ดุษฎีนิพนธ์งานสร้างสรรค์การแสดงขับร้อง: บทเพลงร้องศิลป์ไทย

นายกิตตินันท์ ชินสำราญ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2561
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

DOCTORAL VOCAL PERFORMANCE: THAI ART SONG

Mr. Kittinant Chinsamran

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts Program in Fine and Applied Arts
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2018

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ดุษฎีนิพนธ์งานสร้างสรรค์การแสดงขับร้อง: บทเพลงร้องศิลป์ไทย
โดย	นายกิตตินันท์ ชินสำราญ
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง)

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

..... กรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร)

..... กรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์)

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นรอรรถ จันทร์กล่ำ)

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กิตตินันท์ ชินสำราญ: ดุษฎีนิพนธ์งานสร้างสรรค์การแสดงขับร้อง: บทเพลงร้องศิลป์ไทย. (DOCTORAL VOCAL PERFORMANCE: THAI ART SONG) อ.ที่ปรึกษาหลัก: ศ. ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ

ดุษฎีนิพนธ์งานสร้างสรรค์การแสดงขับร้อง: บทเพลงร้องศิลป์ไทย มีจุดประสงค์เพื่อวิจัยสร้างสรรค์หลักและวิธีบูรณาการเทคนิคการขับร้องแบบตะวันตกและหลักการขับร้องตามขนบแบบไทยให้มีความวิจิตรหลากหลายลีลา โดยสังเคราะห์เทคนิคการขับร้องตะวันตกจากบทเพลงร้องศิลป์ตั้งแต่ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการจนถึงยุคปัจจุบัน แยกตามกระบวนการกำเนิดเสียงร้องทั้ง 4 กระบวนการ ได้แก่ กระบวนการหายใจ กระบวนการเปล่งเสียงร้อง กระบวนการสร้างเสียงกังวาน และกระบวนการออกเสียงคำร้อง ร่วมกับการศึกษาวิธีการตีความบทเพลงจากการวิเคราะห์เทคนิคการประพันธ์ระบายสีคำร้อง เพื่อนำแนวคิดและองค์ความรู้ที่ได้มาเป็นพื้นฐานและแตกแขนงออกมาบูรณาการร่วมกับหลักการขับร้องตามขนบของบทเพลงร้องศิลป์ไทย 4 ลีลา ได้แก่ บทเพลงร้องศิลป์ไทยลีลาดนตรีไทยสากล บทเพลงร้องศิลป์ไทยลีลาลูกทุ่งพื้นบ้าน บทเพลงร้องศิลป์ไทยลีลาคลาสสิกและบทเพลงรักชาติ และบทเพลงร้องศิลป์ไทยลีลาแจ๊ส ที่ศึกษาและรวบรวมผ่านบทประพันธ์และบทเรียบเรียงดนตรีของศิลปินศิลปาธร 6 คน จนก่อเกิดองค์ความรู้รวบยอดที่นอกจากจะสามารถนำไปใช้ในการสร้างแนวทางการขับร้องของตนเองแล้ว ยังก่อให้เกิดประโยชน์ทางวิชาการ ศิลปะ สุนทรียศาสตร์ การอนุรักษ์ และการสืบสานการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยตามขนบที่ดีงาม เพื่อการอ้างอิงและต่อยอดในอนาคต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2561 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5986851135 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS
KEYWORD: VOCAL PERFORMANCE, THAI ART SONG, VOCAL TECHNIQUE
KITTINANT CHINSAMRAN: DOCTORAL VOCAL PERFORMANCE: THAI ART SONG.
ADVISOR: PROF. NATCHAR PANCHAROEN, PH.D.

The objective of Doctoral vocal performance: Thai Art song is to research and create the paradigm of integrating western vocal technique into singing Thai art song in various styles. The analysis of Western vocal technique was done by exploring through singing art songs from the Renaissance period to present — and was categorized by the mechanism of vocal production in singing — respiration, phonation, resonation, and articulation. Furthermore, the study also includes analyzing vocal technique from interpreting songs which were composed by using text painting compositional technique. The concepts and knowledge gained from these studies were branched and employed with the performance practice study of four Thai singing styles: Thai Sakol song, Thai folk song, Thai nationalism song, and Thai jazz song written and arranged by six Silpathorn award-winning composers.

The final accomplishment of this creative study is not only beneficial to form great originality and versatility to all three doctoral recitals but also aimed to be further academic reference in the art of singing Thai art song with respect to our exquisite practice and magnificent tradition.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Field of Study: Fine and Applied Arts Student's Signature .....
Academic Year: 2018 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบคุณ...

คุณพ่อคุณแม่และครอบครัวที่หล่อหลอมให้เติบโตมากับเสียงดนตรีจากสองซีกโลก ทั้งไทยและตะวันตก ขอมอบดุษฎีนิพนธ์นี้แทนคำขอบคุณในความรักและการสนับสนุนให้ศึกษาด้านดนตรีมาโดยตลอด

ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ที่ไม่เพียงให้คำปรึกษาด้วยความใส่ใจในทุกขั้นตอนของการจัดทำดุษฎีนิพนธ์นี้ แต่ยังเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานทางวิชาการที่เน้นความเป็นเลิศ และเป็นตัวอย่างของการทุ่มเทในการทำงานด้วยใจรักอย่างแท้จริง

รองศาสตราจารย์ ดวงใจ ทิวทอง ประธานคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ และคณะกรรมการทุกคนสำหรับข้อเสนอแนะที่เป็นประโยชน์ เพื่อเพิ่มความสมบูรณ์ให้กับการจัดทำดุษฎีนิพนธ์นี้

มหาวิทยาลัยรังสิต นำโดย ดร.อาทิตย์ อุไรรัตน์ อธิการบดี ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ คณบดี รองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น รองคณบดีฝ่ายวิขาการ คณาจารย์ เจ้าหน้าที่ และนักศึกษา วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต และเจ้าหน้าที่ศาลาดนตรีสุริยเทพ สำหรับคำแนะนำ ความช่วยเหลือ และการสนับสนุนในการศึกษาในระดับดุษฎีบัณฑิตครั้งนี้

คีตกวีศิลปาธร ทั้ง 6 คนที่สร้างสรรค์ผลงานบทเพลงร้องศิลป์ที่มีคุณค่าและยินดีให้นำมาศึกษาและแสดงในการแสดงครั้งที่ 3

อาจารย์ ดร.วานิช โปตะวนิช อาจารย์สมเกียรติ ศรีคำ พี่น้องนักดนตรี วงดุริยางค์สากล กรมศิลปากร วงโกลเดนเกท ซิมโฟนี ออร์เคสตรา อาจารย์บัณจินดา เหล่าไทย คุณธีรนัยน์ ณ หนองคาย อาจารย์ศิรารัตน์ สุขชัย อาจารย์มานิต ธุวะเศรษฐกุล รวมถึงนักร้องและนักดนตรีรับเชิญทุกคนที่มาร่วมกันสร้างสรรค์การแสดงดนตรีทั้ง 3 ครั้งให้ออกมาเป็นที่ประทับใจแก่ผู้ชม

คุณศรีไศล สุชาติวุฒิ สำหรับความเมตตา ความห่วงใย และไมตรีจิตที่มีให้หลานเสมอมา

ผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทย ผู้เชี่ยวชาญด้านสรีระวิทยาเสียงร้องทุกคน ในความกรุณาให้ความรู้ที่เป็นประโยชน์แก่การจัดทำดุษฎีนิพนธ์นี้ หวังว่าความรู้ที่ได้รับจากผู้เชี่ยวชาญทุกคนที่ได้บันทึกไว้ในดุษฎีนิพนธ์นี้ จะยังประโยชน์ต่อไปยังเยาวชนรุ่นหลังที่สนใจการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยตามขนบที่ดีงามนี้ต่อไป

และเหนือสิ่งอื่นใด ขอขอบคุณพระเจ้า สำหรับพระพรและทุกการนำทางในชีวิตรวมถึงการจัดทำดุษฎีนิพนธ์นี้

กิตตินันท์ ชินสำราญ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญตาราง ..... ฎ

สารบัญภาพ ..... ฎ

สารบัญตัวอย่างโน้ตเพลง ..... ฐ

สารบัญแบบฝึกหัด ..... ณ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ 1

1.2 วัตถุประสงค์ 1

1.3 วิธีดำเนินการสร้างสรรค์ 2

1.4 ขอบเขตการสร้างสรรค์ 2

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากการสร้างสรรค์ 3

1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ 3

บทที่ 2 ปริทัศน์วรรณกรรม 5

2.1 จากครูผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาด้านการขับร้อง 5

2.2 จากหนังสือและตำราด้านการขับร้อง 9

2.3 จากงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 25

บทที่ 3 กระบวนการสร้างสรรค์ 32

3.1 กำหนดขอบเขตการสร้างสรรค์ 32

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2 คัดเลือกบทเพลงสำหรับการแสดงครั้งที่ 3 33
3.3 ศึกษาประวัติความเป็นมาและหลักการขับร้องตามขนบ 34
3.4 สังเคราะห์เทคนิคที่ต้องการศึกษา 35
3.5 การประมวลแนวคิดและองค์ความรู้ 35
3.6 คัดเลือกบทเพลงสำหรับการแสดงครั้งที่ 1 และ 2 36
3.7 จัดการแสดง 38
3.8 จัดทำดุษฎีนิพนธ์ 39
บทที่ 4 การสังเคราะห์เทคนิคการขับร้องจากวรรณกรรมบทเพลงร้องศิลป์ไทย – ตะวันตก 42
4.1 เทคนิคการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ตะวันตก 43
4.1.1 ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ (ค.ศ. 1450 – 1600) 43
4.1.2 ยุคบาโรก (ค.ศ. 1600–1750) 51
4.1.3 ยุคคลาสสิก (ค.ศ. 1750–1830) 56
4.1.4 ยุคโรแมนติก (ค.ศ. 1830–1900) 60
4.1.5 ยุคศตวรรษที่ยี่สิบจนถึงปัจจุบัน (ค.ศ. 1900–ปัจจุบัน) 64
4.2 เทคนิคการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทย 66
บทที่ 5 การสังเคราะห์เทคนิคผ่านการตีความจากเทคนิคการประพันธ์ระบายสีคำร้อง 73
5.1 การระบายสีหนึ่งโน้ตหนึ่งพยางค์ 74
5.2 การระบายสีโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตร 75
5.3 การระบายสีคำร้องในแนวดนตรี 81
5.4 แนวคิดด้านเทคนิคการขับร้องกับวงออร์เคสตราที่ได้รับจากการแสดงครั้งที่ 2 86
บทที่ 6 เทคนิคการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยหลากหลายลีลา 88
6.1 เทคนิคการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยผสานลีลาดนตรีไทยสากล 88
6.1.1 ประวัติความเป็นมา 88
6.1.2 หลักการขับร้องตามขนบ 90

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6.1.2.1 หลักการขับร้องตามขนบของวงดนตรีสุนทราภรณ์ 90
6.1.2.2 หลักการขับร้องตามขนบดนตรีลูกกรุง 93
6.1.3 การประยุกต์องค์ความรู้สู่การฝึกปฏิบัติ 96
6.1.4 การบูรณาการคำร้อง ดนตรี และลีลาสู่การขับร้อง 101
บทเพลงชุด จุฬาตรีคูณ 101
บทเพลง จ้าวไม่มีศาล 102
บทเพลง ปองใจรัก 108
บทเพลง ใต้ร่มมลุลี 113
บทเพลง อ้อมกอดพี่ 117
บทเพลง ฉันจะฝันถึงเธอ 120
6.2 เทคนิคการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยผสานลีลาดนตรีลูกทุ่งพื้นบ้าน 124
6.2.1 ประวัติความเป็นมา 124
6.2.2 หลักการขับร้องตามขนบ 126
6.2.3 การประยุกต์องค์ความรู้สู่การฝึกปฏิบัติ 129
6.2.4 การบูรณาการคำร้อง ดนตรี และลีลาสู่การขับร้อง 131
บทเพลง รักฤดูร้อน 131
บทเพลง ไอ้หนุ่มผมยาว 136
6.3 เทคนิคการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยผสานลีลาดนตรีคลาสสิกและบทเพลงรักชาติ 140
6.3.1 ประวัติความเป็นมา 140
6.3.2 หลักการขับร้องตามขนบ 141
6.3.3 การประยุกต์องค์ความรู้สู่การฝึกปฏิบัติ 147
6.3.4 การบูรณาการคำร้อง ดนตรี และลีลาสู่การขับร้อง 148
บทเพลง ถวายปฏิญญา 148
บทเพลงพระราชนิพนธ์ แผ่นดินของเรา 163

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงพระราชนิพนธ์ ความฝันอันสูงสุด 174
บทเพลง นิทานแผ่นดิน 181
บทเพลง สยามินทร์ราชามหาวชิราลงกรณ 191
6.4 เทคนิคการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยผสานลีลาดนตรีแจ๊ส 195
6.4.1 ประวัติความเป็นมา 195
6.4.2 หลักการขับร้องตามขนบ 199
6.4.3 การประยุกต์องค์ความรู้สู่การปฏิบัติ 202
6.4.4 การบูรณาการคำร้อง ดนตรี และลีลาสู่การขับร้อง 205
บทเพลงพระราชนิพนธ์ เตือนใจ 205
บทเพลงพระราชนิพนธ์ ศุกร์สัญลักษณ์ 210
บทเพลงพระราชนิพนธ์ ในดวงใจนิรันดร์ 215
บทที่ 7 การแสดงต่อสาธารณชนและอภิปรายผล 219
7.1 การแสดงต่อสาธารณชน 219
7.2 อภิปรายผล 231
7.2.1 การสังเคราะห์เทคนิคการขับร้องจากวรรณกรรมบทเพลงร้องศิลป์ไทย – ตะวันตก จากการแสดงครั้งที่ 1 231
7.2.2 การสังเคราะห์เทคนิคผ่านการตีความจากเทคนิคการประพันธ์ระบายสีคำร้อง จากการแสดงครั้งที่ 2 233
7.2.3 เทคนิคการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยหลากหลายลีลา จากการแสดงครั้งที่ 3 234
7.3 บทสรุป 236
บรรณานุกรม 239
ภาคผนวก 242
ภาคผนวก ก สูจิบัตรการแสดงระดับดุษฎีบัณฑิต ครั้งที่ 1 243
ภาคผนวก ข สูจิบัตรการแสดงระดับดุษฎีบัณฑิต ครั้งที่ 2 278

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ค สูจิบัตรการแสดงระดับดุษฎีบัณฑิต ครั้งที่ 3 291

ประวัติผู้เขียน 334

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 2.1 องค์ความรู้ด้านกระบวนการกำเนิดเสียงร้องของอาจารย์ดุษฎี พนมยงค์ และรองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง 15

ตารางที่ 7.1 การประยุกต์เทคนิคที่ค้นพบกับการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยหลากหลายลีลา 237

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 2.1 อวัยวะในกระบวนการหายใจ 25
ภาพที่ 2.2 กล้ามเนื้อหน้าท้อง 26
ภาพที่ 2.3 อวัยวะในกระบวนการเปล่งเสียง 26
ภาพที่ 2.4 เส้นเสียง 27
ภาพที่ 2.5 อวัยวะในกระบวนการสร้างเสียงกังวาน 27
ภาพที่ 2.6 อวัยวะในกระบวนการออกเสียงคำร้อง 28
ภาพที่ 4.1 วิหาร Basilica di San Marco ประเทศอิตาลี สถานที่ทำงานของคลาวดิโอมอนเตแวร์ดี 44
ภาพที่ 6.1 แผนผังฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพ 142
ภาพที่ 7.1 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดงครั้งที่ 1 220
ภาพที่ 7.2 รวมภาพจากการแสดงครั้งที่ 1 223
ภาพที่ 7.3 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดงครั้งที่ 2 224
ภาพที่ 7.4 รวมภาพจากการแสดงครั้งที่ 2 227
ภาพที่ 7.5 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดงครั้งที่ 3 228
ภาพที่ 7.6 รวมภาพจากการแสดงครั้งที่ 3 230

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตัวอย่างโน้ตเพลง

หน้า

ตัวอย่างที่ 4.1 บทเพลง Laudate Dominum ห้องที่ 46-53 45
ตัวอย่างที่ 4.2 บทเพลง Laudate Dominum ห้องที่ 5-8 47
ตัวอย่างที่ 4.3 บทเพลง Laudate Dominum ห้องที่ 56-72 48
ตัวอย่างที่ 4.4 บทเพลง Laudate Dominum ห้องที่ 30-33 49
ตัวอย่างที่ 4.5 บทเพลง Take, o take those lips away ห้องที่ 1-4 51
ตัวอย่างที่ 4.6 บทเพลง If music be the food of love 2 ห้องสุดท้าย 54
ตัวอย่างที่ 4.7 บทเพลง Nun libes Weibchen, ziehst mit mir ห้องที่ 53-56 56
ตัวอย่างที่ 4.8 บทเพลง Das Veilchen ห้องที่ 7-9 58
ตัวอย่างที่ 4.9 บทเพลง Come away, come away death ห้องที่ 1-10 65
ตัวอย่างที่ 5.1 บทอาเรีย Why do the nations so furiously rage together? ห้องที่ 74-78 74
ตัวอย่างที่ 5.2 บทขับร้องเจรจา Thu saith the Lord ห้องที่ 10-14 76
ตัวอย่างที่ 5.3 บทอาเรีย But who may abide ห้องที่ 139-145 77
ตัวอย่างที่ 5.4 บทอาเรีย The trumpet shall sound ห้องที่ 199-209 80
ตัวอย่างที่ 5.5 บทขับร้องเจรจา For behold, darkness shall cover the earth ห้องที่ 1-4 81
ตัวอย่างที่ 5.6 Why do the nations so furiously rage together? ห้องที่ 1-8 83
ตัวอย่างที่ 5.7 บทอาเรีย The people that walked in darkness ห้องที่ 9-14 85
ตัวอย่างที่ 6.1 บทเพลงเจ้าไม่มีศาล ห้องที่ 1-10 104
ตัวอย่างที่ 6.2 บทเพลงเจ้าไม่มีศาล ห้องที่ 39-42 105
ตัวอย่างที่ 6.3 บทเพลงเจ้าไม่มีศาล ห้องที่ 17-20 106
ตัวอย่างที่ 6.4 บทเพลงปองใจรัก: แนวไวโอลิน ห้องที่ 94-98 110
ตัวอย่างที่ 6.5 บทเพลงปองใจรัก ห้องที่ 116-118 111

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 6.6 บทเพลงใต้ร่มมลุลี ห้องที่ 132-136 113
ตัวอย่างที่ 6.7 บทเพลงใต้ร่มมลุลี ห้องที่ 147-154 114
ตัวอย่างที่ 6.8 บทเพลงอ้อมกอดพี่ ห้องที่ 195-201 118
ตัวอย่างที่ 6.9 บทเพลงฉันจะฝันถึงเธอ: แนวทำนองขับร้อง 122
ตัวอย่างที่ 6.10 บทเพลงรักฤดูร้อน ห้องที่ 33-34 132
ตัวอย่างที่ 6.11 บทเพลงรักฤดูร้อน: ทำนองสอดประสานแบบครึ่งเสียง 133
ตัวอย่างที่ 6.12 บทเพลงรักฤดูร้อน: เปรียบเทียบโน้ตต้นฉบับและโน้ตแบ่งพยางค์ 135
ตัวอย่างที่ 6.13 บทเพลงไอ้หนุ่มผมยาว: การใช้เสียงทำนองขัดกับเสียงวรรณยุกต์ 137
ตัวอย่างที่ 6.14 บทเพลงถวายปฏิญญา ห้องที่ 57 151
ตัวอย่างที่ 6.15 บทเพลงถวายปฏิญญา ห้องที่ 84-88 152
ตัวอย่างที่ 6.16 บทเพลงถวายปฏิญญา ห้องที่ 89-91 153
ตัวอย่างที่ 6.17 บทเพลงถวายปฏิญญา ห้องที่ 94-97 153
ตัวอย่างที่ 6.18 บทเพลงถวายปฏิญญา ห้องที่ 100-104 154
ตัวอย่างที่ 6.19 บทเพลงถวายปฏิญญา ห้องที่ 131-137 155
ตัวอย่างที่ 6.20 บทเพลงถวายปฏิญญา ห้องที่ 123-129 156
ตัวอย่างที่ 6.21 บทเพลงถวายปฏิญญา: ทำนองหลักที่ 1 158
ตัวอย่างที่ 6.22 บทเพลงถวายปฏิญญา: การดำเนินทำนองช่วงคำร้อง “วิมานฟ้า” 158
ตัวอย่างที่ 6.23 บทเพลงถวายปฏิญญา: การดำเนินทำนองช่วงคำร้อง “เสด็จองค์” และ “สู่สวรรค์” 159
ตัวอย่างที่ 6.24 บทเพลงถวายปฏิญญา: การดำเนินทำนองช่วงคำร้อง “น้ำตา” 159
ตัวอย่างที่ 6.25 บทเพลงพระราชนิพนธ์แผ่นดินของเรา ห้องที่ 1-9 165
ตัวอย่างที่ 6.26 บทเพลงพระราชนิพนธ์แผ่นดินของเรา ห้องที่ 16-19 166
ตัวอย่างที่ 6.27 บทเพลงพระราชนิพนธ์แผ่นดินของเรา ห้องที่ 24-27 167
ตัวอย่างที่ 6.28 บทเพลงพระราชนิพนธ์แผ่นดินของเรา ห้องที่ 32-36 167

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 6.29 บทเพลงพระราชนิพนธ์แผ่นดินของเรา ห้องที่ 32-39 169
ตัวอย่างที่ 6.30 บทเพลง ความฝันอันสูงสุด ห้องที่ 9-12..... 175
ตัวอย่างที่ 6.31 บทเพลงพระราชนิพนธ์ความฝันอันสูงสุด ห้องที่ 25-28..... 176
ตัวอย่างที่ 6.32 บทเพลงพระราชนิพนธ์ความฝันอันสูงสุด ห้องที่ 33-40..... 176
ตัวอย่างที่ 6.33 บทเพลงพระราชนิพนธ์ความฝันอันสูงสุด ห้องที่ 41-44..... 177
ตัวอย่างที่ 6.34 บทเพลงพระราชนิพนธ์ความฝันอันสูงสุด ห้องที่ 57-60..... 177
ตัวอย่างที่ 6.35 บทเพลงนิทานแผ่นดิน: แนวซ้ำยืนพื้น ท่อน A และท่อน A’ 187
ตัวอย่างที่ 6.36 บทเพลงพระราชนิพนธ์เตือนใจ: ทำนองแนวขับร้อง..... 197
ตัวอย่างที่ 6.37 ท่อนสแก็ตเดี่ยว บทเพลงพระราชนิพนธ์เตือนใจ ห้องที่ 55-70..... 207
ตัวอย่างที่ 6.38 ท่อนสแก็ตหมู่ บทเพลงพระราชนิพนธ์เตือนใจ ห้องที่ 87-119..... 208
ตัวอย่างที่ 6.39 บทเพลงพระราชนิพนธ์ศุกร์สัญลักษณ์: แนวทำนองหลักท่อน A ห้องที่ 13-16..... 212
ตัวอย่างที่ 6.40 บทเพลงพระราชนิพนธ์ศุกร์สัญลักษณ์: แนวทำนองท่อน B..... 212

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญแบบฝึกหัด

หน้า

แบบฝึกหัดที่ 4.1 แบบฝึกการออกเสียงคำควบกล้ำกับเสียงพยัญชนะ ร.เรือ 69

แบบฝึกหัดที่ 4.2 แบบฝึกการออกเสียงคำควบกล้ำกับเสียงพยัญชนะ ล.ลิง 70

แบบฝึกหัดที่ 6.1 แบบฝึกหัด เมซซา ดิ โวเช ขาลง 97

แบบฝึกหัดที่ 6.2 แบบฝึกหัดการฝึกความคล่องตัวของกล้ามเนื้อริมฝีปาก 100

แบบฝึกหัดที่ 6.3 แบบฝึกหัดฝึกความคล่องตัวของกราม 100

แบบฝึกหัดที่ 6.4 แบบฝึกหัดการสร้างเสียงกังวานและการออกเสียงคำร้องบทเพลงลูกทุ่ง 130

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ

การถ่ายทอดบทเพลงร้องศิลป์ (art song) ในทุกชาติทุกภาษาให้เข้าถึงอารมณ์ของบทเพลง นอกจากผู้ขับร้องจะต้องศึกษาและทำความเข้าใจกับคำร้องและบริบททางดนตรีอย่างถ่องแท้แล้ว ในด้านทักษะผู้ขับร้องยังต้องการความสามารถเฉพาะตัวในการควบคุมลมหายใจและการควบคุมอวัยวะที่ใช้ในการกำเนิดเสียง สร้างเสียงสะท้อน และการออกเสียงคำร้อง ให้สามารถสร้างสีสันได้หลากหลายมากพอที่จะถ่ายทอดความรู้สึกที่ได้จากการตีความบทเพลงออกมาได้อย่างใจนึก ด้วยข้อจำกัดทางด้านการออกเสียงของภาษาไทยทั้งเรื่องลักษณะของ คำเป็น – คำตาย ที่กำหนดความสั้นยาวและการเปิดปิดของคำร้อง เสียงสูงต่ำของวรรณยุกต์ที่เป็นตัวกำหนดการเอื้อนโน้ตตำแหน่งการวางเสียงของคำในภาษาไทยที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว และช่วงกว้างของเสียงในเพลงร้องศิลป์ไทยที่กว้างกว่าเพลงปกติทั่วไป ผนวกกับแนวคิดตามหลักสรีรศาสตร์การขับร้องเพลงสากลที่ว่าสีสันของเสียงร้องที่แตกต่างกันเป็นผลลัพธ์จากการทำงานอย่างอิสระของอวัยวะในกระบวนการสร้างเสียงร้องในแต่ละส่วนมาผสานรวมในเวลาเดียวกัน จึงทำให้เกิดแรงบันดาลใจในการศึกษาเพื่อค้นหาหลักการทางสรีรศาสตร์ ที่สามารถอธิบายถึงกระบวนการกำเนิดเสียงร้องที่เป็นเอกลักษณ์ในการขับร้องเพลงไทย ให้สามารถทำงานร่วมกับเทคนิควิธีการขับร้องเพลงคลาสสิกของตนเองได้อย่างลงตัว เช่นเดียวกับการผสมผสานลักษณะทางดนตรีจากสองซีกโลกไว้ในบทเพลงร้องศิลป์ไทย

เมื่อได้ทำความรู้จักกับบทเพลงไทย พบว่ามีบทเพลงจำนวนมากที่ได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นโดยผสานความงดงามทางศิลปะทั้งทางด้าน “คีตศิลป์” และ “วรรณศิลป์” เฉกเช่นเดียวกับบทเพลงร้องศิลป์ตะวันตก ควรค่าเป็น “บทเพลงร้องศิลป์ไทย” ซึ่งมีผู้ประพันธ์รังสรรค์ไว้ในลีลาดนตรีที่หลากหลาย จึงมีความจำเป็นต้องศึกษาหลักการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยแต่ละลีลา ให้เข้าใจถึงขนบปฏิบัติอย่างถ่องแท้ เพื่อสร้างสุนทรียรสให้กับการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยได้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.2 วัตถุประสงค์

1.2.1 เพื่อศึกษาการวางตำแหน่งเสียง การใช้อวัยวะในการออกเสียงคำ และอวัยวะในการสร้างเสียงสะท้อนที่เหมาะสมกับการออกเสียงคำในภาษาไทย

1.2.2 เพื่อนำองค์ความรู้ด้านการขับร้องเพลงคลาสสิกมาเป็นพื้นฐาน และแตกแขนงออกมาใช้ในการขับร้องเพลงไทยที่ผสมผสานแนวดนตรีต่างลีลา

1.2.3 เพื่อนำความรู้ ความเข้าใจ และทักษะที่ได้จากการศึกษามาใช้ในการแสดงทั้งสามครั้ง ให้มีคุณค่าทางวิชาการและสุนทรียศาสตร์ และสามารถใช้เป็นองค์ความรู้ที่อ้างอิงและต่อยอดได้

1.2.4 เพื่อศึกษาวิธีการผสมผสานการใช้เสียงในการขับร้องเพลงคลาสสิกร่วมกับการออกเสียงคำร้องที่ถูกต้องชัดเจนตามอักขระของภาษาไทย และนำมาสังเคราะห์ให้เกิดแนวทางการใช้เสียงที่สร้างเอกลักษณ์ในการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทย

1.3 วิธีดำเนินการสร้างสรรค์

1.3.1 กำหนดขอบเขตการสร้างสรรค์

1.3.2 คัดเลือกบทเพลงสำหรับการแสดง

1.3.3 ศึกษาประวัติความเป็นมาและหลักการขับร้องตามขนบ

1.3.4 สังเคราะห์เทคนิคที่ต้องการศึกษา

1.3.5 การประมวลแนวคิดและองค์ความรู้

1.3.6 จัดการแสดง

1.3.7 จัดทำดุษฎีนิพนธ์

1.3.8 นำเสนอดุษฎีนิพนธ์

1.4 ขอบเขตการสร้างสรรค์

1.4.1 การแสดงครั้งที่ 1 ศึกษาเทคนิคการขับร้องตะวันตกจากบทเพลงร้องประเภทไม่มีการแสดงละครประกอบตั้งแต่ยุคฟื้นฟูศิลปะวิทยาการจนถึงปัจจุบันจำนวน 15 บทเพลงมาศึกษาแยกตามกระบวนการกำเนิดเสียงร้อง 4 กระบวนการ ได้แก่

1) กระบวนการหายใจ

2) กระบวนการเปล่งเสียง

3) กระบวนการสร้างเสียงกังวาน

4) กระบวนการออกเสียงคำร้อง

1.4.2 การแสดงครั้งที่ 2 ศึกษาเทคนิคการขับร้องกับวงออร์เคสตรา และการตีความคำร้องและบริบททางดนตรีจากเทคนิคการประพันธ์ระบายสีคำร้องในบทขับร้องเจรจาและบทอารียาสำหรับผู้ขับร้องเสียงเบส จากบทโอราโตริโอ Messiah

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.4.3 การแสดงครั้งที่ 3 ศึกษาประวัติและหลักการขับร้องตามขนบ เพื่อสร้างแนวทางการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทย 4 ลีลา ได้แก่

1) บทเพลงร้องศิลป์ไทยผสานลีลาดนตรีไทยสากล

2) บทเพลงร้องศิลป์ไทยผสานลีลาดนตรีลูกทุ่งและดนตรีพื้นบ้าน

3) บทเพลงร้องศิลป์ไทยผสานลีลาดนตรีคลาสสิก และบทเพลงรักชาติ

4) บทเพลงร้องศิลป์ไทยผสานลีลาดนตรีแจ๊ส

โดยการวิเคราะห์คำร้องและบริบททางดนตรี จากบทเพลงร้องศิลป์ไทยจำนวน 16 บทเพลง ผลงานการประพันธ์และเรียบเรียงดนตรีของศิลปินศิลปาธร สาขาคีตศิลป์และดนตรี 6 คน ได้แก่

1) อาจารย์ดนู ฮันตระกูล

2) ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

3) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ

4) อาจารย์ ดร.วานิช โปตะวนิช

5) อาจารย์พงศ์พรหม สนิทวงศ์ ณ อยุธยา

6) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นรอรรถ จันทร์กล่ำ

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากการสร้างสรรค์

1.5.1 เกิดองค์ความรู้ใหม่ที่เหมาะสมกับลักษณะการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยหลากหลายลีลา เพื่อใช้ในการอ้างอิงและต่อยอดได้

1.5.2 สามารถนำองค์ความรู้ทางการขับร้องบทเพลงคลาสสิกมาเป็นพื้นฐานในการขับร้องบทเพลงไทยที่ผสมผสานแนวดนตรีต่างลีลา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ

กระแสลมหายใจ	ลักษณะการเคลื่อนตัวของลมหายใจอย่างต่อเนื่องและมีทิศทาง
กลุ่มช่วงเสียง	ช่วงกว้างของระดับเสียงร้องย่อยในช่วงกว้างของระดับเสียงร้องทั้งหมดของมนุษย์ สามารถแบ่งกลุ่มตามระดับเสียงสูง – ต่ำ และคุณภาพของเสียงร้อง
การครั่นเสียง	การสร้างเสียงสะดุดที่เส้นเสียงอย่างต่อเนื่องเพื่อแสดงอารมณ์เศร้า
การทอดเสียง	การทอดลมหายใจให้ยาวต่อเนื่องไปกับเสียงสระตามค่าความยาวของตัวโน้ต

การปรับแต่งเสียงสระ	การปรับเปลี่ยนรูปทรงของเสียงสระจากเสียงสระดั้งเดิมให้มีรูปทรงใหม่ตามต้องการ เพื่อช่วยให้สามารถออกเสียงคำร้องได้ง่ายและต่อเนื่องขึ้น
การระบายสีเสียงร้อง	การสร้างสีสันของเนื้อเสียงให้มีสีสันสอดคล้องกับอารมณ์ของคำร้องแต่ละคำ เช่นเดียวกับการระบายสีคำร้องในการประพันธ์ดนตรี
การโหนเสียง	การขับร้องโดยการไถลเสียงแบบไม่มีการไล่ระดับเสียงโน้ต เกิดขึ้นได้ทั้งการโหนเสียงจากเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูง หรือการโหนเสียงจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ
แก้วเสียง	คุณลักษณะของเสียงพูดและร้องที่ติดตัวมาแต่กำเนิด
ช่วงรอยต่อของเสียง	ช่วงระดับเสียงที่เป็นรอยต่อของกลุ่มช่วงเสียงหนึ่งไปยังอีกกลุ่มช่วงเสียงหนึ่ง
น้ำเสียง	คุณลักษณะของเสียงพูดและเสียงร้องที่เป็นผลจากการแสดงอารมณ์
เนื้อเสียง	คุณลักษณะของเสียงพูดและเสียงร้องหลากสีสัน ที่เกิดจากการเปลี่ยนแปลงการทำงานของกระบวนการเปล่งเสียงและกระบวนการสร้างเสียงกังวาน
บทเพลงร้องศิลป์ไทย	บทเพลงที่ผสานองค์ประกอบทางวรรณศิลป์และคีตศิลป์ไว้อย่างประณีต งดงาม ลงตัว และเกื้อกูลกัน
รูปพยัญชนะ	รูปพยัญชนะที่ใช้ในการสะกดคำในภาษาเขียน
รูปสระ	รูปสระที่ใช้ในการสะกดคำในภาษาเขียน
แรงดันลมหายใจ	แรงอัดอากาศจากปอดที่ก่อให้เกิดน้ำหนักของกระแสลมหายใจไปปะทะกับเส้นเสียง
เสียงพยัญชนะ	เสียงของพยัญชนะที่เกิดจากการออกเสียงพูดหรือขับร้อง
เสียงสระ	เสียงของสระที่เกิดจากการออกเสียงพูดหรือขับร้อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
ปริทัศน์วรรณกรรม

2.1 จากครูผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาด้านการขับร้อง

พื้นฐานความรู้ด้านการขับร้องบทเพลงคลาสสิกที่ได้รับการสั่งสอนและปลูกฝังจากครูทางด้านการขับร้องทุกคน เป็นข้อมูลตั้งต้นที่สำคัญที่สุดในการนำมาบูรณาการเข้ากับองค์ความรู้ที่ได้รับจากการศึกษาจากแหล่งอื่น ๆ เนื่องจากการศึกษาด้านการขับร้องบทเพลงคลาสสิกผู้เรียนต้องศึกษาทำความเข้าใจอย่างลึกซึ้งจนสามารถนำมาใช้ควบคุมระบบการทำงานของร่างกายทุกระบบที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการกำเนิดเสียงร้อง จนเกิดความเชี่ยวชาญและสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับการขับร้องบทเพลงในลีลาอื่น ๆ ได้ นอกจากการศึกษาด้านเทคนิคการขับร้องแล้ว การศึกษาด้านการแสดงอุปรากรยังมีส่วนช่วยในการทำความเข้าใจบทกวีและตีความบทเพลงจนสามารถถ่ายทอดออกมาอย่างมีศิลปะ ดังนั้นความรู้ด้านการขับร้องเพลงคลาสสิกที่ได้ศึกษามาตลอดเกือบ 20 ปีจึงมีประโยชน์อย่างอเนกอนันต์ในการนำมาต่อยอดให้เกิดขึ้นเป็นดุษฎีนิพนธ์สร้างสรรค์นี้

2.1.1 อาจารย์เซซาร์ อูโยอา (César Ulloa)

สถาบัน	San Francisco Conservatory of Music
ปีที่ศึกษา	พ.ศ. 2549 – ปัจจุบัน
แนวคิดหลัก	แก่นของเทคนิคการขับร้อง

แก่นของเทคนิคการขับร้องของผู้วิจัยนั้นถูกสร้างขึ้นอย่างแข็งแรงและมั่นคง ด้วยคำสอนและแนวปฏิบัติของอาจารย์เซซาร์ อูโยอา นักร้องเสียงเทเนอร์ชาวคิวบาและปรมาจารย์ทางด้านการขับร้องอุปรากรทั้งในสถาบันดนตรีและโรงอุปรากรทั้งในสหรัฐอเมริกา แคนาดา นิวซีแลนด์และเอเชีย ลูกศิษย์ทางด้านการขับร้องของอาจารย์อูโยอาคือนักร้องอุปรากรรุ่นใหม่ที่มีกำลังเป็นที่ต้องการของโรงอุปรากรทั่วโลก อาทิเช่น Nadine Sierra, Daniella Mack, Darren Pati และ David Lomelí

ตลอดระยะเวลา 4 ปีที่ศึกษาด้านการขับร้องอย่างต่อเนื่อง อาจารย์อูโยอาแสดงให้ประจักษ์ว่าท่ามกลางกระแสนิยมคุณภาพเสียงร้องของนักแสดงอุปรากรที่เน้นความเข้มและขนาดของเสียงที่กว้างใหญ่จนเกินกำลังและทำลายความไพเราะของเสียงร้อง เขายังคงเชื่อมั่นในวิธีการขับร้องตามหลักการของประเทศอิตาลีในศตวรรษที่ 19 หรือเบล คานโต (bel canto) ที่เน้นความไพเราะของคุณภาพเสียงร้อง ซึ่งเกิดจากความต่อเนื่องของการใช้ลมหายใจอย่างเป็นธรรมชาติ เพื่อพยุงและส่งคลื่นเสียงขึ้นไปก้องกังวานตรงตำแหน่งบนใบหน้าที่เป็นจุดศูนย์รวมของการกระจายเสียง จนสามารถ

สร้างคลื่นเสียงร้องในความถี่ที่สูงกว่าคลื่นความถี่ของเครื่องดนตรีวงออร์เคสตรา และเดินทางได้ไกลถึงผู้ชมแถวหลังสุดของโรงอุปรากร ผู้ขับร้องจึงไม่ต้องเพิ่มขนาดและความเข้มจนเกินข้อจำกัดที่ร่างกายจะรับได้ อันเป็นจุดกำเนิดของปัญหาทางกายภาพที่ทำลายเสียงร้อง ด้วยวิธีการที่เป็นธรรมชาติและเป็นมิตรต่อสุขภาพเสียงร้องนี้ จึงทำให้นักร้องที่ศึกษาด้านการขับร้องกับอาจารย์อูโยอาอย่างต่อเนื่องเป็นนักร้องที่มีคุณภาพเสียงที่ก้องกังวานอย่างเป็นธรรมชาติและยังคงรักษาเอกลักษณ์ในน้ำเสียงของตนเองให้เป็นที่จดจำ ซึ่งถือเป็นคุณสมบัติสำคัญของนักร้องที่ได้รับการยอมรับและได้รับรางวัลจากการประกวดในระดับนานาชาติอย่าง BBC Cardiff Singer of the World, Neu Stimmen, The Metropolitan Opera National Councils Auditions และ Richard Tucker Music Foundation Award.

