลึกซึ้งและความสงบจนถึงความรันทด ความโศกเศร้า และความมืดมน โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ทและลุดวิก ฟาน เบโทเฟน ต่างเป็นคีตกวีในยุคคลาสสิก ทั้งคู่ได้ประพันธ์เปียโนโซนาตาไว้จำนวนหนึ่ง ซึ่งเป็นเปียโนโซนาตาที่มีคุณค่าต่อวรรณกรรมเปียโนเป็นอย่างมาก การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษาท่อนช้าในเปียโนโซนาตาของโมสาร์ทและเบโทเฟน เพื่อที่จะมีความเข้าใจและสามารถระบุความคล้ายคลึงและความแตกต่างในแง่มุมต่างๆ ได้ ผลวิจัยพบว่า ท่อนช้าของโมสาร์ทมักเป็นไปตามแบบแผน มีความไพเราะ เรียบง่าย ในขณะที่ท่อนช้าของเบโทเฟนมี 2 ลักษณะคือ ท่อนช้าที่เป็นไปตามแบบแผน มีบทบาทและลักษณะคล้ายคลึงกับท่อนช้าของโมสาร์ท และท่อนช้าที่มีความแปลกใหม่ มีการคิดค้นทดลองขยายแนวความคิดออกไปหลายด้าน คือด้านบทบาท เนื้อหาและการออกแบบ ความสัมพันธ์ระหว่างท่อนและความเป็นเอกภาพของบทเพลง โครงสร้าง กุญแจเสียงและการย้ายกุญแจเสียง และลักษณะการประพันธ์

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ติดต่อได้ที่: fhumjns@ku.ac.th

คำสำคัญ: เปียโนโซนาตา; ท่อนช้า; โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท;
ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน

Comparative Analysis of Slow Movements in Wolfgang Amadeus Mozart's and Ludwig van Beethoven's Piano Sonatas

Julmanee Sudasna Na Ayudhya*

Abstract

A slow movement in a sonata usually contains great beauty. It is the movement in which the composer can express a variety of emotions and feelings from sweetness, profundity and serenity to melancholy, sorrowfulness and darkness. Wolfgang Amadeus Mozart and Ludwig van Beethoven are both composers of the classical period. They composed a considerable number of piano sonatas, which are major contributions to piano literature. This research attempts to gain a better understanding of the slow movements in piano sonatas of Mozart and Beethoven and to identify their similarities and differences. The study reveals that Mozart's slow movement usually follows conventional practice, beautiful and simple. Beethoven's slow movements, however, are of two different types: one is similar to Mozart's, but the other has new dimensions which explore and expand in many directions, which are role, content and design, relationship between movements and composition unity, structure, key and modulation, and composition characteristics.

* Assistant Professor, Department of Music, Faculty of Humanities, Kasetsart University, e-mail: fhumjns@ku.ac.th

Keywords: piano sonata; slow movement; Wolfgang Amadeus Mozart; Ludwig van Beethoven

1. บทนำ

โซนาตาเป็นประเภทของบทเพลงที่มีความสำคัญมากที่สุดประเภทหนึ่งในประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตก คำว่าโซนาตาพบบ่อยตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 17 โดยมักใช้เรียกบทเพลงที่ประพันธ์สำหรับเครื่องดนตรี ประกอบด้วยท่อนหลายท่อนที่มีลักษณะแตกต่างกัน จนกระทั่งประมาณกลางคริสต์ศตวรรษที่ 18 คำว่าโซนาตาจึงเริ่มมีความหมายดังเป็นที่เข้าใจในปัจจุบัน คือหมายถึงบทเพลงสำหรับเดี่ยวเครื่องดนตรี มักประกอบด้วย 3 หรือ 4 ท่อนที่มีอัตราความเร็ว (tempo) และลีลาต่างกัน ท่อนที่ 1 มักอยู่ในอัตราเร็วและอยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตา (sonata form) ท่อนที่ 2 มักอยู่ในอัตราช้าและอาจอยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตาแบบย่อ (modified sonata form) สังคีตลักษณ์สามตอน (ternary form) สังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร (theme and variations) หรือสังคีตลักษณ์อื่นๆ ท่อนที่ 3 มักมีลักษณะรื่นเริง สนุกสนานในจังหวะเต้นรำและอยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอนแบบผสม (composite ternary form) ท่อนสุดท้ายคือท่อนที่ 4 มักอยู่ในอัตราเร็วมีความมีชีวิตชีวา มีทำนองหลักที่สามารถจดจำได้ง่ายและอยู่ในสังคีตลักษณ์รอนโด (rondo) อนึ่ง ถ้าเป็นการเดี่ยวเครื่องดนตรีที่ไม่ใช่เปียโนหรือกีตาร์มักมีเปียโนบรรเลงประกอบเพื่อเพิ่มความไพเราะให้แก่บทเพลง

บทเพลงประเภทโซนาตาในยุคคลาสสิกมีหลายลักษณะด้วยกัน ตั้งแต่โซนาตาขนาดเล็กที่มีความเรียบง่าย โซนาตาขนาดใหญ่ที่มีความซับซ้อนสูงและโซนาตาที่มีลักษณะของแฟนตาเซีย (fantasia) ผสมผสาน คือมีความอิสระและยืดหยุ่น ไม่เคร่งครัดตามแบบมาตรฐาน อย่างไรก็ตามไม่ว่าจะเป็นโซนาตาลักษณะใดมักมีท่อนช้าเป็นส่วนประกอบหนึ่งท่อน โดยปรากฏเป็นท่อนที่ 2 ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว ท่อนช้าเป็นท่อนที่คีตกวีสามารถแสดงความไพเราะ ลึกซึ้งและละเมียดละไมได้อย่างเต็มที่ โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart, ค.ศ.1756-1791) และลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven, ค.ศ.1770-1827) เป็นคีตกวีในยุคคลาสสิกที่มีชีวิตอยู่ในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน ทั้งสองได้ประพันธ์บทเพลงประเภทเปียโนโซนาตาไว้จำนวนหนึ่ง ท่อนช้าในเปียโนโซนาตาของโมสาร์ทและเบโทเฟนต่างมีความไพเราะ

ลุ่มลึก มีลีลาทางดนตรีที่งดงาม สามารถทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์และความรู้สึกร่วมได้อย่างน่าทึ่ง

จากการสำรวจวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องในอดีต พบว่าวรรณกรรมเหล่านั้นมักกล่าวถึงท่อนช้าในเปียโนโซนาตาของโมสาร์ทและเบโทเฟนโดยแยกออกจากกัน ยังไม่พบการนำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบกันอย่างชัดเจน ปานใจ จุฬาพันธุ์ (2551) ได้กล่าวถึงท่อนช้าในเปียโนโซนาตาของโมสาร์ทไว้หลายบทด้วยกัน เช่น กล่าวถึง K. 332 ว่า *"เป็นท่อนช้าที่ใช้โน้ตประดับมาก"* (น. 112) และ K. 457 ว่า *"อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน จังหวะค่อนข้างซับซ้อน มีช่วงคาเดนซาสั้นๆ ก่อนจบท่อน"* (น. 114)

นอกจากนี้ปานใจ จุฬาพันธุ์ (2551) ยังได้กล่าวถึงท่อนช้าในเปียโนโซนาตาของเบโทเฟนไว้หลายบทเช่นกัน เช่น กล่าวถึง Op. 7 ว่า *"อยู่ในกุญแจเสียงซีเมเจอร์ซึ่งเป็นความสัมพันธ์คู่สาม มีการใช้โครมาติกค่อนข้างมากซึ่งเป็นการเพิ่มสีสันให้กับกุญแจเสียงซีเมเจอร์ได้เป็นอย่างดี"* (น. 138) และ Op. 10 No. 3 ว่า *"มีสีสันเสียงคล้ายบรรเลงด้วยวงออร์เคสตรา"* (น. 139)

2. โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท

> "But because passions, violent or not, must never be so expressed to the point of disgust, and Music must never offend the ear, even in most horrendous situations, but must always be pleasing, in other words always remain Music," (Mozart's Letters, Mozart's Life as cited in Burkholder, Grout, & Palisca, 2006, p. 560)

ข้อความจากจดหมายลงวันที่ 26 กันยายน ค.ศ.1781 ของโวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท แสดงให้เห็นถึงทัศนคติและแนวความคิดเกี่ยวกับดนตรีและการประพันธ์เพลงของเขา โมสาร์ทมีความเชื่อว่าดนตรีจะต้องมีความไพเราะ กลมกล่อม ไม่ระคายหู

