การแสดงไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ท: ดนตรีสร้างสรรค์ผ่านกาลเวลา

นายทัศนา นาควัชระ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2559
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

PERFORMING MOZART'S VIOLIN SONATAS: MUSICAL CREATION THROUGH THE AGES

Mr. Tasana Nagavajara

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts Program in Fine and Applied Arts
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2016

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การแสดงไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ท: ดนตรีสร้างสรรค์ผ่านกาลเวลา
โดย	นายทัศนา นาควัชระ
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ)

.....กรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทัศนา นาควัชระ : การแสดงไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ท: ดนตรีสร้างสรรค์ผ่านกาลเวลา (PERFORMING MOZART' S VIOLIN SONATAS: MUSICAL CREATION THROUGH THE AGES) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ศ. ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ, 205 หน้า.

วอล์ฟกัง อมาเดอุส โมสาร์ท ได้รับการฝึกฝนตั้งแต่เยาว์วัย ให้เชี่ยวชาญทั้งเครื่องดนตรีเปียโนและไวโอลิน งานประพันธ์โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลินของโมสาร์ท เป็นเครื่องยืนยันถึงความเข้าใจอันลึกซึ้งของเขาในเรื่องของการประสานสัมพันธ์ระหว่างเครื่องดนตรีทั้งสอง แม้ว่าโมสาร์ทเองจะมิได้เน้นบทบาทของการเป็นนักไวโอลินในช่วงหลังของชีวิต แต่ความสนใจที่มีต่องานประเภทนี้ก็ดำเนินต่อเนื่องไปจนถึงช่วงท้ายชีวิต

จากการที่ได้ศึกษาตัวบทของโซนาตาฉบับดั้งเดิม (Urtext) ประกอบกับการแสวงหาข้อมูลอื่นๆ จากตำราคู่มือการบรรเลงดนตรีของนักวิชาการดนตรีร่วมสมัย สัญลักษณ์การประดับทางดนตรีต่างๆ ในแบบแผนของคริสต์ศตวรรษที่ 18 อัตชีวประวัติของโมสาร์ท และพัฒนาการความเปลี่ยนแปลงของเครื่องดนตรี ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า

1. โมสาร์ทเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญยิ่งในประวัติศาสตร์การดนตรีตะวันตก ในฐานะผู้สร้างดุริยางคนิพนธ์ที่บ่งบอกถึงศักยภาพอันแท้จริงของเครื่องดนตรีไวโอลิน นั่นคือ เป็นผู้ปรับให้ไวโอลินมีความโดดเด่นไม่ด้อยกว่าเปียโนในโซนาตาประเภทนี้

2. การที่ได้ศึกษาโซนาตาประเภทนี้ของโมสาร์ทตามลำดับและโดยองค์รวม ผู้วิจัยพบว่าการแสดงออกด้วยไวโอลินเป็นตัวบ่งชี้ให้เห็นถึงพัฒนาการไปสู่วุฒิภาวะในทางดนตรีของโมสาร์ทได้เป็นอย่างดี

การวิจัยในด้านดนตรีวิทยาส่งผลให้ผู้วิจัยและนักเปียโนผู้ร่วมงาน สามารถกำหนดทิศทางในการบรรเลงได้อย่างชัดเจน ซึ่งผลของการแสดงสดและการบันทึกเสียง ยืนยันได้ถึงการยอมรับของกลุ่มผู้ฟังในยุคปัจจุบัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2559 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5786812535 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS
KEYWORDS: WOLFGANG AMADEUS MOZART / SONATAS FOR VIOLIN AND PIANO / INTERPRETATION FOR PERFORMANCE

TASANA NAGAVAJARA: PERFORMING MOZART' S VIOLIN SONATAS: MUSICAL CREATION THROUGH THE AGES. ADVISOR: PROF. NATCHAR PANCHAROEN, Ph.D., 205 pp.

Wolfgang Amadeus Mozart was thoroughly trained since his childhood both as a pianist and violinist. His sonatas for piano and violin can testify to his deep understanding of the mutual enrichment of both instruments. Although Mozart did not concentrate on his role as a practicing violinist throughout his life, his interest in this particular form of composition continued unabated until the end of his life.

On the basis of the study of the "Urtext" of the sonatas as well as that of the contemporary manuals for the violin, conventions of ornamentation in the 18th century, biographical data as well as evolution of various musical instruments, the researcher has reached the following conclusions.

1. Mozart occupies a significant role in the history of western music as a composer who knows how to exploit the true potential of the violin and consequently enables the violin to be on a par with the piano.

2. The study of the sonatas for piano and violin individually and in their entirety can serve as an indicator of Mozart's own process of musical maturation.

It can be said that musicological research has given the researcher and his pianist partner a distinct direction in their performance, as may be witnessed from the receptive reaction by the public both through the live performances and recordings.

Field of Study: Fine and Applied Arts Student's Signature .....
Academic Year: 2016 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

ขอกราบคารวะต่อ Wolfgang Amadeus Mozart คีตกวีผู้เป็นแรงบันดาลใจในทุก ๆ แง่มุมของการเป็นนักดนตรี และแสดงให้เห็นถึงความจริงแห่งชีวิต ความไม่เที่ยงแท้ในสังขาร ลาภ ยศ สรรเสริญ ที่เกิดขึ้น ตั้งอยู่ ดับไป

ขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ Roland Baldini ครูผู้จุดประกายเรื่องงานวิจัยทางดนตรี ขอบพระคุณอาจารย์ผู้สอนดนตรีทุกท่าน ขอบคุณ ดร.พรพรรณ บรรเทิงหรรษา ผู้มีบทบาทสำคัญยิ่งในการทำงานวิจัยครั้งนี้ ขอบพระคุณบิดา มารดา ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.เจตนา นาควัชระ และศาสตราจารย์กิตติคุณทัศนีย์ นาควัชระ ผู้เป็นแรงสนับสนุนในทุก ๆ ด้านตลอดมา ขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก ขอบคุณเจ้าหน้าที่คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร คุณมลฤดี มีอิสสระ คุณสุพัด ทองฉวี คุณนพกมล พิศาลไกรกิตติ คุณลลวรรณ เปรมประเสริฐ ขอบคุณคุณประทีป เจตนากูล สำหรับงานบันทึกเสียงอย่างละเอียดถี่ถ้วน ท้ายที่สุดขอขอบคุณภรรยา เพ็ญศรี วงศ์ประศาสตร์ ถึงความเข้าใจในการแบ่งปันความรักไปให้ไวโอลินเสมอ ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ
กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ
สารบัญ ..... ช
สารบัญรูป ..... ญ
บทที่ 1 บทนำ 1
1. ความเป็นมาและความสำคัญของงานสร้างสรรค์ 1
2. วัตถุประสงค์ 2
3. วิธีดำเนินการสร้างสรรค์ 2
4. ขอบเขตของการสร้างสรรค์ 2
5. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 4
บทที่ 2 การศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 5
1. การถ่ายทอดความรู้จากครูสู่ศิษย์ 5
2. โน้ตเพลง 7
3. หนังสือ 7
4. การบรรยายทางสื่ออินเทอร์เน็ต 12
บทที่ 3 ชีวประวัติของโมสาร์ท 15
1. สังคมดนตรีของยุโรปในช่วงชีวิตของโมสาร์ท 17
2. โมสาร์ทกับไวโอลิน 19
3. มรณกรรมของโมสาร์ท 21
บทที่ 4 ขนบการบรรเลงบทเพลงของคริสต์ศตวรรษที่ 18 26
1. สัญลักษณ์ต่าง ๆ ของดนตรีในคริสต์ศตวรรษที่ 18 26

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

2. เครื่องดนตรีในคริสต์ศตวรรษที่ 18 29
บทที่ 5 ไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ท 37
1. ไวโอลินโซนาตายุคแรกและยุคปารีส มันน์ไฮม์ ซัลซ์บูร์ก 38
Sonata in C major K.6 38
Sonata in A major K.305 41
Sonata in D major K.306 44
Sonata in B♭ major K.378 48
2. ไวโอลินโซนาตายุคเวียนนาตอนต้น 51
Sonata in G major K.379 52
Sonata in F major K.376 56
Sonata in F major K.377 61
Sonata in E♭ major K.380 63
3. ไวโอลินโซนาตายุคเวียนนาตอนปลาย 67
Sonata in B♭ major K.454 67
Sonata in E♭ major K. 481 71
Sonata in A major K.526 72
บทที่ 6 การตีความจากโน้ตเพลง 78
1. การเลือกใช้นิ้ว 78
การเลือกใช้นิ้วแบบที่ 1 79
การเลือกใช้นิ้วแบบที่ 2 80
2. การเลือกใช้คันชัก 81
การเลือกใช้คันชักแบบที่ 1 82
การเลือกใช้คันชักแบบที่ 2 83

หน้า

3. ประโยคเพลง 84
4. สัญลักษณ์ประดับ 89
5. ระบบจังหวะของโมสาร์ท 95
บทที่ 7 พัฒนาการของไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ท 98
1. พัฒนาการของไวโอลินโซนาตา 98
1.1 ไวโอลินโซนาตาในคริสต์ศตวรรษที่ 16 และ 17 98
1.2 ไวโอลินโซนาตาในคริสต์ศตวรรษที่ 18 99
1.3 ไวโอลินโซนาตาในคริสต์ศตวรรษที่ 19 100
1.4 ไวโอลินโซนาตาในคริสต์ศตวรรษที่ 20 และ 21 100
2. พัฒนาการของไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ท 100
บทที่ 8 อภิปรายผล 113
รายการอ้างอิง 125
ภาคผนวก 128
ภาคผนวก ก ผลงานการแสดงและการนำเสนอวิทยานิพนธ์ ครั้งที่ 1 129
ภาคผนวก ข ผลงานการแสดงและการนำเสนอวิทยานิพนธ์ ครั้งที่ 2 155
ภาคผนวก ค ผลงานการแสดงและการนำเสนอวิทยานิพนธ์ ครั้งที่ 3 162
ภาคผนวก ง ปกซีดีผลงานไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ท 4 แผ่น ของทัศนา นาควัชระ 202
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 205

สารบัญรูป

หน้า

รูปที่ 1 Jean-Philippe Rameau's Pièces de clavecin (ค.ศ. 1724) 27
รูปที่ 2 ภาพนักบุญเซซิเลียโดย กิโด เรนี 30
รูปที่ 3 คันชักไวโอลินโดย ชอง บาติสต์ วุยโยม (Jean Baptiste Vuillaume, ค.ศ. 1789-1875) 31
รูปที่ 4 คลาวิคอร์ดในคริสต์ศตวรรษที่ 18 สำหรับบรรเลงในห้องขนาดเล็ก 34
รูปที่ 5 ฟอร์เตเปียโนในคริสต์ศตวรรษที่ 18 34
รูปที่ 6 แกรนด์เปียโนขนาดใหญ่ของคริสต์ศตวรรษที่ 21 35
รูปที่ 7 Sonata in C major K.6 page 8 39
รูปที่ 8 Sonata in A major K.305 page 112 42
รูปที่ 9 Sonata in A major K.305 page 113 43
รูปที่ 10 Sonata in D major K.306 page 136 45
รูปที่ 11 Sonata in D major K.306 page 137 46
รูปที่ 12 Sonata in D major K.306 page 138 47
รูปที่ 13 Sonata in B♭ major K.378 page 168 48
รูปที่ 14 Sonata in B♭ major K.378 page 169 49
รูปที่ 15 Sonata in B♭ major K.378 page 170 50
รูปที่ 16 Sonata in G major K.379 page 3 54
รูปที่ 17 Sonata in G major K.379 page 4 54
รูปที่ 18 Sonata in G major K.379 page 5 55
รูปที่ 19 Sonata in F major K.376 page 21 57
รูปที่ 20 Sonata in F major K.376 page 22 58
รูปที่ 21 Sonata in F major K.376 page 23 59
รูปที่ 22 Sonata in F major K.376 page 24 60

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปที่ 23 Sonata in F major K.377 page 41 61
รูปที่ 24 Sonata in F major K.377 page 42 62
รูปที่ 25 Sonata in E♭ major K.380 page 61 64
รูปที่ 26 Sonata in E♭ major K.380 page 62 65
รูปที่ 27 Sonata in E♭ major K.380 page 63 66
รูปที่ 28 Sonata in B♭ major K.454 page 64 70
รูปที่ 29 Sonata in E♭ major K.481 page 92 72
รูปที่ 30 Sonata in A major K.526 page 100 74
รูปที่ 31 Sonata in F major K.547 page 130 76
รูปที่ 32 Sonata in F major K.547 page 131 77
รูปที่ 33 ทางเลือกอ้างอิงจากหนังสือ Der Vorschlag in Theorie und Praxis: Ein Ratgeber fur den Interpreten page 44 93
รูปที่ 34 ทางเลือกอ้างอิงจากหนังสือ Der Vorchlag in Theorie und Praxis: Ein Ratgeber fur den Interpreten page 45 94
รูปที่ 35 ลายมือของโมสาร์ท 96
รูปที่ 36 Sonata in C major K.296 page 139 102
รูปที่ 37 Sonata in C major K.296 page 140 103
รูปที่ 38 Sonata in C major K.296 page 141 104
รูปที่ 39 Sonata in C major K.296 page 142 105
รูปที่ 40 Sonata in B♭ major K.378 page 154 106
รูปที่ 41 Sonata in B♭ major K.378 page 155 107
รูปที่ 42 Sonata in B♭ major K.378 page 156 108
รูปที่ 43 Sonata in B♭ major K.378 page 157 109
รูปที่ 44 Sonata in B♭ major K.454 page 70 110

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปที่ 45 Sonata in B♭ major K.454 page 71 111

รูปที่ 46 ตัวอย่างแบบฝึกหัดของรูดอล์ฟ ครอยท์เซอร์ หมายเลข 25 เรียบเรียงโดย เฟอร์ดินันด์ ดาวิด (Ferdinand David, ค.ศ. 1810-1873) 115

รูปที่ 47 ตัวอย่างแบบฝึกหัดของรูดอล์ฟ ครอยท์เซอร์ หมายเลข 35 เรียบเรียงโดยเฟอร์ดินันด์ ดาวิด (Ferdinand David, ค.ศ.1810-1873) 115

รูปที่ 48 Wolfgang Amadeus Mozart Sonata for piano and violin in B♭ major K.454 สำนักพิมพ์ Breitkopf and Härtel (ค.ศ. 1879) 117

รูปที่ 49 Wolfgang Amadeus Mozart Sonata for piano and violin in B♭ major K.454 สำนักพิมพ์ C. F. Peters (ค.ศ. 1912) 118

รูปที่ 50 Wolfgang Amadeus Mozart Sonata for piano and violin in B♭ major K.454 Bärenreiter–Verlag 120

รูปที่ 51 Wolfgang Amadeus Mozart Sonata for piano and violin in B♭ major K.454 ต้นฉบับลายมือ 121

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1

บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของงานสร้างสรรค์

แม้ว่าวอล์ฟกัง อมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart, ค.ศ. 1756-1791) จะถือได้ว่าเป็นหนึ่งในคีตกวีที่มีชื่อเสียงที่สุดในประวัติศาสตร์การดนตรีตะวันตก แต่บทประพันธ์ไวโอลินโซนาตาของเขายังไม่ได้รับการเผยแพร่อย่างจริงจังและถูกต้องตามหลักวิชาการ อาจกล่าวได้ว่าในโลกตะวันตกเองมีนักไวโอลินที่แสดงหรือบันทึกเสียงผลงานไวโอลินโซนาตาได้ครบทุกบทจำนวนน้อยมาก แม้แต่แผ่นเสียงรวมบทเพลงไวโอลินโซนาตาทั้งหมดที่จัดทำโดยบริษัทฟิลลิปส์ในโอกาสครบวาระ 200 ปีแห่งมรณกรรมของโมสาร์ทก็ยังต้องใช้นักไวโอลิน 3 คนและนักเปียโน 3 คนซึ่งการบรรเลงก็ยังตามกระแสรสนิยมของคริสต์ศตวรรษที่ 19-20 อยู่

ในช่วงชีวิตของโมสาร์ทผลงานของเขาได้รับการตีพิมพ์เป็นจำนวนน้อยโดยส่วนใหญ่จะเป็นผลงานประเภทดนตรีเชมเบอร์ที่สำนักพิมพ์สามารถนำออกจำหน่ายได้เพื่อบรรเลงโดยบุคคลทั่วไปซึ่งส่วนใหญ่เป็นนักดนตรีสมัครเล่น บทไวโอลินโซนาตานับว่าเป็นดนตรีเชมเบอร์บทแรกที่โมสาร์ทประพันธ์ขึ้นและเป็นผลงานชุดแรกที่ได้รับการตีพิมพ์และประสบความสำเร็จในการจำหน่ายโดยสำนักพิมพ์มาอย่างต่อเนื่อง

โมสาร์ทได้รับการฝึกฝนตั้งแต่เยาว์วัยให้เชี่ยวชาญทั้งเครื่องดนตรีเปียโนและไวโอลิน งานประพันธ์โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลินของโมสาร์ทเป็นเครื่องยืนยันถึงความเข้าใจอันลึกซึ้งของเขาในเรื่องของการประสานสัมพันธ์ระหว่างเครื่องดนตรีทั้งสอง แม้ว่าโมสาร์ทเองจะมิได้เน้นบทบาทของการเป็นนักไวโอลินในช่วงหลังของชีวิต แต่ความสนใจที่มีต่องานประเภทนี้ก็ดำเนินต่อเนื่องไปจนถึงช่วงท้ายของชีวิต

จากการที่ได้ศึกษาตัวบทของโซนาตาฉบับดั้งเดิม (Urtext) ประกอบกับการแสวงหาข้อมูลอื่น ๆ จากหนังสือการบรรเลงดนตรีของนักวิชาการดนตรีร่วมสมัย สัญลักษณ์ประดับ (ornamentation) ทางดนตรีต่าง ๆ ในแบบแผนของคริสต์ศตวรรษที่ 18 ชีวประวัติของโมสาร์ท และพัฒนาการความเปลี่ยนแปลงของเครื่องดนตรี ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า

1. โมสาร์ทเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญยิ่งในประวัติศาสตร์การดนตรีตะวันตก ในฐานะผู้สร้างดุริยางคนิพนธ์ที่บ่งบอกถึงศักยภาพอันแท้จริงของเครื่องดนตรีไวโอลิน นั่นคือเป็นผู้ปรับให้ไวโอลินมีความโดดเด่นไม่ด้อยกว่าเปียโนในโซนาตาประเภทนี้

2. จากการที่ได้ศึกษาโซนาตาประเภทนี้ของโมสาร์ทตามลำดับก่อนหลังและโดยองค์รวม ผู้วิจัยพบว่าการแสดงออกด้วยไวโอลินเป็นตัวบ่งชี้ให้เห็นถึงพัฒนาการไปสู่วุฒิภาวะในทางดนตรีของโมสาร์ทได้เป็นอย่างดี

2. วัตถุประสงค์

2.1 เพื่อยืนยันและเชิดชูอัจฉริยภาพของโมสาร์ทในฐานะนักดนตรีและนักประพันธ์เพลง

2.2 เพื่อศึกษาพัฒนาการในด้านการประพันธ์เพลงของโมสาร์ทผ่านบทประพันธ์ไวโอลินโซนาตาตั้งแต่เยาว์วัยจนถึงบั้นปลายชีวิต

2.3 เพื่อศึกษาวิธีการอันเหมาะสมในการบรรเลงดนตรีของคริสต์ศตวรรษที่ 18 ในบริบทของคริสต์ศตวรรษที่ 21

2.4 เพื่อยกระดับมาตรฐานของดนตรีคลาสสิกในประเทศไทยด้านการวิจัยสร้างสรรค์เพื่อนำไปสู่การแสดงจริงและการบันทึกเสียง

3. วิธีดำเนินการสร้างสรรค์

3.1 คัดเลือกใช้โน้ตเพลงจากสำนักพิมพ์ที่เชื่อถือได้รวมถึงต้นฉบับลายมือที่จะนำไปสู่การค้นคว้าที่สำคัญในแง่มุมต่าง ๆ ของดนตรี

3.2 ศึกษาหนังสือและคัมภีร์การบรรเลงไวโอลินของคริสต์ศตวรรษที่ 18 บทความ บทวิจารณ์ จดหมายที่เกี่ยวข้องกับประวัติชีวิตของโมสาร์ท

3.3 สัมภาษณ์และจัดอบรมเชิงปฏิบัติการกับผู้เชี่ยวชาญเฉพาะทาง ได้แก่ ศาสตราจารย์โรลันด์ บัลดินี (Roland Baldini) จากสถาบันการดนตรีชั้นสูงแห่งเมืองไลปซิก ประเทศเยอรมนี

3.4 วิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลเพื่อเป็นรากฐานในการฝึกซ้อมร่วมกับนักเปียโน

3.5 บันทึกเสียง ดำเนินการคัดเลือกแถบเสียง การตัดต่อ ร่วมกับผู้เชี่ยวชาญด้านการบันทึกเสียงผลิตซีดี 4 แผ่น

3.6 แสดงคอนเสิร์ตต่อหน้าสาธารณชน

4. ขอบเขตของการสร้างสรรค์

การแสดงผลงานไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ทจะเป็นการค้นคว้าและวิเคราะห์เชิงลึกในองค์นิพนธ์โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลินของวอล์ฟกัง อมาเดอุส โมสาร์ท โดยบทสรุปของการค้นคว้าทั้งหมดจะนำมาบรรเลงและบันทึกเสียง โดยจะเริ่มตั้งแต่การศึกษาบทเพลงโซนาตาบทแรกเมื่อโมสาร์ท

ยังเยาว์วัยไปจนถึงบทโซนาตาในช่วงบั้นปลายชีวิต แต่เนื่องจากโมสาร์ทประพันธ์บทเพลงประเภทโซนาตาสำหรับเปียโนกับไวโอลินไว้เป็นจำนวนมากโดยเฉพาะในช่วงเยาว์วัย รวมถึงบทเพลงที่ประพันธ์ไม่เสร็จสมบูรณ์อีกจำนวนหนึ่งจึงมีความจำเป็นที่ต้องคัดเลือกเฉพาะบทเพลงที่สำคัญ ๆ มาแสดง โดยแบ่งการแสดงออกเป็น 3 ครั้ง ดังนี้

การแสดงและการนำเสนอวิทยานิพนธ์ครั้งที่ 1

วันที่ 22 กรกฎาคม พ.ศ.2558 ณ สยามสมาคมในพระบรมราชูปถัมภ์ กรุงเทพฯ

วันที่ 24 กรกฎาคม พ.ศ.2558 ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (การแสดงประกอบการบรรยาย)

บทเพลงโซนาตาบทแรกที่โมสาร์ทประพันธ์และได้รับการตีพิมพ์ครั้งแรกมาจนถึงกลุ่มบทเพลงที่โมสาร์ทประพันธ์ขึ้นระหว่างการเดินทางไปเมืองมันน์ไฮม์ (Mannheim) และกรุงปารีสจนมาถึงช่วงเวลาที่โมสาร์ทกลับมาตั้งหลักปักฐานที่เมืองซัลซ์บูร์ก (Salzburg) บ้านเกิดของตนเอง

Sonata in C major K.6 ค.ศ. 1764

Sonata in A major K.305 ค.ศ. 1778

Sonata in D major K.306 ค.ศ. 1778

Sonata in B♭ major K.378 ประมาณ ค.ศ. 1779

การแสดงและการนำเสนอวิทยานิพนธ์ครั้งที่2

วันที่ 11 พฤษภาคม พ.ศ. 2559 ณ สยามสมาคมในพระบรมราชูปถัมภ์กรุงเทพฯ

เป็นการแสดงกลุ่มบทประพันธ์โซนาตาในช่วงเวลาที่โมสาร์ทย้ายถิ่นฐานไปยังกรุงเวียนนาในช่วงแรก พร้อมการบรรยายก่อนการแสดงเป็นภาษาอังกฤษ

Sonata in G major K.379 ค.ศ. 1781

Sonata in F major K.376 ค.ศ. 1781

Sonata in F major K.377 ค.ศ. 1781

Sonata in E♭ major K.380 ค.ศ. 1781

การแสดงและการนำเสนอวิทยานิพนธ์ครั้งที่3

วันที่ 22 พฤษภาคม 2560 ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (การแสดงประกอบการบรรยาย)

วันที่ 19 กรกฎาคม พ.ศ. 2560 ณ สยามสมาคมในพระบรมราชูปถัมภ์กรุงเทพฯ

เป็นการแสดงกลุ่มบทโซนาตาสามบทสุดท้ายของโมสาร์ท

Sonata in B♭ major K.454 ค.ศ. 1784

Sonata in E♭ major K.481 ค.ศ. 1785

Sonata in A major K.526 ค.ศ. 1787

การแสดงทั้งสามครั้งจะบรรเลงร่วมกับ ดร.พรพรรณ บรรเทิงหรรษา โดยจะมีการบันทึกเสียงในรูปแบบของแผ่นซีดี และการแสดงคอนเสิร์ตต่อสาธารณชน

5. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

5.1 ได้ตัวอย่างที่เป็นรูปธรรมของการประยุกต์และใช้ประโยชน์จากศาสตร์ทางดนตรีทั้งสองแขนง คืองานวิจัยและงานแสดงเข้าด้วยกัน

5.2 นำเสนอผลงานดนตรีชั้นเลิศจากคริสต์ศตวรรษที่ 18 ของโมสาร์ทต่อสังคมปัจจุบันอย่างเป็นรูปธรรม และมีหลักเกณฑ์ทางวิชาการที่อ้างอิงได้

5.3 ยกระดับมาตรฐานดนตรีคลาสสิกในประเทศไทยผ่านงานวิจัย การแสดงและการบันทึกเสียงดนตรีคลาสสิกอันทรงคุณค่าที่ยังไม่เคยปรากฏมาก่อนในประเทศไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2

การศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้องของงานวิจัยทางดนตรีมีหลากหลายรูปแบบ ตั้งแต่โน้ตเพลง หนังสือทางประวัติศาสตร์ หนังสือที่เกี่ยวข้องกับวิธีการบรรเลงดนตรี นอกจากนั้น สื่ออินเทอร์เน็ตมีความสำคัญที่จะสืบค้นข้อมูลความรู้ที่ทันสมัย ไม่ว่าจะเป็นตัวอย่างการบรรเลงดนตรี สารคดีที่เกี่ยวข้องกับคีตกวี และโดยเฉพาะอย่างยิ่งการบรรยายโดยนักวิชาการดนตรีชั้นนำของโลก แต่สิ่งที่สำคัญที่สุดสำหรับการเรียนดนตรีปฏิบัติ ยังคงเป็นถ่ายทอดโดยวาจาจากครูสู่ศิษย์ ซึ่งผู้วิจัยในฐานะครูสอนดนตรีเห็นว่า ยังเป็นวิธีการที่สมบูรณ์ที่สุดในการถ่ายทอดความรู้ทางดนตรี

1. การถ่ายทอดความรู้จากครูสู่ศิษย์

การเรียนการสอนไวโอลินโดยทั่วไปจากอดีตจนถึงปัจจุบันยังเป็นรูปแบบที่ครูถ่ายทอดความรู้โดยตรงสู่ศิษย์ อาจารย์แต่ละคนต่างมี "ทาง" และวิธีการสอนที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่หล่อหลอมมาจากวิชาความรู้ที่ได้รับจากอาจารย์ของตนผนวกกับประสบการณ์การแสดงและความรู้ที่เพิ่มพูนขึ้นผ่านกาลเวลา แม้ว่าด้วยเทคโนโลยีในปัจจุบันนักศึกษาดนตรีสามารถหาวิชาความรู้ได้จากแหล่งอื่น ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากสื่ออินเทอร์เน็ต แต่วิธีการถ่ายทอดความรู้ทางศิลปะดนตรีตัวต่อตัวจากอาจารย์ผู้สอนยังเป็นวิธีการที่มีคุณภาพสูงสุดและยังไม่มีเทคโนโลยีใด ๆ มาทดแทนได้ดังเช่นการศึกษาในแขนงวิชาอื่น ๆ

จุดเริ่มต้นของความสนใจในงานดนตรีวิทยาซึ่งมีผลโดยตรงจากการบรรเลงจริงเริ่มจากกระแสการแสดงดนตรีและบันทึกเสียงที่กลับไปหาขนบการบรรเลงดั้งเดิม (Performance Practice, Authentic Performance) ในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 20 ครูอาจารย์ในสถาบันการศึกษาเริ่มที่จะใส่ใจค้นคว้าวิจัยถึงรากเหง้าของวิถีการบรรเลงที่ใกล้เคียงกับสิ่งที่ผู้ประพันธ์ปรารถนา

เมื่อปี พ.ศ. 2532 การศึกษาที่ International Menuhin Music Academy กับอาจารย์อัลแบร์โต ลีซี่ (Alberto Lysy) ซึ่งยังคงดำเนินการเรียนการสอนในขนบการบรรเลงแบบคริสต์ศตวรรษที่ 20 ตอนต้น ซึ่งศิลปินนักดนตรีมีความเป็นปัจเจกบุคคลสูงและมิได้ใส่ใจที่จะกลับไปหาขนบทางดนตรีที่ต้นทาง ถึงแม้กระนั้นครั้งหนึ่งจากการศึกษาบทเพลงไวโอลินคอนแชร์โตหมายเลข 3 ของโมสาร์ท อาจารย์ลีซี่กล่าวติงว่า "คุณต้องการโน้ตจากสำนักพิมพ์ที่ดีกว่านี้" เนื่องจากโน้ตเพลงของผู้วิจัยในครั้งนั้นเป็นโน้ตเพลงจากสำนักพิมพ์อเมริกันที่เรียบเรียงใหม่โดยแซม ฟรังโก (Sam Franco)นักไวโอลินชาว

อเมริกัน (ค.ศ. 1857- 1937) โดยมีการเลือกใช้นิ้วและการกำหนดคันชักใหม่ มีการตีความสัญลักษณ์ประดับต่าง ๆ ของโมสาร์ทออกมาเป็นโน้ตเพลงสำหรับพร้อมบรรเลง มีคาเดนซาเต็มรูปแบบให้ในทุก ๆ ท่อน ซึ่งการตีความทั้งหมดของฟรังโกและลักษณะของการประพันธ์คาเดนซาล้วนแต่อยู่ในแบบแผนดนตรีสกุลโรแมนติกของคริสต์ศตวรรษที่ 20 ตอนต้นทั้งสิ้น คาเดนซาที่ประพันธ์โดยฟรังโกบทนี้ได้รับความนิยมจากนักไวโอลินผู้มีชื่อเสียงหลายคน เช่น เยฮูดี เมนูฮิน (Yehudi Menuhin) เฮ็นริค เชริง (Henryk Szeryng) เป็นต้น และแน่นอนว่าแผ่นบันทึกเสียงโดยนักไวโอลินที่มีชื่อเสียงเหล่านี้แพร่หลายออกไปวงกว้าง การบรรเลงดนตรีของโมสาร์ทในรูปแบบโรแมนติกกลายเป็นเรื่องปกติธรรมดาในช่วงเวลาที่ผู้วิจัยยังศึกษาดนตรีอยู่ในทวีปยุโรป (ค.ศ. 1989-1995) แต่คำติติงของอาจารย์ลีซี่ในครั้งนั้นเป็นการจุดประกายครั้งแรกของผู้วิจัยในเรื่องความใส่ใจในการเลือกโน้ตเพลงจากสำนักพิมพ์ที่เหมาะสมสำหรับการบรรเลงดนตรีของโมสาร์ท

ปี พ.ศ.2535 การศึกษาที่วิทยาลัยดนตรี Vorarlberg กับศาสตราจารย์โรลันด์ บัลดินี (Roland Baldini) เป็นการศึกษาที่รอบด้าน ศาสตราจารย์บัลดินีกำลังมีความสนใจในเรื่อง Performance Practice อย่างจริงจัง เริ่มด้วยการกำกับให้นักเรียนใช้โน้ตเพลงจากสำนักพิมพ์ที่เชื่อถือได้ แนะนำให้นักเรียนอ่านหนังสือที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับบทเพลงที่ศึกษาอยู่ ในระหว่างที่ศึกษาที่สถาบันนี้ได้ศึกษาบทเพลงโมสาร์ทไวโอลินโซนาตาและคอนแชร์โตหลายบท และเมื่อจบการศึกษาศาสตราจารย์บัลดินีได้มอบโน้ตเพลงไวโอลินโซนาตาครบชุดของโมสาร์ทที่จัดพิมพ์โดยสำนักพิมพ์ Bärenreiter เป็นของขวัญส่วนตัว

ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2550 ศาสตราจารย์บัลดินีได้เดินทางมากรุงเทพฯ อย่างสม่ำเสมอและนำองค์ความรู้ที่เพิ่มพูนของท่านมาถ่ายทอดอย่างต่อเนื่อง ในปี พ.ศ. 2558 และ พ.ศ. 2559 ผู้วิจัยร่วมกับนักเปียโน ยังได้ศึกษาบทเพลงไวโอลินโซนาตา (K.6, K.305, K.306, K.376, K.377, K.378, K.379,K.380, K.454, K.481, K.526) อย่างละเอียดถี่ถ้วนก่อนการบันทึกเสียงและออกแสดงจริง ในการเรียนแต่ละครั้งนอกจากการสอนเรื่องเทคนิคส่วนตัวและเทคนิคสำหรับการบรรเลงคู่ศาสตราจารย์บัลดินียังแนะนำหนังสือที่สำคัญหลายเล่มที่เกี่ยวข้องกับขนบการบรรเลงอีกด้วย

แม้ว่าการศึกษาด้านการบรรเลงไวโอลินส่วนใหญ่เป็นถ่ายทอดองค์ความรู้จากครูสู่ศิษย์ด้วยวาจา ไม่ว่าจะเป็นวิถีทางเทคนิคการบรรเลงและการตีความบทเพลง แต่ศาสตราจารย์บัลดินียังเสนอแนะบทบาทของการวิจัยเพื่อผลของการบรรเลงที่สมบูรณ์ที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้

2. โน้ตเพลง

การบันทึกเสียงดนตรีในรูปของเอกสารโดยมีสัญลักษณ์ที่ตกลงกันเป็นสากลเป็นวัฒนธรรมของโลกตะวันตกที่เป็นปัจจัยสำคัญในการดำรงอยู่ของดนตรีแบบแผนตะวันตก มีวัฒนธรรมดนตรีจากแหล่งอื่น ๆ อีกมากที่ถ่ายทอดกันผ่านวาจาโดยตรงโดยไม่มีการบันทึก ถ้ามองจากมุมมองของนักดนตรีตะวันตก วัฒนธรรมการบันทึกย่อมจะมีข้อได้เปรียบในแง่ของความเที่ยงตรงในการถ่ายทอดความคิดของคีตกวี การจัดการบริหารความคิดทางดนตรีที่ซับซ้อน การบริหารเวลาในการฝึกซ้อมและการแสดง ถ้าปราศจากโน้ตเพลงเสียแล้วการดำรงอยู่ของดนตรีคลาสสิกตะวันตกก็ดูเหมือนจะเป็นไปไม่ได้ แต่ในโลกของความจริงโน้ตเพลงไม่ใช่สิ่งที่สมบูรณ์ในตัวเอง และโน้ตเพลงที่ผ่านมาถึงมือของนักดนตรีอาจมีข้อผิดพลาดได้ ดังนั้นการเริ่มต้นจากโน้ตเพลงที่เชื่อถือได้จึงเป็นเรื่องสำคัญอันดับแรก ๆ

โน้ตเพลงที่ผู้วิจัยใช้ในการฝึกซ้อม บรรเลง และบันทึกเสียงบทเพลงไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ทมาจากสำนักพิมพ์ 2 แห่ง คือ

2.1 สำนักพิมพ์ Bärenreiter

โน้ตเพลงที่เป็นผลจากโครงการวิจัย Neue Mozart-Ausgabe โครงการชำระความถูกต้องของโน้ตเพลงทั้งหมดของโมสาร์ทที่นักดนตรีเชื่อถือมากที่สุด มีการแนะนำประวัติเพลงสั้น ๆ และอธิบายถึงวิธีการเขียนโน้ตของโมสาร์ทไปจนถึงการตีความโน้ตประดับเบื้องต้น

2.2 สำนักพิมพ์ Wiener Urtext Edition, Schott / Universal Edition

โน้ตเพลงของสำนักพิมพ์นี้ชี้แจงรายละเอียดในบทนำ ประวัติเพลง แนะนำแนวทางการตีความ ทั้งเรื่องเครื่องหมายจุด/ขีดของโมสาร์ท สัญลักษณ์ความดัง-ค่อย คำกำกับความช้าเร็ว โน้ตประดับและในท้ายเล่มยังให้ข้อมูลของ Critical Notes ซึ่งแจกแจงรายละเอียดของที่มาของโน้ตเพลงจากลายมือต้นฉบับในการตีพิมพ์ครั้งแรก โดยให้ข้อมูลสำคัญ ๆ ในแต่ละห้องเพลงอย่างละเอียดถี่ถ้วน นอกจากนั้นยังมีการแนะนำการเลือกใช้นิ้วโดยนักเปียโนคาร์ล มาร์แกร์ (Karl Marguerre) และนักไวโอลินกิดอน เครเมอร์ (Gidon Kremer) ซึ่งมีการเพิ่มเติมรายละเอียดของเครื่องหมายเชื่อมเสียง (slur) ต่าง ๆ ด้วย

3. หนังสือ

3.1 หนังสือประวัติศาสตร์

การบรรเลงดนตรีตะวันตกแห่งคริสต์ศตวรรษที่ 18 ย่อมไม่ใช่เรื่องที่ใกล้ตัวของนักดนตรีชาวไทยในคริสต์ศตวรรษที่ 21 การบรรเลงดนตรีจากการอ่านโน้ตเพลงเพียงอย่างเดียวจึงไม่ใช่คำตอบที่สมบูรณ์ ดังนั้นการศึกษาค้นคว้าข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ไม่ว่าจะเป็นชีวประวัติของคีตกวี

จดหมายที่เขียนถึงคีตกวีบุคคลต่าง ๆ บริบททางสังคม การเมือง และเศรษฐกิจ ล้วนแต่มีความสำคัญในการทำความเข้าใจตัวเนื้อหาของดนตรีด้วยอย่างมีนัยสำคัญ หนังสือที่ผู้วิจัยนำมาศึกษาค้นคว้าได้แก่

3.1.1 Rushton, J. **Mozart: An Extraordinary Life**. London: The Associated Board of the Royal School of Music, 2005.

หนังสือเรื่องนี้เป็นหนังสือชีวประวัติของโมสาร์ทตั้งแต่เยาว์วัยไปจนถึงช่วงสุดท้ายของชีวิต โดยแบ่งออกเป็นช่วงต่าง ๆ เริ่มตั้งแต่การเติบโตในครอบครัวนักดนตรี อิทธิพลของบิดาต่อการเริ่มต้นชีวิต บริบททางสังคมของเมืองซัลซ์บูร์ก การตระเวนแสดงดนตรีในยุโรป การเดินทางไปแสดงดนตรีที่อิตาลีในวัยหนุ่ม และความมุ่งมั่นที่จะแต่งอุปรากรเป็นอาชีพแต่จำต้องกลับมาเมืองซัลซ์บูร์กด้วยความอึดอัดใจ

การเดินทางอีกครั้งสู่เมืองมันน์ไฮม์ กรุงปารีส มารดาเสียชีวิต ความสำเร็จในอาชีพการงานอย่างจริงจังครั้งแรกจากอุปรากรเรื่อง Idomeneo การตัดสินใจลาออกจากงานประจำ และย้ายไปอยู่กรุงเวียนนา การแต่งงานมีครอบครัว บิดาเสียชีวิต สถานะอาชีพที่เจริญรุ่งเรือง มาจนกระทั่งถึงการเสื่อมความนิยมในช่วงสุดท้ายของชีวิต นอกจากนั้นหนังสือยังเพิ่มเกร็ดความรู้ประกอบเช่น Mozart as icon, Mozart and money, Who killed Mozart?

หนังสือเล่มนี้เปิดโลกทัศน์สำหรับผู้อ่านที่เคยชินกับตำนานของโมสาร์ทที่ออกจะกลายเป็นเรื่องราวของเทพอวตารลงมาจุติในโลกมนุษย์และจบลงด้วยโศกนาฏกรรม ซึ่งไม่เป็นความจริงและรอที่จะได้รับการชำระเปลี่ยนแปลงแก้ไข

ข้อมูลเชิงชีวประวัติในรูปของหมุดหมายที่สำคัญเหล่านี้ช่วยให้เกิดความเข้าใจในผลงานของโมสาร์ทได้ดียิ่งขึ้น

3.1.2 Landon, H.C.R. **Mozart: The Golden Years 1781-1791**. London: Thames & Hudson, 2006.

หนังสือว่าด้วยเรื่องราวชีวิตของโมสาร์ทหลังจากที่ตัดสินใจย้ายถิ่นฐานไปเป็นนักดนตรีอิสระที่กรุงเวียนนา บริบททางสังคมของกรุงเวียนนาที่เอื้อต่อการเจริญเติบโตของศิลปะการดนตรี ไม่ว่าจะเป็นราชสำนักและสังคมชั้นสูงที่สนับสนุนโมสาร์ทโดยตรง รวมทั้งกลุ่มมหาชนผู้ฟังชาวกรุงเวียนนาที่เป็นกลุ่มลูกค้าและมีอิทธิพลต่อรสนิยมของดนตรีในสังคม

โมสาร์ทดิ้นรนทุกวิถีทางที่จะผลักดันตนเองให้เป็นศิลปินชั้นแนวหน้าของกรุงเวียนนาเขาประสบความสำเร็จในช่วง 5 ปีแรก แต่ในช่วงท้ายของชีวิตความเปลี่ยนแปลงในทางสังคมและการเมือง ภาวะซบเซาทางเศรษฐกิจจากนโยบายการสงคราม ไปจนถึงรสนิยมของผู้ฟังที่เปลี่ยนแปลงไปทำให้โมสาร์ทประสบปัญหาในการดำรงชีพในกรุงเวียนนา

หนังสือเล่มนี้พรรณนาบริบททางสังคมของกรุงเวียนนาให้ผู้อ่านยุคปัจจุบันเห็นภาพอย่างละเอียดชัดเจน สภาพของเมืองหลวงที่มีชีวิตชีวา การวางแผนการดำเนินชีวิตของโมสาร์ท ตลอดจนปัญหาและอุปสรรคต่าง ๆ ทำให้ผู้วิจัยสามารถเชื่อมโยงบริบทของสังคมรอบตัวโมสาร์ทกับผลงานดนตรีของโมสาร์ทซึ่งประพันธ์ขึ้นในกรุงเวียนนาในช่วงเวลานั้น ๆ ได้

ข้อสรุปที่ได้ก็คือความจริงที่ว่าแม้โมสาร์ทจะเป็นศิลปินที่มีอัจฉริยภาพและความจัดเจนในศิลปะเพียงใด เขาก็มิได้มองข้ามความสำคัญของบทบาทของผู้ฟังซึ่งเป็นผู้กำหนดทิศทางของตลาดและธุรกิจดนตรีโดยรวม

3.1.3 Spaethling, R. (ed). **Mozart's Letters, Mozart's Life: Selected Letters**. New York: W.W. Norton & Company, 2000.

หนังสือที่รวบรวมจดหมายที่โมสาร์ทเขียนโต้ตอบกับครอบครัวฉบับแปลเป็นภาษาอังกฤษ ผู้เขียนให้แง่มุมที่น่าสนใจว่าโมสาร์ทใช้เวลาเดินทางทั้งชีวิตถึง 3,720 วัน ซึ่งหมายถึงเวลาหนึ่งในสามของชีวิตอันสั้นของเขา จดหมายที่เขียนถึงสมาชิกในครอบครัวตั้งแต่เขาอายุ 14 ปี ไปจนถึงช่วงสุดท้ายในชีวิต แสดงให้เห็นถึงข้อมูลอันเป็นประโยชน์ต่อผู้วิจัยอย่างยิ่ง จดหมายเหล่านั้นบอกเล่าถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสถานที่ต่าง ๆ ลักษณะนิสัยและแนวทางการดำรงชีวิตของโมสาร์ท ความสัมพันธ์กับคนรอบตัว และที่สำคัญคือจดหมายบ่งบอกถึงพัฒนาการทางดนตรีและเป็นข้อมูลที่เป็นหลักฐานของกำเนิดของคีตนิพนธ์และการแสดงดนตรีของโมสาร์ทด้วย

ส่วนปัญหาของการแปลภาษาของโมสาร์ทเป็นภาษาอังกฤษนั้นผู้แปลจำเป็นต้องเข้าใจลักษณะเฉพาะตัวของโมสาร์ทด้วย เนื่องจากโมสาร์ทไม่เคยเข้าโรงเรียน ภาษาเขียนของเขาจึงมีเอกลักษณ์พิเศษอย่างยิ่ง ดังนั้นการแปลจากภาษาเยอรมันดั้งเดิมมาเป็นภาษาอังกฤษทางการอย่างสมบูรณ์แบบอาจทำให้อัตลักษณ์ที่แท้จริงของโมสาร์ทเปลี่ยนแปลงไปได้

การอ่านจดหมายของโมสาร์ททำให้ผู้วิจัยเข้าใจลักษณะอุปนิสัยของโมสาร์ทมากขึ้น นอกเหนือไปจากข้อเท็จจริงต่าง ๆ การเข้าถึงตัวตนและสัมผัสความเป็นมนุษย์ของโมสาร์ทจากการอ่านจดหมายให้ประโยชน์ต่อการศึกษาและการบรรเลงผลงานของเขาเป็นอย่างยิ่ง

3.2 หนังสือขนบการดนตรี

มัลคอล์ม บิลสัน (Malcolm Bilson) นักเปียโนและนักวิชาการดนตรีชาวอเมริกันกล่าวไว้ว่า ถึงแม้นักดนตรีจะมีโน้ตเพลงที่ถูกต้องตามต้นฉบับอยู่ในมือแต่จะแน่ใจได้อย่างไรว่านักดนตรีมีความรู้พอที่จะตีความโน้ตเพลงเหล่านั้นให้ออกมาเป็นเสียงที่ถูกต้องตามหลักวิชาการ เพราะแง่มุมของดนตรีมิใช่จะแจ้งอยู่บนกระดาษโน้ตเพลงเสียทั้งหมด ดังนั้นนักดนตรีควรจะทำความคุ้นเคยกับขนบของการบรรเลงในยุคสมัยนั้น ๆ โดยศึกษาจากหนังสือของยุคสมัยนั้น หรือในปัจจุบันมีนักวิชาการดนตรีที่รวบรวมข้อมูลจากหนังสือต่าง ๆให้มาอยู่ในหนังสือเล่มเดียวกัน และแบ่งหัวข้อเป็น

หมวดหมู่สำหรับการค้นคว้า ซึ่งเป็นประโยชน์อย่างยิ่งสำหรับการตีความของนักดนตรี หนังสือที่ผู้วิจัยได้นำมาศึกษาค้นคว้าได้แก่

3.2.1 Breidenstein, H. **Mozarts Tempo-System, Ein Handbuch fur die professionelle Praxis**. Tutzing: Hans Schneider, 2011.

หนังสือเล่มนี้เจาะลึกเรื่องการบันทึกคำกำกับจังหวะของโมสาร์ท โมสาร์ทใช้คำศัพท์ภาษาอิตาเลียนอย่างหลากหลายและละเอียดถี่ถ้วน จึงมีความจำเป็นที่ผู้แสดงจะต้องใส่ใจในความหลากหลายของคำศัพท์เหล่านี้ นอกจากนั้นเครื่องหมายประจำจังหวะ (Time Signature) ของบทเพลงหรือกระบวนนั้น ๆ มีความสำคัญที่จะกำหนดความช้าเร็วของบทเพลงด้วย

หนังสือยกตัวอย่างคำกำกับจังหวะในรูปแบบต่าง ๆ อย่างละเอียดครบถ้วน และยกตัวอย่างจากบทเพลงมาประกอบจำนวนมาก ไม่ว่าจะเป็นบทร้องจากอุปรากร บทซิมโฟนี ดนตรีเชมเบอร์ ฯลฯ หนังสือภาษาเยอรมันเล่มนี้ซึ่งมีความหนาถึง 379 หน้า เป็นข้อมูลพื้นฐานที่ร่วมกำหนดทิศทางใหม่ในการบรรเลงงานของโมสาร์ท เพราะนักดนตรีมิอาจที่จะบรรเลงตามใจตัวเองได้อีกต่อไป

3.2.2 Haenen, G., ed. **Leopold Mozart: Versuch einer gründlichen Violinschule**. Augsburg: Bärenreiter–Verlag, 1756. (Reprint)

หนังสือการเล่นไวโอลินโดยเลโอโปลด์ โมสาร์ท (Leopold Mozart) เล่มนี้ตีพิมพ์ในปีที่โมสาร์ทเกิด และเป็นหนึ่งในข้อมูลทางวิชาการที่สำคัญที่สุดของขนบการเล่นไวโอลินในช่วงคริสต์ศตวรรษที่18

ผู้เขียนเริ่มอธิบายตั้งแต่ทฤษฎีดนตรีเบื้องต้น คำศัพท์ทางดนตรี วิธีการจับไวโอลินและคันชัก บันไดเสียง ขั้นคู่เสียง ทิศทางการเลือกใช้คันชักขึ้น-ลงที่เหมาะสม จัดกลุ่มตัวโน้ตแบบต่าง ๆ สำหรับการใช้คันชัก การเลือกใช้นิ้วมือซ้ายที่เหมาะสม และที่สำคัญที่สุดคือการตีความสัญลักษณ์ของเครื่องหมายประดับต่าง ๆ ของคริสต์ศตวรรษที่ 18 โดยผู้เขียนยกตัวอย่างเป็นโน้ตเพลงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าการบันทึกโน้ตแบบนี้จะต้องบรรเลงอย่างไร การที่มีการกล่าวกันลอย ๆ ว่าบิดาคือครูคนแรกของโมสาร์ทน่าจะได้รับการยืนยันได้อย่างเป็นรูปธรรมด้วยหนังสือเล่มนี้

3.2.3 Neumann, F. **Ornamentations and improvisations in Mozart**. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1986.

หนังสือแบ่งออกเป็นสองส่วนใหญ่ ๆ คือ Ornaments และ Improvisations

บทที่ชื่อว่า The Ornaments แจกแจงเรื่องเครื่องหมายของโน้ตประดับในลักษณะต่าง ๆ เช่น Vorschlag, Appoggiatura, Grace Note, Trill, Turn โดยอธิบายอ้างอิงถึงหนังสือที่เขียนขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ 18 ที่สำคัญหลายเล่ม และมีตัวอย่างโน้ตเพลงประกอบ

บทที่ชื่อว่า The Improvisations ศึกษาเรื่องที่โน้ตเพลงไม่ได้บันทึกไว้แต่มีธรรมเนียมปฏิบัติที่ผู้แสดงจะต้องเพิ่มเติมโน้ตประดับลงไปเองโดยเฉพาะดนตรีสำหรับขับร้อง ไม่ว่าจะเป็นการ

ประดับเล็กน้อย เช่นการเติมโน้ตพิง (Appoggiatura) หรือการด้นคาเดนซาสั้น ๆ ในเครื่องหมายยืดจังหวะ (Fermata) ไปจนถึงเรื่องคาเดนซาและประโยคนำ (Eingange) ในบทเพลงสำหรับเครื่องดนตรี เช่น คอนแชร์โตและโซนาตา

สรุปได้ว่าหลักวิชาที่เสนอไว้ในหนังสือเล่มนี้เป็นประโยชน์อย่างแท้จริงต่อการบรรเลง

3.2.4 Noé, G.V. **Der Vorschlag in Theorie und Praxis: Ein Ratgeber fur den Interpreten**. Austria: Doblinger, 1986.

หนังสือภาษาเยอรมันเล่มนี้เจาะลึกถึงเรื่องโน้ตประดับ (Grace Note) อย่างละเอียด เนื่องจากดนตรีในคริสต์ศตวรรษที่ 17 และ 18 การประดับโน้ตโดยศิลปินผู้แสดงนับว่าเป็นเรื่องปกติและเป็นที่นิยมของวงการดนตรี ผู้ประพันธ์หลาย ๆ ท่านต่างมีวิธีการบันทึกโน้ตประดับในลักษณะที่แตกต่างกันออกไป และผู้ประพันธ์หลายคนได้เขียนหนังสือประกอบไว้ด้วย เช่น โยฮันน์ โยอาคิม ควอนซ์ (Johann Joachim Quantz), คาร์ล ฟิลลิป เอ็มมานูเอล บาค (Carl Philipp Emanuel Bach), เลโอโปลด์ โมสาร์ท (Leopold Mozart) เป็นต้น

หนังสือได้ชี้ให้เห็นถึงวิธีการแสดงจากการบันทึกโน้ตประดับในรูปแบบต่าง ๆ โดยยกตัวอย่างจากหนังสือต่าง ๆ ที่กล่าวถึงข้างต้นอย่างละเอียด เช่น โน้ตประดับสั้นก่อนโน้ตยาว โน้ตประดับสั้นก่อนโน้ตสั้น โน้ตประดับก่อนกลุ่มของโน้ต 2, 3, 4 ตัว โน้ตประดับในจังหวะขัด โน้ตประดับของจังหวะประจุด โน้ตประดับในตอนขึ้นเพลงหรือหลังตัวหยุด โน้ตประดับของทำนองที่ไล่ขึ้นลงเป็นขั้นบันไดเสียง โน้ตประดับของทำนองที่กระโดด โน้ตประดับของอาร์เปโจ (Arpeggio) ขาลงคู่ 3 (descending 3rd) โน้ตประดับที่แทนค่าเป็นครึ่งหนึ่งของโน้ตหลัก โน้ตประดับที่แทนค่าเป็นสองในสามของโน้ตหลัก โน้ตประดับที่แทนค่าทั้งหมดของโน้ตหลัก โน้ตประดับที่แทนค่าโน้ตตัวหลัก และผลักโน้ตตัวหลักให้ไปแทนค่าตัวหยุด ฯลฯ

ด้วยรายละเอียดที่ปลีกย่อยซับซ้อน หนังสือจึงอ้างถึงตัวอย่างจำนวนมากจากผลงานของผู้ประพันธ์ต่าง ๆ มาเปรียบเทียบ เช่น โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach), คริสตอฟ วิลลิบัลด์ กลุค (Christoph Willibald Gluck) , โยเซฟ ไฮเดิน (Joseph Haydn), วอล์ฟกัง อมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart), ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven) ฯลฯ

สรุป

มรดกของขนบการบรรเลงดนตรีจากคริสต์ศตวรรษที่ 18 มิได้ตกทอดมาสู่ผู้เล่นและผู้ฟังในปัจจุบันโดยตรง ไม่ว่าจะด้วยเหตุผลของกาลเวลา การปฏิวัติฝรั่งเศสที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงศิลปวัฒนธรรมในยุโรปตอนกลาง การปฏิรูปเปลี่ยนแปลงของเครื่องดนตรี และปรากฏการณ์อื่น ๆ

ด้วยเหตุนี้หนังสือและหนังสือดังกล่าวจึงมิใช่เป็นเพียงแหล่งอ้างอิงที่มีลักษณะแต่เพียงด้านวิชาการเท่านั้น แต่เป็นข้อมูลที่ใช้งานได้จริงสำหรับนักดนตรียุคใหม่ที่จะคิดค้นหาแนวทางการบรรเลงของตนที่ใกล้เคียงที่สุดกับวัฒนธรรมต้นกำเนิดและความตั้งใจของคีตกวีในยุคนั้น โดยที่นักดนตรียัง

รักษาอัตลักษณ์ของตนไว้ได้ การเล่นดนตรีในคริสต์ศตวรรษที่ 21 จึงมิใช่เป็นแต่เพียงกระบวนการถ่ายทอดความรู้สึกผ่านตัวโน้ตที่มีผู้แต่งไว้ในอดีต แต่เป็นการปรับอดีตกับปัจจุบันให้เข้าหากันบนรากฐานของการศึกษาด้านดนตรีวิทยาที่เอื้อให้การแสดงดนตรีมีทิศทางที่ชัดเจนยิ่งขึ้น ซึ่งปรากฏการณ์นี้แม้แต่ในแหล่งกำเนิดของวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกเองก็ยังนับว่าเป็นการวิจัยแนวใหม่ที่น่าจะมีการศึกษาค้นคว้าให้กว้างขวางยิ่งขึ้น

4. การบรรยายทางสื่ออินเทอร์เน็ต

ในปัจจุบันข้อมูลความรู้จำนวนมากได้รับการเผยแพร่ทางสื่ออินเทอร์เน็ต นักวิชาการดนตรีที่มีชื่อเสียงหลายคนได้บันทึกการบรรยายที่เป็นประโยชน์ไว้ นักวิชาการดนตรีเหล่านี้สามารถบรรยายความซับซ้อนทางดนตรีจากประสบการณ์ตรงและบ่อยครั้งมีการสาธิตการบรรเลงดนตรีจริงให้ผู้ชมเห็นเป็นรูปธรรมด้วย ทำให้การค้นคว้าข้อมูลทางอินเทอร์เน็ตกลายเป็นส่วนสำคัญของงานวิจัยโดยเฉพาะอย่างยิ่ง นักวิจัยในประเทศไทยที่ห่างไกลกับวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกต้นแบบ สามารถเชื่อมโยงกับกลิ่นอายของวัฒนธรรมต้นทางได้บ้าง ข้อมูลความรู้ที่ผู้วิจัยได้รับจากสื่ออินเทอร์เน็ตได้แก่

4.1 Christopher Hogwood

Gresham College Lectures

From Composer to Printed Page

การที่โน้ตเพลงไม่สามารถสื่อสารเสียงดนตรีได้ด้วยตัวเองจึงต้องมีผู้แสดงที่ตีความโน้ตเพลงบนกระดาษเหล่านั้นออกมาเป็นเสียง แต่จะแน่ใจได้อย่างไรว่าการบรรเลงนั้นถูกต้องใกล้เคียงกับความตั้งใจของผู้ประพันธ์ ดังนั้นกระบวนการค้นคว้าวิจัยจึงมีความสำคัญ การศึกษาด้านดนตรีวิทยาและการศึกษาด้านการบรรเลงดนตรีจึงควรที่จะกระทำควบคู่กันไปมิใช่แยกแยะกันจนไม่เกิดผลที่เป็นเสียงดนตรีอย่างเป็นรูปธรรม ทั้งนี้อาจเป็นความผิดพลาดของระบบการศึกษาโดยรวมในช่วง 100 ปีที่ผ่านมาที่นักดนตรีไม่ใส่ใจในงานวิชาการและนักวิชาการดนตรีไม่สามารถเล่นดนตรีด้วยตนเองได้

4.2 Music in Context: An Amateur Domestic Setting

ในยุคก่อนที่จะมีการบันทึกเสียง จะเห็นได้ว่าความสำคัญของผู้ฟังดนตรีและสังคมของนักดนตรีสมัครเล่น วิถีการดนตรีที่เล่นและฟังกันเองในชุมชนโดยเฉพาะอย่างยิ่งสถานที่ห่างไกลจากศูนย์กลางทางดนตรีเป็นตลาดของผู้ฟังที่สำคัญสำหรับนักแต่งเพลง สำนักพิมพ์และธุรกิจดนตรีโดยรวม ด้วยเหตุผลดังกล่าวบทประพันธ์ดนตรีจำนวนมากจึงถือกำเนิดขึ้นมาสำหรับการนี้ รวมถึงการ

เรียบเรียงย่อบทเพลงขนาดใหญ่ให้เหมาะสมกับวงดนตรีขนาดเล็กซึ่งทำหน้าที่เผยแพร่ดนตรีชิ้นสำคัญ ๆ ผ่านการบรรเลงทำให้งานดนตรีแพร่หลายออกไปในวงกว้าง

4.3 Music for Self-Promotion: Mozart's Wind Quintet

โมสาร์ทเป็นตัวอย่างของนักดนตรีอาชีพอย่างแท้จริง เขารับงานประพันธ์ตามความต้องการของธุรกิจดนตรีทุกประเภทตั้งแต่อุปรากรไปจนถึงดนตรีเชมเบอร์ ผู้บรรยายยกตัวอย่างผลงานชิ้นพิเศษที่มีการผสมวงเครื่องเป่ากับเปียโนเข้าด้วยกันซึ่งยังไม่เคยมีใครประพันธ์ผลงานในรูปแบบนี้และนับว่าเป็นความคิดสร้างสรรค์ที่ล้ำสมัยมากในยุคนั้น และตัวโมสาร์ทเองถือว่าบทเพลงนี้เป็นผลงานประพันธ์ที่ดีที่สุดของเขาชิ้นหนึ่ง โมสาร์ทวางแผนที่จะใช้ผลงานดนตรีชิ้นนี้เพื่อการตลาดอย่างแท้จริงด้วยการทำหน้าที่เป็นผู้จัดคอนเสิร์ต บรรเลงเปียโนด้วยตนเองและวางแผนเชิญบุคคลสำคัญที่จะมีผลต่ออาชีพการงานของเขามาในงานแสดงครั้งนั้น แต่โชคไม่ดีที่แผนการทั้งหมดไม่ประสบผลสำเร็จเนื่องจากตารางการแสดงไปซ้อนทับกับการจัดแสดงผลงานดนตรีโดยบุคคลสำคัญในกรุงเวียนนา

4.4 Robert Levin

Improvising Mozart

นักเปียโนและนักวิชาการชาวอเมริกัน โรเบิร์ต เลวิน (Robert Levin) อธิบายถึงขนบการด้นสดในวิถีการบรรเลงดนตรีของโมสาร์ท ตัวโมสาร์ทเองนั้นมีชื่อเสียงในแวดวงดนตรีของกรุงเวียนนา นอกจากในฐานะนักดนตรีและนักแต่งเพลงแล้วฝีมือในการด้นสดของเขาเป็นที่เลื่องลือมาก และเป็นธรรมเนียมปกติที่ผู้แสดงในยุคนั้นจะเติมแต่งการด้นสดในระหว่างการแสดง แต่ไม่ใช่นักดนตรีทุกคนจะมีทักษะในการด้นสด ผู้บรรยายยกตัวอย่างหลักฐานต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นจดหมายของโมสาร์ทที่เขียนถึงพี่สาวถึงสัญญาการส่งคาเดนซาตามไปกับคอนแชร์โตที่เพิ่งจะประพันธ์เสร็จ หรือโน้ตเพลงที่ลูกศิษย์ของโมสาร์ทบันทึกไว้ถึงแนวทางการด้นสดของโมสาร์ทและแนวทางในการสอนลูกศิษย์สำหรับการด้นสด สรุปคือโน้ตเพลงของโมสาร์ทที่บันทึกลงเป็นลายลักษณ์ด้วยมือของตัวเองแท้ ๆ ยังไม่ได้บอกข้อมูลทุกอย่างแก่ผู้แสดง

4.5 Malcolm Bilson

Knowing the score

นักเปียโนและนักวิชาการชาวอเมริกัน มัลคอล์ม บิลสัน (Malcolm Bilson) ตั้งคำถามไว้อย่างน่าสนใจว่าในปัจจุบันนักดนตรีจำนวนมากเริ่มใส่ใจในการเลือกใช้โน้ตเพลงจากสำนักพิมพ์ที่เชื่อถือได้และเที่ยงตรงต่อต้นฉบับ (Urtext) แต่เราอาจจะไม่แน่ใจได้ว่าคนในยุคปัจจุบันจะมีความสามารถอ่านโน้ตเพลงนี้ด้วยความเข้าใจจริง ๆ เนื่องจากผู้ประพันธ์เพลงและนักดนตรีในคริสต์ศตวรรษที่ 18 มีธรรมเนียมปฏิบัติที่เป็นที่เข้าใจกันอยู่แล้วจึงไม่จำเป็นต้องบันทึกเครื่องหมายพิเศษใด ๆ ลงบนกระดาษ ผู้บรรยายยกตัวอย่างบทเพลงและแผ่นบันทึกเสียงโดยนักดนตรีที่มีชื่อเสียง

หลายคน และชี้ให้เห็นว่าการอ่านโน้ตเพลงและตีความโดยไม่มีความเข้าใจในขนบการบรรเลงดนตรีของคริสต์ศตวรรษที่ 18 อาจนำไปสู่ข้อสรุปสำหรับการบรรเลงที่ผิดพลาดได้

สรุป

การถ่ายทอดผลการศึกษาด้านดนตรีวิทยาในรูปของการบรรยายมีลักษณะที่มีชีวิตชีวาอยู่ในตัวและสามารถสื่อกับผู้ฟังในวงกว้างกว่ากลุ่มนักดนตรีและนักวิชาการดนตรีทั่วไป ผลงานที่กล่าวมาข้างต้นจึงให้ความกระจ่างในระดับที่ไม่มีลักษณะที่เป็นเทคนิคจนเกินไป ถือได้ว่าเป็นการสร้างสีสันให้แก่แนวทางการบรรเลงใหม่ที่มุ่งย้อนกลับไปสนองความประสงค์ดั้งเดิมของผู้ประพันธ์และขนบดนตรีต้นกำเนิด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3

ชีวประวัติของโมสาร์ท

อานิสงส์ของการทำงานวิจัยครั้งนี้คือการทำให้ผู้วิจัยเปลี่ยนทัศนคติที่มีต่อโมสาร์ทอย่างสิ้นเชิง ตำนานประวัติของโมสาร์ทที่เล่าขานต่อกันมาตั้งแต่โมสาร์ทเสียชีวิตหรือที่นำเสนอกันมาเป็นลายลักษณ์อักษรหลาย ๆ ครั้งเป็นการบิดเบือน ทั้งในแง่ของชีวประวัติและมรดกทางดนตรี แน่นอนว่าผลงานดนตรีของเขานั้นแสดงออกถึงอัจฉริยภาพของคีตกวีอย่างไม่มีข้อโต้แย้ง แต่งานทั้งหมดนี้ถูกสร้างสรรค์ขึ้นในบริบทของมนุษย์ปุถุชนคนธรรมดาที่ต้องดิ้นรนทำมาหาเลี้ยงชีพ และเมื่อโมสาร์ทสิ้นชีวิตไปแล้ว มรดกทางดนตรีของเขายังสร้างผลประโยชน์ให้กับครอบครัวและบุคคลที่เกี่ยวข้อง แต่ดนตรีของเขาได้ก้าวผ่านกาลเวลามาถึงปัจจุบันโดยที่ไม่ได้รับการเอาใส่ใจเท่าที่ควร สำนักพิมพ์นำเสนอโน้ตเพลงของเขาอย่างไม่ให้ความสำคัญกับข้อมูลที่ถูกต้อง และวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีของคริสต์ศตวรรษที่ 19 และ 20 ก็มีส่วนสำคัญในการบิดเบือนดนตรีของโมสาร์ทด้วย จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะแก้ไขข้อมูลอันเป็นเท็จเหล่านี้ให้ถูกต้อง หรือนำเสนอข้อมูลทางเลือกจากแหล่งต่าง ๆ เพื่อให้คนรุ่นหลังได้รู้จักชีวประวัติของโมสาร์ทให้ดียิ่งขึ้น

ถ้าโมสาร์ทมีชีวิตอยู่ในช่วงเวลานี้เขาคงจะเป็นคีตกวีที่มีสีสันที่สุดของโลก แน่นอนว่าจากอุปนิสัยของโมสาร์ทเขาจะต้องสร้างสรรค์ผลงานที่ทำรายได้สูงและแพร่หลายออกไปในวงกว้าง วงการดนตรีอาจจะได้สัมผัสผลงานชั้นยอดของเขาในเพลงประกอบภาพยนตร์หรือดนตรีสำหรับสื่อคอมพิวเตอร์ต่าง ๆก็เป็นได้

แม้ว่าโมสาร์ทจะเป็นคีตกวีที่มีชื่อเสียงที่สุดคนหนึ่งในโลกของดนตรีคลาสสิก แต่เรื่องราวชีวิตจริงของเขามักจะถูกแต่งแต้มสีสันให้เกินจริงอยู่เสมอและเป็นเรื่องแปลกที่ว่าชีวประวัติของโมสาร์ทที่เขียนเป็นภาษาเยอรมันขึ้นในตอนต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 โดยแฮร์มันน์ อาเบิร์ต (Hermann Abert) (Leipzig 1919) ไม่เคยได้รับการแปลเป็นภาษาอังกฤษ และหนังสือของวิเซวา แซงต์-ฟัวส์(Wyzewa Saint-Foix) (Paris 1912-1946) ซึ่งเขียนเป็นภาษาฝรั่งเศส ก็ไม่เคยได้รับการแปลเป็นภาษาอังกฤษเช่นกัน ดังนั้นเรื่องราวของชีวิตโมสาร์ทที่รับรู้กันในประเทศไทยดูเหมือนจะได้รับการถ่ายทอดจากหนังสือไม่กี่เล่มที่แปลมาจากต้นทางที่ไม่ทราบแหล่งที่มา

นอกจากนั้นภาพลักษณ์ของโมสาร์ทที่ถ่ายทอดสู่จินตนาการของคนรุ่นหลัง เริ่มจากบทละครเรื่อง Mozart and Salieri โดยกวีเอกชาวรัสเซีย อเล็กซานเดอร์ พุชกิน (Alexander Pushkin) ในปี ค.ศ. 1830 พุชกินสร้างเรื่องขึ้นมาจากข่าวลือที่แพร่สะพัดไปทั่วยุโรปว่าโมสาร์ทถูกฆาตกรรม โดยกล่าวหาว่าอันโทนิโอ ซาเลียรี (Antonio Salieri) คีตกวีอิตาเลียนแห่งราชสำนักเวียนนาว่าเป็นผู้

วางยาพิษโมสาร์ท หกสิบกว่าปีต่อมา ในปี ค.ศ. 1898 คีตกวีรัสเซียนิโคไล ริมสกี-คอร์ซาคอฟ (Nikolai Rimsky-Korsakov) ประพันธ์อุปรากรโดยใช้เรื่องราวเดิมของพุชกินซึ่งตอกย้ำการบิดเบือนข้อเท็จจริงให้มากขึ้นไปอีก

ในปี ค.ศ. 1979 ละครของพีเทอร์ เชฟเฟอร์ (Peter Shaffer) เรื่อง Amadeus ซึ่งมีพื้นฐานมาจากจินตนาการของพุชกินนำมาสู่การสร้างภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดโดยผู้กำกับ มิลอส ฟอร์แมน (Milos Forman) ในชื่อเดียวกันก็มีแนวโน้มว่าจะสร้างให้โมสาร์ทเป็นมนุษย์พิเศษ อาจเลยเถิดไปจนถึงขั้นผิดปกติทางจิตเสียด้วยซ้ำ และยังบิดเบือนความจริงในหลาย ๆ ด้าน เช่น ตำนานที่ว่าโมสาร์ทยากจนและถูกฝังศพอย่างอนาถานั้นไม่มีมูลความจริงแม้แต่น้อย แต่อย่างน้อยภาพยนตร์เรื่อง Amadeus นี้ไม่ได้ปรักปรำซาเลียรีว่าเป็นฆาตกร

ในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สองมีโครงการค้นคว้าครั้งสำคัญที่ดำเนินการมาอย่างต่อเนื่องและกำลังจะเสร็จสมบูรณ์ในอนาคตอันใกล้นี้ โครงการ Neue Mozart-Ausgabe (New Mozart Edition) ได้รวบรวมศึกษาบทประพันธ์ทั้งหมดของโมสาร์ท โดยการค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลที่เชื่อถือได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากต้นฉบับลายมือของโมสาร์ทซึ่งการตีพิมพ์โน้ตเพลงในช่วงหลัง ๆ หรือแม้แต่ในช่วงชีวิตของโมสาร์ทอาจตกทอดมาถึงคนรุ่นหลังอย่างไม่ครบถ้วน นักวิชาการทราบดีว่าโมสาร์ทแทบไม่เคยสนใจที่จะตรวจสอบความถูกต้องในการตีพิมพ์ครั้งแรก เขามักจะให้นักเรียนคนใดคนหนึ่งทำหน้าที่แทนเสมอ ซึ่งมีตัวอย่างว่าความผิดพลาดในการตีพิมพ์ครั้งแรกนั้นไม่เคยได้รับการแก้ไขมาเป็นเวลาหลายร้อยปี และข้อมูลที่ผิดพลาดเหล่านี้ก็ยังเป็นที่แพร่หลายอยู่ในหมู่นักดนตรีทั่วโลก ดังที่ภรรยาของโมสาร์ทเขียนตำหนิไว้ในจดหมายฉบับหนึ่งหลังจากโมสาร์ทเสียชีวิตไปได้ไม่ถึงสิบปี

> **"เพลงของโมสาร์ทที่ตีพิมพ์อยู่ในขณะนี้ ไม่ได้เป็นการคัดลอกจากต้นฉบับจริง ซึ่งนอกจากสำนักพิมพ์จะไม่ต้องจ่ายเงินแล้ว พวกเขายังไม่สนใจเกี่ยวกับความถูกต้องเลย"**
> **คอนสตันเซอ โมสาร์ท (Constanze Mozart, ค.ศ. 1762-1842)**
> **12 มีนาคม ค.ศ. 1800**

นอกจากนั้น Neue Mozart-Ausgabe ยังได้รวบรวมจดหมายโต้ตอบระหว่างโมสาร์ทกับครอบครัวซึ่งเป็นหลักฐานสำคัญที่ทำให้คนรุ่นหลังเข้าถึงตัวตนและดนตรีของเขาได้ดีที่สุด ไม่ว่าจะเป็นความสัมพันธ์กับบิดามารดา รายละเอียดตารางการเดินทางไปแสดงดนตรีทั่วยุโรปตั้งแต่อายุได้ 4 ขวบ และคำวิจารณ์ในแง่มุมต่าง ๆ ต่อบทประพันธ์ดนตรีของเขาเองที่ได้มีการแสดงในหลายวาระและหลายโอกาส อย่างไรก็ตามเราต้องมีความรู้และใช้วิจารณญาณอย่างดีเพื่อที่จะเข้าใจผู้คนในบริบทของคริสต์ศตวรรษที่ 18 ในจดหมายส่วนตัวที่โมสาร์ทเขียนถึงครอบครัวย่อมมีคำพูดที่อาจไม่เหมาะสำหรับเผยแพร่ต่อสาธารณะ ในกรณีนี้ถ้าเราจะตีความว่าโมสาร์ทเป็นบุคคลที่ไม่มีมารยาททางสังคม

จากการอ่านจดหมายส่วนตัวของเขาก็อาจเป็นการตีความที่ไม่ถูกต้องนัก ภาพยนตร์เรื่อง Amadeus ได้ตีความในตัวบทจดหมายของโมสาร์ทออกมาเป็นอัตลักษณ์ของเขาซึ่งสร้างความเข้าใจที่คลาดเคลื่อนไปจากความเป็นจริงเป็นอย่างมาก

การศึกษาดนตรีตะวันตกนั้นมีรากฐานอยู่ที่การบันทึกสัญลักษณ์โน้ตเพลง นักดนตรีในคริสต์ศตวรรษที่ 21 มีโอกาสเลือกใช้โน้ตเพลงจากสำนักพิมพ์ต่าง ๆ ได้อย่างอิสระ แต่ทำอย่างไรเราจะทราบได้ว่าข้อมูลเหล่านั้นถูกต้องและน่าเชื่อถือ มีหลักฐานว่าสำนักพิมพ์หลายแห่งมิได้เคร่งครัดต่อต้นฉบับของโมสาร์ท หรือมิได้ค้นคว้าหาแหล่งข้อมูลร่วมสมัยที่เชื่อถือได้ โน้ตเพลงจำนวนมากที่แพร่หลายอยู่ในเวลานี้อาจมีความคลาดเคลื่อนหรือบิดเบือนไปจากข้อมูลต้นฉบับของโมสาร์ท ดังนั้นการเลือกใช้โน้ตเพลงจากสำนักพิมพ์ที่เชื่อถือได้จึงเป็นจุดเริ่มต้นที่จะนำไปสู่การค้นคว้าที่สำคัญในแง่มุมต่าง ๆ ของดนตรี

ความจริงแล้วผลงานของโมสาร์ทที่ได้รับการตีพิมพ์ในช่วงเวลาที่เขายังมีชีวิตอยู่นั้นมีจำนวนน้อยมาก โดยมากก็มักจะเป็นผลงานดนตรีเชมเบอร์ที่โมสาร์ทใช้บรรเลงในการแสดง ใช้ในการสอน และจำหน่ายให้สำนักพิมพ์เพื่อเผยแพร่ให้กับนักดนตรีสมัครเล่นนำไปบรรเลงกันเองได้ ดังนั้นผลงานที่เป็นต้นฉบับดั้งเดิมที่โมสาร์ททิ้งไว้ให้เป็นสมบัติของครอบครัวอาจได้รับตีพิมพ์ด้วยสำนักพิมพ์ที่ไม่เคร่งครัดและมีข้อผิดพลาด

ดังนั้นมรดกของโมสาร์ททั้งชีวประวัติและดนตรีจึงตกทอดมาสู่คนรุ่นหลังโดยการบิดเบือนจากความจริงไปมาก

1. สังคมดนตรีของยุโรปในช่วงชีวิตของโมสาร์ท

สังคมยุโรปในช่วงชีวิตของโมสาร์ทซึ่งเป็นยุคก่อนเทคโนโลยีบันทึกเสียงและอินเทอร์เน็ตเป็นสังคมที่เอื้อต่อการแสดงดนตรี หนทางเดียวที่ผู้คนจะเข้าถึงเสียงดนตรีมีแต่เพียงการฟังเท่านั้น ดังนั้นการไปฟังดนตรีหรือการเล่นดนตรีด้วยตนเองจึงเป็นวัฒนธรรมที่สำคัญและเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตประจำวันของคนจำนวนมากและเมื่อดนตรีเป็นเสียงที่สูญสลายไปกับกาลเวลาโดยที่ไม่สามารถฟังซ้ำได้อีก ผู้รักดนตรีย่อมมีความต้องการที่จะได้ยินบทเพลงใหม่ ๆ ที่ประพันธ์ขึ้น ดังนั้นนักดนตรีนักแต่งเพลง จึงต้องทำหน้าที่ของตนเองอย่างต่อเนื่อง เพื่อจะตอบสนองความต้องการของผู้ฟัง ส่วนผู้ฟังนั้นถ้าได้ยินบทเพลงที่ตนเองชื่นชอบและมีความต้องการที่จะฟังซ้ำส่วนใหญ่จะเป็นการนำบทเพลงนั้นมาบรรเลงด้วยตนเอง วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีด้วยนักดนตรีสมัครเล่นจึงเป็นส่วนสำคัญที่ผลักดันให้วงการดนตรีมีคุณภาพ ตัวผู้ฟังเองมีความรู้ที่จะอ่านโน้ตเพลงได้ สำนักพิมพ์สามารถผลิตและจำหน่ายโน้ตเพลง ซึ่งอาจเป็นดนตรีที่ได้ประพันธ์ขึ้นเพื่อรองรับตลาดของนักดนตรีสมัครเล่นโดยเฉพาะ หรือบทเรียบเรียงบทเพลงของวงดนตรีออร์เคสตราและอุปรากรที่ดัดแปลงย่อส่วนลงมา

สำหรับเปียโน 4 มือ หรือวงดนตรีขนาดเล็กที่สามารถบรรเลงในชุมชนและในครอบครัว ทั้งนี้ผู้ฟังและกลุ่มนักดนตรีสมัครเล่นเหล่านี้เป็น "ตลาด" หรือ "ลูกค้า" ที่สำคัญและเอื้อต่อการสร้างสรรค์งานดนตรีของนักดนตรีอาชีพเป็นอย่างยิ่ง

จะเห็นได้ว่าศิลปินผู้สร้างสรรค์งานดนตรีกับมหาชนผู้ฟังมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกันและเป็นแรงขับเคลื่อนวงการดนตรีให้พัฒนาเจริญเติบโตอย่างต่อเนื่อง โมสาร์ทตั้งแต่เยาว์วัยได้รับการฝึกฝนให้เป็นนักดนตรีอาชีพและสร้างสรรค์งานดนตรีที่ตอบโจทย์ของผู้ฟังในบริบทต่าง ๆ ของสังคมได้ การผลิตผลงานตามความต้องการของมหาชนในทัศนะของโมสาร์ทไม่ใช่เป็นความมักง่ายหรือลดระดับคุณภาพของดนตรี แต่เป็นความจำเป็นในการประกอบวิชาชีพ ภายใต้กรอบแห่งวิชาชีพนี้โมสาร์ทนำเสนอสิ่งที่ดีที่สุดให้แก่ผู้ฟัง โมสาร์ทมีความสามารถที่จะผสมผสานความคิดสร้างสรรค์ที่ล้ำยุคและซับซ้อนให้แก่ผู้ฟังที่มีความรู้ทางดนตรีสูง แต่ในขณะเดียวกันก็ตอบสนองรสนิยมของมหาชนทั่วไปได้ แม้ว่าในภายหลังคนร่วมสมัยของโมสาร์ทจะเห็นว่าดนตรีของเขายากและซับซ้อนแม้แต่สำหรับผู้รู้ ดังตัวอย่างคำวิจารณ์อันโด่งดัง “Too many notes” ของจักรพรรดิโยเซฟที่ 2

ความสามารถและความคิดสร้างสรรค์ที่พิเศษของโมสาร์ทได้รับการฝึกฝนในสถานการณ์จริงมาตั้งแต่เริ่มแรก ช่วงวัยเด็กที่โมสาร์ทต้องแสดงฝีมือในฐานะเด็กอัจฉริยะในสถานที่ต่าง ๆ ทั่วยุโรปไม่ว่าจะเป็นการแสดงสำหรับเจ้านายและชนชั้นสูง การแสดงทักษะพิเศษให้ประทับใจมหาชนที่จ่ายเงินเข้ามาชมการแสดง การแสดงทักษะต่อผู้รู้ทางดนตรีที่ตั้งใจมาทดสอบความสามารถของโมสาร์ท ล้วนแต่สร้างเสริมประสบการณ์ความเป็นนักดนตรีอาชีพให้เขาทั้งสิ้น

เมื่อโมสาร์ททำงานประจำในราชสำนักแห่งซัลซ์บูร์ก เขาก็ทำงานตามหน้าที่โดยการประพันธ์ดนตรีศาสนาสำหรับสังฆราชและคริสต์จักร ในขณะเดียวกันก็ประพันธ์ดนตรีสำหรับงานเลี้ยงงานรื่นเริงของราชสำนัก ตำแหน่งอย่างเป็นทางการของโมสาร์ทคือหัวหน้าวงดนตรีแห่งราชสำนัก หมายความว่าเครื่องดนตรีหลักของโมสาร์ทในช่วงเวลานี้คือไวโอลิน บทเพลงสำคัญของการเดี่ยวไวโอลินคือไวโอลินคอนแชร์โตทั้ง 5 บท (K.207, 211, 216, 218, 219) และบทเพลง Sinfonia Concertante สำหรับไวโอลินและวิโอล่า K.364 ต่างประพันธ์ขึ้นในช่วงเวลานี้

เป็นที่น่าสังเกตว่าบทเพลง Concertone สำหรับเดี่ยวไวโอลิน 2 คัน ร่วมกับวงออร์เคสตรา K.190 มักจะถูกปิดบังหรือกีดกันไม่ให้มาร่วมในอยู่ในฐานข้อมูลสำหรับบทเพลงเดี่ยวไวโอลินของโมสาร์ท แน่นอนว่าบทเพลง Concertone บทนี้อาจเป็นบทประพันธ์ทดลองก่อนที่จะลงมือประพันธ์ไวโอลินคอนแชร์โต ผู้วิจัยเห็นว่าบทเพลงทดลองของมนุษย์ธรรมดาผู้เล่นดนตรีบทนี้อาจทำให้สถานะความเป็นเทพยดาแห่งดนตรีของโมสาร์ทถูกสั่นคลอน บท Concertone จึงถูกเลือกปฏิบัติและถูกกีดกันออกไปจากมหาชนผู้ฟังดนตรี นักดนตรีและนักเรียนดนตรีอย่างน่าเสียดาย

ที่เมืองซัลซ์บูร์กแม้ว่าโมสาร์ทจะทำหน้าที่ได้อย่างดีในงานที่ได้รับมอบหมาย แต่ในขณะเดียวกันโมสาร์ทคอยหาโอกาสที่จะผลิตงานสร้างสรรค์สำหรับมหาชนในวงที่กว้างกว่าเมืองเล็ก ๆ

อย่างเมืองซัลซ์บูร์ก ปัจจัยสำคัญที่โมสาร์ทคิดว่าสังคมดนตรีของเมืองซัลซ์บูร์กไม่เหมาะสมกับการดำรงชีพของนักดนตรีเนื่องด้วยเป็นนครรัฐแห่งศาสนา ซึ่งไม่สนับสนุนศิลปะการแสดงสำหรับมหาชนอย่างอุปรากรหรือการละคร จึงทำให้วงการดนตรีของเมืองซัลซ์บูร์กมีข้อด้อยและเป็นที่มาของการตัดสินใจย้ายถิ่นฐานไปยังกรุงเวียนนาของโมสาร์ทในที่สุด

ที่กรุงเวียนนาโมสาร์ทประสบความสำเร็จอย่างมากในช่วงแรก ด้วยทักษะฝีมือทางการเล่นเปียโน การประพันธ์เพลง การด้นสดด้วยเปียโนซึ่งเป็นที่ชื่นชอบของมหาชนเป็นอย่างมาก โมสาร์ทตกผลึกทางความคิดและสร้างผลงานที่ล้ำยุคมากขึ้นในช่วงท้ายของชีวิต แม้ว่าผลงานในช่วงหลังจะมีความซับซ้อนและเข้าใจยากสำหรับมหาชนทั่วไปซึ่งอาจเป็นผลด้านลบต่ออาชีพนักดนตรีของเขา แต่โมสาร์ทยังคงผลิตผลงานสำหรับมหาชนทั่วไปตัวอย่างเช่นอุปรากรเรื่อง The Magic Flute ซึ่งประสบความสำเร็จอย่างสูงสุดและต่อเนื่อง แต่โชคไม่ดีที่โมสาร์ทถึงแก่มรณกรรมเสียก่อนที่จะเห็นความสำเร็จอันยิ่งใหญ่นี้

2. โมสาร์ทกับไวโอลิน

"ทุกคนในที่นั้นตกตะลึง ผมเล่นราวกับผมเป็นนักไวโอลินที่ยอดเยี่ยมที่สุดในยุโรป"
จดหมายจากโมสาร์ท ถึงบิดาเลโอโปลด์ โมสาร์ท
6 ตุลาคม ค.ศ. 1777

"พ่อไม่แปลกใจที่ผู้คนพากันตกตะลึง ตัวเจ้าเองไม่รู้หรอกว่า เจ้าเล่นไวโอลินได้ยอดเยี่ยมเพียงไร"
จดหมายจากเลโอโปลด์ ถึงโมสาร์ท
18 ตุลาคม ค.ศ. 1777

โมสาร์ทมีชื่อเสียงไปทั่วยุโรปตั้งแต่อายุยังน้อย เมื่อยังเยาว์วัยโมสาร์ทได้รับการยอมรับว่าเป็นนักเปียโนและนักไวโอลินอัจฉริยะแห่งยุคแต่เป็นที่น่าเสียดายว่าโมสาร์ทเมื่อก้าวเข้าสู่วัยรุ่นเขาได้ละทิ้งความสนใจในเครื่องดนตรีไวโอลิน จะเห็นได้จากโมสาร์ทยึดอาชีพนักเปียโนสำหรับการแสดงและสอนเท่านั้น เขาไม่เล่นหรือสอนไวโอลิน หรือแม้กระทั่งประพันธ์บทเพลงสำคัญสำหรับไวโอลินอีกเลยภายหลังปี ค.ศ. 1779 มีเพียงแต่การร่วมบรรเลงวิโอล่าในกลุ่มดนตรีเชมเบอร์เท่านั้น มรดกในรูปของไวโอลินเดี่ยวมีเพียงบทเพลงไวโอลินคอนแชร์โตทั้ง 5 บทของเขา (K.207, 211, 216, 218, 219) ซึ่งประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1775 พัฒนาการของไวโอลินคอนแชร์โตทั้ง 5 บทเป็นสิ่งที่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างมีนัยสำคัญ โดยเฉพาะการประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตราที่มีพัฒนาการอันล้ำสมัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

และตัวอย่างของการไม่ยึดติดกับสังคีตลักษณ์แบบเดิมในคอนแชร์โตบทที่ 5 แสดงให้เห็นลักษณะพิเศษของโมสาร์ทที่ฉายแววตั้งแต่ยังเป็นวัยรุ่น หลังจากนั้นในปี ค.ศ. 1779 โมสาร์ทประพันธ์บทเพลง Sinfonia Concertante ในกุญแจเสียง E♭ major K.346 สำหรับเดี่ยวไวโอลินและวิโอล่าร่วมกับวงออร์เคสตรา บทเพลงบทนี้ได้รับการยอมรับว่าเป็นบทประพันธ์ที่ยอดเยี่ยมที่สุดบทหนึ่งของเขา ไม่ว่าจะเป็นท่วงทำนองที่ไพเราะ การใช้ออร์เคสตราอย่างเข้มข้นวิจิตร การดำเนินเสียงประสานที่ลึกซึ้งและล้ำสมัยในเดือนเมษายน ปี ค.ศ. 1781 ที่กรุงเวียนนา โมสาร์ทประพันธ์บทเพลง Rondo for violin and orchestra in C major K.373 สำหรับบรูเน็ตติในขณะที่ยังทำงานภายใต้การปกครองของราชสำนักซัลซ์บูร์กอยู่ แต่หลังจากบทเพลงนี้แล้วโมสาร์ทไม่ได้ประพันธ์บทเพลงสำหรับเดี่ยวไวโอลินกับออร์เคสตราอีกเลย ดังนั้นกรณีศึกษาเรื่องโมสาร์ทกับไวโอลินจึงจำกัดอยู่ที่บทประพันธ์ประเภทไวโอลินโซนาตาเป็นหลัก

โมสาร์ทมีความสัมพันธ์พิเศษกับไวโอลินทั้งในด้านบวกและด้านลบ บิดาของเขา เลโอโปลด์ โมสาร์ทเป็นนักไวโอลินฝีมือดีและได้รับตำแหน่งเป็นผู้ช่วยผู้อำนวยการด้านดนตรีของราชสำนักแห่งซัลซ์บูร์ก และในปี ค.ศ. 1756 ซึ่งเป็นปีเกิดของโมสาร์ท เลโอโปลด์ได้เขียนคัมภีร์เกี่ยวกับการเล่นไวโอลิน Versucheiner gründlichen Violinschule (A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing) ซึ่งได้รับการตีพิมพ์และแปลเป็นหลายภาษา ซึ่งส่งผลให้เลโอโปลด์ได้รับการยกย่องให้เป็นนักวิชาการด้านไวโอลินคนสำคัญของยุโรปในยุคนั้น

เป็นที่แน่นอนว่าเลโอโปลด์ให้การศึกษาด้านวิธีการเล่นไวโอลินและรสนิยมทางดนตรีกับบุตรชายอย่างจริงจัง โมสาร์ทเติบโตมาในสภาพแวดล้อมที่เอื้อให้อัจฉริยภาพเบ่งบานอย่างเต็มที่ ด้วยพรสวรรค์ การศึกษาที่เข้มข้นในครอบครัว โอกาสที่ได้เดินทางไปแสดงและสัมผัสกับวัฒนธรรมที่หลากหลายของยุโรปซึ่งเปิดกว้างโดยไม่จำกัดเรื่องภาษาและพรมแดน และได้เรียนวิชาดนตรีเพิ่มเติมจากนักดนตรีชั้นยอดในหลายประเทศ แต่ในขณะเดียวกันโมสาร์ทสั่งสมความกดดันและความคาดหวังจากบิดา และอาจเป็นเหตุผลที่ทำให้เขาหันหลังให้กับการเล่นไวโอลิน และไม่ประพันธ์บทเพลงสำหรับเดี่ยวไวโอลินอีก ทั้งนี้เพื่อจะหลีกหนีเงาของบิดาที่มีอิทธิพลกับชีวิตของเขามาตั้งแต่กำเนิด การเลิกเล่นไวโอลินยังเป็นการแสดงออกเชิงสัญลักษณ์ว่าเขาจะไม่ทนอยู่ภายใต้การปกครองของวงดนตรีแห่งราชสำนักซัลซ์บูร์กอีกต่อไป แม้ตัวเองจะประสบความสำเร็จไม่น้อยจนได้รับการแต่งตั้งเป็นหัวหน้าวง (Concertmaster)

ข้อสังเกตอีกประการหนึ่งเกี่ยวกับการเลิกเล่นไวโอลินของโมสาร์ทได้แก่การที่โมสาร์ทย้ายถิ่นฐานไปยังกรุงเวียนนา สถานะสูงสุดทางสังคมของนักดนตรีในกรุงเวียนนาขณะนั้นคือการเป็นนักเปียโนชั้นยอด เปียโนเป็นราชาของเครื่องดนตรีทั้งมวล โมสาร์ทประสบความสำเร็จในฐานะนักเปียโนและมีลูกศิษย์ที่เป็นทั้งนักเรียนที่มีศักยภาพ รวมไปถึงกลุ่มชนชั้นสูงในกรุงเวียนนา เปียโนเป็นเครื่องดนตรีที่โมสาร์ทใช้ในการดำรงชีพได้อย่างดียิ่ง เมื่อเลโอโปลด์เดินทางไปเยี่ยมโมสาร์ทที่กรุงเวียนนา

และบันทึกไว้ในจดหมายว่าโมสาร์ทต้องขนย้ายเปียโนจากบ้านไปแสดงในสถานที่ต่าง ๆ แทบทุกวัน ด้วยเหตุนี้โมสาร์ทจึงไม่มีเวลาที่จะใส่ใจในการฝึกซ้อมและเล่นไวโอลินอีกต่อไป แม้ว่าเขาเองจะยังเล่นวิโอล่าในการบรรเลงดนตรีเชมเบอร์เป็นครั้งคราว รวมถึงการแสดงครั้งสำคัญที่โมสาร์ทเล่นสตริงควอเท็ตร่วมกับเลโอโปลด์ โดยที่มี โยเซฟ ไฮเดิน (Joseph Haydn) คีตกวีเอกของยุโรปเป็นผู้ฟัง