2.1.2 โล ซีว-ตวน (Loh Siew-Tuan)

สถาบัน Operaplus และ Operastudio Vlaanderen
ปีที่ศึกษา พ.ศ. 2545 – 2555
แนวคิดหลัก เทคนิคการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์

โล ซีว-ตวน นักร้องเสียงโซปราโนและอาจารย์สอนร้องเพลงชาวจีน ผู้เป็นศิษย์เอกด้านการขับร้องบทเพลงคลาสสิกและผู้ช่วยสอนของ Vera Rozsa ปรมาจารย์ด้านการสอนร้องเพลงของนักร้องอุปรากรชื่อดังอาทิ Dame Kiri Te Kanawa, Tom Krause และ Anne Sofie von Otter อาจารย์ซีว-ตวนเป็นผู้วางรากฐานการขับร้องตั้งแต่ปี พ.ศ. 2545 และสิ่งที่ได้รับการถ่ายทอดมา คือ เทคนิคเฉพาะสำหรับการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ซึ่งแตกต่างจากการขับร้องบทเพลงคลาสสิกหรืออุปรากรทั่วไป เนื่องจากเป็นเทคนิคการขับร้องที่อาศัยความเอาใจใส่และประณีตในการควบคุมลมหายใจและเลือกใช้กลุ่มช่วงเสียงเพื่อสร้างสีสันรวมถึงควบคุมระดับความดังเบาของเสียงร้องให้มีความหลากหลายและเหมาะสมกับการแสดงอารมณ์ในแต่ละคำร้องของบทเพลงร้องศิลป์

2.1.3 โทมัส แฮมป์สัน (Thomas Hampson)

สถาบัน Lieder Alive!
ปีที่ศึกษา พ.ศ. 2550
แนวคิดหลัก นักร้องเสียงบาริโทนและการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์

เมื่อครั้งที่ศึกษาอยู่ที่ประเทศสหรัฐอเมริกา ได้มีโอกาสเข้าร่วมการฝึกอบรมเชิงปฏิบัติการด้านการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์กับโทมัส แฮมป์สัน หนึ่งในนักร้องเสียงบาริโทนที่มีชื่อเสียงที่สุด

ของโลก คุณแฮมป์สันได้กล่าวข้อความที่ยังติดตรึงอยู่ในใจว่า “The voice doesn’t project; It resonates.” หมายถึงเสียงร้องนั้นไม่ได้ดังพุ่งออกมาแต่เสียงร้องนั้นก้องกังวาน เมื่อขยายความในคำพูดนี้จะได้ความว่า ผู้ขับร้องบทเพลงคลาสสิกส่วนใหญ่โดยเฉพาะผู้ขับร้องเสียงบาริโทนจะค้นหาวิธีการที่จะทำให้เสียงร้องของตนเองดังขึ้นด้วยการออกแรงมากเกินจำเป็นเพื่อผลักเสียงให้พุ่งไปข้างหน้า และพยายามใช้เนื้อเสียงระดับอก (chest voice) เพื่อตะเบ็งเสียงให้เข้มขึ้น แต่วิธีการนี้ไม่ได้ทำให้เกิดเสียงที่มีคุณภาพดี เพราะเสียงที่มีคุณภาพดีและไพเราะนั้น ความเข้มจะเกิดขึ้นพร้อมกับความกังวานของเสียง ซึ่งเป็นผลมาจากวิธีการออกเสียงที่ถูกต้อง นอกจากนั้นยังจะทำให้เกิดผลเสียต่อสุขภาพเสียงในระยะยาว คนส่วนใหญ่มักมีมโนภาพว่าการขับร้องเพลงคลาสสิกนั้นเป็นการขับร้องที่เน้นให้เสียงใหญ่และดังจนกระจกแตก แต่โดยแท้จริงแล้วในการขับร้องเพลงคลาสสิกหากไม่ได้ร้องร่วมกับวงออร์เคสตราในสังคีตสถานหรือโรงอุปรากรขนาดใหญ่ ก็ไม่มีความจำเป็นที่ต้องใช้กำลังจนสุดตัวเพื่อสร้างเสียงร้องให้มีขนาด ความเข้ม และความเข้มอยู่ในระดับที่สูงมาก (fortissimo) ตลอดเวลา เฉกเช่นการขับร้องเพลงประเภทบทเพลงร้องศิลป์ที่ส่วนใหญ่จะเป็นการขับร้องโดยมีเปียโนเพียงหลังเดียวบรรเลงประกอบในสังคีตสถานขนาดกลางและขนาดเล็กถือเป็นการขับร้องที่เปิดโอกาสให้นักร้องได้แสดงความสามารถในการขับร้องด้วยความนุ่มนวลและความประณีตบรรจง โดยเน้นความก้องกังวานของเสียงร้องเป็นหลัก

2.1.4 มอรีน สก็อต (Maureen Scott)

สถาบัน	Estill Voice International
ปีที่ศึกษา	พ.ศ. 2559
แนวคิดหลัก	วิธีการผสมเสียงหลากสีสัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อาจารย์มอรีน สก็อตเป็นผู้อยู่เบื้องหลังความสำเร็จของผู้เข้าประกวดรายการ X-Factor และรายการ The Voice ของประเทศสหราชอาณาจักรอังกฤษ อาจารย์สก็อตมีแนวคิดในการขับร้องว่าความหลากหลายของคุณภาพและสีสันของเสียง เกิดจากองค์ประกอบของการทำงานของอวัยวะและระบบการทำงานของร่างกายในกระบวนการกำเนิดเสียงร้องที่แตกต่างกัน อันจะนำไปสู่ความสามารถในการขับร้องเพลงหลากลีลา การสอนของอาจารย์สก็อตเน้นการทำความรู้จักระบบการทำงานต่าง ๆ ของกระบวนการกำเนิดเสียงร้อง และฝึกปฏิบัติการควบคุมอวัยวะต่าง ๆ ของร่างกายให้ทำงานได้อย่างใจนึก

2.1.5 รอนนี ลาเวอร์ส (Ronny Lauwers)

สถาบัน Operastudio Vlaanderen
ปีที่ศึกษา พ.ศ. 2550 – ปัจจุบัน
แนวคิดหลัก การตีความบทกวีและคำร้อง

นอกจากการเป็นผู้กำกับอุปรากรในโรงอุปรากรสำคัญ ๆ ในทวีปยุโรปแล้ว อาจารย์ลาเวอร์สยังเป็นผู้ที่ให้ความสนใจและศึกษาด้านบทเพลงร้องศิลป์อย่างจริงจัง อาจารย์ลาเวอร์สเป็นผู้ก่อตั้งและสอนวิชา Atelier Lyrique ที่ Royal Conservatory of Brussels ซึ่งเป็นวิชาที่เน้นการทำความเข้าใจ ตีความ และถ่ายทอดบทกวีในบทเพลงร้องศิลป์ อาจารย์ลาเวอร์สมีแนวคิดที่ว่าบทกวีที่คีตกวีเลือกมาประพันธ์บทเพลงร้องศิลป์นั้นเป็นบทกวีที่มีคุณค่าทางวรรณศิลป์ชั้นสูง เนื่องจากแต่ละถ้อยคำที่กวีในอดีตเลือกใช้นั้นนอกจากจะเป็นถ้อยคำที่ไพเราะสละสลวยแล้ว ยังเป็นถ้อยคำที่ให้ความหมายลึกและกว้างในเชิงอุปมาเพื่อการเปรียบเทียบเหตุการณ์และแสดงความรู้สึกที่เข้มข้นกว่าปัจจุบัน ซึ่งบทกวีเหล่านั้นอาจเป็นเนื้อความจากพระคัมภีร์ไบเบิล ความเชื่อเรื่องเทพกรีก ไปจนถึงเรื่องเล่าพื้นบ้าน ต้องอาศัยความเข้าใจด้านอักษรศาสตร์ วรรณคดี และประวัติศาสตร์ในระดับสูงจึงจะสามารถศึกษาบทกวีเหล่านี้ให้เข้าใจอย่างถ่องแท้ถึงความหมายโดยแท้จริงที่ซ่อนอยู่ในแต่ละถ้อยคำ ซึ่งจะนำไปสู่การตีความที่ถูกต้องและเหนือชั้น

2.1.6 แกรห์ม จอห์นสัน (Graham Johnson)

สถาบัน Operastudio Vlaanderen
ปีที่ศึกษา พ.ศ. 2554 – 2555
แนวคิดหลัก การมาบรรจบกันของบทกวีและดนตรีในบทเพลงร้องศิลป์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อาจารย์แกรห์ม จอห์นสัน คือหนึ่งในนักเปียโนเพียงไม่กี่คนในโลกที่มีชื่อเสียงจากการบรรเลงเปียโนสำหรับบทเพลงร้องศิลป์จนได้รับการยอมรับในระดับนานาชาติ ผลงานชิ้นเอกของเขาคือการบันทึกเสียงบทเพลงร้องศิลป์ทั้งหมดของฟรานซ์ ชูเบิร์ต (Franz Schubert; 1797 – 1828) กว่า 600 บทเพลง นอกจากทักษะการบรรเลงเปียโนที่เยี่ยมยอดแล้ว สิ่งที่ทำให้อาจารย์จอห์นสันเป็นมือวางอันดับหนึ่งของการบรรเลงเปียโนสำหรับบทเพลงร้องศิลป์คือ ความเป็นพหูสูตทางด้านวรรณกรรมและดนตรีตะวันตก ซึ่งเป็น 2 องค์ประกอบหลักของบทเพลงร้องศิลป์ จนได้รับสมยานามว่าเป็นห้องสมุดด้านบทเพลงร้องศิลป์ที่มีชีวิต เขาได้ถ่ายทอดองค์ความรู้เหล่านั้นออกมาในรูปของหนังสือและตำราที่ยังประโยชน์แก่การศึกษาด้านบทเพลงร้องศิลป์อย่างอเนกอนันต์ ความเป็นเลิศทั้งทางดนตรีและวิชาการของเขาสะท้อนออกมาอย่างชัดแจ้งในผลงานการบรรเลงเปียโน

ที่มีความละเมียดละไมในทุกรายละเอียดดนตรี และยังคงวิถีแห่งการบรรเลงดนตรีตามขนบในยุคโรแมนติกได้อย่างถูกต้องทุกกระเบียดนิ้ว

อาจารย์จอห์นสันมีวิธีการสอนในลักษณะการบรรยายเชิงปฏิบัติการ ผ่านบทเพลงร้องศิลป์ที่ผู้ขับร้องแต่ละคนคัดเลือกมาขับร้องร่วมกับอาจารย์ อาจารย์จอห์นสันได้ชี้ให้เห็นถึงความสำคัญในการวิเคราะห์องค์ประกอบดนตรีควบคู่ไปกับการทำความเข้าใจบทกวีเพื่อการตีความและการแสดง เนื่องจากบทเพลงร้องศิลป์นั้นเป็นผลงานการแสดงความรู้สึกทางดนตรีของคีตกวีแต่ละคนที่มีต่อบทกวีที่ตนเลือกการวิเคราะห์ด้านองค์ประกอบดนตรีจึงเปรียบเสมือนการถอดรหัสลับซึ่งคีตกวีซ่อนไว้ในบทเพลง ว่าเขาเหล่านั้นตั้งใจใช้ดนตรีเพื่อพรรณนาบทกวีออกมาในลักษณะใด คำตอบที่ได้จากการถอดรหัสลับนี้จะนำไปสู่แนวทางในการแสดงว่าผู้ขับร้องและผู้บรรเลงเปียโนจะร่วมใจกันใช้บทเพลงร้องศิลป์เป็นสื่อกลางในการวาดภาพเหตุการณ์ สร้างบรรยากาศ หรือแสดงความรู้สึกอย่างไรให้ผู้ฟังเกิดมโนภาพเดียวกับที่คีตกวีตั้งใจประพันธ์ไว้

2.2 จากหนังสือและตำราด้านการขับร้อง

2.2.1 หนังสือและตำราด้านบทเพลงร้องศิลป์

2.2.1.1 Song: A guide to art song style and literature

Carol Kimball (2548) หนังสือเล่มนี้ได้กล่าวถึงแนวทางการวิเคราะห์ลีลาและวรรณกรรมบทเพลงร้องศิลป์ไว้อย่างเป็นแบบแผน ในส่วนของวรรณกรรมกล่าวถึงประวัติที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงร้องศิลป์และผลงานที่มีชื่อเสียงของคีตกวีกว่า 150 คน แยกตามสัญชาติดังนี้ เยอรมัน ฝรั่งเศส อเมริกัน อังกฤษ อิตาลี รัสเซีย สแกนดิเนเวีย สเปน อเมริกาใต้ และยุโรปตะวันออก แต่ส่วนที่น่าสนใจและสามารถนำมาประยุกต์ใช้กับงานวิจัยครั้งนี้คือแนวทางการวิเคราะห์บทเพลงร้องศิลป์ ซึ่งมีรายละเอียดโดยสรุปดังนี้

องค์ประกอบของบทเพลงร้องศิลป์

ทำนองคือส่วนประกอบใหญ่องค์ประกอบแรกของลีลาในแต่ละเพลง โดยทั่วไปแล้วสิ่งที่ง่ายที่สุดเมื่อผู้ฟังฟังเพลงเพลงหนึ่งจะได้ยินคือแนวเสียงร้องและคำร้อง ดังนั้นทำนองคือจุดหลักที่ผู้ฟังจะให้ความสำคัญ ในบทเพลงร้องศิลป์ทำนองไม่ได้หมายถึงเพียงแค่ทำนองในแนวเสียงร้องเท่านั้น แต่ยังหมายถึงทำนองในแนวเปียโนบรรเลงประกอบ หรือในโครงสร้างของเสียงประสานในรูปของโมทีฟ ทำนองสั้น ๆ หรือทำนองย่อย (melodic fragment) ซึ่งผู้ประพันธ์จะใช้องค์ประกอบเหล่านี้ในการเน้นความสำคัญของช่วงเวลา เหตุการณ์ อารมณ์ และความรู้สึกที่สำคัญของเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลักษณะของรูปทำนอง และการควบคุมลักษณะเสียง (articulation) ของทำนองแนวร้องจึงมีส่วนสำคัญในการทำให้บริบทของบทกลอนในแต่ละช่วงมีชีวิตขึ้นมา ทำนองและจังหวะนั้นมีความสัมพันธ์กันอย่างแนบแน่นในการสร้างมโนภาพ เพราะเมื่อมองประโยคของทำนอง นอกจากจะพบช่วงกว้างของโน้ตแล้วยังพบจังหวะซึ่งเขียนกำกับมาให้แต่ละโน้ตนั้นด้วย เช่น ผู้ประพันธ์อาจจะเน้นคำสำคัญของคำกลอนในหนึ่งวรรคโดยการยืดค่าโน้ตของคำร้องนั้นให้ยาวออก หรือใช้การเปลี่ยนขั้นคู่ที่โดดเด่นภายในหนึ่งประโยคดนตรี โดยสามารถพิจารณาได้จากองค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

1) รูปร่างทำนอง/รูปร่างประโยคเพลง (melodic contour/phrase shape) เส้นโครงร่างของรูปประโยคทำนองเป็นตัวกำหนดบุคลิกลักษณะของบทเพลง ซึ่งส่วนใหญ่จะสร้างให้สัมพันธ์กับบทกลอน รูปร่างของประโยคทำนองที่แตกต่างกันสะท้อนให้เห็นภาพที่แตกต่างกันของบทกลอนแต่ละบท หรือถ่ายทอดความขัดแย้งในเชิงอารมณ์ โดยสังเกตจากความลื่นไหลของการเคลื่อนตัวของแนวทำนอง ว่าเป็นไปในลักษณะของการไล่โน้ตตามบันไดเสียงหรือเป็นการกระโดดของขั้นคู่ การซ้ำทำนองในลักษณะห้วงลำดับทำนอง (sequence) ช่วงกว้างของเสียงร้อง การกระโดดขั้นคู่ที่กว้างเป็นพิเศษเพื่อส่งอารมณ์ไปถึงจุดเข้มข้นที่สุดของเพลง

2) ความยาวของประโยคเพลง ความสั้นยาวของประโยคเพลงสะท้อนมโนภาพที่แตกต่างกันของบทเพลง ในบางกรณีการยืดประโยคทำนองให้ยาวขึ้นเป็นพิเศษเพื่อให้ทำนองสามารถระบายความรู้สึกที่ลึกซึ้งออกมาได้อย่างเต็มที่ ในขณะเดียวกันรูปประโยคที่สั้นอาจจะแสดงถึงความตื่นเต้นในบทกลอนที่ก่อให้เกิดการพูดหรือร้องด้วยลมหายใจที่ติดขัด

3) ช่วงกว้างของเสียง (range) และช่วงเสียงเฉลี่ย (tessitura) ช่วงกว้างของเสียงคือช่วงกว้างของโน้ตตัวที่สูงและต่ำที่สุดของบทเพลง แต่ช่วงเสียงเฉลี่ยเป็นช่วงกว้างของโน้ตที่พบเป็นส่วนใหญ่ในบทเพลง ผู้ประพันธ์บางคนเขียนเพลงให้มีช่วงกว้างของเสียงร้องเพื่อเฉพาะเจาะจงระดับเสียงร้องแต่ละประเภท เช่น เพลงส่วนใหญ่ของริคาร์ด ชเตราส์ (Richard Strauss; 1864 – 1949) เขียนขึ้นให้กับภรรยาซึ่งเป็นนักร้องเสียงโซปราโน ช่วงเสียงของเพลงจึงอยู่ในระดับที่สูง ในขณะที่เพลงของโยฮันเนส บรามส์ (Johannes Brahms; 1833 – 1897) ต้องการความเข้มข้นของเสียงร้องมากจึงเขียนช่วงเสียงให้เหมาะกับผู้ขับร้องเสียงกลางไปจนถึงเสียงต่ำ ทำให้บทเพลงเหมาะกับผู้ขับร้องเสียงเมสโซ โซปราโน และบาริโทน

4) ระบบเสียงโครมาติก (chromaticism) คำว่า chromatic มาจากรากศัพท์ภาษากรีกแปลว่า สีสัน ผู้ประพันธ์ส่วนใหญ่จะประดับตกแต่งสีสันให้มีความแปลกหูด้วยการใช้โน้ตนอกกุญแจเสียง หรือใช้การดำเนินทำนองแบบครึ่งเสียงในบางประโยคดนตรี เพื่อเน้นภาพหรืออารมณ์ในส่วนที่สำคัญของดนตรีให้ออกมาโดดเด่นชัดเจนจากประโยคอื่น ๆ

5) โมทีฟ (motif) บ่อยครั้งที่ผู้ประพันธ์ใช้รูปแบบทำนองสั้น ๆ ของโมทีฟให้ย้อนกลับมาในบทเพลงเพื่อเป็นสัญลักษณ์แทนตัวละคร อารมณ์ หรือเหตุการณ์ที่สำคัญต่าง ๆ หรือ

เป็นเพียงหน่วยหนึ่งของดนตรี ดังนั้นการค้นหาโมทีฟในเพลงจึงเป็นสิ่งที่ควรพิจารณาเพื่อหาความหมายในเชิงดนตรีที่ซ่อนอยู่ของโมทีฟเหล่านั้น

6) ลักษณะของทำนองแนวร้อง (vocal articulation)

ช่วงขับร้องเจรจา (recitative) หมายความถึงลีลาการประพันธ์ทำนองที่ผู้ประพันธ์จงใจเขียนให้ประหนึ่งว่าเป็นการเลียนแบบจังหวะการพูด ในวรรณกรรมบทเพลงร้องศิลป์ช่วงขับร้องเจรจาไม่ได้หมายถึงบทขับร้องเจรจาในอุปรากร แต่หมายถึงการเขียนทำนองที่ดำเนินด้วยโน้ตตัวเดียวหรือขั้นคู่ใกล้เคียงในจังหวะที่คล้ายการพูด โดยแนวบรรเลงประกอบจะทำหน้าที่หลักในการให้สีสันและเสริมอารมณ์เพลงให้กับแนวร้อง

ช่วงขับร้องเจรจาไพเราะ (lyrical recitative) เป็นการดำเนินทำนองโดยใช้จังหวะคล้ายช่วงขับร้องเจรจาแต่มีเส้นแนวทำนองที่ไพเราะกว่า

ช่วงเอื้อนวิจิตร (melisma) การประพันธ์ทำนองใช้โน้ตมากกว่าหนึ่งตัวสร้างทำนองช่วงเอื้อนให้กับพยางค์ในหนึ่ง คำร้อง เพื่อระบายและยกระดับความรู้สึกละเอียดลึกซึ้งที่ซ่อนอยู่ในคำร้องคำนั้นให้ชัดเจนออกมา

7) การระบายสีคำร้อง (text painting) ในบางครั้งผู้ประพันธ์ใช้ทำนองเพื่อระบายสีสัน หรือ วาดภาพโดยเฉพาะเจาะจงให้กับคำร้องบางคำโดยใช้ขั้นคู่เสียง รูปแบบจังหวะ และทำนองที่สามารถถ่ายทอดความรู้สึกและเสียงของคำร้องเหล่านั้น

2.2.1.2 The Fischer-Dieskau Book of Lieder

Dietrich Fisher-Dieskau (2520) ได้รวบรวมบทกวีภาษาเยอรมันที่คีตกวีหยิบยกมาประพันธ์เป็นบทเพลงร้องศิลป์กว่า 750 บทเพลงมาแปลเป็นภาษาอังกฤษเพื่อให้ผู้ที่สนใจในบทเพลงร้องศิลป์ภาษาเยอรมันแต่ยังไม่มีความแตกฉานทางด้านภาษาได้ใช้ประกอบการฟังและขับร้องบทเพลง หนังสือเล่มนี้ถือว่ามีประโยชน์มากสำหรับผู้ขับร้อง เนื่องจากการเลือกใช้คำแปลภาษาอังกฤษของฟิชเชอร์-ดีสกาวนั้นสามารถให้ความหมายกินใจกว่าคำแปลโดยทั่วไป เนื่องจากฟิชเชอร์-ดีสกาวเป็นนักร้องเสียงบาริโทนที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นบิดาแห่งการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ภาษาเยอรมันที่มีความถึงพร้อมทั้งเนื้อเสียงที่นุ่มนวล เทคนิคการขับร้องที่เป็นธรรมชาติ การตีความที่มีชั้นเชิง การสื่อสารที่ชัดเจน รวมถึงรักษาขนบการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไว้ได้อย่างมีศิลปะ

ในส่วนแรกของหนังสือเล่มนี้เป็นบทความเกี่ยวกับบทเพลงร้องศิลป์ที่ฟิชเชอร์-ดีสกาวได้แสดงทัศนะไว้ได้อย่างน่าสนใจ กล่าวถึงบทเพลงร้องศิลป์ที่เป็นบทเพลงร้องสำหรับการขับร้องเดี่ยว ดูเอ็ต ทรีโอ ควอร์เท็ต รวมถึงการขับร้องประสานเสียงกับเปียโนที่ถูกพัฒนาขึ้นมา

ตั้งแต่ยุคของโมสาร์ท ไฮเดิน และ เบโทเฟน ที่แสดงให้เห็นพัฒนาการทางด้านการประพันธ์เพลงที่เริ่มจากการเป็นดนตรีที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อความบันเทิงภายในครอบครัวหรือกลุ่มมิตรสหาย มาเป็นดนตรีที่มีแบบแผน เพื่อการแสดงต่อสาธารณชนในลักษณะรีไซเทิล (recital) นอกจากนั้นยังแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการของการเลือกสรรเนื้อหาของบทกวีซึ่งแตกต่างจากเนื้อเรื่องในอุปรากรสมัยก่อนหน้า อันได้แก่อุปรากรและโอราโตริโอของบาคและแฮนเดล ซึ่งจะมีเนื้อหาในเชิงความเชื่อเรื่องจิตวิญญาณ รวมถึงเนื้อหาเกี่ยวกับเทพเจ้าที่ถูกพัฒนามาเป็นเนื้อหาที่สร้างจากความรู้สึกนึกคิดของคนธรรมดาในสังคม ทำให้เข้าถึงความรู้สึกของผู้ฟังได้ง่ายกว่าบทเพลงในสมัยก่อนหน้าจนเป็นที่นิยมมาจนถึงปัจจุบัน

เมื่อรสนิยมในการเลือกสรรเนื้อหาของบทกวีเปลี่ยนไป คีตกวีจึงไม่ใช่เพียงผู้ที่ประพันธ์บทเพลงโดยใช้องค์ประกอบดนตรีเป็นตัวตั้งอีกต่อไป หากแต่ต้องมีความละเมียดในการเลือกใช้องค์ประกอบดนตรีมาสร้างความกระจ่างให้กับเหตุแห่งความรู้สึกต่าง ๆ เพื่อการถ่ายทอดอารมณ์ของมนุษย์ที่ได้รับการสื่อสารออกมาในบทเพลงร้องศิลป์ทั้งในแนวขับร้องและแนวเปียโนประกอบ ลักษณะดนตรีในยุคก่อนหน้าที่ยึดแบบแผนอย่างเข้มงวด ก็ถูกคลายออกให้สอดคล้องกับธรรมชาติของอารมณ์และความรู้สึกจากบทกวีมากขึ้น ในขณะเดียวกันคีตกวีก็มีโอกาสพัฒนาทักษะทางด้านการประพันธ์ของตนเองให้มีความลึกซึ้งมากขึ้น เพื่อหล่อหลอมความรู้สึกและอารมณ์ต่าง ๆ ในบทกวีกับดนตรีให้มีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ดังนั้นทั้งผู้ขับร้องและผู้บรรเลงเปียโนจึงมีความจำเป็นต้องพัฒนาทักษะทางด้านความคิดวิเคราะห์ให้มีความละเอียดและลุ่มลึกมากขึ้นในการพิจารณาทั้งบทกวีและดนตรีเพื่อหาความสัมพันธ์ และหาคำตอบว่าคีตกวีต้องการสื่อสารบทเพลงของตนออกมาอย่างไร เพื่อที่จะใช้สีสันของเสียงร้องพรรณนาความรู้สึกของถ้อยคำทั้งที่ถูกกล่าวไว้และไม่ได้ถูกกล่าวไว้ในบทกวี ให้ผู้ฟังสามารถมองเห็นภาพความรู้สึกนั้นได้อย่างชัดเจน

ในส่วนของคำแปลบทกวีภาษาเยอรมัน ด้วยคุณลักษณะของการเป็นผู้ขับร้องที่ดีของเขา จึงทำให้การเลือกใช้คำแปลนั้นมิได้เป็นการแปลบทกวีแบบให้ความหมายโดยตรง แต่ยังเป็นการสอดแทรกความรู้สึกนึกคิดที่มีต่อคำนั้น ๆ ออกมาเป็นถ้อยคำที่ให้ความหมายกินใจ ช่วยสร้างบริบทให้บทกวีมีภาพลักษณ์ที่ชัดเจนขึ้นแก่ผู้อ่าน และเมื่อฟังเปรียบเทียบการขับร้องของเขาด้วยแล้วจะเห็นได้ชัดว่ามีการระบายสีสันของเสียงร้องให้สอดคล้องกับคำแปลที่เขาเลือกใช้ ทำให้เห็นว่าหากผู้ขับร้องมีความใส่ใจกับการแปลความหมายและตีความบทเพลง จะสามารถค้นพบความหมายแฝงที่ซ่อนอยู่ในถ้อยคำต่าง ๆ ที่กวีได้ประพันธ์ไว้เป็นภาษาเชิงอุปมา การค้นพบความหมายแฝงเหล่านี้มีส่วนช่วยให้การขับร้องมีมิติที่น่าสนใจและเพิ่มความซาบซึ้งให้กับผู้ฟัง

2.2.1.3 รวงทอง ทองลั่นธม ครึ่งศตวรรษ

กลุ่มข้อมูลเพลงไทย (2536) รวบรวมประวัติของรวงทอง ทองลั่นธม และคำนิยมที่บุคคลสำคัญในวงการบทเพลงไทยสากลกล่าวแสดงความชื่นชมถึงเสียงร้องของรวงทอง ทำให้เห็นคุณลักษณะของเสียงร้องและวิธีการขับร้องที่ดีในการขับร้องบทเพลงไทยสากล

รัตนะ ยาวะประภาษ กล่าวถึงการขับร้องของรวงทองว่า “รวงทอง ทองลั่นธม เจ้าของเสียงน้ำเซาะหิน ใสและเสนาะ ดังกังวาน วิเวก และแผ่วหายไป ดั่งบีบหัวใจให้เสียดลึก กระแสเสียงเยี่ยงนี้สร้างทั้งความหลับและความตื่น สร้างทั้งความสุขและความวิโยคที่สุด สร้างทั้งความเคลิ้มเผลอต่อคนที่มีความหลังให้อาดูรไปด้วยความเปราะและสูญของหัวใจ คนคนนี้คือ รวงทอง ทองลั่นธม ดรุณีนางที่ “สุนทราภรณ์” ถนอมและหวงแหน”

ครูเอื้อ สุนทรสนาน กล่าวถึงการขับร้องของรวงทองว่า “ไม่ใช่เพียงร้องเพลงให้คนซาบซึ้ง แต่สามารถทำให้เพลงเข้าไปอยู่ในใจของผู้ฟังจนเป็นที่ประทับใจ การจะเป็นศิลปินนักร้องต้องมีศิลปะในการแสดงด้วย รวงทองมีความสามารถทางการแสดงโดยเฉพาะการแสดงละครเวที สามารถสื่อสารอารมณ์ทั้งสุขและเศร้าออกมาได้เป็นธรรมชาติราวกับเป็นชีวิตของตนเอง

สมาน กาญจนผะลิน กล่าวถึงการขับร้องของรวงทองว่า “เสียงของรวงทองใส เยือกเย็น คำร้องชัดทุกคำ เพราะรวงทองร้องด้วยวิญญาณ และแสดงออกทางอารมณ์ เสียงร้องหรือเสียงดนตรีเท่านั้นที่จะ ทำให้ผู้ฟังโอนอ่อนเคลิบเคลิ้มไปได้อย่างมหัศจรรย์”

ศาสตราจารย์พูนพิศ อมาตยกุล กล่าวถึงการขับร้องของรวงทองว่า “สิ่งที่ทำให้รวงทองก้าวขึ้นมาเป็นศิลปินแถวหน้าของวงดนตรีสุนทราภรณ์คือ เสียงดีมีความลุ่มลึก กังวานพิเศษชวนฟัง การเอื้อนเสียงสนิทสนมประณีต มีลีลาการขับร้องเพลงไทยสากลคล้ายกับการขับร้องเพลงไทยเดิม ร้องอย่างคนไทยที่เป็นไทย ไม่ได้ดัดจริตร้องอย่างฝรั่ง ขับร้องบทเพลงที่ทุกคนมักขับร้อง แต่เมื่อเธอนำมาขับร้องสามารถขับร้องได้ไพเราะให้อารมณ์วิเศษ ทำให้บทเพลงนั้นโด่งดังขึ้นมาทันที”

อาจารย์มนตรี ตราโมท กล่าวถึงการขับร้องของรวงทองว่า “คนร้องเพลงนั้นใคร ๆ ที่ไหนก็ร้องได้ถ้าร้องดี ถูกต้องตรงเสียงตรงจังหวะ ร้องชัดถ้อยชัดคำชัด จัดได้ว่าเป็นนักร้อง ถ้ามีแก้วเสียงดี ก็เป็นนักร้องที่ดีเรียกว่าเป็นเพียงนักร้อง แต่ถ้าจะเรียกคน ๆ นั้นว่า “ศิลปินนักร้องแล้ว” หมายความว่าคน ๆ นั้นจะต้องให้เสียงที่มีคุณภาพ ฟังแล้วก่อให้ผู้ฟัง “เกิดความสะเทือนใจ” จึงจะเรียกว่าเป็น “ศิลปิน” อย่างถูกต้องแท้จริง”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.2.1.4 นิตยสารส่งเสริมวัฒนธรรมไทย ปี พ.ศ. 2545

โฉมฉาย อรุณฉาน (2545) กล่าวถึงหลักในการขับร้องเพลงไทย 4 ประการ ได้แก่

1) การเปล่งเสียงให้เต็มจากช่องท้อง การขับร้องเพลงนั้นมีความคล้ายคลึงกับการฝึกสมาธิ เช่น การกำหนดสติให้อยู่กับลมหายใจ เมื่อหายใจเข้าหน้าท้องจะขยายออก เมื่อหายใจออกหน้าท้องจะแฟบเข้า

2) ออกเสียงอักขระวิธีให้ชัดเจน

3) ถ่ายทอดบทเพลงอย่างเข้าถึงอารมณ์เพลง เพื่อให้ผู้ฟังได้รับทั้งความสุขและความเศร้าอย่างครบรส

4) การขับร้องเพลงไทยด้วยสำเนียงไทย การขับร้องบทเพลงไทยให้ได้อรรถรสนั้น ผู้ขับร้องต้องขับร้องด้วยสำเนียงและการออกเสียงภาษาไทยที่ถูกต้องชัดเจน ไม่ขับร้องด้วยสำเนียงภาษาแบบฝรั่ง

2.1.2 หนังสือและตำราด้านเทคนิคการขับร้อง

การรวบรวมข้อมูลด้านเทคนิคการขับร้องในดุษฎีนิพนธ์ฉบับนี้เป็นการศึกษาเทคนิคการขับร้องของอาจารย์สอนขับร้องเพลงคลาสสิกชาวไทยที่ได้รับความเคารพทั้งความรู้และความสามารถ 2 คน คือ อาจารย์ดุษฎี พนมยงค์ บุญทัศนกุล (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ประเภทดนตรีสากล ประจำปี พ.ศ. 2557) และรองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง จากหนังสือ 2 เล่ม ได้แก่ “สานฝันด้วยเสียงเพลง มาฝึกร้องเพลงกันเถิด!” โดย อาจารย์ดุษฎี พนมยงค์ และ“อรรถบทการขับร้องกระบวนแบบและนวัตกรรมการขับร้อง” โดย รองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง โดยแยกการศึกษาข้อมูลออกตามกลไกการทำงานของร่างกายในการขับร้องเป็น 4 กระบวนการ ดังนี้

1) กระบวนการหายใจ

2) กระบวนการเปล่งเสียง

3) กระบวนการสร้างเสียงกังวาน

4) กระบวนการออกเสียงคำร้อง

กระบวนการขับร้องทั้ง 4 กระบวนการนี้จะเป็นหัวใจสำคัญในการดำเนินการวิจัยรวมถึงการฝึกปฏิบัติในลำดับต่อไป

ตารางที่ 2.1 องค์ความรู้ด้านกระบวนการกำเนิดเสียงร้องของอาจารย์ดุษฎี พนมยงค์ และรองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง

กระบวนการขับร้อง	**อาจารย์ดุษฎี พนมยงค์**	**รองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง**
1) กระบวนการหายใจ	การขับร้องเพลงทุกประเภทล้วนเกิดจากวิธีการหายใจเดียวกัน โดยมีหลักการดังนี้ **การหายใจเข้า** ร่างกายจะทำงานโดยที่กะบังลมเคลื่อนที่ต่ำลงทำให้เกิดช่องว่างภายในทรวงอก ทำให้อากาศเคลื่อนผ่านปากและจมูกเข้าไปแทนที่ช่องว่างนั้น ทำให้ปอด ซี่โครง และท้องน้อยขยายกว้างออก โดยในขณะที่หายใจเข้าให้รู้สึกว่าอากาศนั้นเข้าไปแทนที่ในส่วนล่างของปอดแล้วจึงค่อย ๆ ไล่ขึ้นมาที่ส่วนบน เหมือนการรินน้ำลงในแก้วน้ำ แต่ไม่จำเป็นต้องหายใจเอาลมเข้าไปในปริมาณที่มากเกิน เพราะจะทำให้เกิดอาการเกร็งของอวัยวะในระบบหายใจ และมีผลต่อความยืดหยุ่นของเสียงร้อง	การสร้างความเข้าใจของกระบวนการหายใจจะส่งผลให้ผู้ขับร้องสามารถพยุงลมหายใจเพื่อใช้ในการขับร้องได้มีประสิทธิภาพมากขึ้น **การหายใจเข้า** เริ่มต้นจากกล้ามเนื้อส่วนลำตัวรอบกะบังลมดึงกะบังลมให้หดตัวและแบนราบลง ส่งผลให้เกิดการขยายตัวของกระดูกซี่โครงส่วนล่างไล่ขึ้นไปจนถึงบนโดยอาศัยแรงจากกล้ามเนื้อระหว่างซี่โครงชั้นนอก (external intercostal muscles) ทำให้ทรวงอกขยายออกและแรงดันอากาศจากภายนอกไหลเข้าภายในร่างกายทางปากและจมูกพร้อมกันในอัตราส่วนปาก/จมูก80/20 จากนั้นอากาศจะเดินทางผ่านทางช่องคอ เคลื่อนตัวไปตามหลอดลมใหญ่และหลอดลมเล็กเข้าสู่ปอด ส่งผลให้ปอดขยายตัว เพื่อแลกเปลี่ยนก๊าซออกซิเจนและคาร์บอนไดออกไซด์ซึ่งก๊าซออกซิเจนจะไหลเวียนไปในทุกอณูเซลของร่างกาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

กระบวนการขับร้อง	อาจารย์ดุษฎี พนมยงค์	รองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง
		เมื่อเข้าใจถึงบทบาทและการทำงานของลมหายใจที่แทรกซึมอยู่ทั่วทั้งร่างกายผู้ขับร้องจะตระหนักถึงการใช้ร่างกายเป็นเครื่องดนตรีในการขับร้อง การหายใจเข้าควรหายใจเข้าให้ลึกลงไปถึงบริเวณส่วนล่างของแผ่นหลังให้กล้ามเนื้อรอบลำตัวทุกด้านขยายออก โดยให้ควบคุมปริมาณลมหายใจให้เหมาะสมไม่มากหรือน้อยจนเกินไปและเป็นธรรมชาติ
	การกักเก็บลมหายใจ เมื่อหายใจเข้าจนอวัยวะข้างต้นขยายตัวออกแล้ว ให้ใช้ซี่โครงกักลมไว้ 1-2 วินาทีก่อนผ่อนลมหายใจออกมา	**การกักเก็บลมหายใจ** มีการกล่าวถึงการกักเก็บลมหายใจโดยใช้กะบังลมเป็นตัวควบคุมในแบบฝึกหัดการหายใจทั้ง 4 แบบฝึกหัด
	การหายใจออก หลังจากการกักลมแล้วโดยปกติกะบังลมจะยกตัวขึ้นสูงโดยทันที แต่ในการขับร้องให้ค่อย ๆ คลายซี่โครงที่กักลมไว้ และคลายการหดตัวของปอดให้กลับสู่ตำแหน่งปกติก่อนการหายใจเข้า	**การหายใจออก** เมื่อการหายใจเข้าสมบูรณ์แล้ว กะบังลมคลายตัวส่งผลให้กล้ามเนื้อระหว่างซี่โครงชั้นใน (internal intercostal muscles) ส่งแรงให้กระดูกซี่โครงหดตัวลง ทำให้ทรวงอกบีบตัว ปอดหดเล็กลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนการขับร้อง	อาจารย์ดุษฎี พนมยงค์	รองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง
	การพยุงลมหายใจ การประสานการบีบและคลายตัวของช่องอก ช่องท้อง และกะบังลม ทำให้รู้สึกเหมือนการพยุงลมหายใจไว้ระหว่างช่องอกและสะดือ ให้ค่อย ๆ ผ่อนออกมา หากลมหายใจมีปริมาณมากเกินจะส่งผลให้เส้นเสียงทำงานหนักขึ้นและส่งผลต่อคุณภาพของเสียงร้อง ซึ่งอาจจะนำไปสู่การบาดเจ็บได้	**การพยุงลมหายใจ** เริ่มต้นจากการหายใจเข้าให้ลึกลงไปถึงบริเวณส่วนล่างของแผ่นหลัง เพื่อให้สามารถควบคุมการทำงานที่กล้ามเนื้อได้ลึกลงไปถึงบริเวณใต้เชิงกรานและกล้ามเนื้อลำตัวส่วนล่างเพื่อสร้างความมั่นคงให้กับการทำงานของกล้ามเนื้อลำตัวส่วนบนในการควบคุมการทำงานของกะบังลมซึ่งถือเป็นอวัยวะที่สำคัญที่สุดในกระบวนการหายใจสำหรับการขับร้อง ให้สามารถพยุงลมหายใจให้เคลื่อนกระแสลมหายใจออกมาในปริมาณที่น้อยแต่สม่ำเสมอ มีความยาวมากเพียงพอกับการขับร้องบทเพลงที่มีประโยคดนตรียาวและการขับร้องเชิงละคร
2) กระบวนการเปล่งเสียง	กระบวนการเปล่งเสียงมิได้เป็นเพียงกระบวนการที่สร้างความไพเราะหวาน สดใส กังวาน พลิ้วให้กับเสียงร้องเท่านั้นแต่ยังเป็นกระบวนการที่ทำให้คุณภาพของเสียงมีความแตกต่างกันเพื่อช่วยในการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึก และเนื้อหาของเพลง โดยแบ่งวิธีการเปล่งเสียงเป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ คือ	เมื่อผู้ขับร้องฝึกฝนการควบคุมการทำงานของร่างกายที่เกี่ยวข้องกับการเปล่งเสียงทั้งกระบวนการหายใจ และการควบคุมเส้นเสียงให้ทำงานประสานกันจนร่างกายคุ้นชิน จะสามารถสร้างความมั่นใจในการเปล่งเสียงร้องได้อย่างเป็นธรรมชาติและผ่อนคลายได้โดยอัตโนมัติ

