

MAHIDOL MUSIC JOURNAL

ISSN:
2586-9973 [PRINT]
2774-132X [ONLINE]

VOL. 6 NO. 1
MARCH - AUGUST 2023

COLLEGE OF
MUSIC
MAHIDOL
UNIVERSITY



Approved by
TCI
during 2022-2024



MAHIDOL MUSIC JOURNAL

ISSN: 2586-9973 [Print] / 2774-132X [Online]

Vol. 6 No. 1: March - August 2023

วารสาร Mahidol Music Journal เป็นวารสารที่ตีพิมพ์บทความวิจัย บทความวิชาการ ผลงานสร้างสรรค์ ที่เกี่ยวข้องกับสาขาวิชา ด้านดนตรีทุกแขนง รวมทั้งดนตรีศึกษา ดนตรีวิทยา ดนตรีแจ๊ส โดยไม่จำกัดประเภทของดนตรี ทั้งดนตรีคลาสสิก ดนตรีร่วมสมัย ดนตรีไทย ดนตรีของภูมิภาคต่าง ๆ หรือดนตรีชาติพันธุ์ หรือเป็นบทความสหวิทยาการที่มีดนตรีเป็นส่วนเกี่ยวข้อง ทุกบทความที่ได้รับการตีพิมพ์ต้องผ่านการกลั่นกรอง พิจารณาคุณภาพจากผู้ทรงคุณวุฒิ 3 คน โดยไม่เปิดเผยชื่อผู้เขียนต่อผู้พิจารณา (double-blind peer review)

วัตถุประสงค์

1. เพื่อเผยแพร่บทความวิจัย บทความวิชาการ รวมถึงผลงานสร้างสรรค์ที่มีคุณภาพในสาขาดุริยางคศาสตร์
2. เพื่อส่งเสริมและสนับสนุนให้เกิดการพัฒนาองค์ความรู้ทางดนตรีหรือสหวิทยาการที่เกี่ยวข้องกับดนตรี
3. เพื่อสร้างเครือข่ายในการแลกเปลี่ยนความรู้ทางวิชาการ ความก้าวหน้าในงานวิจัยทางสาขาที่เกี่ยวข้องกับดนตรี

เจ้าของ

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

กำหนดพิมพ์เผยแพร่ ปีละ 2 ฉบับ

ฉบับที่ 1 มีนาคม-สิงหาคม

ฉบับที่ 2 กันยายน-กุมภาพันธ์

วารสาร Mahidol Music Journal

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

25/25 ถนนพุทธมณฑล สาย 4 ตำบลศาลายา

อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม 73170

โทรศัพท์ 0 2800 2525-34 ต่อ 1108, 1124

โทรสาร 0 2800 2530

<https://www.music.mahidol.ac.th/mmj>

บทบรรณาธิการ EDITORIAL

วารสาร Mahidol Music Journal ปีที่ 6 ฉบับที่ 1 (เดือนมีนาคม-สิงหาคม) ซึ่งจัดทำโดยวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ได้ก้าวเข้าสู่การเผยแพร่เป็นปีที่ 6 และยังคงได้รับการตอบรับจากผู้เขียน อาจารย์ นักวิจัย และนิสิตนักศึกษาจำนวนมาก บทความทุกเรื่องที่ดีพิมพ์ในวารสารนี้ ผ่านการประเมินโดยผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 3 ท่าน เพื่อให้สอดคล้องกับเกณฑ์การขอตำแหน่งทางวิชาการ และเพื่อเป็นการยืนยันในมาตรฐานของวารสารที่มีเสมอมา โดยในเล่มนี้มีบทความวิจัย จำนวน 9 เรื่อง อาทิ การสร้างสรรค์เพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟังในรูปแบบการสรุณริษฐา ดุริยพาทยกริรมย์ ชุด ทศเทพอภินันทนาการ ประพันธ์ทางเดี่ยวซอฮู้ เพลงเชิดนอก การศึกษาเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนจากแผ่นเสียงโบราณ และบทความวิชาการ จำนวน 3 เรื่อง อาทิ The Significance of Performing Rachmaninoff's 24 Preludes as a Cycle และการบันทึกโน้ตสากลเพลงเดี่ยวซอสามสาย “วรรณกรรมซอสามสายแห่งกรุงสยาม”

วารสาร Mahidol Music Journal ยังคงเปิดกว้างและให้ความสำคัญกับการผลิตวารสารวิชาการทางดนตรีในรูปแบบวารสารอิเล็กทรอนิกส์ (E-Journal) โดยสามารถค้นหาข้อมูลได้ที่ www.tci-thaijo.org/index.php/mmj และนักวิชาการที่สนใจตีพิมพ์ผลงานวิชาการ สามารถศึกษารายละเอียดเพิ่มเติมได้ที่ www.music.mahidol.ac.th/mmj กองบรรณาธิการวารสารฯ ขอขอบพระคุณผู้เขียนจากหลากหลายสถาบันการศึกษาที่ให้ความสนใจและส่งบทความเข้ามาเผยแพร่ รวมทั้งผู้ทรงคุณวุฒิจากภายนอกและภายในที่ได้ให้ข้อคิดเห็นในการแก้ไขบทความได้อย่างถูกต้องตามหลักวิชาการ

ดร.ดวงฤทัย โพคะรัตน์ศิริ

บรรณาธิการ วารสาร Mahidol Music Journal

ผู้เขียนบทความ

1. ผู้เขียนต้องรับรองว่า ผลงานที่ส่งเข้ามานั้นเป็นผลงานใหม่ ไม่เคยตีพิมพ์ที่ไหนมาก่อน และไม่อยู่ในระหว่างการพิจารณาตีพิมพ์ที่อื่น
2. ผู้เขียนต้องรับรองว่า ผลงานที่ส่งเข้ามานั้นเป็นผลงานของตนเอง หรือเป็นผลงานร่วมของทุกคนที่มีชื่อปรากฏเป็นเจ้าของผลงาน
3. การหยิบยืมข้อมูลบางส่วนมาจากที่อื่น ผู้เขียนมีวิธีเขียนและอ้างอิงแหล่งที่มาอย่างถูกต้อง สิ่งอื่น ๆ ที่หยิบยืมมา เช่น รูปภาพ บทกลอน แผนผัง ฯลฯ ต้องปราศจากลิขสิทธิ์จากแหล่งต้นกำเนิด ทั้งนี้ การหยิบยืมมาต้องถูกต้องตามการใช้ลิขสิทธิ์ของผู้อื่นโดยชอบธรรม (Fair use) หากเกิดการฟ้องร้องในกรณีละเมิดลิขสิทธิ์ ผู้เขียนต้องเป็นผู้รับผิดชอบแต่เพียงฝ่ายเดียว
4. ผู้เขียนต้องนำเสนอข้อมูลโดยไม่มีการบิดเบือนข้อมูล หรือให้ข้อมูลเท็จ
5. ในกรณีที่เป็นการงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับคน ผู้เขียนต้องรับรองว่า ได้ดำเนินการวิจัยภายใต้หลักจริยธรรมการวิจัยในคน และแสดงเอกสารการผ่านการรับรองจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในคน
6. ผู้เขียนต้องระบุชื่อแหล่งทุนที่สนับสนุนการทำวิจัย (ถ้ามี) และระบุผลประโยชน์ทับซ้อน (ถ้ามี)

บรรณาธิการวารสาร

1. บรรณาธิการวารสารมีหน้าที่พิจารณาผลงานในเบื้องต้นว่าสอดคล้องกับขอบเขตของวารสารหรือไม่ และพิจารณาเพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสาร โดยตัดสินใจจากการประเมินคุณภาพของผู้ทรงคุณวุฒิ
2. บรรณาธิการวารสารต้องไม่เปิดเผยชื่อผู้เขียนหรือเจ้าของผลงานต่อผู้ประเมิน และไม่เปิดเผยชื่อผู้ประเมินต่อผู้เขียนหรือเจ้าของผลงาน
3. บรรณาธิการวารสารต้องไม่เปิดเผยข้อมูลใด ๆ ในบทความแก่ผู้อื่นที่ไม่เกี่ยวข้องในระหว่างกระบวนการพิจารณาบทความไปจนถึงการตีพิมพ์ และไม่เปิดเผยข้อมูลใด ๆ ในบทความเลยในกรณีปฏิเสธการตีพิมพ์
4. บรรณาธิการวารสารต้องไม่มีผลประโยชน์ร่วมกับผู้เขียนหรือเจ้าของผลงาน ผู้ประเมิน และกองบรรณาธิการ
5. บรรณาธิการวารสารจะระงับการตีพิมพ์ในกรณีค้นพบความไม่ถูกต้อง เช่น การคัดลอกผลงาน การบิดเบือนข้อมูล ผลประโยชน์ทับซ้อน ทั้งนี้ การพิจารณาและดุลยพินิจของบรรณาธิการวารสารถือเป็นที่สุด

ผู้ประเมินบทความ

1. ผู้ประเมินบทความควรตอบรับการประเมินบทความที่ตรงกับความเชี่ยวชาญของตน ที่สามารถประเมินบทความได้อย่างเหมาะสมและภายในระยะเวลาที่กำหนด
2. เมื่อผู้ประเมินบทความได้รับบทความจากบรรณาธิการวารสารแล้วค้นพบว่าบทความนั้นอาจมีส่วนเกี่ยวข้องกับตน เช่น มีส่วนร่วมในงานนั้น หรือรู้จักผู้เขียนบทความเป็นการส่วนตัว อันทำให้การประเมินบทความไม่สามารถปราศจากผลประโยชน์ของตนเอง ผู้ประเมินบทความควรแจ้งบรรณาธิการวารสารและปฏิเสธการประเมินบทความนั้น
3. ผู้ประเมินบทความต้องไม่นำข้อมูลในบทความที่กำลังประเมินมาใช้เสมือนเป็นงานของตน และต้องไม่เปิดเผยข้อมูลที่อยู่ในบทความต่อผู้อื่นที่ไม่เกี่ยวข้อง ต้องเก็บรักษาเป็นความลับจนกว่าบทความนั้นได้ถูกตีพิมพ์เผยแพร่
4. ผู้ประเมินบทความควรประเมินบทความอย่างเที่ยงตรง ปราศจากอคติ ไม่นำเรื่องส่วนตัวมาเกี่ยวข้อง ไม่ให้เรื่องราวหรือที่มาของบทความ เช่น กลุ่มชาติพันธุ์ ความเชื่อทางศาสนาหรือทางการเมือง เพศ ผลประโยชน์ทางการตลาด มามีอิทธิพลต่อการประเมินบทความนั้น
5. ผู้ประเมินบทความควรแจ้งให้บรรณาธิการวารสารทราบในกรณีที่พบว่าบทความนั้นหรือบางส่วนของบทความนั้นเหมือนกับบทความอื่นที่ตีพิมพ์เผยแพร่แล้ว และผู้ประเมินบทความควรระบุงานวิจัยอื่นที่ใกล้เคียงหรือสอดคล้องกับบทความนี้แต่ผู้เขียนไม่ได้อ้างถึง เข้าไปในการประเมินด้วย รวมถึงระบุลงไปในการประเมินในกรณีที่พบว่าบทความนี้อาจทำให้เกิดข้อขัดแย้งระหว่างผู้เกี่ยวข้อง เช่น การทำผิดจริยธรรมการวิจัยในคน

ที่ปรึกษา

คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์

มหาวิทยาลัยมหิดล

บรรณาธิการ

ดร.ดวงฤทัย โพคะรัตน์ศิริ

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ผู้ช่วยบรรณาธิการ

ดร.ณัฐชยา นัจจนาวากุล

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

พิสูจน์อักษร

ธัญญววรรณ รัตนภาพ

ศิลปกรรม

จรรุญ กะการดี

กองบรรณาธิการ (Editorial Board)

Prof. Dr. Simon Morrison

Princeton University (USA)

Dr. Sun Jung Lee

West Virginia University (USA)

Assist. Prof. Dr. Juliana Cantarelli Vita

University of Hartford (USA)

Assoc. Prof. Dr. Yew Choong Cheong

UCSI University Institute of Music (Malaysia)

ศ. ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศ. ดร.ณิชา พันธุ์เจริญ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศ. ดร.ชาคม พรประสิทธิ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ดร.ปวัฒน์ชัย สุวรรณคังคะ

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ผศ. ดร.นฤธิ์กา สุนทรณผล

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ศ.พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ผศ. ดร.พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ดำรงห์ บรรณวิทยกิจ

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ดร.นิพัทธ์ กาญจนะหุต

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ดร.อาศิษฐ์ เกตุจันทร์

มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ดร.จักรี กิจประเสริฐ

มหาวิทยาลัยบูรพา

ผศ. ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ

มหาวิทยาลัยรังสิต

ผศ. ดร.ชัยพงศ์ ทองสว่าง

สถาบันดนตรีกัลยาณีวัฒนา

รศ. ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกัรัชต์

มหาวิทยาลัยมหิดล

ผศ. ดร.อนรรฆ จรรย์ยานนท์

มหาวิทยาลัยมหิดล

ผศ. ดร.สนอง คลังพระศรี

มหาวิทยาลัยมหิดล

ดร.อำไพ บุณยประพักษ์

มหาวิทยาลัยมหิดล

Assist. Prof. Dr. Kyle R. Fyr

มหาวิทยาลัยมหิดล

6	การประพันธ์ทางเดี่ยวซอู้ เพลงเชิดนอก A SOLO SAW-U COMPOSITION OF CHOED NOK นริศรา ศักดิ์ปัญญาโชติ, ดวงฤทัย ไทคะรัตน์ศิริ, ณัฐชา นัจจนาวากุล
25	การสร้างสรรคเพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟังในรูปแบบการสรรเสริญบูชาดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา CREATION OF NAPHAT MUSIC COMPOSITION FOR LISTENING PURPOSES IN A WORSHIP SCHEME, DURIYAPHATTHAYAPHIROM, THOTSATHEP APHIWANTHANA SUITE เดชน์ คงอิม, นพคุณ สูดประเสริฐ, คุชฎี มีป้อม
40	ชุดบทเพลงสายน้ำแห่งชีวิต : บทเพลงร่วมสมัยสำหรับเปียโนทริโอ เพื่อร่วมเป็นส่วนหนึ่งในการอนุรักษ์แม่น้ำโขง THE RIVER SUITES: PIANO TRIO FOR THE CONSERVATION OF THE MEKONG RIVER ธวัฏ สัจจจิตร
58	การวิเคราะห์สำนวนทำนองเพลงปี่มั่งคละจังหวัดอุดรดิตถ์ AN ANALYSIS OF MELODIC IDIOMS OF THE PI IN MANGKHALA FOLK MUSIC IN UTTARADIT วรารณณ์ เชิดชู
82	การศึกษาเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนจากแผ่นเสียงโบราณ THE STUDY OF JA-KHE SOLO ON LAO PAN FROM THE GRAMOPHONE RECORDS นลินนิภา ดีทุม, จตุพร สิม่วง
99	CLASSICAL DOUBLE BASS PEDAGOGY FOR INTERMEDIATE JAZZ BASS STUDENTS: A CASE STUDY Tanarat Chaichana
114	การตีความและแนวทางการบรรเลงบทเพลงแพนตาเซียในกัญแจเสียงซีไมเนอร์ของโมสาร์ท INTERPRETATION AND PERFORMANCE PRACTICE OF MOZART'S FANTASIA IN C MINOR อานุกาพ อวชกุลพงศ์, ปานใจ จุฬาทันธุ์
129	THE EFFECT OF MUSIC THERAPY ON STRESS AMONG CAREGIVERS OF PATIENTS WITH DEMENTIA Rinnatha Asawahiranwarathon, Natee Chiengchana, Ni-on Tayrattanachai
146	คุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวระนาดเอก THE SPECIFIC MUSICAL CHARACTERISTICS OF THE RANAT EK SOLO นิตยา รัสมัย, คุชฎี มีป้อม, สารีศา ประทีปช่วง
165	หลักการของทำนองลูกเต่า THE PRINCIPLES OF LUK THAO MELODIES วิรัชศิลป์ ห่วงประเสริฐ
191	การบันทึกโน้ตสากลเพลงเดี่ยวซอสามสาย “วรรณกรรมซอสามสายแห่งกรุงสยาม” THE TRANSCRIPTION OF SAW SAM SAI SOLO REPERTOIRES “SAW SAM SAI LITERATURE OF SIAM” พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา
205	THE SIGNIFICANCE OF PERFORMING RACHMANINOFF'S 24 PRELUDES AS A CYCLE Eri Nakagawa

การประพันธ์ทางเดี่ยวซอู้ เพลงเชदनอก

A SOLO SAW-U COMPOSITION OF CHOED NOK

นริศรา ศักดิ์ปัญจโชติ*, ดวงฤทัย โปะकरัตน์ศิริ**, ณัฐชยา นัจจนาวากุล***
Narisara Sakpunjachot*, Duangruthai Pokaratsiri**, Nachaya Natchanawakul***

บทคัดย่อ

การประพันธ์ทางเดี่ยวซอู้ เพลงเชदनอก มีแนวคิดการประพันธ์ทางเดี่ยวโดยใช้ทางปี่เป็นพื้นฐาน เนื่องจากที่ผ่านมายังไม่ปรากฏบทเพลงดังกล่าวสำหรับทางเดี่ยวซอู้ ผู้วิจัยได้ศึกษาโครงสร้าง คุณลักษณะ ของเพลงเชदनอก จังหวะและเอกลักษณ์ของบทเพลง รวมถึงศึกษาหลักการประพันธ์เพลงไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการประพันธ์ทางเดี่ยว ในการศึกษาผู้วิจัยได้เลือกทางเดี่ยวปี่ใน เพลงเชदनอก ของครูเทียบ คงลายทอง เป็นต้นแบบ จากการศึกษาพบว่าลักษณะของทางเดี่ยวปี่ใน เพลงเชदनอก ประกอบด้วย ทำนองครวญ ทำนองเนื้อ ทำนองสร้อย ทำนองจับ มีการถ่ายทอดอารมณ์ให้ความรู้สึกถึงความรุ่มร่า การไล่จับ ผู้วิจัยจึงนำรูปแบบดังกล่าวมาใช้ในการประพันธ์ เพื่อให้ได้ทางเดี่ยวซอู้ที่มีคุณลักษณะ รูปแบบและลีลา การบรรเลงใกล้เคียงกับทางปี่ใน ในการประพันธ์ทางเดี่ยวจึงประกอบไปด้วยโครงสร้างทำนองอย่างปี่ใน มีเทคนิค อาทิ ครั้น ขี้ พรหมนี้ รุดนี้ สะอึก สะเดาะคันชัก สะบัด นัวควง และใช้การตั้งสายซอู้เป็นคู่ 4 (เร-ซอล) ทำให้เกิดลีลาที่เป็นลักษณะเฉพาะของซอู้ ขยายขอบเขตการบรรเลงได้หลากหลายขึ้น ซึ่งจะก่อให้เกิดประโยชน์ต่อผู้เรียน สามารถนำมาใช้เป็นเพลงสำหรับการฝึกซ้อมพัฒนาทักษะฝีมือ และเป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวสำหรับซอู้ต่อไปได้

คำสำคัญ : การประพันธ์ทางเดี่ยว/ เพลงเดี่ยว/ เชदनอก/ ซอู้

* นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา สาขาวิชาดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, naristhefiddler@gmail.com

** อาจารย์ ดร. สาขาวิชาดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, dpokaratsiri@gmail.com

*** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, nachaya.nat@mahidol.edu

* Graduate Student, Thai and Oriental Music Department, College of Music, Mahidol University, naristhefiddler@gmail.com

** Lecturer, Dr., Musicology Department, College of Music, Mahidol University, dpokaratsiri@gmail.com

*** Assistant Professor, Dr., Thai and Oriental Music Department, College of Music, Mahidol University, nachaya.nat@mahidol.edu

Abstract

The purpose of this research, A Solo Saw-U Composition of Choed Nok, is to study the piece “Choed Nok,” which has never been presented as a solo composition for saw-u. Therefore, the researcher is interested in studying and analyzing a structure and characteristic of Choed Nok, including the principles of solo composition in Thai traditional music. A solo style of pi-nai by Tieb Konglaithong is selected as a model of this study. From the study, it was found that the characteristics of the pi-nai single path in Choed Nok songs consist of Kruan, Nuea, Sroi, and Jub melodies which conveying emotions, and giving a feeling of aggression and chasing. Consequently, the researcher applied those aspects in the composition of solo saw-u to achieve the same characteristics, form, and style of playing as in the pi-nai. The solo saw-u composition of Choed Nok consists of the same melody structure as in the pi-nai, with saw-u techniques such as Kran, Ka-yi, Prom-New, Rood-New, Sa-Euk, Sa-Doh, Sa-Bud, New-Kuang, and etc. With a tuning in perfect fourth (D-G), it results in depicting a distinctive style and expanding the scope of playing in various ways. This research is a useful tool to improve solo saw-u skills for students, teachers, and performers as well as can be used as a model for solo saw-u compositions in the future.

Keywords: Solo Composition/ Solo Saw-U/ Choed Nok/ Saw-U

บทนำ

ซอฮู้ เป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องสาย มีสองสาย ใช้คันชักในการสีเพื่อทำให้เกิดเสียง เนื่องด้วยลักษณะเสียงของซอฮู้ มีน้ำเสียงไปในลักษณะทุ้มต่ำ ทำหน้าที่บรรเลงทำนองซึ่งมีสำนวนลีลา หยอกเย้า สร้างความสนุกสนานให้แก่ผู้ฟัง โดยซอฮู้ถูกบรรจุรวมในวงดนตรี อาทิ วงเครื่องสาย วงมโหรี วงปี่พาทย์มโหรี วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ วงเครื่องสายปี่ชวา นอกจากนี้ ซอฮู้ยังเป็นเครื่องดนตรีไทยที่ได้รับความนิยมในการบรรเลงเพลงเดี่ยว ซึ่งในการบรรเลงดังกล่าว ผู้เล่นต้องมีทักษะขั้นสูงที่เพิ่มพูนจากการฝึกฝน เป็นระยะเวลานานถึงระดับที่ครูผู้สอนเห็นสมควร เพราะลักษณะของเพลงเดี่ยวมีจุดประสงค์เพื่อเป็นการอวดฝีมือของผู้บรรเลง อวดความแม่นยำของผู้บรรเลง และอวดทางเพลงของผู้ประพันธ์ โดยที่บทบาทของซอฮู้เมื่อต้องบรรเลงเดี่ยวจะแตกต่างจากการบรรเลงรวมวงโดยสิ้นเชิง ดังนั้นหากตัวผู้บรรเลงมีระยะเวลาการฝึกฝนไม่เพียงพอที่จะส่งผลให้ไม่สามารถถ่ายทอดอารมณ์และสื่อสารใจความสำคัญของบทเพลงออกมาได้อย่างที่ควรเป็น

เพลงเดี่ยวของซอฮู้มีลักษณะการบรรเลงเป็นสองลักษณะ ลักษณะแรกเรียกว่า “ทางหวาน” หรือ “ทางโอด” หมายถึง ทำนองที่ประกอบด้วยโน้ตเสียงยาว เป็นทำนองห่างกัน ใช้เทคนิคการเอื้อนเสียงร้อย

กันเป็นทำนอง (ในทางดนตรีตะวันตก แทนด้วยโน้ตตัวกลม โน้ตตัวขาว โน้ตตัวดำ โน้ตเข้บหนึ่งชั้น เป็นหลัก สลับสอดแทรกด้วยโน้ตเข้บสองชั้นและสามชั้นในวรรคทำนองอื่น) และลักษณะที่สองเรียกว่า “ทางเก็บ” หรือ “ทางพัน” หมายถึงทำนองที่ประกอบด้วยโน้ตเสียงสั้นติดกัน ตัวโน้ตเต็มห้องทั้งท่อนเพลง (ในทางดนตรีตะวันตก แทนด้วยโน้ตตัวเข้บสองชั้นและสามชั้นเป็นหลัก สอดแทรกด้วยโน้ตเข้บหนึ่งชั้น โน้ตตัวดำ โน้ตตัวขาวบ้างในบางเพลง) โดยส่วนมากเพลงเดี่ยวซออยู่จะประกอบไปด้วยการบรรเลงทั้งสองลักษณะนี้ในเพลงเดียวกัน ตัวอย่างเช่น

เพลงหกบท 2 ชั้น

ท่อนหนึ่ง	ทางหวาน	ท่อนสอง	ทางหวาน
ท่อนหนึ่ง	ทางเก็บ	ท่อนสอง	ทางเก็บ

เพลงบุหลันลอนเลื่อน 2 ชั้น

ท่อนหนึ่ง	ทางหวาน	ท่อนหนึ่ง	ทางเก็บ
ท่อนสอง	ทางหวาน	ท่อนสอง	ทางเก็บ

ลักษณะการบรรเลงดังกล่าวขึ้นอยู่กับธรรมเนียมปฏิบัติของแต่ละเพลง แต่ละสำนัก เพลงเดี่ยวซอที่ได้รับคณานิยมมีหลากหลาย อาทิ เพลงสารลี 3 ชั้น เพลงนกขมิ้น 3 ชั้น เพลงพญาครุฑ 3 ชั้น เพลงพญาศอก 3 ชั้น เพลงแขกมอญ 3 ชั้น เพลงสุดสงวน 3 ชั้น เพลงกราวใน 3 ชั้น

เพลงเชิดนอก¹ ในอดีตเป็นเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงหนังใหญ่ชุดจับลิงหัวคำ ตอนลิงขาวสู้รบกับลิงดำ ในเวลาต่อมาได้มีการนำมาใช้กับการแสดงโขนละครเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย ฉากหนุมานจับนางเบญกาย หรือที่เรียกกันคุ้นชินว่า “จับนาง” ซึ่งในช่วงเวลานั้นเพลงเชิดนอกถูกบรรเลงโดยปี่มาตลอด ก่อนจะเริ่มมีการประดิษฐ์ทางเดี่ยวสำหรับระนาดเอกขึ้นและตามด้วยเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในเวลาต่อมา ในประเภทเพลงเดี่ยวของดนตรีไทย เพลงเชิดนอกถูกจัดอยู่ในประเภทเพลงเดี่ยวชั้นสูง² เนื่องจากเป็นเพลงที่มีโครงสร้างอิสระ เปิดโอกาสให้นักดนตรีและนักประพันธ์ได้แสดงฝีมือและความคิดสร้างสรรค์อย่างเต็มที่ จึงต้องอาศัยการสั่งสมองค์ความรู้และประสบการณ์เป็นช่วงเวลาหลายปีจึงจะได้รับการยอมรับจากนักดนตรีไทยให้เรียนรู้เพลงเดี่ยวเชิดนอกนี้ได้

ในเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องสาย ได้มีการประดิษฐ์ทางเดี่ยวเพลงเชิดนอกไว้ในหลายเครื่องมือ อาทิ จะเข้ ซอด้วง ซอสามสาย ทว่ากลับไม่ปรากฏหลักฐานว่ามีผู้บรรเลงทางเดี่ยวซอมาก่อน จึงเกิดการตั้งคำถามว่าเหตุใดจึงไม่มีหลักฐานปรากฏ เช่น เสียงบันทึกในรูปแบบแผ่นเสียง เทปเพลง แผ่นซีดี ไฟล์เสียงในสื่อออนไลน์ หรือทางเพลงที่สืบทอดกันมาและยังนำมาบรรเลงกันอยู่ในปัจจุบัน ซึ่งผู้วิจัยสันนิษฐานได้สองเหตุผลหลัก คือ (1) เหตุเพราะซออยู่เป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเสียงทุ้มนุ่ม ส่งผลให้นักดนตรีไทยในอดีตมี

¹ Narongchai Pidokrajt, *Encyclopaedia of Thai Music* (Nakhon Pathom: Mahidol University Press, 2014), 213-214. (in Thai)

² Panisara Pherkhaw, “Pii Nai solo in Choed Nok: Khru Peeb Konglathong’s style” (Master’s thesis, Chulalongkorn University, 2005), 5. (in Thai)

แนวคิดว่าความเหมาะสมในการใช้ซออุ้งถ่ายทอดอารมณ์เพลงเชิดนอกที่ต้องอาศัยความคุ้นเคยมีไม่เพียงพอ (2) อาจมีผู้ประดิษฐ์ทางไว้ในอดีต แต่ไม่ได้รับความนิยมหรือไม่เป็นที่แพร่หลาย จึงไม่ปรากฏหลักฐานในรูปแบบเสียงบันทึกหรือทางเพลงสืบทอดกันมาถึงปัจจุบัน

อาจกล่าวได้ว่า “การประพันธ์ทางเดี่ยวซออุ้ง เพลงเชิดนอก” นี้ จึงเป็นการสร้างความท้าทายให้แก่ผู้วิจัยไม่น้อย เนื่องจากไม่เพียงแต่จะต้องสร้างรูปแบบงานประพันธ์ให้มีความน่าสนใจ แสดงถึงศักยภาพของผู้บรรเลงและเครื่องดนตรี แต่ยังต้องสะท้อนให้เห็นเป็นที่ประจักษ์ว่าซออุ้งสามารถบรรเลงและถ่ายทอดอารมณ์เพลงเชิดนอกได้ และในแง่มุมการศึกษา เพื่อให้เกิดการคิดวิเคราะห์ การฝึกฝน และการต่อยอดองค์ความรู้ตามมา

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและบทบาทของเพลงเชิดนอก
2. เพื่อศึกษาโครงสร้างและคุณลักษณะเฉพาะของเพลงเชิดนอก
3. เพื่อประพันธ์ทางเดี่ยวซออุ้งเพลงเชิดนอก

วิธีดำเนินการวิจัย

ในการดำเนินงานวิจัย ผู้วิจัยดำเนินการศึกษาด้วยการวิจัยเชิงคุณภาพผสมผสานกับการสร้างสรรค์ทางด้านดนตรีไทย โดยมีขั้นตอนการดำเนินการ ดังนี้

1. ดำเนินการเก็บข้อมูลบริบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงเชิดนอก

ผู้วิจัยดำเนินการเก็บข้อมูลจากตำรา เอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมถึงสื่อออนไลน์มีเดีย (Online Media) โดยได้ทำการค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ได้แก่ ห้องสมุดจิ๋ว บางซื่อ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ห้องสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพรัตนฯ สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยมหิดล หอสมุดดนตรีไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ฐานข้อมูลเพื่อการสืบค้นหนังสือ เอกสารวิชาการ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ฐานข้อมูลออนไลน์ เว็บไซต์ youtube.com และฐานข้อมูลทางด้านดนตรีในโซเชียลมีเดีย (Social Media) เช่น facebook.com

2. ดำเนินการศึกษาโครงสร้างและเอกลักษณ์ของเดี่ยวปี่ใน เพลงเชิดนอก

ผู้วิจัยศึกษาโครงสร้าง คุณลักษณะ และเอกลักษณ์เดี่ยวปี่ใน วิธีการร้อยกรองสำนวนทำนองต่าง ๆ รวมถึงลักษณะการบรรเลงที่มีลักษณะเฉพาะ เทคนิคที่ใช้ในการดำเนินทำนองของสำนวนทำนองที่ปรากฏในเดี่ยวปี่ใน เพลงเชิดนอก โดยดำเนินการเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องเป่า (ปี่) ได้แก่

- 2.1 อาจารย์ป๊อบ คงลายทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พุทธศักราช 2563
ผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงเครื่องเป่าไทย ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- 2.2 รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรระ คมขำ หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- 2.3 อาจารย์สุรศักดิ์ กิ่งไทร ดุริยางคศิลป์ ระดับอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

3. ดำเนินการประพันธ์ทางเดี่ยวซอู้ เพลงเชิดนอก

ในการศึกษา ผู้วิจัยเลือกใช้ทางเดี่ยวปีในของครูเทียบ คงลายทอง เป็นต้นแบบในการประพันธ์ทางเดี่ยวซอู้ เนื่องด้วยปีถือเป็นต้นแบบของการบรรเลงเดี่ยวเพลงเชิดนอก โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางของครูเทียบ คงลายทอง ผู้ซึ่งได้รับการสืบทอดโดยตรงจากพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)³ โดยผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาทำการวิเคราะห์เพื่อแสดงให้เห็นโครงสร้าง เอกลักษณ์ กลุ่มเสียง กลวิธีพิเศษ และลีลาที่ปรากฏในทางเดี่ยวปีใน เพลงเชิดนอก ของครูเทียบ คงลายทอง เพื่อใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ทางบรรเลงเดี่ยวซอู้ เพลงเชิดนอก ตามหลักทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย รวมทั้งขอคำปรึกษาเรื่องแนวทางในการประพันธ์เพลงไทย ตรวจสอบความถูกต้องของสำนวนทำนอง กลวิธีบรรเลงพิเศษ ลีลา อารมณ์ในการประพันธ์เดี่ยวซอู้ เพลงเชิดนอก กับอาจารย์เสนีย์ เกษมวัฒนากุล อาจารย์สทรรัฐ จันทร์เฉลิม และอาจารย์นิติธร หิรัญหาญกล้า ในการประพันธ์ทางเดี่ยวซอู้ เพลงเชิดนอก มีขั้นตอนการประพันธ์ ดังนี้

- 3.1 การศึกษาเพลงเดี่ยวปีใน เพลงเชิดนอก ของครูเทียบ คงลายทอง เพื่อวิเคราะห์ลีลาอารมณ์เพลงที่ครูเทียบถ่ายทอดออกมาผ่านเสียงปีใน
- 3.2 การวิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอก โดยวิเคราะห์ดังนี้
 - 3.2.1 วิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของเพลงเชิดนอก
 - 3.2.2 วิเคราะห์อัตราจังหวะ
 - 3.2.3 วิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนอง
 - 3.2.4 วิเคราะห์การใช้เทคนิคในการบรรเลงเดี่ยวปี เพลงเชิดนอก
 - 3.2.5 วิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวปี เพลงเชิดนอก
 - 3.2.6 วิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างทางเดี่ยวปีและทางซอู้ ก่อนดำเนินการประพันธ์ทางเดี่ยวซอู้
- 3.3 การประพันธ์ทางสำหรับซอู้ โดยกำหนดหลักการดังนี้
 - 3.3.1 อ้างอิงโครงสร้างเพลง (การเรียงท่อน) แบบทางเดี่ยวปีครูเทียบ คงลายทอง เป็นหลัก
 - 3.3.2 การใช้โน้ตยืนพื้นหลักในท่อนทำนองควรอยู่อย่างเดียวกับปีใน ซึ่งสร้างทำนองขึ้นใหม่โดยเน้นให้เห็นการแสดงถึงเทคนิคของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสี
 - 3.3.3 ทำนองเนื้อและทำนองสร้อยที่เป็นทำนองหลักใช้หลักการประพันธ์ทางแบบทางเดี่ยวซอู้ และเน้นการเพิ่มเทคนิคซอู้ให้เกิดความโดดเด่น
 - 3.3.4 ยึดอารมณ์เพลงและลีลาการบรรเลงให้ใกล้เคียงปีใน
 - 3.3.5 นำเทคนิคปี อาทิ การครั้น การพรม นิวควง การเป่าให้เกิดเสียงโหยหวน มาใช้กับซอู้ เพื่อแสดงให้เห็นถึงศักยภาพของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีที่สามารถบรรเลงเทคนิคของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าได้
 - 3.3.6 ใช้เทคนิค เช่น การพรมปิดพร้อมกับการใช้คันชักสะอีก การดำเนินทำนองด้วยลักษณะกลอนเพลงแบบซอู้ การสีโน้ตสายเปล่าสลับกับกดโน้ตที่นิ้วต่าง ๆ เพื่อให้เกิดสำนวนลีลาที่เป็นแบบเฉพาะของซอู้

³ Panisara Pherkhaw, "Pii Nai solo in Choed Nok: Khru Peeb Konglaithong's style" (Master's thesis, Chulalongkorn University, 2005), 6. (in Thai)

- 3.3.7 การประพันธ์ทางซออุ้กำหนดใช้กลุ่มเสียงทางโนตามกลุ่มเสียงทางเตียวปี่ในของครูเทียบ คงลายทอง
- 3.3.8 ปรับการตั้งสายซออุ้ให้เป็นคู่ 4 (เร-ซอล) เพื่อให้การประพันธ์เกิดความอิสระมากขึ้นทั้งด้านทำนองและด้านเทคนิคการบรรเลง โดยเมื่อตั้งสายทึ่มเป็นเสียง เร ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของบันไดเสียงทางโน จะส่งเสริมให้ผู้ปฏิบัติสามารถบรรเลงได้คล่องแคล่วและสร้างสรรค์ทางเพลงได้หลากหลายขึ้น เป็นการแสดงถึงศักยภาพของเครื่องมือและผู้ปฏิบัติให้เป็นที่ประจักษ์ต่อผู้ชม โดยลักษณะการตั้งสายแบบคู่ 4 ได้เคยเกิดขึ้นแล้วในทางเตียวซอด้วง เพลงเชิดนอก ของหลวงไพเราะเสียงซอ (อุน ดุริยะชีวิน) ซึ่งตั้งสายเป็นโน้ตซอล-โด และบรรเลงด้วยกลุ่มเสียงทางนอก
- 3.4 บันทึกลงเป็นไฟล์เสียงเพื่อส่งให้ผู้เชี่ยวชาญ ได้แก่ อาจารย์เสนีย์ เกษมวัฒนากุล อาจารย์สหัสจันท์เฉลิม และอาจารย์นิติธร หิรัญหาญกล้า ตรวจสอบความเหมาะสม และได้ปรับแก้ตามข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญ
- 3.5 ภายหลังจากผลงานการประพันธ์ทางเตียวซออุ้ เพลงเชิดนอก เป็นที่ลุล่วงสมบูรณ์ ได้ทำการบินบันทึกเป็นโน้ตตะวันตก โดยบันทึกทำนองทางครวญในรูปแบบของดนตรีศตวรรษที่ 20 (Contemporary Music) โดยใช้วิธีนำไฟล์เสียงที่บรรเลงมาเปิดในคอมพิวเตอร์ แล้วบันทึกโน้ตบนบรรทัดห้าเส้น โดยแบ่งออกเป็นช่อง ๆ ตามวินาที และไม่มีเส้นกันห้อง จากนั้นวางโน้ตหัวกลม (ไม่ใส่ขีด) โดยให้ระยะห่าง ช่องไฟ วรรคทำนองเป็นไปตามเสียงที่ได้ยิน ตามแต่ละวินาที ซึ่งจะทำได้โน้ตบันทึกที่มีค่าใกล้เคียงกับการบรรเลงจริง ส่วนทำนองทางเก็บบันทึกเป็นโน้ตตะวันตกแบบปกติ

ผลการศึกษา

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาและวิเคราะห์มาประกอบเป็นการอ้างอิง โดยมีแนวทางการประพันธ์ทางเตียวซออุ้ เพลงเชิดนอก คือ

1. กลุ่มเสียง ใช้กลุ่มเสียงเดียวกับปี่ใน หรือหมายถึง กลุ่มเสียงทางโน ตามทางเตียวปี่ในของครูเทียบ คงลายทอง ที่ผู้วิจัยนำมาศึกษา และยังเป็นกลุ่มเสียงที่มีขอบเขตการบรรเลงโน้ตได้กว้างสำหรับซออุ้
2. การตั้งสาย ผู้วิจัยได้เทียบสายซออุ้เป็นคู่ 4 (เร-ซอล) โดยเปลี่ยนแปลงจากเดิมที่ตั้งสายเป็นคู่ 5 (โด-ซอล) เพื่อให้เกิดมิติการบรรเลงที่ต่างจากเพลงไทยเดิมอื่น ๆ และยังสัมพันธ์กับกลุ่มเสียงทางโนที่ผู้วิจัยเลือกมาใช้ในการประพันธ์ทางซออุ้
3. โครงสร้างรวมของบทเพลง ประกอบด้วย ทำนองครวญ ทำนองเนื้อ ทำนองสร้อย และทำนองจับ⁴ โดยผู้วิจัยอ้างอิงโครงสร้างท่อนตามแบบทางเตียวปี่ในของครูเทียบ คงลายทอง เนื่องจากผู้วิจัยต้องการให้ทางซออุ้ที่จะประพันธ์มีโครงสร้างใกล้เคียงกับทางของเครื่องดนตรีประเภทปี่ ซึ่งถือเป็นต้นกำเนิดของเพลงเชิดนอก นอกจากนี้ผู้วิจัยมองว่าทางเตียวปี่ในของครูเทียบ คงลายทอง มีความกระชับ ไม่ทำให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกเบื่อหน่าย แต่ยังคงรักษาใจความไว้อย่างชัดเจน

⁴ Pattara Komkam, "Choed Nok," interview by Narisara Sakpunjachot, April 8, 2021.

4. หลักการสร้างทำนอง ประกอบไปด้วย

1) ทำนองครวญ ใช้โน้ตยืนเสียงหลัก (โน้ตที่ทำหน้าที่ยืนเสียงเป็นโน้ตหลักของทำนอง) โน้ตยืนเสียงรอง (โน้ตที่อยู่ระหว่างโน้ตยืนเสียงหลัก ทำหน้าที่เชื่อมต่อระหว่างโน้ตยืนเสียงหลักแต่ละเสียง) และโน้ตผ่าน (โน้ตที่แทรกระหว่างทำนองเพียงชั่วคราว ทำหน้าที่ส่งทำนองหรือเทคนิคหนึ่งไปสู่ทำนองหรือเทคนิคต่อไป) อย่างเดียวกับปี่ใน เพื่อเป็นการเคารพถึงต้นแบบที่ผู้วิจัยนำมาศึกษา ป้องกันการประพันธ์ที่จะทำให้ผิดชนบของเพลงเชิดนอก

2) ทำนองเนื้อและทำนองสร้อย ใช้หลักการประพันธ์ของทางเดี่ยวซออุ้ม เพื่อแสดงถึงเทคนิคกลวิธีการบรรเลงของซออุ้มโดยเฉพาะ

5. อารมณ์และลีลาของเพลง ผู้วิจัยยึดอารมณ์เพลงและลีลาการบรรเลงให้ใกล้เคียงปี่ใน เพื่อให้ใกล้เคียงกับต้นฉบับเพลงเชิดนอกที่ถือกำเนิดจากเครื่องดนตรีประเภทปี่ และยังทำให้รูปแบบทางเดี่ยวซออุ้มมีความหลากหลายขึ้น

6. เทคนิคการบรรเลง ผู้วิจัยเลือกเทคนิคของปี่ใน เช่น นิ้วควง การครั้น การพรม ที่มีความเหมาะสมกับซออุ้มและสามารถนำมาใช้ร่วมกันได้ในงานประพันธ์ ทั้งนี้เพื่อให้เกิดรูปแบบการบรรเลงที่มีความหลากหลาย เมื่อนำมาใช้บรรเลงในซออุ้มจึงมีการปรับวิธีการบรรเลงเพื่อให้เกิดเสียงที่มีความใกล้เคียงกันมากที่สุด

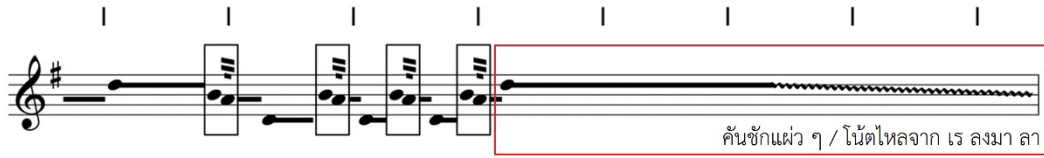
ขณะเดียวกันผู้วิจัยได้ใช้วิธีการเลียนแบบ (Imitation) เทคนิคการบรรเลงปี่ใน ให้สามารถบรรเลงได้ในซออุ้ม ซึ่งลักษณะดังกล่าวเป็นการสร้างสรรค์โดยคำนึงถึงลักษณะร่วมทางกายภาพของเครื่องดนตรีที่สามารถสร้างคุณลักษณะเสียงร่วมกันได้ ทั้งนี้สามารถเทียบเคียง ได้แก่ การระบายลมในปี่ใน - การลากคันชักในซออุ้ม, การตอดลิ้นในปี่ใน - การสีกให้เสียงห้วนในซออุ้ม, การเป่าด้นลมจากเสียงหนึ่งไปยังเสียงหนึ่งในปี่ใน - การลากคันชักพร้อมกับกดสายจากโน้ตหนึ่งไหลไปอีกโน้ตในซออุ้ม, การเป่าโหยหวนในปี่ใน - การสีกแผ่วในซออุ้ม

การประพันธ์ทางเดี่ยวสำหรับซออุ้มในเพลงเชิดนอกนี้ ผู้วิจัยต้องการแสดงถึงศักยภาพการสร้างสรรค์ทำนองและการบรรเลงของซออุ้มให้โดดเด่น โดยเฉพาะอย่างยิ่งด้านเทคนิคการบรรเลงและการดำเนินทำนองจากจุดประสงค์ดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้ประพันธ์ทางเดี่ยวซออุ้ม เพลงเชิดนอก ให้มีคุณสมบัติเฉพาะทางดนตรีที่สำคัญ ดังนี้

ทำนองครวญ ในทำนองครวญของทางปี่ในมีลักษณะทำนองที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของเครื่องเป่าซึ่งประกอบด้วยเทคนิคอันโดดเด่น ได้แก่ การเป่าโหยหวน การครั้น นิ้วควง เมื่อประพันธ์เป็นทำนองครวญในซออุ้ม ผู้วิจัยจึงได้เลือกจุดเด่นของทางปี่ในเหล่านั้นมาใช้ในทางซออุ้มด้วย และนำโน้ตยืนพื้นเสียงหลัก-เสียงรอง และโน้ตผ่าน เป็นโน้ตตั้งต้นในการประพันธ์ทำนองทางซออุ้ม โดยมีการใช้เทคนิคซอทั้งมือซ้ายและมือขวา ได้แก่ การพรมนิ้วในแบบต่าง ๆ การสะบัด การสะอึก การสะเดาะคันชัก การรูดนิ้ว การสีกคันชักเบียดสาย ซึ่งเป็นการส่งเสริมให้วิธีการบรรเลงของซออุ้มมีความโดดเด่นออกมา รวมถึงทำให้อารมณ์เพลงของทางซออุ้มมีความใกล้เคียงทางปี่ในของครูเทียบ คงลายทอง มากขึ้นเช่นกัน

ตัวอย่างโน้ต

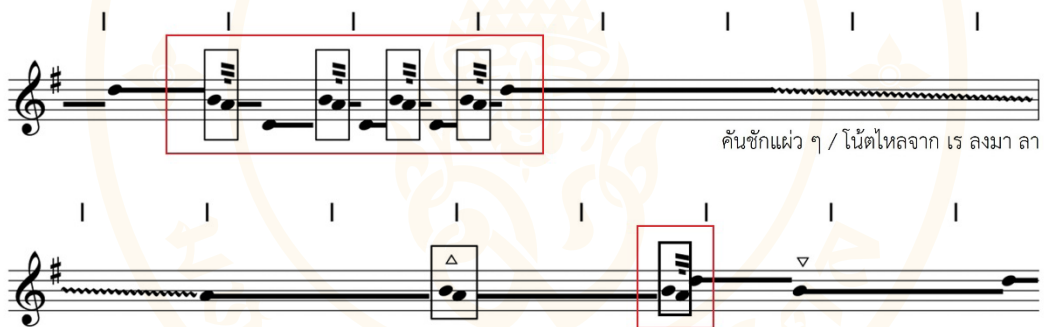
ลักษณะที่ 1 ทำนองครวญที่มีลักษณะโหยหวน



Example 1 Kruan melody, *Jub 1*

Source: by author

ลักษณะที่ 2 ทำนองที่ใช้เทคนิคการครั้น



Example 2 Kran melody, *Jub 1*

Source: by author

ลักษณะที่ 3 ทำนองที่ใช้เทคนิคนิ้วควง



Example 3 New-Kuang melody, *Jub 2*

Source: by author

ลักษณะที่ 4 ทำนองที่ใช้เทคนิคการสะบัด

Example 4 Sa-Bud melody, *Jub 3*

Source: by author

ลักษณะที่ 5 ทำนองที่ใช้เทคนิคการสะอึก

Example 5 Sa-Euk melody, *Jub 2*

Source: by author

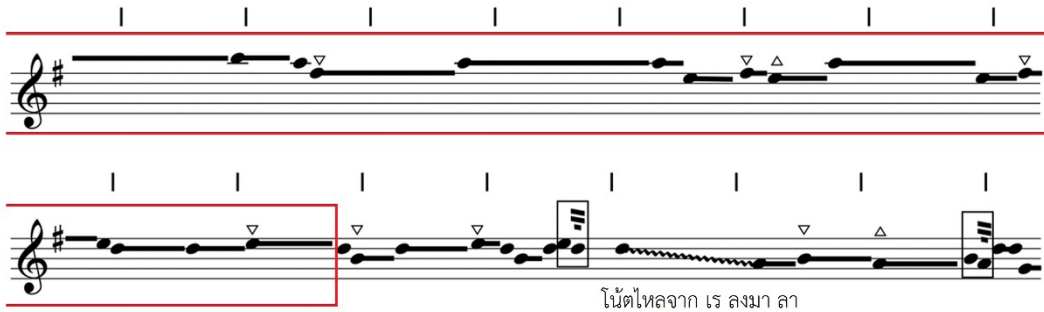
ลักษณะที่ 6 ทำนองที่ใช้เทคนิคการสะเตาะคั่นซึก

Example 6 Sa-Doh melody, *Jub 1*

Source: by author

ลักษณะที่ 7 ทำนองที่ใช้เทคนิคการรูดนิ้ว

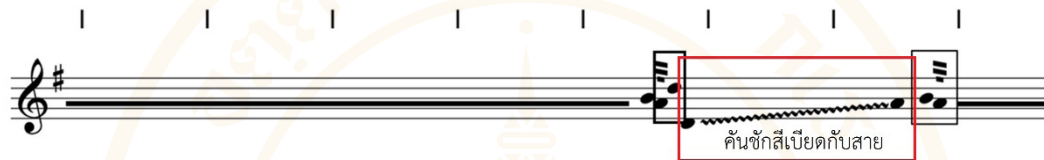




Example 7 Rood-New melody, *Jub 2*

Source: by author

ลักษณะที่ 8 ทำนองที่ใช้เทคนิคการสั่นชักเบียดสาย



Example 8 Pressing bow to a string, *Jub 1*

Source: by author

ทำนองนี้รวมถึงทำนองสร้อย ผู้วิจัยได้ประพันธ์ทางซออยู่ในรูปแบบของทางเดี่ยวภายใต้ทำนองหลักของเพลง และได้สร้างทำนองเพิ่มจากทางเดี่ยวปีโนไว้ในฉบับที่ 3 เพื่อแสดงความเป็นเอกลักษณ์ของการตั้งสายซอแบบคู่ 4 ออกมาให้เด่นชัด และเพื่อให้ทางซออันนี้มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

ทำนองจับ ยังคงยึดตามลักษณะการบรรเลงเลียนคำพูด โดยที่ช่องไฟของทำนองนี้ได้เป็นไปตามการตีความของผู้วิจัย

โน้ตทางเดี่ยวขอู้ เพลงเชิดนอก

คำอธิบายสัญลักษณ์

- / — หมายถึง สะบัด หรือสะเดาะคันชัก
- ▽ หมายถึง พรมปิด
- △ หมายถึง พรมเปิด หรือพรมประ
- ≡ หมายถึง พรมจาก
- หมายถึง กลุ่มโน้ตชุดเดียวกัน

จับ 1

พรมเปิด เริ่มจากพรมห่าง ๆ จนชิดขึ้นเรื่อย ๆ

คันชักสีกีเบียดกับสาย

พรมเปิด เริ่มจากพรมห่าง ๆ จนชิดขึ้นเรื่อย ๆ

พรมเปิด โน้ต ลา พรมปิดโน้ต ที / เริ่มจากห่าง ๆ จนชิดขึ้นเรื่อย ๆ

พรมปิดโน้ต ที / เริ่มจากพรมห่าง ๆ จนชิดขึ้นเรื่อย ๆ

คันชักสีกีแล้ว ๆ โน้ตไหลจาก เร ลงมา ลา

พรมปิดโน้ต ที / เริ่มจากพรมห่าง ๆ จนชิดขึ้นเรื่อย ๆ

เล่นเร็ว ๆ

เล่นเร็ว ๆ

จ๊อบ 2

คันชักสีเบียดกับสาย

พรมปิดไนต์ มี / เริ่มจากพรมห่าง ๆ จนชิดขึ้นเรื่อย ๆ

คันชักสีแผ่ว ๆ / ไนต์ไหลจาก เร ลงมา ลา

เล่นเร็ว ๆ

เล่นเร็วขึ้นเรื่อย ๆ

คันชักสีเบียดกับสาย

เล่นเร็ว ๆ

คันชักสีเบียดกับสาย และคันชักสะอีก

The musical score is written on 12 staves in G major (one sharp). It includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, triplets, and rests. The lyrics are in Thai and describe a sequence of actions related to playing a stringed instrument, possibly a plectrum (จ๊อบ). The score is divided into sections by vertical bar lines and includes dynamic markings like 'crescendo' (crescendo) and 'decrescendo' (decrescendo). A large, faint watermark of a university seal is visible in the background.

เล่นเร็วขึ้นเรื่อย ๆ

โน้ตไหลจาก เร ลงมา ลา

พรมประยว ะ

คันชักสีแผ่ว ๆ

The musical score is written for a single melodic line in G major (one sharp). It consists of ten staves. The first staff has a key signature change from G major to F# major (two sharps). The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings like $\triangle$ and ∇ . The lyrics are in Thai and are placed below the staves. A large, faint watermark of the Mahidol University logo is visible in the background of the page.

จบ 3

[illegible]

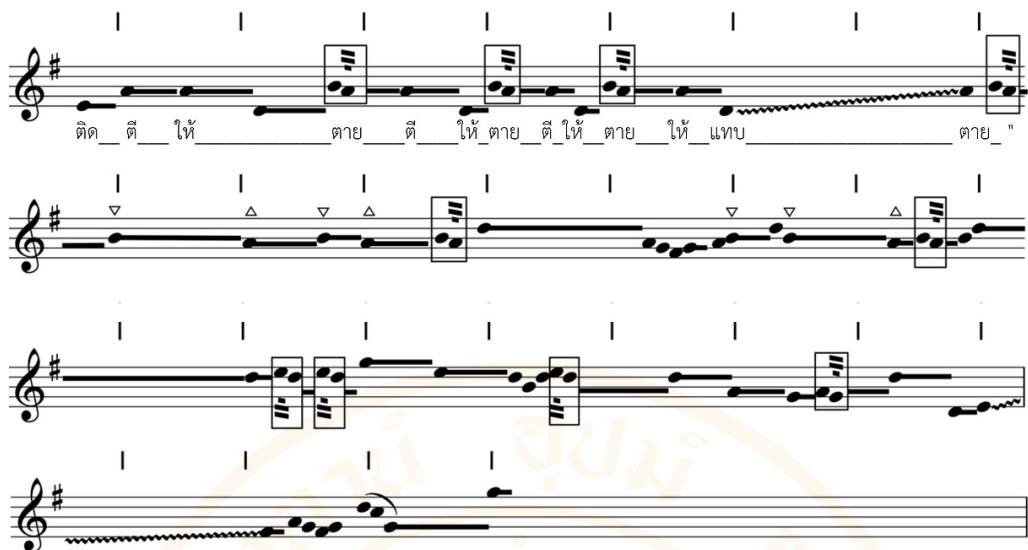


Figure 1 QR Code for example of a solo saw-u composition of Choed Nok by Narisara Sakpunjachot

Source: by author

สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษาเพลงเชदनอก สามารถสรุปประวัติความเป็นมา บทบาท โครงสร้าง และคุณลักษณะได้ดังนี้

1. เพลงเชदनอกเป็นเพลงเก่าที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา अनुमानว่าเกิดมาพร้อมกับการละเล่นหนังใหญ่ ซึ่งปรากฏในการบรรเลงเบิกโรง ชุด จับลิ้งหัวคำ ใช้ปี่นอกในการบรรเลงเพลงเชต จึงถูกเรียกว่า “เชदनอก”
2. เพลงเชदनอกเมื่อบรรเลงด้วยปี่กลางก็จะเป็นระดับเสียงทางกลาง บรรเลงด้วยปี่ในก็จะเป็นระดับเสียงทางใน กระนั้นก็ยังคงเรียกว่าเพลงนี้ว่า เชदनอก
3. ในสมัยรัชกาลที่ 4 เริ่มปรากฏทางเดี่ยวเพลงเชदनอกในเครื่องมืออื่น ๆ เช่น ระนาดเอก ข้องวงใหญ่ และตามด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย อาทิ ซอสามสาย ซอด้วง ในเวลาต่อมา
4. ปัจจุบันเพลงเชदनอกถูกนำมาใช้ประกอบการแสดงโขนรามเกียรติ์ ชุดจับนาง ได้แก่ หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา และหนุมานจับนางเบญกาย และนำมาใช้บรรเลงเป็นเพลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือ
5. ลักษณะพิเศษของเพลงเชदनอกคือ มีทำนองเน้อ และมีทำนองซ้ำท้าย (สร้อย) มีสามจับ (ท่อนเพลง) แต่ละจับมีเนื้อแตกต่างกันและประกอบด้วยทำนองสองประเภท คือ ทำนองลอยจังหวะ และทำนอง

อิงจังหวะ โดยในจับที่สามมีการบรรเลงเลียนคำร้องว่า “จับตัวให้ติด ตีให้ตาย” “ฉวยตัวให้ติด ตีให้แทบตาย” และ “ตีให้ตาย ตีให้ตาย ตีให้แทบตาย”

ภายหลังจากการประพันธ์ทางเดี่ยวซออุ เพลงเชิดนอก และจากตรวจสอบความเหมาะสมของทางเพลงโดยผู้เชี่ยวชาญเป็นที่เรียบร้อยแล้ว จึงได้บันทึกเป็นโน้ต โดยทางเดี่ยวซออุเมื่อสุทธิแล้วสามารถสรุปผลเป็นหัวข้อสำคัญได้ดังนี้

ด้านสังคีตลักษณ์ ในทางเดี่ยวซออุนี้จะมีทำนองเนื้อเพิ่มในจับ 2 ซึ่งเป็นทำนองเดิมในจับ 3 ของทางเดี่ยวปีโน โดยมีทำนองครวญสั้น ๆ เป็นวรรคเชื่อมทำนองเนื้อในจับ 2 นี้เข้าไว้ด้วยกัน และในทำนองเนื้อของจับ 3 จะเป็นทำนองที่ไม่อยู่ในทางเดี่ยวปีโน เป็นการนำมาเพิ่มเพื่อรองรับการประพันธ์ทางซออุแบบการตั้งสายคู่ 4

ด้านเทคนิคการบรรเลงพิเศษ ทางเดี่ยวซออุในเพลงเชิดนอกนี้ ประกอบด้วยเทคนิคการบรรเลงที่หลากหลาย ประกอบด้วย พรหมเปิด พรหมปิด พรหมจาก พรหมประ สะอึก สะเดาะคันชัก สะบัด รูดนิ้ว โดยที่พรหมจาก เป็นเทคนิคที่มีการใช้จำนวนมากภายในเพลง มักจะใช้ที่โน้ต ลา โน้ตยืนเสียงหลักของเพลง นอกจากนี้ยังมีการบรรเลงพิเศษที่ทำให้ทำนองเกิดความรู้สึกโหยหวนเจียนขาดใจ หรือดุดันแข็งแกร่ง

ด้านทำนองเอกลักษณ์ของการตั้งสายคู่ 4 ได้ถูกเรียบเรียงอยู่ในทำนองเนื้อของแต่ละจับ ซึ่งทำนองที่แสดงให้เห็นเด่นชัดที่สุดจะอยู่ในทำนองเนื้อของจับ 2 และจับ 3

ด้านความสัมพันธ์ระหว่างทางเดี่ยวปีโนและทางเดี่ยวซออุ ทั้งสองเครื่องเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถสร้างเสียงยาวต่อเนื่องได้ ต่างจากเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีและเครื่องดีดที่จะเป็นลักษณะเสียงสั้น ด้านกลุ่มเสียงทางในของปีโน เป็นกลุ่มเสียงที่ส่งเสริมผู้ปฏิบัติซออุสามารถบรรเลงได้อย่างคล่องแคล่วเช่นกัน และซออุสามารถแสดงอารมณ์โหยหวนและรุกร้าได้เช่นเดียวกับปีโน

ผลงานประพันธ์ทางเดี่ยวซออุเพลงเชิดนอกภายในงานวิจัยนี้ เป็นเพียงงานที่สมบูรณ์ที่สุด ณ ช่วงเวลาที่ผู้วิจัยได้ดำเนินการเรียบเรียง ซึ่งในอนาคตผู้วิจัยอาจมีการเรียบเรียงทางเดี่ยวขึ้นใหม่ได้อีก เนื่องจากศาสตร์และศิลป์ที่ปรากฏในดนตรีไทยนั้นจำต้องอาศัยเวลาในการสั่งสมประสบการณ์ ทั้งการฟังและการปฏิบัติให้มาก ดังนั้น เมื่อผู้วิจัยมีประสบการณ์เกี่ยวกับเพลงเชิดนอกเพิ่มพูนขึ้นในอนาคต ทางเดี่ยวซออุเพลงเชิดนอกนี้ก็จะได้รับการต่อยอดและพัฒนาตามมาเช่นกัน

จากการปฏิบัติ พบว่า “โน้ตเพลง” เป็นเครื่องมือสำคัญในการเรียนรู้บทเพลงต่าง ๆ แต่ในท้ายที่สุดผู้วิจัยเชื่อว่าการเรียนเพลงที่ดีที่สุดคือการเรียนรู้และรับการถ่ายทอดจากครู มิใช่เพียงปฏิบัติด้วยการอ่านโน้ตเท่านั้น ดังนั้น “การต่อเพลง” แบบมุขปาฐะ อันเป็นภูมิปัญญาดั้งเดิมของวัฒนธรรมไทยจึงมีความสำคัญต่อการเรียนดนตรีไทย ตั้งแต่ระดับต้นจนถึงระดับสูง เพื่อที่ผู้เรียนจะเกิดความเข้าใจในบทเพลงนั้นอย่างถ่องแท้ รวมถึงในมุมมองของผู้สอนหรือผู้ถ่ายทอดก็จะสามารถให้คำอธิบายถึงวิธีการบรรเลงของแต่ละวรรคทำนองได้อย่างสะดวกและครบถ้วนด้วยเช่นกัน

บรรณานุกรม

Komkam, Pattara. “Choed Nok.” Interview by Narisara Sakpunjachot. April 8, 2021.

Pherkhaw, Panisara. “Pii Nai solo in Choed Nok: Khru Peeb Konglaithong’s style.”

Master’s thesis, Chulalongkorn University, 2005. (in Thai)

Pidokrajt, Narongchai. *Encyclopaedia of Thai Music*. Nakhon Pathom: Mahidol University Press, 2014. (in Thai)



การสร้างสรรคเพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟังในรูปแบบการสรรเสริญบูชา ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา¹

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

เดชน์ คงอิม*, นพคุณ สุตประเสริฐ**, 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 องค์ ดังนี้ องค์ 1) ไตรรัตน์บูชา บุพกาจารย์ยาภิวัต ประพันธ์ขึ้นเพื่อสรรเสริญบูชาพระรัตนตรัย บิดามารดา ครูอาจารย์ องค์ 2) มหาเทพ ประพันธ์ขึ้นเพื่อสรรเสริญบูชามหาเทพ ได้แก่ พระอิศวร พระอุมา พระนารายณ์ พระลักษมี พระพรหม พระสุรัสวดี พระคเณศ องค์ 3) ดุริยเทพ ประพันธ์ขึ้นเพื่อสรรเสริญบูชาเทพดุริยางค์ ได้แก่ พระประคนธรรพ พระวิฆ्नกรรม พระปัญจสีขร โดยเนื้อร้อง ทางร้อง ทางเครื่อง บรรเลงสอดแทรกด้วยกลวิธีและตกแต่งทำนองเป็นพิเศษอย่างวิจิตร ในบทประพันธ์ทั้ง 3 องค์ 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

วิจิตร แสดงถึงการสรรเสริญบูชาในคุณแห่งสิ่งที่เคารพ บังเกิดความรู้สึกดีสิทธ์และลุ่มลึกในการบรรเลง

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 จากการศึกษาวเคราะห์ตามหลักทฤษฎีดุริยางค์ไทย ด้วยการประมวลองค์ความรู้ของผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์อัตลักษณ์ของมือฆ้องตามโครงสร้างเพลงตระ อัตรารัจหะ 2 ชั้น ประกอบด้วยโครงสร้างของทำนองและหน้าทับไม้กลองที่ใช้ตะโพนและกลองทัดตีกำกับเข้าทำนองเพลงเท่านั้น โดยแบ่งทำนองเพลงออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนที่ 1) ทำนองไม้เดิน มีความยาวไม้เดินละ 1 จังหวะไม้กลอง เทียบได้กับอัตรารัจหะหน้าทับปรบไ้ 2 ชั้น ส่วนที่ 2) ทำนองไม้ลา มีความยาว 4 จังหวะ เทียบได้กับอัตรารัจหะหน้าทับปรบไ้ 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

ผู้วิจัยนำผลในการวิเคราะห์และสังเคราะห์รูปแบบมือฆ้องเพลงตระประจำองค์เทพเจ้าทั้งสิบ มาดำเนินการสร้างสรรค์ผลงานเพลงหน้าพาทย์ขึ้นใหม่เพื่อการฟัง ประกอบด้วยการสรรเสริญบูชา เริ่มด้วยบูชาพระรัตนตรัย บิดามารดา ครูอาจารย์ และเทพเจ้าทั้งสิบ บทประพันธ์ประกอบไปด้วย บทร้อง ทางร้อง และทางเครื่อง ที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่จากสมมุติฐานของเพลงสาธุการและเพลงหน้าพาทย์ตระประจำองค์เทพเจ้าทั้งสิบ และบรรเลงด้วยวงปาทยาภิรมย์ เป็นวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ผสมกระจำปี ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังนี้ กระจำปี ขลุ่ย ซออู้ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ตะโพน กลองตะโพน ฉิ่ง ฆ้องหุ่ย อีกทั้งยังเป็นการบันทึกองค์ความรู้ทางด้านดนตรีไทยที่ได้รับการสืบทอดมา ซึ่งจะก่อให้เกิดประโยชน์แก่วงการดนตรีไทย เกิดบทเพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟังในรูปแบบการสรรเสริญบูชาที่มีสุนทรียรส มีความงาม ความไพเราะ ความศักดิ์สิทธิ์ อันเกิดจากจินตภาพและทิวภาพของเทพเจ้าทั้งสิบ

วัตถุประสงค์

เพื่อสร้างสรรค์เพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟัง ในรูปแบบการสรรเสริญบูชา

วิธีดำเนินการวิจัย

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

ผลการวิจัยสู่การสร้างสรรค์

ผู้วิจัยนำข้อค้นพบจากการศึกษาวิจัยมาสร้างสรรค์ทำนองเพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟัง ในรูปแบบการสรรเสริญบูชา 3 องค์

ผู้วิจัยได้ประมวลคุณแห่งพระรัตนตรัย บิดามารดา ครูอาจารย์ เทพเจ้า เพื่อแต่งคำประพันธ์เป็นบทสรรเสริญบูชาสำหรับการบรรเลงและขับร้อง และตั้งชื่อตามหลักการตั้งชื่อเพลงของครุมนตรี ตราโมท

องค์ 1 ไตรรัตน์บูชา นุภาจาริยาภิวาท นำเสนอด้วยการอ่านฉันทน์ พร้อมด้วยเสียงของฆ้องหุ่ย บรรเลงและขับร้องเพลงสาธุการและสาธุการขึ้นเดียว

องค์ 2 มหาเทพ บรรเลงและขับร้อง เพลงพระศิวะมหาเทพ เพลงพระอุมาเทวี เพลงพระวิษณุธรรต เพลงพระลักษมีเทวี เพลงพระพรหมธาดา เพลงพระสุรัสวดี เพลงพระคเณศสิทธิายะ

องค์ 3 ดุริยเทพ บรรเลงและขับร้อง เพลงพระประคนธรรพเทวา เพลงพระวิษณุกรรมเทวา เพลงพระปัญจสิขรเทวา และน้อมอภิวันทนาด้วย เพลงตระกูลมวงคล แล้วว่ำ

การสร้างสรรค์ทางร้องและทางเครื่อง

งานวิจัยสร้างสรรค์เพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟัง ในรูปแบบการสรรเสริญบูชา ด้วยการประพันธ์บทร้องเพื่อเป็นอภิวันทนาต่อพระรัตนตรัย บิดามารดา ครูอาจารย์ และทศเทพ ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทางร้องและทางเครื่อง องค์ 1 ขึ้นจากสมุฏฐานของเพลงหน้าพาทย์ เพลงสาธุการ เพลงสาธุการขึ้นเดียว สร้างสรรค์ทางร้องและทางเครื่อง องค์ 2 ขึ้นจากสมุฏฐานของเพลงหน้าพาทย์ เพลงตระกูลพระอิศวร ตระพระอุมา ตระนารายณ์ บรรทมสินธุ์ ตระพระลักษมี ตระพระพรหม ตระพระสุรัสวดี และตระกูลพระคเณศ สร้างสรรค์ทางร้องและทางเครื่อง องค์ 3 จากสมุฏฐานของเพลงหน้าพาทย์ เพลงตระกูลประคนธรรพ ตระพระวิษณุกรรม และตระกูลพระปัญจสิขร โดยนำการวิเคราะห์อัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ในทศเทพที่ผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์รูปแบบของมือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ดังกล่าว จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ เพื่อนำมาวิเคราะห์อัตลักษณ์มือฆ้องและสร้างสรรค์ทางร้องและทางเครื่อง ดังนี้

ไพฑูรย์ เฉยเจริญ กล่าวถึงทำนองในเพลงหน้าพาทย์ไว้ ดังนี้

“เพลงหน้าพาทย์ เป็นเพลงที่มีลักษณะพิเศษทั้งรูปแบบของมือฆ้อง ทั้งเหมือนและทั้งแตกต่างกับเพลงอื่น ๆ และวิธีการปฏิบัติต้องเข้าใจถึงการแบ่งมือใช้กลอน การเน้นย้ำเสียงเพื่อให้เกิดพลังให้เกิดซึ่งความขลัง ความศักดิ์สิทธิ์ ไม่ง่ายเลยสำหรับการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ และก็ไม่ใช่ใครก็ได้ที่จะได้มานั่งในหน้าที่นี้ แต่ถ้าได้ศึกษาอย่างถ่องแท้และเข้าใจในรูปแบบของเพลง รูปแบบของการบรรเลงดีแล้ว ก็ย่อมจะปฏิบัติได้ดี โดยเฉพาะเรื่องรูปแบบของมือฆ้องที่เรียบเรียงขึ้นเป็นเพลง มีลักษณะเฉพาะ 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 ทำนอง ขึ้นต้นในเพลงหน้าพาทย์ประเภทเพลงตระ มีทั้งเป็นลูกเท่าปกติ ลูกเท่าตบแต่ง สามารถวิเคราะห์รูปแบบ มือห้องขึ้นต้นเพลงและมือห้องในเพลงได้อย่างกว้างขวาง ทั้งจังหวะและหน้าทับ การสร้างสรรค์หน้าพาทย์ ในรูปแบบที่กำลังจะทำ สามารถทำได้ ถือว่าเป็นผู้บุกเบิกเพลงลักษณะนี้เป็นคนแรก แต่จะเพราะหรือไม่ เป็นอีกเรื่องหนึ่ง มาตรฐานของการตีค่าของความไพเราะนั้นเป็นเรื่องยากอย่างยิ่ง ก็เป็นอีกเรื่องหนึ่ง”³

ข้าคม พรประสิทธิ์ กล่าวถึงอัตลักษณ์มือห้องเพลงหน้าพาทย์ในทศเทพไว้ ดังนี้

“อัตลักษณ์มือห้องเพลงหน้าพาทย์ แบ่งตามลักษณะของทำนองเพลงได้ 5 รูปแบบ ได้แก่ 1) รูปแบบ มือห้องขึ้นต้นเพลง 2) รูปแบบมือห้องลงจบเพลง 3) รูปแบบมือห้องเฉพาะเพลง 4) รูปแบบมือห้องคู่ 2 และ 5) รูปแบบมือห้องร่วม รูปแบบมือห้องดังกล่าวปรากฏในการดำเนินทำนองเพลงหน้าพาทย์ทั้งสิบเพลง สามารถจำแนกความแตกต่างให้เห็นเป็นอัตลักษณ์ของเพลงนั้น ๆ ได้อย่างดี”⁴

ผู้วิจัยนำข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญที่ให้คำแนะนำมาแต่งทางร้องและทางเครื่องสำหรับงานสร้างสรรค์เรื่อง ดุริยพาทยาทิกรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา จากผลการวิจัยและนำเสนอให้ผู้เชี่ยวชาญด้านวรรณศิลป์ ด้านการ ขับร้อง และด้านดนตรีไทย ด้วยการสนทนากลุ่ม (Focus Group) และตรวจสอบความถูกต้องเหมาะสมของ บทเพลงดุริยพาทยาทิกรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา โดยผู้เชี่ยวชาญ ดังนี้

1. ผู้เชี่ยวชาญด้านวรรณศิลป์และขับร้องเพลงไทย ประกอบด้วย 1) ศาสตราจารย์ ดร.คณพล จันทน์ หอม 2) รองศาสตราจารย์ ดร.รัชพล ไชยพร 3) รองศาสตราจารย์บุษยา ชิดท้วม และ 4) อาจารย์สมชาย ทับพร ได้ให้ข้อเสนอแนะบทร้อง ทางร้อง และผู้วิจัยได้นำมาสรุปเพื่อปรับปรุงให้เหมาะสมสำหรับงาน สร้างสรรค์เป็นอย่างดี

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

แนวทางการสร้างสรรค์

การสร้างสรรคทำนองเพลงดุริยพาทยาทิกรมย์ จากอัตลักษณ์มือห้องในเพลงหน้าพาทย์ทั้ง 5 รูปแบบ มาสร้างสรรค์ลักษณะทำนองให้มีความผสมผสานกันระหว่างทางพื้น ทางกรอ และทำนองที่มีสำนวนทำนอง ล้อ ชัด ลึก เหลื่อม สามารถแสดงถึงกลวิธีการบรรเลงที่สอดคล้องกับลักษณะสำคัญของเพลงหน้าพาทย์ที่มีหน้าทับหน้าพาทย์ตีกำกับ และกำหนดให้ทำเพลงตระและร่ำเฉพาะอยู่ในลำดับสุดท้ายของการบรรเลงและ ขับร้อง คือ เพลงตระศุภมงคล ลงร่ำเฉพาะ ที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นตามขนบนิยมในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ วิธีการสร้างสรรค์ทำนองทางเครื่องและการสร้างสรรค์ทางร้อง ผู้วิจัยได้ใช้หลักในการประพันธ์เพลงไทย โดย นำข้อค้นพบในการศึกษามาสร้างสรรค์ โดยใช้จินตนาการและแรงบันดาลใจของผู้วิจัย ซึ่งเป็นไปตามทฤษฎี วิพิธลักษณ์การสร้างสรรคของณรงค์ชัย ปิฎกรชต์⁵ ที่กล่าวถึงการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านการประพันธ์ เพลงเพื่อการสรรเสริญบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ว่าเกิดขึ้นด้วยแรงขับภายในของศิลปินผู้สร้างสรรค์ที่มีความศรัทธา ความเชื่อต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ทั้งในพระพุทธรูปศาสนาและในเทพเจ้า 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 ผู้วิจัยเลือกผลงาน สร้างสรรค์มานำเสนอเฉพาะเพลงพระวิษณุธราธร

วิธีการสร้างสรรค์ทางร้องและทางเครื่อง มีดังนี้

1. แต่งบทร้องเพลงพระวิษณุธราธร ด้วยแรงบันดาลใจ ในศรัทธา ความเชื่อ ความศักดิ์สิทธิ์ ที่มีต่อ องค์พระนารายณ์ ดังที่ พระยาสังฆาภิรมย์ ได้กล่าวไว้ว่า พระนารายณ์อวตารด้วยรูปทรงต่าง ๆ เป็นสัตว์ บ้าง เป็นมนุษย์บ้าง ซึ่งเชื่อกันว่าการอวตารนี้มีทั้งหมด 10 ปาง จึงเรียกว่า นารายณ์ 10 ปาง เป็นเทพเจ้าผู้ มีหน้าที่ปกปักษ์รักษา โดยการเสด็จลงมาดบร้อนผ่อนเย็น⁶ ผู้วิจัยนำเสนอบทร้องเพลงพระวิษณุธราธรด้วย กลอน 8 ดังนี้

ไหว้องค์พระวิษณุธราธร	ทรงดับร้อนแก่มนุษย์สุดสรรเสริญ
อวตารพาลพ่ายไม่กำเริบ	ขออัญเชิญเทวราชประสาทพร
ให้ข้าฯ ร้องและประลองกรองสังคีต	ดิลิติดเป่าขับสโมสร
เพลงสวรรค์บรรสานซ้องนาคร	ก้องกัมจรรทุกทิวาราตรีกาลฯ

2. แต่งทำนองทางร้องเพลงพระวิษณุธราธร จากทำนองทางซ้องเพลงพระนารายณ์บรรทมสินธุ์ มีลักษณะของทำนองทรงไวซึ่งอำนาจ ในความหมายที่พระองค์เป็น ผู้ทรงไว้ซึ่งแผ่นดิน ทำนองในแต่ละ ไม่เดินมีลักษณะซ้ำเสียงตลอดทั้งทำนอง 4 ไม่เดิน เมื่อได้สดับจะรับรู้ถึงจินตภาพในเทพเจ้าแห่งความร่มเย็น เป็นสุข ที่ได้เสด็จมาดับร้อนผ่อนเย็นแก่มวลมนุษยโลก จากทิวภาพขององค์พระนารายณ์

นำเสนอแนวทางการสร้างสรรค์ทำนองทางร้องและทางเครื่อง จากการวิเคราะห์รูปแบบมือซ้อง เพลงพระนารายณ์บรรทมสินธุ์ และสังเคราะห์มาเป็นแนวทำนองประกอบการสร้างสรรค์ เป็นตัวอย่างใน บทความนี้ ดังนี้

ข้อตกลงเบื้องต้น การวิเคราะห์อัตลักษณ์มือซ้องเพลงหน้าพาทย์ ผู้วิจัยกำหนดข้อตกลงเป็นแนวทาง ในการวิเคราะห์มือซ้องเพลงหน้าพาทย์ตามหลักทฤษฎีดนตรีไทย ประกอบด้วย ไม่เดิน ไม่ลา และประโยค เพลง ดังนี้

1. ไม่เดิน เป็นการกำหนดนับจังหวะเป็นจำนวนไม้กลอง โดยเริ่มนับไม้กลองของเพลงพระที่มีขนาด ความยาว 4 ไม้ 8 ไม้ ในประเภทเพลงพระ 2 ชั้น เป็นจำนวนนับ เทียบได้กับความยาวของหน้าทับปรบไก่ อัตราจังหวะ 2 ชั้น นับเป็น 1 จังหวะ หรือ 1 ไม้กลอง โดยในแต่ละจังหวะจะดำเนินทำนองด้วยตะโพนและ ลงท้ายจังหวะแต่ละจังหวะด้วยกลองทัด เรียก 1 หน้าทับไม้กลอง และนิยามกำหนดนับว่า 1 ไม้กลอง มีขนาด ความยาวเท่ากันทุกไม้ โดยดำเนินทำนองด้วยกลองทัดตัวเมียทุกไม้กลอง ในกรณีทีกลองทัด 2 ใบ

