วารสารดนตรีและการแสดง

MUSIC AND PERFORMING ARTS JOURNAL

Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University

ISSN 2465-356x

Volume 5 Issue 1 January-June 2019

วารสารดนตรีและการแสดง
MUSIC & PERFORMING ARTS JOURNAL

ที่ปรึกษา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศ.พรรัตน์ ดำรุง

รศ.ดร.ขำคม พรประสิทธิ์

ผศ.ดร.สุกัญญา สมไพบูลย์

มหาวิทยาลัยมหิดล

รศ.ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

รศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ผศ.ดร.ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์

บรรณาธิการที่ปรึกษา

อ.สัณห์ไชญ์ เอื้อศิลป์ คณบดีคณะดนตรีและการแสดง

บรรณาธิการ

ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ รองคณบดีฝ่ายบริหาร

กองบรรณาธิการ

มหาวิทยาลัยรังสิต

รศ.ดร. วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

มหาวิทยาลัยทักษิณ

ผศ.ดร. สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ผศ.ดร. ภาวไล ตันจันทร์พงศ์

มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

ผศ.ดร. นภดล ทิพย์รัตน์

มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม

ผศ.ดร. กมลธรรม เกื้อบุตร

มหาวิทยาลัยนเรศวร

ผศ.ดร. ณัฏฐนิช นักปี่

มหาวิทยาลัยมหิดล

ดร.ณัฐชยา นัจจนากุล

มหาวิทยาลัยบูรพา

ดร.พิมลพรรณ เลิศล้ำ

Dr. Koji Nakano

อ.กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ

ผู้ทรงคุณวุฒิประเมินคุณภาพบทความ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศ.พรรัตน์ ดำรุง

ผศ.พันพัสสา ธูปเทียน

ดร.พัชรินทน์ สันติอัชวรรณ

มหาวิทยาลัยมหิดล

รศ.ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

มหาวิทยาลัยรังสิต

รศ.ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

รศ.มานพ วิสุทธิแพทย์

มหาวิทยาลัยบูรพา

ผศ.ดร.จันทนา คชประเสริฐ

ผศ.ศานติ เดชคำรณ

ดร.มนัส แก้วบูชา

ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ

กองจัดการ

นายสุภัทรชัย จีบแก้ว

นายกฤษณะ สโมสร

นางสาวปาณิศา กิมทรง

นางสุกัญญา จารุธัมโม

นางสาววิสาขา แซ่อุ้ย

นายมานพ เกษประดิษฐ์

นายมารุต จิรชุติพร

เจ้าของ

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

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

เครดิตภาพ

ภาพปกหน้า ที่มา: นาฏศิลป์นิพนธ์ ชุด “สยัมวรอรชุน” จากเรื่องมหาภารตะ

ภาพปกหลัง ที่มา: นาฏศิลป์นิพนธ์ ชุด ลายแต้ม

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

วารสารดนตรีและการแสดง

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 ทีเอ็มเค แอ็ดเวอร์ไทซิ่ง จำกัด 392/3 หมู่ 10 หมู่บ้านพฤกษาวิลล์ 74 ต.บางพระ อ.ศรีราชา จ.ชลบุรี 20110 โทร. 033-045-346

วารสารดนตรีและการแสดง
MUSIC & PERFORMING ARTS JOURNAL

บทบรรณาธิการ

สวัสดีครับ ท่านผู้อ่านทุกท่าน

วารสารดนตรีและการแสดงฉบับนี้เข้าสู่ปีที่ 5 (ฉบับที่ 1) ตลอดช่วงเวลาสี่ปีที่จัดทำวารสารสำหรับเป็นพื้นที่เผยแพร่งานวิชาการสำหรับด้านดนตรีและด้านการแสดง เพื่อให้สังคมวงวิชาการในงานด้านนี้เป็นประโยชน์สำหรับนักวิชาการและผู้ที่สนใจได้มีแหล่งเรียนรู้เพิ่มขึ้น ในปัจจุบันมีนักวิชาการ นิสิต นักศึกษา ให้ความสนใจในการส่งผลงานเข้าร่วมตีพิมพ์เพิ่มเป็นจำนวนมาก ทำให้วารสารฯ มีความเข้มข้นทางวิชาการและมีเนื้อหาที่หลากหลาย เหมาะแก่การเป็นแหล่งเรียนรู้สำหรับผู้ที่สนใจเป็นอย่างมาก กองบรรณาธิการจึง ขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้ และจะพยายามพัฒนาปรับปรุงวารสารให้มีคุณภาพและความหลากหลายมากขึ้น

สำหรับวารสารดนตรีและการแสดงฉบับนี้ บทความวิชาการที่คัดสรรนำมาลงทั้งสิ้นจำนวน 8 บทความ โดยในฉบับนี้เป็นงานด้านดนตรีประเภทดนตรีสากล ดนตรีไทย ทั้งในเรื่องของการวิเคราะห์ การประพันธ์เพลง และวัฒนธรรมดนตรี บทความต่าง ๆ ได้นำเสนอองค์ความรู้ที่เป็นประโยชน์ต่อผู้อ่าน และใช้เป็นแนวทางสำหรับผู้สนใจได้มีแหล่งข้อมูลในการศึกษาอ้างอิงได้

สุดท้ายนี้ กองบรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง ยังยินดีน้อมรับฟังความคิดเห็นต่าง ๆ จากท่านผู้อ่านผ่านทางเวปไซด์ของคณะดนตรีและการแสดง และหวังว่าวารสารดนตรีและการแสดง จะเป็นประโยชน์ต่อท่านผู้อ่านที่มีความสนใจต่องานเขียนวิชาการด้านดนตรีและการแสดง

ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ
บรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง
มหาวิทยาลัยบูรพา

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

ความสัมพันธ์ของบทสวดชัยมงคลคาถากับเพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง
The Relationship Between Chaiya Mangala Gatha Chant and
Pleng Ching type of Pleng Ruang
บุญเลิศ กร่างสะอาด, ภัทระ คมขำ
Boonlert Krangsa, Pattara Komkam 7

บทประพันธ์เพลงกรอซฟิวก์ สำหรับฟลูต คลาริเนต เชลโล และดับเบิลเบส
Grosse Fuge for Flute, Clarinet, Cello and Double Bass
เจิดพงษ์ สุขุมินท, วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น
Jertpong Sukumint, Wiboon Trakulhun 23

การวิเคราะห์เชิงทฤษฎีเซตในบทประพันธ์เพลง นกเค้าแมวสีน้ำตาล
ของโอลิเวียร์ เมสเซียน
La Chouette Hulotte by Olivier Messiaen : Set Theory Approach
พลิ้วแพร โชติรัตน์, วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น
Pleelpare Chottirat, Wiboon Trakulhun 37

การศึกษาเพลงสองไม้เรื่องเต่าทองทางฆ้องวงใหญ่ โดยการถ่ายทอดของ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ
A study of Pleng Song Mai Ruang Tao Tong in Kong Wong Yai
Performance through transmission of Assist. Prof. Pattara Komkum, Ph.d.
ศุภศิระ ทวิชัย
Supasira Tawichai 51

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

บทประพันธ์เพลง “ช่วงเวลาแห่งความสุข” สำหรับกีตาร์อคูสติก
A Composition of Walking On Air for The Acoustic Guitar
ธเนศ วงศ์สิงห์
Tanet Wongsingh 66

โขน : วิธีการขับร้อง ตอน พระรามตามกวาง
Khon : The singing method from a “Phra Ram Tam Kwang “ episode
จันทนา คชประเสริฐ
Jantana Kochprasert 77

วัฒนธรรมดนตรีกับวิถีชีวิตในท้องถิ่นภาคตะวันออก: กรณีศึกษาคณะเพลงขอทาน บ้านทุ่งไก่ดัก จังหวัดตราด
The Culture of Music and Indigenous living in eastern region: A Case study of Beggar Song, Bantungkaidug Ensemble, Trat Province
รณชัย รัตนเศรษฐ
Ronnachai Rattanaseth 88

แนวคิดการแสดงเพื่อการสร้างสรรค์การขับร้องเพลงไทย
The Concept of Acting for Thai Traditional Singing Creativity
สัณห์ไชญ์ เอื้อศิลป์
Sanchai Uaesilapa 100

วารสาร
ดนตรีและการแสดง
MUSIC AND PERFORMING ARTS JOURNAL
Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University

ISSN 2465-356x
Volume 5 Issue 1 January-June 2019

ความสัมพันธ์ของบทสวดชัยมงคลคาถากับเพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง

The Relationship Between Chaiya Mangala Gatha Chant and Pleng Ching type of Pleng Ruang

บุญเลิศ กร่างสะอาด[1], ภัทระ คมขำ[2]

Boonlert Krangsa, Pattara Komkam

บทคัดย่อ

บทความเรื่อง ความสัมพันธ์ของบทสวดชัยมงคลคาถากับเพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาเปรียบเทียบรูปแบบการสวดกับรูปแบบการบรรเลง โอกาสการสวดกับโอกาสการบรรเลง โดยบทความนี้เป็นผลงานวิจัยบางส่วนของวิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิตเรื่อง “การสร้างสรรค์เพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง เรื่องชัยมงคลคาถา” ผลการศึกษาพบว่า รูปแบบการสวดและการบรรเลง มีความสัมพันธ์กัน 4 ด้าน คือ ด้านโครงสร้างของบทสวดประกอบด้วยหลายบท สัมพันธ์กับการเรียงร้อยบทเพลงหลายเพลงบรรเลงติดต่อกัน ด้านความสั้นความยาวที่ไม่เท่ากันของคำบาลี ในบทสวด สัมพันธ์กับใจความของทำนองเพลง ด้านเนื้อหาบทสวดและทำนองพบลักษณะที่เรียกว่า “การซ้ำท้าย” ทั้งในการสวดและการบรรเลง และด้านความหมายเป็นเชิงมงคลเช่นเดียวกัน เรื่องโอกาสการสวดและการบรรเลงพบว่า มีการนำไปใช้ในงานมงคล ในแนวทางเดียวกัน และโอกาสที่ใช้สวดส่งผลต่อการเรียบเรียงบทสวดที่หลากหลาย สัมพันธ์กับการเลือกใช้ บทเพลงเพิ่มเติมในการบรรเลงเพลงฉิ่งอย่างหลากหลายหากการดำเนินพิธีกรรมไม่เสร็จสิ้น

คำสำคัญ: ชัยมงคลคาถา / เพลงเรื่อง / เพลงฉิ่ง / ความสัมพันธ์ / บทสวด

---

[1]Doctoral candidate, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University.

[2]Assistant Professor, Dr., Thai Music Section, Department of Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University.

Abstract

This article entitles the relationship between Chaiya Mangala Gatha chant and Pleng Ching type of Pleng Ruang which aims to comparative study the forms of the chanting and musical performing of the Chaiya Mangala Gatha and occasions on which they take place. It is partly based on the data gathered for a doctoral thesis entitled "The Creative Musical Composition for the Chaiya Mangala Gatha in the Pleng Ching Type of Pleng Ruang". The present study found four aspects of the relationship between the chanting and musical performance of the Chaiya Mangala Gatha: structure, length, content and meaning. For structural relationship, both the chant and the song are derived from a compilation of chants and melodies of similar tunes. They both vary in length of Pali words in chants but share lyric melody relationship. The content relationship between the chant and the melodies is seen in their "repetition of the final phrase". The study also found that both the chanting and the musical performance of the Chaiya Mangala Gatha usually take place on auspicious occasions which consequently result in a variety of chants and the choice of Pleng Ching used. Additional relationship and choosing chants in Pleng Ching performing may be inserted in the case where religious ceremonies last longer than usual.Keyword: Music compositio; Maharaj Bhumibol; Wind symphony orchestra

Keyword: Chaiya Mangala Gatha; Pleng Ruang; Pleng Ching; relationship; chant

---

Introduction

Chanting is one of the daily routine that Buddhists should practice as it is considered one of the means to achieve the ultimate goal of Buddhism. The benefits of chanting include increased concentration, mindfulness, intellectual development and wisdom for better understanding of Buddhist doctrines which, when put to practice, will bring good fortune into one's life. Chanting can eventually lead to one's liberation from the suffering of cyclic existence or samsara. Such benefits are stated in the Vimuttayatana Sutta as follows: "Some people regularly recite Buddhist chants or relate the dharma (Buddhist teachings) that they have learned. While chanting with focused mind, these people will be able to put such dharma into practice until they are free from sufferings" (Thepporn Mangthani, 1999: 1-5).

One of the most popular prominent Buddhist chants with significant roles in Thailand is the Chaiya Mangala Gatha chant which is also known under other names like Buddha Chaiya Mangala Gatha, Buddha Chaya Mangala Gatha, Chaya Mangkalatthaka Gatha, Tawai Phorn Phra, Pahung, etc. This chant relates Buddha's eight propitious victories over Mara (devils) and altogether consists of nine verses. Verses No. 1-8 narrate Buddha's victory over the eight Mara (devils) of: Phaya Sawatti, Arawaka Yaksa, Narakiri Elephant, Ongkulimarn, Jinjamarnwika, Sajjaka Nikron, Phaya Nanthopanantha Narkaraj, and Pakaphrom. Verse No. 9 is a summary of Buddha's exalted power and the virtues of chanting the Chaiya Mangala Gatha, which include auspicious blessings, protection against all harms, attainment of Moksa (salvation) and nirvana for the chanters (Thammasapa, Banluetham Institute and Buddhist Book Center, no date of publication available: pp. 3-4).

Thai Buddhists' observance of religious ceremonies helps enrich the spiritual wellbeing and religious faith of participants. Such practices have been transmitted through generations until they become customary and traditional conducts. They also contribute to the continuity of classical Thai music which has become an integral part of the Thai ways of life from birth to death and is essential to both the court and commoners' religious ceremonies.

Based on the essential roles of classical Thai music in Buddhist ceremonies, the musical performance of Ching Phra Chan Suite in the Pleng Ching type of Pleng Ruang and the chanting of the Chaiya Mangala Gatha are associated with the partaking of meal offerings by Buddhist monks. Comparison of Ching Phra Chan melodies and the chanting of Chaiya Mangala Gatha reveal a structural similarity of the chant and the melodies. For this reason, the researcher became interested in conducting a research on the creative composition of a new Chaiya Mangala Gatha suite in the Pleng Ching type of Pleng Ruang and the creating of the body of knowledge on the composition of the Pleng Ching type of Pleng Ruang. This research findings presented in this article are parts of the above research data with a special focus on the relationship between the forms and occasions for the chanting and the performing of the Pleng Ching type of Pleng Ruang melodies of the Chaiya Mangala Gatha.

Objective

To compare the Chaiya Mangala Gatha chant and the performing of Pleng Ching type of Pleng Ruang melodies, especially the forms of the chanting and the musical performance of the Chaiya Mangala Gatha chant as well as the occasions on which such chanting and musical performance take place.

Method

Qualitative research methods were employed and conducted in the following steps:

1. This step involves documentary survey of academic texts and articles, theses and relevant books that are available at various libraries such as the Office of Academic Resources, Chulalongkorn University.

2. Interviews of authorities in Thai music and religious experts.

3. Analysis and synthesis of research data to identify and develop the conceptual framework for the creative composition of new melodies in this study.

Research Results

1. Chaiya Mangala Gatha chanting arrangement

According to Phra Ratchasutthiyanmongkhon or Luang Por Charan, Vipassana meditation at Wat Amphawan, Sing Buri recorded in the book of Law of Karma and Dhamma Practice that chanting began with the Namo Tatsa chant to Hai Phorn chant (the Pawatusap chant, and called "Tawai Phorn Phara chant". The detail consisted of repeating the Namo Tatsa chant three times, Ittipiso chant (Buddha, Dharma (Buddhist teachings) and the Sangha (Buddhist monks), Chaiya Mangala Gatha chant (the Pahung chant), Maha Karuniko chant, followed by the Pawatusap chant (Phra Ratchasutthiyanmongkhon, 1991 : 16-19) which conform to Nattarat Phata stated that this group of chants called "Tawai Phorn Phara chant" that chanting began with 1. repeat the Namo Tatsa chant three times, 2. Ittipiso chant, 3. the Pahung chant and then followed by 4. the Pawatusap chant (Nattarat Phata, 2006 : 193).

According to Phra Dhammadhiraratmahamuni (Thiengahkathammo, Pali Scholar, Level 9) at Wat Rakhangkhositraram stated that in chant of his book and separated the chant of "Tawai Phara" that is called only in the Pahung chant. The researcher concluded that the Namo Tatsa chant called "Homage to the Buddha", the Ittipiso chant called "Tawai Phorn Phara chant", the Pahung chant called Buddha the Chaiya Mangala Gatha (Pahung),

the Maha Karuniko chant called Chaiya Paritta (Mahaka) that Chaiya Paritta chant of this book that included Gatha of "Pawatusap" (Phra Dhammadhiraratmahamuni, n.d.: 101-105).

It was indicated that the explanation of Phra Dhammadhiraratmahamuni called "Tawai Phorn Phara chant" that was only the Ittipiso chant and divided the meaning in each chant.

Chaiya Mangala Gatha chant was not only chant in rituals but also royal rituals that had Thai classical music instruments for royal ceremonies. Chanting by Phru Ruak or having the schedule would start with Chayonto chant for winning victories and when chant is finished, it can be interpreted that Chaiya Mangala Gatha chant is repeated again.

The Chaiya Mangala Gatha chant had normal chanting in the book of Tawai Phorn Phara – Yo Khwam Deka Pahung and the opinion in creations of Buddha Image of eight Buddha postures and indicating tradition chant. To sum up, the chant called Tawai Phorn Phara that had started with repeating Namo Tatsa chant three times, Ittipiso chant, Sawakhato chant, Supatipanno chant, Pahung chant, Maha Karuniko chant and that ends with Pawatusap chant (Phraya Thipphakosa,1940 : 1-5).

Based on the study, the information of the forms of Chaiya Mangala Gatha chant can be divided into four major forms.

First form was Chaiya Mangala Gatha chant based on tradition that starts with repeating Namo Tatsa chant three times, Ittipiso chant, Sawakhato chant, Supatipanno chant, Pahung chant, Maha Karuniko chant and ends with Pawatusap chant.

Second form was Chaiya Mangala Gatha chant with the addition of "Bhutan, Thamman, Sang Khang chants" in the beginning and additional pouring of ceremonial water and being compassionate at the end.

Third form was Chaiya Mangala Gatha chant in royal rituals that would be chanted after the musical performance of Thai classical music instruments for royal ceremonies and having Chayonto chant for winning victories.

Fourth form was chant by students. In this form, it is the end of a week after school and Chaiya Mangala Gatha chant was only “Pahung chant” in the first chant and translated chanting (composition by King Phra Mongkut Klao Chao Yu Hua)

Based on the four forms of the study, the researcher classified, analyzed and looked into the synthesis of collected data, the form of Chaiya Mangala Gatha chanting can be divided into three parts as follows:

Table 1: Division of the Chaiya Mangala Gatha chanting

No.	Content of the Chaiya Mangala Gatha chanting
Part 1	Repeat the Namo Tatsa chant three times Ittipiso, Sawakhato and Supatipanno chants
Part 2	Chaiya Mangala Gatha chant
Part 3	Maha Karuniko chant, followed by the Pawatusap chant

In Table 1, the Chaiya Mangala Gatha chant is divided into three parts for the following reasons:

Part 1 is the Namo Tatsa chant which is repeated three times, followed by the Ittipiso, Sawakhato and Supatipanno chants; all of which are the chants in reverence of Buddha. Ittipiso chant is the praising of the benevolence of Buddha, Dharma (Buddhist teachings) and the Sangha (Buddhist monks).

Part 2 is the Pahung chant which is central to the Chaiya Mangala Gatha chant and also to the researcher’s division of the chant. Chaiya Mangala Gatha chant narrates Buddha’s victory over the eight Mara (devils). The ninth verse of this chant cites the merits of the Chaiya Mangala Gatha chanting.

Part 3 is the Maha Karuniko chant which ends with the Pawatusap chant. Both chants are not the essence of the Chaiya Mangala Gatha chant but are commonly recited at the end of the chant. They are mainly an appeal to the benevolence of the Buddha, Dharma and Sangha to provide protection and blessing for both the chanters and listeners.

2. Pleng Ching type of Pleng Ruang performing arrangement

Pleng Ching type of Pleng Ruang is a type of music with Pleng Ruang's key characteristic of being free from the constraints of regular rhythmic structure and consists of a variety of melodies with different lengths. It is mainly performed in Buddhist functions, especially during the monks' partaking of their morning and mid-day meal offerings. Other roles that it plays are a musical accompaniment to traditional Thai performing arts and a piece for fingering exercise to improve musicians' skills. Pleng Ching has unique style of melodies and has exceptionally close relationship with Buddhism.

The type of Pleng Ching selected for the present comparative study of the Chaiya Mangala Gatha chanting and musical performance is the Song Chan or slow tempo Pleng Ching Ruang Krabok in the Ching Phra Chan Paen suite. This suite is a collection of several songs with corresponding melodies to the melodious chanting of the "Tawai Phorn Phra" or "Chaiya Mangala Gatha" chant which consists of many chants with auspicious meanings. The melodious rhythms of these chants correspond with the melodies of Pleng Ruang Pleng Ching, especially the slow tempo (Song Chan) Pleng Ching Ruang Krabok. This song is the song played by musicians of Department of Fine Arts to the present day. Its structure as revealed through its musical notation is shown below:

Song No. 1 – Krabok Ngern. The first and second stanzas contains three sentences.

Song No. 2 – Krabok Nark. The first stanza contains four sentences and the second stanza contains nine sentences. (The first two sentences are played twice, the next five sentences twice and the last two sentences also twice).

Song No. 3 – Malang Wan Thong. This is song of single stanza with eight sentences.

Song No. 4 – Krabok Thong. This is also a single-stanza song. (The first two sentences are played twice and the last two sentences also twice).

The above details reveal four aspects of the relationship between the Chaiya Mangala Gatha chant and Pleng Ruang Krabok Song Chan.

3. The structural relationship

The researcher divided the melodic rhythms of the chanting of the Chaiya Mangala Gatha into three parts and found them to be corresponding to the four melodies of the Pleng Ruang Krabok Song Chan suite. (This is an arrangement in the musical style of the Department of Fine Art which differs from the style of other 'musical houses'. Each musical house usually

adds distinctive melodies of its own to the song to showcase its musical skills). A summary of the structural relationship between the chant and the melodies is shown in the table below:

Table 2: The structural relationship between the chant and Pleng Ruang Krabok Song Chan melodies.

No.	Content of the Chaiya Mangala Gatha chanting	Content of Pleng Ching Ruang Krabok Song Chan
Part 1	Repeat the Namo Tatsa chant three times Ittipiso, Sawakhato and Supatipanno chants	Song No. 1 – Krabok Ngern
Part 2	Chaiya Mangala Gatha chant	Song No. 2 – Krabok Nark
Part 3	Maha Karuniko chant, followed by the Pawatusap chant	Song No. 3 – Malang Wan Thong Song No. 4 – Krabok Thong

The above table illustrates the relationship between the contents of the Chaiya Mangala Gatha chant and Pleng Ching melodies. Their content structures share close resemblance in terms of meanings and courses, which can be contributed to the arrangement of melodies of similar types and idioms in the suite.

4. The length relationship

Examination of the verses of the Chaiya Mangala Gatha chant and the melodies of Pleng Ching Ruang Krabok song found them to have different lengths, which clearly illustrates their content or structural relationship. This relationship is clarified in the following examples:

In Verse No. 1 of the Pahung chant, the unevenly spacing of the chanting can be seen when the words are divided into 11 motifs of different lengths as follows:

Motif	1	Bāhung	2 consonants
Motif	2	Sahassa mabhi nimmita sāvu dhantang	12 consonants
Motif	3	Gīri mekhalang	4 consonants
Motif	4	Udita ghora sasena mārang	10 consonants
Motif	5	Dānādi-dhammavidhinā	8 consonants
Motif	6	Jitavā	3 consonants

Motif 7 Munindo 3 consonants
Motif 8 Tang tejasā 4 consonants
Motif 9 Bhavatu 3 consonants
Motif 10 Te 1 consonant
Motif 11 Jaya mangalāni 6 consonants

It can be seen that the 11 motifs in the first verse of the Pahung chant vary in length; they contain 1-12 consonants. The differences in length are also apparent in the different stanzas of Pleng Ching Tuang Krabok suite. For example, the third and fourth sentences of the Malang Wan Thong melody are only two, eight and four measures long and end with a two-measure phrase as follows:

The third sentence of the Malang Wan Thong melody in Khong Wong Yai:

measures	1	2	3	4	5	6	7	8
Right hand	- - - ล	- - - ล	- - ร -	ร ร - -	ด ด - -	ท ท - -	ล ล - -	ท ท - -
Left hand	- - - ร	- - - ล	- - - ร	- - - ด	- - - ท	- - - ล	- - - ท	- - - ด

The fourth sentence of the Malang Wan Thong melody in Khong Wong Yai:

measures	1	2	3	4	5	6	7	8
Right hand	ด ด - -	ท ท - ล	- - ร -	ร ร - -	ด ด - -	ท ท - ล	- - - -	- ซ - ซ
Left hand	- - - ท	- - - ล	- - - ร	- - - ด	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - -

An examination of the third and fourth sentences of the above melody indicates that the melody can be separated as follows:

For a melody with two measures, the first to second measures of the first sentence are as follows:

measures	1	2	3	4	5	6	7	8
Right hand	- - - ล	- - - ล						
Left hand	- - - ร	- - - ล						

For a melody with eight measures, the third to eighth measures of the third sentence, including the first to second measures of the fourth sentence are as follows:

The melody of the third sentence in Khong Wong Yai:

measures	1	2	3	4	5	6	7	8
Right hand			- - ร -	ร ร - -	ด ด - -	ท ท - -	ล ล - -	ท ท - -
Left hand			- - - ร	- - - ด	- - - ท	- - - ล	- - - ท	- - - ด

The melody of the fourth sentence in Khong Wong Yai:

measures	1	2	3	4	5	6	7	8
Right hand	ด ด - -	ท ท - ล						
Left hand	- - - ท	- - - ล						

For a melody with four measures, the third to sixth measures of the fourth sentence are as follows:

The melody of the fourth sentence in Khong Wong Yai:

measures	1	2	3	4	5	6	7	8
Right hand			- - ร -	ร ร - -	ด ด - -	ท ท - ล		
Left hand			- - - ร	- - - ด	- - - ท	- - - ล		

For a melody with two measures, the seventh to eighth measures of the fourth sentence are as follows:

The melody of the fourth sentence in Khong Wong Yai:

measures	1	2	3	4	5	6	7	8
Right hand							- - - -	- ซ - ซ
Left hand							- - - ซ	- - - -

It can be seen from the Malang Wan Thong melody, which is used here as an example of Pleng Ching Ruang Krabok, that the different lengths of its melodic segments correspond with the different numbers of consonants (between 1-12 consonants) in the verses of the chant.

5. The content relationship

The research found a "repetition of the final phrase" in all eight verses of the Pahung chant which is the essence of the Chaiya Mangala Gatha chant. In this article, only the first two verses are cited as follows:

Chaiya Mangala Gatha chant verses 1

Bāhung sahassa mabhi nimmita sāvu dhantang

Gīri mekhalang udita ghora sasena mārang

Dānādi-dhammavidhinā jitavā munindo

"Tang tejasā bhavatu te jaya mangalāni"

Chaiya Mangala Gatha chant verses 2

Mārāti reka mabhi yujjhita sabba ratting

Ghorang panā-lavaka makkha mathaddha yakkhang

Khantī sudanta vidhinā jitavā Munindo

"Tang tejasā bhavatu te jaya mangalāni"

The ending of each verses of the chant as shown above is bolded and highlighted in grey color to indicate the segment where the "repetition of the final phrase" is used in the same manner as the "repetition of the final phrase" found in Pleng Ching Ruang Krabok suite. In Krabok Ngern melody, the repetition appears at the end of the first and second stanzas. In Malang Wan Thong melody, which has only one stanza, the final phrases of the last two musical sentences are repeated twice. Such repetition is shown below.

An example from the first stanza of Krabok Ngern melody in Khong Wong Yai:

Right hand	- - - ม	- ร - ท	- - - -	- - - ท	- ซ - -	ล ท - ร	- ม - ร	- ท - ล
Left hand	- - - ม	- ร - ท	- - - ท	- - - -	- ร - ซ	- - - ร	- ม - ร	- ท - ล
Right hand	- - - -	- ล - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- - - -	- - ร ม	- ล - -	ซ ซ - ล
Left hand	- - - ล	- - - -	- ท - ล	- ซ - ท	- ล - ท	- ด - -	- ล - ซ	- - - ล
Right hand	- - - -	- ล - ล	- ซ - ม	- ร - ซ	- - ร ม	- ซ - ล	- ซ - -	ล ล - ซ
Left hand	- - - ล	- - - -	- ซ - ท	- ล - ซ	- ด - -	- ซ - ล	- ซ - ล	- - - ซ
Right hand	- - - -	- ล - ล	- ล - -	ซ ซ - ล	- - ท ท	- ร - -	ล ล - -	ซ ซ - ม
Left hand	- - - ล	- - - -	- ล - ซ	- - - ล	- ท - -	- ร - ล	- - - ซ	- - - ท

Right hand	- - - -	- ล - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- - - -	- - ร ม	- ล - -	ซ ซ - ล
Left hand	- - - ล	- - - -	- ท - ล	- ซ - ท	- ล - ท	- ด - -	- ล - ซ	- - - ล
Right hand	- - - -	- ล - ล	- ซ - ม	- ร - ซ	- - ร ม	- ซ - ล	- ซ - -	ล ล - ซ
Left hand	- - - ล	- - - -	- ซ - ท	- ล - ซ	- ด - -	- ซ - ล	- ซ - ล	- - - ซ

The “repetition of the final phrase” found in the Krabok Ngern melody corresponds with the “repetition of the final phrase” in all verses of the Pahung chant. This a clear indication of the relationship between the chant and the melody. Such repetition is also found in Malang Wan Thong melody.

6. The meaning relationship

The similarity in auspicious meanings of the Chaiya Mangala Gatha chant and the Ching Ruang Krabok suite is shown in the table below.

Table 3 : The meaning relationship between the Chaiya Mangala Gatha chant and the Ching Ruang Krabok Song Chan suite.

Content of the Chaiya Mangala Gatha chant		Meaning
Part 1	Repeat the Namo Tatsa chant three times	Showing respect and worship to Buddha.
	Itipiso, Sawakhato, and Supatipanno chants	Praising the benevolence of Buddha, the Dharma (Buddhist teachings) and the Sangha (Buddhist monks).
Part 2	Chaiya Mangala Gatha chant	Relating the eight victories of Buddha with the ninth verse praising the benevolence of the Chaiya Mangala Gatha chanting.
Part 3	Maha Karuniko chant	Praising Buddha’s immeasurable benevolence for all living things.
	Chayanto chant	Relating Buddha’s victories over Mara (in the first verse of the Pahung chant).
	Pawatusap chant	Appealing to the great powers of Buddha, the Dharma and the Sangha for protection and auspicious blessings to the chanters and listeners.

Content of Pleng Ching Ruang Krabok Song Chan suite		Meaning
Song No. 1	Krabok Ngern	Auspicious articles, flowers or items whose value is exhibited in silver.
Song No. 2	Krabok Nark	Auspicious articles, flowers or items whose value is exhibited in copper.
Song No. 3	Malang Wan Thong	A species of fruit fly with dark brown thorax and abdomen and yellow or orange specks, depending on the species of the fly, giving an overall golden appearance which is taken as a sign of auspiciousness.
Song No. 4	Krabok Thong	Auspicious articles, flowers or items whose value is exhibited in gold.

The above table reveals the relationship between the meaning of the Chaiya Mangala Gatha chant and the meaning of the title of the Ching Ruang Krabok suite; both share a similarity in their auspicious meanings.

7. The relationship in term of the occasions on which the chanting and musical performance of the Pleng Ching type of Pleng Ruang take place

This type of relationship is generally apparent at Buddhist religious ceremonies. Pleng Ching type of Pleng Ruang is only performed in religious ceremonies and never on any other occasion. Likewise, the chanting of Pahung chant never takes place at any inauspicious function. The researcher identified two aspects of this type of relationship as follows:

The first aspect of this relationship is the performance occasions. Both the chanting and the musical performance similarly take place exclusively on auspicious occasions. Pahung chant, which is the essence of the Chaiya Mangala Gatha chant, is customarily chanted at auspicious functions before the monks' partaking of a meal offering. The chanting is then followed by the musical performance of Ching Phra Chan suite.

Pleng Ching type of Pleng Ruang is performed by a Phipat Pithi ensemble during the monks' partaking of a meal offering. The Ching Phra Chan Chao (monks partaking a morning meal) suite, which is performed exclusively on this occasion, is rarely performed on any other occasion. Phra Chan Paen (monks partaking a mid-day meal) suite, whose melodies vary with the special style of different 'musical houses', is played at a monks' mid-day meal.

It is the typical characteristic of Pleng Ruang to combine melodies of similar types and idioms into a suite to demonstrate the musical wisdom of a specific musical house. The melodies that make up a Ching Phra Chan suite can be played separately, but not entirely, on other occasions.

The second aspect of this relationship is the impact of performance occasions on the choice of chants and on the choice of Pleng Ching melodies when a religious ceremony lasts longer or shorter than usual; the number of chants and melodies can be adjusted accordingly. For example, several chants are added to the extended Buddhist chanting during the New Year countdown celebration. At a Buddhist chanting to offer auspicious blessings to His Majesty the King, the Tawai Phra Phorn Chaiya Mangala chant is added to the normal Chaiya Mangala Gatha chant. Other examples include a chanting to ask for self-blessing in which the Itipiso chant is sometimes repeated for the same number of the chanter's age plus an extra round of chanting for the chanter's longevity. This type of self-blessing chanting is usually followed by certain Buddhist chants to dispense the chanter's compassion and merits to other persons or living things. These are some of the examples in which the number and type of chants can vary with the chanting length and occasion.

The relationship between the performance occasions and the musical arrangement is similar to increase or decrease of the chant number discussed above. The choice and length of Pleng Ching melodies are determined by the normal length of a monks' meal in different Buddhist temples. When the meals go on for a long time, similar style of melodies must be added to cover the extended meal period.

This study found corresponding relationship between the Chaiya Mangala Gatha chanting and the performance of Pleng Ruang Pleng Ching melodies. Khru Peeb Khonglaithong explained this relationship as follows:

> *I heard Khru Prasith Thavorn's frequent mentioning of Itipiso Pakawa melody but didn't really know what he meant. He might have compared the Itipiso Pakawa melody to Pleng Tub Ton Pleng Ching or Pleng Tub Lom Phat Chai Khao suites whose melodies are quite similar. These melodies are considered helpful for the memorizing, observing and comparing of melodies in terms of their similarities, differences, lengths and idioms. They allow musicians to practice identifying the melodies that are compatible with*

Pleng Ruang Pleng Ching and if possible, to string similar melodies into a single arrangement. We can search for information and combine them together. For Chan Chao (monks' morning meal) melody, we can play Ching Chang, Ching Sanan and several melodies whose names are now lost for the lack of proper record but are associated with auspiciousness or religiosity. For example, there are the Sathukarn melody which is related to the worshipping and inviting of deities, Ching Phra Chan Chao and Ching Phra Chan suites. Chaiya Mangala Gatha chant and Pleng Ruang Pleng Ching are related as both are involved with auspicious matters and are directly concerned with Buddhist monks (Peeb Khonglaithong. An interview. 1 January 2018.).

Recommendation

The present study on the relationship between the Chaiya Mangala Gatha chant and the Pleng Ching type of Pleng Ruang is based on a comparative study of the chant and one song, the Pleng Ching Phra Chan Paen Ruang Krabok suite. More comparative study of the chant and other classical Thai melodies will provide more comprehensive understanding of their relationship.

References

Nattarat Phata, (2006). *An Analytical Study of the Buddha's Chanting Stanzas on the Eight Auspicious Victories*. The degree of Master of Arts (Philosophy). Bangkok: Graduate College, Mahachulalongkornrajavidyalaya University.

Peeb Khonglaithong. Interviewed on 1 January 1, 2018.

Phra Dhammadhiraratmahamuni, (n.d.). *Herbs in a house, Chanting, solving Karma... life problems, how to eat without illness*. Bangkok : Thanachai Rungrung Phatthana publisher.

Phra Ratchasutthiyanmongkhon, (1991). *The Law of Karma, Dhamma Practice*. Book of Promoting Dhamma episode volume 5. Sing Buri : Pawana Foundation publisher.

Phraya Thipphakosa, (1940). *Tawai Phara Phorn – Yo Khwam Deka Pahung*. Bangkok : Yimsri publisher.

Thammasapa, Banluetham Institute and Buddhist Book Center. (n.d.). *Picture Book (Buddha Chaiya Mangala Gatha) on Phra Phuttachao Chana Marn (Buddha Conquering Mara)*. Bangkok: Thammasapa.

Thepporn Mangthani (Monthain). (1999). *Jed Tamnarn and Jariyatham Thai (Seven Legends and Thai Ethics)*. Bangkok: Liang Chiang.

บทประพันธ์เพลงกรอซฟิวก์ สำหรับฟลูต คลาริเนต เชลโล และดับเบิลเบส

Grosse Fuge for Flute, Clarinet, Cello and Double Bass

เจิดพงษ์ สุขุมินท[1], วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น[2]

Jertpong Sukumint, Wiboon Trakulhun

บทคัดย่อ

การศึกษาค้นคว้าอิสระเรื่อง บทประพันธ์เพลง*กรอซฟิวก์ สำหรับฟลูต คลาริเนต เชลโล และดับเบิลเบส* มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์บทเพลงกรอซฟิวก์ ของเบโธเฟน จากนั้นนำมาสร้างบทประพันธ์เพลงใหม่ อย่างไรก็ตามผู้วิจัยได้ขยายขอบเขตการประพันธ์ให้คลอบคลุมไปถึงดนตรีเอโทนาลแบบอิสระ และดนตรีซีเรียล แต่ยังคงวิธีการประพันธ์แบบกรอซฟิวก์

บทประพันธ์เพลง*กรอซฟิวก์ สำหรับฟลูต คลาริเนต เชลโล และดับเบิลเบส* มีทั้งหมด 7 ท่อน เริ่มจากท่อนที่ 1 มีทำนองหลัก I-V และท่อนที่ 2 มีทำนองหลัก VI หลังจากนั้นท่อนที่ 2-7 ได้นำทำนองหลักทั้งหมดมาพัฒนาด้วยวิธีการดังต่อไปนี้ เช่น การเลียนแบบทำนอง การล้อเลียนทำนอง การซีเควนซ์ การพลิกกลับ การแปรเหนือแนวทำนองคงที่ การแปรทำนองหลัก การสร้างรูปแบบจังหวะ และการสร้างส่วนขยายทำนองหลัก ฯลฯ รวมถึงความสัมพันธ์หลักของบทประพันธ์เพลงในเชิงเซต คือ เซต (016)

คำสำคัญ: เบโธเฟน / กรอซฟิวก์ / แนวทำนองคงที่ / การแปรทำนอง / เซต

Abstract

This independent study of "*Grosse Fuge for Flute, Clarinet, Cello and Double Bass*" aims to analyze Beethoven's *Grosse Fuge* and to create the new composition. However, the scope is extended to Free atonal, Serial music, but keep the methods of composition from Beethoven's *Grosse Fuge*

Grosse Fuge for Flute, Clarinet, Cello and Double Bass consists of 7 section; 1st section has theme I-V and the second has theme VI after that 2nd-7th section have brought them to develop by Imitation, Canon, Sequence, Inversion, Cantus Firmus Variation, Thematic variation, Rhythmic pattern and Extension of theme etc. Including the main relationship of pitch class set is (016)

Keywords: Beethoven; Grosse Fuge; Cantus Firmus; Variation; Set

---

[1]นักศึกษาปริญญาโท สาขาดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

[2]อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

1. ที่มาและความสำคัญ

เริ่มตั้งแต่ช่วงต้นของยุคโรแมนติกในศตวรรษที่ 19 มีวิวัฒนาการของดนตรีที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว เต็มไปด้วยสีสัน และน่าสนใจ เกิดการทดลองวิธีการประพันธ์ในรูปแบบต่าง ๆ ที่หลากหลาย มีนักประพันธ์เพลงหลายท่านได้พยายามที่จะพัฒนาวิธีการประพันธ์ต่างจากเดิม ๆ ที่ใช้ลักษณะดนตรีที่อยู่บนพื้นฐานของบันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ ซึ่งมีโทนิก (Tonic) และโดมินันท์ (Dominant) เป็นสำคัญ

วิธีคิดดังกล่าวจะเห็นได้จากงานช่วงปลายของ ลุดวิก วาน เบโธเฟน (Ludwig van Beethoven 1770-1827) ในบทเพลง*กรอซฟิวก์ Grosse Fuge* (1825) หรือฟิวก์ขนาดใหญ่ มีการใช้เสียงกระด้าง (Dissonance) หรือโครมาติก (Chromatic) จริงจังมากขึ้นกว่าบทเพลงต่าง ๆ ในยุคคลาสสิกที่ผ่านมา และเป็นการพัฒนาโครงสร้างฟิวก์ (Fugue) ได้อย่างน่าสนใจ อีกทั้งยังเป็นบทเพลงประเภทฟิวก์รูปแบบใหม่ที่สำคัญ เอกลักษณ์อย่างหนึ่งที่สำคัญของเบโธเฟน ซึ่งปรากฏอยู่ในบทเพลง*กรอซฟิวก์* คือ วิธีการสร้างความเป็นเอกภาพ (Unity) โดยการใช้โมทีฟ (Motif) และ/หรือส่วนย่อยทำนอง (Fragments) ในการสร้างสรรค์บทเพลง วิธีการดังกล่าวก็ยังคงเป็นที่นิยม และถูกใช้จนมาถึงปัจจุบันนี้

จนกระทั่งเข้าสู่ดนตรีศตวรรษที่ 20 นักประพันธ์เพลงไม่ได้ให้ความสำคัญกับโทนิกและโดมินันท์อีกต่อไป โดยมีระบบการประสานเสียงแบบใหม่เข้ามาแทนที่ ด้วยเหตุนี้ทำให้เกิดวิธีการประพันธ์แบบใหม่ขึ้นหลายวิธี เช่น วิธีการประพันธ์ของดนตรีซีเรียล (Serial music) ท่อนที่ 3 ในบทเพลง *Serenade* Op.24 (1923) ของอาร์โนลด์ เชินแบร์ก (Arnold Schöenberg 1874-1951) ซึ่งวิธีการนี้จะถูกพัฒนาไปสู่ระบบดนตรี 12 เสียง (Twelve-tone System) ในท่อนที่ 4 ของบทเพลงนี้ และบทเพลงอื่น ๆ ที่สำคัญของเขาในช่วงเวลาถัดมา

นอกจากนี้ลักษณะโดยทั่วไปของแนวทำนองดนตรีในศตวรรษที่ 20 คือ แนวทำนองมีการใช้โน้ตโครมาติกอย่างอิสระไม่จำเป็นต้องอยู่ภายใต้กฎระเบียบของเสียงประสานแบบเดิมอีกต่อไป มีประโยคเพลงที่ไม่สมมาตรจึงทำให้คาดเดาได้ยาก เช่น บทเพลง *Concerto for Nine Instrument* Op.24 ของอันตอน เวเบิร์น (Anton Webern 1883-1945) มีการใช้เทคนิคของดนตรี 12 เสียง ที่มีความน่าสนใจเป็นอย่างมากคือ การใช้เทคนิคทำนองสีสัน (Klangfarbenmelodie) อธิภพ ภัทรเดชไพศาล (2560, น. 69) ได้อธิบายถึงเทคนิคทำนองสีสันว่า “หมายถึงการกระจายสีสันของเครื่องดนตรีต่างชนิดกันเป็นส่วน ๆ เช่น ทำนองหนึ่ง (ซึ่งตามขนบควรถูกบรรเลงอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ต้นจนจบด้วยเครื่องดนตรีเพียงชนิดเดียว) อาจถูกจับแยกออกเป็นส่วน ๆ ให้เล่นโดยเครื่องดนตรีต่างชนิดเพื่อแสดงถึงสีสันที่ตัดกันอย่างคมชัด ลักษณะการเช่นนี้จึงส่งผลให้เรื่องของสีสันเครื่องดนตรี (timbre หรือ tone color) กลายมาเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่นักแต่งเพลงสามารถหยิบมาใช้ มาควบคุมโครงสร้างใหญ่ของงานได้”

นอกจากนั้นในส่วนของแนวคิดด้านโครงสร้าง และความยาวของบทเพลงส่วนใหญ่ในยุคนี้ไม่ได้อยู่ในกรอบของสังคีตลักษณ์แบบเดิม แต่บทเพลงยุคนี้จะให้ความสำคัญกับแนวคิด (Concept) ที่ว่า บทเพลงนี้มีที่มาอย่างไร นักประพันธ์มีแนวความคิดอย่างไรกับบทเพลงนั้น ๆ หรือแม้กระทั่งบางบทเพลงผู้ประพันธ์ไม่ต้องการที่จะควบคุมองค์ประกอบใด ๆ ในทุกมิติของดนตรี เช่น การไม่ควบคุมสีสันหรือลักษณะเสียงเครื่องดนตรี ความเข้มของเสียง (Intensity) ความเข้มของลักษณะเสียง (Articulation) ความดัง-เบา (Dynamic)

จังหวะ (Rhythm) ความยาวของบทประพันธ์ (Length) และโครงสร้างของบทประพันธ์ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความต้องการของนักประพันธ์หรือการตีความของวาทยากร และนักดนตรี

จากที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นได้ว่า วิธีการประพันธ์ และองค์ประกอบต่าง ๆ ของดนตรีศตวรรษที่ 20 มีความหลากหลาย แต่ละมิติขององค์ประกอบทางดนตรีเกิดขึ้นอย่างอิสระ โดยการใช้แนวความคิดของนักประพันธ์เป็นสำคัญ ด้วยเหตุผลดังกล่าวทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะนำแนวความคิดการประพันธ์ โครงสร้าง และการใช้เทคนิคการเขียนทำนองสอดประสาน (Counterpoint) จากบทเพลง*กรอซฟิวก์* ของเบโธเฟนมาผสมผสานกับแนวคิดบางอย่างในดนตรีศตวรรษที่ 20 เช่น วิธีการสร้างทำนองหลักของเชินแบร์ก และเวเบิร์น มาอยู่ในบทประพันธ์เพลง *Grosse Fuge for Flute, Clarinet, Cello and Double Bass* ของผู้วิจัย

2. วัตถุประสงค์

2.1 เพื่อวิเคราะห์บทเพลงกรอซฟิวก์ ของเบโธเฟน

2.2 เพื่อสร้างบทประพันธ์ที่ได้รับอิทธิพลตามแนวความคิดการประพันธ์แบบกรอซฟิวก์

2.3 เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง และองค์ความรู้ใหม่สำหรับวงการดนตรี

2.4 เพื่อส่งเสริม และสนับสนุนการศึกษาดนตรีของไทย

3. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

3.1 ได้ทราบถึงแนวทางการประพันธ์เพลงกรอซฟิวก์ในเชิงลึก

3.2 ได้ผลงานการประพันธ์เพลงบทใหม่รูปแบบกรอซฟิวก์ และสามารถนำไปพัฒนาองค์ความรู้ต่อได้

3.3 เป็นการเผยแพร่บทประพันธ์เพลงเชิงวิชาการ

3.4 เป็นการผลักดันบทประพันธ์เพลงกรอซฟิวก์ให้เป็นที่รู้จักแพร่หลาย

4. ขอบเขตการศึกษา

บทเพลงกรอซฟิวก์ ของเบโธเฟน มีการประพันธ์เพลงที่ใช้วิธีการสอดประสานแบบฟิวก์ที่น่าสนใจ และมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว นอกจากนั้นนักประพันธ์ดนตรีเอโทนาลในศตวรรษที่ 20 ได้นำวิธีการประพันธ์เพลงแบบทำนองสอดประสานมาใช้ในบทเพลงของพวกเขาไม่ว่าจะเป็นดนตรีเอโทนาลแบบอิสระ (Free atonality) หรือดนตรีซีเรียล ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าแนวคิดที่คล้ายกันของดนตรีทั้ง 3 ลักษณะนี้ จะสามารถนำมาสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงบทใหม่ *Grosse Fuge for Flute, Clarinet, Cello and Double Bass* ได้เป็นอย่างดี ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงแบ่งขอบเขตการศึกษา ออกเป็น 2 ส่วนดังต่อไปนี้

4.1 การวิเคราะห์บทเพลงกรอซฟิวก์ ของเบโธเฟนในประเด็นต่าง ๆ ได้แก่

4.1.1 โครงสร้างและองค์ประกอบต่าง ๆ

4.1.2 องค์ประกอบย่อยของทำนองหลัก (Theme)

4.1.3 การพัฒนาแนวทำนองหลัก โมทีฟและส่วนย่อยทำนอง รวมถึงประเด็นที่เกี่ยวข้องอื่น ๆ

4.2 ขอบเขตการประพันธ์

4.2.1 เป็นบทประพันธ์ดนตรีเอโทนาลแบบอิสระ และดนตรีซีเรียล

4.2.2 วิธีการประพันธ์จะอิงจากบทเพลง*กรอซฟิวก์* ของเบโธเฟน เป็นส่วนใหญ่

5. นิยามศัพท์

คำศัพท์ส่วนใหญ่สำหรับงานวิจัยฉบับนี้อ้างอิงจากงานเขียนของศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธ์เจริญ และรองศาสตราจารย์ ดร. วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น ส่วนชื่อบทประพันธ์เพลงต่าง ๆ ที่อ้างถึงงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้ภาษาอังกฤษ (ยกเว้น *กรอซฟิวก์* ของเบโธเฟน) อย่างไรก็ตามบางคำศัพท์ผู้ประพันธ์ได้บัญญัติขึ้นเพื่อความเหมาะสมกับเนื้อหา นอกจากนั้นคำอธิบายต่าง ๆ ในงานเชิงวิชาการสร้างสรรค์ครั้งนี้มีบางประเด็นที่ควรทำความเข้าใจเสียก่อนโดยคำศัพท์ เพื่อลดความสับสนของเนื้อหา ซึ่งมีคำศัพท์ที่ควรทำความเข้าใจดังต่อไปนี้

ดับเบิลฟิวก์ (Double fugue) หมายถึง กระบวนการประพันธ์เหมือนกับฟิวก์ทุกประการแต่มีทำนองหลัก 2 แนวในเวลาเดียวกัน