กระบวนการขับร้อง	อาจารย์ดุษฎี พนมยงค์	รองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง
	1) วิธีการเปล่งเสียง Bel canto ใช้ในการขับร้องเพลงคลาสสิก หรือ เพลงจากอุปรากร 2) วิธีการเปล่งเสียงแบบธรรมชาติ ใช้ในการขับร้องเพลงลูกทุ่ง และเพลงสมัยนิยมทั่วไป การเปล่งเสียงที่ดีในเบื้องต้นควรพิจารณาให้เหมาะสมกับน้ำเสียงของแต่ละคนที่มีความแตกต่างกัน ทั้งเสียงสูง เสียงต่ำ เสียงแหลม เสียงทุ้ม เพื่อหาเสียงสระที่เหมาะสมมาใช้ในการฝึกให้มีน้ำเสียงที่ชัดเจนเป็นธรรมชาติ โดยมีหลักการที่เหมือนกันคือ เมื่อค่อย ๆ ผ่อนลมหายใจออกอย่างต่อเนื่องไม่ติดขัดแล้ว แรงดันลมหายใจจะทำให้เพดานอ่อนยกตัวขึ้นเล็กน้อย การเปิดช่องคอ และช่องปากให้ผ่อนคลายออก การวางตำแหน่งลิ้นให้วางราบ ไม่ยกลิ้นสูง แลบลิ้น หดลิ้นกลับ และไม่กระดกปลายลิ้นขึ้นขณะฝึกออกเสียงสระ เพราะการกระดกปลายลิ้นจะทำให้ลมหายใจวนกลับ เมื่อลมหายใจผ่านอวัยวะข้างต้นทั้งหมดแล้ว จึงค่อย ๆ ไหลออกมาทั้งทางจมูกและปากในปริมาณที่พอเหมาะ ไม่มากไม่น้อยจนเกินไป ทำให้เกิดความดังของเสียงร้องในระดับกลางในช่วง *mp* ถึง *mf*	รองศาสตราจารย์ดวงใจ เลือกอธิบายกระบวนการเปล่งเสียงผ่านการเปล่งเสียงแรก (onset of sound) ว่าการเริ่มต้นการเปล่งเสียงที่ดีทำให้การขับร้องมีเสียงที่ชัดเจนและกังวาน แบ่งการเปล่งเสียงแรกเป็น 3 รูปแบบ ดังนี้ 1) เสียงแรกแบบสอดประสาน (coordinated onset) คือเปล่งเสียงโดยการส่งแรงพยุงลมหายใจและการปิดสนิทของเส้นเสียงสอดประสานกันอย่างพอดี และเมื่อทำงานประสานกับกระบวนการหายใจข้างต้น ผนวกกับการยืดกระดูกสันอกและการโน้มตัวไปด้านหน้าตามเทคนิค appoggio จะเสริมให้เกิดคุณภาพเสียงที่ชัดเจน นุ่มนวล กังวาน ตามเทคนิคการขับร้อง coup de glotte ของสำนักอิตาเลียน ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของเทคนิค bel canto 2) เสียงแรกแบบกระแทก (glottal onset) คือการเปล่งเสียงที่เกิดจากการกระแทกเส้นเสียงอย่างรุนแรงจากการตึงของกล่องเสียง ก่อให้เกิดคุณภาพเสียงที่รุนแรง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนการขับร้อง	อาจารย์ดุษฎี พนมยงค์	รองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง
	จึงจะเกิดคุณภาพเสียงที่ดีและปลอดภัย	3) เสียงแรกแบบลมแทรก (breathy onset หรือ aspirate onset) คือการเปล่งเสียงในขณะที่เส้นเสียงปิดตัวไม่สนิททำให้ลมหายใจแทรกออกมาทางช่องของสายเสียงมากกว่าปกติ ก่อให้เกิดคุณภาพเสียงแหบและบาง ผู้ขับร้องสามารถฝึกฝนการเปล่งเสียงร้องด้วยแบบฝึกหัดทั้งการ “ฮัม” และร้องเสียงสระพื้นฐานของภาษาอิตาเลียน ได้แก่สระ อู [u] โอ [o] อา [a] เอ [e] อี [i] ผ่านการโหนเสียง การขับร้องบันไดเสียง
3) กระบวนการสร้างเสียงกังวาน	อาจารย์ดุษฎีเรียกกระบวนการนี้ว่า กระบวนการสร้างเสียงสะท้อน มีหลักการทำงานที่ต่อเนื่องมาจาก 2 กระบวนการก่อนหน้า โดยคลื่นเสียงตามธรรมชาติจะเดินทางไปสะท้อนกับช่องคอ โพรงจมูก ช่องปาก เพดานแข็ง ลิ้น ฟัน ริมฝีปาก เพื่อให้เกิดความกังวานของเสียงร้อง ความต่อเนื่องของเสียงสูงและต่ำ คลื่นเสียงเดินทางได้ไกลและนานต่อเนื่อง สามารถแบ่งการสะท้อนของเสียงร้องตามระดับความสูง-ต่ำของเสียงได้ 3 ลักษณะ ได้แก่	ความกังวานของเสียงร้องเกิดจากการทำงานของอวัยวะในส่วนของการสร้างเสียงกังวานอันได้แก่ ช่องคอหอย ช่องปาก ที่ทำงานประสานกันเพื่อเปิดช่องให้เสียงร้องที่เปล่งออกมามีพื้นที่มากพอในการก้องกังวาน โดยควบคุมให้กล่องเสียงอยู่ในตำแหน่งที่ต่ำ โคนลิ้นไม่เกร็งและขวางบริเวณช่องคอ เพดานอ่อนยกตัวสูงขึ้น ก่อนที่คลื่นเสียงจะเคลื่อนตัวลงไปยังช่องอก และขึ้นไปยังโพรงจมูก โพรงหน้า โพรงศีรษะเกิดเป็นเสียงก้องวน (ring)

กระบวนการขับร้อง	อาจารย์ดุษฎี พนมยงค์	รองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง
	1) เสียงสะท้อนในช่องอก เกิดขึ้นในระดับเสียงต่ำ 2) เสียงสะท้อนในโพรงปากและจมูก เกิดขึ้นในระดับเสียงกลาง สามารถเกิดขึ้นและปรับเปลี่ยนได้ง่ายกว่าเสียงสะท้อนในส่วนอื่น เนื่องจากโพรงปากสามารถเปลี่ยนแปลงขนาดได้มากกว่าอวัยวะในส่วนอื่น ๆ 3) เสียงสะท้อนในช่องกะโหลก เกิดขึ้นในระดับเสียงสูง ทำให้เกิดคุณภาพเสียงใสและไม่แตก อย่างไรก็ตาม การสร้างเสียงสะท้อนทั้ง 3 ลักษณะนี้ไม่สามารถแยกออกจากกันได้โดยสิ้นเชิง ในการขับร้องจึงต้องฝึกซ้อมให้สามารถผนวกการทำงานของทั้ง 3 ลักษณะนี้ให้สัมพันธ์กันเพื่อความไพเราะ อวัยวะที่ช่วยปรับการสะท้อนของเสียงสูง-ต่ำ คือ เพดานอ่อน การเคลื่อนตัวสูงขึ้นและต่ำลงของเพดานอ่อนจะแปรผันกับระดับความสูง-ต่ำของเสียงร้อง และทำให้เกิดการวางตำแหน่งการสะท้อนของเสียงซึ่งก็จะปรับเปลี่ยนตามระดับความสูง-ต่ำของเสียงร้อง โดยเคลื่อนตัวจากด้านหน้าของกะโหลกศีรษะลึกเข้าไปจนถึงด้านหลังเพดานอ่อน จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง	ผู้ขับร้องควรฝึกฝนการสร้างเสียงกังวานในโพรงจมูก (nasal resonance) เนื่องจากเป็นความก้องกังวานของเสียงร้องที่เกิดจากการทำงานอย่างเต็มประสิทธิภาพและผ่อนคลายของกล้ามเนื้อที่เกี่ยวข้องทุกกระบวนการ ซึ่งมีความแตกต่างจากเสียงขึ้นจมูก (nasality) ซึ่งเกิดขึ้นเมื่อเพดานอ่อนถูกกดตัวลงขณะเปล่งเสียง รองศาสตราจารย์ดวงใจได้กล่าวถึงการสร้างเสียงกังวานตามระดับความสูงต่ำของเสียงร้องไว้ในหัวข้อระยะของเสียง (register) ถึงแม้ว่าจะมีนักวิชาการด้านการขับร้องจำแนกคุณลักษณะของเสียงร้องไว้ในลักษณะต่าง ๆ กัน แต่ส่วนมากระยะของเสียงจะถูกจำแนกไว้ 3 ช่วง คือ เสียงอก เสียงกลาง และ เสียงศีรษะ แม้ว่าจะมีผู้บัญญัติชื่อระยะของเสียงไว้มากมายแต่สามารถแบ่งระยะของเสียงตามสภาพของเสียงได้ 4 ระยะ ดังนี้ ระยะที่ 1. ช่วงเสียงต่ำสุด มีชื่อที่ใช้เรียกคือ pluse, creak หรือ vocal fry การทำงานของกล่องเสียง: ต่ำและผ่อนคลาย กำลังลม: มาก หมายเหตุ: ส่วนมากใช้ในเสียงพูด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

กระบวนการขับร้อง	อาจารย์ดุษฎี พนมยงค์	รองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง
	คลื่นเสียงที่ผ่านการสะท้อนจากอวัยวะข้างต้นนี้จะเคลื่อนตัวไปสะท้อนในโพรงจมูกที่เปิดขยายอยู่ก่อนแล้วจึงเคลื่อนตัวออกเป็นเสียงร้อง	ระยะที่ 2. ช่วงเสียงต่ำ ชื่อที่ใช้เรียก: modal, normal, heavy หรือ chest การทำงานของกล่องเสียง: เป็นการทำงานร่วมกันของกล้ามเนื้อไทรอยด์ (thyroarytenoid) เพื่อสร้างความแข็งแรงกับเส้นเสียง และ กล้ามเนื้อไครโคไทรอยด์ (cricothyroid muscles) ช่วยยืดให้เส้นเสียงยาวขึ้นและบางลง กล่องเสียงอยู่ในตำแหน่งต่ำ ก่อให้เกิดการผสมระยะเสียง (mixed voice) กล่องเสียงอยู่ในตำแหน่งต่ำและผ่อนคลาย กำลังลม: สมดุล ไม่มากไม่น้อยจนเกินไป หมายเหตุ: ระยะเสียงนี้ให้คุณภาพของเสียงคล้ายเสียงพูดมากที่สุด ระยะที่ 3. ช่วงเสียงสูง ชื่อที่ใช้เรียก: light, head หรือ falsetto การทำงานของกล่องเสียง: กล้ามเนื้อไครโคไทรอยด์ (cricothyroid muscles) ช่วยยืดให้เส้นเสียงยาวขึ้นและบางลง กล่องเสียงอยู่ในตำแหน่งต่ำ กำลังลม: สมดุล ไม่มากไม่น้อยจนเกินไป หมายเหตุ: ด้วยสรีระของกะโหลกศีรษะและโพรงใบหน้าของคนไทยที่มีความแตกต่างจากชาวตะวันตก ผู้ขับร้องชาวไทยจึงต้องอาศัยการทำงานร่วมของกล้ามเนื้อบนใบหน้าหลายส่วนมาช่วยใน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนการขับร้อง	อาจารย์ดุษฎี พนมยงค์	รองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง
		การเปล่งระยะเสียงนี้ ซึ่งสามารถฝึกฝนได้โดยการยิ้มด้วยหางตาขณะขับร้อง และการขับร้องแบบฝึกหัดคำว่า บรี-ซี-โย คำละ 4 จังหวะในโน้ตเดียว ซึ่งนอกจากจะช่วยฝึกการใช้กล้ามเนื้อบนใบหน้าแล้ว ยังช่วยสร้างความกังวานตามโพรงต่าง ๆ บนใบหน้า และช่วยส่งให้เสียงเดินทางออกนอกร่างกายได้อีกด้วย ระยะที่ 4. ช่วงเสียงสูงมาก ชื่อที่ใช้เรียก: coloratura, flute หรือ whistle การทำงานของกล่องเสียง: เหมือนการทำงานของเสียงระยะที่ 3 กำลังลม: สมดุล ไม่มากไม่น้อยจนเกินไป หมายเหตุ: ถึงแม้ว่าเสียงระยะที่ 4 จะเป็นช่วงเสียงสูงที่ต่อเนื่องจากเสียงระยะที่ 3 แต่การขับร้องเสียงในระยะที่ 4 จะไม่ขับร้องต่อเนื่องและไถเสียงขึ้นมาจากเสียงในระยะที่ 3 เนื่องจากจะทำให้เกิดอาการเกร็งของกล้ามเนื้อทุกส่วน ควรฝึกโดยการใช้แบบฝึกหัดโน้ตแยกอาร์เปโจแบบสั้นและขาดจากกัน (staccato) โดยให้โน้ตสูงสุดมีระดับเสียงเบา อย่างไรก็ตามการจำแนกเสียงออกเป็น 4 ระยะนี้เพื่อให้ง่ายต่อการฝึกฝน แต่ในทางปฏิบัติเมื่อนำมาใช้ในการขับร้องบทเพลงนั้นต้องมีการเชื่อมรวมเสียงทั้ง 4 ระยะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนการขับร้อง	อาจารย์ดุษฎี พนมยงค์	รองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง
		เข้าด้วยกัน โดยอาศัยทั้งเทคนิคและการวางเสียงในรูปแบบและช่องทางเดียวกัน ระยะของเสียงที่ใช้ในการขับร้องโดยส่วนใหญ่คือระยะที่ 2 และ 3 ส่วนระยะที่ 1 จะใช้สำหรับการพูด และ ระยะที่ 4 ส่วนมากเกิดขึ้นในเสียงของผู้หญิงและเด็ก
4) กระบวนการออกเสียงคำร้อง	เป็นกระบวนการที่ต้องอาศัยการทำงานที่ถูกต้องและสัมพันธ์กันของ 3 กระบวนการก่อนหน้าเข้าร่วมด้วย เนื่องจากการขับร้องนั้นแตกต่างจากการพูด การออกเสียงได้ถูกต้องตามอักขระวิธีเพียงอย่างเดียวจึงไม่สามารถเป็นตัวบ่งชี้ว่าจะขับร้องได้ดีเสมอไป อย่างไรก็ตามผู้ขับร้องควรฝึกฝนให้ตนเองสามารถออกเสียงคำร้องให้ได้ถูกต้องและชัดเจน การขับร้องบทเพลงไทยต้องฝึกฝนให้ออกเสียงร้องได้ชัดเจนทั้งเสียงพยัญชนะ สระ และวรรณยุกต์ เสียงพยัญชนะ ภาษาไทยมีเสียงพยัญชนะที่มีเอกลักษณ์ ไม่แทรกกระจาย และห่อเสียงเหมือนในภาษาอื่น ๆ	การออกเสียงคำร้องและการออกสำเนียงจะดีหรือไม่ขึ้นอยู่กับประสิทธิภาพการทำงานของขากรรไกร ยวงปาก ริมฝีปาก ลิ้น เพดานแข็ง เพดานอ่อน และช่องคอหอย ซึ่งเปรียบเสมือนแม่พิมพ์ของคำร้องแต่ละคำให้ชัดเจน และช่วยให้การสื่อสารความหมายและอารมณ์ของบทเพลงเป็นไปอย่างมีสีสัน โดยแยกการออกเสียงออกเป็นหน่วยย่อยที่สร้างให้เกิดคำในทุกภาษาคือเสียงพยัญชนะและเสียงสระ เสียงพยัญชนะ นอกจากความชัดเจนแล้วยังควรมีความคล่องตัวและแข็งแรง เนื่องจากการออกเสียงพยัญชนะที่ดีจะส่งผลให้เสียงสระที่ตามมามีคุณภาพที่ดีตามไปด้วย ดังนั้นผู้ขับร้องจึงควรเพิ่มแรงในการออกเสียงพยัญชนะให้มีความชัดเจนมากกว่าการพูดโดยปกติ 150 – 200%

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนการขับร้อง	อาจารย์ดุษฎี พนมยงค์	รองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง
	เสียงสระ ควรคำนึงถึงการออกเสียงให้ตรงกับคุณภาพของสระแท้ สระประสม รวมถึงสระเสียงสั้นและเสียงยาว และไม่ออกเสียงสระเพี้ยนไปตามสระของภาษาต่างประเทศ เสียงวรรณยุกต์ ภาษาไทยเป็นภาษาที่มีระดับความสูง-ต่ำของเสียง หรือวรรณยุกต์ทั้ง 5 เสียงเป็นอีกหนึ่งตัวกำหนดความหมายของคำให้มีความแตกต่างกัน การขับร้องบทเพลงโดยเฉพาะบทเพลงที่ลอกเลียนทำนองมาจากบทเพลงในภาษาอื่นที่ไม่มีวรรณยุกต์ จึงเป็นสิ่งที่ผู้ขับร้องควรจะระมัดระวังไม่ให้เสียงวรรณยุกต์ในภาษาไทยผิดเพี้ยนไปตามเสียงทำนองอันจะทำให้คำร้องนั้น ๆ มีความหมายที่ผิดเพี้ยนตามไปด้วย	เสียงสระ เกิดจากเสียงที่เปล่งออกมาผ่านช่องคออย่างอิสระ โดยมีลิ้นและริมฝีปากเป็นอวัยวะที่สร้างความแตกต่างให้กับคุณภาพของเสียงสระต่าง ๆ กัน มีทั้งสระปิด สระเปิด สระเสียงสั้น สระเสียงยาว เสียงทำนอง ความก้องกังวาน และคุณภาพของเสียงร้องจะปรากฏออกมากับเสียงสระ ดังนั้นผู้ขับร้องจึงควรใส่ใจในการขับร้องเสียงสระให้มีคุณภาพดี และในบางกรณีอาจมีการปรับแต่งเสียงสระเพื่อสร้างความต่อเนื่องและไพเราะของคำร้อง ซึ่งสามารถทำได้โดยการใช้สระเสียงอื่นเข้ามาเฉลี่ยร่วมกับสระเดิม ซึ่งต้องใช้วิจารณญาณและประสบการณ์ของผู้ขับร้องในการปรับแต่งให้มีความพอดี สละสลวย และไพเราะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

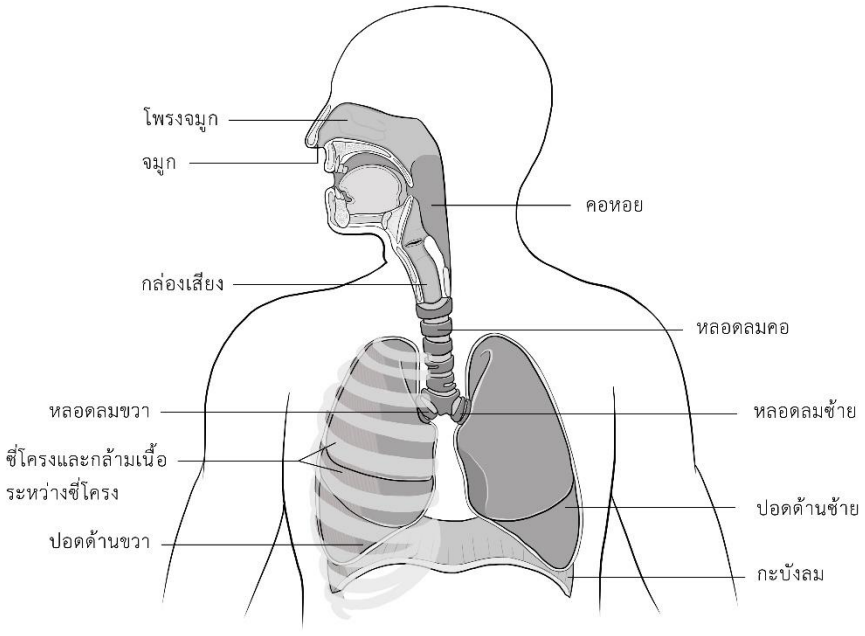
2.3 จากงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.3.1 งานวิจัยเกี่ยวกับเทคนิคการขับร้อง

2.3.1.1 งานวิจัยสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์: การขับร้องด้วยเทคนิคผสมเสียงพิเศษในเพลงร้องศิลป์ของไทย

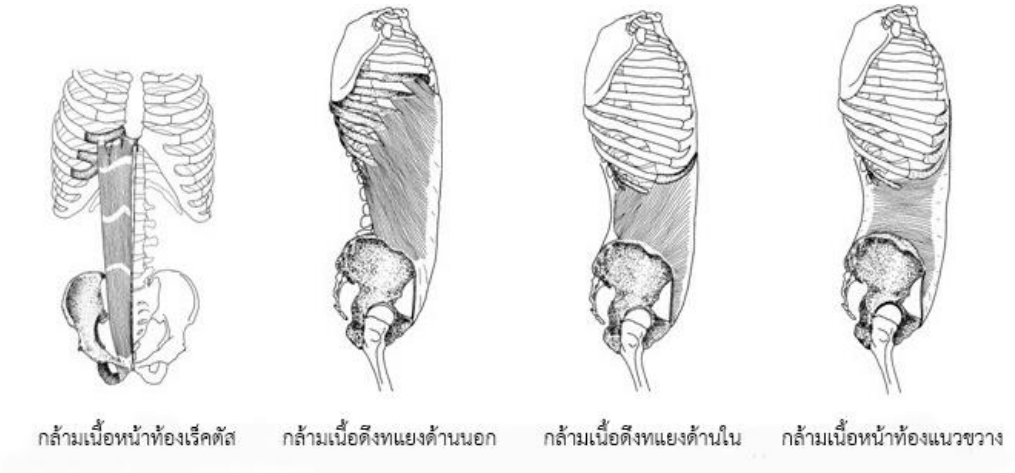
กิตตินันท์ ชินสำราญ (2562) ศึกษาข้อมูลทางสรีระวิทยาที่สามารถนำมาอธิบายการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทย ตามกระบวนการกำเนิดเสียงร้องทั้ง 4 กระบวนการ

1) กระบวนการหายใจ การทำงานร่วมกันของจมูก (nose) ปาก (mouth) คอหอย (pharynx) กล่องเสียง (larynx) หลอดลมคอ (Trachea) หลอดลม (bronchus) ปอด (lung) ทรวงอก (thorax) กะบังลม (diaphragm) และ กล้ามเนื้อที่ควบคุมการหายใจ ได้แก่ กล้ามเนื้อระหว่างซี่โครง (intercostal muscle) กล้ามเนื้อหน้าท้อง (abdominal muscle) กล้ามเนื้อเร็คตัส (rectus abdominal muscle) กล้ามเนื้อดึงทแยงด้านนอก (external oblique muscle) กล้ามเนื้อดึงทแยงด้านใน (internal oblique muscle) กล้ามเนื้อหน้าท้องแนวขวาง เพื่อควบคุมปริมาณความเร็ว และตำแหน่งของกระแสลมหายใจเพื่อเป็นแหล่งกำเนิดเสียงร้อง



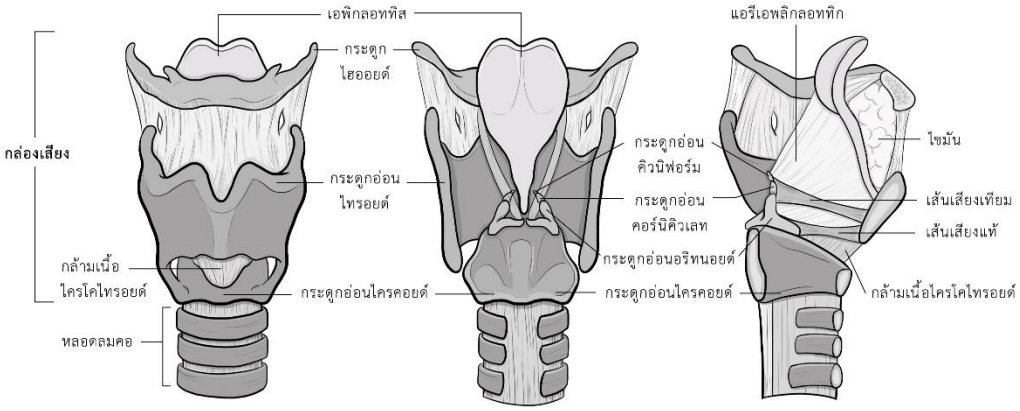
ภาพที่ 2.1 อวัยวะในกระบวนการหายใจ

(ที่มา: จิตรลดา เจริญพร, ผู้วาดภาพประกอบ, 25 เมษายน 2562)

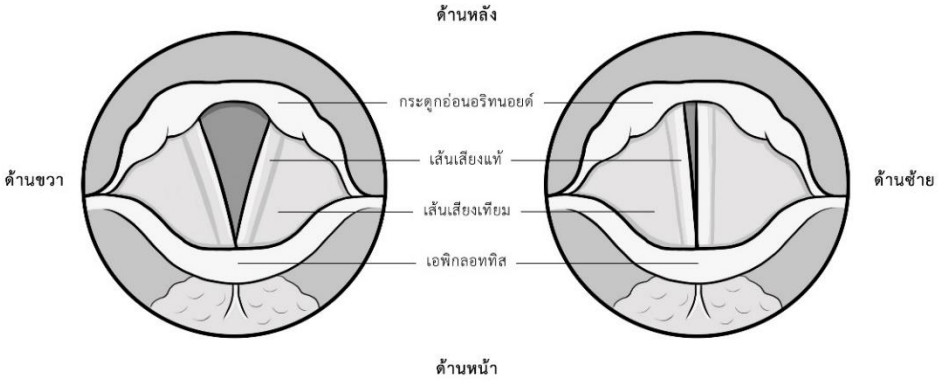


ภาพที่ 2.2 กล้ามเนื้อหน้าท้อง
(ที่มา: จิตรลดา เจริญพร, ผู้วาดภาพประกอบ, 25 เมษายน 2562)

2) กระบวนการเปล่งเสียง การทำงานร่วมกันของ เส้นเสียงแท้ (true vocal cords) เส้นเสียงเทียม (false vocal cords) กล่องเสียง (larynx) ซึ่งมีโครงสร้างซึ่งประกอบด้วยกระดูกอ่อนชิ้นเดี่ยวและชิ้นคู่ 9 ชิ้น ได้แก่ กระดูกอ่อนไทรอยด์ (thyroid cartilage) กระดูกอ่อนไครคอยด์ (cricoid cartilage) เอพิกลอททิส (epiglottis) กระดูกอ่อนแอริทินอยด์ (arytenoid cartilages) กระดูกอ่อนคอร์นิคิวเลท (corniculate cartilages) กระดูกอ่อนคิวนิฟอร์ม (cuneiform cartilages) เริ่มทำงานเมื่อมีกระแสลมหายใจเคลื่อนที่ผ่านเส้นเสียงก่อให้เกิดการสั่นพลิ้วของเส้นเสียงทั้งสองด้านอย่างรวดเร็วเกิดเป็นคลื่นเสียง ซึ่งสามารถปรับระดับเสียงสูง – ต่ำด้วยการการยืดและหดตัวของเส้นเสียง และปรับระดับความเข้มของเสียงด้วยระดับของกล่องเสียงที่แตกต่างกัน



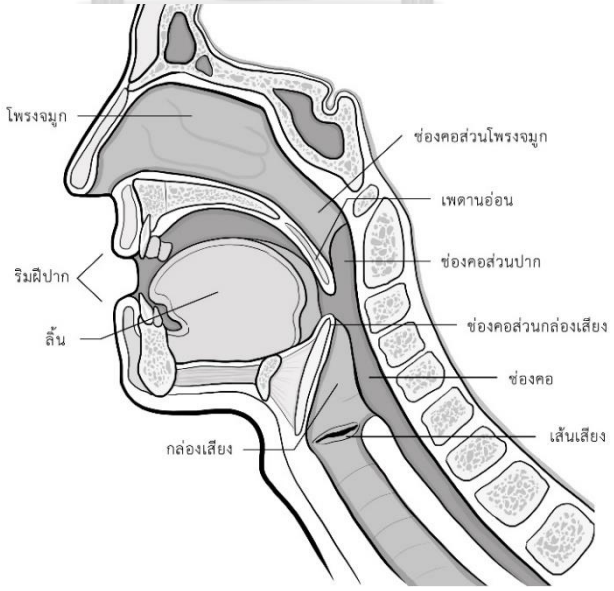
ภาพที่ 2.3 อวัยวะในกระบวนการเปล่งเสียง
(ที่มา: จิตรลดา เจริญพร, ผู้วาดภาพประกอบ, 25 เมษายน 2562)



ภาพที่ 2.4 เส้นเสียง

(ที่มา: จิตรลดา เจริญพร, ผู้วาดภาพประกอบ, 25 เมษายน 2562)

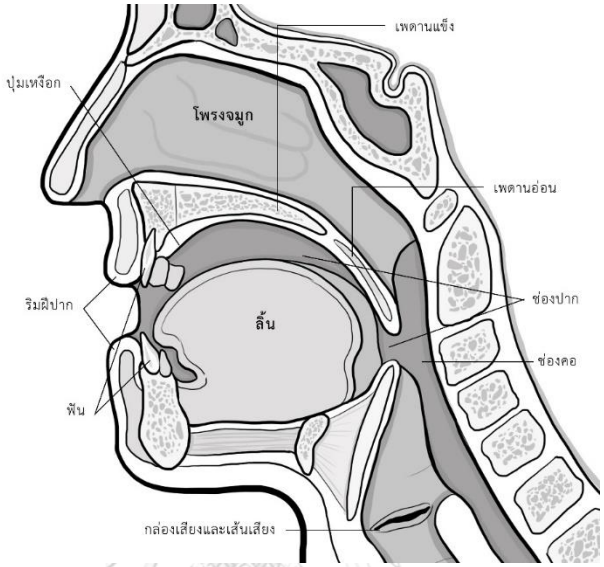
3) กระบวนการสร้างเสียงกังวาน เกิดจากการสะท้อนของคลื่นเสียงจากกระบวนการเปล่งเสียงเดินทางไปสะท้อนกับช่องทางเดินของเสียง ได้แก่ ช่องคอ (pharynx หรือ pharyngeal cavity) ด้านหลังโคนลิ้นเชื่อมตั้งแต่กล่องเสียงจนถึงโพรงจมูก แบ่งเป็นสามช่วงคือ ช่องคอส่วนกล่องเสียง (laryngopharynx) ช่องคอส่วนช่องปาก (oropharynx) และช่องคอส่วนโพรงจมูก (nasopharynx) ถัดขึ้นมาเป็น ช่องปาก (oral cavity) และ โพรงจมูก (nasal cavity) ก่อให้เกิดเสียงที่ก้องกังวานและสร้างคุณภาพความไพเราะให้กับเนื้อเสียง ที่เป็นเอกลักษณ์ตามโครงสร้างร่างกายของแต่ละคน



ภาพที่ 2.5 อวัยวะในกระบวนการสร้างเสียงกังวาน

(ที่มา: จิตรลดา เจริญพร, ผู้วาดภาพประกอบ, 25 เมษายน 2562)

4) กระบวนการออกเสียงคำร้อง เป็นกระบวนการสุดท้ายของการกำเนิดเสียงร้อง โดยการทำงานร่วมกันของริมฝีปาก (lips) ลิ้น (tongue) ฟัน (teeth) ปุ่มเหงือก (alveolar) กราม (jaw) เพดานแข็ง (hard palte) และเพดานอ่อน (soft palate) เพื่อออกเสียงสระ และเสียงพยัญชนะ เกิดเป็นถ้อยคำเพื่อใช้ในการสื่อสารของมนุษย์



ภาพที่ 2.6 **อวัยวะในกระบวนการออกเสียงคำร้อง**

(ที่มา: จิตรลดา เจริญพร, ผู้วาดภาพประกอบ, 25 เมษายน 2562)

2.3.2 งานวิจัยเกี่ยวกับผู้ขับร้องบทเพลงไทยสากล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3.2.1 ชีวประวัติและวิธีการขับร้องของ รวงทอง ทองลั่นธม

นิตยา อรุณวงศ์ (2547) ศึกษาชีวประวัติและวิธีการขับร้องของรวงทอง ทองลั่นธม (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (เพลงไทยสากล – ขับร้อง) พ.ศ. 2539

จากการศึกษาบทเพลงที่ขับร้องโดยรวงทอง ทองลั่นธม จำนวน 20 บทเพลง พบว่าบทเพลงโดยส่วนใหญ่ที่สร้างชื่อเสียงให้กับรวงทองเป็นบทเพลงจังหวะช้า อยู่ในอารมณ์เศร้า

รวงทองมีเนื้อเสียงกว้าง ลึก และใช้เทคนิคเสียงนาสิกในการขับร้องอย่างเป็นเอกลักษณ์ มีวิธีการออกเสียงคำร้องที่ประณีต นุ่มนวล และชัดเจน มีการเน้นเสียงเน้นคำเพื่อขยายความหมายและอารมณ์ในคำร้องนั้น ๆ ให้ออกมาได้อย่างแจ่มชัด ใช้ลีลาการขับร้องแบบไทยเดิมเข้ามาผสมกับวิธีการขับร้อง ดังจะสังเกตได้จากการใช้การปั้นเสียงในคำร้องแต่ละคำ การทอดเสียงคำและโน้ตจากคำหนึ่งไปยังอีกคำหนึ่งอย่างต่อเนื่อง และการใช้เสียงควญ (การเปล่งเสียงโดยการเอื้อนเสียงจากลำคอ ขับร้องโน้ตสูงต่ำโดยการโยนและโหนเสียง เพื่อให้เกิดอารมณ์เศร้าโศก)

2.3.2.2 ชีวประวัติและวิธีการขับร้องของศรีสุดา รัชตะวรรณ

อรรณพ วรวานิช (2547) ศึกษาชีวประวัติและวิธีการขับร้องของศรีสุดา รัชตะวรรณ อดีตนักร้องนำวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ และวงดนตรีสุนทราภรณ์

จากการศึกษาบทเพลงที่ขับร้องโดยศรีสุดา รัชตะวรรณ ซึ่งเป็นบทเพลงจังหวะเร็ว มีเนื้อหา และให้อารมณ์สนุกสนานจำนวน 18 บทเพลง พบว่ามีเนื้อเสียงที่นิ่ง ตรง เต็ม มีความแหลมสูง เนื่องจากใช้เสียงนาสิกที่แข็งแรง วิธีการออกเสียงคำร้องมีความชัดถ้อยชัดคำ รวบเสียง รวบคำอย่างกระชับและมั่นใจ ซึ่งช่วยเพิ่มความสนุกสนานให้กับบทเพลงทุกบทเพลงที่ขับร้องได้เป็นอย่างดี การขับร้องโน้ตโดยส่วนใหญ่จะร้องตรงโน้ตไม่ทอดเสียง นอกจากจะเป็นคำร้องที่ต้องการเน้นเสียง เช่น คำว่า “เกี้ยว” ในประโยค “อย่ามองเกี้ยว อย่าแห่งเดียวนักสิ” เพื่อแสดงอารมณ์ที่ถูกมองเกี้ยวด้วยความขวยอาย

2.3.2.3 ชีวประวัติและวิธีการขับร้องของเพ็ญศรี พุ่มชูศรี

ณรงค์ศักดิ์ ศรีบรรฎาศักดิ์วัชรากรณ์ (2548) ศึกษาชีวประวัติและวิธีการขับร้องของเพ็ญศรี พุ่มชูศรี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (เพลงไทยสากล – ขับร้อง) พ.ศ. 2534

จากการศึกษาบทเพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร (ในดุษฎีนิพนธ์นี้ใช้คำว่า “ในหลวงรัชกาลที่ 9” แทน พระปรมาภิไธย) ที่ขับร้องโดยเพ็ญศรี พุ่มชูศรี จำนวน 14 บทเพลง พบว่าเพ็ญศรี พุ่มชูศรีเป็นผู้ขับร้องบทเพลงไทยที่สามารถผสมผสานเทคนิคการขับร้องที่มีความชัดถ้อยชัดคำของภาษา การเน้นเสียง เน้นคำ การปั้นเสียง การเอื้อนเสียงอย่างไทย เข้ากับบทเพลงที่มีลีลาดนตรีตะวันตกได้อย่างลงตัว และด้วยคุณภาพเสียงที่เล็กใส ละเอียด นุ่มนวล สามารถควบคุมการลากเสียงโน้ตให้เกิดการสั่นพลิ้วของเสียงได้เป็นอย่างดี ผนวกกับมีความเข้าใจในประโยคดนตรีแบบตะวันตก การขับร้องโน้ตเพลงที่มีช่วงเสียงที่กว้างถึง 2 ช่วงคู่แปด การขับร้องรูปแบบจังหวะที่ซับซ้อนอย่างตะวันตกได้อย่างเจนจัด จึงทำให้บทเพลงทุกบทที่เพ็ญศรีขับร้องมีเสน่ห์ ชวนฟัง

2.3.2.4 ชีวประวัติและวิธีการขับร้องของทิพย์วัลย์ ปิ่นภิบาล

วรรณี เพลินทรัพย์ (2554) ศึกษาชีวประวัติและวิธีการขับร้องของทิพย์วัลย์ ปิ่นภิบาล นักร้องรางวัลแผ่นเสียงทองคำพระราชทาน

จากการศึกษาบทเพลงที่ขับร้องโดยทิพย์วัลย์ ปิ่นภิบาล จำนวน 6 บทเพลงอย่างละเอียด พบว่ามีเทคนิคการขับร้องที่สำคัญอยู่ 3 ข้อ ดังนี้

1) การบังคับควบคุมลมหายใจ เริ่มตั้งแต่การแบ่งและการเชื่อมช่วงหายใจระหว่างวลี เพื่อให้เกิดความต่อเนื่องของเนื้อหา รวมถึงการควบคุมลมหายใจเพื่อการลากโน้ตสั้น–ยาว ขับร้องโน้ตสูง-ต่ำ การเอื้อนเสียงด้วยลมหายใจเดียวกัน

2) การออกอักขระ พบเทคนิคการเลือกใช้สีสันของเนื้อเสียงเพื่อสื่อสารอารมณ์และสร้างความดัง-เบา เช่น การเน้นเสียง การแผ่วเสียง การพลิ้วเสียง การครวญ ในเรื่องของความถูกต้องชัดเจนของภาษาพบการผันโน้ตให้ตรงตามเสียงวรรณยุกต์ การลากเสียงสั้น-ยาวให้เหมาะกับคำเป็นและคำตายในภาษาไทย

3) การสื่อความหมาย พบเทคนิคการพลิ้วและเน้นเสียงเพื่อสื่อสารอารมณ์สุขแห่งความรักใช้เทคนิคการทอดเสียงให้เบาลงเพื่อสื่อสารอารมณ์โกรธและคับแค้นใจ ใช้เทคนิคการครวญเสียงขึ้นลงและผ่อนเสียงเพื่อสื่อสารอารมณ์เศร้าและเหงา

2.3.3 งานวิจัยเกี่ยวกับผู้ขับร้องบทเพลงลูกทุ่ง

2.3.3.1 วิธีการขับร้องของเสรี รุ่งสว่าง

พิสุทธิ์ การบุญ (2551) ศึกษาวิธีการขับร้องของเสรี รุ่งสว่าง จากการศึกษาบทเพลงที่ขับร้องโดยเสรี รุ่งสว่าง ทั้ง 12 บทเพลงพบว่า เสรี รุ่งสว่าง เป็นผู้ขับร้อง ที่ให้ความสำคัญกับการศึกษาเกี่ยวกับเนื้อหา เรื่องราว และอารมณ์ของแต่ละบทเพลงที่ต้องร้องให้เข้าใจอย่างถ่องแท้เสียก่อน เพื่อกำหนดแนวทางการขับร้องให้เลือกใช้เนื้อเสียงให้เหมาะสมกับวรรคเพลงต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นการออดอ้อน การชื่นชม การขอร้อง การต่อว่าต่อขาน ความเศร้าเสียใจ ความท้อแท้ ความสนุกหรือความสดใส โดยใช้เทคนิคที่ละเอียดกว่าผู้ขับร้องคนอื่น เช่น การใช้เสียงนาสิก การปั้นคำการ เน้นคำ การเน้นเสียงหนัก-เบา การทอดเสียงขึ้น-ลง การโหนเสียง การผ่อนเสียง การควงเสียง การช้อนเสียง และการขยักขย่อนเสียง เป็นต้น

นอกจากนั้นยังมีเทคนิคการแบ่งช่วงหายใจตามประโยคของเพลง คือ ใน 1 ประโยคเพลง สามารถแบ่งช่วงหายใจได้ 1-3 ครั้งตามความเหมาะสม ในขณะเดียวกันก็สามารถรวบ 2 ประโยคเพลงให้อยู่ใน 1 ลมหายใจ เพื่อสร้างความต่อเนื่องของความหมายได้เช่นกัน เสรี รุ่งสว่างได้ให้ความสำคัญกับการออกเสียงคำเป็น-คำตาย โดยในการขับร้องพยางค์ที่เป็น คำเป็นต้องลากเสียงให้ยาวขึ้น ในขณะที่พยางค์ที่เป็นคำตายสามารถตัดเสียงให้สั้นหรือลากเสียงให้ยาวขึ้นได้

2.3.3.2 ชีวประวัติและวิธีการขับร้องของสมเศียร พานทอง (ชาย เมืองสิงห์)

กิตติวัฒน์ ขวัญมงคล (2552) ศึกษาชีวประวัติและเทคนิคการขับร้องของสมเศียร พานทอง (ชาย เมืองสิงห์) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นักร้อง – นักแต่งเพลงลูกทุ่ง) พ.ศ. 2538

แม้ว่าชาย เมืองสิงห์ จะเป็นผู้ขับร้องเพลงลูกทุ่งและเพลงพื้นบ้านก็ตาม แต่เขามีความรู้ความเข้าใจ และสามารถประยุกต์วิธีการหายใจที่ถูกต้องตามแบบการขับร้องตะวันตกเข้ามาใช้ในการขับร้องบทเพลงลูกทุ่ง สังเกตได้จากการให้ความสำคัญในการควบคุมกะบังลมในกระบวนการหายใจให้สามารถเก็บลมไว้ได้อย่างเต็มปอดและมากพอที่จะขับร้องประโยคเพลงที่ยาวได้ และเขาอธิบายว่าเมื่อหายใจออกเสียงจะเดินทางผ่านอวัยวะต่าง ๆ ในช่องคอขึ้นมาก้องกังวานในโพรงต่าง ๆ บนใบหน้า เกิดเป็นเสียงที่มีคุณภาพเต็มเสียงชัดเจนและเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว โดยให้ความสำคัญกับการเปิดคอเพื่อให้ช่องคอขยายตัวออก เพื่อให้ลมหายใจเคลื่อนที่ได้สะดวกและยังเป็นการเพิ่มพื้นที่สะท้อนให้กับเสียงร้อง ดังจะสังเกตได้จากคุณภาพเสียงร้องของเขาที่ก้องกังวานและฟังสบาย

นอกจากนั้นยังพบความพิถีพิถันในการเลือกใช้น้ำเสียงให้เหมาะกับอารมณ์เพลง เช่น การใช้น้ำเสียงที่ออดอ้อน ขี้เล่นในบทเพลงมาลัยน้ำใจ การขับร้องรวบคำเพื่อสร้างรูปแบบจังหวะที่กระชับ การเลือกใช้ความดัง – เบา ความทุ้ม ความคม ความลึกของเสียง การเน้นเสียง เน้นคำ การกระโดดเสียง การทอดเสียงขึ้น – ลงการใช้เสียงกึ่งพูด ซึ่งล้วนแล้วแต่มีจุดประสงค์เพื่อสร้างสีสันให้กับบทเพลง และสร้างจินตนาการให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกคล้อยตามไปกับอารมณ์ของบทเพลงได้เป็นอย่างดี

จากการศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ทำให้ตระหนักถึงพื้นภูมิความรู้เกี่ยวกับการขับร้องที่ตนเองมีอยู่ และได้รับองค์ความรู้รวมถึงแนวคิดที่เป็นประโยชน์ทั้งเรื่องกระบวนการกำเนิดเสียงร้อง วิธีการขับร้องและลักษณะของเสียงร้องและการขับร้องที่ดีในการขับร้องบทเพลงไทย ที่สามารถนำไปใช้ต่อยอดในการศึกษาและการสร้างสรรค์ในลำดับต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3
กระบวนการสร้างสรรค์

