



PRINCESS GALYANI VADHANA
INSTITUTE OF MUSIC

ISSN 2821-9279 (Online)

Pulse

Journal for Music
and Interdisciplinary Practices

Vol.3 No.1

January 2023



About

Pulse: Journal for Music and Interdisciplinary Practices

Pulse is an online journal exploring all aspects of contemporary music life. Issues will be published three times per year: January, May, September.

Pulse publishes peer-reviewed articles in both English and Thai.

Aim

Pulse aims to enliven scholarly debate and discussion on topics related to contemporary musical life, and to share with a global audience the distinct voices and perspectives of Southeast Asian musicians and scholars.

Scope

- Performance Practice: Performance, Interpretation, Historically and Contextually Informed Practice
- Creative Practice : Composition, Performance, Improvisation and Experimental Practice
- Innovation and Design: Acoustics, Instrumental Design and Interactive Platforms
- Interdisciplinary Studies: Collaborative Performances, Cross-Media Art/ Multi-Disciplinary Projects
- Learning and Teaching: Pedagogy, Teaching Approach and Experience Design
- Music and Society: Social Engagement Projects, Music in Public Spaces, Music and Well-being, Cognition and Perception
- Cultures and Aesthetics: Musicology, Music Archeology, Cultural Discourses, Diversity and Interculturality

Contact Information

Princess Galyani Vadhana Institute of Music
2010 Arun Amarin 36, Bang Yi Khan, Bang Phlat
Bangkok, Thailand 10700
Telephone: +66 (0) 2447 8594-7
Fax: +66 (0) 2447 8598
E-mail: pulse@pgvim.ac.th
www.pulse.pgvim.ac.th

Peer Review

Peer Review Process

All manuscripts submitted to Pulse are initially assessed by our editors to determine their suitability for the journal. Those deemed suitable progress to the peer-review stage.

Please note that manuscripts that do not conform to our submission guidelines will be returned to authors. They may be revised according to the guidelines and resubmitted for our consideration.

Double-blind reviews

Pulse uses a double-blind peer review process. This means that the identities of authors and reviewers are concealed from one another. Manuscripts accepted for review are anonymously evaluated by a minimum of three peer-reviewers. A member of our editorial team manages the process. He or she forwards comments from reviewers to authors, assess the validity of the reviews, the response of the author to feedback, and the quality of the revised paper, should any revisions be made. The final decision as to whether to accept or reject the manuscript rests solely with the editor. The editor reserves the right to request further revisions or to submit the revised paper for a second round of peer reviews if they deem it necessary.

Editorial Info

Editor in Chief	Dr.Jean-David Caillouët, <i>Princess Galyani Vadhana Institute of Music</i>
Editor	Assistant Professor Dr.Anothai Nitibhon, <i>Princess Galyani Vadhana Institute of Music</i>
Assistant Editors	Dr. Elissa Miller-Kay Dr. Suppabhorn Suwanpakdee, <i>Princess Galyani Vadhana Institute of Music</i>
Editorial Board	Professor Dr.Narongrit Dhamabutra, <i>Chulalongkorn University</i> Associate Professor Dr.Sarun Nakrob, <i>Kasetsart University</i> Associate Professor Dr.Yootthana Chuppunnarat, <i>Chulalongkorn University</i> Assistant Professor Dr.Veerawat Sirivesmas, <i>Silpakorn University</i> Assistant Professor Dr.Chanen Munkong, <i>King Mongkut’s University of Technology Thonburi</i> Dr.Jiradej Setabundhu, <i>Princess Galyani Vadhana Institute of Music</i> Anant Narkkong, <i>Silpakorn University</i> Rassami Paoluengtong
Journal Coordinator	Natthaphong Tasanont



Welcome to the third volume of PULSE.

The six articles compiled here cover a wide variety of music related topics which collectively contribute to forging an understanding of the shifting musical landscape within Asia with a clear focus on Thailand this time around. We are delighted to, yet again, propose a wonderful collection of reflections and studies focusing on investigating the intersections between cultures and between ancient and current practices.

The Hong Kong based composer-performer Kimho Ip shares some of his reflections based on an interview with the Hindustani musician Omkar Havaldar with whom he collaborated in 2019 through an intercultural project questioning the similarities and differences observed within the cultural landscapes of China and India.

The Thai trombonist Siravith Kongbandalsuk gives insight within the creative process behind his collaboration with the composer Piyawat Louilarpprasert leading to the creation of “Dino”, a piece exploring extended techniques for acoustic instruments in an attempt to recreate the vocal sounds of dinosaurs.

The Bangkok based virtuoso flutist Kalaya Phonsathorn harnesses the musical potentials of the piccolo flute through a series of commissions with local contemporary music composers, in an effort to popularise this underused instrument within the local classical music scene.



The Thai musician and musicologist Waraporn Cherdchoo takes us on an historical journey to 17th century Siam, investigating the cross-cultural exchanges that took place between the French ambassadors sent by Louis XIV and Thai musicians at the time of Ayutthaya.

Still on the topic of Thai music, Decha Srikongmuang proposes a study of the systematic use of onomatopoeic words in Thai traditional music terminology, looking more specifically at the use of this lexicon in Thai music pedagogy.

Bringing us back closer to recent history, The Thai sound artist Saranrat Sangchai reflects on the steps taken by sound designers on the local theatre scene as they adapted their craft from the traditional physical spaces to “virtual online spaces” as a direct consequence of the recent pandemic crisis.

We hope you enjoy reading PULSE and discovering what our authors have patiently researched and shared with us.

The Pulse Team





PGVIM

The Princess Galyani Vadhana Institute of Music, Thailand takes a contemporary approach to classical music education, scholarship and performance. The institute was initiated in 2007 as a royal project celebrating the occasion of the 84th birthday of Her Royal Highness Princess Galyani Vadhana Krom Luang Naradhiwas Rajanagarindra. The Princess graciously gave her name to the new endeavour, and thus the Princess Galyani Vadhana Institute of Music (PGVIM) was born.

PGVIM aims to be a leading international institute of music, with the following missions: 1) to support young Thai talents in their pursuit of musical excellence, 2) to promote a better understanding of music among the general public and expand the role of music within society, and 3) to develop new knowledge in music and through interdisciplinary research. Our undergraduate and master curricula and Music for Society programs provide opportunities for students and the general public to learn the skills of music-making while developing their ability to use music as a tool for advancement of humankind, both within their local communities and on the world stage.

The publication of Pulse is a logical step towards the consolidation of a process which started in 2014. Through its annual international Symposiums, regular workshops, concerts and continuous activities, PGVIM has gradually established itself as one of the most active centers for research and creation in music within the Southeast Asian area. Our growing and vibrant network includes an extensive list of active researchers and scholars, practitioners, creators and educators all over Southeast Asia and around the world.



Contents

Dialogue between a voice and two bamboo mallets - an interview with Omkar Havaladar  <i>Kimho Ip</i>	11
Growling, Cooing & Rumbling with Dino-Bone The Domination of dinosaur's vocalization beyond performer's expectation  <i>Siravith Kongbandalsuk</i>	24
Capabilities and Roles of the Piccolo in 21st Century: Studies of Selected Repertoires for Piccolo by International Contemporary Composers  <i>Kalaya Phongsathorn</i>	34
A Review of Siamese Musical Instruments in the Annals of Royal French Ambassadors of King Narai the Great  <i>Waraporn Cherdchoo</i>	56
Aural though Oral: Onomatopoeia in Thai Musical Terminology  <i>Decha Srikongmuang</i>	80
Off-Theatre: The Transformation of Performance Space in The Context of Thai Theatre Sound Designer Following The COVID-19 Pandemic.  <i>Saranrat Sangchai</i>	103



Dialogue between a voice and two bamboo mallets - an interview with Omkar Havaladar

Kimho Ip*

In 2019 I was invited to India to join the Saath-Saath¹ intercultural collaboration, a 3-year project curated and implemented by Prof. Tejaswini Niranjana in connection with Hong Kong where she worked and Bangalore in India where her hometown was.

The collaborations between musicians and scholars in the Saath-Saath project aimed to generate a strong interest in thinking through questions of cultural practice in China and India². One of the key musical explorations during my 10-day residency in Bangalore was to apply instrumental techniques of my yangqin³ to the santoor, and learn to improvise with Indian singers in the Hindustani classical musical tradition. The outcome of my residency included performances in Bangalore and Mumbai, and a 2-CD album named *Re/Semblance: Saath-Saath*, that was produced in Hong Kong during the pandemic in 2021.

This paper complements another published article of mine titled, *A Hongkonger in Bangalore - Travelling with Two Bamboo Mallets*, in which I wrote about the concept of home viewed through the performance practices of musicians, and how a musical work can be a representation of the trace of a movement, of a journey. In 2011 and 2014, I was a Research Fellow in Performance Studies at the International Research Centre Interweaving Performance Culture, Freie Universität

¹* Professor of Practice, Wong Bing Lai Music and Performing Arts Unit, kimhoip@ln.edu.hk
Received 12/12/22 Revised 20/01/23 Accepted 31/01/23

Saath-Saath is “together-together” in the Hindustani language. According to the sleeve notes of the 2-CD album “*Re/Semblance: Saath-Saath*” (2021) published by PARMA Recordings, the intentional repetition of the word mimics how one might say it in Cantonese or Mandarin.

² Introduction to Saath-Saath Project on the official website, <http://saathsaathmusic.com>

³ Yangqin (or yang ch’in) 揚琴. Chinese hammered-dulcimer. From around 1600 it was imported to China and became a folk instrument, popular in the coastal regions, Canton, of China.

Berlin, Germany. My residence at the research centre in Berlin had a significant impact on my approach on intercultural dialogues from the view of a practicing musician, and provided the theoretical framework on interweaving performances and cultures. As an extension to that article published by the research centre in Germany, this paper is the record of an interview in 2019 between me and one of the singers in the Saath-Saath project, Omkar Havaladar. Omkar is a Hindustani classical vocalist based in Bangalore and trained in the Kirana, Jaipur-Atrauli, and Agra gharanas⁴. The interview summarises our exchange of ideas on musical traditions across cultures through our collaboration. It is also a dialogue exploring the differences in musical practices between Omkar as a vocalist and myself as an instrumentalist.



Traditional method of teaching Indian classical music - from vocal to instrumental

Kimho Ip (KH): Its the 29th of June 2019, today. Omkar and Kimho are sitting together in the hotel in Bangalore⁵. I would like to ask Omkar a couple of questions, so that he can also share with us the experience both during the last week in Bangalore, and in relation to some of our experiences when we first met each other in Hong Kong last November.

⁴ Omkar's biographical information is taken from the sleeve notes of the 2-CD album "Re/Semblance: Saath-Saath" (2021) published by PARMA Recordings.

⁵ The hotel is called Manjunatha Residency, Jayanagar, Bangalore. The starting time of the interview was 11am local time.

Omkar, I have been learning Indian classical music from you. You teach me using traditional Indian classical method⁶, that is to sing the raga together, and later we practice that together. We do not just learn that raga together, we know the raga eventually. Can you tell us more about this method of teaching?

Omkar Havaladar (OH): it is always a pleasure talking to you, Kimho! Going back to our experiences in Hong Kong in November 2018, and in Bangalore in June 2019, the way we have interacted and the way we have learned together is essentially the traditional method of teaching Indian classical music. Let me explain what that is. Generally, Indian classical music is vocal-based. Every instrument would aim to approximate the human voice as closely as possible. So, the vocalist is given the highest importance in Indian classical music. These are not just my words, but generally this is considered to be the toughest aspect in Indian classical music. This would be the same if I am teaching a pipa player, a yangqin player or a cello player like yourself. You will be surprised that a composition like *Tore Nagariya* (learned on the yangqin), can play also be on the cello. How are you able to do that? First you have internalized the raga vocally. So you now know how to sing that. Since you are an extremely capable artist both on the yangqin, as well as on the cello, you will be able to translate all the vocal expressions onto your musical instruments.

This is the traditional Indian way of teaching music. Having said that you have tremendous expertise in both instruments that I have nothing to do with. As you have seen, we focused on any techniques of playing the instruments. Instead, we only dealt with the techniques of learning the raga, learning the composition, and internalizing it by singing. It is only after internalizing the raga, that you translate the techniques onto the instruments. That's the methodology we employed to interact. I use the word internalize because as you notice that you are playing the composition by looking at what we have written down on the paper as notation, for example the *taan*. But in the performance you did not look at the paper. You started to play the

⁶ Indian classical music, or traditional Indian classical music, is in the context of this interview equivalent to Hindustani classical music.

music creatively. That is the method! That is what Indian classical musicians do⁷. We train to become creative. Internalizing the raga is very important because we would know as we internalize it, we won't forget it. We simply remember it through this internalizing. That's the importance of internalizing, knowing and remembering.

In Indian classical music, what do we mean by knowing? For instance, we may or may not remember the name of a schoolmate or classmate after several years of passing out from school, but the chance of forgetting our parents' names are minimal or next to nil since we 'know' our parents. We never forget our language because we 'know' our language. We do not need to remember our language. Remembering usually takes place at the surface. Knowing takes place at a deeper level. That is the difference!



KH: In other words when I learn the raga with you, we have to internalize it until we know the raga.

OM: Yes. You can say so. If I have to learn to have a conversation in Cantonese, in the span of one week, I could probably memorize ten questions and answers, which I may later forget. But if I study the language and 'know' it thoroughly, I will be able to create any sentence and express myself in a way that I choose. That's the method

⁷ In the chapter on "Taleem- Pedagogy and Performing Subject" of the book *Musicophilia in Mumbai* (2020) written by Tejaswinin Niranjana, she explored the pedagogic process engaged by Indian vocalists and instrumentalists. She has also quoted Amanda Weidman that notation was seen as a mark of literacy, "and therefore of classical status, and as a transparent and legible representation of orality, and therefore of Indianness." (p.150)

of knowing the raga: it's not just *Tore Nagariya*, that you know how to play on your instrument, but you can also create your own tune in raga *Bhairav*, which forms the basis of the composition, *Tore Nagariya*. This is the ultimate aim of the process of internalizing. So, one fine day, if we have a beautiful session on raga *Bhairav*, you will be able to play ten other compositions of your own, since you would have internalized it. You have the liberty to create your own compositions, once you have learnt, known, and internalized the notes of a particular raga. In a way, we are trained to be creative⁸. I will come to that part later.

Practicing exercises on instrument

KH: As you have mentioned, I have learned the raga *Bhairav* from you, last November using traditional Indian method. I have to internalize the notes and apply some of the techniques on playing the yangqin. For that, you wrote some exercises on a sheet of paper for me to practice. Can you tell us more about these practices?

OM: These are basically exercises which will allow us to make different combinations in a raga. For example, this is the root and the scale of the raga *Bhairav*:

Sa Re Ga Ma Pa Ta⁹ Ni Sa - Ni Ta Pa Ma Ga Re Sa

What are the possible exercises that can come about here?

For example if we sing the scale and reduce one note at a time:

Sa Re Ga Ma Pa Ta Ni - Ta Pa Ma Ga Re Sa...

(see fig. 1)

Except for the first one, everything is in derivation.

⁸ The concepts of composition and creation in improvisation are not distinguished clearly here. An important aspect of traditional Indian music is its art of improvisation, which is important in traditional Chinese music as well as in many musical traditions of southeast Asia. Professor Chetana Nagajavara discussed this in his book *Fervently Mediating. Criticism from a Thai Perspective* (2004). In the chapter on the "Arts and Culture of Thailand: A Personal View", he explains that the improvisational nature shows the faith in the exhaustible power of renewal in artistic creation (p.76), and the concept of "composition" in traditional Thai music does not mean completely new creation (p.79).

⁹ The note 'Ta' can also be 'Dha', pronounced like the word 'the' in English.

By doing these exercises we understand the importance of the root and the derivations. When you understand how to derive from the root, then it becomes infinite because you can keep deriving. These exercises will lead us to derive and explore the raga in a much broader way.

The second exercise: (see fig. 2)

GRGR GGRS

If you drop the first GR, that is again a derivative. If you drop both GR, that is a third derivative. Deriving out of each equation is an endless process, hence every musician is trained to be creative. These exercises are part of the creativity.

Creativity here again should be understood as the creative process involved in improvisation. In my other article on the freedom of improvisation, I explained how improvisation is never entirely free. The musical practice on yangqin or on santoor has provided the framework for improvisation to take place. To apply these practicing exercises on yangqin, this technique can be described, as “a transcultural manipulation, to find ways of improvisation that may reconcile my practice and the Indian classical tradition”¹⁰

OM: Kimho, I now request you to come up with any combination, just take a pen and paper and write down any combination in the raga Bhairav scale. Let me tell you how we can derive.

(KH wrote a downward scale):

Sa Ni Pa, Ni Pa Ma, Pa Ga Re Sa

OM: If we leave the first note: Ni Pa, Ni Pa Ma, Pa Ga Re Sa

If we leave the second note: Sa Pa, Ni Pa Ma, Pa Ga Re Sa

Leaving the third note: Sa Ni, Ni Pa Ma, Pa Ga Re Sa

And: Sa Ni Pa, Pa Ma, Pa Ga Re Sa

¹⁰ Kimho Ip, “A Hongkonger in Bangalore - Travelling with Two Bamboo Mallets”. *Performance Research: Practices of Interweaving*, 25-6/7 (2021): 236.

KH: So, from a random combination of scale I have written down, you can take away one of the notes and keep making new combinations.

OM: Yes. The possibilities are endless.

KH: You use the word derivation.

OM: Derivation from whatever combinations we think of.

Here are more examples of derivatives (see fig.3)

These are basic examples how we can endlessly sing and derive from the same combination.

If we double one of the notes:

Sa Sa Ni Pa

or

Sa Ni Ni Pa

or

Sa Ni Pa Pa

And then,

Ni Ni Pa Ma

Ni Pa Pa Ma

Ni Pa Ma Ma

Pa Pa Ga Re Sa

Pa Ga Ga Re Sa

Pa Ga Re Re Sa

Pa Ga Re Re Sa Sa

and,

Sa Sa Sa Ni Ni Pa, Ni Ni Ni Pa Pa Ma, Pa Pa Pa Ga Ga Re Sa

Increasing the number of repeats, to skip a particular note, to sing a particular note twice, these are derivations. These exercises are important.

Going further, taking the same exercises. In your Bangalore visit, you were able to do the same exercises on raga *Bhibas*. In a way, these exercises can be applied universally, and you could start applying them on different ragas. If we learn and master one particular exercise in one raga, if we are strong and perfect with the exercise, we can apply that to other ragas too.

For example, for the raga Bhairav there is this exercise:

Sa Re Ga, Re Ga Ma, Ga Ma Pa, Ma Pa Ta, Pa Ta Ni, Ta Ni Sa

If we have to put the same thing in raga Bhibas, where there is no fourth note and seventh note, it will become:

Sa Re Ga, Re Ga Pa, Ga Pa Ta, Pa Ta Sa

From raga Bhairav, we are translating the one-two-three pattern to raga Bhibas.

On transferring skills from yangqin to santoor

In another article I wrote about the experience of my first encounter of the santoor:

“Santoor and yangqin: similar yet really different; familiar faces yet really strangers. Each step ahead encountering unexpected response, my past practice on yangqin represents a point of reference, a point of departure, a sense of home. What I am familiar with is to a certain extent the common technique of movements with a pair of mallets on both instruments, using both hands with equal dexterity. Yet further exploration on the santoor produces unfamiliar sounds and unexpected sequence of notes. Locating musical notes of a scale, it sometimes corresponds to my expectation but occasionally contradicts. My apparent acquaintance with the technique of movements is responded by sounds that are unfamiliar, creating a strange, foreign feel to my hands, to my ears and to my eyes.”¹¹

¹¹ Kimho Ip, “A Hongkonger in Bangalore - Travelling with Two Bamboo Mallets”. *Performance Research: Practices of Interweaving*, 25-6/7 (2021): 234.

Travelling in this familiar yet foreign terrain of the santoor, I described it as a journey away from home which is represented by the musical practice associated with the yangqin.

KH: My next question will be based on the last week we spent together in Bangalore. This time I have performed with you the same raga Bhairav, that I learned from you in Hong Kong. In Bangalore, I challenged myself by trying to play it on the Indian santoor, which is the first time I have ever played this instrument. You said you were so amazed by how, like a miracle, I could do it within four days. Can you share your thoughts about the challenge, and how well you think I was able to try it on the Indian santoor?

OM: I definitely feel that it is nothing short of a miracle of how you could actually play the Indian santoor. In fact, in the discussion we had with Professor Niranjana at her place while we were rehearsing, you made it very sharp in our conversation, you said, “you cannot give a foreign instrument to somebody and ask them to improvise.” That got me thinking. And to much of your dislike and disagreement, Kimho, you disproved yourself (Both laugh). You did improvise on that instrument. And I think you are able to do it because the yangqin is a much more complex instrument than the santoor. On the santoor, the notes Sa Re Ga Ma Pa Ta Ni Sa could be played by following a vertical movement, but on the yangqin it is a complex zigzag movement. That is what I have learned from you, right?

KH: yes, you are right.

OM: Having that map in your mind, and coming of that map and seeking some other map to play the ascending and descending notes, I think, is indeed remarkable of you. I will tell you what I found even more remarkable was that you were able to play the raga Bhibas on the santoor which was tuned to play the raga Bhairav. This is simply fantastic because you managed to skip the fourth and the seventh notes that do not form part of the raga Bhibas. First of all, it is a new territory, a new maze for you. And you were still able to recognize that you are not supposed to play the fourth and seventh notes. When descending, you manage to play a different set of strings. I think that is remarkable and I could not have imagined anybody could achieve this within a span of four or five days.

If we talk about the show, you already demonstrated the kind of understanding and mastery on your instrument. This is the inherent philosophy of all Indian classical music. If you are able to understand the methodology of developing one raga in depth, you have pretty much mastered the art of developing any raga. Here, nobody has taught you the way to play the santoor. But you are able to play it. Why? Because you have mastered the art of playing the yangqin. And what you have to understand here, are the do's and don'ts on particular strings. You have to know that. It is like learning to drive a car. If you have learned how to drive in Hong Kong, does it mean when you go to Shanghai you have to learn to drive again? No. There you have to know which route to take. That's all. Similarly, the santoor became a different place for you. You already knew how to drive, that is playing the yangqin. That is why you were able to remarkably achieve that kind of perfection. You are amazing!

KH: Thank you for your praise. I am curious also, do you notice any difference the way I play compared to traditional Indian santoor player? Did I break some rules or do something wrong?

OM: We have to keep in mind that you are not a player of the santoor. Even the way how the santoor is held is very different. Santoor is generally kept on your thighs. You fold your feet during the performance.

KH: Because of this way of holding the instrument, that changes the way how people play it?

OM: Yes. Your hands are holding slightly differently. It's also a different speed of playing. Hence, the clarity is a bit different. Your comfort of interacting with the instrument is different. All those things matter. And coming onto the tuning of the instrument, we have tuned also it in a different way.

KH: How would you compare the experience when we did the same raga on yangqin, and to the one we played together on the Indian santoor?

OM: I think it is a very funny answer. In Hong Kong, you were new to the raga Bhairav. Here in India you are new to the santoor. But you are already familiar with the raga Bhairav!

KH: That's true.

OM: So when I come to Hong Kong this November, you would have mastered playing the raga Bhairav. Having said that, in Hong Kong you are on your own instrument. You are more comfortable on that compared to the santoor. There is absolutely nothing I would take away from your playing of the raga Bhairav. Since you have spent time with the raga Bhairav in the last couple of months, I felt that you are already very comfortable with it. I am looking forward to our next jamming in the coming November¹². You will be familiar with both, the raga Bhairav and the yangqin!

KH: Although I am starting to be curious, now I am familiar with playing the raga Bhairav on the Indian santoor, and when I switch back to the yangqin, I may feel strange¹³!

OM: Oh! We will see.

On teaching musicians from other cultures to play Indian classical music

KH: Coming to the last part of our discussion, we are planning for further collaborations. What do you think we can try to attempt and explore together?

OM: Our collaboration will be a great inspiration for non-Indian students of music and musicians to learn Indian classical music. We are fully connected and really understand each other. Together we can convey this message in the future collaborations. Many people are generally fascinated by Indian classical music all over the world. If they see us working together, we can convey to them that Indian classical music can be learned with a given preparation of the instruments we play, and the teaching pedagogy I conveyed. They both go hand in hand. Indian classical music can be performed on a very high level.

¹² Due to the pandemic, Omkar was not able to come to Hong Kong again. The recording "Re/Semblance: Saath-Saath" was eventually produced in 2021 with musicians working in recording studios separately in Hong Kong and India.

¹³ During the recording, the piece Tore Nagariya in raga Bhairav was played with Indian santoor mallets on my Chinese yangqin.

KH: You said that Indian classical music can be performed on a higher level. Are you also happy to see some instrument players who are not Indian classical, but play like Indian classical musicians?

OM: I would love it. That's just fascinating for me. Like you play Indian classical music on the yangqin. I did not even know how to pronounce the name of this instrument before I met you. And raga Bhairav is one of the most ancient ragas in our culture. Any Indian would really love it.

KH: That will be the same for western instruments. They can learn the way of Indian classical music.

OM: Absolutely. The only difference is between the instruments. For example on the pipa you can play the glide, which is a very integral part of Indian Classical music. On the yangqin, it is not naturally done. You have to apply non-conventional methods to play the glide.

KH: In short, what do you think is the essential thing you want to teach people who want to know more about Indian classical music tradition?

OM: In the Indian classical music tradition, we are trained to be creative. What is the methodology of being creative? In western music there are three aspects for performance: one is the composer, second, the conductor, and third, it is the performer. But in Indian classical music, you are all three-in-one. You are your own composer because you can compose your own songs. You are your own conductor because you want to know in what direction the song has to go. And you are performing yourself. When this happens, musicians have more freedom and creativity. This is what Indian classical music gives us. Everywhere I want musicians to enjoy absolute creative freedom which Indian classical music has given me. That's what I want to convey.



References

- Ip, Kimho. 2021. "A Hongkonger in Bangalore - Travelling with Two Bamboo Mallets". *Performance Research: Practices of Interweaving* 25-6/7, 233-239.
- Nagajavara, Chetana. 2004. *Fervently Mediating. Criticism from a Thai Perspective. Collected Articles 1982-2004*. Bangkok: Chomanad Press, 69-87.
- Niranjana, Tejaswini. "Saath-Saath: Music Across the Waters". <http://saathsaathmusic.com>
- Niranjana, Tejaswini. 2020. *Musicophilia in Mumbai: Performing Subjects and the Metropolitan Unconscious*. Durham: Duke University Press; New Delhi: Tulika Books, 128-161.

Growling, Cooing & Rumbling with Dino-Bone

The Domination of dinosaur's vocalization beyond performer's expectation

Siravith Kongbandalsuk¹

Abstract

Dino (2022) for “Dino-Bone,” 3 percussions and prepared strings by Piyawat Louilarpprasert is work scored for a combination of extended acoustic instruments that aims to recreate and reimagine the vocality of dinosaurs through acoustic instrument. “Dino-Bone” is an extended instrument comprised of a metal pipe and plastic tube attached to a trombone with a total length of 1.5 meters. The mouthpiece of the trombone is replaced and alternates between bassoon reed and saxophone mouthpiece. Due to the methodology which reforms the mechanism of a trombone – the acoustic of the instrument is being augmented and enabled to create a series of complex spectrums, timbres, and several frequencies that are not possible on a regular trombone.

This paper discusses: 1) The sonic possibilities that were discovered (both expectedly and unexpectedly) during the rehearsal and performance of *Dino* (2022). 2) A compositional analysis and interpretation remarks from the performer, with a focus on how the sound of dinosaurs were recreated and reanimated through compositional notations and the use of this extended instrument.

Furthermore, this paper also explores more broadly possibilities of recreating the sound of both living and extinct animals with acoustic instruments.

¹ Lecturer, Princess Galyani Vadhana Institute of Music, siravith.k@pgvim.ac.th
Received 14/11/22 Revised 14/01/23 Accepted 31/01/23

Introduction of the instrument: construction and sonic result

Dino-Bone is an innovative and experimental amplified trombone created by Piyawat Louilarpprasert for his composition *Dino* (2022) (see figure 1 & 2). The instrument is designed to produce a wide range of sonorities by means of metal pipe and plastic tube extensions for amplification and alternate sound-generating devices, including the bassoon reed and various saxophone mouthpieces. The instrument's amplified sound is activated through the extensions, which allow for the exploration of new timbral possibilities. (see figure 3 & 4)



Figure 1 - 2: Recording session of *Dino* (2022) composed by Piyawat Louilarpprasert, performed by Princess Galyani Vadhana Institute of Music Youth Orchestra with Peter Veale, conductor

The unusual sonic possibilities offered by the alternate sound generators in Dino-Bone include high single tones produced by playing with a tight embouchure and lower pitches with buzzy crow sounds created by loosening the embouchure, similar to the sound of playing a bassoon reed. The sonic effects of various sizes of saxophone mouthpieces (soprano, alto, tenor, and baritone) and trombone (small and large bore) are explored through this work. The combination of an alto saxophone mouthpiece and small bore trombone enables the player to produce compressed, low, buzzing and growling sounds and also to shift to high, squeaky, and buzzy sounds simultaneously by adjusting the oral cavity and position of the embouchure. The latter is the preferred sound of the composer (Louilarpprasert). Additionally, playing with a saxophone mouthpiece offers a larger dynamic range compared to playing with a bassoon reed. For example, shallow playing creates very soft, compressed sounds, while deep playing creates louder and projected sounds, along with unexpected squeaky sounds and shifted high pitches.



Figure 3 - 4: Dino-Bone – amplified trombone with an extension of metal pipe and plastic tube with alternate mouthpieces of bassoon reed and saxophone mouthpiece as a sound generator

Visualize the sound of Dino-Bone:

For this study, spectral analysis was employed to investigate the sounds produced by the Dino-Bone. The aim was to understand and differentiate the sonic characteristics of Dino-Bone from those of an ordinary trombone. The spectral analysis of the ordinary trombone (see figure 5) is based on the fundamental of the overtone series, whereas the spectral analysis of Dino-Bone reveals a distinct deviation from the overtone series observed in the ordinary trombone.

Two forms of sound were observed when Dino-Bone was played with a bassoon reed. The spectrogram analysis showed that the entire spectrum of the sound produced covered frequencies ranging from below 10Hz to 7,000 Hz, with a single tone relying on frequencies between 600 Hz and 1,200 Hz. The distorted and clustered sound, on the other hand, was characterized by a group of frequencies ranging from 600 Hz to 1,200 Hz, with a nearly equal amplitude (see figure 6). This resulted in a complex frequencies and made it difficult to discern the upper pitches of the overtone series. A different form of sound was observed when Dino-Bone was played with a saxophone mouthpiece. The spectrogram analysis revealed two distinct forms of sound. The first form was characterized by a low buzzing sound, which covered a wide range of frequencies from below 10Hz to 7,000 Hz without an obvious outstanding exact frequency. The second form was a squeak sound, which

covered a frequency range between 1,000 Hz and 2,000 Hz and exhibited a higher amplitude compared to the low buzzing sound (see figure 7).

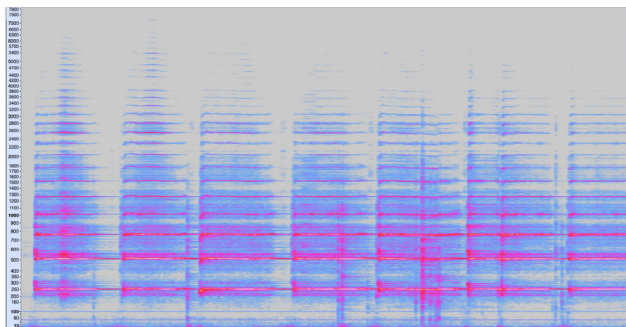


Figure 5: Spectrogram of trombone playing middle C pitch

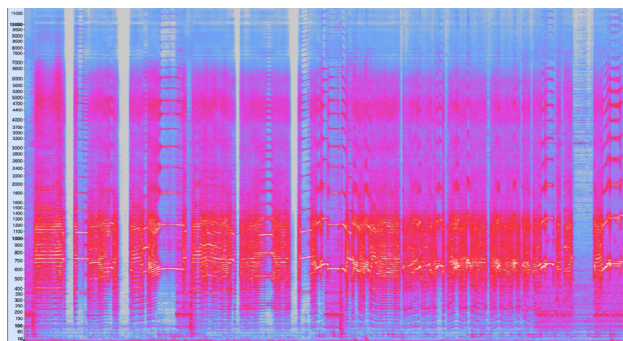


Figure 6: Spectrogram of Dino-Bone playing with bassoon reed

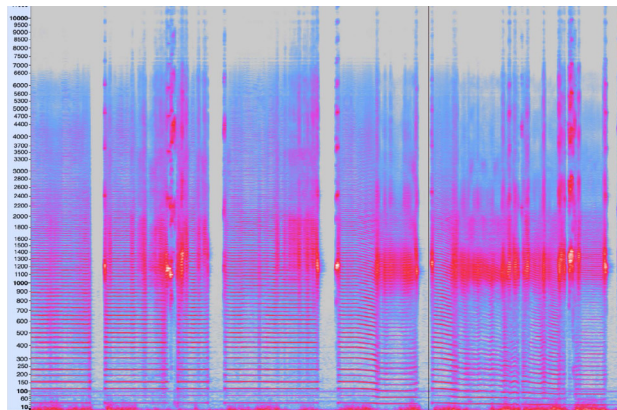


Figure 7: Spectrogram of Dino-Bone playing with alto saxophone mouthpiece

Compositional of *Dino* (2022) and performing analysis of Dino-Bone techniques

In the solo part of *Dino* (2022), the entire 16 scenes demonstrate the unique sound of the Dino-Bone and showcase its versatility in both solo and ensemble contexts.

Scene 1 - 8: Dino-Bone (bassoon reed playing) with the orchestra

Scene 9 - 10: Dino-Bone (saxophone mouthpiece playing) Cadenza

Scene 11 - 12: Orchestra only

Scene 13 - 16: Dino-Bone (saxophone mouthpiece playing) with the orchestra

In scenes 1 to 8, Louilarpprasert utilized the bassoon reed (see figure 8) to imitate the roaring characteristics of dinosaurs and convey a progression from slow to medium to fast pacing. He begins this section with a single tone and then becomes multiphonic. However, I as a player decided to interpret it in the opposite way. I decided to present the unique multiphonic sound at the beginning then changed the timbre at the end of the opening section as a cue for the orchestra. With the progression from slow to medium to fast pacing, Louilarpprasert gives a lot of latitude to the performer through his notation. For instance, in the slow section, he notates a variety of timbre and sound gestures with sustain notes such as fermata and longer note values (see figure 9) while medium and fast pacing, he writes shorter notes (8th note and 16th note) as well as description such as, “*short, repeating/improvise and have some rest between sound and building up the energy*” (see figure 10 & 11). Although there are some similarities in the musical notations between these three sections, to differentiate them further in my playing, I played the slow paced section with slow glissandos while I played the medium and fast-paced sections with medium and medium-fast glissandos and slide tremolos. In addition, I played rhythmically together with short fragments and repetitions of materials in order to build up energy. These choices are consistent with the indications of the composer.

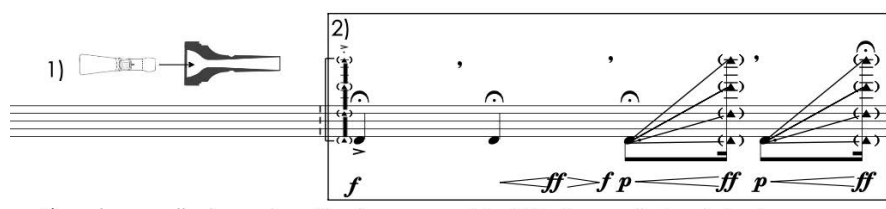


Figure 8: 0.00 - 0.20 minutes from *Dino* (2022) Roar/approaching

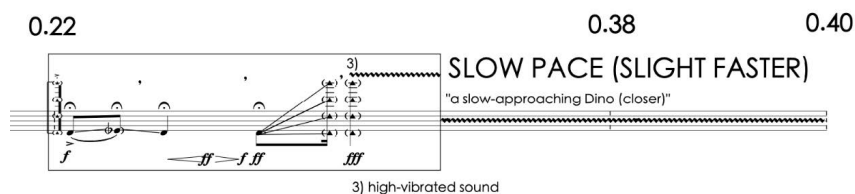


Figure 9: 0.22 – 0.40 minutes from *Dino* (2022) - slow pace

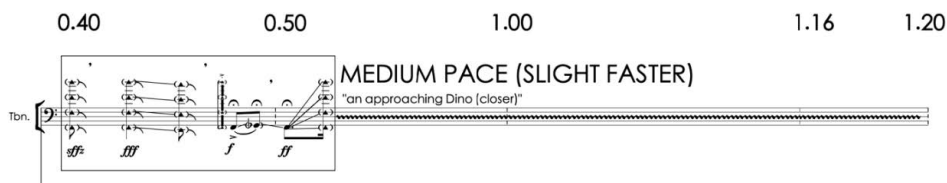


Figure 10: 0.40 – 1.20 minutes from *Dino* (2022) – medium pace

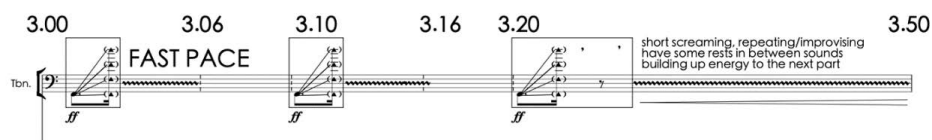


Figure 11: 3.00 – 3.50 minutes from *Dino* (2022) – fast pace

The following sections (scene 9 – 10) represents another sound made by the Dino-Bone, this time through the use of a saxophone mouthpiece. These scenes were written in cadenza form precisely to showcase the uniqueness of sound and sonic transformations on this instrument (see figure 12 & 13).

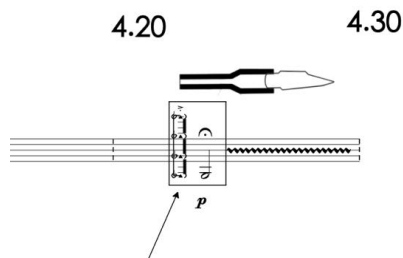


Figure 12 - 13: From *Dino* (2022) – notation and performing picture with saxophone mouthpiece

In this cadenza section (scene 9), Louilapprasert indicates five characteristics in the solo part: *static motion*, *quasi-static motion*, *dynamic motion*, *more dynamic motion*, and *even more*. These five characteristics were indicated with different musical notation, for instance, the *static motion* was notated with sustain notes (half notes) and soft dynamics while *quasi-static motion* contains faster notes (16th notes) and louder dynamics. The further systems of Dino-Roar, *dynamic motion*, *more dynamic motion*, and *even more*, use the same materials as previous systems with addition of faster notes (16th and 32nd notes) as well as rhythmic figures, glissandi, and articulated playing. Louilapprasert indicates that in all these sections the squeaky sound must be used according to the performer's judgement of the characteristics of each system (see figure 14 - 18). With this open notation, I interpreted these sections by providing slow glissandi and few squeaky sounds in *static* and *quasi static motion*, then I increased the speed of glissandi and added more fast rhythmic motives as well as squeaky sounds in order to transition into the increased dynamic motion of the angry dino-roar in the next section.

The musical score is for a tuba (Tbn.) and spans from 4.30 to 5.30 minutes. It is divided into five distinct sections, each with specific musical notation and performance instructions.

- 4.30 - 4.40: STATIC MOTION**
 - Notation: A single half note with a sustain line above it.
 - Dynamic: *p* (piano).
 - Instruction: "some small squeaky sound OK, circular breath needs".
- 4.40 - 4.50: QUASI-STATIC MOTION**
 - Notation: Four measures, each containing a half note with a sustain line. The notes are G2, F2, E2, and D2.
 - Dynamics: *p*, *f > p*, *fp*, and *f > p*.
 - Instruction: "some small squeaky sound NEEDED".
- 4.50 - 5.00: DYNAMIC MOTION (Dino-Roar)**
 - Notation: Four measures, each containing a half note with a sustain line. The notes are G2, F2, E2, and D2.
 - Dynamics: *f*, *f > p*, *fp*, and *f*.
- 5.00 - 5.20: MORE DYNAMIC MOTION (Dino-Roar)**
 - Notation: Four measures, each containing a half note with a sustain line. The notes are G2, F2, E2, and D2.
 - Dynamics: *f*, *f > p*, *ff*, and *f*.
- 5.20 - 5.30: EVEN MORE**
 - Notation: A single half note with a sustain line.
 - Dynamic: *fff* (fortississimo).

Figure 14 - 18: 4.30 - 5.30 minute of *Dino* (2022) - *static motion*, *quasi-static motion*, *dynamic motion*, *more dynamic motion*, and *even more*.

With the indication of “*angry dinosaur*” the orchestra responds to the solo cadenza in the following scenes (scene 13 – 16). At this point, the soloist is instructed to play with fast and rapid glissandi using 32nd notes and to match the sound of the solo instrument to that of the orchestra, which includes extended sounds of prepared strings and percussion (see figure 19). In this section, the same sound materials from the cadenza section are used with increasingly loud dynamics, faster rhythmic motives, and more rapid slide movements. This is the most enraged part of the entire work. At the end, Louilarpprasert writes long sustained sound with decreasing of dynamics as well as the description, “*try to make high frequency from the low fundamental as much as possible, sharp, squeaky, and itchy*” (see figure 20). The performer interpreted this ending with fading sound of Dino-Bone together with lethargic glissandi, very soft dynamics and fewer squeaking sounds.

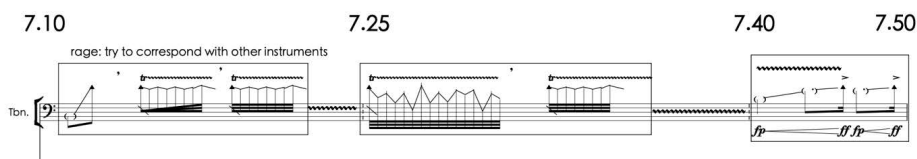


Figure 19: 7.10 – 7.50 minutes from *Dino* (2022)

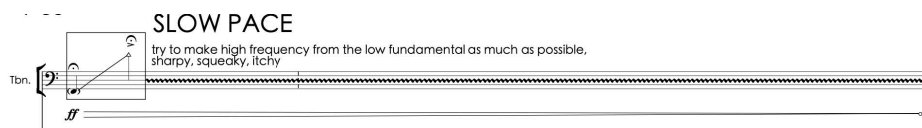


Figure 20: 9.30 till ending from *Dino* (2022)

Performing analysis and interpretation

Due to its open and indeterminate notation, performing on Dino-Bone requires improvisational skills, particularly with respect to texture and gesture.. This instrument provides a unique and challenging musical experience for performers. Unlike traditional instruments, the Dino-Bone places a greater emphasis on timbre preference and the gestural aspects of sound production rather than exact pitch recognition. This is due to the deviation of the sound produced by the Dino-Bone compared to the traditional overtone and harmonic series of the un-extended trombone. The placement of the bassoon reed in the cup of the trombone and the attachment of the saxophone mouthpiece both cause instability in sound production. This instability, which contains both predictable and unpredictable aspects, requires

a high degree of improvisational skill, adaptability, and multi-instrumental skill, including proficiency in playing the bassoon reed, saxophone mouthpiece, and slide trombone. Overall, the Dino-Bone instrument offers a distinct and unconventional musical experience for those who seek to explore new forms of musical expression.

In conclusion, when performing on Dino-Bone, sound materials, timbre, and gesture are important elements to consider. Due to the complexity and instability of these elements, it is necessary to organize and execute them at a certain level in order to improvise and allocate the proportion, duration, temporal division, and characteristics of the sound materials accurately. This will ensure that the performer's musical interpretation and the composer's desired outcome match.

Further discussion: Aspect of sonic possibilities and performative function through extraordinary instruments.

The Dino-Bone instrument was created specifically with the purpose of reimagining the acoustic experience of dinosaur vocalizations. However, the instrument has its own unique sound that can be interpreted and utilized in other ways. There is great potential within the Dino-Bone instrument. Future performers may wish to expand its performative capabilities and increase the diversity of sonic possibilities it can produce. This can be accomplished through two complementary avenues of inquiry. The first approach involves utilizing the discipline of paleo-acoustics to investigate and re-imagine dinosaur vocalizations, resulting in a more accurate representation of these sounds. The second approach involves exploring the unique sound and performance techniques of the instrument, including experimenting with extended playing methods and modifications to its size and resonant properties. Both approaches are focused on uncovering previously undiscovered sonic potentialities and enhancing the instrument's performance capabilities.

References

Borish, Niko, and Caroline Lee. "What Did Dinosaurs Sound like?" Carnegie Museum of Natural History, July 16, 2021. <https://carnegiemnh.org/what-did-dinosaurs-sound-like-paleoacoustics/>.

- Eliason, Chad. "Dinosaurs Didn't Roar. They Cooed, According to Scientists | CBC Radio." CBCnews. CBC/Radio Canada, July 15, 2016. <https://www.cbc.ca/radio/asithappens/as-it-happens-thursday-edition-1.3679117/dinosaurs-didn-t-roar-they-cooed-according-to-scientists-1.3679130>.
- Gallois, Pascal. *The Techniques of Bassoon Playing = Die Spieltechnik Des Fagotts = La Technique Du Basson*. Kassel: Bärenreiter, 2009.
- James J. S. Johnson, J.D., Th.D. 2015. Sound Science about Dinosaurs. Acts & Facts. 44 (1).
- Kachur, Torah. "Grr! Honk! Research Offers Clues about What Dinosaurs Sounded like | CBC News." CBCnews. CBC/Radio Canada, October 17, 2016. <https://www.cbc.ca/news/science/dinosaur-sounds-honk-growl-torah-kachur-1.3803212>.
- Louilarpprasert, Piyawat. *Dino for Dino-bone, 3 Percussions and Prepared Strings*, 2022
- Padian, K. and Ostrom, . John H.. "dinosaur." Encyclopedia Britannica, April 19, 2021. <https://www.britannica.com/animal/dinosaur>.
- Phil Senter (2008) Voices of the past: a review of Paleozoic and Mesozoic animal sounds, *Historical Biology*, 20:4, 255-287, DOI: 10.1080/08912960903033327
- SOLIS, Gabriel, Bruno NETTL, and Sabine Feisst. "John Cage and Improvisation: an Unresolved Relationship." Essay. In *Musical Improvisation Art, Education, and Society*, 38–51. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- Sullivan, Becky. "Jurassic Bark: How Sound Design Changed Our Imaginations." NPR. NPR, April 13, 2013. <https://www.npr.org/2013/04/13/177153801/jurassic-bark-how-sound-design-changed-our-imaginations>.
- Svoboda, Michael, Michel Roth, Jon Roskilly, Christiana Nobach, Vinko Globokar, Michael Svoboda, and Michael Svoboda. *The Techniques of Trombone Playing = Die Spieltechnik Der Posaune*. Kassel: Bärenreiter, 2017.
- Veale, Peter, cond. *Dino for Dino-bone, 3 Percussions and Prepared Strings*, by Piyawat Louilarpprasert. Princess Galyani Vadhana Institute of Music Youth Orchestra. Recorded April 10, 2022. Streaming video. <https://www.youtube.com/watch?v=rUkbnDqpfdc>
- Weiss, Marcus, Giorgio Netti, Marcus Weiss, and Marcus Weiss. *The Techniques of Saxophone Playing = Die Spieltechnik Des Saxophons*. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 2015.

ศักยภาพและบทบาทของพิคโคโลในศตวรรษที่ 21: การศึกษาบทประพันธ์สำหรับพิคโคโลโดยคีตกวีร่วมสมัย นานาชาติ

Capabilities and Roles of the Piccolo in 21st Century: Studies of Selected Repertoires for Piccolo by International Contemporary Composers

กัลยาณ์ พงศธร*

Kalaya Phongsathorn

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อส่งเสริมความนิยมและเผยแพร่บทประพันธ์เฉพาะสำหรับพิคโคโลแก่วงการดนตรีคลาสสิกในประเทศไทย ตลอดจนส่งเสริมให้เกิดการประพันธ์บทเพลงเฉพาะสำหรับพิคโคโลในรูปแบบดนตรีคลาสสิกโดยคีตกวีร่วมสมัยชาวไทย โดยใช้การสัมภาษณ์เป็นเครื่องมือหลักในการศึกษาเชิงลึกในแต่ละกรณีของบทประพันธ์สำหรับพิคโคโลที่คัดเลือก ได้แก่ บทประพันธ์ของ Pablo Aguirre, Mike Mower, Salvador Brotons และ มรกต เชิดชูงาม จากการศึกษาพบว่าบทประพันธ์เหล่านี้สะท้อนถึงพัฒนาการที่สมบูรณ์ของเครื่องดนตรีพิคโคโลที่สามารถถ่ายทอดเสียงและอารมณ์ความรู้สึกได้อย่างหลากหลาย แสดงถึงแนวทางในการผสมผสานสำเนียงดนตรีท้องถิ่นเข้ากับรูปแบบการประพันธ์ดนตรีคลาสสิกอันเป็นการส่งเสริมความหลากหลายทางวัฒนธรรม และสามารถเป็นช่องทางในการเรียนรู้เกี่ยวกับสภาพสังคมและวัฒนธรรมดนตรีต่าง ๆ ได้ การศึกษาเชิงลึกและการนำบทประพันธ์เหล่านี้มาออกแสดง นอกจากจะส่งผลโดยตรงต่อความสนใจในเครื่องดนตรีพิคโคโลแล้ว ยังเป็นการเพิ่มพูนองค์ความรู้ให้กับการศึกษาดนตรี ทั้งด้านทักษะดนตรี การประพันธ์ และดนตรีวิทยา ตลอดจนสุนทรียรสที่ผู้ฟังจะได้รับจากเครื่องดนตรีชนิดนี้

คำสำคัญ: พิคโคโล / ดนตรีคลาสสิกในประเทศไทย

* อาจารย์พิเศษ สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา, kalaya.pho@pgvim.ac.th

Received 26/12/22, Revised 18/01/23, Accepted 31/01/23.

