วารสารดนตรีและการแสดง

MUSIC & PERFORMING ARTS JOURNAL

Faculty of Music and Performing Arts, Burapha Unversity

ISSN 2465-356X

Volume 1 Issue 2 July-December 2015

MUSIC &
PERFORMING ARTS

วารสารดนตรีและการแสดง

MUSIC & PERFORMING ARTS JOURNAL

ที่ปรึกษาและผู้ทรงคุณวุฒิประเมินคุณภาพบทความ

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล มูลนิธิราชสุดา มหาวิทยาลัยมหิดล
ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ มหาวิทยาลัยมหิดล
รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร
รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ ดร.ศรัณย์ นักรบ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
รองศาสตราจารย์พรรัตน์ ดำรุง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น มหาวิทยาลัยรังสิต
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุกัญญา สมไพบูลย์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ มหาวิทยาลัยรังสิต
ดร.มนัส แก้วบูชา มหาวิทยาลัยบูรพา
ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
ดร.ประเสริฐ ฉิมท้วม มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม
ดร.พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ดร.รุจิภาส ภูธนัญนฤภัทร มหาวิทยาลัยสยาม

บรรณาธิการที่ปรึกษา

อาจารย์สัณห์ไชญ์ เอื้อศิลป์ คณบดีคณะดนตรีและการแสดง
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศานติ เดชคำรณ รองคณบดีฝ่ายบริหารและวางแผน

บรรณาธิการ

ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ

English editor

Liz Dodd

กองบรรณาธิการ

มหาวิทยาลัยบูรพา

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จันทนา คชประเสริฐ

ดร.พิมลพรรณ เลิศล้ำ

ดร.อาทรี วณิชตระกูล

Dr. Koji Nakano

ดร.ธนะรัชต์ อนุกูล

อาจารย์ไพบูลย์ โสภณสุวภาพ

อาจารย์คอลิด มิดำ

มหาวิทยาลัยรังสิต

รองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์

มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นภดล ทิพย์รัตน์

มหาวิทยาลัยมหิดล

ดร.ณัฐชยา นัจจนาวากุล

มหาวิทยาลัยทักษิณ

ดร.ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ

ดร.สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร

มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม

ดร.กมลธรรม เกื้อบุตร

มหาวิทยาลัยนเรศวร

ดร.ณัฏฐนิช นักปี่

กองจัดการ

1. คุณสุภัทรชัย จีบแก้ว
2. คุณกฤษณะ สโมสร
3. คุณปาณิศา กิมทรง
4. คุณวิสาขา แซ่อุ้ย
5. คุณมารุต จิรชุติพร
6. คุณมานพ เกษประดิษฐ์
7. คุณสุกัญญา จารุธัมโม

เจ้าของ

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

169 ถนนลงหาดบางแสน ต.แสนสุข อ.เมือง จ.ชลบุรี 20131

วารสารดนตรีและการแสดง
MUSIC & PERFORMING ARTS JOURNAL

วัตถุประสงค์

1. เพื่อส่งเสริมทางด้านวิชาการ การค้นคว้าวิจัย และการสร้างสรรค์ทางด้านดนตรีและการแสดง
2. เพื่อเผยแพร่ผลงานทางด้านวิชาการ และวิจัยด้านดนตรีและการแสดง
3. เพื่อเป็นการบริการวิชาการแก่สังคม
4. เพื่อเป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยนแนวความคิด องค์ความรู้ ความก้าวหน้าในด้านวิชาการ และวิจัยทางดนตรีและการแสดง

กำหนดออกเผยแพร่ ปีละ 2 ฉบับ

ฉบับที่ 1 (ฉบับภาคต้น) มกราคม – มิถุนายน
ฉบับที่ 2 (ฉบับภาคปลาย) กรกฎาคม – ธันวาคม

การติดต่อบอกรับ

สถาบันการศึกษา หรือหน่วยงานที่สนใจ ติดต่อบอกรับวารสารดนตรีและการแสดง ได้ที่ คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

วารสารดนตรีและการแสดงบูรพา

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
ต.แสนสุข อ.เมือง จ.ชลบุรี 20131
โทร. 038-10-2566-7 โทรสาร. 038-745-807

ออกแบบปกและจัดรูปเล่ม

คุณปาณิศา กิมทรง
คุณมานพ เกษประดิษฐ์

จัดรูปเล่มและพิมพ์ที่

บริษัท โฮโกะ เพรส จำกัด 166/33-34 หมู่ 3 ต.เสม็ด อ.เมืองชลบุรี จ.ชลบุรี โทร. 038-398-095

วารสารดนตรีและการแสดง
MUSIC & PERFORMING ARTS JOURNAL

บทบรรณาธิการ

สวัสดีครับ ท่านผู้อ่านทุกท่าน

วารสารดนตรีและการแสดงฉบับนี้เป็นฉบับที่สอง ทางกองบรรณาธิการได้พยายามคัดสรรผลงานวิชาการที่มีคุณภาพสำหรับผู้ที่สนใจในงานเขียนด้านดนตรีและการแสดงมานำเสนอ ซึ่งบทความแต่ละบทความมีความน่าสนใจและเป็นประโยชน์ต่อวงการศึกษาด้านดนตรีและการแสดงเป็นอย่างยิ่ง

สำหรับวารสารดนตรีและการแสดงฉบับที่สองนี้ ได้รับเกียรติจากนักวิชาการทั้งในประเทศและต่างประเทศ ได้กรุณาเขียนบทความวิชาการส่งมาตีพิมพ์ทั้งสิ้นจำนวน 10 บทความ โดยในครั้งนี้กองบรรณาธิการได้ตีพิมพ์ทั้งบทความทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ทำให้เกิดความหลากหลายและมีคุณประโยชน์ต่อผู้อ่านในทุกแง่มุมความคิดของนักวิชาการด้านดนตรีและการแสดง เพื่อให้เกิดบรรยากาศทางวิชาการที่เปิดกว้างและมีความเป็นสากลมากขึ้น

สุดท้ายนี้ กองบรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง ยังยินดีน้อมรับฟังความคิดเห็นต่าง ๆ จากท่านผู้อ่านผ่านทางเว็บไซต์ของคณะดนตรีและการแสดง และหวังว่าวารสารดนตรีและการแสดงจะเป็นประโยชน์ต่อท่านผู้อ่านที่มีความสนใจต่องานเขียนวิชาการด้านดนตรีและการแสดง พบกันใหม่ในปีที่ 2 ฉบับที่ 1 ปลายเดือนมิถุนายน 2559

ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ
บรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

Cultural Fingerprints: An Evolving Curriculum in Contemporary Music Composition 8
Chinary Ung

Improvising in Frozen Time: Approaches to Freeing the "Artist Within" 25
Richard Y. F. Tsang

Evoking Common Emotions through Scale Degrees and Intervals: A Comparative Example of Western and Asian Compositional Patterns 35
Shyhji Pan

Dance Education: A Pedagogy for Empowerment 57
Joseph Gonzales

Constructs from Living Cultures: Creating and (Re)sourcing Composition on the Cloud 81
Maria Christine Muyco

Comparing Material, Performance, Transmission, and Preservation Traditions in Three Nose Flute Cultures 99
Kohei Nishikawa

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

ล้วน ควันธรรม : การกำเนิดเพลงลีลาศรูปแบบไทย
Luan Kwantam : The birth of Thai ballroom dance song 122
กมลธรรม เกื้อบุตร

การออกแบบเครื่องแต่งกายโดยได้รับแรงบันดาลใจจากโครงสร้างสี
การประดับตกแต่งโขนเรือพระที่นั่ง
Costume Designs for Thai Masked Dance Inspired by Thai Royal Yachts 136
เตชิต เฉยพ่วง

ละครไทยในพื้นที่ร่วมสมัย : การสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง นนทุก
Nontuk: The Creation of Traditional Dance Theatre for Contemporary Audience 146
สัณห์ไชญ์ เอื้อศิลป์

บทความเรื่อง สุทรียะในการชมโขน สำหรับผู้ชมร่วมสมัย
Sustaining Khon's Values and Aesthetics in Contemporary Productions 169
จุฬาลักษณ์ เอกวัฒนพันธุ์

วารสารดนตรีและการแสดง

MUSIC & PERFORMING ARTS JOURNAL

Cultural Fingerprints: An Evolving Curriculum in Contemporary Music Composition

Chinary Ung, DMA[1]

Abstract

The western conservatory tradition requires substantial study in European music history, theory, counterpoint, and orchestration in order to provide the necessary qualifications to pursue composition. This process favors imitation as a means of gaining a practical understanding of historical forms. Because it is rooted in the practice of European music, this course of study excludes a serious investigation of other traditions that may play a central role in one's cultural identity. The degree to which this forms barriers for young composers from Asia is a particular concern of mine. I advocate for a shift in priorities that raises the profile of Asian cultural practices as a vital part of becoming a composer. My paper refers to writings by Chou Wen-chung, who wrote persuasively on this topic, and by José Maceda, whose inquiries into Southeast Asian music unc[1]overed a rich terrain. I use my own work as an example of how the study of one's particular heritage can help inform a personal creative voice. My intent is not to suggest models, but rather to suggest possible paths that better suit those of us from Asian backgrounds so that we can take advantage of the richness this provides.

Keywords: music composition; education; intercultural research; Southeast Asia

[1] Distinguished Professor, University of California, San Diego and Presidential Fellow: Senior Composer in Residence, Chapman University

Introduction

I have spent over 50 years in the United States, and I have taught composition for almost 40 years. The appearance of voices from Asia in the context of the western concert tradition is perhaps the most important development in music over the last 60 years. The order of events is no doubt familiar to you: Japanese and Korean composers coming to prominence in the 1950s and 60s, followed by Chinese composers in the 70s and 80s. It is my view that the next great wave of composers will come from Southeast Asia, where it is clear there is a great deal of interest and a deep reservoir of talent.

The project of inclusion of new voices in music is not a matter of extending the reach of western classical music, but rather of seeking out something new that has not been heard before. People from different cultures are armed with a repository of experiences and traditions that inform a truly unique cultural identity, and from this foundation a composer's individual voice will reflect both her own personality and a broader cultural character. When we teach in the United States, we tend to be chiefly concerned with developing a composer's individual voice, or what I call a *musical fingerprint.* I make the proposition that the process of developing this musical fingerprint is not merely a matter of looking inward, or even of obtaining a practical skill-set, but, rather, it involves obtaining a sort of cultural literacy so that a composer's creative musical instinct resonates more broadly. In a sense, this is part of knowing oneself—where one comes from.

Part of the challenge with this objective is the compressed timeframe of the average composer's education. The western conservatory tradition requires substantial study in European music history, theory, counterpoint, and orchestration in order to provide the necessary qualifications to pursue composition. This is, for all intents, an immersive process of study and practice that favors imitation as a means of gaining a practical understanding of historical forms. Imitation, though, has its risks. A composer can be

consumed with it as she develops her craft. This technical concern can drift into an aesthetic principle, eventually producing a composer who has a command of the conventions of classical music but whose voice has never been allowed to sound clearly.

It seems crucial then to discover means of identifying interest and talent in composition in students at an earlier age—before they reach University. Not only could they extend their years in training but they could also be encouraged to engage in intercultural studies, beginning with their own and extending to other regions in turn. In other art forms besides music we notice that students at the pre-college level are encouraged to engage in the creation of new work. Students in writing and painting make new poems and artworks while simultaneously studying literature and art history. By contrast, composition is almost never pursued by young people at similar stages in their studies.

While we contemplate the question of *when* to pursue composition let us discuss *what* a study in cultural practices might entail, from the perspective of a composer. In order to do this, I will refer to some ideas presened by José Maceda and Chou Wen-chung, who were part of the first generation of Asian composers and educators within the field of contemporary music.

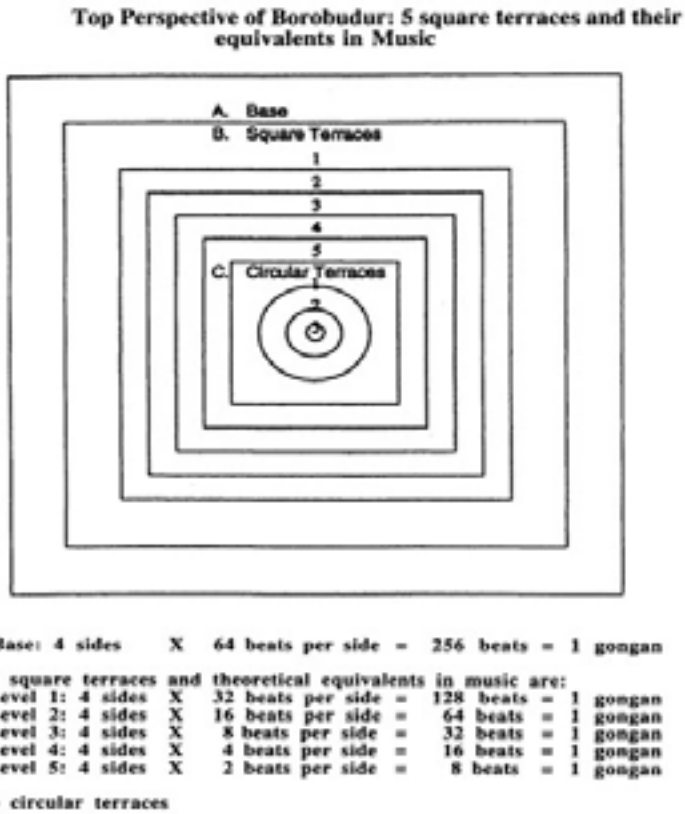
Maceda (1995) notes that the "search for new ideas in music composition lies not only in modern technology but also in concepts that can be gathered from the past, as a basis of what this past can do for the presented." In other words, one should seek out elements from the past in order to produce a living artistic heritage that can extend into the future.

An example of how this might work comes from Maceda himself, who developed a fascinating hypothesis that derives a proportional scheme from the terraced structure of the *Candi Borobudur* in order to elucidate the musical structures that govern the Indonesian *gamelan*. Maceda simplifies the *Borobudur* into a series of graduated,

nested squares, indicating how the different levels of beat lengths correspond to the levels of this important temple.

Example 1a: *Borobudur*

Example 1b: Map of *Borobudur* as a structural model for music[2]



In this example, as one moves up each level (or layer), the value of the corresponding beat structure is halved. Note that the number of musical levels corresponds exactly to the number of levels on the temple itself. To quote Maceda (2001), “a search for a square as a principle of structure in music or architecture may find initial leads in mathematical problems in antiquity.”

[2] From Maceda, J. (2001). The Structure of Principal Court Musics of East and Southeast Asia.

Chou Wen-chung, in a 2001 address titled "Music—What Is Its Future?" spoke on the merging of cultures:

> What I have been speaking of is not "new" culture but a "merger" or "*re*-merger" of legacies; not cultural "influence" but a "confluence." In contrast to "borrowing" by the West from the East in the past, or the East from the West today, "merger" means coming together, sharing each other's heritage, complementing and revitalizing legacies.

He went on to consider the possibility of "a new era, not of globalization, but of global partnership."

By advocating for a thorough investigation of not only cultural practices but also for the capacity to move across borders, Chou and Maceda proposed an interesting and vital way forward. When Maceda addressed composition, there was a clear connection between field research he had carried out in traditional music and theoretical inquiries he had pursued. His work tended to favor the notion of communal expression, rather than the strictly personal or abstract.

Chou Wen-chung (2013) asserts that "it is the creative artist's responsibility to demand crossing of conventionalities to reach the inevitable future." His use of the word "responsibility" here is crucial. He invokes a moral imperative in this search. This is not merely a situation in which one is mining territory for potential compositional materials—the issues run far deeper. In 1981, he proposed a list of 10 principles that might constitute an Asian aesthetic theory for music:

1. Assimilation of foreign musical cultures
2. Interpretation of music for the people and for the elite
3. Timbre as complement to pitch
4. Language as progenitor of esthetics
5. The triad of poetry, painting, and music
6. Allusiveness in expression
7. Terseness in structure
8. Harmony with the universe

9. Beyond imitation of nature
10. Emphasis on spiritual cultivation

Each of these topics is sufficiently rich to deserve its own study. Chou ties spirituality to musical analysis in his reference to "oneness." He sees no disparity between the two, as he makes clear in the following statement: "Spiritual cultivation and material analysis do not have to belong to two different worlds—because we have one world to share!"

1. The Creative Fingerprint

Having offered something of an introduction to the principles of intercultural studies and some of their proposed outcomes, I would like to turn now to composition itself, and how these principles merge with individual creative energy to produce a musical fingerprint. One must strive for a balance between the acquisition of knowledge and skills from a confluence of cultures while reaching inward to a deeper inner self.

Carl Jung (1933) suggests creativity taps into a collective consciousness that is otherwise dormant. A similar notion is associated with Taoist meditation and described in *The Secret of the Golden Flower*, which describes the process of turning inward, transcending the cultural plane and accessing a primordial, spiritual plane. Of course, we can address creativity on less metaphysical grounds, too.

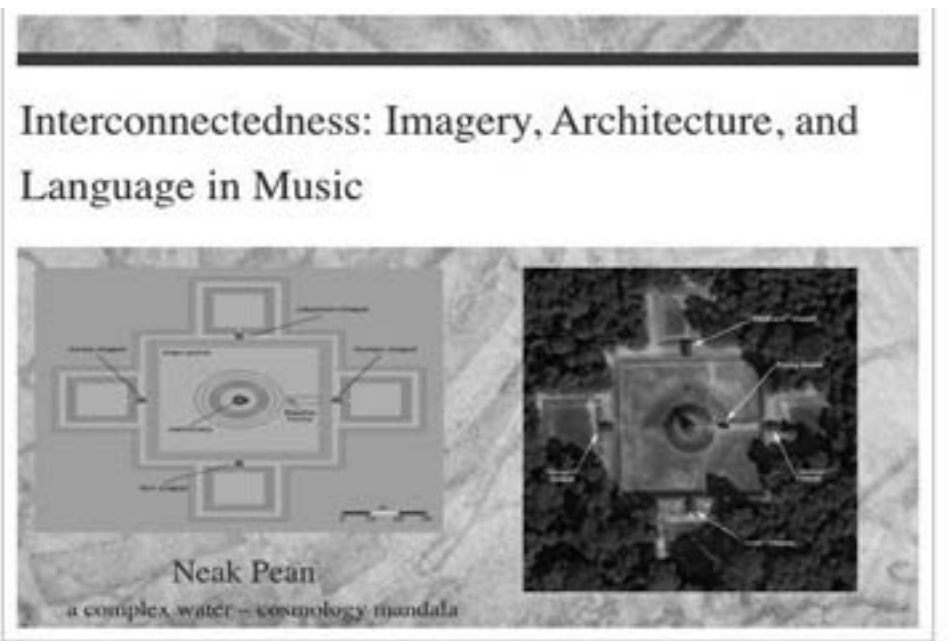
My own journey as a composer has involved a variety of turns, the most significant of which came after completing my formal studies. I had initialy been concerned with pursuing an integration of cultures, blending ideas from different sources into what might be heard as a coherent identity. I then moved beyond this to consider the notion of coexistence of diverse cultures. For the past decade or so I have viewed my approach as running in parallel, where materials are asserted independent from their cultural associations while maintaining a respect for their legacies.

As a means of illustrating some directions that emerge from a consideration of the principles I have introduced thus far, I will use three examples, two of them from my own work.

2.1. *Neak Pean project*

The first example begins with the mystical water mandala, *Neak Pean*. The term *Neak Pean* refers to the intertwining Nagas, or serpents, that surround the central island. The complex was built as a sort of hospital, and the four main pools represent the four elements of Water, Earth, Fire, and Wind. Bathing in the pools restored the individual's balance, thereby healing disease.

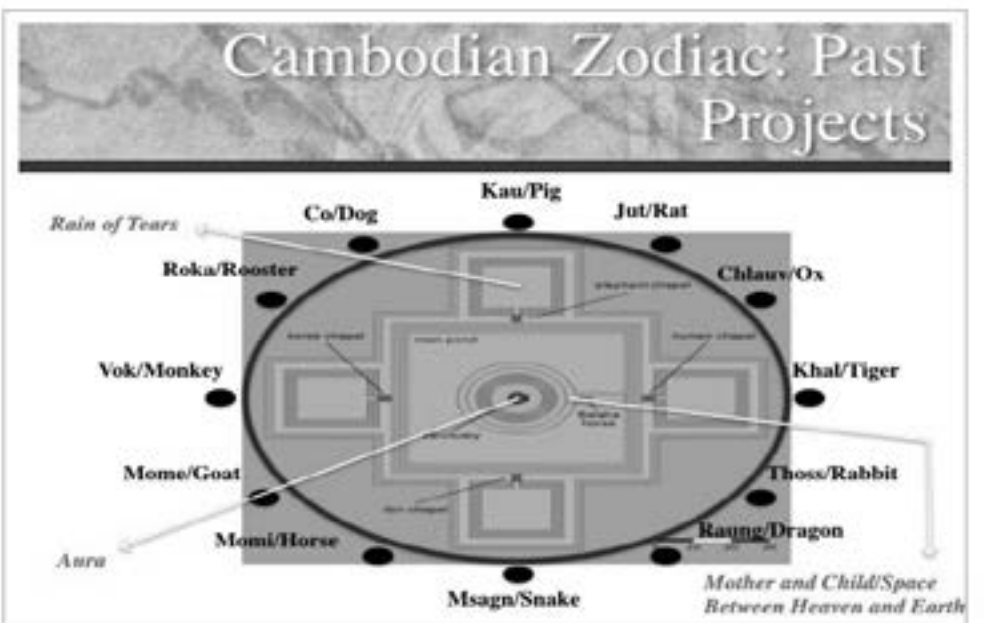
Example 2: Map of *Neak Pean* with aerial view of the complex



The intertwining *Nagas* have actually played a part in several pieces thus far, but my current thinking is to ascribe to the several pools in the complex a separate ensemble. If you notice the map, there are actually five pools—the four on the sides that represent the elements and the central pool that surrounds the island. This central pool could be associated with the cosmic realm by adding a fifth element to the mix.

My project will have four *pinpeat* ensembles from different regions in Cambodia (representing the four elements), plus a mixture of winds, strings, and voices that will represent the celestial realm. Surrounding them at 12 stations will be pairs of barrel drums representing the positions of the Khmer zodiac. This is a multimedia project that will involve a mixture of youth and expert performers, along with a team of six performers on the *Khleng Ek,* also known as the "singing kite." In addition, there will be five laptop performers, each one aligned with one of the five ensembles.

Example 3: Map of *Neak Pean* with zodiac superimposed



2.2 *Khek Mon.*

The next example comes from the living musical traditions of Southeast Asia. There is a principle of time expansion that is well understood by performers of the percussion-dominated *pinpeat* tradition but that somehow has escaped the notice of composers of western concert music.

The *Khek Mon* is a set of interdependent pieces constructed along three distinct levels (or *chuan*) in which each successive level is twice as long as the previous one. One can think of the first level (*mouy chuan*) as a model that provides source material. It is 12 measures long and features a melodic line derived from a traditional folk tune. Level 2 (*pe chuan*) is twice as long as the first level, and level 3 is twice as long as level 2, representing a time expansion from 12 to 24 to 48 measures as we traverse each level (*see* Example 4).

Example 4: *Khek Mon*[3]

[3] From Bophany, M. (1969). Université Royale des Beaux-Arts (URBA). *Musique Khmère,* Phnom-Penh: Imprimerie Sangkum Reastr Niyum, 128-132.

Interestingly, the surface of this music is similar at each level, maintaining the same tempo and consisting mostly of eighth note figuration. There are, however, structural pitches that are marked by strikes on the *sampho,* the two-sided drum. The above example shows excerpts from each level, with structural pitches indicated by circles. As one might expect, the two-measure span between structural notes on the first level is doubled when encountered in the second level, finally becoming an eight-measure span between structural notes on the third level. Again, these moments feature a strike of the *sampho.*

It is useful to view these pieces together in order to appreciate the idea of proportional expansion. However, it must be understood that, in practice, each level represents a separate piece of music. Each piece has a different social function in society. For example, *Khek Mon Pe Chuan* (or a level 2 piece) might be played as a warm-up piece for court dancers. Each level indicates a different stage on a formal hierarchy. Level 1 is associated with folk traditions and refers to everyday tangible elements: people, animals, and mortality. Level 2 (again, twice as long) is of a higher order, more formal, and would primarily be heard in court music. Level 3 is the highest order, appealing to a spiritual dimension. This cosmological stratification is a common feature in a variety of traditional Cambodian artistic practices, such as our elaborate tapestries and other textile arts.

Example 5: Cambodian tapestry showing three different planes (analogous to different *chuan*)

Of course, there are many other features one can comment about regarding the *Khek Mon*, including the very beautiful surface-level figuration and ornamentation. This is all grounded in a highly elegant structure, which seems to me to be a very interesting and unique model one might follow as a composer.

2.3. *Rain of Tears*

The final example comes from my work, *Rain of Tears.* When I was asked to write a piece for the Saint Paul Chamber Orchestra I was struggling with an image that had occurred to me during a dream. In this dream, a huge wave developed and loomed over me, suspended. It was shortly thereafter that the tsunami ravaged Southeast Asia, making the image from my dream even more disturbing. By the time of the SPCO commission, Hurricane Katrina had struck the southern United States. Waves, then, were not only fixed in my own thoughts but were part of a global consciousness, as people contemplated the horrific loss endured by inhabitants of such

disparate places as Banda Aceh and New Orleans. I determined that my music would be a gesture of healing and compassion.[4]

One idea that became very important during the composition of the piece was the Buddhist concept of *shunyata*. Sometimes referred to as a "bubble" or "void," the *shunyata* concerns the positive attributes of emptiness. A principal tenet of Buddhist teaching is that clinging to objects, materials, even to ideas, leads to suffering; thus, when one realizes that the essential nature of things is emptiness, one locates a path toward eliminating suffering. Emptiness is also a way of referring to impermanence. The Buddha said, "form is emptiness, emptiness is form," as a means of describing the impermanence of physical states.

My thinking is that the *shunyata* can be a device, for lack of a better word, with which one can achieve the sort of emptiness that can alleviate suffering. From a composer's point of view, it presents a rich set of possibilities that cannot be exhausted by a single image; it seems to call out for multiple interpretations.

Example 6: *Rain of Tears* (mm. 178-180)

[4] The discussion here of *shunyata* and *Rain of Tears* is adapted from an article I co-authored with Adam Greene, titled "Singing Inside *Aura*" in *Music of the Spirit: Asian-Pacific Musical Identity*. Bruce Crossman and Michael Atherton, eds., Australian Music Center, 2008, pp. 33-42.

In *Rain of Tears*, I decided to express *shunyata* primarily through register, where a broad space is opened between high and low notes. As you can see by the above example, this is not exactly a static situation. The flute and piccolo play throughout this section in a highly figurative manner, but, generally speaking, much of the material is quite restrained. In this score example, the *shunyata* idea is expressed by the flute, piccolo, and crotales in the high register and by the drone-like bass drum in the low register. The compassionate texture is represented by the percussive attacks in the strings and piano.

Although I will show only this example, in *Rain of Tears*, I present four different versions of a *shunyata* situation; each passage (which lasts only a few bars) creates this compassionate texture. In these passages, the principle of emptiness emits a sort of signal that invites a specific act of compassion. With each new texture, I wanted to articulate a distinctive sound world, although each is quite delicate. Indeed, the success of the *shunyata* passage depends upon the listener's capacity to differentiate it from the surrounding moments—to hear it as a representation of openness, regardless of the degree of distinction from one texture to the next.

Conclusion

The above examples should not be viewed as models to be emulated. Rather, I have tried to show some ideas for creative work that emerge from an informed and passionate review of Asian cultural resources. In my own work, this represents a lifetime of study and contemplation. The process was certainly not linear.

When we think about teaching composition, there are so many details to consider. Earlier, I mentioned the problems imposed by the limited period of time for compositional instruction, in which the student is forced to consume the entire repertoire

of western compositional techniques within a few years of study. If we are stuck with this timeframe, are we also stuck with the techniques these students are learning?

My focus is to make sure we have clear objectives for the sorts of outcomes we would like to see. When I teach composers, I hope to help them develop their individual voices. Thinking more broadly, my concern is that I do not hear Asian voices coming through as clearly as they should.

José Maceda remarked that one of the problems with western musical composition is that it is overly concerned with craft, often leading young composers to confuse technique with art. What we need to reconsider is a system of values that has been adopted from European traditions. When we accept the system tacitly, we find ourselves in a situation where we have to give up aspects of our own cultural heritage that do not conform to these borrowed standards.

As Chou Wen-chung writes, "If one is blessed with a cross-cultural heritage, one must then regard it as a privilege and obligation to commit oneself to the search in both practices."[5] I emphasize the word "blessed"; it is of vital importance that we recognize and honor the richness that is available to us. We have every reason to have confidence in the vitality and viability of carrying these traditions into the concert hall, transformed by our imaginations. As educators, we must encourage this exploration, so that new Asian voices will sound as clearly as they possibly can.

[5] *See* http://www.chouwenchung.org/

References

Bophany, M. (1969). Khek Mon. *Musique Khmère*. Université Royale des Beaux-Arts (URBA), Phnom-Penh: Imprimerie Sangkum Reastr Niyum, 128-132.

Chou, W.C. (1981, March 6). Asian Aesthetics and World Music. Speech given at the Asian Composers Conference and Festival in Hong Kong.

——. (2001, April 3). Music—What Is Its Future? Lecture given at UCSD Department of Music, "Search Event III."

——. (2013, April 16). Tribute speech given at (Le) Poisson Rouge, New York City, celebrating Chinary Ung's 70th birthday, sponsored by Season of Cambodia/A Living Arts Festival and the New York New Music Ensemble.

Cleary, T., trans. (1991). *The Secret of the Golden Flower: The Classic Chinese Book of Life*. New York: Harper Collins.

Jung, C.G. (1933) *Modern Man in Search of a Soul*. New York: Harcourt.

Maceda, J. (1995). Common Structural Elements in East and European Music. Paper presented at Art Summit Indonesia'95, September 27-29.

——. (2001). The Structure of Principal Court Musics of East and Southeast Asia. *Asian Music, 32*(2), 143-178.

Ung, C. & Greene, A. (2008). Singing Inside Aura. *Music of the Spirit: Asian-Pacific Musical Identity*. Bruce Crossman and Michael Atherton, eds. Australian Music Center, 33-42.

Improvising in Frozen Time: Approaches to Freeing the "Artist Within"

Richard Y. F. Tsang, Ph.D.[1]

Abstract

In this paper, the author shares his views on music composition and the teaching of composition, stating, first and foremost, his firm belief that "composers cannot be taught." A person has to be born with a passion for musical expressions as a prerequisite for potential to become an effective composer. "Exposure," "skills," and "insight" are the key factors for compositional success. Since *creativity* does not arise from a vacuum, maximizing exposure is a must before any creative action can take place. Skills are required to bring forth an artist's internal *inspiration*. The third, and perhaps most important aspect of all, is insight into life and the complex relationships at work in one's surrounding world. Without such insight, the music will have no meaning. An artist serves as a *prism* to reflect and enhance the often undetected wonders of life and creation. Only through art (including music) are these connections experienced and felt by the audience at large. Finally, the author shares his approach to teaching composition: to set free the artist within, as if one is improvising, albeit in frozen time.

Keywords: composing; composition pedagogy; musicking; artistic inspiration

[1] Professor, The Education University of Hong Kong

Introduction

I would like to share some of my views regarding approaches to the teaching of composition. First of all, I don't think a person becomes a composer solely by being taught composition. A person has to be born with a passion and motivation for wanting to express in sound in the first place before he or she can produce touching and meaningful music. Such a person does not need a systematic education in composition but, rather, proper guidance in engaging fully with both outer and inner environments. Nurturing a composer's ability to internalize and engage with the environment out of which he or she arises should play a central role in educators' efforts to mold and bring forth the "artist within."

Academic curriculum to encourage and train people to "compose" is most effective when educators take a comprehensive approach to instilling in students a holistic understanding of the practice and phenomenon of *music*. With that as a given, how best do we engage gifted and motivated individuals in ways that will enable them to become effective composers? In Hong Kong, the Hong Kong Composers (of which I am the Founding Chairman) recently received a substantial commission from the Education Bureau to design a training course in composition for secondary school students. As a result, we have been having numerous meetings to consider the best ways forward in terms of pedagogy, content, approaches, etc. There have been extensive arguments about whether students need to model masterworks and do exercises in different techniques or receive a more direct introduction to the basic ingredients of music—pitch, rhythm, texture, etc.—and be shown how to manipulate these elements within the contexts of different established musical styles. In the debate, the question of adequate exposure has been emphasized, as has the need to free students from the straightjacket of a traditional "work"-centered concept of

music and the supremacy of tonal treatments in music. Given the committee's ongoing efforts to develop effective curriculum, it is fortuitous that the current forum is focusing on these topics, and I look forward to hearing others' thoughts on these issues in our discussion.

In my opinion, even with the best methods and curriculum, we cannot expect to turn out "real" composers if they don't already have the "right stuff," so to speak. In this session, rather than talking about teaching technicalities or pedagogical approaches, I would like to share my views on composition, in general, and how one can develop one's creative potential as a composer, in particular.

I think that there are three important aspects of (or prerequisites for) "becoming" an effective composer: 1) exposure; 2) skills; and 3) insight. I will elaborate on these three aspects one by one.

1. Exposure

All composers arise out of the environment of their upbringing and the cultural and musical ambience in which they develop. Although people have instinctive physiological and emotional reactions to different sounds (i.e., a quick tempo usually evokes excitement, danger, happiness, urgency, etc., while a slow tempo arouses the opposite feelings), much of our individual musical preferences are formed largely through "nurture"—that is, the music, cultures, aesthetics, and social norms we've been exposed to. We think ***a*** is great, not simply because it is great in itself, but because we have been exposed to ***a*** for such a long time that we have grown "used to" ***a***—hence, we like ***a***.

With this understanding, it would seem important for a budding composer to grasp both the limitations and boundless potential inherent in the "nurture" effect, in order to try to make the most of it. Aspiring composers must expose themselves to as many different

musical styles, cultures, and aesthetics as possible. In our youth, we are like sponges that naturally absorb the world around us, and it's important to try to extend that as much as possible into adulthood—to broaden our horizons to cover as many varieties and diversities as possible. This isn't limited to musical experiences. All other experiences will eventually contribute to one's personality and will help mold the perspective and outlook eventually reflected in one's music.

There are, of course, natural limits to how well we maximize opportunities for perpetual exposure to new things. At some point, a tendency to prefer one thing over another emerges and a person begins to select what she or he likes, thereby creating, then reinforcing, a cycle that cultivates a particular musical persona (or pathos), which might guide one's development throughout the rest of a lifetime. I do not see this emergence of restrictive persona as something to be afraid of. Sooner or later, we all create an identity or persona as unique as a fingerprint, which directs our inner "self"—the artist within. And that's what makes art so invaluable. It is the unique expression of individual experience. Although, in reality, we always make choices and filter out things, composers should aspire to expand the perimeters of their experiences and to keep their borders open. The wonders of life and of everything will not stop taking place just because you have stopped looking or trying to be surprised. An effective composer will endeavor to infuse a sense of discovery and adventure into each work. Try not to shut out anything that is not to your liking so soon.

To incorporate this notion into teaching practice, we must encourage students to listen to as many different styles of music as possible. If one's genre is written (scored) music, try to listen to music with scores, so as to develop the subtle link between visual (scoring) and audio (musical) impacts. Creativity does not mean inventing something from nothing "out of the blue." A creative mind is one that can re-associate, re-assemble, and

re-link different seemingly unrelated past experiences/ideas/concepts/memes into new ones. In music, it's the same: the more diverse experiences you have stored in your brain, the more creative you'll be, as you will be able to link and remix from a larger pool of experiences.

2. Skills

As in all human endeavors, practice makes perfect. If one has been tremendously exposed and is full of inspiration and innovation but has developed no facility to express her or his inner feelings, all of the experience and inspiration will lead to little. The "skills" I'm referring to must include performance as well as compositional skills, as music is primarily an art of sounds in time. Through practice, trial and error, repeated execution and refinement, etc., one will be able to polish and refine one's skills, making extension of the musical self—from within to without—second nature. In notational composition, understanding and practice in different compositional techniques, forms, instrumentation, scoring, extended techniques, manipulation, and theories of pitch, rhythmic, or textural parameters, etc., are all important and significant, depending on what type(s) of music you are aiming at creating. In improvisatory music, your abilities as a musician—your control and understanding of rhythm, pitch-related materials (scales, runs, etc.) and your control of subtle changes in your instruments' colours, sonority, and nuances—are also important. Without possessing skillful means of expression, you will not be able to adequately represent your inner artistic feelings, no matter how inspired you may feel. I always like to quote a poem by Chinese poet Yu Kwong-chung to represent the inner angst of artists who feel that, no matter how hard they try, they are always handicapped in their ability to represent the full extent of the inner beauty they perceive. Here is a rough translation:

Inspiration

Such a beautifully enchanting bluebird!

I'd love to take it home and show it to the world.

Alas, when I tried to grasp it – it slipped away from my fingers

Leaving only a lovely blue feather.....

Reluctantly I put it on my hat – for all to see when I walk the street.

They throw envious and admiring looks on me ...But alas....

They never ever know

The full beauty which I had the luck to glimpse.

With enough experience and the right skills, may we expect that a good composer will emerge? What is good music? How do we define a "good" composer? Of course there is no answer. The third aspect of becoming an effective composer is perhaps the most difficult.

3. Insight

This last element is fundamentally philosophical. But here we are dealing with art, with music. Isn't music the most abstract and philosophical of all human endeavors? I am using "insight" here to mean "true understanding"—a kind of internalization of knowledge or concepts into a pseudo-belief. An artist must havevision and belief; without these, she or he might as well just be a craftsman. An artist's belief springs from an inner self—a most personal conviction and understanding of one's surrounding world. Only with a truly inquisitive mind and the consistent pursuit of life's answers—albeit answers that satisfy only you—may a true artist emerge.

By this I am talking about more than aesthetics, more than stylistic preferences. An effective composer must develop an inquisitive mind toward life, the world, and his or her environment—not so much as a philosopher approaches the world, but in the manner of an explorer—to try to communicate,engage, and interact with one's surroundings, be they concepts, knowledge, scenarios, mountains, rocks, trees, people, etc. Interconnectedness between one's inner self and the universe of outer things that surrounds the self is what truly generates fuel for the creative engine. Only when one is in contact with the rest of the world can one reflect what is there in some kind of artistic creation.

To me, an artist's prime function is to reflect the subliminal wonders of our world and our existence, like a prism reflecting and deflecting beautiful unseen colors of light so that all of us can see them. People have different sensitivities, and different artists are usually more sensitive to particular kinds of stimuli. A composer (or musician) must be more sensitive to and expressive of sound media, just as a painter is more sensitive to visual colors and shapes. Most of us have, at one time or another, experienced this feeling of humility and admiration when encountering a great work of art—whether a painting, a symphony, a sculpture. The feeling is not so much one of being impressed by the technical refinements and qualities of the artwork itself, but of being awestruck by an encounter with the subliminal—the ineffable beauty of artistic insight entering us through our senses. An effective artist, through hard work, experiences this strong impact through sensitive senses and natural talents and is able to translate the experience through art (much as the above "Bluebird" poem describes), delivering to audiences some awe-inspiring remnant. Through her or his work (performances), the artist helps to amplify such subliminal feelings in all of us (audience members), inspiring us to see, to perceive, to feel. That's the mission of a true artist.

4. Pedagogy of *Musicking*

If I had to summarize my approach to teaching composition, I would say the key is to first endeavor to set the student free—free in the sense of transcending environmental limitations and pre-conditions. With music education nowadays so influenced by millennia of western academic influences and cultural presumptions, we tend to treat the practices and norms of western classical music as givens. We introduce to students first the stylized and "etiquette-ed" norms of notation, scales, and harmonies, without caring to explain how these came about. We tend to emphasize more the transfer of knowledge ("know-how") than the importance of understanding through direct experience and internalization. In music education, there is a lack of actually *making* music or, as Christopher Small puts it, *musicking*—treating music as an action-based event.[2]

I think composing should be a tool to enable one to express in sound as an individual. Composing is meaningless if it is just paperwork. The traditional definition of composing (as a composer) assumes a tripartite relationship of creator-executioner-receptor (i.e., composer-performer-audience) in which the score takes on a dominating role as an "unchangeable" artwork. A post-modern approach to music creation could take on more diverse paths: from improvising to sonic sculptures to interactive co-creations. With this approach, young composers may be encouraged to take on whatever paths they naturally incline to—while being reminded of the need to immerse themselves in diverse musical experiences as much as possible.

[2] Small, C. (1998). *Musicking—the Meaning of Performance and Listening.* Connecticut: Wesleyan University Press.

