บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์: สยามดุริยลิขิต

นางสาวพิมพ์ชนก สุวรรณธาดา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2557

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: SIAM DURIYA LIKHIT

Miss Pimchanok Suwannathada

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts Program in Fine and Applied Arts
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2014
Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์: สยามดุริยลิขิต
โดย	นางสาวพิมพ์ชนก สุวรรณธาดา
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม	ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม
(ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดวงใจ อมาตยกุล)

.....กรรมการ
(ดร.รามสูร สีตลายัน)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา : บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์: สยามดุริยลิขิต (DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: SIAM DURIYA LIKHIT) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ศ. ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ, อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม: ศ. ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 180 หน้า.

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ *“สยามดุริยลิขิต”* เป็นผลงานการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโน 5 บท เลือกมาจากเพลงไทยต่างประเภทกัน ได้แก่ เพลงโหมโรงไอยเรศ สามชั้น เพลงแสนคำนึง เถา เพลงตับวิวาหพระสมุท เพลงสุดสงวน สามชั้น และเพลงพระอาทิตย์ชิงดวง สองชั้น วัตถุประสงค์หลักของการเรียบเรียงคือเพื่อสร้างสรรค์วรรณกรรมเปียโนที่มีเอกลักษณ์ และเพิ่มพูนวรรณกรรมเปียโนของชาติ ในกระบวนการเรียบเรียง ผู้วิจัยได้ศึกษาเทคนิคการประพันธ์เพลงของบทเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโนผลงานของนักดนตรีต้นแบบ 2 คน คือครูสุมิตรา สุจริตกุล นักเปียโนต้นแบบของการเดี่ยวเปียโนเพลงไทย และพันเอกชูชาติ พิทักษากร ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีสากล) ประจำปีพุทธศักราช 2553

วิธีการเรียบเรียง ใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงตะวันตก เป็นการทดลองแนวคิดใหม่ แต่อยู่ภายใต้ขอบเขตสำคัญคือการรักษาทำนองดนตรีไทยไว้ครบถ้วน สามารถบรรเลงตามขนบของดนตรีไทยได้ กรอบแนวคิดที่ใช้ คือแนวคิดเกี่ยวประเภทของบทประพันธ์เพลงคลาสสิกสำหรับเดี่ยวเปียโน ใช้กระบวนการสร้างสรรค์แบบวรรณกรรมเปียโนคลาสสิก โดยนำบทเพลงประเภทสอดประสาน บทเพลงโซนาตา บทเพลงประเภททำนองหลักและการแปร บทเพลงคาแร็กเตอร์ของยุคโรแมนติก บทเพลงในแนวคิดกระแสชาตินิยม และบทเพลงเดี่ยวเปียโนที่เรียบเรียงมาจากบทเพลงขับร้องตะวันตก มาใช้เป็นแนวทางในการตีความและสร้างบุคลิกให้แก่เพลงไทยทั้ง 5 เพลง การใช้แนวคิดของวรรณกรรมเปียโนตะวันตก ทำให้บทเรียบเรียงมีเนื้อหาสาระเชิงบทประพันธ์เพลงที่ผสมผสานสำเนียงดนตรีของตะวันตกและตะวันออก สามารถสร้างสรรค์ให้เพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโนเป็นวรรณกรรมเปียโนของไทยให้มีความเป็นสากลมากขึ้น นอกจากนี้ยังเป็นการต่อยอดจากบทเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโนที่มีมาแต่เดิมให้มีพัฒนาการด้านวิชาการดนตรียิ่งขึ้นต่อไป

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2557 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาร่วม .....

5586813035 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS
KEYWORDS: SIAM DURIYA LIKHIT / THAI MUSIC FOR PIANO SOLO /

PIMCHANOK SUWANNATHADA: DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: SIAM DURIYA LIKHIT. ADVISOR: PROF. NATCHAR PANCHAROEN, Ph.D., CO-ADVISOR: PROF. NARONGRIT DHAMABUTRA, Ph.D., 180 pp.

The doctoral composition “Siam Duriya Likit” is an arrangement of five selected traditional Thai music — *Aiyares Overture*, *Saen Khamnueng in Thao Variations, Vivahaphrasamut Suite, Sut- sa-nguan Sam-chan*, and *Phra Athit Ching Duang Sorng Chan* — for piano solo. The purpose of the arrangement is to create an exclusive compositional style and enlarge the solo piano repertoire for traditional Thai songs. In the arranging procedures, two significant Thai musicians are used as models: Sumitra Sujaritkul and Col. Choochart Pitaksakorn (2010 National Artist in Western Performing Arts).

The arranging methodology is based on western composition techniques together with innovative ideas of Thai melodic preservation, to enhance Thai performance potential. Along with western composition techniques, the composition framework is designed in the scope of classical solo piano repertoire including sonata, theme and variations, Romantic character piece, nationalistic repertoire, as well as piano arrangement from vocal repertoire. Variety in styles, contrapuntal techniques, along with the characteristics derived from the study, are implemented in the arrangement of these five traditional Thai songs for a better musical interpretation and a unique style. By constructing the composition like western piano literature, this arrangement can bring forth the sonority of both western and eastern music. Hence, the result is Thai traditional songs in a solo piano composition that conveys international style while generating further development of Thai national musical heritage.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Field of Study: Fine and Applied Arts
Academic Year: 2014

Student's Signature .....
Advisor's Signature .....
Co-Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ “บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ : สยามดุริยลิขิต” สำเร็จลุล่วงด้วยดี เริ่มด้วยแรงศรัทธาครูอาจารย์ ขอกราบบรมครูผู้เป็นต้นแบบของงานสร้างสรรค์ เป็นผู้วางรากฐานด้านเปียโนเพลงไทยไว้อย่างวิจิตรบรรจง เป็นต้นแบบให้นักดนตรีรุ่นหลังได้สืบสาน อนุรักษ์ และต่อยอดผลงานให้คงอยู่และพัฒนายิ่งขึ้นต่อไป กราบคารวะดวงวิญญาณครูสุมิตรา สุจริตกุล ครูต้นแบบของการเดี่ยวเปียโนเพลงไทย และกราบขอบพระคุณพันเอกชูชาติ พิทักษากร “อาจารย์ปู่” ผู้เป็นแรงบันดาลใจและสนับสนุนงานของหลานศิษย์เสมอมา

กราบขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก ครูผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาการดนตรีทุกแขนง โดยเฉพาะอย่างยิ่งด้านศิลปะการเดี่ยวเปียโนเพลงไทย เป็นผู้มอบโอกาสในการสร้างสรรค์งานสำคัญหลายชิ้น เป็นแรงบันดาลใจ เป็นพลังผลักดันทุก ๆ ด้าน และช่วยชี้แนะแนวทางการจัดระบบระเบียบในการทำงานในทุกขั้นตอนของการทำวิทยานิพนธ์ กราบขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม ผู้จุดประกายแนวคิดด้านการประพันธ์เพลง ให้คำชี้แนะ ตรวจทาน แก้ไขปรับปรุงบทเพลง ทำให้ผู้วิจัยมีความมั่นใจและมีความกล้าในการประพันธ์เพลงมากขึ้น ขอขอบพระคุณคณะกรรมการวิทยานิพนธ์ที่ให้คำชี้แนะอันเป็นประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์งาน

ขอขอบพระคุณอาจารย์อานันท์ นาคคง ผู้ชี้แนะและให้ความรู้ทางดนตรีไทยเสมอมา และเป็นกำลังสำคัญในการแสดงผลงาน “สยามดุริยลิขิต” ขอขอบพระคุณอาจารย์จามร ศุภผล อาจารย์ ดร.พรพรรณ บรรเทิงหรรษา คุณจินตะหรา สีตลายัน และคุณนาดีส บุญรอด ผู้ร่วมแสดงผลงาน “สยามดุริยลิขิต” ด้วยความสามารถที่เต็มเปี่ยม ขอบพระคุณผู้มีส่วนช่วยงานทุกคน ได้แก่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จิตตพิมญ์ แย้มพราย อาจารย์ ดร.ตรีทิพ กมลศิริ และคุณรวี จรดล ขอบคุณเพื่อน ๆ ร่วมรุ่นปริญญาเอก ที่ทำให้การเรียนตลอดระยะเวลา 3 ปี เป็นสิ่งมีคุณค่ายิ่ง ขอขอบคุณกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) ผู้สนับสนุนทุนในการทำวิจัย คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ผู้สนับสนุนทุนการศึกษา และมูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ผู้อนุเคราะห์ให้พิมพ์เผยแพร่บทเพลงแสนคำนึง เถา หนึ่งในผลงานสร้างสรรค์ชุด “สยามดุริยลิขิต”

ท้ายที่สุด กราบขอบพระคุณคุณแม่ รองศาสตราจารย์นภาลัย สุวรรณธาดา กราบดวงวิญญาณคุณพ่อ อาจารย์อำพล สุวรรณธาดา ผู้เป็นกำลังใจอย่างหาที่สุดมิได้ และเป็นผู้ที่ภูมิใจในผลงานของลูกยิ่งกว่าใครทั้งปวง ขอบคุณครอบครัวสุวรรณธาดา ดร.พิชานนท์- วัชรี- พิชาวัชร์- พัสพิชา ผู้ซึ่งอยู่เคียงข้างและเป็นกำลังใจของชีวิตเสมอมาและตลอดไป

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ
กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ
สารบัญ ..... ช
บทที่ 1 บทนำ 1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของงานสร้างสรรค์ 1
1.2 วัตถุประสงค์ 4
1.3 วิธีดำเนินการสร้างสรรค์ 4
1.4 ขอบเขตของการสร้างสรรค์ 5
1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 5
1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ 5
บทที่ 2 การศึกษาวรรณกรรมเปียโนที่เกี่ยวข้อง 7
2.1 บทเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโนของครูสุมิตรา สุจริตกุล 7
2.2 บทเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโนของพันเอกชูชาติ พิทักษากร 11
2.2.1 เพลงโสมส่องแสง เถา 11
2.2.2 เพลงเขมรไทรโยค สามชั้น 16
2.2.3 เพลงฟ้อนเงี้ยว 20
2.2.4 เพลงลาวแพน 21
2.2.5 เพลงสารถี สามชั้น 25
2.2.6 เพลงนกขมิ้น สามชั้น 29
2.2.7 เพลงพญาโศก สามชั้น 33
2.3 สรุปบทวิเคราะห์วรรณกรรมเปียโนของไทย 37

หน้า

บทที่ 3 แนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์ 39
3.1 แนวคิดเกี่ยวกับประเภทของบทประพันธ์เพลงคลาสสิกสำหรับเดี่ยวเปียโน 39
3.1.1 แนวคิดของบทเพลงทู-พาร์ท อินเวนชันส์ ทรี-พาร์ท อินเวนชันส์ และเวล 40
เทมเพิร์ดคลาเวียร์ 40
3.1.2 แนวคิดของเปียโนโซนาตา 41
3.1.3 แนวคิดของบทเพลงประเภททำนองหลักและการแปร 42
3.1.4 แนวคิดของบทเพลงลักษณะพิเศษหรือบทเพลงคาแร็กเตอร์ 43
3.2 แนวคิดเกี่ยวกับการเรียบเรียงบทเพลงร้องตะวันตกสำหรับเดี่ยวเปียโน 46
3.3 แนวคิดของวรรณกรรมเปียโนคลาสสิกในกระแสชาตินิยม 48
3.3.1. Hungarian Rhapsodies, S.244 บทประพันธ์ของ ฟรานซ์ ลิสต์ 49
3.3.2. For Children, Sz.42 บทประพันธ์ของเบลา บาร์ต็อก 50
3.3.3. Variations on a Hungarian Song in D Major, Op.21 บทประพันธ์ของ 51
โยฮันเนส บรามส์ 51
3.3.4. Eight Memories in Water Color บทประพันธ์ของ ถัน ตุน 52
3.4 สรุป 54
บทที่ 4 อรรถาธิบายบทเพลง 55
4.1 เพลงโหมโรงไอยเรศ สามชั้น 55
4.2 เพลงแสนคำนึง เถา 66
4.3 เพลงตับวิวาหพระสมุท 80
4.4 เพลงสุดสงวน สามชั้น 88
4.5 เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง สองชั้น 95
4.6 สรุป 104
บทที่ 5 อรรถาธิบายเทคนิคการบรรเลง 105

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

5.1 เทคนิคการกรอหรือการรัว 106
5.1.1 การกรอแบบซ้ำโน้ตตัวเดียว 106
5.1.2 การกรอสลับโน้ต 107
5.2 เทคนิคการบรรเลงโน้ตประดับ 109
5.2.1 โน้ตสะบัด 109
5.2.2 โน้ตเบียด 110
5.3 การบรรเลงโน้ตเอื้อน 111
บทที่ 6 บทสรุป 113
6.1 สรุปกระบวนการสร้างสรรค์งาน 113
6.2 การเผยแพร่และการนำเสนอผลงาน 114
6.3 อภิปราย 115
6.4 ข้อเสนอแนะ 119
รายการอ้างอิง 121
ภาคผนวก หนังสือโน้ตเปียโนเพลงไทย “สยามดุริยลิขิต” 122
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 180

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของงานสร้างสรรค์

ยุคแรกที่เปียโนเข้ามาในประเทศไทย คือรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในช่วงนั้น มีนักเปียโนไทยจำนวนหลายคนบรรเลงเพลงไทยด้วยเปียโน เช่น เจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่ นาวาเอกพระยาสาครสงคราม (สุริเยศ อมาตยกุล) แต่จากประวัติที่ได้รับการยืนยัน ผู้ที่บรรเลงคนแรกคือขุนสมานประหาสกิจ (นายแคล้ว วัชโรบล) วิธีการบรรเลงในสมัยนั้นบรรเลงแบบสองมือขนานเป็นคู่ 8 (octave) ลักษณะเดียวกับระนาดเอก มือซ้ายไม่ได้บรรเลงเป็นเสียงประสานหรือคอร์ด ต่อมาวงดนตรีไทยเริ่มนิยมนำเครื่องดนตรีตะวันตกมาผสม เช่น ไวโอลิน ออร์แกน เปียโน ทำให้เกิดวงเครื่องสายผสมเครื่องดนตรีตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่งวงเครื่องสายผสมเปียโนนั้นเป็นที่นิยมมากในเวลาต่อมา (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2551)

เมื่อมาถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว มีนักเปียโนหญิงที่มีชื่อเสียงมากในราชสำนัก คือ ครูสุมิตรา สุจริตกุล (พ.ศ.2450-2529) เป็นผู้ริเริ่มคิดประดิษฐ์ทางเดี่ยวเปียโนเพลงไทย โดยเรียบเรียงให้มือซ้ายบรรเลงเสียงประสานพื้นฐาน ตามแบบแผนมาตรฐานของทฤษฎีดนตรีตะวันตก ผสมผสานกับทำนองมือขวาที่เต็มไปด้วยกลเม็ดและลูกเล่นของดนตรีไทยอย่างแพรวพราว ทางเดี่ยวที่ประดิษฐ์ขึ้นนั้น ยังคงรักษาแนวทำนอง โครงสร้าง และหน้าทับของดนตรีไทยไว้อย่างครบถ้วนและเคร่งครัด ศิลปะการบรรเลงเปียโนเต็มไปด้วยเทคนิคเปียโนคลาสสิกขั้นสูง จึงถือได้ว่าวิธีการบรรเลงของครูสุมิตราเป็นวิธีต้นแบบของการเดี่ยวเปียโนเพลงไทย และครูสุมิตราเป็นนักเปียโนต้นแบบของการเดี่ยวเปียโนเพลงไทย นอกจากนี้ครูสุมิตรายังเป็นผู้เดี่ยวเปียโน และเป็นผู้ควบคุมวงดนตรีเครื่องสายผสมเปียโน “นารีศรีสุมิตร” ซึ่งเป็นวงดนตรีหญิงล้วนของพระสุจริตสุดา (พ.ศ.2438-2524) เป็นวงที่มีชื่อเสียงและบรรเลงต่อเนื่องมาจนถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว

ครูสุมิตราได้เรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโนไว้หลายเพลง เช่น เพลงตับลาวเจริญศรี เพลงตับวิวาหพระสมุท เพลงกราวใน เพลงพญาโศก สามชั้น เพลงนกขมิ้น สามชั้น ฯลฯ การต่อเพลงได้ครูดนตรีไทยหลายคนเป็นผู้บอกโน้ตทำนองทางไทยให้ เช่น จางวางทั่ว พาทยโกศล บอกทางเดี่ยวเพลงกราวใน พระสรรเพลงสรวง (บัว กมลวาทิน) สีซออู้บอกทางอีกหลาย ๆ เพลงให้ จากนั้นก็ประดิษฐ์ลูกเล่นให้ทำนองและคิดเสียงประสานในมือซ้าย โดยพระยาสาครสงครามซึ่งเรียนเปียโนจากประเทศสวิตเซอร์แลนด์เป็นผู้ฝึกสอนและขัดเกลาเสียงประสานในมือซ้าย ครูสุมิตรานั้นเรียนเปียโนคลาสสิกตามแบบแผน ได้ฝึกฝนเทคนิคและวิธีการบรรเลงเสียงประสานมามาก จึงมีกลเม็ดในการบรรเลงที่เต็มไปด้วยความเฉียบขาดและแพรวพราว มีลูกเล่นที่ไม่ใช่ทางเฉพาะของครูคนใดคนหนึ่ง

ทำให้ลีลาของทางเดี่ยวนั้นมีความหลากหลาย เพลงที่ครูสุมิตราได้บรรเลงบันทึกลงแผ่นเสียงมีจำนวนหลายเพลง ที่พบหลักฐานคือแพลงนกขมิ้น สามชั้น และเพลงพญาโศก สามชั้น ต่อมาพบวีดิทัศน์บันทึกการบรรเลงอีกจำนวนหลายเพลง เช่น เพลงตับลาวเจริญศรี เพลงตับวิวาหพระสมุท เพลงลาวแพน เพลงสารถี สามชั้น เพลงลาวดำเนินทราย เพลงลาวคำหอม เพลงเขมรไทรโยค สามชั้น เพลงแขกมอญ ฯลฯ

ผู้เรียบเรียงเสียงประสานทางเดี่ยวเปียโนเพลงไทยอีกคนหนึ่ง คือ พันเอกชูชาติ พิทักษากร (พ.ศ.2477 – ปัจจุบัน) นักไวโอลินซึ่งมีฝีมือทางการบรรเลงเปียโนด้วยเช่นกัน พันเอกชูชาติศึกษาดนตรีที่ประเทศอังกฤษ เข้ารับราชการที่กองดุริยางค์ทหารบก และคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยในเวลาต่อมาจนเกษียณอายุ ต่อมา พ.ศ.2553 ได้รับประกาศเกียรติคุณเป็นศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีสากล) และ พ.ศ.2554 ได้รับพระราชทานปริญญาครุศาสตรดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พันเอกชูชาติเป็นผู้ก่อตั้งและผู้อำนวยการดนตรีวงซิมโฟนีออร์เคสตราแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มีผลงานทั้งด้านการประพันธ์เพลงและการเรียบเรียงเสียงประสานจำนวนมาก ผลงานการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโนถือเป็นผลงานใหญ่ชิ้นประวัติศาสตร์

ในช่วง พ.ศ.2513-2526 พันเอกชูชาติได้เรียบเรียงเสียงประสานเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโนไว้จำนวน 6 เพลง ได้แก่ เพลงโสมส่องแสง เถา เพลงเขมรไทรโยค สามชั้น เพลงฟ้อนเงี้ยว เพลงลาวแพน เพลงสารถี สามชั้น และเพลงนกขมิ้น สามชั้น ภายหลังพบต้นฉบับลายมือโน้ตเพลงอีก 1 เพลง คือ เพลงพญาโศก สามชั้น รวมผลงานทั้งสิ้น 7 เพลง บทเรียบเรียงของพันเอกชูชาติ ใช้เสียงประสานตะวันตกตั้งแต่ขั้นพื้นฐานไปจนถึงขั้นสูง ใช้เทคนิคการสอดประสาน (counterpoint) ที่สลับซับซ้อน แนวทำนองในมือขวาประดับตกแต่งด้วยเม็ดพรายของดนตรีไทยแท้ ในบางครั้งใช้เสียงประสานแบบครึ่งเสียงหรือเสียงโครมาติก (chromatic) เพื่อเพิ่มสีสันและสร้างความซับซ้อนระหว่างแนว การบรรเลงใช้เทคนิคเปียโนคลาสสิกขั้นสูง

นักเปียโนคนสำคัญที่มีชื่อเสียงด้านการเดี่ยวเปียโนเพลงไทย และเป็นผู้เดียวที่ได้รับการถ่ายทอดตรงจากนักดนตรีทั้งสองคน คือ ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ ผู้คิดค้นต่อยอดเทคนิควิธีการบรรเลงเดี่ยวเปียโนเพลงไทยจากที่ได้รับถ่ายทอดมา ถือได้ว่าเป็นนักเปียโนต้นแบบการบรรเลงเดี่ยวเปียโนเพลงไทยคนเดียวในปัจจุบัน ทำให้บทเพลงไทยที่ได้มีการเรียบเรียงมาแล้วนั้นมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่น่าสนใจ นอกจากนี้ ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา ยังเป็นผู้ก่อตั้ง “สำนักเดี่ยวเปียโนเพลงไทย” และเป็นผู้คิดริเริ่มให้นำบทเรียบเรียงเพลงไทยเหล่านี้มาบันทึกเป็นโน้ตสากลและรวมเล่มจัดพิมพ์เผยแพร่ในชื่อ “วรรณกรรมเปียโนแห่งกรุงสยาม”

เมื่อ “วรรณกรรมเปียโนแห่งกรุงสยาม” ได้รับการเผยแพร่ออกไป จึงทำให้นักเปียโนและนักดนตรีทั่วไปสามารถศึกษาเทคนิควิธีการเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเครื่องดนตรีสากล เกิดเป็นองค์ความรู้ใหม่ทางทฤษฎีดนตรีตะวันตก จนกระทั่งสามารถนำวรรณกรรมชุดนี้ไปต่อยอด สร้างสรรค์งานใหม่ ๆ ได้แก่ “เปียโนคอนแชร์โตแห่งกรุงสยาม” ผลงานสร้างสรรค์ของศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ที่นำบทเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโนของพันเอกชูชาติ พิทักษากร ทั้ง 7 เพลง ไปประพันธ์เป็นเปียโนคอนแชร์โตเมื่อ พ.ศ.2556 ในปีเดียวกันนี้ ดร.อโณทัย นิติพน ได้เรียบเรียงเพลงเขมรไทรโยค สามชั้น สำหรับวงเครื่องสายตะวันตกผสมเปียโน และอมานัต จันทรวิโรจน์ ได้นำเพลงตับลาวเจริญศรี บทเรียบเรียงของครูสุมิตรา สุจริตกุล ไปเรียบเรียงสำหรับวงเครื่องสายตะวันตกผสมเปียโน

จากการศึกษาที่มาของการเดี่ยวเปียโนเพลงไทย ศึกษาวิธีการเรียบเรียงบทเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโน ศึกษาศิลปะการเดี่ยวเปียโนเพลงไทยนับตั้งแต่ที่มีมาในอดีต การที่มีโอกาสได้เป็นหนึ่งในศิษย์สำนักเดี่ยวเปียโนเพลงไทยและได้รับการถ่ายทอดศิลปะการเดี่ยวเปียโนเพลงไทย ตลอดจนเป็นผู้บันทึกโน้ตบทเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโนชุด “วรรณกรรมเปียโนแห่งกรุงสยาม” ซึ่งเป็นวรรณกรรมที่เป็นที่มาของงานสร้างสรรค์ต่อยอดหลายชิ้น ทำให้เกิดแรงบันดาลใจ และได้แนวทางในการสร้างสรรค์งาน ผู้วิจัยตระหนักว่าควรจะมีบทเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโนเพิ่มมากขึ้นอีก เพื่อให้วรรณกรรมเปียโนของชาตินั้นครอบคลุมบทเพลงหลายประเภท บทเพลงไทยที่นิยมบรรเลงทั่วไปนั้นยังมีอีกมาก จึงเป็นที่มาของการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ “สยามดุริยลิขิต” ซึ่งเป็นบทเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโน บทเพลงที่จะนำมาเรียบเรียง เลือกทั้งจากประเภทเพลงเดี่ยว เพลงตับ เพลงเถา และทางบรรเลงทั้งในอัตราสองชั้นและสามชั้น เพื่อเพิ่มพูนวรรณกรรมเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโนที่ประกอบไปด้วยเพลงไทยหลายประเภท ทั้งบทเพลงที่ไม่เคยมีการเรียบเรียงมาก่อน และบทเพลงที่เคยมีการเรียบเรียงมาแล้ว แต่ยังไม่เคยบันทึกเป็นโน้ตสากล

บทเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโนที่จะประดิษฐ์ขึ้นใหม่นี้ จะยังคงรักษาขนบการประดิษฐ์ทางเดี่ยวตามแบบดนตรีไทย รักษาสำเนียงเพลง โน้ต และหน้าทับครบถ้วน ดังแนวทางของบทเรียบเรียงที่มีมาก่อนเพื่อแสดงความเป็นเอกลักษณ์ของไทย ด้านเทคนิคการเรียบเรียงจะใช้ทฤษฎีดนตรีและหลักการประพันธ์เพลงของตะวันตก ประการสำคัญคือการคิดค้นและทดลองใช้แนวคิดของวรรณกรรมเปียโนคลาสสิกหลายประเภท เพื่อพัฒนาและต่อยอดจากบทเรียบเรียงของเดิมให้เกิดเป็นวรรณกรรมเปียโนคลาสสิกบนรากฐานของทำนองเพลงไทย และเป็นวรรณกรรมเปียโนเพลงไทยที่มีความเป็นสากลมากขึ้น

1.2 วัตถุประสงค์

1. เพื่อสร้างสรรค์วรรณกรรมเปียโนเพลงไทยที่มีเอกลักษณ์ โดยผู้ประพันธ์เพลงชาวไทย
2. เพื่อเพิ่มพูนวรรณกรรมเปียโนของชาติ

1.3 วิธีดำเนินการสร้างสรรค์

1. ศึกษาประวัติความเป็นมาของการเดี่ยวเปียโนเพลงไทย จากเอกสาร บทความ และจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ

2. ศึกษาและคิดค้นต่อยอดวิธีการบันทึกโน้ตจากบทเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโนตามแนวทางการตีความของศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ นักเปียโนต้นแบบของการเดี่ยวเปียโนเพลงไทยยุคปัจจุบัน

3. ศึกษาเทคนิควิธีการประดิษฐ์ทางเดี่ยวเปียโนเพลงไทยของครูสุมิตรา สุจริตกุล และพันเอกชูชาติ พิทักษากร โดยวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีตะวันตก และสำนวนของดนตรีไทย ที่ใช้เป็นลูกเล่นในการประดิษฐ์ทางเดี่ยว

4. ศึกษาเทคนิคพิเศษในการเดี่ยวเปียโนเพลงไทยของศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ นักเปียโนต้นแบบของการเดี่ยวเปียโนเพลงไทยยุคปัจจุบัน ผู้คิดค้นเทคนิควิธีการบรรเลงเปียโนเพลงไทยที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ

5. พิจารณาคัดเลือกบทเพลงไทยที่จะนำมาประดิษฐ์ทางเดี่ยว ศึกษาโครงสร้างของเพลงที่ได้เลือกแล้ว จากโน้ตดนตรีไทย หรือโน้ตสากลที่มีบันทึกไว้

6. กำหนดกรอบแนวคิดที่ใช้ในการเรียบเรียงทางเดี่ยวแต่ละเพลง โดยศึกษาแนวคิดของวรรณกรรมเปียโนตะวันตกแต่ละประเภทจากทุกยุคสมัย

7. เรียบเรียงทางเดี่ยวเพลงไทยสำหรับเปียโน นำเสนอผู้เชี่ยวชาญ เพื่อปรับปรุงแก้ไขขัดเกลาทุกระยะ

8. ทดลองบรรเลงด้วยตนเอง และนักเปียโนคลาสสิกทดลองบรรเลง

9. นำเสนอผลงานในรูปแบบการแสดงเดี่ยวต่อหน้าสาธารณชน และจัดทำรูปเล่ม รวมผลงานการเรียบเรียง เผยแพร่ต่อสาธารณชน

10. จัดทำเอกสารรูปเล่ม นำเสนอผลงานภาคบรรยาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1.4 ขอบเขตของการสร้างสรรค์

จากบทเพลงที่เคยมีการเรียบเรียงมาแล้ว ประกอบไปด้วยบทเพลงประเภทเพลงเดี่ยว เพลงเถา เพลงตับ เพลงสามชั้น และเพลงพื้นบ้าน แสดงให้เห็นว่าเปียโนเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงเดี่ยวเพลงไทยหลากหลายสำเนียง ในการสร้างสรรค์บทเพลงเดี่ยวสำหรับเปียโนครั้งนี้จึงกำหนดขอบเขตโดยเลือกจากวรรณกรรมมาตรฐานของดนตรีไทย ที่ประกอบไปด้วยบทเพลงประเภทโหมโรง เพลงเดี่ยว เพลงเถา เพลงตับ และเพลงบรรเลงสองชั้น เพื่อสร้างวรรณกรรมเพลงไทยสำหรับเปียโนที่มีความเป็นสากล รวมเล่มความยาว 44 หน้า ประกอบด้วย 5 บทเพลง ได้แก่

1. เพลงโหมโรงไอยเรศ สามชั้น
2. เพลงแสนคำนึง เถา
3. เพลงตับวิวาหพระสมุท
4. เพลงสุดสงวน สามชั้น
5. เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง สองชั้น

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. วงการเปียโนมีวรรณกรรมที่เป็นของไทยเพิ่มขึ้น รวมทั้งมีหลากหลายประเภท
2. ส่งเสริมและพัฒนาทักษะการเล่นเปียโนของนักเปียโนจากการบรรเลงเพลงไทย
3. สามารถอนุรักษ์และเผยแพร่เพลงไทยให้เป็นที่รู้จักมากขึ้น
4. สามารถนำไปต่อยอดในการสร้างสรรค์งานอื่น ๆ ทางดนตรีต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ

เคเดนซ์ หมายถึง จุดพักท้ายประโยคเพลง ท้ายท่อน หรือท้ายเพลง

ซีเควนซ์ หมายถึง ห้วงลำดับทำนอง เป็นการซ้ำทำนองทันทีในต่างระดับเสียงหรือต่างกุญแจเสียง อาจเกิดขึ้นในแนวเดียวกันหรือต่างแนวกันก็ได้

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ “สยามดุริยลิขิต” หมายถึง บทเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโน มี 5 เพลง

เพลงคาแร็กเตอร์ หมายถึง บทเพลงลักษณะพิเศษ เป็นบทเพลงในคริสต์ศตวรรษที่ 19 มักเป็นเพลงเดี่ยวเปียโนหรือเครื่องดนตรีอื่น ๆ เนื้อหาเกี่ยวกับการเล่าเรื่องหรือการบรรยายความรู้สึกโดยไม่มีเนื้อร้อง

เพลงไทย หมายถึง เพลงไทยเดิมหรือเพลงที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไทย ประพันธ์ตามหลักของทฤษฎีดนตรีไทย มีหลายประเภท เช่น เพลงตับ เพลงเถา เพลงโหมโรง เพลงเดี่ยว ฯลฯ นอกจากนี้ยังรวมไปถึงเพลงไทยประจำท้องถิ่นหรือเพลงพื้นบ้านอีกด้วย

เพลงเดี่ยว หมายถึง เพลงที่ประดิษฐ์ทางขึ้นโดยเฉพาะ สำหรับบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีชิ้นเดียว เพื่ออวดฝีมือของผู้บรรเลง

โมทีฟ หมายถึง ความคิดหลักด้านทำนองหรือจังหวะที่เป็นวัตถุดิบในการสร้างบทเพลงหรือเป็นส่วนย่อยที่สุดของทำนองหรือจังหวะ

วรรณกรรมเปียโนของไทย หมายถึง บทเพลงไทยที่เรียบเรียงขึ้นสำหรับบรรเลงเดี่ยวเปียโน ที่เรียบเรียงขึ้นโดยรักษาโน้ตและขนบการบรรเลงของดนตรีไทยไว้อย่างครบถ้วนสมบูรณ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
การศึกษาวรรณกรรมเปียโนที่เกี่ยวข้อง

การสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ “สยามดุริยลิขิต” เริ่มจากการศึกษาวรรณกรรมเปียโนของไทยที่มีอยู่ในปัจจุบัน ซึ่งเป็นทางเดี่ยวเปียโนเพลงไทยที่รักษาโน้ตและหน้าทับของดนตรีไทยไว้ครบถ้วนแม้จะใช้เสียงประสานตามแบบแผนมาตรฐานของดนตรีตะวันตก ซึ่งก็คือ บทเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโน ผลงานของครูสุมิตรา สุจริตกุล นักเปียโนต้นแบบของการเดี่ยวเปียโนเพลงไทย และพันเอกชูชาติ พิทักษากร ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีสากล) ประจำปีพุทธศักราช 2553

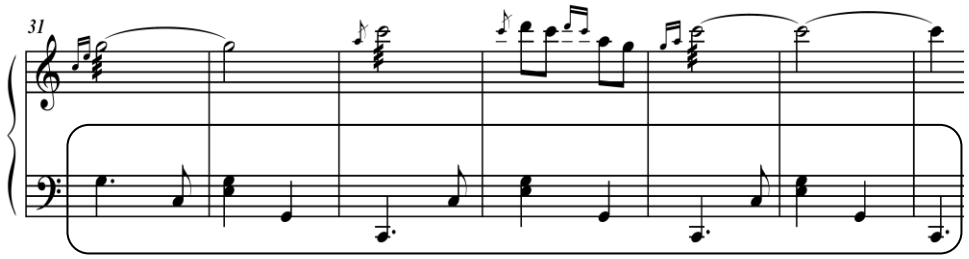
บทเรียบเรียงเพลงไทย ผลงานของนักดนตรีทั้งสองที่ได้บันทึกเป็นโน้ตสากล และพิมพ์รวมเล่ม เผยแพร่ในชุด “วรรณกรรมเปียโนแห่งกรุงสยาม” ประกอบด้วยบทเรียบเรียงของครูสุมิตรา สุจริตกุล จำนวน 3 เพลง และบทเรียบเรียงของพันเอกชูชาติ พิทักษากร จำนวน 7 เพลง การศึกษาเทคนิคการเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโนนี้ จะวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีด้านทำนองเสียงประสาน และวิธีการเรียบเรียงที่น่าสนใจในเชิงวิชาการ ข้อมูลต่าง ๆ ที่ได้จากการศึกษาจะนำไปสู่การวางกรอบแนวคิดของงานสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ “สยามดุริยลิขิต” ให้มีเอกลักษณ์ต่อไป

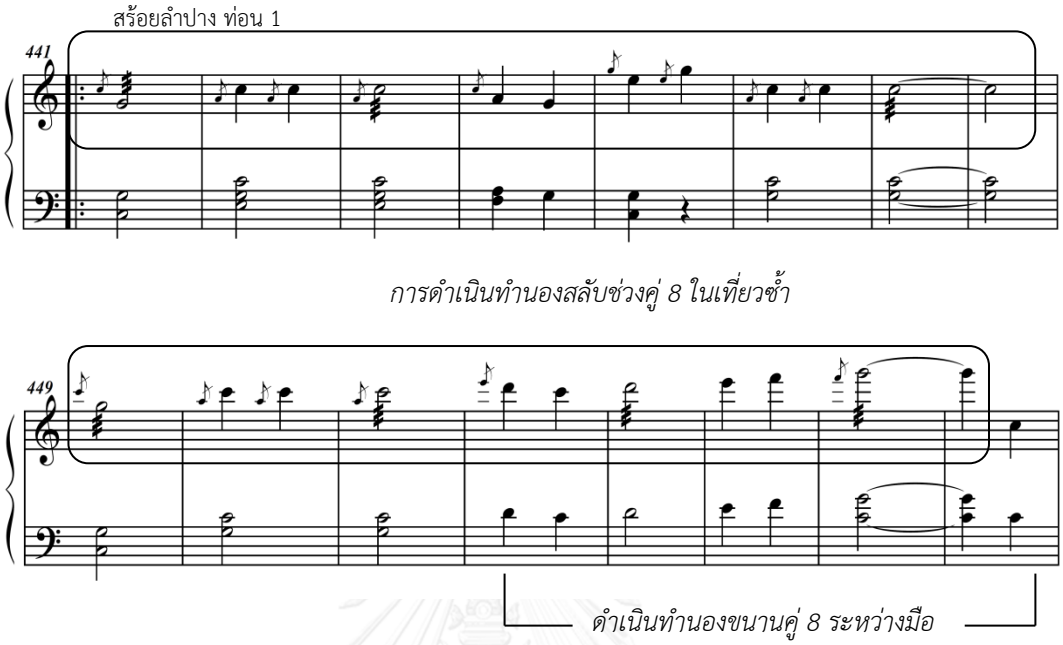
2.1 บทเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโนของครูสุมิตรา สุจริตกุล

ครูสุมิตรา สุจริตกุล เรียบเรียงบทเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโนไว้จำนวนมาก มีทั้งบทเพลงเดี่ยวและบทเพลงที่บรรเลงร่วมกับวงเครื่องสายไทย หลักฐานที่ปรากฏชัดเจนที่สุดคือจากวีดิทัศน์บันทึกการบรรเลงสด บทเพลงที่บันทึกไว้ในวีดิทัศน์นี้ ได้แก่ เพลงลาวคำหอม เพลงลาวแพน เพลงลาวดำเนินทราย เพลงนกขมิ้น สามชั้น เพลงลาวดวงเดือน เพลงสารถี สามชั้น เพลงลาวดวงดอกไม้ เพลงเขมรไทรโยค เพลงแขกมอญ เพลงลมพัดชายเขา เพลงธรณีกันแสง เพลงต้นวรเชษฐ์ เพลงตับวิวาหพระสมุท และเพลงตับลาวเจริญศรี นอกจากนี้ยังมีหลักฐานจากแผ่นเสียงบันทึกการบรรเลง ที่ได้รับความอนุเคราะห์จากศาสตราจารย์นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ซึ่งมีบันทึกไว้ 2 เพลง ได้แก่ เพลงนกขมิ้น สามชั้น และเพลงพญาโศก สามชั้น จากจำนวนเพลงทั้งหมดนี้ เพลงที่ได้บันทึกเป็นโน้ตสากลรวมอยู่ในเล่ม “วรรณกรรมเปียโนแห่งกรุงสยาม” มี 3 เพลง ได้แก่ เพลงตับลาวเจริญ-ศรี เพลงนกขมิ้น สามชั้น และเพลงพญาโศก สามชั้น

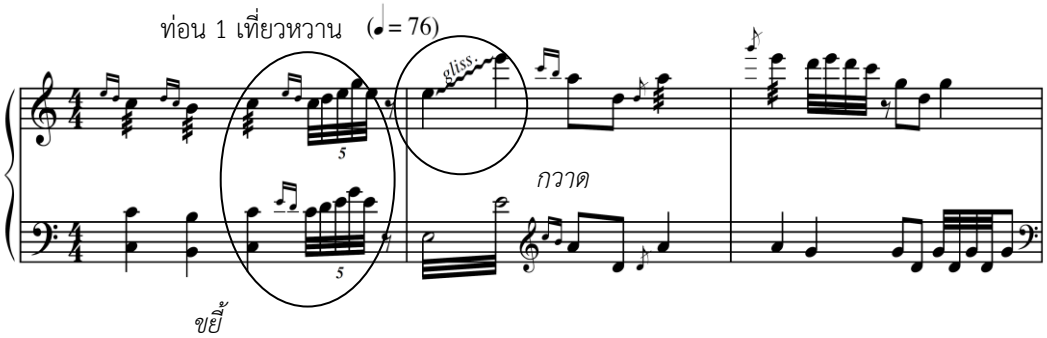
บทเรียบเรียงเสียงประสานของครูสุมิตราใช้กุญแจเสียง C เมเจอร์เป็นหลัก เสียงประสานใช้คอร์ดพื้นฐาน I, IV, V (primary chord) การเรียบเรียงรักษาระเบียบของลูกฆ้องลูกตกอย่างเข้มงวด โดยลงเคเดนซ์ปิดที่ลูกตกหรือจังหวะ “ฉับ” และใช้โน้ตในคอร์ดครบทุกตัว โครงสร้างเนื้อดนตรีของบทเพลงแต่ละเพลงโดยทั่วไปเป็นลักษณะการเล่นทำนองและแนวประกอบแบบเรียบง่าย มือขวาเล่นทำนองโดยตลอด ไม่ได้เน้นเทคนิคการบรรเลงของเครื่องดนตรีเครื่องใดเครื่องหนึ่ง เทคนิคที่พบได้หลัก ๆ คือการกรอ และการสะบัด

สำหรับแนวประกอบในมือซ้ายใช้รูปแบบจังหวะที่เป็นลักษณะเดียวกันเกือบทุกเพลง นั่นคือ รูปแบบจังหวะของโน้ตตัวดำประจุดตามด้วยเขบ็ต 1 ชั้น ดังตัวอย่างต่อไปนี้ จากเพลงตับลาวเจริญศรี (ตัวอย่างที่ 2.1)

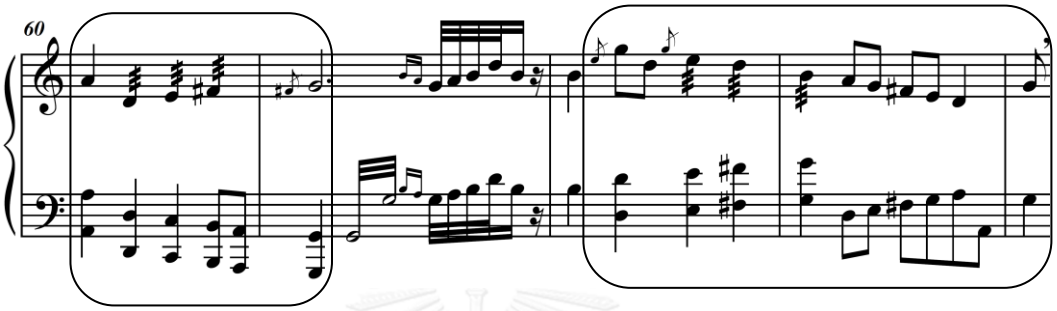
ตัวอย่างที่ 2.1 รูปแบบจังหวะโดยทั่วไปของมือซ้าย ในบทเรียบเรียงของครูสุมิตรา สุจริตกุล

เพลงทุกเพลงเรียบเรียงด้วยรูปแบบที่ไม่สลับซับซ้อนนัก ดำเนินทำนองแบบตรงไปตรงมา เน้นให้ง่ายต่อการฟังและสะดวกสำหรับการบรรเลงร่วมกับวงดนตรีไทย บ่อยครั้งใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบขนานคู่ 8 และสลับช่วงคู่ 8 ในการดำเนินทำนองเพื่อใช้ช่วงเสียงของเปียโนให้ทั่วถึง (ตัวอย่างที่ 2.2) จากเพลงตับลาวเจริญศรี

ตัวอย่างที่ 2.2 การดำเนินทำนองแบบสลับช่วงคู่ 8 เพลงสร้อยลำปาง

ครูสุมิตรานำเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยหลายประเภทมาใช้ในการแปรทำนอง เช่น ในเที่ยวหวานของเพลงนกขมิ้น สามชั้น ได้กำหนดบุคลิกให้ออกไปในทางหนักแน่น ทำนองหลักชัดเจนมั่นคง ในขณะเดียวกันก็แทรกความเฉียบขาด ใช้เทคนิคการ “กวาด” (glissando) บ่อยครั้ง ทำนองเที่ยวหวานจะลงลูกตกด้วยการ “ขยี้” หรือการแตกส่วนของรูปแบบจังหวะให้ละเอียดขึ้น ทำให้ได้ยินทั้งสำเนียงของเครื่องดนตรีประเภทตีและเครื่องสายประเภทดีด สลับไปมาอยู่ตลอดเพลง (ตัวอย่างที่ 2.3)

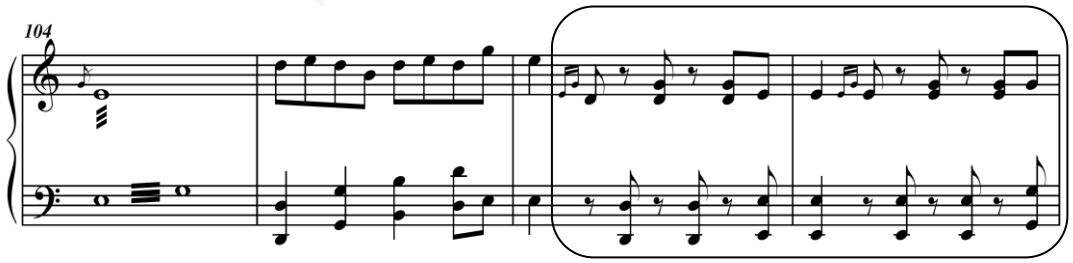
ตัวอย่างที่ 2.3 ลูกเล่นหลากหลายในตอนขึ้นต้นของเพลงนกขมิ้น สามชั้น



ในบางครั้งใช้การไล่เสียงของบันไดเสียงเมเจอร์ในการลงประโยคจบ ซึ่งถือเป็นแนวคิดใหม่ของเสียงเพลงไทยในสมัยนั้น คือการใช้เสียงตะวันตกอย่างชัดเจน เสียงของบันไดเสียงเมเจอร์ที่เข้ามานี้ ทำให้เพลงลงลูกจบปิด (authentic cadence) ได้หนักแน่น (ตัวอย่างที่ 2.4)

ตัวอย่างที่ 2.4 แสดงการไล่บันไดเสียงเมเจอร์ในประโยคจบ เพลงนกขมิ้น สามชั้น

สำหรับเพลงที่มีเที่ยวเก็บ ใช้การเดินทำนองแบบจังหวะสม่ำเสมอแบบเที่ยวเก็บโดยทั่วไป แต่แทรกด้วยสำนวนการกวาด การขยี้ หรือแตกลูกฆ้องเป็นระยะ ทำให้สำเนียงการเล่นมีความชัดเจนเฉียบขาด เที่ยวเก็บเพลงนกขมิ้น สามชั้น และเพลงพญาโศก สามชั้น ใช้ทั้งการประสานแนวนอนและการเล่นขนานคู่ 8 แต่ส่วนใหญ่แล้วจะใช้มือซ้ายเล่นทำนองทางฆ้อง หรือลูกตก นอกจากนี้ยังมีการใช้สำนวน “ทิงนอย” ของจะเข้โดยใช้สองมือสลับกัน (ตัวอย่างที่ 2.5)

ตัวอย่างที่ 2.5 แสดงสำนวนที่มาจากจะเข้ ในเที่ยวเก็บ เพลงนกขมิ้น สามชั้น



นอกจากบทเรียบเรียงที่บันทึกโน้ตไว้ใน “วรรณกรรมเปียโนแห่งกรุงสยาม” (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2555) บทเรียบเรียงของครูสุมิตราที่บันทึกการแสดงไว้ในวีดิทัศน์ ก็แสดงให้เห็นเทคนิควิธีการบรรเลงที่เน้นการแปรทำนองแบบด้นสด ในแนวทางเดียวกับบทเรียบเรียงทั้งสามบทที่วิเคราะห์มาข้างต้น

2.2 บทเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโนของพันเอกชูชาติ พิทักษากร

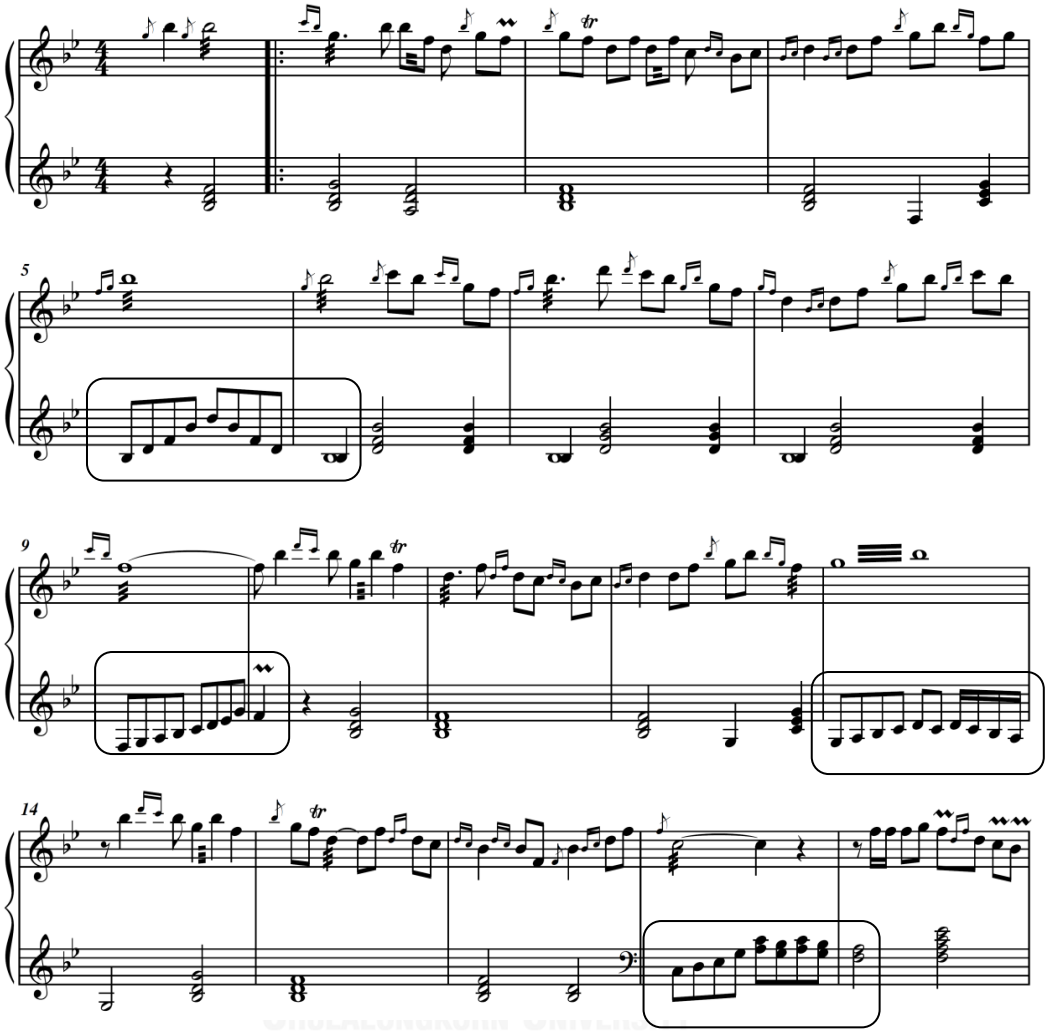
พันเอกชูชาติ พิทักษากร เรียบเรียงบทเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโนไว้จำนวน 7 เพลงในช่วง พ.ศ. 2513-2526 บทเรียบเรียงของพันเอกชูชาติมีลักษณะเฉพาะแตกต่างกัน บทเพลงทั้ง 7 เพลง ได้แก่ เพลงโสมส่องแสง เถา เพลงเขมรไทรโยค สามชั้น เพลงฟ้อนเงี้ยว เพลงลาวแพน เพลงสารถี สามชั้น เพลงนกขมิ้น สามชั้น และเพลงพญาโศก สามชั้น

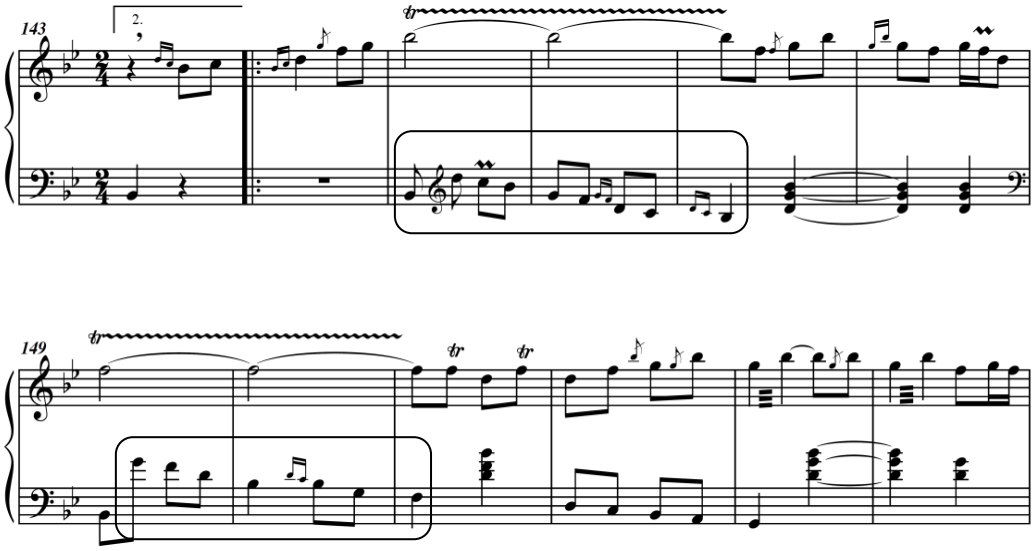
2.2.1 เพลงโสมส่องแสง เถา

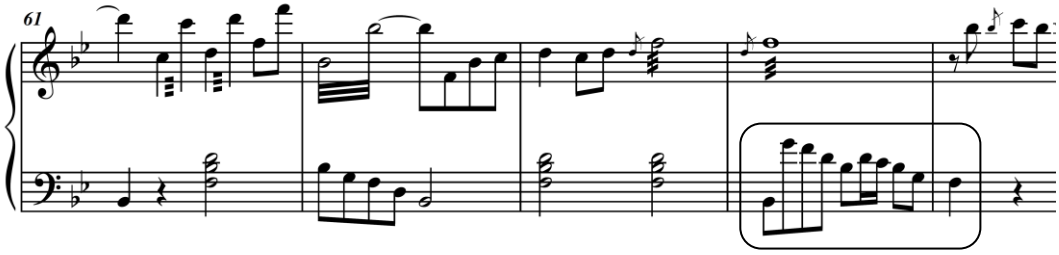
ทำนองอัตราสองชั้นของเพลงนี้คือเพลงลาวดวงเดือน เป็นพระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเพ็ญพัฒนพงศ์ กรมหมื่นพิชัยมหินทโรดม ต่อมา พ.ศ.2474 ครูมนตรี ตราโมท นำมาประพันธ์ขยายเป็นอัตราสามชั้นและย่อลงเป็นอัตราชั้นเดียวจนครบเถา สำหรับบทเรียบเรียงเพลงโสมส่องแสง เถา มีเนื้อดนตรีแบบทำนองหลักและเสียงประสานแนวตั้งทุกอัตราชั้น แนวทำนองในมือขวารักษาโน้ตดนตรีไทยครบถ้วน ตกแต่งด้วยโน้ตประดับต่าง ๆ ตามวิธีการบรรเลงดนตรีไทย ในขณะที่มือซ้ายบรรเลงประกอบด้วยลีลาของดนตรีตะวันตก เพลงโสมส่องแสง เถา เป็นเพลงบรรเลงทั่วไปที่มีทำนองเด่นชัดและจดจำง่าย บทเรียบเรียงสำหรับเปียโนเพลงโสมส่องแสง เถา มีบทบาทหลักอยู่ที่มือขวาซึ่งทำหน้าที่บรรเลงทำนองที่เต็มไปด้วยสำเนียงดนตรีไทย เน้นที่เทคนิคการกรอ มีโน้ตทางเก็บอยู่ในช่วงของอัตราชั้นเดียวซึ่งเป็นอัตราเร็ว ในการวิเคราะห์เทคนิคการเรียบเรียงจะวิเคราะห์ประเด็นสำคัญ 3 ด้าน ได้แก่ ด้านทำนองรอง ด้านการประสานเสียง และด้านการสำนวนดนตรีไทย

1) ด้านทำนองรอง (countermelody)

องค์ประกอบทางดนตรีที่ใช้ในการเรียบเรียงเพลงโสมส่องแสง เถา คือแนวทำนองรองในมือซ้าย ซึ่งมักบรรเลงโต้ตอบกับแนวทำนองหลักในมือขวา เป็นลีลาการบรรเลงประกอบที่ใช้ทั่วไปในเพลงนี้ ทำนองหลักมักลงท้ายประโยคด้วยโน้ตค่าจังหวะยาว เป็นช่วงที่เหมาะสมในการประพันธ์ทำนองรอง ลักษณะของทำนองรองมีทั้งบรรเลงแบบอาร์เปโจ บรรเลงแบบคอร์ดแตก (broken chord) ที่ใช้ในขณะนั้น และลักษณะของทำนองที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ให้สัมพันธ์กับประโยคคำถาม ดังตัวอย่างที่ 2.6 แสดงวิธีการบรรเลงแนวประกอบแบบคอร์ดแนวตั้งและทำนองรอง ห้องที่ 9 และ 17 เป็นทำนองรองที่ทำหน้าที่เกลาเข้าสู่คอร์ดลำดับต่อไปด้วย (ตัวอย่างที่ 2.6)

ตัวอย่างที่ 2.6 ตัวอย่างทำนองรอง ท่อน 1 อัตราสามชั้น

ในอัตราสองชั้น ทำนองรองจะบรรเลงโต้ตอบกับประโยคหลัก ใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิกที่เคลื่อนที่ลง มีรูปแบบจังหวะสัมพันธ์กับประโยคหลัก เป็นทำนองที่ใช้โครงสร้างจากทำนองหลัก รวมทั้งใช้โน้ตประดับที่เลียนเสียงทำนองหลักได้อย่างน่าสนใจ (ตัวอย่างที่ 2.7)

ตัวอย่างที่ 2.7 ทำนองรอง อัตราสองชั้น ท่อน 1

ทำนองรองห้องที่ 149-150 เป็นทำนองเดิมที่นำเสนอมาแล้วในอัตราสามชั้น ท่อน 2 ห้องที่ 64 เป็นทำนองในบันไดเสียงเพนตาโทนิกซึ่งปรากฏอยู่ทั่วไปทั้งในอัตราสามชั้นและอัตราสองชั้น (ตัวอย่างที่ 2.8)

ตัวอย่างที่ 2.8 ทำนองรอง ท่อน 2 อัตราสามชั้น

การเรียบเรียงแนวประกอบโดยใช้ทำนองรอง เป็นแนวคิดเดียวกับการบรรเลงล้อรับและลูกขัด การล้อรับนั้นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเอกหรือเครื่องดนตรีเสียงสูงจะบรรเลงนำ แล้วเครื่องทุ้มหรือเครื่องดนตรีเสียงต่ำจะบรรเลงทำนองเดิมนั้นตาม ส่วนลูกขัดนั้น เครื่องดนตรีประเภททุ้มจะบรรเลงทำนองซึ่งเป็นประโยคคำตอบ ในช่วงของการล้อรับและลูกขัด เปียโนจะบรรเลงสลับช่วงคู่ 8 บางครั้งใช้มือขวาบรรเลงนำ มือซ้ายบรรเลงตาม และบางครั้งใช้มือขวามือเดียวบรรเลงสลับช่วงคู่ 8 เพื่อให้มือซ้ายเล่นคอร์ด

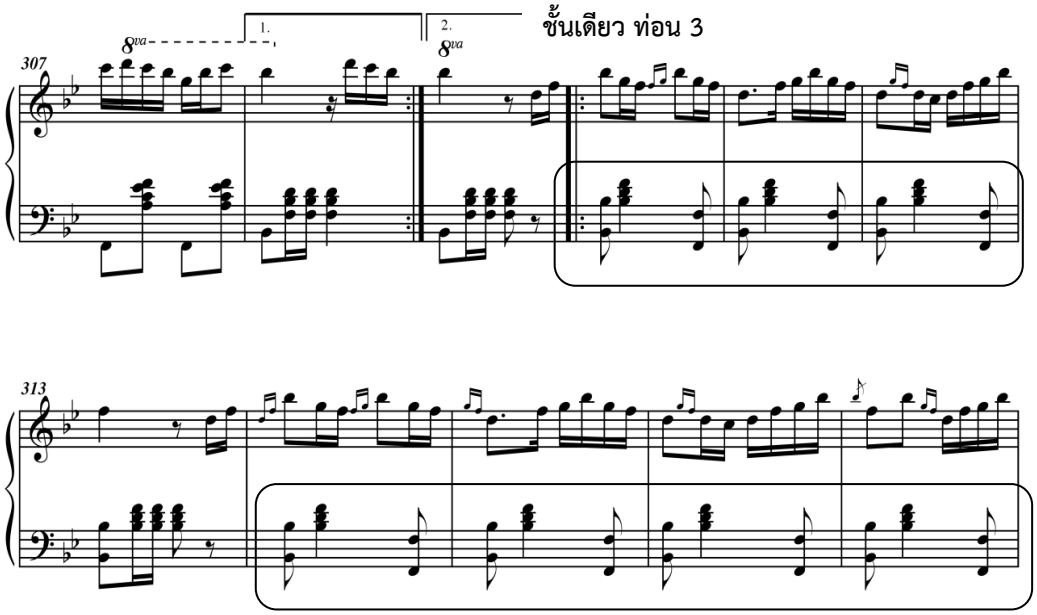
ลูกเล่นอีกประเภทหนึ่งคือลูกเหลื่อมหรือบรรเลงในลักษณะแคนนอน (canon) สองมือก็จะบรรเลงเหลื่อมกันโดยมือขวาบรรเลงนำ ในช่วงเหลื่อมถือเป็นการประสานเสียงแนวนอน ไม่มีเสียงประสานอื่น ๆ ในระหว่างนี้

ทำนองรองเป็นการประสานที่มีความน่าสนใจ ช่วยเน้นความคิดของประโยคคำถามให้ชัดเจนขึ้น เป็นการนำวิธีการบรรเลงของดนตรีไทยมาปรับให้เกิดแนวทำนองใหม่ ซึ่งแนวทำนองใหม่ก็ต้องอาศัยเทคนิคการประพันธ์เพลงเป็นสำคัญ

2) ด้านเสียงประสาน

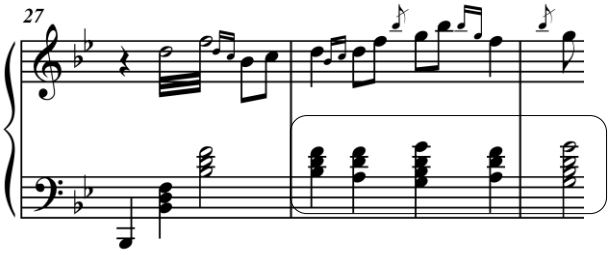
เสียงประสานที่ใช้โดยทั่วไป ใช้เสียงประสานพื้นฐานที่ไม่สลับซับซ้อนนัก และให้มือซ้ายบรรเลงแบบคอร์ดแนวตั้งโดยเล่นโน้ตเบสก่อนแล้วตามด้วยคอร์ดแนวตั้งในรูปแบบต่าง ๆ การเล่นประสานใช้รูปแบบจังหวะมาเสริมให้เพลงฟังมีชีวิตชีวา โดยเฉพาะอย่างยิ่งในอัตราชั้นเดียว ซึ่งเป็นโน้ตทางเก็บที่ไม่มีเอื้อนหรือกรอ แนวประกอบของอัตราชั้นเดียวใช้รูปแบบจังหวะขัด (syncopation) บรรเลงซ้ำตรงไปตรงมาในลักษณะของออสตินาโต (ostinato) ดังตัวอย่างที่ 2.9 แสดงการซ้ำรูปแบบจังหวะและซ้ำคอร์ดของอัตราชั้นเดียว (ตัวอย่างที่ 2.9)

ตัวอย่างที่ 2.9 การซ้ำคอร์ดในอัตราชั้นเดียว



เสียงประสานโดยทั่วไป แม้จะเป็นเสียงประสานขั้นพื้นฐาน แต่ใช้โดยมีรูปแบบการเกลาที่ราบรื่น มีเสียงของแนวนำ (voice leading) อยู่ภายในเสียงประสาน ทำให้การเกลานั้นมีทิศทางในแนวนอนที่ชัดเจน นั่นคือมีทำนองใหม่ที่เกิดขึ้นภายในกลุ่มเสียงประสานนั้น (ตัวอย่างที่ 2.10)

ตัวอย่างที่ 2.10 ช่วงหนึ่งของเสียงประสานท่อน 1 อัตราสามชั้น

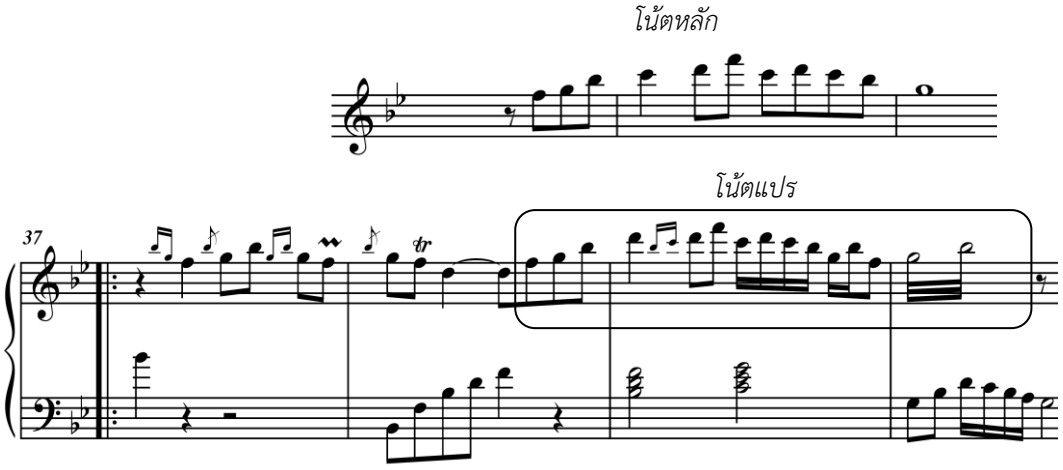


3) การแปรสำนวนดนตรีไทย

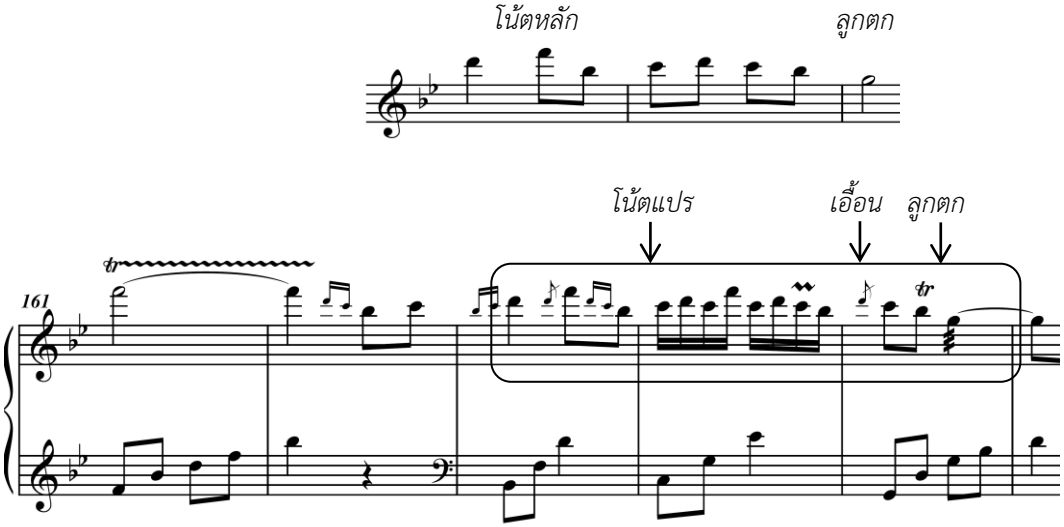
สำนวนดนตรีไทยในบทเรียบเรียงเพลงโสมส่องแสง เถา เป็นบทบาทของมือขวา ที่ทำหน้าที่บรรเลงทำนองโดยตลอด มือซ้ายจะมีบทบาทในการบรรเลงทำนองเมื่อมีทำนองรอง หรือมีการเล่นลูกล้อ ขัด เหลื่อม สำหรับวิธีการเรียบเรียงทำนองให้มือขวา นอกจากประดับประดาด้วยลูกเล่นของเครื่องดนตรีไทยแล้ว พันเอกชูชาติยังใช้การแปรทำนองจากโน้ตหลักของดนตรีไทยออกมาเป็นวิธีการบรรเลงแบบเปียโนตะวันตก ทำให้มีความเป็นสากลมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 2.11-2.12)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.11 ตอนหนึ่งของการแปรทำนอง อัตราสามชั้น ท่อน 2



ตัวอย่างที่ 2.12 ตอนหนึ่งของการแปรทำนอง อัตราสองชั้น ท่อน 1

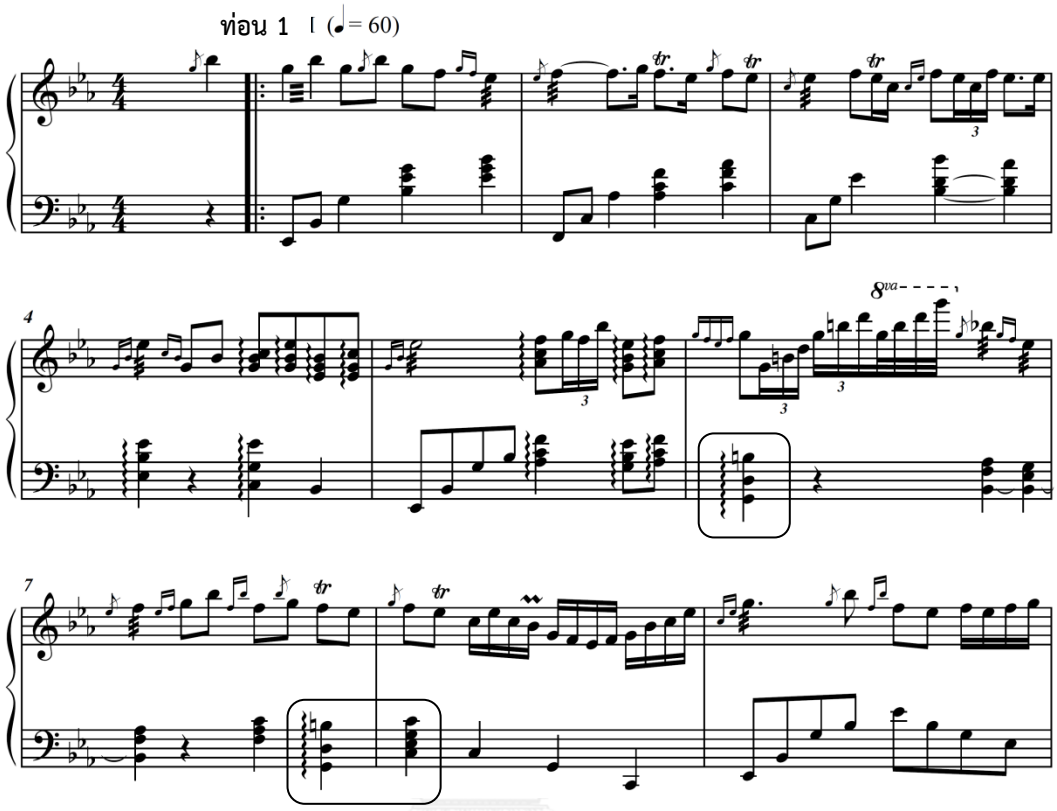


การแปรทำนองในลักษณะดังกล่าว เป็นเทคนิคสำคัญในการประดิษฐ์ทำนองให้เหมาะสมสำหรับบรรเลงด้วยเปียโนมากยิ่งขึ้น สร้างสีสันและลีลาการบรรเลงที่มีความเป็นตะวันตกโดยไม่ได้ทำให้ลูกตกนั้นขาดหาย การบรรเลงโน้ตในช่วงนี้สามารถยืดหยุ่นจังหวะ (rubato) ในลีลาเดียวกับบทประพันธ์เปียโนยุคโรแมนติก เช่น บทประพันธ์ประเภทนอคเทิร์น (nocturne)

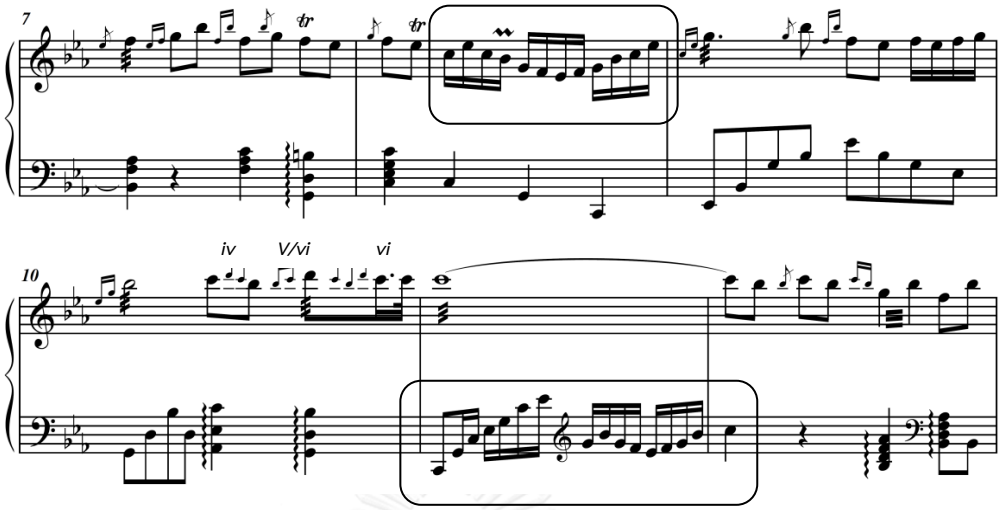
2.2.2 เพลงเขมรไทรโยค สามชั้น

เพลงเขมรไทรโยค สามชั้น เป็นพระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เป็นเพลงที่บรรยายถึงความงามของน้ำตกไทรโยค จังหวัดกาญจนบุรี พันเอกชูชาติเรียบเรียงเพลงนี้เมื่อ พ.ศ.2514 ใช้กุญแจเสียง Eb เมเจอร์ ใช้เสียงประสานขั้นพื้นฐานตามกรอบอย่างเคร่งครัด อารมณ์และลีลาของเพลงแสดงถึงการพรรณนาเกี่ยวกับน้ำ ลูกเล่นและสำเนียงต่าง ๆ จะเป็นเสียงที่เลียนแบบเสียงน้ำไหล เพลงเขมรไทรโยค สามชั้น มีทิศทางของทำนองที่เอื้อต่อการใส่คอร์ด การใช้คอร์ดจึงเป็นจุดเด่นที่สร้างสีสันให้แก่เพลง

เสียงประสานของทำนองหลักในช่วงขึ้นต้น เป็นทิศทางของคอร์ดหลัก เช่น I, ii, V7, vi แต่เมื่อมาถึงปลายประโยคซึ่งเป็นเป้าหมายหลัก พันเอกชูชาติใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสอง (ห้องที่ 6-7) พร้อมกับให้มือขวาบรรเลงอาร์เปโจเพื่อย้ำบุคลิกของคอร์ดนั้น ก่อนจะกลับมาบรรเลงทำนองในช่วงต่อไปอย่างทันท่วงที (ตัวอย่างที่ 2.13)

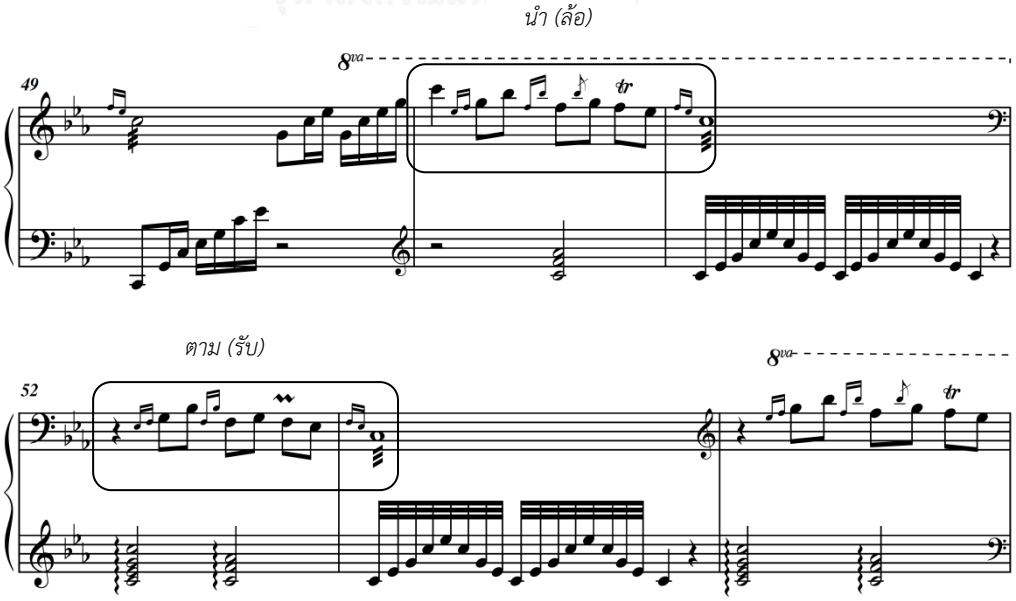
ตัวอย่างที่ 2.13 การใช้คอร์ด ช่วงขึ้นต้นเพลงเขมรไทรโยค สามชั้น

เทคนิคการเรียบเรียงที่น่าสนใจอีกประการหนึ่ง ก็คือการประพันธ์ทำนองรองในตอนท้ายของประโยค ลักษณะคล้ายกับเพลงโสมส่องแสง เถา แต่ประโยคเพลงของเพลงเขมรไทรโยค สามชั้น จะลงท้ายด้วยโน้ตที่มีค่ายาวกว่า ตัวอย่างต่อไปนี้แสดงทำนองรองที่มาเติมค่าของหน้าทับให้ครบ และการใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสอง ก่อนลงเคเดนซ์ (ตัวอย่างที่ 2.14)

ตัวอย่างที่ 2.14 ทำนองรองและคอร์ด จากตอนหนึ่งของท่อน 1



แนวทำนองของเพลงเขมรไทรโยค สามชั้น สำหรับเดี่ยวเปียโน เรียบเรียงจากทางร้องเป็นหลัก มือขวาจึงมีบทบาทสำคัญมากในการบรรเลงเสียงให้ออกมาเป็นเสมือนเสียงร้อง ในขณะที่มือซ้ายบรรเลงแนวประกอบทั้งแบบคอร์ดแนวตั้งและอาร์เปโจ ท้ายประโยคบรรเลงทำนองรองในลีลาของเสียงน้ำ ซึ่งนอกจากท้ายประโยคแล้ว ยังมีในช่วงล้อรับในท่อน 2 ที่มือขวาจะกรอยาว มือซ้ายเล่นอาร์เปโจเคลื่อนที่ขึ้นลงต่อเนื่องและเร็ว (ตัวอย่างที่ 2.15)

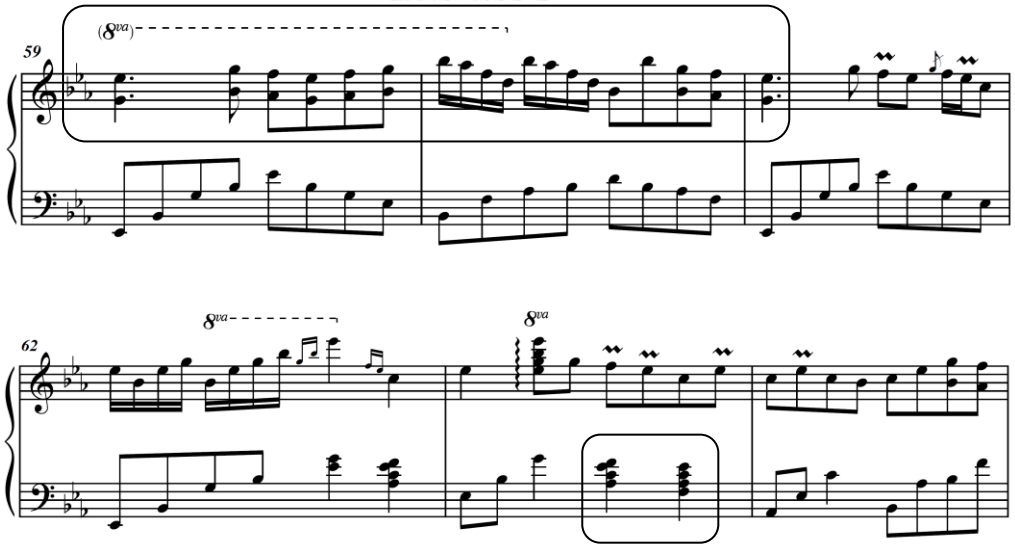
ตัวอย่างที่ 2.15 การล้อรับ ในท่อน 2



บุคลิกของการล้อรับในช่วงดังกล่าว เป็นช่วงที่แสดงเนื้อหาหลักของเพลง ก็คือเสียงน้ำไหลได้ชัดเจนที่สุด กุญแจเสียงในช่วงนี้คล้ายกับย้ายไปกุญแจเสียง C ไมเนอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงเครือญาติกับกุญแจเสียงหลัก คือ Eb เมเจอร์ ก่อนจะกลับเข้าสู่ Eb เมเจอร์หลังจากการล้อรับเสร็จสิ้นลง ในช่วงท้ายก่อนเพลงจบ แต่ละประโยคเสนอทำนองรองท้ายประโยคแบบอาร์เปโจ และทำนองหลักประสานคู่ 6 ทำให้เพลงนั้นมีความเป็นตะวันตกมากขึ้น สำหรับเสียงประสานในช่วงท้ายได้ใช้คอร์ดพื้นฐานสลับไปมา บางครั้งมีคอร์ดทบเจ็ดซึ่งสร้างสีสันที่อ่อนนุ่มให้แนวทำนองมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 2.16)

ตัวอย่างที่ 2.16 ช่วงท้ายของเพลงเขมรไทรโยค สามชั้น

เพิ่มแนวประสานคู่ 6 และคั่นด้วยอาร์เปโจของคอร์ด V^7



ใช้คอร์ดทบ 7 (Fm^7 หรือ ii^7)

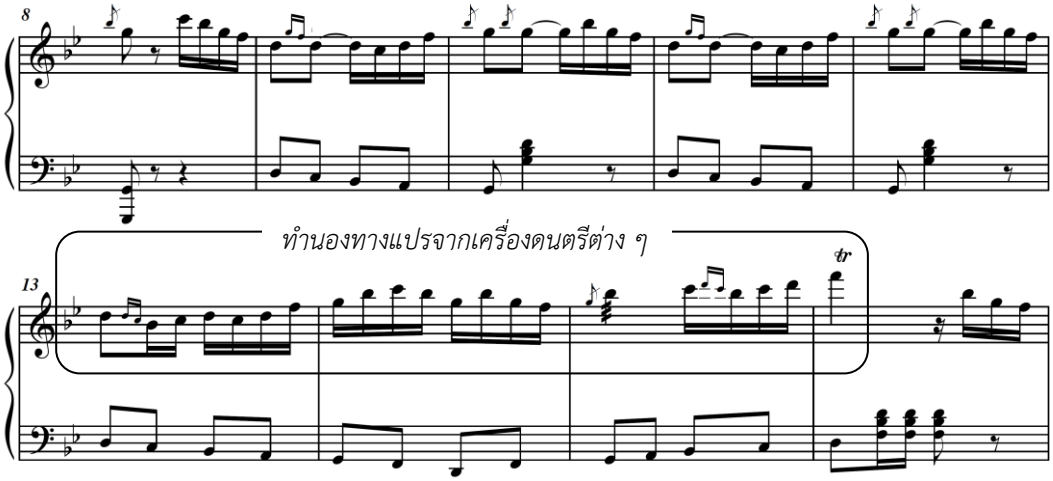
ในภาพรวมทั้งหมด บทเรียบเรียงเพลงเขมรไทรโยค สามชั้น มีลักษณะเป็นดนตรีพรรณนา ดังนั้นการดำเนินทำนองจึงต้องเน้นการบรรยายให้เห็นภาพ ให้ผู้ฟังจินตนาการตามได้ จุดเด่นสำคัญประการหนึ่งของเพลงเขมรไทรโยค สามชั้น คือท่วงทำนองชี้นำทิศทางของเสียงประสานได้อย่างชัดเจน สามารถใช้เสียงประสานได้หลายแบบ นอกจากนี้ยังเป็นเพลงที่สามารถผสมผสานความเป็นตะวันตกได้อย่างกลมกลืนไม่ติดขัดอีกด้วย

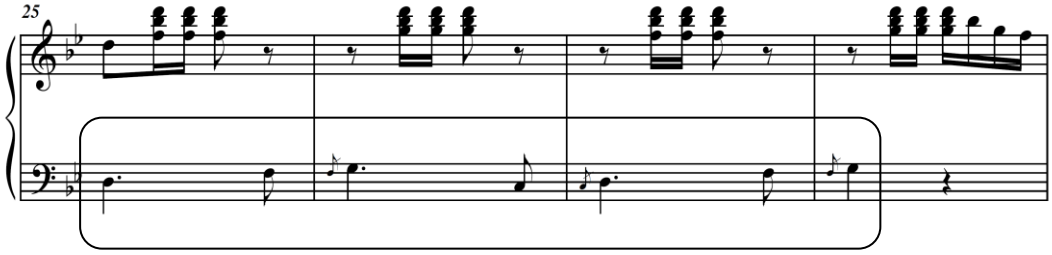
2.2.3 เพลงฟ้อนเงี้ยว

เพลงฟ้อนเงี้ยว เป็นทำนองพื้นบ้านล้านนา ไม่ปรากฏว่าผู้ใดเป็นผู้ประพันธ์ บทเรียบเรียงสำหรับเดี่ยวเปียโนเพลงฟ้อนเงี้ยว ไม่ได้เรียบเรียงตามลำดับของการเสนอทำนองตามแบบที่ดนตรีไทยบรรเลง แต่นำเค้าโครงจากทำนองที่แปรแล้วมาใช้เป็นทำนองหลัก ในขณะเดียวกันก็ไม่ลืมที่จะแทรกทำนองหลักและทำนองที่คุ้นเคยให้ปรากฏทุกระยะโดยมีลีลาของจังหวะที่กระชับ หนักแน่น