นอกจากนั้นบทไวโอลินโซนาตาทั้งหมดที่ประพันธ์ขึ้นครอบคลุมทั้งตลอดช่วงชีวิตของโมสาร์ท ยังสะท้อนให้เห็นว่าโมสาร์ทคำนึงถึงศักยภาพที่แตกต่างกันของนักดนตรีที่จะนำผลงานของเขาไปบรรเลง ทั้งนี้เพราะผลงานไวโอลินโซนาตาของเขามิใช่จะมีความลุ่มลึกไปเสียทั้งหมด โซนาตาบางบทแสดงให้เห็นถึงการประพันธ์ที่เอื้อให้นักดนตรีสมัครเล่นบรรเลงได้ ในขณะที่บางบทมีความซับซ้อนในทางเทคนิคสำหรับนักดนตรีอาชีพที่มีฝีมือ โดยเฉพาะเมื่อโมสาร์ทตั้งใจที่จะบรรเลงบทโซนาตาด้วยตนเอง ในวัยเด็กเชื่อว่าโมสาร์ทอาจเล่นแนวเปียโนโดยเลโอโปลด์เล่นแนวไวโอลิน หรือบางครั้งโมสาร์ทจะเล่นไวโอลินโดยพี่สาวบรรเลงเปียโน ในช่วงที่โมสาร์ทบรรลุนิติภาวะแล้วเขามักจะบรรเลงเปียโนคู่กับนักไวโอลินที่มีฝีมือ เช่น อันโตนิโอ บรูเน็ตติ (Antonio Brunetti) หรือ เรจินา สตรินาซาคิ (Regina Strinasacchi)

โซนาตาบางบทแสดงให้เห็นถึงอัจฉริยภาพและความคิดสร้างสรรค์ที่ล้ำยุคของโมสาร์ท ซึ่งจะเป็นมาตรฐานของบทไวโอลินโซนาตาสำหรับเบโทเฟนและคีตกวีรุ่นต่อ ๆ มา แต่โซนาตาบางบทบ่งชี้ให้เห็นถึงความรีบเร่งในการประพันธ์ มีตัวอย่างของการใช้วัตถุดิบทางดนตรีที่ซ้ำกันมากกว่า 30 ห้องเพลง คาดว่าด้วยความจำเป็นทางการเงินเพื่อที่จะรีบรวบรวมขายให้สำนักพิมพ์เพื่อจัดจำหน่ายในท้องตลาดให้ทันเวลา การประพฤติปฏิบัติดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าโมสาร์ทคือมนุษย์ปุถุชนเยี่ยงเรา ๆ ท่าน ๆ นั่นเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3. มรณกรรมของโมสาร์ท

ตำนานการเสียชีวิตของโมสาร์ทนั้นเป็นหนึ่งในเรื่องราวชีวิตของโมสาร์ทที่ถูกบิดเบือนมากที่สุด และนำไปสู่ความเชื่อที่ขัดแย้งกับข้อเท็จจริงมากที่สุด เรื่องโศกนาฏกรรมที่เกี่ยวข้องกับการตายของโมสาร์ทกลายเป็นเรื่องกล่าวขวัญของมหาชนมาตั้งแต่วันแรกที่โมสาร์ทเสียชีวิต และนำไปสู่การสร้างกระแสทางธุรกิจที่มีมูลค่ามหาศาลในปัจจุบัน ตำนานเพ้อฝันที่สร้างจินตนาการให้คนเชื่อว่าโมสาร์ทเป็นอัจฉริยะผู้อาภัพนั้น แปรออกมาเป็นมูลค่าทางการตลาดที่สูงมาก ถ้าโมสาร์ทกลายเป็นบุคคลธรรมดา มูลค่าของ "ธุรกิจหากินกับโมสาร์ท" (Mozart industry) อาจสั่นคลอนได้ ดังนั้นวงการดนตรีหรือจริง ๆ แล้วคือวงการธุรกิจดนตรีโดยเฉพาะในเมืองซัลซ์บูร์กบ้านเกิดของโมสาร์ทจึงไม่สนใจใยดีที่จะชี้แจงข้อเท็จจริงที่มีหลักฐานประกอบที่เชื่อถือได้ กระแสธุรกิจหากินกับโมสาร์ทนี้แน่นอนว่า

แพร่หลายไปทั่วประเทศออสเตรียและทั่วโลก แม้แต่ในร้านซูเปอร์มาร์เก็ต ณ เมืองชนบทเล็ก ๆ ในประเทศญี่ปุ่นก็ยังมีสินค้าเกี่ยวกับโมสาร์ทจำหน่าย

ตำนานความเชื่อเรื่องว่าโมสาร์ทถูกลอบวางยาพิษโดยคู่แข่งนั้น เริ่มหลังจากที่โมสาร์ทเสียชีวิตได้ไม่นาน บุคคลที่ตกเป็นจำเลยในกรณีนี้คือซาเลียรีคีตกวีเอกชาวอิตาเลียนแห่งราชสำนักเวียนนา เขาเรียนวิชาดนตรีจากคีตกวีกลุคและในภายหลังสอนวิชาดนตรีให้กับคีตกวีสำคัญ ๆ เช่น เบโทเฟนและชูเบิร์ต ซาเลียรีรับตำแหน่งการงานที่สำคัญในราชสำนักมาก่อนที่โมสาร์ทจะย้ายถิ่นฐานมายังกรุงเวียนนา แม้ว่าโมสาร์ทจะขมขื่นใจจากตำแหน่งหน้าที่ของซาเลียรีที่ครอบครองราชสำนักและวงการดนตรีในกรุงเวียนนาซึ่งไม่เปิดโอกาสให้กับความก้าวหน้าทางอาชีพการงานของเขา แต่โมสาร์ทเองก็ตระหนักและยอมรับความจริงข้อนี้เป็นอย่างดี คีตกวีทั้งสองไม่มีเรื่องบาดหมางใด ๆ เป็นการส่วนตัว แน่นอนว่าการแข่งขันในวงการดนตรีมีอยู่จริงโดยเฉพาะกลุ่มคีตกวีอิตาเลียนที่ครอบครองวงการอุปรากรของกรุงเวียนนาอยู่ แม้แต่เลโอโปลด์ โมสาร์ท ยังเคยกล่าวหาว่าพวกอิตาเลียนเป็นคนพาลเหมือน ๆ กันหมด แต่หลักฐานที่สำคัญจากมือของโมสาร์ทเองคือจดหมายฉบับสุดท้ายที่โมสาร์ทเขียนถึงคอนสตันเซอ ความว่าซาเลียรีมาชมการแสดงของอุปรากรเรื่อง The Magic Flute ของโมสาร์ทและกล่าวแสดงความชื่นชมยินดีต่ออุปรากรเรื่องนี้ว่าเป็นอุปรากรที่ยิ่งใหญ่ ภาษาของโมสาร์ทในจดหมายไม่มีน้ำเสียงใด ๆ ที่กล่าวถึงซาเลียรีในด้านลบเลยแม้แต่น้อย

ในช่วงเวลาที่ซาเลียรีมีอิทธิพลสูงสุดในวงการดนตรีของกรุงเวียนนา ในปี ค.ศ. 1789 ซาเลียรีจัดรายการแสดงบทเพลงสำหรับฤดูกาลประจำปีที่ประกอบไปด้วยอุปรากรชื่อดังที่สุดของเขา เรื่อง Axur คู่กับอุปรากรเรื่อง The Marriage of Figaro ของโมสาร์ท รวมถึงเปิดตัวอุปรากรเรื่องใหม่ของเขา La Cifra คู่กับอุปรากรเรื่องใหม่ของโมสาร์ทเรื่อง Cosi fan tutte การแสดงทั้งฤดูกาลประสบความสำเร็จอย่างดียิ่ง The Marriage of Figaro ได้แสดงซ้ำ 29 รอบในฤดูกาลนี้และเชื่อกันว่าซาเลียรีเป็นผู้อำนวยเพลงด้วยตนเองในทุก ๆ รายการ

ในวันที่ 16 และ 17 เมษายน ค.ศ. 1791 ซาเลียรีอำนวยเพลงซิมโฟนีสามบทสุดท้ายของโมสาร์ทบทใดบทหนึ่งซึ่งอาจเป็นซิมโฟนีหมายเลข 40 ในกุญแจเสียง G minor ในรายการคอนเสิร์ตของ Tonkünstler Society โมสาร์ทเรียบเรียงแนวเครื่องลมไม้ใหม่สำหรับซิมโฟนีบทนี้สำหรับการแสดงครั้งนี้เป็นพิเศษโดยใช้คลาริเน็ตแทนโอโบ

ข้อปรักปรำเรื่องซาเลียรีวางยาพิษโมสาร์ทนี้ไม่มีหลักฐานหรือแรงจูงใจใด ๆ ที่เชื่อถือได้ ในแง่ของสถานะทางอาชีพการงานและทางสังคม ซาเลียรีเป็นคีตกวีหมายเลขหนึ่งของกรุงเวียนนา เขาได้รับการยกย่องและไว้เนื้อเชื่อใจจากจักรพรรดิทุกพระองค์รวมถึงเชื้อพระวงศ์และชนชั้นสูงทุกระดับ อุปรากรของซาเลียรีประสบความสำเร็จไปทั่วยุโรปและได้รับการแปลเป็นภาษาต่าง ๆ หลายภาษา สำหรับลักษณะนิสัยของซาเลียรีนั้นก็ดูเหมือนว่าเขาเป็นผู้มีจิตใจโอบอ้อมอารี มีผู้ยืนยันว่าซาเลียรีพูดยกย่องความสามารถของโมสาร์ทอยู่เสมอ เขาสนับสนุนให้อุปรากรของโมสาร์ทขึ้นมามีโอกาสแสดง

เทียบเคียงกับอุปรากรเอกของเขา หลังจากที่ซาเลียรีเกษียณอายุจากตำแหน่งการงานแล้ว เขาอุทิศตนถ่ายทอดความรู้ให้กับคนรุ่นหลังโดยไม่คิดค่าเล่าเรียน เห็นได้ชัดเจนว่าซาเลียรีเป็นครูที่ได้รับการยกย่องอย่างสูงสุดในกรุงเวียนนา ระหว่างปี ค.ศ. 1793-1809 เบโทเฟนเรียนวิชาการประพันธ์เพลงกับซาเลียรีและอุทิศบทเพลงไวโอลินโซนาตา Op. 12 ให้กับบรมครูผู้นี้ ฟรันซ์ ชูเบิร์ต (Franz Schubert) ก็เช่นกัน คีตกวีผู้นี้ศึกษาวิชาการประพันธ์เพลงกับซาเลียรีเป็นเวลานาน รายชื่อนักดนตรีที่ศึกษาวิชาการประพันธ์เพลงกับซาเลียรี ยังมี คาร์ล เชอร์นี (Carl Czerny), ฟรันซ์ ลิสต์ (Franz Liszt), อินาซ โมเชเลส (Inaz Moscheles), ฟรันซ์ ซาเฟียร์ ซืสไมเยอร์ (Franz Xavier Süssmayr) ซึ่งเป็นนักเรียนและผู้ช่วยของโมสาร์ท และ ฟรันซ์ ซาเฟอร์ โมสาร์ท (Franz Xaver Mozart) บุตรชายของโมสาร์ท

ตัวซาเลียรีเองนั้นทุกข์ทรมานกับข่าวลือและคำกล่าวหานี้เป็นอย่างมากจนถึงขั้นวิตกจริตและมีอาการซึมเศร้าจนต้องเข้าบำบัดรักษาตัวในโรงพยาบาลประสาทในที่สุด ถึงกระนั้นยังมีข่าวลือสะพัดไปว่าซาเลียรีสารภาพก่อนตายว่าเขาเป็นผู้วางยาพิษโมสาร์ท แต่จากหลักฐานบันทึกของแพทย์ 2 คนที่สลับกันรับหน้าที่ดูแลซาเลียรีตลอด 24 ชั่วโมง คือนายแพทย์ Giorgio Rosenberg และนายแพทย์ Amadeo Porsche ได้เขียนบันทึกและลงชื่อเป็นหลักฐานว่าไม่เคยได้ยินคำสารภาพดังกล่าว ในเวลาเดียวกัน Inaz Moscheles นักเปียโนและนักแต่งเพลงคนสำคัญเขียนไว้ในหนังสือ Aus Moscheles Leben, Nach Briefen und Tagebüchern ว่าในขณะที่เขาไปเยี่ยมซาเลียรีที่โรงพยาบาลในช่วงเวลาสุดท้าย ซาเลียรีเอ่ยปากสาบานว่าเขาไม่ได้เป็นผู้วางยาพิษโมสาร์ท

ในวาระครบรอบร้อยปีวันเกิดของโมสาร์ทในปี ค.ศ. 1856 ออตโต จาห์น (Otto Jahn)ตีพิมพ์ชีวประวัติของโมสาร์ทและกล่าวว่าซาเลียรีได้เข้าร่วมในพิธีฌาปนกิจศพของโมสาร์ทด้วย

การเสียชีวิตอย่างกะทันหันของโมสาร์ทย่อมจะเป็นข้อสงสัยสำหรับคนรุ่นหลัง มีข้อมูลว่าโมสาร์ทมีอาการป่วยระหว่างฤดูใบไม้ร่วงของปี ค.ศ. 1791 ขณะที่ทำงานอยู่ที่กรุงปราก แต่ก็ไม่ใช่เรื่องแปลกเพราะการที่โมสาร์ทต้องประพันธ์อุปรากรเรื่อง La Clemenza di Tito ภายใน 7 สัปดาห์สำหรับเฉลิมฉลองการครองราชย์ของจักรพรรดิเลโอโปลด์ที่ 2 ณ กรุงปรากอย่างเร่งด่วน ทำให้เขาทำงานหนักเกินตัวจนสุขภาพทรุดโทรมและอาจเริ่มติดเชื้อโรคไข้รูมาติกตั้งแต่เวลานั้น แต่หลังจากนั้นช่วงเวลาของการแสดงรอบปฐมทัศน์ของอุปรากรเรื่อง The Magic Flute โมสาร์ทไม่มีปัญหาเรื่องสุขภาพ จนกระทั่งปลายเดือนพฤศจิกายน (2 สัปดาห์ก่อนจะเสียชีวิต) จึงมีอาการป่วยอีกครั้ง หลักฐานจากบันทึกของ Georg Nikolaus von Nissen สามีคนที่สองของคอนสตันเซอที่เชื่อได้ว่ารับข้อมูลมาจากคอนสตันเซอโดยตรง และบันทึกของโซฟีน้องสาวของคอนสตันเซอ ผู้ที่อยู่กับโมสาร์ทจนวาระสุดท้ายกล่าวว่าโมสาร์ทมีอาการบวมทั้งร่างกายจนไม่สามารถสวมเสื้อผ้าได้ สันนิษฐานว่าระบบการขับของเหลวในร่างกายมีปัญหาเนื่องจากสาเหตุไตวาย โมสาร์ทมีไข้สูงและไม่สามารถขยับร่างกายได้ แพทย์ที่มารักษาอาการของโมสาร์ทคือ Dr. Nicolaus Closset โดยมีที่ปรึกษา

คือ Dr. Mathias von Sallaba ซึ่งทั้งสองท่านเป็นแพทย์ที่มีความสามารถที่สุดของกรุงเวียนนา คาดการณ์ล่วงหน้าไว้ว่าอาการป่วยของโมสาร์ทรุนแรงมากและไม่มีหนทางรักษาได้ในยุคนั้น ดังนั้น ตำนานเพ้อฝันที่ว่าโมสาร์ทร้องทำนองพร้อมกับอำนวยเพลงกำกับการประพันธ์บทเพลง Requiem บนเตียงนอนก่อนจะสิ้นใจเพียงไม่กี่ชั่วโมงจึงเป็นไปไม่ได้ และตำนานที่ว่าโมสาร์ทยากจนและตายอย่างอนาถานั้นไม่มีมูลความจริง เห็นได้จากระดับมาตรฐานของแพทย์ที่มารักษาและการบันทึกข้อมูลของสาธารณสุขแห่งกรุงเวียนนาแสดงให้เห็นว่าโมสาร์ทเป็นบุคคลที่สำคัญไม่น้อย

แพทย์สมัยใหม่พยายามที่จะหาสาเหตุการตายของโมสาร์ทจากหลักฐานประกอบต่าง ๆ โดยหลักฐานชิ้นแรกจากการบันทึกของ Dr. Eduard Guldener von Lobes เจ้าหน้าที่สาธารณสุขของกรุงเวียนนาแถลงข่าวหลังจากได้รับรายงานของแพทย์ผู้รักษาโมสาร์ทในวาระสุดท้ายว่า "โมสาร์ทป่วยด้วยโรคไข้รูมาติกซึ่งระบาดไปทั่วกรุงเวียนนา คนจำนวนมากเสียชีวิตด้วยอาการเดียวกับโมสาร์ท และไม่มีสัญญาณใด ๆ ว่าโมสาร์ทตายจากการถูกวางยาพิษตามข่าวลือ" และจากคำบันทึกภายหลังของ Karl บุตรชายคนโตของโมสาร์ท ซึ่งมีอายุ 7 ปี ในช่วงเวลาที่โมสาร์ทเสียชีวิต มีใจความว่า "สองวันก่อนพ่อจะตายร่างกายของเขามีอาการบวมจัดจนขยับตัวไม่ได้และมีกลิ่นเหม็นจากอวัยวะภายในที่ล้มเหลว และหลังจากที่เสียชีวิตแล้วร่างกายยังบวมเพิ่มขึ้นอีกจนแทบจะไม่สามารถทำการชันสูตรพลิกศพได้"

ในปี ค.ศ. 2000 จากการประชุมประจำปีทางการแพทย์สำหรับกรณีศึกษาการสาธารณสุขในเชิงประวัติศาสตร์ ที่สถาบันการแพทย์แห่งมหาวิทยาลัยแมรีแลนด์ ประเทศสหรัฐอเมริกา Dr. Faith T. Fitzgerald กล่าวสรุปเรื่องสาเหตุการตายของโมสาร์ทจากโรคไข้รูมาติก ซึ่งตรงกับข้อวินิจฉัยจากแพทย์ของโมสาร์ทในปี ค.ศ. 1791 และในปี ค.ศ. 2009 มีการตีพิมพ์เอกสารทางวิชาการที่สืบค้นรายการลงทะเบียนผู้เสียชีวิตในกรุงเวียนนาในช่วงเวลาที่โมสาร์ทเสียชีวิต พบว่ามีอัตราการตายที่สูงผิดปกติจากอาการบวมน้ำที่มีสาเหตุมาจากโรคระบาด ในท้ายที่สุด Dr. Anton Neumayr นายแพทย์และนักประวัติศาสตร์ชาวออสเตรียสรุปว่าจากหลักฐานต่าง ๆ ที่รวบรวมได้แทบจะเป็นที่แน่นอนว่าโมสาร์ทเสียชีวิตด้วยโรคไข้รูมาติก

โมสาร์ทเสียชีวิตในเช้ามืดของวันที่ 5 ธันวาคม ค.ศ. 1791 และในวันที่ 6 ธันวาคม มีพิธีเคลื่อนย้ายศพไปยังมหาวิหารเซนต์สเตฟาน กลางกรุงเวียนนา และมีพิธีฝังศพที่สุสานเซนต์มาร์คซ์นอกเขตกรุงเวียนนา พิธีการฝังศพที่ไม่มีการบ่งบอกชื่อและตำแหน่งที่หลุมศพกลายมาเป็นตำนานแห่งโศกนาฏกรรมของโมสาร์ท แท้ที่จริงแล้ววิธีการฝังศพแบบนี้เป็นนโยบายการจัดระเบียบสังคมแบบใหม่ที่ออกกฎหมายโดยจักรพรรดิโยเซฟที่ 2 ที่ต้องการพิธีฌาปนกิจศพที่เรียบง่ายไม่ฟุ่งเฟ้อให้เป็นมาตรฐานของประชาชนทั่วไป ตำนานที่ว่าวันฌาปนกิจศพของโมสาร์ทอากาศแปรปรวนด้วยพายุหิมะและสัปเหร่อฝังศพโมสาร์ทในหลุมศพอนาถาอย่างเร่งรีบหนาวสั่นในวันที่หมอกลงจัดล้วนแต่เป็นเรื่องเพ้อฝันทั้งสิ้น ข้อมูลความจริงจากบันทึกของ Count Karl von Zinzendorf ในต้นเดือนธันวาคม

ค.ศ. 1791 กล่าวถึงสภาพอากาศที่เย็นตามธรรมชาติของช่วงเวลานั้น นอกจากนั้นจากหลักฐานบันทึกสภาพอากาศของกรุงเวียนนา มีข้อมูลบันทึกว่าวันที่ 6 ธันวาคม ค.ศ. 1791 อุณหภูมิ 2.8 องศาเซลเซียส ถึง 3.8 องศาเซลเซียส และมีลมตะวันออกพัดมาเบา ๆ ในช่วงกลางวัน

ตามสถิติข้อมูลการตายของผู้คนในคริสต์ศตวรรษที่ 18 การเสียชีวิตเมื่ออายุยังน้อยอยู่นั้นไม่ใช่เรื่องผิดปกติแต่ประการใด คีตกวีร่วมสมัยกับโมสาร์ทหลายคนที่เสียชีวิตในขณะที่มีอายุยังน้อย เช่น Johann Martin Kraus (ค.ศ. 1756-1792) Juan Crisostomo Arriaga (ค.ศ. 1806-1828) แม้กระทั่งคีตกวีรุ่นหลังในกรุงเวียนนาที่มีชื่อเสียงอย่างชูเบิร์ตเสียชีวิตเมื่อมีอายุได้เพียง 31 ปีเท่านั้น แต่ไม่มีคีตกวีคนใดที่จะกลายเป็นตำนานแห่งโศกนาฏกรรมเช่นโมสาร์ท ไม่มีคีตกวีคนใดที่ตำนานชีวิตจะแปรเป็นมูลค่าทางธุรกิจได้สูงเท่ากับโมสาร์ท และเป็นที่น่าสังเกตว่าการบิดเบือนข้อมูลจริงของโมสาร์ทหรือการแต่งแต้มจินตนาการเพ้อฝันให้กับชีวิตของโมสาร์ทเพื่อผลประโยชน์ทางธุรกิจนั้นมีมาตั้งแต่วันแรกหลังจากที่โมสาร์ทสิ้นชีวิตโดยเฉพาะอย่างยิ่งจากคอนสตันเซอ ภรรยาของโมสาร์ทเอง การที่คอนสตันเซอ เป็นผู้รับผลประโยชน์โดยตรงจากผลงานประพันธ์ของโมสาร์ทและด้วยความจำเป็นในการดำรงชีพ ทำให้เธอต้องแต่งแต้มสีสันเรื่องราวเพื่อเพิ่มมูลค่าให้กับดนตรีของโมสาร์ท มีผู้กล่าวว่าโดยตั้งใจหรือไม่ก็ตาม คอนสตันเซออาจเป็นบุคคลแรก ๆ ที่จุดประกายแนวทาง "ธุรกิจหากินกับโมสาร์ท" มาจนถึงทุกวันนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

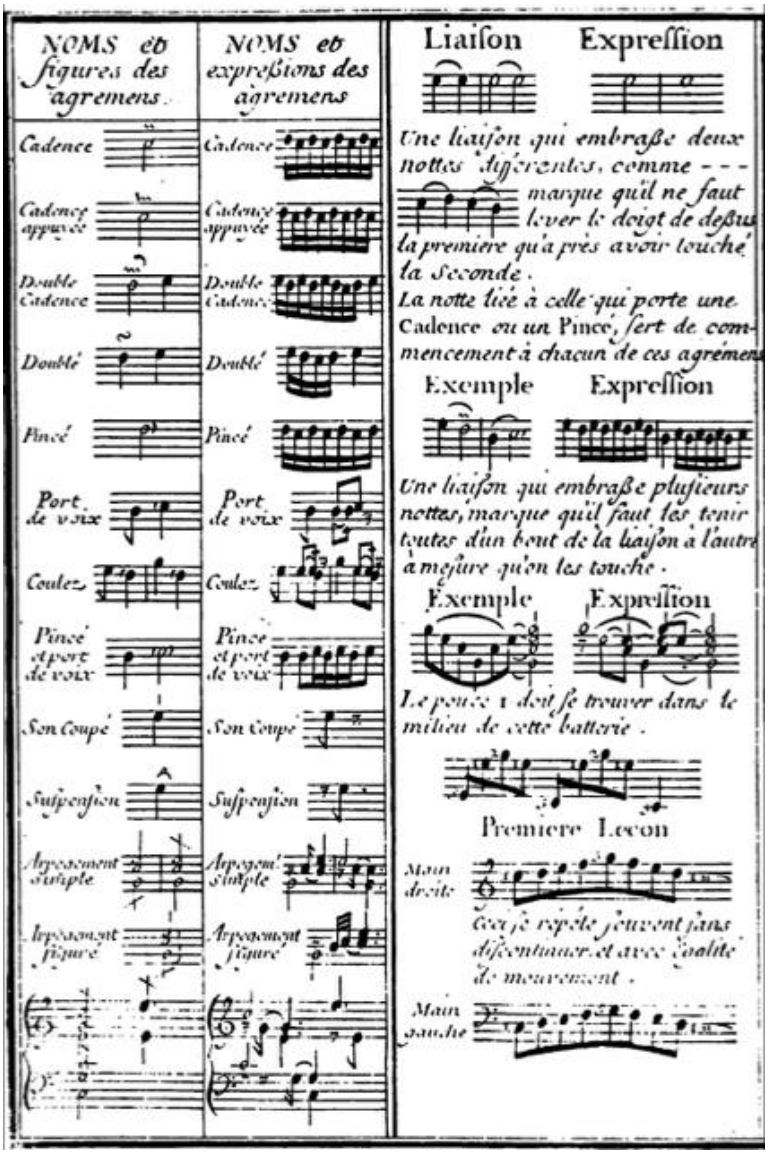
บทที่ 4

ขนบการบรรเลงบทเพลงของคริสต์ศตวรรษที่ 18

โน้ตเพลงเป็นเพียงสัญลักษณ์บันทึกข้อมูลที่จำเป็นสำหรับการสร้างเสียงดนตรี แต่โน้ตเพลงไม่สามารถถ่ายทอดข้อมูลทั้งหมดได้อย่างสมบูรณ์แบบ ผู้บรรเลงจำเป็นต้องมีความรู้ประกอบในด้านอื่น ๆ ด้วย สำหรับการบรรเลงบทเพลงแห่งคริสต์ศตวรรษที่ 18 นั้น มีหลายเหตุปัจจัยที่แสดงให้เห็นว่าการบรรเลงโดยเที่ยงตรงจากโน้ตและสัญลักษณ์ที่บันทึกไว้อาจไม่ใช่สิ่งที่ถูกต้องเสมอไป นับว่ายังเป็นโชคดีของวงการดนตรีที่มีหนังสือคู่มือจากคริสต์ศตวรรษที่ 18 ตกทอดมาถึงปัจจุบัน ทำให้นักดนตรีสามารถค้นคว้า วิเคราะห์ เปรียบเทียบ เพื่อใช้เป็นข้อมูลสำหรับการตีความเพลงแห่งคริสต์ศตวรรษที่ 18 อย่างมีวิจารณญาณได้

1. สัญลักษณ์ต่าง ๆ ของดนตรีในคริสต์ศตวรรษที่ 18

โน้ตเพลงและสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่บันทึกไว้เป็นเอกสารอาจไม่ได้บอกสาระรายละเอียดวิธีการเกี่ยวกับการบรรเลงอย่างสมบูรณ์ วงการดนตรีแม้กระทั่งในคริสต์ศตวรรษที่ 18 เองก็ยังมีความสับสนว่าจะบรรเลงสัญลักษณ์เหล่านี้ให้ออกมาเป็นเสียงอย่างไร ดังจะเห็นว่ามีหนังสือ คัมภีร์จากนักดนตรีหรือนักวิชาการดนตรีที่ชี้แนะวิธีการบรรเลงจากสัญลักษณ์ต่าง ๆ ในบางครั้งดนตรีสำนักฝรั่งเศสมีสารบัญที่อธิบายสัญลักษณ์ประดับอย่างชัดเจน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปที่ 1 Jean-Philippe Rameau's Pièces de clavecin (ค.ศ. 1724)

แต่นักดนตรีจะปฏิบัติอย่างไรถ้าคีตกวีไม่ได้มีสารบัญสำหรับสัญลักษณ์โน้ตประดับให้ไว้ ยกตัวอย่างในปัจจุบันสัญลักษณ์ที่นักดนตรีและนักเรียนดนตรีพบอยู่เป็นประจำ คือ ***tr*** นักดนตรีจะปฏิบัติอย่างไรกับสัญลักษณ์ ***tr*** หรือ ***t*** (trill) บนตัวโน้ต นักวิชาการด้านดนตรีส่วนใหญ่เชื่อว่าการบรรเลง Trill ในคริสต์ศตวรรษที่ 18 จะต้องเริ่มจากโน้ตตัวบนก่อน (the upper note) และจะต้องเริ่ม trill บนจังหวะหลัก (on the beat) ซึ่งโมสาร์ทก็ย่อมจะถูกจัดรวมอยู่ในกลุ่มคีตกวีในคริสต์ศตวรรษที่18 อย่างไม่ต้องสงสัย ซึ่งแนวคิดทั้งสองสำหรับการบรรเลง trill นี้ ได้นำมาจากผลงานวิชาการของคีตกวี คาร์ล ฟิลลิป เอ็มมานูเอล บาค (Carl Philipp Emanuel Bach, ค.ศ. 1714-1788) Versuch

über die wahre Art, das Clavier zu spielen (Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments) ซึ่งเป็นคัมภีร์การบรรเลงดนตรีของคริสต์ศตวรรษที่ 18 ที่มีความสำคัญและมีบทบาทสูงต่อนักดนตรีร่วมสมัยและนักดนตรีรุ่นหลัง

คาร์ล ฟิลลิป เอ็มมานูเอล บาค ได้เขียนอธิบายไว้อย่างชัดเจนถึงกฎเกณฑ์ดังกล่าวทั้งที่เป็นลายลักษณ์อักษรและตัวอย่างการบรรเลงเป็นโน้ตเพลง ซึ่งก็เป็นหลักฐานสำคัญที่นักวิชาการบางกลุ่มมักจะกล่าวอ้างถึงและนำมาเป็นหลักเกณฑ์บังคับใช้ในการบรรเลงดนตรีของคริสต์ศตวรรษที่ 18 ทั้งหมด แต่การนำกฎเกณฑ์ของคาร์ล ฟิลลิป เอ็มมานูเอล บาค มาใช้กับดนตรีของโมสาร์ทนั้นอาจเป็นการปฏิบัติที่ไม่ถูกต้องเสียทั้งหมด เมื่อโมสาร์ทเติบโตขึ้นมานั้นเขาได้พบกับโยฮันน์ คริสเตียน บาค (Johann Christian Bach, ค.ศ. 1735-1782) น้องชายของคาร์ล ฟิลลิป เอ็มมานูเอล บาค ที่กรุงลอนดอนและได้รับอิทธิพลอย่างมากจากบรมครูผู้นี้ แต่ในขณะเดียวกันกฎเกณฑ์จากคัมภีร์ของ คาร์ล ฟิลลิป เอ็มมานูเอล บาค Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen เล่มนี้ดูเหมือนจะไม่ได้มีส่วนเกี่ยวข้องกับการศึกษาของโมสาร์ทในวัยเด็กมากนัก

ในขณะเดียวกันนักวิชาการมักจะอ้างถึงกฎเกณฑ์ในคัมภีร์ไวโอลิน Versuch einer gründlichen Violinschule (A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing) ของเลโอโปลด์ โมสาร์ทเพราะคงจะไม่มีใครที่มีอิทธิพลต่อความคิดทางดนตรีต่อโมสาร์ทเท่ากับบิดาของเขา หนังสือไวโอลินเล่มนี้เป็นที่ยอมรับทั่วยุโรปได้รับการแปลออกเป็นภาษาฝรั่งเศสและดัตช์ในช่วงชีวิตของเลโอโปลด์ คัมภีร์นี้ทำให้เขาได้รับการยกย่องให้เป็นนักวิชาการด้านไวโอลินชั้นแนวหน้าของยุโรปนอกเหนือไปจากกลุ่มนักไวโอลินจากอิตาลี

การคาดคะเนว่าโมสาร์ทจะต้องดำเนินรอยตามกฎเกณฑ์ของเลโอโปลด์ผู้เป็นบิดานั้นก็ยังมีข้อกังขาจากนักดนตรีอยู่ เนื่องจากโมสาร์ทได้มีโอกาสเดินทางไปทั่วยุโรปตั้งแต่ยังเยาว์วัยและได้พบปะกับนักดนตรีคนสำคัญ เช่น โยฮันน์ คริสเตียน บาค และ มาร์ตินี (Giovanni Martini, ค.ศ. 1706-1784) ซึ่งนับว่าเป็นผู้ทรงอิทธิพลที่สุดในแวดวงนักดนตรีอิตาเลียนในยุคนั้น นอกจากนั้นโมสาร์ทในวัยเยาว์ได้มีโอกาสได้ยินได้ฟังดนตรีสายสกุลต่าง ๆ จากหลากหลายสำนักไม่ว่าจะเป็นดนตรีอิตาเลียนทั้งทางตอนเหนืออย่างเมืองมิลาน เมืองฟลอเรนซ์ และลงไปทางตอนใต้อย่างกรุงโรมและเมืองเนเปิลส์ ดนตรีเยอรมันสกุลมันน์ไฮม์ ดนตรีแบบฉบับอังกฤษในกรุงลอนดอน ดนตรีสำนักฝรั่งเศสในกรุงปารีส ที่มีเอกลักษณ์พิเศษเฉพาะตน โดยเฉพาะในเรื่องของสัญลักษณ์ประดับต่าง ๆ ประสบการณ์เหล่านี้หล่อหลอมให้โมสาร์ทซึ่งมีพรสวรรค์อย่างพิเศษนำความรู้เบื้องต้นที่ได้จากบิดามาขยายปรับใช้เป็นลักษณะเฉพาะของตนเอง

ดังนั้นข้อควรระวังของการใช้หนังสือและกฎเกณฑ์ใดกฎเกณฑ์หนึ่งมาบังคับใช้กับดนตรีของโมสาร์ทจึงไม่อาจตอบคำถามต่าง ๆ ได้เสมอไป ผู้แสดงจำเป็นจะต้องใช้วิจารณญาณและองค์ความรู้จากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ มาเทียบเคียงเพื่อที่จะตีความหมายของสัญลักษณ์เฉพาะต่าง ๆ ให้อยู่

ในบริบทของดนตรีในคริสต์ศตวรรษที่ 18 ให้ได้มากที่สุด นอกจากนั้นการค้นคว้าไปจนถึงต้นฉบับลายมือของโมสาร์ทอาจมีความจำเป็นอย่างยิ่ง ด้วยลักษณะพิเศษของการบันทึกโน้ตที่ชัดเจนของโมสาร์ท นักดนตรีมักจะได้ความคิด แนวทางและแรงบันดาลใจสำหรับการตีความและการแสดงดนตรีจากต้นฉบับลายมือเหล่านี้ นอกเหนือไปจากการค้นคว้าจากคัมภีร์ต่าง ๆ ตามที่ได้กล่าวไว้แล้วข้างต้น

เราไม่อาจด่วนตัดสินได้อย่างแน่นอนว่าสิ่งใดผิดสิ่งใดถูกในกรณีเช่นนี้ แต่การค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลต้นฉบับหนังสือหลาย ๆ สำนัก ประกอบกับการอ่านจดหมายของโมสาร์ทที่กล่าวถึงวิธีการแสดงดนตรีในยุคสมัยนั้น ผนวกกับวิจารณญาณในแง่มุมของความเป็นไปได้ของธรรมชาติดนตรีโดยใช้ "สัญชาตญาณ" ของนักดนตรีเอง ปัจจัยเหล่านี้อาจป้องกันไม่ให้นักดนตรีหลงทางไปในโลกทัศน์ของตำรับหนังสือเฉพาะทางได้

2. เครื่องดนตรีในคริสต์ศตวรรษที่ 18

ในคริสต์ศตวรรษที่ 21 ปัญหาเรื่องความสมดุลระหว่างเสียงเปียโนและไวโอลินเป็นปัญหาที่เห็นได้ชัดในการบรรเลงไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ท พัฒนาการของไวโอลินแม้จะมีความสมบูรณ์มาตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 16 ได้ถูกปฏิรูปโดยการปรับองศาของคอไวโอลินในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 ให้มีมุมทแยงที่สูงขึ้นควบคู่ไปกับความตึงของสายในรูปแบบใหม่ จากเดิมที่สายทั้ง 4 สายของไวโอลิน จะมีความตึงที่เท่ากัน (equal tension) แต่มีขนาดของสายที่แตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัด แต่การปฏิรูปของไวโอลินในปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 นี้ สายที่สูงจะมีความตึงมากกว่าสายที่ต่ำ นอกจากนั้นยังมีการเพิ่มขนาดความยาวของสะพาน (fingerboard) เพื่อให้เล่นโน้ตได้สูงขึ้น มีการปรับขนาดเบสบาร์ภายในโครงสร้างของไวโอลิน มีการปรับหย่องให้สูงขึ้น ทั้งหมดนี้มีจุดมุ่งหมายให้ไวโอลินเป็นเครื่องดนตรีที่เสียงดังฟังชัดเท่าเทียมกันในทุก ๆ ช่วงสายเพื่อตอบรับกับหน้าที่ของไวโอลินที่จะต้องส่งเสียงจากเวทีไปให้ถึงผู้ฟังในที่นั่งแถวสุดท้ายในโรงแสดงขนาดใหญ่ได้ เครื่องดนตรีชั้นดีจากอิตาลีที่สร้างขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ 16และ 17 ต่างถูกปฏิรูปด้วยวิธีการใหม่นี้เกือบทั้งสิ้น และในขณะเดียวกันไวโอลินที่สร้างใหม่ก็จะดำเนินรอยตามวิธีการเสียงดังฟังชัดทั้งหมด ทำให้รูปแบบดั้งเดิมของไวโอลินของโมสาร์ทหรือเสียงไวโอลินในมโนทัศน์ของโมสาร์ทแทบจะไม่ตกทอดผ่านคริสต์ศตวรรษที่ 19 มาเลย และที่สำคัญเครื่องสายตระกูลพี่น้องกับไวโอลินคือกลุ่มเครื่องสายตระกูลวิโอลทั้งหมดเสื่อมความนิยมลงจนหมดสิ้นในยุค “เสียงดังฟังชัด” แห่งคริสต์ศตวรรษที่ 19 นี้

มิใช่แค่เพียงตัวโครงสร้างของไวโอลินเท่านั้นที่มีการเปลี่ยนแปลง คันชักของไวโอลินซึ่งเป็นส่วนสำคัญในการผลิตเสียงก็มีการปรับเปลี่ยนอย่างมากเช่นเดียวกัน นับตั้งแต่ที่ไวโอลินได้รับการประดิษฐ์ขึ้นในราว ๆ ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 16 ในยุคนั้นไวโอลินยังถูกจัดให้เป็นเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบการเต้นรำ นักดนตรียังใช้คันชักของเครื่องดนตรีโบราณของยุคกลางที่ยังไม่ได้รับการ

พัฒนามากนัก และวิธีการจับคันชักแบบหงายมือ (underhand grip) ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับวิธีจับคันชักของเครื่องสายดนตรีไทยที่ผู้เล่นใช้นิ้วมือกำกับความตึงหรือหย่อนของหางม้าบนคันชักด้วยตัวเอง เนื่องจากไวโอลินในยุคต้นใช้ประโยชน์การบรรเลงเพลงเต้นรำซึ่งมีโน้ตเพลงสั้น ๆ เท่านั้น ตัวอย่างภาพเขียนของนักบุญเซซิเลีย โดยจิตรกร กิโด เรนี (Guido Reni) (ประมาณ ค.ศ. 1600) แสดงให้เห็นถึงไวโอลินในรูปแบบที่สมบูรณ์ครบ 4 สาย แต่ยังบรรเลงในลักษณะวางตั้งฉากกับพื้นและใช้คันชักแบบเก่าโดยผู้บรรเลงยังจับคันชักในแบบหงายมืออยู่

รูปที่ 2 ภาพนักบุญเซซิเลียโดย กิโด เรนี

ต่อมาไวโอลินเริ่มจะปรับเปลี่ยนสถานะให้บรรเลงแทนเสียงร้อง ดังนั้นคันชักจึงเริ่มได้รับการพัฒนาอย่างจริงจัง รวมถึงวิธีการจับคันชักแบบคว่ำมือ (overhand grip) ซึ่งนำไปสู่การสร้างเสียงไวโอลินที่สามารถสร้างเสียงที่ยาวขึ้น ตอบโจทย์ทางดนตรีได้อย่างครบถ้วนมากขึ้น มีการคิดค้นกลไกของโคนคันชัก (frog) ที่จะกำหนดความตึงของหางม้าได้ตามต้องการแทนที่การบังคับความตึงด้วยมือแบบเก่า คันชักกลายเป็นส่วนสำคัญเทียบเท่ากับตัวไวโอลิน ในยุคบารอคคันชักถูกประดิษฐ์ด้วยไม้ชั้นดีแข็งแรงและยืดหยุ่น มีการสร้างสรรค์โคนคันชักให้เป็นงานศิลปะรูปร่างต่าง ๆ ประดับประดาด้วยอัญมณีมีค่า แต่ขนาดความยาวของคันชักก็ยังมีความหลากหลายที่แตกต่างกันตามรสนิยมและความต้องการที่ต่างกัน

เป็นที่น่าสังเกตว่าแม้ว่าวิธีการจับคันชักไวโอลินแบบใหม่จะเปลี่ยนไปเป็นคว่ำมือแล้ว แต่รูปร่างของโคนคันชักในปัจจุบันยังคงมีช่องเว้ารูปโค้งสำหรับสอดนิ้วมือแบบหงายมืออยู่

รูปที่ 3 คันชักไวโอลินโดย ชอง บาติสต์ วุยโยม (Jean Baptiste Vuillaume, ค.ศ. 1789-1875)

ต่อมาในยุคคลาสสิกไวโอลินกลายเป็นเครื่องดนตรีหลักที่สำคัญสำหรับวงการดนตรี มีการปรับปรุงแก้ไขกลไกของคันชักอย่างต่อเนื่องเพื่อรองรับกับบทบาทหน้าที่นักแสดงเดี่ยวที่ต้องการประสิทธิภาพสูงสุดของคันชักสำหรับบทเพลงร่วมสมัย อาจกล่าวได้ว่าบทประพันธ์สำหรับไวโอลินที่สลับซับซ้อนโดยนักไวโอลินร่วมสมัยเช่น จิโอวานิ บาติสตา วิออตติ (Giovanni Battista Viotti, ค.ศ. 1755-1824) หรือ นิกโคโล ปากานินิ (Niccolò Paganini, ค.ศ. 1782-1840) มีส่วนทำให้กลไกของคันชักต้องปรับเปลี่ยนพัฒนาให้ทันกับบทเพลง เช่น การใช้โลหะในส่วนที่เป็นจุดอ่อนของ

คันชัก การใช้screw mechanism การปรับรูปร่างของปลายคันชักให้สูงและเป็นทรงเหลี่ยมมากขึ้น เป็นต้น

ฟรองซัวส์ ซาวิเยร์ ตูร์ต (François Xavier Tourte, ค.ศ.1748-1835) นับว่าเป็นสุดยอดของนักประดิษฐ์คันชักอย่างแท้จริง ตูร์ตใช้ไม้ Pernambuco ชั้นเยี่ยมสำหรับการทำคันชัก เขาค้นคว้าและศึกษาธรรมชาติของไม้อย่างละเอียด มีการสร้างรูปทรงใหม่ของคันชักที่สลับซับซ้อน และมีการคำนวณทางคณิตศาสตร์อย่างละเอียดทำให้คันชักของตูร์ตได้รับการยอมรับว่ามีประสิทธิภาพสูงสุดมาจนทุกวันนี้

เครื่องดนตรีเปียโนมีความเปลี่ยนแปลงอย่างมากตั้งแต่มีการค้นคิดประดิษฐ์ขึ้นมา เริ่มจากช่วงเปลี่ยนผ่านระหว่างฮาร์ปซิคอร์ดไปสู่ฟอร์เตเปียโนในยุคแรก ซึ่งตัวโมสาร์ทเองมีส่วนรับประสบการณ์ตรงกับความเปลี่ยนแปลงนี้ เครื่องดนตรีคีย์บอร์ดแบบเดิมคือฮาร์ปซิคอร์ด ถูกแทนที่ด้วยสิ่งประดิษฐ์ใหม่ที่เรียกว่าฟอร์เตเปียโน (Fortepiano) สิ่งที่น่าสนใจอย่างยิ่งก็คือ ช่วงเวลาการเปลี่ยนผ่านของฮาร์ปซิคอร์ดและฟอร์เตเปียโนนั้น ใช้เวลานานพอสมควร ฮาร์ปซิคอร์ดค่อย ๆ เสื่อมความนิยมไปอย่างช้า ๆ โดยบทประพันธ์โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลินของโมสาร์ทที่ประพันธ์และได้รับการตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1778 กำหนดให้แนวคีย์บอร์ดสามารถบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีแบบเก่าหรือแบบใหม่ก็ได้ “pour clavecin, ou fortepiano, avec accompagnement d’un violon” สำหรับฮาร์ปซิคอร์ดหรือฟอร์เตเปียโนและประกอบด้วยไวโอลินโดยที่บทประพันธ์ก่อนหน้านี้ของโมสาร์ททั้งหมด กำหนดให้ฮาร์ปซิคอร์ดบรรเลงเท่านั้น (pour clavecin) แต่ในที่สุด ฟอร์เตเปียโนเข้ามาแทนที่ฮาร์ปซิคอร์ดได้อย่างสมบูรณ์ ดังจะเห็นได้จากบทประพันธ์โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลิน K.547 โมสาร์ทกำหนดให้บรรเลงโดยฟอร์เตเปียโน (pour piano forte) ซึ่งอาจเป็นสัญญาณของการสิ้นสุดความนิยมของฮาร์ปซิคอร์ดที่ชัดเจน

เป็นที่แน่ชัดว่าโมสาร์ทชื่นชอบเครื่องดนตรีฟอร์เตเปียโนแบบใหม่นี้ เขาได้ทดลองบรรเลงเครื่องดนตรีใหม่ในระหว่างการเดินทางตระเวนแสดงดนตรีและในภายหลังก็ได้เป็นเจ้าของเครื่องดนตรีแบบใหม่นี้อีกด้วย จึงเชื่อได้ว่าในช่วงเวลาหลังจากปี ค.ศ. 1770 เป็นต้นมา โมสาร์ทประพันธ์บทเพลงสำหรับคีย์บอร์ดโดยมีเสียงของเครื่องดนตรีใหม่นี้อยู่ในมโนทัศน์

การพัฒนาเปียโนของบริษัทสร้างเปียโนในยุโรปในคริสต์ศตวรรษที่ 18 และ 19 จนมาถึงเปียโนของอเมริกาและเอเชีย พัฒนาการของเทคโนโลยีอุตสาหกรรม การใช้โลหะสำหรับโครงสร้างภายใน ล้วนแต่มีผลต่อการตีความบทเพลงต่าง ๆ ของนักดนตรีปัจจุบัน นักเปียโนคนสำคัญของคริสต์ศตวรรษที่ 19 อันตอน รูบินสไตน์ (Anton Rubinstein, ค.ศ. 1829-1894) ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า “เปียโนของทุกยุคสมัยมีเสียงและสีสันที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่เปียโนในปัจจุบัน (ค.ศ. 1892) ไม่สามารถลอกเลียนแบบได้ บทประพันธ์ร่วมสมัยเหล่านั้นประพันธ์ขึ้นโดยมีเสียงของเปียโนร่วมสมัยอยู่ในมโนทัศน์ และเปียโนร่วมสมัยเหล่านั้นสามารถจะสร้างเสียงที่สมบูรณ์ตาม

ความคิดของคีตกวีได้ การเล่นบทเพลงเหล่านั้นด้วยเปียโนสมัยใหม่นับว่าเป็นข้อจำกัดอย่างแท้จริงของนักเปียโนปัจจุบัน” (Die Musik und ihre Meister, S.128) ค.ศ. 1892

นักเปียโนคนสำคัญในประวัติศาสตร์ เช่น ฟรันซ์ ลิสต์ (Franz Liszt, ค.ศ. 1811-1886) ให้ความสำคัญกับเครื่องดนตรีเปียโนในรูปแบบต่าง ๆ จะเห็นได้ว่าลิสต์เป็นเจ้าของเปียโนจากต่างบริษัทหลายหลัง เปียโนแต่ละหลังย่อมจะมีอัตลักษณ์ของเสียงที่แตกต่างกัน เขาเป็นเจ้าของเปียโนเบคชไตน์ (Bechstein) ขนาดใหญ่ (เจ็ดออกเทฟครึ่ง) ที่สร้างจากโรงงานที่กรุงเบอร์ลิน (ค.ศ. 1869) นอกจากนั้นเขายังเป็นเจ้าของเปียโนยี่ห้อบรอดวูด (Broadwood) ของเบโทเฟน และที่สำคัญเขายังมีเปียโนที่โมสาร์ทเคยเป็นเจ้าของอีกด้วย จะเห็นได้ว่านักเปียโนผู้ยิ่งใหญ่ผู้นี้ให้ความสำคัญกับอัตลักษณ์ของเครื่องดนตรีเปียโนในแต่ละยุคสมัยเป็นอย่างมาก สถานการณ์เช่นนี้ย่อมไม่อาจเกิดขึ้นได้ในคริสต์ศตวรรษที่ 21 ซึ่งนักเปียโนคุ้นเคยกับเปียโนเพียงรูปแบบเดียว โดยเฉพาะอย่างยิ่งตามแบบมาตรฐานการสร้างที่แข็งแรงของ Steinway and Sons ดังนั้นการบรรเลงดนตรีของคริสต์ศตวรรษที่ 17 และ 18 หรือแม้กระทั่งดนตรีของคริสต์ศตวรรษที่ 19 ด้วยเปียโนของคริสต์ศตวรรษที่ 21 จึงเป็นการปฏิบัติที่สร้างปัญหาให้กับนักเปียโนถ้านักเปียโนผู้นั้นต้องการที่จะสร้างเสียงร่วมสมัยกับบทประพันธ์นั้นอย่างจริงจัง มัลคอม บิลสัน นักวิชาการและนักเปียโนต้นแบบชาวอเมริกัน ในการบรรยายเรื่อง A Piano is not a piano is not a piano ที่มหาวิทยาลัยคอร์เนลกล่าวถึงข้อดีและข้อเสียของเปียโนสมัยใหม่ไว้อย่างละเอียด บิลสันอธิบายถึงกลไกโครงสร้างของเปียโนสมัยใหม่ที่ตอบสนองดนตรีแบบโรแมนติกที่ต้องการเสียงที่ยาวก้องกังวาน ต่างจากฟอร์เตเปียโนในยุคของโมสาร์ทที่เสียงสั้นและคมชัด ดังนั้นการบรรเลงดนตรีของโมสาร์ทด้วยเปียโนสมัยใหม่จึงเป็นเรื่องยากลำบาก ทั้งเรื่องการผลิตเสียง และทั้งวิธีการใช้นิ้วมือและแขนในการบรรเลงที่แตกต่างกันอย่างมาก (บิลสันมีผลงานบันทึกเสียงบทเปียโนคอนแชร์โตทั้งหมดของโมสาร์ทด้วยฟอร์เตเปียโน ร่วมกับ The English Baroque Soloists ร่วมกับ เซอร์ จอห์น เอเลียต การ์ดิเนอร์ (Sir John Eliot Gardiner) วาทยกรผู้เชี่ยวชาญในดนตรีต้นแบบ ในขณะเดียวกัน โรเบิร์ต เลวิน นักวิชาการและนักเปียโนต้นแบบชาวอเมริกัน ในกล่าวไว้ในการเสวนาของ Academy of Ancient Music ว่า ประสบการณ์จริงจากการบรรเลงฟอร์เตเปียโน ส่งผลในแง่บวกต่อการบรรเลงบทเพลงของโมสาร์ทด้วยเปียโนสมัยใหม่

รูปที่ 4 คลาวิคอร์ดในคริสต์ศตวรรษที่ 18 สำหรับบรรเลงในห้องขนาดเล็ก

รูปที่ 5 ฟอร์เตเปียโนในคริสต์ศตวรรษที่ 18

รูปที่ 6 แกรนด์เปียโนขนาดใหญ่ของคริสต์ศตวรรษที่ 21

ในวงการดนตรีนักวิชาการดนตรีผู้ลงมือปฏิบัติให้องค์ความรู้แปรมากำเนิดเสียงได้จริง เช่น วาทยกร โรเจอร์ นอร์ริงตัน (Roger Norrington), คริสโตเฟอร์ ฮ็อกวูด (Christopher Hogwood), นิโคเลาส์ ฮาร์นงคูรต์ (Nicolaus Harnoncourt), เซอร์ จอห์น เอเลียต การ์ดิเนอร์ (Sir John Eliot Gardiner) ฯลฯ ได้นำเสียงดนตรีแบบดั้งเดิมที่ผ่านการค้นคว้าวิจัยมาเสนอต่อสังคมไม่ว่าจะเป็นการแสดงคอนเสิร์ต การบันทึกเสียงจำนวนมากที่เผยแพร่ต่อสาธารณชน ซึ่งเป็นแรงขับเคลื่อนให้เกิดนักดนตรีผู้สร้างผลงานในด้านดนตรีเชมเบอร์ตามมา ยกตัวอย่างเช่น วงดนตรี Concentus Musicus Wien ที่ก่อตั้งโดยนิโคเลาส์ ฮาร์นงคูรต์ ผู้เชี่ยวชาญเรื่องดนตรีต้นแบบคนสำคัญของโลก กลุ่มนักดนตรีในวงรวมตัวกันเป็นวงสตริงควอเท็ต ชื่อ Le Quatuor Mosaïques วงสตริงควอเท็ตวงนี้บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีต้นแบบและค้นคว้าวิจัยองค์นิพนธ์สำหรับวงสตริงควอเท็ตแห่งคริสต์ศตวรรษที่ 18 ในเชิงลึก ผลงานการบรรเลงและบันทึกเสียงของวงดนตรีวงนี้ได้รับรางวัลจำนวนมากและเป็นที่ยอมรับจากผู้ฟังทั่วโลก จุดเด่นของเสียงวงเครื่องสาย 4 ชิ้นแบบดั้งเดิม (แม้ว่าสมาชิกบางคนจะใช้เครื่องดนตรีที่สร้างขึ้นมาใหม่เลียนแบบของเดิม) กลายเป็นเสียงเสน่ห์ที่ไม่เคยมีใครได้ยินได้ฟังมาก่อนและสร้างความเชื่อมั่นในหมู่ผู้ฟังว่าวงดนตรีน่าจะบรรเลงได้ใกล้เคียงกับความต้องการของผู้ประพันธ์มากที่สุด หลังจากนั้นสมาชิกของวงได้ขยายองค์นิพนธ์ออกไปถึงเปียโนทรีโอ ซึ่งก็เป็นการเปิดมิติใหม่ของการตีความดนตรีเชมเบอร์ที่ไม่เคยเกิดมาก่อน ที่สำคัญคือสมาชิกของวงได้รับตำแหน่งศาสตราจารย์สอนดนตรีในสถาบันดนตรีชั้นนำหลายแห่งและได้ถ่ายทอดความรู้เชิงวิชาการไปสู่การปฏิบัติจริงแก่นักเรียนนักศึกษาจำนวนมาก

แต่ในขณะเดียวกันโลกของเครื่องดนตรีเปียโนยังไม่มีความตื่นตัวมากนักในเรื่องของการบรรเลงที่กลับไปหาภาวะต้นแบบ ปัจจุบันมีนักเปียโนจำนวนน้อยที่อุทิศตนค้นคว้าวิจัยในเรื่องขนบการบรรเลงต้นแบบ อาจเป็นด้วยข้อจำกัดของเครื่องดนตรีที่มีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงมาตลอด 200 ปี รวมถึงเทคนิคการบรรเลงที่พัฒนาเปลี่ยนแปลงมาจนยากที่จะกลับไปหาภาวะเดิมได้ มัลคอล์ม บิลสัน ถึงกับกล่าวว่าในคริสต์ศตวรรษที่ 18-19 เอง เปียโนมีความเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วเปรียบดังการเปลี่ยนแปลงของคอมพิวเตอร์ในปัจจุบัน ตัวโมสาร์ทเองมองเห็นและผ่านประสบการณ์การเปลี่ยนแปลงนี้ จะเห็นได้จากตัวอย่างไวโอลินโซนาตาในแต่ละยุคที่ประพันธ์ให้กับเปียโนต่างรูปแบบกันตั้งแต่ฮาร์ปซิคอร์ดมาจนถึงฟอร์เตเปียโน

พัฒนาการความเปลี่ยนแปลงของเครื่องดนตรีทั้งสองตอบโจทย์ดนตรีเสียงดังฟังชัดและทำให้เสียงของไวโอลินและเปียโนห่างไกลจากขนบดั้งเดิมของโมสาร์ทมากขึ้นไปเรื่อย ๆ แต่ในเมื่อนักเปียโนที่บรรเลงดนตรีในภาวะต้นแบบมีจำนวนน้อยกว่านักไวโอลิน บทไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ทที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีต้นแบบ จึงยังเป็นเรื่องใหม่และยังไม่เป็นที่แพร่หลายนัก ต่างจากบทเพลงสำหรับวงออร์เคสตราที่ได้บรรเลงและบันทึกเสียงองค์นิพนธ์ซิมโฟนีบทสำคัญ ๆ ของโมสาร์ทไว้เป็นจำนวนมากรวมถึงอุปรากรของโมสาร์ทด้วย จะเห็นได้ว่าผู้ฟังในยุคปัจจุบันจึงยังไม่ได้รับอรรถรสทางดนตรีของไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ทในภาวะต้นแบบอย่างจริงจัง เมื่อเปรียบเทียบกับดนตรีของโมสาร์ทในรูปแบบวงออร์เคสตราหรือวงสตริงควอเท็ต ในสื่ออินเทอร์เน็ตมีตัวอย่างของไวโอลินโซนาตาที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีต้นแบบอยู่บ้าง เช่น การบันทึกเสียงของนักไวโอลิน ราเชล พอดเจอร์ (Rachel Podger) ร่วมกับนักเปียโน แกรี่ คูเปอร์ (Gary Cooper) เป็นต้น

การแสดงและบันทึกเสียงของผู้วิจัยยังคงใช้เครื่องดนตรีในรูปแบบของโลกปัจจุบัน โดยพยายามที่จะถ่ายทอดรายละเอียดต่าง ๆ ของแบบแผนประเพณีดนตรีของคริสต์ศตวรรษที่ 18 ให้ใกล้เคียงกับต้นฉบับมากที่สุด

บทที่ 5

ไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ท

โน้ตเพลงไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ท โดยสำนักพิมพ์ Bärenreiter แบ่งหมวดหมู่ของ complete editions ไว้เป็น 2 หมวดใหญ่ ดังนี้

หมวดที่ 1 K.6 - K.378 (รวมบทโซนาตาและบทร่างที่ประพันธ์ไม่เสร็จ)

หมวดที่ 2 K.379 - K.547 (รวมบทโซนาตาและบทร่างที่ประพันธ์ไม่เสร็จ)

ในขณะเดียวกันสำนักพิมพ์ Bärenreiter ยังแยกหมวดหมู่ย่อยสำหรับจัดจำหน่ายเพื่อการบรรเลง เช่น The Mannheim-Paris-Salzburg Sonatas หรือ The late Viennese Sonatas เป็นต้น

เนื่องจากโมสาร์ทประพันธ์บทไวโอลินโซนาตาไว้เป็นจำนวนมาก ในขณะนี้ผู้วิจัยไม่สามารถนำบทเพลงและร่างบทเพลงทั้งหมดมาบรรเลงและบันทึกเสียงได้ ผู้วิจัยจึงเลือกดำเนินการจัดหมวดหมู่ของงานวิจัย พัฒนาการของโมสาร์ท มุมมองจากไวโอลินโซนาตา ตามลำดับของช่วงเวลาตั้งแต่ต้นจนปลาย ดังนี้

1. ไวโอลินโซนาตายุคแรกและยุคปารีส มันน์ไฮม์ ซัลซ์บูร์ก

บทเพลงโซนาตาบทแรกที่โมสาร์ทประพันธ์และได้รับการตีพิมพ์ครั้งแรก มาจนถึงกลุ่มบทเพลงที่โมสาร์ทประพันธ์ขึ้นระหว่างการเดินทางไปเมืองมันน์ไฮม์ (Mannheim) และกรุงปารีส จนมาถึงช่วงเวลาที่โมสาร์ท กลับมาตั้งหลักปักฐานที่เมืองซัลซ์บูร์ก (Salzburg) บ้านเกิดของตนเอง

Sonata in C major K.6 ค.ศ. 1764

Sonata in A major K.305 ค.ศ. 1778

Sonata in D major K.306 ค.ศ. 1778

Sonata in B♭ major K.378 ประมาณ ค.ศ. 1779

2. ไวโอลินโซนาตายุคเวียนนาตอนต้น

กลุ่มบทประพันธ์ไวโอลินโซนาตาในช่วงเวลาที่โมสาร์ทย้ายถิ่นฐานไปยังกรุงเวียนนาในช่วงแรก

Sonata in G major K.379 ค.ศ. 1781

Sonata in F major K.376 ค.ศ. 1781

Sonata in F major K.377 ค.ศ. 1781

Sonata in E♭ major K.380 ค.ศ. 1781

3. ไวโอลินโซนาตายุคเวียนนาตอนปลาย

กลุ่มบทประพันธ์ไวโอลินโซนาตาในช่วงเวลาที่โมสาร์ทบรรลุวุฒิภาวะทางดนตรีสูงสุด และเป็นผลงานที่เป็นมาตรฐานของบทไวโอลินโซนาตาสำหรับคีตกวีรุ่นต่อมา

Sonata in B♭ major K.454 ค.ศ. 1784

Sonata in E♭ major K.481 ค.ศ. 1785

Sonata in A major K.526 ค.ศ. 1787

1. ไวโอลินโซนาตายุคแรกและยุคปารีส มันน์ไฮม์ ซัลซ์บูร์ก

Sonata in C major K.6

Allegro

Andante

Minuet 1 and 2

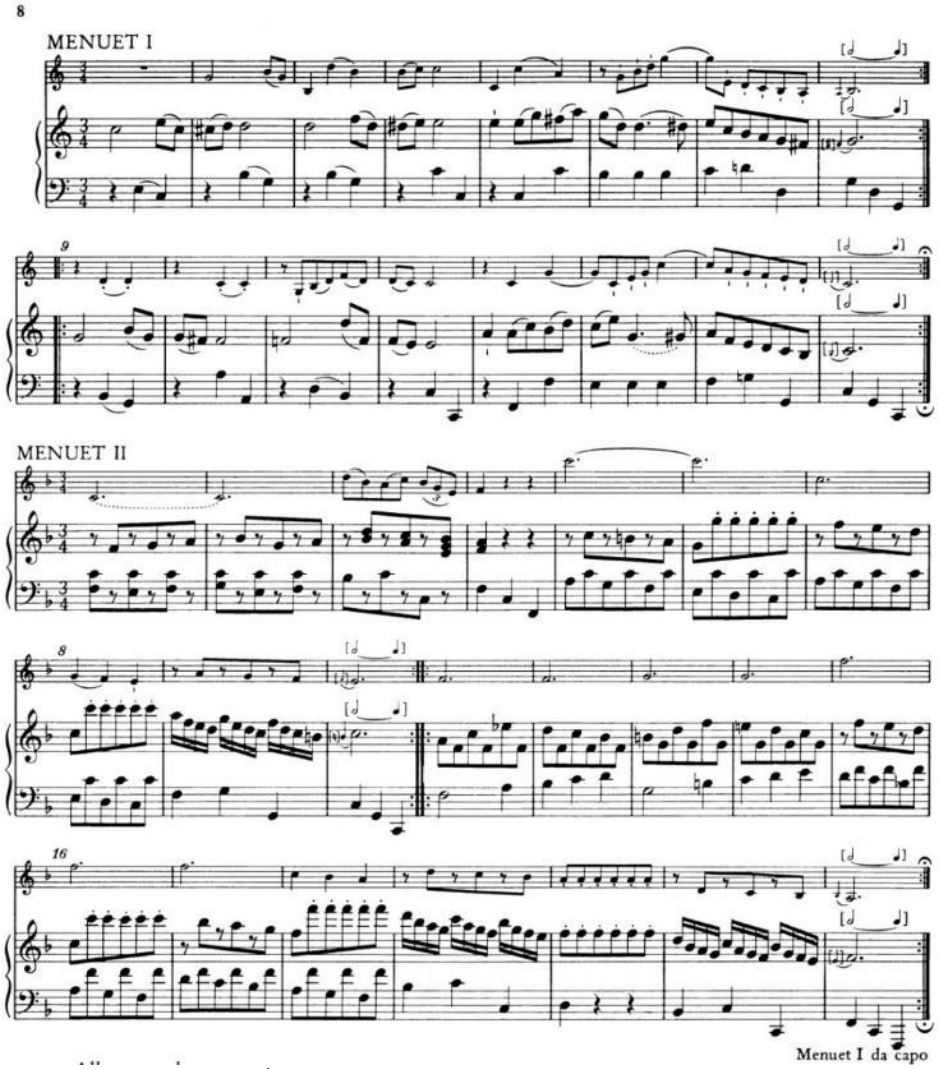
Allegro molto

ไม่เป็นที่ทราบแน่ชัดว่าโมสาร์ทประพันธ์โซนาตา K.6 บทแรกนี้เมื่อใด คาดว่าประพันธ์ขึ้นเป็นช่วง ๆ ระหว่างการตระเวนแสดงดนตรีครั้งแรกของครอบครัวซึ่งใช้เวลาสามปีครึ่งจากเดือนมิถุนายน ค.ศ. 1763 จนถึงเดือนพฤศจิกายน ค.ศ. 1766 ครอบครัวโมสาร์ทเดินทางผ่านเมืองสำคัญในเยอรมนี ไปยังกรุงบรัสเซลล์ และหยุดพำนักที่กรุงปารีสเป็นเวลา 5 เดือน หลังจากนั้นเดินทางขึ้นเหนือไปกรุงลอนดอน เนเธอร์แลนด์ ย้อนกลับมาทางเบลเยียม หยุดที่กรุงปารีสอีกสองเดือนก่อนที่จะเดินทางกลับบ้านผ่านสวิสเซอร์แลนด์ กรุงมิวนิค และถึงจุดหมายปลายทางที่เมืองซัลซ์บูร์กในที่สุด

หลักฐานโน้ตเพลงที่เขียนด้วยลายมือของเลโอโปลด์เริ่มจากส่วนที่สองของท่อนที่สาม (Minuet II) ซึ่งถูกบันทึกไว้ในสมุดร่างของเลโอโปลด์ว่า “โดยวอลฟ์กัง โมสาร์ท วันที่ 16 กรกฎาคม ค.ศ. 1762” ซึ่งตามวันที่ดังกล่าวโมสาร์ทยังคงอยู่ที่เมืองซัลซ์บูร์กและหลักฐานจาก Nännerl's Music Book สมุดบันทึกโน้ตเพลงต่าง ๆ จากลายมือของเลโอโปลด์ ระหว่างปี ค.ศ. 1759 ถึง ค.ศ. 1764 เพื่อให้มาริอา อันนา โมสาร์ท (Maria Anna Mozart) ฝึกซ้อมเปียโนโดยมีแบบฝึกหัดต่าง ๆ บทเพลงของเลโอโปลด์เอง และบทเพลงของ คาร์ล ฟิลลิป เอ็มมานูเอล บาค รวมถึงบทประพันธ์ชิ้นแรก ๆ ของโมสาร์ทด้วย มีการบันทึกสามท่อนแรกของโซนาตานี้ที่กรุงบรัสเซลล์ในปี ค.ศ. 1763 ดังนั้นจึงคาดคะเนว่าโมสาร์ทในวัยเด็กประพันธ์โซนาตาบทนี้ระหว่างปี ค.ศ. 1762-ค.ศ. 1764 โดยเริ่มที่เมืองซัลซ์บูร์ก และระหว่างการเดินทางไปยังกรุงปารีส ซึ่งโซนาตาบทนี้ได้รับการตีพิมพ์ที่กรุงปารีสในปี ค.ศ. 1764 และการบันทึกโน้ตด้วยลายมือของเลโอโปลด์เราสามารถคาดคะเนได้ว่า โมสาร์ทคงจะประพันธ์เพลงนี้จากการบรรเลงสดโดยมีบิดาช่วยบันทึกโน้ตให้

บทเพลงโซนาตาบทนี้แสดงให้เห็นแววอัจฉริยะของการเป็นคีตกวีของโมสาร์ทในวัยเยาว์ได้อย่างดี โดยที่ก่อนหน้านี้โมสาร์ทได้ประพันธ์เพลงสั้น ๆ สำหรับเดี่ยวฮาร์ปซิคอร์ดมาบ้างแล้ว แต่

พัฒนาการของการประพันธ์ครั้งนี้คือบทเพลงสำหรับเครื่องดนตรีมากกว่าหนึ่งชิ้น มีจำนวนท่อนมากกว่าหนึ่งท่อน มีการใช้สังคีตลักษณ์โซนาตาแบบสั้น ๆ เป็นครั้งแรก ซึ่งบทเพลงนี้สามารถใช้งานได้จริงในการแสดงไม่ว่าจะเป็นในหมู่นักดนตรีสมัครเล่นที่ซื้อโน้ตเพลงไปเล่นกันที่บ้านหรือการแสดงในคอนเสิร์ตจริง

ลักษณะบทเพลงนี้บ่งบอกอย่างชัดเจนว่าโมสาร์ทประพันธ์ตามสมัยนิยมในรูปแบบของโซนาตาสำหรับคีย์บอร์ดและบรรเลงประกอบโดยไวโอลิน ซึ่งรู้จักกันเป็นภาษาฝรั่งเศสว่า “Sonates pour lec lavecin qui peuvent se jouer avec l’accompagnement de violon” ซึ่งไม่ใช่เรื่องแปลกถ้าจะบรรเลงเพลงนี้โดยไม่ใช้ไวโอลินเลย ไวโอลินไม่มีบทบาทมากนักในรูปแบบของการประพันธ์สมัยนี้ เพียงแต่เล่นทำนองควบคู่หรือไล่ล้อไปกับเปียโนในบางครั้ง หรือดำเนินทำนองในขั้นคู่สามกับทำนองของเปียโน หรือบรรเลงขั้นคู่แปดกับแนวเบสของเปียโน ในบางขณะก็อาจบรรเลงแนวเสียงประสานอิสระเพื่อสร้างสีสันให้กับบทเพลงเท่านั้น

รูปที่ 7 Sonata in C major K.6 page 8

ไวโอลินโซนาตาที่ประพันธ์ระหว่างการเดินทาง ในปี ค.ศ. 1777- ค.ศ. 1779

โมสาร์ทประพันธ์โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลินชุดนี้ระหว่างการเดินทางตระเวนแสดงดนตรีที่เมืองมันน์ไฮม์ และกรุงปารีส ระหว่างเดือนกันยายน ค.ศ. 1777 ถึงเดือนมกราคม ค.ศ. 1779 โดยกลุ่มโซนาตา K 301-306 ได้รับการตีพิมพ์โดย Jean-Georges Sieber ในเดือนพฤศจิกายน ปี ค.ศ. 1778 เมืองมันน์ไฮม์เป็นศูนย์กลางทางดนตรีที่สำคัญที่สุดแห่งหนึ่งของยุโรป ราชสำนักของมันน์ไฮม์สนับสนุนงานสร้างสรรค์ทางดนตรีอย่างมาก เลโอโปลด์ถึงกับกล่าวว่าดนตรีในราชสำนักมันน์ไฮม์นั้นส่องแสงเปล่งประกายไปทั่วเยอรมนี เมืองมันน์ไฮม์มีวงออร์เคสตราชั้นยอดเยี่ยมที่สุดของยุโรปโดยที่นักดนตรีของครอบครัวสกุลชตามิซ (Stamitz) ผู้มีชื่อเสียงได้วางรากฐานไว้ที่นี่โมสาร์ทพยายามทำงานหนัก ทั้งแต่งเพลง แสดงดนตรี สอนเปียโน รวมถึงการวิ่งเต้นทุกวิถีทางเพื่อจะให้ราชสำนักมันน์ไฮม์ทำสัญญาจ้างเข้าทำงานเป็นการถาวร

ช่วงเวลาสี่เดือนที่โมสาร์ทหยุดการเดินทางและปักหลักอยู่ที่เมืองมันน์ไฮม์เป็นช่วงเวลาที่สำคัญต่อชีวิตของเขามาก นอกจากจะได้ยินได้ฟังดนตรีแบบเยอรมันชั้นดีแล้ว เขายังได้สร้างสายสัมพันธ์กับครอบครัวนักดนตรีสกุลเวเบอร์ (Weber) ซึ่งโมสาร์ทตกหลุมรักอะลอยเซีย (Aloysia) ซึ่งเป็นพี่สาวของคอนสตันเซอ ภรรยาในอนาคตของเขา ซึ่งเป็นนักร้องที่มีความสามารถสูงและในภายหลังได้ย้ายถิ่นฐานมาเป็นนักร้องอาชีพชั้นแนวหน้าในกรุงเวียนนา ในช่วงเวลาที่พำนักอยู่ในเมืองมันน์ไฮม์ โมสาร์ทประพันธ์เพลงอย่างต่อเนื่องโดยเฉพาะดนตรีเชมเบอร์ ด้วยเหตุผลที่ดนตรีชนิดนี้สามารถใช้ประโยชน์ในการแสดงและใช้สอนได้โดยทันที และมีโอกาสจะขายเพลงต่อสำนักพิมพ์ได้ ในฐานะนักแสดงโมสาร์ทได้รับการยกย่องอย่างมากในการแสดงเปียโนโดยเฉพาะฝีมือการด้นสด (improvisation) อย่างไรก็ดีเขาก็ยังไม่ประสบความสำเร็จที่จะได้งานประจำที่เมืองมันน์ไฮม์

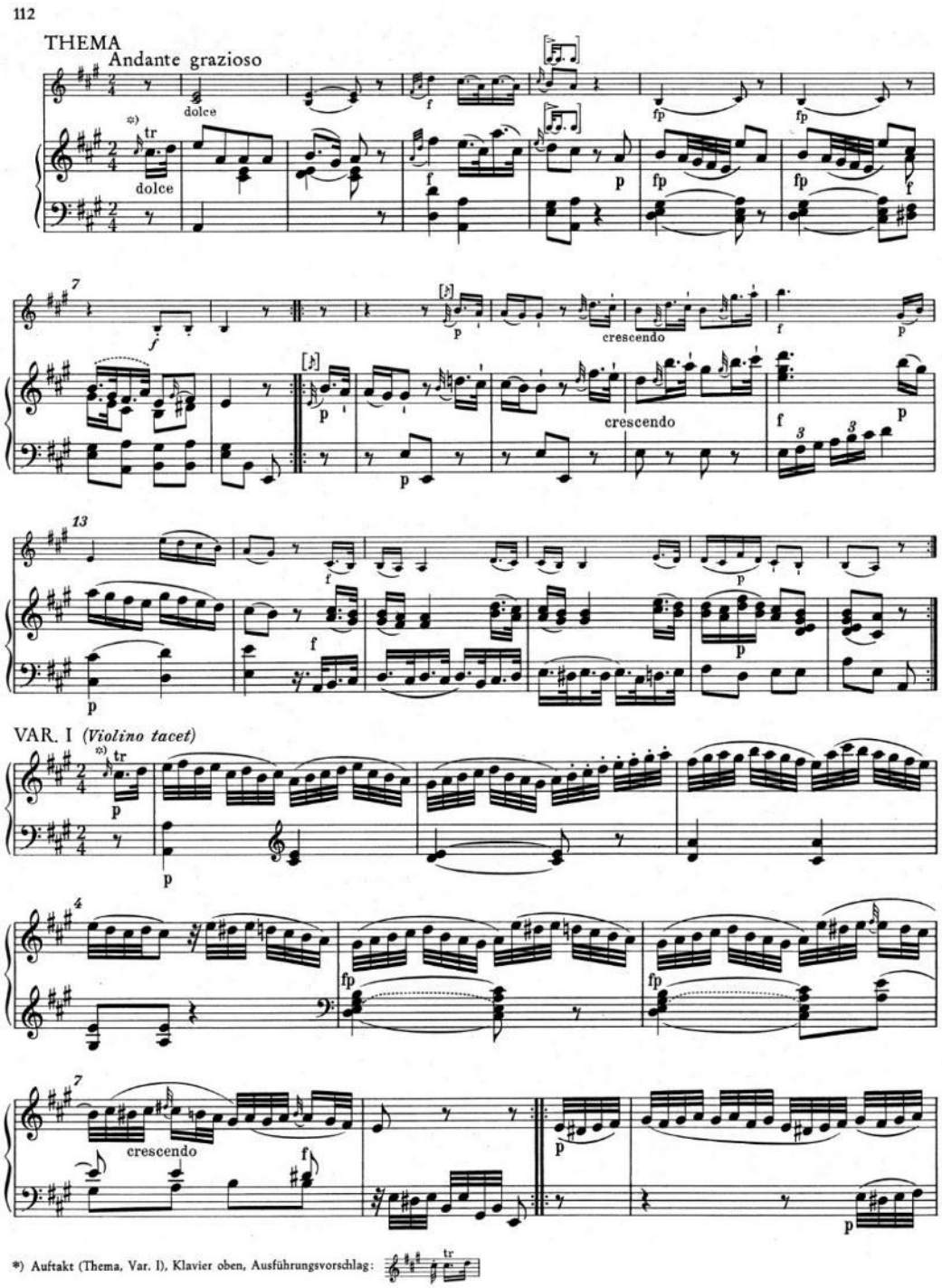
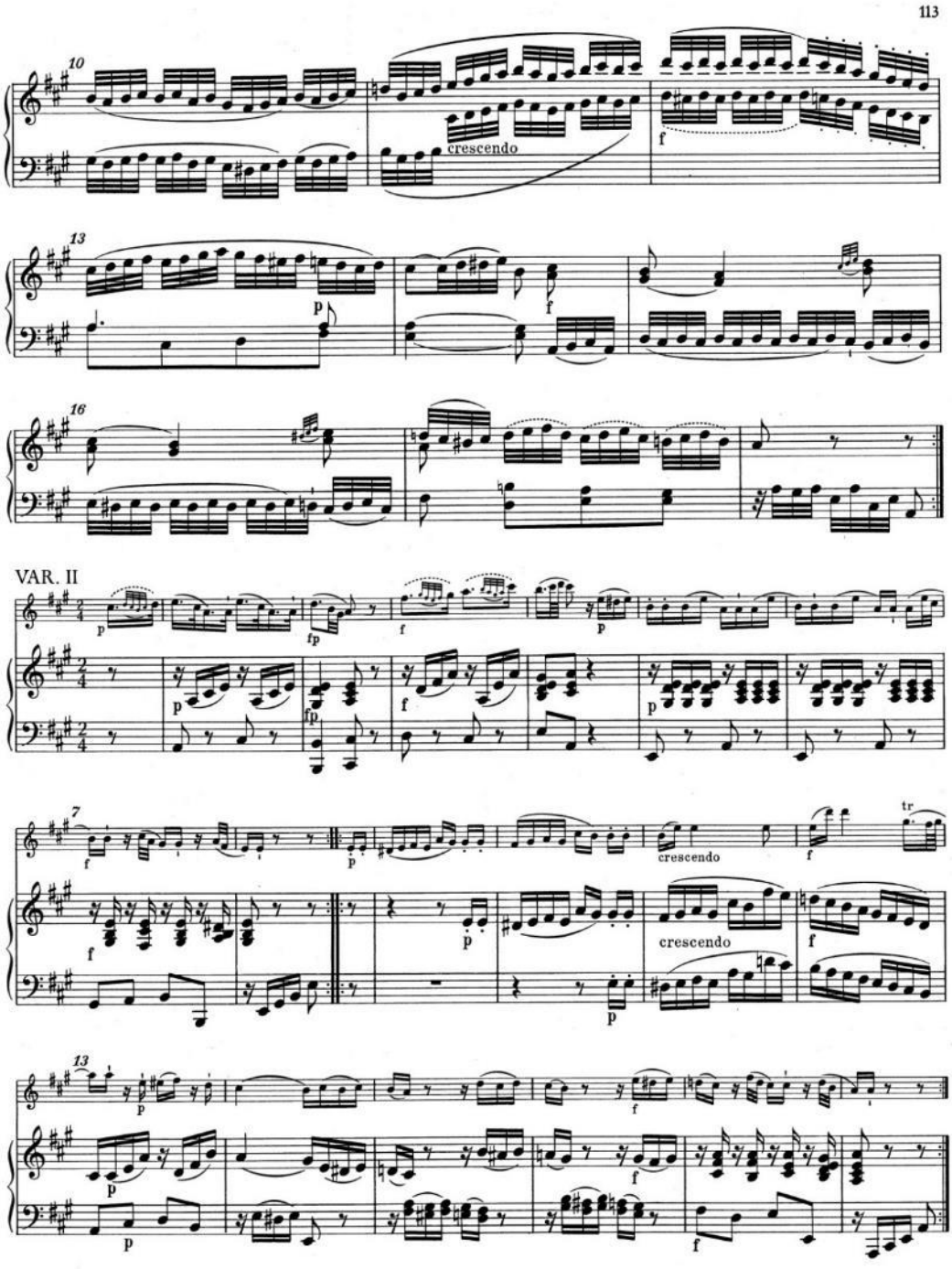
โมสาร์ทเดินทางต่อไปยังกรุงปารีส แม้ว่าบทประพันธ์ซิมโฟนีหมายเลข 31 K.297 จะได้รับความนิยมอย่างสูงในกรุงปารีส แต่ในขณะเดียวกันมารดาของเขาล้มป่วยและเสียชีวิตลงที่กรุงปารีสในวันที่ 3 กรกฎาคม ค.ศ. 1778 โมสาร์ทสิ้นหวังและเศร้าโศกเสียใจ นอกจากจะสูญเสียมารดาไปแล้วเขาก็ยังไม่มีงานประจำทำเป็นหลักแหล่ง โมสาร์ทตัดสินใจเดินทางกลับบ้านที่เมืองซัลซ์บูร์กโดยได้ตั้งใจที่จะเดินทางผ่านเมืองมันน์ไฮม์ แต่ปรากฏว่าผู้ปกครองราชสำนักมันน์ไฮม์ได้รับเกียรติให้ไปดำรงตำแหน่งผู้ปกครองแคว้นบาวาเรียและย้ายราชสำนักทั้งหมดรวมถึงวงดนตรีไปอยู่ที่กรุงมิวนิค ราชสำนักมันน์ไฮม์จึงมีแต่ความว่างเปล่า มิหนำซ้ำอะลอยเซียก็มีทีท่าว่าจะไม่สนใจใยดีเขาอีกต่อไป โมสาร์ทเดินทางกลับบ้านอย่างโดดเดี่ยวโดยไม่ได้รับความสำเร็จอันใดเป็นชิ้นเป็นอันจากการเดินทางตระเวนแสดงดนตรีครั้งนี้

Sonata in A major K.305

Allegro di molto

Thema.Andante grazioso - Variations I-V - Variation VI. Allegro

Sonata in A major K.305ยังดำเนินรอยตามแบบฉบับของกลุ่มโซนาตาก่อนหน้านี้ (K.301, 302, 304) โดยมี 2 ท่อน โซนาตา K.305 บทนี้ โมสาร์ทประพันธ์ท่อนที่สอง Andante grazioso ในรูปแบบของทำนองหลักและทางแปร (theme and variations) ซึ่งเป็นวิธีการนำทำนองหลักทำนองหนึ่งมาแปรขยายออกเป็นส่วนต่าง ๆ และประกอบกันเป็นท่อนเพลง โมสาร์ทประพันธ์ท่อนนี้อย่างมีเอกลักษณ์และแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการในด้านความคิดสร้างสรรค์และฝีมือการประพันธ์ที่ก้าวหน้าขึ้นเป็นลำดับ โดยที่ทั้งไวโอลินและเปียโนเริ่มจะมีบทบาทที่เท่าเทียมกันมากขึ้น มีการแลกเปลี่ยนและโต้ตอบของทำนองหลักระหว่างเครื่องดนตรีทั้งสอง ทางแปรแรกแสดงฝีมือของแนวเปียโนเดี่ยวซึ่งอาจคาดคะเนได้ว่าเป็นแนวทางการบันทึกวิธีการด้นสดของเขา ตามด้วยทางแปรที่สองที่ไวโอลินบรรเลงทำนองเป็นหลักเช่นเดียวกับทางแปรที่สี่ ส่วนทางแปรที่สามเป็นการสนทนาโต้ตอบระหว่างเปียโนกับไวโอลินในจังหวะสามพยางค์ ทางแปรที่ห้าอยู่ในกุญแจเสียงไมเนอร์ และปิดท้ายด้วยทางแปรที่หก โมสาร์ทเปลี่ยนคำกำกับจังหวะเป็น Allegro ซึ่งมีการดำเนินของจังหวะที่รวดเร็วขึ้น ทางแปรสุดท้ายนี้ทำหน้าที่ราวกับท่อนที่สามของบทเพลงและมีผลสรุปทำให้บทโซนาตาบทนี้จบลงอย่างร่าเริงสดใส

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปที่ 8 Sonata in A major K.305 page 112

รูปที่ 9 Sonata in A major K.305 page 113

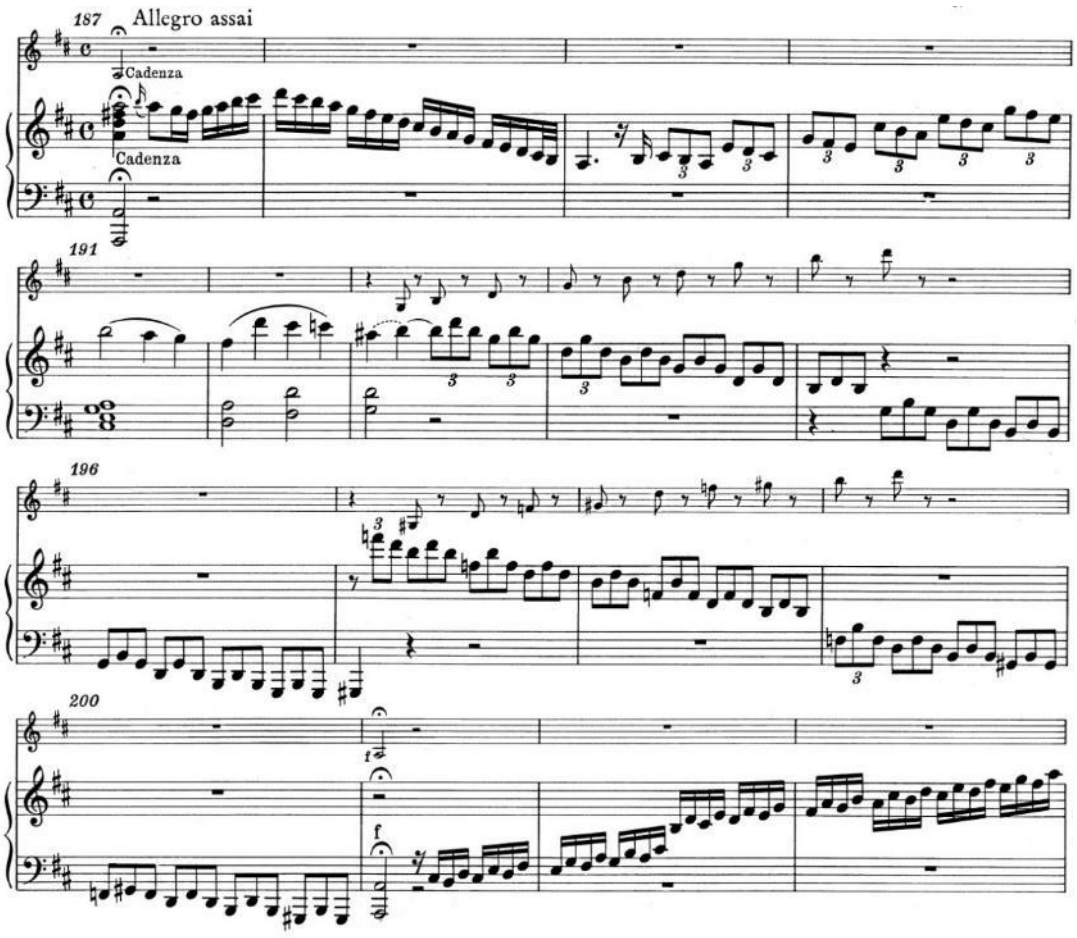
Sonata in D major K.306

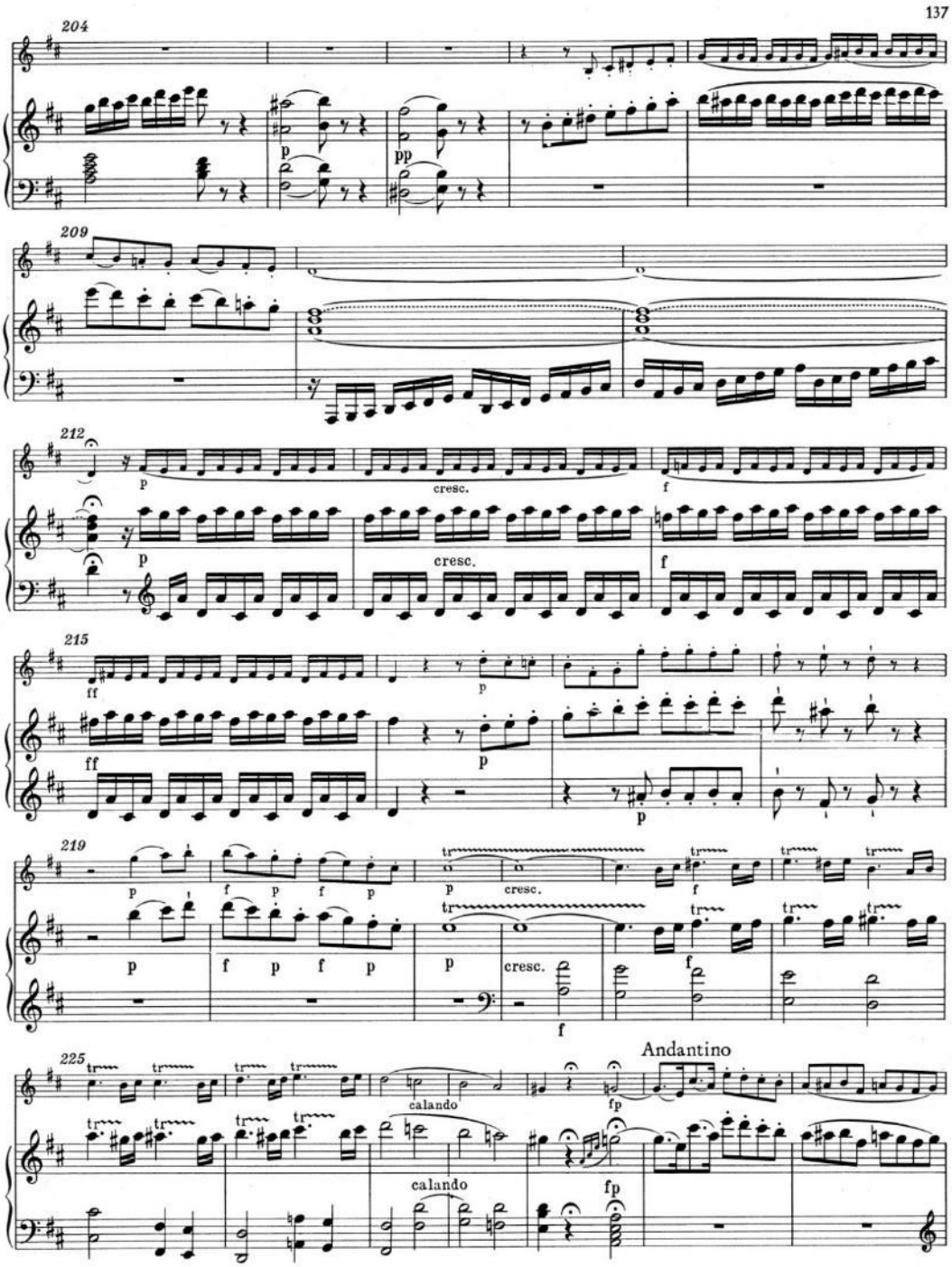
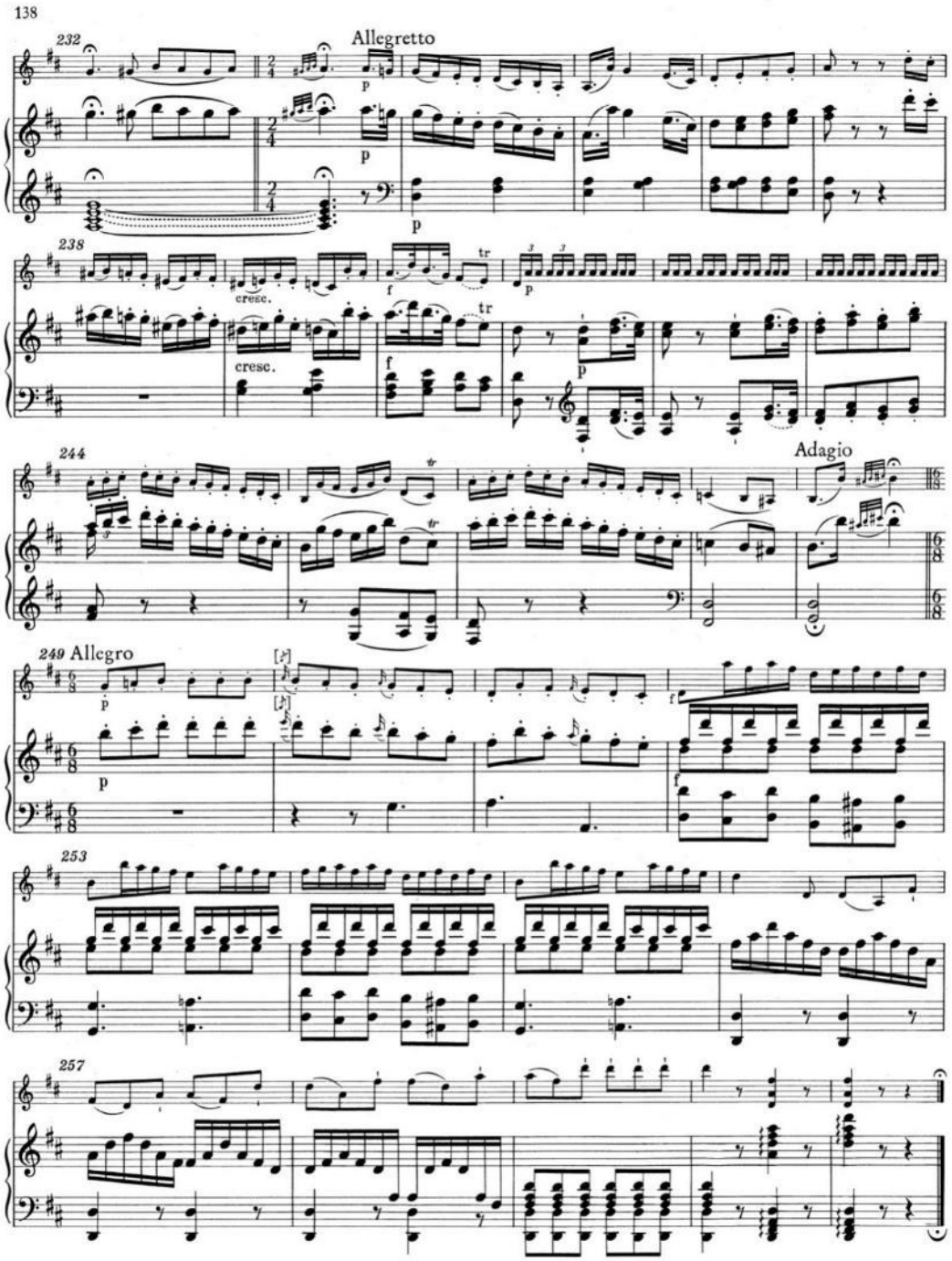
Allegro con spirito