แม้ว่าจะเป็นดนตรีที่ต้องการแสดงถึงอารมณ์เศร้าหมอง หรือบรรยากาศอันน่าสะพรึงกลัวก็ตาม ก็ต้องมีการขัดเกลาเสียงให้ยังคงความพอดีไว้ ไม่ให้มีความกระด้างจนเกิดความระคายเคือง แนวความคิดนี้สะท้อนให้เห็นในผลงานประมาณ 600 ชิ้นที่มีความงดงามเหนือกาลเวลา ผลงานเหล่านี้ประกอบด้วย อุปรากร ซิมโฟนี โซนาตา คอนแชร์โต ดนตรีเชมเบอร์ ดนตรีทางศาสนาและอื่นๆ โมสาร์ทเป็นคีตกวีสำคัญคนหนึ่งในยุคคลาสสิก ดนตรีของโมสาร์ทมีความโดดเด่นในด้านทำนองที่มีความไพเราะงดงาม คุณลักษณะนี้ปรากฏชัดเจนทั้งในดนตรีร้องและดนตรีบรรเลง

โมสาร์ทเกิดที่เมืองซัลส์บวร์ก (Salzburg) ปัจจุบันอยู่ในประเทศออสเตรีย ในขณะนั้น ซัลส์บวร์กมีสถานะเป็นรัฐกึ่งอิสระ ปกครองโดยอาร์คบิชอป (Archbishop) ซัลส์บวร์กเป็นเมืองศูนย์กลางของศิลปะ และมีวัฒนธรรมทางดนตรีที่สืบทอดมาเป็นเวลานาน (Grout & Palisca, 1980, p. 502) บิดาของโมสาร์ทคือ เลโอโพลด์ โมสาร์ท (Leopold Mozart, ค.ศ. 1719-1787) เป็นนักไวโอลินและนักประพันธ์เพลงในสำนักของอาร์คบิชอปแห่งซัลส์บวร์ก ตำราสำหรับการเล่นไวโอลินของเขาเป็นที่รู้จักกันแพร่หลาย เลโอโพลด์ โมสาร์ทเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการวางรากฐานทางดนตรีให้แก่บุตรชาย อีกทั้งได้พาโมสาร์ทและพี่สาว มาเรีย อันนา โมสาร์ท (Maria Anna Mozart, ค.ศ.1751-1829) เดินทางไปแสดงดนตรีตามประเทศต่างๆ ในยุโรป โมสาร์ทและพี่สาวมีโอกาสแสดงดนตรีเฉพาะพระพักตร์ราชวงศ์ในยุโรปหลายครั้งด้วยกัน ชื่อเสียงของครอบครัวโมสาร์ทเป็นที่รู้จักทั่วไปในหมู่ชนชั้นสูง การเดินทางไปแสดงดนตรีทั่วยุโรปนี้ทำให้โมสาร์ทได้สัมผัสกับดนตรีในแต่ละท้องถิ่น ซึ่งภายหลังมีอิทธิพลต่อการประพันธ์เพลงของเขา นอกจากนี้โมสาร์ทยังได้รับอิทธิพลจากคีตกวีอื่นๆ อีก คือ คาร์ล ฟิลิป เอมานูเอล บาค (Carl Philipp Emanuel Bach, ค.ศ.1714-1788) โยฮันน์ คริสเตียน บาค (Johann Christian Bach, ค.ศ.1735-1782) และฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน (Franz Joseph Haydn, ค.ศ.1732-1809) รวมถึงคีตกวีในยุคบาโรก โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, ค.ศ.1685-1750) และจอร์จ ฟริเดอริค แฮนเดล (George Frideric Handel, ค.ศ.1685-1759)

ระหว่าง ค.ศ.1772 ถึง ค.ศ.1780 โมสาร์ทเป็นนักดนตรีในสำนักของอาร์คบิชอปแห่งซัลส์บวร์ก ต่อมา ค.ศ.1781 เขาได้เดินทางไปเป็นนักดนตรีอิสระในกรุงเวียนนา

ซึ่งเป็นศูนย์กลางของดนตรีในขณะนั้น ที่กรุงเวียนนาโมสาร์ทประสบความสำเร็จเป็นอย่างมาก ผลงานของเขาได้รับความนิยมสูง โมสาร์ทแต่งงานกับคอนสแตนซ์ เวเบอร์ (Constanze Weber, ค.ศ.1762-1842) ใน ค.ศ.1782 และอาศัยอยู่ในกรุงเวียนนาจนเสียชีวิตใน ค.ศ.1791

โมสาร์ทเริ่มประพันธ์เพลงตั้งแต่อายุประมาณ 6 ปีและประพันธ์ต่อเนื่องจนวาระสุดท้ายของชีวิต ผลงานชิ้นสุดท้ายคือเรคเควียม (Requiem) ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ K. 626 โมสาร์ทประพันธ์เพลงด้วยความรวดเร็ว ราวกับว่าบทเพลงทั้งหมดได้ถูกกำหนดไว้เรียบร้อยแล้วจึงถูกถ่ายทอดออกมาเป็นตัวโน้ต พบหลักฐานที่เขาทำการแก้ไขและปรับปรุงบทเพลงน้อยมาก ตลอดชีวิต 35 ปี โมสาร์ทได้ผลิตผลงานที่มีคุณค่ามากมาย โมสาร์ท ไฮเดินและเบโทเฟนได้ร่วมกันทำให้ดนตรีในแบบฉบับของสำนักเวียนนาที่หนึ่ง (First Viennese School) เจริญขึ้นถึงจุดสูงสุด จนได้รับคำกล่าวขานว่าเป็นดนตรีแบบแผนในยุคคลาสสิก ได้รับการยกย่องและความนิยมจวบจนปัจจุบัน

3. เปียโนโซนาตาของโมสาร์ท

แม้ว่าโมสาร์ทจะเป็นนักเปียโนที่มีฝีมือเก่งฉกาจ แต่ผลงานเปียโนโซนาตาของเขาไม่ใช่ผลงานที่มีความโดดเด่นนักเมื่อเทียบกับอุปรากร ซิมโฟนี คอนแชร์โต หรือดนตรีเชมเบอร์ เปียโนโซนาตาของโมสาร์ทโดยทั่วไปจะมีลักษณะสดใส มีความละเอียดประณีต ไม่หวือหวา มีเพียงบางบทเท่านั้นที่มีการแสดงออกทางอารมณ์ที่รุนแรง โมสาร์ทประพันธ์เปียโนโซนาตาไว้ทั้งหมด 21 บท โดยมากจะมี 3 ท่อนและมีอัตราความเร็ว คือ เร็ว – ช้า – เร็ว มีบางบทที่มีจำนวนท่อนไม่ครบ และบางบทที่ประพันธ์ไม่จบท่อน มีเพียงจำนวน 18 บทที่ถูกนำมาตีพิมพ์เผยแพร่ทั่วไป เปียโนโซนาตาทั้ง 18 บทนี้แบ่งออกได้ 3 กลุ่มตามลำดับการประพันธ์และลักษณะการประพันธ์ดังนี้

1. เปียโนโซนาตากลุ่มที่หนึ่ง เป็นเปียโนโซนาตาที่ประพันธ์ขึ้นใน ค.ศ.1775 มีทั้งหมด 6 บท ได้แก่ เปียโนโซนาตา K. 279 ถึงเปียโนโซนาตา K. 284 เปียโนโซนาตากลุ่มนี้มีลักษณะฟังง่าย ไม่ซับซ้อน มีบรรยากาศสดใสสนุกสนาน มีความสั้นกะทัดรัด

(ยกเว้น K. 284) อย่างไรก็ตาม แม้ว่าจะเป็นเปียโนโซนาตากลุ่มแรก แต่ก็พบลักษณะพิเศษบางประการ เช่นในท่อนที่ 3 ของ K. 281 ที่มีช่วงคล้ายคาเดนซาสั้นๆ สามารถบรรเลงได้อย่างอิสระแทรกเข้ามา และ K. 282 ที่มีการเรียงลำดับท่อนแบบพิเศษคือขึ้นต้นบทเพลงด้วยท่อนช้า

2. เปียโนโซนาตากลุ่มที่สอง เป็นเปียโนโซนาตาที่ประพันธ์ขึ้นระหว่าง ค.ศ.1777-1783 มีทั้งหมด 7 บท ได้แก่ เปียโนโซนาตา K. 309 ถึงเปียโนโซนาตา K. 333 เปียโนโซนาตากลุ่มนี้พัฒนาก้าวหน้าขึ้นทั้งในด้านเนื้อหาและแนวความคิดในการประพันธ์ แม้ว่ายังคงมีลักษณะฟังง่ายแต่ก็มีความซับซ้อนและความยาวเพิ่มมากขึ้น ตอนพัฒนามีความสำคัญมากขึ้น วัตถุดิบถูกนำไปพัฒนาอย่างกว้างขวาง มีการใช้กุญแจเสียงไมเนอร์เป็นกุญแจเสียงหลักของบทเพลง มีลักษณะการประพันธ์ที่เลียนแบบการเรียบเรียงของวงออร์เคสตรา มีการเปลี่ยนความเข้มของเสียง (dynamic) ที่รวดเร็ว มีช่วงที่บรรเลงแบบอิสระคล้ายคาเดนซาสั้นๆ เปียโนโซนาตาที่มีความพิเศษในกลุ่มนี้คือ K. 331 ที่ไม่มีท่อนใดอยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตาเลย