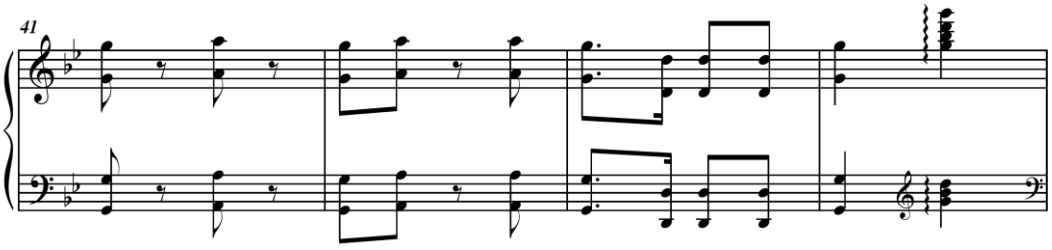
แนวคิดที่ใช้เรียบเรียงเพลงฟ้อนเงี้ยวนี้ เป็นลักษณะเดียวกับแนวคิดที่เบลา บาร์ต็อก (Bela Bartok, ค.ศ.1881-1945) ใช้เรียบเรียงบทเพลงสำหรับเปียโนที่นำทำนองมาจากเพลงพื้นบ้าน บาร์ตอกใช้ทำนองดั้งเดิมมาเพิ่มเติมส่วนของจังหวะและโน้ตประดับ แล้วประพันธ์แนวประกอบอย่างเหมาะสม ทำให้เป็นเพลงบรรเลงสำหรับเปียโน เช่น บทประพันธ์สำหรับเปียโนชุด For Children, Sz 42 ของเบลา บาร์ต็อก

บทเรียบเรียงเพลงฟ้อนเงี้ยวสำหรับเดี่ยวเปียโน เป็นเพลงที่มีโครงสร้างสังคีตลักษณ์ 3 ตอน เริ่มต้นด้วยลีลาของเสียงฆ้อง 8 ห้อง เหมือนเป็นลักษณะของช่วงนำ (introduction) จากนั้นเป็นทำนองที่มาจากมาจากทางแปรของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ซึ่งใช้บรรเลงประกอบการรำมือซ้าย ในช่วงนี้ใช้การเดินโน้ตเดี่ยวแบบมีเค้าโครงของทำนองมือขวา ในห้องที่ 25-28 จะเป็นทำนองหลักที่เป็นตอนต้นของเพลงจริง ๆ ทำนองหลักบรรเลงด้วยมือซ้าย หลังจากนั้นทำนองตอนต้นวนกลับมาอีกครั้งแต่แปรทำนองในช่วงท้ายประโยคให้แตกต่างออกไปจากครั้งแรก แล้วเข้าสู่ทำนอง “มงแซะ” ซึ่งเป็นทำนองประจำที่คุ้นหูของฟ้อนเงี้ยว (ตัวอย่างที่ 2.17 – 2.18)

ตัวอย่างที่ 2.17 ทำนองตอนต้นของฟ้อนเงี้ยว

ตัวอย่างที่ 2.18 ช่วงนำเสนอทำนองหลักของฟ้อนเงี้ยว



ช่วงที่ 2 ของเพลงเป็นช่วงต่อจาก “มงแซะ” เป็นท่วงทำนองที่เลียนแบบลีลาท่ารำของฟ้อนเงี้ยว (ตัวอย่างที่ 2.19) การบรรเลงล้อ รับ ขัด สลับไปมาระหว่างสองมือ แล้วตามด้วยช่วง “มงแซะ” อีกครั้ง ก่อนที่ทำนองในช่วงแรกจะวนกลับมาทั้งหมดในช่วงที่ 3 หรือช่วงท้ายของเพลง

ตัวอย่างที่ 2.19 ช่วง “มงแซะ”

บทเรียบเรียงเพลงฟ้อนเงี้ยว มีบุคลิกร่าเริง มีชีวิตชีวา ทำนองไม่กรอมากนัก เพราะส่วนใหญ่เป็นการบรรเลงทางเก็บ จุดเด่นของบทเรียบเรียงคือรูปแบบจังหวะที่มีความหนักแน่นและกระฉับกระเฉง ก็คือการใช้จังหวะขัดมาเสริมในแนวประกอบเพื่อให้ได้ลีลาการย่ำเท้าของการฟ้อน นอกจากนี้การใช้โน้ตสะบัดมาเสริมในแนวทำนอง ช่วยทำให้เพลงมีบุคลิกเช่นเดียวกับการบรรเลงประกอบการฟ้อน

2.2.4 เพลงลาวแพน

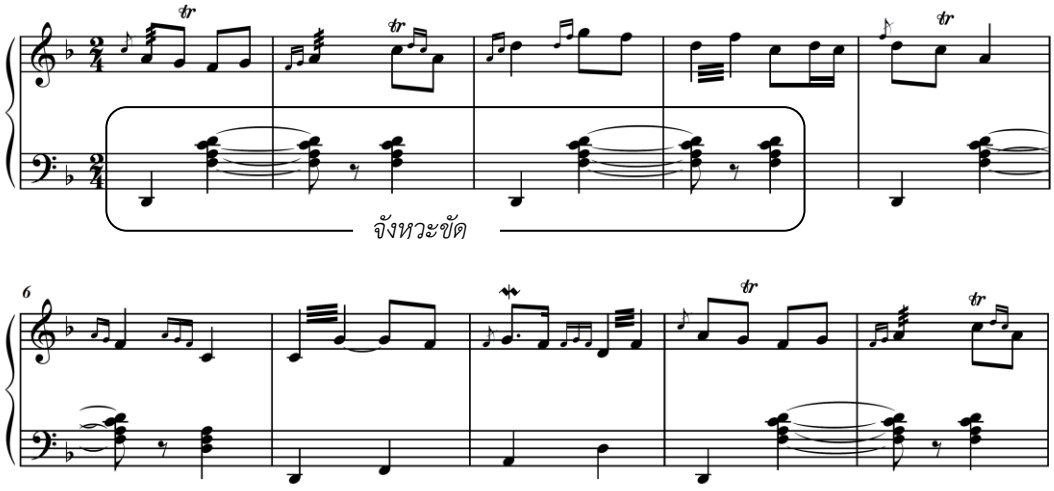
เพลงลาวแพนเป็นเพลงเก่า อัตราสองชั้น ไม่ปรากฏนามผู้ประพันธ์ แต่เดิมนั้นทางเดี่ยวลาวแพนเป็นทางของปี่ใน เพราะเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถเลียนเสียงแคนได้ เนื้อหาของเพลงเป็นการรำพันถึงความโศกเศร้า บรรยายถึงการพลัดบ้านพลัดเมือง (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์) เพลงลาวแพนเป็นเพลงที่นำไปประดิษฐ์ทางเดี่ยวสำหรับเครื่องดนตรีหลายชนิดทั้งเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีตะวันตก สำหรับเปียโน ครูสุมิตรา สุจริตกุล ได้ประดิษฐ์ทางเดี่ยวไว้ ปรากฏหลักฐานจากวีดิทัศน์บันทึกการบรรเลงสด แต่เป็นทางเดี่ยวที่ยังไม่ได้บันทึกเป็นโน้ตสากล ใน

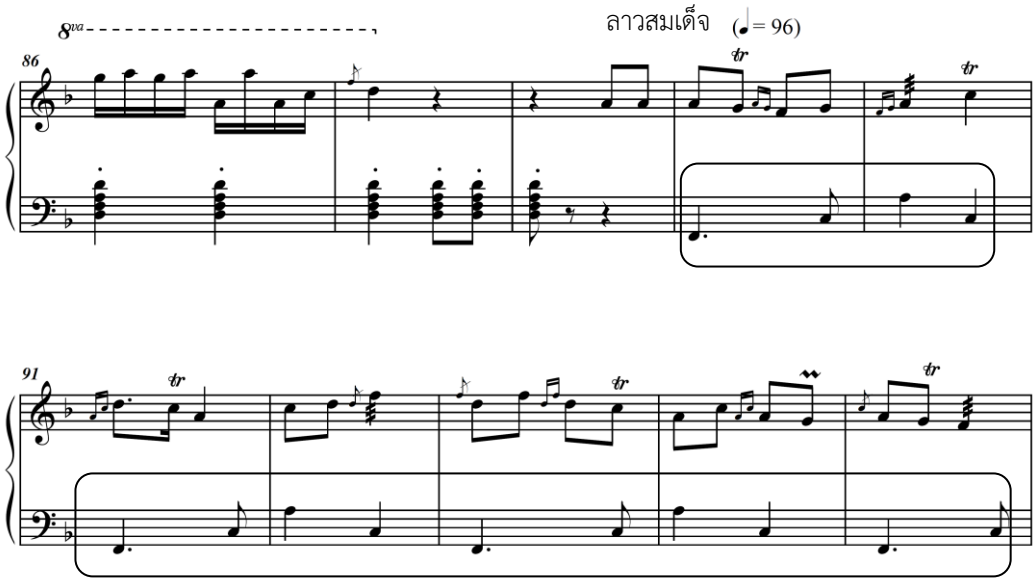
พ.ศ.2515 พันเอกชูชาติ พิทักษากร เรียบเรียงทางเดี่ยวเปียโนเพลงลาวแพนโดยใช้ทางของครูสุวรรณ ไพศาลศรี เป็นลาวแพนฉบับยาวที่ประกอบด้วยเพลงสำเนียงลาวหลายเพลงเรียงร้อยต่อกัน และจบด้วยการออกซุ้มเช่นเดียวกับทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีอื่น ๆ กุญแจเสียงที่ใช้มีทั้งเมเจอร์และไมเนอร์ผสมผสานด้วยเสียงโมด (mode) และใช้เสียงประสานไดอาโทนิกตามแบบแผนทฤษฎีดนตรีตะวันตก

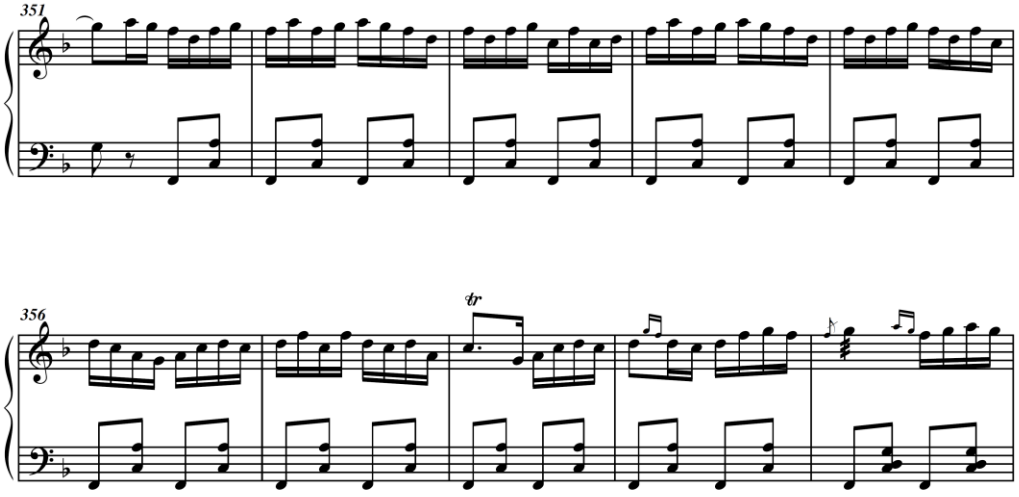
บทเรียบเรียงเพลงลาวแพนสำหรับเดี่ยวเปียโน เริ่มต้นด้วยทำนองหลักที่จดจำง่ายไม่สลับซับซ้อนในอัตราค่อนข้างช้า เมื่อจบทำนองหลักของเพลงลาวแพน จะต่อด้วยเพลงลาวสมเด็จที่มีจังหวะกระชับและกระชั้นขึ้น จากนั้นเพลงค่อย ๆ เพิ่มอัตราความเร็ว มีชีวิตชีวาขึ้นตามลำดับ ต่อจากเพลงลาวสมเด็จจะเป็นเพลงลาวลอดค่าย เป็นเพลงที่แสดงลูกเล่นล้อรับระหว่างแนว ตามด้วยเพลงลาวแพนน้อยที่มีลีลากระฉับกระเฉง และช่วงท้ายของเพลงคือการออกซุ้ม ในทางเดี่ยวเพลงลาวแพนนั้น เรียกเพลงย่อย ๆ ที่บรรเลงต่อจากทำนองหลักนี้ว่าการ “ออกลายอ่านหนังสือ” มีทั้งลายน้อยลายใหญ่ ซึ่งก็คือการย้ายกลุ่มเสียงของเพลงไทย ในดนตรีตะวันตกก็คือการย้ายโมด ในบทเรียบเรียงนี้จะได้ยินเสียงของการเปลี่ยนโมดหลายครั้ง

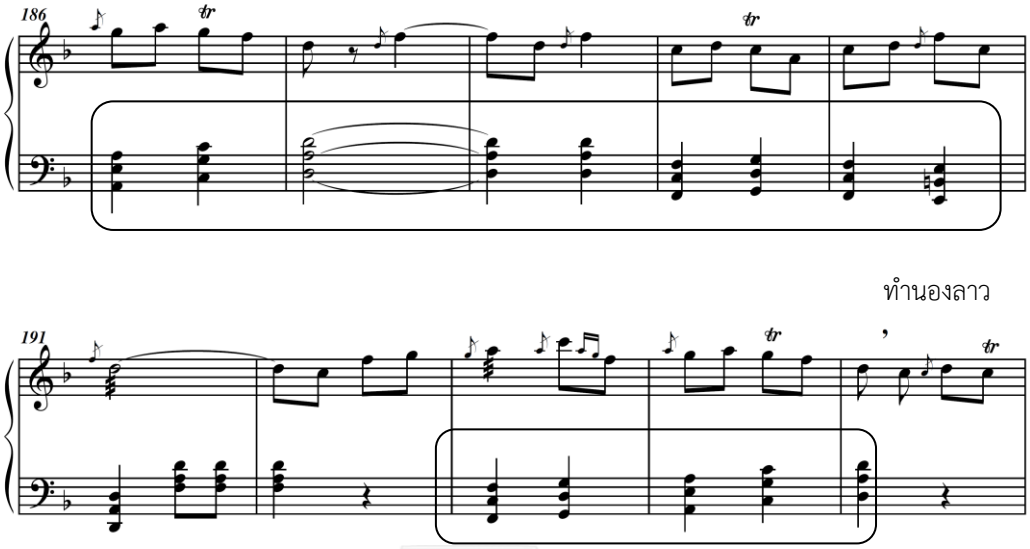
ทำนองหลักของเพลงนั้นบรรเลงซ้ำ 2 เที่ยว พันเอกชูชาติใช้เทคนิคการแปรทำนองในเที่ยวหลังทุกครั้งที่มีการซ้ำ เช่น การเปลี่ยนช่วงคู่ 8 การแตกส่วนของจังหวะให้กระชั้นขึ้น การเปลี่ยนเนื้อดนตรี ฯลฯ แนวประกอบของเพลงลาวแพน ส่วนใหญ่เป็นการซ้ำรูปแบบ เช่น แนวประกอบทำนองหลักในตอนต้น ใช้รูปแบบจังหวะขัด (ตัวอย่างที่ 2.20) และใช้คอร์ดโทนิกที่เพิ่มโน้ตตัวที่ 6 ซึ่งเป็นโน้ตเสริมคอร์ดที่ไม่ได้มีบทบาทเป็นโน้ตนอกคอร์ด รวมทั้งใช้คอร์ดโทนิกธรรมดา ซ้ำตลอดช่วงแรกของทำนอง

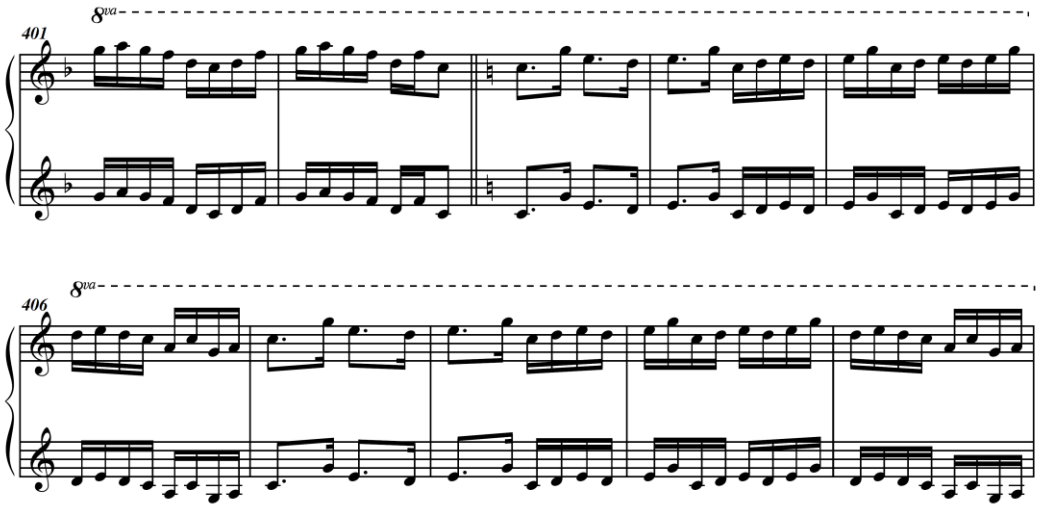
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.20 ทำนองหลัก เพลงลาวแพน

ในช่วงของเพลงลาวสมเด็จ เพลงเปลี่ยนกุญแจเสียงไป F เมเจอร์ ลงท้ายประโยคด้วย D ไมเนอร์อีกครั้ง และยังคงใช้คอร์ดเดิมซ้ำยาวตลอดช่วง แต่เปลี่ยนรูปแบบจังหวะ และใช้รูปแบบเดียวไปตลอดเพลงลาวสมเด็จ (ตัวอย่างที่ 2.21)

ตัวอย่างที่ 2.21 ต้นเพลงลาวสมเด็จ

การใช้แนวเบสซ้ำทวนนี้ยังพบในช่วงอื่น ๆ ของเพลง เช่น ในช่วงออกซุ้ม แนวเบสเสียงค้างลักษณะนี้นำมาจากเสียงยืนพื้นของแคน ซึ่งจะประสานแบบเสียงค้าง (drone) ตลอดเวลาในขณะที่บรรเลงแนวทำนอง (ตัวอย่างที่ 2.22)

ตัวอย่างที่ 2.22 แนวเบสเสียงค้างในช่วงออกซุ้ม

บางครั้งใช้คอร์ดที่ไม่มีตัวที่ 3 (3^{rd}) เคลื่อนที่ขนานต่อเนื่องกัน การประสานลักษณะนี้ยังพบได้ในบทเรียบเรียงเพลงอื่น ๆ ของพันเอกชูชาติ เป็นการเปิดเสียงให้โปร่ง และแสดงสำเนียงของเพลงตะวันออก ซึ่งนำมาจากเสียงโมดเพลงในโบสถ์ของยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการหรือยุคเรเนเซองส์ (Renaissance) นอกจากนี้เบสช่วงนี้ยังเป็นแนวทำนองรองอีกด้วย (ตัวอย่างที่ 2.23)

ตัวอย่างที่ 2.23 การใช้คอร์ดเสียงโปร่ง เคลื่อนที่ขนานต่อเนื่อง

ในช่วงท้ายของเพลง ตัดตอนมาจากช่วงท้ายของเพลงจระเข้หางยาว นำมาใช้ในการลงจบเพลงต่อจากลูกหมดแบบที่ได้ยินกันทั่วไป ช่วงท้ายสุดนี้เปลี่ยนโมดจากกุญแจเสียงไมเนอร์เป็นกุญแจเสียงเมเจอร์ คือลงจบด้วยกุญแจเสียง C เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 2.24) พันเอกชูชาติได้เรียบเรียงให้สองมือบรรเลงไล่กันแบบระนาด แต่ให้วางมือห่างกัน 2 ช่วงคู่ 8 ทำให้เสียงนั้นเพิ่มความแข็งแรงและความปราดเปรียวขึ้นอีก เป็นเทคนิคการบรรเลงขนานคู่ 8 ที่ยากขึ้นกว่าการวางมือห่างกัน 1 ช่วงคู่ 8 แบบทั่วไป

ตัวอย่างที่ 2.24 ช่วงต่อระหว่างชุ้มและท้ายเพลงจระเข้หางยาว แสดงการเปลี่ยนโมด

บทเรียบเรียงเพลงลาวแพนนั้นมีเพลงย่อยหลายเพลงเรียงร้อยต่อกัน พันเอกชูชาติ เรียบเรียงโดยเชื่อมต่อกันได้อย่างกลมกลืน และมีความเป็นเอกภาพ ด้านอารมณ์ ก็เพิ่มความมีชีวิตชีวาขึ้นทีละเล็กน้อย จนเข้าสู่ช่วงที่ดนตรีมีความกระชั้นสูงสุดในตอนท้าย

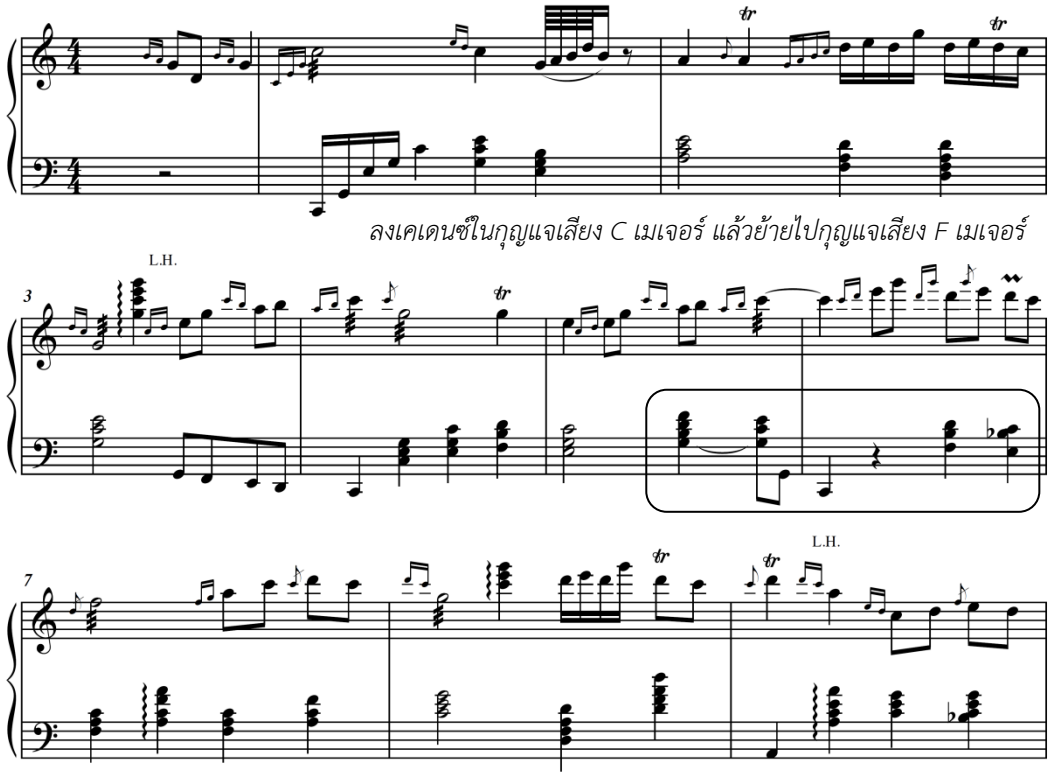
2.2.5 เพลงสารถี สามชั้น

เพลงสารถี สามชั้น เป็นบทประพันธ์ของพระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) เดิมเป็นเพลงอัตราสองชั้น ชื่อว่า “สารถีชักรถ” มีสามท่อน บรรเลงเที่ยวหวานสลับด้วยเที่ยวเก็บ ถ้าบรรเลงรับร้องในแต่ละท่อนก็จะเริ่มด้วยการร้อง แล้วจึงตามด้วยเที่ยวหวานและเที่ยวเก็บของแต่ละท่อน พันเอกชูชาติ พิทักษากร เรียบเรียงขึ้นจากทางเดี่ยวคลาริเน็ตของร้อยเอกนพ ศรีกลิ่นดี ผู้เป็นลูกศิษย์ของครูจางวางทั่ว พาทยโกศล

เพลงสารถี สามชั้น ใช้เสียงประสานในระบบไดอาโทนิกตามแบบแผนทฤษฎีดนตรีคลาสสิก ใช้เสียงโครมาติกให้เกิดสีสันใหม่ เที่ยวเก็บใช้การสอดประสานลักษณะเดียวกับดนตรียุคบาโรก สองมือบรรเลงประชันในบทบาทที่เท่าเทียมกัน แปรทำนองของเที่ยวหวานให้กระชับและเดินถี่ขึ้น เป็นบทเรียบเรียงที่มีความยากในระดับสูง และมีความสลับซับซ้อนที่สุดในจำนวนบทเรียบเรียงทั้งหมด

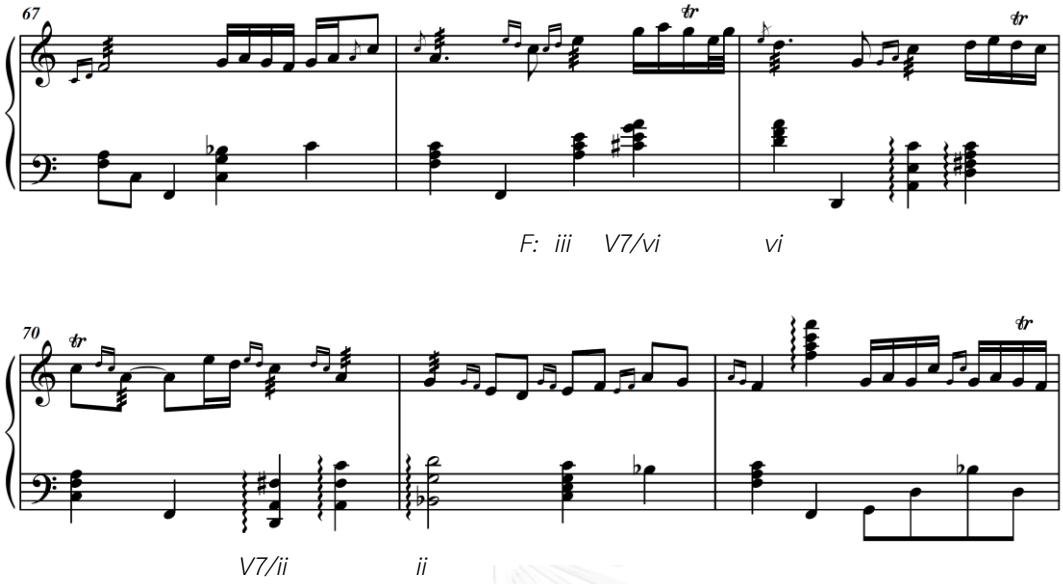
1) เที่ยวหวาน

เที่ยวหวานมีลีลาของทำนองที่มาจากการขับร้อง มีการขยายโน้ตหลักหรือลูกตกที่ค่อนข้างสลับซับซ้อน เน้นไปทางบทบาทของมือขวา ใช้การประสานแบบคอร์ดแนวตั้งและคอร์ดแตก บางครั้งใช้อาร์เปโจเต็มรูปแบบ ใช้เสียงประสานในระบบไดอาโทนิกซึ่งเป็นแบบแผนของยุคคลาสสิก ใช้เสียงโครมาติกเพียงเล็กน้อยในบทบาทของโน้ตนอกคอร์ด แนวทำนองมีการย้ายเสียงศูนย์กลางไปมาตลอดเวลาระหว่าง C และ F ดังนั้นรูปแบบของเสียงประสานจึงเป็นวงจรของกุญแจเสียง C เมเจอร์ และ F เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 2.26)

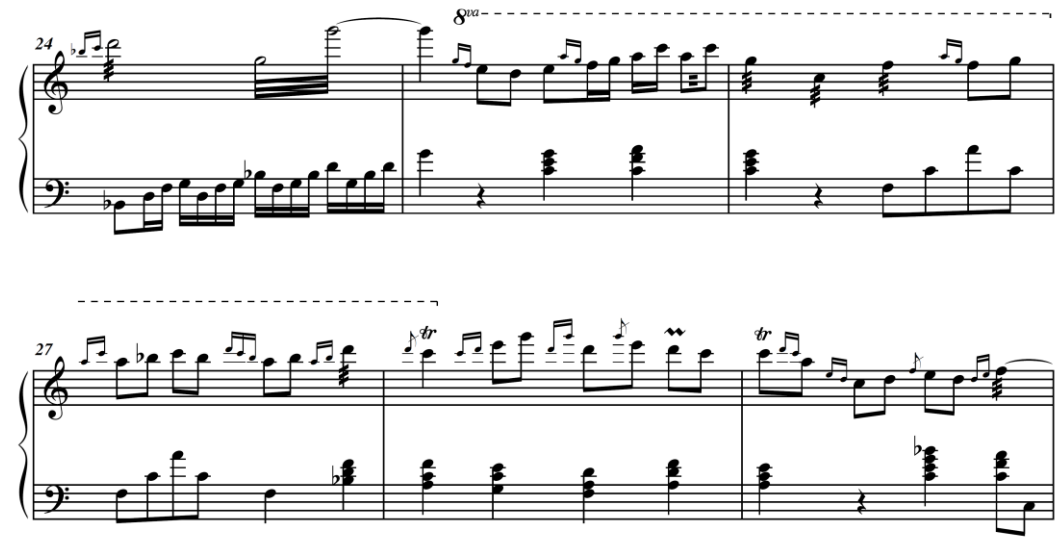
ตัวอย่างที่ 2.26 ตอนต้นของเที่ยวหวาน ท่อน 1 เพลงสารถี สามชั้น

ลงเคเดนซ์ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ แล้วย้ายไปกุญแจเสียง F เมเจอร์

ดำเนินต่อไปในกุญแจเสียง F เมเจอร์

เสียงประสานเป็นสิ่งที่พันเอกชูชาติใช้ได้อย่างโดดเด่นในเที่ยวหวาน มีการใช้คอร์ดโครมาติกเพียงเล็กน้อย ใช้เพื่อการเกลาทิศทางของทำนองให้ราบรื่นยิ่งขึ้น โดยใช้เสียงของทำนองเป็นเสียงชี้นำ (ตัวอย่างที่ 2.27)

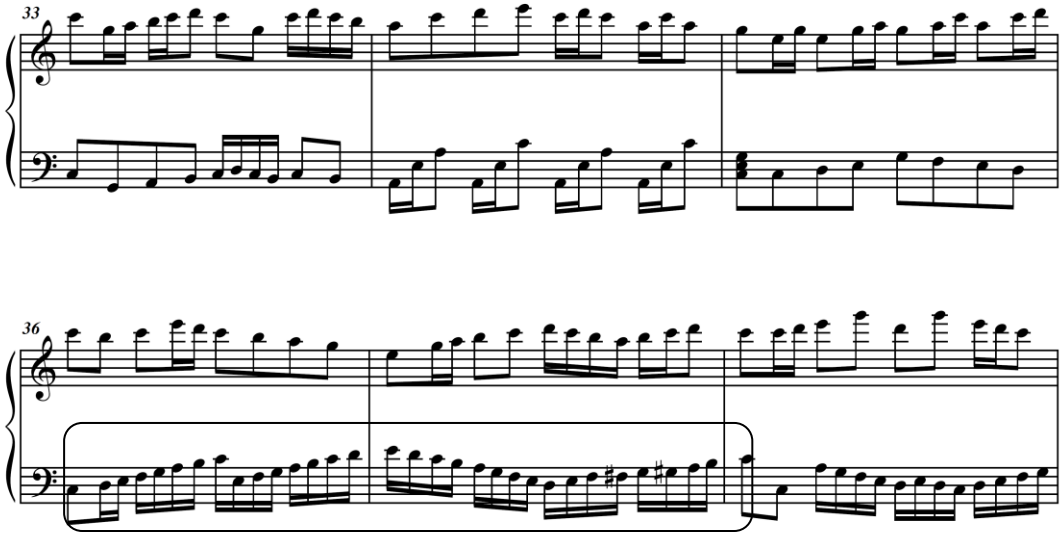
ตัวอย่างที่ 2.27 การใช้เสียงประสาน ตอนหนึ่งของเที่ยวหวาน ท่อน 2

ทำนองของเที่ยวหวาน มีช่วงเสียงที่กว้าง ใช้ทั้งเสียงสูงมากและต่ำมาก ในบางช่วงดำเนินทำนองอยู่ในช่วงเสียงที่สูงมากของเปียโนเป็นเวลานาน คือใช้สีสันของช่วงเสียงสูงของเปียโนมาสร้างความเข้มข้นของแนวทำนอง (ตัวอย่างที่ 2.28)

ตัวอย่างที่ 2.28 ช่วงที่ดำเนินทำนองในช่วงเสียงสูง ท่อน 1 เที่ยวหวาน

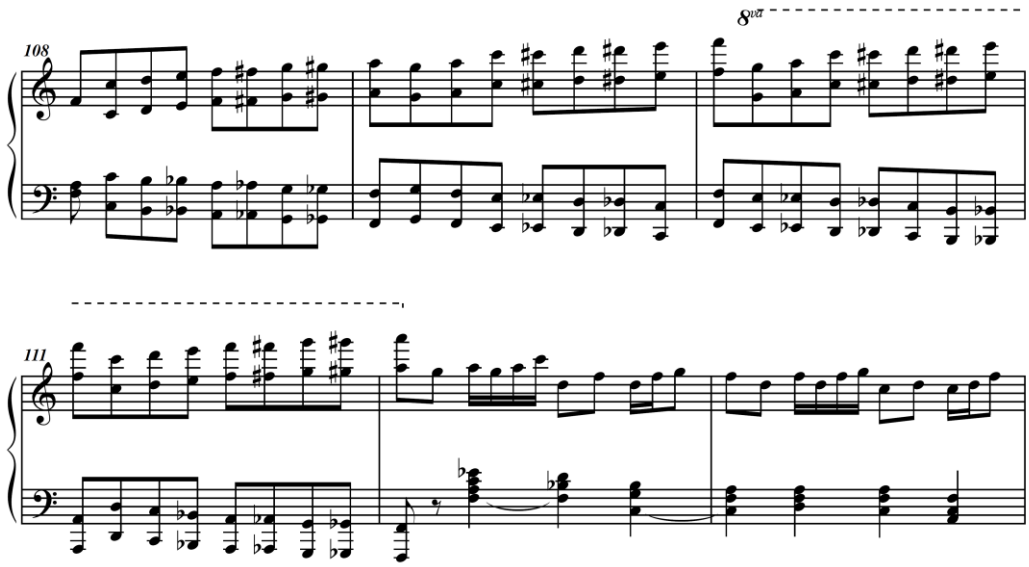


2) เที่ยวเก็บ

เที่ยวเก็บของบทเรียบเรียงเพลงสารถี สามชั้น เป็นเที่ยวเก็บที่มีความพิเศษ มีลีลาที่กระชั้น และสลับซับซ้อน สิ่งที่แสดงชั้นเชิงของการเรียบเรียงมากที่สุดคือการใช้เทคนิคการสอดประสานตามแบบอย่างของยุคบาโรก เป็นการเขียน 2 แนว แต่ละแนวเล่นประชันกันในบทบาทที่เท่าเทียมกัน หรือเรียกว่าเป็นเนื้อดนตรีหลากแนว (polyphony) เที่ยวเก็บเป็นการแปรทำนองของเที่ยวหวาน โดยมือขวาเล่นโน้ตวิ่งที่มีความกระชั้น รวดเร็ว มือซ้ายเล่นทำนองสอดประสานด้วยบทบาทที่ไม่เป็นรอง ในบางช่วงเล่นโน้ตวิ่งพร้อมกันแต่ไม่เหมือนกัน ทั้งนี้ยังคงรักษาลูกฆ้องไว้อย่างเคร่งครัดแม้จะใช้เสียงสีสันใหม่ ๆ เช่น เสียงโครมาติก มาแทรก เพิ่มความเข้มข้นให้บทบาทการประชันระหว่างสองแนว ทำให้เนื้อดนตรีทั้งแนวตั้งและแนวนอนฟังสลับสลับซ้อนขึ้น ถือเป็นศิลปะการเรียบเรียงขั้นสูง (ตัวอย่างที่ 2.29)

ตัวอย่างที่ 2.29 ช่วงต้นของเที่ยวเก็บ ท่อน 1

แนวประชันของมือซ้าย แทรกเสียงโครมาติก

อีกช่วงหนึ่งที่เป็นจุดเด่นของเที่ยวเก็บคือช่วงที่สองมือเล่นคู่ 8 ไล่แยกทางเป็นเสียงโครมาติก เป็นทำนองที่ประพันธ์ขึ้นมาใหม่ แทนที่ทำนองในช่วงนั้นให้มีสีสันและตื่นเต้นขึ้น แต่ยังคงมุ่งไปหาโน้ตที่เป็นลูกตกอย่างแข็งแรง (ตัวอย่างที่ 2.30)

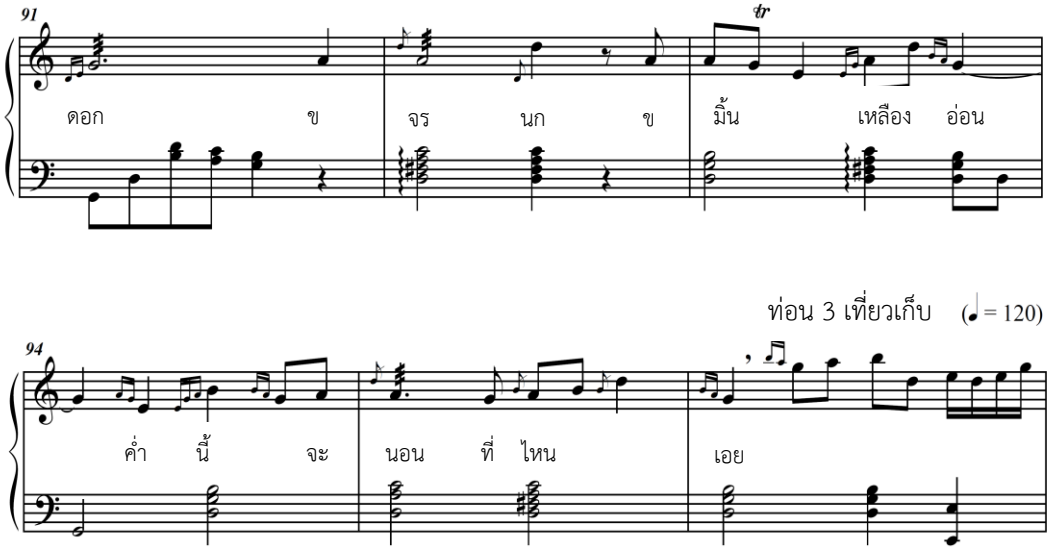
ตัวอย่างที่ 2.30 เสียงโครมาติกเต็มรูปแบบในเที่ยวเก็บ ท่อน 2

เพลงสารถี สามชั้น ถือเป็นบทเรียบเรียงที่แสดงถึงพัฒนาการของการใช้เสียงประสานและแนวประสาน มีความแตกต่างกับเพลงที่เรียบเรียงก่อนหน้าอย่างมาก นอกจากนี้ยังเป็นเพลงที่แสดงเทคนิคเปียโนที่มีความยากกว่าบทเรียบเรียงเพลงอื่น ๆ

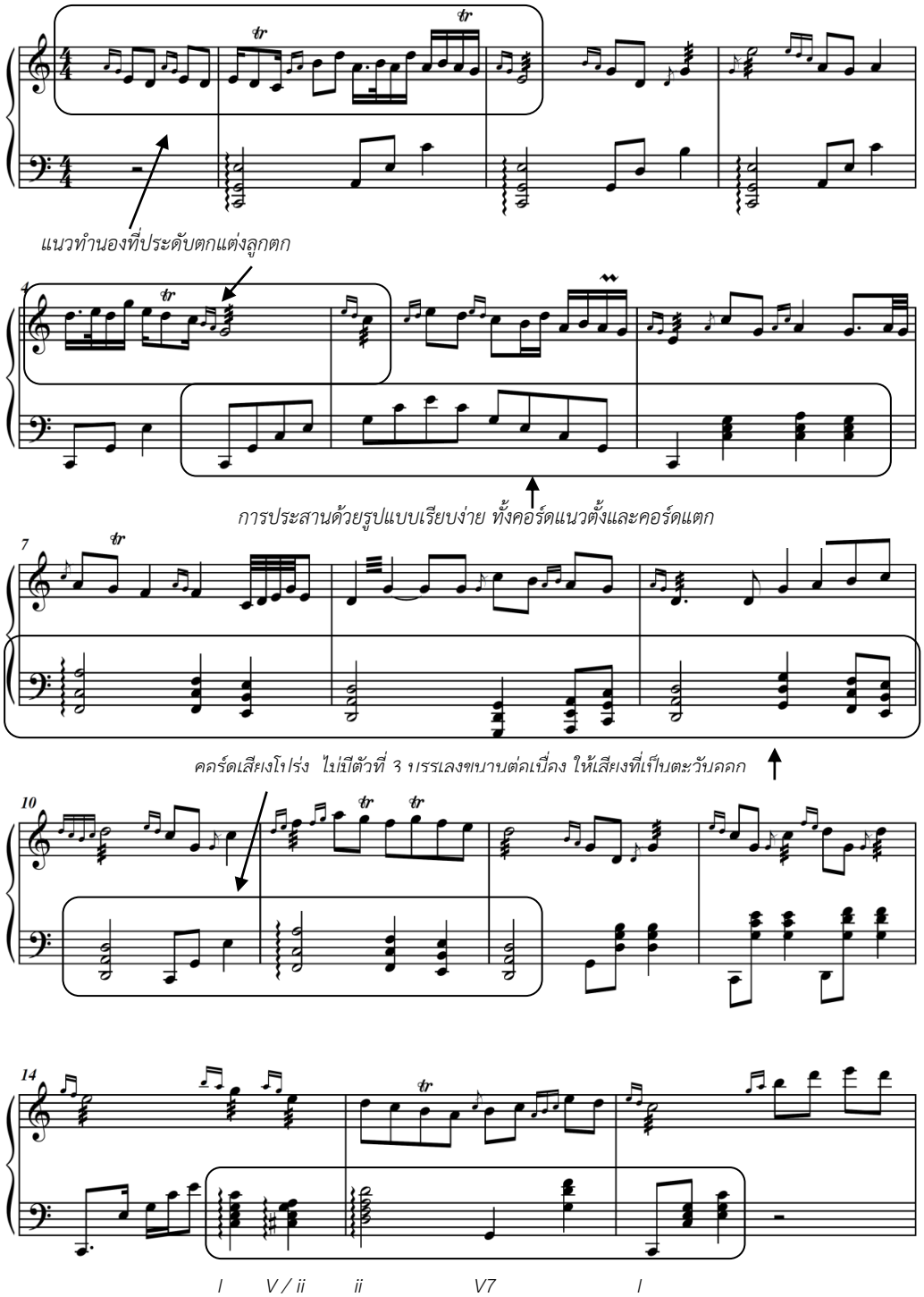
2.2.6 เพลงนกขมิ้น สามชั้น

เพลงนกขมิ้นเป็นเพลงของเก่าในสมัยอยุธยา จังหวะปานกลาง อัตราสองชั้น เรียกว่าเพลงนกขมิ้นตัวผู้และตัวเมีย ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 4 ครูเพ็ง (สมัยนั้นยังไม่มีนามสกุล) ได้นำเพลงนกขมิ้นตัวผู้มาประพันธ์ขยายเป็นอัตราสามชั้น เพลงนกขมิ้น สามชั้น เป็นเพลงที่มีผู้นำไปประดิษฐ์ทางสำหรับเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยหลายชนิด ครูสุมิตรา สุจริตกุล ได้เรียบเรียงทางเดี่ยวสำหรับเปียโนไว้ ปรากฏในหลักฐานคือแผ่นเสียงบันทึกการแสดงสดและวีดิโอบันทึกการบรรเลงสด และได้รับการบันทึกเป็นโน้ตสากลรวมอยู่ในหนังสือชุดวรรณกรรมเปียโนแห่งกรุงสยาม

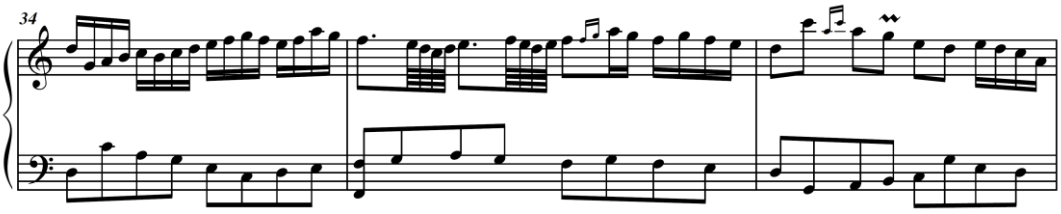
พันเอกชูชาติ พิทักษากร เรียบเรียงเพลงนกขมิ้น สามชั้น ไว้เมื่อ พ.ศ.2516 โดยใช้ทางของครูสุวรรณ ไพศาลศรี พันเอกชูชาติ ได้ประดิษฐ์เที่ยวหวานและเที่ยวเก็บไว้อย่างสมบูรณ์ เที่ยวหวานใช้สำเนียงการเอื้อนแบบไทย ส่วนเที่ยวเก็บมีลีลากระฉับกระเฉง ว่องไว มือซ้ายบรรเลงประกอบด้วยเสียงประสานมาตรฐานดนตรีตะวันตก เพลงนกขมิ้น สามชั้น เป็นเพลงที่มี 3 ท่อน บรรเลงเที่ยวหวานสลับด้วยเที่ยวเก็บ

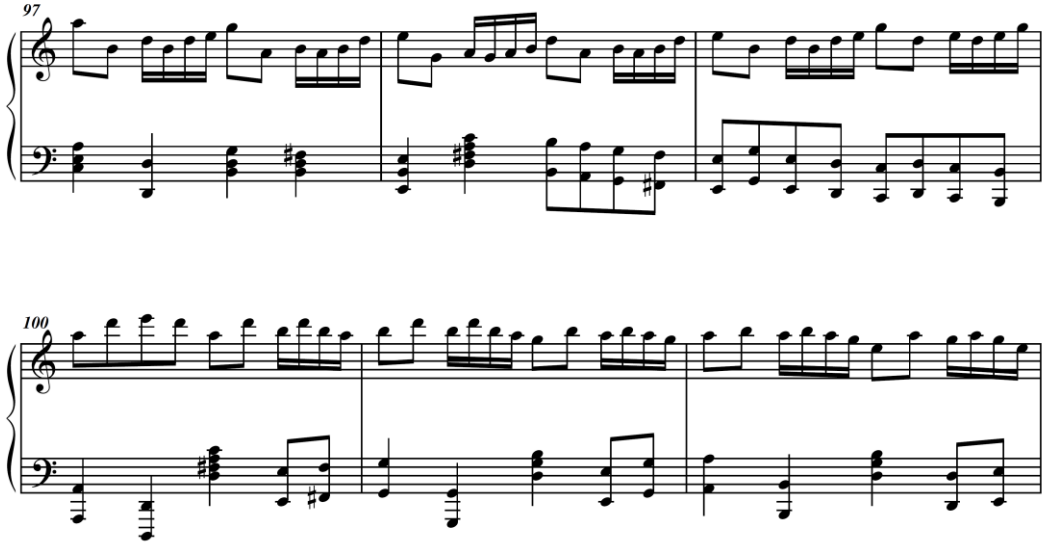
บทเรียบเรียงเพลงนกขมิ้น สามชั้น ของพันเอกชูชาติ มีลักษณะเด่นที่แนวทำนองเที่ยวหวานซึ่งประดิษฐ์มาจากทางร้องเช่นเดียวกับสารถี สามชั้น แต่มีช่วงที่จะต้องดำเนินทำนองเหมือนทางร้องแทบทุกประการ นั่นคือเปียโนบรรเลงเลียนเสียงวรรณยุกต์ของเนื้อร้อง จุดที่เห็นได้ชัดที่สุดจุดหนึ่งคือทำนองของเที่ยวหวานท่อน 3 ซึ่งเป็นท่อนที่จะต้อง “ว่าดอก” ทำให้เพลงนี้มีลีลาที่ออดอ้อน เศร้าสร้อยกว่าเพลงสารถี สามชั้น (ตัวอย่างที่ 2.31)

ตัวอย่างที่ 2.31 ช่วง “ว่าดอก” ท่อน 3 เที่ยวหวาน

พันเอกชูชาติใช้เสียงประสานมาตรฐาน ตามแบบแผนทฤษฎีดนตรีตะวันตกยุคคลาสสิก กล่าวคือใช้เนื้อดนตรีแบบโฮโมโฟนี (homophony) ในเที่ยวหวานนั้นมือขวาบรรเลงทำนองที่เต็มไปด้วยลูกเล่นดนตรีไทย มีการประดับตกแต่งลูกตกและการลักจังหวะ บทบาทหน้าที่ในการประดิษฐ์ทำนองให้วิจิตรบรรจงนั้นอยู่ที่มือขวาทั้งหมด สำหรับมือซ้าย บรรเลงคอร์ดทั้งแนวตั้งและคอร์ดแตก นอกจากนี้ยังมีการบรรเลงขนานด้วยคอร์ดเสียงโปร่ง หรือคอร์ดที่ไม่มีตัวที่ 3 (3^{rd}) เป็นลักษณะเดียวกับที่ใช้ในเพลงลาวแพน บรรเลงต่อเนื่องทั้งประโยค (ตัวอย่างที่ 2.32)

ตัวอย่างที่ 2.32 เนื้อดนตรีของเที่ยวหวาน ท่อน 1 เพลงนกขมิ้น สามชั้น

การใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสอง เพื่อการเกลาเสียงที่ราบรื่นและมีทิศทาง

ในเที่ยวเก็บ ใช้เทคนิคการเขียนทำนองสอดประสานเช่นเดียวกับเพลงสารถี สามชั้น แต่บทบาทการประชันกันระหว่างสองมือนั้นไม่เข้มข้นเท่า มือขวาจะมีบทบาทมากกว่าเพราะจะบรรเลงโน้ตเก็บที่มีความกระชั้นและเร็ว บางครั้งแบ่งส่วนจังหวะกระชั้นขึ้นอีก ให้เหมือนสำเนียงการ “ขยี้” ของเครื่องดนตรีไทย (ตัวอย่างที่ 2.33) สำหรับมือซ้ายนั้นเป็นเสียงประสานแนวนอน มีเนื้อดนตรีลักษณะเดียวกันกับบทเพลงอินเวนชัน (invention) ของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (J.S.Bach: 1685-1750) การดำเนินทำนองแนวล่างมีลักษณะทั้งขนานและแยกทางกับทิศทางของทำนองแนวบน มีเสียงนำที่เกลาได้ราบรื่นนุ่มนวล

ตัวอย่างที่ 2.33 เที่ยวเก็บ ท่อน 1 การประสานแนวนอนและจังหวะกระชั้นของมือขวา

บางช่วงเพิ่มเนื้อดนตรีโดยการให้มือซ้ายเล่นโน้ตคู่ 8 แล้วดำเนินในลักษณะของการเดินเบส เพิ่มความกระฉับกระเฉงและความหนักแน่นให้แนวทำนอง (ตัวอย่างที่ 2.34)

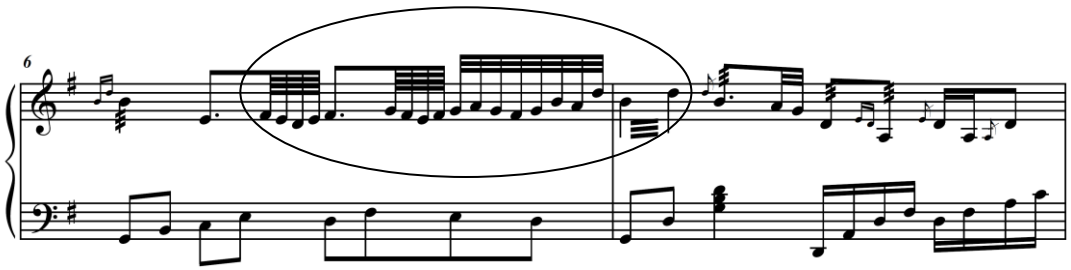
ตัวอย่างที่ 2.34 เนื้อดนตรีในท่อน 3 เที่ยวเก็บ

บทเรียบเรียงเพลงนกขมิ้น สามชั้น มีความโดดเด่นด้านการประดับตกแต่งทำนองเที่ยวหวาน ในขณะเดียวกัน เที่ยวเก็บก็มีความเฉียบขาด เต็มไปด้วยกลเม็ดของการเดี่ยวเช่นเดียวกับทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีไทย

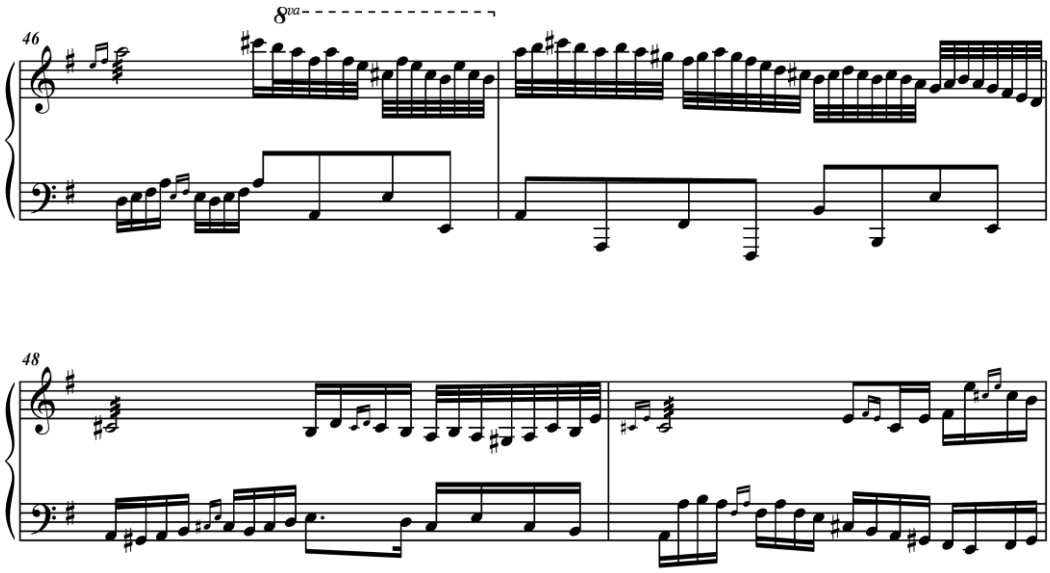
2.2.7 เพลงพญาโศก สามชั้น

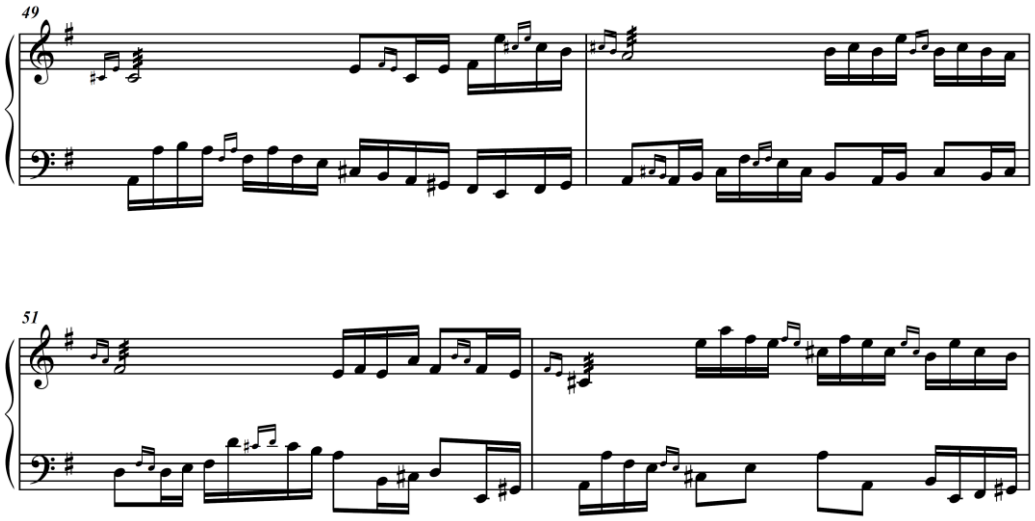
เพลงพญาโศก สามชั้น เป็นเพลงเดี่ยวอวดฝีมือที่นิยมนำไปประดิษฐ์ทางเดี่ยวมากที่สุดเพลงหนึ่ง มีทางเดี่ยวที่ประดิษฐ์สำหรับเครื่องดนตรีไทยครบทุกประเภท ทำนองดั้งเดิมของเพลงนี้เป็นของพระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) เจ้ากรมปี่พาทย์ในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 สำหรับเปียโนนั้น ครูสุมิตรา สุจริตกุล ได้ประดิษฐ์ทางเดี่ยวไว้ ปรากฏหลักฐานในแผ่นเสียงบันทึกการแสดงสด

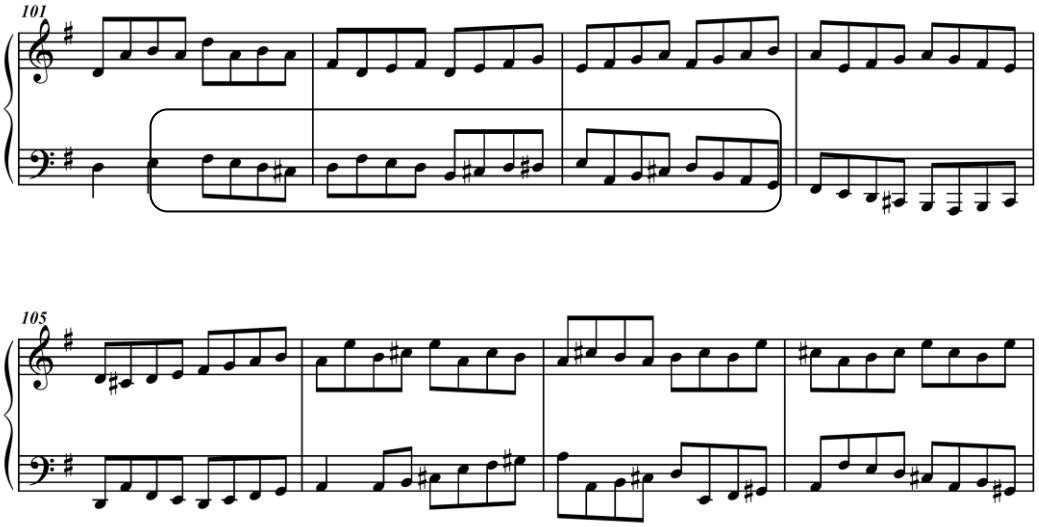
พันเอกชูชาติ พิทักษากร ประดิษฐ์ทางเดี่ยวสำหรับเปียโนเพลงพญาโศก สามชั้น โดยใช้ทางของครูสุวรรณ ไพศาลศรี และครูนพ ศรีเพ็ชรดี และได้มอบต้นฉบับลายมือให้แก่ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ ในพ.ศ.2555 ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชาจึงได้นำไปร่วมตีพิมพ์รวมกับบทเรียบเรียงเพลงอื่น ๆ ใน “วรรณกรรมเปียโนแห่งกรุงสยาม” และนำออกแสดงเป็นครั้งแรกในรายการ “ดนตรีกวีศิลป์” ทางสถานีโทรทัศน์ไทยพีบีเอส ใน พ.ศ.2556 เพลงพญาโศก สามชั้น เป็นบทประพันธ์ท่อนเดียว บรรเลงเที่ยวหวานแล้วตามด้วยเที่ยวเก็บ บทเรียบเรียงเพลงพยาโสก สามชั้นของพันเอกชูชาติ พิทักษากร มีเทคนิคการเรียบเรียงแตกต่างกับบทอื่น ๆ ค่อนข้างมาก ทั้งลีลาของเที่ยวหวาน เนื้อดนตรี โดยเฉพาะอย่างยิ่งการประสานเสียง ซึ่งแสดงพัฒนาการของทฤษฎีดนตรีไปตามยุคสมัย

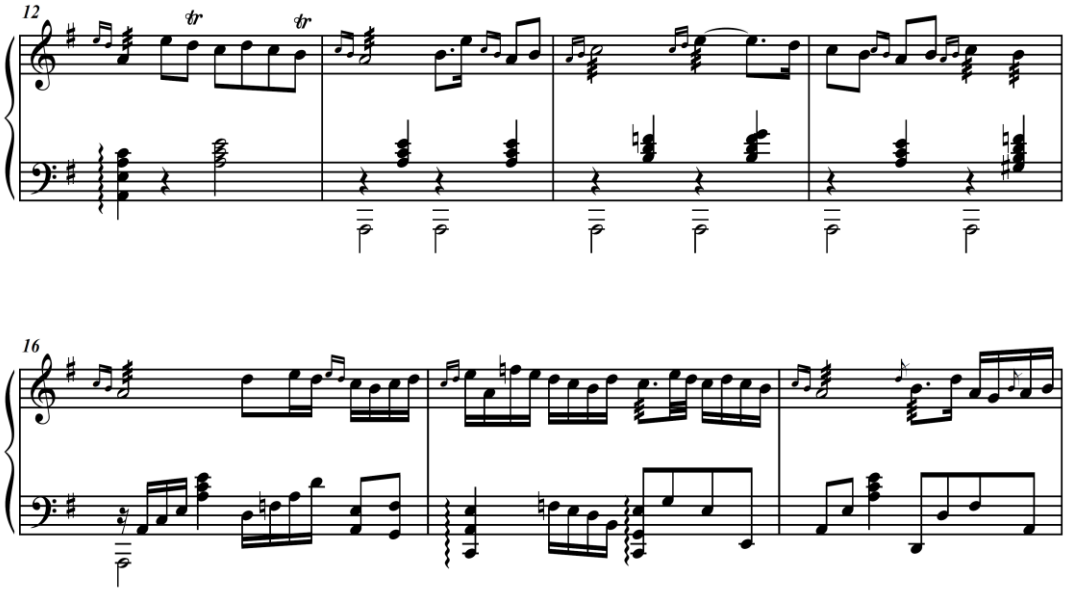
ลักษณะเด่นของการแปรทำนองของเพลงพญาโศก สามชั้น คือการแปรทำนองโดยแตกส่วนของจังหวะให้กระชั้นและละเอียดขึ้น แต่ทิศทางยังมุ่งไปที่ลูกตก (ตัวอย่างที่ 2.35)

ตัวอย่างที่ 2.35 แสดงการแตกส่วนจังหวะ ตอนหนึ่งของเที่ยวหวาน เพลงพญาโศก สามชั้น

การแปรทำนองรูปแบบดังกล่าวยังพบอีกหลายครั้งในเที่ยวหวาน บางช่วงให้มือขวาบรรเลงโน้ตวิ่งติดต่อกันเป็นช่วงยาว เป็นทำนองที่ประพันธ์ขึ้นมาใหม่โดยยังคงยึดโน้ตหลักที่ปลายประโยค แสดงให้เห็นความอิสระมากขึ้นกว่าเพลงอื่น ๆ นอกจากนี้ยังให้ความรู้สึกคล้ายกับการด้นสด (improvisation) เสียงของวลีนี้เป็นลักษณะของดนตรียุคโรแมนติก เช่น ดนตรีของโชแปง (Chopin) (ตัวอย่างที่ 2.36)

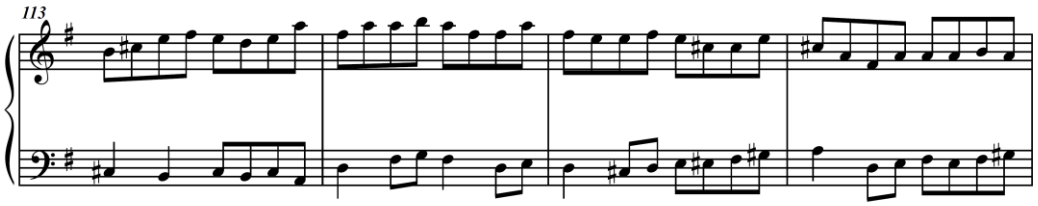
ตัวอย่างที่ 2.36 สำนวนการแปรทำนอง ตอนหนึ่งของเที่ยวหวาน

นอกจากทำนองหลักแล้ว สิ่งที่เป็นลักษณะเด่นของบทเรียบเรียงเพลงนี้อีกประการหนึ่งคือทำนองรองที่มีความกระชั้นกว่าบทเรียบเรียงเพลงอื่น ๆ ซึ่งทำให้มือซ้ายมีบทบาทมากขึ้น นั่นคือจะต้องบรรเลงทำนองรองโต้ตอบกับทำนองมือขวา เนื้อดนตรีของเพลงจึงมีความหนาแน่นตามไปด้วย ส่วนทำนองรองนั้นมีความไพเราะ สอดคล้อง ล้อไปกับทำนองหลักได้อย่างกลมกลืน (ตัวอย่างที่ 2.37)

ตัวอย่างที่ 2.37 ทำนองรองที่ทำให้มือซ้ายมีบทบาทมากขึ้น และเนื้อดนตรีหนาแน่นขึ้น

ทำนองเที่ยวเก็บเป็นทำนองสองแนว ใช้การสอดประสาน ดำเนินไปด้วยรูปแบบจังหวะสม่ำเสมอ ไม่กระชั้นนัก ไม่แตกลูกฆ้องด้วยการขยี้เร็ว ๆ หรือใช้โน้ตประดับ แต่เน้นเสียงและทิศทางให้มีความหนักแน่น การย้ายเสียงศูนย์กลางเป็นไปตามเสียงของดนตรีไทย (ตัวอย่างที่ 2.38)

ตัวอย่างที่ 2.38 แสดงทำนองที่เดินสม่ำเสมอและการสอดประสานด้วยเสียงโครมาติก

บทเรียบเรียงเพลงพญาโศก สามชั้น ใช้เสียงประสานไดอาโทนิกตามแบบแผนทฤษฎีดนตรีตะวันตกเช่นเดียวกับบทเรียบเรียงเพลงอื่น ๆ แต่ในบทเรียบเรียงนี้ใช้อย่างมีลูกเล่นล้อเลียนกับแนวทำนองมากขึ้น ใช้คอร์ดเสียงกระด้างมากขึ้น รวมทั้งใช้โดมินันท์ระดับสองได้อย่างแข็งแรง มีการใช้แนวเบสในบทบาทโน้ตนอกคอร์ดชนิดโน้ตเสียงค้าง (pedal tone) ดังตัวอย่างต่อไปนี้ เป็นช่วงที่ย้ายกุญแจเสียงจากกุญแจเสียงหลักคือ G เมเจอร์ ไปกุญแจเสียง A ไมเนอร์และเบสใช้เสียง A ค้างยาว คอร์ดแนวกลาง ใช้คอร์ดดิมินิชท์ทบ 7 มาสร้างสีสันความตึงเครียด

ตัวอย่างที่ 2.39 ตัวอย่างการใช้คอร์ดในเที่ยวหวาน

Chulalongkorn University

ในเที่ยวเก็บซึ่งเป็นการสอดประสาน มีทิศทางของเสียงนำที่ชัดเจนสวยงาม รวมทั้งผสมผสานเสียงโครมาติกไว้หลายครั้ง (ตัวอย่างที่ 2.40)

ตัวอย่างที่ 2.40 ทิศทางของเสียงประสานแนวนอน เที่ยวเก็บ

2.3 สรุปบทวิเคราะห์วรรณกรรมเปียโนของไทย

เทคนิคการเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโน ทางของครูสุมิตรา สุจริตกุล และพันเอกชูชาติ พิทักษากร มีกรอบที่เป็นลักษณะเดียวกัน คือการสร้างสรรค์โดยรักษาไว้ซึ่งสำเนียง กลอนเพลง และหน้าทับ ไม่ว่าจะประดับตกแต่งด้วยลูกเล่นหรือสำนวนของเปียโนแบบใด ก็ยังคงรักษาโน้ตในประโยคเพลงครบถ้วน ไม่ขยายไม่ลด สามารถบรรเลงร่วมกับหน้าทับประกอบเพลงได้ อย่างไรก็ตาม การสร้างทางเดี่ยวให้เครื่องดนตรีใด ศักยภาพของเครื่องดนตรีนั้นเป็นสิ่งที่ต้องคำนึงถึงและนำเสนออย่างเต็มประสิทธิภาพ ทางเดี่ยวเพลงไทยของนักดนตรีทั้งสอง นำเสนอในจุดประสงค์เดียวกัน และเน้นความเป็นสำนวนดนตรีไทยมากกว่าดนตรีตะวันตกเช่นเดียวกัน มีความแตกต่างกันในรายละเอียดของทฤษฎีดนตรี และเทคนิคของเครื่องดนตรี

ทางเดี่ยวของครูสุมิตรา สุจริตกุล เน้นการรักษาธรรมชาติของกลอนเพลงไทย ใช้เสียงประสานที่เป็นพื้นฐาน คือใช้เฉพาะเสียงประสานหลักของกุญแจเสียง เพื่อไม่ให้รบกวนสีสันของเสียงเพลงไทย เสียงประสานที่ใช้ เข้ากันได้ดีกับทำนองเพลงไทย ลักษณะการบรรเลงหลาย ๆ จุด คล้ายการด้นสด ใช้วิธีการบรรเลงแบบดนตรีไทยแท้ คือประดับตกแต่งลูกเล่นไปตามสถานการณ์การบรรเลง เช่น บรรเลงเดี่ยว บรรเลงรับร้อง หรือบรรเลงร่วมกับวงดนตรีไทย ในด้านของเนื้อดนตรี ใช้การบรรเลงขนานคู่ 8บ่อยครั้ง มือซ้ายมักประสานด้วยรูปแบบจังหวะและคอร์ดซ้ำทวน ลีลาของเพลงมีความแข็งแรงเฉียบขาด ลูกเล่นที่ใช้บ่อยคือการกวาด (glissando) และการขยี้ หรือการแตกส่วนของลูกฆ้องให้มีความกระชั้นมากขึ้น

การนำเสนอเป็นไปในทางเดียวกันทั้งเพลงบรรเลงและเพลงเดี่ยว คือใช้เนื้อดนตรีแบบทำนองหลักและเสียงประสานพื้นฐาน การบรรเลงขนานคู่ 8 ลักษณะเดียวกับระนาด เปลี่ยนสีสันของแนวทำนองโดยการโยนสลับช่วงคู่ 8 ใช้การแบบสอดประสานเล็กน้อยในเที่ยวเก็บของเพลงเดี่ยว ทางเพลงเป็นทางที่มาจากครูดนตรีไทยหลายคน และเป็นทางของเครื่องดนตรีหลายชนิด ลูกเล่นที่พบบ่อยคือลูกเล่นของจะเข้ อย่างไรก็ตาม แม้จะเน้นบรรเลงโน้ตเก็บ แต่มือขวาก็ยังคงใช้เม็ดพรายในการบรรเลงเอื้อนในลีลาของการร้อง ทำให้แนวทำนองราบรื่นสวยงาม

ครูสุมิตรา สุจริตกุล ถือเป็นนักเปียโนคนแรกที่สร้างประเพณีการเดี่ยวเปียเพลงไทยให้เป็นที่รู้จักกว้างขวางในยุคสมัยรัชกาลที่ 6 เป็นจุดเริ่มต้นของการบรรเลงเพลงไทยโดยใส่เสียงประสานของตะวันตกอย่างมีความราบรื่นกลมกลืน หลักจากนั้นมีนักเปียโนและนักดนตรีจำนวนไม่น้อย ที่เรียบเรียงเสียงประสานเพลงไทยทั้งสำหรับบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีและวงดนตรีตะวันตก (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2551)

พันเอกชูชาติ พิทักษากร พัฒนารูปแบบการนำเสนอที่มีความหลากหลายขึ้น มีความแตกต่างกันไปตามลักษณะของเพลง บทเพลงที่นำมาเรียบเรียงมี 2 กลุ่ม คือกลุ่มเพลงบรรเลงทั่วไป ที่ประกอบด้วยเพลงเถา เพลงอัตราสามชั้น เพลงอัตราสองชั้น และกลุ่มของเพลงเดี่ยว เพลงในแต่ละกลุ่มใช้เทคนิคการเรียบเรียงที่นำเสนอลักษณะเด่นของเพลง แต่ละเพลง รักษาแนวคิดหลักไม่ให้เสียความเป็นเอกภาพของเพลง

พันเอกชูชาติ ได้ทางของดนตรีไทยมาจากครูดนตรีไทยหลายคน เช่น ครูนพ ศรีเพ็ชรดี ครูสุวรรณ ไพศาลศรี ฯลฯ นำมาประดิษฐ์ตกแต่งด้วยลูกเล่นของเครื่องดนตรีหลายชนิด โดยไม่ได้เน้นไปที่เครื่องดนตรีใดเครื่องดนตรีหนึ่ง แนวทำนองทั้งเพลงบรรเลงและเพลงเดี่ยว มักใช้ลีลาของทางร้องทำให้มือขวาต้องใช้เม็ดพรายในการบรรเลงเอื้อน ให้เป็นไปตามลักษณะการเอื้อนของทางร้อง นอกจากการของเอื้อนทางร้อง บางเพลงใช้การเอื้อนแบบเครื่องสีหรือซอ ที่ให้อารมณ์ความรู้สึกตามบุคลิกของเพลงนั้น ๆ นอกจากนี้เพลงเดี่ยวสำเนียงลาวอย่างลาวแพน มีการเลียนเสียงของแคนซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประจำท้องถิ่นอีกด้วย

เทคนิคการเรียบเรียงที่เป็นจุดเด่นของพันเอกชูชาติ คือการใช้เสียงประสานของดนตรีตะวันตกอย่างเต็มรูปแบบรูปแบบ ในแนวทางของเสียงประสานยุคคลาสสิกและโรแมนติก เช่น การใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสอง คอร์ดโครมาติก หรือการแทรกเสียงโครมาติก ฯลฯ วิธีการประสานเสียงใช้กฎการประสานเสียงสี่แนว แต่มีการปรับกฎเกณฑ์ข้อห้ามบางประการเพื่อแสดงเอกลักษณ์ของดนตรีไทยมากขึ้น เช่น การใช้ขั้นคู่เพอร์เฟ็กต์ขนาน หรือการใช้คอร์ดที่ไม่มีตัวที่ 3 บรรเลงขนานต่อเนื่องหลายห้อง เป็นต้น

จุดเด่นอีกประการหนึ่งคือใช้การสอดประสานของยุคบาโรก เป็นการสอดประสานขั้นสูงตามแบบแผนของทฤษฎีการสอดประสาน เพลงที่เห็นได้ชัดคือเที่ยวเก็บของเพลงสารถี สามชั้น ที่ใช้การสอดประสานแบบสองแนวประชันกัน แทรกด้วยช่วงการบรรเลงของกลุ่มเสียงโครมาติก แต่ไม่ว่าจะใช้เสียงประสานหลากหลายเพียงใด ก็ใช้อย่างระมัดระวัง รักษากรอบของเพลงไทยอย่างเคร่งครัด แต่ในขณะเดียวกันก็เรียบเรียงโดยใช้เทคนิคเปียโนคลาสสิกขั้นสูง ใช้ศักยภาพของเปียโนอย่างเต็มที่

บทที่ 3
แนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ “สยามดุริยลิขิต” เป็นบทเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโนที่ใช้กระบวนการเรียบเรียงเป็นการทดลองและค้นหาแนวคิดใหม่ ๆ โดยผสมผสานความวิจิตรของดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก เพื่อให้มีพัฒนาการด้านวิชาการดุริยางคศิลป์ เพื่ออนุรักษ์ดนตรีของชาติ และเพื่อพัฒนาและต่อยอดผลงานที่มีมาแต่เดิม เป็นการต่อยอดและสร้างสรรค์วรรณกรรมเปียโนของไทยให้เป็นวรรณกรรมเปียโนมาตรฐานที่มีความเป็นสากลมากขึ้น

สำหรับแนวคิดในการเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโน ใช้รูปแบบของวรรณกรรมเปียโนมาตรฐาน และศึกษาแนวคิดในการสร้างสรรค์วรรณกรรมเปียโนของนักประพันธ์ต่างประเทศที่ใช้บทเพลงพื้นเมืองของแต่ละชนชาติเป็นรากฐาน บทเพลงเปียโนแต่ละแบบก็มีเทคนิคการประพันธ์ที่เป็นลักษณะเฉพาะ หรือมองในอีกแง่มุมหนึ่ง คือการสร้างวรรณกรรมเปียโนสากลที่ใช้ทำนองเพลงไทย เพื่อให้งานสร้างสรรค์นี้มีคุณค่าในระดับบทประพันธ์ (composition) และในระดับบทเพลงสำหรับเดี่ยวเปียโน มิใช่เป็นเพียงบทเรียบเรียง ในกระบวนการสร้างสรรค์ ได้ศึกษาแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ แนวคิดเกี่ยวกับประเภทของบทประพันธ์เพลงคลาสสิกสำหรับเดี่ยวเปียโน แนวคิดเกี่ยวกับการเรียบเรียงบทเพลงร้องตะวันตกสำหรับเดี่ยวเปียโน และแนวคิดของวรรณกรรมเปียโนในกระแสชาตินิยม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.1 แนวคิดเกี่ยวกับประเภทของบทประพันธ์เพลงคลาสสิกสำหรับเดี่ยวเปียโน

บทเพลงคลาสสิกสำหรับเดี่ยวเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ไว้อย่างประณีตโดยบันทึกรายละเอียดต่าง ๆ ลงในโน้ตเพลง นักดนตรีสามารถบรรเลงได้จากการอ่านโน้ตเพลง พร้อมทั้งตีความ ตามประสบการณ์ของตน ดนตรีตะวันตกจะไม่ปรับเปลี่ยนบทเพลงจากที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดไว้ชัดเจนแล้ว สำหรับเปียโนนั้น เป็นที่รู้จักและนิยมแพร่หลายมาตั้งแต่ศตวรรษ 18 ได้รับการพัฒนาต่อเนื่องมาตามยุคสมัย เมื่อมีการทดลองประดิษฐ์เครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ดที่สามารถผลิตเสียงดังเบาได้ บทประพันธ์สำหรับเปียโนจึงได้รับการพัฒนาตามศักยภาพของเครื่องดนตรี ด้านบทประพันธ์สำหรับเดี่ยวเปียโดยเฉพาะนั้น เริ่มประพันธ์มาตั้งแต่ ค.ศ.1732 และเปียโนได้เป็นเครื่องดนตรีสำหรับเดี่ยวเป็นครั้งแรกใน ค.ศ.1768 ที่ประเทศอังกฤษ ผู้เดี่ยวเป็นนักประพันธ์คนสำคัญ คือ โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach; ค.ศ.1685-1750)

ประเภทของบทประพันธ์สำหรับเปียโนในที่นี้ จะแยกตามแนวคิดหลักที่นำมาใช้การสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ “สยามดุริยลิขิต” ซึ่งใช้กรอบแนวคิดของบทเพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนหรือเครื่องคีย์บอร์ด บทเพลงแต่ละประเภทเป็นบทเพลงคลาสสิกมาตรฐานของเปียโน

3.1.1 แนวคิดของบทเพลงทู-พาร์ท อินเวนชันส์ ทรี-พาร์ท อินเวนชันส์ และเวลเทมเพิร์ดคลาเวียร์

ตั้งแต่ปลายยุคเรอเนสซองส์มาจนถึงยุคบาโรก มีวรรณกรรมจำนวนมากสำหรับบรรเลงเดี่ยวด้วยเครื่องคีย์บอร์ดต่าง ๆ ซึ่งเป็นต้นตระกูลของเปียโนที่เรียกรวมว่า “คลาเวียร์” (clavier) เครื่องคีย์บอร์ดที่สำคัญคือ “ฮาร์ปซิคอร์ด” (harpsichord) เป็นเครื่องคีย์บอร์ดที่มีบทประพันธ์สำหรับบรรเลงเดี่ยวจำนวนมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทประพันธ์ของนักประพันธ์คนสำคัญอย่างโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค นักประพันธ์ยุคบาโรกผู้ซึ่งถือว่าเป็นบิดาแห่งเพลงคลาสสิกและเพลงสำหรับคีย์บอร์ด แนวคิดทฤษฎีการประพันธ์เพลงและของบาค มีอิทธิพลต่อนักประพันธ์เพลงในยุคหลัง ๆ เรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน นอกจากด้านการประพันธ์เพลงแล้ว ศาสตร์และศิลป์ของการบรรเลงเปียโนทุกยุคก็ยังใช้บทประพันธ์ของบาคเป็นแบบฝึกหัดสำคัญในการพัฒนาทักษะอีกด้วย

บาคประพันธ์บทเพลงชุด ทู-พาร์ท อินเวนชันส์ และทรี-พาร์ท อินเวนชันส์ ไว้อย่างละ 15 บท เพื่อใช้เป็นแบบฝึกหัดหรือแบบเรียนสำหรับคีย์บอร์ด เป็นแบบฝึกหัดสำหรับฝึกบรรเลงเพลงที่มีหลายแนวเสียง ซึ่งเป็นทักษะที่สำคัญของนักคีย์บอร์ด บาคใช้กุญแจเสียงสลับระหว่างเมเจอร์และไมเนอร์ เริ่มจากกุญแจเสียง C เมเจอร์ ตามด้วย C ไมเนอร์ D เมเจอร์ D ไมเนอร์ ฯลฯ ไม่ใช้กุญแจเสียงที่มีชาร์ปหรือแฟล็ตเกิน 4 ตัว บทเพลงที่ใช้ครบทุกกุญแจเสียงคือบทเพลงชุดเวลเทมเพิร์ด คลาเวียร์ เป็นบทประพันธ์ระดับขั้นสูง 48 บท มีสองเล่ม เล่มละ 24 บท แต่ละบทประกอบด้วยบทเพลงเพรลูดและฟิวก์ (Preludes and Fugues) สำหรับบรรเลงคู่กัน กุญแจเสียงเรียงสลับเมเจอร์และไมเนอร์ เช่นเดียวกับบทเพลงชุดอินเวนชันส์ (ปานใจ จุฬาพันธุ์, 2541)

บทประพันธ์ทั้งสองชุดของบาค ถือได้ว่าเป็นวรรณกรรมต้นแบบที่สำคัญของเทคนิคการประพันธ์แบบทำนองสอดประสาน บทเพลงชุดทู-พาร์ท และทรี-พาร์ทอินเวนชันส์สอดประสาน 2 แนวและ 3 แนว โดยอาจจะมีโมทีฟเดียวสั้น ๆ หรือมีสองโมทีฟนำเสนอพร้อมกัน หรือนำเสนอในรูปแบบแคนนอน (canon) ส่วนเวล-เทมเพิร์ด คลาเวียร์นั้น เพรลูดมี 2 แนว บรรเลงในลักษณะคล้ายด้นสด ตามด้วยความเคร่งครัดของฟิวก์ ที่มีตั้งแต่ 2 แนวถึง 5 แนว นำเสนอทำนองหลักและการพัฒนาทำนองชัดเจน มีการย้ายกุญแจเสียงและใช้เสียงโครมาติกในทำนองหลักหลายบท

การประสานเสียงแนวนอน หรือการสอดประสาน เป็นเทคนิคธรรมชาติของดนตรีไทย ที่เกิดจากการบรรเลงทำนองแนวนอนหลายทำนองพร้อมกัน เกิดเป็นการประสานระหว่างแนวขึ้น จากการวิเคราะห์บทเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเปียโนที่มีมาแต่เดิมจะเห็นได้ว่า ในเที่ยวเก็บของเพลงเดี่ยว ผู้เรียบเรียงได้ใช้การสอดประสานเป็นหลัก ลักษณะการดำเนินทำนองของเพลงจะคล้ายกับทู-พาร์ท อินเวนชันส์ หรือเพรลูดที่ใช้นำฟิวก์ ซึ่งเป็นบทประพันธ์ของบาค

ในเพลงโหมโรงไอยเรศ สามชั้น จากบทประพันธ์ดุษฎีนิพนธ์ “สยามดุริยลิขิต” ได้นำแนวคิดของการประพันธ์ทำนองสองแนวมาใช้ และในบางช่วงได้ทดลองประพันธ์แนวทำนองที่ 3 โดยใช้วัตถุดิบที่มีอยู่เดิม นำแนวทำนองหลักมาสอดประสานในแนวที่สาม เพื่อพัฒนาให้เป็นฟิวก์ 3 แนว

3.1.2 แนวคิดของเปียโนโซนาตา

โซนาตา (sonata) เป็นบทเพลงสำหรับบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรี ประกอบด้วยหลายท่อนในอัตราความเร็วและลีลาที่แตกต่างกัน (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554) เครื่องดนตรีเดี่ยวอื่น ๆ ที่ไม่ใช่เปียโนหรือกีตาร์ ต้องใช้เปียโนบรรเลงประกอบ บทประพันธ์เปียโนโซนาตานั้นมีมาตั้งแต่ยุคบาโรก เช่น เปียโนโซนาตาของโดเมนิโค สการ์ลาตตี (Domenico Scarlatti; ค.ศ.1685-1757) ที่มีโครงสร้างสังคีตลักษณ์แตกต่างจากโซนาตาในยุคคลาสสิก ที่เห็นชัดคือมีท่อนเดียว

