การแปรทำนองของเพลงประเภทดำเนินทำนองในรายวิชาทักษะดนตรีเฉพาะทางกลุ่มเครื่องสาย

The studies of variation in the Dam Nern Tam Nong song in the subject "Specialisation programme of Thai music string instruments' skills", curriculum bachelor of arts programme in Thai music 2546, Thaksin University

เกียรติศักดิ์ ทองจันทร์[1]
จรินทร์ ทพสงเคราะห์[2]
ศรัทธา จันทมณีโชติ[3]

ภาพประกอบจากอินเตอร์เนท

บทคัดย่อ

จากการศึกษาวิจัยเรื่อง การแปรทำนองของเพลงประเภทดำเนินทำนองในรายวิชาทักษะดนตรีเฉพาะทางกลุ่มเครื่องสาย ได้กำหนดวัตถุประสงค์การวิจัยไว้ 2 ข้อคือ ศึกษาวิธีการแปรทำนองในเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย 3 ชิ้นได้แก่ ซอด้วง ซออู้ และจะเข้

[1] อาจารย์ประจำสาขา หลักสูตร ศศ.บ. ดุริยางคศาสตร์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ

[2] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ หลักสูตร ศศ.บ. ดุริยางคศาสตร์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ

[3] อาจารย์ประจำสาขา หลักสูตร ศศ.บ. ดุริยางคศาสตร์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ

จากเพลงประเภทดำเนินทำนองในหลักสูตร ศศ.บ. (ดุริยางคศาสตร์ไทย) ฉบับปรับปรุง 2546 และศึกษาโครงสร้างทำนองหลักของเพลงที่นำมาศึกษา โดยทำการศึกษาในประเด็นของสังคีตลักษณ์ จังหวะ และระดับเสียง ซึ่งจากการวิจัยสามารถสรุปผลได้ดังนี้

จากวัตถุประสงค์ในข้อที่ 1 สรุปได้ว่าท่วงทำนองของเพลงที่นำมาศึกษานั้นอาจแบ่งออกได้เป็น 2 กลุ่มอย่างกว้าง ๆ คือ กลุ่มที่ดำเนินทำนองเอื้อให้ต่อการแปรทางและกลุ่มที่ดำเนินทำนองอย่างสำนวนบังคับทาง ซึ่งทั้ง 2 กลุ่มนี้จำเป็นต้องมีกระบวนการใช้การแปรทำนองให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรีที่นำมาแปรทำนอง ทั้งในเรื่องของขอบเขตเสียงเครื่องดนตรี และเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรีประเภทนั้น ๆ ที่ต้องสามารถแสดงออกมาได้อย่างสมบูรณ์ นอกจากนี้ในการแปรทำนองยังต้องคำนึงในเรื่องของระดับเสียงและกลุ่มเสียงปัญจมูล การเลี่ยงสำนวนซ้ำ และการใช้สำนวนฟาด จึงจะทำให้การแปรทำนองสมบูรณ์ได้

ส่วนวัตถุประสงค์ในข้อที่ 2 จากการศึกษาพบว่า เพลงที่ได้คัดเลือกมาเป็นตัวแทนของการแปรทำนองนั้นมี 3 เพลงได้แก่ เพลงพญาโศก สามชั้น เพลงแขกมอญ สามชั้น และเพลงเขมรใหญ่ สามชั้น ทั้ง 3 เพลงมีโครงสร้างหลักสามารถสรุปได้คือ สังคีตลักษณ์ของเพลงทั้ง 3 นั้นเป็นสังคีตลักษณ์แบบซ้ำท้าย ยกเว้นเพลงพญาโศกที่เป็นสังคีตลักษณ์แบบเพลงท่อนเดียว ไม่มีการซ้ำทำนองในเรื่องระดับเสียง พบว่าเพลงส่วนใหญ่ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงเพียงออบนเพียงออล่าง และชวา นอกจากนี้ยังพบว่ามีการดำเนินทำนองในกลุ่มเสียงนอก และกลุ่มเสียงกลาง ในเพลงพญาโศกและเพลงแขกมอญด้วย และในประเด็นสุดท้ายเรื่องของจังหวะ พบว่าทั้ง 3 เพลงใช้อัตราจังหวะเดียวกันทั้งในอัตราจังหวะฉิ่งที่ใช้แบบตี เปิดึ ปิด และอัตราจังหวะหน้าทับที่ใช้หน้าทับปรบไก่เหมือนกันทั้งหมด

ในการศึกษา เห็นว่าหากมีการศึกษาในเรื่องการดำเนินทำนองให้ครอบคลุมในกลุ่มอื่น ๆ ได้แก่กลุ่มปี่พาทย์ และกลุ่มขับร้อง ก็จะเป็นประโยชน์และเป็นการสร้างองค์ความรู้แก่ดนตรีไทยอย่างครอบคลุมต่อไป

03 48 4/1/10, 2:59 PM

Abstract

The objectives of this study are twofold. First, it investigates the process of making variations of three stringed Thai instruments, namely, Saw Daung, Saw-U, and Jakhay from the Dam Nern Tam Nong repertoire designated in the 2003 Bachelor's degree curriculum at Thaksin Uniersity. Secondly, this research aims to analyze the principal form of the Dam Nern Tam Nong repertoire, which is chosen to be the subject of this study. The musical analysis includes three major topics: (1) musical form or structural pattern, (2) rhythm, and (3) pitches and register.

The research findings show that the Dam Nern Tam Nong repertoire can be characteristically divided into two groups: (1) variable melodies, and (2) fixed melodies. Variable melodies are the compositions with melodic patterns that have leaps and melodic directions for musicians to make variations. Fixed melodies constitute patterns and styles that leave no room for musicians to create and individualize phrase units. Both variable melodies and fixed melodies require the process of making variation in order to stylize the melodies and make it suitable to each instrument's tonal timber and register. In addition, the process of making variation have other factors to be taken into consideration: pitches, penta-centric system, repetition of unit phrases, and aesthetics.

The repertoire includes Phleng Payasok sam chan, Pleng Kak Mon sam chan, and Pleng Khmer Yai sam chan. The musical analysis reveals that the form of phleng payasok is a single-section form while the other two compositions involve the repeated-cadence form. All three compositions are in third variation and they are outlined by the ching strokes, which alternate open or undamped sounds and closed or damped sounds. The studies repertoire is entirely governed by the probkai drum pattern. In terms of pitches and regis-

03 49 4/1/10, 3:00 PM

ter, the three compositions are in the phiang awe bon, phiang awe lang, and chawa pentra-centric system. The nok and khlang modal systems are used in phleng payasok and phleng khak mon.

It is worth nothing that the future study should pay close attention to the process of making variation for the pipat instruments and vocal lines. Such studies on the subject would make great contribution to the development of Thai music research at large.