Abstract

This research project aims to promote the piccolo flute on the Thai Classical music scene through the creation of newly composed pieces for solo piccolo by international contemporary composers.

This research is based on performance practice studies of selected original pieces within the piccolo repertoire conducted through interviews with the composers Pablo Aguirre, Mike Mower, Salvador Brotons and Morakot Cherdchoo-ngarm. The study demonstrates the sonic and expressive potentials of the modern piccolo through the range of timbral variations, dynamics as well as the range of sound projections explored through the entire range of the instrument. The composers also often integrate various musical materials borrowed from contrasting idioms such as jazz and traditional music in their compositions, showing that the piccolo can also be a tool to explore cultural exchanges in music. The author hopes that the interest generated by this project will encourage more practical skills studies and musicological studies of the piccolo, as well as generate a wider appreciation for this particular instrument. The project also hopes to encourage Thai composers to write for the instrument.

Keywords: Piccolo / Classical Music in Thailand

บทนำ

ปิกโคโล เป็นเครื่องดนตรีในตระกูลเดียวกับฟลูต มีบทบาทตั้งแต่ในวงดุริยางค์ตลอดจนวงโยธวาทิตตั้งแต่ในอดีตจนถึงปัจจุบัน อย่างไรก็ตาม เป็นที่ปรากฏว่านักดนตรีเครื่องปิกโคโลนั้นมักถูกจัดเป็นนักดนตรีฟลูตลำดับที่สามสำหรับกลุ่มฟลูตในวงออร์เคสตรา และหลายครั้งผู้เล่นปิกโคโลมักเป็นนักดนตรีสมทบที่ได้รับเชิญให้มาเล่นเพียงบางโอกาสเท่านั้น ไม่ใช่ผู้เล่นหลัก (Principal) สำหรับปิกโคโลโดยเฉพาะ การขาดความรู้ความเข้าใจที่ทันสมัยเกี่ยวกับเครื่องดนตรีปิกโคโลนี้ส่งผลให้นักดนตรีรวมถึงนักศึกษาด้านดนตรียังคงไม่ตระหนักถึงความสำคัญของเครื่องดนตรีชนิดนี้เท่าที่ควร แม้ว่าในความเป็นจริงนักศึกษาดนตรีเอกฟลูตอาจสามารถเข้าสู่ดุริยางค์อาชีพเพื่อการประกอบอาชีพได้ด้วย การได้รับเชิญให้เข้าร่วมเล่นเครื่องดนตรีปิกโคโลกับวงในฐานะนักดนตรีสมทบก็ตาม นอกจากนี้ยังพบว่านักดนตรีตลอดจนผู้ฟังดนตรีคลาสสิกในประเทศไทยไม่รู้จักผลงาน

ประพันธ์สำหรับเครื่องดนตรีปิกโคลโดยเฉพาะมากนัก งานประพันธ์ดนตรีประเภทนี้จึงยังไม่ได้รับความนิยมในประเทศไทยอย่างแพร่หลาย อย่างไรก็ตาม ปัจจุบันในระดับนานาชาติพบการดำเนินการเพื่อส่งเสริมความนิยมในการเล่นปิกโคลเกิดขึ้นจำนวนมาก โดยเฉพาะการประพันธ์เพลงสำหรับปิกโคลที่แสดงให้เห็นว่าคีตกวีต้องการทดลองเสียงใหม่ ๆ มีการจ้างวานให้ประพันธ์โดยนักดนตรีหรือการจ้างประพันธ์โดยองค์กรขนาดใหญ่ เช่น สมาคมฟลูตแห่งชาติ (The National Flute Association – NFA)¹ และยังมีการรวมกลุ่มของนักปิกโคลอาชีพจากทั่วโลกเพื่อจัดกิจกรรมระดับนานาชาติ อาทิ คณะผู้จัดเทศกาลปิกโคลนานาชาติ (The International Piccolo Festival) และ The International Piccolo Academy) เป็นต้น ผู้วิจัยจึงเห็นว่าการศึกษางานประพันธ์เฉพาะสำหรับ ปิกโคลจากคีตกวีต่างชาติ ตลอดจนการส่งเสริมให้มีการประพันธ์บทเพลงเฉพาะสำหรับปิกโคลโดยคีตกวีร่วมสมัยชาวไทยจะมีส่วนสำคัญยิ่งในการส่งเสริมความนิยมและเผยแพร่การปฏิบัติปิกโคลให้แก่วงการดนตรีคลาสสิกในประเทศไทยได้

วัตถุประสงค์การวิจัย

เพื่อส่งเสริมความนิยมและเผยแพร่บทประพันธ์เฉพาะสำหรับปิกโคลแก่วงการดนตรีคลาสสิกในประเทศไทย ตลอดจนส่งเสริมให้เกิดการประพันธ์บทเพลงเฉพาะสำหรับปิกโคลในรูปแบบดนตรีคลาสสิกโดยคีตกวีร่วมสมัยชาวไทย

บททวนวรรณกรรม

ประวัติความเป็นมาโดยสังเขปของเครื่องดนตรีปิกโคล

ปิกโคลเป็นเครื่องดนตรีในประเภทขลุ่ยที่เป่าในแนวขวางอยู่ในตระกูลเดียวกับฟลูตตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์พบว่าผู้ประพันธ์หลายท่านตั้งแต่ยุคดนตรีบาโรกได้กำหนดแนวเสียงสำหรับการบรรเลงด้วยขลุ่ยเสียงสูงโดยมีการใช้คำศัพท์ที่ไม่อาจระบุได้จนถึงปัจจุบันว่าจะหมายถึงเรคอร์เดอร์เสียงโซปราโน (Sopranino) หรือขลุ่ยแนวขวางขนาดเล็กอย่างชัดเจนนัก อาทิ *flautino*, *piccolo-flauto*, *kleine Flöte*, *Oktaveflöte*, *ottavino* และ *petite flute* บทบาทของปิกโคลในวงดุริยางค์ซิมโฟนีเด่นชัดขึ้นเรื่อย ๆ ตามการเปลี่ยนแปลงในแต่ละยุคสมัย อาจกล่าวได้ว่า Ludwig van Beethoven เป็นคีตกวีท่านแรกที่ทำให้ปิกโคลกลายเป็นเครื่องดนตรีมาตรฐานในวงดุริยางค์ประเภทออร์เคสตรา เมื่อพัฒนาการของเครื่องดนตรีปิกโคลมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้นจึงเริ่มได้รับแนวบรรเลงที่แสดงศักยภาพของผู้เล่นอย่างโดดเด่นแยกออกจากแนวฟลูต และเริ่มมีการใช้ปิกโคลในวงดนตรีประเภทเชมเบอร์และซิมโฟนิคแบนด์

¹ Gillian Sheppard, “The Modern Twig: Extended Techniques for Piccolo” (DMA Thesis, University of Toronto, 2019), 56-62.

จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์สันนิษฐานได้ว่า Thomas Lot (1708-1787) และ Jacques-Martin Hotteterre (1674-1763) เป็นช่างผู้ริเริ่มประดิษฐ์ปิกโคลที่มีลิมนิ้วประกอบเพียงอันเดียวในทวีปยุโรป ต่อมาเมื่อเข้าสู่ศตวรรษที่ 20 ปิกโคลได้รับการพัฒนาจนค่อนข้างมีความสมบูรณ์พร้อม จึงเริ่มมีการประพันธ์บทเพลงเดี่ยวสำหรับปิกโคลโดยเฉพาะขึ้น โดยบทเพลงแรกที่เป็นที่รู้จัก ได้แก่ Vincent Perischetti (1915-1987): *Parable XII for Piccolo* (1973)² ต่อมามีการประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวปิกโคลโดยเฉพาะขึ้นอีกอย่างแพร่หลายในกลุ่มนักประพันธ์ดนตรีคลาสสิกตะวันตกทั้งในสหรัฐอเมริกา อังกฤษ และออสเตรเลีย³ เป็นต้น ผู้ประพันธ์สามารถใช้ปิกโคลเป็นสื่อทางวัฒนธรรมโดยสอดแทรกสำเนียงเพลงพื้นเมืองของตนเข้าไว้ในการประพันธ์บทเพลงเฉพาะสำหรับเดี่ยวปิกโคลได้ โดยนอกจากจะเป็นการส่งเสริมความนิยมแก่ผู้ปฏิบัติเครื่องดนตรีในประเทศแล้วยังเป็นการเผยแพร่วัฒนธรรมดนตรีประจำชาติตนไปสู่สากลได้อีกด้วย

วิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้อง

วิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิตของ Gillian Sheppard⁴ ได้รวบรวมผลงานการประพันธ์ที่มีเครื่องดนตรี ปิกโคลเป็นเครื่องดนตรีหลัก และผลงานการประพันธ์สำหรับเดี่ยวปิกโคลที่ถูกประพันธ์ขึ้นนับตั้งแต่เครื่องดนตรีปิกโคลได้รับการพัฒนาอย่างสมบูรณ์ และจำแนกเทคนิคพิเศษต่าง ๆ ที่สามารถทำได้และสามารถพบได้ในผลงานการประพันธ์เหล่านั้น และยังได้กล่าวถึงความสำคัญ มูลเหตุ และแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์สำหรับปิกโคลโดยเฉพาะที่มีเพิ่มมากขึ้นในช่วงศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา ไม่ว่าจะเป็นความสามารถของนักดนตรี ความสัมพันธ์ระหว่างนักดนตรีและผู้ประพันธ์ การว่าจ้างโดยองค์กรขนาดใหญ่ การว่าจ้างโดยนักดนตรี ความสามารถในการประพันธ์โดยนักดนตรี เป็นต้น

วิธีการศึกษาเชิงลึกบทประพันธ์เฉพาะสำหรับปิกโคลโดยคีตกวีร่วมสมัยนานาชาติ

1. คัดเลือกและศึกษาแนวทางปฏิบัติบทประพันธ์เฉพาะสำหรับปิกโคลโดยคีตกวีร่วมสมัยนานาชาติ โดยการแนะนำของอาจารย์โรเบิร์ต โอลวาทซ์ นักปิกโคลชาวสเปน
2. ฝึกซ้อมร่วมกับนักเปียโน และจัดทำบันทึกวิทัศน์เพื่อติดต่อขอสัมภาษณ์คีตกวี
3. สัมภาษณ์คีตกวี และรับฟังข้อเสนอแนะเพื่อเป็นแนวทางในการบรรเลง
4. ประมวลผลจากการสัมภาษณ์คีตกวีเพื่อเผยแพร่ข้อมูลเกี่ยวกับการตีความบทเพลงและวิธีปฏิบัติ

² Keith D. Hanlon, "The Piccolo in the 21st Century: History, Construction, and Modern Pedagogical Resources" (Graduate Theses, Dissertations, and Problem Reports, 5756, West Virginia University, 2017), 17-30.

³ Melinda McNicol, "The Piccolo: A study of Australian repertoire and performance practice" (Master thesis, University of Tasmania, 2009).

⁴ Gillian Sheppard, "The Modern Twig: Extended Techniques for Piccolo" (DMA Thesis, University of Toronto, 2019).

5. ส่งเสริมให้เกิดการประพันธ์บทเพลงเฉพาะสำหรับปิกโคโลโดยคีตกวีร่วมสมัยชาวไทย
6. ว่าจ้างคีตกวีชาวไทยให้ประพันธ์บทเพลงเฉพาะสำหรับปิกโคโล
7. ศึกษาบทประพันธ์
8. สัมภาษณ์คีตกวีชาวไทยและร่วมปรับรายละเอียดในวิธีการบรรเลงบทประพันธ์
9. นำบทประพันธ์โดยคีตกวีชาวไทยออกแสดง
10. อภิปรายและสรุปผล

การคัดเลือกบทประพันธ์

บทประพันธ์เฉพาะสำหรับปิกโคโลจากคีตกวีร่วมสมัยนานาชาติที่คัดเลือกมานี้ล้วนเป็นผลงานที่ประพันธ์ขึ้นหลัง ค.ศ. 2000 ซึ่งเป็นเวลาที่เครื่องดนตรีปิกโคโลพัฒนาทางกายภาพมาอย่างค่อนข้างสมบูรณ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเสียงของเครื่องได้รับการปรับปรุงจนสามารถใช้บรรเลงเทคนิคต่าง ๆ ที่หลากหลาย แสดงถึงศักยภาพทางเทคนิคของปิกโคโลและทัศนคติของคีตกวีในยุคปัจจุบันที่มีต่อปิกโคโล ตลอดจนการสอดแทรกสำเนียงดนตรีท้องถิ่นที่หลากหลาย อันจะเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อการศึกษา บทประพันธ์ที่คัดเลือกมาศึกษา ได้แก่

- *Recuerdos for Piccolo and Piano* โดยคีตกวีชาวอาร์เจนตินา Pablo Aguirre
- *Sonata for Piccolo and Piano* โดยคีตกวีชาวอังกฤษ Mike Mower
- *Piccolo Concerto Dialogues with Àxel for Piccolo and Orchestra or Symphonic Orchestra* โดยคีตกวีชาวสเปน Salvador Brotons และ
- *Sonata for Piccolo and Piano* โดยคีตกวีชาวไทย มรกต เชิดชูงาม⁵

ผลการวิจัย

“ศักยภาพของเครื่องดนตรีปิกโคโล” : Sonata for Piccolo and Piano โดยคีตกวีชาวอังกฤษ Mike Mower

ผลงาน *Sonata for Piccolo and Piano* นี้เป็นผลงานเฉพาะสำหรับปิกโคโลเพียงชิ้นเดียวของคีตกวี Mike Mower อย่างไรก็ดี เขาได้รับการติดต่อจากกรมดุริยางค์ทหารอากาศของสหรัฐอเมริกาให้ประพันธ์ผลงานเฉพาะสำหรับการบรรเลงเดี่ยวปิกโคโลร่วมกับวงบิ๊กแบนด์ซึ่งอาจจะเป็นผลงานชิ้นที่สองที่จะเกิดขึ้นในอนาคต บทเพลงนี้ได้รับการว่าจ้างให้ประพันธ์โดย Regina

⁵ การศึกษาบทประพันธ์จากคีตกวีร่วมสมัยชาวต่างชาติได้นำไปสู่การสร้างสรรคบทเพลงเฉพาะสำหรับปิกโคโลโดยคีตกวีชาวไทย มรกต เชิดชูงาม ซึ่งเป็นนักเปียโนที่ร่วมศึกษาบทประพันธ์จากคีตกวีนานาชาติกับผู้วิจัยตั้งแต่เริ่มแรก ผู้วิจัยได้ขอให้ประพันธ์บทเพลงเฉพาะสำหรับปิกโคโลที่มีสำเนียงที่เป็นเอกลักษณ์แบบดนตรีไทยผสมกับสังคีตลักษณ์และเสียงประสานแบบดนตรีตะวันตกเอาไว้ด้วยกัน เกิดเป็นบทประพันธ์เฉพาะสำหรับปิกโคโลชิ้นแรกขึ้นในประเทศไทย .

Helcher นักฟลูตและปิกโคโลชาวสหรัฐที่เขาไม่เคยรู้จักเป็นการส่วนตัวมาก่อน คาดว่านักดนตรีท่านนี้น่าจะเป็นผู้นำผลงานออกแสดงในรอบปฐมทัศน์ และในภายหลังท่านได้ตีพิมพ์โดยสำนักพิมพ์ Itchy Fingers Publication ของตนเอง

Mower ได้รับฟังการบรรเลงเดี่ยวปิกโคโลครั้งแรกเมื่ออายุ 16 ปี จากผลงานการบันทึกเสียงที่นักดนตรีนำเอาบทเพลง The Carnival of Venice โดย Giulio Briccialdi ที่มีชื่อเสียงของฟลูต บรรเลงด้วยปิกโคโล ทำให้เกิดความประทับใจจึงได้บันทึกและเรียบเรียงสิ่งที่ได้ฟังนั้นไว้เพื่อเล่นบนปิกโคโลด้วยตนเอง คีตกวีหลายท่านนิยมมอบบทบาทยุทธให้ปิกโคโลเลียนเสียงของนก และหลายครั้งก็ใช้แต่ช่วงเสียงสูงของปิกโคโลราวกับเป็นอาวูร์ แต่สำหรับ Mower แล้ว ปิกโคโลมีช่วงเสียงต่ำและช่วงเสียงกลางที่ไพเราะมาก หากแต่ค่อนข้างเบา ในการประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตรา นักประพันธ์มักใช้ปิกโคโลเพื่อเป็นสีสนให้กับวงเพื่อเพิ่มฮาร์โมนิกช่วงเสียงสูงให้กับแนวทำนองต่าง ๆ เช่น ให้บรรเลงแนวทำนองที่สูงกว่าแนวคลาริเน็ตสองช่วงคู่แปด เช่นในผลงาน *Bolero* ของคีตกวี Maurice Ravel เป็นต้น อย่างไรก็ตาม มักไม่พบช่วงเสียงต่ำและกลางของปิกโคโลในบทเพลงสำหรับออร์เคสตรามากนักเนื่องจากช่วงเสียงดังกล่าวจะเบาเกินกว่าจะได้ยินเมื่อบรรเลงในวงขนาดใหญ่ แต่การนำเสนอช่วงเสียงต่ำและกลางของ ปิกโคโลนั้นสามารถทำได้ง่ายในการประพันธ์สำหรับปิกโคโลและเปียโน เขาจึงต้องการจะใช้ปิกโคโลในฐานะเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่งอย่างเต็มรูปแบบ ซึ่งจะสร้างเสียงที่เหนือความคาดหมายของผู้ฟังได้ เช่นเดียวกับที่คีตกวี Igor Stravinsky นำเสนอช่วงเสียงสูงของบาสซูนและเบสคลาริเน็ตในผลงาน *The Rite of Spring* เป็นต้น

แนวคิด

คีตกวีคาดหวังที่จะนำเสนอช่วงเสียงทั้งหมดของปิกโคโลในผลงานการประพันธ์ชิ้นนี้ และใช้ช่วงเสียงสูงสุดเพียงเล็กน้อยเท่านั้น ทั้งนี้เพื่อให้ผู้ฟังสามารถรับรู้บรรยากาศทางดนตรีได้อย่างครบถ้วน โดยไม่รู้สึกรำคาญเสียงที่สูงและดังตลอดทั้งเพลง ความท้าทายในการประพันธ์คือการสร้างสมดุลความเข้มของเสียงในทุกช่วงเสียงตลอด บทเพลง อย่างไรก็ตามเขาได้ใช้โน้ต C# ในช่วงคู่แปดที่สี่ ซึ่งนับเป็นเสียงเกือบสูงที่สุดของเครื่องเป็นโน้ตสุดท้ายของกระบวนที่หนึ่ง เพื่อให้ผู้ฟังรับรู้เสียงปิกโคโลสามารถจะสูงและสร้างความตื่นตะลึงได้เพียงใด นอกจากนี้การประพันธ์โดยเน้นช่วงเสียงต่ำและกลางของปิกโคโลยังทำให้เกิดแนวทางการประพันธ์ที่สามารถใช้ปิกโคโลในวง เชมเบอร์ และสามารถเข้าถึงผู้ฟังได้มากขึ้นอีกด้วย

เทคนิคและเอฟเฟกต์พิเศษ

เขาได้ใช้เทคนิคการตบคีย์ (Key slap, finger click) โดยบันทึกโน้ตด้วยเครื่องหมาย “x” ในตอนกลางของกระบวนเพลงแรก แท้จริงแล้วต้องการเพียงเสียงที่สร้างจังหวะชัด โดยผู้เล่นสามารถ

ทำได้ทั้งการใช้นิ้วตบลงบนคีย์ การตีคีย์ หรือการกระแทกเท้า มิได้มุ่งหวังให้ผู้เล่นทำตามคำสั่งอย่างเคร่งครัด หากแต่สร้างเสียงที่เหมาะสมเพื่อเป็นจังหวะให้กับการบรรเลงมากกว่า

Mower มองเห็นว่า เสียงพิกโคโลโดยเฉพาะในช่วงเสียงต่ำและกลางนั้นมีลักษณะกลวง และมีคุณลักษณะของเสียงจากเครื่องดนตรีไม้ที่ชัดเจน ซึ่งเหมาะกับเทคนิคพิเศษคือการร่วลิ้น (Flutter tonguing) เขาจึงได้ใช้เทคนิคดังกล่าวในกระบวนที่สามของบทเพลง สำหรับเทคนิคพิเศษอื่น ๆ นอกเหนือจากนี้ อาทิ การบรรเลงเสียงควบ (Multiphonics) เขาไม่คุ้นเคยนักสำหรับการบรรเลงด้วยพิกโคโล แต่หากสามารถทำได้ก็อาจทดลองใช้ในบทประพันธ์ชิ้นต่อไป อย่างไรก็ตาม เขาเห็นว่า เทคนิคดังกล่าวน่าจะทำได้ยากบนพิกโคโลด้วยลักษณะของเครื่องดนตรีที่เป็นท่อสั้น ทำให้การกำทอนโน้ตฐาน (fundamentals) เกิดขึ้นได้น้อยและไม่นาน ซึ่งทำให้เสียงพิกโคโลมีลักษณะเป็นเสียงบริสุทธิ์คล้ายกับคลื่นเสียงสังเคราะห์ (sine wave) แตกต่างจากเครื่องดนตรีท่อยาวต่าง ๆ ที่จะมีเสียงฮาร์โมนิกกำทอนอย่างหลากหลายและอยู่ในช่วงการรับรู้ของโสตประสาทของมนุษย์ จึงเห็นว่าจะเป็นการยากที่จะสร้างสีสันเสียงหรือเอฟเฟกต์พิเศษอื่น ๆ บนพิกโคโล ที่นอกเหนือจากการปรับเสียงด้วยกล้ำมเนื้อรูปปากของผู้เล่น

อิทธิพลจากดนตรีแจ๊สและลักษณะการประพันธ์เสมือนต้นสด

คีตกวีเรียนเอกเครื่องดนตรีฟลูตในลักษณะดนตรีคลาสสิกมาก่อน และได้เริ่มหัดเล่นดนตรีแจ๊สด้วยตนเอง อย่างไรก็ตาม Mower มีชื่อเสียงเกี่ยวกับความสามารถในการสอดแทรกสำเนียงดนตรีแจ๊สในงานประพันธ์ของเขาและมักได้รับการว่าจ้างให้ประพันธ์ดนตรีที่มีกลิ่นอายดนตรีแจ๊สที่ประกอบด้วย ดังนั้นหากจะประพันธ์งานชิ้นต่อไปสำหรับพิกโคโลก็มีความเป็นไปได้ที่จะมีสำเนียงดนตรีแจ๊สผสมอยู่เช่นเดียวกับบทประพันธ์ชิ้นนี้

ข้อเสนอแนะอื่น ๆ

Mower ชี้ให้เห็นถึงเสนอรูปแบบของวงที่น่าจะเหมาะสมกับเสียงเครื่องดนตรีพิกโคโลได้แก่ วงประเภทบิ๊กแบนด์ และแนะนำให้ทดลองฟังนักดนตรีแจ๊สชื่อ Garrett Lockrane ซึ่งสามารถบรรเลงต้นสดด้วยเครื่องดนตรีพิกโคโลร่วมกับวงบิ๊กแบนด์ได้อย่างเชี่ยวชาญ เป็นการเพิ่มสีสันในช่วงเสียงสูงให้กับวงได้เป็นอย่างดี ในทัศนคติของเขา ปัจจุบันมีผู้เชี่ยวชาญด้านการเล่นพิกโคโลเกิดขึ้นมากมาย เช่น Nicola Mazzanti ผู้ก่อตั้ง International Piccolo Academy และคิดว่าทัศนคติที่ผู้คนมีเกี่ยวกับเครื่องดนตรีชนิดนี้ก็เริ่มเปลี่ยนไป มีงานประพันธ์เฉพาะสำหรับพิกโคโลเพิ่มมากขึ้น พิกโคโลได้รับบทบาทเป็นเครื่องดนตรีเอกอีกชิ้นหนึ่งไม่ต่างจากฟลูต เขาได้นำเสนอทัศนคติที่น่าสนใจไว้ในการให้สัมภาษณ์กับผู้วิจัย อาจารย์ของเขาเคยสอนไว้ว่าหากฝึกฝนพิกโคโลให้ดี ทักษะในการเล่นฟลูตจะดีขึ้นไปด้วย นักดนตรีแจ๊ส เช่น นักแซกโซโฟน จำเป็นต้องฝึกฝนให้สามารถ

เล่นแซ็กโซโฟนที่แตกต่างกันได้ทั้งสี่ขนาด และยังสามารถเล่นคลาริเน็ตและฟลูตได้อีกด้วย ส่วนนักฟลูตโดยมากมักไม่ได้เอาจริงเอาจังในการฝึกฝนปิกโคโลมากเท่าที่ควร เพียงแต่มีเครื่องไว้และนำมาใช้เมื่อมีความจำเป็นเท่านั้น ทำให้ไม่สามารถเล่นปิกโคโลได้ดีนัก ส่งผลต่อผลงานการแสดงของวงดนตรีโดยรวม ดังนั้นนักฟลูตจึงควรฝึกฝนให้สามารถเล่นปิกโคโลได้เป็นอย่างดีจนสามารถแสดงบทเพลงเดี่ยวเฉพาะสำหรับปิกโคโลได้ ซึ่งไม่น่าจะเป็นการยากเกินไป

อาจกล่าวได้ว่า ผลการสัมภาษณ์คีตกวีได้สะท้อนถึงทัศนคติที่มีความยืดหยุ่นและเปิดกว้างให้กับความเป็นไปได้ต่าง ๆ อย่างไม่มีขีดจำกัดซึ่งอาจเป็นลักษณะนิสัยโดยธรรมชาติของนักดนตรีแจ๊ส บทประพันธ์ชิ้นนี้จึงสามารถแสดงออกถึงศักยภาพและสีสันเสียงของปิกโคโลในศตวรรษที่ 21 ได้อย่างสมบูรณ์

การผสมผสานสำเนียงดนตรีหลากหลายวัฒนธรรม: *Recuerdos for Piccolo and Piano* โดยคีตกวีชาวอาร์เจนตินา Pablo Aguirre

Pablo Aguirre ได้ประพันธ์ผลงานดนตรีสำหรับเครื่องดนตรีปิกโคโลไว้เพียงสองชิ้นเท่านั้น ได้แก่ *Tres Piezas para flautin* (Three Pieces for Piccolo) และ *Recuerdos* นอกเหนือจากนี้อาจสามารถพบการแสดงบทเพลง *Concierto Piccolo* ได้จากการสืบค้นประวัติผลงานผู้ประพันธ์ ทั้งนี้บทเพลง *Concierto Piccolo* เป็นชุดของบทประพันธ์ที่ถูกประพันธ์ขึ้นสำหรับเครื่องดนตรีฟลูตและวงออร์เคสตราเครื่องสาย ประกอบด้วยบทเพลงย่อยได้แก่ *Pasion Ensordecadora*⁶ และ *Distancias* โดยนักฟลูต L. Rocco ได้ขอให้ผู้ประพันธ์เรียบเรียงใหม่เพื่อนำออกแสดงด้วยเครื่องดนตรีปิกโคโล ณ โรงละครโคโลนในกรุงบัวโนสไอเรส ประเทศอาร์เจนตินา

คีตกวีกล่าวว่าการประพันธ์บทเพลงเฉพาะสำหรับเครื่องดนตรีปิกโคโลนั้นว่ามีความท้าทายเนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่ท่านไม่คุ้นเคยนัก เนื่องด้วย Aguirre เป็นนักเปียโน แต่มีความคุ้นเคยเป็นอย่างดีกับการประพันธ์ดนตรีสำหรับฟลูต จากการทำงานกว่าสามสิบปีอย่างใกล้ชิดกับ L. Rocco นักฟลูต การประพันธ์สำหรับปิกโคโลนั้นแตกต่างจากการประพันธ์สำหรับฟลูต เขาชื่นชอบช่วงเสียงกลางและช่วงเสียงต่ำของเครื่องดนตรีปิกโคโลเป็นพิเศษ สำหรับบทเพลง *Recuerdos* อันหมายถึงความทรงจำนี้ ท่านได้ประพันธ์ขึ้นเพื่อรำลึกถึงความทรงจำในการทำงานอันยาวนานกับ L. Rocco และ Martha Luna วาทยากรผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นเมืองอาร์เจนตินา ผู้มีคุณูปการต่อการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีของเขา โดยได้อุทิศผลงานสำหรับเครื่องดนตรีปิกโคโลชิ้นนี้แก่ L. Rocco ซึ่งเป็นนักฟลูตคนแรกที่เขาใจใส่ในการเล่นปิกโคโลอย่างจริงจัง โดยบทประพันธ์ชิ้นนี้มุ่งหวัง

⁶ *Pasion Ensordecadora* เป็นบทประพันธ์ที่มีชื่อเสียงมากของ P. Aguirre ปัจจุบันได้กลายเป็นเพลงบังคับสำหรับการสอบคัดเลือกเพื่อเข้าเป็นนักดนตรีในตำแหน่งฟลูตในวงออร์เคสตราอาชีพในประเทศอาร์เจนตินา

ให้นักดนตรีได้แสดงความสามารถในการเล่นอย่างเชี่ยวชาญ (Virtuosity) และเต็มไปด้วยอารมณ์ความรู้สึก เขาได้ยกผลงานชิ้นนี้ให้แก่เว็บไซต์ Flautistico เพื่อให้ผู้ที่สนใจสามารถศึกษาและนำไปแสดงได้โดยไม่มีค่าใช้จ่าย ในส่วนบทเพลง *Tres Piezas para flautin* ที่ได้ประพันธ์ไปก่อนหน้านี้ ประพันธ์ขึ้นเพื่อให้ตัวท่านเองได้ศึกษาและเข้าใจ เครื่องดนตรีฟลูตโคโลมากยิ่งขึ้น

โหมด (Mode)

คีตกวีได้เลือกที่จะประพันธ์ผลงานชิ้นนี้ขึ้นโดยอาศัยหลักการเขียนเสียงประสานและทำนองที่อ้างอิงอยู่บนโหมดต่าง ๆ ทำให้ได้น้ำเสียงที่มีเอกลักษณ์และแตกต่างจากดนตรีคลาสสิกตะวันตกทั่วไป โดยบทเพลงจะเริ่มขึ้นด้วยแนวทำนองหลักในเครื่องดนตรีฟลูตโคโลโนโหมดโดเรียน (Dorian mode) และแนวเปียโนโนโหมดเอโอเลียน (Aeolian mode) โดยปรับโน้ตตัวที่ (B) เป็น ทีแฟลต (B flat) ทำนองในช่วงแปดห้องดนตรีแรกในแนวฟลูตโคโลนี่จะเป็นวัตถุดิบหลักซึ่งจะถูกพัฒนาและดัดแปลงในรูปแบบต่าง ๆ ไปตลอดทั้งบทเพลง และทำหน้าที่เชื่อมโยงเนื้อหาทางดนตรีของบทเพลงทั้งหมดเข้าด้วยกัน

รูปแบบจังหวะ

คีตกวีได้นำลักษณะจังหวะของเพลงเต้นรำพื้นเมืองของอาร์เจนตินามาใช้ในบางช่วงของการประพันธ์ ได้แก่ มิลองกา (Milonga) ซึ่งมีความแตกต่างจากลักษณะของแทงโก (Tango) อยู่เล็กน้อย

อิทธิพลจากดนตรีแจ๊ส

ในบางช่วงของบทเพลง จะพบว่าลักษณะจังหวะที่คล้ายกับเพลงเต้นรำนั้นหายไป และมีลักษณะดนตรีที่โดดเด่นอื่นขึ้นมาแทนที่ ตัวอย่างเช่นในกระบวนที่สองของบทเพลง ปรากฏอิทธิพลของสำเนียงดนตรีแจ๊สในแนวเปียโน เป็นต้น

กระบวน (Movement) ต่าง ๆ ของบทเพลงและลักษณะพิเศษ

บทเพลง *Recuerdos* ประกอบด้วยกระบวนเพลงทั้งหมด 3 กระบวน ได้แก่ Allegro, Misterioso และ Vivace โดยมีคาเดนซา (Cadenza) ให้นักฟลูตโคโลได้แสดงความสามารถอย่างโลดโผนอยู่ในกระบวนเพลงที่สอง ซึ่งนับเป็นลักษณะพิเศษ ที่ผู้ประพันธ์ตั้งใจกระทำ โดยได้ให้ความเห็นว่า ตัวเขาเองนั้นชอบที่จะประพันธ์คาเดนซาไว้ในกระบวนเพลงที่มีความเคลื่อนไหวในดนตรีน้อยกว่ากระบวนเพลงอื่น ๆ เนื่องจากจะเป็นการสร้างสีสันทางดนตรีที่ตัดกันได้อย่างดี

ลักษณะการประพันธ์เหมือนด้นสด (Improvisational style)

ผู้ประพันธ์ได้ให้สัมภาษณ์ว่า ตัวเขารู้สึกว่าการประพันธ์เพลงให้มีลักษณะเหมือนด้นสดนับเป็นความท้าทายอย่างหนึ่ง เนื่องจากเขาจะไม่ได้ทดลองบรรเลงด้วยการด้นสั้นแล้วมาจดบันทึกไว้แต่ตั้งใจเขียนท่วงทำนองในแนวเครื่องดนตรีต่าง ๆ โดยเมื่อบรรเลงออกมาแล้วจะเหมือนกับเป็นการด้นสดโดยนักดนตรีเอง โดยผู้ประพันธ์ได้แสดงการประพันธ์ดังกล่าวไว้ในบางช่วงของกระบวนเพลง เช่น ในช่วงคาเดนซา เป็นต้น

การเขียนเสียงประสานที่มีเอกลักษณ์

นอกเหนือจากการใช้โหมดต่าง ๆ เป็นพื้นฐานในการประพันธ์บทเพลงนี้แล้ว ผู้วิจัยยังพบว่าผู้ประพันธ์ได้ใช้ลักษณะการเขียนเสียงประสานที่มีเอกลักษณ์อยู่อีกสองประเภท คือการใช้เสียงประสานคู่สี่ (Perfect 4th interval) เพราะทำให้ได้เสียงประสานที่ไพเราะและสามารถพลิกแพลงได้มากมาย และยังสนใจ

เสียงที่เกิดขึ้นจากการใช้โน้ตติดกันด้วยการใช้กลุ่มเสียงก๊ต (Tone cluster) ในแนวเปียโนที่เกิดขึ้นพร้อมกับการใช้คอร์ดเสียงเปิดที่เกิดจากโน้ตที่ห่างกันมากในแนวเทรเบิลของเปียโน

เทคนิคและเอฟเฟกต์พิเศษ

บางครั้งคีตกวีจะเปลี่ยนบทบาทของแนวปิคโคโลในการถ่ายทอดทำนองเป็นการแสดงลักษณะจังหวะเฉพาะ เช่นการใช้โมทีฟเซบิจสามชั้น หรือการกระโดดเสียงเป็นขั้นคู้กว้าง โดยคีตกวีกล่าวว่าแม้ว่าในบทเพลงนี้ท่านจะใช้ลักษณะการประพันธ์ดังกล่าวสำหรับแนวปิคโคโล แต่ในกรณีอื่น ๆ เขานิยมใช้วิธีการเช่นนี้เพื่อให้เกิด เอฟเฟกต์เลียนแบบเครื่องดนตรีดับเบิลเบส นอกจากนี้ยังมีการใช้เทคนิคการรูดเสียง (Glissando) ในแนวปิคโคโล ปฏิบัติโดยการหมุนตัวเครื่องเข้าหาตัวผู้เล่นด้วยความรวดเร็วในขณะที่กำหนดภายในจังหวะที่กำหนดเพื่อให้เกิดการเบนเสียง (Tone bending) โดยในที่นี้ผู้ประพันธ์ต้องการให้ได้เอฟเฟกต์เสียงคล้ายกับเครื่องดนตรีแบนโดเนียน และต้องการภาพรวมของเสียงจากทั้งสองเครื่องดนตรีให้คล้ายกับวงดนตรีแจ๊สขนาดใหญ่

เมื่อเริ่มฝึกปฏิบัติบทเพลงนี้ด้วยตนเอง ผู้วิจัยมีความรู้สึกไม่คุ้นเคยกับสำเนียงดนตรีของบทเพลงนี้เท่าใดนัก การได้สัมภาษณ์คีตกวีทำให้ผู้วิจัยเกิดความเข้าใจในท่วงทำนอง รูปแบบจังหวะ ตลอดจนสีสันเสียงที่คีตกวีต้องการมากยิ่งขึ้นและเห็นว่าบทเพลงนี้เป็นตัวอย่างของการผสมผสานสำเนียงดนตรีท้องถิ่นเข้ากับการประพันธ์ดนตรีคลาสสิกตะวันตกได้อย่างน่าสนใจยิ่ง

Sonata for Piccolo and Piano โดยคีตกวีชาวไทย มรกต เชิดชูงาม

มรกต เชิดชูงาม มีผลงานการประพันธ์สำหรับวงดุริยางค์ขนาดใหญ่อยู่หลายชิ้น โดยมีการใช้แนวกีตาร์ร่วมด้วย อาทิ บทเพลง วาสินธุ์ และ พระแม่ธรณีบีบมวยผม โดยใช้ในลักษณะ Tone painting คู่กับฮาร์ปเพื่อสื่อเรื่องราวสวรรค์หรือความสูงส่ง และยังคงประพันธ์แนวกีตาร์เปียโนในบทเพลง เยาวชนชาติไทยสำหรับวงขับร้องประสานเสียง เพื่อเป็นการเริ่มบทประพันธ์โดยบรรเลงแนวทำนองของเพลงคู่กับกลองสนับ มีลักษณะเป็นบทเพลงมาร์ช อย่างไรก็ตาม สำหรับบทประพันธ์ Sonata for Piccolo and Piano ชิ้นนี้ประพันธ์ขึ้นใน พ.ศ.2563 จากการว่าจ้างโดยผู้วิจัย คีตกวีมีได้มีเจตนารมย์ในการประพันธ์แบบ Tone painting แต่อย่างไรก็ตาม และการประพันธ์บทเพลงเฉพาะสำหรับเปียโนนั้นมีความท้าทายเนื่องจากความไม่คุ้นเคยกับเครื่องดนตรีชนิดนี้มากนัก โดยปกติ คีตกวีซึ่งเป็นนักเปียโนที่ได้เคยร่วมบรรเลงแนวประกอบให้กับเครื่องดนตรีหลายชนิด มักจะลึกลับถึงประสบการณ์ทางเสียงที่มีเพื่อเป็นแนวทางในการประพันธ์สำหรับเครื่องดนตรีต่าง ๆ อย่างไรก็ตาม ในประเทศไทยพบว่าการเล่นบทเพลงเฉพาะสำหรับเปียโนนั้นไม่เคยมีมาก่อน คีตกวีจึงมีประสบการณ์เฉพาะจากการร่วมบรรเลงบทประพันธ์จากคีตกวีนานาชาติร่วมสมัยอีกสามท่านกับผู้วิจัยตามโครงการวิทยานิพนธ์นี้เท่านั้น คีตกวีจึงได้หาช่องทางในการเพิ่มประสบการณ์ทางเสียงด้วยการศึกษาจากงานประพันธ์ของคีตกวีท่านอื่น ๆ ร่วมด้วย

คีตกวีมีความคิดว่าการประพันธ์สำหรับเปียโนนั้นต่างจากการประพันธ์สำหรับฟลูต โดยเฉพาะในแง่ของสีสันเสียงและเสียงประสาน โดยรู้สึกว่าการเปียโนมีลักษณะ (harmonic series) ที่แตกต่างจากฟลูต ดังนั้น การพิจารณาเลือกบันไดเสียงที่เหมาะสม รวมถึงการประพันธ์เสียงประสานเพื่อสนับสนุนแนวกีตาร์จึงต่างจากฟลูตโดยสิ้นเชิง จนอาจกล่าวได้ว่าบทประพันธ์ชิ้นนี้ไม่สามารถบรรเลงด้วยฟลูตแทนได้ คีตกวีได้เทียบเคียงเสียง เปียโนกับเครื่องดนตรีของไทยโดยนึกถึงเครื่องดนตรี โหวด ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีจากภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และนำทำนองเพลงไทยจากเครื่องดนตรีโหวดมาใช้เป็นทำนองหลักในบทประพันธ์ชิ้นนี้ องค์ประกอบทางดนตรีต่าง ๆ ที่ถูกนำมาใช้ในบทประพันธ์ชิ้นนี้นั้น คีตกวีเคยใช้มาก่อนในการประพันธ์เพลงเมื่อครั้งยังศึกษาอยู่ในระดับปริญญาตรีช่วง 1-2 ปีแรก และไม่ได้ใช้อีกจนมาถึงบทประพันธ์ชิ้นนี้ ในสมัยก่อนเมื่อนึกถึงบทเพลงอีสาน คีตกวีมักนึกถึงสำเนียงของแคนเป็นหลัก และได้นำมาใช้ในบทประพันธ์ชิ้นนี้ด้วยเช่นกัน

ทำนองเพลงไทยที่คีตกวีเลือกนำมาใช้ในบทประพันธ์ชิ้นนี้โดยหลักแล้วมีอยู่ 2 ทำนอง ได้แก่ ทำนองเพลง นกเอี้ยงเหยียบก้อนขี้เถ้า ที่มีอีกชื่อว่า ลาวครั้ง ซึ่งเป็นเพลงรำในภาคกลางที่ใช้เครื่องดนตรีอีสานร่วมในการบรรเลง โดยคีตกวีพบว่าในภาคกลางของไทยบริเวณจังหวัดนครปฐมมีการใช้เครื่องดนตรีอีสานร่วมในการบรรเลงด้วยเช่นกัน ทำนองหลักที่สองได้แก่ บทเพลง ลาวจ้อย โดยการใช้ทำนองนี้มีที่มาจากพี่สาวของคีตกวีที่เล่นเปียโนเช่นกัน และยังสามารถ

เช็บ เช็บ เช็บ เช็บ หมา ทาบ เก็บ เข้า ป่า บ๊ นัด ผู้ หญิง แฉ่น

5 ไร ผู้ ชาย แฉ่น สัต หมา แฉ่น เข้า วด เลบ บ๊ ได้ ใส่ เก็บ

45



โน้ตตัวอย่างที่ 2 มรกต เชิดชูงาม: Sonata for Piccolo and Piano ห้องที่ 450-459
โมทีฟจังหวะจากดนตรีอีสาน และการซ้อนโมทีฟจังหวะ

นอกจากนี้ยังมีโมทีฟทำนองในลักษณะโน้ตสามพยางค์ที่ปรากฏขึ้นในแนวกิกโคโล คีตกวีนำมาจากบทประพันธ์ Sonatine for Flute and Piano ที่คีตกวีได้ประพันธ์ไว้เองเมื่อปี พ.ศ. 2561 และลักษณะการจับบทเพลงแบบดนตรีอีสานที่บรรเลงด้วยแคน โดยคีตกวีพยายามเลียนแบบเสียงประสานให้ใกล้เคียงกับเสียงแคนมากที่สุดในช่วงสุดท้ายของบทเพลง

เสียงประสาน

คีตกวีได้ผสมผสานการเขียนเสียงประสานแบบดนตรีตะวันตกเข้าดนตรีไทยได้อย่างน่าสนใจ โดยใช้เทคนิคต่าง ๆ อาทิ เสียงประสานแบบคอร์ดเมเจอร์โดยเพิ่มโน้ตนอกคอร์ดหนึ่งตัว ซึ่งเป็นลักษณะการเขียนเสียงประสานแบบเดียวกับที่คีตกวีเคยได้ประพันธ์ไว้ในผลงาน พระแม่ธรณีบีบมวยผม สำหรับวงดุริยางค์ขนาดใหญ่ การใช้โดรน เช่นในช่วงแรกของบทเพลงที่นำมาจากบทประพันธ์ Isaan Toccata การใช้เสียงประสานคู่ 4 (Quartal harmony) และ บันไดเสียงเพนทาโทนิค เป็นต้น

ลักษณะเสียง (Articulation)

ในต้นฉบับผลงานการประพันธ์ชิ้นนี้ คีตกวีมิได้กำหนดรูปแบบลักษณะเสียงไว้อย่างละเอียด โดยเฉพาะอย่างยิ่งในแนวกิกโคลในช่วงที่เป็นทำนองซึ่งประกอบด้วยโน้ตเข้บึ่งสองชั้นต่อเนื่อง ทั้งนี้เนื่องจากต้องการให้ผู้เล่นทราบถึงลักษณะพื้นผิวของเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของทำนองนี้ซึ่งไม่มีความสนุกสนานและไม่เรียบจนเกินไป อย่างไรก็ตาม คีตกวีให้อิสระแก่ผู้เล่นในการเพิ่มเติมเครื่องหมายเชื่อมเสียง (Slur) ได้บ้างตามความเหมาะสมเพื่อให้สามารถบรรเลงได้ง่ายขึ้นโดยไม่เสียเอกลักษณ์ดังกล่าว ผู้วิจัยมีโอกาสได้ร่วมปรับการกำหนดลักษณะเสียงร่วมกับคีตกวีจนได้เป็นต้นฉบับที่คีตกวีได้นำออกสู่สาธารณชนในที่สุด

ข้อเสนอแนะอื่น ๆ

สำหรับวงดนตรีประเภทอื่น ๆ ที่จะเหมาะสำหรับเครื่องดนตรีกิกโคลนั้น คีตกวีเห็นว่าอาจเป็นวงเชมเบอร์ประเภทสตริงควอเต็ต หรือวงคลาริเน็ต และยังคงอยากที่จะทดลองประพันธ์คอนแชร์โตสำหรับกิกโคลกับทรัมเป็ต ทั้งนี้เห็นว่าการผสมเสียงนั้นขึ้นอยู่กับจินตนาการของผู้ประพันธ์โดยไม่มีขอบเขต

คีตกวีเลือกที่จะใช้ทำนองเพลงไทยที่มีอยู่แล้วมาผสมผสานกับการเขียนเสียงประสานแบบดนตรีตะวันตกที่มีสีสัน โดยเห็นว่าจะเป็นการเชื่อมโยงเข้ากับความเป็นไทยได้ดีกว่าการประพันธ์ทำนองที่มีสำเนียงคล้ายดนตรีไทยขึ้นมาใหม่ และมีความเห็นว่ายังมีทำนองเพลงไทยที่เป็นที่รู้จักอีกมากที่สามารถนำมาประพันธ์ในลักษณะดังกล่าวได้เช่นกัน และควรเลือกใช้ทำนองที่มีอยู่เพื่อเป็นการแสดงถึงเอกลักษณ์ของเพลงไทยอย่างแท้จริง ก่อนที่จะประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่ต่อไปในอนาคต คีตกวีชื่นชอบการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีต่าง ๆ เข้าด้วยกัน และชื่นชมผลงานการประพันธ์ของคีตกวีทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติที่สามารถนำเสนอลักษณะดังกล่าวได้อย่างดีจนเป็นที่ยอมรับ อาทิ งานประพันธ์ของอาจารย์หนู ฮันตระกูล ที่สามารถเขียนเสียงประสานให้กับทำนองเพลงไทยได้อย่างไพเราะมาก หรือผลงานเลื่องชื่อต่าง ๆ ของคีตกวีชาวฮังการีเรียน Béla Bartók เป็นต้น ทั้งนี้คีตกวียังหวังที่จะได้รับฟังความเห็นของนักดนตรีต่างชาติที่จะนำผลงานชิ้นนี้ไปบรรเลงต่อไปในอนาคตอีกด้วย

การถ่ายทอดความหมายที่ลึกซึ้งของเสียงกิกโคล: Piccolo Concerto “Dialogues with Axel” for Piccolo and Orchestra or Symphonic Orchestra โดยคีตกวีชาวสเปน Salvador Brotons

Salvador Brotons เริ่มเล่นกิกโคลเป็นเครื่องดนตรีชิ้นแรกในวัยเด็ก โดยมีบิดาและคุณปู่เป็นนักฟลูต ต่อมาจึงเริ่มหัดเล่นฟลูต Brotons เขาได้ประพันธ์ผลงานที่มีการใช้เครื่องดนตรีกิกโคล