2. ไม่ลา เป็นส่วนของการดำเนินทำนองของหน้าทับไม้กลอง ให้มีความกระชั้นชิด ถัดและห่างสลับกัน สัมพันธ์กับทำนองเพลงเป็นอย่างดี ในแต่ละไม้กลองอาจจะมีแนวของการดำเนินไม้กลองที่ลงพร้อมจังหวะ และไม่พร้อมกับจังหวะ

3. ประโยคเพลง เป็นการกำหนดทำนองเพลงเพื่อเป็นที่หมายรู้การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงที่มีความ สัมพันธ์กับไม้เดินและไม้ลา 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 ววรรค เรียกวรรคที่ 1 เป็นวรรคแรก ววรรคที่ 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 เป็นการกำหนดช่วงเสียงเพื่อช่วยในการเชื่อมโยงการแต่งสร้างสรรค์ทำนอง



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

ไม่เดินที่ 1 รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง ประกอบด้วยทำนองเพลง 2 ววรรคเพลง ววรรคแรก เป็นสำนวน เท่า อัตรางัหะ 2 ชั้น เสียง ซอล ประกอบด้วยพยางค์เสียง 4 เสียง คือ เร ซอล ลา ซอล ววรรครับ เป็นสำนวนทำนองทางพื้น ประกอบด้วยพยางค์เสียง 5 เสียง คือ ที เร ลา ซอล เร เป็นการดำเนินขึ้นทางเสียงสูงลงสู่ทางต่ำ แสดงถึงความเมตตาจากมหาเทพผู้วราดลงมาดับร้อนผ่นเย็น

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

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

รูปแบบมือซ้องลงจบ เพลงตระนารายณ์บรมมสินธุ์

Example 3 An epilogistic excerpt of the *khong-wong* melody, *Tra Naraibanthomsin*

Source: by author

รูปแบบมือซ้องลงจบ เที้ยวแรก เพลงพระวิษณุธราธร

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

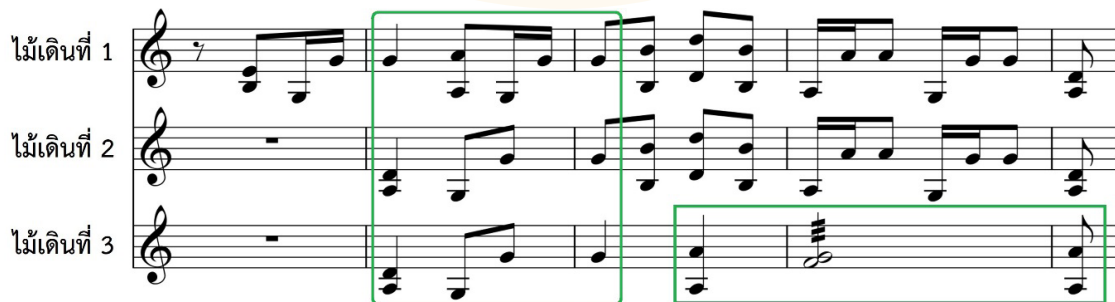
Source: by author

รูปแบบมือซ้องลงจบ เที้ยวหลัง เพลงพระวิษณุธราธร

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

Source: by author

3. รูปแบบมือซ้องเฉพาะ ในเพลงตระนารายณ์บรมมสินธุ์ 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. รูปแบบมือซ้องคู่ 2 ในเพลงตระนารายณ์บรมหสนิธ อยู่ในวรรคหลังของไม้เดินที่ 3 และเป็นทำนองเฉพาะในเพลงที่มีเสียงจบประโยคในวรรคหลังเป็นเสียง ลา เพียงเสียงเดียวเท่านั้น ดังนี้



Example 7 A handed pair of 2nd interval, *Tra Naraibanthomsin*

Source: by author

5. รูปแบบมือซ้องร่วม จากการวิเคราะห์พบว่า เกิดลักษณะการซ้ำทำนองในไม้เดินที่ 1 ไม้เดินที่ 2 และไม้เดินที่ 3 ในวรรคหลัง มือซ้องร่วมในเพลงตระนารายณ์บรมหสนิธจึงเป็นมือซ้องในไม้เดินที่ 1 ไม้เดินที่ 2 และไม้เดินที่ 3

ผู้วิจัยนำเสนอทำนองทางร้องประกอบเข้าด้วยแนวทำนองเพลงพระวิษณุธรรที่ ได้สร้างสรรค์ขึ้น จากทำนองทางร้องเป็นแนวทำนองตามลำดับของทำนองในไม้เดินที่ 1 ถึงไม้เดินที่ 4 โดยนำรูปแบบมือซ้อง ทั้ง 5 รูปแบบมาสังเคราะห์และสร้างสรรค์ให้มีลักษณะทำนองในรูปแบบเพลงทางพื้นสลับกับทางกรอ ล้อ เหลื่อม เริ่มจากไม้เดินที่ 1 เป็นลำดับ ดังนี้

ไม้เดินที่ 1

Example 8 The first *mai doen* part, *Phra Witsanuthrathon*

Source: by author

แสดงความสัมพันธ์ของทำนองที่เป็นสมมูลฐานเพลงเดิมกับทำนองที่สร้างสรรค์

ทางเครื่องและทางร้องที่สร้างสรรค์ ไม้เดินที่ 1 ทำนองวรรคแรก ขึ้นต้นเพลง ยืนเสียง ซอล ในรูปแบบเท่า ลดเสียงจรงจากเท่าของเพลงเดิม ทำนองวรรคหลัง สร้างสรรค์ด้วยทำนองขึ้นสู่ที่เสียง เร สูง เพื่อแสดงถึงการเทิดทูนบูชาด้วยการบรรเลงและขับร้อง ลักษณะนี้หมายรู้เป็นทำนองเสียงของผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้น ส่วนทำนองเดิมเป็นองค์ทำน

ไม้เดินที่ 2

Example 9 The second mai doen part, Phra Witsanuthrathon

Source: by author

แสดงความสัมพันธ์ของทำนองที่เป็นสมภูฐานเพลงเดิมกับทำนองที่สร้างสรรค์

ทางเครื่องและทางร้องที่สร้างสรรค์ ไม้เดินที่ 2 ทำนองวรรคแรกเป็นมือฆ้องร่วมกับไม้เดินที่ 1 ยืนเสียง ซอล ในรูปแบบ เท้า ตบแต่ง สร้างสรรค์เพื่อให้มีลีลาเสียงมาที่เสียงหลัก (Tonic) ในความหมายของวิชณูราธร คือ *ผู้ทรงไว้ซึ่งแผ่นดิน* หรือ *พระเจ้าแผ่นดิน* สร้างสรรค์ด้วยวิธีทำนองลงที่เสียง เร ต่ำ แสดงถึง ทรงรับรู้แห่งการไหว้และบูชา

ไม้เดินที่ 3

Example 10 The third mai doen part, Phra Witsanuthrathon

Source: by author

แสดงความสัมพันธ์ของทำนองที่เป็นสมภูฐานเพลงเดิมกับทำนองที่สร้างสรรค์

ทางเครื่องและทางร้องที่สร้างสรรค์ ไม้เดินที่ 3 ทำนองวรรคแรกเป็นพยางค์เสียงมือฆ้องคู่ 2 เสียง โดเร กับเสียง ซอลลา ให้เห็นถึงพลังแห่งเสียง การทรงไว้ซึ่งอำนาจในการดับร้อนผ่อนเย็นและคลี่คลายให้รับรู้ได้ในวรรคหลัง ด้วยสำนวนทำนองเลื่อมจิงหะและทอดเสียงให้ลงจิงหะ ในวรรคหลังกับไม้เดินที่ 1 ยืนเสียง ซอล ในรูปแบบ เท้า ตบแต่ง สร้างสรรค์เพื่อให้มีลีลาเสียงมาที่เสียงหลัก สร้างสรรค์ด้วยวิธีทำนองลงที่เสียง เร ต่ำ แสดงให้เห็นถึง ทรงรับรู้เหตุแห่งการไหว้และบูชา

ไม้เดินที่ 4

Example 11 The fourth *mai doen* part, *Phra Witsanuthrathon*

Source: by author

แสดงความสัมพันธ์ของทำนองที่เป็นสมภูฐานเพลงเดิมกับทำนองที่สร้างสรรค์

ทางเครื่องและทางร้องที่สร้างสรรค์ ไม้เดินที่ 4 ทำนองวรรคแรกเป็นการลดพยางค์เสียงของมือซ้องและลักจังหวะในลูกตรอง ลงจังหวะในลูกตกหลัก เสียง ซอล ทำนองวรรคหลัง เป็นในลักษณะการที่ได้รับความเมตตาจากการดบร้อนผ่อนเย็น เป็นพระเมตตาที่ไม่สิ้นสุด ดังเห็นได้จากบทร้อง *สุตสรรเสริญ* จากการผ่อนเสียง เร ต่ำ วิถีทางสูงที่เสียง เร สูง และลีลาศที่เสียง ซอล ให้เห็นถึงพลังแห่งเสียงที่ทรงไว้ซึ่งอำนาจในการดบร้อนผ่อนเย็นและคลี่คลายให้รับรู้ได้ในวรรคหลัง ด้วยสำนวนทำนองเหลื่อมจังหวะและทอดเสียงให้ลงจังหวะ แสดงถึงการรับรู้เหตุแห่งการไหว้และบูชา ทรงไว้ซึ่งจินตภาพและทิพยภาวะในองค์พระนารายณ์

ไม้ลาที่ 1

Example 12 The first *mai la* part, *Phra Witsanuthrathon*

Source: by author

แสดงความสัมพันธ์ของทำนองที่เป็นสมุฐานเพลงเดิมกับทำนองที่สร้างสรรค์

ทางเครื่องและทางร้องที่สร้างสรรค์ ไม้ลาที่ 1 ทำนองวรรคแรกทอดจังหวะเพื่อทำสำนวนทำนอง สะบัดแล้วเคลื่อนสู่เสียง ลา สูง แล้วลีลาศด้วยวิถีสู่เสียง ลา ต่ำ คู่ 2 แสดงถึงจินตภาพในการอวดตาร เพื่อ เชื่อมโยงกับบทประพันธ์ แล้วลีลาศกลับขึ้นสู่เสียง ลา สูง และเสียง เร สูง ในวรรคหลัง แสดงให้ถึงทิวภาพ าว ด้วยพลังแห่งความเมตตาที่เสด็จมาดับร้อนผ่อนเย็น

ไม้ลาที่ 2

ทางฆ้องวงใหญ่

ทางเครื่อง

ทางร้อง

อ้อ เออ ไม่ ก้า เกิน

Example 13 The second *mai la* part, Phra Witsanuthrathon

Source: by author

แสดงความสัมพันธ์ของทำนองที่เป็นสมุฐานเพลงเดิมกับทำนองที่สร้างสรรค์

ทางเครื่องและทางร้องที่สร้างสรรค์ ไม้ลาที่ 2 ในวรรคแรก ประกอบด้วยพยางค์เพียง 4 เสียง ดำเนิน จากเสียง ลา กลาง เสียง ที่ ขึ้นสู่เสียง เร สูง และเสียง มี สูง แล้วคลายลงในวรรคหลัง ดังการดับร้อนผ่อนเย็น ในที่สุด

ไม้ลาที่ 3

ทางฆ้องวงใหญ่

ทางเครื่อง

ทางร้อง

อ้อ เออ ขอ อัญเชิญ เท วราษ

Example 14 The third *mai la* part, Phra Witsanuthrathon

Source: by author

ไม้ลาที่ 4



Example 15 The fourth mai la part, Phra Witsanuthrathon

Source: by author

แสดงความสัมพันธ์ของทำนองที่เป็นสมมูลฐานเพลงเดิมกับทำนองที่สร้างสรรค์

ทางเครื่องและทางร้องที่สร้างสรรค์ ไม้ลาที่ 3 และไม้ลาที่ 4 เปรียบดังการได้พรแห่งความสุข ความสงบร่มเย็นได้บังเกิดแล้วด้วยทิพยภาวะแห่งองค์พระนารายณ์

แนะนำเสนอผลงานการสร้างสรรค์ เพลงดุริยางควิทยาทายาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา ด้วยวงดนตรี “พาทยาภิรมย์” เป็นวงปี่พาทย์ไม้นวมผสมกระจำปี เครื่องดนตรีประกอบด้วย กระจำปี ขลุ่ย ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ระนาดทุ้ม ตะโพน กลองตะโพน ฉิ่ง และฆ้องหุ่ย ดังในบทร้องที่ผู้วิจัยประพันธ์ขึ้น ได้กล่าวถึงการบรรเลง ขับร้อง ตี ตี เป่า ถวายแด่เทพเจ้าดังบทสรรเสริญบูชาในเพลงพระอุมาเทวี และเพลงพระวิษณุธรธรร การผสมวงดนตรีไทยสำหรับบรรเลงเพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟังนี้ ผู้วิจัยได้แนวคิดจากการบรรเลงดนตรีในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ที่สมเด็จพระเจ้าฟ้าฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงปรับปรุงจากวงปี่พาทย์ไม้นวมเพื่อให้มีเสียงที่ไม่ดังเกินและกลบเสียงร้องของตัวละครที่ต้องขับร้องดำเนินเรื่องเอง ด้วยการปรับเสียงของเครื่องดนตรีให้มีเสียงที่เบาลง เช่น เปลี่ยนกลองทัดเป็นกลองตะโพน มีฆ้องหุ่ย 7 เสียงตีประกอบเข้ากับเสียงตกของทำนองเพลง เป็นต้น ดังบทร้องที่กล่าวถึง ดังนี้

...ปวงข้าฯ บาทบรรเลงเพลงขับ	ร้องรับตีเป่าตีดี
แด่องค์พระปรเมศวรี	ขอมหาเทวีทรงพลิตเพลิน ฯ
...ให้ข้าฯ ร้องและประลองกรองสังคีต	ดีลีตีดีเป่าขับสโมสร
เพลงสวรรณบรรสานช้องนาคร	ก้องก่าจรทุกทิวาราตรีกาล ฯ



Figure 1 QR Code for the presentation of Phra Witsanuthrathon

Source: by author

อภิปรายผลการวิจัย

จากการสร้างสรรค์เพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟัง ในรูปแบบการสรรเสริญบูชา เพลงดุริยพาทยากรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา พบว่า มีการสร้างสรรค์บทเพลงขึ้นใหม่ 3 องค์ ประกอบด้วย องค์ที่ 1) ไตรรัตน์บูชา บูพกาจารย์าภิวาท ประกอบด้วยบทเพลง ได้แก่ เพลงสาธุการและสาธุการขึ้นเดียว ประพันธ์ขึ้นเพื่อสรรเสริญ บูชาพระรัตนตรัย บิดามารดา ครูอาจารย์ ท่านเป็นครูในเบื้องต้นและปัจจุบัน องค์ที่ 2) มหาเทพ ประกอบด้วยบทเพลง ได้แก่ เพลงพระศิวะมหาเทพ เพลงพระอุมาเทวี เพลงพระวิษณุธรรมา เพลงพระลักษมีเทวี เพลงพระพรหมธาดา เพลงพระสุรัสวดี และเพลงพระคเณศสิทธิธายะ ประพันธ์ขึ้นเพื่อสรรเสริญบูชาเทพเจ้า ผู้ที่มีเมตตาและคุณาคุณต่อมวลมนุษยชาติ องค์ที่ 3) ดุริยเทพ ประกอบด้วยบทเพลง ได้แก่ เพลง พระประคนธรรพเทวา เพลงพระวิษณุกรรมเทวา และเพลงพระปัญจสีขรเทวา ประพันธ์ขึ้นเพื่อสรรเสริญ บูชาเทพสังคีตอาจารย์ที่มีคุณาคุณต่อเหล่าศิลปิน บทเพลงชุดนี้มีลักษณะทำนองที่ผสมผสานกันระหว่างทำนอง ทางพื้น ทางกรอ ลูกล่อ ลูกชัต สำนวนลักเลื่อม และสามารถแสดงถึงกลวิธีการบรรเลงในรูปแบบเพลง หน้าพาทย์ที่มีเครื่องดนตรีสำคัญคือ ตะโพนและกลองทัด ตีกำกับทุกบทเพลง สอดคล้องกับบทร้องที่ประพันธ์ ขึ้นเป็นบทอภิวันทนา และกำหนดให้บรรเลงเพลงตระกูลมวงคล แล้วรวบเฉพาะ อยู่ในลำดับสุดท้ายของการ บรรเลงและขับร้อง โดยใช้จินตนาการและแรงบันดาลใจของผู้วิจัย ซึ่งเป็นไปตามทฤษฎีวิพิธลักษณะการ สร้างสรรค์ของณรงค์ชัย ปิฎกกรัศ⁷ ที่กล่าวถึงการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านการประพันธ์เพลงเพื่อการ สรรเสริญบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ว่าเกิดขึ้นด้วยแรงขับภายในของศิลปินผู้สร้างสรรค์ที่มีความศรัทธา ความเชื่อต่อ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ทั้งในพระพุทธศาสนาและในเทพเจ้า ซึ่งเป็นสิ่งที่มีอำนาจเหนือธรรมชาติ จึงเกิดผลงานสร้างสรรค์ ในรูปแบบสรรเสริญบูชาขึ้น โดยงานวิจัยสร้างสรรค์นี้ เป็นรูปแบบการดำเนินทางร้องที่เป็นอิสระจากสมุฏฐาน เดิม ไม่เกาะติดทำนองในการเคลื่อนที่ของเสียงจากทำนองเดิม ซึ่งคงเสียงตกท้ายวรรคซ้ำเสียง ซอล และ เสียง เร วิธีทำนองลีลาคลงทางเสียงต่ำเกือบทุกวรรคเพลง ดังในไม่เดินที่ 1 ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์บทร้องที่สื่อ ถึงจินตภาพในองค์พระวิษณุธรรมา ที่ทรงไว้ซึ่งแผ่นดิน

สรุป

การสร้างสรรค์เพลง ดุริยพาทยากรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา ในครั้งนี้ มีแนวคิดมาจากการที่ผู้วิจัย ได้บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบในพิธีไหว้ครูดนตรีไทยและพิธีไหว้ครูโขน ละคร ผวนกับความเคารพ ศรัทธาและความเชื่อมั่นในคุณแห่งพระพุทธ คุณแห่งพระธรรม คุณแห่งพระสงฆ์ คุณแห่งบิดามารดา คุณแห่งครู อาจารย์ คุณแห่งมหาเทพ และคุณแห่งดุริยเทพ ซึ่งเดิมเพลงหน้าพาทย์มีบทบาทเฉพาะในดนตรีพิธีกรรม และดนตรีประกอบการแสดงเท่านั้น จากเหตุปัจจัยดังกล่าวนี้ จึงนำไปสู่กระบวนการความคิดในการสร้างสรรค์ เพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟัง ประกอบด้วยการสร้างสรรค์บทร้อง ทางร้อง ทางเครื่อง ให้มีความเป็นลักษณะ เฉพาะและสมสมัย เพื่อนำมาสู่การสรรเสริญบูชาในรูปแบบเพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟัง กอปรด้วยทำนอง ทางพื้น ทางกรอ ทำนองที่เป็นล่อ ชัต ลัก เลื่อม เป็นต้น บรรเลงและขับร้องด้วยวงปี่พาทย์ไม้นวมผสม กระจับปี่และฆ้องหุ่ย ที่ผู้วิจัยปรับปรุงให้เหมาะสมเข้ากับทำนองเพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟังที่สร้างสรรค์ขึ้น ใหม่เป็นในรูปแบบเพลงบังคับทาง บังคับทำนอง ซึ่งในเพลงหน้าพาทย์ยังไม่ปรากฏมาก่อน ดังนั้น ผลงาน

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

การสร้างสรรคนี้จึงเป็นในลักษณะทำนองเพลงที่เป็นเอกภาพ (unity) ที่ใช้เสียงเพลงในการช่วยส่งเสริมให้ผู้รับฟังเกิดอาการปีติรับรู้ได้ในคุณแห่งพระรัตนตรัยและคุณแห่งสิ่งทีควรเคารพสรรเสริญบูชา ด้วยการปฏิบัติบูชาเป็นการแสดงออกในกตัญญู กตเวทิตา เป็นสัญลักษณ์ของคนดี ทั้งนี้ การแสดงออกถึงความรู้ในพระคุณ และตอบแทนคุณในเชิงดนตรีดังกล่าว ยังเกิดขึ้นได้ด้วยการสร้างสรรค์เพลงประเภทอื่น ๆ จึงควรมีการรณรงค์ศึกษาแง่มุมด้านการแสดงออกเพื่อตอบแทนผู้มีพระคุณ สำนึกในพระคุณ เพื่อเป็นแนวทางที่นำไปสู่การวิจัย และการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ไทยในรูปแบบการบรรเลงและขับร้องเพื่อการสรรเสริญบูชาต่อไป

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)

ชุดบทเพลงสายน้ำแห่งชีวิต : บทเพลงร่วมสมัยสำหรับเปียโนทรีโอ เพื่อร่วมเป็นส่วนหนึ่งในการอนุรักษ์แม่น้ำโขง

THE RIVER SUITES: PIANO TRIO FOR THE CONSERVATION OF THE MEKONG RIVER

ธภัฏ สังข์วิจิตร*
Thaphad Sungwijit*

บทคัดย่อ

บทความวิจัยเรื่อง “ชุดบทเพลง สายน้ำแห่งชีวิต บทเพลงร่วมสมัยสำหรับเปียโนทรีโอ เพื่อร่วมเป็นส่วนหนึ่งในการอนุรักษ์แม่น้ำโขง” มีวัตถุประสงค์เพื่อประพันธ์ชุดบทเพลงโดยมีแม่น้ำโขงเป็นแรงบันดาลใจ บทเพลงชุดนี้ประกอบด้วยบทเพลงย่อยจำนวน 11 บทเพลง มีความยาวประมาณ 40 นาที ซึ่งมีแนวคิดหลักในการประพันธ์ ได้แก่ แนวคิดการใช้ลักษณะจังหวะ แนวคิดการใช้บันไดเสียงและโมด และแนวคิดการคัดทำนอง ด้านเทคนิคการประพันธ์ มีการใช้จังหวะชัด รวมถึงแนวคิดการซ้ำลักษณะจังหวะ มีการใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิคเพื่อสื่อถึงบรรยากาศความเป็นภูมิภาคตะวันออก อีกทั้งมีการนำแนวคิดการใช้โมดลิเดียนและโมดฟรีเจียน มาสร้างบุคลิกของพญานาค ตลอดจนนำแนวคิดโมดโดเรียนและโมดมิกโซลิเดียน สื่อถึงปลาบึกและปลูสะหึ่ง นอกจากนี้ มีการนำบทเพลงพื้นบ้านมากำหนดบทบาทด้วยไวโอลิน เชลโล่ และเปียโน เพื่อจำลองบรรยากาศให้เกิดขึ้นในบทเพลง เช่น การจำลองแนวคิดการบรรเลงกลองยาวแทนด้วยการตบมือเคาะเครื่องดนตรี เป็นต้น

คำสำคัญ : การประพันธ์เพลง/ เปียโนทรีโอ/ แม่น้ำโขง/ สายน้ำแห่งชีวิต

Abstract

The creative research “The River Suites: Piano Trio for the Conservation of the Mekong River” is a musical composition inspired by the Mekong River. The suite consists of eleven songs, lasting for approximately forty minutes. Three main concepts of this composition are rhythm, scale and mode, and quotation. Compositional techniques include syncopation

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, chatwalee_jikke@hotmail.com

* Assistant Professor, Faculty of Humanities, Chiang Rai Rajabhat University, chatwalee_jikke@hotmail.com

and rhythmic repetition. The use of Pentatonic scale is to invoke the Eastern atmosphere. Lydian and Phrygian modes represent *Naga*, the ancient and semedivine serpent-like creature in Hindu and Buddhist myths. Dorian and Mixolydian modes represent the Giant Catfish and *Pu La Hueng*, another local mythical creature related to the Mekong. In addition, Thai folk songs are presented with the violin, cello, and piano to simulate the atmosphere in the song, such as simulating the concept of playing a tom-tom instead of clapping and tapping the instrument, etc.

Keywords: Composition/ Piano Trio/ Mekong River/ River Suites

บทนำ

แม่น้ำโขง มีต้นกำเนิดจากเทือกเขาหิมาลัยไหลผ่านตั้งแต่ประเทศจีน ประเทศพม่า ประเทศลาว รวมถึงประเทศไทย เป็นแม่น้ำที่มีระบบนิเวศที่สำคัญที่เรียกว่า “คอนผีหลง” ซึ่งมีลักษณะเป็นหมู่แก่งหิน ขนาดเล็กใหญ่และดอนทรายเป็นจำนวนมาก และเป็นแหล่งพืชพรรณอาหาร รวมถึงเป็นแหล่งที่อยู่อาศัยของพันธุ์ปลามากมาย อีกทั้งเป็นแหล่งวางไข่ของปลาบึกซึ่งเป็นปลาน้ำจืดขนาดใหญ่ที่พบแห่งเดียวในแม่น้ำโขง นอกจากนี้ แม่น้ำโขงยังมีตำนานความเชื่อที่เล่าขานสืบต่อกันมาหลายชั่วอายุคน เป็นการเล่าถึงสิ่งต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นกับธรรมชาติ เช่น เรื่องของการกำเนิดแม่น้ำโขงที่มีความเชื่อว่าการขุดร่องแม่น้ำออกสู่ทะเลของพญานาค หรือการที่พระอินทร์ประทานปลาบึกเป็นรางวัลให้แก่พญานาคผู้ครองแม่น้ำโขง รวมถึงตำนานพื้นบ้าน “ปู่หึง” ผู้ซึ่งเป็นชายร่างยักษ์ที่ว่าเป็นต้นกำเนิดของลักษณะภูมิประเทศและการสร้างบ้านแปลงเมือง เป็นต้น

ด้วยสภาพสังคมและเศรษฐกิจที่เปลี่ยนแปลงไป ประเทศมหาอำนาจอย่างจีนมีแนวคิดในการปรับปรุงร่องน้ำโขงเพื่อเป็นเส้นทางเดินเรือสินค้าระหว่างประเทศโดยไม่คำนึงถึงสภาพแวดล้อมและระบบนิเวศ การปรับปรุงร่องน้ำนี้ จำเป็นต้องมีการระเบิดเกาะแก่งน้อยใหญ่ของแม่น้ำโขงจำนวน 10 จุด บริเวณชายแดนจีน-พม่า และพม่า-ลาว เพื่อให้ระดับน้ำมีความสูงเพียงพอให้เรือขนาด 500 ตันแล่นผ่านได้ แต่จุดสำคัญที่ยังเหลืออยู่คือบริเวณ “คอนผีหลง” ในประเทศไทย ที่ชาวบ้านในพื้นที่และนักอนุรักษ์ร่วมกันคัดค้าน เนื่องจากเป็นแหล่งที่อยู่อาศัยของพันธุ์ปลาหลายชนิด รวมถึงปลาบึกที่ใกล้จะสูญพันธุ์ หากโครงการนี้สำเร็จ ผลกระทบจะเกิดกับชาวบ้านลุ่มน้ำโขงโดยตรงอย่างแน่นอน¹ ด้วยเหตุนี้ กลุ่มนักอนุรักษ์ที่เรียกตัวเองว่า “กลุ่มรักษ์เชียงของ” โดยมีนายวัฒน์ ร้อยแก้ว เป็นประธานกลุ่ม นำชาวบ้านเข้าเรียกร้องให้รัฐบาลจีนพิจารณายกเลิกโครงการดังกล่าวอย่างจริงจังจนเป็นผลสำเร็จเมื่อเดือนมีนาคม 2562 ที่ผ่านมา²

¹ Thanyaporn Buathong, “Explore the pulse of the Mekong River,” BBC News (BBC), accessed August 20, 2019, https://www.bbc.com/thai/resources/idth-sh/mekong_blast_thai. (in Thai)

² “China cancels bombing of the Mekong islets,” Thai PBS, accessed August 20, 2019, <https://www.thaipbs.or.th/news/content/278291>. (in Thai)

อย่างไรก็ตาม การลุกขึ้นมาต่อสู้เพื่อการอนุรักษ์แม่น้ำโขงไม่เพียงแค่การเผชิญหน้ากับผู้มีอำนาจเพียงอย่างเดียวเท่านั้น แต่เรายังสามารถสร้างจิตสำนึกให้คนรุ่นต่อรุ่นได้ตระหนักถึงความสำคัญของมหานทีแห่งนี้ได้หลากหลายวิธี หนึ่งในนั้นคือการใช้งานศิลปะกล่อมกล่าวจิตใจผู้คนให้เกิดจิตสำนึกที่ดี ร่วมกันวางแผนปกป้อง และอนุรักษ์แม่น้ำโขงอย่างจริงจัง ทั้งนี้ ดนตรี ถือเป็นงานศิลปะแขนงหนึ่งที่รังสรรค์ขึ้นจากแนวคิดจินตนาการ และความรู้สึกของผู้ประพันธ์ สื่อไปถึงผู้รับฟังผ่านเสียงดนตรี ดังนั้น ผู้ประพันธ์จึงมีแนวคิดที่จะประพันธ์ชุดบทเพลง *สายน้ำแห่งชีวิต* สำหรับบรรเลงโดยวงเปียโนทรีโอ (ประกอบด้วย เปียโน ไวโอลิน และเชลโล) ซึ่งมี “แม่น้ำโขง” เป็นแรงบันดาลใจ โดยใช้แนวคิดด้านลักษณะจังหวะ บันไดเสียงและโมด รวมถึงการคัดทำนอง มาเป็นแนวทางหลักในการประพันธ์ เพื่อเชื่อมโยงถึงการกำเนิดและการไหลผ่านของแม่น้ำโขง ตำนานและความเชื่อ ตลอดจนวิถีชีวิตของคนลุ่มน้ำโขง

แนวคิดด้านลักษณะจังหวะ เป็นเทคนิคการพัฒนาประโยคเพลงที่ช่วยให้บทเพลงดำเนินไปได้ตามแนวทางที่กำหนดไว้ ทั้งยังสร้างสีสันให้แนวทำนองมีความหลากหลาย แนวคิดสำคัญที่ถูกสอดแทรกในการพัฒนาแนวทำนอง ได้แก่ การใช้แนวคิดการขยายลีลาจังหวะ ซึ่งเป็นแนวคิดที่ผู้ประพันธ์นำมาใช้พัฒนาแนวทำนอง โดยการขยายลีลาจังหวะได้เกิดขึ้นในบทเพลงตะวันตกมานานแล้ว เช่น ในบทเพลงคอนตราพันตัล (Contrapuntal) ของบาค อย่างไรก็ตาม การขยายดังกล่าวมักเป็นไปในลักษณะสอดคล้องกับอัตราจังหวะ เช่น โน้ตที่มีค่าความยาว 4 จังหวะ จะถูกขยายออกเท่าตัวกลายเป็น 8 จังหวะหรือถูกย่อ 2 จังหวะ³ แนวคิดดังกล่าวได้นำมาใช้ในบทเพลงชุดนี้ ได้แก่ บทเพลง VI. *Giant Catfish* บทเพลง III. *Golden Triangle* บทเพลง IX. *Rainy Season* นอกจากนั้น ยังมีการใช้แนวคิดอื่น ๆ ทางดนตรีตะวันตกอีกเพื่อนำมาสร้างสรรค์แนวทำนองบทเพลง เช่น การเลียน การเล่นพลิกกลับ การเล่นถอยหลัง การนำทำนองย่อยมาสร้างสรรค์หรือการปรับเปลี่ยนอัตราจังหวะ เป็นต้น

แนวคิดด้านการใช้บันไดเสียงและโมด โมด (Mode) เป็นกลุ่มโน้ตหรือบันไดเสียงโบราณรูปแบบหนึ่งพบได้ในบทเพลงที่ร้องกันในโบสถ์ตั้งแต่ยุคเรอเนสซองซ์ (Renaissance) จึงถูกเรียกว่า “โมดเพลงโบสถ์ (Church Mode)” ต่อมายุคบาโรก (Baroque) บทเพลงได้เปลี่ยนมาอยู่ใต้ระบบเมเจอร์-ไมเนอร์โทแนลลิตีหรือระบบกฎเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ โมดเพลงโบสถ์จึงมีบทบาทน้อยลง จนกระทั่งมาถึงดนตรีศตวรรษที่ 20 นักประพันธ์เพลงเริ่มหันกลับไปนำโมดมาใช้ในบทเพลงมากขึ้นอีกครั้ง⁴ สำหรับชุดบทเพลงนี้ ผู้ประพันธ์นำบันไดเสียงเพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) มาสื่อถึงบรรยากาศความเป็นภูมิภาคตะวันออก และนำมาเชื่อมโยงเข้ากับตำนานและความเชื่อที่มีต่อแม่น้ำโขงด้วยการสร้างสรรค์เป็นเสียงของพญานาคตามจินตนาการของผู้ประพันธ์ในบทเพลง V. *The Great Nagas* หรือการนำโมดโดเรียน (Dorian Mode) มาสื่อถึงปลาบึกในบทเพลง VI. *Giant Catfish* รวมถึงการนำโมดมิคโซลิดียน (Mixolydian Mode) ผสมผสานกับแนวทำนองสำเนียงบลูส์ (Blues) มาใช้ในบทเพลง VII. *Pu La Hueng* (ปู่ละหึ่ง)

แนวคิดสำคัญที่ผู้ประพันธ์นำมาใช้อย่างโดดเด่น คือ การคัดทำนอง จากเพลงพื้นบ้านที่อยู่คู่กับวัฒนธรรมท้องถิ่นนำมาเป็นวัตถุดิบการสร้างสรรค์ คล้ายกับแนวคิดทางดนตรีชาตินิยมซึ่งเป็นดนตรีรูปแบบหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญในศตวรรษที่ 20 ดนตรีชาตินิยมเริ่มปรากฏเค้าลางให้เห็นตั้งแต่ศตวรรษที่ 19 ต่อเนื่อง

³ Narongrit Dhamabutra, *Contemporary Music Composition* (Bangkok: Chulalongkorn University Printing House, 2009), 134. (in Thai)

⁴ Wiboon Trakulhun, *Twentieth-Century Music* (Bangkok: Chulalongkorn University Printing House, 2015), 147. (in Thai)

มาয়าศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะอย่างยิ่งหลังสิ้นสุดสงครามโลกในทวีปยุโรป (ราว ค.ศ. 1814) การปราศจากสภาวะสงครามและการเมืองมีผลให้ชาวยุโรปเริ่มมองเห็นคุณค่าทางเอกลักษณ์และวัฒนธรรมด้านต่าง ๆ จากชนชาติตนเอง⁵ ผู้ประพันธ์ใช้ทำนองซอล้านนาทางภาคเหนือของประเทศไทย หรือทำนองเพลง *ร่ำวันสงกรานต์* ที่อยู่คู่กับสังคมไทยช่วงเทศกาลวันสงกรานต์หรือวันปีใหม่ไทย นอกจากนี้ยังมีการนำทำนองบทเพลงที่สื่อถึงความเป็นเอกลักษณ์ของประเทศแถบลุ่มแม่น้ำโขงมาใช้สร้างสรรค์ด้วยเช่นกัน

อย่างไรก็ตาม ผู้ประพันธ์ได้ศึกษางานประพันธ์เพลงร่วมสมัยที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ บทประพันธ์และเรียบเรียงเพลง *ลุ่มเจ้าพระยา* โดย นรอรธ จันทร์กล้า⁶ ซึ่งมีแนวคิดการประพันธ์สื่อถึงเรื่องราวของต้นกำเนิดแม่น้ำเจ้าพระยาและการไหลผ่านสถานที่ต่าง ๆ ของประเทศไทย โดยใช้เทคนิคการประพันธ์ที่หลากหลาย เช่น การผสมผสานทำนองและลักษณะจังหวะของเพลงพื้นบ้าน การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิค การใช้เครื่องดนตรีเลียนเสียงธรรมชาติ รวมถึงการใช้เทคนิคการประพันธ์ร่วมสมัยอื่น ๆ นอกจากนั้น ผู้ประพันธ์ยังศึกษางานประพันธ์เพลง *จิตวิญญาณแห่งอาเซียนสำหรับวงเปียโนควินเทต* โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร⁷ ซึ่งเป็นบทประพันธ์ประเภทดนตรีพรรณนา (Program music) ที่ใช้เทคนิคดนตรีอาเซียนมาประยุกต์ใช้กับเทคนิคดนตรีตะวันตก รวมถึงประยุกต์เทคนิคการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านสู่การบรรเลงดนตรีตะวันตก เป็นต้น

วัตถุประสงค์

1. เพื่อประพันธ์ชุดบทเพลง *สายน้ำแห่งชีวิต* บทเพลงร่วมสมัยสำหรับเปียโนทรีโอ โดยมี “แม่น้ำโขง” เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์
2. เพื่อนำบทประพันธ์ออกแสดงต่อสาธารณชน

วิธีการวิจัย

การเก็บรวบรวมข้อมูลงานวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้ เป็นการเก็บข้อมูลทางบริบทของแม่น้ำโขง ทั้งด้านประวัติความเป็นมา ตำนานความเชื่อ และวิถีชีวิตของคนลุ่มน้ำโขง เพื่อสร้างแรงบันดาลใจในการประพันธ์ชุดบทเพลงสำหรับวงเปียโนทรีโอ โดยมีขั้นตอนดังนี้

1. ศึกษาประวัติศาสตร์ต้นกำเนิดของแม่น้ำโขง ตำนานความเชื่อ และวิถีชีวิตของคนลุ่มน้ำโขงจากหนังสือและเอกสารที่เกี่ยวข้อง เพื่อสร้างแรงบันดาลใจในการประพันธ์
2. ออกแบบโครงสร้างโดยรวมของชุดบทเพลงและสร้างสรรค์แนวดนตรีที่เหมาะสม
3. นำชุดบทเพลงมาให้นักดนตรีฝึกซ้อม พร้อมปรับแก้ตามความเหมาะสม
4. บันทึกเสียงชุดบทเพลงทั้งหมดและผลิตเป็นแผ่น CD
5. จัดพิมพ์โน้ตเพลงพร้อมอรรถาธิบายชุดบทเพลงทั้งหมดเป็นรูปเล่ม
6. นำผลงานเผยแพร่สู่สาธารณะในรูปแบบการแสดงดนตรี
7. สรุปผลการดำเนินงานและทำเป็นรูปเล่มรายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์

⁵ Wiboon Trakulhun, *Twentieth-Century Music* (Bangkok: Chulalongkorn University Printing House, 2015), 47. (in Thai)

⁶ Nora-ath Chanklum, “Methods of Arranging ‘Loom Chaophraya,’” *Journal of Humanities and Social Sciences Surathani Rajabhat University* 8, no. 1 (January-April 2016): 71. (in Thai)

⁷ Narongrit Dhamabutra, *Quintet for the Spirits of ASEAN* (Bangkok: Tana Press, 2018), 1. (in Thai)

ผลการศึกษา

ชุดบทเพลง *สายน้ำแห่งชีวิต* มีจำนวนบทเพลงทั้งสิ้น 11 บทเพลง ผู้ประพันธ์ได้ออกแบบโครงสร้างระดับใหญ่แบ่งออกเป็น 5 ส่วน ได้แก่ ส่วนที่ 1) บทเพลง *I. Prelude* ส่วนที่ 2) กลุ่มบทเพลงต้นน้ำ (Upstream) ส่วนที่ 3) กลุ่มบทเพลงกลางน้ำ (Middle of the river) ส่วนที่ 4) กลุ่มบทเพลงปลายน้ำ (Downstream) ส่วนที่ 5) บทเพลง *XI. Postlude* รายละเอียดเป็นดังแผนภูมิที่ 1

<i>I. Prelude</i>	Movement 1: Upstream	Movement 2: Middle of the river	Movement 3: Downstream	<i>XI. Postlude</i>
	<i>II. Birthplace</i>	<i>V. The Great Nagas</i>	<i>VIII. Summer</i>	
	<i>III. Golden Triangle</i>	<i>VI. Giant Catfish</i>	<i>IX. Rainy Season</i>	
	<i>IV. Khon Pi Luang</i>	<i>VII. Pu La Hueng</i>	<i>X. Winter</i>	

Chart 1 The Major Structure of *The River Suites*

Source: by author

จากแผนภูมิข้างต้น แบ่งรายละเอียดบทเพลงได้ดังนี้

ส่วนที่ 1) บทเพลง *I. Prelude* นำเสนอทำนองแม่น้ำโขงและทำนอง 6 ประเทศ สร้างบรรยากาศความเป็นตะวันออกด้วยการใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิคแบบเมเจอร์

ส่วนที่ 2) กลุ่มบทเพลงต้นน้ำ ประกอบด้วยบทเพลง *II. Birthplace*, *III. Golden Triangle* และ *IV. Khon Pi Luang* (คอนผีหลง)

ส่วนที่ 3) กลุ่มบทเพลงกลางน้ำ ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดบันไดเสียงและโมดมาเป็นแนวคิดหลักในการประพันธ์ ประกอบด้วยบทเพลง *V. The Great Nagas*, *VI. Giant Catfish* และ *VII. Pu La Hueng*

ส่วนที่ 4) กลุ่มบทเพลงปลายน้ำ ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการคัดทำนองเป็นแนวคิดหลักในการประพันธ์ ประกอบด้วยบทเพลง *VIII. Summer*, *IX. Rainy Season* และ *X. Winter*

ส่วนที่ 5) บทเพลง *XI. Postlude* เป็นการนำทำนองต่าง ๆ ของบทเพลงก่อนหน้ามาขยายและพัฒนาด้วยเทคนิคการประพันธ์ในรูปแบบต่าง ๆ เสมือนเป็นบทสรุปของชุดบทเพลงนี้

ส่วนที่ 1) บทเพลง *I. Prelude*

บทเพลงนี้เป็นบทเพลงแรกของโครงการ เป็นการต้อนรับเข้าสู่โครงการชุดบทเพลงนี้ ผู้ประพันธ์เปรียบเทียบบทเพลงเสมือนการนำเที่ยวล่องเรือชมความงามของแม่น้ำโขงผ่าน 6 ประเทศ ได้แก่ จีน เมียนมา ลาว ไทย กัมพูชา และเวียดนาม ด้วยการนำเพลงที่เป็นเอกลักษณ์ของทั้ง 6 ประเทศมาสร้างเป็นทำนองใหม่ อีกทั้งยังมีการใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิคแบบเมเจอร์ เพื่อสื่อถึงบรรยากาศความเป็นตะวันออก บทเพลงมีทำนองหลัก 2 ทำนอง ซึ่งอยู่ในท่อน A และท่อน B ดังนี้

ท่อน A (ห้องที่ 1-47) นำเสนอทำนองที่ 1 ผู้ประพันธ์เรียกว่า “ทำนองแม่น้ำโขง” ซึ่งทำนองนี้จะถูกนำเสนอ 3 รอบในกุญแจเสียง E เพนทาโทนิคแบบเมเจอร์ กุญแจเสียง A เมเจอร์ และกุญแจเสียง C เมเจอร์

ทำนองแม่น้ำโขงนี้ ผู้ประพันธ์เทียบเคียงโน้ตหลักและตัวเลข 0-8 ตามความยาวของแม่น้ำโขง (4,880 กิโลเมตร) โดยกำหนดให้เลข 0 คือโน้ต C เลข 1 คือโน้ต C# เลข 2 คือโน้ต D ตามลำดับ ดังนั้น ตัวเลข 4880 จึงเทียบได้กับโน้ต 3 ตัว คือ โน้ต E, G# และ C (ดังตารางที่ 1) ซึ่งผู้ประพันธ์นำมาเป็นวัตถุดิบส่วนหนึ่งในการสร้างทำนองในกฎเสียง E เพนทาโทนิคแบบเมเจอร์ (สังเกตลูกศรในตัวอย่างที่ 1)

Table 1 Comparison of music notation and the number of 0-8

Source: by author

Number	0	1	2	3	4	5	6	7	8
Notation	C	C#	D	D#	E	F	F#	G	G#



Example 1 Mekong River Melody (Measure 1-4)

Source: by author

ท่อน B (ห้องที่ 51-80) นำเสนอทำนองที่ 2 ผู้ประพันธ์เรียกว่า “ทำนอง 6 ประเทศ” เป็นการนำทำนองย่อย (Fragment) ของเพลงที่เป็นเอกลักษณ์ของทั้ง 6 ประเทศ มาสร้างเป็นทำนองใหม่ บทเพลงดังกล่าว ได้แก่ บทเพลง *Mo Li Hua* (จีน) บทเพลง *Hlay-Paw Than* (เมียนมา) บทเพลง *Duangchampa* (ลาว) บทเพลง *Chang* (ไทย) บทเพลง *Khmer Children Song* (กัมพูชา) และบทเพลง *Ly Cay Da* (เวียดนาม) เพื่อสร้างบรรยากาศให้เปรียบเสมือนการล่องเรือชมความงามสองฝั่งแม่น้ำโขงผ่าน 6 ประเทศที่แม่น้ำไหลผ่าน ทั้งนี้ แนวทำนองจะบรรเลงสลับกันระหว่างไวโอลินและเชลโล (ดังตัวอย่างที่ 2)

Example 2 Six Countries Melody (Measure 51-62)

Source: by author

ส่วนที่ 2) กลุ่มบทเพลงต้นน้ำ

กลุ่มบทเพลงต้นน้ำ เป็นการกล่าวถึงต้นกำเนิดและการไหลผ่านของแม่น้ำโขง ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดลักษณะจังหวะมาเป็นแนวทางหลักในการประพันธ์ โดยในท่อน B ของบทเพลง *Il. Birthplace* มีการบรรเลงเสียงประสานที่มีความหลากหลายของลักษณะจังหวะ ทั้งการบรรเลงคอร์ดแท่ง (Block Chord) ในแนวไวโอลินและแนวมือซ้ายของเปียโน รวมถึงมีการใช้โน้ตลากยาวในแนวเชลโล โดยจัดวางให้จังหวะมีความเหลื่อมไม่เท่ากัน แสดงถึงการกระจายตัวของสายน้ำที่ตกลากจากที่สูงลงสู่ที่ต่ำ ดังตัวอย่างที่ 3

Example 3 Rhythmic Arrangement of Section B (Measure 45-50) in *II. Birthplace*

Source: by author

นอกจากนั้น ผู้ประพันธ์ยังใช้แนวคิดการใช้จังหวะขัด (Syncopation) อย่างต่อเนื่องในจุดซ้อม B (ห้องที่ 17-18) ของบทเพลง *III. Golden Triangle* โดยจะเห็นว่าในแนวเปียโนมีการใช้เครื่องหมายเน้น (Accent) ให้กับกลุ่มโน้ตเข้บิตสองชั้น 5 ตัว (Group of Five) ดังนั้น ผู้ฟังจะได้ยินกลุ่มโน้ต 5 ตัวในอัตราจังหวะ 4/4 (ตัวอย่างที่ 4)

Example 4 Group of Five in Time Signature 4/4 of Rehearsal Mark B (Measure 17-18)

Source: by author

ส่วนในบทเพลง *IV. Khon Pi Luang* หรือคอนผีหลง ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดการซ้ำลักษณะจังหวะ (Rhythmic Repetition) ให้กับทำนองของไวโอลินและเชลโล เพื่อสื่อถึงการหมุนวนของสายน้ำ โดยมีการบรรเลงขึ้นคู่สามเสียง (Tritone) สลับกับขึ้นคู่ 6 ไมเนอร์ (Minor Sixth) เพื่อสื่อถึงสิ่งที่ลอยวนอยู่ในน้ำและพยายามหาทางออกจากระแสนวนเหล่านี้ ดังตัวอย่างที่ 5

Violin

Violoncello

Piano

35

Tritone

Minor Sixth

Tritone

Minor Sixth

x3

x3

Example 5 Rhythmic Repetition, Tritone and Minor sixth in Section B (Measure 35-38)

Source: by author

ส่วนที่ 3) กลุ่มบทเพลงกลางน้ำ

กลุ่มบทเพลงกลางน้ำ เป็นการกล่าวถึงตำนานและความเชื่อที่มีต่อแม่น้ำโขง ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดบันไดเสียงและโมดมาเป็นแนวคิดหลักในการประพันธ์ โดยในบทเพลง *V. The Great Nagas* ผู้ประพันธ์นำแนวคิดการใช้โมดมาเป็นตัวแทนบุคลิกของพญานาคสององค์ โดยสร้างทำนองในโมดลิเดียน (Lydian Mode) แทนพญาสุวรรณนาคในท่อน A โดยใช้ชื่อทำนองว่า “ทำนองพญานาคลิเดียน” และสร้างทำนองในโมดฟรีเจียน (Phrygian Mode) แทนพญาศรีสุทโธนาคในท่อน B โดยใช้ชื่อทำนองว่า “ทำนองพญานาคฟรีเจียน” ดังตัวอย่างที่ 6 และ 7

Violin

Vln.

Vln.

5

13

18

Example 6 Naga Lydian Melody in Section A (Measure 5-22)

Source: by author

44

Violoncello

48

Vc.

3

Example 7 Naga Phrygian Melody in Section B (Measure 44-52)

Source: by author

ส่วนแนวคิดการใช้บันไดเสียงและโมติฟในบทเพลง VI. *Giant Catfish* ผู้ประพันธ์ได้สร้างทำนอง 2 ทำนอง ได้แก่ ทำนองปลาบึกและทำนองนกนางนวล (Seagull Melody) เป็นการอธิบายถึงปรากฏการณ์ธรรมชาติ ที่สังเกตเห็นว่า เมื่อใดที่นกนางนวลบินมาเป็นกลุ่มก้อน ที่นั่นจะมีปลาบึกตามมาเสมอ โดยผู้ประพันธ์ใช้บันไดเสียง C ฮาร์โมนิกไมเนอร์ (Harmonic Minor) เป็นตัวแทนของทำนองนกนางนวล และใช้โมติฟ C โดเรียน เป็นตัวแทนทำนองปลาบึก (ตัวอย่างที่ 8 และ 9) ซึ่งทั้งสองทำนองจะบรรเลงวนซ้ำไปในแต่ละท่อน เพื่อสื่อถึงวัฏจักรการมีชีวิตอยู่ของพญามัจฉาแห่งแม่น้ำโขง

Seagull Melody

25

Violin

Violoncello

p *f* *p* *f*

Example 8 Seagull Melody in Introduction (Measure 25-29)

Source: by author

Example 9 Giant Catfish Melody in Introduction (Measure 7-23)

Source: by author

นอกจากนั้น ยังมีการประพันธ์แนวทำนองที่มีการผสมผสานสำเนียงบลูส์และโมด C มิกโซลิดีเยน ในบทเพลง VII. *Pu La Hueng* เพื่อเป็นตัวแทนบุคลิกของปูละหึ่ง ซึ่งเป็นชายร่างยักษ์ที่ว่าเป็นบรรพบุรุษของคนลุ่มน้ำโขง โดยจะเห็นว่ามีการใช้โน้ต Eb และโน้ต Ab ในคอร์ด F7 ของแนวไวโอลิน (สังเกตลูกศรห้องที่ 19 ในตัวอย่างที่ 10) ซึ่งเป็นโน้ตเอกลักษณ์ของสำเนียงบลูส์ ขณะเดียวกันผู้ประพันธ์ยังใช้โน้ต Bb ซึ่งเป็นโน้ตเอกลักษณ์ของโมด C มิกโซลิดีเยนมาใช้ในการประพันธ์ทำนองด้วยเช่นกัน (สังเกตลูกศรห้องที่ 52, 69 และ 70 ในตัวอย่างที่ 11)

Example 10 Blues Notes (Measure 19)

Source: by author

Characteristic tone of C Mixolydian

Violin

Violoncello

mp

Characteristic tone of C Mixolydian

Vln.

Vc.

port.

f

Characteristic tone of C Mixolydian

Pno.

f

Example 11 Note Identity of C Mixolydian Mode (Measure 52 and 69-70)

Source: by author

ส่วนที่ 4) กลุ่มบทเพลงปลายน้ำ

กลุ่มบทเพลงปลายน้ำ เป็นการนำเสนอวิถีชีวิตของคนลุ่มน้ำโขงในแต่ละฤดูกาล ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดเทคนิคการคิดทำนองเป็นแนวคิดหลักในการประพันธ์ โดยบทเพลง *VIII. Summer* เป็นบทเพลงที่สื่อถึงช่วงเวลาของเทศกาลวันขึ้นปีใหม่ใหม่ของประเทศไทยและประเทศในแถบลุ่มน้ำโขง ผู้ประพันธ์ใช้ทำนองเพลง *วันสงกรานต์* มาเป็นแนวคิดหลักของการคิดทำนอง และนำมาเป็นวัตถุดิบให้ทำนองหลัก (ตัวอย่างที่ 12) อีกทั้งในท่อนจบมีการนำทำนองกลองยาวมาสร้างสีสันด้วยการใช้เทคนิคการบรรเลงโดยการให้นักดนตรีใช้มือเคาะหรือตบมือแทนการบรรเลงแบบปกติ (ตัวอย่างที่ 13)



Source: by author

122 **accel.**

Violin

Violoncello

Piano

Source: by author

ฤดูฝน เป็นช่วงที่น้ำในแม่น้ำโขงสูงขึ้นซึ่งเป็นช่วงที่ชาวบ้านจะล่องเรือเพื่อจับปลามาบริโภคและค้าขาย สำหรับบทเพลง IX. *Rainy Season* ผู้ประพันธ์นำทำนองซอล่งน่าน (Sor Long Nan Melody) (บรรเลงโดย พ่อครูอรุณศิลป์ ดวงมูล ถอดทำนองโดย อองอาจ อินทนิเวศ)^๖ มาขยายอัตราจังหวะจากอัตราจังหวะ 2/4 เป็นอัตราจังหวะ 4/4 (Augmentation) เพื่อให้ทำนองมีการดำเนินช้าลงและนำมาใช้เป็นทำนองหลัก (ดังตัวอย่างที่ 14)

⁸ Chatwalee Thongkum et al., “Local Music and Being Learning Resource of Nan Province” (Research, National Research Council of Thailand, 2013), 25. (in Thai)

Sor Long Nan Melody



Augmentation

Example 14 Augmentation of Sor Long Nan Melody in IX. *Rainy Season*

Source: by author

ฤดูหนาว เป็นฤดูแห่งการท่องเที่ยว การล่องเรือชมความงามของสายน้ำรวมถึงชมวิถีชีวิตสองฝั่งแม่น้ำโขงจึงเป็นกิจกรรมที่ได้รับความนิยมจากนักท่องเที่ยวเป็นอย่างมาก ดังนั้น ในบทเพลง X. *Winter* ผู้ประพันธ์นำทำนองซอพม่าซึ่งเป็นทำนองขับซอล้านนาที่มักใช้ในงานมงคลหรืองานรื่นเริงต่าง ๆ มาใช้เป็นแนวคิดการคัดทำนอง เพื่อสื่อถึงความสุขสนุกสนานของเทศกาลท่องเที่ยวในฤดูหนาว โดยทำนองซอพม่าแบ่งเป็น 2 ทำนอง คือ ทำนองซอพม่าแบบบรรเลงล้วนและทำนองซอพม่าแบบมีเนื้อร้อง⁹ โดยในท่อน A ห้องที่ 1-5 ผู้ประพันธ์นำทำนองส่วนหนึ่งของซอพม่าแบบบรรเลงล้วนมาบรรเลงด้วยเครื่องสาย ส่วนทำนองซอพม่าแบบมีเนื้อร้องบรรเลงโดยแนวเชลโลในห้องที่ 14-30 (ดังตัวอย่างที่ 15)

1

Violin

Sor Pa Ma Melody (Instrumental Version)

mf dolce

Violoncello

mf dolce

Sor Pa Ma Melody (Instrumental Version)

Sor Pa Ma Melody (Lyric Version)

14

Violoncello

22

Vc.

Example 15 Quotation of Sor Pa Ma Melody in Section A

Source: by author

⁹ Thaphad Sungwijit, "Themes of Sor Pa Ma for String Quartet" (Research, Chiang Rai Rajabhat University, 2019), 18. (in Thai)

ส่วนที่ 5) บทเพลง XI. Postlude

บทเพลงนี้เปรียบเสมือนบทสรุปของชุดบทเพลง *สายน้ำแห่งชีวิต* ผู้ประพันธ์นำทำนอง/ทำนองย่อยต่าง ๆ จากบทเพลงย่อยทั้งหมดมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ เพื่อให้ผู้ฟังได้ระลึกถึงและทบทวนเรื่องราวของแม่น้ำโขง โดยใช้เทคนิคการประพันธ์ต่าง ๆ เช่น เทคนิคการแปรทำนอง (Variation) เทคนิคการไล่เลี่ยน และเทคนิคการพลิกกลับของทิศทางแนวทำนอง เป็นต้น

ในท่อนพัฒนา ผู้ประพันธ์นำทำนองของบทเพลง VI. *Giant Catfish* มาพัฒนาโดยใช้เทคนิคการแปรทำนองด้วยวิธีการเปลี่ยนอัตราจังหวะจาก 3/4 เป็นอัตราจังหวะ 4/4 และการใช้โน้ตสามพยางค์ (Triplet) (ห้องที่ 83-94) ดังตัวอย่างที่ 16 นอกจากนั้น ยังมีการนำทำนองย่อยของบทเพลง III. *Golden Triangle* มาพัฒนาโดยใช้เทคนิคการไล่เลี่ยนกันของทำนอง (ห้องที่ 63-64) ดังตัวอย่างที่ 17 รวมถึงมีการนำทำนองย่อยของบทเพลง II. *Birthplace* มาพัฒนาโดยใช้เทคนิคการพลิกกลับของทิศทางแนวทำนอง (ห้องที่ 71-72) ดังตัวอย่างที่ 18

Melody from VI. *Giant Catfish*

49

Violin

58

Vln.

Variation

83

Violin

90

Vln.

Example 16 Variation by using the melody of VI. *Giant Catfish* (Measure 83-94)

Source: by author

Violin

Violoncello

Piano

Example 17 Imitation by using the melody of *III. Golden Triangle* (Measure 63-64)

Source: by author

Violin

Violoncello

Piano

Example 18 Inversion by using the fragment of *II. Birthplace* (Measure 71-72)

Source: by author

สรุปและอภิปรายผล

ชุดบทเพลง *สายน้ำแห่งชีวิต* เป็นบทเพลงที่ร่วมเป็นส่วนหนึ่งในการอนุรักษ์แม่น้ำโขง มีการนำแนวคิดด้านประวัติศาสตร์ ภูมิศาสตร์ วิถีชีวิต บริบททางสังคม ตลอดจนตำนานและความเชื่อของแม่น้ำโขง มาถ่ายทอดผ่านบทเพลงด้วยเครื่องดนตรี 3 ชิ้น จำนวน 11 บทเพลง ด้วยผู้ประพันธ์ได้กำหนดแนวทางการสร้างมิติเสียงเพื่อให้มีความหลากหลาย จึงจำเป็นต้องใช้แนวคิดทางดนตรีตะวันตกและตะวันออกเข้ามาพิจารณา โดยแนวคิดทางดนตรีตะวันตกถูกนำมาใช้เป็นพื้นฐานสำคัญ เช่น การใช้บันไดเสียง โมด คอร์ด ลักษณะจังหวะ เป็นต้น ส่วนแนวคิดด้านดนตรีตะวันออกผู้ประพันธ์พิจารณาจากการนำบทเพลงพื้นบ้านมากำหนดบทบาทด้วยไวโอลิน เชลโล และเปียโน เพื่อจำลองบรรยากาศให้เกิดขึ้นภายในบทเพลง เช่น การจำลองแนวคิดการบรรเลงกลองยาวด้วยการตบมือ-เคาะเครื่องดนตรีในบทเพลง *VIII. Summer* เป็นต้น นอกจากนี้ บทเพลงยังมีการสร้างสีสันของเสียงด้วยการใช้เทคนิคการรัวคันชัก (Bowed Tremolos) หรือการดีดสาย (Pizzicato) เพื่อสร้างมิติของเสียงให้มีความน่าสนใจมากขึ้นด้วย

ด้านบทบาทการบรรเลงเครื่องดนตรีในลักษณะของวงเปียโนทริโอซึ่งประกอบด้วย ไวโอลิน เชลโล และเปียโน ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้เครื่องดนตรีเหล่านี้มีบทบาทการบรรเลงใกล้เคียงกัน การบรรเลงของ ไวโอลินและเชลโล แม้โดยมากผู้ประพันธ์จะกำหนดให้มีความโดดเด่นด้านการบรรเลงแนวทำนอง แต่ก็ได้แฝงบทบาทการบรรเลงสนับสนุนเข้าไปร่วมด้วย เช่น การบรรเลงด้วยลักษณะคอร์ดหรืออาร์เปจโจ (Arpeggio) ขณะที่การบรรเลงเปียโนก็ถูกกำหนดบทบาทให้มีความโดดเด่นทั้งการบรรเลงแนวสนับสนุนและการบรรเลงแนวทำนองเช่นเดียวกัน นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์ยังสร้างความโดดเด่นให้เครื่องดนตรีโดยใช้แนวคิดการบรรเลงเดี่ยวเพื่อสร้างบทบาทของทำนองให้ชัดเจน หรือบางกรณีอาจใช้ความเข้มเสียงต่าง ๆ (Dynamic) เข้ามาควบคุม เพื่อให้เครื่องดนตรีเหล่านี้มีความโดดเด่นหรือสร้างบทบาทรองลงไป

การเผยแพร่บทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์ชุดบทเพลง *สายน้ำแห่งชีวิต* ถูกนำออกแสดงพร้อมบรรยายเผยแพร่ต่อสาธารณชนในรูปแบบออนไลน์ผ่าน Facebook Live: Thaphad Sungwijit รวมถึงจัดทำแผ่น CD และ DVD เผยแพร่พร้อมหนังสืออธิบายชุดบทเพลงให้แก่แหล่งเรียนรู้โฮงเฮียนแม่น้ำของ อำเภอเชียงของ จังหวัดเชียงราย และผู้ที่สนใจ โดยการแสดงบทประพันธ์เพลงครั้งนี้ ได้รับความร่วมมือจากนักดนตรีและการสนับสนุนจากหลายฝ่าย ดังต่อไปนี้

ผู้ประพันธ์เพลง

นักดนตรี

สถานที่บันทึกการแสดง

วัน-เวลา

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธัญญ์ สังข์วิจิตร

ธนพิชญ์ มหาสุข นักไวโอลิน

แอนเดรีย โคลเดท บูกาโอ นักเชลโล

ธีรพล หลิว นักเปียโน

ห้อง Black Box วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

วันอาทิตย์ที่ 20 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2565 เวลา 13.00 น.

ทั้งนี้ ผู้ที่สนใจสามารถรับฟังบทประพันธ์เพลงชุดนี้ได้จาก QR Code ดังนี้



Figure 1 QR Code for The River Suites

Source: by author

กิตติกรรมประกาศ

บทความวิจัยเรื่อง “ชุดบทเพลง *สายน้ำแห่งชีวิต* บทเพลงร่วมสมัยสำหรับเปียโนทริโอ เพื่อร่วมเป็นส่วนหนึ่งในการอนุรักษ์แม่น้ำโขง” ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยและนวัตกรรมของประเทศ ประจำปีงบประมาณ 2563 กลุ่มเรื่องสร้างสรรค์วิชาการงานศิลป์ จากสำนักงานการวิจัยแห่งชาติ (วช.)

บรรณานุกรม

- Buathong, Thanyaporn. "Explore the pulse of the Mekong River." BBC News (BBC), Accessed August 20, 2019. https://www.bbc.com/thai/resources/idt-sh/mekong_blast_thai. (in Thai)
- Chanklum, Nora-ath. "Methods of Arranging 'Loom Chaophraya'." *Journal of Humanities and Social Sciences Surattani Rajabhat University* 8, no. 1 (January-April 2016): 71-100. (in Thai)
- Dhamabuttra, Narongrit. *Contemporary Music Composition*. Bangkok: Chulalongkorn University Printing House, 2009. (in Thai)
- Dhamabuttra, Narongrit. *Quintet for the Spirits of ASEAN*. Bangkok: Tana Press, 2018. (in Thai)
- Sungwijit, Thaphad. "Themes of Sor Pa Ma for String Quartet." Research, Chiang Rai Rajabhat University, 2019. (in Thai)
- Thai PBS. "China cancels bombing of the Mekong islets." Accessed August 20, 2019. <https://www.thaipbs.or.th/news/content/278291>. (in Thai)
- Thongkum, Chatwalee et al. "Local Music and Being Learning Resource of Nan Province." Research, National Research Council of Thailand, 2013. (in Thai)
- Trakulhun, Wiboon. *Twentieth-Century Music*. Bangkok: Chulalongkorn University Printing House, 2015. (in Thai)

การวิเคราะห์สำนวนทำนองเพลงปี่มั่งคละจังหวัดอุดรดิตถ์¹

AN ANALYSIS OF MELODIC IDIOMS OF THE *PI* IN MANGKHALA FOLK MUSIC IN UTTARADIT¹

วารกรณ์ เชิดชู*

Waraporn Cherdchoo*

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอผลการวิเคราะห์สำนวนทำนองปี่มั่งคละจังหวัดอุดรดิตถ์ จากศิลปินผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 สำนวน คือ นายเสมียน เนื้อนัย นายอู่ ลำไย และนายอุดร บุญเกิด ซึ่งเป็นการวิเคราะห์แบบเลือกประเด็น (Selective approach) ผลการวิจัยพบว่า ประเด็นการวิเคราะห์ปรากฏสำนวนทำนองจำนวน 8 รูปแบบสำนวน สามารถจำแนกสำนวนทำนองปี่มั่งคละออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่ 1 สำนวนทำนองที่พบในทุกสำนวนทำนองเพลงปี่ จำนวน 5 สำนวน คือ 1) สำนวนการลากเสียง 2) สำนวนลูกตกสำหรับเปลี่ยนเสียงและเปลี่ยนกลุ่มเสียง 3) สำนวนกระตุกเสียง 4) สำนวนสามพยางค์เสียง และ 5) สำนวนกระสวนทำนองจังหวัดยะเยกและตกยืนเสียง กลุ่มที่ 2 สำนวนทำนองที่พบเฉพาะสำนวนทำนองเพลงปี่ (ลักษณะเฉพาะบุคคล) จำนวน 3 สำนวน คือ 1) สำนวนลูกตกสำหรับเปลี่ยนชุดทำนองใหม่ 2) สำนวนการใช้กลวิธีกระทบเสียง และ 3) สำนวนกระสวนทำนองจังหวัดยะเยก ตลอดจนการปรากฏลักษณะภายในของสำนวนต่าง ๆ จำนวน 19 ลักษณะ โดยสำนวนทำนองปี่มั่งคละจังหวัดอุดรดิตถ์สามารถสะท้อนลักษณะเฉพาะของปรากฏการณ์ทางดนตรีได้เป็นอย่างดี และมีรูปแบบวิธีการดำเนินสำนวนทำนองที่สัมพันธ์กับแนวคิดหลัก คือ เป็นเครื่องดนตรีสำหรับการบรรเลงประโคมในลักษณะการเฉลิมฉลองเพื่อความบันเทิง

คำสำคัญ : การวิเคราะห์ดนตรี/ ดนตรีมั่งคละ/ ปี่มั่งคละ/ ดนตรีพื้นบ้านอุดรดิตถ์

¹ บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัยเรื่อง เพลงปี่มั่งคละ: การวิเคราะห์และการสร้างสรรค์ทางดนตรี ได้รับทุนอุดหนุนจากงบประมาณรายได้ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2563

¹ This article is part of the research project entitle The Melody of the Pi in Mangkhala Folk Music: An analysis and Music Creation. Research grant was provided by Faculty of Humanities, Naresuan University 2020.

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. กาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร, ann.faa.cu@gmail.com

* Assistant Professor, Dr., Department of Music, Faculty of Humanities, Naresuan University, ann.faa.cu@gmail.com

Abstract

The purpose of this research study is to offer the results from an analysis of Pi Mangkhala's idiom in the Uttaradit Province from the three experienced artists, namely Samian Nueanui, U Lamyai, and Udon Bunket, based on selective approach. The findings revealed that there were eight different types of idioms that could be classified into two groups. Group 1 was considered as common idioms prevalent in all *pi*'s idioms which showed five different idioms: a sustained note, a dotted rhythm, pitch or modal modulation of ending notes, dotted rhythmic melody, and three-syllable accent, and an accent on eight note melody. Group 2 as specific idioms included three specific idioms (as a personal style). 1) an idiom with a variety of ending notes leading to a new melodic section, 2) an auxiliary embellishment with a grace note, and 3) an upbeat accent. Furthermore, the details within these idioms were divided into 19 aspects. These characteristics of *mangkhala* music in Uttaradit's style may be very well represented by these idioms, with enjoyment as the central concept.

Keywords: Musical Analysis/ *Mangkhala* Music/ *Pi Mangkhala*/ Uttaradit Folk Music

บทนำ

การศึกษาและวิเคราะห์สำนวนทำนองปี่มั่งคละของจังหวัดอุดรดิตถ์ ซึ่งเป็นหนึ่งในสามจังหวัดที่ยังคงปรากฏการบรรเลงวงดนตรีมั่งคละในการรับใช้สังคม โดยวงดนตรีมั่งคละจังหวัดอุดรดิตถ์นั้นเป็นวงประโคนเพื่อความบันเทิงในกิจกรรมบันเทิงต่าง ๆ ตามประเพณีและกิจกรรมทางศาสนา ซึ่งปัจจุบันนิยมบรรเลงในพิธีกรรมมงคลเป็นหลัก ถึงแม้จะมีไม้กลองประกอบศพก็ตาม เฉกเช่นเดียวกับแนวคิดการบรรเลงวงดนตรีมั่งคละของพื้นที่จังหวัดพิษณุโลกที่บรรเลงเฉพาะในงานมงคลเท่านั้น ซึ่งแตกต่างจากวัฒนธรรมการบรรเลงวงมั่งคละของจังหวัดสุโขทัยที่นำมาบรรเลงและยังคงใช้ในพิธีอวมงคลด้วย² จากการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ได้ทำการสัมภาษณ์วงดนตรีมั่งคละที่มีรูปแบบดั้งเดิมของจังหวัดอุดรดิตถ์ คือ นายเสมียน เนื่อนุ้ย หัวหน้าวงดนตรีมั่งคละบ้านกองโค และนายจิรวัดน์ น้อยทิม หัวหน้าวงดนตรีมั่งคละตำบลทุ่งยั้ง อำเภอลับแล ทั้งสองท่านเป็นผู้สืบทอดกลวิธีและอนุรักษ์การบรรเลงกลองมั่งคละแบบดั้งเดิมของจังหวัดอุดรดิตถ์ โดยการบรรเลงจังหวะไม้กลองแต่เดิมนั้นมีจำนวน 6 เพลง แบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม คือ 1) จังหวะไม้ครุ ประกอบด้วย ไม้หนึ่ง ไม้สอง ไม้สาม ไม้สี่ 2) จังหวะไม้เลียนแบบกิริยาท่าทางของมนุษย์ ประกอบด้วย ไม้กระทกแป้ง และ 3) ไม้เฉพาะงานอวมงคล ประกอบด้วย ไม้ประโคมศพ แต่ในปัจจุบันด้วยความเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรม จึงส่งผลให้การบรรเลงวงดนตรีมั่งคละมีความนิยมลดลง และถูกกลืนกลายด้วยวัฒนธรรมกลองยาว

² Thossaphol Saetia, "Playing a pi of *mangkhala* music in funeral ceremony," interview by Waraporn Cherdchoo, April 18, 2021.

ที่เข้ามาแทนที่ จึงส่งผลกระทบต่อการแสดงดนตรีม้งคละดังกล่าวกว่าที่ปรากฏในบางพิธีกรรมและเฉพาะกิจกรรมของกลุ่มคนเท่านั้น ทำให้รูปแบบการบรรเลงจึงเหลือเพียงรูปแบบการบรรเลงในขบวนแห่เพื่อการเฉลิมฉลองตามพิธีต่าง ๆ ฉะนั้น ไม่กลองที่ใช้จึงปรากฏการใช้เฉพาะจังหวะกลองไม้สี่เป็นหลัก เพราะเหมาะกับการบรรเลงในขบวนแห่³ ด้านสำนวนทำนองเพลงปี่ม้งคละในแต่ละสำนวนนั้น มีรูปแบบวิธีการบรรเลงโดยภาพรวมแล้วอยู่ในลักษณะทิศทางทำนองใกล้เคียงกัน แตกต่างกันที่สำนวนทำนองของปี่ตามที่ผู้บรรเลงแต่ละคนได้รับการเรียนรู้และสืบทอดมา ตลอดจนการนำมาผสมผสานกับระสนิยมส่วนบุคคล จึงส่งผลให้สำนวนและลีลาบางทำนองมีความโดดเด่นแตกต่างกันออกไป แต่ทั้งนี้สิ่งที่น่าสนใจที่ชวนให้ท่วงทำนองมีความสมบูรณ์นั้น ผู้บรรเลงปี่ม้งคละต้องมีความเข้าใจจังหวะกลองเป็นอย่างดี ประกอบกับต้องเข้าใจวัตถุประสงค์ของการบรรเลงด้วย เช่น การบรรเลงที่มีการร่ายรำประกอบ ผู้บรรเลงปี่ม้งคละต้องบรรเลงให้ทำนองนั้นเข้ากับจังหวะกลองเพื่อทำให้คนรำฟังจังหวะกลองได้สะดวกยิ่งขึ้น⁴

ด้วยสภาพการเปลี่ยนแปลงทางสังคมปัจจุบันที่ชุมชนเกิดความนิยมการบรรเลงวงกลองยาวและแตรวงมากขึ้น⁵ ผสมกับปัญหาการแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโคโรนา (COVID-19) ส่งผลให้ความนิยมการบรรเลงวงดนตรีม้งคละยิ่งลดน้อยถอยลงอย่างเห็นได้ชัด นักดนตรีวงดนตรีม้งคละต่างปรับเปลี่ยนจากการบรรเลงวงดนตรีม้งคละไปบรรเลงในวงดนตรีต่าง ๆ ตามแต่จะถูกว่าจ้าง เพราะด้วยรายได้ที่เป็นปัจจัยสำคัญต่อการดำรงชีพ จึงทำให้นักดนตรีนำปี่ม้งคละไปบรรเลงร่วมกับวงดนตรีอื่นแทนวงดนตรีม้งคละ และรวมถึงการปรับเปลี่ยนรูปแบบการบรรเลงที่ตรงตามความชื่นชอบของเจ้าภาพผู้ว่าจ้างวงดนตรี ดังที่ นายอุดร บุญเกตุ ได้กล่าวว่า “บางทีการบรรเลงเพลงม้งคละมันมีทำนองสั้น ๆ แต่เจ้าภาพต้องการสนุก ๆ และหลากหลาย เราก็ต้องปรับ ต้องเปลี่ยน หรือเล่นเพลงอื่น ๆ เสริมไปด้วย เจ้าภาพก็พอใจ”⁶ หรือแม้แต่การเพิ่มความเชี่ยวชาญของผู้บรรเลงปี่ที่สามารถบรรเลงเครื่องเป่าได้หลายชนิด จึงเป็นอีกหนึ่งทางรอดของการดำรงชีพของนักดนตรีม้งคละ ดังที่ นายอู๋ ลำไย กล่าวไว้ว่า “นักดนตรี ถ้าเราเป็นแต่เฉพาะปี่ม้งคละอย่างเดียว เราก็ไม่มีงานเล่น แต่ถ้าเราเป่าได้หลาย ๆ อย่าง ทั้งปี่ใน ปี่ชวา ปี่มอญเนี่ย เราก็จะไปเล่นกับวงอะไรที่ต้องการได้หมด เพราะได้เพลง เรารู้เพลงเขา เดียวนี้ก็ต้องทำแบบนี้ ถ้ารอแต่ม้งคละอย่างเดียว ก็ไม่มีงานเลย น้อยมากแล้ว”⁷ นอกจากนี้ การปรับตัวที่ต้องการรักษาเพื่อให้วัฒนธรรมการบรรเลงวงดนตรีม้งคละคงอยู่ในวัฒนธรรมอย่างต่อเนื่องนั้น ศิลปินผู้นำหรือปราชญ์ที่มีความรู้ในการบรรเลงได้มีการถ่ายทอดให้แก่กลุ่มเยาวชน และรวมถึงการจัดตั้งวงดนตรีผู้สูงอายุ ซึ่งเป็นการรวมตัวกันของกลุ่มผู้สูงอายุนานกองโค เพื่อเป็นการชุมนุมที่ผู้สูงอายุได้มีโอกาสมาร่วมทำกิจกรรมยามว่างร่วมกัน ซึ่งกิจกรรมสำหรับผู้สูงอายุ ประกอบด้วย การร้องเพลง การบรรเลงดนตรีสากล และการบรรเลงวงดนตรีม้งคละ ดังที่ นายเสมียน เนื่อนนัย กล่าวไว้ว่า “วงดนตรีสูงอายุนี้นัดกันเล่นกันตามงาน ถ้าไม่มีงานก็นัดมาซ้อมสนุก ๆ กัน ก็ได้พักผ่อน พุดคุยกัน สนุกดี”⁸ ดังนั้น

³ Samian Nueanui, and Chirawat Noithim, “Mangkhal music,” interview by Waraporn Cherdchoo, March 26, 2021.

⁴ Samian Nueanui, “Playing a pi of mangkhala music,” interview by Waraporn Cherdchoo, March 18, 2021.

⁵ Tevaprapas Makklay, “Approach to harmony promotion through cultural identity mechanism of Mangkla band: A case study of Sukhothai dialect communities in Nan upper watershed, Uttaradit province,” *Veridian E-Journal in Thai version, in a field of Humanities, Social Sciences, and arts* 8, no. 3 (2015): 249-266. (in Thai)

⁶ Udon Bunket, “Playing a pi of mangkhala music,” interview by Waraporn Cherdchoo, March 25, 2021.

⁷ U Lamyai, “Playing a pi of mangkhala music,” interview by Waraporn Cherdchoo, March 24, 2021.

⁸ Samian Nueanui, “Playing a pi of mangkhala music,” interview by Waraporn Cherdchoo, March 26, 2021.