สังคีตลักษณ์โซนาตาพัฒนาขึ้นอย่างสมบูรณ์แบบในยุคคลาสสิก คือเป็นสังคีตลักษณ์สามตอน ได้แก่ ตอนนำเสนอ ตอนพัฒนา และตอนย้อนความ ตอนนำเสนอจบลงด้วยการเปลี่ยนกุญแจเสียงที่มีความสัมพันธ์กับกุญแจเสียงหลัก ตอนพัฒนาเป็นการนำแนวคิดและวัตถุดิบของช่วงนำเสนอมาแปรในรูปแบบต่าง ๆ ก่อนจะกลับเข้าสู่กุญแจเสียงหลักในช่วงที่สาม นอกจากเรื่องของกุญแจเสียงแล้ว ยังมีส่วนประกอบอื่น ๆ ที่แสดงความเป็นสังคีตลักษณ์โซนาตา เช่น อัตราความเร็ว ความซับซ้อนของเทคนิคการประพันธ์ เทคนิคของเครื่องดนตรี เป็นต้น ฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน (Franz Joseph Haydn; ค.ศ.1732-1809) โวล์ฟกัง อมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart; ค.ศ.1756-1791) และลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven; ค.ศ.1770-1827) เป็นนักประพันธ์สำคัญที่ประพันธ์เพลงสำหรับคีย์บอร์ดในยุคนี้ซึ่งเปียโนพัฒนาเต็มที่ บทเพลงโซนาตาสำหรับเดี่ยวเปียโนของนักประพันธ์ทั้งสาม เป็นผลงานมาตรฐานที่สำคัญของนักเปียโนทุกคน (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2553)

บทประพันธ์ประเภทโซนาตาในแง่ที่ไม่เกี่ยวกับสังคีตลักษณ์ คือบทประพันธ์ที่มักมี 3 หรือ 4 ท่อน ใช้สังคีตลักษณ์โซนาตาในท่อน 1 อยู่ในอัตราเร็ว ช้า เร็ว แต่ละท่อนใช้กุญแจเสียงแตกต่างกัน โดยมากสัมพันธ์กันเป็นคู่ 5 หรือใช้กุญแจเสียงโดมินันท์ หรือกุญแจเสียงใกล้เคียง สังคีตลักษณ์โซนาตายังใช้ในท่อน 1 ของบทประพันธ์ประเภทคอนแชร์โต หรือดนตรีประชัน ซึ่งเป็นผลงานสำคัญของยุคคลาสสิก

ดนตรีไทยมีเพลงชุดในอัตราสองชั้นที่บรรเลงต่อเนื่องกัน เรียกว่าเพลง “ตับ” และมีเพลงต่างอัตราชั้นที่บรรเลงต่อเนื่องกันเรียกว่าเพลง “เถา” เพลงทั้งสองประเภทได้มีการเรียบเรียงสำหรับเดี่ยวเปียโนแล้วเช่นกัน อาจใช้แนวคิดของบทเพลงประเภทสวีท (suite) แต่ยังคงไม่ใช้กุญแจเสียงต่างกุญแจเสียงกัน แนวคิดของโซนาตา ที่มีหลายท่อนต่างลีลากันบรรเลงต่อกัน ส่วนใหญ่จะเปลี่ยนกุญแจเสียงในท่อนที่ 2 หรือในท่อนช้า จึงเป็นแนวคิดที่นำไปใช้ในเพลงชุดตับวิวาหพระสมุทที่ประกอบไปด้วยเพลงอัตราสองชั้น 3 เพลง แต่ละเพลงมีลีลาที่แตกต่างกัน อีกแนวคิดหนึ่งมาจากเสียงและสำเนียงของโซนาตาในยุคคลาสสิกที่มีการกำหนดวิธีการบรรเลงไว้อย่างละเอียดเคร่งครัด แนวคิดนี้ใช้ในการกำหนดสำเนียงเพลงทั้งในเพลงชุดตับวิวาหพระสมุท และเพลงอื่น ๆ ในบทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ “สยามดุริยลิขิต”

3.1.3 แนวคิดของบทเพลงประเภททำนองหลักและการแปร

บทเพลงที่ใช้เทคนิคการแปรทำนอง มีมาตั้งแต่สมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยาการ และพัฒนามาเป็นสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปรในยุคคลาสสิก บทเพลงประเภทนี้จะประกอบด้วย 2 ส่วน ส่วนที่ 1 คือทำนองหลัก ที่มักอยู่ในสังคีตลักษณ์ 2 ตอน ผู้ประพันธ์อาจประพันธ์ทำนองหลักขึ้นใหม่ หรือนำมาจากบทเพลงเดิมที่มีอยู่แล้ว ส่วนที่ 2 คือการแปร เป็นส่วนที่นำทำนองหลักทั้งหมดมาแปรจำนวนหลายครั้ง การแปรจะมีความยาวเท่ากับทำนองหลัก และมีสังคีตลักษณ์เหมือนกับทำนองหลัก หากทำนองหลักมีการย้อน ในเที่ยวแปรก็จะมีการย้อน ในบางครั้งผู้ประพันธ์อาจใช้วิธีการเขียนเที่ยวย้อนซ้ำแทนการใช้เครื่องหมายย้อน สังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร ยังใช้ในท่อนใดท่อนหนึ่งของโซนาตาอีกด้วย

การแปรทำนองเป็นการขยายทำนองให้ยาวขึ้นในรอบซ้ำ โดยประดับประดาลูกเล่นต่าง ๆ เพิ่มเติม รูปแบบของการแปรทำนองเพลง เช่น มีแนวใดแนวหนึ่งเล่นซ้ำ โดยแนวอื่นค่อย ๆ เปลี่ยนรูปแบบไป หรือเรียกว่า ออสตินาโต หรือการแปรเหนือคอร์ด คือมีคอร์ดชุดหนึ่งเล่นซ้ำไปมาในขณะที่แนวอื่น ๆ ดำเนินทำนอง นอกจากนี้ยังมีการแปรเหนือทำนองเดิม คือการนำทำนองเดิมที่มีอยู่แล้ววรรคเดียวมาเป็นหลักในการแปร

บทเพลงประเภททำนองหลักและการแปรที่เป็นที่รู้จักกันดีในยุคบาโรก คือโกลเบิร์กวารีเอชันส์ (Goldberg Variations) บทประพันธ์ของบาค ซึ่งแปรทำนองไว้ทั้งหมด 30 บท หรือ 30 วารีเอชันส์ แปรทำนองโดยใช้แคนนอนเป็นส่วนใหญ่ ในยุคคลาสสิก บทประพันธ์ทำนองหลักและการแปรของโมสาร์ทก็เป็นที่รู้จักกันดี รูปแบบการแปรทำนองของโมสาร์ท คือการประดับประดาที่ทำนองหลัก ทำนองแปรบทสุดท้ายจะเป็นอัตราเร็ว บทก่อนสุดท้ายเป็นอัตราช้า และถ้าเพลงอยู่ในกุญแจเสียงเมเจอร์ จะต้องมีทำนองแปร 1 บทที่เปลี่ยนไปกุญแจเสียงไมเนอร์ ในยุคคลาสสิก ยังมีเบโทเฟนซึ่งประพันธ์เพลงประเภทนี้ไว้หลายบทเพลง ใช้เทคนิคการแปรทำนองที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงต่ำลงเป็นคู่ 3 การนำเทคนิคฟิวก์ และโซนาตามาใช้ในบทเดียวกัน หรือการประพันธ์ช่วงโคดาและฟินาเล เป็นต้น

การแปรทำนอง เป็นหัวใจสำคัญของการบรรเลงดนตรีไทย ในเพลงเดียวกันบรรเลงพร้อมกัน ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีต่างชนิด ต่างแปรทำนองตลอดเวลาขณะบรรเลง การแปรทำนองเห็นได้ชัดจากเพลงประเภทเดี่ยวแท้ เช่น เพลงนกขมิ้น สามชั้น หรือเพลงสารถี สามชั้น ที่เที่ยวเก็บนั้นเป็นการแปรทำนองจากเที่ยวหวานให้เกิดแนวทำนองใหม่ อัตราความเร็วใหม่ ส่วนใหญ่ใช้เทคนิคการแปรทำนองแบบแตกส่วนของโน้ตในทำนองหลักหรือการ “แตกลูกฆ้อง” การแตกลูกฆ้องยังพบในทำนองทุกอัตราชั้น เมื่อบรรเลงเที่ยวกลับหรือเที่ยวย้อน ผู้บรรเลงมักแปรทำนองให้แตกต่างกับเที่ยวแรก

บทเพลงทุกบทเพลงในบทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ “สยามดุริยลิขิต” ใช้เทคนิคการแปรทำนอง พัฒนาโดยใช้เทคนิคของการแปรทำนองในดนตรีตะวันตก โดยใช้วัตถุดิบดั้งเดิมที่บทเพลงให้มา เช่น ในเพลงแสนคำนึง เถา ที่มีวัตถุดิบของเพลงเถา นั่นคือการแปรทำนองแบบลดรูป เป็นสิ่งที่เอื้อต่อการนำมาแปรทำนองอีกมิติหนึ่ง หรือในเพลงสุดสงวน สามชั้น ใช้การแปรทำนองที่เนื้อดนตรี คือการเพิ่มส่วนของจังหวะให้กระชั้นขึ้นในเที่ยวเก็บ

3.1.4 แนวคิดของบทเพลงลักษณะพิเศษหรือบทเพลงคาแร็กเตอร์

บทเพลงคาแร็กเตอร์เป็นบทเพลงประเภทสำคัญที่เกิดขึ้นในศตวรรษที่ 19 เป็นบทเพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนหรือเครื่องดนตรีชนิดอื่น ประพันธ์เป็นตอนสั้น ๆ ประมาณ 10 ตอนหรือมากกว่า บรรเลงต่อเนื่องกัน โดยมีความคิดเป็นหนึ่งเดียว เน้นการเล่าเรื่องราวหรือบรรยายความรู้สึกโดยไม่มีเนื้อร้อง (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554) บทเพลงคาแร็กเตอร์เป็นบทเพลงประเภทที่รองรับแนวคิดใหม่ ๆ ของผู้ประพันธ์ ซึ่งแต่ละคนจะมีความโดดเด่นในบทประพันธ์ที่ตนคิดและพัฒนาขึ้น บทเพลงคาแร็กเตอร์มีหลายประเภท แต่ละประเภทเป็นผลงานเฉพาะของนักประพันธ์เพลงแต่ละคน

เพรลูด (prelude) เป็นหนึ่งในผลงานประเภทสำคัญของบทเพลงคาแร็กเตอร์ โดยทั่วไปหมายถึงบทเพลงบรรเลงนำ หรือบทเพลงที่บรรเลงเป็นลำดับแรกของผลงานชิ้นใหญ่ บทประพันธ์ประเภทเพรลูดเป็นตัวอย่างที่ดีสำหรับสังคีตลักษณ์แบบตอน เป็นชื่อบทประพันธ์ที่นิยมมาตั้งแต่สมัยบาโรก ซึ่งเป็นยุคที่เคร่งครัดและเข้มแข็งทั้งทางด้านระบบอิงกุญแจเสียงและการใช้สังคีตลักษณ์แบบสองตอน เพรลูดมีพัฒนาการมาตามยุคสมัย ในยุคบาโรก บาค ประพันธ์เพรลูดเพื่อเป็นบทนำของฟิวก์ เนื้อหาดนตรีของเพรลูดของบาค มุ่งเน้นไปที่การพัฒนาความคิดหลักของเพลง ซึ่งหลายครั้งมีเพียงแนวคิดเดียว แต่ขยายผลไปทีละน้อย เช่น เพรลูดในกุญแจเสียง C เมเจอร์ บทที่ 1 เล่ม 1 ซึ่งเป็นการนำเสนอชุดของเสียงประสาน (chord) และขยายความออกไป

ในยุคโรแมนติก เฟรเดริก โชแปง (Frederic Chopin; ค.ศ.1810-8-1849) นักประพันธ์บทเพลงเปียโนคนสำคัญ ประพันธ์เพรลูด 24 บท โอปุส 28 โดยใช้ครบทุกกุญแจเสียงเช่นเดียวกับบาค แต่เรียงลำดับด้วยกุญแจเสียงร่วมคือเริ่มจาก C เมเจอร์ - A ไมเนอร์ - G เมเจอร์ - E ไมเนอร์ ฯลฯ ไปจนถึงกุญแจเสียงที่มีชาร์ป 6 ตัว และไล่จากกุญแจเสียงที่มีแฟล็ต 6 ตัวจนมาถึงแฟล็ต 1 ตัว เพรลูดของโชแปงไม่ได้เป็นบทเพลงนำฟิวก์ดังเช่นของบาค แต่เป็นบทเพลงสำหรับบรรเลงเดี่ยวและเป็นแบบฝึกหัดสำหรับเปียโน โชแปงได้เปิดแนวความคิดของสังคีตลักษณ์แบบสามตอนอย่างค่อนข้างชัดเจนในเพรลูดหลายบท

อเล็กซานเดอร์ ซคริอาบิน (Alexander Scriabin; ค.ศ.1872-1915) เป็นนักประพันธ์เพลงอีกผู้หนึ่งที่ประพันธ์เพรลูดไว้เป็นจำนวนมาก และได้รับอิทธิพลจากเพรลูดของโชแปง เพรลูด 24 บท โอปุสที่ 11 ของซคริอาบิน นอกจากเรียงลำดับกุญแจเสียงเหมือนกับของโชแปงทุกประการแล้ว แต่ละบทยังเป็นการพัฒนาแนวคิดหลัก ๆ เพียงแนวคิดเดียว ซคริอาบินตั้งใจให้บทประพันธ์ชุดนี้เป็นแบบฝึกหัดเปียโนเช่นเดียวกับโชแปง

บทประพันธ์เพรลูดของ โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy; ค.ศ.1862-1918) เป็นเพรลูดในสีสันของอิมเพรสชันนิสม์ เขาประพันธ์เพรลูดไว้สองเล่ม เล่มละ 12 บท เดอบุสซีเป็นนักประพันธ์เพลงที่สำคัญของดนตรีในแนวอิมเพรสชั่นนิสม์ เพรลูดของเดอบุสซีแสดงถึงแนวคิดใหม่ ๆ ที่ไม่ได้จำกัดอยู่ภายใต้กรอบของสังคีตลักษณ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องของกุญแจเสียง เดอบุสซีประพันธ์โดยใช้กุญแจเสียงอย่างอิสระ ไม่ได้เรียงลำดับตามหลักเกณฑ์ใด ๆ เขาเน้นเสียงประสานที่สร้างบรรยากาศและเรื่องราวต่าง ๆ อย่างไรก็ตามเพรลูดส่วนใหญ่ของเขาเป็นสังคีตลักษณ์แบบสองตอนและสามตอน แต่สิ่งที่น่าสนใจก็คือเพรลูดของเดอบุสซีมีหลายแนวความคิดอยู่ในเพลง สามารถวิเคราะห์โดยแยกแนวคิดออกเป็นตอน ๆ ได้เช่นกัน บางบทมี 5 ตอน หรือ 7 ตอน ดำเนินเรื่องราวเหมือนบทเพลงร้อง อย่างไรก็ตามโดยทั่วไปเป็นสังคีตลักษณ์สามตอน (ternary form) มาตรฐาน

"Songs without Words" บทประพันธ์ประเภทเปียโนไซเคิล (piano cycle) ของเฟลิกซ์ เมนเดลโซน (Felix Mendelssohn; ค.ศ. 1809-1847) เป็นเพลงเดี่ยวเปียโนขนาดสั้นในลีลาของเพลงร้องที่ไม่มีเนื้อร้อง เมนเดลโซนเป็นนักประพันธ์เพลงคนแรกที่ใช้ชื่อนี้และประพันธ์ไว้ทั้งหมด 48 บท ส่วนใหญ่ใช้สังคีตลักษณ์ 3 ตอน บทเพลงแต่บทนำเสนอในบุคลิก อารมณ์ และลีลาที่แตกต่างกัน นอกจากนี้เมนเดลโซนยังได้ตั้งชื่อเฉพาะให้เพลงหลายเพลงในชุดนี้ เช่น Venetian Boat Song, Farewell เป็นต้น เพลงชุดนี้เป็นการเปิดแนวความคิดที่ชัดเจนของบทเพลงคาแร็กเตอร์ ที่เป็นการรองรับแนวความคิดของนักประพันธ์เพลงที่ขยายขึ้น (ปานใจ จุฬาพันธุ์, 2551)

ชุดบทเพลงคาแร็กเตอร์ของโรเบิร์ต ชูมันน์ (Robert Schumann; ค.ศ.1810-1856) เป็นบทเพลงที่มีชื่อเสียง และชูมันน์เองก็เป็นที่รู้จักในฐานะนักประพันธ์บทเพลงคาแร็กเตอร์ที่สำคัญ ผลงานสำหรับเดียวเปียโนที่มีชื่อเสียงคือชุด *"Kinderszenen"* หรือ *"Scene from Childhood"* ประกอบด้วยบทเพลงขนาดสั้น 13 บท มีชื่อเพลงพรรณนา บทที่มีชื่อเสียงมากคือ *Traumerei (Dreaming)* นอกจากบทเพลงชุด Kinderszenen แล้ว ชูมันน์ยังประพันธ์บทเพลงคาแร็กเตอร์อีกจำนวนหลายชุด ล้วนเป็นบทเพลงคาแร็กเตอร์ที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จัก เช่น *Papillons (Butterflies), Phantasiestucke, Carnaval, Noveletten Intermezzi* ฯลฯ (Friskin & Freundlich, 1973) ดนตรีของชูมันน์มีเนื้อดนตรีที่หนา ใช้เสียงโครมาติกที่ซับซ้อน มีการสอดประสานด้วยทำนองหลักและทำนองรอง ในขณะที่แนวประสานใช้ทั้งคอร์ดเต็ม (full chords) และคอร์ดแตก (broken chords)

"Children's Corner" ของโคลด เดอบุสซี เป็นบทเพลงคาแร็กเตอร์ที่มีชื่อเสียงมากอีกชุดหนึ่ง ประกอบไปด้วยบทเพลงขนาดสั้น 6 เพลง มีชื่อเชิงบรรยายเป็นภาษาอังกฤษ เป็นเพลงชุดที่มีสีสันหลากหลายตามลีลาของอิมเพรสชัน เดอบุสซีตั้งชื่อเชิงบรรยายในบทเพลงชุดเพรลูดเช่นกัน โดยชื่อเพลงจะปรากฏในตอนท้ายเพื่อให้ผู้บรรเลงใช้จินตนาการก่อนโดยไม่มีชื่อเพลงชี้นำ

ยุคศตวรรษที่ 20 เป็นยุคที่มีบทเพลงคาแร็กเตอร์ที่มีชื่อเสียงจำนวนมาก เช่น บทประพันธ์ชุด *"Vision Fugitives"* ของเซอร์เก โปรโกฟีเยฟ (Sergei Prokofiev; ค.ศ.1891-1953) ประกอบด้วยบทเพลงขนาดสั้น 20 เพลง ลักษณะเด่นของบทเพลงของโปรโกพีเยฟคือการใช้เสียงกระด้างมาประสานต่อเนื่องตลอดเพลง และสิ่งที่เป็นความคิดริเริ่มสำคัญคือการให้เปียโนบรรเลงจังหวะเลียนเสียงเครื่องตี (percussive technique) ซึ่งทำให้เปียโนนั้นมีหน้าที่ที่เปลี่ยนแปลงออกไป นอกจากนี้ยังให้แนวประสานเล่นคอร์ดหรือคู่เสียงกระด้าง การใช้จังหวะขัดในลีลาของเครื่องตีทำให้เพลงมีลักษณะเด่นที่น่าสนใจ (Friskin & Freundlich, 1973)

นักประพันธ์เพลงอีกคนหนึ่งของยุคศตวรรษที่ 20 ที่มีผลงานเด่นด้านบทเพลงคาแร็กเตอร์สำหรับเดี่ยวเปียโนคือดมิทรี คาบาเลฟสกี (Dmitry Kabalevsky; ค.ศ.1904-1987) นักประพันธ์เพลงชาวรัสเซีย คาบาเลฟสกีประพันธ์บทเพลงเปียโนสำหรับเด็กไว้จำนวนมาก เป็นเพลงที่

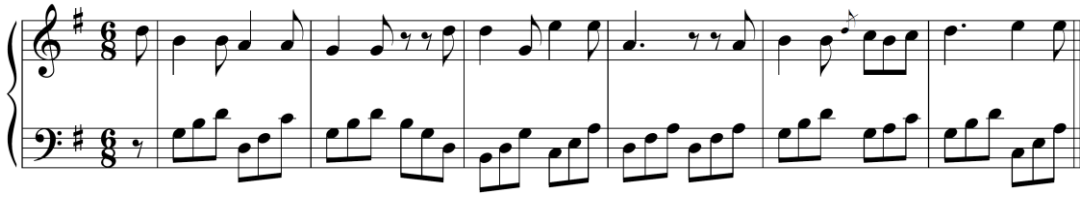
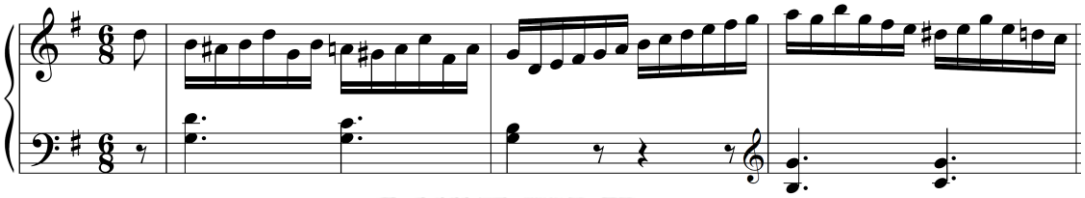
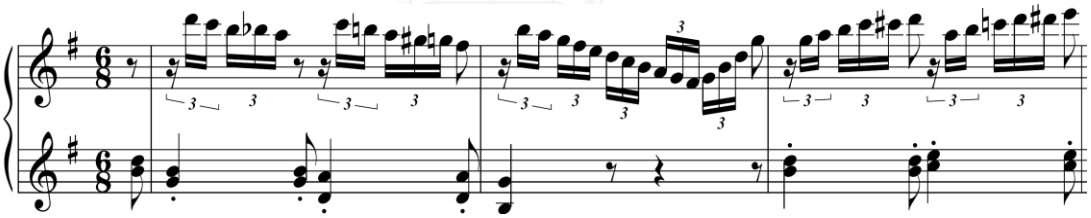
มีชื่อเพลงพรรณนา เพลงเปียโนของคาบาเลฟสกีก็ใช้คอร์ดเสียงกระด้าง แต่แฝงอารมณ์ขันและมีท่วงทำนองที่ไพเราะ และยังคงมีโทนาลิตีที่ชัดเจน ผลงานที่สำคัญ *เช่น Children Pieces, Op.27 24 Little Pieces, Op.39* ฯลฯ

บทเพลงคาแร็กเตอร์เป็นบทเพลงแนวที่เสนออัตลักษณ์ของผู้ประพันธ์ เน้นการบรรยายเรื่องราว มีพัฒนาการของรูปแบบการประพันธ์มาตามยุคสมัย ผู้ประพันธ์อาจตั้งชื่อเพลงพรรณนา หรือใช้ชื่อเพลงแบบกลาง ๆ ให้ผู้บรรเลงตีความและจินตนาการอย่างอิสระ แนวคิดของบทเพลงคาแร็กเตอร์มีความเหมาะสมและน่าสนใจในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ “สยามดุริยลิขิต” ที่ประกอบด้วยบทเพลงย่อย 5 บทเพลงจากเพลงไทยต่างประเภทกัน บุคลิกที่แตกต่างสามารถนำเสนอในเพลงเดียวกันที่มีหลายท่อน หรือในบทเพลงชุดที่ประกอบด้วยหลายบทเพลงย่อย

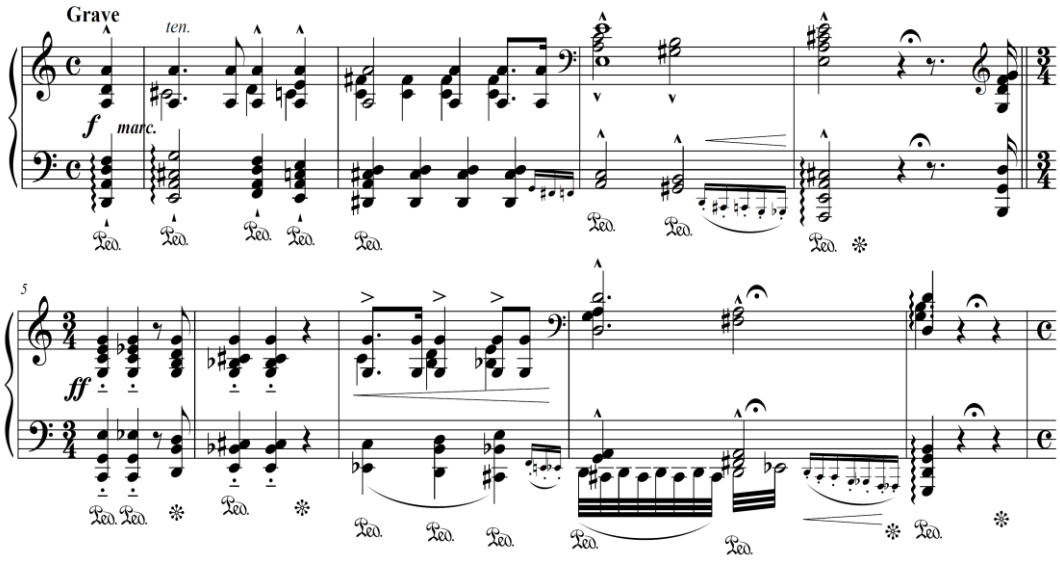
3.2 แนวคิดเกี่ยวกับการเรียบเรียงบทเพลงร้องตะวันตกสำหรับเดี่ยวเปียโน

เพลงร้องประเภทคลาสสิกของตะวันตกที่เป็นที่รู้จักกันดี ก็คือเพลงร้องที่มาจากละครโอเปรา องค์ประกอบที่สำคัญ และมีบทบาทสำคัญต่อละครโอเปราก็คือดนตรี ซึ่งรวมถึงเพลงร้องของละครโอเปรา มักเป็นผลงานของนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงในยุคต่าง ๆ ละครโอเปราจึงมักเป็นที่รู้จักว่าเป็นผลงานของนักประพันธ์เพลงมากกว่าผู้ประพันธ์เนื้อเรื่อง ดนตรีประกอบละครโอเปรานิยมนำไปบรรเลงทั่วไปด้วยเหตุที่ในสมัยก่อนไม่มีการบันทึกเสียง หรือภาพการแสดงโอเปราเพื่อให้กลับมาชมได้หลายครั้ง นักประพันธ์เพลงจึงนิยมนำบทเพลงที่มีชื่อเสียง และเป็นที่รู้จักจากละครโอเปรามาเรียบเรียงให้วงดนตรีหรือเครื่องดนตรีบรรเลง ประเภทของบทเพลงที่นิยมบรรเลงก็คือโอเวอร์เจอร์ หรือบทเพลงนำก่อนเริ่มการแสดง ซึ่งกลายเป็นบทเพลงนำทั่วไปสำหรับการแสดงของวงซิมโฟนีออร์เคสตรา

เบโทเฟนได้ประพันธ์บทเพลงทำนองหลักและการแปร โดยใช้ทำนองหลักจากเพลงร้องภาษาอิตาเลียนซึ่งมาจากบทเพลงร้องชุด 24 Italian Songs and Arias เป็นแบบฝึกหัดขับร้องมาตรฐานสำหรับผู้ฝึกขับร้องคลาสสิกระดับต้นถึงกลาง บทเพลงที่นำมาประพันธ์ชื่อ Nel cor piu non mi sento ซึ่งเป็นบทประพันธ์ของ Giovanni Paisiello (ค.ศ.1740-1816) แปรทำนองออกเป็น 6 ท่อน ในท่อนทำนองหลัก เบโทเฟนรักษาโน้ตหลักของบทร้องไว้ โดยเปลี่ยนส่วนของจังหวะ และเพิ่มเติมโน้ตประดับเพียงเล็กน้อย ใช้กุญแจเสียง G เมเจอร์ ท่อนแปรทำนองใช้โน้ตวิ่งแตกส่วนของจังหวะให้กระชั้นขึ้น โดยให้สองมือผลัดกันเล่นโน้ตวิ่งคนละท่อน ท่อน 1 เป็นโน้ตวิ่งของมือขวาและท่อน 2 เป็นโน้ตวิ่งของมือซ้าย ท่อน 3 เป็นอาร์เปโจโต้ตอบกันระหว่างสองมือ ท่อน 4 ย้ายกุญแจเสียงไป G ไมเนอร์ ท่อน 5 แตกส่วนของจังหวะออกเป็นโน้ตสามพยางค์ และจบลงด้วยการไล่คู่เสียงของทั้งสองมือในท่อนที่ 6

ตัวอย่างที่ 3.1 ทำนองหลักจาก 6 Variations on a Theme “Nel cor piu non mi sento”

ตัวอย่างที่ 3.2 ตัวอย่างการแปรทำนองในท่อนที่ 1

ตัวอย่างที่ 3.3 ตัวอย่างการแปรทำนองในท่อนที่ 5

Chulalongkorn University

ฟรานซ์ ลิสต์ ประพันธ์ Opera Fantasie สำหรับเดี่ยวเปียโน เรียบเรียงจากบทร้องของละครโอเปราหลายเรื่อง เช่น Don Juan ของโมสาร์ท Rigoletto ของจูเซปเป แวร์ดี (Giuseppe Verdi, ค.ศ.1813-1901) Norma ของวินเซนโซ แบร์ลินี (Vincenzo Bellini, ค.ศ.1801-1835) ฯลฯ ใช้โครงสร้างของทำนองหลักและการแปรทำนอง ใช้โน้ตประดับที่ซับซ้อน เต็มไปด้วยอารมณ์และความรู้สึก เนื้อดนตรีใช้แนวคิดของเสียงจากวงดนตรี แต่ละตอนมาจากแต่ละฉาก ที่สำคัญที่สุดคือใช้เทคนิคเปียโนขั้นสูงที่แพรวพราว และเนื่องจากเป็นเพลงที่มีความยากในระดับสูงมาก จึงเป็นเพลงที่ไม่ค่อยนำออกแสดงมากเท่ากับบทเรียบเรียงเพลงอื่น ๆ ของลิสต์

ตัวอย่างที่ 3.4 ตอนต้นของบทเรียบเรียง “Don Juan Phantasie

3.3 แนวคิดของวรรณกรรมเปียโนคลาสสิกในกระแสชาตินิยม

การประพันธ์เพลงโดยใช้วัตถุดิบประจำท้องถิ่น เป็นกระแสชาตินิยมของดนตรีตะวันตก ดนตรีกระแสชาตินิยม (Nationalism) คือดนตรีที่แฝงด้วยความรู้สึกรักชาติ ใช้วัตถุดิบจากท้องถิ่น หรือดนตรีพื้นบ้าน แสดงออกในรูปของทำนอง เสียงประสาน จังหวะ บางครั้งใช้เรื่องราวของวรรณกรรมหรือประวัติศาสตร์ของชาติ ดนตรีกระแสชาตินิยมนั้นเกิดขึ้นชัดเจนครั้งแรกในศตวรรษที่ 19 หลังจากที่ดนตรีของประเทศเยอรมนีนั้นมีอิทธิพลมากมาตลอดช่วงของยุคโรแมนติก ในช่วงต้นของศตวรรษที่ 20 นักประพันธ์จากหลายประเทศ เช่น รัสเซีย เช็ก ฮังการี โปแลนด์ ฯลฯ ต่างก็สร้างดนตรีในกระแสชาตินิยมขึ้นในระยะเวลาเดียวกัน ในยุคศตวรรษที่ 21 นักประพันธ์เพลงจำนวนไม่น้อยต่างก็หันมาใช้วัตถุดิบที่เป็นของชาติตนเอง นักประพันธ์เหล่านี้ก็มีทั้งนักประพันธ์ชาวตะวันตกและชาวเอเชีย

มาถึงยุคปัจจุบัน นักประพันธ์ไม่เรียกผลงานลักษณะนี้ว่าเป็นกระแสชาตินิยม การใช้วัตถุดิบประจำชาติก็เพื่อแสดงถึงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมตนเอง เพื่อให้เกิดการผสมผสานแนวคิดระหว่างดนตรีตะวันตกและดนตรีประจำท้องถิ่น และเพื่อเป็นการผลักดันให้วรรณกรรมดนตรีประจำชาตินั้นขึ้นสู่ความเป็นวรรณกรรมมาตรฐานสากล การศึกษาตัวอย่างวรรณกรรมเปียโนคลาสสิกที่อยู่ในช่วงกระแสชาตินิยมและยุคสมัยใหม่ ซึ่งมีทั้งวรรณกรรมเปียโนของตะวันตกและตะวันออกรวมทั้งของไทย จึงเป็นสิ่งสำคัญ ที่จะสามารถนำไปสู่การสร้างสรรค์วรรณกรรมเปียโนของไทยต่อไป

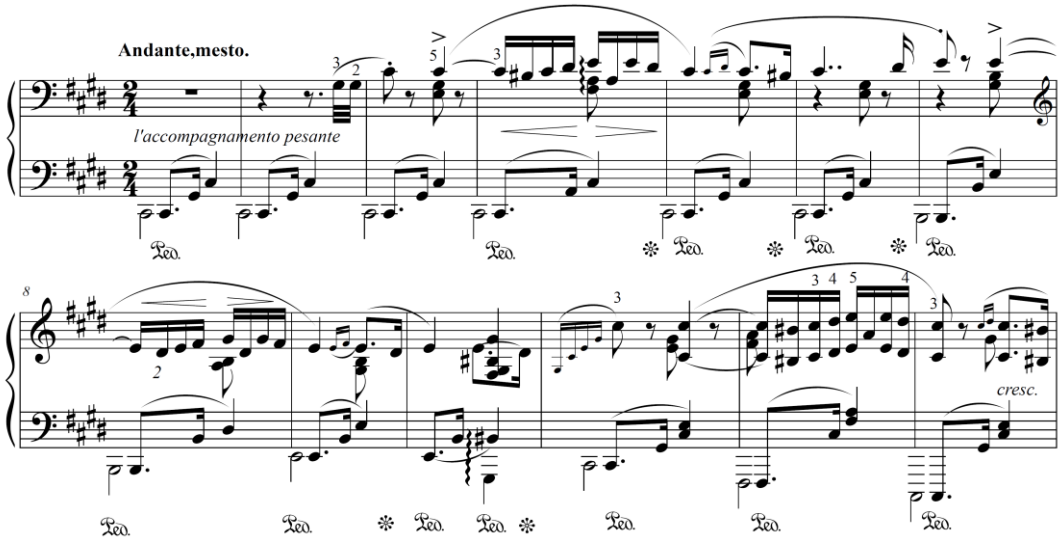
3.3.1. Hungarian Rhapsodies, S.244 บทประพันธ์ของ ฟรานซ์ ลิสต์

แรปโซดี (rhapsody) หรือบทเพลงหลากลีลา นิยมประพันธ์ในช่วงศตวรรษที่ 19-20 เป็นบทเพลงที่ไม่มีรูปแบบแน่นอน เน้นเทคนิคการบรรเลง ลักษณะเด่นคือนิยมนำทำนองเพลงและจังหวะเพลงพื้นบ้านของชนชาติต่าง ๆ มาใช้เป็นวัตถุดิบหลัก หรือตัดตอนเพลงที่มีอยู่แล้วมาเรียบเรียงใหม่ ฟรานซ์ ลิสต์ (Franz Liszt; ค.ศ.1811-1866) นักประพันธ์เพลงชาวฮังการี เป็นผู้หนึ่งที่มีชื่อเสียงด้านบทประพันธ์เพลงแรปโซดี บทประพันธ์แรปโซดีสำหรับเดี่ยวเปียโนที่เป็นที่รู้จักกันดีคือบทประพันธ์ชุด *Hungarian Rhapsodies, S.244* นอกจากนี้ลิสต์ยังเขียน *Rumanian Rhapsody*[1] และ *Spanish Rhapsody*[2] ซึ่งใช้แนวคิดลักษณะเดียวกัน (ปานใจ จุฬาพันธุ์, 2551)

บทประพันธ์สำหรับเดี่ยวเปียโนชุด *Hungarian Rhapsodies* ประกอบด้วยบทเพลง 19 บท ฟรานซ์ ลิสต์ประพันธ์ขึ้นในช่วงแรกระหว่าง ค.ศ.1846-1853 และช่วงหลังระหว่าง ค.ศ. 1882-1885 ลิสต์นำทำนองหลักมาจากเพลงของชาวยิปซีในประเทศฮังการี ใช้บันไดเสียงยิปซี[3] แต่ละบทเริ่มด้วยช่วงนำ ในลีลาของเพลงร้องอัตราจังหวะช้า ตกแต่งด้วยโน้ตประดับที่ละเอียดแพรวพราว ตามด้วยช่วงอัตราจังหวะเร็วในลีลาของเพลงเต้นรำ อัตราช้าเร็วนี้เป็นโครงสร้างหลักของบทเพลงชุดนี้ ซึ่งนำแนวคิดมาจากบทเพลงที่เรียกว่า Verbunkos ที่ประกอบด้วยทำนองอัตราช้า (Lassan) และเร็ว (Friska) ใช้เทคนิคเปียโนระดับสูงตามแบบเฉพาะตัวของลิสต์ เป็นชุดบทเพลงที่มีจังหวะสนุกสนาน ทำนองเร้าใจ นักเปียโนมักใช้เป็นบทเพลงสำหรับโชว์เทคนิคการบรรเลง (ตัวอย่างที่ 3.5)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

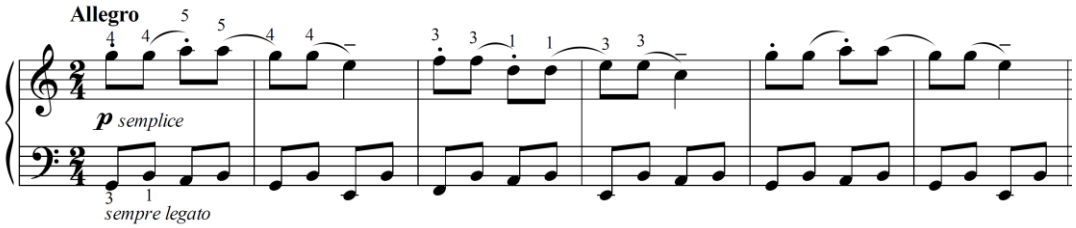
[1] ภายหลัง Busoni ได้เรียบเรียงขึ้นใหม่ และตีพิมพ์เป็น Hungarian Rhapsody หมายเลข 20 ของลิสต์
[2] ใช้สังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร นำทำนองหลักมาจาก La Folia และ Jota ของสเปน
[3] บันไดเสียงไมเนอร์ชนิดฮาร์มอนิกที่มีโน้ตตัวที่ 4 สูงขึ้นครึ่งเสียง

ตัวอย่างที่ 3.5 ทำนองหลักของ Hungarian Rhapsody หมายเลข 2

3.3.2. For Children, Sz.42 บทประพันธ์ของเบลา บาร์ต็อก

เบลา บาร์ต็อก (Bela Bartok; ค.ศ.1881-1945) เป็นนักประพันธ์เพลงชาวฮังการี เป็นผู้ที่สนใจเกี่ยวกับเพลงพื้นบ้านเป็นพิเศษ ผลงานการผสมผสานเพลงพื้นบ้านเข้ากับดนตรีคลาสิกของเขาเป็นจุดเริ่มต้นของแนวคิดใหม่ ๆ ในการประพันธ์เพลง ที่จะพัฒนาเข้าสู่ยุคศตวรรษที่ 20 ผลงานของบาร์ต็อกในช่วงแรก ได้รับอิทธิพลจากลิสต์ บรามส์ และริคาร์ด ชเตราส์ (Richard Strauss; ค.ศ.1864-1949) ต่อมาได้รับอิทธิพลจากนักประพันธ์เพลงในกระแสอิมเปรชัน เช่น โคลด เดอบุสซี บาร์ต็อกนำทำนองและจังหวะเพลงพื้นบ้านที่ตนเก็บและบันทึกข้อมูลไว้เป็นจำนวนมาก มาผสมผสานในผลงานของตนเอง ต่อมาใช้เทคนิควิธีการประพันธ์ที่หลากหลายมากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นการใช้โมด 2 โมดพร้อมกัน การเล่นกลุ่มโน้ตเสียงกัด (clusters) ด้วยช่วงเสียงต่ำสุดและสูงสุดของเปียโน หรือการใช้ทำนองโครมาติก 12 ตัวคล้ายดนตรีแถว (tone row) ของเชินแบร์ก ฯลฯ แต่ยังคงเป็นดนตรีที่อิงกุญแจเสียง ผลงานในช่วงท้ายของเขาลดความรุนแรงก้าวร้าวลง มีความละเอียดอ่อนมากขึ้น (ปานใจ จุฬาพันธุ์, 2551)

ผลงานสำหรับเปียโนของบาร์ต็อก ส่วนใหญ่เป็นผลงานขนาดสั้น เช่น Allegro Barbaro, S.49 ซึ่งเป็นเพลงที่มีสำเนียงและจังหวะพื้นบ้านชัดเจน มีเทคนิควิธีการประพันธ์แนวประกอบที่มีสีสัน หรือ Mikrokosmos, Sz.107 (Suchof, 1981) ซึ่งเป็นแบบฝึกหัดสำหรับลูกชาย เป็นเพลงชุด มี 6 เล่ม เรียงลำดับจากง่ายไปยาก ใช้วัตถุดิบหลากหลาย ทั้งเสียงกระด้าง อัตราจังหวะผสมและสำเนียงเพลงพื้นบ้าน

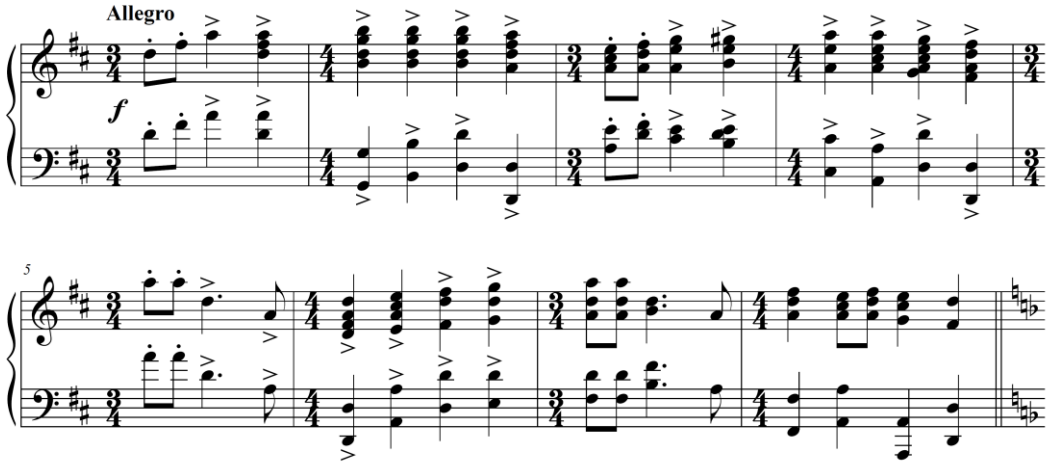
For Children, Sz.42 ประพันธ์ขึ้นระหว่าง ค.ศ.1908-9 เดิมประกอบด้วยบทเพลงสั้น ๆ สำหรับเด็ก 85 บท ต่อมาได้ปรับปรุงแก้ไข คัดเหลือ 79 บท มี 2 เล่ม เล่ม 1 ใช้ทำนองจากเพลงเด็กฮังการี และเล่ม 2 ใช้ทำนองจากเพลงเด็กซโลวัค ทำนองพื้นเมืองของทั้งสองเล่มเป็นทำนองเต็มที่เป็นที่รู้จักกันในท้องถิ่น บาร์ต็อกนำมาเรียบเรียงโดยใส่แนวประกอบมือซ้ายอย่างง่าย แต่เป็นสีสันของดนตรีคาแร็กเตอร์ (character pieces) แนวทำนองที่บรรเลงนั้นรักษาทำนองดั้งเดิมซึ่งเป็นเพลงร้อง แต่ปรับเปลี่ยนองค์ประกอบเล็กน้อย เช่น เปลี่ยนกุญแจเสียง หรือรูปแบบจังหวะ หรือการใช้อัตราจังหวะผสม (Snell, 1996)

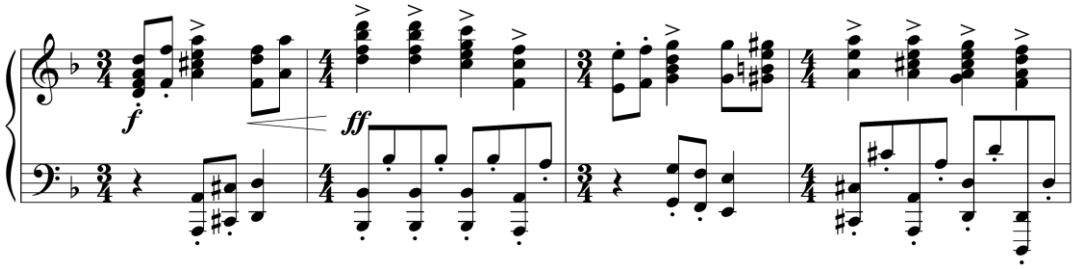
ตัวอย่างที่ 3.6 เพลงแรกจาก For Children เล่ม 1 ทำนองพื้นเมืองฮังการี

3.3.3. Variations on a Hungarian Song in D Major, Op.21 บทประพันธ์ของโยฮันเนส บรามส์

โยฮันเนส บรามส์ (Johannes Brahms; ค.ศ.1833-1897) เป็นนักประพันธ์เพลงชาวเยอรมัน ผลงานเพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนของเขามีจำนวนไม่มาก แต่ล้วนมีคุณภาพสูง มีการวางโครงสร้างสังคีตลักษณ์และการประสานเสียงที่ชัดเจน บรามส์ใช้ศิลปะการประพันธ์เพลงแบบผสมผสานเทคนิคการประพันธ์ของแต่ละยุคสมัย ประพันธ์เพลงแบบดนตรีบริสุทธิ์ (Absolute music) เน้นการพัฒนาองค์ประกอบดนตรีเช่นเดียวกับดนตรียุคคลาสสิก ไม่นิยมตั้งชื่อเพลงพรรณนา แต่ตั้งชื่อแบบกลาง ๆ บอกอัตราความเร็วและอารมณ์ของเพลงโดยสังเขป เช่น Intermezzo, Rhapsody, Capriccio ฯลฯ (Magrath, 1995)

สำหรับบทเพลงประเภททำนองหลักและการแปร บรามส์ใช้ทำนองหลักจากบทเพลงที่มีอยู่แล้ว ทั้งบทเพลงพื้นเมืองและบทเพลงของนักประพันธ์เพลงคนอื่นๆ เช่น Variations on a Theme by Handel เป็นต้น มีเพียงบทเดียวจาก 6 บท ที่เขาประพันธ์ทำนองหลักขึ้นเอง บรามส์เป็นผู้มีความสามารถในการแปรทำนองหลัก สารมารถแปรได้หลากหลายลักษณะ ทั้งแปรทำนองหลัก แปรเสียงประสาน และแปรจังหวะ บทเพลงใช้เทคนิคการบรรเลงเปียโนขั้นสูง

บทเพลง ***Variations on a Hungarian Song in D Major, Op.21*** ประพันธ์เมื่อ ค.ศ.1861 ทำนองหลักเป็นลีลาของเพลงเต้นรำของฮังการี เป็นทำนองสั้น ๆ ที่มีจังหวะกระชับ แปรทำนองออกเป็น 13 บท (13 variations) โดยใช้องค์ประกอบทางดนตรีที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นโน้ตสะบัด (grace note) โน้ตสามพยางค์ (triplet)

ตัวอย่างที่ 3.7 ทำนองหลักของ **Variations on a Hungarian Song in D Major, Op.21**

การแปรทำนองทุกท่อนของบรามส์มีเนื้อดนตรีที่หนา มักบรรเลงคอร์ดแนวตั้งเป็นคู่ 8 ซ้อนกันสองมือ หรือแปรทำนองด้วยการแตกส่วนของจังหวะให้ละเอียดขึ้น หรือการใช้ส่วนจังหวะไม่ปกติ หรือสองมือบรรเลงส่วนของจังหวะที่ไม่เท่ากัน

ตัวอย่างที่ 3.8 การแปรทำนองในท่อนที่ 4 ใช้การเปลี่ยนอัตราจังหวะสลับไปมา

3.3.4. Eight Memories in Water Color บทประพันธ์ของ ถัน ตุน

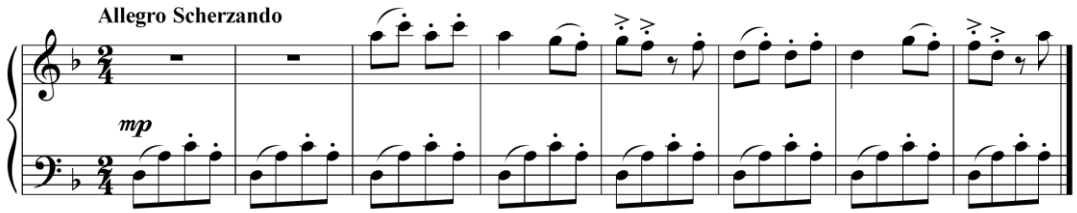
ถัน ตุน (Tan Dun; ค.ศ.1957-ปัจจุบัน) นักประพันธ์เพลงชาวจีน ประพันธ์บทเพลงสำหรับเปียโนชุดนี้ระหว่างปี ค.ศ.1978-1979 ซึ่งเป็นช่วงที่เขายังเป็นนักศึกษาด้านการประพันธ์เพลงตะวันตกร่วมสมัย เขาศึกษาอย่างเข้มข้นอยู่ที่ Central Conservatory of Music, เมืองปักกิ่ง

บทเพลงชุดนี้เป็นเสมือนบันทึกที่เขียนถึงบ้านเกิดด้วยความคิดถึง เป็นบทประพันธ์เปียโนชุดแรกของเขา อีก 20 ปีต่อมา หลาง หลาง นักเปียโนผู้มีชื่อเสียงชาวจีน ได้แสดงผลงานชุดนี้อย่างสมบูรณ์เป็นครั้งแรกที่ Carnegie Hall รัฐนิวยอร์ค ประเทศสหรัฐอเมริกา ถัน ตุน ได้กล่าวถึงหลาง หลาง ว่าเป็นผู้ที่ตีความได้อย่างยอดเยี่ยมแตกฉาน สามารถเข้าถึงจิตวิญญาณของความเป็นชนชาติของเขาได้อย่างน่าประทับใจ

Eight Memories in Water Color ประกอบด้วยบทเพลงย่อยจำนวน 8 บท นำทำนองมาจากเพลงพื้นบ้านของประเทศจีน บรรยายเรื่องราวความทรงจำในวัยเด็ก ถัน ตุน กล่าวว่าบทเพลงที่ 2, 3, 4 และ 8 นั้น นำทำนองมาจากเพลงพื้นบ้านของมณฑลหูหนาน ซึ่งเป็นบ้านเกิดของเขา เป็นเพลงที่เขาร้องเล่นในวัยเด็ก สำหรับบทอื่น ๆ เขาประพันธ์ขึ้นมาใหม่ทั้งหมด บทเพลงทั้ง 8 บทของชุดนี้ ได้แก่

1. Missing Moon
2. Staccato Beans
3. Herdboy's Song
4. Blue Nun
5. Ancient Burial
6. Floating Clouds
7. Red Wildemess
8. Sunrain

ชื่อเพลงพรรณนาทั้ง 8 บท สื่อถึงแนวคิดในการประพันธ์แต่ละบท ถัน ตุน ประพันธ์แนวประสานโดยใช้สำเนียงการเล่นมาสร้างสีสัน เช่น ในบทที่ 2 *Staccato Beans* จะบรรเลงสำเนียงของสทักคาโตตลอดเพลง สลับกับการเชื่อมโน้ตด้วยสเลอร์ (slur) และการเน้นโน้ตให้กระชับ โดยยังคงรักษาแนวทำนองดั้งเดิมไว้อย่างครบถ้วน

ตัวอย่างที่ 3.9 ห้องที่ 1-8 ของ “Staccato Beans”

นอกจากโดดเด่นเรื่องสำเนียงการบรรเลง ถัน ตุน ยังใช้สีสันของยุคสมัยใหม่ เช่น การใช้กลุ่มของคอร์ด (chord clusters) และใช้ช่วงของระดับความดังเบาที่ห่างกันมาก บทเพลงชุดนี้ถือเป็นบทเพลงคาแร็กเตอร์ที่สะท้อนความประทับใจในดนตรีของท้องถิ่นตนเองอย่างแท้จริง แนวคิดจากบทเพลงของถัน ตุน เป็นตัวอย่างที่ชัดเจนของการสร้างสรรค์วรรณกรรมเปียโนจากรากฐานของเพลงประจำท้องถิ่น สามารถประพันธ์โดยใช้เทคนิคการประพันธ์แบบตะวันตกแท้โดยยังคงรักษาทำนองดั้งเดิมไว้ ผู้บรรเลงสามารถสัมผัสอรรถรสของบทเพลงประจำท้องถิ่นได้เป็นอย่างดี

3.4 สรุป

วรรณกรรมเปียโนตะวันตกมีแนวคิดที่หลากหลาย การคิดค้นรูปแบบใหม่ ๆ ในการประพันธ์เพลงเป็นการตอบสนองต่อความต้องการของผู้ประพันธ์ รูปแบบในการประพันธ์ในยุคหลัง ๆ ไม่จำกัดขอบเขตเพื่อให้ผู้ประพันธ์ได้ใช้ความคิดสร้างสรรค์อย่างเต็มที่ ในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ “สยามดุริยลิขิต” จะต้องเลือกใช้แนวคิดที่เหมาะสมที่สุดสำหรับเรียบเรียงบทเพลงไทยแต่ละประเภท ในเพลงหนึ่งเพลงอาจผสมผสานหลายแนวคิด ซึ่งใช้เป็นกรอบในการกำหนดรูปแบบการเรียบเรียงเสียงประสาน วิธีการตีความ และสร้างบุคลิกให้เพลงแต่ละเพลงต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
อรรถาธิบายบทเพลง

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ “สยามดุริยลิขิต” ประกอบด้วยบทเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโนจำนวน 5 บทเพลง เลือกมาจากเพลงต่างประเภทเพื่อให้ได้กระบวนการเรียบเรียงที่แตกต่างกัน เรียงลำดับตามประเภทของเพลง คือเริ่มด้วยเพลงโหมโรงซึ่งเป็นเพลงนำการแสดง ตามด้วยเพลงเถา เพลงตับ เพลงเดี่ยว และลงท้ายด้วยเพลงลา ดังนี้

1. เพลงโหมโรงไอยเรศ สามชั้น
2. เพลงแสนคำนึง เถา
3. เพลงตับวิวาหพระสมุท
4. เพลงสุดสงวน สามชั้น
5. เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง สองชั้น

4.1 เพลงโหมโรงไอยเรศ สามชั้น

เพลงไทยประเภทโหมโรง เป็นเพลงนำก่อนที่จะมีพิธีการหรือการแสดงโขนละคร เป็นการอัญเชิญพระรัตนตรัย สิ่งศักดิ์สิทธิ์ เข้ามาสู่พิธี หรือเป็นการบูชาครูก่อนการแสดงดนตรี โหมโรงประกอบพิธีการเป็นการป่าวประกาศให้ผู้คนทราบว่าจะมีพิธีการใด เช่น โหมโรงเช้า โหมโรงเย็น (อรวรรณ บรรจงศิลป์, 2546) ในดนตรีตะวันตก เพลงโหมโรงก็คือโอเวอร์เชอร์ (overture) มีแนวคิดแบบเดียวกันคือเป็นบทเพลงนำก่อนมีการแสดงละครโอเปรา หรือก่อนการแสดงดนตรีของวงดนตรีซิมโฟนี

ครูช้อย สุนทรวาทิน ประพันธ์เพลงโหมโรงไอยเรศ สามชั้น จากเพลงไอยเรศชูงา ไอยราชูงวง เพลงละสองท่อนซึ่งเป็นเพลงเก่าสมัยอยุธยา นำมารวมเป็น 4 ท่อนขยายเป็นอัตราสามชั้น กล่าวกันว่าเพลงโหมโรงไอยเรศเป็นโหมโรงที่ดีที่สุด มีสำนวนและลีลาที่น่าสนใจ เป็นเพลงที่มีสำเนียงไทยแท้ ๆ เครื่องดนตรีแต่ละชนิดมีแนวทางในการแปรทำนองให้ไพเราะได้หลายแนวทาง ภายหลังมีผู้ประพันธ์คำร้องประกอบ แต่ไม่แพร่หลายนัก เพราะโหมโรงไอยเรศเป็นเพลงบรรเลงที่มีความสมบูรณ์อยู่ในตัว และเป็นเพลงหลัก ๆ ของนักดนตรีไทย เสมือนแบบฝึกหัดหรือเทคนิคในการไล่มือไล่นิ้ว (warm up) เพื่อเตรียมพร้อมก่อนจะเริ่มการแสดงเพลงอื่น

การบรรเลงเพลงโหมโรงไอยเรศตามขนบดนตรีไทย จะบรรเลงกลับต้นหรือย้อนเหมือนเดิมทุกท่อน แต่ท้ายท่อน 1 จะบรรเลงทางเปลี่ยน หรือทางแปรของทำนองหลัก ท่อนอื่น ๆ บรรเลงโน้ตเดิมซึ่งนักดนตรีก็จะแปรทำนองอย่างอิสระ สำหรับการล้อรับและเหลื่อมจะมีในท่อน 3 และท่อน 4 ซึ่งทำให้ลีลาเพลงมีชีวิตชีวาขึ้นตามลำดับ แนวทำนองของเพลงนี้เป็นทางเก็บ[4] เกือบตลอดเพลง มีเพียงทำนองหลักตอนขึ้นต้นที่นักดนตรีผู้เริ่มต้นเพลงมักจะเริ่มด้วยลีลาโอดหรือหวาน มีเอื้อนหรือกรอตามความเหมาะสม แล้วจะตามด้วยการรับของวงดนตรีที่บรรเลงโน้ตทางเก็บ

สำหรับโน้ตดนตรีไทยที่ใช้ในการเรียบเรียง ใช้โน้ตทางกลางสำหรับฆ้องวงใหญ่เป็นหลัก เพื่อตรวจสอบโน้ตหลักหรือลูกตกให้ถูกต้อง โหมโรงไอยเรศ สามชั้น เป็นเพลงที่มีการแปรทางหลากหลาย การรักษาลูกตกอย่างเคร่งครัดจึงเป็นเรื่องที่ต้องเตรียมการเป็นขั้นแรก นอกจากโน้ตฆ้องวงใหญ่แล้วยังใช้โน้ตเครื่องสายไทย ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ และจะเข้ ทางกรมศิลปากร เพื่อผสมผสานแนวทางการแปรให้น่าสนใจยิ่งขึ้น

เพลงโหมโรงไอยเรศ สามชั้น มีทั้งหมด 4 ท่อน เน้นการเปลี่ยนสำเนียงและบุคลิกของแต่ละท่อน ให้เพลงมีการเคลื่อนไหวที่หลากหลายไม่ซ้ำกัน ใช้กุญแจเสียงตามเสียงศูนย์กลางคือท่อน 1 กุญแจเสียง G เมเจอร์ หลังจากนั้นเพลงมีเสียงศูนย์กลางและการลงเคเดนซ์ในเสียง C อย่างชัดเจนหลายครั้ง จึงเปลี่ยนเครื่องหมายกำหนดกุญแจเสียงเป็น C เมเจอร์ อย่างไรก็ตาม เพลงก็จบลงด้วยเสียงโดมินันท์ของ C จึงลงเคเดนซ์ด้วยคอร์ด V^7 – I ของกุญแจเสียง G เมเจอร์

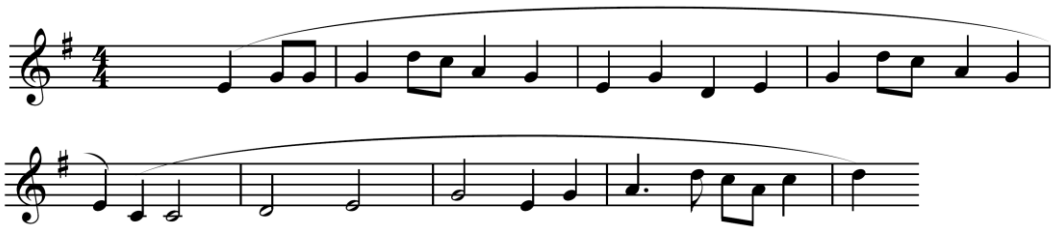
4.1.1 แนวคิดของวรรณกรรมเปียโนประเภทการสอดประสาน

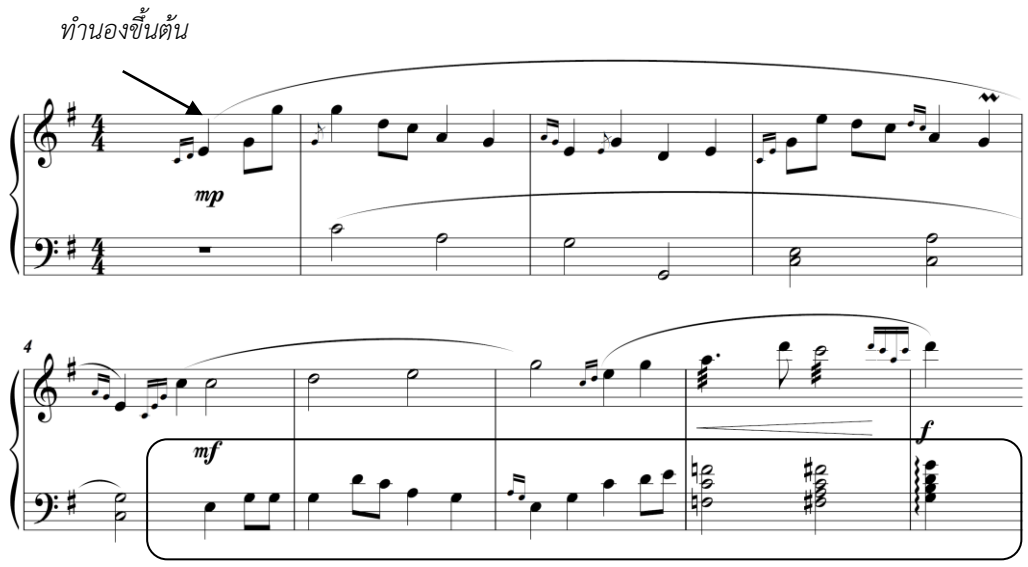
แนวคิดหลักในการเรียบเรียงเพลงโหมโรงไอยเรศสำหรับเดี่ยวเปียโน ใช้แนวคิดของบทประพันธ์เพลงประเภทสอดประสาน ที่มีการดำเนินทำนองมากกว่า 1 ทำนองไปพร้อมกัน เช่น บทประพันธ์ ทู-พาร์ท อินเวนชันส์ และทรี-พาร์ท อินเวนชันส์ซึ่งเป็นบทประพันธ์ของบาค การเลือกใช้แนวคิดดังกล่าวเป็นแนวคิดหลัก เพราะลักษณะการดำเนินทำนองของเพลงเป็นโน้ตที่เคลื่อนที่สม่ำเสมอตลอดเพลง ไม่มีโน้ตจังหวะยาวมากนัก ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกับการเคลื่อนที่ของทำนองของบทเพลงประเภทสอดประสาน การเรียบเรียงสำหรับเปียโนจึงเน้นการเล่นทำนองโน้ตเดียว โดยไม่ต้องกรอมากดังเช่นบทเรียบเรียงที่เคยมีมา แต่เน้นใช้การเคลื่อนที่ของโน้ตแบบสม่ำเสมอ ผสมผสานกับการใช้เสียงประสานในแนวตั้ง ตามแบบแผนทฤษฎีดนตรีตะวันตกในยุคคลาสสิก

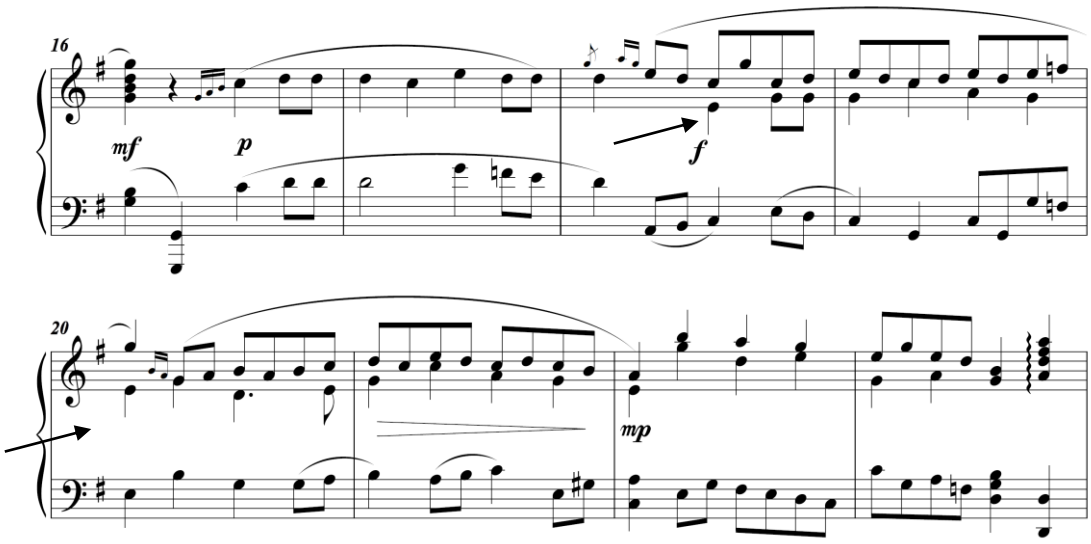
---

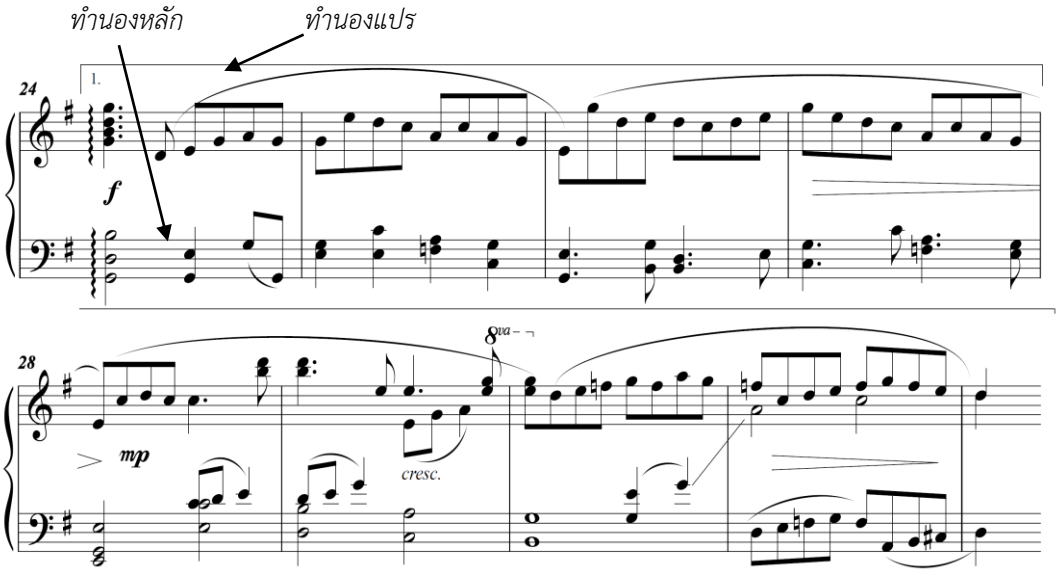
[4] การเล่นโน้ตเดี่ยวเรียงร้อยต่อกันโดยไม่มีโน้ตยาวที่เอื้อนหรือกรอ

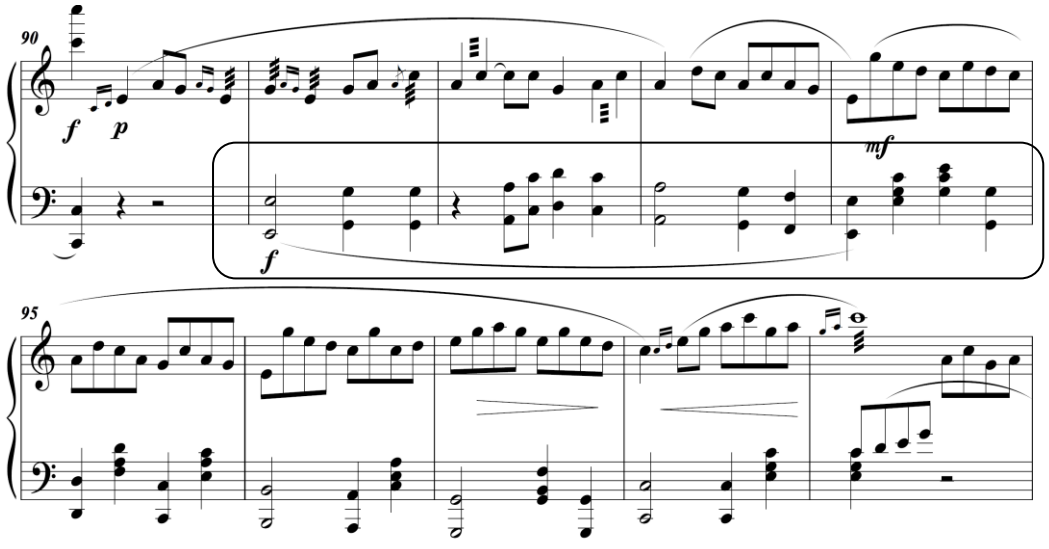
ในการบรรเลงเป็นวง ทำนองขึ้นต้น (ตัวอย่างที่ 4.1) มักจะใช้เครื่องดนตรีชิ้นเดียวบรรเลงนำด้วยลีลาอิสระ ใช้การกรอ การเอื้อน ทำให้ลีลายืดหยุ่น ไม่เคร่งครัดจังหวะ หลังจากทำนองประโยคนี้จบลง วงดนตรีทั้งวงจะบรรเลงรับ

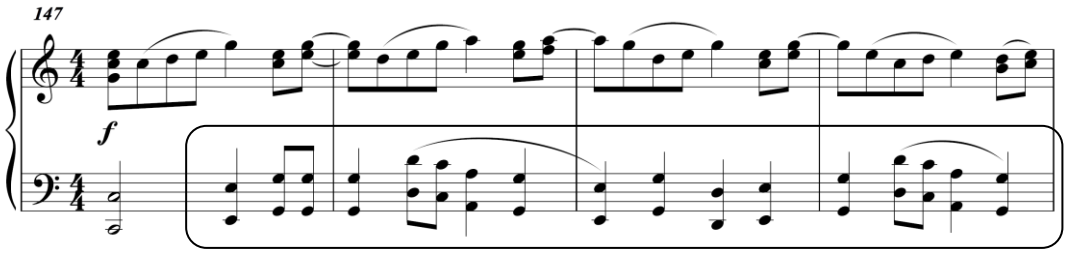
ตัวอย่างที่ 4.1 โน้ตหลักของทำนองขึ้นต้นของเพลงโหมโรงไอยเรศ สามชั้น

การเรียบเรียงทำนองหลักลักษณะนี้สำหรับเปียโน สามารถใช้การกรอ ใส่โน้ตประดับ หรือใช้โน้ตให้เป็นเสียงเอื้อนดังเช่นดนตรีไทยได้ แต่บทเรียบเรียงนี้ส่วนใหญ่ใช้การดำเนินทำนองแนวเดียว บรรเลงเสียงต่อเนื่องหรือเลกาโตธรรมดา ให้มีความเรียบง่ายทั้งแนวทำนองและแนวประสาน (ตัวอย่างที่ 4.2) แนวคิดของวรรณกรรมเปียโนประเภทสอดประสานที่ใช้ในเพลงนี้จะใช้ในรูปแบบของการนำทำนองขึ้นต้น กลับมานำเสนอเป็นระยะ ทำนองขึ้นต้นจะเข้ามาทั้งแบบสมบูรณ์และแบบไม่สมบูรณ์หรือที่เรียกว่าทำนองปลอม (false entry) เริ่มจากตอนขึ้นต้นของเพลงมือขวาเสนอทำนองขึ้นต้น ก่อนที่มือซ้ายบรรเลงตามในเวลาต่อมา ซึ่งเป็นแนวคิดของฟิวก์ (fugue) ประโยคนี้ลงท้ายด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์

ตัวอย่างที่ 4.2 แสดงทำนองขึ้นต้นในแนวล่างที่เข้ามาในรูปแบบทำนองปลอม

ในการเรียบเรียงได้ทดลองวางทำนองขึ้นต้นนี้ในหลาย ๆ จุด ตรวจสอบให้ถูกต้องตามไวยากรณ์ของการสอดประสาน ให้เสียงที่ประสานกันนั้นมีความเป็นไปได้ ไม่เกิดเสียงกระด้างในจังหวะสำคัญ ตัวอย่างต่อไปแสดงการสอดประสาน 3 แนว เข้ามาในห้องที่ 18 แนวทำนองขึ้นต้นนั้นเข้ามาครบถ้วนในแนวกลาง ในขณะที่แนวบนยังคงดำเนินทำนองไปตามปกติที่ไม่ได้เป็นการแปรทำนองของแนวกลาง ทำให้เกิดการดำเนินทำนองไปพร้อมกัน 2 ทำนอง (ตัวอย่างที่ 4.3)

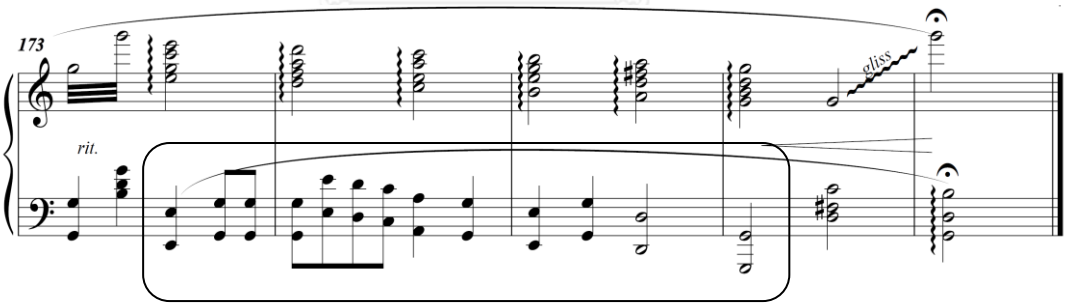
ตัวอย่างที่ 4.3 ห้องที่ 16-21 แสดงการสอดประสาน 3 แนว ลูกศรชี้ทำนองขึ้นต้นในแนวกลาง

ในประทุน 1 นั้น ใช้แนวคิดเดียวกันกับตัวอย่างข้างต้น ในดนตรีไทยเรียกทำนองช่วงนี้ว่า “ทางเปลี่ยน” เป็นการแปรทำนองหลักตอนต้น และบรรเลงช่วงนี้แทนทำนองหลักเดิมในห้องที่ 1 - 8 ในช่วงนี้จึงให้มือซ้ายบรรเลงทำนองหลักตรงไปตรงมา แต่ใช้รูปแบบจังหวะโน้ตประจุดเพื่อเพิ่มสีสัน การเสนอทำนองหลักและการแปรไปพร้อม ๆ กัน ให้เนื้อเสียงของการสอดประสานนั้นกลมกลืนยิ่งขึ้น สำหรับทำนองแปรในมือขวานั้น ทางดนตรีไทยใช้คำว่า “แตกลูกฆ้อง” ซึ่งก็คือบรรเลงเก็บหรือการแปรนั่นเอง (ตัวอย่างที่ 4.4)

ตัวอย่างที่ 4.4 การสอดประสานในประทุน 1 หรือช่วง “เที่ยวเปลี่ยน” แสดงการแปรทำนองหลัก

ทำนองขึ้นต้นที่เข้ามาอีกครั้งในตอนกลางท่อน 3 (ห้องที่ 90-97) ใช้เทคนิคการขยายส่วนจังหวะ (augmentation) และการเล่นโน้ตขนานคู่ 8 เพิ่มเนื้อดนตรีให้ได้ยินชัดขึ้น ทำนองขึ้นต้นในท่อนนี้เข้ามาแบบทำนองปลอม โดยมีการแปรทำนองเล็กน้อย และเปลี่ยนทิศทางในตอนท้ายเพื่อนำเข้าสู่คอร์ดโดมินันท์ลงเคเดนซ์ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 4.5)

ตัวอย่างที่ 4.5 แสดงการขยายส่วนจังหวะของทำนองขึ้นต้น

ในท่อน 4 ทำนองขึ้นต้นเข้ามาแบบสมบูรณ์ด้วยส่วนจังหวะปกติ (ตัวอย่างที่ 4.6) ในการบรรเลงดนตรีไทย เมื่อบรรเลงมาถึงท่อน 4 อัตราความเร็วจะเพิ่มขึ้น ซึ่งเป็นธรรมชาติของลีลาดนตรีไทย ทำนองขึ้นต้นที่ปรากฏในท่อน 4 นี้ จึงมีอัตราความเร็วมากกว่าท่อนอื่น ในช่วงนี้แนวบนดำเนินไปในรูปแบบของซีเควนซ์ (sequence) หรือห้วงลำดับทำนอง

ตัวอย่างที่ 4.6 แสดงทำนองขึ้นต้นที่ปรากฏในท่อน 4

ตอนจบของเพลง ทำนองขึ้นต้นกลับมาอีกครั้งในรูปแบบของทำนองปลอม ดำเนินไปพร้อมกับแนวบนที่นำเข้าสู่การลงเคเดนซ์ทีละน้อย (ตัวอย่างที่ 4.7)

ตัวอย่างที่ 4.7 แสดงทำนองขึ้นต้นที่กลับมาปรากฏในตอนจบของเพลง



4.1.2 แนวคิดในการแปรทำนอง

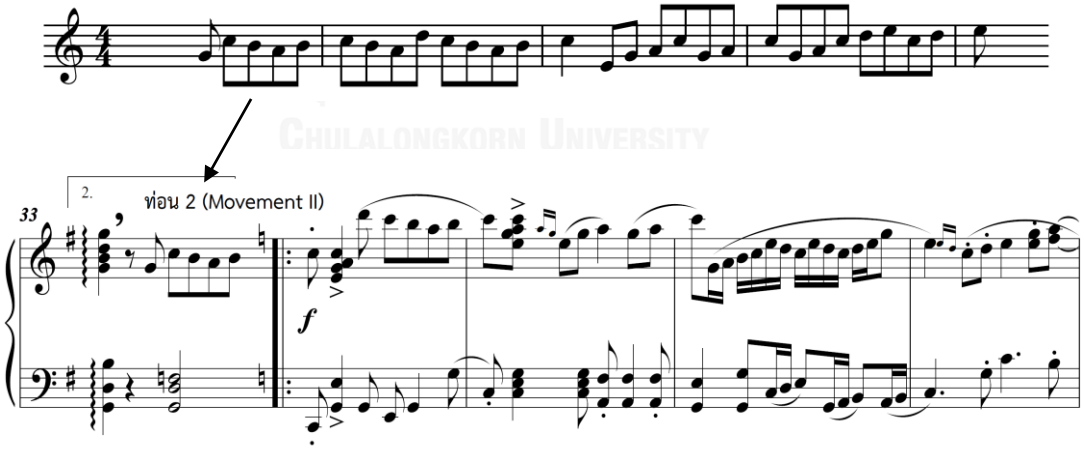
บทเพลงไทยที่มีลักษณะทำนองเป็นทางเก็บนี้ หากดำเนินทำนองแบบสม่ำเสมอตรงไปตรงมา หรือที่เรียกว่าบรรเลงเก็บในลักษณะเดียวกับทางของระนาดเอก จะทำให้ทิศทางของเพลงนั้นอยู่กับที่ ไม่เคลื่อนไหว สิ่งสำคัญคือโน้ตทางเก็บแบบระนาดเอกนี้จะจดจำได้ยากหากไม่คุ้นเคยกับรูปแบบ (pattern) ทำนองเพลงไทย ในการเรียบเรียงจึงต้องวางกรอบแนวคิดในการแปรทำนองให้หลากหลาย คิดค้นวิธีการทำให้ทำนองกระชับขึ้น เข้าใจและจดจำประโยคเพลงได้ดีขึ้น ในการแปรทำนอง ได้วางกรอบแนวคิดให้แต่ละท่อนนั้นมีบุคลิกที่แตกต่างกัน โดยตีความตามแนวทางการบรรเลงของวงดนตรีไทยซึ่งจะบรรเลงด้วยอัตราจังหวะที่เร็วขึ้นและมีชีวิตชีวาขึ้นตามลำดับ

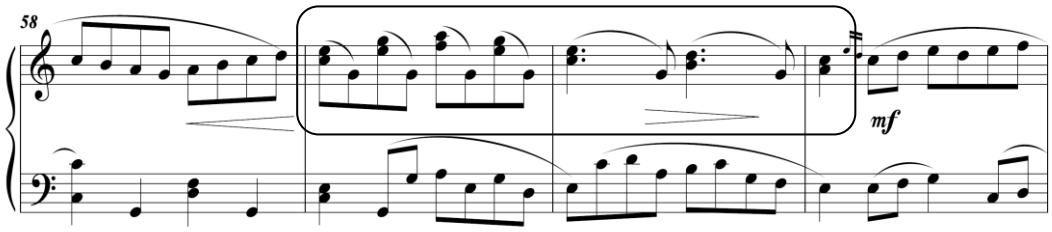
โดยเฉพาะอย่างยิ่งท่อน 3 และ ท่อน 4 ที่มีการบรรเลงล้อรับ จะเป็นการรับส่งอย่างสนุกสนานของนักดนตรีเพื่อแสดงเทคนิคการบรรเลง ในการแปรทำนองจึงใช้วัตถุดิบจากลูกเล่นของเครื่องดนตรีไทยหลายชนิดมาแปรรูปแบบจังหวะ หรือสำเนียงการเล่น เพื่อไม่ให้เสียอรรถรสของเพลง

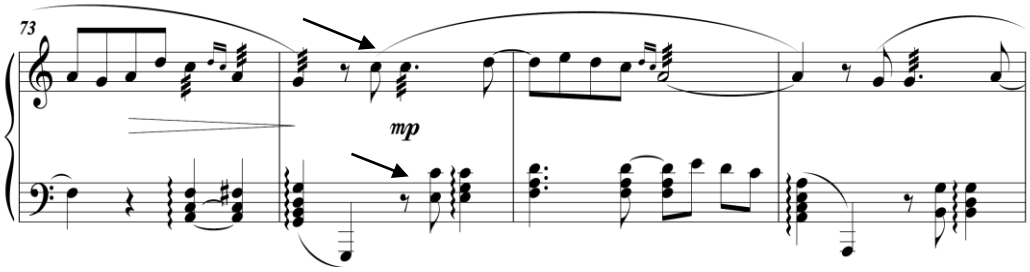
ท่อน 1 ยังเป็นท่อนที่ทำเสนอด้วยอัตราจังหวะค่อนข้างช้า เน้นการดำเนินทำนองทางเก็บ เพื่อนำเสนอบุคลิกหลักของเพลง จากตัวอย่างที่ 4.4 (ประทุน 1) แนวบนแสดงให้เห็นถึงการบรรเลงเก็บต่อเนื่อง ยาวไปจนจบประโยค การเก็บนี้เป็นการแปรทางของทำนองขึ้นต้น จึงนำเสนอพร้อมกับทำนองขึ้นต้นในแนวล่าง เพื่อเห็นถึงโครงสร้างประโยคได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ทำนองขึ้นต้นในแนวล่างครั้งนี้ใช้รูปแบบจังหวะโน้ตประจุดเพื่อหลีกเลี่ยงการดำเนินทำนองแบบเก็บ

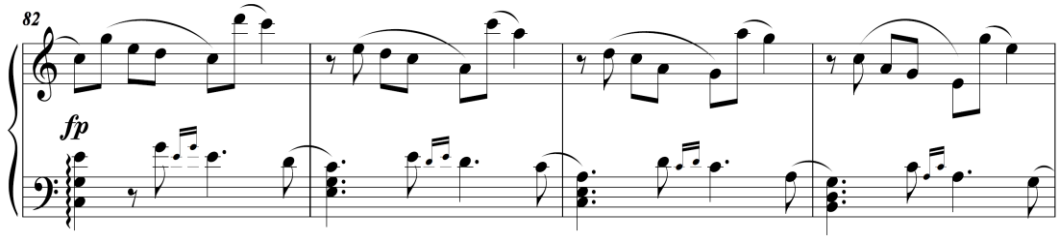
เมื่อถึงท่อน 2 จะเน้นการสร้างบุคลิกที่แตกต่างจากท่อน 1 ด้วยการแปรรูปแบบจังหวะ วิธีการแรกคือนำทำนองทางเก็บมาบรรเลงในรูปแบบจังหวะขัด ใช้รายละเอียดทางการบรรเลง (articulation) มาช่วยเพิ่มสีสันของจังหวะขัดให้สดใสขึ้น อีกวิธีการหนึ่งในการแปรรูปแบบจังหวะ คือการแตกส่วนของจังหวะ หรือในดนตรีไทยเรียกว่าการ “ขยี้” การแตกส่วนจังหวะใช้โครงสร้างของแนวทำนองเดิม ลงลูกตกอย่างเคร่งครัด (ตัวอย่างที่ 4.8)

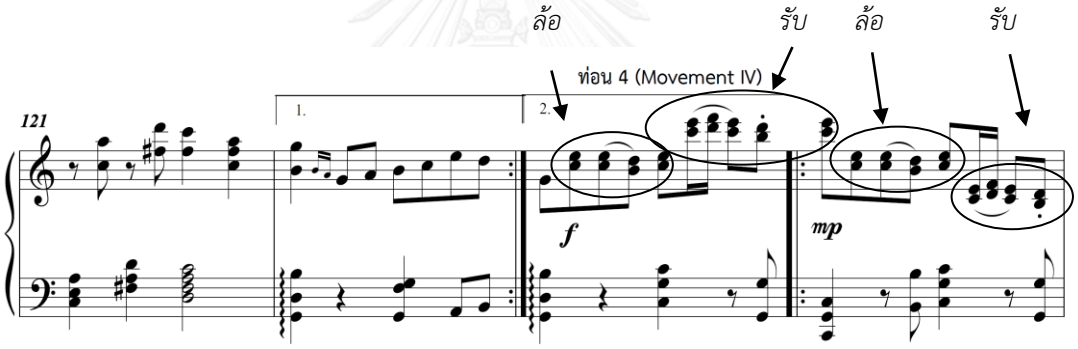
ตัวอย่างที่ 4.8 แสดงรูปแบบทำนองเดิม การแปรรูปแบบจังหวะเป็นจังหวะขัดและการแตกส่วนจังหวะ