3. เปียโนโซนาตากลุ่มที่สาม เป็นเปียโนโซนาตาที่ประพันธ์ขึ้นระหว่าง ค.ศ.1784-1789 มีทั้งหมด 5 บท ได้แก่ เปียโนโซนาตา K. 457 ถึงเปียโนโซนาตา K. 576 เปียโนโซนาตากลุ่มนี้แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการสูงสุดของโมสาร์ท เป็นกลุ่มโซนาตาที่มีความยาวและความซับซ้อน มีการใช้เสียงประสานแบบโครมาติกมากขึ้นและมีเทคนิคการเล่นที่ยาก (ยกเว้น K. 545) มีการใช้แบบลีลาสอดประสานแนวทำนอง (contrapuntal) อีกทั้งยังแสดงให้เห็นถึงความคิดสร้างสรรค์แปลกใหม่ไปจากเดิมของโมสาร์ท คือการตีพิมพ์แฟนตาเซีย K. 475 และเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง C ไมเนอร์ K. 457 เข้าด้วยกันใน ค.ศ.1785 บทประพันธ์ทั้งสองมีความลึกซึ้งทางด้านอารมณ์มาก และได้รับการกล่าวขานว่าเป็นบทเพลงที่สามารถแสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึกได้อย่างโดดเด่น ถือเป็นผลงานเปียโนที่ล้ำยุคในสมัยนั้นเลยทีเดียว (Gordon, 1996, p. 135)

ผู้วิจัยได้คัดเลือกท่อนช้าจากเปียโซนาตากลุ่มที่หนึ่ง กลุ่มที่สองและกลุ่มที่สาม จำนวน 9 บท เพื่อนำมาศึกษาดังนี้คือ Andante จากเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง C เมเจอร์ K. 279, Adagio จากเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง F เมเจอร์ K. 280, Andante

จากเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง G เมเจอร์ K. 283, Andante cantabile con espressione จากเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง A ไมเนอร์ K. 310, Andante cantabile จากเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง C เมเจอร์ K. 330, Adagio จากเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง F เมเจอร์ K. 332, Adagio จากเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง C ไมเนอร์ K. 457, Andante จากเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง F เมเจอร์ K. 533/494 และ Adagio จากเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง D เมเจอร์ K. 576

4. ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน

> "Such incidents drove me almost to despair, a little more of that and I would have ended my life-it was only *my art* that held me back. Ah, it seemed to me impossible to leave the world until I had brought forth all that I felt was within me." (Thayer's Life of Beethoven as cited in Burkholder et al., 2006, p. 578)

ข้อความข้างต้นปรากฏในจดหมายที่ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน คีตกวีชาวเยอรมันเขียนถึงน้องชายในเดือนตุลาคม ค.ศ.1802 ขณะพำนักอยู่ที่เมืองไฮลิเกนชตัด (Heiligenstadt) ใกล้กรุงเวียนนา ขณะนั้นเบโทเฟนกำลังอยู่ในช่วงวิกฤติของชีวิต มีความรู้สึกหดหู่ ท้อแท้ และสิ้นหวัง เนื่องจากปัญหาความบกพร่องทางการได้ยินที่เขาได้ประสบมาก่อนหน้านี้มีอาการแย่ลงตามลำดับโดยไม่มีทางแก้ไขได้ ความบกพร่องทางการได้ยินนี้ เบโทเฟนถือว่าเป็นเคราะห์กรรมที่เลวร้ายที่สุดสำหรับนักดนตรี เขาได้เขียนระบายความรู้สึกในช่วงนั้นลงในจดหมายลาฉบับนี้ ซึ่งต่อมาเป็นที่รู้จักในนามของไฮลิเกนชตัด เทสทาเมนต์ (Heiligenstadt Testament) เบโทเฟนเก็บจดหมายฉบับนี้ไว้รวมกับเอกสารส่วนตัวอื่นๆ และต้องการให้น้องชายเปิดอ่านเมื่อเขาจากโลกนี้ไปแล้ว ไฮลิเกนชตัด เทสทาเมนต์ถูกค้นพบหลังจากที่เบโทเฟนเสียชีวิตแล้ว

ข้อความในจดหมายฉบับนี้นอกจากจะแสดงให้เห็นถึงความรันทด เศร้าหมอง และมืดมนในจิตใจของเบโทเฟนแล้ว ยังแสดงให้เห็นถึงความกล้าหาญ ความแข็งแกร่งของจิตใจ ที่มุ่งมั่นจะยืนหยัดต่อไปท่ามกลางความโหดร้ายของชะตาชีวิต เบโทเฟนมีเจตจำนงอันแน่วแน่ที่จะสร้างสรรค์ดนตรีที่มีคุณค่า ไม่ว่าจะต้องเผชิญกับสิ่งใดก็ตาม เขาตระหนักถึงหน้าที่ของตนในฐานะผู้รังสรรค์งานศิลปะที่จะต้องฝ่าฟันอุปสรรคทั้งมวลและถ่ายทอดจินตนาการความคิดที่มีอยู่ทั้งหมดออกมาในรูปแบบของดนตรี และเมื่อพิจารณาลึกลงไปก็จะเห็นถึงทัศนคติของเบโทเฟนที่มีต่อดนตรี สำหรับเบโทเฟนแล้วดนตรีเป็นศิลปะอันยิ่งใหญ่และทรงคุณค่า ดนตรีมิได้มีเพื่อการบันเทิงแต่เพียงอย่างเดียว หากเป็นภาพสะท้อนของอุดมคติ สามารถชำระล้างและยกระดับจิตใจของผู้เสพให้สูงขึ้นด้วย (Kirby, 1966, p. 207)

เบโทเฟนเกิดในครอบครัวนักดนตรี เริ่มศึกษาดนตรีกับบิดา โยฮันน์ ฟาน เบโทเฟน (Johann van Beethoven, ประมาณ ค.ศ.1739, 1740-1792) บิดาของเขาต้องการผลักดันให้เบโทเฟนมีชื่อเสียงโด่งดังเช่นเดียวกับโมสาร์ท จึงเข้มงวดในด้านการเรียนการสอนและการฝึกซ้อมดนตรีเป็นอย่างมาก เมื่อโตขึ้นเขาได้มีโอกาสศึกษาดนตรีกับ คริสเตียน กอทท์ลอบ เนเฟอ (Christian Gottlob Neefe, ค.ศ.1748-1798) และไฮเดิน เบโทเฟนมีชีวิตในวัยเยาว์ที่ลุ่มๆ ดอนๆ ไม่ได้รับการเอาใจใส่ดูแลที่เหมาะสม เขาต้องรับผิดชอบชีวิตของตนเองตั้งแต่อายุยังน้อย มารดาเสียชีวิตลงเมื่อเขาอายุ 16 ปี บิดาป่วยเป็นโรคพิษสุราเรื้อรัง และเบโทเฟนต้องกลายเป็นหัวหน้าครอบครัว ดูแลน้องชายทั้ง 2 คนตั้งแต่อายุ 18 ปี ต่อมาในค.ศ.1792 เบโทเฟนย้ายไปพำนักอาศัยในกรุงเวียนนา และได้อยู่ที่กรุงเวียนนาจนเสียชีวิต ที่กรุงเวียนนาเบโทเฟนประสบความสำเร็จอย่างสูงในฐานะนักเปียโนและคีตกวี เขาได้รับการยอมรับนับถือจากผู้คนทุกชนชั้น สังคมชั้นสูงมีความนิยมชมชอบเบโทเฟนเป็นอย่างมากทั้งที่เขามีกิริยามรรยาทที่ค่อนข้างแปลกประหลาด ใน ค.ศ1818 เบโทเฟนสูญเสียความสามารถในการได้ยินไปเกือบทั้งหมด แต่เขายังคงประพันธ์เพลงอย่างต่อเนื่อง

เบโทเฟนมีความประณีต พิถีพิถันในการประพันธ์เพลงมาก ผลงานของเขาจึงดูเหมือนมีจำนวนน้อยเมื่อเทียบกับผลงานของไฮเดินหรือโมสาร์ท เบโทเฟนมักบันทึกทำนองและแนวความคิดทางดนตรีที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาต่างๆ ลงบนสมุดบันทึก

ที่เขาพกติดตัวเสมอ หลังจากนั้นเขาจะนำทำนองและแนวความคิดเหล่านั้นมาพัฒนาอย่างเป็นขั้นตอนจนกลายเป็นผลงานอันทรงคุณค่า ผลงานบางชิ้นใช้เวลาในการประพันธ์นานมาก เป็นผลงานที่สะท้อนให้เห็นถึงการไตร่ตรอง วางแผนและการสังเคราะห์แนวความคิดได้อย่างยอดเยี่ยม