กิจกรรมต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนเป็นสิ่งที่ผู้เป็นนักดนตรีพยายามรักษาและส่งต่อให้แก่เยาวชนและเผยแพร่สู่สังคมแล้ว แต่ด้วยสถานการณ์และปัญหา ตลอดจนการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและความลดน้อยถอยลงของปราชญ์ผู้มีความรู้ จึงส่งผลให้ผู้บรรเลงปี่มั่งคละและวงดนตรีมั่งคละของจังหวัดอุดรดิตถ์จึงมีจำนวนจำกัดและเข้าข่ายภาวะใกล้สูญ

ด้วยปัญหาและความสำคัญดังกล่าว การวิจัยนี้จึงทำการศึกษารวบรวม พร้อมกับเป็นการบันทึกบทเพลงปี่มั่งคละจังหวัดอุดรดิตถ์ไว้ เพื่อเป็นการรักษารูปแบบ จนนำไปสู่กระบวนการวิเคราะห์สำนวนทำนองเพลงปี่มั่งคละจังหวัดอุดรดิตถ์ อันเป็นประโยชน์และเป็นต้นแบบต่อผู้สนใจศึกษาค้นคว้าเพลงปี่มั่งคละจังหวัดอุดรดิตถ์ โดยการศึกษาครั้งนี้ ได้รับความอนุเคราะห์ข้อมูลจากศิลปินผู้บรรเลงปี่มั่งคละในจังหวัดอุดรดิตถ์ ที่ได้รับการสืบทอดสำนวนทำนองจากคนรุ่นเก่าไว้จำนวนทั้งสิ้น 3 คน ประกอบด้วย 1) สำนวนทำนองเพลงปี่มั่งคละของนายเสมียน เนื่อน้อย หัวหน้าวงดนตรีมั่งคละบ้านกองโค ตำบลคอรุม อำเภอพิชัย จังหวัดอุดรดิตถ์ โดยได้สืบทอดการบรรเลงกลองมั่งคละและปี่มั่งคละตั้งแต่เยาว์วัยจากนายปิ่น เนื่อน้อย ผู้เป็นบิดาที่มีความเชี่ยวชาญการบรรเลงวงดนตรีมั่งคละ 2) สำนวนทำนองเพลงปี่มั่งคละของนายอู่ ลำไย ข้าราชการบำนาญ อยู่ตำบลวังแดง อำเภอตรอน จังหวัดอุดรดิตถ์ นายอู่ ลำไย เป็นผู้ได้รับการสืบทอดจากครูรุ่นเก่าหลายท่าน เช่น สายครูเรไร เรืองปิ่น เป็นต้น จนทำให้ท่านเป็นผู้มีความเชี่ยวชาญในการบรรเลงปี่มั่งคละ และเครื่องเป่าพื้นบ้านและในดนตรีไทยหลายชนิด ตลอดจนการมีทักษะความเชี่ยวชาญในเชิงช่าง โดยสามารถผลิตปี่มั่งคละตามกระสวนและสัดส่วนของปี่มั่งคละที่มีคุณลักษณะเสียงที่ดีและมีคุณภาพออกจำหน่ายได้ และ 3) สำนวนทำนองเพลงปี่มั่งคละของนายอุดร บุญเกตุ อยู่ตำบลวังกะพือ อำเภอเมือง จังหวัดอุดรดิตถ์ เป็นผู้สืบทอดการบรรเลงปี่มั่งคละตามรูปแบบของครูรุ่นเก่าหลายท่าน เช่น สายปู่สวน สังข์จ้าว เป็นต้น ปัจจุบันประกอบอาชีพเป็นนักดนตรีอาชีพที่รับงานการบรรเลงปี่ในทุก ๆ งาน ดังนั้น การศึกษาจึงพบว่า สำนวนทำนองเพลงปี่มั่งคละจังหวัดอุดรดิตถ์ทั้งสามสำนวนนั้น ปรากฏลักษณะสำนวนทำนองเพลงปี่มั่งคละที่มีความเฉพาะที่โดดเด่นในแต่ละสำนวนทำนองที่มีความเชื่อมโยงกันทั้ง 3 สำนวน และในขณะเดียวกันแต่ละสำนวนก็มีความแตกต่างกันในบางสำนวนทำนอง อันเนื่องมาจากการผสมผสานสำเนียงสำนวนท้องถิ่นและลีลาตามรสนิยมของผู้บรรเลงเข้าไป จึงส่งผลให้ท่านมีความเหมือนและต่างกันบางสำนวน โดยการศึกษาสำนวนทำนองนี้ ถือเป็นส่วนสำคัญที่สามารถบันทึกและธำรงรักษาอัตลักษณ์เพลงปี่มั่งคละจังหวัดอุดรดิตถ์ไว้ได้เป็นอย่างดี อีกทั้งการศึกษาวิเคราะห์นี้ถือเป็นข้อมูลดนตรีชุดใหม่ที่ยังไม่มีการศึกษาลักษณะดังกล่าวมาก่อน อันก่อให้เกิดประโยชน์ต่อการพัฒนาองค์ความรู้ทางวิชาการดนตรีในวงกว้างต่อไป



Figure 1 Mr. Samian Nueanui,
an artist expert in wind instrument
Source: by author



Figure 2 A *pi* of Mr. Samian Nueanui
Source: by author



Figure 3 Mr. U Lamyai
Source: by author



Figure 4 A *pi* of Mr. U Lamyai
Source: by author



Figure 5 Mr. Udon Bunket
Source: by author



Figure 6 A *pi* of Mr. Udon Bunket
Source: by author

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อวิเคราะห์สำนวนทำนองเพลงปี่มั่งคละจังหวัดอุดรดิตถ์จากศิลปินและผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 3 สำนวน คือ 1) สำนวนนายเสมียน เนื่อนัย 2) สำนวนนายอู่ ลำไย และ 3) สำนวนนายอุดร บุญเกตุ

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยมีขั้นตอนดังนี้

1. การรวบรวมข้อมูล ค้นคว้าเอกสาร ตำรา บทความทางวิชาการ วิทยานิพนธ์ และหนังสือที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญ นักวิชาการด้านดนตรี นักดนตรี ศิลปินพื้นบ้านสำนวนทำนองเพลงปี่มั่งคละ และนักวิชาการด้านความเกี่ยวข้องกับการศึกษาและการวิเคราะห์ทางดนตรี

2. การบันทึกข้อมูลสัมภาษณ์บุคคลสำคัญจากการเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยการนำข้อมูลและสำนวนทำนองปี่มั่งคละที่ได้จากศิลปินพื้นบ้านมั่งคละจังหวัดอุดรดิตถ์ จำนวน 3 สำนวน ที่ยังคงรักษารูปแบบการบรรเลงดั้งเดิม คือ

สำนวนที่ 1 นายเสมียน เนื่อนัย ศิลปินพื้นบ้านมั่งคละตำบลคอรุม อำเภอพิชัย จังหวัดอุดรดิตถ์ (กำหนดสัญลักษณ์แทน คือ C1)

สำนวนที่ 2 นายอู่ ลำไย ศิลปินพื้นบ้านมั่งคละตำบลวังแดง อำเภอดรอน จังหวัดอุดรดิตถ์ (กำหนดสัญลักษณ์แทน คือ C2)

สำนวนที่ 3 นายอุดร บุญเกตุ ศิลปินพื้นบ้านมั่งคละตำบลวังกะพี้ อำเภอเมือง จังหวัดอุดรดิตถ์ (กำหนดสัญลักษณ์แทน คือ C3)

จากนั้นจึงทำการบันทึกทำนองและให้เจ้าของสำนวนเพลงได้ตรวจสอบความถูกต้องของทำนองที่บันทึกไว้

3. วิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ 1) การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร ตำรา งานวิชาการและการสัมภาษณ์ และ 2) การวิเคราะห์และสังเคราะห์สำนวนทำนองเพลงปี่มั่งคละใช้วิธีการวิเคราะห์แบบการเลือกประเด็น (Selective approach) ด้วยการพรรณนาการวิเคราะห์ (Analytical description) และสังเคราะห์ออกมาเป็นผลการวิจัย โดยใช้วิธีการบันทึกโน้ตระบบดนตรีไทย⁹ และถ่ายเสียงออกเป็นโน้ตตะวันตก ตลอดจนการใช้คำอธิบายในรูปแบบสังคีตลักษณ์วิเคราะห์แบบดนตรีไทย เพื่อใช้เป็นสื่อกลางในการสื่อสารและอธิบายอัตลักษณ์ ลักษณะ รูปแบบ และลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงปี่มั่งคละในจังหวัดอุดรดิตถ์ได้อย่างชัดเจน

ผลการวิจัย

การวิเคราะห์สำนวนทำนองเพลงปี่มั่งคละจังหวัดอุดรดิตถ์ในครั้งนี้ ประกอบด้วยทำนองเพลงปี่จำนวน 3 สำนวน ได้แก่ สำนวนที่ 1 ทำนองจากนายเสมียน เนื่อนัย สำนวนที่ 2 ทำนองจากนายอู่ ลำไย และสำนวนที่ 3 ทำนองจากนายอุดร บุญเกตุ โดยการศึกษาทั้ง 3 สำนวน ผลการวิจัยพบประเด็นที่เป็นลักษณะสำนวนทำนองที่ปรากฏในการบรรเลงปี่มั่งคละดั้งเดิมในจังหวัดอุดรดิตถ์ กล่าวคือ แนวคิดของผู้บรรเลงเพลงปี่ยัง

⁹ Udon Bunket, "Recording melodies of *mangkhal* music," interview by Waraporn Cherdchoo, April 20, 2021.

คงยึดหลักการบรรเลงเพื่อใช้ในกิจกรรมเฉลิมฉลองและกิจกรรมบันเทิง ด้วยการประโคมประกอบงานบุญใน ประเพณีและพิธีกรรมต่าง ๆ ของท้องถิ่น พร้อมกับการใช้สำนวนทำนองเพลงม้งคละประกอบการรำรำใน ขบวนแห่ การบรรเลงปี่นั้น ผู้บรรเลงต้องมีหลักการปฏิบัติ โดยเริ่มการบรรเลงขึ้นต้นทำนองไหว้ครูหรือไหว้ บรรพบุรุษ¹⁰ และจากนั้นต่อด้วยการบรรเลงเพลงตามจังหวะไม้กลองม้งคละต่าง ๆ ตามลำดับ¹¹ โดยทั้ง 3 สำนวนมีความเห็นสอดคล้องกันว่า การบรรเลงทำนองที่ต่อเนื่องจากเพลงไหว้ครูนั้น ทำนองส่วนนี้ ผู้บรรเลง ต้องพิจารณาความเหมาะสมของทำนองด้วย หากเป็นการบรรเลงประกอบรำ ต้องบรรเลงสำนวนทำนอง เพลงปี่ให้เข้ากับจังหวะ¹² แต่หากทำนองส่วนนี้ไม่มีการรำมาประกอบ ผู้บรรเลงสามารถใส่รูปแบบการดำเนิน สำนวนทำนองเพลงปี่เข้าไปได้อย่างเต็มรูปแบบลีลาของผู้บรรเลง¹³ ดังนั้น การวิเคราะห์สำนวนทำนองเพลง ปี่ม้งคละจังหวัดอุดรธานี สามารถแสดงผลการวิเคราะห์ที่พบสำนวนทำนองเพลงปี่ม้งคละ ดังตารางสรุป ต่อไปนี้

Table 1 A summary of the idiomatic features of a *pi* performed by Mr. Samian Nueanui (C1)

Source: by author

Types	Idiomatic Features	Components
1	A sustained-note idiom	Feature 1: A sustained note in an initial melody Feature 2: A sustained note between idioms Feature 3: A sustained note in the ending phrase
2	A final note as bridging part to a new mode	Feature 1: A final note as bridging part to the new mode
3	A dotted rhythmic melody	Feature 1: A dotted rhythmic melody alternated with a regular rhythmic melody
4	A three-syllable idiom	Feature 1: A three-syllable idiom composed of leap notes Feature 2: A three-syllable idiom composed of repeating notes Feature 3: A three-syllable idiom composed of ascending successive sequences of notes
5	A rhythmic idiom with syncopated accent	Feature 1: A rhythmic idiom with syncopated accent
6	An idiom created by a grace note	Feature 1: An idiom created by a grace note

¹⁰ Samian Nueanui, "Playing a pi of mangkhala music," interview by Waraporn Cherdchoo, March 26, 2021.

¹¹ U Lamyai, "Current conditions of a mangkhala ensemble," interview by Waraporn Cherdchoo, March 26, 2021.

¹² Udon Bunket, "Recording melodies of mangkhala music," interview by Waraporn Cherdchoo, April 20, 2021.

¹³ Udon Bunket, "Recording melodies of mangkhala music," interview by Waraporn Cherdchoo, April 20, 2021.

Types	Idiomatic Features	Components
7	A rhythmic idiom formed by eighth-note rhythm, with a sustained sequence	Feature 1: A rhythmic idiom formed by eighth-note rhythm, with a sustained sequence within the same primary notes Feature 2: A rhythmic idiom formed by eighth-note rhythm with a sustained sequence and embellished auxiliary notes

Table 2 A summary of the idiomatic features of a *pi* performed by Mr. U Lamyai (C2)

Source: by author

Types	Idiomatic Features	Components
1	a sustained-note idiom	Feature 1: a sustained note in an initial melody Feature 2: a sustained note between idioms
2	A final note as bridging part to another note and a new mode	Feature 1: A final note as bridging part to another note within the same mode Feature 2: A final note as bridging part to the new mode
3	A dotted rhythmic idiom	Feature 1: The whole set of a dotted rhythmic melody Feature 2: A dotted rhythmic melody alternated with a regular rhythmic melody Feature 3: A dotted rhythmic melody alternated with a closing phrase Feature 4: A dotted rhythmic melody alternated with an improvised melody Feature 5: A dotted rhythmic melody serving as an introductory idiom in an initial section
4	A three-syllable idiom	Feature 1: A three-syllable idiom composed of ascending successive sequences of notes Feature 2: A three-syllable idiom composed of descending successive sequences of notes Feature 3: A three-syllable idiom composed of leap notes
5	A rhythmic idiom formed by eighth-note rhythm, with a sustained sequence	Feature 1: A rhythmic idiom formed by eighth-note rhythm, with a sustained sequence within the same primary notes Feature 2: A rhythmic idiom formed by eighth-note rhythm with a sustained sequence and embellished auxiliary notes

Types	Idiomatic Features	Components
6	A final-note Idiom for changing to a new melodic set	Feature 1: A final-note Idiom for changing to another mode of a new melodic set

Table 3 A summary of the idiomatic features of a *pi* performed by Mr. Udon Bunket (C3)

Source: by author

Types	Idiomatic Features	Components
1	A sustained-note idiom	Feature 1: A sustained note in an initial melody Feature 2: A sustained note between idioms Feature 3: A sustained note in the ending phrase
2	A final note as bridging part to another note and a new mode	Feature 1: A final note as bridging part to another note within the same mode Feature 2: A final note as bridging part to the new mode
3	A dotted rhythmic idiom	Feature 1: The whole set of a dotted rhythmic melody Feature 2: A dotted rhythmic melody alternated with a regular rhythmic melody Feature 3: A dotted rhythmic melody alternated with a closing phrase Feature 4: A dotted rhythmic melody alternated with an improvised melody Feature 5: A dotted rhythmic melody serving as an introductory idiom in an initial section
4	A three-syllable idiom	Feature 1: A three-syllable idiom composed of ascending successive sequences of notes Feature 2: A three-syllable idiom composed of leap notes
5	A rhythmic idiom formed by eighth-note rhythm, with a sustained sequence	Feature 1: A rhythmic idiom formed by eighth-note rhythm, with a sustained sequence within the same primary notes Feature 2: A rhythmic idiom formed by eighth-note rhythm with a sustained sequence and embellished auxiliary notes
6	A final-note Idiom for changing to a new melodic set	Feature 1: A final-note Idiom for changing to another mode of a new melodic set

จากการวิเคราะห์สำนวนทำนองเพลงปี่มั่งคละจังหวัดอุดรดิตถ์ จำนวน 3 สำนวน ปรากฏลักษณะสำนวนทำนองรวมทั้งสิ้น 8 รูปแบบ โดยสำนวนทำนองดังกล่าวสามารถแสดงลักษณะภายในทำนองได้จำนวนทั้งสิ้น 19 ลักษณะ ซึ่งสามารถจำแนกลักษณะสำนวนทำนองแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ดังนี้

กลุ่มที่ 1 ลักษณะสำนวนทำนองที่พบในทุกสำนวนทำนองเพลงปี่

สำนวนในกลุ่มนี้พบจำนวนทั้งสิ้น 5 รูปแบบ ประกอบด้วย 1) สำนวนการลากเสียง 2) สำนวนลูกตกสำหรับเปลี่ยนเสียงและเปลี่ยนกลุ่มเสียง 3) สำนวนกระตุกเสียง 4) สำนวนสามพยางค์เสียง และ 5) สำนวนกระสวนทำนองจังหวะยกและตกยืนเสียง ดังตัวอย่างลักษณะสำนวนทำนองต่อไปนี้

สำนวนที่ 1 สำนวนการลากเสียง ประกอบด้วย 3 ลักษณะ

ลักษณะที่ 1 การลากเสียงขึ้นต้นทำนอง



Example 1 Idiom C1, an initial melody, *Prayok 1*

Source: by author



Example 2 Idiom C2, an initial melody, *Prayok 1-3*

Source: by author



Example 3 Idiom C3, an initial melody, *Prayok 1*

Source: by author

ลักษณะที่ 2 การลากเสียงระหว่างทำนอง

ชุดที่ 1 การลากเสียงแบบไม่เปลี่ยนกลุ่มเสียงในทำนองชนิดเสียงเดียว



Example 4 Idiom C1, a main part, *Prayok 9 and Prayok 16*

Source: by author



Example 5 Idiom C2, a main part, *Prayok 3*

Source: by author

Example 6 Idiom C3, a main part, *Prayok 2*

Source: by author

ชุดที่ 2 การลากเสียงแบบไม่เปลี่ยนกลุ่มเสียงในทำนองชนิดสองเสียง

Example 7 Idiom C1, a main part, *Prayok 1-3 and Prayok 10*

Source: by author

ชุดที่ 3 การลากเสียงแบบเปลี่ยนกลุ่มเสียง

Example 8 Idiom C1, a main part, *Prayok 4-5*

Source: by author

ลักษณะที่ 3 การลากเสียงลงจบทำนอง



Example 9 Idiom C1, a main part, *Prayok 16*

Source: by author



Example 10 Idiom C3, a main part, *Prayok 20*

Source: by author

สำนวนที่ 2 สำนวนลูกตกสำหรับเปลี่ยนเสียงและเปลี่ยนกลุ่มเสียง ประกอบด้วย 2 ลักษณะ

ลักษณะที่ 1 สำนวนลูกตกสำหรับเปลี่ยนเสียง



Example 11 Idiom C2, a main part

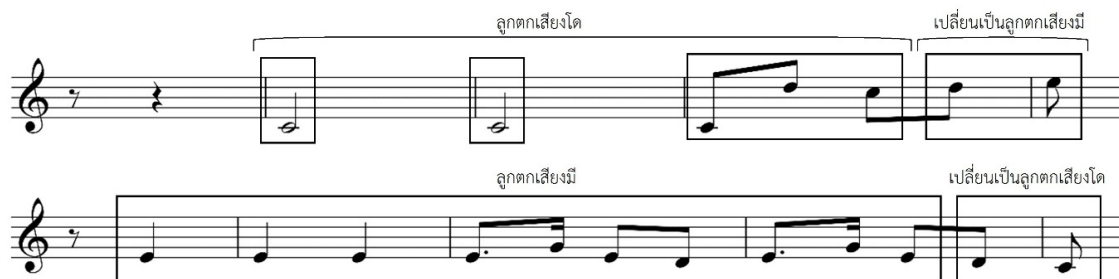
Source: by author



Example 12 Idiom C3, a main part, *Prayok 2*

Source: by author

ลักษณะที่ 2 ส่วนวลลูกตกสำหรับเปลี่ยนกลุ่มทางเสียง



Example 13 Idiom C1, a main part, *Prayok* 6-7 and *Prayok* 13-14

Source: by author



Example 14 Idiom C2, a main part, *Prayok* 3, a following phrase

Source: by author



Example 15 Idiom C3, a main part, *Prayok* 4

Source: by author

สำนวนที่ 3 สำนวนกระตูกเสียง ประกอบด้วย 5 ลักษณะ

ลักษณะที่ 1 สำนวนกระตูกทั้งชุด



Example 16 Idiom C2, a main part, *Prayok* 9

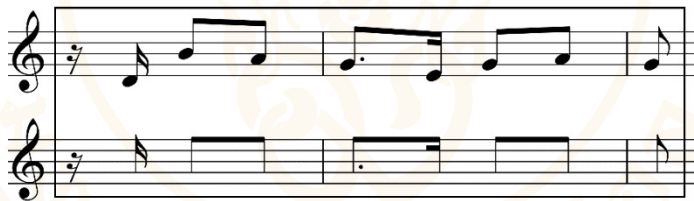
Source: by author

ลักษณะที่ 2 สำนวนกระตูกสลับกับทำนองจังหวะสม่ำเสมอ



Example 17 Idiom C3, a main part, *Prayok* 3, an initial phrase

Source: by author



Example 18 Idiom C1, a main part, *Prayok* 7 and *Prayok* 4

Source: by author

ลักษณะที่ 3 สำนวนกระตูกสลับกับทำนองปัดวรรค



Example 19 Idiom C3, an initial melody, *Prayok* 1, a following phrase

Source: by author

ลักษณะที่ 4 ส่วนนกระตักสำหรับการดันทำนอง



Example 20 Idiom C2, a main part, *Prayok* 12

Source: by author



Example 21 Idiom C3, a main part, *Prayok* 13, a following phrase

Source: by author

ลักษณะที่ 5 ส่วนนกระตักสำหรับเพิ่มความขึ้นต้นชุดทำนอง



Example 22 Idiom C2, a main part, *Prayok* 11-12

Source: by author



Example 23 Idiom C3, a main part, *Prayok* 12-13

Source: by author

สำนวนที่ 4 สำนวนสามพยางค์เสียง ประกอบด้วย 4 ลักษณะ

ลักษณะที่ 1 สำนวนสามพยางค์ชนิดข้ามเสียง



Example 24 Idiom C1, a main part, *Prayok* 1, an initial phrase

Source: by author



Example 25 Idiom C2, a main part, *Prayok* 6 (third-interval disjunction)

Source: by author



Example 26 Idiom C3, a main part, *Prayok* 10 and *Prayok* 17

Source: by author

ลักษณะที่ 2 สำนวนสามพยางค์ชนิดข้ามเสียง



Example 27 Idiom C1, a main part, *Prayok* 4, an initial phrase, and *Prayok* 11

Source: by author

ลักษณะที่ 3 สำนวนสามพยางค์ชนิดเรียงเสียงแน่วถี่ขึ้น



Example 28 Idiom C1, *Prayok* 5 and *Prayok* 12

Source: by author



Example 29 Idiom C2, a main part, *Prayok* 7

Source: by author

Example 30 Idiom C3, a main part, *Prayok* 8-9 and *Prayok* 15-16

Source: by author

ลักษณะที่ 4 ส่วนนสามพยางค์ชนิดเรียงเสียงแน่วถี่ลง

Example 31 Idiom C2, a main part, *Prayok* 10

Source: by author

ส่วนที่ 5 ส่วนนกระสวนทำนองจังหวะยกและตกยืนเสียง ประกอบด้วย 2 ลักษณะ

ลักษณะที่ 1 ส่วนนกระสวนทำนองจังหวะยกและตกยืนเสียงชนิดยืนทำนองในเสียงหลัก

Example 32 Idiom C2, sustention of Note G, a main part, *Prayok* 13-14

Source: by author

Example 33 Idiom C3, sustention of Note G, a main part, *Prayok* 3

Source: by author

ลักษณะที่ 2 ส่วนนกระสวนทำนองจังหวะยกและตกขึ้นเสียงชนิดตกแต่งทำนองด้วยการเคลื่อนที่เสียงขึ้นลง



Example 34 Idiom C2, sustention of Note C, a main part, *Prayok* 4 (a change of rhythm)

Source: by author



Example 35 Idiom C3, embellishment with zigzag movement of notes, approaching to the main part (Note C as an ending note) *Prayok* 8-9 and *Prayok* 15-16

Source: by author

กลุ่มที่ 2 ลักษณะสำนวนทำนองที่พบเฉพาะสำนวนทำนองเพลงปี่ (ลักษณะเฉพาะบุคคล)

ปรากฏการใช้บรรเลงในทำนองที่แตกต่างกันของทั้ง 3 สำนวน ซึ่งพบสำนวนที่แตกต่างกันจำนวน 2 สำนวน คือ สำนวนลูกตกสำหรับเปลี่ยนชุดทำนองใหม่ จำนวน 1 ลักษณะ ที่ปรากฏเฉพาะในสำนวนทำนองเพลงปี่มั่งคละของนายอู่ ลำไย (C2) และสำนวนทำนองเพลงปี่มั่งคละของนายอุดร บุญเกตุ (C3) ในขณะที่สำนวนการใช้กลวิธีกระทบเสียง จำนวน 1 ลักษณะ และสำนวนกระสวนทำนองจังหวะยก จำนวน 1 ลักษณะ ปรากฏเฉพาะในสำนวนทำนองเพลงปี่มั่งคละของนายเสมียน เนื่อนนัย (C1) เท่านั้น ดังตัวอย่างลักษณะสำนวนทำนองต่อไปนี้

สำนวนที่ 1 สำนวนลูกตกสำหรับเปลี่ยนชุดทำนองใหม่ ประกอบด้วย 1 ลักษณะ

ประโยคที่ 7 (ชุดทำนองลูกตกเสียงโด)



ประโยคที่ 8 (ทำนองปิดวรรค เปลี่ยนเสียงลูกตกกลางเสียงเร)



ประโยคที่ 9 (เข้าสู่ทำนองที่ใช้เสียงจร "เสียงที")



Example 36 Idiom C2, the idiom presenting an ending note leading to a new mode, “from C to D”

Source: by author

ประโยคที่ 1 (ชุดทำนองลูกตกเสียงลา)



ประโยคที่ 2 (ทำนองปิดวรรค เปลี่ยนเสียงลูกตก ลงเสียงซอล)



Example 37 Idiom C3, an idiom presenting an ending note for changing a new mode, “from A to G”

Source: by author

สำนวนที่ 2 สำนวนการใช้กลวิธีกระทบเสียง ประกอบด้วย 1 ลักษณะ



Example 38 Idiom C1, the idiom presenting a *krathop siang* technique, the example of an initial melody, *Prayok 2*

Source: by author

สำนวนที่ 3 สำนวนกระสวนทำนองจังหวะยก ประกอบด้วย 1 ลักษณะ



Example 39 Idiom C1, the idiom presenting a rhythm with syncopation, a main part, *Prayok 4* and *Prayok 11*, a following phrase

Source: by author

สรุปผลการวิจัย

การวิเคราะห์สำนวนทำนองเพลงปี่มั่งละครจังหวัดอุดรธานีได้จากกลุ่มตัวอย่างทั้ง 3 สำนวน พบสำนวนทำนองจำนวน 8 รูปแบบสำนวน สามารถแบ่งออกเป็น 19 ลักษณะ ดังนี้

Table 4 A summary of the idiomatic features of a *pi* found in Uttaradit Province

Source: by author

Idiomatic Features	Components
A sustained-note idiom	Feature 1: A sustained note in an initial melody Feature 2: A sustained note between idioms Feature 3: A sustained note in the ending phrase
A final note as bridging part to another note and a new mode	Feature 4: A final note as bridging part to another note within the same mode Feature 5: A final note as bridging part to the new mode
A dotted rhythmic idiom	Feature 6: The whole set of a dotted rhythmic melody Feature 7: A dotted rhythmic melody alternated with a closing phrase Feature 8: A dotted rhythmic melody alternated with a regular rhythmic melody Feature 9: A dotted rhythmic melody alternated with an improvised melody Feature 10: A dotted rhythmic melody serving as an introductory idiom in an initial section
A three-syllable idiom	Feature 11: A three-syllable idiom composed of leap notes Feature 12: A three-syllable idiom composed of repeating notes Feature 13: A three-syllable idiom composed of ascending successive sequences of notes Feature 14: A three-syllable idiom composed of descending successive sequences of notes
A rhythmic idiom with syncopated accent	Feature 15: A rhythmic idiom with syncopated accent
An idiom created by a grace note	Feature 16: An idiom created by a grace note
A rhythmic idiom formed by eighth-note rhythm, with a sustained sequence	Feature 17: A rhythmic idiom formed by eighth-note rhythm, with a sustained sequence within the same primary notes Feature 18: A rhythmic idiom formed by eighth-note rhythm with a sustained sequence and embellished auxiliary notes
A final-note Idiom for changing to a new melodic set	Feature 19: A final-note Idiom for changing to another mode of a new melodic set

สามารถจัดแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่ 1 กลุ่มสำนวนทำนองที่พบในทุกสำนวนทำนองเพลงปี่ และกลุ่มที่ 2 สำนวนทำนองที่พบเฉพาะสำนวนทำนองเพลงปี่ (ลักษณะเฉพาะบุคคล) กล่าวคือ

สำนวนกลุ่มที่ 1 จากการศึกษาสำนวนทำนองเพลงปี่มั่งคละของทั้ง 3 ทางนั้น พบการใช้สำนวนลากเสียงในลักษณะเดียวกันรวมทั้งสิ้น 3 ลักษณะ คือ การลากเสียงขึ้นต้นทำนอง การลากเสียงระหว่างทำนอง และการลากเสียงลงจบทำนอง แต่มีเฉพาะสำนวนทำนองเพลงปี่มั่งคละของนายอู่ ลำไย (C2) เท่านั้น ที่ไม่ปรากฏการใช้ลักษณะการลากเสียงลงจบทำนอง ลำดับถัดมาเป็นการใช้สำนวนลูกตกสำหรับเปลี่ยนเสียง และเปลี่ยนกลุ่มเสียง ภาพรวมพบการใช้ 2 ลักษณะ คือ สำนวนลูกตกสำหรับเปลี่ยนเสียงและสำนวนลูกตกสำหรับเปลี่ยนกลุ่มทางเสียง แต่มีสำนวนทำนองเพลงปี่มั่งคละของนายเสมียน เนื่อน้อย (C1) ที่ใช้ลักษณะสำนวนลูกตกสำหรับเปลี่ยนกลุ่มทางเสียงเพียง 1 ลักษณะเท่านั้น ส่วนสำนวนกระตุกเสียงพบในสำนวนทางปี่ทั้ง 3 ทาง แต่มีรายละเอียดภายในลักษณะเหมือนและคล้ายกันในแต่ละสำนวนทำนองเพลงปี่ เช่น สำนวนทำนองเพลงปี่มั่งคละของนายเสมียน เนื่อน้อย (C1) ใช้สำนวนกระตุกเพียง 1 ลักษณะ คือ สำนวนกระตุกสลับกับทำนองจังหวะสม่ำเสมอเท่านั้น ในขณะที่สำนวนทำนองเพลงปี่มั่งคละอีก 2 สำนวน คือ สำนวนของนายอู่ ลำไย (C2) และสำนวนของนายอุดร บุญเกตุ (C3) นั้น พบสำนวนกระตุกที่มีลักษณะที่ใช้ในทำนองที่สัมพันธ์กัน จำนวน 5 ลักษณะ คือ ลักษณะที่ 1 สำนวนกระตุกทั้งชุด ลักษณะที่ 2 สำนวนกระตุกสลับกับทำนองจังหวะสม่ำเสมอ ลักษณะที่ 3 สำนวนกระตุกสลับกับทำนองปัดวรรค ลักษณะที่ 4 สำนวนกระตุกสำหรับการดันทำนอง และลักษณะที่ 5 สำนวนกระตุกสำหรับเพิ่มความขึ้นต้นชุดทำนอง ดังนั้น จึงปรากฏการใช้สำนวนกระตุก รวมกันทั้งสิ้น 5 ลักษณะ

ลำดับถัดมาเป็นสำนวนสามพยางค์เสียง พบว่ามีการใช้ลักษณะภายในสำนวนสามพยางค์ที่สอดคล้องสัมพันธ์กันในสำนวนทำนองเพลงปี่มั่งคละทุกสำนวน จำนวน 2 ลักษณะ คือ ลักษณะที่ 1 สำนวนสามพยางค์ชนิดข้ามเสียง และลักษณะที่ 2 สำนวนสามพยางค์ชนิดเรียงเสียงแน่วถี่ขึ้น และนอกจากนี้ยังมีลักษณะสำนวนสามพยางค์อีกจำนวน 2 ลักษณะที่พบเฉพาะสำนวนทำนองเพลงปี่มั่งคละ เช่น ลักษณะสำนวนสามพยางค์ชนิดซ้ำเสียงที่ปรากฏในสำนวนทำนองเพลงปี่มั่งคละของนายเสมียน เนื่อน้อย (C1) เท่านั้น และลักษณะสำนวนสามพยางค์ชนิดเรียงเสียงแน่วถี่ลงที่ปรากฏในสำนวนทำนองเพลงปี่มั่งคละของนายอู่ ลำไย (C2) เท่านั้น ดังนั้น สำนวนสามพยางค์เสียงที่ปรากฏการใช้ในจังหวัดอุดรดิตถ์ ปรากฏลักษณะรวมกันทั้งสิ้น 4 ลักษณะ นอกจากนี้ยังปรากฏสำนวนกระสวนทำนองจังหวะยกและตกยืนเสียงเหมือนกันในทุกสำนวนทำนองเพลงปี่มั่งคละ ประกอบด้วย 2 ลักษณะ คือ ลักษณะที่ 1 สำนวนกระสวนทำนองจังหวะยกและตกยืนเสียงชนิดยืนทำนองในเสียงหลัก และลักษณะที่ 2 สำนวนกระสวนทำนองจังหวะยกและตกยืนเสียงชนิดตกแต่งทำนองด้วยการเคลื่อนที่เสียงขึ้นลง

ส่วนสำนวนกลุ่มที่ 2 ปรากฏการใช้บรรเลงในทำนองที่แตกต่างกันของสำนวนทำนองเพลงปี่มั่งคละ 3 ทาง โดยพบว่าสำนวนทำนองที่แตกต่างกันนั้น มีจำนวน 3 สำนวน คือ สำนวนกระสวนทำนองจังหวะยกและสำนวนการใช้กลวิธีกระทบเสียงที่ปรากฏการใช้บรรเลงเฉพาะสำนวนทำนองเพลงปี่มั่งคละของนายเสมียน เนื่อน้อย (C1) เท่านั้น ส่วนสำนวนลูกตกสำหรับเปลี่ยนชุดทำนองใหม่นั้นปรากฏการใช้บรรเลงเฉพาะในสำนวนทำนองเพลงปี่มั่งคละของนายอู่ ลำไย (C2) และสำนวนทำนองเพลงปี่ของนายอุดร บุญเกตุ (C3) เท่านั้น

โดยรูปแบบสำนวนทำนองต่าง ๆ ที่ปรากฏ มีวิธีและแนวคิดสู่การบรรเลงหรือการดำเนินทำนองจากแนวคิดหลักร่วมกัน คือ การใช้วงดนตรีม้งคละเป็นเครื่องประโคมในลักษณะการเฉลิมฉลองเพื่อความบันเทิงที่แสดงถึงการร่วมแสดงความยินดีปรีดา แสดงความปิติในกุศลบุญที่ได้ประกอบกิจและกระทำร่วมกัน ดังนั้น สำนวนทำนองเพลงปี่ม้งคละของทุกสำนวนจึงมุ่งบรรเลงด้วยสุนทรีย์รสของการบรรเลงตามวัตถุประสงค์ในทิศทางเดียวกัน คือ สนุกสนาน รื่นเริง สดใส มีความสุข พร้อมเพรียง ฉะนั้น การวิเคราะห์ครั้งนี้ ถึงแม้จะมีลักษณะสำนวนทำนองคล้ายคลึงกันเป็นส่วนใหญ่ และมีความแตกต่างกันในบางลักษณะสำนวนทำนองก็ตาม สิ่งเหล่านี้ถือเป็นภาพสะท้อนที่สามารถแสดงให้เห็นถึงคุณสมบัติหลักของสำนวนทำนองเพลงปี่ม้งคละจังหวัดอุดรดิตถ์ที่เป็นปรากฏการณ์ของดนตรีพื้นบ้านในพื้นที่นี้ได้เป็นอย่างดี

อภิปรายผลการวิจัย

การวิเคราะห์ลักษณะสำนวนทำนองเพลงปี่ม้งคละจังหวัดอุดรดิตถ์ ถือเป็นกระบวนการหนึ่งที่สามารถแสดงลักษณะเฉพาะทางดนตรีของพื้นที่ได้เป็นอย่างดี ถึงแม้ว่าจังหวัดอุดรดิตถ์นั้นจะเป็นพื้นที่ที่มีการผสมผสานทางวัฒนธรรมหรืออาจเรียกได้ว่าเป็นพื้นที่ทับซ้อนทางวัฒนธรรม เช่น วัฒนธรรมชาวเหนือที่ปรากฏในอำเภอลับแล วัฒนธรรมไทยดั้งเดิมจากพื้นที่รอยต่อสุโขทัย ตลอดจนวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์กลุ่มต่าง ๆ ที่อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในพื้นที่ก็ตาม แต่สิ่งที่รวมจิตใจของผู้คนในพื้นที่และสร้างความสมานฉันท์นั้น คือ กิจกรรมทางศาสนาที่ทำให้คนในท้องถิ่นมีวัฒนธรรมร่วมกัน จนนำไปสู่การสืบทอดกิจกรรมต่าง ๆ ทั้งในประเพณี พิธีกรรมทางศาสนา และพิธีกรรมในการดำรงชีวิตต่าง ๆ สอดคล้องกับความเห็นของพระมหาเทวประภาส มากคล้าย ที่กล่าวไว้สรุปได้ว่า วัฒนธรรมปี่กลองม้งคละแต่เดิมนั้นสามารถสร้างกระบวนการมีส่วนร่วมในการสร้างเครือข่ายและการรวมกลุ่มคนเพื่อให้มีส่วนร่วมในการช่วยกันสร้างประโยชน์ต่อส่วนรวมมาอย่างยาวนาน¹⁴ ดังจะเห็นได้ว่า การปรากฏตัวขึ้นและการใช้งานของวงดนตรีม้งคละในจังหวัดอุดรดิตถ์นั้นจะถูกนำไปใช้ในทุกประเภทรูปแบบงาน และถึงแม้ในปัจจุบันจะเกิดการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมที่ให้ความนิยมกับดนตรีรูปแบบอื่นมากกว่าวงดนตรีม้งคละเดิมก็ตาม เช่น วงกลองยาว แตรวง เป็นต้น ทั้งนี้ ผู้บรรเลงวงม้งคละต่างเกิดการปรับตัวทางสังคม เพื่อให้สามารถดำรงตนในวัฒนธรรมที่สอดคล้องกับยุคสมัยและความเปลี่ยนแปลงของสังคมวัฒนธรรมในแต่ละพื้นที่ได้ ดังจะเห็นได้ชัดเจนว่า ผู้บรรเลงปี่ม้งคละได้ผันตัวเองจากการบรรเลงปี่ในวงดนตรีม้งคละ ก็นำปี่ม้งคละไปบรรเลงร่วมกับวงกลองยาว วงแตรวง หรือแม้แต่การบรรเลงประกอบการชมมวยก็ตาม¹⁵ ทั้งนี้ นักดนตรีปี่ม้งคละยังคงยึดหลักการบรรเลงของตนเองตามวัตถุประสงค์ของการบรรเลงและรูปแบบที่เหมาะสมกับการบรรเลงปี่ม้งคละที่ต่างสถานะ ดังนั้น ทำนองปี่ม้งคละจึงยังคงถูกจำแนกและยกเป็นต้นแบบหลักของการบรรเลงปี่ม้งคละหากต้องบรรเลงในรูปแบบวงดนตรีม้งคละดั้งเดิมของพื้นที่อุดรดิตถ์ที่เหมาะสมตามรูปแบบ ด้วยลักษณะสำนวนทำนองเพลงปี่ม้งคละอุดรดิตถ์จะมีลีลาเฉพาะและบางสำนวนมีความใกล้เคียงกับสำเนียงพิษณุโลกและสุโขทัยก็ตาม และถึงแม้จะ

¹⁴ Tevapapas Makklay, "Approach to harmony promotion through cultural identity mechanism of Mangkla band: A case study of Sukhothai dialect communities in Nan upper watershed, Uttaradit province," *Veridian E-Journal in Thai version, in a field of Humanities, Social Sciences, and arts* 8, no. 3 (2015): 262. (in Thai)

¹⁵ Samian Nueanui, U Lamyai, and Udon Bunket, "Current conditions of a *mangkhal* ensemble," interview by Waraporn Cherdchoo, March 26, 2021.

มีความใกล้เคียงรูปแบบการบรรเลง แต่ในความใกล้เคียงดังกล่าวยังมีความต่างของสีสันและลีลาตามสำเนียงท้องถิ่นที่ปรากฏด้วย¹⁶ สิ่งเหล่านี้ ถึงแม้ในปัจจุบันจะมีผู้รู้อย่างจำกัดก็ตาม การนำมาถ่ายทอดและส่งต่อสู่กลุ่มเยาวชนรุ่นใหม่ที่ย้ายมาดำรงรักษาอัตลักษณ์สำนวนทำนองเพลงปี่ม้งคละสำนวนดั้งเดิมนี้ให้คงอยู่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมแห่งลุ่มน้ำภาคเหนือตอนล่างสืบไป

ข้อเสนอแนะการวิจัย

การศึกษาสำนวนทำนองปี่ม้งคละจังหวัดอุตรดิตถ์ครั้งนี้ เป็นการวิเคราะห์และอธิบายรูปแบบสำนวนที่ปรากฏในการบรรเลงเพลงปี่ม้งคละของจังหวัดอุตรดิตถ์ที่สะท้อนภาพสังคมและการดำรงชีวิตด้วยแนวคิดการบรรเลงดนตรีเพื่อการประโคมในการเฉลิมฉลองเพื่อความบันเทิงในรูปแบบที่สามารถรวมกลุ่ม การมีปฏิสัมพันธ์ และการสร้างความสมานฉันท์ของผู้คนที่มีความหลากหลายถิ่นฐานและความเชื่อ ด้วยกิจกรรมทางประเพณีและศาสนาเข้าด้วยกัน ดังนั้น ข้อเสนอแนะสำหรับการศึกษายุ่งเกี่ยวกับลักษณะสำนวนทำนองปี่ม้งคละนั้น จึงยังมีประเด็นอื่น ๆ เช่น การศึกษาการเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรมที่ส่งผลต่อการดำรงชีวิตนักดนตรี ตลอดจนการปรับตัว การปรับเปลี่ยนสถานะทางดนตรี และรูปแบบสำนวนดนตรีปี่ม้งคละท่ามกลางการดำรงตนทางวัฒนธรรมอยู่ในสังคมที่มีการเปลี่ยนแปลงได้ รวมถึงการศึกษาด้านการเปลี่ยนสถานการณ์การบรรเลงปี่ม้งคละในวงดนตรีม้งคละสู่การบรรเลงในวงกลองยาว วงแตรวง และการบรรเลงประกอบการชกมวย เหล่านี้เป็นต้น จึงเป็นประเด็นที่ควรค่าแก่การศึกษา เพื่อเป็นการขยายองค์ความรู้และการเรียนรู้ของการเคลื่อนตัวทางวัฒนธรรม ตลอดจนเป็นการสะท้อนปรากฏการณ์การเปลี่ยนแปลงจากลักษณะดนตรีดั้งเดิมในวัฒนธรรมของชาวลุ่มน้ำภาคเหนือตอนล่างสู่รูปแบบทางวัฒนธรรมที่หลากหลายตามสภาพการณ์โลกปัจจุบันได้อีกแง่มุมหนึ่ง

บรรณานุกรม

-
- Bunket, Udon. "Current conditions of a *mangkhala* ensemble." Interview by Waraporn Cherdchoo. March 26, 2021.
- Bunket, Udon. "Playing a pi of *mangkhala* music." Interview by Waraporn Cherdchoo. March 25, 2021.
- Bunket, Udon. "Recording melodies of *mangkhala* music." Interview by Waraporn Cherdchoo. April 20, 2021.
- Lamyai, U. "Current conditions of a *mangkhala* ensemble." Interview by Waraporn Cherdchoo. March 26, 2021.
-

¹⁶ Chirawat Noithim, "A pi's Idiom of Uttaradit *mangkhala* music," interview by Waraporn Cherdchoo, March 26, 2021.

- Lamyai, U. "Playing a pi of *mangkhala* music." Interview by Waraporn Cherdchoo. March 24, 2021.
- Noithim, Chirawat. "A pi's Idiom of Uttaradit *mangkhala* music." Interview by Waraporn Cherdchoo. March 26, 2021.
- Noithim, Chirawat. "*Mangkhala* music." Interview by Waraporn Cherdchoo. March 26, 2021.
- Nueanui, Samian. "Current conditions of a *mangkhala* ensemble." Interview by Waraporn Cherdchoo. March 26, 2021.
- Nueanui, Samian. "*Mangkhala* music." Interview by Waraporn Cherdchoo. March 26, 2021.
- Nueanui, Samian. "Playing a pi of *mangkhala* music." Interview by Waraporn Cherdchoo. March 18, 2021.
- Nueanui, Samian. "Playing a pi of *mangkhala* music." Interview by Waraporn Cherdchoo. March 26, 2021.
- Saetia, Thossaphol. "Playing a pi of *mangkhala* music in funeral ceremony." Interview by Waraporn Cherdchoo. April 18, 2021.
- Makklay, Tevaprapas. "Approach to harmony promotion through cultural identity mechanism of Mangkla band: A case study of Sukhothai dialect communities in Nan upper watershed, Uttaradit province." *Veridian E-Journal in Thai version, in a field of Humanities, Social Sciences, and arts* 8, no. 3 (2015): 249-266. (in Thai)

การศึกษาเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนจากแผ่นเสียงโบราณ

THE STUDY OF JA-KHE SOLO ON LAO PAN FROM THE GRAMOPHONE RECORDS

นลินนิภา ดีทุม*, จตุพร สีม่วง**

Nalinnipa Deethum*, Jatuporn Seemuang**

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติการบันทึกแผ่นเสียงเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนจากแผ่นเสียงโบราณ และเพื่อวิเคราะห์โครงสร้างทำนองและกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพน ดำเนินการวิจัยด้วยกระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ รวบรวมข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้องและการสัมภาษณ์ ผลการวิจัยพบว่า เพลงลาวแพนนั้นแปลงมาจากเพลงลาวแคน มีโครงสร้างเพลงเดี่ยวลาวแพนหลากหลายรูปแบบ การผูกร้อยบทเพลงสำเนียงลาวสองชั้น สามารถกระทำได้ตามความเหมาะสม โดยจำเป็นจะต้องยึดแนวทางและหลักการของครุโบราณไว้เป็นสำคัญ ในช่วงระยะเวลาตั้งแต่ประมาณปี พ.ศ. 2451 จนถึงปี พ.ศ. 2501 พบผลงานการบันทึกเสียงของศิลปินจำนวน 5 ท่าน คือ (1) ครูเจริญ บุณนาค แผ่นเสียงตราโอเดียน หมายเลข 101555 บันทึกเสียงประมาณปี พ.ศ. 2451-2453 ประกอบด้วย ลาวแพนใหญ่ และซุ่มลาวแพน (2) คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ แผ่นเสียงตราโคลัมเบีย หมายเลข 51027-1 และ 51027-2 บันทึกเสียงในปี พ.ศ. 2472 ประกอบด้วย ต้นลาวแพน และลาวแพนใหญ่ (3) ครูประคอง ประไพรัตน์ แผ่นเสียงตรากระต่าย หมายเลข TC219 และ TC210-2 บันทึกเสียงในปี พ.ศ. 2473 ประกอบด้วย ต้นลาวแพน ลาวแพนใหญ่ ลาวแพนน้อย ลาวลอดค้าย ลาวสมเด็จ และซุ่มลาวแพน (4) ครูละเมียด จิตตเสวี แผ่นเสียงตราสังข์ทอง หมายเลข STC1027 และ STC1028 บันทึกเสียงในปี พ.ศ. 2500 ประกอบด้วย ลาวแพนใหญ่ ลาวแพนน้อย ลาวสมเด็จ ลาวลอดค้าย และซุ่มลาวแพน และ (5) ครูระตี วิเศษสุรการ แผ่นเสียงตราสุนทราภรณ์ หมายเลข SSP001 และ SSP004 บันทึกเสียงในปี พ.ศ. 2501 ประกอบด้วย ต้นลาวแพน ลาวแพนใหญ่ และซุ่มลาวแพน สำหรับกลวิธีพิเศษที่พบในการบรรเลงเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนจากแผ่นเสียงโบราณ มีทั้งหมด 10 กลวิธี ได้แก่ รูดรั้ว กระทบสองสาย กระทบสามสาย สะบัดเสียงเดียว สะบัดสองเสียง สะบัดสามเสียง ตบสาย ขยี้ปรีบ และโปรย

คำสำคัญ : แผ่นเสียงโบราณ/ เพลงเดี่ยว/ จะเข้/ ลาวแพน

* นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา สาขาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, mudang29033@gmail.com

** รองศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, jatuporn@kku.ac.th

* Graduate Student, Department of Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University, mudang29033@gmail.com

** Associate Professor, Dr., Department of Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University, jatuporn@kku.ac.th

Abstract

The objectives of this study, titled “The study of Ja-khe solo on Lao Pan from gramophone records”, were to investigate the history of gramophone records (78 rpm), with a focus on the Lao Pan solo by the Ja-khe instrument, and to analyze musical form, including melodic structures and playing techniques. In addition, the study utilized qualitative research methods for data acquisition, including document research and interviews. Based on the findings, The Lao Pan song was adapted from the Lao Khan song. There are many styles of Lao Pan solo song structure. Tying two layers of Lao accent songs can be done appropriately with the guidelines and principles of ancient teachers. Approximately between 1908 and 1958, found Lao Pan gramophones performed by five Ja-khe performers as follows: (i) Charoen Boonnark, Odeon Record no. 101555 approximately in 1908-1910 the solo consists of *Lao Pan Yai*, and *Soom Lao Pan* repertoires. (ii) Khun Ying Phaithun Kittiwat, Columbia Record no. 51027-1 and 51027-2 recorded in 1929 the solo consists of *Ton Lao Pan*, *Lao Pan Yai*, and *Soom Lao Pan* repertoires. (iii) Prakhong Prapairat, Rabbit Record no. TC219 and TC210-2 recorded in 1930 the solo consists of *Ton Lao Pan*, *Lao Pan Yai*, *Lao Pan Noi*, *Lao Lord Kai*, *Lao Som Dej* and *Soom Lao Pan* repertoires, (iv) Lamiad Chittasevi, Sunthong Record no. STC1027 and STC1028 recorded in 1957 the solo consists of *Lao Pan Yai*, *Lao Pan Noi*, *Lao Som Dej*, *Lao Lord Kai*, and *Soom Lao Pan* repertoires. And (v) Rati Wisetsurakarn, Suntraporn Record no. SSP001 and SSP004 recorded in 1958 the solo consists of *Ton Lao Pan*, *Lao Pan Yai*, and *Soom Lao Pan* repertoires. Ja-khe special techniques used in the Lao Pan solo on gramophone records include Rut-Rua, Kratob Song Sai, Kratob Sam Sai, Sabat Siang Diao, Sabat Song Siang, Sabat Sam Siang, Tob Sai, Kha-Yi, Prib, and Proi.

Keywords: Gramophone Records/ Solo Repertoire/ Ja-khe/ Lao Pan

บทนำ

เพลงเดี่ยว เป็นเพลงที่แสดงออกถึงศักยภาพขั้นสูงของนักดนตรีและนักประพันธ์เพลง มนตรี ตราโมท ได้ให้คำนิยามของคำว่า “เดี่ยว” หมายถึง การบรรเลงเครื่องดนตรีที่มีเป่าประสมอยู่ 3 ประการ คือ เพื่ออวดทาง อวดความแม่นยำ และอวดฝีมือ¹ นอกจากนี้คำว่า “เพลงเดี่ยว” ยังเกี่ยวข้องกับมิติทางวัฒนธรรมดนตรีไทยด้านอื่นอีกเช่นกัน อาทิ สำนวนกลอนเฉพาะของบทเพลง รูปแบบการบรรเลง การพัฒนาทักษะและฝีมือของนักดนตรี รวมถึงการสะท้อนถึงความรู้เฉพาะของสายสำนักดนตรี² ซึ่งสอดคล้องกับคำกล่าวของณัฐ ภมรประวัติ³ ที่ได้แสดงทัศนะว่า การบรรเลงเพลงเดี่ยวของศิลปินเพลงไทย นับเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มีคุณค่า เกิดจากความเป็นเลิศในสติปัญญา ความเป็นเลิศทางทักษะ ความแม่นยำในการจดจำ ด้วยการมีสมาธิแน่วแน่งสามารถบรรเลงเป็นเพลงเดี่ยว บทเพลงเดี่ยวจึงเป็นเครื่องชี้ถึงความสำเร็จของชาติได้อย่างหนึ่ง

เพลงลาวแพน เป็นเพลงเดี่ยวที่มีมาแต่โบราณ แต่เดิมสันนิษฐานว่า “คิดผูกขึ้นสำหรับการเดี่ยวปี่ในเท่านั้น ต่อมาจึงถึงจะแซ่แล้วจึงได้แผ่ออกไปถึงเดี่ยวเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ”⁴ หลังจากที่มีการคิดเพลงเดี่ยวลาวแพนสำหรับเครื่องดนตรีอื่นนอกจากปี่ในและจะแซ่แล้วได้ทำให้เกิดการสร้างสรรคทางเดี่ยวที่มีความหลากหลายทั้งในเรื่องโครงสร้างเพลงและวิธีการบรรเลงเฉพาะของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด อย่างไรก็ตาม ยังพบว่าเดี่ยวลาวแพนยังคงมีทำนองเพลงลาวแพนใหญ่และลาวแพนน้อยเป็นเพลงหลัก โดยผู้ประพันธ์สามารถมีอิสระในการเลือกเพลงสำเนียงลาวสองชั้น มาร้อยเรียงต่อกันได้ตามเจตนาของผู้ประพันธ์ ดังตัวอย่างการร้อยเรียงเพลงเดี่ยวลาวแพนที่ใช้กันโดยทั่วไป อาทิ เพลงลาวแพนใหญ่ เพลงลาวแพนน้อย เพลงลาวสมเด็จ เพลงลาวลอดค่าย ขับไม้ และซุ่มลาวแพน เป็นต้น

ศิลปินชั้นครูที่มีความเชี่ยวชาญโดดเด่นในด้านจะแซ่คนสำคัญในอดีตที่ได้รับการยอมรับ และนับได้ว่าเป็นต้นแบบของการเดี่ยวจะแซ่เพลงลาวแพนมีหลายท่าน เช่น ครูเจริญ บุนนาค และคุณหญิงไพฑูริย์ กิตติวรธนา นักดนตรีประจำวังบางขุนพรหม ครูประคอง ประไพรัตน์ เคยรับราชการในกรมประชาสัมพันธ์ก่อนครุระติวิเศษสุรการ ท่านต่อมา คือ ครูละเมียด จิตตเสวี ผู้เชี่ยวชาญจากกรมศิลปากร ผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการวางรากฐานเพลงเดี่ยวลาวแพน ที่ได้ถ่ายทอดให้แก่ลูกศิษย์ในสังกัดกรมศิลปากร และทางนี้ได้แพร่หลายขยายวงกว้างไปยังสถาบันการศึกษาหลายแห่งทั่วประเทศ และครุระติ วิเศษสุรการ นักดนตรีจากกรมประชาสัมพันธ์

บุคคลทั้ง 5 ท่านที่กล่าวในข้างต้น เป็นผู้ที่มีผลงานการบันทึกเสียงเดี่ยวจะแซ่เพลงลาวแพนในแผ่นเสียงโบราณ (หรือที่ในวงการนักสะสมแผ่นเสียงเรียกว่าแผ่นเสียงครึ่ง ชนิด 78 rpm) ในวาระโอกาสที่แตกต่างกัน แผ่นเสียงเหล่านี้นับเป็นหลักฐานสำคัญที่แสดงให้เห็นถึงฝีมือการตีจะแซ่ชั้นครู และสะท้อนให้เห็นถึงองค์ความรู้ด้านการตีเพลงเดี่ยวจะแซ่มาอย่างต่อเนื่อง ผลงานการบันทึกเสียงของครูจะแซ่ในอดีต เบื้องต้น

¹ Montri Tramote, *Subtitle of Thai Music Science* (Bangkok: Fine Arts Department, 2002), 72-73. (in Thai)

² Jarun Kanchanapradit, *Khluai Phiang O Solo Repertoire Phleng Song Chan* (Khon Kaen: Khon Kaen University Press, 2017), 3-43. (in Thai)

³ Banterng Sittipat, “Solo Song Chaimongkol Thai Song Festival on the Occasion of the Royal Birthday HRH Princess Maha Chakri Sirindhorn,” YouTube video, 1:02:37, June 19, 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=iw9BSQ3JC9Y>.

⁴ Montri Tramote and Wichain Kulatan. *Listening and Understanding to Thai Song* (Bangkok: Thai Kasem, 1980), 560-563. (in Thai)

พบว่ามียุทธศาสตร์จำนวนหนึ่งที่มีการบันทึกเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนไว้อย่างน้อย 5 รายการ คือ แผ่นเสียงตราโอเดียน หมายเลข 101555 แผ่นเสียงตราโคลัมเบีย หมายเลข 51027-1 และ 51027-2 แผ่นเสียงตรากระต่าย หมายเลข TC219 และ TC210-2 แผ่นเสียงตราสังข์ทอง หมายเลข STC1027 และ STC1028 แผ่นเสียงตราสุนทราภรณ์ หมายเลข SSP001 และ SSP004⁵

จากรายการแผ่นเสียงเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนข้างต้น มีความสำคัญต่อการศึกษาดนตรีไทย เนื่องจากเป็นหลักฐานที่แสดงถึงผลงานการบรรเลงของครูจะเข้ในอดีต และเป็นหลักฐานที่แสดงถึงเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนในหลายมิติ เช่น โครงสร้างเพลง กลวิธีการบรรเลง และยังสามารถสะท้อนให้เห็นลักษณะเฉพาะของครูแต่ละท่านอีกด้วย

ในประเด็นข้างต้น หากได้ทำการวิเคราะห์เดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนจากแผ่นเสียงโบราณของครูทั้ง 5 ท่าน คือ ครูเจริญ บุณนาค คุณหญิงไพฑูริย์ กิตติวรรณ ครูประคอง ประไพรัตน์ ครูละเมียด จิตตเสวี และครูระติ วิเศษสุการ จะช่วยให้เกิดความรู้เพิ่มเติมเกี่ยวกับเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนมากขึ้น ทั้งในเรื่องโครงสร้างบทเพลง กลวิธีเฉพาะของครูแต่ละท่าน ซึ่งจะสามารถทำให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของเพลงลาวแพน โดยสามารถกำหนดกรอบคำถามหลัก 3 ข้อ คือ (1) เดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนทั้ง 5 ทาง มีความเหมือนหรือต่างกันอย่างไร (2) กลวิธีการบรรเลงของทั้ง 5 ทาง แสดงถึงเอกลักษณ์ของครูแต่ละท่านอย่างไร และ (3) เอกลักษณ์ของเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนเป็นอย่างไร

จากกรอบการศึกษาเรื่องแผ่นเสียงโบราณ สามารถนำหลักการที่ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล⁶ ที่ได้ให้คำแนะนำในการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ดนตรีไว้ในหนังสือ “ลำนางแห่งสยาม” งานค้นคว้าเครื่องดนตรีจากแผ่นเสียงเก่า ประกอบกับการนำวิธีการศึกษาแผ่นเสียงที่เป็นสากลมาปรับใช้สองวิธีการ คือ การศึกษารายละเอียดบนหน้าแผ่นเสียง (discography) และการศึกษาเพลงที่บันทึกในแผ่นเสียง (discology) ซึ่งจะเป็นแนวทางสำคัญสำหรับการศึกษาในครั้งนี้ นอกจากนี้ ในการวิเคราะห์รายละเอียดของเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพน ผู้วิจัยได้นำแนวทางการวิเคราะห์เพลงไทยของรองศาสตราจารย์ พิชิต ชัยเสรี (2559)⁷ และรองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ (2556)⁸ มาปรับใช้ในการวิเคราะห์จากคำกล่าวข้างต้น ทำให้ผู้วิจัยสนใจศึกษาเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนที่เป็นผลงานการบันทึกแผ่นเสียงของครูจะเข้ในอดีต โดยศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้อง รวมถึงวิเคราะห์กลวิธีการตีจะเข้สำหรับเพลงเดี่ยวลาวแพนเพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาดนตรีไทยต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาประวัติการบันทึกแผ่นเสียงเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนจากแผ่นเสียงโบราณ
2. เพื่อวิเคราะห์โครงสร้างบทเพลงและกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนจากแผ่นเสียงโบราณ

⁵ Jarun Kanchanapradit, “A Study of Solo Repertoire from Gramophone Records,” *Journal of Education Studies* 46, no. 4 (October-December 2018): 79-99. (in Thai)

⁶ Poonpit Amatyakul, *Thai Music on Gramophone Records* (Bangkok: Hi-Fi Stereo, 1997), 17-18. (in Thai)

⁷ Pichit Chaiseri, *Musical Analysis* (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2016), 2-39. (in Thai)

⁸ Manop Wisuttiapat, *Theory of Thai Music Analysis* (Bangkok: Santisiri Kanphim, 2013), 35-37. (in Thai)

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (qualitative research) โดยมุ่งศึกษาเดี่ยวจะเข้าใจเพลงลาวแพนจากแผ่นเสียงโบราณที่เป็นผลงานการบรรเลงของครูจะเข้ท่านสำคัญ โดยมีวิธีดำเนินการศึกษาดังนี้

1. กลุ่มเป้าหมาย ผู้วิจัยได้คัดเลือกศึกษาผลงานการบันทึกเสียงของศิลปินจำนวน 5 ท่าน ด้วยวิธีการคัดเลือกแบบเฉพาะเจาะจง (purposive sampling) ประกอบด้วย ครูเจริญ บุณนาค คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ครูประคอง ประไพรัตน์ ครูละเมียด จิตตเสวี และครูระตี วิเศษสุการ จากรายการแผ่นเสียงจำนวน 5 รายการ ประกอบด้วย แผ่นเสียงตราโอเดียน หมายเลข 101555 แผ่นเสียงตราโคลัมเบีย หมายเลข 51027-1 และ 51027-2 แผ่นเสียงตรากระต่าย หมายเลข TC219 และ TC210-2 แผ่นเสียงตราสังข์ทอง หมายเลข STC1027 และ STC1028 และแผ่นเสียงตราสุนทราภรณ์ หมายเลข SSP001 และ SSP004 ตามลำดับ

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ประกอบด้วย แบบสัมภาษณ์และแบบวิเคราะห์กลวิธีการตีจะเข้ โดยแบบสัมภาษณ์ได้สร้างขึ้นจากกรอบวัตถุประสงค์การวิจัย เพื่อหาคำตอบเกี่ยวกับประวัติการบันทึกแผ่นเสียงประวัตินักดนตรี แนวทางการตีจะเข้ที่เป็นเอกลักษณ์บุคคล รวมถึงโครงสร้างเพลงเดี่ยวลาวแพน ในขณะที่แบบวิเคราะห์กลวิธีการตีจะเข้ ผู้วิจัยได้นำกรอบการวิเคราะห์เพลงไทยเรื่องการวิเคราะห์เม็ดพรายของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี⁹ และการวิเคราะห์โครงสร้างเพลงไทยของรองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์¹⁰ มาจัดกลุ่มทำนองในรูปแบบของวรรคและการวิเคราะห์ลูกตก

3. การเก็บรวบรวมและการจัดกระทำข้อมูล ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าเอกสารทั้งที่เป็นหลักฐานปฐมภูมิ (primary source) ทูติภูมิ (secondary source) ได้แก่ แผ่นเสียง เอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง สื่อสิ่งพิมพ์ รวมถึงข้อมูลจากสื่อออนไลน์ พร้อมด้วยการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องกับประเด็นศึกษา ทั้งการสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ (formal interview) และการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ (informal interview) จากผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านแผ่นเสียงไทย นายอัษฎาฐ สาคริก และผู้เชี่ยวชาญด้านการตีจะเข้ศาสตราจารย์ ดร.ข้ามคม พรประสิทธิ์

สำหรับด้านการจัดกระทำข้อมูล ดำเนินการด้วยวิธีการ 2 วิธี คือ การศึกษารายละเอียดบนหน้าแผ่น (discographical method) และการถอดเสียงที่บันทึกเป็นโน้ตในระบบอักษรไทย (discological method) แล้วจึงนำข้อมูลทั้งสองวิธีการไปทำการวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล

4. การตรวจสอบข้อมูล กระทำโดยการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (triangulation) จากผู้เชี่ยวชาญ ประกอบด้วย ผู้เชี่ยวชาญด้านการวิเคราะห์แผ่นเสียง ผู้เชี่ยวชาญด้านการวิเคราะห์เพลงไทย และผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงจะเข้ เพื่อนำไปเปรียบเทียบและจัดระบบข้อมูลสำหรับนำไปวิเคราะห์ข้อมูลเป็นลำดับต่อไป

5. การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลจากการศึกษาเอกสาร (documentary research) ศึกษาเสียงในแผ่นเสียง นำเสนอการวิเคราะห์ในเชิงพรรณนาตามกรอบของวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้

⁹ Pichit Chaiseri, *Musical Analysis* (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2016), 41-62. (in Thai)

¹⁰ Manop Wisuttipat, *Theory of Thai Music Analysis* (Bangkok: Santisiri Kanphim, 2013), 36-42. (in Thai)

ผลการวิจัย

1. ประวัติการบันทึกแผ่นเสียงเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนในแผ่นเสียงโบราณ

การนำเสนอข้อมูลในส่วนนี้ ผู้วิจัยได้นำเสนอแผ่นเสียงแต่ละรายการตามลำดับของช่วงเวลาที่ได้บันทึกเสียง คือ แผ่นเสียงตราโอเดียน แผ่นเสียงตราโคลัมเบีย แผ่นเสียงตรากระต่าย แผ่นเสียงตราสังข์ทอง และแผ่นเสียงตราสุนทราภรณ์

1.1 แผ่นเสียงตราโอเดียน หมายเลข 101555

แผ่นเสียงตราโอเดียน หมายเลข 101555 หน้าแผ่นสีแดง เป็นผลงานการเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนของครูเจริญ บุณาค (ไม่ทราบปีเกิด - พ.ศ. 2453) ครูจะเข้ที่มีชื่อเสียงในสมัยรัชกาลที่ 5 นับได้ว่าเป็นนักจะเข้คนแรกของไทยที่ได้บันทึกเดี่ยวจะเข้ลงแผ่นเสียง เดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนแผ่นนี้สันนิษฐานว่าจะบันทึกเสียงระหว่างปี พ.ศ. 2451-2453 หน้าแผ่นระบุว่า “มโหรี ลาวแพน แม่เจริญ จรเข้านายเจริญ” (สะกดตามหน้าแผ่น) นอกจากนี้ยังมีแผ่นเสียงเดี่ยวเครื่องดนตรีอื่นที่บันทึกเสียงในคราวเดียวกันอีก คือ แผ่นเสียงหมายเลข 101553-101554 ระบุที่หน้าแผ่นว่า “มโหรี จินที่ 1 แม่เจริญ จรเข้เดี่ยว นายเจริญ” (สะกดตามหน้าแผ่น) สันนิษฐานว่าได้บันทึกเสียงในคราวเดียวกับการบันทึกเสียงเดี่ยวเครื่องดนตรีของนักดนตรีคนอื่น เช่น เดี่ยวระนาดเอกเพลงการเวกของขุนเสนาะ หมายเลข 101322-323 และเดี่ยวปี่เพลงฉุยฉายของขุนเสนาะ หมายเลข 101324-6 ซึ่งทั้งหมดได้บันทึกในปี พ.ศ. 2451 ที่วังบ้านหม้อของเจ้าพระยาเทเวศร์ฯ เจ้ากรมมหรสพหลวงในรัชกาลที่ 5

1.2 แผ่นเสียงตราโคลัมเบีย หมายเลข 51027-1 และ 51027-2

เดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนในแผ่นเสียงตราโคลัมเบียหน้าแผ่นสีเขียว มีสองแผ่นต่อเนื่อง คือ หมายเลข 51027-1 และ 51027-2 บรรเลงจะเข้โดยคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรธนะ (พ.ศ. 2454-2538) หน้าแผ่นระบุชื่อ ทูล พาทยโกศล (คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรธนะ) บุตรีของจางวางทั่ว พาทยโกศล ขับร้องโดยหม่อมเจริญ แผ่นเสียงชุดนี้บันทึกเสียงในคราวเดียวกับเพลงเดี่ยวสารถิ หมายเลข 51027-3 และเพลงเดี่ยวจินฉิมใหญ่ หมายเลข 51027-4 ที่บรรเลงโดยคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรธนะ และขับร้องโดยหม่อมเจริญ เช่นเดียวกัน สำหรับเพลงเดี่ยวจะเข้ อีก 2 เพลงที่ไม่มีร่อง คือ เพลงสมิงทองเทศ หมายเลข 51040-3 และบลูง หมายเลข 51040-4 บันทึกเสียงที่วังบางขุนพรหมในปี พ.ศ. 2472 ซึ่งนับว่าเป็นการบันทึกเสียงดนตรีไทยที่วังบางขุนพรหมเป็นครั้งที่ 2 เป็นเวลาห่างกันถึง 4 ปี นับจากมีการบันทึกเสียงดนตรีไทยที่วังบางขุนพรหมเป็นครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2469 ในภายหลังบริษัท ต. เจริญ ได้้นำไฟล์เสียงเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพน ในแผ่นเสียงตราโคลัมเบีย หมายเลข 51027-1 และ 51027-2 บรรเลงจะเข้โดยคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรธนะ ขับร้องโดยหม่อมเจริญ นี้ มาผลิตซ้ำโดยใช้เครื่องหมายตรากระต่าย หมายเลข K.3013-1



Figure 1 The Gramophone Records
Columbia Brand 51027-1

Source: by author



Figure 2 The Gramophone Records
Rabbit Brand K.3013-1

Source: by author

1.3 แผ่นเสียงตรากระต่าย หมายเลข TC219 และ TC210-2

เดิยวจะเข้เพลงลาวแพนในแผ่นเสียงตรากระต่าย หมายเลข TC219/MSK5122 และ TC210-2/MSK5120 หน้าแผ่นสีเหลือง สองหน้าต่อนี้เป็นผลงานการบรรเลงของครูประคอง ประไพรัตน์ (ไม่ทราบปีที่เกิดและปีที่ถึงแก่กรรม) แต่หน้าแผ่นระบุชื่อ ประคอง กัณหาภาณุณะ เป็นนักจะเข้ที่เคยมีผลงานบันทึกเสียงกับแผ่นเสียงตรากระต่ายของห้าง ด. แจกขวน หลายเพลง เช่น จินฉิมใหญ่ จินฉิมเล็ก กราวโน และลาวแพน แผ่นเสียงเดียวลาวแพนนี้ได้บันทึกเสียงในปี พ.ศ. 2473 ในสมัยรัชกาลที่ 7 ซึ่งเป็นช่วงเวลาใกล้เคียงกับที่คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ได้บันทึกเสียงเดียวจะเข้เพลงลาวแพนในแผ่นเสียงโคลัมเบีย เมื่อปี พ.ศ. 2472



Figure 3 The Gramophone Records
Rabbit Brand TC219

Source: by author



Figure 4 The Gramophone Records
Rabbit Brand TC210-2

Source: by author

1.4 แผ่นเสียงตราสังข์ทอง หมายเลข STC1027 และ STC1028

แผ่นเสียงตราสังข์ทอง หมายเลข STC1027 และ STC1028 หน้าแผ่นสีเหลือง จำนวนสองแผ่น เป็นผลงานการบรรเลงเดียวจะเข้เพลงลาวแพนโดยครูละเมียด จิตตเสวี บันทึกเสียงในปี พ.ศ. 2500 ระบุที่หน้าแผ่นเสียงว่า “เพลงลาวแพนใหญ่ หน้า 1” และ “เพลงลาวแพนใหญ่ หน้า 2” ระบุชื่อนักดนตรีคือ “นางสินบรรเลงการ (ละเมียดจิตตเสวี)” (สะกดตามหน้าแผ่น) คำสะกดที่ถูกต้อง คือ คือ นางสินบรรเลงการ

(ละเมียด จิตตเสวี) (พ.ศ. 2447-2516) ในกรณีนี้ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พนพิศ อมาตยกุล¹¹ ได้อธิบายในรายการพบครูดนตรีไทย ถึงชื่อนักดนตรีที่หน้าแผ่นเสียงกับชื่อจริงของบุคคลไม่ตรงกัน เหตุเพราะคำว่า “นางสินบรรเลงการ (ละเมียดจิตตเสวี)” ที่ระบุที่หน้าแผ่นนั้น เป็นนามสมมุติของครูละเมียด จิตตเสวี ที่ท่านใช้เมื่อบันทึกแผ่นเสียง

1.5 แผ่นเสียงตราสุนทราภรณ์ หมายเลข SSP001 และ SSP004

เดี๋ยวจะเข้เพลงลาวแพนในแผ่นเสียงตราสุนทราภรณ์ หมายเลข SSP001 และ SSP004 หน้าแผ่นสีเหลือง เป็นผลงานการบรรเลงของครูระดี วิเศษสุรการ (พ.ศ. 2466-2531) ที่หน้าแผ่นระบุว่าเป็น “วงดนตรีไทยโฆษณามันเทิง” สำหรับแผ่นเสียงหมายเลข SSP001 มีการระบุข้อความบนสลากที่หน้าแผ่นเพิ่มเติมต่อท้ายคำว่า “ลาวแพน” เป็นคำว่า “ทางหวาน” ซึ่งมีนัยหมายถึง ทำนองซุ่มลาวแพน อัตราจังหวะสองชั้น แต่สำหรับแผ่นหมายเลข SSP004 นั้น ระบุคำว่า “เดี่ยวจะเข้” (สะกดตามหน้าแผ่น) ซึ่งมีนัยหมายถึง ทำนองซุ่มลาวแพน อัตราจังหวะชั้นเดียว จากการศึกษาพบว่าแผ่นเสียงนี้ได้บันทึกในปี พ.ศ. 2501 นอกจากแผ่นเสียงเพลงเดี่ยวลาวแพนแล้ว ยังพบว่าครูระดีได้บันทึกเพลงเดี่ยวจะเข้เพลงบ่วงไว้ด้วยเช่นกัน คือ แผ่นเสียงหมายเลข SSP9



Figure 5 The Gramophone Records
Sutaraporn Brand SSP001

Source: by author



Figure 6 The Gramophone Records
Sutaraporn Brand SSP004

Source: by author

2. โครงสร้างองค์ประกอบและกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนจากแผ่นเสียงโบราณ

2.1 เดี่ยวลาวแพน ครูเจริญ บุณนาค แผ่นเสียงตราโอเดียน หมายเลข 101555

จากแผ่นเสียงตราโอเดียน หมายเลข 101555 บันทึกเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพน บรรเลงโดยนายเจริญ บุณนาค ขับร้องโดยแม่เจริญ เป็นบทร้องจากเรื่องพระลอ ส่วนของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (บทที่ใช้ร้องเพลงลาวเล่นน้ำในตำบลลาวเจริญศรี) เมื่อจบการขับร้อง บรรเลงรับร้องด้วยเพลงลาวแพน มีโครงสร้าง 2 ส่วน คือ เพลงลาวแพนใหญ่ ประกอบด้วย 38 วรรค และซุ่มลาวแพน บรรเลงเดี่ยวประกอบด้วย 17 วรรค

กลวิธีการบรรเลง พบกลวิธีการบรรเลงพิเศษในเพลงลาวแพนใหญ่ จำนวน 9 กลวิธี ได้แก่ รูดรั้ว กระทบสองสาย กระทบสามสาย สะบัดเสียงเดียว สะบัดสองเสียง สะบัดสามเสียง ขยี้ ตบสาย

¹¹ Poonpit Amatyakul, "Listen to The program meets Thai music teachers," a playlist curated by Sirindhorn Episode 9 Mrs. Sanit Bunlengkan (Kru Lamiad Chittasevi) Solo on Lao Pan, Audio, 13:49, https://sirindhornmusiclibrary.li.mahidol.ac.th/music_teacher/sanitbanlengkan/.

