ดนตรีอิมเพรสชันนิสต์

จุฬมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา

ในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 กรุงปารีสเป็นศูนย์กลางวัฒนธรรมของยุโรป ศิลปะหลายแขนงได้พัฒนาขึ้นที่นี่ เกิดกลุ่มหัวก้าวหน้าทางศิลปะที่มีบทบาทสำคัญต่อวิวัฒนาการของศิลปะยุคใหม่ทั้งด้านจิตรกรรม วรรณกรรมและดนตรี งาน Universal Exposition ในปี ค.ศ.1889 และ ค.ศ. 1900 ก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวในการแลกเปลี่ยนทางศิลปะและวัฒนธรรมทั่วโลก จิตรกรรมและดนตรีอิมเพรสชันนิสต์ กวีนิพนธ์ซิมโบลิสต์เป็นส่วนหนึ่ง ของศิลปะยุคใหม่ที่พัฒนาขึ้นในช่วงนี้

จานจิตรกรรมอิมเพรสชันนิสต์

คำว่า อิมเพรสชันนิสต์ (Impressionist) ถูกใช้ครั้งแรกในการเรียกกลุ่มจิตรกรชาวฝรั่งเศสในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ในปี ค.ศ.1874 Claude Monet (1840-1926) Auguste Renoir (1814-1919) และ Camille Pissaro (1830-1903) ได้จัดแสดงผลงานทางศิลปะในกรุงปารีส หลังจากนั้น Louis Leroy นักวิจารณ์ศิลปะได้ใช้คำว่า "อิมเพรสชันนิสต์" เรียกจิตรกรกลุ่มนี้ในเชิงเสียดสี โดยนำชื่อมาจากภาพวาดสีน้ำมันชิ้นหนึ่งของ Monet ที่มีชื่อว่า Impression: Soleil levant (Impression: Sunrise)

Monet: Impression: Soleil levant (1872)



จุฬมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา อาจารย์ ภาควิชาศิลปนิเทศ

งานจิตรกรรมอิมเพรสชันนิสต์แตกต่างไปจากงานจิตรกรรมเรียลลิสต์และงานจิตรกรรมโรแมนติกที่มุ่งแสดงความเหมือนจริงและอารมณ์สะเทือนใจ งานจิตรกรรมอิมเพรสชันนิสต์ต้องการแสดงความประทับใจที่มีต่อบรรยากาศ สถานที่ เหตุการณ์ หรือวัตถุในช่วงขณะหนึ่ง จิตรกรกลุ่มอิมเพรสชันนิซึมให้ความสำคัญกับแสงและสีเป็นอย่างมาก และมักทำงานกลางแจ้งเพื่อศึกษาเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงของแสงและสีในช่วงเวลาต่าง ๆ ของวัน นอกจากนี้ยังพยายามหลีกเลี่ยงรายละเอียดที่ไม่จำเป็นและการใช้เส้นที่คมชัด จิตรกรจะใช้เทคนิคการป้ายสีหยาบ ๆ และพยายามให้สีและรูปทรงที่แต้มอยู่บนผืนผ้าใบผสมผสาน กันเป็นรูปร่างโดยสายตาของผู้ชม งานจิตรกรรมอิมเพรสชันนิสต์จึงมีลักษณะคลุมเครือไม่ชัดเจน คล้ายภาพในความฝัน

จานกวีนิพนธ์ซิมโบลิสต์

เช่นเดียวกับจิตรกรแนวอิมเพรสชันนิซึมที่หลีกเลี่ยงการสร้างงานศิลปะแบบเหมือนจริง กลุ่มกวีแนวซิมโบลิซึมชาวฝรั่งเศสคือ Stéphane Mallarmé (1842-1898) Paul Varlaine (1844-1896) และ Arthur Rimbaud (1854-1891) ได้เสนอแนวทางใหม่ในการเขียนบทกวีที่ให้ความสำคัญกับความต่อเนื่องและความลื่นไหล การเลือกสรรถ้อยคำที่จะก่อให้เกิดความรู้สึกร่วมในบรรยากาศมากกว่าการเล่าเรื่องโดยตรง กวีนิพนธ์ซิมโบลิสต์จึงมีลักษณะคล้ายคลึงกับงานจิตรกรรมอิมเพรสชันนิสต์ที่มีความคลุมเครือไม่ชัดเจน เลือนราง คล้ายความฝัน Mallarmé กล่าวไว้ว่า “การกำหนดชื่อให้วัตถุนั้นเป็นการลดสามในสี่ส่วนของความบันเทิงในการอ่านบทกวีลง ซึ่งความบันเทิงนี้เกิดขึ้นจากการคาดเดาอย่างค่อยเป็นค่อยไป ความปรารถนาของผู้ประพันธ์คือความต้องการที่จะชี้แนะเท่านั้น” (Kamien, 1976: 446)

ดนตรีอิมเพรสชันนิสต์

1. ประวัติความเป็นมา ในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 เกิดเหตุการณ์หลายอย่างในกรุงปารีสที่เป็นปัจจัยให้เกิดความเคลื่อนไหวทางดนตรี เหตุการณ์เหล่านี้รวมถึงกระแสชาตินิยมที่แพร่กระจายไปทั่วยุโรป การก่อตั้ง Société Nationale de Musique ในปี ค.ศ.1871 การจัด Paris Universal Exposition ในปี ค.ศ.1889 และการก่อตั้งโรงเรียนดนตรี Schola Cantorum ในปี ค.ศ.1894 Sociéte National de Musique และ Schola Cantorum เป็นผลพวงจากกระแสชาตินิยมที่ต้องการค้นหาแนวทางในการประพันธ์เพลงที่แตกต่างไปจากดนตรีโทนาล[1] ที่ครอบคลุมทั่วทั้ง ยุโรปมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 17 บรรดานัก

---

[1] *ดนตรีโทนาล คือ ดนตรีที่ใช้หลักของโทนิก-โดมินันท์ หรือ เมเจอร์-ไมเนอร์ เป็นบรรทัดฐาน (ณัชชา โสคติยานุรักษ์, 2543ข: 173)*