เอาไว้มั้ง อาทิ ผลงานขนาดเล็กสำหรับวงฟลูต (Flute choir) แต่บทประพันธ์ Piccolo Concerto Dialogues with Àxel for Piccolo and Orchestra นั้นนับเป็นบทประพันธ์เฉพาะสำหรับปิกโคโลเพียงชิ้นเดียว โดย Enrique Sánchez นักปิกโคโลในเมืองบาร์เซโลนาได้รับแรงบันดาลใจให้ท่านประพันธ์ผลงานชิ้นนี้ขึ้น และนำออกแสดงเมื่อวันที่ 27 เมษายน ค.ศ. 2014 อำนวนยเพลงโดยคีตกวี⁷

แนวคิดที่สำคัญของนักประพันธ์ชี้ให้เห็นถึงความท้าทายในการประพันธ์ดนตรีสำหรับปิกโคโลคือการ ไม่ทำลายความน่าฟังของดนตรีด้วยการใช้ช่วงเสียงสูงของปิกโคโลมากเกินไป ในบทประพันธ์ ต่างจากการประพันธ์สำหรับฟลูตซึ่งมีช่วงเสียงสูงที่ไพเราะ โดยเลือกใช้ช่วงเสียงต่ำและกลางซึ่งมีลักษณะเสียงที่อ่อนกว่า

ปิกโคโล เป็นเสมือนตัวแทนของวัยเยาว์สำหรับ Brotons เขาจึงต้องการจะแสดงถึงอารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ ผ่านเสียงปิกโคโลมากกว่าการสำแดงเทคนิคหรือการเล่นแบบเสียงนกดังที่มักปรากฏในงานประพันธ์โดยทั่วไป ท่านจึงค้นหาเรื่องราวที่เป็นแรงบันดาลใจและได้ค้นพบวรรณกรรม Dialogues with Àxel ของ Jose Antonio Fortuny จาก Menorca ซึ่งมาจากเรื่องจริงที่ผู้ประพันธ์ต้องเผชิญกับโรคร้ายเมื่อยังเป็นเด็กจนทำให้ในที่สุดแล้วไม่สามารถเดินได้ ท่านได้รับแรงบันดาลใจอย่างยิ่งจากเรื่องราวดังกล่าว และเกิดความคิดที่จะประพันธ์ผลงานชิ้นนี้ขึ้นใน 4 กระบวนเพลง โดยวางเนื้อหาให้กระบวนเพลงแรกแสดงถึงความสดใสของวัยเด็ก กระบวนเพลงที่สองแสดงถึงการเริ่มเจ็บป่วยด้วยโรคร้าย กระบวนที่สามแสดงถึงการต่อสู้ภายในจิตใจระหว่างการเป็นคนป่วยกับความต้องการที่จะกลับมาเป็นคนแข็งแรง อันหมายถึง Àxel ในความหมายนี้เอง และกระบวนสุดท้ายแสดงถึงความยอมรับความจริงและค้นพบความหมายของการมีชีวิตอยู่ต่อไป ท่านกล่าวไว้ว่า เรื่องราวนี้สะท้อนความเป็นมนุษย์ ที่มีทั้งความดีงาม ความเศร้า ความพยายามที่จะเอาชนะ และในที่สุดคือความสามารถของจิตที่มีอิทธิพลเหนือร่างกายได้ กระบวนเพลงทั้งสี่ของบทประพันธ์ชิ้นนี้ ประกอบด้วย

I. - *Ingènua felicitat - Naïve happiness: Allegro giocoso*

II.- *Confusió. La profunditat de l'abisme - Confusion. The depth of the abyss: Andante dolente*

III.- *Combat intern: Confrontació - Inner fight. Confrontation: Presto nervoso*

IV.- *La força dels somnis - The strength of dreams: Lento*

⁷ Brotons & Mercadal Edicion Musicals. "Salvador Brotons, Piccolo Concerto 1r mov (mostra)." Youtube Video. April 28, 2014, <https://www.youtube.be/Cf2gsSdsato>

คีตกวีตั้งใจให้ผลงานชิ้นนี้มีความยาวไม่เกิน 20 นาที เพื่อไม่ให้ผู้เล่นเหนื่อยล้าจนเกินไป และคิดว่าเป็นความยาวที่พอเหมาะแก่ผู้ฟังสำหรับน้ำเสียงของปิกโคโลด้วย อนึ่ง เขาได้ประพันธ์ผลงานนี้สำหรับปิกโคโลประชันกับวงออร์เคสตรา และต่อมาได้เรียบเรียงสำหรับปิกโคโลประชันกับวงเครื่องเป่าแบบซิมโฟนิกออร์เคสตรา เนื่องด้วยในเมืองที่เขาอาศัยอยู่นั้นมีวงเครื่องเป่าแบบซิมโฟนิกออร์เคสตราอยู่หลายวง จึงเห็นเป็นโอกาสที่จะทำให้ผู้เล่นนำออกแสดงได้อย่างแพร่หลายยิ่งขึ้นด้วย บทประพันธ์ชิ้นนี้ถูกนำออกแสดงครั้งแรกโดยนักปิกโคโลชาวรัสเซีย Boris Solomonik ร่วมกับวง Israel Raanana Symphonette Orchestra อำนวยเพลงโดยคีตกวีออกแสดงที่ประเทศอิสราเอลเมื่อวันที่ 9 ธันวาคม ค.ศ. 2013⁸ และเรายังสามารถรับชมการแสดงบทเพลงนี้โดย Paco Varoch ร่วมกับวง Banda Municipal de Barcelona (วงซิมโฟนิกออร์เคสตรา) ซึ่งอำนวยเพลงโดยคีตกวี แสดงเมื่อ 8 มีนาคม ค.ศ. 2020⁹ ในช่องทางออนไลน์อีกด้วย

แนวคิดและสำเนียงดนตรีพื้นเมือง

จากพื้นเพความเป็นชาวคาตาลเนียของคีตกวี ทำให้ Brotons นิยมใช้สำเนียงเพลงพื้นเมืองคาตาลเนียในบทประพันธ์ต่าง ๆ ของท่าน อย่างไรก็ตาม อย่างไรก็ดี เขาไม่ได้ใช้สำเนียงเพลงคาตาลเนียในผลงานชิ้นนี้มากนักเมื่อเทียบกับบทประพันธ์ชิ้นอื่น ๆ เช่น 6 Catalan Rhapsodies เป็นต้น อีกทั้งผู้ประพันธ์ไม่ได้ใช้ทำนองพื้นเมืองหรือรูปแบบจังหวะใดที่แสดงถึงเพลงพื้นเมืองอย่างมีนัยยะสำคัญชัดเจน โดยทำนองที่เกิดขึ้นทั้งหมดในบทประพันธ์ชิ้นนี้เป็นทำนองต้นฉบับที่มีได้มีที่มาจากผลงานอื่น ๆ ของท่าน หลังจากการประพันธ์ชิ้นนี้ Brotons ได้เรียบเรียงทำนองบางส่วนจากบทประพันธ์นี้ให้กับวงแซ็กโซโฟนเจ็ตเครื่อง

แนวทางการปฏิบัติในการแสดง

คีตกวีให้คำแนะนำแก่ผู้วิจารย์ว่าโดยรวมแล้วควรสร้างความแตกต่างในความเข้มเสียงให้มาก เพื่อให้สื่ออารมณ์ได้ชัดเจน ในกระบวนการเพลงที่สองมีการใช้เทคนิคพิเศษคือการเบนเสียง ต้องการให้ผู้ผู้เล่นสื่ออารมณ์ความรู้สึกคล้ายกับการโอตครวญ และในช่วงท้ายของกระบวนการต้องการให้แสดงคุณลักษณะของเสียงที่ค่อยหายไปจนเหลือเพียงเสียงลม

ในกระบวนการที่ 4 คีตกวีต้องการสะท้อนถึงความชัดเจน การได้คำตอบภายในจิตใจ จึงได้เริ่มประพันธ์เสียงประสานที่ตรงไปตรงมาในบันโดเสียง F Major ผู้เล่นปิกโคโลควรบรรเลงแนวของตน

⁸ Boris Solomonik, "Salvador Brotons Piccolo Concerto op 126," Youtube Video, December 28, 2013, <https://www.youtube.be/6KnApt2xbDw>.

⁹ Paco Varoch Estarells, "Piccolo Concerto Op.126 - Salvador Brotons," Youtube Video, November 16, 2020, <https://www.youtube.be/7So1HvFQhP8>.

ด้วยน้ำเสียงที่ต่อเนื่องไพเราะ มีความหลากหลายในความเข้มเสียง และอาจขอให้วงบรรเลงเบาลง ในบางช่วงเพื่อให้ผู้บรรเลงเดี่ยวสามารถใช้น้ำเสียงที่เบาได้อย่างชัดเจน ในช่วงท้ายสุด ผู้เล่นจะต้อง บรรเลงด้วยเสียงที่เบามาก คีตกวีทราบเป็นอย่างดีว่า โน้ตตัวสุดท้ายในแนวเดี่ยวปิกโคโล ซึ่งเป็น โน้ต “F” ในช่วงคู่แปดที่ 3 ของเครื่องที่ได้กำกับความเข้มเสียงไว้ในระดับ “ppp” นั้นบรรเลงยาก มาก โดยเฉพาะเมื่อผู้เล่นล่าจากการบรรเลงบทเพลงทั้งหมดมาเกือบ 20 นาทีแล้ว Brotons จึงเสนอว่าผู้เล่นสามารถบรรเลงโน้ตนี้แทนด้วยโน้ต “F” ในช่วงคู่แปดที่สอง คือลดเสียงลงหนึ่งช่วง คู่แปดได้ โดยจะยังคงความงดงามตามเจตนารมณ์ของคีตกวีไว้ได้เป็นอย่างดี

เอฟเฟกต์พิเศษ

การใช้เอฟเฟกต์พิเศษ อันได้แก่ การเบนเสียง การรัวลัน และการบรรเลงด้วยเสียงลมเกิดขึ้นในกระบวนที่สองของบทเพลง การเบนเสียงในที่นี้ อาจมีทางเลือกโดยใช้โน้ตที่สามารถเบนเสียงได้ง่ายบนเครื่อง กล่าวคือ เลือกใช้นี้สำหรับโน้ต “B” แทน “A#” แล้วหมุนเครื่องเข้าหาตัวผู้เล่น มาก ๆ ก่อนเริ่มเป่าเพื่อให้เมื่อออกเสียงแล้วเสียงจะต่ำลงถึงครึ่งเสียง แล้วจึงเบนเสียงให้สูงขึ้นมาเป็น เสียง “B” ปกติตามการกดนิ้ว แต่สำหรับโน้ตตัว “C” สามารถเบนเสียงสูงขึ้นและต่ำลงได้ง่ายจึง ไม่จำเป็นต้องเลือกใช้นี้แบบอื่น ส่วนการรัวลันสำหรับโน้ตในช่วงเสียงต่ำ อาจต้องกระทำด้วยการ รัวบริเวณโคนลิ้นมากกว่าปลายลิ้น สำหรับการบรรเลงด้วยเสียงลมในที่นี้ ต้องกระทำโดยเลือกใช้นี้ ตามโน้ตที่กำหนดและเป่าให้ลมไม่กระทบกับจุดกำเนิดเสียงของเครื่องโดยตรง โดยอาจเป่าผ่านแค้ บริเวณขอบของรูเป่าบนเครื่องเพียงเล็กน้อยเท่านั้น

ข้อเสนอแนะอื่น ๆ

คีตกวีกล่าวว่าบิดาของเขาเป็นนักปิกโคโลประจำวงในบาร์เซโลน่าถึง 42 ปี โดยท่านไม่เคยฝึกซ้อมปิกโคโลที่บ้านเลย ในสมัยก่อนนับเป็นเรื่องปกติที่นักฟลูตจะไม่ฝึกซ้อมปิกโคโลนัก แต่ปัจจุบันมีนักดนตรีที่เชี่ยวชาญด้านการเล่นปิกโคโลเกิดขึ้นจำนวนมาก และมีมาตรฐานการเล่นที่สูงขึ้นด้วย เช่นเดียวกับนักดนตรีเครื่องเป่าชนิดอื่น ๆ ส่งผลให้มีวงเครื่องเป่าขนาดใหญ่ที่เป็นวงอาชีพเกิดขึ้นมากมายในเมืองที่ท่านอาศัยอยู่ ไม่ว่าจะเป็นคาตาโลเนีย หรือบาร์เซโลน่า ท่านคิดว่า เสียงของปิกโคโลนั้นเหมาะกับวงดุริยางค์ขนาดใหญ่อย่างวงออร์เคสตราเป็นอย่างดี และสำหรับผู้ประพันธ์แล้วปิกโคโลนับเป็นเครื่องมือที่ช่วยให้การประพันธ์สำหรับวงขนาดใหญ่ง่ายขึ้น โดยสามารถมอบหมายให้บรรเลงแนวทำนอง ซึ่งจะทำให้แนวทำนองโดดเด่นชัดเจนในการประพันธ์ เสียงประสานสำหรับวง ออร์เคสตรา โดยเราสามารถเห็นลักษณะการประพันธ์แบบนี้ได้อย่างชัดเจน จากผลงานต่าง ๆ ของคีตกวีชื่อดังอย่าง D. Shostakovich เป็นต้น

บทประพันธ์ขนาดใหญ่สำหรับการแสดงเดี่ยวปิกโคโล่ประชันกับวงดุริยางค์ขึ้นนี้ นับเป็นผลงานที่เกิดจากความเข้าใจและผูกพันกับปิกโคโล่อย่างลึกซึ้ง คีตกวีได้วางแผนในการประพันธ์อย่างแนบคายในทุกแง่มุม ไม่ว่าจะเป็นการถ่ายทอดเนื้อหาทางอารมณ์ที่มีความลึกกินใจผ่านเสียงเครื่องดนตรีที่ค่อนข้างแหลมเล็ก นับเป็นบทบาทที่แตกต่างจากบทประพันธ์อื่น ๆ สำหรับปิกโคโล่อย่างสิ้นเชิง ความยาวของบทเพลงถูกกำหนดมาอย่างเหมาะสมกับกำลังของผู้แสดง ตลอดจนการเรียบเรียงเพื่อเปิดโอกาสให้ผู้แสดงสามารถนำออกแสดงได้อย่างแพร่หลายมากยิ่งขึ้น นับเป็นบทประพันธ์ชิ้นเอกสำหรับนักปิกโคโล่ที่ควรค่าแก่การศึกษา

อภิปรายผล

บทประพันธ์เฉพาะสำหรับปิกโคโล่โดยคีตกวีร่วมสมัยนานาชาติ สะท้อนให้เห็นถึงศักยภาพและกลไกของปิกโคโล่ที่ได้รับการพัฒนามาจนสมบูรณ์ และแสดงให้เห็นว่าปิกโคโล่ได้รับการยอมรับในฐานะเครื่องดนตรีเอกชนิดหนึ่งที่มีผู้สนใจศึกษาปฏิบัติจนเชี่ยวชาญ และได้รับความสนใจจากคีตกวีในหลากหลายประเทศทั่วโลก ผลการศึกษาเชิงลึกที่ได้จากการสัมภาษณ์คีตกวีทุกท่านแสดงให้เห็นว่า ปิกโคโล่ สามารถเป็นเครื่องมือในการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกและลีลาของเสียงได้อย่างหลากหลาย โดยคีตกวีได้แสดงทัศนคติและใช้เทคนิควิธีการต่าง ๆ ในการถ่ายทอดแนวคิดและจินตนาการผ่านการประพันธ์ดนตรี และยังสามารถสร้างสรรค์ผลงาน เฉพาะสำหรับปิกโคโล่ให้มีบทบาทในการผสมผสานวัฒนธรรมสำเนียงดนตรีของประเทศตนเข้ากับรูปแบบการประพันธ์ดนตรีคลาสสิก อันนับเป็นการสร้างชีวิตชีวาให้กับวัฒนธรรมดนตรีที่เป็นภาษาสากลของมนุษยชาติให้มีความหลากหลายและรุ่งเรืองสืบต่อไป

สรุปผล

ผลการศึกษาเชิงลึกบทประพันธ์เฉพาะสำหรับปิกโคโล่โดยคีตกวีร่วมสมัยนานาชาติ มีข้อมูลพื้นฐานที่สามารถสรุปไปดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 1 เปรียบเทียบข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับบทประพันธ์เฉพาะสำหรับปิกโคโลโดยคีตกวีร่วมสมัยนานาชาติ

Subject	Aguirre	Mower	Morakot	Brotons
Special Style	Milonga-traditional Argentinian dance Jazz	Jazz	Thai traditional, Classical	Spanish, Catalan
Form	Piece with 3 movements	Sonata	Sonata	Concerto
Instrumentation	Piccolo & Piano	Piccolo & Piano	Piccolo & Piano	Piccolo and Orchestra or Symphonic Orchestra
Number of movements	3	3	2	4
Cadenza	in 2 nd movement	-	-	-
Highest note	b3	c#4	b3	c4
Lowest note	D	D	C#	D
Year of composition	2013	2002	2020	2013
Composer's original instrument	Piano	Flute	Piano	Piccolo, Flute, Conductor
Country	Argentina	UK	Thailand	Spain

ตารางที่ 1 แสดงให้เห็นว่า บทประพันธ์ทั้งสี่บทที่ถูกประพันธ์ขึ้นในศตวรรษที่ 21 ได้แสดงศักยภาพของเครื่องดนตรีปิกโคโลในยุคใหม่อย่างเต็มที่ ไม่ว่าจะเป็นด้านความเข้มข้นของเสียง ระดับเสียงสูงต่ำ ตลอดจนเทคนิคการบรรเลงพิเศษ (Extended techniques) ต่าง ๆ โดยสามารถบรรเลงเป็นเครื่องดนตรีเดี่ยวร่วมกับวงในหลากหลายลักษณะ ไม่ว่าจะเป็นแซมเบอร์กับเปียโน หรือการเล่นประสานกับวงออร์เคสตรา บทประพันธ์สำหรับเครื่องดนตรีปิกโคโลสามารถเป็นได้ทั้งดนตรีบริสุทธิ์

และดนตรีพรรณา ทั้งยังสามารถผสมผสานสำเนียงดนตรีที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นดนตรีแจ๊ส หรือ ดนตรีพื้นถิ่นเข้ามาในบทประพันธ์ได้อีกด้วย

บันทึกวิทัศน์การแสดงบทประพันธ์เฉพาะสำหรับปิกโคลิที่ผู้วิจัยได้จัดทำขึ้นมีสถิติการเข้าชม และบันทึกเมื่อวันที่ 27 มกราคม พ.ศ. 2566 ดังสามารถสรุปได้ตามตารางที่ 2

ตารางที่ 2 สถิติการรับชมผลงานบันทึกวิทัศน์การแสดงบทประพันธ์เฉพาะสำหรับปิกโคลิ โดยผู้วิจัย

รายการบันทึกวิทัศน์	ช่องทางที่เผยแพร่	วันที่เริ่มเผยแพร่	สถิติการรับชม (ครั้ง)
การแสดงบทเพลง P. Aguirre: <i>Recuerdos</i>	https://youtu.be/NvwqgjvKfFM	7/10/2020	438
การแสดงบทเพลง M.Mower: Sonata for Piccolo and Piano	https://youtu.be/kzHEt03zd-o	7/3/2021	145
การแสดงบทเพลง S. Brotons: Piccolo Concerto	https://youtu.be/0Mgysx-kzR4	16/3/2021	197
การแสดงบทเพลง Sonata for Piccolo and Piano โดยมรกต เชิดชูงาม	https://youtu.be/axtl6DrbDIA	1/7/2021	251

ผลงานที่เกิดขึ้นจากการดำเนินการภายใต้โครงการศึกษาวิจัยนี้ เป็นโอกาสที่ทำให้คีตกวีต่างชาตร่วมสมัยที่มีชื่อเสียงเป็นที่ประจักษ์เหล่านี้ได้เล็งเห็นถึงศักยภาพของนักดนตรีชาวไทยและยังส่งผลให้เกิดการสื่อสารแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมระดับสากลระหว่างวงการดนตรีคลาสสิกในประเทศไทยกับนานาชาติ ซึ่งจะสามารถต่อยอดเป็นความร่วมมือในการพัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานได้ต่อไป โดยบันทึกวิทัศน์ผลงานการแสดงบทประพันธ์ที่ผู้วิจัยได้จัดทำเพื่อใช้ในการติดต่อขอสัมภาษณ์ คีตกวีร่วมสมัยนานาชาติได้รับอนุญาตจากคีตกวีทุกท่านให้เผยแพร่เพื่อเป็นตัวอย่างการแสดงบทประพันธ์ของท่าน อาทิ P. Aguirre คีตกวีชาวอาร์เจนตินาได้เผยแพร่ผลงานการแสดงของผู้วิจัยในเว็บไซต์ <http://flautistico.com/> ของกลุ่มนักฟลูตในละตินอเมริกา S. Brotons คีตกวีชาวสเปนได้อนุญาตให้ผู้วิจัยเผยแพร่บันทึกวิทัศน์นี้ไว้ โดยนับเป็นตัวอย่างการแสดงบทประพันธ์ชิ้นนี้ของท่านในลำดับที่สี่ที่มีการเผยแพร่ไว้ในช่องทางออนไลน์ ผู้วิจัยได้ส่งบันทึกวิทัศน์การซ้อมใหญ่บทเพลง

Sonata for Piccolo and Piano โดยคีตกวีชาวไทย มรกต เชิดชูงาม ไปให้แก่ N. Mazzanti นักปิกโคลผู้ก่อตั้ง The International Piccolo Academy และหัวหน้ากลุ่มผู้จัดงานเทศกาลปิกโคลนานาชาติ ท่านได้แสดงความชื่นชมบทประพันธ์ และแสดงความยินดีที่ผู้วิจัยได้ดำเนินโครงการวิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้องกับการเผยแพร่ความนิยมเครื่องดนตรีปิกโคลในประเทศไทย โดยหวังว่าจะสามารถเกิดโครงการความร่วมมือขึ้นได้ต่อไปในอนาคต

ความรู้ความเข้าใจที่เกิดขึ้นจากการพัฒนาทักษะการเล่นปิกโคลนับเป็นการบูรณาการองค์ความรู้เกี่ยวกับการปฏิบัติเครื่องดนตรีในตระกูลฟลูตให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น ไม่ว่าในเชิงทักษะปฏิบัติหรือเชิงดนตรีวิทยา โดยมีการบันทึกข้อมูลเป็นลายลักษณ์อักษรและบันทึกวีดิทัศน์การแสดง ผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่านักดนตรีและผู้ฟังชาวไทยจะมีความนิยมและความเข้าใจถึงศักยภาพของเครื่องดนตรีปิกโคลในบทบาทของเครื่องดนตรีเอกมากยิ่งขึ้น อันจะส่งผลให้องค์ความรู้เกี่ยวกับเครื่องดนตรีปิกโคลแพร่หลายในวงการดนตรีคลาสสิกในประเทศไทยต่อไป

รายการอ้างอิง

- Aguirre, Pablo. “Recuerdos, obra para piccolo y piano de Pablo Aguirre - Piccolo.” Accessed April 27, 2021, <http://flautistico.com/archivos/Recuerdos%20-%20Piccolo.pdf/view>.
- Brotons, Salvador. Piccolo Concerto “Dialogues with Àxel” for Piccolo and Orchestra Op.126. Sant Cugat del Vallès: Brotons & Mercadal Edicions Musicals, 2012.
- Brotons, Salvador. “Salvador Brotons.” Accessed April 27, 2021. https://www.brotonsmercadal.com/lg/EN/autor/950/cod_1-1/salvador-brotons.
- Brotons & Mercadal Edicions Musicales. “Salvador Brotons, Piccolo Concerto 1r mov (mostra).” YouTube Video. April 28, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=Cf2gsSdsato>.
- Cherdchoo-ngarm, Morakot. “Biography.” Accessed April 27, 2021. http://morakotcomposer.com/?page_id=677.
- Estrelles, Paco Varoch. “Piccolo Concerto Op.126 - Salvador Brotons.” YouTube Video. November 16, 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=7So1HvFQhP8>.
- Hanlon, Keith D. “The Piccolo in the 21st Century: History, Construction, and Modern Pedagogical Resources.” Graduate Theses, Dissertations, and Problem Reports. 5756, West Virginia University, 2017.

McNicol, Melinda. "The Piccolo: A study of Australian repertoire and performance practice." Coursework Master thesis, University of Tasmania, 2009.

Mike Mower, interview by author, online interview, Bangkok, March 5, 2021

Morakot Chredchoo-ngarm, interview by author, Bangkok, March 13, 2021

Mower, Mike. "About Mike Mower." Accessed April 27, 2021. <https://www.itchyfingers.com/mikemower.php>.

Mower, Mike. Sonata for Piccolo & Piano Op.126. London: Itchy Fingers Publications, 2002.

Pablo Aguirre, interview by author, online interview, Bangkok, October 7, 2020

Salvador Brotons, interview by author, online interview, Bangkok, March 16, 2021

Sheppard, Gillian Danielle. "The Modern Twig: Extended Techniques for Piccolo." DMA Thesis, University of Toronto, 2019.

Solomonik, Boris. "Salvador Brotons Piccolo Concerto op 126." YouTube Video. December 28, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=6KnAPt2xbDw&t=230s>.

การพินิจเครื่องดนตรีสยามในจดหมายเหตุราชทูตฝรั่งเศส สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช

A Review of Siamese Musical Instruments in the Annals of Royal French Ambassadors of King Narai the Great

วราภรณ์ เชิดชู¹

Waraporn Cherdchoo

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้นำเสนอผลการศึกษาค้นคว้าข้อมูลประวัติศาสตร์เครื่องดนตรีสยามจากจดหมายเหตุที่บันทึกโดยชาวฝรั่งเศสที่เดินทางเข้ามายังกรุงศรีอยุธยาในฐานะราชทูตของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ที่เดินทางเข้ามาเจริญสัมพันธไมตรีกับสยามในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ช่วงกลางถึงปลายศตวรรษที่ 17 (ระหว่างปี พ.ศ. 2199 ถึง 2231) ด้วยการวิเคราะห์และสังเคราะห์ทางมานุษยดนตรีวิทยาเชิงประวัติศาสตร์จากเอกสารชั้นต้นภาษาฝรั่งเศส รวมทั้งเอกสารฉบับแปลภาษาอังกฤษและฉบับแปลภาษาไทย ผลการศึกษาแบ่งออกเป็น 4 ประเด็น คือ 1) การขนานนามเครื่องดนตรี 2) การอธิบายลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีและบทบาทหน้าที่ 3) ข้อมูลบริบทดนตรีอื่นที่เกี่ยวข้อง และ 4) การสังเคราะห์ภาพรวมของเครื่องดนตรีในราชสำนักสยามสมัยกรุงศรีอยุธยา ผลชี้ให้เห็นว่าชาวสยามให้ความสำคัญกับดนตรีในฐานะเครื่องประกอบเกียรติยศสำหรับพระมหากษัตริย์ อนุমানได้ถึงความอวดลของดนตรีในบ้านเมือง ด้วยคนดนตรี เครื่องดนตรี วิธีการบรรเลง รูปแบบพิธีรีตอง ลักษณะเสียง ตามสภาวะจำกัดต่อการบันทึก ข้อมูลเหล่านี้สมควรได้รับการสืบสวนในฐานะมุมมองข้ามวัฒนธรรม

คำสำคัญ: จดหมายเหตุ, เครื่องดนตรีสยาม, มานุษยดนตรีวิทยาเชิงประวัติศาสตร์, สมเด็จพระนารายณ์มหาราช

¹ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชดุริยางคศาสตร์ไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนครสวรรค์

Received 20/11/22, Revised 10/01/23, Accepted 31/01/23.

Abstract

This article presents a study of the history of Siamese musical instruments based on the annals recorded by the French during King Narai the Great's reign in the mid and late 17th centuries (between 1656 and 1688). The French ambassadors came to Ayutthaya sent by King Louis XIV on a mission to improve relations with Siam. Through an analysis and synthesis of the historical ethnomusicological French sources, as well as other relevant English and Thai translations, the research focused on 1) musical instrument nomenclature, 2) physical qualities of musical instruments and their uses, 3) various associated situations, and 4) overall musical instrument synthesis in the Siamese royal court during the Ayutthaya period. The results suggested that the Siamese considered music to be an honorable device for the King. The rich music landscape described in the country includes musicians, musical instruments, methods performing, the ceremonies, and overall sound characteristics. Due to the limitations of the records, the material were deliberately examined on a cross-cultural basis.

Keywords: annals, Siamese musical instruments, historical ethnomusicology, King Narai

บทนำ

การศึกษาข้อมูลประวัติศาสตร์ช่วงสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชแห่งกรุงศรีอยุธยา จากหนังสือเรื่องเครื่องดนตรีสยามจากจดหมายเหตุชาวฝรั่งเศสในสมัยพระนารายณ์มหาราชนั้น มุ่งประเด็นศึกษาจากหลักฐานประเภทจดหมายเหตุ ที่บันทึกโดยชาวฝรั่งเศสและเดินทางเข้ามายังกรุงศรีอยุธยา ในแผ่นดินของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ระหว่างปี พ.ศ. 2199 ถึง 2231 (ค.ศ. 1656 ถึง ค.ศ. 1688) อันเป็นช่วงระยะเวลาที่ชาวฝรั่งเศสได้เข้ามาอย่างต่อเนื่อง โดยจดหมายเหตุของชาวฝรั่งเศสเหล่านี้ ปรากฏข้อมูลหลายด้าน ทั้งด้านสังคม ด้านเศรษฐกิจ ด้านการเมืองการปกครอง ด้านการทูต ด้านการค้าขาย ด้านศาสนา ด้านประเพณี ตลอดจนด้านดนตรีและศิลปวัฒนธรรมของชาวสยาม โดยเฉพาะข้อมูลด้านดนตรีและศิลปวัฒนธรรมของชาวสยามที่ปรากฏในจดหมายเหตุของชาวฝรั่งเศสนั้นมีอยู่อย่างจำกัด ดังนั้น จดหมายเหตุที่บันทึกโดยชาวฝรั่งเศสกลุ่มนี้ จึงมีคุณค่าและความสำคัญต่อการศึกษาทางด้านศิลปวัฒนธรรมดนตรีของชาวสยามแห่งกรุงศรีอยุธยา² จากการค้นคว้าและตรวจสอบเอกสารตามที่นักวิชาการ

ด้านประวัติศาสตร์ ด้านสังคมศาสตร์ และด้านดุริยางคศาสตร์ เช่น ศาสตราจารย์ขจร สุขพานิช นักวิชาการทางด้านประวัติศาสตร์ ผลการศึกษาสามารถรวบรวมได้จำนวน 14 รายชื่อผู้บันทึกจำนวนเอกสารจดหมายเหตุรวมทั้งสิ้น 15 ฉบับ ประกอบด้วย 1) ฌาคส์ เดอ บัวร์ช 2) ฟร็องซัวส์ ปาลลู 3) กียี ตาซาร์ด (ปรากฏจำนวน 2 ฉบับ ในปี 1686 และ 1689) 4) เซอร์วาลิเอร์ เดอ โชมองต์ 5) นิโกลาส์ แซร์แวส 6) ซีมง เดอ ลา ลูแบร์ 7) พลเอกเดส์ฟาร์จ 8) โวลองต์ เดส์ แวงงส์ 9) เลอ บลอง มาร์เซล 10) ฟร็องซัวส์ ทิโมเลง เดอ ชัวซี 11) โคลด เดอ ฟอร์แบง 12) ฟองเตอเนย์ 13) โคลด เดอ แบส 14) โซอาคิม บูเวต์³

ในขณะที่ผลการศึกษาของ ปรีดี พิศภูมิวิถี นักวิชาการด้านสังคมศาสตร์ ได้รวบรวมจำนวนเอกสารจดหมายเหตุได้จำนวน 36 ฉบับ โดยมีรายชื่อที่เพิ่มเติมจากศาสตราจารย์ขจร สุขพานิชจำนวน 21 รายชื่อ ประกอบด้วย 1) ปีแอร์ ดาวิตี 2) ฌอง แบปติสตา แวนิเยร์ 3) ปีแยร์ มาร์ลีองแบร์ เดอ ลา ม็อต 4) โคลด เดอ ลิสเซล 5) เบนิญ วาเซต์ 6) ฌ็อง ดงโน เดอ วีเซ 7) โรแบร์ต ชาลส์ 8) โคลด เซเบร์ต 9) เดอ ลา ตูซ 10) โทมัส กุย 11) โบซอง 12) วเรต์ 13) แซงต์ วองดริล 14) ปีแอร์-โจเซฟ ออร์เลองส์ 15) หลุยส์ ลาโน 16) อาเดรียง โลเนีย 17) ไม่ปรากฏนามผู้บันทึก (Relation des missions des Eve...) 18) ไม่ปรากฏนามผู้บันทึก (Relation des missions et des voyages...) 19) ไม่ปรากฏนามผู้บันทึก (Relation de ce qui s'est passé...) 20) ไม่ปรากฏนามผู้บันทึก (A European version of the revolution in Siam...) 21) ไม่ปรากฏนามผู้บันทึก (A Full and True Relation of the great and wonderful...) ⁴ ส่วนการศึกษาของกลุ่มดุริยางคศาสตร์ โดยแทรี อี มิลเลอร์ (Terry E. Miller) และเจริญชัย ชนไฟโรจน์นั้น พบว่าเอกสารบันทึกในช่วงระยะตั้งแต่ปี ค.ศ. 1657-1688 ซึ่งเป็นช่วงเวลาสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชนั้น ปรากฏเอกสารบันทึกที่มีผู้บันทึกจำนวน 7 รายชื่อ ประกอบด้วย 1) เซอร์วาลิเอร์ เดอ โชมองต์ 2) กียี ตาซาร์ด 3) ฟร็องซัวส์ ทิโมเลง เดอ ชัวซี 4) นิโกลาส์ แซร์แวส 5) ซีมง เดอ ลา ลูแบร์ 6) โคลด เดอ ฟอร์แบง 7) โซอาคิม บูเวต์⁵

สำหรับการศึกษาครั้งนี้ได้ค้นคว้าและตรวจสอบเอกสารพบว่า จดหมายเหตุของชาวฝรั่งเศส

² วราภรณ์ เชิดชู, *เครื่องดนตรีสยามจากจดหมายเหตุชาวฝรั่งเศสในสมัยพระนารายณ์มหาราช พ.ศ. 2199-2231* (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์สหธรรมิก, 2563).

³ ขจร สุขพานิช, *ข้อมูลประวัติศาสตร์ : สมัยอยุธยา*. (กรุงเทพฯ: สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย).

⁴ ปรีดี พิศภูมิวิถี, “สังเขปเอกสารภาษาฝรั่งเศสสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช,” *วารสารสมาคมครุภาพรฝรั่งเศสแห่งประเทศไทยในพระราชูปถัมภ์* ฉบับที่ 130 ปีที่ 38 เล่มที่ 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2558), 63-76.

⁵ Miller, Terry E. and Jarernchai Chonpairot, “A history of Siamese music reconstructed from Western documents, 1505-1932. Crossroads Volume 8, Number 2, 1994. Pp. 267,” *Journal of Southeast Asian Studies* 30 no. 2: 407-409, <https://doi.org/10.1017/S0022463400013412>

ในช่วงเวลาดังกล่าวปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 38 ฉบับ ประกอบด้วยเอกสารที่ปรากฏนามผู้บันทึกจำนวน 33 ฉบับ และไม่ปรากฏนามผู้บันทึกเอกสารเพียง 5 ฉบับเท่านั้น ฉะนั้น เมื่อเปรียบเทียบกับข้อมูลของปรีดี พิศภูมิวิถี พบว่าการศึกษาในครั้งนี้ ผู้เขียนได้ค้นพบรายชื่อของผู้บันทึกมีจำนวนเพิ่มขึ้นจากเดิมจำนวน 2 รายชื่อ รวมทั้งการสรุปรายชื่อของนักวิชาการท่านอื่น ๆ ถึงแม้จะระบุจำนวนน้อยกว่า แต่รายชื่อที่ปรากฏนั้นตรงกันในหลายเอกสาร ซึ่งเป็นส่วนสำคัญที่จะยืนยันได้ว่า เอกสารดังกล่าวเป็นเอกสารที่บันทึกโดยชาวฝรั่งเศส ดังมีรายชื่อที่ค้นพบเพิ่มเติม คือ 1) เมอซิเออร์ลูเซียนแลนเย (Monsieur Lucien Lanier) และ 2) ฟองเตอเนย์ (Fonteney)

จากการสำรวจและวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับเครื่องดนตรีสยามที่ปรากฏในจดหมายเหตุของชาวฝรั่งเศสในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชแห่งกรุงศรีอยุธยา ผู้เขียนใช้วิธีการศึกษาสืบค้นทางประวัติศาสตร์ในลักษณะการทำงานเชิง historiography ในการตรวจสอบวิพากษ์วิเคราะห์อย่างเป็นระบบ และวิธีการศึกษาทางดนตรีวิทยา (Musicology) โดยศึกษาจากเอกสารชั้นต้นในฉบับภาษาฝรั่งเศส สู่ฉบับแปลภาษาอังกฤษและฉบับแปลภาษาไทย รวมจำนวนทั้งสิ้น 82 ฉบับ โดยเอกสารต่าง ๆ เหล่านี้ได้ถูกกลั่นกรองและอธิบายเรื่องราวทางด้านศาสนา การทูต การค้า การทหาร การปฏิบัติช่วงปลาย และสังคมวิถีชีวิต จากจำนวนเอกสารดังกล่าวพบข้อมูลด้านศิลปวัฒนธรรมดนตรีของชาวสยามจำนวน 20 ฉบับ อันมีเนื้อหาครอบคลุมด้านการขนานนามเครื่องดนตรีที่มีการถอดเสียงคำภาษาไทย การใช้คำยืมจากดนตรีตะวันตก คำบรรยายที่บ่งชี้ลักษณะเฉพาะทางกายภาพของเครื่องดนตรีแต่ละเครื่อง บทบาทหน้าที่ของการบรรเลงที่พบในบริบทต่าง ๆ ตลอดจนภาพรวมของวัฒนธรรมดนตรีในราชสำนักสยามในช่วงเวลานั้น เพื่อประมวลสู่การสกัดสาระข้อเท็จจริงและวิพากษ์ประเด็นข้อสันนิษฐานต่าง ๆ ที่บันทึกขึ้นจากพื้นความรู้ทัศนคติและวัฒนธรรมของผู้บันทึกชาวยุโรปที่สามารถสะท้อนมุมมองและโลกทัศน์ในฐานะ “คนนอก” กับการปรากฏตัวของข้อมูลศิลปวัฒนธรรมดนตรีของชาวสยาม ดังนั้น สารดนตรีในจดหมายเหตุที่บันทึกโดยชาวฝรั่งเศสกลุ่มนี้จึงมีคุณค่าและความสำคัญต่อการศึกษาทางด้านประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมดนตรีของไทย ดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 รายชื่อและจดหมายเหตุที่ปรากฏข้อมูลดนตรี จำนวน 20 ฉบับ

ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

ลำดับ	ชื่อจดหมายเหตุ	ปีที่พิมพ์	ชื่อผู้บันทึก/รวบรวม
1	Description Générale de l'Asie : premiere partie du Monde, Paris : Denys Bechet, 1660	1660	Pierre Davity
2	Relation du voyage de Mgr.l'Eveque de Beryte, vicaire apostolique du royaume de la Cochinchine, par la Turquie, la Perse les indes etc... jusqu'au royaume de Siam et autres lieux, 1666 Paris : Denys Bechet	1666	Jacques de Bourge
3	Relatoir abrégée des Missions des Évesques françois envoyés aux Royaumes de la Chine, Cochinchine, Tonquin et Siam, Paris : Pierre le Petit, Edme Couterot & Chalres Angot, 1668	1668	François Pallu
4	Recueil de plusieurs Relations et Traités, 1681	1681	Jean-Baptise Tavernier
5	Relation historique du Royaume de Siam, Paris : Guillaume de Luyne, 1684	1684	Claude de l'Isle
6	Relation de l'Ambassade de M. le Chevalier de Chaumont à la cour du roi de Siam, avec ce qui s'est passé de plus remarquable Durant son voyage, Paris : Arnoul Seneuze et Daniel Horthemels,	1686	Chevalier de Chaumont
7	ฉบับที่ 1 Voyage de Siam des peres Jesuites envoyez par le roy aux Indes & a la Chine avec leurs observations astronomiques, et leurs remarques de physiques, de géographie, d'hydrographie et d'histoire, Amsterdam : pierre Mortier	1686	Guy Tachard

8	ฉบับที่ 1 เรื่อง Journal du voyage de Siam fait en 1685-1686 par M. l'Abbe de Choisy, Trevoux : La Compagnie,	1687	François Timoleon de Choisy
9	ฉบับที่ 2 เรื่อง Journal ou Suite du voyage de Siam en forme des lettres familières fait en 1685 et 1686	1687	François Timoleon de Choisy
10	Journal du voyage du Siam 1687-1688, Paris	1688	Claude Céberet
11	Histoire naturelle et politique du Royaume de Siam, Paris : Claude Barbin	1688	Nicolas Gervaise
12	Journal d'un voyage fait aux Indes Orientales, Paris : Mercure de France, 1688	1688	Robert Challe
13	Relation de ce qui est arrivé dans le royaume de Siam en 1688	1688	De la Touche
14	ฉบับที่ 2 Second voyage du Pere Tachard et des Jesuites envoyez par le roy au royaume de Siam, Paris : Daniel Hortemels	1689	Guy Tachard
15	A European Version of the revolution in Siam at the end of the reign of King Phra Narayana, 1688 A.D. London, 1689	1689	ไม่ปรากฏนามผู้บันทึก
16	Du Royaume de Siam	1691	Simon de La Loubère
17	Mémoires du Comte de Forbin, Chef d'escadre, Chevalier de l'Ordre militaire de Saint Louis Tome second 1656-1733	1748	Claude de Forbin
18	Relation de la France et du Royaume de Siam de 1662 à 1703	1883	Monsieur Lucien Lanier
19	Histoire de la mission de Siam 1662-1811, Paris : Anciennes Maisons Charles Douniol et Retaux 1920	1920	Adrien Launay
20	Voyage de Siam du père Bouvet, Paris : Janette C. Getty, 1963	1963	Joachim Bouvet

โดยการนำเสนอข้อมูลเครื่องดนตรีของชาวสยามในครั้งนี ผู้เขียนจัดรูปแบบผลการศึกษา ข้อมูลเครื่องดนตรีที่ปรากฏในจดหมายเหตุทั้ง 20 ฉบับนั้น โดยใช้หลักการด้วยแนวคิดการจัดระบบ ของเครื่องดนตรี (Organology) และแบ่งประเภทเครื่องดนตรีของ อีริค วอน ฮอร์น บอสเทล และเคิร์ท ซัคส์ (Erich von Hornbostel & Curt Sachs) เพื่อสามารถจำแนกประเภทเครื่องดนตรี ตามมุมมองคำอธิบายของชาวตะวันตกที่ถ่ายทอดข้อสังเกตต่าง ๆ ของดนตรีชาวสยาม โดยแบ่ง ออกเป็น 4 กลุ่ม ประกอบด้วย 1) กลุ่มเครื่องกระทบ (Idiophones) จำนวน 7 เครื่อง ประกอบด้วย ระฆัง ฆ้อง (โหม่ง-เหม่ง-ฆ้องชัย) ฆ้องวง (พาทยฆ้อง) ฉาบ มโหระทึก ฉิ่ง และกรับ (กรับจิ้งหะ-กรับเสภา) 2) กลุ่มเครื่องลม (Aerophones) จำนวน 6 เครื่อง ประกอบด้วย เขา สัตว์ สังข์ แตรทอง แตรลำโพง (แตรฝรั่ง) ปี่ และขลุ่ย 3) กลุ่มเครื่องหนัง (Membranophones) จำนวน 7 เครื่อง ประกอบด้วย โทน ตะโพน ตะลุงปุงปัง/ ปังปึง กลองชนะ กลองศึก กลองสองหน้า/ กลองหน้าเดียว และกลองใหญ่ และ 4) กลุ่มเครื่องสาย (Chordophones) จำนวน 4 เครื่อง ประกอบด้วย ซอด้วง ซออู้ ซอสามสาย และกระจับปี่ พร้อมทั้งการสังเคราะห์และวิเคราะห์ข้อมูล ตามบริบททางประวัติศาสตร์ดนตรี ทฤษฎีดนตรีเพื่อให้มีความสมบูรณ์ในข้อมูลที่ค้นพบยิ่งขึ้น

กลวิธีวินิจฉัยข้อมูล

การศึกษาข้อมูลดนตรีที่ปรากฏในจดหมายเหตุนี้เป็นกระบวนการที่ตระหนักถึงความสำคัญ ของข้อมูลดนตรีด้านหนึ่งในประวัติศาสตร์ที่สามารถนำไปสู่การอธิบายข้อเท็จจริงของดนตรีไทย ในสมัยกรุงศรีอยุธยา เฉพาะช่วงรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (พ.ศ. 2199-2231) ซึ่งเป็น ข้อมูลดนตรีที่เกิดจากการบันทึกข้อมูลของผู้สังเกตการณ์ที่ไม่ใช่นักวิชาการดนตรีโดยตรง รวมถึง การปริวรรตภาษาที่ไม่ใช่ภาษาของนักวิชาการดนตรีก็ตาม ล้วนเป็นข้อจำกัดทางการสื่อสารที่ ไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ โดยการพิจารณาชื่อของเครื่องดนตรีที่พบในจดหมายเหตุนั้น พบอุปสรรค ในการระบุชื่อเครื่องดนตรี 2 ประการ คือ 1) ชื่อที่ใช้เรียกเครื่องดนตรีในปัจจุบันหลายเครื่อง ดนตรีมีความพ้องกันหรือสามารถสันนิษฐานได้ แต่มีความขัดแย้งกันในลักษณะทางกายภาพของ เครื่องดนตรี และ 2) ข้อมูลที่พบในเอกสารปรากฏลักษณะทางกายภาพของเครื่องที่บรรยายไว้ใน จดหมายเหตุนั้น สามารถบ่งชี้ได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีประเภทใดประเภทหนึ่งที่ปรากฏในปัจจุบัน แต่มีชื่อเรียกเครื่องดนตรีที่ต่างกันออกไป ฉะนั้น การวินิจฉัยจึงต้องอาศัยการตีความหลายด้าน ประกอบเข้ากันในการนำมาร่วมพิจารณา เพื่อให้ได้ข้อมูลสรุปที่นำไปสู่ข้อเท็จจริงในการอธิบาย ปรากฏการณ์ทางดนตรีได้มากที่สุด ด้วยแนวทาง 4 ประการ คือ

1) การสำรวจการขนานนามเครื่องดนตรี

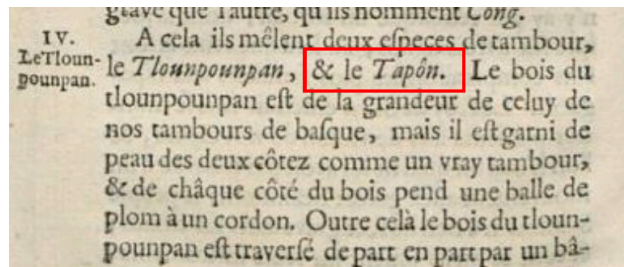
การบ่งชี้ถึงเครื่องดนตรีต่าง ๆ ที่ปรากฏในจดหมายเหตุนั้น พบวิธีการที่ราชทูตผู้บันทึกใช้กำหนดการเรียกชื่อเครื่องดนตรี 2 รูปแบบ คือ **รูปแบบที่ 1** วิธีการถอดเสียงภาษาไทยเป็นวิธีการถอดเสียงให้เป็นอักษรโรมัน (romanization) ที่ตรงกับเสียงในภาษาไทย เช่น คำว่า “cong” “tapôn” “schoung schang” “tré” “trô” “pat-cong” “tong” “pi” “crab” “tlounpounpàn” เป็นต้น รวมถึงการใช้ระบบการสะกดคำแบบ phonetics เช่น คำว่า “tchang cap” เป็นต้น วิธีการถอดคำย่อมีความเกี่ยวข้องกับการศึกษาระบบการถ่ายเสียงทางภาษา (transcription) ที่ผู้บันทึกจดหมายเหตุชาวฝรั่งเศสนั้นใช้ภาษาฝรั่งเศสในการบันทึก จึงนำไปสู่การพิจารณาภาษาต้นฉบับ โดยลักษณะทั่วไปของการถ่ายเสียงข้ามภาษา มักปรากฏธรรมชาติของการถ่ายเสียงประการหนึ่งว่า หากการถ่ายเสียงด้วยภาษาแม่ไม่ประสบผลสำเร็จ จึงเกิดการเลือกใช้เสียงที่ใกล้เคียงกับภาษาแม่มาแทนเสียงของภาษาใหม่ ด้วยการโน้มเข้าหาภาษาแม่หากคำใหม่ไม่ตรงกับภาษาของตนเอง (mother tongue)⁶ ฉะนั้น ข้อมูลที่ปรากฏในจดหมายเหตุจึงมักพบความคลาดเคลื่อนระหว่างการถ่ายเสียงของคำเรียกชื่อเครื่องดนตรี ด้วยข้อจำกัดระหว่างภาษา โดยสามารถสรุปปัจจัยที่มีต่อการถอดเสียงคำออกเป็น 3 ประเด็น คือ

ประเด็นที่ 1 ความเฉพาะของผู้บันทึกที่ส่งผลต่อการขนานนามเครื่องดนตรี คือ ความจำกัดด้านการออกเสียงตามความถนัดของการออกเสียงและการใช้ลิ้น (mother tongue) ของชาวฝรั่งเศส โดยลักษณะความจำกัดของผู้บันทึกในแง่นี้ จึงเป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ในกรณีการศึกษาข้ามวัฒนธรรม (cross-cultural study) ดังนั้น การวินิจฉัยข้อมูลด้านคำเฉพาะต่าง ๆ ในจดหมายเหตุ ผู้ศึกษาต้องมีความเข้าใจในปัจจัยด้านความเฉพาะของผู้บันทึกด้วย ตลอดจนการตีความบนพื้นฐานความเฉพาะนั้น ๆ จำเป็นต้องมีความระมัดระวัง เช่น ตัวอย่างความคลาดเคลื่อนของการถ่ายเสียงของคำในภาษาไทย ที่มีความเฉพาะในการออกเสียงอักษร “พ” ในภาษาไทยนั้น ที่ภาษาฝรั่งเศสมักออกเสียงกลายเป็นเสียง “ป” มากกว่า⁷ ฉะนั้น คำว่า “tapôn” (ภาษาฝรั่งเศสออกเสียงว่า “ตาโปน”) หรือตัวอย่างคำว่า “tong” (ภาษาฝรั่งเศสออกเสียงว่า “ตัง”) ในขณะที่คำที่ต้องการออกเสียงแบบภาษาไทยนี้ คือ คำว่า “โตน”) แต่คำดังกล่าวนำมาสู่การตีความของผู้อ่านได้ไม่ยากนัก เนื่องด้วยความรู้ความเข้าใจข้อมูลพื้นฐานเรื่องดนตรีในวัฒนธรรมไทย อีกทั้ง การปรากฏข้อมูลที่บรรยายรายละเอียดเฉพาะเกี่ยวกับลักษณะทางกายภาพที่สามารถบ่งชี้ถึงเครื่องดนตรีประเภท “โตน” ได้อย่างชัดเจน จึงทำให้เข้าใจตรงกันได้ว่า คำว่า “tong” ดังกล่าวหมายถึง “โตน” ดังตัวอย่างข้อความในจดหมายเหตุ คำว่า “tapôn” และคำว่า “tong” ต่อไปนี้

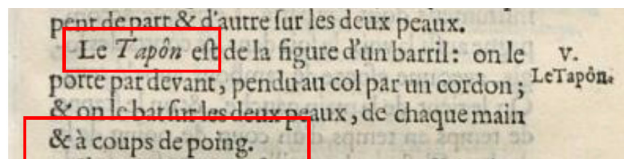
⁶ Brière, Eugène J, “An investigation of phonological interference,” *Language* 42, no. 4 (December 1966): 768-796, <https://doi.org/10.2307/411832>.

