เพลงแสนคำนึง (เถา) : บทเรียบเรียงสำหรับเดี่ยวเปียโน
Saen Kamnueng in Thao Variations : An Arrangement for Piano Solo

พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา[1]

บทคัดย่อ

หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ประพันธ์เพลงแสนคำนึงขึ้นใหม่ทั้งเถาใน พ.ศ.2483 และแก้ไขปรับปรุงให้สมบูรณ์ขึ้นใน พ.ศ.2485 ด้านโครงสร้าง เพลงแสนคำนึง (เถา) เป็นเพลงสองท่อน มีลักษณะพิเศษที่แตกต่างจากเพลงเถาอื่นๆ คือเริ่มด้วยท่อนนำก่อนจะเข้าสู่อัตราสามชั้น และมีหางเพลงก่อนจะลงลูกหมด ความพิเศษอีกประการหนึ่ง คือ หลวงประดิษฐไพเราะย้ำทำนองหลักด้วยการซ้ำ 2 เที่ยวทุกทำนองตลอดพลง

บทเรียบเรียงสำหรับเดี่ยวเพลงแสนคำนึง (เถา) สำหรับเดี่ยวเปียโนจึงได้แรงบันดาลใจมาจากลักษณะเฉพาะดังกล่าว แนวคิดสำคัญของการประดิษฐ์ทางเดี่ยวคือการแปรทำนองในเที่ยวซ้ำและการประพันธ์ทำนองรองให้ทั้งแนวมือขวาและมือซ้าย แนวคิดสำคัญอีกประการหนึ่งคือการใช้เสียงประสาน ให้มีการพัฒนาไปในแต่ละช่วง มุ่งไปยังการจบแต่ละท่อนและแต่ละอัตราชั้น ในขณะเดียวกันจะต้องรักษาความสัมพันธ์และความมีเอกภาพของบทเพลง

[1] อาจารย์ประจำ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

Abstract

In 1940, Thai music master, Luang Pradit Phairoh (Sorn Silapabanleng) composed "Saen kamnueng" in a structure of Thao (a three-fold rhythmic variation consisting of sam-chan, song-chan, and chan-deo) with a revision made in 1942. "Saen kam-nueng" is constructed in a typical two-section structure; however, with remarkable characteristics different from other thao repertoires, including the introduction passages added before sam-chan movement (the first slow movement) and inserting ha-ang pleng (coda) before completing the composition with look mod (a short conclusive song). Besides these unique characteristics, Luang Pradit Phairoh also reinforced melodic repetition throughout the piece.

The solo piano version of "Saen kam-nueng," therefore, receives an inspiration from these distinctive features. The main idea in inventing the solo piano version is to create a variation whenever melodic repetitions take place. Moreover, the counter melody is added in both hands as well as a harmonic development that unfold the rhythmic complexity of the Thao composition at the same time, maintaining unity and the thread of thoughts.

เพลงแสนคำนึง (เถา) แม้จะเป็นเพลงบรรเลงทั่วไป ไม่ใช่เพลงเดี่ยวอวดฝีมือดังเช่นเพลงเดี่ยวอื่นๆ เช่น นกขมิ้น (สามชั้น) สารถี (สามชั้น) หรือพญาโศก (สามชั้น) แต่การประดิษฐ์ทางเดี่ยวสำหรับเครื่องดนตรีใดก็ตาม ย่อมต้องใช้ศิลปะและเทคนิคพิเศษที่จะทำให้เพลงมีเอกลักษณ์เฉพาะของเครื่องดนตรีนั้น ให้เครื่องดนตรีได้แสดงศักยภาพเต็มที่ สำหรับทางเดี่ยวเปียโนและเครื่องดนตรีตะวันตกอื่นๆ จะต้องรักษาขนบของดนตรีไทย ไม่ว่าจะเป็นหน้าทับหรือสำเนียงต่างๆ ไว้ให้ครบถ้วน และเลือกใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงตามแบบทฤษฎีดนตรีตะวันตกมาผสมผสานอย่างเหมาะสมด้วย

ความเป็นมา

เพลงแสนคำนึง (เถา) เป็นเพลงที่หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ประพันธ์ขึ้นใหม่ทั้งเถา โดยนำทำนองมาจากเพลงสำเนียงลาวของเก่าเพลงหนึ่งมาปรับแต่ง ลีลาให้เป็นไปตามหลักทฤษฎีดนตรีไทยแล้วใช้บรรเลงเป็นเพลงรับร้องครบทั้งเถา เพลงแสนคำนึง (เถา) ประพันธ์ขึ้นครั้งแรกใน พ.ศ.2483 แก้ไขปรับปรุงให้สมบูรณ์ขึ้นใน พ.ศ.2485 หลวงประดิษฐไพเราะประพันธ์เพลงแสนคำนึง (เถา) ด้วยมีความห่วงใยดนตรีไทยว่าจะสูญหาย เพราะในขณะนั้นทางการมีคำสั่งห้ามเล่นดนตรีไทย ห้ามร้องเพลงไทย อารมณ์และลีลาของเพลงจึงออกไปในทางการแสดงความรักและอาลัยอาวรณ์ เต็มไปด้วยอารมณ์ลุ่มลึก ความคิดคำนึง ซึ่งเป็นที่มาของชื่อ "แสนคำนึง" เพลงเริ่มต้นด้วยความคิดคำนึงโหยหา ตอกย้ำความคิดที่อาลัยอาวรณ์ถึงเพลงไทย แล้วมีชีวิตชีวาขึ้นตามลำดับ คล้ายกับการบอกกล่าวถึงความพึงพอใจ ที่ได้บรรเลงเพลงไทยอีกครั้ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงของการออกเดี่ยว เสมือนเป็นการระบายความรู้สึก อยากแสดงฝีมือ อยากปลดปล่อยความอัดอั้นที่ถูกสั่งห้ามเล่นเพลงไทย

ทำนองอัตราสองชั้นของเพลงแสนคำนึง (เถา) นั้นเป็นที่รู้จักทั่วไปเพราะมีผู้นำทำนองนี้ไปใส่เนื้อร้อง ซึ่งเรียกว่าเนื้อเต็ม[2] เป็นเพลงไทยสากลชื่อ "พ่อแง่แม่งอน"[3] ส่วนทำนองชั้นเดียวมีความกระฉับกระเฉง ร่าเริง ทำนองช่วงหางเพลงใช้เสียงเมเจอร์ทรัยแอดของตะวันตก บรรเลงซ้ำไปมาและใช้เสียงของบันไดเสียงเมเจอร์ในท่อนออกเดี่ยว เพลงแสนคำนึง (เถา) จึงถือเป็นการนำเสนอแนวคิดใหม่ๆ ไม่ว่าจะเป็นด้านระเบียบวิธีการประพันธ์เพลงหรือรูปแบบของการบรรเลงของวงดนตรีแสดงให้เห็นถึงความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ของหลวงประดิษฐไพเราะ ผู้ไม่เคยหวงแหนความรู้และพัฒนาแนวคิดทางดนตรีอยู่ตลอดเวลา

รูปแบบการบรรเลงเพลงแสนคำนึง (เถา) ของวงดนตรีไทย ทั้งวงมโหรี วงปี่พาทย์ และวงเครื่องสาย รวมทั้งวงรูปแบบอื่นๆ อาทิ วงขิมสายบรรเลงคู่ มีบุคลิกและการตีความของเพลงเป็นไปตามธรรมชาติของวงดนตรีและเครื่องดนตรี ทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด มีท่วงทำนองและสำเนียงแปลกใหม่ มีเสียงของบันไดเสียงและอาร์เปโจแบบตะวันตก ทำให้เพลงไทยมีสีสันหลากหลายน่าสนใจมากขึ้น นักดนตรีจึงมักบรรเลงอย่างเข้มข้น และแสดงฝีมืออย่างเต็มที่ในช่วงออกเดี่ยว

แรงบันดาลใจ

บทเรียบเรียงสำหรับเดี่ยวเปียโน ได้แรงบันดาลใจมาจากความมีเอกลักษณ์พิเศษของบทเพลงโดยเฉพาะอย่างยิ่งจากทำนองของอัตราชั้นเดียวและหางเพลง ทำนองดังกล่าวเป็นเสียงที่มีความเป็นตะวันตก ทำให้เพลงมีสีสันใหม่ๆ แตกต่างจากเพลงไทยทั่วไป นอกจากนี้ทำนองของอัตราสามชั้นและสองชั้นยังมีความไพเราะ จดจำง่าย และเป็นที่รู้จักทั่วไป

แรงบันดาลใจอีกประการหนึ่งมาจากเพลงเถาที่เคยมีผู้เรียบเรียงสำหรับเดี่ยวเปียโนมาแล้ว คือ เพลงโสมส่องแสง (เถา) ซึ่งพันเอกชูชาติ พิทักษากร เป็นผู้เรียบเรียง บทเรียบเรียงนี้มีความโดดเด่นด้านการใช้เสียงประสานและเนื้อดนตรี เนื้อหาดำเนินไปอย่างมีความสอดคล้องสัมพันธ์กัน นอกจากนี้บุคลิกของแต่ละอัตราชั้นยังเรียบเรียงไว้อย่างมีความเป็นเอกลักษณ์และมีความเหมาะสมสำหรับเปียโน จึงเป็นแรงบันดาลใจให้เลือกเพลงเถามาเรียบเรียงสำหรับเดี่ยวเปียโน