และโปริย ทำนอง**ขุ่มลาวแพน** พบกลวิธีการบรรเลงพิเศษ 4 กลวิธี คือ กระทับสามสาย สะบัดเสียงเดียว สะบัดสามเสียง และตบสาย



Figure 7 QR Code for Ja-khe Solo on Lao Pan by Khru Charoen Boonnark

Source: by author

2.2 เดี่ยวลาวแพน คุณหญิงไผทุญย์ กิตติวรรณ แผ่นเสียงตราโคลัมเบีย หมายเลข 51027-1 และ 51027-2

จากแผ่นเสียงตราโคลัมเบีย หมายเลข 51027-1 และ 51027-2 สลากสีเหลือง บันทึกเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพน บรรเลงโดยนางสาวซูล พาทย์โกสูล (คุณหญิงไผทุญย์ กิตติวรรณ) มีโครงสร้าง 2 ส่วน คือ เพลง**ต้นลาวแพน** ประกอบด้วย 26 วรรค เพลง**ลาวแพนใหญ่** ประกอบด้วย 57 วรรค

กลวิธีการบรรเลง เพลง**ต้นลาวแพน** พบกลวิธีการบรรเลงพิเศษ 9 กลวิธี ได้แก่ รูดรัว กระทับสองสาย กระทับสามสาย สะบัดเสียงเดียว สะบัดสองเสียง สะบัดสามเสียง ขยี้ ปรีบ โปริย เพลง**ลาวแพนใหญ่** พบกลวิธีการบรรเลงพิเศษ 8 กลวิธี คือ กระทับสองสาย กระทับสามสาย สะบัดเสียงเดียว สะบัดสองเสียง สะบัดสามเสียง ขยี้ ตบสาย และโปริย



Figure 8 QR Code for Ja-khe Solo on Lao Pan by Khun Ying Phaithun Kittiwat

Source: by author

2.3 เดี่ยวลาวแพน ครูประคอง ประไพรัตน์ แผ่นเสียงตรากระต่าย หมายเลข TC219 และ TC210-2

จากแผ่นเสียงตรากระต่าย หมายเลข TC219 และ TC210-2 สลากสีเหลือง บันทึกเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพน บรรเลงโดยประคอง ประไพรัตน์ มีโครงสร้าง 6 ส่วน คือ เพลง**ต้นลาวแพน** ประกอบด้วย 40 วรรค เพลง**ลาวแพนใหญ่** ประกอบด้วย 74 วรรค เพลง**ลาวแพนน้อย** ประกอบด้วย 46 วรรค เพลง**ลาวลดค่าย** ประกอบด้วย 12 วรรค เพลง**ลาวสมเด็จ** ประกอบด้วย 12 วรรค และ**ขุ่มลาวแพน** ประกอบด้วย 72 วรรค

กลวิธีการบรรเลง เพลง**ต้นลาวแพน** พบกลวิธีการบรรเลงพิเศษ 9 กลวิธี คือ รูดรัว กระทับสองสาย กระทับสามสาย สะบัดเสียงเดียว สะบัดสองเสียง สะบัดสามเสียง ขยี้ ปรีบ และโปริย เพลง**ลาวแพนใหญ่** พบกลวิธีการบรรเลงพิเศษ 6 กลวิธี คือ กระทับสองสาย กระทับสามสาย สะบัดเสียงเดียว สะบัดสามเสียง ตบสาย และโปริย เพลง**ลาวแพนน้อย** พบกลวิธีการบรรเลงพิเศษ 9 กลวิธี คือ รูดรัว กระทับ

สองสาย กระทบบสามสาย สะบัดเสียงเดียว สะบัดสองเสียง สะบัดสามเสียง ตบสาย ปริบ และโปรย เพลง **ลาวลดค้าย** พบกลวิธีการบรรเลงพิเศษ 4 กลวิธี คือ กระทบบสามสาย สะบัดเสียงเดียว สะบัดสามเสียง และ ตบสาย เพลง**ลาวสมเด็จ** พบกลวิธีการบรรเลงพิเศษ 6 กลวิธี คือ กระทบบสองสาย กระทบบสามสาย สะบัดเสียงเดียว สะบัดสามเสียง ตบสาย และโปรย ทำนอง**ขุ่มลาวแพน** พบกลวิธีการบรรเลงพิเศษ 5 กลวิธี คือ กระทบบสองสาย กระทบบสามสาย สะบัดเสียงเดียว สะบัดสามเสียง และโปรย



Figure 9 QR Code for Ja-khe Solo on Lao Pan by Khru Prakhong Prapairat

Source: by author

2.4 เดี่ยวลาวแพน สนิทบรรเลงการ (ละเมียด จิตตเสวี) แผ่นเสียงตราสังข์ทอง หมายเลข STC1027 และ STC1028

จากแผ่นเสียงตราสังข์ทอง หมายเลข STC1027 และ STC1028 สลากสีเหลือง บันทึกเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพน บรรเลงโดยนางสนิทบรรเลงการ (ละเมียด จิตตเสวี) มีโครงสร้าง 5 ส่วน คือ เพลง **ลาวแพนใหญ่** ประกอบด้วย 61 วรรค เพลง**ลาวแพนน้อย** ประกอบด้วย 23 วรรค เพลง**ลาวสมเด็จ** ประกอบด้วย 22 วรรค เพลง**ลาวลดค้าย** ประกอบด้วย 19 วรรค และ**ขุ่มลาวแพน** ประกอบด้วย 71 วรรค

กลวิธีการบรรเลง เพลง**ลาวแพนใหญ่** พบกลวิธีการบรรเลงพิเศษ 8 กลวิธี คือ รูดรัว กระทบบสองสาย กระทบบสามสาย สะบัดเสียงเดียว สะบัดสองเสียง สะบัดสามเสียง ตบสาย และโปรย เพลง **ลาวแพนน้อย** พบกลวิธีการบรรเลงพิเศษ 9 กลวิธี คือ รูดรัว กระทบบสองสาย กระทบบสามสาย สะบัดเสียงเดียว สะบัดสองเสียง สะบัดสามเสียง ตบสาย ปริบ และโปรย เพลง**ลาวสมเด็จ** พบกลวิธีการบรรเลงพิเศษ 9 กลวิธี คือ รูดรัว กระทบบสองสาย กระทบบสามสาย สะบัดเสียงเดียว สะบัดสองเสียง สะบัดสามเสียง ขยี้ ปริบ และโปรย เพลง**ลาวลดค้าย** พบกลวิธีการบรรเลงพิเศษ 1 กลวิธี คือ สะบัดเสียงเดียว ทำนอง**ขุ่มลาวแพน** พบกลวิธีการบรรเลงพิเศษ 9 กลวิธี คือ รูดรัว กระทบบสองสาย กระทบบสามสาย สะบัดเสียงเดียว สะบัดสองเสียง สะบัดสามเสียง ขยี้ ตบสาย และโปรย



Figure 10 QR Code for Ja-khe Solo on Lao Pan by Khru Lamiad Chittasevi

Source: by author

2.5 เดี่ยวลาวแพน ครูระติ วิเศษสุรการ แผ่นเสียงตราสุนทราภรณ์ หมายเลข SSP001 และ SSP004

จากแผ่นเสียงตราสุนทราภรณ์ หมายเลข SSP001 และ SSP004 สลากสีเหลือง บันทึกเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพน บรรเลงโดยระติ วิเศษสุรการ มีโครงสร้าง 3 ส่วน คือ เพลงต้นลาวแพน ประกอบด้วย 36 วรรค เพลงลาวแพนใหญ่ ประกอบด้วย 25 วรรค และซุ่มลาวแพน ประกอบด้วย 77 วรรค

กลวิธีการบรรเลง เพลงต้นลาวแพน พบกลวิธีการบรรเลงพิเศษ 9 กลวิธี คือ รูดรัว กระทบสองสาย กระทบสามสาย สะบัดเสียงเดียว สะบัดสองเสียง สะบัดสามเสียง ขยี้ ตบสาย และโปรย เพลงลาวแพนใหญ่ พบกลวิธีการบรรเลงพิเศษ 8 กลวิธี คือ กระทบสองสาย กระทบสามสาย สะบัดเสียงเดียว สะบัดสองเสียง สะบัดสามเสียง ตบสาย ขยี้ และปρίบ ทำนองซุ่มลาวแพน พบกลวิธีการบรรเลงพิเศษ 7 กลวิธี คือ กระทบสองสาย กระทบสามสาย สะบัดเสียงเดียว สะบัดสองเสียง สะบัดสามเสียง ตบสาย และโปรย



Figure 11 QR Code for Ja-khe Solo on Lao Pan
by Khru Rati Wisetsurakarn

Source: by author



Figure 12 QR Code for Ja-khe Solo on Lao Pan
by Khru Rati Wisetsurakarn

Source: by author

โครงสร้างในการเรียบเรียงเพลงมีความแตกต่างและหลากหลาย มีทั้งโครงสร้างที่มีการบรรจุมูลเพลงเพียง 2 เพลง จนถึงโครงสร้างที่มีการบรรจุมากถึง 6 เพลง ตัวอย่างเช่น เดี่ยวลาวแพนที่บรรเลงโดยครูเจริญ บุญนาค และคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ประกอบด้วย 2 เพลง พบว่าโครงสร้างของเพลงที่บรรเลงโดยครูเจริญ บุญนาค ประกอบด้วย เพลงลาวแพนใหญ่ และทำนองซุ่มลาวแพน ในส่วนของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ประกอบด้วย เพลงต้นลาวแพน และเพลงลาวแพนใหญ่ ส่วนครูประคอง ประไพรัตน์ พบโครงสร้างในการเรียบเรียงเพลงจำนวน 6 เพลง ประกอบด้วย เพลงต้นลาวแพน เพลงลาวแพนใหญ่ เพลงลาวแพนน้อย เพลงลาวลดค่าย เพลงลาวสมเด็จ และทำนองซุ่มลาวแพน ส่วนครูละเมียด จิตตเสวี ได้บรรเลงไว้จำนวน 5 เพลง ประกอบด้วย เพลงลาวแพนใหญ่ เพลงลาวแพนน้อย เพลงลาวสมเด็จ เพลงลาวลดค่าย และทำนองซุ่มลาวแพน และครูระติ วิเศษสุรการ ได้บรรเลงไว้จำนวน 3 เพลง ประกอบด้วย เพลงต้นลาวแพน เพลงลาวแพนใหญ่ และทำนองซุ่มลาวแพน แสดงให้เห็นว่าเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนมีโครงสร้างที่มีอิสระ แต่โดยโครงสร้างหลักพบว่ามีองค์ประกอบหลัก 2 ส่วน คือ เพลงลาวแพนใหญ่ และทำนองซุ่มลาวแพน ซึ่งพบในเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนของครูแทบทุกท่าน โดยบรรเลงเพลงต้นลาวแพนเป็นเพลงแรก และบรรเลงต่อท้ายเพลงลาวแพนใหญ่ด้วยเพลงสำเนียงลาวอื่น เช่น เพลงลาวแพนน้อย ลาวลดค่าย และลาวสมเด็จ

กลวิธีการบรรเลงที่พบในเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนจากแผ่นเสียงโบราณ มีทั้งหมด 10 กลวิธี คือ รูดรัว กระทบสองสาย กระทบสามสาย สะบัดเสียงเดียว สะบัดสองเสียง สะบัดสามเสียง ตบสาย ขยี้ ปρίบ และโปรย นักดนตรีแต่ละคนใช้กลวิธีการบรรเลงการตีจะเข้ที่หลากหลาย เช่น ครูเจริญ บุญนาค ใช้ทั้งหมด 9 กลวิธี คือ รูดรัว กระทบสองสาย กระทบสามสาย สะบัดเสียงเดียว สะบัดสองเสียง สะบัดสามเสียง ตบสาย

ขี้ และโปรย คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ครูประคอง ประไพรัตน์ ครูละเมียด จิตตเสวี และครูระดี วิเศษสุรการ ใช้ 10 กลวิธี คือ รูดรัว กระทบสองสาย กระทบสามสาย สะบัดเสียงเดียว สะบัดสองเสียง สะบัดสามเสียง ตบสาย ขี้ ปริบ และโปรย ความแตกต่างและความหลากหลายในเรื่องของกลวิธีนี้ขึ้นอยู่กับโครงสร้างการบรรเลงเพลงลาวแพนเป็นสำคัญ โดยมีความสัมพันธ์กับจำนวนและทำนองของบทเพลงสำเนียงลาวที่นำมาบรรเลงต่อท้ายเพลงลาวแพนใหญ่ ซึ่งแต่ละเพลงสามารถใช้กลวิธีได้หลากหลายขึ้นอยู่กับเลือกใช้ของครูแต่ละท่าน แต่ข้อสังเกตที่น่าสนใจประการหนึ่ง คือ ครูระดี วิเศษสุรการ ใช้กลวิธีการบรรเลงพิเศษมากกว่าบุคคลอื่น โดยเฉพาะกลวิธีการขี้ที่ใช้ในหลายช่วง

ตัวอย่างต่อไปนี้ เป็นการแสดงตัวอย่างการตีจะเข้ที่ครูจะเข้ทั้ง 5 ท่านใช้ตีในเพลงลาวแพน ซึ่งเป็นวิธีการที่ถูกนำมาใช้มากที่สุดในการบรรเลง คือ กลวิธีการตีกระทบสองสายและสามสาย แต่ตัวอย่างได้นำเสนอเพียงการตีกระทบสองสายเพียงเท่านั้น โดยยกตัวอย่างทำนองขึ้นต้นประโยคแรกของเพลงลาวแพนใหญ่ ในตัวอย่างได้แบ่งโครงสร้างทำนองเพลงออกเป็นวรรคที่ 1 และวรรคที่ 2 ดังตัวอย่างที่ 1-5

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
----	----	----	-- - ชู	-- ชูชู	- พ - ชู	-- ทัดมี	- ท - มีดี
			ชู		ชู		

Example 1 Deed Kratob Song Sai Khru Charoen Boonnark

Source: by author

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
----	----	----	-- - ชู	-- ฟฟชู	- พ-ชู	- ทัดมี	- ชูทฟิ
			ชู				

Example 2 Deed Kratob Song Sai Khun Ying Phaithun Kittiwat

Source: by author

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
----	----	--มฟช	-ช - ช	--ฟทช	- ฟ - ช	-ทติมิ	- ท - ฟี
			ช		ช		

Example 3 Deed Kratob Song Sai Khru Prakhong Prapairot

Source: by author

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
----	--ช	--ฟทช	-ช - ช	---ฟ	--ช	--ทติมิ	-ท-ดี
	ช		ช		ช		

Example 4 Deed Kratob Song Sai Khru Lamiad Chittasevi

Source: by author

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
----	----	--มฟช	-ช - ช	---ฟ	ท ช - ช	-- ทติมิ	- ท - มิติ
			ช		ช		

Example 5 Deed Kratob Song Sai Khru Rati Wisetsurakarn

Source: by author

อภิปรายผลการวิจัย

เพลงลาวแพน เป็นเพลงสำเนียงลาวที่นับว่าเป็นบทเพลงที่ได้รับความนิยมนำมาบรรเลงเป็นเพลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือสำหรับเครื่องดนตรีไทย แต่เดิมพบในการเดี่ยวปี่ใน จะเข้ และซอสามสาย ต่อมาจึงได้ขยายไปสู่เครื่องดนตรีชนิดอื่นจนครบวง พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ กล่าวว่า คำว่า “ลาวแพน” เป็นคำที่เพี้ยนมาจากคำว่า “ลาวแคน” การละเล่นอย่างหนึ่งของชาวลาวในมณฑลอีสานและได้แพร่เข้าสู่เมืองหลวงของสยามตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 3 หลังจากเกิดกบฏเจ้าอนุวงศ์เมื่อปี พ.ศ. 2371 และได้กวาดต้อนไพร่พลชาวลาวมาเป็นจำนวนมาก ด้วยเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์นี้จึงทำให้เพลงลาวแพนยิ่งทวีความสำคัญในเชิงภาพสะท้อนของการผสมผสานทางวัฒนธรรมดนตรีของผู้คนที่อาศัยอยู่ร่วมกัน (ระหว่างชาวยุโรปกับชาวลาว) ถึงแม้จะมีพระบรมราชโองการห้ามบรรเลงลาวแคนจากพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4¹² ห้ามบรรเลงลาวแคน แต่เพลงลาวแคนก็ได้ถูกแปลงรูปให้เข้ามาอยู่ในรูปแบบของเพลงไทย โดยครูดนตรีไทยผู้มีใจรักในดนตรี

ลักษณะที่โดดเด่นของเพลงลาวแพน คือ รูปแบบของการซ้ำทำนองที่ยืดหยุ่นและอิสระ สามารถประดิษฐ์ทำนองด้วยกลวิธีการดัดที่หลากหลายภายใต้โครงสร้างของวรรคเพลงและประโยคเพลงเดียวกัน นอกจากนี้การมีอิสระในเรื่องโครงสร้างของเพลง โดยสามารถนำบทเพลงประเภทเพลงเกร็ดสำเนียงลาวหลายเพลงมาบรรเลงต่อกันเป็นชุด ก็ยิ่งทำให้เกิดความหลากหลายทางความคิดในการร้อยเรียงเพลงมากขึ้น ความยืดหยุ่นของโครงสร้างเพลงลาวแพน สามารถพิจารณาได้จากเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพน ทางของครูละเมียด จิตตเสวี จากแผ่นเสียงพบว่า ประกอบด้วย 5 เพลง คือ ลาวแพนใหญ่ ลาวแพนน้อย ลาวสมเด็จ ลาวลอดค่าย และออกซุ้มลาวแพน ซึ่งแตกต่างจากผลการศึกษาของชนะชัย กอผจญ¹³ ที่ศึกษาเรื่องการศึกษาเพลงเดี่ยวลาวแพนทางครูละเมียด จิตตเสวี พบว่าประกอบด้วยเพลงจำนวน 7 เพลง คือ ต้นเพลงลาวแพนใหญ่ ลาวแพนใหญ่ ลาวแพนน้อย ลาวสมเด็จ ลาวลอดค่าย ขับไม้ และจบด้วยซุ้มลาวแพน โดยมีเพลงที่เพิ่มขึ้นสองเพลง คือ ต้นลาวแพนใหญ่และขับไม้ ในกรณีเดียวกัน การร้อยเรียงเพลงสำเนียงลาวในเดี่ยวลาวแพนของสำนักดนตรีครูสำราญ เกิดผล (ศิลปินแห่งชาติ) นั้น มีบทเพลงที่แตกต่างจากทางอื่นคือเพลงลาวตากผ้า¹⁴

การศึกษาโครงสร้างเพลงเดี่ยวลาวแพนในครั้งนี้ ชี้ให้เห็นว่าโครงสร้างเพลงเดี่ยวลาวแพนมีหลากหลายรูปแบบ การผูกร้อยบทเพลงสำเนียงลาวสองชั้น สามารถกระทำได้ตามความเหมาะสม โดยจำเป็นจะต้องยึดแนวทางและหลักการของครูโบราณไว้เป็นสำคัญ

สำหรับในด้านการพิจารณาชื่อเรียกกลวิธีการดัดจะเข้ ผู้วิจัยได้ยึดแนวทางการสะกดคำตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย¹⁵ ที่ระบุกลวิธีการดัดจะเข้ไว้ 10 รูปแบบ คือ ดัดไม้ออกไม้ออก เสียงทิงนอย เก็บ รัว รุด ควบเสียง สะบัดเสียง ตบสาย ขี้ และปรีบ แต่เมื่อพิจารณาถึงกลวิธีพิเศษสำหรับบรรเลงเพลงเดี่ยวแล้วนั้น ผู้วิจัยได้พิจารณาตัดการดัดที่เป็นทักษะพื้นฐานออกไปจำนวน 4 กลวิธี คือ “ดัดไม้ออกไม้ออก เสียงทิงนอย

¹² Pongsilp Arunrat, *Melodious Sound of Saw Sam Sai* (Bangkok: Upbeat Creation, 2016), 103-108. (in Thai)

¹³ Chanachai Kawphachone, “An Analytical Study of Solo Cha-khe on Lao-Pan Song” (Master’s Thesis, Srinakharinwirot University, 2004), 22-90. (in Thai)

¹⁴ Kumkom Pornprasit, “Ja-khe solo on Lao Pan Song,” interview by Nalinnipa Deethum. May 2, 2022.

¹⁵ Office of the Higher Education Commission, *Standard Criteria of Thai Music* (Bangkok: Office of the ministry of university, 2001), 319-337. (in Thai)

เก็บ และรวบ” แต่เริ่มพิจารณาทฤษฎีพิเศษตั้งแต่การรูด (รูดรว) การควบเสียง (กระทบสองสาย กระทบสามสาย) การสะบัดเสียง (สะบัดเสียงเดียว สะบัดสองเสียง สะบัดสามเสียง) การติดตบสาย การติดขัด และการติดปรับ โดยเลือกใช้คำว่า “ติดโปรย” เพิ่มเข้ามา ตามการศึกษาของชนะชัย กอผจญ¹⁶ เนื่องจากเป็นวิธีการติดที่ใช้สร้างเสียงพิเศษของจะเข้ที่มีได้ใช้ในการบรรเลงรวมวงทั่วไป แต่ใช้ติดในเพลงเดียวเป็นส่วนมาก ขำคม พรประสิทธิ์¹⁷ พบเอกลักษณ์ที่สำคัญ 4 ประการในผลงานเดี่ยวจะเข้ของครูละเมียด คือ 1) มีลักษณะการติดทิงนอยเป็นสำคัญ เพื่อควบคุมวงให้อยู่ในทิศทางเดียวกัน ลักษณะอยู่ในต้นประโยคและท้ายของประโยค เน้นด้วยการรูดเสียงไปหาลูกตก แสดงความชัดเจนของทำนองเพลงในสัดส่วนที่พอเหมาะ 2) เสียงจะเข้ของครูละเมียด กระจ่าง ชัดเจนทุกเสียงและทุกท่วงทီးพิเศษ สอดคล้องกับเอกลักษณ์ที่พบในเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนของครูละเมียด จิตตเสวี ในแผ่นเสียงโบราณ

การบันทึกเสียงเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนในแผ่นเสียงโบราณ เชื่อมโยงกับที่ศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์¹⁸ ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า ในปัจจุบันทางเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนที่เป็นที่นิยมและยังคงสืบทอด คือ เดี่ยวลาวแพนทางของครูละเมียด จิตตเสวี มีการเรียบเรียงเพื่อให้สอดคล้องกับทำร่า เป็นทางที่ถ่ายทอดในกรมศิลปากร ซึ่งมีทั้งเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนสำหรับเดี่ยวเครื่องดนตรีและเดี่ยวลาวแพนสำหรับบรรเลงประกอบการฟ้อนรำ ทางที่ 2 ที่ได้รับความนิยมและยังคงสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน คือ ทางของครูระติ วิเศษสุรการ สำหรับทางที่ 3 คือ ทางของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ภาพรวมพบว่าโครงสร้างของการร้อยเรียงเพลงลาวแพนแต่ละทางยังคงมีความแตกต่างกันรวมถึงรายละเอียดของโครงสร้างทำนองในเนื้อหาภายในบทเพลง การเปรียบเทียบโครงสร้างของเพลงในเดี่ยวลาวแพนระหว่างบทเพลงที่บันทึกในแผ่นเสียงกับการบรรเลงทั่วไปจำเป็นต้องคำนึงถึงข้อจำกัดอื่นประกอบ เช่น ความยาวในการเล่นแผ่นเสียงที่สามารถเล่นได้ 3 นาทีต่อแผ่น อาจเป็นข้อจำกัดที่ทำให้มีการตัดทอนโครงสร้างทำนองเพลงออกไป เพื่อให้เหมาะสมกับเวลาในการบันทึกเสียง อย่างไรก็ตามผลงานเพลงเดี่ยวลาวแพนในแผ่นเสียงที่ศึกษาได้ชี้ให้เห็นถึงความหลากหลายทางความคิดในการร้อยเรียงบทเพลงและความแตกต่างในด้านการใช้ท่วงทီးพิเศษที่เกี่ยวข้องกับทักษะเฉพาะของบุคคล

แนวทางในการสร้างสรรค์เพลงลาวแพนอาจทำได้ใน 2 รูปแบบ ได้แก่ 1) รักษารูปแบบเดิมของครูโบราณ ทั้งในเรื่องท่วงทီးการติดและการร้อยเรียงเพลงสำเนียงลาวเข้าไว้เป็นชุด ซึ่งสามารถนำเพลงสำเนียงลาวเพลงอื่นมาผูกร้อยเข้าด้วยกัน เพื่อสร้างสรรค์ให้เห็นถึงความหลากหลายของบทเพลง 2) อาจใช้แนวคิดดนตรีร่วมสมัยมาปรับใช้กับเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพน เช่น การพลิกเพลงทำนองรากเดิมของลาวแพนให้มีกระสวนจังหวะและสำนวนทำนองที่มีกลิ่นอายของเพลงสมัยใหม่ หรือสร้างสรรค์เดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนในลักษณะบรรเลงผสมผสานกับเครื่องดนตรีตะวันตกในแนวดนตรีร่วมสมัย ซึ่งจะเป็นช่องทางให้ขยายกลุ่มผู้ฟังไปสู่คนรุ่นใหม่เพิ่มมากขึ้น โดยที่การสร้างสรรค์ใหม่นี้ยังคงต้องรักษาร่องรอยของเพลงลาวแพนไว้

การบันทึกเสียงเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพน สามารถลำดับช่วงเวลาของการบันทึกเสียง ดังนี้ คือ ครูเจริญ บุณนาค เป็นผู้บันทึกเป็นคนแรก ในระหว่าง พ.ศ. 2451-2453 ลงแผ่นเสียงตราโอเดียน ต่อมาคุณหญิงไพฑูรย์

¹⁶ Chanachai Kawphachone, “An Analytical Study of Solo Cha-khe on Lao-Pan Song” (Master’s Thesis, Srinakharinwirot University, 2004), 154-155. (in Thai)

¹⁷ Kumkom Pornprasit, “Ja-khe solo on Lao Pan Song,” interview by Nalinnipa Deethum. May 2, 2022.

¹⁸ Kumkom Pornprasit, “Ja-khe solo on Lao Pan Song,” interview by Nalinnipa Deethum. May 2, 2022.

กิตติวรรณ จึงได้บันทึกลงแผ่นเสียงตราโคลัมเบีย ใน พ.ศ.2472 และอีก 1 ปีต่อมา ครูประคอง ประไพรัตน์ ได้บันทึกเสียงลงบนแผ่นเสียงตรากระต่ายในปี พ.ศ. 2473 ต่อมาหลังจากการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. 2475 เป็นช่วงเวลาที่การบันทึกเสียงเพลงเดี่ยวจะเข้าขาดช่วงไป จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2500 จึงพบว่า ครูละเมียด จิตตเสวี ได้บันทึกเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนกับแผ่นเสียงตราสังข์ทอง และในปีต่อมา พ.ศ. 2501 จึงได้มีการบันทึกเสียงเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพน โดยครูระดี วิเศษสุรการ ในแผ่นเสียงตราสุนทราภรณ์ แผ่นเสียงของครูระดี วิเศษสุรการ นั้น นับว่าเป็นผลงานสุดท้ายของการบันทึกเสียงเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพน ในแผ่นเสียงโบราณ ก่อนที่จะเข้าสู่ยุคของแผ่นเสียงประเภทไวโนลและเทปคาสเซต จากการศึกษา ผู้วิจัยขอสรุปผลการศึกษาดำเนินการตอบคำถามหลักของงานวิจัยทั้ง 3 ประเด็น ดังนี้

การเปรียบเทียบโครงสร้างทำนองเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนทั้ง 5 ทาง จากการศึกษาพบว่า เดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนทั้ง 5 ทาง มีความเหมือนกันในเรื่องของโครงสร้างที่มีองค์ประกอบหลัก 2 ส่วน คือ เพลงลาวแพนใหญ่และทำนองซุ่มบรรเลงเป็นเพลงสุดท้าย ซึ่งพบในเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนของครูทุกท่าน ในด้านความแตกต่างพบว่า สามารถบรรเลงเพลงต้นลาวแพนเป็นเพลงแรกหรือจะขึ้นต้นด้วยลาวแพนใหญ่ ก็ได้ และต่อยอดบทเพลงสำเนียงลาวเพลงอื่น เช่น เพลงลาวแพนน้อย เพลงลาวลอดค่าย และเพลงลาวสมเด็จ

กลวิธีการบรรเลงของทั้ง 5 ทาง แสดงถึงเอกลักษณ์ของครูแต่ละท่านแตกต่างกันไป โดยทางเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนของครูเจริญ บุญนาค คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ และครูละเมียด จิตตเสวี มีกลวิธีการบรรเลงหลากหลายและครบถ้วนตามแนวทางการตีจะเข้ที่สืบมาแต่โบราณ สำหรับในด้านสำนวนเพลงทั้ง 3 ทางมีสำนวนเรียบร้อย สามารถนำไปบรรเลงประกอบการฟ้อนรำได้ ส่วนลีลาการตีจะเข้ของครูประคอง ประไพรัตน์ และครูระดี วิเศษสุรการ ใช้กลวิธีการบรรเลงและสำนวนเพลงที่โลดโผน ต้องใช้ทักษะและกำลังในการตีเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะทางของครูระดี วิเศษสุรการ มีการใช้กลวิธีการตีขยี้ที่เป็นเอกลักษณ์ชัดเจน

เอกลักษณ์ทำนองเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพน จากการศึกษาพบว่า เอกลักษณ์ของเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพน คือ ความยืดหยุ่นและอิสระในการประดิษฐ์ทำนองที่มีรูปแบบของการซ้ำทำนอง กล่าวคือ สามารถประดิษฐ์ทำนองด้วยกลวิธีการตีที่หลากหลายภายใต้โครงสร้างของวรรคเพลงและประโยคเพลงเดียวกัน สำหรับเอกลักษณ์ของเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการตีจะเข้ สามารถกล่าวได้ว่า การตีกระทบสองสายและการตีกระทบสามสาย เป็นกลวิธีที่แสดงถึงเอกลักษณ์ของทำนองเพลงลาวแพน กลวิธีนี้เป็นวิธีการตีที่ช่วยให้เกิดเสียงประสานมากกว่าหนึ่งเสียง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ในเรื่องของการเลือกใช้นับได้เสียงกว่าเครื่องอื่น ๆ ด้วย สามารถอนุมานได้ว่าเป็นการตีเพื่อสร้างเสียงเลียนแบบการเป่าแคน ในลักษณะเสียงที่เรียกว่า “เสียงเสฟ” คือ เสียงที่ดังตลอดเวลาอย่างต่อเนื่องเป็นเสียงยืนพื้นให้เสียงอื่นมาประสาน เอกลักษณ์ของเสียงเสฟที่เป็นเสียงธรรมชาติของแคนที่ใช้เป่าในเพลงลาวแคน จึงถูกนำมาใช้กับกลวิธีการตีจะเข้ที่เรียกว่า “ตีกระทบ” เนื่องจากการตีกระทบของจะเข้เป็นการสร้างเสียงประสานที่มากกว่าหนึ่งเสียง ช่วยสร้างมิติของเสียงให้มีอารมณ์คล้ายการประสานเสียงของแคน การตีกระทบสายของจะเข้ในเพลงลาวแพน จึงพบได้มากในทำนองหลายตำแหน่ง ข้อสังเกตที่สำคัญอีกประการหนึ่ง ก็คือการตีกระทบสาย (ทั้งสองสายและสามสาย) เป็นกลวิธีที่ศิลปินทั้ง 5 ท่านใช้ติดในเพลงลาวแพน ซึ่งนับได้ว่าเป็นเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของการเป่าแคนคือการเป่าเสียงประสาน

บรรณานุกรม

- Amatyakul, Poonpit. "Listen to The program meets Thai music teachers." a playlist curated by Sirindhorn Episode 9 Mrs. Sanit Bunlengkan (Kru Lamiad Chittasevi) Solo on Lao Pan. Audio, 13:49. https://sirindhornmusiclibrary.li.mahidol.ac.th/music_teacher/sanitbanlengkan/.
- Amatyakul, Poonpit. *Thai Music on Gramophone Records*. Bangkok: Hi-Fi Stereo, 1997. (in Thai)
- Arunrat, Pongsilp. *Melodious Sound of Saw Sam Sai*. Bangkok: Upbeat Creation, 2016. (in Thai)
- Chaiseri, Pichit. *Musical Analysis*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2016. (in Thai)
- Kanchanapradit, Jarun. "A Study of Solo Repertoire from Gramophone Records." *Journal of Education Studies* 46, no. 4 (October-December 2018): 79-99. (in Thai)
- Kanchanapradit, Jarun. *Khlui Phiang O Solo Repertoire Phleng Song Chan*. Khon Kaen: Khon Kaen University Press, 2017. (in Thai)
- Kawphachone, Chanachai. "An Analytical Study of Solo Cha-khe on Lao-Pan Song." Master's Thesis, Srinakarinwirot University, 2004. (in Thai)
- Office of the Higher Education Commission. *Standard Criteria of Thai Music*. Bangkok: Office of the ministry of university, 2001. (in Thai)
- Pornprasit, Kumkom. "Ja-khe solo on Lao Pan Song." Interview by Nalinnipa Deethum. May 2, 2022.
- Sittipat, Banterng. "Solo Song Chaimongkol Thai Song Festival on the Occasion of the Royal Birthday HRH Princess Maha Chakri Sirindhorn." YouTube video, 1:02:37. June 19, 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=iw9BSQ3JC9Y>.
- Tramote, Montri, and Wichain Kulatan. *Listening and Understanding to Thai Song*. Bangkok: Thai Kasem, 1980. (in Thai)
- Tramote, Montri. *Subtitle of Thai Music Science*. Bangkok: Fine Arts Department, 2002. (in Thai)
- Wisuttipat, Manop. *Theory of Thai Music Analysis*. Bangkok: Santisiri Kanphim, 2013. (in Thai)

CLASSICAL DOUBLE BASS PEDAGOGY FOR INTERMEDIATE JAZZ BASS STUDENTS: A CASE STUDY

Tanarat Chaichana*
ธนรัตน์ ไชยชนะ*

Abstract

Numerous renowned jazz bassists, such as Ron Carter, Eddie Gomez, Christian McBride, and John Patitucci, underwent classical music training. However, other jazz musicians can be skeptical about whether classical training would enhance the quality of jazz performances. To examine the benefits of a classical bass method to jazz bassists, the researcher demonstrates a study of four hours of classical bass training to bass students who had received jazz training at the intermediate level. These four classical bass lessons include the study of appropriate postures for the bassist, the use of the double bass bow, left-hand techniques covering positions I–VII, and the study of thumb position. Consequently, four criteria from the class observations indicate that classical bass training may improve the quality of jazz bass performances.

Keywords: Jazz Bass/ Jazz Pedagogy/ Intermediate Jazz Bass Student

*Casual Lecturer, Dr., Jazz Studies Department, College of Music, Mahidol University, tanaratchaichana@gmail.com

*อาจารย์พิเศษ ดร. สาขาวิชาดนตรีแจ๊ส วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, tanaratchaichana@gmail.com

Introduction

Does a jazz bassist benefit from classical training? What sort of classical bass teaching is useful for jazz bassists? The researcher studied the outcomes of four hours of classical bass instruction given to jazz bass students in order to answer these two key research objectives.

Although jazz musicians disagree as to the value of classical training in jazz¹, in reality, most professional jazz bassists have studied classical bass. For instance, one of the most prominent classically-trained jazz bassists is Eddie Gomez. At the age of 14, Gomez started taking private lessons from great classical bassist Frederick Zimmerman.² Ron Carter, too, before starting his career in jazz, was a classical music student at the Eastman School of Music, where he graduated in 1959 as an accomplished cellist and classical bass player.³ However, he made the decision to give up his career in classical music because of the racism in the American classical music industry in the mid-twentieth century and the dearth of opportunities for African Americans.⁴

In classical bass pedagogies, many techniques are taught to assist the players to perform the music more efficiently. Intonation, for example, is the principal concentration for a classical bassist. For this reason, the researcher assumes that in order for the jazz bassist to execute correctly with accurate hand placements, posture, and equilibrium, they should adopt a classical approach for the left-hand technique. In addition, a jazz bassist may benefit from becoming familiar with classical techniques, which enable them to play with greater flexibility and precision.

The researcher intensively studied classical bass performance as a graduate student in the jazz studies program at the University of New Orleans from 2013 to 2014. As a result, the researcher was able to pick up all of the essential classical bass techniques, including the appropriate posture, techniques for both right and left hands, and bowing techniques. The researcher later joined the New Orleans Civic Symphony Orchestra's bass department, playing frequently with the orchestra in 2014 and 2015. Consequently, all of the bass lessons and exercises of the study were developed through his classical training and experience of classical bass performances.

¹ Brent Vaartstra, "LJS 56: 8 Reasons Why Jazz Musicians Should Shed Classical," accessed April 3, 2017, <https://www.learnjazzstandards.com/ljs-podcast/jazz-tips-and-advice/ljs-56-8-reasons-jazz-musicians-shed-classical>.

² John Goldsby, *The Jazz Bass Book: Technique and Tradition* (San Francisco, California: Backbeat Books, 2002), 131.

³ John Goldsby, *The Jazz Bass Book: Technique and Tradition* (San Francisco, California: Backbeat Books, 2002), 125.

⁴ Tom Vitale, "85-year-old bassist Ron Carter has no plans on slowing down," accessed May 4, 2022, <https://www.npr.org/2022/05/04/1096293712/85-year-old-bassist-ron-carter-has-no-plans-on-slowing-dow>.

Literature review

The string bass is believed to have been used first in classical music in the sixteenth century.⁵ The instrument was designed to be used as the low voice of an orchestral string section, and has presented physical challenges to the player since its creation. A modern approach to this instrument was introduced in the late 17th century by the Italian bass virtuoso Domenico Dragonetti.⁶ He inspired numerous composers to create challenging works for the bass. Later, classical bass pedagogues such as Franz Simandl, the principal bassist for the Vienna Court Opera Orchestra, and Francois Rabbath, a contemporary French bassist, would develop a fundamental classical curriculum for string bass.

For example, Franz Simandl's *New Method for the Double Bass* is a course to facilitate the classical bass player's understanding of hand position and bowing techniques.⁷ This method was developed in 1881 with the intention of preparing a bassist for playing in classical orchestras and solo performances. Additionally, the author provided a variety of etudes that may be used to refine both left- and right-hand skills in accordance with classical bass training.

Inspired by Simandl's work, Francois Rabbath published his own classical bass method in 1977. His *Nouvelle Technique de la Contrabasse* was revolutionary in its individuality and freedom of expression.⁸ In his method, Rabbath encourages the student to discover methods that work well and to explore the entire range of the instrument as well as its tonal and timbral possibilities. He also provides the pupil with some autonomy in defining the method's fingerings.

Jazz bass pedagogy also shows the influence of Simandl's approach. Ron Carter, who had a significant classical background, published *Comprehensive Bass Technique* in 2021.⁹ In this book, Carter provides various musical etudes that can help jazz bassists grasp the concept of fingerings and positions typical of a classical bass education. In addition, he explicitly demonstrates the appropriate fingering for playing scales and arpeggios, as well as how to use this technique in performance.

⁵ Patrick Lavergne, "The Origin and the Evolution of the Double Bass" (DMA diss., University of Miami, 2021), 2-4.

⁶ Geoffrey Saunders, "The Art of The Bow: Towards Developing a Pedagogy for Arco Jazz Bass" (DMA diss., University of Miami, 2017), 4.

⁷ Franz Simandl, *New Method for the Double Bass* (New York: C. Fischer, 1964), 7-11.

⁸ Francois Rabbath, *Nouvelle Technique de la Contrabasse*, Vol. 1 (Paris: Alphonse Leduc, 1977), 6-7.

⁹ Ron Carter, *Ron Carter's Comprehensive Bass Method* (New York: Retrac Productions, 2021), 2-6.

John Goldsby, a bassist for the WDR Big Band in Cologne, Germany, published his own textbook, *Jazz Bowing Techniques for the Improvising Bassist* in 1990.¹⁰ His work addresses the bowing techniques of jazz musicians including Jimmie Blanton, Slam Stewart, and Paul Chambers. The book begins with a few open-string exercises incorporating different articulations before moving on to string-crossing exercises designed for the jazz bassist.

Rufus Reid's 2004 *The Evolving Bassist* is a popular book for jazz bass. In an effort to create a comprehensive bass overview, Reid covers both electric and acoustic basses as well as arco and pizzicato techniques.¹¹ The book begins with a discussion of how to produce a sound and hold the bow before moving on to walking bass lines and solo concepts in jazz performance. The bowing exercises in his book are also suitable for beginning bass students and can be beneficial for intonation practice.

In 2009, Jeff Bradetich, a professor of double bass of classical performance at the University of North Texas, published *Double Bass: the Ultimate Challenge*, a textbook that can be useful for both classical and jazz bassists.¹² The book is appropriate for a beginner since it covers the fundamentals of body postures, finger concepts, bow strokes, and the usage of pizzicato techniques in great detail and in a way that is comprehensible for students with varying levels of music training. It also provides pictures demonstrating various bassist postures and appropriate bow holding. They can also be later applied in classroom settings.

These are the most frequently used jazz and classical bass pedagogies written by renowned bass pedagogues and professional bassists. They were chosen as the primary resource for this study and suggested to the jazz bass pupils during the 4 hours of classical bass training.

Objectives

The purpose of this research is to:

1. Observe the benefits of jazz bassists in learning classical music;
2. Demonstrate fundamental classical bass techniques that the jazz bassist may use;
3. Offer an example of classical bass methods to improve intermediate jazz bass students

¹⁰ John Goldsby, *Jazz Bowing Techniques for the Improvising Bassist* (Los Angeles, California: Alfred Music, 1990), 49-52.

¹¹ Rufus Reid, *The Evolving Bassist: A Comprehensive Method in Developing a Total Musical Concept for the Aspiring Jazz Bass Player* (Teaneck, N.J.: Myriad, 2004), 18-20.

¹² Jeff Bradetich, *Double Bass: The Ultimate Challenge* (Denton, Texas: Music For All To Hear, 2016), 6-11.

Methods

As Ann Clements has stated, a case study in music education “can serve as a how-to guide, helping the reader consider the different approaches and tools they can use to experiment with these approaches in their own teaching and learning situations.”¹³ With that in mind, this study employed the case study method, using class observations and the musical experience of the pupils to answer the research question. This research design is also suitable for this investigation as it involves the study of real-life settings.¹⁴ Four one-hour classical bass lessons were given to the two bass students who had received jazz training at the intermediate level¹⁵ and were already able to play a couple of jazz standards.

Several musical exercises designed by the researcher were also used in the lesson to help the students apply their knowledge practically. These were provided alongside jazz bass lessons in which the pupils learned to improvise over the jazz standards assigned in combo lessons. The lessons were given at the 2021 New Zealand Jazz Workshops (December 7-11), Wellington, New Zealand, where the researcher served as a bass and ensemble instructor in the jazz workshop.

Discussions

Lesson One

Posture

Posture is the foundation of all techniques for the study of double bass. Improper posture can negatively affect a bassist in many ways, including threatening their physical health. To determine an appropriate height for a bass, Jeff Bradetich explains that “when the body and bow are played in the most natural way possible and the bow placement meets the optimum sounding point on the string, then the correct height of the instrument has been found.”¹⁶

In order to put this into practice in the first lesson, the researcher let two pupils hold the bow without playing to determine whether the height of their instrument was appropriate.

¹³ Ann Callistro Clements, *Alternative Approaches in Music Education: Case Studies from the Field* (Lanham, MD: Rowman & Littlefield Education, 2010), 6.

¹⁴ For more details of a case study in music education, see Tim Cain, and Joanna Cursley, *Teaching Music Differently: Case Studies of Inspiring Pedagogies* (Milton Park, Abingdon: Taylor & Francis, 2017).

¹⁵ Students who understand the fundamentals of Major, Minor, Dominant, and Blues scales and able to play Major, Minor, and Dominant 7th Arpeggios on their instruments are considered to be at the intermediate level of this study. As well, they can play a few jazz standards, like “All of Me,” “Autumn Leaves,” and a 12-bar blues song.

¹⁶ Jeff Bradetich, *Double Bass: The Ultimate Challenge* (Denton, Texas: Music For All To Hear, 2016), 8.

For example, if the left hand can reach the 1st position on the string bass, but the right hand cannot place the bow below the end of the fingerboard, then the bass is too low. On the other hand, if the bow placement seems to be appropriate for the right hand of the player, but their left-hand reach to the 1st position is too far, the bass placement is too high. As a result, players must use both hands to find a bass's proper height according to classical bass pedagogy. Later, two frequently used positions in classical bass performance, i.e., standing and sitting, were demonstrated to the students.

Standing position

The researcher continually emphasized to the jazz bass students that when holding a bass according to classical bass pedagogy, there should be no pressure or weight on the left hand. Their right arm must be close to the instrument. If the player leans the instrument back into their body or forwards away from their body, there will be more trouble maintaining intonation with their left hand and bow placement with their right.

Sitting position

The sitting position is favored by professional orchestra players. Jazz bassists adopting this position can feel more at ease and relaxed throughout lengthy rehearsals and performances. In addition, the pose may facilitate a jazz bassist to learn more how to monitor and adjust the balance of their instrument when performing and practicing. The researcher explained that while sitting to play, the jazz bass students should lean the instrument against their left leg first with their left knee touching the body of the bass. The players may place their left foot on the rest foot of the stool, which for a bassist should be at a height of around 60–90 cm. Alternatively, some bass players may sit with the bass directly in front of them and let the instrument touch both of their legs, similar to the sitting pose used by cello players.

As a result, there were no exercises for the pupils to practice. After teaching the classical bass posture, the researcher only advised the pupils to determine the best posture to use during performances.

Lesson Two

Bowing

The second lesson focused on bowing technique. In fact, playing a double bass with a bow allows for a louder and more obvious sound than when playing pizzicato. For this reason, the researcher believes that this technique can help the bassist to learn to play

the pitches more in tune. In a classical bass performance, two distinct bows—the German and the French—are used. This lesson, however, used only the former.

The researcher later demonstrated how to hold the bow by following by these steps:

1. The bow is held in the palm of the right hand,
2. The tip of the little finger should be placed under the frog next to where the hair of the bow meets the frog,
3. The tip of the thumb should be placed on the bow stick,
4. The index and middle fingers work together and are placed gently on the side of the stick, and
5. Every finger should be relaxed.

Consequently, the students were able to grip the German bow using the classic bass technique and were prepared for the following stage. The researcher then noted that the jazz bass student should recognize that the bow placement always affects the tone when producing a sound. For example, with the bow close to the fingerboard, the tone is darker, less intense, and soft, but if they set the bow near the bridge, the sound is bright, intense, and more focused. Normally, when the classical bass player plays a low voice, they should put the bow close to the fingerboard and if they desire to play a high note, the bow should be moved lower and closer to the bridge.

After the discussion of bow holding and placement, the researcher demonstrated one exercise—the bowing method on open strings—before giving it to the students to allow them to continue practicing their bowing skills, as shown below.





Figure 1 Bowing exercises

Source: by author

Lesson Three

The left hand and its position

The left-hand position is crucial for the production of the correct pitch. Before learning any piece of music, every classical bass student is required to learn proper left-hand technique. For the third lesson, the researcher began by indicating to the students that only three fingers are used on a string when playing the double bass, with the first, second, and fourth fingers being the predominant use in classical bass methods – the third finger is commonly utilized to support the fourth finger.) In addition, the shape of their left hand also should be curved in the same way as when holding a glass or a can of soda, which is known in classical pedagogy as the “hammer” method.

The researcher later continued by explaining to the pupils that the left-hand curves in the hammer pose also help bass players use greater force while compressing the string on the fingerboard. It is important that the angle of the left wrist of the bass player should be straight and at rest so the player will be able to keep the top of the forearm and the left hand horizontal. Even when they move their left hand from one position to the next, the hand pose must remain the same. There are many common problems in the use of the left hand, such as the bent left wrist and the collapsed finger, which the researcher later highlighted to the students.

The position

The position is determined by the placement of the fingers of the left hand at a higher or lower point of the fingerboard. Starting from the nut and moving up the fingerboard in semitones, we can distinguish between several positions. These positions, according to Franz Simandl, are symmetrical to make it simpler for the classical bassist to grasp the concept.¹⁷

In classical bass education, the bassist may use more than twelve locations on the fingerboard. To make it easier to understand, the chart below was given to pupils to demonstrate the left-hand positions.

Table 1 Positions of the left hand

Source: adapted by the author from Franz Simandl, *New Method for the Double Bass* (New York: C. Fischer, 1964).

The signs of the position	The signs of fingers
h. p. = the half position	1 = the first finger
I = the first position	2 = the second finger
II = the second position	3 = the third finger (used for the thumb position)
II half = the second-and-a-half position	4 = the fourth finger
III = the third position	0 = open string
III half = the third-and-a-half position	+ = thumb
IV = the fourth position	
IV half = the fourth-and-a-half position	
V = the fifth position	
V half = the fifth-and-a-half position	
VI = the sixth position	
VI half = the sixth-and-a-half position	
VII = the seventh position	

Before the end of the third lesson, the researcher also demonstrated a couple of musical exercises related to position techniques for the students to practice. The figure below provides an example of the position exercises demonstrated during the third lesson.

¹⁷ Franz Simandl, *New Method for the Double Bass* (New York: C. Fischer, 1964), 6.

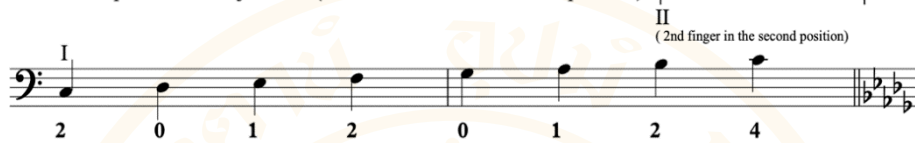
1. The half position: F major scale



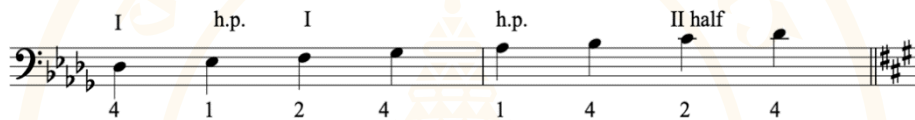
2. The first position: G major scale



3. The second position: C major scale (in combination with the first position)



4. The second half position : Db major scale



5. The third position : A major scale on A string



Figure 2 An illustration of the position exercises

Source: by author

Lesson Four

Shifting and the thumb position

When playing the bass in multiple positions, jazz bass players may not be able to play intonation precisely. For example, it can be challenging for the player to keep an accurate pitch when using the first finger on the left hand to play the A on the G string and then sliding the finger to the D in fourth position. The technique of shifting is necessary to help the bassist move more effectively from one note to another.

The researcher proceeded to advise the students to carry out the following actions in order to employ shifting:

1. The first and fourth fingers of the student's left hand should gently touch the neck. The finger will be able to move more freely,
2. The students should then delicately press their finger down on the string to the desired note. (It is highly advised that the player begin with the index finger),

3. The students should relax the thumb pressure on the neck after playing the primary note so the hand can move smoothly, and

4. Students must begin sliding their fingers to the desired note without pausing.

In order to put this into practice, the following figure was offered as part of the shifting exercises and demonstrated by the researcher during the fourth class. The exercise can also be played pizzicato.

1. 1 1 1 1 1 1 1 1 sim.

2. 1 2 2 1 1 2 2 1 sim.

3. 1 4 4 1 1 4 4 1 sim.

4. 1 1 1 1 4 4 4 1 similar

5. 1 4 4 1 1 4 4 1 similar

Figure 3 Demonstration of the shifting exercises

Source: by author

3. The thumb position on A string



4. The thumb position on E string



Figure 4 Thumb position exercises

Source: by author

Results

After completing the four classical bass training sessions, the researcher noticed significant similarities in the results between the two students. Four criteria from the class observations can be used to assess whether their musical experiences with classical bass training can improve the quality of jazz performances:

1. Both students agreed that the approach to posture presented in classical bass lessons can help them to perform and practice more comfortably. For instance, the students stated that after practicing for a while, they always experience backaches. Nonetheless, after understanding the classical bass approach to posture, they can now sense that his body is more relaxed during practice and performance. As a result, both students decided to alter their bass height in accordance with the classical bass pedagogy demonstrated in the lesson,

2. Both students agreed that the left-hand position is the one that gives them the best understanding of how they can use their fingers on the fingerboard, enabling them to pick their fingers more effectively when playing walking bass lines in jazz performances. Additionally, the method also enhances the overall quality of their intonation,

3. The students also highlighted how the shifting method is a crucial tool when they need to play a note that moves across the strings, as they frequently do when playing the melody of jazz songs. In addition, one student also suggested that this technique may help them to play basslines at a slow tempo for ballads.

4. Both students stated that the thumb position technique and its exercise can help them organize their fingering more effectively and efficiently when performing in the high register in jazz tunes

Both students, however, struggled with using a bow and were skeptical of whether this method could improve the quality of their jazz performances. The researches indicate that this may make teaching bowing to jazz bass students somewhat more challenging. Moreover, learning this technique may take students more time than other methods.

Nonetheless, introducing a jazz bassist with bowing expertise, such as Paul Chamber, Christian McBride, or John Goldsby, may inspire students to continue sharpening this technique, which the researcher believes could be advantageous for jazz bassists in the long run.

Conclusion

The observation from the demonstrated lessons for this research revealed that these four classical bass lessons can help jazz bass students improve the fundamental understanding of their instrument. In jazz studies, the typical learning of the jazz bassist may primarily focus on improvising over chord progressions through the use of walking bass lines and solos. However, learning classical techniques can help the jazz bassist comprehend the fundamental skills that they need to build up a solid foundation, which can help them perform jazz tunes more efficiently and effectively. Having classical bass training can also help jazz bassists explore new techniques, such as utilizing a bow and a shifting technique, that may improve the quality of their jazz performances.

Bibliography

Bradetich, Jeff. *Double Bass: The Ultimate Challenge*. Denton, Texas: Music For All To Hear, 2016.

Cain, Tim, and Joanna Cursley. *Teaching Music Differently: Case Studies of Inspiring Pedagogies*. Milton Park, Abingdon: Taylor & Francis, 2017.

Carter, Ron. *Ron Carter's Comprehensive Bass Method*. New York: Retrac Productions, 2021.

- Clements, Ann Callistro. *Alternative Approaches in Music Education: Case Studies from the Field*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Education, 2010.
- Goldsby, John. *Jazz Bowing Techniques for the Improvising Bassist*. Los Angeles, California: Alfred Music, 1990.
- Goldsby, John. *The Jazz Bass Book: Technique and Tradition*. San Francisco, California: Backbeat Books, 2002.
- Lavergne, Patrick. "The Origin and the Evolution of the Double Bass." DMA diss., University of Miami, 2021.
- Rabbath, Francois. *Nouvelle Technique de la Contrabasse*, Vol. 1. Paris: Alphonse Leduc, 1977.
- Reid, Rufus. *The Evolving Bassist: A Comprehensive Method in Developing a Total Musical Concept for the Aspiring Jazz Bass Player*. Teaneck, N.J.: Myriad, 2004.
- Saunders, Geoffrey. "The Art of The Bow: Towards Developing a Pedagogy for Arco Jazz Bass." DMA diss., University of Miami, 2017.
- Simandl, Franz. *New Method for the Double Bass*. New York: C. Fischer, 1964.
- Vaartstra, Brent. "LJS 56: 8 Reasons Why Jazz Musicians Should Shed Classical." Accessed April 3, 2017. <https://www.learnjazzstandards.com/ljs-podcast/jazz-tips-and-advice/ljs-56-8-reasons-jazz-musicians-shed-classical>.
- Vitale, Tom. "85-year-old bassist Ron Carter has no plans on slowing down." Accessed May 4, 2022. <https://www.npr.org/2022/05/04/1096293712/85-year-old-bassist-ron-carter-has-no-plans-on-slowing-dow>.

การตีความและแนวทางการบรรเลงบทเพลง แฟนตาเซียในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ ของโมสาร์ท

INTERPRETATION AND PERFORMANCE PRACTICE OF MOZART'S FANTASIA IN C MINOR

อานุภาพ อาชวกุลพงศ์*, ปานใจ จุฬาพันธุ์**
Anupap Achavakulpong*, Panjai Chulapan**

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้เกี่ยวกับการตีความ แนวทางและเทคนิคในการบรรเลงบทเพลงแฟนตาเซียในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 475 ผลงานสำหรับเปียโน ประพันธ์โดย โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท (ค.ศ. 1756-1791) บทเพลงนี้มีความสำคัญเนื่องจากเป็นหนึ่งในบทเพลงที่โมสาร์ทประพันธ์โดยใช้กุญแจเสียงซีไมเนอร์ มีเนื้อหาที่เข้มข้นและมีจุดมุ่งหมายในการแสดงออกทางด้านอารมณ์ที่ลึกซึ้งซึ่งมากกว่าบทเพลงที่อยู่ในกุญแจเสียงเมเจอร์ ผู้บรรเลงต้องเข้าใจถึงบุคลิกและอารมณ์ที่หลากหลายคล้ายอุปการเพื่อนำเสนอบุคลิกและอารมณ์ในแต่ละช่วงให้ถูกต้อง ผลการศึกษาทำให้ผู้วิจัยเข้าใจและตีความบทเพลงได้อย่างลึกซึ้ง เข้าใจบุคลิกและอารมณ์เพลงสามารถบรรเลงด้วยจิตและอารมณ์ที่สอดคล้องกับบุคลิกและอารมณ์เหล่านั้น สามารถระบุเทคนิคการบรรเลงที่ปรากฏในบทเพลงได้รวมทั้งการรวบโน้ต การไล่บันไดเสียง และการไล่อาร์เปจโจอย่างรวดเร็ว ทำให้สามารถเลือกใช้เทคนิคที่เหมาะสม การผ่อนคลายกล้ามเนื้อ และเลือกใช้นิ้ว เพื่อให้สามารถบรรเลงได้อย่างไพเราะไหลลื่นและเคลื่อนที่ไปข้างหน้า รวมทั้งวางแผนฝึกซ้อมเทคนิคดังกล่าวเพื่อให้สามารถถ่ายทอดบทเพลงนี้ได้ดีและตรงตามจุดมุ่งหมายของผู้ประพันธ์เพลง

คำสำคัญ : โมสาร์ท/ แฟนตาเซียในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 475/ วรรณกรรมเพลงเปียโน

* นิสิตระดับบัณฑิตศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, Anupaplip001@gmail.com

** รองศาสตราจารย์ ดร. คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, panjai.c@chula.ac.th

* Graduate Student, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Anupaplip001@gmail.com

** Associate Professor, Dr., Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, panjai.c@chula.ac.th

Abstract

This research article involves interpretation and performance practice of *Fantasia in C minor, K. 475* by Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). The *Fantasia in C minor* is important since it is one of Mozart's few compositions in minor keys and, therefore, is more intense and aims to express deeper emotions than those in major keys. The pianist should realize various personalities and moods similar to that of an opera in order to present them accordingly. The results of the research enable the researcher to understand and be able to interpret the piece in depth, and can identify the playing technique in the piece including tremolos, scales and arpeggios. Consequently, the researcher can choose suitable playing techniques, use muscle relaxation, and consider proper fingerings to achieve beautiful and fluent performance. The researcher also focusses on executing proper techniques to convey the composition well through his performance and also to meet the composer's purpose.

Keywords: Mozart/ *Fantasia in C minor, K. 475*/ Piano Literature

บทนำ

ในการแสดงเดี่ยวเปียโนคลาสสิก ผู้บรรเลงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องมีความรู้ในบทเพลงที่บรรเลง ทั้งประวัติความเป็นมา หลักทฤษฎีดนตรี เทคนิคการบรรเลง อีกทั้งยังต้องวิเคราะห์และตีความในอัตลักษณ์ของบทเพลงและผู้ประพันธ์เพลงให้ครบถ้วน ผู้วิจัยมีความสนใจในบทเพลง *Fantasia in C minor, K. 475* ที่ประพันธ์โดย โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart, ค.ศ. 1756-1791) เนื่องจากมีความแตกต่างจากบทเพลงส่วนใหญ่ที่โมซาร์ทประพันธ์ไว้ ทั้งในเรื่องของการใช้ท่วงทำนองเสียงไมเนอร์และการประพันธ์ในลักษณะกึ่งด้นสด มีอารมณ์ที่รุนแรงลึกซึ้ง และยังมีเทคนิคการบรรเลงที่ยากทั้งการรวบโน้ต การไล่บันไดเสียง และการไล่อาร์เปจิโออย่างรวดเร็ว ผู้บรรเลงต้องบรรเลงเทคนิคเหล่านั้นด้วยความไพเราะไหลลื่นและเคลื่อนที่ไปข้างหน้า ด้วยเหตุผลดังกล่าวทำให้บทเพลงนี้ได้รับความนิยมในการบรรเลงเป็นอย่างมาก ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาบทเพลงดังกล่าวอย่างละเอียดและวางแผนการฝึกซ้อมเพื่อให้สามารถบรรเลงบทเพลงนี้ได้อย่างถูกต้องที่สุด

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาประวัติของผู้ประพันธ์เพลงและประวัติความเป็นมาของบทเพลง
2. เพื่อศึกษาวิธีการฝึกซ้อมทั้งทางด้านอารมณ์และด้านเทคนิคการบรรเลงที่ปรากฏในบทเพลงได้อย่างมีประสิทธิภาพ
3. เพื่อศึกษาวิธีการถ่ายทอดอารมณ์ให้สอดคล้องกับแต่ละช่วงของบทเพลง
4. เพื่อเป็นแนวทางในการพัฒนาทักษะการบรรเลงเปียโนสำหรับผู้สนใจ

วิธีการวิจัย

1. ศึกษาค้นคว้าหาข้อมูล
2. นำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์และวางแผนการฝึกซ้อม
3. ฝึกซ้อมการบรรเลง
4. แสดงผลงาน
5. นำเสนอผลงานในรูปแบบวิทยานิพนธ์และบทความวิจัยทางวารสารวิชาการ

ผลการวิจัย

จากการศึกษา วิเคราะห์ ตีความ และฝึกซ้อม ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลประวัติผู้ประพันธ์เพลงและบทเพลง โครงสร้าง แนวทำนองและการใช้เสียงประสานของบทเพลง วิธีการบรรเลง รวมถึงวิธีการฝึกซ้อม เพื่อเป็นแนวทางให้ผู้สนใจได้สามารถศึกษาและต่อยอด สามารถสรุปผลได้ดังนี้

1. ประวัติผู้ประพันธ์เพลง

โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart, ค.ศ. 1756-1791) เกิดที่เมืองซัลทซ์บวร์ค (Salzburg) แคว้นบาวาเรีย (ประเทศออสเตรียในปัจจุบัน) โมซาร์ทเริ่มแสดงให้ฟังถึงพรสวรรค์ทางดนตรีตั้งแต่อายุได้ 4 ขวบ และสามารถประพันธ์เพลงได้ตั้งแต่อายุยังไม่ถึง 6 ขวบ โมซาร์ทเรียนดนตรีกับบิดา เมื่ออายุได้ 6 ขวบก็สามารถเล่นฮาร์ปซิคอร์ดได้อย่างชำนาญ ต่อมาไม่นานก็พัฒนาฝีมือเป็นนักออร์แกนและนักไวโอลินที่ยอดเยี่ยม ด้วยความสามารถนี้เองทำให้โมซาร์ทได้เดินทางไปแสดงดนตรีในหลายประเทศ รวมถึงมีโอกาสได้ไปประเทศอิตาลีหลายครั้งและได้ศึกษาเกี่ยวกับอุปรากร ซึ่งต่อมาถือเป็นผลงานการประพันธ์สำคัญที่สร้างชื่อเสียงมากมายให้เขา

ในช่วงต้นของชีวิตการทำงานของโมซาร์ท ได้มีโอกาสทำงานให้กับเจ้าชายอาร์คบิชอปแห่งซัลทซ์บวร์ค จนกระทั่งเมื่ออายุ 20 ปี เขาได้ตัดสินใจเดินทางไปเวียนนาและแต่งงานกับคอนสแตนซ์ วีเบอร์ (Constanze Weber, ค.ศ. 1762-1842) ชีวิตของโมซาร์ทในเวียนนาถือได้ว่าประสบความสำเร็จเป็นอย่างมาก ทั้งในด้านงานประพันธ์และการแสดงเปียโนที่เขา มักเป็นผู้เดี่ยวเปียโน โดยเฉพาะบทเพลงเปียโนคอนแชร์โตที่เขาประพันธ์ขึ้น ผลงานของโมซาร์ทในช่วงนี้ได้รับอิทธิพลจากโยฮัน เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, ค.ศ. 1685-1750) และจอร์จ ฟรีดริค เฮนเดล (George Frideric Handel, ค.ศ. 1685-1759) อย่างเห็นได้ชัด ดังที่เห็นได้จากท่อนฟิวก์จากอุปรากรเรื่อง *The Magic Flute* และ *Symphony No. 41 in C Major, K. 551 "Jupiter"* ช่วงนี้เองโมซาร์ทมีโอกาสได้รู้จักและสนิทสนมกับฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน (Franz Joseph Haydn, ค.ศ. 1732-1809) เขาทั้งสองมักร่วมบรรเลงในวงควอร์เท็ตด้วยกัน โมซาร์ทเองได้ประพันธ์บทเพลงสตริงควอร์เท็ตถึง 6 ชิ้นอุทิศให้แก่ไฮเดิน และไฮเดินเองก็ชื่นชมความสามารถของโมซาร์ทมากเช่นกัน¹

โมซาร์ทเสียชีวิตในปี ค.ศ. 1791 เป็นผู้ประพันธ์เพลงคนสำคัญในดนตรีตะวันตก มีอิทธิพลต่อผู้ประพันธ์เพลงมากมาย เช่น ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven, ค.ศ. 1770-1827) และเฟรเดริก โชแปง (Frederic Chopin, ค.ศ. 1810-1849)

¹ Tawee Muktarakosa, *The World's Great Composers* (Bangkok: Prae Pittaya, 1964), 12. (in Thai)

2. ประวัติความเป็นมาของบทเพลง

บทเพลง *Fantasia in C minor, K. 475* ถูกประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1785 เป็นหนึ่งในบทเพลงที่โมสาร์ทประพันธ์โดยใช้กุญแจเสียงไมเนอร์ ต่างจากบทเพลงส่วนใหญ่ของโมสาร์ทซึ่งมักอยู่ในกุญแจเสียงเมเจอร์ ส่งผลให้มีความน่ารัก สวยงาม และมีบรรยากาศที่สนุกสนาน แต่ถ้าบทเพลงใดที่เขาประพันธ์ขึ้นโดยใช้กุญแจเสียงไมเนอร์แล้ว บทเพลงนั้นจะมีความเข้มข้นและเปี่ยมไปด้วยอารมณ์ความรู้สึก แฟนตาเซียบทนี้มักตีพิมพ์คู่กับ *Sonata in C minor, K. 457* ที่อยู่ในกุญแจเสียงเดียวกันและมีเนื้อหาที่เข้มข้นเช่นเดียวกัน ทำให้นักเปียโนหลายคนมักเลือกบรรเลงบทเพลงทั้งสองต่อกัน โดยบรรเลงบทแฟนตาเซียก่อนแล้วตามด้วยโซนาตา²

บทเพลงนี้อยู่ในกุญแจเสียง C minor ซึ่งโดยปกติในการบันทึกโน้ตในกุญแจเสียงนี้ต้องใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียง 3 ตัว คือ โน้ต B-flat E-flat และ A-flat แต่สำหรับบทเพลงนี้ โมสาร์ทเลือกไม่ใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียง เนื่องจากบทเพลงนี้มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงอย่างอิสระต่อเนื่องตั้งแต่ต้นจนจบ³ นอกจากนั้นในเรื่องของสังคีตลักษณ์ บทเพลงนี้ใช้สังคีตลักษณ์อิสระและสามารถแบ่งโครงสร้างได้เป็น 5 ตอน ตามอัตราความเร็ว ดังนี้ 1. Adagio 2. Allegro 3. Andantino 4. Piu Allegro 5. Adagio แต่ละตอนถูกเชื่อมด้วยการใช้เครื่องหมายยึดจังหวะที่โน้ตตัวสุดท้ายของตอนและการใช้เครื่องหมายหยุด

3. การตีความบทเพลงและแนวทางการฝึกซ้อม

ตอนที่ 1 Adagio (♩ = 48) อยู่ในกุญแจเสียง C minor และในอัตราจังหวะ 4/4 เป็นเหมือนบทเกริ่นนำที่มีจังหวะช้ามากและมีการใช้โน้ตโครมาติกบ่อยครั้ง ทำให้ยากต่อการจำบทเพลงสำหรับการแสดงบนเวทีต่อสาธารณชน ในการฝึกซ้อมจึงซ้อมด้วยการปรับอัตราจังหวะให้เร็วขึ้นกว่าปกติ (♩ = 90) โดยที่ให้ความสนใจแค่ตัวโน้ตเป็นหลัก ไม่ต้องสนใจความดังเบา สีสั่น และอารมณ์ การซ้อมแบบนี้ นอกจากจะทำให้เห็นองค์ประกอบต่าง ๆ ได้ชัดเจนขึ้นแล้ว ยังเป็นการย่นระยะเวลาของการฝึกซ้อม เมื่อฝึกซ้อมจนกระทั่งจำได้ในระดับหนึ่งแล้ว จึงฝึกซ้อมตามอัตราจังหวะจริง โดยใส่ความดังเบา สีสั่น และอารมณ์ลงไปให้ครบถ้วน

ห้องที่ 1-5 เหมือนบทเกริ่นนำที่มีอารมณ์เคร่งขรึม เริ่มต้นด้วยการใช้โน้ตคู่แปดบรรเลงด้วยเสียงดังที่โน้ตแรก จากนั้นบรรเลงโน้ตต่อไปด้วยเสียงเบา จบประโยคด้วยขึ้นคู่ด้วยเสียงเบามาก ในการบรรเลงโน้ตเสียงดังให้วางนิ้วบนคีย์ให้เรียบร้อยก่อน แล้วจึงกดให้ลึกสุดคีย์โดยใช้ท่อนแขนช่วยในการเพิ่มแรง เมื่อกดเสร็จแล้วให้ผ่อนคลายกล้ามเนื้อมือและแขนทันที ถ้าบรรเลงด้วยวิธีนี้ได้เสียงที่ดัง หนักแน่น มีพลัง และไม่กระด้าง ในส่วนของการบรรเลงโน้ตเสียงเบาก็ให้วางนิ้วชิดคีย์และต้องกดให้ลึกสุดคีย์เช่นกัน เพราะถ้ากดไม่ลึกสุดคีย์จะได้เสียงที่บางและอ่อนแอ

ในห้องที่ 1-6 นี้สังเกตได้ว่ามีทำนองที่บรรเลงด้วยรูปแบบเดียวกันต่อเนื่องกัน 3 ชุด ให้บรรเลงแต่ละชุดโดยใช้น้ำหนักที่แตกต่างกันเพื่อให้ได้สีสั่นที่แตกต่างกันในแต่ละชุดและหายใจเข้าก่อนที่จะบรรเลงโน้ตแรกของแต่ละชุด ตลอดทั้งบทเพลงจะพบการใช้รูปแบบของทำนองที่เหมือนกันบรรเลงต่อเนื่องกันเป็นชุด ๆ ให้บรรเลงโดยใช้วิธีการเดียวกัน ในส่วนการใช้เพดัลในทำนอง 3 ชุดแรกนี้ให้เหยียบเพดัลเตรียมไว้ก่อนที่

² Panjai Chulapan, *Piano Literature 1* (Bangkok: Chulalongkorn University Printing House, 2008), 114. (in Thai)

³ Mikako Ogata, "History of the Performance Practice of Mozart's Fantasia and Sonata K. 475/457" (D.M.A. diss., University of New York, 2012), 31.

จะบรรเลงโน้ตตัวแรกของแต่ละชุดเพื่อให้ได้เสียงที่หนักแน่นและมีพลัง⁴

Adagio

Example 1 Adagio, mm. 1-6, melodies and use of pedal

Source: by author

ในห้องที่ 19-20 มีการไล่โน้ตเข้บ็ตสามชั้นโดยเริ่มต้นประโยคในจังหวะรองของจังหวะก่อนหน้าด้วยเสียงเบาและโน้ตตัวสุดท้ายของประโยคลงที่จังหวะหลักต่อไปด้วยเสียงดัง ให้บรรเลงแต่ละประโยคด้วยเสียงที่เบา แล้วเพิ่มความดังในแต่ละตัวโน้ตจนถึงโน้ตตัวสุดท้ายของประโยคที่ต้องดังที่สุด และยกมือขึ้นเล็กน้อยเพื่อให้เสียงของแต่ละประโยคแยกกันอย่างชัดเจน ในห้องที่ 21-22 มีการแยกแนวทำนองออกเป็น 4 แนว คล้ายกับบทเพลงในยุคบาโรก ให้บรรเลงโดยจัดความดังเบาของเสียงในแต่ละแนวทำนองให้ดี ในการฝึกซ้อมควรแยกซ้อมแต่ละแนวเพื่อให้ได้ยินทำนองที่ชัดเจนเสียก่อน

⁴ Blanka Bogunović, Ivana Perković Radak, and Tijana Popović Mladjenović, "W. A. Mozart's Phantasie in C minor, K. 475: The Pillars of Musical Structure and Emotional Response," *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 3, no. 1 & 2 (Spring/Fall 2009): 99-117.

19

20

21

22

f p f p

cresc.

fp

f p

Example 2 Adagio, mm. 19-22, dynamic usage and four-part harmony

Source: by author

ห้องที่ 26 เปลี่ยนมาอยู่ในกุญแจเสียง D minor มีอารมณ์อ่อนหวานและมีแนวทำนองในมือขวาที่ไพเราะสวยงามคล้ายกับบทเพลงร้อง ให้บรรเลงโดยร้องแนวทำนองไว้ในใจ คิดทำนองไปข้างหน้า มีการทำเสียงดังขึ้น-เบาลงตามทิศทางของทำนอง และหายใจเข้าเมื่อเริ่มต้นประโยค ส่วนแนวดนตรีประกอบที่อยู่ในมือซ้าย ให้บรรเลงโดยดังขึ้นและเบาลงตามแนวทำนองของมือขวา แต่ต้องควบคุมน้ำหนักไม่ให้ดังเกินไปจนรบกวนแนวทำนองของมือขวา



Example 3 Adagio, mm. 26-29, melody, accompaniment and use of pedal

Source: by author

ตอนที่ 2 Allegro ($\text{♩} = 136$) ในห้องที่ 39 เปลี่ยนมาอยู่ในกุญแจเสียง A minor มีอารมณ์เกรี้ยวกราดหนักแน่น และคุดั่น มีทำนองหนักแน่นที่มีมือซ้ายเป็นโน้ตคู่แปดไล่ขึ้นลงเป็นคู่สองไมเนอร์ มีการสร้างความตึงเครียดและกดดันที่มือขวา โดยใช้การบรรเลงเทคนิคครีวโน้ต (Tremolo) ในคอร์ดติมินิซท์ ที่ผู้แสดงต้องบรรเลงให้หนักแน่นและมั่นคง แล้วต่อด้วยโน้ตขั้นคู่ที่กระชับและแข็งแรงในห้องที่ 42

ในการฝึกซ้อมเทคนิคครีวโน้ต ลำดับแรกต้องเลือกใช้นิ้วให้เหมาะสม ให้ใช้นิ้ว 1 และ 2 ในโน้ตคู่ล่าง และใช้นิ้ว 4 ในโน้ตตัวบน จากนั้นฝึกซ้อมด้วยจังหวะช้า ($\text{♩} = 72$) โดยเน้นเสียงที่จังหวะหลักเล็กน้อยเพื่อฝึกให้เกิดจังหวะที่มั่นคง พยายามให้นิ้วติดกับคีย์เปียโนมากที่สุด และระวังอย่าให้เกิดอาการเกร็ง เมื่อสามารถบรรเลงได้คล่องและมั่นคงแล้วค่อยเพิ่มความเร็วขึ้น ตัดการเน้นที่จังหวะหลักออก และบรรเลงโดยนึกถึงความเป็นประโยชน์ของทำนองแทน ในมือขวาของห้องที่ 42 ต้องบรรเลงให้จังหวะที่ 2 และจังหวะที่ 4 หนักแน่นและเสียงดัง และห้องที่ 43 การบรรเลงโน้ตคู่สามด้วยเสียงสั้นนั้น ให้บรรเลงโดยใช้ข้อมือเคลื่อนที่ลงแต่ต้องระวังอย่ายกข้อมือขึ้นสูงจนเกินไป และพยายามผ่อนคลายกล้ามเนื้อให้มากที่สุด ในส่วนของการใช้เพดัล ให้เหยียบเพดัลเตรียมไว้และหายใจเข้าก่อนเริ่มเพื่อให้ได้เสียงที่หนักแน่น จากนั้นยกเพดัลขึ้นเมื่อสิ้นสุดเครื่องหมายเชื่อมเสียงของมือซ้าย

39 **Allegro**

43

Example 4 Allegro, mm. 39-46, tremolo technique and use of pedal

Source: by author

ในห้องที่ 59 อยู่ในกุญแจเสียง F Major มีอารมณ์น่ารัก สดใส และสนุกสนาน มีแนวทำนองอยู่ที่มือขวาและแนวบรรเลงประกอบที่มือซ้าย วิธีการบรรเลงเหมือนในห้องที่ 26 แต่เปลี่ยนจากอารมณ์ที่ไพเราะและอ่อนหวานเป็นสดใสและสนุกสนาน จากนั้นเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น F minor โดยใช้แนวทำนองชุดเดิมทำให้อารมณ์เปลี่ยนจากน่ารักสดใสเป็นเศร้าหมอง แล้วจึงใช้ทำนองที่ถี่ขึ้น ไล่ทำนองสูงขึ้น เพิ่มความดังขึ้น ขณะที่แนวเบสในมือซ้ายเคลื่อนที่ต่ำลง ทำให้ได้แนวเสียงที่ขยายออกกว้างขึ้นและความดังเพิ่มขึ้น เปลี่ยนจากอารมณ์เศร้าหมองเป็นตื่นเต้นและเร้าอารมณ์

59 F

63 Fm

66 cresc.