Andante cantabile

Allegretto

Sonata in D major K.306นับว่าเป็นพัฒนาการที่ก้าวกระโดดอย่างเห็นได้ชัด บทประพันธ์มีสามท่อนตามแบบฉบับมาตรฐาน ท่อนที่หนึ่งแม้ว่าจะอยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตาตามประเพณีนิยม แต่หลังจากตอนพัฒนาที่แปรกุญแจเสียงอย่างหลากหลาย โมสาร์ทไม่ได้นำทำนองหลักกลับมาในตอนย้อนความ แต่ใช้ทำนองที่สองทำหน้าที่ของการกลับมาแทน ซึ่งนับว่าเป็นการประพันธ์ที่ผิดจากแบบแผนประเพณีในยุคสมัยนั้น ท่อนที่สองยังอยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตาโดยที่มีตอนพัฒนาเริ่มในรูปแบบจังหวะประจุด (dotted rhythm) ในแบบฉบับบทโหมโรงฝรั่งเศส (French overture) และมีแนวทางการประพันธ์ที่มีเอกลักษณ์ค่อนไปทางเพลงอุปรากร ท่อนที่สามมีรูปแบบสังคีตลักษณ์ที่ล้ำสมัยมีการเปลี่ยนจังหวะจาก Allegretto $\frac{2}{4}$ เป็น Allegro $\frac{6}{8}$ และมีส่วนคาเดนซาขนาดใหญ่ของเปียโนประกอบด้วยไวโอลิน มีการเปลี่ยนจังหวะที่ต้องการการสื่อสารที่ดีเยี่ยมของนักดนตรีและแสดงให้เห็นถึงทักษะการประพันธ์ระดับอัจฉริยะของโมสาร์ทที่เหนือคีตกวีร่วมสมัยคนอื่น ๆ ความซับซ้อนของบทประพันธ์ จังหวะที่เปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่อง และความต้องการทักษะเชิงเทคนิคของเครื่องดนตรีทั้งสองที่สูง ทำให้บทโซนาตาบทนี้พัฒนาออกไปจนล้ำยุคและจะเป็นจุดเริ่มของรูปแบบบทประพันธ์โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลินที่กำลังจะก้าวออกจากห้องนั่งเล่น/ห้องรับแขกของนักดนตรีสมัครเล่นไปสู่โรงคอนเสิร์ตของนักดนตรีอาชีพในที่สุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปที่ 10 Sonata in D major K.306 page 136

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปที่ 11 Sonata in D major K.306 page 137

รูปที่ 12 Sonata in D major K.306 page 138

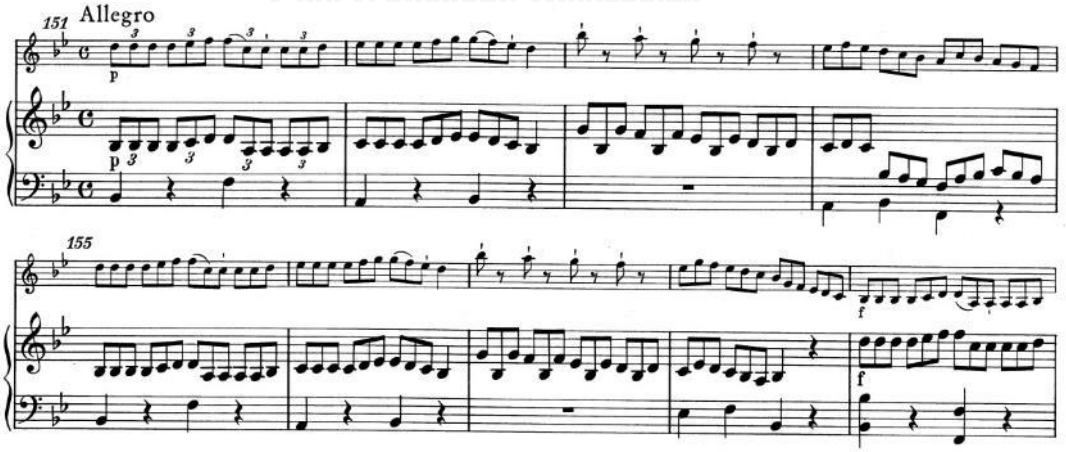
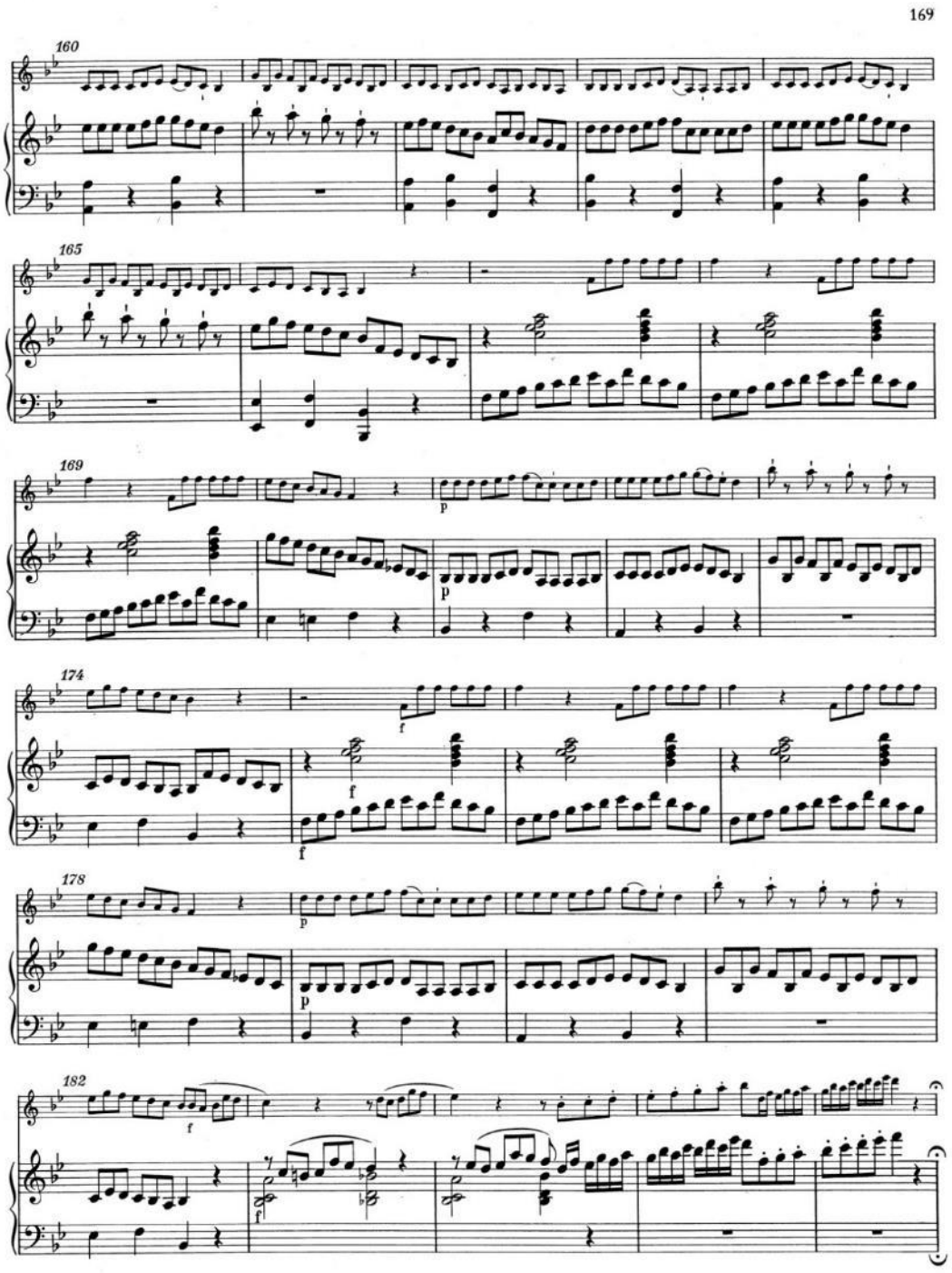
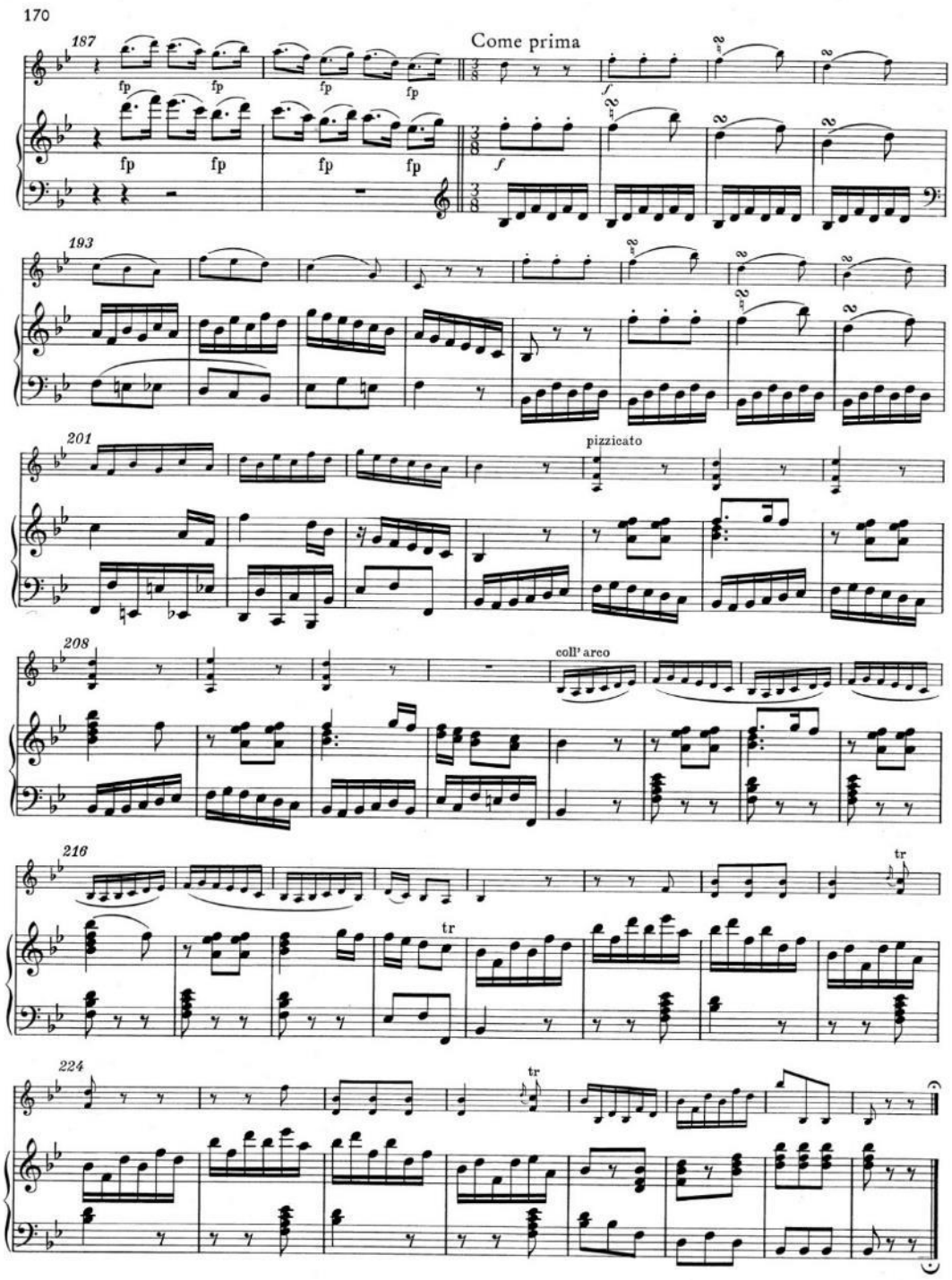
Sonata in B♭ major K.378

Allegro moderato

Andantino sostenuto e cantabile

Rondo.Allegro

โซนาตาบทนี้แสดงให้เห็นวุฒิภาวะที่สูงของโมสาร์ทในวัย 23 ปี บทเพลงมีสามท่อนตามแบบฉบับมาตรฐาน ท่อนแรกอยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตาอย่างเต็มรูปแบบ ไวโอลินและเปียโนผลัดเปลี่ยนทำนองและสนทนากันอย่างเท่าเทียม ตัวโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่ไล่ล้อกันต้องการนักดนตรีฝีมือดีเกินกว่าที่จะเป็นดนตรีสมัครเล่น ในท่อนที่สองเปียโนทำหน้าที่เปิดประโยคเพลงนำขึ้นมาอย่างสง่างามตามด้วยทำนองใหม่ที่ไวโอลินได้รับบทบาทอย่างเต็มที่ โมสาร์ทประพันธ์บทเพลงท่อนนี้ด้วยจิตวิญญาณของอุปรากร ไวโอลินและเปียโนทำหน้าที่ราวกับตัวละครชายหญิงที่ร้องเพลงโต้ตอบกัน ท่อนสุดท้ายอยู่ในจังหวะร่าเริงแบบเพลงเต้นรำ โมสาร์ทเรียกท่อนนี้ว่า รอนโด (Rondo) ซึ่งเป็นสังคีตลักษณ์เก่าแก่ของดนตรีตะวันตก

จังหวะหลักของท่อนนี้อยู่ในเครื่องหมายประจำจังหวะ $\frac{3}{8}$ แต่ในช่วงกลางเพลง โมสาร์ทเสนอทำนองใหม่ที่ใช้เครื่องหมายประจำจังหวะ $\mathbf{C}$ แต่กำหนดให้เล่นโน้ตสามพยางค์ตลอดทั้งช่วงก่อนที่จะปิดด้วยทำนองหลักของรอนโดที่กลับมาทำหน้าที่ช่วงหางเพลง (coda) อย่างสมบูรณ์ โมสาร์ทแสดงให้เห็นถึงฝีมือที่เป็นเลิศในการประพันธ์ส่วนหางเพลงนี้โดยการแบ่งทำนองรอนโดให้กับไวโอลินและเปียโนอย่างเท่าเทียมโดยใช้เทคนิคการไล่ล้อ (canon) สั้น ๆ โดยสลับให้เปียโนและไวโอลินผลัดกันนำคนละครั้ง

รูปที่ 13 Sonata in B♭ major K.378 page 168

รูปที่ 14 Sonata in B♭ major K.378 page 169

รูปที่ 15 Sonata in B♭ major K.378 page 170

2. ไวโอลินโซนาตายุคเวียนนาตอนต้น

ปี ค.ศ. 1780 เป็นช่วงเวลาที่สำคัญมากในชีวิตของโมสาร์ท ด้วยวัยเพียง 24 ปี โมสาร์ทเริ่มจะมีชื่อเสียงในฐานะนักแสดงและคีตกวีระดับแนวหน้าของยุโรป นับเป็นเวลายาวนานที่เขารู้สึกอึดอัดและทุกข์ใจกับงานที่ราชสำนักซัลซ์บูร์ก เขาเฝ้ารอโอกาสที่จะหางานในสถานที่ใหม่ที่จะรองรับความคิดสร้างสรรค์ของเขาได้มากกว่านครรัฐแห่งศาสนาแห่งนี้ และในที่สุดโมสาร์ทก็ได้รับการว่าจ้างให้ประพันธ์อุปรากรให้ราชสำนักมิวนิค เขาได้รับอนุญาตจากราชสำนักซัลซ์บูร์กให้ลางานไปกรุงมิวนิคในเดือนพฤศจิกายน ค.ศ. 1780 ซึ่งมีกำหนดสัญญาเป็นเวลา 6 สัปดาห์ แต่ผลสุดท้ายเขากลับใช้เวลาอยู่ที่กรุงมิวนิคนานถึงสี่เดือนจนกระทั่งถึงเดือนมีนาคม ค.ศ. 1781

ช่วงเวลาแห่งการประพันธ์อุปรากรชิ้นใหม่ที่ชื่อ Idomeneo นี้นับว่าเป็นช่วงเวลาที่มีความสุขที่สุดในชีวิตของโมสาร์ท บรรดานักดนตรีที่ราชสำนักมิวนิคต่างเป็นมิตรที่คุ้นเคยของเขามาตั้งแต่สมัยที่โมสาร์ทไปเมืองมันน์ไฮม์ กลุ่มนักดนตรีเหล่านี้จึงพร้อมที่จะช่วยเหลือฝึกซ้อมและแสดงผลงานของโมสาร์ทอย่างเต็มที่ Idomeneo เปิดการแสดงสามรอบและได้รับเสียงชื่นชมอย่างมาก แต่ผลงานครั้งนี้ก็มิได้ทำให้โมสาร์ทได้ตำแหน่งงานถาวรแต่อย่างใด หลังจากที่อุปรากรแสดงเสร็จสิ้นแล้ว โมสาร์ทออกเดินทางจากกรุงมิวนิคไปแสดงคอนเสิร์ตกับพี่สาวที่เมืองเอาส์บูร์ก (Augsburg)

ในเดือนมีนาคม ค.ศ. 1781 โมสาร์ทถูกอาร์คบิชอป โคโลเรโดแห่งเมืองซัลซ์บูร์กซึ่งเป็นนายจ้างเรียกตัวจากเมืองเอาส์บูร์กมายังกรุงเวียนนาซึ่งในครั้งนี้เขาใช้เวลาอยู่ในกรุงเวียนนาเป็นเวลาหลายเดือน ในบรรดาบริพารของอาร์คบิชอปมีนักดนตรีจากราชสำนักซัลซ์บูร์กรวม 3 คน คือตัวโมสาร์ทเอง นักร้องชายเสียงสูง (castrato) ชื่อ ฟรานเชสโก เช็คคาเรลลี (Francesco Ceccarelli) และนักไวโอลินชื่อ อันโตนิโอ บรูเน็ตติ (Antonio Brunetti) ทั้งสามคนได้รับคำสั่งให้เตรียมพร้อมอยู่เสมอที่จะออกแสดง ณ เวลาใดก็ได้ที่ท่านอาร์คบิชอปต้องการ ท่านภาคภูมิใจในวัฒนธรรมทางดนตรีของเมืองซัลซ์บูร์กอย่างยิ่ง และต้องการแสดงออกให้สังคมดนตรีในกรุงเวียนนาตระหนักถึงมาตรฐานทางดนตรีของเมืองซัลซ์บูร์กที่มิได้ด้อยกว่านครหลวงแห่งนี้

นักดนตรี 3 คนของเมืองซัลซ์บูร์กไม่ได้รับอนุญาตให้ออกแสดงคอนเสิร์ตในกรุงเวียนนาเป็นการส่วนตัวซึ่งทำให้โมสาร์ทหงุดหงิดมาก ด้วยเหตุที่ขณะนั้นโมสาร์ทมีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักอยู่แล้วในราชสำนักเวียนนาและในแวดวงขุนนางชั้นสูงของกรุงเวียนนา เขาจึงมองเห็นโอกาสและช่องทางที่จะลงหลักปักฐานที่กรุงเวียนนาเป็นการถาวรโดยไม่กลับเมืองซัลซ์บูร์ก ในวันที่ 8 เมษายน เขาได้เขียนจดหมายถึงบิดาว่า “ผมไม่ลังเลเลยสักนิดที่จะเลิกเป็นข้ารับใช้ท่านอาร์คบิชอป ขอแค่ได้ออกแสดงคอนเสิร์ตครั้งใหญ่แล้วรับลูกศิษย์สักสี่คน แค่นี้ก็น่าหาเงินได้ปีละอย่างน้อยหนึ่งพันธาเลอร์อย่างสบาย” ซึ่งนับว่าเป็นการมองโลกในแง่ดีของโมสาร์ท แต่ทว่าในภายหลังอาจไม่สอดคล้องกับความเป็นจริง

ในเดือนพฤษภาคมปี ค.ศ. 1781 ความสัมพันธ์ระหว่างโมสาร์ทกับอาร์คบิชอปก็ได้ขาดสะบั้นลง แม้บิดาของเขาได้พยายามทัดทานแล้วก็ตาม โมสาร์ทเชื่อมั่นว่าเขาสามารถหาผู้อุปถัมภ์ในกรุงเวียนนาได้เพราะเขามีความสามารถเป็นเลิศทั้งในการเล่นคีย์บอร์ดและการประพันธ์เพลง เขาเชื่อมั่นว่าหนทางอาชีพนักดนตรีของเขาน่าจะรุ่งโรจน์ได้ในกรุงเวียนนาซึ่งเขาเรียกว่าเป็น “ดินแดนแห่งเปียโน”

วันที่ 11 พฤษภาคม โมสาร์ทเขียนจดหมายถึงบิดามีใจความว่า “อย่าได้เป็นห่วงผมเลย ผมเชื่อว่าผมทำถูกต้องแล้ว ต่อให้มีเหตุผลน้อยกว่านี้ผมก็จะยังลาออกอยู่ดี แต่นี่ผมมีเหตุผลที่ดีมากจริง ๆ” โมสาร์ทหันหลังให้อาร์คบิชอปและราชสำนักซัลซ์บูร์กเมื่ออายุ 25 ปี เขาพร้อมที่จะเสี่ยงไปตายเอาดาบหน้าในฐานะนักดนตรีไร้สังกัดในกรุงเวียนนา

ช่วงที่ไปถึงกรุงเวียนนาใหม่ ๆ โมสาร์ทลงมือประพันธ์ดนตรีเชมเบอร์หลายบทเพื่อหารายได้มาจุนเจือค่าครองชีพที่สูงในกรุงเวียนนา ดนตรีเชมเบอร์เหล่านี้ประพันธ์ขึ้นโดยมีจุดประสงค์เพื่อที่ตัวเขาจะได้นำบทเพลงออกแสดง อีกทั้งยังมีประโยชน์ในการใช้สอนลูกศิษย์ และที่สำคัญคือสามารถขายให้สำนักพิมพ์เพื่อสร้างรายได้ในทันทีอีกด้วย ไม่นานหลังจากนั้นเขาได้รับการว่าจ้างให้ประพันธ์อุปรากรเรื่อง “The Abduction from the Harem” ซึ่งประสบความสำเร็จอย่างมากและถูกนำออกแสดงในหลาย ๆ เมืองทั่วยุโรป และส่งผลให้โมสาร์ทมีความมั่นคงทางอาชีพการงานต่อมาในอีก 5 ปี

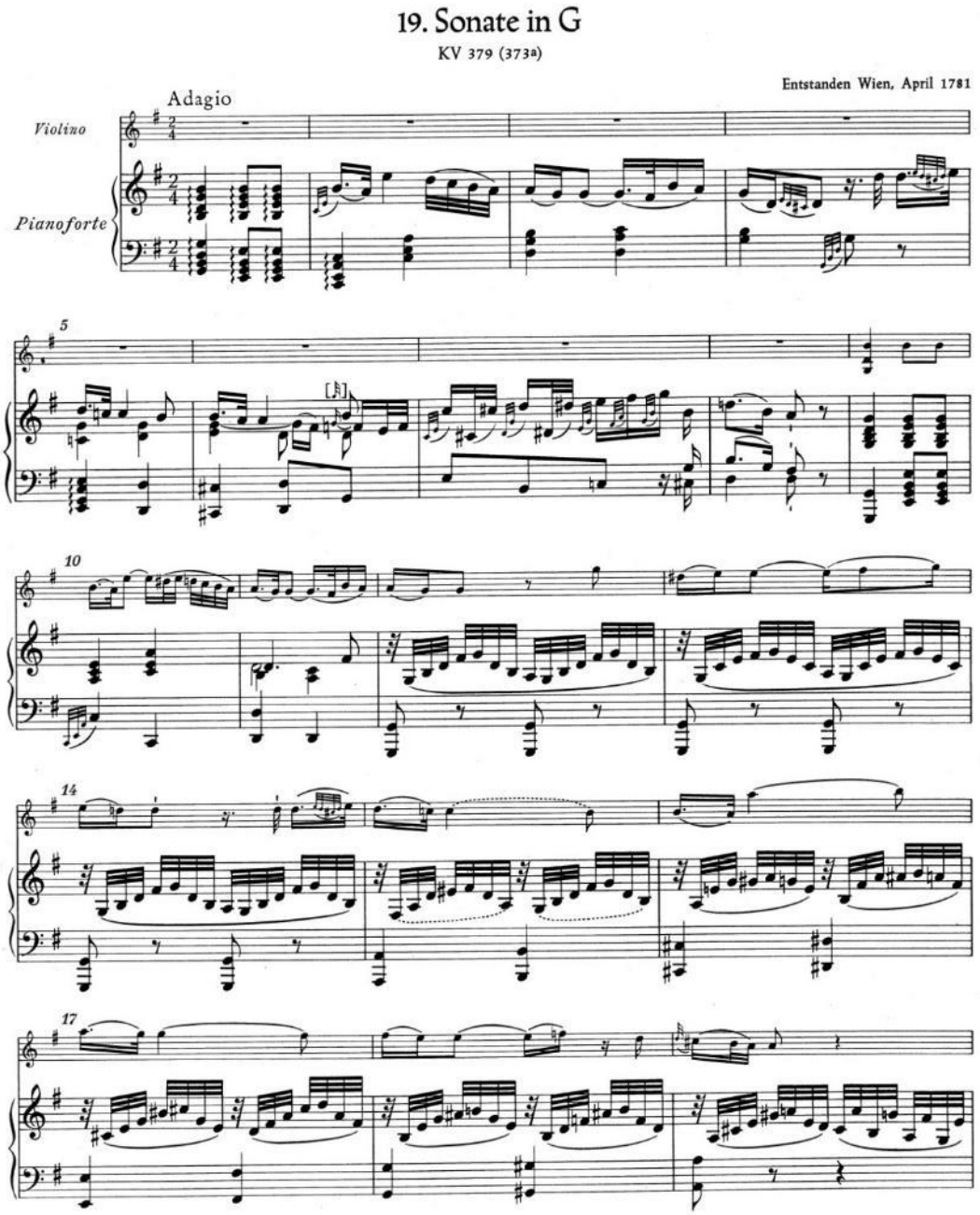
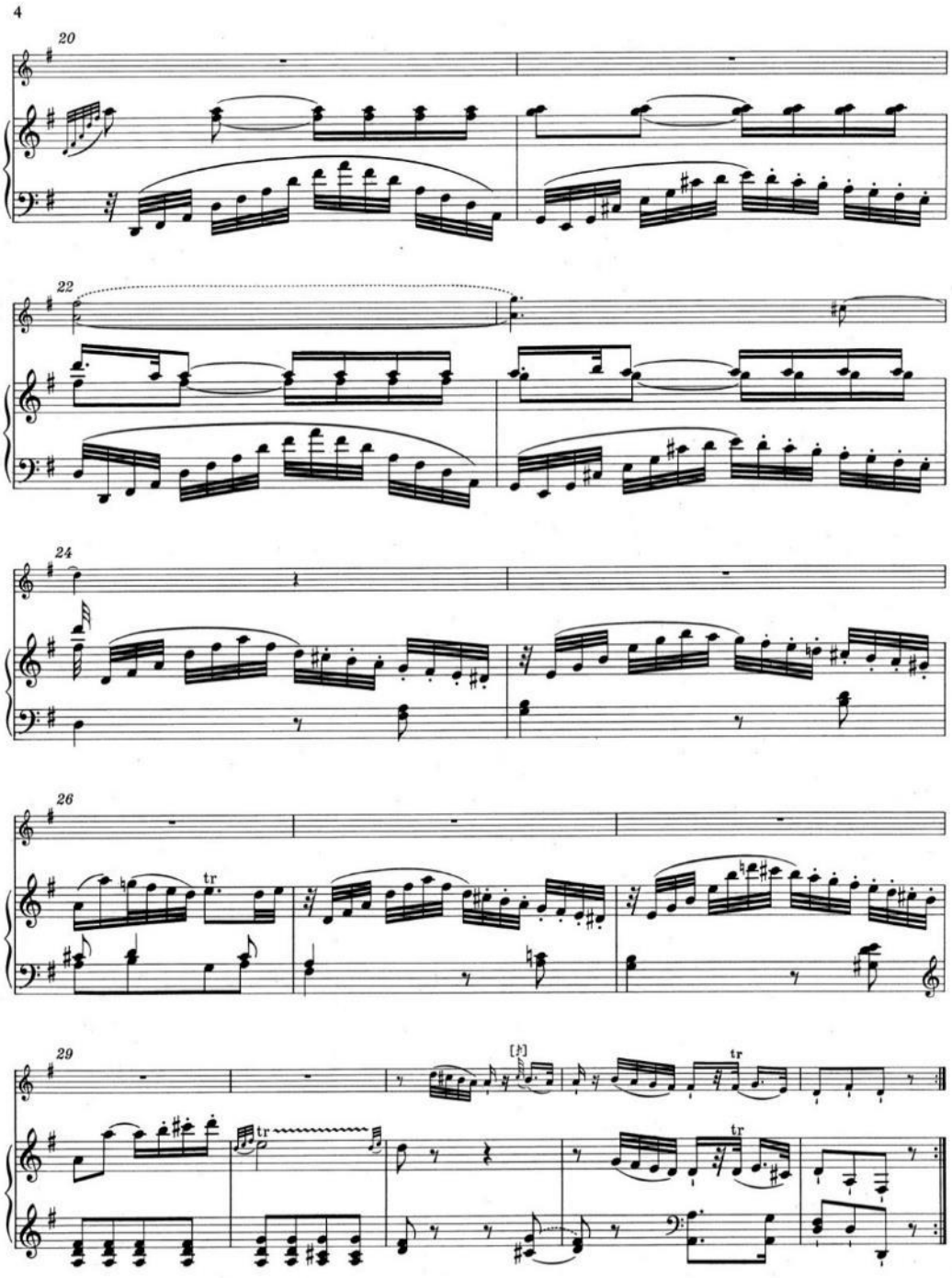
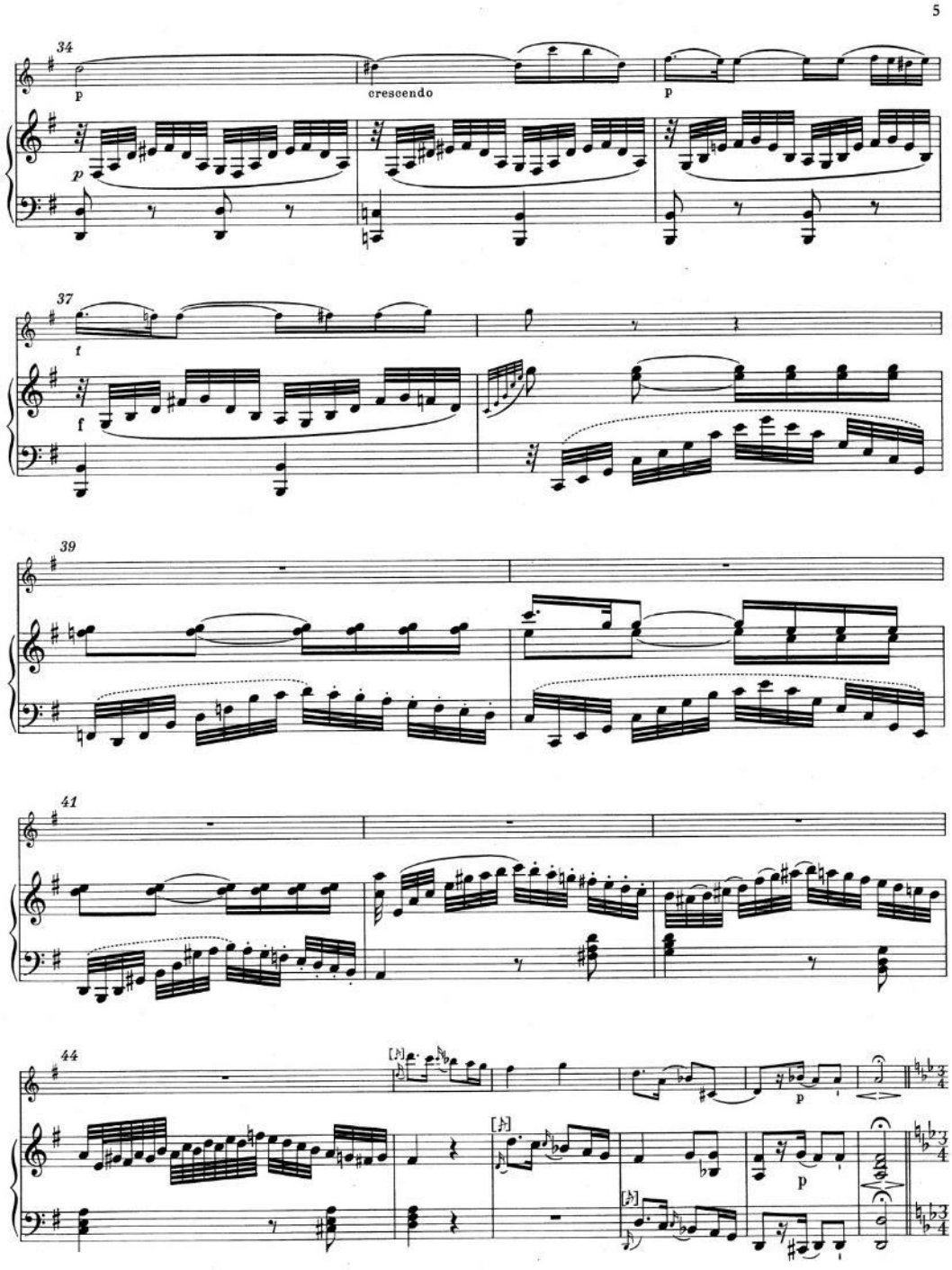
Sonata in G major K.379

Adagio- Allegro

Andantino Cantabile

วันที่ 8 เมษายน ค.ศ. 1781 เมื่อครั้งที่เขายังทำงานอยู่กับอาร์คบิชอปแห่งเมืองซัลซ์บูร์ก โมสาร์ทได้เขียนจดหมายถึงบิดามีใจความว่า “ผมกำลังเขียนจดหมายฉบับนี้ตอนห้าทุ่ม วันนี้เราแสดงเพลงที่ผมแต่งสามเพลงแน่นอนว่าเป็นเพลงใหม่ทั้งหมด คือท่อน Rondo ของไวโอลินคอนแชร์โต สำหรับบรูเน็ตติ โซนาตาที่ผมเล่นเปียโนเองและมีไวโอลินประกอบ ซึ่งผมเขียนตอนห้าทุ่มถึงสองยามเมื่อคืนวานนี้ แต่เพื่อที่จะให้เสร็จทันเวลาผมมีเวลาเขียนแต่เฉพาะโน้ตของไวโอลินให้บรูเน็ตติเล่น ส่วนโน้ตเปียโนนั้นผมไม่ได้เขียนออกมา และบรรเลงไปจากความจำล้วน ๆ ส่วนเพลงที่สามคือ Rondo สำหรับเช็คคาเรลลีซึ่งเขาต้องแสดงซ้ำอีก”

นักวิชาการดนตรีส่วนใหญ่เชื่อว่าโซนาตาที่เอ่ยถึงในจดหมายดังกล่าว คือ โซนาตา K.379 ในกุญแจเสียง G major ซึ่งมีหลักฐานลายมือของโมสาร์ทสำหรับโน้ตของไวโอลินที่เขียนให้บรูเน็ตติ เราอาจจินตนาการได้ว่าโมสาร์ทเล่นท่อน Adagio ในกุญแจเสียง G major ในลักษณะด้นสด

เหมือนอย่างที่นักเปียโนแจ๊สทำกันทุกวันนี้ ตามต่อด้วยท่อน Allegro ในกุญแจเสียง G major ท่อนนี้เป็นท่อนเร็วที่แสดงฝีมือของผู้แสดงอย่างเต็มที่ มีการประดับประดาในช่วงทำนองหลักและมีคำกำกับ Rallentando หน่วงทำนองก่อนที่เข้าสู่ช่วงหยุด (fermata) ทำให้บทเพลงท่อนนี้น่าตื่นเต้นเร้าใจมากที่สุดในบรรดาโซนาตาสำหรับคีย์บอร์ดและไวโอลินทุกบทของโมสาร์ท ท่อนสองมีทำนองหลักและขยายออกเป็นทางแปร (variations) 5 บท และเป็นไปได้อย่างมากที่โมสาร์ทเล่นเปียโนแบบด้นสดในท่อนแปรที่มีเพียงเปียโนเดี่ยวเท่านั้น

รูปที่ 16 Sonata in G major K.379 page 3

รูปที่ 17 Sonata in G major K.379 page 4

รูปที่ 18 Sonata in G major K.379 page 5

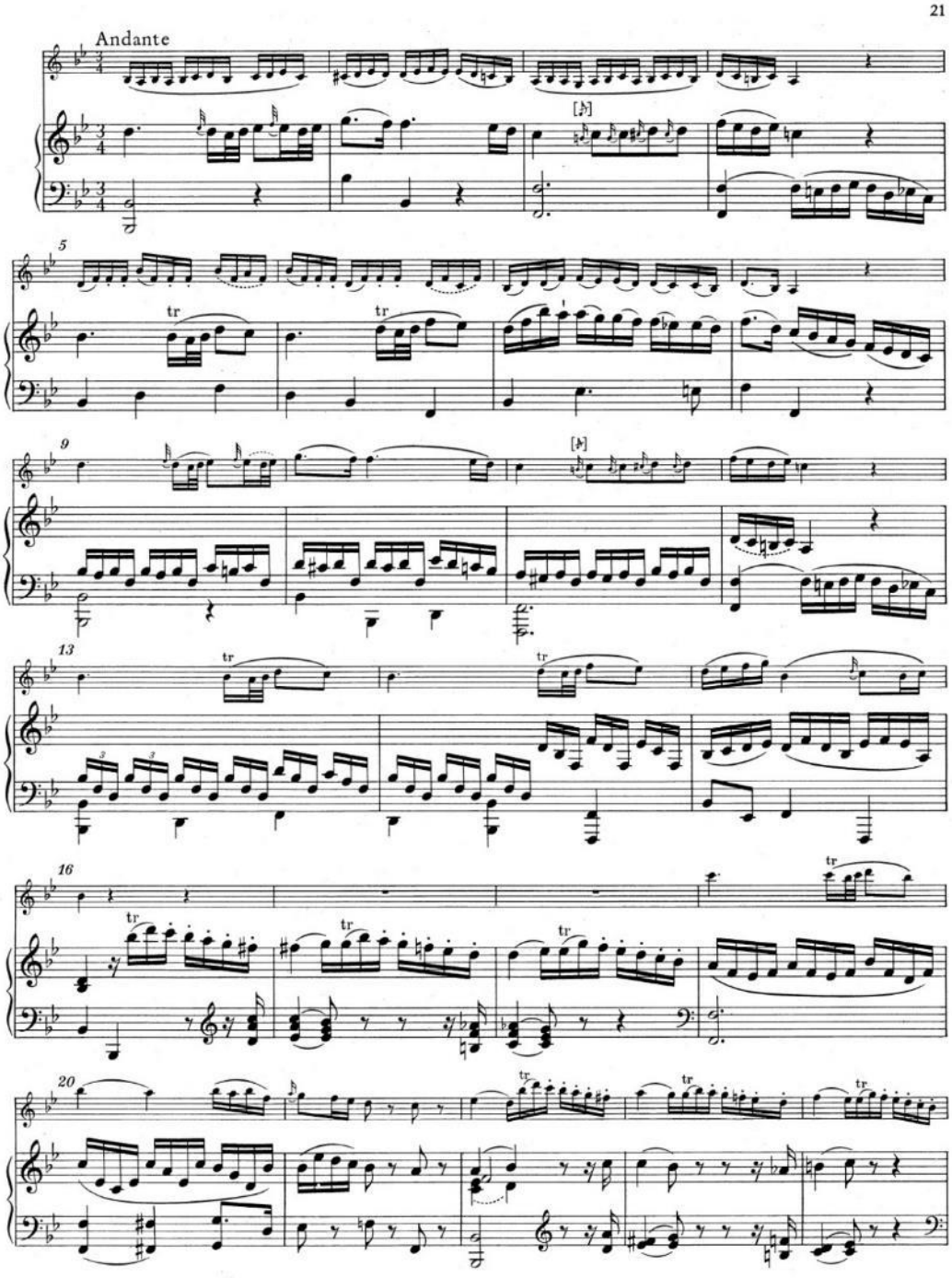
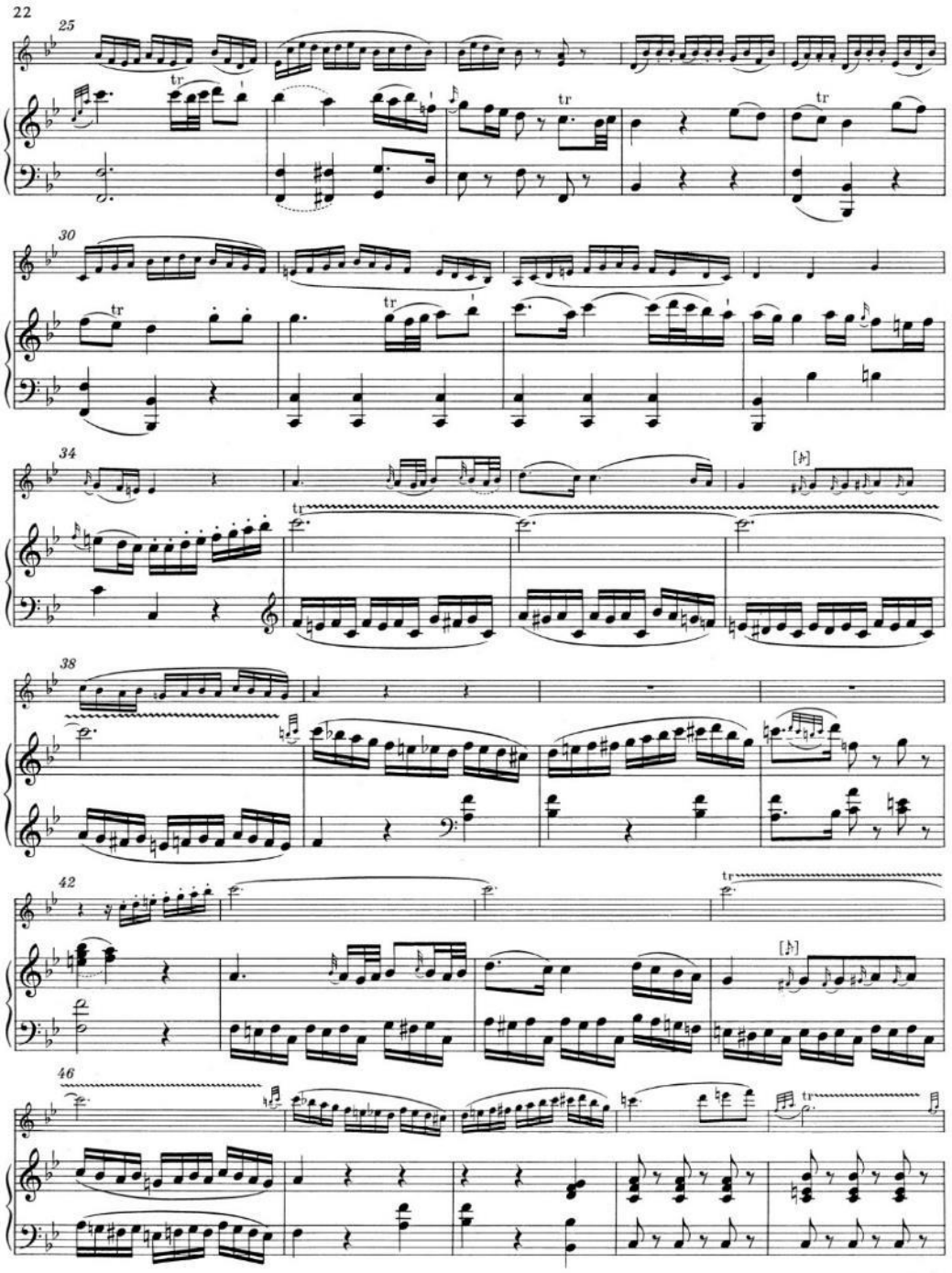
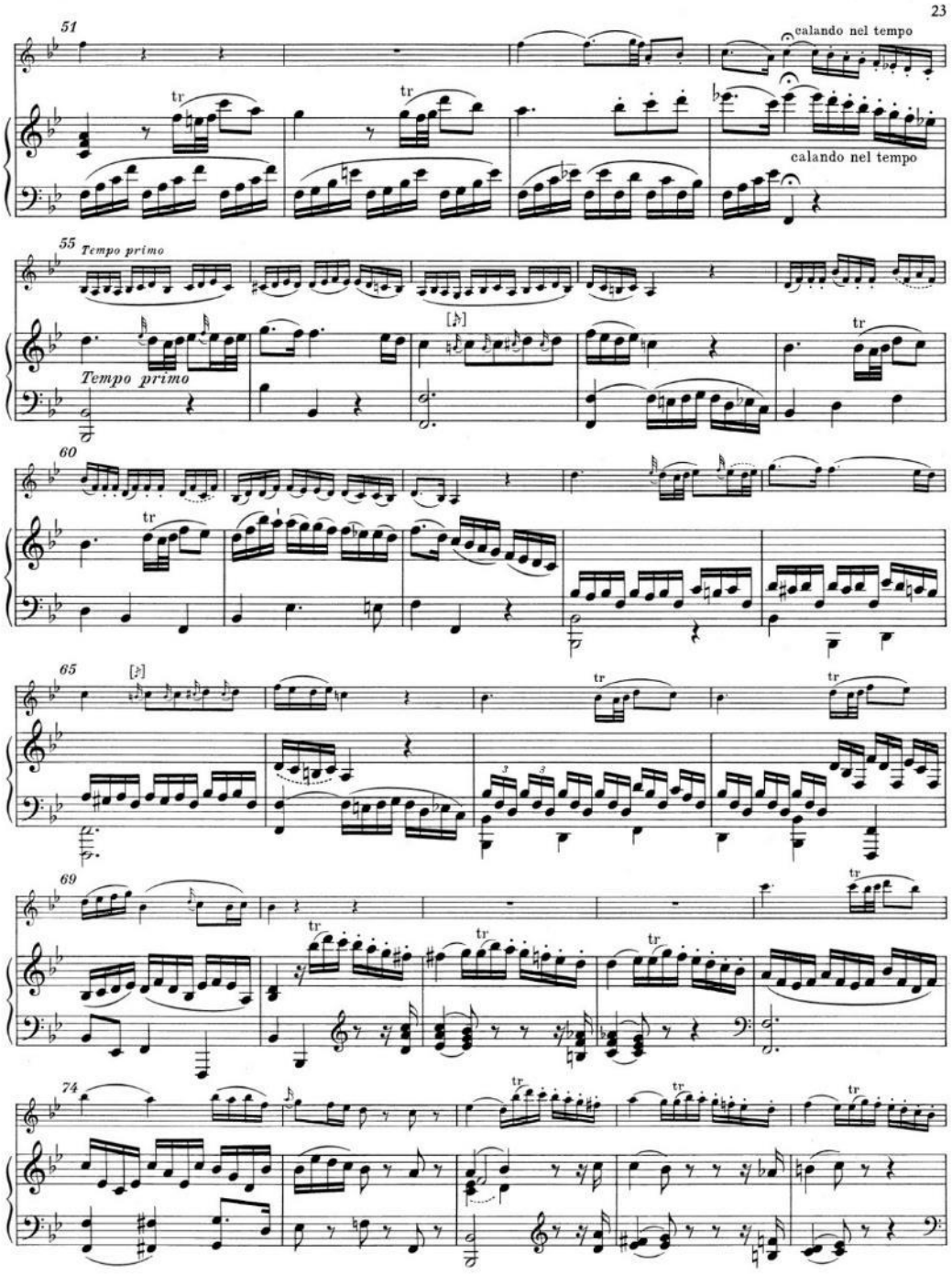
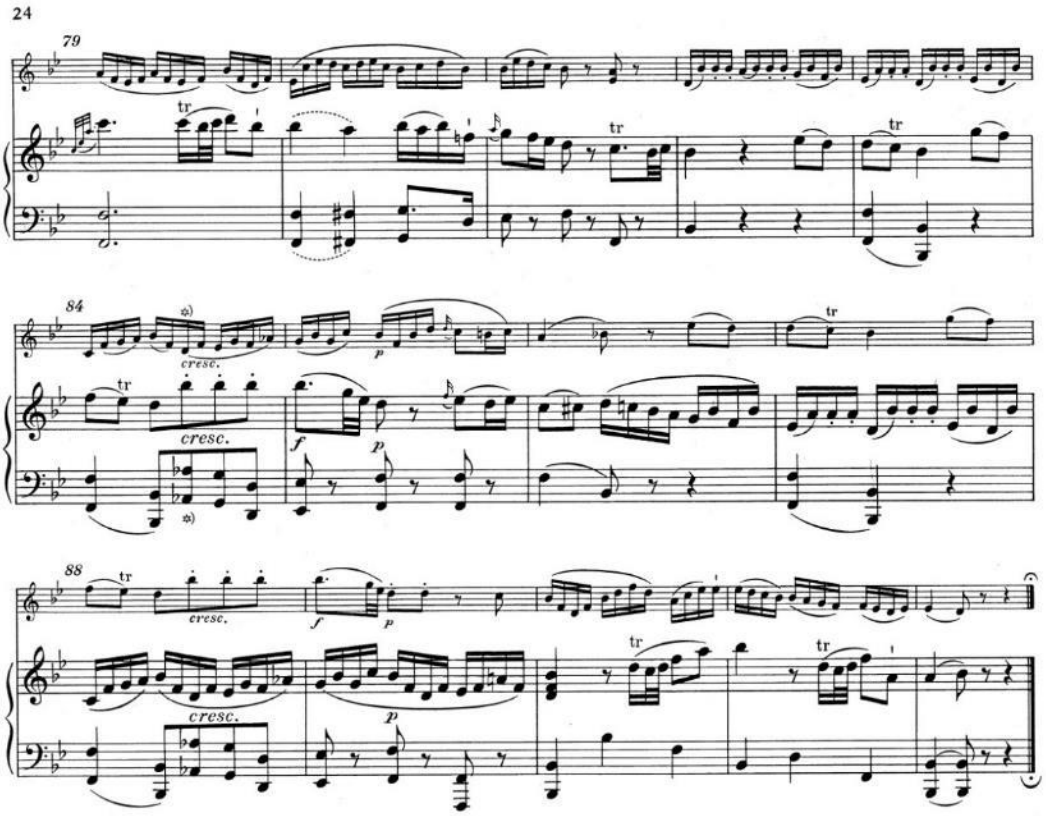
Sonata in F major K.376

Allegro

Andante

Rondo.Allegretto grazioso

โมสาร์ทประพันธ์โซนาตา K.376-377 และ K.380 ในช่วงฤดูร้อนของปี 1781 โซนาตา K.376 และ K.377อยู่ในกุญแจเสียง F major ทั้งคู่ และดูเหมือนใช้เวลาไม่มากในการแต่งและแต่งต่อเนื่องกันไปทั้งสองบท โซนาตา K.376 เปิดฉากด้วยคอร์ดใหญ่ ๆ 3 คอร์ดซึ่งนำไปสู่สังคีตลักษณ์โซนาตาตามธรรมเนียมในสไตล์คลาสสิก ท่อนที่สองเป็นท่อนช้า Andante ซึ่งใช้วิธีเขียนแล้วลอกลงไปใส่ที่ใหม่ (วิธีตัดแปะ) ซึ่งจะเห็นได้ว่า โมสาร์ทรีบร้อนประพันธ์ให้เสร็จเพราะเหตุผลจำเป็นบางประการ ท่อนสุดท้ายเป็น Rondo ที่มีชีวิตชีวาและเป็นสไตล์คลาสสิกเช่นกัน ซึ่งโมสาร์ทคงจะคาดหวังว่าบทประพันธ์แบบเอาใจตลาดเช่นนี้น่าจะเป็นที่ชื่นชอบของทั้งผู้เล่นและผู้ฟังในกรุงเวียนนา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปที่ 19 Sonata in F major K.376 page 21

รูปที่ 20 Sonata in F major K.376 page 22

รูปที่ 21 Sonata in F major K.376 page 23

รูปที่ 22 Sonata in F major K.376 page 24

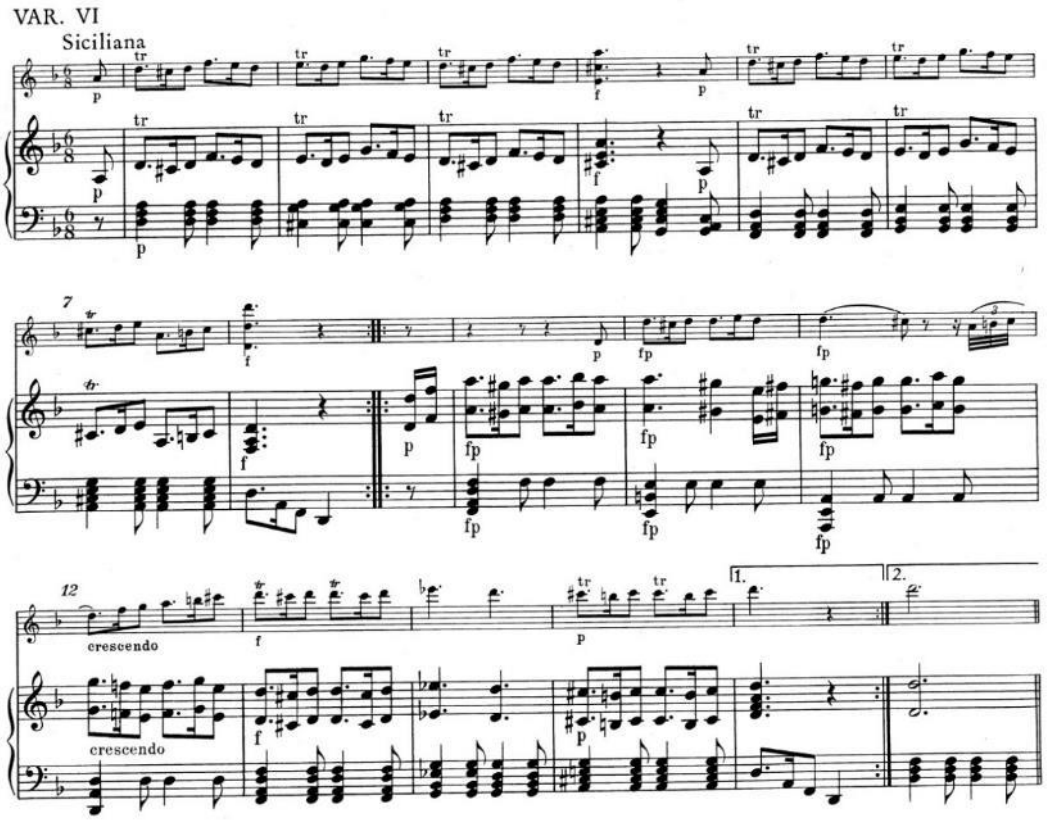
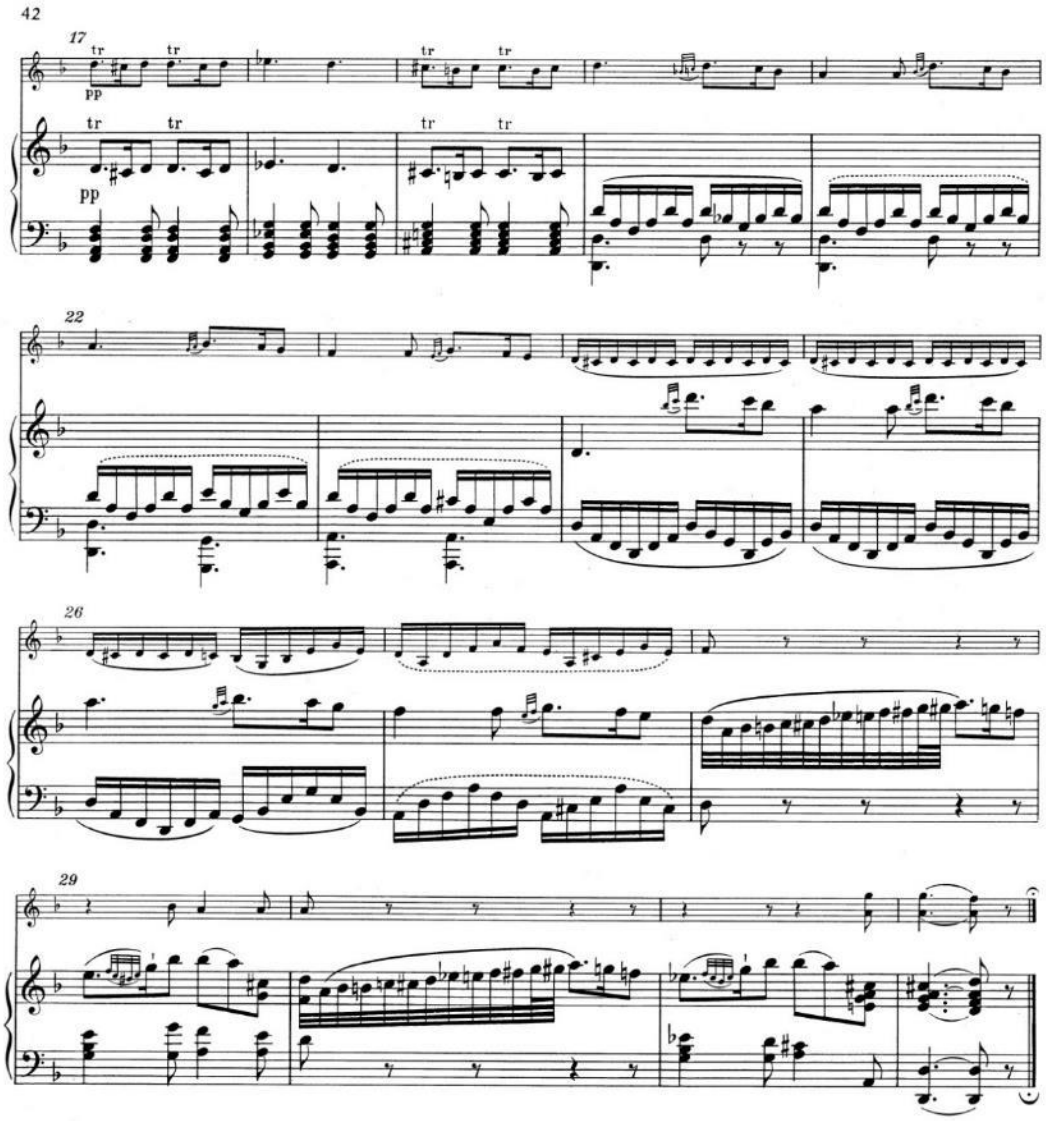
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Sonata in F major K.377

Allegro

Andante

Tempo di menuetto

โซนาตา K.377 ดูประหนึ่งว่าจะมีจินตนาการมากกว่า K.376 ท่อนแรกเป็นจังหวะ 𝄵 (Alla Breve) อันที่จริงแล้วการมีแนวบรรเลงประกอบหลักที่เร่งเร้าเป็นจังหวะสามพยางค์ทำให้บทเพลงท่อน Allegro นี้มีพลังขับเคลื่อนที่พิเศษ ท่อนสองมีทำนองหลักและมีทางแปร (variations) 6 บทอยู่ในกุญแจเสียงไมเนอร์ ยกเว้นทางแปรที่ 5 ที่เป็นกุญแจเสียงเมเจอร์ ทางแปรสุดท้ายมีคำอธิบายที่ระบุเป็นพิเศษว่า “Sicilliana” และจบท่อนนี้ด้วยบรรยากาศที่ลึกลับ ท่อนสุดท้ายเป็นท่อนมินูเอ็ตและทรีโอในลีลาที่สงบลึกซึ้งมิได้สดชื่นร่าเริงเหมือนลีลาเพลงเต้นรำมินูเอ็ตทั่วไป

รูปที่ 23 Sonata in F major K.377 page 41

รูปที่ 24 Sonata in F major K.377 page 42

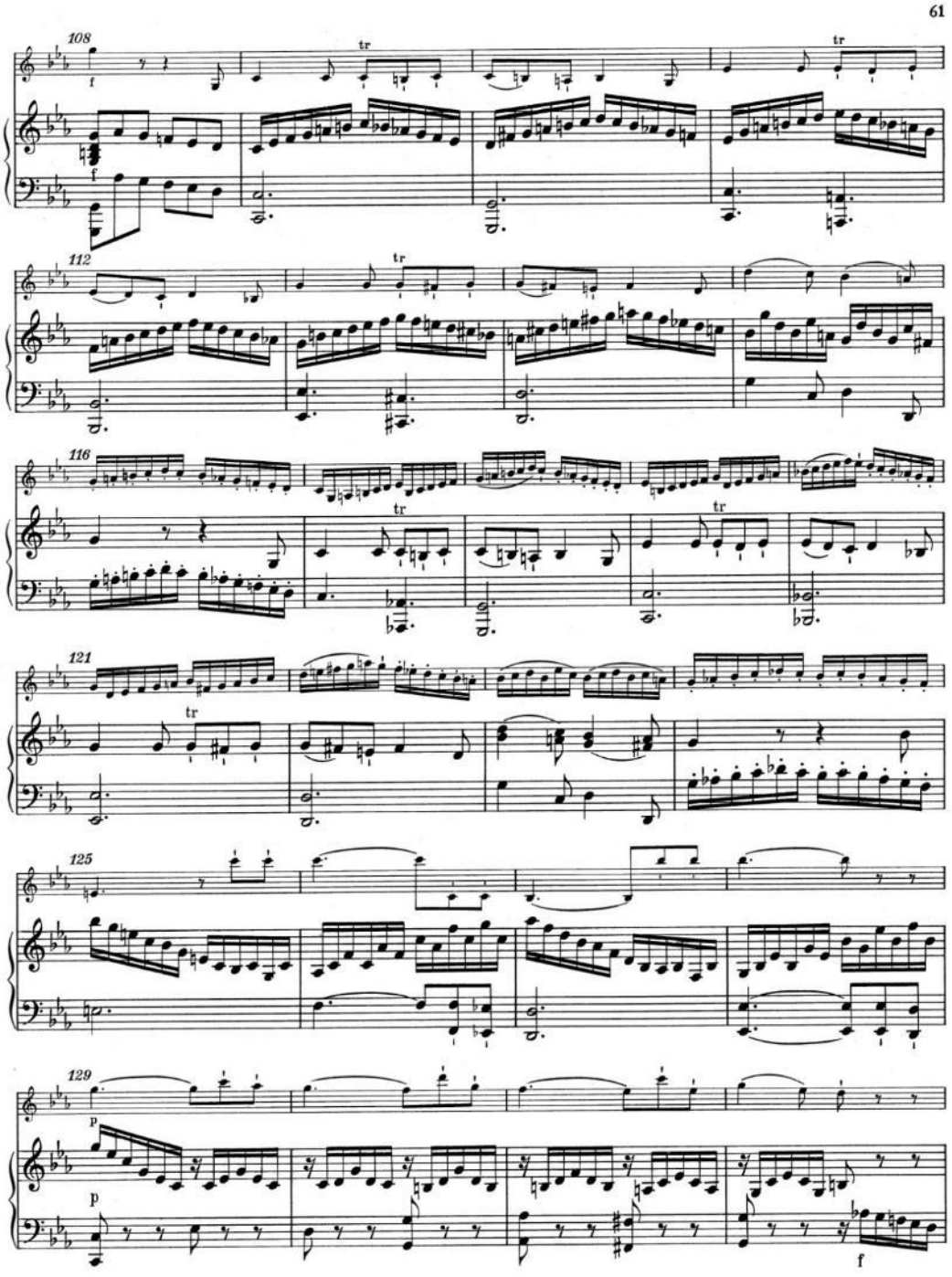
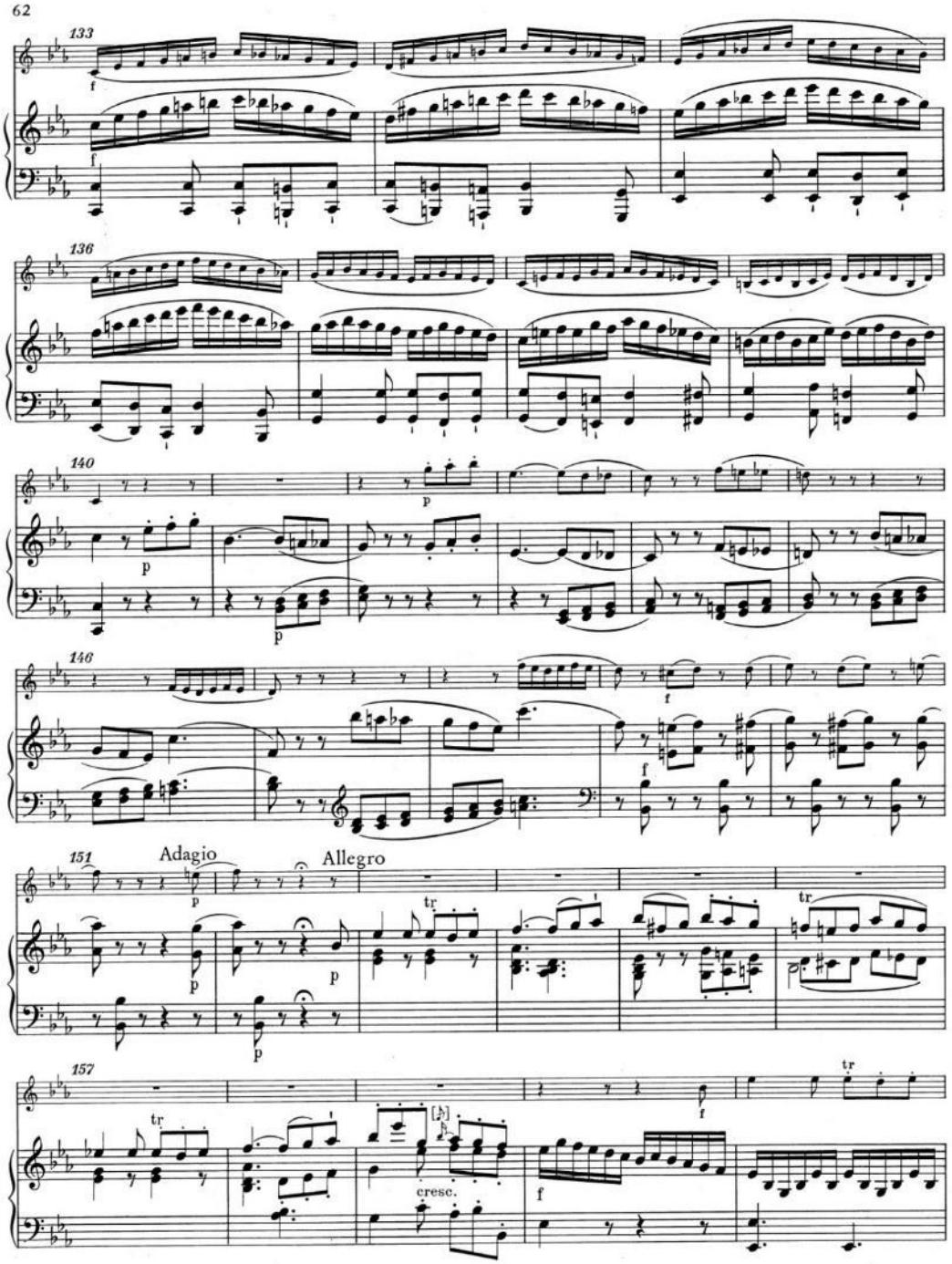
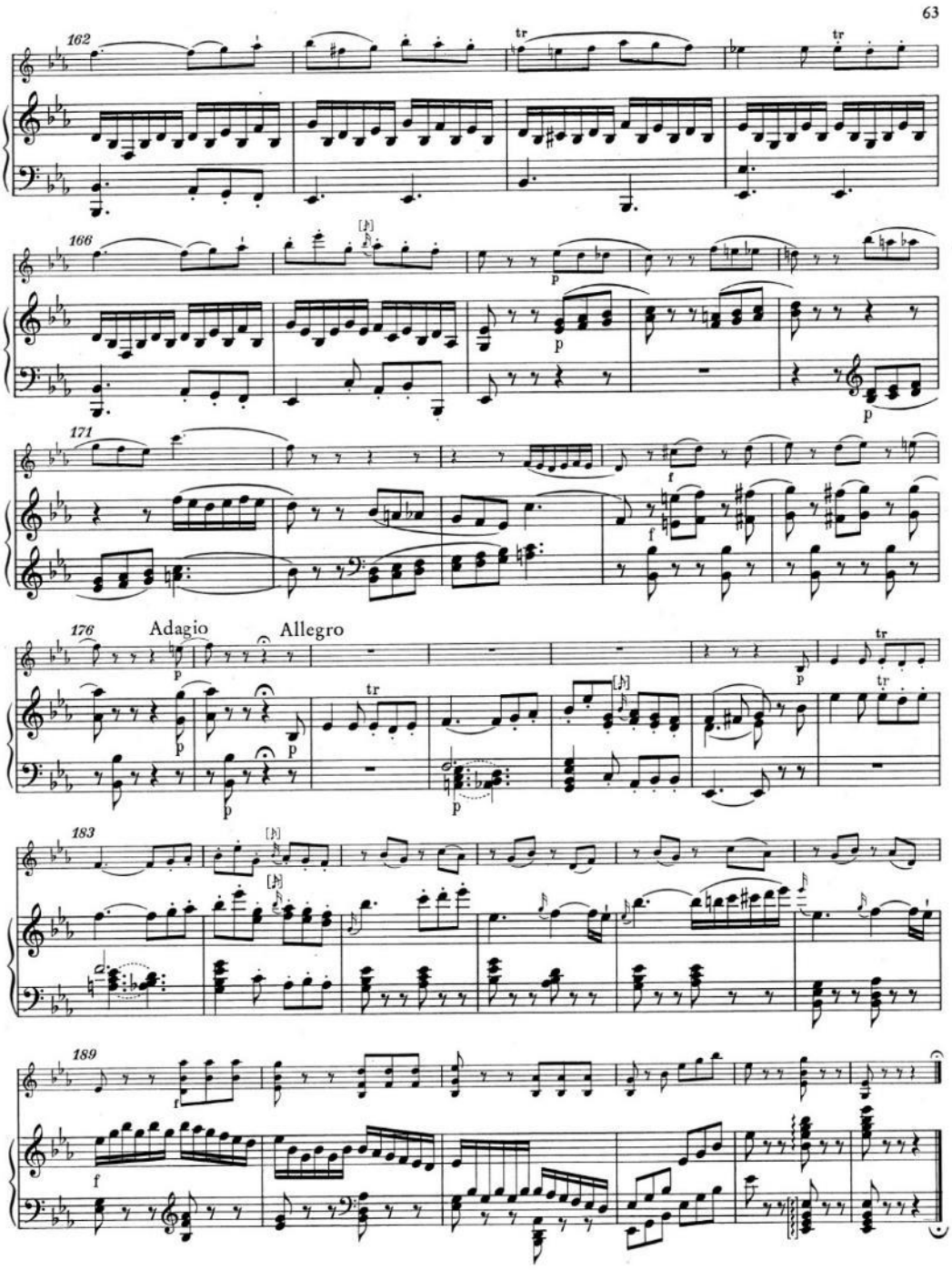
Sonata in E♭ major K.380

Allegro

Andante con moto

Rondo.Allegro

Sonata in E♭ majorเป็นบทยิ่งใหญ่ที่สุดในบรรดา โซนาตา 4 บทที่ประพันธ์ขึ้นไหมนี้ นักวิชาการดนตรีบางคนเชื่อว่าโมสาร์ทจงใจใช้โซนาตาบทนี้เป็นบทเปิดสำหรับการตีพิมพ์โซนาตาชุดใหม่ 6 บท แต่แล้วเขากลับวุ่นอยู่กับการประพันธ์อุปรากรเรื่องใหม่ชื่อ “The Abduction from the Harem” จนไม่มีเวลาแต่งโซนาตาสำหรับคีย์บอร์ดและไวโอลินอีกเลยจนกระทั่งปี ค.ศ. 1784 ความสง่างามของกุญแจเสียง E♭ major ในท่อนแรกและท่อนสุดท้ายซึ่งโมสาร์ทประพันธ์ในส่วนของเปียโนและไวโอลินให้แสดงฝีมืออย่างเต็มที่ทัดเทียมกัน แสดงให้เห็นว่าโซนาตาสำหรับคีย์บอร์ดและไวโอลินได้พัฒนาถึงขีดสุดในยุคของโมสาร์ทนี้เอง และได้กลายเป็นต้นแบบให้กับคีตกวีรุ่นหลังมาจนทุกวันนี้ ท่อนที่สองของ K.380 เป็นท่อนช้า Andante con moto ในกุญแจเสียง G minorที่มีความลุ่มลึก

เพื่อที่จะได้ขายงานให้สำนักพิมพ์ โมสาร์ทจำเป็นต้องรวบรวมโซนาตาสำหรับคีย์บอร์ดและไวโอลินให้ครบ 6 บท เป็นชุดตามธรรมเนียมในยุคสมัยนั้น เขาจึงนำโซนาตาในกุญแจเสียง C major K.296 ซึ่งแต่งที่เมืองมันน์ไฮม์ในปี ค.ศ. 1778 และโซนาตาในกุญแจเสียง B♭ major K.378 ซึ่งแต่งที่เมืองซัลซ์บูร์กในปี ค.ศ.1779 มารวมเข้าด้วยกันกับโซนาตาทั้งสี่บทที่แต่งที่กรุงเวียนนา ซึ่งได้แก่ K.376, K.377, K.379 และ K.380 จัดรวมทำให้เป็นชุด 6 บทแบบสมบูรณ์ ในที่สุดเขาก็ประสบความสำเร็จในการขายโซนาตาชุดนี้ให้กับสำนักพิมพ์อาร์ตาเรีย (Artaria & Co) ซึ่งเป็นสำนักพิมพ์ที่มีชื่อเสียงในกรุงเวียนนาเมื่อเดือนพฤศจิกายน ปี ค.ศ. 1781 โมสาร์ทเขียนคำอุทิศโซนาตาชุดนี้ให้กับโยเซฟา ฟอน เอาเออร์ฮัมเมอร์ (Josepha von Auerhammer) ลูกศิษย์ที่มีฝีมือของเขา

รูปที่ 25 Sonata in E♭ major K.380 page 61

รูปที่ 26 Sonata in E♭ major K.380 page 62

รูปที่ 27 Sonata in E♭ major K.380 page 63

3. ไวโอลินโซนาตายุคเวียนนาตอนปลาย

หลังจากบทประพันธ์ไวโอลินโซนาตา K.380 โมสาร์ทว่างเว้นจากการแต่งไวโอลินโซนาตาไป 2 ปี ในปี ค.ศ. 1782 โมสาร์ทมีเหตุการณ์สำคัญหลาย ๆ อย่างเกิดขึ้นในชีวิต เขาประสบความสำเร็จอย่างสูงในด้านอาชีพการงานกับอุปรากรชวนขันเรื่อง The Abduction from the Harem และในชีวิตส่วนตัวโมสาร์ทหมั้นและเข้าพิธีสมรสกับคอนสตันเซอ ในเดือนสิงหาคม

ผลพลอยได้จากความสำเร็จของอุปรากรเรื่องThe Abduction from the Harem ทำให้โมสาร์ทเป็นที่รู้จักและยอมรับในหมู่ชนชั้นสูงของกรุงเวียนนา เช่น Baron Gottfried van Swieten นักการทูตและข้าราชการระดับสูงที่กลายมาเป็นผู้อุปถัมภ์คนหนึ่งของโมสาร์ทและแนะนำให้โมสาร์ทรู้จักดนตรีของบาค (Johann Sebastian Bach) และ แฮนเดล (Georg Federic Händel) Baron van Swieten มีประสบการณ์ตรงกับดนตรีแขนงนี้ เนื่องจากเคยรับราชการในราชสำนักของพระเจ้าเฟเดอริกมหาราชแห่งปรัสเซีย ในปี ค.ศ. 1770 ถึง ค.ศ. 1777 ซึ่งในเวลานั้นเป็นศูนย์กลางทางดนตรีสำนักเยอรมันที่สำคัญที่สุด ท่านบารอนจัดเสวนาเกี่ยวกับดนตรีบารอคทุกเช้าวันอาทิตย์ มีการบรรเลงและวิเคราะห์ดนตรีหลากแนวและฟิวก์ของบาคและแฮนเดลซึ่งในยุคนั้นถือได้ว่าเสื่อมความนิยมไปแล้ว โมสาร์ทและคอนสตันเซอเข้าร่วมการเสวนาอย่างสม่ำเสมอ โมสาร์ทชื่นชอบในลักษณะเฉพาะตัวของดนตรีของบารอคซึ่งเขาไม่คุ้นเคยและประพันธ์เพลงสั้น ๆ ในแบบแผนดนตรีบารอคไว้จำนวนหนึ่ง ซึ่งหลาย ๆ บทเพลงโมสาร์ทมิได้ประพันธ์จนจบเพลงโดยมีผู้แต่งต่อให้จบภายหลัง และอานิสงส์ของการเสวนานี้ทำให้โมสาร์ทเริ่มที่จะใช้เทคนิคดนตรีหลากแนวแบบบารอคในการประพันธ์บทเพลงของเขาในเวลาต่อมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Sonata in B♭ major K.454

Largo - Allegro

Andante

Allegretto

สองปีผ่านไปโมสาร์ทกลับมาสนใจบทประพันธ์ไวโอลินโซนาตาอีกครั้ง ด้วยเหตุการมาเยือนกรุงเวียนนาของนักไวโอลินสตรีผู้มีชื่อเสียงชาวอิตาเลียน เรจินา สตรินาซาคคิ (Regina Strinasacchi) เรจินา สตรินาซาคคิเกิดที่เมืองแมนทัว (Mantua) เข้าศึกษาที่สถาบัน Ospedale della Pietà โรงเรียนดนตรีชื่อดังแห่งเวนิสที่วางรากฐานการเรียนการสอนไวโอลินโดยปรมาจารย์วิวาลดี (Antonio Vivaldi, ค.ศ.1678-1741) แม้ว่าในช่วงเวลานั้น นักดนตรีที่เป็นสตรียังไม่ได้รับการยอมรับในวงการดนตรีมากนัก แต่สตรินาซาคคิกลับมีชื่อเสียงและประสบความสำเร็จในฐานะนัก

ไวโอลินชั้นนำของยุโรป เธอตระเวนแสดงคอนเสิร์ตในอิตาลี ฝรั่งเศส เยอรมนี และเดินทางมาถึงกรุงเวียนนาในฤดูใบไม้ผลิของปี ค.ศ. 1784

โมสาร์ทได้รับมอบหมายให้ประพันธ์บทเพลงไวโอลินโซนาตาและร่วมบรรเลงคอนเสิร์ตกับเธอ โมสาร์ทเขียนจดหมายถึงบิดาในวันที่ 24 เมษายน 1784 มีใจความว่า “ขณะนี้สตรินาซาคคินักไวโอลินชั้นเยี่ยมคนดังจากเมืองแมนทัวได้มาถึงกรุงเวียนนาแล้ว การบรรเลงของเธอเปี่ยมด้วยรสนิยมอันงดงามและเต็มไปด้วยอารมณ์ความรู้สึก ตอนนี้ผมกำลังแต่งเพลงโซนาตาสำหรับเธอและเราจะบรรเลงร่วมกันในคอนเสิร์ตของเธอในวันพฤหัสนี้” โมสาร์ทมีเวลาจำกัดมากที่จะประพันธ์บทเพลงนี้ให้เสร็จทันเวลา เขาจึงมีเวลาที่จะเขียนโน้ตแนวไวโอลินสำหรับสตรินาซาคคิเท่านั้น ส่วนโน้ตเปียโนโมสาร์ทจำต้องบรรเลงจากความจำหรือด้นสดไปในขณะเดียวกันเนื่องจากไม่มีเวลาเขียนโน้ต นักดนตรีทั้งสองแสดงบทไวโอลินโซนาตา K.454รอบปฐมทัศน์ต่อหน้าพระพักตร์จักรพรรดิโยเซฟที่ 2 ในวันที่ 29 เมษายน ค.ศ. 1784

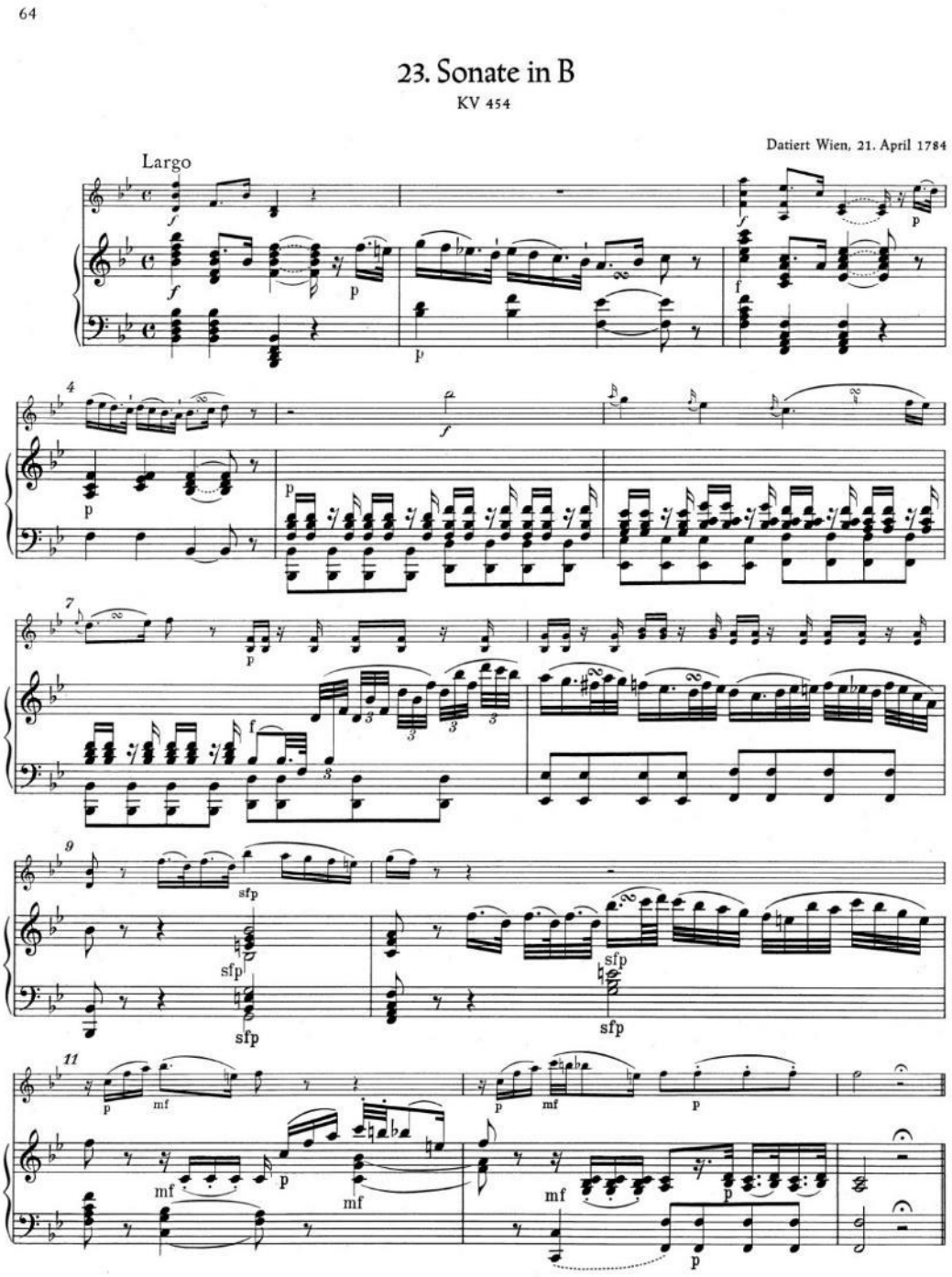
จากหลักฐานต้นฉบับลายมือจะเห็นได้ว่าโมสาร์ทบันทึกโน้ตอย่างเร่งรีบจนบางตอนแทบจะไม่สามารถอ่านได้ โมสาร์ทลงบันทึกชื่อเพลงนี้ในสารบัญรวมผลงานของเขาในวันที่ 21 เมษายน 1784 สำนักพิมพ์ตอริเชลลา (Torricella) ตีพิมพ์โซนาตาบทนี้ร่วมกับเปียโนโซนาตาอีก 2 บท (K.284 และ K.333) ในเดือนพฤศจิกายน 1784 ทางสำนักพิมพ์อุทิศบทเพลงชุดนี้ให้แก่ Countess Koblenzภรรยาของเอกอัครราชทูตออสเตรียประจำรัสเซีย ต่อมาสำนักพิมพ์อาร์ตาเรียได้ตีพิมพ์โน้ตเพลงชุดเดียวกันออกจำหน่าย ตามมาด้วยสำนักพิมพ์แบร์นฮาร์ด ชอทท์(Bernhard Schott)ที่เมืองไมนซ์ (Mainz) ตีพิมพ์ผลงานชุดเดียวกันนี้ในเดือนกุมภาพันธ์ของปีถัดมา (ค.ศ. 1785) จะเห็นได้ว่าในช่วงเวลานี้โมสาร์ทประสบความสำเร็จอย่างสูงในยุโรป และแสดงให้เห็นว่าการจำหน่ายโน้ตเพลงประเภทดนตรีเชมเบอร์นั้นเป็นธุรกิจดนตรีที่ประสบความสำเร็จในด้านการตลาด เห็นได้ชัดเจนว่า บทเพลงของโมสาร์ทส่วนใหญ่ที่ได้รับการตีพิมพ์ในช่วงชีวิตของเขาเป็นผลงานดนตรีเชมเบอร์ซึ่งเป็นตลาดที่มีลูกค้าของกลุ่มนักดนตรีสมัครเล่นเป็นหลัก

โซนาตา K.454 มีลักษณะพิเศษหลายประการ เริ่มจากวัตถุประสงค์ในการประพันธ์บทเพลงสำหรับนักดนตรีเดี่ยวที่มีชื่อเสียงเพื่อนำออกบรรเลงในรายการแสดงที่สำคัญซึ่งต่างจากการประพันธ์สำหรับจำหน่ายให้กับกลุ่มลูกค้านักดนตรีมือสมัครเล่น ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่าโมสาร์ทปล่อยฝีมือและใช้ความคิดสร้างสรรค์ได้อย่างที่ใจปรารถนาโดยเฉพาะอย่างยิ่งตัวเขาเองเป็นผู้ร่วมบรรเลงแนวเปียโนในการแสดงครั้งนั้นด้วย

บทโซนาตาเริ่มท่อนที่หนึ่งด้วยบทนำช้า (Largo) 12 ห้องเพลง บทนำนี้มีความสง่างามและเต็มเปี่ยมไปด้วยพลังที่นำเข้าไปสู่ท่อนเร็ว Allegro ที่ติดตามมาในทันที โมสาร์ทประพันธ์แนวดนตรีให้ไวโอลินและเปียโนมีบทบาททัดเทียมกันอย่างเห็นได้ชัด เครื่องดนตรีทั้งสองผลัดกันแนะนำทำนองสอดประสานกันอย่างมีรสชาติ แม้ในแนวบรรเลงประกอบก็มีเนื้อหาของดนตรีที่มีเอกลักษณ์ที่น่าสนใจ

โมสาร์ทสอดแทรกเทคนิคการประพันธ์แบบลีลาสอดประสานแนวทำนอง (counterpoint)ที่เขาได้รับแรงบันดาลใจมาจากการเสวนาดนตรีบารอคของ Baron van Swieten ท่อนช้า Andante อยู่ในกุญแจเสียง E♭ majorบทดนตรีในท่อนนี้มีความลุ่มลึกอย่างสงบแต่แฝงไว้ด้วยความรู้สึกรันทดที่แสดงออกมาในแนวแนะนำทำนองหลักของไวโอลินในกุญแจเสียง B♭ minor ถึง 3 ครั้ง การบันทึกโน้ตในท่อนนี้เป็นตัวอย่างของการบันทึกแนวด้นสด (written improvisation) ซึ่งโมสาร์ทมีความเชี่ยวชาญเป็นพิเศษ การบันทึกแนวด้นสดแบบนี้มีไว้สำหรับให้นักดนตรีคนอื่น ๆ สามารถอ่านโน้ตและบรรเลงออกมาเป็นเสียงได้ในทันที

ท่อนสุดท้ายอยู่ในสังคีตลักษณ์รอนโด ท่วงทำนองหลักที่ร่าเริงสดใส ท่อนแยกที่ย้ายกุญแจเสียงไปยัง F major บทเพลงจบด้วยส่วนหางเพลง(coda)ที่แนวไวโอลินบรรเลงโน้ตสามพยางค์อย่างรวดเร็วและส่งให้กับเปียโนที่รับต่อมาด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่เร็วขึ้นไปอีก บทโซนาตานี้ผู้บรรเลงเดี่ยวทั้งคู่ได้โอกาสที่จะแสดงฝีมืออย่างเต็มที่สมดังวัตถุประสงค์ของโมสาร์ท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปที่ 28 Sonata in B♭ major K.454 page 64

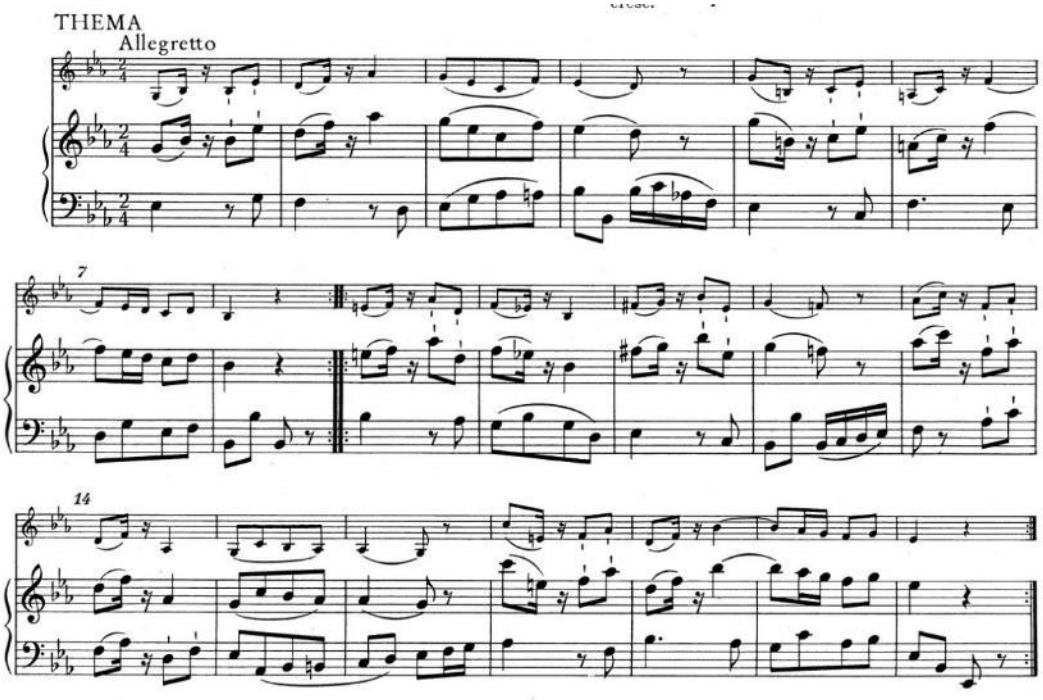
Sonata in E♭ major K. 481

Molto Allegro

Adagio

Allegretto

วันที่ 20 พฤศจิกายน ค.ศ.1785 โมสาร์ทแอบเขียนจดหมายถึงมิตรชื่อ ฟรันซ์ ฮอฟไมสเตอร์ (Franz Hoffmeister) ซึ่งเป็นเจ้าของสำนักพิมพ์โน้ตเพลงที่มีชื่อเสียง เอ่ยปากขอยืมเงินมากอบกู้สถานการณ์ชีวิตที่ลำบากในขณะนั้น จึงเป็นไปได้ว่าโมสาร์ทตั้งใจใช้ไวโอลินโซนาตา K.481 ในกุญแจเสียง E♭ major ที่ประพันธ์เสร็จในวันที่ 12 ธันวาคม เป็นวิธีการใช้หนี้ของเขา ซึ่งฮอฟไมสเตอร์ได้ตีพิมพ์บทเพลงนี้จำหน่ายในช่วงปลายเดือนมกราคม ค.ศ. 1786 ในช่วงเวลาเดียวกันโมสาร์ทประพันธ์เปียโนคอนแชร์โต K.482 ในกุญแจเสียงเดียวกัน ซึ่งประพันธ์เสร็จ 4 วันหลังจากโซนาตาบทนี้ โมสาร์ทยกประโยคเพลงที่แสดงฝีมือสำหรับนักเดี่ยวเปียโนเข้ามาใส่ในท่อนแรกของโซนาตาบทนี้ด้วย สิ่งที่ไม่สามารถมองข้ามได้คือโมสาร์ทประพันธ์โซนาตาบทนี้ในช่วงเวลาเดียวกับอุปรากรเรื่อง Marriage of Figaro ดังนั้นความคิดสร้างสรรค์ที่อยู่ในสมองของเขาจึงน่าจะพลุ่งพล่านเป็นพิเศษในเวลานั้น