ทำนองเดิมของประโยคที่ 1 ท่อน 2 และการแปรรูปแบบจังหวะ

นอกจากรูปแบบจังหวะขัดและการแตกส่วนของจังหวะแล้ว ในท่อน 2 ยังแปรทำนองอีกรูปแบบหนึ่งคือการใช้เสียงค้าง (pedal tone) โดยทำนองหลักบรรเลงประสานคู่ 3 ลักษณะนี้นำมาจากเทคนิคการเล่นเปียโนตะวันตกโดยทั่วไป (ตัวอย่างที่ 4.9)

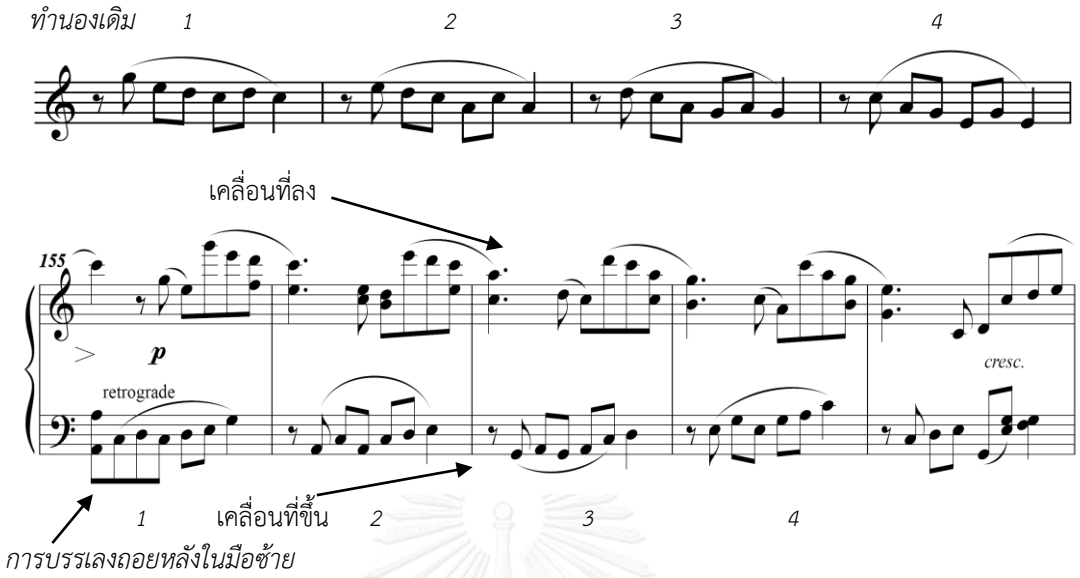
ตัวอย่างที่ 4.9 แสดงการใช้โน้ตค้างสลับทำนองหลักในจังหวะตก

ลักษณะเด่นของท่อน 3 และท่อน 4 คือเป็นท่อนที่มีการบรรเลงล้อ รับ และเหลื่อมตลอดทั้งท่อน นักดนตรีจะบรรเลงโต้ตอบและหยอกล้ออย่างมีชีวิตชีวาขึ้นตามลำดับไปจนจบเพลง ท่วงทำนองทุกช่วงมีความไพเราะ เครื่องดนตรีไทยมีแนวทางการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์ของแต่ละเครื่อง การเรียบเรียงเน้นการเพิ่มเนื้อดนตรีไปตามลำดับ บุคลิกของจังหวะขัดยังคงนำเสนอในท่อน 3 นี้ เช่น ในห้องที่ 73-77 ซึ่งเป็นการบรรเลงเหลื่อม ทั้งสองแนวใช้จังหวะขัดมาเพิ่มสีสันของการเหลื่อม ลักษณะการบรรเลงขัดนี้นำมาจากบุคลิกของระนาดทุ้ม ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทในการบรรเลงหยอกล้อกับแนวอื่น ๆ (ตัวอย่างที่ 4.10)

ตัวอย่างที่ 4.10 การเหลื่อมครั้งแรกของท่อน 3 ใช้รูปแบบจังหวะขัดเพื่อไม่ให้ประโยคเรียบเกินไป

การเหลื่อมอีกจุดหนึ่ง เป็นการบรรเลงรูปแบบของซีเควนซ์ บรรเลงทิศทางไล่ลงมาตามลำดับ แนวบนบรรเลงนำ โน้ตซ้ำใช้การโยนช่วงคู่ 8 ในขณะที่แนวล่างนำมาจากทำนองของจะเข้ (ตัวอย่างที่ 4.11) ทำนองที่ปรากฏในช่วงนี้นำมาจากดนตรีไทยแบบตรงไปตรงมา แต่เพิ่มสีสันโดยการเล่นช่วงเสียงหลายช่วงเสียงตามศักยภาพของเปียโน

ตัวอย่างที่ 4.11 การเหลื่อมอีกช่วงหนึ่งของท่อน 3

ตัวอย่างการล้อในท่อน 4 คือตอนต้นของท่อน แนวบนใช้การบรรเลงขนานคู่ 3 แปรรูปแบบจังหวะโดยการแตกส่วนเล็กน้อย บรรเลงทั้งล้อ-รับ และแปรทำนองโดยใช้เสียงทีมีความเป็นตะวันตกมากขึ้น แนวล่างใช้รูปแบบจังหวะสั้น-ยาว เน้นเสียงของลูกตกให้ชัดเจน (ตัวอย่างที่ 4.12)

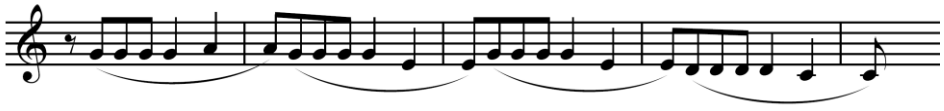
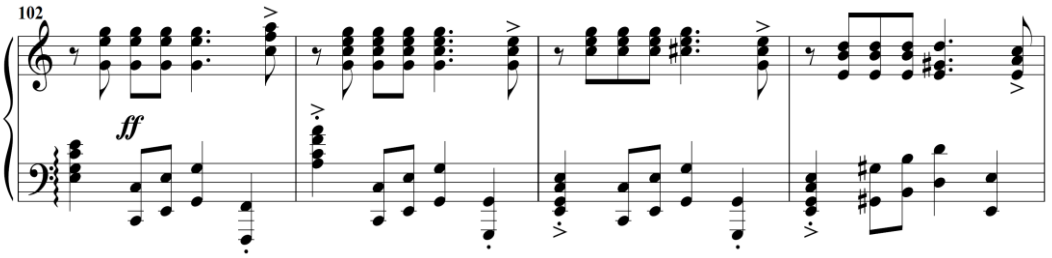
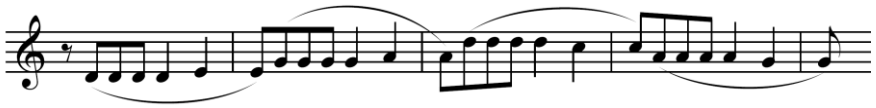
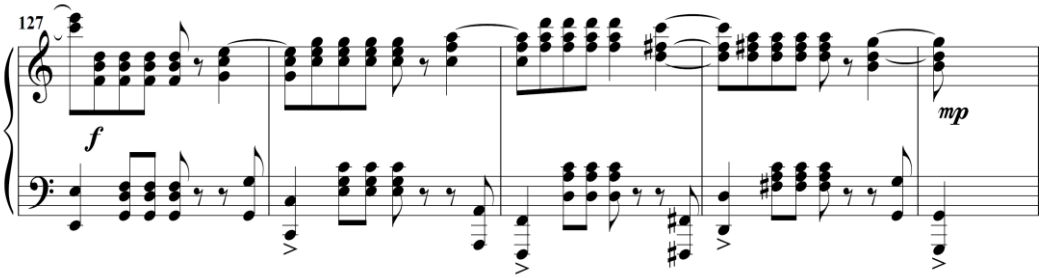
ตัวอย่างที่ 4.12 การล้อ-รับ ในตอนต้นของท่อน 4

Chulalongkorn University

การเหลื่อมในช่วงท้ายของท่อน 4 (ห้องที่ 154-158) ใช้การบรรเลงทำนองถอยหลัง (retrograde) ทำนองนี้มาจากทำนองเหลื่อมตามโน้ตของดนตรีไทยทุกประการ แต่นำมาบรรเลงถอยหลังในแนวล่าง และให้แนวล่างเป็นแนวบรรเลงนำ เมื่อนำมาบรรเลงเหลื่อมกับแนวบนพบว่าสามารถเป็นการบรรเลงแยกทางได้ในขณะเดียวกัน และลงตัวในแง่ของการสอดประสาน (ตัวอย่างที่ 4.13)

ตัวอย่างที่ 4.13 การใช้เทคนิคการบรรเลงทำนองถอยหลังในช่วงเหลื่อมของท่อน 4

ในท่อน 3 และท่อน 4 ยังมีโมทีฟ (motive) หนึ่งที่ปรากฏบ่อยครั้งเสมือนเป็นการเล่น “เท่า” แต่ใช้เป็นซีเควนซ์ เป็นลีลาที่มีชีวิตชีวา นักดนตรีมักมีลีลาการบรรเลงหยอกล้อของรูปแบบของทำนองนี้หลายแบบ ในบทเรียบเรียงนี้ให้เปียโนใช้ศักยภาพในการบรรเลงอย่างเต็มที่ด้วยการแปรจังหวะให้กระชับ โดยใช้รูปแบบจังหวะให้มีชีวิตชีวา และใช้คอร์ดแนวตั้ง เสริมให้เนื้อดนตรีหนาแน่นขึ้นและใช้เนื้อดนตรีที่หนา รูปแบบจังหวะใช้ลีลาของเครื่องดนตรีไทยหลายชนิดที่บรรเลงล้อกัน (ตัวอย่างที่ 4.14)

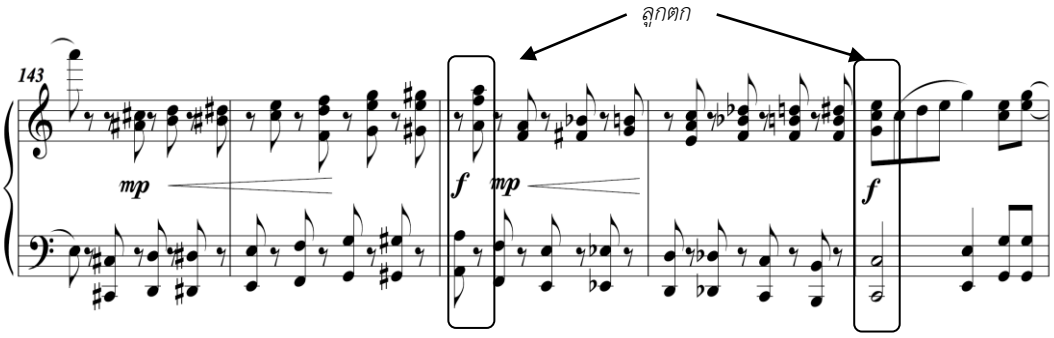
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.14

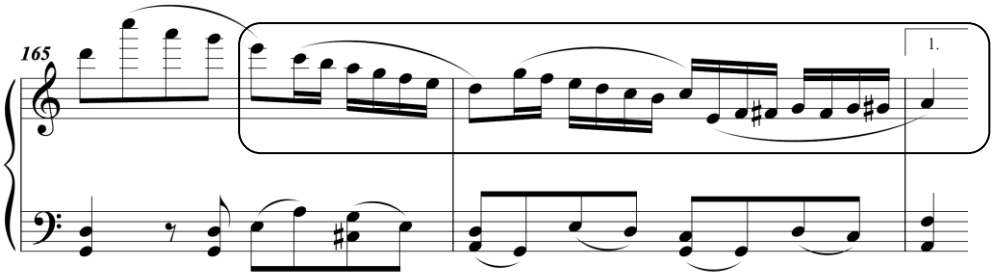
(1) โมทีฟปรากฏในท่อน 3

วิธีการเรียบเรียง ให้ทำนองห้องที่ 102–104 เป็นทำนองซ้ำ

(2) ในท่อน 4 ทำนองมีการเปลี่ยนทิศทาง

วิธีการเรียบเรียง เพิ่มรูปแบบจังหวะให้มีความกระชั้นมากขึ้น

จะเห็นได้ว่าวิธีการเรียบเรียงมุ่งเน้นเรื่องของการพัฒนาโมทีฟหลักให้มีทิศทางมุ่งไปข้างหน้าด้วยการเพิ่มเนื้อดนตรี มีการเน้นเสียง ใช้จังหวะขัด ตลอดจนใช้เสียงประสานที่ลงเคเดนซ์ปิดอย่างแข็งแรง ในช่วงของโมทีฟลักษณะดังกล่าว เป็นช่วงที่ใช้เทคนิคเปียโนที่แข็งแรง เปียโนได้ใช้ศักยภาพเต็มที่ด้วยการเล่นระดับความดังที่ค่อนข้างมาก และเป็นช่วงที่นักเปียโนได้แสดงเทคนิคการเล่นได้อย่างเต็มที่

เทคนิคการแตกส่วนของจังหวะยังคงนำมาใช้ในท่อน 4 แต่แปรทำนองโดยใช้บันไดเสียงเมเจอร์และเสียงโครมาติกมาสร้างสีสันของดนตรีตะวันตก อย่างไรก็ตามยังคงรักษาลูกตกอย่างเคร่งครัด การแปรทำนองด้วยเสียงโครมาติกในท่อน 4 เป็นช่วงที่ทำนองของเพลงนั้นเป็นรูปแบบเคลื่อนที่ขนานขึ้นตามลำดับไปยังโน้ตสูงสุด ดนตรีไทยจะบรรเลงเหลื่อมแบบกระชั้นชิด จึงเรียบเรียงสำหรับเปียโนด้วยการใช้คอร์ดแนวตั้งกับการขนานคู่ 8 บรรเลงสลับมือซ้ายขวา โดยให้มือซ้ายเป็นแนวนำ และใช้การเพิ่มช่วงของอัตราความดังเบาให้บุคลิกเพลงมีความตื่นเต้นเร้าใจยิ่งขึ้น ทำนองจริงของตัวอย่างที่ 4.15 เป็นโมทีฟเดียวกับตัวอย่างที่ 4.14 (ตัวอย่างที่ 4.15)

ตัวอย่างที่ 4.15 การแปรทำนองให้เคลื่อนที่สู่จุดสูงสุดของประโยคด้วยเสียงโครมาติก



การแตกส่วนจังหวะ และใช้เสียงโครมาติก ยังคงนำเสนอในช่วงท้ายอีกครั้งเพื่อให้ทิศทางของเพลงมุ่งสู่จุดเด่นที่สุดของประโยคหรือไคลแม็กซ์ (ตัวอย่างที่ 4.16)

ตัวอย่างที่ 4.16 แสดงการแตกส่วนของจังหวะในช่วงท้ายของท่อน 4

บทเรียบเรียงเพลงโหมโรงไอยเรศ สามชั้น สำหรับเดี่ยวเปียโน เน้นความหลากหลายในการแปรทำนอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการบรรเลงล้อ-รับ เหลื่อม ธรรมชาติของเปียโนเป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงได้หลายแนวในขณะเดียวกัน ดังนั้นสามารถบรรเลงลูกเล่นเหล่านี้ได้อย่างสะดวก แต่หากบรรเลงตรงไปตรงมาจะทำให้เพลงฟังดูไม่น่าสนใจ สิ่งสำคัญที่สุดจึงเป็นการคิดค้นวิธีการที่จะทำให้ลูกเล่นเหล่านี้มีความน่าสนใจ วิธีการหลักคือการนำเทคนิควิธีการบรรเลงแบบเปียโนตะวันตกมาใช้กับรูปแบบทำนอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2 เพลงแสนคำนึง เถา

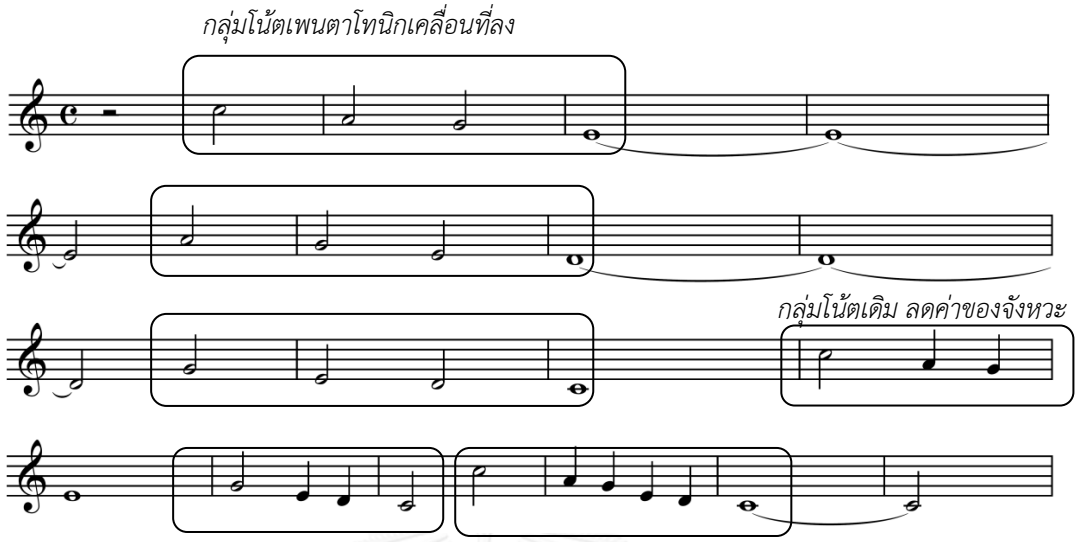
เพลงเถา เป็นเพลงที่ประกอบด้วยอัตราสามชั้น อัตราสองชั้น และอัตราชั้นเดียว บรรเลงต่อเนื่องกัน วิธีประพันธ์เพลงเถามีหลายวิธี เช่น การนำทำนองอัตราสองชั้นมาขยายเป็นอัตราสามชั้นและลดทอนลงเป็นอัตราชั้นเดียว การนำทำนองอัตราสามชั้นมาลดทอนเป็นอัตราสองชั้นและอัตราชั้นเดียว หรืออาจประพันธ์ขึ้นใหม่ทั้งเถาก็ได้ ในดนตรีไทยถือว่าการขยายหรือการลดทอนก็คือการแปรทำนองแบบหนึ่ง ดังที่ครูมนตรี ตราโมท (พ.ศ.2443-2538) ใช้คำว่า “วารีเอชัน” (variation) ในการเรียกเพลงเถา เช่น Som Songsaeng in Three Variations (โสมส่องแสง เถา) เป็นต้น (กรมศิลปากร, 2504)

4.2.1 โครงสร้างสังคีตลักษณ์

เพลงแสนคำนึง เถา เป็นเพลงที่หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง พ.ศ.2424-2497) ประพันธ์ขึ้นใหม่ทั้งเถา โดยนำทำนองมาจากเพลงอัตราสองชั้นสำเนียงลาวของเก่าเพลงหนึ่ง มาปรับแต่งลีลาให้เป็นไปตามหลักทฤษฎีดนตรีไทย ใช้บรรเลงเป็นเพลงรับร้องครบทั้งเถา ประพันธ์ขึ้นครั้งแรกใน พ.ศ.2483 แก้ไขปรับปรุงให้สมบูรณ์ขึ้นใน พ.ศ.2485

เพลงแสนคำนึง เถา ใช้ขนบการประพันธ์เพลงเถามาตรฐาน คือประกอบด้วยอัตราสามชั้น อัตราสองชั้น และอัตราชั้นเดียว แต่ละอัตราชั้นมี 2 ท่อน แต่มีองค์ประกอบบางประการที่แตกต่างจากเพลงเถาทั่วไป คือมี *ท่อนนำ* หรือ *ลูกนำ* บรรเลงนำมาก่อนจะเริ่มอัตราสามชั้น และหลังจากจบอัตราชั้นเดียว จะต่อด้วย *หางเพลง* และจบลงด้วยลูกหมด หากบรรเลงเป็นวง จะมีท่อน *ก่อนเดี่ยว* ตามมาด้วยการเดี่ยวเครื่องดนตรีทุกชิ้นในวง หรือเรียกว่าการ *เดี่ยวรอบวง* เมื่อเดี่ยวรอบวงครบแล้วจึงลงท้ายด้วยลูกหมด สรุปโครงสร้างเพลงตามลำดับการบรรเลงได้ดังนี้

ด้านรายละเอียดโครงสร้างของทำนอง ในท่อนนำ เสนอทำนองด้วยกลุ่มโน้ตหลักซึ่งเป็นกลุ่มโน้ตในบันไดเสียงเพนตาโทนิกเคลื่อนที่ลงแบบซีเควนซ์ เป็นการปูพื้นนำเข้าสู่ตัวเพลง แนวคิดนี้ลักษณะเดียวกับเพรลูดในดนตรีตะวันตก ทำนองหลักของท่อนนำบรรเลง 2 เที่ยว โดยลดทอนค่าของจังหวะลงในเที่ยวที่ 2 (ตัวอย่างที่ 4.17)

ตัวอย่างที่ 4.17 แสดงโน้ตหลักของทำนองท่อนนำ

ทำนองหลักที่เสนอใน 2 ท่อนของทุกอัตราชั้นมี 3 ทำนอง ท่อน 1 เสนอทำนองที่ 1 (A) และทำนองที่ 2 (B) ท่อน 2 เสนอทำนองที่ 3 (C) ตามด้วยการกลับมาของทำนองที่ 2 ทำนองทุกทำนองบรรเลงซ้ำ 2 เที่ยว แต่ละช่วงของทำนองเชื่อมด้วยประโยคจบซึ่งจะได้ยินซ้ำหลายเที่ยว และ ทำนองแต่ละช่วงมีความยาวเท่ากัน จากที่กล่าวมา สามารถสรุปโครงสร้างของทำนองได้ดังนี้

ท่อน 1 ทำนอง A1 – A2 – B1 – B2

ท่อน 2 ทำนอง C1 – C2 – B1 – B2

การซ้ำทำนอง (melodic repetition) ของเพลงนี้ วงดนตรีไทยบรรเลงซ้ำเดิมตรงไปตรงมาโดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงใด ๆ รูปแบบการประพันธ์ลักษณะนี้คล้ายกับสังคีตลักษณ์ซ้ำความ (cyclic form) ซึ่งเป็นสังคีตลักษณ์ที่เกิดขึ้นในปลายยุคโรแมนติก เมื่อผู้ประพันธ์ต้องการสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของเพลงโดยการนำแนวคิดเดิมมาซ้ำตลอดเวลา (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554)

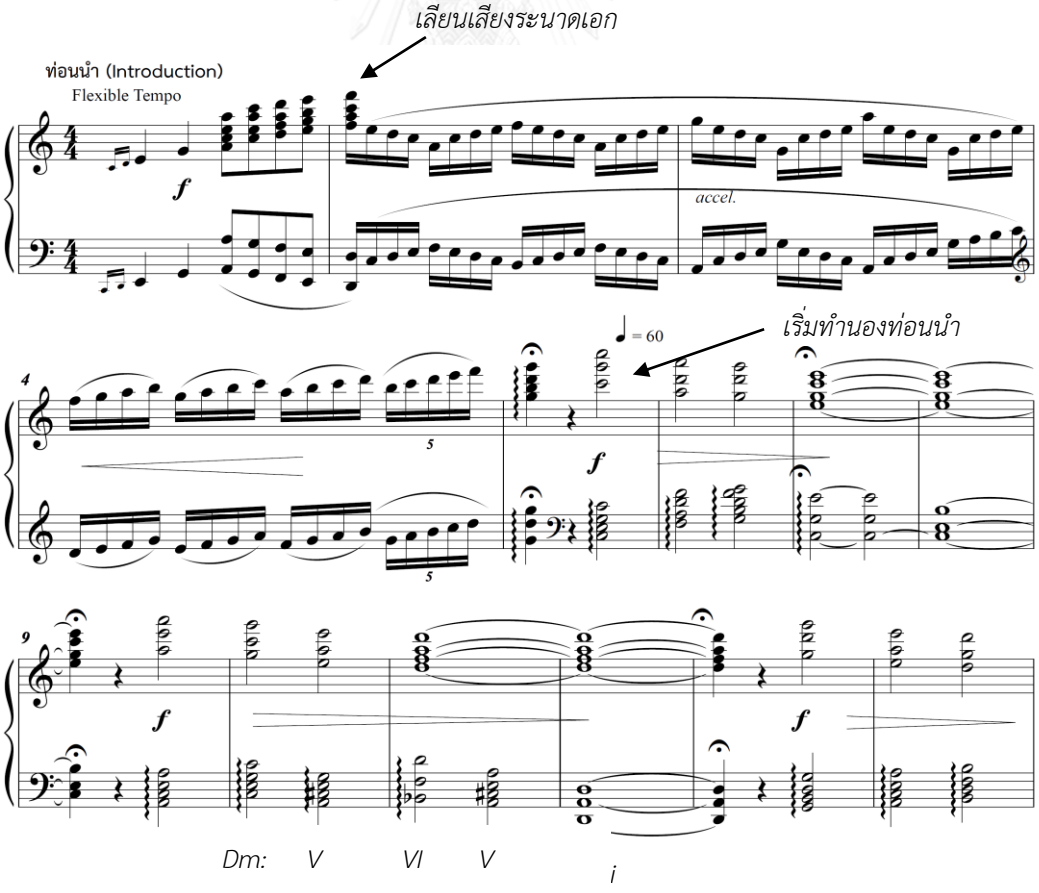
4.2.2 การตีความบทเพลง

จากการศึกษาความเป็นมาของเพลง เพลงแสนคำนึง เถา ประพันธ์ในช่วงที่รัฐบาลสมัยนั้น (พ.ศ. 2475) มีคำสั่งห้ามเล่นดนตรีไทย ห้ามร้องเพลงไทย หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จึงประพันธ์เพลงนี้ขึ้นเพื่อแสดงความห่วงใยและคิดคำนึงถึงดนตรีไทย ทำนองเริ่มด้วยอารมณ์ที่ค่อนข้างเศร้าสร้อย แล้วค่อย ๆ คลี่คลายไปตามลำดับของอัตราชั้น เข้าสู่อัตราชั้นเดียวที่กระชับและมีชีวิตชีวาเช่นเดียวกับอัตราชั้นเดียวโดยทั่วไปของเพลงเถา ช่วงของการเดี่ยวรอบวง เป็นสิ่งที่ไม่ได้พบในเพลงเถาทั่วไป ผู้ประพันธ์ได้เพิ่มเติมช่วงเดี่ยวเพื่อให้นักดนตรีได้บรรเลงอย่างเต็มที่

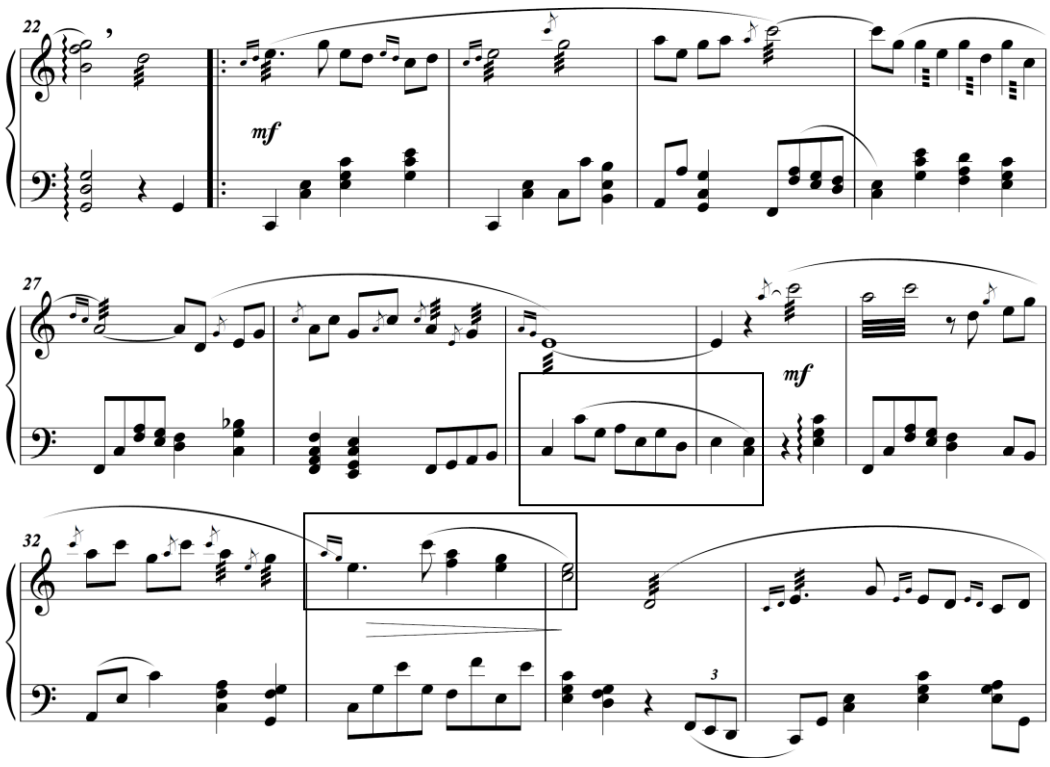
4.2.3 แนวคิดในการแปรทำนอง

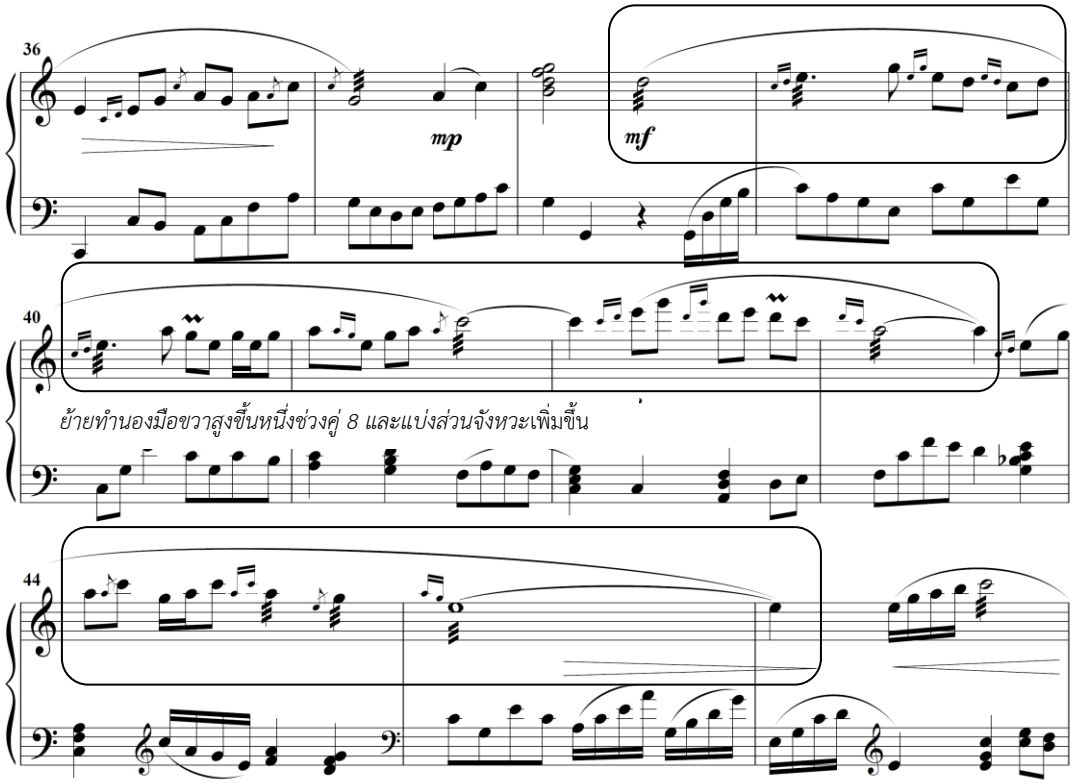
การแปรทำนองเป็นเทคนิคสำคัญของการบรรเลงดนตรีไทย เครื่องดนตรีไทยแต่ละเครื่องจะแปรทำนองเป็นทางของตน บรรเลงไปพร้อมกับทำนองหลักหรือลูกฆ้อง การแปรทำนองของบทเรียบเรียงสำหรับเดี่ยวเปียโน ใช้แนวคิดของสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร (Theme and Variations) คือการแปลงทำนองโดยเปลี่ยนองค์ประกอบต่าง ๆ ทางดนตรี เปลี่ยนเนื้อดนตรี เปลี่ยนเสียงประสาน หรือแทรกทำนองรอง ถ้าบรรเลงด้วยวงมโหรี ระนาดเอกจะเป็นเครื่องที่เล่นเกริ่นนำด้วยการไล่เสียง จึงได้นำตอนเกริ่นด้วยลักษณะการไล่เสียงของระนาดเอกมาเป็นตอนเริ่มต้นของบทเรียบเรียงนี้ แต่เพิ่มเสียงของบันไดเสียงเมเจอร์ ให้สองมือเล่นโน้ตซ้อนทั้งทิศทางขนานและแยกทาง แล้วจึงตามด้วยทำนองของบทนำตามโน้ตของดนตรีไทย บางครั้งประพันธ์ทำนองรองเพื่อเป็นช่วงเชื่อมสั้น ๆ ท้ายวลีใช้เครื่องหมายค้าง (fermata) ทำให้จังหวะเป็นไปตามลีลาของผู้บรรเลง ท่อนนำนี้เป็นจังหวะอิสระ ก่อนที่จะเข้าจังหวะปกติหรือเข้าหน้าทับปกติ (ตัวอย่างที่ 4.18)

ตัวอย่างที่ 4.18 ท่อนนำ

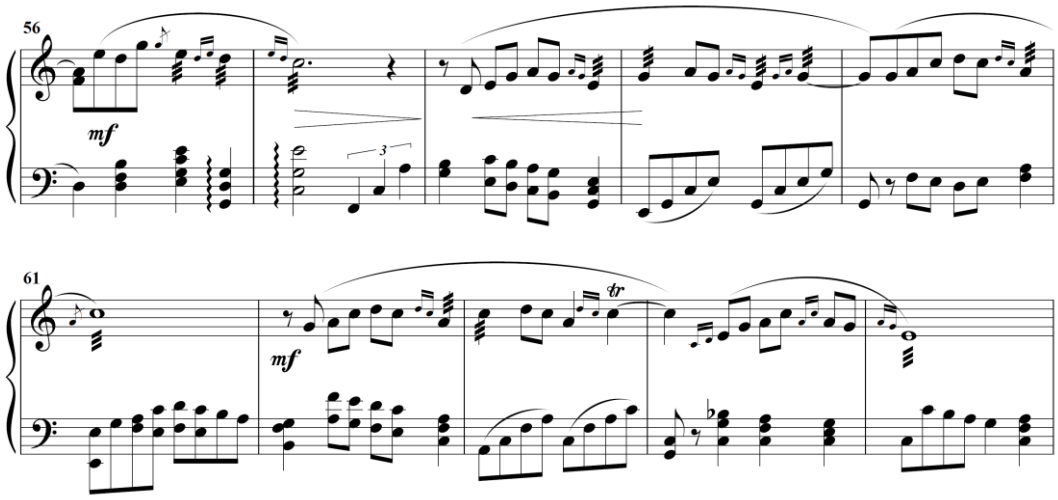


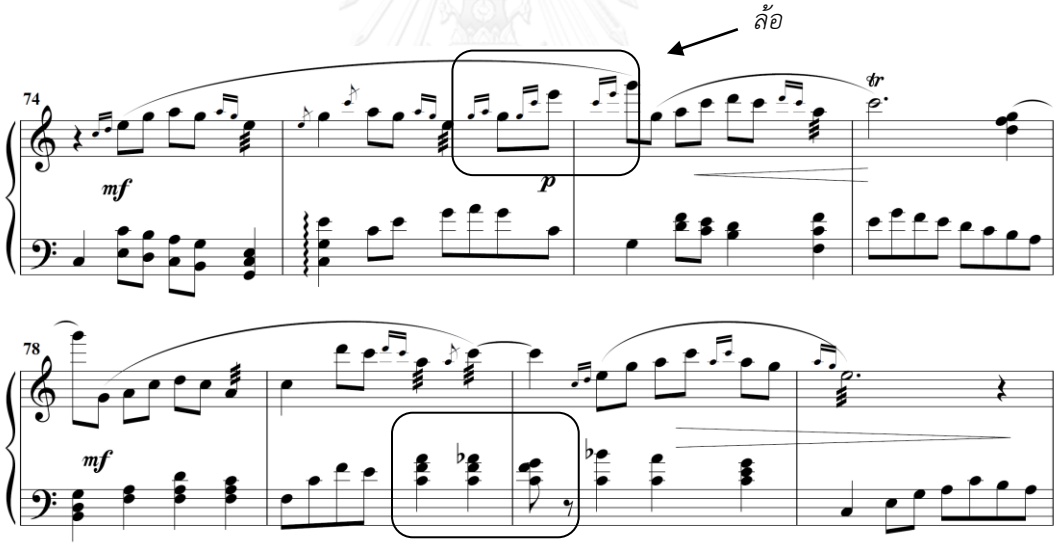
การเขียนทำนองสำหรับเปียโน เริ่มด้วยการร่างโน้ตหลักของเพลง คือบันทึกโน้ตโดยไม่ใช้โน้ตประดับมากนัก เมื่อลองบรรเลงโดยใส่ลูกเล่นตามแบบดนตรีไทย พบว่าเทคนิคที่ใช้ส่วนใหญ่ยังคงเป็นการกรอและการสะบัด ดังนั้นในช่วงที่ประโยคมีจังหวะยาว จึงได้แนวคิดที่จะประพันธ์ทำนองรองทั้งในแนวของมือขวาและมือซ้าย เพื่อที่จะไม่ต้องกรอยาวทุกครั้งที่มีจังหวะยาว ทำนองรองที่มาแทรกจะสัมพันธ์กับประโยคเพลงที่บรรเลงมา คล้ายกับเป็นทำนองโต้ตอบกับประโยคหลัก ทำให้เกิดทำนองใหม่ ๆ ขึ้นในอัตราสามชั้นหลายทำนอง (ตัวอย่างที่ 4.19) แสดงทำนองรองตอนท้ายประโยค (ห้องที่ 29-30 และ 33-34) ทำนองรองนี้บรรเลงทั้งแนวของมือซ้ายและมือขวา แนวคิดหลักคือการใช้เค้าโครงของทำนองในประโยคหลัก มาบรรเลงล้อกับทำนองหลัก

ตัวอย่างที่ 4.19 ทำนองหลัก อัตราสามชั้นท่อน 1 ในกรอบสี่เหลี่ยมแสดงทำนองรองในช่วงท้ายประโยค

ทำนองหลักนี้จะบรรเลงซ้ำ 2 เที่ยว ในเที่ยวที่ 2 จะแปรทำนองในรูปแบบต่าง ๆ เช่น ให้มือขวาบรรเลงสูงขึ้น 1 ช่วงคู่ 8 หรือเพิ่มแนวทำนองให้มือซ้ายแทนการใช้คอร์ดแนวตั้งในครั้งแรก ทำให้เกิดทำนองใหม่เพิ่มขึ้นอีก เปรียบเทียบทำนองห้องที่ 22-29 ของตัวอย่างที่ 4.19 กับห้องที่ 38-45 ของตัวอย่างที่ 4.20 จะเห็นได้ว่าในเที่ยวหลัง ได้แบ่งส่วนของจังหวะและตกแต่งเพิ่มเติมสีสันด้วยโน้ตประดับ เพิ่มบทบาทให้มือซ้ายบรรเลงมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 4.20)

ตัวอย่างที่ 4.20 การแปรทำนองหลักในเที่ยวซ้ำ

สำหรับทำนองหลักที่ 2 เที่ยวหลัง แปรทำนองโดยการเพิ่มลูกเล่นโดยการให้มือขวาบรรเลงโน้ตสะบัดในช่วงเสียงสูง เพื่อแสดงถึงเสียงต่าง ๆ ของธรรมชาติ ทำนองที่ 2 กลับมาทั้งหมดอีกครั้งในช่วงครึ่งหลังของท่อน 2 และบรรเลง 2 เที่ยวเช่นเดิม แต่ในการซ้ำของท่อน 2 ได้แปรทำนองออกไปในลักษณะอื่นเพื่อแสดงถึงการจบของอัตราสามชั้น นอกจากนี้ยังใช้การประสานเสียงในแนวทำนองมือขวา โดยบรรเลงขนานคู่ 6 เพื่อเพิ่มสีสันของเสียงแบบตะวันตก (ตัวอย่างที่ 4.21)

ตัวอย่างที่ 4.21 ทำนองที่ 2 ในท่อน 1 ของอัตราสามชั้น เปรียบเทียบเที่ยวแรกและเที่ยวหลัง

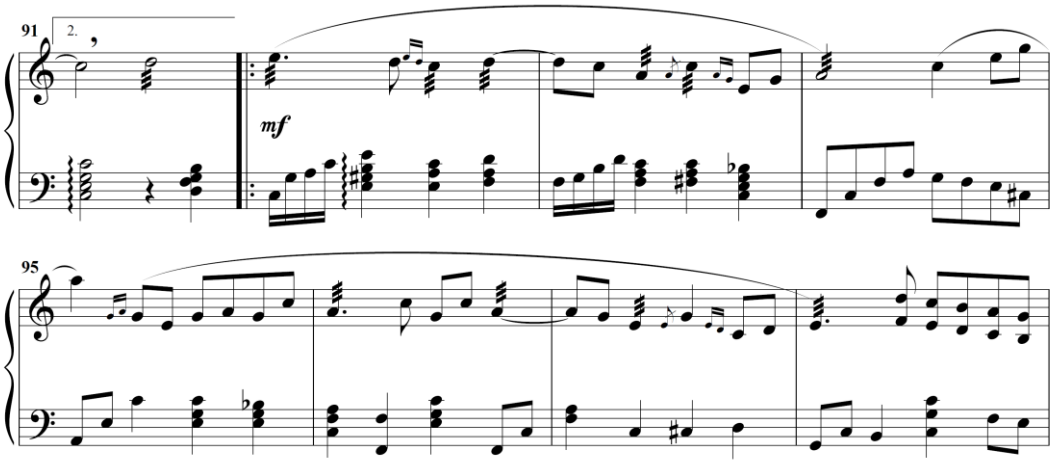
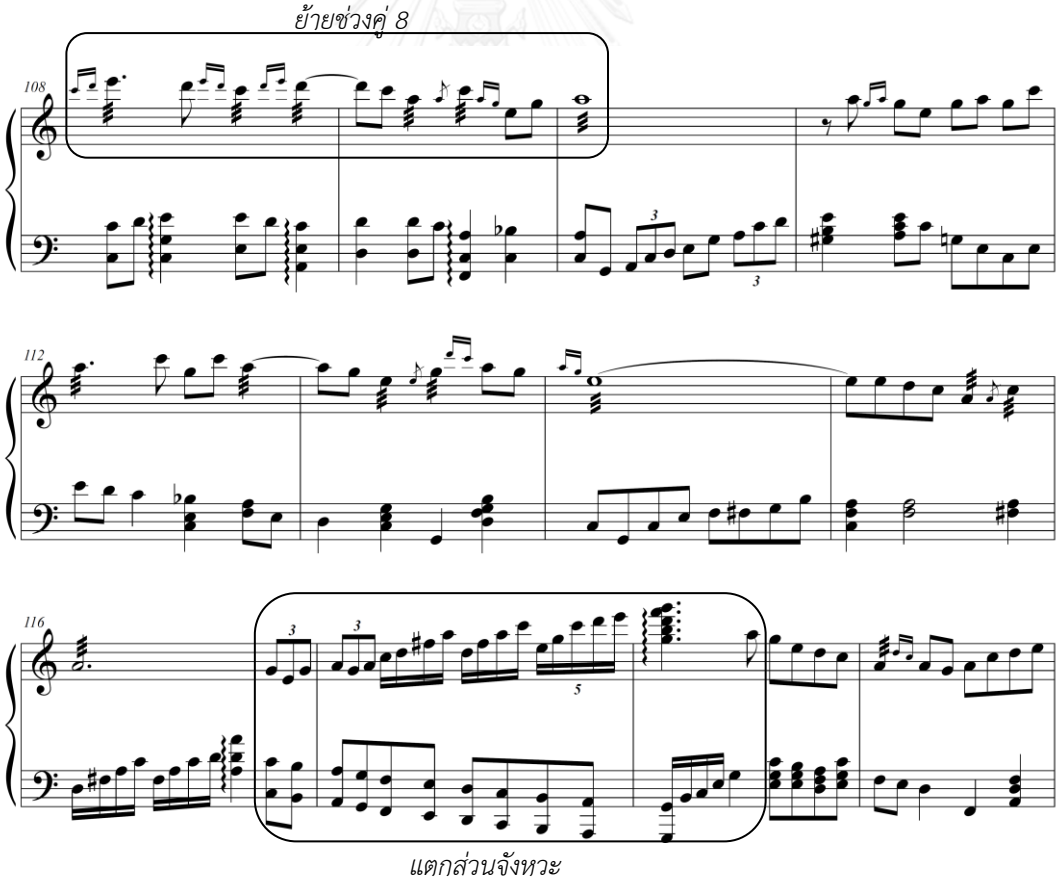
เที่ยวแรก

เที่ยวหลัง เพิ่มลูกเล่นด้วยโน้ตประดับ และเปลี่ยนสีสันของแนวประสานโดยใช้คอร์ดยืม

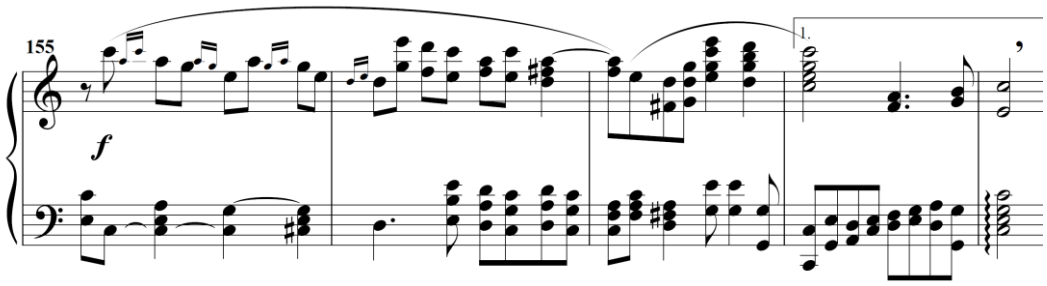


ใช้คอร์ดยืม (F minor)

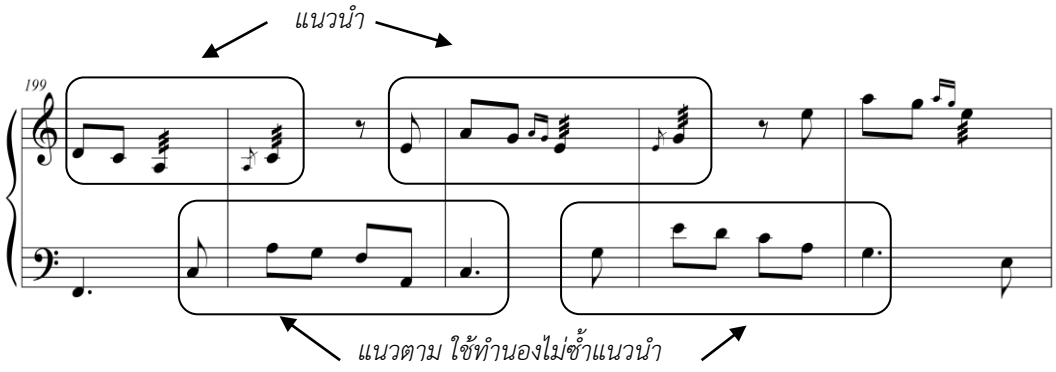
สำหรับท่อน 2 ของอัตราสามชั้น เริ่มต้นด้วยการเปลี่ยนวิธีการเล่นแนวประสานให้มีเนื้อดนตรีหนาแน่นขึ้น คือใช้คอร์ดแนวตั้ง ให้เสียงบนสุดของคอร์ดนั้นเลียนแบบแนวทำนอง หลังจากใช้การประสานด้วยคอร์ดแนวตั้งไปจนจบทำนองหลักเที่ยวแรก ก็ได้แปรแนวทำนองนี้ในเที่ยวหลังโดยใช้วัตถุดิบการคล้ายคลึงกับท่อน 1 เช่น การเล่นทำนองสูงขึ้นหนึ่งช่วงคู่ 8 แต่ในท่อนนี้แปรทำนองโดยเพิ่มส่วนของจังหวะให้ละเอียดมากขึ้น คือใช้ทั้งโน้ตสามพยางค์และจังหวะไม่ปกติ (ตัวอย่างที่ 4.22)

ตัวอย่างที่ 4.22 ทำนองหลักท่อน 2 ของอัตราสามชั้น เปรียบเทียบเที่ยวแรกและเที่ยวหลัง

เที่ยวแรก

เที่ยวหลัง แสดงย้ายช่วงคู่ 8 และแบ่งส่วนจังหวะของทำนองหลักให้ละเอียดขึ้น

ทำนองหลักที่สองที่กลับมานั้น ก็คือทำนองเดียวกับของท่อน 1 และยังคงบรรเลง 2 เที่ยวเช่นกัน ในเที่ยวแรกและช่วงต้นของเที่ยวหลังบรรเลงแบบเดียวกับท่อน 1 แต่การซ้ำในท่อน 2 ได้แปรทำนองในลักษณะอื่นให้แตกต่างออกไป คือใช้การประสานแนวตั้งในช่วงท้าย เพื่อให้จบอัตราสามชั้นด้วยความหนักแน่น (ตัวอย่างที่ 4.23)

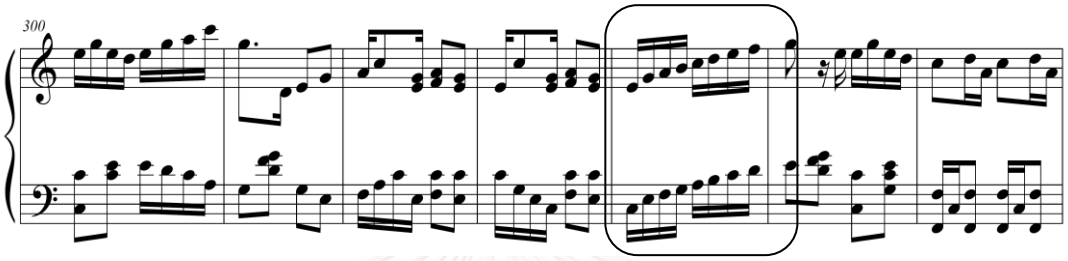
ตัวอย่างที่ 4.23 ตอนจบของอัตราสามชั้น

ในอัตราสองชั้นและอัตราชั้นเดียวใช้แนวคิดเดียวกับอัตราสามชั้น คือการเปลี่ยนแปลงวัตถุดิบและการแปรทำนองในเที่ยวหลัง แนวคิดหลักของการแปรทำนองอัตราสองชั้นเน้นไปที่การใช้รูปแบบจังหวะที่กระชับมากขึ้น นอกจากนี้ยังพบลูกเล่นซึ่งไม่มีในอัตราสามชั้น ได้แก่ ลูกล้อ ลูกขัด และลูกเหลื่อม จึงได้ประพันธ์ทำนองใหม่มาเหลื่อมกับทำนองหลักแทนการใช้ทำนองที่เหมือนกันเพื่อให้มีความน่าสนใจขึ้น (ตัวอย่างที่ 4.24)

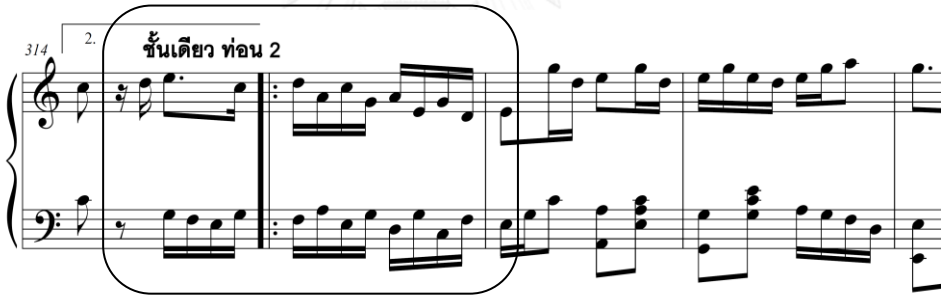
ตัวอย่างที่ 4.24 ลูกเหลื่อมตอนหนึ่งของอัตราสองชั้น ท่อน 1



สำหรับชั้นเดียวซึ่งมีอัตราความเร็วมากกว่าสามชั้นและสองชั้น ใช้อัตราจังหวะ 2/4 แบ่งส่วนจังหวะให้ละเอียดขึ้นและแปรแนวทำนองในเที่ยวหลังเช่นกัน บุคลิกของชั้นเดียวนั้นมีความร่าเริงมากขึ้น จึงเพิ่มความหนาแน่นของแนวประกอบในมือซ้าย และใช้การประสานแนวนอนหรือการสอดประสานให้เกิดแนวเสียงหลากหลาย นอกจากนี้ยังใช้เสียงที่เป็นตะวันตกมากขึ้นในการแปรทำนอง (ตัวอย่างที่ 4.25 และตัวอย่างที่ 4.26)

ตัวอย่างที่ 4.25 การแปรทำนองในตอนหนึ่งของอัตราชั้นเดียว ท่อน 1



ตัวอย่างที่ 4.26 เพิ่มการสอดประสานในอัตราชั้นเดียว ท่อน 2

จะเห็นได้ว่าการแปรแนวทำนองเป็นแนวคิดสำคัญในการเรียบเรียง เพราะมีโครงสร้างของเพลงที่มีการซ้ำอยู่ตลอดเวลาเป็นองค์ประกอบชี้นำ การแปรทำนองจะช่วยให้เพลงมีทิศทางการพัฒนา และมีความหลากหลายน่าสนใจ อย่างไรก็ตามก็ยังต้องเน้นเรื่องความเป็นเอกภาพของเพลง ตลอดจนการรักษาลูกตกเดิมอย่างเคร่งครัด

4.2.4 แนวคิดในการใช้เสียงประสาน

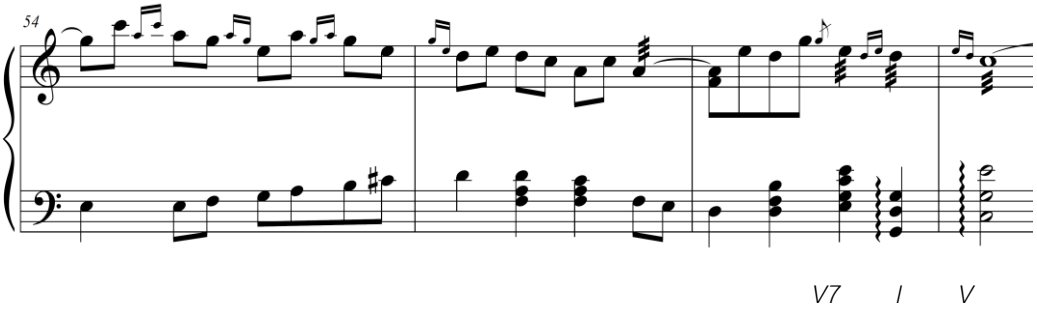
แนวคิดหลักที่สำคัญอีกประการหนึ่งของการเรียบเรียงเพลงแสนคำนึง เถา สำหรับเดี่ยวเปียโน ก็คือสีสันของเสียงประสาน ในเบื้องต้น เสียงประสานที่ประกอบทำนองในลักษณะนี้จะใช้เสียงประสานพื้นฐานเป็นหลัก ดังที่ได้ศึกษาจากบทเรียบเรียงของครูสุมิตรา สุจริตกุล ที่ใช้คอร์ดพื้นฐาน เรียบง่าย จนมาถึงยุคของพันเอกชูชาติ พิทักษากร ใช้เสียงประสานที่มีความซับซ้อนขึ้น

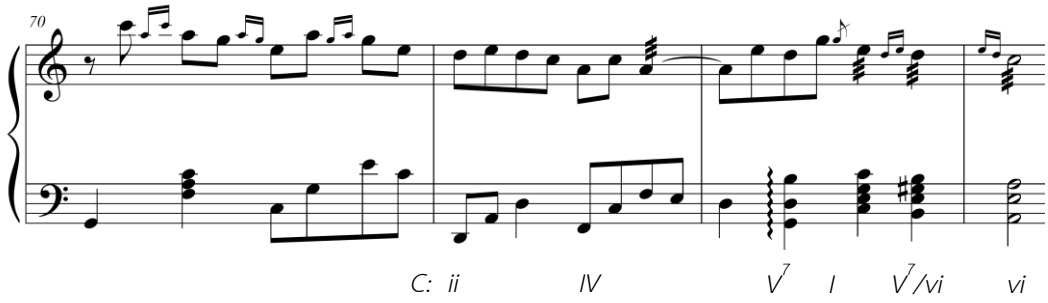
เช่น การใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสอง (secondary dominant) ตามแบบแผนของยุคคลาสสิก และการใช้เสียงนำ (voice leading) ในแนวเบสเพื่อให้การเกลาคอร์ดนั้นราบรื่น การใช้เสียงประสานของเพลงแสนคำนึง เถา ในบทเรียบเรียงนี้จึงได้นำแนวคิดดังกล่าวมาเป็นพื้นฐาน และเพิ่มเติมสีสันอื่น ๆ ให้มีความร่วมสมัยมากขึ้น

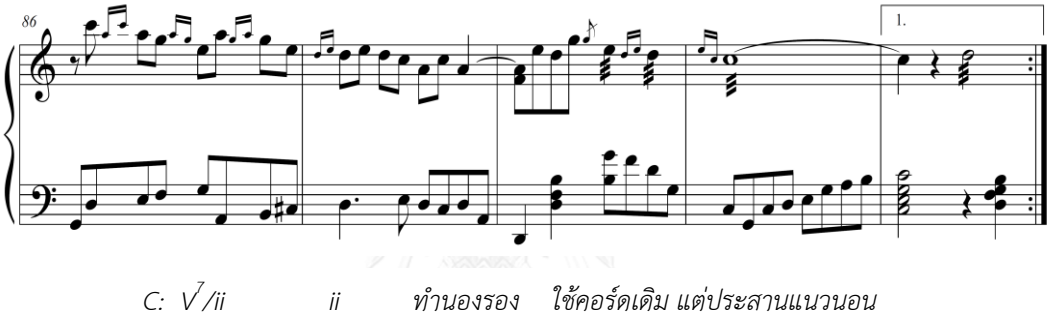
จากท่อนนำ ห้องที่ 8 นั้น ใช้คอร์ดทบเจ็ด (C Major 7^{th}) ค้างยาว เพื่อสร้างบรรยากาศการ “คำนึง” ถึง จากนั้นการดำเนินคอร์ดในห้องที่ 9-10 ใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสองนำเข้าสู่กุญแจเสียง D ไมเนอร์ โดยในระหว่างดำเนินคอร์ด ได้แทรกเสียงของเคเดนซ์ขัด (deceptive cadence) ก่อนเกลาเข้าสู่กุญแจเสียง D ไมเนอร์ เป็นการย้ายกุญแจเสียงชั่วคราว (tonicization) ก่อนจะเกลากลับเข้าสู่กุญแจเสียง C เมเจอร์อีกครั้ง หลังจากนั้นในห้องที่ 16-19 ใช้คอร์ดทบเจ็ดชนิดไมเนอร์เรียงต่อกัน บรรเลงแบบคอร์ดแนวตั้งโดยไม่ใช้เทคนิคการกรอ เป็นการเลียนเสียงเครื่องตีที่มีเสียงกังวาน เช่น ฆ้อง เป็นต้น

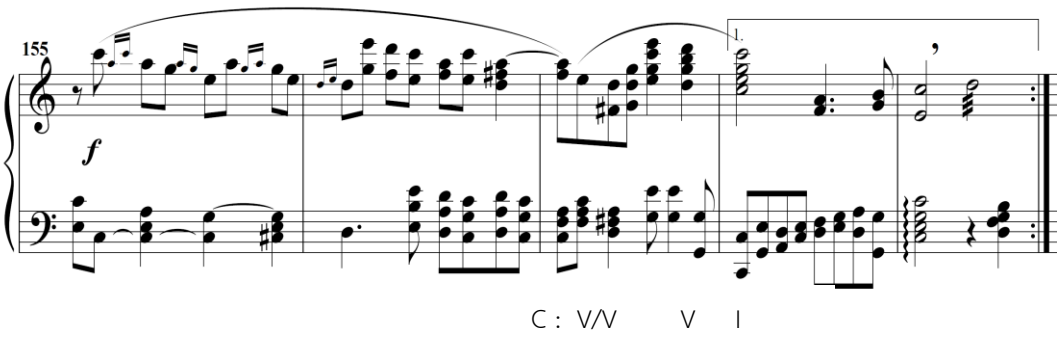
ในการเสนอทำนองที่เป็นเที่ยวแรกส่วนใหญ่จะใช้คอร์ดพื้นฐาน ดำเนินไปอย่างเรียบง่ายด้วยแนวประสานแบบคอร์ดแตก สลับกับการเล่นทำนองรอง แต่ในเที่ยวที่ 2 ได้เพิ่มเติมแนวประสานให้เคลื่อนไหวมากขึ้น บางครั้งใช้คอร์ดยืม (borrowed chord) จากกุญแจเสียงขนาน (parallel key) ดังที่กล่าวไปแล้วในตัวอย่างที่ 4.21 การใช้เสียงประสานในแต่ละครั้งของเที่ยวซ้ำจะมีการเปลี่ยนแปลงและเพิ่มเติมสีสันทุกครั้ง เพื่อให้เพลงมีทิศทางมุ่งไปข้างหน้า ตัวอย่างต่อไปนี้เปรียบเทียบวิธีการเรียบเรียงทำนองลงท้ายของแต่ละเที่ยว (ตัวอย่างที่ 4.27)

ตัวอย่างที่ 4.27

1) ลงท้ายทำนองที่ 1

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

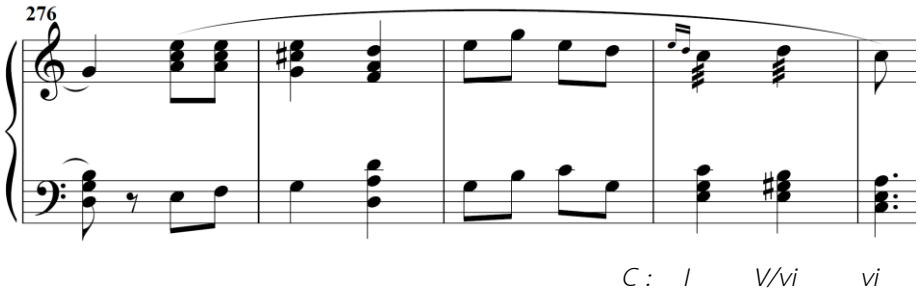
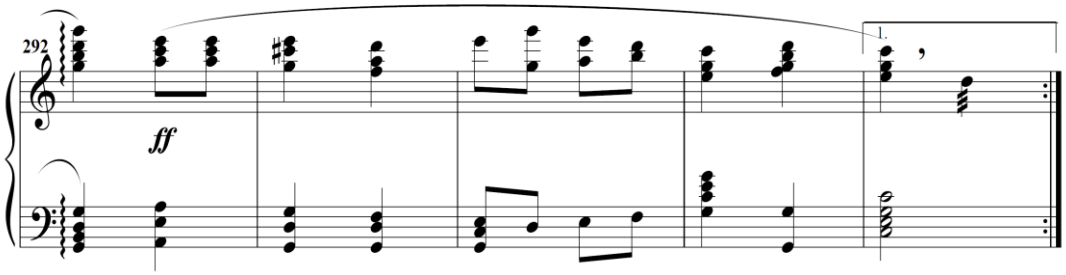


3) เที่ยวหลัง (ตอนจบท่อน 1)

4) ตอนจบท่อน 2 และจบอัตราสามชั้น ใช้คอร์ดแนวตั้ง

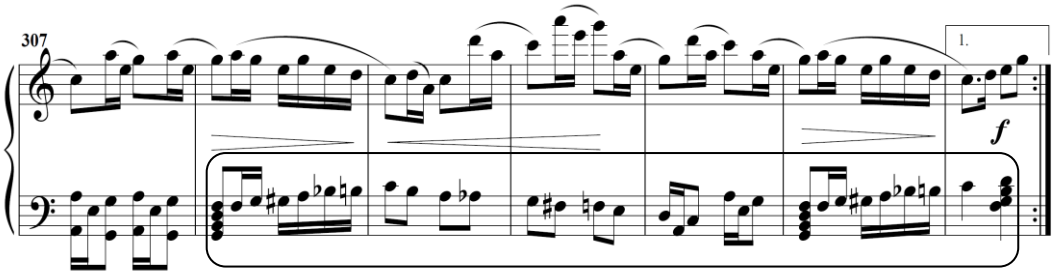


เสียงประสานที่ใช้ในอัตราสองชั้นและชั้นเดียวใช้แนวคิดเดียวกันกับอัตราสามชั้น ทั้งทิศทางของคอร์ดและการใช้เคเดนซ์ขัดมาเชื่อมรอบซ้ำทวน และใช้เคเดนซ์ปิดในรอบจบ (ตัวอย่างที่ 4.28)

ตัวอย่างที่ 4.28

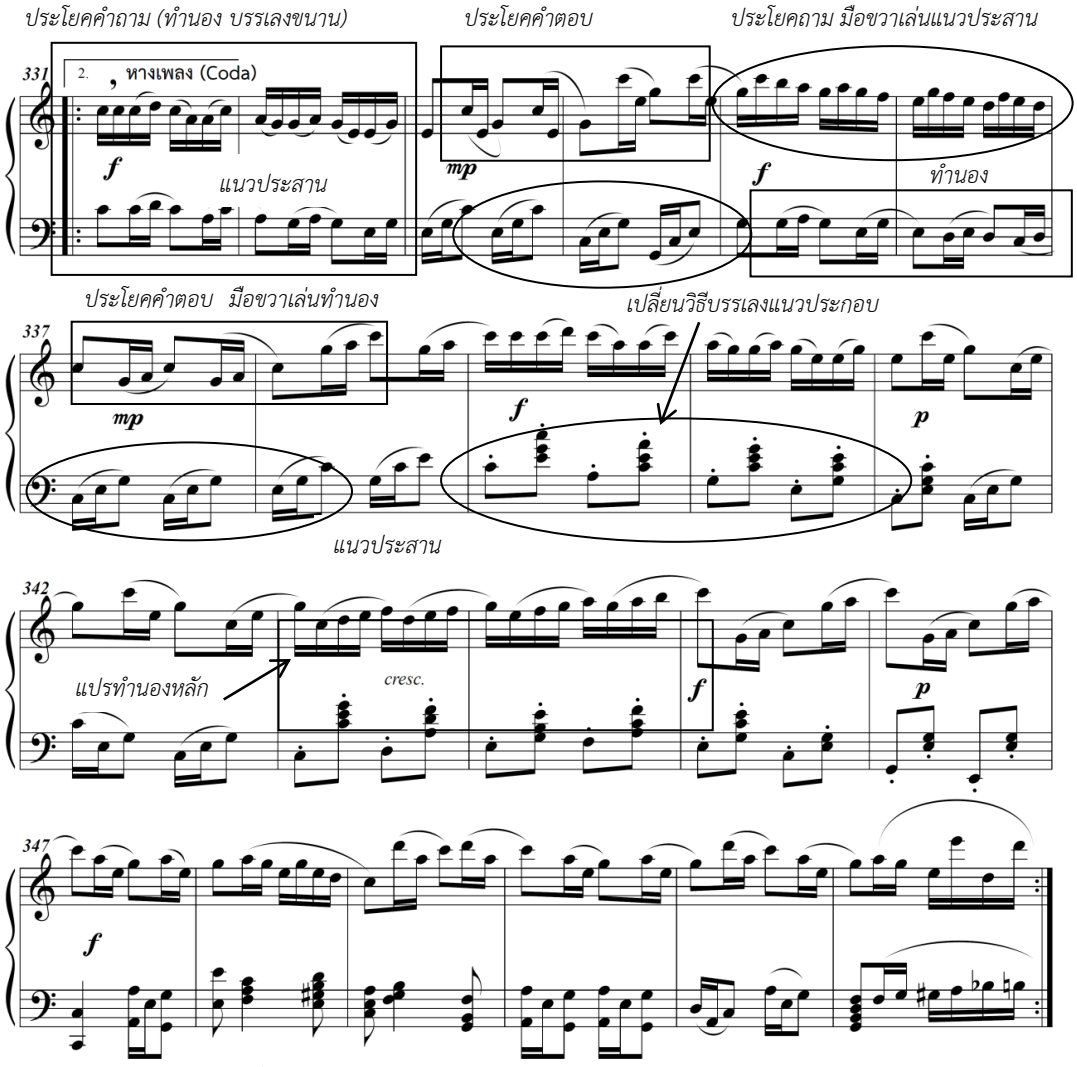
1) ทำนองลงท้ายแต่ละเที่ยวของอัตราสองชั้น

2) ตอนจบของอัตราสองชั้น

ในอัตราชั้นเดียวทั้งสองท่อน ได้เพิ่มลูกเล่นต่าง ๆ ให้มีความหลากหลายขึ้นอีก เพื่อให้สอดคล้องกับอารมณ์ของอัตราชั้น เช่น การใช้เสียงโครมาติกมาประสานแนวนอนในการลงลูกจบของท่อน 1 (ตัวอย่างที่ 4.29)

ตัวอย่างที่ 4.29 ตอนจบของอัตราชั้นเดียวท่อน 1 แสดงการสอดประสานด้วยเสียงโครมาติก



ต่อจากอัตราชั้นเดียวยังมีหางเพลง และลูกหมด บรรเลงต่อเนื่องกันโดยไม่มีช่วงออกเดี่ยวเพราะเรียบเรียงขึ้นสำหรับเปียโนบรรเลงเดี่ยว ในช่วงหางเพลงและลูกหมดยังคงเพิ่มเติมลูกเล่น และแปรทำนองอิสระมากกว่าในท่อนหลัก หางเพลงเป็นช่วงที่ผู้ประพันธ์สื่อถึงธรรมชาติที่อยู่ในป่า เสียงเล็กเสียงน้อยเปรียบเสมือนเสียงนก ผู้ประพันธ์ตั้งใจให้ผู้บรรเลงแสดงเม็ดพรายให้เต็มที่

วงดนตรีไทยจะบรรเลงหางเพลงแบบโต้ตอบกัน เช่น วงดนตรีมโหรีจะบรรเลงโต้ตอบระหว่างระนาดเอกกับวง จึงเรียบเรียงให้สองมือสลับกันเล่นทำนองและแนวประสาน ใช้บันไดเสียงเมเจอร์อย่างอิสระมากขึ้น และใช้เสียงโครมาติกประสานแนวนอน แต่ยังคงรักษาลูกตกเดิมอย่างเคร่งครัด (ตัวอย่างที่ 4.30)

ตัวอย่างที่ 4.30 หางเพลง

ในด้านเทคนิคการบรรเลง บทเรียบเรียงนี้ได้ผสมผสานแนวคิดทั้งความเป็นไทยและตะวันตกเข้าด้วยกัน มีเทคนิคการบรรเลงทั้งแบบดนตรีไทยและเทคนิคมาตรฐานของเปียโน ผู้บรรเลงสามารถเพิ่มเติมเสียงต่าง ๆ ให้เป็นเอกลักษณ์ของตนเองได้ หรือจะบรรเลงทำนองรองแบบ

ด้นสดโดยไม่บรรเลงตามโน้ตก็ได้ ในโน้ตต้นฉบับจะมีการชี้นำรายละเอียดด้านการบรรเลงเพียงเล็กน้อย เช่น สำเนียง อัตราความเร็วหรือระดับความดังเบา เพราะต้องการให้บุคลิกเพลงในช่วงนั้น ๆ เป็นไปในทิศทางเดียวกัน

4.3 เพลงตับวิวาหพระสมุท

เพลงไทยประเภทตับ หมายถึงเพลงชุด หรือในดนตรีตะวันตกเรียกว่าสวีท (suite) เพลงตับประกอบด้วยเพลงอัตราสองชั้นหลายเพลงบรรเลงต่อเนื่องกัน แบ่งเป็น 2 ประเภทคือตับเพลงและตับเรื่อง ตับเพลง ใช้ชื่อเพลงแรกของตับมาเป็นชื่อตับ แต่ละเพลงในชุดเป็นเพลงสำเนียงเดียวกันบรรเลงต่อเนื่องกัน ส่วนตับเรื่องใช้ชื่อของบทละครร้องมาเป็นชื่อตับ แต่ละเพลงจะเป็นเรื่องราวเดียวกันต่อเนื่องกัน ตับวิวาหพระสมุท มาจากบทละครพูดสลับลำ (ร้อง) ซึ่งเป็นบทพระราชนิพนธ์แปลในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เพลงในชุดตับวิวาหพระสมุทโดยทั่วไปนิยมบรรเลง 3 เพลง ได้แก่ เพลงคลื่นกระทบฝั่ง เพลงบังใบ และเพลงแขกสาหร่าย ทำนองเป็นทำนองเก่าที่ไม่ปรากฏนามผู้ประพันธ์

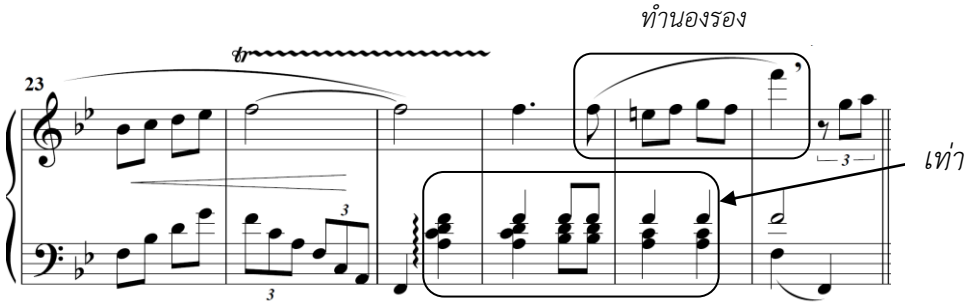
บทเรียบเรียงเพลงตับวิวาหพระสมุทสำหรับเดี่ยวเปียโนนี้ ใช้กระบวนการคิดของบทเพลงประเภทโซนาตา วางโครงสร้าง 3 เพลงให้เสมือนเป็น 3 ท่อน นำเสนอผ่านการตีความตามเนื้อเรื่องของบทเพลง ซึ่งก็คือเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับมหาสมุทรและความรัก บุคลิกของแต่ละเพลงจึงต้องมีลักษณะเฉพาะ ใช้สำเนียงและสีสันที่แตกต่างกันไป กุญแจเสียงหลักของเพลงเลือกใช้ Bb เมเจอร์ แต่ละท่อนของเพลงคลื่นกระทบฝั่งนั้นจบที่โน้ตโดมินันท์ เสมือนการนำเข้าสู่กุญแจเสียงโดมินันท์เพลงบังใบซึ่งเป็นเพลงลำดับที่ 2 ยังคงเริ่มต้นด้วยกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ จบลงด้วยเสียง C ซึ่งเป็นเสียงโดมินันท์ระดับสองของกุญแจเสียงโดมินันท์ของ Bb เมเจอร์ หลังจากนั้นเพลงย้ายเสียงศูนย์กลางไปยังโน้ตโดมินันท์ในท่อน 2 ดังนั้นจึงเปลี่ยนเครื่องหมายกำหนดกุญแจเสียงเป็นกุญแจเสียง F เมเจอร์ ก่อนที่จะกลับมา Bb เมเจอร์ในเพลงแขกสาหร่าย

4.3.1 เพลงคลื่นกระทบฝั่ง

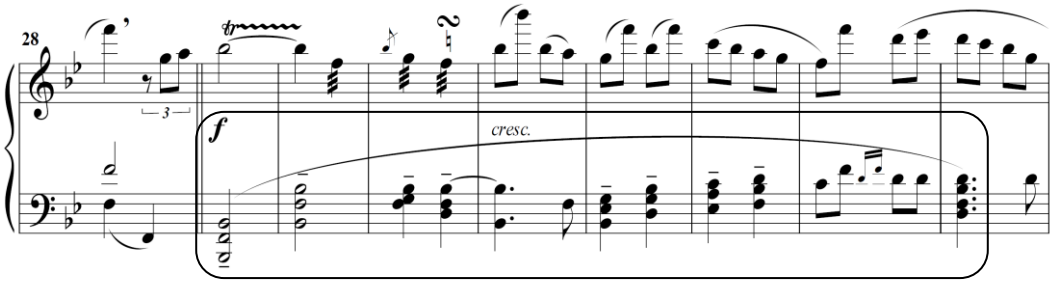
เพลงคลื่นกระทบฝั่งมี 2 ท่อน แต่ละท่อนเรียบเรียงสองเที่ยวแทนการใช้เครื่องหมายย้อน เพื่อแสดงการพัฒนาทำนองในแบบต่าง ๆ ในเที่ยวแรกของท่อน 1 นั้นเริ่มด้วยเนื้อดนตรีที่ไม่หนาแน่นนัก เป็นการดำเนินทำนองพร้อมเสียงประสานในแนวตั้ง ใช้การเปลี่ยนแปลงอัตราความดังเบาที่มีช่วงกว้าง ทั้งเพลงคลื่นกระทบฝั่งและบังใบ ลงท้ายท่อนด้วยการย้ำโน้ตจังหวะยาว หรือที่ศัพท์ทางดนตรีไทยเรียกว่า “เท่า” เป็นการบรรเลงย้ำโน้ตเดิมอยู่กับที่ ในการเรียบเรียงจึงต้องคิดวิธีทำให้ “เท่า” เหล่านี้มีความน่าสนใจ เช่น ในเที่ยวแรกของท่อน 1 นี้ใช้เสียงในลีลาของวรรณกรรมเปียโน

ประเภทโซนาตายุคคลาสสิกมาผสมผสาน โดย “เท่า” นั้นอยู่ในแนวของมือซ้าย ในขณะที่มือขวาบรรเลงทำนองรองที่ประพันธ์ขึ้นมาใหม่เพื่อเป็นแนวประสาน และเกลาเสียงเข้าสู่เที่ยวหลัง (ตัวอย่างที่ 4.31)

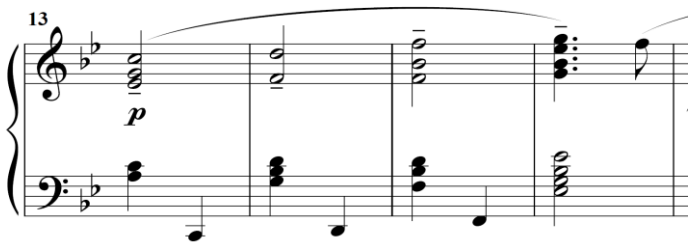
ตัวอย่างที่ 4.31 ทำนองช่วง “เท่า” ท้ายเที่ยวแรกท่อน 1

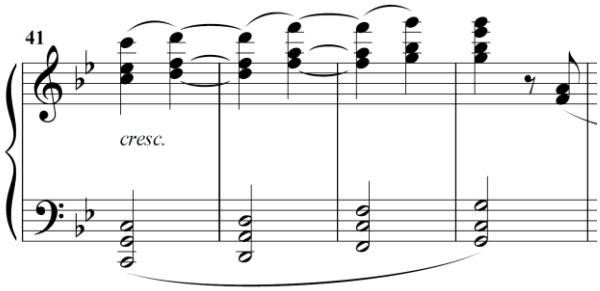


เที่ยวหลังของท่อน 1 เริ่มด้วยทำนองหลักที่เสนอในมือซ้าย นำมาจากคำร้องตอนต้นของเนื้อเพลงที่ร้องคำว่า “อันโดรเมดา” ซึ่งเป็นชื่อของนางเอก ผู้ร้องเป็นตัวละครผู้ชาย จึงให้มือซ้ายยังคงดำเนินทำนองไปจนจบประโยค มือขวาเสนอทำนองใหม่เช่นเดียวกับที่ผ่านมา แต่มีเค้าโครงของทำนองหลัก บรรเลงคู่กันไป (ตัวอย่างที่ 4.32)

ตัวอย่างที่ 4.32 แสดงทำนองที่อยู่ในมือซ้าย ท่อน 1 เที่ยวกลับ

การใช้เทคนิคการไล่เสียงเลียนกัน (imitation) เป็นอีกวิธีหนึ่งที่นำมาใช้กับโน้ตที่มีจังหวะยาว สามารถบรรเลงโน้ตเรียบ ๆ โดยไม่ต้องกรอได้ ในท่อน 1 ใช้การเลียนเสียงในช่วงทำนองเดียวกัน คือทำนองที่ไล่เสียง C D F G โดยในเที่ยวแรกจะมีบุคลิกที่สงบเงียบกว่าเที่ยวหลัง เนื้อดนตรีบางกว่า มือขวาบรรเลงนำ และเสียงสะท้อนอยู่ในมือซ้าย ในขณะที่เที่ยวหลัง มือซ้ายจะเป็นทำนองในจังหวะตก ใช้คอร์ดเสียงโปร่ง ไม่มีตัวที่ 5 โดยมีมือขวานำทำนองไปล่วงหน้า เที่ยวหลังนี้ให้ความรู้สึกของคลื่นที่โถมเข้ามาเป็นลูกใหญ่ขึ้น (ตัวอย่างที่ 4.33)

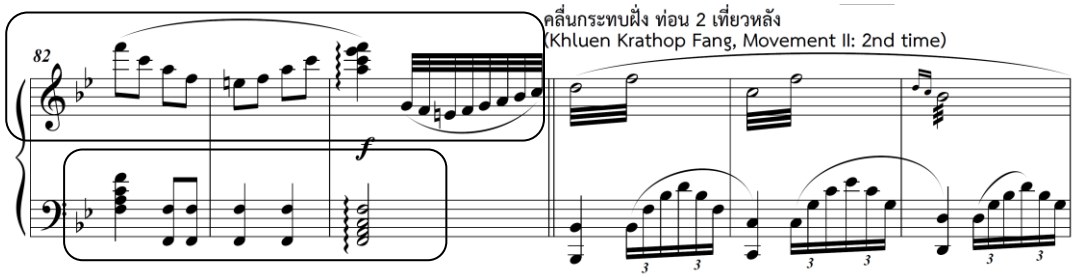
ตัวอย่างที่ 4.33

(1) การเลียนเสียงในเที่ยวแรก ท่อน 1

(2) การเลียนเสียงในเที่ยวหลัง ท่อน 1

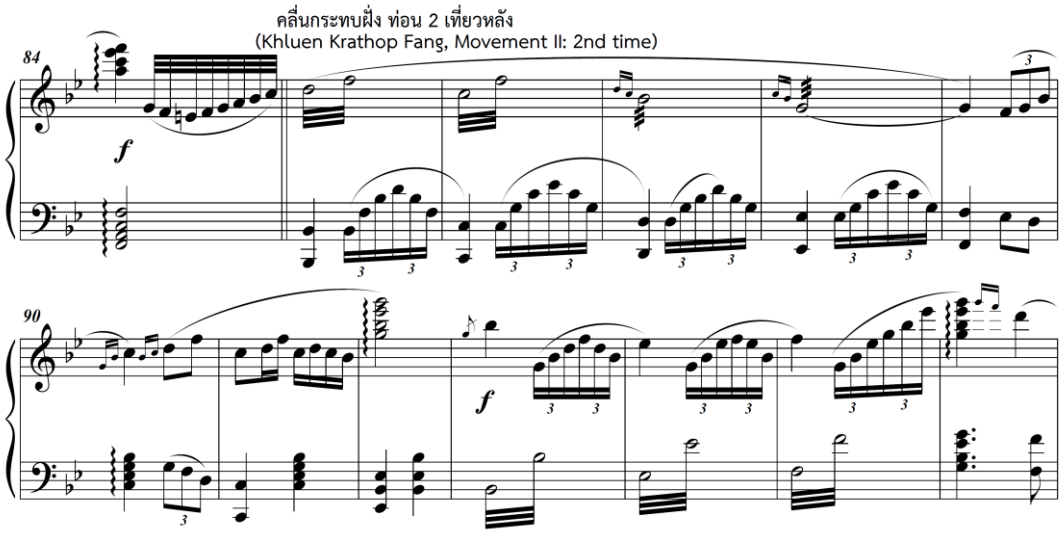


ในท่อน 2 ใช้แนวประกอบหลายแบบ ทั้งโน้ตสามพยางค์และเขบ็ต 1 ชั้น ทิศทางหลักของเพลงคือการสร้างให้มีเนื้อดนตรีหนาขึ้นทีละน้อย โน้ตสามพยางค์ในตอนขึ้นต้นของท่อน 2 เที่ยวแรกนี้ใช้เสียงประสานที่เพิ่มโน้ตทบ 7 ใช้คอร์ดไมเนอร์ทบ 7 บ่อยครั้ง เพราะเป็นกลุ่มเสียง 5 เสียงในบันไดเสียงเพนตาโทนิกซึ่งเป็นบันไดเสียงทางตะวันออก (ตัวอย่างที่ 4.34) ท้ายเที่ยวแรกของท่อน 2 ซึ่งเป็น “เท่า” ยังคงใช้เทคนิควิธีเดียวกับช่วงอื่น ๆ คือผสมผสานเสียงของตะวันตกให้เพลงมีสีสันมากขึ้น