3.1 กำหนดขอบเขตการสร้างสรรค์

เมื่อตั้งหัวข้อในการศึกษาและสร้างสรรค์การแสดงบทเพลงร้องศิลป์ไทย จึงต้องสร้างคำนิยามของบทเพลงร้องศิลป์ไทย เนื่องจากบทเพลงร้องศิลป์ไทยไม่ได้รับการจัดประเภทไว้ชัดเจนเช่นเดียวกับบทเพลงร้องศิลป์ตะวันตก แต่ด้วยความมั่นใจที่ว่าบทเพลงที่ได้รับการสร้างสรรค์จากคีตกวีชาวไทยนั้นมีคุณค่าในความเป็นศิลปะเทียบเท่ากับบทเพลงร้องศิลป์ตะวันตก จึงนำคำว่า “คุณค่าทางศิลปะ” เป็นตัวตั้งในการค้นหาสารัตถะของบทเพลงร้องศิลป์ จนค้นพบว่าหัวใจของบทเพลงร้องศิลป์นั้นเกิดจากการสอดประสานกันอย่างลงตัวของความงามทางวรรณศิลป์และคีตศิลป์ นั่นคือบทเพลงที่มีทั้งคำร้องและทำนองที่มีคุณค่าทางศิลปะในตัวเอง และเมื่อนำทั้งสององค์ประกอบมาควบรวมกันเป็นบทเพลง ทั้ง 2 องค์ประกอบนี้ต้องเกื้อกูลกันและกัน

การค้นพบสารัตถะของบทเพลงร้องศิลป์ไทยช่วยให้มีตัวเลือกของบทเพลงไทยที่สามารถนำมาใช้ในการศึกษาและสร้างสรรค์ได้มากขึ้น เพราะเมื่อพิจารณาจากสารัตถะนี้พบว่ามีบทเพลงไทยจำนวนมากที่ควรค่าแก่การเป็นบทเพลงร้องศิลป์ จึงต้องมีการกำหนดให้ชัดเจนว่าจะใช้เกณฑ์ใดเป็นตัวกำหนดขอบเขตการสร้างสรรค์

รางวัลศิลปินศิลปาธรเป็นรางวัลที่มอบให้ศิลปินสัญชาติไทยรุ่นใหม่ ที่มีผลงานการสร้างสรรค์ทางศิลปะที่มีคุณภาพอย่างต่อเนื่อง ผู้ที่ได้รับรางวัลในสาขาคีตศิลป์ล้วนเป็นคีตกวีที่ทั้งบุคคลในวงการดนตรีให้การยอมรับในผลงานการสร้างสรรค์ ที่มีการผสมผสานลีลาการประพันธ์ของตนกับบริบทความเป็นไทยออกมาเป็นบทเพลงที่มีคุณค่าและไพเราะ ซึ่งตรงกับแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ดุษฎีนิพนธ์นี้ที่ต้องการให้การขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยเป็นการผสมผสานเทคนิคการขับร้องทั้งไทยและตะวันตกเอาไว้ด้วยกัน จึงเกิดแนวคิดที่จะกำหนดขอบเขตการสร้างสรรค์โดยศึกษาและขับร้องผลงานการประพันธ์และเรียบเรียงดนตรีของคีตกวีศิลปาธร 6 คน ได้แก่

อาจารย์ดนู ฮันตระกูล ศิลปินศิลปาธร สาขาคีตศิลป์ ประจำปี พ.ศ. 2547
ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ศิลปินศิลปาธร สาขาคีตศิลป์ ประจำปี พ.ศ. 2551
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ ศิลปินศิลปาธร สาขาคีตศิลป์ ประจำปี พ.ศ. 2552
อาจารย์ ดร.วานิช โปตะวนิช ศิลปินศิลปาธร สาขาคีตศิลป์ ประจำปี พ.ศ. 2557
อาจารย์พงศ์พรหม สนิทวงศ์ ณ อยุธยา ศิลปินศิลปาธร สาขาดนตรี ประจำปี พ.ศ. 2560
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นรอรรถ จันทร์กล่ำ ศิลปินศิลปาธร สาขาคีตศิลป์
ประจำปี พ.ศ. 2561

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2 คัดเลือกบทเพลงสำหรับการแสดงครั้งที่ 3

การคัดเลือกบทเพลงสำหรับดุษฎีนิพนธ์การสร้างสรรค์นี้เป็นการคัดเลือกบทเพลงโดยการย้อนกลับ กล่าวคือ เริ่มคัดเลือกบทเพลงสำหรับการแสดงครั้งที่ 3 แล้วจึงคัดเลือกบทเพลงสำหรับการแสดงครั้งที่ 1 และ 2 เนื่องจากต้องการคัดเลือกบทเพลงร้องศิลป์ไทยที่จะเป็นหลักในการศึกษาเทคนิคการขับร้องเสียก่อนแล้วจึงคัดเลือกบทเพลงในการแสดงครั้งที่ 1 และ 2 ให้เป็นบทเพลงที่สามารถถอดองค์ความรู้ทางด้านเทคนิคเพื่อนำมาประยุกต์ใช้ในการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยในการแสดงครั้งที่ 3

หลังจากกำหนดขอบเขตการสร้างสรรค์ให้เป็นบทเพลงร้องศิลป์ไทยของคีตกวีศิลปาธร จึงได้ศึกษาผลงานทางดนตรีประเภทบทเพลงร้องของคีตกวีศิลปาธรทั้ง 6 คน และพบว่าบทเพลงทั้งที่เป็นผลงานการประพันธ์และผลงานการเรียบเรียงล้วนมีสารัตถะของบทเพลงร้องศิลป์ไทยทั้งสิ้น เมื่อศึกษาต่อเนื่องโดยละเอียดค้นพบว่าคีตกวีศิลปาธรแต่ละคนมีลีลาการประพันธ์ดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์และควรนำลีลาการบทเพลงร้องศิลป์ของแต่ละคนมาจัดประเภทตามลีลาดนตรีเพื่อการศึกษาและการสร้างสรรค์

บทเพลงร้องศิลป์ไทยผสานลีลาดนตรีไทยสากล

ฉันจะฝันถึงเธอ ประพันธ์คำร้องและดนตรี โดย อาจารย์ดนู ฮันตระกูล

บทเพลงชุดจุฬาตรีคูณ เรียบเรียงดนตรี โดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นรอรรถ จันทร์กล่ำ

จ้าวไม่มีศาล

จุฬาตรีคูณ

ปองใจรัก

ใต้ร่มมลุลี

อ้อมกอดพี่

บทเพลงร้องศิลป์ไทยผสานลีลาดนตรีลูกทุ่งและดนตรีพื้นบ้าน

รักฤดูร้อน ประพันธ์คำร้องและดนตรี โดย อาจารย์ดนู ฮันตระกูล

ไอ้หนุ่มผมยาว

บทเพลงร้องศิลป์ไทยผสานลีลาดนตรีคลาสสิกและบทเพลงรักชาติ

ถวายปฏิญญา ประพันธ์ดนตรี โดย ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

นิทานแผ่นดิน ประพันธ์คำร้องและดนตรี โดย อาจารย์พงศ์พรหม สนิทวงศ์ ณ อยุธยา

สยามินทร์ราชามหาวชิราลงกรณ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แผ่นดินของเรา	เรียบเรียงดนตรี โดย อาจารย์ ดร.วานิช โปตะวนิช
ความฝันอันสูงสุด	

บทเพลงร้องศิลป์ไทยผสานลีลาดนตรีแจ๊ส

เตือนใจ	เรียบเรียงดนตรี โดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ
ศุกร์สัญลักษณ์	
ในดวงใจนิรันดร์	

3.3 ศึกษาประวัติความเป็นมาและหลักการขับร้องตามขนบ

หลังจากจำแนกลีลาบทเพลงร้องศิลป์ไทยสำหรับการแสดงครั้งที่ 3 แล้ว จึงเริ่มศึกษาประวัติความเป็นมาและหลักการขับร้องตามขนบจากทั้งการศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องและการสัมภาษณ์จากผู้เชี่ยวชาญ โดยผู้เชี่ยวชาญที่คัดเลือกมาเป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญทางการแสดงหรือการสอนขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยแต่ละลีลา

ผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทย

บทเพลงคลาสสิก/รักชาติ	อาจารย์สันติ ลุนเผ่
	อาจารย์ใจรัตน์ พิทักษ์เจริญ
บทเพลงไทยสากล	ศรีไศล สุชาติวุฒิ
	ทิพย์วัลย์ ปิ่นภิบาล
	จิระ สัตตะพันธ์คีรี
บทเพลงลูกทุ่ง	อาจารย์ดนู ฮันตระกูล
	ฝน ธนสุนธร
บทเพลงแจ๊ส	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เด่น อยู่ประเสริฐ
	อาจารย์คริสตีน เฮลเฟอริค กูเทอร์ (Christine Helferich Guter)

ผู้เชี่ยวชาญด้านสรีระวิทยาเสียงร้อง

ด้านโสต นาสิก และกล่องเสียง	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ นายแพทย์อาชวินทร์ ตันไพจิตร
ด้านสรีระวิทยาช่องปาก	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ทันตแพทย์อชิรวุธ สุพรรณเภสัช

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.4 สังเคราะห์เทคนิคที่ต้องการศึกษา

เมื่อศึกษาหลักการขับร้องตามขนบของบทเพลงร้องศิลป์ไทยแต่ละลีลา จึงเริ่มนำหลักการที่ได้มาลองฝึกปฏิบัติ ด้วยความเชื่อที่ว่าการจะขับร้องบทเพลงลีลาใดก็ตามควรจะต้องให้บทเพลงในลีลานั้น ๆ ซึมซาบเข้าไปให้ร่างกายและความรู้สึกเสียก่อน ดังเช่นเมื่อครั้งที่ขับร้องบทเพลงคลาสสิก ต้องฝึกปฏิบัติเพื่อเรียนรู้ทั้งวิธีการขับร้อง การตีความ รวมถึงการฟังเพื่อให้คุ้นชินกับลีลา วัฒนธรรม และขนบการขับร้องบทเพลงคลาสสิก จึงนำวิธีการนี้มาเริ่มใช้กับการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทย เมื่อฝึกปฏิบัติจึงได้ค้นพบเทคนิคที่จะนำเป็นตัวตั้งในการดำเนินการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ โดยจัดระบบของการศึกษาเทคนิคการขับร้องแยกตามกระบวนการกำเนิดเสียงของมนุษย์ ทั้ง 4 กระบวนการ ได้แก่ กระบวนการหายใจ กระบวนการเปล่งเสียง กระบวนการสร้างเสียงกังวาน และกระบวนการออกเสียงคำร้อง เนื่องจากในการสร้างคุณภาพเสียงที่ดีในการขับร้อง หรือแม้แต่การเกิดข้อผิดพลาดในการขับร้อง มักจะเกิดขึ้นจากผลของการทำงานในกระบวนการใดกระบวนการหนึ่งใน 4 กระบวนการนี้ หรือเกิดจากการทำงานร่วมกันของทั้ง 4 กระบวนการ จึงเป็นแรงบันดาลใจที่จะนำทั้ง 4 กระบวนการนี้เป็นแกนหลักในการศึกษา ค้นคว้า ทดลอง และฝึกฝนเพื่อการแสดงทั้ง 3 ครั้ง รวมถึงการจัดทำดุษฎีนิพนธ์

3.5 การประมวลแนวคิดและองค์ความรู้

3.5.1 ประมวลแนวคิดจากการศึกษาด้านการขับร้อง

ทักษะและความรู้ความเข้าใจด้านการขับร้องของตนเองในปัจจุบัน เป็นผลมาจากการสั่งสมแนวคิดที่ได้จากการศึกษาทางด้านการขับร้องกับทั้งอาจารย์สอนขับร้องและนักร้องนักดนตรีที่มีชื่อเสียงมาตลอดเวลาเกือบ 20 ปี ก่อให้เกิดองค์ความรู้และแนวคิดทางด้านการแสดงขับร้องมากมาย ทั้งเทคนิค ลีลา แนวทางปฏิบัติสังคีต การตีความ จึงควรที่จะประมวลแนวคิดและองค์ความรู้ที่มีอยู่ติดตัวนี้ออกมา เพื่อให้เห็นสิ่งที่ตนเองมีและสิ่งที่ตนเองต้องการศึกษาเพิ่มเติม ก่อนที่จะประมวลแนวคิดและองค์ความรู้เพิ่มเติมจากส่วนอื่น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.5.2 ประมวลองค์ความรู้จากหนังสือและตำราด้านการขับร้อง

แบ่งการประมวลองค์ความรู้จากหนังสือและตำราด้านการับร้องออกเป็น 2 หัวข้อ ได้แก่

บทเพลงร้องศิลป์ ศึกษาองค์ประกอบของบทเพลงร้องศิลป์เพื่อนำมาใช้ในกระบวนการวิเคราะห์บริบททางดนตรีและเทคนิคการประพันธ์ดนตรี รวมถึงขนบการขับร้องและการแสดงบทเพลงร้องศิลป์ตะวันตกเพื่อนำมาประยุกต์ใช้กับการแสดงทั้ง 3 ครั้ง

เทคนิคการขับร้อง เลือกศึกษาเทคนิคการขับร้องจากหนังสือของอาจารย์สอนขับร้องบทเพลงคลาสสิกชาวไทย 2 เล่ม ได้แก่ “สานฝันด้วยเสียงเพลง” ของ อาจารย์ดุษฎี พนมยงค์ บุญทัศนกุล และ และ “อรรถบทการขับร้อง กระบวนแบบและนวัตกรรมการขับร้อง” ของรองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง จากหนังสือ เพื่อศึกษากระบวนการกำเนิดเสียงของมนุษย์ทั้ง 4 กระบวนการ ได้แก่ การหายใจ การเปล่งเสียงร้อง การสร้างเสียงกังวาน และจากออกเสียงคำร้องจากคำสอนของอาจารย์ทั้ง 2 คน และหนังสือที่เกี่ยวข้องกับการขับร้องบทเพลงไทยสากล

3.5.3 ประมวลแนวคิดจากงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ค้นพบผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับชีวประวัติและวิธีการขับร้องของนักร้องบทเพลงไทยสากล 4 คน ได้แก่ รวงทอง ทองลั่นธม ศรีสุดา รัชตะวรรณ เพ็ญศรี พุ่มชูศรี และทิพย์วัลย์ ปิ่นภิบาล และนักร้องบทเพลงลูกทุ่ง 2 คน ได้แก่ เสรี รุ่งสว่าง และชาย เมืองสิงห์ โดยได้นำแนวคิดเรื่องคุณภาพเสียงร้อง เทคนิคการออกเสียงคำร้องในลักษณะต่าง ๆ มาใช้ประกอบกับบทสัมภาษณ์จากผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องบทเพลงทั้ง 2 ลีลา

3.6 คัดเลือกบทเพลงสำหรับการแสดงครั้งที่ 1 และ 2

การแสดงครั้งที่ 1 The Art of Song มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาและทบทวนเทคนิควิธีการขับร้องเพลงบทเพลงร้องศิลป์ไทย – ตะวันตก โดยหลักการคัดเลือกบทเพลงทั้งหมดในการแสดงนี้คือการคัดเลือกบทเพลงที่มีจุดเด่นที่แนวทำนองในแนวร้องที่ไพเราะชัดเจน ซึ่งถือเป็นคุณสมบัติที่โดดเด่นของเพลงร้องศิลป์ไทย เพื่อศึกษาพัฒนาการของเทคนิคการขับร้องที่สำคัญของบทเพลงร้องประเภทที่ไม่มีการแสดงละครประกอบ ที่ถูกพัฒนาขึ้นจนสมบูรณ์ในแต่ละยุคสมัยของประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตก และนำแนวคิดทางการขับร้องบทเพลงที่ได้จากการศึกษาค้นคว้ามาประยุกต์ใช้ในการแสดงครั้งที่ 2 และ 3 และเป็นแนวทางในการประยุกต์ใช้กับการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทย คัดเลือกเพลงตามยุคดนตรีตะวันตก 5 ยุคดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ

Laudate Dominum omnes gentes ประพันธ์ดนตรีโดย Claudio Monteverdi

ยุคบาโรก

Gleich wie die wildes Meeres wellen ประพันธ์ดนตรีโดย Johann Sebastian Bach

Take, o take those lips away ประพันธ์ดนตรีโดย John Wilson

If music be the food of love ประพันธ์ดนตรีโดย Henry Purcell

ยุคคลาสสิก

Nun, liebes Weichen, ziehst mit mir ประพันธ์ดนตรีโดย Wolfgang Amadeus Mozart

ยุคโรแมนติก

Verschwiegene Liebe ประพันธ์ดนตรีโดย Hugo Wolf

Oh quand je dors ประพันธ์ดนตรีโดย Franz Liszt

Alte Liebe ประพันธ์ดนตรีโดย Johannes Brahms

ยุคศตวรรษที่ยี่สิบจนถึงปัจจุบัน

Come away, come away death ประพันธ์ดนตรีโดย Jean Sibelius

Blow, blow, thou winter wind ประพันธ์ดนตรีโดย Erich Wolfgang Korngold

บทเพลงร้องศิลป์ไทย

ลมหวล ประพันธ์ดนตรีโดย ท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์

ชั่วฟ้าดินสลาย ประพันธ์ดนตรีโดย แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

แค่ในใจก็พอ ประพันธ์ดนตรีโดย สุรจ ทิพากรเสนี

ฟังดนตรีเถิดชื่นใจ ประพันธ์ดนตรีโดย สง่า อารัมภีร

เฮโฮ ลมพัดฝนพา ประพันธ์ดนตรีโดย ไกวัล กุลวัฒโนทัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การแสดงครั้งที่ 2 Messiah มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาเทคนิคการขับร้องเดี่ยวกับวงออร์เคสตรา ซึ่งเป็นเทคนิคการขับร้องขั้นสูง ต้องอาศัยความแข็งแรงและความยืดหยุ่นของทุกกระบวนการของร่างกายอย่างสูงสุดในการขับร้อง และศึกษาเทคนิคการขับร้องผ่านการตีความจากเทคนิคการประพันธ์ระบายสีคำร้องโดยได้คัดเลือกบทโอราโตริโอ Messiah ของ จอร์จ เฟรเดอริก แฮนเดล (George Federic Handel; 1685 – 1759) ซึ่งมีบทขับร้องเจรจา (recitative) และบทอาเรีย (aria) สำหรับผู้ขับร้องเสียงเบสดังนี้

Recitative:	Thus Saith the Lord
Aria:	But Who May Abide the Day of His Coming?
Recitative:	For Behold, Darkness Shall Cover the Earth
Aria:	The People That Walked in Darkness
Aria:	Why Do the Nations So Furiously Rage Together?
Recitative:	Behold, I Tell You a Mystery
Aria:	The Trumpet Shall Sound

3.7 จัดการแสดง

การแสดงครั้งที่ 1 **The Art of Song**
วันและเวลาจัดการแสดง 8 ตุลาคม 2561 เวลา 19.30 น.
สถานที่จัดการแสดง หอแสดงดนตรีอาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การแสดงครั้งที่ 2 **Messiah**
วันและเวลาจัดการแสดง 10 ธันวาคม 2561 เวลา 19.30 น.
สถานที่จัดการแสดง Herbst Theatre เมืองซานฟรานซิสโก ประเทศสหรัฐอเมริกา

การแสดงครั้งที่ 3 **บทเพลงร้องศิลป์ไทยโดยคีตกวีศิลปาธร**
วันและเวลาจัดการแสดง 8 มิถุนายน 2562 เวลา 14.00 น.
สถานที่จัดการแสดง ศาลาดนตรีสุริยเทพ มหาวิทยาลัยรังสิต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.8 จัดทำดุษฎีนิพนธ์

ดุษฎีนิพนธ์นี้แบ่งส่วนของเนื้อหาออกเป็น 3 บทตามองค์ความรู้ด้านเทคนิคการขับร้องที่ได้รับการการศึกษาบทเพลงจากการแสดงทั้ง 3 ครั้ง

3.7.1 การสังเคราะห์เทคนิคการขับร้องจากวรรณกรรมบทเพลงร้องศิลป์ไทย – ตะวันตก จากบทเพลงร้องศิลป์ไทย – ตะวันตกทั้ง 15 บทเพลงในการแสดงครั้งที่ 1 ที่คัดเลือกบทเพลงเพื่อให้สามารถการศึกษาเทคนิคการขับร้องที่สำคัญจาก 5 ยุค ได้แก่

ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ	ศึกษาเทคนิคการขับร้องจากบทประพันธ์ดนตรีประเภทโมเท็ต
ยุคบาโรก	ศึกษาเทคนิคการขับร้องจากบทประพันธ์ดนตรีประเภท คันตาตา บทอารียาโบราณ และบทเพลงร้องจากละครของวิลเลียม เชคสเปียร์
ยุคคลาสสิก	ศึกษาเทคนิคการขับร้องจากบทประพันธ์ดนตรีประเภท คอนเสิร์ตอารียา
ยุคโรแมนติก	ศึกษาเทคนิคการขับร้องจากบทประพันธ์ดนตรีประเภท บทเพลงร้องศิลป์ภาษาเยอรมันและภาษาฝรั่งเศส
ยุคศตวรรษที่ยี่สิบจนถึงปัจจุบัน	ศึกษาเทคนิคการขับร้องจากบทประพันธ์ดนตรีประเภท บทเพลงร้องศิลป์ภาษาไทยและอังกฤษ

3.7.2 การสังเคราะห์เทคนิคผ่านการตีความจากเทคนิคการประพันธ์ระบายสีคำร้องจากบทอารียาสำหรับผู้ขับร้องเสียงเบส ในบทโอราโตริโอ Messiah ของแฮนเดล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การระบายสีคำร้อง (text painting) เป็นเทคนิคการประพันธ์ที่คีตกวีใช้เทคนิคการประพันธ์และวัตถุดิบทางดนตรีต่าง ๆ เพื่อระบายภาพพจน์ของสิ่งมีชีวิต วัตถุ สถานที่ เหตุการณ์ การกระทำ อารมณ์ หรือ ความรู้สึกอย่างเฉพาะเจาะจงในคำร้องที่ต้องการ ให้ภาพของคำร้องนั้นสามารถมองเห็นได้ด้วยตาจากการบันทึกโน้ต

การระบายสีหนึ่งโน้ตหนึ่งพยางค์ (syllabic text painting) เทคนิคการประพันธ์ที่เลือกใช้ความสูง – ต่ำ สั้น – ยาวของโน้ต 1 – 2 ตัวต่อพยางค์มาระบายสีคำร้อง

การระบายสีโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตร (melismatic text painting) เทคนิคการประพันธ์ที่เลือกใช้ลักษณะรูปร่างของการดำเนินทำนองของโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรมาระบายสีคำร้อง

การระบายสีคำร้องในแนวดนตรี เทคนิคการประพันธ์ที่เลือกระบายสีคำร้องโดยใช้องค์ประกอบทางดนตรีอื่น ๆ ในการสร้างโมทีฟจังหวะและทำนอง การเปลี่ยนกุญแจเสียง และการวางเสียงประสานมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์

3.7.3 การสังเคราะห์เทคนิคการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยหลากหลายลีลา จากบทประพันธ์และบทเรียบเรียงดนตรีบทเพลงร้องศิลป์ไทยของคีตกวีศิลปาธร โดยแบ่งการศึกษาเทคนิคการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยออกเป็น 4 ลีลา ได้แก่ บทเพลงร้องศิลป์ไทยผสานลีลาดนตรีไทยสากล บทเพลงร้องศิลป์ไทยผสานลีลาดนตรีลูกทุ่งและดนตรีพื้นบ้าน บทเพลงร้องศิลป์ไทยผสานลีลาดนตรีคลาสสิกและบทเพลงรักชาติ และบทเพลงร้องศิลป์ไทยผสานลีลาดนตรีแจ๊ส เพื่อศึกษาเทคนิคการขับร้องแยกย่อยออกไปแต่ละลีลา ทั้งในส่วนของประวัติความเป็นมาและการขับร้องตามขนบ และการบูรณาการคำร้อง ดนตรี และลีลาสู่การขับร้อง

ประวัติความเป็นมาและหลักการขับร้องตามขนบ

เป็นการศึกษาประวัติความเป็นมาของการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยโดยการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญในด้านการขับร้องบทเพลงทั้ง 4 ลีลา และนำทั้งแนวคิดและองค์ความรู้ที่ได้รับมาค้นหาวิธีฝึกปฏิบัติด้วยตนเอง เพื่อหาแนวทางการอธิบายและสรุปเป็นหลักการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยแต่ละลีลา

การบูรณาการคำร้อง ดนตรี และลีลาสู่การขับร้อง

เมื่อทราบและตระหนักถึงหลักการขับร้องของแต่ละขนบดนตรีแล้ว ขั้นตอนสุดท้ายก่อนการขับร้องคือ ทำความเข้าใจกับบทเพลงด้วยการแยกการวิเคราะห์ออกเป็น 2 ส่วนย่อยตามองค์ประกอบหลักของบทเพลงร้องศิลป์ และนำองค์ความรู้ทุกส่วนมาบูรณาการเพื่อสร้างแนวทางการปฏิบัติ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การวิเคราะห์บริบททางดนตรี เป็นการวิเคราะห์เทคนิคการประพันธ์ทั้งที่ได้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์คีตกวีศิลปาธรและการวิเคราะห์เพิ่มเติมด้วยตนเอง เพื่อให้ทราบแรงบันดาลใจ แนวคิด และเทคนิคการประพันธ์บทเพลงแต่ละบทเพลงมาสร้างแนวคิดในการตีความบทเพลง

การวิเคราะห์คำร้อง เป็นการวิเคราะห์ความหมายโดยตรงและความหมายโดยนัยของคำร้องแต่ละคำ และศึกษาบริบทแวดล้อมในการประพันธ์คำร้องนั้น ๆ ในกรณีที่คีตกวีเป็นผู้ประพันธ์คำร้องด้วยตนเองจะนำแนวคิดในการสร้างสรรค์คำร้องจากการสัมภาษณ์ ไปผนวกรวมกับการวิเคราะห์คำร้อง เพื่อนำไปใช้เป็นแก่นในการตีความบทเพลงในลำดับต่อไป

การบูรณาการคำร้อง ดนตรี และลีลาสู่การขับร้อง เป็นการบูรณาการองค์ความรู้ที่ได้จากการวิเคราะห์คำร้อง บริบททางดนตรี และการศึกษาหลักการขับร้องตามขนบของบทเพลง-

ร้องศิลป์ไทยในลีลาต่าง ๆ มาใช้ในการตีความในขั้นสุดท้ายเพื่อสร้างแนวคิดและแนวทางการขับร้องให้เป็นการสื่อสารความหมายของคำร้อง โดยมีบริบททางดนตรีเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างอารมณ์เสริมความรู้สึกและสอดแซมสีสันของเสียงร้อง โดยยังคงรักษาขนบการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยที่ดีงามเอาไว้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 4
การสังเคราะห์เทคนิคการขับร้องจากวรรณกรรมบทเพลงร้องศิลป์ไทย – ตะวันตก

การกำเนิดขนบตามอารยธรรมของมนุษย์เป็นผลจากสิ่งที่ผู้คนในสังคมในช่วงเวลานั้น ๆ ปฏิบัติร่วมกันมาอย่างไม่มีแบบแผน จนกระทั่งมีผู้ที่เห็นความสำคัญและนำสิ่งที่ปฏิบัตินั้นมาจัดระเบียบให้มีแบบแผนขึ้น ในทางดนตรีก็เช่นกัน ขนบทางการปฏิบัติที่สำคัญจำนวนมากที่คีตกวีไม่ได้บันทึกจำเพาะเจาะจงไว้ในโน้ตเพลง เป็นสิ่งที่นักดนตรีวิทยาศึกษาจัดแบบแผนขึ้นเพื่อให้นักดนตรีในยุคปัจจุบันใช้เป็นแนวทางปฏิบัติในการแสดง เพื่อให้ได้เสียงและสำเนียงดนตรีตรงตามขนบของดนตรีแต่ละยุคสมัยและลีลา

ในคริสต์ศตวรรษที่ 19 โดยนักดนตรีวิทยาชาวเยอรมันเริ่มศึกษาขนบการบรรเลงดนตรีในช่วงก่อนปี ค.ศ. 1750 และเรียกสิ่งที่ค้นพบว่า Aufführungspraxis มาจากการสมาสของคำสองคำ คือ Aufführungs ซึ่งแปลเป็นภาษาอังกฤษว่า performance และ Praxis ซึ่งแปลเป็นภาษาอังกฤษว่า practice เมื่อนำมาสมาสกันเกิดเป็นคำใหม่คือ performance practice หรือ แนวปฏิบัติสังคีต เป็นคำที่ใช้มาจนปัจจุบัน การเริ่มต้นศึกษาในครั้งนั้นเป็นต้นแบบให้นักดนตรีวิทยาจากทั่วโลกหันมาศึกษาแนวปฏิบัติสังคีตจนค้นพบข้อมูลที่เป็นแนวทางการบรรเลงและขับร้องมากมาย จนกระทั่งช่วงหลังปี ค.ศ. 1980 จึงมีการศึกษาแนวปฏิบัติสังคีตของดนตรีในยุคคลาสสิก เรื่อยมาจนถึงหลังยุคโรแมนติก

แนวทางปฏิบัติสังคีตนี้นอกจากจะยังประโยชน์ในเชิงการแสดงแล้ว ยังส่งผลให้เกิดการคิดค้นเทคนิคการขับร้องและบรรเลงเพื่อช่วยเพิ่มศักยภาพและลดการบาดเจ็บของร่างกายระหว่างการแสดงให้เหมาะสมกับแนวทางปฏิบัติสังคีตของบทเพลงแต่ละยุค ประเภท และลีลาอีกด้วย

ดุษฎีนิพนธ์นี้ศึกษาพัฒนาการเทคนิคการขับร้องที่สำคัญของบทเพลงร้องประเภทที่ไม่มีการแสดงละครประกอบ ผ่านบทเพลงจากการแสดงครั้งที่ 1 The art of song ค้นพบเทคนิคที่สำคัญทางด้านการขับร้องตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน สามารถแบ่งคำอธิบายดังนี้

4.1 เทคนิคการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ตะวันตก แบ่งการศึกษาเทคนิคแยกตามยุคของดนตรีตะวันตก ดังนี้

4.1.1 ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ (ค.ศ. 1450 – 1600)

4.1.2 ยุคบาโรก (ค.ศ. 1600 – 1750)

4.1.3 ยุคคลาสสิก (ค.ศ. 750 – 1830)

4.1.4 ยุคโรแมนติก (ค.ศ. 1830 – 1900)

4.1.5 ยุคศตวรรษที่ยี่สิบจนถึงปัจจุบัน (ค.ศ. 1900 – ปัจจุบัน)

4.2 เทคนิคการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทย

4.1 เทคนิคการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ตะวันตก

4.1.1 ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ (ค.ศ. 1450 – 1600)

1) การขับร้องโดยการใช้กระแสเสียงเรียบ

แนวปฏิบัติสังคีตเกี่ยวกับการขับร้องที่นักดนตรีวิทยาให้ความสำคัญกับการศึกษามากที่สุดในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการคือ การขับร้องโดยใช้กระแสเสียงเรียบ (straight tone) และการต่อต้านการใช้กระแสเสียงพลิ้ว (vibrato) ในลำดับแรกได้ศึกษาเพื่อทำความเข้าใจกับธรรมชาติของกระแสเสียงทั้ง 2 นี้ก่อน

กระแสเสียงเรียบ คือ กระแสเสียงที่เกิดขึ้นจากการลากโน้ต 1 เสียงด้วยความราบเรียบโดยไม่มีการเปลี่ยนผันเสียงให้เกิดคลื่นความถี่เสียงขึ้นลง

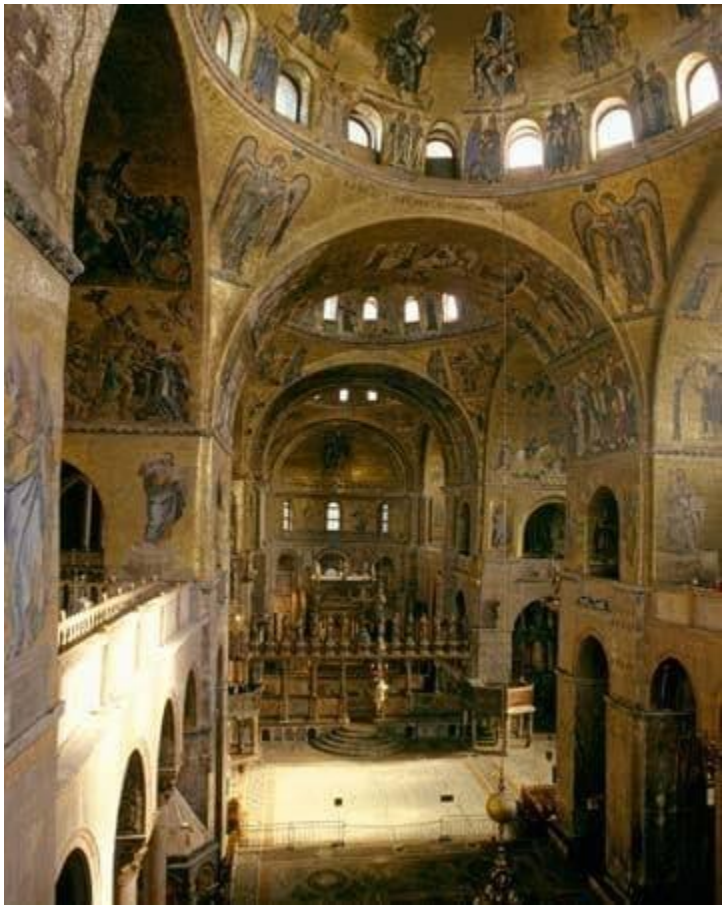
กระแสเสียงพลิ้ว คือ กระแสเสียงที่พลิ้วขึ้นลงเป็นคลื่นเมื่อลากโน้ตหลัก โดยส่วนใหญ่คลื่นเสียงจะพลิ้วจากโน้ตหลักขึ้นไปครึ่งเสียง และลงมาครึ่งเสียงเท่า ๆ กัน ด้วยความเร็วเฉลี่ยประมาณ 4-6 รอบคลื่นขึ้นลงต่อ 1 วินาที

จากการศึกษาพบว่าแนวปฏิบัติสังคีตนี้เกิดขึ้นจากปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงดนตรีในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการดังต่อไปนี้

เนื้อดนตรี ในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการเป็นยุคที่เนื้อดนตรีหลากแนว (polyphony) ได้รับการพัฒนาจนเป็นที่นิยมนำมาประพันธ์ขึ้นเป็นบทประพันธ์หลากหลายประเภท ทั้ง แมส (mass) โมเท็ต (motet) และแมดริกัล (madrigal) เนื่องจากเนื้อดนตรีหลากแนวนั้น เกิดจากการสอดประสานแนวทำนองตั้งแต่ 2 แนวขึ้นไปที่มีทำนองแตกต่างกันบรรเลงพร้อมกัน ดังนั้นในการขับร้องบทเพลงที่มีเนื้อหลากแนวนี้ จึงต้องการความแม่นยำของการขับร้องระดับเสียงสูงต่ำของโน้ตสูงมาก การขับร้องโดยใช้กระแสเสียงพลิ้วก่อให้เกิดเสียงโน้ตอื่นที่ไม่ใช่โน้ตหลักขึ้นมาโดยธรรมชาติ ซึ่งได้แก่โน้ตนอกคอร์ดที่ห่างจากเสียงหลักขึ้นและลงอย่างละครึ่งเสียง ทำให้รบกวนการสอดประสานทำนองของแนวอื่น ๆ และทำให้เสียงประสานนั้นผิดเพี้ยนไป จึงส่งผลให้ผู้ขับร้องต้องขับร้องโดยใช้กระแสเสียงเรียบเป็นหลัก

สถานที่แสดง เนื่องจากดนตรีตะวันตกตั้งแต่ยุคแรกเริ่มจนมาถึงยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการเป็นดนตรีที่ได้รับการประพันธ์ขึ้นสำหรับประกอบศาสนพิธี ดังนั้นการแสดงดนตรีในยุคนี้จึงจัดขึ้นในโบสถ์หรือวิหารเสียเป็นส่วนใหญ่ ด้วยความสูง กว้าง โอ่อ่าของวิหารเหล่านี้ส่งผลให้มีระบบอะคูสติกที่ก่อให้เกิดเสียงสะท้อนมากกว่าปกติหลายเท่า การสะท้อนของเสียงนี้ก่อให้เกิดทั้งโน้ตโอเวอร์โทน (overtone) และโน้ตก่อนหน้าที่เสียงค้างอยู่จากการสะท้อนระยะไกล การขับร้องโดยใช้กระแสเสียง

พลิ้วนั้นจะยิ่งสร้างให้มีโน้ตอื่น ๆ อันไม่พึงประสงค์เพิ่มขึ้นมาอีก อีกประการหนึ่งคือด้วยระบบอะคูสติกที่รับการสะท้อนของเสียงได้ง่ายนี้ จึงทำให้ผู้ขับร้องไม่จำเป็นต้องขับร้องด้วยเสียงที่ดังมาก ดังนั้นการขับร้องโดยการใช้กระแสเสียงเรียบจึงให้ระดับความเข้มของเสียงเพียงพอที่จะทำให้ผู้ฟังทั้งวิหารได้ยินชัดเจน

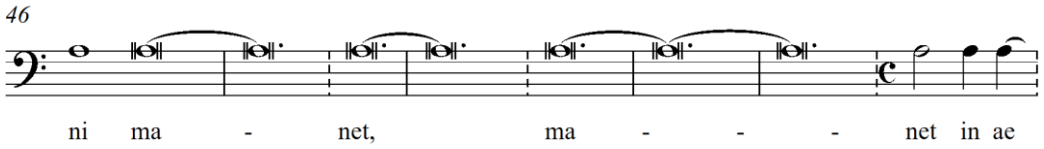


ภาพที่ 4.1 วิหาร Basilica di San Marco ประเทศอิตาลี
สถานที่ทำงานของคลาวดิโอมอนเตแวร์ดี
(ที่มา: Encyclopedia Britannica (2015: Online))

เทคนิคการขับร้องโดยใช้กระแสเสียงเรียบ

การขับร้องโดยใช้กระแสเสียงเรียบเป็นการควบคุมระบบการทำงานของร่างกายที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการขับร้องทุกส่วนให้ทำงานคงที่อยู่ในตำแหน่งเดิมตั้งแต่ต้นจนจบการลากโน้ตตัวอย่างเช่นการลากโน้ตตัว A ในคำว่า manet ตั้งแต่ห้องที่ 46 – 53

ตัวอย่างที่ 4.1 บทเพลง Laudate Dominum ห้องที่ 46-53



เทคนิคการหายใจ

ลดแรงดันลมหายใจใต้กล่องเสียงลง ปล่อยให้ลมหายใจค่อย ๆ ผ่อนออกมาคล้ายกับการหายใจออกปกติ การหายใจในลักษณะนี้ส่งผลให้ความยาวของหนึ่งรอบการหายใจสั้นลงอย่างมาก จากท่อนเพลงตัวอย่าง คำว่า “manet” ในห้อง 46 – 49 นั้นเป็นคำเดียวกัน ในทางปฏิบัติผู้ขับร้องไม่สามารถแบ่งวรรคหายใจระหว่างพยางค์ทั้ง 2 นี้ได้ ดังนั้นต้องมีการฝึกฝนให้กล้ามเนื้อลำตัวทำงานยืดเกี่ยวให้กะบังลมค่อย ๆ ลอยตัวขึ้นช้า ๆ และกางกระดูกซี่โครงไว้ให้ได้นานที่สุดเพื่อขยายเวลาของการขับร้องหรือลากโน้ตให้ยาวออกไปได้จนจบคำ ซึ่งการกระทำในลักษณะนี้อาจก่อให้เกิดแรงดันลมหายใจที่มากเกินทำให้เกิดกระแสเสียงพลิ้ว หรือทำให้เสียงถูกผลักออกจนได้รับการบาดเจ็บได้ ดังนั้นผู้ขับร้องจึงต้องสามารถลดแรงดันลมหายใจที่ใต้กล่องเสียงก่อนการเปล่งเสียง

เทคนิคการเปล่งเสียง

การเปล่งเสียงร้องสำหรับการขับร้องในยุคนี้จะเป็นการเปล่งเสียงเพื่อให้ได้คุณภาพเสียงที่ไม่หนักมาก ดังนั้นจึงเป็นหน้าที่หลักของกล้ามเนื้อไครโคไทรอยด์ (cricothyroid muscle) ที่จะช่วยยืดให้เส้นเสียงบางและยาวขึ้นเพื่อให้ได้คุณภาพเสียงที่นุ่มนวล แต่ด้วยวิธีการหายใจด้วยแรงดันลมหายใจที่ต่ำนี้ ทำให้การสั่นพลิ้วของเส้นเสียงไม่เป็นธรรมชาติเหมือนการขับร้องด้วยกระแสเสียงพลิ้ว ดังนั้นในการขับร้องจึงต้องอาศัยกล้ามเนื้อไทโรแอริทินอยด์ (thyroarytenoid muscle) ช่วยบีบให้เส้นเสียงทั้งสองข้างชิดกันอย่างนุ่มนวลก่อนที่กระแสลมหายใจจะผ่านขึ้นไป

เทคนิคการสร้างเสียงกังวาน

การขับร้องในลักษณะนี้เป็นการลดความถี่คลื่นเสียงและความเข้มของเสียงร้อง แต่อาศัยความก้องกังวานเป็นหลัก ให้เสียงยังคงเดินทางได้ไกลในลักษณะที่ลอยเหนือเสียงเครื่องดนตรีอวัยวะในกระบวนการสร้างเสียงกังวานทั้งหมดยกจึงต้องขยายออกอย่างเต็มที่ เพื่อเพิ่มความก้องกังวานให้กับเสียงร้อง เพดานอ่อน ตั้งแต่การเปิดช่องคอให้กว้าง จนถึงการยกเพดานอ่อนขึ้น เพื่อให้คลื่นเสียงลอยขึ้นไปก้องกังวานในโพรงกะโหลกอีกขั้นตอนหนึ่ง

