การสร้างสรรค์เพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟังในรูปแบบการสรรเสริญบูชา ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา[1]

CREATION OF *NAPHAT* MUSIC COMPOSITION FOR LISTENING PURPOSES IN A WORSHIP SCHEME, *DURIYAPHATTHAYAPHIROM, THOTSATHEP APHIWANTHANA* SUITE[1]

เดชน์ คงอิ่ม[*], นพคุณ สุดประเสริฐ[**], ดุษฎี มีป้อม[***]
Dejn Gong-im[*], Noppakun Sudprasert[**], Dussadee Meepom[***]

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นผลส่วนหนึ่งจากงานวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาเอก เกี่ยวกับการประพันธ์เพลงไทย ชื่อ ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ทำนองเพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟังในรูปแบบการสรรเสริญบูชาจากผลการวิจัยที่ค้นพบ ด้วยวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ การสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีไทย นำผลการศึกษาเรื่อง อัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ ในทศเทพ มาสร้างสรรค์เป็นบทเพลง โดยนำเสนอแนวคิดในการสร้างสรรค์เนื้อร้อง ทางร้อง ทางเครื่อง วิธีการบรรเลงบทเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้น แนวคิดและแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงมี 3 องก์ ดังนี้ องก์ 1) ไตรรัตน์บูชา บุพกาจารียาภิวาท ประพันธ์ขึ้นเพื่อสรรเสริญบูชาพระรัตนตรัย บิดามารดา ครูอาจารย์ องก์ 2) มหาเทพ ประพันธ์ขึ้นเพื่อสรรเสริญบูชามหาเทพ ได้แก่ พระอิศวร พระอุมา พระนารายณ์ พระลักษมี พระพรหม พระสุรัสวดี พระคเณศ องก์ 3) ดุริยเทพ ประพันธ์ขึ้นเพื่อสรรเสริญบูชาเทพดุริยางค์ ได้แก่ พระประคนธรรพ พระวิษณุกรรม พระปัญจสีขร โดยเนื้อร้อง ทางร้อง ทางเครื่อง บรรเลงสอดแทรกด้วยกลวิธีและตบแต่งทำนองเป็นพิเศษอย่างวิจิตร ในบทประพันธ์ทั้ง 3 องก์ ผู้วิจัยนำอัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ ในทศเทพ ทั้ง 5 รูปแบบ มาเป็นสมุฏฐานในการประพันธ์ทางร้องและทางเครื่อง ทำให้บทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นมีความไพเราะ งดงาม

[1] บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่อง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา

[1] This article is a part of the thesis *Duriyaphatthayaphirom, Thotsathep Aphiwanthana* Suite.

[*] นักศึกษาหลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, dejngongim@gmail.com

[**] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, noppakun@gmail.com

[***] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, dusmeepom@gmail.com

[*] D.F.A. Student, Doctor of Fine Arts Program in Music, Graduate School, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts, dejngongim@gmail.com

[**] Assistant Professor, Dr., Program in Music and Drama, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts, nopsudprasert@gmail.com

[***] Assistant Professor, Dr., Doctor of Fine Arts Program in Music, Graduate School, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts, dusmeepom@gmail.com

Received 05/02/2566, Revised 30/03/2566, Accepted 20/04/2566

วิจิตร แสดงถึงการสรรเสริญบูชาในคุณแห่งสิ่งที่เคารพ บังเกิดความศักดิ์สิทธิ์และลุ่มลึกในการบรรเลง

คำสำคัญ : เพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟัง/ ดุริยพาทยาภิรมย์/ ทศเทพ

Abstract

This article is part of the findings of a doctoral thesis on Thai music composition, titled "*Duriyaphatthayaphirom, Thotsathep Aphiwanthana* Suite" which aims to create a *Naphat* melody as listening purpose in the form of praise based on the findings. It was done as a qualitative study, with experts in the field interviewed. The composition of the song, which were all taken from the study on the characteristics of *Naphat* melodies represents the concept of creative composition, lyric, vocal melody, instrumental melody, and practice technique. The composition's concept and inspiration are divided into three acts. Act 1, "*Trairat Bucha*", was composed in praise of the Triple Gem (*Rattana trai*), parents, and teachers. Act 2, "*Mahathep*", was composed to praise the worship of the Mahadeva, namely Shiva, Uma, Narai, Lakshmi, Brahma, Surassawadi, and Ganesha. Act 3, "*Duriyathep*", was composed to honor the deities, namely Prakhonthap, Vishnukam, and Panchasingkhon. Comprising lyric, vocal, and instrumental melodies, each with unique techniques and ornamentation. All three Acts were composed using the five types of the *Thotsathep* as a source of the vocal and instrumental parts. This source enhances the beauty of the music. It stands for worship of the sacred's divine power. An elaborate and sacred expression could be created during a performance.

Keywords: *Naphat* Music for Listening/ *Duriyaphatthayaphirom*/ *Thotsathep*

บทนำ

จากการศึกษาอัตลักษณ์มือฆ้องเพลงตระประจำองค์เทพเจ้าทั้งสิบ มีรูปแบบมือฆ้อง 5 รูปแบบ ได้แก่ 1) รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง 2) รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง 3) รูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลง 4) รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 และ 5) รูปแบบมือฆ้องร่วม ผู้วิจัยกำหนดในหัวข้อ ทศเทพ จากการศึกษาวิเคราะห์ตามหลักทฤษฎีดุริยางค์ไทย ด้วยการประมวลองค์ความรู้ของผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์อัตลักษณ์ของมือฆ้องตามโครงสร้างเพลงตระ อัตราจังหวะ 2 ชั้น ประกอบด้วยโครงสร้างของทำนองและหน้าทับไม้กลองที่ใช้ตะโพนและกลองทัดตีกำกับเข้าทำนองเพลงเท่านั้น โดยแบ่งทำนองเพลงออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนที่ 1) ทำนองไม้เดิน มีความยาวไม้เดินละ 1 จังหวะไม้กลอง เทียบได้กับอัตราจังหวะหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น ส่วนที่ 2) ทำนองไม้ลา มีความยาว 4 จังหวะ เทียบได้กับอัตราจังหวะหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น เพลงตระประจำองค์เทพเจ้าทั้งสิบ เพลงตระ