In teaching composition, we tend to ask students to learn how Mozart or Beethoven or Brahms wrote—to learn the "rules" of harmony or counterpoint, set-theory, tone-rows, etc.—without helping them to internalize or formulate for themselves a basic understanding of how music works. To this end, my approach has been to introduce aspiring composers first to the basic elements of sound/music—how pitch, rhythm, colors, and textures come about—and then to show them what makes music work, through an understanding of the eternal conflict and synergy between *repetition* (*similarity*) and *change* (*surprise*) in all communication and understanding. Once they understand such concepts and practices, they are better equipped to select and make use of different building materials from various musical styles and cultural heritages to construct their "musical arts."

Conclusion

Creating a musical work (in any format) requires giving up as much as taking in: to allow the mind the freedom to improvise. We cannot remind students often enough that there is no right or wrong in "music"—your creative flow should not be hampered by guessing what is "right" or "wrong" in the next utterance of your creation. That's probably the most common mental fallacy of composition students when confronted with a deadlock. They tend to try very hard to "perfect" the music by continuing with what has been written, mentally guessing what the "right" next note should be. The essential trick is to free one's mind and take charge. You are not a slave to the music you have written! On the contrary, you are master and creator of your own music. Write (or continue) whatever you like as if you are performing in real-time, improvising. The essence of the composing act is to spontaneously and conscientiously improvise your own performance—albeit in frozen time.

References

Cox, C. & Warner, D., eds. (2004). *Audio culture: readings in modern music*. New York and London: Continuum.

Fuente, E. (2010). *Twentieth century music and the question of modernity*. New York: Routledge.

Geohr, L. (2007). *The Imaginary Museum of Musical Works*. New York: Oxford University Press.

Oliver, M., ed. (1999). *Settling the score: a journey through the music of the 20th century.* London: Faber & Faber Ltd.

Paddison, M. & Deliège, I., eds. (2010). *Contemporary music: theoretical and philosophical perspectives*. Burlington, VT: Ashgate.

Schwartz, E. & Barney C., eds. (1998). *Contemporary composers on contemporary music.* New York: Da Capo Press.

Small, C. (1977). *Music, Society, Education*. Middleton, CT : Wesleyan University Press.

——. (1998). *Musicking – The Meaning of Performing and Listening*. Middleton Connecticut: Wesleyan University Press.

Stubbs, D. (2009). *Fear of music: why people get Rothko but don't get Stockhausen.* Winchester, U.K.: Zero Books.

Evoking Common Emotions through Scale Degrees and Intervals: A Comparative Example of Western and Asian Compositional Patterns[1]

Shyhji Pan, DMA[2]

Abstract

Taiwan is an island with a beautiful name, Formosa, and a culture that blends several cultures, ranging from Taiwanese, Chinese, and Japanese to western. The first wave of new music occurred in 1959 when the late Professor Hsu Tsang-Houei returned from Paris. In 1981, Professor Ma Shui long, a composer with a longtime passion for merging eastern and western music traditions, founded the Music Department at Taipei National University of the Arts (TNUA), after which a diversity of approaches to composition teaching started to find a place at our university. This paper explores some of the approaches I have taken to teaching composition at TNUA over the past 25 years.

Keywords: Asian music composition; music and sentiment; cross-cultural music composition; scale/modal degree; stable and unstable tones; key-defining progression, tension, and resolution; musical intervals; homophonic and heterophonic textures; *nanguan*; *Fengluowutong*; *Pyong-Sijo*; *pyong-jo*; *Sujecheon*; *Futaiken Reibo*; *changgo* patterns; *shakuhachi*.

[1] I would like to thank Mr. Lin Yuan for his assistance with the English text.

[2] Professor, Taipei National University of the Arts

Introduction

Our goals, strategies, and approaches at Taipei National University reflect the cross-cultural approach our program takes to composition teaching:

The Goals of Composition Teaching at the Undergraduate Level :

- possible fusion of two cultural elements into a personal style;
- representation of the outside world through communion with nature by means of artistic expression on the part of creative individuals;
- aesthetic response to musical disposition across time and space.

The Strategies:

- to learn and benefit from the best of different music cultures;
- to build a knowledge bank from a diversity of music repertoires from different cultures;
- to view the aesthetic choices in a music culture as a matter of preference and begin to grasp how this choice affects human sentiment in general.

The Approaches:

- learn a diversity of music repertoires, ranging from both the traditional and the contemporary, from the East and the West, for instruments and styles, including Taiwanese *nanguan*, Chinese *qin* and *luogu*, Japanese *gagaku and shakuhachi*, Korean *A-ak, sijo,* and *sanjo*, Indonesian *gamelan*, traditional European and contemporary western mainstream music, and contemporary Taiwanese and Asian music;

- learn the aesthetic choices in two musical cultures, preferably traditional, one in western and one in Asian music;
- learn the relationship between music and sentiment in different cultures.

Comparing Musical Structures across Cultures: Two Examples

The challenges inherent in desiging composition curriculum that integrates two music cultural elements are multifold. From a historical point of view, a new music culture often results from a lengthy period of acculturation, and finding both similarities and differences in the fundamental concepts of music composition across two cultures is complex. Among the many issues affecting composition teaching and curricula,I will focus on two fundamental interrelated concepts in this paper: 1) tension and resolution; and 2) music and sentiment.

Music, as an art form, evokes emotion and sentiment. It has been argued that the emotion elicited by a piece of music is a multiplicative function of structural features of the piece. Other issues not directly related to composition teaching include performance, contextual, and listener features. Structural features include tempo, scale/mode, loudness, melodic direction, contrapuntal movement, and rhythm. Here, I will examine one particular structural aspect: scale degrees and intervals.

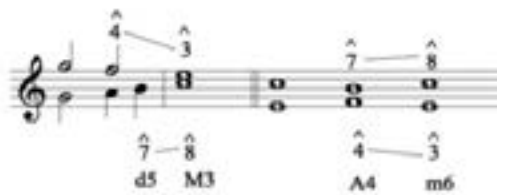
1. Tension and Resolution

1.1. *Western structure*

In the common practice period of western music, the idea of tension and resolution is rooted in the linear movements of scale degrees, which depend solely on the principle that unstable tone(s) must move toward stable tone(s). The stable tones are scale degrees 1, 3, 5 and unstable tones are 4 and 7. Scale tones 6 and 2 are free to move in either direction. When superimposing two lines, one establishes interval. There are two types of intervals: dissonance and consonance. There are three categories of tension (dissonance) and resolution (consonance) that form so-called *key-defining progression*[3] according to the scale degree movements:

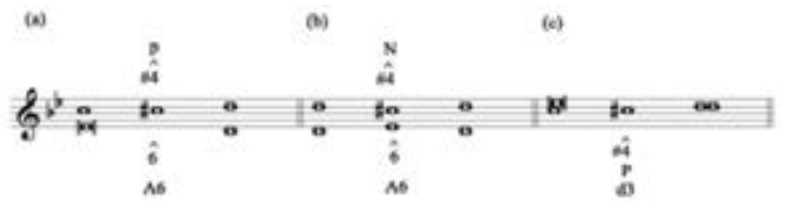
Example 1: Three categories of *key-defining progression*:

First category: d5-M3, A4-m6; 4-3, 7-8



Second category: d7-p5, A2-p4; 6-5, 7-8

Third category: A6-P8, d3-P1(8); 6-5, #4-5



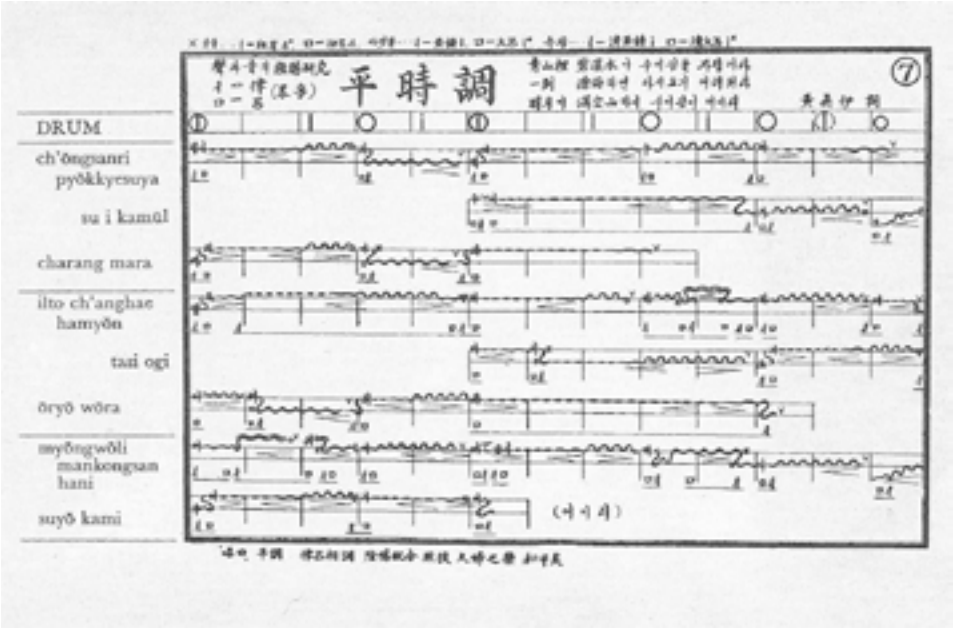
[3] Among the three categories, the first two are more important than the third. The resolution of the first two intervals (augmented 4th or diminished 5th and diminished 7th or augmented 2nd) points to the tonic. The augmented 6th or diminished 3rd is the product of chromaticism.

Dissonance provides activity while consonance yields the impression of stability; that is, dissonance produces tension that seeks its resolution in consonance. This dualism of activity (dissonance-tension) and stability (consonance-resolution) has dominated the tonal theory of western music from the time of Bach to the end of the 19th century.

1.2. *Asian approach*

Does a similar dualism of activity and stability appear in Asian music? Can we find tension and resolution in Asian music like that associated with western music? To compare western and Asian approaches to creating tension and resolution, I will provide four examples for discussion: Korean *Sijo* music (Examples 2a & 2b); Korean court music *Sujecheon* (Examples 3a & 3b); the Taiwanese *Nanguan* piece *Fengluowutong* (Examples 4a & 4b); and Japanese *Shakuhachi* music (Examples 5a & 5b). Two types of scores are shown below for each of these examples: one in its original notation and one transcribed in western notation.

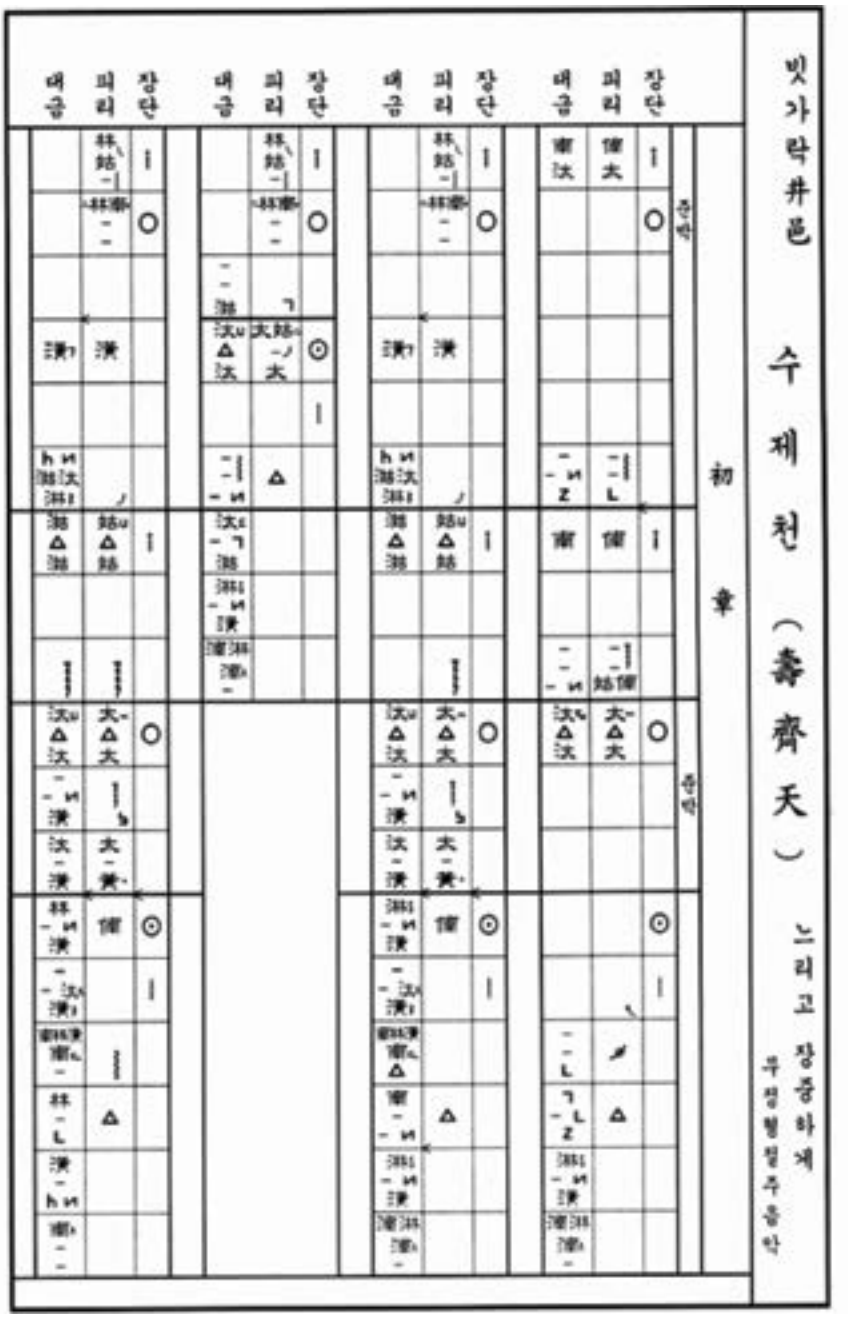
Example 2a: Korean *Pyong-Sijo* score:



Example 2b: Korean *Pyong-Sijo*, transcription in western notation:

Source: Survey of Korean Arts Traditional Music by the National Academy of Arts

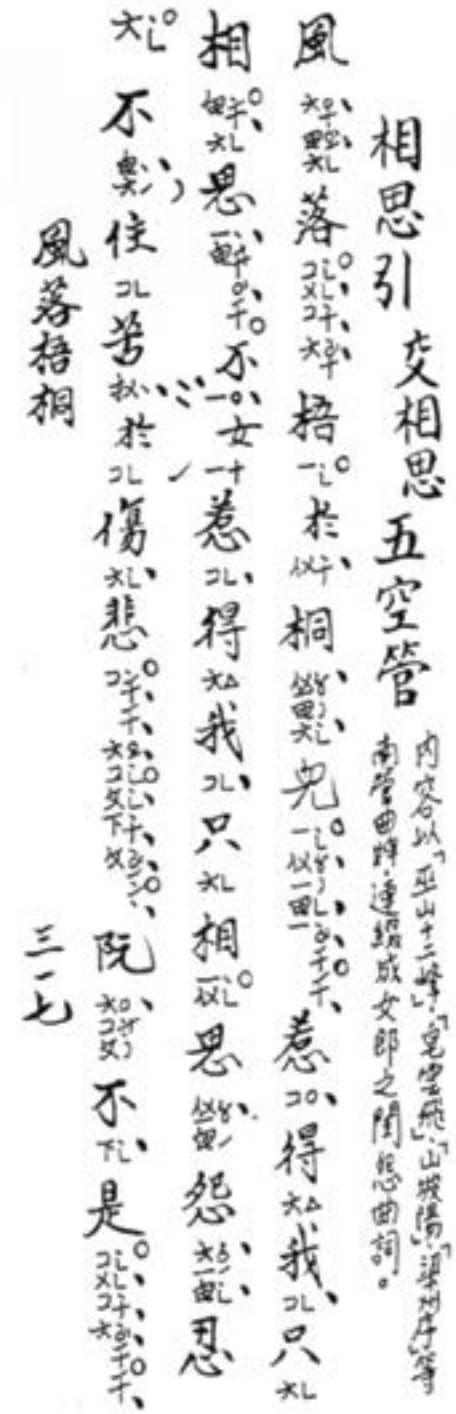
Example 3a: Korean court music, *Sujecheon*, in original notation:



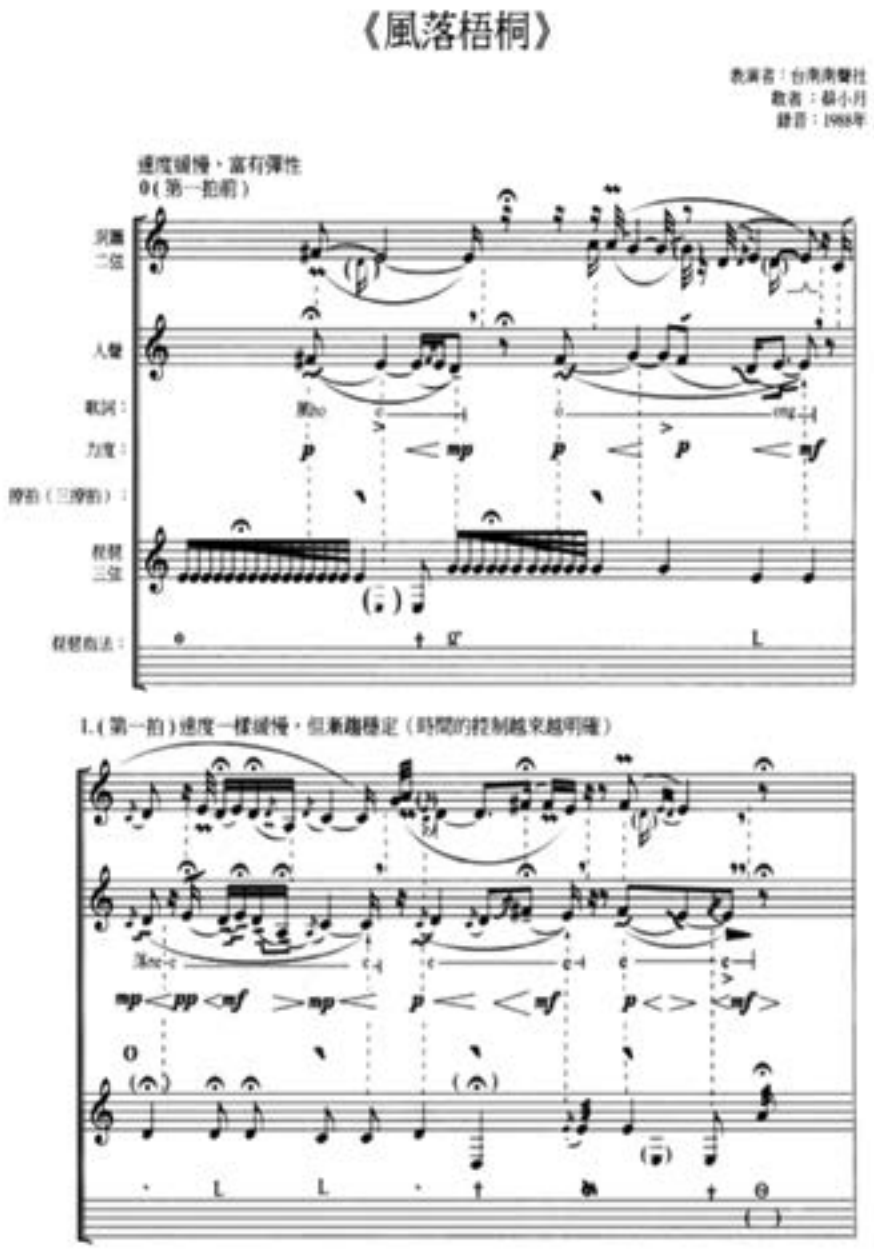
Example 3b: *Sujecheon* (*Soojecheon*) transcription in western notation:

Sujecheon (continued)

Example 4a: Taiwanese *nanguan* music, *Fengluowutong*, in original notation:



Example 4b: Taiwanese *nanguan* music, *Fengluowutong*, transcription in western notation:



Example 5a: Japanese *shakuhachi* music, *Futaiken Reibo*, in original notation:

Source: score of Yodo Kurahashi Sensei (first published in 1974)

Example 5b: Japanese *shakuhachi* music, *Futaiken Reibo*, in western notation:

I will use Korean *Pyong-Sijo* to show the use of vibrato with a modal degree for the identification of the mode. The mode for *Pyong-Sijo* uses *pyong-jo*, which consists of D, E, G, A, and B (*see* Example 6). In Korean music, the tone receiving the most prominent vibrato is normally the central tone of a mode. For *Pyong-Sijo*, the D, as the modal degree 1 or central tone, requires wide vocal vibrato (or falsetto ornaments) to perform. The G, as the modal degree 3, is executed without vibrato. The position of the vibrato in *Pyong-Sijo* plays a crucial role in determining the mode. The vibrato is assigned to the modal degree 1, in contrast to modal degree 3, which does not require any vibrato.

Example 6: modal tones of *Pyong-Sijo*

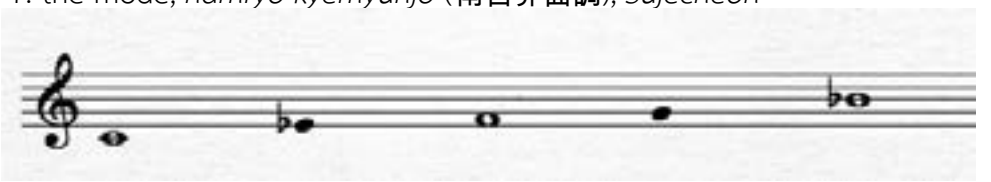
Another important aspect of Asian music is the concept of "single tones as musical entities."[4] A musical entity consists of the elaboration of a deviation from one tone moving into a main single tone through subtle inflections in pitch, specific portamentos from one position to another, and various levels of vibrato, timbre, and loudness. These so-called "ornamentations" are integrated into the musical structure. For example, Korean *Sujecheon* music consists of the instrumental ensemble with *changgo* drum patterns of *kidug kung*, *kidug*, *kung*, and *dung dururu*. Each *changgo* structure consists of these four drum patterns in six measures. The fourth drum pattern is regarded as the structural point.

Let us now examine the elaboration of deviation in the fourth drum pattern of the first two *changdan*. The structural tone for the first *changdan* is the note F and that for the second *changdan* is the note Bb (*see* Example 7). For each of these structural notes it takes two measures in length to elaborate the deviation away from and back to the main

[4] *See* Chou Wen-chung. "Single Tones as Musical Entities."

note (F in the first and Bb in the second). Several auditory features are worth noting. First, one hears the competition between the *daegeum* and the *sogeum* during the execution of the deviation away from and back to the note F of the first *changdan* and Bb of the second *changdan* (measures 5-6 and 11-12). Second, the ending note for the first *changdan* is the note C, which can be viewed as the anticipation of the first important note (C) of the next *changdan* section. The fourth drum pattern consists of two subgroups, the first marking the end of the deviation from the note F and the second anticipating the initial structural note (C) of the next *changdan* section. Third, the tecniques of deviation include the descending vibratos (*t'oesong*), wide vibratos, slides, accented embellishments, and florid coloraturas figures.

Example 7: the mode, *namryo kyemyunjo* (**南呂界面調**), *Sujecheon*



It is interesting to note that G is regarded as the deviation from F and always appears after the note F in the first *changdan*. This linear elaboration of deviation between instruments approaching and moving away from F creates tension. The resolution in arriving at F is expected when all of the instruments rest on the note F without any coloraturas, for instance, from the latter part of measure 3 to the first part of measure 4. After the note F receives a brief moment of no coloraturas, it starts to deviate away from F, starting from the latter part of measure 4 to measure 5, which ends the first *changdan*. The execution of deviation away from the main note through the above-described techniques provokes the sense of tension, and the arrival at the main note, often accompanied without deviation, creates the sense of resolution. The duality of tension and resolution is established with the proper application of deviation.

The music for Taiwanese *nanguan* reflects a similar approach in dealing with its tonal tension and resolution. The "single tones" theory views the deviation away from and back to the main note as a musical entity. A "musical entity" is completed in its linear elaboration by way of voicing competitions among instruments, which results in tension and resolution. It, therefore, offers another perspective through which to view tonal tension and resolution as compared to its counterpart in western music.

The concept of tension and resolution in the West is realized by the vertical juxtaposition of two scale degrees to form a dissonant interval, which establishes an increase in tension and requires a release to a consonant interval for its resolution. In *Pyong-Sijo*, the vibrato is assigned to the central tone (modal degree 1), and yet the fourth tone (modal degree 3) above the central tone receives no vibrato. In *Sujechoen*, the deviation away from and approaching the main modal degree note increases tension, while the arrival at the main modal degree note with liquidation from deviation and ornaments provides a sense of resolution. The deviation techniques include vibratos, ornaments, glissandi, dynamics, and coloraturas.

2. Music and Sentiment

Now, we come to touch on our second issue of music and sentiment for composition teaching and curricular design. Music, as an art form, evokes emotion and sentiment. The power of music to awaken emotion and sentiment is well documented in both western and Asian music literatures. For instance, the *sijo*, which uses *pyong jo*, as discussed earlier, is associated with a brightness of mood expressing refined, calm, and peaceful feelings. The *sujecheon* uses *kyemyun jo*, which expresses a mood of sorrowfulness.

In the West, the philosopher Plato is regarded as one of the first to recognize the power of music on emotion. Later, the 20th century scholar Deryck Cooke, in his *Language of Music*, argued certain diatonic intervals and scale patterns signify particular emotional content. Minor thirds, for instance, represent grief.

2.1. *Comparing the structures of Verdi's* Lacrymosa *and Ung's* Rain of Tears

Listening to *Lacrymosa*, from Verdi's Requiem (1874), and Ung's *Rain of Tears* (2006), one immediately feels grief. Both use slow tempo to express that emotion. But, when we further examine how Verdi and Ung fill the musical time and space, we discover a significant difference in their musical presentations.

Example 8: *Lacrymosa*, from Verdi's Requiem

Lacrymosa (continued)

Example 9: Ung's *Rain of Tears*

Table 1: Comparing Verdi and Ung

	Verdi	Ung
pace	slow	slow
cell/pattern	unified	diversified
melody	unified	embroidered and dissolved in florid coloraturas
periodicity	regular/repetitive	irregular/non-repetitive
space	triadic	pentatonic
speed	single	variable
theme	appearance in one voice part	simultaneous appearance in more than one voice part
linear motion	contrary motion	parallel motion with small curves in different directions
voice presentation	independent from each other	competing with each other

In Table 1, we can see how homophonic and heterophonic textures distinguish the works of Verdi and Ung. However, these differences do not lessen our feelings of grief when listening to either's composition. The use of minor third intervals in the music of both Verdi and Ung convey a sense of sadness. But, in the case of Verdi, the minor third is part of the Bb minor mode; in Ung's, the minor third is part of his modal scale.

Conclusion

As shown in the above examples, when rethinking teaching methods and curricula for music composition in Asia, one must consider 1) music as a product of the confluence of music cultures; 2) the power of music to awaken sentiment through proper employment of intervals; 3) cultural perspectives underlying concepts of tension and resolution; and 4) textural aspects of presentation.

References

Chang, S. (1986). *The Music of Sijo*. Seoul: Seoul National University.

Chou, W.C. (1967). Towards a Re-merger in Music. *Contemporary Composers on Contemporary Music*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

—— . (1970). Single Tones as Musical Entities: An Approach to Structured Deviations in Tonal Characteristics. *American Society of University Composers*, vol. III.

Cooke, D. (1990). *The Language of Music*. Oxford: Clarendon Paperbacks.

Distaso, L.V. (2009). *On the Common Origin of Music and Philosophy: Plato, Nietzsche, and Benjamin*. Springer Science and Business Media.

Tann, H. (1989). Coming to Terms: (Futaiken) Reibo. *Perspectives of New Music, 27*(2), 5276.

Ung, C. (2006). Rain of Tears. New York: Peters Edition.

Verdi, G. (1874). Requiem, *Lacrymosa*. Rome: Ricordi.

Dance Education: A Pedagogy for Empowerment

Joseph Gonzales, Ph.D.[1]

Abstract

This paper investigates pedagogical approaches to teaching dance, beyond the traditional delivery of codified dance techniques. The paper reports on the system of dance education being employed at the National Academy of Arts, Culture and Heritage Malaysia, which has produced graduates of exceptional ability whose success is benchmarked against national and international awards and scholarships. For the most part, students in the program come from underprivileged and disenfranchised backgrounds. Framed by two influential pedagogical theories, Paolo Friere's "Pedagogy of the Oppressed" and Howard Gardner's theory of "multiple intelligences," the following approach and case studies of two students who have benefitted from it reveal the transformative and empowering potential of dance education.

Keywords: dance education; dance pedagogy; Malaysian dance; pedagogy of the oppressed; multiple intelligences; multi-cultural dance; dance theatre

[1] Head of Academic Affairs & Contextual Studies, Hong Kong Academy of Performing Arts, Hong Kong

Introduction

The pedagogy for teaching performing arts in Malaysia (and perhaps globally) has most often been thought of as the methodology for delivering a certain body of knowledge in the arts—theatre, dance, music, etc.—at specific levels. This is normally implemented through several channels, including school curriculum, specific organizations or societies, independent private schools, and dedicated professional academies, up to those conferring the highest professional or tertiary qualifications.

This paper presents a pedagogical concept for dance education from a very particular point of view, though it may be applied more broadly to common practices of career educators and academics working in the arts and elsewhere. The approach draws from two important theories of education in general. The first is Paolo Freire's 1970 *Pedagogy of the Oppressed,* and the second is Howard Gardner's work on "multiple intelligences," introduced in 1983. Freire challenged traditional approaches to education (which he called "banking," while referring to the standard teacher-student relationship as one between colonizer and colonized). He describes his banking concept of education as

> an act of depositing, in which the students are the depositories and the teacher is the depositor. Instead of communicating, the teacher issues communiqués and makes deposits which the students patiently receive, memorize, and repeat. This is the banking concept of education, in which the scope of action allowed to the students extends only as far as receiving, filing, and storing the deposits. (2000: 72)

Freire offered an alternative vision in which the student acts as a co-creator of knowledge, and knowledge arises out of dialogue in "[t]he encounter between men, mediated by the world, in order to name the world." He argued that "dialogue cannot occur between those who want to name the world and those who do not wish this naming—between those who

deny others the right to speak their word and those whose right to speak has been denied them" (2000: 88).

While it is often suggested that children who are denied arts education are in some way oppressed, disenfranchised, or victimized, this does not paint an entirely accurate picture of the situation the world over. This paper postulates that, in the Malaysian context (which I hope will resonate on a global platform) and in the personal approach to dance education that I am interested in, the truth lies somewhere in between, or, rather, along a continuum of strategies, models, and people.

This paper recognizes and celebrates that dance (and all arts) education at a professional and tertiary level aims for artistic excellence, ideally leading to professional careers, but posits that it could play a more holistic and significant role. I will refer to this as the "Pedagogy for Empowerment" and hypothesize that, beyond delivering technique and form, performance quality, musicality and so on, dance education (and arts education more generally) is about empowering the human being. This is especially true when applied to students who might not necessarily acquire self-worth in the course of regular schooling, where, too often, insufficient value is placed on artistic intelligence, while the focus remains on, mathematical, scientific, and linguistic intelligence. This paper suggests that dance/ arts education steer the child toward empowerment and be a tool for transformation, the highest level of attainment—and the ultimate height of human development in the creative space and beyond.

1. Education at ASWARA

Akademi Seni Kebangsaan (ASK) or the National Arts Academy was established in 1994, under the auspices of the Ministry of Culture, Arts and Tourism.[2] This was Malaysia's first institution of higher learning to focus on providing full-time training, initially a four-year program in the arts, leading to a Diploma in Dance, Theatre, Music, and/or Creative Writing.[3] This blueprint for arts education in Malaysia at the tertiary level was initiated through the efforts of the Ministry of Culture, with contributions from academics, artists, and practitioners, both local and international, who formulated the syllabus of study. Mohd Anis Md Nor and the late Krishen Jit, both of the University of Malaya, Zakaria Ariffin, and Hanafie Imam were appointed on a part-time basis to the helm of the departments of Dance, Theatre, Creative Writing and Music.[4] The programs at the institution are intended to reflect its role as custodian of national cultural heritage and identity, to produce skilled practitioners, and to develop creative and knowledgeable artists.

---

[2] The Ministry has undergone several reincarnations: Ministry of Culture, Arts and Heritage, then Unity, Culture and Arts, and currently Information, Communications and Culture, while the Ministry of Tourism is a separate entity. The tuition fees for each program are only approximately RM 6,000.00, making it the lowest-priced college of higher learning for the arts. The government provides funding of up to RM 3 million a year for salaries, and utilities.

[3] The Faculties are constantly being restructured. Cinematography, which was launched in 2002, was changed to Film, Television and Video, and is now known as Film and Video, and new Faculties of Animation, and Fine Arts were introduced in 2008 and Management in 2012.

[4] Mohd Anis, who possesses a doctorate from the University of Michigan Ann Arbor,is Malaysia's leading dance scholar. The late Krishen Jit was an icon in the industry, known throughout the region as an educator, critic, founder of the collective Five Arts Centre, and director with a wealth of knowledge of theatrical forms. Zakaria Ariffin is a prolific playwright, winner of the prestigious SEA (South East Asia) Write Award 2002 for literary achievement, and theatre director and actor, while Hanafie Imam is a leading jazz musician and an academic with a Masters degree from Berklee College of Music, in the U.S. In 1998, Mohd Anis left ASK, initiated the post-graduate program at University of Malaya, and launched Malaysia's first undergraduate degree program in dance at the end of 2005. Hanafie Imam moved on to various institutions of higher learning, including serving as Head of Music at University Malaysia Sabah, Kota Kinabalu. Krishen Jit entered one of the most prolific periods of theatre directing in his life, commuting between Kuala Lumpur and Singapore with regularity, until his passing in 2005 at the age of 65.

In 1999, under new direction, a modular system was implemented, and the Diploma course was shortened to three years. The dance program was restructured into three major modules of study, namely traditional arts, contemporary arts and choreography, emphasizing multiculturalism and plurality, with a module of theory and history. Following the parliament's approval of Act 653 in 2006, the name of the institution was changed to Akademi Seni Budaya dan Warisan Kebangsaan (National Academy of Arts, Culture and Heritage), known by its acronym ASWARA. The Bachelors program commenced in January 2008.

The Faculty of Dance of ASWARA mapped distinct goals for each of its programs. Freire wrote that "[t]he starting point for organizing the program content of education or political action must be the present, existential, concrete situation, reflecting the aspirations of the people" (2000: 95). What is unique at ASWARA is that major traditional dances of the Malay, Chinese, and Indian ethnicities together, in addition to ballet and contemporary dance, are all compulsory courses for dance majors and are taught for the entire duration of the program. Some Malay folk forms as well as basic dances of the indigenous communities of Malaysia are taught for just one semester each. It is a very ambitious program. The Diploma in Dance is geared toward training the performer, enabling the body and mind of the dancer to be responsive to the multiple genres of dance in Malaysia, while maintaining a global perspective. The Bachelor of Dance program, which is also three years long, allows the undergraduate to achieve excellence in one major area of dance technique or choreography, with a great emphasis on theory and history, including research and writing. Visiting artists, both local and international, workshops, and exchange programs form an integral component of the syllabus, which enables greater stimulation and interaction between faculty and students.

The diploma and degree courses are approved by the National Accreditation Board[5] and recognized by the Civil Services Department, which is responsible for all employment by government, though the schemes into which graduates can be absorbed are still limited and not always commensurate with qualifications and experience.

The Faculty of Dance has taken great effort in excavating and reviving dances of the indigenous communities of Malaysia that were and still are, despite valiant attempts, slowly fading into oblivion. The process involved the identifying of traditional dances and dance masters, who primarily practiced their art in the villages. These masters have been invited to conduct master classes at the institution. During their residencies, their work is recorded and documented. In addition to this strategy, there is a compulsory industrial training of practicum or research project, depending on the interest of the individual student, which runs four weeks for the Diploma and three months for the Bachelor program. Undergraduates are encouraged to immerse themselves in local communities and to understand the significance of dance within a particular society. Although these research projects take place at a fairly introductory level, as research methodologies have not yet been mastered by the young students, some of the results have been encouraging. Among the successful research projects were Hazlami Harun's work on *zapin* dances from Kelantan. Al Jabar Laura also investigated that form's development in the Tidong community in Tawau, Sabah. Also of note was Zamzuriah Zahari's research into *Tari Inai* from Kelantan. Norsafini Jafar was able to reconstruct many of the *Joget Gamelan* dances with teachers Zaharah Hamid and Wan Salmah Sulaiman, both dancers with SUKTRA[6] in Terengganu, and the repertoire has been

[5] Lembaga Akreditasi Negara (LAN) works with the Ministry of Education to approve courses that are offered by private and public institutions of higher learning. The basic guidelines are referred to as the Standard Minimum Criteria, which governs the qualifications of the faculty, facilities, entry requirements, and implementation and requirements of credits hours and so on. In 2006, this body is known as the Malaysian Qualifications Agency (MQA).

[6] This is the famed group from the 1960s that received royal patronage and mastered the repertoire of the *joget gamelan* for palace presentations, including the historic 1969 presentation at the University of Malaya, Kuala Lumpur.

built up to 11 dances from only two in the past. Dancer-scholar Zamin Haroon, also known as Chandrabhanu, who resides in Australia, was invited to ASWARA to conduct master classes in the classical court dance *Terinai* for several weeks over a three-year period. While here, he organized the visit of members of the arts group known as Terseri from the state of Perlis, well-known in this form, in order to make DVD and audio recordings. This remains some of the best documentation of the dance. All of these dances have now been included in the dance syllabus of ASWARA and are performed whenever possible, keeping them alive while attempting to reach out to new audiences. Thus, one of the areas of emphasis of education is a comprehensive and contextual learning of dance forms that are facing extinction.

In addition to these courses, from the inception of the institution, traditional Malay theatre *makyung,*[7] *bangsawan*[8] and the shadow play *wayang kulit* have been compulsory core courses for all undergraduates at ASWARA. These traditional theatre forms incorporate music, dance, and acting. Multi-disciplinary training in Malaysia as in Asian theatre began centuries ago!

2. Admissions at ASWARA

At all Malaysian universities that offer tertiary studies in the arts (including dance), the audition process, if there is one, is completely different from what one may encounter for acceptance into the world's best conservatories, such as School of the American Ballet, Royal Ballet School, Beijing Dance Academy, Vaganova Academy, or the Paris Opera Ballet. At these institutions, the audition itself is often a space for heightened drama. Because it makes great theatre, the process has been food for the imagination behind such films as

[7] Variously spelled "Ma' Yang," "Mak Yong," "Ma'yong," or "Ma' Yong."

[8] Also known as Malay Opera, incorporating acting, singing, and dancing. "The extra-turn" is a song and/or dance interlude that occurs when the curtain is lowered for a scene change. It generally has no relevance to the development of the plot of the play.

Fame, Flashdance, and *Centrestage,* wherein masses of lithe, flexible bodies line corridors in pink tights or leotards, practicing multiple *pirouettes* and *battus* at national or international competitions. This could not be farther from the ASWARA experience.

As head of the selection panel, I often quip that as long as there are no visible disabilities, we are willing to accept a candidate. Most students who come to ASWARA arrive at the age of 17 or 18 with minimal experience in dance. In most countries, this would be considered relatively late. Although there is an audition process, it is more of a formality than a stringent review. The program currently attracts those whose previous experience is limited to participating in their schools' co-curriculum or cultural societies. Generally, the applicants possess only a few passes or credits in the high school certificate examination and, more often than not, have failed subjects such as mathematics, science, and English language. These candidates often have literally nowhere to go, given their poor academic qualifications and histories of having been classified as "failures" within the examination system or culture. Their grades would not enable them to pursue higher education in any of Malaysia's public universities or colleges, despite policies in Malaysia that privilege one ethnicity before all others.[9] Private higher education is usually not an option for these students, as parent/household incomes are normally less than RM 1,000.00 per month. In a typical account from one of ASWARA's recent success stories, Raziman Sarbini, who comes from a town called Limbang, in Sarawak on the island of Borneo, explains that his options were limited.

