การรื้อฟื้นและสร้างบทประพันธ์ประวัติศาสตร์สยาม-ฝรั่งเศสของมิเชล ริชาร์ด เดอ ลาล็องด์

A NEW PERSPECTIVE IN RECONSTRUCTING SIAMESE-FRENCH HISTORICAL COMPOSITION:AIRS OF SIAM IN THE SYMPHONIES FOR KING'S SUPPER BY MICKEL RICHARD DE LALANDE

จิตตพิมญ์ แย้มพราย / JITTAPIM YAMPRAI
ภาควิชาดนตรี วิทยาลัยการแสดงและทัศนศิลป์
มหาวิทยาลัยแห่งนอร์ธเทอร์น โคโลราโด ประเทศสหรัฐอเมริกา
SCHOOL OF MUSIC, COLLEGE OF PERFORMING AND VISUAL ARTS,
UNIVERSITY OF NORTHERN COLORADO, UNITED STATES OF AMERICA
COLLEGE OF SOCIAL COMMUNICATION INNOVATION,
SRINAKHARINWIROT UNIVERSITY

บทคัดย่อ

การรื้อฟื้นและสร้างบทประพันธ์ประวัติศาสตร์สยาม-ฝรั่งเศส ของมิเชล ริชาร์ด เดอ ลาล็องด์ (Michel-Richard de Lalande) นี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อนำบทประพันธ์เพลงสยาม (Air of Siam) ประพันธ์โดยนักประพันธ์ประจำราชสำนักฝรั่งเศส มิเชล ริชาร์ด เดอ ลาล็องด์ กลับมาสร้างเป็นบทประพันธ์ใหม่เพื่อสร้างความเข้าใจและเติมแต่งเรื่องราวของบทประพันธ์ให้มีความชัดเจนมากขึ้น ตลอดจนค้นหาหลักฐานทางดนตรีในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 17 ด้วยการศึกษาค้นคว้าจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ดนตรีที่เกิดขึ้นระหว่างสองรัชสมัย คือ มโหรีอยุธยาในแผ่นดินของสมเด็จพระนารายณ์มหาราชและดนตรีบรรเลงในราชสำนักของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ของฝรั่งเศสตลอดจนข้อมูลดนตรีที่ปรากฏในหลักฐานความสัมพันธ์ระหว่างประเทศผลของการวิจัยประกอบด้วยลักษณะและโครงสร้างของดนตรีฝรั่งเศสและมโหรีอยุธยาเครื่องดนตรี วงดนตรี ระบบเสียง เทคนิคการบรรเลง เครื่องดนตรีต่างๆ รวมทั้งหลักฐานการนำเข้าเครื่องดนตรีตะวันตกในแผ่นดินของสมเด็จพระนารายณ์มหาราชและการใช้ดนตรีสยามเพื่อความสัมพันธ์ทางการทูตข้อมูลประวัติศาสตร์ดนตรีดังกล่าวจะถูกนำมาสร้างเป็นบทประพันธ์ใหม่ที่อาศัยโครงสร้างหลักทางดนตรีของบทประพันธ์เดิมแต่เพิ่มเติมสร้างสรรค์ลักษณะเด่นทางประวัติศาสตร์ของดนตรีสยามและฝรั่งเศสเข้าด้วยกัน

คำสำคัญ : มิเชล ริชาร์ด เดอ ลาล็องด์, มโหรีอยุธยา, ประวัติศาสตร์ดนตรี, ความสัมพันธ์ทางการทูตสยาม-ฝรั่งเศส

Abstract

A New Perspective in Reconstructing Siamese-French Historical Composition, "Airs of Siam" by the court composer, Michel Richard de Lalande aims to recreate the compositions in the way it can be accessed by the French and Thai to acquire the message of their significance in diplomatic relationship of Siam and France in the late seventeenth century. Historical study on the French and Siamese treatises and records of Ayutthaya Mahori in the reign of King Narai and instrumental music at the court of LouisXIV, as well as diplomatic evidences, are investigated for the information of musicalstyles, tuning system, instruments and ensemble, and performance practices at both courts, along with evidence of western instruments brought to Siam. These historical musical materials are used in reconstructing Lalande's Airs of Siam in a new perspective to display the historical sonority of the musical characteristics of both courts.

Keywords : Michel Richard de Lalande, Ayutthaya Mahori, History of Music, Franco-Siamese diplomatic relations

ความสัมพันธ์สยาม-ฝรั่งเศสในปลายศตวรรษที่ 17

ความสัมพันธ์ระหว่างสยามกับฝรั่งเศส เริ่มขึ้น เมื่อพระสังฆราช ลังแบร์ เดอ ลา ม็อตต์ (Pierre Lambert de la Motte, 1624-1679) นำคณะมิชชันนารีชาวฝรั่งเศสเดินทางเข้ามาในราชอาณาจักรสยามใน ค.ศ. 1662 และได้รับพระราชทานพระบรมราชานุญาตให้ก่อตั้งวัดและสามเณราลัยขึ้นในแผ่นดินของพระองค์ เมื่อเดินทางกลับประเทศแล้ว มิชชันนารีฝรั่งเศส ได้กราบบังคมทูลพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ถึงพระมหากรุณาธิคุณของสมเด็จพระนารายณ์มหาราชในการให้การสนับสนุนและช่วยเหลือมิชชันนารี เหตุการณ์ครั้งนี้นับเป็นจุดเริ่มต้นของความสัมพันธ์ทางการทูตระหว่างสองราชอาณาจักรในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 17 ฝ่ายพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ทรงเล็งเห็นว่าถ้าสามารถทำให้สมเด็จพระนารายณ์มหาราชเปลี่ยนมานับถือคริสต์ศาสนาได้ จะเป็นการแสดงแสนยานุภาพของพระองค์ในซีกโลกตะวันออกไม่แพ้ฮอลันดา ในขณะที่สมเด็จพระนารายณ์ฯ ทรงเล็งเห็นว่าทางซีกโลกตะวันตกนั้น ประเทศฝรั่งเศสมีกองทัพที่แข็งแกร่งและเจริญรุ่งเรืองไม่แพ้ชาติใดในยุโรป การเจริญสัมพันธไมตรีกับประเทศฝรั่งเศสจะช่วยให้สยามต้านทานการคุกคามของฮอลันดาได้ ด้วยเหตุผลดังนี้จึงทำให้ทั้งสองประเทศพยายามสร้างสัมพันธไมตรีที่ดีต่อกัน ราชสำนักสยามได้ส่งทูตไปยังฝรั่งเศสด้วยกันถึง 4 ครั้ง คือครั้งแรกเมื่อ ค.ศ. 1681 แต่เรือที่นำราชทูตมายังฝรั่งเศสนั้นโดนพายุและได้อับปางลงที่มหาสมุทรอินเดีย ครั้งที่สองเมื่อ ค.ศ. 1684 สมเด็จพระนารายณ์มหาราชได้ส่งทูต 2 คน ไปยังฝรั่งเศส โดยมีจุดประสงค์เพื่อติดตามข่าวเกี่ยวกับทูตสยามชุดแรกที่หายสาบสูญไปในกลางมหาสมุทร และเพื่อขอให้ฝรั่งเศสส่งคณะทูตมายังสยามเพื่อลงนามข้อตกลงทางการค้า ทูตทั้งสองที่ถูกส่งไป คือ ขุนพิไชยวาณิชและขุนพิชิตไมตรี มีบาทหลวงวาเช่ต์ (Bénigne Vachet) ทำหน้าที่ติดตามคณะทูตและเป็นล่าม การทูตครั้งนั้นไม่ประสบความสำเร็จเท่าใดนัก เนื่องด้วยทั้งทูตสยามและประเทศฝรั่งเศสไม่ได้มีการเตรียมการศึกษาวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน ทำให้เกิดเกิดปัญหาความขัดแย้งในทางวัฒนธรรมของทั้งสองฝ่าย จนไม่สามารถสร้างความประทับใจใดๆ ต่อกันได้ หลังจากเหตุการณ์ครั้งนั้นพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ทรงตระหนักดีว่าความล้มเหลวในการพบปะกับทูตสยามเมื่อ ค.ศ. 1684 นั้นเกิดขึ้นมาจากสาเหตุของการขาดความรู้ความเข้าใจในวัฒนธรรมของชาวสยาม พระองค์จึงมีพระราชประสงค์ให้คณะทูตชาวฝรั่งเศสเก็บรวบรวมข้อมูลต่างๆ ของประเทศสยามมาให้พระองค์ทราบ ราชสำนักฝรั่งเศสจึงได้ส่งคณะทูตมายังสยามครั้งแรกเมื่อ ค.ศ. 1685 (นับเป็นครั้งที่สามในการติดต่อกันโดยคณะราชทูต) เชอวาลิเอร์ เดอ โชม็องต์ (Chevalier de Chaumont, 1640-1710) ทำหน้าที่เป็นผู้แทนพระองค์ผู้มีอำนาจเต็ม คณะทูตประกอบด้วยบาทหลวงเดอ ชัวซี (Abbé François-Timoléon de Choisy, 1644-1724) พร้อมทั้งมิชชันนารีคณะเยซูอิตอีก 6 คน นำโดยบาทหลวงกีย์ ตาชาร์ด (Guy Tachard, 1651–1712) ซึ่งเป็นนักคณิตศาสตร์และนักดาราศาสตร์ นอกจากนี้ ยังมีมิชชันนารีคณะมิชชังต่างประเทศ (MEP-Missions Etrangeres de Paris) อีกเป็นจำนวนมาก ในจำนวนนี้ได้มีนักร้องชื่อดังของฝรั่งเศสรวมอยู่ด้วย 1 คน คือ เอเตียง มานูเอล (Étienne Manuel, 1693–1662) คณะทูตได้เดินทางมาถึงแผ่นดินสยามเมื่อวันที่ 23 กันยายน ค.ศ. 1685 และได้เข้าเฝ้าสมเด็จพระนารายณ์มหาราชในวันที่ 18 ตุลาคม ค.ศ. 1685 (Tachard, 1686 : 25)