ตัวอย่างที่ 4.34 การเล่น “เท่า” ช่วงรอยต่อระหว่างเที่ยวแรกและเที่ยวหลัง

ทำนองรองช่วงเชื่อม

ลูกเท่า

เที่ยวหลังของท่อน 2 มือขวานำเข้ามาด้วยเสียงของบันไดเสียงแบบตะวันตก ก่อนที่จะซ้ำแนวคิดด้วยแนวประกอบในมือซ้ายที่เล่นกลุ่มโน้ตสามพยางค์ของเขบ็ตสองชั้น บรรเลงไปพร้อมกับการกรอของโน้ตจังหวะยาว เสมือนคลื่นที่โหมแรงกว่าในเที่ยวแรก ช่วงดังกล่าวนี้ใช้เทคนิคการกรอคู่ระยะต่าง ๆ สลับกับการกรอโน้ตเดี่ยว และให้มือซ้ายมีบทบาทในการกรอเช่นกัน (ตัวอย่างที่ 4.35)

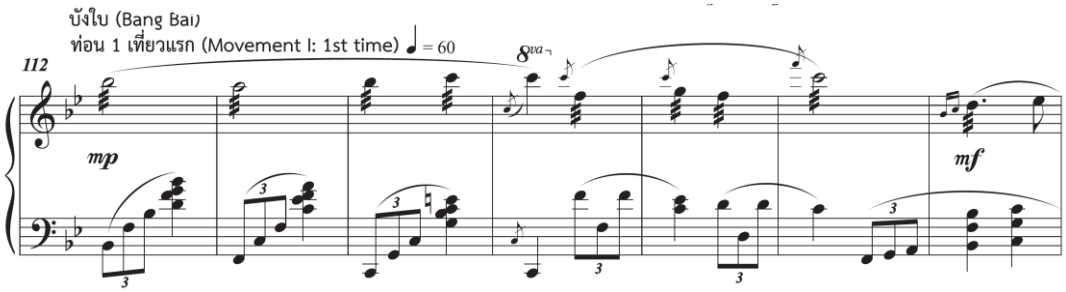
ตัวอย่างที่ 4.35 แสดงเนื้อดนตรีของท่อน 2 เที่ยวหลัง ใช้แนวประกอบที่เสียงกระชั้นขึ้น

จะเห็นได้ว่าบุคลิกของเพลงคลื่นกระทบฝั่ง ใช้โน้ตกระชั้นเป็นการแสดงภาพของสายน้ำ และการเจรจาของตัวละครผู้ชาย การใช้เสียงที่เป็นคลื่น จึงเป็นบุคลิกหลัก ทำนองรองที่ใช้เป็นช่วงเชื่อมมักใช้เสียงที่ได้ยินจากบทเพลงยุคคลาสสิก และมีการโปรยวัตถุดิบเพื่อเป็นการนำเข้าสู่เพลงลำดับถัดไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

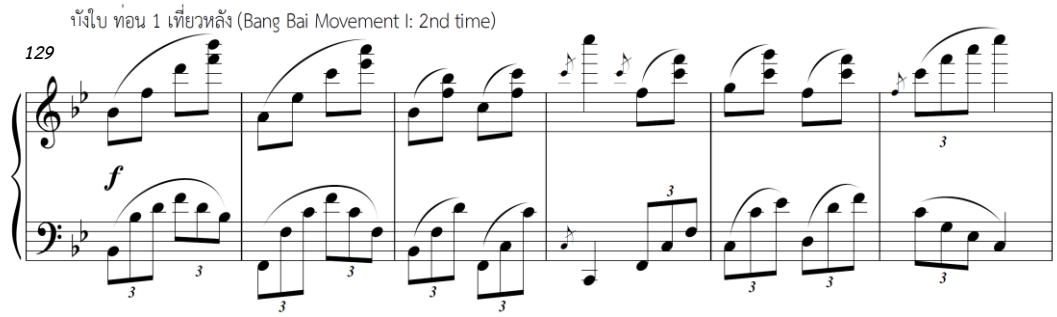
4.3.2 เพลงบังใบ

เพลงบังใบ เป็นบทบาทของตัวละครผู้หญิงที่บรรยายความทุกข์ระทมของตน จึงวางบุคลิกให้มีความอ่อนโยน นุ่มนวล ในขณะเดียวกันก็มีความเศร้าสร้อย เพลงบังใบทำหน้าที่เสมือนเป็นท่อน 2 ของโซนาตา ซึ่งมักเป็นท่อนช้า บุคลิกของบังใบในบทเรียบเรียงชุดนี้ จึงใช้แนวคิดของวรรณกรรมเปียโนประเภทบทเพลงคาแร็กเตอร์ยุคโรแมนติก ทำนองหลักของเพลงบังใบเริ่มด้วยการใช้แนวประกอบที่เป็นโน้ต 3 พยางค์ ซึ่งโน้ตสามพยางค์ลักษณะนี้ได้นำเสนอในเที่ยวหลังของท่อน 2 เพลงคลื่นกระทบฝั่ง (ย้อนดูตัวอย่างที่ 4.34) การนำเสนอในเพลงคลื่นกระทบฝั่งเป็นการแนะนำวัตถุดิบที่จะใช้เป็นบุคลิกหลักของเพลงบังใบ (ตัวอย่างที่ 4.36)

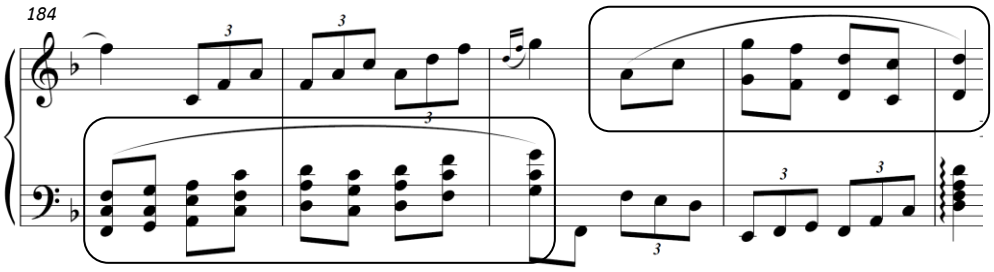
ตัวอย่างที่ 4.36 ตอนต้นของเพลงบังใบ กับแนวประกอบแบบโน้ตสามพยางค์



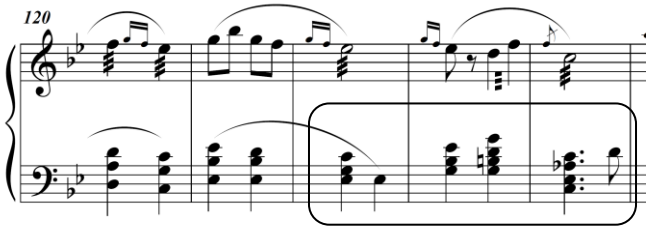
ทำนองหลักในตัวอย่างที่ 4.34 เมื่อกลับมาในเที่ยวหลัง ได้ใช้จังหวะเหลื่อม หรือจังหวะไม่ปกติ คือนำเสนอจังหวะที่เป็นส่วน 2 และ 3 ไปพร้อมกันในแนวทำนองเพื่อเป็นการแปรทำนองหลัก นำเสนอบุคลิกเพลงประเภทน็อกเทิร์น มือขวาเล่นโน้ตหลักที่จังหวะตก โดยแตกโน้ตออกไปในลักษณะคล้ายกับอาร์เปโจ โน้ตสามพยางค์นี้ยังคงเป็นวัตถุดิบหลักที่ใช้อย่างต่อเนื่องโดยตลอดในเพลงบังใบ (ตัวอย่างที่ 4.37)

ตัวอย่างที่ 4.37 เพลงบังใบท่อน 1 เที่ยวหลัง ในลีลาของบทเพลงประเภทน็อกเทิร์น

เพลงบังใบก็มีทิศทางการเพิ่มเนื้อดนตรีเช่นเดียวกับเพลงคลื่นกระทบฝั่ง ในเที่ยวหลังของท่อน 2 แปรทำนองของเที่ยวแรก แต่เพิ่มความเข้มของเนื้อดนตรีให้มากขึ้น มีการสลับบทบาทการบรรเลงทำนองและแนวประกอบ และรักษาแนวเช่นเดียวกับที่ผ่านมา ตัวอย่างต่อไปนี้แสดงการสลับบทบาทของทั้งสองมือ มือซ้ายเล่นคอร์ดเสียงโปร่งขนานกัน ในขณะที่มือขวาเล่นโน้ตสามพยางค์ให้เป็นจังหวะเหลื่อม (ตัวอย่างที่ 4.38) และสลับบทบาทกันในเวลาต่อมา

ตัวอย่างที่ 4.38 แสดงการสลับบทบาทในการเล่นทำนองหลักของทั้งสองมือ



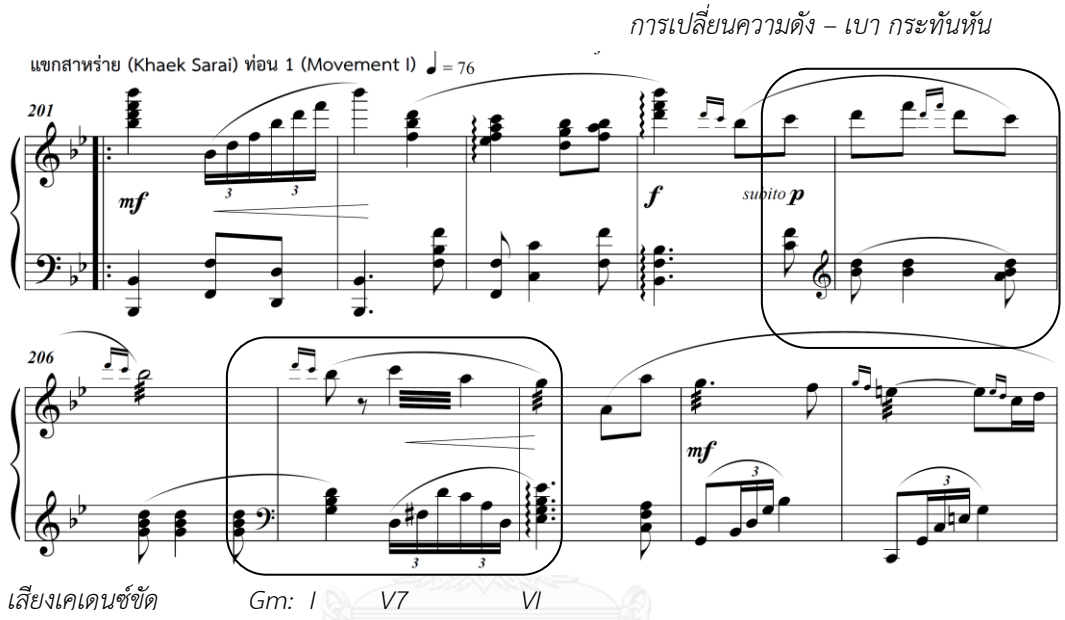
การใช้เสียงประสานในเพลงบังใบ โดยทั่วไปใช้ตามแบบแผนของทฤษฎีดนตรีตะวันตก โดยไม่ได้เพิ่มคอร์ดโครมาติกมากนัก แต่ในการลงเคเดนซ์บางครั้งใช้เสียงเคเดนซ์ขัดแทนเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ เสียงของเคเดนซ์ขัดทำให้เกิดการหักเหของเสียง สร้างความแปลกและน่าสนใจแก่ทำนองเพลงไทยที่ส่วนใหญ่มีความเรียบง่าย ตัวอย่างที่ 4.39 จะแสดงให้เห็นถึงการใช้เสียงของเคเดนซ์ขัด ในห้องที่ 122–123 นั้น เป็นการย้ายกุญแจเสียงชั่วคราวยังกุญแจเสียง C ไมเนอร์ โดยมีคอร์ด G เมเจอร์นำมา แต่ลงเคเดนซ์ด้วยคอร์ด Ab เมเจอร์ ซึ่งเป็นคอร์ด VI ของกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ในบทเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเปียโนชุด “สยามดุริยลิขิต” ใช้เคเดนซ์ลักษณะนี้หลายครั้ง

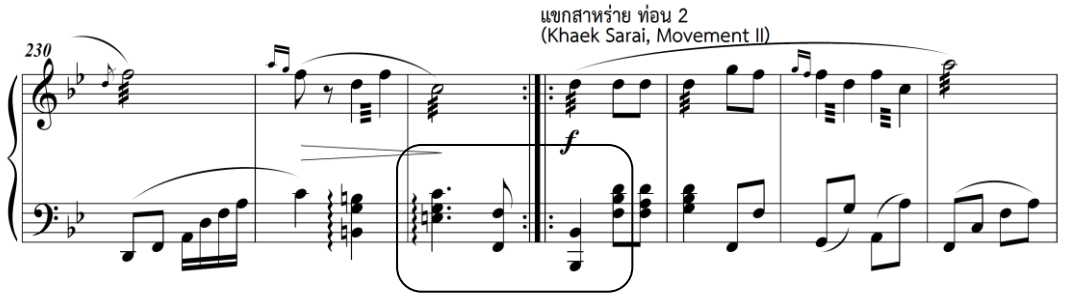
ตัวอย่างที่ 4.39 แสดงการใช้เสียงของเคเดนซ์ขัด ตอนหนึ่งของเพลงบังใบท่อน 1 เที่ยวแรก

เพลงบังใบ เป็นการทดลองแนวคิดของบทเพลงคาแร็กเตอร์ในยุคโรแมนติก คล้ายน็อกเทิร์น หรือบาร์กาโรล บุคลิกเพลงจะเป็นเพลงช้า ลีลาของโน้ตสามพยางค์เป็นบุคลิกหลัก ที่ปรากฏตลอดเพลง ก่อนที่จะเปลี่ยนบุคลิกอีกครั้งในเพลงแขกสาหร่าย

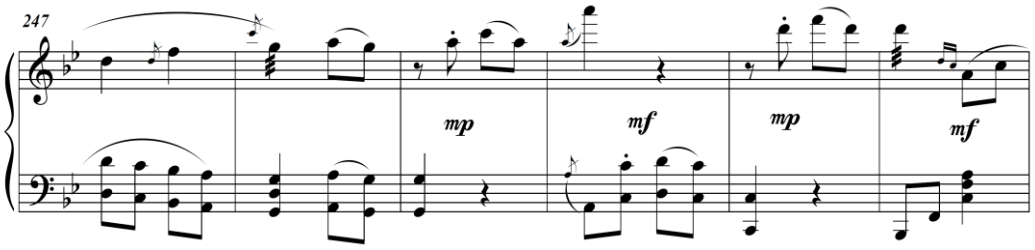
4.3.3 เพลงแขกสาหร่าย

เพลงแขกสาหร่าย กลับมาเป็นบทบาทของตัวละครผู้ชายที่เฝ้ารอคอยคนรักของตน จะเป็นเพลงเดียวในชุดนี้ที่ใช้เครื่องหมายย้อน แทนการเรียบเรียงสองเที่ยว เพราะต้องการนำเสนอรายละเอียดด้านสีสันของเสียงให้เต็มที่ภายในรอบเดียว บุคลิกของเพลงจะเริ่มด้วยแนวทำนองที่เสนอในรูปของคอร์ดแนวตั้ง เพื่อแสดงความแข็งแรงและความมุ่งมั่น ใช้การเปลี่ยนแปลงระดับความดังเบา

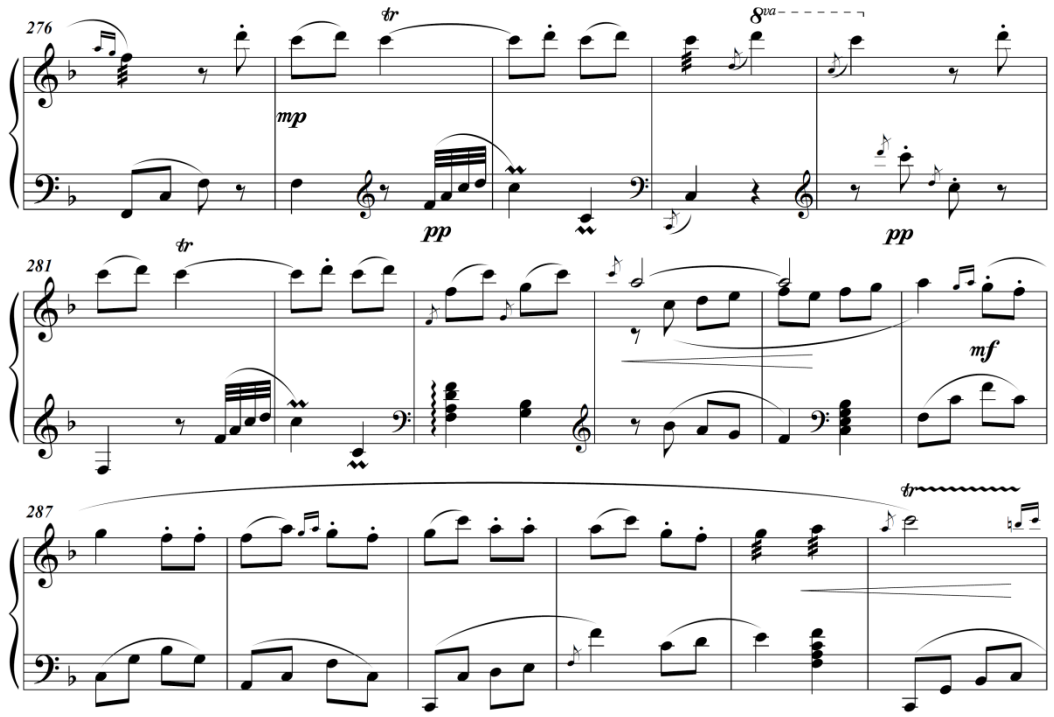
แบบกระทันหันเพื่อแสดงความคิดคำนึง การลงเคเดนซ์ในครั้งแรกของเพลงแขกสาหร่ายเป็นแนวคิดเดียวกับตัวอย่างที่ 4.38 ของเพลงบังใบ คือเป็นเสียงของเคเดนซ์ขัด ในกุญแจเสียงที่ย้ายชั่วคราว (ตัวอย่างที่ 4.40)

ตัวอย่างที่ 4.40 แสดงบุคลิกตอนต้นของเพลงแขกสาหร่าย ท่อน 1

ในช่วงรอยต่อระหว่างท่อน 1 และท่อน 2 นั้น ท่อน 1 จบลงที่โน้ตตัวที่ 2 ของกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ จึงใช้เสียงประสานให้ลงเคเดนซ์ปิด ลงท้ายด้วยคอร์ด C เมเจอร์ ซึ่งเป็นโด-มินันท์ระดับสองของกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ ก่อนที่แนวเบสจะเกลาเสียงเข้าสู่กุญแจเสียง Bb เมเจอร์อีกครั้ง และท่อน 2 ดำเนินต่อไปกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 4.41)

ตัวอย่างที่ 4.41 รอยต่อระหว่างท่อน 1 และท่อน 2 เพลงแขกสาหร่าย ในกรอบสี่เหลี่ยม แสดงการเกลากลับเข้าสู่กุญแจเสียงหลัก

ท่อน 2 และท่อน 3 ใช้แนวคิดของวรรณกรรมเปียโนประเภทบทเพลงคาแร็กเตอร์เช่นเดียวกับเพลงที่ผ่านมา ในเพลงนี้ ใช้เสียงในช่วงต่าง ๆ ของเปียโนให้เกิดสีสันหลากหลาย เนื่องจากเพลงเป็นลักษณะบรรเลง ไม่มีลูกเล่นการล้อ -รับ เหลื่อม ในการเรียบเรียงจึงนำทำนองช่วงที่คุ้นหู มาเรียบเรียงให้เกิดการโต้ตอบกันดังเช่นในห้องที่ 247-251 ของท่อน 2 (ตัวอย่างที่ 4.42)

ตัวอย่างที่ 4.42 สีสันและลูกเล่นของแนวทำนองท่อน 2 เพลงแขกสาหร่าย

ท่อน 3 นั้นย้ายเสียงศูนย์กลางไปที่โน้ตตัว F จึงเปลี่ยนมาใช้เครื่องหมายบอกกุญแจเสียงของ F เมเจอร์ ทำนองของท่อน 3 ที่เป็นที่คุ้นหูและเป็นที่จดจำง่ายคือห้องที่ 276-291 ในช่วงดังกล่าว ได้ตีความให้เป็นความรู้สึกของการรอคอย ความคิดคำนึงถึง โดยนำแนวทำนองมาใส่สำเนียงการเล่นให้หลากหลาย ใส่โน้ตประดับ ใช้ลูกเล่นการโต้ตอบ รวมทั้งการประพันธ์ทำนองรองแทรกเข้าไปในแนวกลาง ช่วง “เท่า” ในห้องที่ 291-292 ใช้การกรอ หรือทริลยาว ลงท้ายด้วยเสียงของทำนองตะวันตก เป็นการใช้แนวคิดของวรรณกรรมเปียโนประเภทบทเพลงลักษณะพิเศษ หรือบทเพลงคาแร็กเตอร์ ผสมผสานกับเสียงของเปียโนโซนาตายุคคลาสสิก (ตัวอย่างที่ 4.43)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.43 สีสัน ในตอนหนึ่งเพลงแขกสาหร่าย ท่อน 3 เป็นช่วงทำนองคุ้นหูของเพลง

กล่าวโดยสรุป เพลงชุดตับวิวาหพระสมุท เรียบเรียงผ่านการตีความตามเนื้อเรื่องของบทละครร้อง โดยวางกรอบแนวคิดแบบเปียโนโซนาตาที่มี 3 กระบวน สามารถบรรเลงด้วยอัตราเร็ว-ช้า-เร็ว ซึ่งสอดคล้องกับความรู้สึกของเนื้อเรื่องในบทละครร้องเช่นกัน การเปลี่ยนกุญแจเสียงในเพลงชุดนี้ จะย้ายไปกุญแจเสียงที่มีความสัมพันธ์ใกล้กับกุญแจเสียงหลัก คือย้ายไปกุญแจเสียงโดมินันท์ ดังนั้นในการเรียบเรียงจึงอาศัยการใช้เสียงประสานที่มีการเกลาเข้าสู่กุญแจเสียงใหม่อย่างกลมกลืนที่สุด แนวคิดของบทเรียบเรียงเพลงตับวิวาหพระสมุทอีกประการหนึ่งคือ เป็นการทดลองนำแนวคิดของเพลงคาแร็กเตอร์มาตีความร่วมกับเนื้อเรื่องของบทละครร้อง เพื่อให้บทเพลงนั้นสามารถดำเนินไปอย่างมีเรื่องราวด้วยเช่นกัน

4.4 เพลงสุดสงวน สามชั้น

สุดสงวน สามชั้น เป็นเพลงสำเนียงมอญ ทำนองเก่านั้นประพันธ์ขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 แต่ไม่ปรากฏนามผู้ประพันธ์ ต่อมา นายกล้อย ณ บางช้าง นักปี่ผู้มีชื่อเสียงชาวสมุทรสงคราม ได้ตัดทำนองจากสามชั้นลงเป็นอัตราสองชั้น ครูมนตรี ตราโมท ได้ต่อทำนองสองชั้นมาจากนายกล้ำ ณ บางช้าง ซึ่งเป็นน้องชายของนายกล้อย นำมาตัดลงเป็นชั้นเดียวให้ครบเป็นเพลงเถา นอกจากนี้ครู

มนตรี ตราโมท ยังได้บันทึกทำนองเพลงสุดสงวน เถา เป็นโน้ตสากลไว้ใน “โน้ตเพลงไทย เล่ม 1”[5] เป็นโน้ตทำนองแนวเดียวที่ถอดมาจากโน้ตดนตรีไทย เขียนเป็นโน้ตทางกลางสำหรับบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีใดก็ได้ เพลงที่บรรเลงรับร้องก็เขียนโน้ตทางร้องด้วย

4.4.1 แนวคิดและกระบวนการ

ทางเดี่ยวเฉพาะของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดนั้น มักจะมีแนวทำนองที่เกิดขึ้นใหม่จากโน้ตหลักหรือลูกตก ซึ่งก็ขึ้นอยู่กับผู้ประดิษฐ์ทางเดี่ยวว่าจะดำเนินทำนองไปอย่างไร โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวทำนองในเที่ยวหวานของเพลงเดี่ยว หรือบางครั้งเรียกว่าทาง “โอด” นั้น แสดงถึงอารมณ์ที่นุ่มนวลอ่อนหวาน ดำเนินทำนองอย่างช้า ๆ ในลีลาของการร้อง (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542) ผู้บรรเลงต้องแสดงออกถึงอารมณ์ที่ลุ่มลึก ในขณะเดียวกันก็แสดงเทคนิคการบรรเลงทาง “โอด” หรือการสื่อสารด้วยเสียงเครื่องดนตรี เที่ยวหวานของเครื่องดนตรีประเภทตี เช่น ระนาด ฆ้องวง นั้น ให้อารมณ์ในอีกลักษณะหนึ่ง เมื่อจะประดิษฐ์ทางเดี่ยวสำหรับเปียโน จึงต้องพิจารณาธรรมชาติของเครื่องดนตรีว่าจะบรรเลงทาง “โอด” ในรูปแบบใดหรือลีลาใด จึงจะไพเราะเหมาะสม

4.4.2 เที่ยวหวาน

การประดิษฐ์ทำนองในเที่ยวหวานหรือเที่ยวโอด เป็นศิลปะที่ต้องใช้ความละเอียดอ่อน และการสร้างสรรค์อย่างเป็นขั้นเป็นตอน การวางโครงร่างทำนองของทางเดี่ยวเปียโนใช้โน้ตสากลของครูมนตรีทั้งทางร้องและทางบรรเลงเป็นแนวทางร่วมกับการใช้โน้ตดนตรีไทย โน้ตดนตรีไทยที่ใช้เป็นหลักในการตรวจสอบความครบถ้วนถูกต้องนั้น ใช้โน้ตเพลงสุดสงวนเถา ทางซอด้วง และทางขิมสายของโรงเรียนพัฒนศิลป์การดนตรีและการละครหนังสือรวมโน้ตสากล[6]

อย่างไรก็ตามวัตถุดิบสำคัญของทำนองเที่ยวหวานที่คิดขึ้นได้นี้คือการซึมซับจากการฟัง ซึ่งนอกจากต้องฟังให้เกิดสุนทรียะแล้ว จะต้องฟังอย่างวิเคราะห์เพื่อให้เกิดแนวคิดเป็นของตนเอง การค้นหาทำนองเที่ยวหวานสำหรับเปียโน จึงเริ่มจากการศึกษาทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีไทยหลาย ๆ เครื่อง โดยฟังให้เข้าใจการตีความบุคลิกของเพลงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ในขณะเดียวกันก็วิเคราะห์วิธีการประดิษฐ์ทางเดี่ยว เทคนิค และสำนวนการบรรเลง เพื่อหาบุคลิกและแนวทางการบรรเลงให้เหมาะสมที่สุดสำหรับเปียโน เมื่อได้แนวคิดของทำนองหลัก ก็บรรเลงเปียโน

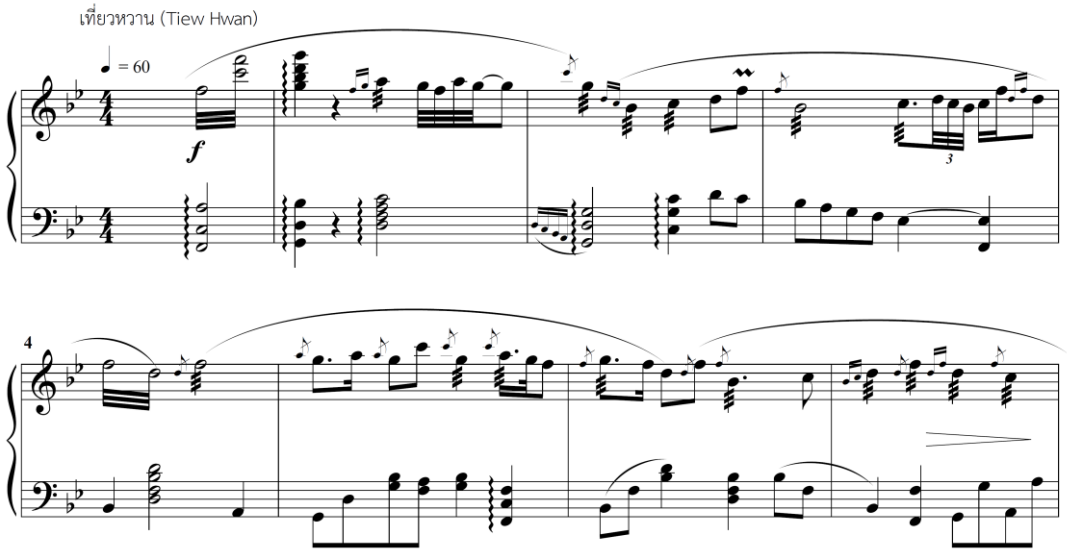
---

[5] หนังสือรวมโน้ตสากลและคำอธิบายเพลงไทยจำนวน 15 เพลง ที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้กรมศิลปากรจัดพิมพ์ พิมพ์ครั้งแรก พ.ศ.2504 ครั้งที่ 2 พ.ศ.2514

[6] เป็นโน้ตใช้ประกอบการเรียนการสอน ดร.สุรพล จันทราปัตย์ เป็นผู้เขียนทาง

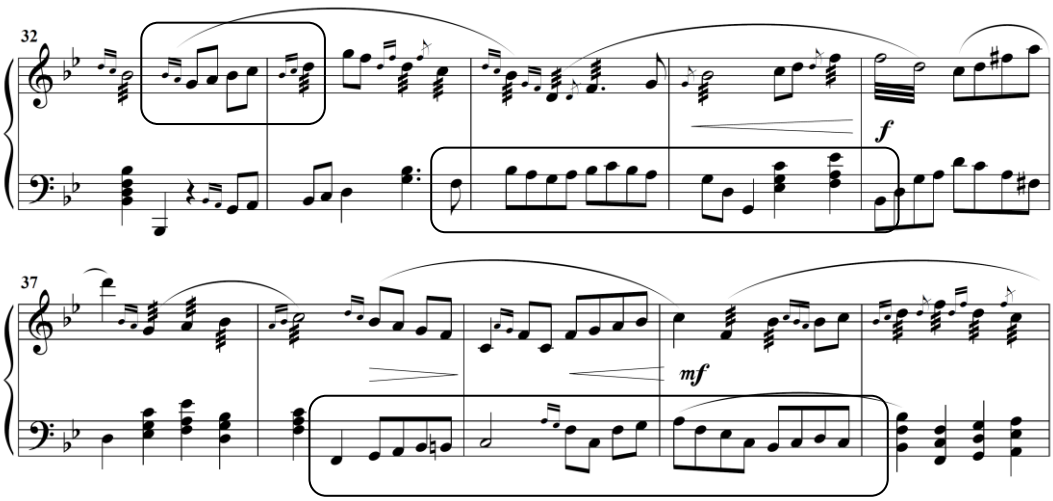
โดยมีโน้ตสากลที่ครูมนตรีบันทึกไว้นั้นเป็นโครงสร้างแนวทาง หลังจากนั้นจึงร่างทำนองหลักโดยตรวจสอบทั้งกับโน้ตสากลและโน้ตทางดนตรีไทย เมื่อได้ทำนองหลักอย่างที่ต้องการและลูกตกถูกต้องจึงเพิ่มลูกเล่นสำนวนหลาย ๆ แบบ ตกแต่งด้วยโน้ตประดับไปทีละประโยคจนได้ทำนองหลักที่สละสลวย บรรเลงได้สะดวก

ทำนองสำเนียงมอญ เมื่อบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไทยพบว่า โน้ตตัว “ที” นั้นมีเสียงค่อนข้างไปในทางแฟล็ต เพลงไทยอื่นๆ เช่น ราตรีประดับดาวเถา ก็มีสำเนียงเดียวกันนี้ ครูมนตรีจึงใช้กุญแจเสียงที่มีแฟล็ตเพียงหนึ่งตัวเพื่อกำหนดให้โน้ตตัวทีทุกตัวติดแฟล็ต แต่เมื่อวิเคราะห์กุญแจเสียงและเสียงศูนย์กลาง พบว่าเสียงศูนย์กลางเป็นเสียง G มีท่วงทำนองและลูกจบแต่ละแห่งที่เป็นความรู้สึกของ G ไมเนอร์ มากกว่าที่จะเป็น F เมเจอร์หรือ D ไมเนอร์ตามที่เครื่องหมายกุญแจเสียงกำหนด การเรียบเรียงครั้งนี้จึงใช้เครื่องหมายกำหนดกุญแจเสียงของ G ไมเนอร์ (ตัวอย่างที่ 4.4)

ตัวอย่างที่ 4.44 ทำนองหลักของเที่ยวหวาน ห้องที่ 1-8

ในระหว่างการดำเนินทำนอง มีช่วงของการย้ายกุญแจเสียงชั่วคราวอยู่ทุกระยะ ทำให้เพลงอยู่ในกุญแจเสียงที่สลับไปมา ระหว่าง G ไมเนอร์ – Bb เมเจอร์ – F เมเจอร์ เมื่อวิเคราะห์ตามแบบแผนทฤษฎีดนตรีตะวันตก ลักษณะวงจรกุญแจเสียงดังกล่าวก็คือการย้ายไปมาระหว่างกุญแจเสียงที่มีความสัมพันธ์ใกล้ ทำให้มองเห็นทิศทางของการวางคอร์ดได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

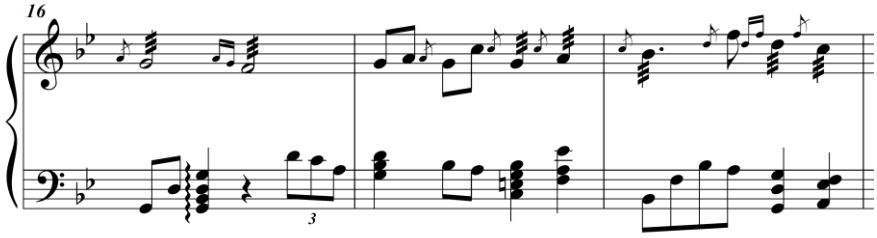
แนวคิดของทำนองหลักเที่ยวหวาน ส่วนหนึ่งมาจากแนวทำนองหลักของทางเดี่ยวซอสามสายของศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์[7] ผสมผสานกับทางขับร้อง อันเป็นลีลาของเที่ยวหวานโดยทั่วไป และอีกส่วนหนึ่งเกิดจากความคุ้นเคยกับเทคนิคการบรรเลงเครื่องสี เมื่อได้ฟังทางซอ ทั้งซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย จึงได้แนวคิดหลักมามากที่สุด ท่วงทำนองของการเอื้อน ทั้งทางซอและทางร้องนั้นมีทิศทางคล้ายคลึงกัน เมื่อเปรียบเทียบกับทางของเครื่องตี เช่น ฆ้องวงใหญ่ หรือขิมสาย จะมีบุคลิกต่างกันอันเป็นลักษณะเฉพาะของเครื่องดนตรีนั้น ๆ เมื่อประดิษฐ์สำหรับเปียโน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีศักยภาพในการบรรเลงได้หลายรูปแบบ จึงทดลองเพิ่มลูกเล่นต่าง ๆ ให้มีความน่าสนใจมากขึ้น

เทคนิคการบรรเลงที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่นี้ ส่วนใหญ่ยังคงเป็นการเอื้อน การกรอ การสะบัด โดยใช้โน้ตประดับมาตรฐานของดนตรีตะวันตก ทำนองขึ้นต้นได้วางบุคลิกให้สง่างามเพื่อความเหมาะสมและเป็นธรรมชาติของการบรรเลงเปียโน จากนั้นเข้าสู่ทำนองหลักที่มีความอ่อนหวาน (ย้อนดูตัวอย่างที่ 4.44) นอกจากทำนองหลักแล้ว เทคนิคการประดิษฐ์ที่สำคัญอีกประการหนึ่ง คือ การประพันธ์ทำนองรองที่สอดแทรกให้เกิดสีสัน แนวทำนองรองบางครั้งมาล้อรับกับทำนองหลักตามแนวทางของเสียงประสานที่ใช้ และจะเป็นทำนองที่ปรากฏทั้งในมือขวาและมือซ้าย (ตัวอย่างที่ 4.45)

ตัวอย่างที่ 4.45 แสดงทำนองรอง ที่บรรเลงซ้อนกับทำนองหลัก

[7] ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ (พ.ศ.2478-2549) ศาสตราจารย์สาขาดนตรี (ซอสามสาย) คนแรกของระบบการศึกษาไทย ดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ จากวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

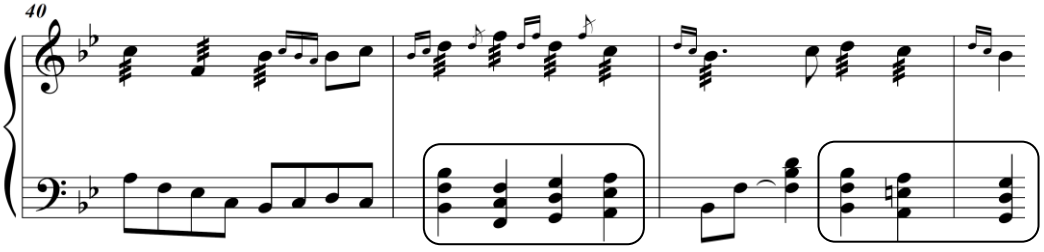
ทำนองสอดแทรกนี้ใช้โน้ตผ่าน (passing note) ที่เป็นเสียงโครมาติกเพื่อเพิ่มเสียงของดนตรีตะวันตกดังเช่นในห้องที่ 38 และตามด้วยแนวทำนองรองที่มาล้อกับทำนองหลักในห้องที่ 39-40 ทำนองเที่ยวหวาน ห้องที่ 32-40 แสดงทำนองรองในมือซ้าย

สำหรับแนวเสียงประสานและคอร์ดในเที่ยวหวานนั้น ใช้ตามแบบแผนของทฤษฎีดนตรีตะวันตก แนวทำนองนั้นมีรูปประโยคที่ชัดเจน สามารถใช้เคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ได้ นอกจากนี้ยังใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสองเพื่อเชื่อมโยงการเคลื่อนที่ของคอร์ดให้มีสีสันยิ่งขึ้น (ตัวอย่างที่ 4.46)

ตัวอย่างที่ 4.46 การดำเนินคอร์ดในจังหวะที่ 3 – 4 ของห้องที่ 17 ไปจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 18 ซึ่งให้เสียงคล้ายกับย้ายกุญแจเสียงไปเมเจอร์

Bb : V^7/V V^7/III III

การใช้เสียงประสานอีกรูปแบบหนึ่ง คือการใช้คอร์ดที่ไม่มีตัวที่สาม (3^{rd}) ขนานกัน เสียงที่ได้จะโปร่ง เป็นลักษณะของเสียงที่มีความเป็นตะวันออก คอร์ดลักษณะนี้ได้แนวคิดจากบทเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโนหลายบทของพันเอกชูชาติ พิทักษากร (ตัวอย่างที่ 4.47)

ตัวอย่างที่ 4.47 การใช้คอร์ดขนาน ห้องที่ 41-43

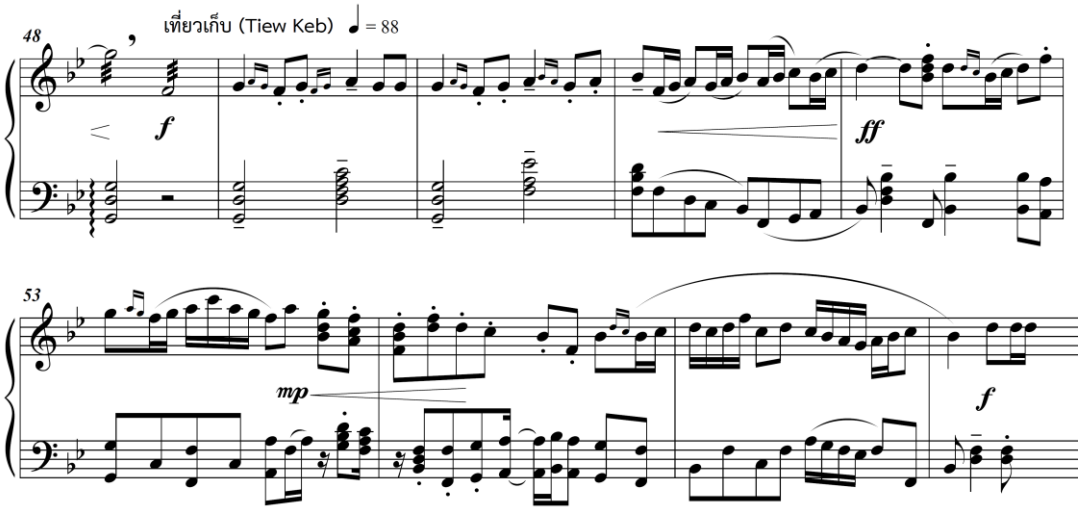


4.4.3 เที่ยวเก็บ

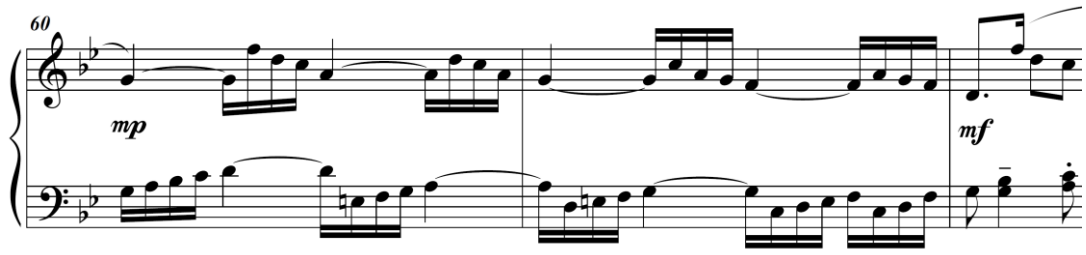
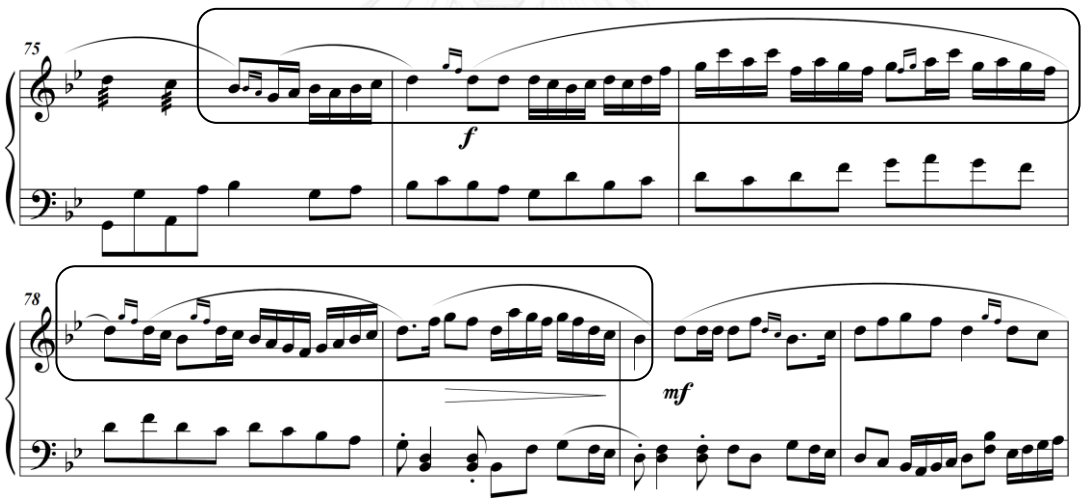
จากการศึกษาทางของเครื่องสายประเภทสี บุคลิกของท่วงทำนองในเที่ยวเก็บจะแตกต่างกับธรรมชาติการบรรเลงเปียโนค่อนข้างมาก ถ้าให้เปียโนบรรเลงเฉพาะโน้ตหลักของเที่ยวเก็บอาจทำให้ขาดสีสันและความน่าสนใจไปบ้าง จึงใช้แนวคิดสำนวนของขิมสายผสมผสานกับจะเข้ มาเสริมเพื่อไม่ให้บุคลิกเพลงขัดแย้งกับเที่ยวหวานจนเกินไป นำมาใส่เทคนิควิธีการบรรเลงแบบเปียโน

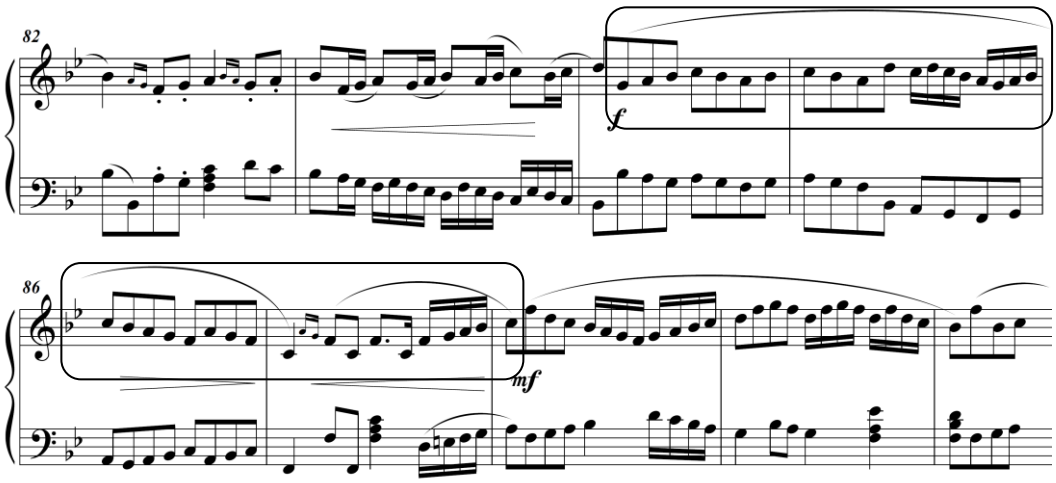
ทำนองในเที่ยวเก็บนี้ ฉิ่งตีกำกับจังหวะเป็นอัตรา 2 ชั้นเพื่อให้เพลงฟังกระชับยิ่งขึ้น ในการประดิษฐ์เที่ยวเก็บ จึงจัดกลุ่มสำนวนให้มีลักษณะเป็น 2 (duple) โดยไม่ได้เปลี่ยนอัตราจังหวะ แต่ให้จังหวะที่ 1 และ 3 มีความสำคัญ เพราะเป็นลูกตก

สำหรับโน้ตที่ใช้เป็นโครงสร้างหลักในการประดิษฐ์ทำนองเที่ยวเก็บ ใช้โน้ตทางซอด้วงเพลงสุดสงวน เถา ของโรงเรียนพัฒนศิลป์การดนตรีและการละคร ร่วมกับโน้ตสากลของครูมนตรี ตราโมทเช่นกัน โน้ตทั้งสองทางนี้มีความใกล้เคียงกันมาก ช่วยให้เข้าใจทิศทางของทำนองได้ดียิ่งขึ้น ในการเลือกเสียงที่เหมาะสมที่สุดสำหรับเปียโน ก็ต้องทดลองบรรเลงตามโน้ตหลักเสียก่อน จากนั้นจึงค่อยเพิ่มเติมลูกเล่น ทดลองแตกลูกฆ้อง เรียบเรียงโดยใช้เทคนิคเปียโนระดับสูง การประสานเสียงในเที่ยวเก็บนี้ ใช้ทั้งการเล่นคอร์ดแนวตั้ง (block chords) และการสอดประสาน โดยประดับตกแต่งด้วยรูปแบบจังหวะที่กระชับ ใช้โน้ตสะบัดแสดงสำนวนดนตรีไทย บางครั้งมีการล้อรับระหว่างมือด้วยคอร์ดแนวตั้ง (ตัวอย่างที่ 4.48)

ตัวอย่างที่ 4.48 แสดงรายละเอียดการบรรเลงของเที่ยวเก็บ

บุคลิกของเที่ยวเก็บนั้น ได้วางให้มีความร่าเริง ในขณะเดียวกันก็กระชับ เฉียบขาด เพิ่มความมีชีวิตชีวาด้วยการใช้รูปแบบจังหวะขัด นอกจากนี้ยังใช้การเคลื่อนไหวของแนวทำนองแบบรวดเร็วมีล้อมีรับ เพราะเปียโนเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงเคลื่อนไหวได้รวดเร็ว จากตัวอย่างข้างต้น ในห้องที่ 53-54 แสดงถึงการเล่นล้อรับ ปลายห้องที่ 53 ถึงห้องที่ 54 ใช้สำนวนจะเข้โดยเดินแนวเบสเป็นบันไดเสียงเมเจอร์ให้เกิดทำนองแยกทาง

แนวทำนองของเที่ยวเก็บใช้วิธีวางโครงสร้างด้วยโน้ตทางเก็บของซอด้วง แล้วนำมาขยาย หรือแตกลูกฆ้องโดยการใช้เทคนิคโน้ตวิ่ง (running passage) ใช้การล้อรับให้เกิดสีสันและอารมณ์ของการหยอกล้อ ทั้งนี้ต้องระมัดระวังไม่ให้ลูกตกสำคัญนั้นคลาดเคลื่อน (ตัวอย่างที่ 4.49 - 4.50)

ตัวอย่างที่ 4.49 การใช้โน้ตวิ่งล้อรับกัน ห้องที่ 60-61

ตัวอย่างที่ 4.50 ใช้โน้ตวิ่ง แตกลูกฆ้องจากทำนองหลัก ห้องที่ 75-78

นอกจากนี้ เพื่อเป็นการย้ำให้ผู้ฟังจดจำความเป็น “สุดสงวน” ได้ จึงยังคงเก็บแนวทำนองสำคัญที่มักได้ยินในการเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยแทบทุกเครื่องไว้ บรรเลงตามโน้ตหลักโดยไม่ได้ประดับตกแต่ง แปรทำนอง หรือแตกลูกฆ้องเพิ่มเติม และประสานเสียงด้วยการใช้การสอดประสานในแนวล่าง (ตัวอย่างที่ 4.51)

ตัวอย่างที่ 4.51 แสดงทำนองสำคัญของเที่ยวเก็บในห้องที่ 84-87

จะเห็นได้ว่าแนวคิดหลักที่ใช้ในการประดิษฐ์ทำนองและการวางบุคลิกลีลาของเที่ยวเก็บคือการแปรทำนอง (variation) ซึ่งเป็นหลักการเดียวกันกับการแปรทำนองของดนตรีตะวันตก ใช้การปรับเปลี่ยนรูปแบบจังหวะ รูปแบบของแนวทำนอง ภายใต้กรอบของลูกตกหรือโน้ตหลักดั้งเดิม โดยมีวัตถุดิบหรือข้อมูลจากทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีไทย

4.5 เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง สองชั้น

ผู้ประพันธ์ทำนองสองชั้นของเพลงพระอาทิตย์ชิงดวง คือพระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ประพันธ์สำหรับเป็นเพลงสำหรับการล่าลาเมื่อการเล่นสักวาจบลง เนื้อร้องของเดิมนั้นมาจากเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ต่อมาพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์เนื้อร้องอีกเนื้อหนึ่งซึ่งมาจากบทเสภาเรื่อง “พญาราชวังสัน” เนื้อร้องที่เป็นบทพระราชนิพนธ์นี้เป็นที่นิยมมาจนถึงปัจจุบัน (กรมศิลปากร, 2504)

จากการศึกษาบทเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเปียโนที่เคยมีมา ได้แนวคิดจากบทเรียบเรียงของพันเอกชูชาติ พิทักษากร ที่เรียบเรียงแนวทำนองโดยใช้ทางร้องเป็นหลัก หลายครั้งเลียนเสียงคำร้อง เพลงที่เห็นได้ชัด ได้แก่ เพลงนกขมิ้น สามชั้น และเพลงสารถี สามชั้น ซึ่งเป็นเพลงเดี่ยว ทำนองบรรเลงในเที่ยวหวานที่บรรเลงรับร้องนั้นนำมาจากทางร้อง และแปรทำนองในเที่ยวเก็บ ดังนั้นถึงแม้จะบรรเลงเดี่ยวโดยไม่รับร้อง การเดี่ยวของเที่ยวหวานนั้นสามารถแทนการร้องได้ แนวคิดนี้ได้ใช้ในบทเรียบเรียงเพลงสุดสงวน สามชั้น ในบทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ “สยามดุริยลิขิต” เช่นกัน

เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง สองชั้น มี 5 ท่อน บางท่อนมีโครงสร้างที่แตกต่างจากเพลงรับร้องอื่น ๆ กล่าวคือ เที่ยวร้องและเที่ยวบรรเลงหรือเที่ยวที่ดนตรีรับนั้นมีความยาวไม่เท่ากัน ท่อน 4 เที่ยวร้องมีเพียงเล็กน้อย แต่ดนตรีรับช่วงยาว และท่อน 5 เที่ยวร้องร้องยาว แต่ดนตรีรับช่วงสั้น ๆ แล้วลงลูกหมด ดังนั้นจึงไม่สามารถใช้ทำนองเที่ยวร้องมาแทนเที่ยวแรกหรือเที่ยวหวานของดนตรีได้ ในการเรียบเรียงจึงได้เริ่มจากวางแนวคิดในช่วงดนตรีรับเสียก่อน โดยใช้แนวคิดของทำนองหลักและการแปรทำนอง โน้ตดนตรีไทยของเพลงนี้ เขียนทำนองเที่ยวรับและเที่ยวกลับของท่อน 1–3 ไว้แยกจากกัน โดยไม่ใช้เครื่องหมายย้อน เป็นการย้ำเที่ยวของการแปรทำนอง เมื่อได้ทำนองเที่ยวรับครบทุกท่อน จึงได้วางกรอบแนวคิดสำหรับการบรรเลงรับร้อง กระบวนการเรียบเรียงเพลงจึงมีสองส่วนคือส่วนที่เป็นเนื้อร้อง และส่วนของดนตรีรับ

4.5.1 การบันทึกโน้ตทางร้อง

ในขั้นตอนแรก ได้ทดลองประดิษฐ์เที่ยวแรกของท่อนรับจากทางร้อง หรือประดิษฐ์ให้เป็นเที่ยวหวาน แล้วนำมาแทนที่เที่ยวแรกของการบรรเลงรับ ซึ่งใช้ได้ในท่อน 1–3 แต่เมื่อถึงท่อน 4 และ 5 สัดส่วนของการร้องกับการรับนั้นไม่เท่ากัน จึงได้แนวคิดใหม่คือการบันทึกโน้ตจากคำร้องทุกคำแบบตรงไปตรงมา หรือการเรียบเรียงให้เปียโนเป็นผู้ขับร้อง แต่ด้วยลีลาการร้องเพลงไทยของนักร้องแต่ละคนนั้นมีความแตกต่างกันอย่างมาก จึงต้องศึกษาข้อมูลด้วยการฟังลีลาและลูกเล่นของการร้องของนักร้องหลาย ๆ คน ทั้งนี้วางขอบเขตการศึกษาเฉพาะการขับร้องในเนื้อร้องที่เป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้องมีดังนี้

“เรื่อยเรื่อยภุมรินบินว่อน เกลือกเกสรบัวทองผ่องใส รื่นรื่นรสสุคนธ์ปนไป สองใจจ่อจิตสนิทนอน ดอกเอ๋ยเจ้าดอกบัวผัน บุหงาสวรรค์ ของเรียมนี่เอย

เจ้าหน้านวลเอย เจ้าหน้านวลยวนใจให้พี่เชย ไม่ละไม่เลยไม่ลืมชม แม้นห่างอินทรีย์ อกพี่ระบม อกตรอมอกตรมเสียจริงเอย เจ้าภุมรินกลั้วกลิ่นบุปผา เกสรผกาไม่ราโรย

จะคลึงจะเคล้าจะเฝ้าสงวน จะยั่วจะยวนเมื่อลมโชย จะกอบจะโกยกลิ่นไปเอย ดอกเอ๋ยเจ้าดอกโกมุท เจ้าแสนสวยสุด ของเรียมนี่เอย”

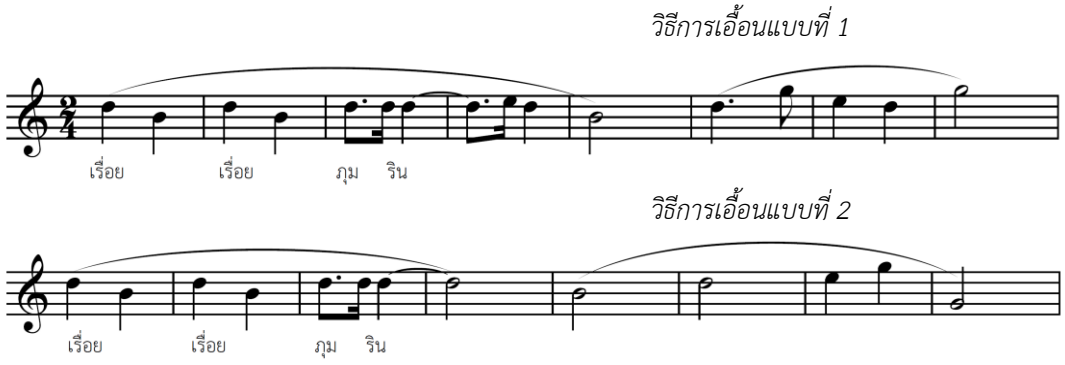
จากการฟังทางร้องเนื้อเพลงพระราชนิพนธ์ดังกล่าวของนักร้องหลายคน เช่น ครูประคอง พุ่มทองสุข ขับร้องกับวงเครื่องสานผสมเปียโนคณะ “นารีศรีสุมิตร” ครูบุญชู ทองเชื้อ ขับร้องกับวงเครื่องสายผสมออร์แกน คณะ “ปิยะมิตร” ครูนพคุณ สุดประเสริฐ ขับร้องกับวงปี่พาทย์

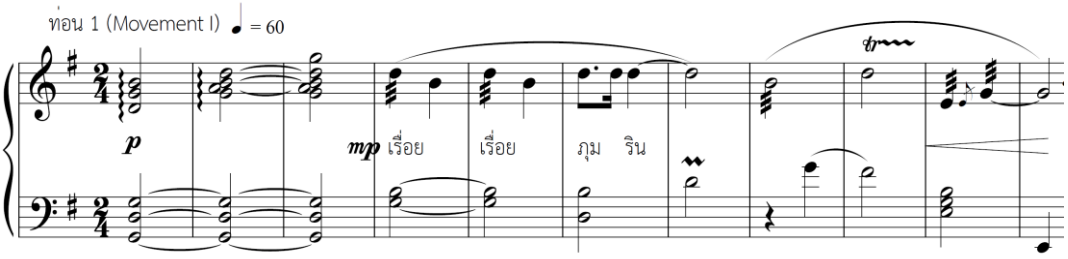
ของกรมศิลปากร ฯลฯ มาถอดเสียงและบันทึกโดยแบบร่าง ใช้โน้ตประดับตามแบบแผนของดนตรีตะวันตก เมื่อตีความเนื้อเพลง จึงเลือกถอดเสียงของนักร้องชาย คือทางของครูนพคุณ สุดประเสริฐ[8] เพราะเป็นทางที่ผู้เรียบเรียงสามารถทำความเข้าใจได้ดีที่สุด

การถอดเสียงและบันทึกโน้ตตามบทขับร้อง เริ่มจากการฟังแล้วร่างทำนองลูกตก นำไปตรวจสอบกับโน้ตทางบรรเลงรับ ในขั้นตอนนี้ยังไม่ได้กำหนดกุญแจเสียงและยังไม่กั้นห้องตามอัตราจังหวะที่กำหนดไว้คือ 2/4 เมื่อร่างทำนองได้แล้ว จึงเพิ่มรายละเอียด ใส่โน้ตประดับ สำเนียงการเล่น และอัตราความดังเบา สิ่งที่ต้องขัดเกลามากที่สุดคือการบันทึกรูปแบบจังหวะโน้ตเอื้อน หากบันทึกตรงไปตรงมา จะพบว่ามีรูปแบบจังหวะที่แตกส่วนละเอียด ซึ่งจะปฏิบัติได้ค่อนข้างยาก นอกจากนี้ ลีลาการเอื้อนของนักร้องแต่ละคนนั้นมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว จำเป็นต้องเลือกวิธีบันทึกโน้ตให้เป็นแนวทางกลางมากที่สุด หลักจากเสร็จสิ้นขั้นตอนการบันทึกโน้ตทางร้อง นำโน้ตที่ได้ไปตรวจสอบความครบถ้วนถูกต้องกับทางร้อง โดยตรวจสอบตำแหน่งลูกตกหรือจังหวะฉิ่ง-ฉับ

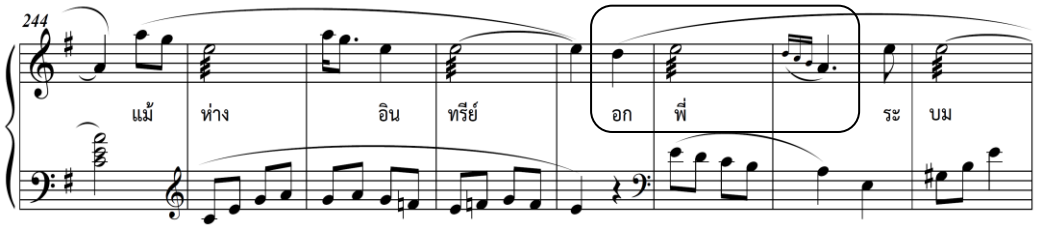
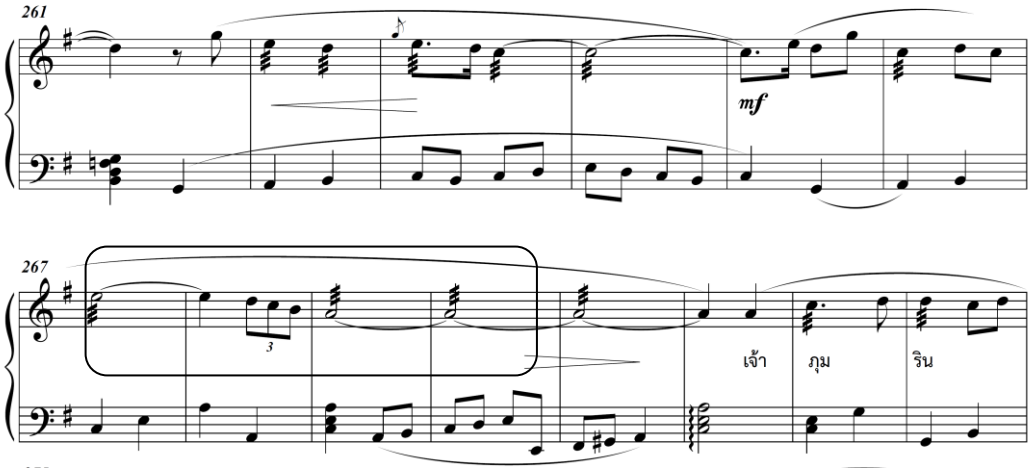
ในขั้นตอนของการทำโน้ตทางร้องที่ถอดเสียงและบันทึกโน้ตแล้ว มาขัดเกลาให้เป็นโน้ตที่สามารถทำให้เปียโนบรรเลงได้อย่างเหมาะสม โน้ตสำคัญคือโน้ตที่เป็นเสียงของคำร้อง ในการบันทึกโน้ต ได้ใส่คำร้องเพื่อให้ผู้บรรเลงได้ทราบว่ากำลังเลียนเสียงคำใด โน้ตช่วงที่ไม่มีคำร้องคือเสียงของการเอื้อนซึ่งจะเป็นทำนองค่อนข้างยาว จะบันทึกเป็นแนวทำนองโดยไม่ใส่คำว่า “เอย” ตัวอย่างต่อไปนี้แสดงการเปรียบเทียบวิธีการเอื้อนหลายวิธี แล้วนำมาปรับแต่งให้เป็นโน้ตสำหรับเปียโน (ตัวอย่างที่ 4.52)

ตัวอย่างที่ 4.52 แสดงวิธีการเอื้อน 2 แบบ และทางที่เรียบเรียงสำหรับเดี่ยวเปียโน

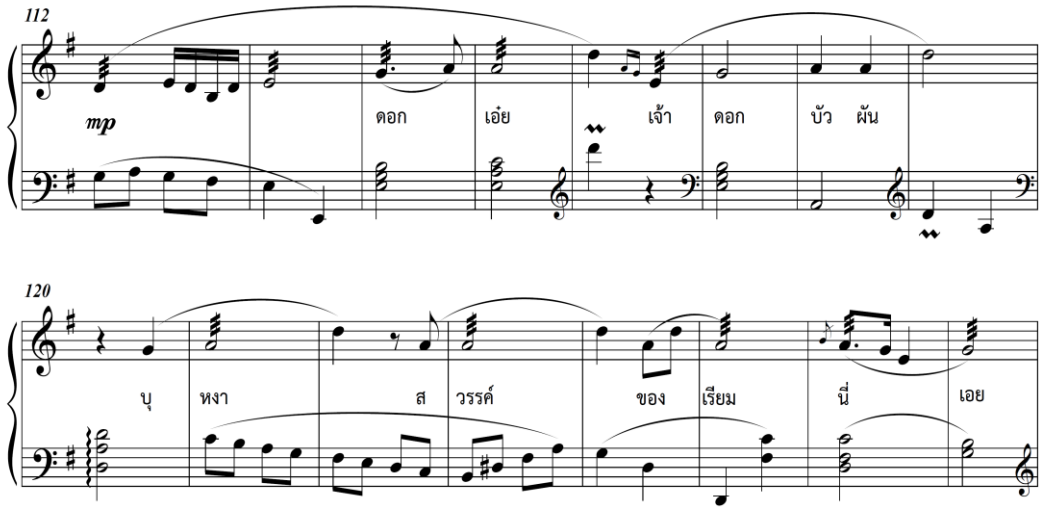
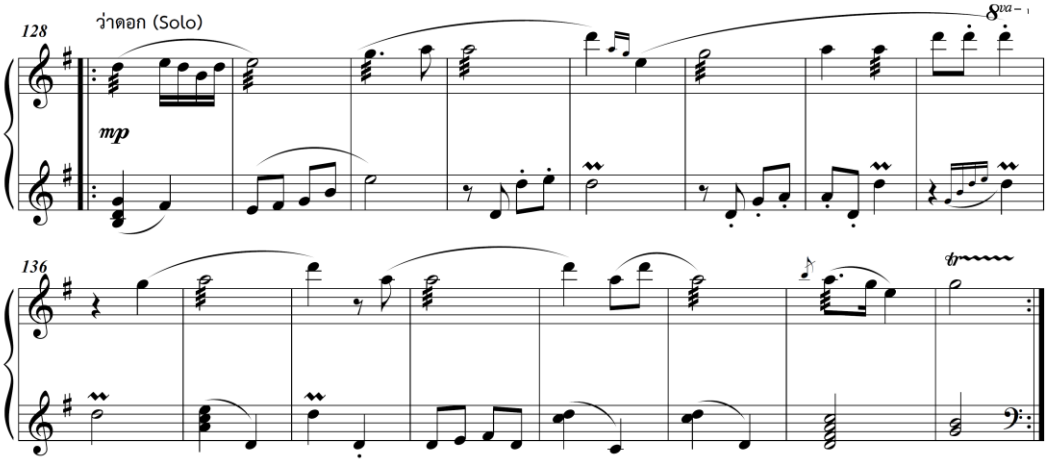
Chulalongkorn University

[8] นักร้องกรมศิลปากร ปัจจุบันสอนที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

วิธีการเรียบเรียงสำหรับเปียโน เพิ่มช่วงนำ 3 ห้อง แนวทำนองใส่โน้ตประดับ

การบันทึกโน้ตให้เป็นเสียงของคำพูดนั้น แน่นอนที่สุดว่าไม่สามารถบันทึกเสียงทุกเสียงลงไปได้หมด โดยเฉพาะอย่างยิ่งเสียงที่สไลด์ขึ้นลง บทร้องเพลงพระอาทิตย์ชิงดวง สองชั้น มีการเอื้อนแบบสไลด์นี้เช่นกัน เป็นการเลียนสำเนียงมอญ ในการเกลามาเป็นโน้ตเปียโน ได้ใช้การไล่เสียงเรียงกันธรรมดา เมื่อนำไปบรรเลงสามารถใช้การยืดจังหวะ (rubato) ช่วยได้ เพื่อไม่ให้เสียงแข็งกระด้าง หรือตามจังหวะตรงไปตรงมาจนเกินไป (ตัวอย่างที่ 4.53)

ตัวอย่างที่ 4.53 การบันทึกโน้ตเอื้อนแบบสไลด์เสียง

1) ท้ายคำร้องเสียงโท ลากเสียงยาวให้ลงลูกตกตรงตามการร้องจริง

2) ปลายประโยคของการเอื้อนยาว สไลด์เสียงลง

บทร้องที่สำคัญของเพลงนี้ คือการ “ว่าดอก” ซึ่งจะมี 2 ครั้ง คือในท่อน 3 และท่อน 5 เป็นช่วงที่เปียโนจะต้องแสดงความสามารถในการ “พูด” และ “ร้อง” ในช่วงว่าดอกนี้ เป็นการแสดงทักษะในการเรียบเรียงเสียงโน้ตตามวรรณยุกต์ บันทึกโน้ตเลียนเสียงของคำร้องให้ใกล้เคียงที่สุด หลังจากช่วงการร้อง จะเป็นช่วงเดี่ยวว่าดอก ในดนตรีไทยจะใช้ปี่ หรือขลุ่ย หรือซอ ในการบรรเลงเดี่ยว สำหรับบทเรียบเรียงนี้ เปียโนสามารถเป็นผู้เดี่ยวเอง หรือจะมีเครื่องดนตรีอื่น ๆ มาร่วมบรรเลงได้ ทั้งนี้ไม่จำเป็นต้องเป็นเครื่องดนตรีไทย ตัวอย่างต่อไปนี้ แสดงการบันทึกโน้ตในช่วงว่าดอกในท่อน 3 ซึ่งเลียนเสียงเนื้อร้อง *“ดอกเอ๋ยเจ้าดอกบัวผัน บุหงาสวรรค์ ของเรียมนี่เอย”* (ตัวอย่างที่ 4.54)

ตัวอย่างที่ 4.54

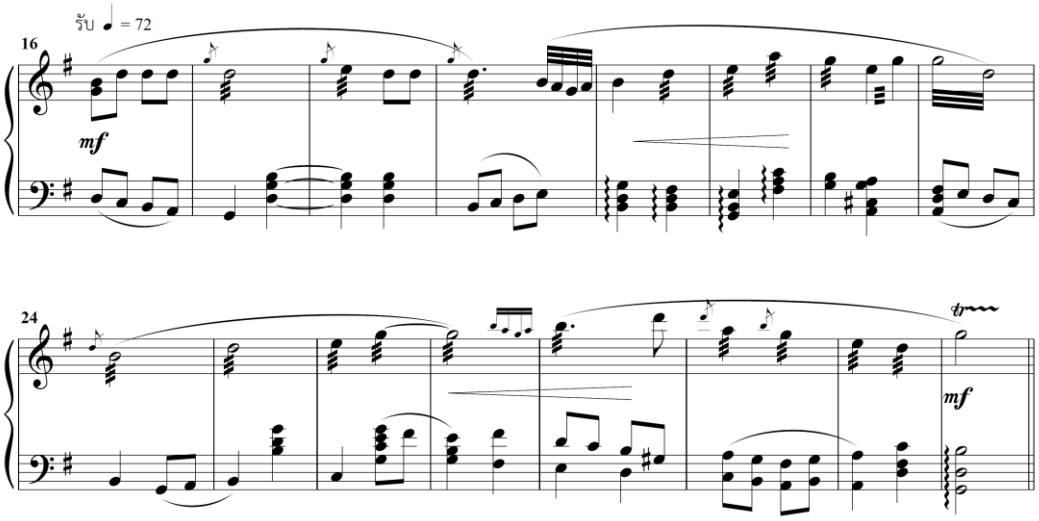
1) ช่วงว่าดอก ท่อน 3

2) การเดี่ยวรับ มือขวาเลียนเสียงขับร้อง

สิ่งสำคัญประการหนึ่งที่พบจากการเขียนแนวทำนองของทางร้อง คือท่วงทำนองของทางร้อง สามารถใส่เสียงประสานได้อย่างเป็นไปตามแบบแผน มีน้ำหนัก มีทิศทางการเกลาที่สวยงาม เช่น การใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสอง หลายครั้งทำให้ช่วยเสริมอารมณ์ของเนื้อร้องได้เป็นอย่างดี อย่างไรก็ตาม หากสังเกตจากตัวอย่างแต่ละตัวอย่างที่ผ่านมา จะเห็นได้ว่าการเรียบเรียงแนวประกอบในมือซ้าย ได้ระมัดระวังไม่ให้มีโน้ตที่รบกวนการร้องมากเกินไป เพราะหากบรรเลงรับร้อง โน้ตในช่วงการร้องจะเป็นการบรรเลงคลอไปกับเสียงร้อง ซึ่งต้องฟังและบรรเลงเลียนลีลาของผู้ร้องเป็นหลัก แน่นอนที่สุดว่าเปียโนต้องใช้ทักษะการด้นสดไปพร้อม ๆ กัน เพราะนักร้องแต่ละคนก็จะมีแนวทางการร้องที่แตกต่างกัน

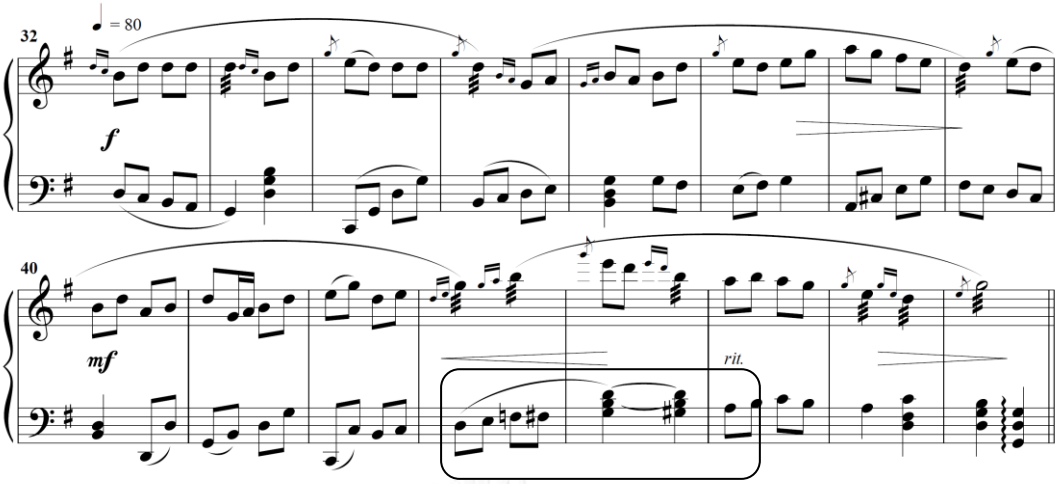
4.5.2 การเรียบเรียงทางดนตรีบรรเลงรับ

โน้ตที่บรรเลงรับนั้นต้องบรรเลงสองเที่ยว ดนตรีไทยจะบรรเลงเที่ยวกลับด้วยจังหวะที่กระชั้นมากขึ้น อัตราความเร็วเพิ่มขึ้น ดังนั้นจึงกำหนดอัตราความเร็วสำหรับการบรรเลงเที่ยวรับให้แตกต่างกันทุกเที่ยว ทั้งนี้เป็นอัตราความเร็วโดยประมาณ เป็นการช่วยให้ผู้บรรเลงได้ตีความใกล้เคียงลีลาของดนตรีไทย ลีลาของทางบรรเลงรับ ใช้แนวคิดของทำนองหลักและการแปรทำนองเช่นเดียวกันกับเพลงแสนคำนึง เถา ผสมผสานกับเทคนิคการสอดประสาน 2 แนว และ 3 แนว เช่นเดียวกับเพลงโหมโรงไอยเรศ สามชั้น ตัวอย่างต่อไปนี้ แสดงทำนองของดนตรีบรรเลงรับเที่ยวแรกและการแปรทำนองในเที่ยวหลัง ด้วยการสอดประสาน 2 แนว และการเกลาคอร์ดไปทีละขั้นให้นุ่มนวลด้วยเสียงโครมาติก (ตัวอย่างที่ 4.55)

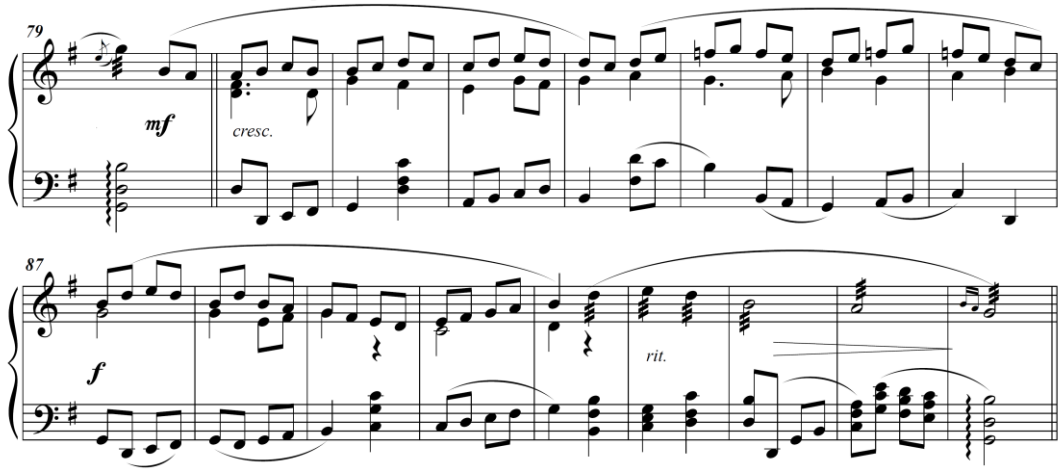
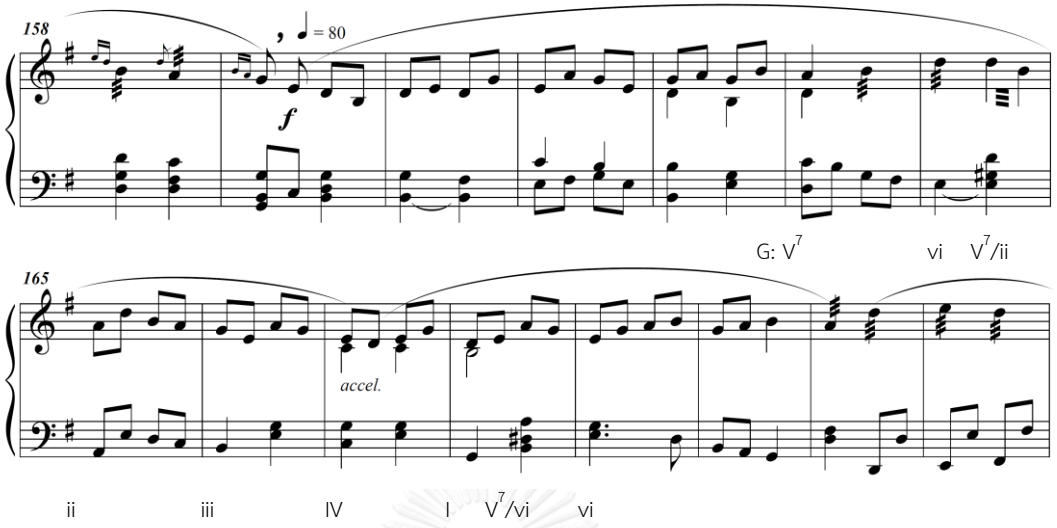
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

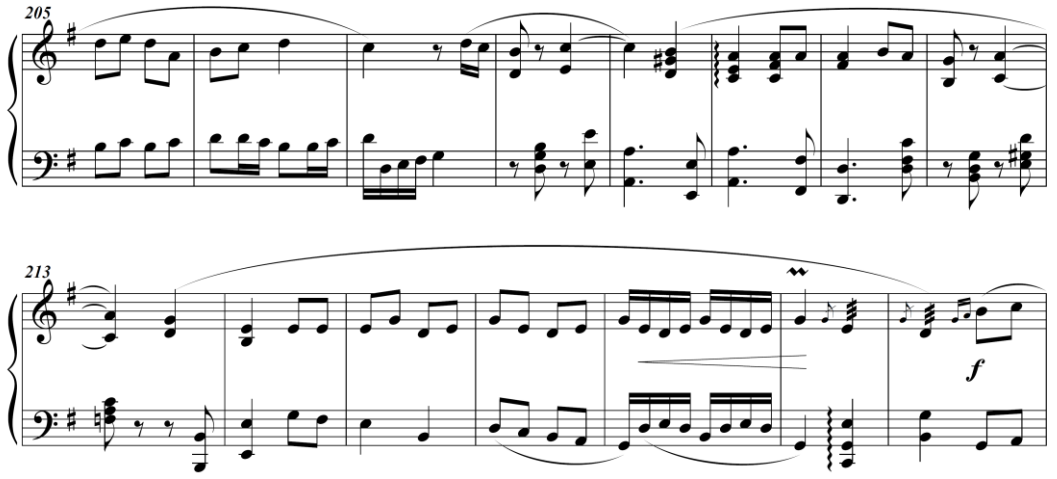
ตัวอย่างที่ 4.55 ช่วงของดนตรีบรรเลงรับ ท่อน 1

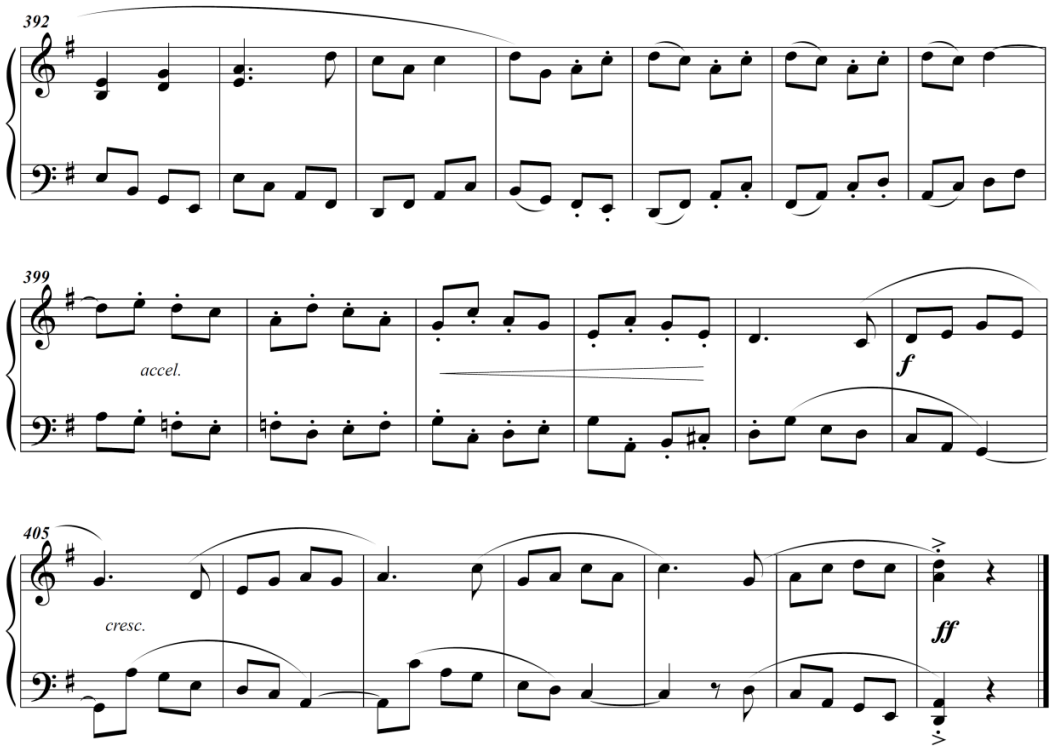
1) เที่ยวแรก บรรเลงโน้ตหลัก

2) เที่ยวหลัง แปรทำนองโดยใช้การสอดประสาน 2 แนว



การแปรทำนองในเที่ยวกลับของท่อน 2 ใช้การสอดประสาน 3 แนว เพิ่มเนื้อดนตรีให้มากกว่าท่อน 1 การใช้เสียงประสาน ใช้เสียงประสานพื้นฐาน ไม่มีเสียงโครมาติก (ตัวอย่างที่ 4.56) แต่ในเที่ยวกลับของท่อน 3 ใช้เสียงโดมินันท์ระดับ 2 เพิ่มสีสันและความแข็งแรงของเคเดนซ์ ซึ่งเป็นไปตามทิศทางของแนวทำนอง คือแนวทำนองนั้นชี้นำทิศทางของเสียงประสานนั่นเอง (ตัวอย่างที่ 4.57)

ตัวอย่างที่ 4.56 เที่ยวหลังของดนตรีบรรเลงรับ ท่อน 2

ตัวอย่างที่ 4.57 เสียงประสานในเที่ยวหลังของดนตรีบรรเลงรับ ท่อน 3

ในท่อน 4 และท่อน 5 เป็นการบรรเลงที่มีสัดส่วนแตกต่างออกไป ท่อน 4 นั้นเริ่มด้วนการร้องนำเพียง 4 ห้อง แล้วดนตรีบรรเลงรับเป็นช่วงยาว ดนตรีท่อน 4 นี้มีชีวิตชีวาขึ้น มีการนำเสนอทำนองใหม่ ๆ หลายตอน ในการเรียบเรียงจึงผสมผสานเทคนิคหลายอย่าง ทั้งการแตกส่วน จังหวะ การสอดประสาน การใช้คู่เสียงขนานประสานกัน ตลอดจนการใช้สำเนียงสั้นยาว ทำนองที่กระชับ ใช้จังหวะของโน้ตประจุดในมือซ้ายช่วยเพิ่มความกระชับ มือขวาบรรเลงตรง ๆ แบบไม่ต้องกรอ (ตัวอย่างที่ 4.58)

ตัวอย่างที่ 4.58 ตอนหนึ่งของดนตรีบรรเลงรับ ท่อน 4 เป็นช่วงที่มีลีลากระชั้นขึ้น ใช้การแตกส่วน จังหวะ โน้ตประจุด และการบรรเลงล้อกันระหว่างสองมือ

