ลักษณะเพลงร้องในเปียโนโซนาตา 3 บทสุดท้ายของเบโทเฟน*

Vocal Style in Beethoven's Last 3 Piano Sonatas

จุฬมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา **

Julmanee Sudasna na Ayudhya

บทคัดย่อ

เปียโนโซนาตา 3 บทสุดท้ายของเบโทเฟนเป็นผลงานที่มีคุณค่าต่อวงการวรรณกรรมเปียโนเป็นอย่างมาก ทั้ง 3 บทต่างมีความพิเศษและมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว แต่ในขณะเดียวกันก็มีลักษณะร่วมที่เป็นลักษณะเฉพาะของผลงานในยุคหลังของเบโทเฟนหลายประการ ลักษณะร่วมที่มีความน่าสนใจประการหนึ่ง คือ การนำลักษณะการประพันธ์เพลงที่พบในเพลงร้องมาผสมผสานในบทเพลง บทความนี้มุ่งศึกษาลักษณะเพลงร้องในเปียโน โซนาตา 3 บทสุดท้าย ผลการศึกษาพบว่า การนำลักษณะเพลงร้องมาใช้ในบทเพลงเป็นผลกระทบจากเหตุการณ์ในชีวิตช่วงท้ายของเบโทเฟน รวมทั้งสภาพสังคม เศรษฐกิจ และการเมือง ลักษณะเพลงร้องมีความโดดเด่นและสำคัญในเปียโนโซนาตาทั้ง 3 บท และโดดเด่นเป็นพิเศษใน Op. 110 เบโทเฟนใช้ลักษณะเพลงร้องอย่างหลากหลาย การนำลักษณะเพลงร้องมาใช้ก่อให้เกิดมิติใหม่ในเปียโนโซนาตาและมีอิทธิพลต่อคีตกวีในยุคต่อมา

คำสำคัญ : ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน, เปียโนโซนาตา 3 บทสุดท้าย, ลักษณะเพลงร้อง

---

* บทความนี้มาจากงานวิจัยเรื่อง “เปียโนโซนาตา Op. 110 ของเบโทเฟน”
This article is from the research “Beethoven’s Piano Sonata Op. 110”

** ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
Department of Music, Faculty of Humanities, Kasetsart University
Corresponding author, e-mail : fhumjns@ku.ac.th

Abstract

Beethoven's last 3 piano sonatas are very valuable works in piano literature. While each of the sonatas has special features and has unique qualities, they also share many similar characteristics which are specific to Beethoven's late period. Notable shared characteristic is integration of compositon styles found in vocal music. This article aims to investigate the vocal style in Beethoven's last 3 piano sonatas. The study reveals that the integration of vocal style has been affected by events in Beethoven's late personal life, as well as the social, economic and political conditions at the time. The vocal style is distinct and prominent in all 3 sonatas, especially in Op. 110. Beethoven used the vocal style variedly. By applying the vocal style , he created a new dimension to piano sonatas and had an influence on later composers.

Keywords : Ludwig van Beethoven, Last 3 Piano Sonatas, Vocal Style

บทนำ

เปียโนโซนาตาของเบโทเฟน (Ludwig van Beethoven, ค.ศ. 1770-1827) เป็นผลงานที่มีคุณค่าต่อวงการวรรณกรรมเปียโนเป็นอย่างมากและเป็นผลงานที่มีความสำคัญมากกลุ่มหนึ่งของเบโทเฟน เปียโนโซนาตาเปรียบเสมือนสมุดบันทึกการเดินทางของชีวิต แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการทางความคิดสร้างสรรค์ อีกทั้งสะท้อนถึงภาวะจิตใจของเบโทเฟนในแต่ละช่วงเวลา เปียโนโซนาตาที่นิยมตีพิมพ์เผยแพร่มีจำนวน 32 บท ถูกประพันธ์ขึ้นระหว่าง ค.ศ. 1795-1822 แบ่งออกเป็น 3 ยุคตามลำดับและลักษณะการประพันธ์ดังนี้ ยุคแรกได้แก่เปียโนโซนาตา Op. 2 ถึงเปียโนโซนาตา

Op. 49 ยุคกลางได้แก่เปียโนโซนาตา Op. 53 ถึงเปียโนโซนาตา Op. 90 และยุคหลังได้แก่เปียโนโซนาตา Op. 101 ถึงเปียโน โซนาตา Op. 111 ตลอดเวลา 27 ปี เบโทเฟนไม่เคยหยุดที่จะพัฒนาและสร้างสรรค์ เปียโนโซนาตาของเขาเติบโตจากโซนาตาที่ได้รับอิทธิพลจากกรอบประเพณีและกฎเกณฑ์ดั้งเดิม จนกลายเป็นบทเพลงที่สามารถแสดงออกถึงอารมณ์ ความรู้สึก จินตนาการ และอุดมคติได้อย่างเต็มที่

เปียโนโซนาตา 3 บทสุดท้ายคือ เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง E เมเจอร์ Op. 109 เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง A^b เมเจอร์ Op. 110 และเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง C ไมเนอร์ Op. 111 ถูกประพันธ์ขึ้นระหว่าง ค.ศ. 1820-1822 โดยได้รับการว่าจ้างจาก อดอล์ฟ มาร์ทิน ชเลซิงเงอร์ (Adolf Martin Schlesinger, ค.ศ.1769-1838) เจ้าของสำนักพิมพ์ในเบอร์ลิน (Swafford, 2015: 745) เปียโนโซนาตาทั้ง 3 บทนี้ล้วนมีความโดดเด่นและมีลักษณะเฉพาะที่พบในเปียโนโซนาตายุคหลังของเบโทเฟน คือ มีโครงสร้างที่มีความอิสระยืดหยุ่น แตกต่างจากโซนาตาในยุคคลาสสิกทั่วไป มีความงดงามคล้ายบทกวี มีความลึกซึ้ง มุ่งเข้าหาตัวตนภายในมากกว่าจะแสดงอารมณ์อย่างรุนแรงเช่นเปียโนโซนาตาในยุคกลาง มีความซับซ้อนและเข้าใจได้ยากขึ้น มีการใช้ลักษณะการประพันธ์แบบลีลาสอดประสานแนวทำนอง (contrapuntal) มีการใช้โน้ตพรม (trill) อย่างต่อเนื่องทำให้เกิดเนื้อดนตรี (texture) แบบพิเศษ มีลักษณะของดนตรีพรรณนา (program music) มีความเป็นเอกภาพ และมีลักษณะของเพลงร้อง เนื่องจากลักษณะเพลงร้องเป็นคุณลักษณะร่วมที่มีความโดดเด่นประการหนึ่งในเปียโนโซนาตา 3 บทสุดท้าย บทความนี้จึงมุ่งศึกษาภูมิหลังทางประวัติศาสตร์ เพื่อหาความสัมพันธ์ระหว่างเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์และการนำลักษณะเพลงร้องมาใช้ในเปียโนโซนาตาทั้ง 3 บท รวมทั้งศึกษาวิเคราะห์ลักษณะเพลงร้องที่เบโทเฟนได้กำหนดไว้อย่างชัดเจนว่ามีลักษณะอย่างไร ทั้งนี้เพื่อให้มีความเข้าใจในตัวบทเพลงในระดับลึกขึ้น และเป็นฐานข้อมูลให้นักแสดงนำไปใช้ในการตีความบทเพลงเพื่อนำไปสู่การแสดงที่ใกล้เคียงกับความต้องการและจินตนาการของคีตกวีมากที่สุด