⁷ Christophe Crouhy, interview by author, June 6, 2020.

ตัวอย่างที่ 1 คำว่า “*Tapôn*” จากจดหมายเหตุของ ซีมง เดอ ลา ลูแบร์ เรื่อง Du Royaume de Siam ฉบับที่ 1 ดังข้อความว่า

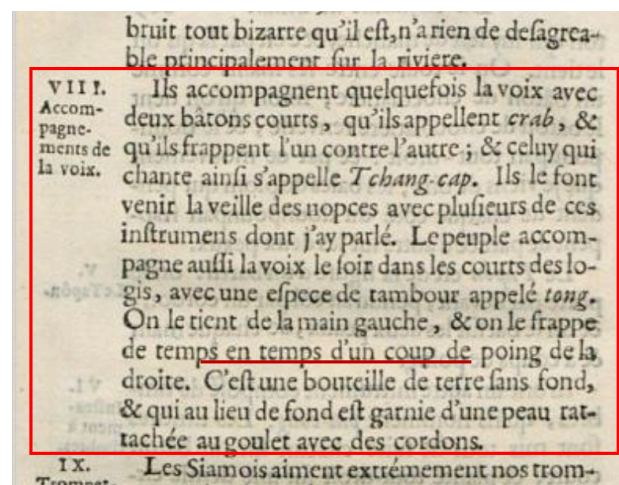


ภาพที่ 1 คำว่า “*Tapôn*” ที่ปรากฏในเอกสารของซีมง เดอ ลา ลูแบร์
ที่มา : Simon de La Loubère⁸, (1691)



ภาพที่ 2 คำว่า “*Tapôn*” ที่ปรากฏในเอกสารของซีมง เดอ ลา ลูแบร์
ที่มา : Simon de La Loubère, (1691)

ตัวอย่างที่ 2 คำว่า “*Tong*”

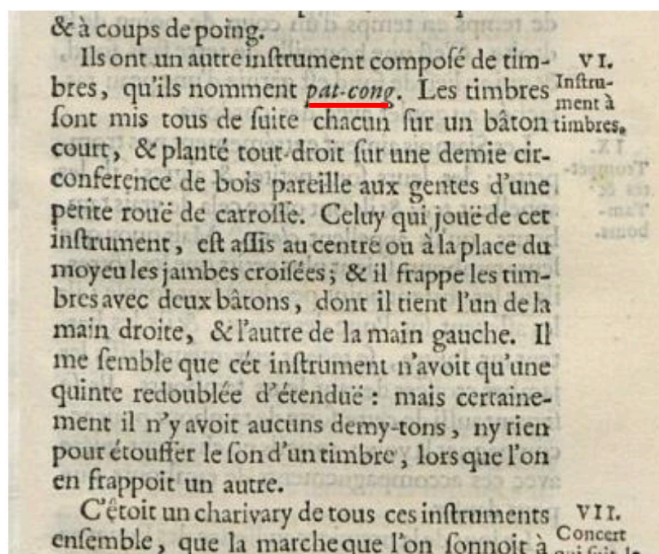


ภาพที่ 3 คำว่า “*Tong*” ที่ปรากฏในเอกสารของซีมง เดอ ลา ลูแบร์

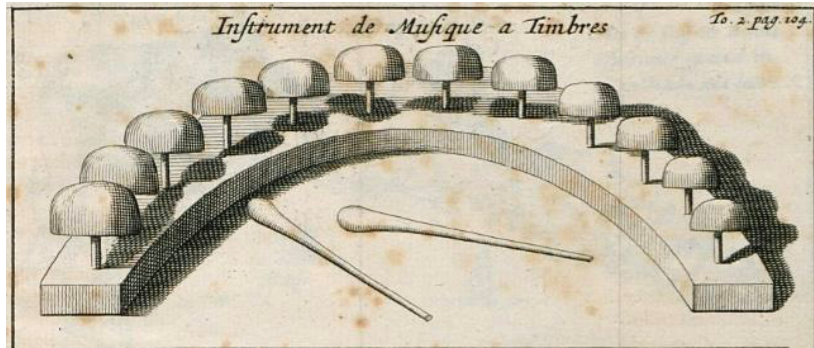
⁸ Simon de La Loubère, Du royaume de Siam (tome premier). Paris: Chez la Veuve de Jean Baptiste Coignard et Jean Baptiste Coignard, 1691.

ดังนั้น การใช้ภาษาฝรั่งเศสถ่ายเสียงคำไทยดังกล่าว จึงแสดงให้เห็นว่า ภาษาหรือความเฉพาะของผู้บันทึกส่งผลต่อการถ่ายเสียงของคำด้วยเช่นกัน ความเห็นนี้จึงอาจเป็นสมมุติฐานต่อการบันทึกคำภาษาไทยด้วยระบบเสียงและอักขระวิธีทางภาษาฝรั่งเศสที่ปรากฏในจดหมายเหตุไม่มากนักน้อย

ประเด็นที่ 2 ภาษาต่างยุคสมัยส่งผลต่อการเรียกชื่อและความเข้าใจที่ต่างกัน จึงเป็นสิ่งที่ต้องคำนึงถึงในลำดับต่อมา เมื่อศึกษาลักษณะคำภาษาฝรั่งเศสที่ใช้ในการถอดเสียงคำภาษาไทย คือ ลักษณะภาษาของชื่อเครื่องดนตรีนั้นเป็นภาษาที่ปรากฏใช้ในสมัยกรุงศรีอยุธยา จึงพบว่าในหลายคำมีการขนานนามชื่อเรียกเครื่องดนตรีที่แตกต่างจากการเรียกชื่อเครื่องดนตรีที่ใช้ในปัจจุบัน ดังการปรากฏชื่อเฉพาะของเครื่องดนตรีจำนวน 10 คำ เช่น *crab* (กรับ) *pat-cong* (ปาดฆ้อง หรือคำอื่นที่ใกล้เคียง เช่น ปาดก้อง พาดค้อง พาทยฆ้อง เป็นต้น) *cong* (ฆ้อง) *clong* (กลอง) *pi* (ปี่) *racang* (ระฆัง) *trê* (แตร) *trô* (โทร) *tapôn* (ตะโพน) *tong* (โทน) เป็นต้น ฉะนั้น การเรียกชื่อเครื่องดนตรีมีนัยสำคัญที่แสดงให้เห็นว่า คำเรียกชื่อมีการเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัย เนื่องด้วยเครื่องดนตรีในสมัยดังกล่าวมีจำนวนไม่มากนักเมื่อเทียบกับเครื่องดนตรีที่ใช้ในปัจจุบัน ดังเช่น ข้อมูลฉบับแปลที่ระบุว่าเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบโลหะข้อความว่า “ฆ้องวงจำนวน 1 ชิ้น” เรียกว่า “พาทยฆ้อง” ซึ่งเป็นคำที่มาจากเอกสารต้นฉบับ ระบุคำว่า *pat-cong* (น่าจะออกเสียงเป็น “ปาด-คอง”) ดังตัวอย่างข้อความและภาพวาดเครื่องดนตรี “*pat-cong*” จากเอกสารบันทึกจดหมายเหตุของซิมง เดอ ลา ลูแบร์

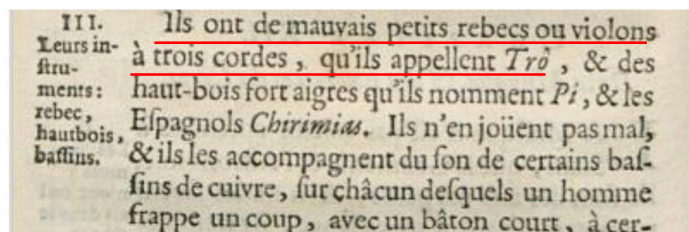


ภาพที่ 4 คำว่า “*pat-cong*” ที่ปรากฏในเอกสารของซิมง เดอ ลา ลูแบร์
ที่มา : Simon de La Loubère, (1691)



ภาพที่ 5 ภาพวาด “pat-cong” โดย ซีมง เดอ ลา ลูแบร์
ที่มา : Simon de La Loubère, (1691)

หรือแม้แต่ข้อมูลของเครื่องดนตรีประเภท “ซอ” ที่ระบุว่า มีสายจำนวนสามสาย ข้อมูลระบุชื่อเรียกเฉพาะว่า “โทรหรือโทร” (สันนิษฐานว่า น่าจะออกเสียงเป็น “ทะโรหรือทรอ” ซึ่งมีความใกล้เคียงกับคำว่า “ตรัว”) และในหลักภาษาไทย เมื่อพยัญชนะ “ทร” ออกเสียงเหมือนกับ “ซ” ฉะนั้น คำว่า “ทรอ” ถือว่าเป็นคำเดียวกับคำว่า “ซอ” ตามคำวินิจฉัยของพระยาอนุমানราชธน⁹ ฉะนั้นจึงมักปรากฏคำภาษาไทย คำว่า “โทร” คือ คำว่า “ซอ” ในเอกสารฉบับแปลภาษาไทยเป็นหลัก ดังตัวอย่างข้อความที่ปรากฏในเอกสารของ ซีมง เดอ ลา ลูแบร์



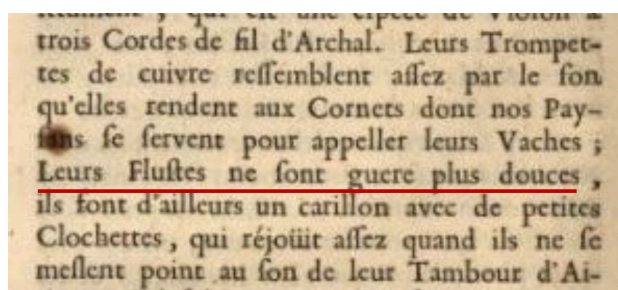
ภาพที่ 6 คำว่า “Tro” ที่ปรากฏในเอกสารของซีมง เดอ ลา ลูแบร์
ที่มา : Simon de La Loubère (1691)

จากข้อมูลที่ปรากฏในจดหมายเหตุดังกล่าว ถือเป็นหลักฐานลายลักษณ์อักษรของการขนานนามเครื่องดนตรีซอสามสายในสมัยกรุงศรีอยุธยาที่มีการใช้วัสดุแตกต่างจากวัสดุที่ใช้ในปัจจุบัน นอกจากนี้ เครื่องดนตรีลักษณะเดียวกับซอสามสายที่ปรากฏในวัฒนธรรมดนตรีกัมพูชา ปัจจุบันยังคงเรียกว่า “ตรัวขแมร์” ด้วยลักษณะเครื่องสีดังกล่าวอาจเป็นเครื่องดนตรีของ “วัฒนธรรมดนตรีในระดับภูมิภาค” มากกว่าดนตรีที่มีใช้เฉพาะกลุ่ม ฉะนั้น การเรียกชื่อเพียง “ตรัว” หรือ “โทร” จึงอาจสันนิษฐานได้ว่า มีวิธีการเรียกชื่อเหมือนกันมาตั้งแต่ครั้งเป็นวัฒนธรรมร่วมในภูมิภาคเดียวกัน

⁹ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, บันทึกเรื่อง ความรู้ต่าง ๆ ประทานพระยาอนุमानราชธน เล่ม 3 (กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2521).

ก่อนที่จะถูกแยกออกจากกันด้วยสถานภาพความเป็นประเทศในชั้นหลัง ฉะนั้น เมื่อกล่าวถึงเครื่องสายประเภท “โทร” (ถอดคำจากภาษาฝรั่งเศส “tró”) จึงสันนิษฐานได้ว่าเป็นการใช้คำศัพท์ที่สื่อสารถึงเครื่องดนตรีประเภท “ซอ” (ตามการออกเสียงเรียกในภาษาไทยและตามการใช้เรียกมาจนถึงสมัยปัจจุบัน) นอกจากนี้ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องลมที่ปรากฏมีการแจกแจงชื่อเฉพาะหลากหลายตามรูปแบบวงที่ปรากฏการใช้งานที่แตกต่างกัน ซึ่งนับได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีความหลากหลายไม่น้อยไปกว่าเครื่องดนตรีประเภทอื่น จึงส่งผลให้เครื่องดนตรีนั้น ๆ มีชื่อเรียกเฉพาะและเกิดความหลากหลายของการถ่ายเสียงและคำอธิบายมากขึ้น

ในทางกลับกันนอกจากภาษาที่ต่างยุคสมัยที่ส่งผลต่อการเรียกชื่อและความเข้าใจที่ต่างกันไปแล้วนั้น วิวัฒนาการด้านคำศัพท์ทางดนตรีในภาษาฝรั่งเศสฝรั่งเศสที่ปรับเปลี่ยนรูปแบบการสะกดคำจึงมีส่วนทำให้การทำความเข้าใจหรือการตีความต้องพิจารณาตามรูปแบบคำที่เปลี่ยนแปลงด้วยเช่นกัน ดังเช่น ตัวอย่างคำว่า “*flustes*” ในเอกสารบันทึกจดหมายเหตุของนิโกลาส์ แซร์แวส เรื่อง *Histoire naturelle et politique du Royaume de Siam* ปี ค.ศ. 1688 เป็นเพียงฉบับเดียวที่ปรากฏคำนี้ได้กล่าวไว้ว่า ขลุ่ยมีลักษณะเสียงไม่กลมกล่อม ดังข้อความในเอกสารฉบับภาษาไทยแปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร ระบุว่า “...เสียงขลุ่ยไม่ค่อยกลมกล่อมเท่าไร...”¹⁰ ตรงกับคำในเอกสารฉบับแปลภาษาอังกฤษคำว่า “*flutes*” ดังข้อความว่า “... and their flutes are scarcely any softer than these...” แปลว่า เสียงขลุ่ยของพวกเขาแทบจะไม่มีเสียงที่นุ่มนวล¹¹ ส่วนคำในภาษาฝรั่งเศส พบการใช้คำว่า “*Leurs flustes ne sont guere plus douces*” แปลว่า เสียงขลุ่ยของพวกเขาแทบจะไม่มีหวานเลย ดังตัวอย่างข้อความว่า



ภาพที่ 7 คำว่า “*flustes*” ที่ปรากฏในเอกสารของนิโกลาส์ แซร์แวส

ที่มา : Nicolas Gervais,¹² (1688)

¹⁰ นิโกลาส์ แซร์แวส, *ประวัติศาสตร์ธรรมชาติและการเมืองแห่งราชอาณาจักรสยาม : ในแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช*, แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร (พระนคร: ก้าวหน้า, 2506).

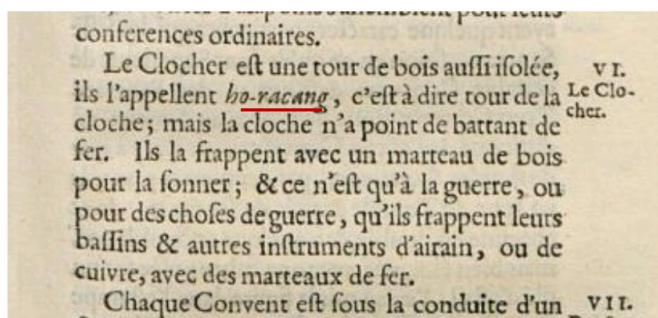
¹¹ Gervaise, N, *The Natural and Political History of the Kingdom of Siam*, trans. and ed. John Villiers (Bangkok: White Lotus Co., 1989).

¹² Gervaise, N, *Histoire naturelle et politique du Royaume de Siam*, (Paris: Claude Barbin, 1688).

ดังนั้นจะเห็นได้ว่า คำว่า “*flustes*” เป็นคำศัพท์ที่ใช้รูปแบบการผสมคำแบบเก่า ซึ่งในพจนานุกรมภาษาฝรั่งเศสปรากฏการใช้คำดังกล่าวราว ปี ค.ศ. 1694 หมายถึง เครื่องดนตรีที่เรียกว่า “ฟลูต” ในปัจจุบัน และต่อมาได้เปลี่ยนรูปแบบการผสมคำดังกล่าวขึ้นใหม่ เป็นคำว่า “*flûte* [ฟลูต]” แสดงในพจนานุกรมภาษาฝรั่งเศส ราวปี ค.ศ. 1740 และใช้มาจนกระทั่งปัจจุบัน ซึ่งจากคริสต์ศตวรรษที่ 17 (ค.ศ. 1600-1699) ที่ปรากฏคำศัพท์ตามพจนานุกรมภาษาฝรั่งเศสแบบเก่านั้น นอกจากจะเป็นการบันทึกข้อมูลชื่อเครื่องดนตรีด้วยรูปคำว่า “*flustes*” ในจดหมายเหตุนั้นแล้ว แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการของคำเรียกชื่อเครื่องดนตรี ซึ่งถือว่ามีความสอดคล้องและตรงกับภาษาที่ใช้ในยุคสมัยกรุงศรีอยุธยาในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (ค.ศ. 1656-1688) ก่อนจะบัญญัติใช้รูปคำว่า “*flute*” อย่างที่ถูกต้องคำดังกล่าวใช้ในปัจจุบัน

ประเด็นที่ 3 การถอดเสียงคำโดยใช้เสียงภาษาไทยเป็นฐาน เป็นวิธีการหนึ่งที่ผู้บันทึกทำการเก็บรายละเอียดของเสียงเฉพาะที่แตกต่างจากเสียงคำที่ใช้ในภาษาฝรั่งเศส เพื่อรักษาคำเฉพาะต่าง ๆ ไว้ ซึ่งพิจารณาได้จากการเลือกใช้คำที่ยึดการออกเสียงคำไทยเป็นหลัก ดังลักษณะคำต่อไปนี้

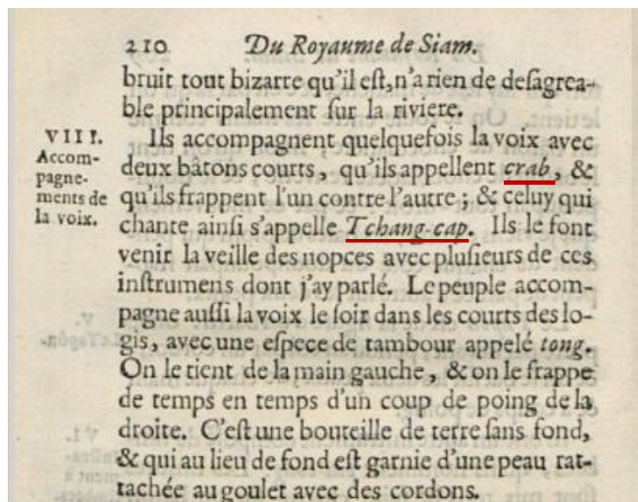
ลักษณะการออกเสียง “ร” ดังคำว่า “*racang*” ซึ่งอักษร “ร” ในภาษาไทยนั้น ชาวฝรั่งเศสไม่สามารถออกเสียงได้เหมือนเสียงในภาษาไทย แต่ผู้บันทึกเลือกใช้อักษรตัว “r” เช่นเดียวกับการถ่ายเสียงคำในภาษาอังกฤษ เพื่อใช้แทนเสียง “ร”/r/ (trill sound) กล่าวคือ การผสมคำด้วยอักษรโรมันดังกล่าว อาจเป็นการตีความถึงความประสงค์ที่ต้องการให้อ่านเกิดความเข้าใจ โดยใช้วิธีการออกเสียงแบบภาษาอังกฤษ ฉะนั้น “*racang*” จึงมีสำเนียงการออกเสียงเหมือนคำว่า “ระฆัง” ดังตัวอย่างข้อความ



ภาพที่ 8 คำว่า “*racang*” ที่ปรากฏในเอกสารของซิมง เดอ ลา ลูแบร์
ที่มา : Simon de La Loubère, (1691)

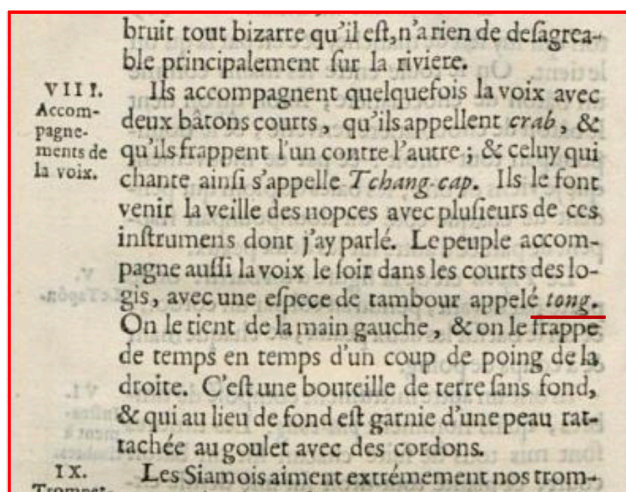
ลักษณะการออกเสียง “c” ที่นอกจากจะใช้ถ่ายเสียงตัวอักษร “ค” และ “ช” เช่น คำว่า “*cong*” (ช้อง) “*racang*” (ระฆัง) และ “*Tchang-cap*” (ช่างขับ) แล้วนั้น ยังใช้ถ่ายเสียงตัวอักษร “ก” ด้วยเช่นเดียวกัน ดังเช่น คำว่า “*crab*” (กรับ) “*clong*” (กลอง) ซึ่งเป็นการใช้อักษรเดียวถ่าย

เสียงตัวเดียวกัน แต่สามารถออกเสียงต่างกันตามหลักภาษาไทย จึงแสดงให้เห็นว่า ผู้บันทึกอาจแยกแยะความแตกต่างระหว่างเสียง “ข, ค /kʰ/ (aspiration)” กับเสียง “ก /k/ (non-aspiration)” ของคำไทยไม่ได้ ดังตัวอย่างข้อความที่ปรากฏ



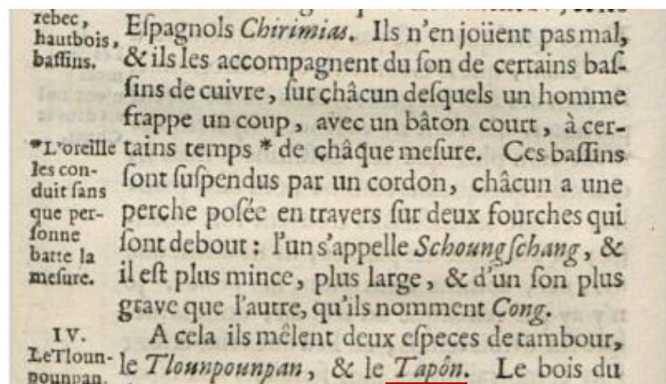
ภาพที่ 9 คำว่า “*Tchang-cap*” ที่ปรากฏในเอกสารของซีมง เดอ ลา ลูแบร์
ที่มา : Simon de La Loubère, (1691)

ลักษณะการออกเสียง “ท” ดังคำว่า “*tong*” เป็นการผสมคำที่เลือกใช้ตัวอักษร “t” แทนเสียงของอักษร “ท” /tʰ/ ซึ่งนับว่าสามารถออกเสียงได้ใกล้เคียงกันมาก แต่หากเป็นการออกเสียงตามแบบภาษาฝรั่งเศสจะได้เป็นเสียง “ต” /t/ มากกว่าเสียง “ท” /tʰ/ ในลักษณะนี้จึงเป็นไปได้ว่าผู้บันทึกประสงค์ให้ออกเสียงในรูปแบบการออกเสียงตามแบบภาษาอังกฤษมากกว่าภาษาฝรั่งเศส ดังตัวอย่างข้อความ



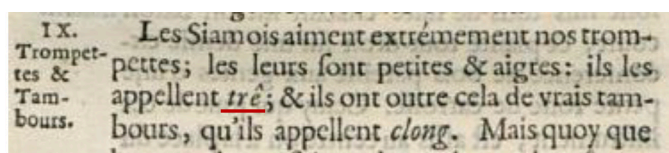
ภาพที่ 10 คำว่า “*tong*” ที่ปรากฏในเอกสารของซีมง เดอ ลา ลูแบร์
ที่มา : Simon de La Loubère, (1691)

ลักษณะการออกเสียง “พ”/pʰ/ ในภาษาไทย อาจเป็นอุปสรรคต่อการออกเสียงของชาวฝรั่งเศส แต่อย่างไรก็ตาม คำว่า “โพน” ถอดเสียงด้วยการสะกดว่า “-pôn” แสดงให้เห็นว่าผู้ถ่ายเสียงต้องการเน้นพยางค์ให้เป็นเสียงยาวในคำว่า “-pôn (โพน)” (“ป” /p/) เพื่อเก็บรายละเอียดเสียงคำดังกล่าวให้เหมือนจริงมากที่สุด แต่มีได้ระบุดังถึงความแตกต่างของเสียง “ป” /p/ หรือ “พ” /pʰ/ อย่างชัดเจนในรูปคำดังกล่าว ฉะนั้นในกรณีเดียวกันนอกจากนี้ยังพบคำว่า “pat-cong” (ซึ่งมีทั้ง p และ c) จึงมีความเป็นไปได้ว่า ผู้บันทึกได้ยินเสียงของคำว่า “ปาดทอง” “ปาดทอง” หรือไม่ก็เรียกว่า “พาดทอง” เป็นต้น ดังตัวอย่างข้อความ

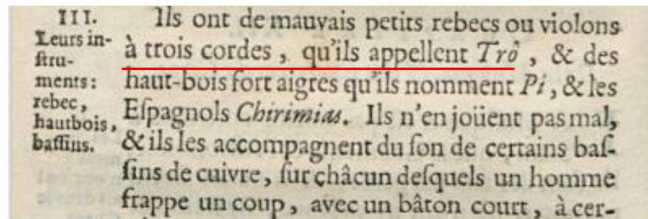


ภาพที่ 11 คำว่า “Tapôn” ที่ปรากฏในเอกสารของซิมง เดอ ลา ลูแบร์
ที่มา : Simon de La Loubère, (1691)

ลักษณะการออกเสียงของคำที่มีเสียงพยัญชนะผสมได้แก่ อักษร “ตร”/tr/ ในคำว่า “แตร” นั้น ผู้บันทึกถ่ายเสียงด้วยคำว่า “trê” (แตร) และรวมถึงการใช้เสียงพยัญชนะผสมเดียวกันนี้เพื่อใช้ถ่ายเสียง “ทร” /tʰr/ เช่น คำว่า “trô” (โทรหรือทรอ) ดังนั้น การถ่ายเสียงพยัญชนะผสม /tr/ ในภาษาไทย แสดงให้เห็นว่า คำดังกล่าวมีลักษณะและวิธีการออกเสียงตามแบบภาษาอังกฤษ ซึ่งหากออกเสียงตามคำภาษาฝรั่งเศสแบบทั่วไป อาจมีความเพี้ยนเสียงจากภาษาไทยค่อนข้างมาก เนื่องจากเสียง “r” ในภาษาฝรั่งเศสมีการออกเสียงคำที่แตกต่างจากการออกเสียง “ร” ในภาษาไทยเป็นอย่างมาก ดังตัวอย่างข้อความ

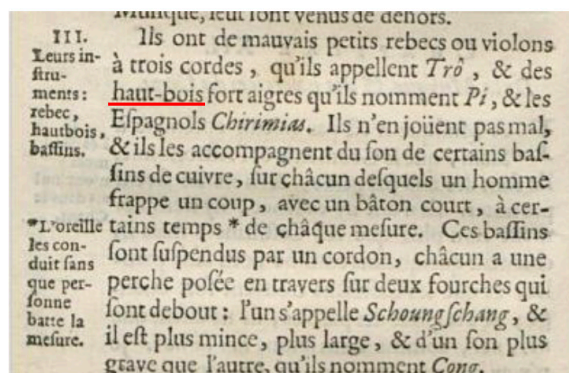


ภาพที่ 12 คำว่า “trê” ที่ปรากฏในเอกสารของซิมง เดอ ลา ลูแบร์
ที่มา : Simon de La Loubère, (1691)

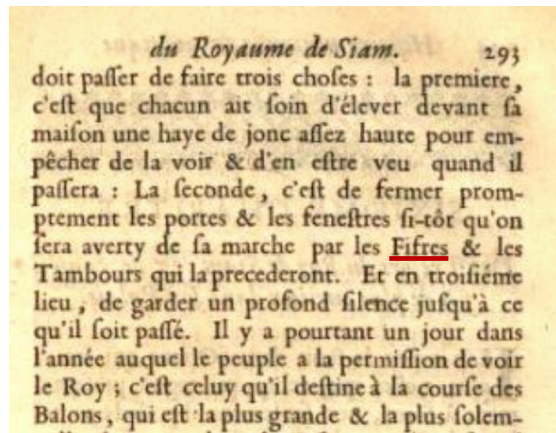


ภาพที่ 13 คำว่า “Tro” ที่ปรากฏในเอกสารของซิมง เดอ ลา ลูแบร์
ที่มา : Simon de La Loubère (1691)

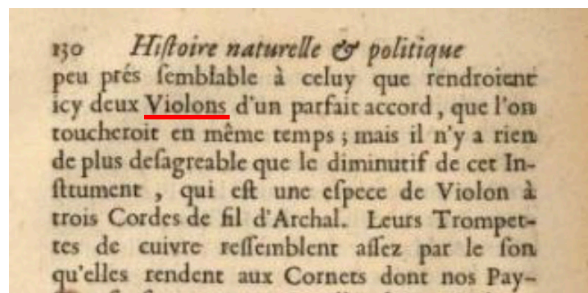
ส่วนรูปแบบที่ 2 วิธีการใช้คำยืมดนตรีตะวันตกแทนคำภาษาไทย เป็นวิธีการใช้ฐานองค์ความรู้ของผู้บันทึกในการเทียบเคียงกับเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมยุโรป เพื่อนำมาอธิบายและระบุถึงเครื่องดนตรีสยามแทนการถ่ายเสียงแบบที่ได้นำเสนอแล้วนั้น ซึ่งวิธีนี้เป็นวิธีที่ใช้ควบคู่กับการถ่ายเสียงของคำ อันเป็นประสบการณ์ที่ผู้บันทึกมีโอกาสสัมผัสเหตุการณ์ต่าง ๆ แล้วจึงทำการอธิบาย ผู้บันทึกจึงใช้วิธีการเรียกชื่อเครื่องดนตรีนั้น ๆ ตามที่ปรากฏใช้ในวัฒนธรรมดนตรียุโรป ฉะนั้น ข้อมูลที่พบในหลายเอกสารจดหมายเหตุนั้น ผู้บันทึกพยายามอธิบายเครื่องดนตรีสยามด้วยการขนานนามเครื่องดนตรีที่สามารถเทียบเคียงได้กับเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมยุโรป และพบว่าเครื่องดนตรีสยามจำนวนเกินกว่าครึ่ง ถูกขนานนามด้วยชื่อเครื่องดนตรี หรือลักษณะตระกูลเครื่องดนตรีตามวัฒนธรรมยุโรปในรูปแบบการเรียกชื่อเครื่องต่าง ๆ เช่น คำว่า “clochettes” ในภาษาฝรั่งเศส หมายถึง bell ในภาษาอังกฤษ เพื่อใช้เรียกฆ้องประเภทซิมบอล (cymbal) ที่ใช้เรียกเครื่องดนตรีในกลุ่มฉิ่งและฉาบ คำว่า “bronze drum” หมายถึง มโหระทึก ตลอดจนคำอื่น ๆ อีกหลายคำ เช่น drum, timbrels, timpani, timbral, trompette/ trumpet, violin/ violons, rebec, fift, flute, oboe/ haut-bois และ musette เป็นต้น ดังตัวอย่างข้อความ



ภาพที่ 14 คำว่า “haut-bois” ที่ปรากฏในเอกสารของซิมง เดอ ลา ลูแบร์
ที่มา : Simon de La Loubère, (1691)



ภาพที่ 15 คำว่า “Fifres [ไพพ์]” ที่ปรากฏในเอกสารของนิโกลาส์
ที่มา : Nicolas Gervaise, (1688)



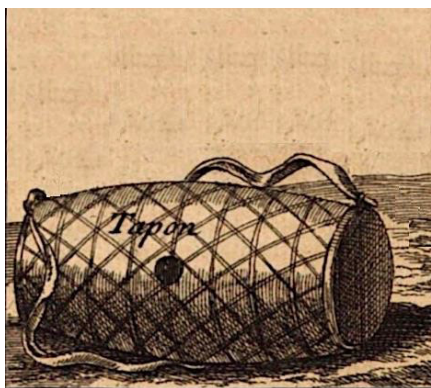
ภาพที่ 16 คำว่า “Violons” ที่ปรากฏในเอกสารของนิโกลาส์ แซร์แวล
ที่มา : Nicolas Gervaise, (1688)

ดังนั้น การบันทึกข้อมูล โดยที่ผู้บันทึกใช้คำศัพท์ทางดนตรีในวัฒนธรรมยุโรปนั้น เพื่อเป็นการสื่อสารและอธิบายถึงข้อมูลดนตรีชาวสยาม ถึงแม้จะส่งผลกระทบต่อความหลากหลายและเป็นเหตุปัจจัยบางประการของความคลาดเคลื่อนจากข้อเท็จจริง ซึ่งถือได้ว่าเป็นตัวแปรที่มีนัยสำคัญต่อข้อมูลที่ปรากฏในจดหมายเหตุก็ตาม ข้อมูลที่ได้ทำให้ผู้เขียนหรือผู้สนใจศึกษาสามารถนำไปเป็นข้อพิจารณาประกอบการค้นคว้าได้เป็นอย่างดี ฉะนั้น การตีความบนพื้นฐานความเข้าใจสถานการณ์ต่าง ๆ ของแต่ละตัวแปรจึงเป็นสิ่งจำเป็นต่อการศึกษาข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ทั้งสิ้น

2) การอธิบายลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีและบทบาทหน้าที่

การพิจารณาบริบทที่อธิบายถึงลักษณะทางกายภาพเครื่องดนตรี ตลอดจนบทบาทหน้าที่เป็นลำดับที่สำคัญในการอธิบายรายละเอียดปลีกย่อยที่สามารถบรรยายถึงองค์ประกอบทางกายภาพ วิธีการบรรเลง และการพิจารณาถึงเครื่องดนตรีที่ปรากฏจากชื่อเครื่องดนตรีประเภทนั้น ๆ ดังนั้น หากพิจารณาเพียงชื่ออาจไม่สามารถใช้เป็นข้อมูลได้ เพราะเครื่องดนตรีชื่อเดียวกันอาจหมายถึง

ถึงเครื่องดนตรีที่แตกต่างกับปัจจุบัน ในทางกลับกันชื่อเครื่องดนตรีที่ต่างจากปัจจุบัน แต่อาจมีรายละเอียดทางกายภาพอย่างเดียวกัน ซึ่งย่อมมีความเป็นไปได้ ดังตัวอย่างกรณี “ตะโพน” ซึ่งนับได้ว่าผู้บันทึกเรียกชื่อได้ตรงกับชื่อเครื่องดนตรีในปัจจุบัน แต่อย่างไรก็ตาม ข้อสรุปข้อมูลเครื่องดนตรีดังกล่าวจะหมายถึง “ตะโพน” อย่างที่ปรากฏในปัจจุบันนั้น อาจขัดแย้งกับรายละเอียดเฉพาะของเครื่องดนตรีที่ถูกบันทึกไว้ในจดหมายเหตุ เช่น ข้อมูลจากบันทึกกล่าวไว้ว่า ตะโพนเป็นเครื่องที่ระบุว่าจะใช้แขวนคอดี นั้นหมายถึง เครื่องดนตรีดังกล่าวอาจหมายถึงการบรรเลงในลักษณะเดินในขบวนแห่ ซึ่งแตกต่างจากตะโพนในปัจจุบันที่บรรเลงด้วยการวางพื้นนั่งบรรเลงและปรากฏการใช้เฉพาะในวงปี่พาทย์เท่านั้น อีกทั้ง ไม่ปรากฏอยู่ในวงสำหรับขบวนแห่ใด ๆ เป็นต้น ดังตัวอย่างข้อมูลภาพจากเอกสารบันทึกจดหมายเหตุของ ซิมง เดอ ลา ลูแบร์ ที่ได้วาดภาพตะโพนไว้เปรียบเทียบกับภาพตะโพนที่ยังคงปรากฏใช้ในปัจจุบัน ดังต่อไปนี้



ภาพที่ 17 ภาพตะโพน วาดโดย ซิมง เดอ ลา ลูแบร์
ที่มา : Simon de La Loubère, (1691)



ภาพที่ 18 ตะโพนที่ใช้ในปัจจุบัน
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

ฉะนั้น จากประเด็นดังกล่าวนี้ จึงแสดงให้เห็นว่า ข้อมูลที่ปรากฏเพียงชื่อเครื่องดนตรีที่ระบุไว้อย่างชัดเจน แต่ไม่อาจสรุปได้ว่า เป็นเครื่องดนตรีเดียวกันได้ตามที่ปรากฏใช้ในปัจจุบัน ดังนั้น ประเด็นการขยายถึงลักษณะของเครื่องดนตรี (Descriptive Ethnography) จึงเป็นส่วนที่สำคัญในการพิจารณาลักษณะเฉพาะของเครื่องดนตรีนั้น ๆ ได้เป็นอย่างดี

3) ข้อมูลบริบทดนตรีอื่นที่เกี่ยวข้อง

การนำบริบทข้อมูลดนตรีอื่นที่มีส่วนเชื่อมโยงสัมพันธ์กันในทางวัฒนธรรม ส่งผลต่อการอธิบายถึงร่องรอยวัฒนธรรม หรืออาจเป็นการเชื่อมโยงข้อมูลถึงกันได้ ดังนั้น การระบุชื่อเครื่องดนตรีที่สื่อคำว่า มีความสัมพันธ์หรือเชื่อมโยงกับสยาม (Across Culture) ดังเช่น รายละเอียดที่มักเทียบเคียงกันได้ระหว่างข้อมูลที่ปรากฏในจดหมายเหตุของกลุ่มเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมสยามกับกลุ่มเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมเขมร ดังปรากฏชื่อเครื่องดนตรีเป็นภาษาเขมร เช่น คำว่า

“pat-cong” “trô” “tlounpunpan” อาจรวมไปถึงเครื่องดนตรีชนิดเดียวกันและใช้ในบริบทเดียวกับปัจจุบัน เช่น เปิงมาง กลองชนะ มโหระทึกของไทย เปรียบเทียบกับคำว่า “pat mang” “skor chhaneah” “sko mohatel” “sko thom” “pin peat” “samphor” “sko thaun” “peat maing”¹³ ของวัฒนธรรมเขมร ดังตัวอย่างหนึ่งในบริบทข้อมูลดนตรีอื่นที่เกี่ยวข้องและนำมาประกอบการพิจารณา



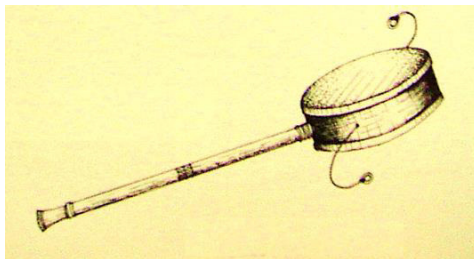
ภาพที่ 19 บัณเฑาะว์ของไทย

ที่มา : วราภรณ์ เขิดชู



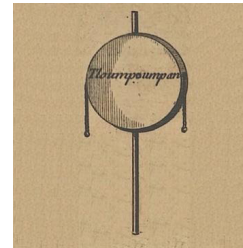
ภาพที่ 20 ลักษณะ damaru ของอินโดนีเซีย

ที่มา : I Wayan Dauh and Anak Agung Gede Dira¹⁴, (2020)



ภาพที่ 21 ตะลุงปุงปึง วาดโดย ชีมง เดอ ลา ลูแบร์

ที่มา : Simon de La Loubère, (1691)



ภาพที่ 22 ping peang [ปิงเปียง]

ที่มา : Keo Narom, (2005)



ภาพที่ 23 ปุงปึงหรือบัณเฑาะว์

ที่มา : กองพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร กรมศิลปากร¹⁵, (2535)

¹³ Narom Keo, *Cambodian Music*, (Phnom Penh: Reyum, 2005).

¹⁴ Dauh, I Wayan and Anak Agung Gede Dira, *Panca Genta Agem-Ageman Ida Rsi Bhujangga Waisnawa Pada Upacara Bhuta Yadnya*. Vidya Wertha Volume 3 Nomor 2 Tahun 2020, Indonesia

¹⁵ กรมศิลปากร, *ดุริยางค์สถานศิลป์*, (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ป, 2535).

จากการเปรียบเทียบรายชื่อเครื่องดนตรีที่ปรากฏทั้งสองวัฒนธรรม นำไปสู่ข้อสันนิษฐานว่า ในสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี พระราชอาณาจักรสยามได้ครอบครองประเทศกัมพูชาในฐานะประเทศราชเป็นเวลานานตลอด 400 ปี ระยะเท่ากับสมัยของกรุงศรีอยุธยา ฉะนั้น สิ่งใดที่มีในราชสำนักสยาม หากจะปรากฏในราชสำนักเขมรก็ไม่ใช่เรื่องที่เป็นไปไม่ได้ เนื่องด้วยวัฒนธรรมเขมรมีความเก่าแก่และมีความเชื่อมโยงกับอาณาจักรสยาม ฉะนั้น ชื่อเรียกเครื่องดนตรีในภาษาเขมรบางคำอาจอนุมานได้ว่าเป็นร่องรอยของความเก่าแก่ของวัฒนธรรมดนตรีในภูมิภาคนี้ และวัฒนธรรมดนตรีในภูมิภาคนี้ พบว่าเครื่องดนตรีส่วนใหญ่มีความคล้ายคลึงกัน เพียงแต่ในปัจจุบัน พบว่าภาษาที่ใช้เรียกมีความแตกต่างกันออกไป โดยภาษาเขมรอาจใช้ชื่อที่เป็นการเขียนทับศัพท์ภาษาไทยบ้าง หรือผสมกับคำภาษาเขมรบ้าง ชื่อเครื่องดนตรีบางชิ้นยังคงความดั้งเดิม ในขณะที่บางชิ้นอาจเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา เช่น คำว่า “พิณพาทย์” ภาษาเขมรยังคงใช้คำว่า “พิณพาทย์” (เมื่อสำรวจการผสมอักษรในภาษาเขมร) โดยเขียนเป็นอักษรเขมร แต่ออกเสียงเป็น “ป็นเปียด” ตามการออกเสียงของภาษาเขมรปัจจุบัน ในขณะที่ประเทศไทยใช้คำว่า “ปี่พาทย์” เป็นมาตรฐานตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 เป็นต้นมา¹⁶

ฉะนั้น ภาษาที่ปรากฏเรื่องชื่อเครื่องดนตรีสยามในสมัยสุโขทัย จึงสามารถสนับสนุนข้อสังเกตได้ว่า การมีประเทศกัมพูชาอยู่ในการครอบครอง จึงทำให้มีความเป็นไปได้ว่า ชื่อเครื่องดนตรีต่าง ๆ อาจเป็นชื่อกลางที่ใช้ร่วมกันมาตั้งแต่สมัยดังกล่าว ตามความเห็นที่ว่า ดนตรี “พาทย์” เป็นดนตรีของภูมิภาคดินแดนสุวรรณภูมิ (Mainland of Southeast Asia) มิได้จำกัดว่าเป็นของกลุ่มหนึ่งกลุ่มใดเป็นการเฉพาะ¹⁷ จากมิติของเวลาและการถ่ายทอดทางวัฒนธรรม แสดงให้เห็นถึงจุดร่วมที่มีลักษณะเหมือนกัน และปรากฏการณ์การซ้อนทับต่าง ๆ ระหว่างไทยและเขมรที่อยู่ในวัฒนธรรมดนตรีและศิลปะการแสดงนาฏศิลป์อย่างน่าสนใจ

4) การสังเคราะห์ภาพรวมของเครื่องดนตรีในราชสำนักสยามสมัยกรุงศรีอยุธยา

การศึกษาข้อมูลเครื่องดนตรีที่ปรากฏในเอกสารบันทึกจดหมายเหตุ สามารถสรุปข้อมูลภาพรวมของดนตรีที่ปรากฏในราชสำนักสยามสมัยกรุงศรีอยุธยาได้ โดยเป็นการปรากฏข้อมูลดนตรีระดับสามัญชนในบางส่วน อีกทั้งเป็นข้อมูลที่สะท้อนความเป็นดนตรีของยุคสมัยที่มีการสืบทอดจากสมัยสุโขทัย ดังที่ปรากฏข้อมูลหลักฐานประเภทลายลักษณ์อักษรในหลักฐานศิลาจารึก ส่วนข้อมูลในสมัยกรุงศรีอยุธยานั้นข้อมูลส่วนใหญ่อยู่ในรูปแบบของวรรณกรรมต่าง ๆ พบว่าการดนตรีของประเทศมีความเกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ ดังลักษณะดนตรีที่ใช้

¹⁶ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, บันทึกเรื่อง ความรู้ต่าง ๆ ประทานพระยาอนุมานราชธน เล่ม 3 (กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2521).

¹⁷ Decha Srikongmuang, “Character and Expressivity in the Sacred Naphat Music of Thailand” (PhD Thesis, University of York, 2019), 86.