ในการเดินทางกลับไปฝรั่งเศสของคณะทูตฝรั่งเศสนั้น สมเด็จพระนารายณ์ได้ส่งคณะทูตสยามกลับไปพร้อมกับคณะทูตฝรั่งเศสด้วยนับเป็นคณะทูต คณะที่ 3 ที่สมเด็จพระนารายณ์ส่งไปเฝ้าพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ที่ฝรั่งเศส (นับเป็นครั้งที่ 4 ของการส่งคณะทูตซึ่งกันและกัน) คณะทูตสยามคณะที่ 3 นี้ ประกอบด้วย ออกพระวิสุทธสุนทร หรือโกษา (ปาน) ราชทูต หลวงกัลยาณราชไมตรี อุปทูต และขุนศรีวิสารวาจา ตรีทูต พร้อมด้วยขุนนางชาวสยามอีก 8 คน และผู้ติดตามอีก 20 คน (Love, 2006 : 14) และเมื่อถึงกำหนดกลับในวันที่ 1 มีนาคม ค.ศ. 1687 พระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ได้จัดคณะทูตชุดที่ 2 ของฝรั่งเศสนี้ร่วมเดินทางไปด้วย (นับเป็นการส่งคณะทูตติดต่อกันครั้งที่ 5) ใช้เรือถึง 6 ลำ ในการบรรทุกคน 1,361 คน โค์ลูด เซเบเร่ต์ (Claude Ceberert de Boullay) และซิมง เดอ-ลาลูแบร์ (Simon de la Loubère, 16421729-) ในช่วง ค.ศ. 1688 สมเด็จพระนารายณ์มหาราชได้ส่งทูตคณะสุดท้ายในรัชสมัยของพระองค์กลับไปฝรั่งเศสพร้อมกับคณะของลาลูแบร์ โดยมีขุนนางชาวสยามพร้อมบุตรหลานข้าราชการในราชสำนัก เดินทางไปศึกษาวิชาการของฝรั่งเศสด้วย (Van Der Cruysse, 2002 : 390-391)

ดนตรีกับความสัมพันธ์ทางการทูต

ในช่วงศตวรรษที่ 17 ดนตรีมีบทบาทสำคัญทางการทูต ลักษณะของดนตรีที่ใช้ในการ ประโคมรับทูตหรือราชอาคันตุกะจากเมืองอื่น สามารถบ่งบอกถึงฐานะและศักดิ์ศรีของเมืองนั้นๆ ในบันทึกของบาทหลวงนิโกลาส์ แฌร์แวส (Gervaise, 1989 : 106) มิชชันนารีชาวฝรั่งเศส ได้กล่าวถึงความสำคัญในการเตรียมพิธีการในการต้อนรับของสยาม ว่าพิธีการสามารถระบุความเท่าเทียมกันในฐานะกษัตริย์ หรือความเป็นรองทางการเมืองในกรณีที่กษัตริย์ของทั้งสองอาณาจักรมีฐานะทางการเมืองเท่าเทียมกันนั้น การประโคมดนตรีจะกระทำอย่างยิ่งใหญ่เช่นเดียวกับที่ใช้ในการต้อนรับพระมหากษัตริย์เจ้าของประเทศนั้นๆ

เมื่อสยามและฝรั่งเศสมีความต้องการเจริญสัมพันธไมตรีทางการทูตต่อกันในตอนปลายศตวรรษที่ 17 สยามได้มีจารีตพิธีการในการรับทูตจากต่างแดนที่ถือปฏิบัติมาเป็นเวลานาน ในขณะที่ประเทศฝรั่งเศสมิได้มีจารีตเช่นเดียวกับประเทศสยาม พระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ทรงตระหนักถึงความยิ่งใหญ่ของอาณาจักรสยามในสมัยแผ่นดินของสมเด็จพระนารายณ์มหาราชเป็นอย่างดีทั้งจากคำบอกเล่า จดหมาย และบันทึกของมิชชันนารีและพ่อค้าชาวฝรั่งเศสที่ได้เดินทางไปเยือนสยาม และเอกสารสำคัญที่เขียนโดยพระสังฆราชฟรังซัวส์ ปัลลู (François Pallu) ใน ค.ศ. 1673 บันทึกเหตุการณ์การนำพระราชสาส์นจากพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 และพระสันตะปาปาเค์ลม็องต์ที่ 9 (Clement IX) ถวายแด่สมเด็จพระนารายณ์เพื่อขอบคุณในพระเมตตาที่ทรงมีต่อชาวคริสต์และมิชชันนารีใน ประเทศสยาม ในบันทึกนั้น พระสังฆราชปัลลูได้บันทึกพิธีการในการเข้าเฝ้าสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ดังนั้นพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ต้องการให้สมเด็จพระนารายณ์ทราบถึงความยิ่งใหญ่ที่ไม่แพ้กันของพระองค์ท่านในซีกโลกตะวันตก จึงมีพระราชประสงค์ให้จัดพิธีการในการต้อนรับคณะทูตของสยาม เช่นเดียวกับที่ประเทศสยามกระทำต่อพระมหากษัตริย์ที่มีระดับฐานะทางการเมืองเท่าเทียมกัน โดยแทบจะจำลองระเบียบพิธีการทั้งหมดของราชสำนักสยาม เพื่อให้คณะทูตสยามเข้าใจถึงความมั่งคั่งและยิ่งใหญ่ของพระมหากษัตริย์ของประเทศฝรั่งเศสตามพื้นฐานความเข้าใจแบบตะวันออก เมื่อพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 มีพระราชประสงค์เช่นนั้น คณะทูตฝรั่งเศสที่มาเยือนประเทศสยามใน ค.ศ.

1685 จึงมีหน้าที่เก็บรวบรวมข้อมูลวัฒนธรรมและจารีตพิธี ในการรับทูตของชาวสยาม

ด้วยเหตุนี้ทำให้การเข้าเฝ้าพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ของคณะทูตสยาม เมื่อวันที่ 1 กันยายน ค.ศ. 1686 นั้น เป็นเหตุการณ์สำคัญที่ต้องจารึกลงในหน้าประวัติศาสตร์ของทั้งสองประเทศโดยเฉพาะในประเทศฝรั่งเศส พิธีการที่ใช้รับราชทูตสยามในครั้งนั้นเป็นครั้งที่ยิ่งใหญ่ที่สุดที่ฝรั่งเศสเคยกระทำในการรับทูตจากราชอาณาจักรอื่น (Love, 1996 : 172-173)

หลักฐานดนตรีสยาม-ฝรั่งเศส

ค.ศ. 1684

เมื่อคณะทูตสยามคณะที่ 2 เดินทางไปถึงประเทศฝรั่งเศส พระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ได้เชิญออกขุนพิไชยวาณิชและออกขุนพิชิตไมตรี ไปชมโอเปร่าเรื่อง โรลังด์ (Roland) ซึ่งฌัง บัปติสต์ ลุลลี (Jean-Baptiste Lully, 1632-1687) ประพันธ์ไว้ แต่ด้วยความเข้าใจผิดเรื่องที่นั่งชมโอเปร่า ทำให้ทูตทั้งสองออกจากโรงละครก่อนการแสดงจะเริ่มขึ้น

ค.ศ. 1685

คณะทูตจากฝรั่งเศสที่เดินทางมาสยามนั้น นอกจากราชทูตและบรรดามิชชันนารีแล้วได้มีนักร้องโอเปร่าของฝรั่งเศสรวมอยู่ด้วย คือ เอเตียง มานูเอล และนักเป่าทรัมเป็ตอีก 3 คนกับนักไวโอลินอีก 1 คน ที่เดินทางไปกับเรือนักเป่าทรัมเป็ตทำหน้าที่เป่าต้อนรับคณะทูตขณะขึ้น-ลงเรือ คณะนักดนตรีทั้ง 4 คน รวมทั้งเอเตียง ได้บรรเลงดนตรีประกอบอาหารค่ำและการเต้นรำบนเรือและขับร้องบทเพลงฝรั่งเศสหลาย เพลง (de Choisy, 1687 : 17-18) ส่วนบรรดามิชชันนารีได้ร่วมกันขับร้องบทเพลงมิสซาและสวดทำวัตรค่ำ รวมทั้งขับร้องเพลงสวดอื่นๆ อีกหลายบท (Tachard, 1686 : 28-29)