สิ่งที่สำคัญมากอีกอย่างในการลากโน้ตด้วยกระแสเสียงเรียบ โดยเฉพาะในช่วงที่ต้องลากโน้ตยาวเป็นพิเศษ เช่น ในพยางค์ “ma” ที่ห้อง 50 ที่มีการลากโน้ตตัว A ยาวต่อเนื่องถึง 3 ห้อง ผู้ขับร้องควรจินตนาการว่าโน้ตที่กำลังลากอยู่นั้นก้องกังวานเคลื่อนที่ไปข้างหน้าตลอดเวลา ไม่ลากอยู่

นิ่ง ๆ เฉย ๆ จะช่วยให้ได้เสียงที่มีคุณภาพกลมและลอยไปได้ไกลขึ้น ทั้งยังช่วยรักษาไม่ให้ระดับเสียงเพี้ยนต่ำลงด้วย

เทคนิคการออกเสียงคำร้อง

ดังที่ได้กล่าวไว้ข้างต้นว่าการขับร้องโดยใช้กระแสเสียงเรียบนั้นต้องใช้แรงดันลมหายใจต่ำและสม่ำเสมอ รวมทั้งช่องคอต้องเปิดขยายไว้ตลอดเวลา ดังนั้นการออกเสียงคำร้องจึงต้องระวังไม่ให้เกิดอาการเกร็งที่โคนลิ้น ควรฝึกให้อวัยวะที่ใช้ในการออกเสียงคำร้องด้านหน้าทั้งหมดทำงานโดยอิสระจากโคนลิ้น

2) การขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตร

การขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตร (melisma) เป็นอีกหนึ่งเทคนิคการขับร้องที่สำคัญในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ สืบเนื่องมาจากบทเพลงแมดริกัลที่คีตกวีประพันธ์บทเพลงเหล่านั้นด้วยเนื้อดนตรีหลากแนว แต่ละแนวจะต้องมีการขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรเพื่อสอดประสานทำนองกับแนวอื่น ๆ คีตกวีในยุคนั้นจึงนำวิธีการประดับโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรนี้มาใช้ในบทเพลงสำหรับขับร้องเดี่ยวด้วยเช่นกัน

การขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรนั้นมีเทคนิคที่แตกต่างกันอยู่ 2 วิธี แบ่งตามความเร็วของการเคลื่อนโน้ต ได้แก่ การขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรแบบเร็ว และการขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรแบบช้า ทั้ง 2 เทคนิคนี้หลักการทำงานของร่างกายเหมือนกันทุกกระบวนการยกเว้นกระบวนการเปล่งเสียง

เทคนิคการขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตร

เทคนิคการหายใจ

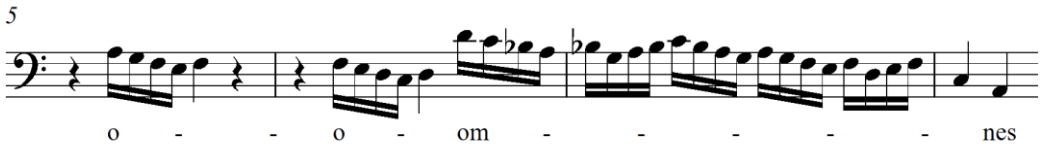
การขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรที่มีการเคลื่อนตัวอย่างรวดเร็วและต้องอาศัยความแม่นยำในการควบคุมโน้ตแต่ละตัวให้ชัดเจน การขับร้องในลักษณะนี้ ผู้ขับร้องต้องควบคุมลมหายใจให้มีความยืดหยุ่นสูงสุด เพื่อให้ลมหายใจเคลื่อนตัวเป็นกระแสที่มีความต่อเนื่อง และในกรณีที่เป็นการขับร้องโน้ตเอื้อนวิจิตรในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการที่เป็นการขับร้องโดยใช้กระแสเสียงนิ่ง ซึ่งจะใช้แรงดันลมหายใจที่ต่ำกว่าปกติ ผู้ขับร้องต้องเพิ่มแรงดันลมหายใจจากการขับร้องโน้ตก่อนหน้าเพื่อให้ลมหายใจเคลื่อนตัวได้อิสระและเร็วมากพอในการเปลี่ยนโน้ตแต่ละตัว

เทคนิคการเปล่งเสียง

เทคนิคนี้เป็นเทคนิคเดียวที่มีความแตกต่างในการขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรแบบเร็วและช้า

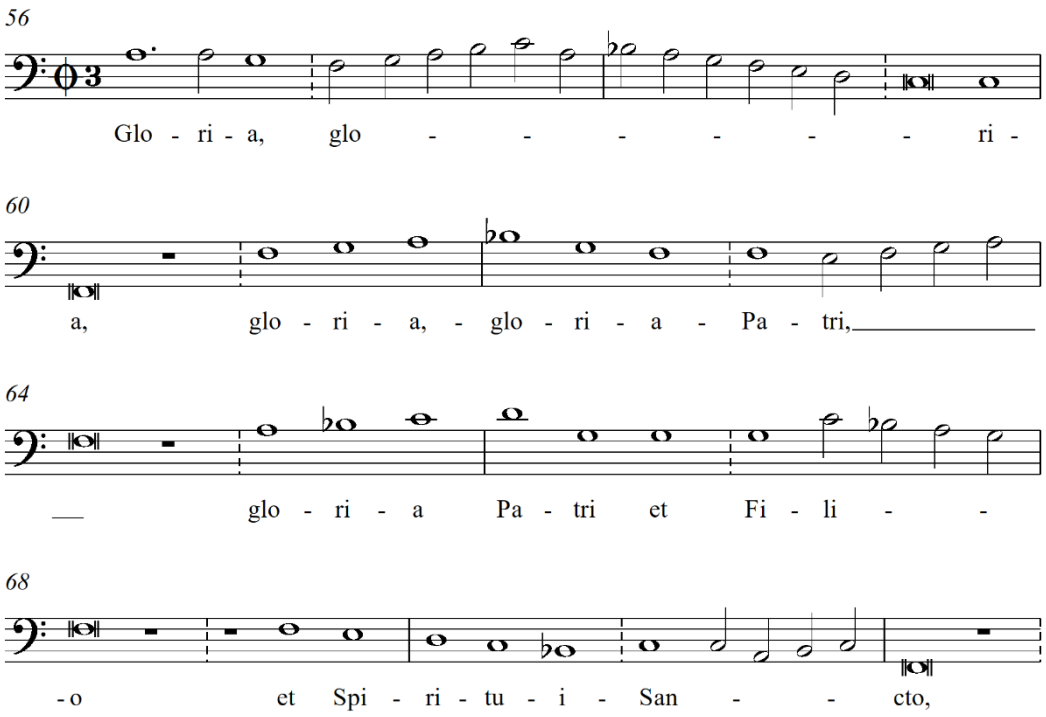
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เทคนิคการเปล่งเสียงโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรแบบเร็ว

ตัวอย่างที่ 4.2 บทเพลง Laudate Dominum ห้องที่ 5-8

โน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรแบบเร็วต้องการความคมชัดของเสียงโน้ตแต่ละตัวที่เคลื่อนที่อย่างรวดเร็ว โดยสิ่งที่จะช่วยสร้างความคมชัดคือการเปิดและปิดของเส้นเสียงอย่างต่อเนื่อง เพื่อให้เกิดเสียง [h] ระหว่างโน้ต เสียง [h] นี้จะช่วยแยกโน้ตแต่ละตัวออกจากกันทำให้ฟังดูคมชัดมากยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตาม การแทรกเสียง [h] นี้ทำให้ผู้ขับร้องต้องมีความสามารถในการควบคุมกล้ามเนื้อไทโรแอริทินอยด์ที่ควบคุมการบีบตัวเข้าหากันของเส้นเสียงให้ทำงานช่วยพยุงเส้นเสียงให้ชิดกันอยู่ตลอด ไม่ให้ถูก กระแสลมหายใจที่ขาดเป็นช่วง ๆ ผลักให้เส้นเสียงทั้ง 2 ข้างแยกออกจากกันถาวร และควบคุมไม่ให้กระแสลมหายใจดันกล่องเสียงให้ลอยตัวขึ้นอีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เทคนิคการเปล่งเสียงโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรแบบช้า

ตัวอย่างที่ 4.3 บทเพลง Laudate Dominum ห้องที่ 56-72

หัวใจของการขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรแบบช้า คือความสละสลวยและพลิ้วไหวในการเคลื่อนโน้ต โดยเฉพาะการขับร้องในท่อนเพลงตัวอย่างนี้ต้องขับร้องด้วยความสง่างามและยิ่งใหญ่สมกับพระสิริรุ่งโรจน์ที่มวลชนน้อมอธิษฐานถวายแด่พระบิดา พระบุตร และพระจิต ตามความหมายของคำร้องภาษาละติน “Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto”

สิ่งสำคัญในการสร้างความสละสลวยและพลิ้วไหวให้กับโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรในกระบวนการเปล่งเสียงคือ ความผ่อนคลายของกล้ามเนื้อรอบ ๆ กล่องเสียงให้กล่องเสียงคลายตัวลงต่ำอย่างเป็นธรรมชาติ และรักษาระดับของกล่องเสียงไว้ในขณะที่แรงดันลมหายใจเคลื่อนผ่าน โดยสร้างสมดุลการทำงานให้กับกล้ามเนื้อไคโครไทรอยด์ที่ยืดเส้นเสียงให้ตึงพอประมาณ และกล้ามเนื้อไทโรแอริทินอยด์ช่วยพยุงเส้นเสียงให้ชิดกันอย่างนุ่มนวล

เทคนิคการสร้างเสียงกังวาน

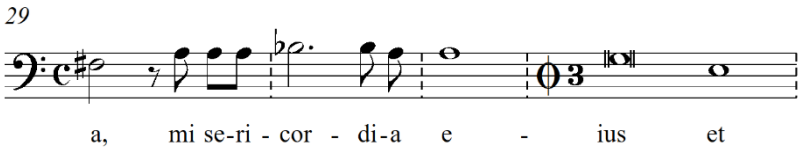
การขับร้องโน้ตเอื้อนวิจิตรที่เคลื่อนตัวอย่างรวดเร็วนี้ ผู้ขับร้องต้องมีความสามารถในการรักษาการวางตำแหน่งของเสียงร้องให้อยู่ในแนวระนาบเดิมบริเวณโหนกแก้มด้านหน้า เพื่อรวมเสียงให้โน้ตทุกตัวก้องกังวานได้อย่างชัดเจนและต่อเนื่อง

เทคนิคการออกเสียงคำร้อง

เพื่อเสริมการทำงานของลมหายใจให้มีประสิทธิภาพ ผู้ขับร้องต้องควบคุมไม่ให้การขับร้องสระบนโน้ตเอื้อนวิจิตรขยายกว้างจนเกินไป เนื่องจากจะทำให้สิ้นเปลืองลมหายใจและลดทอนความชัดเจนของโน้ตแต่ละตัว สามารถทำได้โดยลดพื้นที่กว้างในช่องปากและจินตนาการว่าสระที่กำลังขับร้องอยู่นั้นมีรูปทรงที่เล็กกว่าปกติ เพื่อช่วยให้คลื่นเสียงเดินทางไปยังจุดรวมเสียงได้รวดเร็วและมีประสิทธิภาพมากขึ้น

3) การพรมโน้ต

การพรมโน้ต (trill) สำหรับการขับร้องในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการมีความพิเศษคือการพรมโน้ตอยู่บนโน้ตตัวเดียว ไม่พรม 2 โน้ตเหมือนการพรมในยุคถัดมา โดยการพรมนี้คล้ายการด้นสด คีตกวีมิได้บันทึกไว้ในโน้ตเพลงว่าต้องพรมโน้ต แต่ผู้ขับร้องจะต้องรู้ได้เองเมื่อขับร้องมาจนถึงเคเดนซ์ (cadence) ของแต่ละท่อนสามารถพรมโน้ตในโน้ตก่อนหน้าโน้ตสุดท้ายของท่อนนั้น 1 ตัวดังตัวอย่างโน้ต G ในจังหวะแรกของห้องที่ 32 เป็นโน้ตตัวสุดท้ายของท่อน ดังนั้นในการพรมโน้ตจะพรมโน้ต A ในห้องที่ 31 ซึ่งเป็นโน้ตซุปเปอร์โทนิกลงมาหาโน้ต G ซึ่งเป็นตัวโทนิกในบันได้เสียง G ไมเนอร์

ตัวอย่างที่ 4.4 บทเพลง Laudate Dominum ห้องที่ 30-33

เทคนิคการขับร้องโน้ตพรม

เทคนิคการขับร้องโน้ตพรมในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการนั้นเหมือนกับเทคนิคการขับร้องโดยใช้กระแสเสียงเรียบทุกประการ ต่างกันเพียงกระบวนการหายใจและกระบวนการเปล่งเสียงซึ่งต้องทำงานร่วมกัน ดังนี้

(1) เมื่อเริ่มพรมโน้ตให้ใช้กล้ามเนื้อหน้าท้องส่วนบนรีดลมหายใจออกมากับเสียงสระที่กำลังขับร้องอยู่ประมาณ 3 – 5 ห้วง อาจจินตนาการว่ากำลังขับร้องสระเดิมซ้ำ ๆ ตามไปด้วยเพื่อเพิ่มความชัดเจนให้กับการพรม

(2) หลังจากนั้นให้ใช้การเปิดและปิดเส้นเสียงสลับกันอย่างรวดเร็ว ให้เกิดเสียง [h] แทรกระหว่างสระ ซึ่งการเปิดและปิดนี้มิได้อาศัยการควบคุมของเส้นเสียงทั้ง 2 ข้าง หากแต่เป็นการจัดเตรียมเส้นเสียงทั้งสองข้างในลักษณะที่ผ่อนคลายมากที่สุดเหมือนเตรียมจะเปล่งเสียง [h] ในขณะเดียวกันให้ใช้กล้ามเนื้อหน้าท้องรีดลมหายใจให้มีแรงดันเพิ่มจากเดิม 2 เท่า แรงดันลมหายใจที่วิ่งผ่านเส้นเสียงอย่างรวดเร็วนี้จะทำให้เส้นเสียงเปิดและปิดสลับกันอย่างต่อเนื่อง เกิดเป็นการพรมโน้ตตัวเดียวตามที่ต้องการ

(3) ขับร้องขั้นตอนที่ 2 ประมาณ 1 – 2 วินาทีและผ่อนแรงดันลมหายใจลงให้กล้ามเนื้อหน้าท้องรีดลมหายใจออกมาเหมือนขั้นตอนที่ 1 อีก 1 ห้วงเพื่อส่งท้ายการพรมไปยังโน้ตสุดท้ายของเคเดนซ์

เทคนิคการขับร้องในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการนั้นเป็นรากฐานของเทคนิคการขับร้องในยุคต่อมา นำไปปรับใช้ตามความเปลี่ยนแปลงของลักษณะของคีตนิพนธ์ที่ถูกพัฒนาขึ้นโดยลำดับ

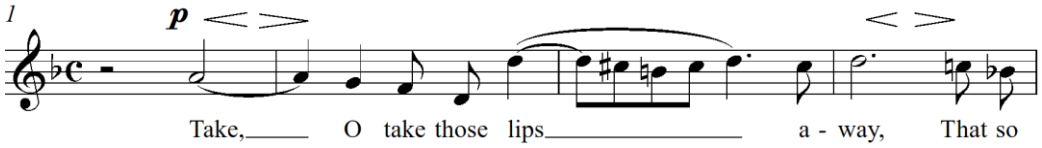
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1.2 ยุคบาโรก (ค.ศ. 1600–1750)

1) เมซซา ดิ โวเช

การขับร้องเมซซา ดิ โวเช (messa di voce) ในยุคบาโรกเป็นหนึ่งในวิธีการขับร้องด้วยกระแสเสียงเรียบโดยการค่อย ๆ เพิ่มและลดระดับความเข้มของเสียงร้องขณะที่ลากโน้ต ซึ่งการเพิ่มและลดระดับความเข้มนี้คีตกวีไม่ได้บันทึกไว้ในโน้ตเพลง เป็นสิ่งที่ผู้ขับร้องใช้เพื่อประดับการลากโน้ตยาวให้มีความรู้สึกของการเคลื่อนที่ไปข้างหน้าและสร้างสีสันให้เสียงร้องมีความไพเราะมากขึ้น เนื่องจากในยุคบาโรกยังคงไม่นิยมการขับร้องโดยใช้กระแสเสียงพลิ้ว การขับร้องด้วยเทคนิคเมซซา ดิ โวเชจึงเป็นการช่วยสร้างสีสันของเสียงร้องที่เข้ามามีบทบาทสำคัญกับการขับร้องในยุคนี้

การเพิ่มและลดระดับความเข้มของเสียงร้องในเทคนิคนี้ ต้องอาศัยความแม่นยำและชำนาญในการควบคุมกระบวนการขับร้องทุกส่วนให้ทำงานสัมพันธ์กันอย่างค่อยเป็นค่อยไป และได้กลายเป็นเทคนิคที่ใช้ในการขับร้องรวมถึงเป็นแบบฝึกการขับร้องที่ได้รับความนิยมแพร่หลายมาจนถึงปัจจุบัน

ตัวอย่างที่ 4.5 บทเพลง Take, o take those lips away ห้องที่ 1-4

เทคนิคการหายใจ

ควบคุมลมหายใจให้ค่อย ๆ เพิ่มแรงดันและลดแรงดันอย่างเรียบเนียน ไม่กระแทกกระทั้น และมีข้อควรระวังคือในช่วงที่เพิ่มระดับความเข้มของเสียงขึ้น หากร่างกายบีบอัดแรงดันลมหายใจมากเกินพอดีจะทำให้ระดับเสียงเพี้ยนสูง และในทางตรงกันข้ามขณะที่ลดระดับความเข้มของเสียงลง หากแรงดันลมหายใจลดลงอย่างรวดเร็วเนื่องจากขาดการพยุงลมหายใจที่มีประสิทธิภาพจะทำให้ระดับเสียงเพี้ยนต่ำได้เช่นกัน

เทคนิคการเปล่งเสียง

การควบคุมกล่องเสียง ในขณะที่ขับร้องระดับเสียงเบาตอนเริ่มต้นต้องใช้กล้ามเนื้อไทโรแอริทินอยด์ควบคุมให้เกิดการพยุงการบีบตัวของเส้นเสียงไว้เพื่อไม่ให้เกิดคุณภาพเสียงลม (aspirate voice) แต่เมื่อเริ่มเพิ่มระดับความเข้มของเสียงต้องปล่อยให้แรงดันลมหายใจที่เพิ่มขึ้นทำงานในการดูดเส้นเสียงเข้าหากัน แทนที่จะใช้กล้ามเนื้อไทโรแอริทินอยด์บีบอัดเส้นเสียงไว้ และเมื่อเริ่มลดระดับความเข้มของเสียงจึงให้กล้ามเนื้อไทโรแอริทินอยด์ทำงานในการช่วยพยุงการบีบตัวของเส้นเสียงให้ชิดกันอีกครั้งจนถึงระดับความเข้มที่เบาบางที่สุดที่ต้องการ

การเคลื่อนตัวของกล่องเสียงอาจเกิดขึ้นได้เล็กน้อยในช่วงของการเพิ่มระดับความเข้มของเสียง อนึ่ง ควรตระหนักไว้เสมอว่าการเคลื่อนตัวของกล่องเสียงในขณะที่เพิ่มระดับความเข้มของเสียงนี้ กล่องเสียงควรเคลื่อนตัวต่ำลงเพื่อเพิ่มความเข้มให้กับเนื้อเสียงเท่านั้น ไม่ควรปล่อยให้แรงดันลมหายใจผลักให้กล่องเสียงยกตัวขึ้นขณะที่เพิ่มระดับความเข้มของเสียง และการเคลื่อนตัวนี้ควรควบคุมให้เกิดการเคลื่อนตัวน้อยที่สุด

เทคนิคการสร้างเสียงกังวาน

หัวใจสำคัญอยู่ที่การเริ่มวางตำแหน่งของเสียงให้แม่นยำและเกาะเกี่ยวตำแหน่งนั้นไว้ให้ได้ตลอดการขับร้องเมซซา ดิ โวเช โดยเมื่อเพิ่มระดับความเข้มของเสียง ผู้ขับร้องสามารถเพิ่มพื้นที่ก้องกังวานให้กับเสียงร้อง โดยการลดระดับกล่องเสียงในกระบวนการก่อนหน้า และยกเพดานอ่อนขึ้นเพื่อให้คลื่นเสียงเดินทางขึ้นไปก้องกังวานบนโพรงศีรษะ โดยปรับระดับพื้นที่ตามความดังและเบาที่ต้องการ

เทคนิคการออกเสียงคำร้อง

เริ่มขับร้องเสียงสระให้ตรงตามเสียงสระในพยางค์นั้น ๆ โดยสามารถคลายกรามล่างออก เพื่อเปิดสระให้กว้างออกได้เล็กน้อยเมื่อเพิ่มระดับความเข้ม โดยอาจใช้เทคนิคการปรับแต่งสระเข้ามาร่วม เช่น ในโน้ตเพลงตัวอย่างเสียงสระเดิมในพยางค์นี้คือ [e] ผู้ขับร้องสามารถปรับแต่งสระนี้ให้กว้างออกทีละน้อยเป็นเสียงสระ [ɛ] ได้ตามระดับความเข้มที่เพิ่มขึ้น และปิดสระเข้าหาสระเดิมเมื่อลดระดับความเข้มลง

อนึ่ง คำร้องในตัวอย่างนี้เป็นคำร้องที่เป็นสระประสมสองเสียง [eɪ] ในกรณีนี้ผู้ขับร้องต้องขับร้องเมซซา ดิ โวเชบนเสียงสระ [e] ซึ่งเป็นเสียงหลักสระแรกเท่านั้น โดยต้องควบคุมไม่ให้เสียงสระกลายเป็นเสียงสระ [ɪ] ระหว่างการเพิ่มและลดระดับความเข้มของเสียงเนื่องจากจะทำให้เกิดอาการเกร็งที่กรามล่างและมีผลกระทบต่อคุณภาพของเสียงร้อง

2) คัสตราโต

คัสตราโต (castrato) เป็นชื่อเรียกผู้ขับร้องชายที่มีช่วงกว้างของเสียงร้องสูงเป็นพิเศษเทียบเท่าเสียงอัลโต เมซโซ โซปราโน หรือในรายที่มีชื่อเสียงมาก ๆ สามารถขับร้องได้สูงเทียบเท่าผู้ขับร้องเสียงโซปราโน ในยุคบาโรกการที่ผู้ชายจะมีเสียงสูงและได้ชื่อว่าเป็นคัสตราโตนั้น ผู้ขับร้องจะต้องถูกตอนตั้งแต่เด็ก ตามรากศัพท์ในภาษาอิตาเลียนของคำว่า castrato ที่หมายถึงการตอนก่อนที่ร่างกายจะสร้างฮอร์โมนเพศชายมาทำให้เสียงแตกพรานเป็นเสียงบาริโทนหรือเทเนอร์ ทำให้ยังคงรักษาน้ำเสียงที่มีความแหลม ใส และมีระดับเสียงสูงเหมือนเสียงผู้หญิง ด้วยความนิยมคัสตราโตอย่างมากในยุคบาโรกทำให้ผู้ขับร้องเสียงคัสตราโตมักจะได้รับบทนำ หรือบทเด่นในอุปรากร ตั้งแต่

อุปรากรเรื่องออร์เฟโอ (Orfeo) ของมอนเตแวร์ดี มาจนถึงบทนำในอุปรากรของแฮนเดลทุกเรื่อง ประพันธ์ขึ้นเพื่อคัสตราโตทั้งสิ้น คัสตราโตที่มีชื่อเสียงในยุคบาโรกได้แก่ Carlo Maria Michelangelo Nicola Broschi (Farinelli), Gaspare Pacchierotti (Fabriano) และ Francesco Barnardi (Senesino) เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม ความนิยมของคัสตราโตได้ลดลงตามลำดับจนไม่มีผู้ขับร้องเสียงคัสตราโตเหลืออยู่เลยในปัจจุบัน แต่อุปรากรยุคบาโรกยังคงได้รับความนิยมนำออกแสดงอย่างต่อเนื่อง โดยผู้ที่มารับบทแทนคัสตราโต คือ ผู้ขับร้องเสียงเมซโซ โซปราโน หรือ เคาน์เตอร์เทเนอร์

เคาน์เตอร์เทเนอร์ (countertenor) คือ ลักษณะเสียงร้องของผู้ขับร้องชายที่มีช่วงเสียงสูงเทียบเท่าผู้หญิง และมีความใกล้เคียงคัสตราโตมากที่สุด ต่างกันตรงที่เคาน์เตอร์เทเนอร์ไม่ได้รับการตอนเหมือนคัสตราโต ลักษณะของเสียงร้องที่ใช้จะเป็นเสียงร้องในกลุ่มช่วงเสียงหลบ (falsetto register) คือกลุ่มช่วงเสียงที่เป็นส่วนต่อขยายจากกลุ่มช่วงเสียงศีรษะของผู้ชาย คำว่า falsetto มาจากรากศัพท์ของคำว่า falso ในภาษาอิตาเลียนซึ่งแปลว่า false หรือ ปลอม ในภาษาไทย เหตุผลที่เรียกกลุ่มช่วงเสียงหลบ เนื่องจากคุณภาพของเสียงนั้นคล้ายการหลบหลีกจากการใช้เสียงเต็มในช่วงเสียงสูง เป็นกลุ่มช่วงเสียงที่ให้คุณภาพของเสียงบางเบาและมีลมแทรกมากกว่ากลุ่มช่วงเสียงหลักอย่างเห็นได้ชัด อย่างไรก็ตาม ในบรรดากลุ่มช่วงเสียงทั้งหมดช่วงเสียงหลบเป็นช่วงเสียงที่มีความยืดหยุ่นและผ่อนคลายเส้นเสียงมากที่สุด เนื่องจากสัดส่วนการทำงานของกล้ามเนื้อไทโรอริทินอยด์ซึ่งเป็นกล้ามเนื้อที่บีบให้เส้นเสียงทั้งสองข้างชิดกัน เพื่อสร้างความแข็งแรงให้กับเสียงร้องนั้นทำงานน้อยมากเมื่อเทียบกับกล้ามเนื้อไครโคไทรอยด์ซึ่งสร้างความยืดหยุ่นให้กับเส้นเสียง จึงทำให้เกิดคุณภาพเสียงที่จะได้ยินความแตกต่างของรอยต่อของเสียงจากช่วงเสียงอกชัดเจนมากในผู้ชาย ส่วนในผู้หญิงกลุ่มช่วงเสียงหลบมีความคล้ายคลึงกับการขับร้องกลุ่มช่วงเสียงศีรษะที่มีความเป็นลมในเสียง (female breathy head voice)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

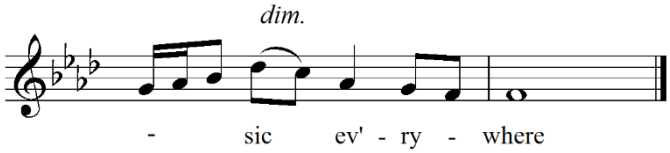
แต่ในผู้ขับร้องเสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์จะมีความสามารถในการควบคุมให้กล้ามเนื้อไทโรแอริทินอยด์บีบอัดเส้นเสียงให้หนา และสามารถเพิ่มความก้องกังวานบริเวณกะโหลกศีรษะเข้าในกลุ่มช่วงเสียงหลบหรือที่เรียกว่าเสียงหลบเข้ม (reinforced falsetto) ได้โดยธรรมชาติ ทำให้คุณภาพเสียงเข้มและดังมากพอที่จะใช้แสดงในอุปรากรได้

อย่างไรก็ตามผู้ขับร้องชายสามารถฝึกฝนให้กลุ่มช่วงเสียงหลบนั้นแข็งแกร่งจนกลายเป็นเสียงหลบเข้มได้ เพื่อขยายช่วงกว้างของเสียงในการขับร้องบทเพลงที่มีเสียงสูงที่อยู่ในระดับเสียงเบาได้ ในการแสดงครั้งที่ 1 ได้นำบทเพลง Take, o take those lips away ประพันธ์ดนตรีโดย จอห์น วิลสัน (John Wilson; 1595 – 1674) คีตกวียุคบาโรกมาขับร้องด้วยกลุ่มช่วงเสียงหลบเข้มทั้งบทเพลงเพื่อเป็นการฝึกฝนเทคนิคนี้ให้เกิดความชำนาญในการนำไปใช้ขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยต่อไป

3) การพรมโน้ต

เทคนิคการขับร้องโน้ตพรมในยุคบาโรกนั้นมีการเปลี่ยนแปลงและพัฒนามาจากยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการมาเป็นการพรมโน้ตที่ใช้ปฏิบัติมาจนถึงปัจจุบัน คือ การพรมโน้ตด้วยการเปลี่ยนระดับเสียงเป็น 2 เสียงขึ้นลงสลับกัน

ตัวอย่างที่ 4.6 บทเพลง If music be the food of love 2 ห้องสุดท้าย



จากตัวอย่างจะเห็นว่าเพอร์เซลไม่ได้บันทึกเครื่องหมายพรมโน้ตไว้ในโน้ตเพลง แต่โดยปกติในยุคบาโรกการขับร้องโน้ตก่อนโน้ตสุดท้ายของเคเดนซ์หรือบทเพลง ผู้ขับร้องจะต้องพรมโน้ตเพื่อเป็นการประดับโน้ตก่อนหน้าก่อนจะขับร้องโน้ตสุดท้าย โดยยึดจังหวะของโน้ตนั้น หรือทั้งประโยคให้ช้าลงเล็กน้อย

การพรมโน้ตในยุคบาโรกและยุคต่อมานั้นเป็นการขับร้องสลับกันของโน้ตหลัก และโน้ตในลำดับถัดไปในบันไดเสียง เช่น จากตัวอย่างโน้ตหลักที่บันทึกไว้คือโน้ต F ซึ่งเป็นโน้ตซุปเปอร์โทนิกของบันไดเสียง E♭ ไมเนอร์ ดังนั้นการพรมโน้ตจึงเป็นการเพิ่มโน้ต G♭ซึ่งเป็นโน้ตมีเดียนของบันไดเสียงเข้ามาขับร้องสลับกับโน้ต F ก่อนลงไปที่โน้ต E♭ ซึ่งเป็นโน้ตโทนิกและโน้ตสุดท้ายของบทเพลง

เทคนิคการขับร้องโน้ตพรม

ถึงแม้ว่าทั้งยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการและยุคบาโรกจะเรียกเทคนิคนี้ว่าการพรมโน้ตเหมือนกัน แต่กลับมีวิธีการขับร้องที่แตกต่างกัน การขับร้องโน้ตพรมในยุคบาโรกนั้นเสียงร้องจะสั่นพลิ้วเช่นเดียวกับการขับร้องด้วยกระแสเสียงพลิ้ว ซึ่งหากพิจารณาแล้วการประดับโน้ตด้วยการพรมโน้ตนั้นเป็นจุดกำเนิดของการขับร้องด้วยกระแสเสียงพลิ้วในเวลาต่อมา

การขับร้องโน้ตพรมผู้ขับร้องต้องรักษาความก้องกังวานและรูปสระให้ยังคงทำงานในลักษณะเดียวกับการขับร้องโน้ตก่อนหน้า จะมีเพียง 2 กระบวนการที่จะทำหน้าที่ให้การสั่นพลิ้วเสียงร้อง และปรับระดับความสูง – ต่ำของโน้ตคือกระบวนการหายใจและกระบวนการเปล่งเสียง

เทคนิคการหายใจ

เทคนิคการหายใจเป็นหัวใจหลักของการพรมโน้ตลักษณะนี้ โดยการเพิ่มแรงดันของลมหายใจให้เคลื่อนตัวเร็วขึ้นจะเป็นสิ่งที่สร้างความพลิ้วไหวให้กับเส้นเสียงและเนื้อเสียง รวมถึงช่วยในการสลับโน้ตขึ้นลงอีกด้วย การเพิ่มแรงดันและความเร็วนี้แปรผันกับความถี่ของการสลับโน้ต โดย

ปกติมักจะเริ่มด้วยความถี่ต่ำก่อน แล้วจึงค่อย ๆ เพิ่มให้มีความถี่มากขึ้นในช่วงกลางจนกระทั่งเร่งความถี่สูงสุดแล้วจึงคลายแรงดันออกเพื่อให้เกิดกระแสเสียงเรียบ 1 ห้วงก่อนเปลี่ยนโน้ตไปยังโน้ตถัดไป

เทคนิคการเปล่งเสียง

รักษาระดับกล่องเสียงให้อยู่ในตำแหน่งเดียวกับการขับร้องโน้ตก่อนหน้า เช่นเดียวกับการทำงานของเส้นเสียงให้ทำงานเหมือนกับการขับร้องโน้ตก่อนหน้า และผ่อนคลายให้เส้นเสียงสามารถยืด – หดตามแรงดันของลมหายใจเพื่อเปลี่ยนโน้ตสูง – ต่ำอย่างรวดเร็ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1.3 ยุคคลาสสิก (ค.ศ. 1750–1830)

1) การพิงเสียงและการสะบัดเสียง

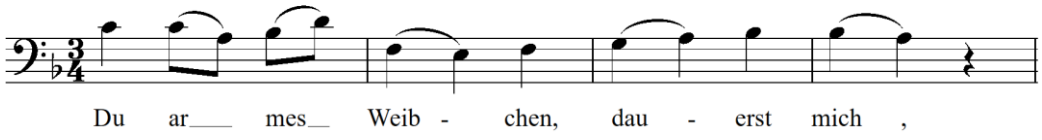
การพิงเสียงและการสะบัดเสียงเป็นเทคนิคการขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนแบบสั้น ในยุคคลาสสิกจะกล่าวถึงโน้ตช่วงเอื้อนแบบสั้นประเภทที่ประดับด้วยโน้ตเพียง 1 ตัวที่มีเสียงสูงหรือต่ำกว่าโน้ตหลัก 1 ระดับเสียงตามลำดับของโน้ตในบันไดเสียง และได้รับการบันทึกไว้ในรูปเครื่องหมายเชื่อมเสียง (slur) หรือโน้ตสะบัด (grace note) ซึ่งมีเทคนิคที่แตกต่างกันดังนี้

เทคนิคการพิงเสียง

การพิงเสียงเป็นเทคนิคการขับร้องเพื่อปฏิบัติตามทั้งเครื่องหมายเชื่อมเสียงและโน้ตสะบัดในกรณีที่เป็นโน้ตพิง (appoggiatura) ซึ่งการพิงเสียงนี้คือการพิงหรือเน้นเสียงที่โน้ตแรกหรือประดับและผ่อนเสียงลงในโน้ตถัดมา

เทคนิคการออกเสียงคำร้อง

การขับร้องโน้ตในลักษณะนี้เป็นการขับร้องที่กระบวนการออกเสียงคำร้องจะเป็นผู้นำในการพิงเสียงก่อนกระบวนการอื่น เพื่อสร้างน้ำหนักให้กับเสียงพยัญชนะและเสียงสระ (ในกรณีที่อยู่ในภาษาที่มีการกระแทกเส้นเสียงเพื่อสร้างเสียงสระ (glottal stop) เช่น ภาษาเยอรมันและภาษาอังกฤษ) น้ำหนักที่เกิดจากเสียงพยัญชนะและเสียงสระจะถูกถ่ายเทไปพิงกับโน้ตแรกของเครื่องหมายเชื่อมเสียงหรือโน้ตสะบัด

ตัวอย่างที่ 4.7 บทเพลง Nun libes Weibchen, ziehst mit mir ห้องที่ 53-56

พยางค์ที่เริ่มด้วยเสียงพยัญชนะ

ในกรณีนี้ทั้งคำว่า Weibchen, dauerst และ mich ล้วนเริ่มต้นด้วยเสียงพยัญชนะ ผู้ขับร้องสามารถเน้นเสียงพยัญชนะต้นของพยางค์ ได้แก่ เสียง [v] [d] และ [m] ให้มีน้ำหนักมากขึ้น ถ่ายเทไปพิงอยู่กับโน้ตแรกของเครื่องหมายเชื่อมเสียง ได้แก่ โน้ต F, G และ B♭ตามลำดับ

พยางค์ที่เริ่มด้วยเสียงสระ

บทเพลงนี้เป็นบทเพลงภาษาเยอรมันซึ่งธรรมชาติของการออกเสียงสระในภาษาเยอรมันจะมีการกระแทกเส้นเสียงเพื่อสร้างเสียงสระ ผู้ขับร้องสามารถใช้การกระแทกเส้นเสียง

ด้วยแรงที่มากกว่าปกติบนสระ [ɑ] ของคำว่า armes เพื่อให้น้ำหนักของเสียงสระถ่ายเทไปพิงกับโน้ต C ซึ่งเป็นโน้ตตัวแรกของเครื่องหมายเชื่อมเสียง

เทคนิคการหายใจ

เมื่อพยัญชนะหรือสระถ่ายเทน้ำหนักไปพิงกับโน้ตแรกแล้ว กระบวนการหายใจจะเข้ามาร่วมทำงานทันที โดยส่วนมากแรงดันลมหายใจจะได้รับการปรับให้แรงขึ้นตามน้ำหนักของเสียงพยัญชนะต้นและสระ ดังนั้นจึงสามารถพิงลมหายใจต่อเนื่องไปกับเสียงพยัญชนะต้นและสระได้เลย และผ่อนแรงดันลงในโน้ตที่ 2

เทคนิคการเปล่งเสียง

การเริ่มต้นคำด้วยเสียงพยัญชนะหรือสระ เส้นเสียงถูกดูดหรือกระแทกเข้าชิดกันมากกว่าปกติในโน้ตแรก และจะคลายตัวออกเพื่อผ่อนเสียงในโน้ตที่ 2

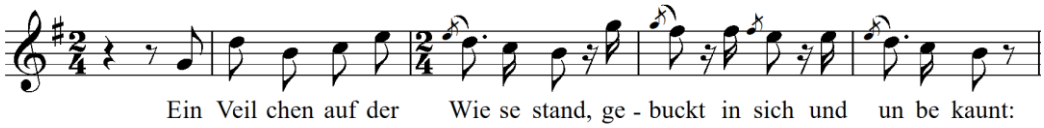
เทคนิคการสร้างเสียงกังวาน

การพิงโน้ตนี้โดยปกติจะทำให้เสียงกังวานขึ้นในโน้ตแรก เนื่องจากคลื่นเสียงจะถูกเสียงพยัญชนะและสระผลักไปบริเวณด้านหน้าโพรงกะโหลกทำให้เกิดเสียงกังวานเพิ่มขึ้นในโน้ตแรก และเมื่อลมหายใจลดแรงดันลงในโน้ตที่ 2 ความกังวานจะลดลง ดังนั้นในกรณีที่ไม่ต้องการให้โน้ตที่ 2 มีระดับเสียงที่แตกต่างกันมาก ผู้ขับร้องควรเกาะเกี่ยวเสียงร้องไว้ที่ตำแหน่งเดิม

เทคนิคการสะบัดเสียง

การสะบัดเสียงเป็นเทคนิคการขับร้องโน้ตในลักษณะโน้ตเบียด (acciaccatura) ซึ่งจะได้รับการบันทึกไว้ในรูปของโน้ตสะบัด โดยจะขับร้องโน้ตแรกให้สะบัดเด้งผ่านไปเน้นที่โน้ตที่ 2 การขับร้องโน้ตในลักษณะนี้เป็นการขับร้องที่กระบวนการออกเสียงคำร้องจะเป็นผู้นำในการสะบัดเสียงก่อน กระบวนการอื่นเช่นเดียวกับเทคนิคการพิงเสียง แต่มีจุดประสงค์เพื่อดึดให้เสียงพยัญชนะและเสียงสระสะบัดไปเน้นที่โน้ตหลัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 4.8 บทเพลง Das Veilchen ห้องที่ 7-9

เทคนิคการออกเสียงคำร้อง

ในกรณีนี้ผู้ขับร้องควรออกเสียงพยัญชนะต้นของพยางค์ ได้แก่ เสียง [v] ให้มีน้ำหนักเบา ด้วยการออกแรงดีดด้วยฟันบนและริมฝีปากล่างอย่างนุ่มนวล เพื่อให้โน้ตแรกนั้นสะบัดไปเน้นที่เสียงสระ [i] ในโน้ตหลักคือโน้ต D

เทคนิคการหายใจ

ในกรณีที่เริ่มพยางค์ด้วยเสียงพยัญชนะ ผู้ขับร้องควรเกาะเกี่ยวเสียงพยัญชนะกับกระแสลมหายใจให้มั่นคงก่อนการสะบัดเสียง การเตรียมความพร้อมในลักษณะนี้จะทำให้ลมหายใจถูกสะบัดไปตามแรงเหวี่ยงของพยัญชนะเกิดเป็นคุณภาพเสียงที่ต้องการโดยอัตโนมัติ

เทคนิคการเปล่งเสียง

ส่วนใหญ่แล้วการสะบัดเสียงมักจะทำให้เกิดคุณภาพเสียงที่ลอยและเป็นอิสระ ดังนั้น การเปล่งเสียงจึงควรเป็นไปด้วยความนุ่มนวลไม่บีบอัดเส้นเสียงเข้าหากัน แม้การเริ่มพยางค์ด้วยเสียงสระ ก็ต้องรีบคลายการบีบอัดเส้นเสียงออกอย่างรวดเร็ว

2) การขับร้องเจรจา

ในยุคคลาสสิกคีตกวีนิยมนำเนื้อหาหลักที่เกี่ยวกับชีวิตของผู้คนธรรมดาทั่วไปในสังคมมาประพันธ์ขึ้นเป็นทั้งอุปรากรและบทเพลงร้องศิลป์ จึงทำให้มีบทเพลงจำนวนไม่น้อยที่เป็นการขับร้องในเชิงการเจรจา