ในการประโคมในพิธีและกิจกรรมต่าง ๆ ดังนั้น ภาพรวมของเครื่องดนตรีไทยในราชสำนักสมัยกรุงศรีอยุธยา คือ เครื่องดนตรีที่อยู่ในวง “เครื่องสูง” หมายถึง เครื่องดนตรีประเภทประโคมประกอบไปด้วยวงปี่กลอง หรือในปัจจุบันเรียกว่า “ปี่ฉณกลองชนะ” ซึ่งประกอบไปด้วยเครื่องดนตรี ปี่ฉณ 1 เลา เปิงมาง 1 ใบ กลองชนะจำนวนมาก โดยรวมแล้วเป็นลักษณะของขบวนแห่ มีลักษณะการบรรเลงในอิริยาบถยืน ดังปรากฏข้อมูลจากจดหมายเหตุที่ระบุถึงบทบาทหน้าที่วงเครื่องสูงในสังคัมสยาม คือ

- 1) การบรรเลงเพื่อเบิกพระที่นั่งก่อนการปรากฏองค์พระมหากษัตริย์ (ก่อนการว่าราชการแผ่นดิน)
- 2) การเบิกคณะทูตเพื่อเข้าเฝ้า
- 3) ประโคมในงานพระบรมศพ และ
- 4) ขบวนแห่

จากข้อมูลข้างต้น จึงเป็นเครื่องที่สะท้อนและสามารถยืนยันได้ว่า พัฒนาการทางดนตรีของสยามนั้นเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง โดยนักวิชาการดนตรีไทยต่างมีความเห็นตรงกันว่า เครื่องดนตรีที่ปรากฏในสมัยกรุงศรีอยุธยานั้น เป็นเครื่องดนตรีที่มีเล่นกันมาแต่ครั้งกรุงสุโขทัย ดังข้อมูลที่ได้จากไตรภูมิพระร่วง พระราชนิพนธ์ของพระมหากษัตริย์ไทย ที่ปรากฏการกล่าวถึงเครื่องดนตรีและคำอธิบายทางดนตรี พบคำว่า “ตืด” “สี/ สีซอ” “ตี” “เป่า” “ขับสัพพนาเสียงหมู่” “ฆ้อง” “กลอง” “แตร” “สังข์” “ระฆัง” “กังสดาล” “มโหระทึก” “เสียงพิณ/ตืดพิณ” “กลองใหญ่” “กลองราม” “กลองเล็ก” “ฉิ่ง” “ฉาบ” “บันฑะระว” “ตีพาทย์ฆ้อง” “ตีกรับ” “พุงตอ” โดยข้อมูลคำดนตรีเหล่านี้ปรากฏในเนื้อความ จึงส่งผลที่ดีต่อการพิจารณาและเป็นการยืนยันข้อค้นพบที่สอดคล้องกับข้อมูลเครื่องดนตรี ที่ปรากฏในจดหมายเหตุสมัยกรุงศรีอยุธยา ล้วนเป็นเครื่องดนตรีที่ปรากฏมีการใช้งานแล้วตั้งแต่ครั้งกรุงสุโขทัย โดยมีส่วนที่เพิ่มเติมขึ้นในยุคกรุงศรีอยุธยา คือ วิธีการผสมผสาน การออกแบบรูปร่างลักษณะ กลวิธีการบรรเลงอย่างประณีต นอกจากนี้ยังปรากฏหลักฐานอื่นที่แสดงถึงข้อมูลเครื่องดนตรีที่เชื่อมโยงกับการปรากฏการใช้งานของเครื่องดนตรีที่มีใช้ในสมัยกรุงศรีอยุธยา คือ หลักฐานกฎหมายเตียรบาล ซึ่งกล่าวถึงเครื่องดนตรีจำนวน 7 รายชื่อ พบคำว่า “เป่าขลุ่ย” “เป่าปี่” “สีซอ” “ตืดกระจำปี” “ตืดจะเข้” “ตีโหม ทับ” เป็นต้น

โดยข้อมูลที่ได้จากหลักฐานกฎหมายเตียรบาลจึงเป็นข้อมูลที่สอดคล้องกับเรื่องราวและคำอธิบายในจดหมายเหตุ อีกทั้ง ข้อมูลเครื่องดนตรีสมัยกรุงศรีอยุธยานั้นยังมีแนวคิดความเชื่อว่า เครื่องดนตรีบางส่วนได้รับอิทธิพลจากอินเดีย เช่น กระจำปี ตะโพน สังข์ เขาสัตว์ บันฑะระว เป็นต้น ดังนั้น อาจกล่าวได้ว่า เครื่องดนตรีที่พบในจดหมายเหตุของชาวฝรั่งเศสนี้ ปรากฏเครื่องดนตรีครบทุกประเภทแล้วและสอดคล้องกับข้อมูลในประวัติศาสตร์ทางดนตรีไทย แต่มีเพียงบางข้อมูลที่ปรากฏข้อมูลอย่างจำกัดในเชิงประวัติศาสตร์ดนตรีไทย ดังเช่น คำว่า “ตะลุงปุงปัง” เป็นต้น หรือแม้แต่องค์ข้อมูลที่พบอาจมีความคลาดเคลื่อนกันระหว่างบริบทดนตรีในอดีตกับข้อมูลเครื่องดนตรี

ที่ใช้ในปัจจุบัน ดังนั้น ถึงแม้กรุงศรีอยุธยาจะมีระยะเวลายาวนานกว่า 4 ศตวรรษ ก็ตาม หลายสิ่งถือกำเนิดขึ้นอันเป็นเหตุปัจจัยที่สนับสนุนทำให้เกิดพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมอย่างมาก ดังนั้น ข้อมูลภาพรวมการปรากฏขึ้นของเครื่องดนตรีในราชสำนักสยามดังกล่าวจึงเป็นชุดความรู้ที่สามารถนำมาสมทบสู่การหาข้อสรุปเกี่ยวกับการอธิบายดนตรีไทยในสมัยกรุงศรีอยุธยาตามข้อเท็จจริงได้ระดับหนึ่ง ซึ่งน้ำหนักของข้อบ่งชี้ที่ยังไม่สามารถครอบคลุมทั้งหมดของข้อมูลดนตรีไทยได้ เนื่องจากข้อจำกัดหลายประการ ฉะนั้น การใช้ข้อมูลจากจดหมายเหตุจึงควรตระหนักถึงความเฉพาะของข้อมูลด้านนี้ด้วย

อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

ด้วยความจำเป็นในการศึกษาเอกสารบันทึกจดหมายเหตุ อันเป็นสิ่งที่สามารถนำมาสู่การอธิบายสถานการณ์ เหตุการณ์ และปรากฏการณ์ต่าง ๆ ที่นำไปสู่ความเข้าใจ มุมมองทางสังคม วัฒนธรรมทางดนตรีของชาวสยามที่ถูกถ่ายทอดจากมุมมองชาวต่างชาติ ที่อาจมีความเหมือนความต่าง หรือแม้แต่การมีแนวคิดหรือความเห็นที่ต่างไปจากข้อมูลเดิมที่ชาวสยามมีก็ตาม ด้วยปัจจัยแห่งการบันทึกที่ส่งผลต่อเรื่องราวในการบันทึก เช่น ระยะเวลา ความเข้าใจ ความถนัดสถานะ สถานที่ ล้วนแล้วแต่ส่งผลต่อข้อมูลที่อาจมีความคลาดเคลื่อนไปตามทัศนคติของผู้บันทึกชาวต่างชาติ นอกจากนี้ การศึกษาข้อมูลดนตรีจากหลักฐานประเภทนี้มีอยู่อย่างจำกัด และปรากฏการแปลเป็นฉบับภาษาไทยมีจำนวนน้อย รวมทั้งเอกสารฉบับแปลภาษาไทย พบข้อมูลบางส่วนเป็นการแปลคำที่มีความแตกต่างไปจากสำนวนหรือความหมายที่ปรากฏในเอกสารต้นฉบับภาษาฝรั่งเศส รวมทั้งความคลาดเคลื่อนในเอกสารฉบับแปลภาษาอังกฤษด้วยเช่นกัน จึงส่งผลต่อความคลาดเคลื่อนของข้อมูล ความคลาดเคลื่อนต่อความเข้าใจ จนนำไปสู่ความแปรปรวนของข้อมูลทั้งในระดับข้อเท็จจริงที่ปรากฏกับข้อมูลที่แตกต่างกันระหว่างเอกสารในแต่ละฉบับ ตลอดจนข้อเท็จจริงที่ปรากฏในเชิงประวัติศาสตร์ดนตรีไทย

ดังนั้น การพินิจข้อมูลเรื่องเครื่องดนตรีในจดหมายเหตุชาวฝรั่งเศส สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชในครั้งนี้ จึงถือเป็นการชี้ให้เห็นถึงเรื่องราวและข้อมูลดนตรีที่ปรากฏต่อสังคมวัฒนธรรม ตลอดจนการรับรู้ของชาวตะวันตกที่มีปฏิสัมพันธ์กับสยามในช่วงระยะเวลาดังกล่าว จนนำมาสู่การพิจารณา วิพากษ์ และวิเคราะห์ประเด็นต่าง ๆ เพื่อการอธิบายที่สามารถเชื่อมโยงเรื่องราวประวัติศาสตร์ดนตรีแห่งสยามกับข้อมูลที่ปรากฏจากหลักฐานอื่นที่ถูกนำเสนอขึ้น ให้มีความประจักษ์ชัดเจนยิ่งขึ้น รวมทั้งกลวิธีการพิจารณาข้อมูลในแนวทางดังกล่าวยังเป็นการพลิกโฉมกระบวนการอธิบายและวิพากษ์ลักษณะทางดนตรีของสังคมสยามในสมัยอยุธยาได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้นในฐานะคนดนตรีที่ศึกษางานวรรณกรรมเชิงประวัติศาสตร์ สอดคล้องกับความเห็นที่กล่าววิจารณ์ข้อมูลกับการพิจารณาการศึกษาเรื่องนี้ไว้ว่า “การก้าวข้ามท้าทายเรื่องภาษาข้ามวัฒนธรรม (Language Across Culture) และการเปลี่ยนแปลงทางภาษาข้ามมิติเวลา

(*Language Change Over Time*) รวมทั้งการทำให้ระเบียบวิธีการศึกษาประวัติศาสตร์เชิงภาษาศาสตร์ (*Historical Linguistics*)¹⁸ ฉะนั้น การใช้กระบวนการวิธีในการศึกษาข้อมูลดนตรีเชิงประวัติศาสตร์ดังกล่าวนี้ ถือเป็นแนวทางที่นอกจากจะเป็นการสนับสนุน ส่งเสริม เพิ่มเติมองค์ความรู้ ความเข้าใจเชิงประวัติศาสตร์ทางดนตรีไทย ทฤษฎีเครื่องดนตรีแล้ว ยังให้ข้อมูลองค์ความรู้ชุดใหม่ มุมมองใหม่ให้กับวงวิชาการดนตรีของไทยได้เป็นอย่างดี

รายการอ้างอิง

- กรมศิลปากร. *ดุริยางค์สถานศิลป์*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ป, 2535.
- ขจร สุขพานิช. *ข้อมูลประวัติศาสตร์: สมัยอยุธยา*. กรุงเทพฯ: สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, 2523.
- นิโกลาส์ แชรแวส. *ประวัติศาสตร์ธรรมชาติและเมืองแห่งราชอาณาจักรสยาม : ในแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช* แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร. พระนคร: ก้าวหน้า, 2506.
- ปรีดี พิศณุมิวธิ. “สังเขปเอกสารภาษาฝรั่งเศสสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช.” *วารสารสมาคมครูภาษาฝรั่งเศสแห่งประเทศไทยในพระราชูปถัมภ์* ฉบับที่ 130 ปีที่ 38, เล่มที่ 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2558), 63-76.
- วรารณ เจิดชู. *เครื่องดนตรีสยามจากจดหมายเหตุชาวฝรั่งเศสในสมัยพระนารายณ์มหาราช พ.ศ. 2199-2231*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์สหธรรมิก, 2563.
- สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. (2521). *บันทึกเรื่องความรู้ต่าง ๆ ประทาน พระยาอนุนามราชชน เล่ม 3* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.
- อานันท์ นาคคง. บทความวิจารณ์หนังสือ : *เครื่องดนตรีสยามในจดหมายเหตุชาวฝรั่งเศส สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช พ.ศ. 2199-2231*. *วารสารดนตรีบ้านสมเด็จพระเจ้า* ฉบับที่ 2 ปีที่ 3, 135-142, 2564.
- Brière, Eugène J, “An investigation of phonological interference,” *Language* 42, no. 4 (December 1966): 768-796, <https://doi.org/10.2307/411832>.
- Crouhy, Christophe. Interview by author, June 6, 2020.
- Dauh, I Wayan and Anak Agung Gede Dira. *Panca Genta Agem-Ageman Ida Rsi Bhujangga Waisnawa Pada Upacara Bhuta Yadnya*. Vidya Wertta Volume 3 Nomor 2 Tahun 2020. Indonesia
- Gervaise, N. *The Natural and Political History of the Kingdom of Siam*, translated. and edited by John Villiers. Bangkok: White Lotus Co., 1989.

¹⁸ อานันท์ นาคคง, บทความวิจารณ์หนังสือ *เครื่องดนตรีสยามในจดหมายเหตุชาวฝรั่งเศส สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช พ.ศ. 2199-2231*, *วารสารดนตรีบ้านสมเด็จพระเจ้า* ฉบับที่ 2 ปีที่ 3, 135-142, 2564.

- Gervaise, N. *Histoire naturelle et politique du Royaume de Siam*. Paris: Claude Barbin, 1688.
- La Loubère, S. *Du royaume de Siam* (tome premier). Paris: Chez la Veuve de Jean Baptiste Coignard et Jean Baptiste Coignard, 1691.
- Miller, Terry E. and Jarernchai Chonpairot, "A history of Siamese music reconstructed from Western documents, 1505-1932. Crossroads Volume 8, Number 2, 1994. Pp. 267," *Journal of Southeast Asian Studies* 30 no. 2: 407-409, <https://doi.org/10.1017/S0022463400013412>
- Narom, K. *Cambodian Music*. Phnom Penh: Reyum, 2005.
- Srikongmuang, Decha. "*Character and Expressivity in the Sacred Naphat Music of Thailand*" PhD Thesis, University of York, 2019.

จากสวนสู่วजन: คำเลียนเสียงในศัพท์สังคีตดนตรีไทย

Aural though Oral: Onomatopoeia in Thai Musical Terminology

เดชา ศรีคงเมือง¹

Decha Srikongmuang

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มุ่งนำเสนอประเด็นคำศัพท์เลียนเสียงธรรมชาติหรือออนโนมาโทเปียในศัพท์สังคีตของดนตรีไทย เพื่อค้นหาข้อสรุปด้านคุณสมบัติของรูปคำที่สัมพันธ์กับคุณลักษณะเสียงเฉพาะต่าง ๆ โดยได้รวบรวมศัพท์เลียนเสียงในเครื่องดนตรีชิ้นต่าง ๆ ที่ปรากฏใช้สื่อสารภายในดนตรีแบบฉบับของไทย ผลการศึกษาแสดงให้เห็นว่า เมื่อคุณสมบัติเฉพาะของเสียงเครื่องดนตรีต้องการการระบุถึงเนื้อเสียง ทางเสียง ระดับเสียง น้ำเสียง และกลวิธีการบรรเลงเฉพาะ จึงจำเป็นต้องสร้างคำขึ้นเพื่อสื่อสารอย่างมีประสิทธิภาพ ความหลากหลายของคำศัพท์เลียนเสียงแสดงให้เห็นว่ามีการสร้างคำอย่างเป็นระบบจากฐานความเข้าใจถึงคุณสมบัติทางเสียงดนตรี และยังใช้เป็นเครื่องมือสำหรับการเรียนการสอนทักษะปฏิบัติเครื่องดนตรี ภูมิปัญญาด้านนี้แสดงถึงระดับความละเอียดอ่อนของความเป็นดนตรีในชั้นสูง เป็นการสะท้อนว่าวัฒนธรรมดนตรีไทยในอดีตเป็นทั้งระบบมุขปาฐะ และทักษะทางรับรู้เสียงที่มีประสิทธิภาพ จัดเป็นเครื่องมือสำคัญต่อกระบวนการสืบทอดจากอดีตสู่ปัจจุบัน

คำสำคัญ: ออนโนมาโทเปีย, ศัพท์สังคีต, ดนตรีไทย

¹ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชดุริยางคศาสตร์ไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนครสวรรค์

Received 18/12/22, Revised 26/01/23, Accepted 31/01/23.

Abstract

This paper focuses on onomatopoeic words in Thai traditional music terminology (Saptha-Sangkhita). By gathering onomatopoeias from practice terms of various musical instruments existing in Thai classical music, it is intended to draw conclusions about the features of word forms associated to particular sound characteristics. The findings revealed that when the sounds of musical instrument are described in terms of fundamental sounds, harmonic properties, register, timbre, and other articulations imitating some technical practice, distinct language qualities are required for an effective communication. Based on a thorough understanding of musical properties, a number of onomatopoeic terms of Thai technical words were systematically designed. In addition, the terms have been employed as a tool for instructing students in the proper technique for practicing musical instruments. This legacy exemplifies Thai culture's sophisticated understanding of subtly in music. It demonstrates how the rich oral traditions and aural capabilities formed Thai musical legacy in the past.

Keywords: Onomatopoeia, Thai music terminology, Thai traditional music

บทนำ

ปัจจุบัน งานวิชาการไม่อาจปฏิเสธถึงการ “มีอยู่” ของความหมายดนตรี (musical meaning) แต่เมื่อต้องอธิบายถึงการมีอยู่นั้น กลับเป็นเรื่องยากและยังคงเกิดข้อโต้แย้งประเด็นนี้ยังคงท้าทายนักวิชาการปัจจุบันในการค้นหาข้อสรุปที่มีประสิทธิภาพและครอบคลุมตัวแปรต่าง ๆ ในการสื่อความหมายของดนตรี จึงนำไปสู่การให้ความสนใจถึงการให้ความหมายดนตรีผ่านทางความรู้สึกของมนุษย์ผู้รับรู้และมีปฏิริยาตอบสนองต่อดนตรีนั้น ๆ และคุณภาพเชิงสุนทรีย์ของดนตรีที่ปรากฏการถ่ายทอดได้ด้วยกระบวนการทางภาษา

ปรากฏการณ์ทางภาษา ได้แสดงให้เห็นถึงความสนใจต่อคุณภาพเสียงดนตรีด้วยการบัญญัติ “คำดนตรี” ไม่ว่าจะเป็นกระบวนการขนานนามสิ่งรูปธรรมรวมถึงนามธรรมด้วยคำเฉพาะ ย่อมพบได้ในทุกวัฒนธรรมดนตรีทั่วไปของโลก ในดนตรีไทยปรากฏคำศัพท์ดนตรีจำนวนหนึ่ง ที่มีลักษณะการให้รายละเอียดของคุณภาพเสียงเป็นการจำเพาะ ปรากฏใช้สื่อสารกันในหมู่นักดนตรีไทย เหล่านี้อาจสันนิษฐานได้ว่าเป็นปรากฏการณ์ทางธรรมชาติของมนุษย์ที่มีต่อดนตรีของตน และปรากฏการณ์

ที่เกิดขึ้นนั้นเป็นการประสานงานกันระหว่างภาษากับดนตรีที่สะท้อนซึ่งกันและกัน ในความเห็นของผู้เขียน “หากพบว่าคำศัพท์ทางดนตรีสื่อถึงคุณภาพเชิงลึกในเสียงดนตรี ย่อมแสดงถึงมโนทัศน์ของคนที่มีต่อเสียงดนตรีนั้นลึกซึ้งด้วยเช่นกัน” ฉะนั้นอาจกล่าวได้ว่า ภาษาเป็นเครื่องมือสำคัญในการสื่อสารสาระดนตรี ฉะนั้นการพิจารณาสาระดนตรีจากคำศัพท์เฉพาะจึงเป็นการสะท้อนความคิดผ่านการเลือกสรรและน้อมรับปรับใช้มาจนถึงปัจจุบัน ในทัศนะของผู้เขียน ภาษาพูดหรือคำศัพท์ดนตรี จึงเป็นสิ่งสะท้อนถึงมโนทัศน์และผลของการรับรู้ของคนที่มีต่อดนตรีได้เป็นอย่างดี

ออนโนมาโทเพีย (Onomatopoeia)

ออนโนมาโทเพีย หมายถึง ลักษณะทางภาษาที่สร้างคำจากการเลียนเสียงธรรมชาติ² ภาษาที่อยู่ในแนวคิดออนโนมาโทเพียนี้ปรากฏในทุกภาษา มีความโดดเด่นด้านลักษณะเสียงคำที่ละม้ายกับสิ่งที่ต้องการสื่อถึง ตัวอย่างกรณี ภาษาถิ่นภาคอีสาน “ฟ้าแจ้งจ่างป่าง” หรือภาคกลาง “ฟ้าสว่างโร่” หมายถึง “ท้องฟ้ามีความสว่างอย่างมากจนสามารถส่งผลกระทบต่อประสาทรับรู้ของดวงตา” โดยคำขยาย (คำวิเศษณ์) “แจ้งป่าง” และ “โร่” ในวลีตัวอย่าง คือคำ ออนโนมาโทเพีย หรือกรณีศัพท์ภาษาอังกฤษ “ก๊อดชิป” (gossip) หมายถึงการ ชุบชิบนิินทา หรือ “กิ๊กเกอ” (giggle) หมายถึง อาการหัวเราะ “คิกคัก” เป็นต้น เหล่านี้เป็นคำที่ใช้สื่อสารความรู้สึกด้านระดับความเข้มข้นหรือระดับผลกระทบของปรากฏการณ์ต่าง ๆ ดูเหมือนว่าปรากฏการณ์นี้ สื่อคำว่า เป็นคุณสมบัติสากล (universality)

นอกจากนี้ยังมีคำบางชนิดสมควรนำมากล่าวถึงเพื่อเปรียบเทียบกับคำออนโนมาโทเพียถึงลักษณะที่แตกต่างกัน คือ “การฮัม” (“hum”) เนื่องจากพยางค์ฮัมไม่ได้สร้างขึ้นจากการเลียนเสียงถึงแม้ว่าจะมีคุณสมบัติของเปล่งเสียงสัมพันธ์กับโน้ตต่าง ๆ ในทำนองก็ตาม การฮัม (hum) ที่เป็นการรู้จักกันโดยทั่วไป คือ การเปล่งเสียงจากลำคอในลักษณะปิดปากแล้วเปล่งเสียงออกเป็นเสียงนาสิกจนสั่นสะเทือนช่วงคอและศีรษะ พยางค์ที่ใช้ออกเสียงซ้ำโดยเปลี่ยนระดับเสียงให้แตกต่างกันจนสามารถเปล่งเสียงเป็นทำนองได้ ซึ่งสันนิษฐานว่ามีที่มาจากพยางค์ “ฮัม” (“hmm”) เสียงฮัมอาจมีลักษณะเป็นพยางค์หรือคำก็ได้ ด้วยการสร้างพยางค์ที่ไม่มีความหมาย (meaningless syllable) ขึ้นมาเพื่อขับร้อง ตัวอย่างกรณี scat singing เป็นการขับร้องลักษณะตัน (vocal improvisation) โดยเนื้อร้องเป็นพยางค์ที่ไม่มีความหมายทั้งสิ้น เช่น “บ๊อบบ๊อบบิ๊ดูบิ๊ดูบิ๊”³ ซึ่งคล้ายคลึงกับการฮัมทำนองเพลงไทยด้วยการออกเสียงพยางค์ “นอย” เพื่อใช้เป็นพยางค์ออกเสียงให้โน้ตแต่ละตัวสามารถเปล่งเสียงให้สูง-ต่ำ สั้น-ยาวไปตามเสียงดนตรีจริงได้ เช่น “นอยนอย-นี่

² Hugh Bredin, “Onomatopoeia as a Figure and a Linguistic Principle,” *New Literary History*, 27 no.3, 1996, 555.

³ George Grove and Stanley Sadie, *The New Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 1, MacMillan Publishing Company, 1980, 339.

น้อยน้อยน้อย-น้อย” (ตัวอย่างการฮัมเพลงเขมรไทโรโยค) หรือกรณีการร้องเกริ่นลำนำนานในหมอลำวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสาน ใช้พยางค์ “โอ” วาดลวดลายลักษณะเอื้อนไปกับเสียงคลอของแคนโดยปราศจากคำที่มีความหมายใด ๆ รวมทั้งพยางค์ในการเอื้อน (vocalization) ของการขับร้องไทย “เออ” ที่ดำเนินทำนองร่วมกับคำร้อง ก็แสดงลักษณะร่วมอย่างเดียวกัน ฉะนั้น พยางค์เหล่านี้นับว่าเกี่ยวข้องกับการขับร้องด้วยพยางค์เฉพาะ (ที่ไม่มีมีความหมาย) ทำหน้าที่เสมือนคำร้อง พยางค์เหล่านี้ไม่จัดว่าอยู่ในลักษณะ ออนโนมาโทเพีย ยังรวมไปถึงกรณีการออกเสียงชื่อนโน้ตไปตามทำนองหรือเรียกว่า โน้ตพยางค์ (syllabic notation) นับว่าไม่เป็นคำออนโนมาโทเพีย ดังเห็นได้จากโน้ตดนตรีในวัฒนธรรมต่าง ๆ เช่น ระบบ solfège ของดนตรีตะวันตก ประกอบด้วยพยางค์ do re mi fa so la ti (พยางค์ “do” ถูกเปลี่ยนมาจาก “ut” ในแบบดั้งเดิม เนื่องด้วยใช้ออกเสียงได้สะดวกกว่า) ระบบโน้ตพยางค์ของอินเดีย คือ sa ri ka ma pa dha ระบบพยางค์ดนตรีบาห์ลี อินโดนีเซียคือ ding dong dèng dung dang (ชื่อเสียงห้าเสียง) ซึ่งพยางค์เหล่านี้ไม่จัดว่าเป็นคำออนโนมาโทเพีย เนื่องจากเป็นพยางค์ที่สร้างขึ้นเพื่อใช้ออกเสียง ที่มีได้เกิดจากการเลียนคุณลักษณะของเสียง⁴

รูปคำออนโนมาโทเพียถูกสร้างขึ้นด้วยการเลียนคุณลักษณะของเสียง จึงมีการสื่อถึงรายละเอียดเกี่ยวกับคุณสมบัติความเป็นดนตรีต่าง ๆ ได้แก่ ความกระฉับกระเฉง (tempo), ความรู้สึกกระทบใจ (mood), ลักษณะเฉพาะ (character), รายละเอียดของวัสดุกำเนิดเสียง (detailed matter of tone production) และการกระทำต่อเสียงอย่างใดอย่างหนึ่ง (attack) เป้าหมายหลักเพื่อความเข้าใจในลักษณะเฉพาะของเสียงเพื่อหมายรู้และใช้สื่อสารด้วยภาษา⁵ กล่าวโดยสรุปว่า คำที่อยู่ในหลักการของออนโนมาโทเพีย ใช้ในการระบุรายละเอียดของเสียงเชิงดนตรีที่มีคุณสมบัติทางสุนทรีย์ (artistic properties) ทำให้สิ่งที่อธิบายได้ยากด้วยภาษาปกติสามารถปรากฏให้เห็นเป็นประจักษ์และสื่อสารเป็นที่เข้าใจกันได้ สิ่งเหล่านี้เป็นสาระหลักในบทความนี้

เพื่อให้เห็นความแตกต่างของคำศัพท์ทั่วไปกับศัพท์ที่เป็นออนโนมาโทเพีย โดยศัพท์เป็นการบัญญัติขึ้นด้วยความสัมพันธ์กับประเภทภาษา คำหนึ่ง ๆ ย่อมแตกต่างกันในภาษาที่แตกต่างกันในการสื่อถึงสิ่งเดียวกัน ในขณะที่ภาษาออนโนมาโทเพียจะเป็นภาษาที่บัญญัติจากการเลียนเสียงอันเป็นที่มา ซึ่งหลายกรณีกลายเป็นคำเฉพาะ และปรับเปลี่ยนจนไกลจากต้นตอของคำ ลักษณะการสร้างคำขึ้นจากระบบเสียงที่ถอดจากเสียงธรรมชาติ “ได้ยินอย่างไรก็เปล่งเสียงแบบนั้น” จึงขึ้นอยู่กับภาษาของผู้ถ่ายทอดเสียงเป็นสำคัญ

⁴ George Grove and Stanley Sadie, *The New Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 1, MacMillan Publishing Company, 1980, 337-338.

⁵ George Grove and Stanley Sadie, *The New Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 1, MacMillan Publishing Company, 1980, 339.

พบว่ากระบวนการถอดเสียง (transcription) ธรรมชาติที่รับรู้ได้ด้วยโสตประสาทมาสู่เสียงพูดของมนุษย์นั้น ย่อมได้ผลของการเลียนเสียงที่มีประสิทธิภาพน้อยกว่าเสียงต้นทาง เนื่องด้วยภาษาพูดต้องผูกติดกับฐานกรณ์การเปล่งเสียง (articulator) ดังพบว่า ภาษาเป็นเหตุทำให้ภาษาออนโนมาโทเปียของแต่ละวัฒนธรรมแตกต่างกัน เช่น เสียงเห่าของสุนัขในประเทศทางยุโรปถูกถอดเป็นเสียง “วูฟ” ในขณะที่ภาษาไทยถอดเสียงเป็น “โห้ง” ทั้ง ๆ ที่เสียงของสุนัขไม่ต่างกัน มูลเหตุที่ทำให้การเปล่งเสียงออกมาแตกต่างกัน ผู้เขียนกำหนดเป็นสมมติฐานต่อปรากฏการณ์ศัพท์เลียนเสียงในดนตรีไทย ภายใต้ปัจจัย phonetic interference ว่าด้วยความจำกัดด้วยฐานกรณ์การเปล่งเสียงของภาษาแม่ (mother tongue)⁶ และความแตกต่างระหว่างการถอดเสียงธรรมชาติเป็นภาษาพูดนั้น ตามตัวอย่างที่ผ่านมาแล้วนั้น มีความเป็นไปได้ว่าหลักการทาง phonetic interference จะส่งผลต่อการเปล่งเสียงเลียนเสียงดนตรีอย่างไร

ในทางดนตรีได้ให้ความสนใจเกี่ยวกับแนวคิดของออนโนมาโทเปียในลักษณะ การเลียนเสียงธรรมชาติด้วยดนตรี (musical onomatopoeia) ยกตัวอย่างเสียงนกร้องเซ็งแซ่ในฤดูใบไม้ผลิในบทเพลง Four Seasons ของอัลโตริโอ วิวาลดี (Antonio Vivaldi, 1678 - 1741) นำเสนอเสียงธรรมชาติตามฤดูกาลต่าง ๆ เช่น ฤดูใบไม้ผลิมีเสียงนกน้อยร้องเซ็งแซ่ นำเสนอด้วยทำนองของไวโอลิน 3 จำนวนแนวสอดประสานกัน เป็นต้น หรือแม้กระทั่งเพลงนกเขาเขมร์ และระบำนกเขามะราปี ของक्रमุนตรี ตราโมท (2443 - 2538) แสดงให้เห็นถึงความพยายามสร้างเสียงเลียนการขลุ่ยของนกเขาจริง ๆ ในพยางค์ที่คุ้นหูได้แก่ “จู้ฮุกกรู” แต่อยู่ในรูปแบบของเสียงจากเครื่องดนตรีเป็นท่วงทำนองในบทเพลง

นอกจากสัจฐานของความเป็นออนโนมาโทเปียสื่อถึงสิ่งของที่มีรูปร่างรูปทรงแล้ว ในดนตรียังปรากฏการสื่อถึงภาวะและความเป็นนามธรรมที่ไม่มีรูปร่างรูปทรงได้อีกด้วย เช่น อารมณ์ความรู้สึก เสียงบรรยากาศ ภาวะความเป็นไปของสภาพอากาศ เป็นต้น ซึ่งงานดนตรีปรากฏถึงสิ่งเหล่านี้เป็นปกติ หรือถือว่าเป็นโปรแกรมมิวสิก (program music) “การสร้างภาพด้วยเสียง”⁷ เหล่านี้เป็นการเร้าถึงนัยถึงความหมายสำคัญของประเด็นศึกษา เพื่อนำเข้าสู่ประเด็นเฉพาะคือ พยางค์หรือคำเลียนเสียงที่ปรากฏในศัพท์สังคีตของดนตรีไทย

สถานภาพความรู้เกี่ยวกับประเด็นคำเลียนเสียงในดนตรีได้ปรากฏเป็นประเด็นในการวิพากษ์ที่มาของเครื่องดนตรีไทย ด้วยข้อสันนิษฐานว่าดนตรีไทยได้รับแบบแผนจากดนตรีอินเดียหลายประการ (กรมดำรงราชานุภาพ) ซึ่งเป็นประเด็นที่ทำให้เกิดข้อมูลโต้แย้งด้วยหลักฐานใหม่

⁶ Brière, Eugène J, “An investigation of phonological interference,” Language 42, no. 4 (December 1966): 768, <https://doi.org/10.2307/411832>.

⁷ พระเจนดุริยางค์, “การดนตรีของพระเจนดุริยางค์”, พิมพ์ในงานฌาปนกิจศพ นายสาโรช อัครวัณ ณ เมรุวัดเมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม. (กรุงเทพฯ : เจริญศิลป์การพิมพ์, 2497), 26.

โดยนักวิชาการคนสำคัญ ได้แก่ क्रमन्त्री ตราโมท ครูอุทิศ นาคสวัสดิ์ และนายธนิต อยู่โพธิ์ และดูเหมือนว่าชื่อเครื่องดนตรีจีนต่าง ๆ ที่เรียกในปัจจุบันสะท้อนให้เห็นว่าชื่อเครื่องดนตรีไม่ได้ระบุที่มาเป็นส่วนใหญ่ และเป็นคำไทยแท้ตามลักษณะทางภาษา จึงนำไปสู่การนำเสนอข้อมูลเพื่อหักล้างข้อสรุปเดิม ชื่อเครื่องดนตรีเป็นภาษาไทยเท่านั้นมีรายละเอียดลึกเข้าไปถึงการสร้างคำที่อธิบายได้ด้วยหลักภาษาศาสตร์คือออนโนมาโทเปีย (onomatopoeia) แต่อย่างไรก็ตาม ลักษณะคำเลียนเสียงได้ปรากฏในดนตรีไทยในส่วนการปฏิบัติเครื่องดนตรีเป็นจำนวนมาก และอยู่นอกการรวบรวมของสำนักงานบัณฑิตยสภา และมีความสำคัญในฐานะเครื่องมือสื่อสารในการสืบทอดดนตรี ยังไม่ปรากฏงานวิชาการทำการศึกษาประเด็นนี้

ประเด็นหลักที่ต้องการนำเสนอคือ “ศัพท์สัทคติเลียนเสียง” มุ่งศึกษาลักษณะเฉพาะของรูปคำที่แสดงถึงการเลียนเสียงของเครื่องดนตรีต่าง ๆ เพื่อสังเคราะห์สาระสำคัญที่ทำให้เข้าใจธรรมชาติของการสร้างศัพท์สัทคติที่มีลักษณะการเลียนเสียงสัมพันธ์กับเสียงจากเครื่องดนตรีต่าง ๆ วิธีการศึกษาใช้การวิเคราะห์การสร้างคำ และคุณลักษณะของการเปล่งเสียง (articulation) ได้แก่ การคัดเลือกใช้อักษรประกอบของคำ พยัญชนะ สระ และวรรณยุกต์ รวมถึงปรากฏการณ์ทางภาษาศาสตร์ (linguistics) และปรากฏการณ์ทางภาษาอื่น ๆ ที่มีความจำเพาะ ร่วมกับหลักการทางเครื่องดนตรีวิทยา (organology) เกี่ยวกับวัสดุกำเนิดเสียง วิธีการบรรเลง สาระทฤษฎีดนตรีด้านองค์ประกอบดนตรี (musical element) เพื่อนำไปสู่ข้อสรุปทางไวยากรณ์ (syntax) อันเป็นภาพรวมของปรากฏการณ์ของเสียงสัมพันธ์กับคำ นำไปสู่การเข้าใจถึงกระบวนการคิดเกี่ยวกับเสียงดนตรี

ชื่อเครื่องดนตรีไทยที่เป็นคำเลียนเสียง

ที่มาของการกำหนดชื่อเครื่องดนตรีไทยแต่ละชิ้นนั้นยังเป็นที่ถกเถียงและเปิดให้เกิดการวิพากษ์ ถึงความเป็นไปได้ เช่น ชื่อเรียกเครื่องดนตรี “ปี่” และ “ขลุ่ย” ไม่ได้ระบุสิ่งเป็นการเฉพาะอาจหมายถึงเป็นของดั้งเดิมของไทย หรือกลองแขก กลองมลายูแสดงถึงภูมินามของกลองดังกล่าว หรือ นั่นก็เป็นไปได้ ถึงการมีอยู่ในพื้นที่หรือการแพร่กระจายจากพื้นที่อื่น เป็นต้น ไม่ปรากฏความสามารถสืบหาต้นตอที่มาได้แน่ชัด โดยเฉพาะใช้การขนานนามจากลักษณะเสียงเฉพาะของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น เช่น “ปี่” สันนิษฐานว่ามาจากการเลียนเสียงของเครื่องดนตรี ซึ่งไม่ปรากฏคำว่า “ปี่” ในวัฒนธรรมดนตรีอื่น ๆ พิจารณาจากเครื่องดนตรีประเภทเดียวกันในวัฒนธรรมดนตรีอื่น ๆ พบชื่อเฉพาะทั้งสิ้น ได้แก่ “ซุนา” (suona, zurna) ปี่ของจีน “สรไนย” ปี่ของกัมพูชา “แน” ปี่ของวัฒนธรรมล้านนาและเมียนมา สเนง เครื่องเป่าวัฒนธรรมพื้นบ้านเขมร เป็นต้น

⁸ ธนิต อยู่โพธิ์, *เครื่องดนตรีไทยพร้อมด้วยตำนานการผสมวงมโหรีพิพิทาทย และเครื่องสาย*, (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2523), 57-58.

นอกจากนี้ ผู้เขียนเชื่อมโยงการวิพากษ์เกี่ยวกับลักษณะชื่อเรียกเครื่องดนตรี พบว่าชื่อเครื่องดนตรีสัมพันธ์กับคำเลียนเสียงจำนวนหนึ่ง และการบัญญัติด้วยวิธีอื่น ๆ สามารถจัดกลุ่มเป็น 4 กลุ่มดังนี้

1) ชื่อตามลักษณะเสียง เครื่องดนตรี (พบเป็นส่วนใหญ่) มีชื่อสัมพันธ์กับลักษณะเสียงซึ่งเข้าเกณฑ์ตามลักษณะของคำประเภทอนโนมาโทเพีย ตัวอย่าง ฉิ่ง (shing จีน, kaitala อินเดีย) ซอฮู้ (yeh hu จีน) หรือเครื่องดนตรีอื่น ๆ เช่น กรับ โกร่ง ฉาบ ปี่ ขลุ่ย ฆ้อง โหม่ง แตร เป็นต้น สันนิษฐานว่าเป็นเครื่องดั้งเดิมของไทย เนื่องจากมีชื่อเป็นคำไทยโดด ๆ⁹

2) ชื่อตามสัทฐาน ได้แก่ จะเข้ (mi kyaung มอญ) ด้วยรูปร่างคล้ายจะเข้ ซอด้วง (erhu จีน) “ด้วง” เป็นเครื่องดีกหนูมีสัทฐานคล้ายกับซอดังกล่าว ซอสามสาย (rebub มาเลย์ ขวา และอิหร่าน, tro khmer กัมพูชา) มีชื่อสัมพันธ์กับจำนวนสาย สันนิษฐานว่าแต่ก่อนเรียกว่า “ซอ”¹⁰ ขณะที่เครื่องดนตรีนี้มีชื่อว่า เรอบับ (rebub มาเลย์ อินโดนีเซียสันนิษฐานไปถึงภูมิภาคอินเดียในวัฒนธรรมเปอร์เซีย (ประเทศอิหร่านในปัจจุบัน) ซึ่งซอประเภทนี้มีความแพร่หลาย อีกทั้งสัทฐานและชื่อที่คล้ายคลึงกัน อีกทั้งนักวิชาการยอมรับว่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีภูมิกำเนิดจากเปอร์เซีย¹¹

3) ชื่อเฉพาะ ตัวอย่างเครื่องดนตรีที่ขนานนามด้วยชื่อเฉพาะ ได้แก่ พิณ (“พิณ” ในจารึก, เขียนเป็น “bin” ในภาษาเบงกาลีและภาษาอื่นที่สัมพันธ์กับสันสกฤต; หรือ วินา (vina) ในภาษาสันสกฤต) กลอง (ยังไม่ปรากฏที่มา) (gendang มาเลย์, kendhang ขวา, mridangam อินเดีย) ไฉน (shahnai Surnai, Sanai ของ อินเดีย, sarunai มาเลย์)¹² (ชนิด อยูโฟรี, 2523: 65) กระจับปี่ (kacapi อินเดีย, chapei กัมพูชา)¹³ กังสดาล (gangsa) จำเรียง (หรือเจเรียง แปลว่าการขับร้องปรากฏในมหาชาติคาหลวงและในวัฒนธรรมเขมร) ปรากฏใช้ในอดีตแต่ปัจจุบันไม่ปรากฏใช้ทั่วไป แต่จะอยู่ในภาษาวรรณกรรม

กรณีของตะโพน คล้ายกับกรณีซอสามสาย ดังที่กล่าวไว้แล้ว ที่นักวิชาการส่วนใหญ่ยอมรับตรงกันว่าเป็นเครื่องดนตรีที่สัมพันธ์กันกับ “มุงังค” หรือ “มฤทงค” (mridanga) ของอินเดีย ดังปรากฏบนศิลาจารึกสมัยสุโขทัยแสดงการปรากฏเครื่องดนตรีขึ้นในสุวรรณภูมิตั้งแต่ช่วงเวลานั้น

⁹ อุทิศ นาคสวัสดิ์, *ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 1 ว่าด้วยหลักและทฤษฎีดนตรีไทย*, (กรุงเทพฯ: ศิริวิทย์, 2530), 153.

¹⁰ ชนิด อยูโฟรี, *เครื่องดนตรีไทยพร้อมด้วยตำนานการผสมวงมโหรี พิพาทย์ และเครื่องสาย*, (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2523), 83.

¹¹ Udom Arunrattana, *Court Music in Persia and Thailand During the Early Ayudhaya Period in Ancient Trades and Cultural Contacts in Southeast Asia*, ed. The Office of the National Culture Commission (Bangkok: Srimuang Printing, 1996), 301- 311.

¹² ชนิด อยูโฟรี, *เครื่องดนตรีไทยพร้อมด้วยตำนานการผสมวงมโหรี พิพาทย์ และเครื่องสาย*, (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2523), 65.

¹³ เล่มเดียวกัน, 77.

ในฐานะเป็นต้นแบบของตะโพนในปัจจุบัน¹⁴ ข้อสงสัยจึงเกิดขึ้นในประเด็นที่ว่า เหตุใดจึงเลือกที่จะใช้ชื่อว่า “ตะโพน” แทนคำว่า “มฺุทิงค” หรือ “มฤทงค” ในความเห็นผู้เขียนเอง คำว่า “ตะโพน” ส่อเค้าว่าเป็นชื่อตามลักษณะเสียงได้เช่นกัน ด้วยพยางค์หลัก “โพน” ใกล้เคียงกับเสียงหลักกลอง ได้แก่ “เท่ง” “เท็ง” หรือ “เพร้ง” จึงอยู่ในความเป็นไปได้ส่วนหนึ่ง นอกจากนี้ พบว่าพื้นที่ภาคใต้ของไทยเรียกกลองทั่ว ๆ ไปโดยไม่ระบุชนิด ว่า “โพน”¹⁵ วัฒนธรรมเขมรเรียกว่า “สำโพร” (sampho) สอดคล้องกับภาษาสมัยอยุธยาเรียกว่า “สระโพน” (เขียนตามต้นฉบับเป็น “สรโพล” ออกเสียงว่า สะ-โพน รูปศัพท์ที่ปรากฏในมหาชาติคำหลวง)¹⁶ เหล่านี้แสดงให้เห็นถึงการเลือกใช้คำของสิ่งที่ปรากฏ อาจอนุมานได้ว่า ไทยเลือกใช้ชื่อตามลักษณะเสียง คือ “ตะโพน” และละทิ้งชื่อดั้งเดิมตามวัฒนธรรมอินเดีย

4) ชื่อระบุงชาติ เป็นการสันนิษฐานว่าเครื่องดนตรีมีการเคลื่อนย้าย ตัวอย่าง กลองแขก ปี่ชวา ฆ้องมอญ เป็นต้น หรือบางชื่อกำหนดตามชาติที่มา เช่น กลองแขก (gendang) ปี่ชวา (suona) ปี่มอญ (hne-kyi เมียนมาร์, nagasvaram อินเดียใต้) ฆ้องมอญ (“จู้ว่าง” สำนักดนตรีเสนาะ, “ปะจู้” สำนักเกาะเกร็ด)¹⁷

จากการศึกษาพบว่า การขนานนามชื่อเครื่องดนตรีไทยที่ปรากฏในปัจจุบัน มีแนวคิดที่แตกต่างกัน และภาพรวมแสดงให้เห็นว่า ชื่อเครื่องดนตรีเหล่านี้เป็นการกำหนดชื่อขึ้นใหม่ด้วยภาษาไทยถึงแม้ว่าเครื่องดนตรีจำนวนหนึ่งมีที่มาจากวัฒนธรรมอื่นก็ตาม และชื่อส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นคำเลียนเสียงตามลักษณะของออนโนมาโทเพีย

คำศัพท์กลวิธีบรรเลงเครื่องดนตรีไทย

ผู้เขียนได้รวบรวมคำศัพท์สังคีตที่มีลักษณะการเลียนเสียง โดยเป็นเสียงพื้นฐานที่เกี่ยวข้องกับการปฏิบัติเครื่องดนตรี โดยแยกเป็นเสียงของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ตามเกณฑ์ของออนโนมาโทเพีย โดยสังเขปดังนี้

กลองแขก: ทัง ดิง ตลิง โจ๊ะ จ๊ะ พริง อะทัง ะตะ ติด ตลิด ป๊ะ
ตะโพน: เท่ง เท็ง ะเถะ เเทด ถัด อะถัด ป๊ะ ป๊ะ ดิงดิง ตูป ติด ตลิง พริงพริง เพร้ง จัม
 พรีด เพรด ปลั่ง ปัมเท่ง

¹⁴ อุทิศ นาคสวัสดิ์, *ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 1 ว่าด้วยหลักและทฤษฎีดนตรีไทย*, (กรุงเทพฯ: ศิริวิทย์, 2530), 158.

¹⁵ ศักดิ์สิทธิ์ ปราโมทย์, *ลักษณะไทย เล่ม 3*, (กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2541), 256.

¹⁶ กรมศิลปากร, *มหาชาติคำหลวง*, (กรุงเทพฯ: เจริญธรรม, 2516), 307.

¹⁷ ขวลิต รนขาว, สัมภาษณ์, มกราคม 2566.