ทั้ง 10 มีไม้กลองเป็นจำนวนนับ 2 แบบ คือ ไม้กลอง 4 ไม้เดิน จำนวน 7 เพลง ได้แก่ ตระพระอุมา ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ตระพระลักษมี ตระพระสุรัสวดี ตระพระประคนธรรพ ตระพระวิษณุกรรม และตระพระปัญจสีขร ไม้กลอง 8 ไม้เดิน จำนวน 3 เพลง ได้แก่ ตระพระอิศวร ตระพระพรหม และตระพระคเณศ การศึกษาวิจัยพบว่า ในเพลงตระประจำองค์เทพเจ้าทั้งสิบ มีรูปแบบมือฆ้อง 5 รูปแบบ 9 เพลง ได้แก่ รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง รูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลง รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 และรูปแบบมือฆ้องร่วม ส่วนเพลงตระพระประคนธรรพจะมีรูปแบบมือฆ้องเพียง 4 รูปแบบ ได้แก่ รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง รูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลง และแบบมือฆ้องร่วม ไม่มีรูปแบบมือฆ้องคู่ 2

ผู้วิจัยนำผลในการวิเคราะห์และสังเคราะห์รูปแบบมือฆ้องเพลงตระประจำองค์เทพเจ้าทั้งสิบมาดำเนินการสร้างสรรค์ผลงานเพลงหน้าพาทย์ขึ้นใหม่เพื่อการฟัง ประกอบด้วยการสรรเสริญบูชา เริ่มด้วยบูชาพระรัตนตรัย บิดามารดา ครูอาจารย์ และเทพเจ้าทั้งสิบ บทประพันธ์ประกอบไปด้วย บทร้อง ทางร้อง และทางเครื่อง ที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่จากสมุฏฐานของเพลงสาธุการและเพลงหน้าพาทย์ตระประจำองค์เทพเจ้าทั้งสิบ และบรรเลงด้วยวงพาทยาภิรมย์ เป็นวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ผสมกระจับปี่ ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังนี้ กระจับปี่ ขลุ่ย ซออู้ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ตะโพน กลองตะโพน ฉิ่ง ฆ้องหุ่ย อีกทั้งยังเป็นการบันทึกองค์ความรู้ทางด้านดนตรีไทยที่ได้รับการสืบทอดมา ซึ่งจะก่อเกิดประโยชน์แก่วงการดนตรีไทย เกิดบทเพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟังในรูปแบบการสรรเสริญบูชาที่มีสุนทรียรส มีความงาม ความไพเราะ ความศักดิ์สิทธิ์ อันเกิดจากจินตภาพและทิพยภาวะของเทพเจ้าทั้งสิบ

วัตถุประสงค์

เพื่อสร้างสรรค์เพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟัง ในรูปแบบการสรรเสริญบูชา

วิธีดำเนินการวิจัย

วิธีการดำเนินการวิจัยงานวิทยานิพนธ์เรื่อง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา ผู้วิจัย ดำเนินการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยได้ศึกษาค้นคว้า รวบรวมข้อมูลทางวิชาการจากเอกสารงานวิจัย การสัมภาษณ์จากบุคคลที่เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ด้านเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีกรรมไหว้ครูและประกอบการแสดงโขน ละคร นำมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล สู่การวิจัยสร้างสรรค์ (Creative Research) เพื่อให้การวิจัยเป็นไปตามวัตถุประสงค์ ผู้วิจัยจึงดำเนินการตามขั้นตอนตามระเบียบวิธีการวิจัย ดังนี้ 1) คัดเลือกบุคคลผู้ให้ข้อมูล 2) สร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 3) การเก็บรวบรวมข้อมูลและการจัดทำข้อมูล 4) การตรวจสอบและการวิเคราะห์ข้อมูล 5) การวิเคราะห์และสร้างสรรค์บทเพลง 6) การตรวจสอบงานสร้างสรรค์ 7) การนำเสนอข้อมูล

ผลการวิจัยสู่การสร้างสรรค์

ผู้วิจัยนำข้อค้นพบจากการศึกษาวิจัยมาสร้างสรรค์ทำนองเพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟัง ในรูปแบบการสรรเสริญบูชา 3 องก์

ผู้วิจัยได้ประมวลคุณแห่งพระรัตนตรัย บิดามารดา ครูอาจารย์ เทพเจ้า เพื่อแต่งคำประพันธ์เป็นบทสรรเสริญบูชาสำหรับการบรรเลงและขับร้อง และตั้งชื่อตามหลักการตั้งชื่อเพลงของครูมนตรี ตราโมท

องก์ 1 ไตรรัตน์บูชา บุพกาจาริยาภิวาท นำเสนอด้วยการอ่านฉันท์ พร้อมด้วยเสียงของฆ้องหุ่ยบรรเลงและขับร้องเพลงสาธุการและสาธุการชั้นเดียว

องก์ 2 มหาเทพ บรรเลงและขับร้อง เพลงพระศิวะมหาเทพ เพลงพระอุมาเทวี เพลงพระวิษณุธราธร เพลงพระลักษมีเทวี เพลงพระพรหมธาดา เพลงพระสุรัสวดี เพลงพระคเณศสิทธายะ

องก์ 3 ดุริยเทพ บรรเลงและขับร้อง เพลงพระประคนธรรพเทวา เพลงพระวิษณุกรรมเทวา เพลงพระปัญจสีขรเทวา และน้อมอภิวันทนาด้วย เพลงตระศุภมงคล แล้วรัว

การสร้างสรรค์ทางร้องและทางเครื่อง

งานวิจัยสร้างสรรค์เพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟัง ในรูปแบบการสรรเสริญบูชา ด้วยการประพันธ์บทร้องเพื่อเป็นอภิวันทนาต่อพระรัตนตรัย บิดามารดา ครูอาจารย์ และทศเทพ ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทางร้องและทางเครื่อง องก์ 1 ขึ้นจากสมุฏฐานของเพลงหน้าพาทย์ เพลงสาธุการ เพลงสาธุการชั้นเดียว สร้างสรรค์ทางร้องและทางเครื่อง องก์ 2 ขึ้นจากสมุฏฐานของเพลงหน้าพาทย์ เพลงตระพระอิศวร ตระพระอุมา ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ตระพระลักษมี ตระพระพรหม ตระพระสุรัสวดี และตระพระคเณศ สร้างสรรค์ทางร้องและทางเครื่อง องก์ 3 จากสมุฏฐานของเพลงหน้าพาทย์ เพลงตระประคนธรรพ ตระพระวิษณุกรรม และตระพระปัญจสีขร โดยนำการวิเคราะห์อัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ในทศเทพที่ผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์รูปแบบของมือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ดังกล่าว จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ เพื่อนำมาวิเคราะห์อัตลักษณ์มือฆ้องและสร้างสรรค์ทางร้องและทางเครื่อง ดังนี้