การขับร้องในลักษณะนี้พื้นฐานความรู้ความเข้าใจทางด้านภาษามีความสำคัญมาก เพราะการจะเจรจาในภาษาใดก็ตามให้สื่อความหมายได้อย่างเป็นธรรมชาติ ผู้ขับร้องต้องมีความเข้าใจทั้งการออกเสียงคำร้อง การออกสำเนียง และความหมายของแต่ละคำร้องทั้งความหมายตรงและความหมายที่ซ่อนอยู่ให้ละเอียดลึกซึ้ง อันเป็นพื้นฐานของการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ในลำดับต่อไป

ผู้ขับร้องควรตระหนักว่าในบทเพลงร้องศิลป์นั้นสิ่งที่มีความสำคัญพอ ๆ กับดนตรี คือ บทกวี ดังนั้นหากไม่เข้าใจภาษาต่าง ๆ เหล่านั้น การแปลบทกลอนแบบคำต่อคำจึงเป็นหน้าที่ของผู้ขับร้องที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ การแปลนี้มิใช่เพียงให้รู้ความหมายของบทกลอนเท่านั้น หากยังต้องนำไปใช้ในการทำความเข้าใจให้ละเอียดลึกซึ้งซึ่งจะนำไปสู่การตีความ เมื่อทำขั้นตอนนี้จนเข้าใจบทกวีอย่างถ่องแท้แล้ว

จึงเริ่มพิจารณาบริบททางดนตรีต่าง ๆ วิเคราะห์แต่ละองค์ประกอบ ทั้งกุญแจเสียง โครงสร้างเสียงประสาน ลักษณะสำคัญของแนวร้อง และแนวเปียโน จากนั้นนำบริบทเหล่านั้นมาผูกกับเรื่องราวและความรู้สึกของบทกวี เมื่อพบความสัมพันธ์ของบทกวีและดนตรีแล้วจึงถือว่าได้ค้นพบกุญแจดอกสำคัญในการไขความลับที่คีตกวีได้ซ่อนไว้ในบทประพันธ์ของตน เพื่อนำมาใช้ในการแสดงต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1.4 ยุคโรแมนติก (ค.ศ. 1830–1900)

ความรุ่งเรืองของบทเพลงร้องศิลป์ในยุคโรแมนติก

บทเพลงร้องศิลป์ได้รับการพัฒนาและได้รับความนิยมสูงสุดในยุคโรแมนติก จนถือเป็นยุคทองของบทเพลงร้องศิลป์ ซึ่งหมายถึงบทเพลงสำหรับขับร้องเดี่ยวกับเปียโน ประกอบไปด้วย 4 องค์ประกอบสำคัญคือ กวี คีตกวี ผู้ขับร้อง และ ผู้บรรเลงเปียโน คีตกวีคนสำคัญในยุคโรแมนติกล้วนมีผลงานการประพันธ์บทเพลงร้องศิลป์ในภาษา สำเนียง และวัตถุดิบทางดนตรีของตน บทเพลง-ร้องศิลป์ที่ได้รับการพัฒนาจนเป็นต้นแบบให้แก่บทเพลงร้องศิลป์ในภาษาอื่นคือ บทเพลงร้องศิลป์ภาษาเยอรมัน (Lieder) โดยมีคีตกวีคนสำคัญที่สุดคือฟรานซ์ ชูเบิร์ต (Franz Schubert; 1797-1828) บทเพลง ร้องศิลป์กว่า 650 บทเพลงของเขา เป็นข้อพิสูจน์ความนิยมของบทเพลงร้องศิลป์ในยุคนั้นได้เป็นอย่างดี นอกจากนั้นยังมีคีตกวีคนอื่น ๆ เช่น โรเบิร์ต ชูมันน์ (Robert Schumann; 1810-1856) โยฮันเนส บรามส์ (Johannes Brahms; 1833-1897) ฮูโก โวลฟ์ (Hugo Wolf; 1860-1903) และ คลารา ชูมันน์ (Clara Schumann; 1819-1896) ที่รังสรรค์ผลงานบทเพลง-ร้องศิลป์ไว้รวมกันนับพันบทเพลง จากบทกวีของกวีเอกในยุคนั้น เช่น โยฮัน โวล์ฟกัง ฟอน เกอเธ (Johann Wolfgang von Goethe; 1749-1832) โยเซฟ ฟอน ไอเคนดอร์ฟ (Joseph von Eichendorff; 1788-1857) เอ็ดวาร์ด ฟรีดริค เมอริเค (Eduard Friedrich Mörike; 1804-1875) และ วิลเฮม มือเลอร์ (Wihelm Mühler; 1794-1827) ที่มีเนื้อหาครอบคลุมทั้งเรื่องราวเกี่ยวกับสังคม วิถีชีวิต ความเชื่อ ศาสนา จิตวิญญาณ ความตาย อิสรภาพ เรื่องราวเกี่ยวกับธรรมชาติ เช่น สัตว์ ฤดูกาล กลางวัน กลางคืน เรื่องราวเหนือธรรมชาติ เช่น เทพเจ้า ภูตผี ปิศาจ ความผิดหวังและสุขสมใจของชีวิตและความรัก รวมถึงเรื่องเล่าและนิทานพื้นบ้านเกิดเป็นบทเพลงร้องศิลป์ทั้งประเภทเพลงเดี่ยวและเพลงชุดซึ่งประพันธ์ขึ้นจากหลากหลายสังคีตลักษณ์ ทั้งสังคีตลักษณ์เปลี่ยนเนื้อคงทำนอง (strophic) ที่ได้รับความนิยมในช่วงต้น เนื่องจากเป็นสังคีตลักษณ์ที่มีหลักการประพันธ์ตามลักษณะการซ้ำรูปแบบจังหวะของฉันทลักษณ์ในบทกวี และได้พัฒนาไปจนถึงสังคีตลักษณ์เพลงร้องทำนองต่าง (through-composed) ที่ไม่มีการซ้ำทำนองเดิมเลยตั้งแต่ต้นจนจบบทเพลง

ความนิยมนี้ส่งอิทธิพลให้คีตกวีชาวฝรั่งเศสหลายคนในเวลาใกล้เคียงกัน ต่างประพันธ์บทเพลงร้องศิลป์ภาษาฝรั่งเศส (Mélodies Françaises) อาทิ กาบริเอล โฟเร (Gabriel Fauré; 1845-1924) ชาลส์ กูโนด์ (Charles Gounod; 1818-1893) จอร์จ บิเซต์ (Georges Bizet; 1838-1875) อองรี ดูปาร์ค (Henri Duparc; 1848-1933) และ เฮกเตอร์ แบร์ลิโอส (Hector Berlioz; 1803-1869) จากบทกวีของ อัลเฟรด เดอ มิวเซต์ (Alfred de Musset; 1810-1857) วิกตอร์ ฮิวโก (Victor Hugo; 1802-1885) ชาลส์ โบเดอแลร์ (Charles Baudelaire; 1821-1867) และ พอล แวร์เลน (Paul Verlaine; 1844-1896)

ในประเทศรัสเซียคีตกวี นิโคไล ริมสกี-คอร์ซาคอฟ (Nikolai Rimsky-Korsakov; 1844-1908) ปิออร์ท ไชคอฟสกี (Pyotr Tchaikovsky; 1840-1893) โมเดสต์ มูซอร์กสกี (Modest Mussorgsky; 1839-1881) จนถึง เซอร์เก รัคมานินอฟ (Sergei Rachmaninoff; 1873-1943) ได้ยกระดับบทเพลงร้องศิลป์ภาษารัสเซียให้เป็นที่นิยมเช่นกัน

เทคนิคการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ตะวันตก

การแสดงอุปรากรมีองค์ประกอบต่าง ๆ ทั้งการแสดง ระบำ เสื้อผ้า ฉาก แสง สี รวมถึงตัวละครอื่นที่รวมเข้ามาตรึงความสนใจของผู้ชม แต่การแสดงบทเพลงร้องศิลป์มีเพียงผู้ขับร้องและผู้บรรเลงเปียโนที่ต้องช่วยกันทำหน้าที่สื่อสารบทเพลงให้เข้าถึงหัวใจของผู้ชม ด้วยเหตุนี้การขับร้องบทเพลงร้องศิลป์จึงต้องอาศัยความประณีตในทุกรายละเอียดของทั้งบทกวีและดนตรี และมีเทคนิคเฉพาะตัวที่ผู้ขับร้องควรศึกษาและฝึกปฏิบัติให้ชำนาญและเป็นธรรมชาติ

1) เทคนิคการใช้กระแสเสียงพลิ้ว

กระแสเสียงพลิ้ว (vibrato) เป็นเทคนิคที่นิยมใช้อย่างถูกต้องตามขนบในยุคโรแมนติก ในยุคก่อนหน้ากระแสเสียงพลิ้วเป็นเสมือนแคโน้ตประดับเพื่อตกแต่งให้ประโยคดนตรีมีสีสัน แต่ในยุคโรแมนติกผู้ขับร้องควรขับร้องกระแสเสียงพลิ้วเป็นหลัก และใช้กระแสเสียงเรียบเพียงเพื่อจุดประสงค์ในการการสร้างสีสันที่แตกต่างออกไป จึงจะได้คุณภาพเสียงที่เข้ากับบทเพลงในยุคนี้

แม้ว่าในปัจจุบันจะยังไม่มีผู้ค้นพบวิธีการสร้างกระแสเสียงพลิ้วในการขับร้อง แต่จากการศึกษาพบว่ากระแสเสียงพลิ้วเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นโดยธรรมชาติเมื่อการวางร่างกายอยู่ในท่วงท่าที่เหมาะสม การทำงานของกล้ามเนื้อในกระบวนการหายใจและกระบวนการเปล่งเสียงทำงานอย่างสมดุล ดังนั้น ในทางตรงกันข้าม หากจะศึกษาการสร้างกระแสเสียงพลิ้วอาจทำได้โดยการศึกษาเหตุแห่งการเกิดการเกร็งตัวและหย่อนตัวของร่างกายและอวัยวะที่เกี่ยวข้อง

(1) แรงดันลมหายใจที่มากหรือน้อยเกินไป
(2) การบีบอัดของเส้นเสียงที่แน่นหรือหย่อนเกินไป
(3) การเกร็งโคนลิ้นและกราม
(4) การเคลื่อนระดับของกล่องเสียงโดยไม่ตั้งใจ
(5) การวางตำแหน่งเสียงในตำแหน่งที่ไม่สามารถก้องกังวานได้
(6) การหดเกร็งของกล้ามเนื้อลำตัว กล้ามเนื้อหน้าท้อง
(7) การวางร่างกายที่ไม่เหมาะสม

ผู้ขับร้องอาจนำเหตุปัจจัยเหล่านี้มาพิจารณาเพื่อหาสาเหตุป้องกันไม่ให้ปัจจัยเหล่านี้เกิดขึ้น และมาสกัดกั้นการทำงานอย่างสมดุลและเป็นธรรมชาติของอวัยวะที่เกี่ยวข้องทั้งหมด เพื่อให้เกิดการขับร้องที่เป็นธรรมชาติ อันจะนำไปสู่การมีกระแสเสียงพลิ้วที่มีคุณภาพดี

การขับร้องโดยใช้กระแสเสียงพลิ้วให้มีคุณภาพดี ผู้ขับร้องควรตระหนักถึงองค์ประกอบหลัก 2 องค์ประกอบของกระแสเสียงพลิ้ว ได้แก่

(1) ความถี่ของคลื่นกระแสเสียงพลิ้ว เสียงพลิ้วที่ดีควรมีความถี่ของคลื่นอยู่ที่ 4 – 6 รอบต่อวินาที หากคลื่นความถี่ช้ากว่า 4 รอบจะเกิดคุณภาพเสียงเทรโมโล (tremolo) ซึ่งไม่ได้หมายถึงวิธีการบรรเลงโน้ตตัวหนึ่งซ้ำ ๆ อย่างรวดเร็ว (ณัชชา พันธุ์เจริญ 2554: 390) แต่หมายถึงกระแสเสียงพลิ้วที่ช้ามาก และหากคลื่นความถี่เร็วกว่า 6 รอบจะเกิดคุณภาพเสียงวอบเบิล (wobble) ซึ่งเป็นคุณภาพเสียงที่ไม่น่าฟังทั้งคู่

(2) ความแตกต่างของระดับเสียงขึ้นลงซึ่งเกิดจากการพลิ้วเสียง โดยปกติแล้วความแตกต่างของระดับเสียงที่พลิ้วขึ้นลงจะห่างจากเสียงหลักขาละครึ่งเสียงโดยประมาณ กล่าวคือหากเสียงหลักคือโน้ต C คลื่นเสียงที่พลิ้วขึ้นควรเป็นโน้ต D♭ และคลื่นเสียงที่พลิ้วลงควรเป็นโน้ต B ทั้งนี้ความแตกต่างของระดับเสียงที่สูงขึ้นและต่ำลงกว่าปกติเป็นผลมาจากความถี่ของคลื่นเสียงที่ช้าหรือเร็วกว่า 4 – 6 รอบต่อวินาที โดยความถี่ของคลื่นเสียงที่ช้าเกินจะทำให้คลื่นเสียงที่พลิ้วลงเพี้ยนต่ำลง ในขณะที่ความถี่ของคลื่นเสียงที่เร็วเกินจะทำให้คลื่นเสียงที่พลิ้วขึ้นเพี้ยนสูง

2) เทคนิคการขับร้องเลกาโต

เลกาโต (legato) ในทางเทคนิคการขับร้อง หมายถึงการขับร้องให้เสียงพยัญชนะและสระของคำร้องแต่ละพยางค์ถักร้อยเชื่อมต่อกันเป็นประโยคที่ลื่นไหลอย่างสวยงามไปตามการเคลื่อนไหวของดนตรี ซึ่งเทคนิคนี้เป็นหัวใจของการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ ที่ต้องประสานการทำงานของทุกอวัยวะในแต่ละกระบวนการขับร้องให้ควบรวมกันเป็นเสียงร้องที่ไพเราะต่อเนื่อง

เทคนิคการหายใจ

กระแสลมหายใจเปรียบเสมือนธารน้ำที่ไหลหล่อเลี้ยงให้ความชุ่มชื่นกับเสียงอยู่ตลอดเวลา การควบคุมความสมดุลของทั้งปริมาณ แรงดัน และความเร็วของลมหายใจที่ลื่นไหลอย่างพอดีและต่อเนื่องไม่มีสะดุด ก่อให้เกิดการเปล่งเสียงที่มีคุณภาพในกระบวนการต่อไป

ความสมดุลของลมหายใจเกิดจากการทำงานอย่างแข็งแกร่งของกล้ามเนื้อโดยรอบทั้งลำตัวช่วงบนและทรวงอกที่ช่วยยืดให้ซี่โครงขยาย และกล้ามเนื้อลำตัวช่วงล่างและแผ่นหลังที่ช่วยยืดเกาะให้กะบังลมค่อย ๆ ลอยตัวขึ้นช้า ๆ ให้แรงดันอากาศภายในปอดค่อย ๆ ผ่อนออกมาด้วยความราบรื่น

อย่างไรก็ดี ควรตระหนักว่าการผ่อนกระแสลมหายใจที่ราบรื่นนั้น ไม่ได้มีจุดประสงค์ให้ลมหายใจราบเรียบจนดนตรีไร้ความรื่นรมย์ ผู้ขับร้องต้องมีความตื่นรู้ในการปรับเปลี่ยนการเคลื่อนไหวของลมหายใจให้เป็นอิสระและสอดคล้องกับการเคลื่อนไหวของดนตรีและอารมณ์ของบทเพลงอยู่ตลอดเวลา

เทคนิคการเปล่งเสียง

เทคนิคการเปล่งเสียงสำหรับการขับร้องเลกาโตเป็นการควบคุมการหดตัวของกล้ามเนื้อไครโคไทรอยด์ ประกอบกับการเทตัวไปด้านหน้าของกระดูกอ่อนไทรอยด์เพื่อยืดเส้นเสียงออก เมื่อเส้นเสียงยืดออกจะทำให้มีขนาดบางลง ทำให้ง่ายต่อการสั่นพลิ้วโดยที่ไม่ต้องใช้แรงดันลมหายใจมากเกินไป ก่อให้เกิดเนื้อเสียงระดับศีรษะ (head voice) ซึ่งเป็นเนื้อเสียงหลักที่ใช้ขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ทั้งโน้ตสูงและต่ำ โดยอาจมีการใช้คุณภาพเสียงประเภทอื่น เช่น เสียงหลบ เสียงอก มาประดับเพื่อสร้างสีสันที่ต่างกันให้กับคำร้องแต่ละคำได้

เทคนิคการสร้างเสียงกังวาน

โดยแท้จริงแล้วการขับร้องด้วยเทคนิคเลกาโตเป็นการช่วยสร้างความต่อเนื่องให้กับเสียงก้องกังวาน มิได้อาศัยการเปิดโพรงใด ๆ ให้ขยายออกเป็นพิเศษจนเสียงใหญ่เกินธรรมชาติ แต่ผู้ขับร้องต้องมั่นใจว่าได้ส่งคลื่นเสียงขึ้นไปก้องกังวานและรักษาตำแหน่งการวางเสียงให้อยู่บริเวณด้านหน้าของกะโหลกศีรษะตลอดเวลา แม้ว่าจะมีการปรับเปลี่ยนรูปสระเปิดหรือปิด ต่ำหรือสูงก็ตาม

เทคนิคการออกเสียงคำร้อง

ดังที่ได้กล่าวไว้ข้างต้นว่าการขับร้องเลกาโตเสียงสระและพยัญชนะในแต่ละพยางค์จะต้องถักร้อยเชื่อมต่อกัน อย่างไรก็ตาม ผู้ขับร้องควรสร้างความต่อเนื่องของเสียงสระเป็นหลัก เพราะจะส่งผลต่อเทคนิคการสร้างเสียงกังวานให้มีความต่อเนื่อง ในส่วนของพยัญชนะให้ออกเสียงให้นุ่มนวลที่สุดเพื่อไม่ให้รบกวนการเชื่อมต่อของเสียงสระ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1.5 ยุคศตวรรษที่ยี่สิบจนถึงปัจจุบัน (ค.ศ. 1900–ปัจจุบัน)

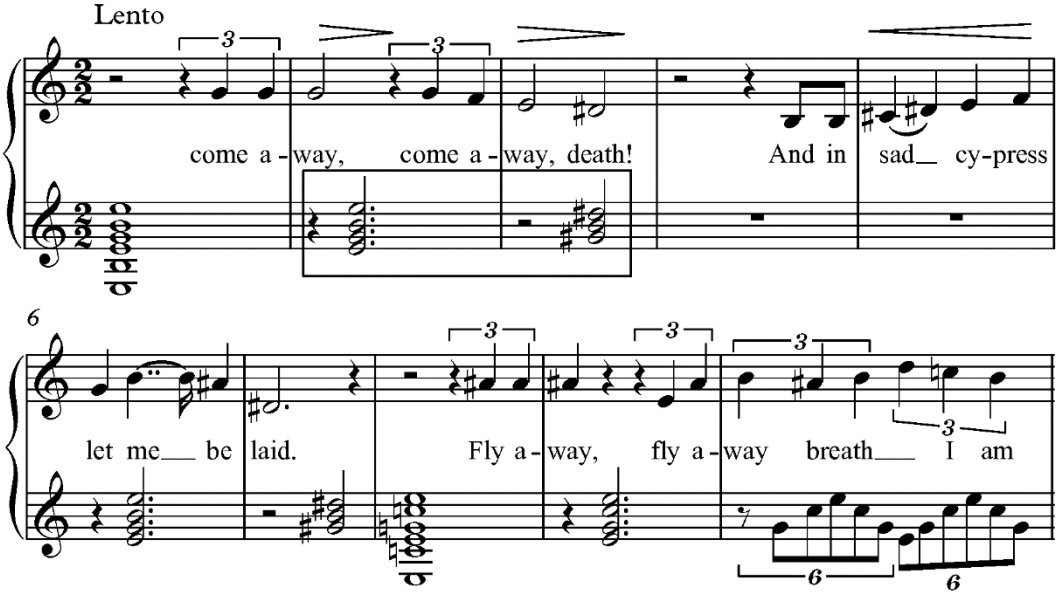
คีตกวีชาวอังกฤษเป็นชาติตะวันตกชาติสุดท้ายที่เริ่มประพันธ์บทเพลงร้องศิลป์ในภาษาของตนเอง ตามธรรมเนียมของบทเพลงร้องศิลป์ภาษาเยอรมันในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 แต่กลับมาเฟื่องฟูในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ทั้งในอังกฤษและสหรัฐอเมริกา ด้วยฝีมือการประพันธ์ของ เรฟ ฟอน วิลเลียมส์ (Ralph von Williams; 1872-1958) โรเจอร์ ควิลเตอร์ (Roger Quilter; 1877-1953) เจอรัลด์ ฟินซี (Gerald Finzi; 1901-1956) ชาลส์ ไอฟส์ (Charles Ives; 1874-1954) จอห์น ไอร์แลนด์ (John Ireland; 1879-1962) อีริค โวล์ฟกัง คอร์นโกลด์ (Erik Wolfgang Korngold; 1897-1957) จนถึงคีตกวีรุ่นใหม่อย่าง เจค เฮ็กกี (Jake Heggie; b.1961) และ ริกกี เอียน กอร์ดอน (Ricky Ian Gordon; b.1956) บทกวีที่ถือเป็นบทกวีชั้นครูที่คีตกวีเกือบทุกคนต้องหยิบยกมาสร้างสรรค์เป็นบทเพลงร้องศิลป์นั้นเป็นของกวีเอกของโลกวิลเลียม เชคสเปียร์ (William Shakespeare; 1564-1616)

ตั้งแต่ปลายศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมาคีตกวีเริ่มค้นพบวัตถุดิบทางดนตรีใหม่ ๆ เพิ่มมากขึ้น ทั้งเครื่องดนตรี สำเนียงดนตรี รวมถึงเทคนิคการบรรเลงและการขับร้องได้รับการพัฒนาให้ขีดความสามารถในการบรรเลงดนตรีและขับร้องสามารถสร้างสีสันของเสียงได้หลากหลายมากขึ้นจากวิธีปฏิบัติตามขนบเดิม ๆ ในยุคก่อนหน้า ปัจจัยเหล่านี้ส่งผลให้คีตกวีเกิดแรงบันดาลใจในการคิดค้นและทดลองสร้างสรรค์เทคนิคการประพันธ์ที่เพิ่มความซับซ้อนและสร้างความแปลกใหม่ให้องค์ประกอบดนตรีพื้นฐานที่ถูกพัฒนามาจนอิ่มตัวในยุคโรแมนติก ไม่ว่าจะเป็นจังหวะ ทำนอง ระดับความดัง – เบา เนื้อดนตรี เสียงประสาน และสังคีตลักษณ์ให้มีความแปลกหู น่าสนใจ และมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวมากยิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ช่วงท้ายของการแสดงครั้งที่ 1 นำเสนอบทเพลงร้องศิลป์ภาษาอังกฤษในยุคศตวรรษที่ 20 มีการใช้เสียงประสานที่แปลกหูไปจากดนตรีอิงกุญแจเสียงในยุคก่อนหน้า อาทิ การใช้คอร์ดยืมในเพลง Come away, come away death ประพันธ์ดนตรีโดย ชอง ซิเบลิอุส (Jean Sibelius; 1865-1957) ที่มีการดำเนินคอร์ดจากคอร์ด i ในกุญแจเสียงหลัก ไปหาคอร์ด iii ในกุญแจเสียงคู่ขนาน ในกรณีนี้คือการเคลื่อนคอร์ด E ไมเนอร์ในกุญแจเสียง E ไมเนอร์ไปหาคอร์ด G# ไมเนอร์ในกุญแจเสียง E เมเจอร์ โดยมีโน้ต B เป็นโน้ตร่วมนอกจากนั้นมีการใช้โน้ตเสียงกระด้างอีกหลายตำแหน่ง

ตัวอย่างที่ 4.9 บทเพลง Come away, come away death ห้องที่ 1-10



อีกบทเพลงคือ Blow, blow, thou winter wind ประพันธ์ดนตรีโดย Erich Wolfgang Korngold ที่มีเทคนิคการสร้างเสียงประสานโดยใช้โน้ตแขวนทั้งคอร์ดเรียงต่อเนื่องกัน ตามการสร้างเสียงประสานแบบนีโอคลาสสิก รวมถึงการวางเครื่องหมายกำหนดความดัง-เบาของเสียงที่กำกับโดยละเอียดตลอดทั้งเพลง แสดงให้เห็นถึงความประสงค์ที่ชัดเจนเพื่อให้ผู้ขับร้องได้สามารถตีความจากสิ่งที่คีตกวีบันทึก และถ่ายทอดออกมาได้ตรงมโนภาพที่ตนมีต่อบทกวีและบทเพลงให้ได้มากที่สุด

นอกจากนั้นในยุคนี้ยังมีคีตกวีสัญชาติตะวันออกที่ใช้สำเนียงดนตรีตะวันออกอันมีเอกลักษณ์มาผสมผสานเข้ากับเทคนิคการประพันธ์ดนตรีแบบตะวันตก เกิดเป็นบทเพลงร้องศิลป์หลากหลายภาษา รวมถึงบทเพลงร้องศิลป์ไทยที่เป็นบทเพลงที่มีคุณค่าทั้งทางวรรณศิลป์จากคำร้องและบทร้อยกรองที่คล้องจองสละสลวยของไทย กับคุณค่าทางคีตศิลป์จากท่วงทำนองที่ไพเราะอันเกิดจากสำเนียงเสียงดนตรีของไทย คีตกวีชาวไทยที่ประพันธ์บทเพลงร้องศิลป์ไทยในยุคแรก อาทิ เจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรี อาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง ท่านผู้หญิง ม.ล.พวงร้อย สนิทวงศ์ อภัยวงศ์ รองศาสตราจารย์ ดร. สายสุรี จุติกุล และ จวงจันทร์ จันทร์คณา (พรานบูรพ์) เป็นต้น

4.2 เทคนิคการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทย

การศึกษาเทคนิคการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยเป็นการศึกษาการทำงานของกระบวนขับร้องทุกกระบวน เพื่อค้นหาเทคนิคการสร้างคุณภาพเสียงให้เหมาะสมกับการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทย ซึ่งจากการเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทย พบคุณลักษณะของเสียงร้องที่เหมาะสมกับการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทย และเป็นคุณลักษณะที่ผู้ฟังชื่นชอบคือ การขับร้องด้วยเสียงที่นุ่มนวล แจ่มใส หวาน กังวาน ฟังแล้วผ่อนคลาย ไม่เกร็ง ไม่กระแทกกระทั้น ชัดถ้อยชัดคำ เมื่อทดลองศึกษาทั้งการขับร้องด้วยตนเองและสังเกตโดยการฟังการขับร้องของผู้ขับร้องกลุ่มตัวอย่าง พบว่าเทคนิคการหายใจและการเปล่งเสียงมีความคล้ายคลึงกับการขับร้องเลกาโตของบทเพลงร้องศิลป์ในสมัยโรแมนติกมาก เพียงแต่ใช้ปริมาณและแรงดันลมหายใจน้อยกว่าการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ตะวันตก แต่ต้องปรับการขับร้องให้เป็นสำเนียงไทยซึ่งต้องอาศัยเทคนิคการสร้างเสียงกังวานและการออกเสียงคำร้อง

เทคนิคการสร้างเสียงกังวาน

เทคนิคนี้ไม่ได้จำกัดเฉพาะการสร้างความกังวานของเสียง แต่ยังหมายรวมถึงการกำเนิดเอกลักษณ์ของเสียงพูดและเสียงร้องตามโครงสร้างของอวัยวะในการสะท้อนเสียงของมนุษย์ ได้แก่ ช่องคอ ช่องปาก รวมถึงโพรงต่าง ๆ ในกะโหลกศีรษะ โดยเริ่มตั้งแต่ช่องคอที่เป็นอวัยวะส่วนแรกที่คลื่นเสียงจากเส้นเสียงจะเคลื่อนไปกระทบจนเกิดการสะท้อนขึ้น จากการศึกษาพบว่าผู้ขับร้องทุกคนใช้เทคนิคการเปิดช่องคอให้กว้างและผ่อนคลายเพื่อให้เนื้อเสียงมีความก้องกังวาน ขยับช่องปากอย่างพอดีไม่อ้าปากเพื่อขยายช่องปากให้กว้างมากเกินไปเนื่องจากจะทำให้คำร้องใหญ่และไม่ชัดเจน ในขณะเดียวกันก็ไม่เกร็งกรามเพราะจะทำให้เกิดเสียงหนีบได้

การสร้างเสียงกังวานอีกส่วนที่สำคัญสำหรับการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยคือ การสร้างเสียงกังวานด้วยเสียงนาสิก ธรรมชาติของเสียงนาสิกเป็นเสียงที่มีความแหลม คม และพุ่ง เมื่อนำมาผนวกเข้ากับวิธีการเปล่งเสียงแบบการขับร้องเลกาโตที่ควบคุมระดับของกล่องเสียงให้คงที่ ไม่ลอยขึ้นมา สร้างความแบนให้กับเสียงแล้ว จะได้คุณภาพเสียงที่มีทั้งความนุ่มนวลและความแจ่มชัด ซึ่งเป็นคุณสมบัติที่ดีของเสียงร้องโดยเฉพาะการนำมาใช้ในการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทย

เทคนิคการออกเสียงคำร้อง

การออกเสียงคำร้องเป็นกระบวนการที่แสดงให้เห็นถึงความใส่ใจในการเก็บรายละเอียดขั้นตอนสุดท้าย ก่อนที่เสียงร้องนั้นจะถูกส่งออกไปยังผู้ฟัง ผู้ขับร้องควรตระหนักถึงความสำคัญของการออกเสียงคำร้องที่ถูกต้องและชัดเจน เพราะเป็นกระบวนการที่ผู้ฟังทุกคนสามารถฟังออกได้ทันทีถึงความผิดพลาดที่เกิดขึ้นโดยไม่ต้องมีความรู้ทางด้านเทคนิคการขับร้อง โดยเฉพาะการขับร้องเพื่อการบันทึกเสียง การออกเสียงที่ผิดพลาดจะติดอยู่เป็นตราบาปของผู้ขับร้องตราบที่ยังมีผู้ฟังบทเพลงนั้นอยู่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

นอกจากความถูกต้องชัดเจนแล้ว การออกเสียงคำร้องยังเป็นกระบวนการที่แสดงให้เห็นถึงทักษะทางด้านการสื่อสารของผู้ขับร้อง ผู้ขับร้องที่รู้จักเลือกเน้นหนักเน้นเบาในคำร้องแต่ละคำตามความหมาย ทำให้การออกเสียงคำร้องนั้นช่วยสร้างอารมณ์และความรู้สึกให้กับบทเพลง และเพิ่มอรรถรสให้กับผู้ฟังได้อย่างน่าประทับใจ

ดุษฎีนิพนธ์นี้ศึกษาและรวบรวมข้อผิดพลาดในการออกเสียงคำร้องภาษาไทยมาไว้ เพื่อให้ผู้ที่ศึกษาได้ใช้เป็นข้อเตือนใจ และระมัดระวังไม่ให้เกิดข้อผิดพลาดเหล่านี้ในการขับร้อง

การออกเสียงพยัญชนะ

โดยธรรมชาติของเสียงภาษาไทยเป็นภาษาที่สละสลวย นุ่มนวล ไม่กระแทกกระทั้น โดยเฉพาะในการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทย ความสละสลวยรื่นหูของการออกเสียงคำร้องนั้นเป็นหัวใจสำคัญที่จะสร้างความไพเราะให้กับการขับร้อง องค์ประกอบของคำร้องที่สามารถรบกวนความราบรื่นของภาษาในการขับร้องหากออกเสียงผิดวิธีคือ เสียงพยัญชนะ นอกจากผู้ขับร้องต้องศึกษาวิธีการออกเสียงพยัญชนะที่ถูกต้องแล้ว ควรศึกษาปัจจัยที่อาจมีผลทำให้การออกเสียงพยัญชนะผิดพลาดควบคู่ไปด้วยตามลักษณะการออกเสียงพยัญชนะ ดังนี้

(1) พยัญชนะเสียงกัก (plosive consonant) คือ เสียงพยัญชนะที่เกิดขึ้นจากการกักลมหายใจของอวัยวะในช่องปากสองส่วนที่ปิดเข้าหากัน และเปิดออกเพื่อพ่นลมหายใจที่กักอยู่ออกมาเป็นเสียงพยัญชนะ มีคู่อวัยวะทั้งหมด 3 คู่ ดังนี้

ส่วนกลางของลิ้น และ เพดานแข็ง	เกิดเป็นเสียงพยัญชนะ	ก ข ฃ ค ฅ ฆ
ริมฝีปากบน และ ริมฝีปากล่าง	เกิดเป็นเสียงพยัญชนะ	บ พ ผ ภ ป ฏ
ปลายลิ้น และ ปุ่มเหงือก	เกิดเป็นเสียงพยัญชนะ	ท ธ ฑ ฒ ฐ ถ ด ฑ ฏ ต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

กลุ่มพยัญชนะที่มักจะมีเสียงเสียดกระจายแทรกออกมาคล้ายเสียงพยัญชนะภาษาอังกฤษ คือ กลุ่มพยัญชนะ ท ธ ฑ ฒ ฐ ถ ด ฑ ฏ ต ซึ่งเกิดจากการวางตำแหน่งที่ผิดพลาดของปลายลิ้นไว้บริเวณไรฟันหน้า แทนตำแหน่งที่ถูกต้องคือบริเวณปุ่มเหงือก ร่วมกับการพ่นลมหายใจออกมาในระดับที่มากเกินไปทำให้เกิดเสียงเสียดกระจายอันไม่พึงประสงค์ในภาษาไทย

(2) พยัญชนะเสียงเสียดแทรก (fricative consonant) คือ เสียงพยัญชนะที่เกิดขึ้นจากเสียงเสียดแทรกของลมหายใจจากช่องแคบที่เกิดจากการปิดเข้าหากันของคู่อวัยวะ 3 คู่ ดังนี้

ฟันหน้าบน และ ริมฝีปากล่าง	เกิดเป็นเสียงพยัญชนะ	ฟ และ ฝ
ฟันหน้าบน และ ฟันหน้าล่าง	เกิดเป็นเสียงพยัญชนะ	ซ ส ศ ษ และ ทร
ปลายลิ้น และ ฟันหน้าบนด้านใน	เกิดเป็นเสียงพยัญชนะ	จ ฉ ช และ ฌ

การออกเสียงพยัญชนะเสียงเสียดแทรก ผู้ขับร้องควรระวังไม่ให้คู่อวัยวะทั้ง 3 ปิดสนิทจนเกร็ง ซึ่งจะทำให้คู่อวัยวะนั้นสกัดกั้นการเคลื่อนลมหายใจเกิดเป็นคุณภาพคล้ายเสียงพยัญชนะเสียงกักและส่งผลให้เสียงพยัญชนะนั้นถูกกระแทกออกมาดังและรุนแรงมากเกินคุณภาพเสียงของพยัญชนะภาษาไทย

นอกจากนั้นการออกเสียงพยัญชนะ ซ ส ศ ษ ทร จ ฉ ช และ ฌ ผู้ขับร้องควรควบคุมแรงดันลมหายใจไม่ให้แรงมากเกินไป และควรระวังไม่ให้การออกเสียงนั้นแช่อยู่ที่เสียงพยัญชนะเหล่านี้นานเกินไป เพราะจะทำให้คุณภาพของเสียงพยัญชนะคล้ายภาษาอังกฤษ

(3) พยัญชนะควบกล้ำ การออกเสียงควบกล้ำเป็นอีกหนึ่งตัวบ่งชี้สำคัญของความชัดเจนในการออกเสียงภาษาไทยที่คนไทยให้ความสำคัญ ในการสนทนาการออกเสียงคำควบกล้ำที่ผิดพลาดหรือไม่ได้ออกเสียงอาจสร้างความระคายหูให้กับผู้ฟังไม่มากนัก แต่สำหรับการขับร้องผู้ขับร้องต้องฝึกฝนการออกเสียงควบกล้ำให้ชัดเจนเพื่อคงความหมายที่ถูกต้องให้กับคำร้อง

พยัญชนะเสียงควบกล้ำ ได้แก่ พยัญชนะ ร ล และ ว พยัญชนะทั้ง 3 ตัวนี้มีหลักการออกเสียงที่แตกต่างกันดังนี้

พยัญชนะ ร.เรือ เป็นเสียงพยัญชนะที่เกิดจากการสั่นสะเทือนของคลื่นเสียงที่ทะลุผ่านปลายลิ้นและปุ่มเหงือกที่ชิดกันอยู่อย่างต่อเนื่อง มีวิธีการออกเสียง 2 ขั้นตอนดังนี้

(1) ส่งกระแสลมหายใจขึ้นมาสั่นพลิ้วที่เส้นเสียงให้เกิดเป็นคลื่นเสียง การสร้างคลื่นเสียงนี้เป็นหัวใจสำคัญของการเกิดเสียงร.เรือ เพราะคลื่นเสียงที่เกิดขึ้นนี้จะเป็นสื่อที่ทำให้เกิดเสียงสั่นรัวที่ลิ้นในขั้นตอนต่อไป

(2) ยกปลายลิ้นไปแตะค้างไว้ที่ปุ่มเหงือกเบา ๆ และผ่อนคลาย ไม่เกร็งที่ปลายลิ้น เพราะการออกเสียง ร.เรือ ปลายลิ้นจะต้องผ่อนคลายให้คลื่นเสียงและกระแสลมหายใจสามารถแทรกออกทำให้ลิ้นสั่นพลิ้วได้

(3) เพิ่มแรงดันของลมหายใจเพื่อให้แรงดันลมหายใจที่เพิ่มขึ้นนั้นดูดให้ลิ้นสั่นพลิ้วเกิดเป็นเสียง ร.เรือ

พยัญชนะ ล.ลิง มีวิธีการวางอวัยวะในการออกเสียงคล้ายกับ ร.เรือ คือการยกปลายลิ้นไปแตะที่ปุ่มเหงือก แตกต่างกันตรงที่จะไม่แตะค้างลิ้นไว้ที่ปุ่มเหงือกนานเหมือนการออกเสียง ร.เรือ แต่เป็นการแตะเพียงเพื่อให้คลื่นเสียงเดินทางไปสั่นสะเทือนโดยไม่ทำให้ลิ้นสั่นพลิ้ว แล้ววางลิ้นลงตามเดิม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

พยัญชนะ ว.แหวน เป็นเสียงพยัญชนะกึ่งเสียงสระ โดยที่คลายเสียงมาจากสระอู ดังนั้นการออกเสียงพยัญชนะ ว.แหวน จึงควรห่อปากกลมคล้ายการออกเสียงสระอูให้รู้สึกถึงการสั่นสะเทือนของคลื่นเสียงที่ริมฝีปากก่อนแล้วจึงเปลี่ยนรูปปากไปยังเสียงสระถัดไป

ปัญหาการออกเสียงคำควบกล้ำและแนวทางการแก้ไข

การออกเสียงคำควบกล้ำ หมายถึง การออกเสียงควบระหว่างเสียงพยัญชนะต้น 2 เสียง ซึ่งเป็นการควบกล้ำของเสียงพยัญชนะตัวอื่นในภาษาไทยกับเสียงพยัญชนะ ร.เรือ ล.ลิง และ ว.แหวน

เสียงพยัญชนะ ร.เรือ

ปัญหา: ปัญหาการออกคำควบกล้ำเสียงพยัญชนะ ร.เรือ นั้นเกิดได้ 2 กรณีคือ

(1) การออกเสียงพยัญชนะ ร.เรือ ผิดพลาดกลายเป็นเสียงพยัญชนะ ล.ลิง เช่น แปร ออกเสียงเป็น แปล ครั่นครวญ ออกเสียงเป็น คล่ำคลวญ

(2) การไม่ออกเสียงควบกล้ำใดเลย เช่น เกรง ออกเสียงเป็น เกง หรือ ตรง ออกเสียงเป็น ตง

แนวทางการแก้ไข: ควรพิจารณาว่าปัญหานั้นอยู่ที่การออกเสียงผิด ลืมออกเสียงหรือไม่สามารถออกเสียง ร.เรือ ได้ ถ้าใน 2 กรณีแรกควรเพิ่มความระมัดระวังและใส่ใจในการออกเสียงให้มากขึ้น แต่ถ้าเป็นปัญหาที่เกิดเพราะไม่สามารถออกเสียง ร.เรือ ได้ ให้ย้อนกลับไปสำรวจวิธีการออกเสียง ร.เรือ ตามที่ได้เสนอไว้ข้างต้นว่ามีขั้นตอนใดที่ยังไม่สามารถทำให้ถูกต้องและฝึกปฏิบัติให้สามารถออกเสียง ร.เรือ ได้ด้วยความชำนาญ ทั้งนี้ควรฝึกออกเสียง ร.เรือ ด้วยเสียงสระปิด ได้แก่ สระอี และสระอู เพื่อที่จะช่วยให้แรงดันลมหายใจไม่แผ่กระจายออกและรวมเข้ามาที่ปลายลิ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แบบฝึกหัดที่ 4.1 แบบฝึกการออกเสียงคำควบกล้ำกับเสียงพยัญชนะ ร.เรือ

“เปรื่องปราดรีบร้อนเดินตรากตรำผ่านทางขรุขระไปโรงเรียนเพราะเกรงครูรุ่งโรจน์ฝ่ายปกครองฟ้องครอบครัวที่เข้าเรียนสาย”

เสียงพยัญชนะ ล.ลิง

ปัญหา: หลังจากออกเสียงพยัญชนะต้นตัวแรกแล้วไม่ได้ยกปลายลิ้นขึ้นไปแตะที่ปุ่มเหงือกก่อนออกเสียงสระ จึงทำให้เสียงควบกล้ำ ล.ลิง นั้นหายไป เช่น กลัว กลายเป็น กัว หรือ คล้าย กลายเป็น ค้าย เป็นต้น