> I am the youngest in a family of eight, and none of my older siblings continued their education post secondary school. Although, my results were poor, I chose to enter 6th form because there were no real options after my high school certificate. I actually

[9] New Economic Policy was implemented in 1970 after the infamous racial riots of 1969. For further information regarding its specific goals or outlines, visit http://www.epu.gov.my/en/dasarekonomibaru; *see also,* Article 153 of the Federal Constitution of Malaysia.

did not know what I wanted to do with my life since I was academically weak, with poor reading and writing skills. I was without a clue and there was no proper career guidance at school. No one spoke about dreams or aspirations or potential. My parents are farmers who tapped rubber with a monthly income of about RM 800.00. I thought perhaps that I might become a cook (now they are called chefs) as I enjoyed cooking a lot and worked part time in the school cafeteria or just helped where and when I could to earn extra money. I also excelled in athletics and thus enjoyed physical activity. In my 3rd form, I participated in aerobics competitions for fun, and it opened a new horizon for me. I struggled through my year in 6th form, finding the academic subjects too challenging, and really began to feel very lost—like a sinking ship. At that time, a high school friend of mine, Siti Fatin Nadzirah Pedi, who was very active in the high school cultural club, had applied, was accepted, and had begun her studies in ASWARA for a year, and thus I thought I could apply, too. I heard that the college was good, but I had no idea about the curriculum. I assumed that there would be a lot of traditional dances. I had to travel to the capital city, which was very far away (about 1,000 kilometres). My journey was filled with many incidents, such as losing my wallet, and when I arrived at the audition, I was tense and fraught. I had to perform a few dances to music that I had never heard and did not know at all. I just improvised to the music, and it was a difficult experience, but I did it with all my passion and energy. I did not think that I would be accepted. But I was, and I joined ASWARA in 2010. My only idea for my future was to work as a cultural dancer in one of the government agencies once I completed my Diploma. This was all I knew. (Personal communication, Dec. 30, 2014)

Later in this paper, I document the journey of this dancer, who provides just one example of the kind of personal transformation the study of dance can inspire.

3. Pedagogy of Empowerment

All of the factors or strategies discussed below together make up what this paper posits as the "pedagogy of empowerment" and exemplify what it entails. Everything begins with teachers and the teaching. The "best practices"[10] in any learning institution or college involve retaining the **best teachers** to deliver the required knowledge to graduate, at best, the superlative graduate who excels beyond all others and, at the very least, to garner an acceptable minimum standard performance, so that even the "weakest" graduate has something to offer and is employable.

Judith Lynne Hanna lists the five core ideals for teacher competency in dance as follows:

1. Show commitment to students and their learning;
2. Know the subject of dance in all its aspects and how to teach it to students;
3. Manage and monitor student learning;
4. Think systematically about teaching and assessment practices;
5. Participate in learning communities. (1999: 760-777)

As the head of the Faculty of Dance at ASWARA, I have held onto these principles fiercely. Empowerment depends on these fundamentals, and the faculty is very privileged in that it is able to employ 10 full-time lecturers as well as 10 part-time lecturers on an annual basis to cater to approximately 80 dance majors. This is a luxury that is unique in a world where budgets in arts education continue to be slashed. The specialists are employed in every field possible, including classical and folk dance of each ethnicity, ballet, contemporary dance, choreography, and theory. Four full-time lecturers are age 55 and older, and four are under 30 years of age, with two falling somewhere in between. This provides us with a great mixture of experience and youth. There are complexities involved in this specific

[10] *See* Bardach, E. (2000). *A practical guide for policy analysis: the eightfold path to more effective problem solving.*

ecosystem, in that it could allow the hierarchy of age and teacher-student relationships, or the Asian sense of deep filial piety, to prevail, thus preventing healthy exchanges of ideas from taking place, but this has gradually been overcome. It is important that everyone has a voice. The faculty, which is carefully screened, brings together committed educators who are willing to spend time to develop relationships with and invest their time in the students.

For the dance majors, concentrated learning and **contact hours** are essential. Dance is not knowledge that you can receive from a textbook. Rather, it is incremental, developmental, and progressive. Therefore, the student learning time is extensive—generally up to six hours of practical classes per day, five days a week, 14 weeks per semester, two semesters per year. Since dance (the arts) is not something from which we can take extended breaks, especially if introduced to it at a fairly late age, a portion of the semester break is dedicated to rehearsals or special projects that will keep the students in shape and develop different skills, including management and marketing the arts or speaking, writing, or presenting on them. Learning beyond the classroom and being exposed to a variety of styles or choreographic approaches is essential, especially for the ultra-enthusiastic students.

Many extra and unrecorded hours are spent giving feedback promptly so that the dancers may retain and process the information efficiently, and not develop bad habits. The process of feedback includes that provided by lecturers from all members of faculty, even those who do not teach the specific class or technique, but have experience and understanding, serving as in-house external assessors. In this way, the student dancer is viewed through fresh lenses at least once a semester, in the studio situation. This has to be constant and requires a serious commitment and stamina, especially when the cohort is big.

Most of our classes have about 15-25 students in them. As described by several lecturers, at this point in arts education in Malaysia, and most certainly at the Faculty of Dance, we cannot "drop the ball." We therefore spend a great amount of man hours counselling, nurturing, cajoling, threatening, and rewarding the students. The environment that we have fostered at the Faculty is one of close interaction, camaraderie, and familial feelings, which is especially meaningful to students who come from smaller towns or villages across the country.

One of the focal points of pedagogy for empowerment or transformation involves **inspiration and motivation.** This sounds simple enough but cannot be over-emphasized. The pedagogy is designed to realize potential, to open minds to the vastness of the world of the arts, to discover the magic, to raise the bar, to set high standards, and to teach the power of big dreams. The faculty of **arts educators** is generally a student's first point of contact with the dance profession. We must therefore strive to invoke feelings of awe or inspiration—by our achievements, creativity, and the many forms of recognition we receive from our local and global fraternity, so as to be great role models for young dancers. Inspirational storytelling, teaching good classes, being enthusiastic and passionate about movement, art, music and life, challenging the students and, having a sense of humor, all make a world of difference in a classroom or studio setting. This is a daily ritual.

This pedagogy stresses the value of careful repetition and the necessity to develop the required stamina—not just in students, but also in faculty. Passions come and go, the flame may burn bright, but it may not last very long. This approach thus places emphasis on a dogged, robotic, machine-like efficiency of practice. Nothing motivates like actually seeing the results—being able to do what you could not before. This pedagogy of empowerment stresses the importance of understanding that it is not about being another Kazuo Ohno,

Sylvie Guillem, or Mikhail Baryshnikov; while it is imperative to communicate high expectations, ultimately learning dance and performing in the arts (and in life) is about being the best that each one of us can be, striving every day to be better than the day before—that is, to be better than you, yourself, have been. This is an extremely difficult challenge, as it is human nature to compare, especially with dance being so visual. It wants to leave us either, arrogant when we are better or frustrated when we fall short.[11] Dance and performing arts have been riddled with stories of how frustration pushes artists over the edge, as egos can be so fragile. The nightmare stories of abuse, drugs, starvation, and other forms of deprivation are rampant. This is well documented in prima ballerina Gelsey Kirkland's book *Dancing on my Grave*[12] and displayed in the fictional movie *Black Swan*.[13] Therefore, it is imperative to make the students understand the importance of healthy competition, and, at the same time, that acceptance and balance is critical. It requires infinite wisdom and maturity to know the difference between the things that are within our power to change and those we have to live with. This pedagogy of empowerment is not interested in creating clones but in facilitating the blossoming of each arts practitioner into the best model of themselves. For students who believe in higher powers, through religion, spirituality, or divinity, then it is about being what they are meant or destined to be. This process and system of education insists on understanding the multiplicity of talents that are present in each undergraduate. The emphasis of the pedagogy of empowerment is on asking all students to challenge themselves; for each to ask the question "Why can't I?" Or, to put it more positively and paraphrasing from Barack Obama's 2008 presidential campaign in the USA, "Yes, I can!"[14]

---

[11] *See* the poem "Desiderata" by Max Ehrmann.

[12] Kirkland, Gelsey G. (1987). *Dancing on my Grave*. New York: Jove.

[13] http://www.imdb.com/title/tt0947798/

[14] http://www.nytimes.com/2008/01/08/us/politics/08text-obama.html?pagewanted=all&_r=0

Linked to the motivation described above, is the task of creating a healthy atmosphere of competition, challenge, benchmarking, and **exposure**. It is imperative that, at whatever level the arts are being taught, teachers communicate high expectations while broadening their students' horizons and expanding their world views. It may come as a surprise, but many of those who choose to come to train in professional schools in Malaysia possess very limited knowledge and scant understanding of the world of performing arts; often even those who make their living working in these environments have had limited exposure.

Since, the specialization and unique strength of ASWARA lies in its multicultural syllabus, our dancers are encouraged to benchmark against the best in each field. In order to participate in Malay folk dance competitions, to complete the highest levels of *bharatanatyam*, which is the *arangetram*, or participate in the national ballet competition, which is the only one available in the country, our undergraduates are taught to challenge themselves against the best in the various genres—that is, against those who only practice in those genres. With this approach, ASWARA has had some astounding results, with champions in the National Chinese Dance Competition in 2006, where the group performed Zhou Gui Xin's *Journey*, based on the technique of the Xinjiang tribe of China, and the students comprised the only 12 non-Chinese dancers in an event with about 1,000 performers. The faculty has also presented five graduates in the *arangetram,* all of whom were of non-Indian ethnicity. This constant benchmarking is essential to creating a healthy learning environment.

Beside the physical, feeding the imagination is vital and extends beyond the studio at ASWARA. The faculty organizes talks by successful graduates and established artists, who are often called on to give talks and share their experiences with the students who are just beginning their journey. Trips to the theatre on a regular basis form an integral aspect of learning, working out special discounted rates where possible, so that students are

able to watch all of the major shows in town. This requires much negotiation with theatre producers, as ticket prices are sometimes too exorbitant, and it becomes unaffordable to go to performances two or three times a month. The logistics seem mundane, but this needs to be mentioned, as it is really an indication of the constant effort that is needed to facilitate these programs. Such activities are especially important because most students come from towns where there were no opportunities to have witnessed performances live. Some places even lack Internet access. The benefits of watching live performances are unimaginable; there is much to be learned from even the less successful productions, and post-performance dialogue is always encouraged, either formally or otherwise. Since the late-20th century, technology has allowed the world to enter the classroom through the Internet. Today, free WiFi should be made available to all and assignments may include compulsory viewing of iconic productions of the world's greatest artists, accessed without incurring any expense, via Vimeo, YouTube, and social media sites.

A key element in empowering youth in dance perhaps particularly relevant to Asia is **changing the colonized mindsets** of those who come into dance to work with students to persuade them that they and their dance forms are not inferior to their western counterparts. The aesthetics and athleticism that are embodied in ballet and contemporary dance forms have much more bravura and thus appear much more difficult and impressive than local Malaysian arts. Consciously or otherwise, these become the only legitimate yardsticks or benchmarks of excellence. It is true that several Chinese, Japanese, Korean, Taiwanese, and Philippine ballet or contemporary dancers have excelled on the world stage—artists like Miyako Yoshida, Li Cunxin, Darshan Singh Bhuller, Tetsuya Kumikawa, and Akram Khan. Teachers and practitioners need to understand, communicate, and champion the fact that, because dance is universal, we cannot be colonized in our art. It is vital that recognition is given to those who excel in local forms.

The situation is such that, generally, non-western or Asian forms often do not possess the movement vocabulary of spectacle or grandeur that causes the hearts of the audience to leap up into the mouths, leaving them gasping and breathless. The obvious exceptions would be classical or highly stylized, intricate or acrobatic Chinese, Indian, Indonesian, or Thai forms, to mention a few. The Internet and the economics of the arts have served to glamorize, and promote popular art forms, such as hip hop and others, to a degree that those in education or local arts practitioners sometimes feel like they are swimming upstream. The emergence of television reality programs such as SYTYCD and others have packaged dance into these very tight neat 1.5-2 minute sequence-capsules designed to impress judges or viewers who are required to vote for their favorites. Dance is colonized by this fast-food, instant-gratification mindset. The pedagogy of empowerment stresses the need for art students/dancers to be taught the value of competence in these dance languages, and knowledge of these traditional forms. It is precisely the uniqueness that gives agency and empowers the dancer when on a global stage or in an international collaborative platform or laboratory. It most definitely contributes to building of self-esteem, as well as personal and national identity. The success of Japan's Kasuo Ohno, Taiwan's Lin Hwai Min, the older work of Thailand's Pichet Klunchun, Indonesia's Eko Supriyanto, and Cambodia's Amrita Performing Arts are examples of Asian artists or companies that have shown that there is an international market for art that is rooted in tradition. In this aspect, Malaysia has much to learn, but the successes of several graduates have served to further inspire.

Civilization, modernity, and commerce have placed greater value on some vocations over others. For obvious reasons, medicine, engineering, and law have risen to the apex of choice professions. Despite the ability of the arts to feed the soul and nourish the spirit, this value is hard to quantify, relegating the arts to positions farther down the economic ladder. Thus, another strategy in this pedagogy is introducing the artists/dancers to

Howard Gardner's theory of "**multiple intelligences**" and empowering them through new understanding. This paper reiterates the point that 11 years being side-lined in regular primary and secondary schooling due to "weak academic backgrounds" and told that they would not amount to anything in their lives is damaging. Gardner suggests that "[t]he problem lies less in the technology of testing than in the ways in which we customarily think about the intellect and in our ingrained views of intelligence" (2011: 4):

> A description of use of the body as a form of intelligence may at first jar. There has been a radical disjunction in our recent cultural tradition between the activities of reasoning, on the one hand, and the activities of the manifestly physical part of our nature, as epitomized by our bodies, on the other. This divorce between the "mental" and the "physical" has not infrequently been coupled with a notion that what we do with our bodies is somehow less privileged, less special, than those problem-solving routines carried out chiefly through the use of language, logic, or some other relatively abstract symbolic system. (2011: 10)

Below is a diagrammatic interpretation of this theory.

It is vital that much time is spent to make the students understand that their gift of dance or kinesthetic intelligence is valuable and rare while explaining the meaning of the different intelligences. Teachers wish that all students will ideally achieve high competencies in every area, even though such a wish is unrealistic. Therefore, the pedagogy is intended to set each student off on a journey, to discovering and realizing his or her strengths and weaknesses, with the understanding that it is eventually up to all individuals to work on themselves.

The pedagogy of empowerment must include the development of **21st century skills** of problem solving, management, and entrepreneurship. This will hopefully equip students with the ability to negotiate and advocate for themselves in the world, and in the arts. By and large, many graduates will go on to become independent artists, and, until they get a manager or producer whom they trust and who will do all the work for them, they need to learn how to do it for themselves. We attempt through our system of education to allow the students to participate in productions and learn from experienced practitioners. Several graduates have started their own small enterprises or project-based companies that are primarily serving the commercial dance/arts industry, a reflection of the fact that students are making their livings through and using the education they received.

4. Other Key Factors

Two other factors should ideally be taken into account in the ecosystem of dance/arts education and in the pedagogy of empowerment. The first is the importance of providing programs for performance and exchange beyond the classroom. The pedagogy of empowerment seeks to place emphasis on performance practice of the performing art. At ASWARA, we have managed thus far to create a healthy calendar of events and productions, which is unusual in regular tertiary institutions. The funding that has been made available through the Ministry of Tourism and Culture has been generous. This has allowed several

productions to become staples in the Kuala Lumpur arts calendar, creating a brand name that is well known in the industry. In 2014, a windfall allocation of up to RM 700,000 from the Ministry, as part of its Visit Malaysia Year 2014 fund, allowed for two major projects to be undertaken. One was the production of five different performances of traditional dance in five nights, with each evening a different theme, under the umbrella of *Dancing Under the Moonlight*. Another was the *Tari '14* international dance festival, the 9th in a series that began in 1994, which gathered artists from 14 international arts institutions for four days of performances, talks, workshops, and a gala night. Students were placed in charge of, or scheduled to assist in, every aspect of the implementation of the program, from technical teams and front-of-house to liaison officers. Every single one of the participants found this an invigorating experience and, most certainly, one of the highlights of their student life. Many reported that it opened up a new world to them—making valuable contacts and new friends and appreciating their shared journeys even more.

One of the loudest bees in my bonnet is the existing chasm between academia and practice. These productions have served a very useful role in closing this gap. Other successful productions performed annually include a students' choreographic project *Gelombang Baru*, an evening of traditional dance called *Tapestry*, and even one for the lecturers called *Jamu*. The concept is that even the lecturers have to keep creating new work—at least a short new work of 10 minutes every year—challenging themselves constantly and opening them to criticism and thus keeping them honest. It is one thing to teach but quite another to produce the goods onstage.

In Malaysia, private sponsorship from the Sime Darby Foundation has provided approximately RM 500,000.00 per year for the last four years to the Faculty of Dance to run a company of outstanding graduates. It is uncertain how long this phenomenal support will continue, but, while it does, we intend to make hay. The company tours, conducts

workshops and performances, and in many ways has changed the climate of dance in Malaysia. The company has a unique multicultural repertoire that includes genres as diverse as *makyung*, *bharatanatyam*, and abstract western contemporary dance. Several graduates from the company have been further inspired to seek competitive scholarships that have taken them to foreign shores to obtain post-graduate education. There are currently about 10 of these dancers doing just this—at the University of Limerick in Ireland, Korea National University of Arts in Seoul, South Korea, Folkwang University of the Arts in Essen, Germany, the Hong Kong Academy of Performing Arts, Hong Kong, Taipei University of the Arts in Taiwan, and Western Australia Academy of Performing Arts in Perth, Australia, to name a few—a true testimony to this ideology.

5. The Empowerment

These strategies feed the imagination of the students who are most hungry. Once they realize that they are special, not in a precious or precocious way, but simply beginning to believe in themselves, the empowerment becomes palpable. They grow in confidence as people and are able to connect with others, whether within the industry, audiences, or important figures who could be helpful in their careers. Even if a child does not choose to pursue a career in dance, it is a powerful tool to develop confidence, musicality, and appreciation of art, as well as a great healthy lifestyle choice.

Ironically, despite conscious efforts to and success with excavating as well as reviving traditional dance, two of the greatest areas of achievement at ASWARA have been classical ballet and contemporary dance. While most of our dancers never studied these forms before their entry into the institution, the achievements have been admirable, even astounding. One of the reasons for this success is possibly that it is so physically challenging and exciting, while making room for freedom to explore and express (especially in contemporary dance), which appeals to young dancers.

6. Two Case Studies

The pedagogy of empowerment has borne fruit right before my eyes. Two of our students have particularly remarkable stories I'd like to share.

A Kedayan by ethnicity, Raziman Sarbini, who described his beginnings earlier in this paper, was born in Limbang, Sarawak. He now holds a Diploma in Dance, graduating in 2013, and, at this writing, is in his final year of his Bachelor of Dance studies. He has evolved into one of the finest dancers of his generation through many productions at ASWARA, as well as at festivals in choreography by Malaysia's leading choreographers, from traditional dance to modern ballet. Although choreography is not his main focus at present, his work on *The Hunger* entered the finals for the Short+Sweet Dance Festival[15] 2012 in KLPAC. At the World Championship of Performing Arts[16] in Los Angeles in that same year, he won several gold medals. He danced in the ensemble in classical ballet productions of *The White Bat* and *Coppelia* at the Istana Budaya, produced by Danceworks Production and choreographed by one of Malaysia's leading ballet choreographers, Choong Wan Chin, and *Panchali Sabatam*, the *bharatanatyam* dance drama by Shankar Kandasamy. He was one of the principal dancers in several contemporary works, such as *Eclectic Shift* and *Iklim* by Suhaili Ahmad Kamil, *WiRama* by Joseph Gonzales (which is performed extensively both locally and internationally), as well as the neo-classical work *Enter/Exit* by the same choreographer.

Raziman received the National Department for Arts and Culture Apprentice Grant in 2013, which enabled him to be absorbed into the professional company ADC, where he had an even greater opportunity to hone his talents. In 2014, he was the main talent in two Nestle television commercials and, later, at the 17th Solo Classical Ballet Competition organized by The Dance Society of Malaysia, Raziman won Best Modern Dancer and Overall

[15] http://www.shortandsweet.org/

[16] http://www.wcopa.org

2nd Prize with the *Le Corsaire* solo. He participated at the World Dance Movement[17] Workshops in Catelleno Grotte, Italy, in 2014 where he won three scholarships to attend programs by Teddy Forance (his idol) in New York and Desmond Richardson in Los Angeles in the future. In the Short+Sweet Competition by KLPAC, he was judged the Best Male Dancer 2014. In January 2015, he performed in *Short Stories*, an evening of works by American artist-scholar Patrick Suzeau to mark the end of Suzeau's Fulbright residency in Malaysia.

Another of our renowned students, Muhammad Fairul Azreen Mohd Zahid, completed his Diploma in Dance and Bachelor of Dance (Performance) Honours from ASWARA in 2012. He came to us with experience only in the traditional dance genre of *zapin*, which he learned as a student in high school. His learning curve at ASWARA was incredible, and his work to date includes innumerable productions in Malaysia and performances in Los Angeles, Philippines, Yogyakarta and Jakarta in Indonesia, and in Korea with the Sime Darby project. Fairul won the Sansha Best Modern Dancer Award at the National Ballet Competition in 2010 and performed in the ballets *Carmen*, *Don Quixote*, and *Cinderella* by Danceworks Productions at Istana Budaya and *The White* Bat in Nara City, Japan. He represented Malaysia at the World Championship of Performing Arts in Los Angeles and won five gold medals. He won 3rd Prize at the 13th National Ballet Competition and a scholarship to the Ena Ballet Studio to further train in ballet in 2011. He enjoys choreography and presents his work whenever possible. In 2012, Two won the Best Production and Best Choreography prizes at the Short+Sweet Dance Festival and, in the following year, Fairul presented it as a full-length work produced Theatre. In 2013, his choreography of *The King and I* won the MyDance Alliance and Goethe-Institut Dance Escalator Project, which included a prize to witness the Tanz Festival in Germany. In 2014, he was selected to be the choreographer

[17] http://www.wdm.org

for The Royal Arts Gala organized by My Performing Arts Agency where the musical *Mimpi Artilla* was staged. He was also thrilled to be the choreographer for his idol, Malaysia's No. 1 Artiste, Siti Norhaliza, for her concerts. He staged his second full-length work *Transcendence* with Naim Syahrazad and JS Wong in 2014.

Today, Fairul is enrolled at Tisch School of the Arts, New York University, USA, pursuing an MFA in Choreography and Performance. He received the Star Scholarship Award 2014 from the Sime Darby Foundation, which was worth approximately RM 520,000 to support his education for the two-year duration of this course. He has performed with 2nd Avenue Dance Company of New York University, as well as Lane Gifford's *The Space Between*, which is a part of the Boston Arts Centre's Arts Residency Program 2015.

The above two artists represent but the tip of the iceberg when it comes to the incredible journeys that begin for young dance students at ASWARA. It is extremely exciting to be a part of and to be witnessing this phenomenon thus far and to see the path unfold for various individuals, in particular, and for Malaysian arts, in general.

Conclusion

The pedagogy of empowerment described in this paper is about making each child believe in him or herself, enabling every student to dream big dreams and achieve what even they might not have thought about or imagined was possible. It is about teaching them to rise above themselves, to mine their potential, and live a glorious, grand life, which is their right and the right of each and every child. As the character Joan Clarke says in the movie *The Imitation Game*,[18] "Sometimes it is the people whom no one imagines anything of who do the things that no one can imagine."

[18] http://theimitationgamemovie.com/

References

Bardach, E. (2000). *A practical guide for policy analysis: the eightfold path to more effective problem solving*. New York: Chatham House Publishers, Seven Bridges Press.

Friere, P. (2000). *Pedagogy of the Oppressed*. 1970. New York: Continuum.

Gardner, H. (2011). *Frames of Mind – The Theory of Multiple Intelligences.* 1983. New York: Basic Books.

Gonzales, J. (2013). *Malaysian Dancescapes*. Kuala Lumpur, Malaysia: ASWARA.

Hanna, J. (1999). *Partnering Dance and Education*. Champaign, IL, USA: Human Kinetics.

Kirkland, G. (1987). *Dancing on my Grave*. New York: Jove.

Constructs from Living Cultures: Creating and (Re)sourcing Composition on the Cloud

Maria Christine Muyco, Ph.D.[1]

Abstract

Composing entails sourcing and *re*sourcing the endless stream of creative ideas that provide us with a base. The modern day techno-icon for this process is the so-called "Cloud"—a place where we can now conveniently archive and retrieve sounds and ideas without limit. In Asia, while much of the discipline of composition is rooted in western music theory, local structures, specifically those arising out of local rural and urban living cultures, form a foundation for composers' conceptual and structural creations. Although composers benefit from hi-tech innovations like the Cloud, constructing from living cultures continues to involve the direct experience of belonging to and being rooted in living culture, as work arising out of living culture imbues us with a sense of creative fulfillment in having achieved something original and distinct. Connecting to one's living culture should thus be encouraged as a component of today's composition pedagogy. Revisiting this process of local sourcing and compositional application is key to motivating emerging composers to keenly observe their environments and think of ways to encode living culture into structural and aesthetic musical relationships. When composers strengthen their relationships to local culture in both thought and action, a cyclical flow occurs in which the act of collecting and composing in turn expands the composer's creative consciousness and results in expanded original contributions to living culture.

Keywords: archiving music composition; Cloud technology for music; local music theory; urban culture and music; Philippines composers; musical instrument inventions

[1] Associate Professor, University of the Philippines Diliman

Introduction

In music composition, we acquire ideas to create our work, and so we need "sources." By adding the prefix "re" to the word "source," we come up with the term "resource"—an endless stream of creative ideas from which we cull concepts to aid in the creative process. The prefix "re" means to go back over a source, keeping it alive, enriched, and available, so that we and others can keep getting ideas from it.

With technological advances, the manner in which we store and access sources is changing. Today, the "Cloud" is fast becoming the place where we cache and retrieve ideas, audio and video files, and other digital materials. Apple's data storage platform iCloud resides alongside other vendors' storage sites like Google Drive and Microsoft Cloud. For composers, this type of tool is a resource of ever-increasing value. Once constrained by the data-storage capability of our computers, composers can now store virtually limitless quantities of data on the Cloud, allowing extensive recording, accessing, and sharing of music and other sounds and images of living cultures.

In Asia, as much as the discipline of composition is rooted in western music theories, local structures, specifically those arising out of rural and urban living cultures, form a foundation for composers' conceptual creations. But, beyond the idea of storage and retrieval that we experience using the iCloud or another remote storage site, constructing from living culture involves direct experience—belonging to and being rooted in living culture—which feeds into one's self a sense of creative fulfillment and distinctness. The nurturance of this kind of connection, and instruction in effective use of new data storage technologies to archive and share artifacts of living culture, represents a relevant component in today's pedagogy of composition.

1. The Techno-Icon

The Cloud, as a techno-icon, is an apt metaphor for (re)sourcing. It both gathers from the environment and feeds back into it. On it, we can set up archives to keep drafts, concepts, a journal of musical motives, and artifacts and observations of musical cultures. We can teach our students to develop a habit of using this tool and to incorporate the opportunities it presents into the serious discipline of composition. Composers have historically practiced archiving; this has been part of our lives, particularly among organized composers. However, precedent to archiving cultural artifacts has always been the development of our visceral awareness of the sounds in and around our environment.

What creates a context for archiving? One important aspect is attentiveness—developing a keen sense of awareness, where we listen well. In the act of listening, we detect a lot of things in our environment. We are able to observe, for instance, ecological changes.

A recent example of the relationships among awareness, archiving, and composition can be found in the University of the Philippines' Bakawan Project of 2015, which involved documentation and archiving of sounds, composing, and inviting the community to interact with the work physically (e.g., through dance/movement) and digitally (via sensors). The project demonstrates how the Cloud icon motivates us to think about context and process. We can connect with the icon of the Cloud as an "interface" that both receives and delivers knowledge. We can upload onto it, download from it, and track existing archives shared on it.

2. Interface Considerations

Composition students benefit by learning how to use the Cloud as a system for storage and retrieval of materials. It is a tool that is available to be used at any time. It has the advantage of mobility; when traveling, you can access materials wherever there is electricity and an Internet connection.

To make effective use of Cloud technology, issues concerning interface and access have to be addressed:

- What is the best format for exchange and interchange of files?
- What is the appropriate sound fidelity standard?
- Will the file be stored for personal access, for sharing with selected groups or individuals, or to be made universally available?
- What is the best menu design?
- What keywords will best accommodate searching?

3. Technology Shapes Process

The content and quality of a musical artifact may be influenced by how it is documented and retrieved. How is sound affected when collected for planned or spontaneous documentation? What does one listen for in this process? How is attentiveness to the sound itself balanced with considerations regarding how the documentation will fit into an archived body or how it will be shared? Will the process be selective, or will the sounds be archived for more ubiquitous distribution?

Composers expand our options for extending language by maintaining and accessing archives of sound. Having extensive data available helps us to deepen our language and syntax. But the primary means of assimilating living culture continues to be through direct involvement in culture.

4. Composing from Living Cultures

Composers create works from living cultures by applying both theory and praxis:

- Theory: structural and conceptual foundations of certain forms of actions (e.g., playing musical instruments)
- Praxis: application and embodiment of theory. Praxis involves communication and interaction and is experiential.

5. In the Philippines, Research on Local Theories and Composition Work Together

- A *tonal language* specific to the music is created when the composer selects specific timbres,time, pitch, and dynamics; some may refer to this as the composition's (and, often, composer's) *identity* or *voice*.
- *Creation* takes off from the basics—for instance, the innovation of a scale system or extension of traditional scales to include other types of tone combinations, e.g. from pentatonic to quasi- or extra-pentatonic.
- *Notation*, or the visual representation of sound, instructs performers on proper execution of his or her music; the composer creates symbols to control time and interpretation.
- By *experimentation* and *exploration*, a composer creates additional sounds in terms of timbre, time, intensity, and tone—for example, by using rhythmic/ arrhythmic groups of notes.
- *Expression of a concept*. Meaning is subjective; it does not have to be common for everyone. A listener makes his or her personal meaning of a work. Sometimes, music can be representational (programmatic); sometimes not.
- *Structuration of a musical language* may be drawn from systemic ideas, such as linguistics, music theory of cultures, even from philosophy. Some of my work for strings uses linguistic affixations: prefix, root, infix, and suffix. Groups of notes are organized in light of this affixation model—for example, with the word *Pag-[aral]-an*. My composition uses the syllabic structure of this word.

6. Composing from Indigenous Living Culture in the Philippines: Four Examples

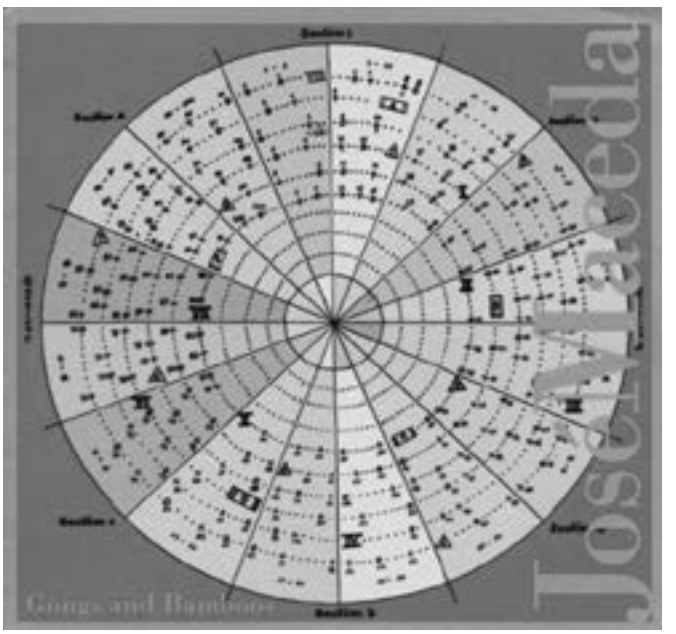
To exemplify the points made earlier about local theory and applied composition, examples of composers' works are given below, with brief explanations:

6.1. *Jose Maceda*

Maceda's compositions allow performers and audience to experience a sense of community, collectivity, and mass participation. He works on structural/functional/and ideological ordinates. This results in layered compositions that apply the theory of "Drone and Melody": the foundations of most Asian musics.

One example of Maceda's work, *Pagsamba* (*Worship*), is built on ritual music and played in a circular auditorium. A Catholic liturgy is sung in Tagalog by 100 mixed voices and 25 male voices, accompanied by a vast array of indigenous instruments: eight suspended *agung*; eight suspended *gandingan*; 100 *balingbing* (bamboo buzzers), 100 *palakpak* (bamboo clappers), 100 *bangibang* (yoke-shaped wooden bars played with beaters), and 100 *ongiyong* (whistle flutes).

Figure 1. Maceda's *Pagsamba* player arrangement.

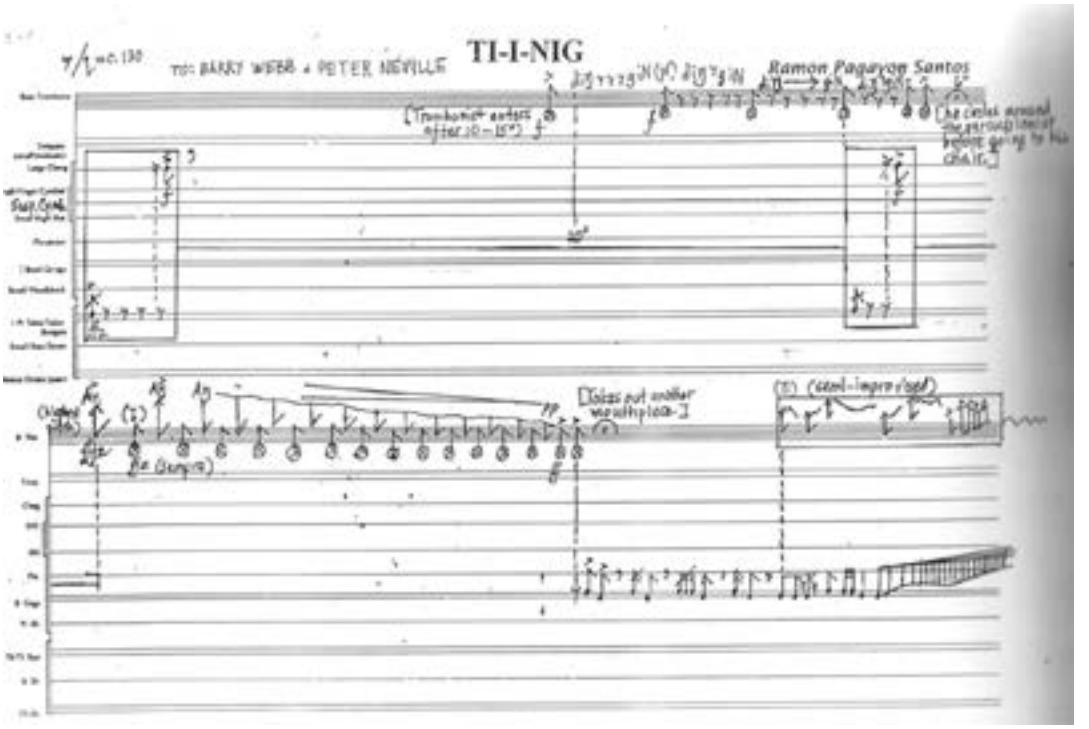


Source: http://www.amazon.com/Gongs-Bamboos-Jose-Maceda/dp/B00005LN54

6.2. *Ramon Santos*

In his *TI-I-NIG O da sa Di-Pagkakaisa* (*Vo-i-ce, Ode to Dis-Unity*) for trombone and percussion, Ramon Santos treats voice as a vehicle for social construction and deconstruction, unity and its opposite, disunity. Fluid vocals, like the drones and slides found in indigenous vocal expressions serve to extend oneself to others. Santos carries these aesthetics of voice over into musical instruments such as trombone and percussion.

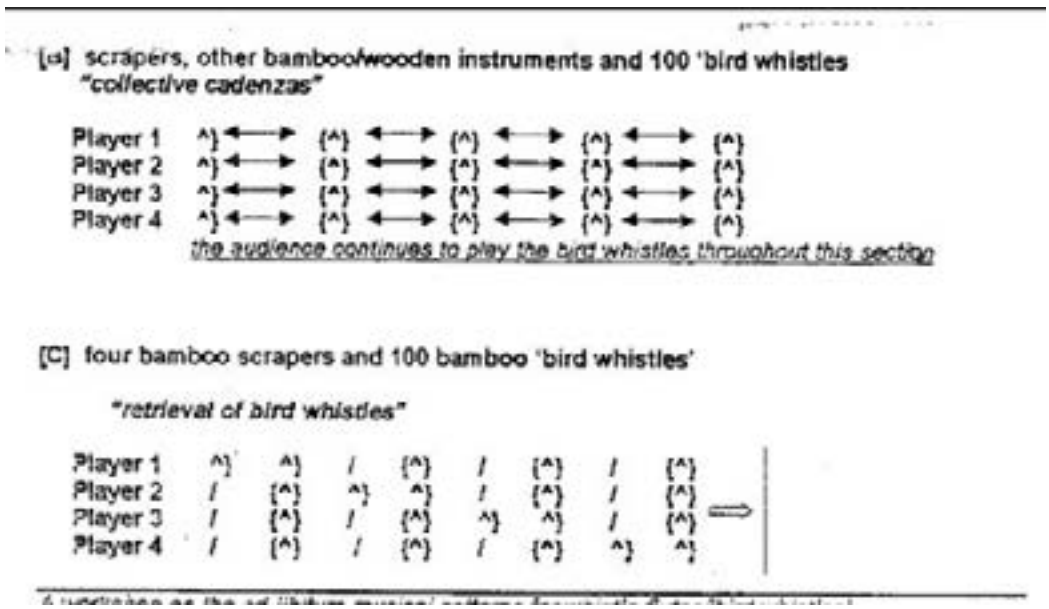
Figure 2. Santos' *Ti-i-nig*. Source: University of the Philippines Diliman Library



6.3. *Jonas Baes*

Communality, or the concept of "Imagined Communities" (as inspired by Benedict Anderson) and ritual participation, find expression in the works of Jonas Baes, as in *IBOh-IBON* (*Birdwoman*), composed for a dancer wearing small bells, two large wind chimes to be passed around the audience, four animator-callers, and iron nail chimes played by the audience. Baes' work treats singing and playing of musical instruments as a social act, which is experienced in this piece.

Figure 3. Baes' *IBOh-IBON*.

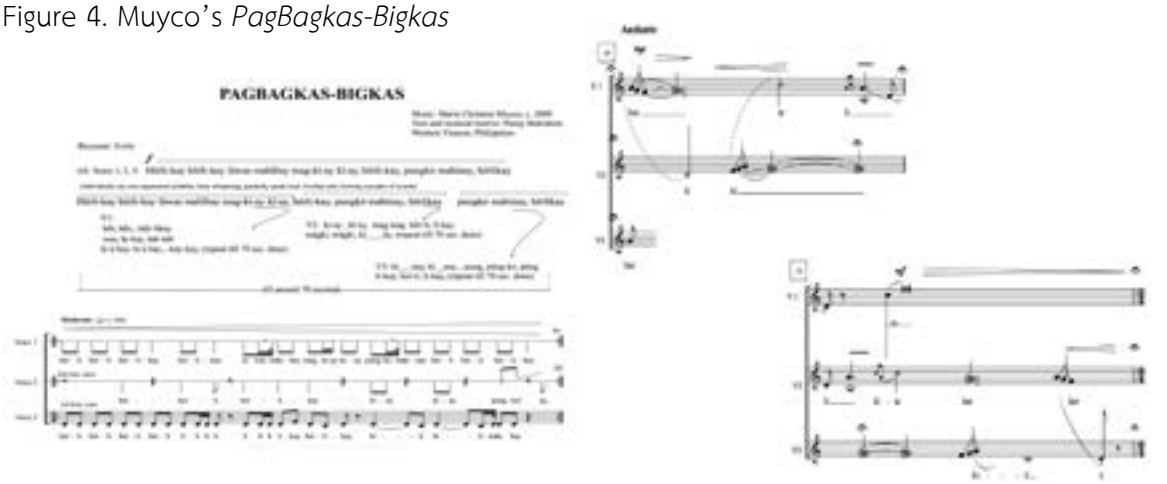


Source: University of the Philippines Diliman Library

6.4. *My own work with indigenous sounds and structures*

Like Maceda, Santos, and Baes, my compositions often build on indigenous sounds and structures; in particular I have drawn ideas from the music of the Panay Bukidnon highlanders. Based on my research, these people use vocables as means of heightening a music or dance event. Synchronizing the elements of music with social acts (dance in communal gatherings, playing music together) is part of their realization of *sibod*, a local ideology of achieving wholeness among common and differing elements of change. This ideology is process-oriented: from the use of linguistic structure to its animation by the performers' play on "words," a sense of flow is created through creative expression. Similarly, in *PagBagkas-Bigkas* (*Deconstruction-Construction*), I treat expression in performance (including movement) as a manifestation of thought.