แนวทำนองคงที่ (Cantus Firmus) แปลตรงตัวว่า Fixed melody หรือ Fixed song คำว่า Cantus แปลว่าทำนอง (Melody) หรือเพลง (Song) ส่วนคำว่า Firmus แปลว่า ตายตัวหรือคงที่ ซึ่งทำนองนี้มักจะเป็นทำนองเดิมที่มีอยู่แล้ว อาจจะเป็นทำนองที่ทราบชื่อผู้แต่งหรือไม่ก็ได้ เพราะในบางครั้งอาจจะเป็นทำนองที่เก่าแก่ซึ่งไม่ทราบชื่อผู้แต่ง เช่น ทำนองของเพลงร้องแนวเดียว (Plainchant) นอกจากนี้อาจจะเป็นทำนองที่แต่งขึ้นใหม่ก็ได้

การแปรเหนือแนวทำนองคงที่ (Cantus firmus variation) เป็นการนำทำนองใด ๆ ก็ตามมาแปรเหนือแนวทำนองคงที่ ด้วยวิธีการแปรลักษณะต่าง ๆ เช่น การแปรแบบประดับประดา การแปรแบบลักษณะพิเศษ และการแปรแบบอิสระ เป็นต้น

การแปรแบบประดับประดา (Ornamental variation) เป็นการนำทำนองหลักมาประดับประดาให้แตกต่างไปจากเดิม โดยความยาวยังคงเหมือนเดิม และลักษณะทั่วไปของทำนองก็ยังมีเค้าของเก่าอยู่มาก ซึ่งทำให้จำได้ทันที เช่น การประดับทำนอง และการเปลี่ยนจังหวะ

การแปรแบบลักษณะพิเศษ (Character variation) ในการแปรแต่ละครั้งผู้ประพันธ์จะประดิษฐ์ลักษณะพิเศษที่สร้างความเป็นเอกลักษณ์ของการแปรนั้น เช่น ลักษณะพิเศษของเทคนิคการเล่น ลักษณะพิเศษของพื้นผิวดนตรี ลักษณะพิเศษของรูปร่างทำนอง และลักษณะจังหวะ ตลอดจนลักษณะอารมณ์

การแปรแบบอิสระ (Free variation) การแปรส่วนใหญ่แทบจะไม่เหลือเค้าโครงใด ๆ ให้ผู้ฟังย้อนระลึกได้เลย ผู้ประพันธ์เท่านั้นที่จะทราบว่ากำลังแปรอะไร อย่างไร

ฟูกาโต (Fugato) ตอนเสมือนฟิวก์ แต่ไม่ใช่ฟิวก์ จะประกอบด้วย 3 ช่วงหลักคือ ช่วงนำเสนอ ช่วงกลาง (หรือช่วงพัฒนา) และตามด้วยช่วงสรุป ซึ่งในแต่ละช่วงจะมีการใช้เทคนิคหรือกระบวนการพัฒนาทำนองเช่นเดียวกับฟิวก์ โดยฟูกาโตจะมีขนาดเล็กกว่าฟิวก์

ดับเบิลฟูกาโต (Double fugato) เหมือนกับฟูกาโต แต่มีทำนองหลัก 2 แนวในเวลาเดียวกัน

การย่อส่วนจังหวะการล้อเลียนทำนอง (Canon in Diminution) เป็นการล้อเลียนทำนองโดยจังหวะของแนวเสียงที่ล้อเลียนมีการย่อส่วนจังหวะ

การล้อเลียนทำนองพร้อมการพลิกกลับ (Canon in Inversion) เป็นการล้อเลียนทำนอง โดยจังหวะของแนวเสียงที่ล้อเลียนมีการพลิกกลับ

การล้อเลียนแบบ 2 ทำนองหลัก (Double canon) การล้อเลียนทำนองหลักที่มี 2 ทำนองในเวลาเดียวกัน

ส่วนย่อยทำนอง (Fragments) ส่วนที่เล็กของทำนองใด ๆ มีความสัมพันธ์ในการผูกเพลงทั้งหมดหรือช่วงใดช่วงหนึ่งของเพลงให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน แต่ไม่มีความสมบูรณ์ในเชิงทำนองของส่วนย่อยทำนองนั้น ๆ ซึ่งจะแตกต่างจากโมทีฟ โดยโมทีฟนั้นจะมีความสมบูรณ์ในเชิงทำนองอยู่ในตัวแล้ว

ส่วนทำนองเร่งเร้า (Stretto) เป็นคำคุณศัพท์ในภาษาอิตาเลียน (It) แปลว่า หนาแน่นหรือรู้สึกเร้าใจ (Tight) และเป็นหนึ่งในช่วงกลาง (Middle section) ของฟิวก์ โดยมีการนำโมทีฟ และหางทำนอง (Tail or t) ของทำนองหลักใด ๆ ที่มีลักษณะจังหวะที่เร่งเร้าหรือน่าสนใจมาทำการเลียนแบบ (Imitation) ล้อเลียนทำนอง (Canon) และซีเควนซ์ (Sequence)

กลุ่มขั้นระดับเสียง (Pitch-Class Set or Set) ซึ่งเป็นกลุ่มของขั้นระดับเสียงแบบอิงลำดับ (เซต) เซตเป็นกลุ่มของขั้นระดับเสียงพื้นฐานที่ถูกเกี่ยวโยงและนำมาใช้อธิบายดนตรีเอโทนาล (Atonality) โดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรีเอโทนาลแบบอิสระได้เป็นอย่างดี รวมถึงดนตรีโพสโทนาล (Post-Tonal Music) อื่น ๆ

ไพร์ม (Prime Form) ทำหน้าที่เสมือนตัวแทนหรือชื่อของกลุ่มเซต โดยไพร์มจะเป็นรูปปกติพื้นฐานที่สุดของเซต (Most Normal of Normal Forms หรือ Best Normal Order) ซึ่งประกอบ ด้วยชุดตัวเลขชุดหนึ่งเริ่มต้นด้วยตัวเลข “0” (ศูนย์) เสมอ เช่น เซต (016), (014) และ (013) เป็นต้น

6. ขั้นตอนในการประพันธ์

สำหรับการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง *Grosse Fuge for Flute, Clarinet, Cello and Double Bass* ครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขั้นตอนการประพันธ์ไว้เป็นลำดับดังต่อไปนี้

6.1 ศึกษาในส่วนของวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง และวิเคราะห์บทเพลง*กรอซฟิวก์* ของเบโธเฟน ในเชิงโครงสร้างและองค์ประกอบต่าง ๆ องค์ประกอบย่อยของทำนองหลัก การพัฒนาแนวทำนองหลัก โมทีฟ และส่วนย่อยทำนอง รวมถึงประเด็นอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง

6.2 ประพันธ์บทเพลงสำหรับเครื่องดนตรี 4 ชิ้น ได้แก่ ฟลูต คลาริเนต เชลโล และดับเบิลเบส

6.3 ผู้วิจัยได้วางโครงสร้างทั้งหมดให้มีความใกล้เคียงกับบทเพลง*กรอซฟิวก์* ของเบโธเฟน

6.4 ผู้วิจัยได้วางทำนองหลักตามท่อนต่าง ๆ เหมือนกับบทเพลง*กรอซฟิวก์* ของเบโธเฟน

6.5 พิจารณาสร้างองค์ประกอบต่าง ๆ ที่นำมาใช้เป็นวัตถุดิบการประพันธ์ เช่น ทำนองหลัก โมทีฟ และส่วนย่อยทำนอง จากนั้นผู้วิจัยจึงพิจารณาว่า แต่ละท่อนหรือช่วงไหนของบทประพันธ์เพลงควรใช้ทำนองหลัก โมทีฟ และส่วนย่อยทำนองในลักษณะใด

6.6 จัดแนวบรรเลง โดยพิจารณาถึงความเหมาะสมของแนวทำนองต่าง ๆ แนวทำนองสอดประสาน และองค์ประกอบอื่น ๆ โดยคำนึงถึงความเหมาะสมของเครื่องดนตรี

6.7 ปรับแต่งบทประพันธ์เพลง และพิจารณารายละเอียดต่าง ๆ ของบทประพันธ์เพลง

7. แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการประพันธ์ (Pre-Composition Idea)

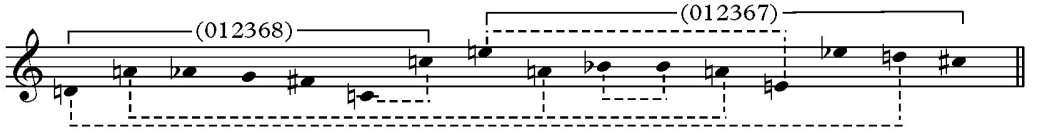
7.1 แนวคิดการสร้างทำนองหลัก

บทประพันธ์เพลง G*rosse Fuge for Flute, Clarinet, Cello and Double Bass* ผู้วิจัยได้กำหนดให้มีทั้งหมด 6 ทำนองหลัก (ทำนองหลัก I-VI) เช่นเดียวกับบทเพลง*กรอซฟิวก์* ของเบโธเฟน โดยแนวคิดการสร้างทำนองหลัก I-VI มีวิธีการดังนี้

7.1.1 แนวคิดการสร้างทำนองหลัก I, II และ V

ทำนองหลักที่ I, II และ V จะใช้โครงสร้างแถวโน้ตเดียวกัน เป็นการนำแนวความคิดการสร้างทำนองหลักท่อนที่ 3 และ 4 บทเพลง *Serenade*, Op. 24 ของเชินแบร์กมาใช้ ซึ่งมีลักษณะดนตรีซีเรียล (การใช้โน้ตซ้ำ) และการใช้กลุ่มระดับเสียง 6 ตัว (Hexachord) 2 กลุ่ม (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 โครงสร้างทำนองหลัก I, II และ V



7.1.2 ทำนองหลัก III และ IV

ทำนองหลัก III (ตัวอย่างที่ 2ก) เป็นการนำโครงสร้างทำนองหลักที่ I, II และ V (ดูตัวอย่างที่ 1) มาทดเสียงเท่ากับ T3 (3 ครึ่งเสียง) ส่วนทำนองหลัก IV (ตัวอย่างที่ 2ข) เป็นการนำแนวคิดการสร้างแนวโน้ตสมมาตรในบทเพลง Concerto for Nine Instrument, Op. 24 ของเวเบิร์นมาประยุกต์ โดยทำนองหลัก IV ของผู้วิจัยประกอบด้วยเซต (013) จำนวน 3 เซตเรียงต่อกันและตามด้วยเซต (014) อีกทั้งเซต (013) ที่นำมาเรียงต่อกันจะมีความสัมพันธ์ในเชิง P (Prime), I (Inversion) และ R (Retrograde)

ตัวอย่างที่ 2ก โครงสร้างทำนองหลัก III

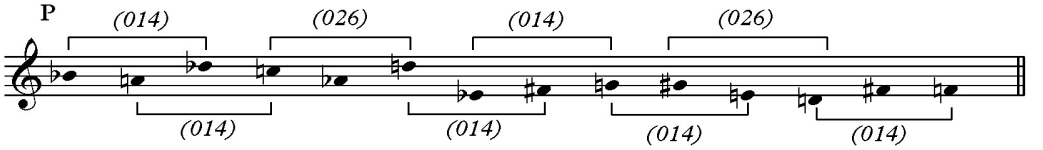
ตัวอย่างที่ 2ข โครงสร้างทำนองหลัก IV

7.1.3 ทำนองหลัก VI

ทำนองหลัก VI (ตัวอย่าง 3ก) เป็นการนำโครงสร้างทำนองหลักท่อนที่ 3 บทเพลง *Serenade*, Op.24 ของเชินแบร์ก (ตัวอย่างที่ 3ข) มาใช้ โดยผู้วิจัยได้ปรับเปลี่ยนการแบ่งเซตให้แตกต่างออกไปจากเดิม

ตัวอย่างที่ 3ก โครงสร้างทำนองหลัก VI

ตัวอย่างที่ 3ข โครงสร้างทำนองหลักบทเพลง *Serenade*, Op. 24, III: Schöenberg



7.2 ทำนองหลักที่ใช้ในบทประพันธ์เพลง *Grosse Fuge for Flute, Clarinet, Cello and Double Bass*

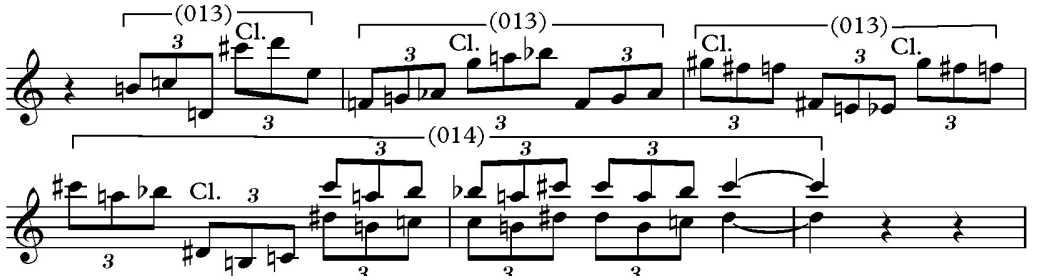
แนวคิดการสร้างทำนองหลักที่กล่าวมาทั้งหมดข้างต้น (หัวข้อที่ 7.1) ทำให้ทำนองหลักที่ผู้วิจัยใช้ในบทประพันธ์เพลง *Grosse Fuge for Flute, Clarinet, Cello and Double Bass* มีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิด ซึ่งแต่ละทำนองมีลักษณะดังต่อไปนี้ (ตัวอย่างที่ 4ก-4ฉ)

ตัวอย่างที่ 4ก ทำนองหลัก I

ตัวอย่างที่ 4ข ทำนองหลัก II

ตัวอย่างที่ 4ค ทำนองหลัก III

ตัวอย่างที่ 4ง ทำนองหลัก IV



ตัวอย่างที่ 4จ ทำนองหลัก V

ตัวอย่างที่ 4ฉ ทำนองหลัก VI

8. สรุปและอภิปรายผล

8.1 สรุปแนวคิดการประพันธ์จากบทเพลง*กรอซฟิวก์* ของเบโธเฟน

บทประพันธ์เพลงกรอซฟิวก์ ของเบโธเฟนมีแนวคิดที่น่าสนใจ 3 ประเด็น คือ ด้านโครงสร้างด้านการสร้างทำนองหลัก และลักษณะเด่นด้านการพัฒนาบทเพลง ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้ ด้านโครงสร้างบทประพันธ์เพลงนี้มีทั้งหมด 7 ท่อน ประกอบด้วย 6 ทำนองหลัก เริ่มจากท่อนที่ 1 เป็นการนำเสนอทำนองหลักเท่านั้น ซึ่งประกอบด้วยทำนองหลัก I-V ส่วนทำนองหลัก VI ปรากฏขึ้นครั้งแรกในช่วงต้นของท่อนที่ 2 จากนั้นท่อนที่ 2-7 เบโธเฟนจะนำทำนองหลัก I-VI และวัตถุดิบต่าง ๆ ของทำนองเหล่านี้มาพัฒนาด้วยวิธีการแบบฟิวก์ เช่น การเลียนแบบทำนอง การล้อเลียนทำนอง การซีเควนซ์ และการพลิกกลับ ฯลฯ อีกทั้งบทเพลงนี้มีการรวบรวมประเภทวิธีการประพันธ์ในลักษณะลีลาสอดประสานแนวทำนอง และการพัฒนารูปแบบอื่น ๆ ได้แก่ ท่อนที่ 2 ดับเบิลฟิวก์ (ทำนองหลัก V และ VI) ท่อนที่ 3 ดับเบิลฟูกาโต (ทำนองหลัก III และ IV) ท่อนที่ 4 การสร้างส่วนทำนองต่างขนาดใหญ่ (ทำนองหลัก I และ II) ท่อนที่ 5 ช่วงการพัฒนาโมทีฟและส่วนย่อยทำนอง (ทำนองหลัก I และ II) ท่อนที่ 6 ช่วงการพัฒนาโมทีฟ และส่วนย่อยทำนอง (ทำนองหลัก III และIV) และตามด้วยท่อนที่ 7 ตอนย้อนความ (ใช้วัตถุดิบจากทำนองหลัก I-VI) จากโครงสร้างทั้งหมดข้างต้นอาจกล่าวได้ว่าเป็นสังคีตลักษณ์แบบโซนาตา (Sonata form) โดยเริ่มจากท่อนที่ 1 (คือ Introduction) ท่อนที่ 2-4 (คือ Exposition) ท่อนที่ 5-6 (คือ Development section) และท่อนที่ 7 (คือ Recapitulation)

ด้านการสร้างทำนองทำนองหลัก I-VI เบโธเฟนจะใช้รูปแบบจังหวะเป็นวัตถุดิบในการสร้างอัตลักษณ์ของแต่ละทำนองหลัก ส่วนทำนองหลัก IV มีความโดดเด่นด้านโครงสร้างทำนอง อีกทั้งทำนองหลัก I และทำนองหลัก II มีโน้ตและทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองเหมือนกัน แต่มีรูปแบบจังหวะที่สั้น-ยาวต่างกัน อาจกล่าวได้ว่าทำนองหลัก II ถูกพัฒนามาจากทำนองหลัก I ด้วยการเปลี่ยนรูปแบบจังหวะ

ลักษณะเด่นด้านการพัฒนาบทเพลง ท่อนที่ 2 เบโธเฟนพัฒนาโครงสร้างดับเบิลฟิวก์ได้อย่างน่าสนใจโดยการนำแนวทำนองคงที่ และการแปรรูปแบบต่าง ๆ เช่น การแปรเหนือแนวทำนองคงที่ และการแปรทำนองหลัก ฯลฯ มาใช้ในช่วงกลาง (Middle section) ของท่อนนี้ รวมถึงการพัฒนาช่วงส่วนทำนองเร่งเร้าในช่วงกลาง และช่วงสรุป (Final section) สำหรับท่อนที่ 3 มีความโดดเด่นด้านการใช้เทคนิคการเลียนแบบทำนอง การล้อเลียนทำนอง และการซีเควนซ์ ท่อนที่ 4 มีการพัฒนาจังหวะโดยการสร้างรูปแบบจังหวะ 4 ห้อง (4 bars Rhythmic pattern) มีการสลับแนวทำนอง และการย้ายแนวเสียงเครื่องดนตรี ส่วนท่อนที่ 5-6 มีการนำวัตถุดิบของทำนองหลักมาพัฒนาด้วยวิธีแบบฟิวก์ และท่อนที่ 7 มีการสร้างส่วนขยายทำนองหลัก

นอกจากนี้การเรียบเรียงเสียงประสานของเบโธเฟนมีความน่าสนใจ โดยเฉพาะแนวเชลโลท่อนที่ 3 มีช่วงเสียงที่ค่อนข้างกว้างมาก สามารถบรรเลงได้ถึงโน้ต Eb6 (โน้ต Eb ในช่วงเสียงที่ 6 ของเปียโน) ซึ่งอยู่ในช่วงเสียงที่ค่อนข้างสูง และมีการใช้เครื่องหมายเชื่อมโยงเสียงระยะสั้น (Slur) ทำให้สีสันดนตรีมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น อาจกล่าวได้ว่าเป็นการเรียบเรียงเสียงประสานที่แปลกใหม่สำหรับช่วงเวลานั้น (ค.ศ.1825) อีกทั้งยังเป็นการท้าทายความสามารถของผู้เล่นเชลโลอีกด้วย

8.2 สรุปแนวคิดการประพันธ์บทเพลง *Grosse Fuge for Flute, Clarinet, Cello and Double Bass*

บทประพันธ์เพลง *Grosse Fuge for Flute, Clarinet, Cello and Double Bass* ผู้วิจัยได้สรุปประเด็นแนวคิดการประพันธ์ต่าง ๆ ไว้ดังต่อไปนี้

8.2.1 บทประพันธ์เพลงนี้เป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับกลุ่มเครื่องดนตรี 4 ชิ้น ได้แก่ ฟลูต คลาริเนต เชลโล และดับเบิลเบส

8.2.2 บทประพันธ์เพลงนี้อยู่บนพื้นฐานแนวความคิดจากบทเพลง*กรอซฟิวก์* ของเบโธเฟน และดนตรีเอโทนาลแบบอิสระ รวมถึงดนตรีซีเรียล

8.2.3 ผู้วิจัยได้กำหนดให้มี 6 ทำนองหลัก (ทำนองหลัก I-VI) และมี 7 ท่อนหลักเช่นเดียวกับบทเพลง*กรอซฟิวก์* ของเบโธเฟน

8.2.4 ทำนองหลัก I-VI ถูกวางเหมือนกับท่อนต่าง ๆ ในบทเพลง*กรอซฟิวก์* ของเบโธเฟน ได้แก่ ท่อนที่ 1 เป็นการนำเสนอทำนองหลักเท่านั้น (ทำนองหลัก I-V) ท่อนที่ 2 (ทำนองหลัก V และ VI) ท่อนที่ 3 และ 6 (ทำนองหลัก III และ IV) ท่อนที่ 4-5 (ทำนองหลัก I และ II) ท่อนที่ 7 จะใช้วัตถุดิบจากทำนองหลัก I-VI

8.2.5 ท่อนที่ 2-7 ได้นำแนวคิดการพัฒนาบทเพลงที่ประยุกต์มาจาก*กรอซฟิวก์* ของเบโธเฟน โดยการนำทำนองหลัก I-VI และวัตถุดิบต่าง ๆ มาพัฒนาด้วยวิธีการแบบฟิวก์ และการพัฒนารูปแบบอื่น ๆ เช่น ท่อนที่ 2 มีการนำเสนอแนวทำนองคงที่ และการแปรทำนองรูปแบบต่าง ๆ เช่น การแปรเหนือแนวทำนองคงที่ และการแปรทำนองหลัก ฯลฯ รวมถึงการพัฒนาส่วนทำนองเร่งเร้า และช่วงสรุป โดยใช้เทคนิคการเลียนแบบทำนอง ซีเควนซ์ และล้อเลียนทำนอง

ท่อนที่ 3 มีการใช้เทคนิคล้อเลียนทำนอง และเทคนิคทำนองสีสัน

ท่อนที่ 4 มีการสร้างรูปแบบจังหวะ และการย้ายแนวเสียงเครื่องดนตรี

ท่อนที่ 5 มีการล้อเลียนทำนองรูปแบบต่าง ๆ ได้แก่ การย่อส่วนจังหวะการล้อเลียนทำนอง การล้อเลียนทำนองพร้อมการพลิกกลับ การล้อเลียนทำนองรูปแบบปกติ และการล้อเลียนแบบ 2 ทำนองหลัก รวมถึงการนำส่วนย่อยทำนองของทำนองหลักมาพัฒนาด้วยวิธีการแบบฟิวก์ ได้แก่ การเลียนแบบทำนอง การเล่นย้อนกลับ การซีเควนซ์ การพลิกกลับ และการทดเสียง

ท่อนที่ 6 มีการเรียบเรียงเสียงประสานที่น่าสนใจ โดยผู้วิจัยกำหนดให้แนวเชลโลบรรเลงอยู่บนสาย 4 (Sul A) พร้อมกับการเล่นเครื่องหมายเชื่อมโยงเสียงระยะยาว (Legato)

ท่อนที่ 7 มีการย้อนความทำนองหลัก และการสร้างส่วนขยายทำนองหลักด้วยวิธีการซ้ำโน้ต และซีเควนซ์ รวมถึงการนำช่วงสรุปท่อนที่ 2 มาใช้อีกครั้งเพื่อเป็นสรุปจบของบทเพลงนี้

8.3 อภิปรายผล

บทประพันธ์เพลง *Grosse Fuge for Flute, Clarinet, Cello and Double Bass* แนวคิด และวิธีการประพันธ์ส่วนใหญ่มาจากบทเพลง*กรอซฟิวก์* ของเบโธเฟน รวมถึงแนวคิดการสร้างทำนองหลักของเชินแบร์ก เวเบิร์น และวิธีการพัฒนาดนตรีเอโทนาลแบบอิสระ บทประพันธ์เพลงนี้มีทั้งหมด 7 ท่อน ทั้ง 7 ท่อนมีการสอดแทรกแนวคิด และวิธีการประพันธ์ของนักประพันธ์ทั้ง 3 ท่าน ดังต่อไปนี้

ท่อนที่ 1 ในอัตราจังหวะ 2/4, 3/4 และ C (Common time) เป็นการนำเสนอทำนองหลักเท่านั้น โดยผู้วิจัยได้กำหนดให้มี 5 ทำนองหลัก ได้แก่ ทำนองหลัก I, II, III, IV และ V ซึ่งเป็นวิธีการประพันธ์เช่นเดียวกับบทเพลง*กรอซฟิวก์* ของเบโธเฟน โดยทำนองหลัก I, II, III และ V แต่ละทำนองประกอบด้วยกลุ่มระดับเสียง 6 ตัว (Hexachord) เป็นแนวคิดการสร้างทำนองหลักท่อนที่ 4 ในบทเพลง *Serenade*, Op. 24 ของเชินแบร์ก อีกทั้งทำนองหลัก I, II, III และ V มีทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองเหมือนกัน แต่มีรูปแบบจังหวะที่ต่างกัน อาจกล่าวได้ว่าทำนองหลัก II, III และ V ถูกพัฒนามาจากทำนองหลัก I โดยการเปลี่ยนรูปแบบจังหวะ ซึ่งเป็นการประยุกต์แนวคิดมาจากการสร้างทำนองหลัก I และ II ของเบโธเฟน ส่วนทำนองหลัก IV ประกอบด้วยเซต (013) จำนวน 3 เซตเรียงต่อกัน และตามด้วยเซต (014) มีลักษณะคล้ายแถวโน้ตสมมาตรในบทเพลง *Concerto for Nine Instruments* ของเวเบิร์น ซึ่งมีเซต (014) จำนวน 4 เซตเรียงต่อกัน

ท่อนที่ 2 ในอัตราจังหวะ C เป็นการแต่งแนวทำนองสอดประสานแบบดับเบิลฟิวก์ ผู้วิจัยได้ใช้ทำนองหลัก V และ VI เป็นวัตถุดิบการประพันธ์ (ทำนองหลัก VI เป็นการนำทำนองหลักท่อนที่ 3 ในบทเพลง *Serenade*, Op. 24 มาใช้ แต่เปลี่ยนการแบ่งเซต และรูปแบบจังหวะแตกต่างไปจากเดิม) ลักษณะเด่นของท่อนนี้ คือ ช่วงกลางผู้วิจัยได้นำแนวทำนองคงที่ (คือทำนองหลัก V และ VI) การแปรเหนือแนวทำนองคงที่และการแปรทำนองหลักมาใช้ด้วยวิธีการแปรแบบประดับประดา การแปรแบบอิสระ และการแปรแบบพิเศษ รวมถึงช่วงส่วนทำนองเร่งเร้า และช่วงสรุปมีการพัฒนาด้วยวิธีแบบฟิวก์ ได้แก่ การเลียนแบบทำนอง การล้อเลียนทำนอง และการซีเควนซ์ วิธีการทั้งหมดข้างต้นนี้เป็นแนวคิดที่ผู้วิจัยได้ประยุกต์มาจากช่วงกลางและช่วงสรุปท่อนที่ 2 บทเพลง*กรอซฟิวก์* ของเบโธเฟน

ท่อนที่ 3 ในอัตราจังหวะ 3/4 เป็นการแต่งแนวทำนองสอดประสานแบบดับเบิลฟูกาโต ผู้วิจัยได้ใช้ทำนองหลัก III และ IV เป็นวัตถุดิบการประพันธ์ ลักษณะเด่นของท่อนนี้ คือ เริ่มจากท่อนนำเสนอ เป็นการนำเสนอทำนองหลัก III โดยใช้เทคนิคการล้อเลียนทำนอง ส่วนทำนองหลัก IV ผู้วิจัยได้เปลี่ยนโครงสร้างทำนองหลัก IV โดยการใช้เซต (014) ทำหน้าที่เป็นตัวเชื่อมระหว่างเซต (013) แนวคิดทำนองหลัก IV ข้างต้น มาจากแนวคิดโครงสร้างทำนองหลัก IV ในบทเพลง*กรอซฟิวก์* ของเบโธเฟน สำหรับช่วงพัฒนาทำนองหลักครั้งที่ 1-2 ของท่อนนี้ มีการใช้เทคนิคทำนองสีสันจากบทเพลง *Concerto for Nine Instruments*, Op. 24 ของเวเบิร์น บนทำนองหลัก III และทำนองหลัก IV

ท่อนที่ 4 ในอัตราจังหวะ 2/4 เป็นการสร้างส่วนทำนองต่างขนาดใหญ่ ลักษณะเด่นของท่อนนี้ คือ การนำวัตถุดิบจากทำนองหลัก I และทำนองหลัก II มาสร้างรูปแบบจังหวะ และมีการย้ายแนวเสียงเครื่องดนตรีเพื่อทำให้สีสันเครื่องดนตรีมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น วิธีการทั้งหมดนี้เป็นแนวคิดที่นำมาจากท่อนที่ 4 ในบทเพลง*กรอซฟิวก์* ของเบโธเฟน นอกจากนี้ผู้วิจัยได้นำแนวคิดการสร้างแถวโน้ตสมมาตรของเวเบิร์นมาประยุกต์ วิธีการดังกล่าวไม่ใช่เป็นการสร้างแถวโน้ต 12 เสียงแต่อย่างใด หากแต่เป็นการสร้างความเป็นเอกภาพของทำนองด้วยเซต (016) เพียงเซตเดียว

ท่อนที่ 5 ในอัตราจังหวะ 2/4 เป็นการพัฒนาฟิวก์ขนาดใหญ่ ผู้วิจัยได้ใช้ทำนองหลัก I และ ทำนองหลัก II เป็นวัตถุดิบหลักการประพันธ์ ลักษณะเด่นของท่อนนี้ คือ ช่วงที่ 1 มีการใช้เทคนิคการย่อส่วนจังหวะการล้อเลียนทำนองระหว่างทำนองหลัก I กับ ทำนองหลัก II ในกรณีนี้ด้วยลักษณะทำนองหลัก I และ II มีระดับเสียง (โน้ต) และทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองเหมือนกัน แต่มีรูปแบบจังหวะที่สั้น-ยาวต่างกัน จึงทำให้กลายเป็นการย่อส่วนจังหวะการล้อเลียนทำนองไปโดยปริยาย แต่เมื่อฟังแล้วยังให้ความรู้สึกถึงลักษณะการล้อเลียนทำนองอยู่ ทั้งนี้การย่อส่วนจังหวะการล้อเลียนทำนองหลัก I และ II เป็นแนวคิดที่ผู้วิจัยได้ประยุกต์มาจากลักษณะทำนองหลัก I และ II ในบทเพลง*กรอซฟิวก์* ของเบโธเฟน อีกทั้งการย่อส่วนจังหวะ (Diminution) ของบทเพลงนี้ไม่ได้เป็นไปตามวิธีการของยุคบาโรกซึ่งเป็นการย่อส่วนจังหวะที่สมมาตร เช่น จากโน้ตตัวกลมเป็นตัวขาว โน้ตตัวขาวเป็นโน้ตตัวดำ โน้ตตัวดำเป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น เป็นต้น แต่สำหรับบทประพันธ์เพลงนี้ของผู้วิจัย “การย่อส่วนจังหวะ” จะอยู่ภายใต้รูปแบบจังหวะของทำนองหลักที่ต่างกัน

ท่อนที่ 6 ในอัตราจังหวะ 3/4 เป็นการพัฒนาฟูกาโต ผู้วิจัยได้ใช้ทำนองหลัก III และ IV เป็นวัตถุดิบการประพันธ์ ลักษณะเด่นของท่อนนี้ คือ การนำแนวคิดการเรียบเรียงเสียงประสานบนแนวเชลโลจากท่อนที่ 3 ในบทเพลง*กรอซฟิวก์* ของเบโธเฟน มาประยุกต์ ซึ่งเป็นการจัดวางให้แนวเชลโลอยู่ในช่วงเสียงสูงพร้อมกับการเล่นเครื่องหมายเชื่อมโยงเสียงระยะสั้น สำหรับบทประพันธ์เพลงของผู้วิจัยได้กำหนดให้เชลโลบรรเลงอยู่บนสาย 4 (Sul A) ซึ่งทำนองอยู่ในช่วงเสียงสูง และปรับเครื่องหมายเชื่อมโยงเสียงระยะสั้นให้เป็นเครื่องหมายเชื่อมโยงเสียงระยะยาว เพื่อทำให้สีสันทำนองเหมือนกับการรูดสาย (Glissandro) และทำนองมีความน่าสนใจยิ่งขึ้น

ท่อนที่ 7 ในอัตราจังหวะ C, 3/4 และ 2/4 ลักษณะเด่นของท่อนนี้ คือ การสร้างส่วนขยายทำนองหลัก ซึ่งประยุกต์มาจากท่อนที่ 7 ในบทเพลง*กรอซฟิวก์* ของเบโธเฟน โดยส่วนขยายทำนองหลักของผู้วิจัยเป็นการนำส่วนย่อยทำนองของทำนองหลักมาทำการซ้ำ และซีเควนซ์ รวมถึงการนำช่วงสรุปของท่อนที่ 2 Fuga กลับมาใช้เพื่อเป็นการสรุปจบของเพลงนี้ ทั้งนี้ผู้วิจัยต้องการให้การสรุปจบสอดคล้องกับชื่อเพลง คือ *Grosse Fuge for Flute, Clarinet, Cello and Double Bass* โดยเฉพาะคำว่า “Fuge” (หรือ Fuga)

9. การแสดงครั้งแรก (World premier)

บทประพันธ์เพลง *Grosse Fuge for Flute, Clarinet, Cello and Double Bass* ถูกนำออกแสดงครั้งแรกในวันจันทร์ที่ 6 พฤศจิกายน พ.ศ. 2560 ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตรแขนงวิชาการประพันธ์เพลง การแสดงบทประพันธ์เพลงครั้งนี้ได้รับความร่วมมือจากนักดนตรี ดังรายชื่อต่อไปนี้

ผู้ประพันธ์ (ผู้วิจัย)	เจิดพงษ์ สุขุมินท	
วาทยากร	จ.อ. ภูมิพัฒน์ ชัยบุรีรัมย์	
นักดนตรี	ชัชพล เจียมจรรยง	ฟลูต
	นิตินันท์ จันทร์รุ่งศรี	คลาริเนต
	ธีรศักดิ์ พรรณรายน์	เชลโล
	ยงยศ ล้วนโค	ดับเบิลเบส
สถานที่แสดง	ห้องที่ 215 อาคารดนตรีสุริยเทพ มหาวิทยาลัยรังสิต	
วัน-เวลา	วันจันทร์ที่ 6 พฤศจิกายน พ.ศ. 2560 เวลา 16.30 น.	

10. ข้อเสนอแนะ

การศึกษาค้นคว้าอิสระเรื่อง บทประพันธ์เพลง *Grosse Fuge for Flute, Clarinet, Cello and Double Bass* เป็นไปตามวัตถุประสงค์ และขอบเขตการประพันธ์ที่ผู้วิจัยได้วางไว้ ทำให้ทราบถึงแนวทางการประพันธ์กรอซฟิวก์ในเชิงลึก และเกิดบทประพันธ์เพลงใหม่รูปแบบกรอซฟิวก์ รวมถึงการพัฒนาองค์ความรู้ใหม่ในบทเพลงประเภทลีลาสอดประสานแนวทำนอง

อย่างไรก็ตามผลการวิจัยข้างต้นเป็นการส่งเสริมและสนับสนุนการศึกษาดนตรีของไทย อีกทั้งทำให้บทประพันธ์เพลงกรอซฟิวก์เป็นที่รู้จักในวงกว้าง ด้วยวิธีการเผยแพร่ในเชิงวิชาการและการนำบทประพันธ์เพลงออกแสดง โดยเฉพาะการนำบทประพันธ์เพลงออกแสดง (ของผู้วิจัย) สามารถกระตุ้นความสนใจจากกลุ่มนักศึกษา และบุคคลทั่วไปที่เข้าร่วมฟังได้เป็นอย่างดีสำหรับการแสดงครั้งนี้

บรรณานุกรม

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2551). *การแต่งทำนองสอดประสาน* (พิมพ์ครั้งที่2). กรุงเทพฯ: เกศกะรัต.

—— . (2551). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์* (พิมพ์ครั้งที่6). กรุงเทพฯ: เกศกะรัต.

—— . (2552). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์* (พิมพ์ครั้งที่3). กรุงเทพฯ: เกศกะรัต.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2558). ความเท่าเทียมกันของช่วงคู่แปดและโน้ตพ้องเสียงบนแนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต. *วารสารดนตรีและการแสดง*, 1 (1), 8-23.

—— . (2558). *ดนตรีศตวรรษที่ 20*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

—— . (2559). *ดนตรีศตวรรษที่ 20: แนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บรรณานุกรม (ต่อ)

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2559). แถวโน้ตสิบสองเสียงในบทเพลงเอโทนัล. *วารสารดนตรีรังสิต*, 11 (2), 13-36.

—— . (2559). แนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต : ขั้นระดับเสียง เลขจำนวนเต็ม และค่ามอดุลัส. *วารสารดนตรีและการแสดง*, 2 (1), 26-35.

อติภพ ภัทรเดชไพศาล. (2560). *เสียงของศตวรรษ*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์1001 Nights Editions.

Bach, J. S. (1992). *The Art of the Fugue & A Musical Offering*. New York: Dover Publications.

Beethoven, L.V. (1970). *Ludwig van Beethoven Complete String Quartets*. New York: Dover Publications.

Daverio, J. (2000). Manner, Tone, and Tendency in Beethoven's Chamber Music for Strings. In G. S.(Ed.), *The Cambridge Companion to Beethoven* (pp. 147-163). Cambridge: Cambridge University Press.

Kennan, K. (1987). *Counterpoint*. 4th Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.

Mann, A. (1987). *The Study of Fugue*. New York: Dover Publications.

Owen, H. (1992). *Modal and Tonal Counterpoint From Josquin to Stravinsky*. New York: Schirmer Books.

Rosen, C. (1997). *The Classical Style Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W.W. Norton & Company.

Schonberg, H. C. (1981). *The Lives of the Great Composers*. New York: W.W. Norton & Company.

Setabundhu, J. (2009). Shoenberg's Serenade Op. 24: From Serialism to 12-Tone Music. *Rangsit Music Journal*, 4 (1), 10-27.

การวิเคราะห์เชิงทฤษฎีเซตในบทประพันธ์เพลง *นกเค้าแมวสีน้ำตาล* ของโอลิเวียร์ เมสเซียน

La Chouette Hulotte by Olivier Messiaen : Set Theory Approach

พลิ้วแพร โชติรัตน์[1], วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น[2]

Pleelpare Chottirat, Wiboon Trakulhun

บทคัดย่อ

การศึกษาค้นคว้าอิสระเรื่อง การวิเคราะห์เชิงทฤษฎีเซตในบทประพันธ์เพลง *นกเค้าแมวสีน้ำตาล* ของโอลิเวียร์ เมสเซียน มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิด วิธีการประพันธ์ และได้ตัวอย่างบท วิเคราะห์เชิงทฤษฎีสำหรับใช้ในการศึกษาทฤษฎีดนตรี ทั้งนี้มีขอบเขตของงานวิจัยด้านแนวคิดการวิเคราะห์ดนตรีศตวรรษที่ 20 ซึ่งอยู่บนพื้นฐานทฤษฎีเซต โดยใช้แนวทางการอธิบายของวิบูลย์ ตระกูลฮุ้น และโรเบิต เซอร์ลอ จอห์นสัน เพื่อเป็นแนวทางการศึกษา นอกจากนี้ในบางกรณีอาจจำเป็นต้องนำแนวทางการอธิบายมาจากระบบดนตรีแบบแผน

จากผลการศึกษาพบว่า บทประพันธ์เพลง นกเค้าแมวสีน้ำตาล ประกอบด้วย 2 ตอนใหญ่ คือ ตอน A มีพื้นผิวดนตรีแบบโพลิโฟนี โน้ตแต่ละตัวอยู่ในช่วงเสียง A0 - A4 มีวิธีการใช้ระดับเสียง ความยาวเสียง และความเข้มเสียง ที่ถูกกำหนดอย่างชัดเจน ส่วนตอน B มีความสัมพันธ์ของคู่ทรัยโทน เซกเมนเทชันเซตสมมาตร และการปรับระดับเสียง มีเซต (016), (0123) และ (0127) เป็นเซตหลัก อีกทั้งมีการใช้เทคนิคหลากลักษณะจังหวะ และไบโทนาลิตีระหว่างคีย์ขาวและคีย์ดำ

คำสำคัญ: การวิเคราะห์ / ทฤษฎีเซต / นกเค้าแมวสีน้ำตาล / โอลิเวียร์ เมสเซียน

---

[1]นักศึกษาปริญญาโท สาขาดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

[2]อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

Abstract

This independent study of "*LA CHOUETTE HULOTTE* BY OLIVIER MESSIAEN: SET THEORY APPROACH" aims to study the concepts and methods of composition, and to create an example of theoretical analysis for the study of music theory. However, the scope is limited to the concepts of 20th century music analysis based on set theory while using the study approaches of Wiboon Trakulhun and Robert Sherlaw Johnson. Moreover, traditional music approaches are needed in some cases.

The study shows that *LA CHOUETTE HULOTTE* consists of two parts: part A with polyphonic texture within the range of A0 to A4 and with clear specific pitch, duration and intensity; and part B with tritone, segmentation, symmetrical set, and pitch shift within the pitch class sets (016), (0123), and (0127) while using polyrhythmic techniques and bitonality of the white and black keys.

Keywords: Analysis; Set Theory; La Chouette Hulotte; Olivier Messiaen

---

1. ความเป็นมาและความสำคัญ

วิวัฒนาการของดนตรีในแต่ละยุคมีลักษณะเทคนิค และรูปแบบการประพันธ์ที่แตกต่างกันออกไป ในศตวรรษที่ 20 เป็นช่วงเวลาที่ดนตรีมีรูปแบบเกิดขึ้นอย่างหลากหลาย ลักษณะทั่วไปของดนตรีศตวรรษที่ 20 นักประพันธ์พยายามละทิ้งวิธีการประพันธ์แบบเดิมโดยละเลยความสำคัญของศูนย์กลางเสียง (Tone Center) และวิธีการประสานเสียงตามแบบแผนดั้งเดิม (Traditional Harmony) ถูกแทนที่ด้วยการใช้วิธีการจัดการกับระดับเสียง (Pitch Organization) และวิธีการประสานเสียงแบบใหม่ที่แตกต่างไปจากเดิม ทำให้เกิดวิธีการประพันธ์ใหม่ ๆ เช่น ดนตรีเอโทนัล (Atonal) ดนตรีซีเรียล (Serialism) เป็นต้น แนวคิดรูปแบบจังหวะ มีลักษณะที่แปลกใหม่มีการเน้นจังหวะที่ไม่ปรกติและไม่สมมาตร ทำให้ยากต่อการคาดเดาในการเคลื่อนที่ไปของบทประพันธ์เพลง

ส่วนด้านแนวคิดโครงสร้างสังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์เพลงศตวรรษที่ 20 มีความหลากหลายและซับซ้อน ไม่มีกรอบกำหนดอย่างชัดเจนว่าบทประพันธ์นี้มีโครงสร้างเป็นอย่างไร ซึ่งมีความแตกต่างไปจากดนตรียุคที่ผ่านมาแสดงให้เห็นถึงความเป็นอิสระในการประพันธ์ การวิเคราะห์โครงสร้างบทประพันธ์เพลงศตวรรษที่ 20 ควรพิจารณาว่า "บทเพลงนี้ถูกสร้างมาได้อย่างไร มากกว่าที่จะถามว่าบทเพลงนี้อยู่ในรูปแบบของสังคีตลักษณ์โซนาตาใช่หรือไม่" (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2552, น. 172)

โดยทั่วไปแล้วการวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงสามารถแยกออกเป็นการวิเคราะห์โครงสร้าง แนวคิด วิธีการสร้างสรรค์ ตลอดจนความสัมพันธ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในบทประพันธ์ การวิเคราะห์ควรใช้สังคีตลักษณ์

เป็นกรอบเพื่อเป็นแนวทางช่วยไม่ให้หลงประเด็น และควรให้ความสำคัญกับแนวคิดหลักตลอดจนรายละเอียดในแง่มุมต่าง ๆ ของการวิเคราะห์ ทฤษฎีเซตเป็นอีกหนึ่งทฤษฎีของดนตรีศตวรรษที่ 20 เป็นแนวคิดสำหรับการวิเคราะห์ หรืออธิบายความสัมพันธ์ต่าง ๆ ของดนตรีเอโทนัลแบบอิสระ (Free Atonal) ที่เกิดขึ้นภายในบทประพันธ์ โดยเฉพาะมิติที่เกี่ยวข้องกับระดับเสียง แนวคิดพื้นฐานที่สำคัญของดนตรีเอโทนัลมักเกิดจากการใช้กลุ่มโน้ตอย่างเป็นระบบรวมถึงความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มโน้ต เพื่อเชื่อมโยงให้บทเพลงมีเอกภาพ และดำเนินไปในทิศทางเดียวกันอย่างมีแบบแผน (วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, 2558, น. 10)

การวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงโดยใช้ทฤษฎีของดนตรีศตวรรษที่ 20 สามารถวิเคราะห์ได้หลากหลายวิธี และมีมุมมองที่แตกต่างกันออกไป ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับบริบทของเพลงนั้นว่า มีลักษณะการประพันธ์ในรูปแบบใด หรือมีแหล่งอ้างอิงทางประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวเนื่องกัน จึงจะทำให้การวิเคราะห์มีทิศทางหรือความเป็นไปได้มากขึ้น หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 สิ้นสุดลงใน ค.ศ. 1945 เป็นช่วงเวลาที่โลกเกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างหลากหลาย ดนตรีมีพัฒนาการที่แตกต่างไปจากเดิม ระบบดนตรีสิบสองเสียงและวิธีการจัดการกับลำดับการใช้โน้ตถูกขยายขอบเขตออกไปให้กว้างขึ้น นักประพันธ์ ทั้งหลายได้นำเอาองค์ประกอบดนตรีในมิติต่าง ๆ เช่น ความยาวเสียง ความเข้มเสียง การควบคุมลักษณะของเสียง มาใช้ร่วมกับแนวโน้ตสิบสองเสียง เมื่อวิธีการจัดการกับดนตรีถูกครอบคลุมทุกมิติ ดนตรีลักษณะนี้จึงถูกเรียกว่า “ดนตรีซีเรียลสมบูรณ์ (Total Serialism, Integral Serial, or Multiple Serialism)” (วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, 2558, น. 189-190)

ผู้วิจัยเลือกศึกษาบทประพันธ์เพลง *นกเค้าแมวสีน้ำตาล* (*La Chouette Hulotte*) เป็นบทประพันธ์เพลงที่ปรากฏอยู่ในเล่มที่ 3 ของบทประพันธ์เพลงชุดกาตาล็อกดัวโซ (Catalogue d’oiseaux) ประพันธ์โดยโอลิเวียร์ เมสเซียน (Olivier Messiaen, 1908-1992) นักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศส บทประพันธ์เพลงชุดกาตาล็อกดัวโซ ประพันธ์ขึ้นใน ค.ศ.1958 มีทั้งหมด 7 เล่ม เป็นบทประพันธ์ที่เกี่ยวกับเสียงร้องของนกชนิดต่าง ๆ โดยบทประพันธ์เพลง *นกเค้าแมวสีน้ำตาล* มีรูปแบบเทคนิคการประพันธ์ที่โดดเด่นในด้านจังหวะ (Rhythmic) และโมด (Modes) อีกทั้งยังมีความพิเศษของบทเพลงนี้ซึ่งต่างจากบทเพลงของนกตัวอื่น ๆ คือ มีการนำ Mode de valeur et d’intensites มาดัดแปลง หรือเรียกว่า Modified mode of pitches, durations, intensities ซึ่งโมดนี้ถูกนำมาใช้ในทำนองที่แสดงให้เห็นถึงบรรยากาศยามค่ำคืน (Johnson, 1975, pp. 131-136)

บทประพันธ์เพลงชุดกาตาล็อกดัวโซ เป็นหนึ่งในบทประพันธ์เพลงของเมสเซียนที่มีความน่าสนใจ และมีรูปแบบเทคนิคการประพันธ์ที่โดดเด่น อีกทั้ง “เป็นบทประพันธ์เพลงนกที่สำคัญที่สุด และเป็นบทประพันธ์เพลงเปียโนที่ดีที่สุดของเมสเซียน” (Johnson, 1975, p. 128)

จากความโดดเด่นของบทประพันธ์เพลง *นกเค้าแมวสีน้ำตาล* ที่กล่าวมาข้างต้นนั้น ทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะศึกษาแนวคิดและวิธีการประพันธ์ในบทประพันธ์เพลง *นกเค้าแมวสีน้ำตาล* ของโอลิเวียร์ เมสเซียน ผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่ารายงานค้นคว้าอิสระฉบับนี้จะสามารถเป็นประโยชน์ เป็นแนวทางการศึกษาในการเปิดมุมมองที่กว้างขึ้นในการศึกษาดนตรีศตวรรษที่ 20

2. วัตถุประสงค์ของการศึกษา

2.1 เพื่อศึกษาแนวคิดและวิธีการประพันธ์ในบทประพันธ์เพลง *นกเค้าแมวสีน้ำตาล* ของโอลิเวียร์ เมสเซียน

2.2 เพื่อได้ตัวอย่างบทวิเคราะห์เชิงทฤษฎีของบทประพันธ์เพลง *นกเค้าแมวสีน้ำตาล* ของโอลิเวียร์ เมสเซียน สำหรับใช้ในการศึกษาทฤษฎีดนตรี โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวคิดทางทฤษฎีเซต

3. ขอบเขตของการศึกษา

ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของงานวิจัยด้านแนวคิดการวิเคราะห์ดนตรีศตวรรษที่ 20 ซึ่งอยู่บนพื้นฐานทฤษฎีเซต โดยใช้แนวทางการอธิบายของวิบูลย์ ตระกูลฮุ้น และโรเบิต เชอร์ลอ จอห์นสัน เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาบทประพันธ์เพลง *นกเค้าแมวสีน้ำตาล* ของโอลิเวียร์ เมสเซียน นอกจากนี้ในบางกรณีผู้วิจัยอาจจำเป็นต้องนำแนวทางการอธิบายมาจากระบบดนตรีแบบแผน (Traditional Music) อีกด้วย