เมื่อคณะทูตมาถึงสยามเมื่อวันที่ 24 กันยายน ค.ศ. 1685 ได้มาหยุดพักรอเพื่อเข้าเฝ้าสมเด็จพระนารายณ์ โชม็องต์ ได้เขียนบรรยายเกี่ยวกับดนตรีในขบวนแห่ราชทูตและพระราชสาส์นสู่พระบรมมหาราชวังว่าขบวนแห่พระราชสาส์นนั้น ต้องมีดนตรีประโคมอย่างเอิกเกริก ประกอบด้วยเครื่องดนตรีจำนวนมาก ได้แก่ ทรัมเป็ต แตรงอน กลอง ปี่ และฉิ่ง (de Chaumont, 1687 : 34) และในวันที่ 18 ตุลาคม ค.ศ. 1685 โชม็องต์ได้เขียนบันทึกว่า เมื่อสมเด็จพระนารายณ์เสด็จออก ทรัมเป็ต แตรงอน กลอง และเครื่องดนตรีอื่นๆ อีกหลายชนิดได้บรรเลงอย่างกึกก้อง (Tachard, 1686 : 232-233) คณะทูตได้เฝ้าสังเกตจารีตประเพณีของราชสำนักสยามอย่างละเอียด

ค.ศ. 1686

เมื่อคณะทูตสยามเดินทางไปถึงเมืองแบรสต์ของฝรั่งเศสทางฝรั่งเศสได้จัดเตรียมการ ต้อนรับคณะทูตสยามตามคำบอกเล่าของโชม็องต์ในเรื่องการใช้ทรัมเป็ตและกลองในขบวนแห่และการประโคมดนตรีในวันที่ราชทูตฝรั่งเศสเข้าเฝ้าพระเจ้าแผ่นดินสยามที่เมืองแบรสต์นั้น ได้มีการจัดดนตรีบรรเลงในขบวนแห่และการแสดงดนตรีต้อนรับคณะทูต (Love, 2006 : 188-189) และในวันที่ 1 กันยายน ค.ศ. 1686 วันที่คณะทูตสยามเข้าเฝ้าพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 นั้น พิธีการต้อนรับคณะทูตที่เกิดขึ้นในสยาม ได้ถูกจำลองมาใช้กับคณะทูตสยามในฝรั่งเศส คือ ใช้นักทรัมเป็ต 24 เครื่อง พร้อมกลอง 36 ใบ บรรเลงในขณะคณะทูตสยามก้าวขึ้นบันไดสู่พระราชวังแวร์ซายเพื่อเข้าเฝ้าพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 การใช้ทรัมเป็ตและกลองนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อให้คณะทูตสยามเกิดความรู้สึกเช่นเดียวกับการใช้ดนตรีในพิธีการรับทูตของสยาม (Love, 2006 : 193) งานพิธีในวันนั้น มีดนตรีบรรเลงเป็นจำนวนมาก โดยบรรเลงก่อนและหลังการถวายพระราชสาส์นในบรรดาบทเพลงที่บรรเลงในวันนั้น คือ บทประพันธ์เพลงสยาม (Airs des Siamois) 2 บท ซึ่งมิเชล ริชาร์ด เดอ ลาล็องด์ ประพันธ์ขึ้นเพื่อบรรเลงในพิธีการต้อนรับคณะทูตสยามในวันนี้โดยเฉพาะ (Sawkins and Nightingale, 2005 : 516)

คณะทูตสยามได้มีโอกาสพบปะและรับประทานอาหารค่ำร่วมกับลุลลี นักประพันธ์เพลงประจำราชสำนักฝรั่งเศสเมื่อวันที่ 24 กันยายน ค.ศ. 1686 ในวันนั้นคณะทูตได้ไปชมการแสดงโอเปร่า เรื่อง *อาซีเอ กาลาเต* (Acis et Galatée) ซึ่งลุลลีเป็นผู้ประพันธ์ หลังจากการแสดงในวันนั้น คณะทูตยังได้ชมโอเปร่าอีกเรื่อง คือ *อาร์มีด* (Armide) รวมทั้งรู้เห็นอุบัติเหตุที่เกิดขึ้นแก่ลุลลีในขณะอำนวยเพลง *เต เดอุม* (Te Deum) ตอนนั้นนักประพันธ์เอกได้กระแทกไม้เท้าปลายแหลมพลาดลงบนเท้าตัวเอง และเป็นเหตุให้เขาเสียชีวิตอีกไม่นานนักหลังจากนั้น (Isherwood, 1973 : 304)

นอกจากโอเปร่าทั้ง 2 เรื่อง คณะทูตได้ชมดนตรีฝรั่งเศสประเภทต่างๆ อีกมาก เช่น บัลเล่ต์ ดนตรีในพิธีการทางศาสนา ดนตรีประกอบอาหารค่ำที่บรรเลงด้วยวงเครื่องเป่าและเครื่องทำจังหวะ หรือวงเครื่องสายเครื่องดนตรีที่ราชทูตชื่นชอบเป็นพิเศษ คือ ออร์แกนที่ท่านจะขอหยุดฟังทุกครั้งและซักถามเป็นพิเศษถึงกลไกของเครื่อง (Irving, 2012 : 11) ความชื่นชอบในดนตรีฝรั่งเศสของคณะทูตได้รับการบันทึกในหลักฐานของฝรั่งเศสเป็นจำนวนมาก เช่น ที่เมืองดันเคิร์ก คณะทูตได้ฟังวงไวโอลินบรรเลงเพลงฝรั่งเศสหลายบทและได้ซักถามถึงที่มาของชื่อของบทเพลงแต่ละบท (Mercuregalant, 1686 : 225-226) นอกจากนี้คณะทูตได้ไปฟังคอนเสิร์ตการบรรเลงลูทของฌาร์ค กัลโยต์ (Jacques Gallot, 1625-1695) นักเดี่ยวลูทและนักประพันธ์ชื่อดังของฝรั่งเศส ซึ่งราชทูตได้กล่าวชื่นชมถึงฝีมือในการบรรเลงของฌาร์คเป็นอย่างมากรวมทั้งแสดงข้อคิดเห็นของการบรรเลงเป็นวงและการบรรเลงเดี่ยว ว่าการบรรเลงเป็นวงนั้นทำให้รายละเอียดในการบรรเลงของเครื่องดนตรีไม่ปรากฏเด่นชัดเท่ากับการบรรเลงเดี่ยว (Ledbetter, 1987 : 13) ในบันทึกของราชทูตที่ถูกค้นพบที่ประเทศฝรั่งเศสเมื่อ ค.ศ. 1980 นั้น ได้แสดงให้เห็นถึงการให้ความสำคัญและความสนใจของราชทูตที่มีต่อดนตรีฝรั่งเศสเป็นอย่างมาก คือ ราชทูตได้จดบันทึกการใช้ดนตรีในกองทัพและบทบาทของเครื่องดนตรีฝรั่งเศส เช่น “ชาวฝรั่งเศสบรรเลงกลองต่างกันขึ้นอยู่กับตำแหน่งยศถาบรรดาศักดิ์ของบุคคลที่ได้รับการต้อนรับนั้น ซึ่งเจ้าเมืองได้ขอให้คนบรรเลงให้ข้าพเจ้าชมถึงความแตกต่างในการบรรเลงกลอง” (Van der Cruysse, 2002 : 358-363)

หลักฐานข้อมูลทางดนตรีที่สำคัญอีกประการคือ ชาวฝรั่งเศสชื่นชอบทองคำที่มีผู้นำติดไปกับเรือของคณะทูตนี้เป็นอันมาก และได้นำมาผลิตเป็นสายของฮาร์ปซิคอร์ดให้เสียงที่ทุ้มกว่าสายที่ผลิตจากทองแดงหรือโลหะผสม ทำให้มีการสั่งทองจากสยามมาทำสายฮาร์ปซิคอร์ดในสมัยนั้น (Histoire de l’Académie Royale des Sciences Depuis 1686 Jusqu’à son Renouvellement en 1699, 1733 : 13)

ค.ศ. 1687

คณะทูตฝรั่งเศสคณะที่ 2 ที่เดินทางไปยังสยามนี้ ประกอบด้วยนักดนตรีจำนวนมาก หนึ่งในบรรดาผู้ร่วมทาง คือ อ็องเดร การ์ดินัล เดส์ตูชส์ (André Cardinal Destouches, 1672–1749) ซึ่งภายหลังเป็นนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงในช่วงต้นศตวรรษที่ 18 ของฝรั่งเศส (Hawkins, 1776 : 381) คณะมิชชันนารีเยซูอิตที่เดินมากับคณะทูตนี้ ได้นำโน้ตเพลงหลายบทของลุลลีมาด้วย เช่น เพลงจากโอเปร่าเรื่อง *โรแลนด์* และ *อาร์มิด* นอกจากนี้ ยังมีชุดโน้ตเพลงสำหรับไวโอลิน (Airs de violons) พิมพ์โดย ฌอง ฟิลลิป อุส (Jean Philip Heus) ใน ค.ศ. 1682 เพื่อบรรเลงถวายสมเด็จพระนารายณ์ (Irving, 2012 : 14)