แนวทางการแก้ไข: อ่านคำควบกล้ำกับเสียงพยัญชนะ ล.ลิง โดยควบคุมให้ปลายลิ้นยกขึ้นไปแตะกับปุ่มเหงือกทุกครั้งก่อนออกเสียงสระถัดไป

แบบฝึกหัดที่ 4.2 แบบฝึกการออกเสียงคำควบกล้ำกับเสียงพยัญชนะ ล.ลิง

“ซ่อนกลิ่นกลัดกลุ้มที่โดนแกล้งให้เก็บเปลือกกล้วยที่เกลื่อนกลาดด้วยความเปล่าเปลี่ยวในเวลาโพล้เพล้”

การขับร้องคำเป็น – คำตาย

คำในภาษาไทยประกอบด้วย 4 องค์ประกอบหลักคือ พยัญชนะต้น สระ ตัวสะกด และวรรณยุกต์ ทั้ง 4 องค์ประกอบนี้เมื่อผสมรวมกันเกิดขึ้นเป็นคำที่มี 2 ลักษณะคือ คำเป็นและคำตาย ซึ่งการศึกษาลักษณะของคำเป็นและคำตายจะช่วยอธิบายวิธีการขับร้องได้อย่างชัดแจ้ง โดยเฉพาะการขับร้องโน้ตที่ต้องลากหรือเอื้อนจะมีวิธีการซึ่งสรุปเป็นหลักการได้ดังนี้

คำเป็น คือ พยางค์ที่ประกอบด้วยสระเสียงยาวทั้งที่มีตัวสะกดและไม่มีตัวสะกด และพยางค์ที่ประกอบด้วยสระเสียงสั้นที่ลงท้ายด้วยตัวสะกดในแม่กง แม่กน แม่กม แม่เกย แม่เกอว

สระเสียงยาว	ได้แก่ สระอา อี อือ อู เอ แอ เออ โอ ออ
สระเสียงสั้น	ได้แก่ สระอะ อิ อึ อุ เอะ แอะ เออะ โอะ เอาะ
ตัวสะกดแม่กง	คือพยางค์ที่สะกดด้วยพยัญชนะ ง
ตัวสะกดแม่กน	คือพยางค์ที่สะกดด้วยพยัญชนะ น ณ ร ญ ล ฬ
ตัวสะกดแม่กม	คือพยางค์ที่สะกดด้วยพยัญชนะ ม
ตัวสะกดแม่เกย	คือพยางค์ที่สะกดด้วยพยัญชนะ ย
ตัวสะกดแม่เกอว	คือพยางค์ที่สะกดด้วยพยัญชนะ ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หลักการขับร้อง

ในกรณีเป็นพยางค์ที่ประกอบด้วยสระเสียงยาวที่ไม่มีตัวสะกด เช่น คำว่า ตา ปี ถือ ดู เท แม่ เธอ โต รอ สามารถขับร้องหรือเอื้อนโน้ตอยู่บนเสียงสระได้ตั้งแต่ต้นจนจบค่าโน้ต

ในกรณีเป็นพยางค์ที่ประกอบด้วยสระเสียงยาวที่มีตัวสะกด เช่น คำว่า มาก จีบ ลืม สูตร เกรง แรก เดิน โปรด ร้อย สามารถขับร้องหรือเอื้อนโน้ตอยู่บนเสียงสระจนกระทั่งใกล้หมดค่าโน้ตจึงปิดเสียงตัวสะกด

ในกรณีเป็นพยางค์ที่ประกอบด้วยสระเสียงสั้นที่ลงท้ายด้วยตัวสะกดในแม่กง แม่กน แม่กม แม่เกย แม่เกอว เช่น คำว่า ดึง ฉัน ลม ลุย พลิ้ว ต้องปิดเสียงสระมาหาตัวสะกดและลากหรือเอื้อนโน้ตโดยการ “ฮัม” ตามคุณภาพของเสียงตัวสะกดแต่ละเสียง

คำตาย คือ พยางค์ที่ประกอบด้วยสระเสียงสั้นแบบไม่มีตัวสะกด และแบบที่มีตัวสะกดในแม่กก แม่กด และแม่กบ

สระเสียงสั้น ได้แก่ อะ อิ อึ อุ เอะ แอะ เออะ โอะ เอาะ
ตัวสะกดแม่กก คือพยางค์ที่สะกดด้วยพยัญชนะ ก ข ค ฆ
ตัวสะกดแม่กด คือพยางค์ที่สะกดด้วยพยัญชนะ ด ต ถ ท ธ ฎ ฏ ฐ ฒ จ ช ซ ศ ษ ส
ตัวสะกดแม่กบ คือพยางค์ที่สะกดด้วยพยัญชนะ บ ป พ ภ ฟ

หลักการขับร้อง

ในกรณีเป็นพยางค์ที่ประกอบด้วยสระเสียงสั้นแบบไม่มีตัวสะกด เช่น คำว่า จะ ติ ฤ ดุ เตะ แปะ เลอะ โละ แกะ เจาะ ควรจะตัดโน้ตให้สั้นตามลักษณะของเสียงสระ ซึ่งโดยปกติแล้วพยางค์ที่เป็นคำตายลักษณะนี้จะถูกกำกับไว้ด้วยโน้ตเสียงสั้นจึงสามารถปิดคำได้อย่างรวดเร็ว

ในกรณีเป็นพยางค์ที่ประกอบด้วยสระเสียงสั้นแบบที่ลงท้ายด้วยตัวสะกดในแม่กก แม่กด และแม่กบ เช่น คำว่า รัก คิด ทึบ จุด เพชร แรด มด ก๊อก ควรปิดคำโดยตัดเสียงสระให้สั้นไปหาเสียงตัวสะกดแล้วลากหรือเอื้อนโน้ตอยู่บนเสียงตัวสะกด แต่เนื่องจากธรรมชาติเสียงของตัวสะกดทั้ง 3 มาตราไม่สามารถลากเสียงบนตัวสะกดได้โดยตรง จึงต้องมีการปรับเปลี่ยนเสียงตัวสะกดให้เป็นเสียงพยัญชนะนาสิกซึ่งมีลักษณะการออกเสียงใกล้เคียงกัน ดังนี้

คำที่ลงท้ายด้วยตัวสะกด แม่กก ให้ปรับเปลี่ยนเสียงตัวสะกดเป็นเสียง ง
คำที่ลงท้ายด้วยตัวสะกด แม่กด ให้ปรับเปลี่ยนเสียงตัวสะกดเป็นเสียง น
คำที่ลงท้ายด้วยตัวสะกด แม่กบ ให้ปรับเปลี่ยนเสียงตัวสะกดเป็นเสียง ม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การออกเสียงสระประสมสองเสียง

สระประสมสองเสียง คือ สระที่เกิดจากการประสมของสระเดี่ยว 2 สระ หรือสระเดี่ยวและตัวสะกดแม่กม (ม.ม้า) ได้แก่

เสียงสระ เอียะ เกิดจากการประสมสระ อิ และสระ อะ เช่น เปี๊ยะ
เสียงสระ เอีย เกิดจากการประสมสระ อี และสระ อา เช่น เปีย เทียบ
เสียงสระ เอือ เกิดจากการประสมสระ อือ และสระ อา เช่น เมื่อ เลือก
เสียงสระ อัวะ เกิดจากการประสมสระ อุ และสระ อะ เช่น ยัวะ
เสียงสระ อัว เกิดจากการประสมสระ อู และสระ อา เช่น บัว กลัว
เสียงสระ ไอ เกิดจากการประสมสระ อะ และสระ อี เช่น ไม่ ใส่ ชัย
เสียงสระ อาย เกิดจากการประสมสระ อา และสระ อิ เช่น ปลาย นาย ชาย

เสียงสระ เอา	เกิดจากการประสมสระ อะ และสระ อู	เช่น เชาวน์ เดา
เสียงสระ อาว	เกิดจากการประสมสระ อา และสระ อุ	เช่น ชาว ดาว
เสียงสระ อำ	เกิดจากการประสมสระ อะ และม.ม้า	เช่น จำ ตำ
เสียงสระ อาม	เกิดจากการประสมสระ อา และม.ม้า	เช่น จาม ตาม

จากการศึกษาพบว่าควรแยกเสียงสระบางตัวที่มีรูปตัวสะกดเหมือนกันแต่ออกเสียงต่างกัน โดยพิจารณาจากความสั้น – ยาวของเสียงสระ เกิดเป็นเสียงสระที่ไม่ได้ถูกบันทึกเป็นรูปสระภาษาไทยเพิ่มขึ้นมา 3 เสียงสระ ได้แก่ เสียงสระอาย อาว และอาม การแยกสระในลักษณะนี้จะทำให้ง่ายต่อการแบ่งวิธีการออกเสียงในขั้นตอนต่อไป

หลักการขับร้องเสียงสระประสม 2 เสียง

หลักการขับร้องนี้สามารถนำไปปฏิบัติได้เมื่อต้องลากหรือเอื้อนโน้ตบนเสียงสระประสมสองเสียง โดยสามารถแบ่งการขับร้องได้ 2 วิธี ตามความสั้น – ยาวของเสียงสระแรก

(1) เสียงสระที่เริ่มด้วยสระเสียงยาว ได้แก่ เสียงสระ เอีย เอือ อาย อาว และอาม สามารถลากหรือเอื้อนโน้ตบนสระเสียงแรกจนเกือบจบค่าโน้ตแล้วจึงปิดพยางค์ด้วยเสียงสระที่สอง หรือลากหรือเอื้อนโน้ตบนเสียงสระแรกให้มีความยาวเกินครึ่งของค่าโน้ตก่อนจะคลายไปหาสระที่สอง

(2) เสียงสระที่เริ่มด้วยสระเสียงสั้น ได้แก่ เสียงสระ เอียะ เอือะ อัวะ ไอ เอา และอำ ขับร้องเสียงสระแรกเพียงสั้น ๆ และผ่านไปลากหรือเอื้อนโน้ตบนเสียงสระที่สอง

การศึกษา ทดลอง ฝึกปฏิบัติ เพื่อการขับร้องในการแสดงครั้งที่ 1 ก่อให้เกิดการสังเคราะห์เทคนิคที่แตกแขนงออกมาเป็นองค์ความรู้และแนวคิดทางด้านการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยและตะวันตกอย่างหลากหลาย ซึ่งสามารถนำข้อค้นพบเหล่านี้ไปเป็นหลักปฏิบัติ หรือนำองค์ประกอบใดองค์ประกอบหนึ่งไปประยุกต์ใช้กับเทคนิคการขับร้องรูปแบบอื่น ๆ ในการแสดงอีก 2 ครั้งสมความตั้งใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
การสังเคราะห์เทคนิคผ่านการตีความจากเทคนิคการประพันธ์ระบายสีคำร้อง

เทคนิคการประพันธ์ระบายสีคำร้อง (text painting) เป็นเทคนิคการประพันธ์ที่คีตกวียึดคำร้องเป็นแนวคิดหลักในการประพันธ์ และใช้เทคนิควิธีและวัตถุดิบทางดนตรีต่าง ๆ เพื่อระบายภาพของคน สัตว์ สิ่งของ สถานที่ เหตุการณ์ กิริยา อารมณ์ หรือความรู้สึกต่าง ๆ อย่างเฉพาะเจาะจงในคำร้องที่ต้องการ ให้ออกมาเป็นภาพเสมือนในโน้ตเพลงมอนเตแวร์ดีใช้เทคนิคการประพันธ์นี้ในผลงานดนตรีประเภทมาดริกัล (madrigal) อย่างสม่ำเสมอจนเกิดชื่อวิธีการประพันธ์มาดริกัลลิซึม (madrigalism) ส่งอิทธิพลให้คีตกวีในเวลาต่อมานำเทคนิคนี้ไปใช้ในการประพันธ์อย่างแพร่หลายและได้รับการสืบทอดมาอย่างยาวนาน เริ่มด้วยวรรณกรรมบทเพลงร้องตะวันตกตั้งแต่บทเพลงขับร้องประสานเสียงยุคแรกในบทเพลงสวดเกรกอเรียน (Gregorian chant) ช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 9 – 10 บทประพันธ์มาดริกัลของมอนเตแวร์ดี ในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ บทโอราโตริโอของจอร์จ เฟรเดอริก แฮนเดล (George Frederich Handel; 1685-1759) บทเพลงร้องศิลป์ของชูเบิร์ตในยุคโรแมนติก เรื่อยมาจนถึงบทประพันธ์ของหลากหลายคีตกวีในศตวรรษที่ 20 และ 21

ดุษฎีนิพนธ์นี้ศึกษาและสังเคราะห์เทคนิคการขับร้องจากเทคนิคการประพันธ์ระบายสีคำร้องผ่านบทโอราโตริโอ Messiah ประพันธ์ดนตรีโดย จอร์จ เฟรเดอริก แฮนเดล จากการแสดงครั้งที่ 2 ทั้งหมด 3 วิธี ได้แก่

5.1 การระบายสีหนึ่งโน้ตหนึ่งพยางค์

5.2 การระบายสีโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตร

5.3 การระบายสีคำร้องในแนวดนตรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.1 การระบายสีหนึ่งโน้ตหนึ่งพยางค์

การระบายสีหนึ่งโน้ตหนึ่งพยางค์ (syllabic text painting) เทคนิคการประพันธ์ที่เลือกระบายคำร้องโดยใช้ความสูง – ต่ำ สั้น – ยาวของโน้ต 1 – 2 ตัวต่อพยางค์

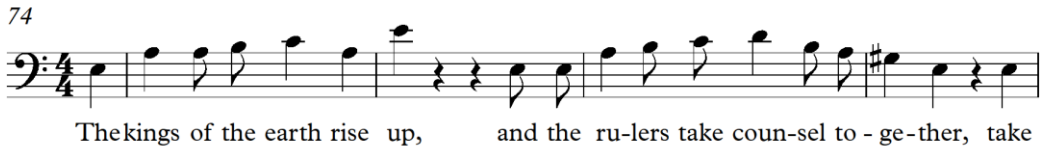
5.1.1 บทอาเรีย Why do the nations so furiously rage together?

เทคนิคการระบายสีคำร้อง

ในช่วงเริ่มของท่อน B ของบทเพลง Why do the nations so furiously rage together? ในประโยค “The kings of the earth rise up” แฮนเดลใช้การกระโดดขั้นคู่ 5 จากโน้ตตัว A ในคำว่า rise ไปหาโน้ตตัว E ในคำว่า up เพื่อระบายสีภาพที่กษัตริย์ทั้งหลายบนโลก “ลุกฮือขึ้น” ตั้งตัวเป็นปรปักษ์กับพระเจ้า

นอกจากนั้นการที่กำกับโน้ตโทนิกตัว A ซึ่งเป็นโน้ตสำคัญที่สุดของกุญแจเสียง A ไมเนอร์ไว้ในคำว่า “kings” และ “rulers” ต่อจากคำว่า “the” และ “and the” พยางค์ก่อนหน้าที่เริ่มมาจากโน้ตโดมินันท์ตัว E จนเกิดเป็นการดำเนินคอร์ด v – i นั้น ให้ความรู้สึกมั่นคงกับคำว่ากษัตริย์และผู้นำต่าง ๆ ที่ลุกขึ้นมาเป็นปรปักษ์ด้วยความแข็งกร้าว

ตัวอย่างที่ 5.1 บทอาเรีย Why do the nations so furiously rage together? ห้องที่ 74-78



CHULALONGKORN UNIVERSITY

เทคนิคการหายใจ

การหายใจสำหรับการขับร้องบทเพลงในประโยคนี้เป็นการหายใจเพื่อสร้างความแข็งกร้าวให้กับเสียงร้อง จึงต้องหายใจเข้าไปอย่างรวดเร็วในจังหวะที่ 3 ก่อนเข้าร้องคำว่า “The” และ “And the” การหายใจในลักษณะนี้อาศัยการทำงานของกระบวนการหายใจเข้าทั้งกระบวนอย่างฉับพลัน และเต็มประสิทธิภาพมากที่สุด เพื่อนำลมหายใจเข้าสู่ร่างกายในช่วงเสี้ยววินาที การเคลื่อนลมหายใจต้องมีความรวดเร็วและคล่องตัวสูงสุดเพื่อแสดงความเดือดดาลของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น

เทคนิคการออกเสียงคำร้อง

การออกเสียงคำร้องในช่วงนี้ต้องการทั้งความแข็งแกร่งและยืดหยุ่น ความแข็งแกร่งของการออกเสียงสระส่งผลให้เนื้อเสียงแข็งแรงและลมหายใจเคลื่อนตัวได้อย่างรวดเร็ว ในขณะที่ความคล่องตัวของการออกเสียงพยัญชนะทำให้การออกเสียงไม่ติดขัด โดยเฉพาะในประโยคแรกที่โน้ตตัว E ในคำว่า up เป็นโน้ตที่สำคัญที่สุดของประโยค ซึ่งต้องการคุณภาพเสียงที่แข็งแรงที่สุด แต่กลับเป็นโน้ตที่อยู่ตรงช่วงรอยต่อเสียงของนักร้องเสียงเบส ซึ่งถ้าหากการออกเสียงพยัญชนะหนักเกินไปจะส่งผลให้ไม่สามารถออกเสียงโน้ตตัว E ได้อย่างแข็งแรงตามที่ต้องการ

5.2 การระบายสีโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตร

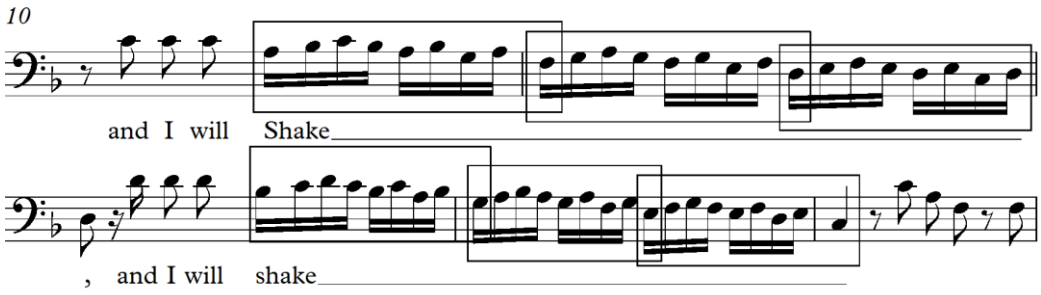
การระบายสีโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตร (melismatic text painting) ที่ระบายคำร้องโดยใช้ลักษณะการดำเนินทำนองของโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรมาประดับและส่งเสริมให้เกิดเป็นมโนภาพของคำร้องนั้น ทั้งมองเห็นได้ด้วยตาจากภาพที่เกิดจากการบันทึกโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตร และจินตภาพที่ฟังได้ด้วยหูจากผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นจากการขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตร บทโอราโตริโอ Messiah เป็นอีกหนึ่งบทประพันธ์ที่พบเทคนิคการประพันธ์นี้ประดับอยู่เกือบทุกบทเพลง ทั้งบทเพลงขับร้องเดี่ยวและประสานเสียง โดยเฉพาะบทเพลงขับร้องเดี่ยวของนักร้องเสียงเบส ทั้งบทขับร้องเจรจาและบทอาเรียนั้นสามารถพบเทคนิคการประพันธ์นี้โดยตลอด

5.2.1 บทขับร้องเจรจา Thus saith the Lord

เทคนิคการระบายสีคำร้อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โดยปกติแล้วคีตกวีมักจะประพันธ์บทขับร้องเจรจาโดยการบันทึกโน้ต 1 ตัวสำหรับคำร้อง 1 พยางค์เพราะถือเป็นการขับร้องเพื่อการเล่าเรื่องให้ดำเนินไปอย่างรวดเร็ว มักไม่พบการพรรณนาภาพหรือความรู้สึกใดเป็นพิเศษ แต่ในบทขับร้องเจรจา Thus saith the Lord เป็นบทขับร้องเจรจาที่แฮนเดลใช้เทคนิคการระบายช่วงเอื้อนวิจิตรมาระบายสีคำร้องในคำว่า “shake” ซึ่งแปลว่าเขย่าสั่นสะเทือน โดยใช้โน้ตเขบ็ตสองชั้นเรียงสลับกันเป็นห้วงลำดับทำนอง (melodic sequence) ระบายความสั่นสะเทือนที่ทั้งโลกและสวรรค์ได้รับในวันที่พระเจ้าเสด็จลงมาตามพระวัจนะที่ได้ตรัสไว้

ตัวอย่างที่ 5.2 บทขับร้องเจรจา Thu saith the Lord ห้องที่ 10-14

เทคนิคการหายใจ

การขับร้องโน้ตเอื้อนวิจิตรที่มีความยาวต่อเนื่องในลักษณะนี้ ผู้ขับร้องควรค้นหาห้วงลำดับทำนองของโน้ตเอื้อนวิจิตรแต่ละห้วงให้ได้เป็นลำดับแรก เพื่อให้สามารถผสานการเคลื่อนความเร็วของลมหายใจเข้ากับจังหวะการเคลื่อนตัวของห้วงลำดับทำนองแต่ละห้วงให้ได้อย่างคล่องแคล่วเสียก่อน เมื่อทำได้ดังนี้แล้วจึงนำห้วงลำดับทำนองแต่ละห้วงมาต่อกันทั้งประโยค

เพื่อสร้างความชัดเจนให้กับโน้ตเขบ็ตสองชั้นแต่ละตัวผู้ขับร้องอาจแทรกเสียง [h] เข้าไประหว่างโน้ตเขบ็ตสองชั้นทุกตัว เป็นผลให้ผู้ขับร้องต้องมีความสามารถในการควบคุมลมหายใจที่ขาดออกจากกันทุกโน้ตนี้ให้ต่อเนื่องเป็นประโยคให้ได้

เทคนิคการเปล่งเสียง

จากการแบ่งห้วงทำนองข้างต้น ผู้ขับร้องสามารถเน้นโน้ตต้นห้วงทำนองด้วยการใช้กล้ามเนื้อไทโรแอริทินอยด์บีบอัดเส้นเสียงให้ชนกันแรงเป็นพิเศษในโน้ตต้นห้วงทำนอง ในช่วงแรกได้แก่โน้ต A, F และ D ในช่วงที่ 2 ได้แก่โน้ต B♭, G และ E เพื่อเพิ่มความสั่นสะเทือนให้กับการขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เทคนิคการสร้างเสียงกังวาน

เพื่อเพิ่มความน่าเกรงขามต่อการที่พระเจ้าจะลงมาเขย่าโลกและสวรรค์ให้สั่นสะเทือน ผู้ขับร้องต้องส่งคลื่นเสียงไปยังตำแหน่งโพรงหน้าส่วนข้างจมูกและเกาะเกี่ยวกะโหลกส่วนนั้นให้แข็งแรง

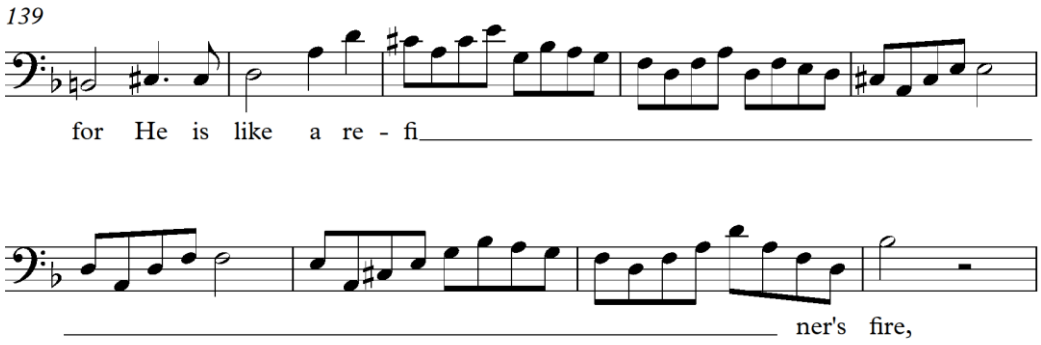
เทคนิคการออกเสียงคำร้อง

ในการขับร้องประโยค “And I will shake” ครั้งแรก ผู้ขับร้องสามารถพ่นลมให้เสียดแทรกไรฟันออกมาในเสียงพยัญชนะต้น [ʃ] เพื่อเน้นคำว่า shake ให้ชัดเจนขึ้น ในขณะที่การขับร้องซ้ำประโยคเดิมเป็นครั้งที่ 2 ผู้ขับร้องสามารถเน้นย้ำคำร้องทั้ง 4 คำให้เหมือนกับทั้ง 4 คำนั้นถูกกำกับไว้ด้วยเครื่องหมายมาร์คาโต (marcato) เพื่อเพิ่มความจริงจังให้กับพระวัจนะที่พระเจ้าได้ทรงตรัสไว้ ว่าจะทรงลงมาทำให้โลกและสวรรค์สั่นสะเทือน อย่าง! แน่! นอน!

5.2.2 บทอาเรีย But who may abide

เทคนิคการระบายสีคำร้อง

บทเพลงท่อนนี้แสดงตัวอย่างการระบายสีคำร้องในลักษณะที่ผู้ขับร้องสามารถเห็นการระบายสีคำร้องด้วยตาจากโน้ตที่บันทึกไว้คือ บทอาเรีย But who may abide ในห้องที่ 139 – 145 แฮนเดลใช้เทคนิคการแตกคอร์ดและอาร์เปโจ (arpeggio) เพื่อเรียงเป็นโน้ตทำนองที่กระโดดเรียงขึ้นลงสลับกัน เหมือนภาพเพลิงไฟที่กำลังลุกไหม้โชกโชนก่อนที่พระเจ้าผู้ทรงเป็นผู้ชำระล้างเพลิงไฟนั้นให้บริสุทธิ์จะเสด็จมา

ตัวอย่างที่ 5.3 บทอาเรีย But who may abide ห้องที่ 139-145

เทคนิคการหายใจ

การส่งกระแสลมหายใจที่เร็วและต่อเนื่องโดยไม่ตัดลมตามตัวโน้ตที่เปลี่ยนไปเหมือนในท่อนเพลงตัวอย่างก่อนหน้า และเนื่องจากช่วงเสียงส่วนมากของการขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรนี้อยู่ในช่วงเสียงกลางถึงเสียงต่ำของผู้ขับร้องเสียงเบส จึงมีความจำเป็นที่จะต้องเพิ่มแรงดันลมหายใจให้มากขึ้นกว่าปกติ

เทคนิคการเปล่งเสียง

การขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรในลักษณะนี้ผู้ขับร้องต้องสามารถรักษาระดับของกล่องเสียงไม่ให้กระโดดขึ้นลงตามโน้ตที่เปลี่ยนไป

นอกจากนั้นการขับร้องในลักษณะนี้ยังต้องอาศัยความแข็งแรงและยืดหยุ่นของกล้ามเนื้อไคโครไทรอยด์ ควบคุมการยืด-หดของเส้นเสียงเพื่อปรับความสั้น-ยาวของเส้นเสียงให้ตรงกับเสียงโน้ตแต่ละตัวอย่างรวดเร็ว เนื่องจากเป็นโน้ตในลักษณะคอร์ดแตกและอาร์เปโจ

ซึ่งการ ขับร้องจากโน้ตหนึ่งไปยังอีกโน้ตหนึ่งเป็นการกระโดดขั้นคู่ 3, 4 หรือ 5 ตลอดเวลา จึงต้องอาศัยการทำงานของกล้ามเนื้อไคโครไทรอยด์ที่ปรับแม่นยำซึ่งเกิดจากการฝึกฝนอย่างหนักเป็นประจำ

เทคนิคการสร้างเสียงกังวาน

ในการขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรแบบกระโดดเป็นคอร์ดแตกและอาร์เปโจในลักษณะนี้การรักษาระนาบการวางตำแหน่งเสียงให้มั่นคงเป็นอีกหนึ่งหัวใจสำคัญ เนื่องจากการวางตำแหน่งของเสียงร้องที่ไม่มั่นคงและเปลี่ยนตำแหน่งไปมาจะส่งผลให้รูปสระในกระบวนการต่อไปเปลี่ยนรูป ก่อให้เกิดเสียงที่ผิดเพี้ยนไปจากสระที่แท้จริงของคำร้องนั้น ๆ และฟังดูไม่ราบรื่น

เทคนิคการออกเสียงคำร้อง

คำร้องพยางค์ที่กำกับโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรทั้ง 2 ตำแหน่งนี้คือคำว่า “fine” โดยธรรมชาติของพยางค์เป็นพยางค์ที่เป็นสระประสมสองเสียง คือเสียงสระ [ɑ] และเสียงสระ [ɪ] ขั้นแรกผู้ขับร้องต้องแยกสระทั้งสองเสียงนี้ออกจากกัน และเลือกเอื้อนโน้ตวิจิตรอยู่บนสระเสียงหลักนั่นคือเสียงสระ [ɑ] โดยต้องออกแรงคล้ายการกัดให้รูปสระนั้นมั่นคงอยู่ที่ตำแหน่งเดียวกันตลอดทั้งประโยค

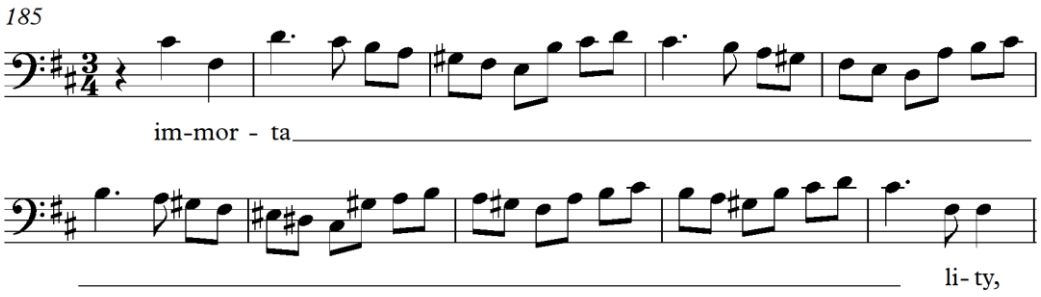
5.2.3 บทอาเรีย The trumpet shall sound

เทคนิคการระบายสีคำร้อง

ในท่อน B ของบทเพลง The trumpet shall sound พบการระบายสีคำร้องโน้ตช่วงเอื้อน-วิจิตรในคำว่า “immortal” โดยการยืดคำว่า “immortal” ซึ่งแปลว่าอมตะให้ยาวออกถึง 9 ห้องในครั้งแรก และ 11 ห้องในครั้งที่ 2 โดยมีความแตกต่างกัน ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การประดับโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรครั้งที่ 1 ใช้ห้วงลำดับทำนองในลักษณะการไล่โน้ตขาลงสลับกับขาขึ้น การไล่โน้ตขาลงระบายภาพของความตายซึ่งเป็นการจบชีวิตในโลกมนุษย์ และโน้ตขาขึ้นแสดงถึงการมีชีวิตใหม่บนสรวงสวรรค์ จะสังเกตได้ว่ารอยต่อของการไล่โน้ตขาลงและขาขึ้นใน 3 ห้วงลำดับทำนองแรกเป็นการกระโดดโน้ตขั้นคู่ 5 ซึ่งหมายถึงเมื่อความตายบนโลกมนุษย์มาถึง ผู้ที่เชื่อในพระเจ้าจะได้รับการชุบชีวิตใหม่ไปอยู่บนสรวงสวรรค์

ตัวอย่างที่ 5.4 บทอาเรีย The trumpet shall sound ห้องที่ 185-194

เทคนิคการหายใจ

ดังที่อธิบายไว้ข้างต้นว่าแฮนเดลแบ่งการเคลื่อนโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรนี้เป็น 2 ลักษณะ คือ โน้ตขาลงซึ่งเปรียบเสมือนความตายจากโลกมนุษย์ และโน้ตขาขึ้นซึ่งเปรียบเสมือนชีวิตใหม่บนสรวงสวรรค์ การส่งลมหายใจในการขับร้องจึงต้องแบ่งออกเป็น 2 ส่วนเช่นกัน

การขับร้องโน้ตขาลง จะขับร้องด้วยแรงดันลมหายใจที่ต่ำกว่าการขับร้องโน้ตขาขึ้นในลักษณะคล้ายการถอนหายใจ เพื่อแสดงถึงการลาจากโลกมนุษย์ และปรับแรงดันลมหายใจให้เพิ่มขึ้นอย่างฉับพลันเมื่อกระโดดขึ้นไปขับร้องโน้ตขาขึ้นเพื่อแสดงถึงความยินดีในชีวิตใหม่บนสรวงสวรรค์

เทคนิคการเปล่งเสียง

เนื่องจากโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรในช่วงนี้มีช่วงเสียงที่กว้าง 9 ขั้นคู่ ถึงแม้ว่าโน้ตส่วนใหญ่อยู่ในกลุ่มช่วงเสียงอกของผู้ขับร้องเสียงเบส แต่โน้ตสูงสุดของโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรนี้คือโน้ตตัว D ซึ่งเป็นโน้ตที่เป็นช่วงรอยต่อเสียงของผู้ขับร้องเสียงเบส เป็นโน้ตที่ผู้ขับร้องต้องยึดไว้เป็นศูนย์กลางของกลุ่มช่วงเสียง มิเช่นนั้นการขับร้องจะไม่ราบเรียบเพราะได้ยินความยากลำบากของการไปแตะโน้ตช่วงรอยต่อของเสียงตลอดเวลา การขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรในลักษณะนี้ผู้ขับร้องควรเลือกขับร้องโดยใช้กลุ่มช่วงเสียงเชื่อม ซึ่งต้องควบคุมให้กล้ามเนื้อไคโครไทรอยด์หดตัว กระดูกอ่อนไทรอยด์เอียงมาด้านหน้าเล็กน้อยเพื่อให้เส้นเสียงบางลงและยืดยาวขึ้น และไม่ให้กล้ามเนื้อไทโรแอริทินอยด์เข้ามาทำงานบีบเส้นเสียงเข้าหากันมากจนเกินไป

เทคนิคการสร้างเสียงกังวาน

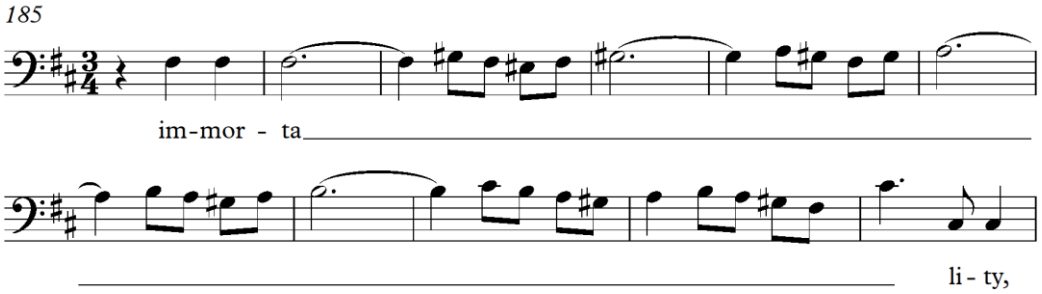
การวางตำแหน่งเสียงร้องควรตั้งตำแหน่งการวางเสียงสระให้สูงโปร่งและมั่นคง เพื่อแสดงถึงความมั่นคงของชีวิตนิรันดร์บนสรวงสวรรค์ ร่วมกับลดการเกาะเกี่ยวเสียงร้องลงเล็กน้อยให้มีความผ่อนคลายเพื่อแสดงถึงความสุขสงบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เทคนิคการออกเสียงคำร้อง

โดยปกติการขับร้องเสียงสระ [æ] ในภาษาอังกฤษ ผู้ขับร้องควรปรับแต่งเสียงสระด้วยการยืดเสียงสระ [æ] ให้ยืดออกตามแนวตั้งเพื่อให้ได้คุณภาพเสียงสระใกล้เคียงกับเสียงสระ [ɑ] ในคำว่า immortality [ɪmɔ:rtælɪti] ก็เช่นกัน เสียงสระที่กำกับโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรอยู่คือเสียงสระ [æ] การปรับเปลี่ยนรูปสระนี้จะทำให้ได้เสียงที่กลม กังวาน และผ่อนคลายเหมือนชีวิตใหม่ที่สงบสุขบนสรวงสวรรค์

การประดับโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรครั้งที่ 2 โน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรนั้นถูกขยายออกถึง 11 ห้อง ใน 4 ห้วงลำดับดนตรีที่เริ่มจากการลากโน้ตตัวแรก 3 จังหวะและต่อด้วยโน้ตเอื้อนวิจิตรเขบ็ตหนึ่งชั้น 4 ตัว เพื่อส่งต่อไปยังห้วงลำดับทำนองห้วงต่อไปเพิ่มขึ้นทีละขั้นคู่ตามบันไดเสียง เริ่มจากโน้ต F# จนถึงโน้ต C# ระบายภาพชีวิตนิรันดรที่สงบสุขบนสรวงสวรรค์

ตัวอย่างที่ 5.4 บทอาเรีย The trumpet shall sound ห้องที่ 199-209

เทคนิคการหายใจ

เทคนิคการหายใจเป็นหัวใจสำคัญของการขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรในช่วงนี้ซึ่งมีความยาวถึง 11 ห้อง เนื่องจากการขับร้องเพื่อระบายสีคำว่า “immortality” ซึ่งแปลว่าความเป็นอมตะ หรือการมีชีวิตนิรันดร ผู้ขับร้องจึงควรมีความสามารถในการขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรทั้ง 11 ห้องนี้โดยใช้ลมหายใจเดียว ไม่แบ่งวรรคหายใจ ดังนั้นผู้ขับร้องต้องมีความสามารถในการควบคุมการขยายและหดตัวของกล้ามเนื้อลำตัวทุกส่วนให้ผสานการทำงานยืดเหนี่ยวกะบังลมให้เคลื่อนตัวลอยขึ้นให้ช้าและนานที่สุด เพื่อที่จะสามารถผ่อนลมหายใจออกมาในปริมาณที่สมดุลเป็นเวลานานมากได้อย่างราบเรียบ

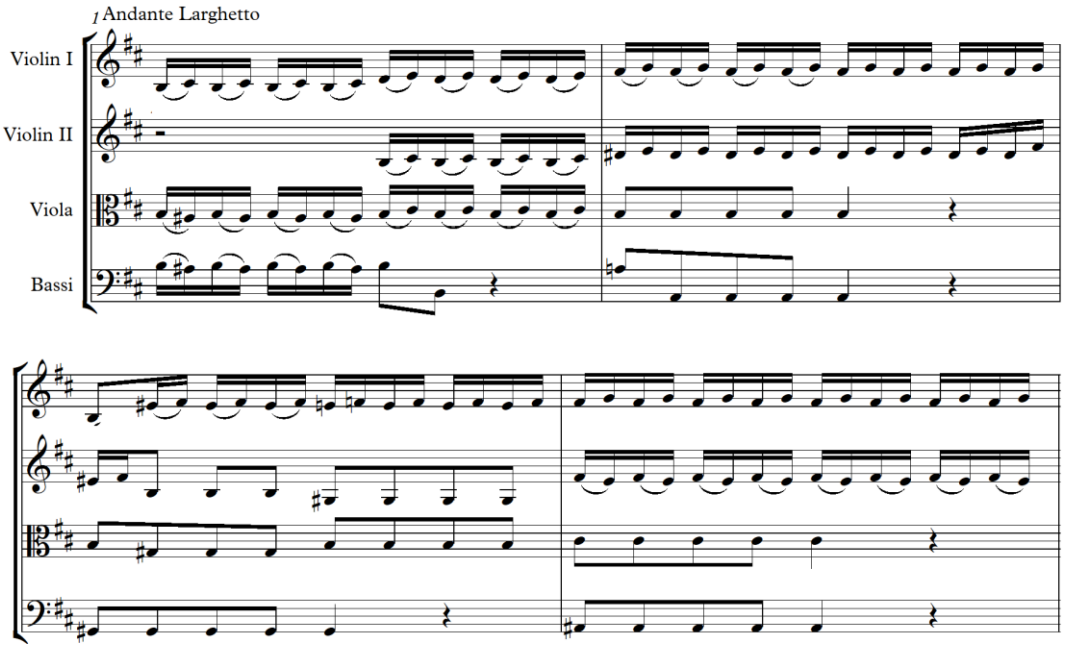
เทคนิคการเปล่งเสียง

ผู้ขับร้องสามารถเปล่งเสียงโดยใช้กลุ่มช่วงเสียงอกได้ตลอดทั้งช่วง แต่ควรควบคุมไม่ให้เกิดเนื้อเสียงแข็งกร้าวจนเกินไป ซึ่งโดยปกติหากควบคุมแรงดันลมหายใจในกระบวนการก่อนหน้าให้มีแรงดันที่เหมาะสมไม่มากจนเกินไปก็จะไม่เกิดปัญหาดังกล่าว นอกจากนั้นเทคนิคการสร้างเสียงกังวานและการออกเสียงคำร้องสามารถใช้วิธีเดียวกับตัวอย่างที่ 5.4 ได้

5.3 การระบายสีคำร้องในแนวดนตรี

นอกจากการระบายสีคำร้องโดยการใช้ความสั้น – ยาวของรูปแบบจังหวะ เสียงสูง – ต่ำของทำนอง และระดับความดังเข้มของเสียงมากำกับคำร้องโดยตรงแล้ว คีตกวีจำนวนมากรวมทั้งแฮนเดลใช้เทคนิคการระบายสีคำร้องหรือภาพเหตุการณ์ต่าง ๆ ลงในแนวดนตรี โดยใช้องค์ประกอบทางดนตรีอื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็นแนวคิดในการสร้างโมทีฟทำนอง จังหวะเพื่อสร้างเอกภาพให้กับแนวดนตรี หรือการเปลี่ยนกุญแจเสียงและเสียงประสานมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์

5.3.1 บทขับร้องเจรจา For behold, darkness shall cover the earth

ตัวอย่างที่ 5.5 บทขับร้องเจรจา For behold, darkness shall cover the earth ห้องที่ 1-4