การตรวจเอกสาร

การใช้ลักษณะเพลงร้องในเปียโนโซนาตา 3 บทสุดท้ายของเบโทเฟนมีความสัมพันธ์กับลักษณะการประพันธ์ที่มีความงดงามคล้ายบทกวีซึ่งเป็นลักษณะเด่นประการหนึ่งที่พบในผลงานยุคหลัง ซวาฟเฟิร์ด (2015) ได้กล่าวว่า เบโทเฟนยังคงคิดว่าตนเองมิได้เป็นเพียงนักประพันธ์เพลงเท่านั้น แต่เป็นกวีแห่งเสียงดนตรีหรือโทนโพเอ็ต (tone poet) โซนาตาและสตริงควอร์เท็ตในยุคหลังเป็นผลงานสำคัญที่กลั่นออกมาจากการประพันธ์เพลงที่มีลักษณะเชิงกวีนิพนธ์ (poetic style) ของเขา (p. 755) และซวาฟเฟิร์ดยังได้กล่าวว่า ลักษณะเชิงกวีนิพนธ์นี้ แม้ว่าจะใช้อธิบายถึงผลงานบางส่วน ไม่ใช่ผลงานทั้งหมดในยุคนี้ แต่ก็สามารถกล่าวได้ว่าเป็นลักษณะการประพันธ์ที่เป็นกระแสหลักได้ (p. 757) ในยุคหลังเบโทเฟนได้สอดแทรกช่วงขับร้องเจรจา (recitative) และอาริโอโซ (arioso) ที่บรรเลงโดยเครื่องดนตรีเข้าไปในผลงานหลายชิ้น อีกทั้งยังแสดงความใส่ใจมากขึ้นในการใช้คุณลักษณะไพเราะแบบเพลงร้องในสังคีตลักษณ์โซนาตา (Stolba, 1994: 432)

สแตนลีย์ (2000) ได้กล่าวว่า มีกระบวน (movement) ในผลงานประเภทเพลงบรรเลงของเบโทเฟนจำนวนไม่มากนักที่มีการกำหนดลักษณะเพลงร้องไว้อย่างชัดเจน เช่นใน สตริงควอร์เท็ต Op. 130 สตริงควอร์เท็ต Op. 132 และเปียโนโซนาตา Op. 110 แต่เป็นที่ทราบกันทั่วไปว่าลักษณะเพลงร้องที่หลากหลายมิได้ถูกจำกัดไว้เพียงในกระบวนเหล่านี้เท่านั้น หากสามารถพบได้ในผลงานอื่นด้วย (p. 107)

ลักษณะเพลงร้องในเปียโนโซนาตา 3 บทสุดท้ายนั้นมีความหลากหลายแตกต่างกัน บัคลีย์ (2012) ได้กล่าวว่า ช่วงขับร้องเจรจาและอาริโอโซใน Op. 110 เป็นตัวแทนของเสียงร้อง (voice) ในรูปแบบมาตรฐานที่สุด โดยนำมาจากรูปแบบของอุปรากร ในขณะที่เสียงร้องใน Op. 111 มีลักษณะค่อนข้างตรงกันข้าม คือปรากฏอยู่ในทำนองของอาเรียตตา (arietta) และนำเสนอเฉพาะอารมณ์และความรู้สึกแต่เพียงอย่างเดียวเท่านั้น (pure expression) ด้วยการดัดแปลงอย่างมีจินตนาการและชาญฉลาด เบโทเฟนได้แสดงให้เห็นว่าคุณลักษณะไพเราะลึกซึ้งอย่างเพลงร้องนั้นถูกสร้างขึ้นได้ทั้งบนความเรียบง่ายและความซับซ้อน (p. 164)

วิธีการได้มาของข้อมูล

บทความนี้มาจากงานวิจัยเรื่อง “เปียโนโซนาตา Op. 110 ของเบโทเฟน” ซึ่งเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพที่ใช้วิธีการวิจัยเอกสาร (documentary research) และวิเคราะห์ตัวบทเพลงตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตก โดยอ้างอิงหลักการวิเคราะห์จากหนังสือสังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ (ณัชชา โสคติยานุรักษ์, 2547)

ภูมิหลังทางประวัติศาสตร์

ผู้เขียนได้ทบทวนเอกสารภูมิหลังทางประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับเบโทเฟนประมวลได้ดังนี้ ในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19 ทั่วทั้งยุโรปตกอยู่ในความวุ่นวายเนื่องมาจากสงครามนโปเลียน ซึ่งเป็นผลสืบเนื่องมาจากการปฏิวัติในฝรั่งเศสเมื่อ ค.ศ. 1789 ที่ประชาชนชาวฝรั่งเศสลุกฮือขึ้นเข้ายึดคุกบาสตีย์ (Bastille) และโค่นล้มราชวงศ์บูร์บง (Bourbon) ซึ่งปกครองฝรั่งเศสในขณะนั้น หลังการปฏิวัตินโปเลียน (Napoleon Bonaparte, ค.ศ. 1769-1821) นายทหารฝรั่งเศสได้นำกองทัพฝรั่งเศสออกรบขยายอาณาเขตไปทั่วยุโรปและสถาปนาตนเองขึ้นเป็นจักรพรรดิ อาณาเขตของฝรั่งเศสภายใต้การนำของนโปเลียนครอบคลุมหลายพื้นที่ในยุโรป เช่น เนเธอร์แลนด์ สเปน อิตาลีบางส่วน เยอรมันบางส่วน สวิสเซอร์แลนด์และโปแลนด์ ใน ค.ศ. 1812 กองทัพฝรั่งเศสประสบกับความพ่ายแพ้ครั้งสำคัญเมื่อบุกรัสเซีย ต่อมาใน ค.ศ. 1814 กองทัพฝ่ายพันธมิตรเข้ายึดกรุงปารีสได้และนโปเลียนต้องสละราชบัลลังก์ แม้ว่าจะกลับมายึดอำนาจได้อีกครั้งแต่ก็พ่ายแพ้ในที่สุด และถูกเนรเทศไปยังเกาะเซนต์เฮเลนาจนวาระสุดท้ายของชีวิต