คำสำคัญ : การแปรทำนอง (Variation) เพลงดำเนินทำนอง (Dam Nern Tam Nong song) เครื่องสายไทย (Thai music string instruments)

ความสำคัญของปัญหาการวิจัย

ดนตรีไทย ถือเป็นงานวิจิตรศิลป์อย่างหนึ่ง ที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของไทยซึ่งแฝงไปด้วยคุณค่าและภูมิปัญญา อันเป็นเครื่องบ่งบอกถึงความเฉลียวฉลาด และความเป็นศิลปินของปราชญ์ทางด้านดนตรีไทย งานประพันธ์ประเภทหนึ่ง ซึ่งได้รับความนิยมและถือกันว่าต้องใช้ความสามารถสูง ทั้งผู้ประพันธ์และผู้บรรเลง คือ **เพลงประเภทดำเนินทำนอง** ด้วยเพลงประเภทนี้ให้อิสระแก่ผู้บรรเลงอย่างเต็มที่ในการแปรทำนอง ดังนั้นผู้บรรเลงจึงต้องใช้ปฏิภาณ ไหวพริบและสติปัญญาค่อนข้างสูงในการบรรเลง เพื่อให้เกิดความไพเราะและถูกต้องตามหลักวิชา ก่อให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานออกมาอย่างหลากหลายด้วยแต่ละบุคคลย่อมมีอัตลักษณ์ของตนเป็นปัจเจก การบรรเลงประเภทนี้ จึงเป็นการแสดงอัตลักษณ์ของผู้บรรเลงในแต่ละคนออกมา

นอกเหนือจากผู้บรรเลงจะต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบและสติปัญญาในการแปรทำนองแล้ว ผู้ฟัง ก็ จำเป็นต้องมีพื้นความรู้ในการฟังเช่นกัน กล่าวคือ ความงามของเพลงประเภทนี้อยู่ที่การร้อยเรียงสำนวนให้เกิดความไพเราะ ผู้ฟังต้องมีพื้นการฟังอยู่พอสมควรจึงจะสามารถจำแนกได้ว่า สำนวนใดดีอย่างไร ไม่ดีอย่างไร จึงจะเข้าถึงรสแห่งสุนทรีย ยิ่งไปกว่านั้น หากพิจารณาดูจะพบว่า ทั้งผู้บรรเลงและผู้ฟังต้องใช้ สติปัญญาในการตรึกพินิจทั้งคู่ ก่อให้เกิดการเรียนรู้และการพัฒนา

03 50 4/1/10, 3:00 PM

ปัญญาร่วมกัน ซึ่งอาจเรียกได้ว่าเป็น คุณสมบัติพิเศษของเพลงประเภทดำเนินทำนองนี้ก็ได้

ด้วยความสำคัญที่ต้องใช้สติปัญญาและไหวพริบในการแปรทำนองนี้เอง โบราณจารย์ในอดีตจึงมักใช้เพลงประเภทนี้ในการฝึกหัดขั้นพื้นฐานแก่ศิษย์ เพื่อให้เกิดความรู้ความเข้าใจในกระบวนการแปรทำนองที่ถูกต้อง เพราะสำนวนที่ได้จากแปรทำนองแล้วนั้น จะต้องถูกต้องตามหลักวิชาการ กล่าวคือ สำนวนที่ได้ต้องไม่มีลักษณะของสำนวนฟาด นอกจากนี้ต้องมีความสัมพันธ์กับทำนองหลักอันถือเป็นทำนองต้นราก รวมไปถึงต้องมีความเข้าใจธรรมชาติของเครื่องดนตรีที่ใช้ในการแปรทำนอง ว่ามีขอบเขตในการแปรทำนองได้มากน้อยเพียงใด เมื่อเข้าใจสิ่งเหล่านี้แล้ว จึงจะสามารถปฏิบัติได้อย่างถูกต้อง และยังส่งผลไปในส่วนของการพัฒนาฝีมือ เนื่องจากเพลงประเภทนี้ใช้ลักษณะการบรรเลงที่เรียกว่า **การเก็บ** เป็นหลัก ซึ่งเป็นการบรรเลงที่ต้องใช้กล้ามเนื้อบริเวณข้อมือหรือแขนถี่ เมื่อฝึกบ่อยครั้งจะทำให้เกิดความทนหรือศัทพ์เฉพาะทางด้านดนตรีเรียกว่า **ไหว** เมื่อต้องบรรเลงเพลงที่ซับซ้อนและยากในขั้นสูง

จากประสบการณ์การสอนในรายวิชา ทักษะดนตรีเฉพาะทาง ในหลักสูตรดุริยางคศาสตร์ไทย ฉบับปรับปรุง ปี 2546 ได้แก่กลุ่ม ดท 132 ซอด้วง 1 ดท 133 ซออู้ 1 และ ดท 137 จะเข้ 1 นั้นพบว่า เมื่อทำการถ่ายทอดทำนองหลักให้แก่นิสิตในเพลงที่ศึกษา ปรากฏว่านิสิตใช้ลักษณะของสำนวนกลอนฟาดเป็นจำนวนมาก ทั้งยังมีสำนวนที่ไม่สัมพันธ์กันกับทำนองหลัก ดังนั้นผู้วิจัยจึงเห็นว่าการศึกษาในเรื่องของวิธี การแปรทำนองนั้นเป็นสิ่งจำเป็น อีกทั้งยังต้องเข้าใจธรรมชาติของเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงและเพลงที่ต้องทำการแปรทำนอง เพื่อให้เกิดความถูกต้องและส่งผลไปถึงเรื่องการพัฒนาฝีมือในระดับสูงต่อไป จึงได้ศึกษาวิธีการแปรทำนองของเพลงประเภทดำเนินทำนอง ในรายวิชาทักษะดนตรีเฉพาะทางกลุ่มเครื่องสายไทยหลักสูตรดุริยางคศาสตร์ไทย ฉบับปรับปรุง ปี 2546 ขึ้นเพื่อประโยชน์ในการเรียนการสอนดังกล่าวต่อไป

03 51 4/1/10, 3:00 PM

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาวิธีการแปรทำนองเพลง ในกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ และจะเข้ โดยเลือกศึกษาจากเพลงประเภทดำเนินทำนอง ในรายวิชาทักษะดนตรีเฉพาะทาง หลักสูตรดุริยางคศาสตร์ไทย ฉบับปรับปรุง ปี 2546

2.เพื่อศึกษาโครงสร้างของเพลงประเภทดำเนินทำนองที่นำมาศึกษาเกี่ยวกับระดับเสียง สังคีตลักษณ์ และจังหวะ

การสังเคราะห์วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาวิจัยเรื่อง “การแปรทำนองของเพลงประเภทดำเนินทำนอง ในรายวิชาทักษะดนตรีเฉพาะทาง กลุ่มเครื่องสายไทย” ครั้งนี้ มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับการศึกษากระบวนการแปรทำนองในเพลงประเภทดำเนินทำนองเป็นสำคัญ ดังนั้นเนื้อหาที่เกี่ยวข้องอาจแบ่งออกได้เป็นดังนี้