ไพฑูรย์ เฉยเจริญ กล่าวถึงทำนองในเพลงหน้าพาทย์ไว้ ดังนี้

“เพลงหน้าพาทย์ เป็นเพลงที่มีลักษณะพิเศษทั้งรูปแบบของมือฆ้อง ทั้งเหมือนและทั้งแตกต่างกับเพลงอื่น ๆ และวิธีการปฏิบัติต้องเข้าใจถึงการแบ่งมือใช้กลอน การเน้นย้ำเสียงเพื่อให้เกิดพลังให้เกิดซึ่งความขลัง ความศักดิ์สิทธิ์ ไม่ง่ายเลยสำหรับการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ และก็ไม่ใช่ใครก็ได้ที่จะได้มานั่งในหน้าที่นี้ แต่ถ้าได้ศึกษาอย่างถ่องแท้และเข้าใจในรูปแบบของเพลง รูปแบบของการบรรเลงดีแล้ว ก็ย่อมจะปฏิบัติได้ดี โดยเฉพาะเรื่องรูปแบบของมือฆ้องที่เรียบเรียงขึ้นเป็นเพลง มีลักษณ์เฉพาะ เป็นอัตลักษณ์ที่สำคัญนำไปวิเคราะห์ได้ ... แต่เดิมเพลงหน้าพาทย์มีไว้สำหรับประกอบพิธีไหว้ครูและประกอบการแสดงโขน ละคร เพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟังยังไม่เคยมีมาก่อน การสร้างสรรค์ศิลปะด้านดนตรีไม่มีขอบเขตจำกัดใด ๆ สามารถทำได้หมด เพียงแต่ว่าทำแล้วมีความไพเราะหรือไม่”[2]

บุญช่วย โสวัตร กล่าวถึงการสร้างสรรค์เพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟังไว้ ดังนี้

“การสร้างสรรค์ ผู้สร้างสรรค์มีสิทธิในการสร้าง การแต่ง ได้อย่างอิสระเต็มที่ การนำโครงสร้างเดิม

[2] Phaithun Choeicharoen, “*Naphat* melodies,” interview by Dejn Gong-im, July 24, 2022.

จากเพลงต่าง ๆ มาสร้างสรรค์ สามารถทำได้ จะบอกที่มา ที่ไป หรือไม่บอก เป็นสิทธิของผู้สร้างสรรค์ ทำนองขึ้นต้นในเพลงหน้าพาทย์ประเภทเพลงตระ มีทั้งเป็นลูกเท่าปกติ ลูกเท่าตบแต่ง สามารถวิเคราะห์รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลงและมือฆ้องในเพลงได้อย่างกว้างขวาง ทั้งจังหวะและหน้าทับ การสร้างสรรค์หน้าพาทย์ในรูปแบบที่กำลังจะทำ สามารถทำได้ ถือว่าเป็นผู้บุกเบิกเพลงลักษณะนี้เป็นคนแรก แต่จะเพราะหรือไม่เป็นอีกเรื่องหนึ่ง มาตรฐานของการตีค่าของความไพเราะนั้นเป็นเรื่องยากอย่างยิ่ง ก็เป็นอีกเรื่องหนึ่ง"[3]

ขำคม พรประสิทธิ์ กล่าวถึงอัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ในทศเทพไว้ ดังนี้

"อัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ แบ่งตามลักษณะของทำนองเพลงได้ 5 รูปแบบ ได้แก่ 1) รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง 2) รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง 3) รูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลง 4) รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 และ 5) รูปแบบมือฆ้องร่วม รูปแบบมือฆ้องดังกล่าวปรากฏในการดำเนินทำนองเพลงหน้าพาทย์ทั้งสิบเพลง สามารถจำแนกความแตกต่างให้เห็นเป็นอัตลักษณ์ของเพลงนั้น ๆ ได้อย่างดี"[4]

ผู้วิจัยนำข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญที่ให้คำแนะนำมาแต่งทางร้องและทางเครื่องสำหรับงานสร้างสรรค์เรื่องดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา จากผลการวิจัยและนำเสนอให้ผู้เชี่ยวชาญด้านวรรณศิลป์ ด้านการขับร้อง และด้านดนตรีไทย ด้วยการสนทนากลุ่ม (Focus Group) และตรวจสอบความถูกต้องเหมาะสมของบทเพลงดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา โดยผู้เชี่ยวชาญ ดังนี้

1. ผู้เชี่ยวชาญด้านวรรณศิลป์และขับร้องเพลงไทย ประกอบด้วย 1) ศาสตราจารย์ ดร.คณพล จันทน์หอม 2) รองศาสตราจารย์ ดร.ชัชพล ไชยพร 3) รองศาสตราจารย์บุษยา ชิดท้วม และ 4) อาจารย์สมชาย ทับพร ได้ให้ข้อเสนอแนะบทร้อง ทางร้อง และผู้วิจัยได้นำมาสรุปเพื่อปรับปรุงให้เหมาะสมสำหรับงานสร้างสรรค์เป็นอย่างดี

2. ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย ประกอบด้วย 1) อาจารย์บุญช่วย โสวัตร 2) อาจารย์ไพฑูรย์ เฉยเจริญ 3) อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี 4) อาจารย์อุทัย ปานประยูร

แนวทางการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ทำนองเพลงดุริยพาทยาภิรมย์ จากอัตลักษณ์มือฆ้องในเพลงหน้าพาทย์ทั้ง 5 รูปแบบ มาสร้างสรรค์ลักษณะทำนองให้มีความผสมผสานกันระหว่างทางพื้น ทางกรอ และทำนองที่มีสำนวนทำนองล้อ ขัด ลัก เหลื่อม สามารถแสดงถึงกลวิธีการบรรเลงที่สอดคล้องกับลักษณะสำคัญของเพลงหน้าพาทย์ที่มีหน้าทับหน้าพาทย์ตีกำกับ และกำหนดให้ทำเพลงตระและรัวเฉพาะอยู่ในลำดับสุดท้ายของการบรรเลงและขับร้อง คือ เพลงตระศุภมงคล ลงรัวเฉพาะ ที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นตามขนบนิยมในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ วิธีการสร้างสรรค์ทำนองทางเครื่องและการสร้างสรรค์ทางร้อง ผู้วิจัยได้ใช้หลักในการประพันธ์เพลงไทย โดยนำข้อค้นพบในการศึกษามาสร้างสรรค์ โดยใช้จินตนาการและแรงบันดาลใจของผู้วิจัย ซึ่งเป็นไปตามทฤษฎีวิพิธลักษณาการสร้างสรรค์ของณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์[5] ที่กล่าวถึงการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านการประพันธ์เพลงเพื่อการสรรเสริญบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ว่าเกิดขึ้นด้วยแรงขับภายในของศิลปินผู้สร้างสรรค์ที่มีความศรัทธาความเชื่อต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ทั้งในพระพุทธศาสนาและในเทพเจ้า ซึ่งเป็นสิ่งที่มีอำนาจเหนือธรรมชาติ จึงเกิด

[3] Bunchuay Sovat, "*Naphat* music for listening," interview by Dejn Gong-im, August 5, 2022.