สงครามนโปเลียนสิ้นสุดลงในค.ศ. 1815 หลังสงครามยุโรปได้รับผลกระทบทั้งด้านเศรษฐกิจและการเมือง ภาวะเศรษฐกิจตกต่ำครอบคลุมไปทั่ว มีการต่อต้านระบบการปกครองแบบสาธารณรัฐที่มีฝรั่งเศสเป็นผู้นำ การแสดงความคิดเห็นทางการเมืองถูกควบคุมและการควบคุมขยายมาถึงด้านศิลปะด้วย ขณะนั้น

เบโทเฟนใช้ชีวิตส่วนใหญ่อยู่ในกรุงเวียนนาและกำลังมีชื่อเสียงโด่งดังไปทั่วยุโรปในฐานะคีตกวีเอก เบโทเฟนมีหัวก้าวหน้าและมีความนิยมในแนวความคิดเรื่องความเท่าเทียมกันที่พัฒนาขึ้นในฝรั่งเศส ความนิยมในแนวความคิดแบบสาธารณรัฐของเบโทเฟนถูกถือว่าเป็นอันตรายต่อรัฐ เขาถูกสอบสวนและสอดแนมโดยเจ้าหน้าที่ของรัฐ ในช่วงนี้เบโทเฟนมิได้ประพันธ์ผลงานที่มีความเกี่ยวข้องกับการเมืองหรือวีรบุรุษ เช่น อุปรากรฟิเดลิโอ (Fidelio) หรือซิมโฟนีหมายเลข 3 เลย (Burkholder, Grout & Palisca, 2014, p. 577 – 578)

ผลงานในช่วงหลังสงครามนโปเลียนเป็นผลงานยุคหลังของเบโทเฟน (ค.ศ. 1815-1827) ผลงานยุคนี้มักเป็นเพลงขนาดเล็ก ผลงานขนาดใหญ่ที่ต้องการผู้บรรเลงเป็นจำนวนมากมีน้อยชิ้น ซึ่งอาจเป็นผลกระทบมาจากภาวะเศรษฐกิจหลังสงคราม ผลงานที่สำคัญในช่วงนี้ประกอบด้วย ดิอาเบลลีแวริเอชัน (Diabelli Variations) Op. 120 เปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้าย สตริงควอร์เท็ต 5 บทสุดท้าย ผลงานขนาดใหญ่มีเพียง 2 ชิ้น คือ แมสในกุญแจเสียง D เมเจอร์ Op.123 และซิมโฟนีหมายเลข 9 Op. 125

นอกจากภาวะทางเศรษฐกิจและการเมืองแล้ว ชีวิตในช่วงท้ายของเบโทเฟนยังต้องเผชิญกับความโศกเศร้าและปัญหาด้านครอบครัวและด้านสุขภาพ เริ่มตั้งแต่การตายของคาร์ล ฟาน เบโทเฟน (Carl van Beethoven, ค.ศ. 1774-1815) น้องชายของเขาในเดือนพฤศจิกายน ค.ศ. 1815 หลังจากการตายของคาร์ล เบโทเฟนต้องเข้าสู่การต่อสู้อันยาวนานกับน้องสะใภ้เพื่อให้ได้สิทธิในการเลี้ยงดูหลานชาย คาร์ล ฟาน เบโทเฟน (Karl van Beethoven, ค.ศ. 1806-1858) แต่เพียงผู้เดียว เบโทเฟนรักหลานชายราวกับเป็นบุตรของตนเอง เขาต้องการเลี้ยงดูหลานชายให้อยู่ในสภาพแวดล้อมที่ดีและได้รับการศึกษาที่ดี ในที่สุดแม้ว่าเบโทเฟนจะชนะและได้รับสิทธิในการเลี้ยงดูคาร์ล แต่เป็นที่น่าเสียดายที่ความสัมพันธ์ระหว่างเบโทเฟนและหลานชายเป็นไปอย่างไม่ราบรื่นนัก คาร์ลพยายามหนีจากเบโทเฟนไปหามารดาของเขาและได้พยายามฆ่าตัวตายแต่ไม่สำเร็จ

ในช่วงท้ายของชีวิต เบโทเฟนมีปัญหาทางสุขภาพหลายด้านด้วยกันโดยเฉพาะอาการบกพร่องทางการได้ยินของเขาได้ทวีความรุนแรงขึ้น และในที่สุดใน ค.ศ. 1818 เบโทเฟนสูญเสียความสามารถในการได้ยินไปเกือบทั้งหมด เขาต้องสนทนาโต้ตอบโดยการเขียนลงในสมุด สิ่งนี้มีผลกระทบอย่างรุนแรงต่อเบโทเฟน เขารู้สึกโดดเดี่ยว มีอารมณ์แปรปรวน และมีความระแวงแม้แต่กับเพื่อน (Burkholder, Grout & Palisca, 2014, p. 577)

สภาพสังคม การเมือง และเหตุการณ์ในชีวิตได้ส่งผลกระทบต่องานดนตรีของเบโทเฟน เขาหันกลับเข้าสู่ตัวตนภายใน ซึ่งทำให้เกิดแนวทางการประพันธ์เพลงแบบใหม่ เริ่มตั้งแต่เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง A เมเจอร์ Op.101 ผลงานในยุคหลังของเบโทเฟนเป็นผลของการสังเคราะห์ระหว่างดนตรี ความคิดสร้างสรรค์ และสภาวะจิตใจ เป็นผลงานที่มีความประณีตลึกซึ้ง สังคีตลักษณ์มีความแหวกแนวและยืดหยุ่น มีความเป็นเอกภาพ เสียงประสานมีความก้าวหน้า เนื้อหามีความซับซ้อนขึ้น มีการนำลักษณะการประพันธ์ของดนตรีในยุคบาโรกมาใช้และมีลักษณะเพลงร้องปรากฏอย่างต่อเนื่อง

ลักษณะเพลงร้องในเปียโนโซนาตา 3 บทสุดท้าย

เบโทเฟนเป็นคีตกวีที่มีชื่อเสียงในด้านเพลงบรรเลง ผลงานประเภทเพลงร้องที่สำคัญมีจำนวนไม่มากนัก คือ แมสในกุญแจเสียง D เมเจอร์ Op. 123 แมสในกุญแจเสียง C เมเจอร์ Op. 86 คอรัลแฟนตาเซีย Op. 80 อุปรากรฟิเดลิโอ Op. 72 และชุดเพลงร้องอัน ดี แฟร์นเนอ เกลิบเทอ (An die Ferne Geliebte) Op. 98 แม้ว่าเบโทเฟนจะมีผลงานประเภทเพลงร้องที่สำคัญไม่มาก แต่เขาได้ประพันธ์เพลงร้องอย่างต่อเนื่องตลอดชีวิต และได้นำลักษณะแบบเพลงร้องเข้ามาผสมผสานในเพลงบรรเลง โดยการนำลักษณะการประพันธ์ที่พบในเพลงร้องมาใช้ในบทเพลง การกำหนดให้บรรเลงเป็นทำนองไพเราะเหมือนเสียงขับร้อง และการนำคำที่มีความสัมพันธ์กับเพลงร้องมาใช้เป็นชื่อท่อน ลักษณะเช่นนี้พบในเพลงบรรเลงหลายชนิด เช่น เปียโนโซนาตาและสตริงควอร์เท็ต