4. ข้อตกลงเบื้องต้น

4.1 เนื่องจากผู้วิจัยอ้างอิงความหมายของคำศัพท์ทางดนตรี จากหนังสือพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ พิมพ์ครั้งที่ 3 (พ.ศ.2552) ของศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ เป็นหลัก อย่างไรก็ตามหากมีการอ้างอิงคำศัพท์ทางดนตรีจากผู้ทรงคุณวุฒิท่านอื่น ๆ ผู้วิจัยจะเลือกใช้ตามความเหมาะสม

4.2 ผู้วิจัยอ้างอิงความหมาย หรือคำแปลของคำศัพท์ภาษาฝรั่งเศสมาจากหนังสือพจนานุกรมฝรั่งเศส-ไทย ของ น.อ. พระเรี่ยมวิรัชพากย์ ร.น. (เรี่ยม ทรรทรานนท์)

4.3 ผู้วิจัยจะระบุคำทับศัพท์ภาษาอื่น ที่อยู่นอกเหนือจากภาษาอังกฤษ และไม่ปรากฏในพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ตามความเหมาะสม

4.4 โน้ตเพลงที่นำมาใช้สำหรับการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้บทประพันธ์เพลง *นกเค้าแมวสีน้ำตาล* ประพันธ์โดยโอลิเวียร์ เมสเซียน ฉบับโน้ตเพลงของสำนักพิมพ์ อาฟงซ เลอดุ๊ก (Alphonse Leduc) ค.ศ.1964

5. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

5.1 เพื่อทราบถึงแนวคิดและวิธีการประพันธ์ในบทประพันธ์เพลง *นกเค้าแมวสีน้ำตาล* ของโอลิเวียร์ เมสเซียน

5.2 ได้ตัวอย่างบทวิเคราะห์เชิงทฤษฎีของบทประพันธ์เพลง *นกเค้าแมวสีน้ำตาล* ของโอลิเวียร์ เมสเซียน ในมิติความสัมพันธ์บนพื้นฐานแนวคิดทฤษฎีเซตที่ปรากฏในบทเพลง

5.3 เป็นการเปิดมุมมองที่กว้างขึ้นในการศึกษาดนตรีศตวรรษที่ 20

6. วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยได้กำหนดวิธีการดำเนินการวิจัย โดยมีการรวบรวมข้อมูลบริบทที่เกี่ยวข้อง ขั้นตอนการวิจัย การนำเสนอและสรุปผลการวิจัย ดังต่อไปนี้

6.1 การรวบรวมข้อมูลบริบทที่เกี่ยวข้อง ดังต่อไปนี้

6.1.1 ข้อมูลที่เกี่ยวข้องจากหนังสือ บทความ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

6.1.2 เว็บไซต์และสื่อสารสนเทศอิเล็กทรอนิกส์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยครั้งนี้ เช่น ฐานข้อมูลวิทยานิพนธ์ฉบับเต็ม (ProQuest Dissertation and Thesis) เป็นต้น

6.1.3 โน้ตเพลงที่นำมาใช้สำหรับการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้บทประพันธ์เพลง *นกเค้าแมวสีน้ำตาล* ประพันธ์โดยโอลิเวียร์ เมสเซียน ฉบับโน้ตเพลงของสำนักพิมพ์อาฟงซ เลอดุ๊ก (Alphonse Leduc) ค.ศ.1964

6.2 ขั้นตอนการวิจัย ดังต่อไปนี้

6.2.1 ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับหนังสือ บทความ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องบทประพันธ์เพลง *นกเค้าแมวสีน้ำตาล* ของโอลิเวียร์ เมสเซียน

6.2.2 รวบรวม และวิเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้นที่เป็นประโยชน์ต่องานวิจัย

6.2.3 วิเคราะห์บทประพันธ์เพลง *นกเค้าแมวสีน้ำตาล* ของโอลิเวียร์ เมสเซียน

6.2.4 พบอาจารย์ที่ปรึกษา เพื่อให้ช่วยชี้แนะแนวทางการวิเคราะห์เพิ่มเติม รวมถึงวิธีการเขียน งานวิจัยในรูปแบบต่าง ๆ

6.2.5 วิเคราะห์บทประพันธ์เพลง *นกเค้าแมวสีน้ำตาล* และปรับปรุงวิธีการเขียน งานวิจัยตามคำแนะนำของอาจารย์ที่ปรึกษา

6.3 การนำเสนอและสรุปผลการวิจัย ดังต่อไปนี้

6.3.1 รูปแบบการเขียนบรรยายเชิงวิชาการเป็นรายงานการศึกษาค้นคว้าอิสระเพื่อเสนอถึงแนวคิดและวิธีการประพันธ์ในบทประพันธ์เพลง และเพื่อได้ตัวอย่างบทวิเคราะห์เชิงทฤษฎีของบทประพันธ์เพลง *นกเค้าแมวสีน้ำตาล* ของโอลิเวียร์ เมสเซียน สำหรับใช้ในการศึกษาทฤษฎีดนตรี โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวคิดทางทฤษฎีเซต

6.3.2 รูปแบบการนำเสนออธิบายผลการศึกษาพร้อมยกตัวอย่างโน้ตเพลงประกอบตามความเหมาะสม ผู้วิจัยจะสอดแทรกเนื้อหาประเด็นอื่น ๆ ที่อาจจะเกิดขึ้นจากการวิเคราะห์ให้อยู่ในหัวข้อที่สัมพันธ์กัน

7. สรุปผลจากการวิจัย

ผลจากการศึกษาการวิเคราะห์เชิงทฤษฎีเซตในบทประพันธ์เพลง *นกเค้าแมวสีน้ำตาล* ของโอลิเวียร์ เมสเซียน พบว่า บทประพันธ์เพลง “*นกเค้าแมวสีน้ำตาล*” ประกอบด้วย 2 ตอนใหญ่ คือ ตอน A เป็นลักษณะของทำนองหลักมีเพียงทำนองเดียว คือ ทำนอง La nuit (ทำนองที่แสดงถึงบรรยากาศยามค่ำคืน) ส่วนตอน B เป็นตอนที่มีลักษณะแตกต่างกันออกไปจากตอนหลัก ประกอบด้วยทำนองของนกชนิดต่าง ๆ สามารถแบ่งทำนองออกเป็น 4 ทำนองย่อย ดังต่อไปนี้ ทำนองย่อย a (La peur), ทำนองย่อย b (Hibon moyen - Duc), ทำนองย่อย c (Chouette Chevêche) และทำนองย่อย d (Chouette Houlotte)

ตอน A เป็นทำนอง La nuit ปรากฏขึ้น 2 ครั้ง คือท่อน A และ A’ มีพื้นผิวดนตรีแบบโพลิโฟนี ประกอบด้วยแนวทำนองทั้งหมด 3 แนว โน้ตแต่ละตัวจะอยู่ในช่วงเสียง A0 - A4 ซึ่งมี วิธีการใช้ ระดับเสียง ความยาวเสียง และความเข้มเสียง ที่ถูกกำหนดไว้อย่างชัดเจน (ดูตารางที่ 1 ประกอบ)

ตารางที่ 1 ความสัมพันธ์ระดับเสียง ความยาวเสียง และความเข้มเสียง

Pitches	Units	Duration	Dynamics
A4 - C4			
A4	1		***fff***
G#4	2		***ff***
G4	3		***f***
F#4	4 8	 	***mf*** ***mf***
F4	5		***p***
E4	6		***pp***
Eb4	7		***pp, ppp***
D4	8		***pp, p***
C#	9		***p***
C4	10		***mf***
B3 - C3			
B3	11		***f***
Bb3	12		***ff***
A3	13		***fff***
Ab3	14		***ff***
G3	15		***f***
F#3	16 4	 	***mf*** ***mf***
F3	17 5	 	***p*** ***p***
E3	18		***pp***
Eb3	19		***ppp***

ตารางที่ 1 ความสัมพันธ์ระดับเสียง ความยาวเสียง และความเข้มเสียง (ต่อ)

Pitches	Units	Duration	Dynamics
D3	20		*pp*
C#3	21		*p*
C3	22		*mf*
B2 - C2			
B2	23		*f*
Bb2	24		*ff*
A2	25		*fff*
Ab2	26		*ff*
G2	27		*f*
F#2	28		*mf*
F2	29		*p*
E2	30		*pp*
D#2	31		*ppp*
D2	32		*pp*
C#2	33		*pp*, *p*
C2	34		*mf*
B1 - C1			
B1	35		*f*
Bb1	36		*ff*
A	37		*fff*
Ab1	38		*ff*
G1	39		*f*
F#1	40		*mf*
F1	41		*p*
E1	-	-	-
Eb1	43		*mf*

ตารางที่ 1 ความสัมพันธ์ระดับเสียง ความยาวเสียง และความเข้มเสียง (ต่อ)

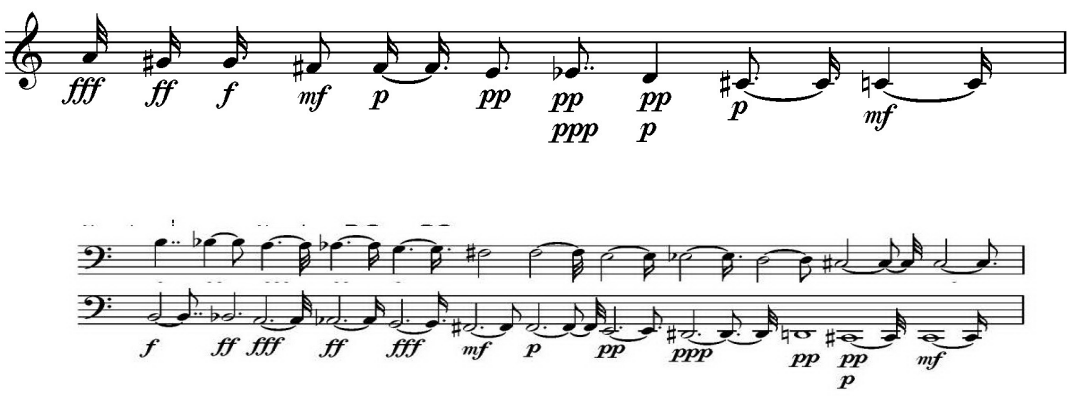
Pitches	Units	Duration	Dynamics
D1	44		*pp*
C#1	-	-	-
C1	46		*mf*
B0	-		
Bb0-A0			
Bb0	48		*ff*
A0	49		*fff*

หมายเหตุ 1 หน่วยจังหวะเท่ากับความยาวโน้ตเขบ็ต 3 ชั้น

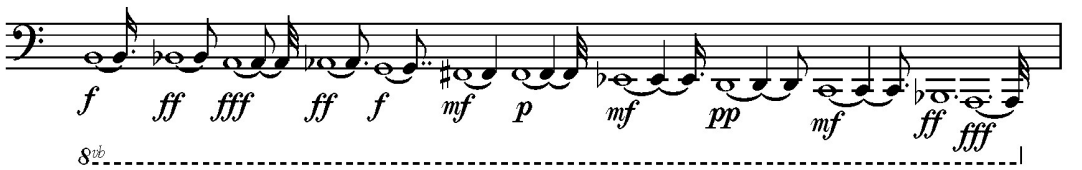
ท่อน A กับท่อน A’ แตกต่างกันในแง่ของการเรียงลำดับของระดับเสียง และสามารถกำหนดเครื่องหมายประจำจังหวะ Ê (Duple-Simple Time) อย่างไรก็ตามโน้ตที่อยู่ในช่วงเสียง A0 -A4 (จากตารางที่ 1) สามารถจัดเรียงลำดับตามระดับเสียงและแบ่งตามโน้ตที่มีลักษณะพิเศษได้ดังต่อไปนี้

1. ระดับเสียง A4 - C4 (ตัวอย่างที่ 1ก)
2. ระดับเสียง B3 - C3 (ตัวอย่างที่ 1ข)
3. ระดับเสียง B2 - C2 (ตัวอย่างที่ 1ค)
4. ระดับเสียง B1 - A0 (ตัวอย่างที่ 1ง)
5. โน้ตที่หายไป คือ E1 C#1 B0 (ตัวอย่างที่ 1จ)
6. โน้ตที่มีค่าความยาวเสียง 2 ค่า แต่มีความเข้มเสียงค่าเดียว F#4 F#3 F3 (ตัวอย่างที่ ฉ)
7. โน้ตที่มีความเข้มเสียง 2 ค่า แต่มีความยาวเสียงค่าเดียว Eb4 D4 C#2 (ตัวอย่างที่ 1ช)

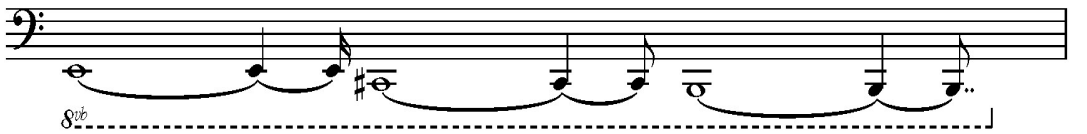
ตัวอย่างที่ 1ก ระดับเสียง A4 - C4



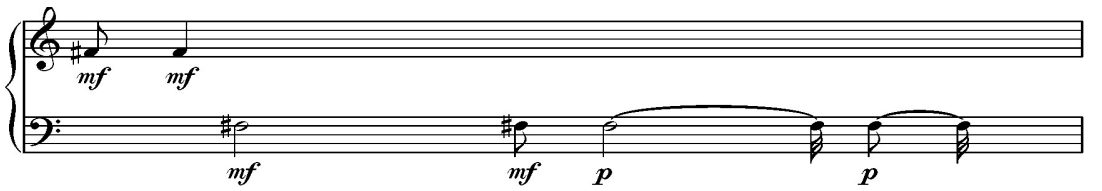
ตัวอย่างที่ 1ง ระดับเสียง B1 - A0



ตัวอย่างที่ 1จ ระดับเสียง โน้ตที่หายไป



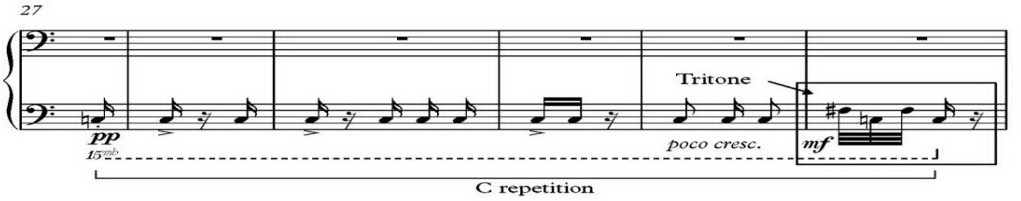
ตัวอย่างที่ 1ฉ โน้ตที่มีค่าความยาวเสียง 2 ค่า แต่มีความเข้มเสียงเพียงค่าเดียว



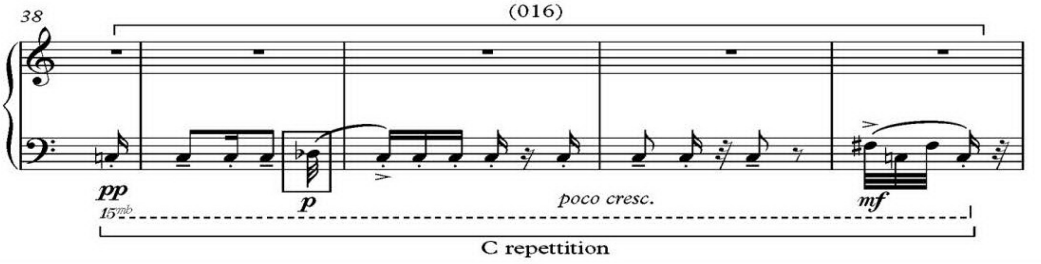
ตัวอย่างที่ 1ช โน้ตที่มีความเข้มเสียง 2 ค่า แต่มีความยาวเสียงเพียงค่าเดียว

ตอน B เป็นตอนที่มีลักษณะแตกต่างกันออกไปจากทำนองหลักสามารถแบ่งทำนองออกเป็น 4 ทำนองย่อย ดังนี้ ทำนองย่อย a (ตัวอย่างที่ 2ก และ2ข) มีความสัมพันธ์ของคู่ทรัยโทน และมีเซต (016) เป็นเซตหลักที่มีความสำคัญของบทเพลงนี้ ทำนองย่อย b (ตัวอย่างที่ 2ค และ2ง) มีความสัมพันธ์ คู่ทรัยโทน เซกเมนเทชัน และเซตสมมาตร มีเซต (016) เป็นเซตหลัก อย่างไรก็ตามยังมีเซต (036) และ(015) อีกด้วย ทำนองย่อย c (ตัวอย่างที่ 2จ) มีลักษณะเด่นในการใช้เทคนิคการประพันธ์แบบไบโทนาลิตี ระหว่างคีย์ขาว และคีย์ดำ ทำให้เกิดโครมาติก 12 เสียง และมีการใช้เทคนิคหลากลักษณะจังหวะ และทำนองย่อย d (ตัวอย่างที่ 2ฉ) มีความสัมพันธ์ของการปรับระดับเสียงเท่ากับ T3 หรือ T9 มีความสัมพันธ์ของลักษณะโมทีฟจังหวะ มีเซต (016), (0123) และ (0127) เป็นเซตหลัก

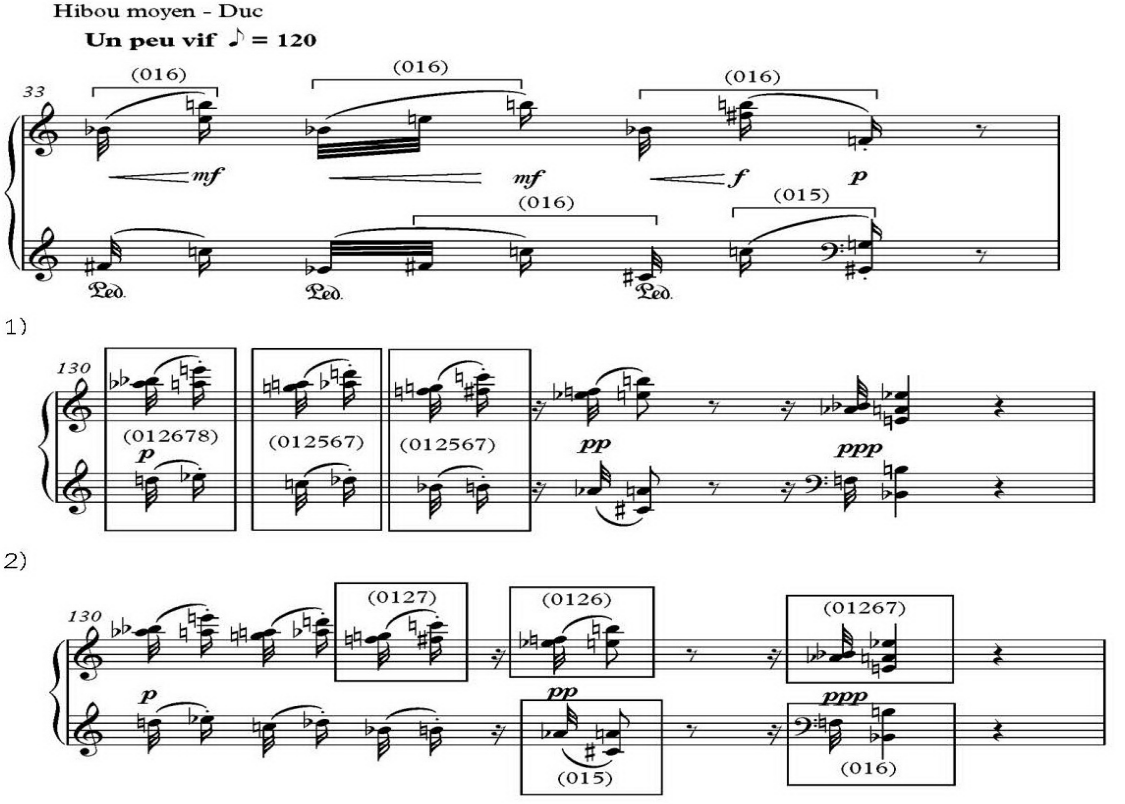
ตัวอย่างที่ 2ก ทำนองย่อย a ประกอบด้วยความสัมพันธ์ขั้นคู่ทรัยโทน



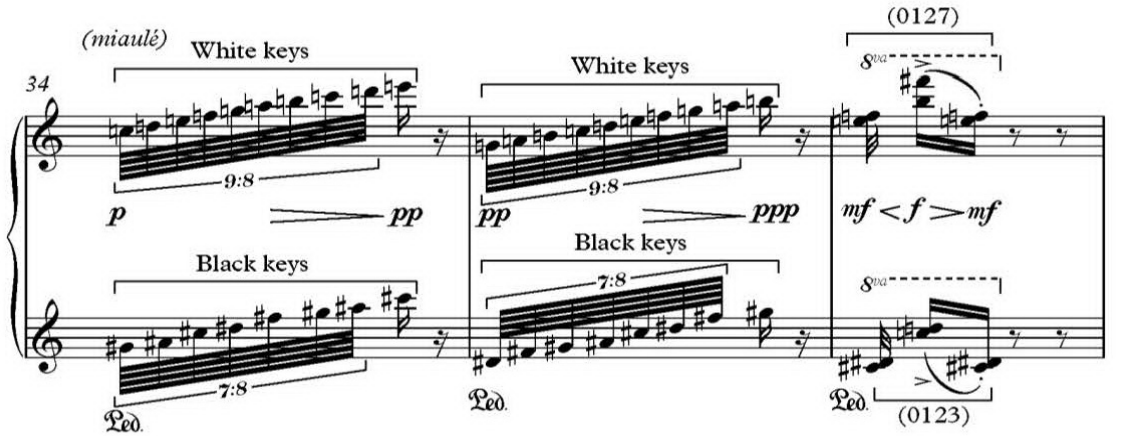
ตัวอย่างที่ 2ข ทำนองย่อย a มีเซต (016) เป็นเซตหลัก



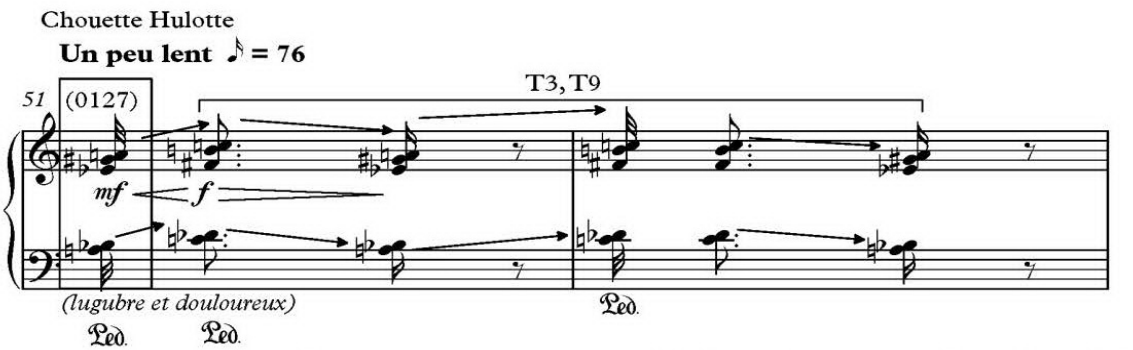
ตัวอย่างที่ 2ค ทำนองย่อย b มีความสัมพันธ์แบบเซกเมนเทชันของเซต (016)



ตัวอย่างที่ 2จ ทำนองย่อย c ความสัมพันธ์แบบไบโทนาลิตีระหว่างคีย์ขาวและคีย์ดำ



ตัวอย่างที่ 2ฉ ทำนองย่อย d ที่มีการนำเซต (0127) ปรับระดับเสียง T_3 และ T_9



ดนตรีศตวรรษที่ 20 มีความหลากหลาย ซับซ้อนในแง่วิธีการประพันธ์ จึงเป็นเหตุให้ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษาบทประพันธ์เพลง *นกเค้าแมวสีน้ำตาล* ของเมสเซียน ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษา แนวคิดและวิธีการประพันธ์ รวมถึงเพื่อให้ได้ตัวอย่างบทวิเคราะห์เชิงทฤษฎี

บทประพันธ์เพลง *นกเค้าแมวสีน้ำตาล* ของเมสเซียน ใช้เทคนิคที่มีความหลากหลาย ได้แก่ การใช้สีสันของช่วงเสียงสูง เสียงกลาง และช่วงเสียงต่ำของเปียโนที่แสดงให้เห็นถึงการเลียนแบบเสียงของนกเค้าแมวประเภทต่าง ๆ รวมถึงบรรยากาศต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในบทเพลงรวม ทั้งเสียงประสาน โครงสร้างทางดนตรี ซึ่งผลจากการศึกษาทำให้ทราบถึงความสัมพันธ์ที่เชื่อมโยงกันในแต่ละท่อนเพลง

สำหรับตอน A พบว่าระดับเสียงบางตัวมีลักษณะพิเศษ (หรือเรียกว่าโมทีฟปริศนา) สามารถแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ ประเภทที่ 1 คือ E1, C#1, B0 (โน้ตที่หายไป) ประเภทที่ 2 คือ F#4, F#3, F3 (โน้ตที่มีค่าความยาวเสียง 2 ค่า แต่มีความเข้มเสียงเพียงค่าเดียว) และประเภทที่ 3 คือ Eb4, D4, C#2 (โน้ตที่มีความเข้มเสียง 2 ค่า แต่มีความยาวเสียงเพียงค่าเดียว) เมื่อนำลักษณะโน้ตทั้ง 3 ประเภทที่กล่าวมา

ในข้างต้นรวมกันจะได้ขั้นระดับเสียง B, C#, D, Eb, E, F, F# ซึ่งโน้ตเหล่านี้ได้บอกถึงความสัมพันธ์ต่าง ๆ ที่จะเกิดในทำนองของตอน B ถัดไป

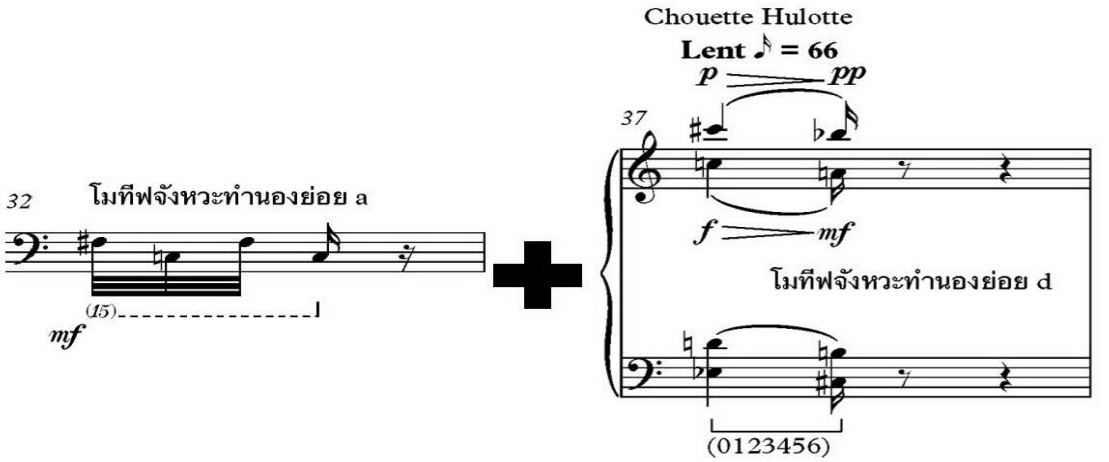
ความสัมพันธ์ที่ปรากฏขึ้นทำนองย่อยต่าง ๆ ของตอน B โดยทำนองย่อย a ปรากฏความ สัมพันธ์ของคู่ทรัยโทนและเซต (016) ซึ่งมาจากโน้ต B0 (โน้ตที่หายไป) โน้ต F3 (โน้ตที่มี 2 ค่า) และโน้ต C ปรากฏลักษณะโมทีฟจังหวะที่สำคัญในห้องที่ 32 ส่วนทำนองย่อย b ใช้เซต (016) เป็นเซตหลักของทำนองย่อยนี้ ซึ่งมีที่มาจากความสัมพันธ์เชิงขั้นคู่ทรัยโทนเช่นเดียวกับทำนองย่อย a โดยทำนองนี้จะปรากฏความสัมพันธ์ที่หลากหลาย ได้แก่ ความสัมพันธ์คู่ทรัยโทน เซกเมนเทชัน และเซตสมมาตร อย่างไรก็ตามมีการใช้เซต (016) เป็นองค์ประกอบหลักของทำนองและยังมีการใช้เซตอื่น ๆ เพื่อทำหน้าที่เป็นโน้ตประดับประดาหรือสร้างสีสันให้ทำนองดูน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

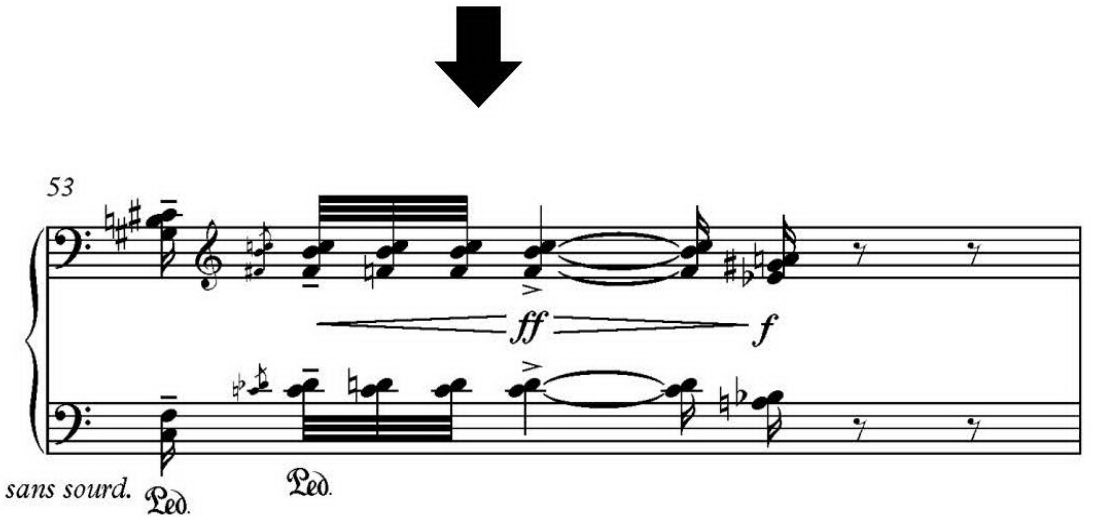
ทำนองย่อย c ซึ่งมีเทคนิคการประพันธ์ที่หลากหลายและโดดเด่นกว่าท่อนย่อยอื่น ๆ มีการใช้คีย์ขาวและคีย์ดำในแนวมือซ้ายและมือขวาทำให้เกิดโน้ตโครมาติกครบ 12 เสียง การใช้เทคนิคหลากลักษณะจังหวะและความสัมพันธ์จากโน้ตโมทีฟปริศนาทั้งหมดคือ ขั้นระดับเสียง B, C#, D, Eb, E, F, F# รวมกับขั้นระดับเสียง C จากทำนอง a ทำให้เกิดเซต (01234567) ซึ่งมีเซต (0127) และ(0123) เป็นเซตย่อยแฝง

ทำนองย่อย d มีความสัมพันธ์ของการปรับระดับเสียงเท่ากับ T3 หรือ T9 ซึ่งเกิดจากโมทีฟปริศนา คือโน้ต C#1 และE1 มีการใช้ลักษณะโมทีฟจังหวะเป็นวัตถุดิบหลัก การใช้เซต (016) (0123) และ(0127) ซึ่งเป็นเซตที่ถูกใช้บ่อยครั้ง จากนั้นนำเซตเหล่านี้มาทำการเพิ่มโน้ตให้มีความหนาแน่นมากขึ้น

นอกจากนี้ยังมีลักษณะความสัมพันธ์ที่ปรากฏขึ้นระหว่างทำนองย่อยต่าง ๆ เช่น ทุก ๆ ทำนองย่อยของตอน B จะมีเซต (016) เป็นเซตหลัก หรืออาจกล่าวได้ว่า เซต (016) เป็นเซตหลักของบทเพลงนี้ สำหรับทำนองย่อย b มีความสัมพันธ์กับทำนองย่อย a ในเชิงของโมทีฟจังหวะ ส่วนทำนองย่อย c มีความสัมพันธ์กับทำนองย่อย a ในเชิงของขั้นคู่ทรัยโทน และทำนองย่อย d มีความสัมพันธ์กับทำนองย่อย a, b และ c ในเชิงของโมทีฟจังหวะ (ตามตัวอย่างที่ 3) รวมทั้งเซต (016) (0127) และ (0123)

ตัวอย่างที่ 3 ความสัมพันธ์ของโมทีฟจังหวะระหว่างทำนองย่อย d และ a





อย่างไรก็ตามจากบทประพันธ์เพลง *นกเค้าแมวสีน้ำตาล* เมสเซียนได้ใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงเพื่อนำเสนอแนวทำนองต่าง ๆ ความสัมพันธ์ในเชิงของคู่เสียง การใช้เซตหลักหรือกลุ่มโน้ตหลัก เสียงประสานแนวตั้งและแนวนอน การใช้เทคนิคไบโทนาลิตีระหว่างคีย์ขาวและคีย์ดำรวมถึงการนำลักษณะโมทีฟจังหวะมาพัฒนาแนวทำนอง การเพิ่มโน้ตเพื่อประดับประดาในรูปแบบต่าง ๆ ให้มีความหนาแน่นของเสียงประสานซึ่งทำให้บทเพลงมีความเป็นเอกภาพมากยิ่งขึ้น

ดังนั้นบทประพันธ์เพลง *นกเค้าแมวสีน้ำตาล* ของโอลิเวียร์ เมสเซียน ในทัศนคติของผู้วิจัยหลังจากที่ได้ศึกษาแล้ว ถือว่าเป็นบทเพลงที่มีคุณค่า และเป็นหนึ่งในตัวอย่างที่ดีสำหรับการศึกษาบทประพันธ์เพลงศตวรรษที่ 20 เนื่องจากเป็นบทเพลงที่รวบรวมและผสมผสานเทคนิควิธีประพันธ์ในรูปแบบต่าง ๆ ของดนตรีศตวรรษที่ 20

9. ข้อเสนอแนะ

การศึกษาบทประพันธ์เพลง *นกเค้าแมวสีน้ำตาล* ของโอลิเวียร์ เมสเซียน ในงานวิจัยครั้งนี้ สามารถใช้เป็นข้อมูลที่เป็นประโยชน์ในการศึกษาแนวทางการวิเคราะห์ดนตรีศตวรรษที่ 20 และใช้เป็นตัวอย่างในการอธิบายเชิงทฤษฎี ตลอดจนแนวคิดวิธีการประพันธ์ต่าง ๆ นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้ใช้แนวทางการอธิบายด้านทฤษฎีเซต และดนตรีศตวรรษที่ 20 ของวิบูลย์ ตระกูลฮุ้น และโรเบิต เชอร์ลอ จอห์นสัน เพื่อเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ ทั้งนี้แนวทางดังกล่าวเป็นเพียงแนวทางหนึ่งในการวิเคราะห์ ควรมีการวิเคราะห์บทประพันธ์ด้วยวิธีการอื่น ๆ ซึ่งอาจจะได้ผลการวิเคราะห์ที่เหมือนกันหรือแตกต่างกันออกไป

อย่างไรก็ตาม สำหรับผู้ที่สนใจศึกษาแนวคิดและวิธีการประพันธ์ของโอลิเวียร์ เมสเซียน สามารถนำงานวิจัยครั้งนี้เพื่อทำการศึกษาเปรียบเทียบผลการวิเคราะห์ ให้ได้ข้อมูลที่สมบูรณ์มากยิ่งขึ้นซึ่งจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาการประพันธ์เพลง การศึกษาทฤษฎีดนตรี และเป็นการเปิดมุมมองที่กว้างขึ้นในการศึกษาดนตรีศตวรรษที่ 20

บรรณานุกรม

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2552). *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2552). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์* (พิมพ์ครั้งที่3). กรุงเทพฯ: เกศกะรัต.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2544). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์* (พิมพ์ครั้งที่2). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เรี่ยม ทรรทรานนท์. (ม.ป.ป.) *พจนานุกรมฝรั่งเศส - ไทย*. กรุงเทพฯ: นครเกษมบุ๊คสโตร์.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2558ก). ความเท่าเทียมกันของช่วงคู่แปดและโน้ตพ้องเสียงบนแนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต. *วารสารดนตรีและการแสดง*, 1 (1), 8-23.

——— . (2558ข). *ดนตรีศตวรรษที่20*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

——— . (2559ก). ด*นตรีศตวรรษที่20*: *แนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

——— . (2559ข). แถวโน้ตสิบสองเสียงในบทเพลงเอโทนัล. *วารสารดนตรีรังสิต*, 11 (2), 13-36.

——— . (2559ค). แนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต : ขั้นระดับเสียง เลขจำนวนเต็ม และค่ามอดุลัส. *วารสารดนตรีและการแสดง*, 2 (1), 26-35.

Johnson, R. S. (1975). *Messiaen*. CA: University of California Press.

Messiaen, O. (1964). *Catalogue d'oiseaux*. Paris: Alphonse Leduc.

Pople, A. (1998). *Messiaen: Quatuor pour la fin du Temps*. Cambridge: Cambridge University Press.

การศึกษาเพลงสองไม้เรื่องเต่าทองทางฆ้องวงใหญ่ โดยการถ่ายทอดของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ

A study of Pleng Song Mai Ruang Tao Tong in Kong Wong Yai Performance through transmission of Assist. Prof. Pattara Komkum, Ph.d.

ศุภศิระ ทวิชัย[1]

Supasira Tawichai

บทคัดย่อ

การวิเคราะห์เพลงถือเป็นประเด็นสำคัญในการศึกษาทฤษฎีดนตรีไทย แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาของโบราณจารย์ในการสร้างสรรค์ทำนองเพลง ทางที่นำมาวิเคราะห์นั้น เป็นทางของครูพิชิต ชัยเสรี ซึ่งได้รับการยกย่องว่าเป็นศิลปินที่มีความสามารถทางดนตรีไทยทั้งทางวิชาการและทางปฏิบัติ

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง หน้าทับสองไม้ สองชั้น ทางครูพิชิต ชัยเสรี โดยการถ่ายทอดของผู้ช่วยศาสตราจารย์ภัทระ คมขำ พบการใช้บันไดเสียงโดหรือทางนอก และบันไดเสียงซอลหรือทางในเป็นหลัก มีการเปลี่ยนบันไดเสียงในช่วงต้นของท่อนที่ 6 จากบันไดเสียงซอลหรือทางใน เป็นบันไดเสียงเรหรือทางกลาง แหบ ด้านทำนอง พบลักษณะการใช้โน้ตกระโดด ประทุน การสลับตำแหน่งของโน้ต การเคลื่อนที่ในวิถีขึ้นและวิถีลงมาหาลูกตก การลดรูปโน้ต ด้านเทคนิคการบรรเลง มือขวา ประกอบด้วย แหนะ หนะ หนอด โหน่ง และมือซ้าย ประกอบด้วย แตะ ตะ ตี่ ตึ้ง ในท่อนที่ 4 และท่อนที่ 6 ในเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง มีลักษณะเด่น คือ ลูกโยน แสดงถึงการจะจบท่อน ในท่อนที่ 5 มีการเปลี่ยนบันไดเสียง เป็นการแก้ไขปัญหาระดับเสียงที่ไม่ตรงกัน และยืนในบันไดเสียงเดิม ในท่อนที่ 1-4 และ 6-10 ลูกโยนในเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1-10 นั้น มีลักษณะจังหวะเดียวกัน แต่มีการเปลี่ยนเสียง โดยลูกโยนในท่อนที่ 1-3 มีลักษณะทำนองและบันไดเสียงเดียวกัน ลูกโยนในท่อนที่ 4-10 มีลักษณะทำนองเดียวกันกับท่อนที่ 1-3 แต่มีการเปลี่ยนบันไดเสียง ขั้นคู่ที่พบในทุกท่อน ได้แก่ คู่ 2 คู่ 4 คู่ 5 และคู่ 8 พบการใช้คู่ 8 มากที่สุด และพบคู่ 3 ในท่อนที่ 2-4 และท่อนที่ 9 ท่อนที่มีการสลับตำแหน่งของโน้ต ได้แก่ ท่อนที่ 4

คำสำคัญ: เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง / เพลงเรื่อง / พิชิต ชัยเสรี / ภัทระ คมขำ

---

[1]อาจารย์สาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี

Abstract

The analysis of Thai traditional songs is the important thing for studying the theory of Thai classical music. Additionally, it shows the Thai music master's knowledge in melody composition. In this article, the melody of Pleng Song Mai Ruang Tao Tong was analyze by Kru Pichit Chaisaree. He was honored to be a musician and specialist in Thai classical music.

Pleng Song Mai Ruang Tao Tong (Nathab Song Mai and Song Chan Rhythm) in Kong Wong Yai Performance of Kru Pichit Chaisaree, which was transmitted by Assist. Prof.Dr. Pattara Komkum, found that there were mainly C pentatonic scale (Thang Nork) and G pentatonic scale (Thang Nai). There were also scale changes from G pentatonic scale (Thang Nai) to D pentatoinic scale (Tang Glang Habe). at the beginning of 6th movement.

For the melody, the Leave note, Ending bracket, Note's position shift, Upward and downward movements to the last note in bar, and Diminution were found in this song.

For performing techniques, the right hand was Nhae, Nha, Nhod, Nhong and the left hand was Tae, Ta, Tee, Tung. The distinct feature of 4th movement and 6th movement in Pleng Song Mai Ruang Tao Tong was Luke Yone signaling the ending. There were note changing to help solve unbalanced pitch in 5th movement and the other movements had the same scale.

Luke Yone in all movements had the same rhythm but there were some scale changes. Luke Yone in 1st-3rd movements had the same melody and scale. Luke Yone in 4th-10th movements was quite the same but there were changing in scale.

The Intervals found in all movements are 2nd interval, 4th interval, 5th interval, 8th interval. The 8th interval was found the most.. And The 3rd interval is found in 2nd ,3rd ,4th and 9th movements. The movement containing note's position shift is 4th movement.

Keyword: Pleng Song Mai Ruang Tao Tong; Pleng Rueang; Pichit Chaisaree; Pattara Komku

บทนำ

เพลงเรื่องเป็นเพลงบรรเลงล้วนไม่มีการขับร้อง ซึ่งแตกต่างจากเพลงตับ ประเภท “ตับเรื่อง” ที่มีการขับร้อง เพลงเรื่องเป็นชุดเพลงที่นำเพลงที่มีลักษณะรูปแบบ อัตราจังหวะ หน้าทับ ความหมายของชื่อเพลงที่ใกล้เคียงกัน และโอกาสการใช้งานเดียวกัน ทั้งยังมีสำเนียงของท่วงทำนองคล้ายคลึงกัน นำมาร้อยเรียงเข้าชุดเป็น “เรื่อง” บรรเลงติดต่อกันเป็นชุด ซึ่งเพลงเรื่องแต่ละประเภทมีโอกาสการใช้งานแตกต่างกัน เช่น เพลงเรื่องเพลงช้า ใช้บรรเลงในงานมงคล เพื่อ “รอเวลา” หลังจากปี่พาทย์บรรเลงโหมโรงเย็นหรือโหมโรงเช้าแล้ว แต่พระสงฆ์ยังเดินทางมาไม่ถึงพิธี เพลงเรื่องฉิ่งพระฉัน ใช้บรรเลงขณะพระสงฆ์ฉันภัตตาหาร เพลงเรื่องนางหงส์ ใช้บรรเลงประโคมศพ เพลงเรื่องสร้อยสน สำหรับใช้บรรเลงในโอกาสทั่ว ๆ ไป หรือเพลงเรื่องทำขวัญ ใช้บรรเลงขณะเวียนเทียน เป็นต้น นอกจากนั้น ยังเป็นการรวบรวมเพลงที่มีลักษณะคล้าย ๆ กันมาไว้ด้วยกัน เพื่อความสะดวกในการจดจำ (สงัด ภูเขาทอง, 2539; พิชชาณัฐ ตู้จินดา, 2556) เพลงเรื่องสามารถจำแนกประเภทตามรูปแบบการบรรเลงได้ 4 ประเภท ดังนี้

ตารางที่ 1 ตารางแสดงประเภทของเพลงเรื่อง (สงัด ภูเขาทอง, 2539; พิชชาณัฐ ตู้จินดา, 2556)

ประเภทเพลงเรื่อง	รูปแบบการบรรเลง	ตัวอย่างเพลง
1. ประเภทเพลงช้า	เริ่มบรรเลงด้วยเพลงช้า เพลงสองไม้ เพลงเร็ว และบรรเลงปิดท้ายด้วยเพลงลา	เพลงเรื่องกระเดียด เพลงเรื่องเต่าทอง
2. ประเภทเพลงปรบไก่	เพลงที่บรรจุในตัวเรื่องล้วนเป็นเพลงที่ใช้หน้าทับปรบไก่บรรเลงประกอบจังหวะ มีอัตราการดำเนินจังหวะอัตราเดียว (บางกรณีบรรเลงเป็นสองชั้นฉาย) และไม่บรรเลงปิดท้ายด้วยเพลงลา แต่ตัดลงด้วยทำนองเฉพาะที่เรียกว่า “เช็ดเช้” หรือจบลงตามทำนองเพลงสุดท้ายของเรื่องนั้น ๆ	เพลงเรื่องพญาโศก
3. ประเภทเพลงสองไม้และเพลงเร็ว	- เริ่มต้นเรื่องด้วยกลุ่มเพลงสองไม้ บรรเลงออกเพลงเร็ว และบรรเลงลงจบด้วยเพลงลา (ไม่มีเพลงช้า) หรืออีกรูปแบบหนึ่ง คือ เพลงที่บรรจุในตัวเรื่องเป็นเพลงสองไม้ มีอัตราการดำเนินจังหวะอัตราเดียว และไม่บรรเลงปิดท้ายด้วยเพลงลา แต่ตัดลงด้วยทำนองเฉพาะที่เรียกว่า “เช็ดเช้” หรือจบลงตามทำนองเพลงสุดท้ายของเรื่องนั้น ๆ - เพลงเร็วอยู่ในเพลงเรื่องประเภทเพลงสองไม้เช่นกัน แต่เป็นชนิดที่มีการดำเนินจังหวะอัตราชั้นเดียวทั้งหมด	เพลงเรื่องทยอย
4. ประเภทเพลงฉิ่ง	เพลงเรื่องประเภทนี้ ไม่มีการบรรเลงหน้าทับตะโพนกลองประกอบจังหวะ แต่ใช้ฉิ่งบรรเลงประกอบจังหวะเพียงอย่างเดียว - รูปแบบการบรรเลงหลากหลายและมีความซับซ้อน	เพลงฉิ่งช้างประสานงา เพลงฉิ่งพระฉัน (มีอัตราลดหลั่น คือ อัตราสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว)

ความสำคัญของเพลงเรื่องและการนำไปใช้งาน มี 3 ประเด็นหลักดังนี้ 1) รวมความหลากหลายของมือฆ้อง ซึ่งแต่ละเรื่องมีทำนองเพลงและลักษณะมือฆ้องที่มีอัตลักษณ์ต่างกัน นอกจากนี้เพลงเรื่องบางเรื่องแม้ชื่อเรื่องเดียวกัน แต่แต่ละสำนักดนตรีบรรจุเพลงในเรื่องต่างกัน เรียงลำดับเพลงต่างกัน ทำนองเพลงต่างกัน และมีมือฆ้องที่ต่างกัน ด้วยเหตุนี้ โบราณจารย์จึงนิยมให้ผู้เริ่มต้นเรียนดนตรีปี่พาทย์เน้นศึกษาเพลงเรื่องให้มาก เพราะจะทำให้เกิดความแตกฉานทางสติปัญญาด้านมือฆ้องและทำนองเพลง 2) ฐานองค์ความรู้เพลงเรื่องเป็นประเภทเพลงไทยที่ร้อยเรียงเพลงเกร็ดที่มีคุณสมบัติอย่างเดียวกัน ซึ่งส่วนใหญ่ไม่ได้ขยายหรือตัดทอนเป็นเพลงเถา นำมาบรรจุรวมเป็นชุดเดียวกัน เพลงเรื่องจึงเป็นแหล่งรวมรากฐานเพลงไทย นอกจากนี้ ในส่วนหน้าทับตะโพน เพลงเรื่องยังเป็นแหล่งรวมหน้าทับพิเศษอีกด้วย และ 3) เป็นแบบฝึกสำคัญสำหรับปี่พาทย์ และเนื่องจากเพลงเรื่องเรื่องหนึ่งอาจมีความยาวในการบรรเลงนานถึงชั่วโมง จึงเป็นอุบายอย่างดีสำหรับให้ผู้เรียนดนตรีปี่พาทย์มีความขยันอดทนในการฝึกซ้อม (พิชชาณัฐ ตู้จินดา, 2556)

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทองทางฆ้องวงใหญ่ โดยการถ่ายทอดของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ

การวิเคราะห์เพลง แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาของโบราณจารย์ในการสร้างสรรค์ทำนองเพลง ทำให้ผู้บรรเลงเข้าใจบทเพลง เทคนิคการบรรเลง และลักษณะการบันทึกโน้ตฆ้องวงใหญ่ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทในการดำเนินทำนองหลักของเพลง เมื่อผู้บรรเลงมีความเข้าใจในบทเพลง ส่งผลให้สามารถบรรเลงบทเพลงนั้น ๆ ได้ดีขึ้น การวิเคราะห์เพลงถือเป็นประเด็นสำคัญในการศึกษาทฤษฎีดนตรีไทย ทางที่นำมาวิเคราะห์นั้น เป็นทางของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ซึ่งได้รับการยกย่องว่าเป็นศิลปินที่มีความสามารถทางดนตรีไทยทั้งทางวิชาการและทางปฏิบัติ ครูพิชิต ชัยเสรี ได้ศึกษากับครูดนตรีที่มีชื่อเสียงในอดีตหลายท่าน เช่น ครูมิ ทรัพย์เย็น ครูสอน วงฆ้อง ครูพริ้ง ดนตรีรส ครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล ครูจิตร เพิ่มกุศล หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) ครูบุญส่ง กาหลง และอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน จึงกล่าวได้ว่าครูพิชิต ชัยเสรี เป็นผู้สืบทอดองค์ความรู้ทางด้านดนตรีของสายสำนักเสนาะดุริยางค์อย่างแท้จริง (ภูริภัสสร์ มังกร, 2547 อ้างถึงใน กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ, 2555) โดยผู้เขียนได้รับการถ่ายทอดโน้ตเพลงเรื่องเต่าทองทางฆ้องวงใหญ่จากผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ อาจารย์ประจำภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งถือได้ว่าเป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านปี่พาทย์ของวงการดนตรีไทย อาจารย์ได้รับการถ่ายทอดปี่พาทย์จากบรมครูทางดนตรีไทยหลายท่าน เช่น ครูมนตรี ตราโมท ครูประสิทธิ์ ถาวร ครูปี๊บ คงลายทอง ครูพินิจ ฉายสุวรรณ ครูพิชิต ชัยเสรี ครูศิริ วิชเวช ครูสุรินทร์ เจือหอม ครูจิรัส อาจณรงค์ ครูบุญช่วย โสวัตร ครูอนันต์ สบฤกษ์ รวมทั้งมีความโดดเด่นในด้านการเผยแพร่วัฒนธรรมไทยให้เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายในต่างประเทศ