กลองสองหน้า: ดิง ตู้บ ตะลีด ตีด ป๊ะ เทง ณะ (เถอะ) พริง
 กลองยาว: เทิง บ่อม ป๊ะ พรู
 โทน-ร่ำมะนา: ทังหรือทัม ดิง โจ๊ะ(นะ) จ๊ะ(โจ่ง)
 กลองทัด: ตุ่ม ต่อม พรุ่มหรือครุ่ม
 ข้องวงใหญ่: ดิง ตีด โนง (หรือ เนง นัง นอย) แหนะ หนับ หนอด วิง ถ่ง โถด ทัง เทียด (เทียว)
 เติ่ง เปี้ยว ตูเล็ด กรู (ครู)
 เสียงเฉพาะอื่น ๆ: โคล้ง กาไหล เซ้เซ้
 จะเข้: ทิง นอย ติว
 ปี่ใน: ต้อ แด ฮอ แส ตี ดอย ต้อย ฮี แกร แล็ด

การวิเคราะห์

1) เนื้อเสียง (Fundamental sounds)

พยัญชนะของคำต่าง ๆ เป็นส่วนต้นของเสียงที่เกิดขึ้น ทำหน้าที่แสดงเนื้อเสียงเฉพาะของวัตถุที่ทำให้เกิดเสียงบนเครื่องดนตรี พบว่าคำเลียนเสียงจะอาศัยเสียงพยัญชนะเพื่อสื่อถึงเนื้อเสียงที่แตกต่างกัน เช่นเสียงสั่นจากหนังซึ่งดิง เสียงจากการกระทบของโลหะ เสียงจากลมเป่า เป็นต้น พยัญชนะที่พบได้แก่ “ด” ในพยางค์ “ดิง” หรือ “ท” ในพยางค์ “เท่ง” “เทิง” “ทัม” “ทัง” “เปิง” และ “บ่อม” เป็นเสียงตีเปิดของเครื่องดนตรีประเภทกลอง ทั้งประเภทมีถ่วงหน้า (tuning paste) และไม่มีถ่วงหน้า นอกจากนี้พบว่าเสียง “เท่ง” (ของตะโพนและกลองสองหน้า) “เทิง” ของตะโพน กลองสองหน้า และกลองยาว “เปิง” ของเปิงมาง และ “บ่อม” ของกลองยาว ใช้เฉพาะกลองที่มีถ่วงหน้าเท่านั้น โดย “ทัง” หรือ “ทัม” ของกลองโทนและกลองแขก เป็นเสียงของกลองไม่มีถ่วงหน้า โดยกระแสเสียงต่างกันและเป็นไปได้ที่สามารถแทนที่พยัญชนะเหล่านั้นโดยไม่ส่งผลต่อการสื่อลักษณะของเสียง ผู้เขียนมีเห็นว่าพยัญชนะเหล่านี้มิได้ระบุถึงความเฉพาะของกระแสเสียง ฉะนั้นจึงให้ความสำคัญของพยัญชนะในฐานะเป็นวิธีจำแนกเครื่องดนตรีด้วยเสียงเฉพาะ



ภาพที่ 1 : ลักษณะหน้ากลองไม่มีถ่วงหน้า
 ที่มา : เดชา ศรีคงเมือง



ภาพที่ 2 : ลักษณะหน้ากลองมีถ่วงหน้า
 ที่มา : เดชา ศรีคงเมือง

เสียงเปิด/ปิด เสียงตบ (slap sound) เช่น เสียงพยัญชนะ “ท” เมื่อเปิดเสียงจะได้เสียง “เท่ง” และเมื่อปิดเสียงจะเกิดเสียง “ตะ” สรุปคือ สระและวรรณยุกต์จะทำหน้าที่ในการระบุระดับเสียง และคุณลักษณะที่เป็น “น้ำเสียง” (harmonic sound) เช่น เสียงสั้น ใช้สระ “อะ” เป็นเสียงตายในภาษาไทย หรือคำลหุในบาลี กรณีนี้แสดงให้เห็นคุณสมบัติด้านมวลและความเข้มเสียง (dynamic) ของการห้ามเสียง (to stop vibration) หรือทำให้เกิดเสียงอับ (dampened sound) ลักษณะเสียงพยัญชนะ “ป” และ “ท” หากเป็นระดับเสียงต่ำมักใช้ “ถ” แทน เช่นเสียง “ถ่ง” กรณี “เป้ง” และ “เท้ง” หรือ “เทิ่ง” ไม่มีความแตกต่างกัน แต่ถูกกำหนดให้ใช้เพื่อระบุชนิดของกลอง โดย “เป้ง” และ “เท้ง” จะเป็นเสียงของกลองยาวและเปิงมาง ในขณะที่ “เท่ง” เป็นเสียงของตะโพน และกลองสองหน้า ในกรณีดังกล่าวเขียนมีความเห็นว่ามันไม่แตกต่างกัน เนื่องจากขนาดของกลองแต่ละชนิด

ลักษณะเสียง “บ่อม” เป็นเสียงตีเปิดที่เน้นคุณลักษณะของการกระพือของถ่วงเสียงหน้ากลองร่วมกับการสั่นบริเวณหน้าหน้ากลองของกลองยาว เมื่อถูกตีด้วยกำมือหรือฝ่ามือลงไปตรงตรงกลางหน้ากลอง ซึ่งเป็นบริเวณของถ่วงหน้าที่ดีไว้ ฉะนั้น แม้ว่าเสียงจะมีความละม้ายกันกับ “เท่ง” ก็ตาม แต่ในระดับน้ำเสียงถือว่าแตกต่างกันมาก แสดงให้เห็นว่าการใช้พยางค์เสียงเฉพาะย่อมมีหน้าที่ในการระบุชนิดของกลองได้อีกทางหนึ่ง ทำให้คนนอกวัฒนธรรมอาจแยกแยะเสียงได้ยากท่ามกลางความเข้าใจกันเฉพาะภายในวัฒนธรรมว่าเสียงนั้นมีความเฉพาะในระดับน้ำเสียง (timbre) อย่างชัดเจน

นอกจากนี้ยังพบว่า การตั้งเสียง (tuning) หน้ากลองนั้น เป็นค่าที่ตั้งโดยช่างจากกระบวนการผลิต จะต้องให้เสียงแต่ละหน้ามีความสัมพันธ์เชิง “สำเนียง” ได้แก่ เสียงตะโพน “ดิง” กับ “เท่ง” ต้องมีระดับเสียงห่างกันเป็นคู่ 5 ตามทฤษฎีดนตรีตะวันตก โดยเสียงทั้งสองจะอยู่ในช่วงเสียง (octave) คนละช่วงกัน เมื่อเทียบเป็นโน้ตจะได้ เช่น รี (ดิง) - ซ (เท่ง) หรือ D5-G3 ดังตารางที่ 1 ผู้เขียนได้รวบรวมข้อมูลและสรุปลักษณะของหางเสียงตามแนวทางของอนโนมาโทเปียได้ดังตารางที่ 1 และ 2 ดังนี้

ตารางที่ 1 แสดงค่าที่สื่อถึงลักษณะเนื้อเสียงของกลองชนิดต่าง ๆ

พยัญชนะ	เสียง	กลองไม่มีถ่วงหน้า	กลองมีถ่วงหน้า
ต	ดิง	กลองแขก, รำมะนา	ตะโพน, กลองสองหน้า, เปิงมาง
	ตุ้ม, ต้อม	กลองทัด	-

ท หรือ ถ	เท่ง	-	ตะโพน, กลองสองหน้า
	เทิ่ง	-	ตะโพน, กลองสองหน้า, กลองยาว
	ท้ม หรือ ทั่ง	กลองแขก, โทณ	-
บ	บ่อม	-	กลองยาว
ป	เป็ง	-	เปิงมาง
	ป๊ะ	กลองแขก	ตะโพน, กลองสองหน้า, กลองยาว
พ	พรัม, เพร้ง, พริง, เพ้ง, พรืด	กลองแขก	ตะโพน, กลองสองหน้า, กลองยาว
น	หนั่ง, เหน่ง	กลองแขก (หน้าต่าน)	-
	นะ	รำมะนา	-
จ	โจ๊ะ, จ๊ะ	กลองแขก (หน้าต่าน)	-

ตารางที่ 2 แสดงคำที่สื่อถึงลักษณะเนื้อเสียงเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ

พยัญชนะ	เสียง	เครื่องดนตรี	ประเภทเครื่องดนตรี
ต	ตอย, ตื่อ, ตอ, แต	ปี่ใน	เครื่องลม
	ติง, ตะ, แต, ตืด	ฆ้องวง	เครื่องกระทบโลหะ
น	โนง, เนง, นัง, หนีบ, หนับ, หนอด	ฆ้องวง	เครื่องกระทบโลหะ
ก	กรับ	กรับ	เครื่องกระทบไม้
ฉ	ฉิ่ง, ฉับ	ฉิ่ง	เครื่องกระทบโลหะ
ช	แช่	ฉาบ	เครื่องกระทบโลหะ
ฮ	ฮอ หรือ แฮ	ปี่ใน	เครื่องลม
ท	ทิง	สายลวดจะเข้	เครื่องสาย
ม	มง หรือ โมง	โหม่ง	เครื่องกระทบโลหะ
	มุย	หุ่ย	เครื่องกระทบโลหะ
ห	หุ่ย	หุ่ย	เครื่องกระทบโลหะ

“ต” และ “ท” แสดงในตารางที่ 1 และ 2 แสดงให้เห็นว่าพยัญชนะที่ใช้สื่อถึงคุณภาพเสียงเชิงเดี่ยว (simple) ขณะที่ “พ” จะเป็นพยัญชนะใช้สื่อถึงคุณภาพเสียงเชิงซ้อน ประกอบกับเสียงของ “พ” มักควบกล้ำกับเสียง “ร” แสดงความซับซ้อน อย่างไรก็ตาม “ร” ไม่ปรากฏว่าเป็นพยัญชนะหลักเชิงเดี่ยวเลย

หนัง และ เหน่ง (ใช้ในกระบวนปี่กลองเพลงสระหม่า) ดูเหมือนว่าทั้งสองจะมีลักษณะห่างไกลจากการเลียนลักษณะของเสียงกลอง แต่เมื่อออกเสียงด้วยน้ำเสียงกลองซึ่งจะใกล้เคียงคำพยางค์ “นง” หรือ “นะ” หรือ เทียบเท่ากับเสียง โฉ๊ะ ฉ๊ะ ที่ใช้อย่างแพร่หลายมากกว่าในหน้ามาตรฐาน (หน้าทับปรบไก่ และสองไม้)

“ต” เป็นพยางค์ที่ออกเสียงได้คล่องด้วยเป็นเสียง /t/ ปรากฏทั้งกลอง ช้องวง และปี่ นับว่าเป็นพยัญชนะที่ใช้อย่างกว้างขวางมากที่สุด รองลงมาคือ “น” ที่ปรากฏในกลองและช้องวง

ในขณะที่ “ท” หรือ “ถ” (มักใช้แทนกันได้) เป็นพยัญชนะที่มักใช้กรณีเปล่งเสียงกลองที่หุ้มต่ำและลึกได้เป็นอย่างดี ดังปรากฏใช้ในเสียงตะโพน (เท่ง) และกลองแขกตัวเมีย (ทัง) โทน (ทัง) ล้วนแล้วเป็นเสียงหลักและเสียงปิดของโครงสร้างหน้าทับ เกือบทั้งหมดในดนตรีไทย เช่น หน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ หน้าทับลาว เป็นต้น ล้วนแล้วจบด้วยเสียง “ทัง” ฉะนั้น /t^h/ จากพยัญชนะเหล่านี้ได้มีส่วนสนับสนุนให้เกิดความหนักแน่นและหุ้มลึกได้เป็นอย่างดี

“เท่ง” กับ “ทัง” ใช้ในฐานะพยางค์เสียงที่มีความเข้มเสียงเป็นจังหวะที่หนักแน่นสนับสนุนให้กับการบรรเลงรวมวงดนตรี ถึงแม้ว่าคำทั้งสองจะไม่แตกต่างกันในทางภาษาแต่ปรากฏการใช้จำเพาะแตกต่างกัน โดยใช้แยกระหว่างเสียงของกลองสองประเภท คือระหว่างกลองมีถ่วงหน้า (ใช้ “เท่ง”) กับกลองไม่มีถ่วงหน้า ใช้ “ทัง” สันนิษฐานว่าเป็นการใช้โดยธรรมเนียมเพื่อแยกแยะชนิดของกลอง

2) ทางเสียง (Harmonic properties)

2.1) ทางเสียงเปิด (Undamped sound)

ความกังวานของเสียงจากคำศัพท์แสดงด้วยการเปิดในส่วนท้ายของคำ เสียงกังวานยาวสำหรับเครื่องดนตรีนั้นมีลักษณะคล้ายคลึงกัน คือ เกิดจากทางเสียงเปิด (opened-end sound) ที่เกิดขึ้นภายหลังต้นเสียงที่เกิดขึ้นเพียงระยะเวลาสั้น หรือดังเพียงครั้งเดียวและต่อด้วยความกังวานซึ่งแตกต่างจากเสียงที่สามารถสร้างให้ยาวต่อเนื่องได้ในปี่หรือขลุ่ย เสียงพยางค์ของคำที่แสดงถึงลักษณะเสียงเช่นนี้ได้แก่ ช้องวง กลอง และโหม่ง ได้แก่ ดิง ทัง ท้ม เท่ง พรึง เพร้ง พรุ่ม ครุ่ม มั่ง

หมุย จากรูปคำทางภาษาแสดงให้เห็นว่า พยัญชนะปิดดังกล่าวที่ทำหน้าที่สร้างเสียงเลียนเสียง กังวานของหางเสียงในวัตถุต่าง ๆ ได้แก่ โลหะ ชิงหน้าง รวมถึง สายที่เกิดจากการติดนั้นล้วนมีความ สอดคล้องกันในทางลักษณะของต้นเสียงที่สั้นและหางเสียงที่กังวานเพียงระยะหนึ่ง

ลักษณะเสียงสะกด “ง” “ม” ในเสียงกลอง (บางกรณีใช้แทนกันได้) ได้แก่ ดิง เห่ง ทัง หรือทัม พรึง เพรึง พรุ่มหรือครุ่ม และตุ้ม ต่อม ของกลองทัด นอกจากนี้ ลักษณะเสียงสะกด “ย” ในจะเข้ ได้แก่ “เสียงนอย” ในปีใน “เสียงตอย” หรือ “เสียงต้อย”

ฉะนั้น “ง” แม้ว่าเป็นส่วนปิดพยางค์ (มักพบสระเสียงสั้นกับตัวสะกด “ง” และ “ม” ใน ลักษณะเสียงยาว) แต่ก็ได้ปิดสนิทเหมือนอักษรอื่น ๆ และไม่ใช่เสียงยาวแบบเสียงลมหรือเครื่อง สาย แต่แสดงหางเสียงได้อย่างมีประสิทธิภาพ แตกต่างจากพยางค์เปิดที่ไม่มี “ง” (“ตี”) รวมถึง “ทัง” และ “ทัม” เสียง “ม” ก็ใช้คุณภาพเสียงเหมือนกัน ฉะนั้น เสียง “ง” จึงเป็นเสียงแสดงถึง หางเสียงในพยางค์เสียงสั้น ดังตัวอย่างเสียง “ดิง”

ส่วนเสียง “พ” เป็นคุณลักษณะเสียงเพิ่มเติมอันเกิดจากการบรรเลง เช่น พรึง เพรึง เป็นการ ตีสองหน้าพร้อมกัน พรึง หรือ พรึง เป็นเสียงที่นุ่มนวล ในขณะที่เสียง “เพรึง” เป็นเสียงเน้นให้ดัง ชัดเจน ลักษณะเสียงกระหึ่มอย่างเห็นได้ชัด ส่วน “พรุ่ม” หรือ “ครุ่ม” เป็นการตีกลองทัดสองลูก พร้อมกัน ให้เกิดเสียงควบสองเสียงในลักษณะนุ่มนวลกว่าการตีลูกเดียวเล็กน้อย นอกจากนี้ เสียงจากเครื่องเคาะ ได้แก่ โหม่ง และหุ่ย ถูกจัดเป็นลักษณะเดียวกัน

ลักษณะเสียง “จ” ในกลอง เป็นเสียงสูง ของกลอง ได้แก่ กลองแขกมีเสียง “โจ๊ะ” และ “จ๊ะ” โดยที่พยางค์ทั้งสองมิได้แตกต่างกันในด้านระดับเสียงและน้ำเสียง แต่เป็นการระบุ ถึงลูกของกลองตัวผู้ (กลองเสียงสูง, ดิง โจ๊ะ) ตัวเมีย (กลองเสียงต่ำ, ทัง จ๊ะ) และมีประโยชน์เมื่อ ใช้ออกเสียง “โจ๊ะจ๊ะโจ๊ะจ๊ะ” แทนที่จะเป็นการใช้เสียงพยางค์เดียวกัน นอกจากนี้ เมื่อพิจารณา ถึงคุณลักษณะน้ำเสียง ของเสียง “โจ๊ะ” และ “จ๊ะ” และยังมี “สำเนียง” เสียง “โจ๊ะ-จ๊ะ” ไม่แตกต่างกันในระดับเสียง แต่ระบุพยางค์ต่างกันมีผลต่อการออกเสียงและสื่อถึงกลองตัวผู้ หรือตัวเมีย น้ำเสียงยังมีผลอย่างมากต่อการบรรเลงให้ได้ “สำเนียง” ของกลอง

ลักษณะเสียง “นะ” และ “โจ่ง” เป็นการระบุเสียงโทนและร่ามะนา โดยเสียง “นะ” หรือ “โจ๊ะ” บนหน้าร่ามะนา ในขณะที่ “โจ่ง” แสดงถึงคุณลักษณะของเสียงตีลักษณะเคาะลงไป ที่ขอบของหน้ากลองในลักษณะเปิด เพื่อต้องการให้เกิดเสียงกังวานยาวและเสียงค่อนข้างสูง และมีความกังวานของของหางเสียง ฉะนั้น พยางค์ดังกล่าวสามารถสะท้อนให้เห็นถึงลักษณะ น้ำเสียงได้เป็นอย่างดี

2.2) เสียงปิด (Dampened sound)

เสียง “กะ” “ปะ” และ “ตูป” สำหรับกลอง ส่วน “หนับ” หรือ “แหนะ” สำหรับฆ้องวงใหญ่ เป็นเสียงที่เกิดจากการปิดเสียงหรือห้ามการสั่นสะเทือนของวัตถุทันทีตั้งแต่ต้นเสียงเกิด ฉะนั้นจึงไม่มีเสียงกังวานตามธรรมชาติของวัตถุ วิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีเพื่อให้ได้เสียงสั้นนี้ กรณีฆ้องวงจะใช้นิ้วตีกดลงปุ่มฆ้อง ส่วนกลองใช้การตีด้วยนิ้วมือ ปฏิบัติเช่นเดียวกันกับเสียงเปิด ส่วนกรณีเสียง “ปะ” เป็นการบังคับมือลักษณะ “ตบ” ลงไปบนหน้ากลองแตกต่างจากกรณีแรก เพื่อให้ได้เสียงตบ (slap tone) ของกลอง เป็นเสียงที่ต้องอาศัยการจัดกระทำของร่างกาย (ระหว่างฝ่ามือและนิ้วต่อการสัมผัสหน้ากลอง) ต่อเครื่องดนตรีเพื่อให้เกิดความหลากหลายของลักษณะเสียง

2.3) เสียงกึ่งเปิดกึ่งปิด (Semi-opened dampened sound)

หางเสียงปิด (Mute-ended harmonic sound) ในทางดนตรีไทยเรียกเสียงที่เกิดจากการเปิด-ปิดนั้นว่าการประคบเสียงหรือประคบบมือ หางเสียงใช้การปิดเสียงด้วยการกดลงปุ่มฆ้องหรือหน้ากลอง เพื่อห้ามเสียง (dampening) เมื่อผสมเข้ากับต้นเสียงเปิดแล้วนับว่าเป็นคุณภาพเสียงเชิงซ้อน กล่าวคือ เสียงต้นกับเสียงปลายมีคุณลักษณะแตกต่างกัน ทำให้โน้ตที่เกิดจากการปฏิบัติเช่นนี้มีความเฉพาะ เพิ่มความหลากหลายให้กับเนื้อเสียงต้นตามธรรมชาติของเครื่องดนตรีที่มีเพียงเสียงกังวานยาวนาน

เสียงพยางค์ที่ถ่ายทอดเสียง “เสียงกึ่งเปิดกึ่งปิด” นี้ คือ พยัญชนะ “ด” ทำหน้าที่เป็นตัวสะกด (final consonant) ถือว่าเป็นการห้ามเสียง เป็นการสร้างเสียงที่ประกอบด้วยเปิดและปิดต่อเนื่องกันระยะสั้น และลักษณะของเสียงเปิดให้กังวานเพียงเล็กน้อยแล้วปิด หรือเสียง “กึ่งเปิดกึ่งปิด” บางกรณีเรียกว่า “เสียงคุด” ในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่เรียกว่าการประคบเสียง ได้แก่ ติด ติด หนอด โหนด พบในกลอง ได้แก่ ติด ติด เทิด ถิด ส่วนกรณีเครื่องเป่า พบในเสียงปี่ในเกิดจากการบังคับลมร่วมกับการหยุดเสียงด้วยลิ้น ได้แก่ ลือต หรือ แล็ด ซึ่ง “ด” ในพยางค์นี้ เป็นอาการของลิ้นและรูปปาก ที่คล้ายกับการเปล่งเสียงพูดในคำว่า “ดู-อูต” เข้าไปในการเป่าปี่ กล่าวคือ สำเนียงของเสียงกึ่งเปิดกึ่งปิดนี้มีความสอดคล้องกับลักษณะการเปล่งเสียงพูดในพยางค์ดังกล่าว ผู้เขียนได้รวบรวมและสรุปลักษณะของหางเสียงตามแนวทางของออนโนมาโทเปียได้ดังตารางที่ 3

ตารางที่ 3 แสดงคำที่สื่อถึงลักษณะทางเสียง

ที่มา: สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย, 2538

ชนิดทางเสียง	การปิดพยางค์เสียง	เสียงพยางค์	กลองมีถ่วงหน้า	ลักษณะเสียง
ทางเสียงเปิด	-ง หรือ -ม	ติง, ทัง, ทัม, เท่ง, พริง, เพร็ง, เป็ง	ตะโพน, กลองสอง หน้า, เปิงมาง, กลอง ยาว	เสียงแหลม และเสียง กลาง
		พุ่ม, ครุ่ม	กลองทัด	เสียงทุ้มลึก
		บ่อม	กลองยาว	เสียงทุ้มลึก
		มั่ง	โหม่ง, หุ่ย	เสียงกลาง
		หมุย	หุ่ย (ซ้องชัย)	เสียงทุ้มลึก
		เท็ง, เพ็ง	ตะโพน, กลองสอง หน้า, กลองยาว	เสียงทุ้ม
		หนั่ง, เหน่ง	กลองแขก (หน้าเล็ก หรือเรียกว่า หน้าต่าน)	เสียงแหลมกังวานสั้น
		โนง, เนง, นัง	ซ้องวงใหญ่	เสียงแหลมกังวานสั้น
ทางเสียงปิด	-ะ	โจ๊ะ, จ๊ะ	กลองแขก รำมะนา	เสียงแหลมกังวานสั้น
		ป๊ะ	กลองแขก ตะโพน กลองสองหน้า	เสียงตบ
		เถะ (หรือ เถอะ)	กลองแขก ตะโพน กลองสองหน้า	เสียงกดของเสียงทุ้ม (การกदनิ้วมือห้ามการ สั่นของหน้ากลองทันที)
		แตะะ	ซ้องวงใหญ่ (เฉพาะมือซ้าย)	เสียงกด (กดไม้ตีลงบนปุ่มซ้อง)
		แหนะ (หรือ หนับ)	ซ้องวงใหญ่ (เฉพาะมือขวา)	เสียงกด (กดไม้ตีลงบนปุ่มซ้อง)

	-บ	ตู่บ	กลองแขก ตะโพน กลองสองหน้า	เสียงกดของเสียงแหลม
		หน้าบ	ฆ้องวงใหญ่	เสียงกด
		ฉับ	ฉิ่ง	เสียงกด
เสียงกึ่งเปิด กึ่งปิด	-ด	ตีด, ตีด, เทิด, ถิด, พรีด	ตะโพน, กลองสองหน้า	เสียงกด
		ตีด	กลองทัด	เสียงผสมระหว่างเสียง กดกับเสียงเปิด
		ตะ ตีด, ตีด	ฆ้องวงใหญ่ (เฉพาะมือซ้าย)	เสียงกด (แตกต่างกันด้านระยะ ของการเปิด-ปิด)
		หน้าบ, หนอด, โหนด	ฆ้องวงใหญ่ (เฉพาะมือขวา)	เสียงกด (แตกต่างกันด้านระยะ ของการเปิด-ปิด)
		ลือด, แล็ด	ปี่ใน	เสียงตอดลิ้น (ลิ้นห้าม เสียงในการเป่า)
		ปลั่ง, แค้น, จัม	ตะโพน	เสียงผสมระหว่างลิ้น กับยาว

3) ระดับเสียง (Register)

น่าสังเกตว่าเสียง “ตู่บ” “ต้อม” ในกลองทัดหนึ่งคู่ นั้น เสียงสระที่เลือกใช้คือ “อู” แทนระดับเสียงต่ำ (กลองตัวเมีย) ในขณะที่ “ออ” แทนเสียงสูงกว่า (กลองตัวผู้) ในกลองทัด โดยรวมสระอู และสระอือ เป็นเสียงทุ้มที่ลึก (deep bass) ผสมกับการใช้เสียง “ม” ปิดพยางค์ ทำให้ส่งเสริม ดังปรากฏคำสาธยายคุณลักษณะของเสียงดังกล่าวว่า “เสียงลงทรวง” กล่าวคือ ระดับความทุ้ม-ลึกดังลงไปภายในหุ่นกลอง สระดังกล่าวปรากฏใช้กับกลองทัดซึ่งเป็นกลองที่มีขนาดใหญ่ที่สุดในบรรดากลองทุกชนิด และไม่ปรากฏสระดังกล่าวในกลองชนิดอื่น ๆ

ลักษณะเสียง “ติง” ในฆ้องวงใหญ่ใช้ในความหมายเสียงต่ำอยู่แถบซ้ายของเครื่องดนตรี ในขณะที่สิ่งโน้ตในช่วงเสียงที่สูงกว่าใช้พยางค์ “โนง”(หรือ นัง เนง) จึงสรุปได้ว่าการบัญญัติชื่อให้กับเสียงกรณีนี้มีได้หมายถึงระดับเสียง แต่หมายถึงวิธีการบรรเลงด้วยมือซ้ายและขวา นอกจากนี้

“ติง-โนง”หรือ “ติง-โนง-โนง” เฉพาะกรณีคู่ “ติง-เนง” หรือ “ติง-เนง-เนง” หรือ “ติง-นัง-เนง” เฉพาะกรณีคู่แปด เป็นรูปแบบเฉพาะของทางฆ้องวงใหญ่

ลักษณะเสียง “ต” “ท” ในกลอง ไม่มีข้อแตกต่างกัน ยกตัวอย่างกรณีเสียง “ติง” เป็นเสียงที่ใช้ทั้งในฆ้องวง กลองแขก และตะโพน หมายถึงระดับเสียงต่ำในฆ้องวง แต่ในทางตรงกันข้ามพยางค์เสียงดังกล่าว กลับเป็นเสียงสูงในกลองแขกและตะโพน

ฉะนั้น การตั้งเสียง (tuning) ขึงหนังกลองให้ตึงเท่าใดนั้น แม้ได้มีกำหนดเป็นระดับเสียงอย่างเครื่องดำเนินทำนอง อย่างไรก็ตามพบว่ามิกลวิธีพิเศษที่แสดงถึงภูมิปัญญา คือ ตั้งเสียงติงให้ตรงกับเสียงลูกประเดิมวง (ลูกฆ้องลำดับรองสุดท้ายของฆ้องวงใหญ่) เพื่อเป็นการ “ให้เสียง” หรือ การบอกระดับเสียงให้กับนักร้อง โดยที่ไม่ต้องใช้เครื่องดนตรีบอกก่อนจะขึ้นเสียงตามที่ปฏิบัติกันตามปกติ โดยนักร้องจะได้ยินเสียง “ติง” ที่ตรงกับเสียง “เร” (ปีพาทย์ไม้แข็ง) กังวานระงมในเพลงร่ำประลองเสภาอยู่เป็นระยะหนึ่งแล้ว ฉะนั้น ทำให้ผู้ขับร้องมีความคุ้นกับเสียงดังกล่าวนำไปสู่การขึ้นเสียงร้องในเพลงต่าง ๆ อย่างไม่ผิดพลาด ผู้เขียนรวบรวมค่าต่าง ๆ จัดกลุ่มตามระดับเสียงแหลมและทุ้มในตารางที่ 4

ตารางที่ 4 แสดงค่าที่สื่อเกี่ยวกับระดับเสียง

ระดับเสียง	สระ	เสียงคำ	ลักษณะเสียงของเครื่องดนตรี
เสียงแหลม	โอ	โนง (หรือ นง)	เสียงสูงของฆ้อง (มือขวา) และเสียงสูงของโพนมโหรี
		โจะ	เสียงสูงของกลองแขกหน้าต่าน (หน้าเล็ก)
	อิ หรือ อี	ติง,* ตัด	เสียงสูงของกลองแขก ตะโพน และกลองสองหน้า
		ตุ้ม (หรือ ตู้ม)	เสียงสูงของกลองทัด
	อุ หรือ อุ	ตุบ	เสียงสูงของตะโพน
		ปุะ	เสียงสูงของตะโพน
เสียงทุ้ม	อะ	ปุะ	เสียงสูงของตะโพน
		จ๊ะ	เสียงสูงของกลองแขกหน้าต่าน (หน้าเล็ก)
	อิ หรือ อี	ติง*	เสียงต่ำของฆ้องบรรเลงด้วยมือซ้าย
	อ่ำ	ทัง (หรือ ท้ม)	เสียงต่ำของกลองแขก
	เอ	เท่ง	เสียงต่ำของตะโพน
	ออ	ต้อม	เสียงต่ำของกลองทัด

จากตารางที่ 4 แสดงให้เห็นว่าเสียงตึงเป็นเสียงเดียวที่ใช้ได้ทั้งการสื่อถึงเสียงสูงและเสียงต่ำภายในคำเดียว กล่าวคือ ตึง หมายถึงสูงในกลองได้แก่ กลองแขกและตะโพน ในขณะที่ ตึง ใช้สื่อถึงเสียงต่ำในฆ้องวงทั้งนี้เพื่อให้เสียงแตกต่างจากเสียง โนง ที่บรรเลงด้วยมือขวา ฉะนั้น ตึง ในฆ้องวงจึงเป็นการระบุการใช้มือซ้ายบรรเลง นอกจากนี้เสียงสระต่าง ๆ ดังแสดงในตาราง เป็นการให้เพื่อเลียนเสียงธรรมชาติจากเครื่องดนตรี ไม่สามารถนำมาเปรียบเทียบเพื่อจัดระดับเสียงลดหลั่นได้ จึงเป็นการจัดกลุ่มเพื่อแสดงลักษณะความทุ้มและความแหลมของเสียงเท่านั้น

4) น้ำเสียง (Timbre)

ลักษณะเสียง “ถ่ง” “ทง” “ท้ง” (ปรับระดับวรรณยุกต์เสียงตามเสียงจริง) เป็นพยางค์เสียงคู่สี่ และถือว่าเป็นเสียงกลมกล่อม (consonance) โดยเสียงคู่ห้านิยมใช้พยางค์ “ท้ง” (ถึงแม้ว่าจะตรงกับ “ท้ง” ซึ่งมาถึงเสียงคู่เสียงในระดับเสียงสูงก็ตาม) ในทางตรงกันข้ามเสียงคู่ที่ให้เสียงไม่กลมกล่อม (dissonance) ได้แก่เสียงคู่สอง คือ “เทียว” หรือ “เทียด” มักเป็นการประคมเสียงสั้นในการบรรเลงเสียงนี้ (จึงปรากฏ “ด” เป็นตัวสะกด)

การสร้างนำเสียงให้กับพยางค์เกิดขึ้นจากเสียงสระ พบว่าเสียงสระผสมได้แก่ เอีย ถูกนำมาใช้แสดงเสียงขัด (dissonance interval) ขณะที่เสียงสระเดี่ยว ได้แก่ สระโอ นำมาใช้แสดงคู่ประสาน (harmonic interval) และเสียงโอยังมีลักษณะของความกังวานได้มากกว่าเสียงเอียด

ตารางที่ 5 แสดงประเภทของสระที่สื่อถึงลักษณะของน้ำเสียง

ประเภทสระ	สระ (รวมถึงสระเสียงสระด้วย)	เสียง
สระเดี่ยว	อี	ตึง, ตืด
	โอ	นง, โจ๊ะ, ทง,
	ออ	ต้อม, หนอด, ตอ
	อา	ตะ, หนับ, ท้ง, จ๊ะ
	เอ	เตง, เนง
	อุ	พรัม, ตุ่ม, ตูป
	แอ	แฮ, แตะ
	อือ	ตือ, ตืด
	เออ	เพร้ง, เทิด
สระประสม	เอีย	เทียด

จากตารางที่ 5 แสดงชนิดของสระเป็นสองกลุ่มที่ปรากฏให้เห็นถึงสระเดี่ยวมีการใช้งานเกือบทั้งหมด มีสระประสมเพียงคำเดียวได้แก่ เอีย แสดงให้เห็นว่าสระหลักที่ใช้ในการสร้างคำเลียนเสียงมาจากสระเดี่ยว และมีเพียงคำว่า “เหียด” ที่แสดงความเป็นนำเสียงขัดเกิดจากคู่สองในดนตรีไทย เกิดจากการบรรเลงฆ้องวงใหญ่

5) กลวิธีการบรรเลงเฉพาะ

นอกจากเสียงที่เกิดจากฐานเสียงของจำก้านิดแล้ว การสร้างคำเลียนเสียงยังรวมไปถึงลักษณะเสียงขอลกลวิธีการบรรเลงเฉพาะ ลักษณะเสียงที่เกิดจากกลวิธีการบรรเลงเฉพาะ เช่น “กรู” หรือ “ครู” เสียงร่ำคู่สอง (rumbling sound) จากการร่ำ (trill) “พุ่ม” หรือ “ครุ่ม” เสียงกลองทัดที่ตีพร้อมกันทั้งสองใบ แม้ว่าเป็นเสียงเดียวกันและเกิดวิธีการตีเหมือนกันทุกประการ แต่คำทั้งสองใช้ในเงื่อนไขที่ต่างกันคือ “พุ่ม” ใช้สำหรับเพลงกราวรำ ซึ่งเป็นหน้าพาทย์แสดงถึงความสุขใจสำหรับการแสดง และใช้สำหรับบรรเลงแสดงการเลิกงานพิธีกรรมมงคล ในขณะที่ “ครุ่ม” แม้ว่าเป็นเสียงจากวิธีการบรรเลงอย่างเดียวกันแต่นิยมเรียกให้แตกต่างกันเนื่องจากการบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์ในงานอวมงคล ประเด็นนี้จะสรุปได้ว่าเป็นการบัญญัติให้แตกต่างกันของการใช้งานเพื่อไม่ให้สับสนปะปนกัน นับว่าวัฒนธรรมไทยได้ให้ความสำคัญกับรายละเอียดเหล่านี้อย่างมาก

ลักษณะเสียง “เปี้ยว” เป็นเสียง “กวาดลง” (เป็นกลวิธีพิเศษ บรรเลงโดยการลากไม้ตีระไปกับจุดกำเนิดเสียงโน้ตต่าง ๆ บนเครื่องดนตรี) ของเครื่องตีทำนอง เช่น ลูกกระนวด และลูกฆ้องวง ในขณะที่ “กวาดขึ้น” ออกเสียงว่า “วิง”

ลักษณะเสียง “ตลิ่ง” เป็นเสียงลูกสะบัดของกลองแขกตัวผู้ นอกจากนี้เสียงสะบัดในเครื่องตีมักออกเสียงเป็น “ตุเล็ด” (ทั้ง “วิง” และ “ตุเล็ด” นี้ไม่ปรากฏอยู่ในศัพท์สังคีต ผู้เขียนถอดจากภาษาพูด)

ลักษณะเสียง “ต๋อย” หรือ “ต๋อย-ฮิ” เป็นเสียงเอกลักษณ์ของปี่ใน ใช้นิ้วเอกของปี่ใน (นิยมเรียกว่าเสียงลาของ “ทางใน”) มักพบในการบรรเลงเสมอ

ลักษณะเสียง “ตื่อ-แฮ” หรือ “ตื่อ-ฮอ” เป็นเสียงบรรเลงโน้ตเดียวกันแต่นิ้วต่างกัน โดยประกอบด้วยนิ้วโน้ตหลัก (“ตื่อ”) กับนิ้วควง (“แฮ” หรือ “ฮอ”) ในระบบเสียงและนิ้วของปี่ใน

ลักษณะเสียง Double consonants พยัญชนะผสม จะเป็นการระบุ คุณลักษณะเสียงที่เป็นการตกแต่ง เช่น พรึง เพรึง ปลั่ง

ลักษณะเสียง “ก” เป็นการเลียนเสียงกระทบลักษณะ “กรอ” (trill) ของไม้เนื้อแข็ง ได้แก่ “แกร” (open sound) “กร๊ก” “กรีก” (closed sound) ไม่ต่างกันในระดับเสียงและคุณลักษณะของเสียง แต่เป็นการแสดงมือซ้ายและขวา ฉะนั้น ภาษาที่สร้างคำขึ้น ประสงค์ให้สอดคล้องต่อการใช้ระบุมือในการบรรเลง

ลักษณะทำนองเฉพาะ “กาไหล” และ “เซ้เซ้” เป็นกลวิธีตกแต่งทำนองและทำนองเฉพาะ มักพบในบทเพลงและการบรรเลงทั่วไป



ตัวอย่างโน้ต 1: แสดงลักษณะโน้ตของ “กาไหล” ในทำนองเพลงลาวดวงเดือน, บรรทัดที่ 1



ตัวอย่างโน้ต 2: แสดงเสียง “เซ้เซ้”, ทำนองทำยว

ลักษณะเสียง “กาไหล” (หรือ “กะไหล”) หมายถึง กลวิธีตกแต่งสำเนียงบางตัวโน้ตให้มีสำเนียงอ่อนหวาน (ดูตัวอย่างโน้ต 1) มักพบในเพลงสำเนียงลาว และสำนวน “เซ้เซ้” หมายถึง โน้ตสองตัวแรกของทำนอง “ทำยว” (ทำนองลงจบในเพลงโหมโรงเสภา) (ดูตัวอย่างโน้ต 2) แสดงถึงการเริ่มต้นจากเลียนเสียง จากนั้นได้กลายเป็นคำเฉพาะ¹⁷

ตารางที่ 6 แสดงคำที่สื่อถึงกลวิธีการบรรเลงเฉพาะ

อาการจากการบรรเลง	เสียง	เครื่องดนตรี
รัว	แกร, กร๊ก, กรีก, ตลิง	กรับเสภา
	กรู หรือ ครู	รัวคู่สองของเครื่องตี
	ตลิง	กลองแขก, ตะโพน, รำมะนา
โน้ตระดับ	ต้อย	ปี่ใน
	กาไหล	ลักษณะการตกแต่งทำนอง

¹⁸ สงบศึก ธรรมวิหาร, สัมภาษณ์, มกราคม 2566.

ลักษณะเสียงเฉพาะ	เปี้ยว, วิง	การกวาด
	ตุ้ด	การสะบัด
	ตือ-แฮ	นิ้วควง (enharmonic) ของปี
	พุ่ม ครีม	กลองทัดตีสองลูกพร้อมกัน
	เทียด หรือ เทียว	เสียงคู่สองของเครื่องตี
โมทีฟเฉพาะ	เซ้เซ้	โน้ตในทำนองเฉพาะ

สรุป

คำเลียนเสียงในศัพท์สำนึกของดนตรีไทยเป็นเครื่องมือในการสื่อสารคุณลักษณะเฉพาะของเสียง ดนตรีในด้านต่าง ๆ ได้แก่

- 1) เนื้อเสียงจากเครื่องดนตรี คำสื่อถึงเนื้อเสียงเฉพาะแสดงโดยการเลือกใช้พยัญชนะให้เหมาะสม พบว่าคำที่ใช้พยัญชนะ “ต” “ท” และ “ถ” มีจำนวนมาก โดยเฉพาะคำศัพท์ของเสียงกลอง ฆ้องวง และปี
- 2) ทางเสียงแสดงด้วยตัวสะกดและวิธีการปิดพยางค์ด้วยสระเสียงสั้น สระที่ก่อให้เกิดความก้องกังวานได้แก่สระเดี่ยว ส่วนสระผสมพบว่าสระเอียใช้สร้างน้ำเสียงขัด เป็นเสียงตกต่ำในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่
- 3) ระดับเสียงต่ำเสียงกับแหลมแสดงด้วยเสียงสระตามลักษณะเฉพาะเสียงเครื่องดนตรี
- 4) น้ำเสียงแสดงด้วยสระเดี่ยวเป็นหลัก รวมถึง
- 5) กลวิธีบรรเลงเฉพาะ ได้แก่ ลักษณะการรวเสียง การตกต่ำโน้ตด้วยเสียงสอดแทรก ลักษณะเสียงเฉพาะของกลวิธีพิเศษ และทำนองเฉพาะ กล่าวคือ คุณภาพเสียงเหล่านี้แสดงถึงการประสานงานระหว่างภาษากับคุณภาพเสียงทางดนตรีอย่างเป็นระบบและมีประสิทธิภาพ

นอกจากนี้ ยังพบว่าบางคำเป็นการบัญญัติโดยไม่ขึ้นกับการเลียนเสียง กรณียพยัญชนะไม่ได้สัมพันธ์กับเนื้อเสียง (เช่น “ติง” “เนง”) แต่หากเป็นการบัญญัติเพื่อระบุความเฉพาะของเสียงเพื่อนำไปใช้สื่อสารในการปฏิบัติการบรรเลง หรือจำกัดใช้กับชนิดของเครื่องดนตรีเฉพาะ และบัญญัติเพื่อสัมพันธ์กับการใช้งานตามคตินิยมทางวัฒนธรรม โดยการบัญญัติปรากฏเป็นสองแนวทาง ได้แก่

1) เลียนเสียงธรรมชาติ ซึ่งเป็นลักษณะหลักครอบคลุมเกือบทั้งชุดคำภาษาดังกล่าว และ

2) มีคำจำนวนไม่มากที่ไม่อยู่ในแนวคิดเลียนเสียง ถึงแม้ว่าคำเหล่านั้นถูกสร้างจากการเลียนเสียงก็ตาม แต่พบการใช้ที่ย้อนแย้ง ทั้งนี้เป็นการกำหนดคำเพื่อสื่อสารการปฏิบัติ เช่น คำว่า ดิง สามารถใช้สื่อทั้งเสียงแหลมในกลอง ในทางกลับกันเสียงดิงใช้สื่อถึงเสียงต่ำในฆ้องวง แสดงให้เห็นว่าการใช้คำศัพท์เหล่านั้นนอกจากสื่อถึงเสียงต้นกำเนิดแล้วยังเกี่ยวกับการใช้สื่อสารเกี่ยวกับการปฏิบัติด้วย

จากการศึกษาภาพรวมของข้อมูลนำไปสู่ความเข้าใจถึงปรากฏการณ์การมีอยู่ของศัพท์เลียนเสียงเป็นจำนวนมากนั้น ได้สะท้อนถึงภูมิปัญญาทางดนตรี กล่าวคือ ผู้สํานึกกระแสเสียงอันละเอียดอ่อนได้ ย่อมถึงพร้อมด้วยพุทธิปัญญาที่สั่งสมประสบการณ์มาเป็นเวลานาน ดังตัวอย่างกรณีเสียงฆ้องวงใหญ่และกลองจากข้อมูลวิเคราะห์ในบทความนี้ นับว่ามีความหลากหลายอย่างมีนัยสำคัญ ซึ่งย่อมสะท้อนถึงการใช้ความหลากหลายดังกล่าวบรรจุเข้าไปในบทประพันธ์ดนตรี โดยเฉพาะเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ นับว่าเป็นแหล่งรวมสรรพเสียงของฆ้องวงใหญ่ ที่ได้พัฒนาการศิลปะการบรรเลงและสุนทรีย์ขั้นสูงของเครื่องดนตรี เพื่อนำเสนอถึงความเพลิด ทางดนตรีกรรมและเป็นพื้นที่ของการคิดค้นสร้างสรรค์วิธีการแปลกใหม่อยู่เสมอ

อาจสรุปได้ว่าออนโนมาโทเพียเป็นหลักการสร้างคำที่เกิดจากการพรรณนาถึงกระแสเสียง (acoustic properties) ตามที่รับรู้ได้จากต้นกำเนิด แล้วถ่ายทอดออกด้วยภาษาพูด นำไปสู่การใช้ในฐานะ ”ภาษาแสดงลักษณะ” คำว่า ”ลักษณะ” ในที่นี้คือคุณสมบัติของกระแสเสียงจนนำไปสู่การบัญญัติเป็นศัพท์ที่มีความหมายเฉพาะ นอกจากนี้ยังสะท้อนให้เห็นถึงความพยายามของมนุษย์ในการทำความเข้าใจธรรมชาติของสรรพเสียงและนำไปสู่ความเข้าใจถึงธรรมชาติภายในตัวมนุษย์เองที่มีต่อเสียงเหล่านั้น

รายการอ้างอิง

กรมศิลปากร. *มหาชาติคำหลวง*. กรุงเทพฯ: เจริญธรรม, 2516.

คึกฤทธิ์ ปราโมท. *ลักษณะไทย เล่ม 3*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2541.

ชวลิต รนขาว. สัมภาษณ์, มกราคม 2566.

พระเจนดุริยางค์. “การดนตรีของพระเจนดุริยางค์”, (พิมพ์ในงานฌาปนกิจศพ นายสาโรช อัครรักษ์ ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม, 2497). กรุงเทพฯ : เจริญศิลป์การพิมพ์.

ธนิต อยู่โพธิ์. *เครื่องดนตรีไทยพร้อมด้วยตำนานการผสมวงมโหรี พิพาทย์ และเครื่องสาย*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2523.

สงบศึก ธรรมวิหาร. สัมภาษณ์, มกราคม 2566.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. *ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 1 ว่าด้วยหลักและทฤษฎีดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: ศิริวิทย์, 2530.

Arunrattana, Udom. Court Music in Persia and Thailand During the Early Ayudhaya Period in *Ancient Trades and Cultural Contacts in Southeast Asia*, edited by. The Office of the National Culture Commission Bangkok: Srimuang Printing. 1996.

Bredin, H. “Onomatopoeia as a Figure and a Linguistic Principle.” *New Literary History*, 27 no.3, 1996.

Grove, G. and Stanley S., eds. *The New Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 1. MacMillan Publishing Company, 1980.

Brière, Eugène J, “An investigation of phonological interference,” *Language* 42, no. 4 (December 1966): 768–796. <https://doi.org/10.2307/411832>

“ละครเวทีนอกเวที: การเปลี่ยนแปลงพื้นที่การแสดง หลังสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคโควิด-19 ผ่านมุมมองของผู้ออกแบบเสียงละครเวทีไทย”

Off-Theatre: The Transformation of Performance Spaces in The Context of Thai Theatre Sound Designer Following The COVID-19 Pandemic.

สร้อยรัตน์ แสงชัย¹

Saranrat Sangchai

บทคัดย่อ

ท่ามกลางยุคสมัยและวิถีชีวิตที่เปลี่ยนแปลงไปของผู้คน วงการศิลปะการแสดง โดยเฉพาะอย่างยิ่งแวดวงละครเวทีไทยต้องปรับตัวเป็นอย่างมาก จากวิกฤตจากการระบาดครั้งใหญ่ของโรคโควิด-19 ที่ส่งผลกระทบไปทั่วโลก เดิมทีละครเวทีจำเป็นต้องอาศัย “พื้นที่ทางกายภาพ” ในการแสดงมาโดยตลอด ศิลปิน คณะละครและผู้ผลิตละครจึงจำเป็นต้องหานวัตกรรมและพื้นที่ในการจัดแสดงใหม่ ๆ อย่าง “พื้นที่เสมือน” หรือ “ออนไลน์” มาช่วยให้ผ่านวิกฤตการณ์ครั้งนี้ไปได้

จากการทำงานในฐานะผู้ประพันธ์ดนตรีประกอบและออกแบบเสียงละครเวทีไทย บทความนี้นำเสนอหน้าที่ของเสียงและความสำคัญของผู้ออกแบบเสียงในละครเวที อีกทั้งยังชี้ให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงไปของกระบวนการคิดและสร้างสรรค์ผลงานดนตรีบนพื้นที่การแสดงที่หลากหลาย ดังจะเห็นได้จากกรณีศึกษาของผู้เขียนในการออกแบบเสียงและการมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์ดนตรีจากการทำงานจริงในสายศิลปะการแสดง ประกอบไปด้วยผลงานดังต่อไปนี้

¹ Assistant Lecturer, Faculty of Music, Silpakorn University, Sangchai_s@silpakorn.edu

Received 27/12/22, Revised 20/01/23, Accepted 31/01/23.

- 1) MEAN Sitcom World (กิจกรรมแฟนมีตออนไลน์ในรูปแบบละครมิวสิกัล)
- 2) ผู้ต้องขังหญิง: อาญาสตรี-อาญาชีวิต (ผลงานละครเวทีในรูปแบบภาพยนตร์กึ่งละครเวที)
- 3) เส้นลองจิจูดที่ 180 องศาผ่านเรา (ผลงานซีรีส์)
- 4) Theatre To Go - Live Experiences Box (ผลงานละครเวทีในรูปแบบ Augmented Reality)

การเปลี่ยนแปลงไปของพื้นที่การแสดงหลังสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคโควิด-19 ชี้ให้เห็นว่าศิลปะการแสดงได้ก้าวไปสู่พื้นที่การแสดงที่ไม่จำกัดอยู่เพียงแค่ “พื้นที่ทางกายภาพ” อีกต่อไป แต่ยังสามารถเข้าไปอยู่ใน “พื้นที่โลกเสมือน” หรือโลก “ออนไลน์” ได้อย่างแยบยล เป็นที่น่าสนใจมากกว่าสิ่งที่จะเกิดขึ้นต่อไปในอนาคตนั้น จะมีรูปแบบและทิศทางการนำเสนอที่มอบประสบการณ์การรับชมการแสดงให้กับผู้ชม รวมถึงจะส่งผลกระทบต่อการทำงานสร้างสรรค์ในฐานะผู้ประพันธ์ดนตรีประกอบและออกแบบเสียงสำหรับละครเวทีไทยอย่างไร

คำสำคัญ: ออนไลน์, พื้นที่การแสดง, นวัตกรรม, เทคโนโลยี, งานสร้างสรรค์ทางดนตรี, การบริหารจัดการ, ธุรกิจดนตรี

Abstract

The performing arts industry, particularly the Thai theatre industry, has had to adapt significantly to the changing era and lifestyles of people. Primarily reliant on the “physical spaces” of performances, artists and theatre production must now find innovative and new spaces such as “virtual spaces” or “online” to help overcome this crisis caused by the pandemic of COVID-19.

The author has observed changes in the performance area while working as a composer and sound designer for Thai theatre. This article discusses the role of sound in stage plays and the significance of sound designers. As a result, the process of creating musical works has evolved. This is evident in the authors' case studies in sound design and music creation in the performing arts field which includes the following works:

- 1) MEAN Sitcom World (A Musical theatre for fan meet event)
- 2) ผู้ต้องขังหญิง: อาญาสตรี-อาญาชีวิต (A theatre work as a film-stage production)
- 3) 180 Degree Longitude Passes Though Us (Television series)
- 4) Theatre To Go - Live Experiences Box (A theatre work in Augmented Reality platform)

Changes in the performance area following the COVID-19 pandemic situation revealed that the performing arts have moved into a performance space that is not limited to "Physical space," but can artfully enter "Virtual space" or "online" world. It would be very interesting to see what happens in the future, such as how the theater production procedure and direction will provide the audience with an immersive experience of the show, as well as how it will affect my creative work as a Thai theatre composer and sound designer.