เบโทเฟนใช้ลักษณะเพลงร้องในเปียโนโซนาตาตั้งแต่ยุคแรกมาจนยุคหลัง แม้บางครั้งมิได้ระบุไว้ด้วยถ้อยคำอย่างชัดเจน แต่ก็สามารถรับรู้ได้จากลักษณะของดนตรี เช่น ช่วงแรกในท่อนช้าของเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง F ไมเนอร์ Op. 2 No. 1 เป็นต้น

สำหรับเปียโนโซนาตาที่มีการระบุแนวทางการบรรเลงให้มีลักษณะแบบเพลงร้องหรือระบุประเภทของเพลงร้องไว้อย่างชัดเจนมีจำนวนไม่มากนัก เช่น ยุคแรกพบในท่อนที่ 2 ของเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง C ไมเนอร์ Op. 13 ยุคกลางพบในท่อนที่ 2 ของเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง E ไมเนอร์ Op. 90 เปียโนโซนาตายุคหลังเป็นยุคที่เบโทเฟนระบุลักษณะเพลงร้องไว้ชัดเจนด้วยถ้อยคำมากที่สุด คือ พบใน 4 บทจากจำนวน 5 บท โดยพบในท่อนที่ 1 และท่อนที่ 4 ของเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง B^b เมเจอร์ Op. 106 ในท่อนที่ 3 ซึ่งเป็นท่อนสุดท้ายของเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง E เมเจอร์ Op. 109 ในท่อนที่ 1 และท่อนที่ 3 ซึ่งเป็นท่อนสุดท้ายของเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง A^b เมเจอร์ Op. 110 และในท่อนที่ 2 ซึ่งเป็นท่อนสุดท้ายของเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง C ไมเนอร์ Op. 111 ทั้งนี้ผู้เขียนมิได้นำคำกำหนดระดับความเข้มของเสียงคือ เมซซา โวเช (mezza voce) ที่หมายถึง การเปล่งเสียงร้องด้วยกำลังเพียงครึ่งเดียวมาร่วมพิจารณาด้วย เนื่องจากเป็นคำที่บ่งบอกลักษณะเพลงร้องไม่ชัดเจน

ลักษณะเพลงร้องทั่วไปในเปียโนโซนาตาของเบโทเฟนที่ถูกระบุไว้ด้วยถ้อยคำมักปรากฏในท่อนช้าหรือช่วงที่มีอัตราจังหวะช้า อาจพบเป็นทำนองหลัก (theme) ของการแปร มีแนวทำนองไพเราะและมีช่วงเสียงไม่กว้างนัก สามารถร้องตามได้โดยไม่ยาก แนวทำนองมักดำเนินเรียงเป็นขั้นและมีขั้นคู่แคบผสมผสาน หรืออาจประกอบด้วยโน้ตที่เป็นสมาชิกของคอร์ดดำเนินต่อเนื่องกัน ขั้นคู่กว้างจะถูกใช้ในโอกาสพิเศษ อาจมีการประดับประดาด้วยโน้ตนอกคอร์ด ประโยคเพลงมีความต่อเนื่องลื่นไหลและมีลักษณะจังหวะไม่ซับซ้อนมากนัก มักไม่พบเครื่องหมายหยุดแทรกเข้ามาบ่อย ยกเว้นในกรณีพิเศษที่ต้องการสื่อความหมายเชิงพรรณนา ประโยคเพลงแยกออกจากกันด้วยลูกจบอย่างชัดเจน เนื้อดนตรีเป็นแบบโฮโมโฟนี

(homophony) แนวบรรเลงประกอบจะเสริมทำนองให้เด่นขึ้นตามลักษณะและรูปแบบของเพลงร้องนั้นๆ

ลักษณะเพลงร้องที่เลียนแบบการขับร้องเจรจาเป็นลักษณะเพลงร้องอีกประเภทที่พบในเปียโนโซนาตา ลักษณะเพลงร้องประเภทนี้จะมีความยืดหยุ่นกว่าลักษณะเพลงร้องทั่วไป ผู้แสดงสามารถกำหนดระดับความเร็วได้อย่างค่อนข้างอิสระโดยยึดเนื้อหาของดนตรีเป็นหลัก ลักษณะเพลงร้องทั้ง 2 ประเภทพบในโซนาตาสำหรับคีย์บอร์ดของคีตกวีรุ่นก่อน เช่น คาร์ล ฟิลิป เอมานูเอล บาค (Carl Philipp Emanuel Bach, ค.ศ. 1714-1788) และโวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart, ค.ศ. 1756-1791) แต่ไม่ส่งผลกระทบทางอารมณ์มากเท่าในผลงานของเบโทเฟน

เปียโนโซนาตา 3 บทสุดท้ายมีลักษณะแบบเพลงร้องชัดเจนทุกบท ใน Op.109 ท่อนที่ 3 อยู่ในสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร ลักษณะเพลงร้องปรากฏในตัวทำนองหลัก เบโทเฟนกำหนดเป็นภาษาเยอรมันเพื่อแนะนำแนวทางการบรรเลงไว้ในตอนต้นของทำนองหลักว่า Gesangvoll, mit innigster Empfindung ซึ่งหมายความว่า ให้บรรเลงเป็นทำนองไพเราะเหมือนเสียงขับร้องด้วยความรู้สึกลึกซึ้งภายใน และภาษาอิตาลีว่า Andante molto cantabile ed espressivo ซึ่งหมายความว่า ให้บรรเลงในอัตราจังหวะช้าปานกลาง บรรเลงเป็นทำนองไพเราะเหมือนเสียงขับร้องเป็นอย่างมาก และด้วยอารมณ์ความรู้สึก คำสำคัญที่เกี่ยวข้องกับลักษณะเพลงร้องในที่นี้คือ Gesangvoll และ cantabile ซึ่งหมายถึงให้บรรเลงเป็นทำนองที่ไพเราะเหมือนกับเสียงขับร้อง ทำนองหลักนี้มีความไพเราะงดงามมาก อยู่ในอัตราจังหวะสามแต่ให้ความสำคัญกับจังหวะที่สอง ทำให้นักวิชาการบางท่านกล่าวว่าทำนองหลักนี้มีลักษณะคล้ายคลึงกับซาราบานด์ (Sarabande) เพลงเต้นรำจังหวะช้าที่อยู่ในอัตราจังหวะสามและเน้นจังหวะที่ 2 โครงสร้างของทำนองหลักอยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอน ประโยคเพลงแบ่งออกอย่างชัดเจนและมีความสมดุลกัน ช่วงเสียงของแนวทำนองอยู่ในระดับกลางของคีย์บอร์ด แนวทำนองมักดำเนินเป็นลำดับขั้นหรือเป็นขั้นคู่แคบที่กว้างไม่เกินขั้นคู่สาม ก่อให้เกิดความรู้สึกราบรื่นไม่ตื่นเต้น