---

[2] เนื้อร้องที่เขียนตามโน้ตของทำนองครบถ้วนทุกตัว

[3] เพลงไทยสากลยอดนิยม ครูสมาน กาญจนะผลิน เป็นผู้ดัดแปลงทำนอง ครูเกษม ชื่นประดิษฐ์ ประพันธ์คำร้อง

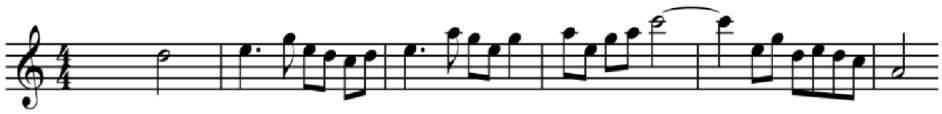
โครงสร้างสังคีตลักษณ์

เพลงแสนคำนึง (เถา) ใช้ขนบของการประพันธ์เพลงเถาทั่วไป คือ ประกอบด้วยอัตราสามชั้น อัตราสองชั้น และอัตราชั้นเดียว แต่ละอัตราชั้นมี 2 ท่อน แต่มีความแตกต่างจากเพลงเถาอื่นๆ คือ มีท่อนนำ (introduction) ก่อนเข้าท่อน 1 ของอัตราสามชั้น และมีหางเพลงต่อจากท่อน 2 ของอัตราชั้นเดียว จบด้วยลูกหมดเช่นเดียวกับเพลงเถาทั่วไป ถ้าบรรเลงเป็นวงจะต่อด้วยช่วงออกเดี่ยว คือ การบรรเลงเดี่ยวรอบวงด้วยเครื่องดนตรีและเครื่องประกอบจังหวะครบทั้งวงในลีลากระฉับกระเฉง

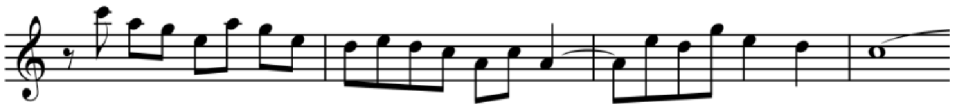
บทเรียบเรียงนี้ใช้กุญแจเสียง C เมเจอร์ เริ่มด้วยท่อนนำ 21 ห้อง ท่อน 1 และท่อน 2 ของทุกอัตราชั้นมีความยาวเท่ากัน ทำนองหลักทุกทำนองบรรเลงซ้ำ (repetition) 2 เที่ยวเสมอ ในที่นี้จะอธิบายลำดับของการเสนอทำนอง โดยใช้ตัวอย่างทำนองของอัตราสามชั้น ใช้อัตราจังหวะ 4/4 ดังนี้

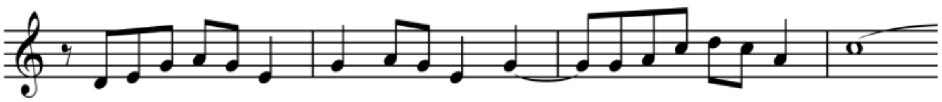
ท่อน 1

1) ทำนองที่ 1 (ตัวอย่างที่ 1) 16 ห้อง (บรรเลง 2 เที่ยว)

ตัวอย่างที่ 1 ตอนต้นของทำนองที่ 1 อัตราสามชั้น ท่อน 1

etc.

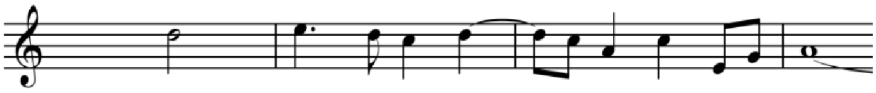
2) ประโยคจบ 4 ห้อง (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2 ประโยคจบของทำนองที่ 1 และ 2

3) ทำนองที่ 2 (ตัวอย่างที่ 3) 12 ห้อง จบด้วยประโยคจบ 4 ห้อง (ตัวอย่างที่ 2) (บรรเลง 2 เที่ยว)

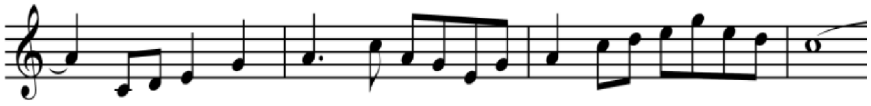
ตัวอย่างที่ 3 ตอนต้นของทำนองนี้ 2 อัตราสามชั้น ท่อน 1

etc.

ท่อน 2

1) ทำนองที่ 3 (ตัวอย่างที่ 4) 16 ห้อง (บรรเลง 2 เที่ยว)

ตัวอย่างที่ 4 ทำนองที่ 3 อัตราสามชั้น ท่อน 2 เริ่มจังหวะที่ 3

etc.

2) ประโยคลงท้าย 4 ห้อง (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 ประโยคลงท้ายทำนองที่ 5

etc.

3) ทำนองที่ 2 (ตัวอย่างที่ 3) 12 ห้อง จบด้วยประโยคจบ 4 ห้อง (ตัวอย่างที่ 2) (บรรเลง 2 เที่ยว)

จะเห็นได้ว่าผู้ประพันธ์จัดวางอัตราส่วนของแต่ละตอนเพลงไว้ชัดเจน มีทำนองหลักทั้งหมด 3 ทำนอง และครึ่งหลังของท่อน 2 นำทำนองที่ 2 กลับมาอีกครั้ง หรือใช้สัญลักษณ์ของการอธิบายโครงสร้างสังคีตลักษณ์แบบตะวันตก คือ ท่อน 1 เสนอทำนอง A - B และท่อน 2 เสนอทำนอง C- B การศึกษาโครงสร้างของเพลงจะมีประโยชน์ต่อการวางแนวคิดต่างๆ ในการประดิษฐ์ทางเดี่ยว

สำหรับอัตราสองชั้น ใช้อัตราจังหวะ 2/4 เพื่อให้จังหวะฉิ่งและฉับตกที่จังหวะที่ 1 ของห้อง อัตราชั้นเดียวใช้อัตราจังหวะ 2/4 เช่นกัน แต่แตกส่วนจังหวะให้ละเอียดขึ้น ต่อจากอัตราชั้นเดียวคือหางเพลง มีทำนองหลัก 16 ห้อง บรรเลง 2 เที่ยว แล้วนำทำนองเดิมจากตอนท้ายของอัตราชั้นเดียวกลับมาอีกครั้ง หากมีเดี่ยวรอบวง จะบรรเลงช่วง "ก่อนเดี่ยว" 16 ห้องแล้วตามด้วยทำนองเดี่ยวของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดในอัตราความยาวที่แตกต่างกันขึ้นอยู่กับผู้บรรเลง หลังจากเดี่ยวครบวงก็ตามด้วยลูกหมดจำนวน 28 ห้อง บทเรียบเรียงนี้ไม่มีท่อนออกเดี่ยวคือหลังจากจบอัตราชั้นเดียว แล้วจะต่อด้วยหางเพลงและลูกหมด

เทคนิคสำคัญของการประดิษฐ์ทางเดี่ยวเปียโน

การประดิษฐ์ทางเดี่ยวเริ่มจากการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับเพลง ศึกษาเพลงจากโน้ตดนตรีไทย ฝึกซ้อมด้วยเครื่องดนตรีไทยเพื่อตีความให้เข้าใจมากขึ้น จากนั้นลองบรรเลงเปียโนในลักษณะด้นสด เพื่อหาเสียงประสานและเทคนิคการบรรเลงที่เหมาะสม ในขั้นตอนของการบันทึกโน้ต เริ่มจากร่างทำนองหลักแต่ละทำนองให้เห็นภาพรวมของเพลงทั้งหมด เมื่อได้ทำนองหลักครบถ้วนจึงประพันธ์แนวประสานและเลือกใช้เสียงประสานให้เหมาะสม