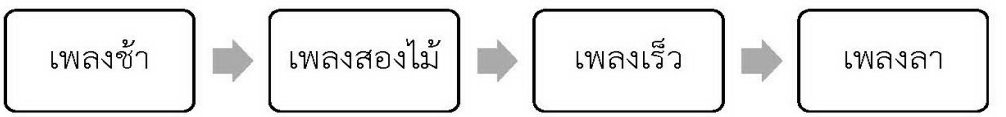
เพลงเรื่องเต่าทองเป็นเพลงที่มีทางฆ้องและทำนองเพลงที่มีเอกลักษณ์ โดยผู้เขียนเลือกวิเคราะห์เพลงสองไม้ ซึ่งในการวิเคราะห์เพลงมีองค์ประกอบสำคัญในการวิเคราะห์ทั้งหมด 3 ส่วน ได้แก่ 1) ประวัติเพลง รายละเอียดของเพลงและแบบแผนการบรรเลง 2) สังคีตลักษณ์ และจังหวะ 3) ทำนอง ขั้นคู่เสียง อารมณ์เพลง และบันไดเสียง โดยมีรายละเอียดในการวิเคราะห์เพลง ดังนี้

1) ประวัติเพลง รายละเอียดของเพลงและแบบแผนการบรรเลง

เพลงเรื่องเต่าทอง เป็นเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า ครูจางวางทั่ว พาทยโกศลได้ขยายขึ้นจากเพลงเต่าทอง สองชั้นของเก่า และนำมาเรียงร้อยเข้าด้วยเพลงเต่าทอง เพลงเต่านาค เพลงเต่าเงิน เพลงกบเต้น เพลงคู่กบเต้น และเพลงเร็ว

โดยทั่วไปนั้นแบบแผนการบรรเลงเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า ประกอบด้วย เพลงช้า (เพลงที่ใช้หน้าทับปรบไก่บรรเลงประกอบจังหวะ) เพลงสองไม้ (เพลงที่ใช้หน้าทับสองไม้บรรเลงประกอบจังหวะ) เพลงเร็ว และจบลงด้วยเพลงลา (บางสำนักอาจบรรเลงเพลงลา เถา หรือเลือกบรรเลงเฉพาะอัตราใดอัตราหนึ่ง เช่น เพลงเรื่องเต่าทอง วงปี่พาทย์บ้านใหม่หางกระเบน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา บรรเลงด้วยเพลงลาชั้นเดียว) ซึ่งชื่อเรียกในแต่ละท่อนมีความแตกต่างกันไปในแต่ละสำนัก ตามลำดับดังภาพที่ 1

ภาพที่ 1 : แบบแผนการบรรเลงเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า



2) สังคีตลักษณ์ และจังหวะ

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง เป็นเพลงอัตราจังหวะสองชั้น แบ่งออกเป็น 10 ท่อน

จังหวะฉิ่ง ใช้รูปแบบการตีในอัตราจังหวะสองชั้น

- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

จังหวะหน้าทับ ใช้หน้าทับสองไม้ อัตราจังหวะสองชั้น โดยในการบรรเลงเพลงเรื่อง นิยมใช้ตะโพนในการบรรเลงหน้าทับ

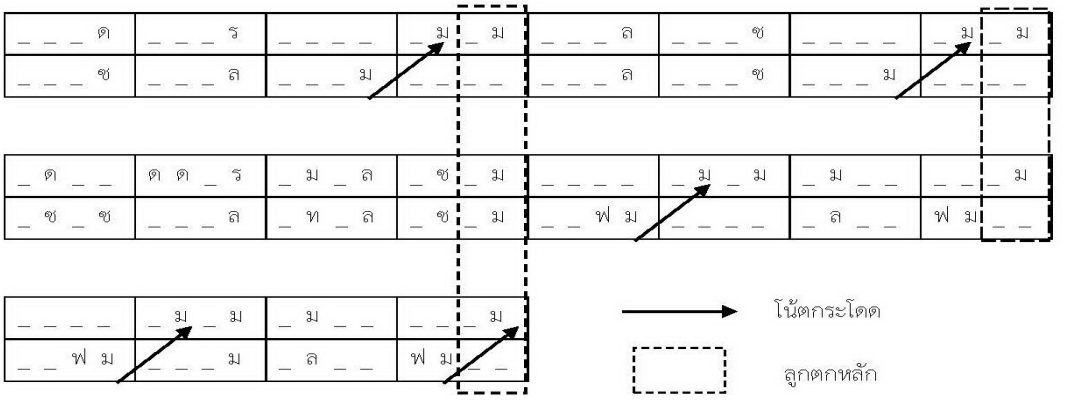
- - - เท่ง	- ถะ - ตุ๊บ	- - - พลึง	- - - พลึง

3) ทำนอง ขั้นคู่เสียง อารมณ์เพลง บันไดเสียงหรือทางเสียง

ในการวิเคราะห์ ทำนอง ขั้นคู่เสียง อารมณ์เพลง บันไดเสียงและทางเสียง ผู้เขียนแสดงการวิเคราะห์เพลงเป็นรายท่อน โดยแบ่งการวิเคราะห์ทีละ 4 ห้อง ซึ่งตรงกับจังหวะหน้าทับสองไม้ อัตราจังหวะสองชั้น 1 จังหวะหน้าทับ มีรายละเอียดในแต่ละท่อนดังนี้

ท่อน 1

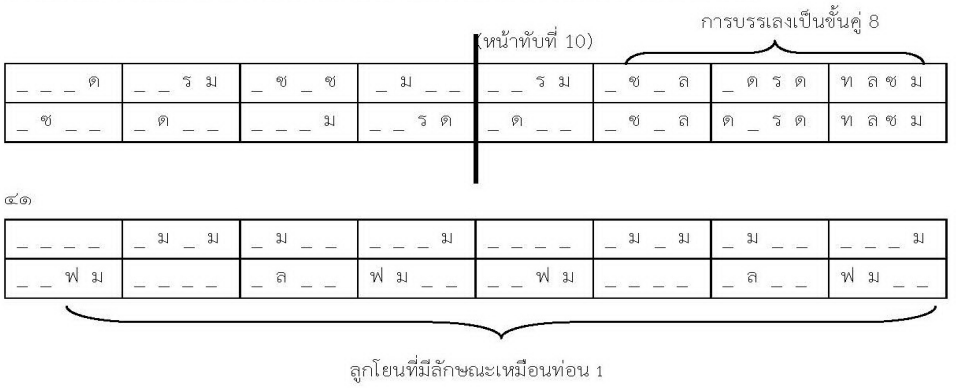
ท่อนที่ 1 ประกอบด้วย 5 จังหวะหน้าทับ ปรากฏลูกตกหลัก เสียงมี ในทุกห้องที่ 4 และ 8 มีการใช้ขั้นคู่เสียงในคู่ 4 คู่ 5 และคู่ 8 เสียงที่ออกมานั้น มีความกลมกลืนแบบสมบูรณ์ นอกจากนี้ยังมีลักษณะของโน้ตกระโดด หรือการบรรเลงคู่ 8 (Octave) ในลักษณะแยกมือ ดังนี้



ใน 4 ห้องสุดท้ายของท่อนที่ 1 เป็นลักษณะของลูกโยน ซึ่งแสดงให้เห็นว่า กำลังจะจบท่อนที่ 1 อาจจะมีการเปลี่ยนบันไดเสียง หรือ อยู่ในบันไดเสียงเดิม ซึ่งลูกโยนในท่อนนี้ โยนเพื่อยืนบันไดเสียงเดิม ในบันไดเสียงโดหรือทางนอก และในท่อนนี้ ครูพิชิต เล่าว่า “ฝั่งขะโน้นบรรเลงท่อนที่ 1 สองเที่ยว” (ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 25 มกราคม 2554) หรือเป็นการบรรเลงท่อน 1 ซ้ำอีกหนึ่งครั้ง

ท่อน 2

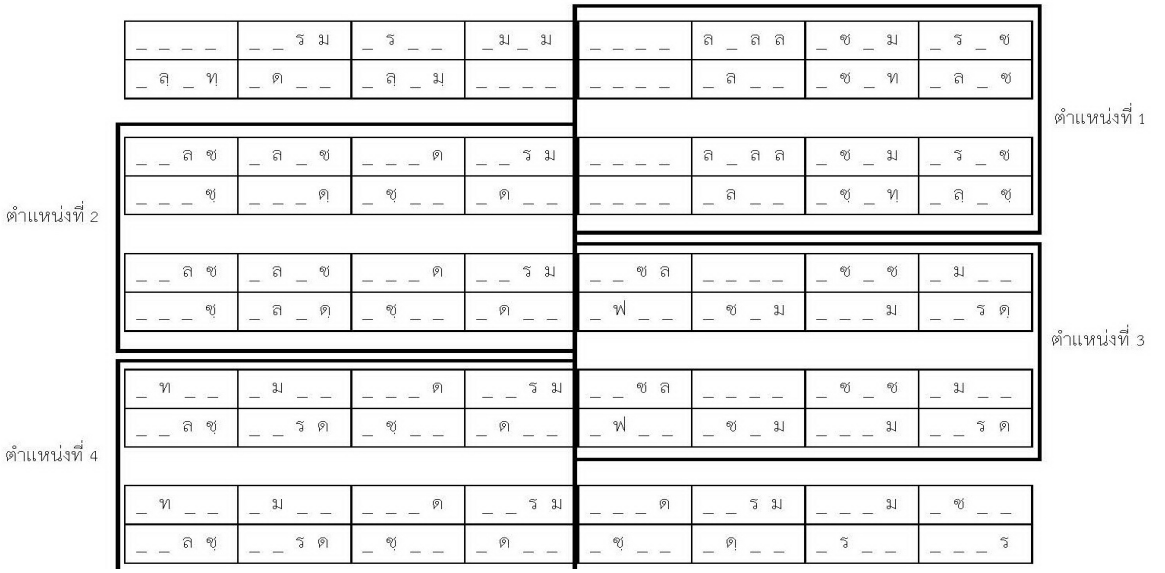
ท่อนที่ 2 ประกอบด้วย 12 จังหวะหน้าทับ ปรากฏลูกตกหลัก เสียงโด เสียงเร และเสียงมี ในห้องที่ 4 และ 8 มีการใช้ขั้นคู่เสียงในคู่ 2 ระหว่างเสียงโดและเสียงเร ซึ่งเสียงที่เกิดขึ้นให้ความรู้สึกกระด้าง การใช้ขั้นคู่เสียงในคู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 และคู่ 8 เสียงที่ออกมานั้น มีความกลมกลืนแบบสมบูรณ์ มีการบรรเลงลักษณะของโน้ตกระโดด หรือการบรรเลงคู่ 8 (Octave) ในลักษณะแยกมือ นอกจากนี้ในจังหวะหน้าทับที่ 10 การเคลื่อนที่ของแนวเสียงนั้นมีทิศทางการเคลื่อนที่ในวิถีขึ้นและวิถีลงที่ชัดเจน มีรายละเอียดดังนี้



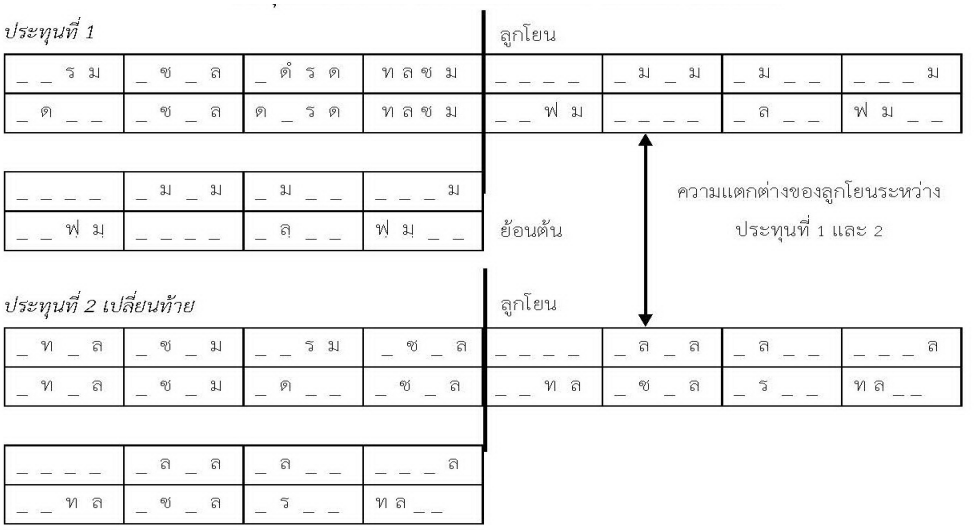
ในประโยค (8 ห้อง) สุดท้ายของท่อนที่ 2 เป็นลักษณะของลูกโยน ซึ่งแสดงให้เห็นว่า กำลังจะจบท่อนที่ 2 ซึ่งลูกโยนในท่อนนี้ โยนเพื่อยืนบันไดเสียงเดิม ในบันไดเสียงโด หรือ ทางนอก

ท่อน 3

ท่อน 3 ประกอบด้วย 16 จังหวะหน้าทับ ปรากฏลูกตกหลัก เสียงโด เสียงเร เสียงมี เสียงซอล และเสียงลา ในห้องที่ 4 และ 8 โดยลูกตกหลักของทุกห้องที่ 4 มี โน้ตเสียงมี เป็นโน้ตหลักตลอดก่อนที่จะมีการเปลี่ยนลูกตกหลักอีกครั้งในช่วงเปลี่ยนท้าย เป็นโน้ตเสียงลา มีการใช้ขั้นคู่เสียงในคู่ 3 มีความกลมกลืนแบบไม่สมบูรณ์ คู่ 4 และคู่ 8 เสียงที่ออกมานั้น มีความกลมกลืนแบบสมบูรณ์ มีการบรรเลงลักษณะของโน้ตกระโดด หรือการบรรเลงคู่ 8 (Octave) ในลักษณะแยกมือ นอกจากนี้ พบการบรรเลงทำนองที่เหมือนกันของจังหวะหน้าทับ (การเล่นซ้ำ) จังหวะหน้าทับที่ 2 ซ้ำกับจังหวะหน้าทับที่ 4 จังหวะหน้าทับที่ 3 ซ้ำกับจังหวะหน้าทับที่ 5 จังหวะหน้าทับที่ 6 ซ้ำกับจังหวะหน้าทับที่ 8 และจังหวะหน้าทับที่ 7 และจังหวะหน้าทับที่ 9



ในท่อน 3 ใช้บันไดเสียงโดหรือทางนอก โดยในท่อนที่ 3 มีการบรรเลงที่แตกต่างจากท่อนอื่น ๆ คือ ในท่อนนี้มีประทุนของเพลงเกิดขึ้นสองประทุนเพลง เมื่อบรรเลงจนจบประทุนที่หนึ่ง ซึ่งลูกโยนอยู่ในบันไดเสียงโดหรือทางนอก และต้องย้อนกลับไปที่ต้นเพลงของท่อนนี้เพื่อบรรเลงอีกครั้งก่อนที่จะลงประทุนที่สอง ซึ่งเป็นทางเปลี่ยน โดยไม่ต้องบรรเลงทำนองในประทุนหนึ่งแล้ว การที่มีทางเปลี่ยนท้ายเกิดขึ้นเพื่อเชื่อมทำนองในท่อนต่อไปให้อยู่ในบันไดเสียงเดียวกัน ซึ่งลูกโยนอยู่ในบันไดเสียงซอลหรือทางใน สังเกตได้ว่าลูกโยนของทั้งสองประทุนนั้นมีลักษณะทำนองที่เหมือนกัน แต่ใช้บันไดเสียงที่แตกต่างกัน



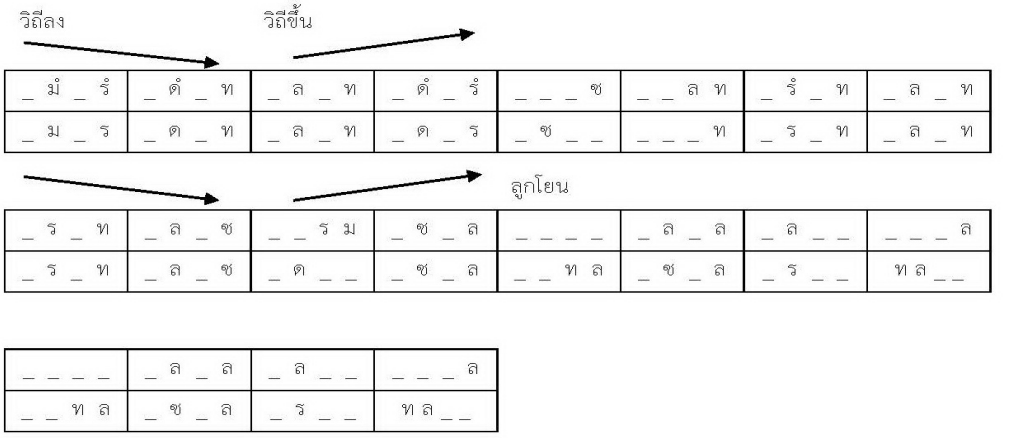
ท่อน 4

ท่อน 4 ประกอบด้วย 22 จังหวะหน้าทับ ปรากฏลูกตกหลัก เสียงโด เสียงเร เสียงมี และเสียงลา ในห้องที่ 4 และ 8 มีการใช้ขั้นคู่เสียงในคู่ 2 ระหว่างเสียงซอลและเสียงลา ให้ความรู้สึกกระด้าง คู่ 3 มีความกลมกลืนแบบไม่สมบูรณ์ คู่ 4 คู่ 5 และคู่ 8 เสียงมีความกลมกลืนแบบสมบูรณ์ ลักษณะของจังหวะจะมีการใช้จังหวะยก มีเทคนิคการบรรเลงแบบตีตะ และตีหนับ ระหว่างการตีประคบระหว่างมือซ้ายและขวา ทำให้เสียง ออกมานั้นเป็นเสียงที่สั้น ๆ และให้ความรู้สึกกระชับในบทเพลง นอกจากนี้ยังพบลักษณะของการสลับตำแหน่งของโน้ต

ในท่อนที่ 4 ช่วง 2 ประโยคแรก (4 จังหวะหน้าทับ) อยู่ในบันไดเสียง ซอล หรือทางใน และเปลี่ยนบันไดเสียงในประโยคต่อ ๆ ไป จนจบท่อน ในประโยค (8 ห้อง) สุดท้ายของท่อนที่ 4 เป็นลักษณะของลูกโยน ซึ่งแสดงให้เห็นว่า กำลังจะจบท่อนที่ 4 ซึ่งลูกโยนในท่อนนี้ มีลักษณะทำนองที่เหมือนกันท่อนที่ 1-3 แต่ใช้เสียงแตกต่างจากลูกโยนในท่อนที่ 1-3 (เปลี่ยนเสียงจาก เสียงมี และเสียงฟา เป็นเสียงลา และเสียงที) มีการเปลี่ยนบันไดเสียง จากบันไดเสียงโด เป็นบันไดเสียงซอลในลูกโยน เพื่อยืนบันไดเสียงซอลหรือทางในในท่อนต่อไป

ท่อน 5

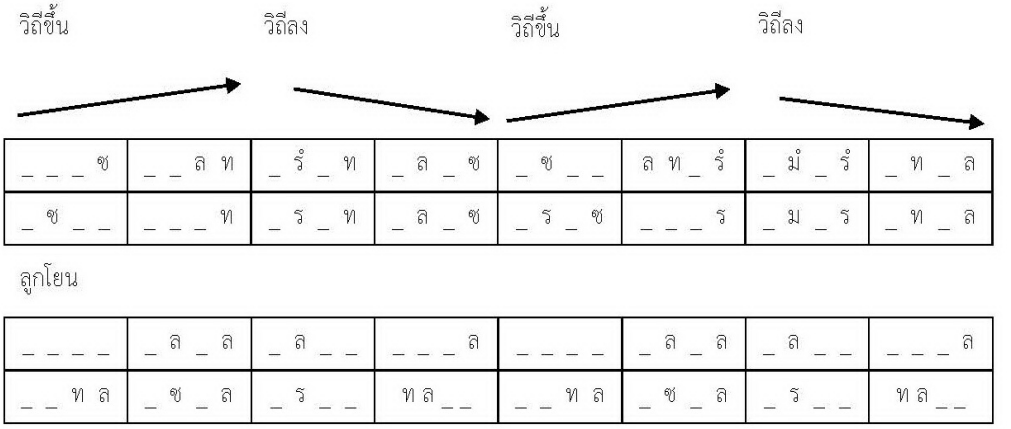
ท่อน 5 ประกอบด้วย 9 จังหวะหน้าทับ ปรากฏลูกตกหลัก เสียงเร เสียงซอล เสียงลา และเสียงที ในห้องที่ 4 และ 8 มีการประสานเสียงในคู่ 2 ระหว่างเสียงซอลและเสียงลา ให้ความรู้สึกกระด้าง คู่ 4 คู่ 5 และคู่ 8 เสียงมีความกลมกลืนแบบสมบูรณ์ ในท่อนนี้พบการบรรเลงในลักษณะคู่ 8 มาก มีการบรรเลงลักษณะของโน้ตกระโดด หรือการบรรเลงคู่ 8 (Octave) ในลักษณะแยกมือ นอกจากนี้ พบการบรรเลงทำนองเคลื่อนที่ในวิถีลงมาหาลูกตก และวิถีขึ้นไปหาลูกตกที่ชัดเจน



ในท่อนนี้ เรื่องของบันไดเสียง มีลักษณะพิเศษอย่างหนึ่งคือ ในวรรคแรกของประโยคที่ 3 มีการเปลี่ยนจากบันไดเสียงซอลหรือทางใน มาเป็นบันไดเสียงโดหรือทางนอก ในประโยค (8 ห้อง) สุดท้ายของท่อนที่ 5 เป็นลักษณะของลูกโยน ซึ่งแสดงให้เห็นว่า กำลังจะจบท่อนที่ 5 ลูกโยนในท่อนนี้ อยู่ในบันไดเสียงซอลหรือทางใน เพื่อเปลี่ยนบันไดเสียงเป็นบันไดเสียงลา หรือ ทางกลางในท่อนต่อไป

ท่อน 6

ท่อน 6 ประกอบด้วย 8 จังหวะหน้าทับ ปรากฏลูกตกหลัก เสียงมี เสียงซอล เสียงลา และเสียงที ในห้องที่ 4 และ 8 มีการประสานเสียงในคู่ 2 ระหว่างเสียงซอลและเสียงลา ให้ความรู้สึกกระด้าง มีความกลมกลืนแบบไม่สมบูรณ์ คู่ 4 คู่ 5 และคู่ 8 เสียงที่ออกมานั้น มีความกลมกลืนแบบสมบูรณ์ มีการบรรเลงลักษณะของโน้ตกระโดด หรือการบรรเลงคู่ 8 (Octave) ในลักษณะแยกมือ มีเทคนิคการบรรเลงแบบตีตะ และตีหนับระหว่างการตีประคบระหว่างมือซ้ายและขวา ทำให้เสียงออกมานั้นเป็นเสียงที่สั้น ๆ และให้ความรู้สึกกระชับในบทเพลง นอกจากนี้ พบการบรรเลงทำนองเคลื่อนที่ในวิถีขึ้นไปหาลูกตก และวิถีลงมาหาลูกตกที่ชัดเจน



_ _ _ ซ	_ _ ล ท	_ ร๋ _ ท	_ ล _ ซ	_ ซ _ _	ล ท _ ร๋	_ ม๋ _ ร๋	_ ท _ ล
_ ซ _ _	_ _ _ ท	_ ร _ ท	_ ล _ ซ	_ ร _ ซ	_ _ _ ร	_ ม _ ร	_ ท _ ล

_ _ _ _	_ ล _ ล	_ ล _ _	_ _ _ ล	_ _ _ _	_ ล _ ล	_ ล _ _	_ _ _ ล
_ _ ท ล	_ ซ _ ล	_ ร _ _	ท ล _ _	_ _ ท ล	_ ซ _ ล	_ ร _ _	ท ล _ _

ในท่อนนี้ เรื่องของบันไดเสียง ใน 2 ประโยคแรก (4 จังหวะหน้าทับ) อยู่ในบันไดเสียงเรหรือทางกลางแหบ และในประโยคที่ 3 มีการเปลี่ยนเป็นบันไดเสียงซอลหรือทางใน ในประโยคสุดท้ายของท่อนที่ 6 เป็นลักษณะของลูกโยน ซึ่งแสดงให้เห็นว่า กำลังจะจบท่อนที่ 6 ซึ่งลูกโยนในท่อนนี้ โยนเพื่อยืนบันไดเสียงเดิม ในบันไดเสียงซอลหรือทางใน

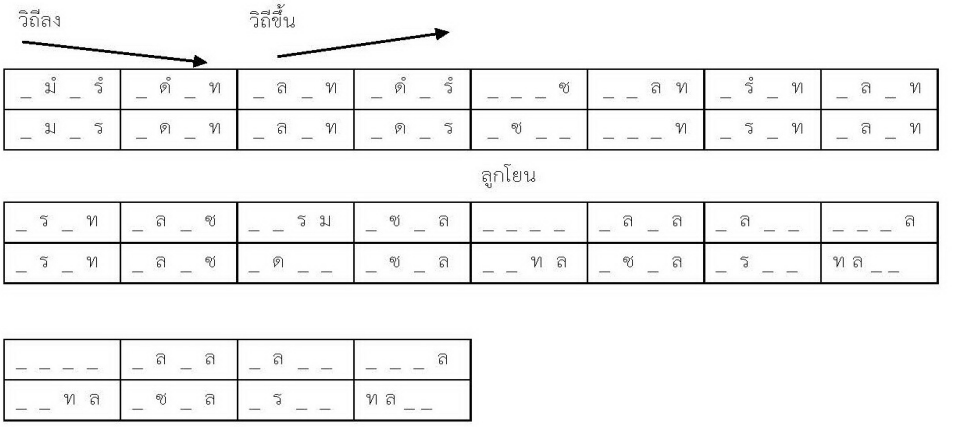
ท่อน 7

ท่อน 7 ประกอบด้วย 11 จังหวะหน้าทับ ปรากฏลูกตกหลัก เสียงเร เสียงซอล เสียงลา และเสียงที ในห้องที่ 4 และ 8 มีการใช้ขั้นคู่เสียงในคู่ 2 ระหว่างเสียงซอลและเสียงลา ให้ความรู้สึกกระด้าง คู่ 5 และคู่ 8 เสียงมีความกลมกลืนแบบสมบูรณ์ ในท่อนนี้พบการบรรเลงในลักษณะคู่ 8 มาก มีการบรรเลงลักษณะของโน้ตกระโดด หรือการบรรเลงคู่ 8 (Octave) ในลักษณะแยกมือ พบลักษณะของการซ้ำของทำนอง และการลดรูปโน้ต ดังนี้

_ _ _ _	_ ร๋ _ ร๋	_ ม๋ _ ร๋	_ ท _ ล	_ _ ซ ฟ	_ ซ _ ล	_ ซ _ ล	_ ท _ ล
_ _ _ ร	_ _ _ _	_ ม _ ร	_ ท _ ล	_ _ ซ ฟ	_ ซ _ ล	_ ซ _ ล	_ ท _ ล

_ _ ร๋ ร๋	_ _ ร๋ ร๋	_ ม๋ _ ร๋	_ ท _ ล	_ _ ซ ฟ	_ ซ _ ล	_ ซ _ ล	_ ท _ ล
_ ร _ _	_ ร _ _	_ ม _ ร	_ ท _ ล	_ _ ซ ฟ	_ ซ _ ล	_ ซ _ ล	_ ท _ ล

นอกจากนี้ พบการบรรเลงทำนองเคลื่อนที่ในวิถีลงมาหาลูกตก และวิถีขึ้นไปหาลูกตกที่ชัดเจน ซึ่งคล้ายคลึงกับท่อน 5



_ มˌ _ รˌ	_ ดˌ _ ท	_ ล _ ท	_ ดˌ _ รˌ	_ _ _ ซ	_ _ ล ท	_ รˌ _ ท	_ ล _ ท
_ ม _ ร	_ ด _ ท	_ ล _ ท	_ ด _ ร	_ ซ _ _	_ _ _ ท	_ ร _ ท	_ ล _ ท

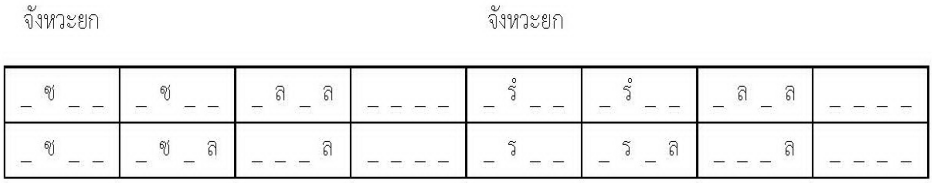
_ ร _ ท	_ ล _ ซ	_ _ ร ม	_ ซ _ ล	_ _ _ _	_ ล _ ล	_ ล _ _	_ _ _ ล
_ ร _ ท	_ ล _ ซ	_ ด _ _	_ ซ _ ล	_ _ ท ล	_ ซ _ ล	_ ร _ _	ท ล _ _

_ _ _ _	_ ล _ ล	_ ล _ _	_ _ _ ล
_ _ ท ล	_ ซ _ ล	_ ร _ _	ท ล _ _

ในท่อนนี้อยู่ในบันไดเสียงซอลหรือทางใน และในประโยคสุดท้ายของท่อนที่ 7 เป็นลักษณะของลูกโยน ซึ่งแสดงให้เห็นว่า กำลังจะจบท่อนที่ 7 ซึ่งลูกโยนในท่อนนี้ โยนเพื่อยืนบันไดเสียงเดิม ในบันไดเสียงซอล หรือทางใน

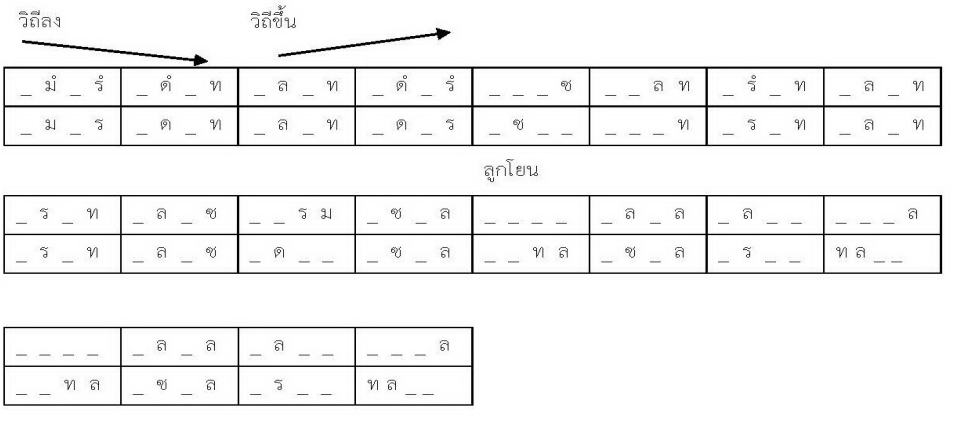
ท่อน 8

ท่อน 8 ประกอบด้วย 9 จังหวะหน้าทับ ปรากฏลูกตกหลัก เสียงเร เสียงซอล เสียงลา และเสียงที ในห้องที่ 4 และ 8 มีการใช้ขั้นคู่เสียงในคู่ 2 ระหว่างเสียงซอลและเสียงลา ให้ความรู้สึกกระด้าง คู่ 5 และคู่ 8 เสียงมีความกลมกลืนแบบสมบูรณ์ ในท่อนนี้พบการบรรเลงในลักษณะคู่ 8 มาก มีการบรรเลงลักษณะของโน้ตกระโดด หรือการบรรเลงคู่ 8 (Octave) ในลักษณะแยกมือ และมีการขึ้นต้นท่อน 8 ด้วยจังหวะยก



_ ซ _ _	_ ซ _ _	_ ล _ ล	_ _ _ _	_ รˌ _ _	_ รˌ _ _	_ ล _ ล	_ _ _ _
_ ซ _ _	_ ซ _ ล	_ _ _ ล	_ _ _ _	_ ร _ _	_ ร _ ล	_ _ _ ล	_ _ _ _

นอกจากนี้ พบการบรรเลงทำนองเคลื่อนที่ในวิถีลงมาหาลูกตก และวิถีขึ้นไปหาลูกตกที่ชัดเจน ซึ่งคล้ายคลึงกับท่อน 5 และ ท่อน 7



_ มˌ _ รˌ	_ ดˌ _ ท	_ ล _ ท	_ ดˌ _ รˌ	_ _ _ ซ	_ _ ล ท	_ รˌ _ ท	_ ล _ ท
_ ม _ ร	_ ด _ ท	_ ล _ ท	_ ด _ ร	_ ซ _ _	_ _ _ ท	_ ร _ ท	_ ล _ ท

_ ร _ ท	_ ล _ ซ	_ _ ร ม	_ ซ _ ล	_ _ _ _	_ ล _ ล	_ ล _ _	_ _ _ ล
_ ร _ ท	_ ล _ ซ	_ ด _ _	_ ซ _ ล	_ _ ท ล	_ ซ _ ล	_ ร _ _	ท ล _ _

_ _ _ _	_ ล _ ล	_ ล _ _	_ _ _ ล
_ _ ท ล	_ ซ _ ล	_ ร _ _	ท ล _ _

ในท่อนนี้อยู่ในบันไดเสียงซอลหรือทางใน และในประโยคสุดท้ายของท่อนที่ 8 เป็นลักษณะของลูกโยน ซึ่งแสดงให้เห็นว่า กำลังจะจบท่อนที่ 8 ซึ่งลูกโยนในท่อนนี้ โยนเพื่อยืนบันไดเสียงเดิม ในบันไดเสียงซอล หรือทางใน

ท่อน 9

ท่อน 9 ประกอบด้วย 10 จังหวะหน้าทับ ปรากฏลูกตกหลัก เสียงเร เสียงลา และเสียงที ในห้องที่ 4 และ 8 โดยในทุกห้องที่ 8 นั้น เป็นลูกตกเสียงลา มีการใช้ขั้นคู่เสียงในคู่ 2 ระหว่างเสียงซอลและเสียงลา ให้ความรู้สึกกระด้าง คู่ 3 มีความกลมกลืนแบบไม่สมบูรณ์ คู่ 4 คู่ 5 และคู่ 8 เสียงมีความกลมกลืนแบบสมบูรณ์ ในท่อนนี้พบการบรรเลงในลักษณะคู่ 8 มาก ลักษณะของจังหวะจะมีการใช้จังหวะยกมีการบรรเลงลักษณะของโน้ตกระโดด หรือการบรรเลงคู่ 8 (Octave) ในลักษณะแยกมือ มีการซ้ำทำนองใน 2 ประโยคแรกของต้นเพลง

จังหวะยก

_ ท _ _	ล ท _ _	_ ล _ ล	_ _ _ ล	_ _ _ ม	_ _ ซ ล	_ ซ _ ล	_ ท _ ล
_ ท _ _	_ ท _ ล	_ _ _ ร	_ ล _ _	_ ม _ _	_ ร _ ล	_ ซ _ ล	_ ท _ ล

จังหวะยก ↕ ทำนองซ้ำกัน

_ ท _ _	ล ท _ _	_ ล _ ล	_ _ _ ล	_ _ _ ม	_ _ ซ ล	_ ซ _ ล	_ ท _ ล
_ ท _ _	_ ท _ ล	_ _ _ ร	_ ล _ _	_ ม _ _	_ ร _ ล	_ ซ _ ล	_ ท _ ล

ในท่อนนี้อยู่ในบันไดเสียงซอลหรือทางใน และในประโยคสุดท้ายของท่อนที่ 9 เป็นลักษณะของลูกโยน ซึ่งแสดงให้เห็นว่า กำลังจะจบท่อนที่ 9 ซึ่งลูกโยนในท่อนนี้ โยนเพื่อยืนบันไดเสียงเดิม ในบันไดเสียงซอล หรือทางใน

ท่อน 10

ท่อน 10 ประกอบด้วย 15 จังหวะหน้าทับ ปรากฏลูกตกหลัก เสียงโด เสียงมี เสียงซอล เสียงลา และเสียงที ในห้องที่ 4 และ 8 มีการใช้ขั้นคู่เสียงในคู่ 2 ระหว่างเสียงซอลและเสียงลา คู่ 4 และคู่ 8 เสียงที่ออกมานั้น มีความกลมกลืนแบบสมบูรณ์ มีการบรรเลงลักษณะของโน้ตกระโดด หรือการบรรเลงคู่ 8 (Octave) ในลักษณะแยกมือ พบการบรรเลงทำนองเคลื่อนที่ในวิถีขึ้นไปหาลูกตก และวิถีลงมาหาลูกตกที่ชัดเจน

วิถีขึ้น → วิถีลง

_ ร _ ซ	_ _ ล ท	_ ร̣ _ ท	_ ล _ ซ
_ ล _ ซ	_ _ _ ท	_ ร _ ท	_ ล _ ซ

นอกจากนี้ พบว่าในจังหวะหน้าทับที่ 11 และ จังหวะหน้าทับที่ 12 มีทำนองที่มีลักษณะจังหวะเหมือนลูกโยนที่อยู่ท้ายเพลง

จังหวะหน้าทับที่ 11 จังหวะหน้าทับที่ 12

_ _ _ _	_ ซ _ ซ	_ ซ _ _	_ _ _ ซ	_ _ _ _	_ ซ _ ซ	_ ซ _ _	_ _ _ ซ
_ _ ล ซ	_ _ _ _	_ ด _ _	ล ซ _ _	_ _ ล ซ	_ _ _ _	_ ด _ _	ล ซ _ _

ลูกโยน

_ _ _ _	_ ล _ ล	_ ล _ _	_ _ _ ล	_ _ _ _	_ ล _ ล	_ ล _ _	_ _ _ ล
_ _ ท ล	_ _ _ _	_ ร _ _	ท ล _ _	_ _ ท ล	_ ซ _ ล	_ ร _ _	ท ล _ _

ในท่อนนี้ประโยคแรกอยู่ในบันไดเสียงซอล หรือทางใน และเปลี่ยนบันไดเสียงตั้งแต่ประโยคที่ 2 เป็นบันไดเสียงโดหรือทางนอก และในวรรคท้ายของประโยคที่ 7 เปลี่ยนบันไดเสียงกลับมาเป็นบันไดเสียงซอล หรือทางใน จนจบเพลง ซึ่งแสดงให้เห็นว่า ลูกโยนอยู่ในบันไดเสียงเดิม คือในบันไดเสียงซอล หรือ ทางใน เพื่อยืนเสียงเดิมในการออกเพลงเร็วเต่าทองท่อนที่ 1

สรุปผล

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง หน้าทับสองไม้ สองชั้น พบการใช้บันไดเสียงโดหรือทางนอก และบันไดเสียงซอลหรือทางในเป็นหลัก มีการเปลี่ยนบันไดเสียงในช่วงต้นของท่อนที่ 6 จากบันไดเสียงซอลหรือทางในเป็นบันไดเสียงเรหรือทางกลางแหบ ด้านเทคนิคการบรรเลง ซึ่งเป็นสีสันของการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ มือขวาประกอบด้วย แหนะ หนะ หนอด โหน่ง และมือซ้าย ประกอบด้วย แตะ ตะ ตี่ ตึ้ง ในท่อนที่ 4 และท่อนที่ 6

ลูกโยนท้ายท่อน แสดงถึงการจะจบท่อน มีการเปลี่ยนบันไดเสียง ในท่อนที่ 5 และยืนในบันไดเสียงเดิม ในท่อนที่ 1-4 และ 6-10 ลูกโยนในเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1-10 นั้น มีลักษณะจังหวะเดียวกัน แต่มีการเปลี่ยนเสียง โดยลูกโยนในท่อนที่ 1-3 มีลักษณะทำนองและบันไดเสียงเดียวกัน ลูกโยนในท่อนที่ 4-10 มีลักษณะทำนองเดียวกันกับท่อนที่ 1-3 แต่มีการเปลี่ยนบันไดเสียง ในด้านจังหวะหน้าทับ 1 หน้าทับก่อนเข้าลูกโยน ท่อนที่ 1 มีความแตกต่างจากท่อนที่ 2-3 แต่พบว่าลูกตกหลักคือ เสียง มี และมีวิถีการเคลื่อนที่ของทำนองที่คล้ายคลึงกันคือ เป็นลักษณะวิถีขึ้น และวิถีลง ดังนี้

ท่อน 1

_ ด _ _	ด ด _ ร	_ ม _ ล	_ ซ _ ม
_ ซ _ ซ	_ _ _ ล	_ ท _ ล	_ ซ _ ม

ท่อน 2-3

_ _ ร ม	_ ซ _ ล	_ ดำ ร ด	ท ล ซ ม
_ ด _ _	_ ซ _ ล	ด _ ร ด	ท ล ซ ม

ในท่อนที่ 4-10 พบว่ามีรูปแบบจังหวะหน้าทับ 1 หน้าทับก่อนเข้าลูกโยน 3 แบบ ดังนี้

ท่อนที่ 4 และ ท่อนที่ 10

_ ท _ ล	_ ซ _ ม	_ _ ร ม	_ ซ _ ล
_ ท _ ล	_ ซ _ ม	_ ด _ _	_ ซ _ ล

ท่อนที่ 5 และท่อนที่ 7-9

_ ร _ ท	_ ล _ ซ	_ _ ร ม	_ ซ _ ล
_ ร _ ท	_ ล _ ซ	_ ด _ _	_ ซ _ ล

ท่อนที่ 6

_ ซ _ _	ล ท _ รำ	_ มำ _ รำ	_ ท _ ล
_ ร _ ซ	_ _ _ ร	_ มำ _ รำ	_ ท _ ล

ขั้นคู่ที่พบในทุกท่อน ได้แก่ คู่ 2 คู่ 4 คู่ 5 และคู่ 8 พบการใช้คู่ 8 มากที่สุด และพบคู่ 3 ในท่อนที่ 2-4 และท่อนที่ 9 ท่อนที่มีการสลับตำแหน่งของโน้ต ได้แก่ ท่อนที่ 4

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทองนั้นมีประเด็นในการวิเคราะห์เพลงที่น่าสนใจในเรื่องบันไดเสียง ลูกโยน และเทคนิคการบรรเลงในรูปแบบต่างๆ ซึ่งจากการวิเคราะห์ของผู้เขียนมีความสอดคล้องกับงานวิจัยของปกป้อง ขำประเสริฐ (2553) ทำการวิจัยเรื่อง วิเคราะห์เพลงช้าเรื่องเต่าทองทางครูทองดี ชูสัตย์ ในเรื่องความสัมพันธ์ของบันไดเสียง ซึ่งบันไดเสียงหลักได้แก่ ทางในและทางนอก ผู้ประพันธ์ได้วางโครงสร้างของเพลงให้มีความเหมาะสมแก่การบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็ง ด้านกลุ่มทำนองเป็นรูปแบบเดียวกัน พบในเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 4 และท่อนที่ 7 ผู้ประพันธ์ได้วางโครงสร้างทำนองโดยแยกเพลงออกจากกันและนำเพลงที่มีลักษณะใกล้เคียงกันมาบรรเลงแทรกไว้ตรงกลาง วิธีเช่นนี้เป็นการสร้างเงื่อนไขให้แก่เพลงในด้านการรวมกลุ่มเพลง และการเชื่อมทำนองเพลงในเพลงประเภทสองไม้ มีคุณลักษณะเด่นตรงที่มีสำนวนการ “โยน” เป็นการแก้ไขปัญหาระดับเสียงที่ไม่ตรงกัน พบในท่อนที่สองเที่ยวกลับก่อนออกท่อนที่ 3 (ท่อนที่ 4 ของผู้เขียน) และช่วงท้ายของท่อนที่เก้า (ท่อนที่ 10 ของผู้เขียน) ของเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง และมีความแตกต่างกันในเรื่องของการเรียกชื่อท่อน ซึ่งโน้ตเพลงสองไม้เรื่องเต่าทองของผู้เขียนมี 10 ท่อน ในขณะที่ในทางครูทองดี ชูสัตย์ มี 9 ท่อน เนื่องจากนำท่อนที่ 1-2 มารวมกัน เป็นท่อนที่ 1

ดังนั้นในการวิเคราะห์เพลงสองไม้เรื่องเต่าทองนั้น ทำให้ผู้เขียนเกิดมุมมองและความเชื่อมโยงระหว่างดนตรีไทยและดนตรีสากล ความแตกต่างของทางเพลงในแต่ละคีตกวี อันจะนำไปสู่การเปรียบเทียบ เรียนรู้ นำมาสู่ความเข้าใจและเห็นคุณค่าในเพลงไทย อนึ่งเป็นการเผยแพร่เพลงไทยให้เป็นที่รู้จักอีกทางหนึ่ง

ข้อเสนอแนะ

1. ควรมีการศึกษาวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงทางฆ้องวงใหญ่และกลอนเพลงในแต่ละจังหวะหน้าทับที่ละเอียดยิ่งขึ้น และควรมีการศึกษาในทางเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงเล็ก

2. ควรมีการศึกษาวิเคราะห์ทุกบทเพลงที่อยู่ในตัวเรื่องเต่าทอง ศึกษาวิเคราะห์เพลงเรื่องเต่าทองในทางของครูดนตรีท่านอื่น ๆ และศึกษาวิเคราะห์เพลงเรื่องประเภทอื่น ๆ เพื่อประโยชน์ทางวิชาการ และเป็นการเผยแพร่คุณค่าของเพลงเรื่องให้เป็นที่ประจักษ์

3. บทความนี้เป็นการวิเคราะห์เพลงสองไม้เรื่องเต่าทองตามหลักการวิเคราะห์เพลงของอาจารย์พิชิต ชัยเสรี และมีการใช้คำศัพท์ทฤษฎีดนตรีสากล เพื่อความชัดเจนและการอธิบายที่เข้าใจง่าย หากผู้อ่านศึกษาทฤษฎีดนตรีไทยและการวิเคราะห์เพลงไทยประกอบ จะทำให้เกิดมุมมองใหม่ ๆ ทางด้านทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงมากขึ้น

4. กระทรวงวัฒนธรรม สถาบันการศึกษาต่าง ๆ และสถาบันดนตรีที่มีหลักสูตรการเรียนการสอนด้านดนตรี สามารถนำบทความวิชาการนี้เพื่อศึกษา

บรรณานุกรม

กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ. (2555). *วิเคราะห์เพลงนางหงส์ กรณีศึกษา รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะศิลปกรรมศาสตร์, สาขาวิชาดุริยางค์ไทย.

ปกป้อง ขำประเสริฐ. (2553). *วิเคราะห์เพลงช้าเรื่องเต่าทองทางครูทองดี ชูสัตย์*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะศิลปกรรมศาสตร์, สาขาวิชาดุริยางค์ไทย.

พิชชาณัฐ ตู้จินดา. (2556). *เพลงเรื่อง: ความหมาย หน้าที่ และความสำคัญ*. [ออนไลน์] แหล่งที่มา http://kotavaree.com/?p=71 สืบค้นวันที่ 20 กรกฎาคม 2561

พิชิต ชัยเสรี. (2559). *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภัทระ คมขำ. 25 มกราคม 2554. *สัมภาษณ์*.

มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์. (2523). *ฟังและเข้าใจเพลงไทย*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทยเขษม.

สงัด ภูเขาทอง. (2539). *การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

บทประพันธ์เพลง “ช่วงเวลาแห่งความสุข” สำหรับกีตาร์อคูสติก

A Composition of Walking On Air for The Acoustic Guitar

ธเนศ วงศ์สิงห์[1]

Tanet Wongsingh

บทคัดย่อ

บทเพลง “ช่วงเวลาแห่งความสุข” (Walking on air) เกิดขึ้นจากแรงบันดาลใจที่ผู้ประพันธ์ได้ศึกษาเรียนรู้ ลักษณะเทคนิคการประพันธ์ และการบรรเลงในผลงานของมือกีตาร์ผู้เป็นปรมาจารย์ชั้นแนวหน้าในสายฟิงเกอร์สไตล์ (Fingerstyle) ของโลก ผู้ซึ่งเป็นแรงบันดาลใจให้แก่นักกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ในยุคสมัยปัจจุบันทั้งในแนวทางการประพันธ์บทเพลง และการบรรเลงกีตาร์ด้วยคีตปฏิภาณ สองท่าน คือ ทอมมี่ เอ็มมานูเอล (Tommy Emmanuel, 1955 – ปัจจุบัน) และ มาร์ติน เทย์เลอร์ (Martin Taylor, 1956 – ปัจจุบัน) โดยมุ่งเน้นที่การเลือกใช้เทคนิคของมือซ้ายและมือขวาที่น่าสนใจจากผลงานที่ได้ศึกษาที่มีเอกลักษณ์ของฟิงเกอร์สไตล์ที่ชัดเจน รวมถึงการใช้ลักษณะเฉพาะตัวของฟิงเกอร์สไตล์ ลักษณะเฉพาะนั้นมีการแบ่งองค์ประกอบของเสียงออกมาให้ผู้ฟังได้ยินอย่างชัดเจนมากกว่าการบรรเลงในแบบพิกกิ้ง (picking) ทั่วไป องค์ประกอบสำคัญที่กล่าวถึง คือ คอร์ด (chords) เบสไลน์ (bassline) และทำนอง (melody) โดยทั้งสามส่วนนั้นมีความสำคัญเท่าเทียมกันและจะต้องบรรเลงสอดประสานออกมาพร้อมกันรวมถึงการใช้องค์ประกอบในการประพันธ์ดนตรีแบบดนตรีสมัยนิยม (popular music) บทเพลง ช่วงเวลาแห่งความสุข เป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อบรรยายถึงช่วงเวลาที่มีความสุข การพูดคุยที่เปี่ยมไปด้วยรอยยิ้ม เสียงหัวเราะ การจับมือกับคนรักเดินฟันฝ่าอุปสรรคไปพร้อมกัน บทเพลง “ช่วงเวลาแห่งความสุข” เป็นการประพันธ์บทเพลงขึ้นใหม่สำหรับกีตาร์อคูสติก (Acoustic Guitar) ใช้ลักษณะการบรรเลง เทคนิคการบรรเลงสำคัญในแบบฟิงเกอร์สไตล์ได้อย่างครบถ้วน และส่งเข้าแข่งขันในรายการ International Guitar Competition Guitar Master 2016 ซึ่งเป็นการแข่งขันในระดับนานาชาติ

คำสำคัญ: ฟิงเกอร์สไตล์ / บทประพันธ์เพลง / ช่วงเวลาแห่งความสุข / กีตาร์อคูสติก

[1]อาจารย์พิเศษประจำวิทยาลัยดุริยศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ

Abstract

Walking on Air is a song which is inspired by the composer's ability to learn the music composition techniques and the performance of expertise of Fingerstyle Guitarist of the world, who inspired the style for guitarists in the present in music composition and music improvisation. Tommy Emmanuel (1955 - present) and Martin Taylor (1956 - present), focusing on the technique of hand using both left hand and right hand. Interestingly, the study has a unique style including the use of the specialty style of Fingerstyle. This style clarifies of the sound rather than the picking. The important elements compose of chords, basslines, and melody. All three are equally important and must be played at the same time, including the element of popular music. Walking on Air is a song which is written to describe the happy moments, talking with smile and laughter, holding hands with lovers to break the problems together. Walking on Air, a new song for the acoustic guitar, which is used the instrumental style by a completely Fingerstyle technique. Moreover, it was also sent to compete in the International Guitar Competition Guitar Master in 2016, which is an international competition.