โลดโผน เสียงประสานมีความเรียบง่าย มีการย้ายกุญแจเสียงไปยังกุญแจเสียงโดมินันท์ (dominant) พบคอร์ดโครมาติก (chromatic chord)[1] บ้างประปราย การเรียบเรียงเสียงประสานมีลักษณะคล้ายคลึงกับคอราล (chorale) คือมีแนวประสานเสียง 4 แนวหรือใกล้เคียง มีการใช้โน้ตประดับและอาร์เปโจ (arpeggio) เพื่อเน้นโน้ตตัวสำคัญและเพื่อประดับแนวทำนอง การระบุลักษณะเพลงร้องพบอีกครั้งในการแปรที่ 6 และเมื่อใกล้จบท่อน มักพบการเปรียบเทียบระหว่างท่อนนี้กับโกลด์เบิร์ก แวริเอชัน (Goldberg Variations) ผลงานของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, ค.ศ. 1685-1750) เนื่องจากทำนองหลักของผลงานทั้ง 2 มีลักษณะแบบซาราบานด์

สำหรับ Op. 111 เบโทเฟนใช้ลักษณะเพลงร้องในท่อนที่ 2 ซึ่งเป็นท่อนสุดท้ายของบทเพลงเช่นเดียวกับ Op. 109 และใช้ในตัวทำนองหลักของสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปรเช่นเดียวกันอีกด้วย เบโทเฟนเรียกทำนองหลักนี้ว่าอาเรียตตา ซึ่งหมายถึงเพลงร้องขนาดสั้นที่มีเทคนิคไม่ยากนัก และเขียนกำกับเพื่อเป็นแนวทางในการบรรเลงไว้ว่า Adagio molto semplice e cantabile ทำนองหลักนี้เป็นหนึ่งในทำนองที่มีความไพเราะงดงามมากที่สุดในผลงานของเบโทเฟน เป็นทำนองที่มีความเรียบง่าย แต่มีความพิเศษเฉพาะตัว ก่อให้เกิดความรู้สึกสะอาดบริสุทธิ์และสงบ แนวทำนองประกอบด้วยการเคลื่อนที่ของโน้ตแบบยืนพื้นตัวเดิมและเป็นลำดับขั้นเป็นส่วนมาก อยู่ในอัตราจังหวะสามผสมและอยู่ใน สังคีตลักษณ์สองตอน ประโยคเพลงแบ่งออกชัดเจนและมีความสมดุลกัน ช่วงเสียงของทำนองอยู่ในระดับกลางค่อนไปทางสูงของคีย์บอร์ด เสียงประสานมีความเรียบง่ายมาก มีการย้ายกุญแจเสียงไปยังกุญแจเสียงไมเนอร์ร่วม พบคอร์ดโครมาติกเพียงคอร์ดเดียวและเป็นคอร์ดประดับ สิ่งที่น่าสนใจในทำนองหลักนี้คือเมื่อพิจารณาการเรียบเรียงเสียงประสานแล้ว พบว่ามีการทบคู่แปดแนวล่างสุดในบางช่วง ทำให้ระยะห่าง

---

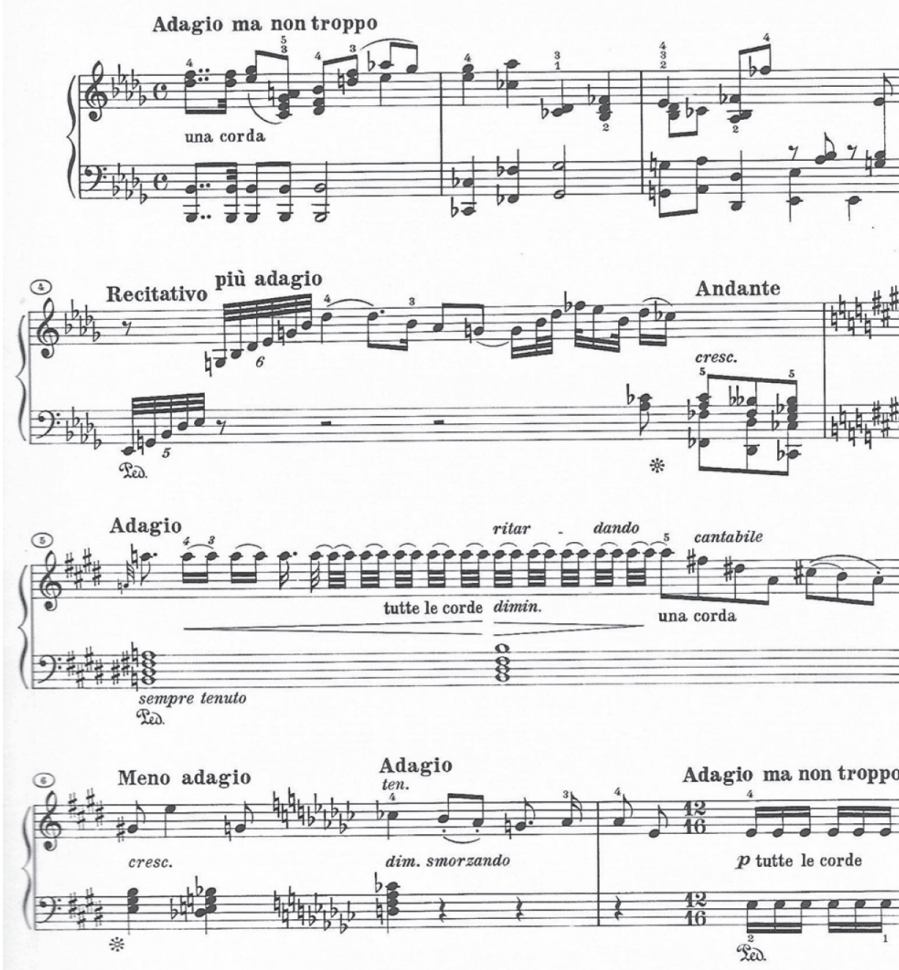
[1] คอร์ดโครมาติก (chromatic dhord) หมายถึง คอร์ดที่มีสมาชิกของคอร์ดอย่างน้อย1 ตัวเป็นโน้ต โครมาติกหรือโน้ตครึ่งเสียงซึ่งไม่ได้อยู่ในกุญแจเสียง มักถูกนำมาใช้เมื่อต้องการสร้างสีสัน สร้างความตึงเครียด หรือเพิ่มความสำคัญให้กับคอร์ดอื่น