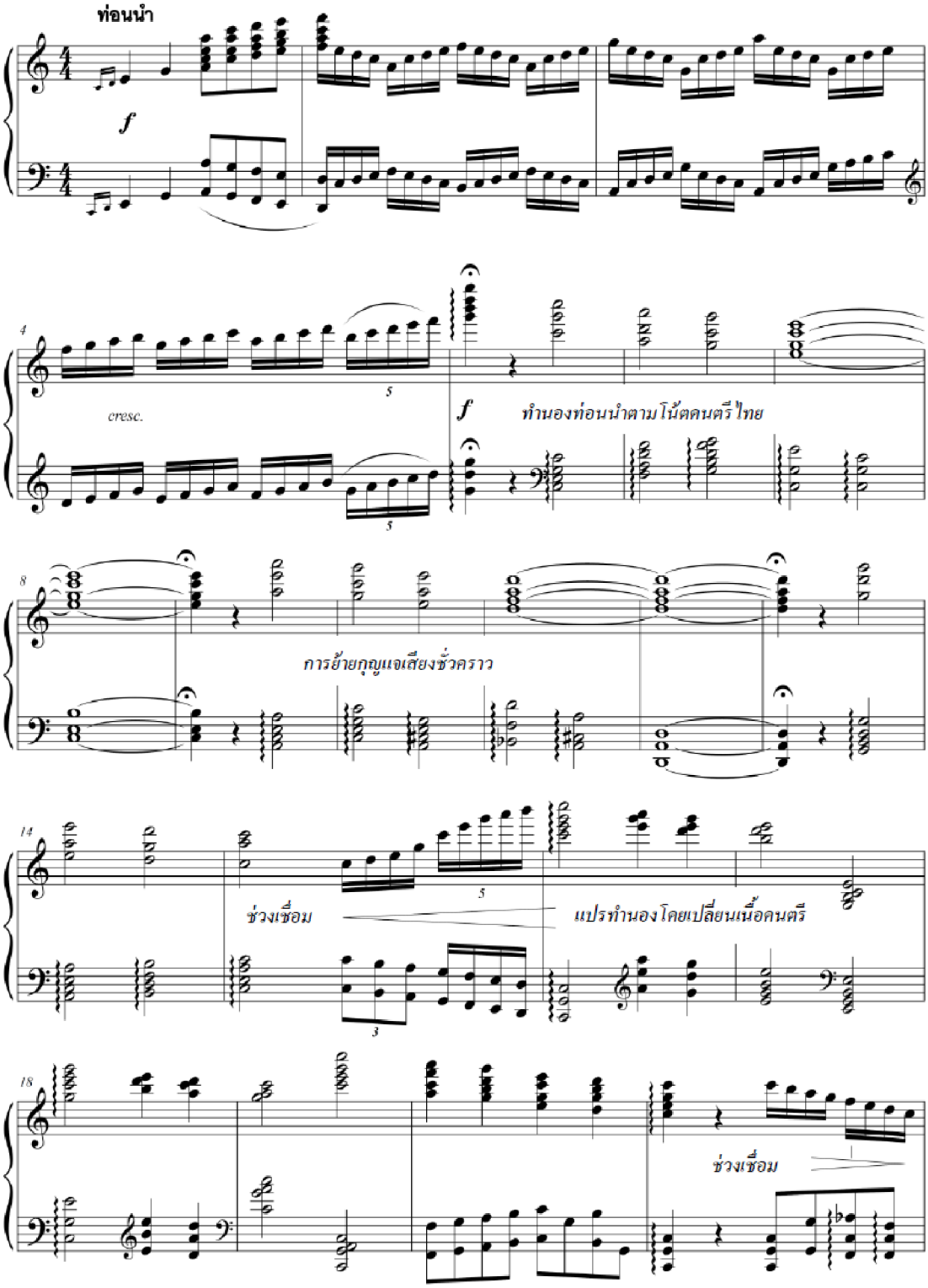
จากการวิเคราะห์โครงสร้างของเพลง สิ่งที่เห็นได้ชัดที่สุดคือการซ้ำของทำนอง โดยฉพาะอย่างยิ่งทำนองที่ 3 ที่อยู่ทั้งในท่อน 1 และท่อน 2 แต่ละครั้งมีซ้ำ 2 เที่ยว จึงแปรทำนองของเที่ยวซ้ำให้แตกต่างกันทุกเที่ยว เพื่อให้เพลงมีทิศทางมุ่งไปข้างหน้า นอกจากนี้การมีช่วงจังหวะยาวของทำนองเกือบทุกต้นบรรทัด และประโยคลงท้ายก่อนจังหวะฉับหรือจังหวะตกซึ่งไม่ใช่ลักษณะทั่วไปของเพลงไทย จังหวะยาวนั้นเป็นจุดที่สามารถประพันธ์ทำนองใหม่ หรือเป็นทำนองรอง ซึ่งจะอยู่ทั้งในแนวมือขวาและมือซ้ายตามความเหมาะสม หลังจบอัตราสามชั้น อัตราสองชั้น และอัตราชั้นเดียว จะแปรทำนองอย่างอิสระมากขึ้นในหางเพลงและลูกหมด

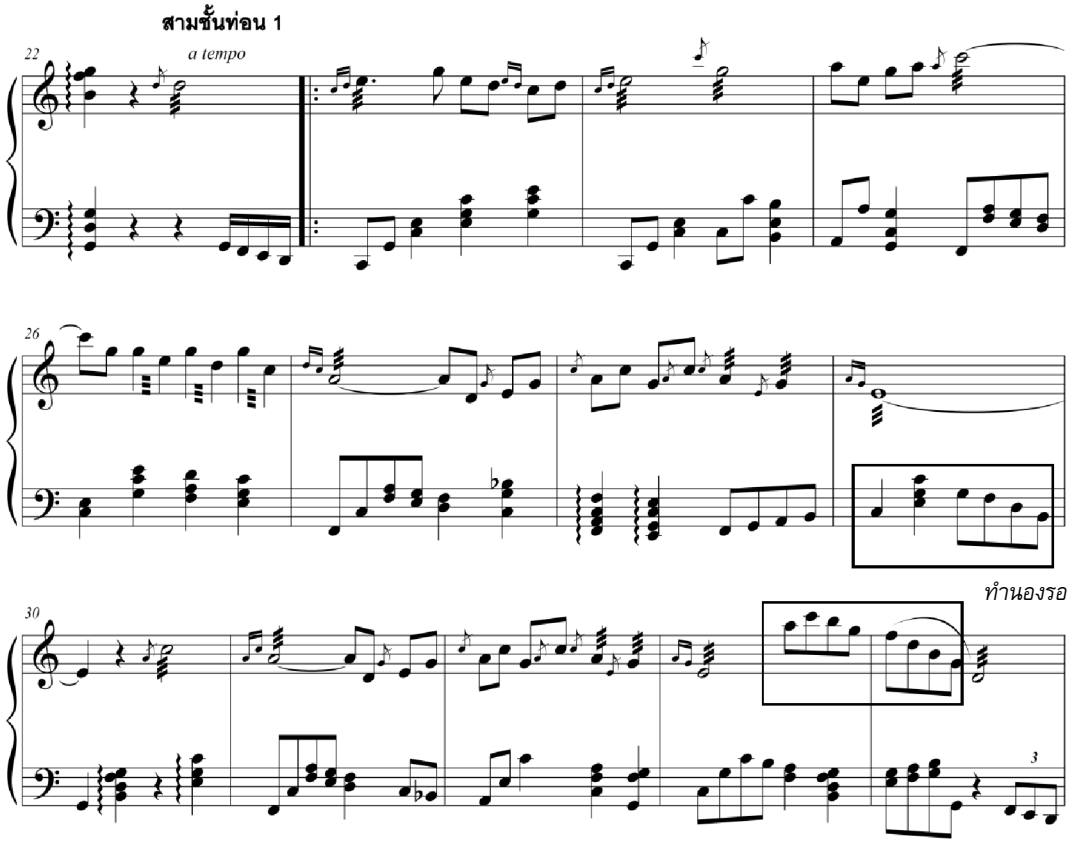
เทคนิคการเรียบเรียงเพลงแสนคำนึง (เถา) สำหรับเดี่ยวเปียโน เน้น 2 เทคนิคหลัก คือ *การแปรทำนอง และการใช้เสียงประสาน*