1. ความหมายและแนวทางในการแปรทำนองเพลงไทย
2. ประเภทเพลงไทย
3. วงเครื่องสายไทย
4. เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายที่ใช้ในการวิจัย : ซอด้วง ซออู้ จะเข้
5. หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย ฉบับปรับปรุง 2546

จากประเด็นที่ตั้งไว้ทั้ง 5 ประเด็น สามารถสรุปได้ดังนี้

1. ความหมายและแนวทางในการแปรทำนองเพลงไทย

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.บุษกร สำโรงทอง ได้อธิบายถึงหลักและแนวคิดในการแปรทำนองไว้ในหนังสือเรื่อง การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองประเภทเครื่องตี ซึ่งมีหลักอยู่ 7 ประการดังนี้ (บุษกร สำโรงทอง, 2539 : 16-20)

1. ต้องรักษาเสียงตกในทำนองหลักไว้
2. ต้องดำเนินทำนองให้กลมกลืนกับทำนองหลัก

03 52 4/1/10, 3:00 PM

3. ต้องดำเนินทำนองให้มีสัมผัส

4. ต้องดำเนินทำนองให้เหมาะสมกับเพลง

5. หลีกเลี่ยงการดำเนินทำนองซ้ำ ๆ กัน

6. ต้องมีท่วงทีในการดำเนินทำนอง

7. เลือกดำเนินทำนองให้เหมาะแก่กำลังของตน

จากหลักและแนวทางในการแปรทำนองหรือการดำเนินทำนอง ตามที่ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดร.บุษกร สำโรงทอง ได้อธิบายแจงไว้ 7 ประการนั้น ผู้วิจัยเห็นว่าความและสารัตถะของการแปรทำนองทั้ง 7 ประการนั้นสามารถสรุปเป็นเกณฑ์ใหญ่ ๆ ได้ 3 ข้อดังนี้

1. แปรทำนองหรือดำเนินทำนองจากทางฆ้อง ถือเป็นหัวใจสำคัญหรือนับกระบวนการแรกของการเริ่มปฏิบัติการแปรทำนองหรือการดำเนินทำนอง ซึ่งในข้อนี้นั้นผู้ช่วยศาสตราจารย์ดร.บุษกร สำโรงทอง ได้อธิบายแจงย่อย 2 ข้อ คือ ต้องรักษาเสียงลูกตก และดำเนินทำนองให้มีความกลมกลืนกับทำนองหลัก ซึ่งทั้ง 2 ข้อนี้นับเป็นหัวใจสำคัญของการแปรทำนองจากทำนองฆ้องเป็นทำนองเครื่องดนตรีชิ้นต่าง ๆ

2. แปรทำนองให้ถูกต้องตามหลักวิชาทางดุริยางค์ไทย หลักวิชาทางด้านดุริยางค์ไทยนี้ เป็นหลักวิชาที่เกี่ยวข้องกับการแปรทำนองโดยตรง ซึ่งเป็นหลักที่โบราณาจารย์ได้วางและปฏิบัติให้เห็นเป็นแบบอย่างดังที่ปรากฏในการบรรเลงดนตรี ซึ่งหลักวิชาดังกล่าวยังมิได้มีผู้รวบรวมไว้เป็นเอกสารอย่างชัดเจน และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.บุษกร สำโรงทอง ได้อธิบายถึงหลักวิชาดังกล่าวไว้ในแนวทางการดำเนินทำนองในข้อที่ 3 4 5 และ 6 ซึ่งอาจนับเป็นหลักวิชาทางดุริยางค์ไทยที่เกี่ยวข้องกับการแปรทำนองโดยตรง

3. รู้วิธีดำเนินทำนองให้เหมาะแก่กำลังตน สำหรับในข้อนี้นั้น นับเป็นประเด็นที่แตกต่างไปจากประเด็นอื่น ๆ กล่าวคือ โดยส่วนใหญ่หลักการดำเนินทำนองมักจะเกี่ยวข้องกับกฎเกณฑ์และระเบียบ ต่าง ๆ เช่น ต้องดำเนินทำนองให้มีความกลมกลืนกับทำนองหลัก ห้ามมีสำนวนฟาด เป็นต้น แต่ในประเด็นนี้เกี่ยวข้องกับการประเมินความสามารถของผู้บรรเลง ว่ารู้จักดำเนินทำนองให้เหมาะสมแก่กำลัง

03 53 4/1/10, 3:00 PM

ของตนหรือไม่ เพราะการดำเนินทำนองย่อมมีสำนวนที่เอื้อต่อกำลังของบรรเลง

2. ประเภทเพลงไทย

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยเห็นว่าเกณฑ์การแบ่งกลุ่มประเภทเพลงไทย โดยใช้ลักษณะการบรรเลงนั้น จะสมบูรณ์และสอดคล้องกับเนื้อหางานวิจัย หากมีการจัดกลุ่มใหม่ ดังนั้นการวิจัยครั้งนี้จึงเสนอเกณฑ์การแบ่งประเภทเพลงไทยอีกเกณฑ์หนึ่ง โดยใช้ลักษณะการบรรเลงเป็นเกณฑ์ในการแบ่ง แต่จะผลที่ได้จะแตกต่างไปจากของครูมนตรี ตราโมท ที่ได้วางไว้ กล่าวคือ ประเภทดำเนินทำนอง ประเภทกึ่งดำเนินทำนองกึ่งบังคับทาง และเพลงบังคับทาง โดยแต่ละประเภทมีความหมายและรายละเอียดดังนี้

1. ประเภทดำเนินทำนอง เป็นเพลงที่มีลักษณะของกระสวนทำนองหลักเอื้อต่อการแปรทำนอง และกระสวนทำนองหลักโดยส่วนใหญ่ต้องเป็นกระสวนที่จำเป็นต้องแปรทำนอง ทั้งนี้อาจมีกระสวนทำนองแบบบังคับทางบ้างแต่ต้องไม่มากนัก ตัวอย่างเพลงประเภทนี้เช่น แขกมอญ พญาโศก สารถี ต่อยรูป เป็นต้น

2. ประเภทกึ่งดำเนินทำนองกึ่งบังคับทาง เป็นเพลงที่มีลักษณะกระสวนทำนองหลักร่วมระหว่างกระสวนทำนองที่เอื้อกับการแปรทำนองและกระสวนทำนองที่เอื้อกับการบังคับทาง ตัวอย่างเพลงประเภทนี้เช่น ลีลากระทุ่ม นางนาค พัดชา เป็นต้น

3. ประเภทบังคับทาง เป็นเพลงที่มีลักษณะของกระสวนทำนองหลักบังคับการดำเนินทำนอง อาจสังเกตได้จาก ลักษณะสำนวนจะเป็นการกรอยาว ๆ เพลงประเภทนี้ไม่เหมาะแก่การนำมาแปรทำนอง ตัวอย่างเพลงประเภทนี้ เช่น เขมรไทรโยค แขกต่อยหม้อ แสนคำนึงสามชั้น เป็นต้น