เบโทเฟนเป็นคีตกวีที่ยิ่งใหญ่ที่สุดคนหนึ่งในประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตก ผลงานที่สำคัญของเขาประกอบด้วยซิมโฟนี ดนตรีเชมเบอร์ ดนตรีในโบสถ์ โซนาตา และคอนแชร์โต ผลงานของเบโทเฟนเป็นสะพานเชื่อมระหว่างยุคคลาสสิกและยุคโรแมนติก เป็นผลงานที่เต็มไปด้วยพลังแห่งการสร้างสรรค์ มีความเป็นเอกลักษณ์แตกต่างจากดนตรีอื่นๆ อย่างชัดเจน นอกเหนือจากการสะท้อนแนวความคิดแบบยุคเรืองปัญญา (Age of Enlightenment) แล้ว เบโทเฟนได้ขยายขอบเขตของดนตรีให้กว้างไกลไปกว่ายุคก่อนเก่า นับเป็นการเปิดศักราชใหม่ให้แก่ดนตรีตะวันตก อีกทั้งมีอิทธิพลต่อสังคมและคีตกวีในยุคต่อมาอย่างมิอาจประมาณได้

5. เปียโนโซนาตาของเบโทเฟน

เปียโนโซนาตาเป็นผลงานที่มีความสำคัญมากกลุ่มหนึ่งในบรรดาผลงานทั้งหมดของเบโทเฟน เป็นผลงานที่แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการทางความคิดสร้างสรรค์ นักวิชาการต่างกล่าวว่าเบโทเฟนจะทดลองแนวความคิดใหม่ในเปียโนโซนาตา และต่อมาแนวความคิดนั้นจะไปปรากฏในผลงานประเภทอื่นๆ เบโทเฟนได้ขยายขอบเขตของบทเพลงประเภทเปียโนโซนาตาออกไปหลายด้าน ทำให้เปียโนโซนาตาของเขามีความแตกต่างจากเปียโนโซนาตาในยุคก่อนมาก เปียโนโซนาตาของเบโทเฟนมีจำนวนท่อนตั้งแต่ 2-4 ท่อน มักมีอัตราความเร็ว เร็ว – ช้า – เต้นรำ - เร็ว เปียโนโซนาตาที่นิยมนำมาตีพิมพ์เผยแพร่และบรรเลงมีจำนวน 32 บท แบ่งตามลำดับการประพันธ์และลักษณะการประพันธ์ได้ดังนี้

1. เปียโนโซนาตากลุ่มที่หนึ่ง เป็นเปียโนโซนาตาที่ประพันธ์ขึ้นในระหว่าง ค.ศ.1795-1801 มีทั้งหมด 12 บท ได้แก่ เปียโนโซนาตา Op. 2 No. 1 ถึงเปียโนโซนาตา

Op. 26 เปียโนโซนาตากลุ่มนี้ส่วนใหญ่มีโครงสร้างตามสังคีตลักษณ์แบบแผน แต่ก็สามารถเห็นความคิดสร้างสรรค์ของเบโทเฟนได้หลายประการ เช่น การเพิ่มให้โซนาตามี 4 ท่อน การใช้กุญแจเสียงที่มีความสัมพันธ์คู่สาม และการพัฒนาทำนองและองค์ประกอบอื่นด้วยเทคนิคขั้นสูง (ปานใจ จุฬาพันธุ์, 2551, น. 135-136)

2. เปียโนโซนาตากลุ่มที่สอง เป็นเปียโนโซนาตาที่ประพันธ์ขึ้นในระหว่าง ค.ศ.1801-1814 (ยกเว้น Op. 49 No. 1 และ No. 2) มีทั้งหมด 15 บท ได้แก่ เปียโนโซนาตา Op. 27 ถึงเปียโนโซนาตา Op. 90 เปียโนโซนาตากลุ่มนี้มีแนวทางการประพันธ์เพลงที่ก้าวหน้าไปอย่างมาก เกิดโซนาตาที่มีรูปแบบของแฟนตาเซียผสมผสาน (Op. 27 No. 1, Op. 27 No. 2) โครงสร้างมีความเป็นอิสระและยืดหยุ่นมากขึ้น เสียงประสานมีความเป็นโครมาติกมากขึ้น การเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็นไปอย่างอิสระ มีการกำหนดการใช้เพเดิล (pedal) อย่างจำเพาะเจาะจงในบางที่ที่ต้องการเสียงลักษณะพิเศษ ความสัมพันธ์ระหว่างท่อนและความเป็นเอกภาพของบทเพลงปรากฏชัดเจนขึ้น

3. เปียโนโซนาตากลุ่มที่สาม เป็นเปียโนโซนาตาที่ประพันธ์ขึ้นในระหว่าง ค.ศ.1816-1822 มีทั้งหมด 5 บท ได้แก่ เปียโนโซนาตา Op. 101 ถึงเปียโนโซนาตา Op. 111 เปียโนโซนาตากลุ่มนี้แสดงให้เห็นถึงการพัฒนาขั้นสูงสุดของเบโทเฟน ความคิดสร้างสรรค์ของเบโทเฟนได้ถูกสังเคราะห์และเรียบเรียงจนกลายเป็นผลงานระดับยอดเยี่ยม มีความซับซ้อนสูง มีเทคนิคการเล่นที่ยากมาก มีการนำลักษณะการประพันธ์แบบฟิวก์ (fugue) ซึ่งเป็นลักษณะการประพันธ์ที่นิยมในยุคบาโรกตอนปลายมาใช้ มีการใช้โน้ตพรม (trill) เป็นระยะเวลานานทำให้เกิดเนื้อดนตรีแบบพิเศษ

เบโทเฟนประพันธ์เปียโนโซนาตาบทแรกตั้งแต่ ค.ศ.1795 และประพันธ์อย่างต่อเนื่องถึงบทสุดท้ายใน ค.ศ.1822 นับเป็นช่วงเวลาที่ยาวนานถึง 27 ปี ตลอดช่วงเวลาดังกล่าวเขาไม่เคยหยุดที่จะสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ เบโทเฟนประสบความสำเร็จในการเปลี่ยนบทเพลงประเภทโซนาตาให้กลายเป็นบทเพลงที่มีความยิ่งใหญ่ เป็นพาหนะอันเหมาะสมในการแสดงออกถึงอุดมคติ จินตนาการ ความคิด อารมณ์และความรู้สึกอย่างไม่เคยมีมาในประวัติศาสตร์ดนตรี สำหรับเบโทเฟนแล้ว เปียโนโซนาตาเป็นเสมือนสิ่งมีชีวิตที่มีการเปลี่ยนแปลงและการเจริญเติบโตตลอดเวลา ด้วยแนวความคิด

เช่นนี้ทำให้เปียโนโซนาตาของเบโทเฟนเป็นนวัตกรรมที่เปี่ยมไปด้วยคุณค่าทางศิลปะ และแสดงให้เห็นถึงอัจฉริยภาพของเขาอย่างชัดเจน (Gordon, 1996, p. 147)

ผู้วิจัยได้คัดเลือกท่อนช้าจากเปียโซนาตากลุ่มที่หนึ่ง กลุ่มที่สองและกลุ่มที่สาม จำนวน 9 บท เพื่อนำมาศึกษาดังนี้คือ Adagio จากเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง F ไมเนอร์ Op. 2 No. 1, Largo, con gran espressione จากเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง E^b เมเจอร์ Op. 7, Largo e mesto จากเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง D เมเจอร์ Op. 10 No. 3, Adagio sostenuto จากเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง $C^{\#}$ ไมเนอร์ Op. 27 No. 2, Adagio จากเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ Op. 31 No. 2, Andante espressivo จากเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง E^b เมเจอร์ Op. 81a, Adagio sostenuto จากเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง B^b เมเจอร์ Op. 106, Adagio ma non troppo จากเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง A^b เมเจอร์ Op. 110 และ Adagio molto semplice e cantabile จากเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง C ไมเนอร์ Op. 111

6. การวิเคราะห์เปรียบเทียบท่อนช้า

จากการศึกษาท่อนช้าในเปียโนโซนาตาของโมสาร์ทและท่อนช้าในเปียโนโซนาตาของเบโทเฟน พบว่าท่อนช้าของคีตกวีทั้ง 2 คนที่ได้นำมาวิจัยนั้นมีข้อคล้ายคลึงและข้อแตกต่างกันตามประเด็นต่างๆ ดังนี้

6.1 บทบาทของท่อนช้า

ท่อนช้าทุกท่อนของโมสาร์ทที่นำมาศึกษาได้ถูกกำหนดให้เป็นท่อนที่ 2 ของบทเพลงทั้งสิ้น ลักษณะเช่นนี้ตรงกับการเรียงลำดับท่อนของโซนาตาตามแบบแผนทั่วไปในยุคคลาสสิก ที่ท่อนช้าจะเป็นท่อนที่ 2 คั่นระหว่างท่อนเร็ว 2 ท่อนเพื่อสร้างบรรยากาศที่ผ่อนคลาย ท่อนช้าของโมสาร์ทในยุคแรกมีน้ำหนักน้อยเมื่อเทียบกับท่อนอื่นๆ ต่อมาในยุคกลางและยุคสุดท้ายเริ่มมีน้ำหนักและมีความสำคัญมากขึ้น