Keywords: Fingerstyle; Composition; Walking on Air; Acoustic Guitar

---

ที่มาและความสำคัญ

การบรรเลงเครื่องกีตาร์ในแบบพิคกิ้ง เป็นจุดเริ่มต้นของลักษณะการบรรเลงแบบฟิงเกอร์สไตล์ การบรรเลงเครื่องกีตาร์ในแบบพิคกิ้ง คือ การบรรเลงโดยใช้เทคนิค เกี่ยว ดึง ดีด หรือตบ ด้วยปลายเล็บ ปลายนิ้ว ของนิ้วมือข้างขวาทุกนิ้วหรือเฉพาะบางนิ้วไปที่สายกีตาร์เพื่อสร้างลักษณะเสียงต่าง ๆ ที่น่าสนใจ การบรรเลงเครื่องกีตาร์ในแบบพิคกิ้งสามารถพบได้ในเครื่องดนตรีที่มีสายทุกชนิด เช่น กีตาร์โปร่ง (Acoustic guitar), กีตาร์ไฟฟ้า (Electric guitar), ดับเบิ้ลเบส (Double bass), แบนโจ (banjo), แมนดาริน (mandarin), อูคูเลเล่ (ukulele) เป็นต้น

เทคนิคพิคกิ้งสามารถพบได้ในวัฒนธรรมดนตรีหลากหลายที่ใช้เครื่องดนตรีที่ได้กล่าวไว้ ยกตัวอย่างในดนตรีอเมริกัน (American music) เช่น ดนตรี บลูส์ (blues), คันทรี (country), โฟลค์ (folk), พอพ (pop), เซิร์ฟ (surf) หรือในวัฒนธรรมดนตรีคลาสิค (classic) ที่บรรเลงด้วยกีตาร์คลาสิค (Classical guitar) หรือดนตรีในวัฒนธรรมอื่น เช่น ดนตรี ฟลาเมนโค (Flamenco) ของประเทศสเปน (Spain) เป็นต้น วัฒนธรรมดนตรีที่กล่าวมาทำให้ลักษณะการบรรเลงแบบพิคกิ้งนั้นมีความแตกต่างกันออกไป มีเอกลักษณ์เป็นไปตามแบบแผนของดนตรีนั้น ๆ

ฟิงเกอร์สไตล์เป็นลักษณะการบรรเลงกีตาร์โดยใช้เทคนิคพิคกิ้งรูปแบบหนึ่ง ซึ่งมีลักษณะเฉพาะตัว ลักษณะดังกล่าวนั้นมีการแบ่งองค์ประกอบของเสียงออกมาให้ผู้ฟังได้ยินอย่างชัดเจนมากกว่าการบรรเลงในแบบพิคกิ้งทั่วไป องค์ประกอบสำคัญที่กล่าวถึง คือ คอร์ด เบสไลน์ และทำนอง โดยทั้งสามส่วนมีความสำคัญเท่าเทียมกันและจะต้องบรรเลงสอดประสานออกมาพร้อมกันจึงจะถือว่าเป็นการบรรเลงในแบบฟิงเกอร์สไตล์

ฟิงเกอร์สไตล์กีตาร์ยังสามารถแบ่งออกเป็นกลุ่มต่าง ๆ ได้อีกหลากหลาย โดยแบ่งแยกตามลักษณะแบบแผนของดนตรีนั้น ๆ หรือแบ่งแยกตามลักษณะการบรรเลงที่มีลักษณะเฉพาะตัวบุคคล เช่น 1. โจ พาส (Joe Pass, 1929 – 1994) และ ทอมมี่ ครุ๊ค (Tommy Crook, 1944 - ปัจจุบัน) ผู้บรรเลงกีตาร์ด้วยไหวพริบปฏิภาณในดนตรีแบบแจ๊ส (Jazz) 2. เชต แอทกินส์ (Chet Atkine, 1924 – 2001) ผู้ชัดเจนทางด้านเทคนิคที่เรียกว่าบูมชิค (Boom Chick) 3. ทัก แอนเดรส (Tuck Andress, 1952 – ปัจจุบัน) ผู้ใช้เทคนิคเพอร์คัชสิฟ (Percussive) ผสมลงไปในการบรรเลงอย่างลงตัว 4. แอนดี แม็กกี (Andy Mackee, 1979 - ปัจจุบัน) ผู้เป็นแนวหน้าในการบรรเลงแบบนิวเอจ (New age) 5. เอริค มองเกเรน (Erik Mongrain, 1980 - ปัจจุบัน) ผู้มีเทคนิคการบรรเลงเฉพาะทางที่เรียกว่าแอร์แทป (Air Tap) 6. จอน กอมม์ (Jon Gomm, 1977 -ปัจจุบัน) ผู้ที่นำเทคนิคการบรรเลงหลากหลายแบบเข้ามาบรรเลงร่วมกัน ทั้งเทคนิคโอเพ่นทูนนิง (Open Tuning), เพอร์คัชสิฟ, แทปพิง (Taping), รวมไปถึงการใช้เครื่องแปลงเสียง (effect) เป็นต้น

จากที่ได้กล่าวมาแล้วนั้นผู้ประพันธ์มุ่งเน้นที่การศึกษาผลงานของนักกีตาร์สองท่าน คือ เอ็มมานูเอล และเทย์เลอร์ เป็นหลัก โดยมุ่งเน้นที่การเลือกใช้เทคนิคที่น่าสนใจจากผลงานที่ได้ศึกษา มีเอกลักษณ์ของฟิงเกอร์สไตล์ ชัดเจน รวมถึงการใช้องค์ประกอบในการประพันธ์ดนตรีแบบดนตรีสมัยนิยมด้วย

รายการ International Guitar Competition | Guitar Master 2016 เป็นงานแข่งขันการบรรเลงกีตาร์ในระดับนานาชาติที่จัดขึ้นโดยสมาคม Wrocław Guitar Society ประเทศโปแลนด์ แบ่งออกเป็นสองกลุ่มคือ กีตาร์คลาสสิค และ ฟิงเกอร์สไตล์ มีคณะกรรมการตัดสินที่ทรงคุณวุฒิด้านการบรรเลงกีตาร์ เช่น Tommy Emmanuel, Oscar Ghiglia, Shin-Ichi Fukuda, Berta Rojas, Marek Pasieczny, Martin Taylor and Leszek Mozdzer

การแข่งขันมีด้วยกันสองรอบ รอบแรกเปิดรับผลงานด้วยการส่งผ่านช่องทางอินเทอร์เนตที่ผู้จัดงานได้เตรียมไว้ เมื่อคณะกรรมการคัดเลือกเรียบร้อยผ่านเข้ารอบแรกผลงานจะได้รับการนำเข้าสู่ระบบของยูทูป (Youtube) จากนั้น จึงจะมีการโหวตและคัดเลือก 12-18 ผลงานเพื่อผ่านเข้าสู่รอบแสดงสดที่ประเทศโปแลนด์

วัตถุประสงค์

1. เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์ใหม่ ที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับกีตาร์ในลักษณะของฟิงเกอร์สไตล์
2. เพื่อส่งเข้าแข่งขันในระดับนานาชาติในรายการ International Guitar Compettition | Guitar Master 2016

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้ประพันธ์บทประพันธ์ใหม่ ที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับกีตาร์ในลักษณะของฟิงเกอร์สไตล์
2. ได้เผยแพร่บทประพันธ์โดยส่งเข้าแข่งขันในรายการ International Guitar Competition | Guitar Master 2016 : Fingerstyle Category

ขอบเขตของการประพันธ์

1. ความยาวของบทประพันธ์ประมาณ 4 นาที
2. เป็นบทประพันธ์สำหรับ กีตาร์ในลักษณะของฟิงเกอร์สไตล์

แนวคิดและวิธีการประพันธ์

บทเพลง ช่วงเวลาแห่งความสุข เกิดขึ้นจากแรงบันดาลใจที่ผู้ประพันธ์ได้ศึกษาเรียนรู้วิธีการบรรเลงลักษณะการประพันธ์บทเพลงของมือกีตาร์ผู้เป็นปรมาจารย์ชั้นแนวหน้าในสายฟิงเกอร์สไตล์ ผู้ซึ่งเป็นแรงบันดาลใจให้แก่นักกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ในยุคหลังสองท่าน คือ เอ็มมานูเอล และ เทย์เลอร์

ลักษณะที่โดดเด่นของ เอ็มมานูเอล คือ การบรรเลงกีตาร์ที่เรียบง่าย แต่กลับเต็มไปด้วยทั้งเทคนิคพื้นฐาน เช่น การบรรเลงที่มีเสียงของ คอร์ด เบสไลน์ และ ทำนองที่ชัดเจนสอดประสานกลมกลืนตลอดเวลา เทคนิคขั้นสูง เช่น การใช้เทคนิควิธีการดีด เกี่ยว ตบสาย ของมือขวาที่ซับซ้อน และ ภาษาดนตรี (musical language) ที่สำคัญสำหรับผู้ที่ต้องการศึกษาการบรรเลงแบบฟิงเกอร์สไตล์

ภาพที่ 1 การใช้โน้ตที่เรียบง่าย แต่แฝงไปด้วยเทคนิคที่สำคัญสำหรับการบรรเลงแบบฟิงเกอร์สไตล์

ที่มา : Tommy Emmanuel – Solo Guitar Style, 2000

ลักษณะที่โดดเด่นของ เทย์เลอร์ คือ การบรรเลงด้วยไหวพริบปฏิภาณในแบบดนตรีแจ๊ส คือมีการด้นสด (Improvisation) ในขณะบรรเลง มีการใช้เทคนิคการบรรเลงมือซ้ายและขวาที่ซับซ้อนเป็นเทคนิคขั้นสูง แต่ยังมีลักษณะเฉพาะของฟิงเกอร์สไตล์ครบถ้วนชัดเจน และมีภาษาดนตรีที่สำคัญสำหรับผู้ที่ต้องการศึกษาการบรรเลงแบบฟิงเกอร์สไตล์

ภาพที่ 2 มีการใช้เทคนิคอัตราจังหวะลัก (Rubato) เทคนิคฮาร์โมนิกส์ประดิษฐ์ (Artificial Harmonic) และการใช้องค์ประกอบคอร์ด (Chord Quality) ที่ซับซ้อนแบบดนตรีแจ๊ส

ที่มา : Martin Taylor Jazz Guitar Artistry Vol1, 1990

ผลการประพันธ์

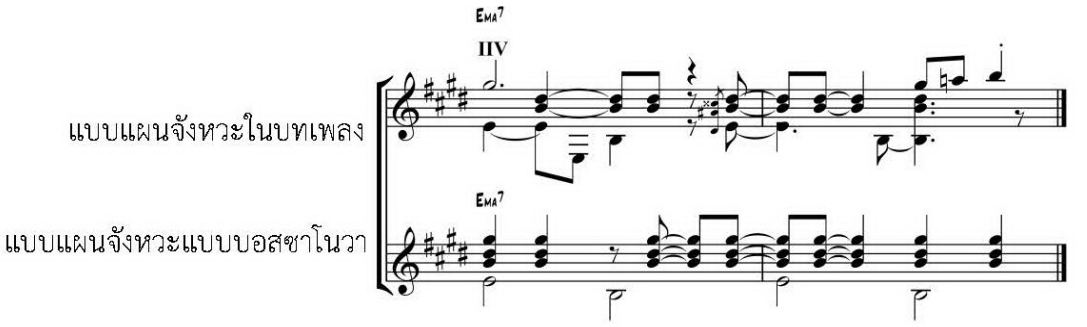
บทเพลง ช่วงเวลาแห่งความสุข ประพันธ์ขึ้นเพื่อต้องการบรรยายถึงช่วงเวลาที่มีความสุข การพูดคุยที่เปี่ยมไปด้วยรอยยิ้ม เสียงหัวเราะ การทำกิจกรรมร่วมกัน การจับมือกับคนรัก เดินฟันฝ่าอุปสรรคไปพร้อมกัน ผู้ประพันธ์ใช้ลักษณะการประพันธ์แบบฟิงเกอร์สไตล์โดยมีรายละเอียดที่น่าสนใจ และ สำคัญ ดังนี้

1. โครงสร้างเพลง (Form) เป็น แบบผสม ไม่ชัดเจนนัก มีช่วงเชื่อม (Transistion) สั้น ๆ เพื่อเชื่อมต่อแต่ละท่อนเข้าด้วยกัน มีการแปร (variation) จากทำนองเดิม สามารถมองโครงสร้างเพลงในลักษณะของดนตรีสมัยนิยม ดังนี้

Intro – Strophe 1 (A1) – Transition – Strophe 2 (A2) – Transition – Strophe 1 Variation (A') – intro extend

2. ลักษณะจังหวะ (Rhythm) มีลักษณะที่ได้มาจากจังหวะบอสซาโนวา (Bossanova) แต่ก็ไม่ได้ยึดถือองค์ประกอบในแบบบอสซาโนวาที่ชัดเจนเสียทีเดียว ดังตัวอย่างต่อไปนี้

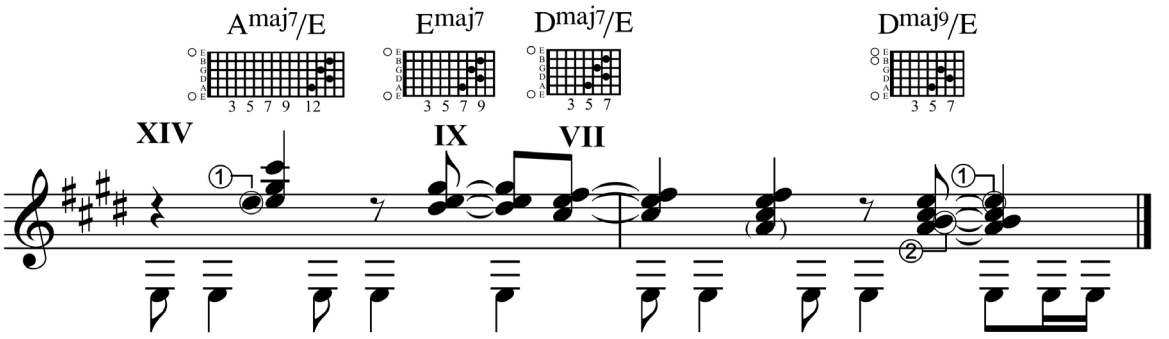
ภาพที่ 3 ภาพเปรียบเทียบระหว่างจังหวะของบทประพันธ์และจังหวะพื้นฐานของบอสซาโนวา



ที่มา : ธเนศ วงศ์สิงห์, 2561

3. ใช้องค์ประกอบคอร์ด ในแบบคอร์ดทบเจ็ด (Seventh Chord), คอร์ดแอด (Add Chord) ในการดำเนินคอร์ด (Chord Progression)

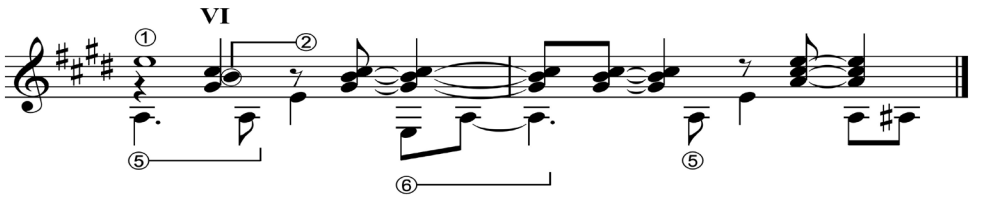
ภาพที่ 4 ภาพองค์ประกอบคอร์ดที่ใช้ในบทประพันธ์



ที่มา : ธเนศ วงศ์สิงห์, 2561

4. การใช้รูปแบบการกดคอร์ด (Chord Voicing) ที่มีการผสมสายเปล่า (Open String) เข้าไปในการบรรเลง

ภาพที่ 5 ภาพการกดคอร์ดที่มีการผสมสายเปล่า



ที่มา : ธเนศ วงศ์สิงห์, 2561

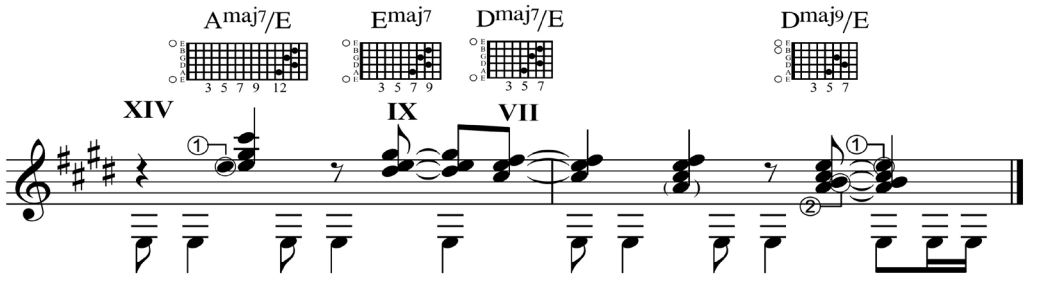
5. การเลือกใช้โน้ตที่อยู่ในองค์ประกอบคอร์ด (ChordTone) และใกล้เคียง (Tension note) มาสร้างเป็นทำนอง เพื่อง่ายต่อการบรรเลงในรูปแบบ Fingerstyle แต่ยังคงคำนึงถึงสุนทรียทางดนตรี

ภาพที่ 6 ภาพการเลือกใช้โน้ตที่อยู่ในองค์ประกอบคอร์ดและใกล้เคียงมาสร้างเป็นทำนอง

ที่มา : ธเนศ วงศ์สิงห์, 2561

6. ใช้เทคนิคเสียงค้าง (Drone) ที่เบสไลน์ตลอดทั้งเพลงโดยเฉพาะในช่วงนำ (Introduction) และช่วงขยาย (Extended) เพื่อสร้างสีสันคอร์ดแบบออนเบส

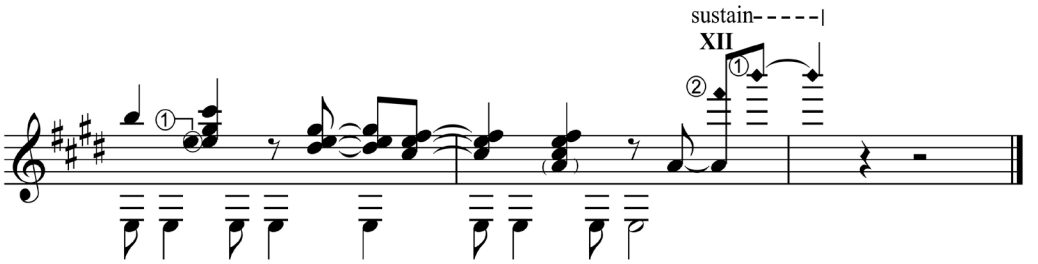
ภาพที่ 7 ภาพการใช้เทคนิคเสียงค้าง



ที่มา : ธเนศ วงศ์สิงห์, 2561

7. ใช้เทคนิคฮาร์โมนิกส์ธรรมชาติ (Natural Harmonic) สอดแทรกอยู่ในบทเพลงตลอดช่วงเวลา

ภาพที่ 8 ภาพฮาร์โมนิกส์ธรรมชาติ



ที่มา : ธเนศ วงศ์สิงห์, 2561

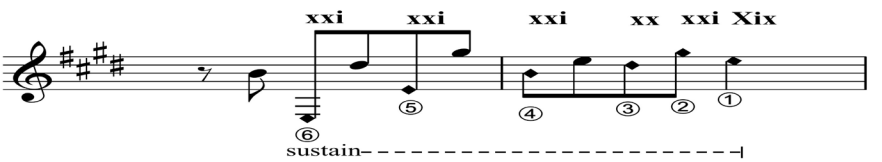
8. ใช้เทคนิคฮาร์โมนิกส์ประดิษฐ์ คือ การใช้มือขวาตบเข้าไปที่สายเพื่อให้เกิดเสียงฮาร์โมนิกส์ประดิษฐ์ ในขณะที่มือซ้ายกดคอร์ดตามปกติ ในช่วงท้ายของบทเพลง

ภาพที่ 9 ภาพการใช้ฮาร์โมนิกส์ประดิษฐ์

ที่มา: ธเนศ วงศ์สิงห์, 2561

9. ใช้เทคนิคฮาร์โมนิกส์ประดิษฐ์สลับกับสายเปิด โดยใช้นิ้วชี้มือขวาแตะที่สาย นิ้วโป้งดีดเพื่อเสียงฮาร์โมนิกส์ประดิษฐ์สลับกับการเกี่ยวสายตามปกติ ในช่วงท้ายของบทเพลง

ภาพที่ 10 ภาพการใช้ฮาร์โมนิกส์ประดิษฐ์กับสายเปิด



ที่มา : ธเนศ วงศ์สิงห์, 2561

สรุปบทประพันธ์

ช่วงเวลาแห่งความสุข เป็นบทประพันธ์สำหรับกีตาร์อคูสติกที่มีลักษณะการบรรเลงแบบฟิงเกอร์สไตล์โดยมีแรงบันดาลใจจากการศึกษาผลงานของนักประพันธ์เพลงสำหรับกีตาร์สองท่านคือ เอ็มมานูเอลและเทย์เลอร์ ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์บทเพลงที่มีแนวคิด เทคนิค รวมถึงการส่งเข้าร่วมแข่งขันตามวัตถุประสงค์ที่ได้ตั้งเป้าหมายไว้ ตามที่ได้กล่าวมาทั้งหมดได้สำเร็จ

การเผยแพร่บทประพันธ์

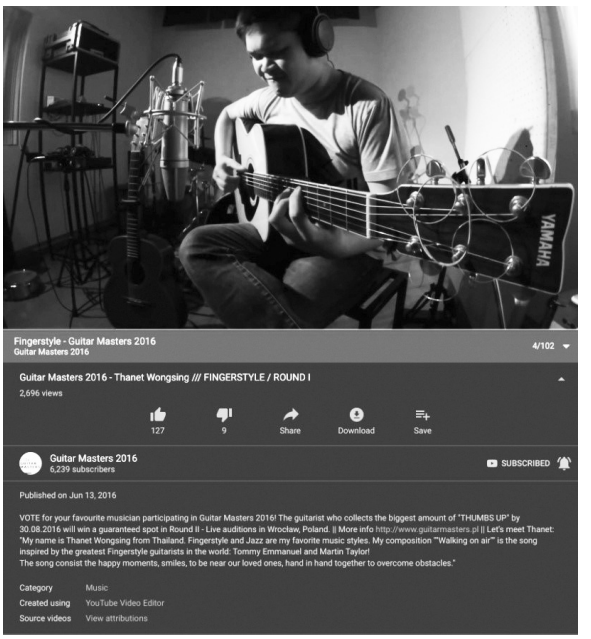
ผู้ประพันธ์ได้นำบทประพันธ์เข้าร่วมการแข่นขันกีตาร์ในระดับนานาชาติที่ชื่อว่า International Guitar Competttition Guitar Master 2016 : Fingerstyle Category โดยผู้ประพันธ์เป็นผู้บรรเลงกีตาร์ด้วยตนเอง การแข่งขันมีด้วยกันสองรอบ คือ รอบแรกเปิดรับผลงานด้วยการส่งผ่านช่องทางอินเทอร์เนตที่ผู้จัดงานได้เตรียมไว้ เมื่อคณะกรรมการคัดเลือกเรียบร้อยผ่านเข้ารอบแรกผลงานจะได้รับการนำเข้าสู่ระบบของ ยูทูป (Youtube) จากนั้น จึงจะมีการโหวตและคัดเลือก 10 ผลงานเพื่อผ่านเข้าสู่รอบแสดงสดที่ประเทศโปแลนด์ ผลงานของผู้ประพันธ์ได้ผ่านเข้ารอบแรก

ภาพที่ 11 ภาพใบประกาศณียบัตรรับรองการผ่านเข้ารอบจากผู้จัดงาน

ที่มา : ธเนศ วงศ์สิงห์, 2561

ผลงานได้บันทึกเสียง ตัดต่อเสียง และภาพวิดีโอที่ หยินหยาง สตูดิโอ โดยนายณัฐฏ์ภลม์ ตรีอินทอง เป็นผู้บันทึกเสียง

ภาพที่ 12 การเผยแพร่ผลงานผ่านยูทูปของงานแข่งขัน



สืบค้นเมื่อ 31 สิงหาคม 2561 จาก : https://youtu.be/vUgthhTqXrU

ข้อเสนอแนะ

1. ผู้ที่สนใจในการประพันธ์บทเพลงสำหรับกีตาร์อคูสติกในรูปแบบของฟิงเกอร์สไตล์ จะต้องมีความสามารถในการเล่นกีตาร์อยู่ในระดับดีมาก มีความเข้าใจในธรรมชาติของกีตาร์อคูสติก เทคนิคการบรรเลงฟิงเกอร์สไตล์ ผลจากเอกลักษณ์เฉพาะที่แตกต่างจากการบรรเลงแบบกีตาร์คลาสสิคพอสมควร

2. การประพันธ์บทเพลงสำหรับกีตาร์อคูสติกในรูปแบบของฟิงเกอร์สไตล์ สามารถที่จะประพันธ์ด้วยเทคนิคอื่น ๆ ยกตัวอย่างเช่น การประพันธ์ด้วยการตั้งสายที่ไม่ปกติ (Open Tuning) เป็นต้น

3. หลังจากการประพันธ์เสร็จสิ้น ควรต้องมีระยะเวลาในการฝึกซ้อมการบรรเลง ก่อนการบันทึกภาพและเสียงเพื่อความเป็นธรรมชาติในการบรรเลง

บรรณานุกรม

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2543). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อายุ นามเทพ. (2545). *พจนานุกรมดนตรี*. เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยพายัพ.

—— . (2544). *เอกสารคำสอนรายวิชา AM 423-424 Form and Analysis*. เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยพายัพ.

Martin Taylor Jazz Guitar Artistry Vol1 (Ashley Mark Jazz Series for Guitar), (1990). Ashley Mark Publishing.

Tommy Emmanuel. (2000). *Solo Guitar Style*. Alfred Music.

โขน : วิธีการขับร้อง ตอน พระรามตามกวาง

Khon : The singing method from a “Phra Ram Tam Kwang “ episode

จันทนา คชประเสริฐ[1]

Jantana Kochprasert

บทคัดย่อ

การขับร้องประกอบการแสดงโขน ต้องมีทั้งต้นเสียงและลูกคู่ ต้นเสียงทำหน้าที่ร้องขึ้นต้นบท และร้องเดี่ยวไปจนจบวรรค ส่วนลูกคู่ทำหน้าที่ร้องรับวรรคที่สองต่อไป ต้นเสียงนั้นต้องร้องให้ถูกต้องแม่นยำในบทร้อง ทำนองเพลงและระดับเสียงร้องให้ตรงกับเสียงของเครื่องดนตรีและยังต้องใส่อารมณ์ความรู้สึกลงไปในบทร้องให้สมกับอารมณ์ของตัวแสดงด้วย

ในการขับร้องโขน ตอน พระรามตามกวาง ผู้ขับร้องต้องสื่อความหมายและแสดงอารมณ์ของตัวละครได้แก่ วิธีการขับร้องเพลงแขกไทรผู้ขับร้องต้องร้องเพื่อสื่อความหมายอารมณ์ชมความงามของกวาง และเพลงทะเลบ้า ผู้ขับร้องต้องร้องเพื่อสื่อความหมายอารมณ์รุกเร้าด้วย

คำสำคัญ: โขน / วิธีการขับร้อง / พระรามตามกวาง

Abstract

Singing toward the Khon performance requirement has both the Ton Siang (Precentor) and the Look Koo (Refrain). Ton Siang performed the vocals on the beginning of the script and solo sang until the end of the phrase. As for the Look Koo, they continue to sing for the second phrase. The Ton Siang must sing accurately in the lyrics and melody. The melody of the vocals that tuned with the sound of the instrument and necessity express the emotions into the words to concordance the emotional inflection of the actors as well.

The Khon singing from a “Phra Ram Tam Kwang” (Rama followed the deer). The Ton Siang must conduct the meaning and express the emotions of the characters. The singing of “Kaek Sai” song, the singer, must sing to be meaningful the purpose of the deer’s beauty. And the “Ta Lae Ba” song (fanatic sea), the singer must sing to impart meaning and emotion.

Keywords: Khon; Singing method; Phra Ram Tam Kwang

---

[1]ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

โขน คือนาฏกรรมชั้นสูงอย่างหนึ่งของไทย ที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณ และได้วิวัฒนาการมาจนถึงปัจจุบัน พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 ได้ให้ความหมายของคำว่าโขน ไว้ดังนี้

1. การเล่นอย่างหนึ่งคล้ายละคร แต่สวมหัวจำลองต่าง ๆ ที่เรียกว่าหัวโขน อย่างหนึ่ง
2. เรียกไม้ที่ต่อเสริมหัวเรือให้งอนเชิดขึ้นไป เรียกว่า โขนเรืออย่างหนึ่ง
3. เรือชนิดหนึ่งที่มีโขนว่า เรือโขน อย่างหนึ่ง
4. ส่วนสุดท้ายของรางระนาดหรือฆ้องวงที่งอนขึ้น อย่างหนึ่ง

จากความหมายข้างต้นจะเห็นได้ว่า โขนนั้นมีความหมายหลายอย่างแต่ความหมายที่สอดคล้องกับคำว่าโขน เป็นนาฏกรรมชั้นสูงอย่างหนึ่งของไทยก็คือการละเล่นอย่างหนึ่งคล้ายละครแต่สวมหัวจำลองต่าง ๆ ที่เรียกว่าหัวโขนนั้นเอง ธีรภัทร์ ทองนิ่ม (2555, น. 1)

ภาพที่ 1 ภาพนักแสดงกวางทอง

ที่มา : สำเนาภาพจาก เทศกาลดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา วันที่ 15 พฤษภาคม พ.ศ 2562

ที่มาของคำว่า โขน

โขนเป็นมหานาฏกรรมที่มีศิลปะเป็นแบบฉบับชนิดหนึ่งของไทยดังที่ได้กล่าวมาแล้ว แต่ไม่ปรากฏคำเรียกนี้อย่างแน่ชัดในจารึกหรือเอกสารทางโบราณของไทย มีแต่จดหมายเหตุของชาวต่างชาติที่ได้เดินทางมายัง กรุงศรีอยุธยาในสมัยนั้นคือ มองสิเออร์ เดอ ลา ลูแบร์ (Mon-sieur De La Loubere) ราชทูตฝรั่งเศสได้บันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษรในหนังสือ A New Historical Relation of Siam ถึงรูปแบบการแสดงโขน ละคร ระบำ ว่า “โขน” เป็นรูปคนเต้นรำตามจังหวะเสียงพิณพาทย์ ตัวผู้เต้นรำนั้นสวมหน้าโขนและถือศาสตราวุธ (ทำเทียม) เป็นตัวแทนทหารออกต่อยุทธมากกว่าเป็นตัวละครและตัวโขนทุก ๆ

ตัวโลดเต้นเผ่นโผนอย่างแข็งแรงและออกท่าทางพิลึกพิลั่นเกินจริงก็ต้องเป็นใบ้จะพูดอะไรไม่ได้ ด้วยหน้าโขนปิดปากบนเสีย” สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2543, น. 28)

จากจดหมายเหตุดังกล่าวสามารถสันนิษฐานได้ว่า คำว่าโขนนั้นคงจะมีมาก่อนสมัยอยุธยาอย่างแน่นอน แต่คำว่าโขนจะเป็นคำที่บัญญัติขึ้นใช้ในภาษาไทยหรือยืมจากภาษาอื่นมาใช้นั้นยังไม่พบหลักฐานที่แน่ชัด เพียงแต่คำว่าโขนในภาษาอื่น ๆ ที่มีความหมายคล้ายคลึงกับการแสดงนาฏกรรมของไทยเท่าที่ปรากฏอยู่ 4 ทางด้วยกันคือ

1. โขนในภาษาเบงคาลี

คำว่า “โขละ” หรือ “โขล” ในภาษาเบงคาลี หมายถึง ชื่อของดนตรีเครื่องหนังชนิดหนึ่งของฮินดูใช้ตี รูปร่างเหมือน มฤทังคะ ที่มีรูปร่างเหมือนตะโพนของไทย

2. โขนในภาษาทมิฬ

คำว่า “โกล” หรือ “โกลัม” ในภาษาทมิฬนั้น หมายความถึงการประดับตกแต่งตัวตามลักษณะของเพศเพื่อให้รู้ว่าชายหรือหญิง

3. โขนในภาษาอิหร่าน

คำว่า “ษูรัต ควาน” ในภาษาอิหร่านนั้น มีความหมายถึง ผู้อ่านหรือผู้ขับร้องแทนตุ๊กตา หรือตัวหุ่น

4. โขนในภาษาเขมร

คำว่า “ละโขน” ที่ปรากฏอยู่ในพจนานุกรมภาษาเขมร มีความหมายว่า การเล่นอย่างหนึ่งเล่นเรื่องต่าง ๆ พร้อมกับมีคำว่า “โขล” ที่เหมือนกับภาษาเบงคาลีโดยให้คำอธิบายไว้ว่า “โขล ละครชาย เล่นเรื่องรามเกียรติ์”

จากคำว่าโขน ในภาษาต่าง ๆ ที่กล่าวมาแล้วจะเห็นได้ว่า คำว่า “โขน” ในภาษาเขมรจะมีความหมายที่ใกล้เคียงกับการแสดงโขนของไทยมากที่สุด แต่ทั้งนี้ไม่อาจจะสรุปได้ว่าไทยเรานั้นเอาแบบอย่างศิลปะของเขมรมาหรือว่าเขมรได้แบบอย่างการแสดงไปจากไทย แต่ที่น่าสังเกตคือ โขนเป็นการแสดงตำนานเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ โดยเฉพาะการสรรเสริญพระรามหรือพระนารายณ์อวตาร และขอมโบราณก็นับถือศาสนาพราหมณ์หรือฮินดูเป็นศาสนาสำคัญก่อนศาสนาพุทธ น่าจะเชื่อได้ว่าเมื่อไทยเรารับอิทธิพลวัฒนธรรมประเพณีของขอมมาแต่ต้นกรุงศรีอยุธยาจึงน่าจะเชื่อได้ว่า ขอมเป็นผู้ให้อิทธิพลทางโขนแก่ไทย และเมื่อไทยเรารับมาแล้วก็ปรับปรุงให้เหมาะสมกับรสนิยมของตน จนเป็นนาฏศิลป์ที่สำคัญของชาติมาจนทุกวันนี้ ธีรภัทร์ ทองนิ่ม (2555, น. 2)

การขับร้องประกอบการแสดงโขน

คำว่า ขับ กับ ร้อง นั้นเมื่อนำทั้ง 2 คำมาประสมกัน เป็นขับร้องก็จะหมายถึง การเปล่งเสียงออกมาเป็นทำนองที่มีความไพเราะ มีบทร้องหรือไม่มีบทร้องก็ได้ ยึดถือทำนองเป็นสำคัญ และมีการกำหนดจังหวะไว้เป็นที่แน่นอน ในสมัยโบราณการร้องเพลงไม่ได้มีสิ่งใดประกอบเลย ต่อมาจึงใช้ดนตรีคลอและมีมโหรีสอดรับเพียงเล็กน้อย แต่มาได้รับความนิยมมากขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาถึงสมัยรัตนโกสินทร์โดยเฉพาะ

การร้องส่งเพลงสามชั้น ส่วนปี่พาทย์นั้นแต่เดิมไม่เคยประกอบการร้องส่ง แต่ใช้เฉพาะประกอบการเล่นโขนละครเท่านั้น เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม (2553, น. 21)

การมหรสพของไทยมีอยู่มากมาย แต่การแสดงที่ถือว่าเป็นแบบแผนเป็นหลักฐานของนาฏศิลป์จริงก็คือโขนละคร โขนเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงที่เก่าแก่ของไทยมีมานานตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ตามหลักฐานจากจดหมายเหตุของลาลูแบร์ ราชทูตฝรั่งเศสสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ได้กล่าวถึงการเล่นโขนว่าเป็นการเต้นออกท่าทางเข้ากับเสียงเครื่องดนตรีอื่น ๆ ผู้เต้นสวมหน้ากากถืออาวุธ

ดังนั้นโขน จึงหมายถึงการแสดงท่ารำเต้นออกท่าเข้ากับดนตรี ประกอบด้วยผู้แสดงสวมศีรษะคือหัวโขนปิดหน้าหมด ได้แก่ ยักษ์และลิง (ยกเว้น เทวดา มนุษย์และมเหสี ธิดาพระยายักษ์) ไม่ร้องภาคและเจรจาเอง แต่งกายยืนเครื่องใหญ่อย่างละครใน แต่เดิมดำเนินเรื่องด้วยการพากย์เจรจาและชายแสดงล้วน ภายหลังได้เพิ่มร้องขึ้นอย่างละครในและใช้ผู้หญิงแสดงด้วย เรื่องที่นิยมใช้แสดงคือ เรื่องรามเกียรติ์และอุณรุท

ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขน ละคร หรือหุ่น ต้องเป็นวงปี่พาทย์ทั้งสิ้นการบรรเลงประกอบการแสดงดังกล่าวนี้ นิยมใช้ปี่พาทย์เครื่องห้า ปี่พาทย์เครื่องคู่ และปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ส่วนวิธีการขับร้องและบรรเลงก็สุดแล้วแต่ว่าการแสดงนั้น ๆ เป็นการแสดงประเภทใด เช่น การแสดงโขน การแสดงละคร การแสดงลิเก การแสดงหุ่น ซึ่งการแสดงทุกประเภทดังกล่าวข้างต้นนี้ ปี่พาทย์จะต้องบรรเลงโหมโรงเป็นเพลงเริ่มต้นการแสดงทุกครั้ง เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม (2553, น. 62)

ภาพที่ 2 ภาพนักร้องประกอบการแสดงโขน

ที่มา : สำเนาภาพจาก เทศกาลดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา วันที่ 2 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2562

การขับร้องประกอบการแสดงโขน ที่ใช้เป็นแบบแผนมาจนถึงทุกวันนี้ มีลักษณะวิธีการเหมือน ๆ กับการร้องประกอบละครใน ต้องมีทั้งต้นเสียงและลูกคู่ ต้นเสียงทำหน้าที่ร้องขึ้นต้นบท และร้องเดี่ยวไปจนจบวรรค ส่วนลูกคู่ ทำหน้าที่ร้องรับวรรคที่สองต่อไป การขับร้องประกอบการแสดงโขนของต้นเสียงนั้น นอกจากต้องร้องให้ถูกต้องแม่นยำแล้วยังต้องรู้ทีท่าของตัวโขน และต้องแม่นยำในบทร้องและทำนองเพลง รักษาระดับเสียง

ร้องให้ตรงกับเสียงของดนตรีและยังต้องใส่อารมณ์ความรู้สึกลงไปในบทร้องให้สมกับอารมณ์ของตัวแสดงด้วย ต้นเสียงจะมีกี่คนก็ได้ แต่เวลาร้องต้องร้องทีละคน ส่วนลูกคู่นั้นจะต้องร้องพร้อมกันตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป แต่ไม่ควรเกิน 6 คน แต่มีบางเพลงที่ต้นเสียงร้องคนเดียวตลอดเพลง ได้แก่ เพลงเชิด เป็นต้น

การขับร้องประกอบการแสดงโขนนี้ ถือเป็นต้นแบบของละครใน สำหรับการร้องเพลงร่ายแต่โบราณนั้น เป็นทำนองร่ายใน แต่ต่างจากละคร คือ การร้องที่เรียกว่าร่าย โดยการร้องร่ายนี้มีลักษณะการร้องและแทรกเอื้อนร้องทำนองร่ายนอก การขับร้องประกอบการแสดงโขน ต้องร้องให้ถูกประเภทของการแสดงโขนที่ประกอบขึ้นด้วยความประณีต พิถีพิถันมีลีลาการแสดงที่มุ่งเน้นความงดงามของศิลปะท่ารำที่ประณีตอ่อนช้อย ความไพเราะของทำนองร้องและทำนองดนตรีเป็นสำคัญ เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม (2553, น. 63)

การแสดงโขนจัดเป็นมหรสพหลวงที่แสดงในพระราชพิธีสำคัญ ๆ มาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ถือเป็นเครื่องประกอบอิสริยยศอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์ โบราณมีแต่เพลงหน้าพาทย์บรรเลงประกอบกิริยาอาการและใช้คำพากย์ - เจรจาเป็นการดำเนินเรื่อง ระดับเสียงที่ใช้ คือเสียงกลางคือทางกลาง ซึ่งใช้ปี่กลางเป่า ระดับเสียงตรงกับเสียงของผู้ชายที่ทำหน้าที่พากย์และเจรจา ต่อมาได้นำวิธีการขับร้องของการแสดงละครในมาใช้ในการแสดงโขน ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนวิธีการบรรเลงจากเดิมไป โดยเพิ่มการบรรเลง - ขับร้องประกอบอารมณ์ตามเนื้อเรื่อง ทำให้ต้องเปลี่ยนระดับเสียงกลาง มาเป็นระดับเสียงใน ซึ่งใช้ปี่ในเป่า เพราะเสียงกลางมีระดับเสียงสูง ไม่สะดวกกับเสียงร้องของนักร้องหญิง แต่ยังคงมีการพากย์และเจรจาตามแบบแผนของการแสดงโขน ดังนั้น การบรรเลง - ขับร้องของการแสดงโขนที่นำวิธีการบรรเลง - ขับร้องอย่างการแสดงละครในเข้ามาประสมจึงมี 2 ลักษณะ คือ

1. เพลงที่ใช้บรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรีเพียงอย่างเดียว

เพลงที่ใช้บรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรีเพียงอย่างเดียว หรือที่เรียกว่า เพลงหน้าพาทย์ ซึ่งครูมนตรี ตราโมท มนตรี ตราโมท (2545 : น. 45 - 46) ได้อธิบายความหมายและคำจำกัดความของเพลงหน้าพาทย์ไว้ดังนี้ เพลงหน้าพาทย์คือเพลงที่บรรเลงสำหรับประกอบกิริยาอาการ เช่น ยืน เดิน กิน นอน เกิดขึ้น สูญไปฯ ซึ่งมีอยู่ในเนื้อเรื่องที่บรรเลงเพลงเหล่านี้เป็นหน้าพาทย์ทั้งสิ้น

2. เพลงที่ใช้บรรเลง - ขับร้องตามกิริยาอารมณ์ของผู้แสดง

เพลงที่ใช้บรรเลง - ขับร้องตามกิริยาอารมณ์ของผู้แสดงมีใช้เฉพาะการแสดงโขนโรงใน โรงหน้าจอและโขนฉาก เพลงที่ใช้ในลักษณะนี้จะใช้วิธีการที่เรียกว่า “บรรจุเพลง” โดยพิจารณาจากบทประพันธ์ว่าควรใช้ทำนองเพลงอะไรเพื่อผู้ขับร้องจะต้องใส่อารมณ์ความรู้สึกให้เหมาะสมกับบทบาทการแสดงนั้น บุญตา เขียนทองกุล (2556, น. 139)

การพากย์

การพากย์ การเจรจา การขับร้อง และเพลงบรรเลงของดนตรีปี่พาทย์ มีความสำคัญในการแสดงโขนเป็นอย่างยิ่ง การรู้ภาษาจากบทพากย์โขนย่อมทำให้เข้าใจความหมายและรู้เรื่อง ผนวกกับสามารถรู้ความหมายและเข้าใจเรื่องราวด้วยท่าทางของผู้แสดงหรือภาษาท่าเป็นสำคัญ ธนิต อยู่โพธิ์ กล่าวว่า การดูโขนหรือละครรำ

ขึ้นอยู่กับผู้เล่นโขนและละคร คนใดจะส่งภาษาท่า คือ แสดงท่าเต้นรำออกมาได้ชัดเจนและสวยงามเพียงใด นักเพลงคนใดที่ร้องได้ถูกต้องคล่องแคล่วไม่ติดขัด เขาก็ยกย่องนักร้องคนนั้นว่า “มุตโตแตก” หรือ “หม้อโตแตก”

โขนเป็นละครใบ้ ผู้ดูจึงต้องดูการแสดงท่าทาง ซึ่งจะบอกความหมาย ความรูสึก ความคิด ความประสงค์ต่าง ๆ โดยการที่ผู้แสดงโขนต้องสื่อด้วยภาษาท่าทางที่โขนแสดงออกย่อมต้องสัมพันธ์กับดนตรีด้วย ฉะนั้น หน้าพาทย์ต่าง ๆ ที่ใช้ในการแสดงโขนจึงมีความสำคัญ รวมไปถึงบทพากย์ บทเจรจา บทขับร้อง ล้วนเป็นการเน้นและเสริมคำอธิบายภาษาท่าให้ชัดเจนยิ่งขึ้น ดังนั้น การดำเนินเรื่องราวตามแบบแผนเพิ่มรสชาติการแสดงโขนให้ทวีความสนุกในการรับชมและเกิดอารมณ์สุนทรีย์ คล้อยตามเรื่องราวในวรรณคดีขึ้นได้ก็ต้องมีการพากย์เจรจาร่วมด้วย

ภาพที่ 3 ภาพผู้พากย์เจรจาประกอบการแสดงโขน

ที่มา : สำเนาภาพจาก เทศกาลดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา วันที่ 2 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2562

มหากาพย์รามายณะนี้ เมื่อร้อยกรองขึ้นเป็นเรื่องราวสมบูรณ์แล้ว ก็แพร่หลายไปทั่วแดนชมพูทวีปในหลายลักษณะ อาทิ โดยการขับลำนำในพิธีกรรมทางศาสนา หรือประกอบนาฏลีลาเป็นมหรสพสำหรับประชาชนในเทศกาลต่าง ๆ แล้วชาวบ้านก็เก็บเรื่องราวไปเล่าต่อในลักษณะนิทานเล่าสู่กันฟังเพื่อความเพลิดเพลิน

อิทธิพลจากเรื่องราวและตัวละครในรามเกียรติ์นั้น มิใช่จำกัดอยู่แค่สถาบันพระมหากษัตริย์และการปกครอง ในภาษาและวิถีชีวิตของคนไทยธรรมดาก็ปรากฏอยู่ด้วย เช่น เด็กคนไหนซนเกินปกติ ก็มักใช้คำเปรียบเทียบว่า เป็นสมุนพระราม คนที่เผลอเดินทางเลยจุดหมายที่ตั้งใจไว้ก็อุปมาว่า เหาะเกินลงกา เป็นต้น

ด้านศิลปะที่แสดงให้เห็นถึงความคุ้นเคยเป็นอันดีกับรามเกียรติ์นั้น นอกจากภาพจิตรกรรมฝาผนังรอบระเบียงในวัดพระศรีรัตนศาสดารามซึ่งเป็นที่รู้จักกันดีอยู่แล้ว ยังมีศิลปะแขนงอื่น ๆ คือ หนังใหญ่ หนังตะลุงและโขน ซึ่งยังเป็นที่นิยมและจัดแสดงกันอยู่เป็นประจำ อนึ่งผู้แสดงโขนเดิมใช้ผู้ชายแสดง แม้แต่

บทของตัวละครหญิง เพิ่งมาปรับเปลี่ยนเป็นผู้หญิงแสดงในบางครั้งคราวตามความนิยมเมื่อไม่นานมานี้เอง

รามเกียรติ์เป็นเรื่องยาว ซับซ้อน มีตัวละครมากมาย เป็นไปไม่ได้เลยที่จะเล่าหรือเล่นโขนให้จบภายในเวลาจำกัดชั่วคืน หรือแม้แต่หลายคืนต่อกัน ดังนั้นจึงจำเป็นต้องตัดตอน ปรุงบทและจัดชุดใหม่ เพื่อให้เหมาะแก่โอกาสและเวลา (รามเกียรติ์ฉบับจดหมายเหตุกรุงศรี, 2549, น. 5 - 9)

ความย่อรามเกียรติ์ ตอน พระรามตามกวาง

ได้ยินเมียรักว่าดังนั้น พระรามก็พิศดูกวางอย่างถี่ถ้วนสงสัยในพระทัยยิ่งยิ่งนักว่าไม่ใช่กวางจริง นางสีดาได้ยินสวามีดังนั้นก็ทูลว่า “พระองค์มีฤทธิ์ปราบไปทั่วทิศานุทิศ อันกวางตัวนี้เป็นกวางทองเห็นอยู่ชัด ๆ พระองค์จะมาว่ายักษ์มาแปลงได้อย่างไร ถ้าไม่ทรงเมตตาน้องจับกวางมาให้ได้แล้วน้องจะขอลาตาย”

ตรัสแล้วก็กรรแสงไห้กลิ้งเกลือกอยู่บนตักสวามี พระรามเห็นเช่นนั้น ความรักเมียก็ซ้อนองค์อัครเรศไว้แล้วเช็ดน้ำตาให้ แล้วหันมาสั่งพระลักษมณ์ว่าจงดูแลพี่นางให้ดีจะเสด็จไปจับกวาง