ระหว่างโน้ตสูงสุดและต่ำสุดนั้นมีความกว้างมากกว่า 4 ช่วงคู่แปด ซึ่งถือว่ากว้างมาก เมื่อช่วงเสียงที่มีความกว้างมากนี้รวมเข้ากับความเรียบง่ายของตัวทำนองแล้ว ทำให้เกิดเสียงในองค์รวมที่ให้ความรู้สึกพิเศษน่าทึ่ง

เปียโนโซนาตา Op. 110 มีลักษณะเพลงร้องที่แตกต่างออกไป ลักษณะเพลงร้องปรากฏในท่อนที่ 1 และท่อนที่ 3 เบโทเฟนกำหนดให้บรรเลงท่อนที่ 1 อย่าง Moderato cantabile molto espressivo ทำนองหลักของท่อนนี้มีความงดงามและเรียบง่าย ท่อนที่ 2 อยู่ในอัตราจังหวะเร็ว มีลักษณะสนุกสนาน ตลกขบขันและเสียดสี ท่อนที่ 3 เป็นท่อนที่มีความพิเศษมาก มีน้ำหนักและบทบาทมากที่สุดในบทเพลง มีความเป็นดนตรีพรรณนาสูง อีกทั้งมีความเป็นเอกลักษณ์ในด้านโครงสร้าง ถือเป็นนวัตกรรมที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนในเปียโนโซนาตา คือมีการผสมผสานระหว่างลักษณะการประพันธ์เพลง 2 ชนิดที่มีลักษณะและธรรมชาติแตกต่างกันเป็นอย่างมาก คือลักษณะแบบการขับร้องในอุปรากร (การขับร้องเจรจาและอาริโอโซ) และลักษณะแบบฟิวก์ (fugue)[2] ส่วนที่เลียนแบบการขับร้องในอุปรากรนั้นจะมีความเป็นอิสระ เน้นการแสดงออกของความรู้สึกและมีความเข้มข้นทางอารมณ์สูง ในขณะที่ฟิวก์จะมีความเคร่งครัดอยู่ในกฎเกณฑ์ เข้มงวดตามกฎการประพันธ์ การผสมผสานระหว่างลักษณะการประพันธ์ 2 ชนิดนี้ทำให้ท่อนนี้มีความคล้ายคลึงกับ ตอกคาตา (toccata) บทเพลงในยุคบาโรก ที่มีการสลับกันระหว่างช่วงที่มีลักษณะอิสระคล้ายการด้นสดเน้นเทคนิคการบรรเลง และช่วงฟิวก์ที่มีความเคร่งครัดในกฎเกณฑ์เน้นการแสดงความสามารถในการสอดประสานแนวทำนองและการพัฒนาทำนองเอก

---

2 ฟิวก์ (fugue) หมายถึง บทเพลงหรือช่วงหนึ่งของบทเพลงที่มีลักษณะการประพันธ์แบบลีลาสอดประสานแนวทำนอง มีเนื้อดนตรีแบบโพลิโฟนี (polyphony) มักมีทำนองเอก (subject) 1 ทำนอง ซึ่งจะถูกนำมาพัฒนาตลอดเพลง โดยทั่วไปฟิวก์จะประกอบด้วยแนวทำนองตั้งแต่ 2 – 5 แนว แต่ละแนวเป็นทำนองอิสระต่อกัน มีกฎเกณฑ์ในการประพันธ์ที่เคร่งครัด เทคนิคการประพันธ์ที่พบมากคือ การเลียน (imitation) และการใช้ห้วงลำดับทำนอง (melodic sequence)



ท่อนนี้เริ่มด้วยบทนำที่มีลักษณะคล้ายอุปรากรในอัตราจังหวะสี่ บทนำประกอบด้วย 2 ช่วง คือช่วงที่มีลักษณะแบบวงออร์เคสตราและช่วงขับร้องเจรจา ดังตัวอย่าง

ในช่วงขับร้องเจรจาดนตรีมีความเป็นอิสระ ไม่มีเส้นกั้นห้องที่เคร่งครัดตามกฎเกณฑ์ จังหวะมีความยืดหยุ่น มีเพียงคำระบุระดับความเร็วโดยประมาณ ผู้แสดง

สามารถกำหนดระดับความเร็วได้ตามที่เห็นสมควร โดยอิงจากอารมณ์และเนื้อหาของดนตรี ในห้องที่ 5 เบโทเฟนนำเทคนิคพิเศษที่พบในคลาวิคอร์ดคือเทคนิคเบบุง (bebung)[3] มาใช้ เบโทเฟนใช้เทคนิคเบบุงเพื่อเลียนแบบเสียงร้องที่เต็มไปด้วยความรู้สึก เทคนิคเบบุงสามารถถ่ายทอดอารมณ์ได้อย่างเต็มที่ทำให้เป็นช่วงนี้กลายเป็นช่วงที่มีความเข้มข้นทางอารมณ์สูงสุดในตอน นอกจากนี้เสียงประสานที่มีความเป็นโครมาติกสูงก็ทำให้เกิดความตึงเครียดเป็นพิเศษ สิ่งที่น่าสนใจอีกอย่างคือการกำหนดใช้เพเดิล (pedal)[4] เบโทเฟนได้กำหนดการใช้เพเดิลอย่างละเอียดเพื่อให้ได้บรรยากาศและเสียงตามที่เขาต้องการจริงๆ

สำหรับตอนที่ 2 อาริโอโซ โดเลนเต (Arioso dolente) นั้น มีความคล้ายคลึงกับเพลงร้องที่มีลักษณะผสมผสานระหว่างอาเรีย (aria) และการขับร้องเจรจา ตอนนี้อยู่ในอัตราจังหวะสี่ผสม ประโยคเพลงแบ่งออกชัดเจนและมีความสมดุลกัน เสียงประสานมีความเป็นโครมาติกสูงเมื่อเทียบกับ Op. 109 และ Op. 111 และมีการย้ายกุญแจเสียงไปยังกุญแจเสียงเมเจอร์ร่วม ในตอนต้นเบโทเฟนเขียนภาษาเยอรมันกำกับไว้ว่า Klagender Gesang ซึ่งหมายถึงเพลงแห่งความโศกเศร้า แนวทำนองมีลักษณะแบบเพลงร้องและใช้ขั้นคู่หกเดินลงเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ ขั้นคู่หกเดินลงนี้พบในทำนองหลักของท่อนที่ 2 ของบทเพลงเช่นเดียวกัน (Rosen, 2002: 235) ตอนนี้เป็นตอนที่มีความไพเราะลึกซึ้งและเต็มไปด้วยความวิปโยครันทด เบโทเฟนใช้จังหวะขัดอย่างมีประสิทธิภาพ ก่อให้เกิดบรรยากาศเศร้าหมอง และเมื่อรวมกับแนวบรรเลงประกอบที่ดำเนินต่อเนื่องตลอดเวลา การใช้โน้ตนอกคอร์ดที่ก่อให้เกิดเสียงกระด้างและการสอดแทรกทำนองรองเข้ามาในบางช่วงแล้ว ทำให้ท่อนนี้ได้รับการกล่าวขานว่าเป็นท่อนช้าที่แสดงความสะเทือนอารมณ์มากที่สุดท่อนหนึ่งของเบโทเฟนเลยทีเดียว