ท่อนแรกของโซนาตาบทนี้ (Molto Allegro) มีลักษณะพิเศษด้วยเอกลักษณ์ทำนองที่เคร่งขรึม แต่กำกับด้วยเครื่องหมายประจำจังหวะ $\frac{3}{4}$ ซึ่งมีอารมณ์ของความตื่นเต้นซ่อนอยู่ การเดินทางของกุญแจเสียงไปสู่ G minor และ F major อย่างน่าสนใจ ท่อนที่ 2 Adagio อยู่ในกุญแจเสียง A♭ major ซึ่งเป็นกุญแจเสียงที่โมสาร์ทใช้น้อยมากในการประพันธ์เพลง และเมื่อใดที่โมสาร์ทเลือกใช้กุญแจเสียงพิเศษนี้ เขาจะให้ความสนใจเป็นพิเศษต่อคุณลักษณะด้านคีตศิลป์ ดนตรีในท่อนนี้ให้ความรู้สึกลึกลับ แม้ว่าตัวบททำนองจะเป็นทำนองแบบปกติธรรมดาแต่โมสาร์ทเลือกใช้เสียงประสานที่พิเศษ ในช่วงกลางท่อนที่โมสาร์ทเปลี่ยนเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงใหม่ และย้ายกุญแจเสียงไปยัง C♯ minor เป็นจำนวน 14 ห้องเพลงที่สร้างอารมณ์ความกระวนกระวายใจอย่างสาหัส ท่อนสุดท้ายของบทโซนาตา Allegretto อยู่ในสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและทางแปร (theme and variations) โมสาร์ทประพันธ์ทางแปร 6 บทโดยกำหนดให้ทางแปรมีแต่ละบทมีความยาวเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ ทางแปรที่ 1-4 ไวโอลินและเปียโนมีบทบาทสำคัญเท่าเทียมกัน ในทางแปรที่ 5 โมสาร์ท ยกบทบาทของดนตรีไปให้เปียโนอย่างชัดเจนก่อนที่เครื่องดนตรีทั้งสองจะกลับมาบรรเลงอย่างสนุกสนานและเท่าเทียมกันในทางแปรที่ 6 และในช่วงสุดท้ายโมสาร์ทเปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะเป็นจังหวะ $\frac{6}{8}$ ซึ่งเป็นวิธีการประพันธ์ตอนจบของเพลงในรูปแบบที่เขาชื่นชอบและนิยมกระทำเสมอ

รูปที่ 29 Sonata in E♭ major K.481 page 92

Sonata in A major K.526

Molto Allegro

Andante

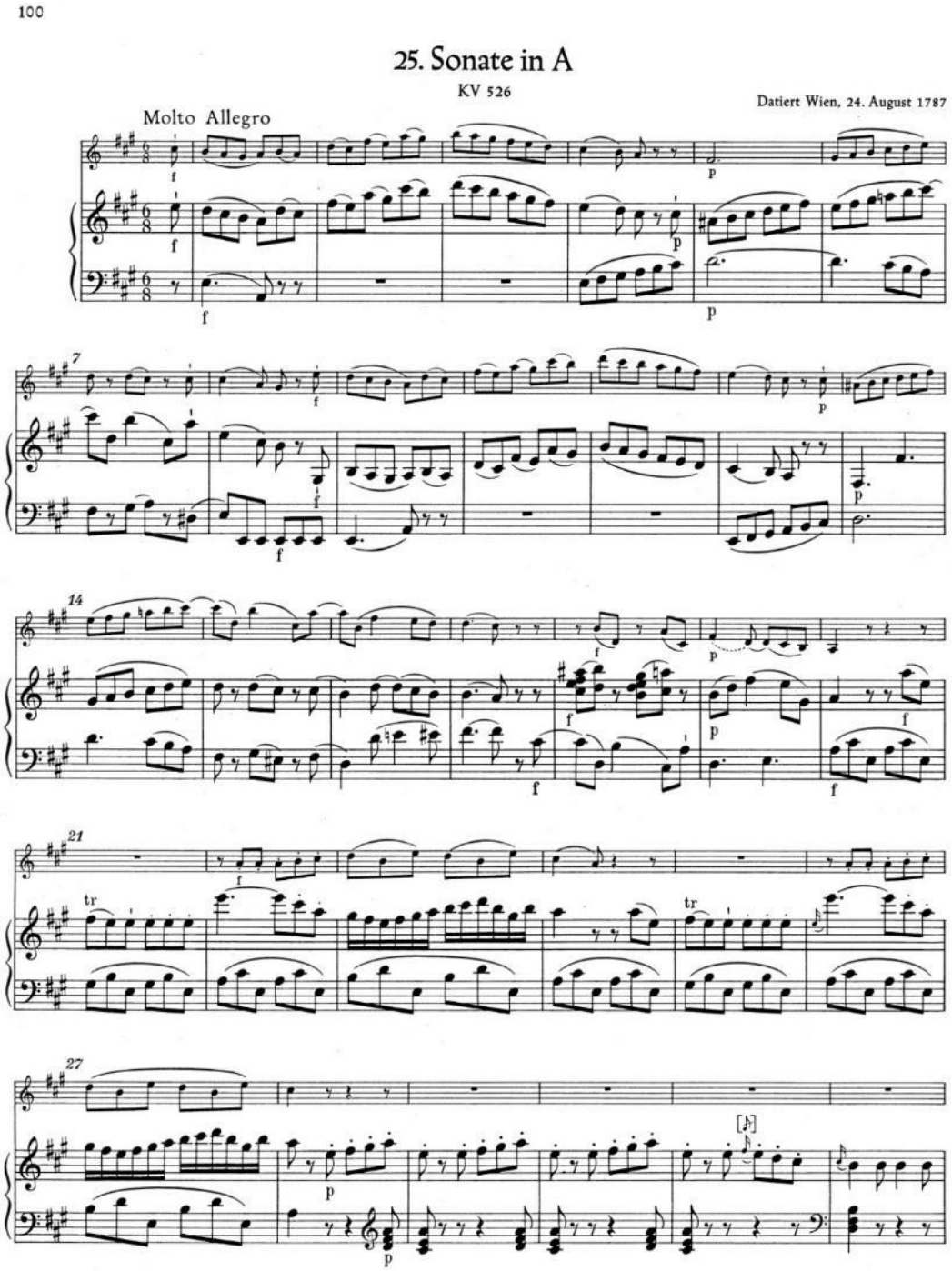
Presto

Sonata in A major K.526 ประพันธ์เสร็จเมื่อวันที่ 24 สิงหาคม 1787 และได้รับการตีพิมพ์อย่างรวดเร็วโดยสำนักพิมพ์ฮอฟไมสเตอร์ ในเดือนตุลาคมถัดมา จึงมีข้อสันนิษฐานว่าสำนักพิมพ์ฮอฟไมสเตอร์อาจจะว่าจ้างโมสาร์ทให้ประพันธ์บทเพลงนี้ อีกข้อสันนิษฐานคือสถานที่พักของโมสาร์ทอยู่ใกล้กับบ้านพักของ Baron Gottfried von Jacquin ซึ่งมีการนัดรวมกลุ่มบรรเลงดนตรีเชมเบอร์อยู่เป็นประจำ เป็นไปได้ว่าโมสาร์ทอาจประพันธ์โซนาตา K.526 สำหรับกิจกรรมการแสดงดนตรีเชมเบอร์นี้

โซนาตาบทนี้ได้รับการยกย่องว่าเป็นผลงานชั้นเลิศที่สุดของโมสาร์ทบทหนึ่ง ซึ่งโมสาร์ทประพันธ์ในช่วงเวลาที่เขาบรรลุวุฒิภาวะอย่างสูงสุด ในช่วงเวลาเดียวกับที่โมสาร์ทประพันธ์โซนาตาบทนี้เขากำลังหมกมุ่นอยู่กับอุปรากรเรื่อง Don Giovanni ซึ่งกำหนดเปิดการแสดงในอีก 10 สัปดาห์ต่อมา ความคิดสร้างสรรค์ที่หลากหลายของอุปรากรย่อมมีผลต่อผลงานโซนาตาบทนี้

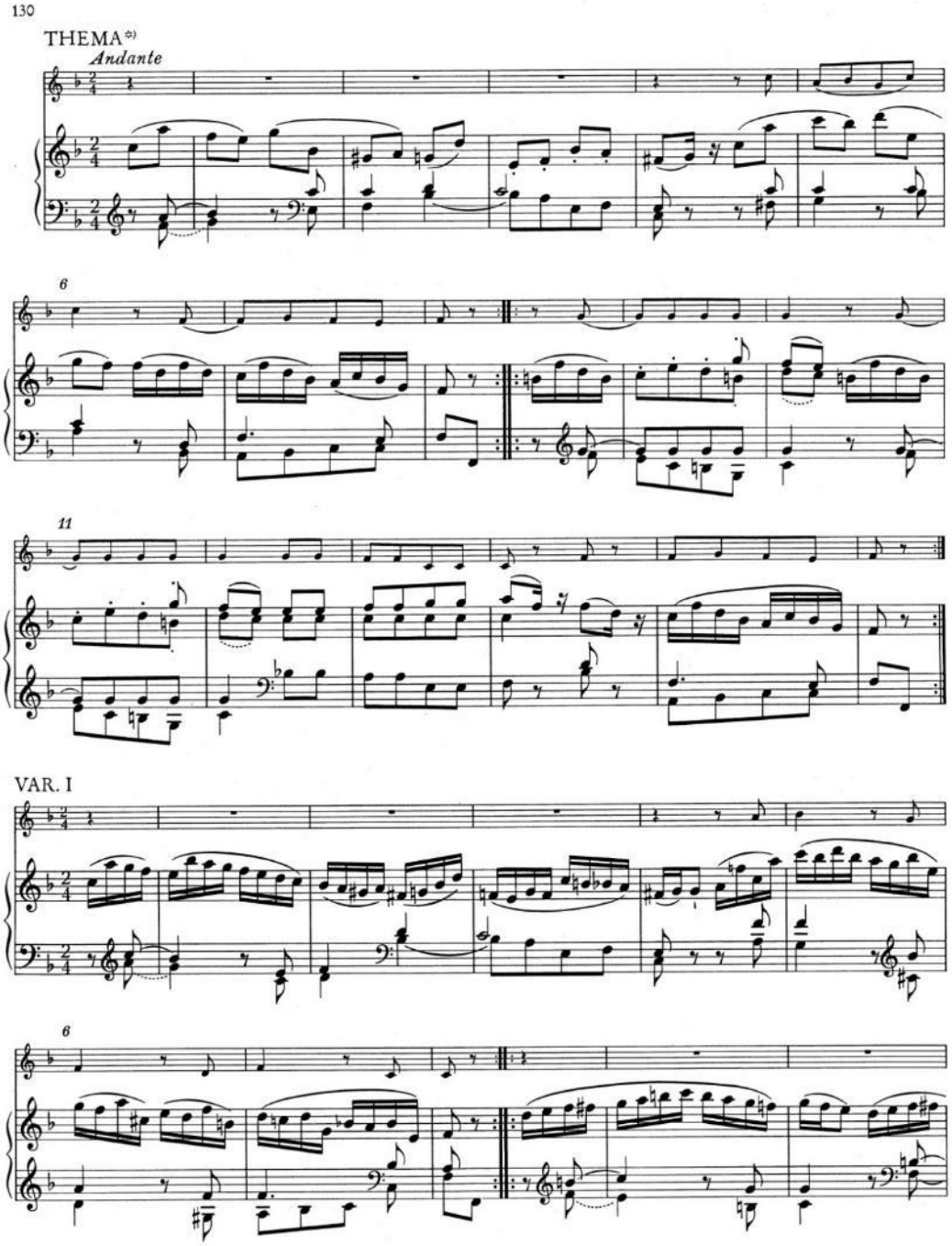
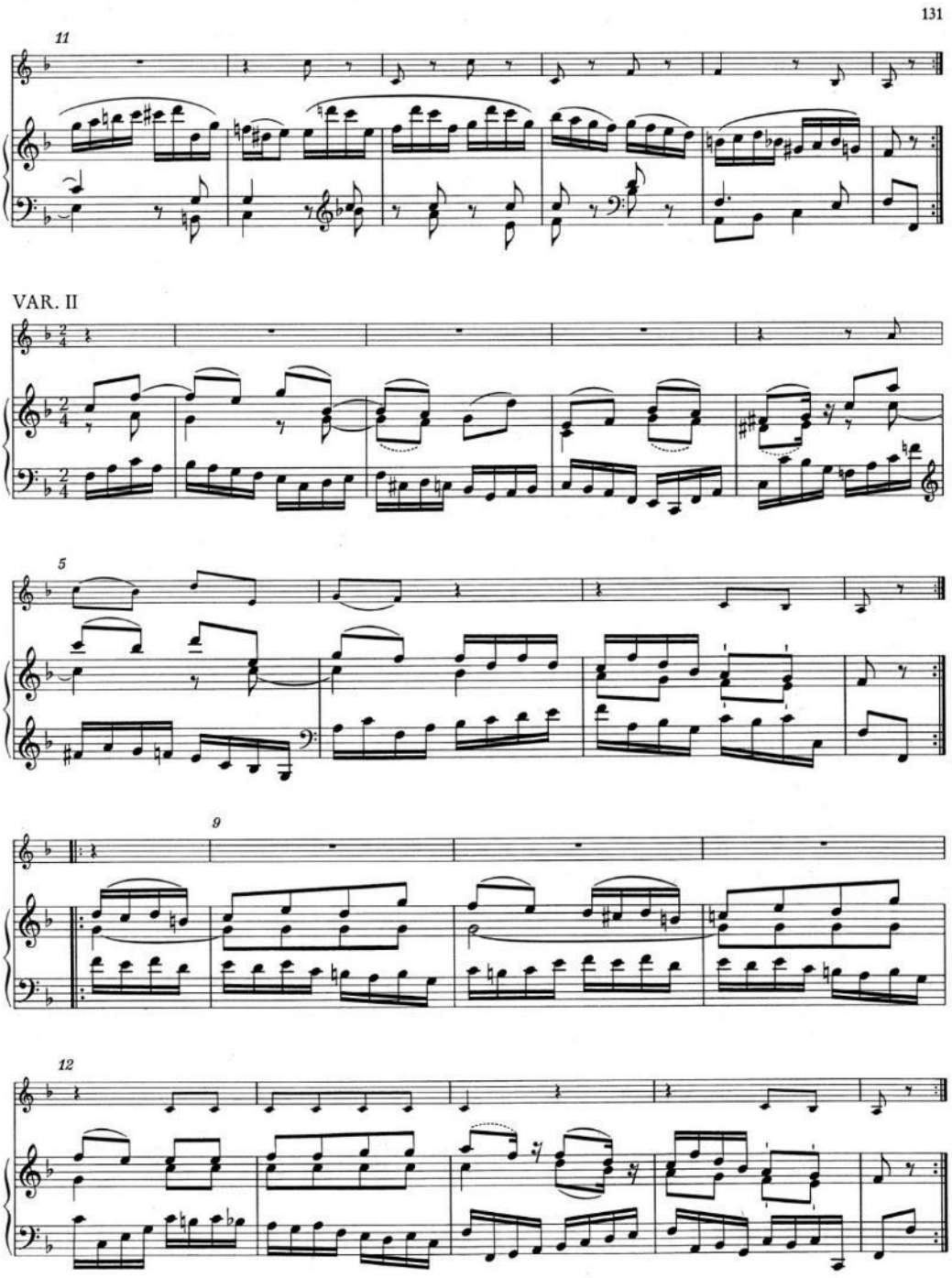
ท่อนแรก Molto Allegro ในระบบจังหวะ $\frac{6}{8}$ ซึ่งเป็นลักษณะพิเศษและแปลกประหลาดสำหรับท่อนแรกของโซนาตาทั่ว ๆ ไปของโมสาร์ท บทเพลงมีลักษณะสดใสเปี่ยมพลังเหมาะสมกับการเลือกกุญแจเสียง A major ของผู้ประพันธ์ จังหวะขัดที่ล้ำสมัยของทำนองแรกสร้างบรรยากาศของความสับสนที่ซ่อนความสนุกสนานไว้ ส่วนแรกของท่อนเคลื่อนไปสู่ dominant ตามแบบฉบับของยุคคลาสสิก ส่วนตอนพัฒนาเต็มไปด้วยเทคนิคการสอดประสานแนวทำนองที่สลับไปมาของไวโอลินและเปียโนอย่างเข้มข้น ท่อนที่สอง Andante ในกุญแจเสียง D major ที่ประพันธ์อย่างละเมียดละไมนับว่าเป็นท่อนช้าที่งดงามที่สุดบทหนึ่ง เทียบได้กับบทสตริงควอเท็ต 6 บท ซึ่งอุทิศสำหรับไฮเดินที่โมสาร์ทใช้เวลาประพันธ์ถึง 2 ปี ท่อนที่สาม Presto โมสาร์ทใช้เทคนิคการประพันธ์ที่ลื่นไหลไปตลอดทั้งท่อน จำนวน 426 ห้องเพลง โดยการบันทึกโน้ตค่าเขบ็ต 1 ชั้นเป็นพิเศษ โดยไม่ใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้นกำกับความเร็วการบรรเลงรวดเร็วต่อเนื่อง การเน้นจังหวะหนักเบา (accent) การเปลี่ยนแปลงของความดัง-ค่อย (dynamics) อย่างมีชั้นเชิง ทำให้โซนาตาบทนี้ก้าวล้ำสมัยและเป็นแบบแผนมาตรฐานสำหรับไวโอลินโซนาตาทั้งมวลที่จะเกิดขึ้นตามมา

นักไวโอลินคนสำคัญในยุคปัจจุบัน อานน์-โซฟี มุตเตอร์ (Anne-Sophie Mutter) กล่าวถึงโซนาตาบทนี้ว่า “บทเพลงนี้นักไวโอลินไม่สามารถที่จะมองข้ามไปได้ ด้วยคุณค่าที่สูงส่ง บทบาทของบทเพลงที่ล้ำยุคสมัยและเปิดโลกทัศน์ให้กับเครื่องดนตรีไวโอลิน รวมไปถึงคีตกวีเบโทเฟน ถ้าไม่มีโมสาร์ทเครื่องดนตรีไวโอลินคงไม่ได้มีบทบาทอย่างที่เห็นในคริสต์ศตวรรษที่ 19 โซนาตาบทนี้บรรเลงแสนจะยากเย็นแต่งดงามราวกับอุปรากร ทุก ๆ ประโยคของบทเพลงมีทิศทางของดนตรีที่หลากหลาย ไวโอลินกับเปียโนประสานกันราวกับเป็นเครื่องดนตรีเดียวกัน”

This Mozart sonata, she says, is “unavoidable” because of its high value as a groundbreaking door-opener for Beethoven and for the violin. “Without Mozart, the violin wouldn’t have been where it was in the 1800s. This piece is so difficult, wonderful, operatic. Every phrase has a different direction. The violin and piano are interwoven like one voice.” (Anne-Sophie Mutter) จากบทสัมภาษณ์โดย San Francisco Classical Voice

รูปที่ 30 Sonata in A major K.526 page 100

อีก 15 ปีให้หลังเบโทเฟนประพันธ์ Violin Sonata No.9 Op.47 in A major ที่ได้รับการขนานนามว่า "Kreutzer" ซึ่งนับว่าเป็นหนึ่งในบทเพลงสำคัญที่สุดในองค์นิพนธ์ไวโอลินโซนาตา มีความเป็นไปได้ว่าบทเพลงโซนาตาที่ยิ่งใหญ่ของเบโทเฟนบทนี้ได้รับอิทธิพลอย่างมากจากไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ทยุคเวียนนาตอนปลาย ยกตัวอย่างเช่น ท่อนแรกที่เปิดด้วยบทนำช้า (โมสาร์ท K.454) ท่อนสองบททำนองหลักและทางแปร (theme and variations) (โมสาร์ท K.481) ท่อนสาม Presto ที่ต่อเนื่องทั้งท่อน (โมสาร์ท K.526)

กลุ่มธุรกิจที่หากินกับมรดกตำนานของโมสาร์ทคงคาดหวังว่า ตำนานแห่งไวโอลินโซนาตาของคีตกวีจากสรวงสวรรค์ท่านนี้จะปิดภาคลงด้วยบทเพลงที่ยิ่งใหญ่ล้ำยุค K.526 บทนี้ แต่แท้ที่จริงแล้วในเดือนกรกฎาคม ปี ค.ศ. 1788 โมสาร์ทบันทึกชื่อบทไวโอลินโซนาตา K.547 ในกุญแจเสียง F major “โซนาตาบทเล็ก ๆ สำหรับผู้เริ่มหัดเล่น” ลงในสารบัญรวมผลงานของเขา ในลักษณะเดียวกันกับเปียโนโซนาตา K.545 ที่ประพันธ์เสร็จ 15 วันก่อนบทไวโอลินโซนาตานี้

บทโซนาตาเล็ก ๆ บทสุดท้ายนี้มีความน่าสนใจหลายประการ คาดการณ์ว่าโมสาร์ทคงจะวางแผนหารายได้จากการจำหน่ายบทเพลงนี้ให้กับตลาดกลุ่มนักดนตรีสมัครเล่น ซึ่งเป็นกลุ่มลูกค้าใหญ่ของวงการดนตรีสมัยนิยมหรือดนตรีป๊อป (popular music) อันเป็นการปรับกลยุทธ์ทางการตลาดของโมสาร์ท บทเพลงจึงประพันธ์ขึ้นในลักษณะดนตรีเพื่อมหาชน และเป็นที่น่าสังเกตว่าแนวเปียโนมีบทบาทสูงกว่าไวโอลินมากซึ่งจากพัฒนาการที่ผ่านมาในไวโอ ลินโซนาตาของโมสาร์ทไม่น่าจะเป็นไปได้ว่าโมสาร์ทมีความตั้งใจจะย้อนยุคกลับไปหาแนวทางเบื้องต้นของเขาด้วยเหตุผลของสุนทรียะทางศิลปะ จึงอาจได้ข้อสรุปว่าโมสาร์ทน่าจะมีความตั้งใจประพันธ์บทเพลงนี้สำหรับเดี่ยวเปียโนเพื่อสนองความต้องการของตลาดลูกค้ามือสมัครเล่นแต่เปลี่ยนใจด้วยเหตุผลบางประการ และอาจเป็นเหตุผลทางธุรกิจโมสาร์ทกลับทำการแปลงบทเพลงนี้ให้เป็นโซนาตาสำหรับไวโอลินและเปียโนเพื่อจัดจำหน่ายให้กับกลุ่มลูกค้าในวงกว้างขึ้นแต่แผนงานธุรกิจการตลาดทั้งหลายนี้กลับไม่ประสบผลสำเร็จ โซนาตาบทนี้ได้ตีพิมพ์จำหน่ายในปี ค.ศ. 1805 หลังจากมรณกรรมของโมสาร์ทได้ 14 ปี

รูปที่ 31 Sonata in F major K.547 page 130

รูปที่ 32 Sonata in F major K.547 page 131

บทที่ 6

การตีความจากโน้ตเพลง

การตีความทางดนตรีจากโน้ตเพลงให้ออกมาเป็นเสียงดนตรีนั้น เกิดขึ้นจากปัจจัยสองประการ กล่าวคือ ทางเทคนิคการบรรเลง และในทางการตีความบทเพลงจากข้อมูลประกอบอื่น ๆ ในการบริหารจัดการการซ้อม ผู้บรรเลงจำต้องวางแผนให้เรื่องเทคนิคการบรรเลงให้ตอบสนองกับเสียงที่ผู้บรรเลงจะตีความ ไม่ว่าจากมโนทัศน์ของเสียง ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ หนังสือขนบการบรรเลงในยุคนั้น ๆ ดังนั้นการบริหารจัดการข้อมูลให้รอบด้านก่อนจะเริ่มฝึกซ้อมจึงมีความสำคัญอย่างยิ่ง

1. การเลือกใช้นิ้ว

การกำหนดเสียงของไวโอลิน กระทำโดยนิ้วมือซ้าย 4 นิ้ว ได้แก่

- นิ้วชี้ (แทนด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข 1)
- นิ้วกลาง (แทนด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข 2)
- นิ้วนาง (แทนด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข 3)
- นิ้วก้อย (แทนด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข 4)

การบรรเลงบนสาย 4 สาย

- สาย E (แทนด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข 1)
- สาย A (แทนด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข 2)
- สาย D (แทนด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข 3)
- สาย G (แทนด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข 4)

โดยมีการเลื่อนตำแหน่ง (shifting) ไปบนสะพานของไวโอลิน (fingerboard)

แม้ว่าสะพานของไวโอลินจะไม่มีเครื่องหมายแบ่งกั้นตำแหน่ง (fret) แต่วิธีการบรรเลงไวโอลินมีชื่อเรียกตำแหน่ง (position) เป็นสัญลักษณ์ตัวเลขจากตำแหน่งต่ำไปสูง เช่น position 1 เป็นต้น

ดังนั้นการเลือกใช้นิ้วจึงมีเหตุปัจจัยหลายประการให้นักไวโอลินได้พิจารณาคัดเลือก เช่น โน้ตเพลงตัวนี้ จะเลือกใช้นิ้วใด ตำแหน่งใด บนสายใด เช่นโน้ตตัว A♭ ถ้าบรรเลงด้วยสายเปล่า (สาย 2) หรือบรรเลงด้วยนิ้วก้อยบนสาย D (สาย 3) เสียงที่ผลิตได้ก็จะแตกต่างกัน

การเลือกใช้นิ้วแบบที่ 1

ห้องเพลงที่ 3 จังหวะที่ 4 เริ่มโน้ต E♭ ที่นิ้ว 2 ใน position 3 ซึ่งเป็นตำแหน่งที่บรรเลงได้สะดวก และเลื่อนลงมาใน position 1 ที่โน้ต C♮ ในห้องที่ 4

ห้องเพลงที่ 5 จังหวะที่ 3 โน้ต B♭ ที่นิ้ว 3 ใน position 2

ห้องเพลงที่ 6 จังหวะที่ 1 และ 2 ยังคงอยู่ในตำแหน่ง position 2 และเลื่อนนิ้ว 3 ลงมาในposition 1 ในจังหวะที่ 3 หลังเครื่องหมาย 𝆔 (turn) เลื่อนนิ้ว 4 กลับไปใน position 2 ที่โน้ต F♮

ห้องเพลงที่ 9 จังหวะที่ 2 เริ่มโน้ต F♮ ที่นิ้ว 3 ใน position 3 หลังจากนั้นเลื่อนลงมาในposition 1 ในจังหวะที่ 4 เพื่อรักษาสีสันของสาย E ไว้สำหรับทั้งประโยคเพลง

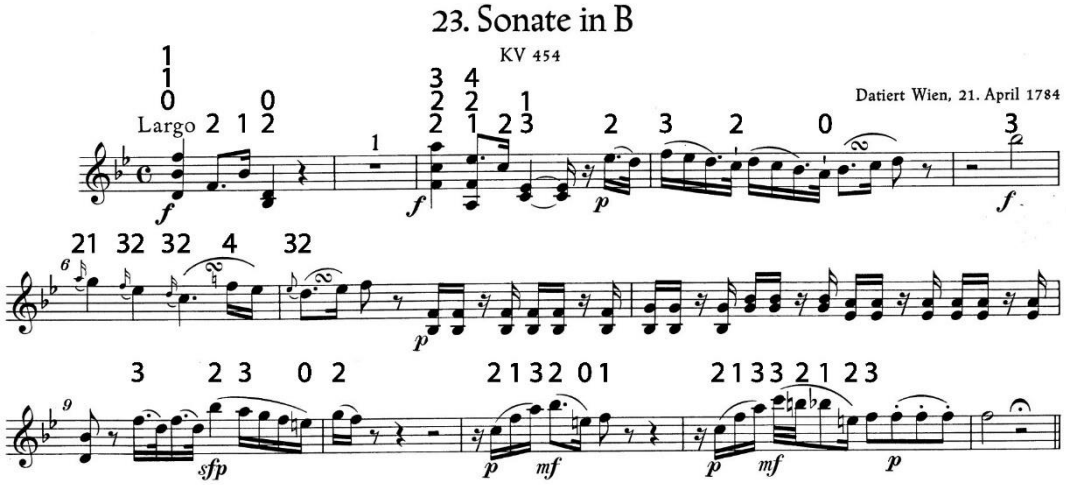
ห้องเพลงที่ 11 จังหวะที่ 2 ใช้นิ้ว 2 ใน position 3 เพื่อความชัดเจนของความดังระดับ mf

ห้องเพลงที่ 12 จังหวะที่ 1 ต่อกับจังหวะที่ 2 ใช้นิ้ว 3 เดียวกันเลื่อน position จาก 1 ไป 3 ในคันชักที่ต่างกัน แม้ว่าจะเป็นวิธีการใช้นิ้วที่ไม่เป็นมาตรฐาน แต่เป็นการหลีกเลี่ยงเสียงสไลด์อันไม่พึงประสงค์ได้

ตัวอย่างที่ 1

Wolfgang Amadeus Mozart Sonata for piano and violin in B♭ major K.454 (การเลือกใช้นิ้วแบบที่ 1) ท่อน 1 ห้องที่ 1-13

Bärenreiter–Verlag



การเลือกใช้นิ้วแบบที่ 2

ห้องเพลงที่ 5 จังหวะ โน้ต B♭ ใช้นิ้ว 2 ใน position 3

ห้องเพลงที่ 6 จังหวะที่ 1 และ 2 ยังคงอยู่ใน position 2 และลง position 1 ในจังหวะที่ 3 หลังจากนั้น เลื่อนนิ้ว 1 ระหว่าง turn ที่โน้ต B♮ และ C♮ ซึ่งห่างกันครึ่งเสียง

ห้องเพลงที่ 11 อยู่ใน position 1 ทั้งห้อง

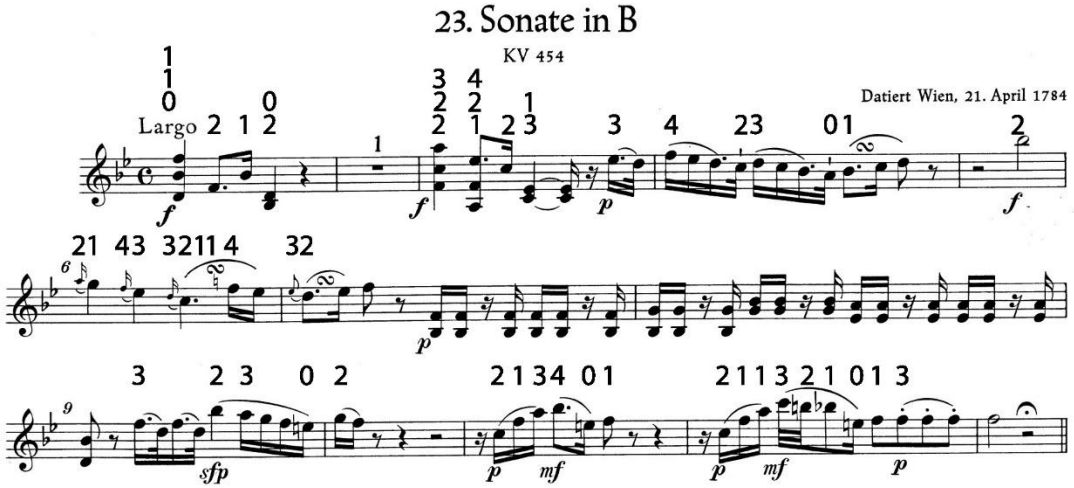
ห้องที่ 12 จังหวะที่ 1 เลื่อนโน้ต F♮ใน position 1 ไปยังโน้ต A♮ในposition 3 ด้วยนิ้ว 1

ห้องเพลงที่ 12 จังหวะที่ 2 อยู่บนสาย E โดยบรรเลงโน้ต F♮ในจังหวะที่ 3 ในposition 1 สาย E หลังจากนั้นขึ้น position 3 ที่เครื่องหมาย ***p*** ซึ่งเป็นวิธีการเล่นโน้ตเดียวกันแต่เล่นสายต่างกันเพื่อตอบสนองความดัง-ค่อยของบทเพลง

ตัวอย่างที่ 2

Wolfgang Amadeus Mozart Sonata for piano and violin in B♭ major K.454 (การเลือกใช้นิ้วแบบที่ 2) ท่อน 1 ห้องที่ 1-13

Bärenreiter–Verlag



ข้อสรุป

การเลือกใช้นิ้วมีเหตุผลหลายประการที่ผู้แสดงต้องพิจารณา โดยมากนักไวโอลินจะพิจารณาเลือกใช้นิ้วที่มีผลดีต่อระดับเสียง (intonation) เป็นอันดับแรกเสมอ แต่ในบางครั้งการเลื่อน position ไปหานิ้วที่เหมาะสมอาจสร้างปัญหาระหว่างทางไม่ว่าจะเป็นเสียงสไลด์ที่ไม่จำเป็นหรือการคำนวณระยะห่างที่ผิดพลาด

สีสันเฉพาะตัวของโน้ตเพลงก็มีความสำคัญ โดยสายแต่ละสายมีความหนาและคุณลักษณะของเสียงที่แตกต่างกัน เช่น ในทางทฤษฎีประโยคเพลงในแนวไวโอลินของโซนาตาข้างต้น ห้องเพลงที่ 5 และ 6 ถ้าพิจารณาเลือกบรรเลงบนสาย A (สาย 2) ก็จะได้สีสันของประโยคเพลงจากสายสายเดียว ซึ่งน่าจะมีผลดีต่อความสมดุลของเสียงสำหรับประโยคเพลงทั้งประโยค ด้วยวิธีการนี้นักไวโอลินจะต้องเลือกใช้นิ้ว 4 ใน position 5 บนสาย 2 แต่ในทางปฏิบัติ นักไวโอลินมักจะเลือกใช้สาย E (สาย 1) ก่อน แล้วจึงเปลี่ยนไปบรรเลงบนสาย A ในจังหวะที่ 2 ของห้องเพลงที่ 6 เพื่อหลีกเลี่ยงความผิดพลาดที่ไม่จำเป็น

ปัจจัยสำคัญที่นักดนตรีไม่สามารถมองข้ามได้ คือนิ้วที่ตอบสนองความต้องการทางดนตรี เช่น โน้ตสำคัญของประโยคเพลงมักจะเป็นโน้ตที่สูงที่สุดของประโยคนั้น ๆ ซึ่งมักจะไปลงตัวที่นิ้ว 4 (นิ้วก้อย) แต่ข้อจำกัดทางกายภาพของนิ้วก้อยที่เล็กและเรียวโดยเฉพาะอย่างยิ่งสรีระของชาวเอเชียอาจไม่ตอบสนองกับความต้องการของประโยคเพลงได้ดีเสมอไป ในกรณีเดียวกับโน้ตที่ตกในจังหวะสำคัญหรือจังหวะหนัก เช่น โน้ตพิง หรือโน้ตตัวแรกของการพรมนิ้ว (trill) ที่มาจากโน้ตตัวบน (upper note) นอกจากจะเป็นโน้ตประดับที่สำคัญยังมีหน้าที่คลายการประสานเสียงของโน้ตแขวน (suspension) และการเกลา (resolution) และถ้าบรรเลงในท่อนประโยครวดเร็วนิ้ว 4 อาจไม่ตอบสนองได้ชัดเจนและทันเวลา

2. การเลือกใช้คันชัก

การเลือกใช้คันชักแม้ว่านักไวโอลินจะมีทางเลือกเพียง 2 ทางคือ ทิศทางคันชักขึ้น (up bow) และทิศทางคันชักลง (down bow) โดยมีสัญลักษณ์กำกับเป็นสากล

V ขึ้น

⊓ ลง

นักไวโอลินมีความจำเป็นที่ต้องพิจารณาคัดเลือกการใช้คันชักให้เหมาะสม เพราะคันชักคือผู้สร้างเสียงจากไวโอลิน เปรียบเสมือนแรงลมของการบรรเลงเครื่องเป่า ถ้ากำหนดแรงลมไม่เหมาะสมจะมีผลกับประโยคเพลงและทำให้ไม่สามารถบรรเลงประโยคเพลงได้หรือเน้นประโยคเพลงในจุดที่ไม่ถูกต้อง ยกตัวอย่างเช่น การบรรเลงคันชักลงจะมีน้ำหนักมากกว่าการบรรเลงคันชักขึ้นด้วยเหตุผลทางวิทยาศาสตร์ตามทฤษฎีแรงโน้มถ่วงของโลก ดังนั้นสูตรสำเร็จของนักไวโอลินทั่วไปก็จะบรรเลง upbeat ด้วยคันชักขึ้น และบรรเลง downbeat ด้วยคันชักลง แต่ในบางครั้งนักไวโอลินอาจต้องใช้วิจารณญาณด้วยบริบทแวดล้อมของประโยคเพลงนั้น ๆ อาจต้องมีการจัดสรรคันชักที่แตกต่างกันออกไป

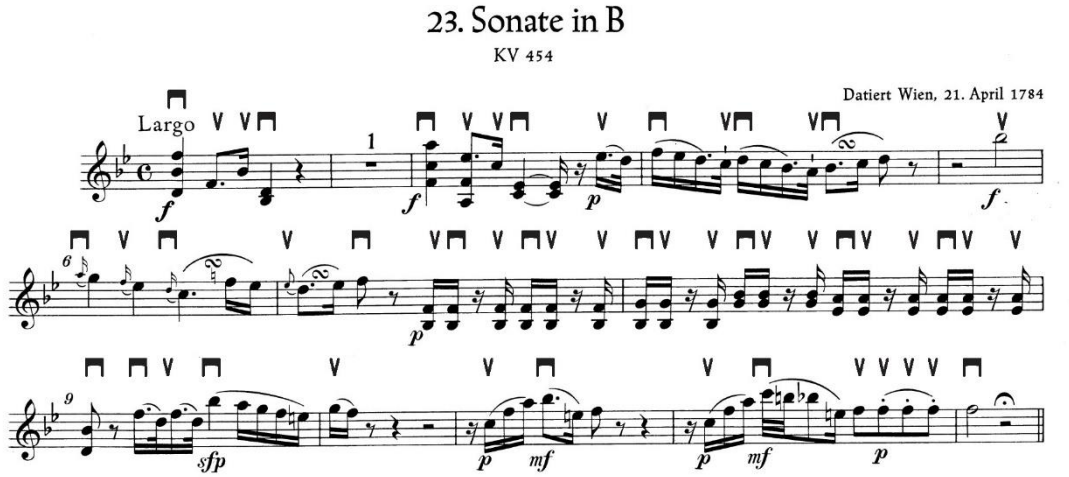
ศาสตร์ของการใช้คันชักมีความละเอียดอ่อน นักไวโอลินต้องพิจารณาการจัดสรรคันชักในสถานการณ์ต่าง ๆ กัน โดยมีความรู้ความเข้าใจในวิธีการและองค์ประกอบของการผลิตเสียงเป็นอย่างดี

การผลิตเสียงของไวโอลินจากคันชักนั้น มีองค์ประกอบดังนี้

1. น้ำหนักที่ถ่ายลงไปบนสาย
2. ความช้าเร็วของการลากคันชัก
3. ตำแหน่งของการวางหางม้าลงบนสายระหว่างหย่องกับสะพาน

ตัวอย่างที่ 1

Wolfgang Amadeus Mozart Sonata for piano and violin in B♭ major K.454 (การใช้คันชักแบบที่ 1) ท่อน 1 ห้องที่ 1-13

Bärenreiter–Verlag

การเลือกใช้คันชักแบบที่ 1

เป็นการปฏิบัติตามเครื่องหมายที่โมสาร์ทเขียนอย่างเคร่งครัด โดยพยายามที่จะไม่เปลี่ยนแปลงเครื่องหมายเชื่อมเสียงใด ๆ

ห้องเพลงที่ 1 เป็นธรรมเนียมปฏิบัติที่จะเล่นคันชักขึ้นต่อเนื่องกัน 2 ครั้งในจังหวะที่ 2 ของห้อง

ห้องเพลงที่ 4 การเล่นโน้ตเขบ็ตสามชั้นด้วยคันชักขึ้นหลังจากคันชักลงต่อเนื่อง แม้ว่าจะเป็นการดำเนินตามเครื่องหมายอย่างเคร่งครัด แต่อาจทำให้เสียงสะดุดได้ถ้าไม่รักษาสมดุลของคันชักให้ดีพอ

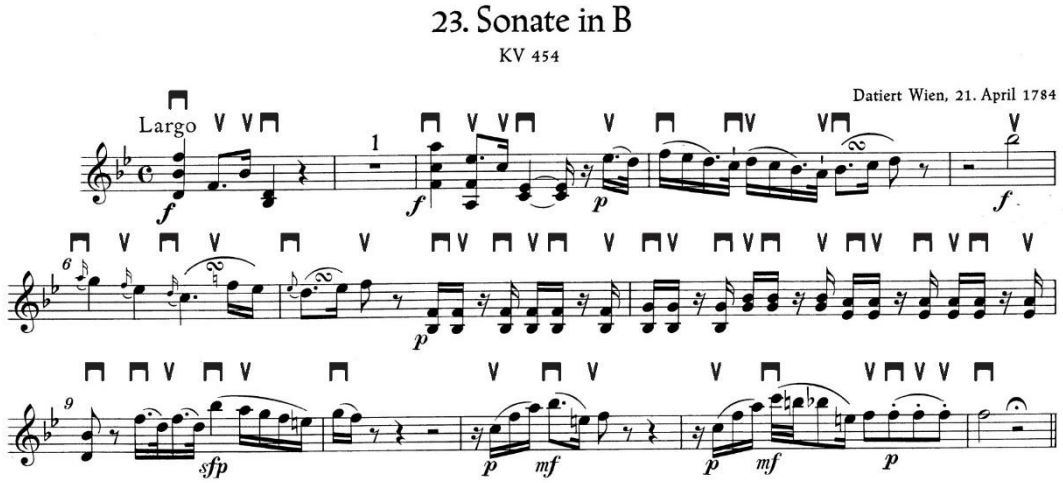
ห้องเพลงที่ 6 จังหวะที่ 3 และ 4 การรักษาเครื่องหมายเชื่อมเสียง ในห้องเพลงนี้มีผลต่อจังหวะตกในห้องที่ 7 ที่จะต้องปฏิบัติด้วยคันชักขึ้น ซึ่งไม่เป็นผลดีต่อประโยคเพลง

ห้องเพลงที่ 7 จังหวะที่ 3 และ 4 และห้องเพลงที่ 8 การเล่นจังหวะยก (upbeat) ด้วยคันชักขึ้นและจังหวะตก (downbeat) ด้วยคันชักลงทุกครั้งตามแบบแผนอาจส่งผลให้มีการเน้นจังหวะในประโยคเพลงถี่เกินไป

ห้องที่ 9 จังหวะที่ 3 และ 4 การรักษาเครื่องหมายเชื่อมเสียง ทำให้จังหวะตกของห้องที่ 10 ต้องปฏิบัติในคันชักขึ้น ซึ่งไม่เป็นผลดีต่อประโยคเพลง

ตัวอย่างที่ 2

Wolfgang Amadeus Mozart Sonata for piano and violin in B♭ major K.454 (การใช้คันชักแบบที่ 2) ท่อน 1 ห้องที่ 1-13

Bärenreiter–Verlag

การเลือกใช้คันชักแบบที่ 2

เป็นการปฏิบัติที่มิได้เคร่งครัดต่อเครื่องหมายเชื่อมเสียงอย่างสมบูรณ์ มีการเปลี่ยนแปลงในบางจุด เพื่อให้การใช้คันชักตอบสนองต่อการตีความในประโยคเพลงให้มากที่สุด

ห้องเพลงที่ 4 การเล่นโน้ตเขบ็ต 3 ชั้นด้วยคันชักลงหลังจากเครื่องหมายเชื่อมเสียงคันชักลง และการเล่นโน้ตเขบ็ต 3 ชั้นด้วยคันชักขึ้นหลังจากเครื่องหมายเชื่อมเสียงคันชักขึ้น เป็นวิธีการจัดสรรคันชักที่สมดุลแม้ว่าจะต้องระมัดระวังการหยุดคันชักหลังเครื่องหมายเชื่อมเสียง เพื่อหลีกเลี่ยงการเชื่อมโน้ตอย่างไม่ถูกต้อง

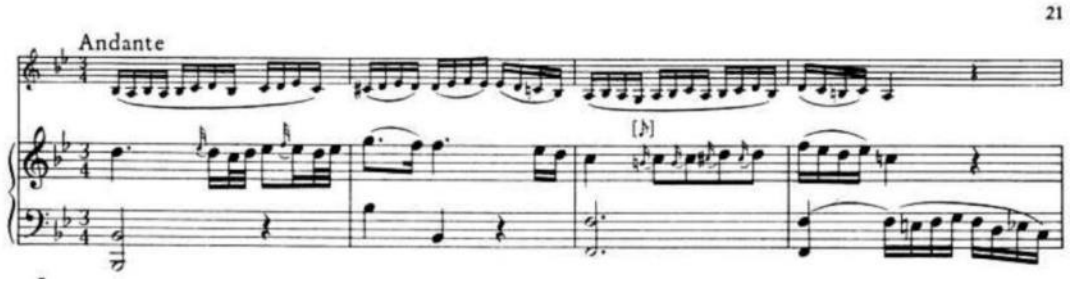
ห้องเพลงที่ 6 จังหวะที่ 3 และ 4 มีการเปลี่ยนแยกคันชักในเครื่องหมายเชื่อมเสียง เพื่อให้จังหวะตกของห้องที่ 10 อยู่ในคันชักลง ผลพลอยได้ที่ดีคือ เครื่องหมาย ∾ (turn) ได้รับพื้นที่ของคันชักและเปล่งเสียงได้ชัดเจนขึ้น และห้องเพลงที่ 7 จังหวะที่สองอยู่ในคันชักขึ้น ซึ่งเป็นการจบประโยคเพลงที่นุ่มนวล

ห้องเพลงที่ 7 จังหวะที่ 3 และ 4 และห้องที่ 8 การบรรเลงโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นตามคันชักขึ้นลง (as it comes) แม้ว่าจะต้องระมัดระวังการเน้นจังหวะตกผิดที่ แต่ประโยคเพลงทั้งเพลงจะขับเคลื่อนไปโดยธรรมชาติ

ห้องเพลงที่ 9 จังหวะที่ 3 และ 4 มีการแบ่งแยกคันชักในเครื่องหมายเชื่อมเสียง เพื่อกำหนดให้จังหวะตกของห้องที่ 10 อยู่ในคันชักลง

3. ประโยคเพลง

โน้ตเพลงในดนตรีตะวันตกมีวิธีการบันทึกอย่างเป็นแบบแผน แต่โน้ตเพลงไม่สามารถให้ข้อมูลทุกอย่างกับผู้บรรเลงได้ โน้ตเพลงที่มาเรียงร้อยต่อกันเป็นประโยคทำหน้าที่เสมือนภาษาที่ตัวอักษร สระ และวรรณยุกต์ต่าง ๆ รวมกันเป็นประโยคที่จะสื่อสารให้ผู้ฟังเข้าใจได้ ดังนั้นนักดนตรีผู้บรรเลงจึงจำเป็นต้องศึกษาและตีความในเรื่องประโยคเพลงให้ชัดเจน มิฉะนั้นการบรรเลงโน้ตเพลงต่อโน้ตเพลงเพียงอย่างเดียวไม่สามารถที่จะสื่อสารความงดงามของดนตรีได้

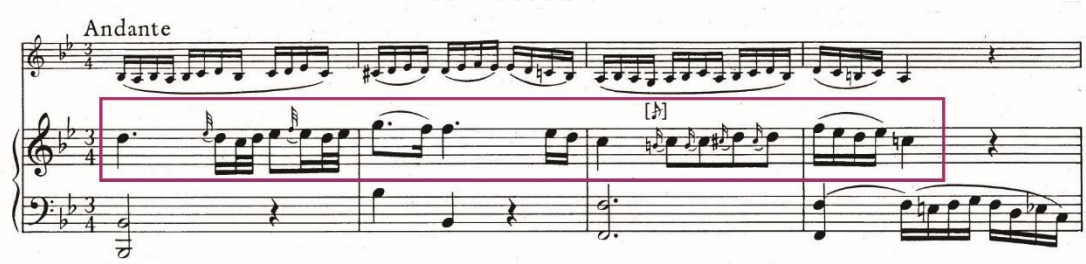
ตัวอย่างที่ 1
ท่อน Andante จาก ไวโอลินโซนาตา K.376
Bärenreiter–Verlag

ดนตรีตะวันตกแบ่งโน้ตเพลงออกเป็นห้องเพลง (bar) โดยมีเส้นกั้นห้องเพลง (bar line) แบ่งแยกห้องเพลง และมีเครื่องหมายประจำจังหวะเป็นตัวกำหนดค่าของจังหวะในแต่ละห้อง โมสาร์ทประพันธ์เพลงตามแบบแผนมาตรฐานนี้ แต่การตีความทางดนตรีจำเป็นต้องใช้วิจารณญาณ

ถ้าใช้สูตรสำเร็จที่บรรเลงจังหวะแรกของห้องเพลงซึ่งเป็นจังหวะหนักที่สุดของห้องเพลงทุกห้อง ประโยคเพลงอาจสะดุดและไม่ราบรื่น

โมสาร์ทมักจะประพันธ์ประโยคเพลงตามแบบฉบับของดนตรีในคริสต์ศตวรรษที่ 18 ที่ประโยคเพลงจะมีความสมดุลและไม่ยาวเกินไปนัก สูตรของประโยคเพลงที่นิยมใช้โดยมากมักเป็นประโยคเพลง 4 ห้องโดยอาจมีประโยคเพลงย่อย 2 ห้องมาประกอบเข้าด้วยกัน

ตัวอย่างที่ 2

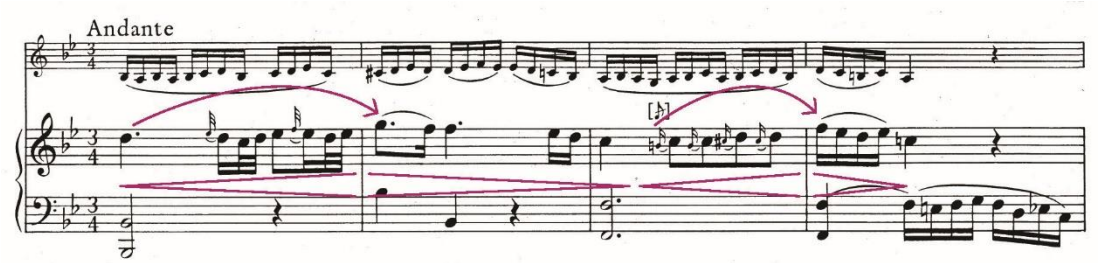
ท่อน Andante จากไวโอลินโซนาตา K.376

Bärenreiter–Verlag

การตีความประโยคเพลงในรูปแบบนี้ จากการสัมภาษณ์ศาสตราจารย์บัลดินีได้นำเสนอวิธีการเชื่อมห้องเพลงเข้าด้วยกันโดยที่ห้องเพลงที่ 1 และห้องเพลงที่ 3 ทำหน้าที่เป็นจังหวะยกของห้องเพลงที่ 2 และห้องเพลงที่ 4 โดยจังหวะตกของห้องเพลงที่ 2 และห้องเพลงที่ 4 จะเป็นจังหวะหนักของประโยคเพลงนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

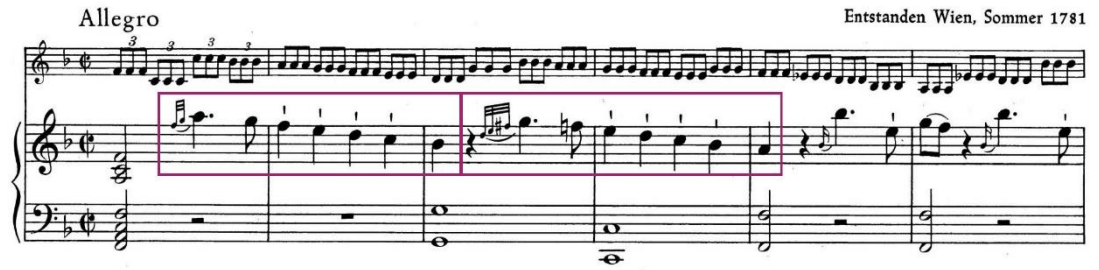
ตัวอย่างที่ 3

ท่อน Andante จาก ไวโอลินโซนาตา K.376

Bärenreiter–Verlag

แต่ในบางกรณีประโยคเพลงมีแง่มุมที่ต้องพิจารณามากขึ้น ยกตัวอย่างท่อน Allegro ของไวโอลินโซนาตา K.377 ที่กำหนดเครื่องหมายประจำจังหวะ 𝄵 (Alla Breve) โดยปกติในเครื่องหมายประจำจังหวะ 𝄵 นักดนตรีจะนับจังหวะต่างจากเครื่องหมายประจำจังหวะ 𝄴 แม้ว่าค่าของโน้ตในห้องเพลงจะมีจำนวนเท่ากัน โดยเครื่องหมายประจำจังหวะ 𝄵 จะมีจังหวะหนักเพียงแห่งเดียวในห้องเพลงคือจังหวะแรกของห้องเพลงและจะนับจังหวะใหญ่ 2 ครั้งต่อ 1 ห้องเพลง ในที่นี้ประโยคเพลงยังอยู่ในมาตรฐานประโยคเพลง 4 ห้อง โดยมีประโยคเพลงย่อย 2 ห้องมาประกอบเข้าด้วยกัน

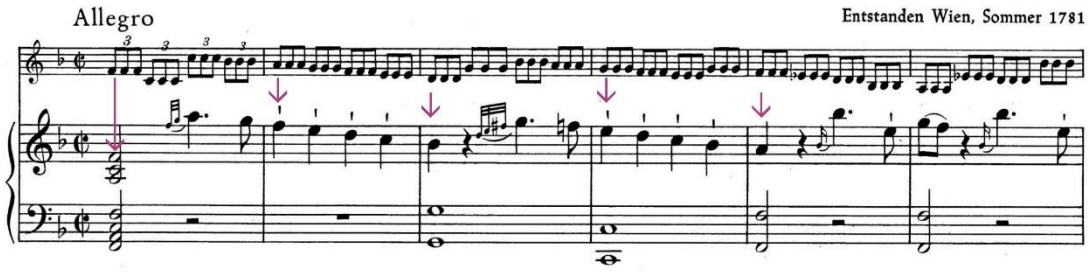
ตัวอย่างที่ 4

ท่อน Allegro จาก ไวโอลินโซนาตา K.377

Bärenreiter–Verlag

ถ้าผู้วิจัยตีความตามมาตรฐานการบรรเลงจังหวะ 𝄵 ผลลัพธ์ที่ได้จะเป็นการบรรเลงที่เน้นจังหวะแรกของห้องเพลงทุก ๆ ห้อง ซึ่งอาจทำให้ประโยคเพลงไม่ราบรื่น

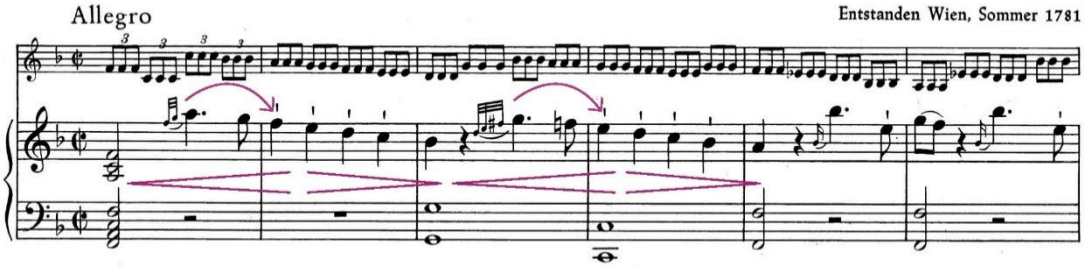
ตัวอย่างที่ 5

ท่อน Allegro จาก ไวโอลินโซนาตา K.377

Bärenreiter–Verlag

กรณีที่ใช้วิธีการเชื่อมห้องเพลงเข้าด้วยกัน ผลลัพธ์จะเป็นดังนี้

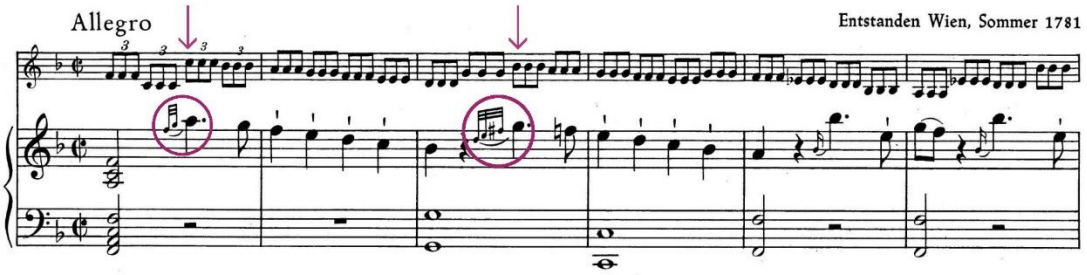
ตัวอย่างที่ 6

ท่อน Allegro จาก ไวโอลินโซนาตา K.377

Bärenreiter–Verlag

ในกรณีนี้ผู้วิจัยยังไม่มีความเชื่อมั่นในวิธีการเชื่อมห้องเพลง เนื่องจากสังเกตเห็นว่าประโยคเพลงในโน้ตเปียโน โน้ตที่สูงที่สุดของประโยคเพลงตกลงในจังหวะที่ 2 ของห้องเพลงที่ 1 และห้องเพลงที่ 3 มีการประดับบนโน้ตที่จังหวะที่ 2 ของห้องเพลงที่ 1 และห้องเพลงที่ 3 ด้วยเครื่องหมายประจำจังหวะ 𝄵 และในแนวไวโอลินการก้าวกระโดดของขั้นคู่ 8 ในจังหวะที่ 2 ของเครื่องหมายประจำจังหวะ 𝄵 ห้องที่ 1 และการไล่ขั้นคู่ที่สูงขึ้นในห้องที่ 3 ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของโน้ตเพลงในจังหวะที่ 2 ของห้องเพลงที่ 1 และห้องเพลงที่ 3

ตัวอย่างที่ 7

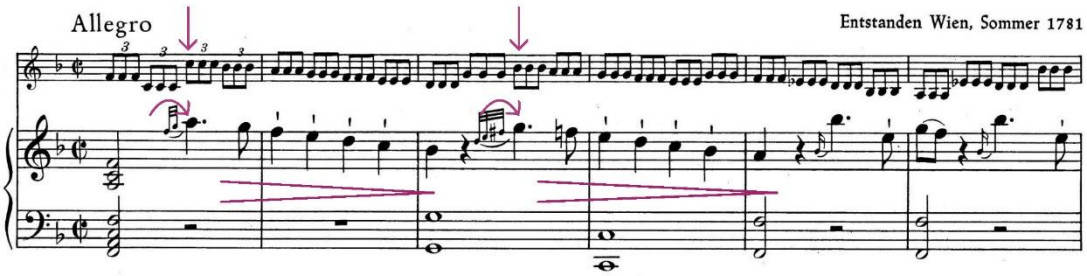
ท่อน Allegro จาก ไวโอลินโซนาตา K.377

Bärenreiter–Verlag

ในสถานการณ์นี้ผู้วิจัยตีความว่าจังหวะหนักของประโยคเพลงให้อยู่ในจังหวะที่ 2 ของห้องเพลงที่ 1 และห้องเพลงที่ 3 ซึ่งแท้จริงแล้วเป็นวิธีการที่สวนทางกับสูตรสำเร็จของเครื่องหมายประจำจังหวะ 𝄵 เพราะเน้นจังหวะหนักในกลางห้องเพลงที่ควรจะเป็นจังหวะเบา แต่ด้วยเหตุผลข้างต้น โน้ตที่สูงสุดของประโยคเพลง โน้ตประดับบนโน้ตที่สูงสุดของประโยคเพลง ล้วนแต่ตกลงในจังหวะกลางห้องเพลง เป็นการย้ำความสำคัญของจังหวะนี้ ประกอบกับโน้ตขั้นคู่ก้าวกระโดดคู่ 8 ของแนวไวโอลินในเวลาเดียวกันเมื่อได้ทดลองร่วมกับนักเปียโนปรากฏว่าผลลัพธ์ออกมาเป็นที่น่าพอใจ ผู้วิจัยจึงบันทึกเสียงและแสดงคอนเสิร์ตประโยคเพลงนี้ในรูปแบบดังกล่าว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 8

ท่อน Allegro จาก ไวโอลินโซนาตา K.377

Bärenreiter–Verlag

นอกจากนั้น คำกำกับความเร็ว Allegro ในที่นี้ ผู้วิจัยตีความการบรรเลงให้เร็วขึ้นกว่าการบรรเลงท่อน Allegro ปกติทั่วไปเนื่องจากเครื่องหมายประจำจังหวะ 𝄵 ที่มีลักษณะลื่นไหลกว่าเครื่องหมายประจำจังหวะ 𝄴 ส่วนความดัง-ค่อยที่โมสาร์ทไม่ได้กำหนดไว้ในที่นี้ ผู้วิจัยเลือกที่จะใช้ความดังในระดับดัง 𝒇 (forte) เนื่องจากทำนองหลักที่สดใสของแนวเปียโนผนวกกับแนวประกอบสามพยางค์ของไวโอลินที่ขับเคลื่อนอย่างรวดเร็วราวกับเครื่องจักรกล

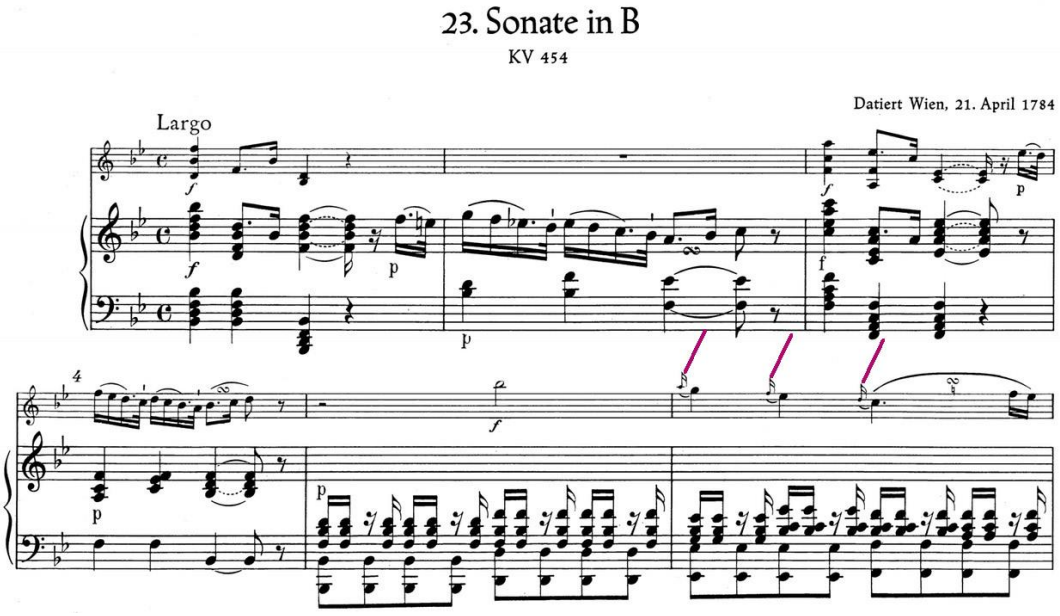
4. สัญลักษณ์ประดับ

การตีความสัญลักษณ์ประดับของโมสาร์ทรวมถึงคีตกวีคลาสสิกตะวันตกในคริสต์ศตวรรษที่ 17 และ 18 นับว่าเป็นหนึ่งในปัญหาใหญ่ที่สุดของการบรรเลงดนตรีในปัจจุบัน และยังเป็นที่ถกเถียงกันในแวดวงวิชาการดนตรี เนื่องจากการเรียนการสอนที่ปฏิบัติต่อ ๆ กันมาจนกลายเป็นธรรมเนียมประเพณีปกติไปแล้ว อาจมิได้ตั้งอยู่บนพื้นฐานขนบการบรรเลงของดนตรีในยุคนั้น ๆ แน่นอนว่านักดนตรีอาจมีทางเลือกมากกว่าหนึ่งทาง แต่ทั้งนี้นักดนตรีจำต้องมีพื้นฐานความรู้ในเรื่องขนบการบรรเลงอย่างดีจึงจะพิจารณาเลือกใช้วิธีการบรรเลงโน้ตประดับให้เหมาะสมได้

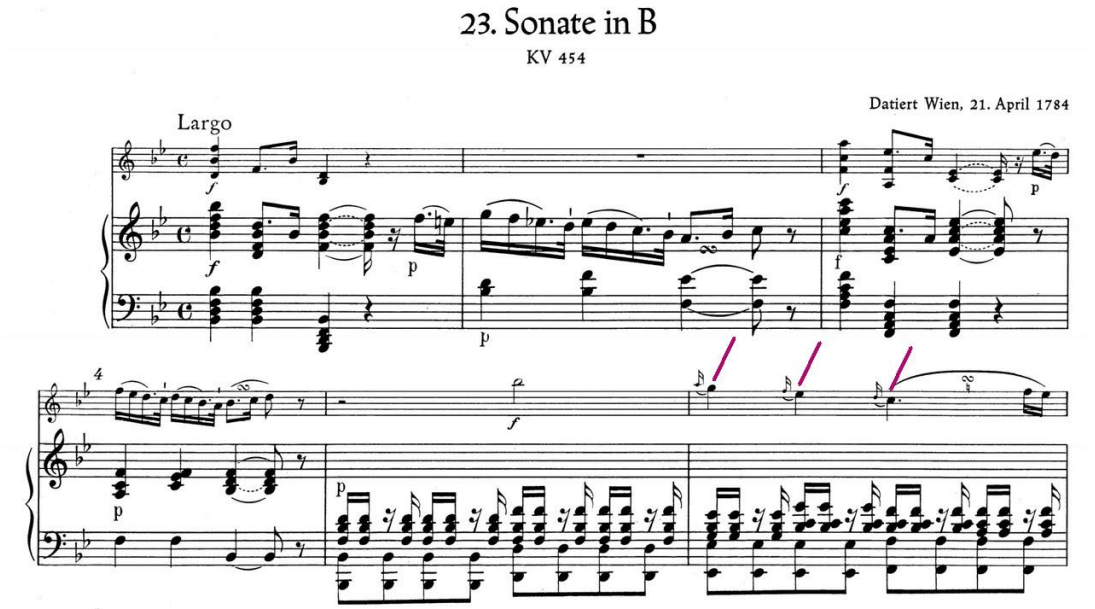
ยกตัวอย่างเช่น ในห้องเพลงที่ 6 ของโซนาตา ในท่อนแรก K.454 ของโมสาร์ท

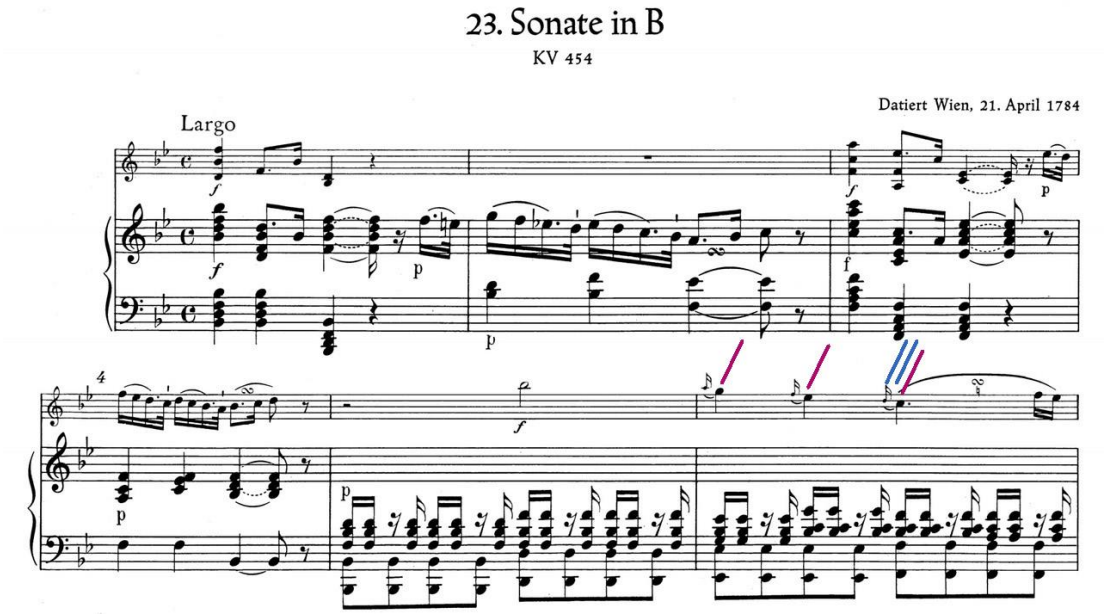
ตัวอย่างที่ 1

ตามแบบแผนที่เชื่อกันมา จากคัมภีร์ของคาร์ล ฟิลลิป เอ็มมานูเอล บาค และในการนำเสนอของสำนักพิมพ์ในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 เช่น Edition Peters ซึ่งเป็นที่นิยมใช้ในการเรียนการสอนโดยทั่วไป มักจะกำกับให้เล่นโน้ตประดับลงบนจังหวะตกเสมอ



ตัวอย่างที่ 2

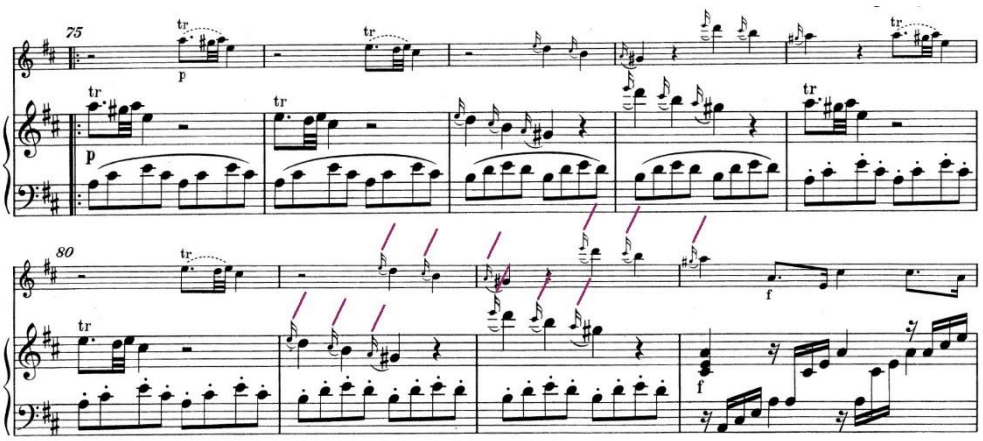
ในกรณีนี้ถ้าใช้หลักการในหนังสือของเลโอโปลด์ โมสาร์ทซึ่งแนะนำไว้ว่าถ้าเป็นโน้ตประดับที่เกิดขึ้นในคอร์ด triad ทิศทางขาลงให้เล่นโน้ตประดับก่อนโน้ตหลักก่อนจังหวะตก

ตัวอย่างที่ 3

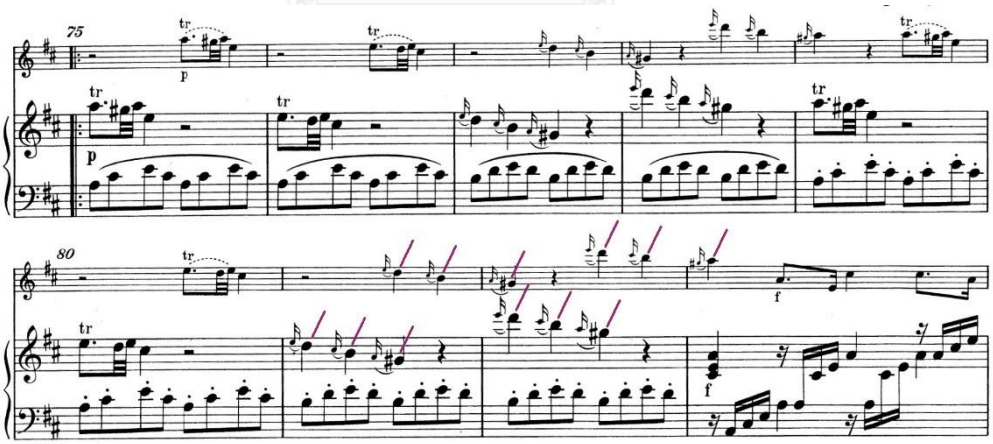
ในขณะเดียวกัน หนังสือของเลโอโปลด์ โมสาร์ทยังแนะนำไว้ว่ากรณีที่โน้ตประดับที่อยู่ก่อนโน้ตประจุดให้บรรเลงโน้ตประดับให้มีค่าเท่ากับสองในสามของโน้ตหลัก ซึ่งถ้าจะปฏิบัติตามคำแนะนำนี้ จังหวะตกที่ 3 ของห้องที่ 6 จะกลับกลายเป็นโน้ตประดับตัว D♮ และโน้ตหลักตัว C♮ จะขยับไปตกอยู่ในจังหวะที่ 4 ของห้อง

ผู้วิจัยได้ทดลองบรรเลงทางเลือกทั้ง 3 ทางร่วมกับนักเปียโนและตัดสินใจเลือกทางเลือกที่ 3 ในการบรรเลงคอนเสิร์ตและบันทึกเสียงโดยอิงข้อมูลจากหนังสือของเลโอโปลด์ โมสาร์ทเป็นหลัก

จากหนังสือ Der Vorschlag in Theorie und Praxis ของกุนเธอร์ ฟอน โนเอ (Günther von Noé) มีแผนภูมิตัวอย่างของหนังสือหลายเล่ม ให้คำแนะนำที่แตกต่างกันออกไปตามรสนิยมหรือขนบเฉพาะทาง ยกตัวอย่างเช่น คัมภีร์ของคาร์ล ฟิลลิป เอ็มมานูเอล บาค นิยมให้บรรเลงโน้ตประดับเน้นลงบนจังหวะตก ตรงกันข้ามกับหนังสือของเลโอโปลด์ โมสาร์ทนิยมให้บรรเลงโน้ตประดับก่อนจังหวะตก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

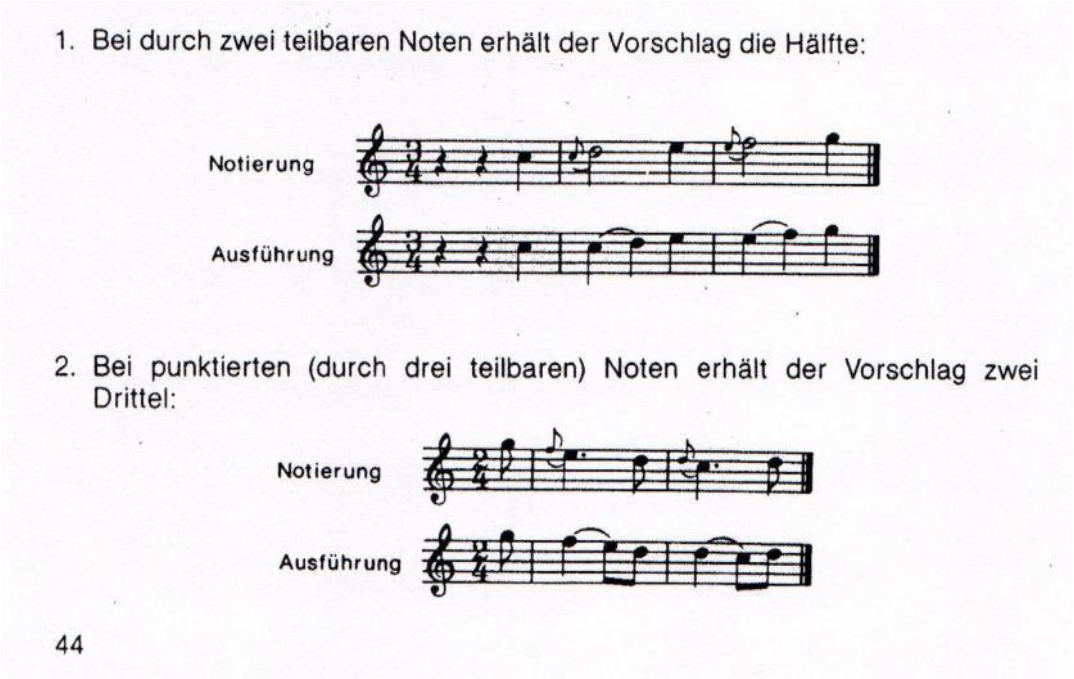
ตัวอย่างที่ 4

การตีความประโยคเพลงในบทไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ท ถ้าเลือกปฏิบัติตามคัมภีร์ของคาร์ล ฟิลลิป เอ็มมานูเอล บาคจะต้องบรรเลงโน้ตประดับลงบนจังหวะตก ดังนี้

ตัวอย่างที่ 5

แต่ถ้าเลือกปฏิบัติตามหนังสือของเลโอโปลด์ โมสาร์ทหรือ แบบแผนประเพณีของสำนักฝรั่งเศสจะต้องบรรเลงโน้ตประดับก่อนจังหวะตก ดังนี้

นักวิชาการด้านดนตรีคาดคะเนว่าโมสาร์ทน่าจะได้รับอิทธิพลจากบิดามากกว่าหนังสืออื่น และการที่โซนาตาบทนี้ประพันธ์เสร็จในช่วงฤดูร้อนของปี ค.ศ. 1778 ในกรุงปารีส และตีพิมพ์โดยสำนักพิมพ์ฝรั่งเศส Jean-Georges Sieber ในเดือนพฤศจิกายน ค.ศ. 1778 โมสาร์ทอาจได้รับอิทธิพลของดนตรีสำนักฝรั่งเศสในขณะนั้นด้วย

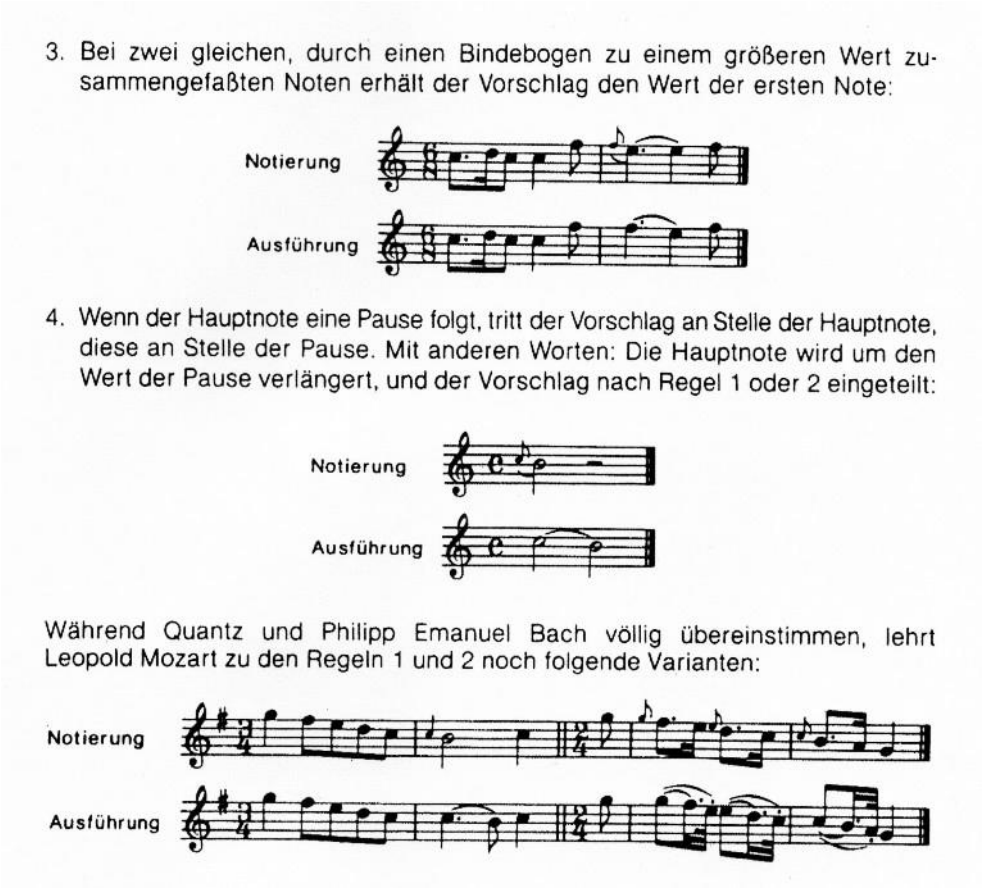
อย่างไรก็ดีจากการทดลองในระหว่างการฝึกซ้อม แม้ว่าวิธีการปฏิบัติตามแบบของเลโอโปลด์ โมสาร์ทและแบบสำนักฝรั่งเศสดูเหมือนจะเป็นทางเลือกที่ถูกทาง แต่เนื่องจากการปฏิบัติซ้ำต่อเนื่องของไวโอลินและเปียโนรวม 4 ครั้งทำให้ทางเลือกนี้ดูจะยังไม่สมบูรณ์นัก

ผู้วิจัยจึงนำเสนอทางเลือกโดยอ้างอิงจากหนังสือของโนเอหน้า 44 และ 45 โดยมีตัวอย่างการปฏิบัติของโน้ตในจังหวะแรกของห้องเพลงที่ต้องบรรเลงค่าของโน้ตประดับที่ยาวขึ้น



รูปที่ 33 ทางเลือกอ้างอิงจากหนังสือ

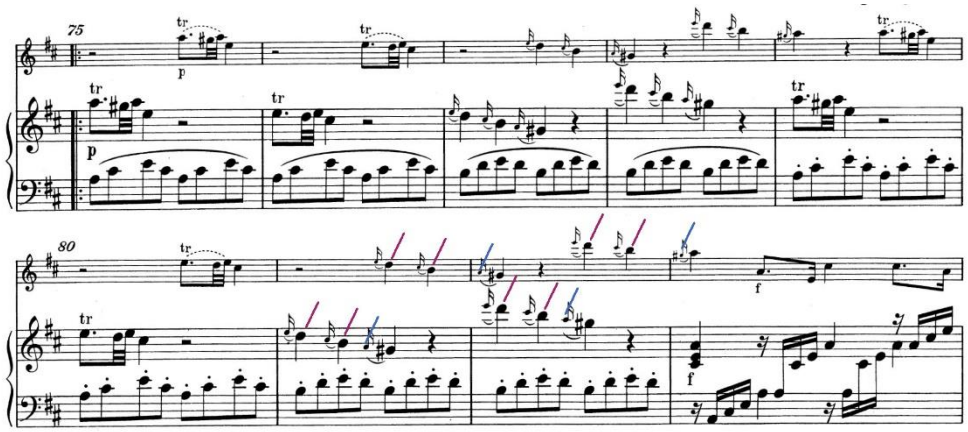
Der Vorschlag in Theorie und Praxis: Ein Ratgeber fur den Interpreten page 44



รูปที่ 34 ทางเลือกอ้างอิงจากหนังสือ

Der Vorchlag in Theorie und Praxis: Ein Ratgeber fur den Interpreten page 45

ตัวอย่างที่ 6

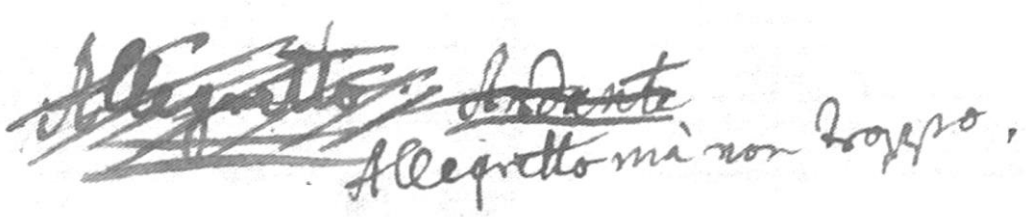
จากผลลัพธ์ที่ได้จากการวิเคราะห์ข้อมูลต่าง ๆ ผู้วิจัยจึงเลือกที่จะบรรเลงโน้ตประดับสองตัวแรกก่อนจังหวะตก และบรรเลงโน้ตประดับตัวที่ 3 ซึ่งอยู่ในจังหวะหนักของห้องเพลงในจังหวะตก และแทนค่าโน้ตประดับให้มีค่าเป็นครึ่งหนึ่งของโน้ตหลัก ดังนี้

จะเห็นได้ว่า การบรรเลงโน้ตเพลงเพียง 3 ตัว ผู้วิจัยจำต้องวิเคราะห์ข้อมูลจากหลายแหล่งที่มา และใช้วิจารณญาณผนวกกับรสนิยมส่วนตัว สังเคราะห์ข้อมูลให้ออกมาเป็นการบรรเลงจริงในที่สุด

5. ระบบจังหวะของโมสาร์ท

การกำหนดความเร็วของงานประพันธ์ของคีตกวีตะวันตกโดยมากจะเขียนกำกับเป็นภาษาอิตาเลียน ผู้แสดงจะต้องตีความคำศัพท์ภาษาอิตาเลียนต่าง ๆ เหล่านี้ให้ออกมาเป็นการแสดงที่เหมาะสม ซึ่งบ่อยครั้งคำศัพท์เหล่านี้มิได้แปลความหมายหรือกำหนดความช้าความเร็วอย่างตรงไปตรงมา เช่น คำว่า Presto แปลตรงตัวได้ว่า “เร็ว” แต่คำว่า Allegro ที่ใช้กันอย่างแพร่หลายและมักจะถูกแปลความหมายว่าเร็ว ซึ่งเป็นการตีความที่ไม่ตรงกับรากศัพท์ภาษาอิตาเลียนนัก Allegro แปลความหมายได้ว่าร่าเริง สดใส สุขใจ ดังนั้นผู้แสดงจำเป็นที่จะต้องเข้าใจถึงความหมายของคำศัพท์อย่างชัดเจน ซึ่งจะเป็นสิ่งแรกที่จะกำหนดความช้าเร็วของบทประพันธ์นั้น ๆ

คำศัพท์กำกับความช้าเร็วของโมสาร์ทเป็นสิ่งที่น่าพิศวง โมสาร์ทเป็นคีตกวีที่เดินทางทั่วยุโรปตั้งแต่เยาว์วัย ความรู้ภาษาอิตาเลียนของโมสาร์ทนั้นดีเลิศ เขาเดินทางไปประเทศอิตาลีหลายครั้ง ได้พบกับนักดนตรีอิตาเลียนและได้ศึกษาวิชาทฤษฎีดนตรีกับมาร์ตินี (Giovanni Martini, ค.ศ. 1706-1784) ซึมซับวัฒนธรรมอุปรากรของอิตาเลียน และโมสาร์ทประพันธ์อุปรากรเกือบทั้งหมดของเขาเป็นภาษาอิตาเลียน ดังนั้นการใช้คำศัพท์กำหนดความช้าเร็วในบทประพันธ์ของโมสาร์ทจึงมีความหลากหลาย การใช้คำศัพท์ที่พิเศษและเข้มข้นจึงต้องการการตีความที่ละเอียดอ่อน มีหลักฐานในจดหมายของโมสาร์ทที่ไม่พอใจจังหวะของบทเพลงของเขาที่ผู้อื่นบรรเลง หรือมีตัวอย่างของการเปลี่ยนแปลงคำกำกับภาษาอิตาเลียนบนแผ่นกระดาษโน้ตเพลงด้วยลายมือ

ของเขาเอง เช่น ในบทเพลงสตริงควอเท็ต K.421 จาก Allegretto เป็น Andante และในท้ายที่สุดเป็น Allegretto ma non troppo จากตัวอย่างความเปลี่ยนแปลงนี้ จะเห็นได้ว่า โมสาร์ทกำหนดความเร็วของ Allegrettoไว้ในมโนทัศน์ แต่เมื่อนักดนตรีบรรเลงเร็วเกินไป เขาจึงเปลี่ยนคำกำกับเป็น Andante ซึ่งก็คงมีผลให้นักดนตรีบรรเลงบทประพันธ์ช้าเกินไป โมสาร์ทจึงเปลี่ยนคำกำกับมาเป็น Allegretto ma non troppo ซึ่งคาดคะเนได้ว่าในท้ายที่สุด คงจะตรงกับจังหวะในมโนทัศน์ของเขา



รูปที่ 35 ลายมือของโมสาร์ท

ดังนั้นการตีความของการบรรเลงโซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลินจึงต้องมีการพิจารณาถึงความแตกต่างของคำศัพท์อย่างละเอียด เช่น ท่อนที่หนึ่งของโซนาตาโดยมากมักจะมีคำกำกับที่เป็นท่อน Allegro เหมือนกัน แต่มีคำขยายที่ต้องได้รับการตีความ เช่น Allegro, Allegro di molto, Allegro con spirito, Allegro moderato จะมีความแตกต่างกันอย่างไร หรือในท่อนที่สอง Andante, Andante grazioso, Andantino cantabile และ Andantino sostenuto e cantabile ซึ่งคำกำกับรูปแบบต่าง ๆ นี้ นักดนตรีจะแปรความหมายออกมาเป็นจังหวะช้าเร็วที่แตกต่างกันได้อย่างไร นอกจากนั้นสิ่งที่สำคัญนอกจากจะตีความในเรื่องของจังหวะแล้ว คำกำกับเหล่านี้ยังบ่งบอกถึงอารมณ์ความรู้สึกของดนตรีในท่อนนั้น ๆ ด้วย

จากหนังสือเรื่อง Mozart tempo system ของ Helmut Breidenstein จำแนกคำกำกับจังหวะหลักๆ ของโมสาร์ทตามลำดับจากช้าไปเร็วไว้ดังนี้

Largo

Adagio

Larghetto

Andante

piu Andante

Andante con moto

Molto Andante

Andantino

Andantino con moto

Allegretto

Allegro

Allegro vivace

Allegro con spirit

Allegro molto

Allegro assai

Presto

Presto assai

นอกจากนั้นโมสาร์ทยังใช้คำขยายเพื่อสื่อสารมโนทัศน์ทางดนตรีของเขาเพิ่มเติม เช่น Andante Grazioso จากไวโอลินโซนาตา K.305 และ Allegro moderato, Andantino e cantabile จากไวโอลินโซนาตา K.378 Allegro aperto จากไวโอลินคอนแชร์โต K.219 เป็นต้น

การตีความเรื่องจังหวะของโมสาร์ทเป็นเรื่องละเอียดอ่อนที่ต้องพิจารณาอย่างรอบคอบ ยกตัวอย่างเช่น คำกำกับ Allegro สำหรับท่อนเพลงเต้นรำ Menuet ในบทเพลง Serenade หรือ Divertimento ความเร็วของจังหวะอาจแตกต่างจากคำกำกับ Allegro สำหรับบทเพลง Requiem หรือคำกำกับ Andante ในจังหวะ $\mathbf{C}$ อาจแตกต่างจาก Andante ของจังหวะ $\frac{6}{8}$ เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 7

พัฒนาการของไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ท

โมสาร์ทเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญยิ่งในประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตก ในฐานะผู้สร้างดุริยางคนิพนธ์ที่บ่งบอกถึงศักยภาพอันแท้จริงของไวโอลิน และเป็นผู้ปรับให้ไวโอลินมีความโดดเด่นทัดเทียมกับเปียโนในโซนาตาประเภทนี้ ความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวมีอิทธิพลต่อคีตกวีรุ่นต่อมา และส่งผลให้บทโซนาตาสำหรับเครื่องดนตรีต่าง ๆ ที่บรรเลงกับเปียโน พัฒนามาเป็นรูปแบบที่เห็นในทุกวันนี้

1. พัฒนาการของไวโอลินโซนาตา

1.1 ไวโอลินโซนาตาในคริสต์ศตวรรษที่ 16 และ 17

ในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 16 รูปแบบของบทเพลงต่าง ๆ ที่ใช้เครื่องดนตรีบรรเลง (instrumental music) ถูกเรียกชื่อกันโดยทั่วไปว่า โซนาตา (sonata) และ คันโซนา (canzona) ซึ่งจุดมุ่งหมายอาจมีความต้องการจะแบ่งแยกประเภทของดนตรีสำหรับการบรรเลงให้แตกต่างออกไปจากบทเพลงที่ใช้ขับร้องที่เรียกว่า cantata อย่างชัดเจน ในช่วงปี ค.ศ. 1600 กาเบรียลลี (Giovanni Gabrieli, ค.ศ. 1554/1557–1612) ประพันธ์บทเพลงโซนาตาสำหรับเครื่องดนตรีสองแนวไปจนถึงสำหรับกลุ่มเครื่องมือต่าง ๆ ซึ่งได้รับความนิยมอย่างมาก เช่น Sonata per tre violini (ค.ศ. 1615) โซนาตา หรือคันโซนาในยุคแรกมักจะมีท่อนเดียว หรือท่อนเดียวที่แบ่งดนตรีออกเป็นส่วนย่อยๆ เช่น บทเพลง Sonate de organo ของ อาเรสติ (Giulio Cesare Arresti, ค.ศ. 1619–1701)

คอเรลลี (Arcangelo Corelli, ค.ศ.1653-1713) มีบทบาทสำคัญในการพัฒนารูปแบบของโซนาตาซึ่งแบ่งออกเป็นท่อนต่าง ๆ อย่างมีระเบียบแบบแผน โซนาตาของคอเรลลีมีมาตรฐานแบบ Sonata da chiesa (church sonata) ซึ่งมี 4 ท่อน คือ ช้า-เร็ว-ช้า-เร็ว ซึ่งต่อมาภายหลัง คอเรลลีเพิ่มเติมท่อนที่ 5 เข้าไปในโซนาตาของเขาด้วย (church sonatas op.5) ส่วนแบบแผน Sonata da camera (chamber sonata) ยังไม่มีระบบที่ชัดเจน คีตกวีอาจใช้แบบแผนของบทเพลงเต้นรำหลัก 4 บท ของเพลงชุด (suite) คือ allemande, courante, sarabande, gigue ซึ่งบ่อยครั้ง Sonata da chiesa และ Sonata da camera มีความคาบเกี่ยวผสมผสานกัน ตัวอย่างเช่น โซนาตาของ เทเลมันน์ (Georg Philipp Telemann, ค.ศ. 1681–1767) และวิวัลดี