พระรามถือศรเดินตามกวางไป กวางมารีศเห็นพระรามตามมาสมอุบายเช่นนั้น ก็ลองเชิงแล้วกินหญ้าล่อให้พระรามตามมาเรื่อย ๆ เห็นว่าใกล้ก็กระโดดหนีต่อไปอีกหวังจะให้ไกลอาศรมออกไปทุกที พระรามเห็นกวางหนีก็รีบติดตามไปจนแดดขึ้นร้อนจัดยังตามกวางไม่ทัน ทรงโมโหกวางยิ่งนักจึงขึ้นศรหมายจะยิง พระยามารีศเห็นเช่นนั้นก็ตกใจรีบกระโดดข้ามห้วยธารผ่านขึ้นไปบนเนินเขา วิ่งพลางเหลียวหลังพลางจนสุดกำลังยักษ์เพราะความกลัวตายนั่นเอง หน้ากวางกลายกลับเป็นหน้ายักษ์ พระรามเห็นเช่นนั้นก็รู้ว่ายักษ์แปลงเพศมาทรงโกรธายิ่งนัก จึงประกาศก้องร้องไปว่า “เหม่ เหม่ ไอ้มารีศ เมื่อแม่มึงเป็นกาไปโฉบศาลาพระฤาษี กูก็สังหารผลาญชีวิต สวาหุพี่มึงก็ตายไป กูละไว้ชีวิตมึงไว้มึงยังหารู้คุณกูไม่ ไอ้ชาติชั่วสารเลวเช่นนี้อยู่ไปก็หาประโยชน์อันใดมิได้ กูจะสังหารเสีย”

ตรัสดังนั้นแล้วพระรามก็ชักศรพาดสายแล้วยิงหมายกายมฤคีทันที ศรนั้นต้องกายมารีศเจ็บแทบขาดใจ แต่มารีศก็ไม่ยอมตายร้องขึ้นด้วยมารยาตามที่ทศกัณฑ์สั่งไว้ทุกประการ

“เจ้าลักษมณ์เอ๋ย กวางนี้ไม่ใช่กวางป่า หากแต่มันเป็นยักษ์แปลงตัวมา เร็วเข้าเถิดมาช่วยพี่ด้วย ขืนช้าพี่จะต้องตาย”

นางสีดาได้ยินเสียงมารีศร้องเหมือนเสียงพระรามจึงตกพระทัยรับสั่งให้พระลักษมณ์จงรีบตามไปช่วยแต่พระลักษมณ์ทกราบทูลว่า อย่าห่วงไปเลยพระรามหรือจะแพ้หมู่มาร เสียงร้องนี้เป็นเสียงของศัตรูล่อให้หลง นางสีดาฟังก็ยิ่งร้อนพระทัยตรัสตัดพ้อต่อว่าตนเองเป็นหญิงชั่วช้าใช้ให้ผัวไปตาย พระลักษมณ์เห็นนางสีดาคิดมากไปก็ร้อนใจยิ่งนัก จะอยู่ก็เกรงพระพี่นาง จะไปก็เกรงพระเชษฐา อัดอั้นตันอุรายิ่งนักครั้นดังนั้นจึงกราบบาทพระพี่นางแล้วทูลว่า “เอาเถอะพระพี่นางจงอยู่โดยสวัสดีเถิด น้องจะขอลาไปตามองค์พระเชษฐา ณ บัดนี้แล้ว”

ฝ่ายฝูงเทวดาอารักษ์ก็พากันกลุ้มอกกลุ้มใจไปตาม ๆ กัน เพราะขณะนั้นทศกัณฐ์กำลังจะมาลักนางสีดาอยู่ จะลงมาช่วยพิทักษ์รักษาหรือก็เกรงขุนมาร จึงพากันคิดไปคิดมาก็นึกได้ว่าที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะว่าไอ้ทศพักตรยักษาจะสิ้นชีวาวายนั่นเอง ถึงแม้ว่ามันจะพาพระนางไปได้ แต่มันก็หาทำอะไรได้ไม่ พระรามก็จะตามไปเข่นฆ่ามัน โลกจะสถาพรก็ตอนนี้เอง รามเกียรติ์ (2544, น. 180 - 184)

บทการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระรามตามกวาง

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว -

- ร้องเพลงแขกไทร -

รูปทรงกุมภัณฑ์ก็พลันหาย กลายเป็นกวางทองผ่องศรี
เรืองรองผ่องสิ้นทั้งอินทรีย์ ทั้งมีด่างขาวราวหิรัญ
สองเขามุกดาดูวิเศษ สองเนตรนิลรัตน์จัดสรร
ทำทีเยื้องกรายพรายพรรณ ตรงไปยังบรรณศาลา

- ปี่พาทย์ทำเพลงระบำฤคระเริง -

- ปี่พาทย์ทำเพลงเฉิด - เฉิดฉาน -

- ปี่พาทย์ทำเพลงทะเลบ้า -

ราเมศร์ตามติดชิดกระชั้น กวางผันล่อเล่นเผ่นผยอง
ธ ยั้ง กวางเยื้องชำเลืองมอง โลดลำพองเหยาะย่อล่อรามินทร์
พระแลเล็งเพ่งพิศผิดสังเกต ทรงเดชจับศรศาสตร์พาดคันศิลป์
น้าวเหนี่ยวด้วยพลังทั้งกายิน ถูกกวางดิ้นวางวายกลายเป็นมาร

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว - โอด - เชิด -

- จบการแสดง -

โขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน พระรามตามกวาง
เพลงแขกไทร

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - รูป	- - - ทรง	- - - กุม	- - - ภัณฑ์
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - ซ ม	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ

- - - -	- - - เออ	เฮอะเออจึเออ	เฮ้อเออเอ่อ เฮ้อ	เออเอ่อ ฮีเออ	เออเอ่อ เออเฮ้อ	- ก็ - พลัน	- - - หาย
- - - -	- - - ล	ท ล ร ล	ทลซ - ล	ซม - ซม	ร ท - ร ม	- ร - ท	- - - ลท

- - ฮึ เออ	เออ เฮอะเอิง เงย	- - - เฮ้อ	เออ เฮอะเอิง เงย	- - - กลาย	- - - เป็น	ฮีเออ - กวาง	- - - ทอง
- - ร ท	ล ทล ล	- - - ท	ล ทล ล	- - - ล	- - - ล	ทล - ซ	- - - ซ

- - เออเฮ้อ	เออเอ่อ- เออ	ฮึเออ งึเออ	เฮ้อเออเอ่อ เฮ้อ	เออเอ่อ เอ่อเอ้อ	เฮอะเอ้อ - -	- - - ผ่อง	- - - ศรี
- - ซ ล	ซ ม - ล	ท ล ร ล	ทลซ - ล	ซ ม ร ซ	ล ซ - -	- - - ร	- - - ม

- - ฮึเออ
- - ซ ร

- - - -	- - - เออ	- - - เฮ้อ	เออ เฮอะเอิง เงย	- - - เรือง	- - - รอง	- - - ผ่อง	- - - สิ้น
- - - -	- - - ร	- - - ม	ร มร - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ท	- - - รท

- - เออเฮอ	- - - เอิง	- - ฮือออ	เออฮือเออ เฮ้อ	เออเอ่อ ฮือเออ	เออเอ่อ เออเฮ้อ	- - - ทั้ง	- - อินทรีย์
- - ร ร	- - - ม	- - ซ ม	ร มร - ม	รท - ร ท	ล ซ - ล ท	- - - ซ	- - ร ร

- - - -	- - - เออ	- - - เฮ้อ	เออฮือเออ เออ	- - - - ทั้ง	- - - มี	- - - ด่าง	- - - ขาว
- - - -	- - - ร	- - - ม	ร มร - ร	- - - ซ	- - - ร	- - - ท	- - - ม

- - ฮือออ	- - - เอ่อ	- - - -	เฮ้อเอ่อ เออเฮ้อ	- - - -	- - - ฮื	- - - ราว	- - หิรัญ
- - ซร	- - - ซ	- - - -	ลซ - ลท	- - - -	- - - รำ	- - - ล	ล ล

- เฮ้อเออเอ่อ
- ทลซ

- - - -	- - - เออ	- - - เฮ้อ	เออฮือเออ เอย	- - - สอง	- - - เขา	- - - -	- - มุกดา
- - - -	- - - ซ	- - - ล	ซ ลซ - ซ	- - - ซ	- - - ซดำ	- - - -	- - ลซ

- - - -	- - - เออ	เฮอะเออ งึเออ	เฮ้อเออเอ่อ เฮ้อ	เออเอ่อ ฮือเออ	เออเอ่อ เออเฮ้อ	- - - ดู	- - วิเศษ
- - - -	- - - ล	ทล - รำ ล	ทลซ - ล	ซ ม - ซ ม	รฺท - ร ม	- - - ท	- - ท ท

- - ฮึ เออ	เออเฮอะเออ เงอ	- - - เฮ้อ	เออเฮอะเออ เงอ	- - - สอง	- - - เนตร	- - - นิล	- - - รัตน์
- - รำ ท	ล ทล ล	- - - ท	ล ทล - ล	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ล

- - เออเฮ้อ	เออเอ่อ เออ	ฮือเออ งึเออ	เฮ้อเออเอ่อ เฮ้อ	เออเอ่อ เอ่อเฮ้อ	เฮอะเอ้อ - -	- - - จัด	- - - สรร
ซ ล	ซ ม ล	ทล รำ ล	ทลซ ล	ซ ม ร ซ	ล ซ	ร	ม

- - ฮือออ
- - ซ ร

- - - -	- - - เออ	- - - เฮ้อ	เออฮือเออ เอย	- - - ทำ	- - - ที	- - - เยื้อง	- - - กราย
- - - -	- - - ร	- - - ม	ร มร - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ม ซ	- - - ร

- - - -	- - - เอิง	- - ฮือออ	เออฮือเออ เฮ้อ	เอ่อ ฮือเออ	เอ่อ เออเฮ้อ	- - - พราย	- - - พรรณ
- - - -	- - - ม	- - ซ ม	ร มร - ม	รท - ร ท	ลฺซ - ลฺ ท	- - - ร	- - - ร

- - - -	- - - เออ	- - - เฮ้อ	เออฮือเออ เงอ	- - - ตรง	- - - ไป	- - - -	- - ยังบรรณ
- - - -	- - - ร	- - - ม	ร มร - ร	- - - ร	- - - ร	- - - -	- - ร ร

- - - -	- - - เอ่อ	- - - -	เฮ้อเอ่อ เออเฮ้อ	- - - -	- - - -	- - ณ ศา	- - - ลา
- - - -	- - - ซ	- - - -	ลซ - ลท	- - - -	- - - -	- - ล ลรำ	- - - ล

- เฮ้อเออเอ่อ
- ทลซ

โขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน พระรามตามกวาง
เพลง ทะเลบ้า

- - - รา	- - - เมศร์	- - - ตาม	- - - ติด	- - - ชิด	- - - -	- - - กระชั้น	- - - -
- - - ซ	- - - ม	- - - ซ	- - - ม	- - - ล	- - - -	- - ซล	- - - -

- - - กวาง	- - - ผัน	- - - ล่อ	- - - เล่น	- - - เออ	- - เฮ้อเอ่อ	- - เฮอเอ้อ	- - - -
- - - ซ	- - - ซดึ	- - - ซม	- - - ซม	- - - ล	- - ท ร	- - ม ซ	- - - -

- - - -	- - - เผ่น	- - ผยอง	- - - เออ
- - - -	- - - ล	- - ทรึ	- - ท

- - - ธ	- ยั้ง - -	- - - กวาง	- - - เยื้อง	- - - -	- - ชำเลือง	- - เอ่อเออ	เฮอ - มอง
- - - รึ	- รึ - -	- - - ท	- - - รึ	- - - -	- - ท ท	- - ซ ล	ท - ท

- - - เอิง	- - ฮึเออ	- - เออเฮ้อ	เออเอ่ย - -	- - - โลด	- - ลำพอง	- - - เหยาะ	- - - ย่อ
- - - มึ	- - ซึ รึ	- - ดึ รึ	- - ดึ ท	- - - รึ	- - ท ท	- - - ล	- - - ท

- - - -	- ล่อ - รา	- - - มินทร์	- - - เออ
ลซ - -	- รึ - ท	- - - ท	- - - ท

- - พระแล	- - - เล็ง	- - - เพ่ง	- - - พิศ	- - - ผิด	- - - -	- - สังเกต	- - - -
- - ซ ม	- - - ม	- - - ซม	- - - ลท	- - - ม	- - - -	- - ซ ม	- - - -

- - - ทรง	- - - เดช	- - จับศร	- - - ศาสตร์	- - - เออ	- - เฮ้อเอ่อ	- - เฮอเอ้อ	- - - -
- - - ซ	- - - ม	- - ม ซ	- - - ซม	- - - ล	- - ท ร	- - ม ซ	- - - -

- - - -	- - - พาด	- - คันศิลป์	- - - เออ
- - - -	- - - ล	- - ทรึ	- - - ท

- - - น้าว	- - - เหนี่ยว	- - - ด้วย	- - พลัง	- - - -	- - ทั้งกา	- - เอ่อเออ	- เฮอ - ยิน
- - - รึ	- - - ท	- - - ทซ	- - ท ท	- - - -	- - รึ ท	- - ซ ล	- ท - ท

- - - เอิง	- - ฮึเออ	- - เออเฮ้อ	เออเอ่ย - -	- - ถูกกวาง	- - - ดิ้น	- - - วาง	- - - วาย

- - - มฺ	- - ซฺ รฺ	- - ดฺ รฺ	ดฺ ท - -	- - ท ท	- - รฺท	- - - ท	- - - ท

- - - -	- - - กลาย	- - เป็นมาร	- - - เออ
- - - -	- - - ท	- - ท ท	- - - ท

ผู้เขียนพบว่าวิธีการขับร้องโขน ตอน พระรามตามกวาง ในการขับร้องผู้ขับร้องต้องสื่อความหมายและแสดงอารมณ์ของตัวละคร เพลงแขกไทรสื่อความหมายแสดงอากัปกิริยาของตัวละคร ผู้ขับร้องต้องร้องจูงใจให้ผู้ชมเกิดอารมณ์คล้อยตามในการชมความงามของกวาง และเพลงทะเลบ้าบรรยายตัวละครในการไล่ติดตาม ผู้ขับร้องต้องสื่อความหมายอารมณ์รุกเร้า เน้นคำร้องให้ชัดถ้อยชัดคำ เน้นให้การแสดงโดดเด่นน่าติดตามชม

บรรณานุกรม

เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม. (2553). *ทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย*. กรุงเทพฯ : โอเอสพริ้นติ้งเฮ้าส์

บุญตา เขียนทองกุล. (2556). *โขนอัจฉริยนาฏกรรมสยาม*. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม. (2555). *โขน*. กรุงเทพฯ : โอเอสพริ้นติ้งเฮ้าส์

สมพงษ์ กาญจนผลิน. (2552). *ทักษะการขับร้องเพลงไทย*. กรุงเทพฯ : โอเอสพริ้นติ้งเฮ้าส์

กรสรวง ดีนวนพะเนาว์. (2556). *ดนตรีและการขับร้อง*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2543). *วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สุมาลี วีระวงศ์. (2549). *รามเกียรติ์ฉบับจดหมายเหตุกรุงศรี*. กรุงเทพฯ : สถาพรบุ๊คส์

เปรมเสรี. (2537). *รามเกียรติ์*. กรุงเทพฯ : อมรการพิมพ์

วัฒนธรรมดนตรีกับวิถีชีวิตในท้องถิ่นภาคตะวันออก : กรณีศึกษาคณะเพลงขอทาน บ้านทุ่งไก่ดัก จังหวัดตราด

The Culture of Music and Indigenous living in eastern region : A Case study of Beggar Song, Bantungkaidug Ensemble, Trat Province

รณชัย รัตนเศรษฐ[1]

Ronnachai Rattanaseth

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพทางด้านดนตรีวิทยา มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาวัฒนธรรมดนตรีกับวิถีชีวิตชุมชนในท้องถิ่นภาคตะวันออก : กรณีศึกษาคณะเพลงขอทาน บ้านทุ่งไก่ดัก จังหวัดตราด

ผลการศึกษาพบว่า คณะเพลงขอทาน บ้านทุ่งไก่ดัก เป็นชาวไทยชองที่สืบเชื้อสายต่อ ๆ กันมา อาศัยที่บ้านทุ่งไก่ดัก ตำบลท่ากุ่ม อำเภอเมือง จังหวัดตราด สืบทอดวัฒนธรรมดนตรีเพลงขอทานต่อ ๆ กันมาโดยใช้วิธีถ่ายทอดต่อกันมาจากบรรพบุรุษ ปัจจุบันมีนางอร สุขังเป็นหัวหน้าคณะ โดยรับช่วงสืบทอดมาจากพ่อและแม่ และยังไม่มีผู้สืบทอด ลักษณะการแสดงของคณะเพลงขอทาน บ้านทุ่งไก่ดัก เป็นเพลงขอทานที่ใช้สำหรับร้องในงานบุญช่วงประเพณีสงกรานต์เท่านั้น ไม่ได้ประกอบเป็นอาชีพหารายได้เลี้ยงครอบครัว รูปแบบอัตลักษณ์ของบทเพลง เกิดจากความเฉพาะเจาะจงของทำนองเพลงที่จดจำสืบทอดกันมา มีอัตลักษณ์เฉพาะคือ “การเอื้อน” ทำนองที่เน้นลีลาการเอื้อน โดยเฉพาะในช่วงหางเสียง ซึ่งจะต่างจากคณะอื่น ๆ ที่การเอื้อนหางเสียงจะห้วนกว่า จำเป็นจะต้องจดจำลีลาการเอื้อนให้แม่นยำเพราะไม่มีการจดบันทึก ส่วนคำร้องใช้การจำและจดบันทึกไว้สำหรับการถ่ายทอด ในส่วนบทบาทของงานดนตรีกับประเพณีในวิถีชีวิตของชุมชน จากการรวมกลุ่มกันในช่วงวันสงกรานต์ เพื่อไปขอรับบริจาคเงินและสิ่งของเพื่อนำไปถวายวัด เป็นการสร้างความสัมพันธ์ของคนในชุมชนให้เกิดความสามัคคี มีความเป็นเจ้าของเป็นส่วนร่วมของชุมชน ทำให้ชุมชนมีความเข้มแข็ง

คำสำคัญ: เพลงขอทาน / บ้านทุ่งไก่ดัก / วัฒนธรรมดนตรี

---

[1]อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

Abstract

This research was a qualitative musicological research. The objective of the study was to study the culture of music and indigenous living in eastern region: a case study of beggar song, Bantungkaidung ensemble, Trat province.

The results revealed that the ensemble of beggar song, Bantungkaidug ensemble, had belonged to Thai Chong who descended from Chong. They had lived in Bantungkaidug, Tha Kum, Mung, Trat province. The beggar song had been ingerited continuously from their ancestors. Nowadays Mrs. Orn Sulhang inherited the ensemble from her parents but still no inheritance. The characteristics of beggar song, Bantungkaidug ensemble was to sing only in religious ceremony of Songkran festival, not for earning a living. The identity of song derived from the specialty of the remembered melody, especially the bowel migration. The melody which emphasized this style in the last duration was different from other companies whose the last duration were shorter. It was essential to remember the style of bowel migration precisely because there was no record. The lyrics were remembered and recorded for transmitting from generation to generation. For the role of music and indigenous living, Requesting for donation's group in Songkarn festival built a strong relationship of community and community's participation.

Keyword: beggar song; Bantungkaidug; Culture of Music

ความสำคัญและที่มา

เนื่องจากที่รัฐบาลได้เล็งเห็นและให้ความสำคัญในด้านการศึกษาและเรียนรู้ การทำนุบำรุงศาสนา ศิลปะและวัฒนธรรม ซึ่งได้บรรจุอยู่ในนโยบายของรัฐบาลข้อที่ 4 ที่จะนำการศึกษา ศาสนา ศิลปวัฒนธรรม ความภาคภูมิใจในประวัติศาสตร์และความเป็นไทยมาใช้สร้างสังคมให้เข้มแข็งอย่างมีคุณภาพ โดยอนุรักษ์ ฟื้นฟูและเผยแพร่มรดกทางวัฒนธรรม ภาษาไทยและภาษาถิ่น ภูมิปัญญาท้องถิ่นรวมทั้งความหลากหลาย ของศิลปวัฒนธรรมไทย นำไปสู่การสร้างสัมพันธ์อันดีในระดับประชาชน ระดับชาติ ระดับภูมิภาค และระดับ นานาชาติ ตลอดจนเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจให้กับประเทศ หากแต่ข้อมูลพื้นฐานทางภูมิศาสตร์ มนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ หรือแม้แต่การท่องเที่ยวมี แหล่งข้อมูลพื้นฐานมากมายเพื่อค้นคว้าศึกษา แต่แหล่งข้อมูลทาง ประเพณีวัฒนธรรม และศิลปะการแสดงท้องถิ่น กลับหาข้อมูลได้น้อยมากแทบไม่มีใครเก็บรวบรวมไว้ กลุ่ม ปราชญ์ชาวบ้าน และประเพณีวัฒนธรรมท้องถิ่นเหล่านี้นับวันจะหมดไป อีกทั้งปัจจัยความหลากหลายทาง สังคมและบริบทพื้นที่ในแถบภาคตะวันออก ทำให้ประเพณีวัฒนธรรมและศิลปะการแสดงมีความหลากหลาย

ด้วยเช่นกัน โดยเฉพาะแถบพื้นที่ที่ติดกับประเทศกัมพูชา ได้แก่ จังหวัดตราด จันทบุรี สระแก้ว และปราจีนบุรี ซึ่งมีงานด้านวัฒนธรรมหลากหลายด้าน เช่น งานวัฒนธรรมด้านประเพณี ศิลปะการแสดงท้องถิ่น และงานวัฒนธรรมด้านดนตรีของกลุ่มชนหลากหลายชาติพันธุ์ จึงทำให้เกิดเป็นความหลากหลายด้านศิลปวัฒนธรรม ดังนั้น จึงจำเป็นต้องมีการเก็บรวบรวมข้อมูลไว้สำหรับเป็นแนวทางในการศึกษาวิจัยเชิงลึกต่อไป และเป็นการอนุรักษ์ไม่ให้งานศิลปวัฒนธรรมเหล่านี้สูญหายไป

งานด้าน “วัฒนธรรมดนตรี” เป็นอีกหนึ่งสาขาที่สำคัญในงานด้านศิลปวัฒนธรรมที่มีความเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของผู้คนในสังคม โดยเฉพาะกับการดำเนินชีวิตของคนตั้งแต่เกิดจนกระทั่งตายไป กลุ่มคนในแต่ละชาติพันธุ์มีการนำ “งานดนตรี” เข้าไปผูกเชื่อมกับ “วิถีชีวิตความเชื่อของคนในชุมชน” ซึ่งทำให้เกิดงานดนตรีที่เกี่ยวข้องกับประเพณีวิถีชีวิตของคนในสังคมเหล่านี้ มีความแตกต่างหลากหลาย และมีคุณค่าที่ควรเก็บบันทึกรักษาไว้เป็นมรดกของแผ่นดิน

จังหวัดตราดมีพื้นที่เพียง 2,819 ตารางกิโลเมตร ทิศเหนือมีอาณาเขตติดกับประเทศกัมพูชา ทิศใต้ติดกับอ่าวไทยและน่านน้ำทะเลประเทศกัมพูชา เนื่องจากพื้นที่ที่ติดต่อกับประเทศเพื่อนบ้านและติดอ่าวไทยทำให้เป็นเมืองที่มีการติดต่อค้าขาย และการเคลื่อนย้ายของชุมชนเป็นระยะ ๆ[2] รวมไปถึงการแลกเปลี่ยนและการผสมผสานทางวัฒนธรรมหลายด้าน ทั้งวิถีการดำเนินชีวิตและขนบธรรมเนียมประเพณีต่าง ๆ โดยวัฒนธรรมดนตรีได้เข้าไปมีส่วนเกี่ยวข้องกับวิถีการดำเนินชีวิตและขนบธรรมเนียมประเพณีในสองประเด็นใหญ่ ๆ คือ 1) ใช้สำหรับประกอบพิธีกรรม 2) ใช้สำหรับเป็นความบันเทิง ซึ่งวัฒนธรรมดนตรีเหล่านี้จึงเป็นส่วนสำคัญของวิถีชีวิตชุมชน และถูกถ่ายทอดต่อ ๆ กันมา ซึ่งเป็นที่มาของวัฒนธรรมดนตรีเพลงพื้นบ้านแบบต่าง ๆ ในจังหวัดตราดที่สำคัญ ๆ เช่น เพลงรำสวด เพลงโหงฟาง เพลงลำภา เพลงขอทาน เป็นต้น

เพลงพื้นบ้านประเภทเพลงขอทาน มีวัตถุประสงค์ คือ การร้องเพลงไปตามบ้านในชุมชนต่าง ๆ เพื่อขอเรี่ยไรข้าวสาร ของใช้ และเงิน เพื่อนำไปถวายวัดในช่วงเทศกาลสำคัญทางพุทธศาสนาของคนไทยในช่วงต่าง ๆ ความเป็นมาของเพลงขอทาน ไพรวัน คงกระพันธ์ (2542, น. 164) อ้างใน ฟ้ามุ่ย ศรีบัว (2555, น. 51) กล่าวว่า

> เพลงขอทานเรียกอีกอย่างว่า เพลงวณิพก การร้องเล่นเพลงชนิดนี้จะมีมาครั้งใดไม่ปรากฏ แต่คงมีการร้องเล่นมาตั้งแต่ครั้งดึกดำบรรพ์ ทั้งนี้เพราะปรากฏในคัมภีร์สารัตถสมุจจัย ซึ่งแต่งมากกว่า 700 ปี ยังกล่าวอธิบายเหตุแห่งมงคลสูตรว่า ในครั้งพุทธกาลนั้น เมืองในมัชฌิมประเทศมักมีคนไปรับจ้างเล่านิทานให้กันฟังในที่ประชุมชน เช่น ถ้าไม่มีผู้ว่าจ้างก็ต้องออกตระเวนเล่านิทานไปในที่ต่าง ๆ เพื่อขอแลกเปลี่ยนเงินและสิ่งของมายังชีพ

เหตุใดต่อ ๆ มา เพลงขอทานจึงได้มีการเปลี่ยนแปลงจากการทำบุญเป็นการขอทานเพื่อประทังชีพหรือเป็นอาชีพที่พบเห็นได้ต่อมา จากที่ สุเทพ วิสิทธิเขต (2553, น. 5) อ้างถึงใน ฟ้ามุ่ย ศรีบัว (2555, น. 51) กล่าวว่า

---

[2] www.trat.go.th/ (สืบค้นเมื่อวันที 30 กันยายน 2559)

> ... เพลงขอทานมีทำนองเป็นเอกลักษณ์ของตนโดยเฉพาะ สมัยก่อนเวลามีงานวัดจะต้องหาของใช้เข้าครัว บรรดามัคทายกหรือกรรมการวัดจะต้องออกไปเรี่ยไรข้าวสารอาหารแห้งเป็นประจำ จึงต้องมีการร้องขอ ครั้งจะร้องขอธรรมดาก็รู้สึกว่าไม่จูงใจคนทำบุญ จึงแต่งเนื้อเพลงโดยยึดเอานิทานชาดกเป็นหลัก ใส่ทำนอง มีลูกคู่และเพิ่มเครื่องกำกับจังหวะตามถนัด เมื่อได้สิ่งของมาก็เอาเข้าวัด ต่อมามีผู้เลียนแบบและยึดเป็นอาชีพไปเลยก็มี...

จากข้อมูลข้างต้น วัฒนธรรมเพลงพื้นบ้านเพลงขอทาน ยังมีคนสืบทอดอยู่จนถึงปัจจุบัน ถึงแม้ว่าในบางพื้นที่จะหายสาบสูญขาดคนสืบทอดไปแล้วก็ตาม แต่ยังมีบางพื้นที่ยังมีหลงเหลืออยู่บ้างถึงแม้จะค่อนข้างเหลือน้อยมาก ซึ่งยังมีการสืบสานบทเพลงโดยมีประเพณี วัฒนธรรมในวิถีชีวิตเป็นตัวค้ำชูให้คงอยู่ นอกจากนั้นส่วนใหญ่จะเป็นการอนุรักษ์เพื่อไว้สำหรับการแสดงในการสาธิต

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาวัฒนธรรมดนตรีกับวิถีชีวิตชุมชนในท้องถิ่นภาคตะวันออก : กรณีศึกษาคณะเพลงขอทานบ้านทุ่งไก่ดัก จังหวัดตราด

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เพื่อเก็บรักษาวัฒนธรรมดนตรีด้านเพลงขอทาน และใช้เป็นข้อมูลสำหรับการเผยแพร่
2. ใช้เป็นข้อมูลเพื่อทำวิจัยต่อยอดสำหรับบุคคล ที่สนใจศึกษางานวัฒนธรรมดนตรี ด้านเพลงขอทานและหน่วยงานที่สนใจศึกษา อนุรักษ์ส่งเสริมงานด้านประเพณีวัฒนธรรม และศิลปะการแสดงพื้นบ้าน

ขอบเขตการศึกษา

1. ขอบเขตด้านเนื้อหา ได้แก่ ประวัติพัฒนาการของงานดนตรีในประเด็นความเป็นมาการสืบทอดรูปแบบอัตลักษณ์ของงานดนตรี และบทบาทของงานดนตรีกับประเพณีในวิถีชีวิตของชุมชน
2. ขอบเขตด้านพื้นที่ ได้แก่ จังหวัดตราด

ข้อตกลงเบื้องต้น

การวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อใช้เป็นตัวอย่างในงานวิจัยชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้ข้อมูลจากการเก็บข้อมูลภาคสนามในการแสดงสดคณะเพลงขอทาน บ้านทุ่งไก่ดัก จังหวัดตราด ในวันที่ 17 มีนาคม 2560 ที่หอประชุมใหญ่วิทยาลัยชุมชน จังหวัดตราด เท่านั้น

วิธีการดำเนินการวิจัย

ในการวิจัย ผู้วิจัยดำเนินการตามขั้นตอน การปฏิบัติงานวิจัย คำนึงถึงความสอดคล้องกับหัวเรื่องที่ศึกษา โดยผู้วิจัยกำหนดใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยวิธีการศึกษา และตีความจากข้อมูลจริง ตามหลักฐานที่เก็บได้จากงานภาคสนาม หลักฐานเชิงประวัติศาสตร์ต่าง ๆ รวมถึงบุคคลที่เกี่ยวข้อง ทั้งในด้านแนว

ความคิด ความหมาย ความเชื่อ นัยสำคัญ ในด้านวิธีการวิจัยจึงกำหนดใช้กระบวนการวิจัย ดังนี้

1. ขั้นเตรียมการเบื้องต้น

(1) กำหนดกรอบแนวคิดที่จะทำการศึกษา พร้อมนำเสนอแนวคิด

(2) ศึกษาและสำรวจข้อมูลด้านเอกสาร และข้อมูลเบื้องต้น จากสำนักหอสมุดต่าง ๆ หรือสถานที่เก็บรักษาข้อมูลทางประวัติศาสตร์ และศึกษาจากบุคคลข้อมูล ได้แก่ นักวิชาการด้านดนตรี และนักดนตรี ที่มีความเกี่ยวข้องทั้งในและนอกพื้นที่การศึกษา

(3) ศึกษาตามวัตถุประสงค์ ที่กำหนดไว้ และสร้างแบบสัมภาษณ์ แบบเก็บรวบรวมข้อมูลตามประเด็นที่กำหนดไว้ ตามวัตถุประสงค์ และคำถามวิจัย โดยใช้แบบสัมภาษณ์สำหรับเป็นกรอบเพื่อปฏิบัติงาน

2. เครื่องมือ และอุปกรณ์ ที่ใช้ในการวิจัย มีดังนี้

ผู้วิจัยได้ใช้แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (structured interview) เป็นเครื่องมือในการดำเนินการวิจัย และอุปกรณ์ที่จำเป็นในการวิจัย ได้แก่ เครื่องบันทึกภาพเคลื่อนไหว (VDO) และสื่อวัสดุประกอบการใช้เครื่องบันทึกเสียง และสื่อวัสดุประกอบการใช้ กล้องถ่ายรูป และสื่อวัสดุประกอบการใช้ อุปกรณ์เครื่องใช้ต่าง ๆ ที่จำเป็นต้องใช้ระหว่างปฏิบัติการวิจัย

3. ขั้นการศึกษาข้อมูลภาคสนาม

(1) วางแผนเพื่อดำเนินงาน การเตรียมเครื่องมือ และอุปกรณ์ต่าง ๆ สำหรับใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล และติดต่อบุคคลข้อมูล เพื่อขอศึกษาและบันทึกข้อมูลต่าง ๆ ที่ผู้วิจัยต้องการ เช่น การบันทึกเสียง เทปบันทึกภาพเคลื่อนไหว ภาพถ่าย เอกสารที่มีการบันทึกข้อมูล เป็นต้น

(2) เข้าพื้นที่ศึกษาภาคสนาม เพื่อดำเนินการสัมภาษณ์ และเก็บรวบรวมข้อมูลด้านต่าง ๆ ตามกรอบการวิจัย ด้วยวิธีสัมภาษณ์ ทั้งการสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ และไม่เป็นทางการ โดยมีลักษณะงานข้อมูลที่ดำเนินการเก็บรวบรวม คือ ข้อมูลเนื้อหาสาระเพื่อนำไปเชื่อมโยงสายความคิด (Narrative Threads) ทั้งด้านความเป็นมา ด้านรูปแบบอัตลักษณ์ของเพลงดนตรี องค์ประกอบของดนตรี และการสืบทอด ข้อมูลภาพเคลื่อนไหว ข้อมูลภาพถ่าย ข้อมูลเสียง

4. ขั้นเรียบเรียงข้อมูล

ขั้นเรียบเรียงข้อมูลผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้จากการเก็บในภาคสนาม ทั้งข้อมูลจากแบบสัมภาษณ์ และข้อมูลจากสื่อบันทึกต่าง ๆ และที่ได้จากการรวบรวมเอกสาร สิ่งพิมพ์ บทความ นิตยสาร ผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยนำมาผ่านกระบวนการเรียบเรียง เมื่อผ่านกระบวนการเรียบเรียงแล้ว จึงนำมาจัดจำแนกหมวดหมู่ตามกรอบประเด็นที่กำหนดไว้ เพื่อเตรียมเข้าสู่กระบวนการวิเคราะห์ข้อมูล ให้ได้คำตอบตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ในประเด็นต่าง ๆ

5. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ผู้วิจัยใช้ข้อมูลที่ได้จากสิ่งต่าง ๆ คือ การลงพื้นที่ภาคสนามเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล การสังเกตการณ์ในการปฏิบัติงานจริง และนำข้อมูลมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ เพื่อตอบคำถามตามวัตถุประสงค์และขอบเขตงานวิจัย

6. ขั้นเรียบเรียงผลการศึกษา และนำเสนอผลงานวิจัย

ข้อมูลเนื้อหาสาระต่าง ๆ ที่ได้รับจากการศึกษาทุกส่วนที่กำหนดไว้ในวัตถุประสงค์ เมื่อนำมาวิเคราะห์และสังเคราะห์เนื้อหาทุกหัวข้อแล้วนำมาตรวจสอบ วินิจฉัย ตีความ ประมวลผลคำตอบ ให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์การวิจัย คำถามวิจัย จากนั้นจึงนำมาเรียบเรียงในลักษณะพรรณนาวิเคราะห์ ตามประเด็นที่กำหนดไว้

สรุปผลการวิจัย

วัฒนธรรมดนตรีกับวิถีชีวิตในท้องถิ่นภาคตะวันออก : กรณีศึกษาคณะเพลงขอทาน บ้านทุ่งไก่ดัก จังหวัดตราด ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาตามขอบเขตเนื้อหาของการวิจัยดังนี้

(1) ประวัติความเป็นมาของคณะเพลงขอทาน บ้านทุ่งไก่ดัก จังหวัดตราด

รูปภาพที่ 1 คณะเพลงขอทาน บ้านทุ่งไก่ดัก จังหวัดตราด

ที่มา: รณชัย รัตนเศรษฐ วันที่ 17 มีนาคม 2560

คณะเพลงขอทานบ้านทุ่งไก่ดัก เป็นคณะเพลงขอทานเก่าแก่คณะหนึ่งที่ยังสามารถสืบค้นข้อมูลได้และยังคงสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน จากการสัมภาษณ์ป้าอร[3] ให้ข้อมูลพอสรุปทั้งในด้านประวัติความเป็นมาและรูปแบบวิธีการแสดง ได้ว่า

คณะเพลงขอทานบ้านทุ่งไก่ดัก เป็นชาวไทยชอง (เรียกตามผู้ให้สัมภาษณ์ เนื่องจากหมู่บ้านทุ่งไก่ดักเป็นชนชาวชองสืบเชื้อสายกันต่อมาหลายรุ่น การที่เรียกชาวไทยชอง อาจเนื่องจากอยู่มานานหลายรุ่น จนในรุ่นต่อ ๆ มาแต่ละคนต่างมีบัตรประจำตัวประชาชนชาวไทยทุกคน แต่เรียกคำว่าชองต่อจากไทย เพื่อให้ทราบถึงเชื้อสายบรรพบุรุษของตนเอง: ผู้วิจัย) ที่บ้านทุ่งไก่ดัก ตำบลท่ากุ่ม อำเภอเมือง จังหวัดตราด สืบทอด

[3]นางอร สุขัง นามสกุลเดิม กุมพระ (2560)

ประเพณีเพลงขอทานต่อ ๆ กันมาโดยใช้วิธีถ่ายทอดต่อกันมาจากบรรพบุรุษ

คณะเพลงขอทานบ้านทุ่งไก่ดัก ที่มีป้าอร สุขัง เป็นหัวหน้าคณะ อายุ 79 ปี (เกิดพ.ศ. 2481) เล่าว่า คนในคณะของตนเองส่วนใหญ่เป็นญาติพี่น้องกันทั้งหมด มีนางสวิง วงษ์ทอง (นามสกุลเดิม กุมพระ) นางมาลี สงวนวงษ์ (นามสกุกเดิม กุมพระ) เป็นพี่น้องที่ร่วมกันในคณะ โดยเริ่มต้นมาจากพ่อด่วย กุมพระ และแม่ฉวย กุมพระ เป็นคนสอนเพลงขอทานให้ เพลงขอทานของคณะบ้านทุ่งไก่ดัก เป็นเพลงขอทานที่ใช้สำหรับร้องในงานบุญช่วงประเพณีสงกรานต์เท่านั้น ไม่ได้ประกอบเป็นอาชีพหารายได้เลี้ยงครอบครัว โดยป้าอรให้ข้อมูลว่า คณะเพลงขอทานแต่ละคณะจะเป็นตัวแทนของวัดต่าง ๆ ในชุมชน เดินร้องเพลงขอทานเพื่อรับบริจาคสิ่งของ คณะของตนเองจะเริ่มออกร้องเพลงขอทานในช่วงเดือนเมษายน ซึ่งเป็นช่วงประเพณีสงกรานต์ ซึ่งถือว่าเป็นวันขึ้นปีใหม่ของไทย (ก่อน พ.ศ. 2483) ก็จะเริ่มออกเดินช่วงเย็นตั้งแต่เวลาประมาณ 5 โมงเย็นจนถึงเที่ยงคืนของทุกวัน เป็นเวลาประมาณ 5 วัน จนถึงช่วงที่เป็นประเพณีขนทรายเข้าวัดก็จะเลิกเดินขอทาน เพื่อร้องเพลงขอของใช้ต่าง ๆ เช่น ข้าวสาร กะปิ น้ำปลา อาหารแห้งต่าง ๆ และรวมถึงเงิน (แล้วแต่ผู้ให้จะบริจาค) โดยในสมัยที่ผ่านมาในแต่ละบ้านที่ผ่านไปก็จะร้องเพลงไปตามบ้าน ก็จะมีผู้บริจาคข้าวสาร อาหารแห้ง ถ้าได้รับเยอะ ๆ จนถือไม่ไหวก็จะฝากไว้ตามบ้านต่าง ๆ แล้วจะมีคนมาช่วยขนกลับไปไว้ที่วัด บางบ้านก็จะทำข้าวต้ม ขนมไว้แจกคนที่มาร่วมเดินขอทาน เป็นบรรยากาศงานบุญที่อบอุ่น มีผู้ให้ความสนใจเหมือนมีงานรื่นเริง จึงสามารถออกเดินขอทานไปได้เรื่อยๆ จนถึงเที่ยงคืน เนื่องจากในช่วงนั้นสภาพสังคมยังเป็นสังคมแบบเกษตรกรรม จึงทำให้แนวโน้มของการบริจาคเป็นของที่มาจากการทำอาชีพเกษตรกร ต่อมายุคสมัยได้เปลี่ยนแปลง อาชีพของคนในชุมชนเริ่มเปลี่ยนแปลง สังคมเมืองเริ่มคืบคลานเข้ามาในสภาพสังคมของคนในชุมชน ข้าวของที่นำมาบริจาคจากการทำเกษตรกรรมจึงเปลี่ยนแปลง กลายเป็นจำนวนเงินเสียส่วนใหญ่

จากสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลง ป้าอรยังเล่าต่อไปอีกว่า ในยุคสมัยต่อมาก็จะออกไปร้องเพลงขอทานในสถานที่สาธารณะนั้นไม่เหมือนในยุคสมัยก่อน ในยุคสมัยก่อนเดินไปตามบ้านในหมู่บ้านไม่ได้มีความเจริญคนต่างอยู่ในบ้านของตนที่ไม่ได้ติดกันมากนักแล้วแต่สภาพครอบครัวนั้น ไม่มีไฟก็เดินจุดตะเกียงส่องทางไปเรื่อย ๆ จึงเหมือนการมีมหรสพเคลื่อนที่ไปขับกล่อมตามบ้านเกิดบรรยากาศที่สนุกสนาน แต่ในยุคสมัยต่อมาการออกไปร้องเพลงขอทานจำเป็นจะต้องขออนุญาตจากทางการ และมีใบแสดงว่าคณะขอทานแต่ละคณะเป็นตัวแทนมาจากวัดใด ถ้าไม่มีใบดังกล่าว ก็จะถูกตำรวจจับถือว่าเป็นขอทานผิดกฎหมาย การบริจาคสิ่งของส่วนใหญ่เป็นเงิน เพราะคนในยุคสมัยต่อมาเปลี่ยนแปลงจากอาชีพเกษตรกรรม กลายเป็นอาชีพค้าขายรับราชการมากขึ้น การไปร้องเพลงขอทานเพื่อขอสิ่งของเข้าวัดจึงไปในสถานที่ ๆ มีคนเยอะ ๆ เช่น ตลาดนัดชุมชนในเมืองที่มีการค้าขาย บางร้านค้าก็ไม่ให้ร้องเพลงเพียงแต่ให้เป็นตัวเงินมาเลย ดังที่กล่าวมาแล้วคณะเพลงขอทานบ้านทุ่งไก่ดัก ไม่ได้ทำเป็นการประกอบอาชีพหลัก แต่ทำเพื่อต้องการทำบุญเท่านั้น ดังนั้นรายได้ทั้งหมดที่หามาได้จึงไม่ได้หักค่าใช้จ่ายอะไรเลย แม้แต่ค่าอาหารหรือค่ารถพวกตนในคณะก็จะออกกันเอง อีกส่วนหนึ่งที่พอจะเป็นรายได้หรือได้รับเงินค่าจ้าง มาจากการจ้างของส่วนราชการที่ให้ไปแสดง สาธิตในงานต่าง ๆ จึงจะได้ค่าจ้าง ถึงกระนั้นคณะเพลงขอทานของวัดทุ่งไก่ดัก ก็ยังคงทำหน้าที่เพื่อสืบสานประเพณี

ของไทยมาจนถึงปัจจุบันแล้วแต่ใครหรือวัดไหนจะมาตามให้ไปช่วย ป้าอรกล่าวทิ้งท้ายของการสัมภาษณ์ว่า คณะของตนก็จะทำไปจนกว่าจะทำไม่ไหว หรือไม่มีใครเรียกให้ไปช่วย ถ้ายังมีแรงและมีผู้คนที่ยังเห็นความสำคัญก็จะสืบสานต่อไป

ภาพที่ 2 การสัมภาษณ์คณะเพลงขอทาน บ้านทุ่งไก่ดัก จังหวัดตราด

ที่มา: พิมลพรรณ เลิศล้ำ วันที่ 17 มีนาคม 2560

(2) การสืบทอด

การสืบทอดของคณะเพลงขอทานวัดทุ่งไก่ดัก เป็นการสืบทอดต่อกันมาจากบรรพบุรุษ ใช้วิธีการแบบจดจำโดยการเดินร่วมไปกับคณะและอาศัยจดจำบทเพลงที่ผู้ใหญ่ในคณะร้อง ต่อมาจึงมีการจดเนื้อเพลงลงสมุด (เฉพาะเนื้อร้อง ส่วนทำนองต้องจดจำเอาเอง) แล้วนำมาหัดร้อง โดยป้าสวิง วงษ์ทอง และป้ามาลี สงวนหงษ์[4] ให้สัมภาษณ์เพิ่มเติมว่า “ชั้นก็ตามไปกับคณะ พยายามจำที่เค้าร้อง แต่ชั้นเอาสมุดไปจดด้วย เมื่อเค้าตายไปชั้นก็ยังถือว่าเค้าเป็นครูของชั้น และได้รับมอบมา” โดยในรุ่นแรก ๆ ไม่ทราบว่าใครเป็นคนถ่ายทอดเนื้องร้องทำนองให้ ทราบแต่ว่าเป็นทำนองและเนื้อร้องที่ถูกถ่ายทอดมาจากรุ่นสู่รุ่น จนกระทั่งมาในรุ่นพ่อของตนเอง คือ พ่อต่วย กุมพระ และแม่ฉลวย กุมพระ ที่สามารถร้องเพลงขอทานได้ ถือว่าเป็นสมาชิกในวง เมื่อถึงช่วงเทศกาลสงกรานต์ทั้งครอบครัวก็จะออกไปร้องเพลงขอทานเพื่อช่วยเรี่ยไรสิ่งของต่าง ๆ มาให้วัด ต่อมาพวกของตนเองจึงเป็นรุ่นต่อมาที่รับหน้าที่ร้องเพลงขอทานเพื่อช่วยทำบุญให้วัด

การสืบทอดที่ผ่านมาจนถึงปัจจุบัน ก็มีบ้างที่ได้รับเชิญให้ไปสอนตามโรงเรียนแต่ด้วยเวลาที่น้อยและประกอบกับเด็กเรียนจบ ก็ยังไม่สามารถที่จะร้องได้ จึงทำให้ไม่ประสบผลสำเร็จใน การถ่ายทอด และ

[4]นางสวิง วงษ์ทอง (นามสกุลเดิม กุมพระ) และนางมาลี สงวนวงษ์ (นามสกุลเดิม กุมพระ) (2560)

เพลงขอทาน เป็นเพลงที่ใช้เฉพาะช่วงเวลา ซึ่งในหนึ่งปีจะมีการร้องเพียงครั้งเดียวในเทศกาลสงกรานต์ และไม่ได้นำไปร้องประกอบเป็นอาชีพ จึงไม่มีใครตามขอเรียนเนื่องจากไม่สามารถทำรายได้เพิ่ม เหมือนเพลงพื้นบ้านประเภทอื่น จนกระทั่งในปัจจุบัน ป้าอรก็ยอมรับว่าถ้าหมดไปจากรุ่นของพวกตนเองแล้วนั้น เพลงขอทานของคณะทุ่งไก่ดักก็จะไม่มีใครสืบทอดและอาจสูญหายได้ต่อไปในอนาคต

(3) รูปแบบอัตลักษณ์ของงานดนตรี

คณะเพลงขอทาน บ้านทุ่งไก่ดัก ไม่มีเครื่องดนตรีประกอบการแสดง มีแต่รูปแบบการร้อง ใช้จังหวะการตบมือและลูกคู่ร้องรับ ซึ่งจะขึ้นด้วยหัวกลอน ดังนี้

เอ่อ เออ เอิ้ง เอย...	เชิญเถิดแม่คุณอุดหนุนสนอง
มีสิ่งของตามแต่จะให้	แม่มีสิ่งใดแม่ให้สิ่งนั้น
แก่ทานแก่ท่าน	ผู้ครองใครเชิญ
สลัดตัดสนิททำกันตามมี	ตามได้สมบัติทั้งหลายไม่ใช่ของเรา
ประดุจดั่งเงา ติดกายจะประคอง	สนองหนุนผลบุญที่เราเลื่อมใส
เกิดชาติได้ใด จะไม่ยากจน	บุญกุศลที่เราทำเอาไว้
ลูกอุตส่าห์เอาตัว มาถึงหัวบันได	ศรัทธาเถิดแม่ใจ เอ๊ยเอาบุญ

ตัวอย่างที่ 1 หัวกลอนคำร้องที่ขึ้นต้น นำเสนอเป็นโน้ตสากล

ผู้นำร้องจะร้องกลอนนำ และลูกคู่จะเป็นผู้ร้องรับซ้ำในแต่ละประโยค พร้อมตบมือให้จังหวะตามเมื่อกลอนลงที่ประโยค “ศรัทธาเถิดแม่ใจ เอ๊ยเอาบุญ” ลูกคู่จะร้องรับซ้ำ จากนั้นผู้ร้องจะด้นกลอนโดยอาศัยไหวพริบ ผสมผสานคำที่เกิดจากสภาพแวดล้อมที่เดินไปในแต่ละที่

รูปอัตลักษณ์ดนตรีของเพลงขอทานนั้น เกิดจากความเฉพาะเจาะจงของทำนองเพลงที่จดจำสืบทอดกันมา ซึ่งป้าอรผู้ให้สัมภาษณ์ให้ข้อมูลว่า ทำนองเพลงของคณะเพลงขอทานของตนนั้น มีอัตลักษณ์เฉพาะคือ “การเอื้อน” ทำนองต้องมีลีลาการเอื้อน โดยเฉพาะที่สำคัญในช่วงหางเสียง ส่วนใหญ่ที่ตนเองเคยได้ยินคณะอื่น ๆ การเอื้อนหางเสียงจะห้วนกว่าคณะของตนเอง ซึ่งจำเป็นจะต้องจดจำลีลาการเอื้อนให้แม่น เมื่อต่อทำนองร้องนั้น (หมายถึงสอนทำนองการร้อง: ผู้วิจัย) ให้กับบุคคลที่มาขอเรียน ตนเองจะให้ความสำคัญกับการเอื้อนเป็นหลัก เพราะจะทำให้รักษาอัตลักษณ์ทำนองเพลงขอทานของคณะตนเองไว้ได้ ส่วนคำร้องนั้นก็จะใช้การจำเช่นเดียวกับทำนอง แต่บางคนจะมีการจดคำร้องไว้ ส่วนทำนองยังต้องอาศัยการจำ เนื่องจากไม่มีวิธีการบันทึกโน้ตในเรื่องของทำนอง