ตามลำดับ ท่อนช้าใน K. 576 เป็นท่อนช้าที่มีความงดงามมากท่อนหนึ่ง โมสาร์ทได้แสดงให้เห็นถึงความสามารถในการประพันธ์ท่อนช้าได้อย่างประณีตและวิจิตร อย่างไรก็ตามไม่ว่าโมสาร์ทจะพัฒนาลักษณะการประพันธ์และเพิ่มความสำคัญให้แก่ท่อนช้าเพียงใด ท่อนช้าของโมสาร์ทก็ยังคงเป็นท่อนที่ 2 ที่ทำหน้าที่คั่นกลางระหว่างท่อนเร็ว 2 ท่อนอยู่นั่นเอง

สำหรับบทบาทของท่อนช้าในเปียโนโซนาตาของเบโทเฟนนั้นมีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงไปอย่างมากตามยุคสมัย ในยุคแรกนั้นท่อนช้าของเบโทเฟนเป็นท่อนที่ 2 ของเปียโนโซนาตาเช่นเดียวกันกับท่อนช้าของโมสาร์ท ต่อมายุคกลาง ใน Op. 27 No. 2 เบโทเฟนได้กำหนดให้ท่อนช้าเป็นท่อนแรกของบทเพลง ท่อนช้านี้มีความสำคัญมาก เป็นท่อนช้าที่มีความไพเราะ ลึกซึ้ง และเป็นที่มาของชื่อที่รู้จักกันเป็นอย่างดีของเปียโนโซนาตาบทนี้คือ มูนไลท์โซนาตา (Moonlight Sonata) การกำหนดให้ท่อนช้าเป็นท่อนแรกของเปียโนโซนาตานั้น แม้ว่าจะพบในเปียโนโซนาตาของโมสาร์ทมาก่อน แต่ไม่ปรากฏว่ามีความสำคัญเทียบเท่าท่อนช้าของ Op. 27 No. 2 นี้ เบโทเฟนออกแบบเปียโนโซนาตาบทนี้ให้เริ่มจากความช้า แล้วเพิ่มความเร็วขึ้นในท่อนที่ 2 และในที่สุดจบด้วยความเร็วอันน่าตื่นเต้นในท่อนที่ 3 เปียโนโซนาตา Op. 27 No. 2 เป็นโซนาตาในรูปแบบใหม่ คือโซนาตาในลักษณะแบบแฟนตาเซียที่มีความอิสระและความยืดหยุ่นในด้านต่างๆ ท่อนช้าซึ่งเป็นท่อนแรกเชื่อมไปยังท่อนต่อไปโดยไม่มีการหยุดพัก

ในยุคสุดท้ายเบโทเฟนได้สร้างสรรค์ท่อนช้าให้ก้าวหน้าพัฒนาไปเป็นอย่างมาก เปียโนโซนาตาทั้ง 3 บทที่นำมาวิจัยมีท่อนช้าที่มีบทบาทแตกต่างกันออกไป ใน Op. 106 ท่อนช้าปรากฏเป็นท่อนที่ 3 เป็นท่อนช้าที่มีความงดงาม ลึกซึ้งและมีความยาวมาก ใช้เวลาบรรเลงประมาณ 15-20 นาที ต่อมาท่อนช้าของ Op. 110 เป็นท่อนช้าที่มีความพิเศษเป็นอย่างมาก เบโทเฟนได้รวมท่อนช้าเข้ากับฟิวก์ และกำหนดให้เป็นท่อนที่ 3 ซึ่งเป็นท่อนสุดท้ายของบทเพลง ท้ายสุดท่อนช้าของ Op. 111 มีความพิเศษเป็นอย่างมากเช่นกัน เปียโนโซนาตาบทนี้มีเพียง 2 ท่อน เบโทเฟนได้กำหนดให้ท่อนช้าเป็นท่อนที่ 2 ซึ่งเป็นท่อนสุดท้ายของบทเพลง และยังเป็นท่อนสุดท้ายของเปียโนโซนาตาทั้ง 32 บทของเขาอีกด้วย ดังนั้นจะเห็นว่าบทบาทของท่อนช้าในเปียโนโซนาตาของเบโทเฟนมีความหลากหลาย และค่อยทวีความสำคัญและน้ำหนักมากขึ้นเรื่อยๆ

จนในที่สุดสามารถเป็นท่อนจบที่สมบูรณ์แบบของเปียโนโซนาตา Op. 111 อันเป็นเปียโนโซนาตาบทสุดท้ายได้

6.2 เนื้อหาและการออกแบบ

ท่อนช้าของโมสาร์ทโดยรวมแล้วมีลักษณะแบบเพลงร้อง เนื้อดนตรีไม่หนาแน่นมาก มีทำนองอยู่ในแนวบนและมีแนวบรรเลงประกอบอยู่ในแนวล่าง ทำนองมักมีลักษณะไพเราะ อ่อนหวาน โมสาร์ทออกแบบให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรีและเลียนแบบเพลงร้อง มีลักษณะการเรียบเรียงแบบวงออร์เคสตราบ้างแต่ไม่มากนัก ในขณะที่ท่อนช้าของเบโทเฟนมีความแตกต่างไป เบโทเฟนให้ความสำคัญแก่ท่อนช้ามากทีเดียว และท่อนช้าของเบโทเฟนก็มีเนื้อหาสาระ มีความจริงจังและความเข้มข้นใกล้เคียงกับท่อนอื่นๆ ในบทเพลง เบโทเฟนได้กำหนดให้ท่อนช้าแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกหลากหลาย ตั้งแต่ไพเราะ อ่อนหวาน ลึกซึ้ง จริงจัง โศกเศร้า หม่นหมอง จนถึงลักษณะแบบโศกนาฏกรรม อีกทั้งยังมีความเป็นดนตรีพรรณนา (program music) คือมีเรื่องราวเข้ามาเกี่ยวข้อง ตัวอย่างของเปียโนโซนาตาที่มีลักษณะแบบดนตรีพรรณนา คือ เปียโนโซนาตา Op. 81a ที่มีชื่อกำหนดประจำท่อน และชื่อนี้เกี่ยวพันกับลักษณะของดนตรีในแต่ละท่อน

นอกจากนี้เบโทเฟนได้คิดออกไปนอกกรอบของบทเพลงสำหรับเปียโน มีการเรียบเรียงที่เลียนแบบลักษณะของดนตรีประเภทอื่นๆ เช่น ดนตรีสำหรับวงออร์เคสตรา ดนตรีเชมเบอร์และอุปรากรปรากฏให้เห็นในหลายบท เช่น ท่อนช้าของ Op. 110 ที่เบโทเฟนได้จำลองสถานการณ์ของอุปรากรมาอย่างน่าสนใจและยอดเยี่ยม ท่อนช้าของ Op. 110 นี้เริ่มด้วยบทนำที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับการบรรเลงของวงออร์เคสตราและการขับร้องเจรจา (recitative) ตามด้วยช่วงกึ่งอาเรีย (arioso) ที่เต็มไปด้วยความโศกเศร้า รันทดใจ สิ่งนี้นับว่าเป็นปรากฏการณ์ใหม่สำหรับเปียโนโซนาตา แม้ว่าจะพบลักษณะใกล้เคียงกันในเปียโนโซนาตาของคาร์ล ฟิลิป เอมานูเอล บาค แต่ผลงานของคาร์ล ฟิลิป เอมานูเอล บาค ไม่ก่อให้เกิดผลกระทบทางอารมณ์สูงดังเช่น Op. 110 นี้ นับว่าเบโทเฟนได้ก้าวข้ามความจำกัดของเครื่องดนตรีออกไป

เขาสามารถสร้างบรรยากาศของดนตรีชนิดอื่นได้ด้วยเปียโน ถือเป็นนวัตกรรมที่เปิดโลกทัศน์ใหม่ให้แก่วรรณกรรมเพลงเปียโน

6.3 ความสัมพันธ์ระหว่างท่อนและความเป็นเอกภาพ

ในเปียโนโซนาตาของโมสาร์ทพบความสัมพันธ์ระหว่างท่อนช้าและท่อนอื่นบ้างแต่ไม่เด่นชัดนัก ในขณะที่เปียโนโซนาตาของเบโทเฟนมีความแตกต่างออกไป เบโทเฟนมีความตั้งใจ มุ่งมั่นที่จะสร้างงานดนตรีที่มีความเป็นเอกภาพ มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกันทั้งบทเพลง เปียโนโซนาตาของเบโทเฟนเปรียบเสมือนผลงานทางศิลปะที่ถูกออกแบบให้มีลักษณะเฉพาะ มีความก้าวหน้าล้ำยุคไปจากดนตรีในยุคเดียวกัน ท่อนช้าในเปียโนโซนาตาบางบทของเบโทเฟนจึงมีความสัมพันธ์กับท่อนอื่นๆ อย่างชัดเจนและมีส่วนร่วมในการสร้างเอกภาพของบทเพลง การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างท่อนช้าและท่อนอื่นนั้นเบโทเฟนกระทำโดยหลายวิธีด้วยกัน คือ