ในช่วงปลายยุคบารอคโซนาตาเริ่มมีการจัดแบบแผนเป็นมาตรฐานมากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นโซนาตาแบบอนุรักษ์นิยมของบาค (Johann Sebastian Bach, ค.ศ. 1675-1750) ซึ่งยังอยู่ในรูปแบบของการพัฒนา motive โดยใช้สังคีตลักษณ์แบบ Fugue (polyphony) แต่โซนาตาในรูปแบบใหม่ของ

ตาร์ตินี (Giuseppe Tartini, ค.ศ. 1692–1770) หรือเลอแคลร์ (Jean-Marie Leclair, ค.ศ. 1697–1764) จะมีท่วงทำนองที่โดดเด่นซึ่งเรียกว่า homophony นอกจากนั้นยังมีพัฒนาการของสังคีตลักษณ์สามตอนและรอนโด ซึ่งจะนำไปสู่รูปแบบใหม่ของโซนาตาในยุคต่อมา

ในยุคบารอค การผสมวงที่เป็นที่นิยมที่สุดคือทรีโอโซนาตา (trio sonata) โดยเฉพาะอย่างยิ่งสำหรับไวโอลิน 2 คันกับคอนตินูโอ แต่หลังจากปี ค.ศ. 1700 โซนาตาสำหรับเครื่องบรรเลงเดี่ยวร่วมกับคอนตินูโอกลับได้รับความนิยมมากขึ้น ไวโอลิน ฟลู้ท โอโบ และเชลโล เป็นเครื่องมือที่นิยมมากที่สุด และยังมีโซนาตาสำหรับเดี่ยวเครื่องดนตรี (solo sonata) ที่เน้นการแสดงความสามารถของผู้แสดงเป็นพิเศษ เช่น โซนาตาสำหรับเดี่ยวไวโอลินของบีเบอร์ (Heinrich Ignaz Franz von Biber, ค.ศ.1644-1704) และบาค โซนาตาสำหรับเดี่ยวฮาร์ปซิคอร์ดของแฮนเดล เป็นต้น

1.2 ไวโอลินโซนาตาในคริสต์ศตวรรษที่ 18

โซนาตาในยุคคลาสสิก (ประมาณ ค.ศ. 1735-1820) มีความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญในวงการดนตรี จากอิทธิพลของบทโซนาตาสำหรับเดี่ยวคีย์บอร์ดของสกาลาร์ตติ (Domenico Scarlartti, ค.ศ. 1685-1757) อัลแบร์ติ (Domenico Alberti, ค.ศ. 1710–1740)และ คาร์ล ฟิลลิป เอ็มมานูเอล บาคซึ่งได้รับความนิยมอย่างสูงทั่วยุโรป ในขณะเดียวกันเครื่องดนตรีคีย์บอร์ดมีความเปลี่ยนแปลงจากฮาร์ปซิคอร์ดที่ค่อย ๆ เสื่อมความนิยมเนื่องจากถูกแทนที่โดยเปียโนแบบใหม่ พัฒนาการของเปียโนที่ดำเนินไปอย่างต่อเนื่องนี้ทำให้พัฒนาการของคีย์บอร์ดโซนาตาเจริญรุดหน้าอย่างรวดเร็วโดยคีตกวีชั้นนำอย่าง ไฮเดิน โมสาร์ท และ เบโทเฟน ในช่วงเวลานี้ บทไวโอลินโซนาตาค่อย ๆ ถือกำเนิดขึ้นมา เริ่มจากไวโอลินทำหน้าที่การบรรเลงประกอบให้แนวคีย์บอร์ด (accompanied sonata) ซึ่งแนวไวโอลินยังไม่มีความสำคัญจนในบางครั้งแนวไวโอลินยังคงเป็นเพียงทางเลือกที่จะบรรเลงหรือไม่ก็ได้(optional) แต่ด้วยความคิดสร้างสรรค์ที่ล้ำสมัยของโมสาร์ท ไวโอลินโซนาตาในยุคหลังๆ ของเขา ได้มีการปรับให้ไวโอลินมีบทบาททัดเทียมกับเปียโนอย่างจริงจัง ซึ่งพัฒนาการในรูปแบบนี้ส่งผลให้กับคีตกวีรุ่นหลังอย่าง เบโทเฟน และยังส่งผลไปยังเครื่องดนตรีอื่น ๆ เช่น เชลโลโซนาตาของเบโทเฟน ที่แสดงให้เห็นว่าเครื่องสายและเปียโนมีบทบาทที่ทัดเทียมกันอย่างสมบูรณ์

การจัดสรรท่อนเพลงในโซนาตาของยุคคลาสสิกยังคงมีความหลากหลาย รูปแบบของ chamber sonata ที่มี 3 ท่อน เร็ว-ช้า-เร็ว ยังคงเป็นมาตรฐานที่ได้รับความนิยม ซึ่งในบางครั้งอาจมีการเพิ่มท่อนที่ 4 เข้าไปด้วย เช่นไวโอลินโซนาตาหมายเลข 5 ของเบโทเฟน ไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ทในยุคปารีส-มันน์ไฮม์ (ค.ศ. 1778) หลายบท (K.301, 302, 303, 304)ยังคงใช้แบบแผนโซนาตาสองท่อนแบบอิตาเลียน ซึ่งทั้งสองท่อนมีความเร็วหรือเร็วปานกลาง

ท่อนแรกของโซนาตามักจะอยู่ในรูปแบบของสังคีตลักษณ์โซนาตา เช่นเดียวกับท่อนช้าซึ่งมักจะมีการพัฒนาขององค์ประกอบดนตรีที่ไม่ซับซ้อนเท่าท่อนแรก ท่อนอื่น ๆ อาจอยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอนหรือสามตอน สังคีตลักษณ์รอนโด สังคีตลักษณ์รอนโดโซนาตา บททำนองหลักและทางแปร บทเต้นรำมินูเอ็ต หรือสแกร์ตโซ (scherzo)

1.3 ไวโอลินโซนาตาในคริสต์ศตวรรษที่ 19

โซนาตาในยุคโรแมนติก (ประมาณ ค.ศ. 1790-1915) มีลักษณะเฉพาะตัวตามอัตลักษณ์และชาติพันธุ์ของคีตกวี รูปแบบของโซนาตาแบ่งออกได้เป็นสองประเภทใหญ่ ๆ กลุ่มคีตกวี เช่นชูเบิร์ต ชูมันน์ บรามส์ เมนเดลโซน โฟเร ยังคงเดินตามแบบแผนโซนาตาของยุคคลาสสิก แต่ในขณะเดียวกัน Violin sonata op. 78 ของบรามส์เอง มีการใช้โมทีฟที่เหมือนกันทั้ง 3 ท่อน และไวโอลินโซนาตาของ ฟรังค์ (César Franck, ค.ศ. 1822-1890) ใช้วิธีการประพันธ์แบบ cyclical ซึ่งเชื่อมโซนาตาทั้ง 4 ท่อนเข้าด้วยกัน ลิสต์ (Franz Liszt) ประพันธ์บทเพลง Après une lecture de Dante, fantasia quasi sonata ซึ่งมีลักษณะดนตรีพรรณา (program music) สำหรับเดี่ยวเปียโน และบทเพลง Piano sonata in B minor ซึ่งไม่ยึดติดกับระเบียบแบบแผนท่อนเพลงแบบยุคคลาสสิกอีกต่อไป

1.4 ไวโอลินโซนาตาในคริสต์ศตวรรษที่ 20 และ 21

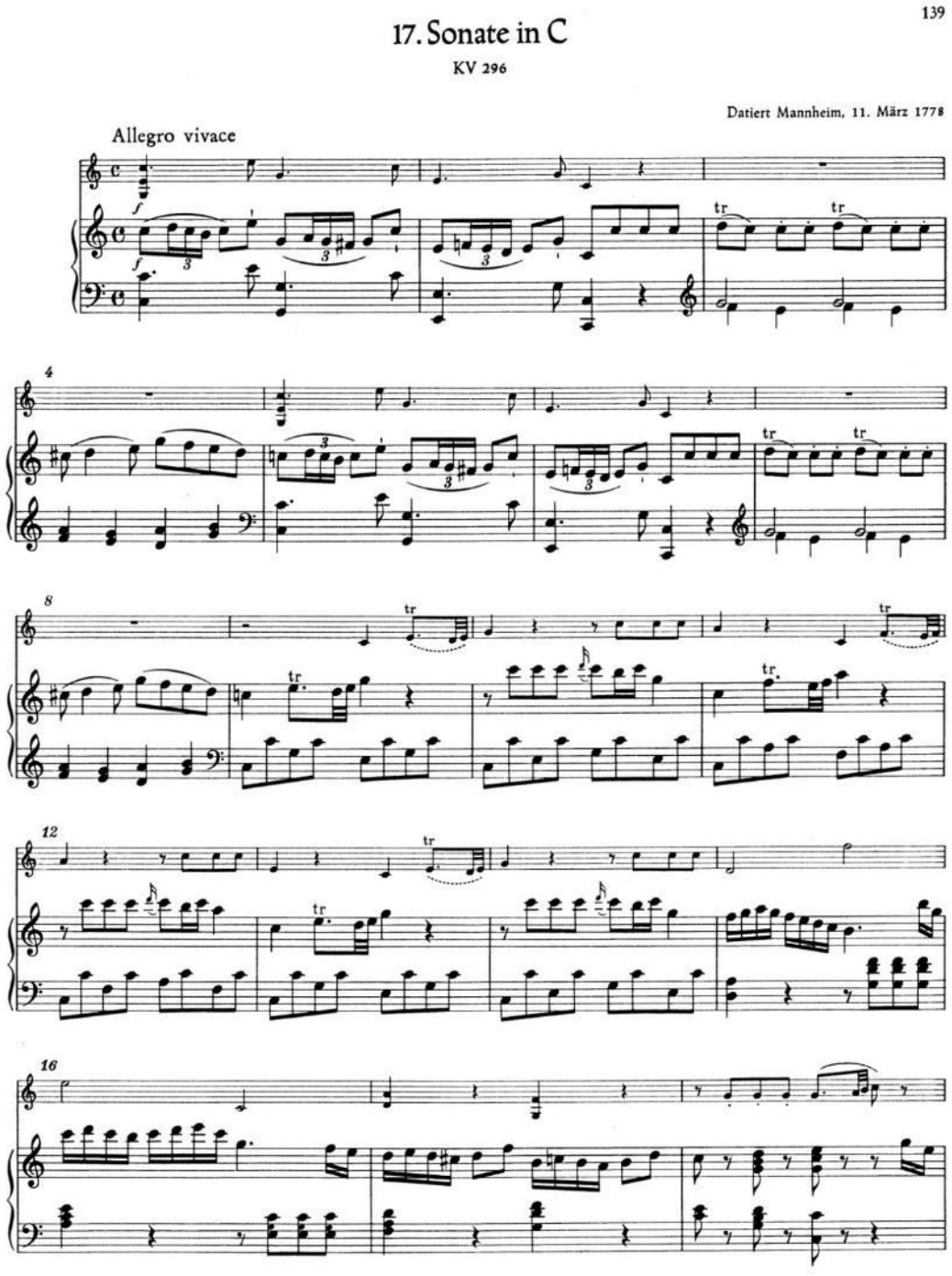
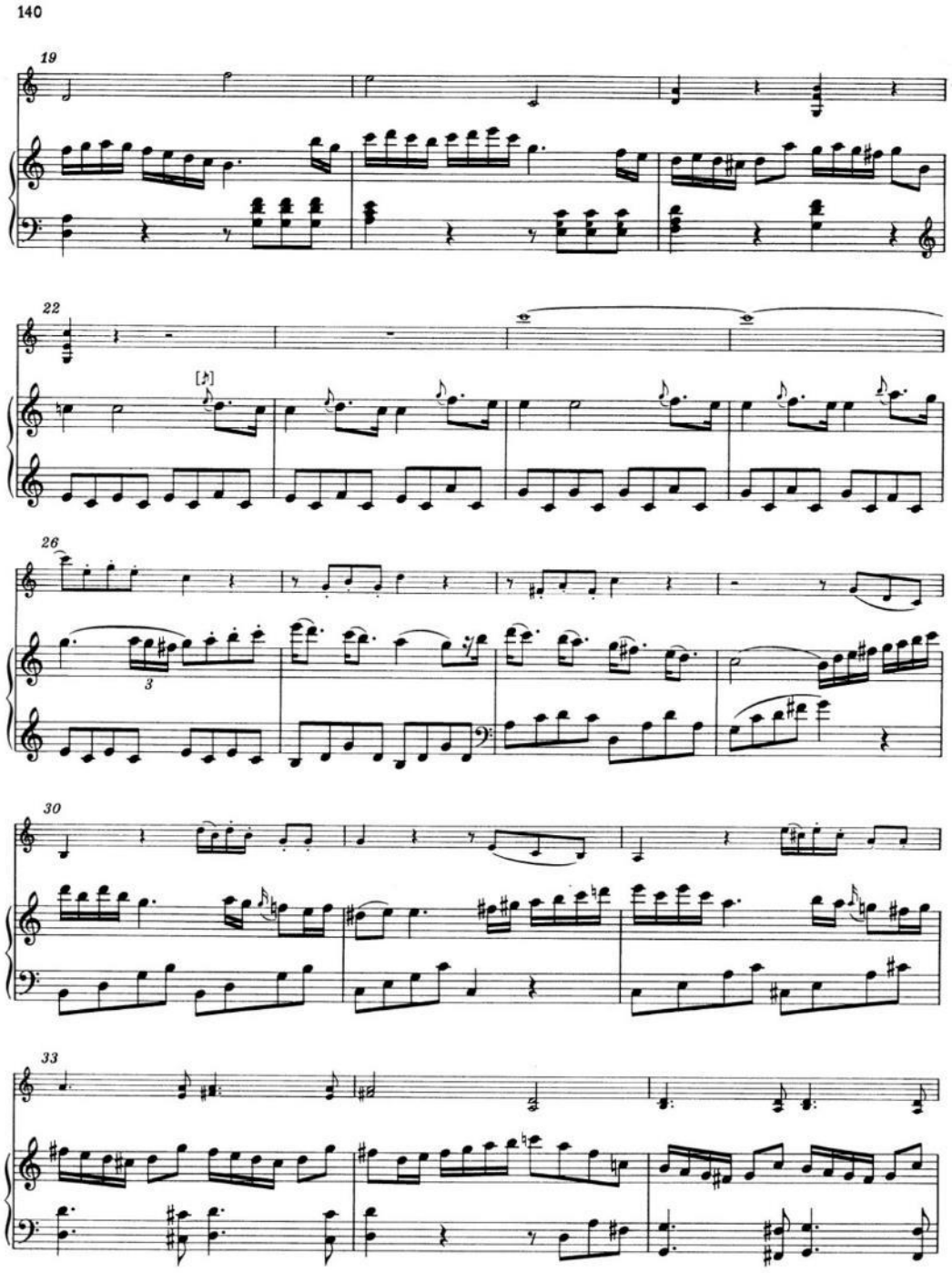
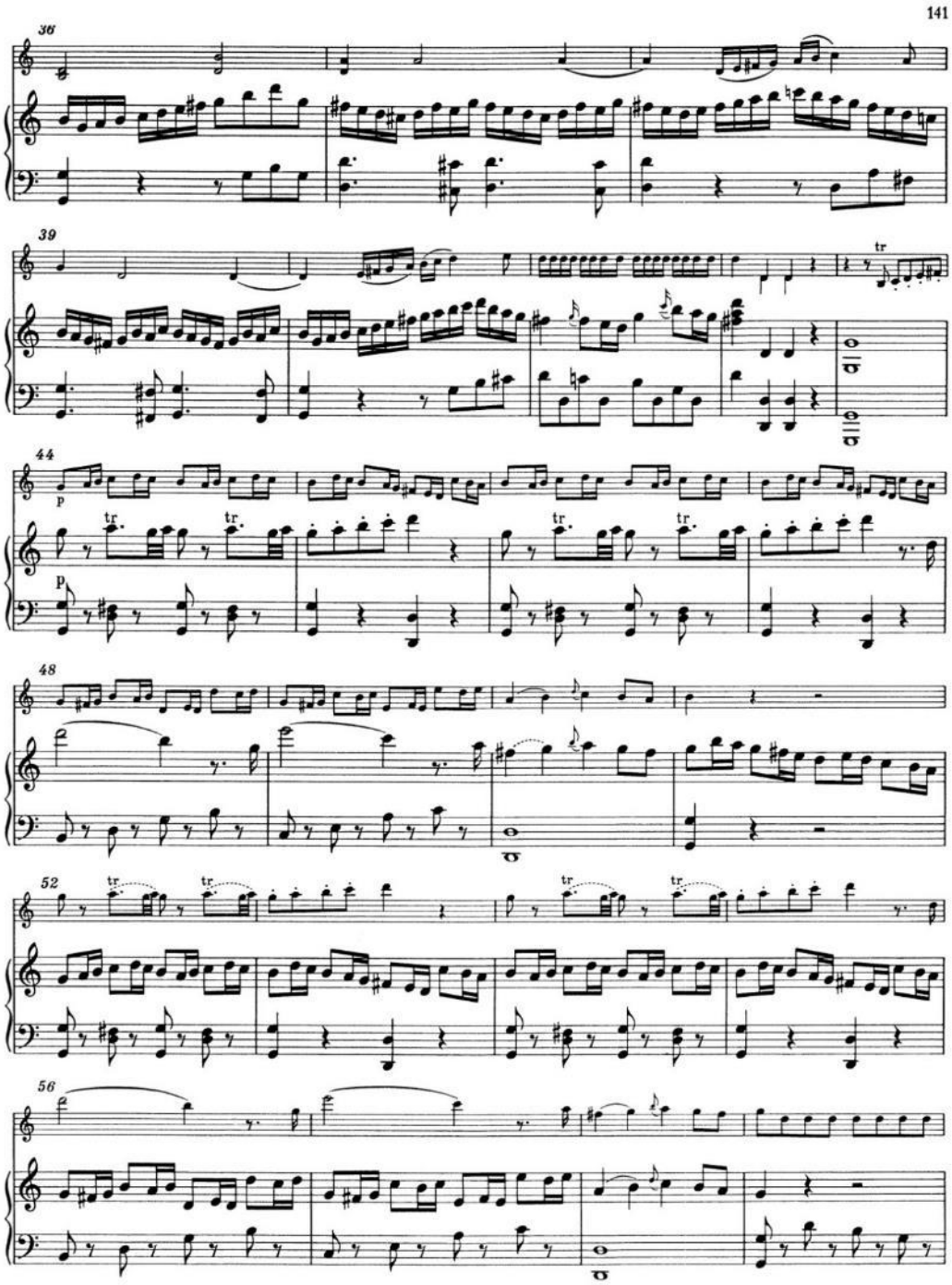
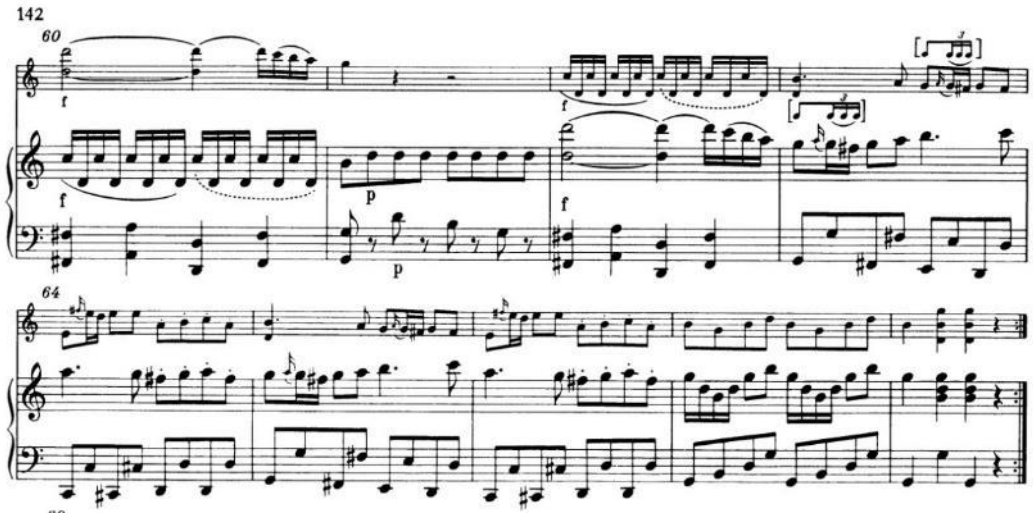
ไวโอลินโซนาตาในคริสต์ศตวรรษที่ 20 และ 21 แตกแขนงออกเป็นหลายประเภทตามกระแสใหม่ ๆ ที่เกิดขึ้นในวงการดนตรี มีทั้งที่ดำเนินรอยตามแบบแผนของยุคคลาสสิกและโรแมนติกและที่ไม่ยึดติดกับแบบแผนประเพณีเดิม ซึ่งมีผลทำให้ลักษณะของโซนาตาแบบเดิมเปลี่ยนแปลงไปและอาจมีชื่อเรียกอื่น ๆ เช่น Phantasy, Duo concertante เป็นต้น คีตกวีสำคัญ ๆ ประพันธ์บทเพลงประเภทไวโอลินและเปียโนชั้นเลิศไว้เป็นจำนวนมาก เช่น Prokofiev, Shostakovich, Bartok, Schoenberg, Stravinsky, Poulenc, Debussy, Ravel, Korngold, Takemitsu, Respighi, Corigliano, Pärt ฯลฯ

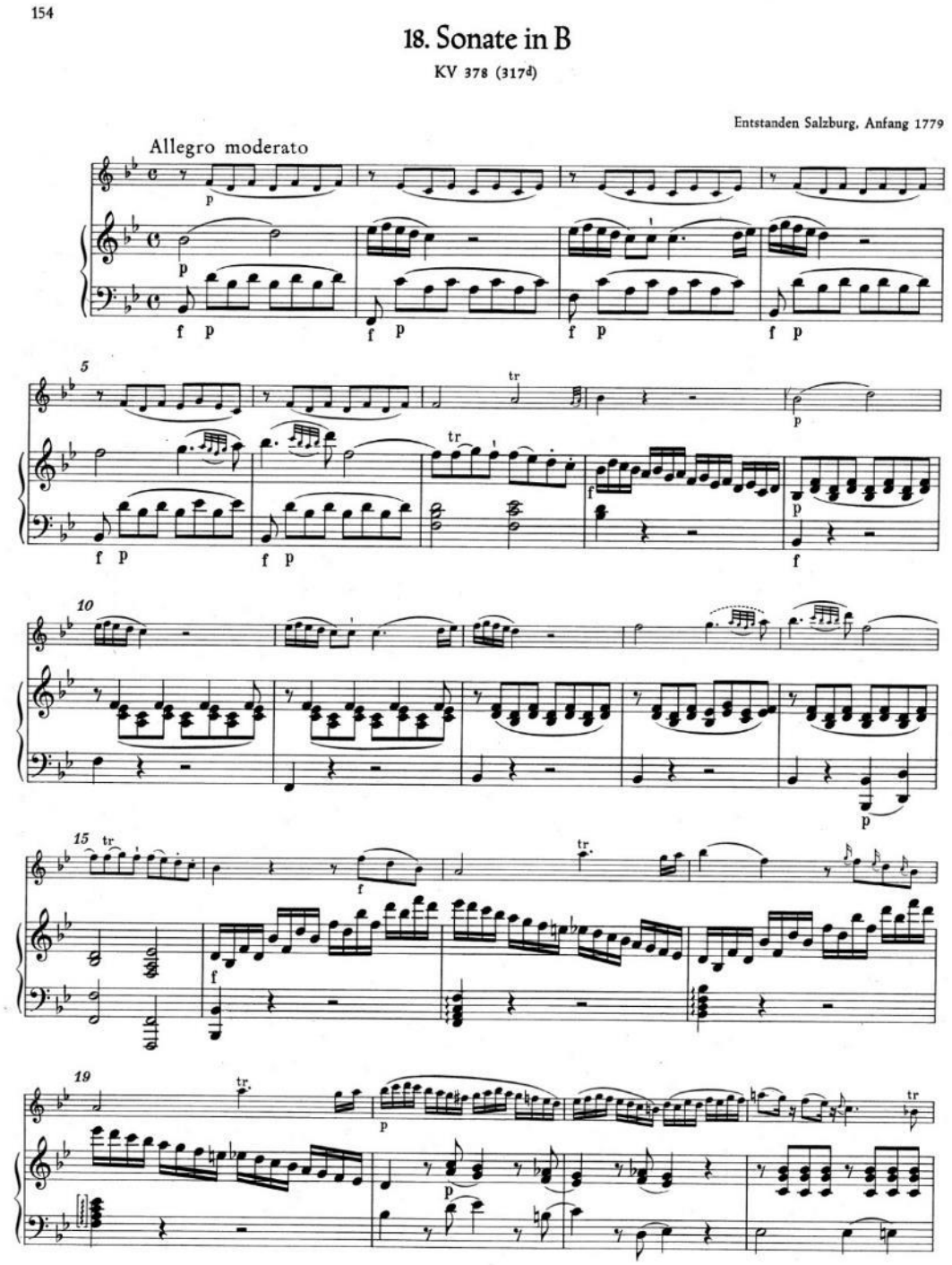
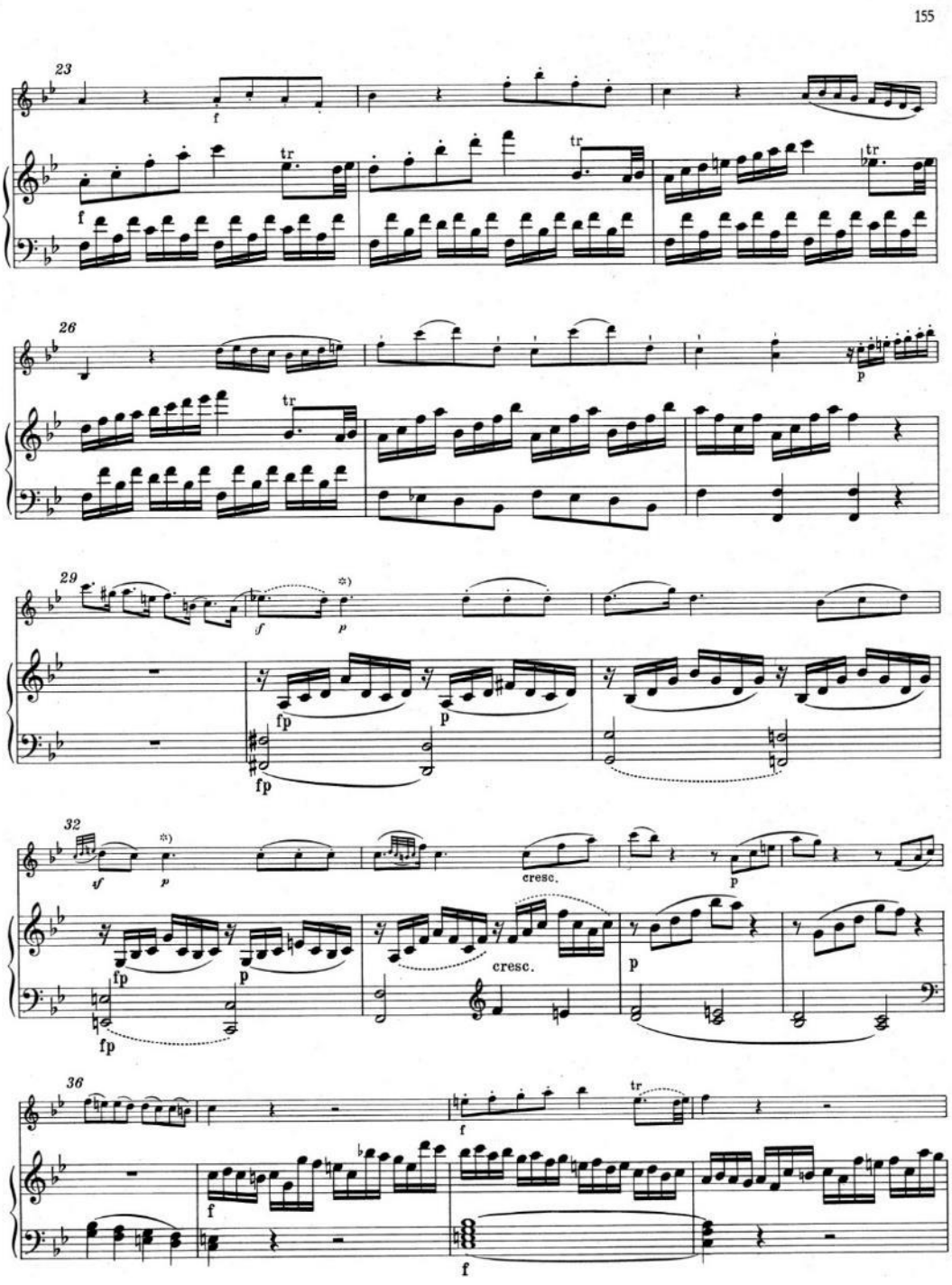
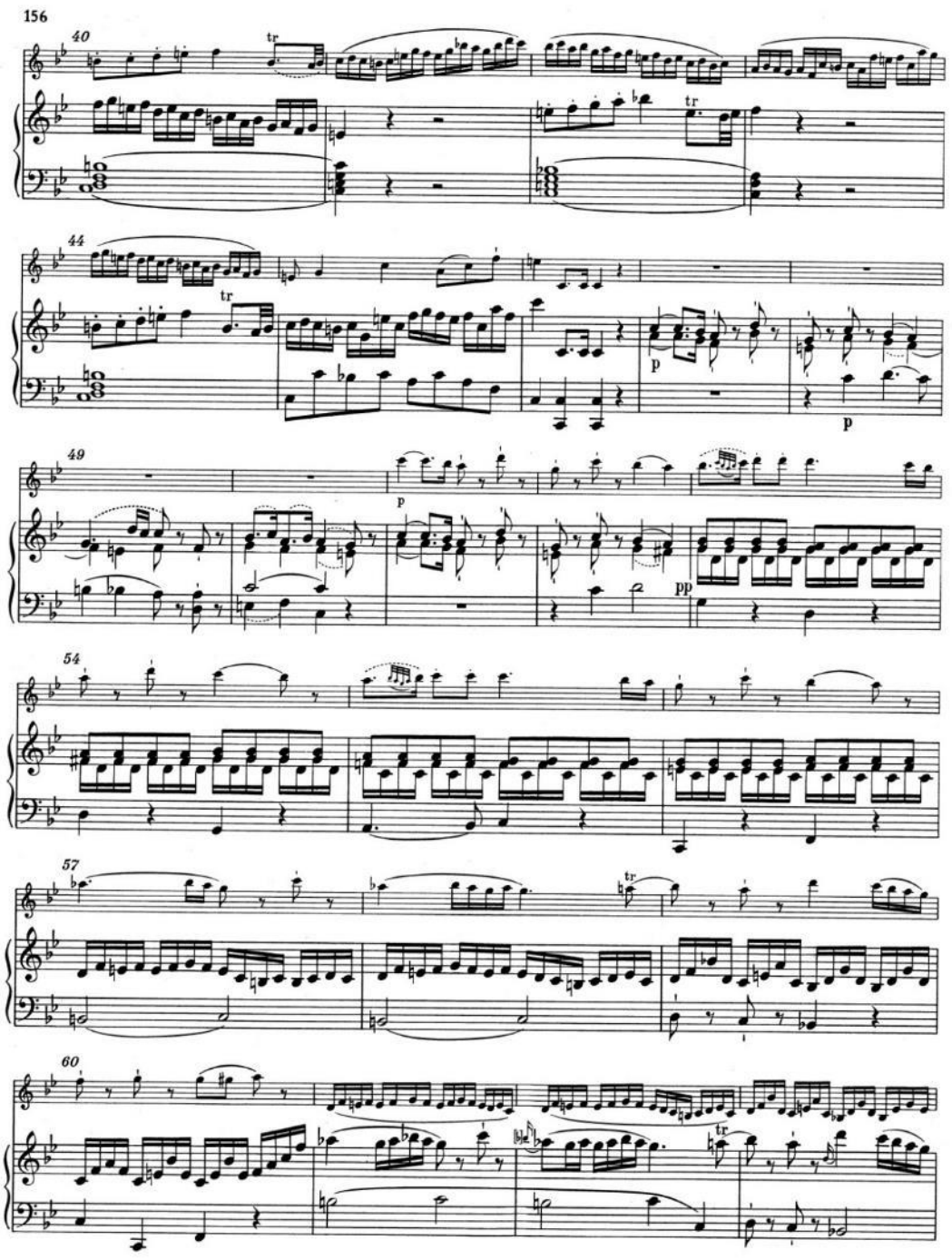
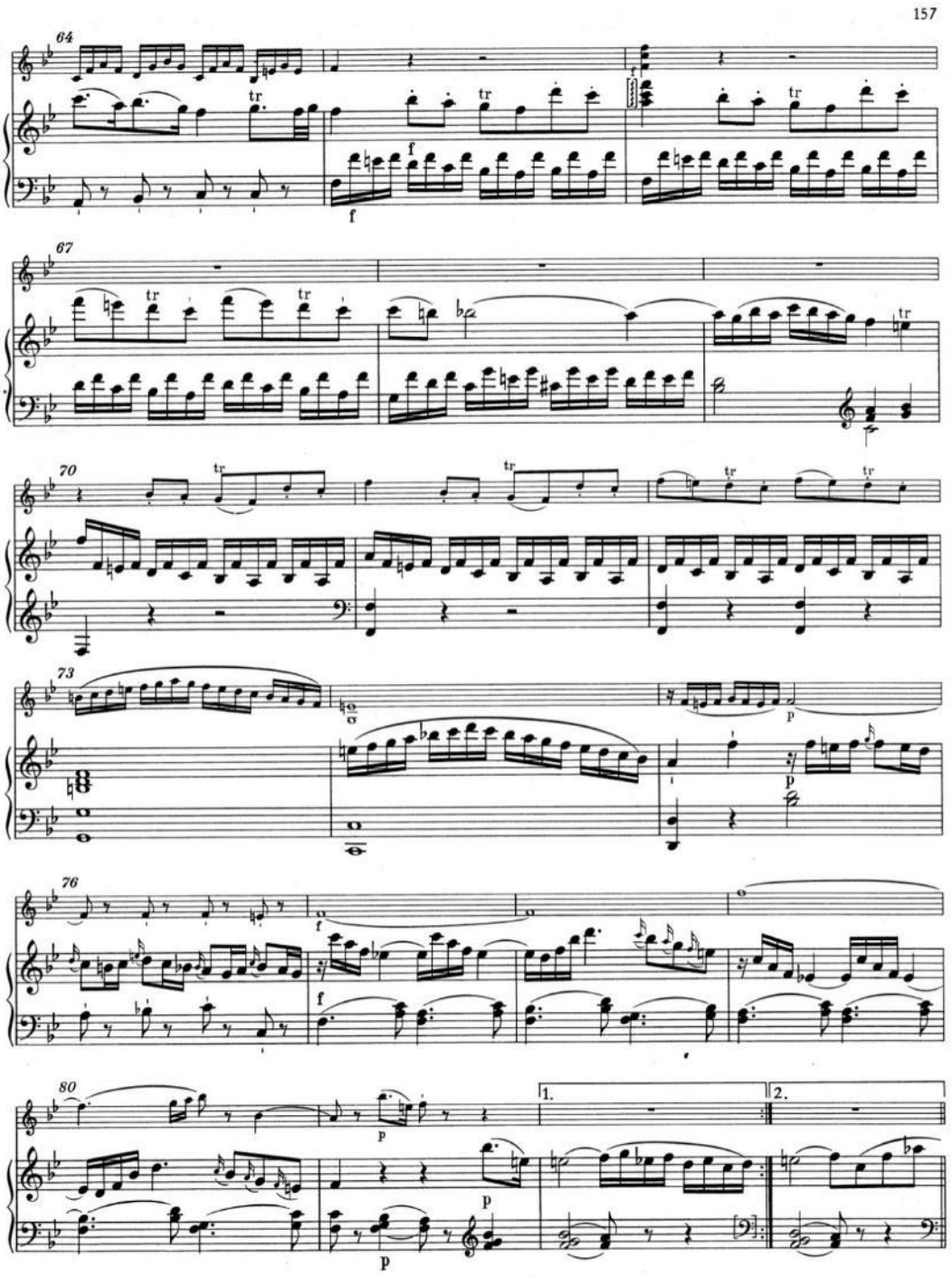
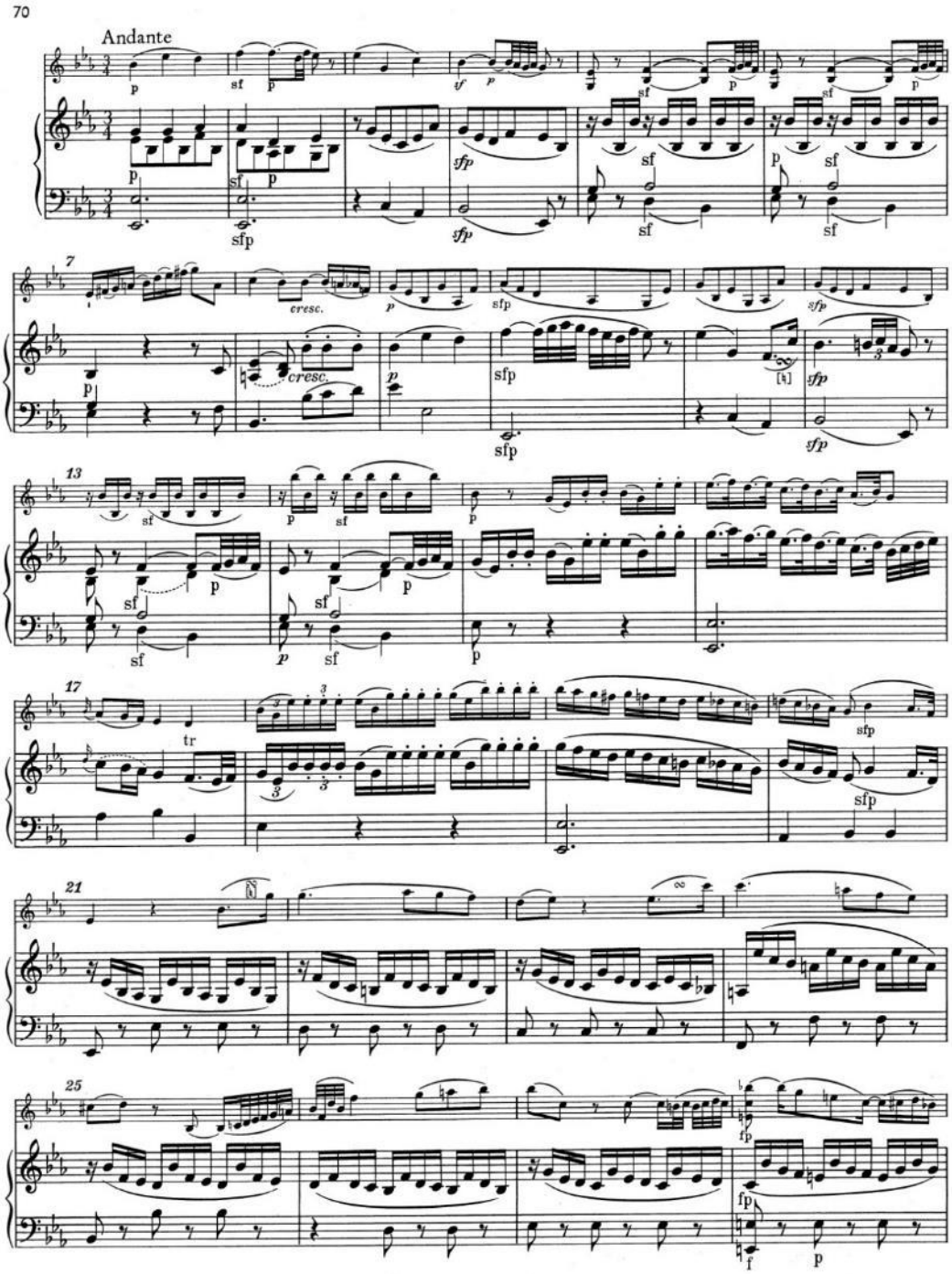
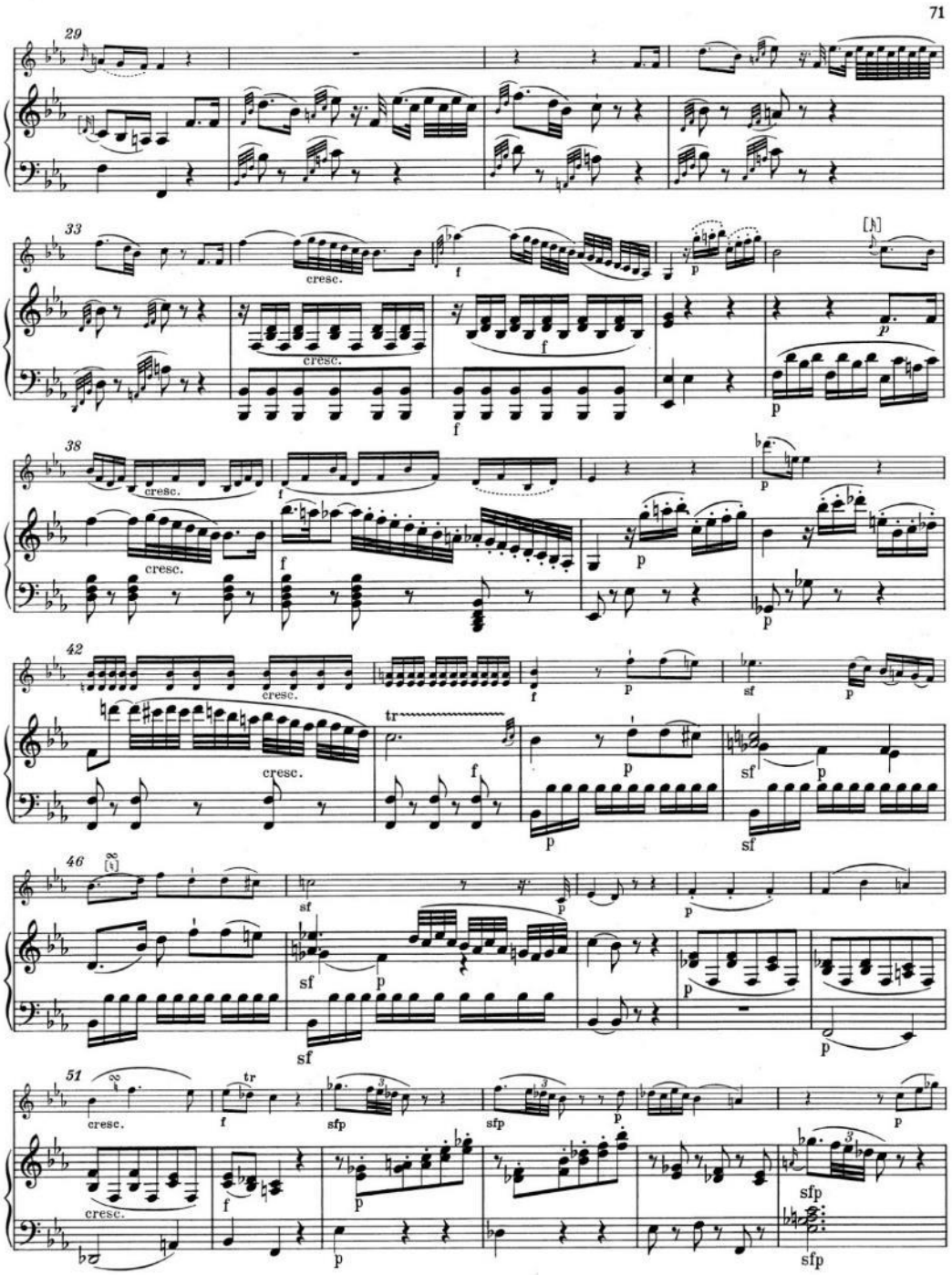
2. พัฒนาการของไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ท

โมสาร์ทเป็นผู้มีบทบาทสำคัญยิ่งในประวัติศาสตร์การดนตรีตะวันตก ในฐานะผู้สร้างดุริยางคนิพนธ์ที่บ่งบอกถึงศักยภาพอันแท้จริงของไวโอลิน และด้วยความคิดสร้างสรรค์ที่ล้ำยุคของโมสาร์ท เขาเป็นผู้ปรับให้ไวโอลินมีความโดดเด่นทัดเทียมกับเปียโน ซึ่งแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนในบทไวโอลินโซนาตา นอกจากนั้นการที่ผู้วิจัยได้ศึกษาไวโอลินโซนาตาตามลำดับและโดยองค์รวม

พัฒนาการของไวโอลินโซนาตา เป็นตัวบ่งชี้ให้เห็นถึงพัฒนาการทางวุฒิภาวะทางดนตรีของโมสาร์ทได้เป็นอย่างดี

จากตัวอย่างไวโอลินโซนาตา 3 บทจากเวลาที่แตกต่างกันเพียง 6 ปี โมสาร์ทแสดงให้เห็นถึงการยกระดับแนวไวโอลินให้เท่าเทียมกับเปียโนอย่างเห็นได้ชัด โซนาตา K.296 ประพันธ์ในปี ค.ศ. 1778 ไวโอลินยังมีบทบาทเป็นตัวประกอบอยู่ โซนาตา K.378 ประพันธ์ในช่วงประมาณปี ค.ศ. 1779-1781 ไวโอลินเริ่มมีบทบาทสำคัญที่ดำเนินโต้ตอบกับเปียโน โซนาตา K.454 ประพันธ์ในปี ค.ศ. 1784 มีการจัดสรรความเท่าเทียมของไวโอลินและเปียโนอย่างวิจิตรบรรจง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปที่ 36 Sonata in C major K.296 page 139

รูปที่ 37 Sonata in C major K.296 page 140

รูปที่ 38 Sonata in C major K.296 page 141

รูปที่ 39 Sonata in C major K.296 page 142

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปที่ 40 Sonata in B♭ major K.378 page 154

รูปที่ 41 Sonata in B♭ major K.378 page 155

รูปที่ 42 Sonata in B♭ major K.378 page 156

รูปที่ 43 Sonata in B♭ major K.378 page 157

รูปที่ 44 Sonata in B♭ major K.454 page 70

รูปที่ 45 Sonata in B♭ major K.454 page 71

เมื่อโมสาร์ทเริ่มต้นประพันธ์โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลิน เขามีความพร้อมในการเล่นเครื่องดนตรีทั้ง 2 ประเภทเป็นอย่างดี แต่ขนบของดนตรีในขณะนั้นเป็นเรื่องของไวโอลินที่ทำหน้าที่เพียงเล่นคลอประกอบเปียโน ซึ่งไวโอลินยังมีมีบทบาทเป็นรองอยู่อย่างเห็นได้ชัด ความสามารถในการเล่นเครื่องดนตรี เอื้อต่อการสร้างสรรค์ของโมสาร์ทในฐานะคีตกวี ผู้คนจำนวนมากรวมถึงนักดนตรีมีความเข้าใจผิดอย่างต่อเนื่องมาหลายศตวรรษว่า โมสาร์ทเป็นนักเปียโนเอกในขณะที่ฝีมือไวโอลินของเขาไม่โดดเด่นแต่ประการใด โซนาตาทั้งชุดที่นำมาวิเคราะห์ไว้ในวิทยานิพนธ์นี้ ย่อมเป็นประจักษ์พยานที่เด่นชัดว่า โมสาร์ทเป็นนักไวโอลินที่มีความสามารถสูงและสามารถสร้างสรรค์การแสดงออกที่ลึกซึ้งและหลากหลายให้แก่ไวโอลินได้ หลักฐานทางชีวประวัติยืนยันได้ว่า แม้แต่บิดาของโมสาร์ทเอง ผู้เป็นปรมาจารย์ด้านไวโอลินระดับแนวหน้าของยุโรป ยังบอกกับลูกชายว่า ถ้าเขาฝึกซ้อมอย่างจริงจัง เขาสามารถจะอยู่ในระดับนักไวโอลินชั้นแนวหน้าของยุโรปได้เช่นกัน

เมื่อนำผลงานของโมสาร์ทมาพิจารณาเปรียบเทียบกับผลงานสำหรับไวโอลินของคีตกวีอื่น ๆ จะเห็นได้ว่าโมสาร์ทมีบทบาทของผู้บุกเบิกที่โดดเด่นเป็นพิเศษ อันที่จริงถ้าเปรียบเทียบพัฒนาการประดิษฐ์เครื่องดนตรีระหว่างเปียโนกับไวโอลิน จะเห็นได้ว่าเปียโนมีพัฒนาการเปลี่ยนแปลงที่สูงกว่าไวโอลินมาก แต่ถ้าจะนำบทองค์นิพนธ์ของคีตกวีต่าง ๆ ที่ใช้ศักยภาพของไวโอลินในการแสดงออกซึ่งสารทางดนตรีแล้ว ผลงานสำหรับเดี่ยวไวโอลินของบาค หรือปากานินิ ในด้านของการใช้ศักยภาพของเครื่องดนตรี มิได้ด้อยไปกว่าการสร้างผลงานสำหรับเปียโนของคีตกวีต่าง ๆเลย มรดกของโมสาร์ทเป็นมรดกที่มีความลึกซึ้งในด้านของการประพันธ์ดนตรีมากกว่าการเน้นศักยภาพของเครื่องดนตรีอย่างเต็มรูปแบบ แม้กระนั้นนักไวโอลินเอกของโลกหลายคนยอมรับว่าการบรรเลงไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ทนั้นอยู่ในระดับที่ยากมาก ทั้งนี้มิใช่เพียงแต่เรื่องของเทคนิค แต่เป็นเรื่องของการประสานสัมพันธ์ระหว่างเครื่องดนตรีทั้ง 2 ประเภท ดังปรากฏในไวโอลินโซนาตาบทท้าย ๆ ซึ่งนับว่าล้ำสมัยมากในยุคนั้น และถือได้ว่าโมสาร์ทได้สร้างสรรค์ดนตรีเชมเบอร์ในมิติใหม่ คือโซนาตาที่เครื่องดนตรีประเภทหนึ่งบรรเลงพร้อมกับเปียโนโดยมีบทบาททัดเทียมกันอย่างสมบูรณ์ ซึ่งเป็นการตั้งมาตรฐานใหม่ที่คีตกวีรุ่นหลังถือเป็นแบบอย่างมาจนปัจจุบัน

บทที่ 8

อภิปรายผล

งานวิจัยเรื่อง พัฒนาการของโมสาร์ท มุมมองจากไวโอลินโซนาตา เป็นทางเลือกที่ห่างไกลจากวัฒนธรรมประจำชาติของผู้วิจัยมาก แต่ผู้วิจัยสังเกตได้ว่าแม้ในโลกตะวันตกเองไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ทยังไม่ได้รับความสนใจหรือใส่ใจเท่าที่ควร ทั้ง ๆที่ไวโอลินโซนาตาเป็นประเภทของผลงานที่ครอบคลุมตลอดช่วงชีวิตของโมสาร์ท ผู้วิจัยสามารถติดตามพัฒนาการของโมสาร์ทตั้งแต่เยาว์วัยจนกระทั่งเขาเติบโตบรรลุนิติภาวะมาจนถึงบรรลุวุฒิภาวะสูงสุด บทไวโอลินโซนาตาแสดงให้เห็นพัฒนาการของโมสาร์ทผ่านเครื่องดนตรีไวโอลินและยังเปิดเผยแง่มุมความเป็นมนุษย์ของโมสาร์ทที่ผู้คนมักมองข้ามอีกด้วย

ปัญหาของการบรรเลงดนตรีในคริสต์ศตวรรษที่ 18 สำหรับสังคมปัจจุบัน

การบรรเลงดนตรีของคริสต์ศตวรรษที่ 18 ในบริบทของสังคมคริสต์ศตวรรษที่ 21 นับว่าเป็นปัญหาใหญ่สำหรับนักดนตรี มรดกที่ตกทอดมาถึงคนรุ่นหลังในทางดนตรีแตกต่างจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์อื่น ๆ ที่สามารถจับต้องสัมผัสได้อย่างเป็นรูปธรรม แต่ดนตรีมีเพียงเสียงที่ถูกบันทึกไว้โดยสัญลักษณ์โน้ตเพลง ดังนั้นการที่จะนำเสียงดนตรีของสังคมเมื่อ 200 ปีที่แล้วกลับมาจึงเป็นศาสตร์ที่ซับซ้อนยิ่ง โดยมีอุปสรรคหลายประการ เช่น

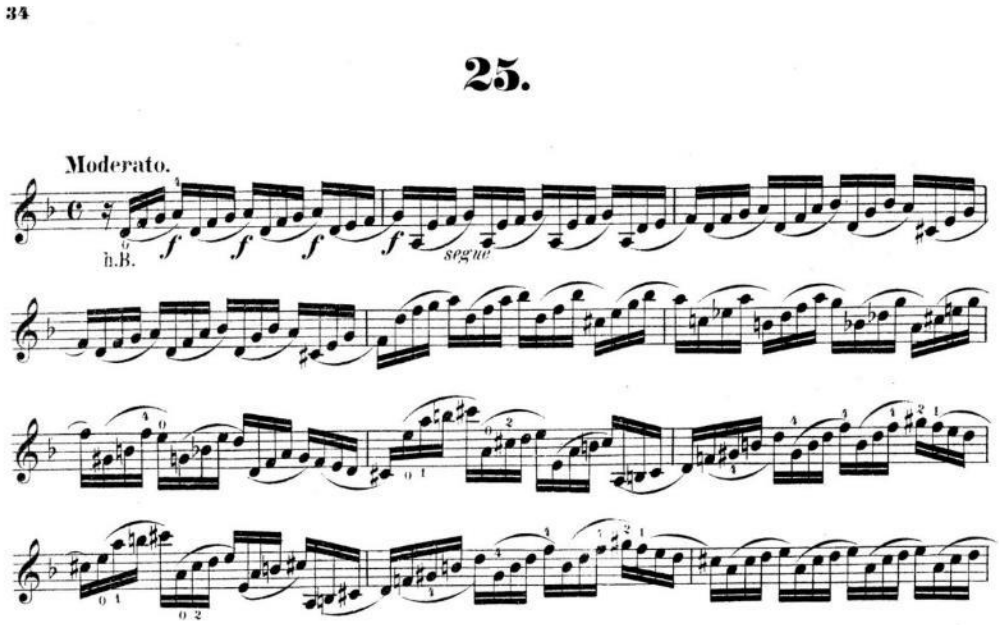
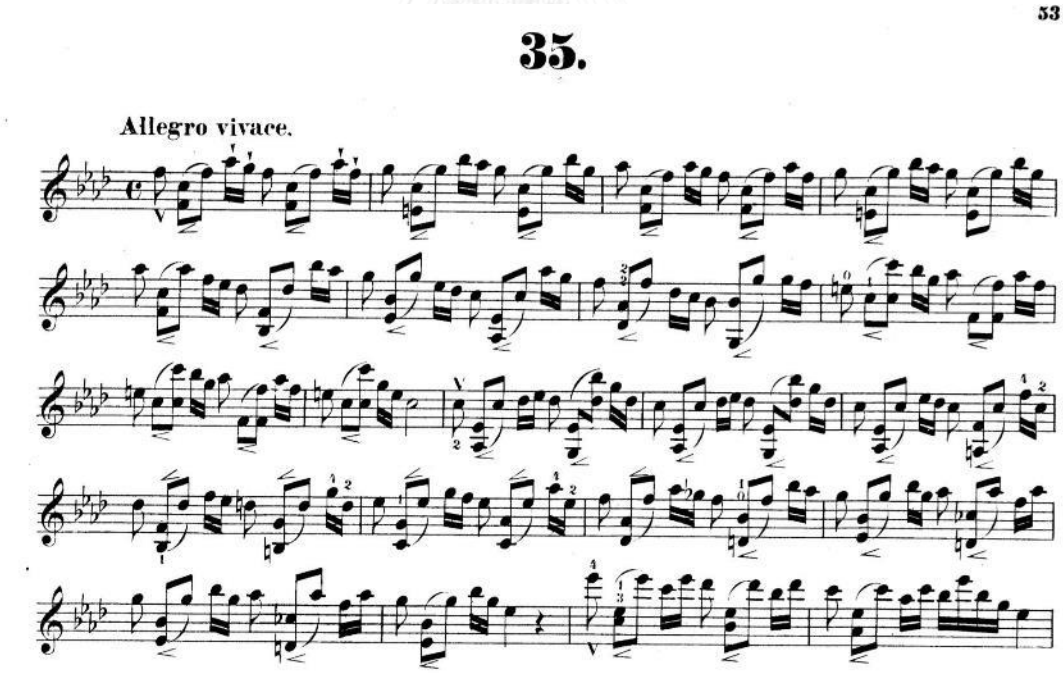
1. การเปลี่ยนแปลงขนบในการบรรเลงดนตรีของยุโรปตอนกลาง (Central Europe) ภายหลังการปฏิวัติฝรั่งเศสในปี ค.ศ. 1789 การปฏิวัติฝรั่งเศสมิใช่เป็นเพียงการเปลี่ยนแปลงทางสังคมการเมืองที่สำคัญเท่านั้น แต่ยังมีผลต่อศิลปวัฒนธรรมอย่างหลีกเลี่ยงมิได้ ด้วยหลักการแห่งเสรีภาพ เสมอภาค ภราดรภาพ ทำให้ดนตรีถูกจัดเป็นศิลปะเพื่อมหาชน ดนตรีมิใช่เป็นแต่เพียงสมบัติของเจ้าขุนมูลนาย หรือบรรเลงในกลุ่มปัญญาชนเท่านั้น ดนตรีต้องบรรเลงสำหรับคนจำนวนมากในโรงแสดง ดังนั้นคอนเสิร์ตจึงเริ่มจะมีบทบาทในสังคมเพิ่มมากขึ้น นักดนตรีจำเป็นต้องปรับเปลี่ยนวิถีการบรรเลงให้เสียงดังฟังชัด ทั้งนี้เพราะการเปล่งเสียงที่เคยกระทำอย่างละเมียดละไมที่เหมาะสมกับห้องแสดงในราชสำนักไม่สามารถสื่อสารกับผู้ฟังจำนวน 1,000 คน ในโรงแสดงขนาดใหญ่ได้

2. วิถีการบรรเลงที่เปลี่ยนไปตามบริบททางสังคม การเปลี่ยนแปลงของเครื่องดนตรีเพื่อให้เข้ากับโรงแสดงขนาดใหญ่ เครื่องดนตรีไวโอลินที่เคยมีคุณลักษณะละเมียดละไมประดุจเสียงร้องจำต้องมีการปรับเปลี่ยนเพื่อรองรับกับวิธีการบรรเลงแบบ “ใหม่” นี้ เพื่อตอบโจทย์ดนตรีเสียงดังฟังชัดและทำให้เสียงของไวโอลินห่างไกลจากขนบดั้งเดิมของโมสาร์ทมากขึ้นไปเรื่อย ๆ จากการพูดและร้อง

อย่างธรรมชาติกลายเป็นการเปล่งเสียงดังเพื่อตอบสนองการได้ยินของผู้ชมตั้งแต่เก้าอี้แถวหน้าสุดไปจนถึงเก้าอี้แถวหลังสุด

3. ขนบการเล่นไวโอลินแบบใหม่ (Modern Violin School) ในปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 ต่อเนื่องมาจนถึงคริสต์ศตวรรษที่ 19 ตลอดจนความนิยมในการเล่นไวโอลินแบบใหม่ รวมถึงการปฏิรูปเปลี่ยนแปลงของเครื่องดนตรีไวโอลินและคันชักแบบใหม่ นำไปสู่วัฒนธรรมการศึกษาไวโอลินแบบใหม่อย่างหลีกเลี่ยงมิได้

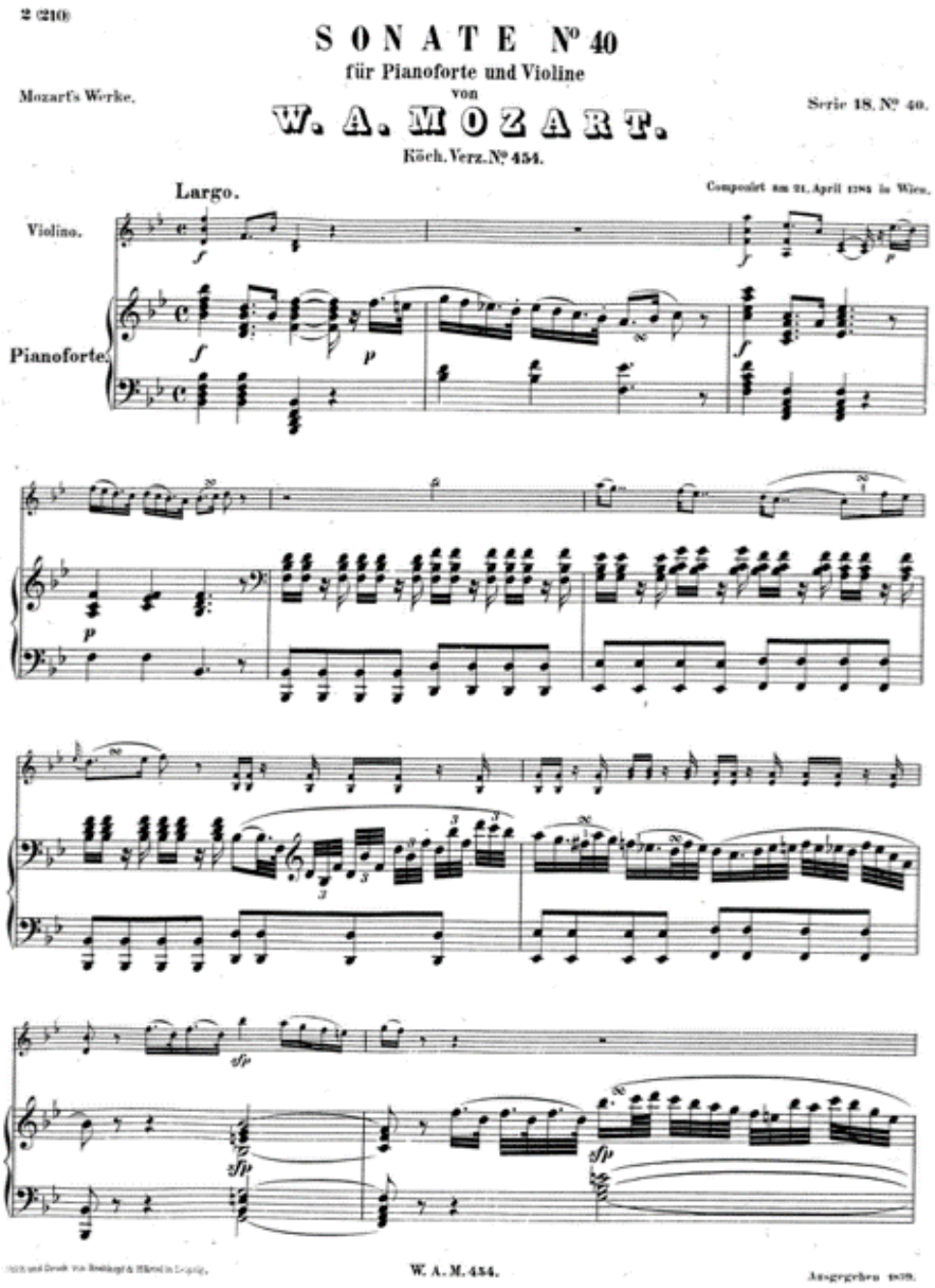
วิธีคิดของขนบการเล่นดนตรีในคริสต์ศตวรรษที่ 18 ของโมสาร์ท ดูเหมือนว่าจะยอมรับในความเป็นธรรมชาติของมนุษย์ ความคิดที่ว่านิ้วมือแต่ละนิ้วมีประสิทธิภาพไม่เท่าเทียมกันนั้นเป็นเรื่องปกติ เช่นเดียวกับธรรมชาติของการใช้คันชัก การใช้คันชักขึ้นย่อมจะเบาและผ่อนคลายกว่าการใช้คันชักแนว การลากเสียงยาวของคันชักจะเบาบางลงเมื่อเคลื่อนเข้าสู่ส่วนปลายของคันชัก โดยธรรมชาติ การบรรเลงแบบนี้ถูกปรับเปลี่ยนโดยแนวคิดเสียงดังฟังชัดที่ทุก ๆ โน้ตของไวโอลินจะต้องถูกเปล่งเสียงให้ไปถึงแถวที่นั่งสุดท้ายของโรงแสดง ดังนั้นหนังสือการสอนไวโอลินในปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 ไปจนถึงคริสต์ศตวรรษที่ 19 ล้วนชี้นำไปในทางการบรรเลงแบบใหม่นี้ บางครั้งไปไกลจนกระทั่งเป็นการกำหนดให้บรรเลงฝืนธรรมชาติ ดังหนึ่งในแบบฝึกหัดที่นิยมใช้กันมากที่สุดในปัจจุบันของนักไวโอลินที่มีชื่อเสียงในช่วงรอยต่อของคริสต์ศตวรรษที่ 18 และ 19 รูดอล์ฟ ครอยท์เซอร์ (Rudolf Kreutzer, ค.ศ. 1766-1831) ที่กำหนดให้ความดัง-ค่อยสวนทางกับธรรมชาติของการลากคันชัก ซึ่งจะทำให้เสียงดนตรีแบบดั้งเดิม ที่มีความดัง-ค่อยโดยธรรมชาติ เจือจางหายไปในที่สุด

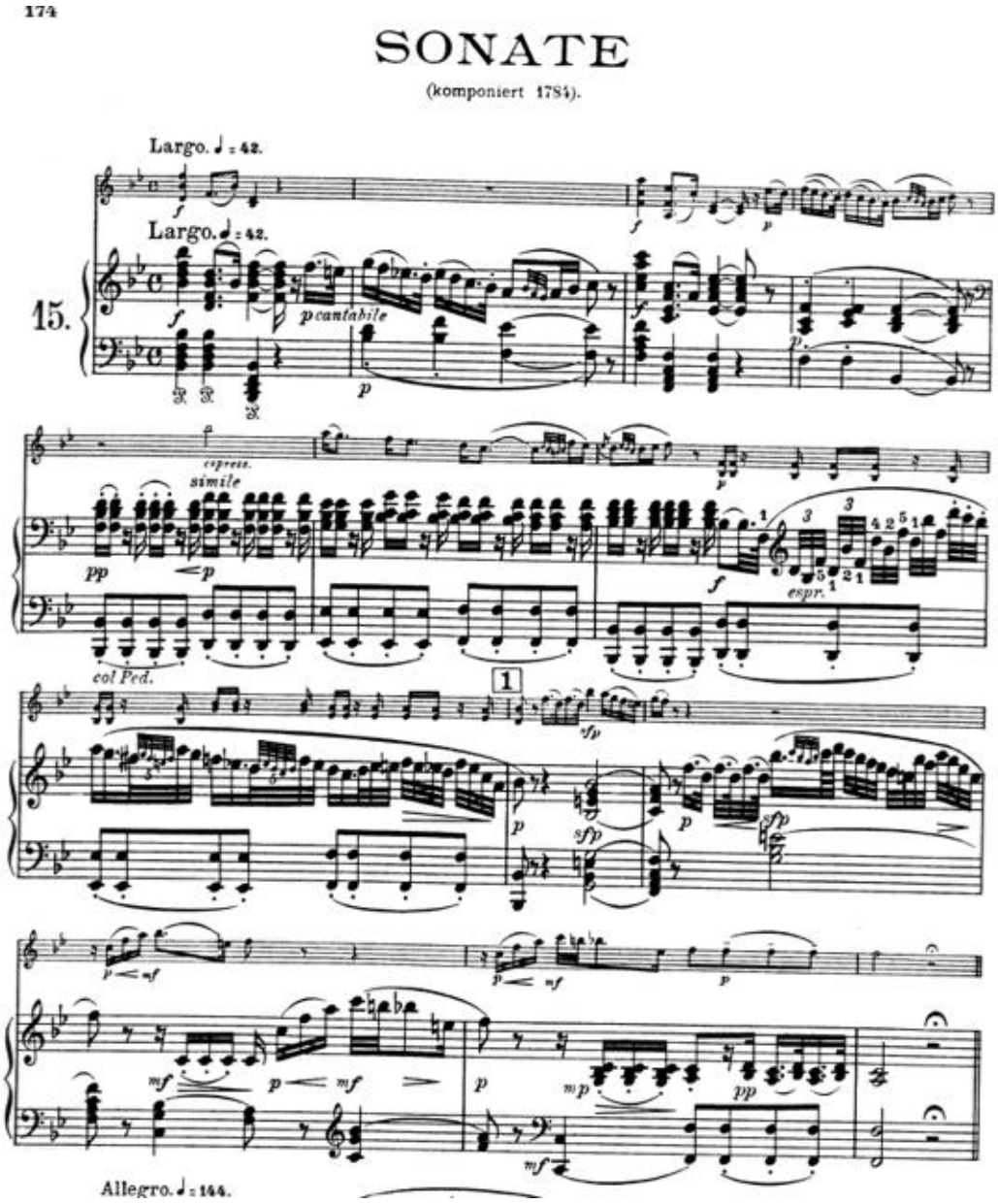
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปที่ 46 ตัวอย่างแบบฝึกหัดของรูดอล์ฟ ครอยท์เซอร์ หมายเลข 25
เรียบเรียงโดย เฟอร์ดินันด์ ดาวิด (Ferdinand David, ค.ศ. 1810-1873)

รูปที่ 47 ตัวอย่างแบบฝึกหัดของรูดอล์ฟ ครอยท์เซอร์ หมายเลข 35
เรียบเรียงโดยเฟอร์ดินันด์ ดาวิด (Ferdinand David, ค.ศ.1810-1873)

แง่มุมของการศึกษาวิธีการเล่นไวโอลินฝืนธรรมชาติแบบใหม่นี้ คริสโตเฟอร์ ฮ็อกวูด (Christopher Hogwood) นักวิชาการและวาทยกรชาวอังกฤษ ผู้เชี่ยวชาญดนตรีของคริสต์ศตวรรษที่18 ถึงกับกล่าวเหน็บแนมไว้ในระหว่างการบรรยายที่ Gresham College ว่า The Juilliard Up Bow นั้นเสียงดังกว่า The Juilliard Down Bow เสียด้วยซ้ำไป ซึ่งก็หมายความว่าการศึกษาไวโอลินแบบใหม่ในโรงเรียนที่มีชื่อเสียงอันดับต้น ๆ ของสหรัฐอเมริกาอย่าง สถาบันจูลิยาร์ด (The Juilliard School) ที่กรุงนิวยอร์ก เน้นการเปล่งเสียงดนตรีที่ชัดเจนในทุก ๆ ขั้นตอน การเล่นคันชักขึ้นซึ่งสมควรที่จะเบากว่าการเล่นคันชักลงกลับกลายเป็นการลงมือฝึกหัดปฏิบัติเพื่อจะทำให้เสียงธรรมชาติจากคันชักขึ้น-ลงนี้เท่าเทียมกัน ถึงขั้นที่เลยเถิดฝืนธรรมชาติจนกระทั่งเสียงจากคันชักขึ้นกลับมีเสียงที่ดังกว่า คันชักลงไปเสีย ซึ่งการบรรเลงในลักษณะนี้อาจก้าวข้ามไปสู่ความไร้รสนิยมทางดนตรีได้

4. ในคริสต์ศตวรรษที่ 19-20 การแสดงอัตลักษณ์ของนักไวโอลิน รวมถึงการตีพิมพ์โน้ตเพลงในคริสต์ศตวรรษที่ 19 และ 20 ตอนต้น นอกเหนือไปจากความผิดพลาดที่มิได้ตรวจสอบกับต้นฉบับของโมสาร์ทแล้ว ยุคสมัยนี้สำนักพิมพ์นิยมที่จะถ่ายทอดการตีความโดยศิลปินหรือครูอาจารย์ทางดนตรีที่มีชื่อเสียง ยกตัวอย่างเช่น ไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ทบทนี้ ในการหาข้อมูลเบื้องต้นทางอินเทอร์เน็ตจาก IMSLP Petrucci Music Library จะพบตัวอย่างหลายตัวอย่างจากการตีความโดยศิลปินต่าง ๆ กัน เช่น

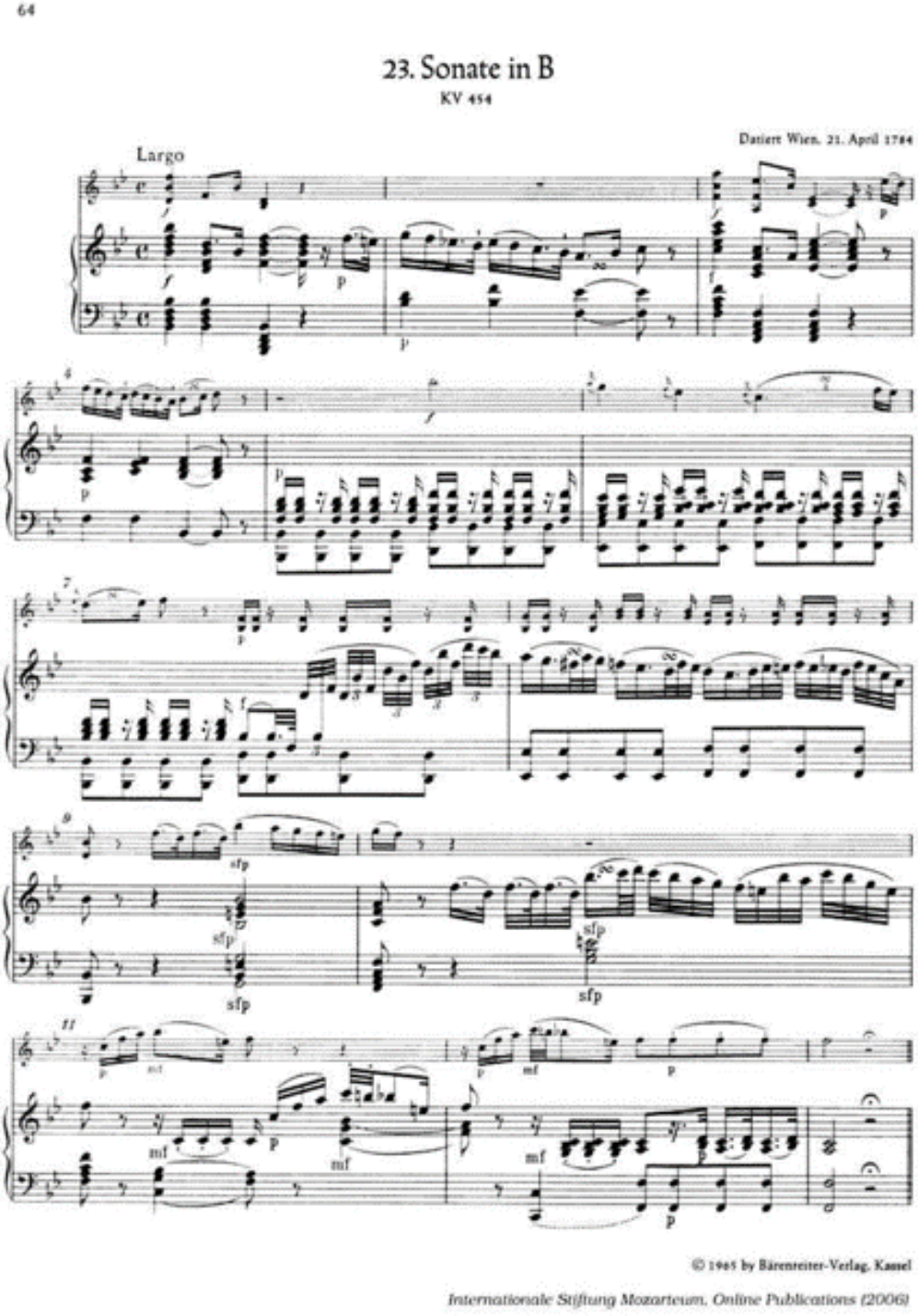
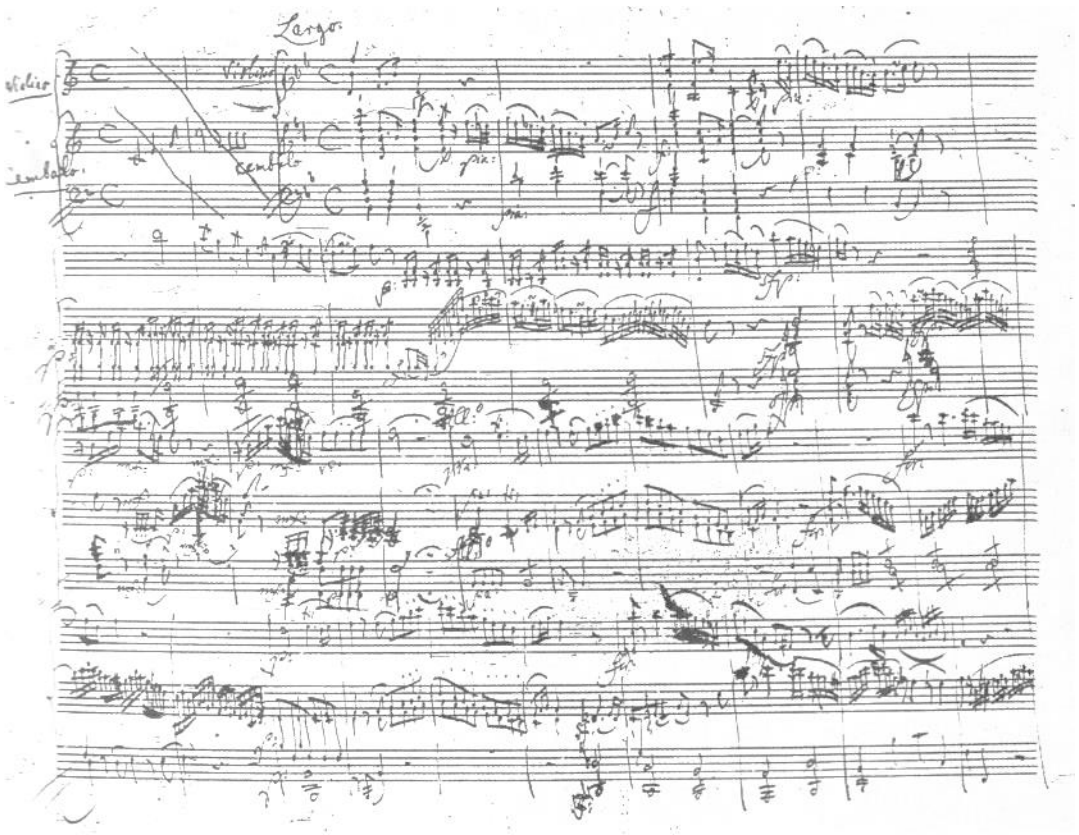
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1 สำนักพิมพ์ Breitkopf and Härtel (ค.ศ.1879) เป็นการนำเสนอโดยไม่มีการแนะนำการเลือกใช้นิ้วและการกำหนดคันชัก แต่มีการตีความสัญลักษณ์ต่าง ๆ ของโมสาร์ทออกมาเป็นโน้ตเพลงพร้อมเล่น โดยไม่มีการนำเสนอทางเลือกใด ๆ

รูปที่ 48 Wolfgang Amadeus Mozart Sonata for piano and violin in B♭ major K.454 สำนักพิมพ์ Breitkopf and Härtel (ค.ศ. 1879)

4.2 สำนักพิมพ์ C.F.Peters (ค.ศ.1912) มีข้อมูลเพิ่มเติมจำนวนมากจากนักไวโอลิน คาร์ล เฟล็ช (Carl Flesch) และนักเปียโนอาเทอร์ ชนาเบล (Arthur Schnabel) นักดนตรีทั้งสองคนเป็นทั้งศิลปินที่มีชื่อเสียงและทรงอิทธิพลในระดับโลกและมีลูกศิษย์จำนวนมาก ดังนั้นบทเพลงโซนาตาของโมสาร์ทฉบับที่เรียบเรียงโดยศิลปินทั้งคู่จึงนับว่าเป็นมาตรฐานการบรรเลงในยุคนั้น ถ้าตรวจสอบโดยละเอียดจะพบว่ามีการเปลี่ยนแปลงเครื่องหมายต่าง ๆ ที่ผิดไปจากต้นฉบับเดิมของโมสาร์ทอย่างมาก

รูปที่ 49 Wolfgang Amadeus Mozart Sonata for piano and violin in B♭ major K.454 สำนักพิมพ์ C. F. Peters (ค.ศ. 1912)

แน่นอนว่าอัตลักษณ์ของศิลปินที่มีผลต่อความไม่เที่ยงตรงในโน้ตเพลงที่แพร่หลายไปทั่วโลกย่อมจะถ่ายทอดมาสู่คนรุ่นหลังอย่างไม่มีข้อสงสัย แม้ว่าศิลปินจะมีความตั้งใจดีที่จะนำเสนอวิธีการบรรเลง หรือตีความสัญลักษณ์ของโมสาร์ทที่ไม่ชัดเจนสำหรับผู้บรรเลงหรือนักศึกษาดนตรี แต่ข้อมูลที่บิดเบือนทั้งหมดนี้มีผลในแง่ลบสำหรับการบรรเลงเพลงของโมสาร์ทในภายหลัง จนกระทั่งโครงการ New Mozart Edition มุ่งชำระความถูกต้องของโน้ตเพลงของโมสาร์ทอย่างจริงจังอันเป็นจุดเริ่มต้นของการวิจัยครั้งนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างโน้ตเพลงจาก New Mozart Editionเมื่อเปรียบเทียบกับต้นฉบับลายมือของโมสาร์ท

รูปที่ 50 Wolfgang Amadeus Mozart Sonata for piano and violin in B♭ major K.454 Bärenreiter–Verlag

รูปที่ 51 Wolfgang Amadeus Mozart Sonata for piano and violin in B♭ major K.454 ต้นฉบับลายมือ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทเพลงของโมสาร์ทผ่านการบรรเลงจากศิลปินในคริสต์ศตวรรษที่ 20 เมื่ออุตสาหกรรมการบันทึกเสียงเข้ามามีบทบาทในการเผยแพร่เสียงดนตรี บทเพลงไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ทหลายบทได้รับการบันทึกเสียงโดยศิลปินที่มีชื่อเสียงหลายคน เช่น นักไวโอลิน โยเซฟ ซิเก็ตติ, อาเทอร์ กรูมิโอ, เฮ็นริค เชริง, เยฮูดี เมนูฮินจนมาถึงอิซัค เพิร์ลมัน, พิงคัส ซูเคอมัน, อานน์-โซฟี มุตเตอร์ ฯลฯ ต่างก็บันทึกเสียงไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ทไว้หลายบทโดยเฉพาะพิงคัส ซูเคอมันเป็นเพียงแหล่งข้อมูลเดียวที่หาได้ในปัจจุบัน (Amazon.com) ที่บันทึกเสียงไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ทไว้ครบทุกบท

การแพร่หลายของบทบันทึกเสียงเหล่านี้เปรียบเสมือนการฝังรากลึกในมโนทัศน์ของผู้ฟังอย่างไม่มีทางเลี่ยง จะเห็นได้ชัดว่าจากโน้ตเพลงที่ไม่ตรงกับต้นฉบับของโมสาร์ทมาจนถึงการบรรเลงที่มาจากรากฐานของโน้ตเพลงที่ไม่เที่ยงตรงเหล่านั้น ยิ่งเป็นการทำให้ผู้ฟังและนักศึกษาดนตรีในคริสต์ศตวรรษที่ 21 ห่างไกลจากเสียงที่แท้จริงของโมสาร์ทมากขึ้นทุกที

ผลจากการวิจัยนำไปสู่การแสดงและบันทึกเสียงโดย ทัศนา นาควัชระ และพรพรรณ บรรเทิงหรรษา ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลและคัดเลือกบทเพลงที่สำคัญในยุคต้นของการประพันธ์ของโมสาร์ท และบทประพันธ์ไวโอลินโซนาตาทั้งหมดที่โมสาร์ทประพันธ์หลังจากย้ายถิ่นฐานไปยังกรุงเวียนนา

ผู้วิจัยได้ทำการฝึกซ้อม โดยเริ่มจากคัดสรรโน้ตเพลงจากแหล่งข้อมูลที่เชื่อถือได้ การซ้อมเดี่ยวเพื่อเรียนรู้โน้ตเพลง จัดทำการกำหนดคันชักและการเลือกใช้นิ้วให้เหมาะสม ทำความเข้าใจและตีความสัญลักษณ์ประกอบต่าง ๆ ก่อนที่จะลงมือซ้อมร่วมกัน ซึ่งการฝึกซ้อมร่วมกันนอกจากจะมุ่งเน้นการจัดการปัญหาทางเทคนิค ความพร้อมเพรียง จังหวะช้า เร็ว ความดัง ค่อย ฯลฯ แล้ว ผู้วิจัยยังต้องนำข้อมูลจากหนังสือในคริสต์ศตวรรษที่ 18 มาเทียบเคียงเพื่อตีความสัญลักษณ์ที่มีความคลุมเครือสำหรับคนยุคปัจจุบัน การบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสมัยใหม่ที่แตกต่างจากเสียงดั้งเดิม ผู้วิจัยจำต้องปรับตัวและสร้างความยืดหยุ่นในการผสมผสานข้อมูลของคริสต์ศตวรรษที่ 18 ให้เข้ากับการบรรเลงในคริสต์ศตวรรษที่ 21

กระแสการบรรเลงดนตรีคลาสสิกตะวันตกในปัจจุบันมีความนิยมที่จะกลับไปหาภาวะต้นกำเนิด ซึ่งเริ่มจุดประกายมาจากกลุ่มนักวิชาการในสาขาดนตรีวิทยา (musicology) และประวัติศาสตร์ดนตรี (history of music) ในช่วงหลังของคริสต์ศตวรรษที่ 20 องค์ความรู้ทางวิชาการเหล่านี้ส่งผลต่อการปฏิบัติ ดังตัวอย่างที่นักวิชาการทางดนตรีหลายคนได้ลงมือปฏิบัติจริง และบรรเลงดนตรีออกมาเป็นเสียงจริง ตัวอย่างเช่น วาทยกร โรเจอร์ นอร์ริงตัน (Roger Norrington), คริสโตเฟอร์ ฮ็อกวูด (Christopher Hogwood), นิโคเลาส์ ฮาร์นงคูรต์ (Nicolaus Harnoncourt), เซอร์ จอห์น เอเลียต การ์ดิเนอร์ (Sir John Eliot Gardiner) ฯลฯ เสียงดนตรีแบบดั้งเดิมที่ผ่านการค้นคว้าวิจัยถูกนำเสนอต่อสังคม ไม่ว่าจะเป็นการแสดงคอนเสิร์ต การแสดงพร้อมการบรรยาย และการบันทึกเสียง ผลงานการบรรเลงที่กลับไปหาภาวะต้นกำเนิดเหล่านี้สร้างความเชื่อถือให้แก่มหาชนผู้ฟังดนตรีได้ เพราะผลงานมีคุณค่าทางสุนทรียะไม่ว่าผู้ฟังจะมีความรู้ทางดนตรีมากน้อยเพียงไรก็สามารถรับรู้ได้ นอกจากนั้นกลุ่มธุรกิจการบันทึกเสียงใช้โอกาสนี้ให้เป็นประโยชน์โดยการนำผลงานเพลงเก่าจำนวนมากมาบันทึกเสียงในรูปแบบใหม่ และเผยแพร่ออกไปในวงกว้าง ความสำเร็จของการกลับไปหาภาวะต้นกำเนิดทางดนตรีประสบความสำเร็จอย่างสูง จนกระทั่งกลายมาเป็นธรรมเนียมการบรรเลงดนตรีกระแสหลักในปัจจุบัน

การแสดงและบันทึกเสียงครั้งนี้นับได้ว่าเป็นการรับวัฒนธรรมตะวันตกมาสู่ตะวันออก โดยนำเอกสารแหล่งข้อมูลต่าง ๆ มาทำการวิเคราะห์และสังเคราะห์ นำไปสู่การสร้างบทเพลงไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ทขึ้นมาใหม่โดยศิลปินนักดนตรีชาวไทย แต่เป็นแนวทางที่กลับกันกับกระแสในโลกตะวันตก กล่าวคือนักดนตรีกลับไปค้นคว้าวิจัยองค์ความรู้ทางดนตรีวิทยาและประวัติศาสตร์ดนตรี

แล้วนำผลของการวิจัยมาปรับให้เข้ากับการฝึกซ้อม แสดง และการบันทึกเสียงของตน มีการทดลองนำผลงานภาคปฏิบัติของการวิจัยไปนำเสนอต่อสาธารณชนทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศในยุโรป อาทิที่เมืองไลปซิก ประเทศเยอรมนีในรูปแบบของการแสดงคอนเสิร์ต

ผู้วิจัยมิได้พยายามที่จะย้อนเวลากลับไปหาอดีต และมิได้พยายามจะสรรหาเครื่องดนตรีต้นแบบมาบรรเลงบทเพลงของโมสาร์ท เนื่องจากผู้วิจัยดำรงอาชีพนักดนตรีในกรุงเทพมหานคร ผู้วิจัยบรรเลงบทเพลงทุกประเภทจากทุกยุคสมัยตามแต่โอกาสทางอาชีพการงานจะอำนวย การค้นคว้าวิจัยในเชิงลึกเกี่ยวกับโมสาร์ท เปิดโอกาสให้ผู้วิจัยมีข้อมูลที่กว้างขวาง ทั้งในเรื่องชีวประวัติ พัฒนาการทางดนตรี บริบททางสังคมและการเมืองที่มีอิทธิพลต่อดนตรีของโมสาร์ท ขนบการบรรเลงดนตรีในยุคสมัยของโมสาร์ท ข้อมูลทั้งหลายเหล่านี้เป็นวัตถุดิบชั้นดีที่ผู้วิจัยสามารถเลือกสรรมาใช้ในการตีความและการบรรเลงบทเพลงของโมสาร์ทด้วยเครื่องดนตรีสมัยใหม่ ในบริบทของเวลา สังคม และสถานที่แสดงที่แตกต่างจากยุคคริสต์ศตวรรษที่ 18 ผู้วิจัยนำเสนอบทสรุปด้วยการแสดงจริงซึ่งมีการจัดการตามวิสัยของนักดนตรีมืออาชีพ มีการประชาสัมพันธ์และการจำหน่ายบัตร จะเห็นได้ว่าในประเทศไทยเองมีผู้ฟังที่สนใจดนตรีของโมสาร์ทจำนวนมาก

ในส่วนของการบันทึกเสียง แม้ว่าการเก็บเสียงดนตรีไว้ในรูปแบบของแผ่นบันทึกเสียงที่สามารถนำกลับมาฟังใหม่ได้ แน่นอนว่าไม่ใช่สิ่งที่โมสาร์ทจะจินตนาการไปได้ถึง แต่การเก็บบันทึกหลักฐานทางเสียงดนตรีกลับกลายเป็นเรื่องจำเป็นสำหรับสังคมปัจจุบัน ผู้วิจัยพยายามอย่างยิ่งที่จะนำเสนอเสียงดนตรีในแผ่นบันทึกเสียงนี้ให้สมบูรณ์เท่าที่มนุษย์ปุถุชนจะทำได้ โดยที่ยังคงความ"สด"ของดนตรีไว้ให้ได้มากที่สุด โซนาตาแต่ละบทใช้เวลาบันทึกเสียงประมาณ 2-3 ชั่วโมงเท่านั้น ทั้งนี้เพื่อหลีกเลี่ยงการบรรเลงที่ซ้ำหลาย ๆ ครั้ง ซึ่งมักจะนำไปสู่ความแห้งแล้งทางดนตรีได้โดยง่าย

สิ่งที่สำคัญที่นักวิชาการและนักดนตรีอาจมองข้าม คือทักษะความเป็นนักดนตรีอาชีพอย่างรอบด้านของโมสาร์ท โมสาร์ทผ่านประสบการณ์ตรงในการนำเสนอดนตรีของเขาเพื่อเลี้ยงชีพ ตั้งแต่เยาว์วัย โมสาร์ทแสดงดนตรีในรูปแบบของมหรสพที่ทำให้ผู้ชมตื่นตาตื่นใจกับความสามารถของเด็กอัจฉริยะตัวน้อย เมื่อโมสาร์ทเจริญเติบโตขึ้นเขามีตำแหน่งหน้าที่ประจำในราชสำนักซัลซ์บูร์ก ทำงานประพันธ์ดนตรีเพื่อกิจการทางศาสนาและงานเลี้ยงรื่นเริงตามที่ได้รับมอบหมาย และในท้ายที่สุดเมื่อย้ายถิ่นฐานไปยังกรุงเวียนนา โมสาร์ทดำรงชีพด้วยการเป็นนักดนตรีอิสระ จากจดหมายของโมสาร์ทจะเห็นได้ว่านอกจากเขาจะเป็นนักดนตรีหมายเลขหนึ่งและคีตกวีเอกของยุโรปแล้ว โมสาร์ทยังเป็นนักธุรกิจและเป็นผู้จัดการด้านดนตรีที่มีทักษะสูงมาก ในช่วงแรกของอาชีพการงานในกรุงเวียนนาโมสาร์ทสร้างเครือข่ายของผู้ฟังที่เป็นชนชั้นสูงและสามัญชน เขาบริหารจัดการรายการแสดงดนตรี จัดหานักดนตรีและวงดนตรี เช่าสถานที่แสดง ขนย้ายเครื่องดนตรี จำหน่ายบัตรการแสดงล่วงหน้าเป็นฤดูกาล (subscription concerts) วิ่งเต้นหาผู้ว่าจ้างสำหรับการประพันธ์อุปรากร คัดเลือกบท

เนื้อเรื่องของอุปรากร (libretto) จำหน่ายบทเพลงให้สำนักพิมพ์ สอนเปียโนและวิชาการประพันธ์เพลง ฯลฯ จะเห็นได้ว่าโมสาร์ทในวัยสามสิบต้น ๆ เขาทำงานอย่างหนักเพื่อสร้างตัว สร้างชื่อเสียงและสร้างรายได้โดยนำเสนอดนตรีชั้นเลิศของเขาออกไปสู่มหาชนในวงกว้าง

เพื่อดำเนินรอยตามวิถีของโมสาร์ท ผู้วิจัยพยายามอย่างยิ่งที่จะทำให้งานวิจัยชิ้นนี้มีคุณค่าและมูลค่าการนำเสนองานวิจัยในรูปแบบของการแสดงดนตรีต่อสาธารณชนทุกครั้ง มีการจำหน่ายบัตรเข้าชมที่ทำรายได้อย่างเหมาะสม เช่นเดียวกับแผ่นบันทึกเสียงที่ยังมีการจำหน่ายและสร้างรายได้อย่างต่อเนื่อง อย่างไรก็ตามสินค้าที่เป็นเสียงดนตรีมีมิติที่แตกต่างไปจากสินค้าทั่วไป เสียงดนตรีไม่สามารถวัดเป็นมูลค่าราคาได้ ดังนั้นมูลค่าของงานวิจัยชิ้นนี้จึงไม่สามารถวัดเป็นกำไรหรือขาดทุนได้อย่างเป็นรูปธรรม โจทย์เรื่องสร้างมูลค่าทั้งหมดนี้เป็นเพียงแต่การแสดงความเคารพต่อโมสาร์ทและวิชาชีพดนตรีของเขาทางจิตวิญญาณเท่านั้น

ผลงานวิจัยทางดนตรีในรูปแบบของการแสดงจริง มิใช่เป็นการตอบโจทย์ที่ลงตัวและตายตัว แต่การแสดงสดต่อหน้าสาธารณชนที่ดำเนินไปในช่วงเวลานั้น ๆ มีการสร้างความสัมพันธ์กับกลุ่มผู้ฟังที่แตกต่างกัน ทำให้ผลของงานวิจัยทางดนตรีชิ้นนี้มีการพัฒนาตนเองต่อไปอย่างไม่หยุดนิ่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายการอ้างอิง

Bilson, M. **Knowing the score**. [online]. 2016. Available from: https://www.youtube.com/ watch?v=mVGN_YAX03A&feature=youtu.be.html [2016, November 20]

Bilson, M. and Moseley, R. **A piano is not a piano is not a piano**. [online]. 2015. Available from: https://www.youtube.com/watch?v=oaODna4KVcM&feature=youtu.be.html [2016, November 20]

Breidenstein, H. **Mozart's tempo-system, Ein Handbuch fur die professionelle Praxis**. Tutzing: Hans Schneider, 2011.