ดังนั้นรูปแบบอัตลักษณ์เพลงขอทานของคณะทุ่งไก่ดัก จังหวัดตราด จึงมีเอกลักษณ์เฉพาะเจาะจงเป็นแบบฉบับของคณะ ซึ่งทำให้เกิดเป็นวัฒนธรรมเพลงดนตรีที่สำคัญประเภทหนึ่ง ที่ควรบันทึกและอนุรักษ์ไว้ให้คงอยู่ต่อไป

(4) บทบาทของงานดนตรีกับประเพณีในวิถีชีวิตของชุมชน

ประเพณีเป็นสมบัติของสังคมที่มีความสัมพันธ์กับชีวิตและสังคมมาโดยตลอด ประเพณีจึงมีบทบาทต่อมนุษย์หลายประการ คือ เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ เป็นสิ่งควบคุมพฤติกรรมของคนในสังคม เป็นสัญลักษณ์ชี้นำให้เข้าใจสาระสำคัญของชีวิต เป็นเครื่องผูกพันความเป็นพวกเดียวกัน เป็นเครื่องมือผสมผสานความเชื่อต่าง ๆ เข้าด้วยกัน จากคุณสมบัติดังกล่าว ทำให้ชุมชนผูกพันกันอย่างแน่นแฟ้นผ่านกระบวนการทางประเพณี

กระบวนการทางประเพณีนั้นผูกพันกับชุมชนสังคมตลอดมา โดยกระบวนการทางประเพณีที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตชุมชนมีสองส่วนใหญ่ ๆ คือ กระบวนการทางประเพณีที่เกี่ยวข้องกับช่วงอายุของคนในชุมชน และกระบวนการทางประเพณีที่เกี่ยวของตามเทศกาลที่คนในชุมชนมีความเชื่อร่วมกัน กล่าวคือ กระบวนการทางประเพณีที่เกี่ยวข้องกับช่วงอายุของคนในชุมชน จะเกี่ยวข้องกับคนในชุมชนตั้งแต่การเกิดจนถึงการตาย เช่น ตั้งแต่เกิด เมื่อถึงอายุ 1 เดือนก็จะมีการโกนผมไฟ โตมาถ้าเป็นผู้ชายจะมีการบวช จนกระทั่งการตายที่เกี่ยวกับการทำศพ เป็นต้น ซึ่งเป็นประเพณีที่สืบทอดต่อ ๆ กันมา มีความเหมือนและการความแตกต่างกันในแต่ละชุมชน ส่วนกระบวนการทางประเพณีที่เกี่ยวข้องตามเทศกาลที่คนในชุมชนมีความเชื่อร่วมกัน เช่น ประเพณีการลอยกระทง ประเพณีการเข้าพรรษา ประเพณีสงกรานต์ เป็นต้น ประเพณีที่เกี่ยวข้องกับเทศกาลเหล่านี้มีงานดนตรีที่เข้าไปมีบทบาททำให้คนในชุมชนใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือในการสืบทอดประเพณีต่าง ๆ เพื่อเป็นการส่งเสริมความเชื่อที่สืบทอดต่อกันมา และเป็นความหวังจะทำให้ทั้งตนเอง คนในครอบครัว และชุมชนตนเองมีความเจริญก้าวหน้า

กรณีศึกษาเพลง “ขอทาน” ของคณะเพลงขอทานบ้านทุ่งไก่ดัก จังหวัดตราด ใช้งานดนตรีเป็นเครื่องมือในการทำนุบำรุงศาสนา ในช่วงเทศกาลสงกรานต์ โดยการรวมกลุ่มกันในช่วงวันสงกรานต์ เพื่อไปขอรับบริจาคเงินและสิ่งของเพื่อนำไปถวายวัด การรวมกลุ่มดังกล่าวเป็นการสร้างความสัมพันธ์ของคนในชุมชนให้เกิดความสามัคคี มีความเป็นเจ้าของเป็นส่วนร่วมของชุมชน ทำให้ชุมชนมีความเข้มแข็ง ในการรวมกลุ่มไม่ได้รับค่าตอบแทนใด ๆ เป็นการเสียสละ (ซึ่งผู้ที่มาถือว่าเป็นการทำบุญกุศล) ในช่วงยุคนี้คณะเพลง

ขอทานบ้านทุ่งไก่ดัก ยังคงใช้วัฒนธรรมดนตรีในการส่งเสริมสืบสานประเพณีของไทย และยังคงมีบทบาทต่อสังคมชุมชนได้ต่อไปจากสองปัจจัย ได้แก่ 1) จากสภาพสังคมไทยที่ยังคงยอมรับและอนุรักษ์รักษาประเพณีสำคัญไว้ และ 2) การสืบทอด และการคงอยู่ของคณะเพลงขอทานบ้านทุ่งไก่ดัก หากสองปัจจัยนี้ยังคงอยู่ บทบาทของวัฒนธรรมเพลงดนตรีกับประเพณีก็จะยังคงอยู่กับวิถีชีวิตของคนในสังคมได้ต่อไป

อภิปรายผล

จากผลการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ในด้านประวัติพัฒนาการของวัฒนธรรมดนตรี คณะเพลงขอทานบ้านทุ่งไก่ดัก ยังพอสืบค้นประวัติความเป็นมาของคณะฯ ได้สมบูรณ์พอสมควร เนื่องจากป้าอร สุขัง ยังคงมีความทรงจำดี ประกอบกับสมาชิกในวงที่เป็นญาติพี่น้อง ช่วยกันนึกทวนเหตุการณ์ ช่วยเพิ่มเติมและลำดับเหตุการณ์ ทำให้ข้อมูลมีความสมบูรณ์ แต่ประวัติบางช่วง เช่น ชื่อบุคคลและความเป็นมาบางส่วนไม่สามารถสืบค้นให้ละเอียดได้ เนื่องจากเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นก่อนที่ป้าอรและคณะจะเกิดตั้งแต่สมัยปู่ ย่า ตา ยาย และไม่ได้มีการจดบันทึกไว้ จึงไม่มีข้อมูลและรายละเอียดต่าง ๆ ส่วนการสืบทอดนั้นยังไม่มีการสืบทอดงานด้านการแสดงเพลงขอทานอย่างเป็นรูปธรรม ซึ่งอนาคตอาจสูญหายหรือเหลือเพียงงานวิจัยเท่านั้น ส่วนรูปแบบอัตลักษณ์ดนตรี โดยเฉพาะรูปแบบของ “ทำนอง” ที่มีการเอื้อนเป็นอัตลักษณ์ที่สำคัญ ถึงแม้ว่าจะมีการบันทึกเป็นโน้ตสากล ก็ยากที่จะร้องได้เหมือนต้นฉบับ จำเป็นจะต้องมีการบันทึกเป็นรูปแบบของไฟล์เสียงเก็บรักษาไว้ ก็จะยังคงสามารถรักษาทำนองต้นฉบับไว้ได้ สำหรับบทบาทของงานดนตรีกับประเพณีในวิถีชีวิตของชุมชน คณะเพลงขอทาน บ้านทุ่งไก่ดัก ยังคงทำหน้าที่รับใช้ชุมชนอยู่ในปัจจุบัน แต่ในอนาคตอาจขาดหายไป เนื่องจากปัจจัยที่สำคัญสองปัจจัยที่กล่าวไปแล้ว

กิตติกรรมประกาศ

ผู้วิจัยขอขอบคุณ “มหาวิทยาลัย” ที่มอบทุนอุดหนุนการวิจัยงบประมาณเงินรายได้ (ทุนอุดหนุนจากรัฐบาล) ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2559 สำหรับการดำเนินการวิจัยในครั้งนี้

บรรณานุกรม

ฟ้ามุ้ย ศรีบัว. 2555. *เพลงขอทาน ครูประทีป สุขโสภา*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยนเรศวร, ภาควิชาศิลปกรรมศาสตร์, สาขาวิชาวิทยาการดนตรีและนาฏศิลป์.

ศรีจันทร์ น้อยสอาด. 2544. *เพลงร้องพื้นบ้านในพื้นที่จังหวัดปทุมธานี กรณีศึกษา: เพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหิดล, บัณฑิตวิทยาลัย, สาขาวิชาดนตรี.

สำนักงานจังหวัดตราด. (วันที่ 30 กันยายน 2559). *ข้อมูลทั่วไปจังหวัดตราด*. สืบค้นจาก www.trat.go.th/

บุคลานุกรม

นางอร สุขัง (นามสกุลเดิม กุมพระ) นางสวิง วงษ์ทอง (นามสกุลเดิม กุมพระ) และนางมาลี สงวนวงษ์ (นามสกุลเดิม กุมพระ) (2560) คณะเพลงขอทาน วัดทุ่งไก่ดัก จังหวัดตราด

แนวคิดการแสดงเพื่อการสร้างสรรค์การขับร้องเพลงไทย

The Concept of Acting for Thai Traditional Singing Creativity

สัณห์ไชญ์ เอื้อศิลป์[1]

Sanchai Uaesilapa

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง *“การวิเคราะห์การขับร้องและการสร้างสรรค์จากผลงานศิลปะการแสดงร่วมสมัยเรื่อง ลงเกี้ยวและพญาฉัททันต์”* ผลงานการแสดงทั้งสองผลงานเป็นการสร้างสรรค์บทเพลงเพื่อการแสดงร่วมสมัยภายใต้การกำกับดนตรีโดยสินนภา สารสาส จำนวน 4 บทเพลง ได้แก่ เพลงลงเกี้ยว (Long Keaw), เพลงลงสรง (Bathing of Phaya Chattan), เพลงล่า (The Hunt), และเพลงสละงา (The Sacrifice) เป็นบทเพลงที่แต่งขึ้นใหม่จากทำนองเพลงไทยเดิมคือ เพลงโอ้โลมและโอ้ชาตรี

ในฐานะผู้ขับร้องบทเพลงทั้ง 4 เพลงนี้ผู้เขียนใช้กลวิธีของการแสดงละครเวทีมาปรับใช้ในการขับร้อง ได้แก่การวางลักษณะอุปนิสัยของตัวละคร จุดมุ่งหมายของการร้อง การตีความบทเพลง และความต้องการของตัวละครเพื่อเชื่อมโยงความคิด ความรู้สึกกับเทคนิคในการขับร้องเพลงไทยจนสามารถปรับใช้ในการร้องเพลงไทยในการแสดงที่มีอารมณ์ ความรู้สึกในฐานะตัวละครในการแสดงร่วมสมัย

คำสำคัญ: การแสดงร่วมสมัย / การสร้างสรรค์การขับร้องเพลงไทย / การแสดง

---

[1]อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

Abstract

This article is part of research "*The Singing Creativity from Contemporary performance: An analysis of Longkeaw and Phaya Chattan*" that aimed to use new singing techniques in the contemporary Thai performance: Longkeaw and Phaya Chattan whose music was composed by Sinnapa Sarasas from two Thai Classical songs, Oah Chartree and Oah Loam.

For these performances, I used two techniques from western theatre, characterization and interpretation in my singing. By characterization, I mean embodying the meaning and the feeling of the words I am singing. These common techniques used by actors work well to creatively engage and enhance the traditional Thai singing that I did in four songs from two performances, Long Keaw, The Bathing of Phaya Chattan, The Hunt and The Sacrifice. I used the characterization and interpretation techniques from acting to help me to understand the situation of the song and to deepen and provide nuance the complicated feelings of the characters in each song, so that I can express the feeling of each character in each song to make the traditional songs more dynamic and better able to engage the audience.

Keyword: Contemporary Performing Arts; Creative Thai Singing; Acting

---

ความสำคัญและที่มา

ผลงานสร้างสรรค์ที่นำมาศึกษาและวิเคราะห์ครั้งนี้เป็นการถ่ายถอดความรู้ ความคิด กระบวนการสร้างสรรค์ และการพัฒนาความรู้ด้านดนตรีไทยและการขับร้องไทยโดยสามารถนำความรู้ด้านศิลปะการละครมาพัฒนาพร้อมทั้งตั้งคำถามกับวิธีคิด ระเบียบ หรือข้อกำหนดในดนตรีไทยในฐานะนักร้องเพลงไทยหรือผู้สร้างสรรค์จะสามารถสร้างกลุ่มผู้ชม ผู้ฟังในปัจจุบันให้มีความสนใจ เข้าใจและเชื่อมโยงกับดนตรีไทยได้อย่างไร เราจะทำอย่างไรให้ดนตรีไทย หรือการขับร้องเพลงไทย มีพื้นที่ใหม่ และมีแนวทางใหม่ในการสื่อสารกับผู้ชมร่วมสมัยดังนั้นผลงานร่วมสมัยจำนวน 2 ชิ้น คือ ลงเกี้ยวและพญาฉัททันต์ซึ่งเป็นการนำเสนอศิลปะไทยบนพื้นที่ที่แตกต่างในศิลปะการแสดงร่วมสมัย เปิดพื้นที่ในการร้องเพลงไทย ที่มีบทบาทหน้าที่ ที่แตกต่างไปจากพื้นที่การแสดงในแบบขนบนิยมจึงเป็นที่มาของการทดลองนำเอาความรู้ด้านการสร้างอุปนิสัยตัวละครความต้องการของตัวละครในเวลานั้น โลกของตัวละคร ปัญหา สิ่งที่ตัวละครต้องเผชิญ และผลของการกระทำ

ปี พ.ศ. 2548 ผู้วิจัยมีโอกาสได้รวบรวม เรียบเรียง วิเคราะห์ วิธีการสร้างงานดนตรีและศิลปะการแสดงร่วมสมัยจากขนบไทยเพื่อวางแผนร่วมกับคณะทำงานไปทำงานร่วมกับศิลปินชาวกัมพูชาภายใต้โครงการวิจัยเรื่อง ศิลปะการแสดงร่วมสมัยจากงานขนบนิยมระหว่างศิลปินชาวไทยและชาวกัมพูชา โดยมี

รองศาสตราจารย์พรรัตน์ ดำรุง เป็นหัวหน้าโครงการ การมีส่วนร่วมในการทำงานวิจัยครั้งนั้นเป็นต้นแบบสำคัญในการสร้างสรรค์จากรากทางวัฒนธรรมของผู้วิจัยเพราะความคิด ความเชื่อ และขนบนิยมที่มีอยู่ในศิลปะประจำชาติทำให้ได้เรียนรู้และค้นพบกระบวนการที่สำคัญในการรื้อของเก่าและสร้างของใหม่จากความรู้และตัวตนของเราโดยใช้เครื่องมือในการทดลองที่เรียกว่า “การด้นสด” (Improvisation) เป็นการค่อย ๆ ให้ศิลปินเริ่มออกจากกรอบความคิดของตนเองสามารถอธิบายความคิด ความรู้สึก ปัญหาต่าง ๆ และเชื่อมโยงกับเหตุการณ์ในปัจจุบันที่เกิดขึ้นกับตัวเราและสังคม และใช้ภาวะนี้ในการเสริมความเข้าใจด้านการตีความ สำรวจปัญหาภายใน หรือ สังเกตความรู้สึกในการทำงานจนเสร็จสิ้นกระบวนการ กระบวนการวิจัยในครั้งนั้นได้เลือกบทเพลงเกี่ยวกับการรบคือเพลงเชิด (Cheut) และเพลงเศร้า เป็นเพลงร้องชื่อว่า สะโหมด (Smoad) ดังนั้นศิลปินจึงขอเลือกเพลงเชิด เพื่อใช้ในการรบ และเพลงขับสะโหมด Smoad เป็นเพลงเศร้า เป็นการทดลอง ปรากฏรูปแบบการทดลองสร้างสรรค์ดังนี้

ตารางที่ 1 การแสดงบทบาทของเครื่องดนตรีจากเพลงรบ

Skor Thom	Samphor	Sarley	Chhing
ต่อสู้ ขัดแย้งกับ Samphor	ต่อสู้ ขัดแย้งกับ Skor Tom	บรรเลงทำนองเพลง Chuet	บรรเลงทำนองร่วมกับ Sarleyและต่อสู้ ขัดแย้งกับ Samphor , Skor Thom

ตารางที่ 2 การแสดงบทบาทของเครื่องดนตรีจากเพลงเศร้า

Skor Thom	Samphor	Sarley	Chhing
จังหวะการเต้นของหัวใจเมื่อเศร้า เสียใจ และใกล้เสียชีวิตในที่สุด	ความอึดอัดภายในความรู้สึกของตัวละคร	อารมณ์ของตัวละครที่เปลี่ยนไปตามเส้นเรื่องของตัวละคร	ความเสียใจ หยดน้ำตาที่ไหลออกมาจากความรู้สึก

กระบวนการศึกษาข้างต้นจึงเป็นแนวทางให้เกิดการวิเคราะห์เรื่อง บทบาทของตัวละครการตีความและนำไปสู่การวิเคราะห์ตัวละครเพื่อให้นักดนตรีในฐานะนักแสดง สามารถเชื่อมโยงกับเรื่อง และกำหนดเสียงจากเครื่องดนตรี การขับร้อง ให้เข้ากับบรรยากาศและจุดประสงค์ของเรื่องตามที่กำหนดไว้ เห็นได้ชัดเจนเครื่องมือในการทดลอง โดยใช้ การด้นสด นำมาพัฒนาศักยภาพทั้งทางความคิด การบรรเลงเพื่อสร้างผลงานใหม่จากความรู้ดนตรีในขนบนิยมที่ตนเองมี

บทความวิจัยฉบับนี้จึงเป็นการถอดความรู้และการวิเคราะห์วิธีการสร้างสรรค์ จากผลงานสร้างสรรค์เรื่อง *“การวิเคราะห์การขับร้องและการสร้างสรรค์จากผลงานศิลปะการแสดงร่วมสมัยเรื่อง ลงเกี้ยวและพญาฉัททันต์”* มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาวิธีการสร้างสรรค์เสียงและการขับร้องจากผลงานศิลปะการแสดงร่วมสมัย และวิเคราะห์วิธีการขับร้องสังเคราะห์ความรู้ เทคนิคการขับร้อง วิธีการคิดการสร้างสรรค์ ประกอบการศึกษาค้นคว้าจากหนังสือ เอกสาร ตำรา ผลงานวิชาการและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

นอกจากนั้นยังศึกษาจากเทปบันทึกภาพผลงานการแสดง สูจิบัตร เพื่อทำการวิเคราะห์และจัดระเบียบข้อมูล โดยศึกษา บทบาท และหน้าที่ในการร้องเพลงไทย และศึกษาการขับร้องด้วยการใช้แนวคิดจากการแสดง

วัตถุประสงค์การวิจัย

เพื่อศึกษาการใช้หลักการแสดงในการขับร้องเพลงร่วมสมัยไทย

ขอบเขตการวิจัย

ผู้วิจัยศึกษาหลักการแสดงละครตะวันตก และวิเคราะห์บทร้อง เรื่องราว เพื่อทดลองสร้างสรรค์การร้องตามวัตถุประสงค์การวิจัยจากผลงานเพลงลงเกี้ยวในละครร่วมสมัย เรื่อง “ลงเกี้ยว” และการแสดงร่วมสมัย เรื่อง “พญาฉัททันต์” จากเทปบันทึกการแสดง

ข้อตกลงเบื้องต้น

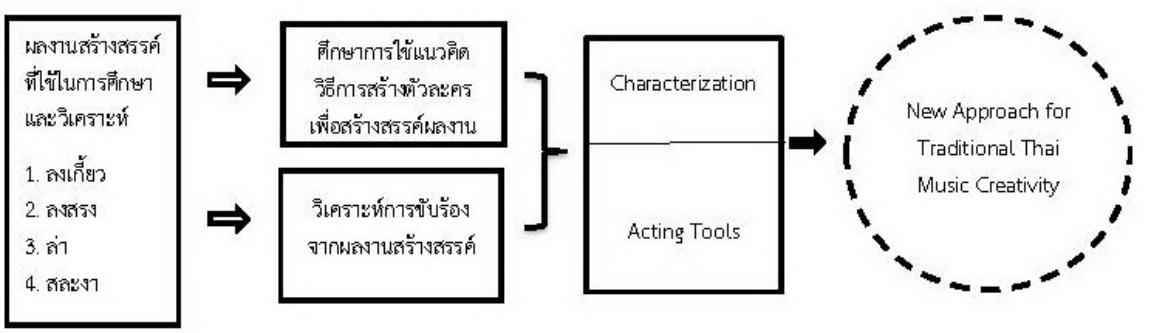
1. ผู้วิจัยคัดเลือกผลงานที่นำมาวิเคราะห์จากผลงาน 2 เรื่อง จำนวน 4 บทเพลง ได้แก่
    1.1 ผลงานจากการแสดงชุด “ลงเกี้ยว” ได้แก่ เพลงลงเกี้ยว
    1.2 ผลงานจากการแสดงชุด “พญาฉัททันต์” ได้แก่ เพลงลงสรง, เพลงล่า, เพลงสละงา

ประโยชน์ที่ได้รับ

1. สามารถวิเคราะห์และถอดความรู้จากผลงานสร้างสรรค์
2. การค้นหาแนวทางการสร้างสรรค์จากองค์ความรู้ของผู้สร้างสรรค์
3. เพื่อพัฒนางานวิชาการจากผลงานสร้างสรรค์
4. เพื่อบูรณาการด้านดนตรีและศิลปะการแสดงจากต้นทุนทางศิลปะและวัฒนธรรมไทยให้สามารถสื่อสารได้กับปัจจุบัน

กรอบแนวคิดการวิจัย

แผนภาพที่ 1 กรอบแนวคิดการวิจัย



ที่มา: สัณห์ไชญ์ เอื้อศิลป์

วิธีดำเนินการวิจัย

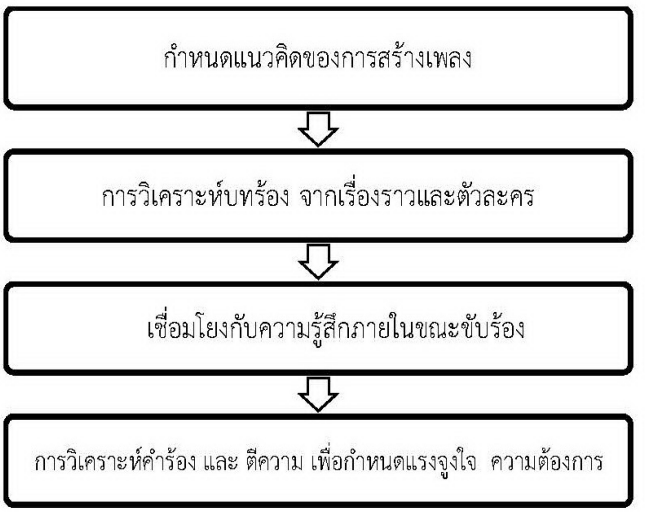
งานวิจัยเรื่อง แนวคิดการสร้างตัวละครในการสร้างสรรค์การขับร้องไทยเป็นการศึกษาและวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์จำนวน 2 เรื่องเพื่อสังเคราะห์ความรู้ เทคนิคการขับร้อง วิธีการคิด การสร้างสรรค์ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพและวิจัยสร้างสรรค์ ประกอบการศึกษาค้นคว้าจากหนังสือ เอกสาร ตำรา ผลงานวิชาการและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง นอกจากนั้นยังศึกษาจากเทปบันทึกภาพผลงานการแสดง สูจิบัตร เพื่อทำการวิเคราะห์และจัดระเบียบข้อมูลด้วยการพรรณาวิเคราะห์ตามขั้นตอนจากการสร้างสรรค์กลวิธีการร้องเพลงไทยในลักษณะใหม่โดยศึกษา บทบาท และหน้าที่ในการร้องเพลงไทยเพลงเดียวกันในแบบขนบนิยม และศึกษาหลักในการสร้างตัวละคร การตีความบทร้อง การค้นหาความต้องการหลักของตัวละครในขณะที่ขับร้องเพลง หรือเล่าเหตุการณ์ตามบริบทของเรื่องราวที่นำเสนอในแบบร่วมสมัยตามหัวเรื่องดังนี้

1. ศึกษาการแสดงร่วมสมัยจำนวน 2 เรื่อง
2. ศึกษาหลักการแสดง การเป็นตัวละครการหาความต้องการของตัวละครในแต่ละช่วงของการแสดง
3. การออกแบบเพื่อสร้างเสียง จากความเข้าใจเรื่อง ตัวละคร และความต้องการของตัวละคร

ผู้วิจัยเรียนรู้เทคนิคการขับร้องเพลงไทยและศิลปะการละครด้วยโจทย์ที่แตกต่างจากการร้องเพลงในโขนหรือละครไทย ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะทดลองค้นหาแนวการร้องเพลงไทยที่แตกต่างจากขนบจึงมีโอกาสได้ทำงานร่วมสมัยกับศิลปินและครูด้านการแสดงหลายท่านที่ทำงานการแสดงในกรอบใหม่โดยมีดนตรีไทย นาฏศิลป์ไทยผสมในการแสดง ผู้วิจัยใช้การด้นสดเพื่อค้นหาแนวทางการขับร้องตามโจทย์ที่ผู้กำกับดนตรีกำหนดให้เช่น ความรัก ความเศร้า การสูญเสียของตัวละคร และสร้างเสียงร้อง เพื่อใช้ในการแสดง ภายใต้กรอบแนวคิดจากผู้กำกับการแสดง เลือกทำนองเพลง เทคนิคการขับร้อง การออกเสียงในการขับร้องเพลงไทยกับความรู้ด้านการประพันธ์เพลงไทย และองค์ความรู้ที่มีอยู่ในตนเองผสมกับเทคนิคและเครื่องมือในการแสดงจนสามารถสร้างสรรค์เสียงร้อง มีโอกาสได้ร่วมทำงานศิลปะการแสดงในทั้งในประเทศและต่างประเทศ

ผลงานการแสดงที่ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์จำนวน 2 ชิ้น คือ ลงเกี้ยว (2546) และ พญาฉัททันต์ (2546) กำกับการแสดง, แสดงโดยอาจารย์พิเชษฐ กลั่นชื่น กำกับดนตรีโดยอาจารย์สินนภา สารสาส โดยผู้วิจัยเป็นนักร้องและนักแสดง จำนวน 4 บทเพลง ได้แก่ 1. ลงเกี้ยว 2. ลงสรง 3. ล่า 4. สละงา เพื่อนำมาศึกษาและวิเคราะห์การสร้างสรรค์ผลงานชิ้นสำคัญที่มีแนวทางการสร้างสรรค์อย่างบูรณาการระหว่างความรู้จากขนบปฏิบัติในดนตรีและการขับร้องไทยกับแนวคิดทางการแสดง ปรากฏตามขั้นตอนดังนี้

แผนภาพที่ 2 ขั้นตอนการกำหนดแนวคิดและการสร้างสรรค์



ที่มา: สัณห์ไชญ์ เอื้อศิลป์

การวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์เพื่อถอดความรู้เกี่ยวกับการขับร้อง ดังนั้นเพื่อให้ได้เสียงร้องและสร้างเสียงร้องที่สื่ออารมณ์ความรู้สึกในการพัฒนาความรู้ด้านดนตรีไทยและการขับร้องไทย พร้อมทั้งตั้งคำถามกับวิธีคิด ระเบียบ หรือข้อกำหนดในดนตรีไทยในฐานะนักร้องเพลงไทยหรือผู้สร้างสรรค์จะสามารถสร้างกลุ่มผู้ชม ผู้ฟังในปัจจุบันให้มีความสนใจ เข้าใจและเชื่อมโยงกับดนตรีไทยได้อย่างไร เราจะทำอย่างไรให้ดนตรีไทย หรือการขับร้องเพลงไทย มีพื้นที่ใหม่ และมีแนวทางใหม่ในการสื่อสารกับผู้ชมร่วมสมัยดังนั้นผลงานร่วมสมัย

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ดังกมล ณ ป้อมเพชร (2550, น. 71-72) ได้กำหนดความหมายของการตีความบทละคร (interpretation) ไว้ว่า การตีความบทละครนั้นคือ การตีความหมายคำพูดและคำบรรยายในบทละครให้เป็นการกระทำของตัวละครซึ่งเป็นจริงและเข้าใจได้ รู้สึกได้ทั้งกับนักแสดงและผู้ชมเป็นการค้นหาว่าตัวละครทำอะไร เพื่อใคร กับใคร เป้าหมายคืออะไร อุปสรรคคืออะไร ความสัมฤทธิ์ผลหรือความล้มเหลวของตัวละครนั้นมีผลต่อความหมายของเรื่องอย่างไร และสำคัญที่สุดการกระทำทั้งหลายในเรื่องของตัวละครเทียบเคียงหรือมีความหมายว่าอย่างไรในชีวิตจริง

เพื่อให้นักดนตรีและนักร้องสามารถกำหนดภูมิหลัง ปมปัญหาของตัวละคร และสื่อสารโดยกำหนดเป็นตัวละครทั้งกายภาพของตัวละครที่สัมพันธ์กับกายภาพและขนาดของเสียง ลักษณะทางจิตใจของตัวละครที่สัมพันธ์กับอารมณ์ความรู้สึกในการแสดงออกทางการบรรเลงและขับร้อง ลักษณะทางสังคมที่สัมพันธ์เชื่อมโยงกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ โดยผ่านเรื่องราว บรรยากาศ และจังหวะของเรื่อง สามารถสรุปแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงลงเกี้ยวและพญาฉัททันต์ได้ดังนี้

1. เพลง “ลงเกี้ยว”

เพลงลงเกี้ยวเป็นบทเพลงอยู่ในการแสดงชุดลงเกี้ยวเป็นการแสดงโขนร่วมสมัยกำกับการแสดงและแสดงเดี่ยวโดยคุณพิเชษฐ กลั่นชื่น ประพันธ์ดนตรีโดย อาจารย์สินนภา สารสาส โดยมีผู้วิจัยเป็นผู้ขับร้อง ออกแบบและสร้างสรรค์การขับร้อง ผลงานการแสดงชิ้นนี้เล่าเรื่องรามเกียรติ์แตกต่างไปจากบริบทเดิม ผู้กำกับการแสดงเลือกตัวละครทศกัณฐ์จากเรื่องรามเกียรติ์นำมาสร้างสรรค์ใหม่โดยการตีความจากบทร้องเป็นเพลงรัก และเป็นความรักที่จริงใจของทศกัณฐ์ที่มีต่อนางสีดา ดังนั้นผลงานเพลงลงเกี้ยวจึงมาจากบริบทของเรื่องรามเกียรติ์มาสู่การร้อง การรำ “ลงเกี้ยว” ในแบบใหม่ เพลงลงเกี้ยวได้รับแนวคิดจากรามเกียรติ์ตอน ทศกัณฐ์เกี้ยวนางเบญกาย เมื่อนางเบญกายจำแลงแปลงกายเป็นนางสีดา นางสีดาแปลง (เบญกาย) เข้าไปเฝ้าทศกัณฐ์ซึ่งขณะนั้นทศกัณฐ์กำลังสำราญอยู่ในปราสาท เมื่อเห็นสีดาแปลง (เบญกาย) เข้ามาจึงเข้าใจว่าเป็นนางสีดาเข้ามาหาจึงออกไปเกี้ยวพาราสี โดยใช้บทเพลง “โอ้ชาตรี”เนื้อร้องกล่าวถึง ถ้อยคำที่ทศกัณฐ์ ซึ่งเป็นตัวละครเอกพูดกับนางสีดา (เบญกายแปลง) ด้วย “ความรักและเสน่หา” เพราะคิดว่า นางสีดาเข้ามาหาถึงในห้องพัก จากเนื้อเพลงพบว่า สีดา นิ่งเฉยไม่ตอบโต้ในประสงค์และข้อเสนอของทศกัณฐ์ ดังนั้น ผู้สร้างสรรค์จึงตีความ (Interpretation) โดยใช้ประสบการณ์เทียบเคียง (Substitution) กับมุมมองความรักของตนเองโดยใช้ “ความรัก”เป็นแกนหลักในการพัฒนาแนวคิดและการตีความดังรายละเอียดการนำเสนอความต้องการสื่อสารอารมณ์และความรู้สึกของตัวละครดังนี้

ตารางที่ 3 การนำเสนอความต้องการสื่อสารอารมณ์และความรู้สึกของตัวละคร (ทศกัณฐ์)

ลักษณะอารมณ์ของตัวละคร (ทศกัณฐ์)	คำร้อง
คำพูดบ่นด้วยความพร่ำเพ้อ	ยอดเอย ยอดมิ่ง เป็นความในใจจริงทุกสิ่งสรรพ์ หวังสวาทมาดหมายไม่วายวันจะรับขวัญนัยนามาธานี
ความเจ้าชู้ (แบบเจ้าชู้ยักษ์) ความต้องการใกล้ชิดนางสีดา	พี่ผูกใจจึงไปดลจิตเจ้า ให้โฉมยงนงเยาว์มาหาพี่ จงผินพักตรามาข้างนี้ พูดจาพาทีกับพี่ยา
โกรธกับความชาชินของนางสีดา	ควรฤาทำสะเทิ้นเมินเฉย ไม่เห็นเลยว่ารักเจ้าหนักหนา มาหยุดอยู่นี่ไยจงไคลคลา
ความเจ็บปวดที่ไม่แสดงออก นำไปสู่ความรู้สึกที่ว่างเปล่า	ไปนั่งแท่นแว่นฟ้าเถิดยาใจ

จากเนื้อเพลงผู้วิจัยได้ตีความตัวละคร “ทศกัณฐ์” ที่สามารถเชื่อมโยงความรู้สึกเรื่อง “ความรักของทศกัณฐ์ที่มีต่อนางสีดา” โดยตีความเทียบเคียงกับปมทางความรู้สึกภายในใจของผู้วิจัยเรื่อง “ความไม่สมหวังในความรัก” โดยตีความบทร้องจากเพลง โอ้ชาตรี ให้บทร้องแทนคำพูดที่ใช้เจรจากับคนรักความปรารถนาในการยอมรับความรู้สึกที่มีต่อคนรัก การเพิกเฉย นิ่ง ไม่มีคำตอบ การถูกปฏิเสธ ความโกรธ ความน้อยใจ นำไปสู่ความเสียใจ และการสูญเสียความรู้สึกต่อศรัทธาในความรัก โดยนำเรื่องราวความรักของผู้วิจัยนำมาตีความผ่านตัวละครทศกัณฐ์ โดยใช้ทำนองเพลง “โอ้ชาตรี” โดยกำหนดโครงสร้างทางความคิดเพื่อเป็น

แนวทางในการสร้างสรรค์ “ลงเกี้ยว” แบ่งออกเป็น 4 ช่วง โดยการวิเคราะห์ความรู้สึกภายในเพื่อกำหนดแนวทางการสร้างสรรค์ และออกแบบเสียงร้อง ดังนี้

ช่วงที่ 1 คำพูดบ่นพร่ำเพ้อ

ช่วงที่ 2 ความเสน่หา (ความเจ้าชู้ แบบเจ้าชู้ยักษ์ ต้องการอยู่ใกล้ชิดนางสีดา)

ช่วงที่ 3 ความโกรธ

ช่วงที่ 4 ความเจ็บปวดที่ไม่แสดงออก

2. ผลงานการขับร้องในการแสดงชุด “พญาฉัททันต์”

บทการแสดงพญาฉัททันต์เป็นบทสำหรับการแสดงดนตรีประกอบการเต้นรำร่วมสมัยโดย คุณพิเชษฐ กลั่นชื่น และมีอาจารย์สินนภา สารสาสเป็นผู้กำกับดนตรี จุดประสงค์เล่าเรื่องที่ปรากฏในชาดกเมื่อครั้งที่พระพุทธเจ้าเสวยพระชาติเป็นพญาฉัททันต์ พิเชษฐ กลั่นชื่น (2558, น. 1) ได้กล่าวถึงแนวคิดในการสร้างงานพญาฉัททันต์ว่า ด้วยศรัทธาความเชื่อมั่นในนาฏศิลป์ไทย การแสดงชุดพญาฉัททันต์จึงถูกสร้างขึ้นมาด้วยแก่นเนื้อของนาฏศิลป์ไทยนำมาสร้างเป็นผลงานที่เชื่องช้า สง่างาม ทรงพลังดำเนินเรื่องตามวิธีที่เรียบง่ายแบบละครในโดยลำดับขั้นตอนที่ชัดเจนและคงความสวยงามของศิลปะเข้าไว้ด้วยกันโดยเล่าเรื่องเพื่อสะท้อนความเสียสละที่ยิ่งใหญ่เรื่องราวทั้งหมดถ่ายทอดด้วยนาฏศิลป์ไทยโดยใช้รูปแบบพิธีกรรม การแสดงพญาฉัททันต์ ผู้แสดงสวมหัวโขนและมีการใช้บทพากย์และเจรจาเพื่อบรรยายเหตุการณ์ความรัก และความเมตตา ถือเป็นคติประจำของพญาฉัททันต์แม้จะมีภรรยาทั้งสองคน ด้วยเหตุผลที่มาของภรรยาแต่ละคนเป็นเหตุอันจำเป็นที่ต้องรับไว้จึงต้องปฏิบัติต่อภรรยาทั้งสองด้วยความเสมอภาค เท่าเทียม ด้วยความรับผิดชอบ แต่ด้วยธรรมเนียมและความอาวุโส ภรรยาทั้งสองจึงให้เกียรติซึ่งกันและกัน จะเห็นว่าหลังจากที่เหตุการณ์ความเข้าใจผิดของนางจุลสุภัททาที่คิดว่าแกล้งทำมดแดงหล่นใส่ เพราะกำลังเด็ดดอกบัวให้กับนางมหาสุภัททา นางจุลสุภัททามิได้มีความเจ็บแค้น โกรธ ต่อนางมหาสุภัททาแต่อย่างใด จิตใจผูกเจ็บนี้กลับเกิดกับพญาฉัททันต์ เพราะไม่เคยแม้แต่ครั้งเดียวที่ความรักที่พญาฉัททันต์มีให้ต่อภรรยาทั้งสองจะปราศจากความเสมอภาค เมื่อนายพรานแอบซ่อนยิงด้วยศรอาบยาพิษด้วยความเจ็บปวดทรมาน และถึงแก่ความตาย และรู้จากนายพรานว่านางจุลสุภัททาใช้ให้กลับมาแก้แค้นความแค้นที่นางมีต่อพญาฉัททันต์ ทั้งความรัก และความเมตตาที่พญาฉัททันต์มีให้กับภรรยาทั้งสองด้วยเสมอภาคนั้น พญาฉัททันต์จึงมอบชีวิตเพื่อเป็นการแสดงถึงความรัก ความเมตตา และให้สิ่งมีชีวิตที่มีค่ากับนาง คือ ชีวิตของพญาฉัททันต์ จึงเป็นเหตุผลให้พญาฉัททันต์ให้นายพรานตัดงาไปจนสิ้นลมหายใจ

การแสดงพญาฉัททันต์แบ่งออกเป็น 4 ช่วง ได้ดังนี้

1. เบิกโรง การรวมตัวกันของความแค้นในใจของนางช้างจุลสุภัททา
2. ลงสรง ชำระล้าง เพื่อเริ่มต้นและจบ มุมมืดที่สว่าง มุมสว่างที่สว่าง
3. สละงา การเสียสละ ยอมรับความเจ็บปวดเพื่อให้ผู้อื่นเป็นสุข
4. ลาโรง การปล่อยวาง ยอมรับความตายอย่างสงบเพื่อความสุขของผู้อื่น

การสร้างสรรค์การขับร้องโดยการใช้หลักการแสดงและการตีความการแสดง

การค้นหาและพัฒนากระบวนการสร้างสรรค์งานดนตรีร่วมสมัยให้เป็นศิลปะที่สามารถสร้างงานจากรากฐานศิลปะและวัฒนธรรมของไทยที่สามารถสื่อสารได้ รู้สึกได้ เชื่อได้ด้วยการเข้าถึงภาวะแห่งชีวิตของตัวละครดังที่ ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง (2544, น. 116) ได้อธิบายวิธีการสู่ตัวละคร (Characterization) แบ่งออกเป็น 3 ส่วนคือ

1. ลักษณะทางกายภาพ (Physicology) ของตัวละคร
2. สถานภาพทางสังคม (Sociology) ของตัวละคร
3. สถานภาพทางจิตวิทยา (Psychology) ของตัวละคร

ดังนั้นการเข้าถึงตัวละครโดยการเข้าถึงภาวะแห่งชีวิตสามารถกำหนดความรู้สึก ความคิดเพื่อศึกษาความต้องการและความจริงของตัวละครด้วยวิธีคิดและการตีความ มุ่งให้เห็นถึงภาวะอารมณ์และความรู้สึกในขณะบรรเลงหรือขับร้องในฐานะตัวละครนั้น ๆ การขับร้องและดนตรีไม่ใช่เพียงบรรเลงประกอบการแสดง แต่ทุกเสียงทุกบรรยากาศอยู่ในเรื่องล้วนมีความหมายและสถิตอยู่กับปัจจุบัน (Here and Now) ส่งความรู้สึกให้แก่กันและกันนักดนตรีคือนักแสดง นักแสดงคือนักดนตรี เป็นหนึ่งเดียวกันมีความคิดเดียวกันอยู่ในความรู้สึกเดียวกันแต่มีอิสระจากกันทำให้ได้พบกับบรรยากาศใหม่โดยพัฒนาความคิดพร้อมความรู้สึกไปพร้อมกันกับเรื่องราวในแต่ละเหตุการณ์ของตัวละคร

การนำหลักการแสดงมาพัฒนาความเข้าใจในตัวละคร และการใช้ความรู้สึกภายในอย่างที่ตัวละครเป็นในการขับร้องเพื่อเป็นเครื่องมือในการนำพาให้ไปถึงเป้าหมายหรือความต้องการของตัวละครตามที่วิเคราะห์และตีความไว้เพียงแต่นักแสดงนั้นแสดงออกโดยการกระทำในรูปแบบต่าง ๆ เช่น การเคลื่อนไหว การพูด ปฏิกิริยาตอบโต้ต่าง ๆ ของมนุษย์แต่ในการขับร้องผลงานลงเกี้ยวและพญาฉัททันต์นั้นถูกสื่อสารเป็นเสียงเพื่อให้อารมณ์และความรู้สึกตลอดจนความคิดของตัวละครถูกส่งออกมาจากภายในจิตใจเป็นเสียงร้องที่ส่งผลถึงการใช้ลมหายใจ อวัยวะเพื่อใช้ในการออกเสียง และเทคนิคการออกเสียงดังนั้นก่อนการขับร้องการตีความบทร้องจึงเป็นขั้นตอนสำคัญเพื่อเชื่อมโยงความคิดของตัวละครเช่น ผลงานลงเกี้ยว การตีความตัวละครทศกัณฐ์เพื่อเชื่อมโยงกับประสบการณ์ความรัก ผลงานพญาฉัททันต์ การตีความตัวละครพญาฉัททันต์เมื่อรับรู้ว่านางจุลสุภัททาต้องการชีวิตของตนเพื่อล้างแค้นจากกรรมในอดีตชาติจนเกิดความเสียสละที่ต้องการให้ความแค้นของนางจุลสุภัททาจบสิ้นลง ผู้วิจัยใช้หลักการแสดงเพื่อพัฒนาผลงานการออกแบบเสียงและการขับร้องดังนี้

1. Concentration and Relaxation การเตรียมร่างกาย และ ความพร้อมด้านจิตใจของนักร้องมีร่างกายและจิตใจของเราเป็นเครื่องมือโดยปกตินักร้องเพลงไทยมีความเชี่ยวชาญและฝึกฝนการออกเสียงมาอย่างดีจนสามารถขับร้องเพลงประเภทต่าง ๆ แต่ในการขับร้องผลงานสร้างสรรค์ด้วยวิธีการตีความตัวละครนั้น นักร้องต้องเข้าใจการนำพาร่างกายและจิตใจไปสู่สภาวะของการมีสมาธิและการผ่อนคลายโดยการทำสมาธิ ก่อนการขับร้องยืดร่างกาย และทำแบบฝึกหัดการผ่อนคลายกล้ามเนื้อหน้า ปาก อวัยวะที่ใช้ในการออกเสียงเพื่อให้ทุกส่วนในร่างกายและจิตใจพร้อมเป็นตัวละคร

2. Believing and Imagination ความเชื่อเป็นเครื่องมือที่สามารถนำพานักแสดงไปสู่ความจริงได้ ในแต่ละบทเพลงมีเรื่องราวของตัวละครหรือความต้องการที่จะสื่อสารแตกต่างกัน ดังนั้นผู้ขับร้องและนักแสดงจำเป็นต้องสร้างความเชื่อเพื่อสร้างให้ผู้ชมรู้สึกจริง ถ้าผู้ขับร้องหรือผู้แสดงมีความเชื่อ ผู้ชมก็จะเชื่อในสิ่งที่เราแสดงออกเช่นกัน จากการวิเคราะห์และการตีความในแต่ละบทเพลง บางบทเพลงเพลงเป็นเรื่องราวไกลตัวหรืออาจเป็นสถานที่ที่ไม่เคยไป เช่น เรื่องพญาฉัททันต์ เพลงลงสรง เนื้อร้องคือ “จึงขยับย่างเยื้องชำเลืองเดิน ข้ามเขินโขดหินภูผา เลาะทุ่งมุ่งตรงลงมา ผ่านป่ามาถึงภูน้ำใสเอย” ผู้ขับร้องต้องสร้างความเชื่อว่าอยู่ในสถานที่ที่มีโขดหินมากมาย โดยการเดินอย่างเชื่องช้าแต่สง่างาม และกำลังอยู่ในลำธารที่เย็นและใสสะอาด การสร้างจินตนาการจากการวิเคราะห์และการตีความทำให้นักแสดงแสดงออกอย่างเป็นธรรมชาติและเข้าใจในความคิด ความรู้สึกของตัวละครได้ชัดเจน

3. Objective ความต้องการ หรือจุดประสงค์ หากเป็นนักแสดงถือเป็นหลักสำคัญในการนำพาให้นักแสดงพาตัวละครไปสู่โครงสร้างที่ถูกกำหนดโดยไม่หลุดออกจากความเป็นตัวละครและนำพาไปสู่จุดจบได้อย่างสมบูรณ์แต่ในการขับร้องเพลงไทยหรือการบรรเลงดนตรีไทย บทเพลงทุก ๆ บทเพลงถูกกำหนดไว้อย่างเป็นระเบียบโดยมีทำนอง จังหวะ การประสานเสียง ฯลฯ ซึ่งเป็นองค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญในการนำพาให้ไปสู่จุดจบของบทเพลง การขับร้องด้วยวิธีการตีความนี้ผู้ขับร้องต้องกำหนดความต้องการของเรื่องของตัวละคร และถูกแบ่งย่อยตามเนื้อร้องที่วิเคราะห์และตีความไว้เพราะผู้ขับร้องต้องลดความเป็นของผู้ขับร้องโดยต้องสามารถนำพาชีวิตของตัวละคร ความต้องการ ความปรารถนา ความคิด ความรู้สึกเพื่อสวมวิญญาณเป็นตัวละครได้สมจริงที่สุด (In Character) เรียนรู้ความเป็นไปในกระบวนการภายในของผู้ขับร้องกับตัวละคร

4. Substitution การเทียบเคียง การสร้างสรรค์อารมณ์ ความรู้สึก ความเชื่อ และจินตนาการของผู้ขับร้องโดยความสัมพันธ์ระหว่างร่างกาย อวัยวะในการออกเสียง เสียง การหายใจ ความคิด จิตใจ สิ่งแวดล้อมต่าง ๆ ที่อยู่รอบ ๆ ในขณะขับร้องจากบทร้องที่วิเคราะห์และตีความหมายเพื่อแสดงออกเป็นการกระทำด้วยเสียง (Vocal Action) มักพบปัญหาของการไม่สามารถเข้าสู่ความต้องการและภาวะความรู้สึกของตัวละครได้ซึ่งอาจเกิดจากความไม่เข้าใจสถานการณ์ที่เกิดขึ้นหรือไม่เคยมีประสบการณ์แบบที่ตัวละครต้องเผชิญ ดังนั้นการเทียบเคียงจึงสำคัญในช่วงการค้นหาและทดลองด้นสดโดยการเทียบเคียงความคิดกับตัวละครไม่ว่าจะเป็นทศกัณฐ์ พญาฉัททันต์ นางจุลสุภัททาหรือแม้แต่นายพรานโสนุตตระ การวิเคราะห์ตัวละครเพื่อทำความเข้าใจความขัดแย้ง ปัญหาที่ตัวละครเผชิญนำมาเทียบเคียงกับประสบการณ์ของผู้ขับร้องเพื่อเข้าสู่ภาวะตัวละครสามารถเทียบเคียงความรู้สึก ความต้องการจนสามารถเปล่งเสียงตามความต้องการของตัวละครได้

5. Magic If มนต์สมมติ ในการค้นหาและทดลองมีหลายเหตุการณ์ที่ผู้ขับร้องประสบปัญหาไม่สามารถนำพาตัวละครเผชิญต่อการกระทำในเหตุการณ์นั้น ๆ ได้ การใช้มนต์สมมติ (magic if) เป็นแบบฝึกหัดหนึ่งที่เป็นเครื่องมือนำพาให้ผู้ขับร้องสามารถเสริมสร้างความสัมพันธ์ให้เกิดรายละเอียด ลึกซึ้งและสร้างสรรค์โดยจินตนาการ จากการกำหนดด้วยคำว่า “ถ้า.. หมายถึง ถ้าเราเป็นตัวละครนั้น ๆ และกำลังกระทำหรือ