Example 5 Allegro, mm. 59-69, modulation

Source: by author

ห้องที่ 76 เปลี่ยนมาอยู่ในกุญแจเสียง F-sharp minor มีอารมณ์เกรี้ยวกราด ดุดัน มือขวาบรรเลงเป็นอาร์เปจโจโดยใช้จังหวะโน้ตสามพยางค์ มีแนวทำนองที่โน้ตตัวบนสุดในจังหวะหลัก ขณะที่มือซ้ายบรรเลงเป็นโน้ตคู่แปดที่ไล่ต่ำลงเป็นบันไดเสียงโครมาติก

ในการฝึกซ้อมการบรรเลงอาร์เปจโจมือขวาให้ใช้นิ้ว 1 และ 2 ที่โน้ต 2 ตัวล่างของคอร์ด ส่วนโน้ตตัวบนหากเป็นโน้ตคีย์ดำให้ใช้นิ้ว 4 และหากเป็นคีย์ขาวให้ใช้นิ้ว 5 ฝึกซ้อมด้วยจังหวะช้า โดยให้ความสำคัญกับโน้ตตัวบนสุดในจังหวะหลัก บรรเลงออกมาให้เด่นชัด ขณะที่มือซ้ายที่เป็นการไล่ต่ำลงเป็นบันไดเสียงโครมาติกให้เพิ่มความดังขึ้นในแต่ละตัวโน้ต ให้มีความตื่นเต้นเร้าใจ



Example 6 Allegro, mm. 76-79, fingerings in arpeggio

Source: by author

ตอนที่ 3 Andantino ($\text{♩} = 52$) ในห้องที่ 89 เปลี่ยนมาใช้กุญแจเสียง B-flat Major ในอัตราจังหวะ 3/4 ด้วยอารมณ์มีความสุข ใช้ความดังของเสียงเบาสลับดัง มีการแยกแนวทำนองออกเป็น 4 แนว คล้ายกับบทเพลงในยุคบาโรกเช่นเดียวกับห้องที่ 21-22 โดยมีทำนองหลักอยู่ในแนวโซปราโน ในการฝึกซ้อมให้แนวโซปราโนออกมาเด่นชัด ให้ฝึกเฉพาะมือขวา ก่อน โดยบรรเลงเสียงโซปราโนให้ดังที่สุด ขณะที่แนวอื่นบรรเลงโดยบังคับให้เสียงเบาที่สุดด้วยเสียงสั้น เมื่อสามารถบรรเลงโดยแยกเสียงดังเบาได้อย่างชัดเจนแล้ว จึงบรรเลงตามโน้ตเพลงปกติ โดยร้องทำนองโซปราโนไวโนใจและคิดถึงความเป็นประโยชน์ ในส่วนของการใช้เพดัลในจุดที่เป็นเสียงเบาให้เหยียบเพียงแค่ครึ่งเดียวเพื่อไม่ให้เสียงเบลอ ส่วนในจุดที่เสียงดังให้เหยียบลงไปจนสุดเพื่อให้ได้เสียงที่หนักแน่น



Example 7 Andantino, mm. 89-92, four-part harmony and use of pedal

Source: by author

ในห้องที่ 105-108 มือขวาใช้โน้ตคู่ 3 และคู่ 6 บรรเลงเป็นทำนองที่ต้องเลือกใช้นิ้วให้เหมาะสมเพื่อการเชื่อมเสียงที่ไพเราะและเป็นประโยชน์ ขณะที่มือซ้ายบรรเลงด้วยโน้ตซ้ำในจังหวะเขบ็ตสองชั้นอย่างที่เป็นแนวดนตรีประกอบ ให้บรรเลงโดยจัดน้ำหนักนิ้วมือขวาให้ดี ให้เสียงโน้ตตัวบนสุดออกมาชัดเจนและทำเสียง

ตั้งขึ้นเบาลงตามทิศทางของทำนอง ส่วนมือซ้ายที่เป็นโน้ตซ้ำ บรรเลงเสียงตั้งขึ้นเบาลงตามมือขวา แต่ต้องระวังไม่ให้ดังเกินไปจนรบกวนทำนองมือขวา

Example 8 Andantino, mm. 105-110, fingerings and use of pedal

Source: by author

ตอนที่ 4 Piu Allegro ($\text{♩} = 66$) ในห้อง 128 อยู่ในกุญแจเสียง G minor เปลี่ยนกลับมาใช้อัตราจังหวะ 4/4 ในกุญแจเสียง G minor มีอารมณ์รุนแรง โกรธเกรี้ยว ดุดัน คล้ายกับการระเบิดอารมณ์ และยังมีเทคนิคการบรรเลงที่ยาก โดยบรรเลงมือขวาเป็นการไล่อาร์เปจิโนในจังหวะเข้บ็ตสามชั้นที่รวดเร็วอย่างต่อเนื่อง โดยมีทำนองอยู่ที่แนวเบสของมือซ้ายบรรเลงเป็นคู่แปดก่อนบรรเลงเป็นโน้ตเข้บ็ตสามชั้น

ในการฝึกซ้อมจะสังเกตได้ว่าโน้ตมือขวาสามารถแบ่งโน้ตออกเป็นกลุ่มละ 4 ตัว ให้ตัดโน้ตตัวแรกออก ฝึกเฉพาะโน้ต 3 ตัวหลัง ฝึกด้วยจังหวะช้าผ่อนคลาย ควบคุมเสียงให้นุ่มนวล ไม่กระด้าง เมื่อคล่องแล้วจึงฝึกโน้ตมือขวาทั้งหมดด้วยจังหวะช้า โดยเมื่อกดนิ้ว 1 แล้วให้หุบนิ้วอย่างรวดเร็วเพื่อไม่ให้เกิดอาการเกร็ง ส่วนมือซ้ายที่เป็นโน้ตเข้บ็ตสามชั้นให้ใช้นิ้ว 5, 2 และ 1 บรรเลงโดยให้นิ้ว 5 เสียงออกมาชัดที่สุด อีกทั้งในการบรรเลงนิ้ว 5 แต่ละครั้งต้องเพิ่มระดับความดังขึ้นเพื่อให้ประโยคชัดเจนและเคลื่อนที่ไปข้างหน้า ในการใช้เพดัลให้เหยียบตามทำนองแนวเบสของมือซ้าย และระวังเมื่อมีตัวหยุด ต้องยกเพดัลขึ้นอย่างชัดเจน

Piu Allegro

Example 9 Piu Allegro, mm. 128-131, fingerings and use of pedal

Source: by author

ห้อง 144-147 เป็นการโต้ตอบทำนองระหว่างอาร์เปจิอาลลงและขาขึ้น เริ่มจากมือขวาบรรเลงอาร์เปจิอาลลงในคอร์ด E ทบเจ็ดดีมินิชท์ ตามด้วยการย่ำคอร์ด 4 ครั้งของทั้งสองมือ หลังจากนั้นมือซ้ายบรรเลงอาร์เปจิอาลขึ้นในคอร์ด C ทบเจ็ดโดมินันท์ และคอร์ด E ทบเจ็ดดีมินิชท์

ในการบรรเลงอาร์เปจิอาลให้บรรเลงโดยเรียงเสียงโน้ตตัวหน้าของเครื่องหมายเชื่อมเสียงแต่ละชุดไว้นใจ แล้วบรรเลงโน้ตเหล่านั้นออกมาให้ชัดเจนและเป็นประโยคโดยใช้ข้อมือเคลื่อนที่ลงเมื่อกดโน้ตตัวหน้าของเครื่องหมายเชื่อมเสียง และใช้ข้อมือยกขึ้นเล็กน้อยเมื่อกดโน้ตตัวหลังของเครื่องหมายเชื่อมเสียง ในส่วนของ การย่ำคอร์ดต้องบรรเลงให้หนักแน่น มีพลัง และนำเสนอโน้ตตัวบนสุดของมือขวาให้ออกมาชัดเจน

Example 10 Piu Allegro, mm. 144-151, arpeggio technique

Source: by author

ตอนที่ 5 Adagio ($\text{♩} = 48$) เป็นการลงท้ายบทเพลงด้วยการนำตอนที่ 1 มาดัดแปลง ทำให้จบบทเพลงด้วยอารมณ์เคร่งขรึม โดยใช้การบรรเลงบันไดเสียง C melodic minor ขึ้นด้วยความรวดเร็ว เป็นโน้ตเช็บ็ตสี่ชั้นที่ถูกคั่นด้วยโน้ตเช็บ็ตสามชั้นในทุกโน้ตแรกของบันไดเสียง ในการบรรเลงให้คิดถึงโน้ต C ในช่วงคู่แปดถัดไป จากนั้นบรรเลงด้วยความรวดเร็วและเพิ่มเสียงให้ดังขึ้นจนกระทั่งโน้ตตัวสุดท้าย พร้อมทั้งเหยียบเพเดิลเพื่อให้ได้เสียงที่มีพลังในการจบเพลง



Example 11 Adagio, mm. 177-180, end of the piece with C melodic minor scale

Source: by author

การอภิปรายผล

ในการบรรเลงบทเพลง *Fantasia in C minor*, K. 475 ได้อย่างไพเราะ งดงาม และสามารถสร้างความประทับใจต่อผู้รับชมการแสดง มีปัจจัย 2 ด้าน ดังนี้

1. ด้านการถ่ายทอดอารมณ์ ในแต่ละช่วงของบทเพลง มีอารมณ์และบุคลิกเฉพาะที่ผู้บรรเลงต้องวิเคราะห์และทำความเข้าใจ ที่มีทั้งอารมณ์ที่เคร่งขรึม อ่อนหวาน สนุกสนาน ดุเดือด และเกรี้ยวกราด จากนั้นบรรเลงโดยถ่ายทอดอารมณ์เหล่านั้นลงในบทเพลง

2. ด้านเทคนิคการบรรเลง เทคนิคการบรรเลงที่ยากในบทเพลงมีดังนี้ 1) การรวโน้ต 2) การไล่บันไดเสียง และ 3) การไล่อาร์เปจ ในการฝึกซ้อมการบรรเลงเทคนิคเหล่านี้ต้องเริ่มฝึกด้วยจังหวะที่ช้าในระดับที่สามารถควบคุมเสียงให้เรียบเนียนและเป็นประโยชน์ อีกทั้งต้องเลือกใช้นิ้วให้เหมาะสม วางนิ้วให้ติดกับคีย์เปียโนและผ่อนคลายกล้ามเนื้อให้มากที่สุด เมื่อสามารถบรรเลงได้ด้วยองค์ประกอบที่กล่าวมาข้างต้นแล้วจึงค่อยเพิ่มระดับความเร็วขึ้นทีละน้อยจนกระทั่งได้ความเร็วที่กำหนด

สรุป

จากการศึกษาวิจัยพบว่า บทเพลง *Fantasia in C minor, K. 475* เป็นบทเพลงเปียโนที่มีความแตกต่างจากบทเพลงส่วนใหญ่ของโมสาร์ท ทั้งในเรื่องการใช้ท่วงทำนองเสียงไมเนอร์ การเปลี่ยนท่วงทำนองเสียงที่บ่อยครั้งและค่อนข้างอิสระ อีกทั้งมีอารมณ์ที่เคร่งขรึม รุนแรง และความแปรปรวนของอารมณ์มาก ในการบรรเลงต้องทำความเข้าใจในอารมณ์ของแต่ละช่วงของบทเพลงและบรรเลงด้วยอารมณ์ที่สอดคล้องกัน อีกทั้งยังต้องเข้าใจในทำนองหลักแต่ละช่วงและนำเสนอออกมาให้ชัดเจน ในส่วนของเทคนิคการบรรเลงนั้นเหมือนกับบทเพลงโดยทั่วไปของโมสาร์ทที่ไม่ได้ซับซ้อนมากนัก แต่การจะบรรเลงเทคนิคเหล่านั้นได้ดีต้องบรรเลงโดยเลือกใช้นิ้วให้เหมาะสม วางนิ้วให้ติดกับคีย์เปียโน คิดถึงความเป็นประโยคและการเคลื่อนที่ไปข้างหน้า และผ่อนคลายกล้ามเนื้อให้มากที่สุด

ข้อเสนอแนะ

1. ผู้ที่มีความประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง *Fantasia in C minor, K. 475* สำหรับการแสดงเดี่ยวเปียโน สามารถศึกษาข้อมูลจากผลงานวิจัยครั้งนี้เป็นแนวทางสำหรับการศึกษาดูบทเพลง รวมถึงการตีความและเทคนิคการฝึกซ้อม เพื่อให้สามารถถ่ายทอดบทเพลงได้อย่างสมบูรณ์ที่สุด
2. แนวทางการตีความการบรรเลงในการวิจัยครั้งนี้ ไม่เพียงแต่เป็นแนวทางในการเตรียมการแสดงเพลง *Fantasia in C minor, K. 475* เท่านั้น แต่บทเพลงอื่นของโมสาร์ทที่ประพันธ์ด้วยท่วงทำนองเสียงไมเนอร์ก็สามารถใช้เป็นแนวทางการตีความและฝึกซ้อมได้เช่นกัน

การแสดงเดี่ยวเปียโน

บทเพลง *Fantasia in C minor, K. 475* เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงเดี่ยวเปียโน จัดขึ้นเมื่อวันที่ 22 ธันวาคม พ.ศ. 2565 ณ สตูดิโอซวง (Tongsuang's Studio Nana) ใช้เวลาในการแสดงทั้งหมดประมาณ 1 ชั่วโมง 15 นาที

บรรณานุกรม

- Bogunović, Blanka, Ivana Perković Radak, and Tijana Popović Mladjenović. "W. A. Mozart's Phantasie in C minor, K. 475: The Pillars of Musical Structure and Emotional Response." *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 3, no. 1 & 2 (Spring/Fall 2009): 95-117.
- Chulapan, Panjai. *Piano Literature 1*. Bangkok: Chulalongkorn University Printing House, 2008. (in Thai)
- Muktarakosa, Tawee. *The World's Great Composers*. Bangkok: Prae Pittaya, 1964. (in Thai)
- Ogata, Mikako. "History of the Performance Practice of Mozart's Fantasie and Sonata K. 475/457." D.M.A. diss., University of New York, 2012.
- Pancharoen, Natchar. *Form and Analysis*. Bangkok: Chulalongkorn University Printing House, 2020. (in Thai)
- Pancharoen, Natchar. *Music Dictionary*. Bangkok: Katecarat, 2009. (in Thai)

THE EFFECT OF MUSIC THERAPY ON STRESS AMONG CAREGIVERS OF PATIENTS WITH DEMENTIA

Rinnatha Asawahiranwarathon*, Natee Chiengchana**, Ni-on Tayrattanachai***

รินธรณฐา อัศวศิริญวรารธร*, นัทธี เชียงชนะนา**, นีอร เตรัตนชัย***

Abstract

The purpose of this study was to investigate the effectiveness of music therapy interventions on stress reduction among caregivers of patients with dementia in Thailand. A quasi-experimental repeated-measures design was used to compare the effect of music therapy on stress level among pre-test, mid-test, and post-test. 10 participants were selected to participate in music therapy activities for 10 sessions through the Zoom Meeting Platform. Music therapy interventions consisted of music listening, music and relaxation, music playlist, and songwriting activities. In terms of research instruments, the Perceived Stress Questionnaire (PSQ) was used to measure the stress level and a general questionnaire was used to collect the demographic background of the participants. Repeated-Measures ANOVA was used to compare the results among pre-, mid-, and post-interventions. The results showed that mean stress scores in dementia caregivers among pre-, mid-, and post-test were statistically significant at .05 level. The mean stress score of post-test ($M = 65.60$, $SD = 16.801$) was lower than both the pre-test ($M = 85.60$, $SD = 19.317$), and mid-test ($M = 71.10$, $SD = 19.122$). The findings revealed that music therapy is significantly effective in reducing stress among caregivers of patients with dementia.

Keywords: Music Therapy/ Stress/ Caregivers of Dementia

* Graduate Student, Music Therapy Department, College of Music, Mahidol University, rinnatha.asa@gmail.com

** Corresponding Author, Assistant Professor, Dr., Music Therapy Department, College of Music, Mahidol University, natee.che@mahidol.ac.th

*** Assistant Professor, Dr., Music Education Department, College of Music, Mahidol University, nion.tay@mahidol.ac.th

* นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา สาขาวิชาดนตรีบำบัด วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, rinnatha.asa@gmail.com

** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดนตรีบำบัด วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, natee.che@mahidol.ac.th

*** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, nion.tay@mahidol.ac.th

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาผลของดนตรีบำบัดต่อภาวะความเครียดในผู้ดูแลผู้ป่วยภาวะสมองเสื่อม ในประเทศไทย โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยกึ่งทดลองแบบการวัดซ้ำเพื่อเปรียบเทียบระดับความเครียดก่อนการทดลอง ระหว่างการทดลอง และหลังการทดลอง มีผู้เข้าร่วมวิจัยจำนวน 10 คน เข้าร่วมกิจกรรมดนตรีบำบัดทั้งหมด 10 ครั้ง ผ่านสื่อออนไลน์ แอปพลิเคชัน Zoom กิจกรรมดนตรีบำบัดประกอบไปด้วย กิจกรรมการฟังเพลง ดนตรีเพื่อการผ่อนคลาย กิจกรรมการจัดเรียงบทเพลง และกิจกรรมแต่งเพลง เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล ได้แก่ แบบวัดการรับรู้ความเครียด PSQ (Perceived Stress Questionnaire) และแบบสอบถามข้อมูลทั่วไปเพื่อเก็บข้อมูลพื้นฐานของผู้เข้าร่วม การวิจัยครั้งนี้ใช้การวิเคราะห์ความแปรปรวนแบบวัดซ้ำ (Repeated-Measures ANOVA) ในการเปรียบเทียบค่าเฉลี่ยคะแนนความเครียด ก่อนการทดลอง ระหว่างการทดลอง และหลังการทดลอง ผลการวิจัยพบว่า ค่าเฉลี่ยระดับความเครียดมีความแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 เมื่อพิจารณาจากค่าเฉลี่ยของการทดสอบแต่ละครั้ง พบว่า ระดับความเครียดหลังการทดลอง ($M = 65.60, SD = 16.801$) ลดลงเมื่อเปรียบเทียบกับก่อนการทดลอง ($M = 85.60, SD = 19.317$) และระหว่างการทดลอง ($M = 71.10, SD = 19.122$)

คำสำคัญ : ดนตรีบำบัด/ ภาวะความเครียด/ ผู้ดูแลผู้ป่วยภาวะสมองเสื่อม

Introduction

Dementia, most often affect the elderly, is a syndrome with deterioration of brain function in different areas which have a huge impact on daily life such as experiencing memory loss, poor judgment, difficulty speaking, losing balance and problems with movement. Because of a long-term of disease progression, it is necessary to rely on caregivers all the time, especially, in the middle and late stage of the disease.¹

Caregivers for dementia often experience stress from their caring role. Too much distress may cause both physical and mental health such as high blood pressure, anxiety and depression.² Spending time with long-term care and handling on unexpected behaviors of the dementia patient may cause the caregivers to forget to take care of their own health.³

¹ Weerasak Muangpaisan, "Burden of Dementia," in *Dementia: Prevention, Assessment and Care*, ed. Weerasak Muangpaisan (Bangkok: Parbpim, 2013), 9-14. (in Thai); Nantaporn Srinim and Tharinee Nontaput, "Professional Home-Based Care for Persons with Dementia," *EAU HERITAGE JOURNAL Science and Technology* 11, no. 2 (2017): 83. (in Thai); Tasanee Tantirittisak, ed., *Clinical Practice Guidelines: Dementia* (Bangkok: Tanapress, 2014), 33-46. (in Thai)

² Juthamas Hanjone, *Emotion and Stress Management* (Chonburi: Get Good Creation Company Limited, 2015), 79-84. (in Thai); "Stress," Mental Health Foundation, accessed November 11, 2021. <https://www.mentalhealth.org.uk/a-to-z/s/stress>.

³ Chalinee Suvanayos and Darawan Thapinta, "Reducing Stress in Caregivers of Person with Dementia," *The Journal of Psychiatric Nursing and Mental Health* 34, no. 2 (2020): 5. (in Thai)

Not only can stress affect caregivers but also dementia patients. Kasemkitwattana and Prison (2014, 24) found that stress of caregivers is one of the causes that the dementia patients are abused and neglected and directly impacted on the quality of life of patients.⁴ Having a stress or physical and mental distress suffering in caregivers, definitely decline in quality of patients care and increase complications of dementia patients.⁵ There are scientific evidences showing that music can be helpful in emotional regulation, reducing stress, and effectively increasing the satisfaction of living.⁶ People mostly agree that music can affect their emotion in different ways such as music in fast tempo can lift happier mood than slow tempo.⁷ For the purpose of psychosocial rehabilitation, listening to music or joining music activities can reduce distress and promote quality of life of the patients⁸ and also can reduce the level of emotional states.⁹ Additionally, music has an impact on physical such as brain function¹⁰ particularly, in the right hemisphere that is activated while listening to music as shown in the result of MRI scans.¹¹ During listening to music, the people's heart rate, heart rate variability, Systolic Blood Pressure (SBP), and Diastolic Blood Pressure (DBP)

⁴ Saipin Kasemkitwattana and Piyaporn Prison, "Chronic Patients' Family Caregivers: A Risk Group That Must Not Be Overlooked," *Thai Journal of Nursing Council* 29, no. 4 (2014): 23-24. (in Thai)

⁵ Zhu Liu, Catrina Heffernan, and Jie Tan, "Caregiver Burden: A Concept Analysis," *International Journal of Nursing Sciences* 7, no. 4 (2020): 441-42; Kultida Summawong, Sirilak Somanusorn, and Chommanard Sumngern, "Factors Related to Elder Abuse from Perspectives of Older Adults and Family Members," *Journal of Health and Nursing Research (Journal of Boromarajonani College of Nursing, Bangkok)* 33, no. 1 (2017): 91. (in Thai)

⁶ Martina de Witte et al., "Music Therapy for Stress Reduction: A Systematic Review and Meta-Analysis," *Health Psychology Review* 16, no. 1 (2020): 135; Shantala Hegde, "Music-Based Cognitive Remediation Therapy for Patients with Traumatic Brain Injury," *Frontiers in Neurology* 34, no. 5 (2014): 2.

⁷ Tuomas Eerola and Jonna K. Vuoskoski, "A Review of Music and Emotion Studies: Approaches, Emotion Models, and Stimuli," *Music Perception* 30, no. 3 (2012): 319-20; Emery Schubert, "Measuring Emotion Continuously: Validity and Reliability of the Two-Dimensional Emotion-Space," *Australian Journal of Psychology* 51, no. 3 (1999): 160-63.

⁸ Andrea Creech et al., "Active Music Making: A Route to Enhanced Subjective Well-Being among Older People," *Perspectives in Public Health* 133, no. 1 (2013): 39-42; Terrence Hays and Victor Minichiello, "The Meaning of Music in the Lives of Older People: A Qualitative Study," *Psychology of Music* 33, no. 4 (2005): 443; Petri Laukka, "Uses of Music and Psychological Well-Being among the Elderly," *Journal of Happiness Studies* 8, no. 2 (2006): 230; Rosie Perkins and Aaron Williamon, "Learning to Make Music in Older Adulthood: A Mixed-Methods Exploration of Impacts on Wellbeing," *Psychology of Music* 42, no. 4 (2013): 563.

⁹ Kimberly S. Moore, "A Systematic Review on the Neural Effects of Music on Emotion Regulation: Implications for Music Therapy Practice," *Journal of Music Therapy* 50, no. 3 (2013): 201.

¹⁰ Shantala Hegde, "Music-Based Cognitive Remediation Therapy for Patients with Traumatic Brain Injury," *Frontiers in Neurology* 5, (2014): 3.

¹¹ Anne J. Blood et al., "Emotional Responses to Pleasant and Unpleasant Music Correlate with Activity in Paralimbic Brain Regions," *Nature Neuroscience* 2, no. 4 (1999): 384-86; Lauren Stewart et al., "Music and the Brain: Disorders of Musical Listening," *Brain* 129, no. 10 (2006): 2535.

were decreased more than individuals who did not listen to the music.¹²

Many studies have shown the positive effects of music; however, music can turn into negative consequences when misleading. Appropriate use of music by qualified music therapists is very important, especially, when using it with fragile individuals with stress conditions, including caregivers of dementia patients. Several previous studies found that music therapists employed various types of music interventions to relieve stress of the clients, such as music listening,¹³ music playing,¹⁴ and songwriting.¹⁵ Klein and Silverman described that when using songwriting intervention, both the caregivers and their dementia patients had a better positive emotion including enjoyment and good impression.¹⁶ The exploratory study of Hanser et al. revealed that music therapy can relieve distress and enhance satisfaction of dementia patients and their caregivers.¹⁷

Although, there is not *many academic papers directly mentioning* music therapy for relieving stress in dementia caregivers. However, there were related research studies that showed the effectiveness of music therapy on reducing stress and promoting positive mood of caregivers for other patients including parents of children with special needs¹⁸ and

¹² Robert J. Ellis and Julian F. Thayer, "Music and Autonomic Nervous System (Dys)Function," *Music Perception* 27, no. 4 (2010): 317; Rohit S. Loomba et al., "Effects of Music on Systolic Blood Pressure, Diastolic Blood Pressure, and Heart Rate: A Meta-Analysis," *Indian Heart Journal* 64, no. 3 (2012): 310; HJ Trappe, "Musik Und Gesundheit," *DMW - Deutsche Medizinische Wochenschrift* 134, no. 51/52 (2009): 2601-6.

¹³ Martina de Witte et al., "Effects of Music Interventions on Stress-Related Outcomes: A Systematic Review and Two Meta-Analyses," *Health Psychology Review* 14, no. 2 (2019): 296; Myriam V. Thoma et al., "The Effect of Music on the Human Stress Response," *PLOS ONE* 8, no. 8 (2013).

¹⁴ Yasmine A. Iliya, "Music Therapy as Grief Therapy for Adults with Mental Illness and Complicated Grief: A Pilot Study," *Death Studies* 39, no. 3 (2015): 177-78; Molly Warren, "The Impact of Music Therapy on Mental Health," National Alliance on Mental Illness, accessed December 19, 2016. <https://www.nami.org/Blogs/NAMIBlog/December-2016/The-Impact-of-Music-Therapy-on-Mental-Health>.

¹⁵ Julian O'Kelly, "Saying It in Song: Music Therapy as a Carer Support Intervention," *International Journal of Palliative Nursing* 14, no. 6 (2008): 281; Tony Wigram and Felicity Baker, "Songwriting as Therapy," in *Songwriting: Methods, Techniques and Clinical Applications for Music Therapy Clinicians, Educators, and Students*, ed. Felicity Baker and Tony Wigram (London: Jessica Kingsley Publishers, 2005), 13.

¹⁶ Claire M. Klein and Michael J. Silverman, "With Love from Me to Me: Using Songwriting to Teach Coping Skills to Caregivers of Those with Alzheimer's and Other Dementias," *Journal of Creativity in Mental Health* 7, no. 2 (2012): 159-60.

¹⁷ Suzanne B. Hanser et al., "Home-Based Music Strategies with Individuals Who Have Dementia and Their Family Caregivers," *Journal of Music Therapy* 48, no. 1 (2011): 15.

¹⁸ Stine L. Jacobsen, Cathy H. McKinney, and Ulla Holck, "Effects of a Dyadic Music Therapy Intervention on Parent-Child Interaction, Parent Stress, and Parent Child Relationship in Families with Emotionally Neglected Children: A Randomized Controlled Trial," *Journal of Music Therapy* 51, no. 4 (2014): 322-24; Abby Walters, "Caring for the Caregiver: A Case Study of the Effect of Music Therapy on Stress of a Parent of a Child with Disabilities" (Master's thesis, Saint Mary-of-the-Woods College, 2019), 18-26.

caregivers for cancer patients.¹⁹

In Thailand, research on music therapy for reducing stress in dementia caregivers has not been found. From the related literature above, dementia caregiving responsibilities are a huge task for their loved ones which should not be overlooked because those dementia caregivers can promote quality of life, minimize hospitalization rates, and reduce abuse rate or abandonment in patients with dementia. Therefore, the purpose of this study was to investigate the effectiveness of music therapy on reducing stress of dementia caregivers. The research question was the following: Can music therapy reduce stress level of the caregivers of patients with dementia? Under the coronavirus disease 2019 (COVID-19) pandemic circumstance, internet-delivered music therapy activities were employed for this study during social distancing restrictions. The result of this study will be one of evidence-based practices for music therapists and other health professionals in using music therapy via virtual online platform for reducing the stress of dementia patients' caregivers to increase the quality of care and lower hospital admission rates of dementia patients.

Methodology

This study received ethical approval from The Committee for Research Ethic (Social Sciences), Faculty of Social Sciences and Humanities, Mahidol University [MUSSIRB No. 2020/230 (B2)]. A quasi-experimental research, repeated-measure design, was employed in this study to examine the effectiveness of music therapy on stress of dementia caregivers.

Participants

The participants of this study were dementia patients' caregivers. The researcher published an announcement for recruiting participants on Facebook and contacted Alzheimer's disease and Related Disorders Association of Thailand for co-operation to spread the announcement to anyone who might be interested in participating in this study. There were 10 dementia patients' caregivers who were purposively selected according to the following criteria: 1) the participant must be the main caregiver and have a relationship with the patient as a family member, spouse, relative, or friend who were not from employment at least six months; 2) they had moderate stress levels (above 61 points) measured by Perceived Stress Questionnaire (PSQ) which was modified and translated in

¹⁹ Abbey L. Dvorak, "Music Therapy Support Groups for Cancer Patients and Caregivers: A Mixed-Methods Approach," *Canadian Journal of Music Therapy* 21, no. 1 (2015): 83-87; Inmaculada Valero-Cantero et al., "Complementary Music Therapy for Cancer Patients in at-Home Palliative Care and Their Caregivers: Protocol for a Multicentre Randomised Controlled Trial," *BMC Palliative Care* 19, no. 61 (2020): 8-9.

Thai by Wachirawat²⁰ and 3) they consented to participate in this study by signing a consent form required by the Human Research Ethics Committee, Mahidol University.

Research Instruments

1. Participants' Background Questionnaire

The Participants' Background Questionnaire was developed by the researcher to collect the background data of participants. The questions of this questionnaire were divided in two parts. The first part was used to collect general background, including age, educational levels, career, duration of care per day, and frequency of care per week. For the second part, the participants were asked to answer their musical background, including music experiences, preferred music activities, favorite type of music, and preferred musicians or singers. The data from this questionnaire were used to design appropriate music therapy interventions to meet the needs of the participants.

2. Perceived Stress Questionnaires (PSQ)

This research employed Perceived Stress Questionnaires (PSQ) of Levenstein et al.²¹ which was modified and translated into Thai by Wariya Wachirawat²² to assess participants' stress. It is a four-point Likert scale ranging from 1 (almost never) to 4 (usually).²³ This questionnaire contains 30 multiple-choice questions divided into 22 positive items and 8 negative items. In terms of interpretation of stress levels, there are three levels²⁴ including low stress (30-60 points), moderate stress (61-90 points), and high stress (91-120 points). The Participants in this study were requested to answer all questions during recruitment process, pre-test, mid-test, and post-test.

²⁰ Wariya Wachirawat, "Influences of Life-Style Factors, Hostility, Chronic Stressors, and H. pylori Infection on Peptic Ulcer Disease," (PhD thesis, Mahidol University, 2000). (in Thai)

²¹ Susan Levenstein et al., "Development of the Perceived Stress Questionnaire: A New Tool for Psychosomatic Research," *Journal of Psychosomatic Research* 37, no. 1 (1993): 27.

²² Wariya Wachirawat, "Influences of Life-Style Factors, Hostility, Chronic Stressors, and H. pylori Infection on Peptic Ulcer Disease," (PhD thesis, Mahidol University, 2000). (in Thai)

²³ Susan Levenstein et al., "Development of the Perceived Stress Questionnaire: A New Tool for Psychosomatic Research," *Journal of Psychosomatic Research* 37, no. 1 (1993): 27; Wariya Wachirawat, "Influences of Life-Style Factors, Hostility, Chronic Stressors, and H. pylori Infection on Peptic Ulcer Disease," (PhD thesis, Mahidol University, 2000). (in Thai)

²⁴ Wariya Wachirawat, "Influences of Life-Style Factors, Hostility, Chronic Stressors, and H. pylori Infection on Peptic Ulcer Disease," (PhD thesis, Mahidol University, 2000). (in Thai)

Music therapy interventions

The Music therapy interventions in this study were developed based on humanistic approach that emphasizes on nondirective and client-centered approaches of Carl Rogers. This approach focuses on a trusting client-therapist relationship. The therapist unconditionally accepts and respects the client as themselves and facilitates clients' change. The clients are free to have and express their feelings and learn on their own how to cope with their difficulties.²⁵ In this study, a typical 60-minute per session and almost activities use live music by singing and playing guitar except for music playlist activities which used recorded music. The session began with an introductory conversation to build rapport. Then, music therapy activities, chosen from participants' needs and evidence-based research, were provided to the participants which consisted of four main interventions including music listening, music and relaxation, music playlist, and songwriting. The session was ended with an encouragement song. The participants had an opportunity to freely choose songs, music styles, and topics for sharing during the music sessions based on their preferences. The four main music therapy interventions were shown as follows:

1) Music listening activities: Listening to music can diminish amygdala activity which is related to emotional control and can reduce the emotional intensity that cause stress.²⁶ Listening activities in this study, the researcher allowed the participants to choose familiar songs themselves to trigger their impressive memory, feeling, and life experience to make them feel relaxed and enjoy the music.²⁷

2) Music and relaxation: Music therapy with relaxation techniques can reduce stress and improve stress management.²⁸ Various kinds of music elements such as chords and

²⁵ Angel A. Park, "Theoretical Orientations Applied by Music Therapists Working in Adult Psychiatric Inpatient Settings," (Master's thesis, Molloy College, 2011), 36; Barbara Wheeler, "The Relationship between Music Therapy and Theories of Psychotherapy," *Music Therapy* 1, no. 1 (1981): 12.

²⁶ Anne J. Blood et al., "Emotional Responses to Pleasant and Unpleasant Music Correlate with Activity in Paralimbic Brain Regions," *Nature Neuroscience* 2, no. 4 (1999): 386; Kimberly S. Moore, "A Systematic Review on the Neural Effects of Music on Emotion Regulation: Implications for Music Therapy Practice," *Journal of Music Therapy* 50, no. 3 (2013): 233; Lauren Stewart et al., "Music and the Brain: Disorders of Musical Listening," *Brain* 129, no. 10 (2006): 2536.

²⁷ Donald Collins, "Can Listening to Music Reduce Stress? Research, Benefits, and Genres," accessed August 18, 2021. <https://psychcentral.com/stress/the-power-of-music-to-reduce-stress>; Genevieve A. Dingle et al., "The Influence of Music on Emotions and Cravings in Clients in Addiction Treatment: A Study of Two Clinical Samples," *The Arts in Psychotherapy* 45, (2015): 20.

²⁸ Francisca N. Ogba et al., "Effectiveness of Music Therapy with Relaxation Technique on Stress Management as Measured by Perceived Stress Scale: Retraction," *Medicine* 98, no. 15 (2019): 5; Cori L. Pelletier, "The Effect of Music on Decreasing Arousal Due to Stress: A Meta Analysis," *Journal of Music Therapy* 41, no. 3 (2004): 202.

melodies can be effectively used to promote breathing skills to feel more relaxed.²⁹ In this study, a new relaxing song was composed to support three relaxation techniques which were progressive muscle relaxation³⁰, deep breathing³¹, and visualization³². The lyrics of this song guided the participants to practice relaxation by focusing on deep breathing, slowly tensing and releasing muscles, and thinking about calming places. The participants can comfortably sit or lay down with the song throughout the activities.

3) Music playlist activities: Listening to music on the playlist can help clients for more relaxation and improve emotional health.³³ Using ISO-Principle technique during music listening by selecting music that would best match clients' mood and desired mood state can support mood management.³⁴ In music playlist activities, for the first period of the session, each participant selected 2-3 pieces of preferred songs from any moment related to their experiences in caring dementia patient. Contents of Lyrics included tiredness, hopelessness, and downheartedness which were mostly remarked in this period. Then, the session was ended up with a list of 2-3 songs that boosted up energy, encouragement, and satisfaction with life.

4) Songwriting activities: Klein and Silverman³⁵ found that songwriting activities can help with stress management of caregivers of patients with Alzheimer's and other dementias. Therapeutic songwriting is one of music therapy interventions which can promote and

²⁹ Yinglan He, "The Impact of Music Relaxation on Affect and Relaxation of Stressed Female College Students," (Master's thesis, College of Fine Arts of Ohio University, 2018): 41-42.

³⁰ Karin Chellev et al., "The Effect of Progressive Muscle Relaxation on Daily Cortisol Secretion," *Stress* 18, no. 5 (2015): 539-41.

³¹ Loren Toussaint et al., "Effectiveness of Progressive Muscle Relaxation, Deep Breathing, and Guided Imagery in Promoting Psychological and Physiological States of Relaxation," *Evidence-Based Complementary and Alternative Medicine* 2021, (2021): 2.

³² "Home," MindTools, MTCT, accessed December 1, 2021. <https://www.mindtools.com/aui3lwx/guided-imagery>.

³³ Mary Parkinson, "Playlist Building for Mental Wellness," accessed January 26, 2021. <https://wellingtonmusictherapyservices.com/playlist-building-for-mental-wellness/>; Suzanne B. Hanser et al., "Home-Based Music Strategies with Individuals Who Have Dementia and Their Family Caregivers," *Journal of Music Therapy* 48, no. 1 (2011): 15.

³⁴ Annie Heiderscheit and Amy Madson, "Use of the ISO Principle as a Central Method in Mood Management: A Music Psychotherapy Clinical Case Study," *Music Therapy Perspectives* 33, no. 1 (2015): 50-51; Tony Wigram, Inge N. Pedersen, and Lars O. Bonde, *A Comprehensive Guide to Music Therapy* (London: Jessica Kingsley Publishers, 2002), 110.

³⁵ Claire M. Klein and Michael J. Silverman, "With Love from Me to Me: Using Songwriting to Teach Coping Skills to Caregivers of Those with Alzheimer's and Other Dementias," *Journal of Creativity in Mental Health* 7, no. 2 (2012): 157-58.

support sense of participants' psychological, emotional, social or communication needs.³⁶ In this study, popular songs were selected by assessment of participants. The participants were instructed to change their songs by filling in one or two words that presented a positive and enjoyable experiences. Then, each group of participants were allowed to select their own familiar songs and rewrite the new lyrics related to their experiences caring dementia patient. They were facilitated how to write the song by the music therapist.

Data Collection

10 dementia patients' caregivers were assigned to participate in both the large group and small group sessions. All participants were assigned to the large group sessions together in 1st, 5th, and 10th session and they were divided into four groups (two or three persons per group) to participate in small session including 2nd, 3rd, 4th, 6th, 7th, 8th, and 9th sessions. Each session spent 60 minutes in total of 16 days. The participants were required to assess their stress before receiving music therapy (pre-test), after receiving music therapy in session 5 (Middle test) and session 10 (Post-test).

Data Analysis

There were two types of statistics used to analyze the data of this study. Firstly, descriptive statistics, frequencies and percentages, were used to analyze participants' general and musical background. Secondly, repeated measures ANOVA was used to compare the average of stress scores among before, during, and after receiving music therapy interventions. All data of this study were analyzed by using Statistical Package for the Social Science for Windows (SPSS), version 27.

Results

Background of the participants

The results of 10 participants' general background revealed that most of the participants were adult children of dementia patients (60%). They mostly spent time of caring everyday (60%) with 6-11 hours of care per day (40%). Most of them were responsible for caring their patient more than 1 year (80%) and 60% of them had insufficient income for providing the care. In terms of musical background, most of the participants reported that they had

³⁶ Felicity Baker and Robert Krout, "Songwriting via Skype," *British Journal of Music Therapy* 23, no. 2 (2009): 10-12; Tony Wigram and Felicity Baker, "Songwriting as Therapy," in *Songwriting: Methods, Techniques and Clinical Applications for Music Therapy Clinicians, Educators, and Students*, ed. Felicity Baker and Tony Wigram (London: Jessica Kingsley Publishers, 2005), 14.

music experiences. Four participants had experiences in music learning and one participant was a musician. Other participants had experiences with music as leisure activities, including listening to preferred music and singing together with their friends. In terms of types of preferred music, most of them preferred Thai popular music, Thai country music, Look Krung music, and classical music.

The results of repeated measure ANOVA of the mean stress level scores among pre-, mid-, and post-music therapy interventions

The results revealed that there were significant differences of mean stress level scores among pre-, mid-, and post-music therapy interventions ($F = 194.436$, $P < .05$). The mean of post-test stress score decreased ($M = 65.60$, $SD = 16.801$) when compared with pre-music therapy interventions ($M = 85.60$, $SD = 19.317$) and mid-music therapy interventions ($M = 71.10$, $SD = 19.122$) as shown in Table 1.

Table 1 Repeated Measure ANOVA of the mean stress level scores among pre-, mid-, and post-music therapy interventions

Source: by author

Item	Time	<i>M</i>	<i>SD</i>	<i>F</i>	<i>P</i>
Stress level	Pre	85.60	19.317	194.436	0.000*
	Mid	71.10	19.122		
	Post	65.60	16.801		

* $P < .05$

In terms of the multiple comparisons of mean stress level scores in dementia caregivers among pre-, mid-, and post-music therapy interventions by using *Bonferroni* correction method. The results showed that there were significant differences of mean stress level scores in two pairs consisting of pre- and mid-music therapy interventions and pre- and post-music therapy interventions.

The results suggested that the mean stress level scores of mid-music therapy interventions ($M = 71.10$, $SD = 19.122$) was lower than the pre-music therapy interventions ($M = 85.60$, $SD = 19.317$) at 14.50 points and the mean score of stress in post-music therapy interventions ($M = 65.60$, $SD = 16.801$) was lower than the pre-music therapy interventions ($M = 85.60$, $SD = 19.317$) at 20.00 points. However, there were no significant differences between mid-music therapy interventions ($M = 71.10$, $SD = 19.122$) and post-music therapy interventions ($M = 65.60$, $SD = 16.801$) as shown in Table 2.

Table 2 Mean difference of stress level among pre-, mid-, and post-music therapy interventions

Source: by author

Time	M	Mean Difference (MD)		
		<i>Pre</i>	<i>Mid</i>	<i>Post</i>
Pre	85.60	-	14.500*	20.000*
Mid	71.10		-	5.50
Post	65.60			-

* $P < .05$

Discussion

The results showed the effectiveness of music therapy interventions on stress level of dementia caregivers. The mean stress level scores among pre-, mid-, and post-music therapy interventions were significant difference at .05. The stress level of post-music therapy interventions was lower than pre-and mid-music therapy interventions. There were various evidence-based practices in music therapy that can support this finding categorized by music therapy activities as discussed below. In music listening activities, after finishing the session, the participants became noticeably more relaxed and felt free to share their common issues through similar experiences with each other. Some of them engaged the activities with smile and/or crying happy tear because they were glad that the situation of caring they suffered was understood by the group members as well as an encouragement from the group support. This finding is associated with Collins³⁷ and Dingle et al.³⁸ who described that music listening was one of the easy activities to get people engaged, as well as triggered memory, feeling, and experience in positive way. In terms of music and relaxation activity, it is one of the receptive music interventions which help reduce anxiety, increase relaxation, promote rest, and reduce feeling of physical or mental discomfort. It was clearly to see that before the activity started, most of participants had different negative facial and body expression such as stressed face and frowning with a bit shoulder shrug. After finishing the activity of music and relaxation, most of them had a smile on their

³⁷ Donald Collins, "Can Listening to Music Reduce Stress? Research, Benefits, and Genres," accessed August 18, 2021. <https://psychcentral.com/stress/the-power-of-music-to-reduce-stress>.

³⁸ Genevieve A. Dingle et al., "The Influence of Music on Emotions and Cravings in Clients in Addiction Treatment: A Study of Two Clinical Samples," *The Arts in Psychotherapy* 45, (2015): 18-19.

faces and no more frown on their faces. They also stated that they felt more relaxed during this activity which related to the research studies of Ogba et al.³⁹ and Pelletier⁴⁰ who noted that relaxation process with music could reduce arousal cause by stress and significantly improved stress management.

For music playlist activity, the music playlist had effective support, promote satisfaction in life, and enhance accepting the change of dementia. The participants may continue to utilize the playlist after the music therapy session has ended as it is simple to use. This finding was related to Wigram, Pedersen and Bonde⁴¹ who described the ISO-principle process "Music must be selected that matches the mood of the client in the beginning, and then gradually induces the intended mood". This process promotes a progressive alteration in the clients' mood, which corresponds to a gradual shift in the musical elements in this procedure.⁴² Heiderscheit and Madson⁴³ also reported that building a playlist based on the ISO-principle that helpful a mood management and simple to use everyday life. In terms of Songwriting activity, the participants were able to share their feelings, express thought, and emotion through the lyrics such as tiredness of caring, worrying about their loved one as well as self-support and toward other group members. This result matched up to a study of Klein and Silverman⁴⁴ who found that songwriting intervention focusing on self-care can promote participants' positive feeling, especially feeling of fun and appreciation.

Conclusion

The finding of this study showed the effectiveness of music therapy in reducing the stress level among the caregivers of patients with dementia. The comparison of the mean of stress level pre-, mid- and post-intervention had a statistically significant difference at .05. The music therapy sessions were conducted through Zoom by using various music therapy

³⁹ Francisca N. Ogba et al., "Effectiveness of Music Therapy with Relaxation Technique on Stress Management as Measured by Perceived Stress Scale: Retraction," *Medicine* 98, no. 15 (2019): 5.

⁴⁰ Cori L. Pelletier, "The Effect of Music on Decreasing Arousal Due to Stress: A Meta Analysis," *Journal of Music Therapy* 41, no. 3 (2004): 206.

⁴¹ Tony Wigram, Inge N. Pedersen, and Lars O. Bonde, *A Comprehensive Guide to Music Therapy* (London: Jessica Kingsley Publishers, 2002), 110.

⁴² Chris Brewer and Don G. Champbell, *Rhythms of Learning: Creative Tools for Developing Lifelong Skills* (Tucson, Arizona: Zephyr Press, 1991), 216.

⁴³ Annie Heiderscheit and Amy Madson, "Use of the ISO Principle as a Central Method in Mood Management: A Music Psychotherapy Clinical Case Study," *Music Therapy Perspectives* 33, no. 1 (2015): 50-51.

⁴⁴ Claire M. Klein and Michael J. Silverman, "With Love from Me to Me: Using Songwriting to Teach Coping Skills to Caregivers of Those with Alzheimer's and Other Dementias," *Journal of Creativity in Mental Health* 7, no. 2 (2012): 159-60.

interventions, including music listening, music and relaxation, music playlist, and song writing. Music listening activities can enhance participants' impressive memory and positive feeling that can make them feel more relax and enjoy with music. Music and relaxation activities can reduce stress level with three relaxation techniques, including progressive muscle relaxation, breathing exercise, and imagination. Music playlist activity was designed for the participants to select their preferred songs that would best match their desired mood state and positive feeling used to support their mood management. Finally, the song writing activity can support the participants to share and understand their feelings, thought, and emotion through the lyrics that supported them to cope with their stress. The results of this study confirmed that the music therapy interventions can effectively reduce stress levels of dementia caregivers. In terms of implication for music therapist, due to limitation of online platform, the music therapist should concern how to build rapport and trust with clients. Also, there should be support them to feel that the music therapy activities were safe for them to express and share their thought, emotion, and feeling. Particularly in songwriting activities, the music therapists should tell them that there was no right or wrong for them to compose the song or lyrics.

Bibliography

- Baker, Felicity, and Robert Krout. "Songwriting via Skype." *British Journal of Music Therapy* 23, no. 2 (2009): 3-14.
- Blood, Anne J., Robert J. Zatorre, Patrick Bermudez, and Alan C. Evans. "Emotional Responses to Pleasant and Unpleasant Music Correlate with Activity in Paralimbic Brain Regions." *Nature Neuroscience* 2, no. 4 (1999): 382-87.
- Brewer, Chris, and Don G. Champbell. *Rhythms of Learning: Creative Tools for Developing Lifelong Skills*. Tucson, Arizona: Zephyr Press, 1991.
- Chellaw, Karin, Phil Evans, Joana Fornes-Vives, Gerardo Pérez, and Gloria Garcia-Banda. "The Effect of Progressive Muscle Relaxation on Daily Cortisol Secretion." *Stress* 18, no. 5 (2015): 538-44. <https://doi.org/10.3109/10253890.2015.1053454>.
- Collins, Donald. "Can Listening to Music Reduce Stress? Research, Benefits, and Genres." Psych Central. Accessed August 18, 2021. <https://psychcentral.com/stress/the-power-of-music-to-reduce-stress>.

- Creech, Andrea, Susan Hallam, Maria Varvarigou, Hilary McQueen, and Helena Gaunt. "Active Music Making: A Route to Enhanced Subjective Well-Being among Older People." *Perspectives in Public Health* 133, no. 1 (2013): 36-43.
- Dingle, Genevieve A., Peter J. Kelly, Libby M. Flynn, and Felicity A. Baker. "The Influence of Music on Emotions and Cravings in Clients in Addiction Treatment: A Study of Two Clinical Samples." *The Arts in Psychotherapy* 45, (2015): 18-25.
- Dvorak, Abbey L. "Music Therapy Support Groups for Cancer Patients and Caregivers: A Mixed-Methods Approach." *Canadian Journal of Music Therapy* 21, no. 1 (2015): 69-105.
- Eerola, Tuomas, and Jonna K. Vuoskoski. "A Review of Music and Emotion Studies: Approaches, Emotion Models, and Stimuli." *Music Perception* 30, no. 3 (2012): 307-40.
- Ellis, Robert J., and Julian F. Thayer. "Music and Autonomic Nervous System (Dys) Function." *Music Perception* 27, no. 4 (2010): 317-26.
- Hanjone, Juthamas. *Emotion and Stress Management*. Chonburi: Get Good Creation Company Limited, 2015. (in Thai)
- Hanser, Suzanne B., Joan Butterfield-Whitcomb, Mayu Kawata, and Brett E. Collins. "Home-Based Music Strategies with Individuals Who Have Dementia and Their Family Caregivers." *Journal of Music Therapy* 48, no. 1 (2011): 2-27.
- Hays, Terrence, and Victor Minichiello. "The Meaning of Music in the Lives of Older People: A Qualitative Study." *Psychology of Music* 33, no. 4 (2005): 437-51.
- He, Yinglan. "The Impact of Music Relaxation on Affect and Relaxation of Stressed Female College Students." Master's thesis, College of Fine Arts of Ohio University, 2018.
- Hegde, Shantala. "Music-Based Cognitive Remediation Therapy for Patients with Traumatic Brain Injury." *Frontiers in Neurology* 5, (2014).
- Heiderscheit, Annie, and Amy Madson. "Use of the ISO Principle as a Central Method in Mood Management: A Music Psychotherapy Clinical Case Study." *Music Therapy Perspectives* 33, no. 1 (2015): 45-52.
- Iliya, Yasmine A. "Music Therapy as Grief Therapy for Adults with Mental Illness and Complicated Grief: A Pilot Study." *Death Studies* 39, no. 3 (2015): 173-84.
- Jacobsen, Stine L., Cathy H. McKinney, and Ulla Holck. "Effects of a Dyadic Music Therapy Intervention on Parent-Child Interaction, Parent Stress, and Parent Child Relationship in Families with Emotionally Neglected Children: A Randomized Controlled Trial." *Journal of Music Therapy* 51, no. 4 (2014): 310-32.

- Kasemkitwattana, Saipin, and Piyaporn Prison. "Chronic Patients' Family Caregivers: A Risk Group That Must Not Be Overlooked." *Thai Journal of Nursing Council* 29, no. 4 (2014): 22-31. (in Thai)
- Klein, Claire M., and Michael J. Silverman. "With Love from Me to Me: Using Songwriting to Teach Coping Skills to Caregivers of Those with Alzheimer's and Other Dementias." *Journal of Creativity in Mental Health* 7, no. 2 (2012): 153-64.
- Laukka, Petri. "Uses of Music and Psychological Well-Being among the Elderly." *Journal of Happiness Studies* 8, no. 2 (2006): 215-41.
- Levenstein, Susan, Cosimo Prantera, Vilma Varvo, Maria L. Scribano, Eva Berto, Carlo Luzi, and Arnaldo Andreoli. "Development of the Perceived Stress Questionnaire: A New Tool for Psychosomatic Research." *Journal of Psychosomatic Research* 37, no. 1 (1993): 19-32.
- Liu, Zhu, Catrina Heffernan, and Jie Tan. "Caregiver Burden: A Concept Analysis." *International Journal of Nursing Sciences* 7, no. 4 (2020): 438-45.
- Loomba, Rohit S., Rohit Arora, Parinda H. Shah, Suraj Chandrasekar, and Janos Molnar. "Effects of Music on Systolic Blood Pressure, Diastolic Blood Pressure, and Heart Rate: A Meta-Analysis." *Indian Heart Journal* 64, no. 3 (2012): 309-13.
- Mental Health Foundation. "Stress." Accessed November 11, 2021. <https://www.mentalhealth.org.uk/a-to-z/s/stress>.
- Moore, Kimberly S. "A Systematic Review on the Neural Effects of Music on Emotion Regulation: Implications for Music Therapy Practice." *Journal of Music Therapy* 50, no. 3 (2013): 198-242.
- MTCT. "Home." MindTools. Accessed December 1, 2021. <https://www.mindtools.com/aui3lwx/guided-imagery>.
- Muangpaisan, Weerasak. "Burden of Dementia." In *Dementia: Prevention, Assessment and Care*, Edited by Weerasak Muangpaisan, 9-14. Bangkok: Parbpim, 2013. (in Thai)
- O'Kelly, Julian. "Saying It in Song: Music Therapy as a Carer Support Intervention." *International Journal of Palliative Nursing* 14, no. 6 (2008): 281-86.
- Ogba, Francisca N., Moses O. Ede, Charity N. Onyishi, Patricia U. Agu, Amaka B. Ikechukwu-Ilomuanya, Janet N. Igbo, Nkechi Egenti, et al. "Effectiveness of Music Therapy with Relaxation Technique on Stress Management as Measured by Perceived Stress Scale: Retraction." *Medicine* 98, no. 15 (2019).
- Park, Angel A. "Theoretical Orientations Applied by Music Therapists Working in Adult Psychiatric Inpatient Settings." Master's thesis, Molloy College, 2011.

- Parkinson, Mary. "Playlist Building for Mental Wellness." Accessed January 26, 2021.
<https://wellingtonmusictherapyservices.com/playlist-building-for-mental-wellness/>.
- Pelletier, Cori L. "The Effect of Music on Decreasing Arousal Due to Stress: A Meta Analysis." *Journal of Music Therapy* 41, no. 3 (2004): 192-214.
- Perkins, Rosie, and Aaron Williamon. "Learning to Make Music in Older Adulthood: A Mixed-Methods Exploration of Impacts on Wellbeing." *Psychology of Music* 42, no. 4 (2013): 550-67.
- Schubert, Emery. "Measuring Emotion Continuously: Validity and Reliability of the Two Dimensional Emotion-Space." *Australian Journal of Psychology* 51, no. 3 (1999): 154-65.
- Srinim, Nantaporn, and Tharinee Nontaput. "Professional Home-Based Care for Persons with Dementia." *EAU HERITAGE JOURNAL Science and Technology* 11, no. 2 (2017): 82-89. (in Thai)
- Stewart, Lauren, Katharina von Kriegstein, Jason D. Warren, and Timothy D. Griffiths. "Music and the Brain: Disorders of Musical Listening." *Brain* 129, no. 10 (2006): 2533-53.
- Summawong, Kultida, Sirilak Somanusorn, and Chommanard Sumngern. "Factors Related to Elder Abuse from Perspectives of Older Adults and Family Members." *Journal of Health and Nursing Research (Journal of Boromarajonani College of Nursing, Bangkok)* 33, no. 1 (2017): 90-103. (in Thai)
- Suvanayos, Chalinee, and Darawan Thapinta. "Reducing Stress in Caregivers of Person with Dementia." *The Journal of Psychiatric Nursing and Mental Health* 34, no. 2 (2020): 1-17. (in Thai)
- Tantirittisak, Tasanee, ed. *Clinical Practice Guidelines: Dementia*. Bangkok: Tanapress, 2014. (in Thai)
- Thoma, Myriam V., Roberto La Marca, Rebecca Brönnimann, Linda Finkel, Ulrike Ehlert, and Urs M. Nater. "The Effect of Music on the Human Stress Response." *PLOS ONE* 8, no. 8 (2013).
- Toussaint, Loren, Quang Anh Nguyen, Claire Roettger, Kiara Dixon, Martin Offenbächer, Niko Kohls, Jameson Hirsch, and Fuschia Sirois. "Effectiveness of Progressive Muscle Relaxation, Deep Breathing, and Guided Imagery in Promoting Psychological and Physiological States of Relaxation." *Evidence-Based Complementary and Alternative Medicine* 2021, (2021): 1-8. <https://doi.org/10.1155/2021/5924040>.
- Trappe, HJ. "Musik Und Gesundheit." *DMW - Deutsche Medizinische Wochenschrift* 134, no. 51/52 (2009): 2601-6.

- Valero-Cantero, Inmaculada, Francisco Javier Martínez-Valero, Milagrosa Espinar-Toledo, Cristina Casals, Francisco Javier Barón-López, and María Ángeles Vázquez Sánchez. "Complementary Music Therapy for Cancer Patients in at-Home Palliative Care and Their Caregivers: Protocol for a Multicentre Randomised Controlled Trial." *BMC Palliative Care* 19, no. 61 (2020).
- Wachirawat, Wariya. "Influences of Life-Style Factors, Hostility, Chronic Stressors, and H. pylori Infection on Peptic Ulcer Disease." PhD thesis, Mahidol University, 2000. (in Thai)
- Walters, Abby. "Caring for the Caregiver: A Case Study of the Effect of Music Therapy on Stress of a Parent of a Child with Disabilities." Master's thesis, Saint Mary-of-the-Woods College, 2019.
- Warren, Molly. "The Impact of Music Therapy on Mental Health." Accessed December 19, 2016. <https://www.nami.org/Blogs/NAMIBlog/December-2016/The-Impact-of-Music-Therapy-on-Mental-Health>.
- Wheeler, Barbara. "The Relationship between Music Therapy and Theories of Psychotherapy." *Music Therapy* 1, no. 1 (1981): 9-16.
- Wigram, Tony, and Felicity Baker. "Songwriting as Therapy." In *Songwriting: Methods, Techniques and Clinical Applications for Music Therapy Clinicians, Educators, and Students*, Edited by Felicity Baker and Tony Wigram, 11-23. London: Jessica Kingsley Publishers, 2005.
- Wigram, Tony, Inge N. Pedersen, and Lars O. Bonde. *A Comprehensive Guide to Music Therapy*. London: Jessica Kingsley Publishers, 2002.
- de Witte, Martina, Ana da Pinho, Geert-Jan Stams, Xavier Moonen, Arjan E.R. Bos, and Susan van Hooren. "Music Therapy for Stress Reduction: A Systematic Review and Meta-Analysis." *Health Psychology Review* 16, no. 1 (2020): 134-59.
- de Witte, Martina, Anouk Spruit, Susan van Hooren, Xavier Moonen, and Geert-Jan Stams. "Effects of Music Interventions on Stress-Related Outcomes: A Systematic Review and Two Meta-Analyses." *Health Psychology Review* 14, no. 2 (2019): 294-324.

คุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวระนาดเอก

THE SPECIFIC MUSICAL CHARACTERISTICS OF THE *RANAT EK* SOLO

นิตยา รุสมัย*, ดุษฎี มีป้อม**, สารีศา ประทีปช่วง***

Nittaya Rusamai*, Dussadee Meepom**, Sarisa Prateepchuang***

บทคัดย่อ

บทความวิจัยเรื่อง “คุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวระนาดเอก” เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยระดับปริญญาเอก เรื่อง การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาคุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวระนาดเอก เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ข้อมูลภาคสนาม และวิเคราะห์เนื้อหาหาความสัมพันธ์ของข้อมูลแบบอุปนัย (analytic induction) ผลวิจัยพบว่า คุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวระนาดเอก สะท้อนผ่านองค์ประกอบ 2 ส่วน ได้แก่ 1) ทางเดี่ยวระนาดเอก คุณลักษณะของทางเดี่ยวประกอบด้วย (1) สำนวนกลอนเดี่ยว พบสำนวนกลอน ได้แก่ กลอนไต่ลวด กลอนฝาก กลอนสับ กลอนพัน กลอนซ่อนตะเข็บ กลอนย้อนตะเข็บ กลอนร้อยลูกโซ่ กลอนลอดตาข่าย กลอนกระโดด กลอนเดินตะเข็บหรือกลอนม้วนตะเข็บ คุณลักษณะของสำนวนกลอนเดี่ยวจะมีการพลิกแพลงทำนองให้แตกต่างจากทำนองหลักและมีความซับซ้อนมากกว่าสำนวนกลอนทั่วไป และ (2) กลวิธีการบรรเลง แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ กลวิธีการบรรเลง ประกอบด้วย การตีสะบัด การตีสะเดาะ การตีเก็บ การตีกรอ การตีรั้ว การตีขี้ การตีกวาด การตีไขว้ การตีแตะจังหวะ การตีเหวี่ยง และกลวิธีพิเศษ ประกอบด้วย การตีรั้วพื้นและการตีคาบลูกคาบดอก และ 2) ผู้บรรเลงเดี่ยวระนาดเอก ต้องมี 2 ทักษะเป็นคุณสมบัติ ได้แก่ (1) ทักษะการบรรเลง มีทักษะฝีมือขั้นสูงสามารถบรรเลงเดี่ยวได้อย่างสมบูรณ์ และ (2) ทักษะทางความคิด สามารถคิดวิเคราะห์และออกแบบการบรรเลงเดี่ยวได้เหมาะสมกับลักษณะเพลงเดี่ยว

คำสำคัญ : คุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวระนาดเอก/ ทางเดี่ยวระนาดเอก/ การบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก

* นักศึกษาหลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, ranadjw@gmail.com

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

*** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, risasa975@hotmail.com

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

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

*** Assistant Professor, Dr., Doctor of Fine Arts Program in Music, Graduate School, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts, risasa975@hotmail.com

Abstract

This article is part of the doctoral research regarding the *ranat ek* performance practice, *Pra-san-siang Samniang Ben-cha-sin*, which aimed to study the specific musical characteristics of the performance practice used for the *ranat ek* (treble Thai xylophone). The research has been done based on qualitative research methods in which data were collected from related literature, fieldwork, and analytic induction. The result has shown that the specific musical characteristics of the *ranat ek* solo could be reflected through include two elements: 1) the *thang diao ranat ek* (the *ranat ek* solo realisation) embracing (1) the *samnuan klon diao* (musical idiomatic style for the *ranat ek* solo version) as follows: *klon tai luat*, *klon fak*, *klon sap*, *klon phan*, *klon son ta-khep*, *klo yon ta-khep*, *klon roi luk-so*, *klon lot ta-khai*, *klon kra-dot*, *klon doen ta-khep* or *klon muan ta-khep* with the sophisticated and more complex style of performance practices and (2) the *ranat ek* performing techniques as follows: *ti sa-bat*, *ti sa-do*, *ti kep*, *ti kro*, *ti rua*, *ti kha-yi*, *ti kwat*, *ti khwai*, *ti tae chang-wa*, *ti wiang* as well as the special musical technique for the solo version, called *rua phuen* and *khap-luk khap-dok*, 2) the *ranat ek* player, who should have two important abilities: (1) well-trained *ranat ek* skills suitable to play a solo version and (2) thinking skill to be able to analyse and design the appropriate style for the solo performance of the *ranat ek*.

Keywords: The specific musical characteristics for the *ranat ek* solo/ The *ranat ek* solo realisation/ The *ranat ek* solo performance

บทนำ

การบรรเลงระนาดเอกมีระเบียบแบบแผนการบรรเลงที่เกิดจากกระบวนการคิดสร้างสรรค์อย่างเป็นระบบของปราชญ์ทางดุริยางคศิลป์มาตั้งแต่อดีต เป็นเครื่องดนตรีที่มีวิธีการบรรเลงที่หลากหลาย นิยมนำมาบรรเลงประชันเพื่ออวดฝีมือกันในหมู่นักดนตรีไทย สงบศึก ธรรมวิหาร กล่าวว่ “สมัยรัชกาลที่ 5 นี้ นับเป็นระยะที่ดนตรีไทยได้พัฒนารูปแบบเพิ่มขึ้นอีกหลายอย่าง ...การประชันวงนี้เองได้สร้างวิวัฒนาการขึ้นมากมาย ไม่ว่าจะเป็นการประชันฝีมือเดี่ยวหรือประชันวง”¹ ในการบรรเลงประชันแต่ละครั้ง มิใช่แค่การแสดงความสามารถของผู้บรรเลงเท่านั้น แต่ยังเป็นการแสดงความสามารถทางสติปัญญาในการปรับวงและการประพันธ์ทางเดี่ยวให้มีความซับซ้อน เพื่อนำมาใช้สำหรับประชันอวดฝีมืออีกด้วย เฉลิมศักดิ์ พิภูลศรี กล่าวถึงลีลาของเพลงเดี่ยว สรุปความว่า การบรรเลงเพลงเดี่ยวตามคตินักดนตรีไทยจะมีวัตถุประสงค์ในการบรรเลงเดี่ยวอยู่ 3 ประการ คือ 1) เพื่อนำเสนอลีลาทำนองเพลงหรือทางเพลงที่ครูท่านได้แต่งไว้อย่างวิจิตรพิสดาร

¹ Sangobseuk Thamviharn, *Thai Classical Music*, 4th ed. (Bangkok: Chulalongkorn University Printing, 2023), 27. (in Thai)

2) เพื่อแสดงความสามารถด้านความแม่นยำที่สามารถจดจำทำนองเพลงและกลเม็ดต่าง ๆ ตามที่ครูท่านได้แต่งไว้อย่างครบถ้วนไม่ขาดตกบกพร่อง และ 3) เพื่อแสดงความสามารถด้านทักษะฝีมือของผู้บรรเลง โดยสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีได้อย่างถูกต้อง และเสียงที่บรรเลงออกมาจะต้องมีคุณภาพและได้มาตรฐานอย่างสม่ำเสมอ² การบรรเลงเดี่ยวถือได้ว่าเป็นการบรรเลงขั้นสูงที่นักดนตรีไทยนำมาบรรเลงเพื่ออวดฝีมือกันทางบรรเลงที่นำมาใช้ในการเดี่ยวจึงต้องมีคุณลักษณะพิเศษ ดังที่ สิริชัยชาญ พักจำรูญ ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับเพลงเดี่ยว สรุปความว่า ส่วนวงกลอนระนาดเอกจะมีลักษณะคล้ายกับฉันทลักษณ์บทกลอน มีวรรคสับวรรครับ วรรครอง วรรคส่ง เพลงเดี่ยวเป็นเพลงที่มีทำนองลักษณะพิเศษมากกว่าการบรรเลงทั่วไป มีการนำกลวิธีการบรรเลง เช่น การตีสะบัด สะเดาะ ขยี้ การตีรว การตีเก็บ ฯลฯ มาใช้ในการบรรเลง โดยการนำกลวิธีพิเศษต่าง ๆ ไปใช้จะต้องเหมาะสมกับลักษณะทำนองเพลง³ ซึ่งทัศนะดังกล่าวมีความสอดคล้องกับศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน ที่กล่าวถึงลักษณะเพลงเดี่ยวสรุปความว่า ลักษณะของทางเดี่ยวต้องพลิกเพลงทำนองให้มีความแตกต่างออกไปจากทำนองหลัก ส่วนวงกลอนเดี่ยวไม่จำเป็นต้องมีเสียงลูกตกตรงกับทำนองหลักทุกเสียง สามารถฝากทำนองให้ไปตกตรงกับเสียงลูกตกของทำนองหลักในท้ายประโยคก็ได้ ส่วนวิธีการบรรเลงนั้น ต้องประกอบด้วยกลวิธีการบรรเลงต่าง ๆ เช่น สะบัด ขยี้ คาบลูกคาบดอก ฯลฯ แต่ไม่จำเป็นต้องมีครบทุกกลวิธีใน 1 เพลง ขึ้นอยู่ที่เพลงและแนวการบรรเลงด้วย เพลงเดี่ยวที่นักดนตรีปีพาทย์ถือกันว่าเป็นเพลงเดี่ยวที่นิยมนำมาใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยว เช่น เพลงสารถิ เพลงพญาโศก เพลงแขกมอญ ฯลฯ⁴ เพลงเดี่ยวที่บูรพาจารย์ได้ประพันธ์ไว้ในอดีต เป็นมรดกทางภูมิปัญญาที่นักประพันธ์เพลงรุ่นต่อมามีมาประยุกต์ใช้ พัฒนาปรับปรุงให้สอดคล้องกับรสนิยมของคนในสังคมดนตรีไทยอยู่เสมอ

การปรับปรุงและพัฒนาการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก สามารถพบเห็นได้จากการนำเพลงต่าง ๆ มาประพันธ์เป็นทางเดี่ยวขึ้นใหม่โดยนำเพลงเดี่ยวในอดีตมาเป็นต้นแบบ เช่น เพลงเดี่ยวพญาโศกเป็นต้นแบบของเพลงท่อนเดี่ยว เพลงเดี่ยวที่นำเพลงเดี่ยวพญาโศกมาเป็นต้นแบบ อาทิ เพลงเดี่ยวนารายณ์แปลงรูป เพลงเดี่ยวม่าย่อง เพลงเดี่ยวม้ารำ เป็นต้น เพลงเดี่ยวแขกมอญเป็นต้นแบบของเพลงที่มีหลายท่อน อาทิ เพลงเดี่ยวนกขมิ้น เพลงเดี่ยวสุรินทราหู เป็นต้น สำหรับการพัฒนากลวิธีการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก มีความตอนหนึ่งที่ ถาวร สิกขโกศล ได้กล่าวถึงหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ความว่า “เทคนิคการตีระนาดที่มีมาแต่เดิมหลายอย่าง เช่น ร้ว คาบลูกคาบดอก นั้น ท่านได้พัฒนาให้หลากหลายวิจิตรขึ้น ... บางอย่างพอเริ่มใช้ก็ถูกตำหนิ เช่น การตีสะบัด ... แต่เดิมนั้นคนตีระนาดสะบัดกันทั้งนั้น เพราะออกรสชาติดี ... ทางระนาดของท่านจึงได้รับความนิยมสูงสุดตลอดมา”⁵ ซึ่งจะเห็นได้ว่ารูปแบบกลวิธีการบรรเลงและทางเดี่ยวระนาดเอกที่เกิดขึ้นใหม่ ถูกปรับปรุงและพัฒนาโดยการนำองค์ความรู้เดิมที่มีอยู่แล้วในอดีต มาพัฒนาต่อยอดให้เหมาะสมกับความนิยมของคนในสังคมดนตรีไทยยุคนั้น ๆ การนำองค์ความรู้เดิมมาปรับปรุงพัฒนาให้เป็นเพลงเดี่ยวขึ้นใหม่ ผู้แต่งและผู้บรรเลงแต่ละคนอาจแฝงความเป็นปัจเจกบุคคลไปในทางเดียวนั้นด้วย แต่อย่างไรก็ตาม การพัฒนาปรับปรุงเพลงเดี่ยวยังคงใช้องค์ความรู้เดิม เช่น การวางท่อนเพลง การสร้างสรรค์

² Chalernsak Pikulsri, *Music Appreciation: Thai Classical Music*, 2nd ed. (Bangkok: Odeon Store, 1999), 26-27. (in Thai)

³ Sirichaicharn Fachamroon, “The identity of the *ranat ek solo*,” interview by Nittaya Rusamai, January 28, 2022.

⁴ Sakchai Laddaon, “The identity of the *ranat ek solo*,” interview by Nittaya Rusamai, February 16, 2022.

⁵ Thawon Sikkhakoson, *The Master of Thai Classical Music from the Historical Event from the Overture Movie* (Bangkok: Siamparitut Publishing, 2016), 293. (in Thai)

สำนวนกลอน และการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลง รวมถึงขนบการปฏิบัติของการเดี่ยวระนาดเอก มาเป็นพื้นฐานในการพัฒนาต่อยอดทั้งสิ้น ซึ่งแนวปฏิบัตินี้ นักดนตรีไทยได้ให้การยอมรับและยึดถือเป็นแนวปฏิบัติร่วมกันจนกลายเป็นระเบียบแบบแผนการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกขึ้นในปัจจุบัน แสดงให้เห็นว่าคุณลักษณะใดที่ปรากฏในการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก สามารถถือได้ว่าคุณลักษณะนั้นสะท้อนคุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวระนาดเอกให้เกิดขึ้นเป็นรูปธรรม

ดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวข้างต้นว่า การบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเกิดจากกระบวนการคิดสร้างสรรค์อย่างเป็นระบบของปราชญ์ทางดุริยางคศิลป์มาตั้งแต่อดีต และได้สืบทอดต่อกันมาจนถึงปัจจุบันจนเกิดเป็นตัวตนที่สังคมรับรู้และเข้าใจไปในแนวทางเดียวกัน ผู้วิจัยจึงเห็นความสำคัญและเห็นคุณค่าทางวิชาการ จึงดำเนินการศึกษาวิเคราะห์คุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวระนาดเอก เพื่อเป็นประโยชน์แก่ผู้สนใจสามารถนำไปศึกษาต่อยอดในบริบทอื่น ๆ ได้

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาคุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวระนาดเอก

ขอบเขตการวิจัย

การศึกษากการเดี่ยวระนาดเอกนี้ ผู้วิจัยศึกษาคุณลักษณะการเดี่ยวระนาดเอกจากข้อมูลเอกสาร ข้อมูลภาคสนาม และประสบการณ์การได้รับถ่ายทอดเพลงเดี่ยวของผู้วิจัย ที่พบการใช้และมีแนวปฏิบัติเดียวกัน เพื่อสรุปคุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวระนาดเอก

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยนี้เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ทำการศึกษารวบรวมข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูล และสังเคราะห์ข้อมูล จากเอกสารที่มีสาระสำคัญเกี่ยวกับการเดี่ยวระนาดเอก (Documentary Research) และข้อมูลภาคสนาม (Field Data) ดังนี้

ศึกษาและวิเคราะห์จากข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวกับการเดี่ยวระนาดเอก (Documentary Research) แบ่งเป็น 2 ส่วน ได้แก่

1. ข้อมูลจากหนังสือ ตำรา บทความ เอกสารสิ่งพิมพ์ และสื่อออนไลน์ ใช้การวิเคราะห์เนื้อหา (content analysis) และตีความสร้างข้อสรุปแบบอุปนัย (analytic induction)
2. ข้อมูลจากงานวิจัย ที่เกี่ยวกับการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2544-2564 พบงานวิจัย 11 เรื่อง ซึ่งมีข้อมูลเพลงเดี่ยวที่ผู้วิจัยนำผลการวิจัยมาศึกษาวิเคราะห์คุณลักษณะการเดี่ยวระนาดเอก ทั้งหมด 15 เพลง ได้แก่ 1) เพลงเดี่ยวจินตเสปรีศนา สามชั้น 1 ทาง 2) เพลงเดี่ยวม้ารำ สามชั้น 1 ทาง 3) เพลงเดี่ยวแขกมอญ สามชั้น 2 ทาง 4) เพลงเดี่ยวเชิดใน สามชั้น 1 ทาง 5) เพลงเดี่ยวต่อรูป สามชั้น 1 ทาง 6) เพลงเดี่ยวสารถิ สามชั้น 4 ทาง 7) เพลงเดี่ยวพญาโศก สามชั้น 4 ทาง 8) เพลงเดี่ยวนารายณ์แปลงรูป เถา 1 ทาง 9) เพลงเดี่ยวเชิดนอก 2 ทาง 10) เพลงเดี่ยวลาวแพน 1 ทาง 11) เพลงเดี่ยวกราวใน สามชั้น 2 ทาง 12) เพลงทยอยเดี่ยว 1 ทาง 13) เพลงเดี่ยวอาเฮีย สามชั้น 1 ทาง 14) เพลงเดี่ยวอาเฮีย เถา 1 ทาง และ 15)

เพลงเดี่ยวเดือนหงายกลางป่า สามชั้น 1 ทาง ใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทยโดยวิเคราะห์ลักษณะทำนอง กลวิธีการบรรเลง และสำนวนกลอน โดยกำหนดการเรียกชื่อสำนวนกลอนระนาบเอกตามแนวคิดของครู ประสิทธิ์ ถาวร และตีความสร้างข้อสรุปแบบอุปนัย (analytic induction)

ข้อมูลภาคสนาม (Field Data) แบ่งเป็น 2 ส่วน ได้แก่

1. การสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล คัดเลือกจากผู้ที่มีความรู้ ความเชี่ยวชาญ และมีประสบการณ์การบรรเลง เดี่ยวระนาบเอกอย่างน้อย 30 ปี จำนวน 10 ท่าน ได้แก่ 1) อาจารย์ ดร.ศิริชัยชาญ พิภพจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ 2) ครูไชยยะ ทางมีศรี 3) ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน 4) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิระ พันธุ์เสือ 5) ครูวีระชาติ สังขมาน 6) ครูมนตรี เปรมปรีดา 7) อาจารย์บรรทม น่วมศิริ 8) สิบเอก ไชยชนะ เต๊ะอ้วน 9) อาจารย์วัชรกร บุญเพ็ง และ 10) จำสิบเอก มาโนช แสงวณิชศิลป์ วิเคราะห์โดยการวิเคราะห์เนื้อหา (content analysis) และตีความสร้างข้อสรุปแบบอุปนัย (analytic induction)

2. การวิเคราะห์ทางเดี่ยวระนาบเอกเพลงต่ออยู่รูป สามชั้น ทางหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ผู้วิจัยกำหนดเลือกเพลงเดี่ยวต่ออยู่รูป สามชั้น ทางหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นทางเดี่ยวที่ครูประสิทธิ์ ถาวร ได้รับถ่ายทอดจากหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และได้ถ่ายทอดให้ครูณัฐพงศ์ โสวัตร ต่ออีกทอดหนึ่ง ซึ่งเป็นทางเดี่ยวที่ทราบข้อมูลที่มาชัดเจน อีกทั้งยังเป็นเพลงเดี่ยวที่มีความสมบูรณ์พร้อมทั้งเชิงสำนวนกลอนและกลวิธีการบรรเลงที่มีความหลากหลาย เหมาะสมสำหรับนำมาศึกษาวิเคราะห์เพื่อนำข้อมูลและรายละเอียดต่าง ๆ มาเป็นส่วนหนึ่งในการศึกษาวิเคราะห์ร่วมกับกลุ่มข้อมูลอื่น ๆ ข้างต้น เพื่อแสดงคุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวระนาบเอก ทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษาวิเคราะห์ ใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย โดยวิเคราะห์ลักษณะทำนอง กลวิธีการบรรเลง และสำนวนกลอน และกำหนดการเรียกชื่อสำนวนกลอนระนาบเอกตามแนวคิดของครูประสิทธิ์ ถาวร และตีความสร้างข้อสรุปแบบอุปนัย (analytic induction)

ขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยนำข้อมูลเอกสาร ข้อมูลภาคสนาม และประสบการณ์การได้รับถ่ายทอดเพลงเดี่ยวของผู้วิจัย มาจำแนกข้อมูลและแจกแจงรายละเอียดคุณลักษณะต่าง ๆ ที่พบในการบรรเลงเดี่ยว แล้วตีความสร้างข้อสรุปแบบอุปนัย (analytic induction)

การสังเคราะห์ข้อมูลและการตรวจสอบข้อมูล

นำข้อสรุปที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์มาสังเคราะห์โดยการตีความสร้างข้อสรุปแบบอุปนัย (analytic induction) เพื่อสรุปคุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวระนาบเอก และตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลด้วยการตรวจสอบแบบสามเส้า (Triangulation)

ผลการวิจัย

จากการศึกษาวิเคราะห์พบว่า คุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวระนาดเอกสะท้อนผ่านองค์ประกอบที่สำคัญ ได้แก่ ทางเดี่ยวระนาดเอกและผู้บรรเลงเดี่ยวระนาดเอก ทั้ง 2 องค์ประกอบมีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกัน มนตรี ตราโมท อธิบายหลักการบรรเลงและความมุ่งหมายสำคัญในการบรรเลงเดี่ยว สรุปความว่า เดี่ยวเป็นการบรรเลงของเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง ที่มีใช้แค่การบรรเลงเพียงเครื่องดนตรีชิ้นเดียว แต่เป็นการบรรเลงที่มีความมุ่งหมาย 3 ประการ คือ เพื่ออวดทางบรรเลง อวดความแม่นยำของผู้บรรเลง และอวดทักษะฝีมือของผู้บรรเลง เป็นทางบรรเลงที่ผู้แต่งประพันธ์ขึ้นใหม่ให้มีความพิเศษ ซึ่งทางบรรเลงที่จะสามารถเรียกว่าเป็นทางเดี่ยวได้นั้น ท่วงทำนองเพลงจะต้องมีความวิจิตรพิสดาร โดดเด่น พลิกแพลง ผู้บรรเลงต้องจดจำกลเม็ดเด็ดพราย สามารถถ่ายทอดทำนองเพลงได้อย่างครบถ้วนและชัดเจนตามจุดประสงค์ของผู้แต่ง ผู้บรรเลงจึงต้องมีฝีมือมากพอที่จะบรรเลงได้อย่างไม่ผิดพลาด⁶ ดังนั้นการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกแต่ละครั้งจำเป็นอย่างยิ่งที่คุณสมบัติของทางเดี่ยวและผู้บรรเลงเดี่ยวจะต้องมีความสมบูรณ์พร้อม หากอย่างใดอย่างหนึ่งขาดความสมบูรณ์จะส่งผลให้การบรรเลงนั้นไม่บรรลุตามวัตถุประสงค์การบรรเลงเดี่ยว

คุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวระนาดเอกสะท้อนผ่านองค์ประกอบที่สำคัญ 2 องค์ประกอบ ได้แก่ ทางเดี่ยวระนาดเอกและผู้บรรเลงเดี่ยวระนาดเอก คุณลักษณะของแต่ละองค์ประกอบมีดังนี้

1. ทางเดี่ยวระนาดเอก

คุณลักษณะของทางเดี่ยวระนาดเอกต้องมีความวิจิตรพิสดาร ซึ่งต้องประกอบด้วยส่วนประกอบที่สำคัญ 2 ส่วน ได้แก่ ส่วนกลอนเดี่ยวและกลวิธีที่ใช้ในการบรรเลงเดี่ยว ในการอธิบายผลการวิจัย ผู้วิจัยได้ยกตัวอย่างโน้ตเพลงเพื่อแสดงให้เห็นถึงคุณลักษณะเฉพาะของทางเดี่ยวระนาดเอกที่ชัดเจนมากขึ้น ซึ่งโน้ตเพลงที่นำมาแสดง เป็นส่วนกลอนที่ผู้วิจัยสังเคราะห์ขึ้นใหม่จากผลการวิเคราะห์ข้อมูลเอกสารข้อมูลภาคสนาม ประสพการณ์การบรรเลงเดี่ยวของผู้วิจัย รวมถึงความรู้ที่ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวจากครูผู้ใหญ่หลายท่าน เช่น ครูณัฐพงศ์ ไสวดีตร ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน ครูวีระชาติ สังขมาน ครูมนตรี เปรมปรีดา ผู้วิจัยจะอธิบายคุณลักษณะในแต่ละส่วน ดังนี้

1.1 ส่วนกลอนเดี่ยว

คุณลักษณะของส่วนกลอนเดี่ยว จะมีความสละสลวย ลึกซึ้ง และซับซ้อน มีการพลิกแพลงทำนองให้แตกต่างจากทำนองหลัก เพื่อเป็นกลยุทธ์ในการแสดงภูมิปัญญาของผู้แต่งและแสดงทักษะฝีมือของผู้บรรเลง ส่วนกลอนที่พบในการศึกษาวิเคราะห์เพลงเดี่ยว ได้แก่ กลอนไต่ลวด กลอนฝาก กลอนสับ กลอนพัน กลอนซ่อนตะเข็บ กลอนย้อนตะเข็บ กลอนร้อยลูกโซ่ กลอนลอดตาข่าย กลอนกระโดด และกลอนเดินตะเข็บ หรือกลอนม้วนตะเข็บ ส่วนกลอนต่าง ๆ นี้สามารถพบได้ในการบรรเลงเพลงธรรมดาเช่นกัน แต่การผูกส่วนกลอนจะมีความพิเศษและซับซ้อนน้อยกว่าส่วนกลอนที่ใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยว ผู้วิจัยจะยกตัวอย่างส่วนกลอนเปรียบเทียบให้เห็นความแตกต่างระหว่างคุณลักษณะส่วนกลอนธรรมดาและคุณลักษณะของส่วนกลอนเดี่ยว ดังนี้

⁶ Montri Tramote, *Music Letter* (Bangkok: Kasikon Bank, 1995), 51-52. (in Thai)