เกณฑ์ดังกล่าว ถือเป็นการจัดกลุ่มประเภทเพลงไทยใหม่ ซึ่งโดยปกติในการจัดกลุ่มเพลงไทยนั้น มักมีการใช้เกณฑ์อย่างหลากหลายอยู่เดิม ดังนั้นการเสนอเกณฑ์ใหม่ดังนี้จึงเป็นแนวทางหนึ่งในการจัดกลุ่มเพลงไทย มีข้อสังเกตว่าเพลงประเภทบังคับทางนี้ เพิ่งจะเริ่มมีและเป็นที่นิยมฟังกันเมื่อราวสมัยรัชกาลที่ 5 โดยเพลงทางกรอเพลงแรกคือ เพลงเขมรไทรโยค เป็นบทพระนิพนธ์ในสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และผู้ที่ได้รับการยกย่องให้เป็นผู้มีผลงานเพลง

03 54 4/1/10, 3:00 PM

ประเภทเพลงทางกรอ หรือเจ้าแห่งเพลงทางกรอคือ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

หากพิจารณาในเรื่องคุณสมบัติของเพลงดำเนินทำนองและเพลงบังคับทาง เข้าเปรียบเทียบกันพบว่าเพลงดำเนินทำนองนั้นถือการแปรทำนองอันเป็นกระบวนการประดิษฐ์กลอนเพลงเป็นสำคัญ ส่วนเพลงบังคับทางนั้น ถือเรื่องของความพร้อมเพรียง ทักษะการกรอ การใช้กล้ามเนื้อในการควบคุมขณะบรรเลงเป็นสำคัญ ดังนั้นหากพูดถึงการพัฒนาทางด้านปัญญาแล้วเพลงประเภทดำเนินทำนองย่อมมีคุณสมบัติพร้อมถึงขั้นมากกว่าเพลงประเภทบังคับทาง

สรุปสาระสำคัญในส่วนของประเภทเพลงไทยได้ว่า ไม่ว่าจะใช้เกณฑ์ใด ๆ ก็ตามในการแบ่งประเภทเพลงไทย โดยสาระสำคัญแล้วโครงสร้างของเพลงไทยโดยส่วนใหญ่เป็นเพลงประเภทดำเนินทำนอง ต้องมีการใช้กระบวนการแปรทำนองหรือกระบวนการดำเนินทำนองร่วมในการบรรเลงเป็นสำคัญ

3. วงเครื่องสายไทย

3.1. ประวัติความเป็นมาของวงเครื่องสายไทย

จากหลักฐานต่าง ๆ รวมไปถึงการวิพากษ์หลักฐานและการอนุมานความในการอธิบายประวัติความเป็นมาของวงเครื่องสายไทย สามารถสรุปในภาพรวมได้ว่า วงเครื่องไทย เริ่มมีพัฒนาการหรือแนวคิดในการประสมวงประเภทนี้มาแล้วตั้งแต่สมัยกรุงสุโขทัย และเริ่มชัดเจนเกี่ยวกับเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องสายที่มีการบอกกล่าวไว้อย่างชัดเจนในสมัยกรุงศรีอยุธยา แม้ว่าทั้ง 2 สมัยจะมิได้แสดงรายละเอียดใด ๆ ไว้เกี่ยวกับแนวคิดหรือรูปแบบในการผสมวงเครื่องสายไทย แต่ก็สันนิษฐานได้ว่าวงเครื่องสายน่าจะเกิดมีขึ้นแล้วในครั้งนั้น แต่อาจเป็นวงเครื่องสายที่มีการผสมวงไม่ซับซ้อน จนกระทั่งรูปแบบต่าง ๆ ของวงเครื่องสายไทยเริ่มปรากฏอย่างชัดเจน เช่นในเรื่องรูปแบบการผสมวง เป็นต้นในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ช่วงรัชกาลที่ 4-5 และกำหนดเป็นแบบแผนอย่างชัดเจนหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ.2475 โดยกรมศิลปากร

ข้อสังเกตอีกประการหนึ่งที่พบ คือ วงเครื่องสายเป็นวงดนตรีที่มิได้เข้าไปข้องเกี่ยวหรือมีบทบาทสำคัญในราชสำนักเลย เมื่อเทียบกับวงมโหรี ปี่พาทย์

03 55 4/1/10, 3:00 PM

ดังนั้นวงเครื่องสายจึงนับเป็นวงดนตรีไทยที่มีพัฒนาการมาจากราษฎร์โดยแท้ดังนั้น ช่วงเวลาในการปรับปรุงพัฒนาวงเครื่องสาย จึงดำเนินไปเป็นระยะเวลายาวนานกว่าวงมโหรีและปี่พาทย์ ที่รับใช้อยู่ในราชสำนัก จึงอาจสรุปได้ว่าพัฒนาการของวงดนตรีประเภทเครื่องสาย นับเป็นพัฒนาการที่เกิดจากความบันเทิงของราษฎร์โดยแท้

3.2. บทบาทและหน้าที่ของวงเครื่องสายไทย

บทบาทของวงเครื่องสายไทย โดยหลักแล้วเป็นวงดนตรีเพื่อการขับกล่อมและการบันเทิง เนื่องจากบทบาทและหน้าที่ของส่วนอื่น ๆ นั้นไม่เอื้อให้กับวงเครื่องสายในการบรรเลงประกอบ เช่นในส่วนของพิธีกรรม หรือในส่วนของการแสดงแต่อย่างไรก็ดี บทบาทและหน้าที่ของวงเครื่องสายถึงแม้จะไม่ครอบคลุมไปในทุกส่วน แต่วงเครื่องสายสามารถปรับและยืดหยุ่นเพื่อใช้บางโอกาสได้เป็นอย่างดี ดังนั้นบทบาทและหน้าที่ของกลุ่มต่าง ๆ จึงอาจนำเอาวงเครื่องสายไทยเข้าร่วมในการบรรเลงได้เช่นกัน

3.3. รูปแบบการจัดวงเครื่องสายไทย

วงเครื่องสายเครื่องเดี่ยว ประกอบด้วยเครื่องดนตรีต่าง ๆ ดังนี้

จะเข้	1	ตัว
ซอด้วง	1	คัน
ซออู้	1	คัน
ขลุ่ยเพียงออ	1	เลา
ฉิ่ง	1	คู่
โทน-รำมะนา	1	เลา

วงเครื่องสายเครื่องคู่ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีต่าง ๆ ดังนี้