Figure 4. Muyco's *PagBagkas-Bigkas*



In another composition, *Pagpipiko* (*Game-Play*), I take the alternation and interlock of rhythms from the theory of Philippine Northern music—for instance, in their flat gong instruments, called *gangsa*. The playing of these gongs uses rhythmic interlock and alternation that results in melodic patterns. I incorporate these elements into the rondalla, an ensemble of

string instruments that are played using a plectrum. The piece also provides for improvisation, a practice that is part of tradition among the natives (Cordilleran people) in Northern Philippines. Thus, in this piece, musicians have the freedom to choose their patterns.

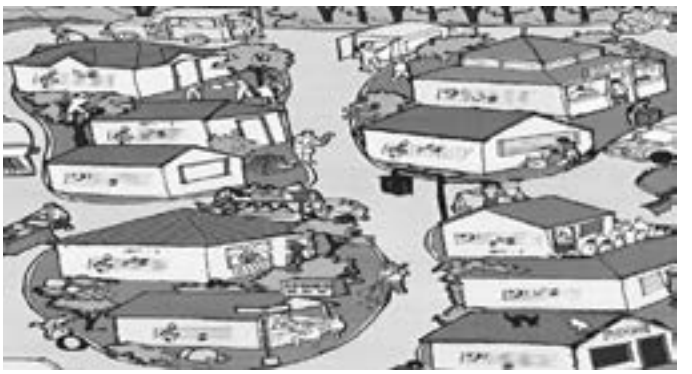
Figure 5. Muyco's *Pagpipiko*

The above examples of music are digitally stored and can be accessed or sourced through Cloud technologies. These serve as resources for understanding Philippine composers' works, performances, and, to a certain extent, theoretical analyses. In the succeeding paragraphs, I explain other types of re-sourcing, using my works to illustrate various concepts discussed earlier.

7. An Example of Composing from Philippines Urban Living Culture

In addition to working with indigenous traditions, my compositions of living culture also derive sounds from urban life, as in my piece *Jeepney sa Kalye* (Jeep on the Road), based on sounds and images of the jeepney, the public vehicle of the Philippine metropolis. The work incorporates city traffic and the nuances of a jeepney's routes. This piano piece uses additive meter, with the score serving as a map the pianist follows to explore road traffic and sounds.

Figure 6. In Muyco's living composition, *Jeepney sa Kalye*, the score maps jeepney routes and ambient urban sounds.



It is interesting to draw ideas from the environment, particularly the sound characteristics of public jeeps. In recent years, I have been listening to city sounds and the ways they connect with public jeeps that ply busy streets. Along with jeeps running, there are the concaves of sound/noise—all of the ambient expressions of urban space. When composing, I form musical structures from these combinations, as in the case of the *Ikot and Toki* jeepneys on our campus at University of the Philippines Diliman. As the jeep labeled IKOT (clockwise) goes around, the TOKI (counter clockwise) goes in the opposite direction. The piece follows this formal structure, capturing the many aspects of these observations in an orchestral piece. I also employ instruments made of jeepney body parts and incorporate spoken poetry into the piece.

Figure 7. Muyco's composition *Ikot and Toki* follows the patterns of the jeepneys' routes on her campus: Ikot travels clockwise and Toki travels counterclockwise

7.1. *Origins of the Jeepney Orchestra Project*

During my master's study at the University of British Columbia (MMus, Composition), I met R. Murray Schafer during the launching of his work SOUNDSCAPE, which features Vancouver's environmental sounds. After corresponding for some time, he introduced me to his colleague and fellow composer Barry Truax. Truax teaches acoustic technology and maintains a sound laboratory at Simon Fraser University, which is also in Vancouver. Their initiatives have inspired my project, which involves documenting sounds around the campus, composing, as well as involving other individuals in the objective of creating awareness and concern for those that produce life in our sonic world. My focus was on the producers of sounds, their particular soundings/audiations, not just the capture of a general environmental sound as found in most soundscapes. Thus, I see the concept of "audiation" as an interesting framing of sound producers, rather than the more generalized macrocosmic representation of soundscape.

7.2. *Materials*

In 2013, I received a grant from the University of the Philippines' Office of the Vice-President for Academic Affairs (UP-OVPAA) to realize my vision of a composition using musical instruments made from jeepney parts. Collected from junkyards around Quezon City, I assigned these scraps to instrument makers. Brake drums and scraps were fashioned into flutes, drums, and other musical instruments. Specific names were given to the instruments, such as the *paihip* (flute), *tambudoy* (side-blown flute), *tatot* (trumpet), and *bakagong* (tongue metal drum); the *tubophones* (tube xylophone); *tatsulok* (triangle percussion). These instruments took the range of jeepney-associated sounds into new territory, even for the makers and the composer.

Figure 8. Jeepney parts were fashioned into instruments for Muyco's jeepney project.

I also incorporated string instruments made from metal scraps by Lirio Salvador with Jonjie Ayson III.

Figure 9. Examples of string instruments made of metal scraps.

Another inventor, Cris Garcimo, created the *jeepnilamella*, a kalimba-like instrument, out of jeepney plates.

Figure 10. Inventor Cris Carcimo with his *jeepnilamella*.

7.3. *Environmental sounds*

As the jeeps are the highlights of this concert, there were actual jeeps en route around the circular venue of performance, the amphitheater of the campus, during the event.

In addition to mechanical and man-made sounds, the concert featured natural sounds recorded around the UP campus through campus-wide sound installations. Frog-songs, bird-songs, insect noises, wind sounds, speech, and other sounds were woven into the musical fabric of compositions introduced by student composers. It was a collaborative effort as I involved the College of Fine Arts, the College of Arts and Letters, Biology students, and the College of Science. As such, the project featured sounds collected from the campus that became the source for student compositions.

7.4. *Archiving the project on the Cloud*

After the performance of the Jeepney Orchestra, a follow-on work involved the making the sound files available online for download as ringtones, elements that can be used in other musical pieces, and other reworked sounds. With the aid of Cloud storage technology, it has

thus become possible for audience members, especially those with a close affiliation with our university, to better understand and experience the campus environment and its soundings. While modifying the elements for greatest use and meaning, they may now connect them more deeply with their personal daily lives.

8. Composing Living History

The Community creates value in the sounds it makes. The sense of loss I feel when a living cultural icon is relegated to history gets worked out in my composition and music making. Last year, upon learning of my university administration's plan to eradicate our local IKOT and TOKI jeepneys and replace them with a monorail train, I composed the orchestra piece to pay tribute to these icons and the sounds they have contributed to the campus experience.

Figure 11. Photo on the left is a jeepney, which may be replaced by a monorail, as shown in the photo on the right.

I grieved what may be eventually lost in the everyday humdrum of our lives. Recalling Chinary Ung's sentiment on young composers' needing spiritual depth in their works (personal conversation, April 15, 2011), I too am concerned about composers who lack sensitivity to sounds in their environment and the impact of these sounds. I therefore created this project, whereby young composers could contribute recorded and archived sounds from around campus for their own and others' compositions.

Conclusion

Revisiting the process of sourcing and resourcing for composing is key to educating composers, motivating students to engage fully with and keenly observe their environment and think of ways to encode the structural and aesthetic relationships that exist between themselves and their world while becoming involved in certain ways of thought or, extensively, in action.

Inasmuch as we still enjoy the established theoretical canons of the classics, we also are in a quest for the ones yet unexplored. In Asian countries, there is a wealth of information that we can discover, know, and creatively bring into our creation of new works. Our ability to do this has been greatly enhanced by Cloud technology. It is challenging in these times to bring fresh theories from living cultures into music composition. Thus, let us teach and use all available means to share with composition students all we know—including what we have created and performed—through a fully integrated pedagogy.

In the iconic Cloud, we see the cyclical flow of archiving into composing and back into archiving. Through this process, we allow our creative consciousness to grow and become increasingly connected to our world.

References

Anderson, B. (1996). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, revised edition. NY: Verso.

Audiation. Gordon Institute for Musical Learning (GIML). http://giml.org/mlt/audiation/.

Baes, Jonas. (1995). *Iboh-Ibon*. University of the Philippines College of Music Library (unpublished score).

Bakawan website. http://www.projectbakawan.com/.

iCloud. http://www.imore.com/icloud.

Ikot-Toki. (2014, March 1). Mga tsuper ng Ikot/Toki jeep sa UP Diliman, bumida sa concert. http://www.gmanetwork.com/news/video/195498/saksi/mga-tsuper-ng-ikottoki-jeep-sa-up-diliman-bumida-sa-concert.

Google Drive. https://www.google.com/drive/.

Maceda, J. (1998). *Gongs and bamboos: A panorama of Philippine music instruments*. Quezon City: University of the Philippines Press. Print.

——. (2001a). Pagsamba (graphics cover). In *Gongs and Bamboo*, audio CD. Tzadik productions. Audio recording.

——. (2001b). *Gongs and Bamboo*. Amazon. http://www.amazon.com/Gongs-Bamboos-Jose-Maceda/dp/B00005LN54.

Microsoft Cloud. https://www.microsoft.com/en-us/enterprise/microsoftcloud/default.aspx?&ocid=CLOUD_SEM_bing_USA_ga PMG_CLD_OneCom_SEM_CloudSolutions_Cloud_None_US_cloud%20technology&WT.mc_id=CLOUD_SEM_bing_USA_gaPMG_

Muyco, M. (2003). *Jeepney sa Kalye* (Jeep on the Road). In *Tugtog-Likha-Tugtog*, piano pieces for children and beyond. Q.C. Philippines: Nall Publications.

——. (2009). Gendering Rhythm in Binanog: Panay Bukidnon's Categories of Sound and Motion. *Musika Journal, 5*, 81-104. Q.C. Philippines: University of the Philippines.

——. (2009). *PagBagkas-Bigkas*. University of the Philippines College of Music Library (unpublished score).

——. (2011). *Pagpipiko*. University of the Philippines College of Music Library (unpublished score).

Ramswami R. & Schaffhauser, D. (2011, October 31). What is the Cloud? *Campus Technology*. https://campustechnology.com/articles/2011/10/31/what-is-the-cloud.aspx.

Schafer, R. M. (1993). *Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont, U.S.A.: Inner Traditions/Bear.

Santos, R. (2004). *T-i-nig* for bass trombone and percussion. University of the Philippines College of Music Library (unpublished score).

Takumi, R. (2001, March 1). IkoToki: A tribute to the jeepney as an instrument in the melody of the road. GMA Network News. http://www.gmanetwork.com/news/story/350729/lifestyle/ikotoki-a-tribute-to-the-jeepney-as-an-instrument-in-the-melody-of-the-road#sthash.Hsi9vhT7.dpufPdiinq7.

Ung, C. (2011, April 11). "On composition." Personal conversation.

Wade, B. (2012). *Thinking Musically: Experiencing Music, Expressing Culture*. (Global Music Series, 3rd ed.) Oxford University Press.

Comparing Material, Performance, Transmission, and PreservationTraditions in Three Nose Flute Cultures

Kohei Nishikawa

Abstract

Nose flute cultures are struggling to survive in different parts of the world, and variations among regions' materials, performance, and transmission conventions may affect the instruments' local preservation. For this study, the researcher traveled to Malaysia, Taiwan, and Hawaii and spoke with makers and players of three nose flutes: the *pensol* (peninsular Malaysia), the *paringet* (Taiwan), and the *Ohe Hano Ihu* (Hawaii). The study identifies differences and similarities in the studied nose flute cultures, including materials, performance, and transmission, and discusses how these are affecting preservation efforts, especially in ethnic minority cultures on the brink of rapid cultural change. In each location, the researcher gathered qualitative data by interviewing local experts regarding their flutes, including their instruments' construction, performance methods, and approaches to transmission. With urbanization and other global forces affecting younger generations in indigenous communities where traditional musical forms once flourished, nose flutes are being played less frequently today. To help ensure the continuance of nose flute culture, some are advocating for nose flute performance to be transmitted to young people as part of their formal education. But, as this research shows, regional beliefs and taboos sometimes stand in the way of incorporating new methods of transmission. Taken together with modern educators' lack of interest in including traditional musical practices in today's curriculum, the preservation of nose flute culture beyond the generations of players interviewed in this study is far from ensured. The research seeks to deepen scholars' understanding of nose flute cultures and underline the importance of working with the people of the studied cultures to find ways to preserve nose flute performance traditions.

Keywords: ethnomusicology; nose flute; *pensol*; *paringet*; *Ohe Hano Ihu*; Malaysian tradition music; Taiwanese traditional music; Hawaiian traditional music; endangered musical forms

Introduction

Nose flutes can be found today in different parts of the world, including Oceania, East Asia, Southeast Asia, and Africa. This paper describes three types of nose flutes: the *pensol* of peninsular Malaysia, the *paringet* of Taiwan, and the *Ohe Hano Ihu* of Hawaii. The study compares the differences and similarities in nose flute cultures and identifies variations in the three examples, including issues regarding materials, performance, and transmission traditions and how these relate to preservation of the nose flute, especially in ethnic minority cultures on the brink of rapid cultural change.

Building on my experience as a mouth flute player, I traveled to Malaysia, Taiwan, and Hawaii to gather qualitative data in interviews with experts on the instruments and their construction, performance methods, and approaches to transmission. The results of the interviews are reported in detail here. I have been conducting research in Malaysia since September of 2011—in peninsular Malaysia, Sabah, and Sarawak—on nine research trips so far. For this research, I visited Taiwan in August of 2010 and Hawaii in November of 2011.

In general, nose flute culture is on the decline. Many researchers are advocating for nose flute performance to be transmitted to the younger generation or to be included in the education of school children. However, as regional taboos and the beliefs behind them clash with modernization, preservation of cultural practices is not always of primary concern to the people involved.

I offer this paper as part of my effort to deepen scholarly understanding of the importance of nose flute culture and to encourage others to work with the people of the studied cultures to find ways to preserve nose flute performance traditions.

1. The Malaysian *Pensol*[1]

1.1. *Cultural and Historical Setting*

The *pensol* is a transverse bamboo flute (about 43-48 cm long) played on the central Malaysian peninsula by the Semai people of the Senoi culture. Sound is produced by the structure of the free air reed-form, with a 6 mm breath hole for the nose. In the interviews, I recorded and transcribed songs with deep spiritual connections, having been received in dreams from the "holy spirit" of a departed person.

1.1.1. Central Malaysia's indigenous minorities

Orang Asli (or "OA"), the general term for indigenous minorities living on the Malayan peninsula, are classified into three groups distinguished by language, occupation, and administrative customs: Negrito, Senoi, and Proto-Malays. At the time of the 2000 census, the population of the Orang Asli was about 133,775, thus comprising a very small minority of about 0.5% of the entire Malaysian population.

The Senoi population is divided into three ethnic groups: Temiar, Semai, and other Senoi. The 2000 census counted 73,166 Senoi of whom 23,074 were Temiar, 38,574 Semai, and 11,518 other Senoi. The Semai are further classified into 44 smaller ethnic groups, with different transmitted traditions and speaking many different dialects of the Semai language in the various villages. There is a theory that these dialects originated in Cambodia (Salleh 2006: 20-21).

1.1.2. Halaq: Shaman of Semai

A shaman, who carries out communication between God and persons, in this region is called a *Halaq*. A *Halaq* casts spells and tells fortunes and, accessing methods of treating diseases caused by the anger of God in a special ceremony, grants medical treatment. A *Halaq* gives advice regarding good places for hunting or how to achieve success in love

[1] This section is revised and updated from my 2013 publication *A Study on the Nose Flute of the Semai People of Malaysia*.

and also protects against foreign enemies by bringing them illness and death. All *Halaq* can talk to spirits. One or more spirits will appear in a *Halaq*'s dreams to grant and perform healing. The life of the Orang Asli is strongly interwoven with the holy spirit, healing, and ritual. The spirits inform people about problems in the area and forecast disasters in dreams.

The Semai people maintain several temporary farmlands among which they move every few years. A *Halaq* will divine which direction they should move in next. The shaman must interpret a divine message received in a dream and perform it without a mistake. *Halaq* are people of desirable character, selected carefully.

1.2. *Interviewees*

1.2.1. Raman Bah Tuin (43 years of age)

I interviewed Raman in Bukit Kala, a village in the Gombak district, Selangor, about 40 minutes by bus from Kuala Lumpur. He is an excellent Semai flute maker who works with Gerai OA (Orang Asli), a volunteer group that supports the indigenous minorities of Malaysia. In addition to his flute-making craft, he is also a nose flute player. He is left-handed and holds the nose flute to the left.

Photo 1.1. Raman Bah Tuin

Photo 1.2. Bah Muda

Raman (shown in Photo 1.1) learned nose flute manufacturing and performance traditions from his uncle, Bah Muda (Photo 1.2), who is now in his 60s. Bah Muda and his wife have converted to Islam from the traditional religion. Raman has retained his traditional Senoi beliefs, even though, in his society, one's social treatment varies according to one's chosen religion. He learned traditional dancing, healing culture, etc., from his grandmother and has seen the rare *Sewang* divine spiritual dance.

1.2.2. Bek Terus (54 years of age)

Bek Terus, (Photo 1.3) a renowned shaman, lives in a comparatively large house in the village of Chang Kuar, Perak state, with his wife, four sons (two sets of twins), and two daughters. This family was introduced in the book *Orang Asli Women and the Forest* (Nicholas 2010: 117-123), produced by Colin Nicholas as coordinator for the Center for Orang Asli Concerns (COAC). As a shaman, Bek Terus has earned the respect of villagers living in the traditional culture of the Orang Asli.

Photo 1.3. Bek Terus

Photo 1.4. Bah Sali

1.3. *Materials and Construction*

1.3.1. Holy bamboo

The nose flute shall be made from holy bamboo, which translates as bamboo that has been recognized by a holy spirit. Holy bamboo should be used not only for making *pensols*, but also for blow pipes for hunting and for building houses. A shaman has the ability to identify holy bamboo. According to Bek Terus, “Faith is most important. Only a shaman knows where to find holy bamboo. When you play a *pensol* during free time in the woods, you do not need to play a *pensol* made from holy bamboo, but for use in healing or at the festival of Sewang, you must play an instrument which has been made from holy bamboo.” Bek Terus also told me, “I do not expect to make a good sound when the moon is not out. Going to find holy bamboo is restricted to the time of the full moon. It is the law of the forest.”

Figure 1.1. Measurements of Raman’s *pensol*

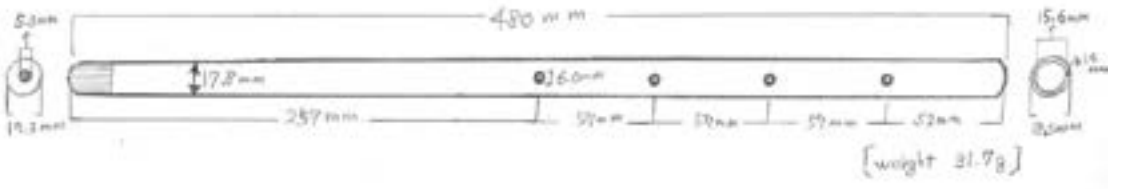
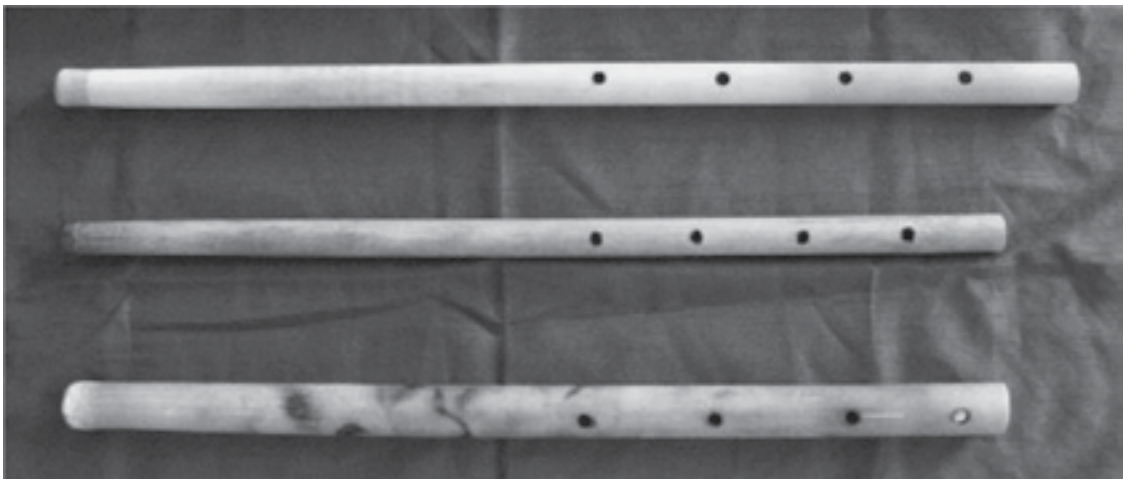


Figure 1.2. Measurements of Bek Terus’ *pensol*

Photo 1.5. From the top, *pensols* of Raman, Bek Terus, and Bah Sali



1.4. *Performance*

1.4.1. The nose flute player and the holy spirit

Bek Terus explained, “When you play *pensol* in the evening or at night, spirits will descend. You have to exert all your power when you play *pensol*,” he said, adding “when I see people playing *pensol* for fun, I become anxious that the holy spirit will come down.”

As shown in Score 1.1, in *pensol* performances by Bek Terus, the D below the staff is consistently low.

Score 1.1. Scale and transcription: *pensol* melodies played by Bek Terus

Bek Terus played an old song for me that he had “learned from my predecessor. The holy spirit appeared and taught it to me in a dream.” Later, I asked Raman Bah Tuin about the meaning of this song. He told me that he could not understand it, since the words were sung in an ancient traditional language. He also noted that Bek Terus’ intonation is different than his.

Score 1.2. Transcription of a song sung by Bek Terus

1.4.2. Taboos

It is taboo to play a nose flute when someone has died or gone into mourning. This is to respect the dead, since the *pensol* is played for enjoyment.

The time of sunset is the most dangerous time in Semai society. It is said that at sunset the spiritual power rises to its highest, and it is when spirits appear. One does not play after sunset, because playing the *pensol* is an act that summons a tiger. People should not break this ban, especially those who were selected by the holy spirit. The forest at night is especially dangerous. It is said that, even if a tiger is seven hills away from a Semai village, the sound of the nose flute will be audible to that tiger.

1.4.3. Expressions of love between men and women

Raman told us that, in relations between men and women, a holy spirit appears in a dream to speak about love. It is said that this comes to a person at a certain psychic level. At such times, there are no prohibitions against men and women playing nose flutes or making musical instruments.

1.4.4. Commercial *pensol* performance

There are several examples of people who have connected the nose flute to business, including Bah Sali (shown in Photo 1.4), who lives in Gombak village, and receives payment to appear in shows or events. This is one example of nose flute performance having commercial value. Cases of people who perform for pleasure are likely to decrease as the urbanization of villages progresses and the desire to play and opportunities to perform decrease. However, commercial nose flute performance is not endowed with traditional meaning. This is a dilemma.

1.5. *Transmission*

1.5.1. Appearance of holy spirit in dreams

At one time, a person could not simply choose to be a nose flute player, but had to be selected by a holy spirit of Semai who appeared in the player's dream. According to Bek Terus, "A holy spirit appears in a dream. It is said that a holy princess appears in a dream and teaches a song. There are some people who have permission from the holy princess to play nose flutes" (*see,e.g.*, Score 1.2). A selected person has to sing correctly the song thus learned. Only people who have received this teaching can play this melody, which is then transferred to the nose flute. Based on this process, the grant from the holy spirit will then be complete.

1.5.2. Teaching *pensol* to children disfavored today

One member who accompanied me in this fieldwork asked Bek Terus, "The music of *pensol* is in the crisis of a decline. What do you think about teaching *pensol* to the children of the village as part of their education?" He seemed to have a very negative attitude about this idea. He is opposed to teaching *pensol* to children because of its religious significance. As Raman told us, "To know the *pensol* is to know the *Halaq*. And to teach about *Halaq*, we must teach what heaven is. . . . Most of all, playing *pensol* communicates songs that were received in divine messages from a holy spirit. Since the song has high spiritualism, people listen to it and are cured."

Though both of these speakers disfavor teaching *pensol* to children, they note that the presence of the shaman, the customs, and the spirit of dialog still operate strongly. People of Semai recognize the need to explain their traditions to children. The music of *pensol* is indispensable to the festival of Sewang and the belief in holy spirits, which everyone in the village recognizes as important.

2. The Taiwanese *Paringet*

2.1. *Cultural and Historical Setting*

The people of Paiwan play both mouth flute and nose flute, and both are called *paringet*. Many stories are told about the origin of the *paringet*, several of which relate that the breath from the nose has a magical power that can contact the soul. Similar stories are told in the Melanesian and Polynesian islands (Tjuvelevem 1998: 221). To this day, to have the nose *paringet* played in one's funeral procession is considered an expression of high honor.

The Paiwan tribe has a strict social class system, which is strongly connected to *paringet* culture. After the second World War, the system of government changed, and the noble class, which had played an important role in the education system, was abolished. The system that replaced it is incompatible with the traditional social class structure. The racial culture has also changed dramatically, as well; however, I saw the musical culture of the Paiwan people still being transmitted. People take pride in their daily lives being rooted in tradition.

2.2. *Interviewee*

Pavavalung Pailang (78 years of age):

Pavavalung Pailang (Photo 2.1), who also uses the Chinese name Hsu Kun-Chung 許坤仲, belongs to the Paiwan tribe, a minority group in the South of Taiwan. According to statistics of the Administrative Aborigine Organization, in June 2007, the population of the Paiwan tribe was approximately 82,000, making it second in size only to the Ami. Pailang studied the craft of carving and the technique of nose flute playing spontaneously from his grandfather. His family belongs to the nobles of Paiwan; thus, I understand he has been a leader of an organization for, and has had the opportunity to become skilled in, martial

arts. Pailang accepts orders not only to craft nose flutes, but also to make scabbards for swords, grips for bows, and so on.

Photo 2.1: Pavavalung Pailang (right) with author

2.3. *Materials and Construction*

Both the mouth and nose *paringets* are made up of two pipes tied up in a bundle (*see* Figure 2.1 and Photo 2.2). In the type played by mouth, there is no gap between the two pipes, while in the type played by nose, a small block of wood is placed between the two pipes and sized individually to match the nose hole distance of the player (Photo 2.3).

Figure 2.1. *Paringet* measurements

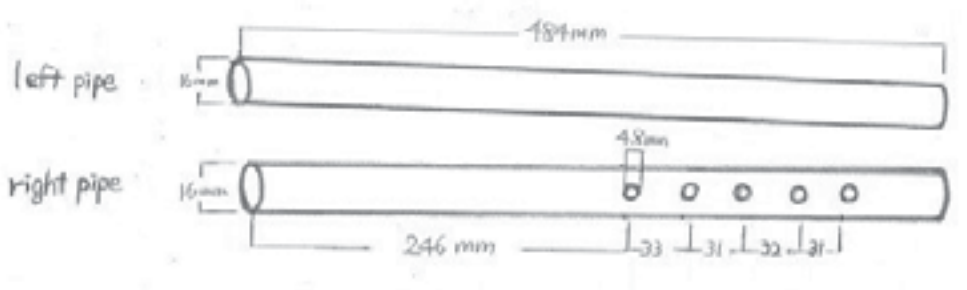


Photo 2.2. Two *paringets*: above, for mouth playing; below, for nose playing

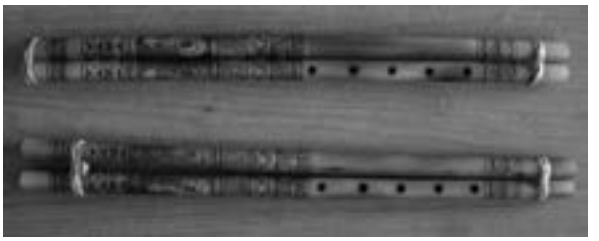


Photo2.3. Blowing holesnose *paringet*

2.4. *Performance*

Sound is produced by a fipple flute system, in which the air is directed to the sounding edge by blowing into a fixed channel (Tjuvelevem: 1998). The left pipe has no finger holes and thus can play a continuous drone note. For the right pipe, there are five finger holes. Melodies are played on the right pipe using both hands (*see* Score 2.1).

Score 2.1: Transcription of *paringet* played by Pavavalung Pailang

2.4.1. *Paringet* in courtship ritual

The *paringet* is sometimes used in courtship rituals. The man plays a *paringet* quietly outside his lover's window to express his feelings (Tjuvelevem 1998: 225).

2.5. *Transmission*

The culture surrounding the use of the *paringet* is changing. In the past, the *paringet* was traditionally played only by men; however, at the present time, it is being taught to men and women. Pailang has opened his *paringet* class to both boys and girls.

3. Hawaiian *Ohe Hano Ihu*

3.1. *Cultural and Historical Setting*

The *Ohe Hano Ihu* is a nose flute traditionally played in the Pacific, most notably on the Hawaiian islands. Traditionally, its sound was thought to convey romantic emotions. Today, the *Ohe Hano Ihu* is primarily played by men, though there is no prohibition on women playing or making it. Some players are taught by others, while others pick up its sounds from their natural surroundings without an intermediary like the holy spirit that plays such an integral role in nose flute culture on the Malaysia peninsula. Compared to the nose flute cultures of the other studied regions, the manufacturing, performing, and transmission of *Ohe Hano Ihu* is relatively unconstrained.

3.2. *Interviewee*

Anthony Natividad (1964 - 2012)

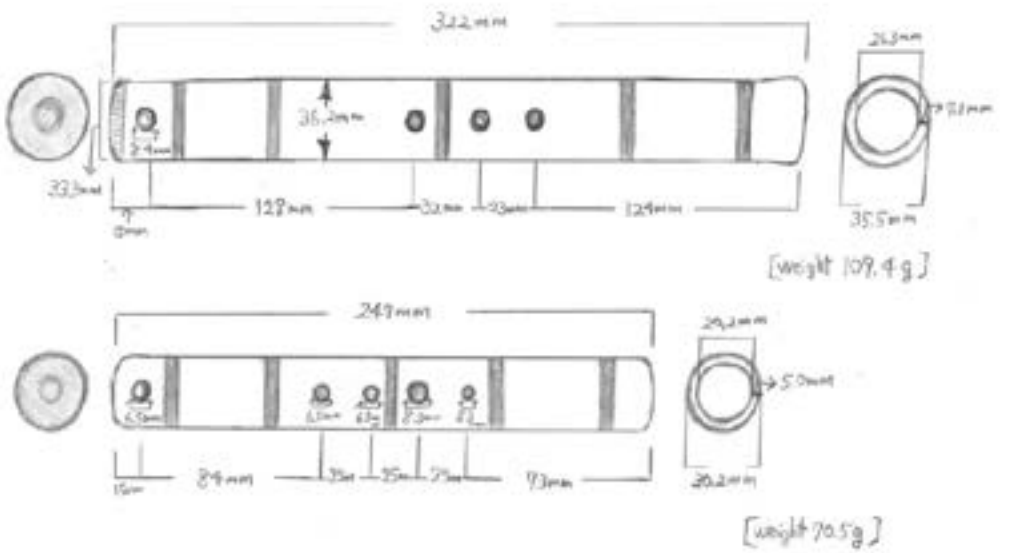
Anthony Natividad (shown in Photo 3.2), who passed away a few years ago at only 48 years of age, started making his own original musical instruments as early as in his school days. He started his musical career in music therapy, which, for him, was related to his interests in Hawaiian nature sounds and in the music of Polynesia. Musically, he was self-educated and conducted his own ethnomusicological research across the Polynesian

islands, including Tahiti, Tonga, and New Zealand. On October 9, 2012, his life was cut short by a heart attack in his home on the island of Maui.

3.3. *Materials and Construction*

Anthony made instruments casually, allowing the material to shape the design of each instrument. He made both of the *Ohe Hano Ihu* pictured below for me, which took only about 20 minutes for each instrument (*see* Photo 3.1). He worked the bamboo with a kind of playfulness, deciding on the placement of the finger holes with a nonchalant attitude. He was likewise flexible with respect to the number of finger holes, making flutes sometimes with three or sometimes with four holes and occasionally placing an additional finger hole near to the blowing hole, to be reached with the left hand (while still holding closed the left nostril). He said, “It will be fun to use the left hand for playing, if the left hand is resting.” His attitude was not to require any theory about the tuning or the resulting scale: “To be free in mind is our tradition,” he said.

Figure 3.1. Measurements of *Ohe Hano Ihu*



On the last day of my stay in Anthony's home, he presented me a nose flute while smiling; he had made it out of a cola can. This was his symbolic joke, made to illustrate for me the flexible way of thinking the Hawaiians have toward transmission of traditional ideas.

Photo 3.1. Two *Ohe Hano Ihu* made by Anthony Natividad

3.4. *Performance*

Ohe Hano Ihu is played by holding the instrument to the right nostril and closing the left nostril with the left hand to direct all of one's breath out of the right nostril. It is held perpendicular to the body, angled slightly to one side, as shown in Photo 3.2. In *Ohe Hano Ihu*, much use is made of vibrato, mordent-like grace notes, and trills. When playing for the Hula dance, people sing by the guide of the melody from *Ohe Hano Ihu*, as if the singers and flutist are making a conversation with each other (Uchizaki 2003: 86-89).

Photo 3.2. Anthony Natividad playing *Ohe Hano Ihu*

Some think that the long and low melodies of the *Ohe Hano Ihu* convey an expression of mutual love. When a man or woman starts to play this phrase, it is carried to the beloved. It is said that the partners entrust the *Ohe Hano Ihu* to convey the phrase that only the two of them can understand.

Anthony related to me that both men and women are allowed to play the *Ohe Hano Ihu*, but that he had not seen any women other than researchers play the instrument.

3.5. *Transmission*

At the time we spoke with him, Anthony was practically the only nose flute player in Hawaii who played professionally. His playing was not transmitted to him from teachers. He told me he loved to play in the forest and created musical experiences inspired by the sounds of nature. The roar of waterfalls, songs of birds, cries of animals, and so on taught him the essence of the *Ohe Hano Ihu*. (Score 3.1). Thus, Anthony explained to me, "each player is free to find their own way of playing; this is the tradition on the *Ohe Hano Ihu*." Another nose flute maker on Maui, Calvin Hoe, said something similar—that the people of Hawaii expect nose flute players to be able to freely grasp musical ideas from the past rather than receiving them through specific musical transmission.

Score 3.1. Scale and transcription: melody of *Ohe Hano Ihu* by Anthony Natividad

Table 1. Comparing the Nose Flutes of Peninsular Malaysia, Taiwan, and Hawaii Natividad

Nose Flute	Materials & Construction	Performance	Transmission
***Pensol* of Raman peninsular Malaysia**	The major axis ≒48cm, blowing hole ≒19mm, played in a transverse position.	Festival, healing, courting, and pleasure. Not to be played when someone has died, out of respect for the deceased. Not to be played at sunset or at full moon. A tiger will come if this taboo is ignored. Men and women may play or make.	Traditionally, the ability to play the *pensol* was conferred on a person by a holy spirit in a dream. The recipient of the song must learn to sing the piece, then play it on the *pensol* to complete the received ritual.
***Pensol* of Terus peninsular Malaysia**	The major axis ≒43cm, blowing hole ≒19mm played in a transverse position. Made from holy bamboo.	Healing by conduct of the holy spirit. Not to be played unless the moon is out. If played when one is lost in the forest, the holy spirit will come down and teach the way.	It is still believed songs should only be received from a holy spirit. Because *pensol* playing carries such power, teaching the art of *pensol* to young students is discouraged.
***Paringet* of Taiwan**	Two pipes are tied up in a bundle, right for melody, and left for drone. Both pipes around 48cm; sound production via fipple.	For funerals, for pleasure and for courting. When courting, a man will play beneath the window of his lover.	Once the province of privileged men, after the caste system ceased to be predominant, men, women, and children began to be taught *paringet*.
***Ohe Hano Ihu* of Hawaii**	The major axis ≒ 25cm-30cm, width ≒ 30mm, blowing hole ≒ 6-8mm, played in a vertical position.	Mainly for pleasure. There was a tradition of use for courting in the past. Still primarily played by men.	Transmission is traditionally loose, with many self-taught. Few accomplished *Ohe Hano Ihu* players are still living today.

4. Related Question: Why Do People Play Flutes through the Nose?

Though not a central subject of this paper, many observers have made efforts to deal with the philosophical question "Why do people play flutes through the nose?" and have achieved some success. The following points summarize this work.

In ancient India, Brahmins represented the uppermost class of the priestly caste. Since there was a custom for lower class people to play flutes through the mouth, and since the higher class people disliked being associated with them, they developed the practice of playing flutes through the nose (Uchizaki 2003: 90).

Among the Botocudosno race in the eastern part of Brazil there was a custom known as *tembeitera*, in which the lower lip was greatly extended by insertion of a wooden disk, rendering playing flutes with the mouth impossible (Uchizaki 2003: 90).

There is also a text that considers ideas on the origin of the human nose. According to people living in the islands of Southeast Asia, Melanesia, and Polynesia, the concept of breathing through the nose is regarded as more important to consciousness than the sense of smell. Moreover, breathing through the nose is said to have greater supernatural powers and magic than breathing through the mouth. With that way of thinking in mind, in these cultures it is said that the musical act of playing a flute when a person dies is not an expression for an audience, but will be a dialog between self and God (Nishioka 1992: 67-70).

Conclusion and Subjects for Future Research

In the course of conducting interviews for this research, many differences were observed among the studied cultures, instruments, and players: 1) transverse or vertical structure; 2) single or double pipes; 3) free air reed-form system; 4) cultural norms about when playing the instrument is and is not appropriate, especially regarding funerals; and 5) restrictions on a performer's gender.

However, we also uncovered important similarities among the studied nose flutes: 1) all are connected in some way with spiritual power; 2) they are played for healing people or for personal acts; and 3) they are played while courting to express one's love.

It is possible to say that the culture of nose flutes varied as it moved from culture to culture and as cultural groups themselves changed or relocated. However, some beliefs regarding the nose flute, including the similarities listed above, have endured, even in disparate countries.

Study results reveal an overall decline in nose flute culture, and native cultural life more broadly, in countries and locales like those discussed in this paper. It would seem that the main reason for the decline is the modernization of cultures in which the nose flute has traditionally played a significant role in ritual and religion. While this may be so, on-site researchers interested in preserving aspects of other cultures must be careful to consider the position of the people they are visiting. For example, among the Orang Asli, the mouth-blown whistle used to report a successful catch while hunting has been replaced these days by the cell phone. But when I asked these hunters why they used cell phones now instead of their own traditional whistle, they laughed at the question; to them, the cell phone is obviously much more useful and can send more precise information. Preservation of their traditional culture was not their primary concern in that situation, and researchers from abroad must remember that these kinds of situations occur.

Many researchers are reaching out and making efforts to preserve the cultural inheritances of traditions they recognize as endangered. As future goals, I would recommend examination of education, transmission, and dissemination systems, especially with respect to whether the systems in place will aid the preservation of the cultural traditions concerned.

I would like to consider this research as a starting point, and have gotten to know people from several nose flute cultures with the goal in mind of continuing research into the preservation of their traditions.

Acknowledgment

I am grateful to Mr. John Seymour for his assistance in preparing an earlier version of this paper for publication in English.

References

Koizumi, F, Tokumaru, Y. & Yamaguchi, O., eds. (1977). *Asian Musics in an Asian Perspective.* Tokyo: Heibonsha.

Matusky, P. (1986). Aspects of musical style among the Kajang, Kayan and Kenyah-Badang of Upper Rejang River: a preliminary survey. *Sarawak Museum Journal, 36*(57), 185-229.

——. (1998) Borneo: Sabah, Sarawak, Brunei, Kalimantan. T. Miller & S.Williams, eds. *The Garland Encyclopedia of World Music, Vol.4: Southeast Asia.* New York and London: Garland Publishing, Inc., 823-831.

Matusky, P. & Tan, S.B. (2004). *The Music of Malaysia: The Classical, Folk and Syncretic Traditions* (Soas Musicology Series). Hampshire, England: Ashgate.

Moyle, R.M. (1990). The Polynesian nose flute. *The World of Music /Le Monde de la Musique/ Die Welt der Musik*, *32*, 1, 29-48.

Nicholas, C., Engi, J. & Ping, T.Y. (2010). *The Orang Asli and the UNDRIP*: *From Rhetoric to Recognition.* Subang Jaya: Center for Orang Asli Concerns.

Nicholas, C., Chopil, T.Y. & Sabak, T. (2010) *Orang Asli Women and the Forest.* Subang Jaya: Center for Orang Asli Concerns.

Nishikawa, K. (2013). *A Study on the Nose Flute of the Semai People of Malaysia*: Tokyo: Senzoku Gakuen College of Music.

Nishioka, N. (1992). *Music journal of the earth*（地球の音楽誌）Tokyo: Taishu-kan shoten.

Pugh-Kitingan, J. (2004). *Selected Papers on Music in Sabah.* Malaysia: Universiti Malaysia Sabah.