[4] Khamkom Pornprasit, "The characteristics of *Naphat* melodies," interview by Dejn Gong-im, August 20, 2022.

[5] Narongchai Pidokrajt, *Theory for research and music essence* (Lopburi: Nattaduriyang, 2020). (in Thai)

ผลงาน สร้างสรรค์ในรูปแบบสรรเสริญบูชาขึ้น งานสร้างสรรค์ที่นำเสนอในบทความวิจัยนี้ ผู้วิจัยเลือกผลงานสร้างสรรค์มานำเสนอเฉพาะเพลงพระวิษณุธราธร

วิธีการสร้างสรรค์ทางร้องและทางเครื่อง มีดังนี้

1. แต่งบทร้องเพลงพระวิษณุธราธร ด้วยแรงบันดาลใจ ในศรัทธา ความเชื่อ ความศักดิ์สิทธิ์ ที่มีต่อองค์พระนารายณ์ ดังที่ พระยาสัจจาภิรมย์ ได้กล่าวไว้ว่า พระนารายณ์อวตารด้วยรูปทรงต่าง ๆ เป็นสัตว์บ้าง เป็นมนุษย์บ้าง ซึ่งเชื่อกันว่าการอวตารนี้มีทั้งหมด 10 ปาง จึงเรียกว่า นารายณ์ 10 ปาง เป็นเทพเจ้าผู้มีหน้าที่ปกปักรักษา โดยการเสด็จลงมาดับร้อนผ่อนเย็น[6] ผู้วิจัยนำเสนอบทร้องเพลงพระวิษณุธราธรด้วยกลอน 8 ดังนี้

ไหว้องค์พระวิษณุธราธร ทรงดับร้อนแก่มนุษย์สุดสรรเสริญ
อวตารพาลพ่ายไม่กล้ำเกิน ขออัญเชิญเทวราชประสาทพร
ให้ข้าฯ ร้องและประลองกรองสังคีต ตีสีดีดเป่าขับสโมสร
เพลงสวรรค์บรรสานซ้องนาคร ก้องกำจรทุกทิวาราตรีกาลฯ

2. แต่งทำนองทางร้องเพลงพระวิษณุธราธร จากทำนองทางฆ้องเพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ มีลักษณะของทำนองทรงไว้ซึ่งอำนาจ ในความหมายที่พระองค์เป็น *ผู้ทรงไว้ซึ่งแผ่นดิน* ทำนองในแต่ละไม้เดินมีลักษณะซ้ำเสียงตลอดทั้งทำนอง 4 ไม้เดิน เมื่อได้สดับจะรับรู้ถึงจินตภาพในเทพเจ้าแห่งความร่มเย็นเป็นสุข ที่ได้เสด็จมาดับร้อนผ่อนเย็นแก่มวลมนุษย์โลก จากทิพยภาวะขององค์พระนารายณ์

นำเสนอแนวทางการสร้างสรรค์ทำนองทางร้องและทางเครื่อง จากการวิเคราะห์รูปแบบมือฆ้องเพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ และสังเคราะห์มาเป็นแนวทำนองประกอบการสร้างสรรค์ เป็นตัวอย่างในบทความนี้ ดังนี้

ข้อตกลงเบื้องต้น การวิเคราะห์อัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ ผู้วิจัยกำหนดข้อตกลงเป็นแนวทางในการวิเคราะห์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ตามหลักทฤษฎีดนตรีไทย ประกอบด้วย ไม้เดิน ไม้ลา และประโยคเพลง ดังนี้

1. ไม้เดิน เป็นการกำหนดนับจังหวะเป็นจำนวนไม้กลอง โดยเริ่มนับไม้กลองของเพลงตระที่มีขนาดความยาว 4 ไม้ 8 ไม้ ในประเภทเพลงตระ 2 ชั้น เป็นจำนวนนับ เทียบได้กับความยาวของหน้าทับปรบไก่อัตราจังหวะ 2 ชั้น นับเป็น 1 จังหวะ หรือ 1 ไม้กลอง โดยในแต่ละจังหวะจะดำเนินทำนองด้วยตะโพนและลงท้ายจังหวะแต่ละจังหวะด้วยกลองทัด เรียก 1 หน้าทับไม้กลอง และนิยมกำหนดนับว่า 1 ไม้กลอง มีขนาดความยาวเท่ากันทุกไม้ โดยดำเนินทำนองด้วยกลองทัดตัวเมียทุกไม้กลอง ในกรณีที่กลองทัด 2 ใบ

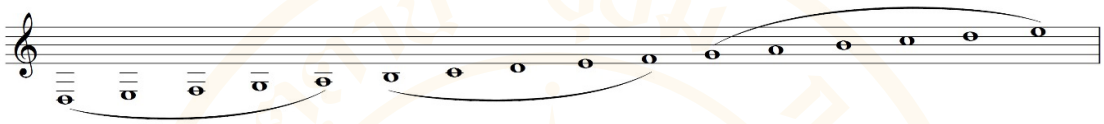
2. ไม้ลา เป็นส่วนของการดำเนินทำนองของหน้าทับไม้กลอง ให้มีความกระชั้นชิด ถี่และห่างสลับกันสัมพันธ์กับทำนองเพลงเป็นอย่างดี ในแต่ละไม้กลองอาจจะมีแนวของการดำเนินไม้กลองที่ลงพร้อมจังหวะและไม่พร้อมกับจังหวะ

3. ประโยคเพลง เป็นการกำหนดทำนองเพลงเพื่อเป็นที่หมายรู้การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงที่มีความสัมพันธ์กับไม้เดินและไม้ลา ประโยคเพลง 1 ประโยค จะมีความยาว 5 ห้องเพลง และจบประโยคโดยสมบูรณ์

[6] Phraya Satchaphirom, *Birth of deity* (Bangkok: Soemwitbannakhan, 1968), 17-28. (in Thai)