จะเข้	2	ตัว
ซอด้วง	2	คัน
ซออู้	2	คัน
ขลุ่ยเพียงออ	1	เลา

03 56 4/1/10, 3:00 PM

ขลุ่ยหลิบ	1	เลา
ฉิ่ง	1	คู่
โทน-รำมะนา	1	เลา

วงเครื่องสายผสม ประกอบด้วยเครื่องดนตรีต่าง ๆ ดังนี้

จะเข้	1	ตัว
ซอด้วง	1	คัน
ซออู้	1	คัน
ขลุ่ยเพียงออ	1	เลา
เครื่องดนตรีที่นำมาผสม	1	ชิ้น
ฉิ่ง	1	คู่
โทน-รำมะนา	1	เลา

วงเครื่องสายปี่ชวา ประกอบด้วยเครื่องดนตรีต่าง ๆ ดังนี้

จะเข้	1	ตัว
ซอด้วง	1	คัน
ซออู้	1	คัน
ขลุ่ยหลิบ	1	เลา
ปี่ชวา	1	เลา
กลองแขกตัวผู้	1	ตัว
กลองแขกตัวเมีย	1	ตัว
ฉิ่ง	1	คู่

3.4. เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายที่ใช้ในการวิจัย : ซอด้วง ซออู้ จะเข้

ซอด้วง เป็นซอสองสาย กระบอกมีลักษณะคล้ายกระบอกไม้ไผ่ ปากกระบอก กว้างประมาณ 7 เซนติเมตร ตัวกระบอกยาวประมาณ 13 เซนติเมตร ใช้หนังงูเหลือมขึ้นหน้าซอ คันทวนซอยาวประมาณ 72 เซนติเมตร ส่วนบนโค้งไปด้านหลัง และผายออก มีลูกบิด 2 อัน ลักษณะคล้ายกับเม็ดบัวหัวเสา คันชักยาวประมาณ 68 เซนติเมตร ใช้ขนหางม้าประมาณ 120-130 เส้น (ธนิต อยู่โพธิ์, 2510 : 86-87)

03 57 4/1/10, 3:01 PM

ซออู้ เป็นซอที่ตัวกะโหลกทำจากกะลามะพร้าวชนิดกลมรี ขนาดกะโหลกใหญ่โดยใช้กะลามะพร้าวที่มีลักษณะกลม และสลักกะโหลกให้มีลวดลายบรรจง ขนาดกะโหลกใหญ่ ตัดปาดกะลาออกด้านหนึ่ง แล้วใช้หนังแพะหรือหนังลูกวัวขึ้นขึงหน้า กว้างประมาณ 13-14 เซนติเมตร ทวนซออู้มักทำด้วยไม้เนื้อแข็งหรืองา ขนาดทวนยาวประมาณ 79 เซนติเมตร ที่หน้ากะโหลกซอตรงกลางใช้ผ้ากลม ๆ เป็นหมอนหนุนสายหน้าซอ สายซอทำด้วยไหมมี 2 สาย คือ สายเอกและสายทุ้ม (ณัฐชยา ไชยศักดา, 2543 : 52)

จะเข้ เป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่ง เข้าใจว่าแก้ไขมาจากพิณ แต่มีการเปลี่ยนแปลงโดยให้วางราบไปกับพื้นเพื่อให้นั่งดีดได้สะดวกและไพเราะ มักทำด้วยไม้ขนุน ตัวจะเข้บริเวณกระพุ้งเสียงขุดให้กลวงเป็นโพรงเพื่อให้เสียงดังกังวาน มีความหนาประมาณ 13 เซนติเมตร ยาวประมาณ 52 เซนติเมตร กว้างประมาณ 29 เซนติเมตร ตอนหางยาวประมาณ 70-80 เซนติเมตรมีความกว้างประมาณ 11.5 เซนติเมตร รวมความยาวทั้งสิ้นตลอดทั้งตัว 130-132 เซนติเมตรมีลูกบิดประจำสายสายละ 1 อันสำรับเร่งเสียง มีสาย 3 สายด้วยกันประกอบไปด้วยสายเอก สายทุ้ม และสายลวด มีแห้นไม้ที่เรียกว่า นม สำหรับรองนิ้วกด 11 อันตดไว้บนหลังจะเข้ และมีไม้ดีดปลายแหลมทำด้วยเขาสัตว์หรืองา ยาวประมาณ 5-6 เซนติเมตร (ณัฐชยา ไชยศักดา, 2543 : 55)

สรุป จากการศึกษาในข้างต้นพบว่า เครื่องดนตรีประเภท ซอ มีขอบเขตด้านเสียงน้อย กว่า จะเข้ ดังนั้นลักษณะการดำเนินทำนองจึงต้องมีการหลบเลี่ยงเสียงหัก หรือกลอนฟาดซึ่งวิธีการหลบเลี่ยงดังกล่าวใช้การแปรทำนองเป็นหลักในการแก้ปัญหา อย่างไรก็ดี การแปรทำนองจำเป็นต้องอาศัยทักษะความรู้ประสบการณ์ ความชำนาญ ทางด้านดนตรีพอสมควรจึงจักสามารถดำเนินทำนองแก้ไขให้ถูกต้องเหมาะสมได้ นอกจากนี้การสร้างอัตลักษณ์ของแต่ละเครื่องดนตรียังเป็นเรื่องสำคัญที่ต้องสร้างให้ปรากฏในการแปรทำนอง เพราะเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นย่อมมีอัตลักษณ์ที่แตกต่างกันออกไป หากดำเนินทำนองไปในทางเดียวกันทั้งหมด ย่อมทำให้ความปลั่งจำเพาะ (Tonal Timbre) ในการบรรเลงร่วมกันหมดไป

03 58 4/1/10, 3:01 PM

3.5. หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย ฉบับปรับปรุง 2546

หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย ฉบับ ปี พ.ศ. 2546 นี้ จัดทำและปรับปรุงขึ้นในปี พ.ศ.2546 โดยมีการปรับปรุงขึ้นจากหลักสูตรเดิม ซึ่งเป็นหลักสูตรที่อ้างอิงของเดิมจากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒน์ ประสานมิตร โดยในการปรับปรุงหลักสูตรนั้นมีการปรับปรุงเนื้อหาทั้งในส่วนที่เป็นปฏิบัติและทฤษฎี

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ได้เลือกศึกษาเฉพาะในส่วนที่เป็นรายวิชาทักษะดนตรีเฉพาะทาง ซึ่งเป็นเนื้อหารายวิชาที่ว่าด้วยการปฏิบัติเครื่องดนตรีไทยประเภทต่าง ๆ 7 ระดับ โดยเลือกศึกษาเฉพาะในกลุ่มเครื่องสายไทย ในเครื่องดนตรี 3 ชิ้นคือ ซอด้วง ซออู้ และจะเข้

วิธีวิจัย

โครงการวิจัย เรื่อง ศึกษาวิธีการแปรทำนองของเพลงประเภทดำเนินทำนองในรายวิชาทักษะดนตรีเฉพาะทาง กลุ่มเครื่องสายไทย เป็นการวิจัยประเภทประยุกต์ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีขั้นตอนในการดำเนินงานดังนี้