Roseman, M. (1991). *Healing Sounds from the Malaysian Rainforest: Temiar Music and Medicine.* University of California Press.

Salleh, H. (2006). *The Encyclopedia of Malaysia, Vol. 12: Peoples and Traditions*. Singapore: Archipelago Press.

Tjuvelevem, S. (高玉珠). (1998). *Songs and ballads for nose flute of Paiwan people* (排灣族鼻笛歌謠), 203-237.

Uchizaki, I. (2003). *The traditional music in Hawaii* (ハワイの伝統音楽) Tokyo: Ongakuno tomo sha.

Werner, R. (1973). Nose flute blowers of the Malayan aborigines (Orang Asli). *Anthropo, 68*, 183-191.

Yousof, G.S., ed. (2004). *The Encyclopedia of Malaysia, Vol. 8: Performing Arts*. Singapore: Archipelago Press.

ล้วน ควันธรรม : การกำเนิดเพลงลีลาศรูปแบบไทย

Luan Kwantam: The Birth of Thai Ballroom Dance

กมลธรรม เกื้อบุตร[1]

บทคัดย่อ

ดนตรีสำหรับการลีลาศแบบตะวันตกได้แพร่กระจายเข้าสู่สังคมไทยในช่วงรัชกาลที่ 5 และเป็นที่นิยมมากในช่วงปลายรัชกาลที่ 6 ซึ่งเป็นยุคที่ดนตรีและนาฏศิลป์เฟื่องฟูเป็นอย่างมาก แต่จุดเปลี่ยนสำคัญที่ส่งผลให้ดนตรีลีลาศเป็นที่รู้จักมากขึ้น คือ นโยบายรัฐนิยมของจอมพล ป.พิบูลสงคราม ในช่วงเปลี่ยนแปลงการปกครอง โดยสนับสนุนให้คนไทยได้เรียนรู้วัฒนธรรมบันเทิงแบบชาวตะวันตก ส่งผลให้มีวงดนตรีและผลงานของนักประพันธ์ชาวไทยเป็นจำนวนมาก

ครูล้วน ควันธรรม ได้เริ่มประพันธ์เพลงเต้นรำจังหวะตะลุงขึ้นในปี พ.ศ. 2504 โดยการเลียนแบบจังหวะในเพลงหนังตะลุงของภาคใต้ ได้ร่วมมือกับสมาคมลีลาศในการสร้างสเต็ปตะลุงเพื่อใช้แข่งขัน เมื่อได้รับความนิยมมากขึ้น นักประพันธ์คนอื่น ๆ จึงได้แต่งเพลงตะลุงอีกจำนวนมาก โดยเฉพาะบทเพลงที่ขับร้องโดย เลิศ ประสมทรัพย์ ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก บทเพลงตะลุงเพลงแรกคือ เพลงตะลุงเท็มโป้ โดยครูล้วนได้รับแรงบันดาลใจจากกระสวนจังหวะของเพลงตะลุง ผสมผสานกับทำนองเพลงไทยบางส่วนคือเพลงศรีธรรมราชเถา สร้างขึ้นเป็นเพลงเต้นรำที่มีเอกลักษณ์สำคัญที่สะท้อนถึงความเป็นเอกลักษณ์ไทยได้อย่างชัดเจน

คำสำคัญ : เพลงลีลาศ / ล้วน ควันธรรม / จังหวะตะลุง

[1] อาจารย์ประจำหลักสูตรสาขาดนตรีสากล คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ม.ราชภัฏพิบูลสงคราม

Abstract

During the reign of King Rama V, music for ballroom dancing spread throughout Thailand, and it continued to gain popularity during the late reign of King Rama VI, a period when music and dance thrived. But it was the state policy of the government of Prime Minister Plaek Phibunsongkhram that marked a turning point for this musical form. During his regime, he encouraged people to learn Western musical forms and western entertainment, which led to an increase in dance bands and ballroom dance music compositions.

Luan Kwantam started to compose music with *taloong* rhythm in 1961 by imitating the rhythm of the music shadow of the South. He collaborated with the Association of Ballroom Dance to create *taloong* dance steps for competition. Later, other composers would compose many songs using *taloong* tempo. In particular, a song sung by Lerd Prasomsup became very popular.

The first *taloong* tempo song Luan Kwantam composed was titled "*Taloong* Tempo." He was inspired by the rhythmic pattern of *taloong* song (the traditional song of Thailand) together with the Thai traditional song melody *Sri Thammarat Thao*. His song embodied the traditional identity of Thai culture.

Keywords: ballroom dance music; Luan Kwantam; Taloong rhythm

ดนตรีลีลาศในประเทศไทย

ในช่วงรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) วัฒนธรรมบันเทิงของตะวันตกได้หลั่งไหลเข้ามาสู่ประเทศไทยมากขึ้น เนื่องจากพระราชนิยมในวัฒนธรรมตะวันตก เพื่อให้ประเทศไทยทัดเทียมต่อนานาชาติ และเป็นพระราชดำริของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ ที่ต้องการสร้างพันธมิตรเพื่อป้องกันการรุกรานในช่วงการล่าอาณานิยมคมของประเทศมหาอำนาจ นอกจากนี้บรรดาพระราชโอรสหลายพระองค์ได้ทรงออกเดินทางไปศึกษา ณ ประเทศต่าง ๆ ในประเทศยุโรป ซึ่งนอกจากวิชาหลักทางการเมืองและการทหารแล้ว บางพระองค์ทรงได้แบ่งเวลาเพื่อไปเรียนดนตรีตะวันตก โดยเฉพาะสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงมีพระปรีชาสามารถในการนิพนธ์บทเพลงไทยสากลจนเป็นแบบอย่างให้แก่นักดนตรีรุ่นหลังเป็นจำนวนมาก

เมื่อเปลี่ยนรัชสมัยเข้าสู่รัชกาลที่ 6 ในช่วงนี้สะท้อนให้เห็นถึงพระราชนิยมและพระปรีชาสามารถในด้านดุริยางคศิลป์และนาฏศิลป์ได้เป็นอย่างดี ทำให้ในยุคนี้ มีนักดนตรีเกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก เนื่องจากการได้รับความอุปถัมภ์โดยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมีพระราชดำริให้ก่อตั้งโรงเรียนพรานหลวง ซึ่งทำให้การเรียนการสอนดนตรีในประเทศไทยเป็นระบบมากขึ้น (พูนพิศ อมาตยกุล, 2554, น.17 – 21)

เมื่อเข้าสู่ยุคเฟื่องฟู ในช่วงรัชกาลที่ 7 เป็นช่วงเวลาที่วัฒนธรรมยุโรปแพร่กระจายเข้ามาในสังคมไทยอย่างเต็มที่ ค่านิยมแบบชาวยุโรปมีบทบาทต่อสังคมไทยเกือบทุกชนชั้น เช่น การฟังเพลงสากล การเต้นรำ รวมถึงวัฒนธรรมการแต่งกาย เป็นต้น ดนตรีเต้นรำได้รับอิทธิพลจากดนตรีอเมริกันเพิ่มเข้ามานอกเหนือจากดนตรีในประเทศยุโรป ทำให้มีรูปแบบการจัดวงดนตรีเปลี่ยนแปลงไป โดยมีบุคคลสำคัญคือหลวงสุขุมนัยประดิษฐ์ เป็นผู้วางรากฐานในด้านดนตรีเต้นรำให้เกิดขึ้นในสังคมไทย เนื่องจากท่านได้ไปศึกษา ณ ประเทศสหรัฐอเมริกา ได้ศึกษาดนตรีเต้นรำแบบแจ๊ส และร่วมเล่นในวงดนตรีเต้นรำ

นับตั้งแต่หลวงสุขุมนัยประดิษฐ์ (ประดิษฐ์ สุขุม) จบการศึกษาจากประเทศสหรัฐอเมริกา ได้กลับมาก่อตั้งวงดนตรีเรนโบว์ขึ้นในประเทศไทย ส่งผลให้นักดนตรีชาวไทยที่มีความนิยมในดนตรีแจ๊สตื่นตัวต่อการพัฒนาศักยภาพเพื่อสร้างวงดนตรีให้ทัดเทียมกับประเทศตะวันตก และรองรับความนิยมในการเต้นลีลาศของเหล่านักเรียนนอกและนักศึกษาที่มีการจัดงานเลี้ยงฉลองเนื่องในโอกาสต่าง ๆ มากขึ้น

รูปแบบของการจัดวงดนตรีในช่วงเวลานี้เรียกว่า “วงบิ๊กแบนด์” ซึ่งในประเทศมีคำจำกัดความเรียกว่า “วงหัสดนตรี” ครูเอื้อ สุนทรสนานได้รับมอบหมายจากรัฐบาลยุคจอมพล ป. พิบูลสงคราม ให้รับผิดชอบการจัดตั้งวงกรมโฆษณาการเพื่อใช้ในการประชาสัมพันธ์ข่าวสารและสร้างความบันเทิงตามนโยบายของรัฐในด้านบทเพลงที่ใช้พบว่า ในช่วงแรกใช้บทเพลงสากลเป็นหลัก โดยมีการสั่งซื้อโน้ตดนตรีมาจากต่างประเทศ จากนั้นเมื่อมีการรับนักร้องเข้าสู่วงกรมโฆษณาการ ครูเอื้อ สุนทรสนานจึงได้นำเพลง

ไทยสากลจากบริษัทภาพยนตร์เสียงไทยฟิล์ม มาใช้ในวงดนตรีกรมโฆษณาการ และได้เริ่มประพันธ์เพลงไทยสากลเพื่อใช้ในความบันเทิงและการเต้นรำลีลาศ โดยนักประพันธ์เพลงเต้นรำที่สำคัญในยุคเฟื่องฟูนั้นได้แก่ หลวงสุขุมนัยประดิษฐ์ (2447 -2510) ครูเอื้อ สุนทรสนาน (2453 -2524) ครูนารถ ถาวรบุตร (2448 -2524) ครูล้วน ควันธรรม (2455 -2522) เลิศ ประสมทรัพย์ เป็นต้น

นอกจากนี้วงดนตรีกรมโฆษณาการเป็นหน่วยงานที่มีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการพัฒนาดนตรีเต้นรำในประเทศไทย โดยยึดปฏิบัติตามนโยบายของรัฐภายใต้การบริหารของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ที่ต้องการให้คนไทยมีค่านิยมในด้านต่าง ๆ ได้แก่ การแต่งกาย การรับประทานอาหาร และความบันเทิงแบบชาวตะวันตก ฯลฯ ให้ทัดเทียมกับอารยประเทศ หน้าที่ความรับผิดชอบดังกล่าวของวงดนตรีกรมโฆษณาการได้สร้างผลงานเพลงและบุคลากรในดนตรีเต้นรำเป็นจำนวนมาก จนเกิดวงดนตรีลีลาศอื่น ๆ อีกเป็นจำนวนมาก ได้แก่ วงสุนทราภรณ์ วงดุริยะโยธิน วงคีตะเสวี วงคีตะวัฒน์ วงประสานมิตร วงกรรเกษม วงวายุบุตร วงดนตรีศรฟ้า วงดนตรีลูกฟ้า วงดนตรีลูกทะเล เป็นต้น (สมาน นภายน, 2536, น. 31)

วงดนตรีต่าง ๆ เหล่านี้มีต้นสังกัดทั้งกองทัพ และเอกชน ได้ดำรงอยู่ผ่านช่วงเวลามากกว่าทศวรรษ บางวงมีการเปลี่ยนแปลงถึงขั้นต้องแยกย้ายกันไป เนื่องจากการเปลี่ยนแปลงในด้านต่าง ๆ ของสังคม ทั้งเศรษฐกิจ การเมือง และค่านิยมรูปแบบใหม่จากชาวตะวันตกที่ขับเคลื่อนวัฒนธรรมต่าง ๆ ของชาวไทยให้ปรับเปลี่ยนอย่างรวดเร็ว

ภาพที่ 1 วงเรนโบว์บรรเลงเพลงเต้นรำ ณ วังพญาไท

ที่มา : นิทรรศการวังพญาไท, 2556

ผลงานการประพันธ์เพลงสำหรับการลีลาศโดยศิลปินไทยนั้นมีความหลากหลายทั้งด้านรูปแบบ และวิธีการประพันธ์ โดยเฉพาะการประพันธ์บทเพลงเต้นรำที่มีเอกลักษณ์ความเป็นไทยผสมผสานอยู่ในบทเพลงเหล่านั้น ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองเพลงไทยเดิมมาเรียบเรียงและแต่งท่อนต่าง ๆ เพิ่มเติมเข้าไป ใช้จังหวะดนตรีเต้นรำแบบชาวตะวันตกและอเมริกัน เกิดเป็นเพลงเต้นรำแบบไทยขึ้นมา ซึ่งนักประพันธ์เหล่านั้นสร้างสรรค์บทเพลงออกมาได้อย่างน่าสนใจ กล่าวคือผสมผสานวัฒนธรรมระหว่างไทยและชาติตะวันตกได้อย่างกลมกลืน นอกจากนี้ยังมีนักประพันธ์บางท่านได้คิดค้นเพลงเต้นรำที่มีจังหวะแบบไทย คือครูล้วน ควันธรรม อดีตสมาชิกของวงดนตรีกรมโฆษณาการ ได้นำจังหวะของหนังตะลุงที่เป็นศิลปะการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของภาคใต้มาพัฒนาให้เป็นบทเพลงเต้นรำ มีชื่อเรียกจังหวะนี้ว่า ตะลุงเท็มโป (Taloong tempo) จังหวะตะลุงนี้ได้รับการพัฒนาและเป็นที่นิยมในการเต้นรำของสังคมไทย และเป็นที่รู้จักในระดับนานาชาติมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งที่มาของบทเพลงตะลุงเท็มโป้จะกล่าวถึงในหัวข้อถัดไป

ล้วน ควันธรรม กับดนตรีลีลาศ

ครูล้วน ควันธรรม เกิดวันที่ 24 ธันวาคม พ.ศ. 2455 เป็นบุตรคนแรกของนายลาย และนางเฟือง ควันธรรม ในวัยเด็กได้เข้าศึกษาในระดับชั้นประถมศึกษาตอนต้นที่โรงเรียนวัดสะพานสูง จากนั้นได้ย้ายไปศึกษาในระดับประถมศึกษาตอนปลายที่โรงเรียนอัสสัมชัญบางรัก เมื่อเข้าสู่ระดับมัธยมศึกษาท่านได้เข้าศึกษาที่โรงเรียนเซนต์คาเบรียล ซึ่งระหว่างที่ได้ศึกษาอยู่ในโรงเรียนดังกล่าว ท่านได้เรียนรู้การเล่นดนตรีสากลจนสามารถบรรเลงไวโอลิน กีตาร์ และแอคคอเดียนได้ ในปี พ.ศ. 2499 ท่านได้สมรสกับนางนันทา พันธุ์พฤกษ์ มีธิดารวม 2 คน คือ นางสาวลัลนา ควันธรรม และนางสาวลลินี ควันธรรม นอกจากนี้ยังมีบุตรต่างภรรยารวม 3 คนคือ นายลือชา ควันธรรม นายหลิมมุกดิ์ ควันธรรม และนายวิโรจน์ ควันธรรม รวมถึงลูกบุญธรรมคือ นายฉัตรชัย ควันธรรม

ด้านประวัติการทำงาน ในปี พ.ศ. 2477 ครูล้วนได้รับราชการกรมฝิ่น สามเสน เป็นเวลา 6 - 7 ปี จากนั้นจึงได้ย้ายไปอยู่กรมสรรพสามิตอีก 4 ปี จึงได้ลาออกจากราชการเปลี่ยนอาชีพเป็นนักมวยในสวนสนุก เป็นเวลา 6 - 7 ปี นอกจากนี้ท่านได้รับงานร้องเพลงเป็นงานอดิเรกอีกด้วย จึงได้ฉายาว่า “นักมวย นักร้อง”

เมื่อมีการจัดตั้งวงดนตรีกรมโฆษณาการขึ้นในปี พ.ศ. 2482 จึงได้ไปสมัครเป็นนักร้องประจำวงกรมโฆษณาการ (กรมประชาสัมพันธ์) เป็นนักร้องรุ่นแรกร่วมกับรุจี อุทัยกร และมัณฑนา โมรากุล นอกจากเป็นนักร้องของกรมโฆษณาการแล้ว ท่านยังเป็นนักประพันธ์เพลงให้กับวงดนตรีกรมโฆษณาการอีกด้วย หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 จึงได้ลาออกจากวงดนตรีกรมโฆษณาการย้ายไปประจำวงดนตรีของกองดุริยางค์ทหารอากาศ จากนั้นท่านได้ลาออกจากราชการ ไปสร้างวงดนตรีแชมเบอร์เป็นวงควอเต็ทมีนักดนตรีจำนวน 4 คน ได้ออกแสดงครั้งแรกที่ศาลาเฉลิมกรุง และตระเวนออกแสดงตามโรงภาพยนตร์ต่าง ๆ

ครูล้วน ควันธรรมเริ่มสนใจดนตรีตั้งแต่ยังเป็นนักเรียน เริ่มต้นฝึกเล่นเครื่องดนตรีชิ้นแรกคือหีบเพลงปาก ซึ่งสามารถบรรเลงได้เป็นอย่างดี ในขณะนั้นคณะละครร้องจันทโรภาสของพรานบูรพ์อยู่ในช่วงที่รุ่งเรืองและมีชื่อเสียงมาก ครูล้วนได้ติดตามและฝึกหัดร้องเพลงอยู่บ่อยครั้ง นอกจากนี้เมื่อมีการนำภาพยนตร์ต่างประเทศเข้ามาแสดงในประเทศไทยเรื่อง “ริโอริต้า” ทำให้คนไทยนิยมร้องเพลงสากลจากภาพยนตร์เรื่องนั้นเป็นอย่างมาก ครูล้วนจึงได้ซื้อเครื่องเล่นแผ่นเสียงและแผ่นเสียงของนักร้องต่างชาติที่มีชื่อเสียงในสมัยนั้นมาฝึกร้อง

ท่านชื่นชอบการร้องเพลงแบบเสียงเทเนอร์ของเนลสัน เอดดี้ จึงได้ฝึกร้องจากบทเพลง Rose Mary จนได้รับฉายาว่า “เนลสัน เอดดี้เมืองไทย” จากนั้นได้ฝึกเขียนคำร้องโดยใช้ทำนองเพลงสากลคือ เพลง I’ll string along with you และเพลงอื่น ๆ อีกจำนวนมาก (อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพอาจารย์ล้วน ควันธรรม, 2522, น.1-3) เมื่อวงดนตรีเครื่องสายฝรั่งหลวงได้ย้ายมาอยู่ที่สวนมิสกวัน ด้วยความสนใจในด้านดนตรีเป็นทุนเดิมจึงได้เข้าไปสร้างความสัมพันธ์อันดีกับนักดนตรีหลายท่าน รวมถึงความสนใจในด้านการประพันธ์เพลงและทฤษฎีดนตรี ครูล้วนจึงได้เริ่มศึกษาความรู้จากครูศิริ ยงยุทธ ซึ่งมีบ้านพักอาศัยอยู่ในละแวกเดียวกับครูล้วน ทำให้ท่านได้รับความรู้พื้นฐานทางด้านดนตรีเพียงพอต่อการพัฒนาด้านการประพันธ์เพลง

ผลงานการประพันธ์เพลงของครูล้วน ควันธรรม เพลงแรกคือ “วิมานในฝัน” ประพันธ์ขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2477 นอกจากนี้ได้ประพันธ์เพลงไทยสากลทั่วไป และประพันธ์เพลงละครวิทยุประมาณ 30 เรื่อง รวมผลงานที่ครูล้วนได้ประพันธ์ทั้งเนื้อและทำนองประมาณ 300 เพลง

ตัวอย่างผลงานเพลงของครูล้วน ควันธรรม ได้แก่ เพลงกระแซครวญ เพลงกระท่อมน้ำตา เพลงกล้วยไม้ดง เพลงกุหลาบมาเลย์ เพลงใกล้ฤดูฝน เพลงใกล้อัสดง เพลงขโมยประหลาด เพลงขาดคู่ชูใจ เพลงคนที่ฉันคอย เพลงความรักสายลม เพลงคนพเนจร เพลงแหวนประดับก้อย เพลงค่ำแล้วในฤดูหนาว เพลงเสียงกระซิบสั่ง เพลงผีเสื้อกับดอกไม้ และเพลงพรานเบ็ด เป็นต้น ที่ประพันธ์ขึ้นโดยใช้จังหวะลีลาศแบบตะวันตก เช่น ชะชะช่า บีกิน รัมบ้า เป็นต้น

กำเนิดเพลงเต้นรำจังหวะตะลุง

ข้อมูลจากหนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพของครูล้วน ควันธรรม (2522, น.69) ได้กล่าวถึงที่มาของเพลงเต้นรำจังหวะตะลุงว่า เพลงตะลุงเทมโป้ได้กำเนิดขึ้นในช่วงที่ครูล้วนได้เดินทางไปอาศัยอยู่ภาคใต้ในช่วงระยะเวลาหนึ่ง เนื่องจากท่านมีภรรยาเป็นคนภาคใต้ เมื่อได้ชมศิลปวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์สำคัญของภาคใต้คือ หนังตะลุง อยู่สม่ำเสมอ จึงมีแนวคิดในการนำจังหวะของเพลงหนังตะลุง มาดัดแปลงเป็นเพลงสำหรับเต้นรำ เพื่อให้เป็นจังหวะเต้นรำที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวไทยให้เป็นที่รู้จักทั่วโลก

จากนั้นในปี พ.ศ. 2504 ขณะที่ท่านได้รับหน้าที่เป็นกรรมการตัดสินงานทักษิณบอลล์ ได้นำแนวความคิดดังกล่าวเสนอต่อนายกสมาคมปักษ์ใต้ คือนายประดิษฐ์ พรหมภัติ และเมื่อกรรมการลงความเห็นตรงกันกับแนวคิดการสร้างเพลงตะลุง ครูล้วนจึงได้แต่งเพลงตะลุงขึ้น และได้ปรึกษาครูสง่า ล้อมวงศ์พาณิชย์ ให้ช่วยคิดรูปแบบการเต้นรำจังหวะตะลุงขึ้น นคร ถนอมทรัพย์ (สัมภาษณ์, 11 พฤศจิกายน 2556)

นักเต้นรำที่อยู่ในสมาคมลีลาศคือ อัตถ์ พึ่งประยูร ได้เล่าถึงที่มาของจังหวะตะลุงว่า ครูล้วน ควันธรรม นำเครื่องเล่นเทปมาหนึ่งเครื่อง เข้าพบกับนายกสมาคมลีลาศในขณะนั้นคือ คุณวัจน์ อภิบาลภูวนาถ ซึ่งในขณะนั้นกำลังร่วมประชุมอยู่กับเหล่าคณะกรรมการได้แก่ นายสง่า ล้อมวงศ์พานิช นายสมชาย ศุกรสมิต มรว.ไชยสุต ชยางกูร นายนคร จาติกรันต์ และนายอัตถ์ พึ่งประยูร หลังจากที่ครูล้วนได้เล่าที่มาต่าง ๆ จนจบแล้วจึงเปิดเพลงจังหวะตะลุงให้บรรดาคณะกรรมการฟัง ครั้งแรกที่ทุกคนได้ฟังต่างคิดแบบเดียวกันคือ รูปแบบจังหวะไม่คุ้นชิน แต่มีความสนุกสนาน คึกคัก ชวนให้น่าเต้นรำเป็นอย่างยิ่ง เมื่อได้ฟังเพลงจบแล้วจึงได้ลงความเห็นและคิดค้นนำเสนอรูปแบบในการเต้นจังหวะตะลุง โดยท้ายที่สุดแล้ว คณะกรรมการมีมติให้ท่าเต้นรำที่คิดโดยครูสง่า ล้อมวงศ์พาณิชย์ เป็นท่าเต้นรำพื้นฐานสำหรับจังหวะตะลุง (ล้วน ควันธรรม, 2545, น.265)

ภาพที่ 2 ครูล้วน ควันธรรม

ที่มา: http://www.websuntaraporn.com/suntaraporn/template/readtext.asp?HID=1262

นอกจากเป็นการคิดค้นรูปแบบการเต้นรำแบบใหม่ขึ้นแล้ว ยังเป็นสื่อกลางในการนำเสนอบทเพลงเต้นรำจังหวะตะลุงให้เป็นที่รู้จักในกลุ่มนักเต้นรำและผู้ที่นิยมในบทเพลงไทยสากลอีกด้วย เมื่อสามารถสร้างรูปแบบการเต้นรำจังหวะตะลุงขึ้นมาได้ จึงได้จัดการประกวดการเต้นรำจังหวะตะลุงขึ้นในงานการประกวดลีลาศดังกล่าว ตั้งแต่ครั้งนั้นเป็นต้นมาจังหวะตะลุงจึงได้ถือกำเนิดขึ้น และเริ่มเป็นที่รู้จักและยอมรับของสังคมไทยจนมาถึงปัจจุบัน

ผลงานบทเพลงเต้นรำจังหวะตะลุงที่ครูล้วน ควันธรรมได้คิดค้นขึ้นเป็นเพลงแรกมีชื่อว่า “เพลงตะลุงเทมโป้” (จารุรินทร์ มุสิกพงศ์, สัมภาษณ์ วันที่ 19 กุมภาพันธ์ 2557) ท่านได้ประพันธ์เพลงนี้ไว้ 2 ภาษาคือ ไทยและอังกฤษ นอกจากนี้ยังมีเพลงตะลุงอีกเพลงซึ่งจากการค้นคว้าคาดว่าเป็นเพลงตะลุงเกษม ที่ได้มีการกล่าวชื่อไว้ในหนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพครูล้วน ควันธรรม โดยบทเพลงนี้มีการประพันธ์ไว้ 2 ภาษาคือ ไทยและจีน

องค์ประกอบทางดนตรีเพลงจังหวะตะลุง

ผู้เขียนนำเสนอองค์ประกอบของเพลงเต้นรำจังหวะตะลุง ประพันธ์โดยครูล้วน ควันธรรม ในช่วงต้นของการกำเนิดเพลงเต้นรำจังหวะตะลุงทั้งหมด 2 เพลง คือ เพลงตะลุงเทมโป้ และเพลงตะลุงเกษม

1.เพลงตะลุงเทมโป้

เพลง “ตะลุงเทมโป้” เป็นเพลงเต้นรำจังหวะตะลุงเพลงแรกที่ครูล้วน ควันธรรม ได้คิดค้นขึ้น จากแนวคิดการนำจังหวะของหนังตะลุงที่มีความสนุกสนานมาใส่ทำนอง และเรียบเรียงเพื่อให้สามารถใช้ประกอบการเต้นรำได้แนวคิดสำคัญที่ควรยกย่องต่อผู้แต่งคือ การสร้างเพลงเต้นรำที่มีเอกลักษณ์แบบไทย เพื่อนำเสนอให้แก่นานาประเทศได้ยอมรับ ในช่วงแรกครูล้วนได้แต่งเพลงนี้ไว้ 2 ภาษาคือ ภาษาไทยและอังกฤษ ทั้งนี้ต้นฉบับเพลงนี้ครูล้วน ควันธรรม เป็นคนขับร้อง โดยเพลงตะลุงเทมโป้ใช้บันไดเสียง Eb Major เป็นบันไดเสียงหลัก

1) สังคีตลักษณ์

โดยภาพรวมแล้วสังคีตลักษณ์ของเพลงคือ AABA มีรายละเอียดของส่วนประกอบ ต่าง ๆ ในบทเพลง ดังนี้

ท่อน Introduction จำนวน 8 ห้อง

ท่อน A จำนวน 8 ห้อง

ท่อน A’ จำนวน 8 ห้อง

ท่อน B จำนวน 8 ห้อง

ท่อน A’ จำนวน 8 ห้อง

ท่อนบรรเลง จำนวน 24 ห้อง

จากนั้นย้อนกลับในท่อนหลัก AA’BA’ และเข้าสู่ท่อนจบ

2) การดำเนินคอร์ด และแนวทำนอง

ตัวอย่างที่ 1 ท่อน A ของเพลงตะลุงเทมโป้

ตัวอย่างที่ 2 ท่อน B ของเพลงตะลุงเทมโป้

ในภาพรวมของการใช้คอร์ดและทำนองอยู่ในขอบเขตของบันไดเสียงหลักคือ Eb Major โดยใช้ทางเดินคอร์ดในรูปแบบทั่วไป เช่น ii – vi – V – I แนวทำนองหลักมีสำเนียงที่ได้รับมาจากเพลงไทยสำเนียงใต้

3) รูปแบบจังหวะ

ตัวอย่างที่ 3 ความสัมพันธ์รูปแบบของจังหวะคอร์ดและทำนอง กับจังหวะกลอง

รูปแบบจังหวะของแนวทำนองสอดคล้องกับรูปแบบจังหวะกลองคองก้าที่บรรเลงจังหวะเพลงตะลุง โดยได้แนวคิดจากรูปแบบจังหวะของโทนชาตรีในคณะหนังตะลุง โดยหัวใจหลักของเพลงตะลุงคือ รูปแบบจังหวะที่ได้ประยุกต์มาจากหน้าทับตะลุง ที่เป็นเอกลักษณ์สำคัญและเด่นชัดในภาคใต้ของประเทศไทย โดยในเพลงตะลุงเทมโป้ มีการนำกลองคองก้ามาใช้แทนโทนชาตรี และใช้เสียงเปียโนเลียนเสียงฆ้องคู่ นอกจากนี้ผู้เขียนพบว่าจากการวิเคราะห์ในประโยคทำนองบางส่วนมีความคล้ายคลึงกับทำนองเพลงไทยเดิมคือ เพลงศรีธรรมราชเถา ซึ่งเป็นบทเพลงที่มีสำเนียงดนตรีภาคใต้อย่างชัดเจน

ภาพที่ 6 กลองคองก้าและโทนชาตรี

กลองคองก้า	โทนชาตรี

ที่มา : www.thaigoodview.com

2. ตะลุงเกษม

เพลง “ตะลุงเกษม” ประพันธ์โดยครูล้วน ควันธรรม เป็นเพลงที่แต่งขึ้นในจังหวะตะลุง โดย ป.วัชราภรณ์ (2522, น.7) กล่าวว่า ครูล้วนแต่งเพลงตะลุงเกษมขึ้นหลังจากที่ได้นำเพลงตะลุงเทมโป้เผยแพร่ให้แก่คนทั่วไปได้ฟังในระยะหนึ่ง เมื่อเห็นว่ามีผู้สนใจประกอบกับมีการสร้างสเต็ปเต้นรำประกอบจังหวะตะลุง จึงได้มีแนวคิดแต่งเพลงเต้นรำจังหวะตะลุงขึ้นอีกเพลง นอกจากนี้ต้นฉบับเพลงที่ได้รับจากนางจารุรินทร์ มุสิกพงศ์ อดีตรองอธิบดีกรมประชาสัมพันธ์และนักจัดรายการวิทยุเพลงไทยสากล พบว่าครูล้วนได้แต่งเพลงนี้ไว้ 2 ภาษาคือ ภาษาไทยและจีน แสดงให้เห็นถึงความสามารถในการประพันธ์เนื้อร้องของครูล้วน รวมถึงแนวคิดการนำเสนอผลงานสู่นานาชาติ เป็นมุมมองที่ก้าวไกล เพื่อให้ต่างชาติได้รู้จักเพลงเต้นรำจังหวะตะลุงที่เป็นเอกลักษณ์สำคัญของชาติไทย ที่สำคัญคือ สร้างขึ้นโดยนักประพันธ์ไทย โดยภาพรวมเพลงตะลุงเกษมใช้บันไดเสียง F Major เป็นหลัก

1) เนื้อร้องเพลง “ตะลุงเกษม” มีเนื้อร้องที่สะท้อนถึงสังคมไทยในช่วงที่มีความนิยมในการเต้นรำได้อย่างชัดเจน โดยฉันทลักษณ์ที่ครูล้วนใช้คือ กลอน 6 บทเพลงมีเนื้อหาดังนี้

ท่อน A
“...อย่ามัวร่ำไรอยู่เลย น้องเอยจงรีบเข้ามา
ไยมัวชักช้าน้องเอย รีบ ๆ เข้าซี
ตะวันชิงพลบน้องเอ๋ย เร่งรีบเร็วรี่
ว่องไวหน่อยซี หน่อยซี ดีกว่าเฉยแฉะ...”

ท่อน B
“...จะไปเริงระบำ เต้นรำตะลุง
ให้ลือลั่นกรุง โนงแน่ง โนงแกละ
จะไปเริงตะลุง ผุยพลุ่งฉับแกละ
เต้นอวดลวดลายว่านี่แหละ นี่แหละเริงตะลุง...”

2) สังคีตลักษณ์

โดยภาพรวมแล้วสังคีตลักษณ์ของเพลงคือ AB มีรายละเอียดของส่วนประกอบต่าง ๆ ในบทเพลง ดังนี้

ท่อน Introduction จำนวน 10 ห้อง

ท่อน A จำนวน 16 ห้อง

ท่อน B จำนวน 16 ห้อง

ท่อน Band จำนวน 10 ห้อง

จากนั้นย้อนกลับในท่อน A และ B และเข้าสู่ท่อนจบ

3) การดำเนินคอร์ด และแนวทำนอง

ตัวอย่างที่ 4 เพลงตะลุงเกษม

ในภาพรวมของการใช้คอร์ดและทำนองอยู่ในขอบเขตของบันไดเสียงหลักคือ F Major โดยใช้ทางเดินคอร์ดในรูปแบบทั่วไปคือ ii – vi – I ดังที่ปรากฏในรูปที่ 7 เมื่อวิเคราะห์แล้วแนวคิดของการประพันธ์เพลงตะลุงเกษมมีความคล้ายกับเพลงตะลุงเทมโป้ที่ประพันธ์ขึ้นในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน

ความนิยมในบทเพลงจังหวะตะลุงขยายเพิ่มมากขึ้น ทำให้นักประพันธ์หลายท่านได้เริ่มทดลองแต่งเพลงตะลุงในรูปแบบต่าง ๆ มากขึ้น จากการศึกษาพบว่าเพลงเต้นรำจังหวะตะลุงโดยเกือบทั้งหมดประพันธ์โดยศิลปินที่อยู่ในวงดนตรีกรมโฆษณาการและวงสุนทราภรณ์เป็นหลัก โดยศิลปินที่มีบทบาท และมีส่วนเกี่ยวข้องกับเพลงจังหวะตะลุงในแต่ละด้านโดยหลักมีทั้งหมด 3 ท่าน คือ ครูล้วน ควันธรรม ผู้คิดค้นเพลงเต้นรำจังหวะตะลุง ครูเอื้อ สุนทรสนาน สร้างผลงานเพลงตะลุงไว้มากที่สุด และครูเลิศ ประสมทรัพย์ นักร้องที่มีชื่อเสียงจากการร้องเพลงตะลุงอย่างมีเอกลักษณ์ ได้รับฉายาว่า ราชาเพลงตะลุง

ภาพที่ 8 บทบาทของนักประพันธ์เพลงตะลุงในด้านต่าง ๆ

ที่มา: กมลธรรม เกื้อบุตร (2557, หน้า 180)

สรุป

บทเพลงลีลาศจังหวะตะลุง เป็นเพลงที่มีเอกลักษณ์แสดงถึงวัฒนธรรมไทยได้อย่างชัดเจน เป็นการประยุกต์ใช้วัฒนธรรมไทยให้เข้ากับวัฒนธรรมสากลได้เป็นอย่างดี สะท้อนถึงไหวพริบ ความสามารถของผู้คิดค้นคือ ครูล้วน ควันธรรม ที่นับได้ว่ามีความเข้าใจในวัฒนธรรมทั้งสองได้เป็นอย่างดี จนสามารถประยุกต์ปรับเปลี่ยนจนสามารถสร้างเพลงเต้นรำที่แสดงถึงความเป็นตัวตนของชาวไทยได้เป็นอย่างดี

การคิดค้นเพลงเต้นรำจังหวะตะลุง เป็นเอกลักษณ์เพียงหนึ่งเดียวของเพลงเต้นรำที่มีลักษณะความเป็นไทยอย่างชัดเจน โดยบริบททางสภาพภูมิศาสตร์รวมถึงสิ่งแวดล้อมที่ได้เป็นแรงผลักดันในการคิดรูปแบบของเพลงตะลุง ทั้งนี้เพลงตะลุงที่ได้เกิดขึ้นในสังคมไทย มีรูปแบบและลักษณะปรับเปลี่ยนไปตามแนวคิดของผู้ประพันธ์ โดยยึดลักษณะรูปแบบของตะลุงเป็นหลัก แต่รายละเอียดด้านอื่น ๆ เช่น การอิมโพรไวส์ในท่อนบรรเลง การใช้ฉาบบรรเลงในลักษณะของเพลงรำวง เป็นต้น ส่งผลให้การนำเสนอบทเพลงตะลุงดังกล่าวมีสีสันแตกต่างไปจากเดิม

โดยภาพรวมแนวคิดการสร้างเพลงเต้นรำในสังคมไทยเกิดขึ้นจากค่านิยมของสังคมเป็นหลัก เมื่อการเต้นรำเฟื่องฟูและแทรกซึมอยู่ทุกชนชั้น ทำให้ความต้องการผลผลิตของบทเพลงเต้นรำสูงขึ้น ทำให้นักประพันธ์หลายท่านสร้างผลงานขึ้นเป็นจำนวนมาก ซึ่งปรากฏการณ์ดังกล่าวได้ปรับเปลี่ยนไปตามค่านิยมของสังคม เมื่อถึงจุดอิ่มตัวและมีการแทรกแซงโดยค่านิยมในดนตรีรูปแบบใหม่ ที่คิดค้นขึ้นตามนวัตกรรมใหม่ การเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยี เครื่องดนตรี ที่ปรับเปลี่ยนไปอย่างก้าวกระโดดทำให้ดนตรีเต้นรำต้องมีการปรับสภาพไปตามบริบทที่เปลี่ยนไปโดยปริยาย ส่งผลให้การอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นให้เคลื่อนตัวตามกระแสของการแปรเปลี่ยนทางวัฒนธรรม ให้ดำรงอยู่เพื่อเป็นประโยชน์ต่อคนรุ่นหลังสืบไป

บรรณานุกรม

กมลธรรม เกื้อบุตร. (2557). *ดนตรีเต้นรำในสังคมและวัฒนธรรมไทย*. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

จารุรินทร์ มุสิกพงศ์. (2557). สัมภาษณ์. 19 กุมภาพันธ์ 2557

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2547). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์* (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย.

นคร ถนอมทรัพย์. (2556). สัมภาษณ์. 11 พฤศจิกายน 2556

พูนพิศ อมาตยกุล. (2554). *การก่อเกิดเพลงไทยสากล: แนวคิดด้านดนตรีวิทยา*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ล้วน ควันธรรม. *บอกเธอด้วยเพลง*. (2545). กรุงเทพฯ: ศิลปสนองการพิมพ์

สมศักดิ์ สร้อยระยา. (2545). *จังหวะ*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

สมาน นภายน. (2536 ข). *ประวัติดนตรีไทยสากล*. กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.

อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพอาจารย์ล้วน ควันธรรม. (2522). กรุงเทพฯ: สีตลาศัยการพิมพ์

www.thaigoodview.com สืบค้นวันที่ 20 กุมภาพันธ์ 2557

การออกแบบเครื่องแต่งกายโดยได้รับแรงบันดาลใจจาก โครงสร้าง สีการประดับตกแต่งโขนเรือพระที่นั่ง

Costume Designs for Thai Masked Dance Inspired by Thai Royal Yachts

เตชิต เฉยพ่วง[1]

บทคัดย่อ

การวิจัยในครั้งนี้เป็นการวิจัยเพื่อการออกแบบเครื่องแต่งกาย โดยได้รับแรงบันดาลใจที่ได้รับอิทธิพลมาจาก โครงสร้าง สี การประดับตกแต่งโขนเรือพระที่นั่ง ซึ่งเป็นรูปแบบของศิลปกรรมที่มีความสวยงามมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นและมีการผสมผสานของเทคนิคงานช่างของไทยไว้หลายแขนง โดยผู้วิจัยได้ทำการศึกษาตั้งแต่ประวัติความเป็นมาและความสำคัญของการจัดขบวนเรือพยุหยาตราทางชลมารคโครงสร้างและเทคนิคการออกแบบประดับตกแต่งโขนเรือพระที่นั่งสำคัญ 4 องค์ รวมถึงศึกษาเกี่ยวกับงานสถาปัตยกรรมร่วมสมัยที่นำมาสู่กระบวนการออกแบบ เครื่องแต่งกายจำนวน 4 ชุด และลายผ้าจำนวน 4 ลาย

เครื่องแต่งกายชิ้นนอกทั้ง 4 ชุด เป็นการประยุกต์โครงสร้างทางกายภาพของลำเรือพระที่นั่งผสมผสานเข้ากับเทคนิคการพับที่ทำให้เกิดลวดลายเรขาคณิต ซึ่งมีปรากฏให้เห็นจากรูปแบบการประดับตกแต่งโขนเรือพระที่นั่งและงานสถาปัตยกรรมร่วมสมัย โดยใช้คู่สีอันเป็นเอกลักษณ์ของเรือพระที่นั่งแต่ละองค์ตามความเป็นจริง สวมใส่กับเครื่องแต่งกายชิ้นใน ซึ่งพิมพ์ด้วยลวดลายแบบดั้งเดิมซึ่งนำมาประยุกต์โดยการจัดวางลดทอนและปรับขนาดให้เกิดเป็นลายใหม่ที่มีความน่าสนใจ แต่คงไว้ซึ่งความงามตามอย่างลายไทยด้วยคู่สีขาวดำ อันเป็นสีที่นิยมในงานสถาปัตยกรรมร่วมสมัย

คำสำคัญ เครื่องแต่งกาย/ แรงบันดาลใจ/ โขนเรือพระที่นั่ง

[1] สาขาวิชาการออกแบบเครื่องแต่งกาย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

Abstract

The purpose of this research is to design costumes inspired by the configuration, color, and decoration of the Thai royal yacht. The researcher investigated the importance of the Thai Royal Water-Course Procession, and the configuration and decoration techniques used on four historical royal yachts. Moreover, the researcher investigated contemporary architecture and incorporated it into four costumes with patterns that followed the physical configuration of the Thai royal yacht combined with fold techniques that create the geometric pattern used in both royal yacht decoration and contemporary architecture. The researcher incorporated each color identified with a Thai royal yacht into each costume, together with the original patterns, adjusting and resizing them until, finally, the new attractive patterns appeared. Nevertheless, the beauty of Thai traditional craft is maintained by using Thai figures painted in black and white, a popular design in contemporary architecture.

Keywords: costume; inspiration; Thai royal yacht

เรือพระราชพิธีถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติ ที่สะท้อนให้เห็นถึงความเจริญรุ่งเรืองทางด้านศิลปวัฒนธรรมและฝีมือช่างที่เยี่ยมยอด ไม่ว่าจะเป็นงานช่างแกะสลัก งานช่างรัก งานช่างประดับกระจก งานช่างไม้ งานช่างเขียน โดยเฉพาะส่วนที่งดงามที่สุดของเรือพระราชพิธี คือ “โขนเรือ”เป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงรูปแบบศิลปะของไทยอันวิจิตรงดงาม ความสำคัญของโขนเรือพระที่นั่งในกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค จะต้องมีตัวสัตว์ชั้นสูงจากวรรณคดี ที่มักจะกลายเป็นที่มาของชื่อเรียกเรือพระราชพิธีองค์ดังกล่าวด้วยนั้น พินิจ สุวรรณบุณย์ ศิลปินแห่งชาติ ปี 2536 สาขาทัศนศิลป์ (การออกแบบประยุกต์) ให้อรรถาธิบายว่า เป็นการประกาศแสนยานุภาพของพระเจ้าแผ่นดินตามที่ยึดถือปฏิบัติมาตั้งแต่สมัยอยุธยา

“เดิมพิธีกระบวนเรือฯ ดังกล่าว มีขึ้นเพื่อการศึกสงครามทางลำน้ำ ซึ่งเป็นเส้นทางที่นิยมใช้กันมาตั้งแต่โบราณ นอกจากการเคลื่อนกระบวนทัพทางบกที่เรียกว่า พยุหยาตราทางสถลมารค สังเกตได้จากฝีพายแต่ละนายจะมีดาบขัดหลังเอาไว้ด้วย การนำสัตว์วรรณคดี ไม่ว่าจะเป็นหงส์ ครุฑ (พาหนะของพระนารายณ์) วานร (ทหารเอกของพระนารายณ์ที่อวตารลงมา) มาเป็นโขนเรือพระที่นั่งและเรือพระราชพิธีก็เพราะเชื่อว่าพระเจ้าแผ่นดินคือสมมติเทพ ซึ่งมีสัตว์เหล่านี้เป็นพาหนะ ซึ่งเหมือนการประกาศแสนยานุภาพของกษัตริย์ที่พร้อมออกศึกสงคราม โดยพระเจ้าแผ่นดินจะประทับบนพระราชบัลลังก์กัญญาหรือบุษบกตามแต่พระราชพิธี เรือพระที่นั่งจะเคลื่อนขบวนไปพร้อมกับเรือพระราชพิธีอีกหลายร้อยลำ ตามจังหวะเส้ากระทุ้ง ซึ่งในปัจจุบันเหลือเรือพระราชพิธีร่วมกระบวนเพียง 52 ลำ”

“โขนเรือ” ส่วนใหญ่จะเป็นรูปสัตว์ ไม่ว่าจะเป็นสัตว์ที่มีจริงตามธรรมชาติหรือสัตว์ในเทพนิยายหิมพานต์ตามจินตนาการ ราตรี บัวประดิษฐ์ หัวหน้าพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เรือพระราชพิธี อธิบายว่า เดิมทีแทบจะทุกส่วนของเรือพระราชพิธีจะทำมาจากไม้สัก แต่ด้วยปัจจุบันไม้สักเป็นของหายากและมีขนาดไม่ใหญ่มาก จึงมีเพียงโขนเรือ กระดูกเรือ หรือหมอนเรือเท่านั้นที่ทำจากไม้สัก ส่วนโครงเรือจะใช้ไม้ตะเคียนแทน และในปัจจุบันยังใช้กรรมวิธีการต่อไม้ในการประกอบเรือพระราชพิธีอยู่

“โขนเรือปัจจุบัน ทั้งที่เป็นเรือพระราชพิธีและเรือพระที่นั่ง ล้วนต่อขึ้นในช่วงต้นสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ เช่น เรือกระบี่ปราบเมืองมาร เรือครุฑเหินเห็จ เรือครุฑเตร็จไตรจักร ที่ได้ทำการสร้างขึ้นมาใหม่คือส่วนตัวเรือซึ่งจะเก็บไว้ที่ท่าวาสุกรี รวมถึงเรือพระที่นั่งนารายณ์ทรงสุบรรณที่มีทั้งของเก่า ซึ่งสร้างรูปพญาครุฑขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 ครั้นพอถึงรัชกาลที่ 4 โปรดให้เสริมนารายณ์ประทับครุฑขึ้น และเรียกชื่อใหม่ว่านารายณ์ทรงสุบรรณ เมื่อปีกาญจนาภิเษก พ.ศ.2539 อันเป็นปีที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงครองสิริราชสมบัติ ครบ 50 ปี ได้มีการสร้างโขนเรือนารายณ์ทรงสุบรรณ รัชกาลที่ 9 ขึ้นใหม่อีกครั้งโดยเจตนารมณ์เดิมต้องการที่จะใช้โขนเรือเก่า แต่พอนำมาประกอบกับเรือแล้วด้วยขนาดและน้ำหนักของโขนเรือเก่าจึงประกอบได้ไม่พอดีกับโครงเรือใหม่ อีกทั้งโขนเรือเก่ากินน้ำมากด้วย จึงต้องจัดทำโขนเรือนารายณ์ทรงสุบรรณขึ้นใหม่ในโอกาสนั้น” (ราตรี บัวประดิษฐ์, 2553, น. 13)

ในส่วนของโขนเรือเก่าที่ค้นพบและมีการเก็บรักษาเอาไว้ มีมากกว่า 10 ชิ้น ซึ่งเก็บไว้อยู่ 3 แห่ง คือ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เรือพระราชพิธี (ปากคลองบางกอกน้อย) ซึ่งเก็บโขนเรือนารายณ์ทรงสุบรรณ (เก่า) และโขนเรือสุพรรณหงส์ (เก่า) ที่สร้างขึ้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 เมื่อได้มีการบูรณะซ่อมแซมเป็นที่เรียบร้อยจึงนำมาแสดงไว้ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เห็นได้ว่าในส่วนของการตกแต่งได้มีการประดิษฐ์ลวดลายด้วยกระจกจากฝีมือช่างชั้นสูงและมีความเป็นละเอียดสวยงามเป็นอย่างมาก ทั้งยังมีโขนเรือลำใหญ่ลำน้อย ที่บางลำเป็นโขนเรือจากสมัยอยุธยา ที่มีการจัดกระบวนเพชรพวง ซึ่งถือเป็นกระบวนจัดตั้งที่ใหญ่ที่สุดในสมัยอยุธยา

นอกจากนั้น โขนเรือยังมีแสดงให้เห็นที่ “พิพิธภัณฑ์โรงเรียนนายเรือ” จ.สมุทรปราการ ซึ่งเป็นสถานที่ที่จะมีโขนเรือเก่าจัดแสดงไว้จำนวนมากที่สุด และที่ “พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เจ้าสามพระยา” จ.พระนครศรีอยุธยา เป็นที่เก็บรักษาโขนเรือครุฑ ชื่อว่า มงคลสุวรรณ ในการเก็บอนุรักษ์โขนเรือ การดูแลรักษาก็จะปฏิบัติเช่นเดียวกับเรือพระราชพิธีที่ใช้ในปัจจุบัน ก็คือ มีการทำความสะอาดทุกวันด้วยสำลีก้านเล็กเพราะลวดลายของเรือมีรายละเอียดมาก สิ่งที่ต้องดูแลอย่างละเอียดและใส่ใจที่สุดคือเรื่องของปลวก ซึ่งไม่สามารถนำโขนเรือใส่ตู้กระจกไว้ได้ เนื่องจากจะมีปัญหาเรื่องความชื้นและการระบายอากาศ เพราะโรงเก็บเรือพระราชพิธีส่วนใหญ่จะอยู่ริมน้ำ จึงต้องเก็บไว้ในโรงเรือพระราชพิธีตามธรรมชาติ และต้องมีการทำความสะอาดบ่อยครั้ง โดย กลุ่มงานอนุรักษ์ของกรมศิลปากรจะเป็นผู้ดูแล เนื่องจากเป็นหน้าที่โดยตรงที่ต้องอนุรักษ์ของเก่าไม่ให้เสื่อมสภาพ และจะไม่มีการทาสีบริเวณโขนเรือหรือโครงเรือเก่าเป็นอันขาด เพียงอาจจะมีการติดกระจกบางชิ้นเข้าไปแทนอันเก่าที่หลุดออกเท่านั้น โดยจะสังเกตได้ชัดในบางครั้งว่าเป็นกระจกเก่ากับใหม่ แต่ครั้นถึงเวลาจัดกระบวนพยุหยาตราอีกคราใด จึงจะมีการซ่อมใหญ่ด้วยการลงรักปิดทองจากแผ่นทองคำเปลวและประดับด้วยแผ่นกระจก ความละเอียดและความยากจะอยู่ที่โขนเรือเป็นหลัก เพราะบริเวณตัวเรือจะมีเพียงรอยถลอกบริเวณขอบเรือจากการเสียดสีของฝีพายขณะประกอบพระราชพิธีเท่านั้น นสพ.โพสต์ทูเดย์ (2549)

ในการจัดกระบวนพยุหยาตราในพระราชพิธีเสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐินในวันจันทร์ที่ 5 พฤศจิกายน 2552 นั้น กองเรือได้อัญเชิญเรือพระที่นั่งร่วมริ้วกระบวนรวม 4 องค์ ซึ่งเป็นเรือพระที่นั่งที่ใช้ในพระราชพิธีรัชกาลปัจจุบัน อันได้แก่ เรือพระที่นั่งสุพรรณหงส์ เรือพระที่นั่งอนันตนาคราช เรือพระที่นั่งอเนกชาติภุชงค์ เรือพระที่นั่งนารายณ์ทรงสุบรรณรัชกาลที่ 9 (สถาบันไทยคดีศึกษา, 2550, น.25) เรือพระที่นั่งทั้ง 4 ลำนี้เป็นเรือพระที่นั่งที่มีความสำคัญและอยู่กลางกระบวน และยังเป็นเรือพระที่นั่งที่มีความสวยงาม วิจิตรทั้งในเรื่องของโครงสร้าง การแกะสลัก การประดับตกแต่งด้วยฝีมืองานช่างไทย ไม่ว่าจะเป็นการเขียนสี การลงลงรักษ์ปิดทอง การประดับตกแต่งด้วยกระจก รวมไปถึงการใช้สีที่มีความโดดเด่นและเป็นเอกลักษณ์ของแต่ละองค์

จากที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นถึงประวัติความเป็นมาที่มีมาอย่างยาวนานและความสำคัญของเรือพระที่นั่ง รวมถึงศิลปกรรมที่ได้ถูกสร้างสรรค์ขึ้น โดยเฉพาะบริเวณโขนเรือพระที่นั่งที่เป็นหัวใจสำคัญขององค์เรือ โขนเรือพระที่นั่งนั้นเป็นการรวมกันของงานศิลปกรรมไทยที่เป็นเอกลักษณ์ของชาติซึ่งมีความสวยงามเป็น

อย่างมาก ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงได้รับแรงบันดาลใจเหล่านั้นนำมาใช้ในงานออกแบบสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย โดยนำเอารูปแบบโครงสร้าง สีสัน และการประดับตกแต่งของโขนเรือพระที่นั่งทั้ง 4 องค์ มาเป็นส่วนสำคัญในการออกแบบเครื่องแต่งกายในครั้งนี้

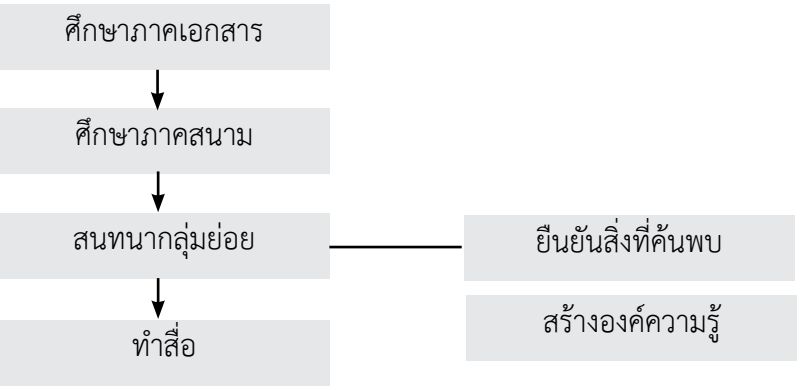
วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

1. เพื่อศึกษารูปแบบโครงสร้าง สีสัน การตกแต่งของโขนเรือพระที่นั่งเรือสุพรรณหงส์ เรือพระที่นั่งอนันตนาคราช เรือพระที่นั่งอเนกชาติภุชงค์ เรือพระที่นั่งนารายณ์ทรงสุบรรณรัชกาลที่ 9
2. เพื่อสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากโขนเรือพระที่นั่ง

ระเบียบวิธีวิจัย

เป็นการวิจัยที่ใช้ข้อมูลเชิงคุณภาพโดยผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลจากการศึกษาภาคเอกสาร การศึกษาภาคสนาม และการศึกษาโดยรับฟังความเห็นจากผู้ทรงคุณวุฒิ แล้วนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาวิเคราะห์ในลักษณะการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยอาศัยข้อมูลเชิงคุณลักษณะไม่สามารถแปลงเป็นตัวเลขได้ ต้องใช้หลักตรรกศาสตร์ช่วยในการวิเคราะห์ข้อมูล รวมทั้งใช้ข้อมูลตามสภาพที่เป็นจริงโดยไม่มีการควบคุมตัวแปรในลักษณะการวิจัยเชิงธรรมชาติ จากนั้นนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลและผลการวิจัยในลักษณะการวิจัยเชิงพรรณนา พร้อมภาพประกอบ

กรอบแนวความคิดของโครงการวิจัย



ผลการดำเนินงาน

จากแรงบันดาลใจที่ได้รับจากการศึกษารูปแบบของ โครงสร้าง สี การประดับตกแต่งโขนเรือพระที่นั่งทั้ง 4 องค์ อันได้แก่ เรือพระที่นั่งสุพรรณหงส์ เรือพระที่นั่งอนันตนาคราช เรือพระที่นั่งอเนกชาติภุชงค์ และเรือพระที่นั่งนารายณ์ทรงสุบรรณรัชกาลที่ 9 ทำให้มองเห็นถึงรูปแบบของโครงสร้างภายนอกที่มีลักษณะเฉพาะของแต่ละองค์ แต่ในส่วนของโครงสร้างที่มีการตกแต่งบนโขนเรือพระที่นั่งนั้นมีลักษณะขอการตกแต่งด้วยเทคนิคเดียวกัน โดยส่วนใหญ่รูปทรงที่ปรากฏและพบเห็นได้อย่างชัดเจน คือ รูปทรงเรขาคณิตซึ่งมีความร่วมสมัยทั้งในงานศิลปกรรมและงานสถาปัตยกรรม รวมถึงในการออกแบบเครื่องแต่งกาย ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้นำรูปแบบของโครงสร้างภายนอกและโครงสร้างในการตกแต่งบนโขนเรือนั้นมาทำการออกแบบเค้าโครงของเครื่องแต่งกาย โดยให้ลายละเอียดที่เกิดขึ้นบนโครงสร้างเครื่องแต่งกายนั้นเป็นรูปทรงเรขาคณิตที่เกิดขึ้นจากการทำแพทเทิร์น หรือ แม่แบบสำหรับเป็นแบบตัดชิ้นส่วนเสื้อผ้าให้เป็นชิ้นเดียวกันทั้งตัวแต่มีการใช้การพับบนตัวแพทเทิร์นให้เกิดโครงสร้างที่เป็นมิติเพื่อแยกให้เห็นพื้นที่ในส่วนต่างๆของเครื่องแต่งกาย และใช้สีประจำองค์เรือแต่ละองค์เป็นสีของเครื่องแต่งกายประจำองค์เรือนั้น ซึ่งมีรูปแบบจำนวน 4 ชุด ดังต่อไปนี้

1. ชุดที่ 1 ได้รับแรงบันดาลใจจากโขนเรือพระที่นั่งสุพรรณหงส์

ภาพที่ 1 เครื่องแต่งกายจริงที่ได้รับแรงบันดาลใจจากโขนเรือพระที่นั่งสุพรรณหงส์ คู่สีที่ใช้คือ สีดำ

ที่มา: www.thaicatwalk.com

2. ชุดที่ 2 ได้รับแรงบันดาลใจจากโขนเรือพระที่นั่งอนันตนาคราช

ภาพที่ 2 เครื่องแต่งกายจริง ชุดที่ 2 ได้รับแรงบันดาลใจจากโขนเรือพระที่นั่งอนันตนาคราช คู่สีที่ใช้คือ สีเขียวเข้ม

ที่มา: www.thaicatwalk.com

3. ชุดที่ 3 ได้รับแรงบันดาลใจจากโขนเรือพระที่นั่งนารายณ์ทรงสุบรรณรัชกาลที่ 9

ภาพที่ 3 เครื่องแต่งกายจริง ชุดที่ 3 ได้รับแรงบันดาลใจจากโขนเรือพระที่นั่งนารายณ์ทรงสุบรรณ รัชกาลที่ 9 ที่ คู่สีที่ใช้คือ สีแดง

ที่มา: www.thaicatwalk.com

4. ชุดที่ 4 ได้รับแรงบันดาลใจจากโขนเรือพระที่นั่งอเนกชาติภุชงค์
ภาพที่ 4 เครื่องแต่งกายจริง ชุดที่ 4 ได้รับแรงบันดาลใจจากโขนเรือพระที่นั่งอเนกชาติภุชงค์
คู่สีที่ใช้คือ สีชมพู

ที่มา: www.thaicatwalk.com

สรุปผลการวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้ เป็นการวิจัยเพื่อการออกแบบเครื่องแต่งกายโดยได้รับแรงบันดาลใจจากโครงสร้าง สี การประดับตกแต่งโขนเรือพระที่นั่ง โดยผู้วิจัยได้ทำการศึกษาตั้งแต่ประวัติความเป็นมาและความสำคัญของการจัดขบวนเรือพยุหยาตราทางชลมารค ประวัติความเป็นมา โครงสร้างและเทคนิคการออกแบบประดับตกแต่งโขนเรือพระที่นั่งสำคัญ 4 องค์ รวมถึงศึกษาเกี่ยวกับงานสถาปัตยกรรมร่วมสมัยที่นำมาสู่กระบวนการออกแบบ เครื่องแต่งกายจำนวน 4 ชุด และลายผ้าจำนวน 4 ลาย

โดยเครื่องแต่งกายชิ้นนอกทั้ง 4 ชุด เป็นการประยุกต์โครงสร้างทางกายภาพของลำเรือพระที่นั่งผสมผสานเข้ากับเทคนิคการพับที่ทำให้เกิดลวดลายเรขาคณิต โดยการทำแพทเทิร์น หรือ แม่แบบสำหรับเป็นแบบตัดชิ้นส่วนเสื้อผ้าให้เป็นชิ้นเดียวกันทั้งตัว ซึ่งรูปแบบของรูปทรงเรขาคณิตนั้นมีปรากฏให้เห็นจากรูปแบบการประดับตกแต่งโขนเรือพระที่นั่งและงานสถาปัตยกรรมร่วมสมัย รวมถึงการใช้คู่สีอันเป็นเอกลักษณ์ของเรือพระที่นั่งแต่ละลำตามความเป็นจริง สวมใส่กับเครื่องแต่งกายชิ้นใน ซึ่งพิมพ์ด้วยลวดลายแบบดั้งเดิมซึ่งนำมาประยุกต์โดยการจัดวาง ลดทอน และปรับขนาด ให้เกิดเป็นลายใหม่ที่มีความน่าสนใจ แต่คงไว้ซึ่งความงามตามอย่างลายไทยด้วยคู่สีขาวดำ อันเป็นสีที่นิยมในงานสถาปัตยกรรมร่วมสมัย

ข้อเสนอแนะ

การวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำงานสถาปัตยกรรมร่วมสมัยมาเป็นแนวทางในการพัฒนาผลงานการออกแบบเครื่องแต่งกาย ทำให้ได้ผลงานที่มีความแตกต่างจากรูปแบบดั้งเดิมค่อนข้างมาก หากมีผู้สนใจจะทำการศึกษาต่อไป ก็ยังสามารถทดลองค้นหาแนวทางในการออกแบบอื่นๆ ได้อีกหลายทาง ไม่ว่าจะเป็นการทดลองออกแบบด้วยแนวทางอย่างศิลปะดั้งเดิม หรือผสมผสานกับแนวคิดทางการออกแบบในด้านอื่นๆ ก็สามารถทำให้เกิดการพัฒนาผลงานซึ่งมีความแปลกใหม่ได้ทั้งสิ้น

บรรณานุกรม

กระบวนพยุหยาตราชลมารค. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์อรุณการพิมพ์, 2540

—— . (26 มกราคม 2553) สืบค้นจาก http://th.wikipedia.org/wiki/

โขนเรือพระที่นั่ง. (14 กรกฎาคม 2553) สืบค้นจาก http://www.iphotoall.com

งานช่างหลวง. กรุงเทพฯ : บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด, 2554

http://bangkok-guide.z-xxl.com/?p=3261

นสพ.โพสต์ทูเดย์ (หน้าแมกกาซีน). (22 มีนาคม 2553) สืบค้นจาก http://www.posttoday.com/newsdet.php?sec=magazine&id=105285

ราตรี บัวประดิษฐ์. *นำชมพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เรือพระราชพิธี.* กรุงเทพฯ : บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด, 2553

เรือพระราชพิธี. (8 เมษายน 2553) สืบค้นจาก http://www.navy.mi.th

เรือพระราชพิธี กระบวนพยุหยาตราทางชลมารค. กรุงเทพฯ : ดอกหญ้า 2545, 2550.

สมภพ ภิรมย์. *เรือพระราชพิธี พยุหยาตราชลมารค.* กรุงเทพฯ : กรุงสยามการพิมพ์, 2530

Philip Jodidio. *Architecture Now! 3.* Cologne : Taschen, 2004

ละครไทยในพื้นที่ร่วมสมัย : การสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง นนทุก

Nontuk: The Creation of Traditional Dance Theatre for Contemporary Audience

สัณห์ไชญ์ เอื้อศิลป์ [1]

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอการสร้างสรรค์ละครรำเรื่องนนทุก โดยการปรับปรุงบทโขนรามเกียรติ์ตอนพระนารายณ์ปราบนนทุก และสร้างบทสำหรับนำเสนอในรูปแบบละครรำ โดยการนำตัวละคร “นนทุก” ที่เป็นฝ่ายปรปักษ์ (Antagonist) ซึ่งเป็นปัญหาหรือความขัดแย้งกับตัวละครเอกของรามเกียรติ์ตอนพระนารายณ์ปราบนนทุกนำมากำหนดภูมิหลัง วิเคราะห์เหตุและผลของการกระทำ จุดมุ่งหมายของตัวละคร การตีความด้านความคิด ความรู้สึกภายในของตัวละคร ด้วยหลักการแสดงละครพูดตะวันตกนำมามาปรับใช้ พัฒนาการฝึกนักแสดง และประยุกต์ใช้กับการร่ายรำ ค้นหาความหมาย ความสัมพันธ์จากบทร้อง ดนตรี การเคลื่อนไหวร่างกาย เพื่อกำกับการแสดงละครรำบนพื้นที่แสดงที่แตกต่างจากขนบด้วยฉาก อุปกรณ์ และการใช้สื่อประสม ดำเนินเรื่องด้วยความกระชับ รวดเร็ว สร้างความร่วมสมัยโดยเชื่อมต่อสารของเรื่องกับผู้ชมด้วยดนตรีไทยและนาฏศิลป์ไทย

คำสำคัญ : พระนารายณ์ปราบนนทุก/ ละครรำ/ ละครรำร่วมสมัย

[1] อาจารย์ประจำสาขาศิลปะการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

Abstract

This paper discusses selected scenes, including direction and choreography, from my production of the script of *Ramakien-Khon* where Naraya fights with Nontuk. The new script shows Nontuk's background, including his conflict and crisis, to share his predestination with audiences. I created my production for *Lakorn* (dance theatre), based on the *Kohn* (Thai traditional mask dance) version. The paper reviews the methods I used when directing dancers for the *Lakorn* production, including encouraging each dancer to develop an intimate understanding of the motives and objectives of her or his character and to find and express that meaning in movement and body language. I also describe how I adapted *Khon* performance traditions for the production, using new music and choreography developed through acting exercises. In closing, I contemplate how the production explores new possibilities for using Thai classical dance and music rooted in the traditional forms as a new tool for communicating with today's audiences.

Keywords: Thai dance theater; Naraya fights with Nontuk; *Ramakien*; contemporary Thai dance

1. ความสำคัญและที่มา

รามายณะ ปกรณัมปรัมปราของฮินดูซึ่งเป็นต้นกำเนิดของเรื่องรามเกียรติ์มีแก่นเรื่องหลักที่รู้กันโดยสากลว่าเป็นการต่อสู้ระหว่างธรรมะกับอธรรมที่แม้ว่าฝ่ายอธรรมจะมีฤทธิ์เดชและทรงพละกำลังมหาศาล ฝ่ายธรรมะซึ่งดูเหมือนจะมีพละกำลังอ่อนด้อยกว่าก็สามารถเป็นผู้ชนะได้ในที่สุด เรื่องราวการเดินทางของพระรามนี้ได้รับการตีความและเล่าใหม่เพื่อวัตถุประสงค์ทั้งในเชิงศาสนา ปรัชญา การเมือง การปกครอง การสร้างสรรค์ศิลปะ การเยียวยาบำบัด ความบันเทิง และการพาณิชย์ในรูปแบบของบทเพลงเล่าเรื่องแบบพื้นเมือง มหรสพการแสดง นวนิยายร่วมสมัย ละครโทรทัศน์และพาณิชย์ไปจนถึงการ์ตูนภาพและเกมคอมพิวเตอร์ล้ำยุค มีการนำไปเป็นตัวอย่างอ้างอิงในฐานะที่เป็นหลักธรรมและคติในการดำรงชีวิต เป็นตำราการปกครอง การบริหาร และการสงคราม ตัวละครหลักอย่างพระราม นางสีดา ทศกัณฐ์ หนุมาน ฯลฯ ได้รับการวิเคราะห์ศึกษาและนำเสนอในมุมมองต่าง ๆ เพื่อสะท้อนและเชื่อมโยงกับชุมชนและสังคมร่วมสมัยในช่วงเวลานั้น ๆ (ดังกมล ณ ป้อมเพชร, 2556, น. 1)

รามเกียรติ์เขียนขึ้นโดยผู้ชนะแปลว่าในโลกแห่งความเป็นจริงชนะแล้วเป็นธรรมะ เมื่อแพ้ก็เป็นฝ่ายอธรรม (หนอนสุรา, 2547, น. 117) ซึ่งตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์แบ่งออกเป็นฝ่ายธรรมมะและฝ่ายอธรรม ฝ่ายธรรมะมีพระรามเป็นตัวนำ ฝ่ายอธรรมมีทศกัณฐ์เป็นตัวนำ ตัวละครฝ่ายธรรมะมักมีพฤติกรรมที่แสดงว่าเห็นแก่ความเป็นธรรมและความถูกต้องมากกว่าความเป็นญาติมิตร ในกรณีที่มีความเป็นธรรมขัดกับความเป็นญาติมิตร ฝ่ายธรรมะจะเลือกกระทำสิ่งที่เป็นธรรมเสมอโดยไม่คำนึงถึงความเป็นญาติมิตรเลย ทำให้เห็นว่าเรื่องรามเกียรติ์มีจุดมุ่งหมายที่จะชี้ให้เห็นความสำคัญของคุณธรรมและความชอบธรรมว่ามาก่อนสิ่งอื่นใด และอาจลบล้างความเป็นญาติสนิทมิตรสหายได้ หากญาติมิตรานั้นกระทำผิด (ภาวิณี โชติมณี, 2543, น. 15) เรื่องรามเกียรติ์ของไทยมีรายละเอียดแบบอินเดียแต่มีอนุภาคจำนวนหนึ่งที่มีความเป็นเอกลักษณ์แตกต่างจากเรื่องของอินเดีย เช่น กรณีของยักษ์โล้นนนทุกที่ได้นิ้วเพชรถูกพระนารายณ์ปราบและมาเกิดเป็นทศกัณฐ์ เรื่องราวยังสะท้อนความคิดของพุทธที่อ้างถึงการเป็นผู้ปกครองที่ไม่มีธรรมะของทศกัณฐ์ (พรรัตน์ ดำรุง, 2551, น. 158-159)

เรื่องพระนารายณ์ปราบนนทุกปรากฏในนิทานพระรามที่ปรากฏในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ที่รับเรื่องนี้มาจากอินเดียและปรับเรื่องให้เหมาะสมกับความเชื่อด้านพุทธ เรื่องของการปราบยักษ์ ด้วยนางอัปสรนั้นปรากฏในนิทานพื้นบ้านภาคเหนือและมีปรากฏในรามเกียรติ์ฉบับล้านนา 4 ฉบับได้แก่ หอรมาน ปรัมมเหียร พรหมจักร และลังกาสิบโหมีการนำมาเล่าใหม่ แม้ว่าจะมีการจัดลำดับเรื่องให้สอดคล้องกับความเชื่อ ลดตัวละครลง เปลี่ยนชื่อ ตัวเอก ตัวละครตรงข้าม เปลี่ยนภูมิประเทศ จากเมืองในศาสนาฮินดูมาเป็นเมือง (ในอินเดีย) ที่เป็นชื่อพุทธ เช่นมิถิลา เรื่องลังกาสิบโหแสดงให้เห็นเหตุจูงใจการต้องการเป็นที่ยอมรับของคนที่แปลกและแตกต่างจากผู้อื่นเป็นคนอื่น (the other) ในสังคมจึงเป็นการเล่าเรื่องเพื่อสะท้อนความคิดบางสิ่งบางอย่างของไท-ลื้อ เป็นเรื่องที่แพร่หลายในราชสำนัก การต่อสู้ของไทลื้อในการตั้งชุมชนสร้างเมือง ล้วนเป็นเรื่องการทำสงคราม การเอาชนะ

ผู้ที่ตั้งรกรากเดิม และลงท้ายด้วยการทำลายล้าง จึงเป็นไปได้ว่า ความเป็นผู้ต้องการเป็นที่ยอมรับการที่เป็นผู้ที่แตกต่างนั้นสะท้อนอยู่ในวรรณกรรมลายลักษณ์เรื่องนี้ (พรรัตน์ ดำรุง, 2556, น. 10-19) พระนารายณ์ปราบนนทุกจึงเป็นต้นกำเนิดของรามเกียรติ์เพื่อเล่าเรื่องความดี ความชั่ว ปรากฏเป็นกลอนบทละคร บทพระราชนิพนธ์โดยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช มีเนื้อหาที่ให้ข้อคิดเปรียบกับพฤติกรรมของคนที่มีอำนาจแล้วขาดสติจนทำให้ผู้อื่นเดือดร้อน ดังที่พระอิศวรได้ประทานรางวัลนิ้วเพชรให้นนทุก

ศานติ ภักดีคำ (2552, น. 49-53) ได้กล่าวถึงการใช้บทเบิกโรงเรื่องนารายณ์ปราบนนทุกว่ามีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาโดยปรากฏอยู่ในระบำชุด “นารายณ์ปราบนนทุก” พระบรมราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ซึ่งเป็นกำเนิดทศกัณฐ์ และถือเป็นแม่แบบท่ารำสำหรับแสดงละครในตามบทเบิกโรงละครหลวง ดังนี้

“...เรื่องนารายณ์กำราบปราบนนทุก ในต้นไตรดายุคโบราณว่า
เป็นเรื่องดึกดำบรรพ์สืบกันมา ครั้งกรุงศรีอยุธยาเอามาใช้
เบิกโรงงานการเล่นเต้นรำ ที่เริ่มมีพิธีทำเป็นการใหญ่
สำหรับโรงนางฟ้อนลครใน แสดงให้เห็นครูผู้สอนรำ
มีทีท่าต่างต่างอย่างนารายณ์ เยื้องกรายโดยนิยมคมขำ
มีชื่อเรียกท่าไว้ให้ศิษย์จำ จะได้ทำให้ต้องแก่คลองการ
บัดนี้ได้รำทำบท ให้ปรากฏโดยแสดงแถลงสาร
เบิกโรงลครก่อนเล่นงาน พวกเราท่านจงเป็นศุขทุกคนเอย...”

นารายณ์ปราบนนทุกเล่นกันมาช้านาน จึงมีบทแตกต่างกันหลายสำนวนโดยได้รับการปรับปรุงมาแล้วหลายครั้งในรูปแบบมหรสพลักษณะต่าง ๆ อีกทั้งยังเคยทำเป็นภาพยนตร์ และเป็นที่นิยมจัดแสดงมาจนถึงปัจจุบัน

การแสดงชิ้นนี้จึงเป็นการปรับปรุงบทโขน พระนารายณ์ปราบนนทุก เพื่อใช้ในการแสดงรูปแบบละครรำโดยการวิเคราะห์และตีความตัวละคร “นนทุก” ที่เป็นฝ่ายปรปักษ์ (antagonist) ซึ่งเป็นปัญหาหรือความขัดแย้งกับตัวละครเอก (protagonist) “พระนารายณ์” เป็นต้นทางของรามเกียรติ์ เมื่อพิจารณาถึงความขัดแย้ง ปัญหาและชะตากรรมที่ตัวละครต้องเผชิญ จึงเกิดการตั้งคำถามถึงเหตุและที่มาของชะตากรรมของนนทุกที่ต้องตกเป็นจำเลยในฐานะอาชญากร “อำนาจ” ที่ตัวละครทุกตัวมีเท่ากันทั้งตัวละครนางฟ้า และเทวดาเป็นตัวละครฝ่ายธรรมะ แม้จะมีส่วนที่ทำให้นนทุกโกรธแค้นเพราะไม่สามารถยับยั้งชั่งใจและขาดเหตุผลของการทำร้ายไม่สามารถควบคุมอารมณ์ และกลั่นแกล้งนนทุกในขณะที่ล้างเท้า หรือแม้แต่ตัวละครพระนารายณ์ที่คาดหวังถึงคุณธรรมและวิจารณญาณในการแก้ปัญหาก็ยังตกอยู่ในความโกรธจนเป็นเหตุให้เกิดการสูญเสียทำลายล้างและไม่สามารถควบคุมอำนาจของตนเองได้

2. วัตถุประสงค์

2.1 เพื่อปรับปรุงบทโขนรามเกียรติ์ตอนพระนารายณ์ปราบนนทุกเป็นบทละครรำ

2.2 เพื่อสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง “นนทุก”

3. การปรับปรุงบทโขน รามเกียรติ์ตอน พระนารายณ์ปราบนนทุก เป็นบทละครรำ

ด้วยความสนใจเรื่องพระนารายณ์ปราบนนทุก โดยเฉพาะข้อคิดที่สามารถเชื่อมโยงกับเรื่องราวความขัดแย้งด้านการเมืองของไทย และการใช้วรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์สื่อสารด้วยวิธีการเล่าเรื่องในขนบเดิม ละครรำเรื่อง “นนทุก” จึงมีพัฒนาการมาจากการสร้างสรรค์การแสดงโขน ตอน นนทุก เพื่อนำเสนออำนาจของผู้นำชนชั้น การถูกกดขี่และคุณธรรมที่ถูกนำเสนอในทุกยุคทุกสมัยโดยการตีความผ่านตัวละครนนทุก จัดแสดงในเทศกาลดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพาเมื่อวันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ. 2556 ณ หอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก และแสดงในรายการจุฬาวาฑิตเมื่อวันที่ วันที่ 3 มกราคม 2557 ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒธรรม ของสำนักศิลปะและวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ดังตัวอย่างภาพการแสดงที่ปรากฏต่อไปนี้

ภาพที่ 1-2 การแสดงนนทุก เทศกาลดนตรีและการแสดงนานาชาติ มหาวิทยาลัยบูรพา
19 พฤศจิกายน พ.ศ. 2556

โดย : กร ท่ากลาง

ภาพที่ 3-4 การแสดงนนทุก รายการจุฬาวาฑิต 3 มกราคม 2557

โดย : กร ท่ากลาง

จากการปรับปรุงบทการแสดงโขน รามเกียรติ์ตอนพระนารายณ์ปราบนนทุกและจัดแสดงจำนวน 2 ครั้ง นั้น ผู้สร้างสรรค์พบว่าเรื่องราวที่แฝงอยู่ในพระนารายณ์ปราบนนทุกยังคงทันสมัย การรำและการแสดงสามารถเข้าใจได้ง่าย ผู้ชมสนุกและเข้าถึงการกระทำและความรู้สึกของตัวละคร หากนำมาเล่าใหม่ด้วยการปรับใช้พื้นที่การใช้สื่อผสม การพัฒนานักแสดงให้เข้าถึงตัวละคร รวมถึงการกำกับการแสดงและออกแบบท่ารำเพื่อให้ผู้ชมที่ไม่เคยชมละครไทย และผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่ที่คุ้นเคยกับการเล่าเรื่องแบบละครพูดตะวันตกที่มีการกำหนดภูมิหลังที่มาที่ไป แรงบันดาลใจของตัวละครเกิดความสนุก ผู้สร้างสรรค์จึงพัฒนามาสู่การสร้างสรรค์ละครรำ นนทุก ด้วยการปรับปรุงบทโขนจากความสนใจในตัวละครนนทุก ซึ่งในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ผู้สร้างสรรค์มีข้อจำกัดของนักแสดงที่รับบท นนทุก เนื่องจากนักแสดงที่ไม่มีพื้นฐานด้านการเต้นโขน จึงจำเป็นต้องสร้างบทสำหรับใช้การแสดงละครรำ โดยมีอาจารย์นพพล จำเริญทองเป็นผู้ปรับปรุงบท สามารถสรุปแนวทางการสร้างบทละครรำได้ดังนี้

3.1 คำถามเพื่อค้นหาภูมิหลังตัวละครและการปรับปรุงบทละครรำจากบทโขนรามเกียรติ์ตอนพระนารายณ์ปราบนนทุก

1. ทำไมนนทุกจึงมีหน้าที่ล้างเท้า
2. มีเหตุผลอะไรที่นางฟ้าและเทวดาต้องกลั่นแกล้งนนทุกจนศรีษะล้าน
3. ทำไมพระอิศวรจึงประธานนิ้วเพชรให้นนทุก
4. ทำไมพระนารายณ์จึงเลือกใช้วิธีแปลงเป็นผู้หญิงเพื่อปราบนนทุก
5. อำนาจอยู่ที่ใครและเปลี่ยนแปลงอย่างไร
6. ใครเป็นเหตุที่ทำให้นนทุกต้องตาย