เผชิญสิ่งนั้น ๆ อยู่ เราจะทำอย่างไร” ดังนั้นมนต์สมมติจึงเป็นเครื่องมือที่ผู้ขับร้องนำไว้ใช้วางแผนก่อนการด้นสด เช่นในเพลง สละงา ความรู้สึกที่ยอมเสียสละชีวิตของเราเพื่อคนที่เรารัก เหตุการณ์คือ พญาฉัททันต์ยอมให้นายพรานตัดงาของตนถึงแม้ว่าจะต้องเสียชีวิต แต่ด้วยการเสียสละ พญาฉัททันต์คิดว่าการให้ชีวิตของตนจะทำให้นางจุลสุภัททายุติความแค้น ความรู้สึกและภาวะของตัวละครในการสร้างสรรค์บทเพลงนี้ถือว่ายากที่สุด เพราะจิตแน่วแน่ที่นำพาไปสู่การเสียสละจะนำพาให้อารมณ์ ความรู้สึกที่ตัวละครต้องกระทำและแสดงออกในสถานการณ์นี้ทำให้ผู้ขับร้องต้องใช้มนต์สมมติ ถ้าผู้ขับร้องเป็นพญาฉัททันต์และต้องเสียสละโดยการให้ชีวิตแก่คนรักคือนางจุลสุภัททาจะรู้สึกอย่างไร

6. Concentration of Attention สมาธิกับจุดที่ตัวละครสนใจ ผู้ขับร้องต้องมีสมาธิกับบท เสียงร้อง เสียงดนตรี นักดนตรีและเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ที่อยู่ด้วยกันบนเวที ทุก ๆ การกระทำที่กำหนดเป็นโครงสร้างของผลงาน ผู้ขับร้อง นักดนตรีและนักแสดงต้องจดจ่อและรู้อยู่เสมอว่าในขณะนั้นเรื่องราวดำเนินไปที่ใดเพราะเรื่องราวอาจไม่ได้ดำเนินเรื่องโดยบทร้อง เสียงดนตรี บทพูด แต่เรื่องที่ดำเนินอยู่อาจดำเนินโดยองค์ประกอบอื่น ๆ เช่น แสง อุปกรณ์ประกอบอื่น ๆ ซึ่งต้องระลึกและรู้สึกตัวไม่พะวงและปล่อยใจให้คนดูหรือ เรื่องอื่น ๆ ที่กำลังกลัว กังวล มีปัญหาใด ๆ ที่ไม่ใช่เรื่องราวที่วิเคราะห์และตีความหมายไว้ในการสร้างสรรค์เข้ามารบกวนสมาธิและจุดสนใจ

7. Here and Now การอยู่กับปัจจุบัน สถานการณ์ที่ตัวละครต้องเผชิญคือ เวลา และ สถานที่ที่ตัวละครกำลังดำเนินการกระทำอยู่รวมถึงช่วงเวลา ยุคสมัย ดังนั้นผู้ขับร้องและนักแสดงต้องเข้าใจว่าในการแสดงผู้ขับร้อง นักดนตรี และนักแสดงในเรื่องเดียวกันจะอยู่ในเวลาเดียวกันคืออยู่กับสภาพแวดล้อมที่หล่อหลอมให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน การอยู่กับปัจจุบันคือการฟัง ฟังอย่างเข้าใจ ฟังและตีความหมาย และสร้างจินตภาพความคิด หรือความรู้สึกแบบที่ตัวละครคิดถึงแม้ว่าในขณะนั้นผู้ขับร้องอาจไม่มีบทหรือไม่ได้ดำเนินเรื่องราว แต่การ “ฟัง” จะทำให้นักแสดงทุกคนอยู่กับปัจจุบันในเวลาเดียวกันทำให้นักดนตรีไทยและนักร้องเพลงไทยที่อาจละเลยในความสำคัญในขณะบรรเลงได้ตระหนักถึงความสำคัญในการฟังด้วยความสนใจ สามารถสื่อสารกับคนอื่น ๆ บนเวทีหรือแม้แต่สิ่งแวดล้อมและองค์ประกอบอื่น ๆ บนเวทีที่อาจส่งผลต่ออารมณ์และความรู้สึกในขณะแสดง และเป็นนักแสดงที่สามารถปฏิบัติและมีวินัยอย่างจริงจัง

แนวทางการสร้างสรรค์ทำนองของการแสดงลงเกี้ยวและพญาฉัททันต์ผู้วิจัยกำหนดใช้วิธีการด้นสด (Improvisation) เพื่อสร้างทำนองและค้นหาแนวทางการสร้างสรรค์ผู้วิจัยพบว่าก่อนเข้าสู่การแสดงการเตรียมตัวของนักแสดงหรือผู้ขับร้องถือเป็นเรื่องสำคัญมาก การผ่อนคลายร่างกายและการเตรียมความพร้อมของจิตใจไปสู่สมาธิเพื่อเชื่อมโยงไปสู่ความคิดและความต้องการของตัวละครสามารถสร้างความเชื่อและนำพาไปสู่ความจริง เมื่อเรื่องราวและความรู้สึกของตัวละครเข้ามาอยู่ในความคิดแล้วการหายใจ การออกเสียง และอวัยวะที่ใช้ในการออกเสียงจะเปลี่ยนแปลงตามความรู้สึกต่าง ๆ ดังนั้นการเข้าสู่ตัวละครทำให้ผู้ขับร้องสามารถเข้าถึงความต้องการของตัวละคร อารมณ์ของตัวละครเมื่อผู้ขับร้องสามารถเชื่อมโยงความจริงของตัวละครได้ผู้ขับร้องจะสามารถจดจำสภาวะที่ตัวละครกำลังเผชิญอยู่ ผู้ขับร้องกำหนดทำนองต้นรากจากเพลงไทยในการด้นสดทำนองเพลงจะเคลื่อนที่ตามความรู้สึกของตัวละคร การออกเสียง การหายใจที่มีความ

สัมพันธ์ระหว่างทำนองและจังหวะกับความรู้สึกของตัวละครเพราะเมื่อตัวละครมีความสุข ความเศร้า ความโกรธ ความรัก ฯลฯ ร่างกายจะเปลี่ยนแปลง ดังนั้นในขณะด้นสดผู้ขับร้องจึงต้องใช้หลักการแสดง เช่นการใช้ Concentration of Attention หรือ Here and Now เพื่อมีสมาธิจดจ่ออยู่กับสิ่งที่กำลังเกิดขึ้น และขับร้องเพลงจนเกิดเป็นทำนองดังผลงานที่ปรากฏ

จากผลงานการสร้างสรรค์เมื่อวิเคราะห์แล้วพบว่าการสร้างทำนองใหม่ และ เสียงร้อง ผู้ขับร้องต้องสวมบทบาททั้ง ผู้เล่าเรื่อง ตัวละคร ในขณะขับร้อง วิเคราะห์และตีความเรื่อง และ ความต้องการของตัวละคร ประการสำคัญต้องวางแผนและกำหนดเสียงที่ใช้ในแต่ละฉาก กำหนดเป้าหมายและความต้องการของตัวละครเพื่อสร้างเสียงดนตรีและเสียงร้องที่ทำหน้าที่เล่าเรื่องตามอารมณ์ สามารถรับ - ส่ง ความรู้สึก การเลือกใช้เพลงไทยเดิมที่มีอยู่นำมาพัฒนา ออกแบบเสียง วิธีการบรรเลง โดยใช้การลด - ทอน ตัด - แต่ง การเพิ่มเทคนิคการบรรเลงเช่น ความดัง - เบา (dynamic), การเว้นช่องว่าง (spacing) , การหยุดนิ่ง (pause), การหายใจ (breathing), การใช้ลูกคอ (vibrato), ความเงียบ (silence) เพื่อแสดงออกซึ่งความรู้สึก การเปลี่ยนบรรยากาศ เวลาและสิ่งแวดล้อม การสื่อสารความคิดภายในใจ ลักษณะของตัวละคร กิริยาและการกระทำของตัวละคร หลักการตีความและการวิเคราะห์ตัวละครตามรายละเอียดที่ได้นำเสนอมานี้ สามารถทำให้เข้าถึงเรื่อง ตัวละคร และทำให้บทเพลงไทยสามารถสื่อสารเล่าเรื่องกับบริบทของเรื่องใหม่ได้ เช่นบางครั้งการกัดฟันออกเสียง สามารถสร้างเสียงที่ทำให้เกิดความรู้สึกได้

ภาพที่ 1 ภาพระหว่างการซ้อมการแสดง Bathing of Phaya Chattan ประเทศเบลเยี่ยม

ที่มา: พิเชษฐ กลั่นชื่น

สรุปผล

จากการวิเคราะห์ผลงานการสร้างสรรค์และขับร้องจำนวน ๔ เพลงได้แก่ เพลงลงเกี้ยว เพลงลงสรง เพลงล่า และเพลงสละงา กระบวนการสร้างสรรค์เริ่มจากการวิเคราะห์บทละครเพื่อศึกษาแก่นของเรื่อง แนวคิด ปมหรือความขัดแย้งของเรื่อง และจุดประสงค์ของเรื่อง เพื่อทำความเข้าใจบริบทต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง ทั้งตัวละคร สังคม และค้นหาความจริงของตัวละคร โดยสามารถสรุปได้ดังนี้

1. การวิเคราะห์เรื่อง การตีความตัวละคร เพื่อกำหนดแนวคิดของบทเพลงและแนวทางการออกแบบและสร้างสรรค์เสียงร้อง

2. การวิเคราะห์ตัวละคร เพื่อศึกษาตัวละครด้าน ปม และความขัดแย้ง ความต้องการแรงจูงใจ ทำความเข้าใจกับลักษณะของตัวละครตามหลักการวิเคราะห์ตัวละคร (Characterization)

3. การตีความตัวละคร เพื่อเชื่อมโยงความรู้สึก ความคิด อารมณ์ของตัวละครกับผู้ขับร้องให้ สามารถถ่ายทอดความรู้สึกหรือความคิดของตัวละคร

4. การวิเคราะห์บทร้อง โดยกำหนดแรงจูงใจ ความต้องการ และความหมายของบทร้องที่เชื่อมโยงกับการตีความที่กำหนดไว้

5. การวางลำดับเรื่อง และ กำหนดแนวคิดในการออกแบบเสียง และขับร้อง

6. กำหนดบทเพลงไทยเพื่อใช้ในการสร้างสรรค์และการขับร้อง

7. การทดลองสร้างสรรค์โดยการขับร้องโดยวิธีการด้นสด (Improvisation)

กระบวนการสร้างสรรค์ข้างต้นจากผลงาน “ลงเกี้ยว” และ “พญาฉัททันต์” นับเป็นแนวทางการสร้างสรรค์เสียงร้อง และดนตรีไทยที่สามารถใช้ประกอบเรื่องหรือการแสดงได้โดยใช้ความรู้ด้านดนตรีไทย หรือแม้แต่นาฏศิลป์ หรือ ความรู้ขนบนิยมที่มีอยู่ในตัวเรา เราสามารถใช้องค์ความรู้จากดนตรีไทย การประพันธ์เพลงไทย การเรียบเรียงเพลงไทย การปรับวง การสอดทำนอง การเลือกใช้เครื่องดนตรีทั้งปี่พาทย์ เครื่องสาย หรือแม้แต่บทเพลงไทยที่มีอยู่หลากหลายให้นักดนตรีที่เติบโตจากขนบสามารถสร้างพื้นที่ใหม่ในการพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ได้ด้วยความมั่นใจ โดยไม่จำเป็นต้องพึ่งพาการประพันธ์เพลงแบบตะวันตก การสร้างงานโดยใช้วิธีสร้างจากการตีความและวิเคราะห์ตัวละครโดยใช้ทักษะด้านการแสดงที่สำคัญคือ “ความต้องการ (objective) ของตัวละคร โดยกำหนดให้เครื่องดนตรีเป็นความรู้สึก ความคิด ฯลฯ ของตัวละครต่าง ๆ นักดนตรีทำหน้าที่เดียวกับ “นักแสดง” โดยใช้กระบวนการเข้าสู่ตัวละคร หากเป็นนักแสดงเมื่อแสดงก็สวมบทบาทตัวละคร สามารถพูด เคลื่อนที่บนเวทีด้วยแรงจูงใจ ความต้องการ ฯลฯ อย่างที่ตัวละครต้องการ แต่วิธีการสร้างงานจากการตีความและการวิเคราะห์ตัวละครนี้ ผู้ขับร้องคือนักแสดงที่ปรับบทบาทหน้าที่ตามความต้องการของละคร บางครั้งเล่าเรื่อง ลำดับเหตุการณ์ของเรื่อง แต่ที่สำคัญคือความต้องการ แรงจูงใจที่ตัวละครรู้สึกและเป็นอยู่จะถูกเปลี่ยนแปลงเป็นเสียงร้อง เสียงเอื้อน ปรับเปลี่ยนบทบาท การกระทำ ตามความรู้สึกจริงของเรื่องสื่อสารสู่ผู้ชมด้วยความจริงใจ รู้สึกได้อย่างที่ตัวละครรู้สึก ไม่มีวินาทีใดที่จะหลุดจากตัวละครที่ผู้วิจัยตีความและสวมบทบาทอยู่ ผู้วิจัยค้นพบการขับร้องมีดังนี้

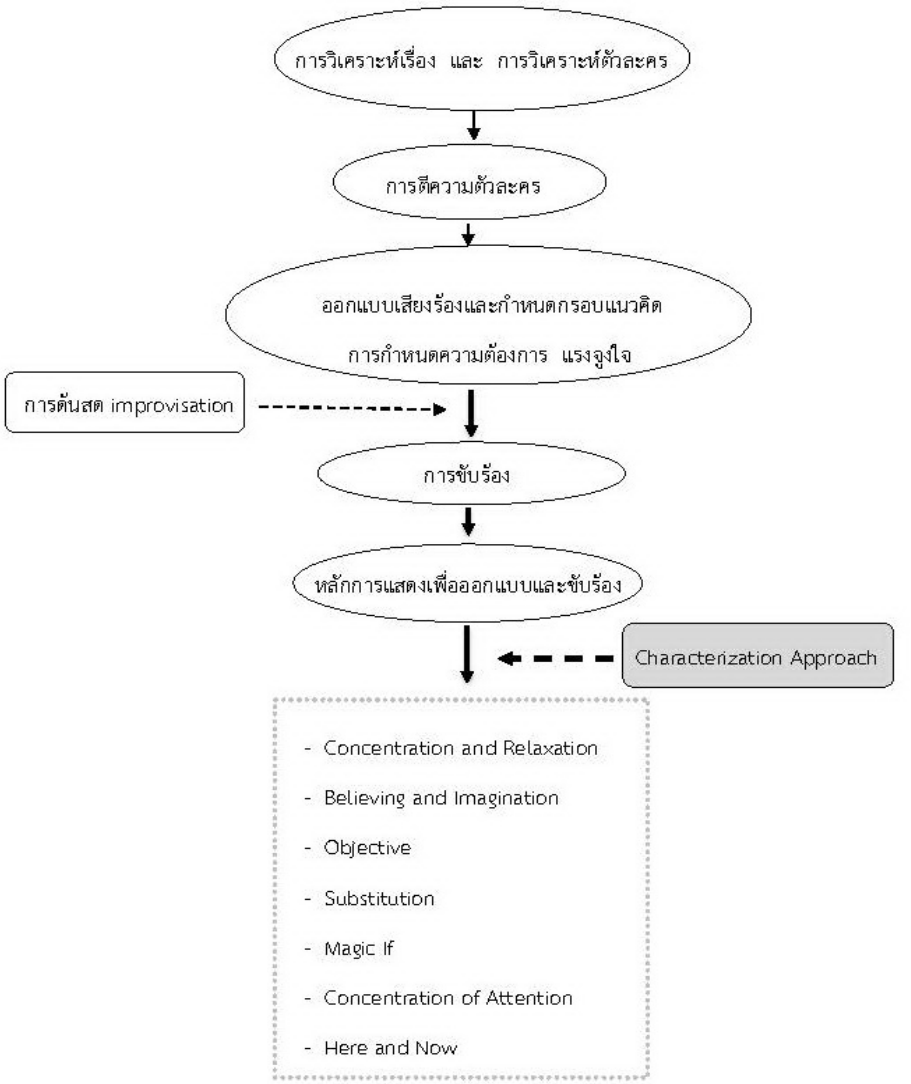
1. ลมหายใจ ในขณะขับร้องเพลงผู้วิจัยค้นพบว่าเมื่อเข้าถึงความคิดของตัวละคร ในขณะขับร้องลมหายใจจะเปลี่ยนไปตามความรู้สึกของตัวละคร เช่น ลมหายใจผ่อนอย่างแผ่วเบาเมื่อความต้องการของตัวละครต้องการกระซิบ พูดถึงความพร่ำเพ้อ หรือเสียใจจนสุดหัวใจ ลมหายใจสั้น ตามอารมณ์โกรธเน้นหรือแค้น เป็นต้น ประการสำคัญลมหายใจของนักร้อง และผู้บรรเลงเปียโน เป็นลมหายใจเดียวกัน หายใจด้วยกันแต่ละวรรคเพลง ทำให้สื่อสารเรื่องเดียวกันและหายใจเป็นคน ๆ เดียวกันตามแรงจูงใจของตัวละคร

2. เทคนิคและวิธีการออกเสียง อวัยวะบนใบหน้าและอวัยวะที่ใช้ในการออกเสียง ถูกปรับตามความรู้สึกและอารมณ์ของตัวละครตามลำดับความต้องการและการตีความที่กำหนดไว้ เช่น เมื่อโกรธค้นพบการกัดฟันแล้วเปล่งเสียงร้อง การใช้เสียงสั่น Vibrato เพื่อเพิ่มความอ่อนไหว การใช้ลมผ่านปากและใช้ริมฝีปากค่อย ๆ ห่อจนเสียงค่อย ๆ เบาลงและจางหายไปเมื่อต้องการให้เกิดความรู้สึกเจ็บปวด เป็นต้น

3. ความดังและความเข้มของเสียง อารมณ์และความรู้สึกของตัวละครมีผลต่อการเปล่งเสียงความดัง ความเบา ความยาว การออกแบบเสียงลักษณะต่าง ๆ เกิดขึ้นในขณะด้นสด เมื่อผู้วิจัยเข้าสู่ตัวละครและใช้การด้นสดในการค้นหาแนวทางการสร้างสรรค์ทำนองเพื่อนำไปสู่ความจริงของตัวละครตามแนวคิดและการตีความที่กำหนดไว้ เช่น ลักษณะความยิ่งใหญ่สง่างามของช้าง สามารถสร้างเสียงดังจากลำคอขยายกว้างก้องในช่องปาก หรือ ความสวยงาม สดใส ของสายน้ำ เปลี่ยนช่องเสียงในช่องคอและก้องบนเพดานปากเพื่อเปลี่ยนระดับความเข้มของเสียงให้สอดคล้องไปตามลักษณะที่ต้องการ เป็นต้น

การใช้วิธีการตีความละครตะวันตก (Interpretation) และพื้นฐานการแสดงมาใช้ในการสร้างสรรค์และการแสดง การขับร้องและดนตรีไม่ใช่เพียงบรรเลงประกอบการแสดง แต่คือ “การแสดง” ทุกเสียงทุกบรรยากาศอยู่ในเรื่อง และสถิตอยู่กับปัจจุบัน (Here and Now) ล้วนมีความหมาย ส่งความรู้สึกให้แก่กันและกัน การทำเพื่อคนอื่น นักดนตรีคือนักแสดง นักแสดงคือนักดนตรี เป็นหนึ่งเดียวกัน มีความคิดเดียวกัน อยู่ในความรู้สึกเดียวกัน อยู่ในมนต์สมมุติ (Magic If) เป็นอิสระจากกันและกัน มีวิถีของตน ทำให้ได้พบกับบรรยากาศใหม่โดยพัฒนาความคิด พร้อมความรู้สึกไปพร้อมกันกับเรื่องราวในแต่ละเหตุการณ์ของตัวละคร โดยการวางแผนการบรรเลง เพื่อให้พัฒนาไปพร้อมกับการเดินทางของเรื่องและตัวละครโดยนำหลักการแสดงมาสร้างสรรค์ สรุปได้ดังนี้

แผนภาพที่ 1 กระบวนการสร้างสรรค์ด้วยวิธีการวิเคราะห์และตีความหมาย (Characterization Approach)



การนำแนวคิดการสร้างตัวละครนำมาใช้ในการสร้างสรรค์การขับร้องเพลงไทยเป็นแนวทางใหม่ที่ค้นพบจากการทดลองสร้างสรรค์ และค้นหาวิธีการออกแบบเสียงร้องในการขับร้องเพลงไทยด้วยการตีความตัวละคร เพื่อผู้สร้างสรรค์สามารถวิเคราะห์เรื่อง การกระทำ ความคิด ความรู้สึก เป้าหมายที่ตัวละครต้องการเพื่อสร้างความหมายใหม่ตามขั้นตอนที่ปรากฏในแผนภาพที่ 1 จากบทเพลงไทยที่เลือกนำมาใช้ภายใต้กรอบแนวคิดที่กำหนด ทำให้เกิดแนวทางในการสร้างสรรค์ดนตรีและการขับร้องไทยร่วมสมัยจากดนตรีและการขับร้องไทยเดิมด้วยวิธีการที่เรียกว่า “Characterization Approach”

การอภิปรายผล

การรวบรวมผลงานการสร้างสรรค์งานจากการแสดงและการออกแบบเสียงร้องด้วยการใช้หลักการแสดงเป็นวิธีหนึ่งที่ผู้วิจัยสามารถเชื่อมโยงความรู้ด้านดนตรีไทย นาฏศิลป์ไทย นำมาพัฒนางานร่วมสมัยจากรากวัฒนธรรมเดิมของไทยได้อย่างดี การตีความและหลักการแสดงในศิลปะการละครทำให้ผู้สร้างสรรค์ต้องศึกษา วิเคราะห์เรื่องด้วยการกำหนดภูมิหลัง ปม ปัญหาของเรื่อง และการตีความความคิดของตัวละคร เป้าหมายที่ตัวละครต้องการ นำมาพัฒนาเพื่อให้สามารถสื่อสารโดยกำหนดให้เป็นตัวละคร เช่น การกระทำ ความรู้สึก ความคิดโดยทำงานกับเครื่องดนตรีและเสียงร้องเพื่อเชื่อมโยง สร้างความเชื่อ และสามารถขยายเงื่อนไขของตัวละครให้นักดนตรี (ผู้แสดง) สามารถเข้าสู่ความจริงของตัวละครไปพร้อม ๆ กับเสียงและทำนองได้โดยการเลือกใช้วิธีการด้นสด (Improvisation) นำมาใช้เป็นแบบฝึกหัดเพื่อค้นหาความต้องการสัมฤทธิ์ตามเป้าหมายที่ต้องการ การวิเคราะห์หาความคิดหลักของละครให้ได้ถือว่าเป็นสิ่งสำคัญที่สุด เพราะกาสร้างสรรค์และการถ่ายทอดความคิดของเรื่องนอกจากจะเข้าใจความคิดหลักของเรื่องได้แล้ว ผู้สร้างสรรค์ต้องเห็นด้วย หรือมีความรู้สึกไปในทิศทางเดียวกับความคิดนั้น การตีความหมายแฝงภายใต้คำพูด (subtext) ไม่ว่าจะเป็นการพูดความในใจคนเดียวออกมาหรือบทสนทนาต่างก็เป็นส่วนหนึ่งที่เผยให้เห็นบุคลิกของตัวละคร อีกทั้งยังเป็นเครื่องมือในการดำเนินเรื่อง การพิจารณาว่าตัวละครพูดอย่างไรมีความสำคัญมากกว่าเพียงการพูดอะไรคือวิธีการที่ตัวละครสื่อความหมายที่อยู่ใต้คำพูดที่ปรากฏจากเนื้อร้องหรือทำนองเพลง ดังที่ มัทนี รัตนิน (2555, น. 50) ได้กล่าวว่าความหมายแฝง (subtext) คือแรงผลักดันแท้จริงซึ่งตัวละครอนไม่ได้แสดงออกมาเป็นคำพูดหรือการกระทำโดยตรงความหมายแฝงทำให้ตัวละครอนมีมิติที่ลึกน่าสนใจมากขึ้น

ผู้สร้างสรรค์ต้องพิจารณาความหมายใต้คำพูดของตัวละครให้ดีมิฉะนั้นอาจเข้าใจจุดประสงค์ที่แท้จริงของตัวละครผิดได้ Characterization Approach จึงเป็นผลการสร้างสรรค์งานการขับร้องและดนตรีร่วมสมัยจากขนบนิยมด้วยวิธีการตีความและการวิเคราะห์ตัวละคร โดยกำหนดให้นักดนตรีหรือนักร้องสามารถนำประสบการณ์ของตัวละครเกี่ยวกับการกำหนดภูมิหลัง ปม ปัญหาของเรื่อง เพื่อทำความเข้าใจความคิดตัวละคร และสื่อสารโดยกำหนดเป็นตัวละครทั้งกายภาพของตัวละครที่สัมพันธ์กับกายภาพและขนาดของเสียง ลักษณะทางจิตใจของตัวละครที่สัมพันธ์กับอารมณ์ความรู้สึกในการแสดงออกทางการบรรเลงและขับร้อง ลักษณะทางสังคมที่สัมพันธ์เชื่อมโยงกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ โดยผ่านเรื่องราว บรรยากาศและจังหวะของเรื่อง สามารถกำหนดแทนการกระทำ ความรู้สึก ความคิดให้กับเครื่องดนตรีและเสียงร้อง เสียงที่บรรเลงจากการด้นสดด้วยวิธีคิดและการตีความสามารถแสดงให้เห็นถึงภาวะอารมณ์และความรู้สึกในขณะบรรเลงของผู้บรรเลงในฐานะตัวละครนั้น ๆ และสามารถสร้างงานจากความรู้เดิมและประสบการณ์ของตนได้ดี จึงเป็นการค้นหาและพัฒนากระบวนการสร้างสรรค์งานดนตรีร่วมสมัยให้เป็นศิลปะที่สามารถสร้างงานจากรากฐานศิลปะและวัฒนธรรมของไทยที่สามารถสื่อสารได้ รู้สึกได้ เชื่อได้ วิธีการสู่ตัวละคร (Characterization) คือการเข้าถึงภาวะแห่งชีวิตของตัวละคร

ข้อเสนอแนะ

จากการรวบรวมผลงานการออกแบบและสร้างสรรค์เสียงร้องในศิลปะการแสดงร่วมสมัยของผู้วิจัย โดยทำการศึกษาและวิเคราะห์ให้เห็นกระบวนการสร้างสรรค์จากการทดลองด้วยวิธีการด้นสดจนสามารถได้ผลงานสร้างสรรค์จากบทเพลงไทยเปิดการแสดงทั้งในประเทศไทย ต่างประเทศ และนำไปบูรณาการกับการแสดงละครเวที การเรียนการสอน หรือการอบรมปฏิบัติการให้กับศิลปินมากมาย จากผลการวิเคราะห์และประสบการณ์จากการทำงาน ผู้วิจัยขอเสนอแนะเพื่อเป็นการพัฒนาผลงานในอนาคตต่อไป ดังนี้

1. การทดลองและการสร้างสรรค์ผู้วิจัยใช้การด้นสด ดังนั้นจึงอาจทำให้การบันทึกโน้ตและรายละเอียดต่าง ๆ ไม่สมบูรณ์ จึงควรมีการบันทึกผลงานเพลงเพื่อเป็นการเผยแพร่และเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาวิชาการ

2. การนำวิธีการ Characterization Approach ทดลองกับผู้เรียน หรือศิลปินที่หลากหลาย

3. การทดลองนำวิธีการ Characterization Approach ไปใช้กับนักดนตรีหรือดนตรีประเทศอื่น ๆ

บรรณานุกรม

ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง. (2544). *ละครคือชีวิต ชีวิตคือละคร*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ดอกหญ้า.

ดังกมล ณ ป้อมเพชร. (2550). *ปริทัศน์ศิลปะการละคร*. กรุงเทพฯ: คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มัทนี รัตนิน. (2555). *ศิลปะการแสดงละคอน หลักเบื้องต้นและการฝึกซ้อม*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

พิเชษฐ กลั่นชื่น. (2548). *บันทึกและความเสียสละของพญาฉัททันต์*. บันทึกการทำงาน.

พันพัสสา ธูปเทียน. (2556). *หนังใหญ่ร่วมสมัยวัดบ้านดอน อัตลักษณ์ที่ภาคภูมิและยั่งยืน*. รายงานการวิจัยเรื่อง รามเกียรติ์ : ก้าวหน้าจากรากแก้ว. กรุงเทพฯ: ภาควิชาศิลปะการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พรรัตน์ ดำรุง. (2548). *เพิ่มพละกำลังให้ลิงกับยักษ์ : โครงการวิจัยศิลปะการแสดงร่วมสมัยจากงานขนบนิยมระหว่างไทย-เขมร*. วารสารอักษรศาสตร์ ฉบับสนุกพิลึกการละคร ปีที่ 34 ฉบับที่ 2.

——— . (2549). *เรื่องเก่าเล่าใหม่ 4 : สีดา-ศรีรามฯ*. รายงานการวิจัย

สัณห์ไชญ์ เอื้อศิลป์. (2560). *พญาฉัททันต์: การสร้างสรรค์การขับร้องไทยร่วมสมัย*. วารสารศิลป์ปริทัศน์ ปีที่ 5 ฉบับที่ 2 2560 (กรกฎาคม-ธันวาคม).

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

รายละเอียดและหลักเกณฑ์ในการส่งบทความ

วารสารดนตรีและการแสดง จัดพิมพ์เพื่อเป็นสื่อกลางในการเผยแพร่ความรู้และวิทยาการด้านดนตรีและการแสดง อีกทั้งเป็นการแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ระหว่างนักวิชาการจากสถาบัน และหน่วยงานต่าง ๆ ซึ่งจัดพิมพ์เป็นราย 6 เดือน (ปีละ 2 ฉบับ)

ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน

ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม

บทความที่ส่งมาตีพิมพ์ต้องไม่เคยเผยแพร่ในวารสารหรือสิ่งพิมพ์ใดมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาของวารสารหรือสิ่งพิมพ์อื่น ประเภทของผลงานที่ตีพิมพ์ต้องเป็นบทความที่เกี่ยวข้องกับวิชาการด้านดนตรี เช่น บทความวิจัย บทความวิชาการ บทความสร้างสรรค์บทวิเคราะห์ บทความอื่น ๆ ซึ่งครอบคลุมทุกสาขาวิชาทางด้านดนตรีและการแสดง หรือบทความที่มีเนื้อหา องค์ความรู้ ด้านดนตรีและการแสดงเกี่ยวข้อง กรุณาส่งบทความของท่านมาที่กองบรรณาธิการ ตามที่อีเมล์ข้างล่างนี้

e-mail: mupa.journal@gmail.com

Website: http://mupaburapha.wixsite.com/mupa

ค่าใช้จ่ายสำหรับการดำเนินงาน 4,000.- บาท ต่อ 1 บทความ (เริ่มตั้งแต่ พ.ศ. 2561) ส่งต้นฉบับบทความพร้อมแสดงหลักฐานการชำระเงินผ่านบัญชีธนาคาร เท่านั้น

นายสุภัทรชัย จีบแก้ว ธนาคาร ออมสิน บัญชี ออมทรัพย์

เลขบัญชี 020183652104

ผู้เขียนบทความที่ได้รับการตีพิมพ์จะได้รับวารสารจำนวน 2 เล่ม โดยไม่เสียค่าใช้จ่าย หากต้องการวารสารเพิ่มสามารถสั่งซื้อได้ในราคาพิเศษ

คำแนะนำในการจัดเตรียมต้นฉบับ

นโยบายการตีพิมพ์และการส่งบทความ

วารสารดนตรีและการแสดงเป็นวารสารที่มีการประเมินบทความก่อนตีพิมพ์ (Refereed Journal) ซึ่งบทความแต่ละบทจะถูกพิจารณาคุณภาพโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer Review) จำนวน 2 คน ที่มีองค์ความรู้และความเชี่ยวชาญตรงหรือเกี่ยวเนื่องกับสาขาของบทความ ผู้ประเมินจะไม่ทราบว่ากำลังพิจารณาบทความของผู้เขียนคนใด พร้อมกันนั้นผู้เขียนบทความจะไม่สามารถทราบว่าใครเป็นผู้พิจารณา (Double Blind Review) โดยบทความและผลงานการศึกษาวิจัยที่ประสงค์ส่งพิมพ์ ในวารสารดนตรีและการแสดงต้องอยู่ในรูปแบบดังต่อไปนี้

1. ผู้เขียนต้องระบุประเภทของบทความว่าเป็นบทความประเภทใด เช่น บทความวิจัย บทความวิชาการ ผลงานสร้างสรรค์ บทวิเคราะห์หรือบทความอื่น ๆ โดยส่งถึงกองบรรณาธิการ ประกอบด้วยต้นฉบับของบทความในรูปแบบ MS Word และ PDF (ต้องส่งทั้ง 2 แบบ)

2. บทความภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (ภาษาใดภาษาหนึ่ง) ความยาวของบทความรวมตัวอย่างภาพประกอบ โน้ตเพลง บรรณานุกรม และอื่น ๆ ไม่ควรเกิน 15 หน้ากระดาษพิมพ์ A4 โดยให้ตั้งค่าหน้ากระดาษด้านบน 3.75 ซม. ด้านล่าง 2.54 ซม. ด้านซ้าย 3.75 ซม. และด้านขวา 2.54 ซม. ใช้แบบอักษรมาตรฐาน TH Sarabun PSK ตลอดทั้งบทความ และมีส่วนประกอบของบทความที่สำคัญตามลำดับ ดังนี้

2.1 ชื่อเรื่อง (Title) ใช้อักษรตัวหนา ขนาด 18 pt ตัวพิมพ์ใหญ่ จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ โดยแต่ละภาษาจำนวนไม่ควรเกิน 1 บรรทัด และหลีกเลี่ยงการใช้อักษรย่อเป็นส่วนหนึ่งของชื่อเรื่อง

2.2 ชื่อผู้เขียน (Author) ใช้อักษรขนาด 14 pt จัดต่อจากชื่อเรื่องชิดขวา ระบุข้อมูลเฉพาะชื่อ - นามสกุลจริงของผู้เขียนเท่านั้น (ไม่ต้องใส่ตำแหน่งทางวิชาการ) หากมีผู้เขียนร่วมจะต้องระบุให้ครบถ้วน ถัดจากชื่อผู้เขียนหลักทุกรายการ

2.3 บทคัดย่อ (Abstract) ทุกบทความต้องมีบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ใช้อักษรปกติ ขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัด (Thai Distributed) ซึ่งควรประกอบด้วยรายละเอียด เกี่ยวกับปัญหา หรือความสำคัญของปัญหา หรือความสำคัญของการศึกษาผลการศึกษา และข้อสรุป รายละเอียดข้างต้นต้องเขียนกะทัดรัด (โดยแต่ละภาษาจำกัดประมาณ 150 - 250 คำ)

2.4 คำสำคัญ (Keywords) ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (ภาษาละไม่เกิน 3 คำ) ใต้บทคัดย่อของภาษานั้น ๆ

2.5 ที่อยู่และสังกัดของผู้เขียน (Affiliation) ใช้อักษรขนาด 14 pt ในรูปของเชิงอรรถใต้บทคัดย่อ โดยระบุการศึกษาขั้นสูงสุดหรือตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) และสังกัดของผู้เขียน

2.6 เนื้อหา (Content) ใช้อักษรปกติ ขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัดหาก เป็นบทความวิจัยหรือวิทยานิพนธ์ ควรมีเนื้อหาที่ครอบคลุมในหัวข้อต่าง ๆ ได้แก่ บทนำวัตถุประสงค์ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ ขอบเขตการศึกษาและ/หรือข้อตกลงเบื้องต้น (ถ้ามี) วิธีการศึกษาหรือวิธีการดำเนินงานวิจัย ผลการศึกษา สรุปและอภิปรายผล วันและสถานที่การจัดแสดง (ถ้ามี) หากเป็นบทความที่ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัย ให้ระบุชื่อของแหล่งทุนในส่วนของกิตติกรรมประกาศตามเงื่อนไขการรับทุน

2.7 บรรณานุกรม (Bibliography) ใช้อักษรขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบชิดซ้ายโดย บรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันจะต้องย่อหน้าเข้า 1.25 cm (1 Tab) รายการอ้างอิงภายในเนื้อหาเป็นแบบเชิงอรรถ (Footnote) พร้อมทั้งตรงกับบรรณานุกรมท้ายบทความครบถ้วนทุกรายการ โดยเรียงตามลำดับตัวอักษรภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (อ่านรายละเอียดหลักเกณฑ์การเขียนเชิงอรรถและบรรณานุกรมเพิ่มเติม)

2.8 การเขียนเชิงอรรถและบรรณานุกรมอ้างอิงตามระบบ APA บรรณานุกรมไม่ควรมีน้อยกว่า 5 แหล่งและรวมทั้งหมดไม่เกิน 1 หน้ากระดาษ A4

3. กรณีที่มีไฟล์เอกสารแนบประกอบกับบทความ เช่น ภาพประกอบ หรือรูปกราฟฟิกจะต้องระบุชื่อไฟล์ให้ชัดเจน และเรียงลำดับหมายเลขชื่อไฟล์ตรงกับรูปในบทความ โดยใช้รูปที่มีขนาดเหมาะสม มีคุณภาพสีและความละเอียดสำหรับการพิมพ์ (ไฟล์รูปชนิด TIFF หรือ JPEG ความละเอียดไม่น้อยกว่า 300 dpi ขนาดไฟล์ไม่น้อยกว่า 500 KB) ถ้ามีเส้นและ/หรือตารางควรมีความหนาไม่ต่ำกว่า 0.75 pt สำหรับชื่อตาราง รูปภาพหรือตัวอย่าง ให้ระบุเลขที่เป็นตัวเลขอารบิค เช่นตารางที่ 1 หรือตัวอย่างที่ 1 เป็นต้น

4. กรณีโน้ตเพลง ไม่ควรใช้การถ่ายเอกสารแบบตัดปะ ใช้พิมพ์ใหม่โดยใช้โปรแกรมสำหรับพิมพ์โน้ต เช่น โปรแกรม Sibelius หรือโปรแกรม Finale เป็นต้น

5. กรณีที่เป็นบทความวิจัยซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา (วิทยานิพนธ์ หรือดุษฎีนิพนธ์) ต้องได้รับการรับรองจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักเป็นลายลักษณ์อักษรในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์ อีกทั้งมีชื่อลำดับถัดจากผู้เขียน

6. กรณีที่เป็นบทความที่มีผู้เขียนมากกว่า 1 คน จะต้องมีใบรับรองจากผู้เขียนร่วมทุกคนเป็นลายลักษณ์อักษร โดยให้ระบุชื่อ – นามสกุลจริงในลำดับถัดจากผู้เขียนหลักทุกรายการ (ที่อยู่และสังกัดของผู้เขียนร่วมให้อยู่ในรูปของเชิงอรรถใต้บทคัดย่อเช่นเดียวกับผู้เขียนหลัก)

7. กรณีเป็นบทความภาษาต่างประเทศ ต้องมีบทคัดย่อภาษาไทยด้วย

8. กองบรรณาธิการสงวนสิทธิ์ในการพิจารณาและตอบรับการตีพิมพ์ ความรับผิดชอบใด ๆ เกี่ยวกับเนื้อหาและความคิดเห็นในบทความเป็นของผู้เขียนเท่านั้น กองบรรณาธิการไม่ต้องรับผิดชอบ

9. บทความที่นำลงตีพิมพ์ต้องได้รับความเห็นชอบจากผู้ทรงคุณวุฒิเป็นผู้พิจารณา โดยผลการพิจารณาดังกล่าวถือเป็นที่สุด

10. วารสารดนตรีและการแสดงมีสิทธิ์ในการตีพิมพ์และพิมพ์ซ้ำ แต่ลิขสิทธิ์ของบทความยังคงเป็นของผู้เขียน

เกณฑ์การพิจารณากลั่นกรองบทความ (Peer Review)

1. กองบรรณาธิการจะเป็นผู้พิจารณาคุณภาพวารสารขั้นต้นจากแบบตรวจสอบรายการเอกสารประกอบการเสนอส่งบทความต้นฉบับ ที่ผู้เขียนได้แนบมาพร้อมหลักฐานต่าง ๆ

2. บทความต้นฉบับที่ผ่านการตรวจสอบปรับแก้ให้ตรงตามรูปแบบวารสาร (การอ้างอิงบรรณานุกรม และอื่น ๆ) อีกทั้งเป็นงานเขียนเชิงวิชาการ มีความสมบูรณ์และความเหมาะสมของเนื้อหาจะได้รับการอ่านพิจารณากลั่นกรองโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer Review) ที่มีองค์ความรู้ ความเชี่ยวชาญ หรือมีประสบการณ์การตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้อง ซึ่งไม่มีส่วนได้ส่วนเสียกับผู้เขียน จำนวน 2 คนต่อ 1 บทความ

3. บทความที่ได้ผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิ โดยมีความเห็นสมควรให้ตีพิมพ์จะได้รับการบันทึกสถานะและเก็บรวบรวบต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ กองบรรณาธิการจะแจ้งผู้เขียนรับทราบเป็นหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์

4. ผู้เขียนจะได้รับวารสารฉบับสมบูรณ์เมื่อกองบรรณาธิการได้เสร็จสิ้นการตรวจพิสูจน์อักษรและมีการตีพิมพ์เผยแพร่

5. กรณีที่ผู้เขียนมีความประสงค์ต้องการยกเลิกการตีพิมพ์ ต้องแจ้งความประสงค์เป็นลายลักษณ์อักษรเรียนถึง “บรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา” เท่านั้น

6. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการจะเรียนแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นลายลักษณ์อักษร โดยไม่ส่งคืนต้นฉบับและค่าธรรมเนียม ทั้งนี้ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด ผู้เขียนจะไม่มีสิทธิ์เรียกร้องหรืออุทธรณ์ใด ๆ ทั้งสิ้น

อนึ่ง กรณีที่ผู้เขียนถูกปฏิเสธการพิจารณาบทความ เนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มา จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก และกองบรรณาธิการขอสงวนสิทธิ์การส่งบทความของผู้เขียนในฉบับถัดไป จนกว่าจะมีการปรับปรุงคุณภาพบทความตามเกณฑ์ที่กำหนด

หลักเกณฑ์การเขียนบรรณานุกรมและเชิงอรรถ

รูปแบบการเขียนบรรณานุกรม

การเขียนรายการอ้างอิงมีแบบและหลักเกณฑ์แตกต่างกันตามประเภทของเอกสาร เช่น หนังสือ บทความในหนังสือ วารสาร หนังสือพิมพ์ สารานุกรม วิทยานิพนธ์ จุลสาร การสัมภาษณ์ ฯลฯ ผู้ใช้สามารถเลือกใช้ได้ตามความเหมาะสม

***หมายเหตุ:**

- เครื่องหมาย / แทนการ เคาะ (Spacebar) 1 ครั้ง
- *ชื่อหนังสือ* ให้พิมพ์ด้วยอักษรตัวเอียง สำหรับภาษาอังกฤษให้ขึ้นต้นคำทุกคำด้วยอักษรตัวพิมพ์ใหญ่ ยกเว้นคำบุพบท สันธาน
- ครั้งที่พิมพ์ หากเป็นพิมพ์ครั้งแรกไม่ต้องลงรายการครั้งที่พิมพ์

การเขียนรายการอ้างอิงจากหนังสือ

1) รูปแบบการลงรายการอ้างอิงผู้แต่งชาวไทย

ชื่อ-ชื่อสกุลผู้แต่ง.//(ปีที่พิมพ์).//*ชื่อหนังสือ*/(ครั้งที่พิมพ์).//เมืองที่พิมพ์:/สำนักพิมพ์.

2) รูปแบบการลงรายการอ้างอิงผู้แต่งชาวต่างประเทศ

ชื่อสกุล/ชื่อต้น/ชื่อกลางผู้แต่ง.//(ปีที่พิมพ์).//*ชื่อหนังสือ*/(ครั้งที่พิมพ์).//เมืองที่พิมพ์:/สำนักพิมพ์.

การเขียนรายการอ้างอิงจากหนังสือชุด

1) หนังสือชุด (Series) ให้ลงรายการชื่อชุดของหนังสือเล่มนั้นไว้ในวงเล็บท้ายรายการ

ชื่อผู้แต่ง.//(ปีที่พิมพ์).//*ชื่อหนังสือ* (ครั้งที่พิมพ์).//เมืองที่พิมพ์:/สำนักพิมพ์.//(ชื่อชุด).

การเขียนรายการอ้างอิงจากหนังสือแปล

ชื่อผู้แต่ง.//(ปีที่พิมพ์).//*ชื่อหนังสือ*/(ครั้งที่พิมพ์).//แปลจาก..โดย.. .//เมืองที่พิมพ์:/สำนักพิมพ์.

การเขียนรายการอ้างอิงจากหนังสือที่จัดพิมพ์ในโอกาสพิเศษ

ชื่อผู้แต่ง.//(ปีที่พิมพ์).//*ชื่อหนังสือ.*//เมืองที่พิมพ์:/สถานที่พิมพ์.//(รายละเอียดการจัดพิมพ์).

การเขียนรายการอ้างอิงจากวิทยานิพนธ์

ชื่อผู้เขียนวิทยานิพนธ์.//(ปีที่พิมพ์).//*ชื่อวิทยานิพนธ์*.//ระดับวิทยานิพนธ์ ชื่อสาขาวิชาหรือภาควิชา ชื่อคณะ ชื่อมหาวิทยาลัย.

การเขียนรายการอ้างอิงจากบทความ

1) บทความในหนังสือ

ชื่อผู้เขียนบทความ.//(ปีที่พิมพ์).//ชื่อบทความ.//ใน ชื่อบรรณาธิการ(ถ้ามี)//*ชื่อหนังสือ*//เลขหน้า. // เมืองที่พิมพ์:/สำนักพิมพ์.

2) บทความในสารานุกรม (Encyclopaedia)

ชื่อผู้เขียนบทความ.//(ปีที่พิมพ์).//ชื่อบทความ.//*ชื่อสารานุกรม*//เล่มที่//เลขหน้า.

3) บทความในวารสาร

ชื่อผู้เขียนบทความ.//(ปี วัน เดือน).//ชื่อบทความ.//*ชื่อวารสาร*//ปีที่/(เล่มที่)//เลขหน้า.

4) บทความในหนังสือพิมพ์

ชื่อผู้เขียนบทความ.//(ปีวัน เดือน).//ชื่อบทความ.//*ชื่อหนังสือพิมพ์*//เลขหน้า.

การเขียนรายการอ้างอิงจากการสัมภาษณ์

ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์.//(วัน เดือน ปี ที่สัมภาษณ์).//ตำแหน่ง(ถ้ามี).//สัมภาษณ์.

การเขียนรายการอ้างอิงจากอินเทอร์เน็ต และสื่ออิเล็กทรอนิกส์อื่น ๆ

ชื่อผู้แต่ง.//(ปีที่เผยแพร่).//ชื่อเรื่อง//[ประเภทของสื่อ].//สถานที่ผลิต:/ชื่อผู้ผลิตหรือผู้เผยแพร่.// วัน เดือน ปี ที่เข้าถึงข้อมูล.//จาก//ชื่อแหล่งข้อมูลหรือที่อยู่ที่ใช้สืบค้นในอินเทอร์เน็ต.

รูปแบบการเขียนเชิงอรรถ

ให้เขียนหมายเลขกำกับข้อความที่ต้องการขยายเป็นเลขเดียวกับหมายเลขของเชิงอรรถ ซึ่งเชิงอรรถจะอยู่ที่ส่วนท้ายของหน้านั้น จบข้อความเชิงอรรถด้วยเครื่องหมายมหัพภาค (.)

ประเภทแหล่ง	รูปแบบการเขียนเชิงอรรถแบบระบุสถานภาพด้านลิขสิทธิ์
วารสาร นิตยสาร สื่อต่อเนื่อง อื่น ๆ	From [or The data in columm 1 are from] "Title of Article," by A.N. Author and C.O. Author, year, *Title of Journa*l, *Volume*, p.xx. Copyright [year] by the Name of Copyright Holder. Reprinted [or adapted] with permission. [1]จาก [หรือ ข้อมูลในคอลัมน์ 1 มาจาก] "ชื่อบทความ," โดย ชื่อ-สกุลผู้แต่ง 1 และชื่อผู้แต่ง 2, ปีพิมพ์, *ชื่อวารสาร*, *ปีที่*, น. หรือ p. หรือ pp. เลขหน้า. ลิขสิทธิ์ [ปีลิขสิทธิ์] โดย ชื่อผู้ถือลิขสิทธิ์. พิมพ์ซ้ำ [หรือปรับปรุง] โดยได้รับอนุญาต. ***ตัวอย่าง*** [1]จาก "สมเด็จพระเทพรัตน์กับการอนุรักษ์มรดกไทยด้านภาษาไทย," โดย สุพัตรา ศิริวัฒน์, 2553, *วชิราวุธานุสรณ์สาร*, *29*(2), น. 25-40. มูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เจ้าของลิขสิทธิ์.
หนังสือ	From [or The data in columm 1 are from] *Title of Book* (p. xxx) by A.N. Author and C.O. Author, year, Place of Publication: Publisher. Copyright [year] by the Name of Copyright Holder. Reprinted [or adapted] with permission. [1]จาก [หรือ ข้อมูลในคอลัมน์ 1 มาจาก] *ชื่อเรื่องหนังสือ* (น. หรือ p. หรือ pp. เลขหน้า) โดยชื่อผู้แต่ง 1 (ชาวต่างประเทศใช้: อักษรตัวแรกของชื่อต้น. อักษรตัวแรกของชื่อกลาง. (ถ้ามี) ชื่อสกุล) และชื่อผู้แต่ง 2 (อักษรตัวแรกของชื่อต้น. อักษรตัวแรกของชื่อกลาง. ชื่อสกุล). ปีพิมพ์, สถานที่พิมพ์: สำนักพิมพ์. ลิขสิทธิ์ ปีลิขสิทธิ์ โดย ชื่อผู้ถือลิขสิทธิ์. พิมพ์ซ้ำ [หรือปรับปรุง] โดยได้รับอนุญาต. ***ตัวอย่าง*** [1]จาก *คลังคำในบริบทการจัดเก็บและค้นคืนสารสนเทศ* (น. 49-51), โดย นฤมล ปราชญโยธิน, 2556, มหาสารคาม: หจก.อภิชาติการพิมพ์. ลิขสิทธิ์ 2556 โดย นฤมล ปราชญโยธิน. [2]From *An easyguide to APA style* (pp. 107-108), by B. M. Schwartz, R. E. Landrum, and R. A. R. Gurung, 2012, Los Angeles: SAGE, Copyright 2012 by SAGE Publications, Inc.

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

เลขที่ 169 ถ.ลงหาดบางแสน ต.แสนสุข อ.เมือง จ.ชลบุรี 20131

โทรศัพท์ 038-102566 โทรสาร 038-745807