1 ประโยคเพลง ประกอบด้วยส่วนย่อยเรียกว่า วรรคเพลง 2 วรรค เรียกวรรคที่ 1 เป็นวรรคแรก วรรคที่ 2 เป็นวรรคหลัง เรียงร้อยต่อเนื่องกันเป็นประโยค การกำหนดประโยคเพลงเป็นส่วนใหญ่และส่วนย่อยของทำนองเพลงนี้ เพื่อแสดงให้เห็นถึงการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงในแต่ละเพลงได้ชัดเจนและเข้าใจสัดส่วนของเพลงได้ง่ายขึ้น

4. ผู้วิจัยกำหนดช่วงเสียงของฆ้องวงใหญ่เป็น 3 ช่วงเสียง ดังนี้ ช่วงเสียงต่ำ ที่ลูกฆ้องลูกทั้ง เสียง ***เร มี ฟา ซอล ลา*** ช่วงเสียงกลาง เริ่มจากเสียง ***ที โด เร มี ฟา*** ช่วงเสียงสูง เริ่มจากเสียง ***ซอล ลา ที โด เร มี*** ช่วงเสียงของฆ้องวงใหญ่ครบ 3 ช่วงเสียง ประกอบด้วยเสียง เร ต่ำ เสียง เร กลาง เสียง เร สูง และเสียง มี ต่ำ เสียง มี กลาง และเสียง มี สูง เป็นการกำหนดช่วงเสียงเพื่อหมายรู้ในการเชื่อมโยงการแต่งสร้างสรรค์ทำนอง



Example 1 A range of the *khong-wong yai*
Source: by author

ข้อค้นพบอัตลักษณ์มือฆ้อง 5 รูปแบบ

1. รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง ในเพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ เป็นทำนอง เท่า ปกติ และเป็นรูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลงเพลงเดียวในเพลงตระทั้งสิบ มีลักษณะดังนี้

Example 2 An initial excerpt of the *khong-wong* handed melody, *Tra Naraibanthomsin*
Source: by author

ไม้เดินที่ 1 รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง ประกอบด้วยทำนองเพลง 2 วรรคเพลง วรรคแรก เป็นสำนวน เท่า อัตราจังหวะ 2 ชั้น เสียง ซอล ประกอบด้วยพยางค์เสียง 4 เสียง คือ เร ซอล ลา ซอล วรรครับ เป็นสำนวนทำนองทางพื้น ประกอบด้วยพยางค์เสียง 5 เสียง คือ ที เร ลา ซอล เร เป็นการดำเนินขึ้นทางเสียงสูงลงสู่ทางต่ำ แสดงถึงความเมตตาจากมหาเทพผู้อวตารลงมาดับร้อนผ่อนเย็น

การสร้างสรรค์ ทำนองขึ้นต้นเพลง วรรคแรก ในทำนอง เท่า จากสมุฏฐานเดิม เป็น เท่า ยืนเสียง ซอล สำหรับทำนองขึ้นต้น เพลงพระวิษณุธราธร เพื่อให้เชื่อมโยงเข้ากับวรรครับ และทางร้อง บทร้องแสดงให้เห็นถึง *ธราธร* คือ ความเป็นผู้ปกครองแห่งแผ่นดิน

2. รูปแบบมือฆ้องลงจบ ในเพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ เป็นลักษณะย้ำเสียง ซอล ทั้งประโยคเพลง โดยมีการดำเนินทำนองจากเสียง เร ในวรรคแรกของประโยค ไปยังเสียง ซอล และในวรรคหลัง จากเสียง โด ไปยังเสียง ซอล เป็นรูปแบบมือฆ้องลงจบ และรูปแบบมือฆ้องลงจบในเพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ยังเป็นรูปแบบมือฆ้องเฉพาะ ดังนี้

รูปแบบมือฆ้องลงจบ เพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์

Example 3 An epilogistic excerpt of the *khong-wong* melody, *Tra Naraibanthomsin*
Source: by author

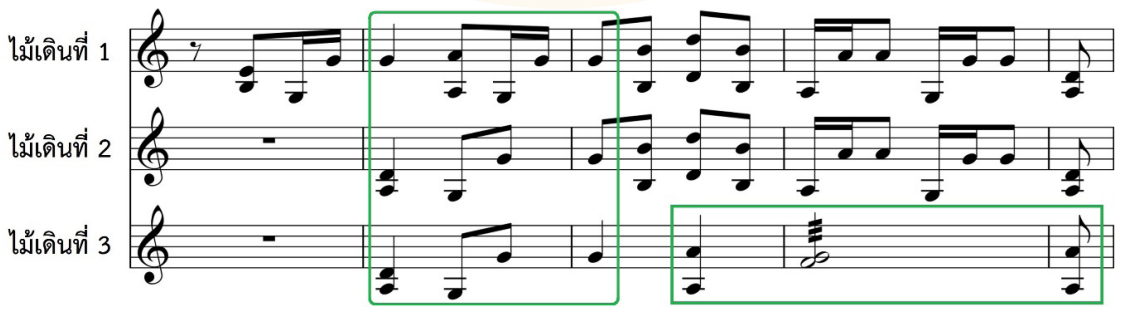
รูปแบบมือฆ้องลงจบ เที่ยวแรก เพลงพระวิษณุธราธร

**Example 4 An epilogistic excerpt of the *khong-wong* melody,
first round of repetition, *Phra Witsanuthrathon***
Source: by author

รูปแบบมือฆ้องลงจบ เที่ยวหลัง เพลงพระวิษณุธราธร

**Example 5 An epilogistic excerpt of the *khong-wong* handed melody,
a second round of repetition, *Phra Witsanuthrathon***
Source: by author

3. รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ ในเพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ อยู่ในไม้เดินที่ 2 และ 3 เป็นทำนองที่ซ้ำกันกับไม้เดินที่ 1 ที่ลดทอนพยางค์เสียงในวรรคแรก และซ้ำทำนองวรรคที่ 2 เหมือนกับไม้เดินที่ 1 ไม้เดินที่ 3 ซ้ำทำนองวรรคแรก เปลี่ยนทำนองวรรคหลัง ดังนี้



Example 6 A specific handed form of the *khong-wong* melody, *Tra Naraibanthomsin*
Source: by author

4. รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 ในเพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ อยู่ในวรรคหลังของไม้เดินที่ 3 และเป็นทำนองเฉพาะในเพลงที่มีเสียงจบประโยคในวรรคหลังเป็นเสียง ลา เพียงเสียงเดียวเท่านั้น ดังนี้