3.2 การสร้างบทละครรำ นนทุก มีกรอบของงานสร้างสรรค์ที่กำหนดไว้เพื่อสร้างละครไทยแบบขนบนิยมแต่สามารถสื่อสารกับผู้ชมได้ง่าย ยังคงสวยงามทั้งการร่ายรำ การเคลื่อนไหว และดนตรีที่ทำหน้าที่เล่าเรื่องไปพร้อมกัน โดยนำหลักการในศิลปะการละครตะวันตกมาใช้ในการวิเคราะห์ ตีความ และสร้างสรรค์

เล่าเรื่องผ่านตัวละครนนทุก กำหนดแก่นของเรื่อง (Theme) คือ *“ความโกรธแค้นทำให้เกิดความอาฆาตจองเวรไม่จบสิ้น”* ตัวละครนนทุกคือสัญลักษณ์ของความชั่วร้ายเป็นปรปักษ์กับตัวละครเอก แต่เมื่อการวิเคราะห์เหตุและผลของการกระทำของมนุษย์ นนทุกจึงควรมีสิทธิ์ที่จะพูดและขอความเป็นธรรมให้กับตนเอง ไม่ว่าเรื่องที่เกิดขึ้นครั้งนี้ความผิดจะอยู่ที่ใครคือเหตุเริ่มต้นก็ตาม ตัวละครนนทุกจึงเป็นตัวละครหลัก โดยใช้โครงสร้างการกระทำ (dramatic action) จากบทโขน ส่วนที่สำคัญคือการปรับเนื้อร้องและบทเพลงที่ใช้สำหรับละครรำเพื่อให้นักแสดงหลักสามารถสวมบทบาทและแสดงเป็นตัวละครนนทุกได้ โดยมีรายละเอียด ดังนี้

แผนผังที่ 1 โครงสร้างการกระทำ (dramatic action) จากบทพระนารายณ์ปราบนนทุก (เดิม)

3.3 การตัด-ปรับบทร้อง และการประพันธ์เนื้อร้องใหม่จากโครงสร้างการกระทำของเรื่องด้วยภาษาที่ฟังง่าย เข้าถึงผู้ชมได้ไม่ซับซ้อนตั้งแต่การปูพื้นเรื่อง ค้นหาที่มาและสาเหตุของปัญหาหรือความขัดแย้งของตัวละครทุก ๆ ตัว และกำหนดบทเพลงที่ใช้สำหรับการแสดงละครรำ โดยมีรายละเอียดดังนี้

3.3.1 การเพิ่มภูมิหลังของตัวละครนนทุก เหตุที่มาทำหน้าที่ล้างเท้า

3.3.2 การสร้างตัวละครนางฟ้าเพื่อสร้างเหตุผลของความขัดแย้งของเรื่อง เป็นตัวละครปะทะกับนนทุก และนำพาไปสู่หายนะของตัวละครนนทุก

3.3.3 การประพันธ์บทร้องใหม่สำหรับการปรากฏตัวของเทวดา บทเพลงเดิมคือเพลงระบำสี่บท เพื่อสรุปเหตุการณ์กระชับขึ้นจึงประพันธ์บทร้องใหม่

3.3.4 การตัดตัวละครที่ทำให้การดำเนินเรื่องช้า แล้วนำมาปรับให้เส้นเรื่องใหม่สามารถดำเนินเรื่องได้รวดเร็วขึ้น

3.3.5 การประพันธ์บทปิดท้ายเรื่องใหม่ เพื่อย้ำประเด็นที่ละครต้องการสื่อสาร และตั้งคำถามทิ้งไว้ให้ผู้ชมได้คิดถึงเรื่องการจองเวร

การสร้างบทละครรำนนทุกยังใช้วิธีการต่าง ๆ เพื่อให้เกิดความกระชับ และสามารถให้นักแสดงที่ไม่มีทักษะการเต้นโขนสวมบทบาทตัวละคร และเล่าเรื่องนนทุกผ่านการแสดงแบบละครรำได้ มีวิธีการต่าง ๆ ที่ใช้ในการสร้างบทละครรำดังนี้

1. การปรับเนื้อร้องจากบทโขน โดยการตัดให้สั้นลง ใช้บทเพลงเดิม
2. การแต่งเนื้อร้องใหม่จากการกระทำเดิม และบรรจุเพลงที่ใช้ในการแสดงใหม่
3. การใช้เพลงหน้าพาทย์ซึ่งเป็นเพลงสำหรับการแสดงกิริยาของตัวละคร แทนการกระทำของตัวละครโดยไม่ใช้บทร้อง

4. การสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง “นนทุก”

ละครรำเรื่องนนทุกจัดแสดงในเทศกาลละครกรุงเทพจำนวน 2 รอบ เมื่อวันที่ 14 -15 พฤศจิกายน พ.ศ. 2558 เป็นการแสดงที่ต้องการผลิตขึ้นเพื่อสร้างสรรค์ละครรำจากศิลปะการแสดงชั้นสูงของไทย โดยการปรับปรุงบทและวิธีการแสดงจากโขน ตอน พระนารายณ์ปราบนนทุก โขนเป็นมหรสพของหลวงมีขนบประเพณีและยังคงจัดแสดงสืบทอดจนปัจจุบัน แต่การแสดงครั้งนี้เป็นการสร้างสรรค์เพื่อค้นหาวิธีการเล่าเรื่อง และการแสดงในแบบฉบับของตนเอง ด้วยมองเห็นคุณค่าของศิลปะการแสดงไทย แรงบันดาลใจที่สำคัญอีกประการคือคณะละครนอกวัง หรือคณะละครชาตรี ฯลฯ ที่สร้างบท สร้างดนตรี สร้างเสื้อผ้า และใช้ศิลปะที่มีอยู่ในคณะของตัวเองเลี้ยงชีพ “นนทุก” จึงเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์หากไม่ได้ใช้แบบฉบับดั้งเดิมที่โบราณจารย์ประดิษฐ์ไว้ในการแสดง ยังจะมีผู้ชมสนใจคณะนักแสดง และมาฟังเรื่อง “นนทุก” ฉบับละครรำนี้หรือไม่ จึงขอเสนอกระบวนการสร้างสรรค์ละครรำเรื่องนนทุก ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1. แนวคิดในการกำกับการแสดง

การสร้างสรรค์ละครรำเรื่องนนทุกได้กำหนดจุดมุ่งหมายในการนำเสนอไว้คือ การสร้างละครรำเพื่อสื่อสารประเด็นที่ต้องการนำเสนอสำหรับผู้ชมในปัจจุบันเพื่อเข้าถึงภาษานาฏศิลป์และดนตรีไทยด้วยความสนุกและยังคงร่วมสมัย จึงกำหนดคำสำคัญ (keyword) คือ “ดูเหมือนเก่า รื้อ แล้วร่างใหม่” ซึ่งกำหนดแนวคิดในการออกแบบไว้คือ “ความต่างของชนชั้น” สามารถสรุปการทำงานได้ดังนี้

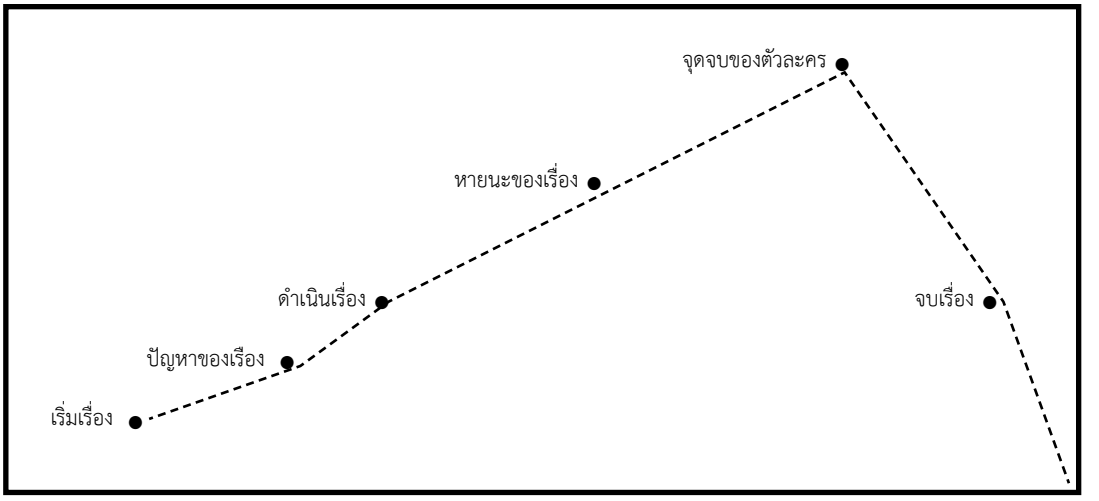
1.1 การแสดงมีความยาว 60 นาที

1.2 การเล่าเรื่องจากบทละครรำที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ โดยการใช้หลักการแสดงของละครรำในการสื่อสาร นักแสดงค้นหาความจริงของการกระทำของตัวละคร

1.3 ดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดงต้องทำงานร่วมกับนักแสดง และเล่าเรื่องตามสถานการณ์และความรู้สึกที่ตัวละครกำลังเผชิญ

1.4 การกำหนดเส้นเรื่อง เพื่อให้การดำเนินเรื่องสร้างความรู้สึกเห็นใจ และสะเทือนใจในชะตากรรมของตัวละครนนทุกจากจุดเริ่มเรื่องจนถึงจบเรื่อง ดังกราฟที่กำหนดไว้ต่อไปนี้

แผนภูมิที่ 1 กราฟแสดงโครงสร้างการกำกับการแสดงละครรำเรื่อง นนทุก



2. การใช้ดนตรีและการขับร้อง

นักดนตรี ต้องการให้รู้สึกไปกับเรื่องราวของนนทุก ความเป็นไปของมนุษย์ทุกคนที่เล่าผ่านตัวละครต่าง ๆ เช่น ตัวละครนางฟ้า เทวดา เรามักคิดว่า เมื่อเป็นนางฟ้า เทวดา ต้องมีคุณธรรม มีการยับยั้งชั่งใจ ไม่โกรธ โลภ หลง เพราะจะทำให้เพลงสุดท้ายของเรื่องนักดนตรีสามารถเข้าใจและเข้าถึงสารที่ต้องการสื่อดังนั้นจึงขอเสนอบทร้องและการใช้บทเพลงที่มีการปรับใหม่ดังนี้

<u>ส่วนที่ 1</u> ปูพื้นเรื่อง จุดเริ่มเรื่องและสาเหตุของความขัดแย้ง นำเสนอภูมิหลังของตัวละครนนทุก และจุดเริ่มของปัญหา ดังปรากฏในบทละครดังนี้

1. การสร้างภูมิหลังให้ตัวละครนนทุก

ตารางที่ 1 บทละครำนนทุกและบทเพลงที่ใช้ช่วงปูพื้นเรื่อง

	บทละครำ	**เพลงที่ใช้**
เหล่านางฟ้าเทวดาเดินทางมาที่ประทับพระอิศวร	เคลื่อนคล้อยลอยมาในอากาศ เพริศพิลาศแดนดินถิ่นสวรรค์ เทพบุตรเทพธิดาวิลาวัลย์ เคียงกันครรไลไปในที เพลงเร็ว/ลา (นนทุกเข้า)	เชิดฉิ่ง บหลิ่ม
นนทุกเดินทางมาพบเหล่านางฟ้า	เมื่อนั้น นนทุกอสุรศักดิ์ยักษี เห็นเทพธิดานารี สุขฤดีเที่ยวเล่นตระเวนไป	ร่าย

2. การปูพื้นเรื่อง เหตุของปัญหาและความขัดแย้ง

ตารางที่ 2 บทละครรำนนทุกและบทเพลงที่ใช้ช่วงจุดเริ่มของปัญหาและความขัดแย้ง

	บทละครรำ	เพลงที่ใช้
นางฟ้าเข้าเฝ้าและทูลความที่นนทุกก่อนปัญหา	ข้าแต่องค์สยมเทพบดี ด้วยเหตุที่นนทุกนั้นหยาบใหญ่ โอหังบังอาจไม่กลัวใคร เที่ยวคอยไปไล่เกี้ยวเหล่าเทวี ละลาบล้วงทำอัปรีย์ไม่มีอาย ทำหยาบคายแก่บรรดามารศรี ขอพระโปรดพิพากษาในคราวนี้ คงจะมีแต่สุขทุกวันไป	กล่อมนารี
พระอิศวรลงโทษนนทุก	เมื่อนั้น องค์อิศวรเป็นใหญ่ในชั้นฟ้า ครั้นได้ฟังความนางอัปสรา แสนโกรธานนทุกอสุรินทร์ กูขอสาปมันให้หมดฤทธิ จงสถิตเชิงเขาเป็นนิจสิน คอยล้างบาทาเหล่าเทวิน ไปจนสิ้นชั่วกัลป์นิรันดร์กาล	ร่าย
นนทุกถูกทำโทษให้มีหน้าที่ล้างเท้าเหล่านางฟ้าและเทวดา	นนทุกอสุราแสนเทวษ ด้วยเหตุกามาเป็นโทสันต์ จึงต้องมารับใช้เหล่าเทวัน อยู่ในบรรณศาลาเชิงคีรี	ทองย่อน

3. จากการตีความสาเหตุที่พระอิศวรมอบนิ้วเพชรให้กับนนทุก จึงเป็นเหตุผลที่นนทุกตั้งใจ บำเพ็ญเพียรภาวนาเพื่อขึ้นเฝ้าพระอิศวรและได้รับสิ่งที่ตนเองปรารถนา

ตารางที่ 3 บทละครรำนนทุกและบทเพลงที่ใช้สำหรับการวิเคราะห์เหตุของการกระทำของพระอิศวร

	บทละครรำ	**เพลงที่ใช้**
นนทุกบำเพ็ญภาวนาเพื่อสร้างกุศลและบารมี สำหรับทูลขอนิ้วเพชรจากพระอิศวร	ว่าพลางตั้งจิตอธิษฐาน บำเพ็ญทานนมัสการผู้เป็นใหญ่ นับวันล้านปีจากนี้ไป ข้อให้ได้สมดังหวังอุรา ข้าแต่พระเทพบิดร ลูกนี้ทุกข์ร้อยเป็นหนักหนา โดนรังแกหัวโล้นทมา ขอประทานนิ้วเพชรมาป้องกันภัย	เห่เชิดฉิ่ง

ตารางที่ 4 บทละครรำนนทุกและบทเพลงที่ใช้สำหรับการเล่าเหตุการณ์ของตัวละครพระนารายณ์

	บทละครรำ	**เพลงที่ใช้**
พระนารายณ์ปรากฏตัว	องค์พระนารายณ์ฤทธิรอน รีบเร่งเร็วจร ถึงบรรพตเชิงคีรี ด้วยองค์พระอิศวรเรืองศรี แจ้งเหตุพระ จักรี อสุรีนนทุกอันธพาล ต้องกำราบปัจจามิตรหักหาญ แล้วร่าย เวทย์อวตาร สังหารชีวินให้สิ้นไป	พากย์

<u>ส่วนที่ 2</u> บทปิดท้ายเรื่อง บทละครที่ใช้สำหรับการแสดงนี้ประพันธ์ขึ้นเพื่อสรุปความสำคัญของสารเรื่อง ความอาฆาตพยาบาทที่เกิดขึ้นจากความโกรธ เพื่อให้ผู้ชมได้ตระหนักถึงการรู้จักให้อภัย ปราศจากความโกรธเพื่อไม่ให้กรรมต้องติดไปในชาติต่อไป

ตารางที่ 5 บทละครรำนนทุกและบทเพลงที่ใช้ช่วงปิดเรื่อง

	บทละครรำ	**เพลงที่ใช้**
ความโกรธแค้นที่ยังคงอยู่ในชีวิตของมนุษย์ (จากตำนานสู่ชีวิตปัจจุบัน)	นนทุกอสุรีต้องอุบายหมายลวงฆ่า สิ้นนิ้วเพชรเดชศักดาสิ้นศักดิ์ศรี ด้วยโกรธาแค้นขัดเหตุครานี้ แม้นเทพบดียังพยาบาทชาติต่อไป ให้นนทุกครองลงกาอาณาจักร เป็นพญายักษ์ทศกัณฐ์หาเกรงไม่ ตามสังหารล้างแค้นเช่นนี้ไป ดั่งหนี้สินค้างไว้ตามตำนาน	เห่เชิดฉิ่ง

การคัดเลือกบทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงละครรำเรื่อง นนทุก มาจากการวิเคราะห์เหตุการณ์และการกระทำของตัวละคร เช่น การเล่าเรื่อง คำพูดของตัวละคร อารมณ์และความรู้สึกของเรื่องหรือตัวละคร และกริยาของตัวละคร โดยแบ่งบทเพลงที่ใช้จากการวิเคราะห์เหตุการณ์และการกระทำของตัวละคร ดังนี้

1. เพลงที่บรรจุไว้เดิมในบทโขนพระนารายณ์ปราบนนทุก
   - การเล่าเรื่อง การดำเนินเรื่อง ได้แก่ เพลงร่าย เพลงชมตลาด
   - การแสดงความรู้สึกของตัวละคร ได้แก่ เพลงตะนาวแปลง
   - เพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยาตัวละคร ได้แก่เพลงตระบองกัน เพลงเชิด เพลงโอ้โลมฉิ่ง
2. เพลงที่บรรจุใหม่ตามบทละครรำนนทุก
   - การเล่าเรื่อง การดำเนินเรื่อง ได้แก่ เพลงร่าย เพลงเชิดฉิ่ง เพลงเห่เชิดฉิ่ง พากย์ (สำหรับตัวละครพระนารายณ์)
   - การแสดงความรู้สึกของตัวละคร ได้แก่ เพลงกล่อมนารี เพลงทองย่อน
   - เพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยาตัวละคร ได้แก่ รัวสามลา เพลงฉิ่ง
3. การตีความ การค้นหาท่ารำและการเคลื่อนไหวเพื่อการสื่อสารในละครรำ

การทำงานครั้งนี้ได้กำหนดการวางแผนการทำงานเพื่อพัฒนานักแสดงให้เข้าสู่ตัวละคร โดยกำหนดเป้าหมายการค้นหาและพัฒนานักแสดงไว้ดังนี้

- ตัวละครนนทุก เข้าใจโครงสร้างของเรื่อง และความคิดและความต้องการของตัวละคร เรามีสันดานดิบที่แฝงอยู่ เช่น ไม่สามารถควบคุมตัวเองเรื่องผู้หญิงได้ และเมื่อเกิดความโกรธตัวละครไม่สามารถควบคุมอะไรได้เลย

- ตัวละครพระนารายณ์ ทำความเข้าใจและเข้าถึงความคิด เหตุและผลของตัวละคร เพื่อพัฒนาตัวละครไปสู่ตอนสุดท้ายของเรื่องต้องเห็นว่า ตัวละครขาดสติ จนเกิดความโกรธและลงมือฆ่านนทุก และทำให้เกิดการอวตาร (ซึ่งในทางศาสนาเราควรไปนิพพาน)

- การใช้ร่างกายของนักแสดงในเรื่อง ในการรำเพื่อเล่าเรื่องโดยใช้กติกาตามแบบละครในให้นักแสดงเข้าใจถึงการเปรียบเทียบความหมายเชิงพฤติกรรมการสร้างภาพ สร้างว่าดี สร้างว่าสูงส่ง ซึ่งในการแสดงนักแสดงอาจอยู่ดี ๆ ก็เลิกรำ เลิกเล่น แล้วก็ใช้พฤติกรรมแบบมนุษย์ ทั้งตบ ตี วิ่ง หรือยืนอยู่เฉย ๆ เพื่อให้ร่างกายเป็นภาษาที่สื่อสารได้ และมีความจริงใจในการเล่าเรื่องเพื่อเคลื่อนไหวอย่างมีความหมายและมีคุณภาพ

นอกจากนั้นในการทำงานร่วมนักแสดงให้เข้าสู่ตัวละคร และเป็นไปตามวัตถุประสงค์ของการพัฒนาตัวละครจึงมีวิธีการทำงานกับนักแสดง เพื่อพัฒนาความเข้าใจในการนำเสนอ แนวคิดที่ต้องการสื่อสาร ทัศนคติของนักแสดง โดยเฉพาะอย่างยิ่งความเข้าใจเรื่องความจริงภายใน (truth) เพื่อให้ในขณะรำนักแสดงทุกคนสามารถเข้าใจความหมายต่าง ๆ เชื่อมโยงตนเองกับเหตุการณ์ต่าง ๆ รวมถึงความต้องการ (objective) และแรงจูงใจ (motivation) ตามรายละเอียดการซ้อม ดังนี้

- การซ้อมเดี่ยว

การซ้อมเดี่ยวมีจุดประสงค์เพื่อค้นหาภูมิหลัง (background) ความต้องการของตัวละคร โดยแบ่งการซ้อมเดี่ยวเป็นการซ้อมของตัวละครนนทุก และตัวละครพระนารายณ์ เพื่อการพัฒนาให้นักแสดงเข้าสู่ตัวละครจึงกำหนดให้มีการทำแบบฝึกหัดการด้นสดเพื่อค้นหาภูมิหลังตัวละคร รวมถึงการวิเคราะห์ตัวละคร (characterization) และการตีความตัวละคร (interpretation) เพื่อให้นักแสดงเข้าใจในตัวละคร ในขั้นตอนของการค้นหาตัวละครนั้นแบ่งได้เป็น 3 ระยะคือ

- การวิเคราะห์ตัวละครและการตีความผ่านกระบวนการพูดคุยซักถาม และการทำแบบฝึกหัดการสัมภาษณ์ตัวละคร

- การด้นสด และค้นหาการกระทำของตัวละคร โดยการฝึกซ้อมการแสดง

- การค้นหาท่ารำและการเคลื่อนไหวจากแบบฝึกหัดการฝึกซ้อมการแสดง เพื่อให้นักแสดงเข้าใจความต้องการของตัวละครและการเคลื่อนไหว

- การซ้อมคู่

การซ้อมคู่เพื่อการค้นหาความสัมพันธ์ของตัวละครทั้งด้านกายภาพและจิตใจ เพื่อให้บรรลุวัตถุประสงค์ตามแนวคิดในการออกแบบลีลา โดยมีการซ้อมคู่ของตัวละคร 2 กลุ่มคือ

กลุ่มที่ 1 ตัวละครนนทุก และนางนารายณ์

เป้าหมายสำคัญของการซ้อมคู่สำหรับตัวละครนนทุกและนางนารายณ์คือ การออกแบบท่ารำใหม่ในเพลงชมตลาด ซึ่งเป็นฉากที่พระนารายณ์แปลงเป็นสตรี (นางนารายณ์) เพื่อหวังลวงล่อให้นนทุกตกหลุมพรางในความงามของสตรี และหลอกให้ทำตามในสิ่งที่นางนารายณ์ประสงค์ คือ การใช้นิ้วเพชรของนนทุกชี้ไปที่เท้าของนนทุก ในการแสดงของเดิมที่ถูกประดิษฐ์ท่ารำขึ้นในเพลงแม่บทเล็ก ตัวละครนนทุกมีหน้าที่รำตามตัวละครนางนารายณ์เท่านั้น ดังนั้นจึงกำหนดสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในตอนนั้น (Circumstance) โดยกำหนดให้นางนารายณ์พยายามยั่วยวน และด้วยความเสน่หาของนนทุกที่มีต่อนางนารายณ์จึงสร้างลีลาในเพลงแม่บทเล็กให้เกิดฉากรักและเสน่หา (Love and Passion) ของตัวละครทั้งสองขึ้น โดยการออกแบบลีลาของอาจารย์มานิตย์ เทพปฏิมาพร ผ่านการตีความบทร้องเพื่อสร้างให้ฉากรำคู่นี้สมบูรณ์แบบตามแนวคิดการกำกับลีลาที่กำหนดไว้ รวมถึงทักษะด้านการแสดง ทั้งการหายใจ การเคลื่อนไหว การสัมผัสและการรับรู้ในทักษะการรำคู่ (Par de deux)

ภาพที่ 5-6 การซ้อมคู่ตัวละครนนทุกและนางนารายณ์

โดย : สัณห์ไชญ์ เอื้อศิลป์

กลุ่มที่ 2 ตัวละครนนทุกและตัวละครพระนารายณ์

การฝึกซ้อมและค้นหาตัวละครนนทุกและตัวละครพระนารายณ์ เป้าหมายในการฝึกซ้อมแตกต่างจากการฝึกซ้อมและค้นหาของตัวละครนนทุกและนางนารายณ์อย่างมาก ทั้งในด้านความต้องการของตัวละคร ความคิด การกระทำ และเหตุการณ์ที่ตัวละครเผชิญหน้า เพราะตัวละครนนทุกต้องพัฒนาความคิดของตัวละครเพื่อนำมาสู่ความโกรธ เพื่อพัฒนาด้านพละกำลังในการแสดง การค้นหาท่ารำของนนทุกและพระนารายณ์เพื่อให้เกิดการสื่อสารและนำพามาสู่จุดจบของเรื่อง

- ตัวละครพระนารายณ์และนางนารายณ์

เป็นการฝึกซ้อมเพื่อพัฒนาทักษะด้านนาฏศิลป์เกี่ยวกับ เส้น ทิศทาง น้ำหนัก และการเคลื่อนไหว โดยเฉพาะในเพลงหน้าพาทย์ (ตระนิมิตร) ด้วยแบบฝึกหัดการรำ การเคลื่อนที่ให้นักแสดงสามารถสื่อสารและเชื่อมโยงให้เป็นหนึ่งเดียวกันได้ จนมีลมหายใจเดียวกันตามการออกแบบลีลาที่กำหนดไว

- การซ้อมกลุ่มเฉพาะตัวละครเทวดา และนางฟ้า

นักแสดงกลุ่มเทวดาและนางฟ้ามีเป้าหมาย 2 ส่วนที่กำหนดไว้ในการซ้อม เพื่อให้นักแสดงพัฒนาและค้นหาตัวละคร โดยเน้นเรื่องความเข้าใจเรื่อง การสร้างตัวละครที่แตกต่างจากการแสดงโขน โดยกำหนดให้นักแสดงต้องวิเคราะห์ตัวละคร ค้นหาจากการด้นสด เพื่อหาความต้องการของตัวละคร และความสัมพันธ์ของตัวละครแต่ละคน รวมถึงทัศนคติที่มีต่อตัวละครนนทุก สามารถแบ่งการซ้อมกลุ่มเฉพาะตัวละครนางฟ้าและเทวดาได้ดังนี้

- คุณภาพการรำและการเคลื่อนไหว แบบฝึกหัดการรำเพลงช้า เพลงเร็ว เป็นแบบฝึกหัดที่ใช้ในการพัฒนาการรำและคุณภาพการเคลื่อนไหวของนักแสดง โดยเน้นการถ่ายเทน้ำหนัก การเชื่อมต่อความแข็งแรงของเท้าและขา

- การต่อสู้ และการรำกลุ่ม พัฒนาความแข็งแรงของการต่อสู้โดยใช้กระบวนท่ารำการต่อสู้จากโขนนำมาพัฒนาใช้สำหรับการแสดง

ภาพที่ 7-8 การแสดงละครรำเรื่อง นนทุก

โดย : กร ท่ากลาง

จากการค้นหาและการฝึกซ้อมละครรำเรื่องนนทุก ผู้สร้างสรรค์พบวิธีการแสดงละครรำโดยกำหนดให้นักแสดงเข้าถึงสถานการณ์เฉพาะหน้าที่ตัวละครกำลังเผชิญ เมื่อนักแสดงเข้าใจจุดประสงค์ของตัวละคร และอยู่ในเหตุการณ์ต่าง ๆ ด้วยความเข้าใจตัวละคร ความน่าสนใจของวิธีการแสดงละครรำคือ *เมื่อตัวละครอยากพูดแล้วไม่สามารถพูดได้ แต่ต้องสื่อสารด้วยวิธีการอื่น ๆ ให้ได้ชัดเจนตามจุดประสงค์ที่ตัวละครต้องการ* โดยใช้บทพูดในใจ (inner monologue) ดังนั้นการสื่อสารในละครรำแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะคือ

1. การสื่อสารเป็นภาษาร่างกายด้วยการตีบท การรำ หรือ การเคลื่อนไหว
2. การสื่อสารความคิด หรือความรู้สึกโดยแสดงออกเป็นการกระทำ (action)

การฝึกซ้อมและการค้นหามุ่งเน้นเพื่อให้นักดนตรีและนักแสดง สามารถเข้าถึงความจริงภายในที่ตัวละครรู้สึก และสามารถนำความจริงนั้นแสดงออกด้วยความจริงใจผ่านการรำ การบรรเลงดนตรีและการขับร้อง นอกจากนั้นยังทำให้นักแสดงเข้าใจถึงสัญลักษณ์และความหมายของการเคลื่อนที่ในขณะรำ จากแบบฝึกหัดการด้นสดเพื่อค้นหาภูมิหลัง ความต้องการ สถานการณ์ที่ตัวละครกำลังเผชิญได้อย่างสมบูรณ์

5. การจัดองค์ประกอบภาพ

5.1 การแต่งหน้า

การแต่งหน้าสำหรับการแสดงละครรำนนทุก กำหนดแนวคิดในการแต่งหน้าตามลำดับชนชั้นของตัวละคร 3 กลุ่มได้แก่ กลุ่มมหาเทพ กลุ่มนางฟ้า เทวดา และกลุ่มยักษ์ โดยใช้การวาดเส้นและการระบายสีเพื่อเน้นลักษณะตัวละคร (Character) แทนการสวมศีรษะตามรูปแบบการแสดงโขน

ภาพที่ 9 การแต่งหน้าสำหรับตัวละคร

โดย : กร ท่ากลาง

5.2 เวที

ภาพที่ 10-11 ทางลาดที่ใช้ในการแสดง

โดย : สัณห์ไชญ์ เอื้อศิลป์

การใช้ทางลาด (ramp) บนเวทีเพื่อเพิ่มพื้นที่ในการแสดง เพื่อจัดวางพื้นที่ ระยะ ของตัวละครบนเวที ตามแนวคิดในการออกแบบเรื่อง ความแตกต่างของชนชั้นเพื่อทำให้เกิดระยะห่าง ความแตกต่างของสถานที่ การแบ่งความสูง - ต่ำของชนชั้นระหว่างเทพ เทวดา นางฟ้า และนนทุก ตามรูปภาพที่ปรากฏ

5.3 ภาพพื้นหลังฉาก

จากการวิเคราะห์บทละครรำเรื่องนนทุกพบว่ามีสถานที่ของตัวละครได้แก่ ที่ประทับของพระอิศวร เขาพระสุเมรุ ที่พำนักของนนทุก และสวรรค์ เนื่องจากกำหนดรูปแบบการนำเสนอฉาก เป็นการฉายภาพเพื่อบอกสถานที่ได้รับแรงบันดาลใจมากจากภาพวาด 2 มิติ บนฉากของการแสดงละครชาตรีและลิเก จึงกำหนดแนวคิดในการออกแบบจากคำว่า “ความแตกต่างของชนชั้น” เพื่อให้ภาพบนฉากสามารถบอกสถานที่ที่แตกต่างกันที่ตัวละครอยู่ ดังตัวอย่างภาพ และภาพจากการแสดง ดังนี้

ภาพที่ 12-13 แบบร่างภาพฉายบนผนังเพื่อใช้ในการแสดง

โดย : คณพศ วิรัตนชัย

- สวรรค์

ภาพที่ 14-15 ภาพฉายบนเวทีฉากสวรรค์

โดย : สัณห์ไชญ์ เอื้อศิลป์, กร ท่ากลาง

- เขาพระสุเมรุ

ภาพที่ 16-17 ภาพฉายบนเวทีฉากเขาพระสุเมรุ

โดย : สัณห์ไชญ์ เอื้อศิลป์, กร ท่ากลาง

- นนทุกเข้าป่าไปบำเพ็ญภาวนา

ภาพที่ 18-19 ภาพฉายบนเวทีฉากนนทุกเข้าป่าเพื่อบำเพ็ญภาวนา

โดย : สัณห์ไชญ์ เอื้อศิลป์, วิศรัต สกลศุภรัตน์

- ที่ประทับพระอิศวร

ภาพที่ 20 ภาพฉายบนเวทีที่ประทับพระอิศวร

โดย : สัณห์ไชญ์ เอื้อศิลป์

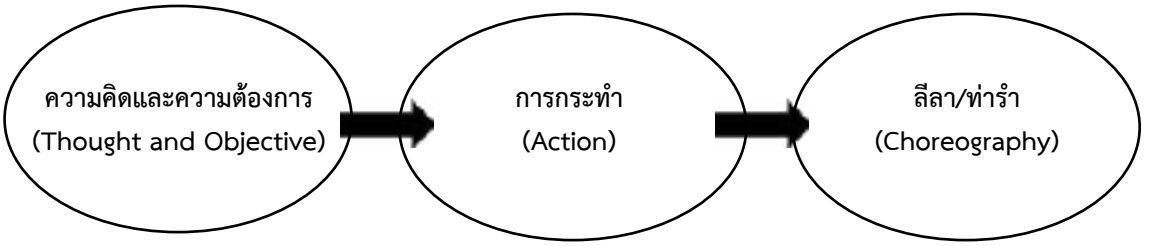
6. บทสรุป

6.1 บทสรุปจากกระบวนการสร้างสรรค์ละครรำเรื่องนนทุก โดยการสร้างบทละครรำจากบทโขนรามเกียรติ์ตอนพระนารายณ์ปราบนนทุก โดยการนำตัวละคร นนทุก ที่เป็นฝ่ายปรปักษ์ (antagonist) ซึ่งเป็นปัญหาหรือความขัดแย้งกับตัวละครเอก นำมาวิเคราะห์เหตุและผลของการกระทำ ตีความด้านความคิด ความรู้สึกภายในของตัวละคร จากชีวิตของนนทุกที่ทำให้ชะตากรรมที่ต้องเผชิญ โดยใช้หลักการกำกับการแสดงละครสมัยใหม่ และการแสดงละครตะวันตก นำมาพัฒนาให้นักแสดงเข้าถึงความจริงของตัวละครที่กำลังเผชิญในเหตุการณ์ต่าง ๆ ของเรื่องเพื่อหาความหมายจากบทร้อง ดนตรี ภาษาและการเคลื่อนไหวร่างกาย โดยใช้การวิเคราะห์ตัวละครและกำหนดลักษณะตัวละคร การสร้างบทจากโครงสร้างการกระทำของเรื่อง นำบทมาวิเคราะห์และตีความตามประเด็นต่าง ๆ ที่กำหนดไว้ด้วยภาษาที่ฟังและเข้าใจง่าย กำหนดบทเพลงที่ใช้สำหรับการแสดงละครรำ มีวิธีการสร้างบทละครรำดังนี้

- การปรับเนื้อร้องจากบทโขน โดยการตัดให้สั้นลง ใช้บทเพลงเดิม
- การแต่งเนื้อร้องใหม่จากการกระทำเดิม และบรรจุเพลงที่ใช้ในการแสดงใหม่
- การใช้เพลงหน้าพาทย์ซึ่งเป็นเพลงสำหรับการแสดงกิริยาของตัวละคร แทนการกระทำของตัวละครโดยไม่ใช้บทร้อง

การสร้างสรรค์ละครรำเรื่องนนทุกได้กำหนดจุดมุ่งหมายในการนำเสนอไว้คือ การสร้างละครรำให้ผู้ชมร่วมสมัยเข้าใจถึงภาษานาฏศิลป์และดนตรีไทย นอกจากนั้นยังกำหนดคำสำคัญ (keyword) คือ “ดูเหมือนเก่า รื้อ แล้วร่างใหม่” ซึ่งกำหนดแนวคิดในการออกแบบไว้คือ “ความแตกต่างของชนชั้น”

การทำงานครั้งนี้ได้กำหนดการวางแผนการทำงานเพื่อพัฒนานักแสดงให้เข้าสู่ตัวละคร และเป็นไปตามวัตถุประสงค์ของการพัฒนาตัวละคร จึงมีวิธีการทำงานกับนักแสดงเพื่อพัฒนาความเข้าใจในการนำเสนอ แนวคิดที่ต้องการสื่อสาร ทัศนคติของนักแสดง โดยเฉพาะอย่างยิ่งความเข้าใจเรื่องความต้องการของตัวละคร (objective) เพื่อให้นักแสดงทุกคนสามารถเข้าใจความหมายต่าง ๆ เชื่อมโยงตนเองกับเหตุการณ์ต่าง ๆ เพื่อความหมายในการสื่อสารด้วยการเคลื่อนไหว และการรำ จากการซ้อมเดี่ยวมีจุดประสงค์เพื่อค้นหาภูมิหลัง (background) ความต้องการของตัวละคร โดยค้นหาและพัฒนาให้นักแสดงเข้าสู่ตัวละคร ด้วยการทำแบบฝึกหัดการด้นสด และการตีความตัวละคร (interpretation) เพื่อให้นักแสดงเข้าใจในตัวละคร นอกจากนั้นยังค้นหาความสัมพันธ์ของตัวละครทั้งด้านกายภาพและจิตใจ การฝึกซ้อมเพื่อพัฒนาทักษะด้านนาฏศิลป์เกี่ยวกับเส้น ทิศทาง น้ำหนัก และการเคลื่อนไหวโดยเฉพาะในเพลงหน้าพาทย์ (ตระนิมิตร) ด้วยแบบฝึกหัดการรำการเคลื่อนที่ให้นักแสดงสามารถสื่อสารและเชื่อมโยงให้เป็นหนึ่งเดียวกันได้ จนมีลมหายใจเดียวกันตามการออกแบบลีลาที่กำหนดไว้ จนนักแสดงสามารถนำพาตัวละครไปตามโครงสร้าง และการวางแผนการกำกับการแสดงที่กำหนดไว้ ตามความต้องการของตัวละคร สามารถสรุปกระบวนการสร้างท่ารำจากแบบฝึกหัดต่าง ๆ ได้ดังนี้



วิธีการแสดงละครรำเรื่อง นนทุก คือ *เมื่อตัวละครอยากพูดแล้วไม่สามารถพูดได้ แต่ต้องสื่อสารด้วยการรำให้ได้ชัดเจนตามจุดประสงค์ที่ตัวละครต้องการ* โดยใช้บทพูดในใจ (inner monologue) ดังนั้นการสื่อสารในละครรำแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะคือ

1. การสื่อสารเป็นภาษาร่างกายด้วยการตีบท การรำ หรือ การเคลื่อนไหว
2. การสื่อสารความคิด หรือความรู้สึกโดยแสดงออกเป็นการกระทำ (action)

ในการนำเสนอบนเวทีกำหนดใช้การแต่งหน้าโดยการวาดเส้นและระบายสีตามลักษณะตัวละคร การใช้ทางลาดบนเวทีเพื่อทำให้เกิดความแตกต่างของพื้นที่ และการฉายภาพบนผนังเพื่อบอกสถานที่

6.2 จากคำแนะนำของผู้ชมหลังจากชมการแสดงละครรำนนทุกพอสรุปได้ว่า ผลงานนนทุกชิ้นนี้เป็นงานตามขนบที่บิดเรื่องและวิธีเล่าใหม่ เพื่อเอาใจคนดูในวงกว้างหลากหลายรุ่น การเล่าเรื่องฉับไวไม่น่าเบื่อ บทร้องใช้ภาษาที่ฟังง่าย เข้าใจง่าย การใส่ความเป็นมนุษย์ที่มีทั้งด้านดีและร้ายลงในตัวยักษ์นนทุก แม้จะกระทำผิดแต่ก็ไม่สมควรถูกกลั่นแกล้งด้วยโทสะ เมื่อชมแล้วสร้างความสะเทือนใจกับด้านมืดของมนุษย์ที่ทำร้ายมนุษย์

กันเอง การแสดงละครรำนนทุกมีรูปลักษณ์เป็นเด็กดี (ขนบ) ในแบบแผนละครไทย แต่มีรายละเอียดแบบละครตะวันตกซ่อนอยู่ นักแสดงใส่แรงจูงใจ เช่นตัวละครนนทุกที่นักแสดงมีความต้องการชัดเจน จนไม่ยอมอยู่ในจังหวะและท่ารำแบบแผน นอกจากนั้นละครยังใส่รายละเอียดเล็ก ๆ น้อยๆ กับการสร้างชีวิตให้ตัวละครอื่น ๆ เช่น นางฟ้าและเทวดาที่เป็นเสียงส่วนน้อยไม่เห็นด้วยกับมโนกลุ่ม พยายามทัดทานแต่ไม่สำเร็จ (ฉากรุมทำร้ายนนทุก) ดังนั้นนนทุกจึงเป็นงานละครไทยที่หาพื้นที่ในโลกละครสมัยใหม่ได้ไม่แปลกแยก

7. ข้อเสนอแนะเพื่อการปรับปรุงและการพัฒนา

ละครรำเรื่อง นนทุก จัดแสดงจำนวน 2 รอบระหว่างวันที่ 14-15 พฤศจิกายน 2558 ณ ห้องประชุม ชั้น 5 หอศิลปะและวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร ในเทศกาลละครกรุงเทพประจำปี พ.ศ. 2558 ข้อเสนอแนะของผลงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้จึงมาจากแบบสอบถามผู้ชม และคำแนะนำของผู้ชมบนสื่อสาธารณะ โดยมีข้อคิดเห็นคือ ในการกำกับการแสดงตัวละครมีความต้องการ และจึงต้องมีความขัดแย้ง (conflict) เพื่อทำให้เกิดโครงกระดูกเรื่องและการกระทำ (dramatic action) ดังนั้นตัวละครนนทุกซึ่งเป็นตัวละครเอกมีความต้องการการยอมรับจากความขัดแย้งคือ เขาถูกดูถูกเหยียดหยาม ทางออกของเขาเพื่อให้ได้การยอมรับคือพิสูจน์ให้คนอื่นเห็นว่าเขามีดี แต่ก็กลายเป็นทำผิดทาง เขาจึงพบกับหายนะ ข้อเสนอแนะจาการทำงานและผู้ชมถ้าสามารถสร้างความขัดแย้งของตัวละครได้ชัดเจน และเห็นความคิดของตัวละครมากขึ้น ก็จะทำให้เราเข้าใจนนทุกมากขึ้น ถ้าต้องการให้เราเข้าใจและเห็นใจนนทุก การพัฒนาในการสร้างงานในอนาคตคือ ควรจะขยายการกระทำที่นนทุกเจ็บช้ำ เจ็บแค้น จนขาดสติและโต้กลับด้วยความขาดสติ ซึ่งการกระทำนี้ยังไม่ชัดด้วยข้อจำกัดด้านเวลา และประสบการณ์ของนักดนตรีไทยซึ่งกำลังศึกษาอยู่พบว่า นักร้องและนักดนตรียังไม่ค่อยกล้าหลุดจากกรอบ ต้องรู้สึกไปกับตัวละครมากกว่านี้ การนำนักดนตรีและนักร้องขึ้นไปอยู่บนเวทีด้วย ถือว่าเขาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดง เป็นนักแสดงด้วย นักดนตรีต้องผ่านกระบวนการการเป็นตัวละครเหมือนกับนักแสดงเพื่อให้เขาเข้าใจเรื่อง ตัวละคร และสารที่ต้องการสื่อความรู้สึกออกมาผ่านการขับร้องและดนตรี ในส่วนของภาพบนเวทีคำแนะนำจากผู้ชมสรุปได้ว่า ภาพสวยและเห็นการแก้ปัญหาจากพื้นที่ของห้องประชุมได้ดี หากมีการพัฒนาการออกแบบภาพที่ฉายบนผนังเพื่อช่วยสื่อความรู้สึก นอกจากจะบอกเรื่องสถานที่น่าจะช่วยให้ประเด็นของเรื่องชัดขึ้น การใช้ทางลาด (ramp) มีความน่าสนใจเพราะทำให้เกิดระดับและความต่างในพื้นที่ที่แคบมาก หากแต่สามารถใช้ทางลาดได้คุ้มกว่านี้จะน่าสนใจมากเช่น ถ้าทางลาดโปร่งและนักแสดงสามารถวิ่งผ่าน หรือไปยืนด้านหลัง หรือทำให้เกิดพื้นผิว (texture) ก็อาจจะเพิ่มมิติของภาพได้อีก ในการแสดงมีการต่อสู้บนเวที (stage combat) หรือการสู้กันค่อนข้างเยอะ ซึ่งต้องอาศัยการซ้อมและการออกแบบการรำเพื่อการต่อสู้ให้มีความพอดี ความงาม และความปลอดภัย ข้อเสนอแนะต่าง ๆ เป็นข้อมูลเพื่อการพัฒนาการสร้างสรรค์บท การกำกับการแสดง การพัฒนานักแสดงนาฏศิลป์และดนตรีไทย เพื่อการค้นหาแนวทางการนำเสนอผลงานด้านดนตรีและนาฏศิลป์ไทยสำหรับผู้ชมในยุคปัจจุบันต่อไป

บรรณานุกรม

ดังกมล ณ ป้อมเพชร และคณะฯ. (2556). *รามเกียรติ์ : ก้าวหน้าจากรากแก้ว*. รายงานการวิจัย : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

พรรัตน์ ดำรุง. (2549). *เรื่องเก่าเล่าใหม่ 4 : สีดา-ศรีรามฯ*. รายงานวิจัย : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

—— . (2551). *รื้อเวทีวิจัยสร้างวิจัยบนเวทีละคร*. รายงานวิจัย : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

ภาวิณี โชติมณี. (2543). *การวิเคราะห์วีรรสในรามเกียรติ์ฉบับพระราชนิพนธ์ในราชกาลที่ 2*. วิทยานิพนธ์มหาวิทยาลัยทักษิณ.