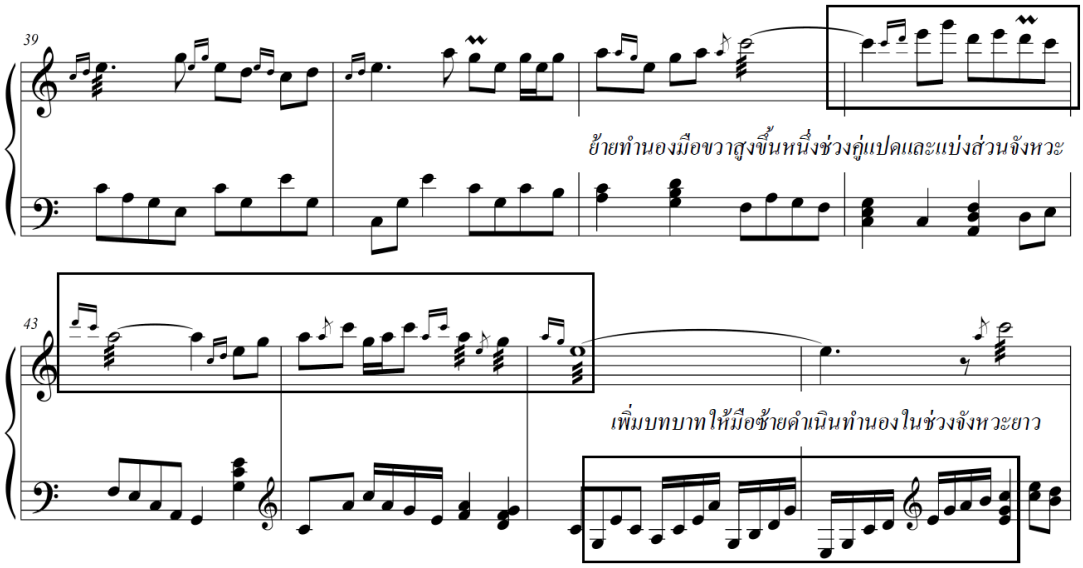
1. การแปรทำนอง

บทเรียบเรียงนี้ตีความเรื่องราวของความคิดคำนึงและความอาลัยอาวรณ์ตั้งแต่เริ่มท่อนนำ (ตัวอย่างที่ 6) ซึ่งเป็นการนำเสนอเพื่อเข้าสู่บทเพลงทั้งหมด ท่อนนำนี้ใช้แนวคิดลักษณะเดียวกับบทนำหรือเพรลูด (prelude) ของดนตรีตะวันตก ทำนองที่มีจังหวะยาวของบทนำนี้ สามารถใช้สีสันของเสียงประสานมาเสริมอารมณ์ความรู้สึกได้ นอกจากนี้ยังใช้วิธีการบรรเลงแบบเปียโนคลาสสิก เพื่อให้คุณลักษณะของเสียงน่าสนใจยิ่งขึ้น

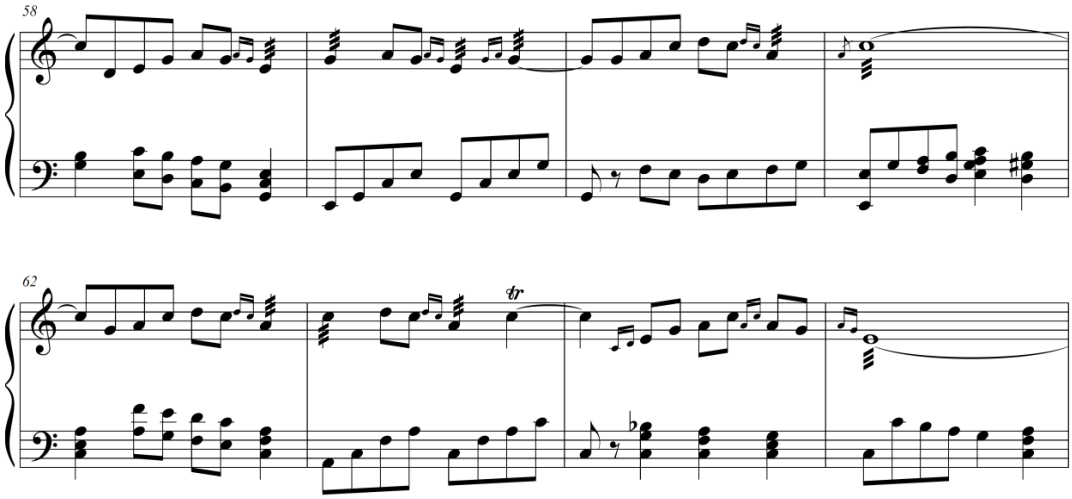
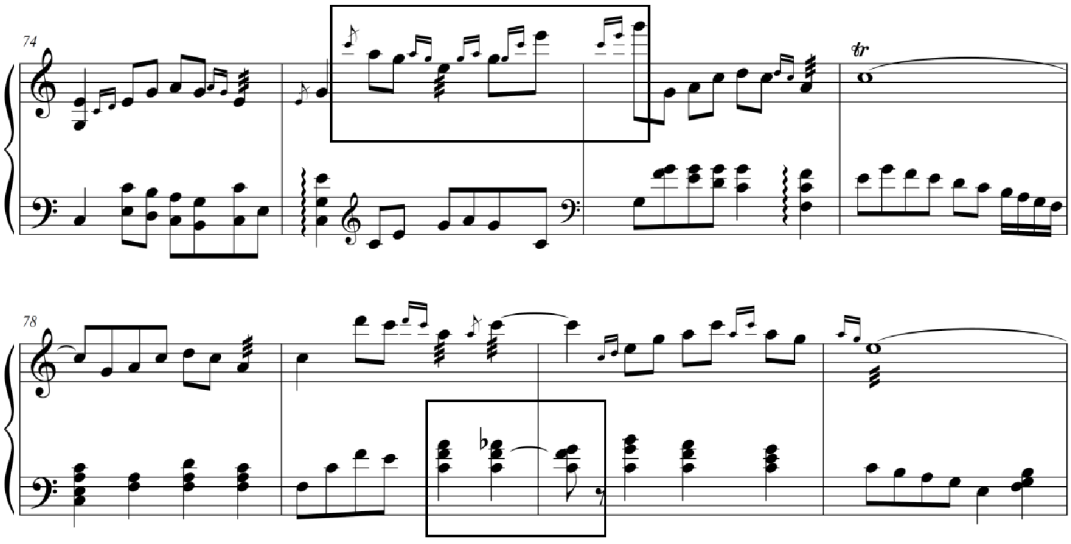
ถ้าบรรเลงด้วยวงมโหรี ระนาดเอกจะเป็นเครื่องที่เล่นเกริ่นนำด้วยการไล่เสียง จึงได้นำตอนเกริ่นด้วยลักษณะการไล่เสียงของระนาดเอกมาเป็นตอนเริ่มต้นของบทเรียบเรียงนี้ด้วย แต่เพิ่มเสียงของบันไดเสียงเมเจอร์ ให้สองมือเล่นโน้ตซ้อนทั้งทิศทางขนานและแยกทาง แล้วจึงตามด้วยทำนองของบทนำตามโน้ตของดนตรีไทย บางครั้งประพันธ์ทำนองรองเพื่อเป็นช่วงเชื่อมสั้นๆ ท้ายวลีใช้เครื่องหมายค้าง (fermata) ทำให้จังหวะเป็นไปตามลีลาของผู้บรรเลง ท่อนนำนี้เป็นจังหวะอิสระ ก่อนที่จะเข้าจังหวะปกติหรือเข้าหน้าทับปกติ

ตัวอย่างที่ 6 ท่อนนำ

การเขียนทำนองสำหรับเปียโน เริ่มเขียนโน้ตหลักของเพลงก่อน (ดังตัวอย่างที่ 1 - 5) คือ บันทึกโน้ตโดยไม่ใช้โน้ตประดับมากนัก เมื่อลองบรรเลงโดยใส่ลูกเล่นตามแบบดนตรีไทย พบว่าเทคนิคที่ใช้ส่วนใหญ่โดยเฉพาะอย่างยิ่งในอัตราสามชั้นยังคงเป็นการกรอและการสะบัด ดังนั้นในช่วงที่ประโยคมีจังหวะยาว จึงได้แนวคิดที่จะประพันธ์ทำนองรองทั้งในแนวของมือขวาและมือซ้าย เพื่อที่จะไม่ต้องกรอยาวทุกครั้งที่มีจังหวะยาว ทำนองรองที่มาแทรกจะสัมพันธ์กับประโยคเพลงที่บรรเลงมา คล้ายกับเป็นทำนองโต้ตอบกับประโยคหลัก ทำให้เกิดทำนองใหม่ๆ ขึ้นในอัตราสามชั้นหลายทำนอง (ตัวอย่างที่ 7) แสดงทำนองรองตอนท้ายประโยค (ห้องที่ 29-30 และ 33-34) ทำนองรองนี้บรรเลงทั้งแนวของมือซ้ายและมือขวา บางครั้งบรรเลงขนานกัน และบางครั้งบรรเลงแบบเหลื่อมกัน เพื่อให้เกิดการประสานแนวนอนด้วย