Example 7 A handed pair of 2nd interval, *Tra Naraibanthomsin*
Source: by author

5. รูปแบบมือฆ้องร่วม จากการวิเคราะห์พบว่า เกิดลักษณะการซ้ำทำนองในไม้เดินที่ 1 ไม้เดินที่ 2 และไม้เดินที่ 3 ในวรรคหลัง มือฆ้องร่วมในเพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์จึงเป็นมือฆ้องในไม้เดินที่ 1 ไม้เดินที่ 2 และไม้เดินที่ 3

ผู้วิจัยนำเสนอทำนองทางร้องประกอบเข้าด้วยแนวทำนองเพลงพระวิษณุธราธร ที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นจากทำนองทางร้องเป็นแนวทำนองตามลำดับของทำนองในไม้เดินที่ 1 ถึงไม้เดินที่ 4 โดยนำรูปแบบมือฆ้องทั้ง 5 รูปแบบมาสังเคราะห์และสร้างสรรค์ให้มีลักษณะทำนองในรูปแบบเพลงทางพื้นสลับกับทางกรอ ล้อเหลื่อม เริ่มจากไม้เดินที่ 1 เป็นลำดับ ดังนี้

ไม้เดินที่ 1

Example 8 The first *mai doen* part, *Phra Witsanuthrathon*
Source: by author

แสดงความสัมพันธ์ของทำนองที่เป็นสมุฏฐานเพลงเดิมกับทำนองที่สร้างสรรค์

ทางเครื่องและทางร้องที่สร้างสรรค์ ไม้เดินที่ 1 ทำนองวรรคแรก ขึ้นต้นเพลง ยืนเสียง ซอล ในรูปแบบเท่า ลดเสียงจรลงจากเท่าของเพลงเดิม ทำนองวรรคหลัง สร้างสรรรค์ด้วยทำนองขึ้นสู่ที่เสียง เร สูง เพื่อแสดงถึงการเทิดทูนบูชาด้วยการบรรเลงและขับร้อง ลักษณะนี้หมายรู้เป็นทำนองเสียงของผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้น ส่วนทำนองเดิมเป็นองค์ท่าน

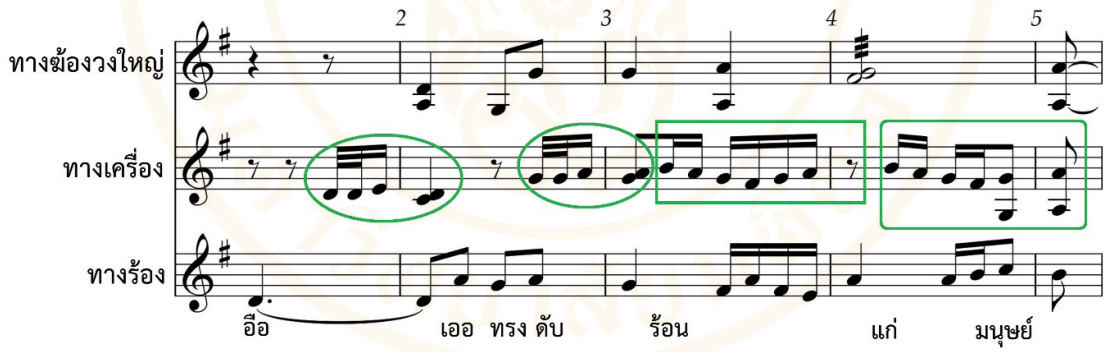
ไม้เดินที่ 2

Example 9 The second *mai doen* part, *Phra Witsanuthrathon*
Source: by author

แสดงความสัมพันธ์ของทำนองที่เป็นสมุฏฐานเพลงเดิมกับทำนองที่สร้างสรรค์

ทางเครื่องและทางร้องที่สร้างสรรค์ ไม้เดินที่ 2 ทำนองวรรคแรกเป็นมือฆ้องร่วมกับไม้เดินที่ 1 ยืนเสียง ซอล ในรูปแบบ เท่า ตบแต่ง สร้างสรรค์เพื่อให้มีลีลาศเสียงมาที่เสียงหลัก (Tonic) ในความหมายของวิษณุธราธร คือ ***ผู้ทรงไว้ซึ่งแผ่นดิน*** หรือ***พระเจ้าแผ่นดิน*** สร้างสรรค์ด้วยวิถีทำนองลงที่เสียง เร ต่ำ แสดงถึง ทรงรับรู้แห่งการไหว้และบูชา

ไม้เดินที่ 3



Example 10 The third *mai doen* part, *Phra Witsanuthrathon*
Source: by author

แสดงความสัมพันธ์ของทำนองที่เป็นสมุฏฐานเพลงเดิมกับทำนองที่สร้างสรรค์

ทางเครื่องและทางร้องที่สร้างสรรค์ ไม้เดินที่ 3 ทำนองวรรคแรกเป็นพยางค์เสียงมือฆ้องคู่ 2 เสียง โดเร กับเสียง ซอลลา ให้เห็นถึงพลังแห่งเสียง การทรงไว้ซึ่งอำนาจในการดับร้อนผ่อนเย็นและคลี่คลายให้รับรู้ได้ในวรรคหลัง ด้วยสำนวนทำนองเหลื่อมจังหวะและทอดเสียงให้ลงจังหวะ ในวรรคหลังกับไม้เดินที่ 1 ยืนเสียง ซอล ในรูปแบบ เท่า ตบแต่ง สร้างสรรค์เพื่อให้ลีลาศเสียงมาที่เสียงหลัก สร้างสรรค์ด้วยวิถีทำนองลงที่เสียง เร ต่ำ แสดงให้เห็นถึง ทรงรับรู้เหตุแห่งการไหว้และบูชา

Example 11 The fourth *mai doen* part, *Phra Witsanuthrathon*
Source: by author

แสดงความสัมพันธ์ของทำนองที่เป็นสมุฏฐานเพลงเดิมกับทำนองที่สร้างสรรค์

ทางเครื่องและทางร้องที่สร้างสรรค์ ไม้เดินที่ 4 ทำนองวรรคแรกเป็นการลดพยางค์เสียงของมือฆ้องและลักจังหวะในลูกตกรอง ลงจังหวะในลูกตกหลัก เสียง ซอล ทำนองวรรคหลัง เป็นในลักษณะการที่ได้รับความเมตตาจากการดับร้อนผ่อนเย็น เป็นพระเมตตาที่ไม่สิ้นสุด ดังเห็นได้จากบทร้อง ***สุดสรรเสริญ*** จากการผ่อนเสียง เร ต่ำ วิถีทางสูงที่เสียง เร สูง และลีลาศที่เสียง ซอล ให้เห็นถึงพลังแห่งเสียงที่ทรงไว้ซึ่งอำนาจในการดับร้อนผ่อนเย็นและคลี่คลายให้รับรู้ได้ในวรรคหลัง ด้วยสำนวนทำนองเหลื่อมจังหวะและทอดเสียงให้ลงจังหวะ แสดงถึงการรับรู้เหตุแห่งการไหว้และบูชา ทรงไว้ซึ่งจินตภาพและทิพยภาวะในองค์พระนารายณ์