1. กำหนดให้ท่อนช้ามีโทนิกเดียวกันกับท่อนอื่น เช่น Op. 10 No. 3 และ Op. 27 No. 2

2. กำหนดให้ท่อนช้าใช้วัตถุดิบหรือมีฐานในการประพันธ์ที่มีความสัมพันธ์กับทุกท่อน เช่น Op. 106 ที่ทุกท่อนมีขั้นคู่สามเดินลงเป็นวัตถุดิบหรือฐานในการประพันธ์ (Rosen, 1972, p. 407)

3. เชื่อมโยงเสียงประสานระหว่างท่อนเข้าด้วยกัน เช่น Op. 81a ที่ตอนท้ายของท่อนช้ามีการเตรียมโดมินันท์ส่งไปสู่ท่อนต่อไป

4. กำหนดให้ท่อนช้าบรรเลงต่อเนื่องไปยังท่อนต่อไปโดยไม่มีการหยุดพัก เช่น Op. 27 No. 2

6.4 โครงสร้าง

โมสาร์ทและเบโทเฟนต่างใช้สังคีตลักษณ์มาตรฐานของยุคคลาสสิกทั่วไปในท่อนช้า เช่น สังคีตลักษณ์โซนาตา สังคีตลักษณ์โซนาตาแบบย่อ สังคีตลักษณ์สามตอน และสังคีตลักษณ์สามตอนแบบผสม โมสาร์ทใช้สังคีตลักษณ์เหล่านี้ตามแบบแผน

ตรงไปตรงมา ไม่ออกนอกกรอบมาตรฐาน ในขณะที่เบโทเฟนใช้สังคีตลักษณ์เหล่านี้ทั้งในรูปแบบมาตรฐานและใช้อย่างอิสระ มีการดัดแปลงเพื่อให้เข้ากับแนวความคิดหลักของบทเพลง จนบางครั้งยากจะระบุได้ว่าอยู่ในสังคีตลักษณ์ใด เช่น ท่อนช้าของ Op. 27 No. 2 ซึ่งอยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตา ท่อนนี้ยากที่จะระบุสังคีตลักษณ์ชัดเจน เนื่องจากเสียงประสานมีลักษณะคล้ายการด้นสด (Rosen, 2002, p. 157) ไม่เป็นไปตามแบบแผน นอกจากนี้เบโทเฟนได้นำเฉพาะโครงหลักของสังคีตลักษณ์มาใช้เท่านั้น กล่าวคือ ท่อนช้านี้แบ่งออกเป็น 2 ตอน คือ ตอน A ที่ประกอบด้วยตอนนำเสนอ และตอน B ที่ประกอบด้วยตอนพัฒนาและตอนย้อนความ เบโทเฟนได้ปรับโครงสร้างนี้ให้มีความลื่นไหล มีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันตลอดทั้งท่อน โดยละทิ้งเครื่องหมายย้อนไป กำหนดให้ทำนองหลักที่หนึ่งและทำนองหลักที่สองมีความคล้ายคลึงกัน อีกทั้งใช้แนวบรรเลงประกอบที่มีโมทีฟเป็นโน้ตสามพยางค์ต่อเนื่องไปทั้งท่อน ด้วยเทคนิคการประพันธ์เช่นนี้ ทำให้ทั้งท่อนมีความเป็นเอกภาพ มีความสัมพันธ์กัน เชื่อมต่อเข้าหากันอย่างราบรื่น เป็นท่อนที่สามารถบรรยายภาพได้อย่างดีเยี่ยม

ท่อนช้าของ Op.81a ก็เช่นเดียวกัน เป็นท่อนช้าที่อยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตาแบบย่อ เบโทเฟนได้ดัดแปลงโครงสร้างของกุญแจเสียง โดยกำหนดให้ทำนองหลักที่หนึ่งและทำนองหลักที่สองในตอนย้อนความอยู่ในกุญแจเสียงซับโดมินันท์ F ไมเนอร์ และ F เมเจอร์ แทนที่จะเป็นกุญแจเสียงโทนิก C ไมเนอร์ตามปกติ กุญแจเสียงโทนิก C ไมเนอร์จะเข้ามาภายหลังในช่วงท้ายของท่อนซึ่งเป็นช่วงเชื่อมส่งเข้าท่อนที่ 3 นอกจากนี้เบโทเฟนได้สร้างความต่อเนื่องทางเสียงประสานระหว่างท่อนที่ 2 และท่อนที่ 3 โดยได้ปรับโน้ตตัว B จากคอร์ดทบเจ็ดโน้ตลีดดิงในกุญแจเสียงโทนิก C ไมเนอร์ในห้องที่ 39 ลงครึ่งเสียง ทำให้คอร์ดนั้นกลายเป็นคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ (ห้องที่ 41-42) ในกุญแจเสียง E^b เมเจอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงหลักของท่อนที่ 3 ที่จะตามมา ท่อนนี้เชื่อมต่อเข้าสู่ท่อนที่ 3 โดยไม่มีการหยุดพักระหว่างท่อน

6.5 กุญแจเสียงและการย้ายกุญแจเสียง

โมสาร์ทมักกำหนดให้ท่อนช้าอยู่ในกุญแจเสียงซับโดมินันท์เป็นส่วนมาก ในจำนวนท่อนช้า 9 ท่อน อยู่ในกุญแจเสียงซับโดมินันท์เสีย 5 ท่อน นอกนั้นอยู่ใน

กุญแจเสียงโดมินันท์ กุญแจเสียงคู่ขนาน (parallel key) กุญแจเสียงร่วม (relative key) และกุญแจเสียงใกล้เคียง (closely related key) ไม่มีกุญแจเสียงต่าง (remote key) เลย ในขณะที่เบโทเฟนไม่ได้กำหนดให้ท่อนช้าในโซนาตา 9 บทนี้อยู่ในกุญแจเสียงซับโดมินันท์เลย หากกำหนดให้อยู่ในกุญแจเสียงคู่ขนาน 5 ท่อน (รวม Op. 27 No. 2 และ Op. 110 สำหรับ Op. 110 นั้นมีส่วนประกอบหลายตอนด้วยกัน แต่เนื่องจากในช่วงต้นอยู่ในกุญแจเสียง A^b ไมเนอร์ จึงได้จัดให้อยู่ในกลุ่มกุญแจเสียงคู่ขนาน) นอกนั้นอยู่ในกุญแจเสียงใกล้เคียง กุญแจเสียงร่วม และกุญแจเสียงต่าง ท่อนที่อยู่ในกุญแจเสียงต่างคือท่อนช้าของ Op. 7 และ Op. 106 การใช้กุญแจเสียงที่ห่างไกลเช่นนี้สร้างสีสันและความแปลกใหม่ให้แก่บทเพลง

ในด้านการย้ายกุญแจเสียง โมสาร์ทมักย้ายไปยังกุญแจเสียงใกล้เคียง และมีจำนวนกุญแจเสียงไม่เกินสองในแต่ละพื้นที่ (ทั้งนี้ไม่นับรวมตอนพัฒนา ซึ่งจะมีกุญแจเสียงหลากหลาย) เช่น ตอนนำเสนอของ K. 279, K. 280, K. 283, K. 310 และตอน A, ตอน B ของ K. 330 สำหรับตอนนำเสนอของ K. 332 นั้น มีกุญแจเสียงไมเนอร์คู่ขนานแทรกเข้ามา แต่ก็ไม่ได้ก่อให้เกิดความรู้สึกแปลกใหม่มากนักเนื่องจากมีโทนิกเดียวกัน ดังนั้นจึงมีเพียงตอน C ของ K. 457 ที่มีการย้ายกุญแจเสียงในลักษณะพิเศษแตกต่างออกไปอย่างชัดเจน คือย้ายไปยังกุญแจเสียงต่างและย้ายไปหลายกุญแจเสียง

เบโทเฟนมีการย้ายกุญแจเสียงทั้ง 2 ลักษณะเช่นกัน คือการย้ายตามแบบแผนทั่วไปที่คล้ายคลึงกับท่อนช้าส่วนมากของโมสาร์ท และการย้ายที่มีลักษณะพิเศษแตกต่างออกไป คือย้ายไปยังกุญแจเสียงต่างและในแต่ละพื้นที่มีมากกว่า 2 กุญแจเสียง การย้ายกุญแจเสียงในลักษณะหลังนี้พบหลายแห่งด้วยกัน เช่นในตอนนำเสนอของ Op. 27 No. 2, Op. 81a, ตอน B ใน Op. 7 และบทนำของ Op. 110 หากจินตนาการกุญแจเสียงเป็นสีต่างๆ แล้ว จะพบว่าในผลงานของเบโทเฟนมีสีสันที่หลากหลายและห่างไกลกัน ให้ความรู้สึกที่แปลกใหม่ ผจญภัย และยากที่จะคาดหมายได้ ในขณะที่โมสาร์ทจะใช้สีที่ราบเรียบกว่า มีจำนวนสีน้อยกว่า มีความใกล้เคียงกลมกลืนกัน และมีความงดงามจากความเรียบง่าย

6.6 การยืดขยายประโยคเพลงด้วยการชะลอเคเดนซ์ (cadence)