นอกจากนักดนตรีและนักประพันธ์ที่เดินทางไปกับคณะทูตแล้ว ยังมีเครื่องดนตรีอีกเป็นจำนวนมาก ได้แก่ ออร์แกนขนาดเล็กและขนาดใหญ่ออร์แกนลมขนาดเล็ก ฮาร์ปซิคอร์ด 2 เครื่อง เครื่องหนึ่งสำหรับภรรยาชาวญี่ปุ่นของคอนแสตนตินฟอลคอน (Constantine Phaulkon) และเบส วิโอล 2 เครื่อง (Van der Cruysse, 2002 : 382) เมื่อคณะทูตได้เข้าเฝ้าสมเด็จพระนารายณ์ที่พระราชวังลพบุรีนั้น คณะนักดนตรีได้บรรเลงบทเพลงฝรั่งเศสหลายบทถวายในวันที่คณะทูตเข้าเฝ้าอย่างเป็นทางการนั้น ในบันทึกของลาลูแบร์ได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีที่บรรเลง คือ ตะโพน ฆ้อง ปี่ และแตรฝรั่ง (de La Loubère, 1691 : 265)

บทประพันธ์ของสยาม 2 บทเพลง คือ บทเพลงสุดใจและบทเพลงสายสมรได้รับการบันทึกโน้ต โดยเพลงสุดใจบันทึกด้วยโน้ต 2 แนว ปรากฏอยู่ในหนังสือ “ประวัติศาสตร์ธรรมชาติและการเมืองแห่งราชอาณาจักรสยาม” (Gervaise, 1989 : 130-131) เขียนโดยมิชชันนารีฝรั่งเศส นิโกลาส์ แฌร์แวส และเพลงสายสมรและเครื่องดนตรีสยามในหนังสือ “จดหมายเหตุลาลูแบร์” พิมพ์ใน ค.ศ. 1691

หลังจากการสิ้นพระชนม์ของสมเด็จพระนารายณ์ใน ค.ศ. 1688 ชาวฝรั่งเศสหลายคนถูกจองจำ และหนึ่งในผู้ถูกคุมขังคือนักสร้างออร์แกนชาวฝรั่งเศส ที่ชื่อ เดอโลเนย์ (Robert Delaunay) (Lully, 2012 : 15) ใน ค.ศ. 1714 มีบันทึกของมิชชันนารีฝรั่งเศสที่วัดเซนต์โยเซฟที่อยุธยาระบุว่าที่วัดมีออร์แกนแต่ขาดผู้เล่นออร์แกนได้ (Jacq-Hergoualc’h, 1993 : 136) ส่วนข้อมูลเครื่องดนตรีตะวันตกที่นำเข้ามานั้น ได้มีการกล่าวเพิ่มเติมในสมัยต่อมาคือในสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกษฐ์ (1732-1758) โดยทายาทรุ่นหลานของฟอลคอน ได้พยายามสืบหานักดนตรีที่สามารถสร้างออร์แกนเล็กได้ บันทึกของบาทหลวงโลลิแอร์เมื่อ ค.ศ. 1748 เล่าว่ามิชชันนารีชาวฝรั่งเศส ได้ถวายออร์แกนขนาดเล็กที่มีโน้ตเพียงสิบตัว (Serinette) แด่พระเจ้าอยู่หัวบรมโกษฐ์ ซึ่งทำให้พอพระราชหฤทัยเป็นอย่างยิ่ง (Irving, 2012 : 18)

บทวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงสยาม (Airs de Siamois) ในสวีทหมายเลข 9 ของซิมโฟนีสำหรับอาหารค่ำของพระราชา

สาเหตุที่เลือกบทประพันธ์เพลงสยามนี้มารื้อฟื้นและสร้างใหม่นั้นเนื่องจากความสำคัญหลัก 3 ประการ คือ ประการแรก เป็นบทประพันธ์ที่ถูกสร้างขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์ที่ชัดเจน คือ เพื่อใช้บรรเลงในวันที่ราชทูตสยามเข้าเฝ้าพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 จึงถือเป็นเพลงสำคัญทางประวัติศาสตร์มีบทบาททางด้านความสัมพันธ์ระหว่างสองประเทศ ประการที่สองเป็นบทเพลงที่ถูกนำมาบรรจุในบทประพันธ์ของฝรั่งเศสหลายรูปแบบด้วยกัน เช่น รวมเป็นส่วนหนึ่งของบทสวีทในชุดซิมโฟนี ประกอบอาหารค่ำของพระราชา (Symphonies pour les Soupers du Roy) ที่บรรเลงต่อเนื่องมาจนถึงสมัยของพระเจ้าหลุยส์ที่ 15 และเป็นบทเพลงในโอเปร่าสองเรื่อง คือ เรื่อง *มีร์ทิล เอ เมลิเซ็ต* (Mirtil et Mélicerte) และ *เล โฟลี เดอ การ์เดเนียว* (Les Folies de Cardenio) และความสำคัญประการสุดท้าย คือ เป็นบทเพลงบรรเลงตะวันตกเพลงแรกที่นักประพันธ์พยายามผสมผสานดนตรีตะวันออกลงในบทประพันธ์ตะวันตก

ในการนำบทประพันธ์ประวัติศาสตร์เพลงสยามบทที่ 1 ของมิเชล ริชาร์ด เดอ ลาล็องด์กลับมาสร้างใหม่นั้น นอกจากการศึกษาข้อมูลประวัติศาสตร์ดนตรีที่เกิดขึ้นในขณะที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์บทเพลงนี้แล้ว การวิเคราะห์โครงสร้างของบทประพันธ์เป็นสิ่งจำเป็นอย่างมากเพื่อให้ได้แนวคิดของการวางโครงสร้างทางการประพันธ์ทฤษฎีที่ใช้และองค์ประกอบหลักทางการประพันธ์

บทประพันธ์เพลงสยามบทนี้ใช้รูปแบบทางการประพันธ์เช่นเดียวกับบทประพันธ์ในจังหวะเต้นรำหรือออองเทร่ (entrées) ในสมัยบาโร้ก คือใช้โครงสร้างของสังคีตลักษณ์ 2 ตอน (AB) ท่อนแรกมีความยาว 12 ห้อง ท่อนที่ 2 มีความยาว 19 ห้องบันไดเสียงหลักของบทประพันธ์ คือบันไดเสียงจีไมเนอร์ในท่อนแรกนั้นมีการเปลี่ยนบันไดเสียงมาที่บันไดเสียง Bb เมเจอร์ (relative major) ท่อนที่ 2 มีการใช้คอร์ดในลักษณะวงจรคู่ 5 แบบเคลื่อนที่ลง (descending 5th) และซีเควนซ์ ก่อนจบท่อนในบันไดเสียงหลักจีไมเนอร์

ลักษณะเด่นของบทประพันธ์นี้ อยู่ที่โครงสร้างประโยคที่ไม่เท่ากันและมีการซ้อนกันของประโยคเพลง แทนการใช้เคเดนซ์เพื่อชี้จุดพักของประโยคที่ชัดเจนตามแบบบทประพันธ์ของยุคบาโร้คการเคลื่อนที่ของทำนองใช้คู่เสียงไตรโทนที่ยาวต่อกันถึง 3 ห้องในแนวบนของท่อนที่ 2 และการ กระโดดของทำนองด้วยคู่ 8และคู่ 5ต่อกันมีการใช้โน้ตระดับเสียงเดียวกันซ้ำถึง 4 โน้ตในช่วงต้นของบทประพันธ์ รวมทั้งการใช้เครื่องหมายโยงเสียงข้ามห้อง เป็นลักษณะอีกประการที่ทำให้บทประพันธ์นี้ มีความแตกต่างจากบทประพันธ์ประเภทดนตรีบรรเลงในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 17 ของฝรั่งเศส ลักษณะที่แตกต่างดังกล่าวนี้ฏในบทประพันธ์เพลงไทยโดยทั่วไป แต่ไม่ใช่ลักษณะของดนตรีบรรเลงของฝรั่งเศสในคริสต์ศตวรรษที่ 17 อย่างแน่นอน โดยลักษณะที่พิเศษเหล่านี้จะถูกนำมาเทียบเคียงกับลักษณะของดนตรีสยามเพื่อนำมาใช้ในการสร้างบทประพันธ์ใหม่ (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 ลักษณะเด่นของบทประพันธ์เพลงสยามบทที่ 1 (1st Air of Siam)

ผู้วิจัยได้นำความรู้ที่ได้จากการวิเคราะห์บทประพันธ์ข้างต้น มาผสมผสานกับความรู้ที่ได้จากการศึกษาโครงสร้างและองค์ประกอบของดนตรีบรรเลง บทบาทของดนตรีเครื่องดนตรีและวงดนตรี และการบรรเลงดนตรีในราชสำนักฝรั่งเศสและดนตรีในราชสำนักสยาม เพื่อนำองค์ความรู้ทั้งสามส่วนมาใช้ในการสร้างบทประพันธ์ใหม่