Example 12 The first *mai la* part, *Phra Witsanuthrathon*
Source: by author

แสดงความสัมพันธ์ของทำนองที่เป็นสมุฏฐานเพลงเดิมกับทำนองที่สร้างสรรค์

ทางเครื่องและทางร้องที่สร้างสรรค์ ไม้ลาที่ 1 ทำนองวรรคแรกทอดจังหวะเพื่อทำสำนวนทำนองสะบัดแล้วเคลื่อนสู่เสียง ลา สูง แล้วลีลาศด้วยวิถีลงสู่เสียง ลา ต่ำ คู่ 2 แสดงถึงจินตภาพในการอวตาร เพื่อเชื่อมโยงกับบทประพันธ์ แล้วลีลาศกลับขึ้นสู่เสียง ลา สูง และเสียง เร สูง ในวรรคหลัง แสดงให้ถึงทิพยภาวะด้วยพลังแห่งความเมตตาที่เสด็จมาดับร้อนผ่อนเย็น

ไม้ลาที่ 2

Example 13 The second *mai la* part, *Phra Witsanuthrathon*
Source: by author

แสดงความสัมพันธ์ของทำนองที่เป็นสมุฏฐานเพลงเดิมกับทำนองที่สร้างสรรค์

ทางเครื่องและทางร้องที่สร้างสรรค์ ไม้ลาที่ 2 ในวรรคแรก ประกอบด้วยพยางค์เพียง 4 เสียง ดำเนินจากเสียง ลา กลาง เสียง ที ขึ้นสู่เสียง เร สูง และเสียง มี สูง แล้วคลายลงในวรรคหลัง ดั่งการดับร้อนผ่อนเย็นในที่สุด

ไม้ลาที่ 3

Example 14 The third *mai la* part, *Phra Witsanuthrathon*
Source: by author

Example 15 The fourth *mai la* part, *Phra Witsanuthrathon*
Source: by author

แสดงความสัมพันธ์ของทำนองที่เป็นสมุฏฐานเพลงเดิมกับทำนองที่สร้างสรรค์

ทางเครื่องและทางร้องที่สร้างสรรค์ ไม้ลาที่ 3 และไม้ลาที่ 4 เปรียบดั่งการได้พรแห่งความสุข ความสงบร่มเย็นได้บังเกิดแล้วด้วยทิพยภาวะแห่งองค์พระนารายณ์

แสดงนำเสนอผลงานการสร้างสรรค์ เพลงดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา ด้วยวงดนตรี “พาทยาภิรมย์” เป็นวงปี่พาทย์ไม้นวมผสมกระจับปี่ เครื่องดนตรีประกอบด้วย กระจับปี่ ขลุ่ย ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ระนาดทุ้ม ตะโพน กลองตะโพน ฉิ่ง และฆ้องหุ่ย ดังในบทร้องที่ผู้วิจัยประพันธ์ขึ้นได้กล่าวการถึงการบรรเลง ขับร้อง ดีด สี ตี เป่า ถวายแด่เทพเจ้าดังบทสรรเสริญบูชาในเพลงพระอุมาเทวีและเพลงพระวิษณุธราธร การผสมวงดนตรีไทยสำหรับบรรเลงเพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟังนี้ ผู้วิจัยได้แนวคิดจากการบรรเลงดนตรีในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ที่สมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงปรับปรุงจากวงปี่พาทย์ไม้นวมเพื่อให้มีเสียงที่ไม่ดังเกินและกลบเสียงร้องของตัวละครที่ต้องขับร้องดำเนินเรื่องเอง ด้วยการปรับเสียงของเครื่องดนตรีให้มีเสียงที่เบาลง เช่น เปลี่ยนกลองทัดเป็นกลองตะโพน มีฆ้องหุ่ย 7 เสียง ตีประกอบเข้ากับเสียงตกของทำนองเพลง เป็นต้น ดังบทร้องที่กล่าวถึง ดังนี้

...ปวงข้าฯ บาทบรรเลงเพลงขับ ร้องรับตีเป่าดีดสี
แด่องค์พระปรเมศวรี ขอมหาเทวีทรงเพลิดเพลิน ฯ
...ให้ข้าฯ ร้องและประลองกรองสังคีต ตีสีดีดเป่าขับสโมสร
เพลงสวรรค์บรรสานฆ้องนาคร ก้องกำจรทุกทิวาราตรีกาล ฯ

Figure 1 QR Code for the presentation of *Phra Witsanuthrathon*
Source: by author