ในท่อนช้าของเบโทเฟนจะพบการยืดขยายประโยคเพลงโดยการชะลอคอร์ดสุดท้ายของเคเดนซ์และแทรกคั่นด้วยคอร์ดหรือเสียงประสานที่ก่อให้เกิดสีสันและความประหลาดใจ เช่น ในตอนนำเสนอของ Op. 7 เบโทเฟนได้ชะลอเคเดนซ์และคั่นด้วยคอร์ด D ไมเนอร์ (ii) ที่ประดับด้วยคอร์ดโดมินันท์ระดับสองและคอร์ดโน้ตลีดดิงระดับสองในห้องที่ 20-21 และเข้าสู่คอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ในห้องที่ 23 เพื่อจบเคเดนซ์ ในตอนนำเสนอของ Op. 106 ก็เช่นกัน ระหว่างห้องที่ 57-62 เบโทเฟนได้ชะลอเคเดนซ์และแทรกด้วยเสียงประสานที่มีความเป็นโครมาติกสูง ลักษณะการแทรกเข้ามาเช่นนี้ก่อให้เกิดความรู้สึกว่าช่วงที่แทรกเข้ามานั้นอยู่ในวงเล็บอาจละไว้เสียก็ได้ ไม่เป็นการทำลายโครงสร้างของประโยคเพลง หากแต่จะทำให้ความน่าสนใจลดลงอย่างมากเพราะขาดสีสัน ลักษณะเช่นนี้ไม่พบในท่อนช้าของโมสาร์ท

6.7 สังคีตลักษณ์โซนาตา

เนื่องจากทั้งโมสาร์ทและเบโทเฟนใช้สังคีตลักษณ์โซนาตาและสังคีตลักษณ์โซนาตาแบบย่อในท่อนช้าเป็นส่วนมาก ในจำนวน 9 ท่อนนั้น โมสาร์ทใช้ 6 ท่อน และเบโทเฟนใช้ 6 ท่อนเช่นกัน ผู้วิจัยจึงได้นำสังคีตลักษณ์โซนาตาและสังคีตลักษณ์โซนาตาแบบย่อของทั้งสองมาเปรียบเทียบกันในประเด็นต่อไปนี้คือ

6.7.1 สัดส่วนของตอนนำเสนอและตอนย้อนความ

เมื่อพิจารณาความยาวของตอนนำเสนอและตอนย้อนความโดยไม่รวมบทนำ ช่วงเชื่อมสั้น (link) และโคดาแล้ว พบว่าตอนย้อนความของโมสาร์ทโดยมากจะมีความยาวมากกว่าตอนนำเสนอ เนื่องจากโมสาร์ทมักดัดแปลงและเพิ่มเติมรายละเอียดเข้าไปในตอนย้อนความ มี K. 283 และ K. 332 ที่ตอนนำเสนอและตอนย้อนความมีความยาวเท่ากัน และ K. 533/494 ที่ตอนย้อนความสั้นกว่าตอนนำเสนอ โมสาร์ทได้ลดทอนความยาวของตอนย้อนความลงและเพิ่มโคดาเข้าไป สำหรับตอนย้อนความของเบโทเฟนนั้นโดยมากจะสั้นกว่าตอนนำเสนอ เนื่องจากเบโทเฟนเพิ่มเติมโคดาที่มัก

มีความยาวและมีบทบาทสำคัญเข้าไป มีเพียง Op. 27 No. 2 และ Op. 31 No. 2 เท่านั้นที่ตอนนำเสนอและตอนย้อนความมีความยาวเท่ากัน

6.7.2 ความสัมพันธ์และบทบาทของกุญแจเสียงในตอนนำเสนอ

ในท่อนช้าทุกท่อนของโมสาร์ท ความสัมพันธ์ของกุญแจเสียงทั้งสองเป็นไปตามแบบแผนทั่วไป คือในกรณีที่ท่อนนั้นอยู่ในกุญแจเสียงเมเจอร์ กุญแจเสียงที่สองจะเป็นกุญแจเสียงโดมินันท์ ในกรณีที่ท่อนนั้นอยู่ในกุญแจเสียงไมเนอร์ กุญแจเสียงที่สองจะเป็นกุญแจเสียงเมเจอร์ร่วม แต่ในท่อนช้าของเบโทเฟน ความสัมพันธ์มีความหลากหลาย ดังนี้ Op. 2 No. 1 กุญแจเสียงที่หนึ่งคือโทนิกเมเจอร์ กุญแจเสียงที่สองคือโดมินันท์ Op. 10 No. 3 กุญแจเสียงที่หนึ่งคือโทนิกไมเนอร์ กุญแจเสียงที่สองคือโดมินันท์ไมเนอร์ Op. 27 No. 2 กุญแจเสียงที่หนึ่งคือ โทนิกไมเนอร์ พื้นที่กุญแจเสียงที่สองมีหลายกุญแจเสียง เริ่มที่กุญแจเสียงมีเดียนท์ไมเนอร์ (iii) กุญแจเสียงเสียงโน้ตลดดิงต่ำเมเจอร์ (^{b}VII) ซึ่งเป็นโดมินันท์ของกุญแจเสียงมีเดียนท์ และในที่สุดจบลงด้วยกุญแจเสียงซับโดมินันท์ Op. 31 No. 2 กุญแจเสียงที่หนึ่งคือโทนิกเมเจอร์ กุญแจเสียงที่สองคือโดมินันท์ Op. 81a กุญแจเสียงที่หนึ่งคือโทนิกไมเนอร์ กุญแจเสียงที่สองคือโดมินันท์และโดมินันท์ไมเนอร์ ท้ายสุด Op. 106 กุญแจเสียงที่หนึ่งคือโทนิกไมเนอร์ กุญแจเสียงที่สองคือซับมีเดียนท์ จะเห็นว่าการกำหนดกุญแจเสียงในพื้นที่ที่สองของเบโทเฟนมีทั้งความสัมพันธ์ของกุญแจเสียงที่เป็นไปตามแบบแผนทั่วไป เช่น Op. 2 No. 1 มีทั้งความสัมพันธ์คู่ห้า เช่น Op. 10 No. 3 ความสัมพันธ์คู่สามเช่น Op. 106 และความสัมพันธ์ที่พิเศษออกไป เช่น Op. 27 No. 2

ในด้านบทบาทของแต่ละพื้นที่นั้น โมสาร์ทได้กำหนดให้พื้นที่กุญแจเสียงโทนิกมีความเรียบง่าย และกำหนดให้พื้นที่กุญแจเสียงที่สองมีความยาว ความซับซ้อน ความเข้มข้นและความเครียดมากกว่าพื้นที่กุญแจเสียงโทนิก ในขณะที่การกำหนดบทบาทพื้นที่กุญแจเสียงโทนิกและพื้นที่กุญแจเสียงที่สองของเบโทเฟนมี 2 ลักษณะ คือลักษณะที่คล้ายคลึงกับโมสาร์ท เช่น Op. 10 No. 3 และ Op. 27 No. 2 และลักษณะที่แตกต่างออกไป คือพื้นที่กุญแจเสียงโทนิกจะที่มีความยาว มีบทบาท มีความเครียดมากกว่าพื้นที่กุญแจเสียงที่สอง พื้นที่กุญแจเสียงที่สองจะมีบรรยากาศที่ผ่อนคลาย

กว่า มีทำนองที่เรียบง่าย อ่อนหวานและสั้นกระชับกว่า เช่นใน Op. 31 No. 2 และ Op. 81a ทั้งนี้พิจารณาโดยไม่รวมช่วงเชื่อม

6.7.3 ช่วงเชื่อม

ช่วงเชื่อมของโมสาร์ทมีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดและมีความคล้ายคลึงกลมกลืนกับสิ่งที่เกิดขึ้นแล้วหรือสิ่งที่ตามมา แม้ว่ามีความไพเราะ แต่จะเรียบง่ายไม่มีบทบาทโดดเด่นมากนัก ในขณะที่ท่อนเชื่อมของเบโทเฟนมักมีความโดดเด่นและมีบทบาทมาก แม้ว่าจะมีความสัมพันธ์กับส่วนอื่นๆ แต่เบโทเฟนจะสอดแทรกความแปลกใหม่และความแตกต่างในด้านต่างๆ ลงไป บางครั้งช่วงเชื่อมจะเข้ามาอย่างชัดเจน ก่อให้เกิดความประหลาดใจไม่คาดคิด เช่น ช่วงเชื่อมของ Op. 2 No. 1 ที่มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปยังกุญแจเสียงไมเนอร์ร่วมและเปลี่ยนลักษณะของเนื้อดนตรีทันที หรือใน Op. 31 No. 2 ที่มีโมทีฟใหม่คล้ายจังหวะรัวของทิมปานี เป็นโมทีฟที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนในท่อน และ Op. 10 No. 3 ที่มีการเปลี่ยนแปลงของลักษณะดนตรี จากทำนองหลักที่หนึ่งที่มีการเคลื่อนที่ของแนวทำนองค่อนข้างช้า มีคอร์ดประกอบหนาแน่น เป็นทำนองที่เคลื่อนที่เร็วขึ้น มีลักษณะแบบเพลงร้องและมีเนื้อดนตรีบางลง ช่วงเชื่อมที่มีบทบาทโดดเด่นมากคือ ช่วงเชื่อมใน Op. 106 ที่แม้ว่าจะมีความสัมพันธ์ร่วมกับทำนองหลักที่หนึ่ง แต่เบโทเฟนได้เปลี่ยนลักษณะของดนตรีออกไปอย่างสิ้นเชิง ช่วงเชื่อมนี้มีความไพเราะและเต็มไปด้วยอารมณ์ความรู้สึกอันลึกซึ้ง ช่วงแรกมีลักษณะคล้ายคลึงกับเพลงร้องในอุปรากร