Keywords: Online, performance spaces, innovation, technology, music creation, production management, music business

บทนำ

ย้อนกลับไปเมื่อช่วงปลายพ.ศ. 2562 ที่ทั่วโลกพบวิกฤตจากการระบาดครั้งใหญ่ของโรคโควิด-19 (Coronavirus disease 2019) เป็นโรคติดต่อทางเดินหายใจที่เกิดจากไวรัสโคโรนาไวรัสสายพันธุ์ใหม่ที่ก่อโรคได้ในมนุษย์ สามารถแพร่กระจายได้ผ่านการไอ จาม อีกทั้งยังมีผลต่อระบบทางเดินหายใจและสามารถติดต่อกันได้ง่าย โรคโควิด-19 ถือเป็นโรคอุบัติใหม่ กว่าจะมีการผลิตวัคซีนและค้นพบวิธีการรักษา ผู้ติดเชื้อก็เดินทางไปมาหาสู่กันข้ามโลกจนเกิดการแพร่เชื้อและรับเชื้อได้อย่างรวดเร็วเกินกว่าจะคาดการณ์ได้ ส่งผลให้มีผู้เสียชีวิตมากมายทั่วโลก นำไปสู่การปิดพรมแดนระหว่างประเทศ กิจกรรมทุกอย่างหยุดชะงักทันที โดยเฉพาะอย่างยิ่งในวงการศิลปะการแสดง ทั้งวงการดนตรี ละครเวที ละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์ และการแสดงอื่น ๆ ได้รับผลกระทบเป็นวงกว้าง โดยเฉพาะช่วงต้น พ.ศ. 2563 ที่แทบไม่มีการแสดงใด ๆ เกิดขึ้นเลย อันเป็นเหตุให้การประกอบอาชีพในวงการศิลปะการแสดงถูกแซ่แซ้งตามไปด้วย

ศิลปะการแสดง ตามความหมายของกระทรวงวัฒนธรรม² หมายถึง การแสดงดนตรี ราชดำเนิน และละครที่แสดงเป็นเรื่องราว ทั้งที่เป็นการแสดงตามขนบแบบแผน มีการประยุกต์เปลี่ยนแปลง และ/หรือ การแสดงร่วมสมัย การแสดงที่เกิดขึ้นนั้นเป็นการแสดงสดต่อหน้าผู้ชม และมีจุดมุ่งหมายเพื่อความงาม ความบันเทิงและ/หรือเป็นงานแสดงที่ก่อให้เกิดการคิด วิพากษ์ นำสู่การพัฒนาและเปลี่ยนแปลงสังคม ส่วนความหมายจากพจนานุกรมออนไลน์ของ The Britannica Dictionary³ ได้

¹ Assistant Lecturer, Faculty of Music, Silpakorn University, Sangchai_s@silpakorn.edu
Received 27/12/22, Revised 20/01/23, Accepted 31/01/23.

² กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, ศิลปะการแสดง: มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ (กรุงเทพฯ: สำนักงานกิจการศิลปวัฒนธรรม, 2559), 1.

³ The Britannica Dictionary, s.v. "Performing arts," Accessed November 20, 2022. <https://www.britannica.com/dictionary/performing-arts>

ให้ความหมายว่า ศิลปะการแสดงคือศิลปะประเภทหนึ่งที่จัดแสดงเพื่อผู้ชม เช่น ละคร ดนตรี และการเต้นรำ ไม่ต่างจากความหมายจากพจนานุกรมออนไลน์ของ Oxford Learner's Dictionaries⁴ ที่ให้ความหมายไปในทิศทางเดียวกันว่า เป็นศิลปะ เช่น ดนตรี การเต้นรำ และละครที่จัดแสดงเพื่อผู้ชม ซึ่งโดยส่วนมากแล้วศิลปะการแสดงมักจัดแสดงในพื้นที่เฉพาะ⁵ โดยสรุปแล้วขอบเขตของศิลปะการแสดง จึงหมายถึง รูปแบบหนึ่งของศิลปะที่เป็นการแสดง ทั้งการแสดงดนตรี การเต้นรำ และละคร ที่เกิดขึ้นเพื่อผู้ชมในพื้นที่ใดพื้นที่หนึ่ง โดยพื้นที่ที่กล่าวถึงในความหมายข้างต้นแสดงถึงพื้นที่การแสดงที่เป็นกายภาพ

ท่ามกลางยุคสมัยและวิถีชีวิตที่เปลี่ยนแปลงไปของผู้คน วงการศิลปะการแสดงโดยเฉพาะอย่างยิ่งแวดวงละครเวทีไทยจึงต้องปรับตัวเป็นอย่างมาก จากเดิมที่ต้องอาศัย “พื้นที่ทางกายภาพ” ในการแสดงมาโดยตลอด ศิลปิน คณะละครและผู้ผลิตละครจึงจำเป็นต้องหาวัตกรรมและพื้นที่ในการจัดแสดงอื่น ๆ เพื่อให้การประกอบอาชีพยังคงดำเนินต่อไปได้ คุณเพ็ญดาว จริยะพันธุ์⁶ ให้ความเห็นว่า จากนโยบายล็อกดาวน์ในช่วงกลางปีจากรัฐบาล ที่กินเวลายาวนานตั้งแต่เดือนเมษายนจนถึงเดือนกันยายน ประกอบกับความเหนื่อยล้าของผู้สร้างงานที่ต้องเผชิญกับความไม่แน่นอน ทำให้เดือนมิถุนายนกลายเป็นเดือนที่วงการละครเวทีไทยซบเซาที่สุดในประวัติศาสตร์ เพราะมีการแสดงเพียงแค่เรื่องเดียวเท่านั้น จากข้อมูลดังกล่าว ส่งผลให้ศิลปินและผู้จัดงานเทศกาลต่าง ๆ ถูกผลักเข้าไปอยู่ในพื้นที่ใหม่ที่เรียกว่า “ออนไลน์”

รูปแบบการนำเสนอละครที่เปลี่ยนแปลงไปในสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคโควิด-19

เมื่อพื้นที่ทางกายภาพกลายเป็นข้อจำกัดในการจัดแสดงละครเวที ทำให้พื้นที่ในโลกเสมือนอย่าง “ออนไลน์” มีบทบาทสำคัญเป็นอย่างมากกับศิลปินและผู้ผลิตทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ โดยรูปแบบการแสดงถูกแปรเปลี่ยนไปเป็นการจัดแสดงออนไลน์ อย่างการนำละครที่เคยบันทึกเทปแบบเต็มเรื่องไว้มาลงในช่อง Youtube ของศิลปินหรือคณะละคร โดยให้ดูแบบจำกัดเวลาในการรับชม (ไม่ได้ลงให้รับชมอย่างถาวร) เช่น ผลงานจากคณะ B-Floor เรื่อง Something Missing ที่เป็นละครเรื่องเยี่ยมใน พ.ศ. 2560 ผลงานจากภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่รวบรวมละครออกมาให้รับชม ในชื่อ “ละครอักษรฯ on screen” นอกจากนี้ยังมีการฉายบันทึกการแสดงสดผ่านช่องทางอื่น ๆ อีก เช่น Facebook, Vimeo และ AIS Play เป็นต้น ในขณะเดียวกันทางฝั่งประเทศญี่ปุ่นก็ได้มีการก่อตั้งกลุ่ม Save the

⁵ UNESCO. Performing arts (such as traditional music, dance and theatre). Accessed November 20, 2022. <https://ich.unesco.org/en/performing-arts-00054>

⁶ คณะทำงานจัดตั้งมูลนิธิละครไทย (Thai theatre foundation) และคณะทำงาน BIPAM (Bangkok-based International Performing Arts Management Services).

theatre ขึ้นมา โดยจัดให้ผู้ชมสามารถรับชมการแสดงสดได้ทั้งในโรงละครและรูปแบบออนไลน์ แม้ว่าการถ่ายทำบันทึกการแสดงละครเวทีจะไม่ใช่วิธีใหม่ เพราะทางฝั่งสหรัฐอเมริกา มีการเปิดแพลตฟอร์มสตรีมมิ่ง (streaming) สำหรับละครเวทีมาตั้งแต่ พ.ศ. 2558 ที่รู้จักกันในนาม BroadwayHD เป็นการใช้งานระบบออนดีมานด์ (on demand) ที่ให้ผู้ชมสามารถเช่าหรือซื้อผลงานเพื่อรับชมได้ เช่นเดียวกันกับ Apple TV ที่นำ Come from Away (The Broadway Musical) มาลงในแพลตฟอร์มสตรีมมิ่งด้วย ในส่วนของ Disney+ Hotstar และ Netflix ก็มีละครเวทีหลากหลายเรื่องให้เลือกชม การระบาดใหญ่ครั้งนี้ถือเป็นตัวกระตุ้นให้ศิลปิน คณะละคร และผู้อำนวยการสร้างต้องปรับตัวครั้งใหญ่เพื่อหารายได้ในการเลี้ยงชีพและดำรงธุรกิจของตน โดยอาศัยรูปแบบออนไลน์

อีกกระแสหนึ่งคือการจัดแสดงสดในรูปแบบออนไลน์ผ่านแอปพลิเคชัน Zoom และ Facebook Live ที่ยังคงไว้ซึ่งความสดใหม่และการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างนักแสดงและผู้ชม เอาไว้ให้มีความใกล้เคียงกับคำว่า การแสดง “สด” ซึ่งศิลปินมีการทดลองใช้รูปแบบในการนำเสนอผลงานที่หลากหลาย เช่น การจัดแสดงเป็นรอบ ๆ คล้ายกับละครเวที โดยการแสดงแต่ละรอบอาจมีการจำกัดจำนวนในการเข้าชม ให้เข้าชมฟรี หรือแม้แต่การเก็บค่าบัตรการแสดง การแสดงในรูปแบบออนไลน์ที่น่าสนใจอีกรูปแบบหนึ่งคือ การที่ผู้ชมสามารถสร้างเรื่องราวและเดินทางชมการแสดงในงานนิทรรศการออนไลน์ (Online Collective Art Exhibition) ภายใต้ชื่อ The Absolute Paradox ของกลุ่ม Toxiphilia ที่รวบรวมศิลปินต่างแขนงมาสร้างสรรค์งานร่วมกัน ทั้งภาพยนตร์ ดนตรีเชิงทดลอง กราฟิกเคลื่อนไหว และละครเวที ผ่านแพลตฟอร์ม Gather town ที่เนรมิตพื้นที่เสมือนออกมาเป็นบ้านผีสิง เปิดโอกาสให้ผู้ชมได้ร่วมเดินทางและมีปฏิสัมพันธ์ร่วมกันกับศิลปะ ได้อย่างน่าสนใจ

ในส่วนของผู้จัดเทศกาลละครเองก็ต้องปรับตัวไม่แพ้กัน ยกตัวอย่างเทศกาลละครนานาชาติสำหรับเด็กและเยาวชนกรุงเทพ (BICT Fest) ที่จัดขึ้นใน พ.ศ. 2562 มีความจำเป็นต้องเปลี่ยนรูปแบบในการจัดเทศกาลละคร จากเดิมที่เป็นการจัดในพื้นที่ทางกายภาพมาเป็นรูปแบบออนไลน์ โดยเปิดโอกาสให้ครอบครัวส่งเรื่องเล่าหรือนิทานเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในโครงการ Stories from home podcast และนำไปเผยแพร่ผ่านเว็บไซต์ www.soundcloud.com ต่อมาใน พ.ศ. 2564 ทางเทศกาลได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบใหม่ โดยการสร้างเว็บไซต์ www.bictfest.com ขึ้นมาเป็นแพลตฟอร์มของตนเอง ในเทศกาลที่ชื่อว่า BICT on(line) the MOVE ที่นำเสนอทางเลือกในการเรียนรู้นอกห้องเรียนผ่านการชมการแสดงแบบสตรีมมิ่ง การแสดงสดแบบที่ผู้ชมมีส่วนร่วมผ่านแอปพลิเคชัน Zoom รวมถึงการเวิร์คชอปกิจกรรมสร้างสรรค์ต่าง ๆ โดยไม่มีค่าใช้จ่าย อีกเทศกาลด้านศิลปะการแสดงอย่างเทศกาลงานประชุมระดับนานาชาติด้านศิลปะการแสดง หรือไบแพม (BIPAM) ก็ผันตัวมาจัดงานผ่านรูปแบบออนไลน์ โดยคัดสรรการแสดงจากศิลปินทั้งในประเทศไทย และเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มาสำรวจและเปิดบทสนทนาต่อสิ่งต่าง ๆ รอบตัว ตั้งแต่ประเด็นของ

ตัวตน ร่างกาย เพศสภาวะ และประวัติศาสตร์ อีกทั้งยังเชิญศิลปิน ทีมงาน ผู้ผลิตละคร นักวิชาการ ด้านศิลปะทั่วโลกมาพบปะและแลกเปลี่ยนกัน นำไปสู่การเปิดโอกาสให้เกิดการทำงานร่วมกันตั้งแต่ระดับภูมิภาคไปจนถึงระดับสากล

ศาสตราจารย์พรรัตน์ ดำรุง มองว่า การแสดงไทยร่วมสมัยมีความหมายหลากหลาย และยังคงปรากฏเป็นผลงานเชิงประจักษ์อยู่ในหลายพื้นที่การแสดง ซึ่งผลงานวิจัยที่เป็นตัวการแสดง จากการปฐมนิเทศของศิลปินนักวิจัยที่ทำงานข้ามศาสตร์ ข้ามศิลป์ สามารถนำเสนอให้ผู้ชมรับชม ได้ทั้งในพื้นที่ของการแสดงสด (live performance) และในพื้นที่สื่อสังคมออนไลน์ หากย้อนกลับมามองที่สถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคโควิด-19 ที่แม้ว่าจะไม่สามารถทำให้นักแสดงและผู้ชม ร่วมกิจกรรมด้วยกันในพื้นที่ทางกายภาพได้ แต่กิจกรรมทางศิลปะก็ยังคงดำรงอยู่และเติบโตต่อไป แม้จะต้องอยู่ในโลกเสมือนอย่างโลกออนไลน์ก็ตาม⁷

บทบาทของเสียงและความสำคัญของผู้ออกแบบเสียงในละครเวที

เสียงทุกเสียงที่เกิดขึ้นในละครเวที ทั้งเสียงดนตรี เสียงประกอบ (sound effects) เสียงบรรยากาศ เสียงพูด หรือแม้แต่ความเงียบ ล้วนมีอิทธิพลต่อละครและการรับรู้ของผู้ชม เป็นอย่างมาก เสียงมีหน้าที่สำคัญในถ่ายทอดแนวคิดของละครไปยังผู้ชม รองศาสตราจารย์ ดร.จารุณี หงส์จารุ⁸ ได้แบ่งสถานภาพของดนตรีในละครไว้ 2 รูปแบบ ได้แก่

1. ดนตรีเป็นส่วนสำคัญในละคร (dramatic music) โดยดนตรีเป็นส่วนสำคัญในการดำเนินเรื่องตั้งแต่เริ่มต้นจนจบ เช่น ดนตรีในการแสดงบัลเลต์ ดนตรีในละครเพลง หรืออุปรากร เป็นต้น
2. ดนตรีประกอบละคร (incidental music) เป็นส่วนประกอบในการดำเนินเรื่อง อาจใช้คลอประกอบการกระทำบางอย่าง คลอเบื้องหลังขณะที่ตัวละครกำลังพูด บรรเลงระหว่างเปลี่ยนฉากหรือเปลี่ยนเวลา เป็นต้น ทั้งนี้บทบาทของดนตรีประกอบละครสามารถแบ่งออกเป็น 6 ประเภทใหญ่ๆ ได้แก่

- 2.1. สร้างบรรยากาศ
- 2.2. เน้นหรือทำให้เกิดอารมณ์คล้อยตาม
- 2.3. นำเข้าเรื่อง
- 2.4. เชื่อมจากฉากหนึ่งไปสู่อีกฉากหนึ่งหรือจากเวลาหนึ่งไปสู่อีกเวลาหนึ่ง

⁸ นพมาศ แวหวงส์, ปรีทัศน์ศิลปการละคร ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, พิมพ์ครั้งที่ 6, โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 135-136, 2565.

2.5. เพิ่มสุนทรีย์ในละคร

2.6. ประกอบการเดินรำ

นักออกแบบเสียงสำหรับละครเวทีชาวอังกฤษ นิยามบทบาทของเสียงและดนตรีไว้อย่างน่าสนใจว่า เมื่อคำพูดไม่สามารถอธิบายความรู้สึกของความสุขหรือความเศร้าได้ ดนตรีจะทำหน้าที่ส่งต่อความรู้สึกแทนคำพูดเหล่านั้น โดย Fry อธิบายบทบาทของดนตรีในละครเวทีไว้ดังนี้

1. นำเข้าเรื่อง เพื่อสร้างความคุ้นเคยให้กับผู้ชม
2. สร้างอารมณ์ร่วมและนำพาผู้ชมเข้าสู่เรื่องราวหรือพาไปยังพื้นที่ใหม่ๆ ของเรื่อง
3. เชื่อมฉากและส่งต่อพลังจากฉากหนึ่งไปสู่อีกฉากหนึ่ง
4. เปลี่ยนผ่านเวลาและยุคสมัย
5. สร้างบุคลิกและตัวตนให้กับตัวละครและสถานการณ์⁹

เช่นเดียวกันกับ ที่ให้ความเห็นต่อการออกแบบเสียงว่า ศิลปะของการออกแบบเสียงในละครเวทีคือการที่เราเข้าใจว่าเสียงและดนตรีทำงานกับความเป็นมนุษย์อย่างไร และเมื่อมีความเข้าใจเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างเสียงและผู้ชมอย่างเฉพาะเจาะจงมากขึ้นแล้วนั้น ก็ถึงเวลาที่สร้างสรรค์เสียงให้ตรงกับความต้องการของละคร นอกจากบทบาทของเสียงและดนตรีที่มีส่วนสำคัญในการดำเนินเรื่อง เสียงและดนตรียังมีส่วนสำคัญในการสร้างประสบการณ์และโน้มน้าวให้ผู้ชมเข้าไปมีส่วนร่วมกับสิ่งที่เกิดขึ้นในละคร ไม่ว่าจะเป็นการเข้าไปอยู่ในจิตใจของตัวละคร การเป็นผู้สังเกตการณ์อยู่รอบนอก การเดินทางข้ามเวลาทั้งอดีต ปัจจุบัน หรืออนาคต จนไปถึงการเข้าไปอยู่ในสถานที่ที่ไม่เคยไปมาก่อน รวมถึงสร้างเอกลักษณ์เฉพาะให้ละครแต่ละเรื่องได้อีกด้วย¹⁰

เสียงและดนตรีเหล่านี้จะไม่สามารถเกิดขึ้นได้ หากปราศจาก “ผู้ออกแบบเสียง” ซึ่งอาจมีความหมายแตกต่างกันออกไปในหลาย ๆ อุตสาหกรรม แต่สำหรับละครเวทีแล้ว ผู้ออกแบบเสียงมีหน้าที่รับผิดชอบและดูแลเสียงทุกเสียงที่เกิดขึ้นในพื้นที่การแสดง หรือ end-to-end process¹¹ ทั้งการบันทึกเสียงประกอบ การประพันธ์ดนตรี การออกแบบระบบเสียง (sound system design) การขยายเสียงดนตรีสดและเสียงนักร้อง (live music and vocal reinforcement and amplification) และความเข้าใจเรื่องเสียงในพื้นที่การแสดง (room acoustic) เป็นต้น ผู้ออกแบบเสียงจำเป็นจะต้องมีความรู้และความเข้าใจเกี่ยวกับเสียง ทั้งในแง่ของการกำเนิดเกิดขึ้นของเสียง การเคลื่อนที่ของเสียง การตอบสนองของเสียง รวมถึงการเลือนหายไปของเสียง

⁹ Fry, Gareth. Sound Design for the Stage. UK: Crowood Press. 72-75, 2019.

¹⁰ Deiorio, Victoria. The Art of Theatrical Sound Design – A Practical Guide. USA: Bloomsbury. 1, 2018.

¹¹ Fry, Gareth. Sound Design for the Stage. UK: Crowood Press. 11, 2019.

ในสภาพแวดล้อมต่าง ๆ อีกทั้งยังต้องเข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับการสัมผัสของเสียงด้วย¹²

เมื่อกลับมามองในบริบทของประเทศไทย กระบวนการทำงานในการออกแบบเสียงไม่ได้มีแบบแผนหรือขั้นตอนที่ตายตัว หากขึ้นอยู่กับแต่ละบุคคลหรือผู้ผลิตละครแต่ละกลุ่ม บางกลุ่มก็มิได้ทำงานร่วมกับนักออกแบบเสียง แต่ใช้วิธีในการหาเสียงที่ต้องการจากอินเทอร์เน็ตมาใช้ประกอบละครมากกว่าการออกแบบหรือประพันธ์ขึ้นมาใหม่เนื่องจากปัญหาด้านงบประมาณ ด้วยเหตุผลด้านงบประมาณส่งผลให้กลุ่มผู้ผลิตละครบางกลุ่มเขียนบทละครที่เอื้อให้ละครไม่มีความจำเป็นต้องใช้เสียงหรือดนตรีประกอบ หรืออาจให้ตัวละครสร้างเสียงขึ้นมาได้เอง

ความเปลี่ยนแปลงของการทำงานด้านการออกแบบเสียง

ในฐานะที่ผู้เขียนทำงานด้านการออกแบบเสียงในแวดวงละครเวทีไทย จึงได้ติดตามสถานการณ์ในวงการละครเวทีไทยอย่างใกล้ชิดทั้งในฐานะของผู้สร้างสรรค์งานและในฐานะของผู้สังเกตการณ์ สถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคโควิด-19 ส่งผลกระทบเป็นอย่างมากทั้งปัญหาด้านสุขภาพ เศรษฐกิจ การสร้างสรรค์งานดนตรี เกิดภาวะหยุดนิ่งของศิลปินและผู้ผลิตละครเวที ทำให้ทุกฝ่ายต้องปรับตัวเพื่อดำเนินชีวิตกันต่อไปได้ เป็นเวลาเกือบ 2 ปีที่งานด้านละครเวทีเงียบเหงาอย่างไม่เคยเป็นมาก่อน ทั้งโรงละครขนาดเล็ก โรงละครขนาดกลาง และโรงละครพาณิชย์ขนาดใหญ่ที่ต้องหยุดการแสดงทั้งหมด เมื่อสถานการณ์ค่อย ๆ คลี่คลายมากขึ้น ศิลปินต่าง ๆ เริ่มกลับมาสร้างสรรค์ผลงานมากขึ้นตามไปด้วย จากประสบการณ์การทำงานด้านการออกแบบเสียงให้ละครเวทีทั้งในรูปแบบการแสดงขนาดเล็ก หรือที่เรียกว่าละครโรงเล็ก และการทำงานด้านการออกแบบเสียงให้กับละครมิวสิคัลขนาดใหญ่ที่จัดแสดงในโรงละครพาณิชย์ เห็นว่า ละครโรงเล็กมีการฟื้นตัวได้เร็วกว่าละครมิวสิคัลขนาดใหญ่ ด้วยเหตุผลที่ว่า ละครโรงเล็กใช้คนจำนวนน้อยกว่า ใช้งบประมาณไม่เยอะ และสามารถปรับตัวให้เข้ากับพื้นที่การแสดงได้ไม่ยาก เช่น การแสดงในรูปแบบออนไลน์ การแสดงในพื้นที่เฉพาะ (site-specific) ที่เกิดขึ้นได้ทุกที่ ไม่ว่าจะเป็นห้องของตนเอง แกลเลอรี หรือพื้นที่สาธารณะ ไม่จำกัดอยู่แค่ในโรงละครเท่านั้น หากมีความจำเป็นต้องใช้พื้นที่ทางกายภาพในการจัดแสดง ก็สามารถเว้นระยะห่าง (social distancing) ระหว่างนักแสดงและผู้ชมได้ตามนโยบายของรัฐบาล ในขณะที่ละครมิวสิคัลขนาดใหญ่จำเป็นต้องใช้คนจำนวนมาก ทั้งปริมาณของนักแสดง ปริมาณทีมงานหลากหลายฝ่าย จำเป็นต้องใช้งบประมาณจำนวนมากในการผลิตละครเวที รวมถึงข้อจำกัดด้านพื้นที่ ที่ต้องจัดแสดงในโรงละครพาณิชย์เท่านั้น ทั้งเหตุผลในแง่ของเทคนิคเฉพาะทาง เช่น การทำฉาก การจัดแสง การแสดงดนตรีสด การใช้ระบบ

¹² Deiorio, Victoria. The Art of Theatrical Sound Design – A Practical Guide. USA: Bloomsbury. 211, 2018.

ขยายเสียง การแต่งหน้า การออกแบบเสื้อผ้าหน้าผม จำนวนการฝึกซ้อมที่มากขึ้น กว่าจะเกิด การแสดงขึ้นได้ เป็นต้น ซึ่งการลงทุนที่สูงนี้จำเป็นต้องขายบัตรการแสดงให้กับผู้ชมจำนวนมาก เพื่อตอบโจทย์ทางธุรกิจ ความแออัดของผู้คนจำนวนมากทั้งจากฝั่งนักแสดง ทีมงานและผู้ชม ขัดต่อนโยบายการเว้นระยะห่างตามนโยบายของรัฐบาล เหตุนี้เองทำให้โรงละครพาณิชย์ขนาดใหญ่ ไม่สามารถผลิตละครเรื่องใหม่ ๆ ออกมาได้ แต่สิ่งที่ทำได้ในสถานการณ์เช่นนี้ เห็นจะเป็นการนำ ละครที่เคยบันทึกเทปมาฉายซ้ำในช่องทางสตรีมมิ่งต่าง ๆ การปล่อยบทเพลงมิวสิกวิดีโอเก่าให้ฟัง ผ่านช่องทางออนไลน์ การเปิดพื้นที่ให้เช่าสำหรับการฝึกซ้อมการแสดงและการถ่ายทำภาพยนตร์ รวมไปถึงการเปิดสอนการแสดงมิวสิกัลให้แก่บุคคลทั่วไป

ปฏิเสธไม่ได้ว่าเมื่อละครเวทีต้องเปลี่ยนรูปแบบไปอยู่ในพื้นที่ออนไลน์ วิธีคิดและวิธีการ ทำงานด้านการออกแบบเสียงจึงต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบไปตามสื่อที่ต้องการนำเสนอ โดยปกติ ก่อนที่ผู้เขียนจะเริ่มต้นออกแบบเสียง สิ่งแรกที่ต้องทำคือการอ่านบทละคร เพื่อให้เข้าใจว่าละครเรื่อง นี้ต้องการสื่อสารอะไร มีแนวคิดอย่างไร รวมไปถึงโครงเรื่อง องค์ประกอบสำคัญ ตัวละคร สถานที่ และช่วงเวลา เป็นต้น ในขณะที่อ่านบทละคร ผู้เขียนจะจดบันทึกลงไปด้วยว่า ในแต่ละช่วงนั้นมีเสียง อะไรเกิดขึ้นบ้าง เสียงที่ปรากฏขึ้นนั้นเป็นเสียงที่มีแหล่งที่มาจากละคร (diegetic sound) เป็นเสียง ที่ตัวละครได้ยิน เช่น เสียงตัวละครฟังวิทยุ หรือเป็นเสียงที่ต้องประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้แสดงภาวะของตัว ละคร สถานการณ์ หรือพื้นที่ ที่ไม่ได้มีแหล่งกำเนิดมาจากในโลกของละคร (non-diegetic sound) นอกจากนี้ยังต้องคำนึงด้วยว่าหากต้องประพันธ์ดนตรีควรใช้แนวดนตรีใดเพื่อให้เหมาะสมกับละคร ขึ้นตอนหลังจากการอ่านบทละครแล้วเสร็จ คือการจัดเรียงลำดับคิวของเสียงที่ทุกเสียงที่จะปรากฏ ในละครและบันทึกไว้เป็นเอกสารที่เรียกว่า คิวชีต (cue sheet) เพื่อใช้ในการทำงานร่วมกัน กับทีมอื่น ๆ จากนั้นจึงค้นคว้าหาแนวทางของเสียงและดนตรีที่และนำเสนอให้กับผู้กำกับ และทีมงานทุกฝ่ายเห็นภาพเดียวกันกับผู้ออกแบบเสียง เมื่อทิศทางของเสียงและดนตรีชัดเจน แล้วจึงเริ่มออกแบบเสียงให้กับละคร ด้วยการออกแบบทำนองหลัก (main theme) ที่เป็นหัวใจ หลักของเรื่อง ออกแบบเสียงคิวอื่น ๆ ของเรื่องจนครบ ไปพร้อม ๆ กับการฝึกซ้อมของนักแสดง เพื่อปรับความสั้นยาวของคิวเสียงและดนตรี ซึ่งอีกปัจจัยสำคัญที่ผู้ออกแบบเสียงต้องคำนึงถึง คือระบบเสียง (sound system) ที่ใช้ในการแสดง ยกตัวอย่างเช่น หากต้องการให้เสียงล้อมรอบ ผู้ชม (surround sound system) ด้วยการจัดวางลำโพงแบบ 4 ลำโพง ในขั้นตอนการออกแบบเสียง และประพันธ์ดนตรีจำเป็นต้องใช้ระบบเดียวกันในการสร้างสรรค์ด้วย เนื่องจากละครเวทีเป็น การแสดงสดรูปแบบหนึ่ง ในแต่ละรอบของการซ้อมและการแสดงจึงมีความแตกต่างกันบ้างขึ้นอยู่กับปัจจัยต่าง ๆ ที่ไม่สามารถควบคุมได้ อาทิ สภาพร่างกายของนักแสดง สภาพแวดล้อมของสถานที่ สภาพอากาศ พลังงานและการมีส่วนร่วมของผู้ชมในแต่ละรอบ เป็นต้น ส่งผลให้ผู้ออกแบบเสียง ต้องมีความยืดหยุ่นและไหวพริบในการแก้ปัญหาที่อาจเกิดขึ้นเฉพาะหน้า

หากจะกล่าวถึงรูปแบบที่เปลี่ยนแปลงไปของการทำงานด้านการออกแบบเสียงในละครเวที ผู้เขียนมองว่า “สื่อ” ในการทำงานนั้นเปลี่ยนแปลงไป เช่น การทำความเข้าใจบทละครผ่านคลิปวิดีโอแทนการอ่านบทละครในกระดาษ และเมื่อละครเวทีต้องเปลี่ยนไปอยู่ในรูปแบบอื่นอย่าง กิจกรรมแฟนมีตออนไลน์ ภาพยนตร์ ภาพยนตร์สั้น ซีรีส์ หรือภาพยนตร์ที่ผู้ชมต้องมีปฏิสัมพันธ์ในรูปแบบ Augmented Reality ผู้ออกแบบเสียงและผู้ผลิตละครเวทีจำเป็นต้องศึกษาและทำความเข้าใจศาสตร์ของสื่ออื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็นไวอากรณ โครงสร้าง องค์ประกอบหรือข้อจำกัดของรูปแบบละครเวทีที่เปลี่ยนไป ผู้เขียนจึงใคร่ขอยกตัวอย่างกรณีศึกษาจากการออกแบบเสียงและการมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์ดนตรีจากการทำงานจริงในสายศิลปะการแสดง เพื่อให้เห็นถึงความแตกต่างของรูปแบบละครเวทีในพื้นที่การแสดงต่าง ๆ ประกอบไปด้วยผลงานดังต่อไปนี้

- 1) MEAN Sitcom World (กิจกรรมแฟนมีตออนไลน์ ในรูปแบบละครมิวสิคัล)
- 2) ผู้ต้องขังหญิง: อาญาสตรี-อาญาชีวิต (ผลงานละครเวทีในรูปแบบภาพยนตร์กึ่งละครเวที)
- 3) เส้นลวงจิตที่ 180 องศาผ่านเรา (ผลงานซีรีส์)
- 4) Theatre To Go - Live Experiences Box (ผลงานละครเวทีในรูปแบบ Augmented Reality)

MEAN Sitcom World

ในช่วงต้นปีพ.ศ. 2563 ที่สถานการณ์การแพร่ระบาดเกิดขึ้นอย่างรุนแรง วงการศิลปะการแสดงซบเซา กิจกรรมการแสดงทั้งหมดแทบจะต้องหยุดแสดงไปอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ แต่หลังจากนั้นไม่นานศิลปินและนักแสดงในวงการบันเทิงก็เริ่มหันมาทำกิจกรรมในโลกออนไลน์มากขึ้น โดยกรณีศึกษาแรกคือ MEAN Sitcom World Vlive งานแฟนมีต (fan meet) ออนไลน์ในรูปแบบละครมิวสิคัล ที่จัดแสดงขึ้นครั้งแรกในวันที่ 6 กันยายน พ.ศ. 2563

ปกติแล้วการจัดกิจกรรมแฟนมีตหรืองานที่ศิลปิน ดารา นักแสดงจะจัดขึ้นเพื่อพบปะกับแฟนคลับที่คอยสนับสนุนงานตนเอง มักเกิดขึ้นในลักษณะของการพบปะกันในสถานที่ใดที่หนึ่งเป็นการพูดคุยสังสรรค์กันในวาระพิเศษ เช่น ในวันเกิดของศิลปินคนพิเศษ เป็นต้น แต่ด้วยภาระบาทที่ทวีความรุนแรงหนักขึ้นทำให้การจัดกิจกรรมแฟนมีตต้องถูกเลื่อนออกไป และถึงจุดหนึ่งก็ไม่สามารถเลื่อนการจัดกิจกรรมได้อีกต่อไป ทำให้ศิลปินจำเป็นต้องจัดการแสดงขึ้นมาให้ดีที่สุดให้สมกับการรอคอยของเหล่าแฟนคลับ

คุณมิน พีรวิทย์ อรรถชิตสถาพร ศิลปินนักแสดงในสังกัดของ UltimateTroop ได้ร่วมออกแบบกิจกรรมแฟนมีตในรูปแบบออนไลน์ ผ่านการแสดงละคร sitcom โดยส่วนหนึ่งของการแสดงมีมิวสิคัลเป็นองค์ประกอบหลักด้วย ซึ่งกิจกรรมครั้งนี้ถูกเผยแพร่ผ่านแพลตฟอร์มที่ชื่อว่า Vlive แพลตฟอร์มที่ให้บริการวิดีโอไลฟ์สตรีมมิ่งจากประเทศเกาหลี เป็นช่องทางที่ให้ศิลปินใช้

เพื่อถ่ายทอดสดวีดีโอ ไม่ว่าจะเป็นงานแฟนมีต การพูดคุยกับเหล่าแฟนคลับ การแสดงต่าง ๆ ผ่านโลกออนไลน์ ทั้งนี้ผู้ใช้แพลตฟอร์ม Vlive สามารถเข้าถึงเนื้อหาต่าง ๆ ของศิลปินได้ ทั้งแบบที่ไม่ต้องเสียค่าใช้จ่าย แบบสมัครสมาชิกรายเดือน และแบบที่ต้องจ่ายค่าเข้าชมการแสดงเป็นครั้ง ๆ คล้ายกับการซื้อบัตรการแสดงทั่วไปนั่นเอง

ด้านการประพันธ์ดนตรี วิธีการทำงานยังคงไว้ซึ่งรูปแบบการประพันธ์ดนตรีมีวีสไตล์แบบเดิม กล่าวคือเริ่มต้นจากการขึ้นโครงดนตรีไปพร้อม ๆ กับการคิดเนื้อเพลงจากโครงเรื่องที่ได้รับมาจากทีมเขียนบท จากนั้นพัฒนาดนตรีและเนื้อร้องจนสำเร็จเป็นเดโมที่ 1 เพื่อให้ผู้กำกับการแสดงเห็นทิศทางของดนตรีที่จะเกิดขึ้น และนำไปพัฒนาร่วมกับภาพบนพื้นที่การแสดงที่สอดคล้องกันกับดนตรี นอกจากนี้เดโมที่ 1 ยังมีไว้ให้ศิลปินได้นำไปฝึกร้อง ซึ่งอาจมีการปรับเปลี่ยนคำบางคำเพื่อให้กับการร้องของศิลปิน รวมถึงปรับท่อนเพลงต่าง ๆ ให้เข้ากับการแสดงด้วย หลังจากนั้นจึงพัฒนาดนตรีต่อไปจนสำเร็จกลายเป็นดนตรีฉบับสมบูรณ์ที่พร้อมสำหรับการแสดง แม้จะเป็นการถ่ายทอดสดวีดีโอของศิลปิน ที่ผู้ชมทั่วโลกจะได้รับชมพร้อมกัน แต่การถ่ายทำละครแฟนมีตเรื่องนี้เป็นการบันทึกการแสดงสดที่ถ่ายทำเอาไว้ก่อนในสตูดิโอ สามารถแสดงได้หลายครั้งจนได้ภาพการแสดงที่ดีที่สุด มีกระบวนการของการตัดต่อวีดีโอเข้ามาเกี่ยวข้อง รวมถึงเสียงดนตรีและเสียงร้องที่เกิดขึ้นในการแสดงมีวีสไตล์ก็เป็นการบันทึกไว้อยู่ก่อนแล้ว (แม้ว่าจะมีการบันทึกเสียงร้องขณะที่แสดงไปด้วยก็ตาม) เพื่อให้ง่ายต่อการนำไปใช้งานในการถ่ายทำวีดีโอ

จะเห็นได้ว่าการประพันธ์ดนตรีมีวีสไตล์ได้เปลี่ยนรูปแบบไป จากเดิมที่การแสดงมีวีสไตล์มักเกิดขึ้นในโรงละคร ได้เปลี่ยนสภาพไปอยู่ในกิจกรรมแฟนมีตที่คนจากทั่วโลกสามารถรับชมได้ผ่านแพลตฟอร์ม Vlive นักแสดงที่ต้องร้องสดไปพร้อมกับดนตรี ก็ไม่จำเป็นต้องร้องสดอีกต่อไป เพราะมีเทคนิคของการถ่ายทำและตัดต่อวีดีโอที่สามารถทำซ้ำได้ในกระบวนการผลิตวีดีโอ (video production)

ผู้ต้องขังหญิง: อาญาสตรี-อาญาชีวิต

กรณีศึกษาต่อมาเกิดขึ้นในช่วงปลายปี พ.ศ. 2564 จากสถานการณ์การแพร่ระบาดของโควิด-19 เริ่มคลายตัวลง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พันพิสสา รูปเทียน อาจารย์ประจำภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้จัดทำละครเวทีเรื่อง ผู้ต้องขังหญิง: อาญาสตรี-อาญาชีวิต โดยเป็นผลงานละครเวทีที่นำเสนอผ่านรูปแบบภาพยนตร์ถึงละครเวทีหรือที่ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พันพิสสา รูปเทียน นิยามขึ้นมากว่าเป็น film-stage production ซึ่งอยู่ในโครงการการใช้นาฏกรรมเพื่อพัฒนาคุณภาพชีวิตด้านสุขภาพ สังคม และสิ่งแวดล้อม โดยสำนักการวิจัยแห่งชาติ (วช.) ร่วมกับจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยเผยแพร่ในรูปแบบออนไลน์เป็นครั้งแรกผ่าน YouTube ของโครงการ ในวันที่ 23 มกราคม พ.ศ. 2565

ด้วยความเชื่อที่ว่าภาพยนตร์ในมุมมองของละครเวทีจะทำให้เห็นตัวละครได้อย่างใกล้ชิดขึ้น ประกอบกับเทคนิคการถ่ายทำแบบภาพยนตร์ ที่สามารถเลือกใช้มุมกล้องที่ใกล้หรือไกลตัวละคร เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครได้แตกต่างจากการนั่งชมละครเวทีในโรงละคร ที่มองเห็นได้ในระยะเดียวเท่านั้น การจัดฉาก จัดแสง ให้มีความเป็นละครเวที ช่วยให้เกิดพื้นที่ในการตีความ คิดต่อ รวมถึงรับรู้ความรู้สึกของตัวละครได้อย่างลึกซึ้ง ไม่หลุดอยู่ในโลกของตัวละครมากเกินไป ซึ่งผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พันพิษฐา รูปเทียน (2565) ตั้งใจให้ละครเรื่องนี้มีความเป็นกึ่งสารคดีด้วย แม้ว่าละครเรื่องนี้จะเกิดขึ้นจากการแต่งขึ้นมาใหม่ก็ตาม วิธีการทำงานยังคงไว้ซึ่งรูปแบบกระบวนการทำงานแบบละครเวที ที่เริ่มตั้งแต่ขั้นตอน pre production ในการสำรวจค้นคว้า และศึกษาหาข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องที่ต้องการจะเล่า ในที่นี้คือเรื่องสถิติของผู้ต้องขังหญิงที่เพิ่มขึ้นอย่างมีนัยยะสำคัญ จากนั้นมาสู่ขั้นตอน production คือการเขียนบทละคร ออกแบบละครทั้งในแง่ของการกำกับละคร การแสดง เสื้อผ้า ฉาก แสง การซ้อมละคร การถ่ายทำภาพยนตร์ ตัดต่อภาพ และการออกแบบเสียง จนไปถึงการเผยแพร่ การประเมินการทำงานจากทีมงานผู้ชม และสรุปผลการวิจัย ในขั้นตอนของ post production

เมื่อรูปแบบการนำเสนอเปลี่ยนไปเป็นรูปแบบของภาพยนตร์ วิธีการออกแบบเสียงจึงต่างออกไปด้วย จากเดิมที่นักออกแบบเสียงในละครเวทีมีหน้าที่ออกแบบเสียงทุกเสียงที่เกิดขึ้นในการแสดง ไม่ว่าจะเป็นเสียงดนตรีประกอบ เสียงประกอบ (sound effect) เสียงบรรยากาศ รวมถึงการออกแบบระบบขยายเสียงที่ใช้ในการแสดงอย่างการติดตั้งไมโครโฟน หรือการติดตั้งลำโพงด้วย เมื่อเปลี่ยนเป็นบันทึกการแสดงด้วยกระบวนการถ่ายภาพยนตร์แล้วนั้น สิ่งที่นักออกแบบเสียงต้องทำเหลือเพียงแค่การออกแบบเสียงประกอบและเปลี่ยนบทบาทเป็นผู้ประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ไปโดยปริยาย ซึ่งกระบวนการสร้างสรรค์งานก็จะถูกเปลี่ยนไปด้วย หากเป็นการแสดงละครเวทีที่เล่นสดในพื้นที่การแสดง เสียงที่ผู้ชมจะได้ยินในแต่ละครั้งอาจมีความไม่แน่นอน เนื่องจากปัจจัยหลาย ๆ อย่าง เช่น สภาพอากาศ สภาพร่างกายของนักแสดงที่อาจเปล่งเสียงไม่เหมือนเดิมในการแสดงแต่ละรอบ พลังงานของนักแสดงที่ไม่เหมือนกันในแต่ละวัน ก็ส่งผลให้ความดังเบาของเสียงดนตรีประกอบต่างไปในแต่ละรอบการแสดง จึงหวั่นไหวออกของดนตรีที่คลาดเคลื่อน รวมถึงระยะเวลาในการแสดงที่ต่างกันด้วย ซึ่งนี่คือเสน่ห์ของการแสดงสดที่ทำให้การแสดงแต่ละรอบจะไม่มีทางเหมือนกัน ทั้งนี้ข้อผิดพลาดในการแสดงแต่ละครั้งเป็นสิ่งที่ยอมรับได้ เนื่องจากปัจจัยแวดล้อมที่ไม่สามารถควบคุมได้นั่นเอง แต่เมื่อกลับมามองในกระบวนการผลิตภาพยนตร์จะเห็นว่าภาพยนตร์เป็นสื่อที่เมื่อนักกลับมาเล่นซ้ำ ทุกองค์ประกอบของการแสดงยังคงเดิม ทั้งท่าทางของนักแสดง พลังงานของนักแสดง มุมกล้อง และความยาวของภาพยนตร์ เป็นต้น ฉะนั้นแล้วเมื่อภาพยนตร์ถูกผลิตออกมาจึงมีความจำเป็นจะต้องลดข้อผิดพลาดให้ได้มากที่สุด เช่น หากแสดงไม่ดีก็สามารถแสดงและถ่ายทำใหม่ได้ หรือใช้เทคนิคของการตัดต่อมาช่วยในการเล่าเรื่องเพื่อให้ผู้ชมได้เนื้อหาที่ลื่นไหลครบถ้วน หากมองในมุมมองของผู้ประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์แล้วนั้น กระบวนการประพันธ์ดนตรีจึงมีความซับซ้อนน้อยกว่าการออกแบบเสียง

ในละครเวทีมาก เพราะผู้ประพันธ์จะประพันธ์ดนตรีภายหลังจากการได้รับภาพยนตร์ที่ตัดต่อสมบูรณ์แล้วมาทำงาน ทำให้สามารถประพันธ์ดนตรีที่เหมาะสมกับภาพยนตร์ได้ โดยไม่ต้องคำนึงถึงปัจจัยอื่น ๆ เช่น ไม่ต้องกังวลว่าดนตรีจะเข้าออกในที่เดิมทุกครั้งหรือไม่ ดนตรีจะยาวพอกับฉากนั้น ๆ หรือไม่ หรือระบบเสียงจะมีปัญหาเฉพาะหน้าหรือไม่ เป็นต้น เพราะเมื่ออยู่ในรูปแบบของภาพยนตร์แล้ว เสียงทุกเสียงสามารถออกแบบได้อย่างเจาะจงจริง ๆ

อย่างทีกล่าวไปข้างต้นว่า ในกระบวนการออกแบบเสียงสำหรับละครเวที นักออกแบบเสียงต้องคำนึงถึงเสียงทุกเสียงที่เกิดขึ้นในการแสดง แต่เมื่อถูกเปลี่ยนมาอยู่ในรูปแบบของภาพยนตร์ขอบเขตของสิ่งที่ผู้เขียนในฐานะนักออกแบบเสียงในละครเวทีต้องทำ จะเหลือเพียงแค่การประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์เท่านั้น เพราะในศาสตร์ของเสียงในภาพยนตร์ ไม่ได้มีเพียงเสียงดนตรี หากยังประกอบไปด้วยเสียงอื่น ๆ อีกมากมาย ทั้งเสียงการพูดของตัวละคร เสียงประกอบเสียงบรรยากาศ ซึ่งอาศัยศาสตร์คนละศาสตร์กันในการจัดการ ผู้เขียนจึงได้ทำงานร่วมกับคุณพลเพชร หัตถกิจโกศล ผู้เชี่ยวชาญทางด้านการตัดต่อเสียง (sound editor) จากบริษัท One Cool Sound Studio เข้ามาช่วยในการทำงานส่วนนี้ เพราะเสียงบางเสียงที่บันทึกมาระหว่างการถ่ายทำภาพยนตร์นั้นมีข้อผิดพลาดหลายประการ เช่น เสียงรบกวนที่แทรกเข้ามาระหว่างที่นักแสดงพูด เสียงการกระทำของตัวละครในบางฉากมีคุณภาพที่ไม่ดี เป็นต้น นอกจากนี้ยังจำเป็นต้องใส่เสียงบรรยากาศในห้องซึ่งเสริมขึ้นภายหลัง เพื่อให้ได้บรรยากาศที่สมจริงของสถานที่ดังกล่าว รวมถึงการออกแบบความเจียบที่ส่งผลกับเนื้อเรื่องด้วย ทั้งนี้กระบวนการการทำงานของคุณพลเพชร หัตถกิจโกศล เป็นกระบวนการเกี่ยวกับการออกแบบเสียงและผสมเสียงสำหรับภาพยนตร์

ข้อสังเกตที่ผู้เขียนค้นพบในระหว่างการทำงานครั้งนี้คือ เมื่อรูปแบบการนำเสนองานศิลปะเปลี่ยนแปลงไป กระบวนการคิดและกระบวนการสร้างสรรค์งานก็เปลี่ยนแปลงตามไปด้วย เนื่องจากศาสตร์ของศิลปะแต่ละแขนง ต่างมีทฤษฎี สุนทรียศาสตร์ องค์ประกอบและโครงสร้างที่แตกต่างกัน ฉะนั้นแล้วหากเราจะก้าวไปสู่การทำงานข้ามศาสตร์ สิ่งที่ต้องคำนึงถึงเป็นอันดับต้น ๆ คงจะไม่พ้นการทำความเข้าใจศาสตร์แต่ละศาสตร์อย่างถ่องแท้ เพื่อให้ผลงานที่ออกมาสมบูรณ์ตามที่ผู้สร้างสรรค์ตั้งใจไว้ และอีกปัจจัยที่สำคัญคือการที่ละครเวทีได้เปลี่ยนพื้นที่ทางกายภาพมาอยู่ในพื้นที่เสมือนอย่างพื้นที่ในออนไลน์แล้วนั้น การรับรู้ของผู้ชมก็เปลี่ยนไปด้วยเช่นกัน เพราะในโลกออนไลน์มีภาพยนตร์ สื่อมัลติมีเดีย หรือแม้กระทั่งบันทึกการแสดงสดของละครเวทีจากทั่วทุกมุมโลก ที่ผู้ชมสามารถเข้าถึงได้อย่างง่ายดาย ทำให้เกิดการเปรียบเทียบในแง่คุณภาพได้

เส้นลองจิจุดที่ 180 องศาผ่านเรา

กลุ่มผู้สร้างสรรค์งานด้านละครเวทีผันตัวมาทำงานร่วมกับอุตสาหกรรมบันเทิงกันมากขึ้นในช่วงสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคโควิด-19 ดังกรณีศึกษาซีรีส์ “เส้นลองจิจุดที่ 180

องศาลากผ่านเรา” ที่เป็นผลงานซีรีส์แนวมัลติเลเยอร์ดราม่า (multilayer drama)¹³ โดยนำเสนอความบันเทิงของความรักต่างวัยที่ผู้ชมทุกคนสามารถเข้าถึงได้ เป็นเรื่องที่เกิดขึ้นระหว่างหนุ่มใหญ่ผู้หันหลังให้โลกกับเด็กหนุ่มที่พร้อมเอื้อมให้ถึงเส้นขอบฟ้า แต่เมื่อแม่ของเด็กหนุ่มผู้นั้นคือเพื่อนสนิทของพ่อและเธอเอง ซึ่งความสัมพันธ์ระหว่างพ่อและเพื่อนสนิทของพ่อได้ถูกรื้อฟื้นขึ้นมาพร้อมกับถูกตั้งคำถามอย่างท้าทาย ซึ่งเนื้อหาของซีรีส์เรื่องนี้เน้นไปที่การตั้งปัญหาของสังคมที่เริ่มต้นจากครอบครัว ทศนคติที่มีต่อความหลากหลายทางเพศและความแตกต่างทางความคิดของคนต่างรุ่น อำนาจการผลิตโดย Miti Art Media ออกฉายเป็นครั้งแรกวันที่ 14 สิงหาคม พ.ศ. 2565 จำนวน 8 ตอน ผ่านทางช่อง One31 และแพลตฟอร์มออนไลน์ทางช่อง TrueID และ Gagoolala

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรรณศักดิ์ สุขี ผู้อำนวยการศิลป์และหัวหน้าภาควิชาศิลปะการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ ผู้เขียนบทและผู้กำกับการแสดงซีรีส์เรื่อง “เส้นลองจีจุดที่ 180 องศาลากผ่านเรา” นำเสนอกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานบันเทิงคุณภาพที่ประกอบไปด้วย 4 ปัจจัยดังนี้

1) **ด้านการแสดง** โดยมุ่งเน้นคุณภาพการแสดงด้วยวิธีการเข้าถึงตามทฤษฎีสากล ผ่านการทำ acting workshop อย่างเป็นระบบ เพื่อให้นักแสดงค้นพบวัตถุดิบภายใน (inner material) และนำมาใช้ในการทำความเข้าใจตัวละคร จนสามารถก้าวเข้าสู่จุดเปลี่ยนในการ “เป็น” ตัวละครนั้น ๆ ได้อย่างสมบูรณ์

2) **ด้านบทละคร** บทละครถือเป็นหัวใจหลักของละคร ไม่ว่าจะเป็นซีรีส์หรือภาพยนตร์ จำเป็นต้องสร้างสรรค์บทที่มีมิติลุ่มลึกและสะท้อนบริบทของสังคมในช่วงเวลาใดเวลาหนึ่ง ซึ่งหน้าที่ของบทละครมิใช่สร้างขึ้นเพื่อความบันเทิงเท่านั้น แต่จำเป็นต้องรับผิดชอบต่อผู้ชมด้วย โดยกระบวนการสำคัญที่ใช้ในการสร้างบทละครครั้งนี้ มุ่งเน้นไปที่กระบวนการเชิงวิจัย ผ่านการสัมภาษณ์กลุ่มเป้าหมาย การสอบถามความเห็นที่หลากหลายในสังคม เพื่อให้ได้มาซึ่งองค์ประกอบและรายละเอียดที่แข็งแรง เพียงพอต่อการออกแบบตัวละครและแก่นความคิดของตัวละคร

3) **ด้านภาพและองค์ประกอบศิลป์** เป็นสิ่งที่ช่วยให้ผู้ชมสัมผัสถึงความงามของภาพและองค์ประกอบศิลป์ ในทุก ๆ การจัดวางและถ่ายทำ จะต้องได้รับการออกแบบให้เล่าเรื่องและสื่อความหมายของเรื่องในทุกมิติ ไม่ว่าจะเป็นแสง สี ฉาก เสื้อผ้า เครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า มีการกำหนดอารมณ์และโทนสีเพื่อสร้างเอกลักษณ์ในผลงาน ทั้งนี้ยังรวมไปถึงการเลือกสถานที่ถ่ายทำที่ต้องสอดคล้องกับความงามตามเนื้อเรื่อง เพื่อส่งต่อบรรยากาศและอารมณ์ความรู้สึกไปให้ถึงผู้ชม

¹³ พรรณศักดิ์ สุขี. เส้นลองจีจุดที่ 180 องศาลากผ่านเรา (Brief Summary) [เอกสารที่ไม่ได้ตีพิมพ์], 2564.