สำหรับท่อน 5 จะนำมาด้วยช่วงของการร้องที่ค่อนข้างยาว และช่วงของการว่าดอก ดนตรีจะบรรเลงรับสั้น ๆ ก่อนลงลูกหมด ดนตรีรับของท่อน 5 นี้เป็นลักษณะเดียวกับท่อน 1–3 คือ มีสองเที่ยว ดังนั้นจึงใช้เทคนิคการแปรทำนองที่ใช้มาในท่อนอื่น ๆ แต่ลีลาจะมีความกระชั้นมากกว่า เพราะจะต้องนำเข้าสู่ลูกหมด ในช่วงของลูกหมดจะใช้อัตราจังหวะเร็ว โดยไม่ได้แตกส่วนจังหวะ ออกเป็นเขบ็ต 2 ชั้น แต่กำหนดให้บรรเลงเป็นเสียงสตักคาโตเป็นส่วนใหญ่ เป็นการแสดงเทคนิคการ บรรเลงเปียโน ที่บรรเลงสำเนียงละเอียดในความเร็วที่เพิ่มมากขึ้น ลูกหมดจะบรรเลงเร็วขึ้นและดัง ขึ้นตามลำดับไปจนจบเพลง (ตัวอย่างที่ 4.59)

ตัวอย่างที่ 4.59 ช่วงท้ายของลูกหมด แสดงสำเนียงการเล่นของเปียโน

บทเรียบเรียงเพลงพระอาทิตย์ชิงดวง สองชั้น เป็นการทดลองแนวคิดในการเรียบ เรียงเพลงบรรเลงรับร้อง ให้เป็นเพลงสำหรับเปียโนบรรเลงเดี่ยว โดยนำเนื้อร้องมาบันทึกเป็นโน้ต เปียโน ในเที่ยวของการร้อง ใช้เนื้อดนตรีที่บางกว่าช่วงดนตรีรับ ใช้แนวคิดหลักคือการประพันธ์ ทำนองจากเพลงร้อง เช่น การประพันธ์บทเพลงสำหรับเปียโนเดี่ยว จากบทร้องโอเปรา หรือบทร้อง ต่าง ๆ อย่างไรก็ตามสามารถใช้บรรเลงรับร้องได้เช่นกัน หากมีผู้ขับร้อง ดนตรีในช่วงของการร้องจะ บรรเลงคลอไปกับเสียงร้อง ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงเฉพาะโน้ตหลัก ๆ ได้ ในช่วงดนตรีบรรเลงรับ ใช้แนวคิดในการเรียบเรียงแบบผสมผสานกัน เสียงประสานเป็นไปตามแบบแผนของทฤษฎีดนตรี

ตะวันตก จากการเรียบเรียงพบว่าแนวทำนองมีความสละสลวย เป็นเสียงที่นำไปใส่เสียงประสานได้ตรงไปตรงมา มีความไพเราะ นั่นคือ สีสันของแนวทำนองสามารถชี้นำทิศทางของเสียงประสานได้เป็นอย่างดีนั่นเอง

4.6 สรุป

บทเรียบเรียงทั้ง 5 เพลงในงานสร้างสรรค์บทระพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ “สยามดุริยลิขิต” เป็นการทดลองแนวคิดใหม่ โดยใช้รูปแบบและการตีความของวรรณกรรมเปียโนคลาสสิกทุกยุคสมัยมาสร้างบุคลิกให้แก่บทเพลงไทยทั้ง5 เพลงที่เป็นเพลงไทยต่างประเภทกัน แต่ละบทเพลงใช้หลายแนวคิดมาผสมผสานกัน โดยมีขอบเขตสำคัญคือการรักษาทำนองไทยไว้ครบถ้วน บันทึกโน้ตโดยใช้สำเนียงไทย และมีรูปแบบการบรรเลงตามขนบของดนตรีไทย เพื่อสร้างสรรค์วรรณกรรมเปียโนเพลงไทยที่มีเนื้อหาสาระเชิงบทประพันธ์เพลง และเป็นวรรณกรรมมาตรฐานสำหรับเดี่ยวเปียโนเช่นเดียวกับวรรณกรรมเปียโนคลาสสิกต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
อรรถาธิบายเทคนิคการบรรเลง

เทคนิคการบรรเลงเปียโนในบทเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโนในบทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ “สยามดุริยลิขิต” ได้มาจากการศึกษาแนวคิดของบทเรียบเรียงเพลงไทยที่เคยมีมา คือ นอกจากเทคนิคเปียโนตะวันตกที่ผู้บรรเลงจะต้องมีทักษะในระดับสูงแล้ว ยังมีวิธีการปฏิบัติที่มาจากการตีความตามสำเนียงดนตรีไทย ในการบันทึกโน้ตเพื่อสื่อสารสำเนียงดนตรีไทยนั้น ได้ใช้โน้ตประดับซึ่งบรรเลงตามวิธีการของตะวันตก แต่ในการบรรเลงเพลงไทยนั้นผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้หลายวิธี มีความยืดหยุ่นตามลีลาของดนตรีไทย ผู้บรรเลงที่มีทักษะในการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยหรือมีความรู้ มีความคุ้นเคยกับท่วงทำนองและลีลาของเพลงไทย จะมีความเข้าใจวิธีการบรรเลงได้ดีกว่า อย่างไรก็ตามจากเป้าหมายของงานสร้างสรรค์ชุดนี้ที่มุ่งสร้างวรรณกรรมเปียโนเพลงไทยที่มีความเป็นสากลมากขึ้น ในการบันทึกโน้ตจึงต้องใช้วิธีที่สามารถสื่อสารกับนักเปียโนทั่วไปได้ และเมื่อบรรเลงตามโน้ตอย่างตรงไปตรงมา จะต้องให้เสียงที่มีความใกล้เคียงกับลีลาของดนตรีไทยมากที่สุด

สำเนียงดนตรีไทยที่เป็นเทคนิคหลักจะสื่อสารด้วยการใช้โน้ตประดับ เทคนิคการบรรเลงที่ใช้มากที่สุดคือการกรอ การสะบัด และการเอื้อน เทคนิคของสำเนียงอื่น ๆ ที่ใช้วิธีการบันทึกโน้ตทั่วไปมีหลากหลายสำเนียง เช่น การล้อรับ การเหลื่อม การขยี้ ฯลฯ เทคนิคการบรรเลงแต่ละสำเนียงมีวิธีการที่ไม่ตายตัว สามารถตีความตามวิธีการบรรเลงเปียโนตะวันตกได้ ทักษะสำคัญที่ต้องใช้ควบคู่กันคือทักษะการบรรเลงด้นสด (improvisation) ซึ่งเป็นธรรมชาติดนตรีไทย ดังนั้นในการบรรเลงแต่ละครั้งจะมีเสียงนอกเหนือจากที่โน้ตกำหนดแสดงออกมาในขณะบรรเลง ซึ่งจะแตกต่างกันไปในแต่ละรอบ การอรรถาธิบายเทคนิคการบรรเลง จะมุ่งเน้นการเสนอแนะแนวทางการตีความ ทั้งตามวิธีการมาตรฐานของดนตรีตะวันตก และวิธีการเฉพาะของการบรรเลงเปียโนเพลงไทย

หลักการตีความโน้ตประดับตามแนวคิดของดนตรีตะวันตกนั้น ขึ้นอยู่กับยุคสมัยและประเภทของเพลง หรือตามวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์ ดังนั้นวิธีการเล่นโน้ตประดับชนิดเดียวกันของเพลงแต่ละยุคแต่ละประเภทย่อมมีความแตกต่างกัน การใช้โน้ตประดับในการบันทึกโน้ตเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโนก็ใช้แนวคิดตามหลักการของดนตรีตะวันตกเป็นพื้นฐาน เทคนิคการเล่นจะผสมผสานทั้งเทคนิคเปียโนคลาสสิกและวิธีการบรรเลง แต่เปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงตีความวิธีการบรรเลงโน้ตประดับได้อย่างอิสระ

ในการอรรถาธิบายเทคนิคการบรรเลง จะมุ่งเน้นไปที่วิธีการหลัก ๆ ซึ่งพบบ่อยในบทเรียบเรียง ได้แก่ เทคนิคการกรอหรือการรัว เทคนิคการบรรเลงโน้ตประดับ และเทคนิคการบรรเลงโน้ตเอื้อน

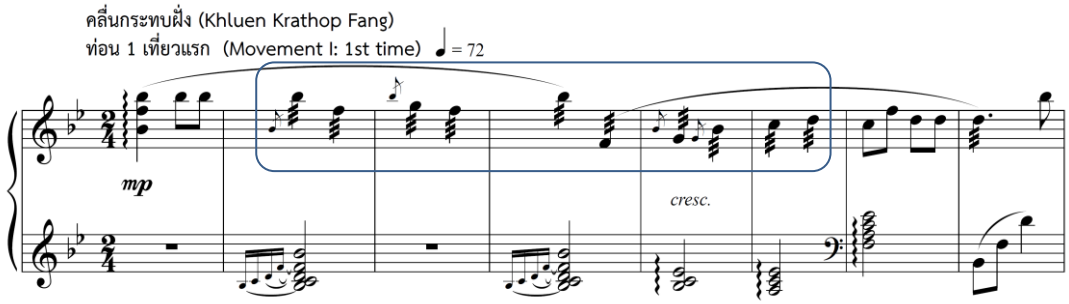
5.1 เทคนิคการกรอหรือการรัว

เปียโนเป็นเครื่องดนตรีที่มีกลไกการทำงานแบบเครื่องตี การบรรเลงโน้ตจังหวะยาวจึงใช้กรอแบบเครื่องตี หรือการรัวแบบเครื่องสายประเภทดีด การกรอหรือการรัวในเปียโนเพลงไทยนั้นมี 2 แบบ คือแบบซ้ำโน้ตตัวเดียว และแบบสลับโน้ต

5.1.1 การกรอแบบซ้ำโน้ตตัวเดียว

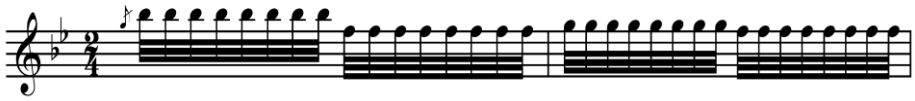
การกรอแบบซ้ำโน้ตตัวเดียว เป็นลักษณะเด่นของการบรรเลงเปียโนสำเนียงไทย เทคนิคการกรอโน้ตเดียวนั้น นักเปียโนทั่วไปมักจะกรอโดยการสลับนิ้วไปมา 3 หรือ 4 นิ้ว ซึ่งผู้ที่มีทักษะขั้นสูงสามารถกรอได้สม่ำเสมอและเรียบสวยงาม แต่ในเพลงไทยนั้นสามารถใช้นิ้วเดียวกรอได้และมีความยืดหยุ่นมากกว่า คือสามารถกรอจากช้าไปเร็วหรือเบาไปดังได้อย่างอิสระ (ตัวอย่างที่ 5.1)

ตัวอย่างที่ 5.1 ตัวอย่างการกรอแบบซ้ำโน้ตตัวเดียว ใช้สัญลักษณ์เทรโมโล

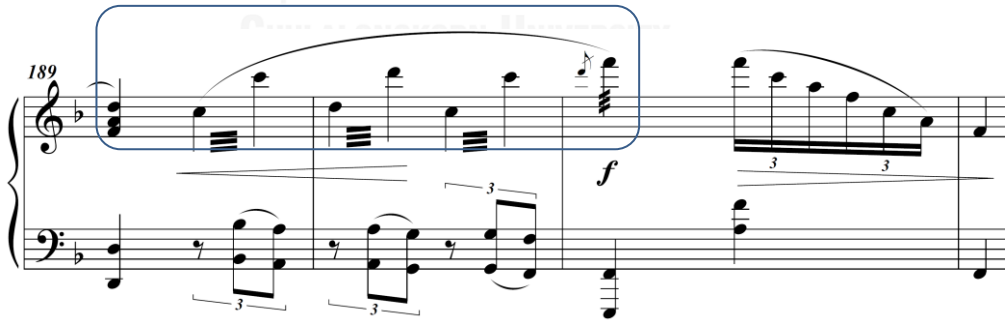


ผู้บรรเลงสามารถจะกรอที่โน้ตจังหวะยาวได้ทุกที่ แม้จะไม่มีเครื่องหมายกำหนดให้กรอ หรือกรอสั้นกว่าอัตราจังหวะที่ปรากฏในโน้ต ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการตีความบทเพลงแต่ละบท การกรอจะทำให้สำเนียงเพลงนั้นฟังเป็นไทยมากกว่าการกดเสียงค้างยาว ในบทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ “สยามดุริยลิขิต” ยังคงใช้สำเนียงการกรอเป็นพื้นฐาน แต่ใช้ผสมผสานกับโน้ตจังหวะยาวที่ไม่กรอ สำหรับวิธีการปฏิบัติสัญลักษณ์เทรโมโลของเปียโน โดยทั่วไปจะแบ่งส่วนจังหวะตามค่าของโน้ตที่กำหนดมา บรรเลงโน้ตซ้ำแบบสม่ำเสมอ (ตัวอย่างที่ 5.2) เทคนิคนี้ นักเปียโนที่มีทักษะในระดับสูง

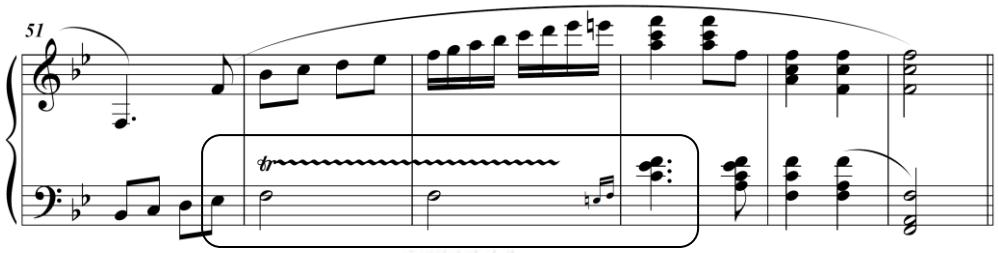
สามารถบรรเลงเสียงได้เรียบสวยงาม สามารถใช้ในการบรรเลงเปียโนเพลงไทยได้เช่นกัน และสามารถยืดหยุ่นจังหวะได้เช่นกัน เช่น เริ่มจากช้าไปเร็ว หรือกรอแบบอิสระ ไม่เน้นตามส่วนจังหวะ เพื่อให้เพลงฟังสบายและอิสระมากขึ้น

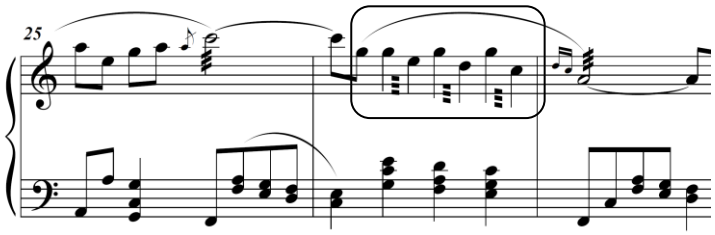
ตัวอย่างที่ 5.2 วิธีการกรอโน้ตตัวเดียว ของโน้ตในกรอบสี่เหลี่ยมจากตัวอย่างที่ 5.1

5.1.2 การกรอสลับโน้ต

สำหรับการกรอสลับโน้ต มี 2 แบบคือ กรอช่วงคู่ 8 และกรอขั้นคู่อื่น ๆ การกรอแบบสลับช่วงคู่ 8เป็นการกรอที่เลียนแบบวิธีการกรอของระนาดที่กรอคู่ 8แบบสลับมือ เปียโนจะใช้การเล่นโน้ตตัวเดียวกันแต่ห่างกัน 1 ช่วงคู่ 8 กรอโดยใช้นิ้ว 1 กับ 5 สลับไปมา การกรอลักษณะนี้จะใช้เมื่อต้องการเพิ่มเนื้อดนตรี หรือเพิ่มระดับความดัง (ตัวอย่างที่ 5.3) วิธีการบรรเลงก็เช่นเดียวกับการกรอโน้ตตัวเดียว คือสามารถบรรเลงให้ลงจังหวะตามค่าของโน้ต หรือกรออิสระแบบไม่ลงจังหวะก็ได้ สำหรับนักเปียโน การกรอสลับช่วงคู่ 8 สามารถปฏิบัติได้สะดวกและสม่ำเสมอกว่าการกรอซ้ำโน้ตตัวเดียว

ตัวอย่างที่ 5.3 การกรอสลับช่วงคู่ 8 จากตอนหนึ่งของเพลงตับวิวาหพระสมุท (คลื่นกระทบฝั่ง)

การกรออีกลักษณะหนึ่งคือการกรอสลับโน้ตเป็นขั้นคู่ต่าง ๆ ในดนตรีตะวันตกมักพบการกรอคู่ 2 ที่ใช้เครื่องหมายทริล (tr) การกรอคู่ 2 ใช้นิ้วได้หลายแบบ นิ้ว 2-3 เป็นนิ้วที่ใช้กันทั่วไปตั้งแต่ระดับพื้นฐาน เมื่อพัฒนาทักษะขึ้นสู่ขั้นสูง นักเปียโนมักหานิ้วที่เหมาะสมที่สุดเพื่อกรอให้ตรงตามจุดประสงค์ที่เพลงต้องการ เสียงกรอหรือเสียงรัวคู่ 2 เป็นเสียงพรมนิ้วของเครื่องสายประเภทสี การกรอคู่ 2 ในเปียโนเพลงไทย มีทั้งการกรอยาวและสั้น ในบทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์

“สยามดุริยลิขิต” ใช้การกรอคู่ 2 แบบตั้งใจให้เป็นวิธีการแบบเดียวกับเปียโนตะวันตก คือมีหางเสียงที่แสดงการเกลา (ตัวอย่างที่ 5.4) ประโยคลักษณะนี้สามารถบรรเลงด้วยวิธีการของเปียโนตะวันตกได้

ตัวอย่างที่ 5.4 การกรอหรือทริล แบบมีหางเสียง ท่อน 1 เพลงตับวิวาหพระสมุท (คลื่นกระทบฝั่ง)

เสียงของดนตรีไทยนั้นมีการประสานคู่ 3 คู่ 4 และคู่ 5 ซึ่งไม่มีสัญลักษณ์สำหรับการกรอขั้นคู่เหล่านี้ ในการบันทึกโน้ตจึงใช้เครื่องหมายเทรโมโล เป็นการกรอสลับระหว่างโน้ต 2 ตัว ผู้บรรเลงควรใช้นิ้วที่ถนัดที่สุดสำหรับขั้นคู่แต่ละชนิด สามารถบรรเลงให้ลงจังหวะ มีจำนวนโน้ตที่แน่นอนตายตัว หรือบรรเลงอิสระได้ สิ่งสำคัญคือการกรอควรเรียบ สม่ำเสมอ เพื่อให้เสียงฟังนุ่มนวลสวยงาม

ตัวอย่างที่ 5.5 การกรอคู่ระยะต่าง ๆ

เทคนิคการกรอยังคงเป็นเทคนิคสำคัญในบทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ “สยามดุริยลิขิต” ถึงแม้ในบางบทเพลงจะเน้นการดำเนินทำนองเลกาโตเพื่อแสดงแนวคิดหลักในการเรียบเรียง เช่น เพลงโหมโรงไอยเรศ สามชั้น หรือเพลงบังใบ จากตับวิวาหพระสมุท แต่ก็ยังแทรกประโยคที่มีการกรอ เพื่อแสดงเอกลักษณ์สำคัญของการบรรเลงเปียโนเพลงไทย

5.2 เทคนิคการบรรเลงโน้ตประดับ

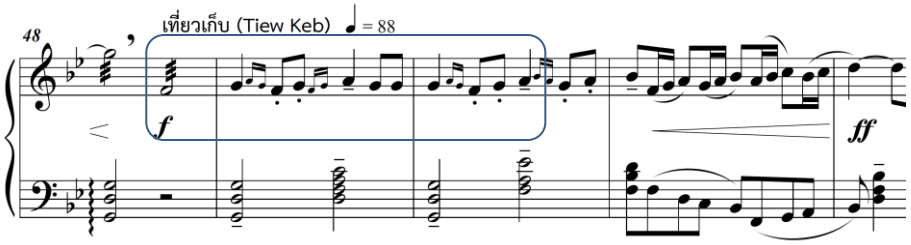
โน้ตประดับเป็นสิ่งที่ได้ยินเสมอในการบรรเลงเปียโนเพลงไทย แสดงสำเนียงสำคัญคือการสะบัด บันทึกโน้ตด้วยการใช้สัญลักษณ์โน้ตประดับของตะวันตก ผู้บรรเลงสามารถตีความตามวิธีการบรรเลงโน้ตประดับของดนตรียุคต่าง ๆ ได้ โน้ตประดับที่ใช้มากคือโน้ตสะบัด (grace note) และโน้ตเบียด (acciaccatura)

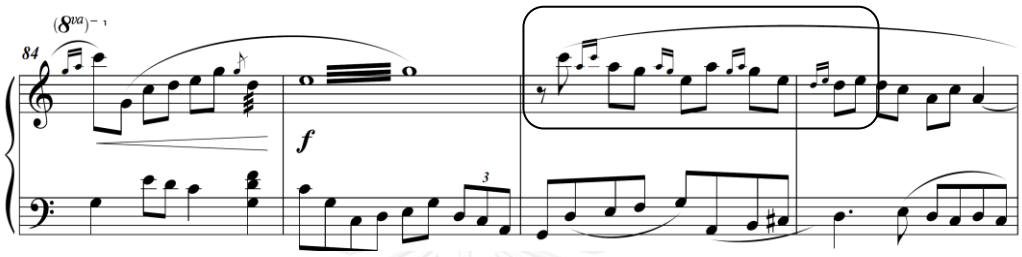
5.2.1 โน้ตสะบัด

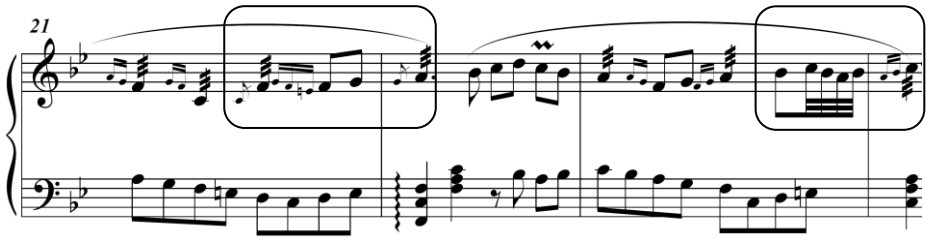
สำเนียงการสะบัดของดนตรีไทย เป็นสำเนียงที่ปฏิบัติได้ด้วยเครื่องดนตรีทุกประเภท ทั้งดีด สี ตี และเป่า โน้ตสะบัด (grace note) ในบทเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโน มาจากสำเนียงเพลงไทยของเครื่องดนตรีหลายชนิด และจากลีลาของเพลงไทยหลายประเภท วิธีการปฏิบัติจึงแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับสิ่งที่ต้องการนำเสนอในบทเพลง เช่น การสะบัดในเพลงเดี่ยว จะต้องคมชัดและเฉียบขาดกว่าเพลงทางหวาน เป็นต้น วิธีบรรเลงโน้ตสะบัดของตะวันตกมีหลายวิธี วิธีหลัก ๆ ได้แก่ การลงโน้ตตัวแรกพร้อมจังหวะตก หรือลงก่อนจังหวะตก แต่ทั้งสองวิธีก็มีรายละเอียดแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับลีลาของเพลง

ในเพลงที่มีลีลากระฉับกระเฉง เช่น ในเที่ยวเก็บของเพลงสุดสงวน สามชั้น เป็นการสะบัดเพื่อแสดงเทคนิคของผู้เล่นโดยเฉพาะ หากบรรเลงด้วยระนาดเอกหรือจะเข้ ผู้บรรเลงจะต้องแสดงทักษะการสะบัดที่ชัดเจน เฉียบคม ดังนั้นผู้บรรเลงเปียโนอาจใช้วิธีเน้น (accent) ที่โน้ตตัวแรกเล็กน้อยและสะบัดให้เร็ว โดยมีทิศทางมุ่งไปที่โน้ตหลัก (ตัวอย่างที่ 5.6) จะต้องสะบัดให้ได้ยินเสียงโน้ตชัดเจนทุกเสียง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 5.6 โน้ตสะบัด ในเที่ยวเก็บ เพลงสุดสงวน สามชั้น

การสะบัดสำหรับเพลงที่มีลีลาอ่อนหวาน หรือทางหวาน อัตราช้า ไม่เน้นเรื่องความเฉียบคม ให้บรรเลงเสมือนโน้ตสะบัดนั้นเป็นส่วนหนึ่งของทำนอง คือไม่ต้องสะบัดเร็วแต่ให้นุ่มนวล ในขณะเดียวกันก็บรรเลงโน้ตให้สม่ำเสมอ ได้ยินชัดเจนทุกโน้ต ดังเช่นการสะบัดของเพลงแสนคำนึงเถา (ตัวอย่างที่ 5.7)

ตัวอย่างที่ 5.7 ประโยคเพลงที่มีโน้ตสะบัดแบบนุ่มนวล

โน้ตสะบัด มีทั้งสะบัด 2 ตัว และมากกว่า 2 ตัว สำหรับโน้ตสะบัด 3 ตัว บางครั้งใช้สัญลักษณ์เทิร์น (turn) แทน ซึ่งให้ความหมายเหมือนกับการเขียนโน้ตสะบัด 3 ตัว วิธีการปฏิบัติก็เช่นเดียวกับโน้ตสะบัดอื่น ๆ คือสามารถบรรเลงพร้อมจังหวะตก หรือก่อนจังหวะตกได้ กรณีไม่ได้ใช้สัญลักษณ์เทิร์นก็เช่นกัน จะปฏิบัติตามส่วนของจังหวะที่บันทึกหรือยืดหยุ่นตามความเหมาะสม (ตัวอย่างที่ 5.8)

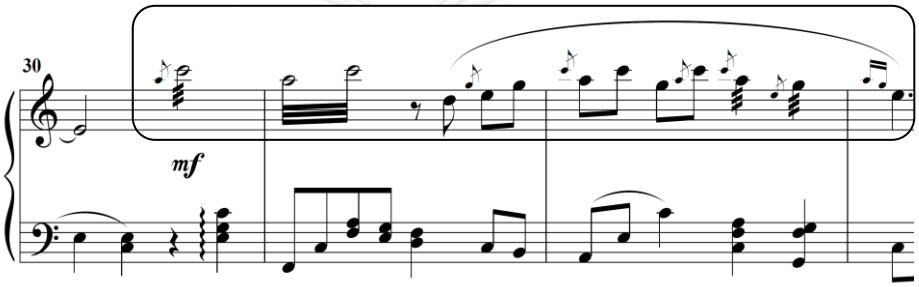
ตัวอย่างที่ 5.8 โน้ตสะบัดที่มากกว่า 2 ตัว ทิศทางเดียวกับสัญลักษณ์เทิร์น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.2 โน้ตเบียด

โน้ตเบียด (acciaccatura) เป็นโน้ตตัวเล็กที่ปรากฏอยู่สม่ำเสมอทุกเพลง เป็นโน้ตที่มาตกแต่งโน้ตหลักให้นุ่มนวลยิ่งขึ้นและทำให้เสียงไม่ห้วน เป็นธรรมชาติของเสียงดนตรีไทยที่มักมีเสียงโน้ตพิเศษมาประดับประดาโน้ตหลักอยู่เสมอ เสียงของโน้ตเบียด สามารถบรรเลงด้วยวิธีการของตะวันตกได้ ใช้วิธีเดียวกับโน้ตสะบัด คือสามารถบรรเลงพร้อมจังหวะตก หรือก่อนจังหวะตกก็ได้

อย่างไรก็ตาม เสียงโน้ตเบียดในดนตรีไทยนั้น ส่วนใหญ่จะเกิดจากลูกเล่นเฉพาะตัวของนักดนตรีในการประดับตกแต่งโน้ตหลัก ดังนั้นหากผู้บรรเลงเปียโนมีความคุ้นเคยกับทำนองและเข้าใจลีลาของดนตรีไทย จะสามารถบรรเลงทำนองให้มีความเป็นไทยด้วยการใส่โน้ตเบียดเอง ถึงแม้ว่าโน้ตจะไม่ได้บันทึกก็ตาม

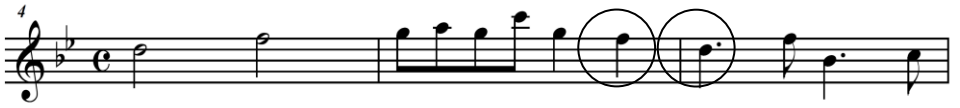
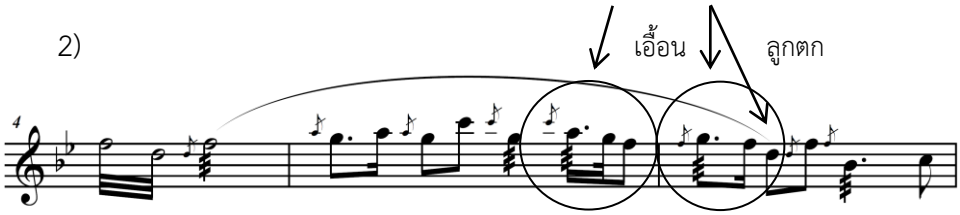
ตัวอย่างที่ 5.9 ตัวอย่างทำนองตอนหนึ่งจากอัตราสามชั้นของเพลงแสนคำนึง เถา ที่บันทึกเฉพาะโน้ตหลัก หรือลูกตกล้วน ๆ

แล้วนำมาประดับตกแต่งด้วยโน้ตสะบัดและโน้ตเบียด

ทั้งโน้ตสะบัดและโน้ตเบียด เป็นการประดับประดาทำนองหลักให้มีลูกเล่นที่น่าสนใจมีสีสันมากขึ้น ในบทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ “สยามดุริยลิขิต” ได้บันทึกโน้ตประดับเหล่านี้เฉพาะจุดที่ต้องการให้เสียงเป็นไปในทิศทางเดียวกัน แต่ผู้บรรเลงสามารถตีความให้เป็นแนวทางของตนเองและบรรเลงแตกต่างจากที่โน้ตกำหนดมาได้ ทั้งด้วยการตัดออกหรือเพิ่มเติมในจุดที่เหมาะสมได้

5.3 การบรรเลงโน้ตเอื้อน

สำเนียงที่ใช้บ่อยครั้งในการบรรเลงเปียโนเพลงไทย ก็คือเสียงเอื้อน ซึ่งนักเปียโนที่มีความคุ้นเคยและไม่คุ้นเคยกับดนตรีไทย จะบรรเลงออกมาแตกต่างกัน เสียงเอื้อนมักพบในเพลงที่มีอัตราช้า หรือเพลงที่มีเที่ยวหวาน เป็นเอกลักษณ์ของสำเนียงเพลงไทย ในการบันทึกโน้ตเอื้อนก็ใช้โน้ตประดับต่าง ๆ มาช่วยในการสื่อสาร (ตัวอย่างที่ 5.10)

ตัวอย่างที่ 5.10 ตัวอย่างตอนหนึ่งของเที่ยวหวาน เพลงสุดสงวน สามชั้น บันทึกเฉพาะโน้ตหลัก และเมื่อประดับตกแต่งด้วยลูกเล่นต่าง ๆ

1)

2)

การบรรเลงโน้ตเอื้อน ไม่จำเป็นต้องเคร่งครัดเรื่องอัตราส่วนของจังหวะนัก คือสามารถยืดหยุ่นได้ตามความเหมาะสม จากตัวอย่างที่ 5.10 ข้อ 1 โน้ตที่เป็นลูกตก หรือโน้ตสำคัญคือโน้ตตัว D จังหวะที่ 1 ห้องที่ 6 แม้จะแตกส่วนโน้ตออกมาเป็นโน้ตเอื้อนดังข้อ 2 แต่โน้ตจังหวะตก (ตัว G) ยังคงเป็นโน้ตสำคัญ สามารถกรอโน้ตจังหวะตกให้นานและค่อย ๆ เกลาสู่โน้ตหลักให้นุ่มนวลได้ การบรรเลงโน้ตเอื้อนยังสามารถบรรเลงในจุดที่โน้ตไม่ได้กำหนดไว้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับทักษะและความเข้าใจในเสียงดนตรีไทยของผู้บรรเลงเปียโน

กล่าวโดยสรุป การบรรเลงเปียโนเพลงไทย แม้มีเทคนิคที่เป็นวิธีเฉพาะ แต่ยังอยู่บนรากฐานของเทคนิคเปียโนคลาสสิกตะวันตก สามารถฝึกฝนด้วยวิธีการของตะวันตกได้ วิธีการปฏิบัติเทคนิคของลูกเล่นต่าง ๆ มีความยืดหยุ่นไม่เคร่งครัด อาศัยปฏิภาณของผู้บรรเลงเป็นสำคัญ ลูกเล่นเหล่านี้เป็นล้วนสำเนียงสำคัญของเพลง และเป็นสิ่งที่แสดงบุคลิกและลีลาให้มีความเป็นไทยได้มากขึ้นอีกด้วย

บทที่ 6
บทสรุป

6.1 สรุปกระบวนการสร้างสรรค์งาน

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ “สยามดุริยลิขิต” เป็นบทเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโน สร้างสรรค์พัฒนาต่อยอดบทเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโนที่เคยมีมา ซึ่งเป็นผลงานการเรียบเรียงเสียงประสานของครูสุมิตรา สุจริตกุล ต้นแบบของการเดี่ยวเปียโนเพลงไทย และพันเอกชูชาติ พิทักษากร ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีสากล) ประจำปีพุทธศักราช 2553

ในการสร้างสรรค์ได้ศึกษาวรรณกรรมเปียโนที่เกี่ยวข้อง คือการวิเคราะห์เทคนิคการประพันธ์เพลงที่ใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสานของครูดนตรีทั้งสองคน จากผลงานที่ได้บันทึกโน้ตสากลรวมเล่มในหนังสือชุด “วรรณกรรมเปียโนแห่งกรุงสยาม” ประกอบด้วยผลงานของครูสุมิตรา สุจริตกุล จำนวน 3 เพลง และผลงานของพันเอกชูชาติ พิทักษากร จำนวน 7 เพลง นอกจากนี้ยังศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับวรรณกรรมเปียโนคลาสสิก โดยรวมรวมและจำแนกข้อมูลตามประเภทของบทประพันธ์เพลงสำหรับเปียโน เพื่อนำแนวคิดของบทเพลงเปียโนแต่ละประเภทมาใช้เป็นกรอบแนวคิดในการเรียบเรียงแต่ละบทเพลง

การเลือกบทเพลงในบทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ “สยามดุริยลิขิต” ได้เลือกบทเพลงไทยต่างประเภทมาเรียบเรียงด้วยกระบวนการและแนวคิดที่แตกต่างกัน แต่ยังคงรักษาทำนองเพลงเดิมไว้อย่างครบถ้วน บทเพลงทั้ง 5 เพลงได้แก่

1. เพลงโหมโรงไอยเรศ สามชั้น
2. เพลงแสนคำนึง เถา
3. เพลงตับวิวาหพระสมุท
4. เพลงสุดสงวน สามชั้น
5. เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง สองชั้น

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ “สยามดุริยลิขิต” มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์วรรณกรรมเปียโนเพลงไทยที่มีเอกลักษณ์โดยผู้ประพันธ์เพลงชาวไทย และเพื่อเพิ่มพูนวรรณกรรมเปียโนของชาติ เป้าหมายสำคัญคือการสร้างสรรค์วรรณกรรมเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโน ที่มีเนื้อหาสาระเชิงบทประพันธ์เพลง และพัฒนาสู่วรรณกรรมเพลงที่เป็นสากล บนรากฐานของทำนองเพลงไทย

แนวคิดหลักที่ใช้ในการเรียบเรียง เป็นการทดลองใช้แนวคิดของวรรณกรรมเปียโนคลาสสิกมาตรฐาน มาสร้างบุคลิกเพลง ได้แก่ บทเพลงยุคบาโรกประเภทการสอดประสาน บทเพลงเปียโนโซนาตา บทเพลงคาแร็กเตอร์ยุคโรแมนติกและยุคสมัยใหม่ แนวคิดของวรรณกรรมเปียโนในกระแสชาตินิยม แนวคิดของการประพันธ์เพลงสำหรับเดียวเปียโนที่มาจากบทเพลงขับร้อง ในการสร้างสรรค์ ได้วางกรอบแนวคิดของวรรณกรรมเปียโนคลาสสิก ก่อนที่จะเลือกบทเพลงไทยที่เหมาะสมสำหรับนำไปสร้างเป็นวรรณกรรมเปียโนประเภทต่าง ๆ

6.2 การเผยแพร่และการนำเสนอผลงาน

ผลงานสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ “สยามดุริยลิขิต” ซึ่งเป็นบทเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโนจำนวน 5 บทเพลง ได้เผยแพร่ด้วยการรวมเล่มและจัดพิมพ์จำหน่าย นำเสนอบางส่วนในที่ประชุมวิชาการ และเผยแพร่ในรูปแบบของบทความวิจัย ตีพิมพ์ในวารสารวิชาการของสถาบันการศึกษาหลายแห่ง ได้แก่ วารสารเวอริเดียน มหาวิทยาลัยศิลปากร วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต วารสารศิลปกรรมบูรพา มหาวิทยาลัยบูรพา

สำหรับการนำเสนอผลงานต่อหน้าสาธารณชน ได้จัดแสดงในรูปแบบการบรรยายประกอบการแสดง (lecture recital) ในวันพฤหัสบดีที่ 7 พฤษภาคม พ.ศ.2558 เวลา 16.00 น. ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย การนำเสนอผลงาน มีความยาว 1 ชั่วโมง 20 นาที เป็นการผสมผสานทั้งภาคบรรยายและภาคการแสดง บรรเลงโดยผู้เรียบเรียงและนักดนตรีรับเชิญ ซึ่งประกอบไปด้วยนักเปียโน 3 คน ได้แก่ ดร.พรพรรณ บรรเทิงหรรษา อาจารย์จามร ศุภผล และจินตะหรา สีตลายัน นักร้อง ได้แก่ ดร.อภิรักษ์ อนะมาน และเครื่องประกอบจังหวะไทย ได้แก่ อาจารย์อานันท์ นาคคง และนาดีส บุญรอด

ภาพหนังสือโน้ตเพลง (ซ้าย) และสูจิบัตรการแสดง (ขวา)

6.3 อภิปราย

งานสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ “สยามดุริยลิขิต” ซึ่งเป็นบทเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโน มีขอบเขตสำคัญคือการรักษาทำนองเพลงไทย หน้าทับ และกลอนเพลงไว้อย่างครบถ้วนในแนวทางเดียวกับบทเรียบเรียงที่เคยมีมา แต่ด้วยกระบวนการสำคัญในการสร้างสรรค์งานทุกงานคือการค้นหาอัตลักษณ์ของงาน การศึกษาหาแนวคิดและการวางกรอบแนวคิดจึงเป็นกุญแจสำคัญที่นำไปสู่เป้าหมายของงานได้ การค้นหากรอบแนวคิดของงานสร้างสรรค์นี้ เริ่มต้นด้วยการวางเป้าหมายหลายประการ ได้แก่ การต่อยอดจากงานสร้างสรรค์เดิมที่เคยมีมา การสร้างสรรค์วรรณกรรมเปียโนเพลงไทยที่มีเนื้อหาสาระเชิงบทประพันธ์เพลง และสร้างสรรค์วรรณกรรมเปียโนเพลงไทยที่มีความเป็นสากล

การใช้แนวคิดของวรรณกรรมเปียโนคลาสสิก มาตีความและสร้างบุคลิกให้แก่บทเรียบเรียงเพลงไทยทั้ง 5 เพลงในบทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ “สยามดุริยลิขิต” จึงถือเป็นการทดลองแนวคิดใหม่ ในการผสมผสานสำเนียงดนตรีของไทยและตะวันตก เมื่อวางแนวคิดในการสร้างสรรค์ได้ชัดเจนและสามารถสร้างสรรค์ตัวบทเพลงจำนวน 5 เพลงแล้วเสร็จ ยังมียังมีการทดลองสำคัญด้วยการบรรเลงจริงของนักเปียโนคลาสสิก และแสดงหน้าสาธารณชนในรูปแบบการแสดงเดี่ยวทั่วไป จึงจะอภิปรายผลการสร้างสรรค์ใน 2 ประเด็นหลัก คือ ด้านการทดลองแนวคิดใหม่ และด้านวิธีการบรรเลง

6.3.1 การทดลองแนวคิดใหม่

แนวคิดของบทประพันธ์เพลงเปียโนคลาสสิก ที่นำมาตีความและสร้างบุคลิกให้บทเรียบเรียงเพลงไทยทั้ง 5 เพลง ได้แก่ แนวคิดเกี่ยวกับประเภทของบทประพันธ์เพลงคลาสสิกสำหรับเดี่ยวเปียโน แนวคิดเกี่ยวกับการเรียบเรียงบทเพลงร้องตะวันตกสำหรับเดี่ยวเปียโน และแนวคิดของวรรณกรรมเปียโนในกระแสชาตินิยม การกำหนดกรอบแนวคิดต้องคำนึงถึงวัตถุดิบดั้งเดิมของเพลง จากนั้นเลือกใช้แนวคิดที่เหมาะสมกับบทเพลงแต่ละบท ผลของการวางกรอบแนวคิด ทำให้มีทิศทางที่ชัดเจนในการกำหนดรายละเอียดต่าง ๆ ทั้งด้านองค์ประกอบทางดนตรี เทคนิคการประพันธ์เพลง และวิธีการบรรเลง สรุปแยกตามบทเพลงได้ดังต่อไปนี้

1) เพลงโหมโรงไอยเรศ สามชั้น

วัตถุดิบ การดำเนินทำนองแบบทางเก็บ คือส่วนใหญ่ของเพลงมีรูปแบบจังหวะสม่ำเสมอ เป็นเพลงบรรเลงนำการแสดง หรือเสมือนเป็นเพลงเตรียมพร้อม (warm up) ของนักดนตรี ตลอดเพลงประกอบด้วยหน่วยทำนองเล็กใหญ่ และลูกเล่นที่แพรวพราว

แนวคิด แนวคิดหลักคือแนวคิดของบทประพันธ์เพลงยุคบาโรก คือบทเพลงประเภทการสอดประสาน ทำนองของเพลงที่เดินสม่ำเสมอ สามารถกำหนดทำนองหลักและวางไว้ในจุดที่เหมาะสม ทำให้เกิดการประสานเสียงแนวนอน มีแนวทำนองมากกว่าสองทำนองบรรเลงไปพร้อมกัน เป็นลักษณะเดียวกับเทคนิคการประพันธ์ฟิวก์ (fugue) แต่เป็นฟิวก์ที่มีเนื้อดนตรีหนาแน่น นอกจากนี้ยังพัฒนาหน่วยทำนองของเพลง ด้วยการแปรทำนองและเพิ่มรายละเอียดทางการบรรเลง

สิ่งที่ค้นพบ หน่วยทำนองต่าง ๆ ของเพลง เป็นจุดเด่นของการแปรทำนอง การวางทำนองหลัก ไม่ได้วางในโครงสร้างแบบฟิวก์ แต่วางอย่างอิสระในจุดที่เหมาะสม และสามารถใช้เทคนิคต่าง ๆ ทางการประพันธ์เพลงตะวันตกได้อย่างกลมกลืน

2) เพลงแสนคำนึง เถา

วัตถุดิบ โครงสร้างแบบซ้ำวน คือมีการซ้ำทำนองเดิมทุกทำนอง ซึ่งเป็นสิ่งที่เอื้อต่อการแปรทำนอง วัตถุดิบสำคัญอีกประการหนึ่งคือเสียงตะวันตกในอัตราชั้นเดียว วัตถุดิบที่เป็นธรรมชาติของเพลงเถา คือเป็นการแปรทำนองแบบลดรูป

แนวคิด ทำนองหลักและการแปร เป็นการแปรทำนองซ้อนกับของเดิมที่เป็นการแปรทำนองลดรูปอยู่แล้ว ทำให้เกิดเป็นการแปรทำนองในอีกมิติหนึ่ง แต่ละเที่ยวของการซ้ำจะเปลี่ยนองค์ประกอบทางดนตรี เช่น เสียงประสาน เนื้อดนตรี ทำให้เพลงมีทิศทางไปข้างหน้า เสียงของคอร์ดแตกชนิดเมเจอร์ แปรทำนองเพิ่มด้วยการใช้บันไดเสียงเมเจอร์

สิ่งที่ค้นพบ การซ้ำของทำนองแต่ละช่วง สามารถแปรทำนองได้อย่างอิสระ ใช้เสียงประสานโครมาติกได้อย่างไม่ติดขัด โครงสร้างของประโยคเพลงหลายช่วง เปิดโอกาสให้ประพันธ์ทำนองรองได้อย่างสะดวก การแปรทำนองอัตราชั้นเดียว ใช้สำเนียงตะวันตกได้อย่างเต็มที่โดยสอดคล้องกับเสียงเดิมที่มีมา

3) เพลงตับวิวาหพระสมุท

วัตถุดิบ เป็นตับเรื่อง ที่มีเรื่องราวต่อเนื่องกัน นิยมบรรเลง 3 เพลง คือเพลงคลื่นกระทบฝั่ง เพลงบังใบ และเพลงแขกสาหร่าย แต่ละเพลงเป็นบทบาทของตัวละครแต่ละตัว เพลงทั้ง 3 เพลงนี้มักบรรเลงต่อเนื่องกัน เป็นเพลงอัตราสองชั้นที่มีลีลาแตกต่างกัน

แนวคิด ใช้กรอบแนวคิดของบทประพันธ์เพลงประเภทโซนาตา ผสมผสานกับบทเพลงคาแร็กเตอร์ เรียบเรียงโดยคำนึงถึงเนื้อเรื่องของเพลงที่เกี่ยวข้องกับมหาสมุทร และสร้างบุคลิกให้แต่ละเพลงตามบทบาทของตัวละคร เพลงคลื่นกระทบฝั่งและเพลงแขกสาหร่าย จะมีความ

กระชับและแข็งแรง ในขณะที่เพลงบังใบ ใช้ลีลาของบทเพลงบาร์กาโรล หรือเพลงเรือ เสมือนเป็นท่อนช้าของโซนาตา

สิ่งที่ค้นพบ สามารถใช้ลีลาของบทเพลงเปียโนคลาสสิก ใช้การประสานเสียงด้วยโน้ตสามพยางค์ เป็นการแตกส่วนจังหวะที่ให้ลีลาเป็นสากล รายละเอียดทางการบรรเลงที่เป็นแบบตะวันตก ทำให้แต่ละเพลงมีสีสัน มีเอกลักษณ์

4) เพลงสุดสงวน สามชั้น

วัตถุดิบ ใช้วัตถุดิบจากทางเดี่ยวของดนตรีไทย เป็นทางที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อบรรเลงอวดฝีมือของนักดนตรี วัตถุดิบสำคัญคือสำเนียงการเดี่ยวของเครื่องดนตรีแต่ละประเภท แนวทางการประดิษฐ์เที่ยวหวานและเที่ยวเก็บ ซึ่งมีความแตกต่างกับโน้ตทางกลางสำหรับบรรเลงทั่วไป

แนวคิด ใช้แนวคิดของการแปรทำนอง เป็นการแปรทำนองที่เนื้อดนตรี คือ เที่ยวหวานใช้การประดับตกแต่งแนวทำนองด้วยเสียงเอื้อน เสียงสะบัด และมีการแตกส่วนของจังหวะให้กระชั้นขึ้นในเที่ยวเก็บ ใช้สำนวนการเดี่ยวของเครื่องดนตรีไทยหลายชนิด

สิ่งที่ค้นพบ แนวทำนองเที่ยวหวาน สามารถชี้นำทิศทางของเสียงประสานมีทำนองรองที่ประพันธ์ขึ้นใหม่อีกหลายทำนอง บรรเลงได้อย่างสอดคล้องกับทำนองหลัก

5) เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง สองชั้น

วัตถุดิบ เป็นเพลงบรรเลงรับร้อง ที่ความยาวของเที่ยวร้องและเที่ยวรับบางท่อนมีความแตกต่างกัน ทางร้อง ใช้บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

แนวคิด ใช้แนวคิดของการประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนจากบทเพลงขับร้อง เที่ยวร้องบันทึกโน้ตตามเสียงร้องทุกท่อน บรรเลงประกอบด้วยเสียงประสานมาตรฐานได้อย่างกลมกลืน เที่ยวดนตรีรับ แปรทำนอง และใช้การสอดประสาน

สิ่งที่ค้นพบ เที่ยวร้อง มีแนวทำนองที่ชี้นำทิศทางของเสียงประสาน สามารถใช้เสียงประสานได้อย่างกลมกลืนและมีทิศทางชัดเจน เที่ยวดนตรีรับ มีลีลาที่กระฉับกระเฉง เปลี่ยนบุคลิกทุกท่อน การสอดประสานสามารถใช้อย่างได้ผลในเพลงนี้

6.3.2 วิธีการบรรเลง

การทดลองอีกด้านหนึ่ง คือการนำไปบรรเลงจริง การทดลองบรรเลงนั้นเป็นสิ่งที่กระทำตลอดทุกขั้นตอนของการเรียบเรียง เพื่อแก้ไขขัดเกลาให้มีความสะดวกในการบรรเลง เสียงทุกเสียงจะต้องทดลองบรรเลงอย่างตรงไปตรงมาเพื่อบันทึกโน้ตให้นักเปียโนทั่วไปสามารถบรรเลงได้สะดวกแม้ว่าจะไม่มีประสบการณ์หรือไม่คุ้นเคยกับเพลงไทย

ในขั้นตอนสำคัญของการสร้างสรรค์ คือการนำเสนอผลงานต่อหน้าสาธารณชน จึงเชิญนักเปียโนคลาสสิกที่เป็นนักแสดงเปียโนโดยอาชีพ ได้รับการยอมรับทั้งในระดับชาติและระดับนานาชาติ (virtuoso) และไม่เคยมีประสบการณ์ทั้งด้านดนตรีไทยและเปียโนเพลงไทย มาเป็นผู้ร่วมบรรเลง โดยเปิดโอกาสให้นักเปียโนทุกคนตีความตามแนวทางของตนอย่างอิสระ ทั้งนี้ ได้อรรถาธิบายเฉพาะลักษณะทั่วไปของเพลง เพื่อเป็นแนวทางพื้นฐานให้แก่นักเปียโน จากการบรรเลงของนักเปียโน 3 คน มีข้อค้นพบใหม่หลายประการ ซึ่งได้มาจากการสังเกต และการสัมภาษณ์ความคิดเห็นของนักเปียโน ได้แก่

1) เมื่อนักเปียโนบรรเลงตามโน้ตอย่างตรงไปตรงมา เสียงเพลงมีสำเนียงความเป็นไทยชัดเจนแม้จะไม่ได้ประดับตกแต่งด้วยลูกเล่นของดนตรีไทย

2) นักเปียโนมีคำถามเกี่ยวกับเทคนิควิธีการกรอ ว่าควรจะกรอโดยแบ่งส่วนจังหวะให้เท่ากัน หรือกรออย่างอิสระ

3) นักเปียโนมีคำถามเกี่ยวกับเทคนิควิธีบรรเลงโน้ตประดับต่าง ๆ ทั้งการสะบัดและโน้ตเบียด ว่าควรจะบรรเลงพร้อมหรือก่อนจังหวะตก

4) นักเปียโนไม่มีปัญหาเรื่องของการเลือกใช้นิ้ว และเพเดิล เพราะเป็นสิ่งที่นักเปียโนที่มีทักษะในระดับสูง จะต้องคิดค้นด้วยตนเองเมื่อจะต้องศึกษาบทเพลง

5) นักเปียโนปฏิบัติตามรายละเอียดต่าง ๆ ด้านการบรรเลงอย่างเคร่งครัด ทำให้เกิดเสียงที่น่าสนใจ และเป็นเป้าหมายหลักของงานสร้างสรรค์นี้ ที่มุ่งเน้นการนำเสนอแนวคิดใหม่ ๆ ในการเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโน

6) นักเปียโนตีความบทเพลงตามแนวทางของตนอย่างอิสระ และใช้ความสามารถเฉพาะตัว บรรเลงบทเพลงด้วยทักษะเปียโนขั้นสูง นำเสนอรายละเอียดในเพลงได้อย่างน่าสนใจ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อมีการสอดประสานทำนอง หรือการแทรกทำนองรอง นักเปียโนให้ความสำคัญแก่แนวทำนองเหล่านั้น ทำให้เพลงฟังเป็นสากลมาขึ้น

7) นักเปียโนที่ไม่มีประสบการณ์การบรรเลงร่วมกับเครื่องประกอบจังหวะไทย เมื่อได้มีโอกาสบรรเลงร่วมกับเครื่องจังหวะไทย ทำให้เกิดการเรียนรู้ด้านการบรรเลงในรูปแบบเชมเบอร์แบบไทย ซึ่งบทบาทของเครื่องจังหวะจะมีความแตกต่างกับดนตรีตะวันตก นักเปียโนมีความต้องการ

นำเสนอรายละเอียดทุกรายละเอียดที่กำหนดไว้ในบทเพลง จึงมีความต้องการให้เครื่องประกอบจังหวะ นำเสนอรายละเอียดให้สอดคล้องสัมพันธ์กัน

8) การแสดงต่อหน้าสาธารณชน มีความแตกต่างจากการฝึกซ้อม นักเปียโนทุกคนต่างมีปฏิภาณเฉพาะตัว ที่นำบทเพลงสื่อสารกับผู้ฟังอย่างได้อรรถรส

นอกจากนักเปียโนแล้ว ยังมีนักดนตรีอื่น ๆ ที่ร่วมแสดงบทเพลงในบทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ “สยามดุริยลิขิต” ได้แก่ นักร้อง และผู้เล่นเครื่องประกอบจังหวะไทย ซึ่งล้วนมีบทบาทสำคัญในการทดลองบรรเลงครั้งนี้ และมีข้อสังเกตที่แตกต่างจากมุมมองของนักเปียโน คือ

1) นักร้อง ซึ่งเป็นนักร้องเพลงไทย ไม่มีปัญหาเกี่ยวกับลีลาการขับร้อง เพราะเป็นการขับร้องด้วยลีลาของไทยทุกประการ แต่ต้องกำหนดช่วงเสียงของการร้องให้เหมาะสมกับเสียงร้องของตนเนื่องจากเปียโนนั้นบรรเลงด้วยกุญแจเสียงที่สูงกว่าเครื่องดนตรีไทย

2) นักร้องไม่มีปัญหาในการขับร้องโดยมีเสียงเปียโนบรรเลงคลอ ซึ่งไม่ใช่วิธีการของการขับร้องไทย ที่ดนตรีมักจะหยุดบรรเลงขณะขับร้อง หรือหากบรรเลงคลอก็จะบรรเลงเสียงของทำนองที่เหมือนการขับร้อง แต่ในบทเรียบเรียงนี้ เปียโนจะบรรเลงคลอด้วยคอร์ดแนวตั้ง ซึ่งนักร้องสามารถฟังคอร์ดและขับร้องตามได้อย่างกลมกลืน

3) ผู้บรรเลงเครื่องประกอบจังหวะไทย มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบของหน้าทับและจังหวะฉิ่งให้เหมาะสมกับลีลาของแต่ละบทเพลง แต่ยังคงรูปแบบของหน้าทับหลักไว้ครบถ้วน ทำให้การบรรเลงร่วมกับเครื่องจังหวะ มีมิติและสีสันของดนตรีเชมเบอร์มากขึ้น

กล่าวโดยสรุป ผลการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ “สยามดุริยลิขิต” มีข้อค้นพบที่เกิดขึ้นทั้งในขั้นตอนของการเรียบเรียง และขั้นตอนของการบรรเลง ในขั้นตอนของการเรียบเรียงไม่ได้จำกัดขอบเขตด้านระดับความยากง่ายของบทเพลง แต่เมื่อเรียบเรียงโดยใช้แนวคิดด้านการประพันธ์เพลง ทำให้บทเพลงมีความยากในระดับค่อนข้างสูง ส่วนในขั้นตอนของการทดลองบรรเลงได้ข้อค้นพบจากการตีความและวิธีการบรรเลงของนักเปียโน และนักดนตรีอื่น ๆ ที่ร่วมบรรเลง ข้อค้นพบที่ได้จากผู้บรรเลง มีทั้งในแง่ของตัวบทเรียบเรียง และด้านเทคนิควิธีการบรรเลง ซึ่งจะเป็นแนวคิดที่มีประโยชน์ในการสร้างสรรค์งานต่อไป

6.4 ข้อเสนอแนะ

1) การเลือกบทเพลงไทยสำหรับสร้างสรรค์เป็นวรรณกรรมเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโน ควรจะมีบทเพลงพื้นบ้านของท้องถิ่นต่าง ๆ รวมทั้งเพลงประกอบการแสดงนาฏศิลป์ ที่สามารถนำมาสร้างสรรค์เป็นเพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนได้

2) การบรรเลงเปียโนเพลงไทย มีเทคนิควิธีการเฉพาะ ควรมีการสร้างสรรค์แบบฝึกหัดสำหรับฝึกเทคนิคการบรรเลงเปียโนเพลงไทย

3) วรรณกรรมเพลงไทยสามารถสร้างสรรค์ให้เป็นเพลงสำหรับเดี่ยวด้วยเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ หรือเรียบเรียงสำหรับบรรเลงด้วยวงดนตรีเชมเบอร์หลากหลายรูปแบบได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กรมศิลปากร. (2504). โน้ตเพลงไทยเล่ม *1*. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2542). สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย (2 ed.). กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์). สารานุกรมเพลงไทย. กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2551). ดนตรีคลาสสิก: รวมข้อเขียนภาษาไทย. กรุงเทพมหานคร: เกศกะรัต.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2553). สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์. กรุงเทพมหานคร: เกศกะรัต.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ (4 ed.). กรุงเทพมหานคร: เกศกะรัต.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2555). วรรณกรรมเปียโนแห่งกรุงสยาม. กรุงเทพมหานคร: เกศกะรัต.

ปานใจ จุฬาพันธุ์. (2541). วรรณกรรมเพลงเปียโน *1*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปานใจ จุฬาพันธุ์. (2551). วรรณกรรมเพลงเปียโน *2*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อรวรรณ บรรจงศิลป์. (2546). ดุริยางคศิลป์ไทย. กรุงเทพมหานคร: สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาษาอังกฤษ

Friskin, & Freundlich, I. (1973). *Music for the Piano*. New York: Dover Publications,Inc., .

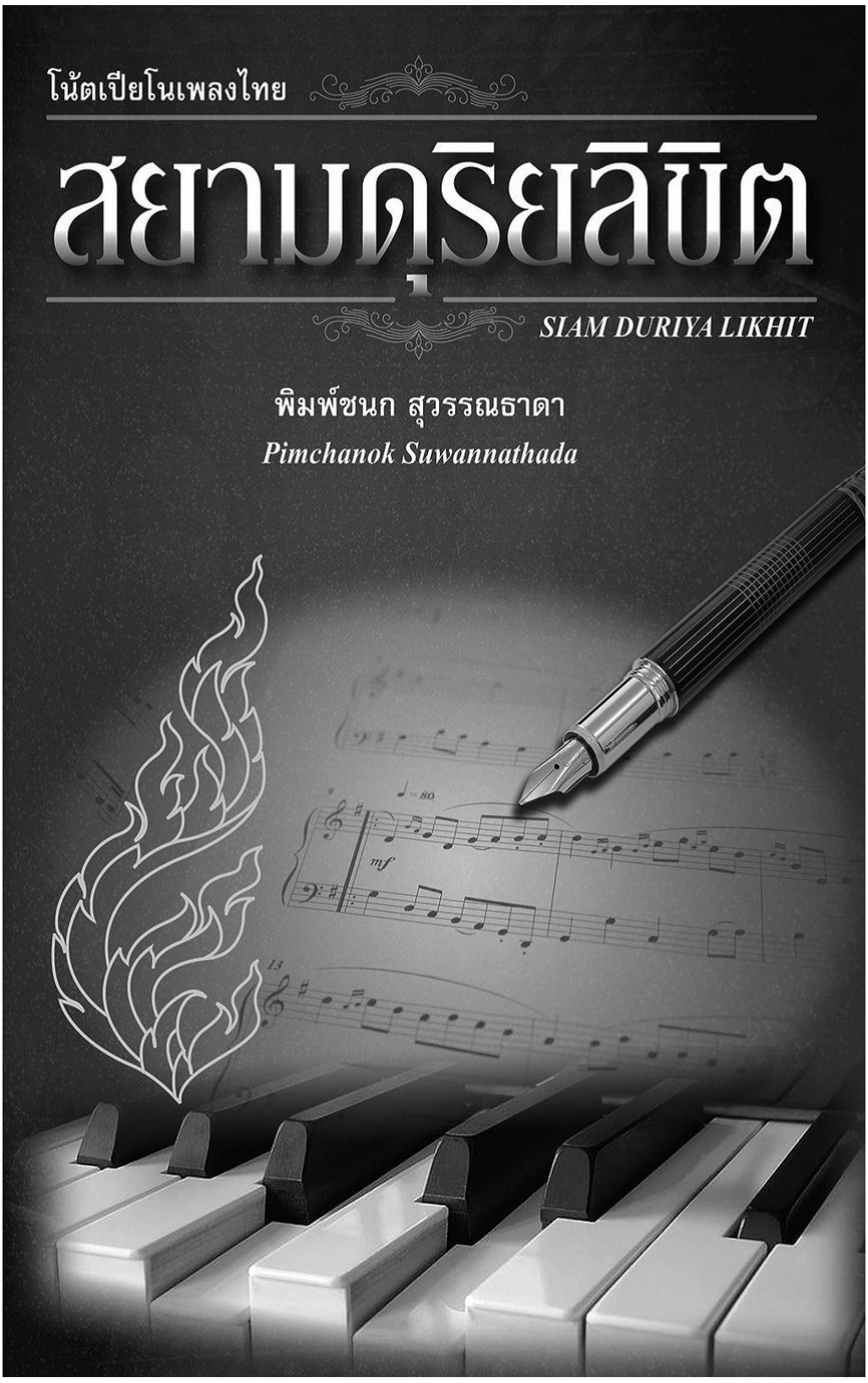
Magrath, J. (1995). *Pianist's Guide to Standard Teaching and Performance Literature*. California: Van Nuys.

Snell, K. (Ed.). (1996). *Bela Bartok: Selected Works for Piano*. Sandiego: Neil A.Kjos Music Company.

Suchof, B. (Ed.). (1981). *Piano Music of Bela Bartok*. New York: Dover Publications, Inc.,.

ภาคผนวก
หนังสือโน้ตเปียโนเพลงไทย “สยามดุริยลิขิต”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University


โน้ตเปียโนเพลงไทย
สยามดุริยลิขิต
SIAM DURIYA LIKHIT
พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา
Pimchanok Suwannathada

ข้อมูลทางบรรณานุกรมของสำนักหอสมุดแห่งชาติ

พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา
สยามดุริยลิขิต. -- กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ที เอส บี โปรดักส์, 2558.
48 หน้า
1. โน้ตเพลง -- ไทย. I. ชื่อเรื่อง.
782.42593

ISBN 978-616-382-604-6

ผู้จัดพิมพ์	พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา spimchanok2510@gmail.com
เจ้าของลิขสิทธิ์	พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา
พิมพ์ครั้งที่ 1	จำนวน 1,000 เล่ม
พิมพ์ที่	ห้างหุ้นส่วนจำกัด ที เอส บี โปรดักส์ 38/4 หมู่ 6 ซอยสำราญ ถนนพหลโยธิน ตำบลคูคต อำเภอลำลูกกา ปทุมธานี 12130

สงวนลิขสิทธิ์

มีเผยแพร่จำหน่ายที่ศูนย์หนังสือแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คำนำ

"สยามดุริยลิขิต" เป็นผลงานการเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโน 5 บท เลือกมาจากเพลงไทยต่างประเภทกัน เรียงลำดับตามประเภทของเพลง เริ่มจากเพลงโหมโรง ตามด้วยเพลงเถา เพลงตับ เพลงเดี่ยว ลงท้ายด้วยเพลงลา จุดประสงค์หลักของการเรียบเรียงคือเพื่อสร้างวรรณกรรมเปียโนเพลงไทยที่มีความเป็นสากล การเรียบเรียงใช้เทคนิควิธีตะวันตก แต่รักษาโน้ตหลักและวิธีการบรรเลงตามขนบไว้ครบถ้วน เรียบเรียงให้เป็นบทเพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนสำหรับนักเปียโนระดับชั้นกลางขึ้นไป คือมีประสบการณ์และทักษะการเล่นเปียโนมาพอสมควร

ผลงานการเรียบเรียงชุดนี้สร้างสรรค์จากประสบการณ์ทางดนตรีที่สะสมมานาน ตั้งแต่การได้เริ่มเรียนเปียโนเมื่อวัยเด็ก พร้อม ๆ กับการได้รับการปลูกฝังความเป็นไทยด้วยดนตรีไทย เรียนดนตรีไทยอย่างจริงจังเป็นเวลาหลายปี จนก้าวเข้าสู่การใช้ชีวิตนักเรียนดนตรีอย่างเต็มตัว เรียนดนตรีระดับอุดมศึกษา และมีโอกาสได้รับการถ่ายทอดศิลปะการเดี่ยวเปียโนทั้งเพลงตะวันตกและเพลงไทยจากศาสตราจารย์ ดร. ณัชชา พันธุ์เจริญ ทำให้เกิดความหลงใหลในเสียงเปียโนเพลงไทยอย่างจริงจัง

ประสบการณ์สำคัญคือได้มีโอกาสสร้างสรรค์ผลงานชิ้นสำคัญในประวัติศาสตร์คือการบันทึกโน้ตเพลงไทยสำหรับเดียวเปียโนซึ่งเป็นผลงานการเรียบเรียงของครูสุมิตรา สุจริตกุล ครูต้นแบบของการเดี่ยวเปียโนเพลงไทยและพันเอกชูชาติ พิทักษากร ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีสากล) ประจำปีพุทธศักราช 2553 ผลงานเปียโนเพลงไทยที่บรมครูทั้งสองถ่ายทอดแบบต่อมือและท่องจำมาตลอดกว่า 40 ปี แก่ศิษย์เพียงผู้เดียว คือ ศาสตราจารย์ ดร. ณัชชา พันธุ์เจริญ ได้รับการบันทึกเป็นโน้ตสากลและพิมพ์เผยแพร่ใน พ.ศ. 2555 ในชื่อ "วรรณกรรมเปียโนแห่งกรุงสยาม"

บทเพลงทั้ง 5 บท ใน "สยามดุริยลิขิต" เลือกจากความชื่นชอบส่วนตัวเป็นหลัก โดยวางกรอบไว้ว่าจะต้องมีเพลงไทยหลายประเภท เมื่อตัดสินใจจะเรียบเรียงเพลงใด ก็จินตนาการไปถึงวรรณกรรมเปียโนคลาสสิกของทางตะวันตก เทียบกับเพลงที่เลือกมาว่าเหมาะสมที่จะใช้แนวคิดของวรรณกรรมเปียโนคลาสสิกประเภทใด เพลงสุดสงวน สามชั้น เป็นเพลงแรกที่เรียบเรียง จึงยังคงได้รับอิทธิพลจากบทเรียบเรียงที่เคยมีมา แต่ในระหว่างเรียบเรียง ก็ค้นหาแนวทางที่เป็นของตัวเอง ศึกษาวรรณกรรมเปียโนตะวันตกมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นจากเพลงพื้นบ้าน กระบวนการทำงานทั้งหมดจึงถือเป็นการทดลองนำแนวคิดใหม่ ๆ มาใช้ในการสร้างสรรค์ ซึ่งต้องมีความเหมาะสมสำหรับการนำไปบรรเลงด้วยเปียโน โน้ตและเทคนิควิธีการบรรเลงยังคงต้องขัดเกลาและปรับปรุงแก้ไข เพื่อนำไปเป็นแนวทางในการพัฒนางานชิ้นอื่น ๆ ต่อไป

การเรียบเรียงมีเงื่อนไขสำคัญคือต้องรักษาโน้ตดนตรีไทยให้ครบถ้วน ไม่เพิ่ม ไม่ลด จากของเดิมที่มีมา สามารถนำไปบรรเลงกับเครื่องประกอบจังหวะไทยได้ เงื่อนไขนี้เป็นสิ่งที่ต้องอาศัยความรู้ทางดนตรีไทยอย่างมาก เพราะยิ่งต้องการผสมผสานความเป็นตะวันตกมากเท่าใด ยิ่งต้องใช้ทักษะทางดนตรีไทยมากเท่านั้น ทั้งนี้ในการตรวจสอบความถูกต้องครบถ้วนของโน้ต ได้รับคำแนะนำเป็นอย่างดียิ่ง จากอาจารย์อานันท์ นาคคง

ในโน้ตเพลงได้บันทึกรายละเอียดต่าง ๆ เพื่อเป็นแนวทางให้นักเปียโนสามารถบรรเลงตามโน้ตได้ ไม่ว่าจะมีความรู้ทางดนตรีไทยหรือไม่ก็ตาม ไม่ว่าจะเป็นการกำหนดรายละเอียดการบรรเลงที่นำมาจากสำเนียงของเครื่องดนตรีไทย ผสมผสานกับสำเนียงการบรรเลงของวรรณกรรมเปียโนตะวันตกหลายยุค การกำหนดระดับความดังเบา ตลอดจนการกำหนดสัญลักษณ์ของอัตราความเร็วให้เป็นไปตามลีลาการบรรเลงดนตรีไทย รายละเอียดเหล่านี้จะทำให้นักเปียโนทั่วไปสามารถสัมผัสอรรถรสของการบรรเลงดนตรีไทยได้มากขึ้น อย่างไรก็ตาม ไม่ได้กำหนดเลขนิ้วและการใช้เพเดิล เพื่อให้นักเปียโนได้ตีความและกำหนดวิธีการใช้นิ้ว ตามที่ตนถนัด

“สยามดุริยลิขิต” สร้างสรรค์สำเร็จลุล่วงได้ ก็ด้วยแรงศรัทธาครูบาอาจารย์ที่ได้สร้างผลงานเป็นต้นแบบให้ศึกษาที่สำคัญที่สุดคือด้วยแรงสนับสนุนจากคณาจารย์ที่ปรึกษา ได้แก่ ศาสตราจารย์ ดร. ณัชชา พันธุ์เจริญ ผู้เป็นแรงบันดาลใจเป็นพลังผลักดันทุกด้าน ที่สำคัญคือการมอบหมายให้บันทึกโน้ตผลงานชิ้นสำคัญในประวัติศาสตร์ “วรรณกรรมเปียโนแห่งกรุงสยาม” ซึ่งเผยแพร่ประจักษ์ต่อสาธารณชน และศาสตราจารย์ ดร. ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ผู้จุดประกายแนวคิดด้านการประพันธ์เพลง ทำให้มีความกล้า และมั่นใจในการเขียนเพลงมากยิ่งขึ้น

กราบขอบพระคุณคุณแม่ (รองศาสตราจารย์นภาลัย สุวรรณธาดา) ผู้กรุณาตั้งชื่อ “สยามดุริยลิขิต” ซึ่งมีความหมายที่ดี เป็นคำอธิบายงานสร้างสรรค์ชุดนี้ได้อย่างกระจ่าง และคุณพ่อ (อาจารย์อำพล สุวรรณธาดา) ผู้ซึ่งเคยเอ่ยว่าต้องการได้ยินเพลง “พระอาทิตย์ชิงดวง สองชั้น” ที่บรรเลงด้วยเปียโนเพราะเป็นเพลงที่ชื่นชอบเป็นพิเศษ ทำให้เกิดแรงบันดาลใจในการเรียบเรียงเพลงนี้ และคุณพ่อก็ได้ชื่นชมบทเพลงนี้และผลงานชุดนี้อยู่บนสรวงสวรรค์

พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา

9 เมษายน 2558

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Preface

Siam Duriya Likhit: *Thai Music for Piano Solo* is a collection of arrangements of selected traditional Thai music for piano solo. Five different genres of traditional Thai music were selected and put in order starting from Overture, Thao variations, suite, solo piece and lastly the farewell song. My main purpose of arranging these repertoires is to create the literature of traditional Thai music for piano solo. Western's musical idioms had been utilized in these arrangements but the main traditional Thai melody and traditional Thai music's performance practice had been strictly preserved. These arrangements are suitable for intermediate piano students and those who have experiences and skills in piano playing.

All of my arrangements had been created from my lifelong musical learning experiences, starting from my childhood's piano lessons and at the same time imbued with many years of seriously studying traditional Thai music until becoming university student majoring in music. During my years at Chulalongkorn University, I was taught by Professor Dr. Natchar Pancharoen to play piano both Western classical music and traditional Thai music repertoires. I was then fascinated by the piano sound of traditional Thai music.

One of my memorable experience was I had an opportunity to transcribe historical arrangements of traditional Thai music for piano solo crafted by two masters, Sumitra Sucharitkul and Col. Choochart Pitaksakorn (Thai National Artist). Decades before, without any written out in standard music notation, the collection had been taught by rote solely to their pupils, Professor Dr. Natchar Pancharoen. In 2012, pieces had been transcribed, notated and published and made available to the public as the *Piano Literature of Siam.*

To maintain the original melodic line of traditional Thai music is an essential condition of these arrangements. These piano arrangements can also be accompanied by traditional Thai percussion instruments. While combining Western's musical language, it is also very crucial to understand the musical idiom of traditional Thai music. Ajarn Anant Narkong kindly gave precious advice and approved the original music of the masters.

I hope the articulations, dynamics and other tempo markings would help the pianists despite of inadequate background of traditional Thai music. Pedal and fingering are up to pianists' personal choices.

The completion of *Siam Duriya Likhit* is achievable through my deep respect to my mentors, Professor Dr. Natchar Pancharoen who has been great inspiration, giving me opportunity to transcribe and notate *Piano Literature of Siam*, a historical collection of arrangements of traditional Thai music for piano solo, and Professor Dr. Narongrit Dhamabutra who ignites my composition skills, and has given me encouragement during working on this collection.

My deepest gratitude to my mother, Associate Professor Napalai Suwannathada who named the title *Siam Duriya Likhit* and to my father, Ajarn Ampon Suwannathada who is presently in heaven enjoying the song *Phra a-Thit Ching Duang, Sorng Chan*.