ดนตรีในราชสำนักฝรั่งเศส

ในคริสต์ศตวรรษที่ 17 นั้น ราชสำนักฝรั่งเศสไม่เพียงเป็นศูนย์กลางแห่งความรุ่งเรืองทางศิลปวัฒนธรรมของฝรั่งเศส แต่ได้เสริมสร้างความสัมพันธ์ทางการทูตกับราชอาณาจักรอื่น พระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ของฝรั่งเศส ทรงเป็นทั้งนักเต้นรำที่มีพรสวรรค์ นักดนตรีที่ความสามารถในการบรรเลงฮาร์ปซิคอร์ดและสแปนิชกีตาร์ได้เป็นอย่างดีตลอดจนประพันธ์บทเพลงหลายบทเพื่อบรรเลงในราชสำนักอีกทั้งพระองค์ทรงวางโครงเรื่องให้กับบทประพันธ์โอเปร่าและบัลเล่ต์หลายบท (Isherwood, 1973 : 116)

การดนตรีในราชสำนักฝรั่งเศสนั้นมักมีความสอดคล้องกับเหตุการณ์ต่าง ๆโดยเฉพาะทางด้านการเมืองการปกครองของประเทศฝรั่งเศส บทประพันธ์หลายบทเขียนขึ้นเพื่อรำลึกเหตุการณ์สำคัญของประเทศ หรือเพื่อเสียดสีล้อเลียนทางการเมืองทั้งภายในและภายนอกราชสำนัก (Rosow, 2005 : 230) นักดนตรีที่สำคัญในรัชสมัยของพระองค์ ได้แก่ ฌอง บัปติสต์ ลุลลี, มาร์ค อ็องตวน ชาร์ป็องตีเยร์ (Marc-Antoine Charpentier, 1643-1704) และมิเชล ริชาร์ด เดอ ลาล็องด์ (Isherwood, 1973 : 117)

<u>ลักษณะของดนตรีฝรั่งเศส</u>

ในสมัยบาโร้คนั้น (1685-1750)ดนตรีมีรูปแบบเอกลักษณ์และเทคนิคในการบรรเลงเครื่องดนตรีที่แตกต่างไปในแต่ละพื้นที่ แม้แต่ในประเทศเดียวกันการตั้งเสียงเครื่องดนตรีและวงดนตรีก็มีความแตกต่างกันด้วย ดังนั้นการศึกษาค้นคว้าดนตรีในราชสำนักของฝรั่งเศสจึงไม่สามารถนำเอาความรู้โดยรวมของดนตรีในยุคบาโร้คมาใช้เป็นฐานข้อมูลในการนำบทเพลงประวัติศาสตร์ของฝรั่งเศสกลับมาสร้างใหม่ได้ฟรังซัวส์ รากเน่ต์ (François Raguenet, 1660-1722) บาทหลวงและนักเขียนชื่อดังในครึ่งหลังศตวรรษที่ 17 ได้อธิบายลักษณะของดนตรีฝรั่งเศสและทฤษฎีดนตรีฝรั่งเศสในหนังสือปาราแลล (Parallèle, 1702) ว่านักประพันธ์ฝรั่งเศสในสมัยศตวรรษที่ 17 จะยึดกฎของการประสานแนวทำนองอย่างเคร่งครัด และจะไม่ใช้วิธีการเปลี่ยนบันไดเสียงแบบฉับพลัน ตลอดจนหลีกเลี่ยงการใช้เสียงกระด้างที่ไม่มีการเตรียมการหรือเกลาลงเพื่อเสียงกลมกลืนรวมทั้งหลีกเลี่ยงการใช้โน้ตคู่ 7 และ 9 (Cyr, 2012 : 18) ลักษณะดนตรีฝรั่งเศสนั้น มีความนุ่มนวล เรียบง่ายแต่ละเอียดอ่อน สง่างามไม่ใช้ลีลาการดำเนินทำนองหรือการสอดประสานทำนองที่หวือหวา นิยมใช้บันไดเสียงเดียวและมีเอกภาพในบทประพันธ์รากเน่ต์ยังเพิ่มเติมว่า การบรรเลงเครื่องสายนั้นต้องทำด้วยความละเอียดอ่อน และให้ความสำคัญกับคุณภาพของเสียงเป็นอย่างมากการลากคันชักต้องทำด้วยความระมัดระวังและสัมพันธ์กับแนวทำนองของบทประพันธ์ มีการประดับประดาแต่พองามและการปรับระดับความดัง-เบาในการบรรเลงนั้น ต้องทำแบบนุ่มนวล ค่อยเป็นค่อยไป (Cyr, 2012 : 22-26)

<u>ระดับเสียง</u>

การตั้งระดับเสียงเสียงมาตรฐานทั้งที่ใช้ภายในประเทศและสากลยังไม่เกิดขึ้นในศตวรรษที่ 17 ดังนั้น แต่ละที่จึงมีการตั้งค่า A ด้วยค่าความถี่เสียงที่ต่างกันและการตั้งค่าความถี่เสียงนั้นขึ้นอยู่กับประเภทของดนตรีและธรรมเนียมนิยมของแต่ละพื้นที่

การตั้งเสียงนั้นใช้ขลุ่ยขนาดเล็กที่เรียกว่า พิทช์ไปป์ (pitch pipe). ให้เสียงคล้ายนกหวีดใช้ในการตั้งเสียงเครื่องดนตรีหลังจาก ค.ศ. 1680 ระดับเสียงของวงแชมเบอร์ของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 มีการปรับค่าความถี่ให้คงที่ คือ 409 เฮิร์ทซ์ และใช้ค่านี้ไปตลอดครึ่งแรกของศตวรรษที่ 18 (Cyr, 2012 : 141)

การตั้งเสียง

ดนตรีฝรั่งเศสในคริสต์ศตวรรษที่ 17 และ 18 นั้น ไม่ได้ใช้การตั้งเสียงในระบบเสียงเท่า (Equal Temperament)แต่เป็นการตั้งเสียงด้วยระบบมีนโทน (Mean-tone system) ระบบเสียงมีนโทนนี้เป็นระบบที่ให้ความสำคัญกับโน้ตคู่ 3 เมื่อปรับคู่ 3 ให้ได้เสียงที่บริสุทธิ์แล้ว คู่ 4 และคู่ 5 จะไม่ใช่คู่เพอร์เฟกต์อีกต่อไป และเกิดเสียงแปร่งที่เรียกว่า วูลฟ์โทน (Wolftone) ถึงอย่างไรก็ดีระบบมีนโทนไม่ใช่ระบบตายตัวที่นำมาใช้กับทุกบทประพันธ์ในสมัยนั้นแต่มีการปรับเปลี่ยนระบบการตั้งเสียงภายในตามบันไดเสียงของบทประพันธ์จากการศึกษาออร์แกนที่ยังหลงเหลือมาจากคริสต์ศตวรรษที่ 17 ของฝรั่งเศสนั้น พบว่าการตั้งเสียงเครื่องดนตรีของฝรั่งเศสนั้น ใช้การตั้งเสียงในระบบ“1/5 คอมมามีนโทน” (1/5 comma) (ดูตารางที่ 1)

ระดับเสียง	C	C#	D	Eb	E	F	F#	G	G#	A	Bb	B	C
ค่าความถี่	0	80.4	194.4	308.4	388.8	502.8	583.2	697.2	777.6	891.6		1086	1200

ตารางที่ 1 ตารางแสดงค่าความถี่ของการตั้งระบบเสียงแบบ 1/5 คอมมามีนโทน

ที่มา: “Tuning and Temperament,” Jacobs school of music, Indiana University (2013), http://www.music.indiana.edu/departments/offices/piano-technology/temperaments/1-5-comma-meantone-cents.shtml.

ระบบนี้ เมื่อใช้ในการแสดงจริง จะต้องมีการปรับให้เข้ากับบันไดเสียงที่ใช้ในการประพันธ์ของแต่ละบทเพลง เนื่องจากดนตรีในศตวรรษที่ 17 และ 18 นั้น อาศัยปรัชญาดนตรีด้านอิทธิพลของเสียงต่อการขับเคลื่อนอารมณ์ความรู้สึกของผู้ฟัง (Doctrine of Affection)

บันไดเสียงที่ถูกนำมาใช้ในการประพันธ์จึงมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับเรื่องราวและอารมณ์ความรู้สึกที่ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อสาร โดยเฉพาะบทประพันธ์โอเปร่า บัลเล่ต์ และบทประพันธ์ต่างๆ ที่เชื่อมโยงกับบุคคลหรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น

ในบทประพันธ์เพลงสยามของมิเชล ริชาร์ด เดอ ลาล็องด์ เขาได้ใช้บันไดเสียงจีไมเนอร์ซึ่งเป็นบันไดเสียงที่มีความสัมพันธ์กับความสง่างามหรือ ใช้กับบุคคลนอกวัฒนธรรมตะวันตก ลินด์ลี่ (Lindley, 2013) ได้เขียนถึงการตั้งเสียงฮาร์ปซิคอร์ดของฝรั่งเศสสำหรับบันไดเสียงจีไมเนอร์ โดยได้อ้างนักทฤษฎีและนักประพันธ์ฝรั่งเศส 3 ท่าน คือแมร์เซ่นน์ (Mersenne) ซาวู (Savuer) และราโม (Rameau) ว่าโน้ต Eb และ Bb จะต้องปรับจากการตั้งค่าในระบบ “1/5 คอมมามีนโทน” ให้มีค่าความถี่ต่ำกว่าเสียงปกติเล็กน้อย เพื่อให้ได้คู่ 3 ที่มีเสียงเพอร์เฟกต์ ส่งผลให้คู่ Eb-G และคู่ Bb-D มีเสียงที่สว่างสดใสกว่าปกติ