ทำนองหลัก

กลอนธรรมดา

กลอนเดี่ยว

Klon fak

Klon fak

Example 1 Klon fak

Source: by author

คุณลักษณะของกลอนฝากจากตัวอย่างข้างต้น ลักษณะสำนวนของกลอนธรรมดาจะมีลักษณะเรียบ ๆ ดำเนินทำนองสัมพันธ์เกาะเกี่ยวไปกับทำนองหลัก ส่วนสำนวนกลอนฝากที่ใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยวจะมีลักษณะสำนวนซับซ้อน มีการพลิกแพลงทำนองให้แตกต่างจากทำนองหลัก เสียงลูกตกบางเสียงของทางเดี่ยวอาจไม่ตรงกับเสียงลูกตกของทำนองหลัก คุณลักษณะพิเศษที่เป็นลักษณะเด่นของกลอนฝาก คือ จะมีสำนวนที่ทำหน้าที่ในการเชื่อมทำนองระหว่างวรรคในการฝากเสียงลูกตกให้ไปลงในวรรคถัดไปหรือเสียงลูกตกสุดท้าย (เสียงลูกตกหลัก) ปลายประโยคได้อย่างแยบยล

ทำนองหลัก

กลอนธรรมดา

กลอนเดี่ยว

Example 2 Klon sap

Source: by author

ลักษณะเด่นของกลอนสับ คือ การตีซ้ำเสียง เป็นสำนวนกลอนที่ใช้แสดงทักษะด้านความแม่นยำ (แม่นยำลูกแม่นยำเสียง) และแสดงทักษะด้านพลังกำลังของผู้บรรเลง คุณลักษณะของกลอนสับที่ใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยวจากตัวอย่างข้างต้น จะมีการพลิกแพลงทำนองให้แตกต่างออกไปเพื่อปกปิดเนื้อแท้ของทำนองหลักและเน้นให้สำนวนกลอนมีความโดดเด่น แต่หากเป็นกลอนสับที่ใช้สำหรับบรรเลงธรรมดา จะใช้การตีซ้ำเสียงเพียงบางส่วนเพื่อไม่ให้สำนวนกลอนแตกต่างจากทำนองหลักมากนักและเพื่อให้ทางบรรเลงมีความสัมพันธ์กลมกลืนไปกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ที่บรรเลงอยู่ในวงเดียวกัน



Example 3 Klon phan

Source: by author

คุณลักษณะกลอนพันที้ใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยวจากตัวอย่างข้างต้น ส่วนวงกลอนจะมีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองขึ้นและลงสอดสลับสับเปลี่ยนเกี่ยวพันต่อเนื่องกันไปตลอดทั้งประโยค แต่กลอนพันที้ใช้สำหรับการบรรเลงธรรมชาติ จะมีทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นและลงสอดสลับเพียงบางช่วง เพื่อไม่ให้ส่วนวงกลอนมีความแตกต่างจากทำนองหลักมากเกินไป เพราะจะทำให้ไม่กลมกลืนกับทางบรรเลงของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ

1.2 กลวิธีที่ใช้ในการบรรเลงเดี่ยว

กลวิธีการบรรเลงที่ใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยว ถือได้ว่าเป็นส่วนประกอบสำคัญที่ทำให้ทางเดี่ยวมีความพิสดารโดดเด่น กลวิธีที่ใช้ในการบรรเลงเดี่ยว แบ่งได้ 2 กลุ่ม ได้แก่ กลวิธีการบรรเลงและกลวิธีพิเศษ กลวิธีการบรรเลง หมายถึง วิธีการบรรเลงระนาดเอกที่พบการนำไปใช้ทั้งการบรรเลงทั่วไปและการบรรเลงเดี่ยว กลวิธีพิเศษ หมายถึง วิธีการบรรเลงระนาดเอกที่ใช้เฉพาะการบรรเลงเดี่ยวเท่านั้น จากการศึกษาวิเคราะห์พบกลวิธีต่าง ๆ ดังนี้

1.2.1 กลวิธีการบรรเลง

1) การตีสะบัด ได้แก่

1.1) การสะบัด 3 เสียง เช่น สะบัดคู่เสียง สะบัดเดี่ยว สะบัดแบบแบ่งมือ (สะบัดขึ้น สะบัดลง)

1.2) การตีสะบัด 2 เสียง เช่น สะบัดคู่เสียง สะบัดแบบแบ่งมือ

2) การตีสะเดาะ เช่น การสะเดาะคู่เสียง การสะเดาะมือเดียวหรือรัวสะเดาะ

3) การตีเก็บ เช่น การตีเก็บคู่ 4 การตีเก็บคู่ 8

4) การตีรัว ได้แก่

4.1) การตีรัวเสียงเดียวหรือรัวลูกเดียว เช่น การตีรัวขึ้น การตีรัวลง การตีรัวจุด

4.2) การตีรัวเป็นทำนอง เช่น การตีรัวสองลูก การตีรัวเหวี่ยง การตีรัวกระทบเสียง การตีรัวเกร็ดมือ

5) การตีแตะจังหวะ ได้แก่ การตีแตะจังหวะคู่ 4 คู่ 8

- 6) การตีชัย เช่น การตีชัยเป็นวรรคหรือประโยค การตีชัยพัน (ทั้งเที่ยวหรือท่อนเพลง) การตีชัยชัย
- 7) การตีกวาด เช่น การตีกวาดขึ้น การตีกวาดลง
- 8) การตีเหวี่ยง เช่น ตีเหวี่ยง คู่ 2 คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 คู่ 6 คู่ 7 คู่ 8
- 9) การตีกรอ
- 10) การตีไขว้

การนำกลวิธีการบรรเลงกลุ่มนี้ไปใช้ในการบรรเลงเดี่ยว สามารถนำไปใช้ในปริมาณมากน้อยเพียงใดก็ได้ตามความต้องการของผู้แต่ง แต่หากนำไปใช้ในการบรรเลงธรรมดา ต้องเลือกใช้ให้เหมาะสมกับประเภทเพลงและประเภทของวงที่กำลังบรรเลง และเพื่อให้เห็นความแตกต่างถึงการนำกลวิธีการบรรเลงมาสอดแทรกในสำนวนกลอนเดี่ยวให้เป็นรูปธรรมมากขึ้น ผู้วิจัยจะยกตัวอย่างเปรียบเทียบสำนวนกลอนทั้ง 2 แบบ ดังนี้

Example 4 *Ti kep, Ti sa-bat, Ti kha-yi*

Source: by author

จากตัวอย่างข้างต้น สำนวนกลอนธรรมดามีลักษณะการดำเนินทำนองแบบเรียบ ๆ ด้วยกลอนไต่ลวด กลุ่มเสียงและทิศทางการเคลื่อนของสำนวนกลอนมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก แต่หากเป็นสำนวนกลอนสำหรับการบรรเลงเดี่ยว ลักษณะสำนวนกลอนจะมีการตกแต่งทำนองให้มีความพิเศษด้วยการสอดแทรกกลวิธีการตีชัย (ห้องที่ 1-2 และห้องที่ 4-5) และการตีสะบัด (ห้องที่ 3) เข้าไปในการตีเก็บ โดยนำกลวิธีการบรรเลงทั้ง 3 กลวิธี มาบรรเลงสลับกันให้มีความยาวต่อเนื่องไปตลอดทั้งประโยคเพลง

ทำนองหลัก

กลอนธรรมดา

กลอนเดี่ยว

Ti rua kret mue

Ti kwat khuen

Ti kwat long

Ti khwai mue

Ti tae chang-wa

Example 5 Ti kwat, Ti khwai mue, Ti rua kret mue, Ti tae chang-wa

Source: by author

จากตัวอย่างข้างต้น ส่วนกลอนธรรมดาจะมีลักษณะการดำเนินทำนองแบบเรียบ ๆ ด้วยการตีเรียงเสียงขึ้นลงแบบกลอนไต่สวด กลุ่มเสียงและทิศทางการเคลื่อนของส่วนกลอนจะมีความสัมพันธ์สอดคล้อง ทำนองหลัก แต่หากเป็นส่วนกลอนเดี่ยวจะมีการตกแต่งทำนองด้วยการนำกลวิธีการตีกวาดและการตีไขว้มือ (ห้องที่ 1-2) การตีรั้วเกร็ดมือ (ห้องที่ 3-5) และท้ายของแต่ละวลีจะใช้วิธีการตีตะจังหะคู่ 4 มาสอดแทรกในส่วนกลอน

จากตัวอย่างส่วนกลอนข้างต้น จะเห็นได้ว่าคุณลักษณะของส่วนกลอนเดี่ยวจะมีการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเข้าไปเพื่อให้ส่วนกลอนมีความพิสดารโลดโผน ซึ่งคุณลักษณะดังกล่าวนี้เป็นสิ่งสะท้อนให้เห็นถึงคุณลักษณะเฉพาะของทางเดี่ยวที่แตกต่างจากทางบรรเลงธรรมดาทั่วไปอย่างชัดเจน

1.2.2 กลวิธีพิเศษ

- 1) การตีรั้วพื้น คือ การนำกลวิธีการตีรั้วรูปแบบต่าง ๆ มาบรรเลงติดต่อกันไปเป็นพื้นยาวไปโดยตลอดทั้งเที่ยวเพลง โดยไม่ได้จำกัดว่าต้องใช้รั้วเพียงรูปแบบเดียว แต่สามารถใช้กลวิธีอื่นมาบรรเลงผสมกันได้ เช่น การตีกวาด การตีไขว้มือ การตีเหวี่ยง ฯลฯ เพื่อสร้างความแปลกใหม่ให้แก่ทำนองตามความต้องการของผู้แต่ง ส่วนการตีรั้วที่เป็นกลวิธีพิเศษที่พบการใช้เฉพาะการบรรเลงเดี่ยวเท่านั้น ได้แก่ การตีรั้วไขว้มือ การตีรั้วแยกมือหรือรั้วฉีกอกหรือรั้วก้าว่าย ยกตัวอย่างคุณลักษณะของส่วนกลอน ดังนี้

Example 6 *Ti rua phuen*

Source: by author

จากสำนวนกลอนข้างต้น สำนวนกลอนธรรมดาในวรรคแรกดำเนินทำนองด้วยกลอนม้วนตะเจ็บ (ห้องที่ 1-2) วรรคหลังดำเนินทำนองด้วยกลอนไต่ลวด (ห้องที่ 3-5) การดำเนินทำนองของกลอนธรรมดาจะมีความสัมพันธ์กับทำนองหลักทั้งเสียงของลูกตกและทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง แต่หากเป็นสำนวนกลอนเดี่ยวแบบการตีรั้วพื้น จะใช้การตีรั้ว 2 มือสลับกัน ซึ่งจะมีพยางค์เสียงที่ถี่มากกว่าการตีเก็บธรรมดา 1 เท่า บรรเลงเป็นพื้นยาวติดต่อกันไปโดยตลอดทั้งเที่ยวเพลง กลวิธีการตีรั้วพื้นนี้ ปรากฏการนำไปใช้เฉพาะการบรรเลงเดี่ยวเท่านั้น จึงสามารถถือได้ว่าการตีรั้วพื้นเป็นคุณลักษณะที่สะท้อนคุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวระนาดเอกได้อย่างชัดเจน

- 2) การตีคาบลูกคาบดอก คือ การนำกลวิธีการตีรั้ว (หมายรวมถึงการตีรั้วทุกรูปแบบ) และการตีเก็บมาบรรเลงสลับกัน ดังที่ มนตรี ตราโมท กล่าวว่า “...เป็นคำเรียกวิธีดำเนินทำนองเพลงแบบหนึ่ง ที่ปฏิบัติพลิกแพลงให้มีวิธีบรรเลงเป็น 2 อย่างสลับกัน โดยปกติใช้เรียกทางเดี่ยวของระนาดเอก ที่มีทั้ง ‘เก็บ’ และ ‘รั้ว’ (เป็นทำนอง) สลับกัน”⁷ ความยาวของแต่ละกลวิธีที่นำมาร้อยเรียงในสำนวนกลอนอาจมีความยาวเท่ากันหรือไม่เท่ากันก็ได้ขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของผู้แต่ง ยกตัวอย่างคุณลักษณะของสำนวนกลอน ดังนี้

Example 7 *Ti khap-luk khap-dok*

Source: by author

⁷ Montri Tramote, *Thai Classical Music Jargon* (Bangkok: Kan Satsana, 1995), 6. (in Thai)

จากสำนวนกลอนข้างต้น สำนวนกลอนธรรมดาในวรรคแรกดำเนินทำนองด้วยกลอนย้อนตะเข็บ (ห้องที่ 1-2) วรรคหลังดำเนินทำนองด้วยกลอนไต่ลวด (ห้องที่ 3-5) ซึ่งเป็นการดำเนินทำนองแบบเรียบ ๆ มีความสัมพันธ์เกาะเกี่ยวไปกับทำนองหลัก ส่วนสำนวนกลอนเดี่ยวแบบการตีคาบลูกคาบดอก จะใช้กลวิธีการบรรเลงหลายวิธีมาบรรเลงผสมผสานกัน เช่น การตีเก็บ (ห้องที่ 1) การตีรัวเป็นทำนอง (ห้องที่ 2) การตีเหวี่ยง (ห้องที่ 4-5) เพื่อให้เกิดความพิสดารโลดโผนตามคุณลักษณะเฉพาะของทางเดี่ยว การตีคาบลูกคาบดอกนี้ เป็นกลวิธีพิเศษที่ปรากฏการใช้เฉพาะการบรรเลงเดี่ยวเท่านั้น จึงถือได้ว่าการตีคาบลูกคาบดอกเป็นคุณลักษณะที่สะท้อนคุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวระนาดเอกได้อย่างชัดเจน

จากการศึกษาวิเคราะห์เพลงเดี่ยวจากข้อมูลเอกสารและข้อมูลภาคสนามพบลักษณะการจัดวางกลวิธีการบรรเลงในทำนองเดี่ยว โดยแบ่งเป็น 3 ส่วน ดังนี้

ส่วนที่ 1 ช่วงต้นเพลง (เพลงท่อนเดียว: เที้ยวที่ 1, เพลงหลายท่อน: ท่อนที่ 1) พบกลวิธีการบรรเลงได้แก่

การตีสะบัด	}	การตีเก็บผสมการตีสะบัด
การตีสะเดาะ		การตีเก็บผสมการตีสะเดาะ
การตีชัย		การตีเก็บผสมการตีชัย
การตีเก็บ		การตีเก็บเป็นสำนวนกลอนต่าง ๆ
การตีกรอ		การตีกรอสอดแทรกในการตีสะบัด / การตีชัย / การตีเก็บ

ส่วนที่ 2 ช่วงกลางเพลงจนถึงช่วงท้ายเพลง (เพลงท่อนเดียว: เที้ยวที่ 2-4, เพลงหลายท่อน: ตั้งแต่ท่อน 2 เป็นต้นไป) พบกลวิธีการบรรเลง ได้แก่

การตีรัว	}	การตีรัวรูปแบบต่าง ๆ / รัวพื้น
การตีเก็บ		การตีเก็บเป็นสำนวนกลอนต่าง ๆ / เก็บพื้น
การตีแตะจังหวะ		การตีแตะจังหวะสอดแทรกในการตีรัว / การตีกวาด
การตีเหวี่ยง		การตีเหวี่ยงสอดแทรกในการตีรัว / การตีเก็บ
การตีกวาด		การตีกวาดสอดแทรกในการตีรัว / การตีเก็บ
การตีไขว้		การตีไขว้สอดแทรกในการตีรัว / การตีเก็บ
การตีคาบลูกคาบดอก		การตีเก็บผสมการตีรัวรูปแบบต่าง ๆ / การตีเหวี่ยง / การตีกวาด

ส่วนที่ 3 การลงจบเพลง พบกลวิธีการบรรเลง ได้แก่

การตีกรอ	}	การตีกรอทอดแนวลงจบ
การตีสะบัด		การตีสะบัดเฉี่ยวผสมการตีกรอ
การตีชัย		การตีชัยผสมการตีกรอ
การตีเก็บ		การตีเก็บผสมการตีกรอ
การตีรัว		การตีรัวลูกเดียวผสมการตีกรอ

การนำกลวิธีการบรรเลงต่าง ๆ เข้าไปจัดวางสอดแทรกในสำนวนกลอน ทำให้เกิดเป็นทางบรรเลงที่มีคุณลักษณะเฉพาะที่ใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือ ดังนั้นทางเดี่ยวจึงถือได้ว่าเป็นองค์ประกอบสำคัญที่สะท้อนคุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวระนาดเอกให้เกิดขึ้นอย่างเป็นรูปธรรม

2. ผู้บรรเลงเดี่ยวระนาดเอก

ทางเดี่ยวระนาดเอกเป็นทางบรรเลงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่ออวดภูมิปัญญาของผู้แต่งและอวดทักษะฝีมือของผู้บรรเลง ในการบรรเลงเดี่ยว ผู้บรรเลงระนาดเอกมีหน้าที่ถ่ายทอดทางเดี่ยวให้ผู้ฟังได้เห็นถึงความวิจิตรพิสดารของทางเดี่ยวตามที่ผู้แต่งได้ประพันธ์ไว้ ดังนั้นผู้บรรเลงเดี่ยวต้องมีคุณสมบัติและมีความสามารถมากพอที่จะถ่ายทอดทางเดี่ยวให้เกิดขึ้นเป็นรูปธรรมอย่างไม่มีข้อผิดพลาด ทักษะสำคัญที่ผู้บรรเลงเดี่ยวต้องมีได้แก่ ทักษะการบรรเลง หมายถึง ทักษะฝีมือที่แสดงออกโดยการบรรเลงเดี่ยว และทักษะทางความคิด หมายถึง ความสามารถในการคิดวิเคราะห์ การควบคุมสมาธิและอารมณ์ คุณลักษณะในแต่ละทักษะมีดังนี้

2.1 ทักษะการบรรเลง แบ่งออกเป็น 2 ด้าน ได้แก่

2.1.1 ด้านพละกำลัง ผู้บรรเลงเดี่ยวระนาดเอกต้องมีต้นทุนด้านพละกำลังหรือมีกำลังเพียงพอสำหรับการบรรเลงเดี่ยว สามารถใช้กำลังในการบรรเลงกลวิธีต่าง ๆ ได้อย่างเหมาะสมครบถ้วนสมบูรณ์ และได้วรรธตรงตามที่ผู้แต่งได้ประพันธ์ไว้ เนื่องจากกลวิธีการบรรเลงต่าง ๆ ที่อยู่ในทางเดี่ยวเป็นองค์ประกอบสำคัญที่สะท้อนคุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวระนาดเอกดังที่กล่าวมาแล้ว ดังนั้นผู้บรรเลงจึงมีบทบาทสำคัญในการถ่ายทอดทางเดี่ยวให้เกิดขึ้นเป็นรูปธรรมและเป็นเชิงประจักษ์แก่ผู้ฟัง

2.1.2 ด้านความแม่นยำ แบ่งออกเป็น 2 ด้าน ได้แก่

1) ความแม่นยำด้านทำนองเพลง

ผู้บรรเลงระนาดเอกต้องมีทักษะในการจดจำทำนองทางเดี่ยวได้อย่างแม่นยำ สามารถบรรเลงได้อย่างถูกต้องครบถ้วนตามที่ผู้แต่งได้ประพันธ์ไว้ทุกประการ

2) ความแม่นยำในการบรรเลง (แม่นยำลูกแม่นยำเสียง)

ผู้บรรเลงต้องมีทักษะในการบรรเลงกลวิธีรูปแบบต่าง ๆ ได้แม่นยำทุกพยางค์เสียงและตรงจังหวะตามที่ผู้แต่งได้ประพันธ์ไว้อย่างไม่มีจุดบกพร่อง

2.2 ทักษะทางความคิด

2.2.1 ผู้บรรเลงต้องมีทักษะในการคิดวิเคราะห์ มีประสบการณ์ในการบรรเลงเดี่ยว สามารถออกแบบแนวการบรรเลงได้เหมาะสมกับลักษณะทำนอง อารมณ์ และประเภทของเพลงเดี่ยว ซึ่งเพลงเดี่ยวแต่ละประเภทจะมีคุณลักษณะที่แตกต่างกัน หากผู้บรรเลงสามารถถ่ายทอดการบรรเลงได้ตรงตามคุณลักษณะของเพลง จะช่วยส่งเสริมให้สามารถสะท้อนคุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวได้อย่างชัดเจนและเป็นรูปธรรม

2.2.2 ทักษะการควบคุมสมาธิและอารมณ์ การควบคุมสมาธิและอารมณ์เป็นภาวะที่เกิดขึ้นภายในตัวของผู้บรรเลง ซึ่งภาวะภายในเป็นกลไกสำคัญในการกระตุ้นให้เกิดการแสดงออกทางพฤติกรรม หากผู้บรรเลงมีทักษะในการควบคุมความคิด เพื่อการจัดการสมาธิและอารมณ์ในขณะ

บรรเลงได้ จะทำให้การบรรเลงราบรื่น ไม่มีข้อผิดพลาด หรือหากเกิดปัญหาใด ๆ ก็สามารถแก้ไข
 ปัญหาเฉพาะหน้าได้อย่างเหมาะสม

เพลงเดี่ยวเป็นเพลงชั้นสูง ดังนั้นผู้บรรเลงต้องมีทักษะฝีมือมากพอที่จะสามารถบรรเลงเพลงเดี่ยวได้
 อย่างไม่มีข้อบกพร่อง ทักษะทั้ง 2 ด้านที่กล่าวมา ต้องทำงานควบคู่กันอย่างเป็นระบบและมีความสัมพันธ์
 เกื้อหนุนกัน หากทักษะส่วนใดส่วนหนึ่งบกพร่อง อาจทำให้การบรรเลงเดี่ยวไม่สมบูรณ์ และส่งผลทำให้การ
 บรรเลงไม่บรรลุผลตามวัตถุประสงค์ของการบรรเลงเดี่ยว

จากการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเอกสารและข้อมูลภาคสนามนำมาสู่การสังเคราะห์องค์ความรู้เกี่ยวกับ
 คุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวระนาดเอก ผู้วิจัยจึงได้พัฒนา “กรอบแนวคิดคุณลักษณะเฉพาะของการ
 เดี่ยวระนาดเอก” ที่สามารถใช้เป็นแนวทางในการอธิบายและการวิเคราะห์คุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยว
 ระนาดเอกได้อย่างชัดเจน ดังนี้

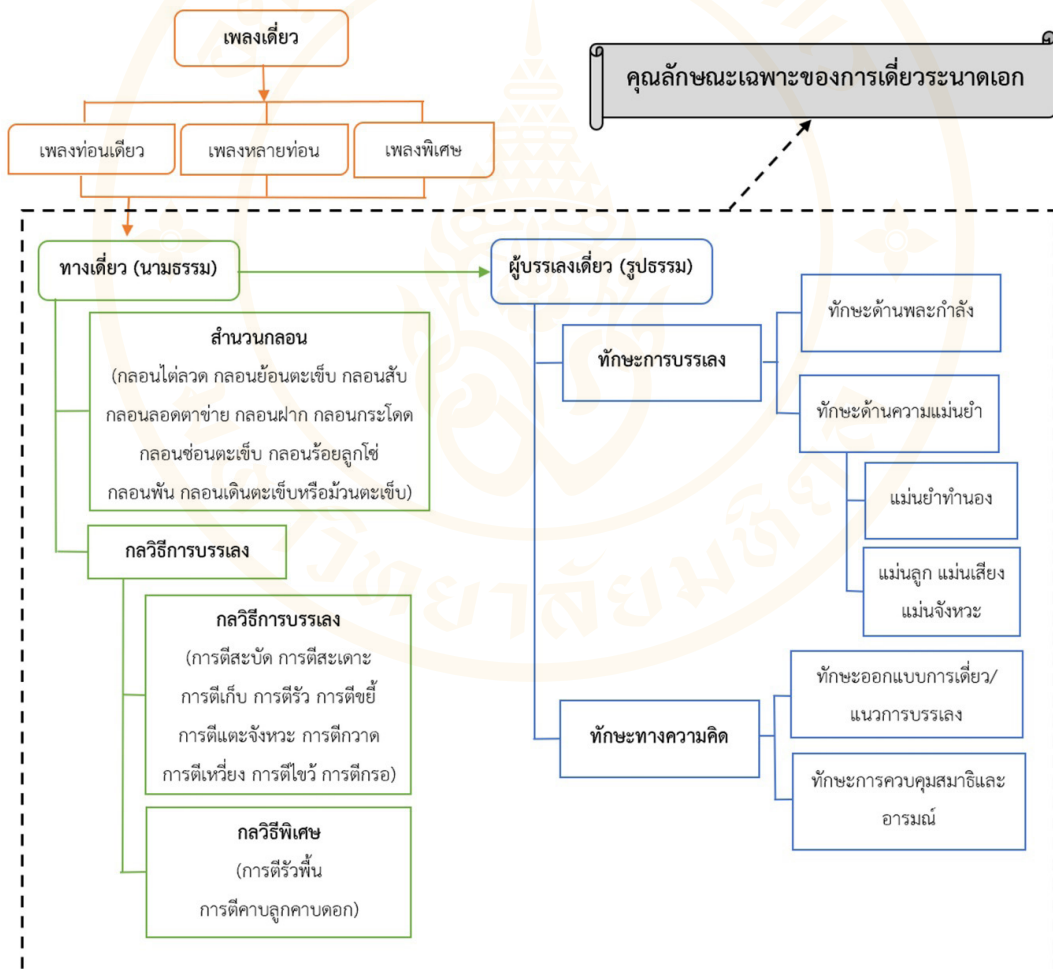


Figure 1 Conceptual framework of the specific musical characteristics of the *ranat ek* solo

Source: by author

จากกรอบแนวคิดดังกล่าว จะเห็นได้ว่าการเดี่ยวระนาดเอกเป็นการบรรเลงที่ต้องอาศัย 2 องค์ประกอบ อันได้แก่ ทางเดี่ยวและผู้บรรเลงเดี่ยว ในการขับเคลื่อนให้การบรรเลงเดี่ยวเกิดขึ้นเป็นเชิงประจักษ์ ทางเดี่ยว เป็นทางบรรเลงที่ผู้แต่งประพันธ์ขึ้นใหม่ให้มีลักษณะพิเศษตามคุณลักษณะของเพลงเดี่ยว เป็นทำนองเพลง ที่ถูกเรียบเรียงขึ้นจากสติปัญญาและภูมิรู้อันเป็นนามธรรมที่แฝงอยู่ในตัวบุคคล เพลงเดี่ยวจะสามารถแสดง ตัวตนและเกิดขึ้นเป็นรูปธรรมได้ก็ต่อเมื่อมีผู้นำเพลงเดียวนั้นมาบรรเลงให้เห็นเป็นเชิงประจักษ์ ดังนั้นผู้นำ เพลงเดี่ยวมาบรรเลง ซึ่งเรียกว่า ผู้บรรเลงเดี่ยว จึงเป็นผู้ที่ขับเคลื่อนให้เพลงเดี่ยวเกิดขึ้นเป็นรูปธรรม ให้ ผู้ฟังได้รู้ได้เห็นถึงคุณลักษณะของเพลงเดี่ยว และด้วยการนำองค์ประกอบทั้ง 2 ส่วนนี้มาผนวกเข้าด้วยกัน จึงทำให้เกิดเป็นคุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวระนาดเอก ที่สังคมรับรู้และเข้าใจไปในทิศทางเดียวกัน จนเกิดการยอมรับร่วมกันในสังคมดนตรีไทย

ประการสำคัญในการนำเสนอกรอบแนวคิดดังกล่าว นอกจากจะสามารถนำไปใช้ในการศึกษาวิเคราะห์ และอธิบายคุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวระนาดเอกในบริบทของการบรรเลงดนตรีไทยได้อย่างครอบคลุม แล้ว ยังสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์เพื่อหาความเชื่อมโยงและความแตกต่างอื่น ๆ เกี่ยวกับคุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวเครื่องดนตรีชนิดอื่น ทั้งที่อยู่ในวัฒนธรรมดนตรีไทยและวัฒนธรรม อื่น ๆ สำหรับผู้ที่สนใจในอนาคตได้อีกด้วย

สรุปผล

คุณลักษณะเฉพาะของการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก สะท้อนผ่านองค์ประกอบ 2 องค์ประกอบ ได้แก่ ทางเดี่ยวระนาดเอก และผู้บรรเลงเดี่ยวระนาดเอก คุณลักษณะแต่ละองค์ประกอบมีดังนี้

1. ทางเดี่ยวระนาดเอก ต้องประกอบด้วยส่วนประกอบ 2 ส่วน ได้แก่
 - 1.1 ส่วนวงกลอนเดี่ยว คุณลักษณะของกลอนเดี่ยวจะมีความซับซ้อนและมีการพลิกแพลง ส่วนวงกลอนให้แตกต่างจากทำนองหลัก เสียงลูกตกของทางเดี่ยวไม่จำเป็นต้องตกตรงเสียง ลูกตกของทำนองหลักทุกเสียง สามารถพลิกแพลงส่วนวงกลอนให้เสียงลูกตกไปตรงกับ เสียงลูกตกของทำนองหลักที่เสียงสุดท้ายปลายประโยคก็ได้ ส่วนวงกลอนที่พบ ได้แก่ กลอนไต่ลวด กลอนฝาก กลอนสับ กลอนพัน กลอนซ่อนตะเข็บ กลอนย้อนตะเข็บ กลอนร้อยลูกโซ่ กลอนลอดตาข่าย กลอนกระโดด กลอนเดินตะเข็บหรือกลอนม้วนตะเข็บ แต่ละกลอนจะมีลักษณะการใช้สำนวนที่หลากหลาย
 - 1.2 กลวิธีการบรรเลง เป็นส่วนที่ทำให้ทางเดี่ยวมีความพิเศษ แบ่งได้ 2 กลุ่ม ได้แก่
 - 1.2.1 กลวิธีการบรรเลง คือ วิธีการบรรเลงระนาดเอกที่นำไปใช้ได้ทั้งการบรรเลงธรรมดา และการบรรเลงเดี่ยว ได้แก่ การตีสะบัด การตีสะเดาะ การตีเก็บ การตีกรอ การตี รัว การตีขี้ การตีกวาด การตีไขว้ การตีแตะจังหวะ และการตีเหวี่ยง การนำกลวิธี การบรรเลงมาใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยว สามารถใช้ในปริมาณที่มากน้อยเพียงใด ก็ได้แล้วแต่ความต้องการของผู้แต่ง แต่หากเป็นการบรรเลงธรรมดา ต้องเลือกใช้ ให้เหมาะสมกับประเภทเพลงและประเภทวงที่บรรเลง
 - 1.2.2 กลวิธีพิเศษ คือ วิธีการบรรเลงระนาดเอกที่ใช้เฉพาะการบรรเลงเดี่ยวเท่านั้น ได้แก่ การตีรวพื้นและการตีคาบลูกคาบดอก

การจัดวางกลวิธีการบรรเลงสอดแทรกในทางเดี่ยว แบ่งได้ 3 ช่วง ได้แก่ 1) ช่วงต้นเพลง พบกลวิธีการบรรเลง ได้แก่ การตีสะบัด การตีสะเดาะ การตีชัย การตีเก็บ และการตีกรอ 2) ช่วงกลางเพลงจนถึงช่วงท้ายเพลง พบกลวิธีการบรรเลง ได้แก่ การตีรั้ว การตีเก็บ การตีตะจังหะ การตีเหวี่ยง การตีกวาด การตีไขว้ และการตีคาบลูกคาบดอก และ 3) การลงจบเพลง พบกลวิธีการบรรเลง ได้แก่ การตีกรอ การตีสะบัด การตีชัย การตีเก็บ และการตีรั้ว

2. ผู้บรรเลงเดี่ยวระนาดเอก มีหน้าที่ถ่ายทอดทางเดี่ยวให้ผู้ฟังได้เห็นถึงความวิจิตรพิสดารของทางเดี่ยว คุณสมบัติสำคัญที่ผู้บรรเลงเดี่ยวต้องมีประกอบด้วย 2 ทักษะ ได้แก่

2.1 ทักษะการบรรเลง คือ ทักษะฝีมือที่แสดงออกโดยการบรรเลงเดี่ยว มี 2 ด้าน ได้แก่

2.1.1 ด้านพละกำลัง ผู้บรรเลงเดี่ยวต้องมีกำลังเพียงพอในการบรรเลงเดี่ยว รวมถึงต้องมีทักษะในการใช้กำลังให้เหมาะสมกับกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวเพลงนั้น ๆ

2.1.2 ด้านความแม่นยำ แบ่งเป็น 2 ด้าน ได้แก่ ความแม่นยำในการจดจำทำนองและความแม่นยำในการบรรเลง (แม่นยำลูกแม่นยำเสียง) ผู้บรรเลงเดี่ยวต้องสามารถบรรเลงได้อย่างถูกต้องแม่นยำครบถ้วนทุกประการ รวมถึงสามารถควบคุมลักษณะเสียงควบคุมการตีคาบลูกคาบดอก (ตีเก็บสลับตีรั้ว) ได้อย่างสนิทสนมครบถ้วนทุกพยางค์ และบรรเลงกลวิธีที่มีความโลดโผนพิสดารได้ถูกต้อง ตรงลูกตรงเสียง และตรงจังหะอย่างไม่มีข้อผิดพลาด

2.2 ทักษะทางความคิด ผู้บรรเลงเดี่ยวต้องมีทักษะในการคิดวิเคราะห์ สามารถออกแบบการบรรเลงเพลงเดี่ยวได้อย่างเหมาะสมกับอรรถรสและลักษณะของเพลงเดี่ยว รวมถึงมีทักษะในการควบคุมสมาธิและอารมณ์ในขณะบรรเลง สามารถแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าได้อย่างเหมาะสม

องค์ประกอบทั้ง 2 ส่วน อันได้แก่ ทางเดี่ยวระนาดเอกและผู้บรรเลงเดี่ยวระนาดเอก ต้องมีความเหมาะสมกัน โดยเฉพาะความสามารถของผู้บรรเลงเดี่ยวกับทางเดี่ยว เพราะการเดี่ยวระนาดเอกมิใช่แค่เพียงการบรรเลงระนาดเอกให้จบไปตามทำนองเพลงเท่านั้น แต่ต้องสามารถถ่ายทอดการบรรเลงได้อย่างมีสุนทรีย์และครบถ้วนตามจุดประสงค์ของการเดี่ยวด้วย

อภิปรายผล

จากการศึกษาวิเคราะห์คุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวระนาดเอก ผู้วิจัยพบประเด็นที่มโนและมีความสำคัญ ดังนี้

ประเด็นที่ 1 การเดี่ยวระนาดเอกเป็นการบรรเลงที่ประกอบไปด้วยกลยุทธการบรรเลง ผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการทำให้การเดี่ยวระนาดเอกมีคุณลักษณะเฉพาะที่ชัดเจน คือ ผู้แต่งทางเดี่ยวและผู้บรรเลงเดี่ยว ทั้ง 2 บทบาทนี้มีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกัน แต่มีบทบาทหน้าที่และวิธีการแสดงออกที่ต่างกัน ผู้แต่งทางเดี่ยว คือ ผู้ที่คิดประดิษฐ์ทางเดี่ยวด้วยปฏิภาณของตน จากประสบการณ์และภูมิรู้ที่ฝังอยู่ภายในตนอันเป็นนามธรรมให้เป็นทางบรรเลงที่มีความวิจิตรพิสดารตามแบบแผนของเพลงเดี่ยว โดยผู้แต่งจะพิจารณาบริบทต่าง ๆ ของลักษณะเพลงต้นแบบที่นำมาประพันธ์ เช่น ประเภทของเพลง โครงสร้างเพลง ทำนองเพลง ซึ่งสอดคล้องกับ ดุซภูมิ มีป้อม ที่กล่าวว่า “ในการประพันธ์ทางเดี่ยวต้องคำนึงถึงระดับเสียงและสำนวนกลอน

ให้มีความสอดคล้องไปกับทำนองเพลงโดยยึดลูกตกของเนื้อเพลงเป็นหลัก”⁸ วัฒนธรรมการเดี่ยวตั้งแต่อดีตเป็นการบรรเลงที่ใช้สำหรับประชันฝีมือ ในการประชันแต่ละครั้งผู้แต่งจะต้องวางแผนการประพันธ์ทางเดี่ยวให้มีความพิเศษเหนือชั้นกว่าคู่ประชัน แต่ที่สำคัญทางเดี่ยวต้องมีความเหมาะสมกับฝีมือของผู้บรรเลงเดี่ยวด้วย ซึ่งผู้บรรเลงเดี่ยวแต่ละคนจะมีความโดดเด่นด้านทักษะฝีมือและมีรสนิยมที่แตกต่างกัน ดังนั้นผู้แต่งจะต้องใช้ประสบการณ์และภูมิความรู้ประเมินความสามารถของผู้บรรเลง และต้องออกแบบทางเดี่ยวให้เหมาะสมสอดคล้องกับความสามารถของผู้บรรเลง เพื่อช่วยส่งเสริมให้ผู้บรรเลงสามารถแสดงฝีมือได้อย่างเต็มที่ ซึ่งเป็นกลยุทธ์อย่างหนึ่งที่จะช่วยให้การบรรเลงเดี่ยวมีความสมบูรณ์เป็นรูปธรรม บรรลุตามจุดประสงค์ของการบรรเลงเดี่ยวและสามารถชนะคู่ประชันได้

ประเด็นที่ 2 โครงสร้างเพลงเดี่ยวระนาดเอกที่พบจากการศึกษาวิเคราะห์ มี 3 ลักษณะ คือ 1) เพลงท่อนเดี่ยว เช่น เพลงเดี่ยวพญาโศก เพลงเดี่ยวนารายณ์แปลงรูป 2) เพลงหลายท่อน เช่น เพลงเดี่ยวต่อรูป เพลงเดี่ยวสารถิ และ 3) เพลงที่มีลักษณะพิเศษ เช่น เพลงเดี่ยวลาวแพน เพลงเดี่ยวเชิดนอก ทางเดี่ยวที่ปรากฏในปัจจุบันจะเห็นได้ว่า เพลง 1 เพลง ปรากฏมีทางเดี่ยวหลายทาง ปัจจัยที่ทำให้ทางเดี่ยวมีหลายทางประการหนึ่งเกิดจากความสามารถของผู้บรรเลงเดี่ยวที่มีศักยภาพต่างกันซึ่งได้กล่าวแล้วในประเด็นที่ 1 และอีกประการหนึ่งเกิดจากค่านิยมของนักดนตรีไทยในแต่ละยุคสมัยมีรสนิยมและมีความชอบที่แตกต่างกัน เพื่อรักษาให้ดนตรีไทยยังคงได้รับความสนใจและความนิยมในสังคม คีตกวีจึงต้องปรับปรุงทางเดี่ยวให้สอดคล้องกับค่านิยมของผู้ฟังในแต่ละช่วงเวลา ด้วยการปรับปรุงพัฒนาทางเดี่ยวให้สอดคล้องกับค่านิยมนี้เอง จึงทำให้เพลงเดี่ยวที่เกิดขึ้นในปัจจุบันมีความหลากหลายมากกว่าในอดีต แต่เมื่อผู้วิจัยศึกษาวิเคราะห์ลักษณะทำนอง สำนวนกลอน และกลวิธีการบรรเลง พบว่าผู้แต่งทางเดี่ยวทำให้ทางเดี่ยวเกิดความวิจิตรพิสดารด้วยวิธีการ 1) สร้างสำนวนกลอนให้มีความซับซ้อนอย่างมีชั้นเชิงและพลิกแพลงสำนวนกลอนให้แตกต่างจากทำนองหลัก และ 2) สร้างความพิสดารโศกโศกด้วยการสอดแทรกกลวิธีพิเศษต่าง ๆ จึงทำให้เห็นได้ว่า ไม่ว่าเพลงเดี่ยวนั้น ๆ จะมีโครงสร้างและมีลักษณะทำนองเป็นอย่างไร และอยู่ในช่วงสมัยใดก็ตาม คุณลักษณะของสำนวนกลอนเดี่ยวและกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวก็จะมีคุณลักษณะดังที่กล่าวไว้ในผลการวิจัยทั้งสิ้น

ประเด็นที่ 3 ผู้บรรเลงเดี่ยว คือ ผู้ถ่ายทอดทางเดี่ยวให้เกิดขึ้นเป็นรูปธรรมให้ผู้ฟังได้เห็นถึงความวิจิตรพิสดารของทางเดี่ยวที่ผู้แต่งได้ประพันธ์ไว้ ผู้บรรเลงจะต้องมีความสมบูรณ์พร้อมทั้งทักษะการบรรเลงและทักษะทางความคิด นอกจากต้องจดจำทำนองทางเดี่ยวได้อย่างแม่นยำและสามารถบรรเลงกลวิธีต่าง ๆ ได้อย่างถูกต้องแล้ว การวางแผนเพลง (ความช้า-เร็ว) ก็เป็นอีกส่วนหนึ่งที่ต้องให้ความสำคัญ ผลจากการศึกษาวิเคราะห์พบว่า การวางแผนเพลงในการบรรเลงเดี่ยว ไม่สามารถกำหนดได้ว่าต้องเริ่มที่ความเร็วในระดับใดตามทศนะของ สิริชัยชาญ พักจำรูญ ที่ได้ยกตัวอย่างแนวการบรรเลงเพลงเดี่ยวพญาโศก สรุปความได้ว่าระนาดเอกจะบรรเลงทั้งหมด 4 เที้ยว เที้ยวที่ 1 สะบัด สะเดาะ ขยี้ เที้ยวที่ 2 คาบลูกคาบดอก เที้ยวที่ 3 รวพื้น และเที้ยวที่ 4 เก็บพื้น การวางแผนทั้ง 4 เที้ยวนี้ ต้องวางแผนความเร็วให้อยู่ในระดับที่ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์ ซึ่งไม่สามารถกำหนดได้ว่าต้องมีความเร็วอยู่ในระดับใด ต้องพิจารณาให้เหมาะสมกับขีดความสามารถของผู้บรรเลงเป็นสำคัญ⁹ ซึ่งสอดคล้องกับทศนะของ ไชยยะ ทางมีศรี ที่แสดง

⁸ Dussadee Meepom, “The Musical Solo-Composition of the Ranat Thum in Sut Sa-nguan Si Chan and Sam Chan,” *Journal of Thitath Watthanatham* 20, no. 1 (January-June 2021): 24. (in Thai)

⁹ Sirichaicharn Fachamroon, “The identity of the *ranat ek solo*,” interview by Nittaya Rusamai, January 28, 2022.

ทัศนะไว้สรุปความว่า แนวความซ้ำเร็วที่ใช้ในการบรรเลงเดี่ยว คือ แนวทวิ หมายถึง การบรรเลงที่ค่อย ๆ เพิ่มแนวขึ้นไปเป็นลำดับขั้นตามความเหมาะสมของลักษณะทำนอง การวางแผนการบรรเลงต้องพิจารณาว่า เพลงเดี่ยวนั้นมีลักษณะทำนองเป็นอย่างไร บรรเลงกี่เที่ยว และมีทั้งหมดกี่ท่อน และที่สำคัญต้องดูความสามารถของผู้บรรเลงเป็นหลัก ส่วนเรื่องของระดับความเร็วในการบรรเลงเดี่ยวนั้น ไม่สามารถระบุได้ว่าจะต้องมีความเร็วอยู่ในระดับใด แต่หลักการสำคัญที่ควรยึดถือปฏิบัติ คือ การได้ระดับความเร็วแบบขั้นบันได¹⁰ จะเห็นได้ว่าการวางแผนเพลงในการบรรเลงเดี่ยวจะมีความแตกต่างกันไปตามลักษณะของเพลงเดี่ยว ดังนั้น ผู้บรรเลงจะต้องพิจารณาวางแผนให้เหมาะสมกับความสามารถของตนและเหมาะสมกับลักษณะของเพลงเดี่ยวนั้น ๆ

ประเด็นที่ 4 สืบเนื่องจากผลการวิจัยที่กล่าวถึงลักษณะกลอนระนาดเอกแบบกลอนธรรมดาและกลอนเดี่ยว จะเห็นได้ว่าปัจจัยที่ทำให้ลักษณะทางบรรเลงของทั้ง 2 แบบ มีความแตกต่างกัน เกิดจากการร้อยเรียงสำนวนกลอนและการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลง ซึ่งได้อธิบายและยกตัวอย่างเปรียบเทียบสำนวนกลอนให้เห็นเป็นรูปธรรมแล้วในผลการวิจัย จากที่ผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลทำให้พบประเด็นที่มีนัยสำคัญที่นักดนตรีไทยควรให้ความสำคัญและนำมาเป็นหลักในการคิดออกแบบสำนวนกลอน อีกทั้งควรคำนึงถึงทุกครั้งที่จะบรรเลง คือ วัตถุประสงค์ในการบรรเลง อธิบายคือ ในการบรรเลงแต่ละครั้ง ผู้บรรเลงควรทราบถึงวัตถุประสงค์และบริบทของการบรรเลง อาทิ บรรเลงเพื่อประกอบพิธีกรรม บรรเลงเพื่อประกอบการแสดง บรรเลงเพื่อการขับกล่อม หรือบรรเลงเพื่อการประชันอวดฝีมือ เป็นต้น ทั้งนี้ด้วยเพราะคุณลักษณะของการบรรเลงในแต่ละบริบทจะมีความแตกต่างกัน ซึ่งจะเป็นผลสืบเนื่องไปถึงเรื่องการผูกสำนวนกลอนและการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงให้เป็นทางบรรเลงที่เหมาะสมกับวัตถุประสงค์และบริบทของการบรรเลง รวมถึงการประดิษฐ์เสียงและการควบคุมเสียงในขณะบรรเลง เมื่อผู้บรรเลงเข้าใจถึงวัตถุประสงค์และบริบทต่าง ๆ จะทำให้การบรรเลงนั้นมีคุณภาพและบรรลุเป้าหมายตามวัตถุประสงค์ของการบรรเลง

ข้อเสนอแนะ

การวิจัยนี้ศึกษาเพียงคุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวระนาดเอก ยังมีคุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวอีกหลายเครื่องมือที่ควรค่าที่จะนำมาศึกษาเป็นงานวิจัยสืบเนื่อง อีกทั้งยังมีบูรพาจารย์ทางดนตรีไทยหลายท่านและหลายสำนัก ที่มีคุณลักษณะเฉพาะตนและมืองค์ความรู้ต่าง ๆ ที่แฝงไว้เฉพาะตัวบุคคล อันเป็นสิ่งที่ควรค่ายิ่งในการศึกษาเชิงลึก เพื่อนำองค์ความรู้ต่าง ๆ มาขยายความรู้สำหรับต่อยอดในการศึกษาบริบทอื่น ๆ หากมีผู้ใดศึกษาเกี่ยวกับองค์ความรู้และคุณลักษณะเฉพาะดังกล่าวแล้วนำมาขยายความและเผยแพร่จะเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อวงวิชาการดนตรีไทย อีกทั้งยังเป็นการสืบทอดและส่งต่อองค์ความรู้ศาสตร์ดุริยางคศิลป์ให้คงอยู่คู่ชาติไทยต่อไป

¹⁰ Chaiya Thangmisi, "The identity of the *ranat ek solo*," interview by Nittaya Rusamai, February 17, 2022.

บรรณานุกรม

- Fachamroon, Sirichaicharn. "The identity of the *ranat ek solo*." Interview by Nittaya Rusamai. January 28, 2022.
- Laddaon, Sakchai. "The identity of the *ranat ek solo*." Interview by Nittaya Rusamai. February 16, 2022.
- Meepom, Dussadee. "The Musical Solo-Composition of the Ranat Thum in Sut Sa-nguan Si Chan and Sam Chan." *Journal of Thithat Watthanatham* 20, no. 1 (January-June 2021): 23-45. (in Thai)
- Pikulstri, Chalernsak. *Music Appreciation: Thai Classical Music*. 2nd ed. Bangkok: Odeon Store, 1999. (in Thai)
- Sikkhakoson, Thawon. *The Master of Thai Classical Music from the Historical Event from the Overture Movie*. Bangkok: Siamparitut Publishing, 2016. (in Thai)
- Thamviharn, Sangobseuk. *Thai Classical Music*. 4th ed. Bangkok: Chulalongkorn University Printing, 2023. (in Thai)
- Thangmisi, Chaiya. "The identity of the *ranat ek solo*." Interview by Nittaya Rusamai. February 17, 2022.
- Tramote, Montri. *Music Letter*. Bangkok: Kasikon Bank, 1995. (in Thai)
- Tramote, Montri. *Thai Classical Music Jargon*. Bangkok: Kan Satsana, 1995. (in Thai)

หลักการของทำนองลูกเต่า

THE PRINCIPLES OF LUK THAO MELODIES

วีรศิลป์ ห่วงประเสริฐ*
Weerasil Huangprasert*

บทคัดย่อ

ลูกเต่ามีหลักการ 6 ประการ ได้แก่ 1) ทำนอง จำแนกได้ 2 ลักษณะ คือ ลูกเต่าแท้และลูกเต่าพลิกเพลง 2) บันไดเสียงและเสียงควบคุม นิยมใช้เสียงขั้นที่ 1 2 3 5 และ 6 ของบันไดเสียงเป็นเสียงควบคุม โดยมีวิธีการใช้ 2 วิธี คือ กำหนดให้สัมพันธ์กับทำนองก่อนเริ่มลูกเต่า และกำหนดให้เป็นอิสระ ไม่สัมพันธ์กับทำนองก่อนเริ่มลูกเต่า 3) ขนาดความยาว ต้องมีความยาวอย่างน้อยครึ่งจังหวะหน้าทับหรือเต็มจังหวะหน้าทับของหน้าทับปรบไก่หรือหน้าทับสองไม้ 4) ตำแหน่ง นิยมวางไว้ครึ่งแรกของจังหวะหน้าทับ ในตำแหน่งแรกของท่อน 5) หน้าที่มี 4 หน้า คือ เต็มให้ครบจังหวะหน้าทับ เชื่อมทำนอง สื่อถึงการจะเปลี่ยนแปลงและขึ้นต้นและลงจบ และ 6) การขับร้อง มีการวางตำแหน่งคำร้องต่างจากเพลงที่ไม่มีลูกเต่า และสามารถร้องหรือไม่ร้องลูกเต่าก็ได้ ขึ้นอยู่กับการกำหนดใช้เสียงควบคุม

คำสำคัญ : ลูกเต่า/ หลักการของเพลงไทย/ ดนตรีไทย

Abstract

The six principles of Luk thao melodies are: 1) Melody: This can be divided into two types - true Luk thao and modified Luk thao melodies; 2) Mode and control notes: The first, second, third, fifth and sixth notes are the preferred control notes. There are two performance techniques - one involves the use of fixed notes which are predetermined for correlation with the melody while the other allows the use of free notes that are not correlated with the melody; 3) Melodic length: Luk thao melody must be at least half the length of Nathap rhythm or full length of the Nathap Propkai or Nathap Song Mai rhythms; 4) Position: Luk thao melody is usually played during the first half of Nathap rhythm, being placed at the opening section of a part; 5) Function: The four functions of Luk thao melo-

* อาจารย์ วิทยาลัยนาฏศิลปบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, bankweerasil@gmail.com

* Lecturer, Lopburi College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts, bankweerasil@gmail.com

dy are completion of a Nathap rhythm, connecting the melodies, signifying an impending change, providing an opening and closing of a song; and 6) Singing: Lyric placement in a Luk thao melody differs from that in a song without a Luk thao melody. Luk thao melody may or may not be accompanied by singing, depending on the types of its control notes.

Keywords: Luk thao/ Principles of Thai Songs/ Thai Music

บทนำ

“เท่า” หรือ “ลูกเท่า” เป็นศัพท์เฉพาะของดนตรีไทย หมายถึง “ทำนองเพลงพิเศษตอนหนึ่ง ซึ่งไม่มีความหมายในตัวอย่างไร หากแต่มีความประสงค์อยู่อย่างเดียวเพียงให้ทำนองนั้นยืนอยู่ ณ เสียงใดเสียงหนึ่ง แต่เพียงเสียงเดียว”¹ แม้ว่าจะเป็นทำนองที่ไม่มีใจความพิเศษประการใด แต่ปรากฏว่าเพลงไทยจำนวนมาก มีทำนองลูกเท่าแทรกอยู่เสมอในทำนองเพลง บางเพลงแทรกไว้หลายครั้ง หลายเสียง และหลายช่วงตอน ซึ่งอนุมานได้ว่าลูกเท่าเป็นทำนองที่สำคัญประเภทหนึ่งของเพลงไทย และยังสามารถกล่าวได้ว่าเป็นลักษณะพิเศษประการหนึ่งของเพลงไทยอีกด้วย แต่อย่างไรก็ตาม งานวิชาการที่อธิบายเรื่องลูกเท่ากลับมีน้อยมาก ปรากฏเป็นเพียงความสั้น ๆ ตอนหนึ่งในหนังสือ และมีคำอธิบายอย่างกว้าง ๆ ดังเช่นในหนังสือคำบรรยายวิชา ดุริยางคศาสตร์ ของ มนตรี ตราโมท กล่าวถึงความหมาย ขนาดความยาว การใช้ขึ้นเสียง² หนังสือสารานุกรม ศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ของราชบัณฑิตยสถาน กล่าวถึงความหมายและหน้าที่³ หรือหนังสือของ นักวิชาการอื่น ๆ ก็เช่นกัน ด้วยงานเขียนวิชาการที่เกี่ยวข้องกับลูกเท่ามีจำนวนน้อยและมีคำอธิบายที่ค่อนข้างสั้น จึงอาจเป็นผลให้นักดนตรีในปัจจุบันหลายคนมีความรู้ความเข้าใจเรื่องลูกเท่าที่คลาดเคลื่อนหลายประการ ซึ่งผู้เขียนประสบกับตัวเองหลายครั้ง เช่น เข้าใจว่าลูกเท่าตอนต้นเพลงเป็นทำนองท้ายเพลง ลูกเท่าท้ายจังหวะหน้าทับเป็นต้นจังหวะหน้าทับ สับสนว่าควรส่งลูกเท่าให้ร้องหรือไม่ ฯลฯ เป็นผลให้การบรรเลงเกิดข้อผิดพลาด อย่างการบรรเลงขาดหรือเกิน บรรเลงคร่อมกับจังหวะหน้าทับ ซึ่งในทางหลักการ ถือว่าผิดร้ายแรง หากเป็นการประชันหรือประกวดจะถูกตัดสินว่าแพ้ทันที หรือหากมองในแง่ของภูมิรู้ซึ่งนักดนตรีไทยให้ความสำคัญ ย่อมหมายถึงเป็นผู้มีความรู้ชั้นน้อย

ด้วยเหตุนี้ ผู้เขียนจึงทำการค้นคว้าเรียบเรียงเป็นบทความวิชาการ เพื่อขยายองค์ความรู้ของลูกเท่าให้กว้างและมีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น โดยมุ่งเน้นในเรื่องของหลักการ เพื่อสามารถนำไปพิจารณาปฏิบัติใช้ได้ อย่างถูกต้อง แต่ได้สอดแทรกข้อสังเกตและประเด็นที่น่าสนใจเข้าไว้ด้วย เพื่อประโยชน์ของการศึกษาในอนาคต อนึ่ง บทความนี้เริ่มค้นคว้าเรียบเรียงตั้งแต่ พ.ศ. 2564 ในระยะเวลาเดียวกัน อัศนีย์ เปลียนศรี ได้ตีพิมพ์หนังสือพินิจเพลงไทย เล่ม 1 เป็นหนังสือว่าด้วยเรื่องลูกเท่าโดยเฉพาะ แต่อย่างไรก็ตาม ผู้เขียนมีประเด็น ความเห็น และวิธีในการอธิบายที่ต่างกัน ผลของการศึกษาจึงต่างกัน

¹ Montri Tramote, *A Glossary of Musical Terms*, 3rd ed. (Bangkok: Kaan Sasana, 1988), 15. (in Thai)

² Boontham Tramote, *Lecture Notes for Thai Musicology Class* (Bangkok: Chuanpim, 2002), 60-63. (in Thai)

³ The Royal Society, *Encyclopedia of Thai Musical Terms: Songs and Musical Instruments*, 2nd ed. (Bangkok: Sahamitra Printing, 2002), 86. (in Thai)

ทำนองสามารถจำแนกได้ 2 ลักษณะสำคัญ ดังนี้

- **แบบเสียงเดี่ยว** เป็นการดำเนินทำนองด้วยโน้ตเพียงเสียงเดี่ยว มีลักษณะคล้ายกับเสียงเดี่ยว (tone) ทำนองเรียบไม่มีสูงต่ำ ลูกเต๋าลักษณะนี้เป็นแม่บทก่อนที่จะเกิดทำนองลูกเต๋าลักษณะอื่น ๆ หากไว้ในเพลงอัตราสองชั้นหรือชั้นเดียว มีตัวอย่างดังนี้

สองชั้น				ชั้นเดียว			
-	-	-	-	-	-	-	-

Source: by author

- **แบบผสมเสียง** เป็นการนำลูกเท่าเสียงเดี่ยวมาตกแต่งด้วยการแทรกโน้ตเสียงอื่น ๆ ทำให้เกิดทำนองสูงต่ำ ไม่ได้ยืนย่ำเสียงเดิมตลอดทำนองอย่างลักษณะแรก แต่มีข้อบังคับว่าต้องรักษาเสียงหลักหรือเสียงควบคุมให้อยู่ในตำแหน่งลูกตกเป็นเสียงเดียวกันโดยตลอด ตั้งแต่ครึ่งจนถึงเต็มจังหวะหน้าทับ (รายละเอียดจะกล่าวในลำดับถัดไป) และหรือมีการย่ำเสียงควบคุมในตำแหน่งอื่น ๆ เช่นในตำแหน่งตกจังหวะฉิ่งหรือพยางค์เสียงย่อยในแต่ละห้องเพลงร่วมด้วย ดังนั้นแม้ว่าจะมีการแทรกเสียงอื่นที่ไม่ใช่เสียงหลักทำให้เกิดทำนองสูงต่ำ แต่ภาพรวมแล้วยังคงลักษณะสำคัญของลูกเท่า คือการยืนย่ำเสียงใดเสียงหนึ่งยาว ๆ ส่วนทำนองจะดำเนินไปเช่นไรขึ้นอยู่กับความประสงค์ของผู้ประพันธ์ เช่น ดำเนินทำนองในลักษณะทางพื้น เก็บกรอ ลูกลื้อ-ลูกขัด-ลูกเหลื่อม หรือสอดแทรกสำเนียงภาษากีย่อมได้ ซึ่งนักประพันธ์เพลงได้รังสรรค์ไว้มากมาย โดยพยายามประพันธ์ให้แตกต่างไม่ซ้ำกัน เพื่ออวดสติปัญญาในการประพันธ์ จึงปรากฏมีทำนองลูกเท่าที่ไพเราะและมีเอกลักษณ์โดดเด่นจำนวนมาก ขอยกตัวอย่างทำนองลูกเท่าสามชิ้นต่าง ๆ ดังนี้

ทำนองที่ 1 (ที่นิยมทั่วไป)

-	-	-	ด	-	(รี)	(รี)	(รี)	-	-	-	ม	-	(รี)	(รี)	(รี)	-	ช	-	ท	ล	ช	-	(รี)	-	ช	ล	ท	ด	(รี)	-	(รี)
---	---	---	---	---	------	------	------	---	---	---	---	---	------	------	------	---	---	---	---	---	---	---	------	---	---	---	---	---	------	---	------

ทำนองที่ 2 (ในเพลงโหมโรงพม่าวัด)

-	ม	พ	(ช)	พ	ม	พ	(ช)	พ	ม	ล	(ช)	พ	ม	พ	(ช)	ล	ร	ล	(ช)	ล	ด	ล	(ช)	ล	ร	ล	(ช)	ล	ด	ล	(ช)
---	---	---	-----	---	---	---	-----	---	---	---	-----	---	---	---	-----	---	---	---	-----	---	---	---	-----	---	---	---	-----	---	---	---	-----

ทำนองที่ 3 (ในเพลงแขกมอญบางขุนพรหม)

-	-	-	(ช)	-	-	พ	(ช)	-	-	ล	(ช)	พ	ร	พ	(ช)	-	-	ล	(ช)	พ	ร	พ	ร	-	-	ด	ร	พ	(ช)	พ	(ช)
---	---	---	-----	---	---	---	-----	---	---	---	-----	---	---	---	-----	---	---	---	-----	---	---	---	---	---	---	---	---	---	-----	---	-----

ทำนองที่ 4 (ในเพลงขอมเงิน)

-	ล	ล	ล	-	ช	-	ล	-	ด	-	ร	-	(พ)	-	-	ร	ช	พ	ร	-	(พ)	-	-	ด	ร	พ	ช	พ	ล	ช	(พ)
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	-----	---	---	---	---	---	---	---	-----	---	---	---	---	---	---	---	---	---	-----

Example 2 Polyphonic Luk thao

Source: by author

มีข้อควรพึงระวังว่า บางทำนองที่มีการย่ำเสียงเดิมหลาย ๆ ครั้ง ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับลูกเต๋า แต่ไม่จัดว่าเป็นลูกเต๋า เช่น ทำนองลูกโยน ทำนองซุ่ม ทำนองรัว ฯลฯ ทั้งนี้จำเป็นต้องพิจารณาบริบทอื่นประกอบด้วย เช่น ขนาดความยาว ตำแหน่ง หน้าที่ ทางร้อง ซึ่งจะได้อธิบายในลำดับถัดไป

ส่วนทางร้องของลูกเต๋า มีลักษณะทำนองเรียบ ๆ และไม่ได้ประพันธ์ไว้หลากหลายอย่างดนตรี มักเป็นทำนองที่มีลักษณะคล้าย ๆ กัน⁴ มีตัวอย่างดังนี้

ทำนองที่ 1

-	-	-	-	-	-	เออ	-	-	-	เฮอ	เออ เฮอเอิง - เงอ	-	-	-	เออ	-	-	-	เออ	-	เออ	-	เฮอ	-	เออ	เฮอเอิง - เงอ
-	-	-	-	-	-	(ช)	-	-	-	ล	(ช) (รี) (ช) - (ช)	-	-	-	พ	-	-	-	(ช)	-	พ	-	(ช)	-	พ	(รี) (ช) - (ช)

ทำนองที่ 2

- - -	- - - เออ	- - - เฮ้อ	เออ ห่อเอิง - เงอ	- - - เอ้อ	- ห่อ เออ ห่อเอิง	- - ฮึ เงอ	เออ ห่อเอิง - เงย
- - - -	- - - (ฮ)	- - - ล	(ฮ) ลิฮ - (ฮ)	- - - ฟ	- ฮ ฟ ฮ ท	- - ค ทล	(ฮ) ลิฮ - (ฮ)

Example 3 Luk thao in a singing melody

Source: by author

2) ลักษณะลูกเต๋าวลิกแพลง คือ การดัดแปลงทำนองลูกเต๋าทิ้งไว้ในรูปของสำนวนอื่น ๆ ที่ไม่ใช่ลักษณะของลูกเต๋า ปรางภู 2 ลักษณะ ดังนี้

⁴ Thuam Prasittikul, "Different Sounds in Singing Thai Songs," in *Handout for the 4th Academic Seminar The Development of Thai Music Standard Criteria in Singing Thai Songs*, Photocopies (n.p., 1999), 7. (in Thai)

- **พลิกเพลงในรูปของเนื้อเพลง** คือ การดัดแปลงทำนองลูกเท่าให้อยู่ในรูปของเนื้อเพลง หากพิจารณาทำนองจะไม่ทราบว่าเป็นลูกเท่า เพราะทำนองไม่เหลือเค้าโครงความเป็นลูกเท่า โดยมากปรากฏในอัตราสามชั้น เช่น ต้นเพลงฉิ่ง ลมพัดชายเขา สร้อยมยุรา พญาโคก เขมมอญ (ท่อน 3) สืบท (ท่อน 1) บุหลัน (ท่อน 1) ฯลฯ เหตุเพราะว่าเมื่อขยายทำนองจากสองชั้นเป็นสามชั้น ลูกเท่าสองชั้นที่ยืนย้าอยู่เสียงใดเสียงหนึ่งยาว ๆ ก็มีความยาวเป็นเท่าทวีคูณ เพลงใดมีลูกเท่ามากก็ต้องยืนย้าเสียงหลาย ๆ ครั้ง ทำให้เพลงขาดความไพเราะ นักประพันธ์เพลงจึงพลิกเพลงลูกเท่าให้อยู่ในรูปของเนื้อเพลงแทน เพราะสามารถตกแต่งทำนองให้เคลื่อนที่ไปทิศทางใดก็ได้ ไม่ต้องย้าอยู่เสียงเดิมยาว ๆ⁵ คงรักษาแต่เพียงเสียงลูกตกเป็นสำคัญ (โดยมากนิยมรักษาเฉพาะลูกตกสุดท้าย) ส่วนในอัตราสองชั้นพบเช่นกันแต่ไม่มากเท่าสามชั้น เช่น นกจาก กระบี่ลีลา หรัม โยนดาบ สิงโตเล่นหาง ฯลฯ มีตัวอย่างดังนี้

ลูกเท่าพลิกเพลง สองชั้น (เพลงนกจาก)

- ซ - ดั	- - รื มั	- ซั - มั	- ร - (ดิ)
----------	-----------	-----------	------------

ลูกเท่าพลิกเพลง สามชั้น (เพลงแปดบท ท่อน 1)

- ล ซ ล	ซ ฟ - ฟ	ล ซ ฟ ซ	ฟ ร - ร	ซ ฟ ร ฟ	ร ด - ด	ฟ ร ด ร	ด ล - (ล)
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	-----------

Example 4 Modified Luk thao in the form of a main melody

Source: by author

การพลิกเพลงทำนองลูกเท่าโดยมากปรากฏควบคู่กันทั้งทำนองดนตรีและร้อง หากดนตรีมีลักษณะทำนองเช่นไร ร้องก็มักมีลักษณะเดียวกันหรือใกล้เคียง (เว้นแต่เป็นลูกเท่าต้นท่อนซึ่งไม่นิยมร้อง) ยกตัวอย่างเพลงต้นเพลงฉิ่ง ซึ่งพลิกเพลงจากลูกเท่าเสียงโดเป็นเนื้อเพลง ดังนี้

ทำนองดนตรี

- ล ซ ม	ซ ม ร ด	ด ด - ร	ร ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	ม ม - ร	ร ร - ด
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ทำนองร้อง

- - - -	- - - เอ็ง	- - - ฮีเงอ	เฮ่อ ^{๒๓} เฮ่อ ^{๒๔} เฮ่อ	- - - -	- - - เอ็ง	- - - ฮีเงอ	เฮ่อ ^{๒๕} เอ็ง ^{๒๖} เฮ่อ
- - - -	- - - ด	- - - ซร	ม รื ด - รื ม	- - - -	- - - ม	- - - ซม	ร ม ร - รื ม

- - - เฮ่อเอ๋ย
- - - รื ด

Example 5 Modified Luk thao in a singing melody

Source: by author

⁵ Vorayot Suksaichon, "Principles of Thai Songs," interview by Weerasil Huangprasert, January 28, 2023.

ทั้งนี้อาจมีการตั้งข้อสังเกตว่า เมื่อทำนองได้พลิกเพลงไปแล้ว ก็ควรจัดเป็นเนื้อเพลงไม่ใช่ลูกเท่าอีกต่อไป หากพิจารณาแต่ทำนองดนตรีย่อมเข้าใจเช่นนั้น แต่จำเป็นต้องพิจารณาจากทำนองร้องประกอบด้วย อธิบายดังนี้ ประการแรก ลูกเท่าที่ปรากฏตอนต้นท่อน โดยมากไม่นิยมขับร้อง คงเว้นว่างไว้ มีเฉพาะดนตรีที่ปฏิบัติ (รายละเอียดจะกล่าวในลำดับถัดไป) ซึ่งเมื่อดนตรีได้พลิกเพลงให้อยู่รูปของเนื้อเพลงแล้ว ในทางร้องก็ยังคงเว้นว่างไม่ทำการขับร้องอยู่เช่นเดิม ไม่ได้เพิ่มเติมทำนองที่พลิกเพลงอย่างดนตรี แสดงให้เห็นว่าในส่วนดังกล่าวยังคงเป็นลูกเท่าไม่ใช่เนื้อเพลง ดังปรากฏในตอนต้นของเพลงต้นเพลงฉิ่ง (สามชั้น) สร้อยมยุรา (สามชั้น) สืบท (สามชั้น) ฯลฯ และประการที่สอง ลูกเท่าที่ปรากฏภายในท่อน โดยพื้นฐานนิยมร้องแต่เอื้อนเปล่าไม่บรรจุคำร้อง ซึ่งเมื่อดนตรีและร้องได้พลิกเพลงอยู่ในรูปของเนื้อเพลงแล้ว ในทางร้องอาจบรรจุคำร้องให้เสมือนว่าเป็นเนื้อเพลงก็ได้ (รายละเอียดจะกล่าวในลำดับถัดไป) แต่ยังคงร้องเป็นเอื้อนเปล่าไม่บรรจุคำร้องตามวิธีการร้องลูกเท่าดังเดิม แสดงให้เห็นเช่นกันว่าในส่วนที่พลิกเพลงนั้นเป็นลูกเท่าไม่ใช่เนื้อเพลง ดังปรากฏในเพลงต้นเพลงฉิ่ง (สามชั้น ท่อน 1) ลมพัดชายเขา (สามชั้น ท่อน 1) เพลงบุหลัน (สามชั้น ท่อน 1) ฯลฯ

มีข้อควรพึงระวังว่า ในบางเพลงเมื่อสืบค้นไปยังทำนองต้นราก ปรากฏว่าในส่วนที่เป็นลูกเท่า ทำนองต้นรากไม่ได้เป็นลูกเท่า แต่เป็นเนื้อเพลง (ทั้งดนตรีและร้อง) ดังเช่นในเพลงตะลุมโปง ฯลฯ มีตัวอย่างเปรียบเทียบระหว่างชั้นเดียวกับสองชั้น ดังนี้

ชั้นเดียว (ต้นราก)

ทำนองดนตรี

- - - ล	- ช - ตั	ตั ตั - รี่	รี่ รี่ - มี่
---------	----------	-------------	---------------

ทำนองร้อง

- - - ขวน	- - - องค์	- - - อ	- - นุ ขา
- - - ตั	- - - ตั	- - - มี่	- - มี่ มี่

สองชั้น (ขยายขึ้น)

ทำนองดนตรี

- - - ล	- ตั ตั ตั	- - - รี่	- ตั ตั ตั	- ล - ช	ช ช - ตั	ตั ตั - รี่	รี่ รี่ - มี่
---------	------------	-----------	------------	---------	----------	-------------	---------------

ทำนองร้อง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - กนก	- - - ราย	- - - ลาย	-- จำหลักอื้อ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - คัล	- - - ตั	- - - มี่	- - มี่ รี่

Example 6 A melodic section of Pleng Talum Pong

Source: by author

ซึ่งอาจตั้งข้อสังเกตโดยใช้วิธีการอธิบาย “การพลิกเพลงลูกเท่าให้อยู่ในรูปของเนื้อเพลง” ดังอธิบายมาเป็นบรรทัดฐาน แล้วจัดทำนองลูกเท่าของเพลงตะลุ่มโปง สองชั้น ดังกล่าวเป็น “การพลิกเพลงเนื้อเพลงให้อยู่ในรูปของลูกเท่า” ถือว่าไม่ถูกต้อง เพราะนักประพันธ์เพลงตั้งใจให้ทำนองที่ประพันธ์ใหม่เป็นลูกเท่าโดยเฉพาะ ต่างจากทำนองต้นรากเดิม ไม่ใช้การพลิกเพลงแต่อย่างใด และในทางกลับกัน ทำนองต้นรากที่เป็นลูกเท่า เมื่อประพันธ์ดัดแปลงหรือขยายหรือตัดลง นักประพันธ์เพลงอาจประสงค์ให้เป็นเนื้อเพลงก็ได้ ดังเช่นในเพลงจะเข้หางยาว ทางสักรา (ท่อน 2) เทพสมภพ (สามชั้น ท่อน 1) ฯลฯ เพราะทั้งทำนองร้องและดนตรีไม่ใช่ลักษณะของลูกเท่า หรือพลิกเพลงลูกเท่าให้อยู่ในรูปของเนื้อเพลง

- **พลิกเพลงในรูปของลูกโยน** คือ การดัดแปลงทำนองลูกเท่าให้อยู่ในรูปของลูกโยน ในเบื้องต้นต้องอธิบายให้ทราบก่อนว่า ลูกเท่าและลูกโยนมีลักษณะคล้ายกันคือยืนย่ำเสียงใดเสียงหนึ่งยาว ๆ ต่างกันที่ลูกโยนปรากฏอยู่เฉพาะในเพลงประเภทหน้าทับสองไม้เท่านั้น และมีความยาวที่จังหวะหน้าทับก็ได้ โดยจะตกแต่งทำนองด้วยลูกล้อ-ลูกขัด-ลูกเหลื่อม เพื่อเสริมให้เพลงมีชั้นเชิงวิจิตรพิสดาร ส่วนลูกเท่าปรากฏอยู่ได้ทั้งในเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ (เป็นส่วนใหญ่) และสองไม้ (เป็นส่วนน้อย) แต่มีความยาวเพียงครึ่งหรือเต็มจังหวะหน้าทับเท่านั้น (รายละเอียดจะกล่าวในลำดับไป) และเป็นทำนองตอนหนึ่งที่ไม่ได้สื่อใจความสำคัญของเพลงแต่ประการใด ลูกโยนและลูกเท่าจึงต่างกันดังนี้ การที่นักประพันธ์เพลงนำสำนวนลูกโยนไปวางไว้ในทำนองของลูกเท่า นั้น เป็นการหยอกล้อกับระเบียบแบบแผน แต่ปฏิบัติเพียงเล็กน้อยและไม่ได้ถือเป็นหลักการสำคัญ เท่าที่สืบค้นปรากฏพบในเพลงเขมรโพธิสัตว์ (สามชั้น ท่อน 3) และอาเฮีย (ท่อน 2)

การพลิกเพลงลูกเท่าให้อยู่ในรูปของลูกโยนนี้ จะต้องมีความยาวเพียงเท่ากับลูกเท่าของเพลงนั้น ๆ ไม่สามารถเต็มให้ยาวถึงจังหวะอย่างลูกโยนได้ ทั้งนี้ทำนองลูกโยนแบ่งได้ 3 ส่วน ได้แก่ ทำโยน เนื้อโยน และปิดโยน⁶ โดยส่วนเนื้อโยนมีความยาวไม่จำกัดและมีทำนองที่พลิกเพลงไปได้มากมาย แต่ส่วนทำโยนและปิดโยนมักมีความยาวที่ชัดเจนคือเต็มจังหวะหน้าทับสองไม้ จึงนิยมนำส่วนดังกล่าวไปวางไว้ในส่วนของลูกเท่า ซึ่งโดยมากมีความยาวครึ่งจังหวะหน้าทับปรบไก่ (เต็มจังหวะหน้าทับสองไม้และครึ่งจังหวะหน้าทับปรบไก่อมีความยาวเท่ากัน) ดังปรากฏในเพลงเขมรโพธิสัตว์ (สามชั้น ท่อน 3) ใช้ทำโยน และเพลงอาเฮีย (ท่อน 2) ใช้ปิดโยน มีตัวอย่างดังนี้

ส่วนทำโยน

- - - -	- - - ตั	- - รื ตั	รื ซ - ล	- - - -	- - - ล	- ล ล ล	- ล - ล
---------	----------	-----------	----------	---------	---------	---------	---------

ส่วนปิดโยน

- - รื ตั	รื ตั รื ตั	รื ตั รื ตั	- รื - ตั	- - รื ตั	รื ตั - -	รื ตั รื ตั	- รื - ตั
-----------	-------------	-------------	-----------	-----------	-----------	-------------	-----------

Example 7 Modified Luk thao in the form of Luk yon

Source: by author

⁶ Pichit Chaiseri, *Composing Thai Songs* (Bangkok: Chulalongkorn University Publishing House, 2013), 34-37. (in Thai)

ส่วนทำนองร้องไม่ได้พลิกแพลงอย่างทำนองดนตรี เพราะการโยนในทำนองร้องเป็นในลักษณะการร้องคร่ำครวญ แทรกกลวิธีพิเศษต่าง ๆ เพื่อแสดงอรรถกัษะชั้นสูงของการร้อง

2. หลักการว่าด้วยบันไดเสียงและเสียงควบคุม

การใช้บันไดเสียงในทำนองลูกเท่า นิยมใช้ 6 บันไดเสียง ได้แก่ เพียงอล่าง (ชลทXมX) ใน (ลทดXมX) กลาง (ทตรXฟX) เพียงอบบน (ดรมXชX) นอก (รมฟXลทX) และขวา (ฟชลXดX) ส่วนกลางแหบ (มฟชXทดX) เท่าที่สืบค้นยังไม่พบการใช้ เพราะเป็นบันไดเสียงที่ไม่ได้ใช้กับเพลงใดเป็นหลัก อาจตั้งข้อสังเกตว่ามีใช้ในเพลงหุ่นกระบอกและเดี่ยวลาวแพนของจะเข้ แต่ในเพลงหุ่นกระบอก ซอู้ต้องเทียบเสียงสายเปล่าให้ได้เสียงเรและลาของระดับเสียงปีพาทย์ ดังนั้นเพลงจึงอยู่ในบันไดเสียงขวา (ฟชลXดX)⁷ ส่วนการเดี่ยวลาวแพนของจะเข้ เป็นการเลื่อนตำแหน่งนิ้วเพื่อให้เครื่องดนตรีแสดงความปลั่งจำเพาะได้ชัดเจน ซึ่งเป็นกรณีเฉพาะไม่ได้ปรากฏโดยทั่วไป

มีตัวอย่างทำนองลูกเท่าในบันไดเสียงต่าง ๆ ดังนี้

เพียงอล่าง

รื ล รื ท	รื ม รื ท	รื ล รื ท	รื ม รื ท
-----------	-----------	-----------	-----------

ใน

- - - ล	- ท ท ท	- - - ดั	- ท ท ท
---------	---------	----------	---------

กลาง

- ฟ - ล	ช ฟ - ด	- ฟ ช ล	ท ดั - ดั
---------	---------	---------	-----------

เพียงอบบน

- - - -	- ช - ร	- ด - ม	- ร ร ร
---------	---------	---------	---------

นอก

- - - -	- - - ม	- - - ฟ	- ม ม ม
---------	---------	---------	---------

ขวา

- - ดั ล	ช ฟ ช ฟ	- - ดั ล	ช ฟ ช ฟ
----------	---------	----------	---------

Example 8 Luk thao in each mode

Source: by author

เมื่อพิจารณาลำดับขั้นเสียงในแต่ละบันไดเสียง (Scale Degrees) ปรากฏว่านิยมใช้ 5 ขั้นเสียงหลักเป็นเสียงควบคุมหรือเสียงหลักในการดำเนินทำนอง ได้แก่ ขั้นที่ 1 (Tonic) ขั้นที่ 2 (Supertonic) ขั้นที่ 3 (Mediant) ขั้นที่ 5 (Dominant) และขั้นที่ 6 (Submediant) โดยพยายามหลีกเลี่ยงการใช้ขั้นที่ 4 (Subdominant) และขั้นที่ 7 (Leading Tone) ซึ่งเป็นลักษณะสำคัญของดนตรีไทย ที่นิยมประพันธ์เพลงให้อยู่ใน 5 เสียงหลัก ยกตัวอย่างการใช้เสียงลูกเท่าในบันไดเสียงเพียงอบบน (ดรมXชX) ดังนี้

⁷ Vorayot Suksaichon, "Principles of Thai Songs," interview by Weerasil Huangprasert, January 28, 2023.