Pimchanok Suwannathada

April 9, 2015

English Translation: Tretip Kamolsiri

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1. **โหมโรงไอยเรศ** 1
ช้อย สุนทรวาทิน

2. **แสนคำนึง เถา** 9
หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

3. **ตับวิวาหพระสมุท** 22
ทำนองเก่า ไม่ทราบนามผู้ประพันธ์

4. **สุดสงวน สามชั้น** 31
ทำนองเก่า ไม่ทราบนามผู้ประพันธ์

5. **พระอาทิตย์ชิงดวง สองชั้น** 36
พระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร)
บทร้อง พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

คำอธิบายเพลง 45

พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา เรียบเรียงสำหรับเดี่ยวเปียโน

1. **Aiyares Overture** 1
Choi Suntharavathin

2. **San Kamneung in Thao Variations** 9
Luang Pradit Phairoh (Sorn Silapabanleng)

3. **Vivahaphrasamut Suite** 22
Old tune by unknown composer

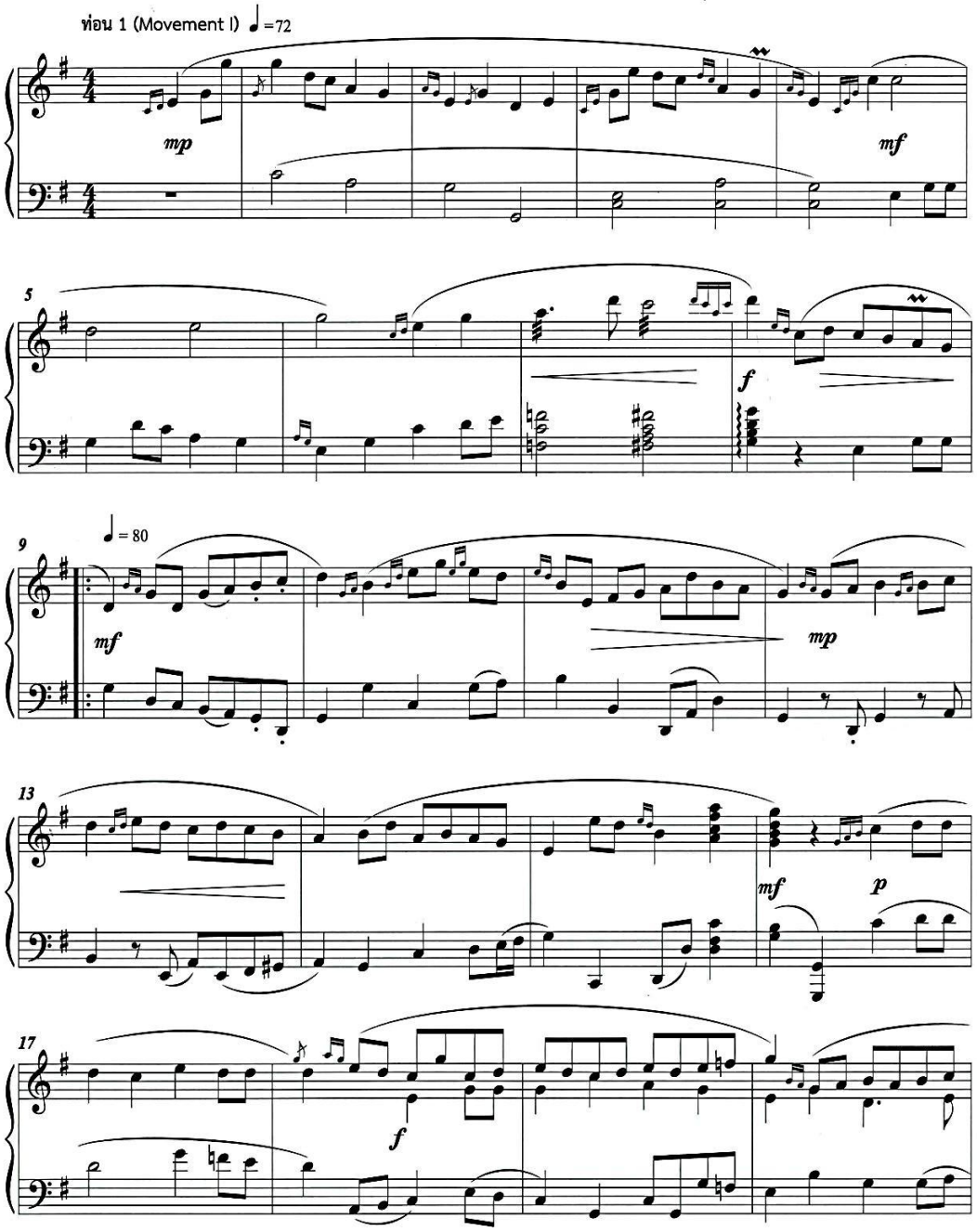
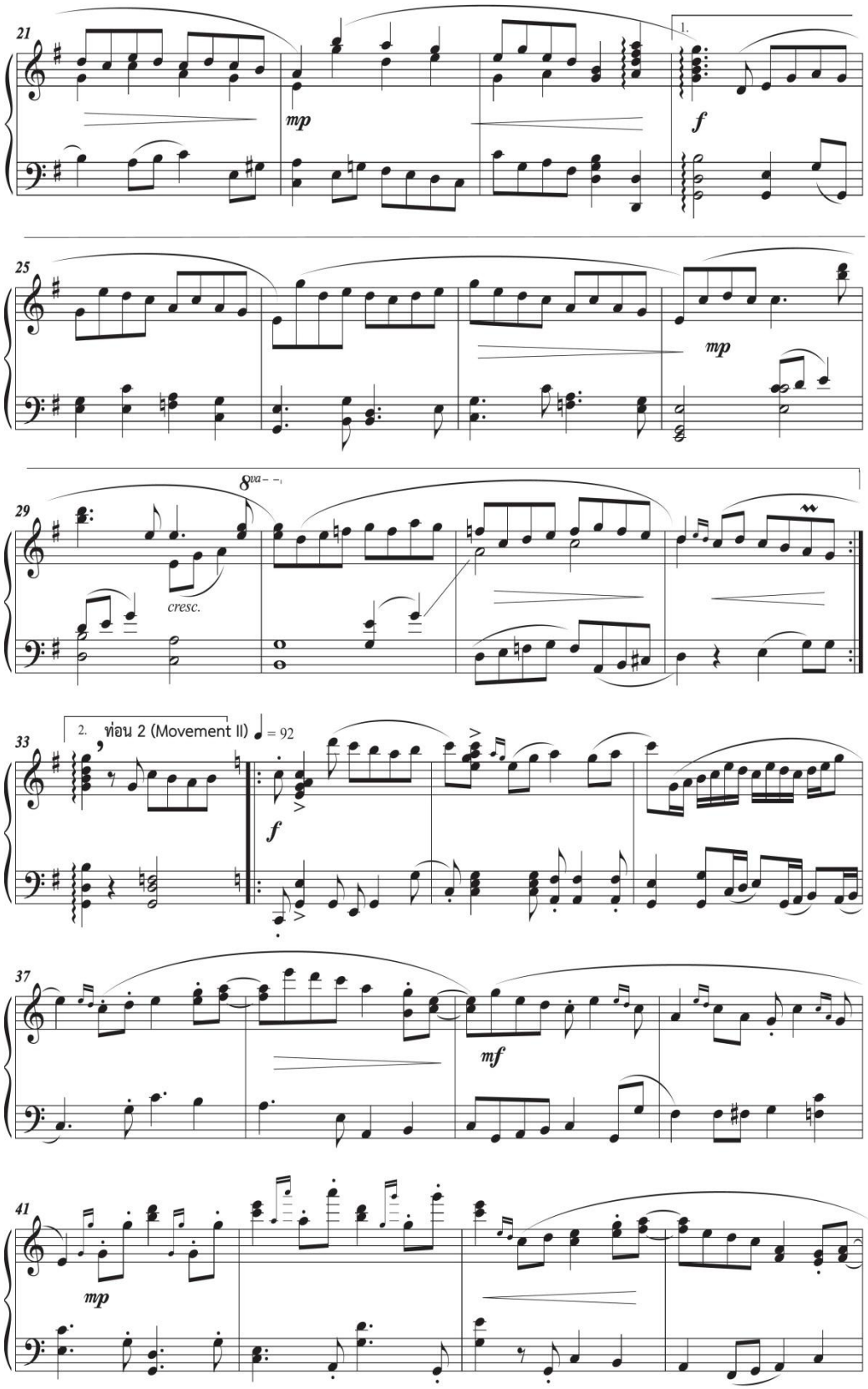
4. **Sut-sa-nguan, Sam Chan** 31
Old tune by unknown composer

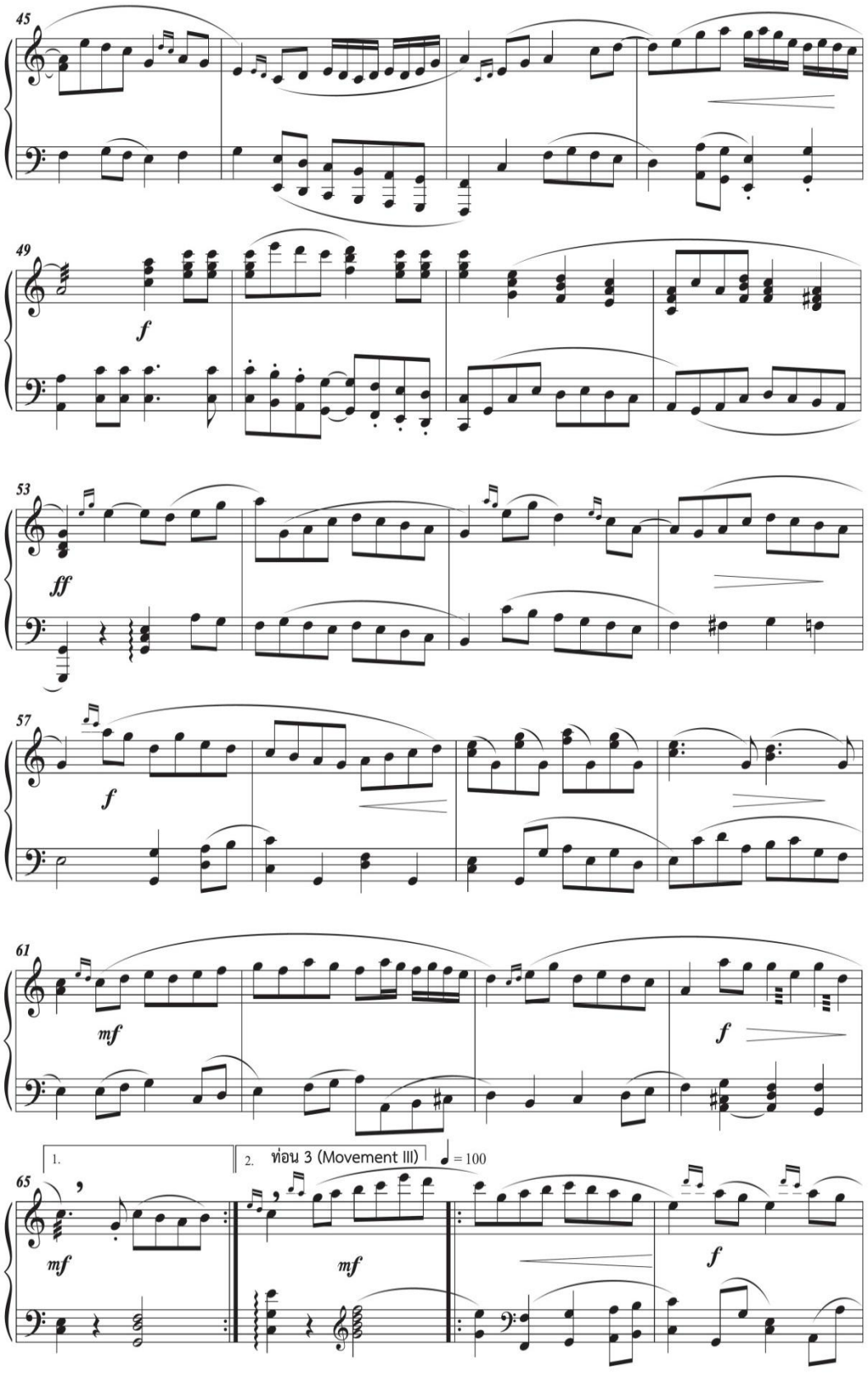
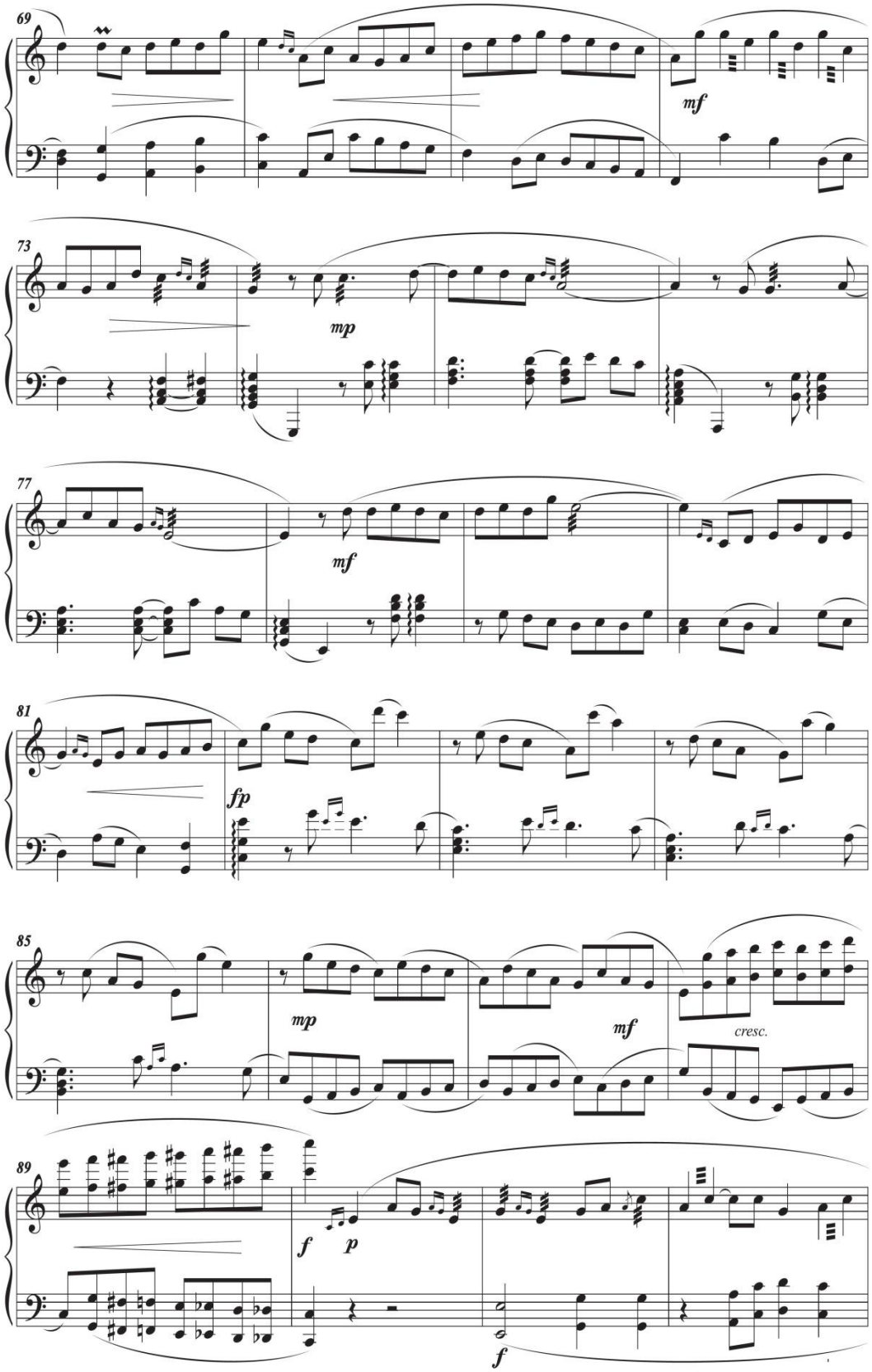
5. **Phra Athit Ching Duang, Sorng Chan** 36
Phra Pradit Phairoh (Mee Duriyangkura)
Text by HM King Rama VI

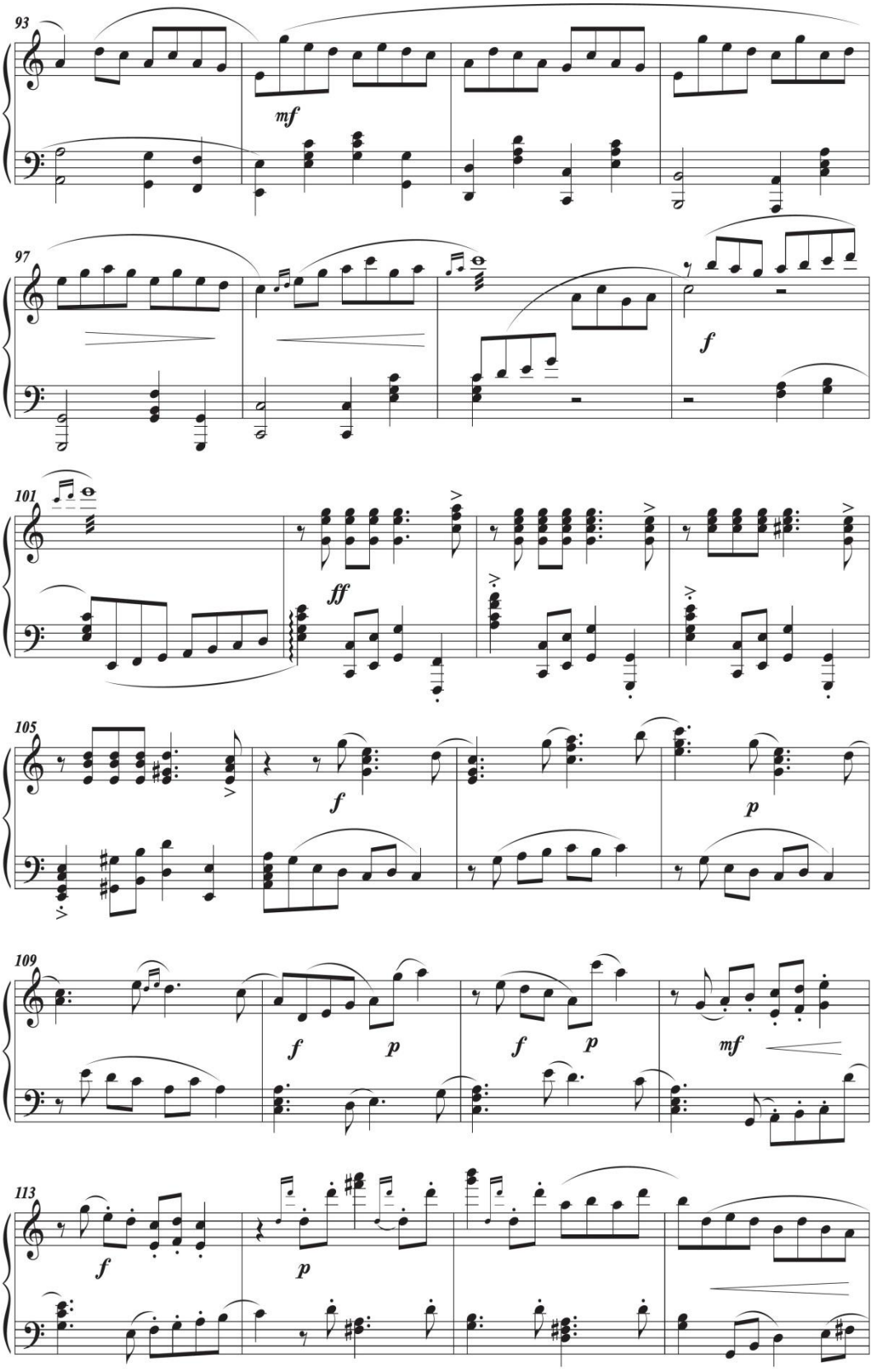
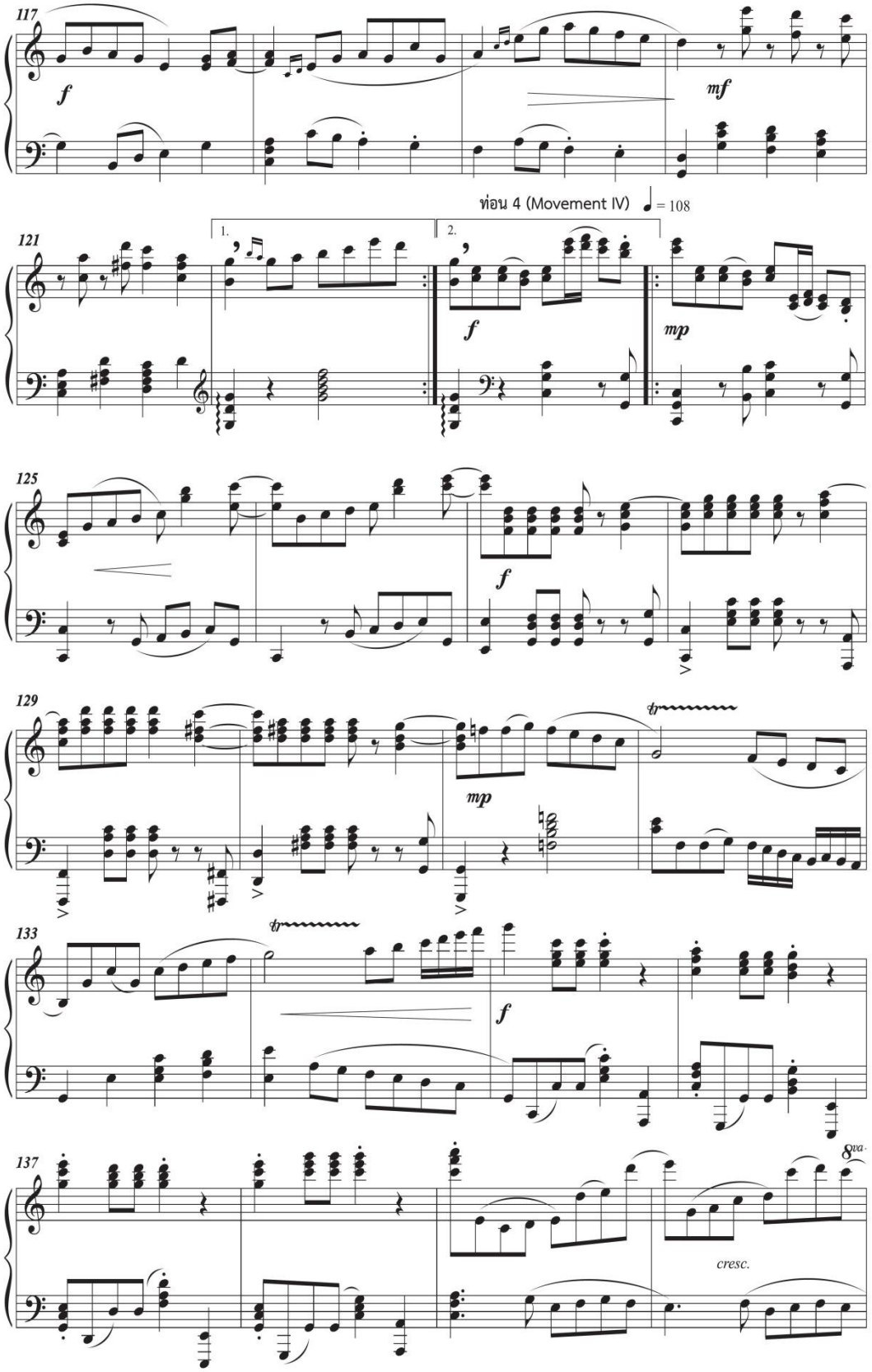
Program Notes 47

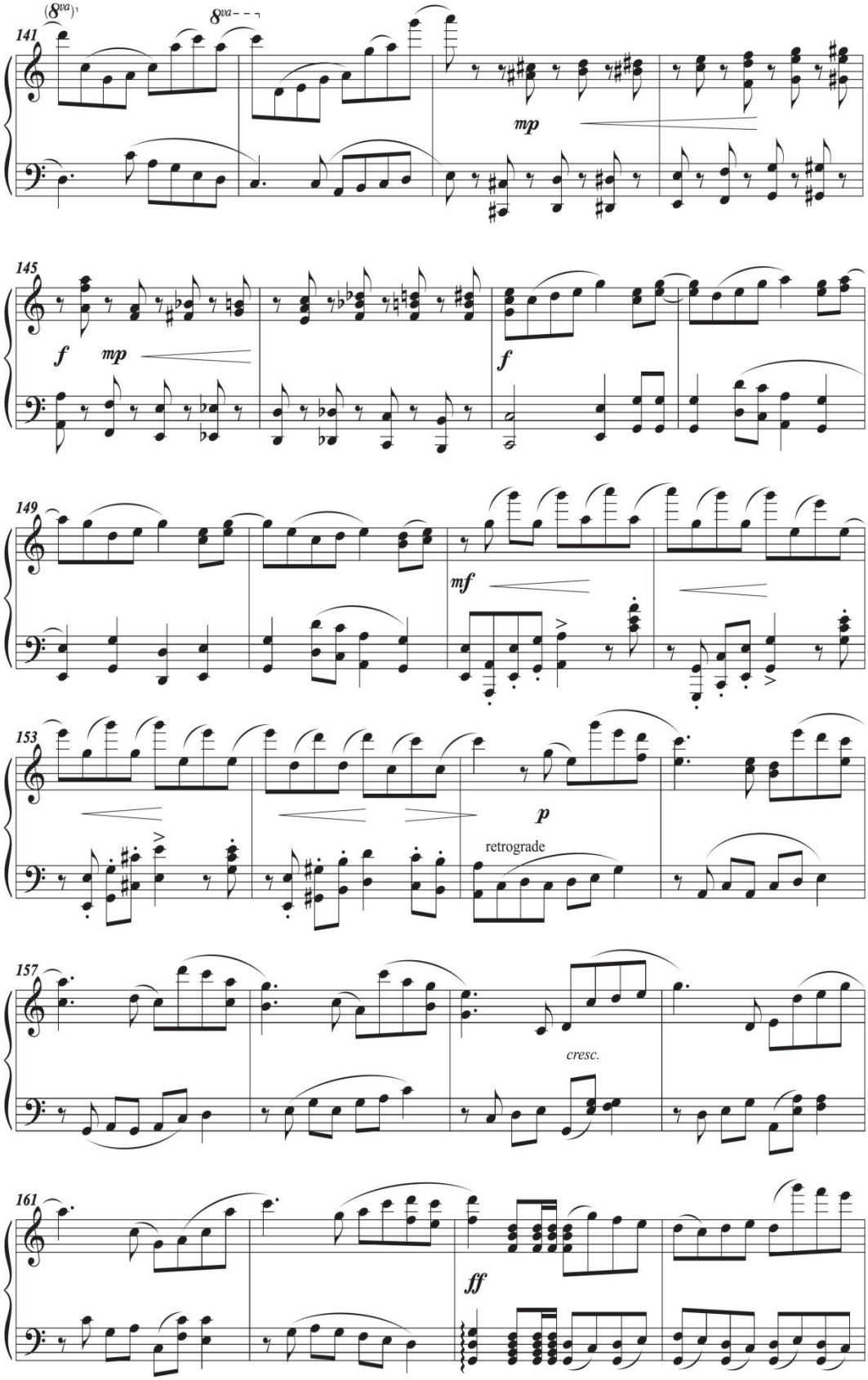
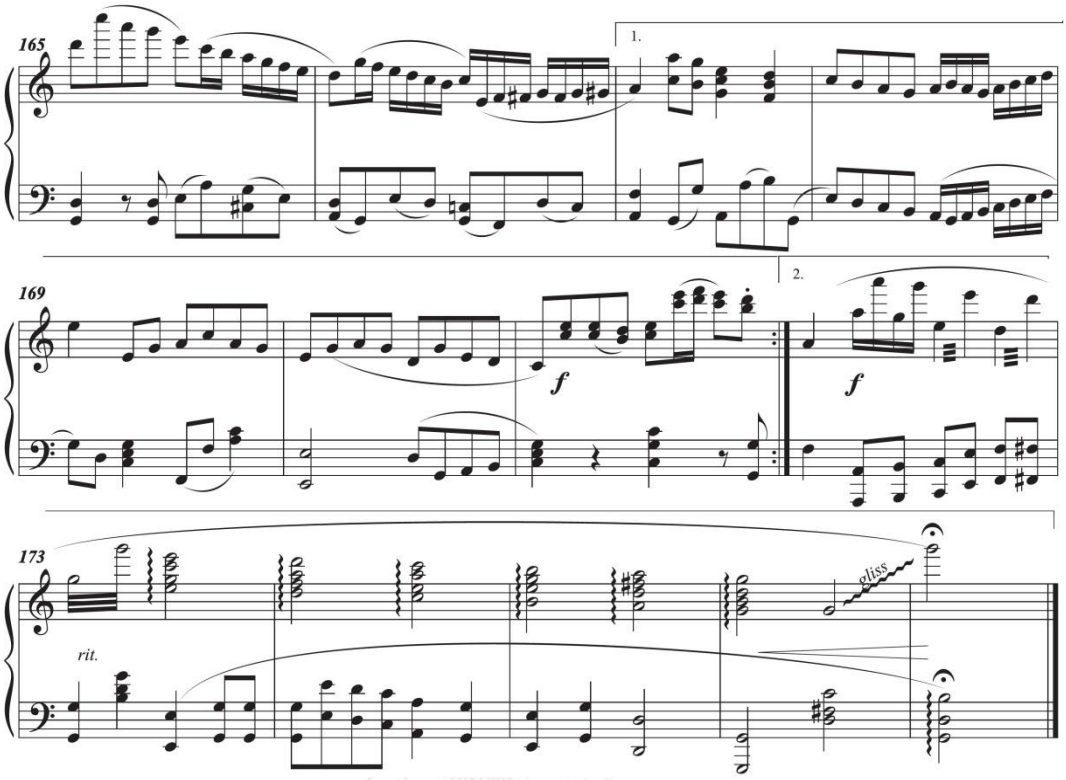
Arranged for Piano Solo by Pimchanok Suwannathada

โหมโรงไอยเรศ
Aiyares Overture

ช้อย สุนทรวาทิน ประพันธ์
Choi Suntharavatin, composer

พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา เรียบเรียงสำหรับเดี่ยวเปียโน
Arranged for Piano Solo by Pimchanok Suwannathada

21
1.
mp
f
25
mp
29
8va
cresc.
33
2. ท่อน 2 (Movement II)
= 92
f
37
mf
41
mp

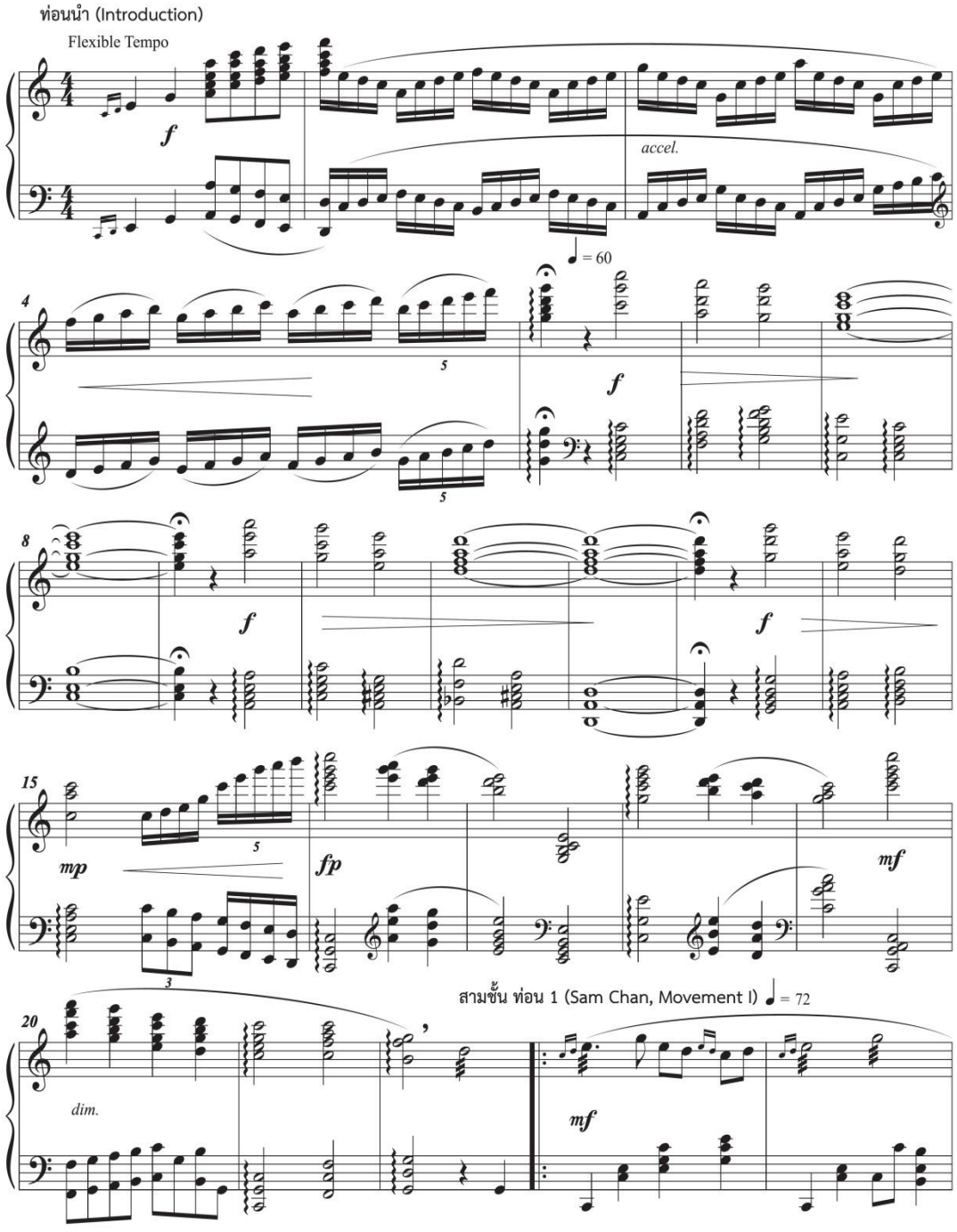
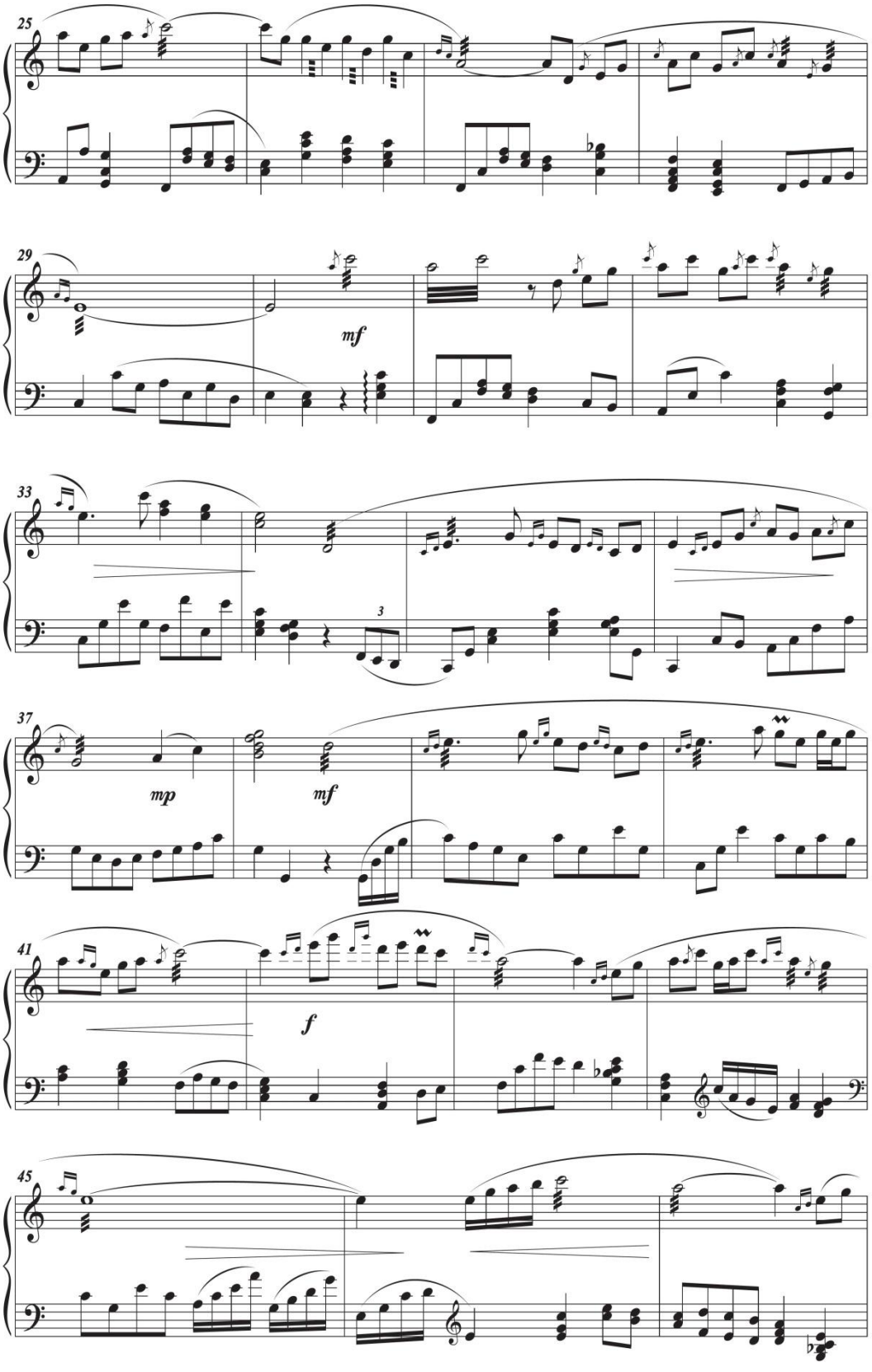
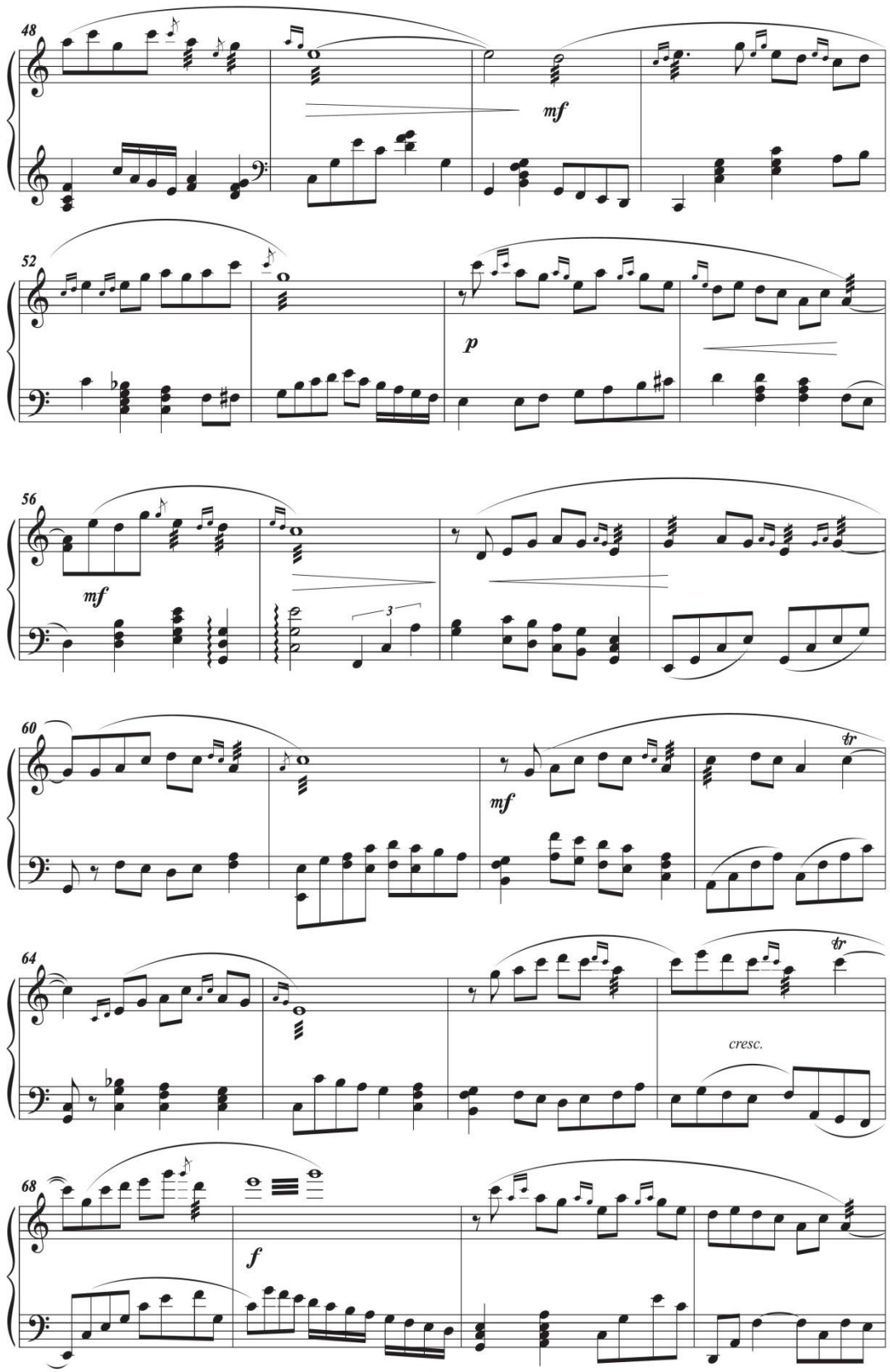
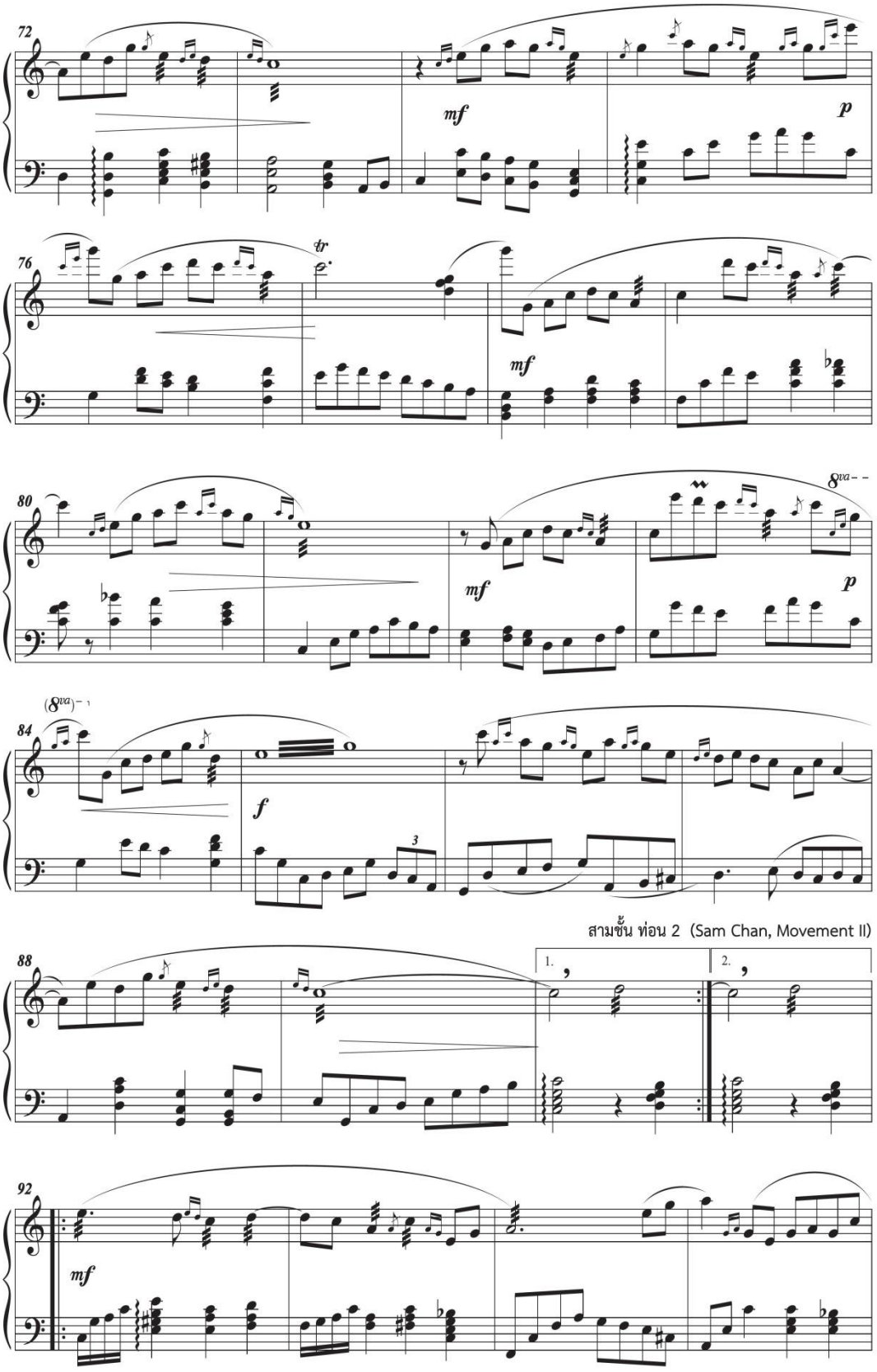
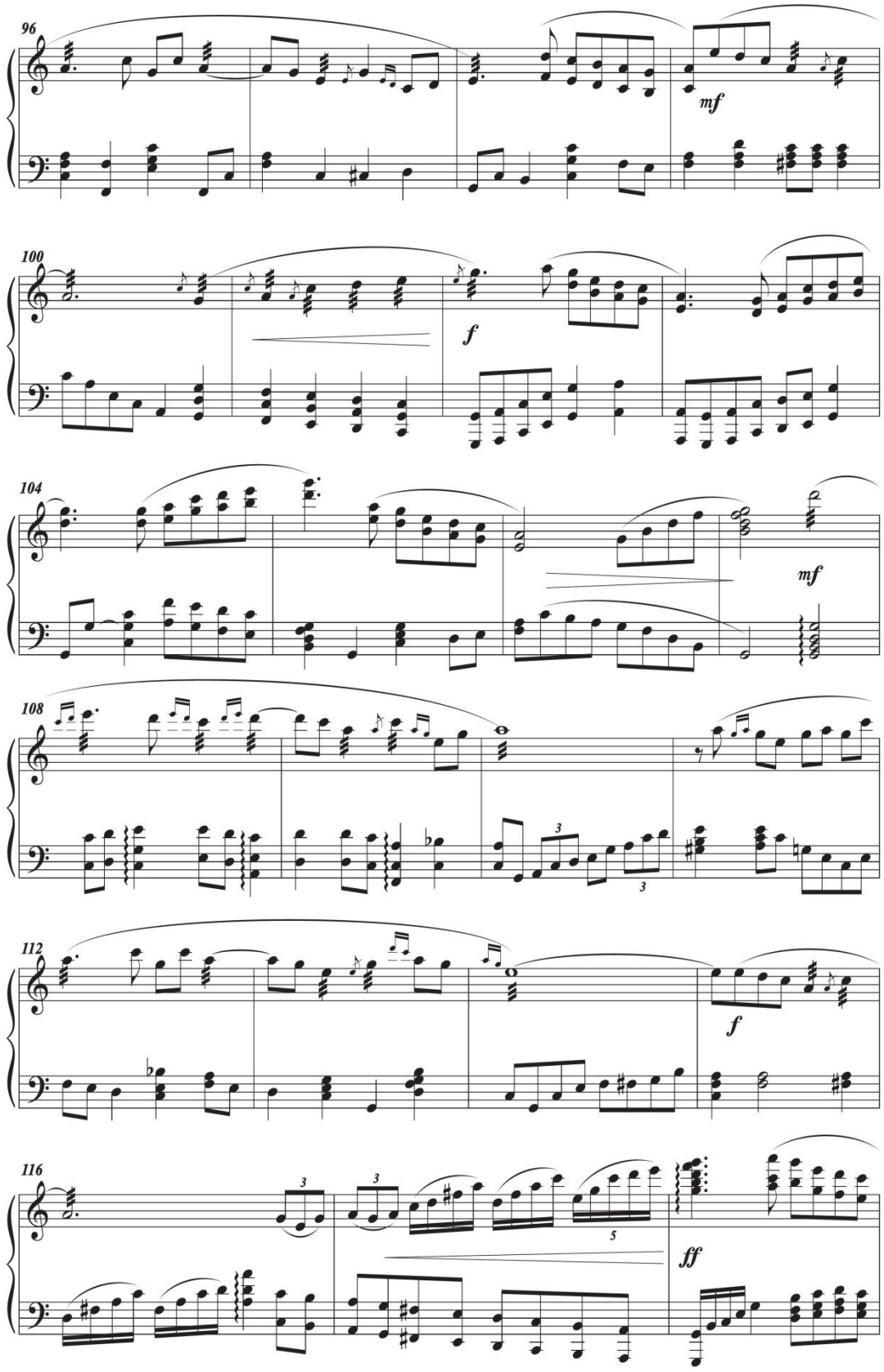
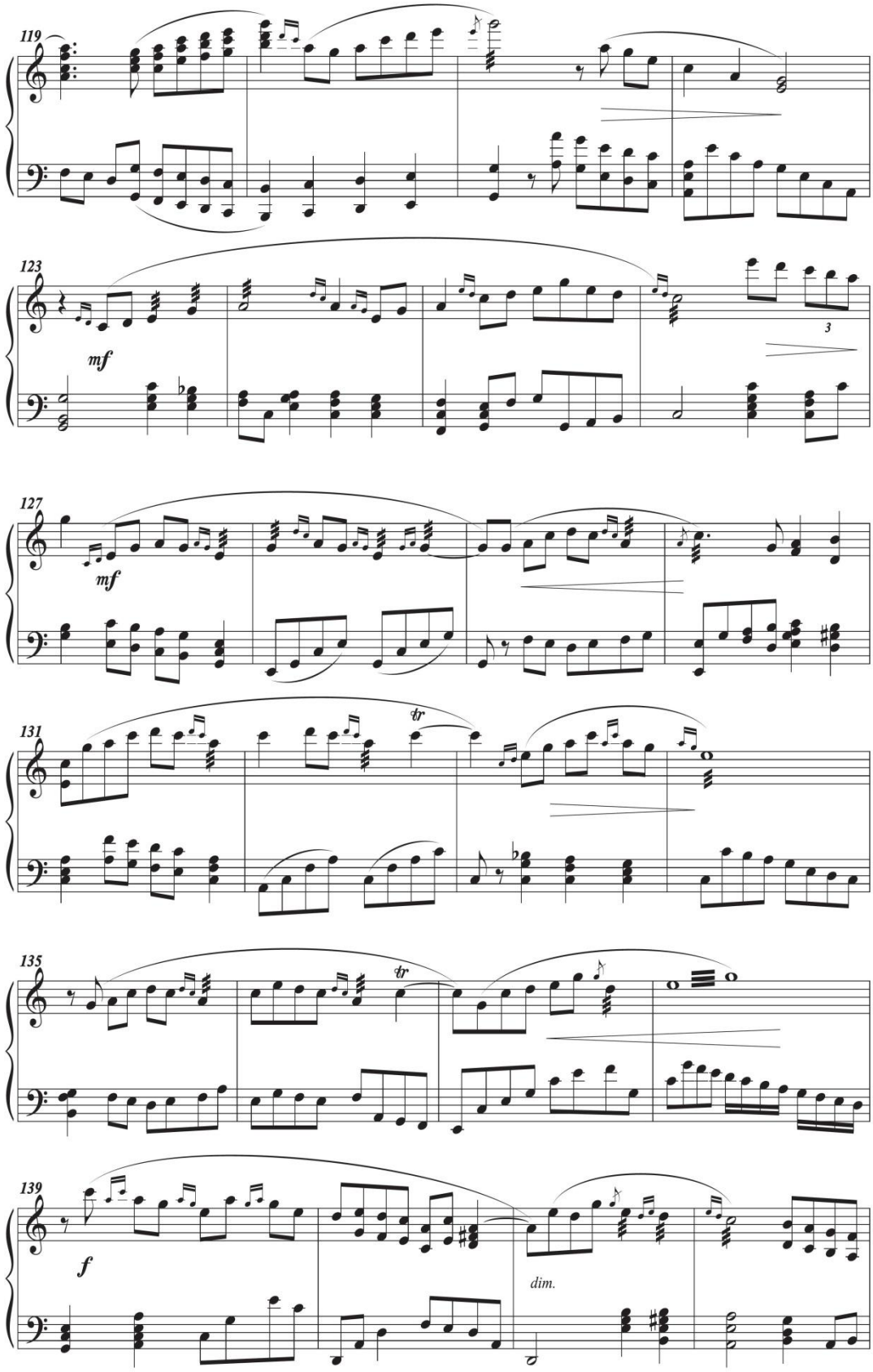
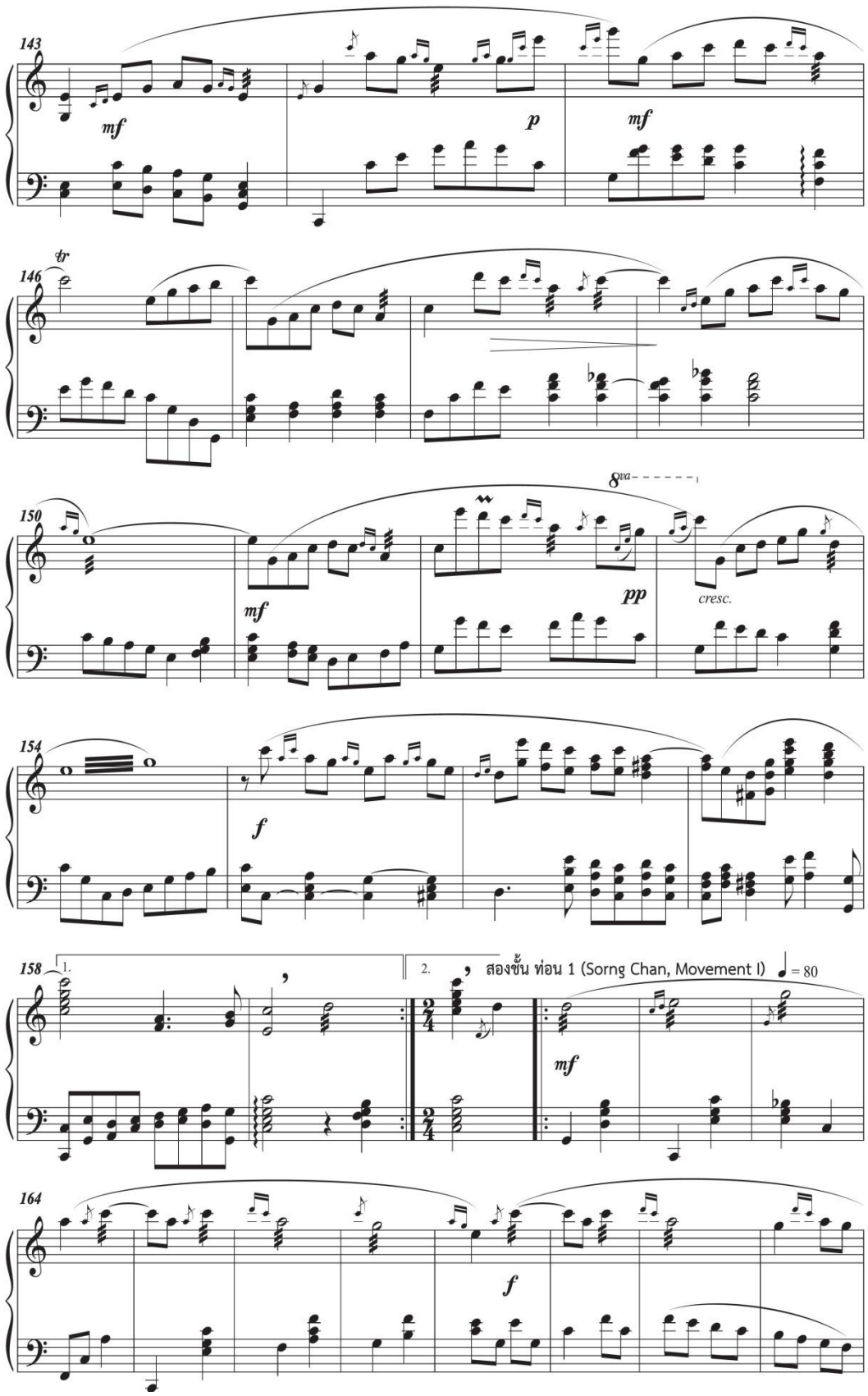
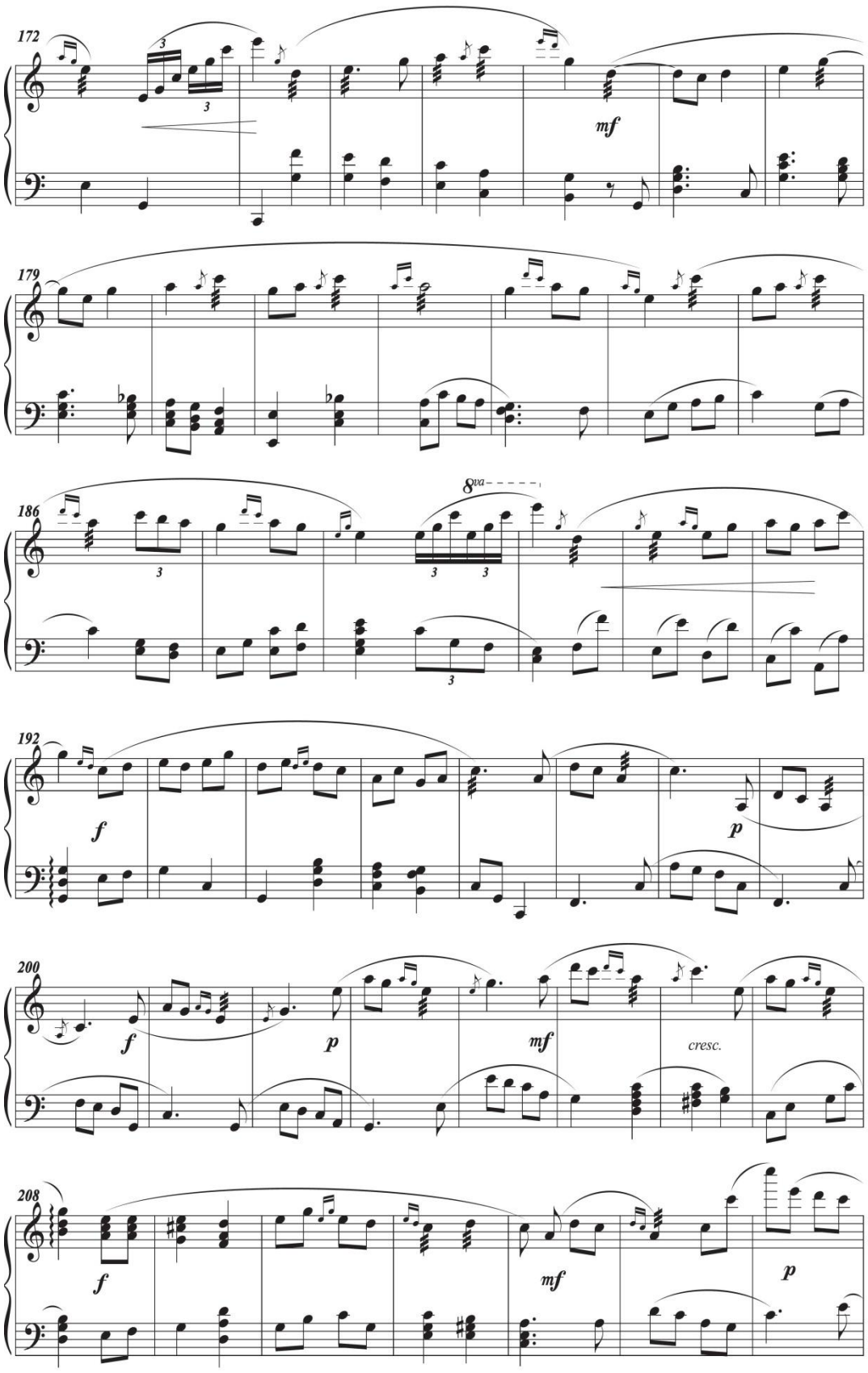
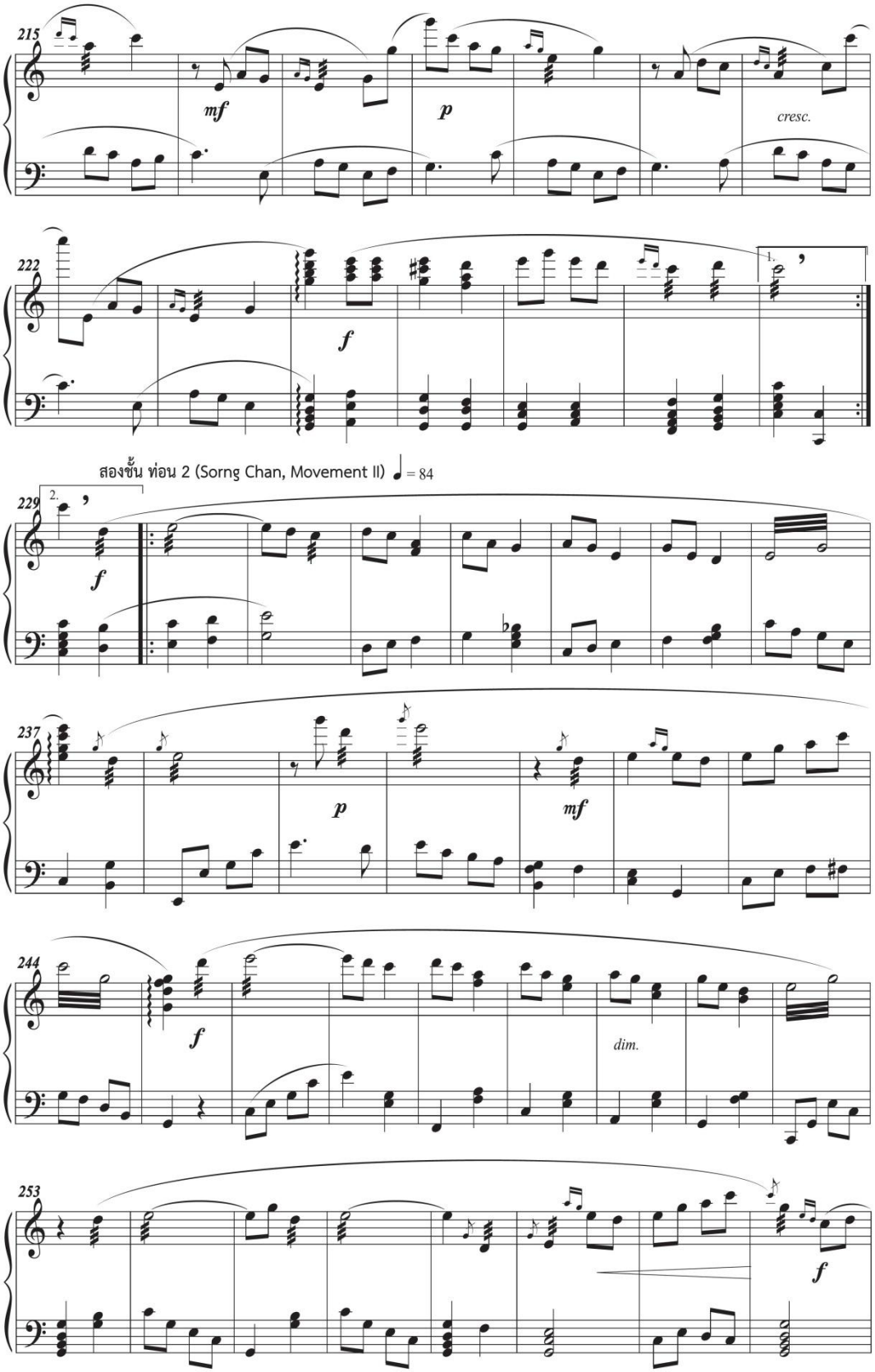
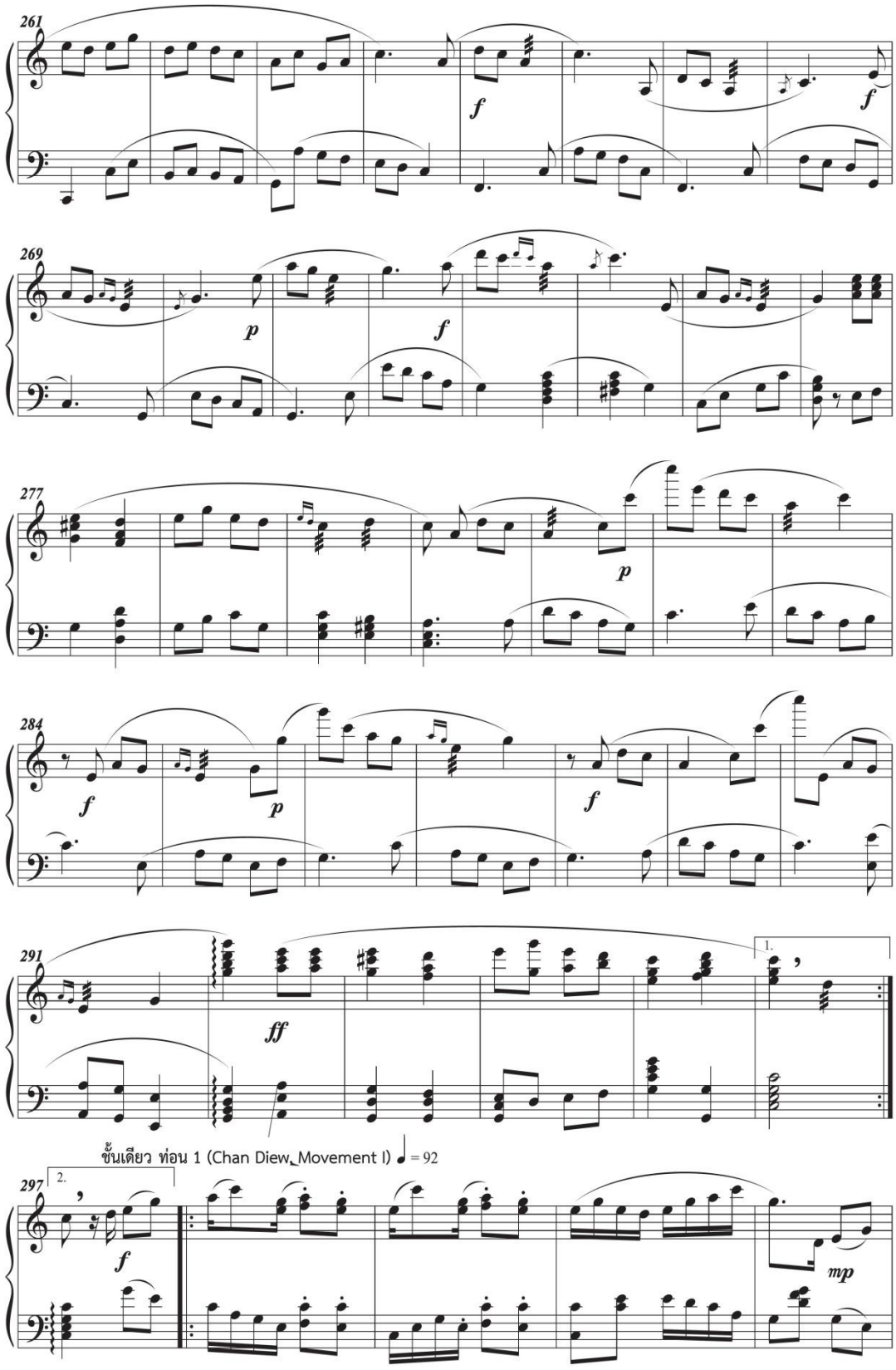
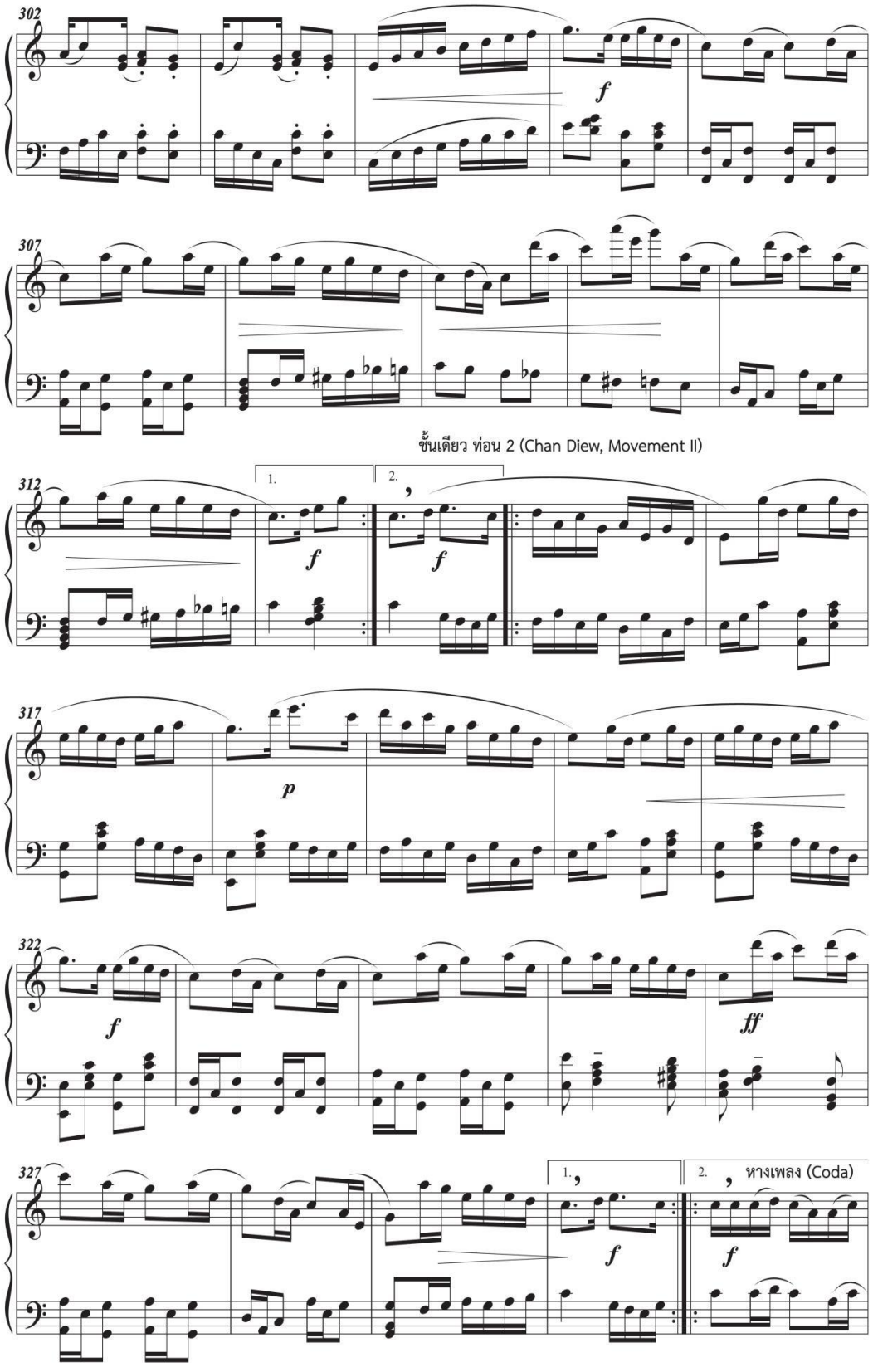
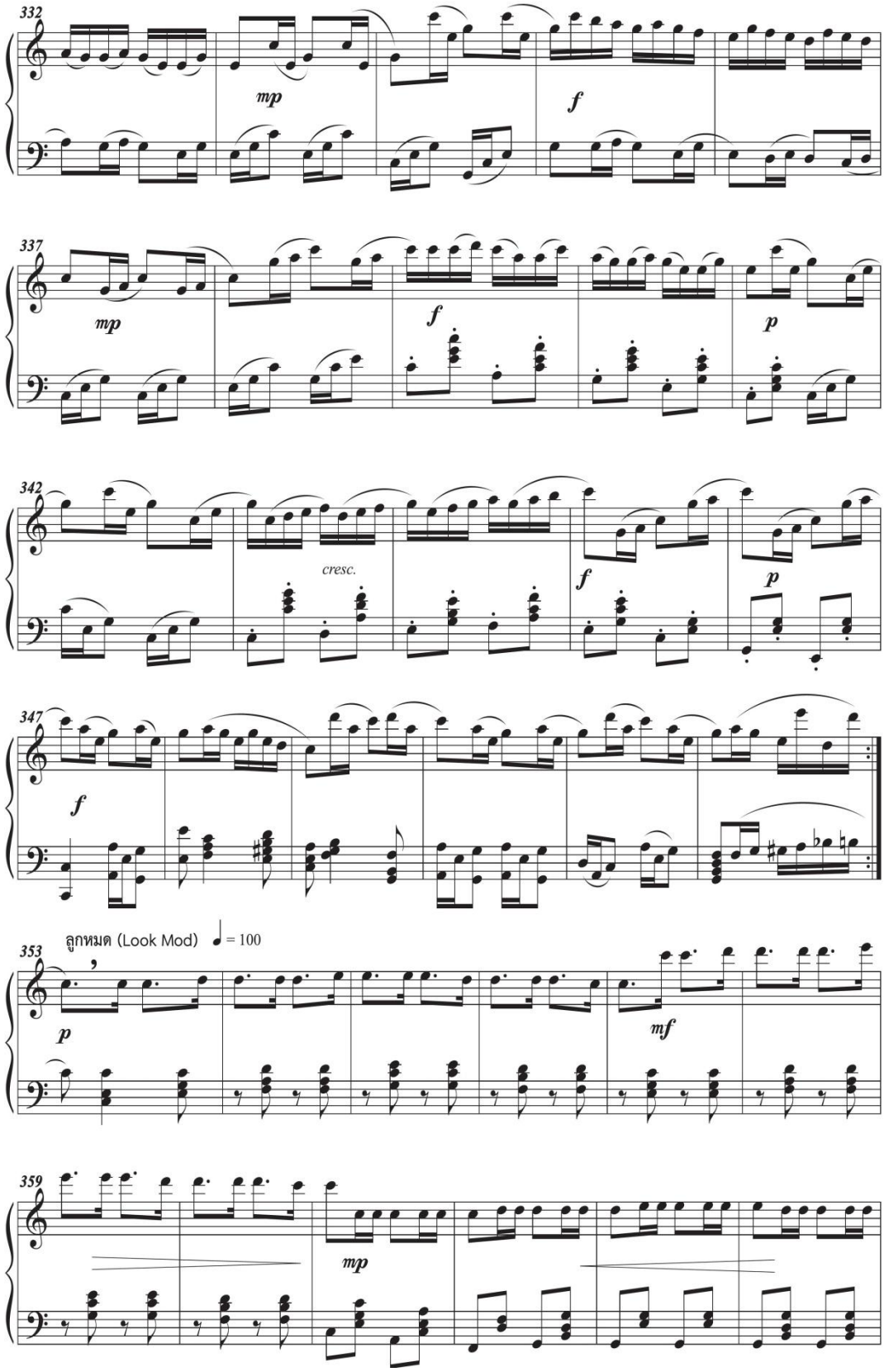
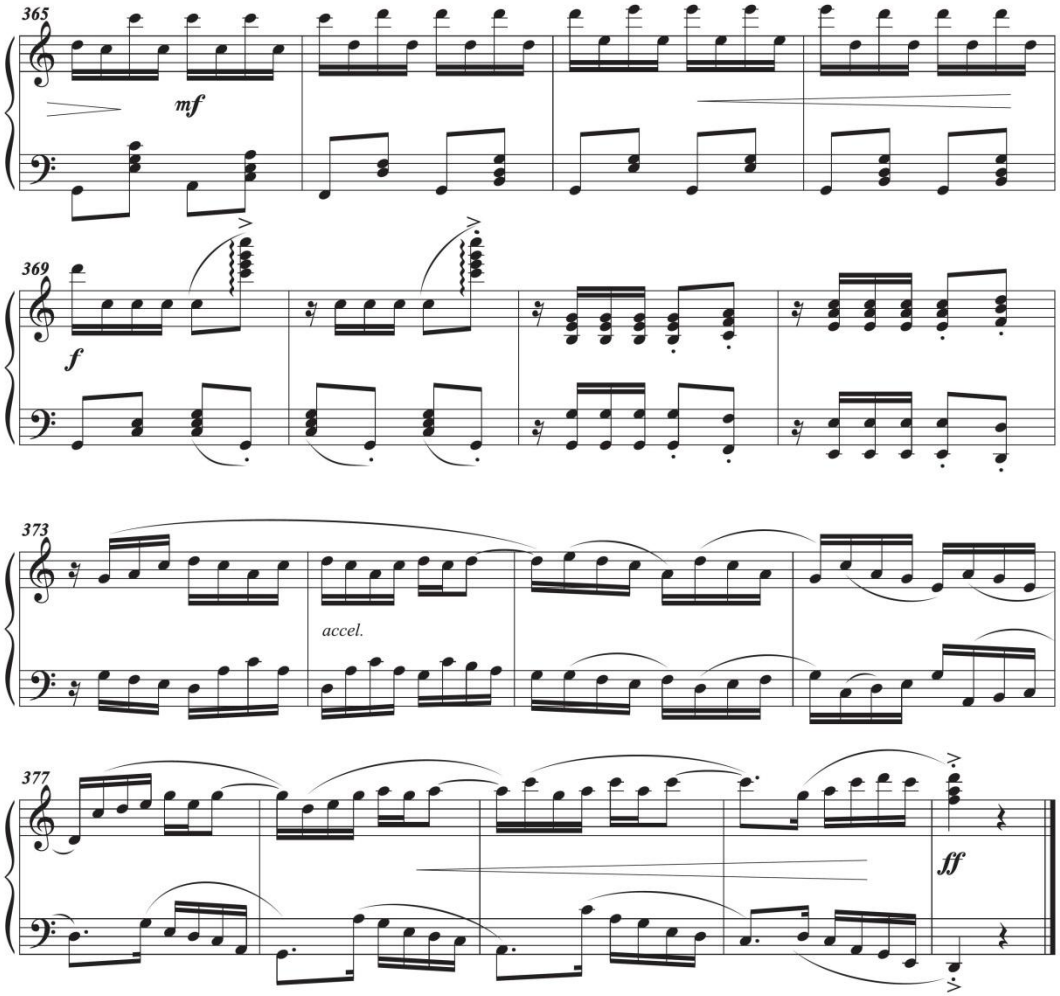
โหมโรงไอยเรศ Aiyares Overture

69
mf
73
mp
77
mf
81
fp
85
mp
mf
cresc.
89
f
p
f

โหมโรงไอยเรศ Aiyares Overture

117
f
mf
ท่อน 4 (Movement IV) ♩ = 108
121
1.
2.
f
mp
125
f
129
mp
tr
133
tr
f
137
8va
cresc.

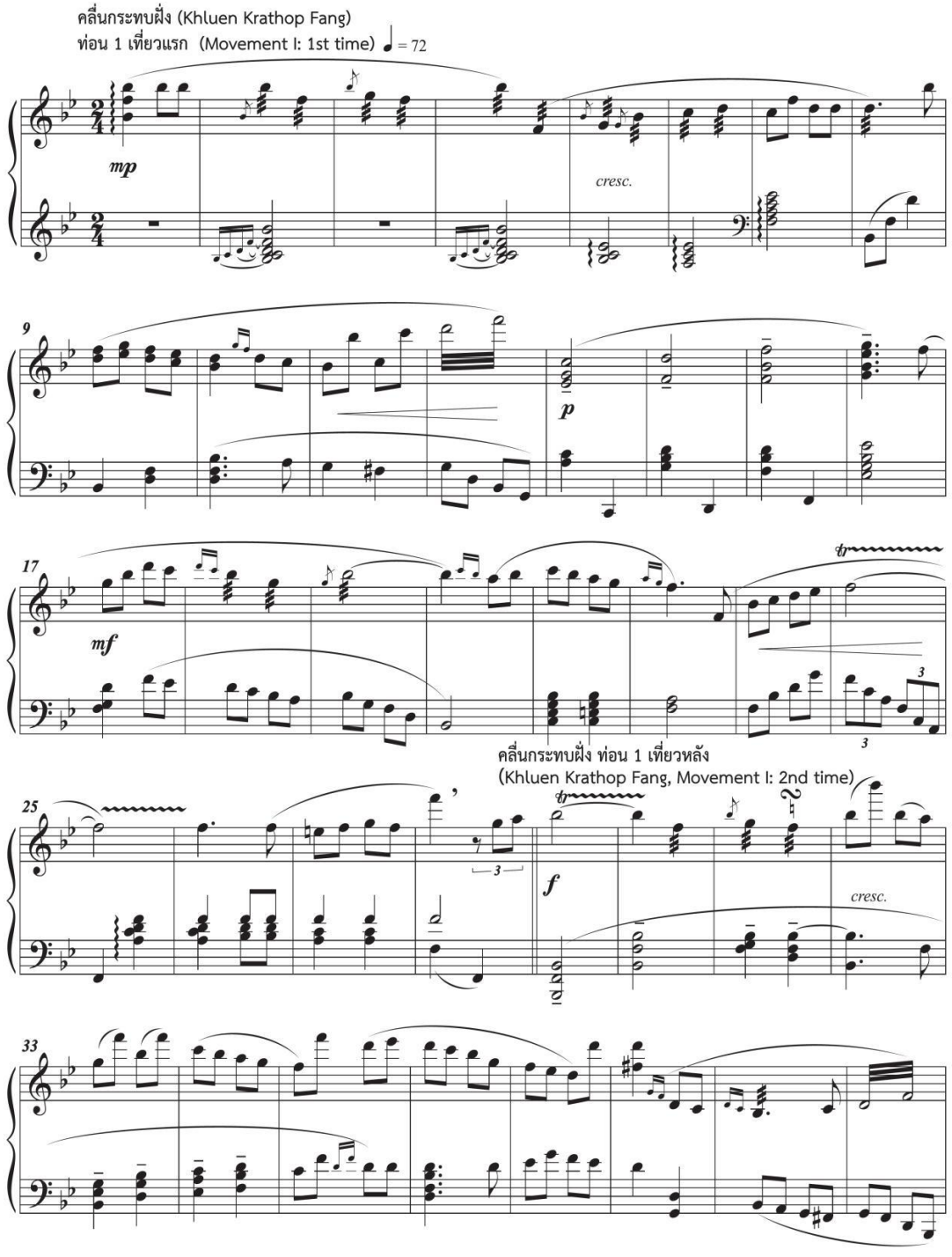
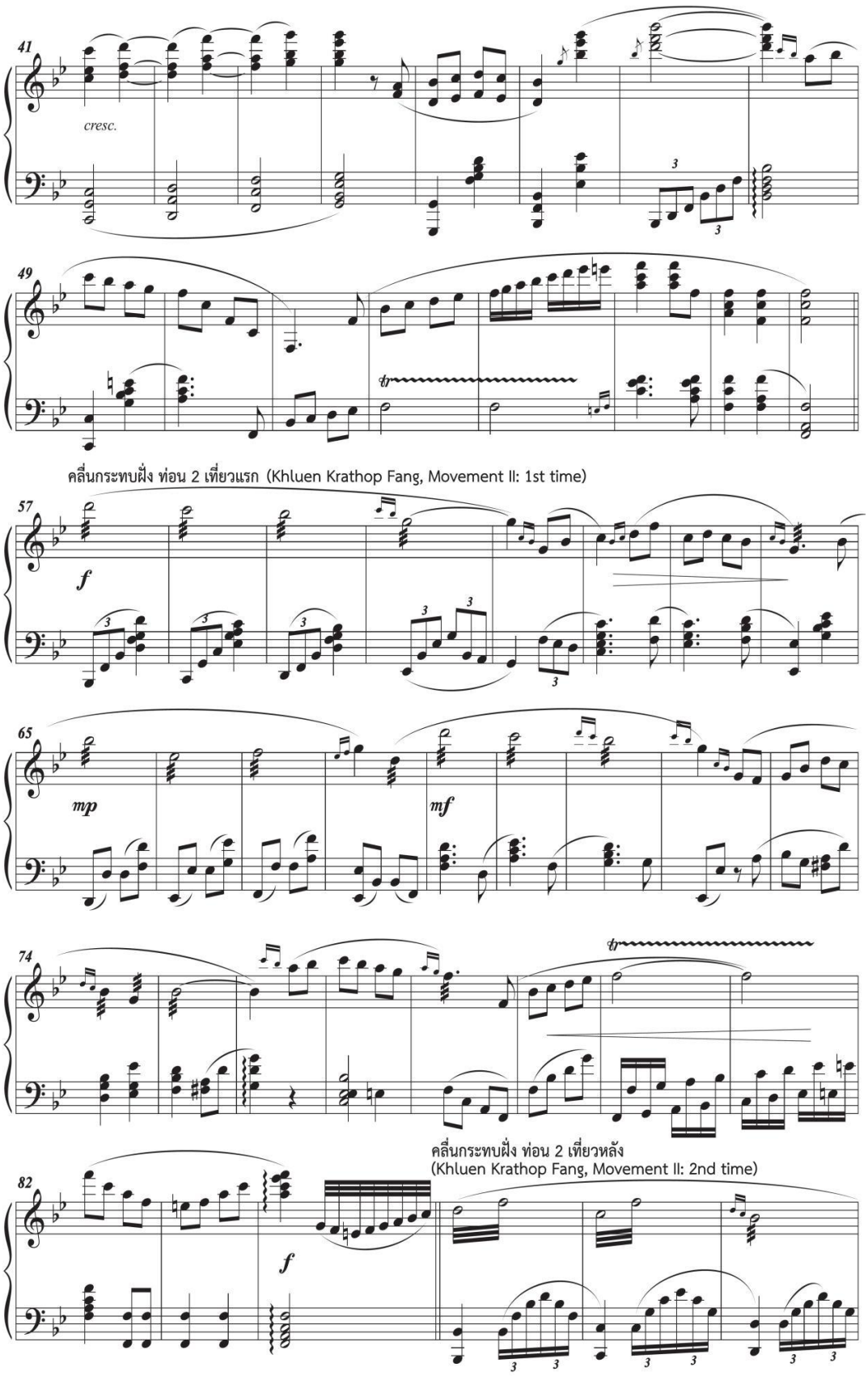
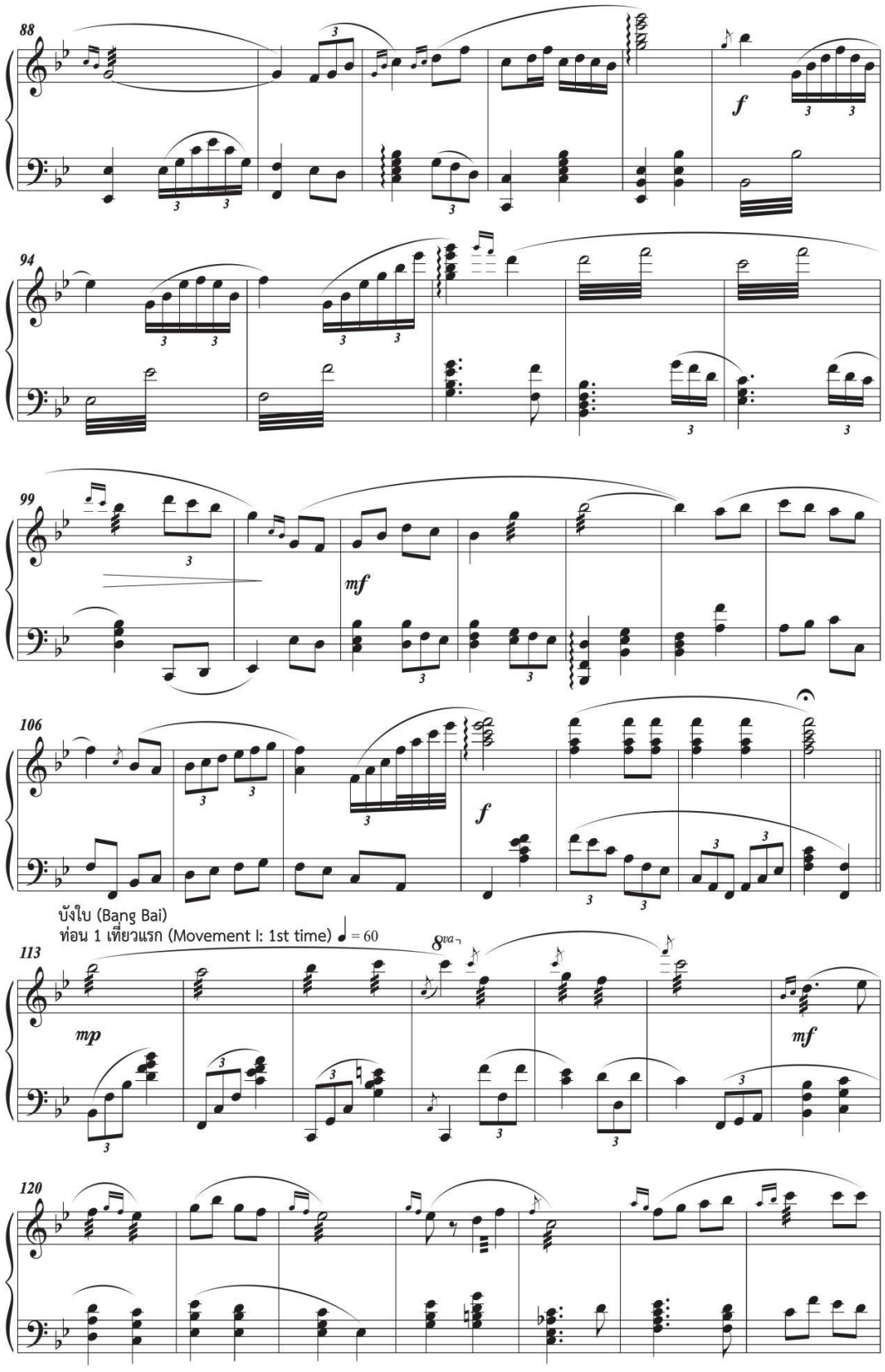
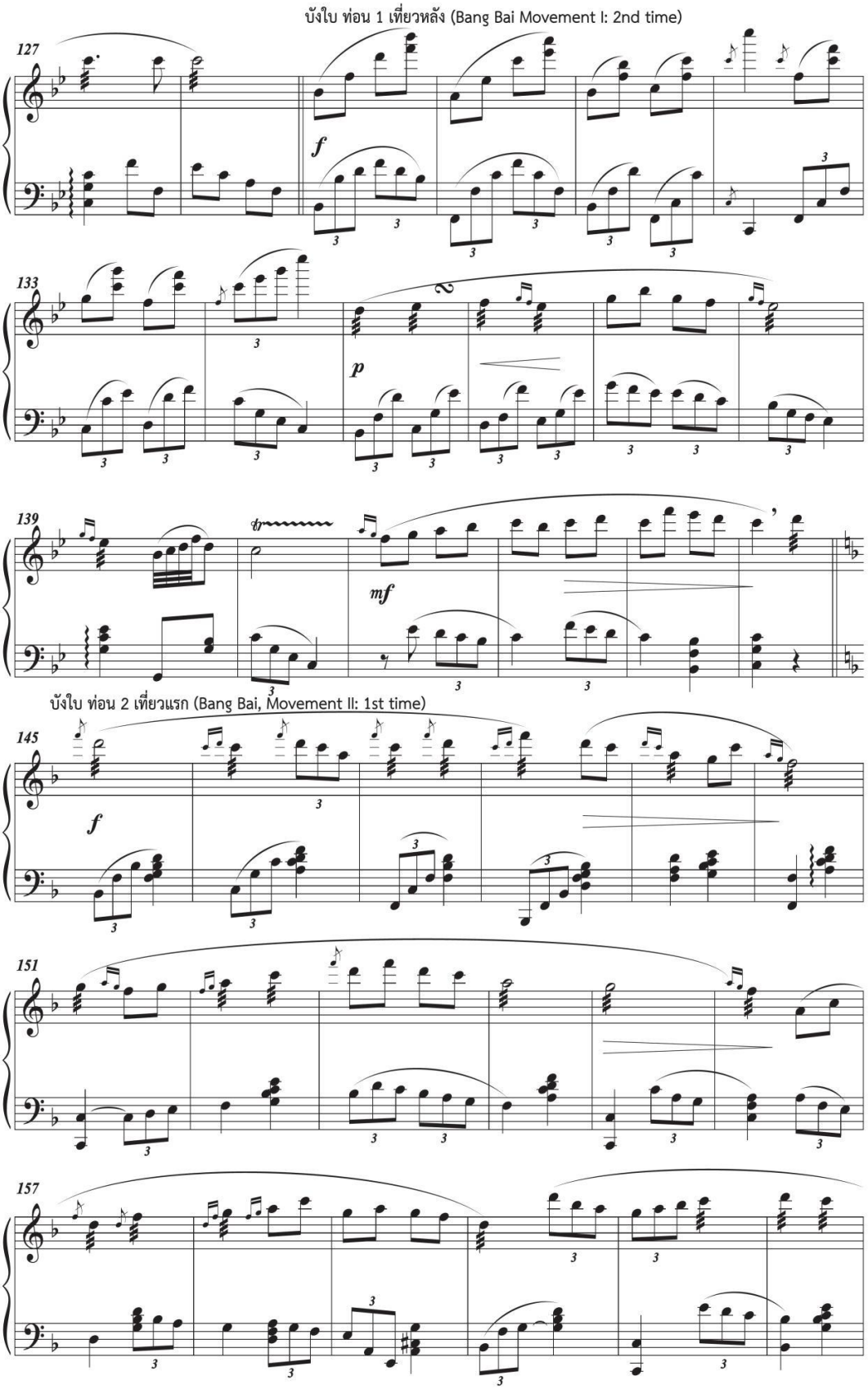
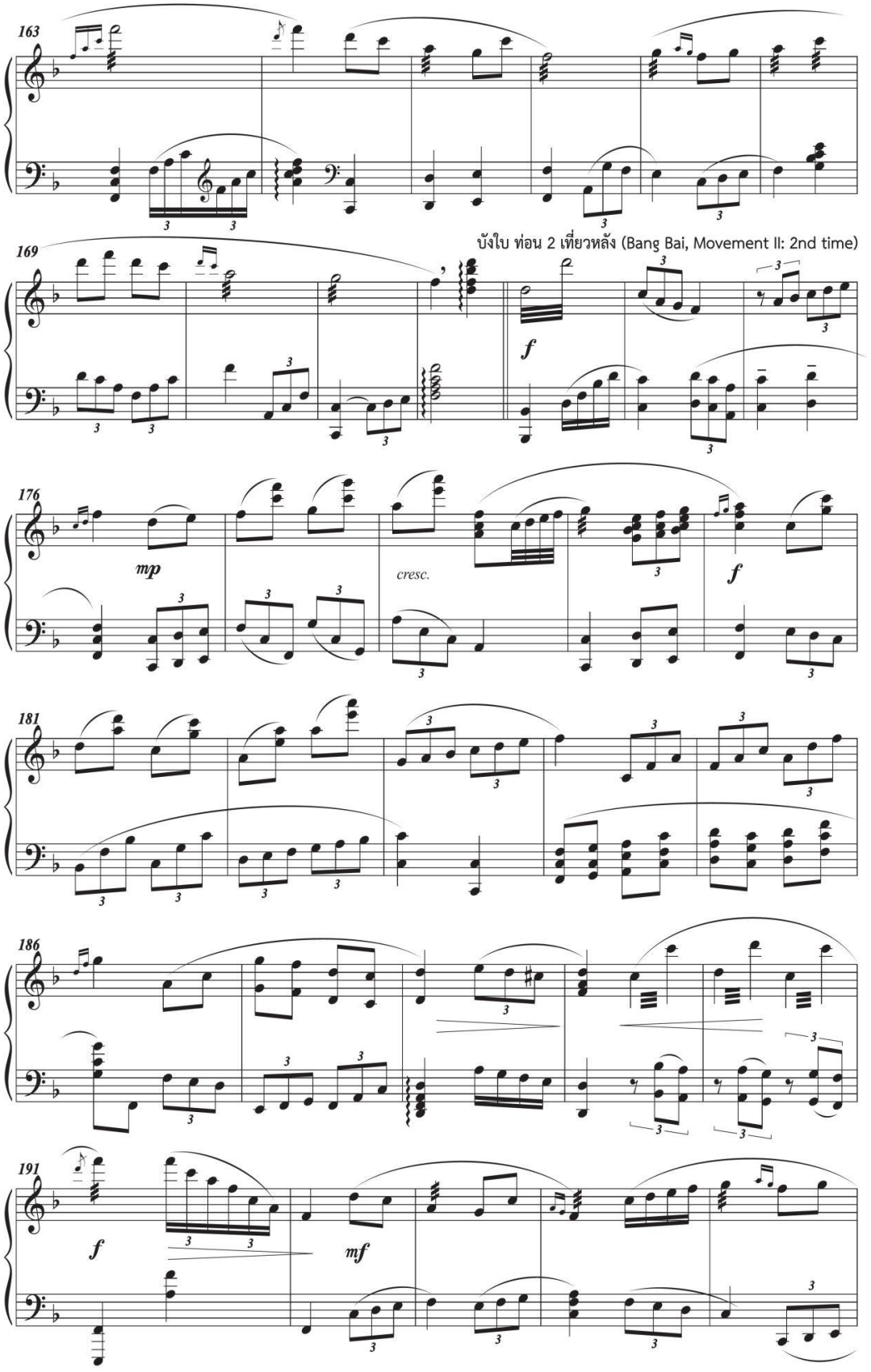
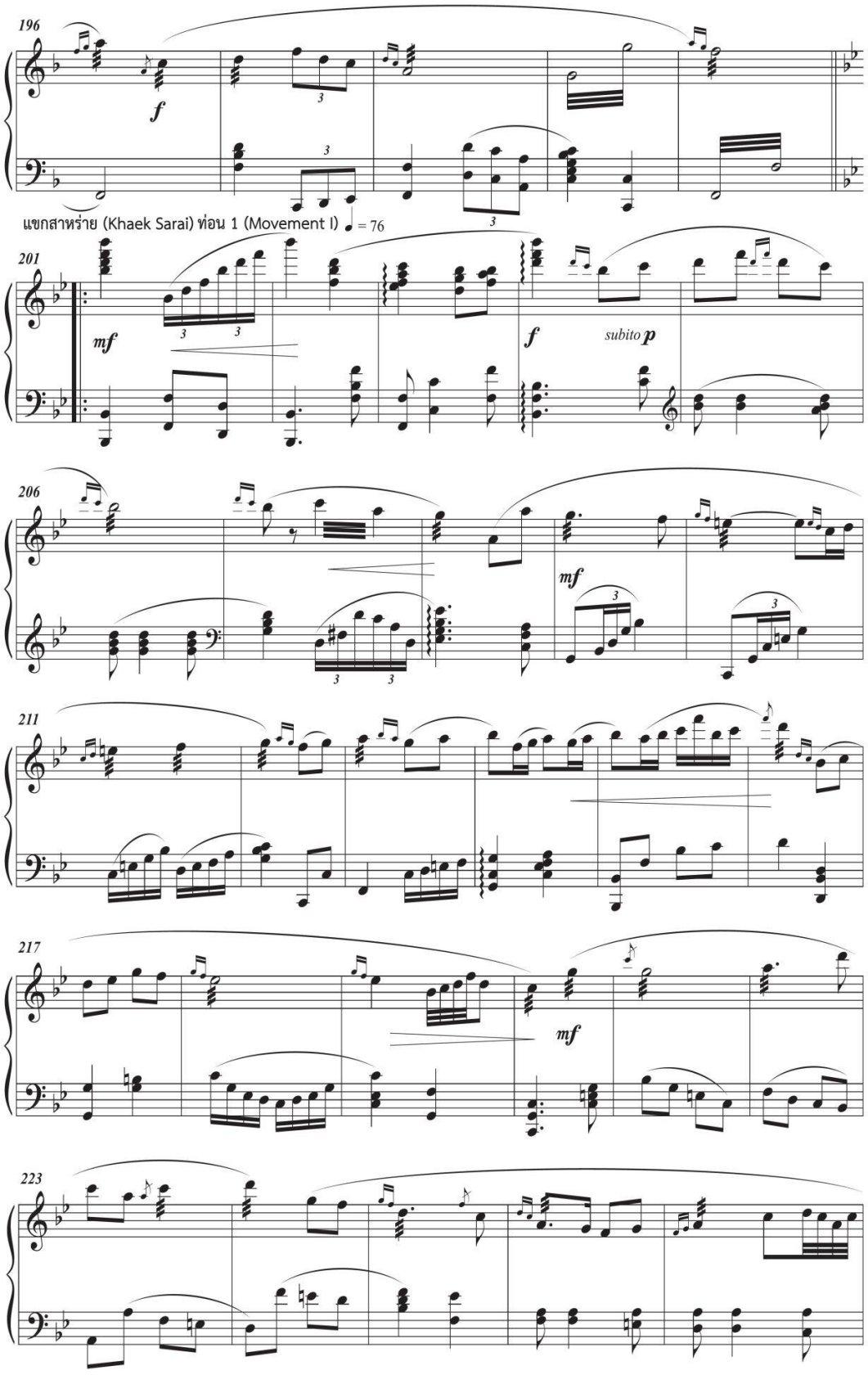
โหมโรงไอยเรศ Aiyares Overture