วงดนตรี

วง “24 ไวโอลินของพระราชา” (Vingt-quatre Violons du Roi) เป็นวงดนตรีที่มีชื่อเสียงมากที่สุดในยุโรปตั้งแต่ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 16 สมัยของพระเจ้าหลุยส์ที่ 13 มาจนตลอดรัชกาลของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 จนถึง ค.ศ. 1761 เครื่องสายที่ใช้ในช่วงปลายศตวรรษที่ 17 นั้น คือ เครื่องสายในตระกูลวิโอลซึ่งเป็นเครื่องดนตรีของชนชั้นขุนนางและถือเป็นหนึ่งในเครื่องดนตรีประจำชาติของฝรั่งเศส คุณลักษณะของเสียงวิโอลนั้น จะมีเสียงที่ทุ้มและเบากว่าเสียงของไวโอลิน วง “24 ไวโอลินของพระราชา” ประกอบด้วยแนวเครื่องสาย 5 แนวทั้ง 5 แนวนี้ แบ่งได้เป็นแนวนอกและแนวใน แนวนอกประกอบด้วย เดสซูส์ (dessus) หรือแนวเสียงบน และเบส (basses) ซึ่งเป็นแนวเสียงล่าง แต่ละแนวใช้ผู้เล่น 6 คน ส่วนแนวใน 3 แนวนั้น ใช้ผู้เล่น 4 คนในแต่ละแนว แนวในทั้ง 3 แนวนี้บรรเลงโดยเครื่องดนตรีขนาดต่างกัน คือ ขนาดเล็ก เรียกว่า *โอต-ก็องเทรอะ* (haute-contre) ขนาดกลาง เรียกว่า *ไตล์ เดอ วิโอลอง* (taille de violon) และขนาดใหญ่ เรียกว่า *แก็งท์ เดอ วิโอลอง* (quinte de violon) ทั้ง 3 แนวใช้การตั้งเสียงของทุกเครื่องเช่นเดียวกับวิโอล่าในปัจจุบัน คือ c-g-d’-a’ ในการบรรเลงสำหรับงานสำคัญจะมีการเพิ่มแนวเครื่องเป่าประกอบด้วย ฟลู้ท โอโบ หรือ รีคอร์เดอร์โดยบรรเลงแนวเดียวกับแนวนอกของวงเครื่องสายแนวบัสโซ คอนทินูโอ อันประกอบด้วย ฮาร์ปซิคอร์ด และเครื่องดนตรีที่สามารถสร้างคอร์ดได้ เช่น ลูทและเครื่องดนตรีบรรเลงแนวเบส เช่น เชลโล หรือ บาสซูน เป็นต้น “วง 24 ไวโอลินของพระราชา” นี้ ใช้บรรเลงในงานสำคัญๆ ของราชสำนัก ดังนั้นจึงมีความเป็นไปได้สูงที่วงดนตรีนี้จะทำหน้าที่บรรเลงในพิธีการรับทูตสยามใน ค.ศ. 1686

บัสโซ คอนทินูโอ

บัสโซ คอนทินูโอ เป็นส่วนสำคัญที่จะขาดไม่ได้ในการบรรเลงดนตรีทั้งวงดนตรีขนาดเล็กและขนาดใหญ่ โดยเฉพาะในช่วง ค.ศ. 1680-1760 ของฝรั่งเศสแนวบัสโซ คอนทินูโอของบทประพันธ์ฝรั่งเศส จะเขียนกำกับด้วยตัวอักษรย่อ บี.ซี. (B.C.) บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงคอร์ดได้ ในฝรั่งเศสนั้นนิยมใช้ออร์แกน ฮาร์ปซิคอร์ด หรือ เธโอร์โบ (Theorbo) พร้อมด้วยเครื่องสายหนึ่งเครื่องซึ่งนิยมใช้ *บัสส์ เดอ วิโอล* (basse de viole) หลักในการบรรเลงฮาร์ปซิคอร์ดนั้น ได้มาจากตำรา “การบรรเลงประกอบของเธโอร์โบหรือ ฮาร์ปซิคอร์ด” (*Traité de l’accompagnement sur le théorbe et le clavecin*) ของเดนิส เดอแลร์ (Denis Delair) เดอแลร์ กล่าวว่า การตีความแนวฟิกเกอร์เบสนั้น ต้องดูเรื่องอัตราความเร็วของบทประพันธ์ในบทประพันธ์ที่ใช้จังหวะค่อนข้างเร็ว ผู้บรรเลงแนวฟิกเกอร์เบส สามารถเพิ่มเติมโน้ตนอกคอร์ดได้ ส่วนบทประพันธ์ที่ใช้จังหวะช้านั้น ผู้บรรเลงต้องรู้จักพลิกแพลงลีลาการบรรเลงให้มีความหลากหลายไม่น่าเบื่อ ตลอดจนใช้เสียงประสานเต็มคอร์ด โดยมากมือขวาทำหน้าที่บรรเลงคอร์ดขณะที่มือซ้ายบรรเลงทำนองแนวเบสอีกตำราหนึ่งของหลักในการบรรเลงบัสโซ คอนทินูโอ (*Principes de* l’accompagnement, 1689) เขียนโดย ฌอง อองรี ดองเกอแบร์ (Jean Henry D’Anglebert) ได้อธิบายการบรรเลงคอร์ดว่าการตีความจากฟิกเกอร์เบสนั้น ให้ใช้โน้ต 3-4 ตัวต่อหนึ่งคอร์ด และบรรเลงในการจัดระยะแบบปิด (close position) แซง-ลองแบร์

(Saint-Lambert) เขียนอธิบายเพิ่มเติมใน หนังสือตำราการบรรเลงประกอบแนวใหม่สำหรับฮาร์ปซิคอร์ด ออร์แกน และเครื่องดนตรีอื่นๆ (*Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue, et des autres instrument*, 1707) ได้แนะนำให้ใช้ช่วงเสียงต่ำในการบรรเลงประกอบ และต้องทำหน้าที่เพียงแค่สนับสนุน เครื่องสายที่บรรเลงโน้ตแนวเบส ให้รักษาการบรรเลงเฉพาะโน้ตที่เขียนไว้เท่านั้น

นอกจากองค์ประกอบทางดนตรีฝรั่งเศสดังกล่าวแล้ว รายละเอียดต่างๆ ในการบรรเลง แต่ละเครื่องดนตรีในราชสำนักฝรั่งเศสนั้น เป็นสิ่งที่ต้องศึกษาและนำมาพิจารณา เช่นการจับคันชักของเครื่องสายและเทคนิคการบรรเลงต่างๆ เช่นการบรรเลงเทรโมโล หรือ วิบราโต หรือโน้ตประดับประเภทต่างๆ การตีความจังหวะเพื่อการบรรเลง เช่น การบรรเลงโน้ต*แอ็งเนกัลส์* (Notes inégales) ซึ่งจะต้องบรรเลงยาวกว่าค่าของตัวโน้ตที่เขียนการตีความเรื่องของจังหวะและอัตราจังหวะ การกำหนดความดังเบาในการบรรเลง เป็นต้น

มโหรีอยุธยา

ดนตรีมโหรี ซึ่งเป็นที่นิยมในราชสำนักและหมู่ชนชั้นสูงของสยามเรียกว่ามโหรีหลวง แต่เดิมประกอบด้วยเครื่องดนตรี 4 ชิ้น จึงใช้ผู้บรรเลง 4 คนได้แก่ นักขับร้องและตีกรับพวงซอสามสายกระจับปี่ และทับ นอกจากมีมโหรีประจำราชสำนักแล้ววงมโหรียังมีตามบ้านขุนนางผู้มียศถาบรรดาศักดิ์ด้วยความนิยมเป็นอย่างสูงนี้ ทำให้มีผู้คิดปรับวงดนตรีโดยเพิ่มเติมเครื่องดนตรีอีก 2 เครื่อง ทำให้มโหรีเครื่อง 4 กลายเป็นมโหรีเครื่อง 6 เครื่องดนตรี 2 ชิ้น ที่เพิ่มเข้าไปในวงมโหรีเครื่อง 4 เดิม นั้น ได้แก่ รำมะนา เพื่อใช้ตี ประกอบกับทับ และ ขลุ่ย (ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จกรมพระยา, 2516 : 3-4) ขลุ่ยในตอนแรก เรียกว่าขลุ่ยรองออ ซึ่งเป็นขลุ่ยที่มีระดับเสียงต่ำกว่าขลุ่ยเพียงออ 1 ระดับเสียง (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2554 : 15) การขับร้องในสมัยอยุธยาเป็นการร้องแบบเนื้อเต็ม คือ ขับร้องและบรรเลงดนตรีไปพร้อมๆ กัน (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2555) ลักษณะของเพลงมโหรีอยุธยานั้นเป็นเพลงใช้อัตราความเร็วปานกลางเป็นเพลงที่บรรจุในบทประพันธ์ประเภทเพลงตับและเพลงเกร็ดแต่โดยมากนิยมบรรเลงเพลงตับมากกว่าเพลงเกร็ดเพลงตับ เป็นประเภทชุดเพลง คือนำบทเพลงหลายบทมาเรียงต่อกัน ส่วนเพลงเกร็ดเป็นเพลงที่บรรเลงและจบในตัวเอง ไม่จำเป็นต้องบรรเลงต่อเนื่องกับเพลงใด บทเพลงมโหรีเก่าแก่ของไทยที่ถูกบันทึกไว้ในหลักฐานของประเทศฝรั่งเศส ได้แก่ เพลงสายสมร และเพลงสุดใจ ซึ่งเป็นเพลงประเภทเพลงตับ บรรจุในตับเรื่องอรชร (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2554 : 7-8) เป็นตับที่เป็นที่นิยมนำมาบรรเลงมากที่สุดในศตวรรษที่ 17