ขั้นที่ 1 เสียงโด

ซ ล ท ดิ	ท ล ท ดิ	ท ล ริ ดิ	ท ล ท ดิ
----------	----------	-----------	----------

ขั้นที่ 2 เสียงเร

- ซ - ทุ	ล ซ - ริ	- ซ ล ทุ	ด ริ - ริ
----------	----------	----------	-----------

ขั้นที่ 3 เสียงมี

ซ ริ ซ ม	ซ ล ซ ม	ซ ริ ซ ม	ซ ล ซ ม
----------	---------	----------	---------

ขั้นที่ 5 เสียงซอล

- - - ด	ร ม ฟ ซ	- - - ล	ซ ซ ซ ซ
---------	---------	---------	---------

ขั้นที่ 6 เสียงลา

- - - ซ	- ล ล ล	- - - ดิ	- ล ล ล
---------	---------	----------	---------

Example 9 Luk thao in each scale degree

Source: by author

หากใช้เสียงขั้นที่ 4 และ 7 ทำนองมักเปลี่ยนไปอยู่ในบันไดเสียงอื่นทันที⁸ ซึ่งจะเป็นในบันไดเสียงใดก็ตาม ยังคงใช้ 5 ขั้นเสียงหลักของบันไดเสียงนั้นเป็นเสียงควบคุมเช่นเดียวกัน ยกตัวอย่างจากทำนองตอนหนึ่งของเพลงถอนสมอ สองชั้น ท่อน 2 ดังนี้

(←————— บันไดเสียงเพียงออล่าง (ซลทขรมX) —————→)							
- - ริ ซ	ฟ ม ฟ ซ	- - ล ซ	ฟ ม ฟ ซ	- ฟ ม ริ	- ท ล ซ	- ริ - ซ	- ซ ล ท
(←————— บันไดเสียงกลาง (ทตรXฟซX) —————→)							
- - ซ (ดิ)	ท ล ท (ดิ)	- - ริ (ดิ)	ท ล ท (ดิ)	- ฟ - ท	- - ดิ ริ	- ฟิ - ริ	- ดิ - ท

Example 10 Luk thao in Movement 2 of Pleng Thon Samor (Song Chan)

Source: by author

มีข้อควรพิจารณา การพิจารณาถูกทำว่าอยู่ในบันไดเสียงใด บางกรณีควรพิจารณาทำนองก่อนหรือหลังลูกเท่าประกอบด้วย เพราะลูกเท่ามักประกอบด้วยโน้ตเพียง 3-4 เสียง อาจมีความคลุมเครือว่าจัดอยู่ในบันไดเสียงใด ซึ่งนักดนตรีบางคนถือเอาเสียงควบคุมเป็นตัวตั้งต้น แล้วเทียบเป็นเสียงขั้นที่ 1 (Tonic) ของบันไดเสียงนั้น ๆ เช่น ลูกเท่าเสียงโด จัดเป็นบันไดเสียงเพียงออบน (ตรมXซลX) ถือว่าไม่ถูกต้อง เพราะลูกเท่าเสียงโดอาจเป็นบันไดเสียงใดก็ได้ดังมีตัวอย่างการใช้เสียงควบคุมตามขั้นเสียงในบันไดเสียงเพียงออบนข้างต้น หรือพิจารณาการใช้ลูกเท่าทำนองเดียวกัน แต่ต่างบันไดเสียง ดังนี้

⁸ Boontham Tramote, *Lecture Notes for Thai Musicology Class* (Bangkok: Chuanpim, 2002), 63. (in Thai)

บันไดเสียงชาว (เพลงบ้าหลุด สองชั้น)

- - - ซ	- ล ล ล	- - - ดี	- ล ล ล	- ซ ซ ซ	- ฟ - ซ	- - - ล	- ล - ล
---------	---------	----------	---------	---------	---------	---------	---------

บันไดเสียงเพียงออบน (เพลงแขกประเทศ สองชั้น ท่อน 1)

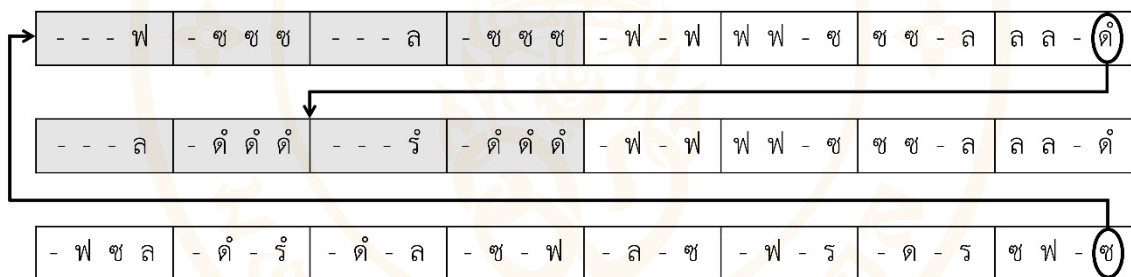
- - - ซ	- ล ล ล	- - - ดี	- ล ล ล	- ซ ซ ซ	- ล - ซ	- - - ม	- ม - ม
---------	---------	----------	---------	---------	---------	---------	---------

Example 11 Luk thao in the same melody but different modes

Source: by author

โดยการกำหนดใช้เสียงใดเป็นเสียงควบคุมลูกเท่านั้น ผู้เขียนพิจารณาเห็นว่ามี 2 วิธี ดังนี้

1) กำหนดให้สัมพันธ์กับทำนองก่อนเริ่มลูกเท่า กล่าวคือ ทำนองก่อนเริ่มต้นลูกเท่าจบด้วยเสียงใด ลูกเท่าก็ใช้เสียงนั้นเป็นเสียงควบคุม เช่น ทำนองก่อนเริ่มต้นลูกเท่าจบด้วยเสียงซอล ก็กำหนดให้ลูกเท่าใช้เสียงซอลเป็นเสียงควบคุม และโดยมากหากทำนองก่อนเริ่มลูกเท่าอยู่ในบันไดเสียงใด ก็นิยมกำหนดให้ลูกเท่าใช้บันไดเสียงนั้นเช่นกัน การใช้เสียงควบคุมลูกเท่าวิธีนี้เป็นที่นิยมมาก มักใช้ในตอนที่ต้องการความต่อเนื่องของทำนอง ยกตัวอย่างจากเพลงต้นเพลงฉิ่ง สองชั้น ท่อน 1 ดังนี้



Example 12 Luk thao in Movement 2 of Pleng Ton Pleng Ching (Song Chan)

Source: by author

2) กำหนดให้เป็นอิสระ กล่าวคือ ลูกเท่ามีเสียงควบคุมเป็นอิสระของตนเอง ไม่ได้ใช้สัมพันธ์หรือสืบเนื่องกับทำนองก่อนเริ่มต้นลูกเท่าอย่างวิธีแรก เช่น ทำนองก่อนเริ่มต้นลูกเท่าจบด้วยเสียงลา แต่ลูกเท่าอาจใช้เสียงใดเป็นเสียงควบคุมก็ได้ นอกจากนี้ตัวบันไดเสียงของลูกเท่าก็นิยมกำหนดให้เป็นอิสระแตกต่างจากทำนองก่อนเริ่มลูกเท่าเช่นกัน การใช้เสียงควบคุมลูกเท่าวิธีนี้ มักอยู่ในตอนที่ต้องการจะสื่อถึงการเปลี่ยนแปลงหรือเริ่มต้นกลุ่มทำนองใหม่ที่สำคัญ ยกตัวอย่างทำนองตอนหนึ่งจากเพลงสารลี สองชั้น ท่อน 1 ดังนี้

←————— บันไดเสียงขวา (ฟซลXตรX) ลูกตกเสียงซอล —————→							
-	ดํ	-	ล	-	ซ	-	ฟ
ฟ	ฟ	-	ซ	ซ	ซ	-	ล
-	ฟ	-	-	ซ	ล	-	ดํ
-	รํ	-	ดํ	-	ล	-	(ซ)

←————— บันไดเสียงกลาง (ทตรXฟซX) ลูกเท่าเสียงโด —————→							
-	-	-	ท	-	ดํ	ดํ	(ดํ)
-	-	-	รํ	-	ดํ	ดํ	(ดํ)
-	ฟ	-	รํ	-	ดํ	-	ท
ท	ท	-	ดํ	ดํ	ดํ	-	รํ

Example 13 Luk thao in Movement 1 of Pleng Sarathee (Song Chan)

Source: by author

การกำหนดใช้เสียงควบคุมลูกเท่าที่อธิบายข้างต้น มีนัยที่สัมพันธ์ถึงหน้าที่ของลูกเท่าและมีผลต่อวิธีการร้องทำนองลูกเท่า ซึ่งจะกล่าวในลำดับถัดไป

3. หลักการว่าด้วยขนาดความยาว

บุญธรรม ตราโมท อธิบายว่า “ต้องอยู่ในบังคับของจังหวะ (หน้าทับ) คือมีความยาวบรรจุได้ครึ่งจังหวะบ้าง เต็มจังหวะบ้าง”⁹ ทั้งนี้ความยาวของหน้าทับแต่ละประเภทมีขนาดที่ต่างกัน แต่นิยมใช้เป็นเกณฑ์พิจารณา 2 ประเภท ได้แก่ 1) พรบไก่ มีขนาดความยาวโดยนับจากการตีฉิ่ง-ฉับจบ 4 ครั้ง และ 2) สองไม้ มีขนาดความยาวโดยนับจากการตีฉิ่ง-ฉับจบ 2 ครั้ง¹⁰ ดังนั้นเมื่อใช้หลักการพิจารณาขนาดความยาวลูกเท่าด้วยจังหวะหน้าทับ ลูกเท่าที่ปรากฏในเพลงประเภทหน้าทับพรบไก่และสองไม้ จึงมีข้อบังคับขนาดความยาวที่ต่างกัน ขอยกตัวอย่างลูกเท่าในอัตราสามชั้นดังต่อไปนี้

ทำนองที่ 1

ฉิ่ง		ฉับ ⁽¹⁾		ฉิ่ง		ฉับ ⁽²⁾	
ล	ท	ดํ	รํ	ดํ	ท	ดํ	รํ
ดํ	ท	ดํ	รํ	ดํ	ท	ดํ	รํ
ดํ	ท	มํ	รํ	ดํ	ท	ดํ	รํ
-	ซ	-	ท	-	ซ	-	ท
ล	ซ	-	ร	-	ซ	ล	ท
ดํ	รํ	-	รํ	-	ดํ	-	รํ

ทำนองที่ 2

ฉิ่ง		ฉับ ⁽¹⁾	
-	-	-	ซ
-	ล	ล	ล
-	-	-	ดํ
-	ล	ล	ล

Example 14 Luk thao in Sam Chan rhythm

Source: by author

ทำนองที่ 1 เมื่อปรากฏในเพลงประเภทหน้าทับพรบไก่ จะเป็นลูกเท่าครึ่งจังหวะ แต่หากปรากฏในเพลงประเภทหน้าทับสองไม้ จะเป็นลูกเท่าเต็มจังหวะ ส่วนทำนองที่ 2 เมื่อปรากฏในเพลงประเภทหน้าทับ

⁹ Boontham Tramote, *Lecture Notes for Thai Musicology Class* (Bangkok: Chuanpim, 2002), 60. (in Thai)

¹⁰ Montri Tramote, *A Glossary of Musical Terms*, 3rd ed. (Bangkok: Kaan Sasana, 1988), 7. (in Thai)

สองไม้ จะเป็นลูกเท่าครึ่งจังหวะ แต่หากปรากฏอยู่ในเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ จะไม่เข้าหลักการของลูกเท่า เพราะขนาดความยาวไม่ถึงครึ่งของจังหวะหน้าทับ

ทั้งนี้ข้อควรทราบเพิ่มเติม เพื่อไม่ให้เกิดความเข้าใจที่คลาดเคลื่อนว่า ข้อความข้างต้นที่ยกอ้างได้กล่าวถึงลูกเท่าว่า “ต้องอยู่ในบังคับของจังหวะ (หน้าทับ) คือมีความยาวบรรจุได้ครึ่งจังหวะบ้าง เต็มจังหวะบ้าง”¹¹ เป็นข้อความจากหัวข้อศัพท์สังคีตในหนังสือคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ ตีพิมพ์เมื่อ พ.ศ. 2481 ต่อมาเมื่อนำหัวข้อศัพท์สังคีตมาตีพิมพ์เป็นหนังสือโดยเฉพาะ ผู้เขียนได้ปรับปรุงแก้ไขเพิ่มเติม โดยในส่วนของเนื้อหาลูกเท่า กล่าวในลักษณะเดียวกันกับหนังสือคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ แต่เพิ่มเติมว่า “โดยปกติมีแทรกอยู่ในเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่”¹² เพื่อต้องการกล่าวให้ชัดเจนว่าลูกเท่าโดยมากอยู่ในเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ แต่อย่างไรก็ตามไม่ได้หมายความว่าลูกเท่าไม่มีปรากฏในเพลงประเภทหน้าทับสองไม้ ฉะนั้นในการพิจารณาขนาดความยาวของลูกเท่าด้วยจังหวะหน้าทับ ลูกเท่าในเพลงประเภทหน้าทับสองไม้ย่อมใช้หลักการเดียวกันในการเทียบเคียงได้

ส่วนลูกเท่าที่ปรากฏในเพลงที่ใช้หน้าทับลักษณะอื่น ๆ เช่น หน้าทับพิเศษ หน้าทับเฉพาะ หรือหน้าทับในกลุ่มเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งแต่ละประเภทมีขนาดความยาวที่แตกต่างกัน หากจะตรวจสอบขนาดความยาวของลูกเท่า ต้องอนุโลมเทียบสำนวนเพลงว่ามีลักษณะกระสวนทำนองแบบปรบไก่หรือสองไม้ ซึ่งวิธีการนี้ได้ตัวอย่างจากคำอธิบายเรื่องหน้าทับของ มนตรี ตราโมท ความตอนหนึ่งว่า “เพลงตระนิมิต (2 ชั้น) ซึ่งมีหน้าทับตะโพนประจำเพลงอยู่ เวลาบรรเลง ตะโพนก็จะตีหน้าทับตะ ซึ่งมีขนาดยาวเท่ากันกับทำนองเพลง แล้วจะถือว่าเพลงตระนิมิตมีจังหวะเดียวหาได้ไม่ หากจะตรวจให้ทราบว่าเป็นเพลงตระนิมิตมีกี่จังหวะ ก็ต้องใช้หน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น เป็นเกณฑ์ตรวจสอบ เพราะเพลงตระนิมิตเป็นเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ เมื่อนำหน้าทับปรบไก่อมาตีเข้ากับทำนองเพลงตระนิมิต ก็จะตีหน้าทับได้ 8 เที้ยว จึงเป็นอันรู้ได้ว่าเพลงตระนิมิตมี 8 จังหวะ”¹³ ดังนั้นหากปรากฏลูกเท่าในเพลงตระนิมิตซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ และต้องการตรวจสอบขนาดความยาว ก็ต้องใช้หน้าทับปรบไก่ในการพิจารณา

โดยภาพรวมแล้ว ลูกเท่าที่ปรากฏในเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ มักมีขนาดความยาวครึ่งหนึ่งของจังหวะหน้าทับ และลูกเท่าที่ปรากฏในเพลงประเภทหน้าทับสองไม้ มักมีขนาดความยาวเต็มจังหวะหน้าทับ (ทั้งสองประเภทเทียบได้กับการตีฉิ่ง-ฉับ จำนวน 2 ครั้ง) เพราะว่ามีขนาดที่สมดุลมากที่สุด ได้ใจความที่กระชับ นอกจากนี้เมื่อตัดทอนหรือขยายเป็นอัตราสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว สามารถแสดงลักษณะเฉพาะของลูกเท่าในแต่ละอัตราจังหวะได้ชัดเจน ส่วนลูกเท่าที่ปรากฏในเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ที่มีขนาดความยาวเต็มจังหวะ (เทียบได้กับการตีฉิ่ง-ฉับ จำนวน 4 ครั้ง) ปรากฏพบค่อนข้างน้อย เช่นในเพลงหกบท ครอบจักรวาล (ท่อน 2) เขมรโพธิสัตว์ (ท่อน 3) ฯลฯ หรือปรากฏในเพลงเรื่องบางเพลง¹⁴ เพราะทำนองลูกเท่าที่ย้ายอยู่เสียงเดิมเต็มจังหวะ ทำให้เพลงมีลักษณะเรียบนิ่งไม่เคลื่อนไหว หากจัดวางไม่เหมาะสมอาจทำให้เพลงขาดความไพเราะ ส่วนลูกเท่าที่ปรากฏในเพลงประเภทหน้าทับสองไม้ที่มีขนาดความยาวครึ่งจังหวะ (เทียบได้กับการตีฉิ่ง-ฉับ จำนวน 1 ครั้ง) ปรากฏพบค่อนข้างน้อย เช่นในเพลงจินจิมใหญ่ จินจิมเล็ก ฯลฯ เพราะ

¹¹ Boontham Tramote, *Lecture Notes for Thai Musicology Class* (Bangkok: Chuanpim, 2002), 60. (in Thai)

¹² Montri Tramote, *A Glossary of Musical Terms*, 3rd ed. (Bangkok: Kaan Sasana, 1988), 15. (in Thai)

¹³ Montri Tramote, *A Glossary of Musical Terms*, 3rd ed. (Bangkok: Kaan Sasana, 1988), 7. (in Thai)

¹⁴ Montri Tramote, *Knowledge about Musical Instruments* (Bangkok: Kasikorn Bank, 1995), 46. (in Thai)

ทำนองสั้นมาก ยังไม่ได้ใจความของลูกเท่าที่ชัดเจน อาจกล่าวสรุปได้ว่าขนาดความยาวหรืออัตราส่วนของลูกเท่าที่มีความสมดุลมีความยาวเทียบตามการตีฉิ่ง-ฉับ ได้จำนวน 2 ครั้ง

ทั้งนี้อาจมีการตั้งข้อสังเกตว่า ทำนองลูกเท่าที่มีขนาดความยาวไม่ถึงตามหลักเกณฑ์ข้างต้น หากไม่จัดว่าเป็นลูกเท่า จะจัดเป็นทำนองประเภทใด สามารถอธิบายได้ดังนี้ ทำนองดังกล่าวคือ “เนื้อเพลง” แต่เป็น “เนื้อเพลงที่อยู่ในรูปของสำนวนลูกเท่า” ลักษณะเช่นนี้มักปรากฏในเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ เช่น สดสรวง (สามชั้น) นางครวญ (สามชั้น) ไอยเรศ ฯลฯ และหากทำนองดังกล่าวปรากฏในตอนต้นท่อน ในทางร้องต้องขับร้องในส่วนที่เป็นสำนวนลูกเท่า นั้นเสมือนว่าเป็นเนื้อเพลงปกติ ไม่สามารถเว้นว่างไว้อย่างลูกเท่าที่ปรากฏในต้นเพลงอย่างเพลงทั่วไปได้ (รายละเอียดจะกล่าวในลำดับถัดไป) ซึ่งแสดงให้เห็นว่าทำนองดังกล่าวไม่ใช่ลูกเท่าแต่เป็นเนื้อเพลง ยกตัวอย่างทำนองตอนต้นของเพลงไอยเรศ สามชั้น ท่อน 2 ดังนี้

ทำนองเครื่องดนตรี

- - - ม	- ซ ซ ซ	- - - ล	- ซ ซ ซ	- ม - ร	ร ร - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ทำนองร้อง

- - - -	- - - -	- - - ซม	- - - สัตว์	- อื้อ - -	- - - จ	- - ตุ บาท	- - - อื้อ
- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - ม	- ซ - -	- - - ล	- - ท ล	- - - ท

Example 15 Opening melody in Movement 2 of Pleng Iyares (Sam Chan)

Source: by author

4. หลักการว่าด้วยตำแหน่ง

ตำแหน่งของลูกเท่าที่มีปรากฏได้ตลอดท่อนหรือเพลง สามารถแบ่งได้ 3 ตำแหน่งสำคัญ คือ 1) ตอนต้นท่อนหรือทำนองแรกของเพลง เป็นตำแหน่งที่ปรากฏพบมากที่สุด เช่นในเพลงพญาโศก กล่อมณาริ ตวงพระธาตุ พัดชา เขมรเป่าใบไม้ ฯลฯ 2) ตอนท้ายท่อนหรือทำนองสุดท้ายของเพลง ปรากฏพบน้อยมากเท่าที่สืบค้นได้แก่ บลิ้ม สมิงทอง ทองย่อน (สองชั้น ท่อน 1) โหมโรงขวัญเมือง (ท่อน 1) และ 3) ภายในระหว่างท่อน เป็นตำแหน่งใดก็ตามที่ไม่ใช่ตอนต้นหรือท้ายท่อน มีปรากฏพบมากขึ้นแต่ไม่เท่าตอนต้นท่อน เช่นในเพลงนกขมิ้น (ท่อน 1) นาคเกี้ยว (ท่อน 1) สดสรวง (สามชั้น) ฯลฯ อย่างไรก็ตามในเพลงหนึ่งอาจมีลูกเท่าได้หลายตำแหน่ง เช่นในเพลงการเวกเล็ก แยกไพร ต้นเพลงฉิ่ง (ท่อน 1) ลมพัดชายเขา (ท่อน 1) ครอบจักรวาล (ท่อน 2) ปรากฏตอนต้นท่อนและภายในระหว่างท่อน หรือในเพลงสมิงทอง ทองย่อน (สองชั้น ท่อน 1) ปรากฏตอนต้นท่อนและท้ายท่อน หรือในเพลงบลิ้ม ปรากฏภายในระหว่างท่อนและท้ายท่อน ฯลฯ มีตัวอย่างของตำแหน่งลูกเท่าดังนี้

ตอนต้นท่อน (เพลงดวงพระธาตุ สองชั้น ท่อน 1)

- - - ดิ	- ริ ริ ริ	- - - มิ	- ริ ริ ริ	- มิ - ริ	- ดิ - ล	- ซ ซ ซ	- ล - ดิ
- - ฟ ฟ	ฟ ฟ - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ดิ	- ริ ดิ ล	- ซ - ฟ	ฟ ฟ - ซ	ซ ซ - ล

ภายในระหว่างท่อน (เพลงนกขมิ้น สองชั้น ท่อน 1)

- ซ - ดิ	- - ริ มิ	- ซิ - มิ	- ริ - ดิ	- ดิ - -	ริ มิ - ซิ	- ลิ - ซิ	- มิ - ริ
- - - ดิ	- ริ ริ ริ	- - - มิ	- ริ ริ ริ	- ดิ ดิ ดิ	- ท - ดิ	- มิ มิ มิ	- ริ - ดิ
- ท - ล	- ซ - ม	- ทุ ร ม	- ซ - ล	- ร - ซ	- - ล ท	- ริ - ท	- ล - ซ

ตอนท้ายท่อน (ทำนองตอนท้ายเพลงบลีม สองชั้น)

- ริ - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	- ม - ท	ม ร - ม	- ล - ซ	ซ ซ - ล
- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - -	- ซ - ล	- ซ - ล	- ล - ล

Example 16 Luk thao positions

Source: by author

แต่หากพิจารณาลูกเท่าโดยใช้จังหวะหน้าทับเป็นเกณฑ์ ตำแหน่งของลูกเท่าปรากฏมี 2 ตำแหน่ง ได้แก่ ครึ่งแรกของจังหวะหน้าทับ และครึ่งหลังของจังหวะหน้าทับ โดยมากปรากฏในครึ่งแรกของจังหวะหน้าทับ เช่นในเพลงการเวกเล็ก ล่องลม แยกไพร ลมพัดชายเขา สุรินทราหู ตะลุ่มโปง ฯลฯ ส่วนครึ่งหลังของจังหวะหน้าทับปรากฏพบน้อยมาก เช่นในเพลงบุหลันลอยเลื่อน สุดสงวน (สามชั้น) แยกมอญ (ท่อน 3) ทองย่อน (ท่อน 1) ฯลฯ สอดคล้องกับ มนตรี ตราโมท ที่อธิบายว่า “ถ้าหากเพลงนั้นมี ‘เท่า’ ปนอยู่ พึงเข้าใจไว้ก่อนว่าทำนองที่เป็น ‘เท่า’ นั้นคือต้นจังหวะ เพราะเพลงที่เป็นสามมัญย่อมเป็นเช่นนี้ทั้งสิ้น แต่อาจมีเพลงที่เป็นพิเศษ โดย ‘เท่า’ กลับไปอยู่ท้ายจังหวะได้บ้าง แต่ก็เป็นส่วนน้อย”¹⁵ ทั้งนี้เพราะว่าพื้นฐานของเพลงไทย ทำนองครึ่งแรกของจังหวะหน้าทับ มีลักษณะเปิดหรือทำให้เกิดทำนองในวรรคถัดไป ส่วนทำนองครึ่งหลังของจังหวะหน้าทับมีลักษณะปิด เพื่อปิดประโยคในจังหวะหน้าทับนั้น ๆ ทำนองลูกเท่าซึ่งมีลักษณะยืนย่ำเสียงไม่เคลื่อนที่ เหมาะกับเป็นทำนองเปิดเพื่อให้เกิดทำนองในวรรคถัดไป มากกว่าจะเป็นทำนองที่ต้องปิดประโยค จึงนิยามวางไว้ในครึ่งแรกของจังหวะหน้าทับ หากบรรจุลูกเท่าไว้ในครึ่งหลังจังหวะหน้าทับ จะเสมือนว่าทำนองครึ่งหลังจังหวะหน้าทับนั้นกำลังทำหน้าที่เปิดทำนองให้เกิดทำนองในวรรคถัดไป ซึ่งความจริงควรทำหน้าที่ปิดประโยค จึงไม่นิยามวางลูกเท่าไว้ในครึ่งหลังจังหวะหน้าทับ นอกจากนี้การวางลูกเท่าในครึ่งหลังของจังหวะหน้าทับยังส่งผลต่อการบรรจุคำร้อง เพราะคำร้องโดยมากบรรจุอยู่ในครึ่งหลังจังหวะ

¹⁵ Montri Tramote, *Knowledge about Musical Instruments* (Bangkok: Kasikorn Bank, 1995), 44. (in Thai)

หน้าทับ เมื่อทำนองลูกเท่าอยู่ในครึ่งหลังจังหวะหน้าทับ จำเป็นต้องแปลงทำนองลูกเท่าเป็นเนื้อเพลงและบรรจุคำร้องแทน จึงเป็นอีกเหตุผลที่ไม่นิยมนวาลูกเท่าไว้ในตำแหน่งดังกล่าว (รายละเอียดจะกล่าวในลำดับถัดไป) ดังนั้นกล่าวสรุปได้ว่า ตำแหน่งลูกเท่าในนิยามวงไว้ครึ่งแรกของจังหวะหน้าทับ และมักเป็นตำแหน่งตอนต้นท่อนเสมอ

อย่างไรก็ตาม จากการสังเกต นักประพันธ์เพลงมีวิธีการออกแบบให้ลูกเท่าในตำแหน่งครึ่งหลังจังหวะหน้าทับเสมือนว่าเป็นทำนองปิดประโยคได้ โดยการกำหนดให้เสียงควบคู่และบันไดเสียงของลูกเท่าสัมพันธ์กับทำนองก่อนลูกเท่า เสมือนว่าลูกเท่าเป็นตัวย้ำเสียงลูกตกและบันไดเสียงของทำนองก่อนลูกเท่า และเป็นผลให้ลูกเท่าเป็นตัวปิดประโยคได้สมบูรณ์ นอกจากนี้หากกำหนดให้ประโยคถัดไปมีสำนวนเปิดปิดตามลักษณะประโยคเพลงไทย ยิ่งทำให้ลูกเท่าที่อยู่ในตำแหน่งครึ่งหลังจังหวะหน้าทับของประโยคหน้ามีลักษณะเป็นทำนองปิดที่ชัดเจน ยกตัวอย่างเช่นทำนองตอนหนึ่งในเพลงแขกมอญ สองชั้น ท่อน 3 ดังนี้

- ท - ด - ร	- พ - ช	- ล - ช	- พ - ร	- - - ด	- ร - ร - ร	- - - พ	- ร - ร - ร
- ท - ด - ร	- พ - ช	- พ - ม	- ร - ด	- - - ท	- ด - ด - ด	- - - ร	- ด - ด - ด
- พ - ท	- - - ด - ร	- พ - ร	- ด - ท	- - - ช	- ท - ท - ท	- - - ด	- ท - ท - ท
- ท - ร	ด - ท - ล - ช	- ด - พ	- พ - ช - ล	ช - พ - ช - ล	ช - ล - ท - ด	ช - ด - ช - ล	ท - ด - ท

Example 17 Luk thao in Movement 3 of Pleng Khaek Mon (Song Chan)

Source: by author

การวางตำแหน่งของลูกเท่าดังกล่าวข้างต้น มีนัยสื่อถึงหน้าที่และจุดประสงค์ที่ต่างกัน รายละเอียดจะได้กล่าวในลำดับถัดไป

5. หลักการว่าด้วยหน้าที่

ราชบัณฑิตยสถาน อธิบายว่ามี 3 หน้าที่ ได้แก่ “1. เต็มเพื่อให้ครบจังหวะหน้าทับหรือตามความประสงค์ของผู้ประพันธ์ 2. เต็มเพื่อเชื่อมระหว่างวรรค ประโยค และ 3. เต็มเพื่อแสดงถึงทำนองที่จะมีการเปลี่ยนแปลงต่อไป”¹⁶ แต่ไม่ได้ลงรายละเอียดและแสดงตัวอย่างประกอบ ดังนั้นผู้เขียนจึงทำการศึกษาค้นคว้าเพื่ออธิบายขยายความตามที่ราชบัณฑิตบัญญัติไว้ มีรายละเอียดดังนี้

หน้าที่ที่ 1 เต็มเพื่อให้ครบจังหวะหน้าทับหรือตามความประสงค์ของผู้ประพันธ์ การประพันธ์เพลงไทยนิยมกำหนดให้ทำนองเปิดเริ่มต้นที่ครึ่งหลังจังหวะหน้าทับ ส่วนครึ่งแรกเว้นว่างไว้ไม่มีทำนอง ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับฉันทลักษณ์ของนิราศ ที่เริ่มต้นที่วรรคที่สองหรือวรรครับ ไม่ได้เริ่มต้นที่วรรคแรกหรือวรรคสดับ ดังปรากฏในการขับร้องหลายเพลง เช่น ลมพัดชายเขา จระเข้หางยาว ต่อยรูป แยกไพร ฯลฯ และถือเป็นหลักปฏิบัติสำคัญในทางคีตศิลป์ แต่ทว่าดนตรีจะปฏิบัติอย่างการร้องไม่ได้ เพราะต้องบรรเลงรับต่อเนื่องมา

¹⁶ The Royal Society, *Encyclopedia of Thai Musical Terms: Songs and Musical Instruments*, 2nd ed. (Bangkok: Sahamitra Printing, 2002), 86. (in Thai)

จากการขับร้องและบรรเลง 2 เที้ยว แต่ในตอนต้นของเพลงหรือท่อน ครึ่งแรกของจังหวะหน้าทับเว้นว่างไว้ ไม่มีทำนอง หากบรรเลงไปตามวิธีการร้องจะทำให้ทำนองเพลงคร่อมกับจังหวะหน้าทับ ดังนั้นจึงต้องเติมทำนองเพลงให้ครบจังหวะหน้าทับ แต่การจะเลือกบรรจุทำนองในส่วนที่ว่างเช่นไรให้เหมาะสมไม่รบกวนการสื่อความของทำนองที่ทำการเริ่มต้นเดิมอยู่แล้ว ซึ่งทำนองลูกเท่าสามารถปฏิบัติได้ตามความประสงค์ เพราะว่าทำนองยืนอยู่เสียงใดเสียงหนึ่ง ไม่มีลักษณะของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางสูงหรือต่ำ อันไม่เป็นการรบกวนทำนองที่ทำการเริ่มต้น ยกตัวอย่างเป็นเพลงสามเส้า สองชั้น ท่อน 1 ดังนี้

ทำนองร้อง

(← เว้นว่าง ไม่มีร้อง →) (← เริ่มทำนองร้อง →)

- - - ฟีน	- - - กาย	- - - ชาย	- เนตร - -
- - - ร่ม	- - - รี่	- - - รี่	- รัด - รี่

- เซอ ๒๑เออ ๒๑เออ	- - ฮี เงอ	- เซอเออ ฮี เงอ	๒๑เออ ๒๑เออ - ๒๑เออ	- เออเออ - -	- - - น	- เซอ เออ เออ	- - ฤ มล
- มี รัด ร่ม	- - ฮี รี่	- มี รี่ ฮี รี่	มี รัด - รัด	- รัด - -	- - - ร่ม	- รี่ รัด ร่ม	- - รี่ รี่

- - เซอ เออเออ
- - มี รัด

ทำนองดนตรี

(← ลูกเท่าเติมเพื่อให้ครบจังหวะ →)

- - - ล	- รัด รัด รัด	- - - รี่	- รัด รัด รัด	- รี่ รี่ รี่	- มี - รี่	- รัด - ล	- รัด - รี่
- มี - ฮี	- มี - รี่	รี่ยี่ - รัด	รัด รัด - ล	- ฮี - รัด	- - รี่ มี	- ฮี - มี	- รี่ - รัด

Example 18 Movement 1 of Pleng Sam Sao (Song Chan)

Source: by author

นอกจากเติมลูกเท่าตอนต้นเพลง ในระหว่างเพลงก็สามารถเติมลูกเท่าให้ครบจังหวะหรือตามความประสงค์ของผู้ประพันธ์ได้เช่นกัน ยกตัวอย่างเป็นทำนองตอนหนึ่งในเพลงบุหลันลอยเลื่อน สองชั้น ท่อน 1 ดังนี้

← วรรค 1 →				← วรรค 2 →			
- ร - ช	- - ล ท	- รี้ - ท	- ล - ช	- - - ม	- ท ล ช	- ม - ช	- ช - ช

← วรรค 3 →				← วรรค 4 →			
- รี้ - ท	- ล - ช	ช ช - ล	ล ล - ท	- - - -	- ล - ท	- ล - ท	- ท - ท

Example 19 Luk thao in Movement 1 of Pleng Bulan Loy Luean (Song chan)

Source: by author

จากตัวอย่างข้างต้น หากตัดลูกเท่าในวรรคที่ 2 และ 4 ทำนองในวรรคที่ 1 และ 3 ก็สามารถบรรเลงติดต่อกันได้ และถูกต้องตามหลักจังหวะหน้าทับ (1 จังหวะ) แต่เมื่อเติมลูกเท่าไว้หลังวรรคที่ 1 (รวมเป็น 1 จังหวะ) ดังนั้นวรรคที่ 3 ก็ต้องเติมลูกเท่าเช่นกันเพื่อให้ครบจังหวะหน้าทับ

หน้าที่ที่ 2 เพื่อเชื่อมระหว่างวรรค ประโยค และท่อน เป็นการเชื่อมทำนองส่วนต่าง ๆ ด้วยลูกเท่าให้เรียงร้อยติดต่อกันเป็นความเดียวกัน มีความไพเราะสละสลวย และถูกต้องตามหลักเกณฑ์ของจังหวะหน้าทับ มีลักษณะเดียวกับคำสันธานในทางภาษาศาสตร์ ยกตัวอย่างเป็นเพลงฉิ่งแมลงภู่งทอง สองชั้น ท่อน 2 ดังนี้

← วรรค 1 →				← วรรค 2 →			
- ท รี้ ล	ท ล ช ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ช ล	ท ล ช ร	ช ร ช ล	ท ล ช ล	ท ดี้ รี้ ดี้

← วรรค 3 →				← วรรค 4 →			
- - ช ดี้	ท ล ท ดี้	ท ล รี้ ดี้	ท ล ท ดี้	- รี้ - ม	- รี้ - ท	- - - ล	- - - ช

Example 20 Luk thao in Movement 2 of Pleng Ching Malaeng Poo Thong (Song Chan)

Source: by author

จากตัวอย่างข้างต้น หากไม่มีทำนองในวรรคที่ 3 ทำนองในวรรคที่ 2 และ 4 ก็สามารถบรรเลงติดต่อกันได้ แต่เมื่อพิจารณาโดยตลอดท่อนแล้วทำนองไม่มีความสละสลวยและขาดความสมดุล จึงนำลูกเท่ามาเชื่อมระหว่างวรรคที่ 2 และ 4

การใช้ลูกเท่าเป็นตัวเชื่อมทำนอง หากพิจารณาจากโครงสร้างเพลงไทย สามารถจำแนกลักษณะการเชื่อมได้ 2 ประเภท 1) เชื่อมวรรคหรือประโยค มีจุดประสงค์เพื่อเชื่อมทำนองให้มีความบริบูรณ์ ณ ช่วงตอนหนึ่ง โดยตำแหน่งของลูกเท่าจะปรากฏภายในท่อน 2) เชื่อมท่อน มีจุดประสงค์เพื่อเชื่อมทำนองที่มีความสมบูรณ์ในตัวเองแล้ว ให้สามารถบรรเลงติดต่อกันได้ โดยตำแหน่งของลูกเท่าจะปรากฏเฉพาะตอนต้นท่อนเท่านั้น ดังนั้นแม้ว่าการเชื่อมทำนองของทั้ง 2 ประเภทจะทำหน้าที่เดียวกัน แต่จุดประสงค์ในการเชื่อมทำนองและตำแหน่งการวางลูกเท่ามีความต่างกัน มีตัวอย่างดังนี้

เชื่อมวรรคหรือประโยค (เพลงนกขมิ้น สองชั้น ท่อน 1)

- ช - ดิ	- - ริ มี่	- ชี่ - มี่	- ริ - ดิ	- ดิ - -	ริ มี่ - ชี่	- ลี่ - ชี่	- มี่ - ริ
- - - ดิ	- ริ ริ ริ	- - - มี่	- ริ ริ ริ	- ดิ ดิ ดิ	- ท - ดิ	- มี่ มี่ มี่	- ริ - ดิ
- ท - ล	- ช - ม	- ท ร ม	- ช - ล	- ร - ช	- - ล ท	- ริ - ท	- ล - ช

เชื่อมท่อน (เพลงสามเส้า สองชั้น เฉพาะท่อน 1 และท่อน 2)

ท่อน 1

- - - ล	- ดิ ดิ ดิ	- - - ริ	- ดิ ดิ ดิ	- ริ ริ ริ	- มี่ - ริ	- ดิ - ล	- ดิ - ริ
- มี่ - ชี่	- มี่ - ริ	ริ ริ - ดิ	ดิ ดิ - ล	- ช - ดิ	- - ริ มี่	- ชี่ - มี่	- ริ - ดิ

ท่อน 2

รอบแรก --- ล	- ดิ ดิ ดิ	- - - ริ	- ดิ ดิ ดิ	- - - ล	- ล - ล	- ฟ ฟ ฟ	- ช - ล
รอบกลับต้น --- ฟ	- ช ช ช	- - - ล	- ช ช ช				
- ดิ - ริ	- ดิ - ล	ล ล - ช	ช ช - ฟ	- ด - ฟ	- - ช ล	- ช - ล	ล ล - ช

Example 21 Connecting musical phrases or sentences, and movements with Luk thao melody

Source: by author

การใช้ลูกเท้าเป็นตัวเชื่อมท่อนเป็นที่นิยมอย่างมากในเพลงไทย ปรากฏในหลายเพลง เช่น เพลงยาว เหมรใหญ่ ต่อยรูป ลมพัดชายเขา ครอบจักรวาล ฯลฯ นอกจากนี้ในการร้อยเรียงเพลงประกอบเป็นชุด อย่าง เพลงตับ เพลงเรื่อง เพลงประกอบการแสดง หรือเพลงโหมโรงเสภา นิยมใช้เพลงที่ขึ้นต้นด้วยทำนองลูกเท้า มาร้อยเรียงเช่นกัน เพราะสามารถเชื่อมเพลงแต่ละเพลงให้สอดคล้องได้อย่างสนิทสนมกลมกลืน เช่น 1) เพลง ตับลมพัดชายเขา ประกอบด้วยเพลงลมพัดชายเขา เขมมอญบางช้าง ลมहन และเหราเล่นน้ำ 2) เพลงเรื่อง ทำขวัญ ประกอบด้วยเพลงนางนาค มหาฤกษ์ มหากาล สังข์น้อย มหาชัย ดอกไม้ไทร ดอกไม้ไพร ดอกไม้ ร่วง พัดชา ลีลากระพุ่ม บำบ่น คู่บ่าบ่น เคียงบ่าบ่น ต้นกราวรำ กราวรำ และประพาสมฤตรา 3) เพลงประกอบการแสดงภาพนิ่ง (Tableaux Vivants) เรื่องขอมดำดิน ประกอบด้วยเพลงเขมรพวง เขมรเขาเขียว เขมรเป่า ไปไม้ และเขมรเอวบาง 4) เพลงโหมโรงครอบจักรวาล ประกอบด้วยเพลงครอบจักรวาล ม้าย่อง ฯลฯ นอกจากนี้ในเพลงโหมโรงเสภายังนิยมใช้ลูกเท้าเป็นตัวเชื่อมระหว่างตัวโหมโรงกับท้ายเพลงวาเพื่อให้สามารถ ทอดลงจบได้สะดวกอีกด้วย ปรากฏในเพลงโหมโรง เช่น ขวัญเมือง มะลิเลื้อย เจริญศรีอยุธยา มหาฤกษ์ ฯลฯ ยกตัวอย่างเช่นทำนองตอนท้ายของเพลงโหมโรงขวัญเมือง ดังนี้

ทำนองท้ายท่อน 5

- ร ร ร	- ล ล ล	- ซ ซ ซ	- ฟ ฟ ฟ	ซ ร ม ร	ด ร ม ฟ	ซ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ลูกเท่าเชื่อมทำนอง

- - ร ด	ท ล ซ ร	- - ร ซ	ล ท ด ร	- - ม ด	ร ม ฟ ซ	- - ร ซ	ล ท ด ร
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ทำนองท้ายเพลงวา

- ม ร ท	- ล - ร	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ม	- - - ร
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

Example 22 Connecting melodies with Luk thao in Kwan Mueang Overture

Source: by author

มีข้อสังเกต ประการแรก ลูกเท่าที่ทำหน้าที่เดิมให้ครบจังหวะและเชื่อมทำนอง นิยมกำหนดให้เสียงควบคุมมีความสัมพันธ์กับลูกตกสุดท้ายของทำนองก่อนเริ่มลูกเท่า รวมถึงนิยมให้บันไดเสียงของลูกเท่าและทำนองก่อนเริ่มลูกเท่าอยู่ในบันไดเสียงเดียวกัน เพราะหน้าที่ของลูกเท่าดังกล่าวมีความประสงค์เพื่อเดิมให้ครบจังหวะและเชื่อมทำนอง ไม่ใช่ส่วนที่แยกเป็นอิสระ ดังนั้นทำนองจึงต้องมีความสัมพันธ์เสมือนเป็นกลุ่มทำนองเดียวกัน ประการที่สอง ลูกเท่าที่อยู่ภายในท่อน โดยมากทำหน้าที่ทั้งเดิมให้ครบจังหวะและเชื่อมทำนอง เพราะทั้งสองหน้าที่สัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกัน กล่าวคือ การเชื่อมทำนองต้องถูกต้องตามหลักเกณฑ์ของจังหวะหน้าทับ และการเดิมให้ครบจังหวะหน้าทับก็ต้องทำหน้าที่เชื่อมทำนองด้วย

หน้าที่ที่ 3 เพื่อแสดงถึงทำนองที่จะมีการเปลี่ยนแปลงต่อไป เมื่อทำนองเพลงดำเนินไปถึงตอนที่ต้องการจะเปลี่ยนแปลง สามารถใช้ลูกเท่าเพื่อสื่อถึงการจะเปลี่ยนแปลงได้ แต่ต้องออกแบบและจัดวางให้เหมาะสมเพื่อสื่อสารได้ชัดเจน เพราะพื้นฐานของทำนองลูกเท่ามีลักษณะย้ำเสียง ไม่ได้สื่อใจความใดเป็นสำคัญ โดยมากใช้วิธีการกำหนดให้เสียงควบคุมลูกเท่าเป็นเสียงเฉพาะของทำนองตอนนั้น ๆ ไม่ได้สัมพันธ์หรือสืบเนื่องกับลูกตกของทำนองก่อนลูกเท่า อีกทั้งนิยมให้ลูกเท่าอยู่ต่างบันไดเสียงกับทำนองก่อนลูกเท่า ไม่ได้สัมพันธ์สืบเนื่องเช่นเดียวกัน ซึ่งส่งผลให้ทำนองลูกเท่ามีความเป็นอิสระสามารถสื่อถึงการจะเปลี่ยนแปลงได้ชัดเจน ยกตัวอย่างทำนองตอนหนึ่งในเพลงถอนสมอ สองชั้น ท่อน 2 ดังนี้

← วรรค 1 →				← วรรค 2 →			
- - ร ช	พ ม พ ช	- - ล ช	พ ม พ ช	- พ ม ร	- ท ล ช	- ร - ช	- ช ล ท
← วรรค 3 →				← วรรค 4 →			
- - ช ด	ท ล ท ด	- - ร ด	ท ล ท ด	- พ - ท	- - ด ร	- พ - ร	- ด - ท
← วรรค 5 →				← วรรค 6 →			
- ร ร ร	- ด - ท	ท ท - ล	ล ล - ช	- ม ร ท	ร ท ล ช	ช ช - ล	ล ล - ท

Example 23 Luk thao in Movement 2 of Pleng Thon Samor (Song Chan)

Source: by author

จากตัวอย่างข้างต้น ทำนองในวรรคที่ 2 จบด้วยเสียงทีและอยู่ในบันไดเสียงเพ็ญออล่าง (ชลทขรมX) แต่ทำนองในวรรคที่ 3 ซึ่งเป็นลูกเท่า กำหนดให้เสียงโดเป็นเสียงควบคุมและอยู่ในบันไดเสียงกลาง (ทตรXฟชX) แสดงให้เห็นว่าทำนองในวรรคที่ 3 มีความประสงค์จะให้มีการเปลี่ยนแปลงในลำดับถัดไป

นอกจากวิธีดังกล่าว อาจออกแบบด้วยวิธีการอื่น ๆ เช่นในเพลงเขมรพวง สองชั้น ท่อน 2 ที่กำหนดใช้เสียงเรเพียงเสียงเดียวในการดำเนินทำนอง และวางไว้ในตำแหน่งครึ่งหลังจังหวะหน้าทับ ส่งผลให้ทำนองมีลักษณะเปิดหรือทำ ส่อเค้าว่าจะมีการเปลี่ยนแปลงหรือเริ่มกลุ่มทำนองใหม่ที่สำคัญ มีตัวอย่างดังนี้

- - - -	- - - -	- พ - ช	ล ช พ ร	- - - -	- - - ร	- ร ร ร	- ร - ร
- - ด ด	- - ม ม	- - ช ช	- - ร ร	- - พ พ	- - ด ด	ร ด ล ด	- ร - พ

Example 24 Luk thao in Movement 2 of Pleng Khamen Puang (Song Chan)

Source: by author

นอกจากหน้าที่ 3 ข้อตามที่ราชบัณฑิตยสถานบัญญัติไว้ข้างต้นแล้ว ผู้เขียนพิจารณาเห็นว่ายังมีหน้าที่สำคัญอีกประการคือ ทำหน้าที่ขึ้นต้นและลงจบ ซึ่งสอดคล้องกับ ท้วม ประสทิทกุล ที่กล่าวถึงลูกเท่าไว้ตอนหนึ่งว่า “ใช้เป็นเสียงนำเวลาขึ้นและลงท้ายท่อนของเพลงบางประเภท”¹⁷ มีรายละเอียดดังนี้

ทำหน้าที่ขึ้นต้น เป็นลูกเท่าที่อยู่ในตำแหน่งแรกของท่อนหรือเพลง เพื่อทำหน้าที่ขึ้นต้นโดยเฉพาะ ซึ่งต่างจากลูกเท่าตอนต้นท่อนที่ทำหน้าที่เดิมให้ครบจังหวะ กล่าวคือ ลูกเท่าที่ทำหน้าที่ขึ้นต้น ในทางร้องจะร้องขึ้นต้นด้วยทำนองลูกเท่าอย่างชัดเจน ต่างจากลูกเท่าที่ทำหน้าที่เดิมให้ครบจังหวะที่เว้นไม่ทำการร้อง ในทางดนตรีก็มีลักษณะคล้ายกัน ทั้งนี้คำอธิบายเรื่องความหมายลูกเท่าตอนหนึ่งของ อุทิศ นาคสวัสดิ์ ซึ่ง

¹⁷ Thuam Prasittikul, “Different Sounds in Singing Thai Songs,” in *Handout for the 4th Academic Seminar The Development of Thai Music Standard Criteria in Singing Thai Songs*, Photocopies (n.p., 1999), 7. (in Thai)

สามารถนำมาเชื่อมโยงกับลูกเท่าที่ทำหน้าที่ขึ้นต้นเพลงได้ ความว่า “คำนี้อาจแปลมาจากคำว่า ‘ลูกเท่า’ ซึ่งหมายความว่า เป็นการทำความก่อนดำเนินเพลงก็ได้”¹⁸ ฉะนั้นอาจกล่าวได้ว่าลูกเท่าที่ทำหน้าที่ขึ้นต้นเพลงเป็นลักษณะของการอารัมภบทก่อนที่จะเข้าสู่ตัวเรื่องหลัก เพลงที่ลูกเท่าทำหน้าที่ขึ้นต้น เช่น แกรมมอญ (ท่อน 1) ดวงพระธาตุ เขมรลออองค์ ฯลฯ ขอยกตัวอย่างจากเพลงดวงพระธาตุ สามชั้น ท่อน 1 ดังนี้

- - - -	- - - - เออ	- - - - เฮ่อ	เออ ^{เฮ่อ} อิง - เงอ	- - - - เอ่อ	- - - - เออ	- - - - เอ่อ - เฮ่อ	เออ ^{เฮ่อ} อิง - เงอ
- - - -	- - - - ร	- - - - ม	ร ^ม ร - ร	- - - - ด	- - - - ร	- ด - ร	ด ^ม ร - ร

Example 25 Luk thao in Movement 1 of Pleng Tuang Phra That (Sam Chan)

Source: by author

ทำหน้าที่ลงจบ เป็นลูกเท่าที่อยู่ในตำแหน่งสิ้นสุดของท่อนหรือเพลง แสดงให้เห็นชัดว่ามีจุดประสงค์เพื่อทำหน้าที่สิ้นสุดหรือลงจบ ปรากฏพบน้อยมาก เช่นในเพลงบลีม์ สมิงทอง ฯลฯ ทั้งนี้มีข้อสังเกตว่า เสียงควบคู่ลูกเท่าต้องใช้ให้สัมพันธ์สืบเนื่องกับทำนองก่อนเริ่มลูกเท่า เพื่อให้การลงจบเป็นไปด้วยความสะดวกและมีความสมบูรณ์ ยกตัวอย่างการลงจบด้วยลูกเท่าของเพลงบลีม์ สองชั้น ดังนี้

- - - -	- - - -	- - - - เอ่อ	- - - - เออ	- - - -	- - - - เอ่อ - เออ	- - - - เอ่อ - เฮ่อ	เออ ^{เฮ่อ} อิง - เงอ
- - - -	- - - -	- - - - ฮู	- - - - ล	- - - -	- - - - ฮู - ล	- - - - ฮู - ท	ล ^ท ล - ล

Example 26 Luk thao in Pleng Balim (Song Chan)

Source: by author

มีข้อควรพึงระวังว่า ลูกเท่าที่ได้พลิกเพลงทำนองจนไม่เหลือเค้าโครงของลูกเท่า ย่อมไม่ถูกจัดว่าทำหน้าที่ทั้ง 4 ประการตามที่ได้อธิบาย เพราะทำนองได้พลิกเพลงไปอยู่ในรูปของสำนวนอื่นแล้ว แต่อย่างไรก็ตามยังถือว่าเป็นทำนองลักษณะหนึ่งของลูกเท่า (ดังอธิบายแล้วในหัวข้อหลักการว่าด้วยทำนอง) ฉะนั้นการพิจารณาหน้าที่ของลูกเท่าต้องพิจารณาจากตัวทำนองที่มีลักษณะอย่างลูกเท่าเท่านั้น

ทั้งนี้ พิชิต ชัยเสรี ให้ความเห็นที่สำคัญประการหนึ่งเกี่ยวกับหน้าที่ของลูกเท่าว่ามีลักษณะคล้ายกับดิสคอร์ด (Discord) ในวิชาสุนทรีศาสตร์ ดังความว่า

“ลูกเท่า เป็นเหมือนลักษณะดิสคอร์ด (Discord) ในวิชาสุนทรีศาสตร์ ซึ่งมีในศิลปะทั่วไป คือเป็นตัวค้นระหว่างสองเหตุการณ์ที่ค่อนข้างจะเข้มข้นรุนแรง ยกตัวอย่างเช่น ในโขนละคร ตัวตลกตามพระตามนาง พวกนี้แหละจะมาคอยเบรก (Brake) เวลาที่อารมณ์จะไปถึงจุดไคลแมกซ์ (Climax) ถ้าปล่อยไคลแมกซ์ก็จะจบทันที ต้องมีตรึงนี้คั่น หรือดูในธงชาติไทย สีน้ำเงินกับแดงอยู่ติดกันไม่ได้ เข้มทั้งคู่ ต้องมีสีขาวมาคั่นหรือในดนตรีไทย เพลงเดี่ยวที่จังหวะลอย นอนมีเตอร์ (non-meter) อย่างเชิดนอก กราวใน ทวยเดี่ยว พอเก็บ ๆ ไปลักพัก ก็ต้องคั่นสักทีด้วยการลอยหรือครวญ ลูกเท่าก็มีลักษณะอย่างนี้ เพลงดำเนินไปถึงจุด

¹⁸ Uthit Naksawat, *Theories and Thai Musical Practices* (Phra Nakhon: Khurusapha, 1968), 80. (in Thai)

หนึ่งต้องมีเท่าแทรกเพื่อผ่อนคลาย ถ้าไม่มีเท่าเลยก็จะตึงเครียด ฉันเห็นว่านี่แหละคือบทบาทที่ยิ่งใหญ่ ส่วนหน้าที่นำเพลง จบเพลง คั่นเพลง เป็นเรื่องปลีกย่อยจากนี้ทั้งหมด”¹⁹

กล่าวสรุปได้ว่า ลูกเท่าแม้จะทำหน้าที่ได้ก็ตามดังที่ผู้เขียนได้นำเสนอ แต่บทบาทที่สำคัญประการหนึ่งที่ปรากฏร่วมอยู่ในทุกหน้าที่คือ เป็นตัวคั่นกลางระหว่างทำนองสองทำนองที่มีความเข้มข้น เพื่อผ่อนปรนให้เพลงดำเนินต่อไปได้อย่างสมดุล

6. หลักการว่าด้วยการขับร้อง

การบรรจุคำร้อง เพลงทั่วไปนิยมบรรจุให้กลอน 1 บาท (2 วรรค) จบภายใน 1 ท่อน (ศัพท์ของการขับร้องเรียกว่า คำ) ซึ่งเพลงร้องโดยมากมีความยาวเป็นจังหวะคู่ เช่น 2 4 หรือ 8 ฯลฯ จึงกำหนดให้กลอนวรรคที่ 1 อยู่ในครึ่งแรกของท่อน และกลอนวรรคที่ 2 อยู่ในครึ่งหลังของท่อน ยกตัวอย่างการวางตำแหน่งคำร้อง เพลงอัตราสองชั้น ความยาว 4 จังหวะ ดังนี้

- - -	- - - -	- จังหวะ - ตรัส	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- จะ - เปลี่ยน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

Example 27 Lyric placement in a Song Chan tune with a melodic length of four Nathap rhythms

Source: by author

หากเพลงใดมีลูกเท่าอยู่ในครึ่งแรกจังหวะหน้าทับ โดยเฉพาะในตำแหน่งที่ปกติมีการวางคำร้อง แต่ในทางร้องไม่นิยมร้องหรือใช้การเอื้อนเปล่าไม่บรรจุคำร้อง ดังนั้นต้องเปลี่ยนตำแหน่งการวางคำร้องใหม่²⁰ (เว้นแต่ตำแหน่งดังกล่าวโดยปกติไม่มีการวางคำร้อง ไม่ต้องเปลี่ยนตำแหน่ง) มีตัวอย่างดังนี้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- จังหวะ - ตรัส	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

Example 28 Lyric placement in a Song Chan tune with Luk thao

Source: by author

¹⁹ Pichit Chaiseri, “Luk thao Rhythms,” interview by Weerasil Huangprasert, January 28, 2023.

²⁰ Tassani Khunthong, “Singing Songs with Luk thao,” interview by Weerasil Huangprasert, January 29, 2023.

แต่หากเพลงใดมีลูกเท่าอยู่ครึ่งหลังจังหวะหน้าทับ ซึ่งคำร้องโดยมากวางไว้ครึ่งหลังจังหวะหน้าทับ จะทำการร้องหรือเอื้อนเปล่าอย่างลูกเท่าทั่วไปไม่ได้ จำเป็นต้องบรรจุคำร้อง และในบางกรณีอาจต้องแปลง ทำนองลูกเท่าไปในลักษณะเนื้อเพลงก็มี ยกตัวอย่างการวางคำร้องเพลงแขกมอญ สองชั้น ท่อน 3 ดังนี้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อง	- - - ตัว
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ผัว	- - - ใหม่
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ทั้ง - ใส่	- - - พุง

Example 29 Lyric placement in Movement 3 of Pleng Khaek Mon (Song Chan)

Source: by author

อย่างไรก็ตาม หากเพลงใดมีลูกเท่าอยู่ครึ่งแรกจังหวะหน้าทับ แต่กำหนดให้บรรจุคำร้องลงในตอนที่เป็นลูกเท่า การวางคำร้องก็ต้องปฏิบัติตามอย่างเพลงทั่วไป ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับวิธีการร้องทำนองลูกเท่า ซึ่งจะกล่าวรายละเอียดในลำดับถัดไป

หลักการบรรจุคำร้องข้างต้นเป็นหลักปฏิบัติที่นิยมโดยทั่วไป อย่างไรก็ตามจำเป็นต้องพิจารณาบริบทอื่นประกอบด้วย เช่น ความยาวของเพลง ตำแหน่งของลูกเท่า ประเภทฉันทลักษณ์ ฯลฯ ซึ่งส่งผลต่อการวางตำแหน่งคำร้องและการร้องลูกเท่าที่ต่างกัน

การร้องทำนองลูกเท่า สามารถร้องหรือไม่ร้องลูกเท่าก็ได้ ขึ้นอยู่กับหลักการดังต่อไปนี้

- **ลูกเท่าที่ไม่ทำการร้อง** เป็นลูกเท่าที่กำหนดให้เสียงควบคุมต้องสัมพันธ์กับทำนองก่อนเริ่มลูกเท่า ซึ่งมีคุณสมบัติเปลี่ยนเสียงได้ ตามแต่พยางค์เสียงสุดท้ายก่อนเริ่มต้นลูกเท่า ลูกเท่าดังกล่าวหากปรากฏตอนต้นท่อน จะเว้นว่างไม่ทำการขับร้อง แต่หากปรากฏภายในท่อน จะใช้วิธีการเอื้อนเปล่าไม่บรรจุคำร้อง ดังปรากฏในเพลงเขมรใหญ่ สร้อยเพลง ลีลากระทุ้ม นกกระจอกทอง ขอมใหญ่ ล่องลม สุริโยทัย เขมรปากท่อ เขมรเหลือ้ง สาลิกาเขมร นาคบริพัตร สิงโตเล่นหาง ฯลฯ

มีข้อสังเกต ประการแรก หากลูกเท่าตอนต้นท่อนมีทำนองอีกครั้งจังหวะหน้าทับ ซึ่งลงจบด้วยเสียงเร บรรเลงต่อเนื่องกับลูกเท่า โดยเฉพาะในอัตราสามชั้น มีตัวอย่างดังนี้

← ลูกเท่า →							
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
← ทำนองลงจบเสียงเร →							
- มั มั มั	- ชั - รี่	รี่ รี่ - ตั	ตั ตั - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	ท ท - ตั	ตั ตั - รี่

Example 30 Luk thao in the opening section of a movement

Source: by author

ในการบรรเลงเดี่ยวจะไม่ขึ้นต้นเพลงด้วยลูกเต๋า แต่จะขึ้นด้วยทำนองที่ลงจบเสียงเร เช่นเดียวกับทางร้อง ทั้งยังนิยมนำลูกเต๋าและทำนองลงจบเสียงเร (รวม 1 จังหวะหน้าทับ) มาเป็นทำนองสำหรับลงจบเพลง ดังปรากฏในทางเดี่ยวเพลงม้าย่อง ต่อยรูป ลมพัดชายเขา เขมรปี่แก้ว ทางสักรา กล่อมมนารี ฯลฯ²¹ หรือในการบรรเลงรวมวงก็สามารถนำวิธีการขึ้นต้น (ในกรณีไม่มีการขับร้อง) และลงจบอย่างการบรรเลงเดี่ยวมาใช้ได้เช่นกัน (เข้าใจว่าวิธีการลักษณะนี้ได้ตัวอย่างมาจากเพลงพญาโศก ที่กำหนดให้นำจังหวะแรกมาเป็นทำนองลงจบ) โดยทำนองที่ลงจบด้วยเสียงเรนั้น สามารถทำหน้าที่ได้ทั้งขึ้นต้นและลงจบอย่างสมบูรณ์ ทั้งยังเป็นการให้เสียงนักร้องเพื่อร้องเพลงถัดไปในตัวอีกด้วย อันเป็นวิธีการเดียวกับการลงจบของเพลงโหมโรงเสภาและลูกหมัด และถือเป็นหลักปฏิบัติที่นิยมสืบมา

มีข้อควรทราบเพิ่มเติม ทำนองที่ลงจบเสียงเรข้างต้นนั้น นักดนตรีบางคนเรียกว่าสำนวนพญา เพราะปรากฏในเพลงเรื่องพญาโศก ต่อมามีการนำสำนวนดังกล่าวมาดัดแปลงใช้ในหลายเพลง ดังปรากฏในเพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์ จระเข้หางยาว ต่อยรูป เขมรปี่แก้ว ฯลฯ ยกตัวอย่างดังนี้

ทำนองที่ 1 (เพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์)

- ท ท ท	- ตี - ริ	- มี่ - ริ	- ตี - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	ท ท - ตี	ตี ตี - ริ
---------	-----------	------------	----------	---------	---------	----------	------------

ทำนองที่ 2 (เพลงเขมรปี่แก้ว)

- ฟ ซ ล	- ตี - ริ	- ฟี่ - ริ	- ตี - ล	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ตี	ตี ตี - ริ
---------	-----------	------------	----------	---------	---------	----------	------------

Example 31 Melodies adapted from Phayasoke song

Source: by author

ประการที่ 2 ในบางเพลงอาจมีการร้องลูกเต๋าแถมต่อท้ายท่อน (ร้องเกินเข้าไปในส่วนลูกเต๋าของคนตรี) ดังปรากฏในเพลงวิเวกเวหา (สามชั้น) ดอกไม้ไทร (สามชั้น) พัดชา (สามชั้น) แดบบท (สามชั้น ท่อน 1) พญาฝัน (สองชั้น) ฯลฯ ทั้งนี้เพราะว่าตอนท้ายของทำนองร้องยังไม่สามารถลงจบได้อย่างสมบูรณ์ ทำนองเพลงยังไม่สละสลวย จำเป็นต้องมีทำนองมาเสริมต่อเพื่อปิดความ นักประพันธ์เพลงจึงประพันธ์ทางร้องเพิ่มเติมเข้ามาในส่วนลูกเต๋าของคนตรี ซึ่งนิยมเป็นทำนองเอื้อนเปล่าไม่บรรจุคำร้อง เพราะคำร้องได้บรรจุลงในตัวเพลงครบถ้วนแล้ว²² ยกตัวอย่างจากเพลงแดบบท สามชั้น ท่อน 1 ดังนี้

²¹ Vorayot Suksaichon, "Principles of Thai Songs," interview by Weerasil Huangprasert, January 28, 2023.

²² Tassani Khunthong, "Singing Songs with Luk thao," interview by Weerasil Huangprasert, January 29, 2023.

ทำนองท้ายท่อน

- - - -	- - - เอ็ง	- - - ฮีเงอ	เออ ^{๒๒} เอ็ง - ๒๒๒	- - - เออเออ	- - - -	- - - หน้า	- ฮีฮือ - ฉาน
- - - -	- - - ล	- - - ตีล	ซ ^๓ ซ - ๒๒	- - - ๒๒	- - - -	- - - ซฟ	- ตีล - ๒๒

ทำนองลูกเท่า ต้นท่อน

- - - ฮีฮือ	ฮีฮือ ฮีฮือ ฮีฮือ	เออ เออเออ - เออ	เออเออ - เออ	- เออ - -	- - - เอ็ง	- - - ฮีเงอ	เออ ^{๒๒} เอ็ง - เออ
- - - พัด	ริ ^๓ ตีล - ๒๒	ล ๒๒ - ๒๒	- ๒๒ - ๒๒	- ๒๒ - -	- - - ตี	- - - ๒๒	ท ๒๒ ๒๒

Example 32 Luk thao in Movement 1 of Pleng Paed Bot (Sam Chan)

Source: by author

- **ลูกเท่าที่ทำการขับร้อง** เป็นลูกเท่าที่กำหนดให้เสียงควบคุมเป็นของตนเอง ไม่ได้สัมพันธ์หรือสืบเนื่องกับทำนองก่อนเริ่มลูกเท่าอย่างวิธีแรก ต้องบรรเลงด้วยเสียงที่กำหนดมาเท่านั้น ดังปรากฏในเพลง การเวกเล็ก อาถรรพ์ เขมรโพธิสัตว์ (สองชั้น) แคมมอญ (ท่อน 1) สารถิ (ท่อน 1 และ 3) แคมบรเทศ (ท่อน 1) เป๊ะ (ท่อน 2) ฯลฯ ส่วนวิธีการร้อง นิยมบรรจุคำร้องลงในลูกเท่า (โดยคงลักษณะของทำนองลูกเท่า) แต่ในบางเพลงอาจใช้วิธีการเอื้อนเปล่า (นิยมเฉพาะลูกเท่าต้นท่อน) ยกตัวอย่างจากเพลงอาถรรพ์ สองชั้น ท่อน 2 (บรรจุคำร้อง) และเพลงเขมรโพธิสัตว์ สองชั้น ท่อน 1 (เอื้อนเปล่า) ดังนี้

บรรจุคำร้อง

- - - -	- - - -	- จด - ๒๒	- - - เทียน
- - - -	- - - -	- ๒๒ - ๒๒	- - - ๒๒

Example 33 Luk thao in Movement 2 of Pleng Arthan (Song Chan)

Source: by author

เอื้อนเปล่า

- - - -	- - - เออ	- - - เออ	เออ ^{๒๒} เอ็ง - ๒๒
- - - -	- - - ๒๒	- - - ๒๒	๒๒ ๒๒ - ๒๒

Example 34 Luk thao in Movement 1 of Pleng Khamen Bodhisat (Song Chan)

Source: by author

ทั้งนี้หากนำเพลงที่ร้องลูกเท่าตอนต้นท่อนมาประพันธ์เป็นทางเดียว ต้องขึ้นต้นด้วยลูกเท่าเช่นเดียวกับร้อง ไม่สามารถเว้นลูกเท่าอย่างวิธีแรก ดังปรากฏในเดี่ยวแคมมอญ การเวกเล็ก ปลาทอง ม้ารำ

หลักการในการร้องทำนองลูกเท่าที่อธิบายข้างต้นนี้ เป็นหลักปฏิบัติที่นิยมทั่วไป แต่ในบางเพลงอาจไม่ได้ปฏิบัติตามหลักการดังกล่าว เพราะขึ้นอยู่กับความประสงค์ของผู้ประพันธ์หรือความเหมาะสมของการร้อง ต้องพิจารณาเป็นกรณีเฉพาะ

สรุป

หลักการของทำนองลูกเต่า ผู้เขียนได้นำเสนอไว้มี 6 ประการ ได้แก่ 1) หลักการว่าด้วยทำนอง เป็นหลักการพิจารณาลักษณะทำนองของลูกเต่า 2) หลักการว่าด้วยบันไดเสียงและเสียงควมคุม เป็นหลักการใช้บันไดเสียงและเสียงควมคุม 3) หลักการว่าด้วยขนาดความยาว เป็นข้อบังคับเรื่องขนาดความยาว 4) หลักการว่าด้วยตำแหน่ง เป็นหลักการพิจารณาตำแหน่ง 5) หลักการว่าด้วยหน้าที่ เป็นหลักการพิจารณาหน้าที่ และ 6) หลักการว่าด้วยการขับร้อง เป็นหลักการบรรจุคำร้องและการร้องทำนองลูกเต่า จึงกล่าวสรุปได้ว่า ลูกเต่าแม้จะเป็นทำนองยืนเสียงยาว ๆ ณ ช่วงตอนหนึ่งของเพลง ที่ไม่มีใจความหรือความหมายพิเศษประการใด แต่ก็มีหลักการที่เป็นเฉพาะของตนที่มีความซับซ้อนและมีความสำคัญต่อระเบียบแบบแผนโครงสร้างเพลงไทยอย่างมาก อันกล่าวได้ว่าเป็นลักษณะพิเศษประการหนึ่งที่สำคัญของเพลงไทย ฉะนั้นการจะทำความเข้าใจเพลงไทย ย่อมต้องทำความเข้าใจทำนองลูกเต่าซึ่งเป็นส่วนประกอบหนึ่งของเพลงไทยด้วย ซึ่งหลักการทั้ง 6 ประการที่ได้นำเสนอในบทความนี้ ผู้เขียนหวังว่าจะเป็นเครื่องมือหนึ่งในการช่วยทำความเข้าใจภาพรวมของเพลงไทย

บรรณานุกรม

-
- Chaiseri, Pichit. *Composing Thai Songs*. Bangkok: Chulalongkorn University Publishing House, 2013. (in Thai)
- Chaiseri, Pichit. "Luk thao Rhythms." Interview by Weerasil Huangprasert. January 28, 2023.
- Khunthong, Tassani. "Singing Songs with Luk thao." Interview by Weerasil Huangprasert. January 29, 2023.
- Naksawat, Uthit. *Theories and Thai Musical Practices*. Phra Nakhon: Khurusapha, 1968. (in Thai)
- Prasittikul, Thuam. "Different Sounds in Singing Thai Songs." in *Handout for the 4th Academic Seminar The Development of Thai Music Standard Criteria in Singing Thai Songs*, Photocopies. n.p., 1999. (in Thai)
- Suksaichon, Vorayot. "Principles of Thai Songs." Interview by Weerasil Huangprasert. January 28, 2023.
- The Royal Society. *Encyclopedia of Thai Musical Terms: Songs and Musical Instruments*. 2nd ed. Bangkok: Sahamitra Printing, 2002. (in Thai)
- Tramote, Boontham. *Lecture Notes for Thai Musicology Class*. Bangkok: Chuanpim, 2002. (in Thai)
- Tramote, Montri. *A Glossary of Musical Terms*. 3rd ed. Bangkok: Kaan Sasana, 1988. (in Thai)
- Tramote, Montri. *Knowledge about Musical Instruments*. Bangkok: Kasikorn Bank, 1995. (in Thai)

การบันทึกโน้ตสากลเพลงเดี่ยวซอสามสาย “วรรณกรรมซอสามสายแห่งกรุงสยาม”

THE TRANSCRIPTION OF SAW SAM SAI SOLO REPERTOIRES “SAW SAM SAI LITERATURE OF SIAM”

พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา*
Pimchanok Suwannathada*

บทคัดย่อ

โน้ตสากลเพลงเดี่ยวซอสามสายชุด “วรรณกรรมซอสามสายแห่งกรุงสยาม” บันทึกจากการถอดเสียงการบรรเลงเดี่ยวของศาสตราจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ บทเพลงซอสามสายในชุดนี้มีทั้งหมด 27 เพลงแบ่งออกเป็น 4 ประเภท ได้แก่ เพลงเดี่ยวซอสามสายสำหรับพระราชพิธี เพลงเดี่ยวซอสามสายชั้นต้น เพลงเดี่ยวซอสามสายชั้นกลาง และเพลงเดี่ยวซอสามสายชั้นสูง การบันทึกโน้ตมีวัตถุประสงค์เพื่ออนุรักษ์มรดกทางเพลงของซอสามสายที่บรมครูคนสำคัญได้ประดิษฐ์ขึ้นนั้นให้ดำรงคงอยู่ และเพื่อเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ที่เป็นสมบัติของชาติให้เป็นที่รู้จักในระดับสากล

โน้ตที่บันทึกนั้นนำเสนอเนื้อหาทางเสียงที่สำคัญ 3 ประการ ได้แก่ เสียงที่เป็นแนวทำนองหลัก เสียงที่เป็น “ทาง” ของผู้ประดิษฐ์ทาง และเสียงที่เป็นเทคนิคเฉพาะตัวของผู้บรรเลงเดี่ยว บันทึกโน้ตโดยใช้องค์ประกอบทางดนตรีเป็นพื้นฐาน เทคนิคสำคัญที่ใช้นำเสนอสำเนียงต่าง ๆ ของซอสามสายคือการแบ่งส่วนจังหวะที่ละเอียดและการใช้โน้ตประดับ ผสมผสานทักษะความเข้าใจเพลงไทยและลีลาของเครื่องสายไทยประเภทสี จากการบันทึกโน้ตทำให้เข้าใจโครงสร้างทำนอง โครงสร้างสังคีตลักษณ์ของเพลงไทย และวิธีการบรรเลงที่เป็นบุคลิกเฉพาะของซอสามสาย ผลลัพธ์สำคัญคือการค้นพบและใช้เทคนิควิธีการจากการถอดเสียงและบันทึกโน้ตบทเพลงซอสามสายชั้นต้นและชั้นกลางมาใช้สำหรับบันทึกโน้ตเพลงเดี่ยวชั้นสูง ทำให้เกิดพัฒนาการทางทฤษฎีการบันทึกโน้ตเพลงไทยขึ้นระหว่างการพัฒนาสร้างสรรค์

คำสำคัญ : ซอสามสาย/ บันทึกโน้ต/ วรรณกรรมซอสามสาย

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาสังคีตวิจัยและพัฒนา คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, spimchanok2510@gmail.com

* Assistant Professor, Dr., Department of Music and Development Project, Faculty of Music, Silpakorn University, spimchanok2510@gmail.com

Abstract

Repertoires of “Saw Sam Sai Literature of Siam” transcribed from the solo saw sam sai (Thai three-string fiddle) recording of Professor Pongsilp Arunrat. Twenty-seven pieces in this collection can be classified in 4 categories: solo repertoire for the royal ceremony, solo saw sam sai repertoire for fundamental level, solo saw sam sai repertoire for intermediate level, and solo saw sam sai repertoire for advance level. The objectives of transcription are to preserve unique practices of the master and to publicize the national heritage to the international level.

The transcription presents 3 important sound contents: sound of the main melodies, sound of style or “practices” of the inventor, and sound of unique techniques of the soloist. Complex subdivision of rhythm and ornamentations, blended with well realization of traditional Thai music and Thai bow-string instrument music styles have been used as important techniques for transcribing. Creating the transcription have made more understanding about the melodic and formal structure of Thai music as well as special characteristics of saw sam sai’s performance practice. For the important result, the fundamental and the intermediate level’s transcription skill have been developed and used for transcribing repertoire in the advance level.