ขั้นที่ 1 การเตรียมการและรวบรวมข้อมูล

1. ข้อมูลเอกสาร ผู้วิจัยได้ทำการรวบรวมข้อมูลต่างๆ ทั้งที่เป็นเอกสารตำรา หนังสือ งานวิจัย เอกสารประกอบการเรียน หรือสื่ออื่น ๆ โดยได้ทำการค้นคว้าหาข้อมูลจากสถานที่ต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1.1 สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยทักษิณ

1.2 ศูนย์วิทยบริการ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

1.3 สำนักศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

1.4 สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.5 ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.6 ศูนย์สารสนเทศคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.7 หอสมุดแห่งชาติ ท่าวาสุกรี

03 59 4/1/10, 3:01 PM

2. ข้อมูลสัมภาษณ์ ผู้วิจัยทำการเก็บข้อมูลสัมภาษณ์เกี่ยวกับหลักและกระบวนการในการแปรทำนองของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย แนวคิดในการแปรทำนอง วิธีการคัดเลือกเพลงเพื่อใช้เป็นเพลงตัวอย่างในการวิจัย ลักษณะและประเภทของเพลงไทย ตลอดทั้งข้อมูลอื่น ๆ อันจะเป็นประโยชน์ในการวิจัยครั้งนี้ โดยทำการสัมภาษณ์จากผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านเครื่องสายไทยเป็นหลัก และผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีไทย ดังมีรายชื่อต่อไปนี้

2.1 รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.2 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.3 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ขำคม พรประสิทธิ์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.4 อาจารย์ ดร.พรประพิตร เผ่าสัวสดิ์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ขั้นที่ 2 การจัดหมวดหมู่เอกสารและข้อมูลสัมภาษณ์

ขั้นตอนที่ 2 นี้ เป็นขั้นตอนที่สืบเนื่องมาจากขั้นตอนที่ 1 หลังจากได้ข้อมูลเอกสาร และข้อมูลสัมภาษณ์เรียบร้อยแล้ว จึงมาดำเนินการจัดแบ่งหมวดหมู่ โดยหมวดหมู่ที่ทำการแบ่งนั้นแบ่งตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

3.2.1 ศึกษาหลักการแปรทำนอง

3.2.2 ศึกษาโครงสร้างทำนองหลักของเพลงดำเนินทำนอง ในหลักสูตร ศศ.บ. (ดุริยางคศาสตร์ไทย)

3.2.3 ศึกษาหาแนวทางการพัฒนาวิธีการแปรทำนอง

3.2.4 บริบทอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง

ขั้นที่ 3 การวิเคราะห์ข้อมูล

1. วิเคราะห์ทำนองหลักของเพลงที่ศึกษา มีประเด็นดังนี้

1.1 การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ (Form)

1.2 การวิเคราะห์ระดับเสียง (Scale)

1.3 การวิเคราะห์จังหวะ (Rhythm)

1.4 ลักษณะการดำเนินทำนอง

2 ทำนองแปรที่ได้จากการแปรทำนองหลักของเพลงที่ศึกษา

2.1 ดำเนินทำนองให้กลมกลืนกับทำนองหลัก

03 60 4/1/10, 3:01 PM

2.1.1. รักษาเสียงลูกตกสำคัญไว้

2.1.2.แปรทำนองให้อยู่ภายในกลุ่มเสียงเดียวกับทำนองหลัก

2.2 หลีกเลี่ยงกลอนซ้ำ

2.3ดำเนินทำนองโดยหลีกเลี่ยงการใช้สำนวนฟาดหรือการหักสำนวน

ขั้นที่ 4 การนำเสนอข้อมูล

เมื่อทำการวิเคราะห์ข้อมูลในประเด็นต่าง ๆ ตามที่ตั้งไว้ในขั้นที่ 3 เรียบร้อยแล้ว จึงนำเสนอข้อมูลที่ได้ในรูปแบบเอกสารงานวิจัย โดยแบ่งเนื้อหาข้อมูลออกเป็น 6 บท โดยแต่ละบทมีรายละเอียดดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

บทที่ 3 วิธีการดำเนินงานวิจัย

บทที่ 4 วิเคราะห์ทำนองหลักเพลงที่ทำการศึกษา

บทที่ 5 วิเคราะห์การแปรทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นในเพลงที่ศึกษา

บทที่ 6 บทสรุป

ขั้นที่ 5 สรุปผลการวิจัย

หลังจากนำเสนอข้อมูลในรูปแบบเอกสารงานวิจัยแล้ว จึงทำการสรุปผลการวิจัยเป็นบทความวิจัย เพื่อจัดพิมพ์เผยแพร่ผลงานวิจัยต่อไป

ผลการวิจัย

1. ศึกษาวิธีการแปรทำนองในกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย

การศึกษาวิธีการแปรทำนองในกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายนี้ ผู้วิจัยกำหนดเครื่องดนตรีที่นำมาศึกษา 3 ชิ้นคือ ซอด้วง ซออู้ และจะเข้ โดยทำการศึกษาในเพลง 3 เพลงได้แก่ เพลงพญาโศก สามชั้น เพลงแขกมอญ สามชั้น และเพลงเขมรใหญ่ สามชั้น ทั้งนี้ในการศึกษาได้ตั้งประเด็นการศึกษาการแปรทำนองไว้ 3 ประเด็นได้แก่ การดำเนินทำนองให้กลมกลืนกับทำนองหลัก หลีกเลี่ยงการใช้สำนวนซ้ำ และวิธีกรดำเนินทำนองโดยการเลี่ยงการใช้สำนวนฟาดหรือการหัก

03 61 4/1/10, 3:01 PM

สำนวน ผลจากการศึกษาสามารถสรุปแนวทางในการแปรทำนองได้ดังนี้

1.1. สำนวนทำนองเพลงอาจแบ่งออกได้ 2 กลุ่มอย่างกว้าง ๆ คือกลุ่มที่ดำเนินทำนองแบบเอื้อให้สามารถแปรทำนองได้ และกลุ่มที่ดำเนินทำนองแบบบังคับทาง กระบวนการแปรทำนองเกิดขึ้นในกลุ่มแรก ทั้งนี้ในการแปรทำนองนั้นต้องคำนึงถึงขอบเขตเสียงของเครื่องดนตรีประเภทนั้น ๆ รวมทั้งการดึงเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรีในประเภทนั้น ๆ ออกมาร่วมในการดำเนินทำนองด้วย เช่นในจะเข้ที่ดำเนินทำนองโดยการดีดทิงนอย เป็นต้น