Chaffin, L.W. **Sonata**. [online]. 2016. Available from: http://www.lcsproductions.net/ MusicHistory/MusHistRev/MusicalForms/Sonata.html [2016, November 20]

Classical Museum. **BBC Great Composers: Mozart**. [online]. 2014. Available from: https://www.youtube.com/watch?v=Nyt1asgJPZ0&feature=youtu.be.html [2016, November 20]

DeWitt, B. **Biography of Antonio Salieri**. [online]. 2016. Available from: http://www.salieri-online.com.html [2016, November 20]

Glover, J. **Mozart's woman: his family, his friends, his music**. London: Macmillan, 2005.

Haenen, G., ed. **Leopold Mozart: Versuch einer gründlichen Violinschule**. Germany: Bärenreiter-Verlag, 1756.

Hefling, S.E. **Rhythmic alteration in seventeenth – and eighteenth century music: notes integrales and overdotting**. New York: Schirman Books, 1993.

Hepokoski, J. and Darcy, W. **Elements of sonata theory: norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata**. New York: Oxford University Press, 2006.

Hogwood, C. **From composer to printed page**. [online]. 2011. Available from: https://www.youtube.com/watch?v=Ww1jQm7LStw&feature=youtu.be.html [2016, November 20]

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Hogwood, C. **Music for self-promotion: Mozart's Wind Quintet**. [online]. 2014. Available from: https://www.youtube.com/watch?v=6Db5aMRb8XU&feature=youtu.be.html [2016, November 20]

Hogwood, C. **Music in context: An amateur domestic setting**. [online]. 2013. Available from: https://www.youtube.com/watch?v=Po9UsqChXTc&feature=youtu.be.html [2016, November 20]

King, A.H. **Complete Mozart Edition Violin Sonatas**. [program note]. [United States]: Philips, 1991.

Kuijken, B. **The notation is not the music, reflections on early music practice and performance**. Indiana: Indiana University Press, 2013.

Levin, L. **Improvising Mozart**. [online]. 2012. Available from: https://www.youtube.com /watch?v=wkFdAigjmLA&feature=youtu.be.html [2016, November 20]

Landon, H.C.R. **Mozart: the golden years 1781-1791**. London: Thames & Hudson, 2006.

Neumann, F. **Ornamentation and improvisation in Mozart**. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1986.

Noé, G.V. **Der Vorschlag in Theorie und Praxis: Ein Ratgeber fur den Interpreten**. Austria: Doblinger, 1986.

Piano. [online]. 2015. Available from: http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1984.34.html[2016, November 20]

Reeser, E., ed. **Wolfgang Amadeus Mozart four sonatas for keyboard and violin: Early Sonatas I Kv.6-9**. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1965.

Reni, G. **Saint Cecilia 1606**. [online]. 2015. Available from: https://www.pinterest.com/ thainannoronha/guido-reni.html[2016, November 20]

Reseser, E., ed.**Wolfgang Amadeus Mozart Kritische Berichte, Sonaten und Variationen fur Clavier und Violin Band 1 und 2**. Germany: Bärenreiter-Verlag, 1977.

Reeser, E., ed. **Wolfgang Amadeus Mozart, sonatas for piano and violin: Early Viennese sonatas Kv.379, 376, 377, 380, 404, 372, 403, 402**. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1965.

Reeser, E., ed. **Wolfgang Amadeus Mozart, sonatas for piano and violin: Late Viennese sonatas Kv.454, 481, 526, 547**. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1965.

Reeser, E., ed. **Wolfgang Amadeus Mozart sonatas for piano and violin: The Mannheim, Paris, Salzburg sonatas Kv.301-306, 296, 378**. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1964.

Rushton, J. **Mozart an extraordinary life**. London: The Associated Board of the Royal School of Music, 2005.

Shukla, S. **Jean-Philippe Rameau's Pièces de clavecin 1724**. [online]. 2015. Available from: https://jhiblog.org/2015/04/27/commercializing-opera-through-paris-first-musical- periodical.html[2016, November 20]

Spaethling, R. (ed). **Mozart's letters, Mozart's life: selected letters**. New York: W.W. Norton & Company, 2000.

Vuillaume, J. B. **Bow**. [online]. 2015. Available from: https://www.iCollector.com.html[2016, November 20]

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ก
ผลงานการแสดงและการนำเสนอวิทยานิพนธ์ ครั้งที่ 1

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผลงานการแสดงและการนำเสนอวิทยานิพนธ์ ครั้งที่ 1

โปสเตอร์และสูจิบัตร การแสดงครั้งที่ 1

วันที่ 22 กรกฎาคม พ.ศ. 2558 ณ สยามสมาคม ในพระบรมราชูปถัมภ์ กรุงเทพฯ

Wolfgang Amadeus Mozart
SONATAS FOR PIANO AND VIOLIN

Wednesday, 22nd July 2015, At The Siam Society, Bangkok

Sonata in A Major K.305

I. Allegro di molto

II. Andante grazioso

Sonata in D Major K.306

I. Allegro con spirito

II. Andante cantabile

III. Allegretto

INTERMISSION

Sonata in C Major K.6

I. Allegro

II. Andante

III. Minuet 1 and 2

IV. Allegro molto

Sonata in B-flat Major K.378

I. Allegro moderato

II. Andantino sostenuto e cantabile

III. Rondo. Allegro

TASANA NAGAVAJARA, VIOLIN

Tasana Nagavajara started learning the violin at the age of 9. His Thai teachers included Suphot Chomboon, Sutin Srinarong and Choochart Pitaksakorn. In 1989 he was granted a full scholarship by the International Menuhin Music Academy to study with Alberto Lysy and Johannes Eskar in Switzerland and became a member of the Camerata Lysy Gstaad which performed under Lord Yehudi Menuhin in most major European cities, USA, Canada and South America. Further training with Roland Baldini at the Vorarlberg Conservatory in Austria, and with Kathryn Lucktenberg at the University of Oregon, Eugene, USA, completed his formal education in the West.

Upon returning home in 2000, Tasana Nagavajara joined the Faculty of Music at Silpakorn University as a founding member, and since 2005, Director of the Silpakorn Summer Music School (SSMS). As a professional musician, he has performed the major violin concerti with Thailand's leading orchestras, and served as Concertmaster of the Bangkok Symphony Orchestra under Hikotaro Yazaki for 10 consecutive seasons.

Tasana Nagavajara has been intensifying his international career with his involvement since 2011 as faculty member and chamber performer in the Estate Musicale Frentana in Lanciano, Italy, and in 2014 he joined The International Akaroa Music Festival, New Zealand. He has twice given recitals at the historic Mendelssohn House in Leipzig, Germany. He is currently the Artistic Director of the Pro Musica Orchestra and leader of the Pro Musica Ensemble.

PORNPHAN BANTERNGHANSA, PIANO

As a distinguished pianist and pedagogue, Dr. Pornphan Banternghansa,is frequently featured both as a soloist and a chamber musician in concerts locally and internationally.

She has participated in numerous music festivals including the Salzburg College Summer Program, Chautauqua Music Festival and Aspen Music Festival. She was also selected as the first ever pianist from Thailand to participate in the prestigious Verbier Academy in Switzerland and received a scholarship from HRH Princess Galayani Vadhana Krom Luang Naradhiwas Rajanagarindra. While at Verbier she received public master classes held by world renowned pianists such as Dimitri Bashkirov, Nelson Georner, and Claude Frank. She has also worked with Joseph Kalichstein, Gabriel Chodos, Mikhail Kopelman, Logan Skelton, Robert Levin and Paul Badura-Skoda.

Ms. Pornphan received a Bachelor's degree doubling major in Piano Performance and Composition as a full scholarship recipient from the University of Miami under Rosalina Sackstein. Upon graduation, she was also awarded 'Outstanding Student in Music Composition, Traditional and Media Writing'. As a recipient of a Collaborative Piano Graduate Award, she held a Doctoral of Musical Arts degree in Piano Performance and Literature from the Eastman School of Music studying with Professor Rebecca Penneys while she was also a teaching assistant for a piano literature class at Eastman, a staff accompanist at Ithaca College and serves as a faculty at Community School of Music in Ithaca, NY. Pornphan is currently a piano faculty at Silpakorn University, Bangkok, Thailand

โปสเตอร์และสูจิบัตร การนำเสนอวิทยานิพนธ์ครั้งที่ 1
วันที่ 24 กรกฎาคม พ.ศ. 2558
ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
(การแสดงประกอบการบรรยาย)

บทนำ

การแสดง Recital ผลงานไวโอลิน โซนาตา ของโมสาร์ทครั้งนี้ เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ของหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยจะเป็นการค้นคว้าและวิเคราะห์ในเชิงลึกในองค์นิพนธ์ โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลินของ โวลฟ์กัง อมาเดอุส โมสาร์ท โดยบทสรุปของการค้นคว้าทั้งหมด จะถูกนำมาบรรเลงและบันทึกเสียง โดยจะเริ่มตั้งแต่การศึกษาบทเพลงโซนาตาบทแรกเมื่อโมสาร์ทยังเยาว์วัยไปจนถึงบทโซนาตาในช่วงปั้นปลายของชีวิตของโมสาร์ท แต่เนื่องจากโมสาร์ทประพันธ์บทเพลงประเภทโซนาตาสำหรับเปียโนกับไวโอลินไว้เป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะในช่วงเยาว์วัย จึงมีความจำเป็นที่ต้องคัดเลือกเฉพาะบทเพลงที่สำคัญๆ มาแสดง โดยแบ่งการแสดงออกเป็น 3 ครั้ง ดังนี้

การแสดงครั้งที่ 1

22 กรกฎาคม พ.ศ. 2558 ที่ สยามสมาคม กรุงเทพฯ

24 กรกฎาคม พ.ศ. 2558 ที่ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (การแสดงประกอบการบรรยาย)

บทเพลงโซนาตาบทแรกที่โมสาร์ทประพันธ์และได้รับการตีพิมพ์ครั้งแรก มาจนถึงกลุ่มบทเพลงที่โมสาร์ทประพันธ์ขึ้นระหว่างการเดินทางระหว่างเมืองมันน์ไฮม์ (Mannheim) และกรุงปารีส จนมาถึงช่วงเวลาที่โมสาร์ท กลับมาตั้งหลักที่ซาลสบูร์ก (Salzburg) บ้านเกิดของตนเอง

Sonata in C major K.6 ปี ค.ศ. 1764

Sonata in A major K.305 ค.ศ. 1778

Sonata in D major K.306 ค.ศ. 1778

Sonata in B-flat major K.378 ค.ศ. 1779?

การแสดงครั้งที่ 2 (ประมาณต้นปี พ.ศ. 2559)

เป็นการแสดงกลุ่มบทประพันธ์โซนาตาในช่วงเวลาที่โมสาร์ทย้ายถิ่นฐานไปยังกรุงเวียนนาในช่วงแรก

Sonata in G major K.379 ค.ศ. 1781

Sonata in F major K.376 ค.ศ. 1781

Sonata in F major K.377 ค.ศ. 1781

Sonata in E-flat major K.380 ค.ศ. 1781

การแสดงครั้งที่ 3 (ประมาณปลายปี พ.ศ. 2559)

เป็นการแสดงกลุ่มบทโซนาตาสามบทสุดท้ายของโมสาร์ท

Sonata in B-flat major K.454 ค.ศ. 1784

Sonata in E-flat major K.481 ค.ศ. 1785

Sonata in A major K.526 ค.ศ. 1787

การแสดงทั้งสามครั้งจะบรรเลงร่วมกับ ดร.พรพรรณ บรรเทิงหรรษา โดยจะมีการบันทึกเสียงในรูปแบบของแผ่นซีดี และการแสดงคอนเสิร์ตต่อสาธารณชน

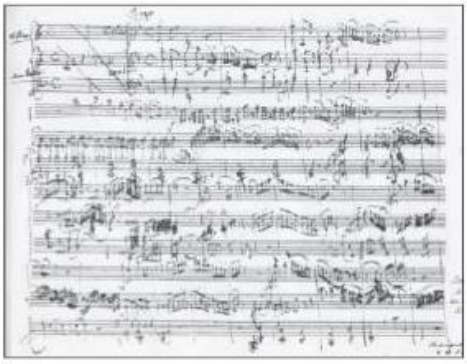
มรดกของโมสาร์ท

แม้ว่าโมสาร์ทจะเป็นคีตกวีที่มีชื่อเสียงที่สุดคนหนึ่งในโลกของดนตรีคลาสสิก และหลักฐานข้อมูลเกี่ยวกับชีวิตของเขา โดยเฉพาะในวัยเด็ก ก็ได้มีการบันทึกไว้อย่างละเอียด เช่น จดหมายที่บิดาของเขาเขียนส่งถึงครอบครัวและบุคคลต่างๆ รวมถึงการบันทึกของบุคคลในสังคมร่วมสมัย และหลักฐานจากสื่อต่างๆ แต่เรื่องราวชีวิตจริงของเขามักจะถูกบิดเบือนและแต่งแต้มสีสันให้เกินจริงอยู่เสมอ และเป็นเรื่องแปลกว่าอัตชีวประวัติของโมสาร์ทที่เขียนขึ้นตอนต้นศตวรรษที่ 20 โดย Hermann Abert (Leipzig ค.ศ. 1919) เป็นภาษาเยอรมัน ซึ่งไม่เคยได้รับการแปลเป็นภาษาอังกฤษ และหนังสือของ Wyzewa and Saint-Foix (Paris ค.ศ. 1912-1946) เป็นภาษาฝรั่งเศส ซึ่งก็ไม่เคยได้รับการแปลเป็นภาษาอังกฤษเช่นกัน ดังนั้นเรื่องราวของชีวิตโมสาร์ทที่ตกทอดมาถึงประเทศไทย ดูเหมือนจะเป็นหนังสือไม่กี่เล่ม ที่ได้รับการแปลมาจากต้นทางที่ไม่ทราบแหล่งที่มา และที่สำคัญภาพลักษณ์ของโมสาร์ทในสังคมปัจจุบัน ที่มีอิทธิพลมาจากภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดเรื่อง “Amadeus” ก็มีแนวโน้มว่าจะสร้างให้โมสาร์ทเป็นมนุษย์พิเศษ อาจเลยเถิดไปจนถึงขั้นผิดปกติทางจิตเสียด้วยซ้ำ

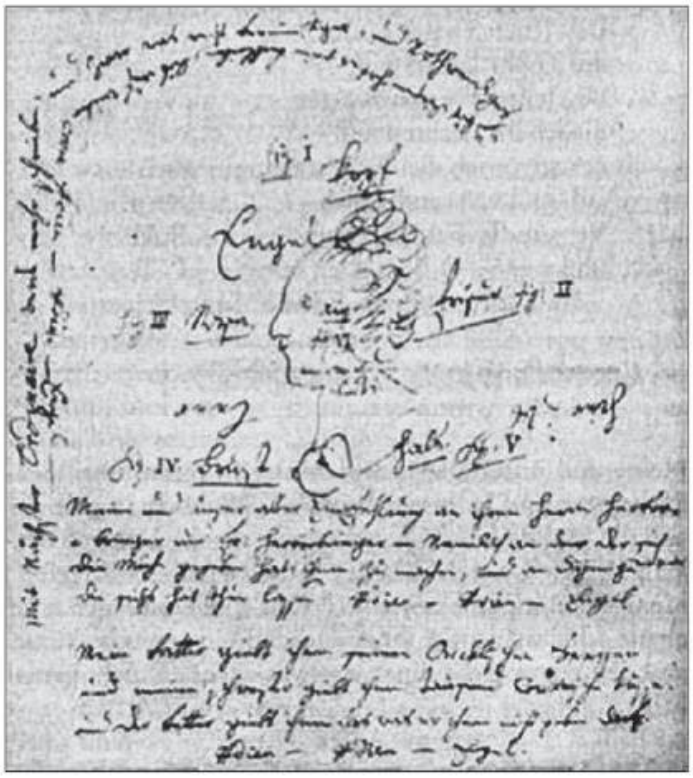
ช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สอง มีโครงการค้นคว้าครั้งสำคัญ และดำเนินการมาอย่างต่อเนื่อง โดยที่กำลังจะเสร็จสมบูรณ์ในอนาคตอันใกล้นี้ โครงการ Neue Mozart-Ausgabe (New Mozart Edition) ได้ทำการรวบรวมศึกษาบทประพันธ์ทั้งหมดของโมสาร์ท โดยการค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลที่เชื่อถือได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากต้นฉบับลายมือของโมสาร์ทเอง ซึ่งการตีพิมพ์โน้ตเพลงในช่วงหลังๆ หรือแม้แต่ในช่วงชีวิตของโมสาร์ทเอง อาจตกทอดมาถึงคนรุ่นหลังอย่างไม่ครบถ้วน นักวิชาการทราบดีว่า โมสาร์ทแทบไม่เคยสนใจที่จะตรวจสอบความถูกต้องในการตีพิมพ์ครั้งแรก เขามักจะให้นักเรียนคนใดคนหนึ่งทำหน้าที่แทนเสมอ ซึ่งมีตัวอย่างว่าความผิดพลาดในการตีพิมพ์ครั้งแรกนั้นไม่เคยได้รับการแก้ไขมาเป็นเวลาหลายร้อยปี และข้อมูลที่ผิดพลาดเหล่านี้ก็ยังเป็นที่แพร่หลายอยู่ในหมู่นักดนตรีทั่วโลก ดังที่ภรรยาของโมสาร์ทเขียนตำหนิไว้ในจดหมายฉบับหนึ่งหลังจากโมสาร์ทเสียชีวิตไปได้ไม่ถึงสิบปี

"เพลงของโมสาร์ทที่ตีพิมพ์อยู่ในขณะนี้ ไม่ได้เป็นการคัดลอกจากต้นฉบับจริง ซึ่งนอกจากสำนักพิมพ์จะไม่ต้องจ่ายเงินแล้ว พวกเขายังไม่สนใจเกี่ยวกับความถูกต้องเลย"

คอนสตานซ์ โมสาร์ท

12 มีนาคม ค.ศ. 1800

ต้นฉบับลายมือ ไวโอลินโซนาตา K.454 ของโมสาร์ท

นอกจากนั้น Neue Mozart-Ausgabe ยังได้ทำการรวบรวมจดหมายโต้ตอบระหว่างโมสาร์ทและครอบครัว ซึ่งเป็นหลักฐานสำคัญที่ทำให้คนรุ่นหลังเข้าถึงตัวตนและดนตรีของเขาได้ดีที่สุด ไม่ว่าจะเป็นความสัมพันธ์กับบิดามารดา รายละเอียดตารางการเดินทางไปแสดงดนตรีทั่วยุโรปตั้งแต่อายุได้ 4 ขวบ และคำวิจารณ์ในแง่มุมต่างๆ ต่อบทประพันธ์ดนตรีของเขาเอง ที่ได้มีการแสดงในหลายวาระโอกาส แต่อย่างไรก็ตาม การทำความเข้าใจผู้คนในบริบทของศตวรรษที่ 18 ย่อมต้องมีความรู้และวิจารณญาณอย่างดี จดหมายส่วนตัวที่โมสาร์ทเขียนถึงครอบครัว ย่อมมีคำพูดที่อาจไม่เหมาะสำหรับเผยแพร่ต่อสาธารณะ ในกรณีนี้ ถ้าเราจะตีความว่าโมสาร์ทเป็นบุคคลที่ไม่มีมารยาททางสังคมจากการอ่านจดหมายส่วนตัวของเขา ก็อาจเป็นการตีความที่ไม่ถูกต้องนัก ซึ่งภาพยนตร์เรื่อง Amadeus ได้ตีความในตัวบทจดหมายของโมสาร์ทออกมาเป็นภาพลักษณ์ตัวตนของเขา ซึ่งสร้างความเข้าใจที่คลาดเคลื่อนไปจากความเป็นจริงอย่างมาก



จดหมายที่โมสาร์ทเขียนถึงญาติฝ่ายหญิงโดยมีการวาดรูปประกอบ

Neue Mozart-Ausgabe เป็นเพียงจุดเริ่มต้นของนักดนตรีเท่านั้น สำนักพิมพ์ Bärenreiter ซึ่งเป็นตัวแทนจำหน่ายโน้ตเพลงทั้งหมดของ Neue Mozart-Ausgale (ซึ่งปกติจะมีสนนราคาที่สูงที่สุดในบรรดาสำนักพิมพ์ทั้งหมด) นักดนตรีจะทำอย่างไรกับโน้ตเพลงเหล่านี้ ข้อปัญหาที่สำคัญที่สุดของการแสดงจากโน้ตเพลงเหล่านี้คือ วิธีการบันทึกหลายๆ อย่าง รวมถึงสัญลักษณ์ประกอบต่างๆ ซึ่งใช้กันอย่างแพร่หลายในศตวรรษที่ 18 ยังคงเป็นข้อถกเถียงกันมาจนถึงปัจจุบัน

4

โมสาร์ทกับไวโอลิน

"คนจำนวนมากไม่รู้ว่าเจ้าเล่นไวโอลิน เพราะเจ้ามีชื่อเสียงในฐานะนักเปียโนมาตั้งแต่เล็ก"
จดหมายจากเลโอโปลด์ ถึงโวล์ฟกัง โมสาร์ท
18 ตุลาคม ค.ศ. 1777

โมสาร์ทมีชื่อเสียงไปทั่วยุโรปตั้งแต่อายุยังน้อย เมื่อยังเยาว์วัยโมสาร์ทได้รับการยอมรับว่าเป็นนักเปียโนและนักไวโอลินอัจฉริยะแห่งยุค แต่เป็นที่น่าเสียดายว่า โมสาร์ทเมื่อก้าวเข้าสู่วัยรุ่นได้ละทิ้งความสนใจในเครื่องดนตรีไวโอลิน จะเห็นได้จากโมสาร์ทยึดอาชีพนักเปียโนสำหรับการแสดงและสอนเท่านั้น เขาไม่เล่นหรือสอนไวโอลิน หรือแม้กระทั่งประพันธ์บทเพลงสำคัญสำหรับไวโอลินอีกเลยภายหลังปี ค.ศ. 1779 มีเพียงแต่การร่วมบรรเลงวิโอลา ในกลุ่มดนตรีเชมเบอร์เท่านั้น มรดกสำหรับนักเดี่ยวไวโอลินมีเพียงบทเพลงไวโอลินคอนแชร์โตทั้ง 5 บทของเขา (K.207, 211, 216, 218, 219) ซึ่งประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1775 พัฒนาการของไวโอลินคอนแชร์โตทั้ง 5 บท เป็นสิ่งที่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างมีนัยยะสำคัญ โดยเฉพาะการประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตรา ที่มีพัฒนาการอย่างล้ำสมัยและตัวอย่างของการไม่ยึดติดกับสังคีตลักษณ์แบบเดิมในคอนแชร์โตบทที่ 5 แสดงให้เห็นลักษณะพิเศษของโมสาร์ทที่ฉายแววตั้งแต่ยังเป็นวัยรุ่น หลังจากนั้นในปี ค.ศ. 1779 โมสาร์ทประพันธ์บทเพลง Sinfonia Concertante ในบันไดเสียง อีแฟลตเมเจอร์ K.346 สำหรับ Violin และ Viola บทเพลงนี้ได้รับการยอมรับว่าเป็นบทประพันธ์ที่ยอดเยี่ยมที่สุดบทหนึ่งของเขา ไม่ว่าจะเป็นท่วงทำนองที่ไพเราะ การใช้ออร์เคสตราอย่างเข้มข้นวิจิตร การดำเนินเสียงประสานที่ลึกซึ้งและล้ำสมัย เพียงแต่หลังจากบทเพลงนี้แล้ว โมสาร์ทไม่ได้ประพันธ์บทเพลงสำหรับเดี่ยวไวโอลินและออร์เคสตราอีก ซึ่งนับว่าเป็นปรากฏการณ์ที่น่าเสียดายยิ่งสำหรับนักไวโอลินรุ่นหลังต่อมา

โมสาร์ทมีความสัมพันธ์พิเศษกับไวโอลิน ทั้งในด้านบวกและด้านลบ บิดาของเขา เลโอโปลด์ เป็นนักไวโอลินฝีมือดี และได้รับตำแหน่งเป็นผู้ช่วยผู้อำนวยการด้านดนตรีของราชสำนักแห่งซาลสบูร์กและในปี ค.ศ. 1756 ซึ่งเป็นปีเกิดของโมสาร์ท เลโอโปลด์ได้เขียนตำราเกี่ยวกับการเล่นไวโอลิน Versuch einer gründlichen Violinschule (A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing) ซึ่งได้รับการตีพิมพ์และแปลออกเป็นหลายภาษา ซึ่งส่งผลให้เลโอโปลด์ได้รับการยกย่องให้เป็นนักวิชาการด้านไวโอลินคนสำคัญของยุโรปในยุคนั้น

เลโอโปลด์ โมสาร์ท

Leopold Mozarts
Hochfürstl. Salzburgischen Vice-Capellmeisters
gründliche
Violinschule,
mit
vier Kupfertafeln
und
einer Tabelle.

Vierte vermehrte Auflage.

Augsburg,
gedruckt und zu finden bey Johann Jacob Lotter und Sohn,
Buchhändlern und Musikalien Verlegern.
1800.

ตำราการเล่นไวโอลินของเลโอโปลด์ โมสาร์ท

เป็นที่แน่นอนว่าเลโอโปลด์ให้การศึกษาด้านวิธีการเล่นไวโอลินและรสนิยมทางดนตรีกับบุตรชายอย่างจริงจัง โมสาร์ทเติบโตมาในสภาพแวดล้อมที่เหมาะกับการสร้างอัจฉริยะอย่างแท้จริง ด้วยพรสวรรค์ การศึกษาที่เข้มข้นในครอบครัว โอกาสที่ได้เดินทางไปแสดงและสัมผัสกับวัฒนธรรมที่หลากหลายของยุโรป ซึ่งเปิดกว้างโดยไม่จำกัดเรื่องภาษาและพรมแดน แต่ในขณะเดียวกัน โมสาร์ทสั่งสมความกดดันและความคาดหวังจากบิดา และอาจเป็นเหตุผลสำคัญที่ทำให้เขาหันหลังให้กับการเล่นไวโอลินอย่างสิ้นเชิง และเลิกประพันธ์บทเพลงสำหรับเดี่ยวไวโอลินในที่สุด ทั้งนี้เพื่อจะหลีกหนีเงาของบิดาที่มีอิทธิพลกับชีวิตของเขามาตั้งแต่กำเนิด การเลิกเล่นไวโอลินยังเป็นการแสดงออกเชิงสัญลักษณ์ที่จะไม่ทนอยู่ภายใต้การปกครองของวงดนตรีแห่งราชสำนักซาลสบูร์กอีกต่อไป

อย่างไรก็ตาม บทประพันธ์โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลิน และบทประพันธ์ดนตรีเชมเบอร์สำหรับเครื่องสายต่างๆ เป็นตัวอย่างให้เห็นถึงพัฒนาการทางดนตรีที่ไม่หยุดยั้งของโมสาร์ทต่อการประพันธ์ดนตรีสำหรับไวโอลิน แม้แต่แนวไวโอลินในผลงานสำหรับวงออร์เคสตราของเขาก็มีความวิจิตรพิสดารอย่างยิ่ง จะเห็นได้ว่า ในปัจจุบันออร์เคสตราระดับอาชีพเกือบทั้งหมด กำหนดให้นักดนตรีสอบเข้าวงด้วยท่อนสุดท้ายของซิมโฟนีหมายเลข 39 ของโมสาร์ท

6

พัฒนาการของโซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลิน

ดนตรียุโรปมีรากฐานมาจากดนตรีศาสนา แต่วัฒนธรรมการเล่นดนตรีเชมเบอร์ เป็นรากฐานที่สำคัญของดนตรีตะวันตกสำหรับฆราวาส ทั้งที่เป็นนักดนตรีสมัครเล่นและนักดนตรีมืออาชีพ บทประพันธ์สำหรับเครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ดและไวโอลิน มีพัฒนาการที่เปลี่ยนแปลงมาอย่างต่อเนื่อง นับแต่เริ่มแรกในศตวรรษที่ 17 ในประเทศอิตาลี ต้นตำรับและถิ่นกำเนิดของไวโอลิน บทเพลงโซนาตาจะอยู่ในรูปแบบที่ไวโอลินมีความโดดเด่น ทั้งการเล่นทำนองที่ไพเราะและการบรรเลงอย่างวิจิตรพิสดาร โดยคีย์บอร์ดเป็นแต่เพียงแนวประกอบที่นำเสนอเพียงเสียงประสานเท่านั้น ดังตัวอย่างโซนาตาของคีตกวีสำนักอิตาเลียน เช่น Corelli, Vivaldi, Tartini เป็นต้น

ในเวลาต่อมาช่วงกลางของศตวรรษที่ 18 เครื่องดนตรีคีย์บอร์ดพลิกกลับมามีบทบาทสำคัญบรรเลงทั้งทำนองและเสียงประสาน โดยมีไวโอลินบรรเลงประกอบโดยไม่มีบทบาทมากนัก เพียงบรรเลงร่วมในแนวขั้นคู่ 3 หรือ 6 ซึ่งเป็นเพียงสร้างสีสันประดับประดาเพียงเล็กน้อยสำหรับบทเพลงเท่านั้น บทประพันธ์โซนาตาของโมสาร์ทในช่วงแรกๆ ล้วนแต่ดำเนินตามแบบแผนการประพันธ์ในรูปแบบนี้ทั้งสิ้น

อย่างไรก็ตาม โมสาร์ทเป็นผู้มีบทบาทสำคัญที่จะพลิกโฉมหน้าของบทประพันธ์โซนาตาสำหรับคีย์บอร์ดและไวโอลิน ให้เครื่องดนตรีทั้งสองกลับมามีบทบาทที่เท่าเทียมกันมากขึ้น ดังตัวอย่างของโซนาตาทั้ง 4 บทในการแสดงครั้งนี้ จะเห็นความเปลี่ยนแปลงนี้ได้อย่างชัดเจน และคีตกวีรุ่นหลัง เช่น เบโธเฟน ชูเบิร์ต บราห์มส์ มาจนถึง บาร์ทอค ได้เจริญรอยตามและพัฒนาให้เป็นรูปแบบบทประพันธ์ที่สำคัญมาจนถึงยุคปัจจุบัน

นอกจากการเปลี่ยนแปลงในแบบแผนประเพณีของการประพันธ์เพลงแล้ว พัฒนาการของเครื่องดนตรีคีย์บอร์ดก็มีความสำคัญที่จะส่งผลกับรูปแบบของบทประพันธ์อย่างมีนัยยะสำคัญ เครื่องดนตรีคีย์บอร์ดแบบเดิมคือฮาร์พซิคอร์ด ถูกแทนที่ด้วยสิ่งประดิษฐ์ใหม่ที่เรียกว่าฟอร์เตเปียโน (Fortepiano) สิ่งที่น่าสนใจอย่างยิ่งก็คือ ช่วงเวลาการเปลี่ยนผ่านของเครื่องดนตรีแบบเก่า (Harpsichord) และแบบใหม่ (Fortepiano) นั้น ใช้เวลานานพอสมควร ฮาร์พซิคอร์ดค่อยๆ เสื่อมความนิยมไปอย่างช้าๆ โดยบทประพันธ์โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลินของโมสาร์ทที่ประพันธ์และได้รับการตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1778 กำหนดให้แนวคีย์บอร์ดสามารถบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีแบบเก่าหรือแบบใหม่ก็ได้ “pour clavecin, ou fortepiano, avec accompagnementd’vn violon” สำหรับฮาร์พซิคอร์ด หรือฟอร์เตเปียโนและประกอบด้วยไวโอลิน

โดยที่บทประพันธ์ก่อนหน้านี้ของโมสาร์ททั้งหมด กำหนดให้ฮาร์พซิคอร์ดบรรเลงเท่านั้น (pour clavecin) แต่ในที่สุดฟอร์เตเปียโนเข้ามาแทนที่ฮาร์พซิคอร์ดได้อย่างสมบูรณ์ ดังจะเห็นได้จากบทประพันธ์โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลิน K.547 โมสาร์ทกำหนดให้บรรเลงโดยฟอร์เตเปียโน (pour piano forte) ซึ่งอาจเป็นสัญญาณของการสิ้นสุดความนิยมของฮาร์พซิคอร์ดที่ชัดเจน

เป็นที่แน่ชัดว่าโมสาร์ทชื่นชอบเครื่องดนตรีฟอร์เตเปียโนแบบใหม่นี้ เขาได้ทดลองบรรเลงเครื่องดนตรีใหม่ ในระหว่างการเดินทางตระเวนแสดงดนตรีและในภายหลังก็ได้เป็นเจ้าของเครื่องดนตรีแบบใหม่นี้อีกด้วย จึงเชื่อได้ว่า ในช่วงเวลาหลังจากปี ค.ศ. 1770 เป็นต้นมา โมสาร์ทประพันธ์บทเพลงสำหรับคีย์บอร์ดโดยมีเสียงของเครื่องดนตรีใหม่นี้อยู่ในมโนทัศน์

การบรรเลงบทเพลงของศตวรรษที่ 18 โดยบริบทของสังคมดนตรีในศตวรรษที่ 21

ขั้นตอนสำหรับการเตรียมงานแสดงของบทเพลงไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ทสำหรับบริบทของศตวรรษที่ 21 เริ่มจากการเลือกใช้โน้ตเพลงจากสำนักพิมพ์ที่เชื่อถือได้เป็นเพียงจุดเริ่มต้นที่จะนำไปสู่การค้นคว้าที่สำคัญในแง่มุมต่างๆ ของดนตรี ปัญหาของการศึกษาดนตรีในช่วงเวลาหลายสิบปีที่ผ่านมาได้สร้างข้อจำกัดของนักดนตรีและนักวิชาการไว้อย่างมาก การศึกษาที่แยกวิชาปฏิบัติดนตรีและวิชาการหรือการวิจัยทางดนตรีออกจากกัน ได้สร้างนักดนตรีที่มีฝีมือแต่ไม่มีพื้นฐานทางด้านการค้นคว้าวิจัย และในขณะเดียวกันก็ได้สร้างนักวิจัยและนักวิชาการด้านดนตรีที่ไม่สามารถเล่นดนตรีได้ ดังนั้นจุดมุ่งหมายของโครงการการแสดงบทเพลงไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ทครั้งนี้ จึงพยายามที่จะรวบรวมศาสตร์ทางดนตรีทั้งสองแขนงเข้าด้วยกัน เพื่อที่จะนำหลักฐานบนแผ่นกระดาษจากศตวรรษที่ 18 ออกมาเป็นการแสดงและบันทึกเสียงที่มีคุณค่าของสังคม

ปัญหาในการแสดงและบันทึกเสียงที่พบคือความสมดุลระหว่างเครื่องดนตรีเปียโนและไวโอลิน พัฒนาการของไวโอลินมีความสมบูรณ์แบบตั้งแต่ศตวรรษที่ 16 ไวโอลินแทบจะไม่มีความเปลี่ยนแปลงในโครงสร้างหลักใดๆ นับตั้งแต่มีการประดิษฐ์ครั้งแรก มีเพียงองศาของคอ (Neck) และวัสดุที่ใช้ทำสายไวโอลินเท่านั้นที่มีการเปลี่ยนแปลง ในทางกลับกันเครื่องดนตรีเปียโนมีความเปลี่ยนแปลงอย่างมากตั้งแต่มีการค้นคิดประดิษฐ์ขึ้นมา เริ่มจากช่วงเปลี่ยนผ่านระหว่างเปียโนยุคแรกกับฮาร์พซิคอร์ด และการพัฒนาเปียโนของบริษัททำเปียโนในยุโรปในศตวรรษที่ 18 และ 19 จนมาถึงเปียโนของอเมริกาและเอเชีย พัฒนาการของเทคโนโลยีอุตสาหกรรม การใช้โลหะสำหรับโครงสร้างภายใน ล้วนแต่มีผลกับการตีความบทเพลงต่างๆ ของนักดนตรีปัจจุบัน

นักเปียโนคนสำคัญของศตวรรษที่ 19 อันตอน รูบินสไตน์ (Anton Rubinstein) ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า “เปียโนของทุกยุคสมัยมีเสียงและสีสันที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ที่เปียโนในปัจจุบัน (ค.ศ. 1892) ไม่สามารถลอกเลียนแบบได้ บทประพันธ์ร่วมสมัยเหล่านั้นได้ถูกประพันธ์ขึ้นโดยมีเสียงของเปียโนร่วมสมัยอยู่ในมโนทัศน์ และเปียโนร่วมสมัยเหล่านั้นที่สามารถจะสร้างเสียงที่สมบูรณ์จากความคิดของคีตกวีได้ การเล่นบทเพลงเหล่านั้นบนเปียโนสมัยใหม่นับว่าเป็นข้อจำกัดอย่างแท้จริงของนักเปียโนปัจจุบัน” (Die Music und Ihre Meister, S.128) ค.ศ. 1892

นักเปียโนคนสำคัญในประวัติศาสตร์ เช่น ฟรานซ์ ลิซท์ (Franz Liszt) ให้ความสำคัญกับเครื่องดนตรีเปียโนในรูปแบบต่างๆ จะเห็นได้ว่า ลิซท์ เป็นเจ้าของเปียโนจากต่างบริษัทหลายหลัง เปียโนแต่ละหลังย่อมจะมีลักษณะอัตลักษณ์ของเสียงที่แตกต่างกัน เขาเป็นเจ้าของเปียโน Bechstein ขนาดใหญ่ (เจ็ดออกเทฟครึ่ง) ที่สร้างจากโรงงานที่เบอร์ลิน (ค.ศ. 1869) นอกจากนั้นเขายังเป็นเจ้าของเปียโนยี่ห้อ Broadwood ของเบโธเฟน และที่สำคัญเขายังมีเปียโนที่โมสาร์ทเคยเป็นเจ้าของอีกด้วย จะเห็นได้ว่านักเปียโนผู้ยิ่งใหญ่ผู้นี้ให้ความสำคัญกับลักษณะอัตลักษณ์ของเครื่องดนตรีเปียโนในแต่ละยุคสมัยอย่างมาก สถานการณ์เช่นนี้ย่อมไม่อาจเกิดขึ้นได้ในศตวรรษที่ 21 ซึ่งนักเปียโนคุ้นเคยกับเปียโนเพียงรูปแบบเดียว โดยเฉพาะอย่างยิ่งตามแบบมาตรฐานการสร้างที่แข็งแรงของ Steinway and Sons ดังนั้นการบรรเลงดนตรีของศตวรรษที่ 17 และ 18 หรือแม้กระทั่งดนตรีของศตวรรษที่ 19 บนเปียโนของศตวรรษที่ 21 จึงเป็นการปฏิบัติที่สร้างปัญหาให้กับนักเปียโน ถ้านักเปียโนผู้นั้นต้องการที่จะสร้างเสียงร่วมสมัยกับบทประพันธ์นั้นอย่างจริงจัง

8

ฟอร์เตเปียโนของ Johann Andreas Stein (ค.ศ. 1728 – 1792)

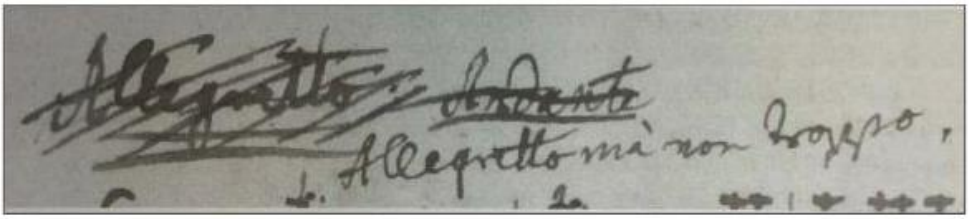
ในปัจจุบันมีนักดนตรีจำนวนไม่น้อยที่หันกลับไปใช้เครื่องดนตรีแบบดั้งเดิม มีการบันทึกเสียงไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ทโดยใช้เปียโนตามแบบฉบับเปียโนของโมสาร์ทและใช้ไวโอลินในรูปแบบการปรับตัวเสียงของศตวรรษที่ 18 อย่างไรก็ตามด้วยข้อจำกัดของเครื่องดนตรี และการดำรงชีพในฐานะนักดนตรีอาชีพในกรุงเทพมหานคร ผู้วิจัยจึงยังคงใช้เครื่องดนตรีในรูปแบบของปัจจุบัน โดยที่ยังคงพยายามจะถ่ายทอดรายละเอียดต่างๆ ของดนตรีของศตวรรษที่ 18 ให้ใกล้เคียงกับแบบแผนประเพณีของศตวรรษที่ 18 ให้มากที่สุด

จังหวะความช้าเร็วของแต่ละท่อนในบทประพันธ์

การกำหนดความเร็วของงานประพันธ์ของคีตกวีตะวันตก โดยมากจะเขียนกำกับเป็นภาษาอิตาเลียน ผู้แสดงจะต้องตีความคำศัพท์ภาษาอิตาเลียนต่างๆ เหล่านี้ให้ออกมาเป็นการแสดงที่เหมาะสม ซึ่งบ่อยครั้งคำศัพท์เหล่านี้ มิได้แปลความหมายหรือกำหนดความช้าความเร็วอย่างตรงไปตรงมา เช่น คำว่า Presto แปลตรงตัวได้ว่า "เร็ว" แต่คำว่า Allegro ที่ใช้กันอย่างแพร่หลาย และมักจะถูกแปลความหมายว่าเร็ว ซึ่งเป็นการตีความที่ไม่ตรงกับรากศัพท์ภาษาอิตาเลียนนัก Allegro แปลความหมายได้ว่า รื่นเริง สดใส สุขใจ ดังนั้นผู้แสดงจำเป็นที่จะต้องเข้าใจถึงความหมายของคำศัพท์อย่างชัดเจน ซึ่งจะเป็นสิ่งแรกที่จะกำหนดความช้าเร็วของบทประพันธ์นั้นๆ

คำศัพท์กำกับความช้าเร็วของโมสาร์ทเป็นสิ่งที่น่าพิศวง โมสาร์ทเป็นคีตกวีที่เดินทางทั่วยุโรปตั้งแต่เยาว์วัย ความรู้ภาษาอิตาเลียนของโมสาร์ทนั้นดีเลิศ เขาเดินทางไปประเทศอิตาลีหลายครั้ง ได้พบกับนักดนตรีอิตาเลียนและได้ศึกษาวิชาทฤษฎีดนตรีกับ Martini ซึมซับวัฒนธรรมอุปรากรของอิตาเลียน และโมสาร์ทประพันธ์อุปรากรเกือบทั้งหมดของเขาเป็นภาษาอิตาเลียน

ดังนั้นการใช้คำศัพท์กำหนดความช้าเร็วในบทประพันธ์ของโมสาร์ทจึงมีความหลากหลาย การใช้คำศัพท์ที่พิเศษและเข้มข้น จึงต้องการการตีความที่ละเอียดอ่อน มีหลักฐานในจดหมายของโมสาร์ทที่ไม่พอใจจังหวะของบทเพลงของเขาที่ผู้อื่นบรรเลง หรือมีตัวอย่างของการเปลี่ยนแปลงคำกำกับภาษาอิตาเลียนบนแผ่นกระดาษโน้ตเพลงด้วยลายมือของเขาเอง เช่น ในบทเพลงสตริงควอเต็ท K.421 จาก Allegretto เป็น Andate และในท้ายที่สุดเป็น Allegretto ma non troppo จากตัวอย่างความเปลี่ยนแปลงนี้ จะเห็นได้ว่าโมสาร์ทกำหนดความเร็วของ Allegretto ไว้ในมโนทัศน์ แต่เมื่อนักดนตรีบรรเลงเร็วเกินไป เขาจึงเปลี่ยนคำกำกับเป็น Andante ซึ่งก็คงมีผลให้นักดนตรีบรรเลงบทประพันธ์ช้าเกินไป โมสาร์ทจึงเปลี่ยนคำกำกับมาเป็น Allegretto ma non troppo ซึ่งคาดคะเนได้ว่าในท้ายที่สุด คงจะตรงกับจังหวะในมโนทัศน์ของเขามากที่สุด



การแก้ไขคำกำกับภาษาอิตาเลียนของโมสาร์ทในบทเพลงสตริงควอเต็ท K.421

ดังนั้นการตีความของการบรรเลงโซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลินในครั้งนี้ จึงต้องมีการพิจารณาถึงความแตกต่างของคำศัพท์อย่างละเอียด เช่น ท่อนที่หนึ่งของโซนาตาทั้ง 4 บทนี้ (K.6, 305, 306 และ 378) มีคำกำกับที่เป็นท่อน Allegro เหมือนกัน แต่มีคำขยายที่ต้องได้รับการตีความ เช่น Allegro, Allegro di molto, Allegro con spirito, Allegro moderato จะมีความแตกต่างกันอย่างไร หรือในท่อนที่สอง Andante, Andante grazioso, Andantino cantabile และ Andantino sostenuto e cantabile คำกำกับสี่รูปแบบอย่างนี้ จะแปรความหมายออกมาเป็นจังหวะช้าเร็วที่แตกต่างกันได้อย่างไร นอกจากนั้นสิ่งที่สำคัญนอกจากจะตีความในเรื่องของจังหวะแล้ว คำกำกับเหล่านี้ยังบ่งบอกถึงอารมณ์ความรู้สึกของดนตรีในท่อนนั้นๆ ด้วย

10

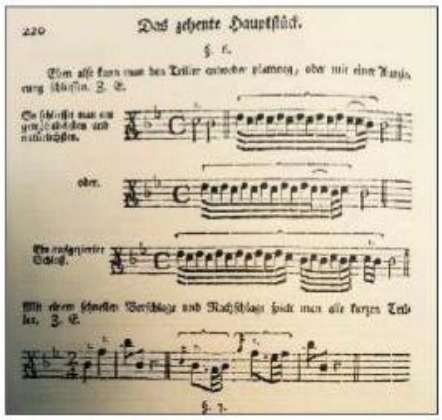
การตีความจากโน้ตเพลงของโมสาร์ท

โน้ตเพลงและสัญลักษณ์ต่างๆ บนกระดาษ อาจไม่ได้บอกอะไรเกี่ยวกับดนตรีมากนัก แม้กระทั่งในศตวรรษที่ 18 เองก็ยังมีความสับสนว่าจะบรรเลงสัญลักษณ์เหล่านี้ให้ออกมาเป็นเสียงอย่างไร ยกตัวอย่าง เช่น นักดนตรีจะปฏิบัติอย่างไรกับสัญลักษณ์ tr หรือ t (trill) บนตัวโน้ต

นักวิชาการด้านดนตรีส่วนใหญ่เชื่อว่าการบรรเลง Trill ในศตวรรษที่ 18 จะต้องเริ่มจากโน้ตตัวบนก่อน (the upper note) และจะต้องเริ่ม Trill บนจังหวะหลัก (on the beat) ซึ่งโมสาร์ทก็ย่อมจะถูกจัดรวมอยู่ในกลุ่มคีตกวีในศตวรรษที่ 18 อย่างไม่ต้องสงสัย ซึ่งแนวคิดทั้งสองอย่างสำหรับการบรรเลง Trill นี้ถูกนำมาจากผลงานทางวิชาการของคีตกวี C.P.E. Bach: Versuch über die wahre Art das Clavier zuspielen (Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments) ซึ่งเป็นหนังสือคู่มือการบรรเลงดนตรีของศตวรรษที่ 18 ที่มีความสำคัญและมีบทบาทสูงต่อนักดนตรีร่วมสมัยและนักดนตรีรุ่นหลัง

C.P.E.Bach ได้เขียนอธิบายไว้อย่างชัดเจนถึงกฎเกณฑ์ดังกล่าว ทั้งที่เป็นภาษาเขียนและตัวอย่างการบรรเลงเป็นโน้ตเพลง ซึ่งก็เป็นหลักฐานสำคัญที่นักวิชาการบางกลุ่มมักจะกล่าวอ้างอิงและนำมาเป็นหลักเกณฑ์บังคับใช้ในการบรรเลงดนตรีของศตวรรษที่ 18 ทั้งหมด

แต่การนำกฎเกณฑ์ของ C.P.E. Bach มาใช้กับดนตรีของ Mozart นั้น อาจเป็นการปฏิบัติที่ไม่ถูกต้องเสียทั้งหมด เมื่อโมสาร์ทเติบโตขึ้นมานั้น เขาได้พบกับ Johann Christian Bach ที่ London และได้รับอิทธิพลอย่างมากจาก J.C. Bach แต่ในขณะเดียวกัน กฎเกณฑ์ของ C.P.E. Bach จากตำรา Versuch über die wahre Art das Clavier zuspielen เล่มนี้ดูเหมือนจะไม่ได้มีส่วนเกี่ยวข้องกับการศึกษาของโมสาร์ทในวัยเด็กมากนัก

ในขณะเดียวกัน นักวิชาการมักจะอ้างถึงกฎเกณฑ์ในตำราไวโอลิน Versuch einer gründlichen Violinschule (A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing) ของเลโอโปลด์ โมสาร์ท เพราะคงจะไม่มีใครที่มีอิทธิพลต่อความคิดทางดนตรีต่อโมสาร์ท เท่ากับบิดาของเขา ตำราไวโอลินเล่มนี้เป็นที่ยอมรับทั่วยุโรป ได้รับการแปลออกเป็นภาษาฝรั่งเศสและดัชท์ในช่วงชีวิตของเลโอโปลด์ ตำราเล่มนี้ทำให้เขาถูกยกย่องให้เป็นนักวิชาการด้านไวโอลินชั้นแนวหน้าของยุโรป นอกเหนือไปจากกลุ่มนักไวโอลินโอลินจากอิตาลี

220 Das zehente Hauptſtück.

§. 6.

ตัวอย่างจากตำราไวโอลินของเลโอโปลด์ โมสาร์ท

การคาดคะเนว่าโมสาร์ทจะต้องดำเนินรอยตามกฎเกณฑ์ของเลโอโปลด์ผู้เป็นบิดานั้น ก็ยังมีข้อกังขาจากนักดนตรีอยู่ เนื่องจากโมสาร์ทได้มีโอกาสเดินทางไปทั่วยุโรปตั้งแต่ยังเยาว์วัย และได้พบปะกับนักดนตรีคนสำคัญ เช่น J.C. Bach, Padre Martini ซึ่งนับว่าเป็นผู้ทรงอิทธิพลที่สุดในแวดวงนักดนตรีอิตาเลียนในยุคนั้น นอกจากนั้น โมสาร์ทในวัยเยาว์ได้มีโอกาสได้ยินได้ฟังดนตรีสายสกุลต่างๆ จากหลากหลายสำนัก ไม่ว่าจะเป็นดนตรีอิตาเลียน ทั้งทางตอนเหนืออย่างมิลาน ฟลอเรนซ์ และลงไปทางตอนใต้อย่างโรมและเนเปิลส์ อีกทั้งดนตรีสายสกุลฝรั่งเศสในปารีส ที่มีเอกลักษณ์พิเศษเฉพาะตน โดยเฉพาะในเรื่องของสัญลักษณ์ประดับต่างๆ ประสบการณ์เหล่านี้หล่อหลอมให้โมสาร์ท ซึ่งมีพรสวรรค์อย่างพิเศษ นำความรู้เบื้องต้นที่ได้จากบิดามาขยายปรับใช้เป็นลักษณะเฉพาะของตนเอง

ดังนั้น ข้อควรระวังของการใช้ตำราและกฎเกณฑ์ใดกฎเกณฑ์หนึ่งมาบังคับใช้กับดนตรีของโมสาร์ทจึงไม่อาจตอบคำถามต่างๆ ได้เสมอไป ผู้แสดงจำเป็นจะต้องใช้วิจารณญาณและองค์ความรู้จากแหล่งข้อมูลต่างๆ มาเทียบเคียงเพื่อจะตีความหมายของสัญลักษณ์เฉพาะต่างๆ ให้อยู่ในบริบทของดนตรีในศตวรรษที่ 18 ให้ได้มากที่สุด นอกจากนั้นการค้นคว้าไปจนถึงต้นฉบับลายมือของโมสาร์ทอาจมีความจำเป็นยิ่งด้วยลักษณะพิเศษของการบันทึกโน้ตที่ชัดเจนของโมสาร์ท นักดนตรีมักจะได้ความคิด แนวทางและแรงบันดาลใจสำหรับการตีความและการแสดงดนตรีจากต้นฉบับลายมือเหล่านี้ นอกเหนือไปจากการค้นคว้าจากตำราคู่มือกฎเกณฑ์ต่างๆ ตามที่ได้กล่าวไว้แล้วข้างต้น

เป็นที่แน่นอนว่าเราไม่อาจฟันธงว่า อะไรผิดอะไรถูกในกรณีแบบนี้ แต่การค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลต้นฉบับตำราคู่มือหลายๆ สำนักประกอบกับการอ่านจดหมายของโมสาร์ทที่กล่าวถึงวิธีการแสดงดนตรีในยุคสมัยนั้น ผนวกกับวิจารณญาณในแง่มุมของความเป็นไปได้ของธรรมชาติดนตรีโดยใช้ "สัญชาติญาณ" ของนักดนตรีเอง เหล่านี้อาจป้องกันไม่ให้นักดนตรีเดินหลงทางไปในโลกทัศน์ของตำรับตำราเฉพาะทางได้

โซนาตาบทแรก

Sonata in C major K.6

Allegro

Andante

Minuet 1 and 2

Allegro molto

เราไม่ทราบแน่ชัดว่าโมสาร์ทประพันธ์โซนาตา K.6 บทแรกนี้เมื่อไหร่ คาดว่าประพันธ์ขึ้นเป็นช่วงๆ ระหว่างการตระเวนแสดงครั้งแรกของครอบครัวซึ่งใช้เวลาสามปีครึ่ง จากเดือนมิถุนายน ค.ศ. 1763 จนถึงเดือนพฤศจิกายน ค.ศ. 1766 ครอบครัวโมสาร์ทเดินทางผ่านเมืองสำคัญในเยอรมนี ไปยังกรุงบรัสเซลส์ และหยุดที่กรุงปารีสเป็นเวลา 5 เดือน หลังจากนั้นเดินทางขึ้นเหนือไปกรุงลอนดอน เนเธอร์แลนด์ ย้อนกลับมาทางเบลเยียม หยุดที่ปารีสอีกสองเดือน ก่อนที่จะเดินทางกลับบ้านผ่านสวิสเซอร์แลนด์ กรุงมิวนิค และจบที่ซาลสบูร์กในที่สุด

หลักฐานโน้ตเพลงที่เขียนด้วยลายมือของเลโอโปลด์ เริ่มจากส่วนที่สองของท่อนที่สาม (Minuet II) ซึ่งถูกบันทึกไว้ในสมุดร่างของเลโอโปลด์ว่า "โดยโวลฟ์กัง โมสาร์ท วันที่ 16 กรกฎาคม ค.ศ. 1762" ซึ่งตามวันที่ดังกล่าวโมสาร์ทยังคงอยู่ที่ซาลสบูร์ก และหลักฐานจาก Nannerl's Music Book (สมุดบันทึกโน้ตเพลงต่างๆ โดยมือของเลโอโปลด์ ระหว่างปี ค.ศ. 1759 ถึง ค.ศ. 1764 เพื่อให้ Maria Anna Mozart ฝึกซ้อมเปียโน โดยมีแบบฝึกหัดต่าง บทเพลงของเลโอโปลด์เอง และบทเพลงของ C.P.E.Bach รวมถึงบทประพันธ์ชิ้นแรกๆ ของโมสาร์ทด้วย) มีการบันทึกสามท่อนแรกของโซนาตานี้ที่บรัสเซลส์ในปี ค.ศ. 1763 ดังนั้นจึงคาดคะเนว่า โมสาร์ทในวัยเด็กประพันธ์บทโซนาตานี้ระหว่างปี ค.ศ. 1762 – ค.ศ. 1764 โดยเริ่มที่ซาลสบูร์ก และระหว่างการเดินทางไปยังปารีส ซึ่งโซนาตาบทนี้ได้รับการตีพิมพ์ที่ปารีสในปี ค.ศ. 1764 และด้วยการบันทึกโน้ตจากลายมือของเลโอโปลด์ เราสามารถคาดคะเนได้ว่า โมสาร์ทคงจะประพันธ์เพลงนี้จากการบรรเลงสด โดยมีบิดาช่วยบันทึกโน้ตให้

บทเพลงโซนาตาบทนี้ แสดงให้เห็นแววอัจฉริยะของการเป็นคีตกวีของโมสาร์ทในวัยเยาว์ได้อย่างดี โดยที่ก่อนหน้านี้โมสาร์ทได้ประพันธ์เพลงสั้นๆ สำหรับเดี่ยวฮาร์พซิคอร์ดมาบ้างแล้ว แต่พัฒนาการของการประพันธ์ครั้งนี้ คือ บทเพลงสำหรับเครื่องดนตรีมากกว่าหนึ่งชิ้น มีจำนวนท่อนมากกว่าหนึ่งท่อน มีการใช้สังคีตลักษณ์โซนาตาแบบสั้นๆ เป็นครั้งแรก ซึ่งบทเพลงนี้สามารถใช้งานได้จริงในการแสดง ไม่ว่าจะเป็นในหมู่นักดนตรีมือสมัครเล่นที่ซื้อโน้ตเพลงไปเล่นกันที่บ้าน หรือการแสดงในคอนเสิร์ตจริง

ลักษณะบทเพลงนี้เห็นได้ชัดเจนว่า โมสาร์ทประพันธ์ตามสมัยนิยมในรูปแบบของ โซนาตาสำหรับคีย์บอร์ดและบรรเลงประกอบโดยไวโอลิน "Sonates pour le clavecin gui peuvent se jouer avec l' accompagnement de violon" ซึ่งไม่ใช่เรื่องแปลกถ้าจะบรรเลงเพลงนี้โดยไม่ใช้ไวโอลินเลย

ไวโอลินไม่มีบทบาทมากนักในรูปแบบของการประพันธ์สมัยนี้ เพียงแต่เล่นทำนองควบคู่หรือไล่ล้อไปกับเปียโนในบางครั้ง หรือดำเนินทำนองในขั้นคู่สามกับทำนองของเปียโน หรือบรรเลงขึ้นคู่แปดกับแนวเบสของเปียโน ในบางขณะก็อาจบรรเลงแนวเสียงประสานอิสระเพื่อสร้างสีสันให้กับบทเพลงเท่านั้น

Sonata in A Major K.305

Allegro di molto

Thema. Andante grazioso - Variations I-V - Variation VI. Allegro

Sonata in D Major K.306

Allegro con spirito

Andante cantabile

Allegretto

โมสาร์ทประพันธ์โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลินชุดนี้ระหว่างการเดินทางตระเวนแสดงดนตรีที่เมืองมันน์ไฮม์ และกรุงปารีส ระหว่างเดือนกันยายน ค.ศ. 1777 ถึงเดือน มกราคม ค.ศ. 1779 โดยกลุ่มโซนาตา K 301- 306 ได้รับการตีพิมพ์โดย Jean-Georges Sieber ในเดือนพฤศจิกายน ปี ค.ศ. 1778

เมืองมันน์ไฮม์เป็นศูนย์กลางทางดนตรีที่สำคัญที่สุดแห่งหนึ่งของยุโรป ราชสำนักของมันน์ไฮม์สนับสนุนงานสร้างสรรค์ทางดนตรีอย่างมาก เลโอโปลด์ถึงกับกล่าวว่า ดนตรีในราชสำนักมันน์ไฮม์นั้นส่งแสงเปล่งประกายไปทั่วเยอรมนี มันน์ไฮม์มีวงออร์เคสตราชั้นยอดเยี่ยมที่สุดของยุโรป ที่ถูกวางรากฐานโดยนักดนตรีของครอบครัวสกุลชตามิช (Stamitz) ผู้มีชื่อเสียง ที่นี่ โมสาร์ทพยายามที่จะทำงานหนัก ทั้งแต่งเพลง แสดงดนตรี สอนเปียโน รวมถึงการวิ่งเต้นทุกวิถีทางเพื่อจะให้ราชสำนักมันน์ไฮม์ทำสัญญาจ้างเข้าทำงานเป็นการถาวร

ช่วงเวลาสี่เดือนที่โมสาร์ทหยุดการเดินทางและปักหลักอยู่ที่มันน์ไฮม์เป็นช่วงเวลาที่สำคัญต่อชีวิตของเขาอย่างมาก นอกจะได้ยินได้ฟังดนตรีแบบเยอรมันชั้นดีแล้ว เขายังได้สร้างสายสัมพันธ์กับครอบครัวนักดนตรีสกุล Weber ซึ่งโมสาร์ทตกหลุมรัก Aloysia (ซึ่งเป็นพี่สาวของ Constanze ภรรยาในอนาคตของเขา) ซึ่งเป็นนักร้องฝีมือดี และในภายหลังได้ย้ายถิ่นฐานมาเป็นนักร้องอาชีพชั้นแนวหน้าในเวียนนา

ในช่วงเวลาที่มันน์ไฮม์ โมสาร์ทประพันธ์เพลงอย่างต่อเนื่อง โดยเฉพาะดนตรีเชมเบอร์ ด้วยเหตุผลที่ดนตรีชนิดนี้สามารถใช้ประโยชน์ในการแสดงและใช้สอนได้โดยทันที และมีโอกาสจะขายเพลงต่อสำนักพิมพ์ได้ ในฐานะนักแสดง โมสาร์ทได้รับการยกย่องอย่างมากในการแสดงเปียโน โดยเฉพาะฝีมือการด้นสด (Improvisation) แต่เขาก็ยังไม่ประสบความสำเร็จที่จะได้งานประจำที่มันน์ไฮม์

โมสาร์ทเดินทางต่อไปยังกรุงปารีส แม้ว่าบทประพันธ์ซิมโฟนีหมายเลข 31 K.297 ของเขาจะได้รับความนิยมอย่างมากในปารีส แต่ในขณะเดียวกัน มารดาของเขาล้มป่วยและเสียชีวิตลงที่ปารีสในวันที่ 3 กรกฎาคม ค.ศ. 1778 โมสาร์ทสิ้นหวังและเศร้าโศก นอกจากจะสูญเสียมารดาไปแล้ว เขาก็ยังไม่มีงานประจำทำเป็นหลักแหล่ง โมสาร์ทตัดสินใจเดินทางกลับบ้านที่ซาลสบูร์ก โดยได้ตั้งใจที่จะเดินทางผ่านมันน์ไฮม์ แต่ปรากฏว่า ผู้ปกครองราชสำนักมันน์ไฮม์ ได้รับเกียรติให้ไปดำรงตำแหน่งผู้ปกครองแคว้นบาวาเรียและย้ายราชสำนักทั้งหมดรวมถึงวงดนตรีไปอยู่ที่เมืองมิวนิค ราชสำนักมันน์ไฮม์จึงมีแต่ความว่างเปล่า มิหนำซ้ำ Aloysia Weber ก็มีทีท่าว่าจะไม่สนใจใยดีเขาอีกต่อไป โมสาร์ทเดินทางกลับบ้านอย่างโดดเดี่ยวโดยไม่ได้รับความสำเร็จอันใดเป็นชิ้นเป็นอันจากการเดินทางตระเวนแสดงดนตรีครั้งนี้

โซนาตา K.305 in A major ยังดำเนินรอยตามแบบฉบับของกลุ่มโซนาตาก่อนหน้านี้ (K.301, 302, 304) โดยมี 2 ท่อน โซนาตา K.305 บทนี้ โมสาร์ทประพันธ์ท่อนที่สอง Andante grazioso ในรูปแบบ

ของ ธีมและแวริเอชั่น (Theme and Variations) ซึ่งเป็นวิธีการนำทำนองหลักทำนองหนึ่ง มาแปรขยายออกเป็นส่วนต่างๆ และประกอบกันเป็นท่อนเพลง โมสาร์ทประพันธ์ท่อนนี้อย่างมีเอกลักษณ์และแสดงให้เห็นพัฒนาการในด้านความคิดสร้างสรรค์และฝีมือการประพันธ์ที่ก้าวหน้าเป็นลำดับ โดยที่ทั้งไวโอลินและเปียโนเริ่มจะมีบทบาทที่เท่าเทียมกันมากขึ้น มีการแลกเปลี่ยนและโต้ตอบของทำนองหลักระหว่างเครื่องดนตรีทั้งสอง แวริเอชั่นแรกแสดงฝีมือของแนวเปียโนเดี่ยว ซึ่งอาจคาดคะเนได้ว่าเป็นแนวทางการบันทึกวิธีการด้นสดของเขา ตามด้วยแวริเอชั่นที่สองที่ไวโอลินบรรเลงทำนองเป็นหลักเช่นเดียวกับแวริเอชั่นที่สี่ ส่วนแวริเอชั่นที่สามเป็นการสนทนาโต้ตอบของเปียโนและไวโอลินในจังหวะสามพยางค์ แวริเอชั่นที่ห้าอยู่ในบันไดเสียงแบบไมเนอร์ และปิดท้ายด้วยแวริเอชั่นที่หก โมสาร์ทเปลี่ยนคำกำกับจังหวะเป็น Allegro ซึ่งมีการดำเนินของจังหวะที่รวดเร็วขึ้น แวริเอชั่นสุดท้ายนี้ทำหน้าที่ราวกับท่อนที่สามของบทเพลง และมีผลสรุปทำให้บทโซนาตาบทนี้จบลงอย่างรื่นเริงสดใส

โซนาตา K.306 in D major นับว่าเป็นพัฒนาการที่ก้าวกระโดดอย่างเห็นได้ชัดเจน บทประพันธ์ที่มีสามท่อนตามแบบฉบับมาตรฐาน ท่อนที่หนึ่งแม้ว่าจะอยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตาตามประเพณีนิยม แต่หลังจากส่วน development ที่แปรบันไดเสียงอย่างหลากหลาย โมสาร์ทไม่ได้นำทำนองหลักกลับมาในส่วนของ recapitulation แต่ใช้ทำนองที่สองทำหน้าที่ของการกลับมาแทน ซึ่งนับว่าเป็นการกระทำที่ผิดจากแบบแผนประเพณีปกติในยุคสมัยนั้น ท่อนที่สองยังอยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตา โดยที่มีส่วน development เริ่มในรูปแบบจังหวะประจุดแบบ French Overture และมีแนวทางการประพันธ์ที่มีเอกลักษณ์ค่อนไปทางเพลงอุปรากร ท่อนที่สามมีรูปแบบสังคีตลักษณ์ที่ล้ำสมัย มีการเปลี่ยนจังหวะจาก Allegretto 2/4 เป็น Allegro 6/8 และมีส่วน cadenza ขนาดใหญ่ของเปียโนประกอบด้วยไวโอลิน มีการเปลี่ยนจังหวะที่ต้องการการสื่อสารที่ดีเยี่ยมของนักดนตรี และแสดงให้เห็นถึงทักษะการประพันธ์ระดับอัจฉริยะของโมสาร์ทเหนือคีตกวีร่วมสมัยคนอื่นๆ ความซับซ้อนของบทประพันธ์ จังหวะที่เปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่อง และความต้องการทักษะเชิงเทคนิคของทั้งสองเครื่องดนตรีที่สูง บทโซนาตาบทนี้ มองล้ำไปในอนาคต และจะเป็นจุดเริ่มของรูปแบบบทประพันธ์โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลิน ที่กำลังจะก้าวออกจากห้องของนักดนตรีมือสมัครเล่นไปสู่โรงคอนเสิร์ตของนักดนตรีอาชีพในที่สุด

ซาลสบูร์กบ้านเกิดเป็นครั้งสุดท้าย

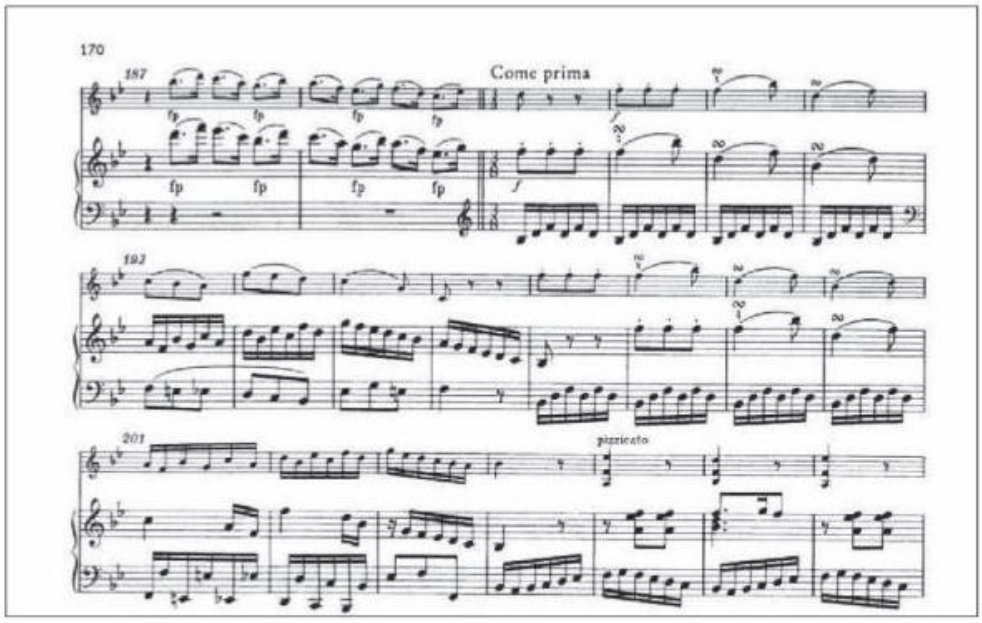
การเดินทางกลับมาจากปารีสและมันน์ไฮม์เมื่อต้นปี ค.ศ. 1779 โดยไม่ประสบความสำเร็จในการหางานประจำที่เป็นหลักแหล่ง เป็นที่แน่ชัดว่าจิตใจของโมสาร์ทนั้นไม่เคยต้องการที่จะลงหลักปักฐานที่ซาลสบูร์กบ้านเกิด แม้ว่าเลโอโปลด์จะต้องการให้โมสาร์ทรับตำแหน่งผู้อำนวยการด้านดนตรีในราชสำนักแห่งซาลสบูร์ก ซึ่งผู้เป็นบิดาคงเห็นว่า อย่างไรก็ตามก็เป็นงานที่มั่นคง

ซาลสบูร์ก ในความเป็นจริงแล้ว แม้ว่าจะไม่ได้เป็นศูนย์กลางทางดนตรีเช่น มันน์ไฮม์ หรือชตุทการ์ท ในขณะนั้น ซาลสบูร์กมีกำลังทางการเงิน และมีการสนับสนุนศิลปวัฒนธรรมอย่างมาก แต่ด้วยความที่เป็นเมืองปกครองแห่งคริสต์จักร ซาลสบูร์กจึงไม่มีโรงอุปรากร ซึ่งถือว่าเป็นสิ่งสำคัญมากสำหรับวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก และเป็นการผลิตดนตรีที่มีค่าใช้จ่ายสูงที่สุดด้วย โมสาร์ทมองเห็นว่าอุปรากรนั้น จะเป็นสิ่งเดียวที่จะทำให้เขากลายเป็นคีตกวีคนสำคัญของยุโรปขึ้นมาได้ และจะเป็นแหล่งรายได้หลักของเขาในอนาคต

ชีวิตของโมสาร์ทในช่วงเวลานี้ เปรียบเสมือนนกที่ถูกขังอยู่ในกรง เขาประพันธ์บทเพลงศาสนาตามหน้าที่ไว้จำนวนหนึ่ง รวมถึงผลงานที่มีชื่อเสียงอย่าง Mass in C major และ "Coronation" Mass K.317 ผลงานชิ้นยอดเยี่ยมที่สุดของเขาในช่วงนี้คือ Sinfonia Concertante in E-flat K.364 รวมถึงโซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลิน K.378 นี้ด้วย

Sonata for Piano and Violin in B-flat major K.378
Allegro moderato
Andantino sostenuto e cantabile
Rondo. Allegro

โซนาตาบทนี้แสดงให้เห็นวุฒิภาวะที่สูงของโมสาร์ทในวัย 23 ปี บทเพลงมีสามท่อนตามแบบฉบับมาตรฐาน ท่อนแรกอยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตาอย่างเต็มรูปแบบ ไวโอลินและเปียโนผลัดเปลี่ยนทำนองและสนทนากันอย่างเท่าเทียม ตัวโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่ไล่ล้อกัน ต้องการนักดนตรีฝีมือดีเกินกว่าที่จะเป็นดนตรีของมือสมัครเล่น ในท่อนที่สอง เปียโนทำหน้าที่เปิดประโยคเพลงนำขึ้นมาอย่างสง่างาม ตามด้วยทำนองใหม่ที่ไวโอลินได้รับบทบาทอย่างเต็มที่ โมสาร์ทประพันธ์บทเพลงท่อนนี้ด้วยจิตวิญญาณของอุปรากร ไวโอลินและเปียโนทำหน้าที่ราวกับตัวละครชายหญิงที่ร้องเพลงโต้ตอบกัน ท่อนสุดท้ายอยู่ในจังหวะรื่นเริงแบบเพลงเต้นรำ โมสาร์ทเรียกท่อนนี้ว่า รอนโด (Rondo) ซึ่งเป็นสังคีตลักษณ์ที่เก่าแก่ของดนตรีตะวันตก

จังหวะหลักของท่อนนี้อยู่ในเครื่องหมายประจำจังหวะ 3/8 แต่ในช่วงกลางเพลง โมสาร์ทแนะนำทำนองใหม่ที่ใช้เครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 แต่กำหนดให้เล่นโน้ตสามพยางค์ตลอดทั้งช่วง ก่อนที่จะปิดด้วยทำนองหลักของรอนโดที่กลับมาทำหน้าที่ช่วงหางเพลง (coda) อย่างสมบูรณ์ โมสาร์ทแสดงให้เห็นถึงฝีมือที่เป็นเลิศในการประพันธ์ส่วนหางเพลงนี้โดยการแบ่งทำนองรอนโดให้กับไวโอลินและเปียโนอย่างเท่าเทียมโดยใช้เทคนิคการไล่ล้อ (canon) สั้นๆ โดยสลับให้เปียโนและไวโอลินผลัดกันนำคนละครั้ง

ช่วง Coda ของโซนาตา K.378 ท่อนสุดท้ายของโมสาร์ท

ในระหว่างนี้ช่วงเวลานี้ โมสาร์ทได้รับการว่าจ้างให้ประพันธ์อุปรากรสำหรับราชสำนักมิวนิค อุปรากรเรื่อง Idomeneo นี้ประสบความสำเร็จอย่างงดงาม โมสาร์ทเดินทางไปอำนวยการผลิตด้วยตนเอง และนักดนตรีแห่งราชสำนักมิวนิคนี้ ก็เป็นกลุ่มนักดนตรีที่ย้ายมาจากมันน์ไฮม์นั่นเอง

โมสาร์ทได้ร่วมงานกับนักดนตรีและนักร้องชั้นยอดของยุโรป และที่สำคัญยังเป็นกลุ่มนักดนตรีที่เขาคุ้นเคยอย่างดีจากช่วงเวลาที่มันน์ไฮม์ ความร่วมมือในการผลิตอุปรากรครั้งนี้ นับว่าเป็นช่วงเวลาที่โมสาร์ทมีความสุขมากที่สุดครั้งหนึ่งในชีวิต

ต้นปี ค.ศ. 1781 เจ้านายต้นสังกัดของโมสาร์ท อาร์คบิชอป คอลโลเรโด แห่งซาลสบูร์ก (Archbishop Colloredo) เดินทางไปเวียนนา โมสาร์ทถูกเรียกตัวมาเพื่อจัดการแสดงดนตรีในยามที่เจ้านายต้องการ โมสาร์ทเริ่มมองเห็นโอกาสที่เขาจะมีอาชีพนักดนตรีและนักแต่งเพลงในเวียนนาได้ เขาเรียกเวียนนาว่า "เมืองแห่งเปียโน" โมสาร์ทพยายามวิ่งเต้นหาช่องทางเพื่ออนาคตทางดนตรีของเขาด้วยความยากลำบาก อาร์คบิชอป คอลโลเรโด ไม่อนุญาตให้เขาออกไปแสดงดนตรีที่อื่นโดยลำพัง การมาเยือนเวียนนาครั้งนี้ ในที่สุดก็จะเป็นจุดเริ่มต้นให้โมสาร์ทตัดสินใจเสี่ยงที่จะดำรงชีพด้วยการเป็นนักดนตรีอิสระในเวียนนาในเวลาต่อมา

รายการอ้างอิง

Breidenstein, H. **Mozarts Tempo-System, Ein Handbuch fur die professionelle Praxis**. Tutzing: Hans Schneider, 2011.

Glover, J. **Mozart's woman: his family, his friends, his music**. London: Macmillan, 2005.

Haenen, G., ed. **Leopold Mozart: Versuch einer gründlichen Violinschule**. Germany: Barenreiter –Verlag, 1756.

Hefling, S.E. **Rhythmic alteration in seventeenth – and eighteen century music: notes integales and overdotting**. New York: Schirman Books, 1993.

Hepokoski, J. and Darcy, W. **Elements of sonata theory: norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata**. New York: Oxford University Press, 2006.

Kuijken, B. **The notation is not the music, reflections on early music practice and performance**. Indiana: Indiana University Press, 2013.

Landon, H.C.R. **Mozart: the golden years 1781-1791**. London: Thames & Hudson, 2006.

Neumann, F. **Ornamentation and improvisation in Mozart**. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1986.

Noe, G.V. **Der Vorchlag in Theorie und Praxis: Ein Ratgeber fur den Interpreten**. Austria: Doblinger, 1986.

Reseser, E . **Wolfgang Amadeus Mozart: Kritische Berichte, Sonaten und variationen fur clavier und violin band 1 und 2**. Germany: Barenreiter –Verlag, 1977.

Rushton, J. **Mozart and extraordinary life**. London: The AssociatedBoard of the Royal School of Music, 2005.

Spaethling, R. (ed). **Mozart's letters, Mozart's life: selected letters**. New York: W.W. Norton & Company, 2000.

ประวัติผู้แสดง

ทัศนา นาควัชระ

ทัศนา นาควัชระ เป็นที่รู้จักดีในวงการดนตรีคลาสสิกของไทยในฐานะนักดนตรีที่มีความสามารถในการแสดงดนตรีอันหลากหลาย เขาได้แสดงเดี่ยวกับวงโปรมูสิกา วงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ วงดุริยางค์ราชนาวี และวงซิมโฟนีแห่งชาติของกรมศิลปากร นอกจากนั้นก็ได้ออกแสดงดนตรีประเภทเชมเบอร์อยู่เป็นประจำ ทัศนาเล่นดนตรีทุกรูปแบบนับตั้งแต่ดนตรีตะวันตกยุคโบราณมาจนถึงเพลงประกอบภาพยนตร์ ดุริยกวีร่วมสมัยหลายท่านได้สร้างงานขึ้นใหม่เป็นการเฉพาะให้ทัศนานำออกแสดงเป็นครั้งแรก

จากพื้นฐานการดนตรีที่ได้รับจากอาจารย์ชาวไทย คือ อาจารย์สุพจน์ ชมบุญ อาจารย์ สุทิน ศรีณรงค์ และอาจารย์พันเอกชูชาติ พิทักษากร จากนั้นได้ไปศึกษาต่อ ณ สถาบันดนตรี Inetrnational Menuhin Music Academy (IMMA) ในประเทศสวิตเซอร์แลนด์ โดยได้รับการฝึกฝนเป็นพิเศษในด้านดนตรีประเภทเชมเบอร์ และได้เดินทางไปแสดงดนตรีในยุโรปและสหรัฐอเมริกากับวง Camerata Lysy ภายใต้การควบคุมของ Alberto Lysy และ Yehudi Menuhin นอกจากนี้ยังได้ศึกษาวิโอลากับ Johannes Eskar และได้เดินทางไปอาร์เจนตินาเพื่อแสดงดนตรีเชมเบอร์ที่โรงอุปรากรอันเลื่องชื่อ คือ Teatro Colon จากนั้นได้ไปศึกษาต่อที่ Voralberg Coservatory ประเทศออสเตรีย กับ Roland Baldini เป็นเวลา 3 ปี โดยเล่นดนตรีกับวงอาชีพ คือ Voralberg Symphony Orchestra ,Camerata Bregenz และ Salzburg Chamber Orchestra

ต่อจากนั้นได้เข้าศึกษาต่อระดับปริญญาโทที่มหาวิทยาลัย Oregon โดยทำหน้าที่เป็นอาจารย์ผู้ช่วยสอนและเป็นหัวหน้าวงซิมโฟนีของมหาวิทยาลัย นอกจากนี้ยังเล่นดนตรีระดับอาชีพในวง Eugene Symphony Orchestra , Oregon Mozart Players และ Collegium Musicum Ensemble (วงเครื่องดนตรีโบราณ) ในด้านดนตรีเชมเบอร์ วง Polaris String Quartet ที่เป็นสมาชิกอยู่ได้เข้ารอบรองชนะเลิศในการประกวดระดับชาติที่รัฐอินเดียนาในปี พ.ศ.2540 เมื่อจบการศึกษาจากสหรัฐอเมริกา ได้รับการยกย่องให้เป็น “นักดนตรีดีเด่น” (Outstanding Graduate Performer) ของมหาวิทยาลัยออเรกอน ในปี พ.ศ. 2548 ทัศนาได้รับทุนจากกองทุนสนับสนุนการศึกษาดนตรีคลาสสิกในพระอุปถัมภ์ของสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ เพื่อไปฝึกอบรมขั้นสูงที่ Crescendo Violin School ณ เมือง Neustadt / Weinstrasse สหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมัน

นอกจากการแสดงดนตรีอย่างสม่ำเสมอแล้ว ทัศนายังอุทิศเวลาให้กับการสอนและกิจการด้านดนตรีศึกษาที่คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร เขาเป็นผู้อำนวยการโรงเรียนดนตรีภาคฤดูร้อน Silpakorn Summer Music School และ Pro Musica Junior Camp อันเป็นที่ฝึกนักดนตรีรุ่นเยาว์ผู้มีพรสวรรค์ ทัศนา ได้เข้าร่วมเป็นอาจารย์ผู้ฝึกสอนและแสดงดนตรีให้กับ Estate Musicale Frentana เมือง Lanciano ประเทศอิตาลี ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2554 และในปี พ.ศ. 2557 ได้เข้าร่วม The International Akaroa Music Festival ประเทศนิวซีแลนด์ และได้รับเชิญให้แสดงเดี่ยวที่ Mendelssohn House เมือง Leipzig ประเทศสหพันธรัฐเยอรมนี ปัจจุบัน ทัศนา ดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการด้านดนตรีและหัวหน้าวงโปรมูสิกา

ดร.พรพรรณ บรรเทิงหรรษา

ดร. พรพรรณ บรรเทิงหรรษา สำเร็จการศึกษาขั้นปริญญาเอก และปริญญาโททางด้านการแสดงเปียโนจาก Eastman School of Music, Rochester, NY ซึ่งนับเป็นหนึ่งในตักสิลาทางด้านดนตรีของโลกกับศาสตราจารย์ Rebecca Penneys ด้วยทุนการศึกษา Collaborative Piano Graduate Award/Graduate Teaching Assistant

หลังจากที่ จบปริญญาตรีจาก University of Miami ด้าน Piano Performance และประพันธ์เพลง กับ Dr.Rosalina Sackstein และ Dr.Teresa Escandon เธอยังได้รับรางวัล "Outstanding Student in Music Composition, Traditional and Media Writingนอกจากนี้ พรพรรณได้เคยร่วมงานสอนที่ Community School of Music and Arts และยังร่วมงานเป็น Collaborative pianist ให้กับคณะดนตรีของ Ithaca College ณ รัฐนิวยอร์ค

พรพรรณเป็นนักดนตรีไทยคนแรกที่ได้รับคัดเลือกให้เข้าร่วม แสดงและเล่น Masterclass ที่ Verbier Festival and Academy ประเทศสวิสเซอร์แลนด์ ซึ่งเป็นเทศกาลดนตรีที่มีชื่อเสียงมากที่สุดแห่งหนึ่งของยุโรป โดยได้รับทุนสนับสนุนจากทุนส่งเสริมดนตรีคลาสสิก ในพระอุปถัมภ์สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์

นอกจากนี้เธอยังได้รับรางวัลมากมายในเวทีระดับโลกเช่น รางวัลรองชนะเลิศ Bradshaw Buono International Piano Competition 2007, รางวัลรองชนะเลิศ Centre for the arts at Mizner Park's Scholarship Competition in Boca Raton, Florida, ชนะเลิศ Salzburg College's summer program piano competition in Austria, และ ชนะเลิศ Fourth Bangkok Chopin Competition.

ปัจจุบันพรพรรณเป็นอาจารย์ประจำ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Sonatas for Piano and Violin

Tasana Nagavajara, Violin
Pornphan Banternghansa, Piano

Sonata in D Major K.306
[1] *I. Allegro con spirito*
[2] *II. Andante cantabile*
[3] *III. Allegretto*

Sonata in A Major K.305
[4] *I. Allegro di molto*
[5] *II. Andante grazioso*

Sonata in B-flat Major K.378
[6] *I. Allegro moderato*
[7] *II. Andantino sostenuto e cantabile*
[8] *III. Rondo. Allegro*

Recorded at Nang Lerng Studio, Bangkok 22/23 June, 2015

Album produced by Tasana Nagavajara & Pornphan Banternghansa
Faculty of Music, Silpakorn University

Recorded & Edited by Prateep Jattanakul, Surasak Mongkolkasem

Mixed & Mastered by Prateep Jattanakul

สนับสนุนโดย
สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)
The Thailand Research Fund (TRF)

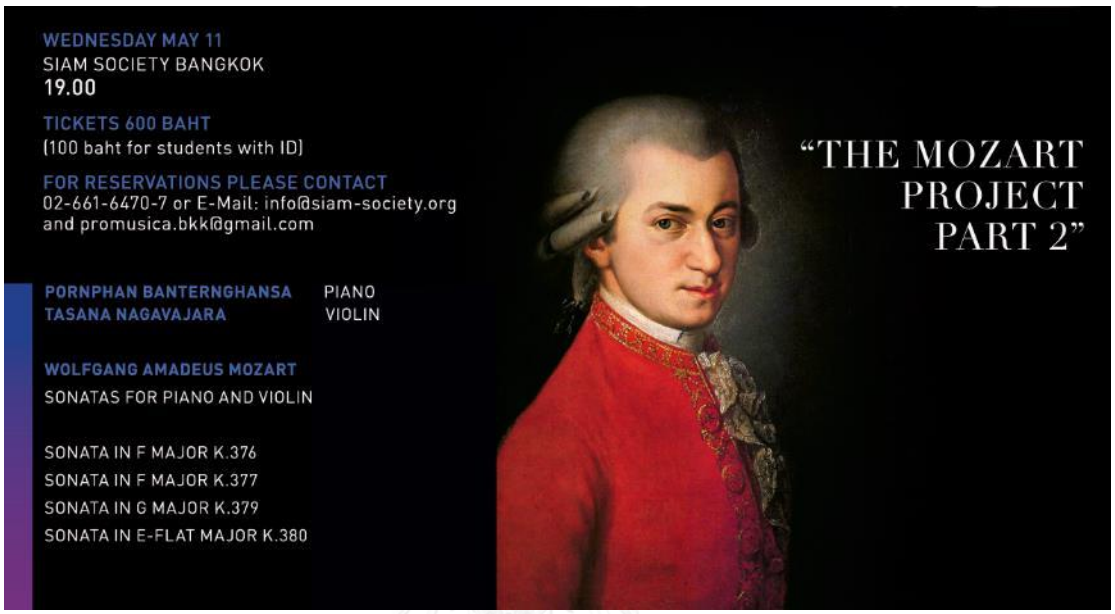
ภาคผนวก ข
ผลงานการแสดงและการนำเสนอวิทยานิพนธ์ ครั้งที่ 2

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผลงานการแสดงและการนำเสนอวิทยานิพนธ์ ครั้งที่ 2

โปสเตอร์และสูจิบัตร การแสดงและการนำเสนอวิทยานิพนธ์ครั้งที่ 2

วันที่ 11 พฤษภาคม พ.ศ. 2559 ณ สยามสมาคม ในพระบรมราชูปถัมภ์ กรุงเทพฯ



THE MOZART PROJECT
PART 2

Wednesday May 11, 2016 at The Siam Society Bangkok

PROGRAMME
WOLFGANG AMADEUS MOZART
SONATAS FOR PIANO AND VIOLIN

Sonata in F Major K.377

I. Allegro

II. Andante

III. Tempo di Menuetto

Sonata in E-flat Major K.380

I. Allegro

II. Andante con moto

III. Rondo. Allegro

--Intermission--

Sonata in G Major K.379

I. Adagio - Allegro

II. Andantino Cantabile

Sonata in F Major K.376

I. Allegro

II. Andante

III. Rondo. Allegretto grazioso

Mozart "The early Viennese sonatas"

By Tasana Nagavajara

The year 1780 was an important year in Mozart's life. As a 24 year old young man, Mozart had already established himself as a leading performer and composer. After a long struggle, and unhappy with his job at the Salzburg court, Mozart finally got the commission to write an opera for the Munich court. Mozart was given leave of absence to travel to Munich in November 1780, initially for six weeks but in fact the visit lasted for four months, until March 1781.

The period during the production of this newly commissioned opera, Idomeneo, is considered to be one of the happiest times in Mozart's life. The musicians of the Munich court were already his friends from a previous visit to Mannheim and they were ready to give of their best. Idomeneo was performed three times and received much praise. But this still did not lead to any permanent position to further Mozart's musical career. After the production of the opera, he left Munich for Augsburg where he performed concerts with his sister on the keyboard.

In March 1781, Mozart was summoned from Augsburg to travel to Vienna by his employer, Archbishop Colloredo of Salzburg; Mozart subsequently spent some months in Vienna. Among the Archbishop's retinue there were in total three musicians from the Salzburg court: Mozart himself, the castrato singer Francesco Ceccarelli and the violinist Antonio Brunetti. The three musicians were under orders to be ready to perform at any time at the whim of the Archbishop who wanted to impress the Viennese with his Salzburg-based musical culture. The musicians were also not allowed by the Archbishop to perform any concerts of their own which made Mozart extremely frustrated. Because Mozart was already well known in Viennese nobility circles, he saw an opportunity to further his career and so he thought about staying in Vienna for good and not returning to Salzburg. He wrote to his father on April 8th: "I would not hesitate for a moment to quit my service with the Archbishop, give a major concert here, take just four pupils and do well enough to earn at least one thousand Thalers a year". This optimistic idea of Mozart later proved not to be all that realistic.

In May 1781 Mozart's relationship with the Archbishop came to an abrupt end, in spite of his father's strong protestations, Mozart being quite convinced that he could find a patron in Vienna to support him. Coupled with his significant ability on the keyboard and his talents as a composer, Mozart believed that he would surely make a great career in Vienna which he called "The land of the piano".

On May 11 he wrote to his father "Don't worry about me, I am sure of doing the right thing; I would have quit even if there had been a lesser reason, but in any case I did have a good reason." Mozart at 25 years old left the service of the Archbishop and the court of Salzburg, ready to risk his life as a freelance musician in Vienna.

At the beginning of his time in Vienna, Mozart produced several pieces of chamber music for various instruments in order to be able to survive the high cost of living in Vienna. This kind of instrumental music was intended for himself to perform, as well as for teaching purposes and subsequently for selling to publishers. Soon afterwards, Mozart was commissioned to write an opera "The Abduction from the Harem" which brought him great success and which helped assure his musical career for his first five years in Vienna.

On April 8th 1781 when he was still in the service of the Archbishop of Salzburg in Vienna, Mozart wrote to his father: "Today we had - I am writing this at 11 o'clock at night - three pieces of mine performed; new pieces, of course: a rondo for a concerto for Brunetti; a sonata with violin accompaniment for myself which I composed between 11 and 12 o'clock last night - but in order to get it done in time I wrote out only the violin part for Brunetti and kept my own part in my head; and finally, a rondo for Ceccarelli - which he had to repeat."

Most of the scholars believe that the sonata mentioned in this letter refer to the sonata K. 379 in G major, for which there is evidence of an autograph for the violin part for Brunetti. The sonata opens with a slow introduction in G major; we might imagine how Mozart performed or improvised this adagio in G major in a free manner as a jazz or a pop musician of today would do. This was followed by the allegro section in G minor. This fast virtuosic movement, with ornamentation on the first theme and the marking "rallentando" before each pause, fermata, have caused this movement to be considered as one of the most dramatic of all Mozart sonatas for keyboard and violin. The second movement is a theme with five variations, and once again Mozart would have been somewhat improvising the piano part along with the violin accompaniment.