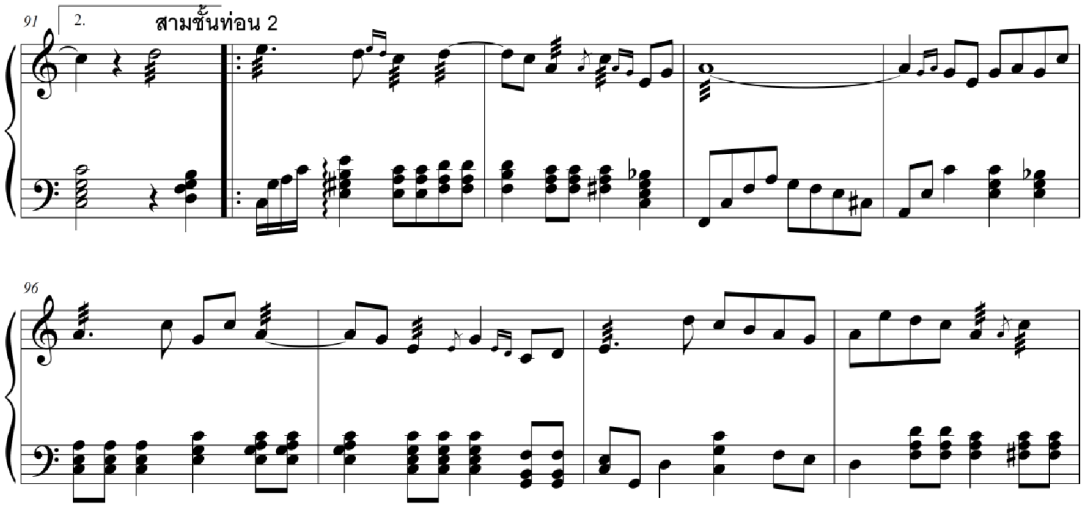
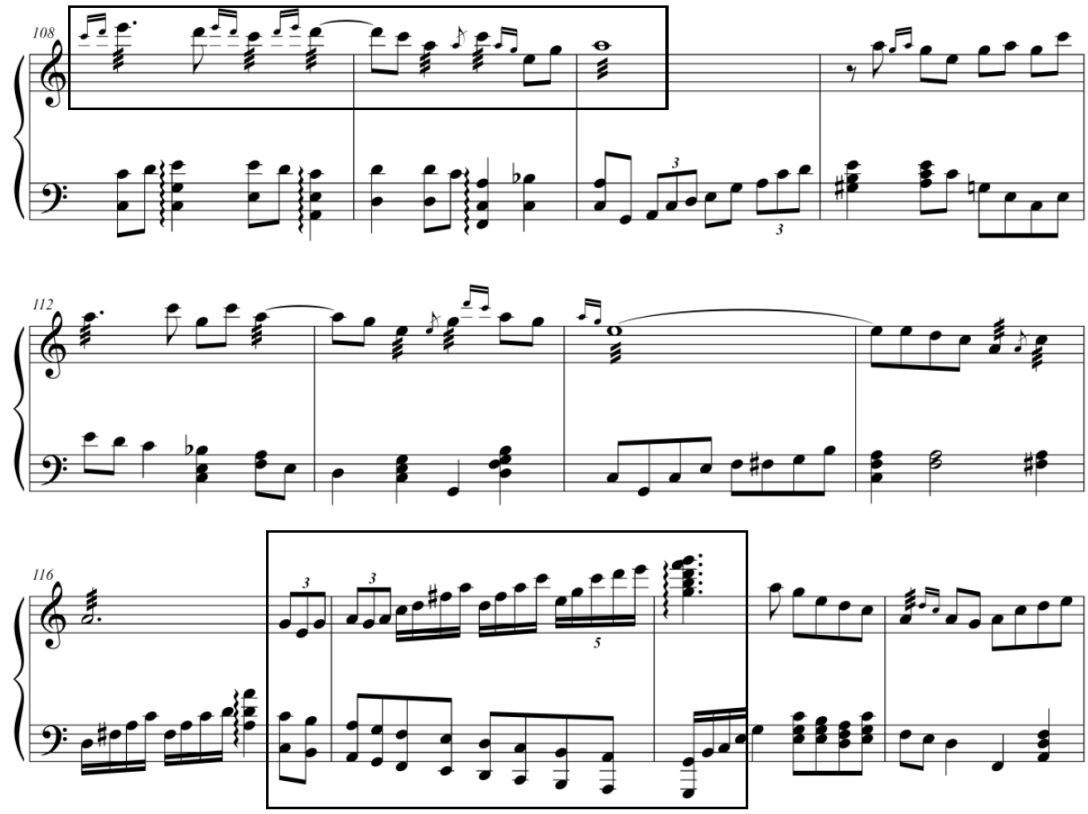
ตัวอย่างที่ 7 ทำนองหลัก อัตราสามชั้นท่อน 1 และทำนองรองในช่วงท้ายประโยค

ทำนองหลักนี้จะบรรเลงซ้ำ 2 เที่ยว ในเที่ยวที่ 2 จะแปรทำนองในรูปแบบต่าง ๆ เช่น ให้มือขวาบรรเลงสูงขึ้น 1 ช่วงคู่แปด หรือเพิ่มแนวทำนองให้มือซ้ายแทนการใช้คอร์ดแนวตั้งในครั้งแรก ทำให้เกิดทำนองใหม่เพิ่มขึ้นอีก เปรียบเทียบทำนองห้องที่ 23-25 ของตัวอย่างที่ 7 กับห้องที่ 42-44 ของตัวอย่างที่ 8 จะเห็นได้ว่าในเที่ยวหลัง ได้แบ่งส่วนของจังหวะและตกแต่งเพิ่มเติมสีสันด้วยโน้ตประดับ เพิ่มบทบาทให้มือซ้ายบรรเลงมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 7 และตัวอย่างที่ 8)

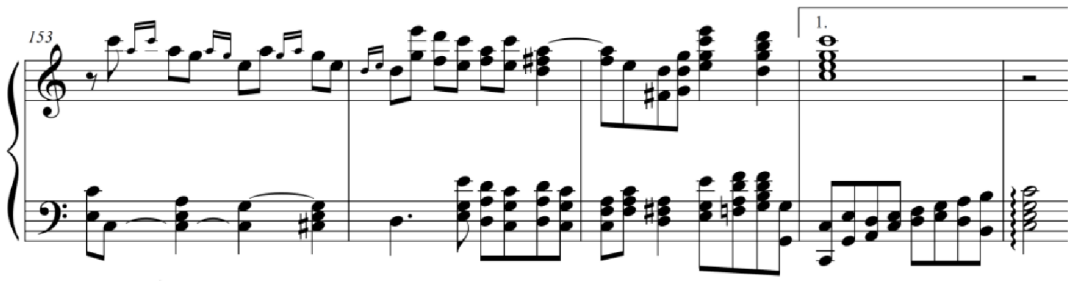
ตัวอย่างที่ 8 การซ้ำของทำนองหลัก

สำหรับทำนองหลักที่ 2 เที่ยวหลังแปรทำนองโดยการเพิ่มลูกเล่นโดยการให้มือขวาบรรเลงโน้ตสะบัดในช่วงเสียงสูง เพื่อแสดงถึงเสียงต่าง ๆ ของธรรมชาติ ทำนองที่ 2 กลับมาทั้งหมดอีกครั้งในช่วงครึ่งหลังของท่อน 2 และบรรเลง 2 เที่ยวเช่นเดิม แต่ในการซ้ำของท่อน 2 ได้แปรทำนองออกไปในลักษณะอื่นเพื่อแสดงถึงการจบของอัตราสามชั้น นอกจากนี้ยังใช้การประสานเสียงในแนวทำนองมือขวา โดยบรรเลงขนานคู่ 6 เพื่อเพิ่มสีสันของเสียงแบบตะวันตก (ตัวอย่างที่ 9)

ตัวอย่างที่ 9 ทำนองที่ 2 ในท่อน 1 ของอัตราสามชั้น เปรียบเทียบเที่ยวแรกและเที่ยวหลัง

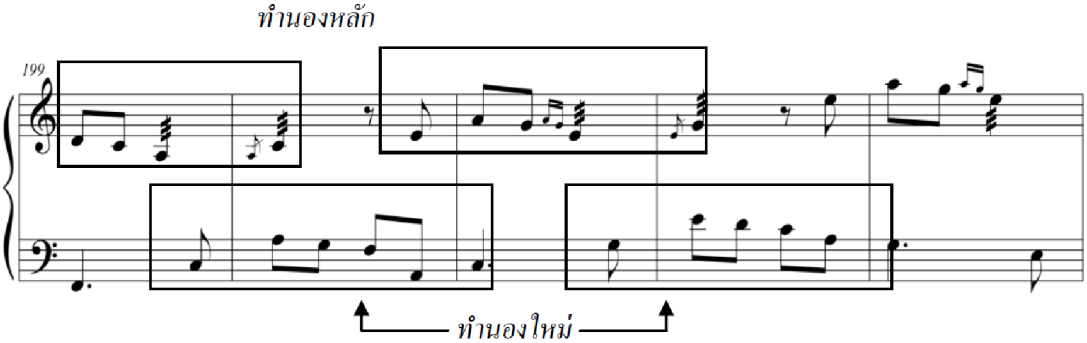
เที่ยวแรก

เที่ยวหลัง เพิ่มลูกเล่นด้วยโน้ตประดับ และเปลี่ยนสีสันของแนวประสานโดยใช้คอร์ดยืม

สำหรับท่อน 2 ของอัตราสามชั้น เริ่มต้นด้วยการเปลี่ยนวิธีการเล่นประสานให้มีเนื้อดนตรีหนาแน่นขึ้น คือใช้คอร์ดแนวตั้ง ให้เสียงบนสุดของคอร์ดนั้นเลียนแบบแนวทำนอง หลังจากใช้การประสานด้วยคอร์ดแนวตั้งไปจนจบทำนองหลักเที่ยวแรก ก็ได้แปรแนวทำนองนี้ในเที่ยวหลัง โดยใช้วัตถุดิบการคล้ายคลึงกับท่อน 1 เช่น การเล่นทำนองสูงขึ้นหนึ่งช่วงคู่แปด แต่ในท่อนนี้แปรทำนองโดยเพิ่มส่วนของจังหวะให้ละเอียดมากขึ้น คือใช้ทั้งโน้ตสามพยางค์และจังหวะไม่ปกติ (ตัวอย่างที่ 10)