เพลงมโหรีอยุธยาเป็นเพลงที่มีความไพเราะและประณีต ใช้พรรณนาเรื่องราวของความรัก ธรรมชาติ และประวัติศาสตร์บทเพลงมโหรีสร้างขึ้นตามการประพันธ์เนื้อร้องประเภทโคลงกลอนสันนิษฐานว่า มีที่มาจากกาพย์ขับไม้เช่น เพลงขับไม้กลบท เพลงก้านต่อดอก เพลงสร้อยสนหรือการใช้ "ลูกเท่า" ตามที่ครูมนตรี ตราโมท ได้อ้างถึงทฤษฎีอุตตมะ ของศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์กล่าวคือ การใช้ทำนองยืนพื้น บนโน้ตเสียงเดียว มีความยาวครึ่งจังหวะหน้าทับใช้เพื่อแทรกในระหว่างวรรคหรือทำนองเพลง (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2554 : 32) เป็นเทคนิคทางการประพันธ์เพลงใช้เชื่อมต่อการพัฒนาบทเพลงจากทำนองเพลงสู่ทำนองที่ซับซ้อนหรือเป็นการลดจากทำนองที่ซับซ้อน ลงสู่ปกติเช่น เพลงพระทองสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้กล่าวถึงเพลงมโหรีไว้ว่า "มโหรีชั้นเก่ามักแต่งเป็นกาพย์มาชั้นหลังราวตอนปลายอยุธยาจึงได้แต่งเป็นกลอนแปด" (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2554 : 37)

เครื่องดนตรีในวงมโหรีในสมัยอยุธยาตอนต้นนั้น วงมโหรีได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายบทบาทของเครื่องดนตรีในวงมโหรีอยุธยา นั้น แบ่งได้ 4 ประเภท คือ ขับลำนำ เครื่องดนตรีสำหรับ ประสานเสียงเครื่องทำจังหวะ และ เครื่องบรรเลงคู่กับการขับลำนำดังนั้น เมื่อพิจารณาถึงหน้าที่ของเครื่อง ดนตรีในวงมโหรี ทั้ง 6 เครื่อง จะสามารถจำแนกเครื่องดนตรีในวงตามบทบาทหน้าที่ได้ ดังนี้

1) ขับลำนำ ได้แก่ นักขับร้อง (ตีกรับพวง)มีบทบาทสำคัญที่สุด

2) ประสานเสียง ได้แก่ กระจับปี่ เป็นตัวสร้างทำนองหลัก หรือเรียกว่า "จาวเพลง" มีซอสามสายช่วยสอดประสานให้นักร้องร้องคลอ

3) ประกอบการขับลำนำ ได้แก่ ขลุ่ยเพียงออทำเสียงให้คลอและเติมเต็ม เสียงให้กับคนร้อง

4) เครื่องทำจังหวะได้แก่ กรับพวง ทับ และรำมะนา การตั้งเสียงตั้งตามขลุ่ยรองออ เมื่อปรับเครื่องดนตรีอื่นในวงลงหนึ่งเสียงเต็ม ซอสามสายจะตั้งสายไว้ที่โน้ต FCB กระจับปี่ตั้งไว้ที่โน้ต F และ C เป็นต้น

เพื่อความเข้าใจในบทบาทของเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องในวงมโหรี ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาแนวของเครื่องดนตรีและเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีในวงมโหรีแต่ละเครื่อง เพื่อการนำเอาองค์ประกอบทางดนตรีมโหรีนี้ ไปใช้ในการประพันธ์อย่างถูกต้อง โดยไม่ทำลายคุณค่าของลักษณะการบรรเลงแต่เดิม ดังตัวอย่างของเพลงถอยหลังเข้าคลองที่ผู้วิจัยถอดโน้ตจากการบรรเลงแต่ละเครื่องในวงมโหรี โดยรองศาสตราจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ (สัมภาษณ์) (ตัวอย่างที่ 2) ดังนี้

ตัวอย่างที่ 2 โน้ตตัวอย่างแนวเครื่องดนตรีในเพลงถอยหลังเข้าคลอง

<u>เทคนิคการบรรเลง</u>

การบรรเลงเครื่องดนตรีในวงมโหรีอยุธยานั้น จะไม่นำเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรี ที่นิยมในปัจจุบันมาใช้เพื่อรักษาความงามตามเอกลักษณ์ของยุคและเพื่อคงบทบาทของเครื่องดนตรี ที่ใช้ในราชสำนักไว้ เทคนิคที่ใช้และบทบาทหน้าที่ของแต่ละแนว มีดังนี้

การร้อง การร้องเป็นแนวที่สำคัญที่สุดเครื่องดนตรีอื่นในวงจะต้องบรรเลงคลอ หรือเสริมโดยไม่กลบ เสียงร้อง

ซอสามสาย บรรเลงโน้ตหลัก และใช้เทคนิคการพรมเสียงให้สั่น โดยพรมแต่เพียงเล็กน้อย ใช้การรูดสายได้เพียงเล็กน้อย มีบทบาทในการบรรเลงตามนักร้อง

กระจับปี่ โดยทั่วไปใช้การดีดลงไม่ดีดขึ้น และใช้การกรอเพื่อรัวสาย แต่กรอแบบสั้นไม่ให้เกินงามเมื่อตีสายเปล่าใช้ตีลงทั้งสี่สายจะเกิดเสียงประสาน (G-D) จะไม่นำเทคนิคการบรรเลงจะเข้เช่น สะบัดหรือขยี้มาใช้

ขลุ่ย ใช้เทคนิคการพรมเสียงเป่ายืนพื้น ไม่กลบแนวร้อง

หน้าทับที่ใช้ประกอบกับมโหรีอยุธยานั้น ใช้หน้าทับศักรวา มีความยาว 4 บรรทัด ใช้บรรเลงครั้งเดียวไม่มีการซ้ำ จนจบบทเพลง

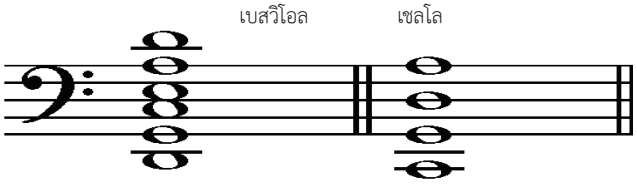
การตีความและการเลือกใช้เครื่องดนตรีในปัจจุบันเพื่อแทนเครื่องดนตรีในประวัติศาสตร์

<u>วง 24 ไวโอลินของพระราชา</u>

เนื่องจากเครื่องดนตรีที่อยู่แนวใน 3 แนวของวง “24 ไวโอลินของพระราชา” เป็นเครื่องดนตรีทางประวัติศาสตร์ที่ไม่ได้มีการผลิตโดยทั่วไปและการหาเครื่องดนตรีในตระกูลวิโอลในประเทศไทยมาบรรเลงนั้นแทบจะเป็นไปไม่ได้ จึงจำเป็นต้องหาเครื่องดนตรีอื่นมาทดแทน โดยยึดลักษณะของเสียงและ ช่วงเสียงของเครื่องดนตรีทางประวัติศาสตร์นั้นไว้ทั้งนี้เมื่อพิจารณาโครงสร้างของวงที่ประกอบด้วยแนวนอก (6+6) และแนวใน (4+4+4) ประกอบกับวงเครื่องสายในปัจจุบันนั้น ทำให้เครื่องดนตรีที่เหมาะสมจะบรรเลงแนวนอกเป็นเครื่องดนตรีที่ให้เสียงสูงสำหรับแนวบนสุดและเสียงต่ำสำหรับแนวล่างสุด ดังนั้นแนวนอกที่ใช้ผู้บรรเลง 12 คน จึงกำหนดให้บรรเลงด้วยไวโอลิน 1 จำนวน 6 คน และเชลโล จำนวน 6 คนสาเหตุที่ไม่ใช่ดับเบิ้ลเบส บรรเลงในแนวล่างสุดนั้นเนื่องจากเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายที่ใช้บรรเลงแนวล่างสุดของวง 24 ไวโอลินของพระราชานั้น คือ *บัสซ์เดอวิโอล* (Basses de Viol) หรือเบสวิโอลนั้น มีขนาดและ ช่วงเสียงที่ใกล้เคียงกับเชลโลมากที่สุด โดยการตั้งสายของเบสวิโอลนั้น ตั้งไว้ที่โน้ต D-G-C-E-A-D ขณะที่เชลโลใช้การตั้งสายเป็นคู่ 5 โดยช่วงเสียงเริ่มที่ C-G-D-A (ดูตัวอย่างที่ 3 และตารางที่ 2)