Mozart composed the sonatas K. 376, K. 377 and K. 380 during the summer of the year 1781. The K. 376 and K. 377 are both in F major and were seemingly composed in a short time, one after the other. The sonata K. 376 opens with three majestic chords which lead to a typical sonata form section in true classical style. The second movement is a slow andante with a kind of 'cut and paste' technique, in which we can see that Mozart was somehow in a hurry to finish the sonata for some reason. The last movement is a lively rondo, again in the typical form of the classical style which certainly would have pleased the ear of the listeners and the performers.

The sonata K. 377 is much more imaginative, the first movement which is marked 'alla breve', being an indication of something different. In fact, with the robust triplets accompaniment throughout, there is a special drive to this allegro movement. The second movement is a theme with six variations, the movement being in D minor apart from the fifth variation in a major key. The last variation is specifically marked "Siciliana" and it ends the movement in a mysterious way. The last movement is a minuet with a trio which is a thoughtful calm finale and not at all in the manner of a lively dance typical of the minuet.

The sonata in E flat major K. 380 is the grandest of all the four sonatas. Some scholars believe that Mozart intended to use it as the opening of the new volume of the next set of sonatas but Mozart was too busy with his new opera "The Abduction from the Harem" and he did not have time to compose any more sonatas for keyboard and violin until 1784. The nobility of the E flat major tonality in the first and last movements, with a virtuosic passage written equally for both piano and violin show the development of the sonata for keyboard and violin is reaching its peak at the hands of Mozart and sets a mould to be followed by the next generation of composers until today. The second movement is an intense andante con moto in G minor.

In order to sell the compositions to the publisher, Mozart had to come up with a set of six sonatas for keyboard and violin. So he put the previous sonata in C major K. 296, composed in Mannheim in 1778, and the sonata in B flat major K. 378 completed in Salzburg in 1779, together with the four sonatas K. 376, K. 377, K. 379 and K. 380 that he composed in Vienna thus making a set of six acceptable to publishers. In the end, Mozart successfully sold the sonatas to Artaria & Co, the famous publisher in Vienna. The set of six sonatas was published and sold by Artaria at the end of November 1781. Mozart dedicated the set to his gifted piano pupil Josepha von Auernhammer.

.....

TASANA NAGAVAJARA, VIOLIN

Tasana Nagavajara started learning the violin at the age of 9 with Supot Chomboon, Sutin Srinarong and later with Choochart Pitaksakorn at the Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University. The turning point in his musical education came in 1989 when he was granted a full scholarship by the International Menuhin Music Academy (IMMA) to study with Alberto Lysy and Johannes Eskar in Switzerland. He thereby gained the golden opportunity to become a member of the Camerata Lysy Gstaad which performed under Lord Yehudi Menuhin in most major European cities, USA, Canada and South America. Further training with Roland Baldini at the Vorarlberg Conservatory in Austria, and with Kathryn Lucktenberg at the University of Oregon, Eugene, USA, completed his formal education in the West.

Upon returning home, Tasana Nagavajara was a founding member of the Faculty of Music at Silpakorn University, and he has also served as Director of the Silpakorn Summer Music School (SSMS) since 2005. As a professional musician, he has performed major violin concerti with Thailand's leading orchestras, and served as Concertmaster of the Bangkok Symphony Orchestra under Hikotaro Yazaki for 10 consecutive seasons. In recent years he has concentrated his efforts on chamber music by introducing a repertoire hitherto unfamiliar to Thai audiences. He himself gives regular violin and viola recitals and leads various chamber ensembles culminating in the successful revival of the pioneering Pro Musica Orchestra under the baton of M.L. Usni Pramoj which went on tour to 4 European countries in 2012.

Tasana Nagavajara has been intensifying his international career with his involvement since 2011 as faculty member and chamber performer in the Estate Musicale Frentana in Lanciano, Italy, and in 2014 he joined The International Akaroa Music Festival, New Zealand. He has twice given recitals at the historic Mendelssohn House in Leipzig, Germany. He is currently the artistic director of the Pro Musica Orchestra.

.....

PORNPHAN BANTERNGHANSA, PIANO

As a distinguished pianist and pedagogue, Dr. Pornphan Banternghansa,is frequently featured both as a soloist and a chamber musician in concerts locally and internationally.

She has participated in numerous music festivals including the Salzburg College Summer Program, Chautauqua Music Festival and Aspen Music Festival. She was also selected as the first ever pianist from Thailand to participate in the prestigious Verbier Academy in Switzerland and received a scholarship from HRH Princess Galayani Vadhana Krom Luang Naradhiwas Rajanagarindra. While at Verbier she received public master classes held by world renowned pianists such as Dimitri Bashkirov, Nelson Georner, and Claude Frank. She has also worked with Joseph Kalichstein, Gabriel Chodos, Mikhail Kopelman, Logan Skelton, Robert Levin and Paul Badura-Skoda.

Ms. Pornphan received a Bachelor's degree doubling major in Piano Performance and Composition as a full scholarship recipient from the University of Miami under Rosalina Sackstein. Upon graduation, she was also awarded 'Outstanding Student in Music Composition, Traditional and Media Writing'. As a recipient of a Collaborative Piano Graduate Award, she held a Doctoral of Musical Arts degree in Piano Performance and Literature from the Eastman School of Music studying with Professor Rebecca Penneys while she was also a teaching assistant for a piano literature class at Eastman, a staff accompanist at Ithaca College and serves as a faculty at Community School of Music in Ithaca, NY. Pornphan is currently a piano faculty at Silpakorn University, Bangkok, Thailand

.....

ภาคผนวก ค
ผลงานการแสดงและการนำเสนอวิทยานิพนธ์ ครั้งที่ 3

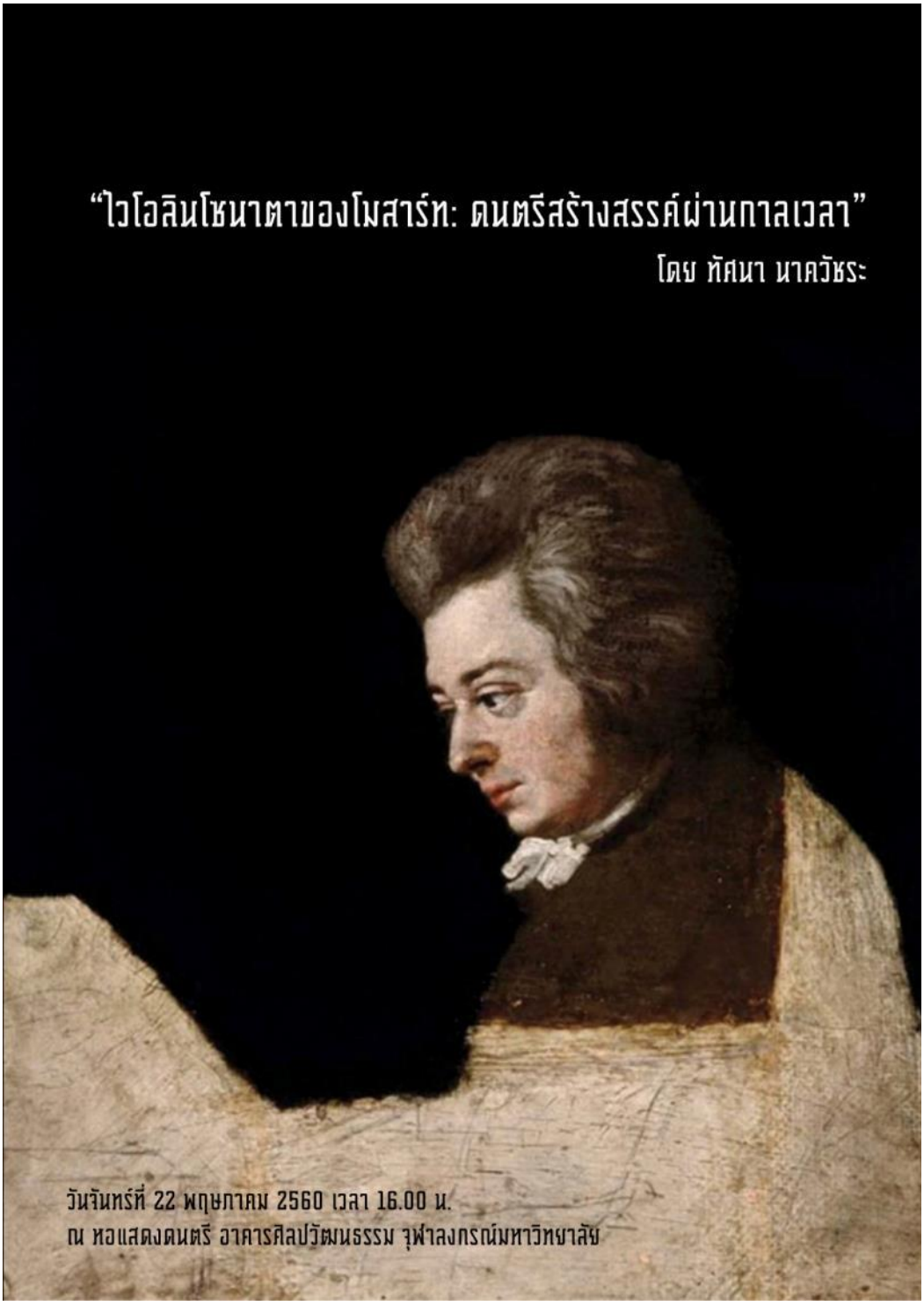
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผลงานการแสดงและการนำเสนอวิทยานิพนธ์ ครั้งที่ 3

โปสเตอร์และสูจิบัตร การนำเสนอวิทยานิพนธ์ครั้งที่ 3

วันที่ 22 พฤษภาคม 2560 ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

(การแสดงประกอบบรรยาย)



การนำเสนอผลงานด้านการแสดงดนตรี (ไวโอลิน) เรื่อง การแสดงไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ท: ดนตรีสร้างสรรค์ผ่านกาลเวลา (PERFORMING MOZART'S VIOLIN SONATAS: MUSICAL CREATION THROUGH THE AGES) เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

แม้ว่าวอล์ฟกัง อมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) จะถือได้ว่าเป็นหนึ่งในคีตกวีที่มีชื่อเสียงที่สุดในประวัติศาสตร์การดนตรีตะวันตก แต่บทประพันธ์ไวโอลินโซนาตาของเขายังไม่ได้รับการเผยแพร่อย่างจริงจังและถูกต้องตามหลักวิชาการ อาจกล่าวได้ว่า ในโลกตะวันตกเอง มีนักไวโอลินที่แสดงหรือบันทึกเสียงผลงานไวโอลินโซนาตาได้ครบทุกบทจำนวนน้อยมาก แม้แต่แผ่นเสียงรวมบทเพลงไวโอลินโซนาตาทั้งหมดที่จัดทำโดยบริษัทฟิลลิปส์ ในโอกาสครบวาระ 200 ปีแห่งมรณกรรมของโมสาร์ท ก็ยังต้องใช้นักไวโอลิน 3 คน และนักเปียโน 3 คน ซึ่งการบรรเลงก็ยังตามกระแสรสนิยมของคริสต์ศตวรรษที่ 19-20 อยู่

ในช่วงชีวิตของโมสาร์ท ผลงานของเขาได้รับการตีพิมพ์เป็นจำนวนน้อย โดยส่วนใหญ่จะเป็นผลงานประเภทดนตรีเชมเบอร์ที่สำนักพิมพ์สามารถนำออกจำหน่ายได้ เพื่อบรรเลงโดยบุคคลทั่วไป ซึ่งส่วนใหญ่เป็นผู้รักสมัครเล่น (amateurs) บทไวโอลินโซนาตานับว่าเป็นดนตรีเชมเบอร์บทแรกที่โมสาร์ทประพันธ์ขึ้น และเป็นผลงานชุดแรกที่ได้รับการตีพิมพ์ และประสบความสำเร็จในการจำหน่ายโดยสำนักพิมพ์มาอย่างต่อเนื่อง

โมสาร์ท ได้รับการฝึกฝนตั้งแต่เยาว์วัย ให้เชี่ยวชาญทั้งเครื่องดนตรีเปียโนและไวโอลิน งานประพันธ์โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลินของโมสาร์ท เป็นเครื่องยืนยันถึงความเข้าใจอันลึกซึ้งของเขา ในเรื่องของการประสานสัมพันธ์ระหว่างเครื่องดนตรีทั้งสอง แม้ว่าโมสาร์ทเองจะมิได้เน้นบทบาทของการเป็นนักไวโอลินในช่วงหลังของชีวิต แต่ความสนใจที่มีต่องานประเภทนี้ก็ดำเนินต่อเนื่องไปจนถึงช่วงท้ายของชีวิต

การแสดงผลงานไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ท จะเป็นการค้นคว้าและวิเคราะห์เชิงลึกในองค์นิพนธ์โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลินของ โวลฟ์กัง อมาเดอุส โมสาร์ท โดยบทสรุปของการค้นคว้าทั้งหมด จะถูกนำมาบรรเลงและบันทึกเสียง โดยจะเริ่มตั้งแต่การศึกษาบทเพลงโซนาตาบทแรกเมื่อโมสาร์ทยังเยาว์วัยไปจนถึงบทโซนาตาในช่วงบั้นปลายชีวิต แต่เนื่องจากโมสาร์ทประพันธ์บทเพลงประเภทโซนาตาสำหรับเปียโนกับไวโอลินไว้เป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะในช่วงเยาว์วัย รวมถึงบทเพลงที่ประพันธ์ไม่เสร็จสมบูรณ์อีกจำนวนหนึ่ง จึงมีความจำเป็นที่ต้องคัดเลือกเฉพาะบทเพลงที่สำคัญๆ มาแสดง โดยแบ่งการแสดงออกเป็น 3 ครั้ง ดังนี้

การแสดงครั้งที่ 1

วันที่ 22 กรกฎาคม พ.ศ. 2558 ณ สยามสมาคม กรุงเทพฯ

วันที่ 24 กรกฎาคม พ.ศ. 2558 ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (การแสดงประกอบการบรรยาย)

บทเพลงโซนาตาบทแรกที่โมสาร์ทประพันธ์และได้รับการตีพิมพ์ครั้งแรก มาจนถึงกลุ่มบทเพลงที่โมสาร์ทประพันธ์ขึ้นระหว่างการเดินทางไปเมืองมันน์ไฮม์ (Mannheim) และกรุงปารีส (Paris) จนมาถึงช่วงเวลาที่โมสาร์ทกลับมาตั้งหลักปักฐานที่เมืองซัลซ์บูร์ก (Salzburg) บ้านเกิดของตนเอง

Sonata in C major K.6 ค.ศ. 1764

Sonata in A major K.305 ค.ศ. 1778

Sonata in D major K.306 ค.ศ. 1778

Sonata in B-flat major K.378 ค.ศ. 1779?

การแสดงครั้งที่ 2
วันที่ 11 พฤษภาคม พ.ศ. 2559 ณ สยามสมาคม ในพระบรมราชูปถัมภ์
เป็นการแสดงกลุ่มบทประพันธ์โซนาตาในช่วงเวลาที่โมสาร์ทย้ายถิ่นฐานไปยังกรุงเวียนนาในช่วงแรก พร้อมการบรรยายก่อนการแสดงเป็นภาษาอังกฤษ
Sonata in G major K.379 ค.ศ. 1781
Sonata in F major K.376 ค.ศ. 1781
Sonata in F major K.377 ค.ศ. 1781
Sonata in E-flat major K.380 ค.ศ. 1781

การแสดงครั้งที่ 3
วันที่ 19 กรกฎาคม พ.ศ. 2560 ณ สยามสมาคม ในพระบรมราชูปถัมภ์
เป็นการแสดงกลุ่มบทโซนาตาสามบทสุดท้ายของโมสาร์ท
Sonata in B-flat major K.454 ค.ศ. 1784
Sonata in E-flat major K.481 ค.ศ. 1785
Sonata in A major K.526 ค.ศ. 1787

ชีวประวัติของโมสาร์ท

ตำนานประวัติของโมสาร์ทที่เล่าขานต่อกันมาตั้งแต่โมสาร์ทเสียชีวิต หรือที่นำเสนอกันมาเป็นลายลักษณ์อักษร หลายๆ ครั้งเป็นการบิดเบือน ทั้งในแง่ของชีวประวัติ และมรดกทางดนตรี แน่นอนว่าผลงานดนตรีของเขานั้นแสดงออกถึงอัจฉริยภาพของคีตกวีอย่างไม่มีข้อโต้แย้ง แต่งานทั้งหมดนี้ถูกสร้างสรรค์ขึ้นในบริบทของมนุษย์ปุถุชนคนธรรมดา ที่ต้องดิ้นรนทำมาหาเลี้ยงชีพ และเมื่อโมสาร์ทสิ้นชีวิตไปแล้ว มรดกทางดนตรีของเขายังสร้างผลประโยชน์ให้กับครอบครัวและบุคคลที่เกี่ยวข้อง แต่ดนตรีของเขาได้ก้าวผ่านกาลเวลามาถึงปัจจุบัน โดยที่ไม่ได้รับการเอาใส่ใจเท่าที่ควร สำนักพิมพ์นำเสนอโน้ตเพลงของเขาอย่างไม่ให้ความสำคัญกับข้อมูลที่ถูกต้อง และวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีของคริสต์ศตวรรษที่ 19 และ 20 ก็มีส่วนสำคัญในการบิดเบือนดนตรีของโมสาร์ทด้วย จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะแก้ไขข้อมูลอันเป็นเท็จเหล่านี้ให้ถูกต้อง หรือนำเสนอข้อมูลทางเลือกจากแหล่งต่างๆ เพื่อให้คนรุ่นหลังได้รู้จักชีวประวัติของโมสาร์ทให้ดีขึ้น

ถ้าโมสาร์ทมีชีวิตอยู่ในช่วงเวลานี้ เขาคงจะเป็นคีตกวีที่มีสีสันที่สุดของโลก แน่นอนว่า จากอุปนิสัยของโมสาร์ท เขาจะต้องสร้างสรรค์ผลงานที่ทำรายได้สูงและแพร่หลายออกไปในวงกว้าง วงการดนตรีอาจจะได้สัมผัสผลงานชั้นยอดของเขาในเพลงประกอบภาพยนตร์หรือดนตรีสำหรับสื่อคอมพิวเตอร์ต่างๆ ก็เป็นได้

แม้ว่าโมสาร์ทจะเป็นคีตกวีที่มีชื่อเสียงที่สุดคนหนึ่งในโลกของดนตรีคลาสสิก แต่เรื่องราวชีวิตจริงของเขามักจะถูกแต่งแต้มสีสันให้เกินจริงอยู่เสมอ และเป็นเรื่องแปลกที่ว่าชีวประวัติของโมสาร์ทที่เขียนเป็นภาษาเยอรมันขึ้นในตอนต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 โดยแฮร์มัน อาเบิร์ต (Hermann Abert) (Leipzig 1919) ไม่เคยได้รับการแปลเป็นภาษาอังกฤษ และหนังสือของวิเซวา แซงต์ฟัว (Wyzewa Saint-Foix) (Paris 1912-1946) ซึ่งเขียนเป็นภาษาฝรั่งเศส ก็ไม่เคยได้รับการแปลเป็นภาษาอังกฤษเช่นกัน ดังนั้นเรื่องราวของชีวิตโมสาร์ทที่รับรู้กันในประเทศไทย ดูเหมือนจะถูกถ่ายทอดจากหนังสือไม่กี่เล่ม ที่ได้รับการแปลมาจากต้นทางที่ไม่ทราบแหล่งที่มา

นอกจากนั้น ภาพลักษณ์ของโมสาร์ทที่ถ่ายทอดสู่จินตนาการของคนรุ่นหลัง เริ่มจากบทละครอนเรื่อง Mozart and Salieri โดยกวีเอกชาวรัสเซีย อเล็กซานเดอร์ พุชกิน (Alexander Pushkin) ในปี ค.ศ. 1830 พุชกินสร้างเรื่องขึ้นมาจากข่าวลือที่แพร่สะพัดไปทั่วยุโรปว่าโมสาร์ทถูกฆาตกรรม โดยกล่าวหาว่า อันโทนิโอ

ซาเลียรี (Antonio Salieri) คีตกวีอิตาเลียนแห่งราชสำนักเวียนนาว่าเป็นผู้วางยาพิษโมสาร์ท หกสิบกว่าปีต่อมา ในปี ค.ศ. 1898 คีตกวีรัสเซีย นิโคไล ริมสกี-คอร์ซาคอฟ (Nikolai Rimsky-Korsakov) ประพันธ์อุปรากรโดยใช้เรื่องราวเดิมของพุชกิน ซึ่งตอกย้ำการบิดเบือนข้อเท็จจริงให้มากขึ้นไปอีก

และในปี ค.ศ. 1979 ละคอนของ พีเตอร์ เชฟเฟอร์ (Peter Shaffer) เรื่อง Amadeus ซึ่งมีพื้นฐานมาจากจินตนาการของพุชกิน นำมาสู่การสร้างของภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดโดยผู้กำกับ มิลอส ฟอร์แมน (Milos Forman) ในชื่อเดียวกัน ก็มีแนวโน้มว่าจะสร้างให้โมสาร์ทเป็นมนุษย์พิเศษ อาจเลยเถิดไปจนถึงขั้นผิดปกติทางจิตเสียด้วยซ้ำ และยังบิดเบือนความจริงในหลายๆ ด้าน เช่น ตำนานที่ว่าโมสาร์ทยากจนและถูกฝังศพอย่างอนาถานั้น ไม่มีมูลความจริงแม้แต่น้อย แต่อย่างน้อยภาพยนตร์เรื่อง Amadeus นี้ ไม่ได้ปรักปรำซาเลียรีว่าเป็นฆาตกร

ในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สอง มีโครงการค้นคว้าครั้งสำคัญที่ดำเนินการมาอย่างต่อเนื่อง และกำลังจะเสร็จสมบูรณ์ในอนาคตอันใกล้นี้ โครงการ Neue Mozart-Ausgabe (New Mozart Edition) ได้ทำการรวบรวมศึกษาบทประพันธ์ทั้งหมดของโมสาร์ท โดยการค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลที่เชื่อถือได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากต้นฉบับลายมือของโมสาร์ทเอง ซึ่งการตีพิมพ์โน้ตเพลงในช่วงหลังๆ หรือแม้แต่ในช่วงชีวิตของโมสาร์ทเองอาจตกทอดมาถึงคนรุ่นหลังอย่างไม่ครบถ้วน นักวิชาการทราบดีว่า โมสาร์ทแทบไม่เคยสนใจที่จะตรวจสอบความถูกต้องในการตีพิมพ์ครั้งแรก เขามักจะให้นักเรียนคนใดคนหนึ่งทำหน้าที่แทนเสมอ ซึ่งมีตัวอย่างว่าความผิดพลาดในการตีพิมพ์ครั้งแรกนั้นไม่เคยได้รับการแก้ไขมาเป็นเวลาหลายร้อยปี และข้อมูลที่ผิดพลาดเหล่านี้ก็ยังเป็นที่แพร่หลายอยู่ในหมู่นักดนตรีทั่วโลก ดังที่ภรรยาของโมสาร์ทเขียนตำหนิไว้ในจดหมายฉบับหนึ่งหลังจากโมสาร์ทเสียชีวิตไปได้ไม่ถึงสิบปี

> **"เพลงของโมสาร์ทที่ตีพิมพ์อยู่ในขณะนี้ ไม่ได้เป็นการคัดลอกจากต้นฉบับจริง ซึ่งนอกจากสำนักพิมพ์จะไม่ต้องจ่ายเงินแล้ว พวกเขายังไม่สนใจเกี่ยวกับความถูกต้องเลย"**
> **คอนสตันซ์ โมสาร์ท (Constanze Mozart, 1762-1842)**
> **12 มีนาคม ค.ศ. 1800**

นอกจากนั้น Neue Mozart-Ausgabe ยังได้ทำการรวบรวมจดหมายโต้ตอบระหว่างโมสาร์ทกับครอบครัว ซึ่งเป็นหลักฐานสำคัญที่ทำให้คนรุ่นหลังเข้าถึงตัวตนและดนตรีของเขาได้ดีที่สุด ไม่ว่าจะเป็นความสัมพันธ์กับบิดามารดา รายละเอียดตารางการเดินทางไปแสดงดนตรีทั่วยุโรปตั้งแต่อายุได้ 4 ขวบ และคำวิจารณ์ในแง่มุมต่างๆ ต่อบทประพันธ์ดนตรีของเขาเอง ที่ได้มีการแสดงในหลายวาระและหลายโอกาส แต่อย่างไรก็ตามเราต้องมีความรู้และใช้วิจารณญาณอย่างดี เพื่อที่จะเข้าใจผู้คนในบริบทของคริสต์ศตวรรษที่ 18 ในจดหมายส่วนตัวที่โมสาร์ทเขียนถึงครอบครัวย่อมมีคำพูดที่อาจไม่เหมาะสำหรับเผยแพร่ต่อสาธารณะ ในกรณีนี้ถ้าเราจะตีความว่าโมสาร์ทเป็นบุคคลที่ไม่มีมารยาททางสังคมจากการอ่านจดหมายส่วนตัวของเขา ก็อาจเป็นการตีความที่ไม่ถูกต้องนัก ซึ่งภาพยนตร์เรื่อง Amadeus ได้ตีความในตัวบทจดหมายของโมสาร์ทออกมาเป็นอัตลักษณ์ของเขา ซึ่งสร้างความเข้าใจที่คลาดเคลื่อนไปจากความเป็นจริงเป็นอย่างมาก

การศึกษาดนตรีตะวันตกนั้นมีรากฐานอยู่ที่การบันทึกสัญลักษณ์โน้ตเพลง นักดนตรีในคริสต์ศตวรรษที่ 21 มีโอกาสการเลือกใช้โน้ตเพลงจากสำนักพิมพ์ต่างๆ ได้อย่างอิสระ แต่ทำอย่างไรเราจะทราบได้ว่าข้อมูลเหล่านั้นถูกต้องและน่าเชื่อถือ มีหลักฐานว่าสำนักพิมพ์หลายแห่งมิได้เคร่งครัดต่อต้นฉบับของโมสาร์ท หรือมิได้แม้แต่กระทั่งค้นคว้าหาแหล่งข้อมูลร่วมสมัยที่เชื่อถือได้ โน้ตเพลงจำนวนมากที่แพร่หลายอยู่ในเวลานี้อาจมีความคลาดเคลื่อนหรือแม้กระทั่งบิดเบือนไปจากข้อมูลต้นฉบับของโมสาร์ท ดังนั้นการเลือกใช้โน้ตเพลงจากสำนักพิมพ์ที่เชื่อถือได้จึงเป็นจุดเริ่มต้นที่จะนำไปสู่การค้นคว้าที่สำคัญในแง่มุมต่างๆ ของดนตรี

ความจริงแล้ว ผลงานของโมสาร์ทที่ได้รับการตีพิมพ์ในช่วงเวลาที่เขายังมีชีวิตอยู่นั้นมีจำนวนน้อยมาก โดยมากก็มักจะเป็นผลงานดนตรีเชมเบอร์ที่โมสาร์ทใช้บรรเลงในการแสดง ใช้ในการสอน และจำหน่ายให้สำนักพิมพ์เพื่อเผยแพร่ให้กับผู้รักสมัครเล่นนำไปบรรเลงกันเองได้ ดังนั้นผลงานที่เป็นต้นฉบับดั้งเดิมที่โมสาร์ททิ้งไว้ให้เป็นสมบัติของครอบครัว อาจได้รับตีพิมพ์ด้วยสำนักพิมพ์ที่ไม่เคร่งครัด และมีข้อผิดพลาด

ดังนั้นมรดกของโมสาร์ท ทั้งชีวประวัติ และดนตรี จึงตกทอดมาสู่คนรุ่นหลังโดยการบิดเบือนจากความจริงไปมาก

สังคมดนตรีของยุโรปในช่วงชีวิตของโมสาร์ท : ยุคก่อนเทคโนโลยีบันทึกเสียงและอินเทอร์เน็ต

สังคมยุโรป ในช่วงชีวิตของโมสาร์ท เป็นสังคมที่เอื้อต่อการแสดงดนตรี หนทางเดียวที่ผู้คนจะเข้าถึงเสียงดนตรีนั้น มีแต่เพียงการฟังเท่านั้น ดังนั้นการไปฟังดนตรีหรือการเล่นดนตรีด้วยตนเอง จึงเป็นวัฒนธรรมที่สำคัญและเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตประจำวันของคนจำนวนมาก และเมื่อดนตรีเป็นเสียงที่สูญสลายไปกับกาลเวลาโดยที่ไม่สามารถฟังซ้ำได้อีก ผู้รักดนตรีย่อมมีความต้องการที่จะได้ยินบทเพลงใหม่ๆ ที่ประพันธ์ขึ้น ดังนั้นนักดนตรี นักแต่งเพลง จึงต้องทำหน้าที่ของตนเองอย่างต่อเนื่อง เพื่อจะตอบสนองความต้องการของผู้ฟัง ส่วนผู้ฟังนั้นถ้าได้ยินบทเพลงที่ตนเองชื่นชอบและมีความต้องการที่จะฟังซ้ำ โดยมากจะเป็นการนำบทเพลงนั้นมาบรรเลงด้วยตนเอง วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีด้วยนักดนตรีสมัครเล่นจึงเป็นส่วนสำคัญที่ผลักดันให้วงการดนตรีมีคุณภาพ ตัวผู้ฟังเองมีความรู้ที่จะอ่านโน้ตเพลงได้ สำนักพิมพ์สามารถผลิตและจำหน่ายโน้ตเพลง ซึ่งอาจเป็นดนตรีที่ได้ประพันธ์ขึ้นเพื่อรองรับตลาดของนักดนตรีสมัครเล่นโดยเฉพาะ หรือบทเรียบเรียงบทเพลงของวงดนตรีออร์เคสตรา และอุปรากรที่ดัดแปลงย่อส่วนลงมาสำหรับเปียโน 4 มือ หรือวงดนตรีขนาดเล็กที่สามารถบรรเลงในชุมชนและในครอบครัว ทั้งนี้ผู้ฟังและกลุ่มนักดนตรีสมัครเล่นเหล่านี้เป็น "ตลาด" หรือ "ลูกค้า" ที่สำคัญ และเอื้อต่อการสร้างสรรค์งานดนตรีของนักดนตรีอาชีพเป็นอย่างยิ่ง

จะเห็นได้ว่าศิลปินผู้สร้างสรรค์งานดนตรีกับมหาชนผู้ฟัง มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกัน และเป็นแรงขับเคลื่อนวงการดนตรีให้พัฒนาเจริญเติบโตอย่างต่อเนื่อง โมสาร์ทตั้งแต่เยาว์วัยได้รับการฝึกฝนให้เป็นนักดนตรีอาชีพและสร้างสรรค์งานดนตรีที่ตอบโจทย์ของผู้ฟังในบริบทต่างๆ ของสังคมได้ การผลิตผลงานตามความต้องการของมหาชนในทัศนะของโมสาร์ทไม่ใช่เป็นความมักง่าย หรือลดระดับคุณภาพของดนตรี แต่เป็นความจำเป็นในการประกอบวิชาชีพ ภายใต้กรอบแห่งวิชาชีพนี้ โมสาร์ทนำเสนอสิ่งที่ดีที่สุดให้แก่ผู้ฟัง โมสาร์ทมีความสามารถที่จะผสมผสานความคิดสร้างสรรค์ที่ล้ำยุคและซับซ้อนให้แก่ผู้ฟังที่มีความรู้ทางดนตรีสูง แต่ในขณะเดียวกันก็ตอบสนองรสนิยมของมหาชนทั่วไปได้ แม้ว่าในภายหลังคนร่วมสมัยของโมสาร์ทจะเห็นว่าดนตรีของเขายากและซับซ้อนแม้แต่สำหรับผู้รู้ ดังตัวอย่างคำวิจารณ์อันโด่งดัง “Too many notes” ของจักรพรรดิโยเซฟที่ 2

ความสามารถและความคิดสร้างสรรค์ที่พิเศษของโมสาร์ทได้รับการฝึกฝนในสถานการณ์จริงมาตั้งแต่เริ่มแรก ช่วงวัยเด็กที่โมสาร์ทต้องแสดงฝีมือในฐานะเด็กอัจฉริยะ ในสถานที่ต่างๆ ทั่วยุโรป ไม่ว่าจะเป็นการแสดงสำหรับเจ้านายและชนชั้นสูง การแสดงทักษะพิเศษให้ประทับใจมหาชนที่จ่ายเงินเข้ามาชมการแสดง การแสดงทักษะต่อผู้รู้ทางดนตรีที่ตั้งใจมาทดสอบความสามารถของโมสาร์ท ล้วนแต่สร้างเสริมประสบการณ์ความเป็นนักดนตรีอาชีพให้เขาทั้งสิ้น

เมื่อโมสาร์ททำงานประจำในราชสำนักแห่งซัลซ์บูร์ก เขาก็ทำงานตามหน้าที่ โดยการประพันธ์ดนตรีศาสนาสำหรับสังฆราชและคริสต์จักร ในขณะเดียวกันก็ประพันธ์ดนตรีสำหรับงานเลี้ยง งานรื่นเริงของราชสำนัก ตำแหน่งอย่างเป็นทางการของโมสาร์ทคือหัวหน้าวงดนตรีแห่งราชสำนัก หมายความว่าเครื่องดนตรีหลักของโมสาร์ทในช่วงเวลานี้คือไวโอลิน บทเพลงสำคัญของการเดี่ยวไวโอลิน คือ ไวโอลินคอนแชร์โตทั้ง 5 บท (K. 207,

211, 216, 218, 219) และบทเพลง Sinfonia Concertante สำหรับไวโอลิน และวิโอล่า K. 364 ต่างประพันธ์ขึ้นในช่วงเวลานี้

เป็นที่น่าสังเกตว่าบทเพลง Concertone สำหรับเดี่ยวไวโอลิน 2 คัน ร่วมกับวงออร์เคสตรา K. 190 มักจะถูกปิดบังหรือกีดกันไม่ให้มาร่วมในอยู่ในฐานข้อมูลสำหรับบทเพลงเดี่ยวไวโอลินของโมสาร์ท แน่นอนว่าบทเพลง Concertone บทนี้ อาจเป็นบทประพันธ์ทดลอง ก่อนที่จะลงมือประพันธ์ไวโอลินคอนแชร์โต ผู้วิจัยเห็นว่า บทเพลงทดลองของมนุษย์ธรรมดาผู้เล่นดนตรีบทนี้อาจทำให้ความสถานะความเป็นเทพยดาแห่งดนตรีของโมสาร์ทถูกสั่นคลอน บท Concertone จึงถูกเลือกปฏิบัติและถูกกีดกันออกไปจากมหาชนผู้ฟังดนตรี นักดนตรี และนักเรียนดนตรีอย่างน่าเสียดาย

ที่เมืองซัลซ์บูร์ก แม้ว่าโมสาร์ทจะทำหน้าที่ได้อย่างดีในงานที่ได้รับมอบหมาย แต่ในขณะเดียวกันโมสาร์ทคอยหาโอกาสที่จะผลิตงานสร้างสรรค์สำหรับมหาชนในวงที่กว้างกว่าเมืองเล็กๆ อย่างเมืองซัลซ์บูร์ก ปัจจัยสำคัญที่โมสาร์ทคิดว่าสังคมดนตรีของเมืองซัลซ์บูร์กไม่เหมาะสมกับการดำรงชีพของนักดนตรีเนื่องด้วยเป็นนครรัฐแห่งศาสนา ซึ่งไม่สนับสนุนศิลปะการแสดงสำหรับมหาชน อย่างอุปรากร หรือการละคอน จึงทำให้วงการดนตรีของเมืองซัลซ์บูร์กมีข้อด้อย และเป็นที่มาของการตัดสินใจย้ายถิ่นฐานไปยังกรุงเวียนนาของโมสาร์ทในที่สุด

ที่กรุงเวียนนา โมสาร์ทประสบความสำเร็จอย่างมากในช่วงแรก ด้วยทักษะฝีมือทางการเล่นเปียโน การประพันธ์เพลง การด้นสดด้วยเปียโน ซึ่งเป็นที่ชื่นชอบของมหาชนเป็นอย่างมาก โมสาร์ทตกผลึกทางความคิดและสร้างผลงานที่ล้ำยุคมากขึ้นในช่วงท้ายของชีวิต แม้ว่าผลงานในช่วงหลังจะมีความซับซ้อนและเข้าใจยากสำหรับมหาชนทั่วไป ซึ่งอาจเป็นผลด้านลบต่ออาชีพนักดนตรีของเขา แต่โมสาร์ทยังคงผลิตผลงานสำหรับมหาชนทั่วไป ตัวอย่างเช่น อุปรากรเรื่อง The Magic Flute ซึ่งประสบความสำเร็จอย่างสูงสุดและต่อเนื่องแต่โชคไม่ดีที่โมสาร์ทถึงแก่มรณกรรมเสียก่อนที่จะเห็นความสำเร็จอันยิ่งใหญ่นี้

โมสาร์ทกับไวโอลิน

> **"ทุกคนในที่นั้นตกตะลึง ผมเล่นราวกับผมเป็นนักไวโอลินที่ยอดเยี่ยมที่สุดในยุโรป"**
> **จดหมายจากโมสาร์ท ถึงบิดาเลโอโปลด์ โมสาร์ท**
> **6 ตุลาคม ค.ศ. 1777**
>
> **"พ่อไม่แปลกใจที่ผู้คนพากันตกตะลึง ตัวเจ้าเองไม่รู้หรอกว่า เจ้าเล่นไวโอลินได้ยอดเยี่ยมเพียงไร"**
> **จดหมายจากเลโอโปลด์ ถึงโมสาร์ท**
> **18 ตุลาคม ค.ศ. 1777**

โมสาร์ท มีชื่อเสียงไปทั่วยุโรปตั้งแต่อายุยังน้อย เมื่อยังเยาว์วัยโมสาร์ทได้รับการยอมรับว่าเป็นนักเปียโนและนักไวโอลินอัจฉริยะแห่งยุค แต่เป็นที่น่าเสียดายว่า โมสาร์ทเมื่อก้าวเข้าสู่วัยรุ่นเขาได้ละทิ้งความสนใจในเครื่องดนตรีไวโอลิน จะเห็นได้จากโมสาร์ทยึดอาชีพนักเปียโนสำหรับการแสดงและสอนเท่านั้น เขาไม่เล่นหรือสอนไวโอลิน หรือแม้กระทั่งประพันธ์บทเพลงสำคัญสำหรับไวโอลินอีกเลยภายหลังปี ค.ศ. 1779 มีเพียงแต่การร่วมบรรเลงวิโอลา ในกลุ่มดนตรีเชมเบอร์เท่านั้น มรดกในรูปของไวโอลินเดี่ยวมีเพียงบทเพลงไวโอลินคอนแชร์โตทั้ง 5 บทของเขา (K.207, 211, 216, 218, 219) ซึ่งประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1775 พัฒนาการของไวโอลินคอนแชร์โตทั้ง 5 บท เป็นสิ่งที่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างมีนัยสำคัญ โดยเฉพาะการประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตรา ที่มี

พัฒนาการอันล้ำสมัย และตัวอย่างของการไม่ยึดติดกับสังคีตลักษณ์แบบเดิมในคอนแชร์โต บทที่ 5 แสดงให้เห็นลักษณะพิเศษของโมสาร์ทที่ฉายแววตั้งแต่ยังเป็นวัยรุ่น หลังจากนั้นในปี ค.ศ. 1779 โมสาร์ทประพันธ์บทเพลง Sinfonia Concertante ในกุญแจเสียง E-flat major K.346 สำหรับเดี่ยวไวโอลินและวิโอลาร่วมกับวงออร์เคสตรา บทเพลงบทนี้ได้รับการยอมรับว่าเป็นบทประพันธ์ที่ยอดเยี่ยมที่สุดบทหนึ่งของเขา ไม่ว่าจะเป็นท่วงทำนองที่ไพเราะ การใช้ออร์เคสตราอย่างเข้มข้นวิจิตร การดำเนินเสียงประสานที่ลึกซึ้งและล้ำสมัย เพียงแต่หลังจากบทเพลงนี้แล้ว โมสาร์ทไม่ได้ประพันธ์บทเพลงสำหรับเดี่ยวไวโอลินกับออร์เคสตราอีกเลย ดังนั้นกรณีศึกษาเรื่องโมสาร์ทกับไวโอลิน จึงจำกัดอยู่ที่บทประพันธ์ประเภทไวโอลินโซนาตาเป็นหลัก

โมสาร์ทมีความสัมพันธ์พิเศษกับไวโอลิน ทั้งในด้านบวกและด้านลบ บิดาของเขา เลโอโปลด์ โมสาร์ท (Leopold Mozart, 1719-1787) เป็นนักไวโอลินฝีมือดี และได้รับตำแหน่งเป็นผู้ช่วยผู้อำนวยการด้านดนตรีของราชสำนักแห่งซัลซ์บูร์ก และในปี ค.ศ. 1756 ซึ่งเป็นปีเกิดของโมสาร์ท เลโอโปลด์ได้เขียนตำราเกี่ยวกับการเล่นไวโอลิน Versuch einer gründlichen Violinschule (A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing) ซึ่งได้รับการตีพิมพ์และแปลออกเป็นหลายภาษา ซึ่งส่งผลให้เลโอโปลด์ได้รับการยกย่องให้เป็นนักวิชาการด้านไวโอลินคนสำคัญของยุโรปในยุคนั้น

เป็นที่แน่นอนว่าเลโอโปลด์ให้การศึกษาด้านวิธีการเล่นไวโอลินและรสนิยมทางดนตรีกับบุตรชายอย่างจริงจัง โมสาร์ทเติบโตมาในสภาพแวดล้อมที่เอื้อให้อัจฉริยภาพเบ่งบานอย่างเต็มที่ ด้วยพรสวรรค์ การศึกษาที่เข้มข้นในครอบครัว โอกาสที่ได้เดินทางไปแสดงและสัมผัสกับวัฒนธรรมที่หลากหลายของยุโรป ซึ่งเปิดกว้างโดยไม่จำกัดเรื่องภาษาและพรมแดน และได้เรียนวิชาดนตรีเพิ่มเติมจากนักดนตรีชั้นยอดในหลายประเทศ แต่ในขณะเดียวกัน โมสาร์ทสั่งสมความกดดันและความคาดหวังจากบิดา และอาจเป็นเหตุผลที่ทำให้เขาหันหลังให้กับการเล่นไวโอลิน และไม่ประพันธ์บทเพลงสำหรับเดี่ยวไวโอลินอีก ทั้งนี้เพื่อจะหลีกหนีเงาของบิดาที่มีอิทธิพลกับชีวิตของเขามาตั้งแต่กำเนิด การเลิกเล่นไวโอลินยังเป็นการแสดงออกเชิงสัญลักษณ์ว่าเขาจะไม่ทนอยู่ภายใต้การปกครองของวงดนตรีแห่งราชสำนักซัลซ์บูร์กอีกต่อไป แม้ตัวเองจะประสบความสำเร็จไม่น้อย จนได้รับการแต่งตั้งเป็นหัวหน้าวง (Concertmaster) ของวงดนตรีวงนั้น

ข้อสังเกตอีกประการหนึ่งเกี่ยวกับการเลิกเล่นไวโอลินของโมสาร์ท ได้แก่การที่โมสาร์ทย้ายถิ่นฐานไปสู่กรุงเวียนนา สถานะสูงสุดทางสังคมของนักดนตรีในกรุงเวียนนาขณะนั้น คือการเป็นนักเปียโนชั้นยอด เปียโนเป็นราชาของเครื่องดนตรีทั้งมวล โมสาร์ทประสบความสำเร็จในฐานะนักเปียโน และมีลูกศิษย์ที่เป็นทั้งนักเรียนที่มีศักยภาพ รวมไปถึงกลุ่มชนชั้นสูงในกรุงเวียนนา เปียโนเป็นเครื่องดนตรีที่โมสาร์ทใช้ในการดำรงชีพได้อย่างดียิ่ง เมื่อเลโอโปลด์เดินทางไปเยี่ยมโมสาร์ทที่กรุงเวียนนา และบันทึกไว้ในจดหมายว่า โมสาร์ทต้องขนย้ายเปียโนจากบ้านไปแสดงในสถานที่ต่างๆ แทบทุกวัน ด้วยเหตุนี้ โมสาร์ทจึงไม่มีเวลาที่จะใส่ใจในการฝึกซ้อมและเล่นไวโอลินอีกต่อไป แม้ว่าเขาเองจะยังเล่นวิโอล่าในการบรรเลงดนตรีเชมเบอร์เป็นครั้งคราว รวมถึงการแสดงครั้งสำคัญ ที่โมสาร์ทเล่นสตริงควอเต็ทร่วมกับเลโอโปลด์ โดยที่มี โยเซฟ ไฮเดิน (Joseph Haydn) คีตกวีเอกของยุโรปเป็นผู้ฟัง

นอกจากนั้น บทไวโอลินโซนาตาทั้งหมดที่ประพันธ์ขึ้นครอบคลุมทั้งตลอดช่วงชีวิตของโมสาร์ท ยังสะท้อนให้เห็นว่าโมสาร์ทคำนึงถึงศักยภาพที่แตกต่างกันของนักดนตรีที่จะนำผลงานของเขาไปบรรเลง ทั้งนี้เพราะผลงานไวโอลินโซนาตาของเขามิใช่จะมีความลุ่มลึกไปเสียทั้งหมด โซนาตาบางบทแสดงให้เห็นถึงการประพันธ์ที่เอื้อให้นักดนตรีสมัครเล่นบรรเลงได้ ในขณะที่บางบทมีความซับซ้อนในทางเทคนิคสำหรับนักดนตรีอาชีพที่มีฝีมือ โดยเฉพาะเมื่อโมสาร์ทตั้งใจที่จะบรรเลงบทโซนาตาด้วยตนเอง ในวัยเด็กเชื่อว่าโมสาร์ทอาจเล่นแนวเปียโน โดยเลโอโปลด์เล่นแนวไวโอลิน หรือบางครั้งโมสาร์ทจะเล่นไวโอลิน โดยพี่สาวบรรเลงเปียโน ในช่วงที่โมสาร์ทบรรลุนิติภาวะแล้ว เขามักจะบรรเลงเปียโน คู่กับนักไวโอลินที่มีฝีมือ เช่น อันโตนิโอ บรูเน็ตติ

(Antonio Brunetti) หรือ เรจินา สตรินาซาคคิ (Regina Strinasacchi)

โซนาตาบางบทแสดงให้เห็นถึงอัจฉริยภาพและความคิดสร้างสรรค์ที่ล้ำยุคของโมสาร์ท ซึ่งจะเป็นมาตรฐานของบทไวโอลินโซนาตาสำหรับเบโทเฟนและคีตกวีรุ่นต่อๆ มา แต่โซนาตาบางบทบ่งชี้ให้เห็นถึงความรีบเร่งในการประพันธ์ มีตัวอย่างของการใช้วัตถุดิบทางดนตรีที่ซ้ำกันมากกว่า 30 ห้องเพลง คาดว่าด้วยความจำเป็นทางการเงินเพื่อที่จะรีบรวบรวมขายให้สำนักพิมพ์เพื่อจัดจำหน่ายในท้องตลาดให้ทันเวลา การประพฤติปฏิบัติดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าโมสาร์ทคือมนุษย์ปุถุชนเยี่ยงเราๆ ท่านๆ นั่นเอง

มรณกรรมของโมสาร์ท

ตำนานการเสียชีวิตของโมสาร์ทนั้น เป็นหนึ่งในเรื่องราวชีวิตของโมสาร์ทที่ถูกบิดเบือนมากที่สุด และนำไปสู่ความเชื่อที่ขัดแย้งกับข้อเท็จจริงมากที่สุด เรื่องโศกนาฏกรรมที่เกี่ยวข้องกับการตายของโมสาร์ทกลายเป็นเรื่องกล่าวขวัญของมหาชนมาตั้งแต่วันแรกที่โมสาร์ทเสียชีวิต และนำไปสู่การสร้างกระแสทางธุรกิจที่มีมูลค่ามหาศาลในปัจจุบัน ตำนานเพ้อฝันที่สร้างจินตนาการให้คนเชื่อว่า โมสาร์ทเป็นอัจฉริยะผู้อาภัพนั้น แปรออกมาเป็นมูลค่าทางการตลาดที่สูงมาก ถ้าโมสาร์ทกลายเป็นบุคคลธรรมดา มูลค่าของ "ธุรกิจหากินกับโมสาร์ท" (Mozart industry) อาจสั่นคลอนได้ ดังนั้นวงการดนตรี หรือจริงๆ แล้วคือวงการธุรกิจดนตรี โดยเฉพาะในเมืองซัลซ์บูร์ก บ้านเกิดของโมสาร์ท จึงไม่สนใจใยดีที่จะชี้แจงข้อเท็จจริงที่มีหลักฐานประกอบที่เชื่อถือได้ กระแสธุรกิจหากินกับโมสาร์ทนี้ แน่นอนว่าแพร่หลายไปทั่วประเทศออสเตรียและทั่วโลก แม้แต่ในร้านซูเปอร์มาร์เก็ต ณ เมืองชนบทเล็กๆ ในประเทศญี่ปุ่น ก็ยังมีสินค้าเกี่ยวกับโมสาร์ทจำหน่าย

ตำนานความเชื่อเรื่องว่าโมสาร์ทถูกลอบวางยาพิษโดยคู่แข่งนั้น เริ่มหลังจากที่โมสาร์ทเสียชีวิตได้ไม่นาน บุคคลที่ตกเป็นจำเลยในกรณีนี้อย่างช้าๆ คือ อันโทนิโอ ซาเลียรี (Antonio Salieri) ซาเลียรีเป็นคีตกวีเอกชาวอิตาเลียนแห่งราชสำนักเวียนนา เรียนวิชาดนตรีจากคีตกวี คริสตอฟ วิลลิบัลด์ กลุค (Christoph Willibald Gluck) และในภายหลังสอนวิชาดนตรีให้กับคีตกวีสำคัญๆ เช่น เบโทเฟนและชูเบิร์ต ซาเลียรีรับตำแหน่งการงานที่สำคัญในราชสำนักมาก่อนที่โมสาร์ทจะย้ายถิ่นฐานมายังกรุงเวียนนา แม้ว่าโมสาร์ทจะขมขื่นใจจากตำแหน่งหน้าที่ของซาเลียรีที่ครอบครองราชสำนักและวงการดนตรีในกรุงเวียนนา ซึ่งไม่เปิดโอกาสให้กับความก้าวหน้าทางอาชีพการงานของเขา แต่โมสาร์ทเองก็ตระหนักและยอมรับความจริงข้อนี้เป็นอย่างดี คีตกวีทั้งสองไม่มีเรื่องบาดหมางใดๆ เป็นการส่วนตัว แน่นอนว่าการแข่งขันในวงการดนตรีมีอยู่จริงโดยเฉพาะกลุ่มคีตกวีอิตาเลียนที่ครอบครองวงการอุปรากรของกรุงเวียนนาอยู่ แม้แต่เลโอโปลด์ โมสาร์ท ยังเคยกล่าวหาว่าพวกอิตาเลียนเป็นคนพาลเหมือนๆ กันหมด แต่หลักฐานที่สำคัญจากมือของโมสาร์ทเองคือจดหมายฉบับสุดท้ายที่โมสาร์ทเขียนถึงคอนซ์ตันซ์ ความว่า ซาเลียรีมาชมการแสดงของอุปรากรเรื่อง The Magic Flute ของโมสาร์ท และกล่าวแสดงความชื่นชมยินดีต่ออุปรากรเรื่องนี้ว่าเป็นอุปรากรที่ยิ่งใหญ่ (a grand opera) ภาษาของโมสาร์ทในจดหมายไม่มีน้ำเสียงใดๆ ที่กล่าวถึงซาเลียรีในด้านลบเลยแม้แต่น้อย

ในช่วงเวลาที่ซาเลียรีมีอิทธิพลสูงสุดในวงการดนตรีของกรุงเวียนนา ในปี ค.ศ. 1789 ซาเลียรีจัดรายการแสดงบทเพลงสำหรับฤดูกาลประจำปีที่ประกอบไปด้วยอุปรากรชื่อดังที่สุดของเขา เรื่อง Axur คู่กับอุปรากรเรื่อง The Marriage of Figaro ของโมสาร์ท รวมถึงเปิดตัวอุปรากรเรื่องใหม่ของเขา La Cifra คู่กับอุปรากรเรื่องใหม่ของโมสาร์ทเรื่อง Cosi fan tutte การแสดงทั้งฤดูกาลประสบความสำเร็จอย่างดียิ่ง The Marriage of Figaro ได้แสดงซ้ำ 29 รอบในฤดูกาลนี้ และเชื่อกันว่าซาเลียรีเป็นผู้อำนวยเพลงด้วยตนเองในทุกๆ รายการ

และในวันที่ 16,17 เมษายน ค.ศ. 1791 ซาเลียรีอำนวยเพลงซิมโฟนีสามบทสุดท้ายของโมสาร์ทบทใดบทหนึ่ง ซึ่งอาจเป็นซิมโฟนีหมายเลข 40 ในกุญแจเสียง G minor ในรายการคอนเสิร์ตของ Tonkünstler

Society โมสาร์ทเรียบเรียงแนวเครื่องลมไม้ใหม่สำหรับซิมโฟนีบทนี้สำหรับการแสดงครั้งนี้เป็นพิเศษ โดยใช้คลาริเน็ตแทนโอโบ

ข้อปรักปรำเรื่องซาเลียรีวางยาพิษโมสาร์ทนี้ไม่มีหลักฐานหรือแรงจูงใจใดๆ ที่เชื่อถือได้ ในแง่ของสถานะทางอาชีพการงานและทางสังคม ซาเลียรีเป็นคีตกวีหมายเลขหนึ่งของกรุงเวียนนา เขาได้รับการยกย่องและไว้เนื้อเชื่อใจจากจักรพรรดิทุกพระองค์รวมถึงเชื้อพระวงศ์ชนชั้นสูงทุกระดับ อุปรากรของซาเลียรีประสบความสำเร็จไปทั่วยุโรปและได้รับการแปลเป็นภาษาต่างๆ หลายภาษา สำหรับลักษณะนิสัยของซาเลียรีนั้นก็ดูเหมือนว่าเขาเป็นผู้มีจิตใจโอบอ้อมอารี มีผู้ยืนยันว่าซาเลียรีพูดยกย่องความสามารถของโมสาร์ทอยู่เสมอ เขาสนับสนุนให้อุปรากรของโมสาร์ทขึ้นมามีโอกาสแสดงเทียบเคียงกับอุปรากรเอกของเขา หลังจากที่ซาเลียรีเกษียณอายุจากตำแหน่งการงานแล้ว เขาอุทิศตนถ่ายทอดความรู้ให้กับคนรุ่นหลังโดยไม่คิดค่าเล่าเรียน เห็นได้ชัดเจนว่าซาเลียรีเป็นครูที่ได้รับการยกย่องอย่างสูงสุดในกรุงเวียนนา ระหว่างปี 1793-1809 เบโทเฟนเรียนวิชาการประพันธ์เพลงกับซาเลียรีและอุทิศบทเพลงไวโอลินโซนาตา Op. 12 ให้กับบรมครูผู้นี้ ชูเบิร์ต (Schubert) ก็เช่นกัน คีตกวีผู้นี้ศึกษาวิชาการประพันธ์เพลงกับซาเลียรีเป็นเวลานาน รายชื่อนักดนตรีที่ศึกษาวิชาการประพันธ์เพลงกับซาเลียรี ยังมี Carl Czerny, Franz Liszt, Inaz Moscheles, Franz Xavier Süssmayr (นักเรียนและผู้ช่วยของโมสาร์ท) และ Franz Xaver Mozart (บุตรชายของโมสาร์ท)

ตัวซาเลียรีเองนั้น ทุกข์ทรมานกับข่าวลือและคำกล่าวหานี้เป็นอย่างมาก จนถึงขั้นวิตกจริตและมีอาการซึมเศร้าจนต้องเข้าบำบัดรักษาตัวในโรงพยาบาลประสาทในที่สุด ถึงกระนั้นยังมีข่าวลือสะพัดไปว่า ซาเลียรีสารภาพก่อนตายว่าเขาเป็นผู้วางยาพิษโมสาร์ท แต่จากหลักฐานบันทึกของแพทย์ 2 คนที่สลับกันรับหน้าที่ดูแลซาเลียรีตลอด 24 ชั่วโมง คือนายแพทย์ Giorgio Rosenberg และนายแพทย์ Amadeo Porsche ได้เขียนบันทึกและลงชื่อเป็นหลักฐานว่า ไม่เคยได้ยินคำสารภาพดังกล่าว ในเวลาเดียวกัน Inaz Moscheles นักเปียโนและนักแต่งเพลงคนสำคัญ เขียนไว้ในหนังสือ Aus Moscheles Leben, Nach Briefen und Tagebüchern ว่าในขณะที่เขาไปเยี่ยมซาเลียรีที่โรงพยาบาลในช่วงเวลาสุดท้าย ซาเลียรี เอ่ยปากสาบานว่าเขาไม่ได้เป็นผู้วางยาพิษโมสาร์ท

ในวาระครบรอบร้อยปีวันเกิดของโมสาร์ทในปี ค.ศ. 1856 Otto Jahn ตีพิมพ์ชีวประวัติของโมสาร์ทและกล่าวว่าซาเลียรีได้เข้าร่วมในพิธีฌาปนกิจศพของโมสาร์ทด้วย

การเสียชีวิตอย่างกระทันหันของโมสาร์ท ย่อมจะเป็นข้อสงสัยสำหรับคนรุ่นหลัง มีข้อมูลว่าโมสาร์ทมีอาการป่วยระหว่างฤดูใบไม้ร่วงของปี ค.ศ. 1791 ขณะที่ทำงานอยู่ที่กรุงปราก แต่ก็ไม่ใช่เรื่องแปลกเพราะการที่โมสาร์ทต้องประพันธ์อุปรากรเรื่อง La Clemenza di Tito ภายใน 7 สัปดาห์สำหรับเฉลิมฉลองการครองราชย์ที่กรุงปรากอย่างเร่งด่วน ทำให้เขาทำงานหนักเกินตัวจนสุขภาพทรุดโทรม และอาจเริ่มติดเชื้อโรคไข้รูมาติกตั้งแต่เวลานั้น แต่หลังจากนั้น ช่วงเวลาของการแสดงรอบปฐมทัศน์ของอุปรากรเรื่อง The Magic Flute โมสาร์ทไม่มีปัญหาเรื่องสุขภาพ จนกระทั่งปลายเดือนพฤศจิกายน (2 สัปดาห์ก่อนจะเสียชีวิต) จึงมีอาการป่วยอีกครั้ง หลักฐานจากบันทึกของสามีคนที่สองของคอนสตันซ์ Georg Nikolaus von Nissen ที่เชื่อได้ว่ารับข้อมูลมาจากคอนสตันซ์โดยตรง และบันทึกของโซฟี น้องสาวของคอนสตันซ์ ผู้ที่อยู่กับโมสาร์ทจนวาระสุดท้าย กล่าวว่าโมสาร์ทมีอาการบวมทั้งร่างกายจนไม่สามารถสวมเสื้อผ้าได้ สันนิษฐานว่าระบบการขับของเหลวในร่างกายมีปัญหาเนื่องจากสาเหตุใดวาย โมสาร์ทมีไข้สูงและไม่สามารถขยับร่างกายได้ แพทย์ที่มารักษาอาการของโมสาร์ทคือ Dr. Nicolaus Closset โดยมีที่ปรึกษาคือ Dr. Mathias von Sallaba ซึ่งทั้งสองท่านเป็นแพทย์ที่มีความสามารถที่สุดของกรุงเวียนนา คาดการณ์ล่วงหน้าไว้ว่าอาการป่วยของโมสาร์ทรุนแรงมากและไม่มีหนทางรักษาได้ในยุคนั้น ดังนั้นตำนานเพ้อฝันที่ว่าโมสาร์ทร้องทำนองพร้อมกับอำนวยเพลงกำกับการประพันธ์บทเพลง Requiem บนเตียงนอนก่อนจะสิ้นใจเพียงไม่กี่ชั่วโมง จึงเป็นไปไม่ได้ และตำนานที่ว่า

โมสาร์ทยากจนและตายอย่างอนาถานั้นไม่มีมูลความจริง เห็นได้จากระดับมาตรฐานของแพทย์ที่มารักษาและการบันทึกข้อมูลของสาธารณสุขแห่งกรุงเวียนนา แสดงให้เห็นว่า โมสาร์ทเป็นบุคคลสำคัญไม่น้อย

แพทย์สมัยใหม่พยายามที่จะหาสาเหตุการตายของโมสาร์ทจากหลักฐานประกอบต่างๆ โดยหลักฐานชิ้นแรกจากการบันทึกของ Dr. Eduard Guldener von Lobes เจ้าหน้าที่สาธารณสุขของกรุงเวียนนา แถลงข่าวหลังจากได้รับรายงานของแพทย์ผู้รักษาโมสาร์ทในวาระสุดท้ายว่า "โมสาร์ทป่วยด้วยโรคไข้รูมาติกซึ่งระบาดไปทั่วกรุงเวียนนา คนจำนวนมากเสียชีวิตด้วยอาการเดียวกับโมสาร์ท และไม่มีสัญญาณใดๆ ว่าโมสาร์ทตายจากการถูกวางยาพิษตามข่าวลือ" และจากคำบันทึกภายหลังของ Karl บุตรชายคนโตของโมสาร์ท ซึ่งมีอายุ 7 ปี ในช่วงเวลาที่โมสาร์ทเสียชีวิต มีใจความว่า "สองวันก่อนพ่อจะตาย ร่างกายของเขามีอาการบวมจัดจนขยับตัวไม่ได้ และร่างกายมีกลิ่นเหม็นจากอวัยวะภายในที่ล้มเหลว และหลังจากที่เสียชีวิตแล้ว ร่างกายยังบวมเพิ่มขึ้นอีกจนแทบจะไม่สามารถทำการชันสูตรพลิกศพได้"

ในปี ค.ศ. 2000 จากการประชุมประจำปีทางการแพทย์สำหรับกรณีศึกษาการสาธารณสุขในเชิงประวัติศาสตร์ ที่สถาบันการแพทย์แห่งมหาวิทยาลัยแมรีแลนด์ ประเทศสหรัฐอเมริกา Dr. Faith T. Fitzgerald กล่าวสรุปเรื่องสาเหตุการตายของโมสาร์ทจากโรคไข้รูมาติก ซึ่งตรงกับวินิจฉัยจากแพทย์ของโมสาร์ทในปี ค.ศ. 1791 และในปี ค.ศ. 2009 มีการตีพิมพ์เอกสารทางวิชาการที่สืบค้นรายการลงทะเบียนผู้เสียชีวิตในกรุงเวียนนาในช่วงเวลาที่โมสาร์ทเสียชีวิต พบว่ามีอัตราการตายที่สูงผิดปกติจากอาการบวมน้ำที่มีสาเหตุมาจากโรคระบาดในท้ายที่สุด Dr. Anton Neumayr นายแพทย์และนักประวัติศาสตร์ชาวออสเตรียสรุปว่าจากหลักฐานต่างๆ ที่รวบรวมได้ แทบจะเป็นที่แน่นอนว่าโมสาร์ทเสียชีวิตด้วยโรคไข้รูมาติก

โมสาร์ทเสียชีวิตในเช้ามืดของวันที่ 5 ธันวาคม ค.ศ. 1791 และในวันที่ 6 ธันวาคม มีพิธีเคลื่อนย้ายศพไปยังมหาวิหารเซนต์สเตฟาน กลางกรุงเวียนนา และมีพิธีฝังศพที่สุสานเซนต์มาร์คซ์ นอกเขตกรุงเวียนนา พิธีการฝังศพที่ไม่มีการบ่งบอกชื่อและตำแหน่งที่หลุมศพ กลายมาเป็นตำนานแห่งโศกนาฏกรรมของโมสาร์ท แท้ที่จริงแล้ว วิธีการฝังศพแบบนี้เป็นนโยบายการจัดระเบียบสังคมแบบใหม่ที่ออกกฎหมายโดยจักรพรรดิโยเซฟที่ 2 ที่ต้องการพิธีฌาปนกิจศพที่เรียบง่ายไม่ฟุ่งเฟ้อให้เป็นมาตรฐานของประชาชนทั่วไป ตำนานที่ว่าวันฌาปนกิจของโมสาร์ท อากาศแปรปรวนด้วยพายุหิมะ และสัปเหร่อฝังศพโมสาร์ทในหลุมศพอนาถาอย่างเร่งรีบหนาวสั่นในวันที่หมอกลงจัด ล้วนแต่เป็นเรื่องเพ้อฝันทั้งสิ้น ข้อมูลความจริงจากบันทึกของ Count Karl von Zinzendorf ในต้นเดือนธันวาคม ค.ศ. 1791 กล่าวถึงสภาพอากาศที่เย็นตามธรรมชาติของช่วงเวลานั้น นอกจากนั้นจากหลักฐานบันทึกสภาพอากาศของกรุงเวียนนา มีข้อมูลบันทึกว่า วันที่ 6 ธันวาคม ค.ศ. 1791 อุณหภูมิ 2.8 องศาเซลเซียส ถึง 3.8 องศาเซลเซียส และมีลมตะวันออกพัดมาเบาๆ ในช่วงกลางวัน

ตามสถิติข้อมูลการตายของผู้คนในคริสต์ศตวรรษที่ 18 การเสียชีวิตเมื่ออายุยังน้อยอยู่นั้น ไม่ใช่เรื่องผิดปกติแต่ประการใด คีตกวีร่วมสมัยกับโมสาร์ทหลายคนที่เสียชีวิตในขณะที่มีอายุยังน้อย เช่น Johann Martin Kraus (1756-1792) Juan Crisostomo Arriaga (1806-1828) แม้กระทั่งคีตกวีรุ่นหลังในกรุงเวียนนาที่มีชื่อเสียงอย่าง Franz Schubert (1797-1828) เสียชีวิตเมื่อมีอายุได้เพียง 31 ปีเท่านั้น แต่ไม่มีคีตกวีคนใดที่จะกลายเป็นตำนานแห่งโศกนาฏกรรมเช่นโมสาร์ท ไม่มีคีตกวีคนใดที่ตำนานชีวิตจะแปรเป็นมูลค่าทางธุรกิจได้สูงเท่ากับโมสาร์ท และเป็นที่น่าสังเกตว่า การบิดเบือนข้อมูลจริงของโมสาร์ท หรือการแต่งแต้มจินตนาการเพ้อฝันให้กับชีวิตของโมสาร์ทเพื่อผลประโยชน์ทางธุรกิจนั้น มีมาตั้งแต่วันแรกหลังจากที่โมสาร์ทสิ้นชีวิต โดยเฉพาะอย่างยิ่ง จากคอนซ์สตันซ์ ภรรยาของโมสาร์ทเอง การที่คอนซ์สตันซ์เป็นผู้รับผลประโยชน์โดยตรงจากผลงานประพันธ์ของโมสาร์ท และด้วยความจำเป็นในการดำรงชีพ ทำให้เธอต้องแต่งแต้มสีสันเรื่องราวเพื่อเพิ่มมูลค่าให้กับดนตรีของโมสาร์ท มีผู้กล่าวว่า โดยตั้งใจหรือไม่ก็ตาม คอนซ์สตันซ์ อาจเป็นบุคคลแรกๆ ที่จุดประกายแนวทาง "ธุรกิจหากินกับโมสาร์ท" มาจนถึงทุกวันนี้

การแสดงไวโอลินโซนาตายุคต้น กลาง ปลาย โดยทัศนา นาควัชระ และพรพรรณ บรรเทิงหรรษา

1. ไวโอลินโซนาตายุคต้น

บทเพลงโซนาตาบทแรกที่โมสาร์ทประพันธ์และได้รับการตีพิมพ์ครั้งแรก มาจนถึงกลุ่มบทเพลงที่โมสาร์ทประพันธ์ขึ้นระหว่างการเดินทางไปเมืองมันน์ไฮม์ (Mannheim) และกรุงปารีส จนมาถึงช่วงเวลาที่โมสาร์ทกลับมาตั้งหลักปักฐานที่เมืองซัลซ์บูร์ก (Salzburg) บ้านเกิดของตนเอง

Sonata in C major K.6 ค.ศ. 1764

Sonata in A major K.305 ค.ศ. 1778

Sonata in D major K.306 ค.ศ. 1778

Sonata in B-flat major K.378 ค.ศ. 1779?

2. ไวโอลินโซนาตายุคเวียนนาตอนต้น

กลุ่มบทประพันธ์ไวโอลินโซนาตาในช่วงเวลาที่โมสาร์ทย้ายถิ่นฐานไปยังกรุงเวียนนาในช่วงแรก

Sonata in G major K.379 ค.ศ. 1781

Sonata in F major K.376 ค.ศ. 1781

Sonata in F major K.377 ค.ศ. 1781

Sonata in E-flat major K.380 ค.ศ. 1781

3. ไวโอลินโซนาตายุคเวียนนาตอนปลาย

กลุ่มบทประพันธ์ไวโอลินโซนาตาในช่วงเวลาที่โมสาร์ทบรรลุวุฒิภาวะทางดนตรีสูงสุด และเป็นผลงานที่เป็นมาตรฐานของบทไวโอลินโซนาตาสำหรับศิลปินรุ่นต่อมา

Sonata in B-flat major K.454 ค.ศ. 1784

Sonata in E-flat major K.481 ค.ศ. 1785

Sonata in A major K.526 ค.ศ. 1787

1. ไวโอลินโซนาตา ยุคต้น

Sonata in C major K.6

Allegro

Andante

Minuet 1 and 2

Allegro molto

ไม่เป็นที่ทราบแน่ชัดว่าโมสาร์ทประพันธ์โซนาตา K.6 บทแรกนี้เมื่อใด คาดว่าประพันธ์ขึ้นเป็นช่วงๆ ระหว่างการตระเวนแสดงดนตรีครั้งแรกของครอบครัวซึ่งใช้เวลาสามปีครึ่ง จากเดือนมิถุนายน ค.ศ. 1763 จนถึงเดือนพฤศจิกายน ค.ศ. 1766 ครอบครัวโมสาร์ทเดินทางผ่านเมืองสำคัญในเยอรมนี ไปยังกรุงบรัสเซลส์ และหยุดพำนักที่กรุงปารีสเป็นเวลา 5 เดือน หลังจากนั้นเดินทางขึ้นเหนือไปกรุงลอนดอน เนเธอร์แลนด์ ย้อนกลับมาทางเบลเยียม หยุดที่กรุงปารีสอีกสองเดือน ก่อนที่จะเดินทางกลับบ้านผ่านสวิสเซอร์แลนด์ กรุงมิวนิค และถึงจุดหมายปลายทางที่เมืองซัลซ์บูร์กในที่สุด

หลักฐานโน้ตเพลงที่เขียนด้วยลายมือของเลโอโปลด์ เริ่มจากส่วนที่สองของท่อนที่สาม (Minuet II) ซึ่งถูกบันทึกไว้ในสมุดร่างของเลโอโปลด์ว่า "โดยวอลฟ์กัง โมสาร์ท วันที่ 16 กรกฎาคม ค.ศ. 1762" ซึ่งตามวันที่ดังกล่าวโมสาร์ทยังคงอยู่ที่เมืองซัลซ์บูร์ก และหลักฐานจาก Nännerl's Music Book สมุดบันทึกโน้ตเพลงต่างๆ จากลายมือของเลโอโปลด์ ระหว่างปี ค.ศ. 1759 ถึง ค.ศ. 1764 เพื่อให้มาริอา อันนา (Maria Anna Mozart)

ฝึกซ้อมเปียโน โดยมีแบบฝึกหัดต่างๆ บทเพลงของเลโอโปลด์เอง และบทเพลงของ คาร์ล ฟิลลิป เอ็มมานูเอล บาค (Carl Philipp Emanuel Bach) รวมถึงบทประพันธ์ชิ้นแรกๆ ของโมสาร์ทด้วย มีการบันทึกสามท่อนแรกของโซนาตานี้ที่กรุงบรัสเซลล์ในปี ค.ศ. 1763 ดังนั้นจึงคาดคะเนว่าโมสาร์ทในวัยเด็กประพันธ์โซนาตาบทนี้ระหว่างปี ค.ศ. 1762 – ค.ศ. 1764 โดยเริ่มที่เมืองซัลซ์บูร์ก และระหว่างการเดินทางไปยังกรุงปารีส ซึ่งโซนาตาบทนี้ได้รับการตีพิมพ์ที่กรุงปารีสในปี ค.ศ. 1764 และการบันทึกโน้ตด้วยลายมือของเลโอโปลด์ เราสามารถคาดคะเนได้ว่า โมสาร์ทคงจะประพันธ์เพลงนี้จากการบรรเลงสด โดยมีบิดาช่วยบันทึกโน้ตให้

บทเพลงโซนาตาบทนี้ แสดงให้เห็นแววอัจฉริยะของการเป็นคีตกวีของโมสาร์ทในวัยเยาว์ได้อย่างดี โดยที่ก่อนหน้านี้โมสาร์ทได้ประพันธ์เพลงสั้นๆ สำหรับเดี่ยวฮาร์พซิคอร์ดมาบ้างแล้ว แต่พัฒนาการของการประพันธ์ครั้งนี้ คือ บทเพลงสำหรับเครื่องดนตรีมากกว่าหนึ่งชิ้น มีจำนวนท่อนมากกว่าหนึ่งท่อน มีการใช้สังคีตลักษณ์โซนาตาแบบสั้นๆ เป็นครั้งแรก ซึ่งบทเพลงนี้สามารถใช้งานได้จริงในการแสดง ไม่ว่าจะเป็นในหมู่นักดนตรีสมัครเล่นที่ซื้อโน้ตเพลงไปเล่นกันที่บ้าน หรือการแสดงในคอนเสิร์ตจริง

ลักษณะบทเพลงนี้บ่งบอกอย่างชัดเจนว่า โมสาร์ทประพันธ์ตามสมัยนิยมในรูปแบบของโซนาตาสำหรับคีย์บอร์ดและบรรเลงประกอบโดยไวโอลิน ซึ่งรู้จักกันเป็นภาษาฝรั่งเศสว่า “Sonates pour le clavecin qui peuvent se jouer avec l’accompagnement de violon” ซึ่งไม่ใช่เรื่องแปลกถ้าจะบรรเลงเพลงนี้โดยไม่ใช้ไวโอลินเลย ไวโอลินไม่มีบทบาทมากนักในรูปแบบของการประพันธ์สมัยนี้ เพียงแต่เล่นทำนองควบคู่หรือไล่ล้อไปกับเปียโนในบางครั้ง หรือดำเนินทำนองในขั้นคู่สามกับทำนองของเปียโน หรือบรรเลงขึ้นคู่แปดกับแนวเบสของเปียโน ในบางขณะก็อาจบรรเลงแนวเสียงประสานอิสระเพื่อสร้างสีสันให้กับบทเพลงเท่านั้น

1.1 ไวโอลินโซนาตาที่ประพันธ์ระหว่างการเดินทาง ในปี ค.ศ. 1777- ค.ศ. 1779

โมสาร์ทประพันธ์โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลินชุดนี้ระหว่างการเดินทางตระเวนแสดงดนตรี ที่เมืองมันน์ไฮม์ (Mannheim) และกรุงปารีส ระหว่างเดือนกันยายน ค.ศ. 1777 ถึงเดือนมกราคม ค.ศ. 1779 โดยกลุ่มโซนาตา K 301- 306 ได้รับการตีพิมพ์โดย Jean-Georges Sieber ในเดือนพฤศจิกายน ปี ค.ศ. 1778 เมืองมันน์ไฮม์เป็นศูนย์กลางทางดนตรีที่สำคัญที่สุดแห่งหนึ่งของยุโรป ราชสำนักของมันน์ไฮม์สนับสนุนงานสร้างสรรค์ทางดนตรีอย่างมาก เลโอโปลด์ถึงกับกล่าวว่า ดนตรีในราชสำนักมันน์ไฮม์นั้นส่องแสงเปล่งประกายไปทั่วเยอรมนี เมืองมันน์ไฮม์มีวงออร์เคสตราชั้นยอดเยี่ยมที่สุดของยุโรป โดยที่นักดนตรีของครอบครัวสกุลชตามิซ (Stamitz) ผู้มีชื่อเสียงได้วางรากฐานไว้ที่นี่ โมสาร์ทพยายามทำงานหนัก ทั้งแต่งเพลง แสดงดนตรี สอนเปียโน รวมถึงการวิ่งเต้นทุกวิถีทางเพื่อจะให้ราชสำนักมันน์ไฮม์ทำสัญญาจ้างเข้าทำงานเป็นการถาวร

ช่วงเวลาสี่เดือนที่โมสาร์ทหยุดการเดินทางและปักหลักอยู่ที่เมืองมันน์ไฮม์เป็นช่วงเวลาที่สำคัญต่อชีวิตของเขาอย่างมาก นอกจะได้ยินได้ฟังดนตรีแบบเยอรมันชั้นดีแล้ว เขายังได้สร้างสายสัมพันธ์กับครอบครัวนักดนตรีสกุลเวเบอร์ (Weber) ซึ่งโมสาร์ทตกหลุมรักอะลอยเซีย (Aloysia) (ซึ่งเป็นพี่สาวของคอนสตันซ์ ภรรยาในอนาคตของเขา) ซึ่งเป็นนักร้องที่มีความสามารถสูง และในภายหลังได้ย้ายถิ่นฐานมาเป็นนักร้องอาชีพชั้นแนวหน้าในกรุงเวียนนา ในช่วงเวลาที่พำนักอยู่ในเมืองมันน์ไฮม์ โมสาร์ทประพันธ์เพลงอย่างต่อเนื่อง โดยเฉพาะดนตรีเชมเบอร์ ด้วยเหตุผลที่ดนตรีชนิดนี้สามารถใช้ประโยชน์ในการแสดงและใช้สอนได้โดยทันที และมีโอกาสจะขายเพลงต่อสำนักพิมพ์ได้ ในฐานะนักแสดง โมสาร์ทได้รับการยกย่องอย่างมากในการแสดงเปียโน โดยเฉพาะฝีมือการด้นสด (improvisation) อย่างไรก็ดีเขาก็ยังไม่ประสบความสำเร็จที่จะได้งานประจำที่เมืองมันน์ไฮม์

โมสาร์ทเดินทางต่อไปยังกรุงปารีส แม้ว่าบทประพันธ์ซิมโฟนีหมายเลข 31 K.297 ของเขาจะได้รับความนิยมอย่างสูงในกรุงปารีส แต่ในขณะเดียวกัน มารดาของเขาล้มป่วยและเสียชีวิตลงที่กรุงปารีสในวันที่ 3

กรกฎาคม ค.ศ. 1778 โมสาร์ทสิ้นหวังและเศร้าโศกเสียใจ นอกจากจะสูญเสียมารดาไปแล้ว เขาก็ยังไม่มีงานประจำทำเป็นหลักแหล่ง โมสาร์ทตัดสินใจเดินทางกลับบ้านที่เมืองซัลซ์บูร์ก โดยได้ตั้งใจที่จะเดินทางผ่านเมืองมันน์ไฮม์ แต่ปรากฏว่า ผู้ปกครองราชสำนักมันน์ไฮม์ ได้รับเกียรติให้ไปดำรงตำแหน่งผู้ปกครองแคว้นบาวาเรีย และย้ายราชสำนักทั้งหมดรวมถึงวงดนตรีไปอยู่ที่กรุงมิวนิค ราชสำนักมันน์ไฮม์จึงมีแต่ความว่างเปล่า มิหนำซ้ำอะลอยเซียก็มีทีท่าว่าจะไม่สนใจไยดีเขาอีกต่อไป โมสาร์ทเดินทางกลับบ้านอย่างโดดเดี่ยวโดยไม่ได้รับความสำเร็จอันใดเป็นชิ้นเป็นอันจากการเดินทางตระเวนแสดงดนตรีครั้งนี้

Sonata in A major K.305

Allegro di molto

Thema. Andante grazioso - Variations I-V - Variation VI. Allegro

Sonata in A major K.305 ยังดำเนินรอยตามแบบฉบับของกลุ่มโซนาตาก่อนหน้านี้ (K.301, 302, 304) โดยมี 2 ท่อน โซนาตา K.305 บทนี้ โมสาร์ทประพันธ์ท่อนที่สอง Andante grazioso ในรูปแบบของทำนองหลักและทางแปร (theme and variations) ซึ่งเป็นวิธีการนำทำนองหลักทำนองหนึ่ง มาแปรขยายออกเป็นส่วนต่างๆ และประกอบกันเป็นท่อนเพลง โมสาร์ทประพันธ์ท่อนนี้อย่างมีเอกลักษณ์และแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการในด้านความคิดสร้างสรรค์และฝีมือการประพันธ์ที่ก้าวหน้าขึ้นเป็นลำดับ โดยที่ทั้งไวโอลินและเปียโน เริ่มจะมีบทบาทที่เท่าเทียมกันมากขึ้น มีการแลกเปลี่ยนและโต้ตอบของทำนองหลักระหว่างเครื่องดนตรีทั้งสอง ทางแปรแรกแสดงฝีมือของแนวเปียโนเดี่ยว ซึ่งอาจคาดคะเนได้ว่าเป็นแนวทางการบันทึกวิธีการดันสดของเขา ตามด้วยทางแปรที่สองที่ไวโอลินบรรเลงทำนองเป็นหลักเช่นเดียวกับทางแปรที่สี่ ส่วนทางแปรที่สามเป็นการสนทนาโต้ตอบระหว่างเปียโนกับไวโอลินในจังหวะสามพยางค์ ทางแปรที่ห้าอยู่ในกุญแจเสียงไมเนอร์ และปิดท้ายด้วยทางแปรที่หก โมสาร์ทเปลี่ยนคำกำกับจังหวะเป็น Allegro ซึ่งมีการดำเนินของจังหวะที่รวดเร็วขึ้น ทางแปรสุดท้ายนี้ทำหน้าที่ราวกับท่อนที่สามของบทเพลง และมีผลสรุปทำให้บทโซนาตาบทนี้จบลงอย่างร่าเริงสดใส

Sonata in D major K.306

Allegro con spirito

Andante cantabile

Allegretto

Sonata in D major K.306 นับว่าเป็นพัฒนาการที่ก้าวกระโดดอย่างเห็นได้ชัด บทประพันธ์มีสามท่อนตามแบบฉบับมาตรฐาน ท่อนที่หนึ่งแม้ว่าจะอยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตาตามประเพณีนิยม แต่หลังจากส่วน development ที่แปรกุญแจเสียงอย่างหลากหลาย โมสาร์ทไม่ได้นำทำนองหลักกลับมาในส่วนของ recapitulation แต่ใช้ทำนองที่สองทำหน้าที่ของการกลับมาแทน ซึ่งนับว่าเป็นการประพันธ์ที่ผิดจากแบบแผนประเพณีในยุคสมัยนั้น ท่อนที่สองยังอยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตา โดยที่มีส่วน development เริ่มในรูปแบบจังหวะประจุด (dotted rhythm) ในแบบฉบับบทโหมโรงฝรั่งเศส (French overture) และมีแนวทางการประพันธ์ที่มีเอกลักษณ์ค่อนไปทางเพลงอุปรากร ท่อนที่สามมีรูปแบบสังคีตลักษณ์ที่ล้ำสมัย มีการเปลี่ยนจังหวะจาก Allegretto 2/4 เป็น Allegro 6/8 และมีส่วนคาเดนซา (cadenza) ขนาดใหญ่ของเปียโนประกอบด้วยไวโอลิน มีการเปลี่ยนจังหวะที่ต้องการการสื่อสารที่ดีเยี่ยมของนักดนตรี และแสดงให้เห็นถึงทักษะการประพันธ์ระดับอัจฉริยะของโมสาร์ทที่เหนือคีตกวีร่วมสมัยคนอื่นๆ ความซับซ้อนของบทประพันธ์ จังหวะที่เปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่อง และความต้องการทักษะเชิงเทคนิคของเครื่องดนตรีทั้งสองที่สูง บทโซนาตาบทนี้ ได้พัฒนาออกไป

จนล้ำยุค และจะเป็นจุดเริ่มของรูปแบบบทประพันธ์โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลิน ที่กำลังจะก้าวออกจากห้องนั่งเล่น/ห้องรับแขก (chamber) ของนักดนตรีสมัครเล่น ไปสู่โรงคอนเสิร์ตของนักดนตรีอาชีพในที่สุด

Sonata in B-flat major K.378

Allegro moderato

Andantino sostenuto e cantabile

Rondo. Allegro

โซนาตาบทนี้แสดงให้เห็นวุฒิภาวะที่สูงของโมสาร์ทในวัย 23 ปี บทเพลงมีสามท่อนตามแบบฉบับมาตรฐาน ท่อนแรกอยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตาอย่างเต็มรูปแบบ ไวโอลินและเปียโนผลัดเปลี่ยนทำนองและสนทนากันอย่างเท่าเทียม ตัวโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่ไล่ล้อกัน ต้องการนักดนตรีฝีมือดีเกินกว่าที่จะเป็นดนตรีสมัครเล่น ในท่อนที่สอง เปียโนทำหน้าที่เปิดประโยคเพลงนำขึ้นมาอย่างสง่างาม ตามด้วยทำนองใหม่ที่ไวโอลินได้รับบทบาทอย่างเต็มที่ โมสาร์ทประพันธ์บทเพลงท่อนนี้ด้วยจิตวิญญาณของอุปรากร ไวโอลินและเปียโนทำหน้าที่ราวกับตัวละครชายหญิงที่ร้องเพลงโต้ตอบกัน ท่อนสุดท้ายอยู่ในจังหวะร่าเริงแบบเพลงเต้นรำ โมสาร์ทเรียกท่อนนี้ว่า รอนโด (Rondo) ซึ่งเป็นสังคีตลักษณ์เก่าแก่ของดนตรีตะวันตก

จังหวะหลักของท่อนนี้อยู่ในเครื่องหมายประจำจังหวะ 3/8 แต่ในช่วงกลางเพลง โมสาร์ทเสนอทำนองใหม่ที่ใช้เครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 แต่กำหนดให้เล่นโน้ตสามพยางค์ตลอดทั้งช่วง ก่อนที่จะปิดด้วยทำนองหลักของรอนโดที่กลับมาทำหน้าที่ช่วงหางเพลง (coda) อย่างสมบูรณ์ โมสาร์ทแสดงให้เห็นถึงฝีมือที่เป็นเลิศในการประพันธ์ส่วนหางเพลงนี้โดยการแบ่งทำนองรอนโดให้กับไวโอลินและเปียโนอย่างเท่าเทียมโดยใช้เทคนิคการไล่ล้อ (canon) สั้นๆ โดยสลับให้เปียโนและไวโอลินผลัดกันนำคนละครั้ง

2. ไวโอลินโซนาตา ยุคเวียนนาตอนต้น

ปี ค.ศ. 1780 เป็นช่วงเวลาที่สำคัญมากในชีวิตของโมสาร์ท ด้วยวัยเพียง 24 ปี โมสาร์ทเริ่มจะมีชื่อเสียงในฐานะนักแสดงและคีตกวีระดับแนวหน้าของยุโรป นับเป็นเวลายาวนานที่เขารู้สึกอึดอัดและทุกข์ใจกับงานที่ราชสำนักซัลซ์บูร์ก เขาเฝ้ารอโอกาสที่จะหางานในสถานที่ใหม่ ที่จะรองรับความคิดสร้างสรรค์ของเขาได้มากกว่านครรัฐแห่งศาสนาแห่งนี้ และในที่สุดโมสาร์ทก็ได้รับการว่าจ้างให้ประพันธ์อุปรากรให้ราชสำนักมิวนิค เขาได้รับอนุญาตจากราชสำนักซัลซ์บูร์กให้ลางานไปกรุงมิวนิคในเดือนพฤศจิกายน ค.ศ.1780 ซึ่งมีกำหนดสัญญาเป็นเวลา 6 สัปดาห์ แต่ผลสุดท้าย เขากลับใช้เวลาอยู่ที่กรุงมิวนิคนานถึงสี่เดือน จนกระทั่งถึงเดือนมีนาคม ค.ศ. 1781

ช่วงเวลาแห่งการประพันธ์อุปรากรชิ้นใหม่ที่ชื่อ Idomeneo นี้ นับว่าเป็นช่วงเวลาที่มีความสุขที่สุดในชีวิตของโมสาร์ท บรรดานักดนตรีที่ราชสำนักมิวนิคต่างเป็นมิตรที่คุ้นเคยของเขามาตั้งแต่สมัยที่โมสาร์ทไปเมืองมันน์ไฮม์ กลุ่มนักดนตรีเหล่านี้จึงพร้อมที่จะช่วยเหลือ ฝึกซ้อม และแสดงผลงานของโมสาร์ทอย่างเต็มที่ Idomeneo เปิดการแสดงสามรอบ และได้รับเสียงชื่นชมอย่างมาก แต่ผลงานครั้งนี้ก็มิได้ทำให้โมสาร์ทได้ตำแหน่งงานถาวรแต่อย่างใด หลังจากที่อุปรากรแสดงเสร็จสิ้นแล้ว โมสาร์ทออกเดินทางจากกรุงมิวนิคไปแสดงคอนเสิร์ตกับพี่สาวที่เมืองเอาก์สบูร์ก (Augsburg)

ในเดือนมีนาคม ค.ศ. 1781 โมสาร์ทถูกอาร์คบิชอป โคโลเรโด แห่งเมืองซัลซ์บูร์กซึ่งเป็นนายจ้าง เรียกตัวจากเมืองเอาก์สบูร์กมายังกรุงเวียนนา ซึ่งในครั้งนี้เขาใช้เวลาอยู่ในกรุงเวียนนาเป็นเวลาหลายเดือน ในบรรดาบริพารของอาร์คบิชอป มีนักดนตรีจากราชสำนักซัลซ์บูร์กรวม 3 คน คือตัวโมสาร์ทเอง นักร้องชายเสียงสูง (castrato) ชื่อ ฟรานเชสโก เช็คคาเรลลี (Francesco Ceccarelli) และนักไวโอลินชื่อ อันโตนิโอ บรูเน็ตติ

(Antonio Brunetti) ทั้งสามคนได้รับคำสั่งให้เตรียมพร้อมอยู่เสมอที่จะออกแสดง ณ เวลาใดก็ได้ที่ท่านอาร์คบิชอปต้องการ ท่านภาคภูมิใจในวัฒนธรรมทางดนตรีของเมืองซัลซ์บูร์กอย่างยิ่ง และต้องการแสดงออกให้สังคมดนตรีในกรุงเวียนนาตระหนักถึงมาตรฐานทางดนตรีของเมืองซัลซ์บูร์กที่มิได้ด้อยกว่านครหลวงแห่งนี้

นักดนตรี 3 คนของเมืองซัลซ์บูร์กไม่ได้รับอนุญาตให้ออกแสดงคอนเสิร์ตในกรุงเวียนนาเป็นการส่วนตัว ซึ่งทำให้โมสาร์ทหงุดหงิดมาก ด้วยเหตุที่ขณะนั้นโมสาร์ทมีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักอยู่แล้วในราชสำนักเวียนนา และในแวดวงขุนนางชั้นสูงของกรุงเวียนนา เขาจึงมองเห็นโอกาสและช่องทางที่จะลงหลักปักฐานที่กรุงเวียนนาเป็นการถาวรโดยไม่กลับเมืองซัลซ์บูร์ก ในวันที่ 8 เมษายน เขาได้เขียนจดหมายถึงบิดาว่า “ผมไม่ลังเลเลยสักนิดที่จะเลิกเป็นข้ารับใช้ท่านอาร์คบิชอป ขอแค่ได้ออกแสดงคอนเสิร์ตครั้งใหญ่ แล้วรับลูกศิษย์สักสี่คน แค่นี้ก็น่าหาเงินได้ปีละอย่างน้อยหนึ่งพันธาเลอร์อย่างสบาย” ซึ่งนับว่าเป็นการมองโลกในแง่ดีของโมสาร์ทแต่ทว่าในภายหลังไม่สอดคล้องกับความเป็นจริงเลยแม้แต่น้อย

ในเดือนพฤษภาคมปี ค.ศ. 1781 ความสัมพันธ์ระหว่างโมสาร์ทกับอาร์คบิชอปก็ได้ขาดสะบั้นลง แม้บิดาของเขาได้พยายามทัดทานแล้วก็ตาม โมสาร์ทเชื่อมั่นว่าเขาสามารถหาผู้อุปถัมภ์ในกรุงเวียนนาได้ และเป็นเพราะเขามีความสามารถเป็นเลิศทั้งในการเล่นคีย์บอร์ดและการประพันธ์เพลง ทำให้เขาเชื่อมั่นว่า หนทางอาชีพนักดนตรีของเขา น่าจะรุ่งโรจน์ได้ในกรุงเวียนนา ซึ่งเขาเรียกว่าเป็น “ดินแดนแห่งเปียโน”

วันที่ 11 พฤษภาคม โมสาร์ทเขียนจดหมายถึงบิดา มีใจความว่า “อย่าได้เป็นห่วงผมเลย ผมเชื่อว่าผมทำถูกต้องแล้ว ต่อให้มีเหตุผลน้อยกว่านี้ ผมก็จะยังลาออกอยู่ดี แต่นี่ผมมีเหตุผลที่ดีมากจริงๆ” โมสาร์ทหันหลังให้อาร์คบิชอปและราชสำนักซัลซ์บูร์กเมื่ออายุ 25 ปี เขาพร้อมที่จะเสี่ยงไปตายเอาดาบหน้าในฐานะนักดนตรีไร้สังกัดในกรุงเวียนนา

ช่วงที่ไปถึงกรุงเวียนนาใหม่ๆ โมสาร์ทลงมือประพันธ์ดนตรีเชมเบอร์หลายบท เพื่อหารายได้มาจุนเจือค่าครองชีพที่สูงในกรุงเวียนนา ดนตรีเชมเบอร์เหล่านี้ประพันธ์ขึ้นโดยมีจุดประสงค์เพื่อที่ตัวเขาจะได้นำบทเพลงออกแสดง อีกทั้งยังมีประโยชน์ในการใช้สอนลูกศิษย์ และที่สำคัญคือสามารถขายให้สำนักพิมพ์เพื่อสร้างรายได้ในทันทีอีกด้วย ไม่นานหลังจากนั้น เขาได้รับการว่าจ้างให้ประพันธ์อุปรากรเรื่อง “The Abduction from the Harem” ซึ่งประสบความสำเร็จอย่างมากและถูกนำออกแสดงในหลายๆ เมืองทั่วยุโรป และส่งผลให้โมสาร์ทมีความมั่นคงทางอาชีพการงานต่อมาในอีก 5 ปี