ประพันธ์เพลงในระบบโทนาล เช่น Modest Mousorgsky (1839-1881) และ Gabriel Fauré (1845-1924) ได้คิดค้นดัดแปลงระบบดังกล่าวให้มีอิสระมากขึ้น ผสมผสานเทคนิคที่คิดขึ้นใหม่ให้เข้ากับวิธีการแบบเดิม และในที่สุดนักประพันธ์เพลงรุ่นต่อมาของฝรั่งเศสคือ Claude Debussy (1862-1918) ก็ได้พัฒนาดนตรีออกไปจนไม่เห็นเค้าโครงเดิมของดนตรีโทนาล ดนตรีที่พัฒนาแล้วของ Debussy นี้ ถูกเรียกว่า ดนตรีอิมเพรสชันนิสต์ เป็นผลงานที่ประพันธ์ขึ้นระหว่างปี ค.ศ. 1890-1910 เช่น ผลงานสำหรับวงซิมโฟนีออร์เคสตรา Prélude á l'aprés-midi d'un faune (1894) ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากบทกวีของ Mallarmé Nocturnes (1899) และโอเปราเรื่อง Pelléas et Mélisande (1902) ดนตรีอิมเพรสชันนิสต์พบได้ในผลงานของนักประพันธ์เพลงอื่น ๆ เช่น Maurice Ravel (1875-1937)

2. ลักษณะของดนตรีอิมเพรสชันนิสต์ Debussy ได้รับอิทธิพลจากจิตรกรรมอิมเพรสชันนิสต์และกวีนิพนธ์ซิมโปลิสต์ ดังนั้นดนตรีอิมเพรสชันนิสต์จึงไม่นำเสนอเรื่องราวและไม่แสดงอารมณ์สะเทือนใจอย่างดนตรีในยุคโรแมนติก หากมุ่งแสดงความประทับใจในบรรยากาศชั่วขณะหนึ่ง โดยให้ความสำคัญกับสีสันของเสียงและเครื่องดนตรีมากกว่าแนวทำนองและการประสานเสียงตามแบบดนตรีโทนาล โทนัลลิตี[2] ของบทเพลงซึ่งเป็นสิ่งสำคัญมากของดนตรีโทนาลจะถูกทำให้คลุมเครือด้วยการใช้บันไดเสียงและโมด[3] อื่น ๆ ความสำคัญของโทนิก[4] และโดมินันท์[5] ถูกตัดไป ดังนั้นนักประพันธ์เพลงแนวอิมเพรสชันนิสต์จะหลีกเลี่ยงการใช้คีตลักษณ์ที่เป็นแบบแผนและเน้นความสำคัญของโทนิกและโดมินันท์ เช่น คีตลักษณ์โซนาตา ในดนตรีอิมเพรสชันนิสต์ประโยคเพลงและลูกจบจะไม่ชัดเจน แนวทำนองไม่เป็นสัดส่วนลงตัวตามแบบแผน อาจสั้นหรือยาวหรือเป็นเพียงกลุ่มของตัวโน้ตก็ได้ จังหวะก็เช่นเดียวกันจะมีความลื่นไหลต่อเนื่องกันไป ดนตรีแต่ละตอนมักจะเชื่อมเข้าหากันโดยไม่มีรอยต่อที่คมชัด มีการดำเนินเป็นขั้นคู่ขนานของเสียงประสาน และมักดัดแปลงคอร์ดโดยเพิ่มเสียงกระด้างเข้าไปและไม่เกลาลงตามแบบแผน

---

[2] โทนัลลิตี คือ ระบบดนตรีตะวันตกที่ให้ความสำคัญกับเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ โดยมีโน้ตโทนิกเป็นโน้ตสำคัญที่สุด และเป็นโน้ตที่แสดงความสัมพันธ์กับโน้ตในบันไดเสียงโน้ตโดมินันท์มีความสำคัญรองลงมาเช่นเดียวกับคอร์ดโทนิกซึ่งสำคัญที่สุด โดยมีคอร์ดโดมินันท์มีความสำคัญรองลงมา เพลงในระบบนี้มีกุญแจเสียงที่แน่นอน เป็นระบบที่ใช้มาตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 17 และเป็นที่แพร่หลายมากที่สุดจนถึงปัจจุบัน (ณัชชา โสคติยานุรักษ์, 2543ข: 173-174)

[3] โมด หรือ โมดเพลงโบสถ์ เป็นบันไดเสียงโบราณ ประกอบด้วยตัวโน้ต 7 ตัว เรียงตามลำดับ ใช้เป็นกลุ่มโน้ตพื้นฐานในการแต่งเพลงในยุคกลางและยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการมีโครงสร้างตายตัวแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท ได้แก่ โมดหลัก (Authentic mode) และโมดรอง (Plagal mode) (ณัชชา โสคติยานุรักษ์, 2543ข: 38)

[4] โทนิก คือ โน้ตตัวที่ 1 ของบันไดเสียง เป็นโน้ตที่มีความสำคัญที่สุดในเพลง

[5] โดมินันท์ คือ โน้ตตัวที่ 5 ของบันไดเสียง

Debussy มักตั้งชื่อบทเพลงของเขาเพื่อเป็นการชี้นำเข้าสู่บรรยากาศนั้น ๆ และบางครั้งอาจมีบทนำเพื่ออธิบายความหมายของชื่อเพลงและลักษณะของดนตรี เช่น Nocturnes ซึ่งเป็นผลงานประเภทซิมโฟนิค โพเอม ที่มี 3 ท่อนประพันธ์ขึ้นสำหรับวงซิมโฟนีออร์เคสตรา Debussy เขียนแนะนำบทเพลงนี้ว่า

> *"ชื่อของบทเพลง Nocturne (กลางคืน) นี้ ให้ตีความ ณ ที่นี้ในความหมายทั่วไปและในเชิงกึ่งสัญญลักษณ์ ดังนั้นมันจึงไม่ได้ถูกใช้ในความหมายของบทเพลงชนิด Nocturne ทั่วไป แต่ใช้เพื่อแสดงความประทับใจและความรู้สึกพิเศษเกี่ยวกับแสงที่คำ ๆ นี้กระตุ้นให้เกิดขึ้น Nuages (เมฆ) บรรยายถึงความไม่แปรเปลี่ยนของท้องฟ้าและการเคลื่อนไหวอย่างเชื่องช้าและเคร่งครึมของหมู่เมฆที่ค่อย ๆ จางหายไปในสีเทาที่ผสมกับสีขาวอย่างบางเบา Fétes (งานสมโภชน์) ให้บรรยากาศของจังหวะเต้นรำที่เร้าใจโดยมีแสงสว่างอย่างฉับพลันสาดส่องเข้ามาเป็นช่วง ๆ และยังมีช่วงของขบวนแห่ (ภาพอันมหัศจรรย์ตระการตา) ซึ่งผ่านเข้าไปในบรรยากาศแห่งการเฉลิมฉลองและถูกกลืนหายเข้าไปในการเฉลิมฉลองนั้น แต่ฉากหลังยังคงเหมือนเดิมคืองานเฉลิมฉลองที่ทั้งดนตรีและแสงสีได้ดำเนินร่วมไปกับจังหวะแห่งจักรวาล Sirénes (นางพรายน้ำ) กล่าวถึง ท้องทะเลที่ไม่เคยหยุดนิ่ง และท่ามกลางหมู่คลื่นซึ่งเป็นประกายสีเงินด้วยแสงจันทร์นั้น เหล่านางพรายน้ำหัวเราะและจากไปพร้อมกับบทเพลงอันลึกลับ" (Vallas, 1973: 112)*