4) **ด้านดนตรีและเพลงประกอบ** ปัจจัยสำคัญประการสุดท้ายที่มีส่วนช่วยในการสร้างอารมณ์ความรู้สึกและตรึงใจให้แก่ผู้ชมคือดนตรีและเพลงประกอบ ด้วยความตั้งใจของศาสตราจารย์พรหมศักดิ์ สุชี ที่ต้องการแสดงให้เห็นความก้าวหน้าในวงการดนตรีและอัจฉริยภาพของศิลปินไทยในการประพันธ์ดนตรีประกอบที่พิถีพิถันในการเลือกเสียงดนตรี เครื่องดนตรี และสีสนของดนตรี เพื่อสร้างประสบการณ์ที่ดีให้กับผู้ชม

แม้ว่าซีรีส์เรื่อง “เส้นลองจิจุดที่ 180 องศาผ่านเรา” จะถูกออกแบบให้เป็นละครโทรทัศน์ แต่ในแง่กระบวนการการสร้างสรรค์ก็ยังคงไว้ซึ่งความพิถีพิถันในรูปแบบของละครเวที ดังปัจจัยที่กล่าวไปข้างต้น เมื่อผसानเข้ากับศาสตร์ของภาพยนตร์ ทั้งในแง่การถ่ายทำ การใช้มุมกล้อง การเลือกใช้ประเภทของกล้องและเลนส์ รวมไปถึงการจัดวางองค์ประกอบศิลป์แล้วนั้น ทำให้ละครโทรทัศน์เรื่องนี้กลายเป็นซีรีส์ที่มีองค์ประกอบศิลป์และกระบวนการประพันธ์ดนตรีประกอบอย่างศาสตร์ของภาพยนตร์ มีกระบวนการสร้างสรรค์บทละครและฝึกซ้อมนักแสดงที่ลุ่มลึก เป็นเหตุเป็นผลอย่างละครเวที ถือเป็นการรวมศาสตร์ของศิลปะแขนงต่าง ๆ เอาไว้ได้อย่างประณีต

ด้วยกระบวนการสร้างสรรค์ที่รวมศาสตร์ของศิลปะหลากหลายแขนงเอาไว้ด้วยกันนี้ ส่งผลให้วิธีการจัดการการผลิตดนตรีและการประพันธ์ดนตรีเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย บทบาทของผู้เขียนในการสร้างสรรค์ดนตรีประกอบซีรีส์เรื่องนี้ คือการเป็นผู้ประสานงานและผู้เรียบเรียงดนตรี ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในทีมประพันธ์ดนตรีอันประกอบไปด้วย คุณระพีเดช กุลบุษย์ (ผู้กำกับดนตรี) คุณทฤษฎี ณ พัทลุง (ผู้ประพันธ์ดนตรีประกอบ) คุณภาคภูมิ เจริญวิริยะ (ผู้เรียบเรียงดนตรีและประพันธ์ดนตรีประกอบสำหรับเพลงนำเรื่อง) คุณวิชญ์วิสิฐ หิรัญวงษ์กุล (ผู้ประพันธ์คำร้อง) และคุณเนติณัฐ พุดคลอง (ผู้ตัดต่อดนตรี)

จากประสบการณ์ที่เคยสร้างสรรค์งานดนตรีร่วมกับทีมประพันธ์ดนตรีทีมนี้ ร่วมกับผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรหมศักดิ์ สุชี ในฐานะนักออกแบบเสียงประกอบละครเวทีเรื่องก่อน ๆ เช่น ละครเวทีเรื่อง ขุนเดช เดอะมิวสิคัล ผู้เขียนพบข้อสังเกตที่น่าสนใจเกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์งานดนตรีที่เปลี่ยนรูปแบบจากละครเวทีเป็นซีรีส์ ประเด็นแรก เมื่อรูปแบบของศิลปะการแสดงเปลี่ยนแปลงไป วิธีการสร้างสรรค์ผลงานก็แตกต่างกันไปเช่นกัน ด้วยความเป็นมืออาชีพของผู้เขียนบทและผู้กำกับการแสดงที่มีประสบการณ์ทำงานด้านละครเวทีมาอย่างยาวนาน ทำให้บทละครซีรีส์เรื่อง “เส้นลองจิจุดที่ 180 องศาผ่านเรา” มีกลิ่นอายของความเป็นละครเวทีอยู่สูงมาก ทั้งภาษาที่ตัวละครใช้ในเรื่อง ความสวยงามของบทพูดที่สละสลวยเปรียบเหมือนวรรณกรรม รวมถึงทิศทางขององค์ประกอบต่าง ๆ ที่ถูกกำหนดไว้อย่างละเอียดว่าในแต่ละช่วงตอนของเรื่อง มีภาพ เสียง บรรยากาศ และความรู้สึกที่ต้องส่งต่อไปยังผู้ชมอย่างไร เมื่อกลับมามองในส่วนของการประพันธ์ดนตรี ผู้เขียนและทีมงานจึงได้ออกแบบกระบวนการทำงานร่วมกันและเห็นว่าซีรีส์เรื่องนี้มีความต้องการดนตรีที่เฉพาะเจาะจงมาก ไม่สามารถใช้คลังเพลง (music library)

ที่มีขายทั่วไปได้ ซึ่งโดยปกติแล้วในอุตสาหกรรมบันเทิงทั่วไป ดนตรีประกอบซีรีส์ มักใช้วิธีการ ประพันธ์ดนตรีออกเป็นอารมณ์ต่าง ๆ เช่น ดนตรีเศร้า ดนตรีดีใจ ดนตรีเหงา ดนตรีตื่นเต้น เป็นต้น โดยแต่ละอารมณ์อาจมีการแปรทำนองหรือเรียบเรียงดนตรีให้ไม่ซ้ำกันเพื่อใช้กับฉาก ในละครที่หลากหลายได้ ไม่จำเป็นต้องประพันธ์ดนตรีขึ้นมาใหม่ตามภาพที่เกิดขึ้นทุกครั้ง ต่างจาก ดนตรีประกอบละครเวทีและดนตรีประกอบภาพยนตร์ แต่สำหรับ ซีรีส์เรื่อง “เส้นลองจิจุตที่ 180 องศาผ่านเรา” ทีมดนตรีต้องสร้างสรรค์ดนตรีที่เฉพาะเจาะจงกับฉากสำคัญแต่ละฉากเหมือนกับ ดนตรีประกอบละครเวทีและดนตรีประกอบภาพยนตร์ รวมถึงต้องสร้างสรรค์ดนตรีในรูปแบบ คลังดนตรีควบคู่กันไปด้วย เพื่อทำหน้าที่เป็นดนตรีพื้นหลัง (background music) ในการสร้าง บรรยากาศและอารมณ์ทั่วไปในละคร

เมื่อมีความต้องการดนตรีเป็นจำนวนมาก ทั้งดนตรีที่ต้องประพันธ์ขึ้นมาใหม่ให้กับฉาก ที่มีความต้องการเฉพาะเจาะจง (music score) และดนตรีที่เป็น music library ทีมดนตรี ต้องประพันธ์ music library ให้สิ้นสุดก่อนที่กระบวนการตัดต่อภาพยนตร์จะเริ่มขึ้น เพื่อให้ ทีมตัดต่อสามารถนำ music library ไปใช้ในกระบวนการตัดต่อได้ เมื่อการตัดต่อและการลำดับ ภาพในแต่ละตอนสิ้นสุดลง จึงจะสามารถเริ่มประพันธ์ดนตรีที่เป็น music score เพื่อให้เกิด ความหมายที่เฉพาะเจาะจงกับภาพที่เกิดขึ้นได้ ทีมดนตรีมีเวลาประมาณ 1 สัปดาห์ในการประพันธ์ ดนตรี เรียบเรียงดนตรี และตัดต่อดนตรี ให้กับซีรีส์แต่ละตอน โดยความยาวตอนละประมาณ 40-45 นาที ด้วยระยะเวลาที่จำกัดในการสร้างสรรค์งานดนตรี วิธีการนี้ช่วยให้สามารถประพันธ์ ดนตรีได้ทันตามกรอบของเวลาที่กำหนดได้อย่างพอดี

หากมองลึกลงไปจะเห็นว่า ในศาสตร์ของการประพันธ์ดนตรีเองก็มีกระบวนการและวิธี การจัดการที่ต่างกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อดนตรีต้องทำงานร่วมกันกับศาสตร์ของศิลปะอื่น ๆ แล้ว วิธีคิดวิธีสร้างสรรค์ดนตรีก็ต้องเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย เพื่อให้เหมาะสมกับรูปแบบของงาน ประเภทนั้น ๆ ดังจะเห็นได้จากการประพันธ์ดนตรีสำหรับซีรีส์ในอุตสาหกรรมบันเทิงไทย ที่มีระบบ ของการใช้ music library มาช่วยให้การผลิตงานเร็วขึ้นในกรอบเวลาที่จำกัด อนุญาตให้สามารถ ใช้ดนตรีซ้ำกันได้ ไม่จำเป็นต้องมีความเฉพาะเจาะจงกับฉากใด ๆ มากนัก มีหน้าที่เป็นพื้นหลัง และสร้างบรรยากาศ ไม่มีความจำเป็นต้องเล่าเรื่องอะไรมาก แต่สำหรับซีรีส์เรื่อง “เส้นลองจิจุต ที่ 180 องศาผ่านเรา” ผู้เขียนมองว่า เป็นซีรีส์ที่มีลักษณะเป็นภาพยนตร์ขนาดยาว โดยนำศาสตร์ ของภาพยนตร์และกระบวนการสร้างสรรค์ละครเวทีมาใช้ได้อย่างพิถีพิถัน ในทุกเหตุการณ์ มีความสำคัญที่ต่อเนื่องกันจึงไม่สามารถใช้ดนตรีจาก music library เพียงอย่างเดียวได้ มีความ จำเป็นต้องประพันธ์ดนตรีใหม่ในทุกเหตุการณ์สำคัญของเรื่อง

อย่างไรก็ดีการเข้ามาอยู่ในพื้นที่ออนไลน์ของศิลปินและคณะละครถือเป็นการปรับตัว ครั้งสำคัญ เพราะนอกจากจะเป็นการขยายขอบเขตการทำงานข้ามศาสตร์กันระหว่างศิลปะการ

แสดงแขนงต่าง ๆ ได้อย่างไร้พรมแดนแล้ว พื้นที่ออนไลน์ยังเปิดโอกาสให้ผู้ชมสามารถเข้าถึงศิลปะ การแสดงและงานสร้างสรรค์ที่ใช้กระบวนการคิดแบบละครเวทีได้ง่ายมากขึ้นอีกด้วย ดังจะเห็นได้จากกระแสการพูดถึงซีรีส์เรื่องนี้ทางสังคมออนไลน์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งใน Twitter, TikTok และการทำวิดีโอ reaction ของผู้ชมในช่องทาง YouTube ผ่านแฮชแท็ก #เส้นล่องจิจูดที่180องศา ลากผ่านเรา และ #180DegreeTheSeries ด้วยภาษาและท่าทีของการแสดงที่ต่างจากซีรีส์ หรือภาพยนตร์โดยทั่วไป ผู้ชมรู้สึกเหมือนกำลังรับชมละครเวทีอยู่ แม้ไม่ได้นั่งอยู่ในโรงละคร

Theatre To Go - Live Experiences Box

นอกจากสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคโควิด-19 ที่ส่งผลต่อศิลปิน คณะละคร และผู้ผลิตละครเวทีแล้ว สถานการณ์ครั้งนี้ได้เปลี่ยนพฤติกรรมและสร้างข้อจำกัดของการมี ประสบการณ์ร่วมในพื้นที่ทางกายภาพไปอย่างสิ้นเชิง เป็นเหตุให้ “ประสบการณ์” ในการรับชม การแสดงละครเวทีกลายเป็นของ “หายาก”

ย้อนกลับไปเมื่อกลางปีพ.ศ. 2562 คุณณัฐพร เทพรรัตน์ ภัณฑารักษ์และผู้อำนวยการ โครงการ PQ Thailand (Country Exhibition of Thailand in Prague Quadrennial 2019) ได้รวบรวมผลงานของศิลปินและคณะละครเวทีไทย ไปจัดแสดงในงาน PQ2019 (Prague Quadrennial 2019) ณ กรุงปราก สาธารณรัฐเช็ก เพื่อเป็นการนำเสนอผลงานทางด้านศิลปะ การละครในประเทศไทยให้ปรากฏแก่สายตาของชาวโลก โดยงานนี้จะจัดขึ้นทุก ๆ 4 ปี ใจกลาง กรุงปราก ซึ่งมีศิลปิน คณะละคร นักออกแบบ รวมถึงสถานศึกษาด้านการละครทั่วโลกมา แลกเปลี่ยนผลงานและประสบการณ์ที่เกิดขึ้นในประเทศของตนร่วมกัน ซึ่งในปีพ.ศ. 2566 ที่กำลัง จะถึงนี้ ก็เป็นกำหนดครบรอบ 4 ปี ที่ต้องจัดงาน PQ2023 ขึ้นอีกครั้งหลังจากที่ทั่วโลกประสบ ปัญหาจากโรคโควิด-19 ภายใต้แนวคิด “RARE” ที่เปิดโอกาสให้ผู้ร่วมงานได้แบ่งปันประสบการณ์ “หายาก” ที่ไม่ได้จำกัดอยู่แค่ประสบการณ์การแสดงเท่านั้น แต่ยังรวมไปถึงจินตนาการ ความคิด สร้างสรรค์ เอกลักษณ์และพื้นที่ที่ใครก็สามารถมีส่วนร่วมได้ในอนาคต เพื่อให้สอดคล้องกับ แนวคิด “RARE” ของ PQ2023 “Theatre To Go - Live Experiences Box” จึงได้ถือกำเนิดขึ้น

“Theatre To Go - Live Experiences Box” เป็นการรวบรวมผลงานละครเวทีจาก หลากหลายศิลปิน อาทิ คุณธีรวัฒน์ มุลวิไล (ศิลปินศิลปาธรประจำปี 2561) คณะ B-floor คุณวิชัย อาทมาท กลุ่มศิลปิน Part Time Theatre จากจังหวัดเชียงใหม่ คุณสุรัช เพชรแสงโรจน์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ธนัชพร กิตติก้อง มาร่วมสร้างสรรค์ผลงานละคร โดยได้ลบข้อจำกัด ด้านพื้นที่ การเดินทาง และเปลี่ยนพื้นที่ส่วนตัวให้เป็นพื้นที่ที่เต็มไปด้วยประสบการณ์ไร้ขอบเขต (Experience Beyond The Boundary) ผู้ชมสามารถรับชมการแสดงได้จากทุกพื้นที่ ผ่านนวัตกรรม การนำเสนอในรูปแบบ AR หรือ Augmented Reality โดยใช้เพียงโทรศัพท์มือถือในการรับชม

การแสดง ซึ่งพร้อมวางจำหน่ายส่งทั่วประเทศไทย ในวันที่ 1 ตุลาคม พ.ศ. 2565 ด้วยช่องทาง Theatretogo.th และแอปพลิเคชันอย่าง Line Shop, Shopee mall และ Robinhood นอกจากนี้ คุณณัฐพร เทพรัตน์ ในฐานะภัณฑารักษ์และผู้อำนวยการโครงการ คุณศุภรณยา ปุญญพิทักษ์ ผู้อำนวยการผลิต รวมถึงศิลปินและนักออกแบบ ยังได้นำแนวคิดของ Theatre To Go ไปพัฒนาต่อให้เกิดเป็นนิทรรศการภายใต้แนวคิด WFH: Watch From Home ในงาน On Going/ Going on... ณ Noble Play ระหว่างวันที่ 9 ธันวาคม พ.ศ. 2565 – 28 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2566 ก่อนจะเดินทางไปจัดแสดงในงาน PQ2023 ในช่วงเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2566



รูปที่ 1 ตัวอย่างประสบการณ์ในการรับชม Theatre To Go ผ่านโทรศัพท์มือถือด้วยระบบ AR จาก Theatre To Go Presentation. โดย ณัฐพร เทพรัตน์, 2565.

สำหรับการออกแบบเสียงให้กับ “Theatre To Go - Live Experiences Box” ผู้เขียนได้ร่วมงานกับคุณภาคภูมิ เจริญวิริยะ ในการออกแบบเสียงให้กับผลงานจำนวน 3 ผลงาน (จากจำนวนทั้งหมด 5 ผลงาน) ได้แก่ งานนี้พ่อเคยล้าง Single Number และ THE (UN) GOVERNED BODY โดยปรับเปลี่ยนวิธีการทำงานให้สอดคล้องกับสื่อที่เปลี่ยนไป แม้ว่ากระบวนการคิดและสร้างสรรค์ดนตรียังคงเหมือนกับการออกแบบเสียงให้กับละครเวที แต่เมื่อละครแต่ละเรื่องต้องถ่ายทำโดยใช้กล้องวิดีโอ ผลลัพธ์ที่ได้จึงไม่ต่างจากการชมภาพยนตร์ขนาดสั้น ที่มีความยาวประมาณ 15-20 นาที ข้อสังเกตประการหนึ่งที่ผู้เขียนค้นพบระหว่างการทำงานคือ ด้วยความที่ละครเวทีเป็นการแสดงสด ศิลปิน คณะละคร และผู้ผลิตละครเวทีส่วนมากจึงไม่จำเป็นต้องบันทึกภาพการแสดง แต่เมื่อสถานการณ์บีบบังคับให้ต้องบันทึกภาพการแสดงผ่านกล้องวิดีโอ รายละเอียดบางอย่าง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง คุณภาพการบันทึกเสียงที่ดีอาจถูกมองข้ามไป เมื่อถึงเวลาที่ผู้ออกแบบเสียงต้องนำเสียงมาจัดการ ทำให้เกิดปัญหาที่ไม่สามารถนำเสียงการแสดงเหล่านั้นมาใช้ได้เนื่องจากคุณภาพการบันทึกเสียงที่ไม่ดี ถึงกระนั้นละครเวทีก็ยังคงต้องการความ “สด” ของการแสดงอยู่ ผู้ออกแบบเสียงจึงจำเป็นต้องออกแบบเสียงเพื่อสร้างความ “สด” ให้กับการแสดง รวมถึงออกแบบเสียงเพื่อสร้างการรับรู้ของพื้นที่การแสดงขึ้นมา ยกตัวอย่างผลงานเรื่อง Single Number

และ THE (UN)GOVERNED BODY ที่นอกจากจะต้องประพันธ์ดนตรีประกอบขึ้นมาใหม่ทั้งหมดแล้ว ยังต้องออกแบบเสียงการเคลื่อนไหว (foley) เสียงประกอบ (sound effect) ให้กับตัวละคร รวมถึงการออกแบบความเงียบที่อาจหมายถึงเสียงของพื้นที่การแสดงจริง เพื่อคงไว้ซึ่งเสน่ห์ของ “การแสดงสด” นั้นเอง

THE (UN)GOVERNED BODY เป็นอีกตัวอย่างที่น่าสนใจในการนำเสนอละครเวทีในพื้นที่โลกเสมือน คุณธีรวัฒน์ มุลลิละ ผู้กำกับการแสดง ต้องการให้ผู้ชมมีปฏิสัมพันธ์กับละคร โดยในช่วงหนึ่งของละครมีการออกแบบให้ผู้ชมจะต้องตัดสินใจเลือกเหตุการณ์ที่นำไปสู่ผลลัพธ์ที่แตกต่างต่อตัวละคร ผู้ประพันธ์จึงต้องคำนึงถึงการประพันธ์ดนตรีประกอบและการออกแบบเสียง โดยคำนึงถึงความเป็นไปได้ที่ผู้ชมอาจเลือกเหตุการณ์ที่ไม่ซ้ำกัน เช่น ถ้าผู้ชมเลือกให้ไม้หล่นมาทับตัวละคร ผลที่เกิดขึ้นคือ ตัวละครจะเสียใจ ในทางกลับกันหากผู้ชมเลือกช่วยตัวละครไม่ให้ไม้หล่นมาทับ ผลที่เกิดขึ้นคือ ตัวละครจะดีใจ เป็นต้น ซึ่งดนตรีและเสียงประกอบในเหตุการณ์เหล่านี้จะมีความแตกต่างกันออกไปด้วย การมีปฏิสัมพันธ์กับละครนี้ไม่ต่างจากการออกแบบระบบเสียงในเกม เนื่องจากต้องวางแผนในการลำดับเหตุการณ์ก่อนหลัง คำนวณระยะเวลาในการเล่นซ้ำของเพลง รวมถึงเส้นทางของเหตุการณ์ที่มีความต่อเนื่องกันด้วย

ดังตัวอย่างที่กล่าวมาทั้ง 4 กรณีศึกษานี้ ชี้ให้เห็นความเปลี่ยนแปลงไปของพื้นที่การแสดง ที่อยู่นอกเหนือพื้นที่ทางกายภาพ อีกทั้งยังชี้ให้เห็นวิธีการทำงานที่เปลี่ยนไปทั้งในมุมของศิลปิน และคณะละครผู้สร้างสรรค์ละครเวที รวมถึงวิธีการสร้างสรรค์และออกแบบเสียงด้วย ในมุมมองของผู้ออกแบบเสียงเห็นว่า ไม่เพียงแต่ผู้ออกแบบเสียงจะต้องมีความเข้าใจการทำงานของเสียงในรูปแบบต่าง ๆ แล้ว ผู้ออกแบบเสียงยังจำเป็นต้องศึกษาและเข้าใจไวยากรณ์ของสื่อนั้น ๆ ด้วย ทั้งนี้ ทีมงานฝ่ายอื่นก็มีความจำเป็นต้องเข้าใจการทำงานของเสียงไปพร้อม ๆ กัน เพื่อเข้าใจธรรมชาติและข้อจำกัดของเสียง เช่น หากต้องการทำละครเวทีในรูปแบบภาพยนตร์ ควรคิดด้วยกระบวนการของศาสตร์ของภาพยนตร์ ทำความเข้าใจในบทบาทของเสียงและการได้มาซึ่งเสียงที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์ อาจมีการวางแผนล่วงหน้าเพื่อจัดสรรงบประมาณในการเตรียมความพร้อมเรื่องอุปกรณ์บันทึกเสียงที่เหมาะสม การวางแผนและออกแบบการบันทึกเสียงที่ดีเพื่อให้ได้เสียงที่มีคุณภาพ ง่ายต่อการนำไปทำงานในกระบวนการ post production เป็นต้น นอกจากนี้ ผู้ออกแบบเสียงและผู้ผลิตละครควรคำนึงถึงกลุ่มผู้ชมด้วยว่า ผู้ชมสามารถเข้าถึงละครเวทีในรูปแบบออนไลน์ได้ด้วยอุปกรณ์ใด เพราะอุปกรณ์ต่าง ๆ ให้ผลกับเสียงที่แตกต่างกัน ยกตัวอย่างเช่น ผู้ชมอาจไม่ได้ยินเสียงย่านความถี่ต่ำหากรับชมผ่านทางโทรศัพท์มือถือ ดังนั้นผู้ออกแบบเสียงควรให้ความสำคัญกับย่านความถี่อื่นมากกว่า หรือหากต้องการให้ผู้ชมได้ยินย่านความถี่ที่ต้องการ อาจต้องแจ้งรายละเอียดในการฟัง อย่างการฟังผ่านหูฟัง เป็นต้น

อย่างไรก็ตามทุกฝ่ายต้องปรับตัว ศึกษาและเรียนรู้ในศาสตร์ที่แตกต่างกันไปพร้อม ๆ กับการทำความเข้าใจในบทบาทหน้าที่ของการทำงานของฝ่ายอื่น ๆ เพื่อให้สามารถรับมือกับสถานการณ์ที่ไม่คาดคิด อีกทั้งยังต้องเท่าทันต่อนวัตกรรมและเทคโนโลยีที่พร้อมจะเปลี่ยนแปลงไปได้ทุกเมื่อ

บทส่งท้าย

สถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคโควิด-19 ที่เกิดขึ้นมายาวนานกว่า 3 ปี ส่งผลกระทบเป็นวงกว้างทั้งด้านสาธารณสุข เศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรม อีกทั้งยังมีผลอย่างมากในการเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ การรับรู้ และพฤติกรรมของมนุษย์ นำไปสู่วิถีชีวิตแบบ “New Normal” ที่การมีปฏิสัมพันธ์แบบเดิมแทบจะเป็นไปไม่ได้ยาก เราไม่สามารถอยู่ใกล้ผู้อื่นได้ในระยะ 1-2 เมตร หากไม่ได้อยู่ในครอบครัวเดียวกัน ทุกคนหวาดกลัวว่าจะเป็นผู้แพร่เชื้อหรือได้รับเชื้อจากผู้อื่น การสัมผัสและเนื้อต้องตัวกันกลายเป็นเรื่องที่ต้องระวังมากขึ้น ยิ่งไปกว่านั้น การเข้าไปในพื้นที่ที่มีผู้คนหนาแน่นยังเป็นเรื่องที่ต้องหลีกเลี่ยง

ฉะนั้นแล้วหากพูดถึงศิลปะการแสดงในรูปแบบของละครเวที ที่อาศัยพื้นที่ทางกายภาพในการแสดงสด อาศัยการมีส่วนร่วมและการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมทั้งในโรงละครและสถานที่ใด ๆ แล้วนั้น นับว่าเป็นการเผชิญหน้ากับวิกฤตครั้งสำคัญเลยทีเดียว จากข้อมูลของมูลนิธิละครไทย (2564) พบว่า ศิลปินร่วมสมัยจำนวนมากกว่า 90 คน จากการสำรวจศิลปินร่วมสมัย 180 คน มีเงินสำรองจ่ายไม่เกิน 3 เดือน ส่งผลให้ไม่สามารถหาเลี้ยงชีพจากการสร้างละครได้อย่างเดิม แต่เมื่อสถานการณ์คลี่คลายลงบ้าง ประกอบกับการต้องปรับตัวของเหล่าศิลปิน คณะละคร และผู้ผลิตละครเวที จึงเริ่มผลิตผลงานออกมามากขึ้นโดยปรับเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอผลงานจากเดิมที่ต้องอาศัยพื้นที่ทางกายภาพในการแสดงสดเท่านั้น ก็เปลี่ยนไปอยู่ในพื้นที่เสมือนอย่างพื้นที่ “ออนไลน์” กันมากขึ้น โดยเริ่มต้นจากการนำผลงานเก่า ๆ มาอัปโหลดไว้ในช่องทางออนไลน์ต่าง ๆ อย่าง Facebook และ YouTube เพื่อให้ผู้ชมที่คิดถึงละครเวทีสามารถเข้ามาชมย้อนหลังได้ อีกทั้งยังเป็นพื้นที่ที่ทำให้ศิลปินยังได้แสดงตัวตนและคงไว้ซึ่งสถานะของความเป็นปัจจุบัน (now) ที่สามารถสื่อสารกับผู้ชมได้อีกช่องทางหนึ่ง

ในขณะเดียวกันละครเวทีในรูปแบบของมิวสิคัลก็แทรกตัวเข้าไปอยู่ในสื่อบันเทิงอื่น อย่างการจัดงานแฟมิลีของศิลปิน ดังจะเห็นได้จากตัวอย่างงาน “MEAN Sitcom World” ในแพลตฟอร์มออนไลน์ “Vlive” ที่เปิดโอกาสให้ผู้ชมทั่วโลกได้รับชม เมื่อต้องอยู่ในสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคโควิด-19 อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ การทำงานร่วมกับเทคโนโลยีในโลกดิจิทัลจึงถูกเร่งปฏิกิริยาให้เร็วขึ้น การนำเสนองานวิจัยทางการแสดงที่อยู่ในรูปแบบของละครได้รับอนุญาตให้นำเสนอผ่านช่องทางออนไลน์ ดังตัวอย่างภาพยนตร์กึ่งละครเวทีเรื่อง “ผู้ต้องขังหญิง:

อาณาสตรี-อาญาชีวิต” แม้ว่าคณะละครจะแสดงกันในโรงละคร แต่วิธีการนำเสนอกลับอยู่ในรูปแบบของการบันทึกภาพการแสดงสด ที่ผู้ชมต้องรับชมผ่าน YouTube เท่านั้น ถึงกระนั้นศิลปินคณะละคร และผู้ผลิตละครเวที ก็ยังคงหาช่องทางในการสร้างสรรค์ผลงานอย่างต่อเนื่องภายใต้ข้อจำกัด มีการทำงานในสื่ออื่น ๆ นอกเหนือไปจากละครเวที อย่างซีรีส์เรื่อง “เส้นล่องจิ้งจอกที่ 180 องศาผ่านเรา” ที่เปิดโอกาสให้ผู้ชมซีรีส์ทั่วโลกได้เข้าถึงศิลปะการแสดงและงานสร้างสรรค์ที่ใช้กระบวนการคิดแบบละครเวทีได้อย่างไร้พรมแดน

ด้วยเทคโนโลยีและนวัตกรรมที่ไม่หยุดนิ่ง ทุกคนสามารถทำความเข้าใจและเข้าถึงได้ไม่ยาก จึงไม่แปลกหากการเล่าเรื่องจำเป็นต้องเล่าแบบข้ามสื่อ (cross media platform) ... และจำเป็นต้องเรียนรู้วิธีการขยายเรื่องเล่า ให้มีการสื่อสารผ่านสื่อต่าง ๆ มากขึ้น ทั้งในสื่อเก่าและสื่อใหม่ (ธาม เชื้อสถาปนศิริ, 2558) จากกรณีศึกษาของ “Theatre To Go - Live Experiences Box” พบว่า ศิลปะการแสดงได้เปลี่ยนรูปแบบจากละครเวทีที่จัดแสดงในพื้นที่ทางกายภาพไปสู่พื้นที่เสมือน ผ่านนวัตกรรมการนำเสนอในรูปแบบ AR (Augmented Reality) ที่ผู้ชมสามารถมีปฏิสัมพันธ์ร่วมกับละครได้เพียงใช้แค่โทรศัพท์มือถือ ก่อนจะเปลี่ยนรูปแบบไปสู่การจัดนิทรรศการในพื้นที่ทางกายภาพอีกครั้ง โดยจะจัดแสดงขึ้น ณ Noble Play กรุงเทพมหานครและงาน PQ2023 กรุงเทพมหานคร สาธารณรัฐเช็ก

ในด้านการประพันธ์ดนตรีและออกแบบเสียง ผู้เขียนได้ปรับวิธีการทำงานไปตามสื่อที่ได้รับมอบหมาย อีกทั้งยังได้ศึกษาเรียนรู้การทำงานร่วมกับศาสตร์อื่น ๆ นำไปสู่การพัฒนากระบวนการทำงานที่จะเกิดขึ้นต่อไป

ตอนนี้สถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคโควิด-19 ได้เปลี่ยนพฤติกรรมและการรับรู้ของมนุษย์ไปแล้ว ผู้ชมมีมุมมองที่กว้างมากขึ้น อีกทั้งยังมีทางเลือกในการเลือกพื้นที่ในการรับชมการแสดงได้หลากหลาย “พื้นที่ทางกายภาพ” อาจไม่ใช่คำตอบทั้งหมดในการรับชมละครเวทีอีกต่อไป และ “พื้นที่เสมือน” อย่างโลกออนไลน์ก็อาจมอบประสบการณ์ที่ดีแก่ผู้ชมได้ไม่แพ้กัน ซึ่งปฏิเสธไม่ได้ว่าประสบการณ์ที่ได้รับจากการรับชมการแสดงเป็นสิ่งสำคัญไม่น้อยไปกว่าองค์ประกอบทางศิลปะอย่างบทละคร นักแสดง องค์ประกอบศิลป์ ดนตรีและมุมมองที่ศิลปินต้องการนำเสนอ

สำหรับผู้เขียนแล้วพื้นที่แต่ละพื้นที่ให้ประสบการณ์และการรับรู้ที่แตกต่างกัน การอยู่ในพื้นที่ทางกายภาพเดียวกันกับผู้อื่นถือเป็นการสร้างการรับรู้ ประสบการณ์และความทรงจำร่วมกัน หากผู้ผลิตละครเวทีตั้งใจสร้างสรรค์ละครที่เหมาะสมกับการรับชมในพื้นที่ทางกายภาพ เช่น ละครที่แสดงในพิพิธภัณฑ์ ละครที่แสดงในสวนสาธารณะ หรือละครที่แสดงในโรงละคร ผู้ชมก็ควรได้รับประสบการณ์ในพื้นที่นั้น ๆ จากการรับชมในพื้นที่ที่ผู้ผลิตละครออกแบบไว้ในทางกลับกันหากผู้ผลิต

ละครเวทีตั้งใจสร้างสรรค์ละครที่เหมาะสมกับการรับชมในพื้นที่เสมือน ผู้ชมก็ควรได้รับประสบการณ์จากการรับชมผ่านช่องทางดังกล่าวเช่นกัน ผู้เขียนจึงมองว่าไม่มีพื้นที่ใดสามารถทดแทนกันได้ เพราะทุกประสบการณ์การรับชมนั้น ๆ ได้ถูกคิดและออกแบบมาอย่างดีแล้ว ผ่านมุมมองของศิลปิน

ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นเผยให้เห็นว่า ศิลปะการแสดงได้ก้าวไปสู่พื้นที่การแสดงที่ไม่จำกัดอยู่เพียงแค่ “พื้นที่ทางกายภาพ” อีกต่อไป แต่ยังสามารถเข้าไปอยู่ใน “พื้นที่โลกเสมือน” หรือโลก “ออนไลน์” ได้อย่างแยบยล เป็นที่น่าสนใจมากกว่า “ละครเวทีนอกเวที” ที่จะเกิดขึ้นต่อไปในอนาคต นั้น จะมีรูปแบบและทิศทางการนำเสนอที่มอบประสบการณ์การรับชมการแสดงให้กับผู้ชม รวมถึงจะส่งผลต่อการทำงานสร้างสรรค์ในฐานะผู้ประพันธ์ดนตรีประกอบและออกแบบเสียงสำหรับละครเวทีไทยอย่างไร

เอกสารอ้างอิง

- กระทรวงวัฒนธรรม. *ความเป็นมาของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 จุดเริ่มต้นของเชื้อไวรัส ข้อมูลทางวิชาการเกี่ยวกับเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 หรือโควิด 19*, 2563. สืบค้นเมื่อ พฤศจิกายน 2565, https://www.m-culture.go.th/singburi/article_attach/article_fileattach_20200828153517.pdf
- คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. *โครงการเสวนาวิชาการด้านศิลปกรรม ในวาระคณะศิลปกรรมศาสตร์ครบรอบ 20 ปี : การสร้างศิลปะการแสดงข้ามสื่อบนแพลตฟอร์มที่หลากหลาย*, 2563. สืบค้นเมื่อ พฤศจิกายน 2565, Facebook. <https://web.facebook.com/100063784921073/videos/765093291367941>
- คันฉัตร รังสีกาญจน์ส่อง. *บทบันทึกถึงละครเวทีไทยท่ามกลางวิกฤตโควิด-19*, 2563. สืบค้นเมื่อ พฤศจิกายน 2565, The Momentum. <https://themomentum.co/stage-play-covid-19/>
- จิกกะบาล Portal Recall. *MEAN Sitcom World VLIVE*. Facebook, 2563. สืบค้นเมื่อ พฤศจิกายน 2565 https://web.facebook.com/media/set/?set=a.1637178713114519&type=3&_rdc=1&_rdr
- ณัฐพร เทพรัตน์. *Theatre To Go Presentation*, 2565.
- ธนัชพร กิตติก่อ. *การแสดง/PERFORMANCE: ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับเพอร์ฟอร์แมนซ์*. ขอนแก่น: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2563.
- ชญชนก สีนอนันต์จินดา และ บัว คำดี. *The Absolute Paradox: เมื่อเราทุกคนถูกฝืนร้ายกระทำซ้ำเรา*. นิตยสาร WAY, 2564. สืบค้นเมื่อ พฤศจิกายน 2565, <https://waymagazine.org/the-absolute-paradox/>
- ธาม เชื้อสถาปนศิริ. “เล่าเรื่องข้ามสื่อ (Transmedia: Story-telling)” *นิเทศศาสตร์และนวัตกรรมการนิวส์* (2/1): 59-88, 2558.

นพมาส แวหวงส์, *ปริทัศน์ศิลปการละคร ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, พิมพ์ครั้งที่ 6, โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2565.

พรรณศักดิ์ สุขี. *เส้นลองจิจุดที่ 180 องศาผ่านเรา (Brief Summary) [เอกสารที่ไม่ได้ตีพิมพ์]*, 2564.

พรรณันต์ ดำรง. *วิจัยการแสดง: สร้างความรู้ใหม่ด้วยการทำละคร*. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์, 2564.

рінฤทัย สัจจพันธุ์. *ทฤษฎีกับการวิจารณ์ศิลปะ : ทักษะของนักวิชาการไทย*. กรุงเทพฯ: นาค, 2560.

วิบูลย์ ตระกูลยืน. *การเสนอบทความทางวิชาการ (ดนตรี)*. กรุงเทพฯ: ธนาเพรส, 2561.

สำนักงานการวิจัยแห่งชาติ. *ผู้ต้องขังหญิง อาญาสตรี-อาญาชีวิต*. Facebook, 2565. <https://web.facebook.com/การใช้นาฏกรรมเพื่อพัฒนาคุณภาพชีวิตด้านสุขภาพ-สังคม-และสิ่งแวดล้อม-104096188802700/photos/pcb.121232180422434/121230910422561/>

อติภาพ ภัทรเดชไพศาล. *ดนตรี พื้นที่ เวลา*. กรุงเทพฯ: โอเพ่นบุ๊กส์, 2553.

BICT FEST. “BICT Fest 2021: BICT on(Line) the MOVE,” BICT FEST, accessed November 20, 2022. <https://www.bictfest.com>.

Cristi, A. A. *Mixed Media: How Artists Are Taking the 'Theater' Out of Theatre*. Broadway World, 2021. accessed November 29, 2022, <https://www.broadwayworld.com/article/Mixed-Media-How-Artists-Are-Taking-the-Theater-Out-of-Theatre-20210220>.

Deiorio, Victoria. *The Art of Theatrical Sound Design – A Practical Guide*. USA: Bloomsbury, 2018

Fry, Gareth. *Sound Design for the Stage*. UK: Crowood Press, 2019.

Langston, S. *The pandemic nearly killed theatre – the creative way it foughtback could leave it stronger*. The Conversation, 2022. accessed November 28, 2022, <https://theconversation.com/the-pandemic-nearly-killed-theatre-the-creative-way-it-fought-back-could-leave-it-stronger-176185>.

Seki, Y. “Save the Theatre” group starts paid streaming for Japan performing arts stung by virus. The Mainichi, 2020. accessed November 28, 2022. <https://mainichi.jp/english/articles/20200429/p2a/00m/0na/017000c>.

Thai Theatre Foundation. *ผลกระทบ COVID-19 ที่มีต่อศิลปินละครเวทีไทยร่วมสมัย*, 2563. สืบค้นเมื่อ พฤศจิกายน 2565, <https://static1.squarespace.com/static/5cd8cf71b2cf79a5a237fb49/t/5e9adb6639f0f40fc833a9a8/1587207015479/COVID-19+survey+report+%28pre-webinar%29.pdf>

The Showhopper. *ละครเวทียังจำเป็นต้องดูสดหรือไม่ ในยุคที่มีทั้งโควิด-19 และแพลตฟอร์มสตรีมมิง*. THE STANDARD, 2563. สืบค้นเมื่อ พฤศจิกายน 2565, <https://thestandard.co/live-stage-still-important-or-not/>

The Showhopper. *ละครออนไลน์ กับโควิด-19: สรุปภาพรวมละครเวทีไทยร่วมสมัยประจำปี 2564*. ไทยรัฐออนไลน์, 2565. สืบค้นเมื่อ พฤศจิกายน 2565, <https://plus.thairath.co.th/topic/subculture/101016>

Biographies



Kimho Ip

Dr. Ip received his Doctoral degree in 2004 at the University of Edinburgh, UK. He is fellow of DAAD (German Academic Exchange Service) in 1997. In 2011 and 2014 he has been invited to be Research Fellow at the International Research Centre, Interweaving Performance Culture at the Freie Universität Berlin, Germany.

His research in intercultural performance has been supported by the Scottish Arts Council and the Confucius Institute for Scotland at the University of Edinburgh. He is currently the Professor of Practice at Lingnan University, Hong Kong.



Siravith Kongbandalsuk

Siravith Kongbandalsuk is an artist and musician based in Bangkok, Thailand. His musical performance explores beyond the realm of classical and contemporary music practices, including interdisciplinary, theatrical, telematic, and interactive multimedia performances. Siravith's works have been performed and presented on a global scale, including Cornell Biennial by Cornell Council of the Arts, Tokyo Media Interaction, Thailand International Composition Festival, Kultur Kontakt - FÜNF Konzerte, and Asian Composer League. Moreover, Siravith is a current member of Tacet(i) Contemporary Ensemble. Siravith obtained a Bachelor's degree in classical trombone performance at College of Music, Mahidol University, Thailand, and Master's degree in music performance at Conservatorium Maastricht, Netherlands.



Kalaya Phongsathorn

Kalaya Phongsathorn is Flute and Piccolo player at the Royal Bangkok Symphony Orchestra and Flutist of Sawasdee Woodwind Quintet. She works Flute Lecturer and Instructor at Princess Galyani Vadhana Institute of Music.



Waraporn Cherdchoo

Waraporn Cherdchoo holds a Master Degree and Doctoral degree in Thai Music from Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University. She is lecturer of Thai Music, Faculty of Humanities, Naresuan University.



Decha Srikongmuang

Decha Srikongmuang works Assistant Professor of Thai Music, Faculty of Humanities, Naresuan University. He holds a Master Degree in College of Music. He received his PhD in Music from the University of York, UK.



Saranrat Sangchai

Saranrat Sangchai is a composer, arranger, assistant lecturer at Silpakorn University, and a member of Lab 5 Soundworks. She has her bachelor's degree in commercial music and a master's in music research and development from Silpakorn University.

Author Guidelines

Length

Articles should be about 8-30 pages including endnotes and bibliography, double spaced, left justified, 12-point Time New Roman in English and 16-point Th SarabunPSK in Thai.

Title

Title both in English and Thai must be 18-point bold block letters with center alignment. Title in Thai must be placed before title in English. Authors writing in English are not required to translate their article titles into Thai.

Author's name and affiliation

Authors' names should appear below the title without academic position and must be 16-point bold block letters with center alignment. Authors writing in Thai must also include their names without academic position in English. Affiliation of the authors should be included as a footnote.

Abstract

Papers must include an abstract of 100-300 words, 12-point Time New Roman in English and 16-point Th SarabunPSK in Thai. Authors submitting articles in Thai must include an English translation of their abstracts. Abstracts must be left justified.

Keywords

Papers should include a list of keywords and phrases listed alphabetically below the abstract.

Language Use

Italicize transliterations of all foreign words (ex. *saw duang*)

In English papers, please write the names of ASEAN music genres and instruments in both the local and English or Thai alphabet the first time. Thereafter, use the English or Thai transliteration only (For example: "The *saw duang* (ซอด้วง) is a two-stringed instrument with a clear, high sound. In a traditional Thai string ensemble the *saw duang* player leads.")

Quotations

Quotations that are shorter than five lines should appear in double quotation marks within the main body of the text.

Quotations that are longer than five lines should be blocked and appear without quotation marks. The entire block quote should be indented 0.5 inches and be the same size as the main text.

Captions

Captions for each table, figure, audio recording, and video recording must include the media type, a number indicating the order of appearance, and a brief description. For example: “Audio recording 1. A seven-note scale used in Thai classical music played by the author on the saw duang.”

Except for tables, please do not embed the media file directly in your paper. All media should be uploaded separately as part of the manuscript submission process. Please ensure that the number in your captions matches those used in the corresponding media file name (see the "Supporting Media" section above).

Supporting Media

We strongly encourage authors to take advantage of Pulse’s online format by incorporating audio recordings, videos, and images in their papers.

When submitting your manuscript, you will be able to upload all of your supporting media to our server. To ensure the proper placement of media within your paper, please name each file according to the order in which it appears. For example, "figure 1," "audio sample 1," etc. The manuscript should include captions that clearly indicate the proper placement of these files.

Note that tables, unlike other forms of media, should be embedded directly in your manuscript. Please note that you must obtain written permission to use any media that does not belong to you, unless it is in the public domain. All media that is not yours must be properly attributed. Please see Copyright Hub for more information.

Citation Style

Chicago Manual of Style 17th Edition, Notes-Bibliography Format

Call for Papers

**Pulse welcomes your manuscripts.
We are always open for submissions and publish
three times a year: January, May, September.**

Submissions can be made in English or Thai. We publish work related to any area of musical scholarship, including but not limited to musicology, composition, performance, pedagogy, music cognition, and interdisciplinary arts.

For more information, including submission guidelines and details of our peer review process, please visit pulse.pgvim.ac.th.



Princess Galyani Vadhana Institute of Music

2010, Arun Amarin 36, Bang Yi Khan
Bang Phlat Bangkok, Thailand 10700

www.pgvim.ac.th