สมพร สิงห์โต. (2517). *ความสัมพันธ์ระหว่างรามายณะของวาลมีกิและรามเกียรติ์พะราชนิพนธ์ในรัชกาลที่1*. วิทยานิพนธ์. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สิริวรรณ วงษ์ทัต. (2553). *การศึกษาการสร้างตัวละครปรปักษ์ในวรรณคดีไทย*. รายงานการวิจัย : คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา.

ศานติ ภักดีคำ. (2552). *บทเบิกโรงละครหลวง*. วารสารมหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี : ปีที่ 3 ฉบับที่ 1 เมษายน – กันยายน.

หนอนสุรา. (2547). *รามเกียรติ์ตำราบริหารฉบับไทย*. กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัดภาพพิมพ์.

สุทรียะในการชมโขน สำหรับผู้ชมร่วมสมัย

Sustaining Khon's Values and Aesthetics in Contemporary Productions

จุฬาลักษณ์ เอกวัฒนพันธุ์[1]

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อต้องการแนะนำวิธีการชมการแสดงโขนสำหรับผู้ชมร่วมสมัย ที่จะชมโขนอย่างไรให้สนุก ให้รู้เรื่อง การแสดงโขนมีภาษามากมายที่ทำงานร่วมกันในการเล่าเรื่อง โขนเล่าเรื่องผ่านภาษาที่ประกอบไปด้วย ภาษาทางด้านวรรณศิลป์ที่เป็นบทพระราชนิพนธ์ ภาษาที่มาจากคำพูดของคนพากย์ ภาษาที่มาจากบทเพลง และภาษาที่มาจากท่ารำ โขนเป็นการแสดงที่นำเรื่องราวจากรามเกียรติ์ โดยประเด็นหลักของรามเกียรติ์คือ ความดีย่อมชนะความเลว เรื่องราวกำหนดเป็นการต่อสู้ระหว่างฝ่ายยักษ์กับมนุษย์ ทศกัณฑ์และพระราม โดยมูลเหตุใหญ่ของการขัดแย้งในเรื่อง เกิดจากการแย่งชิงนางสีดาไปจากพระราม สถานการณ์การแสดงโขนทุกวันนี้พบว่า บทการแสดงที่ถูกตัดทอนเพื่อตอบสนองคนดู ที่ต้องการชมการแสดงที่รวดเร็ว ทันใจ เพื่อตอบกระแสสังคมสำเร็จรูปที่ชีวิตที่เกิดมาแล้วเจอทุกอย่างที่พร้อมใช้ อันเป็นวิถีชีวิตที่กลายเป็นความเคยชินของคนสมัยใหม่ปัจจุบัน ซึ่งมีผลต่อวิธีคิดและการใช้ชีวิต อาจส่งผลให้คนสมัยปัจจุบันไม่เห็นคุณค่าที่แท้จริงของโขน เรายกย่องว่าโขนคือศิลปะและวัฒนธรรมของชาติ คือสิ่งที่ดีงาม คือเกียรติของพระราม แต่เรากลับตัดทอนหรือนำเอาแสง สี เสียง เลเซอร์ มาประกอบการแสดงโขน สร้างภาพให้ผู้ชมเห็นความยิ่งใหญ่อลังการตระการตา สิ่งเหล่านี้กลายเป็นหัวใจหลักของการแก้ไขหรือแก้ปัญหา ที่จะทำให้ผู้ชมดูโขนรู้เรื่อง ทว่าทำลายจินตนาการของผู้ชม หรือเราจะบูรณาการเพิ่มทักษะด้านการให้ความรู้พัฒนาศักยภาพทางสติปัญญา เพื่อกล่อมเกลาอารมณ์และจิตใจให้ประชาชนคนไทย ได้เข้าใจศิลปะการแสดงโขนที่เป็นสมบัติอันทรงคุณค่าทางวัฒนธรรมของชาติไว้ให้คงอยู่ได้ในสังคมปัจจุบันสืบต่อไป

คำสำคัญ การดูโขน/ ภาษาโขน/ สุนทรียะในการรับชม

---

[1] อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

Abstract

This article provides guidance for contemporary audiences to watch and understand *Khon* performance. A Thai classical mask dance, *Khon* will be performed for some scenes of the *Ramayana* story. This story tells of the struggles of human against demon, as Rama battles Ravana. Historically, *Khon* performance represented Thai art and culture, symbolizing the goodness, honor, and power of the King. Nowadays, *Khon* is being modernized by adding laser light and digital sounds designed to attract contemporary audiences, but the addition of these elements has taken a toll on the form's values and aesthetics. In this paper, I discuss how *Khon* performance tells a story with a specific language and how the mannerisms of highest royalty influenced the acting, singing, and movements. I will also discuss how Thai audiences in the present have lost an appreciation for *Khon*'s beauty and history. In closing, I present my own views on how to conserve the traditional dance form for the next generation.

Keywords: *Khon* performance: Thai classical mask dance; *Ramayana* story

โขน การแสดงอันเป็นนาฏกรรมชั้นสูงของไทย ประกอบด้วยศิลปะอันเป็นมรดกสำคัญของชาติหลากหลายแขนง ได้แก่ วรรณศิลป์ วิจิตรศิลป์ ดุริยางค์ศิลป์และนาฏศิลป์ โขนจึงนับได้ว่า เป็นศิลปะทางการแสดงที่มีคุณค่าและมีอิทธิพลต่อวัฒนธรรมหลากหลายรูปแบบของไทย และยังแสดงถึงความเป็นประเทศที่มีอารยธรรมอันสูงส่ง ทว่าสถานการณ์ปัจจุบัน มีผู้ที่จะเข้าใจและซาบซึ้งต่อศิลปะแขนงนี้น้อยลงไปทุกที

ในปัจจุบันผู้ชมสามารถหาชมการแสดงโขนได้ในสถานที่ต่าง ๆ เช่น โขนศาลาเฉลิมกรุง โขนธรรมศาสตร์ โขนกรมศิลปากร โขนเฉลิมพระเกียรติ ตามโรงแรม ร้านอาหาร เป็นต้น ผู้จัดการแสดงโขนจึงได้ปรับเปลี่ยนทำให้โขนเข้าใจง่ายขึ้น ด้วยวิธีการแสดงและสร้างองค์ประกอบรูปแบบการนำเสนอขึ้นอีกมากมายเช่น บทการแสดงที่ถูกตัดทอน เพื่อตอบสนองคนดูที่ต้องการชมการแสดงที่รวดเร็ว ทันใจ ไปตามกระแสสังคมสำเร็จรูป วิถีชีวิตที่กลายเป็นความเคยชินของคนสมัยใหม่นี้ มีผลต่อวิธีคิดและการใช้ชีวิตอาจส่งผลให้คนสมัยนี้ไม่เห็นคุณค่าต่อสิ่งนี้ก็เป็นได้ การที่เรายกย่องว่าโขนคือศิลปะและวัฒนธรรมของชาติ คือสิ่งที่ดีงาม คือเกียรติของพระราม แต่เรากลับตัดทอนหรือนำเอา แสง สี เสียง เลเซอร์ มาประกอบกับการแสดงสร้างภาพให้ผู้ชมเห็นความยิ่งใหญ่อลังการตระการตา โดยทำลาย จินตนาการของผู้ชม แต่ผู้เขียนบทความนี้กลับมองเห็นถึงการขาดพื้นฐานความรู้ความเข้าใจ เรื่องสถานการณ์ต่าง ๆ และสัญลักษณ์ที่เกิดขึ้นในโขน

บทความนี้ได้รวมลักษณะสำคัญของโขนที่จะทำให้ผู้ชมที่สนใจในศิลปะการแสดงประเภทนี้ได้ใช้นำไปพิจารณาเพื่อให้เกิดความเข้าใจในเบื้องต้นและก่อเกิดสุนทรียะในการชมโขนได้มากขึ้น

1. ดูโขนต้องเข้าใจภาษาในการแสดงโขน

หากมีคำถามจากผู้ชมว่า จะดูโขนอย่างไรให้สนุก ให้รู้เรื่องหรือเมื่อเราดูรู้เรื่องแล้วนั้น ก็ไม่ได้หมายความว่าเราจะเข้าใจการแสดงทั้งหมดนั้นจริง ๆ เพราะการแสดงโขน มีภาษามากมาย ที่ทำงานร่วมกันในการเล่าเรื่อง โขนเล่าเรื่องผ่านภาษาที่ประกอบไปด้วย ภาษาทางด้านวรรณศิลป์ที่เป็นบทพระราชนิพนธ์

ภาษาที่มาจากคำพูดของคนพากย์ ภาษาที่มาจากบทเพลง และภาษาที่มาจากท่ารำ

1.1 ภาษาในวรรณศิลป์

ภาษาในวรรณศิลป์ที่อยู่ในโขนมาจากนักร้องที่นั่งประจำอยู่กับวงดนตรีโดยส่วนใหญ่จะเป็นการเกริ่น นำเรื่อง บอกถึงความตั้งใจสิ่งที่อยู่ในใจของตัวละคร บอกถึงบรรยากาศ ตัวอย่างเช่น เมื่อทศกัณฐ์ยกทัพ

สุรแสนศึกดาวราชฑร จับเพชราวุษยักษี
สุรการผู้เรืองฤทธิ์ จับเพชรราวีขุนมาร
นิลเอกนั้นจับรณศักดิ์ โหกหักเอาด้วยกำลังหาญ
นิลขันโลดโพนโจนทะยาน เข้ารอนราญรณสิทธิอสุรา[2]

[2] จากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ข้าราชการศิลปินและนักเรียนนาฏศิลป์กองสังคีตกรมศิลปากร จัดพิมพ์เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

จะเห็นว่าคำกลอนเป็นการบรรยายการต่อสู้ระหว่างยักษ์กับลิง ภาษาที่มาจากคำพูดของคนพากย์และบทเจรจา มี 2 ประเภทคือคำพากย์และคำเจรจา พากย์ หมายถึง พรรณนาแทนตัวแสดง เป็นทำนองตามบทร้อยกรองที่มีผู้แต่งไว้ เจรจา หมายถึง พูดโต้ตอบ เช่น พระรามพูดโต้ตอบกับทศกัณฐ์ บทเจรจา แต่งด้วยฉันทลักษณ์ประเภทร่ายยาว เป็นคำคล้องจองส่งสัมผัสท้ายวรรคหน้าไปวรรคหลังร้อยต่อจนจบ อย่างเดียวกับร่ายยาวเทศน์มหาชาติ หรือคำทำขวัญที่สืบจากประเพณีของหมอผียุคดึกดำบรรพ์

1.2 ภาษาที่มาจากคำพูดของคนพากย์และบทเจรจา

ในการแสดงโขนจะมีคนออกมาพากย์ ซึ่งผู้พูดจะยืนอยู่ด้านข้างของเวที สิ่งที่ผู้พากย์กระทำคือการพูดแทนตัวละคร ซึ่งโขนคือการแสดงที่สวมศีรษะ โดยผู้แสดงนั้นไม่สามารถที่จะพูดเองได้ คนพากย์จึงเปรียบเสมือนตัวละครตัวหนึ่ง ที่ทำหน้าที่พูด และสื่อสารแทน ผู้แสดงจะเปลี่ยนภาษาพูดให้เป็นภาษาที่เกิดขึ้นจากร่างกาย คำต่อคำ เช่น กุมภกรรณคุยกับพิเภก (ศึกกุมภกรรณ)

ตัวมึงเป็นไส้สงคราม พระรามก็จะยกเมืองให้
ฝ่ายกูผู้ออกมาชิงชัย ก็จะซ้ำให้ซึ่งราชธานี
ลงกาเป็นสองเมืองหรือ ให้น้องและจะรื้อให้พี่
ลวงได้แต่มึงไอ้อัปรีย์ กูนี้มิได้เชื่อฟัง
(พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2538)

1.3 ภาษาที่มาจากบทเพลง ดนตรีประกอบการแสดง วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขน คือ วงปี่พาทย์ เพลงประกอบการขับร้อง บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบอากัปกิริยาของตัวโขน ในตอนที่สำคัญ เช่น พระรามเข้าสวนพระพิราพจะต้องมีตัวแสดงที่ออกรำเพลงหน้าพาทย์สูงสุดของนาฏศิลป์และดนตรีไทย คือ เพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพ ซึ่งมีใช้เฉพาะในการแสดงโขนและประกอบพิธีไหว้ครูเท่านั้น

เพลงที่ใช้ประกอบในการแสดงของไทย มักจะเอาเพลงที่บอกถึงอารมณ์ความรู้สึกมาใช้ประกอบการแสดงมากกว่าเพลงที่ใช้บรรเลงเพื่อความไพเราะ เพราะฉะนั้น ในการดูโขน บางครั้งจะมีการบรรเลงเพลงโดยไม่มีเนื้อร้องหรือบทพากย์ นั่นหมายความว่า ดนตรีกำลังทำหน้าที่เป็นอีกหนึ่งภาษาในการเล่าเรื่อง เช่น ตัวละครเศร้าใช้เพลงโอด เมื่อตัวละครดีใจใช้เพลงกราวรำ เมื่อตัวละครเดินทางเป็นเพลงเชิดหรือเสมอ ดังนั้น เมื่อเราไม่รู้จักเพลง เราจะทราบได้อย่างไรว่าตัวละครกำลังสื่อสารอะไรกับเราอยู่

เมื่อไม่รู้จักเพลง ผู้ชมจะทราบได้อย่างไรว่าตัวละครกำลังสื่อสารอะไรกับผู้ชม เราสามารถเข้าใจผ่านเหตุการณ์ก่อนหน้านั้นมีเรื่องราวอะไรเกิดขึ้น เช่น สงคราม ความรัก แย่งชิง และในขณะที่เพลงบรรเลงอยู่นั้น ตัวละครแสดงท่าทางอะไรให้เราดู โกธร เศร้า ซึ่งเราจะสังเกตว่าผู้แสดงทำท่าทางเหมือนกับพฤติกรรมปกติเหมือนกับมนุษย์อย่างไร เช่น เพลงเศร้า ตัวละครก็จะร้องไห้ ก้มหน้าลง เดินทาง ตัวละครจะเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่งหรือเข้าไปในฉาก

แต่จะมีภาษาจากนักดนตรีอย่างหนึ่งที่เราแทบจะไม่สามารถทำความเข้าใจได้เลยว่า ตัวละครกำลังทำอะไรอยู่ถ้าผู้ชมไม่ได้เรียนมาอย่างลึกซึ้ง จะเรียกเพลงพวกนี้ว่าเพลงหน้าพาทย์ หรือเพลงที่ใช้เฉพาะกับตัวละคร ผู้ชมอาจจะเกิดความไม่เข้าใจภาษาของเพลงนี้ได้ โดยปกติแล้วตัวละครจะทำท่าตามอารมณ์ความรู้สึกไปพร้อมกับลักษณะของเพลงเหมือนกับกล่าวเบื้องต้น เช่น เพลงโอดตัวละครจะทำท่าร้องไห้ แต่ในเพลงหน้าพาทย์ตัวละครจะร่ายรำไปพร้อมกับเพลง โดยยึดเอาทำนองเพลงเป็นหลักและเป็นท่ารำที่เกิดขึ้นมาจากท่ารำในแม่บท แม่ท่าที่ใช้ฝึกมาเป็นท่ารำประกอบเพลง ซึ่งท่ารำเหล่านี้ไม่ได้เลียนแบบมาจากพฤติกรรมปกติของมนุษย์ แต่เป็นท่ารำที่เป็นสัญลักษณ์ทั้งสิ้น ซึ่งยากแก่การทำความเข้าใจ ถ้าเมื่อไหร่ที่ผู้ชมดูโขนทำท่ากับจังหวะดนตรีไปพร้อม ๆ กัน โดยท่าเหล่านี้ไม่ได้บอกถึงพฤติกรรมต่าง ๆ เช่น ดีใจ เสียใจ รัก ผู้ชมสามารถสันนิษฐานได้เลยว่า ตัวละครกำลังรำเพลงหน้าพาทย์ อีกประการหนึ่งคือเพลงหน้าพาทย์จะใช้เฉพาะตัวละครนั้น อาทิ เมื่อพระรามจะเดินทางจะต้องใช้เพลงบาทสกุณีเท่านั้น ในความหมายพระรามคือพระนารายณ์และสัตว์ที่พระนารายณ์ใช้เป็นพาหนะนั้นคือครุฑ

1.4 ภาษาที่มาจากท่ารำ โขนเป็นการแสดงที่เล่าเรื่อง และสื่อสารด้วยร่างกายโดยจะแบ่งออกเป็น 2 วิธี

1.4.1 เป็นภาษาของร่างกายที่เรียนแบบพฤติกรรมของมนุษย์

กิริยารัก

ภาพที่ 1 ท่านาง ภาพที่ 2 ท่ายักษ์ ภาพที่ 3 ท่าลิง

โดย : จุฬาลักษณ์ เอกวัฒนพันธ์

กิริยาโกรธ

ภาพที่ 4 ท่านาง ภาพที่ 5 ท่ายักษ์ ภาพที่ 6 ท่าลิง

โดย : จุฬาลักษณ์ เอกวัฒนพันธ์

กิริยาอาย เขิน

ภาพที่ 7 ท่านาง ภาพที่ 8 ท่ายักษ์ ภาพที่ 9 ท่าลิง

โดย : จุฬาลักษณ์ เอกวัฒนพันธ์

กิริยา เศร้า เสียใจ

ภาพที่ 10 ท่านาง ภาพที่ 11 ท่ายักษ์ ภาพที่ 12 ท่าลิง

โดย : จุฬาลักษณ์ เอกวัฒนพันธ์

1.4.2 เป็นภาษาของร่างกายที่ได้มาจากการฝึกฝน แม่บท แม่ท่า

ท่ารำที่เกิดขึ้นของแม่บท แม่ท่าไม่ได้เป็นท่ารำที่เลียนแบบพฤติกรรมมนุษย์ แต่เป็นสัญลักษณ์หรืออารมณ์และความรู้สึกเพื่อใช้ในการฝึกฝนจนชำนาญแล้ว ท่าเหล่านั้นได้ถูกพัฒนาในเชิงความหมายใหม่ เช่น ท่าเชิดฉิ่ง ในการรำท่าพื้นฐาน เมื่อใช้ในการแสดงจะเปลี่ยนเป็นความหมายว่าสวยงาม เป็นต้น

2. ดูโขนต้องรู้จักขนบและการเล่าเรื่องของโขน

ขนบธรรมเนียมของลำดับการแสดง ทุกตอนที่เลือกมาไม่ว่าตอนใด มักเริ่มต้นจากเหตุการณ์ลำดับฉากแนะนำฝ่ายต่าง ๆ เหตุการณ์หลักและการยกรบ ลำดับการปะทะยกรบ อันเป็นฉากใหญ่ มีขั้นตอน ตรวจพล ปะทะ พบกัน การท้าทาย ปะทะรบ การร่ายรำ ท่าจับขึ้นลอย และจบเรื่องด้วยชัยชนะของฝ่ายธรรมะ

โขนเป็นการแสดงที่นำเรื่องราวจากรามเกียรติ์ โดยประเด็นหลักของรามเกียรติ์คือความดีย่อมชนะความเลว เรื่องราวกำหนดเป็นการต่อสู้ระหว่างฝ่ายยักษ์กับมนุษย์ ทศกัณฐ์และพระราม โดยมูลเหตุใหญ่ของการขัดแย้งในเรื่องเกิดจากการแย่งชิงนางสีดาไปจากพระราม

ภาพที่ 13 ทศกัณฐ์สั่งกวางทองให้ไปล่อลวงพระราม

ภาพที่ 14 พระรามไล่ตามกวางทอง

ที่มา : Pichet Klunchun Dance Company

ภาพที่ 15 ทศกัณฐ์จับนางสีดา

ที่มา : Pichet Klunchun Dance Company

ภาพที่ 16 พระรามโศกเศร้าที่นางสีดาถูกฤทศกัณฐ์จับตัวไป

ภาพที่17 กระบวนท่ารบ การขึ้นลอย

ที่มา : Pichet Klunchun Dance Company

ภาพที่18 กระบวนท่ารบ การขึ้นลอบสูง

ที่มา : Pichet Klunchun Dance Company

2.1 ตัวละครในโขน

ตัวละครหลักที่แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม

2.1.1 ฝ่ายพระรามหรือฝ่ายมนุษย์ซึ่งประกอบไปด้วยพระราม พระลักษณ์ นางสีดา หนุมาน เหล่าวานร

ภาพที่ 19 พระราม

ภาพที่ 20 นางสีดา

ที่มา : Pichet Klunchun Dance Company

ภาพที่ 21 หนุมาน

ที่มา : Pichet Klunchun Dance Company

2.1.2 ฝ่ายทศกัณฐ์เป็นฝ่ายยักษ์ นางสำมนักขา (น้องสาวผู้เป็นเหตุในการลักพานางสีดา) พิเภก (ยักษ์ที่มีความเที่ยงธรรม และไม่เห็นด้วยกับสิ่งที่ทศกัณฐ์กระทำ จึงแยกตัวไปอยู่ฝ่ายพระราม กุมภกรรณ (น้องชาย) อินทรชิต (ลูกชายที่ตายในสนามรบ) นางมณโฑ (เมียของทศกัณฐ์) และเหล่าบรรดายักษ์

ภาพที่ 22 ทศกัณฐ์

ภาพที่ 23 มารีศ

ที่มา : Pichet Klunchun Dance Company

ภาพที่ 24 ทศกัณฐ์ และมารีศ

ภาพที่ 25 เบญกายและทศกัณฐ์

ที่มา : Pichet Klunchun Dance Company

โขนมีลักษณะเฉพาะ 3 อย่างที่ควรรู้ โขนเป็นการแสดงที่สวมศีรษะ โขนเป็นการแสดงที่ต้องมีคนพากย์ เจรจาแทนตัวละครและโขนต้องมีเพลงหน้าพาทย์ที่ซึ่งผู้ชมดูแล้วไม่เข้าใจ เนื่องจากโขนเกิดขึ้นจากการรวมเอาศิลปะ 4 อย่างเข้าไว้ด้วยกันคือ

1. เรื่องราวจากการแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์ มียักษ์และเทวดา
2. โขนใช้รูปแบบการจัดองค์ประกอบ ตัวแสดง การเคลื่อนไหวที่เลียนแบบมาจากหนังใหญ่ที่เป็น 2 มิติ
3. รูปแบบการใช้อาวุธและการต่อสู้ของโขนนำมาจากกระบี่กระบองของไทย
4. การสื่อสารความหมาย ลำดับชั้นของตัวละคร การจัดวางองค์ประกอบในการแสดง เสื้อผ้า อุปกรณ์ เลียนแบบมาจากราชสำนักไทยแต่โบราณ

สิ่งที่อาจเป็นอุปสรรคของชาวต่างชาติที่ส่งผลต่อการรับรู้สุนทรียะของการชมโขนนั้นมีหลายปัจจัยการแสดงโขนเป็นเรื่องราวของศิลปะธรรมชาติแห่งชนชาติไทยการจะทำความเข้าใจในระยะเวลา 1-2 ชั่วโมงนั้น เป็นเรื่องที่เป็นไปไม่ได้ การดูโขนแบบคนไม่รู้เรื่องโขน ผู้ชมโขนที่เป็นชาวต่างชาติอาจต้องเจออุปสรรคสำคัญคือการไม่เข้าใจและสัมผัสถึงความงดงามในภาษาที่เกิดจากวรรณศิลป์และภาษาจากบทพูด ผู้ชมชาวต่างชาติที่รู้เรื่องและเรียนภาษาไทยเท่านั้นถึงจะรับรู้ในสุนทรียะในส่วนนี้ หากแต่ในโขนยังมีภาษาอีก 2 รูปแบบที่ผู้ชมสามารถเข้าใจได้ คือภาษาจากดนตรี และภาษาร่างกาย (ท่ารำ) ที่เป็นสากล นอกจากนั้น ผู้ชมสามารถเข้าใจโขนได้ด้วยการดูจากการจัดวางตัวละครบนเวที (composition) เป็นประเพณีที่ห้ามเปลี่ยนแปลง และให้ความหมายในเวลาเดียวกัน ตัวอย่างเช่น ฉากรบกันระหว่างพระรามและทศกัณฐ์ แบ่งเวทีออกเป็น 2 ส่วน ซ้ายกับขวา เมื่อไหร่ที่ตัวละครออกมาจากด้านซ้ายมือของผู้ชมนั้นคือฝ่ายพระราม เมื่อไหร่ที่ตัวละครออกมาจากด้านขวามือของผู้ชมคือฝ่ายทศกัณฐ์ ขณะที่ตัวละครฝ่ายใดอยู่ด้านบนถือว่าได้เปรียบ ใครล้มคือผู้แพ้ และในขณะที่เจ้านายต่อสู้กัน ลูกน้องจะไม่สู้ หรือลูกน้องสู้กันเจ้านายจะยืนดู เราสามารถดูโขนให้เข้าใจได้จากการจัดองค์ประกอบบนเวทีก็ได้

บทสรุป

นี่เป็นส่วนหนึ่งของการดูโขนที่ผู้ชมสามารถจะทำความเข้าใจได้ สำหรับผู้ชมที่ขาดความรู้หรือความเข้าใจโขน หากมีพื้นฐานตามบทความนี้แนะนำไว้จะก่อให้เกิดความเข้าใจและรับรู้ความหมาย สัญลักษณ์และความงามต่าง ๆ ได้ในระดับหนึ่ง การเพิ่มทักษะด้านการให้ความรู้พัฒนาศักยภาพทางสติปัญญาจะกล่อมเกลาอารมณ์และจิตใจให้ประชาชนคนไทย ได้เข้าใจศิลปะการแสดงโขนที่เป็นสมบัติอันทรงคุณค่าทางวัฒนธรรมของชาติไว้ให้คงอยู่ได้ในสังคมปัจจุบันสืบต่อไป

บรรณานุกรม

ธนิต อยู่โพธิ์. (2538). *โขน* สำนักพิมพ์องค์การค้าของคุรุสภา.

ประภัสสร เสวิกุล. (2549). *ความหมายของวรรณศิลป์* สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, พระบาทสมเด็จ. (2538). *คำกลอนรามเกียรติ์ตอนศึกกุมภกรรณ*:พิมพ์ที่โรงเรียนช่างพิมพ์วัดสังเวชบางลำพู พิมพ์ครั้งที่ 1

นิศรา การุณอุทัยศิริ:*ชีวิติสำเร็จรูป*:กรุงเทพธุรกิจ 5 พฤศจิกายน 2556

Picture Performed by Pichet Klunchun Dance Company (Thailand) Stories from the Ramakien during the da:cs Festival :15 Oct, 2011 at the Esplanade Outdoor Theatre.

หลักเกณฑ์การเตรียมบทความต้นฉบับเพื่อตีพิมพ์ในวารสารดนตรีและการแสดง

1. ต้องเป็นบทความทางวิชาการ/บทความวิจัย/บทความปริทรรศน์/บทวิจารณ์หนังสือและผลงานด้านดนตรีและการแสดงหรือสาขาที่เกี่ยวข้อง ตรงตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของวารสาร บทความที่ส่งเสนอตีพิมพ์ต้องไม่เคยตีพิมพ์จากที่ใดมาก่อน และไม่ควรอยู่ในระหว่างการส่งเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารอื่น ๆ

2. ผู้นิพนธ์จะต้องเตรียมเนื้อหาต้นฉบับ มีความยาวไม่เกิน 15 หน้ากระดาษ A4 ใช้ชุดแบบอักษรมาตรฐานราชการไทยสารบรรณ (TH SarabunPSK) ตลอดทั้งบทความ และมีส่วนประกอบของบทความที่สำคัญตามลำดับ ดังนี้

2.1 ชื่อเรื่อง (Title) ใช้อักษรตัวหนา ขนาด 18 pt จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษตัวพิมพ์ใหญ่ มีความยาวพอสมควรกับหน้ากระดาษ จำนวนไม่เกิน 15 คำ และหากเป็นชื่อเรื่องจากงานวิจัยควรปรับให้กระชับและตรงกับเนื้อหาของบทความ และหลีกเลี่ยงการใช้อักษรย่อเป็นส่วนหนึ่งของชื่อเรื่อง

2.2 ชื่อผู้นิพนธ์ (Author) ใช้อักษรขนาด 16 pt จัดต่อจากชื่อเรื่องชิดขวา ระบุข้อมูล ชื่อ – นามสกุลจริง ของผู้นิพนธ์ หากมีผู้นิพนธ์ร่วมจะต้องระบุให้ครบถ้วนถัดจากชื่อผู้นิพนธ์หลักทุกรายการ

2.3 บทคัดย่อ (Abstract) ใช้อักษรปกติ ขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบเต็มแนวหรือกระจายบรรทัด ความยาวไม่เกินกรอบตารางสี่เหลี่ยมภายในพื้นที่หน้ากระดาษ A4 และจบภายใน 1 ย่อหน้า ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (แยกภาษาไทย 1 หน้า และภาษาอังกฤษ 1 หน้า) จำกัดจำนวนคำอยู่ที่ 200 คำ

2.4 ที่อยู่และสังกัดของผู้นิพนธ์ (Affiliation) ใช้อักษรขนาด 12 pt ในรูปของเชิงอรรถใต้กำกับด้วยเครื่องหมายดอกจัน (*) โดยระบุการศึกษาขั้นสูงสุดหรือตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) และสังกัดของผู้นิพนธ์ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ

2.5 เนื้อหา (Content) ใช้อักษรปกติ ขนาด 16 pt การจัดแนวพิมพ์ตามความเหมาะสมกับภาษาที่ใช้ และหากเป็นบทความจากรายงานวิจัยหรือวิทยานิพนธ์ ควรมีเนื้อหาที่ครอบคลุมในหัวข้อต่าง ๆ ได้แก่ บทนำ วัตถุประสงค์ วิธีการศึกษา ผลการศึกษา การอภิปรายผล สรุปและข้อเสนอแนะ การนำไปใช้ จัดแสดงหรือการจดแจ้งลิขสิทธิ์พร้อมทั้งมีคำอธิบายภาพ ตาราง แผนผัง โน้ตเพลง ฯลฯ โดยระบุแหล่งที่มาให้ครบถ้วน และหากเป็นบทความที่ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัย ให้ระบุชื่อของแหล่งทุนในส่วนของกิตติกรรมประกาศตามเงื่อนไขการรับทุน

2.6 เอกสารอ้างอิง (Reference) ใช้อักษรขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบชิดซ้าย โดยบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันจะต้องย่อเข้าไป 8 ช่วงตัวอักษร (1 Tab) มีรายการอ้างอิงในเนื้อหาตรงกับรายการอ้างอิง ท้ายบทความครบถ้วนทุกรายการ โดยเรียงลำดับตามชุดอักขรานุกรมภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (อ่านรายละเอียดเรื่องการอ้างอิงเพิ่มเติม)

เกณฑ์การพิจารณากลั่นกรองบทความ (Peer-review)

1. กองบรรณาธิการจะเป็นผู้พิจารณาคุณภาพวารสารขั้นต้นจากแบบตรวจสอบรายการเอกสารประกอบการเสนอส่งบทความต้นฉบับด้วยตนเอง (Manuscript Submission Self-Checklist) ที่ผู้นิพนธ์ได้แนบมาพร้อมหลักฐานต่าง ๆ

2. บทความต้นฉบับที่ผ่านการตรวจรูปแบบแล้วจะได้รับการอ่านพิจารณากลั่นกรองโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer-review) ที่มีประสบการณ์การวิจัยตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้อง ซึ่งไม่มีส่วนได้ส่วนเสียกับผู้นิพนธ์ จำนวน 2 ท่านต่อ 1 บทความ

3. บทความที่ได้รับฉันทานุมัติจากผู้ทรงคุณวุฒิแล้ว จะได้รับการบันทึกสถานะและเก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ กองบรรณาธิการจะเรียนแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์

4. ผู้นิพนธ์จะได้รับวารสารฉบับสมบูรณ์เมื่อกองบรรณาธิการได้เสร็จสิ้นการตรวจพิสูจน์อักษรและมีการเผยแพร่ในรูปของวารสารอิเล็กทรอนิกส์ (e-Journal) หรือวารสารฉบับตีพิมพ์ (Hard Print) ในบางฉบับ

5. ในกรณีที่ผู้นิพนธ์มีความประสงค์ต้องการยกเลิกการตีพิมพ์ ต้องแจ้งความประสงค์เป็นลายลักษณ์อักษรเรียนถึง “บรรณาธิการบริหารวารสารดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา” เท่านั้น

6. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการจะเรียนแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นลายลักษณ์อักษรโดยไม่ส่งคืนต้นฉบับ ทั้งนี้ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด ผู้นิพนธ์จะไม่มีสิทธิ์เรียกร้องหรืออุทธรณ์ ใด ๆ ทั้งสิ้น

อนึ่ง ในกรณีที่ผู้นิพนธ์ถูกปฏิเสธการพิจารณาบทความเนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มา จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก และกองบรรณาธิการขอสงวนสิทธิ์การส่งบทความของผู้นิพนธ์ในฉบับถัดไป จนกว่าจะมีการปรับปรุงคุณภาพบทความตามเกณฑ์ที่กำหนด

การส่งบทความ

1. ผู้นิพนธ์จะต้องส่งบทความในรูปแบบของไฟล์ Word โดยจัดส่งกองบรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา หรือที่ **E-mail: aummupa@gmail.com** โทร 038-102566 ต่อ 104

2. ในกรณีที่เป็นบทความจากรายงานวิจัยหรือโครงงานต่าง ๆ จะต้องมีหนังสือรับรองจากต้นสังกัดหรือประธานหลักสูตร หรืออาจารย์ที่ปรึกษาโครงการ ในการนาผลงานเสนอตีพิมพ์

3. ในกรณีที่เป็นบทความวิจัย จะต้องมีหนังสือรับรองจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์ โดยให้มีชื่อถัดจากผู้นิพนธ์ลำดับแรกในฐานะผู้นิพนธ์หลัก (Corresponding Author)

4. ในกรณีที่เป็นบทความที่มีผู้นิพนธ์มากกว่า 1 คน จะต้องต้องมีใบรับรองจากผู้นิพนธ์ร่วมทุกคน โดยให้ระบุชื่อ-นามสกุลจริง สังกัด และที่อยู่ ในลำดับถัดจากผู้นิพนธ์หลักทุกรายการ

5. ในกรณีเป็นบทความภาษาต่างประเทศ หรือมีการอ้างอิงเนื้อหาจากเอกสารภาษาต่างประเทศที่มิใช่ภาษาอังกฤษ ต้องมีหนังสือรับรองความถูกต้องจากสถาบันภาษาหรือผู้เชี่ยวชาญด้านภาษาที่มีคุณวุฒิไม่ต่ำกว่าระดับปริญญาโทแนบมาพร้อมกับบทความวิชาการหรือบทความวิจัยนั้น

6. ในกรณีที่มีไฟล์เอกสารแนบประกอบกับบทความเช่น รูปภาพ หรือรูปกราฟิก จะต้องระบุชื่อไฟล์ให้ชัดเจนและเรียงลำดับหมายเลขชื่อไฟล์ตรงกับรูปในบทความ โดยใช้รูปที่มีขนาดเหมาะสม คุณภาพสีและความละเอียดสาหรับการพิมพ์ (ไฟล์รูปชนิด TIFF หรือ JPEG ความละเอียดไม่น้อยกว่า 300 dpi ขนาดไฟล์ละไม่เกิน 2 MB)

ลิขสิทธิ์และกรรมสิทธิ์ของบทความ

ลิขสิทธิ์ของบทความเป็นของเจ้าของบทความ บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ถือเป็นทัศนะของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยและไม่รับผิดชอบบทความนั้น

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
เลขที่ 169 ถ.ลงหาดบางแสน ต.แสนสุข อ.เมือง จ.ชลบุรี 20131
โทรศัพท์ 038-102566 โทรสาร 038-745807