หลังจากการแสดงบทเพลง Nocturne ต่อสาธารณชนในกรุงปารีส นักวิจารณ์ดนตรีชื่อ Jean d'Udine เขียนวิจารณ์ลงในหนังสือ Courrier Musical ดังนี้

> *"ไม่มีใครสามารถจินตนาการถึงซิมโฟนีแบบอิมเพรสชันนิสต์ที่น่าเพลิดเพลินไปกว่านี้ได้ มันถูกสร้างจากการสาดกระเซ็นของเสียง มันไม่ได้ดำเนินรอยตามลักษณะของแนวทำนองมาตรฐานทั่วไป แต่การใช้สีสันและเสียงประสานได้ก่อให้เกิดความกลมกลืนซึ่งจิตรกรอาจกล่าวว่า สามารถรักษาความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันได้เป็นอย่างมาก และความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันนี้ได้เข้ามาแทนที่ความงามของแนวทำนองแบบดั้งเดิม ด้วยความงามที่ทัดเทียมกันของเสียงที่ถูกสร้างขึ้นด้วยความชำนาญและดำเนินไปอย่างสมเหตุสมผล" (Vallas, 1973: 117)*

3. เทคนิคการประพันธ์เพลงที่ใช้ในดนตรีอิมเพรสชันนิสต์

เทคนิคการประพันธ์เพลงที่นิยมใช้ในดนตรีอิมเพรสชันนิสต์ แบ่งออกเป็น 4 กลุ่ม ดังนี้

3.1 โมดเพลงโบสถ์ (Church Mode) และบันไดเสียง (Scale)

3.1.1 โมดเพลงโบสถ์ คือ บันไดเสียงโบราณประกอบด้วยโน้ต 7 ตัว เรียงตามลำดับ โมดเพลงโบสถ์นี้ถูกนำมาใช้ในดนตรีอิมเพรสชันนิสต์ โดยไม่ได้คำนึงถึง

การใช้แบบเดิมในยุคกลาง (Medieval) และยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ (Renaissance) มากนัก โมดเพลงโบสถ์ทั้งหมดประกอบด้วย ไอโอเนียน (Ionian) ดอเรียน (Dorian) ฟริเจียน (Phrygian) ลิเดียน (Lydian) มิกโซลิเดียน (Mixolydian) เอโอเลียน (Aeolian) และโลเครียน (Locrian)

ตัวอย่าง 1

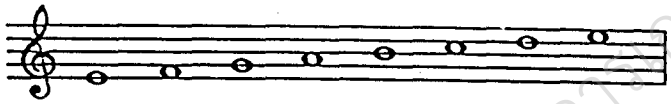
C ไอโอเนียน (บันไดเสียงเมเจอร์)



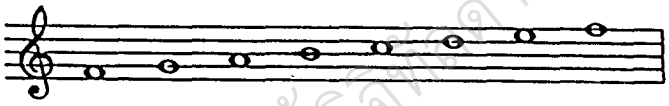
D ดอเรียน



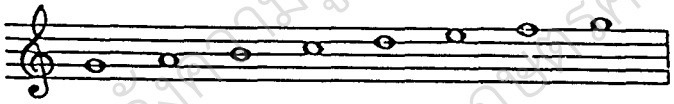
E ฟริเจียน



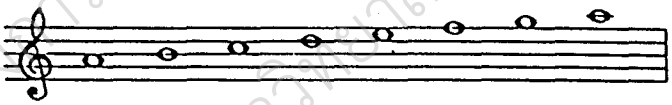
F ลิเดียน



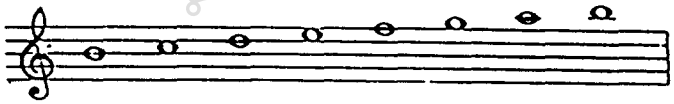
G มิกโซลิเดียน



A เอโอเลียน (บันไดเสียงไมเนอร์แบบธรรมชาติ)



B โลเครียน



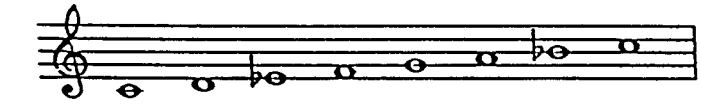
โมดเพลงโบสถ์นี้สามารถปรับเปลี่ยนระดับเสียงไปสู่ระดับเสียงใดก็ได้ เช่นเดียวกับกุญแจเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ ตัวอย่าง 2 แสดงการเปรียบเทียบโครงสร้างของโมดเพลงโบสถ์ทั้ง 7 โมดที่มีโน้ต C เป็นโทนิก