Sonata in G major

Adagio- Allegro

Andantino Cantabile

วันที่ 8 เมษายน ค.ศ. 1781 เมื่อครั้งที่เขายังทำงานอยู่กับอาร์คบิชอปแห่งเมืองซัลซ์บูร์ก โมสาร์ทได้เขียนจดหมายถึงบิดา มีใจความว่า “ผมกำลังเขียนจดหมายฉบับนี้ตอนห้าทุ่ม วันนี้เราแสดงเพลงที่ผมแต่งสามเพลง แน่นอนว่าเป็นเพลงใหม่ทั้งหมด คือท่อน Rondo ของไวโอลินคอนแชร์โตสำหรับบรูเน็ตติ โซนาตาที่ผมเล่นเปียโนเองและมีไวโอลินประกอบ ซึ่งผมเขียนตอนห้าทุ่มถึงสองยามเมื่อคืนวานนี้ แต่เพื่อที่จะให้เสร็จทันเวลา ผมมีเวลาเขียนแต่เฉพาะโน้ตของไวโอลินให้บรูเน็ตติเล่น ส่วนโน้ตเปียโนนั้น ผมไม่ได้เขียนออกมาและบรรเลงไปจากความจำล้วนๆ ส่วนเพลงที่สามคือ Rondo สำหรับเช็คคาเรลลีซึ่งเขาต้องแสดงซ้ำอีก”

นักวิชาการดนตรีส่วนใหญ่เชื่อว่าโซนาตาที่เอ่ยถึงในจดหมายดังกล่าว คือ โซนาตา K.379 ในกุญแจเสียง G major ซึ่งมีหลักฐานลายมือของโมสาร์ทสำหรับโน้ตของไวโอลินที่เขียนให้บรูเน็ตติ เราอาจจินตนาการได้ว่าโมสาร์ทเล่นท่อน Adagio ในกุญแจเสียง G major ในลักษณะด้นสด เหมือนอย่างที่นักเปียโนแจ๊สทำกันทุกวันนี้ ตามต่อด้วยท่อน Allegro ในกุญแจเสียง G major ท่อนนี้เป็นท่อนเร็วที่แสดงฝีมือของผู้แสดงอย่างเต็มที่ มีการ

ประดับประดาในช่วงทำนองหลัก และมีคำกำกับ Rallentando หน่วงทำนองก่อนที่เข้าสู่ช่วงหยุด (fermata) ทำให้บทเพลงท่อนนี้น่าตื่นเต้นเร้าใจมากที่สุดในบรรดาโซนาตาสำหรับคีย์บอร์ดและไวโอลินทุกบทของโมสาร์ท ท่อนสองมีทำนองหลัก และขยายออกเป็นทางแปร (variations) 5 บท และเป็นไปได้อย่างมากที่โมสาร์ทเล่นเปียโนแบบด้นสดในท่อนแปรที่มีเพียงเปียโนเดี่ยวเท่านั้น

Sonata in F major K.376

Allegro

Andante

Rondo. Allegretto grazioso

โมสาร์ทประพันธ์โซนาตา K.376-377 และ K.380 ในช่วงฤดูร้อนของปี 1781 โซนาตา K.376 และ K.377 อยู่ในกุญแจเสียง F major ทั้งคู่ และดูเหมือนใช้เวลาไม่มากในการแต่งและแต่งต่อเนื่องกันไปเลย โซนาตา K.376 เปิดฉากด้วยคอร์ดใหญ่ๆ 3 คอร์ด ซึ่งนำไปสู่สังคีตลักษณ์โซนาตาตามธรรมเนียมในสไตล์คลาสสิก ท่อนที่สองเป็นท่อนช้า Andante ซึ่งใช้วิธีเขียนแล้วลอกลงไปใส่ที่ใหม่ (วิธีตัดแปะ) ซึ่งจะเห็นได้ว่าโมสาร์ทรีบร้อนประพันธ์ให้เสร็จเพราะเหตุผลจำเป็นบางประการ ท่อนสุดท้ายเป็น Rondo ที่มีชีวิตชีวา และเป็นสไตล์คลาสสิกเช่นกัน ซึ่งโมสาร์ทคงจะคาดหวังว่า บทประพันธ์แบบเอาใจตลาดเช่นนี้ น่าจะเป็นที่ชื่นชอบของทั้งผู้เล่นและผู้ฟังในกรุงเวียนนา

Sonata in F major K.377

Allegro

Andante

Tempo di menuetto

โซนาตา K.377 ดูประหนึ่งว่าจะมีจินตนาการมากกว่า K.376 ท่อนแรกเป็นจังหวะ 2/2 Alla Breve อันที่จริงแล้ว การมีแนวบรรเลงประกอบหลักที่เร่งเร้าเป็นจังหวะสามพยางค์ทำให้บทเพลงท่อน Allegro นี้มีพลังขับเคลื่อนที่พิเศษ ท่อนสองมีทำนองหลักและมีทางแปร (variations) 6 บทอยู่ในกุญแจเสียงไมเนอร์ ยกเว้นทางแปร ที่ 5 ที่เป็นกุญแจเสียงเมเจอร์ ทางแปรสุดท้ายมีคำอธิบายที่ระบุเป็นพิเศษว่า “Sicilliana” และจบท่อนนี้ด้วยบรรยากาศที่ลึกลับ ท่อนสุดท้ายเป็น minuet ที่มี trio ในลีลาที่สงบลึกซึ้ง มิได้สดชื่นร่าเริงเหมือนลีลาเพลงเต้นรำ minuet ทั่วไป

Sonata in E-flat major

Allegro

Andante con moto

Rondo. Allegro

Sonata in E-flat major เป็นบทยิ่งใหญ่ที่สุดในบรรดา 4 โซนาตา นักวิชาการดนตรีบางท่านเชื่อว่าโมสาร์ทจงใจใช้โซนาตาบทนี้เป็นบทเปิดสำหรับการตีพิมพ์โซนาตาชุดใหม่ 6 บท แต่แล้วเขากลับวุ่นอยู่กับการประพันธ์อุปรากรเรื่องใหม่ชื่อ “The Abduction from the Harem” จนไม่มีเวลาแต่งโซนาตาสำหรับคีย์บอร์ดและไวโอลินอีกเลยจนกระทั่งปี 1784 ความสง่างามของกุญแจเสียง E-flat major ในท่อนแรกและท่อนสุดท้าย ซึ่งโมสาร์ทประพันธ์ในส่วนของเปียโนและไวโอลินให้แสดงฝีมืออย่างเต็มที่ทัดเทียมกัน แสดงให้เห็นว่าโซนาตาสำหรับคีย์บอร์ดและไวโอลินได้พัฒนาถึงขีดสุดในยุคของโมสาร์ทนี้เอง และได้กลายเป็นต้นแบบให้กับ

คีตกวีรุ่นหลังมาจนทุกวันนี้ ท่อนที่สองของ K.380 เป็นท่อนช้า Andante con moto ในกุญแจเสียง G minor ที่มีความลุ่มลึก

เพื่อที่จะได้ขายงานให้สำนักพิมพ์ โมสาร์ทจำเป็นต้องรวบรวมโซนาตาสำหรับคีย์บอร์ดและไวโอลินให้ครบ 6 บท เป็นชุดตามธรรมเนียมในยุคสมัยนั้น เขาจึงนำโซนาตาในกุญแจเสียง C major K.296 ซึ่งแต่งที่เมืองมันน์ไฮม์ในปี 1778 และโซนาตาในกุญแจเสียง B-flat major K.378 ซึ่งแต่งที่เมืองซัลซ์บูร์กในปี 1779 มารวมเข้าด้วยกันกับโซนาตาทั้งสี่บทที่แต่งที่กรุงเวียนนา ซึ่งได้แก่ K.376, K.377, K.379 และ K.380 จัดรวมทำให้เป็นชุด 6 บทแบบสมบูรณ์ ในที่สุดเขาก็ประสบความสำเร็จในการขายโซนาตาชุดนี้ให้กับ Artaria & Co ซึ่งเป็นสำนักพิมพ์ที่มีชื่อเสียงในกรุงเวียนนา เมื่อเดือนพฤศจิกายน ปี ค.ศ.1781 โมสาร์ทเขียนคำอุทิศโซนาตาชุดนี้ให้กับ โยเซฟา ฟอน เอาเออร์ฮัมเมอร์ (Josepha von Auerhammer) ลูกศิษย์ที่มีฝีมือของเขา

3. ไวโอลินโซนาตา ยุคเวียนนาตอนปลาย

หลังจากบทประพันธ์ไวโอลินโซนาตา K. 380 โมสาร์ทว่างเว้นจากการแต่งไวโอลินโซนาตาไป 2 ปี ในปี ค.ศ. 1782 โมสาร์ทมีเหตุการณ์สำคัญหลายๆ อย่างเกิดขึ้นในชีวิต เขาประสบความสำเร็จอย่างสูงในด้านอาชีพการงานกับอุปรากรชวนขันเรื่อง The Abduction from the Harem และในชีวิตส่วนตัว โมสาร์ทหมั้นและเข้าพิธีสมรสกับคอนสตันซ์ในเดือนสิงหาคม

ผลพลอยได้จากความสำเร็จของอุปรากรเรื่อง The Abduction from the Harem ทำให้โมสาร์ทเป็นที่รู้จักและยอมรับในหมู่ชนชั้นสูงของกรุงเวียนนา เช่น Baron Gottfried van Swieten นักการทูตและข้าราชการระดับสูงที่กลายมาเป็นผู้อุปถัมภ์คนหนึ่งของโมสาร์ทและแนะนำให้โมสาร์ทรู้จักดนตรีของ J.S. Bach และ Handel Baron van Swieten มีประสบการณ์ตรงกับดนตรีแขนงนี้ เนื่องจากเคยรับราชการในราชสำนักของพระเจ้าเฟดเดอริกมหาราชแห่งปรัสเซีย ในปี ค.ศ. 1770 ถึง ค.ศ. 1777 ซึ่งในเวลานั้นเป็นศูนย์กลางทางดนตรีสำนักเยอรมันที่สำคัญที่สุด ท่านบารอนจัดเสวนาเกี่ยวกับดนตรีบารอคทุกเช้าวันอาทิตย์ มีการบรรเลงและวิเคราะห์ดนตรีแบบ polyphony และ fugue ของ J.S. Bach และ Handel ซึ่งในยุคนั้นถือได้ว่าเสื่อมความนิยมไปแล้ว โมสาร์ทและคอนสตันซ์เข้าร่วมการเสวนาอย่างสม่ำเสมอ โมสาร์ทชื่นชอบในลักษณะเฉพาะตัวของดนตรีของบารอค (ซึ่งเขาไม่คุ้นเคย) และประพันธ์เพลงสั้นๆ ในแบบแผนดนตรีบารอคไว้จำนวนหนึ่งซึ่งหลายๆ บทเพลง โมสาร์ทมิได้ประพันธ์จนจบเพลง โดยมีผู้แต่งต่อให้จบภายหลัง และอานิสงส์ของการเสวนานี้ ทำให้โมสาร์ทเริ่มที่จะใช้เทคนิค polyphony แบบบารอคในการประพันธ์บทเพลงของเขาในเวลาต่อมา

Sonata in B-flat major K.454

Largo - Allegro

Andante

Allegretto

สองปีผ่านไป โมสาร์ทกลับมาสนใจในบทประพันธ์ไวโอลินโซนาตาอีกครั้ง ด้วยเหตุการมาเยือนกรุงเวียนนาของนักไวโอลินสตรีผู้มีชื่อเสียงชาวอิตาเลียน เรจินา สตรินาซาคคิ (Regina Strinasacchi) เรจินา สตรินาซาคคิเกิดที่เมืองแมนทัว (Mantua) เข้าศึกษาที่สถาบัน Ospedale della Pietà โรงเรียนดนตรีชื่อดังแห่งเวนิสที่วางรากฐานการเรียนการสอนไวโอลินโดยปรมาจารย์วิวาลดี (Antonio Vivaldi, 1678-1741) แม้ว่าในช่วงเวลานั้นนักดนตรีที่เป็นสตรียังไม่ได้รับการยอมรับในวงการดนตรีมากนัก แต่สตรินาซาคคิกลับมีชื่อเสียงและประสบความสำเร็จในฐานะนักไวโอลินชั้นนำของยุโรป เธอตระเวนแสดงคอนเสิร์ตในอิตาลี ฝรั่งเศส เยอรมนี และเดินทางมาถึงกรุงเวียนนาในฤดูใบไม้ผลิของปี ค.ศ. 1784

โมสาร์ทได้รับมอบหมายให้ประพันธ์บทเพลงไวโอลินโซนาตา และร่วมบรรเลงคอนเสิร์ตกับเธอ โมสาร์ทเขียนจดหมายถึงบิดาในวันที่ 24 เมษายน 1784 มีใจความว่า "ขณะนี้สตรินาซาคคินักไวโอลินชั้นเยี่ยม คนดังจากเมืองแมนทัว (Mantua) ได้มาถึงกรุงเวียนนาแล้ว การบรรเลงของเธอเปี่ยมด้วยรสนิยมอันงดงาม และเต็มไปด้วยอารมณ์ความรู้สึก ตอนนี้ผมกำลังแต่งเพลงโซนาตาสำหรับเธอ และเราจะบรรเลงร่วมกันใน คอนเสิร์ตของเธอในวันพฤหัสนี้" โมสาร์ทมีเวลาจำกัดมากที่จะประพันธ์บทเพลงนี้ให้เสร็จทันเวลา เขาจึงมี เวลาที่จะเขียนโน้ตแนวไวโอลินสำหรับสตรินาซาคคิเท่านั้น ส่วนโน้ตเปียโน โมสาร์ทจำต้องบรรเลงจากความจำ หรือด้นสดไปในขณะเดียวกัน เนื่องจากไม่มีเวลาเขียนโน้ต นักดนตรีทั้งสอง แสดงบทไวโอลินโซนาตา K. 454 รอบปฐมทัศน์ต่อหน้าพระพักตร์จักรพรรดิโยเซฟที่ 2 ในวันที่ 29 เมษายน ค.ศ. 1784

จากหลักฐานต้นฉบับลายมือ จะเห็นได้ว่าโมสาร์ทบันทึกโน้ตอย่างเร่งรีบ บางขณะแทบจะไม่สามารถ อ่านได้ โมสาร์ทลงบันทึกชื่อเพลงนี้ในสารบัญรวมผลงานของเขาในวันที่ 21 เมษายน 1784 สำนักพิมพ์ตอริเซลลา (Torricella) ตีพิมพ์โซนาตาบทนี้ร่วมกับเปียโนโซนาตาอีก 2 บท (K. 284 และ K. 333) ในเดือนพฤศจิกายน 1784 ทางสำนักพิมพ์อุทิศบทเพลงชุดนี้ให้แก่ Countess Koblenz ภรรยาของเอกอัครราชทูตออสเตรีย ประจำรัสเซีย ต่อมาสำนักพิมพ์อาร์ตาเรีย (Artaria) ได้ตีพิมพ์โน้ตเพลงชุดเดียวกันออกจำหน่าย ตามมาด้วย สำนักพิมพ์ Bernhard Schott ที่เมือง Mainz ตีพิมพ์ผลงานชุดเดียวกันนี้ในเดือนกุมภาพันธ์ของปีถัดมา (1785) จะเห็นได้ว่าในช่วงเวลานี้ โมสาร์ทประสบความสำเร็จอย่างสูงในยุโรป และแสดงให้เห็นว่า การจำหน่าย โน้ตเพลงประเภทดนตรีเชมเบอร์นั้น เป็นธุรกิจดนตรีที่ประสบความสำเร็จในด้านการตลาด เห็นได้ชัดเจนว่า บทเพลงของโมสาร์ทส่วนใหญ่ที่ได้รับการตีพิมพ์ในช่วงชีวิตของเขา เป็นผลงานดนตรีเชมเบอร์ ซึ่งเป็นตลาดที่มี ลูกค้าของกลุ่มนักดนตรีสมัครเล่นเป็นหลัก

โซนาตา K. 454 มีลักษณะพิเศษหลายประการ เริ่มจากวัตถุประสงค์ในการประพันธ์บทเพลงสำหรับ นักดนตรีเดี่ยวที่มีชื่อเสียงเพื่อนำออกบรรเลงในรายการแสดงที่สำคัญ ซึ่งต่างจากการประพันธ์สำหรับจำหน่าย ให้กับกลุ่มลูกค้านักดนตรีมือสมัครเล่น ดังนั้น อาจกล่าวได้ว่าโมสาร์ทปล่อยฝีมือและใช้ความคิดสร้างสรรค์ได้ อย่างที่ใจปรารถนา โดยเฉพาะอย่างยิ่งตัวเขาเองเป็นผู้ร่วมบรรเลงแนวเปียโนในการแสดงครั้งนั้นด้วย

บทโซนาตาเริ่มท่อนที่หนึ่งด้วยบทนำช้า (Largo) 12 ห้องเพลง บทนำนี้มีความสง่างามและเต็มเปี่ยม ไปด้วยพลังที่นำเข้าไปสู่ท่อนเร็ว Allegro ที่ติดตามมาในทันที โมสาร์ทประพันธ์แนวดนตรีให้ไวโอลินและ เปียโนมีบทบาททัดเทียมกันอย่างเห็นได้ชัด เครื่องดนตรีทั้งสองผลัดกันแนะนำทำนอง สอดประสานกันอย่างมี รสชาติ แม้ในแนวบรรเลงประกอบก็มีเนื้อหาของดนตรีที่มีเอกลักษณ์ที่น่าสนใจ โมสาร์ทสอดแทรกเทคนิคการ ประพันธ์แบบ counterpoint ที่เขาได้รับแรงบันดาลใจมาจากการเสวนาดนตรีบารอคของ Baron van Swieten ท่อนช้า Andante อยู่ในกุญแจเสียง E-flat major บทดนตรีในท่อนนี้มีความลุ่มลึกอย่างสงบ แต่แฝงไว้ด้วย ความรู้สึกรันทดที่แสดงออกมาในแนวแนะนำทำนองหลักของไวโอลินในกุญแจเสียง B-flat minor ถึง 3 ครั้ง การบันทึกโน้ตในท่อนนี้ เป็นตัวอย่างของการบันทึกแนวด้นสด (written improvisation) ซึ่งโมสาร์ทมีความ เชี่ยวชาญเป็นพิเศษ แน่นอนว่าการบันทึกแนวด้นสดแบบนี้ มีไว้สำหรับให้นักดนตรีคนอื่นๆ สามารถอ่านโน้ต และบรรเลงออกมาเป็นเสียงได้ในทันที

ท่อนสุดท้ายอยู่ในสังคีตลักษณ์รอนโด ท่วงทำนองหลักที่รื่นเริงสดใส ท่อนแยกที่ย้ายกุญแจเสียงไปยัง F major บทเพลงจบด้วยส่วน coda ที่แนวไวโอลินบรรเลงโน้ตสามพยางค์อย่างรวดเร็วและส่งให้กับเปียโนที่ รับต่อมาด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่เร็วขึ้นไปอีก แน่นอนว่าบทโซนาตานี้ ผู้บรรเลงเดี่ยวทั้งคู่ได้โอกาสที่จะแสดง ฝีมืออย่างเต็มที่ สมดังวัตถุประสงค์ของโมสาร์ท

Sonata in E-flat major K. 481

Molto Allegro

Adagio

Allegretto

วันที่ 20 พฤศจิกายน ค.ศ. 1785 โมสาร์ทแอบเขียนจดหมายถึงมิตรชื่อ ฟรันซ์ ฮอฟไมสเตอร์ (Franz Hoffmeister) ซึ่งเป็นเจ้าของสำนักพิมพ์โน้ตเพลงที่มีชื่อเสียง เอ่ยปากขอยืมเงินมากอบกู้สถานการณ์ชีวิตที่ลำบากในขณะนั้น จึงเป็นไปได้ว่าโมสาร์ทตั้งใจใช้ไวโอลินโซนาตา K. 481 ในกุญแจเสียง E-flat major ที่ประพันธ์เสร็จในวันที่ 12 ธันวาคม เป็นวิธีการใช้หนี้ของเขา ซึ่ง ฟรันซ์ ฮอฟไมสเตอร์ ได้ตีพิมพ์บทเพลงนี้จำหน่ายในช่วงปลายเดือนมกราคม ค.ศ. 1786 ในช่วงเวลาเดียวกันโมสาร์ทประพันธ์เปียโนคอนแชร์โต K. 482 ในกุญแจเสียงเดียวกัน (ประพันธ์เสร็จ 4 วัน หลังจากโซนาตาบทนี้) แน่นอนว่าโมสาร์ทยกประโยคเพลงที่แสดงฝีมือสำหรับนักเดี่ยวเปียโนเข้ามาใส่ในท่อนแรกของโซนาตาบทนี้ด้วย สิ่งที่ไม่สามารถมองข้ามได้คือ โมสาร์ทประพันธ์โซนาตาบทนี้ในช่วงเวลาเดียวกับอุปรากรเรื่อง Marriage of Figaro ดังนั้นความคิดสร้างสรรค์ที่อยู่ในสมองของเขาจึงน่าจะพลุ่งพล่านเป็นพิเศษในเวลานั้น

ท่อนแรกของโซนาตาบทนี้ (Molto Allegro) มีลักษณะพิเศษด้วยเอกลักษณ์ทำนองที่เคร่งขรึม แต่กำกับด้วย time signature 3/4 ซึ่งมีอารมณ์ของความตื่นเต้นซ่อนอยู่ การเดินทางของกุญแจเสียงไปสู่ G minor และ F major อย่างน่าสนใจ ท่อนที่ 2 Adagio อยู่ในกุญแจเสียง A-flat major ซึ่งเป็นกุญแจเสียงที่โมสาร์ทใช้น้อยมากในการประพันธ์เพลงของเขา และเมื่อใดที่โมสาร์ทเลือกใช้กุญแจเสียงพิเศษนี้ เขาจะให้ความสนใจเป็นพิเศษต่อคุณลักษณะด้านคีตศิลป์ ดนตรีในท่อนนี้ให้ความรู้สึกลึกลับ แม้ว่าตัวบททำนองจะเป็นทำนองแบบปกติธรรมดา แต่โมสาร์ทเลือกใช้เสียงประสานที่พิเศษ ในช่วงกลางท่อนที่โมสาร์ทเปลี่ยน key signature ใหม่ และย้ายกุญแจเสียงไปยัง C-sharp minor เป็นจำนวน 14 ห้องเพลงที่สร้างอารมณ์ความกระวนกระวายใจอย่างสาหัส ท่อนสุดท้ายของบทโซนาตา Allegretto อยู่ในสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและทางแปร (theme and variations) โมสาร์ทประพันธ์ทางแปร 6 บท โดยกำหนดให้ทางแปรมีแต่ละบทมีความยาวเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ ทางแปรที่ 1-4 ไวโอลินและเปียโนมีบทบาทสำคัญเท่าเทียมกัน ในทางแปรที่ 5 โมสาร์ทยกบทบาทของดนตรีไปให้เปียโนอย่างชัดเจน ก่อนที่เครื่องดนตรีทั้งสองจะกลับมาบรรเลงอย่างสนุกสนานและเท่าเทียมกันในทางแปรที่ 6 และในช่วงสุดท้าย โมสาร์ทเปลี่ยน time signature เป็นจังหวะ 6/8 ซึ่งเป็นวิธีการประพันธ์ตอนจบของเพลงในรูปแบบที่เขาชื่นชอบและนิยมกระทำเสมอ

Sonata in A major K.526

Molto Allegro

Andante

Presto

Sonata in A major K.526 ประพันธ์เสร็จเมื่อวันที่ 24 สิงหาคม 1787 และได้รับการตีพิมพ์อย่างรวดเร็วโดยสำนักพิมพ์ Hoffmeister ในเดือนตุลาคมถัดมา จึงมีข้อสันนิษฐานว่าสำนักพิมพ์ Hoffmeister อาจจะว่าจ้างโมสาร์ทให้ประพันธ์บทเพลงนี้ อีกข้อสันนิษฐานคือ สถานที่พักของโมสาร์ทอยู่ใกล้กับบ้านพักของ Baron Gottfried von Jacquin ซึ่งมีการนัดรวมกลุ่มบรรเลงดนตรีเชมเบอร์อยู่เป็นประจำ เป็นไปได้ว่าโมสาร์ทอาจประพันธ์โซนาตา K. 562 สำหรับกิจกรรมการแสดงดนตรีเชมเบอร์นี้

โซนาตาบทนี้ ได้รับการยกย่องว่าเป็นผลงานชั้นเลิศที่สุดของโมสาร์ทบทหนึ่ง ซึ่งโมสาร์ทประพันธ์ในช่วงเวลาที่เขาบรรลุวุฒิภาวะอย่างสูงสุด ในช่วงเวลาเดียวกับที่โมสาร์ทประพันธ์โซนาตาบทนี้ เขากำลังหมกมุ่น

อยู่กับอุปรากรเรื่อง Don Giovanni ซึ่งกำหนดเปิดการแสดงในอีก 10 สัปดาห์ต่อมา ความคิดสร้างสรรค์ที่หลากหลายของอุปรากร ย่อมมีผลต่อผลงานโซนาตาบทนี้

ท่อนแรก Molto Allegro ในระบบจังหวะ 6/8 ซึ่งเป็นลักษณะพิเศษและแปลกประหลาดสำหรับท่อนแรกของโซนาตาทั่วๆ ไปของโมสาร์ท บทเพลงมีลักษณะสดใส เปี่ยมพลัง เหมาะสมกับการเลือกกุญแจเสียง A major ของผู้ประพันธ์ จังหวะขัดที่ล้ำสมัยของทำนองแรกสร้างบรรยากาศของความสับสนที่ซ่อนความสนุกสนานไว้ ส่วนแรกของท่อนเคลื่อนไปสู่ dominant ตามแบบฉบับของยุคคลาสสิก ส่วน development เต็มไปด้วยเทคนิคการสอดประสานทำนอง (counterpoint) ที่สลับไปมาของไวโอลินและเปียโนอย่างเข้มข้น ท่อนที่สอง Andante ในกุญแจเสียง D major ที่ประพันธ์อย่างละเมียดละไม นับว่าเป็นท่อนช้าที่งดงามที่สุดบทหนึ่ง เทียบได้กับบทสตริงควอเต็ท 6 บท (อุทิศสำหรับไฮเดิน) ที่โมสาร์ทใช้เวลาประพันธ์ถึง 2 ปี ท่อนที่สาม Presto โมสาร์ทใช้เทคนิคการประพันธ์ที่ลื่นไหลไปตลอดทั้งท่อน จำนวน 426 ห้องเพลง โดยการบันทึกโน้ตค่าเขบ็ต 1 ชั้นเป็นพิเศษ (ไม่ใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้นกำกับความเร็ว) การบรรเลงรวดเร็วต่อเนื่อง การเน้นจังหวะหนักเบา (accent) การเปลี่ยนแปลงของความดัง-ค่อย (dynamics) อย่างมีชั้นเชิง ทำให้โซนาตาบทนี้ก้าวล้ำสมัยและเป็นแบบแผนมาตรฐานสำหรับไวโอลินโซนาตาทั้งมวลที่จะเกิดขึ้นตามมา

นักไวโอลินคนสำคัญในยุคปัจจุบัน อานน์-โซฟี มุตเตอร์ (Anne-Sophie Mutter) กล่าวถึงบทโซนาตานี้ว่า "บทเพลงนี้นักไวโอลินไม่สามารถที่จะมองข้ามไปได้ ด้วยคุณค่าที่สูงส่ง บทบาทของบทเพลงที่ล้ำยุคสมัยและเปิดโลกทัศน์ให้กับเครื่องดนตรีไวโอลิน รวมไปถึงคีตกวีเบโทเฟน ถ้าไม่มีโมสาร์ท เครื่องดนตรีไวโอลินคงไม่ได้มีบทบาทอย่างที่เห็นในคริสต์ศตวรรษที่ 19 โซนาตาบทนี้ บรรเลงแสนจะยากเย็น แต่งดงามราวกับอุปรากร ทุกๆประโยคของบทเพลงมีทิศทางของดนตรีที่หลากหลาย ไวโอลินกับเปียโนประสานกันราวกับเป็นเครื่องดนตรีเดียวกัน"

This Mozart sonata, she says, is "unavoidable" because of its high value as a groundbreaking door-opener for Beethoven and for the violin. "Without Mozart, the violin wouldn't have been where it was in the 1800s. This piece is so difficult, wonderful, operatic. Every phrase has a different direction. The violin and piano are interwoven like one voice." (Anne-Sophie Mutter) จากบทสัมภาษณ์โดย San Francisco Classical Voice

อีก 15 ปีให้หลัง เบโทเฟน ประพันธ์ Violin Sonata No.9 Op.47 in A major ที่ได้รับการขนานนามว่า "Kreutzer" ซึ่งนับว่าเป็นหนึ่งในบทเพลงสำคัญที่สุดในองค์นิพนธ์ไวโอลินโซนาตา มีความเป็นไปได้ว่า บทเพลงโซนาตาที่ยิ่งใหญ่ของเบโทเฟนบทนี้ ได้รับอิทธิพลอย่างมากจากไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ทยุคเวียนนาตอนปลาย ยกตัวอย่างเช่น ท่อนแรกที่เปิดด้วยบทนำช้า (โมสาร์ท K. 454) ท่อนสอง บททำนองหลักและทางแปร (theme and variations) (โมสาร์ท K. 481) ท่อนสาม Presto ที่ต่อเนื่องทั้งท่อน (โมสาร์ท K. 562)

กลุ่มธุรกิจที่หากินกับมรดกตำนานของโมสาร์ทคงคาดหวังว่า ตำนานแห่งไวโอลินโซนาตาของคีตกวีจากสรวงสวรรค์ท่านนี้ จะปิดภาคลงด้วยบทเพลงที่ยิ่งใหญ่ล้ำยุค K. 526 บทนี้ แต่แท้ที่จริงแล้ว ในเดือนกรกฎาคม ปี ค.ศ. 1788 โมสาร์ทบันทึกชื่อบทไวโอลินโซนาตา K. 547 ในกุญแจเสียง F major "โซนาตาบทเล็กๆ สำหรับผู้เริ่มหัดเล่น" ลงในสารบัญรวมผลงานของเขา ในลักษณะเดียวกันกับเปียโนโซนาตา K. 545 ที่ประพันธ์เสร็จ 15 วันก่อนบทไวโอลินโซนาตานี้

บทโซนาตาเล็กๆ บทสุดท้ายนี้ มีความน่าสนใจหลายประการ คาดการณ์ว่า โมสาร์ทคงจะวางแผนหารายได้จากการจำหน่ายบทเพลงนี้ให้กับตลาดกลุ่มนักดนตรีสมัครเล่น ซึ่งเป็นกลุ่มลูกค้าใหญ่ของวงการดนตรีสมัยนิยมหรือดนตรีป๊อป (popular music) อันเป็นการปรับกลยุทธ์ทางการตลาดของโมสาร์ท บทเพลงจึงประพันธ์ขึ้นในลักษณะดนตรีเพื่อมหาชน และเป็นที่น่าสังเกตว่า แนวเปียโนมีบทบาทสูงกว่าไวโอลินมาก ซึ่ง

จากพัฒนาการที่ผ่านมาในไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ท ไม่น่าจะเป็นไปได้ว่า โมสาร์ทมีความตั้งใจจะย้อนยุคกลับไปหาแนวทางเบื้องต้นของเขาด้วยเหตุผลของสุนทรียะทางศิลปะ จึงอาจได้ข้อสรุปว่า โมสาร์ทน่าจะมีความตั้งใจประพันธ์บทเพลงนี้สำหรับเดี่ยวเปียโนเพื่อสนองความต้องการของตลาดลูกค้ามือสมัครเล่น แต่เปลี่ยนใจด้วยเหตุผลบางประการ และอาจเป็นเหตุผลทางธุรกิจ โมสาร์ทกลับทำการแปลงบทเพลงนี้ให้เป็นโซนาตาสำหรับไวโอลินและเปียโนเพื่อจัดจำหน่ายให้กับกลุ่มลูกค้าในวงกว้างขึ้น แต่แผนงานธุรกิจการตลาดทั้งหลายนี้กลับไม่ประสบผลสำเร็จ โซนาตาบทนี้ได้ตีพิมพ์จำหน่ายในปี ค.ศ. 1805 หลังจากมรณกรรมของโมสาร์ทได้ 14 ปี

วารสารวิชาการ
VERIDIAN E-JOURNAL
SILPAKORN UNIVERSITY

ฉบับภาษาไทย
มนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปะ

ปีที่ 9 ฉบับที่ 1 เดือนมกราคม - เมษายน 2559
ISSN 1906 - 3431

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
https://www.tci-thaijo.org/index.php/Veridian-E-Journal/

Veridian E-Journal, Silpakorn University
ISSN 1906 - 3431
ฉบับภาษาไทย สาขามนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปะ
ปีที่ 9 ฉบับที่ 1 เดือนมกราคม – เมษายน 2559

บทความวิชาการ : ไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ท : ดนตรีสร้างสรรค์ผ่านกาลเวลา*

Title : Mozart's Violin Sonatas : Musical Creativity through the Ages

ทัศนา นาควัชระ (Tasana Nagavajara)**

บทคัดย่อ

วอล์ฟกัง อมาเดอุส โมสาร์ท ได้รับการฝึกฝนตั้งแต่เยาว์วัย ให้เชี่ยวชาญทั้งเครื่องดนตรีเปียโนและไวโอลิน งานประพันธ์โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลินของโมสาร์ท เป็นเครื่องยืนยันถึงความเข้าใจอันลึกซึ้งของเขา ในเรื่องของการประสานสัมพันธ์ระหว่างเครื่องดนตรีทั้งสอง แม้ว่าโมสาร์ทเองจะมิได้เน้นบทบาทของการ เป็นนักไวโอลินในช่วงหลังของชีวิต แต่ความสนใจที่มีต่องานประเภทนี้ก็ดำเนินต่อเนื่องไปจนถึงช่วงท้ายของชีวิตของเขา

จากการที่ได้ศึกษาตัวบทของโซนาตาฉบับดั้งเดิม (Urtext) ประกอบกับการแสวงหาข้อมูลอื่นๆ จากตำราคู่มือการบรรเลงดนตรีของนักวิชาการดนตรีร่วมสมัย สัญลักษณ์การประดับทางดนตรีต่างๆ ในแบบแผนของศตวรรษที่ 18 อัตชีวประวัติของโมสาร์ท และพัฒนาการความเปลี่ยนแปลงของเครื่องดนตรี ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า

1. โมสาร์ทเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญยิ่งในประวัติศาสตร์การดนตรีตะวันตก ในฐานะผู้สร้างดุริยางคนิพนธ์ที่บ่งบอกถึงศักยภาพอันแท้จริงของเครื่องดนตรีไวโอลิน นั่นคือ เป็นผู้ปรับให้ไวโอลินมีความโดดเด่นไม่ด้อยกว่าเปียโนในโซนาตาประเภทนี้

2. การที่ได้ศึกษาโซนาตาประเภทนี้ของโมสาร์ทตามลำดับและโดยองค์รวม ผู้วิจัยพบว่าการแสดงออกด้วยไวโอลินเป็นตัวบ่งชี้ให้เห็นถึงพัฒนาการไปสู่วุฒิภาวะในทางดนตรีของโมสาร์ทได้เป็นอย่างดี

การวิจัยในด้านดนตรีวิทยาส่งผลให้ผู้วิจัยและนักเปียโนผู้ร่วมงาน สามารถกำหนดทิศทางในการบรรเลงได้อย่างชัดเจน ซึ่งผลของการแสดงสดและการบันทึกเสียง ยืนยันได้ถึงการยอมรับของกลุ่มผู้ฟังในยุคปัจจุบัน

คำสำคัญ : วอล์ฟกัง อมาเดอุส โมสาร์ท, โซนาตาสำหรับไวโอลิน และเปียโน, การตีความเพื่อการบรรเลง

---

* บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ของหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

This paper is part of the doctoral dissertation to be summited to the Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University.

** นักศึกษาระดับปริญญาเอก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สถานที่ทำงาน คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร เบอร์โทรที่ติดต่อได้ 08-1639-5966 e-mail: tasanaga@yahoo.com

Doctoral student, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University. Contact address: Faculty of Music Silpakorn University 22 Borommarachachonnani Rd. Talingchan, Bangkok 10170

ฉบับภาษาไทย สาขามนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปะ
ปีที่ 9 ฉบับที่ 1 เดือนมกราคม – เมษายน 2559
Veridian E-Journal, Silpakorn University
ISSN 1906 - 3431

Abstract

Wolfgang Amadeus Mozart was thoroughly trained since his childhood both as a pianist and violinist. His sonatas for piano and violin can testify to his deep understanding of the mutual enrichment of both instruments. Although Mozart did not concentrate on his role as a practicing violinist throughout his life, his interest in this particular form of composition continued unabated until the end of his life.

On the basis of the study of the "Urtext" of the sonatas as well as that of the contemporary manuals for the violin, conventions of ornamentation in the 18th century, biographical data as well as evolution of various musical instruments, the researcher has reached the following conclusions.

1. Mozart occupies a significant role in the history of western music as a composer who knows how to exploit the true potential of the violin and consequently enables the violin to be on a par with the piano.

2. The study of the sonatas for piano and violin individually and in their entirely can serve as an indicator of Mozart's own process of musical maturation.

It can be said that musicological research has given the researcher and his pianist partner a distinct direction in their performance, as may be witnessed from the receptive reaction by the public both through the live performances and recording.

Keyword : Wolfgang Amadeus Mozart, Sonatas for Violin and Piano, Interpretation for Performance

บทนำ

แม้ว่าวอล์ฟกัง อมาเดอุส โมสาร์ท จะถือได้ว่าเป็นคีตกวีที่มีชื่อเสียงที่สุดในประวัติศาสตร์ แต่บทประพันธ์ไวโอลินโซนาตาของเขา ยังไม่ได้รับการเผยแพร่อย่างจริงจังและถูกต้องตามหลักวิชาการ แม้ว่าในโลกตะวันตกเอง การแสดง ผลงานบันทึกเสียง หรือบทความที่เกี่ยวข้อง นับว่ายังมีจำนวนน้อยมาก เมื่อเทียบกับผลงานประเภทอื่นๆ ของเขา เช่น อุปรากร ซิมโฟนี คอนแชร์โต หรือแม้กระทั่งผลงานสำหรับเดี่ยวเปียโน

งานวิจัยผลงานไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ทโดย ทัศนา นาควัชระ ครั้งนี้ เป็นการค้นคว้าและวิเคราะห์ในเชิงลึกในองค์นิพนธ์จากศตวรรษที่ 18 โดยบทสรุปของการค้นคว้าทั้งหมด จะถูกนำมาตีความในแง่มุมของนักดนตรี โดยใช้เครื่องดนตรีในยุคปัจจุบัน ผ่านกระบวนการฝึกซ้อม บรรเลง และบันทึกเสียง โดยจะเริ่มตั้งแต่การศึกษาบทเพลงโซนาตาบทแรกเมื่อโมสาร์ทยังเยาว์วัย ไปจนถึงบทโซนาตาในช่วงบั้นปลายชีวิตของโมสาร์ท โดยแบ่งการแสดงออกเป็น 3 ครั้ง

Veridian E-Journal, Silpakorn University
ISSN 1906 - 3431
ฉบับภาษาไทย สาขามนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปะ
ปีที่ 9 ฉบับที่ 1 เดือนมกราคม – เมษายน 2559

การแสดงครั้งที่ 1 บทเพลงโซนาตาบทแรกมาจนถึงกลุ่มบทเพลงที่โมสาร์ทประพันธ์ขึ้นระหว่างการเดินทางระหว่างเมืองมันไฮม์ และกรุงปารีส จนมาถึงช่วงเวลาที่โมสาร์ท กลับมาตั้งหลักที่ซาลบูกร์บ้านเกิดของตนเอง

Sonata in C K.6
Sonata in A K.305
Sonata in D K.306
Sonata in Bb K.378

การแสดงครั้งที่ 2 กลุ่มบทประพันธ์โซนาตาในช่วงเวลาที่โมสาร์ทย้ายถิ่นฐานไปยังกรุงเวียนนาในช่วงแรก

Sonata in G K.379
Sonata in F K.376
Sonata in F K.377
Sonata in Eb K.380

การแสดงครั้งที่ 3 กลุ่มบทโซนาตาสามบทสุดท้ายของโมสาร์ท

Sonata in Bb K.454
Sonata in Eb K.481
Sonata in A K.526

ไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ท

"คนจำนวนมากไม่รู้ว่าเจ้าเล่นไวโอลิน เพราะเจ้ามีชื่อเสียงในฐานะนักเปียโนมาตั้งแต่เล็ก"
จดหมายจากเลโอโปลด์ โมสาร์ท ถึงวอล์ฟกัง อมาเดอุส โมสาร์ท 18 ตุลาคม ค.ศ. 1777

วอล์ฟกัง อมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) มีชื่อเสียงไปทั่วยุโรปตั้งแต่อายุยังน้อย เมื่อยังเยาว์วัยโมสาร์ทได้รับการยอมรับว่าเป็นนักเปียโนและนักไวโอลินอัจฉริยะแห่งยุค แต่เป็นที่น่าเสียดายว่า โมสาร์ทเมื่อก้าวเข้าสู่วัยรุ่นได้ละทิ้งความสนใจในเครื่องดนตรีไวโอลิน จะเห็นได้จากโมสาร์ทยึดอาชีพนักเปียโนสำหรับการแสดงและสอนเท่านั้น เขาไม่เล่นหรือสอนไวโอลิน หรือแม้กระทั่งประพันธ์บทเพลงสำคัญสำหรับไวโอลินอีกเลยภายหลังปี ค.ศ. 1779 มีเพียงแต่การร่วมบรรเลงวิโอลา ในกลุ่มดนตรีเชมเบอร์เท่านั้น มรดกสำหรับนักเดี่ยวไวโอลินมีเพียงบทเพลงไวโอลินคอนแชร์โตทั้ง 5 บทของเขา (K.207, 211, 216, 218, 219) ซึ่งประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1775 พัฒนาการของไวโอลินคอนแชร์โตทั้ง 5 บท เป็นสิ่งที่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างมีนัยยะสำคัญ โดยเฉพาะการประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตรา ที่มีพัฒนาการอย่างล้ำสมัยและตัวอย่างของการไม่ยึดติดกับสังคีตลักษณ์แบบเดิมในคอนแชร์โตบทที่ 5 แสดงให้เห็นลักษณะพิเศษของโมสาร์ทที่ฉายแววตั้งแต่ยังเป็นวัยรุ่น หลังจากนั้นในปี ค.ศ. 1779 โมสาร์ทประพันธ์บทเพลง Sinfonia Concertante ในบันไดเสียง Eb เมเจอร์ K.346 สำหรับเดี่ยวไวโอลินและวิโอลากับวงออร์เคสตรา บทเพลงนี้ได้รับการยอมรับว่า

ฉบับภาษาไทย สาขามนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปะ
ปีที่ 9 ฉบับที่ 1 เดือนมกราคม – เมษายน 2559
Veridian E-Journal, Silpakorn University
ISSN 1906 - 3431

เป็นบทประพันธ์ที่ยอดเยี่ยมที่สุดบทหนึ่งของเขา ไม่ว่าจะเป็นท่วงทำนองที่ไพเราะ การใช้ออร์เคสตราอย่างเข้มข้นวิจิตร การดำเนินเสียงประสานที่ลึกซึ้งและล้ำสมัย เพียงแต่หลังจากบทเพลงนี้แล้ว โมสาร์ทไม่ได้ประพันธ์บทเพลงสำหรับเดี่ยวไวโอลินและออร์เคสตราอีก ดังนั้นกรณีศึกษาเรื่องโมสาร์ทกับไวโอลิน จึงตกอยู่ที่บทประพันธ์ประเภทไวโอลินโซนาตาเป็นหลัก

โมสาร์ทมีความสัมพันธ์พิเศษกับไวโอลิน ทั้งในด้านบวกและด้านลบ บิดาของเขา เลโอโปลด์ (Leopold Mozart, 1719-1787) เป็นนักไวโอลินฝีมือดี และได้รับตำแหน่งเป็นผู้ช่วยผู้อำนวยการด้านดนตรีของราชสำนักแห่งซาลสบูร์กและในปี ค.ศ. 1756 ซึ่งเป็นปีเกิดของโมสาร์ท เลโอโปลด์ได้เขียนตำราเกี่ยวกับการเล่นไวโอลิน Versuch einer gründlichen Violinschule (A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing) ซึ่งได้รับการตีพิมพ์และแปลออกเป็นหลายภาษา ซึ่งส่งผลให้เลโอโปลด์ได้รับการยกย่องให้เป็นนักวิชาการด้านไวโอลินคนสำคัญของยุโรปในยุคนั้น

เป็นที่แน่นอนว่าเลโอโปลด์ให้การศึกษาด้านวิธีการเล่นไวโอลินและรสนิยมทางดนตรีกับบุตรชายอย่างจริงจัง โมสาร์ทเติบโตมาในสภาพแวดล้อมที่เหมาะกับการสร้างอัจฉริยะอย่างแท้จริง ด้วยพรสวรรค์ การศึกษาที่เข้มข้นในครอบครัว โอกาสที่ได้เดินทางไปแสดงและสัมผัสกับวัฒนธรรมที่หลากหลายของยุโรป ซึ่งเปิดกว้างโดยไม่จำกัดเรื่องภาษาและพรมแดน แต่ในขณะเดียวกัน โมสาร์ทสั่งสมความกดดันและความคาดหวังจากบิดาและอาจเป็นเหตุผลสำคัญที่ทำให้เขาหันหลังให้กับการเล่นไวโอลินอย่างสิ้นเชิง และไม่ประพันธ์บทเพลงสำหรับเดี่ยวไวโอลินอีก ทั้งนี้เพื่อจะหลีกหนีเงาของบิดาที่มีอิทธิพลกับชีวิตของเขามาตั้งแต่กำเนิด การเลิกเล่นไวโอลินยังเป็นการแสดงออกเชิงสัญลักษณ์ที่จะไม่ทนอยู่ภายใต้การปกครองของวงดนตรีแห่งราชสำนักซาลสบูร์กอีกต่อไป

พัฒนาการของโซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลิน

วัฒนธรรมดนตรีของยุโรปมีรากฐานมาจากดนตรีศาสนา แต่การเล่นดนตรีเชมเบอร์เป็นรากฐานที่สำคัญของดนตรีตะวันตกสำหรับฆราวาส ทั้งที่เป็นนักดนตรีสมัครเล่นและนักดนตรีมืออาชีพ บทประพันธ์สำหรับเครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ดและไวโอลิน มีพัฒนาการที่เปลี่ยนแปลงมาอย่างต่อเนื่อง นับแต่เริ่มแรกในศตวรรษที่ 17 ในประเทศอิตาลี ต้นตำรับและถิ่นกำเนิดของไวโอลิน บทเพลงโซนาตาจะอยู่ในรูปแบบที่ไวโอลินมีความโดดเด่น ทั้งการเล่นทำนองที่ไพเราะและการบรรเลงอย่างวิจิตรพิสดาร โดยคีย์บอร์ดเป็นแต่เพียงแนวประกอบที่นำเสนอเพียงเสียงประสานเท่านั้น ดังตัวอย่างโซนาตาของคีตกวีสำนักอิตาเลียน เช่น คอเรลลี (Arcangelo Corelli, 1653-1713) วิวัลดี (Antonio Vivaldi, 1678-1741) ตาร์ตีนี (GiuseppeTartini, 1692-1770) เป็นต้น ในเวลาต่อมาช่วงกลางของศตวรรษที่ 18 เครื่องดนตรีคีย์บอร์ดพลิกกลับมามีบทบาทสำคัญ บรรเลงทั้งทำนองและเสียงประสาน โดยมีไวโอลินบรรเลงประกอบโดยไม่มีบทบาทมากนัก เพียงบรรเลงร่วมในแนวชั้นคู่ 3 หรือ 6 ซึ่งเป็นเพียงสร้างสีสันประดับประดาเพียงเล็กน้อยสำหรับบทเพลงเท่านั้น บทประพันธ์โซนาตาของโมสาร์ทในช่วงแรกๆ ล้วนแต่ดำเนินตามแบบแผนการประพันธ์ในรูปแบบนี้ทั้งสิ้น

อย่างไรก็ตาม โมสาร์ทเป็นผู้มีบทบาทสำคัญที่จะพลิกโฉมหน้าของบทประพันธ์โซนาตาสำหรับคีย์บอร์ดและไวโอลิน ให้เครื่องดนตรีทั้งสองกลับมามีบทบาทที่เท่าเทียมกันมากขึ้น พัฒนาการจากโซนาตาบทแรกไปจนบทสุดท้ายของโมสาร์ทจะเห็นความเปลี่ยนแปลงนี้ได้อย่างชัดเจน และคีตกวีรุ่นหลัง เช่น เบโธเฟน

Veridian E-Journal, Silpakorn University
ISSN 1906 - 3431
ฉบับภาษาไทย สาขามนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปะ
ปีที่ 9 ฉบับที่ 1 เดือนมกราคม – เมษายน 2559

(Ludwig van Beethoven, 1770-1827) บราห์มส์ (Johannes Brahms, 1833-1897) มาจนถึง บาร์ทอค (Béla Bartók, 1881-1945) ได้เจริญรอยตามและพัฒนาให้เป็นรูปแบบบทประพันธ์ที่สำคัญมาจนถึงยุคปัจจุบัน

นอกจากการเปลี่ยนแปลงในแบบแผนประเพณีของการประพันธ์เพลงแล้วพัฒนาการของเครื่องดนตรีคีย์บอร์ดก็มีความสำคัญที่จะส่งผลกับรูปแบบของบทประพันธ์อย่างมีนัยยะสำคัญ เครื่องดนตรีคีย์บอร์ดแบบเดิมคือฮาร์พซิคอร์ด ถูกแทนที่ด้วยสิ่งประดิษฐ์ใหม่ที่เรียกว่าฟอร์เตเปียโน (Fortepiano) สิ่งที่น่าสนใจอย่างยิ่งก็คือ ช่วงเวลาการเปลี่ยนผ่านของเครื่องดนตรีแบบเก่า (Harpsichord) และแบบใหม่ (Fortepiano) นั้น ใช้เวลานานพอสมควร ฮาร์พซิคอร์ดค่อยๆ เสื่อมความนิยมไปอย่างช้าๆ โดยบทประพันธ์โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลินของโมสาร์ทที่ประพันธ์และได้รับการตีพิมพ์ในปี ค.ศ.1778 กำหนดให้แนวคีย์บอร์ดสามารถบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีแบบเก่าหรือแบบใหม่ก็ได้ “pour clavecin, ou fortepiano, avec accompagnement d’un violon” สำหรับฮาร์พซิคอร์ด หรือฟอร์เตเปียโนและประกอบด้วยไวโอลิน

โดยที่บทประพันธ์ก่อนหน้านี้ของโมสาร์ททั้งหมด กำหนดให้ฮาร์พซิคอร์ดบรรเลงเท่านั้น (pour clavecin) แต่ในที่สุดฟอร์เตเปียโนเข้ามาแทนที่ฮาร์พซิคอร์ดได้อย่างสมบูรณ์ ดังจะเห็นได้จากบทประพันธ์ โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลิน K.547 โมสาร์ทกำหนดให้บรรเลงโดยฟอร์เตเปียโน (pour piano forte) ซึ่งอาจเป็นสัญญาณของการสิ้นสุดความนิยมของฮาร์พซิคอร์ดที่ชัดเจน

เป็นที่แน่ชัดว่าโมสาร์ทชื่นชอบเครื่องดนตรีฟอร์เตเปียโนแบบใหม่นี้ เขาได้ทดลองบรรเลงเครื่องดนตรีใหม่ ในระหว่างการเดินทางตระเวนแสดงดนตรีและในภายหลังก็ได้เป็นเจ้าของเครื่องดนตรีแบบใหม่นี้อีกด้วย จึงเชื่อได้ว่า ในช่วงเวลาหลังจากปี ค.ศ. 1770 เป็นต้นมา โมสาร์ทประพันธ์บทเพลงสำหรับคีย์บอร์ด โดยมีเสียงของเครื่องดนตรีใหม่นี้อยู่ในมโนทัศน์

การบรรเลงบทเพลงของศตวรรษที่ 18 โดยบริบทของสังคมดนตรีในศตวรรษที่ 21

การศึกษาดนตรีตะวันตกนั้นมีรากฐานอยู่ที่การบันทึกสัญลักษณ์โน้ตเพลง นักดนตรีในศตวรรษที่ 21 มีโอกาสการเลือกใช้โน้ตเพลงจากสำนักพิมพ์ต่างๆ ได้อย่างอิสระ แต่ทำอย่างไรเราจะทราบได้ว่าข้อมูลเหล่านี้ถูกต้องและน่าเชื่อถือ มีหลักฐานว่าสำนักพิมพ์หลายแห่งมิได้เคร่งครัดต่อต้นฉบับของโมสาร์ท หรือมิได้แม้กระทั่งค้นคว้าหาแหล่งข้อมูลร่วมสมัยที่เชื่อถือได้ โน้ตเพลงจำนวนมากที่แพร่หลายอยู่ในเวลานี้ อาจมีความคลาดเคลื่อนหรือแม้กระทั่งบิดเบือนไปจากข้อมูลต้นฉบับของโมสาร์ท ดังนั้นการเลือกใช้โน้ตเพลงจากสำนักพิมพ์ที่เชื่อถือได้จึงเป็นจุดเริ่มต้นที่จะนำไปสู่การค้นคว้าที่สำคัญในแง่มุมต่างๆ ของดนตรี

ในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สอง มีโครงการค้นคว้าครั้งสำคัญ และดำเนินการมาอย่างต่อเนื่อง โดยที่กำลังจะเสร็จสมบูรณ์ในอนาคตอันใกล้นี้ โครงการ Neue Mozart-Ausgabe (New Mozart Edition) ได้ทำการรวบรวมศึกษาบทประพันธ์ทั้งหมดของโมสาร์ท โดยการค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลที่เชื่อถือได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากต้นฉบับลายมือของโมสาร์ทเอง ซึ่งการตีพิมพ์โน้ตเพลงในช่วงหลังๆ หรือแม้แต่ในช่วงชีวิตของโมสาร์ทเองอาจตกทอดมาถึงคนรุ่นหลังอย่างไม่ครบถ้วน นักวิชาการทราบดีว่า โมสาร์ทแทบไม่เคยสนใจที่จะตรวจสอบความถูกต้องในการตีพิมพ์ครั้งแรก เขามักจะให้นักเรียนคนใดคนหนึ่งทำหน้าที่แทนเสมอ ซึ่งมีตัวอย่างว่าความผิดพลาดในการตีพิมพ์ครั้งแรกนั้นไม่เคยได้รับการแก้ไขมาเป็นเวลาหลายร้อยปี และข้อมูลที่ผิดพลาดเหล่านี้ก็ยังเป็นที่

ฉบับภาษาไทย สาขามนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปะ
ปีที่ 9 ฉบับที่ 1 เดือนมกราคม – เมษายน 2559
Veridian E-Journal, Silpakorn University
ISSN 1906 - 3431

แพร่หลายอยู่ในหมู่นักดนตรีทั่วโลก ดังที่ภรรยาของโมสาร์ทเขียนตำหนิไว้ในจดหมายฉบับหนึ่งหลังจากโมสาร์ทเสียชีวิตไปได้ไม่ถึงสิบปี

"เพลงของโมสาร์ทที่ตีพิมพ์อยู่ในขณะนี้ ไม่ได้เป็นการคัดลอกจากต้นฉบับจริง ซึ่งนอกจากสำนักพิมพ์จะไม่ต้องจ่ายเงินแล้ว พวกเขายังไม่สนใจเกี่ยวกับความถูกต้องเลย"คอนสตานซ์ โมสาร์ท (Constanze Mozart, 1762-1842) 12 มีนาคม ค.ศ. 1800

อย่างไรก็ตาม Neue Mozart-Ausgabe (สำนักพิมพ์ Bärenreiter)เป็นเพียงจุดเริ่มต้นของนักดนตรีเท่านั้น นักดนตรีจะตีความได้อย่างไรจากโน้ตเพลงเหล่านี้ ข้อปัญหาที่สำคัญที่สุดของการตีความจากโน้ตเพลงบนกระดาษคือ วิธีการบันทึกหลายๆ อย่างรวมถึงสัญลักษณ์ประกอบต่างๆ ซึ่งใช้กันอย่างแพร่หลายในศตวรรษที่ 18 ยังคงเป็นที่สงสัยสำหรับนักดนตรี และนักวิชาการดนตรีในศตวรรษที่ 21อยู่ในศตวรรษที่ 21เรื่องความสมดุลระหว่างเสียงเปียโนและไวโอลินเป็นปัญหาที่เห็นได้ชัดในการบรรเลงไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ท เนื่องจากพัฒนาการของไวโอลินมีความสมบูรณ์แบบมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 16 ไวโอลินแทบจะไม่มีความเปลี่ยนแปลงในโครงสร้างหลักใดๆ นับตั้งแต่มีการประดิษฐ์ครั้งแรก มีเพียงองศาของคอ (Neck) และวัสดุที่ใช้ทำสายไวโอลินเท่านั้นที่มีการเปลี่ยนแปลง ในทางกลับกันเครื่องดนตรีเปียโนมีความเปลี่ยนแปลงอย่างมากตั้งแต่มีการค้นคิดประดิษฐ์ขึ้นมา เริ่มจากช่วงเปลี่ยนผ่านระหว่างเปียโนยุคแรกกับฮาร์พซิคอร์ด และการพัฒนาเปียโนของบริษัททำเปียโนในยุโรปในศตวรรษที่ 18 และ 19 จนมาถึงเปียโนของอเมริกาและเอเชีย พัฒนาการของเทคโนโลยีอุตสาหกรรม การใช้โลหะสำหรับโครงสร้างภายใน ล้วนแต่มีผลกับการตีความบทเพลงต่างๆของนักดนตรีปัจจุบัน

นักเปียโนคนสำคัญของศตวรรษที่ 19 อันตอน รูบินสไตน์ (Anton Rubinstein, 1829-1894) ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า "เปียโนของทุกยุคสมัยมีเสียงและสีสันที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ที่เปียโนในปัจจุบัน (ค.ศ. 1892) ไม่สามารถลอกเลียนแบบได้ บทประพันธ์ร่วมสมัยเหล่านั้นได้ถูกประพันธ์ขึ้นโดยมีเสียงของเปียโนร่วมสมัยอยู่ในมโนทัศน์ และเปียโนร่วมสมัยเหล่านั้นที่สามารถจะสร้างเสียงที่สมบูรณ์จากความคิดของคีตกวีได้ การเล่นบทเพลงเหล่านั้นบนเปียโนสมัยใหม่นับว่าเป็นข้อจำกัดอย่างแท้จริงของนักเปียโนปัจจุบัน" (Die Music und Ihre Meister, S.128) ค.ศ. 1892

นักเปียโนคนสำคัญในประวัติศาสตร์ เช่น ฟรานซ์ ลิซท์ (Franz Liszt, 1811-1886) ให้ความสำคัญกับเครื่องดนตรีเปียโนในรูปแบบต่างๆ จะเห็นได้ว่า ลิซท์ เป็นเจ้าของเปียโนจากต่างบริษัทหลายหลัง เปียโนแต่ละหลังย่อมจะมีลักษณะอัตลักษณ์ของเสียงที่แตกต่างกัน เขาเป็นเจ้าของเปียโน Bechstein ขนาดใหญ่ (เจ็ดออกเทฟครึ่ง) ที่สร้างจากโรงงานที่เบอร์ลิน (ค.ศ. 1869) นอกจากนั้นเขายังเป็นเจ้าของเปียโนยี่ห้อ Broadwood ของเบโธเฟน และที่สำคัญเขายังมีเปียโนที่โมสาร์ทเคยเป็นเจ้าของอีกด้วย จะเห็นได้ว่านักเปียโนผู้ยิ่งใหญ่ผู้นี้ให้ความสำคัญกับลักษณะอัตลักษณ์ของเครื่องดนตรีเปียโนในแต่ละยุคสมัยอย่างมาก สถานการณ์เช่นนี้ย่อมไม่อาจเกิดขึ้นได้ในศตวรรษที่ 21 ซึ่งนักเปียโนคุ้นเคยกับเปียโนเพียงรูปแบบเดียว โดยเฉพาะอย่างยิ่งตามแบบมาตรฐานการสร้างที่แข็งแรงของ Steinway and Sons ดังนั้นการบรรเลงดนตรีของศตวรรษที่ 17 และ 18 หรือแม้กระทั่งดนตรีของศตวรรษที่ 19 บนเปียโนของศตวรรษที่ 21 จึงเป็นการปฏิบัติที่สร้างปัญหาให้กับนักเปียโน ถ้านักเปียโนผู้นั้นต้องการที่จะสร้างเสียงร่วมสมัยกับบทประพันธ์นั้นอย่างจริงจัง

Veridian E-Journal, Silpakorn University
ISSN 1906 - 3431
ฉบับภาษาไทย สาขามนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปะ
ปีที่ 9 ฉบับที่ 1 เดือนมกราคม – เมษายน 2559

ในปัจจุบันมีนักดนตรีกลุ่มหนึ่งที่หันกลับไปใช้เครื่องดนตรีแบบดั้งเดิม มีการแสดงและบันทึกเสียงไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ทโดยใช้เปียโนตามแบบฉบับดั้งเดิมของโมสาร์ทและใช้ไวโอลินในรูปแบบการปรับตั้งของศตวรรษที่ 18 แต่อย่างไรก็ตาม นักดนตรีจำนวนมากยังคงใช้เครื่องดนตรีในรูปแบบของโลกปัจจุบัน โดยที่พยายามจะถ่ายทอดรายละเอียดต่างๆ ของแบบแผนประเพณีดนตรีของศตวรรษที่ 18 ให้ใกล้เคียงกับต้นฉบับมากที่สุด

จังหวะความช้าเร็วของแต่ละท่อนในบทประพันธ์

การกำหนดความเร็วของงานประพันธ์ของคีตกวีตะวันตก โดยมากจะเขียนกำกับเป็นภาษาอิตาเลียน ผู้แสดงจะต้องตีความคำศัพท์ภาษาอิตาเลียนต่างๆ เหล่านี้ให้ออกมาเป็นการแสดงที่เหมาะสม ซึ่งบ่อยครั้งคำศัพท์เหล่านี้ มิได้แปลความหมายหรือกำหนดความช้าความเร็วอย่างตรงไปตรงมา เช่น คำว่า Presto แปลตรงตัวได้ว่า “เร็ว” แต่คำว่า Allegro ที่ใช้กันอย่างแพร่หลาย และมักจะถูกแปลความหมายว่าเร็ว ซึ่งเป็นการตีความที่ไม่ตรงกับรากศัพท์ภาษาอิตาเลียนนัก Allegro แปลความหมายได้ว่า รื่นเริง สดใส สุขใจ ดังนั้นผู้แสดงจำเป็นที่จะต้อง

เข้าใจถึงความหมายของคำศัพท์อย่างชัดเจน ซึ่งจะเป็นสิ่งแรกที่จะกำหนดความช้าเร็วของบทประพันธ์นั้นๆคำศัพท์กำกับความช้าเร็วของโมสาร์ทเป็นสิ่งที่น่าพิศวง โมสาร์ทเป็นคีตกวีที่เดินทางทั่วยุโรปตั้งแต่เยาว์วัย ความรู้ภาษาอิตาเลียนของโมสาร์ทนั้นดีเลิศ เขาเดินทางไปประเทศอิตาลีหลายครั้ง ได้พบกับ นักดนตรีอิตาเลียนและได้ศึกษาวิชาทฤษฎีดนตรีกับ มาร์ตินี (Giovanni Martini, 1706-1784) ซึมซับวัฒนธรรมอุปรากรของอิตาเลียน และโมสาร์ทประพันธ์อุปรากรเกือบทั้งหมดของเขาเป็นภาษาอิตาเลียน ดังนั้นการใช้คำศัพท์กำหนดความช้าเร็วในบทประพันธ์ของโมสาร์ทจึงมีความหลากหลายการใช้คำศัพท์ที่พิเศษและเข้มข้น จึงต้องการการตีความที่ละเอียดอ่อน มีหลักฐานในจดหมายของโมสาร์ทที่ไม่พอใจจังหวะของบทเพลงของเขาที่ผู้อื่นบรรเลง หรือมีตัวอย่างของการเปลี่ยนแปลงคำกำกับภาษาอิตาเลียนบนแผ่นกระดาษโน้ตเพลงด้วยลายมือของเขาเอง เช่น ในบทเพลงสตริงควอเต็ท K.421 จาก Allegretto เป็น Andante และในท้ายที่สุดเป็น Allegretto ma non troppo จากตัวอย่างความเปลี่ยนแปลงนี้ จะเห็นได้ว่า โมสาร์ทกำหนดความเร็วของ Allegretto ไว้ในมโนทัศน์ แต่เมื่อนักดนตรีบรรเลงเร็วเกินไป เขาจึงเปลี่ยนคำกำกับเป็น Andante ซึ่งก็คงมีผลให้นักดนตรีบรรเลงบทประพันธ์ช้าเกินไป โมสาร์ทจึงเปลี่ยนคำกำกับมาเป็น Allegretto ma non troppo ซึ่งคาดคะเนได้ว่าในท้ายที่สุด คงจะตรงกับจังหวะในมโนทัศน์ของเขา

ดังนั้นการตีความของการบรรเลงโซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลิน จึงต้องมีการพิจารณาถึงความแตกต่างของคำศัพท์อย่างละเอียด เช่น ท่อนที่หนึ่งของโซนาตาโดยมาก มักจะมีคำกำกับที่เป็นท่อน Allegro เหมือนกัน แต่มีคำขยายที่ต้องได้รับการตีความ เช่น Allegro, Allegro di molto, Allegro con spirito, Allegro moderato จะมีความแตกต่างกันอย่างไร หรือในท่อนที่สอง Andante, Andante grazioso, Andantino cantabile และ Andantino sostenuto e cantabile ซึ่งคำกำกับรูปแบบต่างๆ นี้ นักดนตรีจะแปรความหมายออกมาเป็นจังหวะช้าเร็วที่แตกต่างกันได้อย่างไร นอกจากนั้นสิ่งที่สำคัญนอกจากจะตีความในเรื่องของจังหวะแล้ว คำกำกับเหล่านี้ยังบ่งบอกถึงอารมณ์ความรู้สึกของดนตรีในท่อนนั้นๆ ด้วย

ฉบับภาษาไทย สาขามนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปะ
ปีที่ 9 ฉบับที่ 1 เดือนมกราคม – เมษายน 2559
Veridian E-Journal, Silpakorn University
ISSN 1906 - 3431

การตีความจากโน้ตเพลงและสัญลักษณ์ต่างๆ ของโมสาร์ท

โน้ตเพลงและสัญลักษณ์ต่างๆ บนกระดาษ อาจไม่ได้บอกอะไรเกี่ยวกับดนตรีมากนัก แม้กระทั่งในศตวรรษที่ 18 เองก็ยังมีความสับสนว่าจะบรรเลงสัญลักษณ์เหล่านี้ให้ออกมาเป็นเสียงอย่างไร ยกตัวอย่างเช่นนักดนตรีจะปฏิบัติอย่างไรกับสัญลักษณ์ tr หรือ t (trill) บนตัวโน้ตนักวิชาการด้านดนตรีส่วนใหญ่เชื่อว่าการบรรเลง Trill ในศตวรรษที่ 18 จะต้องเริ่มจากโน้ตตัวบนก่อน (the upper note) และจะต้องเริ่ม Trill บนจังหวะหลัก (on the beat) ซึ่งโมสาร์ทก็ย่อมจะถูกจัดรวมอยู่ในกลุ่มคีตกวีในศตวรรษที่ 18 อย่างไม่ต้องสงสัย ซึ่งแนวคิดทั้งสองอย่างสำหรับการบรรเลง Trill นี้ ถูกนำมาจากผลงานทางวิชาการของคีตกวี คาร์ล ฟิลลิป เอ็มมานูเอล บาค (Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788) Versuch über die wahre Art das Clavier zuspielen (Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments) ซึ่งเป็นหนังสือคู่มือการบรรเลงดนตรีของศตวรรษที่ 18 ที่มีความสำคัญและมีบทบาทสูงต่อนักดนตรีร่วมสมัยและนักดนตรีรุ่นหลัง

คาร์ล ฟิลลิป เอ็มมานูเอล บาค ได้เขียนอธิบายไว้อย่างชัดเจนถึงกฎเกณฑ์ดังกล่าวทั้งที่เป็นภาษาเขียนและตัวอย่างการบรรเลงเป็นโน้ตเพลง ซึ่งก็เป็นหลักฐานสำคัญที่นักวิชาการบางกลุ่มมักจะกล่าวอ้างอิงและนำมาเป็นหลักเกณฑ์บังคับใช้ในการบรรเลงดนตรีของศตวรรษที่ 18 ทั้งหมด แต่การนำกฎเกณฑ์ของ คาร์ล ฟิลลิป เอ็มมานูเอล บาค มาใช้กับดนตรีของโมสาร์ทนั้น อาจเป็นการปฏิบัติที่ไม่ถูกต้องเสียทั้งหมด เมื่อโมสาร์ทเติบโตขึ้นมานั้น เขาได้พบกับ โยฮันน์ คริสเตียน บาค (Johann Christian Bach, 1735-1782) ที่กรุงลอนดอน และได้รับอิทธิพลอย่างมากจาก โยฮันน์ คริสเตียน บาค แต่ในขณะเดียวกัน กฎเกณฑ์ของจากตำราของ คาร์ล ฟิลลิป เอ็มมานูเอล บาค Versuchüber die wahre Art das Clavier zuspielen เล่มนี้ ดูเหมือนจะไม่ได้มีส่วนเกี่ยวข้องกับการศึกษาของโมสาร์ทในวัยเด็กมากนัก

ในขณะเดียวกัน นักวิชาการมักจะอ้างถึงกฎเกณฑ์ในตำราไวโอลิน Versuch einer gründlichen Violinschule (A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing) ของเลโอโปลด์ โมสาร์ท เพราะคงจะไม่มีใครที่มีอิทธิพลต่อความคิดทางดนตรีต่อโมสาร์ทเท่ากับบิดาของเขา ตำราไวโอลินเล่มนี้เป็นที่ยอมรับทั่วยุโรป ได้รับการแปลออกเป็นภาษาฝรั่งเศสและดัชท์ในช่วงชีวิตของเลโอโปลด์ ตำราเล่มนี้ทำให้เขาถูกยกย่องให้เป็นนักวิชาการด้านไวโอลินชั้นแนวหน้าของยุโรป นอกเหนือไปจากกลุ่มนักไวโอลินจากอิตาลี

การคาดคะเนว่าโมสาร์ทจะต้องดำเนินรอยตามกฎเกณฑ์ของเลโอโปลด์ผู้เป็นบิดานั้น ก็ยังมีข้อกังขาจากนักดนตรีอยู่ เนื่องจากโมสาร์ทได้มีโอกาสเดินทางไปทั่วยุโรปตั้งแต่ยังเยาว์วัย และได้พบปะกับนักดนตรีคนสำคัญ เช่น โยฮันน์ คริสเตียน บาค และ มาร์ตินี ซึ่งนับว่าเป็นผู้ทรงอิทธิพลที่สุดในแวดวงนักดนตรีอิตาเลียนในยุคนั้นนอกจากนั้น โมสาร์ทในวัยเยาว์ได้มีโอกาสได้ยินได้ฟังดนตรีสายสกุลต่างๆจากหลากหลายสำนัก ไม่ว่าจะเป็นดนตรีอิตาเลียน ทั้งทางตอนเหนืออย่างมิลาน ฟลอเรนซ์ และลงไปทางตอนใต้อย่างโรมและเนเปิลส์ ดนตรีแบบฉบับอังกฤษในกรุงลอนดอน ดนตรีสายสกุลฝรั่งเศสในปารีส ที่มีเอกลักษณ์พิเศษเฉพาะตน โดยเฉพาะในเรื่องของสัญลักษณ์ประดับต่างๆ ประสบการณ์เหล่านี้หล่อหลอมให้โมสาร์ท ซึ่งมีพรสวรรค์อย่างพิเศษ นำความรู้เบื้องต้นที่ได้จากบิดามาขยายปรับใช้เป็นลักษณะเฉพาะของตนเอง

Veridian E-Journal, Silpakorn University
ISSN 1906 - 3431
ฉบับภาษาไทย สาขามนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปะ
ปีที่ 9 ฉบับที่ 1 เดือนมกราคม – เมษายน 2559

ดังนั้น ข้อควรระวังของการใช้ตำราและกฎเกณฑ์ใดกฎเกณฑ์หนึ่งมาบังคับใช้กับดนตรีของโมสาร์ทจึงไม่อาจตอบคำถามต่างๆ ได้เสมอไป ผู้แสดงจำเป็นจะต้องใช้วิจารณญาณและองค์ความรู้จากแหล่งข้อมูลต่างๆ มาเทียบเคียงเพื่อจะตีความหมายของสัญลักษณ์เฉพาะต่างๆ ให้อยู่ในบริบทของดนตรีในศตวรรษที่ 18 ให้ได้มากที่สุด นอกจากนั้นการค้นคว้าไปจนถึงต้นฉบับลายมือของโมสาร์ทอาจมีความจำเป็นยิ่ง ด้วยลักษณะพิเศษของการบันทึกโน้ตที่ชัดเจนของโมสาร์ท นักดนตรีมักจะได้ความคิด แนวทางและแรงบันดาลใจสำหรับการตีความและการแสดงดนตรีจากต้นฉบับลายมือเหล่านี้ นอกเหนือไปจากการค้นคว้าจากตำราคู่มือกฎเกณฑ์ต่างๆ ตามที่ได้กล่าวไว้แล้วข้างต้น

เป็นที่แน่นอนว่าเราไม่อาจด่วนตัดสินว่าอะไรผิดอะไรถูกในกรณีแบบนี้ แต่การค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลต้นฉบับตำราคู่มือหลายๆ สำนักประกอบกับการอ่านจดหมายของโมสาร์ทที่กล่าวถึงวิธีการแสดงดนตรีในยุคสมัยนั้น ผนวกกับวิจารณญาณในแง่มุมของความเป็นไปได้ของธรรมชาติดนตรีโดยใช้ "สัญชาติญาณ" ของนักดนตรีเอง เหล่านี้อาจป้องกันไม่ให้นักดนตรีเดินหลงทางไปในโลกทัศน์ของตำรับตำราเฉพาะทางได้

บทสรุป

จากการได้ศึกษางานด้านต่างๆ ที่เกี่ยวกับประวัติของโมสาร์ทและบริบทที่เกี่ยวกับวงการดนตรีในยุคของท่าน ตลอดจนการศึกษาตัวบทดั้งเดิม (Urtext) ซึ่งนักดนตรีวิทยาได้นำออกมาเผยแพร่ในช่วงเวลาไม่กี่ทศวรรษที่ผ่านมา ทำให้ผู้ที่เป็นนักดนตรีและโดยเฉพาะอย่างยิ่งในกรณีของผู้วิจัยได้ค้นพบหลักการที่เป็นตัวกำกับการแสดงแบบใหม่ใน 2 ประการ คือ

1. โมสาร์ทเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญยิ่งในประวัติศาสตร์การดนตรีตะวันตก ในฐานะผู้สร้างคุริยางคนิพนธ์ที่บ่งบอกถึงศักยภาพอันแท้จริงของเครื่องดนตรีไวโอลิน นั่นคือ เป็นผู้ปรับให้ไวโอลินมีความโดดเด่นไม่ด้อยกว่าเปียโนในโซนาตาประเภทนี้

2. การที่ได้ศึกษาโซนาตาประเภทนี้ของโมสาร์ทตามลำดับและโดยองค์รวม ผู้วิจัยพบว่าการแสดงออกด้วยไวโอลินเป็นตัวบ่งชี้ให้เห็นถึงพัฒนาการไปสู่วุฒิภาวะในทางดนตรีของโมสาร์ทได้เป็นอย่างดี

กระบวนการค้นคว้าวิจัยในช่วงแรกสำหรับการแสดงครั้งที่ 1 ได้รับการเผยแพร่ในรูปแบบของแผ่นซีดีการแสดงสดต่อหน้าสาธารณชนที่สยามสมาคมในพระบรมราชูปถัมป์ และการบรรยายประกอบการแสดงที่หอศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย การนำข้อมูลทางวิชาการมาใช้ในการปฏิบัติได้จริง เป็นการแสดงดนตรีที่มีหลักวิชาการและสามารถอ้างอิงได้ ส่งผลให้เกิดการตอบรับที่ดีจากผู้ฟังรวมถึงบทวิจารณ์ในเชิงบวก

จากโครงการวิจัยการวิจารณ์ศิลปะ ได้รับการสนับสนุนจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)

เอกสารอ้างอิง

ภาษาต่างประเทศ

Breidenstein, H. **Mozarts Tempo-System, Ein Handbuch fur die professionelle Praxis.** Tutzing: Hans Schneider, 2011.

Glover, J. **Mozart's woman: his family, his friends, his music**. London: Macmillan, 2005.

ฉบับภาษาไทย สาขามนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปะ
ปีที่ 9 ฉบับที่ 1 เดือนมกราคม – เมษายน 2559
Veridian E-Journal, Silpakorn University
ISSN 1906 - 3431

Haenen, G., ed. **Leopold Mozart: Versuch einer gründlichen Violinschule**. Germany: Barenreiter –Verlag, 1756.

Hefling, S.E. **Rhythmic alteration in seventeenth – and eighteen century music: notes integales and overdotting**. New York: Schirman Books, 1993.

Hepokoski, J. and Darcy, W. **Elements of sonata theory: norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata**. New York: Oxford University Press, 2006.

Kuijken, B. **The notation is not the music, reflections on early music practice and performance**. Indiana: Indiana University Press, 2013.

Landon, H.C.R. **Mozart: the golden years 1781-1791**. London: Thames & Hudson, 2006.

Neumann, F. **Ornamentation and improvisation in Mozart**. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1986.

Noe, G.V. **Der Vorchlag in Theorie und Praxis: Ein Ratgeber fur den Interpreten**. Austria: Doblinger, 1986.

Reseser, E . **Wolfgang Amadeus Mozart: Kritische Berichte, Sonaten und variationen fur clavier und violin band 1 und 2**. Germany: Barenreiter –Verlag, 1977.

Rushton, J. **Mozart and extraordinary life**. London: The Associated Board of the Royal School of Music, 2005.

Spaethling, R. (ed). **Mozart's letters, Mozart's life: selected letters**. New York: W.W. Norton & Company, 2000.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Sonata for piano and violin in B-flat major K.454
I. Largo - Allegro
II. Andante
III. Allegretto

Tasana Nagavajara Violin
Pornphan Banternghansa Piano

ประวัติผู้แสดง

ทัศนา นาควัชระ

ทัศนา นาควัชระ เป็นที่รู้จักดีในวงการดนตรีคลาสสิกของไทยในฐานะนักดนตรีที่มีความสามารถในการแสดงดนตรีอันหลากหลาย เขาได้แสดงเดี่ยวกับวงโปรมูสิกา วงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ วงดุริยางค์ราชนาวี และวงซิมโฟนีแห่งชาติของกรมศิลปากร นอกจากนั้นก็ได้ออกแสดงดนตรีประเภทเชมเบอร์อยู่เป็นประจำ ทัศนาเล่นดนตรีทุกรูปแบบนับตั้งแต่ดนตรีตะวันตกยุคโบราณมาจนถึงเพลงประกอบภาพยนตร์ ดุริยกวีร่วมสมัยหลายท่านได้สร้างงานขึ้นใหม่เป็นการเฉพาะให้ทัศนานำออกแสดงเป็นครั้งแรก

จากพื้นฐานการดนตรีที่ได้รับจากอาจารย์ชาวไทย คือ อาจารย์สุพจน์ ชมบุญ อาจารย์ สุทิน ศรีณรงค์ และอาจารย์พันเอกชูชาติ พิทักษากร จากนั้นได้ไปศึกษาต่อ ณ สถาบันดนตรี Inetrnational Menuhin Music Academy (IMMA) ในประเทศสวิตเซอร์แลนด์ โดยได้รับการฝึกฝนเป็นพิเศษในด้านดนตรีประเภทเชมเบอร์ และได้เดินทางไปแสดงดนตรีในยุโรปและสหรัฐอเมริกากับวง Camerata Lysy ภายใต้การควบคุมของ Alberto Lysy และ Yehudi Menuhin นอกจากนี้ยังได้ศึกษาวิโอลากับ Johannes Eskar และได้เดินทางไปอาร์เจนตินาเพื่อแสดงดนตรีเชมเบอร์ที่โรงอุปรากรอันเลื่องชื่อ คือ Teatro Colon จากนั้นได้ไปศึกษาต่อที่ Voralberg Conservatory ประเทศออสเตรีย กับ Roland Baldini เป็นเวลา 3 ปี โดยเล่นดนตรีกับวงอาชีพ คือ Voralberg Symphony Orchestra ,Camerata Bregenz และ Salzburg Chamber Orchestra

ต่อจากนั้นได้เข้าศึกษาต่อระดับปริญญาโทที่มหาวิทยาลัย Oregon โดยทำหน้าที่เป็นอาจารย์ผู้ช่วยสอนและเป็นหัวหน้าวงซิมโฟนีของมหาวิทยาลัย นอกจากนี้ยังเล่นดนตรีระดับอาชีพในวง Eugene Symphony Orchestra , Oregon Mozart Players และ Collegium Musicum Ensemble (วงเครื่องดนตรีโบราณ) ในด้านดนตรีเชมเบอร์ วง Polaris String Quartet ที่เป็นสมาชิกอยู่ได้เข้ารอบรองชนะเลิศในการประกวดระดับชาติที่รัฐอินเดียนาในปี พ.ศ.2540 เมื่อจบการศึกษาจากสหรัฐอเมริกา ได้รับการยกย่องให้เป็น “นักดนตรีดีเด่น” (Outstanding Graduate Performer) ของมหาวิทยาลัยออเรกอน ในปี พ.ศ. 2548 ทัศนาได้รับทุนจากกองทุนสนับสนุนการศึกษาดนตรีคลาสสิกในพระอุปถัมภ์ของสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนากรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ เพื่อไปฝึกอบรมขั้นสูงที่ Crescendo Violin School ณ เมือง Neustadt / Weinstrasse สหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมัน

นอกจากการแสดงดนตรีอย่างสม่ำเสมอแล้ว ทัศนายังอุทิศเวลาให้กับการสอนและกิจการด้านดนตรีศึกษาที่คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร เขาเป็นผู้อำนวยการโรงเรียนดนตรีภาคฤดูร้อน Silpakorn Summer Music School และ Pro Musica Junior Camp อันเป็นที่ฝึกนักดนตรีรุ่นเยาว์ผู้มีพรสวรรค์ ทัศนาได้เข้าร่วมเป็นอาจารย์ผู้ฝึกสอนและแสดงดนตรีให้กับ Estate Musicale Frentana เมือง Lanciano ประเทศอิตาลี ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2554 และในปี พ.ศ. 2557 ได้เข้าร่วม The International Akaroa Music Festival ประเทศนิวซีแลนด์ และได้รับเชิญให้แสดงเดี่ยวที่ Mendelssohn House เมือง Leipzig ประเทศสหพันธรัฐเยอรมนี

ปัจจุบันทัศนาดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการด้านดนตรีและหัวหน้าวงโปรมูสิกา และเป็นนักวิจัยสร้างสรรค์ในโครงการวิจัยเรื่อง "มิติใหม่ของดนตรีสากลในประเทศไทย : ดนตรีสร้างสรรค์เชิงวิชาการ" สนับสนุนโดยสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)

ดร.พรพรรณ บรรเทิงหรรษา

ดร.พรพรรณ บรรเทิงหรรษา สำเร็จการศึกษาขั้นปริญญาเอก และปริญญาโททางด้านการแสดงเปียโนจาก Eastman School of Music, Rochester, NY ซึ่งนับเป็นหนึ่งในตักสิลาทางด้านดนตรีของโลกกับศาสตราจารย์ Rebecca Penneys ด้วยทุนการศึกษา Collaborative Piano Graduate Award/Graduate Teaching Assistant

หลังจากที่ จบปริญญาตรีจาก University of Miami ด้าน Piano Performance และประพันธ์เพลงกับ Dr.Rosalina Sackstein และ Dr.Teresa Escandon เธอยังได้รับรางวัล "Outstanding Student in Music Composition, Traditional and Media Writing นอกจากนี้พรพรรณได้เคยร่วมงานสอนที่ Community School of Music and Arts และยังร่วมงานเป็น Collaborative pianist ให้กับคณะดนตรีของ Ithaca College ณ รัฐนิวยอร์ค

พรพรรณเป็นนักดนตรีไทยคนแรกที่ได้รับคัดเลือกให้เข้าร่วมแสดงและเล่น Masterclass ที่ Verbier Festival and Academy ประเทศสวิสเซอร์แลนด์ ซึ่งเป็นเทศกาลดนตรีที่มีชื่อเสียงมากที่สุดแห่งหนึ่งของยุโรป โดยได้รับทุนสนับสนุนจากทุนส่งเสริมดนตรีคลาสสิก ในพระอุปถัมภ์สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนากรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์

นอกจากนี้เธอยังได้รับรางวัลมากมายในเวทีระดับโลกเช่น รางวัลรองชนะเลิศ Bradshaw Buono International Piano Competition 2007, รางวัลรองชนะเลิศ Centre for the arts at Mizner Park's Scholarship Competition in Boca Raton, Florida, รางวัลชนะเลิศ Salzburg College's summer program piano competition in Austria, และรางวัลชนะเลิศ Fourth Bangkok Chopin Competition.

ปัจจุบันพรพรรณเป็นอาจารย์ประจำ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

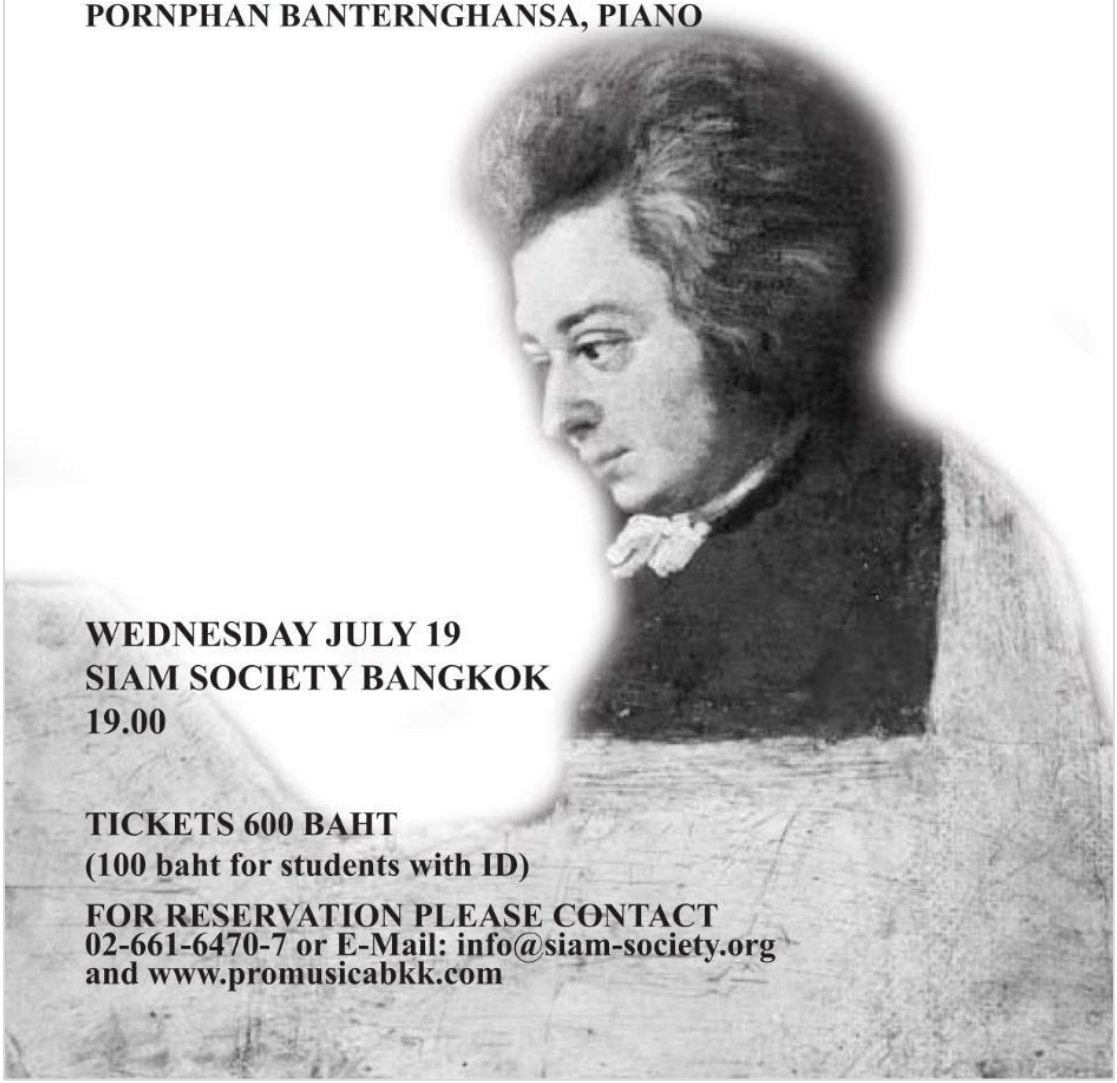
"MOZART PROJECT PART 3"

WOLFGANG AMADEUS MOZART

THE LATE VIENNESE SONATAS

SONATA FOR PIANO AND VIOLIN IN B-FLAT MAJOR K.454
SONATA FOR PIANO AND VIOLIN IN E-FLAT MAJOR K.481
SONATA FOR PIANO AND VIOLIN IN A MAJOR K.526

TASANA NAGAVAJARA , VIOLIN
PORNPHAN BANTERNGHANSA, PIANO



WEDNESDAY JULY 19
SIAM SOCIETY BANGKOK
19.00

TICKETS 600 BAHT
(100 baht for students with ID)

FOR RESERVATION PLEASE CONTACT
02-661-6470-7 or E-Mail: info@siam-society.org
and www.promusicabkk.com

www.promusicabkk.com

โปสเตอร์ การแสดงครั้งที่ 3 วันที่ 19 กรกฎาคม พ.ศ. 2560
ณ สยามสมาคมในพระบรมราชูปถัมภ์ กรุงเทพฯ

ภาคผนวก ง

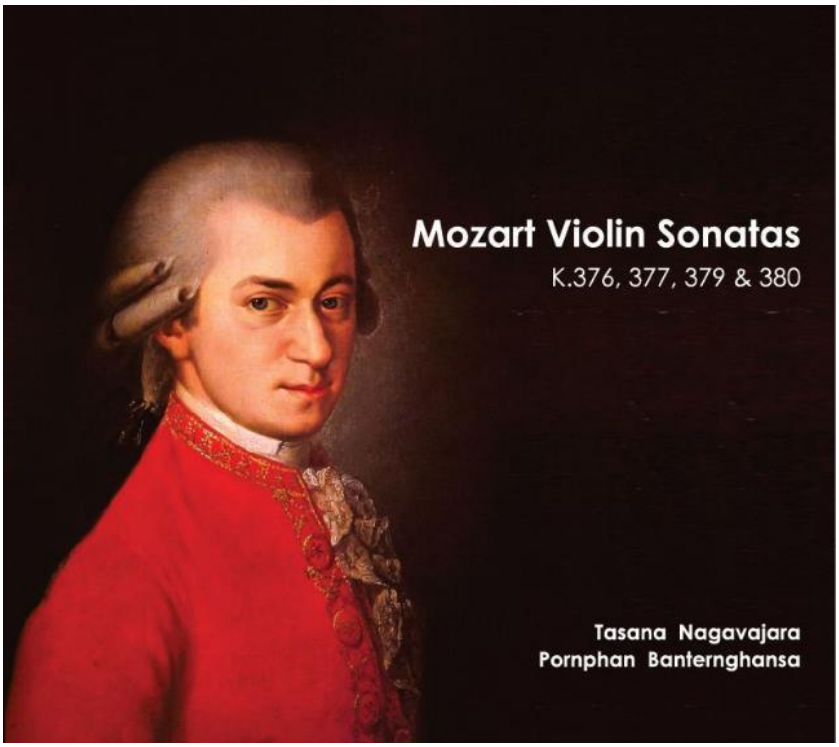
ปกซีดีผลงานไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ท 4 แผ่น ของทัศนา นาควัชระ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ปกซีดีผลงานไวโอลินโซนาตาของโมสาร์ท 4 แผ่น ของทัศนา นาควัชระ

แผ่นที่ 1

แผ่นที่ 2



แผ่นที่ 3

mozart violin sonatas
K.6 & K.454
Tasana Nagavajara
Pornphan Banternghansa

แผ่นที่ 4

MOZART
VIOLIN SONATAS
K.481, K.526
TASANA NAGAVAJARA
PORNPHAN BANTERNGHANSA

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อ-นามสกุล นายทัศนา นาควัชระ

วันเดือนปีเกิด 19 พฤศจิกายน พ.ศ. 2512

สถานที่ทำงาน คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ที่อยู่ 35 ซอยแยกสันติสุข สุขุมวิท 38 แขวงพระโขนง
เขตคลองเตย กรุงเทพมหานคร

Email tasanaga@gmail.com

ประวัติการศึกษา

ระดับปริญญาบัณฑิต สาขาการแสดงดนตรี
International Menuhin Music Academy ประเทศสวิสเซอร์แลนด์
ปีที่สำเร็จการศึกษา พ.ศ. 2538

ระดับปริญญาบัณฑิต สาขาการแสดงดนตรี
Vorarlberg Conservatory ประเทศออสเตรีย ปีที่สำเร็จการศึกษา พ.ศ. 2538

ระดับปริญญามหาบัณฑิต สาขาการแสดงดนตรี
University of Oregon ประเทศสหรัฐอเมริกา ปีที่สำเร็จการศึกษา พ.ศ. 2542

ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีที่สำเร็จการศึกษา พ.ศ. 2560