ส่วนกลุ่มทำนองที่ 2 ที่ดำเนินทำนองอย่างสำนวนบังคับทางนั้น อาจสามารถแปรทำนองให้แตกต่างไปจากทำนองหลักได้เช่นกัน ทั้งนี้เนื่องมาจากความจำกัดในเรื่องขอบเขตเสียงของวงเครื่องสาย อีกทั้งในวงเครื่องสายไม่มีฆ้องวงใหญ่ การแปรทำนองจึงอิสระ แม้ทำนองจะไม่เหมือนกับทำนองหลักแต่เมื่อไม่มีฆ้องวงใหญ่สำนวนจึงไม่สบกันทำให้ไม่เกิดความกระด้าง ดังนั้นจึงอาจแปรทำนองได้ แต่ก็ต้องพิจารณาว่าหากสามารถปฏิบัติตามทำนองหลักได้ ก็ต้องยึดทำนองหลักไว้เป็นเบื้องต้น

1.2. การแปรทำนองนั้น ต้องรักษาเสียงลูกตกสำคัญไว้ ได้แก่เสียงลูกตกในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ส่วนห้องอื่น ๆ ภายในประโยค อาจตกไม่ตรงกันกับทำนองหลักก็ได้ แต่ต้องอยู่ภายในกลุ่มเสียงปัญจมูลเดียวกัน

1.3. เลี่ยงการใช้สำนวนซ้ำ ทั้งนี้ในการเลี่ยงสำนวนซ้ำ อาจใช้กลวิธีพิเศษร่วมด้วย เช่นตัวอย่างที่ปรากฏในเพลงแขกมอญในช่วงท้ายของท่อน ที่เป็นสำนวนซ้ำกันมาก ๆ ในสำนวนแรกอาจใช้กลวิธีพิเศษอย่างหนึ่ง ส่วนสำนวนถัดมาก็อาจใช้กลวิธีพิเศษอีกอย่างที่แตกต่างกัน ทำให้เลี่ยงการใช้สำนวนซ้ำได้

1.4. เลี่ยงการใช้สำนวนฟาด แต่ในเครื่องดนตรีบางชิ้นและบางสำนวน อาจจำเป็นต้องใช้สำนวนฟาดเนื่องจากมีความจำกัดในเรื่องของเสียง และสำนวนเป็นสำนวนบังคับทางที่ต้องดำเนินทำนองไปตามทำนองหลัก ทำให้อาจต้องใช้เสียงฟาดซึ่งเป็นข้ออนุโลมได้ในกลุ่มเครื่องสาย

03 62 4/1/10, 3:01 PM

2. โครงสร้างเพลงที่นำมาศึกษา

โครงสร้างทำนองหลักของเพลงที่นำมาศึกษามี 3 เพลงคือ เพลงพญาโศก สามชั้น เพลงแขกมอญ สามชั้น และเพลงเขมรใหญ่ สามชั้น มีการตั้งประเด็นสำหรับการวิเคราะห์ไว้ 4 ประเด็นคือ สังคีตลักษณ์ จังหวะ กลุ่มเสียงปัญจมูล และลักษณะการดำเนินทำนอง สามารถสรุปผลตามประเด็นที่ตั้งไว้ได้ดังนี้

2.1. สังคีตลักษณ์ (Form)

2.1.1 เพลงพญาโศก สังคีตลักษณ์คือ A/

2.1.2 เพลงแขกมอญ สังคีตลักษณ์คือ AB/CB/DB/

2.1.3 เพลงเขมรใหญ่ สังคีตลักษณ์คือ AB/CB/D/D/

2.2. จังหวะ (Rhythm) แบ่งได้ 2 ประเภทคือจังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ

2.1 จังหวะฉิ่ง ในจังหวะฉิ่งนี้พบว่าทุกเพลงใช้วิธีการตีเช่นเดียวกันทั้งสิ้น คือตีแบบเปิด-ปิด

2.1.1 เพลงพญาโศก นับจังหวะฉิ่งได้ 32 ฉิ่ง-ฉับ

2.1.2 เพลงแขกมอญ นับจังหวะฉิ่งได้ 72 ฉิ่ง-ฉับ

2.1.3 เพลงเขมรใหญ่ นับจังหวะฉิ่งได้ 64 ฉิ่ง-ฉับ

2.2 จังหวะหน้าทับ ในจังหวะหน้าทับ นี้พบว่าทุกเพลงใช้วิธีการตีเช่นเดียวกันทั้งสิ้นคือหน้าทับปรบไก่อัตราจังหวะสามชั้น

2.2.1 เพลงพญาโศก นับจังหวะหน้าทับได้ 8 หน้าทับ

2.2.2 เพลงแขกมอญ นับจังหวะหน้าทับได้ 18 หน้าทับ

2.2.3 เพลงเขมรใหญ่ นับจังหวะหน้าทับได้ 16 หน้าทับ

2.3. กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-Centric Mode)

2.3.1 เพลงพญาโศก อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล เพียงออบน ด ร ม X ซ ล X อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล นอก ร ม ฟ X ล ท X อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล เพียงออล่าง ซ ล ท X ร ม X

2.3.2 เพลงแขกมอญ อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล กลาง ท ด ร X ฟ ซ X อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ชวา ฟ ซ ล X ด ร X ในกลุ่มเสียงปัญจมูล เพียงออบน ด ร ม X ซ ล X

03 63 4/1/10, 3:01 PM

2.3.3 เพลงเขมรใหญ่ อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ชวา ฟ ซ ล X ด ร X อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล เพียงออบน ด ร ม X ซ ล X

2.4. ลักษณะการดำเนินทำนอง

2.4.1 เพลงพญาโศก ลักษณะของการดำเนินทำนองในเพลงพญาโศก กล่าวโดยภาพรวมสรุปได้ว่า เป็นเพลงดำเนินทำนองที่มีการเปลี่ยนระดับเสียงอย่างเข้มข้นภายในเพลง ซึ่งมีเพียงท่อนเดียว ลักษณะการดำเนินทำนองที่มีการเปลี่ยนระดับเสียงนั้นมีการเปลี่ยนระดับเสียงห่างเป็นคู่ 2 ซึ่งตามปกติถือว่าเป็นคู่กระด้างแต่ในเพลงพญาโศกมีการเลือกใช้สำนวนในการดำเนินทำนองได้เป็นอย่างดี จึงทำให้เพลงมีความสมบูรณ์เมื่อเปลี่ยนระดับเสียง กระทั่งสามารถสื่ออารมณ์โศกะได้เป็นเลิศ ยามเปลี่ยนระดับเสียงทุกครั้ง