ตัวอย่าง 2
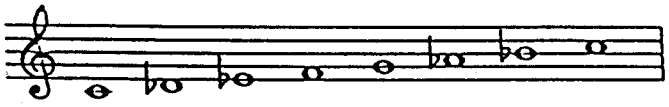
C ไอโอเนียน



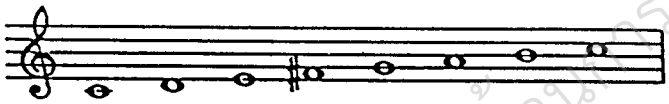
C ดอเรียน



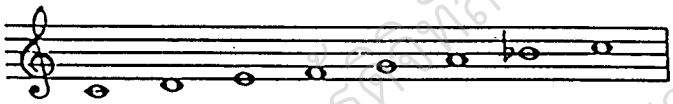
C ฟริเจียน



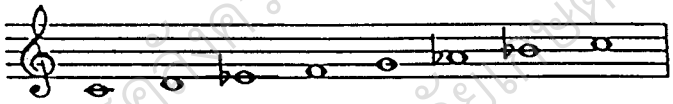
C ลิเดียน



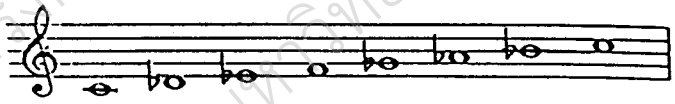
C มิกโซลิเดียน



C เอโอเลียน



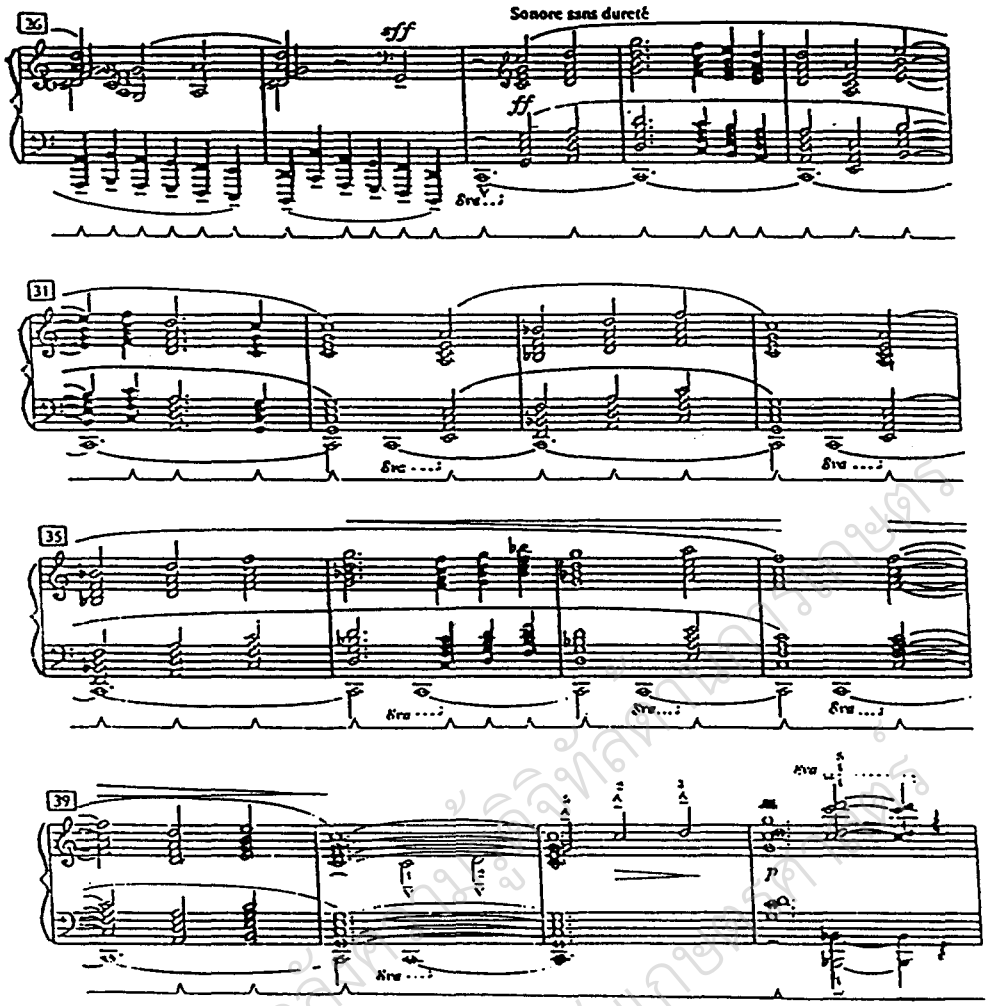
C โลเครียน



โครงการจัดทำความรู้ดิจิทัลด้านการเกษตร
มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ตัวอย่างที่ 3 แสดงการใช้ C มิกโซลิเดียนทั้งแนวทำนองและแนวประสาน

ตัวอย่าง 3 Debussy : Prelude No.10, Book I



3.1.2 บันไดเสียงเพนทาโทนิก (Pentatonic Scale)
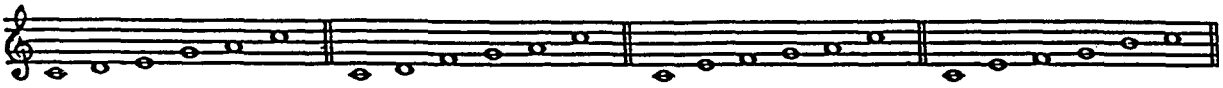
บันไดเสียงเพนทาโทนิกเป็นบันไดเสียงที่นิยมใช้ในประเทศแถบเอเชีย เช่น ไทย จีน ญี่ปุ่น ฯลฯ ได้ถูกนำมาใช้ในดนตรีอิมเพรสชันนิสต์เพราะเป็นบันไดเสียงที่ก่อให้เกิดบรรยากาศของดนตรีตะวันออก บันไดเสียงเพนทาโทนิกประกอบด้วยโน้ต 5 ตัว มีโครงสร้างที่ประกอบด้วยขั้นคู่เต็มเสียง 2 คู่ ตามด้วยขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ 1 คู่ ขั้นคู่เต็มเสียง 1 คู่ และจบด้วยขั้นคู่สามไมเนอร์ 1 คู่ ดังนี้