อภิปรายผลการวิจัย

จากการสร้างสรรค์เพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟัง ในรูปแบบการสรรเสริญบูชา เพลงดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา พบว่า มีการสร้างสรรค์บทเพลงขึ้นใหม่ 3 องก์ ประกอบด้วย องก์ที่ 1) ไตรรัตน์บูชา บุพกาจาริยาภิวาท ประกอบด้วยบทเพลง ได้แก่ เพลงสาธุการและสาธุการชั้นเดียว ประพันธ์ขึ้นเพื่อสรรเสริญบูชาพระรัตนตรัย บิดามารดา ครูอาจารย์ ท่านเป็นครูในเบื้องต้นและปัจจุบัน องก์ที่ 2) มหาเทพ ประกอบด้วยบทเพลง ได้แก่ เพลงพระศิวะมหาเทพ เพลงพระอุมาเทวี เพลงพระวิษณุธราธร เพลงพระลักษมีเทวี เพลงพระพรหมธาดา เพลงพระสุรัสวดี และเพลงพระคเณศสิทธายะ ประพันธ์ขึ้นเพื่อสรรเสริญบูชาเทพเจ้าผู้ที่มีเมตตาและคุณาคุณต่อมวลมนุษยชาติ องก์ที่ 3) ดุริยเทพ ประกอบด้วยบทเพลง ได้แก่ เพลงพระประคนธรรพเทวา เพลงพระวิษณุกรรมเทวา และเพลงพระปัญจสีขรเทวา ประพันธ์ขึ้นเพื่อสรรเสริญบูชาเทพสังคีตาจารย์ที่มีคุณาคุณต่อเหล่าศิลปิน บทเพลงชุดนี้มีลักษณะทำนองที่ผสมผสานกันระหว่างทำนองทางพื้น ทางกรอ ลูกล้อ ลูกขัด สำนวนลักเหลื่อม และสามารถแสดงถึงกลวิธีการบรรเลงในรูปแบบเพลงหน้าพาทย์ที่มีเครื่องดนตรีสำคัญคือ ตะโพนและกลองทัด ตีกำกับทุกบทเพลง สอดสลับกับบทร้องที่ประพันธ์ขึ้นเป็นบทอภิวันทนา และกำหนดให้บรรเลงเพลงตระศุภมงคล แล้วรัวเฉพาะ อยู่ในลำดับสุดท้ายของการบรรเลงและขับร้อง โดยใช้จินตนาการและแรงบันดาลใจของผู้วิจัย ซึ่งเป็นไปตามทฤษฎีวิพิธลักษณาการสร้างสรรค์ของณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์[7] ที่กล่าวถึงการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านการประพันธ์เพลงเพื่อการสรรเสริญบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ว่าเกิดขึ้นด้วยแรงขับภายในของศิลปินผู้สร้างสรรค์ที่มีความศรัทธา ความเชื่อต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ทั้งในพระพุทธศาสนาและในเทพเจ้า ซึ่งเป็นสิ่งที่มีอำนาจเหนือธรรมชาติ จึงเกิดผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบสรรเสริญบูชาขึ้น โดยงานวิจัยสร้างสรรค์นี้ เป็นรูปแบบการดำเนินทางร้องที่เป็นอิสระจากสมุฏฐานเดิม ไม่เกาะติดทำนองในการเคลื่อนที่ของเสียงจากทำนองเดิม ซึ่งคงเสียงตกท้ายวรรคซ้ำเสียง ซอล และเสียง เร วิถีทำนองลีลาศลงทางเสียงต่ำเกือบทุกวรรคเพลง ดังในไม้เดินที่ 1 ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์บทร้องที่สื่อถึงจินตภาพในองค์พระวิษณุธราธร ที่ทรงไว้ซึ่งแผ่นดิน

สรุป

การสร้างสรรค์เพลง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา ในครั้งนี้ มีแนวคิดมาจากการที่ผู้วิจัยได้บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบในพิธีไหว้ครูดนตรีไทยและพิธีไหว้ครูโขน ละคร ผนวกกับความเคารพศรัทธาและความเชื่อมั่นในคุณแห่งพระพุทธ คุณแห่งพระธรรม คุณแห่งพระสงฆ์ คุณแห่งบิดามารดา คุณแห่งครูอาจารย์ คุณแห่งมหาเทพ และคุณแห่งดุริยเทพ ซึ่งเดิมเพลงหน้าพาทย์มีบทบาทเฉพาะในดนตรีพิธีกรรมและดนตรีประกอบการแสดงเท่านั้น จากเหตุปัจจัยดังกล่าวนี้ จึงนำไปสู่กระบวนความคิดในการสร้างสรรค์เพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟัง ประกอบด้วยการสร้างสรรค์บทร้อง ทางร้อง ทางเครื่อง ให้มีความเป็นลักษณะเฉพาะและสมสมัย เพื่อน้อมนำสู่การสรรเสริญบูชาในรูปแบบเพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟัง กอปรด้วยทำนองทางพื้น ทางกรอ ทำนองที่เป็นล้อ ขัด ลัก เหลื่อม เป็นต้น บรรเลงและขับร้องด้วยวงปี่พาทย์ไม้นวมผสมกระจับปี่และฆ้องหุ่ย ที่ผู้วิจัยปรับปรุงให้เหมาะสมเข้ากับทำนองเพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟังที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่เป็นในรูปแบบเพลงบังคับทาง บังคับทำนอง ซึ่งในเพลงหน้าพาทย์ยังไม่ปรากฏมีมาก่อน ดังนั้น ผลงาน

[7] Narongchai Pidokrajt, *Theory for research and music essence* (Lopburi: Nattaduriyang, 2020). (in Thai)

การสร้างสรรค์นี้จึงเป็นในลักษณะทำนองเพลงที่เป็นเอกภาพ (unity) ที่ใช้เสียงเพลงในการช่วยส่งเสริมให้ผู้รับฟังเกิดอาการปีติรับรู้ได้ในคุณแห่งพระรัตนตรัยและคุณแห่งสิ่งที่ควรเคารพสรรเสริญบูชา ด้วยการปฏิบัติบูชานี้เป็นการแสดงออกในกตัญญู กตเวทิตา เป็นสัญลักษณ์ของคนดี ทั้งนี้ การแสดงออกถึงความรู้ในพระคุณและตอบแทนคุณในเชิงดนตรีดังกล่าว ยังเกิดขึ้นได้ด้วยการสร้างสรรค์เพลงประเภทอื่น ๆ จึงควรมีการรณรงค์ศึกษาแง่มุมด้านการแสดงออกเพื่อตอบแทนผู้มีพระคุณ สำนึกในพระคุณ เพื่อเป็นแนวทางที่นำไปสู่การวิจัยและการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ไทยในรูปแบบการบรรเลงและขับร้องเพื่อการสรรเสริญบูชาต่อไป

บรรณานุกรม

Choeicharoen, Phaithun. “*Naphat* melodies.” Interview by Dejn Gong-im. July 24, 2022.

Gong-im, Dejn. *Sacred naphat music for waikhru ceremony*. Bangkok: Sematham, 2002. (in Thai)

Khong-im, Thamnu. “Analysis of the rhythmic patterns of taphon and klongthad of the evening prelude suite.” Master’s thesis, Mahidol University, 1996. (in Thai)

Mongkutklao Chaoyuhua, Phrabat Somdet Phra. *Deity and curiosity*. Bangkok: Thammabannakhan, 1973. (in Thai)

Pidokrajt, Narongchai. *Theory for research and music essence*. Lopburi: Nattaduriyang, 2020. (in Thai)

Pornprasit, Khamkom. “The characteristics of *Naphat* melodies.” Interview by Dejn Gong-im. August 20, 2022.

Royal Institute. *Royal Institute Dictionary, BE 2554 (2011)*. Bangkok: Nanmeebooks Publication, 2013. (in Thai)

Satchaphirom, Phraya. *Birth of deity*. Bangkok: Soemwitbannakhan, 1968. (in Thai)

Sovat, Bunchuay. “*Naphat* music for listening.” Interview by Dejn Gong-im. August 5, 2022.

Srikongmuang, Decha. “Character and Expressivity in the Sacred *Naphat* Music of Thailand.” Doctoral dissertation, University of York, 2019.

Tramote, Montri. *The deity of music*. Bangkok: Phikhanet, 1990. (in Thai)