6.7.4 โคดา

ในจำนวนท่อนช้า 6 ท่อนที่อยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตาและสังคีตลักษณ์โซนาตาแบบย่อของโมสาร์ทมีโคดาเพียง 2 ท่อน คือ K. 283 และ K. 533/494 โคดาของ K. 283 มีความยาวเพียง 2 ห้องและใช้โมทีฟเดียวกับทำนองหลักที่หนึ่ง โคดาของโมสาร์ทจะสั้นและเรียบง่าย ไม่มีบทบาทและเนื้อหามากนัก วัตถุดิบที่ใช้ไม่หลากหลาย มีความกลมกลืนกัน ไม่มีการย้ายกุญแจเสียงไปยังกุญแจเสียงอื่นอีก อยู่ในกุญแจเสียงโทนิกตลอดตั้งแต่เริ่มต้นจนจบโคดา พบคอร์ดโครมาติกบ้างประปราย

ในจำนวนท่อนช้า 6 ท่อนที่อยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตาและสังคีตลักษณ์โซนาตาแบบย่อของเบโทเฟนมีโคดาถึง 5 ท่อน โคดาของเบโทเฟนมีทั้งลักษณะที่เรียบง่ายคล้ายคลึงกับโคดาของโมสาร์ท เช่น Op. 2 No.1 และ Op. 27 No. 2 และโคดาที่มีบทบาทและมีความสำคัญ เช่น โคดาของ Op. 10 No. 3 และโคดาของ Op. 106

โคดาของ Op. 10 No. 3 เป็นโคดาที่มีความเข้มข้นมาก มีเสียงประสานที่มีความเป็นโครมาติกสูง มีความเข้มของเสียงและความหนาแน่นของโน้ตสูง ถือเป็นตอนที่มีความตึงเครียดมากที่สุดตอนหนึ่งในท่อน หลังจากความเครียดขึ้นถึงจุดสูงสุดและเกลาลงในตอนต้นของห้องที่ 72 แล้ว เบโทเฟนได้ลดความหนาแน่นของโน้ตและความเข้มของเสียงลงตามลำดับ จนในที่สุดโคดาได้จบลงอย่างสงบ สำหรับโคดาของ Op. 106 เป็นโคดาที่มีการใช้วัตถุดิบอย่างหลากหลาย โดยนำวัตถุดิบมาจากทำนองหลักที่หนึ่ง ช่วงเชื่อมและทำนองหลักที่สอง โคดานี้เริ่มในกุญแจเสียง G เมเจอร์ (N6) ซึ่งให้สีสันที่พิเศษเป็นอย่างมาก นอกจากนี้มีการใช้เทคนิคเบบุง (bebung) ซึ่งเป็นการแสดงออกทางอารมณ์อย่างลึกซึ้ง

7. สรุป

จากผลวิจัยเมื่อเปรียบเทียบท่อนช้าในเปียโนโซนาตาของโมสาร์ทและเบโทเฟนแล้ว สรุปได้ว่าท่อนช้าของโมสาร์ทมักจะเป็นไปตามแบบแผน มีความไพเราะ เรียบง่าย ในขณะที่ท่อนช้าของเบโทเฟนนั้นมี 2 ลักษณะคือ ท่อนช้าที่เป็นไปตามแบบแผน มีบทบาทและลักษณะคล้ายคลึงกับท่อนช้าของโมสาร์ท ซึ่งพบเป็นส่วนน้อยและท่อนช้าที่มีความแปลกใหม่ มีการคิดค้นทดลองขยายแนวความคิดออกไปหลายด้าน คือด้านบทบาท ที่นอกจากจะเป็นท่อนที่ 2 ของโซนาตา ทำหน้าที่คั่นระหว่างท่อนที่มีอัตราเร็ว 2 ท่อนแล้ว เบโทเฟนยังกำหนดให้ท่อนช้าเป็นท่อนแรกและท่อนสุดท้ายของโซนาตา มีความสำคัญเทียบเท่าท่อนอื่นๆ ด้านเนื้อหาและการออกแบบ ที่เบโทเฟนเพิ่มเนื้อหาให้มีความจริงจังและเข้มข้นขึ้น เป็นท่อนช้าที่สามารถแสดงออกถึงอารมณ์ ความรู้สึกและบรรยากาศได้หลากหลาย มีการกำหนดชื่อพรรณนา มีการออกแบบที่ขยายออกไป

นอกกรอบของบทเพลงสำหรับเปียโนโดยการเรียบเรียงดนตรีเลียนแบบลักษณะดนตรีประเภทอื่น ด้านความสัมพันธ์ระหว่างท่อนและความเป็นเอกภาพ ที่ท่อนช้ามีความสัมพันธ์กับท่อนอื่น และมีส่วนร่วมในการสร้างเอกภาพของบทเพลง ด้านโครงสร้างที่มีความอิสระ ยืดหยุ่น สามารถดัดแปลงไปจากโครงสร้างมาตรฐานเพื่อให้เข้ากับแนวความคิดหลักของโซนาตาแต่ละบท ด้านกุญแจเสียงและการย้ายกุญแจเสียงที่มีการเลือกใช้กุญแจเสียงที่ห่างไกลและหลากหลาย ด้านเสียงประสานที่มีความเป็นโครมาติกสูง อีกทั้งมีการยืดขยายประโยคเพลงเพื่อให้เกิดความประหลาดใจและสีสันด้วยการชะลอเคเดนซ์

ประเด็นที่น่าสนใจอีกประเด็นนอกเหนือจากลักษณะของดนตรีที่ได้กล่าวมาแล้วคือแนวความคิดทางดนตรีของโมสาร์ทและเบโทเฟน จากการศึกษาจดหมายของทั้งสอง พบว่าแนวความคิดทางดนตรีมีความแตกต่างกัน โมสาร์ทมีความคิดว่าดนตรีเป็นเครื่องจรรโลงจิตใจ ดนตรีที่ดีควรมีแต่ความไพเราะ ไม่ระคายหู ในขณะที่เบโทเฟนมีความคิดว่าดนตรีเป็นศิลปะอันสูงส่งสามารถแสดงออกถึงสิ่งอื่นที่นอกเหนือจากความไพเราะงดงามได้ ตลอดชีวิตของเบโทเฟนมีการคิดค้นประดิษฐ์ดนตรีในรูปแบบใหม่อย่างต่อเนื่อง อย่างไรก็ตาม ท่ามกลางความคล้ายคลึงและความแตกต่างนี้ ท่อนช้าของคีตกวีทั้งสองต่างมีความงดงามและมีคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์เช่นเดียวกัน

รายการอ้างอิง

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

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2547). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์* (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปานใจ จุฬาพันธุ์. (2551). *วรรณกรรมเพลงเปียโน I*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Beethoven, L. v. (1976). Beethoven klaviersonaten (B. A. Wallner, Ed.) Munich: G. Henle Verlag.

Burkholder, J. P., Grout, D. J. & Palisca, C. V. (2006). *A history of western music* (7th ed.). New York: W.W. Norton.

Gordon, S. (1996). *A history of keyboard literature, music for the piano and its forerunners.* New York: Schirmer Books.

Grout, D. J., & Palisca, C.V. (1980). *A history of western music* (3rd ed.). New York: W.W. Norton.

Irving, J. (1999). *Mozart's piano sonatas: contexts, sources, style*. Wiltshire: Cambridge University Press.

Irving, J. (2010). *Understanding Mozart's piano sonatas*. Surrey: Ashgate Publishing Limited.

Kamien, R. (2011*). Music an appreciation* (10th ed.). New York: McGraw-Hill.

Kirby, F. E. (1966). *A short history of keyboard music*. New York: Schirmer Books.

Mozart, W. A. (1992). Mozart klaviersonaten (E. Herttrich, Ed.) Munich: G. Henle Verlag.

Randel, D. M. (2003). *The Harvard dictionary of music* (4th ed.). Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press.

Rosen, C. (1972*). The classical style*. New York: W.W. Norton.

Rosen, C. (2002). *Beethoven's piano sonata: a short companion*. London: Yale University Press.

Stolba, K. M. (1994). *The development of western music, a history* (2nd ed.). Dubuque: McGraw Hill.

Tovey, D. F. (1998). *A companion to Beethoven's pianoforte sonatas* (revised ed.). London: The Associated Board of the Royal Schools of Music.