ตัวอย่าง 4



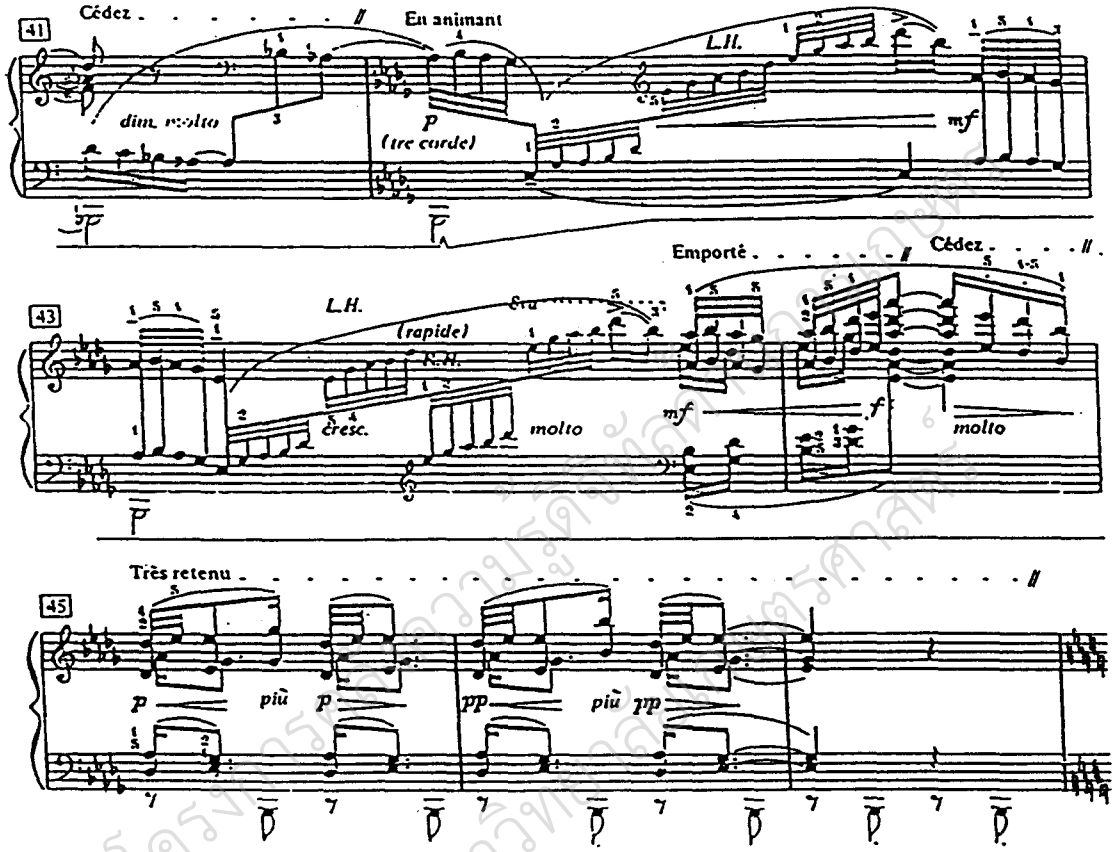
บันไดเสียงเพนทาโทนิกสามารถจัดเรียงกันได้หลายรูปแบบดังนี้

ตัวอย่าง 5



ตัวอย่างที่ 6 แสดงการใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกของ Debussy
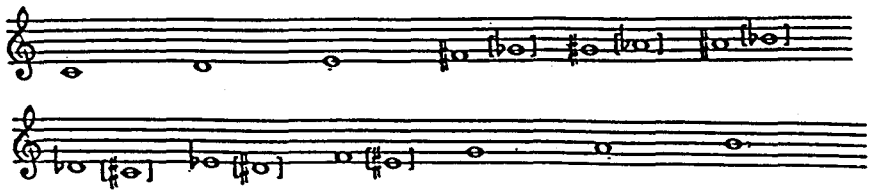
ตัวอย่าง 6 Debussy: Prelude No. 2, Book I



3.1.3 บันไดเสียงโฮลโทน (Whole Tone Scale)

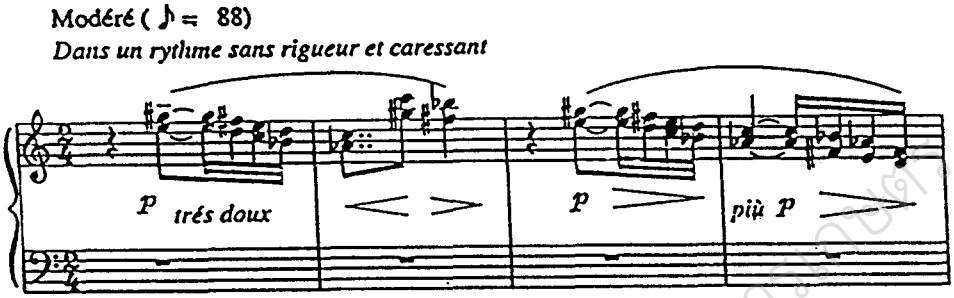
บันไดเสียงโฮลโทนประกอบด้วยโน้ต 6 ตัว แต่ละตัวจะห่างกัน 1 เสียงเต็มหรือเป็นระยะขั้นคู่ 2 เมเจอร์โดยตลอด ดังนั้นบันไดเสียงโฮลโทนจะมีคุณสมบัติพิเศษคือมีสัดส่วนที่เท่ากัน โน้ตทุกตัวมีความสำคัญเท่ากัน และไม่มีความรู้สึกของโน้ตโทนิกและโน้ตโดมินันท์ บันไดเสียงโฮลโทนมีเพียง 2 รูปเท่านั้นที่มีโน้ตไม่ซ้ำกันคือ C D E F#(Gb) G#(Ab) A#(Bb) หรือ $D^{b}(C^{\#})$ $E^{b}(D^{\#})$ F G A B