ตัวอย่างที่ 10 ทำนองหลักท่อน 2 ของอัตราสามชั้น

เที่ยวแรก

เที่ยวหลัง ย้ายช่วงคู่แปดและแบ่งส่วนจังหวะของทำนองหลักให้ละเอียดขึ้น

การกลับมาของทำนองหลักที่สองนั้น ก็คือทำนองเดียวกับของท่อน 1 และยังคงบรรเลง 2 เที่ยวเช่นกัน ในเที่ยวแรกและช่วงต้นของเที่ยวหลังบรรเลงแบบเดียวกับท่อน 1 แต่การซ้ำในท่อน 2 ได้แปรทำนองในลักษณะอื่นให้แตกต่างออกไป คือใช้การประสานแนวตั้งในช่วงท้าย เพื่อให้จบอัตราสามชั้นด้วยความหนักแน่น (ตัวอย่างที่ 11)

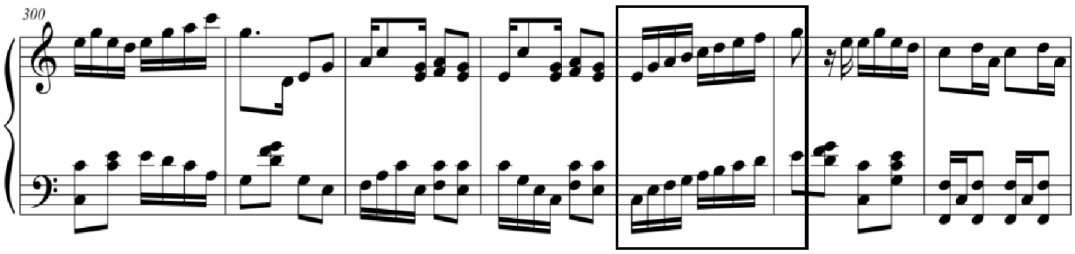
ตัวอย่างที่ 11 ตอนจบของอัตราสามชั้น

ในอัตราสองชั้นและอัตราชั้นเดียวใช้แนวคิดเดียวกับอัตราสามชั้น คือการเปลี่ยนแปลงวัตถุดิบและการแปรทำนองในเที่ยวหลัง แนวคิดหลักของการแปรทำนองอัตราสองชั้นเน้นไปที่การใช้รูปแบบจังหวะที่กระชับมากขึ้น นอกจากนี้ยังพบลูกเล่นซึ่งไม่มีในอัตราสามชั้น คือ ลูกล้อ ลูกขัด และลูกเหลื่อม จึงได้ประพันธ์ทำนองใหม่มาเหลื่อมกับทำนองหลักแทนการใช้ทำนองที่เหมือนกันเพื่อให้มีความน่าสนใจขึ้น (ตัวอย่างที่ 12)

ตัวอย่างที่ 12 ลูกเหลื่อมตอนหนึ่งของอัตราสองชั้น ท่อน 1

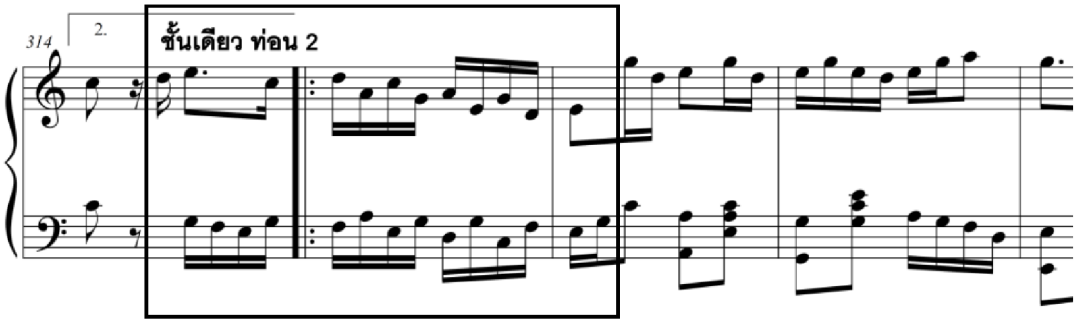


สำหรับชั้นเดียวซึ่งมีอัตราความเร็วมากกว่าสามชั้นและสองชั้น ใช้อัตราจังหวะ 2/4 แบ่งส่วนจังหวะให้ละเอียดขึ้น และแปรแนวทำนองในเที่ยวหลังเช่นกัน บุคลิกของชั้นเดียวมีความร่าเริง มากขึ้น จึงเพิ่มความหนาแน่นของแนวประกอบในมือซ้าย และใช้การประสานแนวนอนหรือการสอดประสานให้เกิดแนวเสียงหลากหลาย นอกจากนี้ยังใช้เสียงที่เป็นตะวันตกมากขึ้นในการแปรทำนอง (ตัวอย่างที่ 13 และตัวอย่างที่ 14)

ตัวอย่างที่ 13 การแปรทำนองในตอนหนึ่งของอัตราชั้นเดียว ท่อน 1



ตัวอย่างที่ 14 การเพิ่มแนวสอดประสานในอัตราชั้นเดียว ท่อน 2



จะเห็นได้ว่าการแปรแนวทำนองเป็นแนวคิดสำคัญในการเรียบเรียง เพราะมีโครงสร้างของเพลงที่มีการซ้ำอยู่ตลอดเวลาเป็นองค์ประกอบชี้นำ การแปรทำนองจะช่วยให้เพลงมีทิศทางการพัฒนาและมีความหลากหลายน่าสนใจ อย่างไรก็ตาม ก็ยังต้องเน้นเรื่องความเป็นเอกภาพของเพลง ตลอดจนการรักษาลูกตกเดิมอย่างเคร่งครัด

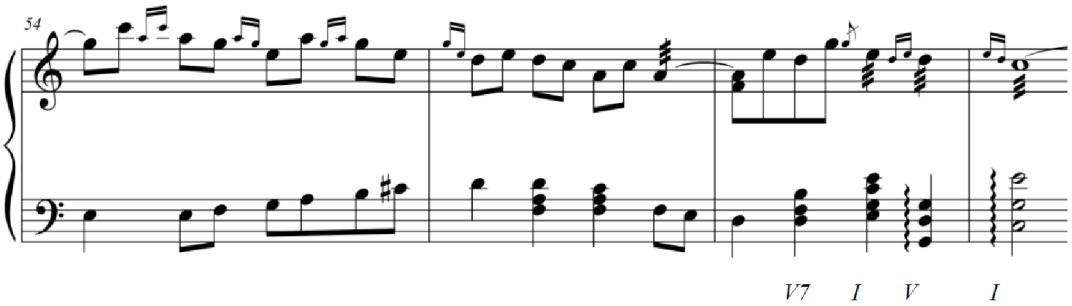
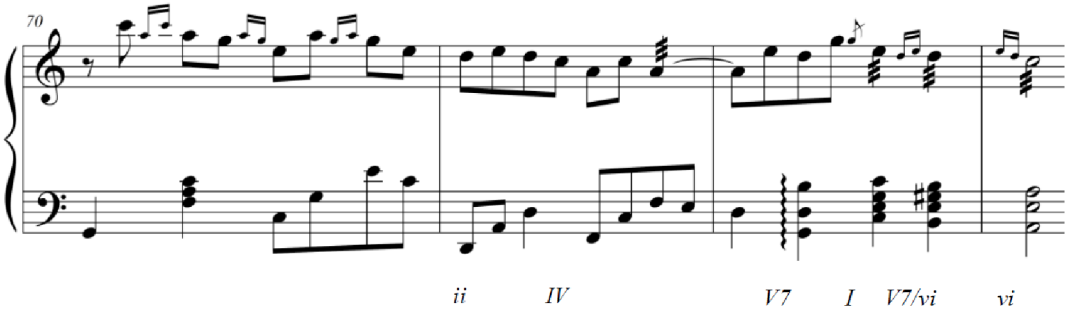
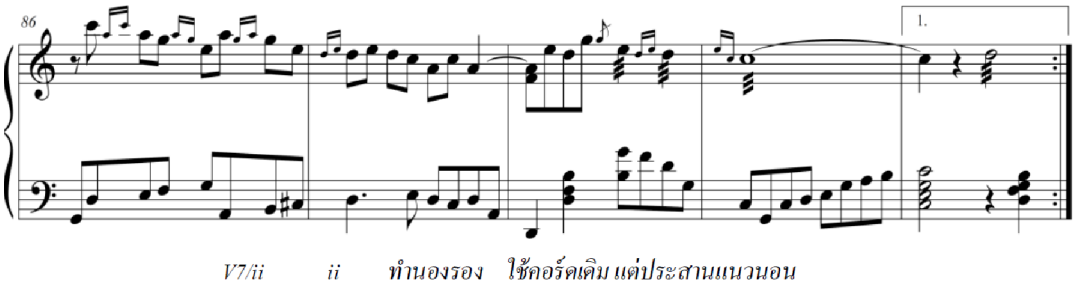
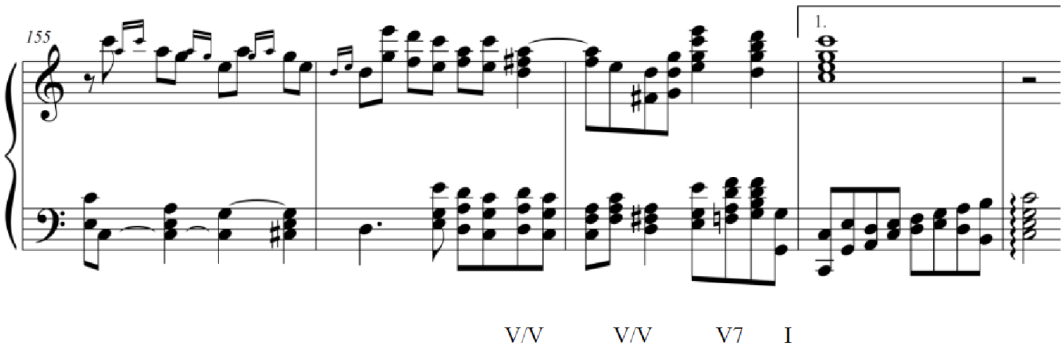
2. เสียงประสาน