	Basse de Viol (cm)	1690-“Medici” cello (cm)
ความยาวเครื่อง	67-73	79
ช่วงบน (upper bout)	32-34	36.4
ช่วงล่าง (lower bout)	36-38	46.5

ตารางที่ 2 ตารางเปรียบเทียบขนาดของเบสวิโอลและเชลโล



ตัวอย่างที่ 3 เปรียบเทียบช่วงเสียงของเชลโลและเบสวิโอล

แนวใน 3 แนวนั้น เนื่องจากมีช่วงเสียงใกล้เคียงกับวิโอล่าในปัจจุบัน จึงกำหนดให้แนวในแนวที่ 1 บรรเลงด้วยไวโอลิน 2 จำนวน 4 คน แนวในแนวที่ 2 และแนวที่ 3 นั้น ใช้วิโอล่าบรรเลงแนวละ 4 คนทำให้โครงสร้างของวงดนตรี “24 ไวโอลินของพระราชา” เมื่อมาบรรเลงด้วยเครื่องสายในปัจจุบันแล้ว จะมีเครื่องดนตรีดังนี้ คือ

แนวที่ 1 ไวโอลิน 1 จำนวน 6 คน
แนวที่ 2 ไวโอลิน 2 จำนวน 4 คน
แนวที่ 3 วิโอล่า 1 จำนวน 4 คน
แนวที่ 4 วิโอล่า 2 จำนวน 4 คน
แนวที่ 5 เชลโล จำนวน 6 คน

และเนื่องจากบทประพันธ์นี้ถูกประพันธ์ขึ้นเพื่อบรรเลงในงานที่สำคัญของราชสำนักจึงจำเป็นต้องเพิ่มเครื่องเป่าและบัสโซคอนทินูโอเข้ากับวง “24 ไวโอลินของพระราชา” ทำให้วงดนตรีที่ใช้ในการสร้างบทประพันธ์ใหม่นี้นอกจากประกอบด้วยวงเครื่องสายตามที่

กล่าวมาข้างต้นแล้ว ยังประกอบด้วย ฟลู้ท 2 เครื่อง และโอโบ 2 เครื่อง เป็นกลุ่มเครื่องลมไม้ สำหรับบัสโซคอนทินูโอนั้น ใช้ฮาร์ปซิคอร์ดและบัสซูน

<u>วงมโหรีอยุธยาสำหรับการสร้างบทประพันธ์เพลงสยาม</u>

วงมโหรีที่ใช้บรรเลงในราชสำนักของสมเด็จพระนารายณ์มหาราชนั้น เป็นวงมโหรีเครื่องหกประกอบด้วย นักร้องที่ตีกรับพวง ซอสามสาย กระจับปี่ ขลุ่ยรองออ โทนและรำมะนา โดยในบทประพันธ์นี้เนื่องจากเป็นการนำบทประพันธ์เพลงสยามของมิเชล ริชาร์ด เดอ ลาล็องด์มาสร้างใหม่ ซึ่งเป็นลักษณะของดนตรีบรรเลงไม่ใช่ดนตรีร้อง ดังนั้น จึงจำเป็น ต้องใช้เครื่องดนตรีบรรเลงทั้งหมด โดยเพิ่มจำนวนซอสามสายจาก 1 เครื่อง เป็น 2 เครื่องเครื่องแรกทำหน้าที่บรรเลงทำนองร้อง เครื่องที่ 2 ทำหน้าที่บรรเลงทำนองซอสามสาย ทำให้การนำมโหรีอยุธยามาบรรเลงในการสร้างบทประพันธ์เพลงสยามนี้ประกอบด้วยจำนวนผู้บรรเลง 6 คน ดังนี้ซอสามสาย 2 คน กระจับปี่ 1 คน ขลุ่ยรองออ 1 คน โทนและรำมะนา 1 คน และกรับพวง 1 คน

วงดนตรีทั้งสองวง คือ วง “24 ไวโอลินของพระราชา” และ “วงมโหรีอยุธยา”จะถูก นำมาใช้ในการสร้างบทประพันธ์ใหม่ที่ใช้การผสมผสานองค์ประกอบทางดนตรีฝรั่งเศสในสมัยศตวรรษที่ 17 และองค์ประกอบทางดนตรีมโหรีเข้าด้วยกัน เพื่อถ่ายทอดบทเพลงประวัติศาสตร์ด้วย สำเนียงและเทคนิคในการบรรเลงของยุคนำภาพความสัมพันธ์ทางการทูตของทั้งสองชาติให้กลับมามีชีวิตอีกครั้ง

หนังสืออ้างอิง

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2554). **มโหรีวิจักษ์,** พิมพ์ครั้งที่ 2. นนทบุรี: สำนักพิมพ์คีตวลี.

Pongsilp Aroonrat. (2011). **Mahori Vichak**. 2ed. Nontaburi: Keetawalee.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร. สัมภาษณ์วันที่ 14 กรกฎาคม 2557.

Pongsilp Aroonrat. Associate Professor of Drama division, Faculty of Arts, Silpakorn University. Interviewed on July 14, 2014.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2555, 28 กุมภาพันธ์). สุดใจ-สายสมร เพลงมโหรีกรุงเก่า. **มติชนรายวัน**. สืบค้นเมื่อวันที่ 30 กรกฎาคม 2557, จากhttp://www.sujitwongthes.com/2012/02/siam28022555/

Sujit Wongthes. (2012, 28 February). **Sudjai-Saisamorn Pleng Mahori Krung Kao**. Matichon. Retrieved July 30, 2014 from http://www.sujitwongthes.com/2012/02/siam28022555/

สุจิตต์ วงษ์เทศ. สัมภาษณ์วันที่ 30 กรกฎาคม 2557.

Sujit Wongthes. Interviewed on July 30, 2014.

Cyr, Mary. (2012). **Style and Performance for Bowed String Instruments in French Baroque Music**. Farnham, Surrey, England: Ashgate.

De Choisy, François Timoléon. (1687). **Journal ou Suite du Voyage de Siam en Forme des Lettres Familières Fait en m. dc. lxxxv. et m. dc. lxxxvi**. Amsterdam.

De Chaumont, Chevalier Alexandre. (1687). **A relation of the Late Embassy of Monsr. de Chaumont, Knt. to the Court of the King of Siam with an Account of the Government, State, Manners, Religion and Commerce of that Kingdom**. London: Printed for Henry Mortlock.

Gervaise, Nicolas. (1989). **The National and Political History of the Kingdom of Siam**. Translated and edited with an introduction and notes by John Villiers. Bangkok: White Lotus Co., Ltd.

Hawkins, John. (1776). **A General History of the Science and Practice of Music.** London: Printed for T. Payne and Son.

Histoire de l’Académie Royale des Sciences Depuis 1686 Jusqu’à son Renouvellement en 1699. (1733). Paris.

Isherwood, Robert M. (1973). **Music in the Service of the King: France in the Seventeenth Century**. Ithaca N.Y.: Cornell University Press.

Irving, David R. M. (2012). Lully in Siam: Music and Diplomacy in French-Siamese Cultural Exchanges, 1680-1690. **Music and Diplomacy**.

Jacq-Hergoualc’h. (1993). **L’Europeet le Siam.** Paris: Harmattan, 1993.

La Loubère, Simon de. (1691). **Du Royaume De Siam**. Amsterdam: Chez Abraham Wolfgang Press.

Ledbetter, David. (1987). **Harpsichord and Lute Music in 17th-Century France**. Bloomington: Indiana University Press.

Lindley, Mark.v (2013). Innovations in Temperament and Harmony in French Harpsichord Music. **Early Music.** 420-403 :(3)41.

Love, Ronald S. (1996, August). Rituals of Majesty: France, Siam, and Court Spectacle in Royal Image-Building at Versailles in 1685 and 1686. **Canadian Journal of History**. XXXI: 172-173.

Love, Ronald S. (2006). Royal Protocol and Cultural Synthesis in the Preparations for the Chevalier de Chaumont’s Embassy to Siam in 1685. **Proceedings of the Western society for French history**. XXXIV: 14.

Mercuregalant. (1686, December). Part 2: 225–256.

Rosow, Lois. (2005). Power and Display: Music in Court Theatre. in **The Cambridge History of Seventeenth-Century Music.** Edited by Tim Carter and John Butt. Cambridge: Cambridge University Press.

Sawkins, Lionel, and John Nightingale. (2005). **A thematic catalogue of the works of Michel-Richard de Lalande (1657-1726).** Oxford: Oxford University Press.

Tachard, Guy, Pierre Paul Sevin, Cornelis Vermeulen, Arnoul

Seneuze, and Daniel Horthemels. (1686). **Voyage de Siam, des peres jesuites, envoyez par le roy aux Indes & à la Chine: avec leurs observations astronomiques, et leurs remarques de physique, de géographie, d'hydrographie, & d'histoire.** A Paris: Chez Arnould Seneuze, ruë de la Harpe, à la Sphere et Daniel Horthemels, ruë de la Harpe, au Mécenas.

Van Der Cruysse, Dirk. (2002). **Siam and the West 1500-1700**. Translated by Michael Smithies. Chiangmai: Silkworm Books.