---

[3] เบบุง (bebung) หมายถึง เทคนิคการบรรเลงที่พบในคลาวิคอร์ดเพื่อให้ได้เสียงระรัว (vibrato) ถูกใช้เรียกในการผลิตเสียงระรัวของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายเช่นกัน

[4] เพเดิล (pedal) หมายถึง กลไกของเปียโนที่ควบคุมด้วยเท้า ทำให้เกิดเสียงค้างและเสียงเบา

ตอนอาริโอโซครั้งที่ 2 อยู่ในกุญแจเสียง G ไมเนอร์ นับเป็นการย้ายกุญแจเสียงที่มีความพิเศษมาก การย้ายกุญแจเสียงมายังกุญแจเสียง G ไมเนอร์สร้างความประหลาดใจให้แก่ผู้ฟังซึ่งคาดหวังว่าอาริโอโซครั้งที่ 2 จะอยู่ในกุญแจเสียง A^b ไมเนอร์เช่นเดียวกับครั้งแรก แต่เบโทเฟนกลับกำหนดให้อาริโอโซครั้งที่ 2 อยู่ในกุญแจเสียง G ไมเนอร์ที่มีความสัมพันธ์เป็นขั้นคู่ 7 กับกุญแจเสียง A^b เมเจอร์ของฟิวก์ มักไม่พบการย้ายกุญแจเสียงที่มีความสัมพันธ์เช่นนี้ในดนตรียุคคลาสสิก การเปลี่ยนระดับเสียงเช่นนี้ก่อให้เกิดความรู้สึก หดหู่และซึมเศร้า

ในตอนอาริโอโซครั้งที่ 2 เบโทเฟนได้ดัดแปลงแนวทำนอง เพิ่มเติมโน้ตนอกคอร์ดและนำเครื่องหมายหยุดมาร่วมใช้เป็นส่วนหนึ่งของทำนอง การเพิ่มเครื่องหมายหยุดในแนวทำนองทำให้ดนตรีในช่วงนี้ฟังเสมือนเป็นเสียงที่ขาดตอนจากการสะอื้นไห้ ระดับของความเศร้ารันทดเพิ่มขึ้น สามารถบรรยายภาพความรู้สึกสิ้นหวังในชีวิตและใกล้จะหมดลมหายใจได้ สมดังความตั้งใจของเบโทเฟน ดังที่เขาได้เขียนกำกับไว้ในตอนเริ่มต้นว่า Ermattet, klagend และ Perdendo le forze, dolente ที่แปลว่าหมดเรี่ยวแรงและโศกเศร้า แต่ในที่สุดดนตรีก็กลับฟื้นคืนสู่ชีวิตในตอนฟิวก์ที่มีคำกำกับไว้ว่า poi a poi nuovo di vivente และ Nach und nach wieder auflebend ซึ่งหมายความว่า การกลับฟื้นคืนสู่ชีวิตทีละน้อย ท่อนนี้จบด้วยความเข้มแข็งเต็มไปด้วยพลัง เบโทเฟนใช้ฟิวก์เป็นสัญลักษณ์ของชัยชนะและการกลับมีชีวิตใหม่

สรุป

เรื่องราวในชีวิตและสังคมมีส่วนในการกำหนดทิศทางงานศิลปะอย่างไม่สามารถแยกออกจากกันได้ สภาพสังคม เศรษฐกิจ การเมือง ปัญหาครอบครัวและสุขภาพในช่วงท้ายชีวิต ส่งผลกระทบให้เบโทเฟนมีความโดดเดี่ยว หันเข้าหาตัวตนและความรู้สึกภายในจิตใจมากขึ้น ผลงานในช่วงนี้ส่วนมากเป็นบทเพลงขนาดเล็ก เกิดแนวการประพันธ์เพลงแบบใหม่ที่มีความ ประณีต ลึกซึ้ง ซับซ้อน และมีความเป็น

อิสระต่อกฎเกณฑ์ การนำลักษณะเพลงร้องเข้ามาผสมผสานเป็นลักษณะเด่นประการหนึ่งที่พบร่วมในเปียโนโซนาตา 3 บทสุดท้าย ลักษณะแบบเพลงร้องนี้ก่อให้เกิดมิติใหม่ในเปียโนโซนาตา เป็นมิติที่สามารถบรรยายถ่ายทอดความรู้สึกลึกซึ้งภายในได้อย่างยอดเยี่ยม เนื่องจากคุณสมบัติเฉพาะของเสียงร้องซึ่งถือเป็นเครื่องดนตรีชิ้นแรกของมนุษย์ก็ว่าได้ ลักษณะเพลงร้องที่พบในเปียโนโซนาตาทั้ง 3 บท ช่วยให้เบโทเฟนถ่ายทอดความรู้สึกและจินตนาการในช่วงท้ายของชีวิตได้อย่างใกล้เคียงที่สุดและทำให้บทเพลงมีความสมบูรณ์แบบตามวัตถุประสงค์

เบโทเฟนให้ความสำคัญกับลักษณะเพลงร้องในเปียโนโซนาตา 3 บทสุดท้ายนี้เป็นอย่างมาก จะเห็นได้จากการที่เขาระบุความต้องการไว้อย่างชัดเจน นอกจากนี้ลักษณะเพลงร้องทุกบทยังปรากฏอยู่ในท่อนสุดท้ายของบทเพลงซึ่งเป็นท่อนที่มีน้ำหนัก มีเนื้อหา และมีความสำคัญมาก แม้ว่าในบางบทลักษณะเพลงร้องจะปรากฏในช่วงเวลาอันสั้นก็ตาม การให้ความสำคัญกับท่อนสุดท้ายเป็นความสามารถพิเศษของเบโทเฟน ที่สามารถรักษาความน่าสนใจมาได้โดยตลอด และในที่สุดมาถึงจุดสูงสุดในท่อนสุดท้าย ในยุคหลังนี้นอกจากเบโทเฟนจะใช้ลักษณะเพลงร้องอย่างต่อเนื่องในเปียโนโซนาตาแล้ว เขาได้ขยายขอบเขตของการใช้ลักษณะเพลงร้องออกไปในบทเพลงประเภทอื่นด้วย เช่น สตริงควอร์เท็ต Op.127 Op. 130 Op. 131 และซิมโฟนีหมายเลข 9 Op. 125 ซึ่งนอกจากจะมีลักษณะเพลงร้องแล้ว เบโทเฟนยังได้บรรจุเพลงร้องจริงไว้ในท่อนสุดท้ายของบทเพลง ทำให้ซิมโฟนีหมายเลข 9 กลายเป็นซิมโฟนีที่มีความสำคัญมากที่สุดบทหนึ่งในประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตก

เบโทเฟนใช้ลักษณะเพลงร้องในเปียโนโซนาตา 3 บทนี้อย่างหลากหลาย เช่น ใน Op. 109 ทำนองหลักมีความคล้ายคลึงกับซาราบานด์ ซึ่งเป็นเพลงเต้นรำที่แพร่หลายในยุคบาโรก แนวทำนองบนสุดและแนวล่างสุดมีการสอดประสานแนวทำนองกันอย่างสละสลวย ในขณะที่ตอนอาริโอโซใน Op. 110 นั้น แม้ว่าจะมีโครงสร้างของประโยคเพลงชัดเจนและสมดุลตามแบบดนตรียุคคลาสสิก แต่ก็มีเสียงประสาน และการออกแบบเรียบเรียงที่มีความเข้มข้นสะเทือนอารมณ์ คล้ายคลึงกับดนตรีในยุคโรแมนติก

ลักษณะเพลงร้องใน Op. 110 มีความโดดเด่นมากที่สุดในจำนวนเปียโนโซนาตาทั้ง 3 บท เบโทเฟนได้ก้าวข้ามข้อจำกัดของเครื่องดนตรี และขยายขอบเขตของเปียโนโซนาตาออกไป การจำลองฉากอุปรากรมาไว้ในเปียโนโซนาตาทำให้เปียโนโซนาตาก้าวเข้าสู่ยุคใหม่ กลายเป็นบทเพลงที่มีคุณสมบัติของดนตรีพรรณนาอย่างเด่นชัด และเมื่อถูกนำมารวมเข้ากับฟิวก์ ก็สามารถดำเนินเรื่องราวได้อย่างมีประสิทธิภาพ ดังที่โรเซน (2002) ได้บรรยายไว้ว่า ท่อนสุดท้ายของ Op. 110 นี้ เริ่มต้นด้วยฉากของอุปรากรและช่วงขับร้องเจรจาที่เต็มไปด้วยความเจ็บปวด ต่อเนื่องด้วยตอนลาเมนต์ (lament) และเมื่อตอนลาเมนต์ย้อนกลับมาครั้งที่ 2 นั้น ดนตรีแสดงความทุรนทุรายด้วยความสิ้นหวัง นำไปสู่สภาวะที่ใกล้เคียงกับความตาย และจบลงด้วยชัยชนะแห่งการกลับฟื้นคืนสู่ชีวิต (p. 235)

การนำลักษณะเพลงร้องมาใช้ในเปียโนโซนาตาของเบโทเฟนมีอิทธิพลต่อคีตกวีในยุคต่อมา โทวีย์ (1998) ได้วิเคราะห์ช่วงขับร้องเจรจาใน Op. 110 และกล่าวว่า ช่วงขับร้องเจรจานี้มีผลกระทบเป็นอย่างมากต่อจินตนาการของนักวิจารณ์ดนตรีและคีตกวี ในประวัติศาสตร์ดนตรี พบหนังสือหลายเล่มที่อุทิศทั้งบทให้กับหัวข้อ “อิทธิพลภายนอกที่ก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในสังคีตลักษณ์โซนาตา” (External Influences in the Disruption of Sonata Form) และยังพบช่วงขับร้องเจรจานี้ในผลงานยุคแรกของ เมนเดลโซน (Felix Mendelssohn, ค.ศ.1809-1847) คือในเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง E เมเจอร์ Op. 6 และสตริงควอร์เท็ตในกุญแจเสียง A ไมเนอร์ Op. 13 (p. 263) นอกจากนี้เมนเดลโซนยังได้สร้างสรรค์บทเพลงประเภทใหม่ที่มีลักษณะเพลงร้องเป็นจุดเด่นของบทเพลงขึ้นมา คือเพลงเดี่ยวเปียโนกึ่งเพลงร้อง (Songs without Words) คีตกวีอื่นๆในยุค โรแมนติกได้นำแนวความคิดนี้มาปรับใช้ในผลงานของตนเช่นกัน โรเบิร์ต ชูมันน์ (Robert Schumann, ค.ศ.1810-1856) นำทำนองจากเพลงร้องของตนมาใช้ในท่อนที่ 2 ของเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง $F^{\#}$ ไมเนอร์ Op. 11 และเรียกท่อนนี้ว่าอาเรีย (aria) และฟรานซ์ ลิสต์ (Franz Liszt, ค.ศ.1811-1886) ใช้ลักษณะการขับร้องเจรจาในเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง B ไมเนอร์ อาจกล่าวได้ว่าเปียโนโซนาตาได้เปลี่ยนแปลงไปในยุคของเบโทเฟนนี้เอง

บรรณานุกรม

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2552). **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางค.** (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ : เกศกะรัต.

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

Beethoven, L. v. (1980). **Beethoven klaviersonaten (score).** Munich : G. Henle Verlag.

Buckley, J. M. K. (2012). **Lyric as self-reflection: The role of the slow movement in Beethoven's works.** Retrieved from http://etheses.dur.ac.uk/3613/.

Burkholder, J. P., Grout, D. J. & Palisca, C. V. (2014). **A history of western music.** (9th ed.). New York : W.W. Norton.

Connelly, O. (1989).Napoleon I. In DiLeo, W., Towers, V. F., Morehouse, R. N. & Wolfson, M. (Ed.), **Encyclopedia Americana.** (International Ed.), Danbury : Grolier Incorporated.

Cooper, B. Ed. (1996). **The Beethoven compendium : a guide to Beethoven's life and music.** New York : Thames and Hudson.

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

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

Stanley, G. (2000). Voices and their rhythms in the first movement of Beethoven's piano sonata Op. 109: some thoughts on the performance and analysis of a late-style work. In S.Burnham, & M.P.Steinberg (Eds.), ***Beethoven and his world.*** (p. 88-123). Princeton : Princeton University.

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

Swafford, J. (2015). **Beethoven: anguish & triumph.** London : Faber & Faber.

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

Transalated Thai References

Natcha Pancharoen. (2011). **Dictionary of musical terms.** (4th ed.). Bangkok : Katekarat. [In Thai].

Natcha Socatiyanurak. (2004). **Form and analysis.** (3rd ed.). Bangkok : Chulalongkorn University. [In Thai].