ตัวอย่าง 7



ตัวอย่างที่ 8 แสดงการใช้บันไดเสียงโฮลโทนของ Debussy

ตัวอย่าง 8 Debussy: Prelude No 2, Book I



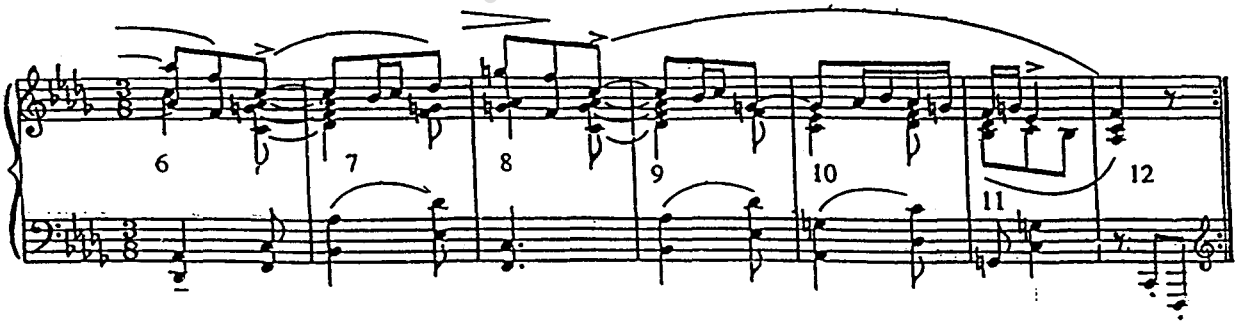
3.2 คอร์ด

3.2.1 คอร์ดขั้นคู่ 7 คู่ 9 คู่ 11 และคู่ 13
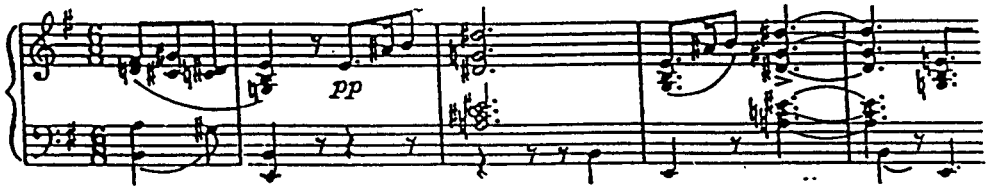
คอร์ดเรียงขั้นคู่ 3 (Tertian Chord) ประเภทคอร์ดขั้นคู่ 7 คู่ 9 คู่ 11 และคู่ 13 เป็นที่นิยมใช้ในดนตรีอิมเพรสชันนิสต์ คอร์ดเหล่านี้มักจะถูกแปลงโน้ตบางตัว เช่น การทำให้โน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ดสูงขึ้นหรือต่ำลง นอกจากนี้โน้ตทุกตัวของบันไดเสียงสามารถนำมาเป็นโน้ตพื้นต้นสำหรับสร้างคอร์ดได้ ซึ่งแตกต่างจากดนตรีโทนาลที่การใช้คอร์ดขั้นคู่ 7 ถึงคอร์ดขั้นคู่ 13 มักจะจำกัดโน้ตพื้นต้นอยู่เพียงโน้ตโดมินันท์หรืออาจใช้ในรูปโดมินันท์ขั้นที่ 2 (Secondary Dominant) เท่านั้น

ตัวอย่างที่ 9 แสดงการใช้คอร์ดขั้นคู่ 7 9 และ 11 ของ Ravel

ตัวอย่าง 9 Ravel : Sonatine, ท่อน 2
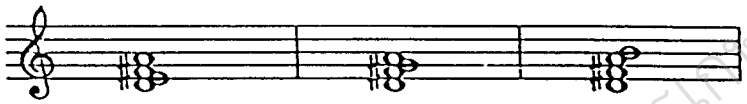


ตัวอย่าง 10 Ravel : Le Tombeau de Couperin



3.2.2 คอร์ดเพิ่มโน้ต (Added Note Chord) และคอร์ดแยก (Split Chord)

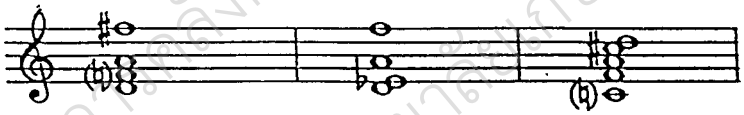
คอร์ดเพิ่มโน้ต คือ คอร์ดเรียงขั้นคู่ 3 ที่มีการเพิ่มโน้ตในบันไดเสียงไดอาโทนิกขั้นคู่ 6 ขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 2 จากโน้ตพื้นต้นเข้าไป ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่าง 11
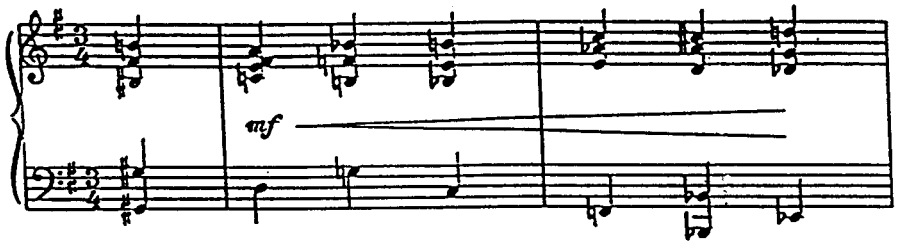


คอร์ดแยกโน้ตคือคอร์ดเรียงขั้นคู่ 3 ที่มีการเพิ่มโน้ตโครมาติกเข้าไปเพื่อทำให้เสียงของคอร์ดมีความกระด้างมากขึ้น โน้ตโครมาติกที่เพิ่มเข้ามักเป็นโน้ตที่เป็นขั้นคู่ 2 ไมเนอร์กับโน้ตเดิมของคอร์ด ที่พบบ่อยคือคอร์ดแยกขั้นคู่ 3 ที่ทำให้เกิดคุณสมบัติเมเจอร์และไมเนอร์ในเวลาเดียวกัน คอร์ดแยกอื่น ๆ ที่พบคือคอร์ดแยกโน้ตพื้นต้นคอร์ดแยกขั้นคู่ 5 และคอร์ดแยกขั้นคู่ 7

ตัวอย่าง 12



ตัวอย่างที่ 13 เป็นตัวอย่างของคอร์ดแยกที่ใช้โดย Ravel

ตัวอย่าง 13 Ravel: Valses nobles et sentimentales, ท่อน 1

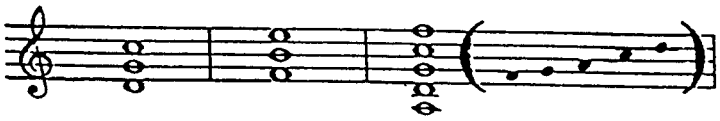


โครงการเผยแพร่ผลงานวิจัยและงานสร้างสรรค์ในรูปดิจิทัล มหาวิทยาลัยศิลปากร

3.2.3 คอร์ดเรียงขั้นคู่ 4 และคอร์ดเรียงขั้นคู่ 5 (Quartal Chord, Quintal Chord)
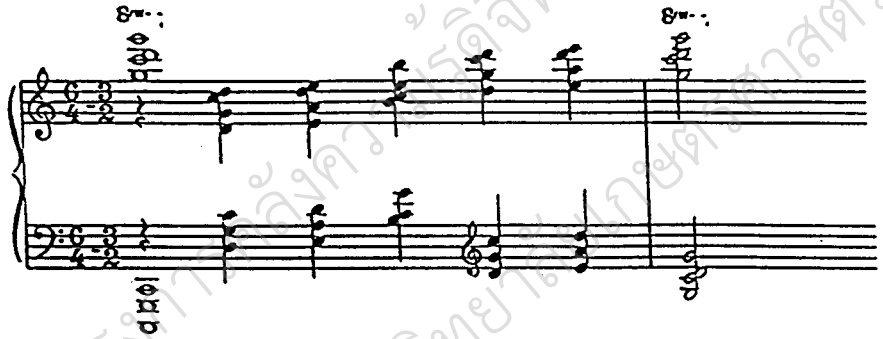
คอร์ดเรียงขั้นคู่ 4 และคอร์ดเรียงขั้นคู่ 5 หมายถึง คอร์ดที่สร้างขึ้นจากขั้นคู่ 4 และคู่ 5 ที่เรียงซ้อนไปจากโน้ตพื้นต้น การสร้างคอร์ดเหล่านี้อาจสร้างจากการเรียงขั้นคู่เพอร์เฟกต์ทั้งหมดหรือเรียงสลับกับขั้นคู่อ็อกเมนเต็ดก็ได้ ดังตัวอย่างที่ 14 คอร์ดแรก เป็นคอร์ดเรียงขั้นคู่ 4 ที่ใช้ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟกต์จากโน้ตพื้นต้น D คอร์ดที่สอง เป็นคอร์ดเรียงขั้นคู่ 4 ที่สลับด้วยขั้นคู่ 4 อ็อกเมนเต็ดจากโน้ตพื้นต้น F สมาชิกของคอร์ดอาจมีมากกว่า 3 ตัวได้ ดังคอร์ดที่ 3