แนวคิดหลักที่สำคัญอีกประการหนึ่งของบทเรียบเรียงเพลงแสนคำนึง (เถา) สำหรับเดี่ยวเปียโน ก็คือสีสันของเสียงประสาน ในเบื้องต้น เสียงประสานที่ประกอบทำนองในลักษณะนี้จะใช้เสียงประสานพื้นฐานเป็นหลัก ดังที่ได้ศึกษาจากบทเรียบเรียงของครูสุมิตรา สุจริตกุล (พ.ศ. 2450-2529) ที่ใช้คอร์ดพื้นฐาน เรียบง่าย จนมาถึงยุคของพันเอกชูชาติ พิทักษากร (พ.ศ.2477-) ใช้เสียงประสานที่มีความซับซ้อนขึ้น เช่น การใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสอง (secondary dominant) ตามแบบแผนของยุคคลาสสิก และการใช้เสียงนำ (voice leading) ในแนวเบสเพื่อให้การเกลาคอร์ดนั้นราบรื่น การใช้เสียงประสานของเพลงแสนคำนึง (เถา) ในบทเรียบเรียงนี้จึงได้นำแนวคิดดังกล่าวมาเป็นพื้นฐาน และเพิ่มเติมสีสันอื่นๆ ให้มีความร่วมสมัยมากขึ้น

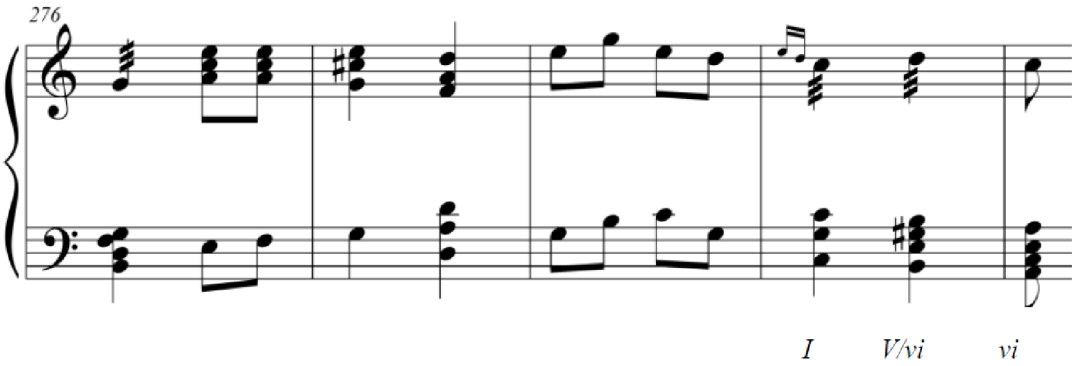
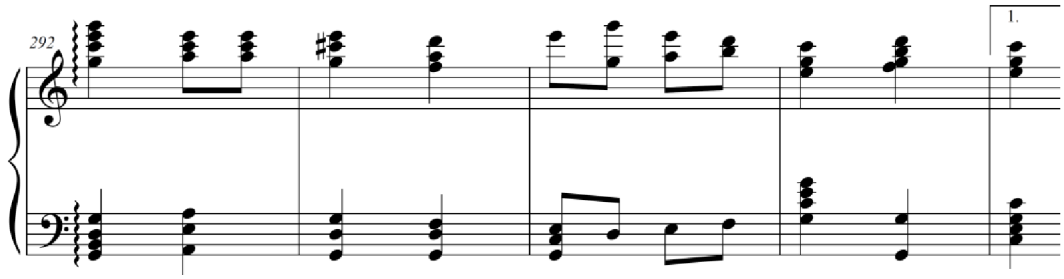
จากท่อนนำ (ย้อนดูตัวอย่างที่ 6) ห้องที่ 8 นั้น ใช้คอร์ดทบเจ็ด (C Major 7th) ค้างยาว เพื่อสร้างบรรยากาศการ "คำนึง" ถึง จากนั้นการดำเนินคอร์ดในห้องที่ 9-10 ใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสองนำเข้าสู่กุญแจเสียง D ไมเนอร์ โดยในระหว่างดำเนินคอร์ด ได้แทรกเสียงของเคเดนซ์ขัด ก่อนเกลาเข้าสู่กุญแจเสียง D ไมเนอร์ เป็นการย้ายกุญแจเสียงชั่วคราว (tonicization) ก่อนจะเกลากลับเข้าสู่กุญแจเสียง C เมเจอร์อีกครั้ง หลังจากนั้นในห้องที่ 16-19 ใช้คอร์ดทบเจ็ดชนิดไมเนอร์เรียงต่อกัน บรรเลงแบบคอร์ดแนวตั้ง โดยไม่ใช้เทคนิคการกรอ เป็นการเลียนเสียงเครื่องตีที่มีเสียงกังวาน เช่น ฆ้อง เป็นต้น

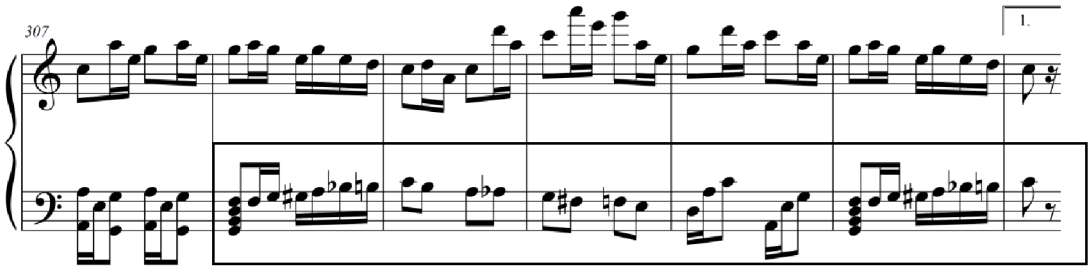
ในการเสนอทำนองที่เป็นเที่ยวแรกส่วนใหญ่จะใช้คอร์ดพื้นฐาน ดำเนินไปอย่างเรียบง่ายด้วยแนวประสานแบบแตกคอร์ด (broken chord) สลับกับการเล่นทำนองรอง แต่ในรอบซ้ำทวนได้เพิ่มเติมแนวประสานให้เคลื่อนไหวมากขึ้น บางครั้งใช้คอร์ดยืม (borrowed chord) จากกุญแจเสียงขนาน (parallel key) ดังที่กล่าวไปแล้วในตัวอย่างที่ 9 การใช้เสียงประสานในแต่ละครั้งของเที่ยวซ้ำ จะมีการเปลี่ยนแปลงและเพิ่มเติมสีสันทุกครั้ง เพื่อให้เพลงมีทิศทางมุ่งไปข้างหน้า ตัวอย่างต่อไปนี้เปรียบเทียบวิธีการเรียบเรียงทำนองลงท้ายของแต่ละเที่ยว (ตัวอย่างที่ 15)