Keywords: Saw Sam Sai/ Transcription/ Saw Sam Sai Literature

บทนำ

บทเพลงซอสามสายที่บันทึกโน้ตในชุด “วรรณกรรมซอสามสายแห่งกรุงสยาม” บันทึกโน้ตจากการถอดเสียงเพลงเดี่ยวซอสามสายที่บันทึกเสียงอยู่ในชุด “เสียงเสนาะซอสามสาย” เป็นทางเพลงที่บรรณครูได้ประดิษฐ์ขึ้นอย่างวิจิตร เป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ได้รับการสืบทอดมารุ่นต่อรุ่น หลายชั่วอายุคน นับตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 บทเพลงซอสามสายทั้งเพลงบรรเลงและเพลงเดี่ยวที่เป็นทางของบรรณครูรุ่นเก่ายังคงมีการถ่ายทอดจนถึงปัจจุบัน ทางเพลงเดี่ยวซอสามสายจำนวน 27 เพลงในชุดนี้ ประกอบด้วยเพลงเดี่ยว 4 ประเภท ได้แก่ เพลงเดี่ยวซอสามสายสำหรับพระราชพิธี เพลงเดี่ยวซอสามสายชั้นต้น เพลงเดี่ยวซอสามสายชั้นกลาง และเพลงเดี่ยวซอสามสายชั้นสูง ผู้ประดิษฐ์ทางเพลงเป็นบรรณครูซอสามสายสองคนที่มีบทบาทสำคัญในวิธีการถ่ายทอดซอสามสายแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ได้แก่ พระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี, พ.ศ. 2437-2519) และศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์

พระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) เป็นครูซอสามสายจากสายราชสำนัก ศิษย์ของพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) และเป็นผู้คิดค้นรูปแบบการใช้คันชักซอสามสายให้เป็นมาตรฐาน มีลูกศิษย์เป็นครูซอสามสายที่มีชื่อเสียงหลายคน เช่น ครูเตือน พาทยกุล ครูเฉลิม ม่วงแพศรี ครูเจริญใจ สุนทรวาทิน ฯลฯ

ศิษย์เอกที่ได้รับการถ่ายทอดทางซอสามสายทั้งหมดจากพระยาภูมิเสวิน คือ ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ (พ.ศ. 2478-2549) ศาสตราจารย์สาขาคณตรี (ซอสามสาย) คนแรกของระบบการศึกษาไทย ได้รับพระราชทานปริญญาดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล¹

ผู้บรรเลงเดี่ยวซอสามสายในชุด “เสียงเสนาะซอสามสาย” คือ ศาสตราจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ (พ.ศ. 2511 - ปัจจุบัน) บุตรชายของศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ ผู้ซึ่งได้รับการถ่ายทอดทางเพลงซอสามสายจากบิดาทั้งหมด และเป็นผู้จัดทำโครงการบันทึกเสียงบทเพลงเดี่ยวซอสามสายชุดนี้ ต่อมาใน พ.ศ. 2559 ได้มีการต่อยอดโครงการบันทึกเสียงบทเพลงเดี่ยวซอสามสายเพื่ออนุรักษ์มรดกทางวัฒนธรรมของชาติและเพื่อเผยแพร่ในระดับสากลให้มากขึ้น ศาสตราจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ ได้บรรเลงเดี่ยวซอสามสายและบันทึกเสียงใหม่จำนวน 27 เพลง ซึ่งส่วนใหญ่เป็นทางเดี่ยวของพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตเดสวี่) และศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ ในโครงการใหญ่ชุดนี้ ผู้เขียนได้รับมอบหมายให้เป็นผู้บันทึกโน้ตสากล จึงได้นำทั้ง 27 เพลงนี้มาถอดเสียงและบันทึกโน้ตโดยใช้เทคนิควิธีการตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตกผสมผสานกับความเข้าใจเทคนิคการบรรเลงของไทย

การบันทึกโน้ตบทเพลงเดี่ยวซอสามสายนี้ เป็นกระบวนการหนึ่งของการอนุรักษ์ผลงานที่เป็นมรดกของชาติให้คงอยู่และมีความเป็นสากล สามารถเผยแพร่ให้นักดนตรีและผู้สนใจไปศึกษาเพื่อต่อยอดให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่ออนุรักษ์มรดกทางเพลงของซอสามสายที่บรรณครุคนสำคัญได้ประดิษฐ์ขึ้น
2. เพื่อเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ที่เป็นสมบัติของชาติให้เป็นที่รู้จักในระดับสากล

กระบวนการสร้างสรรค์และขั้นตอนการบันทึกโน้ต

การบันทึกโน้ตทางเดี่ยวเพลงไทยที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไทยจะมีข้อจำกัดในการสื่อสารด้วยโน้ตสากล อย่างไรก็ตามประสบการณ์สำคัญที่ใช้มาจากการบันทึกโน้ตบทเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโน ซึ่งลูกเล่นและสำเนียงส่วนใหญ่มาจากลีลาของซอสามสายและลีลาการร้อง บทเพลงเดี่ยวซอสามสายจำนวน 27 เพลง ในชุด “วรรณกรรมซอสามสายแห่งกรุงสยาม” ความยาวโน้ตสากลรวม 119 หน้า ประกอบด้วยเพลงเดี่ยว 4 ประเภท ได้แก่ เพลงเดี่ยวซอสามสายสำหรับพระราชพิธี เพลงเดี่ยวซอสามสายชั้นต้น เพลงเดี่ยวซอสามสายชั้นกลาง และเพลงเดี่ยวซอสามสายชั้นสูง แบ่งเป็นแผ่นบันทึกเสียงหรือซีดีจำนวน 3 แผ่น ดังนี้

¹ Pongsilp Arunrat, *Melodious Sound of Saw Sam Sai* (Bangkok: Upbeat Creation, 2016), 5-6. (in Thai)

แผ่นที่ 1 เป็นเพลงในพระราชพิธีและเพลงเดี่ยวขอสามสายระดับชั้นต้น จำนวน 12 เพลง ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ชื่อเพลง	ผู้ประพันธ์	ผู้ประดิษฐ์ทางเดี่ยว
1. กระบองกัณฑ์ (Krabongkan)	เพลงหน้าพาทย์ ไม่ทราบนามผู้ประพันธ์	หลวงกลัษณมิตร (ทับ)
2. เขมรปีแก้วทางศักราวา (Khamen Pikaew - Sakrawa)	ครุมนตรี ตราโมท	ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์
3. จระเข้หางยาว สามชั้น (Chorakae Hangyao)	ทำนองเก่า ไม่ทราบนามผู้ประพันธ์	พระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี)
4. ช้างลูกหลวง (Chalukluang)	ทำนองเก่า ไม่ทราบนามผู้ประพันธ์	พระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี)
5. ด้นเพลงฉิ่ง สามชั้น (Tonplengching)	พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์)	ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์
6. ตวงพระธาตุ สามชั้น (Tuangpratart)	พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร)	พระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี)
7. นกขมิ้น สามชั้น (Nok Khamin)	ครูเพ็ง	พระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี)
8. บรรทมไพร (Buntomprai)	พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์)	พระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี)
9. บุษบันลอยเลื่อน (Bulan Loylue)	พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย	ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์
10. ปราสาทไหวออกขับไม้ (Prasatwai - Kubmai)	ทำนองเก่า ไม่ทราบนามผู้ประพันธ์	ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์
11. มอญแปลง (Monplang)	ทำนองเก่า ไม่ทราบนามผู้ประพันธ์	พระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี)
12. หกบท (Hokbot)	ทำนองเก่า ไม่ทราบนามผู้ประพันธ์	พระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี)

แผ่นที่ 2 เป็นเพลงเดี่ยวซอสามสายระดับชั้นกลาง จำนวน 10 เพลง ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ชื่อเพลง	ผู้ประพันธ์	ผู้ประดิษฐ์ทางเดี่ยว
1. แคมมอญ (Kaekmon)	พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร)	พระยาธรรมสารนิติพิพิธภักดี
2. จันทราหู (Chandrahu)	จางวางท้าว พาทย์โกศล	ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์
3. ทะแย สามชั้น (Tayae)	พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร)	พระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี)
4. ปลาทอง (Platong)	ครูเพ็ง	พระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี)
5. พญาครวญ (Phaya Kruan)	พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร)	พระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี)
6. พญารำพึง (Phaya Rumpeung)	พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร)	ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์
7. พญาโศก (Phaya Soke)	พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร)	พระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี)
8. สุดสงวน สามชั้น (Sut Sa-nguan)	ทำนองเก่า ไม่ทราบนามผู้ประพันธ์	ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์
9. สุรินทราหู (Surindrahu)	ครูทัด	พระยาธรรมสารนิติพิพิธภักดี
10. แสนเสนาะ (Sansanoh)	ครูบัว	พระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี)

แผ่นที่ 3 เป็นเพลงเดี่ยวซอสามสายระดับชั้นสูง จำนวน 5 เพลง ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ชื่อเพลง	ผู้ประพันธ์	ผู้ประดิษฐ์ทางเดี่ยว
1. กราวโน เถา (Kraonai in Thao Variations)	พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์)	พระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี)
2. เชิดนอก (Cherdnork)	ทำนองเก่า ไม่ทราบนามผู้ประพันธ์	หม่อมสุด

3. ทอยยเดี้ยว พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) หม่อมสุด
(Tayoi Diew)
4. รามจิตติรำลึก ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์
(Ramjitti Ramluek)
5. ลาวแคน ทำนองเก่า ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์
(Lao Kaen) ไม่ทราบนามผู้ประพันธ์

ตัวอย่างโน้ตเพลงจากวรรณกรรมขอสามสายแห่งกรุงสยาม

ตัวอย่างต่อไปนี้เป็นส่วนหนึ่งของโน้ตที่บันทึกรวมเล่ม แสดงให้เห็นถึงรูปแบบการบันทึกโน้ตเพลงชั้นสูงและเพลงในพระราชพิธีซึ่งเป็นเพลงที่ต้องใช้ทักษะการฟังและทักษะการบันทึกโน้ตที่มีความเฉพาะมากกว่าเพลงอื่น ๆ

The image displays a musical score for a piece titled 'เชิดนอก' (Cherdnork), which is part of a repertoire for an advanced level. The score is presented on two pages. The left page includes the title 'เชิดนอก' and the instruction 'free rhythm'. The music is written on a five-line staff using a traditional Thai musical notation system, featuring various note values, rests, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The right page continues the musical notation. The background of the image features a faint, stylized watermark of a Thai temple structure, likely Wat Phnom, which is a common symbol in Thai music and culture.

Figure 1 First two pages of Cherdnork (repertoire for advance level)

Source: by author



Figure 2 First two pages of Chalukluang (repertoire for fundamental level)

Source: by author

จากตัวอย่างแสดงให้เห็นว่าเพลงชาลुकหลวง แม้จะจัดอยู่ในกลุ่มเพลงขั้นต้น แต่การบันทึกโน้ตใช้ทักษะไม่แตกต่างจากเพลงขั้นสูง เนื่องจากจะต้องถอดเสียงการขับร้องเนื้อเพลงและบันทึกเป็นโน้ตเพื่อนำเสนอคู่กับแนวซอสามสาย สำหรับโน้ตบทเพลงทั้ง 27 เพลง สามารถเข้าถึงได้จากคิวอาร์โค้ดด้านล่าง



Figure 3 QR Code for complete scores of “Saw Sam Sai Literature of Siam”

Source: by author

การถอดเสียงและบันทึกโน้ต

การถอดเสียงเครื่องดนตรีไทย เป็นมิติที่แตกต่างจากการถอดเสียงและบันทึกโน้ตเปียโนหรือเครื่องดนตรีตะวันตกอื่น ๆ จึงต้องมีการวางแผนและกำหนดกระบวนการก่อนจะลงมือปฏิบัติ ซึ่งขั้นตอนต่าง ๆ มีการดำเนินการกลับไปกลับมาอยู่เสมอ เช่น การไม่เรียงลำดับเพลงตามซีดี ตามระดับชั้น หรือประเภทของบทเพลง เมื่อเริ่มบันทึกโน้ตเพลงหนึ่ง ได้ฟังและหาเพลงถัดไปที่มีลักษณะลีลาการเล่นหรือทางเพลงที่คล้ายคลึงกันเพื่อใช้ทักษะของเพลงที่ผ่านมาได้ทันที ในช่วงแรกของการทดลองถอดเสียงและบันทึกโน้ต

ได้ทดลองเริ่มจากบทเพลงเดี่ยวชิ้นต้นจำนวนประมาณ 3-4 เพลง เพื่อวางกรอบแนวคิดการบันทึกโน้ตสำหรับบทเพลงในลำดับต่อ ๆ ไป การดำเนินงานใช้ระยะเวลาทั้งหมดประมาณ 8 เดือน ซึ่งเป็นระยะเวลาที่มีผลทำให้เทคนิควิธีการบันทึกโน้ตเพลงลำดับต้น ๆ นั้นมีความแตกต่างจากเพลงลำดับหลัง

กล่าวได้ว่าจะต้องสร้างกรอบแนวคิดและคิดค้นเทคนิควิธีใหม่ ๆ จากการบันทึกโน้ตอยู่ตลอดเวลาทุกเพลง เพื่อเป็นแนวทางให้เพลงในลำดับต่อ ๆ ไป เป็นการสร้างประสบการณ์ให้เกิดขึ้นระหว่างดำเนินการสร้างสรรค์ สะสมทักษะการบันทึกโน้ตเพลงขึ้นต้นให้เพียงพอต่อการถอดเสียงและบันทึกโน้ตบทเพลงเดี่ยวชิ้นสูงซึ่งมีความสลับซับซ้อนมากกว่า ทั้งในด้านของโครงสร้างเพลง ทางเพลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งด้านเทคนิคการบรรเลงซึ่งมีความเป็นอัตลักษณ์และเป็นลีลาเฉพาะตัวของผู้บรรเลงมากกว่าเพลงเดี่ยวชิ้นต้นและชิ้นกลาง ดังนั้นโน้ตที่บันทึกมาจึงเป็นการนำเสนอเสียง 3 ด้าน ด้านแรกคือเสียงที่เป็นแนวทำนองหลักของเพลง ด้านที่ 2 คือเสียงที่เป็น “ทาง” ของผู้ประดิษฐ์ทาง และด้านสุดท้ายคือเสียงที่เป็นเทคนิคเฉพาะตัวของผู้บรรเลงเดี่ยว ในขั้นแรกวางแผนการจดบันทึกทำนองหลักหรือโน้ตทางพื้นให้ครบถ้วน โดยพยายามทำความเข้าใจทำนองหลักของเพลง แม้เพลงหลายเพลงจะเป็นเพลงที่รู้จักหรือคุ้นเคย แต่เป็น “ทาง” ที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อเป็นทางเดี่ยวที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ แต่การจดบันทึกทำนองหลักหรือการร่างทำนองหลักเป็นไปด้วยความไม่สะดวกนัก จึงต้องบันทึกเสียงของโน้ตที่มาจากแต่งทำนองหลักให้ครบถ้วนไปพร้อม ๆ กัน เมื่อจดบันทึกอย่างละเอียดทำให้เกิดแนวคิดเพิ่มขึ้นและพบว่าเสียงโน้ตทุกเสียงมีความสำคัญและเป็นส่วนหนึ่งของ “ทาง” ที่บรมครูได้ประดิษฐ์ไว้อย่างวิจิตรบรรจงโดยมิได้เป็นเพียงโน้ตประดับ ในกระบวนการสร้างสรรค์ซึ่งมีการทำงาน 2 ส่วน คือ ส่วนของการฟัง และส่วนของการคิดวิธีการบันทึกโน้ต จึงมีลำดับการปฏิบัติที่สลับไปมาอยู่ตลอดเวลาระหว่างการฟังกับการวางแผนคิดค้นวิธีการบันทึก เพราะแต่ละเพลงมีรายละเอียดของแต่ละส่วนที่แตกต่างกัน เช่น การเล่นลูกเต๋า หรือการขยายลูกจบ ซึ่งทุกเพลงจะมีความแตกต่างกัน

การฟังทิศทางของทำนองและฟังให้เป็นประโยค เป็นสิ่งที่ท้าทายและค่อนข้างยาก โดยเฉพาะในเพลงที่ประโยคยืดหยุ่นไม่มีรูปแบบจังหวะให้ยึดเป็นหลัก ถ้าทิศทางของประโยคเพลงและลูกตกชัดเจนจะสามารถจดบันทึกไปพร้อมกับการคิดรูปแบบการบันทึกได้ทันที แต่หากฟังแล้วยังเกิดความไม่แน่ใจ จะเปรียบเทียบกับเพลงอื่นที่มีลีลาเดียวกันว่าลักษณะของทำนองเพลงใดสามารถจดบันทึกได้สะดวกรวดเร็วที่สุด และสลับมาทดลองบันทึกโน้ตเพลงนั้นก่อน ทำนองหลักทุกทำนองจะประดับตกแต่งด้วยโน้ตและลูกเล่นพิเศษจำนวนมาก บางครั้งขยายความเป็นประโยคที่ค่อนข้างยาว ซึ่งมักจะบันทึกโน้ตโดยไม่กั้นห้อง เมื่อขัดเกลากันเห็นโครงสร้างประโยคชัดเจนขึ้นจึงกั้นห้อง ในกรณีที่เพลงชิ้นสูงซึ่งเต็มไปด้วยการตกแต่งทำนองและเพลงที่ไม่มีจังหวะฉิ่งกลองประกอบนั้น บางเพลงสามารถกำหนดอัตราจังหวะและกั้นห้องได้ แต่บางเพลงก็ปล่อยให้ประโยคเพลงสั้นไหลอย่างอิสระโดยไม่กั้นห้อง หรือกั้นห้องแบบเส้นประเพื่อให้เห็นประโยคเพลงโดยคร่าว ๆ เมื่อบันทึกโน้ตผ่านไประยะหนึ่ง ทำให้เกิดแนวคิดต่อยอดที่จะนำไปใช้ในการบันทึกโน้ตเพลงที่มีความยากขึ้น เข้าใจและคุ้นเคยกับบุคลิกและลูกเล่นของซอสามสายมากขึ้น สามารถกำหนดขั้นตอนและเทคนิควิธีสำหรับการเริ่มต้นบันทึกโน้ตแต่ละเพลง จากการบันทึกโน้ตทั้งหมดพบว่าเทคนิคสำคัญที่ใช้เป็นหลักคือเทคนิคด้านจังหวะ ไม่ว่าจะเป็นการกำหนดอัตราจังหวะ การแบ่งส่วน หรือการกำหนดรูปแบบจังหวะ ซึ่งการเขียนประโยคเพลงให้สมบูรณ์ที่สุดนั้น เรื่องของจังหวะเป็นเรื่องที่มีความละเอียดและซับซ้อนที่สุด

การกำหนดอัตราจังหวะ

โดยทั่วไปเพลงอัตราสามชั้นจะใช้อัตราจังหวะ 4/4 อัตราสองชั้นและชั้นเดียวใช้อัตราจังหวะ 2/4 เพลงเดี่ยวที่เริ่มด้วยเทียหวาน ฉิ่งจะกำกับจังหวะในอัตราสามชั้น เมื่อถึงเทียเก็บ ฉิ่งจะกำกับในอัตราสองชั้นเพื่อให้เพลงฟังกระชับขึ้น แต่ในการบันทึกโน้ตจะไม่เปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 2/4 ในเทียเก็บ เพราะลูกตกสำคัญจะลงที่จังหวะที่ 1 ของห้อง ในกรณีเป็นเพลงอัตราสองชั้นทั้งเพลง เช่น เพลงลาวแคน จะใช้อัตราจังหวะ 2/4 สำหรับเพลงหน้าพาทย์ที่เป็นเพลงเดี่ยวชั้นสูง เช่น เชิดนอก จะมีทั้งช่วงที่กำหนดอัตราจังหวะ และช่วงที่ไม่กำหนดอัตราจังหวะและไม่กั้นห้อง เพราะเป็นเพลงที่มีช่วงของจังหวะอิสระสลับกับช่วงที่ลงจังหวะ การกำหนดอัตราจังหวะได้กำหนดให้เหมาะสมกับสำนวน (idiom) ของเพลงในแต่ละช่วง ดังตัวอย่างที่ 1 แสดงการบันทึกโน้ตช่วงต้นของเพลงเชิดนอกโดยไม่กำหนดอัตราจังหวะ และกั้นห้องแบบเส้นประ เพื่อแสดงถึงลีลาการบรรเลงที่มีการยืดหยุ่นจังหวะอย่างอิสระ



Example 1 Opening section of Cherdnork

Source: by author

เพลงเชิดนอกจะมีช่วงที่บรรเลงลงจังหวะอิสระกับช่วงที่มีรูปแบบที่ลงจังหวะตกชัดเจน จึงสามารถกำหนดอัตราจังหวะให้ขึ้นอยู่กับสำนวนของช่วงนั้น ๆ นอกจากกำหนดอัตราจังหวะแล้ว ยังสามารถกำหนดอัตราความเร็วเพื่อสื่อสารให้ทราบถึงบุคลิกและอารมณ์ของเพลงในช่วงนั้น อัตราความเร็วที่กำหนดจะมีความใกล้เคียงกับการบรรเลงจริงของผู้เชี่ยวชาญสามสายที่บันทึกเสียงในซีดี (ตัวอย่างที่ 2)



Example 2 Tune of "Catching (Tiew)" in Cherdnork

Source: by author

สำหรับเพลงกราวใน เถา ที่ถึงแม้จะเป็นเพลงเถาที่ประกอบด้วยอัตราชั้นต่าง ๆ ตามโครงสร้างของเพลงเถา แต่หลายช่วงมีลีลาจังหวะที่กระชั้น และมีโครงสร้างประโยคเพลงที่แบ่งด้วยอัตราจังหวะ 2/4 ได้ลงตัวกว่า ถึงแม้จะเป็นช่วงที่อยู่ในอัตราจังหวะสามชั้นก็ตาม ดังตัวอย่างที่ 3 เป็นช่วงทำยกราวใน สามชั้นในอัตราจังหวะ 2/4 ซึ่งจะเชื่อมไปยังต้นกราวในสองชั้นโดยไม่ต้องเปลี่ยนอัตราจังหวะ (ตัวอย่างที่ 3)



Example 3 Final section of Kraonai in Thao Variations (Sam Chan's section)

Source: by author

กล่าวโดยสรุป การกำหนดอัตราจังหวะในการบันทึกโน้ตเพลงเดี่ยวขอสามสายนี้ กำหนดตามสำนวนเพลงโดยไม่จำเป็นต้องขึ้นอยู่กับอัตราชั้น เพลงเดี่ยวอัตราสามชั้นโดยทั่วไปที่มีโครงสร้างเป็นทึ้วหวานและทึ้วเก็บ บันทึกในอัตราจังหวะ 4/4 ตลอดเพลง

การกำหนดรูปแบบจังหวะและโน้ตประดับ

การคิดรูปแบบจังหวะเป็นเทคนิคสำคัญในการบันทึกโน้ต เพราะลีลาของทางเดี่ยวประกอบไปด้วยโน้ตจำนวนมากที่มาประดับประดาตกแต่งทำนองหลักให้มีความสละสลวยและเป็นการแสดงทักษะการบรรเลงชั้นสูง จากการถอดเสียงมีสำนวนหลายสำนวนที่ปรากฏบ่อยและปรากฏในหลาย ๆ เพลง ส่วนใหญ่ใช้การแบ่งส่วนจังหวะให้ละเอียด แต่บางครั้งใช้โน้ตประดับ ขึ้นอยู่กับลีลาการบรรเลงในขณะนั้น ในการตัดสินใจเรื่องรูปแบบการบันทึกโน้ตลูกเล่นเหล่านี้ เป็นการคิดในฉับพลันและบันทึกโน้ตตามที่ได้ยิน จึงไม่ได้เคร่งครัดเรื่องรูปแบบการเขียนว่าแต่ละเพลงหรือแม้แต่ในเพลงเดียวกันจะต้องใช้วิธีเดียวกัน

ยกตัวอย่างเพลงแสนเสนาะ ซึ่งมีเทคนิคการขยี้ยู่หลายครั้ง ในต้นเพลงใช้โน้ตประดับหลายครั้ง (ตัวอย่างที่ 4) แต่ในช่วงต่อมา ใช้การแตกส่วนจังหวะ (ตัวอย่างที่ 5) แสดงให้เห็นถึงความรู้สึกแรกที่มีต่อเสียงที่ได้ยิน ณ ขณะนั้น สังเกตวิธีเขียนโน้ตเสียงเดียวกันของตัวอย่างต่อไปนี้

Movement I Slow Section ♩ = 60



Example 4 Opening theme of Sansanoh

Source: by author



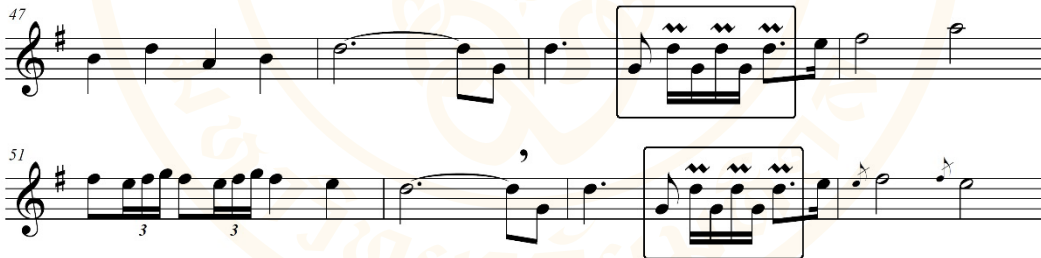
Example 5 Measures 117-121 of Sansanoh

Source: by author

จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่าเพลงบรรเลงด้วยสำนวนเดียวกัน ระดับเสียงเดียวกัน แต่มีวิธีสะกดโน้ตต่างกัน บางครั้งสะกดในรูปแบบของโน้ตประดับ บางครั้งสะกดในรูปแบบการแตกส่วนโน้ต ซึ่งเป็นเทคนิคที่ใช้อยู่เสมอในการบันทึกโน้ตของบทเพลงชุดนี้ นอกจากนี้ยังขึ้นอยู่กับวิธีการเขียนรูปแบบจังหวะในช่วงนั้นด้วย หากมีความต่อเนื่องมาจากโน้ตก่อนหน้าก็มักจะใช้การแตกส่วนจังหวะดังที่แสดงให้เห็นจากตัวอย่างที่ 5

การประดับประดาทำนองที่มาจากลูกเล่นพิเศษ

เสียงของลูกเล่นบางอย่างซึ่งเป็นเทคนิคเฉพาะที่ใช้ในระหว่างเพลงก็ต้องการวางแผนว่าจะบันทึกโน้ตลงไปด้วยหรือไม่ เช่น เทคนิคการ “ซังหุ” นักดนตรีมักใช้เมื่อจะต้องเปลี่ยนตำแหน่งนิ้ว (shift) เพื่อให้ไปเล่นในช่วงเสียงที่สูงขึ้น เป็นการเทียบเสียงที่เป็นเสียงเดียวกับสายเปล่าแต่จะต้องใช้การกดนิ้วที่สายอีกสายหนึ่ง การซังเสียงก็เพื่อไม่ให้เสียงเพี้ยน ลูกเล่นส่วนนี้ถือเป็นส่วนประกอบของทำนองที่จะบันทึกโน้ตลงไปด้วยหรือไม่ก็ได้ เมื่อตัดสินใจบันทึกโน้ตลงไปด้วย จึงใช้โน้ตประดับมาช่วย และแบ่งส่วนจังหวะให้เหมาะสม (ตัวอย่างที่ 6)



Example 6 Measures 47-54 of Sansanoh

Source: by author

นอกจากนี้เมื่อต้องบันทึกโน้ตเสียงของลูกเล่นที่เป็นเทคนิคเฉพาะของผู้บรรเลงที่ตั้งใจประดับตกแต่งเพื่อให้เกิดสีสันใหม่ ๆ จะต้องใช้การฟังซ้ำจำนวนหลายรอบเพื่อให้เกิดแนวคิดในการบันทึกโน้ตและบันทึกให้ได้สมบูรณ์ที่สุด ตัวอย่างถัดไปแสดงให้เห็นการประดับประดาโน้ตตัวสุดท้าย (ตัว G) เพียงตัวเดียว แต่ใช้เทคนิคการขยี้ เสมือนการทิ้งทวนก่อนจบเพลง (ตัวอย่างที่ 7)



Example 7 Melodic embellishments at the ending of Sansanoh

Source: by author

ตัวอย่างถัดไปเป็นตอนต้นของเพลงแขกมอญ ซึ่งมีโน้ตหลักที่มีจำนวนเพียงไม่กี่ตัว แต่ได้ประดับตกแต่งด้วยโน้ตจำนวนมาก บันทึกโน้ตโดยใช้การแตกส่วนจังหวะร่วมกับโน้ตประดับ เพื่อเก็บรายละเอียดของโน้ตที่บรรเลงให้ได้มากที่สุด ประโยคลักษณะนี้บันทึกโน้ตโดยไม่กั้นห้องก่อน เมื่อเห็นโครงสร้างประโยคจึงกำหนดรูปแบบจังหวะและกั้นห้อง (ตัวอย่างที่ 8)

Movement I Slow Section ♩ = 60



Example 8 Melodic embellishments at the beginning of Kaekmon

Source: by author

ในเพลงข้าลูกหลวงซึ่งเป็นเพลงพระราชพิธี เป็นเพลงที่มีการขับร้องโดยมีขอสามสายบรรเลงคลอเพลงนี้ก็ใช้เทคนิคการแบ่งส่วนจังหวะเป็นหลักเช่นกัน เป็นเพลงที่มีลีลาการเอื้อนทั้งของร้องและของขอสามสาย ใช้วิธีการบันทึกโน้ตแบบ 2 แนว แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองไปคู่กัน ขอสามสายไม่ได้ประดับตกแต่งทำนองมากนักในช่วงที่ทำหน้าที่สืบทอดไปกับเสียงร้อง เพราะแนวร้องจะเป็นแนวที่มีบทบาทหลัก แต่เมื่อบรรเลงเดี่ยว ขอสามสายจะมีการประดับตกแต่งทำนองเต็มที่ (ตัวอย่างที่ 9)

Example 9 13th-14th systems of Chalukluang written in 2-part

Source: by author

จากตัวอย่างที่กล่าวมา จะเห็นได้ว่าการแบ่งส่วนจังหวะและการใช้โน้ตระดับอย่างเหมาะสม ทำให้สามารถรักษาลีลาของทางเพลงและเทคนิคเฉพาะตัวของผู้บรรเลงได้ แม้สำนวนหลายสำนวนจะเป็นการบรรเลงแบบกึ่งต้นสดทำให้เกิดเสียงที่ไม่ซ้ำกันในการบรรเลงแต่ละเที่ยว แต่เสียงที่เลือกบันทึกไว้คือเสียงที่เป็นแนวทางให้นักดนตรีรุ่นหลังได้เข้าใจและสามารถสืบทอดหรือต่อยอดวิธีการบรรเลงที่บรมครูรุ่นเก่าได้รังสรรค์ไว้ได้

การกำหนดท่วงทำนองเสียง

นอกจากเรื่องของวิธีการเขียนรูปแบบจังหวะแล้ว ยังมีเนื้อหาสำคัญทางทฤษฎีดนตรีตะวันตกที่ต้องคำนึงถึงโดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องกำหนดท่วงทำนองเสียง ในการบันทึกโน้ตจะยึดตามเสียงเริ่มต้นของเพลงไทย จดบันทึกไปตามเสียงที่ได้ยินโดยยังไม่ใส่เครื่องหมายกำหนดท่วงทำนองเสียง (key signature) เมื่อจับเสียงศูนย์กลางของทำนองได้ก็จะใส่เครื่องหมายกำหนดท่วงทำนองเสียงตามเสียงศูนย์กลางนั้น สำหรับแนวทำนองเพลงไทยนั้น หากวิเคราะห์โครงสร้าง หลายครั้งพบว่าท่วงทำนองของเพลงนั้นมีการย้ายเสียงศูนย์กลางระหว่างเที่ยวหวานกับเที่ยวเก็บของเพลง ดังนั้นหากพบว่าเพลงมีเสียงศูนย์กลางที่ชัดเจนก็จะใส่เครื่องหมายกำหนดท่วงทำนองเสียง โดยบางเพลงจะใส่ตั้งแต่ตอนเริ่มต้น ในขณะที่บางเพลงจะเปลี่ยนท่วงทำนองเสียงไปมาในระหว่างเพลง

สรุป

การถอดเสียงและบันทึกโน้ตเพลงเดี่ยวซอสามสายนี้ เป็นการบันทึกตามเสียงที่ได้ยินและนำมาจัดเกลาเพื่อให้เป็นรูปแบบที่สามารถนำไปศึกษาเพิ่มเติมและสามารถปฏิบัติตามได้ อย่างไรก็ตาม โน้ตที่บันทึกนี้ไม่ใช่สำหรับการบรรเลงร่วมกันระหว่างเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีตะวันตก เพราะระบบการปรับเสียง (tuning) นั้นมีความแตกต่างกัน การบันทึกโน้ตมีวัตถุประสงค์หลักเพื่ออนุรักษ์มรดกทางดนตรีไทยที่เป็นสมบัติของชาติให้คงอยู่สืบไป และเพื่อเป็นการเผยแพร่ความงดงามของบทเพลงออกสู่สากลมากขึ้น ข้อค้นพบสำคัญจากการสร้างสรรคงานบันทึกโน้ตครั้งนี้คือความเข้าใจโครงสร้างทำนอง โครงสร้างอัตราจังหวะ โครงสร้างสังคีตลักษณ์ของเพลงไทย และวิธีการบรรเลงที่เป็นลักษณะเฉพาะของซอสามสาย การบันทึกที่มีช่วงระยะเวลาต่างกัน ทำให้เกิดพัฒนาการสำคัญคือการใช้ประสบการณ์และเทคนิควิธีที่ได้ระหว่างการทำงานจากระยะแรก ที่เป็นการถอดเสียงและบันทึกโน้ตบทเพลงเดี่ยวซอสามสายขั้นต้นและขั้นกลาง ทำให้เกิดเป็นทักษะที่ทำไปใช้ในการถอดเสียงและสำหรับเพลงเดี่ยวขั้นสูง ที่มีความยากทั้งด้านของเทคนิคการบรรเลง ด้านทางของเพลง และมีความซับซ้อนในด้านโครงสร้างสังคีตลักษณ์

เทคนิคของซอสามสายมีความละเอียดลออ มีความลึกซึ้ง มีบุคลิกเฉพาะตัวที่ไม่สามารถถ่ายทอดออกมาเป็นโน้ตได้ทั้งหมด เทคนิควิธีการบันทึกโน้ตเป็นเพียงการคิดค้นวิธีเพื่อบันทึกเสียงหลักที่ได้ยินชัดเจนและถ่ายทอดออกมาให้ได้มากที่สุด หน้าที่สำคัญของโน้ตก็คือการนำมรดกทางดนตรีที่สืบทอดต่อกันมาหลายชั่วอายุคนมาบันทึกเป็นวรรณกรรมสำคัญของชาติเพื่ออนุรักษ์ไว้ไม่ให้สูญหาย สามารถนำไปศึกษาวิธีการประดิษฐ์ทางของบรมครูซอสามสาย ศึกษาเทคนิควิธีการบรรเลงของผู้เดี่ยวซอสามสาย ตลอดจนสืบทอด ต่อยอด ให้เกิดงานสร้างสรรค์อื่น ๆ ได้ต่อไปในอนาคต

บรรณานุกรม

- Arunrat, Pongsilp. *Melodious Sound of Saw Sam Sai*. Bangkok: Upbeat Creation, 2016. (in Thai)
- Arunrat, Pongsilp, and Pimchanok Suwannathada. *Saw Sam Sai Literature of Siam*. Bangkok: Upbeat Creation, 2016. (in Thai)
- Suwannathada, Pimchanok. "Music Notation of Traditional Thai Music for Piano Solo." *Veridian E-Journal (International)* 7, no. 4 (January-June 2014): 203-210.
- Suwannathada, Pimchanok. *Piano Literature of Siam*. Bangkok: Kate Karat Press, 2012. (in Thai)



THE SIGNIFICANCE OF PERFORMING RACHMANINOFF'S 24 PRELUDES AS A CYCLE

Eri Nakagawa*

เอริ นาคากาวา*

Abstract

Sergei Rachmaninoff wrote Prelude, Op. 3, No. 2; 10 Preludes, Op. 23; and 13 Preludes, Op. 32 in all 24 different keys, following the trend of his Russian contemporary composers such as Felix Blumenfeld, Anton Arensky, Alexander Scriabin, César Cui, and Reinhold Glière. Although Rachmaninoff's 24 Preludes, Op. 3, No. 2; Op. 23; and Op. 32 were written at three different periods in 1892, 1903 and 1910 respectively, the complete cycle of all 24 Preludes was published in a single volume in 1911. Unlike the systematic order in the sets of Johann Sebastian Bach's *The Well-Tempered Clavier* and Frédéric Chopin's 24 Preludes, Op. 28, the key organization of Rachmaninoff's 24 Preludes seems random at first glance; however, they are uniquely integrated by the cyclical manipulation of tonal and rhythmic relationships and thematic ideas. This article reveals the significance of performing the 24 Preludes as a cycle by focusing on the following aspects: key scheme; use of common tones; anticipation of opening material at the end of the preceding prelude; use of the interval of a second; use of chromaticism; use of bell-like tones; cyclical use of two motives of Op. 3, No. 2; organization of tempi in Op. 23; and use of rhythms and compound meters in Op. 32.

Keywords: Rachmaninoff/ 24 Preludes/ Cyclical work/ Music performance

* Associate Professor, Dr., Piano Department, College of Music, Mahidol University, eri.nak@mahidol.ac.th

* รองศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาเปียโน วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, eri.nak@mahidol.ac.th

Introduction

Around the turn of the century from the 19th to 20th, many Russian composers wrote cycles of piano pieces, which are mostly preludes, in all keys. For example, 24 *Préludes*, Op. 17 (1892-94) by Felix Blumenfeld; 24 *Morceaux caractéristiques*, Op. 36 (1894) by Anton Arensky; 24 *Préludes*, Op. 11 (1888-96) by Alexander Scriabin, 25 *Préludes*, Op. 64 (1903) by César Cui; and 25 *Preludes*, Op. 30 (1907) by Reinhold Glière. Sergei Rachmaninoff, who was a composition student of Arensky and a classmate of Scriabin at the Moscow Conservatory, was most likely influenced by those compositions in his decision to write his cycle of the 24 *Preludes* in all keys.

Most of the previous cycles of 24 or 25 preludes were based on the same key scheme as either J. S. Bach's *The Well-Tempered Clavier* or Chopin's *Preludes*, Op. 28. *The Well-Tempered Clavier* in Book I (1722) and Book II (1742), including 24 sets of preludes and fugues in each book, is written in the order of alternating parallel major and minor keys, starting with C major and C minor and moving up a semitone chromatically. Chopin's 24 *Preludes*, Op. 28 (1835-39) also start in C major and then, pairing with its relative key of A minor, and moves up by following the circle of fifths.

Rachmaninoff wrote his 24 *Preludes* in three separate opus numbers over a period of 18 years. The *Prelude*, Op. 3, No. 2 was composed in 1892 shortly after he graduated from the Moscow Conservatory. According to Max Harrison, a biographer of Rachmaninoff, it is unlikely that he had any thought at that time of writing a complete set covering all the keys.¹ The 10 *Preludes*, Op. 23, emerged about 10 years later, No. 5 in 1901, and the rest in 1902-1903, when Rachmaninoff had already attained international fame as both a pianist and a composer; this was also the period of his marriage to Natalia Satina in April 1902 and the birth of their first daughter in May 1903.² Yoon-Wha Roh states that "by the time he wrote *Ten Preludes*, Op. 23, Rachmaninoff was aware of Chopin's and Scriabin's *Twenty-Four Preludes* in each key. Although he still had doubts about writing the full set, he deliberately differentiated the keys of the *Ten Preludes* in Op. 23..."³ The 13 *Preludes*, Op. 32 were written in rapid succession between August 23 and September 10, 1910.⁴ The

¹ Max Harrison, *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings* (New York: Continuum, 2005), 112.

² Angela Glover, "An Annotated Catalogue of the Major Piano Works of Sergei Rachmaninoff" (DM treatise, Florida State University, 2003), 16.

³ Yoon-Wha Roh, "A Comparative Study of the Twenty-Four Preludes of Alexander Scriabin and Sergei Rachmaninoff" (DM diss., Indiana University, 2015), 8.

⁴ Sergei Bertensson and Jay Leyda, *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music* (New York: New York University Press, 1956), 413-414.

complete cycle of the 24 Preludes in all keys was published in a single volume in 1911 including the Prelude Op. 3, No. 2 as the first piece; Op. 23, No. 1 as the second; Op. 23, No. 10 as the eleventh; Op. 32, No. 1 as the twelfth; Op. 32, No. 13 as the twenty-fourth. They were written in all keys but not based on a systematic order based on a specific key scheme such as J. S. Bach's *The Well-Tempered Clavier* and Chopin's 24 Preludes, Op. 28.

Although many scholars mention Rachmaninoff originally did not intend to write a complete cycle, Valentin Antipov, the editor of Rachmaninoff's complete works for piano, affirms that "in spite of the apparently loose timespan over which it was written, the cycle of "24 Préludes" was initially, or at least from an early stage, created as an integral composition, held together by a definite scheme of construction."⁵ He believes that the composer created the cycle of "24 Préludes" precisely as a series of "concealed" variations on his own Prélude in C-sharp minor.⁶ Jonathan Young discusses Antipov's claim by focusing on the Preludes, Op. 32 in his dissertation,⁷ while Sadakatsu Tsuchida investigates the thematic ideas in the 24 Preludes from the perspective of the composer's religion.⁸

Although it is not certain whether Rachmaninoff initially intended to write a cycle of 24 preludes, the trend among contemporary composers of writing such sets of pieces in all 24 keys and the fact that Rachmaninoff published his 24 Preludes in one volume suggest that he may have conceived of these works cyclically. None of the scholars cited above have provided an in-depth analysis in terms of connections among the 24 Preludes. This article will reveal the significance of performing all 24 Preludes as a cyclical work by discussing the following nine aspects which uniquely integrate the 24 Preludes:

1. Key scheme
2. Use of common tones
3. Anticipation of opening material at the end of the preceding prelude
4. Use of the interval of a second
5. Use of chromaticism
6. Use of bell-like tones
7. Cyclical use of two motives of Op. 3, No. 2

⁵ Sergei Vasilyevich Rachmaninoff, *Complete Works for Piano, Volume 3: 24 Préludes Op. 3 No. 2, Op. 23, Op. 32 (SR 58)*, ed. Valentin Antipov (Moscow: Russian Music Publishing, 2017), VIII.

⁶ Sergei Vasilyevich Rachmaninoff, *Complete Works for Piano, Volume 3: 24 Préludes Op. 3 No. 2, Op. 23, Op. 32 (SR 58)*, ed. Valentin Antipov (Moscow: Russian Music Publishing, 2017), X.

⁷ Jonathan Young, "Rachmaninoff's 'Concealed Variation' Principle: Inspiration for Motivic Unity in his Preludes, Op. 32" (DM diss., University of Kansas, 2019), iii.

⁸ Sadakatsu Tsuchida, "Originality and Directionality on '24 Preludes' of S. V. Rachmaninoff: A Meaning of The Reappearing Main theme," *Research Reports of Shoikei Gakuin College*, No. 67 (2014): 38.

8. Organization of tempi in Op. 23

9. Use of particular rhythms and compound meters in Op. 32

1. Key Scheme

Rachmaninoff's 24 Preludes do not begin in C major and are not based on a systematic order such as Bach's or Chopin's. The table below (Table 1) shows the key of each prelude, key relationship to the previous prelude, opening tempo, and opening time signature.

Table 1 Key, key relationship to the previous prelude, and opening tempo of Rachmaninoff's 24 Preludes, Op. 3, No 2; Op. 23; and Op. 32.

Source: by author

No.	Opus number	Key		Key relationship to the previous prelude	Opening tempo	Opening time signature
		minor	major			
1	Op. 3, No. 2	c-sharp			Lento	Common (4/4)
2	Op. 23, No. 1	f-sharp		Subdominant	Largo	Common
3	Op. 23, No. 2		B-flat	(Remote)	Maestoso	Common
4	Op. 23, No. 3	d		Mediant	Tempo di minuetto	3/4
5	Op. 23, No. 4		D	Parallel major	Andante cantabile	3/4
6	Op. 23, No. 5	g			Alla marcia	Common
7	Op. 23, No. 6		E-flat	Submediant	Andante	Common
8	Op. 23, No. 7	c (- C)		Relative minor	Allegro	Common
9	Op. 23, No. 8		A-flat	Submediant	Allegro vivace	3/2
10	Op. 23, No. 9	e-flat			Presto	Common
11	Op. 23, No. 10		G-flat	Relative major	Largo	3/4
12	Op. 32, No. 1		C	(Remote)	Allegro vivace	Alla breve (2/2)
13	Op. 32, No. 2	b-flat		(Remote)	Allegretto	9/8
14	Op. 32, No. 3		E	(Remote)	Allegro vivace	Common
15	Op. 32, No. 4	e		Parallel minor	Allegro con brio	Common
16	Op. 32, No. 5		G	Relative major	Moderato	Common

No.	Opus number	Key		Key relationship to the previous prelude	Opening tempo	Opening time signature
		minor	major			
17	Op. 32, No. 6	f		(Remote)	Allegro appassionato	2/4
18	Op. 32, No. 7		F	Parallel major	Moderato	Alla breve
19	Op. 32, No. 8	a		Mediant	Vivo	6/4
20	Op. 32, No. 9		A	Parallel major	Allegro moderato	9/8
21	Op. 32, No. 10	b		Supertonic	Lento	Common
22	Op. 32, No. 11		B	Parallel major	Allegretto	3/8
23	Op. 32, No. 12	g-sharp		Relative minor	Allegro	12/8
24	Op. 32, No. 13		D-flat	(Remote)	Grave	Common

As seen in Table 1, 10 Preludes, Op. 23 starts with No. 1 in f-sharp minor, followed by No. 2 in B-flat major. The following preludes continue alternating between minor and major keys. As for 13 Preludes, Op. 32, No. 1 is in C major, followed by No. 2 in b-flat minor; this set alternates between major and minor keys until No. 12, concluding with No. 13 in D-flat major. This alternation of major/minor key scheme presents a contrast with one another, seemingly intentional and rather systematic as a whole.

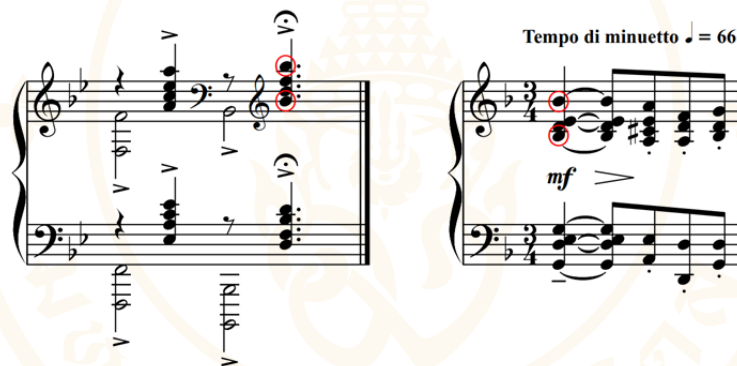
Moreover, the whole cycle includes four pairs of relative keys (Op. 23, Nos. 6 & 7, Nos. 9 & 10; Op. 32, Nos. 4 & 5, Nos. 11 & 12) and five pairs of parallel keys (Op. 23, Nos. 3 & 4; Op. 32, Nos. 3 & 4, 6 & 7, 8 & 9, 10 & 11). The connection between the pairs of relative or parallel keys is strong because they are closely related through two common tones (e.g., D-F-A and D-F[#]-A in parallel keys of d minor and D major, E^b-G-B^b and C-E^b-G in relative keys of E-flat major and c minor). These pairs, especially the three consecutive pairs of parallel keys in Op. 32 Nos. 6-11, suggest a deliberate sequential arrangement. Besides sharing the same tonic in the pair of parallel keys, the direction from minor to major offers a greater sense of fulfilling, satisfying energy and feelings than the opposite combination. The parallel-key minor-to-major sequence could be seen in the set of Op. 23 as a whole, starting with No. 1 in f-sharp minor and concluding with No. 10 in G-flat major, enharmonically the parallel major key of No. 1. This is also seen in the entire cycle of the 24 Preludes, starting with Op. 3, No. 2 in c-sharp minor and concluding with Op. 32, No. 13 in the enharmonically parallel major key of D-flat.

If the cycle of the 24 Preludes is played without an intermission, there is a sequence of two major keys from the Prelude Op. 23 No. 10 to the Prelude Op. 32 No. 1. Even though

both are written in a major key, they are highly contrasting in tonality (G-flat vs C), tempo (Largo vs Allegro vivace), melodic structure (use of short motives vs long lines), and character (lyrical vs vigorous). Although we are not certain if Rachmaninoff conceived of a break between Op. 23 and Op. 32 when he published them as a cycle, the break could help in making the first Prelude of Op. 32 as a fresh start, especially with the choice of the key in C major, regarding the prelude as a prologue to the second half of the program. In fact, the Prelude Op. 32 No. 1 is the shortest one among the 24 Preludes, reminding us of the c-major *Preludio*, the first piece of 12 *Transcendental Etudes* by Franz Liszt.

2. Use of Common Tones

Besides those pairs of relative and parallel keys, several other preludes are linked by common tones. Example 1 shows the final tonic chord of Op. 23, No. 2 in B-flat major transitioning to the first chord of Op. 23, No. 3, which is an E half-diminished chord (ii $\flat$ 7 of d minor), with a B-flat on the top note.



Example 1 Op. 23, No. 2, m. 61 and Op. 23, No. 3, m. 1.

Source: G. Henle Verlag

Example 2 is the last measure of Op. 23, No. 5 in g minor, linking the tonic G to the opening theme of Op. 23, No. 6 in E-flat major.



Example 2 Op. 23, No. 5, m. 86 and Op. 23, No. 6, m. 1.

Source: G. Henle Verlag

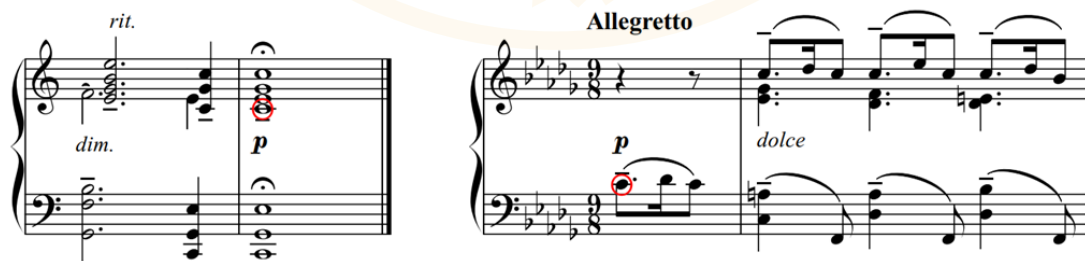
The next example is Op. 23, No. 7 in c minor and No. 8 in D-flat major. No. 7 ends on a Picardy Third, C-major chord, introducing the opening theme of No. 8 starting on middle C (Example 3).



Example 3 Op. 23, No. 7, m. 91 and Op. 23, No. 8, opening.

Source: G. Henle Verlag

Example 4 is the first two Preludes of Op. 32 in distant keys of C major and b-flat minor. They are smoothly linked by a melodic element on middle C.

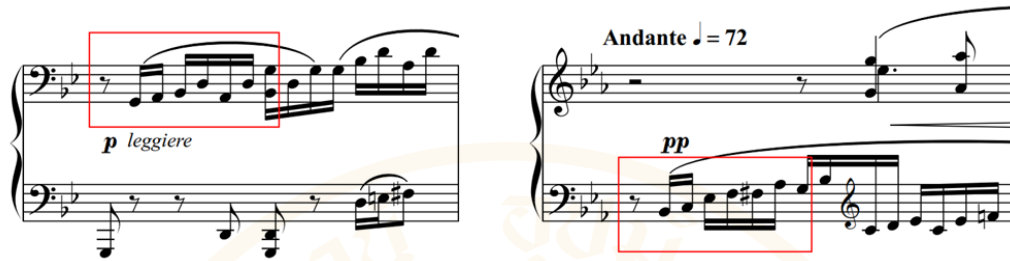


Example 4 Op. 32, No. 1, mm. 40-41 and Op. 32, No. 2, opening.

Source: G. Henle Verlag

3. Anticipation of Opening Material at the End of the Preceding Prelude

This relates to the use of common tones, yet not in single pitches but common rhythmic patterns, chords and motives. Example 5 illustrates how cleverly the opening line of the left hand in Op. 23, No. 6 was anticipated in the concluding line of Op. 23, No. 5.

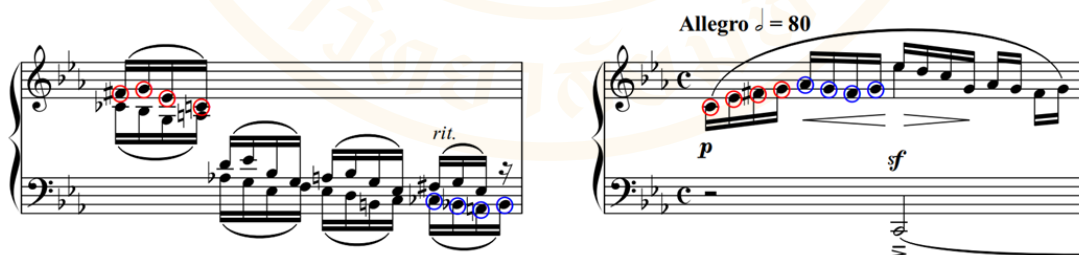


Example 5 Op. 23, No. 5, m. 84 and Op. 23, No. 6, m. 1.

Source: G. Henle Verlag

Both preludes are written in the time signature of 4/4 and the measures begin with the rhythm of $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ in an ascending motion moving to the seventh sixteenth note on a G.

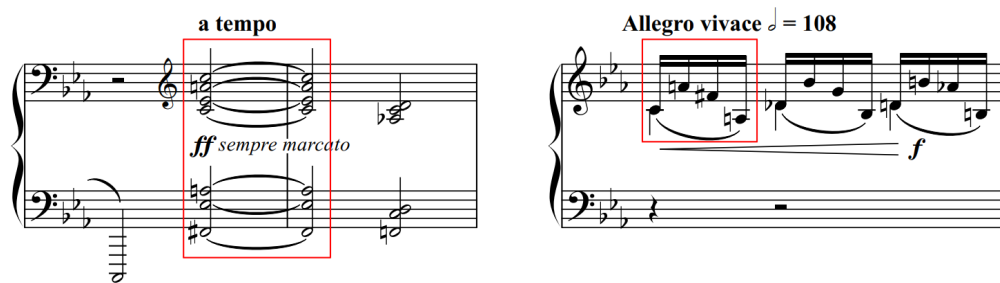
The next example is Op. 23, No. 6 and No. 7, which also share the similar pattern of pitches in 4/4. In Prelude No. 7 the first two beats begin with sixteenth-note rhythms; the pattern C-Eb-F#-G on beat 1 is anticipated in the first beat of the next to the last measure of No. 6 as F#-G-Eb-C, and Ab-G-F#-G on beat 2 of No. 7 is anticipated in the last beat of the same measure of No. 6 as Cb-Bb-A-Bb, as the exact transposition from the key of E-flat to C minor (Example 6).



Example 6 Op. 23, No. 6, m. 42 and Op. 23, No. 7, m. 1.

Source: G. Henle Verlag

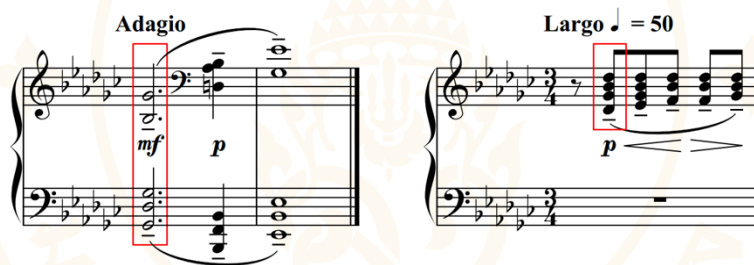
Prelude Op. 23, No. 8 in D-flat major begins the anacrusis with an unexpected f-sharp diminished harmony. This is actually anticipated in the coda of the previous prelude as an f-sharp diminished seventh chord marked *ff sempre marcato* (Example 7).



Example 7 Op. 23, No. 7, mm. 87-88 and Op. 23 No. 8, opening.

Source: G. Henle Verlag

The last section of the Prelude in e-flat minor, Op. 23, No. 9, is mostly quiet, prolonging an e-flat pedal point in measures 40-49. The sudden appearance of a G-flat major chord marked *mf* in measure 50 with a change in the tempo from original *Presto* to *Adagio* smoothly anticipates G-flat major tonality in calm *Largo* tempo of the following Prelude No. 10 (Example 8).



Example 8 Op. 23, No. 9, mm. 50-51 and Op. 23, No. 10, m. 1.

Source: G. Henle Verlag

The coda of Op. 32, No. 1 features chromatically descending chords in measures 37-41 including a D major ninth chord, a D-flat major seventh chord and a C major chord with the top voice: F[#]-F-E. This was in anticipation of the inner voice in the first measure of Op. 32, No. 2 as G^b (enharmonic of F[#])-F-E with modified harmonies (Example 9).



Example 9 Op. 32, No. 1, mm. 38-40 and Op. 32, No. 2, m. 1.

Source: G. Henle Verlag

All these above subtle anticipations make the connection from one prelude to the next smoothly and unconsciously prepare for the next prelude.

4. Use of the Interval of a Second

The 24 Preludes reveal Rachmaninoff's tendency to use the interval of a second, which frequently occurs in the opening theme in either a minor second or major second in ascending, descending motion, or combined motions. For example, the descending three notes: F $\sharp$ -E-D in the opening melody in measures 2-3 of Op. 23, No. 1 correspond to the ascending three notes: F $\sharp$ -G $\sharp$ -A in the bass of measure 1 as an inverted augmentation (Example 10).



Example 10 Op. 23, No. 1, mm. 1-3.

Source: G. Henle Verlag

The melodic interval with two notes, D and E, is seen at the beginning of Op. 32, No. 4 and No. 5; the ostinato pattern of D-E-D-E in the left hand in measures 1-6 of Op. 32, No. 5 is seen as a retrograde augmentation of E-D-E-D in the top voice of triplet chords in measure 2 of Op. 32, No. 4 (Example 11).



Example 11 Op. 32, No. 4, m. 2 and Op. 32, No. 5, m. 1.

Source: G. Henle Verlag

The E-D-E-D pattern of Op. 32, No. 4 actually first appears in the opening theme of Op. 23, No. 9 as E $\flat$ -D-E $\flat$ -D in the right-hand sixteenth notes. There are two other preludes using the D-E-D-E pattern of Op. 32, No. 5 in the opening theme, which seem unlikely to be a coincidence: F-G-F-G in the opening of Op. 32, No. 6 and E-F $\sharp$ -E-F $\sharp$ in Op. 32, No. 10 (Example 12).



Example 12 Op. 23, No. 9, m. 1; Op. 32, No. 6, m. 1; and Op. 32, No. 10, m. 1.

Source: G. Henle Verlag

The use of the interval of a second is happens in all preludes except for the following: Op. 23, Nos. 2, 5 and 7 and Op. 32, Nos. 3 and 13. As for these five preludes, Rachmaninoff uniquely applies extensive stepwise motions in the middle section to give a contrast to the opening theme, which is not comprised of the interval of a second. Simplified excerpts of those are in Examples 13-16.



Example 13 Op. 23, No. 2, mm. 19-23, melody in the tenor.

Source: G. Henle Verlag



Example 14 Op. 23, No. 5, mm. 35-36, melody in the soprano.

Source: G. Henle Verlag



Example 15 Op. 23, No. 7, mm. 19-23, melody in the bass.

Source: G. Henle Verlag



Example 16 Op. 32, No. 3, mm. 31-34, melodies in the soprano and bass.

Source: G. Henle Verlag

The middle section of the Prelude, Op. 32, No. 13 includes a melody in a long chromatic line, which will be discussed below.

5. Use of Chromaticism

Chromaticism, which is one kind of interval of a second in semitones, is one of the most prominent characteristics of Rachmaninoff's music. The first Prelude, Op. 3, No. 2 includes abundant chromatic gestures including the motive of four descending chromatic notes: E-D#-D-C# in the middle section.

The preludes containing consistent sixteenth-note figurations such as Op. 23, Nos. 2, 6, 7 and 9 weave chromaticism as melodic material or combine chromaticism with diatonic melodies. The opening three measures of Op. 23, No. 7 highlight C-B-Bb on each downbeat as a harmonic and melodic outline while the following Op. 23, No. 8 begins with three ascending quarter notes in the anacrusis: C-Db-D; these chromatic gestures seem to connect the two preludes well.

The texture of the Op. 32 set is thicker and more polyphonic than Op. 3, No. 2 and Op. 23 with dissonances and complicated rhythms. Chromaticism appears in almost every prelude of Op. 32.

6. Use of Bell-Like Tones

Use of bell-like tones is another important characteristic of Rachmaninoff's music. Born in Novgorod, Rachmaninoff grew up with the sound of bells.⁹ He remarked "The sound of church bells dominated all the cities of Russia I used to know—Novgorod, Kiev, Moscow. They accompanied every Russian from childhood to the grave, and no composer could escape their influence".¹⁰

The Prelude, Op. 3, No. 2, nicknamed "The Bells of Moscow", begins with three bell-like tones resounding in a low register. The piece is written full of sonorous bell-like chords. Pianistically, bell-like tones are produced by upward arm motion. The next two excerpts are good examples: offbeat high tones in the third-variation section of Op. 23, No. 4 in measures 53-73 (Example 17) and high melodic tones in the coda of Op. 23, No. 10 in measures 48-56 (Example 18). The polyphonic texture of both preludes requires the soprano voice to be played as lyrical ringing bell-like tones with upward arm motion.

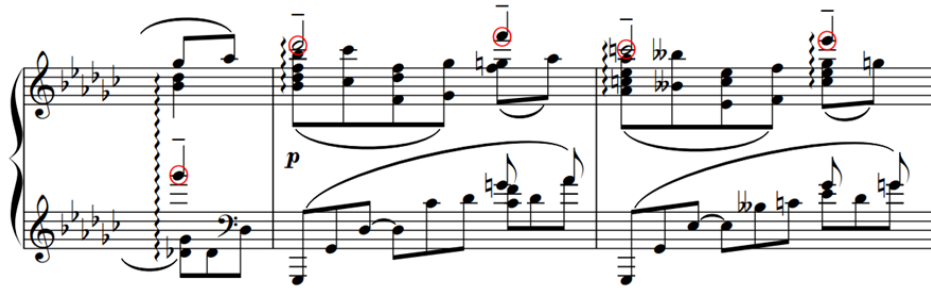


Example 17 Op. 23, No. 4, mm. 53-54.

Source: G. Henle Verlag

⁹ Geoffrey Norris, *Rachmaninoff* (Oxford: Oxford University Press, 2001), 2.

¹⁰ Veleria Z. Nollan, *Sergei Rachmaninoff: Cross Rhythms of the Soul* (Lanham: Lexington Books, 2022), 199.



Example 18 Op. 23, No. 10, mm. 48-50.

Source: G. Henle Verlag

Among 13 Preludes, Op. 32, the following three offer bell-like tone effects. Op. 32, No. 3 is a brilliant toccata and seems to anticipate his choral symphony “The Bells”, Op. 35 (1913) with exuberant rhythms and ceremonial clamoring bell-like tones (Example 19).



Example 19 Op. 32, No. 3, mm. 1-3.

Source: G. Henle Verlag

Op. 32, No. 10, the opposite of No. 3 in a dark, somber character, includes low tones resembling great iron bells (Example 20).



Example 20 Op. 32, No. 10, m. 1 and m. 18.

Source: G. Henle Verlag

Op. 32, No. 12 is winter-like, including tones of sleigh bells (Example 21).

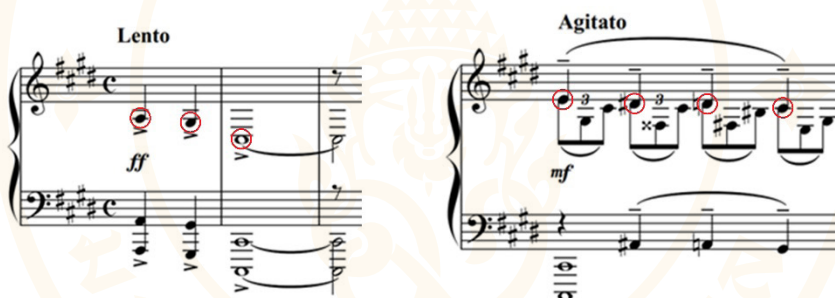


Example 21 Op. 32, No. 12, mm. 45-46.

Source: G. Henle Verlag

7. Cyclical Use of Two Motives of Op. 3, No. 2

Another significant element linking the 24 Preludes is the use of cyclical motives, which are thematic constituents of the Prelude, Op. 3, No. 2, that is, the opening three-note motive: A-G $\sharp$ -C $\sharp$ and four descending chromatic notes as the thematic motive of the middle section: E-D $\sharp$ -D-C $\sharp$ (Example 22).



Example 22 Motive: A-G $\sharp$ -C $\sharp$ in m. 1 and Motive: E-D $\sharp$ -D-C $\sharp$ in m. 14 of Op. 3, No. 2.

Source: G. Henle Verlag

These two motives are frequently recycled in Op. 23 and Op. 32. The table below shows the measure numbers of preludes that include the two motives in the original and transposed pitches (Table 2). The motive: A-G $\sharp$ -C $\sharp$ sometimes appears with modified pitches and motive E-D $\sharp$ -D-C $\sharp$ appears in an inverted ascending motion; those are not included in the table.

**Table 2 Motive: A-G#-C# and Motive: E-D#-D-C# recurring in various preludes
in Op. 23 and Op. 32**

Source: by author

Opus number	Motive: A-G#-C#	Motive: E-D#-D-C#
Op. 23, No. 3	m. 1, m. 17, mm. 75-76	m. 63, m. 64
Op. 23, No. 4	mm. 75-77	
Op. 23, No. 5	mm. 61-63	mm. 29-30, mm. 48-49
Op. 23, No. 6		m. 31, m. 32
Op. 23, No. 8	mm. 4-5, mm. 13-14, mm. 46-47	
Op. 32, No. 1	mm. 1-2, mm. 3-4, mm. 14-15, mm. 26-27	mm. 37-40
Op. 32, No. 2	m. 1, etc., mm. 19-20, m. 46, m. 47, etc.	m. 26
Op. 32, No. 3		m. 53, m. 54
Op. 32, No. 5	mm. 9-10, mm. 34-35, etc.	
Op. 32, No. 6	mm. 3, 4, 7, 9, etc. mm. 22-23, m. 32-41, etc.	mm. 16-20, mm. 48-52
Op. 32, No. 7		mm. 12-13
Op. 32, No. 10		mm. 3-4, mm. 57-58
Op. 32, No. 11		mm. 73-74
Op. 32, No. 13	mm. 1-2, mm. 2-3, mm. 18-19, mm. 19-20, mm. 31-33, mm. 37-42, mm. 50-52, mm. 59-60	mm. 21-25, mm. 42-48, mm. 56-57

Among those, four preludes use the motive of A-G#-C# in the opening theme: Op. 23, No. 3, Op. 32, Nos. 1, 2 and 13. Op. 23, No. 3 includes Bb-A-D in the opening three chords as the transposed version of the motive of A-G#-C# in D minor (see Example 1 in page 6). The usage of the motive of A-G#-C# in the opening themes of Op. 32, No. 1 and No. 2 is discussed in Jonathan Young's dissertation.¹¹

As seen in the table, Op. 32, No. 13 includes the cyclical use of the two motives most substantially. The original motive: A-G#-C# of Op. 3, No. 2 appears as Bb-Ab-Db in the inner voice as a secondary melodic line of the opening theme in D-flat major in measures 1-2 of Op. 32, No. 13 (Example 23) while the original middle-section motive: E-D#-D-C# of Op. 3, No. 2 recurs with the same pitches in a long melodic line in the A-major middle section of Op. 32, No. 13 (Example 24).

¹¹ Jonathan Young, "Rachmaninoff's 'Concealed Variation' Principle: Inspiration for Motivic Unity in his Preludes, Op. 32" (DM diss., University of Kansas, 2019), 18, 20.



Example 23 Op. 32 No. 13, mm. 1-2.

Source: G. Henle Verlag



Example 24 Op. 32, No. 13, mm. 21-23, melody in the treble clef.

Source: G. Henle Verlag

8. Organization of Tempi in Op. 23

As seen in Table 1, the set of Op. 23 begins with No. 1 in f-sharp minor and ends with No. 10 in G-flat major, which is the enharmonic parallel key of No. 1. Both preludes are written in the same slow tempo of *Largo*. In Nos. 3-6, a prelude of dancing or marching tempo is paired with a slow lyrical one: No. 3 in *Tempo di minuetto* with No. 4 in *Andante cantabile*, and No. 5 in *Alla marcia* with No. 6 in *Andante*. Then from No. 6 to No. 9, the four consecutive preludes feature sixteenth-note figurations in perpetual motion and the tempo gradually increases; No. 6 in *Andante* $\text{♩} = 72$, No. 7 in *Allegro* $\text{♩} = 80$, No. 8 in *Allegro vivace* $\text{♩} = 108$, and No. 9 in *Presto* $\text{♩} = 152$. This provides increasing energy and excitement towards the end of the set. As a whole, the set, which begins slowly, presents contrasts in two pairs in the first half of the set; then creates a sort of crescendo to the last prelude, which serves as a calm, slow postlude of the entire set.

9. Use of Particular Rhythms and Compound Meters in Op. 32

The set of Op. 32 demonstrates more complex rhythms in a denser polyphonic texture than the earlier preludes of Op. 3, No. 2 and Op. 23. Polyrythms are used in Op. 32, Nos. 1, 5, 6, 7, 9, and 13. Among them, sixteenth-note quintuplets appear as accompaniment in Nos. 5, 7 and 9; quintuplets in No. 5 are played almost incessantly serving as a characteristic

rhythmic ostinato while quintuplets in No. 7 appear in the middle voice in the coda and those in No. 9, in the bass of the middle section (Example 25).



Example 25 Op. 32, No. 5, m. 1; Op. 32, No. 7, mm. 33-34; and Op. 32, No. 9, m. 15.

Source: G. Henle Verlag

Another important thing to note is a siciliano rhythm of $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$. This swinging rhythm is first seen in Op. 32, No. 2 as a rhythmic motto appearing perpetually. The siciliano rhythm appears again in Op. 32, No. 10 in the opening motive of the anacrusis in the same manner as No. 2 in a slower tempo (Example 26).



Example 26 Op. 32, No. 2, m. 1 and Op. 32, No. 10, m. 1.

Source: G. Henle Verlag

Two other Preludes Op. 32, Nos. 11 and 13 also utilize siciliano rhythms; No. 11 begins with them in the chordal opening theme while No. 11 includes them in the transition in measures 11-17 marked *accel. - - - - a tempo più mosso* as if recalling the swinging rhythms of Op. 32, No. 2 and No. 11 (Example 27).



Example 27 Op. 32, No. 11, mm. 1-2 and Op. 32, No. 13, mm. 11-12.

Source: G. Henle Verlag

As for the time signature, among eleven preludes of Op. 3 No. 2 and Op. 23, seven of them are written in common time; none of the others are written in compound meter such as 3/8, 6/8, 9/8 or 12/8. On the contrary, five out of 13 Preludes, Op. 32 start the piece in compound meters; No. 2 in 9/8, No. 8 in 6/4, No. 9 in 9/8, No. 11 in 3/8, and No. 12 in 12/8. Prelude, Op. 32, No. 4 starts in common time (4/4) but frequently changes meter and tempo; from measure 27, it becomes a compound meter including 6/8 and 12/8 but mostly remaining in 9/8. Three other preludes of Op. 32 sound like compound meter even though they are not written thus; No. 6 is written in 2/4 meter with abundant sixteenth-note triplets and sextuplets so that it sounds like 12/16 meter, while Nos. 10 and 13 are written in common time but sound like 12/8 due to the presence of many eighth-note triplets, sixteenth-note sextuplets, and siciliano rhythms (♩.♩.♩). Actually, starting in No. 9, locking rhythms of ♩♩ (or ♩.♩) and siciliano rhythms unite the proceeding preludes until No. 13. All four Preludes Op. 32, Nos. 9-12 begin softly (*p*) and end in *pianissimo*; there is neither a brilliant ending nor increasing tempi as in the second half of Op. 23; however, the sequence of those four preludes of Op. 32, creates a certain growing internal intensity creating an underlying atmosphere with locking and siciliano rhythms, which would not be felt unless these are performed in sequence. The last Prelude, Op. 32, No. 13 contains all kinds of rhythms, repeated use of previous motives, and deep, surging emotions to build up to a magnificent climax, serving as a brilliant conclusion not only for the set but for the complete cycle of the 24 Preludes.

Conclusion

Rachmaninoff's Preludes, Op. 3, No. 2; Op. 23; and Op. 32 are written in three different periods. When he wrote the first Prelude in c-sharp minor as the second piece of *Morceaux de fantaisie*, Op. 3, he may not have intended to make it as part of 24 preludes in all keys. However, there was a trend among his contemporary composers including his composition teacher Arensky and his classmate Scriabin to write a set of pieces in all 24 keys. Moreover, at the same time while Rachmaninoff was working on 10 Preludes, Op. 23, he was also writing his *Variations on a Theme of Chopin*, Op. 22 based on Chopin's Prelude in c minor, Op. 28, No. 20. It is assumed that Rachmaninoff may have been influenced by Chopin's set of 24 Preludes in all keys in writing his Op. 23. The set of 13 Preludes, Op. 32 was written rapidly within nineteen days. The completion date of each prelude was recorded by the composer. Instead of placing 13 Preludes in the order of completion dates, Rachmaninoff changed the order of preludes when publishing them as a set. This indicates that there were reasons for him to arrange them in a specific order, which would not be important

or noticeable if these were not played as a complete set. Therefore, the author believes that Rachmaninoff conceived of having the set of Op. 32 together with Op. 3, No. 2 and Op. 23 as one meaningful musical cycle of composition even though each prelude is perfectly artistic and complete as a singular work. Regarding the nine aspects discussed above, the sequence of all 24 Preludes has certain effects and significance, which can be revealed and valued only if these are played through as a cycle. Performing a complete set of one opus number, either Op. 23 or Op. 32 is already a wonderful program, however, the entire key scheme of the inclusion of all 24 keys and the innovative order of the keys as well as the cyclical use of two motives of Op. 3, No. 2 in many of Op. 23 and Op. 32 with the particularly strong connection between Op. 3, No. 2 and Op. 32, No. 13 would not be enjoyed unless all the 24 Preludes are played as a whole. The author hopes that Rachmaninoff's 24 Preludes will be appreciated as a cyclical work by pianists and the audience.

Bibliography

- Bertensson, Sergei, and Jay Leyda. *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music*. New York: New York University Press, 1956.
- Glover, Angela. "An Annotated Catalogue of the Major Piano Works of Sergei Rachmaninoff." DM treatise, Florida State University, 2003.
- Harrison, Max. *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings*. New York: Continuum, 2005.
- Nollan, Veleria Z. *Sergei Rachmaninoff: Cross Rhythms of the Soul*. Lanham: Lexington Books, 2022.
- Norris, Geoffrey. *Rachmaninoff*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Rachmaninoff, Sergei Vasilyevich. *Complete Works for Piano, Volume 3: 24 Préludes Op. 3 No. 2, Op. 23, Op. 32 (SR 58)*. Edited by Valentin Antipov. Moscow: Russian Music Publishing, 2017.
- Rachmaninow, Sergei. *24 Préludes*. Munich: G. Henle Verlag, 2014.
- Roh, Yoon-Wha. "A Comparative Study of the Twenty-Four Preludes of Alexander Scriabin and Sergei Rachmaninoff." DM diss., Indiana University, 2015.
- Tsuchida, Sadakatsu. "Originality and Directionality on '24 Preludes' of S. V. Rachmaninoff: A Meaning of The Reappearing Main theme." *Research Reports of Shokei Gakuin College*, No. 67 (2014): 25-39.
- Young, Jonathan. "Rachmaninoff's 'Concealed Variation' Principle: Inspiration for Motivic Unity in his Preludes, Op. 32." DM diss., University of Kansas, 2019.

เกณฑ์การพิจารณาก่อนการขอรับบทความ (Peer-review)

1. กองบรรณาธิการจะเป็นผู้พิจารณาคุณภาพวารสารขั้นต้น
2. บทความต้นฉบับที่ผ่านการตรวจสอบปรับแก้ให้ตรงตามรูปแบบวารสาร (การอ้างอิงบรรณานุกรม และอื่น ๆ) อีกทั้งเป็นงานเขียนเชิงวิชาการ เชิงวิจัย และเชิงสร้างสรรค์ ที่มีความสมบูรณ์และเหมาะสมของเนื้อหา จะได้รับการพิจารณาก่อนการขอรับจากผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer-review) ที่มีความรู้และความเชี่ยวชาญตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้อง โดยไม่เปิดเผยชื่อผู้เขียนต่อผู้พิจารณา (double-blind peer review) จำนวนอย่างน้อย 3 ท่านต่อ 1 บทความ
3. บทความที่ได้ผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิ โดยมีผลประเมินให้ตีพิมพ์ กองบรรณาธิการจะเก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์ เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ และจะแจ้งผู้เขียนผ่านหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์
4. เมื่อกองบรรณาธิการได้เสร็จสิ้นการตรวจพิสูจน์อักษร และมีการตีพิมพ์เผยแพร่ จะส่งวารสารฉบับสมบูรณ์ให้ผู้เขียน
5. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการจะแจ้งผู้เขียนเป็นลายลักษณ์อักษร โดยไม่ส่งคืนต้นฉบับ ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด

หมายเหตุ:

1. กรณีผู้เขียนมีความประสงค์ในการยกเลิกการตีพิมพ์บทความ หลังจากผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิแล้ว ต้องแจ้งความจำเป็นเป็นลายลักษณ์อักษร ถึง บรรณาธิการ Mahidol Music Journal วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และเจ้าของบทความต้องเป็นผู้รับผิดชอบในการชำระค่าตอบแทนให้แก่ผู้ทรงคุณวุฒิ ตามหลักฐานการเบิกจ่ายที่เกิดขึ้นจริง
2. กรณีบทความไม่ผ่านการพิจารณา เนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มาอย่างถูกต้อง จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก

คำแนะนำสำหรับผู้เขียนในการจัดทำต้นฉบับ

1. ผู้เขียนระบุประเภทของบทความให้ชัดเจน ดังต่อไปนี้ บทความวิจัย บทความวิชาการ หรือผลงานสร้างสรรค์ โดยบทความที่ส่งเข้าพิจารณาต้องไม่เคยได้รับการตีพิมพ์ที่ไหนมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาเพื่อตีพิมพ์กับสำนักพิมพ์อื่น
2. บทความต้นฉบับสามารถจัดเตรียมได้ทั้งภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ โดยจัดเตรียมในรูปแบบ MS Word (บันทึกเป็น .doc หรือ .docx) และ PDF โดยต้องนำส่งทั้ง 2 แบบ
3. บทความ รวมภาพประกอบ ตัวอย่าง เอกสารอ้างอิง และอื่น ๆ จัดเรียงบนหน้ากระดาษ A4 มีความยาวประมาณ 15-20 หน้า ใช้แบบอักษร TH SarabunPSK ขนาดตัวอักษร 16 pt โดยเว้นระยะห่างระหว่างขอบกระดาษด้านบนและด้านซ้ายมือ 3.5 เซนติเมตร ด้านล่างและด้านขวามือ 2.5 เซนติเมตร โดยบทความควรมีส่วนประกอบ ดังนี้
 - 3.1 ชื่อเรื่อง (Title) ระบุทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ขนาด 18 pt (ตัวหนา) จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ โดยพิมพ์ชื่อเรื่องเป็นภาษาไทยและตามด้วยชื่อเรื่องภาษาอังกฤษในบรรทัดต่อมา บทความภาษาอังกฤษไม่ต้องระบุชื่อเรื่องภาษาไทย
 - 3.2 ชื่อผู้เขียน (Author) ระบุทุกคนทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (ไม่ต้องระบุตำแหน่งทางวิชาการ) ขนาดตัวอักษร 14 pt พิมพ์ห่างจากขอบบทความ 2 บรรทัด จัดชิดขวา ที่อยู่และสังกัดของผู้เขียนให้ระบุเป็นเชิงอรรถ
 - 3.3 บทคัดย่อ (Abstract) ควรมีบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ความยาวรวมทั้ง 2 ภาษาไม่เกิน 500 คำ สรุปความสำคัญของการศึกษา
 - 3.4 คำสำคัญ (Keywords) ควรอยู่ระหว่าง 3-5 คำ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ได้บทคัดย่อของภาษานั้น ๆ ควรเป็นคำที่เหมาะสมสำหรับนำไปใช้เป็นตัวค้นในระบบฐานข้อมูล
 - 3.5 เนื้อหา (Content) จัดพิมพ์ตัวอักษรปกติ ขนาด 16 pt โดยจัดพิมพ์แบบกระจายบรรทัด ให้ชิดขอบทั้งสองด้าน
 - 3.6 บรรณานุกรม (Bibliography) เขียนในรูปแบบของ Chicago Manual of Style จัดพิมพ์ตัวอักษรปกติ ขนาด 16 pt โดยจัดพิมพ์แบบชิดซ้าย และบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันให้ย่อหน้า 1.25 เซนติเมตร
 - 3.7 หมายเลขหน้า ใช้ตัวอักษรขนาด 14 pt ใส่ไว้ตำแหน่งด้านบนขวา ตั้งแต่ต้นจนจบบทความ
 - 3.8 ชื่อและหมายเลขกำกับตาราง ใช้ตัวอักษรขนาด 14 pt (ตัวหนา) พิมพ์ไว้บนตารางจัดชิดซ้าย ได้ตารางระบุแหล่งที่มาจัดชิดซ้าย (ถ้ามี)
 - 3.9 ชื่อภาพ แผนภูมิ โน้ตเพลง หรือรูปกราฟิก และหมายเลขกำกับ ใช้ตัวอักษรขนาด 14 pt (ตัวหนา) พิมพ์ไว้ได้ภาพ แผนภูมิ โน้ตเพลง หรือรูปกราฟิก จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ พร้อมระบุแหล่งที่มา จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ ได้ชื่อ
4. องค์ประกอบของบทความ
 - 4.1 สำหรับบทความวิจัย ควรมีองค์ประกอบ ดังนี้
 - ชื่อเรื่อง (Title), บทคัดย่อ (Abstract), คำสำคัญ (Keywords), บทนำ (Introduction), วัตถุประสงค์ (Research Objectives), วิธีการวิจัย (Research Methodology), ผลการวิจัย (Results), อภิปรายผลการวิจัย (Discussion), สรุป (Conclusion), บรรณานุกรม (Bibliography)
 - 4.2 สำหรับบทความวิชาการ บทความสร้างสรรค์ ควรมีองค์ประกอบ ดังนี้
 - ชื่อเรื่อง (Title), บทคัดย่อ (Abstract), คำสำคัญ (Keywords), บทนำ (Introduction), เนื้อหา (Body of Text), สรุป (Conclusion), บรรณานุกรม (Bibliography)
5. บทความที่ใช้ภาพประกอบหรือนोटเพลงที่มีการคุ้มครองด้านลิขสิทธิ์ ผู้เขียนต้องรับผิดชอบในการดำเนินการของอนุญาตจากเจ้าของลิขสิทธิ์ และปฏิบัติตามข้อกำหนดของกฎหมายลิขสิทธิ์อย่างเคร่งครัด หากเกิดการฟ้องร้องดำเนินคดี ทางกองบรรณาธิการไม่มีส่วนในความรับผิดชอบทางกฎหมาย



Mahidol Music Journal

College of Music, Mahidol University
25/25 Phutthamonthon Sai 4 Road
Salaya, Phutthamonthon Nakhonpathom 73170
Tel. 02 800 2525-34 ext. 1108, 1124 Fax. 02 800 2530
www.music.mahidol.ac.th/mmj