ตัวอย่างที่ 14



คอร์ดเรียงขั้นคู่ 4 และคอร์ดเรียงขั้นคู่ 5 นี้ พบบ้างประปรายในดนตรีอิมเพรสชันนิสต์ บางครั้งพบในลักษณะที่เคลื่อนที่เป็นคู่ขนานติดต่อกัน ดังเช่นตัวอย่างที่ 15

ตัวอย่าง 15 Debussy: Prelude No. 10, Book I

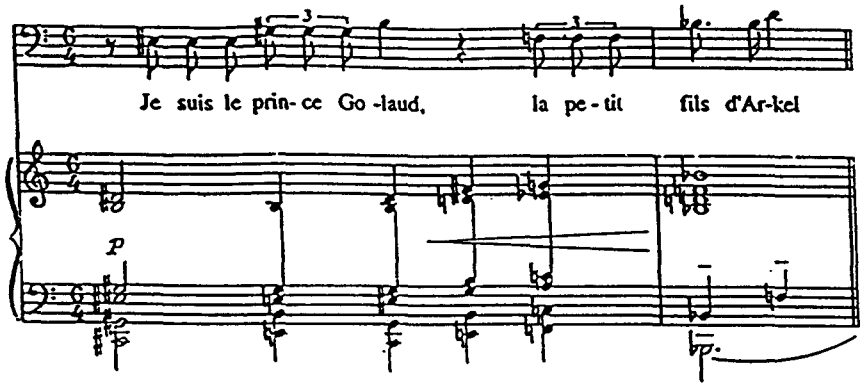


3.3 ลูกจบ (Cadence)

3.3.1 ลูกจบแบบแผน (Traditional Cadence)

ดนตรีอิมเพรสชันนิสต์นิยมใช้ลูกจบแบบแผนแต่มักใช้ร่วมกับคอร์ดขั้นคู่ 7 ขั้นคู่ 9 ขั้นคู่ 11 และขั้นคู่ 13 รวมทั้งอาจมีการเพิ่มและดัดแปลงโน้ตในคอร์ด

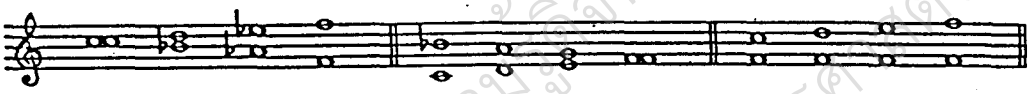
ตัวอย่าง 16 Debussy : Pelléas et Mélisande ฉาก 1 องค์ 1



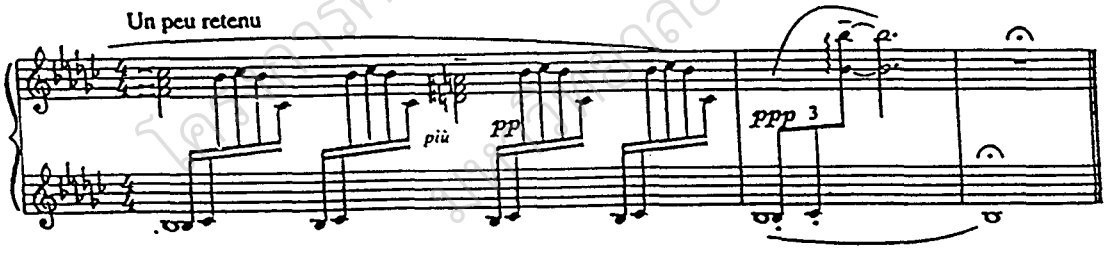
3.3.2 ลูกจบในแนวนอน (Linear Cadence)

ลูกจบในแนวนอนเกิดจากแนวทำนองเคลื่อนที่ไปในทิศทางที่ก่อให้เกิดลูกจบ ลูกจบลักษณะนี้มีความคล้ายคลึงกับลูกจบในยุคกลางและยุคฟื้นฟูศิลปวิทยากร แต่จะมีการประดับประดาด้วยแนวอื่น ๆ ด้วย ตัวอย่าง 17 แสดงการเคลื่อนที่ของแนวทำนองในรูปแบบต่าง ๆ ที่ทำให้เกิดลูกจบขึ้น ตัวอย่าง 18 แสดงการใช้ลูกจบในแนวนอนของ Debussy

ตัวอย่าง 17



ตัวอย่าง 18 Debussy : Prelude No.3, Book I

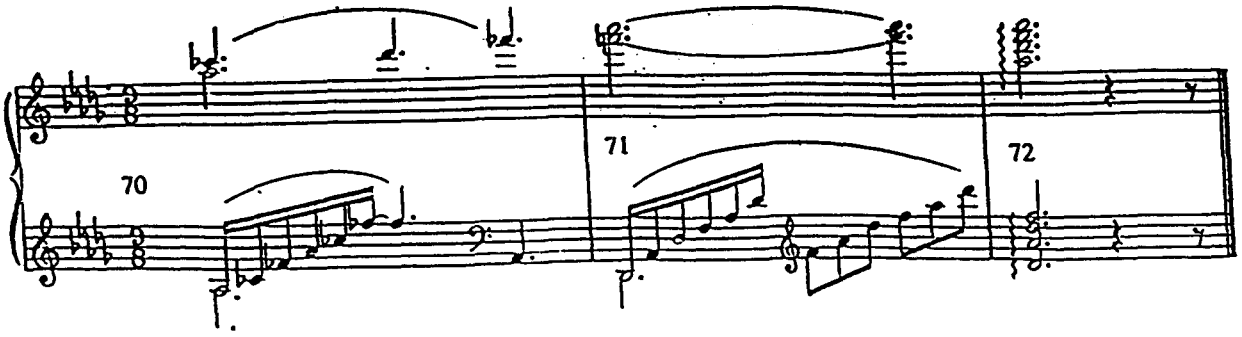


โครงการคลังความรู้ดิจิทัลด้านการวิจัยและนวัตกรรม
สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.3.3 ลูกจบที่มีความสัมพันธ์คู่สาม (Third Relationship Cadence)