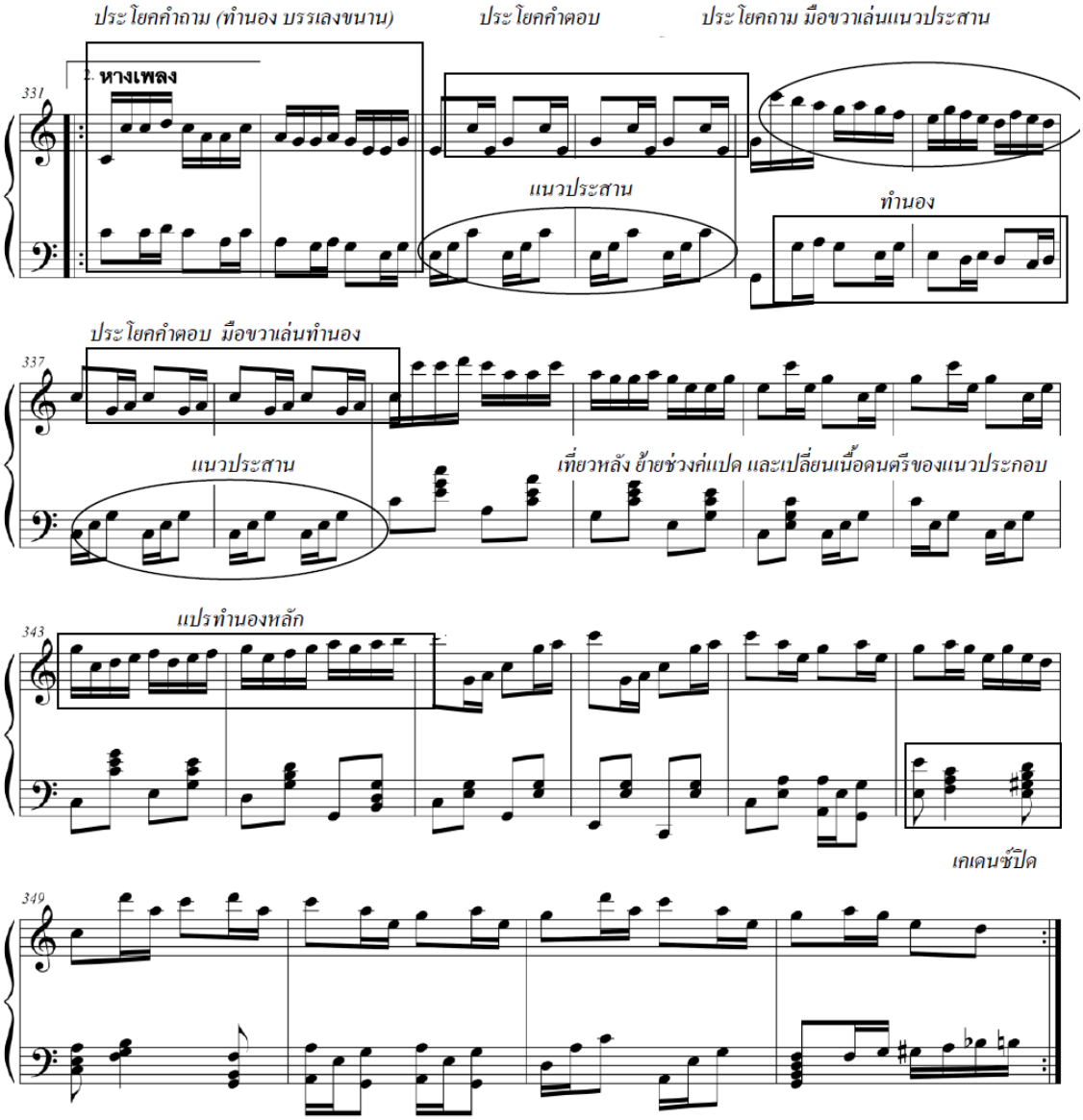
ตัวอย่างที่ 15

15.1) ลงท้ายทำนองที่ 1

15.2) ห้องที่ 70-72 ท่อน 1 และ 139-142 ในท่อน 2 เชื่อมระหว่างเที่ยวแรกและเที่ยวหลัง

15.3) เที่ยวหลัง (ตอนจบท่อน 1)

15.4) ตอนจบท่อน 2 และจบอัตราสามชั้น ใช้คอร์ดแนวตั้ง

เสียงประสานที่ใช้ในอัตราสองชั้นและชั้นเดียวใช้แนวคิดเดียวกันกับอัตราสามชั้น ทั้งทิศทางของคอร์ดและการใช้เคเดนซ์ขัดมาเชื่อมรอบซ้ำทวน และใช้เคเดนซ์ปิดในรอบจบ (ตัวอย่างที่ 16)

ตัวอย่างที่ 16

16.1) ทำนองลงท้ายแต่ละเที่ยวของอัตราสองชั้น

16.2) ตอนจบของอัตราสองชั้น

ในอัตราชั้นเดียวทั้งสองท่อน ได้เพิ่มลูกเล่นต่าง ๆ ให้มีความหลากหลายขึ้นอีกเพื่อให้สอดคล้องกับอารมณ์ของอัตราชั้น เช่น การใช้เสียงโครมาติกมาประสานแนวนอนในการลงลูกจบของท่อน 1 (ตัวอย่างที่ 17)

ตัวอย่างที่ 17 ตอนจบของอัตราชั้นเดียวท่อน 1

ต่อจากอัตราชั้นเดียวยังมีหางเพลง และลูกหมด บรรเลงต่อเนื่องกันโดยไม่มีช่วงออกเดี่ยว เพราะเรียบเรียง ขึ้นสำหรับเปียโนบรรเลงเดี่ยว ในช่วงหางเพลงและลูกหมดยังคงเพิ่มเติมลูกเล่น และแปรทำนองอิสระมากกว่าในท่อนหลัก หางเพลงเป็นช่วงที่ผู้ประพันธ์สื่อถึงธรรมชาติที่อยู่ในป า เสียงเล็กเสียงน้อยเปรียบเสมือนเสียงนก ผู้ประพันธ์ตั้งใจให้ผู้บรรเลงแสดงเม็ดพรายให้เต็มที่ วงดนตรีไทยจะบรรเลงหางเพลงแบบโต้ตอบกัน เช่น วงดนตรีมโหรีจะบรรเลงโต้ตอบระหว่างระนาดเอกกับวง จึงเรียบเรียงให้สองมือสลับกันเล่นทำนองและแนวประสาน ใช้บันไดเสียงเมเจอร์อย่างอิสระมากขึ้น และใช้เสียงโครมาติกประสานแนวนอน แต่ยังคงรักษาลูกตกเดิมอย่างเคร่งครัด (ตัวอย่าง ที่ 18)

ตัวอย่างที่ 18 หางเพลง

ในด้านเทคนิคการบรรเลง ทางเดี่ยวนี้ได้ผสมผสานแนวคิดทั้งความเป็นไทยและตะวันตกเข้าด้วยกัน มีเทคนิคการบรรเลงทั้งแบบดนตรีไทยและเทคนิคมาตรฐานของเปียโน ผู้บรรเลงสามารถเพิ่มเติมเสียงต่าง ๆ ให้เป็นเอกลักษณ์ของตนเองได้ หรือจะบรรเลงทำนองรองแบบดั้นสดโดยไม่บรรเลงตามโน้ตก็ได้ ในโน้ตต้นฉบับจะมีการชี้นำรายละเอียดด้านการบรรเลงเพียงเล็กน้อย เช่น สำเนียง อัตราความเร็ว หรือระดับความดังเบา เพราะต้องการให้บุคลิกเพลงในช่วงนั้น ๆ เป็นไปในทิศทางเดียวกัน

บทเรียบเรียงเพลงแสนคำนึง (เถา) สำหรับเดี่ยวเปียโน ได้นำเสนอแนวคิดใหม่ๆ ทั้งด้านการแปรทำนอง การใช้เสียงประสาน และลูกเล่นต่างๆ สิ่งสำคัญที่ต้องระมัดระวังเสมอก็คือความถูกต้องครบถ้วนของกลอนเพลงและหน้าทับ ในการเรียบเรียงจึงต้องเคร่งครัดเรื่องการลงลูกตก ให้เป็นไปตามโน้ตที่ผู้ประพันธ์กำหนดไว้ ในขณะเดียวกันเมื่อมีแนวคิดหลายแนวคิดที่บรรจุลงในเพลง ก็จะต้องไม่ให้เสียความเป็นเอกภาพ การพัฒนาทุกจุดจะต้องมีความสัมพันธ์กัน มีที่มาและที่ไปอย่างมีเหตุผล บทเรียบเรียงลักษณะนี้ถือได้ว่าเป็นการทดลองแนวคิดใหม่ ซึ่งจะต้องมีความเหมาะสม สำหรับการนำไปบรรเลงด้วย เปียโน โน้ตและเทคนิควิธีการบรรเลงยังคงขัดเกลา และปรับปรุงแก้ไข เพื่อเป็นแนวทางในการพัฒนางานชิ้นอื่นต่อไป

บรรณานุกรม

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *การแสดงเดี่ยวเปียโนเพลงไทย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555.

_____. *ดนตรีคลาสสิก: รวมข้อเขียนภาษาไทย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต, 2551.

_____. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์* .พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต, 2554.

_____. *วรรณกรรมเปียโนแห่งกรุงสยาม*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต, 2555.

พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา. "การบันทึกโน้ตเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโน." *วารสารดนตรีศิลปากร* 1, 1 (2556): 31-43.