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แสนคำนึง เถา

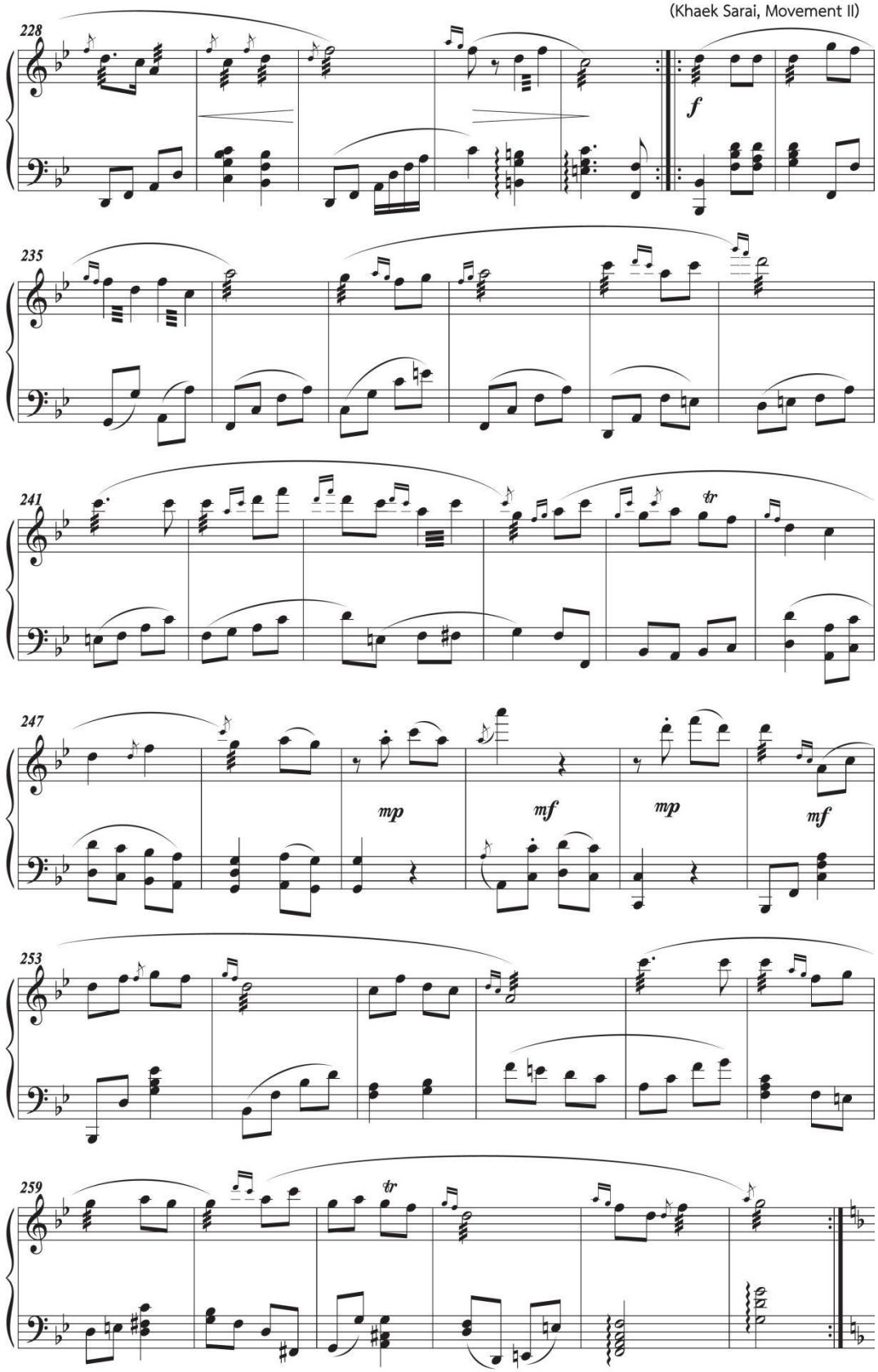
San Kamneung in Thao Variations

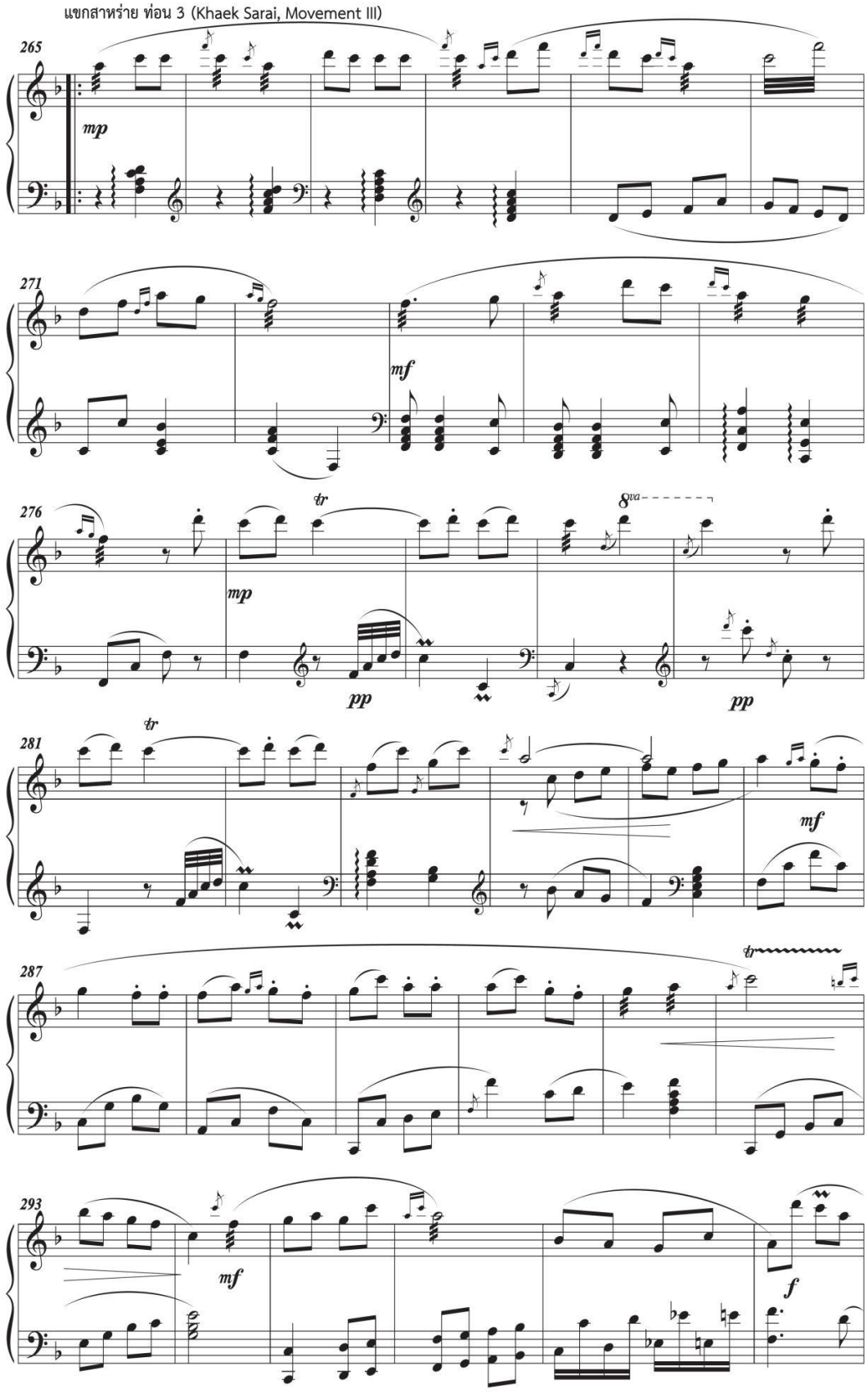
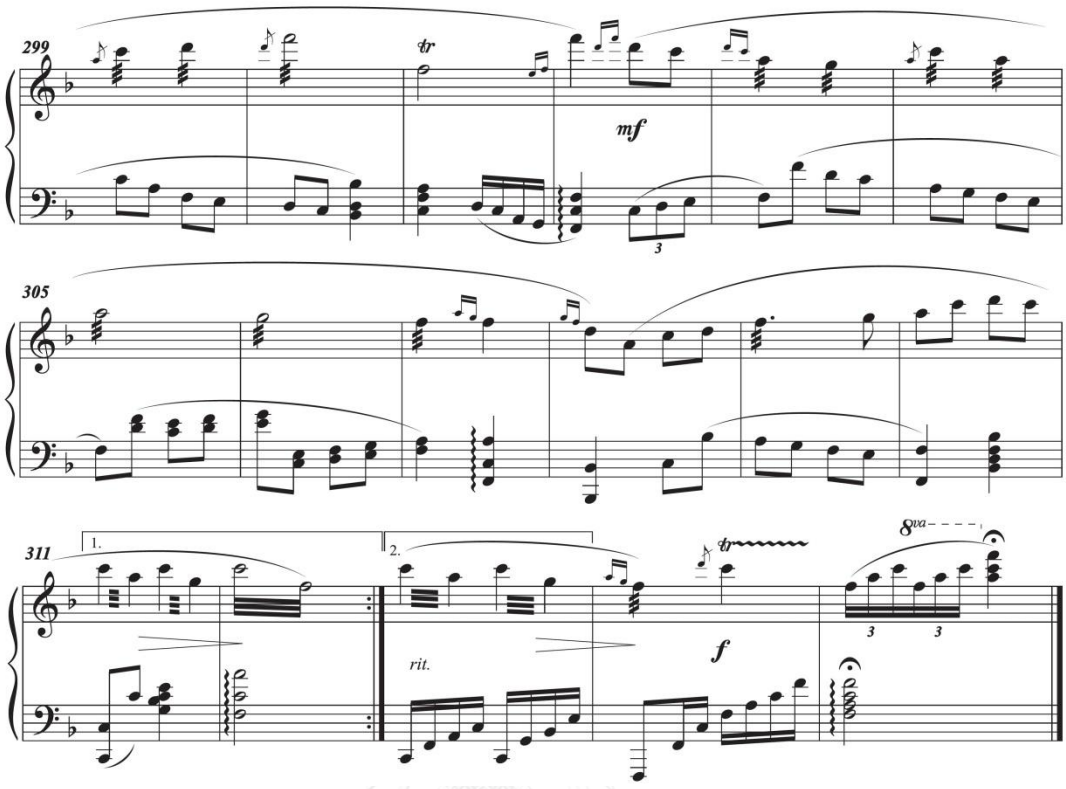
หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ประพันธ์
Luang Pradit Phairoh (Sorn Silapabanleng), composer

พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา เรียบเรียงสำหรับเดี่ยวเปียโน
Arranged for Piano Solo by Pimchanok Suwannathada

25
29
mf
33
3
37
mp
mf
41
f
45

48
mf
52
p
56
mf
3
60
mf
tr
64
tr
cresc.
68
f

72
mf
p
76
tr
mf
80
8va
mf
p
84
(8va)
f
3
สามชั้น ท่อน 2 (Sam Chan, Movement II)
88
1.
2.
92
mf

96
mf
100
f
104
mf
108
3
3
112
f
116
3
3
5
ff

119
123
mf
3
127
mf
131
tr
135
tr
139
f
dim.

143
mf
p
mf
146
tr
150
8va
mf
pp
cresc.
154
f
158
1.
2.
สองชั้น ท่อน 1 (Sorng Chan, Movement I)
= 80
mf
164
f

172
mf
179
186
8va
192
f
p
200
f
p
mf
cresc.
208
f
mf
p

215
mf
p
cresc.
222
f
1.
สองชั้น ท่อน 2 (Sorng Chan, Movement II) ♩ = 84
229
2.
f
237
p
mf
244
f
dim.
253
f

261
f
f
269
p
f
277
p
284
f
p
f
291
ff
1.
ชั้นเดียว ท่อน 1 (Chan Diew_Movement I) = 92
297
2.
f
mp

302
f
307
ชั้นเดียว ท่อน 2 (Chan Diew, Movement II)
312
1.
2.
f
f
317
p
322
f
ff
327
1.
2.
หางเพลง (Coda)
f
f

332
mp
f
337
mp
f
p
342
cresc.
f
p
347
f
353
ลูกหมด (Look Mod)
= 100
p
mf
359
mp

Chulalongkorn University

ตับวิวาหพระสมุท
Vivahaphrasamut Suite

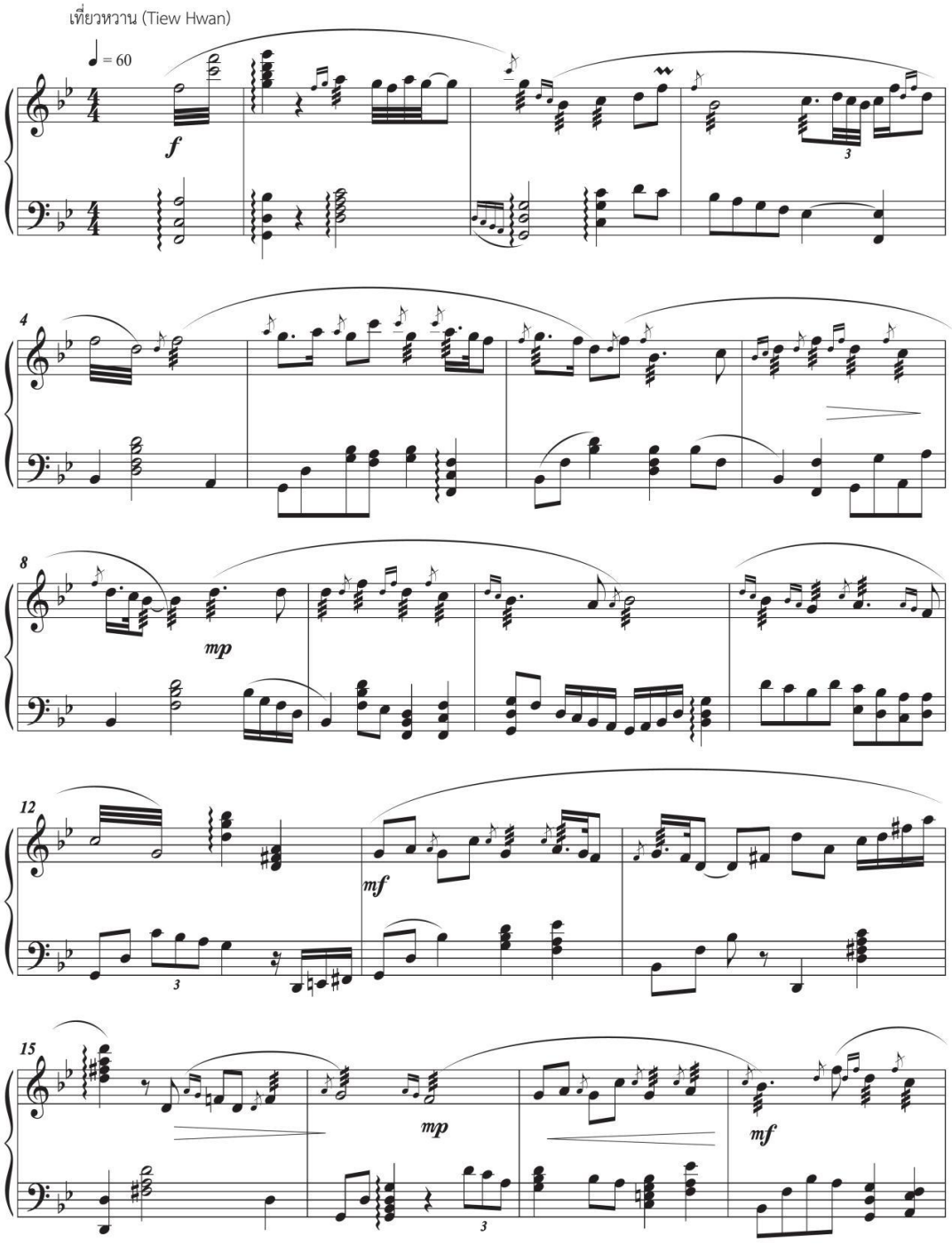
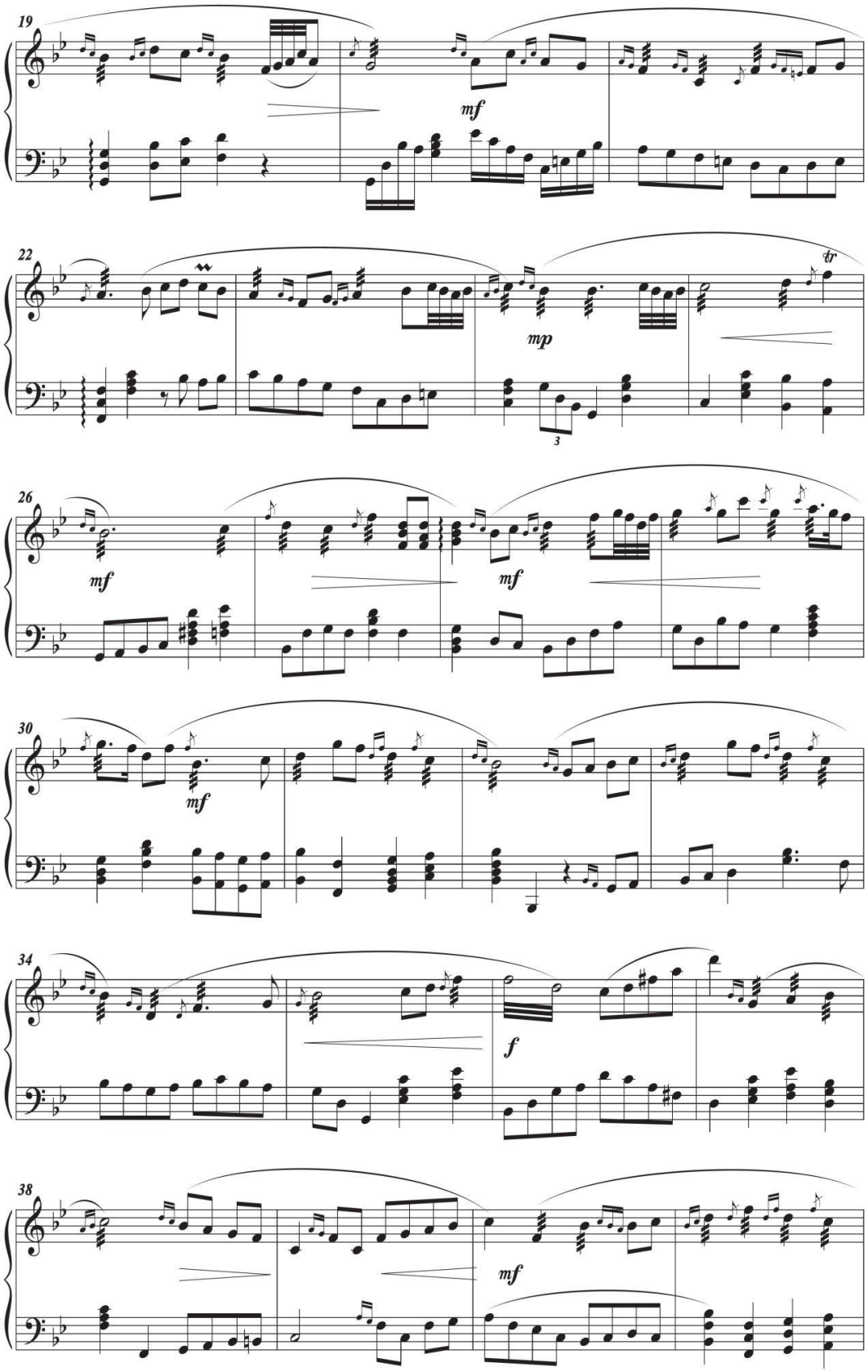
ทำนองเก่า ไม่ทราบนามผู้ประพันธ์
Old tune by unknown composer

พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา เรียบเรียงสำหรับเดี่ยวเปียโน
Arranged for Piano Solo by Pimchanok Suwannathada

41
cresc.
49
tr
คลื่นกระทบฝั่ง ท่อน 2 เที่ยวแรก (Khluen Krathop Fang, Movement II: 1st time)
57
f
65
mp
mf
74
tr
คลื่นกระทบฝั่ง ท่อน 2 เที่ยวหลัง
(Khluen Krathop Fang, Movement II: 2nd time)
82
f

88
f
94
99
mf
106
f
บังใบ (Bang Bai)
ท่อน 1 เที่ยวแรก (Movement I: 1st time) ♩ = 60
113
mp
8va
mf
120

บังใบ ท่อน 1 เที่ยวหลัง (Bang Bai Movement I: 2nd time)
127
f
133
p
139
mf
บังใบ ท่อน 2 เที่ยวแรก (Bang Bai, Movement II: 1st time)
145
f
151
157

163
169
บังใบ ท่อน 2 เที่ยวหลัง (Bang Bai, Movement II: 2nd time)
f
176
mp
cresc.
f
181
186
191
f
mf

196
f
แขกสาหร่าย (Khaek Sarai) ท่อน 1 (Movement I) ♩ = 76
201
mf
f
subito p
206
mf
211
217
mf
223

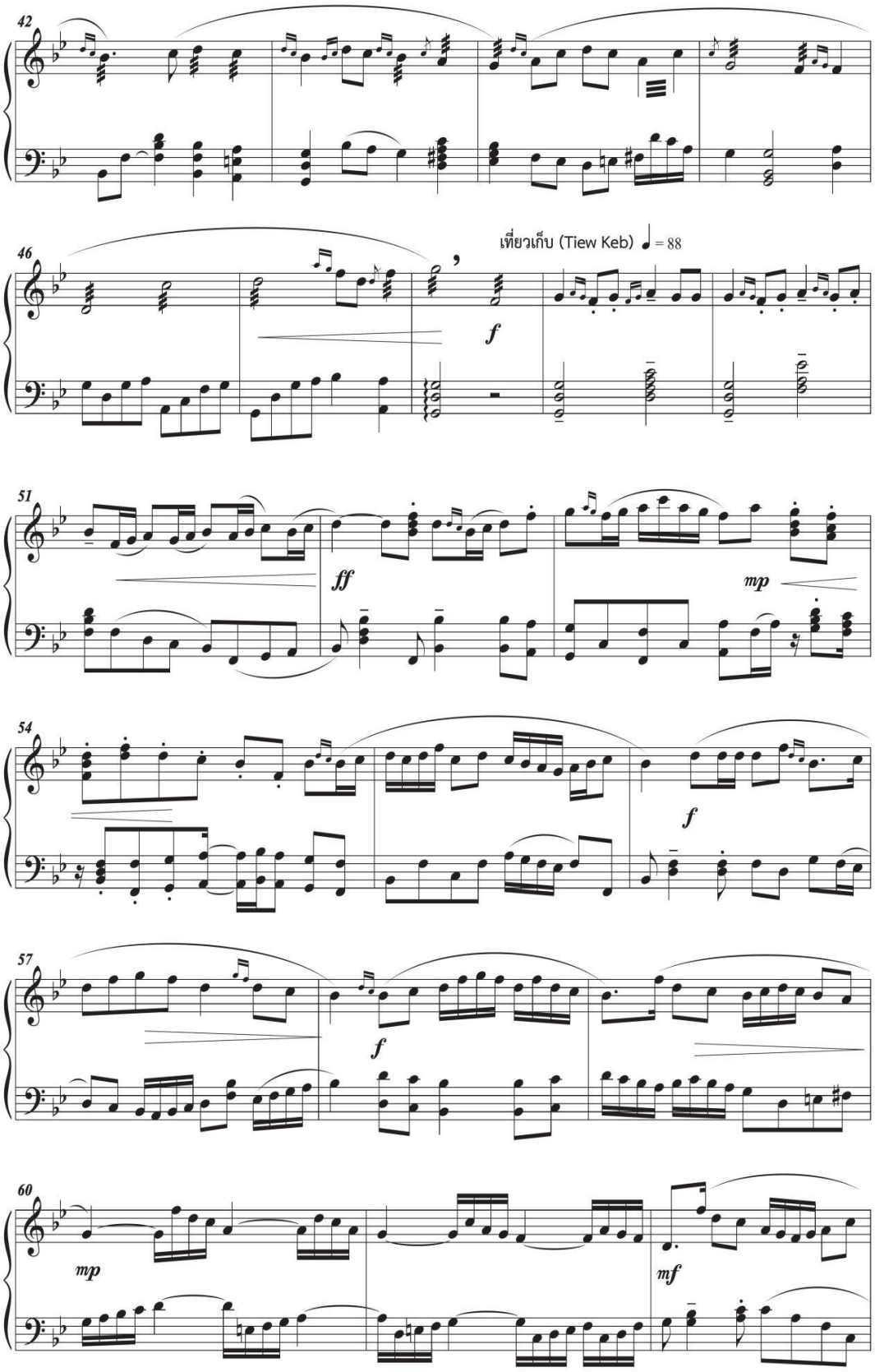
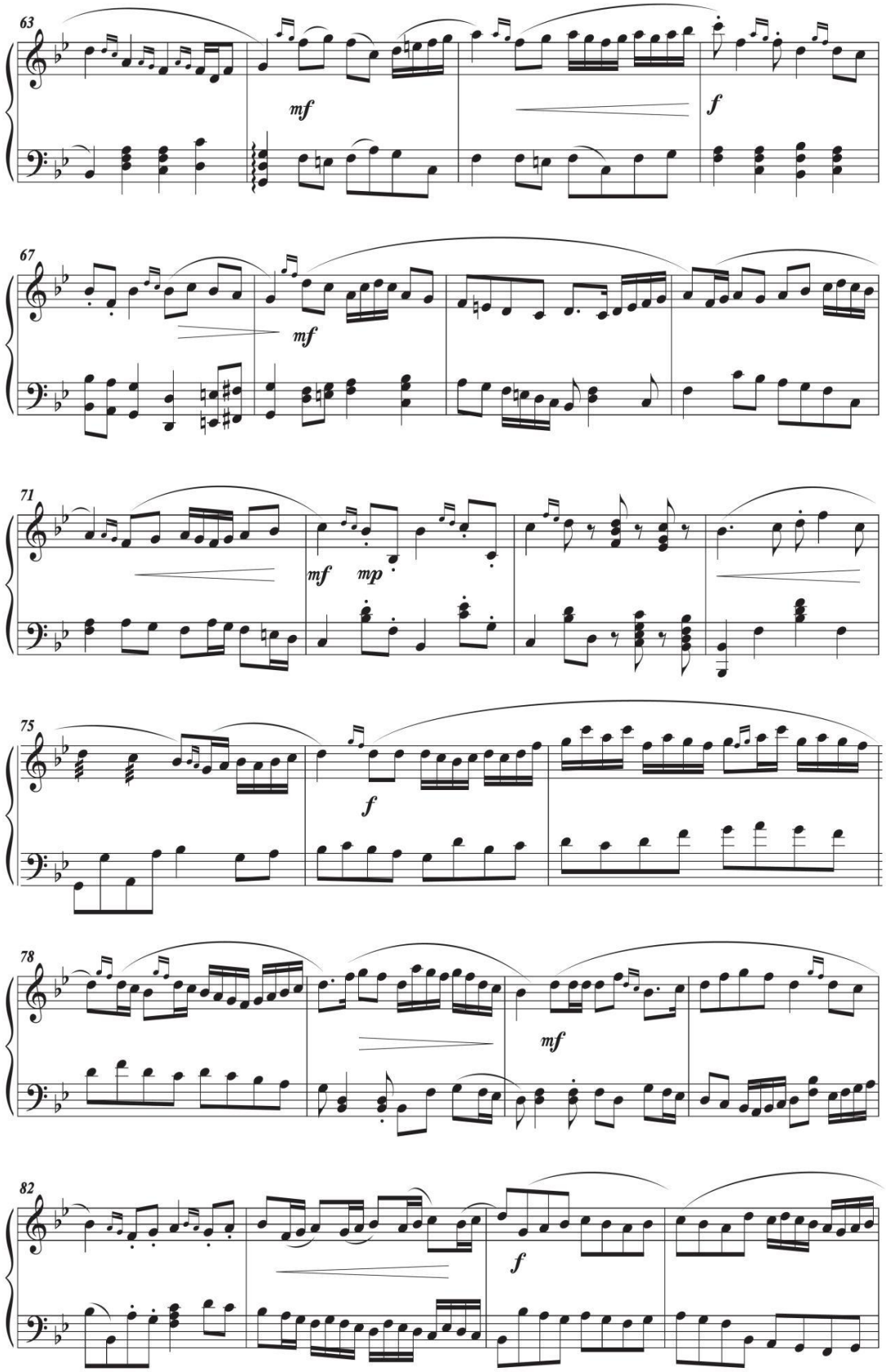
สยามดุริยลิขิต Siam Duriya Likhit

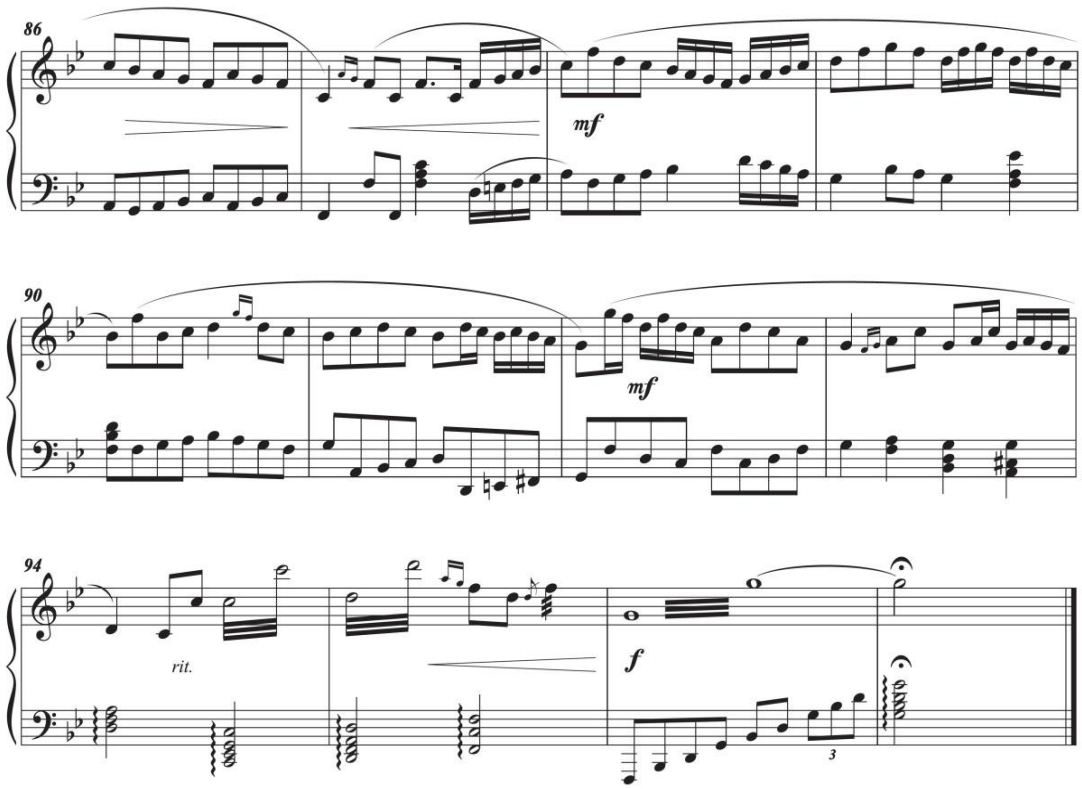
แขกสาหร่าย ท่อน 2
(Khaek Sarai, Movement II)

ตับวิวาหพระสมุท Vivahaphrasamut Suite

แขกสาหร่าย ท่อน 3 (Khaek Sarai, Movement III)

สยามดุริยลิขิต Siam Duriya Likhit

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สุดสงวน สามชั้น
Sut-sa-nguan, Sam Chan

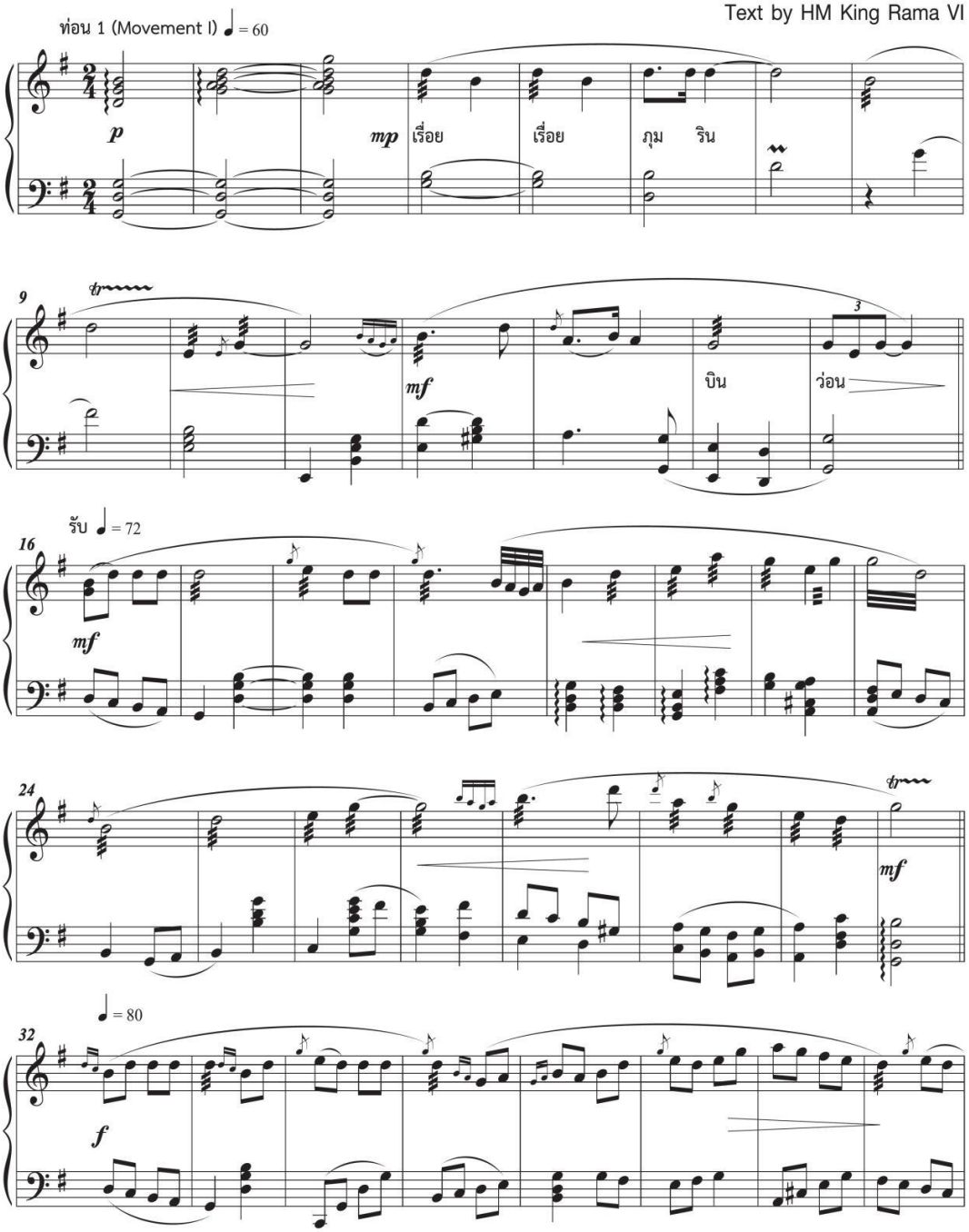
ทำนองเก่า ไม่ทราบนามผู้ประพันธ์
Old tune by unknown composer

พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา เรียบเรียงสำหรับเดี่ยวเปียโน
Arranged for Piano Solo by Pimchanok Suwannathada

19
mf
22
mp
tr
3
26
mf
mf
30
mf
34
f
38
mf

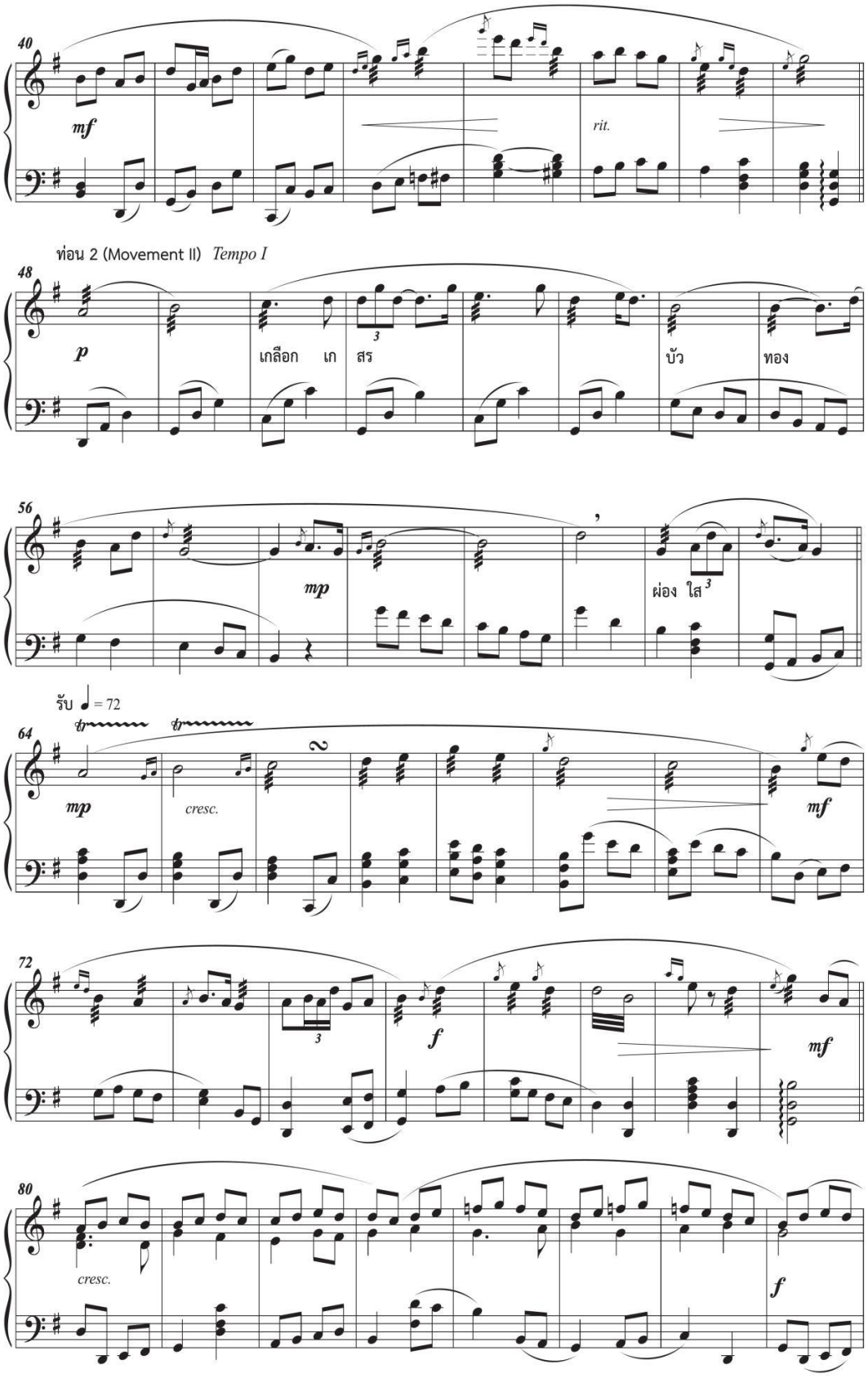
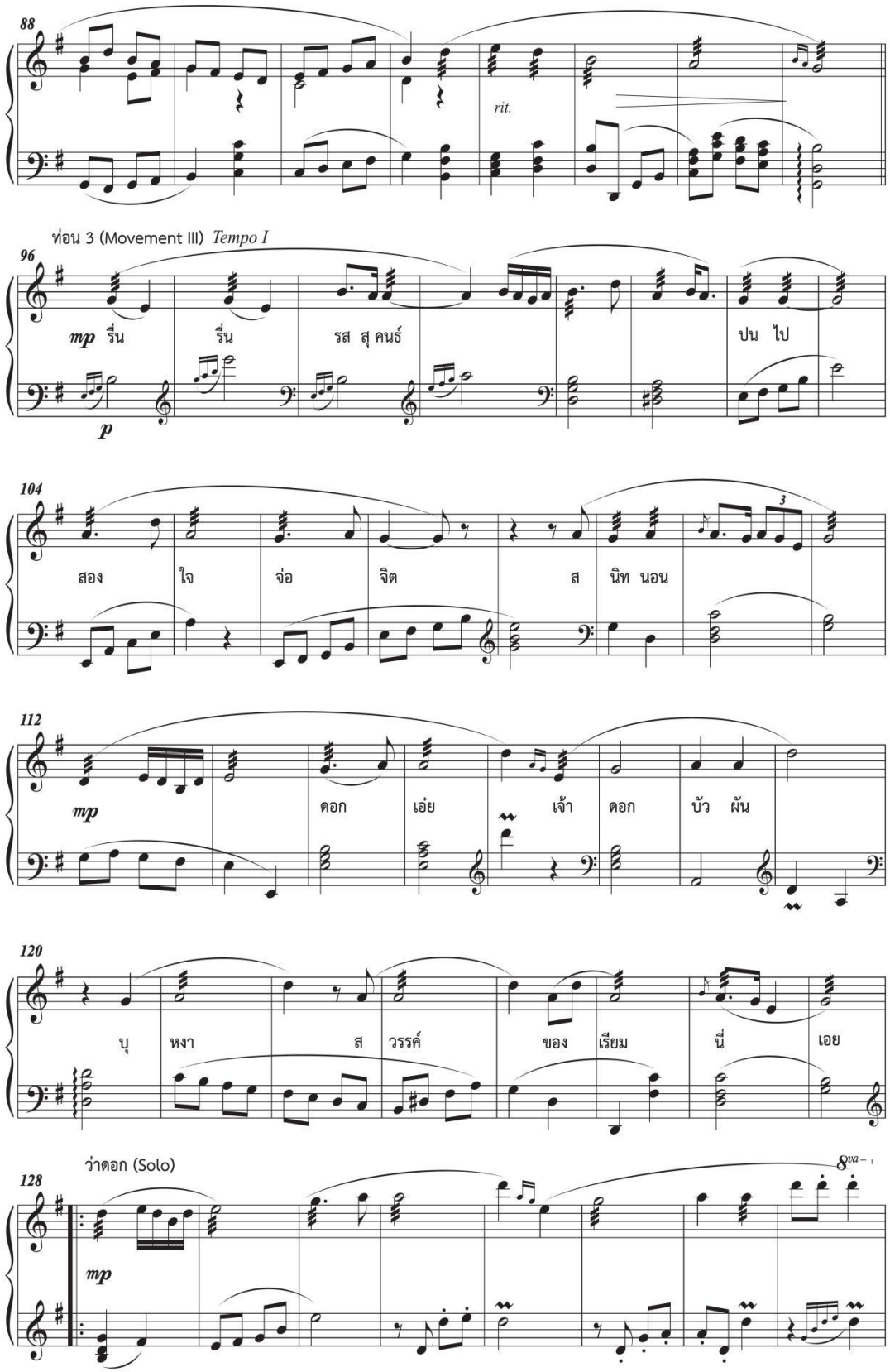
สุดสงวน สามชั้น Sut-sa-nguan, Sam Chan

63
mf
f
67
mf
71
mf
mp
75
f
78
mf
82
f

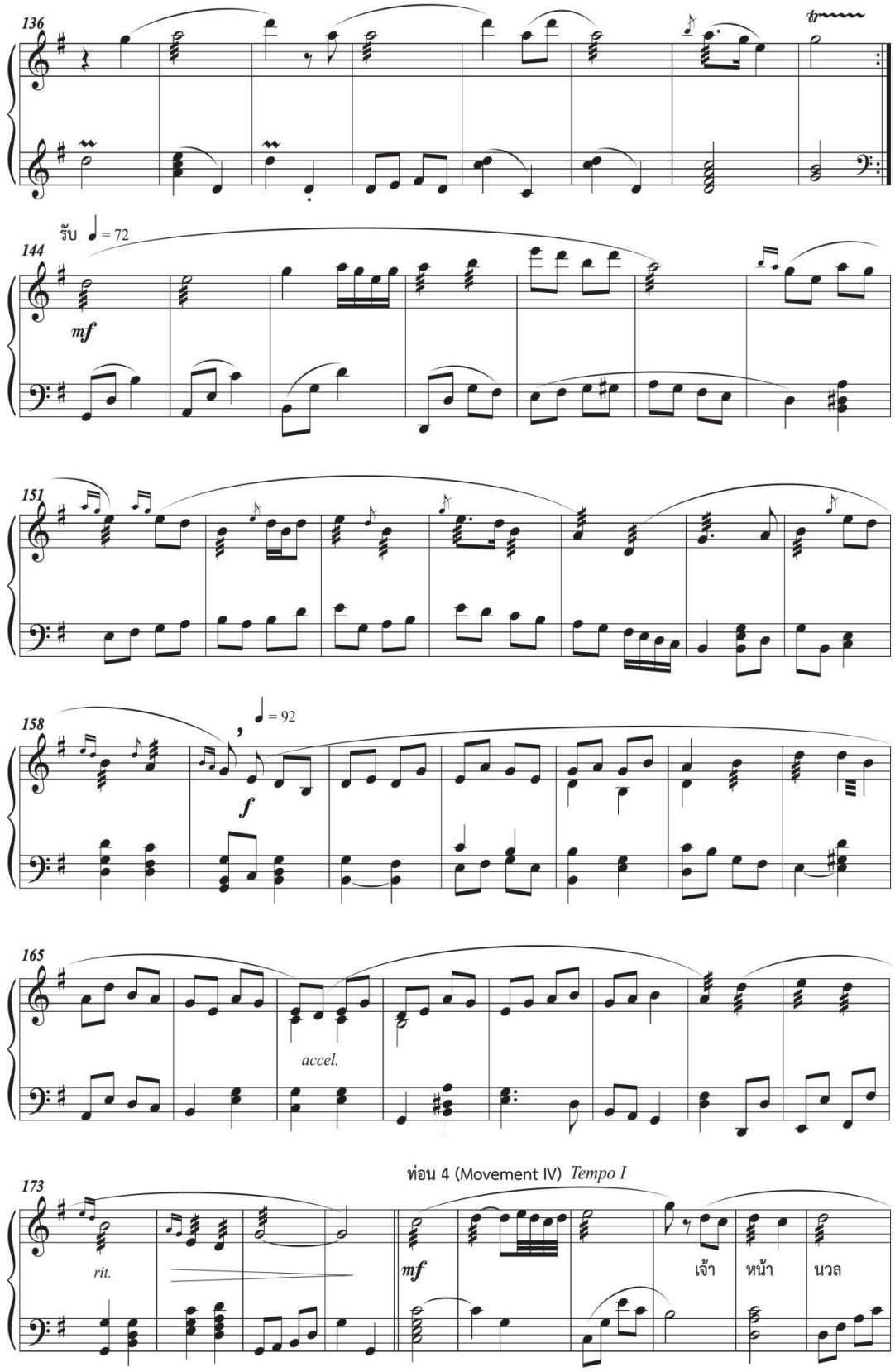
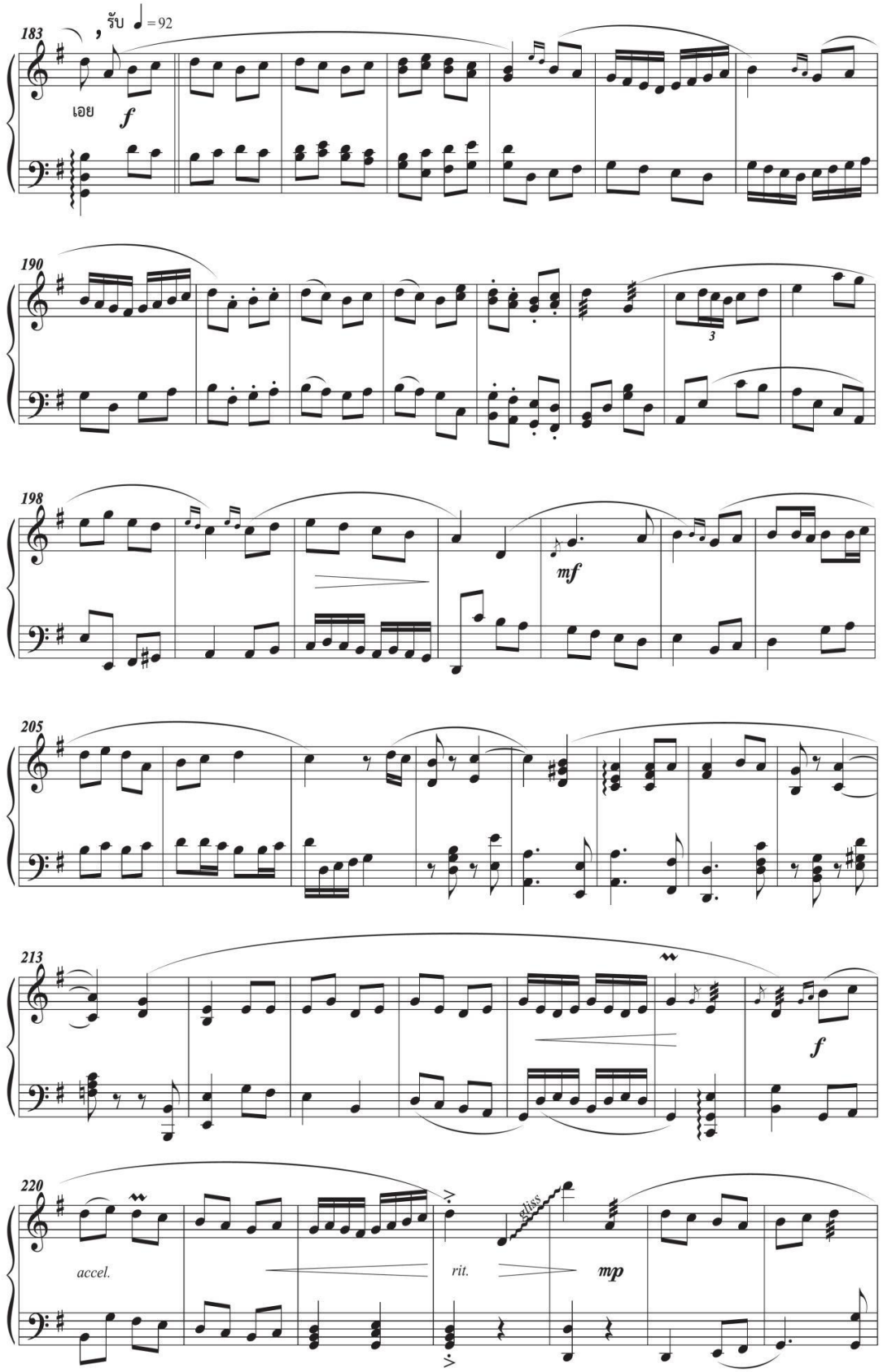
สุดสงวน สามชั้น Sut-sa-nguan, Sam Chan

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

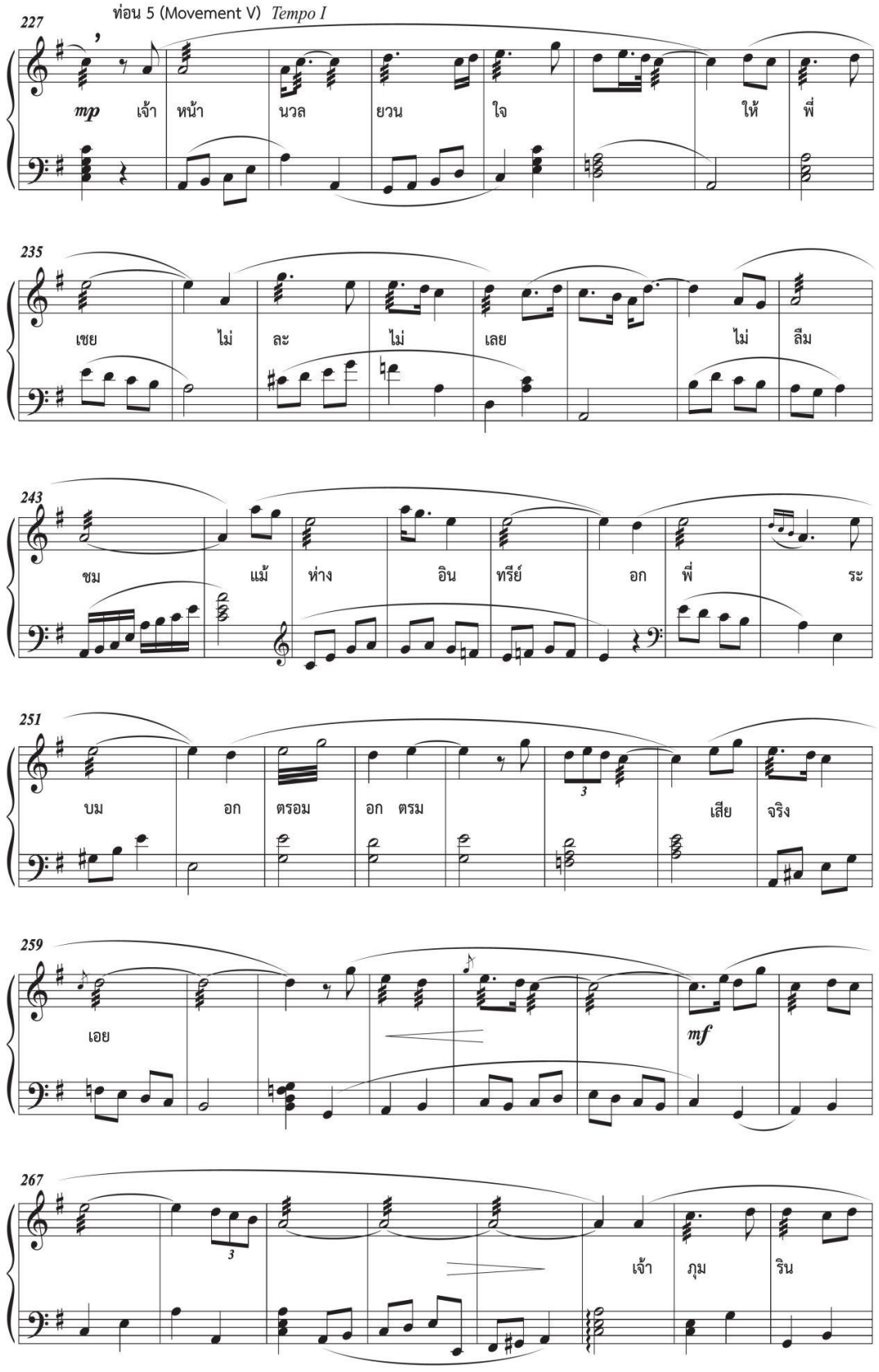
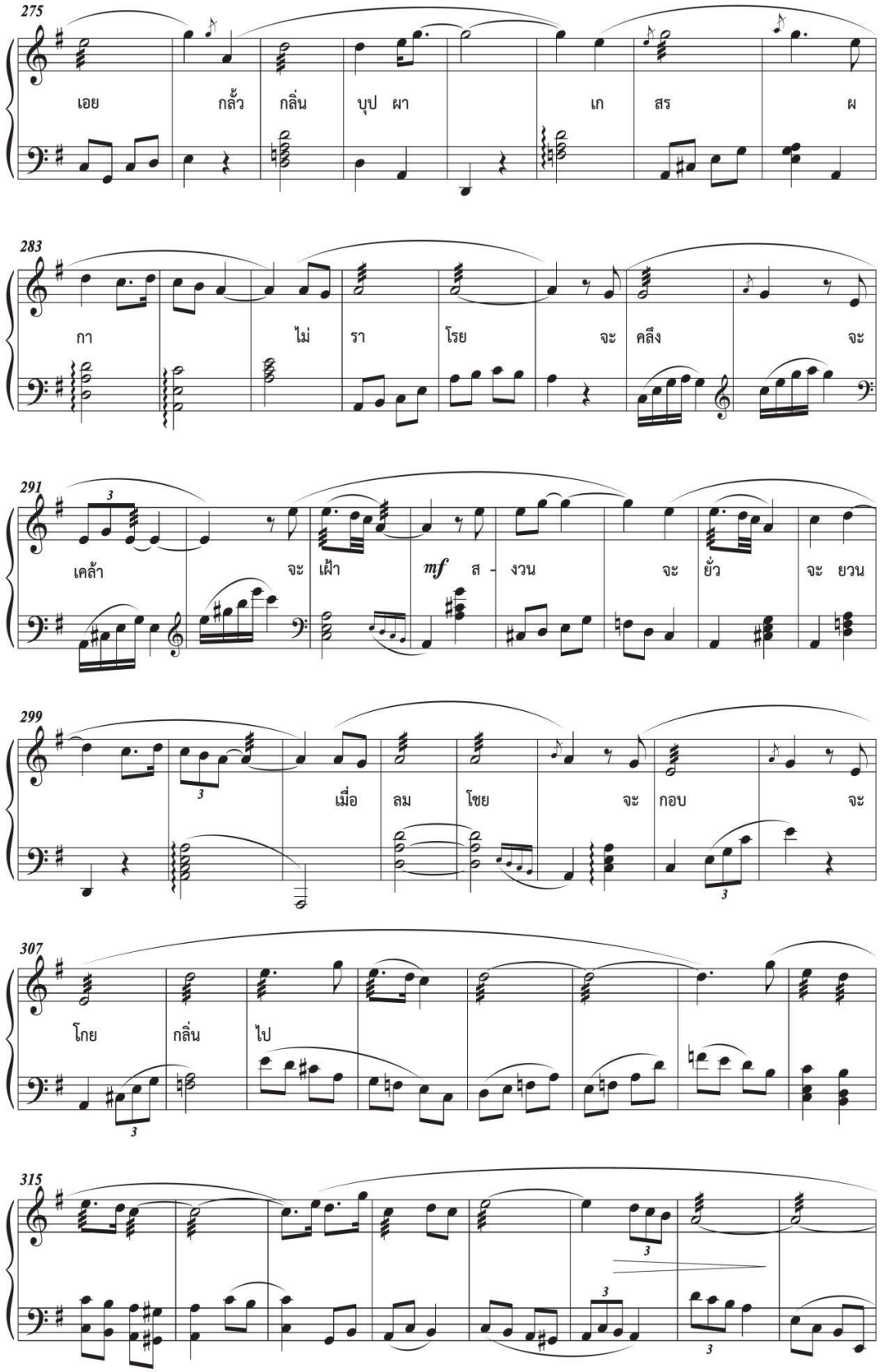
พระอาทิตย์ชิงดวง สองชั้น

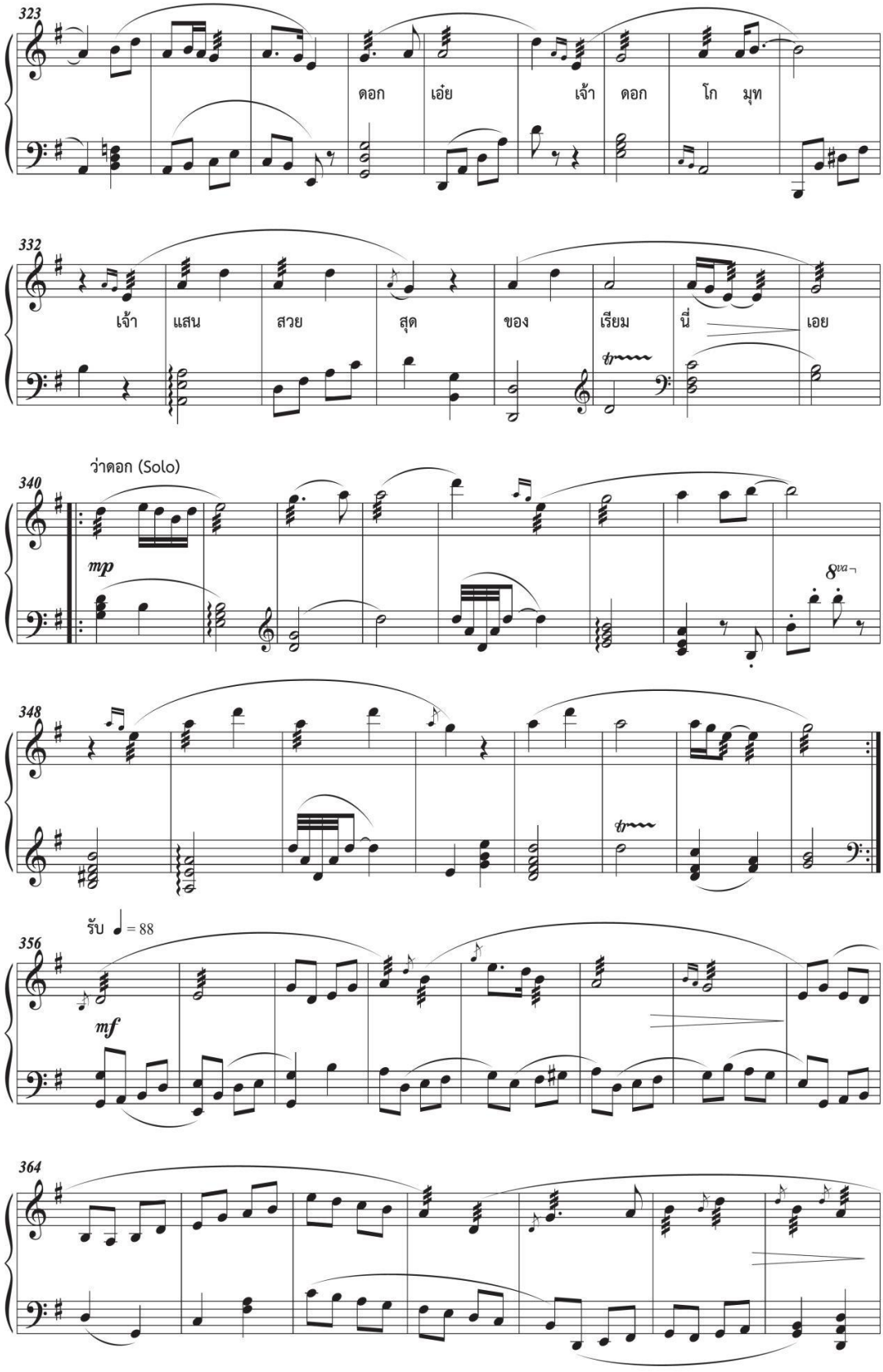
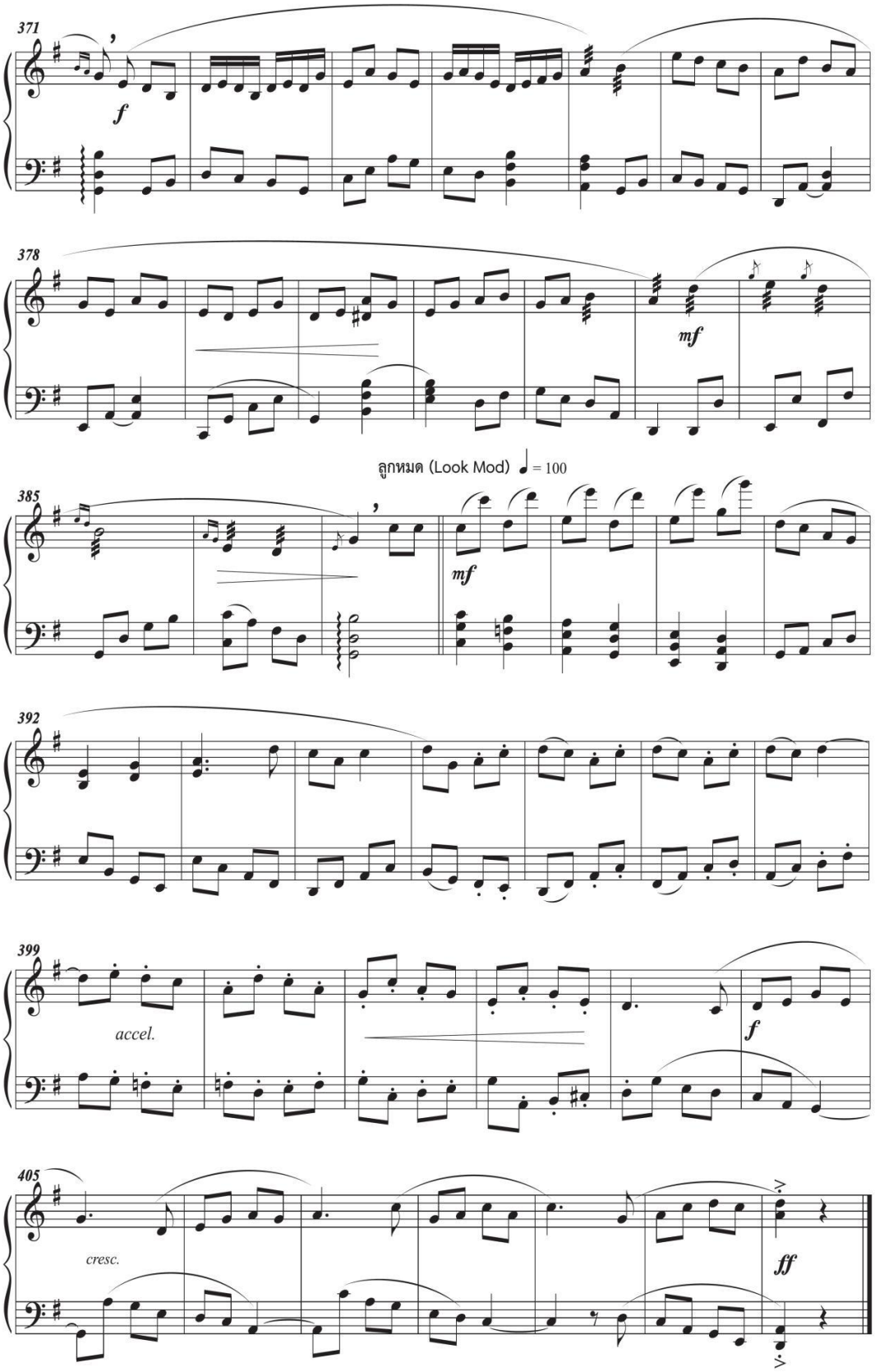
Phra Athit Ching Duang, Sorng Chan

พระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ประพันธ์
บทร้อง พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว
Phra Pradith Pairoh (Mee Duriyangkura), composer
Text by HM King Rama VI

พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา เรียบเรียงสำหรับเดี่ยวเปียโน
Arranged for Piano Solo by Pimchanok Suwannathada

พระอาทิตย์ชิงดวง สองชั้น Phra Athit Ching Duang, Sorng Chan

88
rit.
ท่อน 3 (Movement III) Tempo I
96
mp รื่น รื่น รส สุ คนธ์ ปน ไป
p
104
สอง ใจ จ่อ จิต ส นิท นอน
3
112
mp
ดอก เอ๋ย เจ้า ดอก บัว ผัน
120
บุ หงา ส วรรค์ ของ เรียม นี่ เอย
ว่าดอก (Solo)
128
mp
8va

พระอาทิตย์ชิงดวง สองชั้น Phra Athit Ching Duang, Sorng Chan

183
รับ ♩= 92
เอย
f
190
3
198
mf
205
213
f
220
accel.
rit.
mp

พระอาทิตย์ชิงดวง สองชั้น Phra Athit Ching Duang, Sorng Chan

275
เอย กลั้ว กลิ่น บุป ผา เก สร ผ
283
กา ไม่ รา โรย จะ คลึง จะ
291
เคล้า จะ เฝ้า mf ส - งวน จะ ยั่ว จะ ยวน
299
เมื่อ ลม โชย จะ กอบ จะ
307
โกย กลิ่น ไป
315

พระอาทิตย์ชิงดวง สองชั้น Phra Athit Ching Duang, Sorng Chan

371
f
378
mf
ลูกหมด (Look Mod) ♩ = 100
385
mf
392
399
accel.
f
405
cresc.
ff

คำอธิบายบทเพลง

1. โหมโรงไอยเรศ สามชั้น *บทประพันธ์ของช้อย สุนทรวาทิน*

เพลงโหมโรงไอยเรศ สามชั้น มีลีลาที่สนุกสนาน สง่า มีลูกเล่นหลากหลาย เริ่มต้นด้วยอัตราค่อนข้างช้า ทำนองควรเล่นให้เสียงต่อเนื่องนุ่มนวล การกำหนดอัตราความเร็ว เป็นไปตามลีลาของการบรรเลงดนตรีไทย คือจะเดินหน้ามากขึ้นทีละน้อย ท่อน 1 เป็นลีลาของฟิวก์ นำเสนอทำนองหลักที่แนวบนแล้วแทรกในแนวอื่น ๆ ตามลำดับ ท่อน 2 ยังคงแนวคิดแบบการสอดประสาน แต่เปลี่ยนบุคลิกให้มีชีวิตชีวาขึ้นด้วยการใช้จังหวะขัด ท่อน 3 และท่อน 4 มีลีลาพลิ้วไหวมากขึ้น มีลูกเล่นดนตรีไทยประเภทล้อรับ เหลื่อม เพิ่มเนื้อดนตรีให้หนาขึ้นทีละน้อย ผู้บรรเลงสามารถเพิ่มสำเนียงหรือเสียงสั้นยาวและความดังเบาตามสมควรได้

2. แสนคำนึง เถา *บทประพันธ์ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)*

ลีลาของเพลงแสนคำนึง เถา เป็นลักษณะการดำเนินทำนองและคอร์ด แต่ละอัตราชั้นมี 2 ท่อน แต่ละท่อนมีทำนองหลักสองเที่ยว แนวทางการบรรเลงไม่สลับซับซ้อน สามารถบรรเลงตามโน้ตอย่างตรงไปตรงมา หรือเพิ่มเติมโน้ตประดับให้เป็นเสียงไทยมากขึ้น ปลายประโยคของทำนองมักเป็นจังหวะยาว จึงมีทำนองรองมาแทรก ซึ่งเปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงด้นสดทำนองรองในลักษณะอื่นได้อีก ทำนองหลักได้ประดับประดาด้วยโน้ตประดับและลูกเล่นพอประมาณ สามารถบรรเลงแบบไม่มีโน้ตประดับก็ได้ เพราะทำนองนั้นเน้นไปทางโน้ตหลักอย่างตรงไปตรงมา อัตราสองชั้นเป็นทำนองคุ้นหู สามารถแยกบรรเลงได้ ชั้นเดียวเป็นช่วงที่มีชีวิตชีวา ตามลีลาของเพลงเถาทั่วไป และจบลงด้วยลูกหมดซึ่งจะเร่งอัตราความเร็วมากขึ้นไปจนจบเพลง

3. ตับวิวาหพระสมุท *ทำนองเก่า ไม่ทราบนามผู้ประพันธ์*

เพลงตับ หรือเป็นเพลงชุด ลักษณะเดียวกับ suite ประกอบด้วยเพลงอัตราสองชั้นหลาย ๆ เพลงบรรเลงต่อเนื่องกัน บทเพลงในชุดเพลงตับวิวาหพระสมุท นิยมบรรเลง 3 เพลง ได้แก่ เพลงคลื่นกระทบฝั่ง เพลงบังใบ และเพลงแขกสาหร่าย เพลงชุดนี้ใช้แนวคิดแบบเปียโนโซนาตายุคคลาสสิกที่มี 3 ท่อน ผสมผสานกับลีลาของบทเพลงคาแร็กเตอร์ (character piece) ของยุคโรแมนติก เพลงแรกคือคลื่นกระทบฝั่ง ใช้เสียงของโซนาตายุคคลาสสิก เพลงบังใบ เสมือนเป็นท่อน 2 ของโซนาตา อาจบรรเลงด้วยอัตราความเร็วที่ช้ากว่าคลื่นกระทบฝั่งเล็กน้อย บุคลิกเพลงเป็นแนวบาร์กาโรล (Barcarolle หรือ boat song) ให้สอดคล้องกับเนื้อเรื่องของ “วิวาหพระสมุท” ที่เกี่ยวข้องกับท้องทะเล ใช้โน้ตสามพยางค์เป็นองค์ประกอบหลัก สามารถบรรเลงในลีลาของ Barcarolle ได้ เพลงสุดท้ายของชุดคือแขกสาหร่าย จะมีสีสันที่แตกต่างออกไป เน้นสำเนียงการเล่น และการโยนช่วงคู่แปด ให้ระมัดระวังการใช้เพเดิลที่มากเกินความจำเป็น เพลงคลื่นกระทบฝั่งและบังใบ มีการแปรทำนองในเที่ยวกลับแทนการใช้เครื่องหมายย้อน หากต้องการบรรเลงโดยไม่ย้อน ให้บรรเลงเฉพาะเที่ยวแรกของแต่ละเพลง

4. สุดสงวน สามชั้น *ทำนองเก่า ไม่ทราบนามผู้ประพันธ์*

เพลงสุดสงวน สามชั้น เรียบเรียงออกมาในลักษณะเพลงเดี่ยว เป็นเพลงท่อนเดียว เพลงเดี่ยวเป็นเพลงสำหรับอวดฝีมือ จะต้องมีการประดิษฐ์ “ทาง” ขึ้นโดยเฉพาะ สำหรับทางเดี่ยวเปียโนเพลงสุดสงวน สามชั้นนี้ เป็นการเรียบเรียงใกล้เคียงลีลาทางดนตรีไทยมากที่สุดในชุดสยามดุริยลิขิต ผู้บรรเลงที่มีความเข้าใจเสียงและลีลาของดนตรีไทยจะมีความได้เปรียบในการบรรเลงเพลงนี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเที่ยวหวาน อย่างไรก็ตาม การบรรเลงอย่างตรงไปตรงมาตามโน้ตประดับที่กำหนดไว้ก็สามารถบรรเลงได้ไพเราะในระดับหนึ่งเช่นกัน สำหรับเที่ยวเก็บจะมีลีลาเฉียบขาด ใช้เทคนิคการบรรเลงแบบ Two-Part Inventions การเล่นโน้ตวิ่งควรมีน้ำเสียงแข็งแรงมั่นคง แต่ไม่กระด้างเกินไป สามารถทำช่วงของความดังเบาให้กว้างได้

5. พระอาทิตย์ชิงดวง สองชั้น *บทประพันธ์ของพระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร)*
บทร้อง พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง สองชั้น โดยปกติเป็นเพลงบรรเลงรับร้อง เป็นเพลงลา ใช้บรรเลงปิดการแสดงดนตรีหรือสักวา แต่ในบทเรียบเรียงชุดนี้ ได้นำทางร้องตามแบบของดนตรีไทยมาบันทึกโน้ต และใส่เสียงประสาน สร้างสีสันโดยทั่วไปแบบบทเพลงคาแร็กเตอร์ แนวทำนองมือขวาจะใส่เนื้อร้อง ให้ผู้บรรเลงเข้าใจเสียงของคำ ว่ากำลังบรรเลงสำหรับคำร้องใดอยู่ ส่วนโน้ตที่ไม่มีเนื้อร้องนั้นคือการเอื้อน การร้องจะสลับกับดนตรีรับ เพลงนี้เรียบเรียงให้บรรเลงเดี่ยวโดยไม่มีการร้องก็ได้ แต่หากต้องบรรเลงรับร้อง ในช่วงที่ร้อง เปียโนควรบรรเลงแบบ “คลอ” คือใช้เนื้อเสียงบางเบา โดยในช่วงของการเอื้อน ให้นักร้องได้เอื้อนตามแนวทางของตน และเปียโนบรรเลงคลอเฉพาะโน้ตหลัก ในช่วงของการ “ว่าดอก” หรือที่กำหนดคำว่า “solo” ไว้ ผู้เดี่ยวเปียโนจะบรรเลง “ว่าดอก” เอง หรือให้เครื่องดนตรีอื่นบรรเลงก็ได้ เครื่องดนตรีที่นิยม เช่น ขลุ่ยเพียงออ ซอต่าง ๆ

พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Program Notes

1. *Aiyares Overture*

A lively and graceful *Aiyares Overture* possesses many charming musical tricks of Thai traditional music. The melodic line should be played with gentle touch. Like in the performance practice of Thai traditional music, it starts off with a rather slow tempo and gradually moving forward. The first movement is has a fugue-like manner followed by the livelier syncopated rhythm counterpoint in second movement. The last two movements move faster with gradually thicker texture. Pianists are free to properly add articulations and dynamics.

2. *San Kamneung in Thao Variations*

San Kamneung in Thao Variations has melodic line accompanied by chords. To gain more stylistic of Thai sound, pianists can add ornamentations. Although the main melodic line had been elaborated with Thai traditional musical tricks and ornaments, pianists can also play without them. Sorng Chan, which carries the familiar tune, can be played separately. Chan Diew is lively and getting faster until the end of “Look Mod” (coda).

3. *Vivahaphrasamut Suite*

Tab or suite-like piece consists of songs in rhythmic cycle of sorng chan playing one after another. *Tab Vivahaphrasamut* or *Vivahaphrasamut Suite* normally consists of three songs, *Khluen Krathop Fang*, *Bang Bai* and *Khaek Sarai*. The concept of Classical three-movement sonata was adapted in combination with the idea of the Romantic character piece. The first song, *Khluen Krathop Fang* imitates the sound of Classical sonata. Like a barcarolle, the second song, *Bang Bai* has triplets. The last song, *Khaek Sarai* has different tone color and character, emphasizing on articulations and the octave shifting.

4. *Sut-sa-nguan, Sam Chan*

This arrangement of *Sut-sa-nguan, Sam Chan* is a one-movement piece for piano solo, demonstrating the skill of the pianist. Comparing to other pieces in this collection, the style of this piece is closest to idioms of traditional Thai music. The advantage goes to pianists who have some experiences and understanding of traditional Thai musical language, especially in Tiew Hwan (slow section). In Tiew Keb (fast section), which the style of two-part invention has been used, the music becomes more decisive. The sound of running passages should be solid but never too harsh. Wide dynamic range can be incorporated.

5. *Phra Athit Ching Duang, Sorng Chan*

Phra Athit Ching Duang, Sorng Chan is a song for voice accompanied by instruments. Like a postlude, it is usually performed at the end of musical performance or poetic reading. In this arrangement, the traditional lyric had been brought in use together with the melody. By adding the colorful harmony, the piece became more like a character piece. The lyric shown here is to help pianists to understand while playing the role of accompanying part. Other parts, where there is no lyric shown, the music became more embellished and more melismatic. When performing with a singer, the piano should play gently underneath the singer's voice.

Pimchanok Suwannathada

English Translation: Tretip Kamolsiri

ขอขอบคุณ
สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)
มูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ

พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา

สำเร็จการศึกษาศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต เกียรตินิยม จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต แขนงวิชาดนตรีศึกษา จากมหาวิทยาลัยมหิดล ปัจจุบันเป็นอาจารย์ประจำสาขาการแสดงดนตรี คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร เป็นผู้บันทึกโน้ตเพลงชุด “วรรณกรรมเปียโนแห่งกรุงสยาม”

Pimchanok Suwannathada

A graduate with honours from the Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Pimchanok completed her Master of Arts degree in Music Education from Mahidol University. Currently Pimchanok served as a full-time instructor at the Faculty of Music, Silpakorn University. One of her major works is the notation of the “Piano Literature of Siam.”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สยามดุริยลิขิต
พลิ้วผสมพรมผสานกังวานเสียง
สดับถ้อยร้อยเรียงสำเนียงสวรรค์
วรรณกรรมเปียโนสยามบรรณ
งานสร้างสรรค์เทศไทยได้ประมวล
“ไอยเรศ” “แสนคำนึง” หวานซึ้งสุด
“ตับวิวาหพระสมุท” “สุดสงวน”
“พระอาทิตย์ชิงดวง สองชั้น” ครวญ
ห้าเพลงล้วนไพเราะเสนาะรับ
สอดสำเนียงเสียงใสของไทยแท้
ตะวันตกปรับแปรประสานศัพท์
จังหวะลงตรงจริงฉิ่งกลองทับ
บรรเลงซับซ้ามฟ้าสู่สากล
จารึกนาม “สยามดุริยลิขิต”
ทุ่มชีวิตและหัวใจกว่าได้ผล
หากความดีมีพร้อมขอน้อมดล
บูชาคนล้ำค่าชื่อว่า “ครู”
นภาลัย สุวรรณธาดา
สยามดุริยลิขิต
โน้ตเปียโนเพลงไทย
ISBN 978-616-382-604-6
9 786163 826046
ราคา 150 บาท

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อ-นามสกุล นางสาวพิมพ์ชนก สุวรรณธาดา

วันเดือนปีเกิด 7 ตุลาคม 2510

สถานที่ทำงาน คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ที่อยู่ 29/402 ถนนแจ้งวัฒนะ อ.ปากเกร็ด จ. นนทบุรี

Email spimchanok2510@gmail.com

ประวัติการศึกษา

ปริญญาตรี สาขาดุริยางคศิลป์ตะวันตก

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีที่จบ พ.ศ. 2531

ปริญญาโท สาขาดนตรีศึกษา

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ปีที่จบ พ.ศ. 2543

ปริญญาเอก สาขาศิลปกรรมศาสตร์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีที่จบ พ.ศ. 2557

ผลงานดนตรีเชิงวิจัย

บทความดนตรี

1. บทความเรื่อง “การบันทึกโน้ตเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโน” วารสาร ดนตรีศิลปากร, 2556.

2. บทความเรื่อง “Music Notation of Traditional Thai Music for Piano Solo” Veridian E-Journal, 2014.

3. บทความเรื่อง “เพลงแสนคำนึง เถา : บทเรียบเรียงสำหรับเดี่ยวเปียโน” วารสารดนตรีรังสิต, 2557.

4. บทความเรื่อง “บทเรียบเรียงเพลงสุดสงวน สามชั้น สำหรับเดี่ยวเปียโน” วารสารศิลปกรรมบูรพา, 2558.