2.4.2 เพลงแขกมอญ เป็นลักษณะของเพลงดำเนินทำนองที่มีความยาวถึง 3 ท่อน 18 จังหวะหน้าทับ มีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นอยู่ที่การดำเนินทำนองซ้ำท้ายในทุกท่อนที่มีมาก 3 จังหวะ ทำให้ผู้บรรเลงต้องใช้วิธีการแปรทำนองให้แตกต่างกันไปทั้ง 3 ท่อน ตลอดทั้งในเรื่องสำนวนที่เพลงแขกมอญมีการดำเนินทำนองให้เกิดเป็นสำเนียงมอญ โดยการเลือกใช้คู่ 5 ในการดำเนินทำนองและระดับเสียงที่กลุ่มเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายไม่นิยมเลือกใช้ แต่กลับพบว่าในเพลงแขกมอญ เครื่องดนตรีประเภทกลุ่มเครื่องสายสามารถดำเนินทำนองได้อย่างคล่องนิ้ว จึงถือเป็นภูมิรู้ของผู้แต่งได้เป็นยอดอีกประการหนึ่ง

2.4.3 เพลงเขมรใหญ่ เป็นเพลงดำเนินทำนอง 4 ท่อน มีเอกลักษณ์โดดเด่นอยู่ที่การดำเนินทำนองในท่อน 3 และท่อน 4 ที่อยู่ในรูปของการดำเนินทำนองแบบ โอด-พัน คือ มีโครงสร้างของท่วงทำนองเดียวกัน แต่ดำเนินทำนองต่างกลุ่มเสียงกัน ผลทำให้มีการปรับสำนวนเพลงบางสำนวนเพื่อให้รับกับประโยคต่อไป หรือเพื่อเป็นการหลีกเลี่ยงสำนวนฟาด จึงทำให้การดำเนินทำนองต่างออกไปบ้างในระหว่างท่อนที่ 3 และ 4 แต่โครงสร้างสำคัญนั้นยังคงอยู่ นอกจากนี้ ผลจากการดำเนินทำนองในลักษณะแบบ โอด-พัน ยังช่วยในเรื่องของการแสดงความปลั่งจำเพาะ (Tonal-Timber) ของแต่ละเครื่องดนตรีให้ปรากฏอีกประการหนึ่ง ด้วยเครื่องดนตรีต่างชิ้นกันย่อมสำแดงความปลั่งในที่ ๆ ต่างกันเช่น

03 64 4/1/10, 3:01 PM

บางชิ้นเหมาะกับระดับเสียงกลุ่มหนึ่ง ไม่เหมาะกับกลุ่มเสียงอีกลุ่มหนึ่ง การดำเนินทำนองแบบโอด-พันจึงช่วยดึงความปลั่งได้อีกโสตหนึ่งเช่นกัน

ข้อเสนอแนะ

การศึกษาเรื่อง "การแปรทำนองของเพลงประเภทดำเนินทำนอง ในราย วิชาทักษะดนตรีเฉพาะทาง กลุ่มเครื่องสายไทย" นี้ทำการศึกษาวิเคราะห์ในกลุ่มเครื่องดนตรีเครื่องสายเพียงอย่างเดียว ผู้วิจัยเห็นว่า หากให้ครอบคลุมทั้งระบบดนตรีไทย จึงควรศึกษาในกลุ่มอื่น ๆ ที่เหลือ ได้แก่ กลุ่มปี่พาทย์ และกลุ่มขับร้อง ทั้งนี้ในการศึกษาคัดเลือกเพลงที่นำมาศึกษา ก็ควรพิจารณาให้เหมาะสมในแต่ละกลุ่ม เช่นในกลุ่มปี่พาทย์ อาจเลือกเพลงหน้าพาทย์มาเป็นเพลงตัวอย่างในการศึกษาเป็นต้น

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กรมศิลปากร. (2526). จารึกสมัยสุโขทัย ฉลอง 700 ปี ลายสือไทย. กรุงเทพ ฯ : กองวรรณกรรม และประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.

คณะอนุกรรมการโครงการส่งเสริมดนตรีไทย. (2538). เกณฑ์มาตราฐานสาขาวิชาชีพดนตรีไทย. กรุงเทพ ฯ : ประกายพรึก.

ชัย เรืองศิลป์. (2525). ประวัติศาสตร์ไทยสมัย 2352-2453. กรุงเทพ ฯ : เรือนแก้วการพิมพ์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2546). พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542. กรุงเทพฯ : นานมีบุ๊คส์ พับลิเคชั่นส์.

ลิลา ศรีประพันธ์. (2537). เดี่ยวซอด้วงเพลงนารายณ์แปลงรูป สามชั้น. งานวิจัยระดับปริญญาตรี คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัฐชยา ไชยศักดา. (2534). การบรรเลงเพลงเร็วในวงเครื่องสายไทย : กรณีศึกษาเรื่องแขกมัดตีนหมู, วิทยานิพนธ์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพ ฯ : มปท.

03 65 4/1/10, 3:02 PM

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2505). ตำนานเครื่องมโหรีปี่พาทย์. กรุงเทพ ฯ : โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2510). เครื่องดนตรีไทย. พิมพ์ครั้งที่ 2, กรุงเทพ ฯ : โรงพิมพ์ศิวพร.

บุษกร สำโรงทอง. (2539). การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองประเภทเครื่องตี. กรุงเทพ ฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุญธรรม ตราโมท. (2540). คำบรรยายรายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย. กรุงเทพ ฯ : ศิลป์สนองการพิมพ์.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2529). ดนตรีวิจักษ์ ความรู้เรื่องดนตรีไทยเพื่อความชื่นชม. พิมพ์ครั้งที่ 2 (แก้ไขเพิ่มเติม). กรุงเทพฯ : รักสิปป์.

ตุรแปง, อังรี ฟรังซัวส์. (2539). ประวัติศาสตร์แห่งพระราชอาณาจักรสยาม. กรุงเทพฯ : กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.

ภารดี มหาขันธ์. (2532). พื้นฐานอารยธรรมไทย. กรุงเทพ ฯ : โอเดียน สโตว์.

มนตรี ตราโมท. (2537). โสมส่องแสง : ชีวิตดนตรีไทยของมนตรี ตราโมท. กรุงเทพ ฯ : เรือนแก้วการพิมพ์.

มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์. (2523). ฟังและเข้าใจเพลงไทย. กรุงเทพ ฯ : โรงพิมพ์ไทยเขษม.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2532). ร้อง รำ ทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม.กรุงเทพฯ : โรงพิมพพิฆเณศ.

อนุมานราชธน, พระยา. (2533). งานนิพนธ์ชุดสมบูรณ์ของศาสตราจารย์อนุมานราชธน หมวดศิลปะและการบันเทิง เล่มที่ 1 รวมเรื่องศิลปะและการบันเทิง. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ครุสภาลาดพร้าว.

03 66 4/1/10, 3:02 PM

ภาษาอังกฤษ

Rowell, L. (1984). Thinking about music : An Introduction to the philosophy of music. The University of Massachusetts Press Amherst : Printed in the United States of America.

สัมภาษณ์

ขำคม พรประสิทธิ์, ผู้ช่วยศาสตราจารย์, สัมภาษณ์ วันที่ 11 มกราคม 2549.

03 67 4/1/10, 3:02 PM