ลูกจบที่มีความสัมพันธ์คู่สาม หมายถึงลูกจบที่เกิดจากการดำเนินของคอร์ดที่มีความสัมพันธ์ต่อกันเป็นขั้นคู่ 3

ตัวอย่าง 19 Debussy : Clair de lune จาก Suite Bergamasque

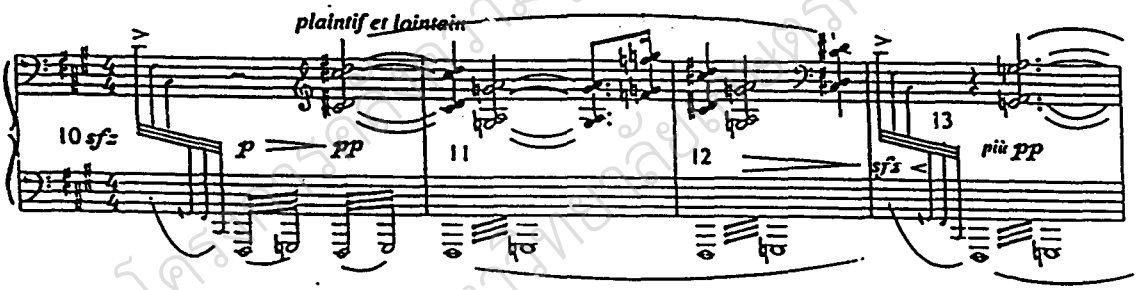


3.4 เนื้อดนตรี (Texture)

3.4.1 การสร้างแนวคู่ขนานให้กับทำนอง

การสร้างแนวคู่ขนานให้กับทำนองจะเพิ่มความหนาแน่นให้กับเนื้อดนตรี อันที่จริงได้มีการสร้างแนวคู่ขนานให้กับทำนองมาตั้งแต่ดนตรีในยุคกลางและยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการแล้ว แต่ในดนตรีอิมเพรสชันนิสต์นี้ นักประพันธ์เพลงจะใช้ขั้นคู่ที่เป็นเสียงกระด้างในการสร้างแนวคู่ขนาน ดังตัวอย่างที่ 20 แนวคู่ขนานสร้างจากขั้นคู่ 2 เมเจอร์

ตัวอย่าง 20 Debussy : Prelude No.7, Book I

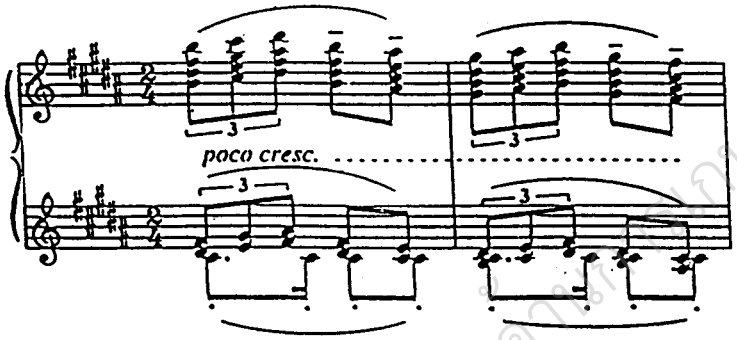


โครงการจัดตั้งสถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.4.2 การใช้คอร์ดคู่ขนาน

คอร์ดคู่ขนานคือการที่สมาชิกทุกตัวของคอร์ดเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกันและในระยะขั้นคู่ที่เท่ากัน การเคลื่อนที่ของคอร์ดเช่นนี้เรียกว่าแพลนนิ่ง (Planing) แพลนนิ่งก่อให้เกิดบรรยากาศที่ล่องลอยและเป็นอิสระ คอร์ดต่อคอร์ดสามารถเคลื่อนที่ไปหากันได้โดยไม่มีหลักการดำเนินของคอร์ดที่นิยมใช้ในดนตรีโทนาลมาเป็นตัวควบคุม นักดนตรีอิมเพรสชันนิสต์เลือกใช้คอร์ดโดยคำนึงถึงเสียงและบรรยากาศที่ต้องการมากกว่าสิ่งอื่นใด

ตัวอย่าง 21 Debussy : La Soirée dans Grenade จาก Estampes



สรุปได้ว่า ดนตรีอิมเพรสชันนิสต์นับเป็นก้าวแรกของดนตรียุคใหม่ เป็นจุดเชื่อมระหว่างดนตรีในรูปแบบเก่าและดนตรีในรูปแบบใหม่ หลังจากดนตรีอิมเพรสชันนิสต์แล้ว ดนตรีตะวันตกในศตวรรษที่ 20 ได้พัฒนาออกไปหลายแขนง และมีความแตกต่างกันมากที่สุดเท่าที่เคยมีมาในประวัติศาสตร์

โครงการคลังความรู้ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

บรรณานุกรม

Benward, Bruce. 1993. **Music in Theory and Practice.** Iowa: Wm. C. Brown Communications.

Grout, Donald Jay. 1980. **A History of Western Music.** New York: W.W. Norton.

Kamien, Roger. 1976. **Music an Appreciation.** New York: McGraw-Hill.

Morgan, Robert P. 1991. **Twentieth-Century Music.** New York: W.W. Norton.

Stolba, K Marie. 1994. The Development of Western Music, A History. Iowa: Wm. C. Brown Communications.

Vallas, Léon. 1973. **Claude Debussy, His Life and Works** (1933). Translated by Maire and Grace O'Brien. New York: Dover.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. 2544. **เอกสารคำสอนวิชาทฤษฎีดนตรีศตวรรษที่ยี่สิบ I.** กรุงเทพมหานคร: ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. 2543ก. **ทฤษฎีดนตรี.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

--------. 2543ข. **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

โครงการคลังความรู้ดิจิทัลด้านมานุษยดนตรี มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์