เทคนิคการระบายสีคำร้อง

แฮนเดลเริ่มต้นบทเพลงนี้ด้วยการให้แนววิโอลาและคอนตินูโอบรรเลงโน้ตเขบ็ตสองชั้นสลับกันระหว่างโน้ต B และโน้ต A# ภายใต้เครื่องหมายเชื่อมเสียงให้บรรเลงโน้ตทั้งสองเสียงนี้เชื่อมกันเป็นคู่โดยเน้นเสียงโน้ตตัวแรกมากกว่าโน้ตตัวที่ 2 นั้น เป็นการสร้างบรรยากาศของความมืด ที่คืบคลานเข้ามาปกคลุมโลกทั้งใบเอาไว้อย่างช้า ๆ และยิ่งทวีความดำมืดเข้าไปเมื่อบทเพลงนี้บรรเลงต่อจาก บทเพลง O thou that tellest good tidings to Zion ซึ่งจบบทเพลงด้วยความสดใสเป็นการสร้างความแตกต่างระหว่างความสว่างกับความมืดได้อย่างน่าสะพรึงกลัว

เทคนิคการหายใจ

แฮนเดลได้สร้างภาพบรรยากาศที่มืดดำไว้ในดนตรีช่วงต้นก่อนเข้าสู่ช่วงของการขับร้องแล้ว ดังนั้นเมื่อเริ่มต้นขับร้องผู้ขับร้องไม่ควรทำลายบรรยากาศนั้นด้วยการหายใจอย่างฉับพลันก่อนเริ่มขับร้อง แต่ควรเริ่มหายใจเข้าตั้งแต่จังหวะที่ 1 ของห้องที่ 5 เรื่อยไปจนหยุดกักลมในจังหวะที่ 3 จึงเริ่มขับร้องเสมือนว่าเสียงร้องแทรกซึมบรรยากาศนั้นออกมา และนอกจากนั้นการกักลมในจังหวะที่ 3 ยังช่วยให้สามารถควบคุมปริมาณและแรงดันลมหายใจที่เหมาะสมกับการขับร้องด้วยระดับความเข้มดังสัญลักษณ์ *p* ตามที่แฮนเดลได้กำกับไว้ และรักษาปริมาณและแรงดันลมหายใจนี้จนกระทั่งถึงห้องที่ 10

เทคนิคการเปล่งเสียง

เป็นการวางกล่องเสียงในตำแหน่งต่ำมากกว่าปกติเพื่อเพิ่มความเข้มให้กับเสียงร้องในการระบายสีบรรยากาศที่มืดมนอย่างน่าพิศวง แต่ควบคุมกล้ามเนื้อไทโรแอริทินอยด์ไม่ให้บีบอัดเสียงเข้าหากันมากเกินไปจนเสียงแข็งกร้าว

เทคนิคการสร้างเสียงกังวาน

เป็นการวางตำแหน่งเสียงให้อยู่ลึกกว่าปกติเพื่อให้ได้เสียงที่กว้างเสมือนการเล่าเหตุการณ์นั้นจากที่ไกล ๆ เห็นความมืดนั้นแผ่ปกคลุมผืนโลกเป็นมุมกว้าง

เทคนิคการออกเสียงคำร้อง

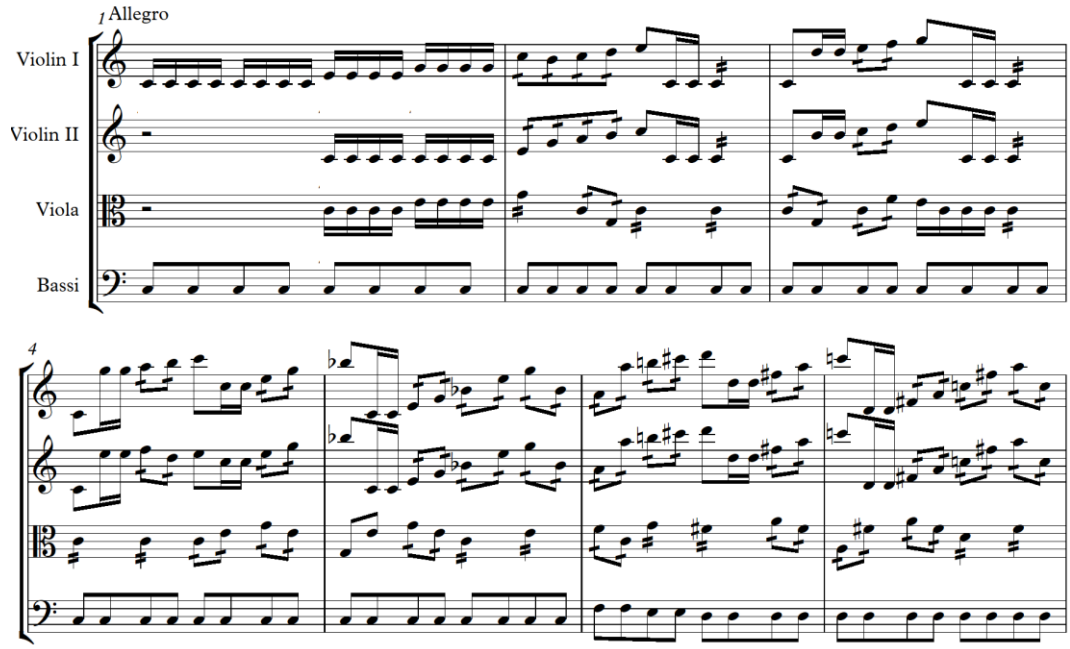
ในการเล่าเรื่องลักษณะนี้น้ำหนักการออกเสียงคำร้องที่ไม่เท่ากันในแต่ละคำจะช่วยสร้างบรรยากาศให้ดูลึกลับมากยิ่งขึ้น เช่นในประโยค “And gross darkness the people” สามารถเล่นกับน้ำหนักของการออกเสียงคำร้องได้โดยการเน้นหนักเฉพาะคำว่า “gross” และ “darkness” โดยการกระดกลิ้นเสียง [r] ในคำว่า gross ให้ยาวเป็นพิเศษเพื่อแสดงถึงอำนาจความชั่วร้ายของเงามืดนั้น และค่อย ๆ คลายน้ำหนักคำออกท้ายเสียง [s] ตัวสะกดของคำว่า “darkness” เพื่อขับร้องคำว่า “the people” ด้วยน้ำเสียงที่ให้ทั้งความเป็นห่วงและเตือนให้ระวังอันตรายที่จะเกิดขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.3.2 บทอาเรีย Why do the nations so furiously rage together?

เทคนิคการระบายสีคำร้อง

อีกหนึ่งตัวอย่างที่เด่นชัดของการสร้างบรรยากาศของบทเพลงคือ การบรรเลงโน้ตเขบ็ตสองชั้นของแนวเครื่องสายในบทเพลง Why do the nations so furiously rage together แฮนเดลประพันธ์ให้แนวเครื่องสายบรรเลงโน้ตเขบ็ตสองชั้นต่อเนื่องกันตลอดทั้งเพลงใน 5 ลักษณะ คือ การบรรเลงโน้ตเดียวกันต่อเนื่อง บรรเลงโน้ตกระโดดเป็นขั้นคู่กว้าง บรรเลงโน้ตคอร์ดแตก บรรเลงโน้ตขั้นคู่สองเชื่อมกันเป็นคู่ภายใต้เครื่องหมายเชื่อมเสียง และบรรเลงโน้ตอาร์เปโจขาขึ้น เพื่อระบายภาพของความโกรธแค้น เดือดดาล รุ่มร้อนของผู้คนที่คิดเป็นปรปักษ์ต่อพระเจ้า

ตัวอย่างที่ 5.6 Why do the nations so furiously rage together? ห้องที่ 1-8

บทเพลงนี้เป็นหนึ่งในบทเพลงที่พิสูจน์ความเป็นเลิศของเทคนิคการขับร้อง เนื่องจากเป็นหนึ่งในบทอาเรียที่ยากที่สุดของผู้ขับร้องเสียงเบสที่ต้องประสานเทคนิคทุกกระบวนการขับร้องให้แข็งแรงและยืดหยุ่นมากเป็นพิเศษ จึงจะสามารถขับร้องบทเพลงนี้ได้ดุเดือดอย่างที่แฮนเดลประพันธ์ไว้

เทคนิคการหายใจ

บทเพลงนี้เป็นบทเพลงที่มีระดับความยากในการจัดการลมหายใจสูงมาก เช่นเดียวกับความต่อเนื่องของโน้ตในแนวดนตรี แฮนเดลประพันธ์โน้ตแนวร้องโดยเฉพาะใน 16 ห้องแรก และ 30 ห้องสุดท้ายของท่อน A ไว้ยาวต่อเนื่อง กำหนดให้มีช่วงหยุดให้หายใจระหว่างประโยค

เพียง 1 จังหวะสั้น ๆ เท่านั้น ดังนั้นผู้ขับร้องจึงต้องสามารถหายใจเอาลมหายใจเข้าไปได้มากภายในระยะเวลาสั้น ซึ่งต้องอาศัยการทำงานของกล้ามเนื้อส่วนลำตัวที่แข็งแรงและยืดหยุ่น ความแข็งแรงของกล้ามเนื้อลำตัวจะช่วยให้สามารถขยายช่องท้องและช่องอกเพื่อนำอากาศเข้าได้อย่างรวดเร็ว ในขณะที่ความยืดหยุ่นจะจัดการกับโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรสามพยางค์ที่กระหน่ำมาตลอดทั้งเพลงให้ชัดเจน

เทคนิคการเปล่งเสียง

เพื่อสร้างความแข็งกร้าวให้เสียงร้องสามารถระบายสีความโกรธแค้นของผู้คนในบทเพลงนี้ผู้ขับร้องต้องควบคุมกล้ามเนื้อไทโรแอริทินอยด์ให้ช่วยบีบอัดเส้นเสียงทั้ง 2 ข้างให้ชิดเข้าหากันมากเป็นพิเศษ แต่ในช่วงที่ขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรกล้ามเนื้อไทโรแอริทินอยด์จะคลายตัวออกเล็กน้อย เพื่อให้เส้นเสียงเกิดความยืดหยุ่นมากพอในการปรับความสั้นยาวตามระดับเสียงสูง – ต่ำของโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรแต่ละตัว

เทคนิคการสร้างเสียงกังวาน

ตลอดทั้งบทเพลงผู้ขับร้องต้องลดระดับของกล่องเสียงให้ต่ำที่สุดเพื่อให้เกิดช่องว่างในช่องคอที่กว้างกว่าปกติ และเชื่อมให้คลื่นเสียงร้องเดินทางไปสั่นสะเทือนในโพรงหน้าอกเพื่อสร้างเนื้อเสียงที่เข้มและหนา ในขณะเดียวกันต้องวางตำแหน่งเสียงให้กว้างและเกาะเกี่ยวอย่างแข็งแรงทั้งด้านหน้าและด้านหลังของกะโหลกศีรษะ เพื่อให้เสียงก้องกังวานจากโพรงอกทวีความกังวานเมื่อเคลื่อนที่ไปสะท้อนบนโพรงกะโหลก

เทคนิคการออกเสียงคำร้อง

กล้ามเนื้อรอบริมฝีปาก ปุ่มเหงือก และปลายลิ้นร่วมกันทำงานอย่างแข็งขันเพื่อดึงให้เสียงพยัญชนะออกมาให้หนักแน่นชัดเจนมากที่สุด ในขณะที่โคนลิ้นต้องผ่อนคลายให้ช่องคอเปิดกว้างให้เสียงสระมีความคล่องตัวมากพอที่จะเดินทางขึ้นไปก้องกังวานในโพรงกะโหลกและผลักให้พยัญชนะมีน้ำหนักมากขึ้น

5.3.3 บทอาเรีย The people that walked in darkness

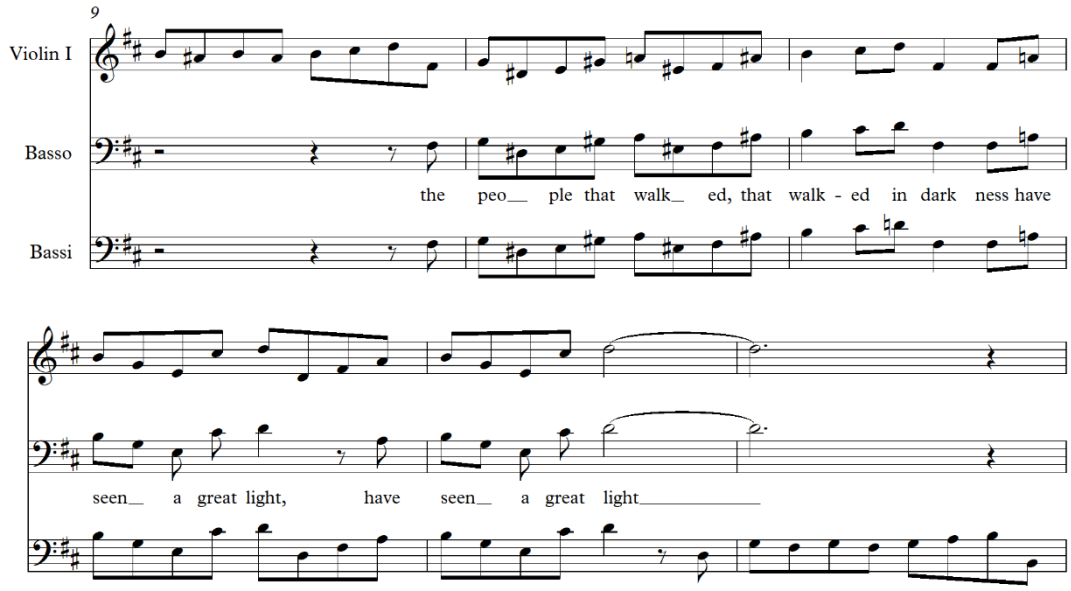
คำร้องประโยคแรกของบทเพลงนี้ คือ “The people that walked in darkness have seen a great light” แฮนเดลได้แบ่งแนวคิดการประพันธ์ดนตรีสำหรับประโยคนี้เป็น 2 ส่วนคือ

1) “The people that walked in darkness” (ผู้คนที่เคยเดินอยู่ในความมืด)

2) “Have seen a great light” (ได้เคยพบกับแสงสว่างอันยิ่งใหญ่)

โดยใช้ความแตกต่างของกุญแจเสียง B ไมเนอร์และ D เมเจอร์ซึ่งเป็นกุญแจเสียงร่วมมาระบายสีภาพความมืดและความสว่าง

ตั้งแต่ห้องแรกจนถึงจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 11 แฮนเดลระบายสีความมืดด้วยการใช้กุญแจเสียง B ไมเนอร์ และเปลี่ยนเป็นกุญแจเสียง D เมเจอร์ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 11 เพื่อแสดงถึงแสงสว่างที่ผู้คนนั้นเคยได้เห็น

ตัวอย่างที่ 5.7 บทอาเรีย The people that walked in darkness ห้องที่ 9-14

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เทคนิคการหายใจ

ความมืด ใช้แรงดันลมหายใจต่ำกว่าปกติ

ความสว่าง ค่อย ๆ เพิ่มแรงดันลมหายใจมาในคำว่า Have seen จนกลับมาใช้แรงดันลมหายใจในระดับปกติในคำว่า a great และเพิ่มแรงดันมากกว่าปกติในคำว่า light เพื่อเพิ่มระดับความเข้มให้กับแสงสว่าง

เทคนิคการเปล่งเสียงคำร้อง

ความมืด บีบเส้นเสียงเข้าหากันก่อนส่งลมหายใจผ่านเพื่อให้เกิดเนื้อเสียงที่แข็งกร้าวฟังดูไม่ผ่อนคลาย

ความสว่าง ปล่อยให้กระแสลมหายใจเคลื่อนผ่านไปพร้อมกับเส้นเสียงที่แตะปิดและยืดออกด้วยกล้ามเนื้อไคโครไทรอยด์เพื่อให้เกิดคุณภาพเสียงที่ผ่อนคลายและกังวาน

เทคนิคการสร้างเสียงกังวาน

ความมืด วางตำแหน่งเสียงลึกเข้าไปบริเวณกลางโพรงกะโหลกร่วมกับปรับระดับกล่องเสียงให้ต่ำลงกว่าปกติ เพื่อให้ได้เนื้อเสียงที่เข้มข้นจากความกังวานในโพรงอก

ความสว่าง ค่อย ๆ เลื่อนตำแหน่งการวางเสียงมาบริเวณด้านหน้าโพรงกะโหลก และปล่อยให้กล่องเสียงอยู่ในตำแหน่งที่สบาย เพื่อให้ได้ความใสกังวานเหมือนแสงสว่าง

เทคนิคการออกเสียงคำร้อง

ความมืด ใช้เทคนิคการปั้นคำให้เล็กลงเพื่อสร้างความลึกลับ

ความสว่าง เปิดเสียงสระ [ɑ] ในคำว่า light ให้กว้างออกจากคำก่อนหน้าอย่างเห็นได้ชัด

5.4 แนวคิดด้านเทคนิคการขับร้องกับวงออร์เคสตราที่ได้รับจากการแสดงครั้งที่ 2

เทคนิคการหายใจ

แรงดันลมหายใจต้องมีมากพอที่จะก่อให้เกิดเนื้อเสียงที่เข้ม ดัง และกังวาน นอกจากนั้นการจัดการลมหายใจที่มีประสิทธิภาพที่รองรับทั้งการขับร้องบทเพลงช้าและเร็ว รวมถึงการขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรที่วิ่งเร็วต่อเนื่องทั้งในลักษณะที่แข็งกร้าวและอ่อนโยน ซึ่งต้องอาศัยทั้งความแข็งแรงและยืดหยุ่นของกล้ามเนื้อในระบบการหายใจทุกส่วนผสานการทำงานกันเพื่อให้ได้ลมหายใจที่มีทั้งปริมาณ ความเร็ว และแรงดันเหมาะสมกับประโยคดนตรีที่แตกต่างกัน

เทคนิคการเปล่งเสียง

ระดับความเข้มของเสียงร้องต้องเพิ่มมากขึ้นจากการขับร้องกับเปียโน เพื่อให้เข้ากับมิติที่กว้างขึ้นของเสียงเครื่องดนตรีหลากประเภทในวงออร์เคสตรา ด้วยการลดระดับของกล่องเสียงให้ต่ำลงกว่าปกติ และให้กล้ามเนื้อไทโรแอริทินอยด์บีบให้เส้นเสียงเกิดความหนามากขึ้น

เทคนิคการสร้างความกังวาน

การใช้โพรงภายในกะโหลกศีรษะและทรวงอกที่ขยายกว้างมากขึ้นเพื่อเพิ่มความก้องกังวานของเสียง และการเกาะเกี่ยวคลื่นเสียงกับกระดูกด้านหน้าของโพรงกะโหลกให้แข็งแรงเพื่อเพิ่มความถี่ของคลื่นเสียงให้สูงมากพอที่จะลอยเหนือระดับความเข้มของเสียงเครื่องดนตรีในวงออร์เคสตรา

เทคนิคการออกเสียงคำร้อง

การออกเสียงคำร้องที่ชัดถ้อยชัดคำกว่าการขับร้องทั่วไป เพื่อให้ผู้ฟังได้ยินคำร้องชัดเจน รวมถึงการปรับระดับความชัดเจนให้สอดคล้องกับอารมณ์และบรรยากาศของบทเพลง เพื่อใช้การออกเสียงคำร้องในการสื่อสารและระบายสีคำร้องร่วมกับวงออร์เคสตรา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเตรียมตัวเพื่อการแสดงครั้งที่ 2 ทำให้มีโอกาสได้ฝึกฝนให้ระบบการทำงานของร่างกายในขณะที่ขับร้อง เป็นอันหนึ่งอันเดียวกับความเร็วจังหวะ การเคลื่อนไหวของประโยคดนตรีของวงออร์เคสตรา การศึกษาเทคนิคการประพันธ์ระบายสีคำร้อง ทำให้ผู้ขับร้องตระหนักถึงความสำคัญของการใช้สีสันของเสียงร้องที่หลากหลายมาเป็นวัตถุดิบในการระบายสีคำร้อง เช่นเดียวกับที่คีตกวีมีวัตถุดิบทางดนตรีเป็นเครื่องมือในการประพันธ์บทเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 6
เทคนิคการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยหลากหลายลีลา

6.1 เทคนิคการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยผสานลีลาดนตรีไทยสากล

6.1.1 ประวัติความเป็นมา

ตั้งแต่รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 การประพันธ์บทเพลงไทยร่วมกับการใช้องค์ประกอบดนตรีตะวันตกเข้ามาประสมเป็นที่แพร่หลายมากขึ้น สังเกตได้จากการใช้โน้ตในบันไดเสียงครบทั้ง 7 ตัวในการประพันธ์ เริ่มมีการใช้เครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาบรรเลง แต่ยังคงวิธีการขับร้องแบบไทยเดิม ใช้วิธีการเลี่ยงช่วงทำนองเสียงที่สูงเกินกว่าจะขับร้องด้วยเสียงจริง โดยการทดเสียงลงมาร้องต่ำกว่าทำนองจริง 1 ช่วงคู่แปด

ในยุคแรกเริ่มนี้มีจวงจันทร์ จันทร์คณา หรือครูพรานบูรพ์เป็นคีตกวีคนสำคัญผู้บุกเบิกการประพันธ์บทเพลงไทยลีลาใหม่นี้จนได้รับความนิยมอย่างกว้างขวาง ต่อมาเริ่มมีการประพันธ์บทเพลงสำหรับประกอบภาพยนตร์ของบริษัทไทยฟิล์ม โดยพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าภาณุพันธุ์ยุคล โดยมีท่านผู้หญิง ม.ล.พวงร้อย สนิทวงศ์ อภัยวงศ์ เป็นคีตกวีหญิงคนแรกที่ประพันธ์บทเพลงเพื่อประกอบภาพยนตร์ของบริษัทไทยฟิล์ม และเกิดการรวมตัวของนักดนตรีที่ร่วมกันบรรเลงบทเพลงประกอบภาพยนตร์ขึ้นในนามวงดนตรีไทยฟิล์มในปีพ.ศ. 2479 ซึ่งแม้ว่าบริษัทไทยฟิล์มต้องเลิกกิจการภายหลังจากนั้นเพียง 3 ปี แต่ในปีเดียวกันนั้นเองกรมโฆษณาการ (กรมประชาสัมพันธ์ในปัจจุบัน) ได้ริเริ่มการจัดตั้งวงดนตรีประจำกรมขึ้น นักดนตรีของวงดนตรีไทยฟิล์มจึงได้รวมตัวกันอีกครั้งในนามวงหัสดนตรีกรมโฆษณาการ ซึ่งนอกเหนือจากการบรรเลงดนตรีให้กับกรมโฆษณาการแล้ว นักดนตรีกลุ่มนี้ยังได้ออกแสดงในงานแสดงทั่วไปในนาม วงดนตรีสุนทราภรณ์ ที่ได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบัน ภายใต้การควบคุมวงของครูเอื้อ สุนทรสนาน ผู้ซึ่งนอกจากจะเป็นหัวหน้าวงดนตรีแล้วครูเอื้อยังเป็นผู้ควบคุมการผลิตบทเพลงด้วยตัวเองในทุกขั้นตอน ทั้งการคัดเลือกผู้เรียบเรียงให้เหมาะสมกับลีลาของแต่ละบทเพลง ประพันธ์บทเพลงให้เหมาะสมและส่งเสริมเอกลักษณ์การขับร้องของนักร้องแต่ละคน และด้วยพื้นฐานทางดนตรีคลาสสิกที่ครูเอื้อได้รับการถ่ายทอดจากพระเจนดุริยางค์เมื่อครั้งเป็นนักดนตรีอยู่ที่กรมมหรสพ (กรมศิลปากรในปัจจุบัน) ครูเอื้อจึงเป็นครูถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีตะวันตกให้กับนักร้องและนักดนตรีทุกคนในวงสามารถอ่านและเขียนโน้ตได้ นักร้องของวงดนตรีสุนทราภรณ์จึงมีความสามารถในการขับร้องบทเพลงในลีลาดนตรีแจ๊ส บิ๊กแบนด์ได้ตรงทำนอง ตรงจังหวะ และมีเทคนิคการขับร้องที่ผสมผสานลีลาการขับร้องแบบไทยและตะวันตกได้อย่างเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว นักร้องของวงสุนทราภรณ์ที่ในยุคแรกเริ่มนี้ ได้แก่ ครูเอื้อ สุนทรสนาน มัณฑนา โมรากุล เพ็ญศรี พุ่มชูศรี บุษยา รังสี วินัย จุลละบุษปะ หม่อมราชวงศ์ถนัดศรี สวัสดิวัตน์ และ รวงทอง ทองลั่นธม

นอกจากวงดนตรีสุนทราภรณ์แล้ว ในช่วงเวลาเดียวกันนี้ยังมีคีตกวีอีกหลายคนที่พัฒนาบทเพลงไทยสากลในลักษณะการผสมผสานดนตรีตะวันตกเข้ากับสำเนียงดนตรีไทยและมาจากจุดเริ่มต้นทางดนตรีเดียวกัน อาทิ ครูนารถ ถาวรบุตร ครูล้วน ควันธรรม ครูสมาน กาญจนผะลิน ครูสง่า อารัมภีร ครูชาลี อินทรวิจิตร และครูไสล ไกรเลิศ โดยเรียกบทเพลงไทยสากลในลักษณะนี้ว่า บทเพลงลูกกรุง สาเหตุที่ใช้ชื่อบทเพลงลูกกรุง เนื่องจากเป็นบทเพลงที่ถ่ายทอดเรื่องราว วิถีชีวิต เหตุการณ์ ความรู้สึก นึกคิด รวมถึงค่านิยมในแบบชาวเมืองกรุงของคนไทยในสมัยนั้น นักร้องบทเพลงลูกกรุงที่มีชื่อเสียง อาทิ สวลี ผกาพันธุ์ สุเทพ วงศ์กำแหง ชรินทร์ นันทนาคร ธานินทร์ อินทรเทพ จินตนา สุขสถิตย์ ทนงศักดิ์ ภักดีเทวา และศรีไศล สุชาติวุฒิ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6.1.2 หลักการขับร้องตามขนบ

6.1.2.1 หลักการขับร้องตามขนบของวงดนตรีสุนทราภรณ์

หลังจากที่ครูเอื้อ สุนทรสนาน เกษียณอายุราชการในปี พ.ศ. 2514 ได้มีดำริในการจัดตั้งโรงเรียนสุนทราภรณ์การดนตรี เพื่อฝึกฝนการขับร้องตามขนบของวงดนตรีสุนทราภรณ์ โดยยึดหลักการสอนขับร้องตามแนวทางของพระเจนดุริยางค์ ดังนั้นในการศึกษาหลักการขับร้องตามขนบของวงดนตรีสุนทราภรณ์ จึงควรศึกษาสิ่งที่พระเจนดุริยางค์ได้บันทึกในหนังสือหลักวิชาการดนตรีและการขับร้องควบคู่ไปด้วย ในหนังสือหลักวิชาการดนตรีและการขับร้อง เล่มที่ 1 (2523: 7) พระเจนดุริยางค์ได้บันทึกแก่นการสอนขับร้องไว้ว่า

> *“ในการขับร้องบทเพลงต่าง ๆ นั้นนอกจากจะต้องพยายามให้นักเรียนขับร้องได้ถูกต้องและชัดเจนในทำนองเพลงและถ้อยคำแล้ว ยังจะต้องพยายามให้เขาปฏิบัติได้ไพเราะชวนฟังอีกด้วย ซึ่งในการนี้จะต้องกำหนดระยะที่ต้องถอนลมหายใจให้เหมาะ และต้องคำนึงถึงเครื่องหมายต่าง ๆ ที่บันทึกไว้ในทุกทำนองเพลง เช่น ทำเสียงมีหนักมีเบาให้สอดคล้องกันไปในเวลาเดียวกันดังนี้ เป็นต้น จึงสรุปได้ว่าผู้ปฏิบัติจะต้องมีความเข้าใจในวิธีการปฏิบัติสอดคล้องไปกับความหมายของบทเพลงที่ขับร้องนั้นด้วย”*

จากการสัมภาษณ์อาจารย์จิระ สัตตะพันธ์คีรี อดีตครูสอนขับร้องของโรงเรียนสุนทราภรณ์การดนตรี ได้ให้แนวทางการขับร้องตามขนบของวงดนตรีสุนทราภรณ์ไว้ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การขับร้องจังหวะและทำนอง

ครูเอื้อให้ความสำคัญกับการขับร้องจังหวะและทำนองมาก ดังจะเห็นได้จากหนังสือหลักวิชาการดนตรีและการขับร้องของพระเจนดุริยางค์ที่มีเนื้อหาหลักอยู่ที่การฝึกขับร้องให้ตรงระดับเสียงสูงต่ำและรูปแบบจังหวะโดยไม่ผิดเพี้ยน ประกอบกับบทเพลงส่วนใหญ่เป็นบทเพลงประกอบการเต้นรำ จึงทำให้การรักษาจังหวะให้ตรงและกระชับเป็นสิ่งสำคัญมาก โดยอนุโลมให้มีการขับร้องหน่วงจังหวะได้เล็กน้อย แต่ยังคงต้องยึดจังหวะตกเป็นหลัก การขับร้องเหลื่อมจังหวะตลอดทั้งเพลงนั้นถือว่าเป็นการผิดขนบอย่างร้ายแรง

การขับร้องทำนองก็เช่นเดียวกัน ถึงแม้ว่าบทเพลงส่วนใหญ่นั้นได้รับอิทธิพลมาจากลักษณะการดำเนินทำนองแบบตะวันตก แต่ได้มีการปรับท่วงทำนองให้เป็นการพบกันครึ่งทางของทั้งคำร้องและทำนอง โดยการปรับการขึ้นลงของโน้ตให้เหมาะสมกับระดับเสียงสูงต่ำของวรรณยุกต์ไทย เพื่อไม่ให้ความหมายของคำร้องนั้นผิดเพี้ยนไปและยังคงความไพเราะของท่วงทำนองเอาไว้อยู่ ดังนั้นการขับร้องโดยเพิ่มการผันทำนองให้เข้ากับเสียงวรรณยุกต์ไทยมากเกินกว่าต้นฉบับ อาจทำให้ทำนองผิดเพี้ยนไปจนผิดสำเนียงดนตรีได้

ประการสุดท้าย เอกลักษณ์สำคัญของวงสุนทราภรณ์คือการขับร้องหมู่ ดังนั้นผู้ขับร้องทุกคนต้องศึกษาจังหวะและทำนองต้นฉบับที่ถูกต้องของแต่ละบทเพลง เพื่อให้สามารถขับร้องเข้าจังหวะกับผู้อื่นโดยไม่ให้เกิดการล้ำหรือหน่วงจังหวะไปกว่าผู้ขับร้องคนอื่น อันจะทำให้การขับร้องหมู่นั้นขาดความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

เทคนิคการหายใจ

เทคนิคการหายใจนั้นยึดตามคำสอนของพระเจนดุริยางค์ โดยการหายใจเข้าควรหายใจให้ลึกและให้ลมหายใจเต็มปอด โดยระวังไม่ให้เสียงการหายใจเข้านั้นมีเสียงดังรบกวนการหายใจออกให้ค่อย ๆ ผ่อนลมหายใจออกด้วยการประคองลมหายใจให้สามารถขับร้องได้จบทั้งประโยค การแบ่งวรรคหายใจระหว่างประโยคในกรณีที่ไม่สามารถประคองลมหายใจจนจบประโยคต้องมีการหาตำแหน่งให้เหมาะสมเพื่อความเป็นระเบียบเรียบร้อยและไม่ทำให้คำร้องนั้นผิดความหมาย

เทคนิคการเปล่งเสียง

การเปล่งเสียงตามขนบของวงดนตรีสุนทราภรณ์นั้นไม่สามารถเทียบเคียงกับการขับร้องไทยเดิมหรือคลาสสิกได้ทั้งหมด แต่เป็นการประยุกต์เพื่อนำข้อดีของการขับร้องทั้งสองประเภทมาผสมผสานกัน โดยสิ่งที่ต้องปรับเปลี่ยนจากการขับร้องบทเพลงไทยเดิมคือการใช้เสียงในช่วงเสียงสูง ต้องไม่พยายามดันเสียงในกลุ่มช่วงเสียงอกขึ้นไปสูงมากจนเกินไป ควรใช้การขับร้องด้วยกลุ่มช่วงเสียงศีรษะของการขับร้องบทเพลงคลาสสิกเข้ามาเพื่อประสมกลุ่มช่วงเสียง หรือแม้แต่การปรับเปลี่ยนไปใช้กลุ่มช่วงเสียงศีรษะหรือใช้กลุ่มช่วงเสียงหลบ ขับร้องให้เกิดคุณภาพเสียงที่ฟังดู

นุ่มนวลขึ้น ในขณะที่การใช้กระแสเสียงพลิ้วแบบการขับร้องบทเพลงคลาสสิกนั้นสามารถนำมาใช้ในการทอดเสียงในโน้ตที่มีจังหวะยาวก็จะทำให้น่าฟัง แต่หากใช้กระแสเสียงพลิ้วอย่างต่อเนื่องตลอดทั้งบทเพลงนั้นถือว่าไม่เหมาะสม อนึ่ง การขับร้องโดยใช้กระแสเสียงเรียบตลอดทั้งเพลงนั้นถือว่าไม่ผิดขนบแต่อย่างใด

การขับร้องหมู่ของวงดนตรีสุนทราภรณ์นอกจากจะเป็นการฝึกเรื่องจังหวะและทำนองให้กับผู้ขับร้องแล้ว ยังถือเป็นการฝึกการเปล่งเสียงร้องให้มีเนื้อเสียงกลมนวลไพเราะ ลดความเสียดแหลมและการตะเบ็งเสียง เพื่อสร้างความกลมกลืนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันให้กับการขับร้องหมู่ นักร้องฝึกหัดจะได้รับการฝึกฝนให้ขับร้องหมู่ในการแสดงเป็นลำดับแรกก่อนเสมอ และเมื่อมีทักษะที่ชำนาญมากพอจึงจะได้รับเลือกให้ขับร้องเดี่ยว นอกจากนั้นยังใช้การขับร้องหมู่เพื่อเป็นการอบอุ่นเสียงก่อนการขับร้องเดี่ยวในการแสดงทุกครั้ง

การสร้างสีสันของเสียงร้องไม่ควรกระทำจนเกินงาม กล่าวคือ ผู้ขับร้องไม่ควรโหนเสียงหรือใช้สีสันของเสียงร้อง เช่น เสียงฉอเลาะ ออดอ้อน อย่างฉูดฉาดจนดูเป็นการประดิษฐ์มากเกินไป แต่ควรศึกษาและทำความเข้าใจกับเนื้อหาของบทเพลง เพื่อให้สามารถใช้น้ำเสียงสื่อสารออกมาได้อย่างเป็นธรรมชาติตามขนบของวงดนตรีสุนทราภรณ์ ทั้งนี้วงดนตรีสุนทราภรณ์มีบทเพลงให้เลือกขับร้องอย่างหลากหลาย ดังนั้นผู้ขับร้องควรรู้จักเลือกบทเพลงให้เหมาะกับทั้งเนื้อเสียงและช่วงกว้างของเสียงตนเอง

เทคนิคการสร้างเสียงกังวาน

ความกังวานของเสียงร้องตามขนบของวงดนตรีสุนทราภรณ์นั้นเกิดจากการวางตำแหน่งเสียงให้อยู่ด้านหน้าของโพรงกะโหลกเพื่อให้ได้เสียงที่คมและชัดเจน การวางตำแหน่งเสียงในลักษณะนี้จะทำให้เกิดเสียงกังวานไปยังโพรงจมูกและโพรงกะโหลกบริเวณด้านหน้า โดยจะไม่มีการเพิ่มความกังวานโดยใช้โพรงกะโหลกศีรษะด้านหลังและด้านบนซึ่งจะก่อให้เกิดเนื้อเสียงที่ใหญ่คล้ายการขับร้องบทเพลงคลาสสิก

เทคนิคการออกเสียงคำร้อง

หากไม่ได้ศึกษาขนบการขับร้องของวงดนตรีสุนทราภรณ์อย่างละเอียดลึกซึ้งจะทำให้เข้าใจผิดว่า การออกเสียงคำร้องตามขนบของวงดนตรีสุนทราภรณ์ผู้ขับร้องต้องยืดและหน่วงคำร้องตามแบบครูเอื้อ แต่แท้จริงแล้วการออกเสียงคำร้องในลักษณะนั้นเหมาะกับเสียงของครูเอื้อเพียงผู้เดียวเท่านั้น โรงเรียนดนตรีสุนทราภรณ์ไม่มุ่งเน้นการสอนให้ผู้เรียนขับร้องโดยลอกเลียนเสียงของครูเอื้อหรือนักร้องท่านใดของวงดนตรีสุนทราภรณ์ทั้งสิ้น เพราะการจะก้าวมาเป็นนักร้องที่ประสบความสำเร็จนั้นผู้ขับร้องต้องสามารถสร้างเอกลักษณ์ในการขับร้องของตนเองให้โดดเด่นเป็นที่จดจำได้

การประดับโน้ตช่วงเอื้อน

ผู้ขับร้องควรมีศิลปะในการประดับโน้ตช่วงเอื้อนอย่างพอประมาณ ไม่ประดับโน้ตมากเท่าการขับร้องบทเพลงไทยเดิมและลูกทุ่ง เนื่องจากบทเพลงลูกกรุงมีลักษณะแนวทำนองที่มีการลดทอนความวิจิตรของการขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนลงมาจากบทเพลงไทยเดิม ถ้าไม่ได้มีการตั้งใจประดับโน้ตช่วงเอื้อนไว้ โดยมากจะเป็นการเอื้อนเสียงเพื่อให้ตรงเสียงวรรณยุกต์เท่านั้น

6.1.2.2 หลักการขับร้องตามขนบดนตรีลูกกรุง

เนื่องจากบทเพลงลูกกรุงและบทเพลงของวงดนตรีสุนทราภรณ์ได้รับการพัฒนามาในช่วงเวลาเดียวกัน ผู้ขับร้องและผู้ฟังในปัจจุบันอาจไม่สามารถแยกความแตกต่างของการขับร้องทั้ง 2 ลีลานี้ได้ จึงต้องทำการเก็บรวบรวมข้อมูลเพิ่มโดยการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องบทเพลงลูกกรุง 2 ท่าน คือศรีไศล สุชาติวุฒิ และทิพย์วัลย์ ปิ่นภิบาล ผู้เชี่ยวชาญทั้ง 2 ท่านได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับหลักการขับร้องบทเพลงลูกกรุงว่า โดยแท้จริงแล้วเทคนิคการขับร้องในกระบวนการต่าง ๆ มีความคล้ายคลึงกับการขับร้องตามขนบของวงดนตรีสุนทราภรณ์เป็นอย่างมาก เนื่องจากเป็นบทเพลงในลักษณะเพลงไทยสากลที่เกิดขึ้นและได้รับการพัฒนามาพร้อม ๆ กัน รวมถึงผู้ขับร้องก็อยู่ในวัยใกล้เคียงกัน ต่างกันที่ผู้ขับร้องบทเพลงลูกกรุงไม่ได้ถูกฝึกฝนอย่างเป็นระเบียบแบบแผนเช่นเดียวกับผู้ขับร้องของวงดนตรีสุนทราภรณ์ ผู้ขับร้องส่วนใหญ่เริ่มจากการเป็นนักร้องสมัครเล่น จนได้รับการชักชวนจากครูเพลงให้ขับร้องบทเพลงของตน โดยครูเพลงจะคัดเลือกผู้ขับร้องให้ตรงกับลีลาของบทเพลงที่ตนประพันธ์ขึ้น ซึ่งลีลาการประพันธ์บทเพลงลูกกรุงนี้มีความหลากหลายมากกว่าบทเพลงสุนทราภรณ์ โดยมีการปรับเปลี่ยนไปตามความนิยมของแนวดนตรีในช่วงเวลาต่าง ๆ ทำให้วิธีการใช้เสียงนั้นได้รับการพัฒนาตามไปด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อกล่าวถึงพัฒนาการทางดนตรีในบทเพลงลูกกรุง สิ่งที่มีการพัฒนาควบคู่ไปกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมเช่นเดียวกับดนตรีคือภาษา ภาษาไทยในยุคสมัยต่าง ๆ ตั้งแต่สุโขทัย อยุธยา ธนบุรี จนมาถึงรัตนโกสินทร์มีพัฒนาการอย่างต่อเนื่อง พัฒนาการทางภาษานั้นก่อให้เกิดการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ เช่น คำศัพท์ใหม่ ๆ ที่เพิ่มมากขึ้นจากทั้งภาษาไทยและภาษาตะวันตก และการเสื่อมสูญของสิ่งเก่า เช่น ชื่อเรียกข้าวของเครื่องใช้บางอย่างที่เลิกผลิตเลิกใช้แล้ว และการลดเสียง ลดพยางค์ เป็นต้น

การลดเสียงเป็นอีกหนึ่งกระบวนการพัฒนาการทางภาษา ซึ่งโดยส่วนมากจะเกิดจากภาษาพูดมากกว่าภาษาเขียน หรือเกิดจากภาษาพูดก่อนแล้วภาษาเขียนจึงเกิดการเปลี่ยนแปลงตาม โดยเฉพาะประเทศไทยในช่วงหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 มีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว สังคมเมืองกรุงเป็นสังคมที่เห็นความเปลี่ยนแปลงนี้จากสภาพสังคมและวิถีชีวิตที่เร่งรีบ

ปัจจัยต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนเป็นผลทำให้ภาษาพูดของไทยนั้นเกิดการลดเสียง ตัวอย่างที่เห็นชัดที่สุดคือการกล่าวคำทักทาย สวัสดี ที่จอมพล ป. พิบูลสงคราม เห็นชอบให้ใช้เป็นคำทักทายอย่างเป็นทางการของประเทศไทยในปี พ.ศ. 2486 เมื่อเวลาผ่านไป จากที่ควรออกเสียงว่า “สะ-หวัด-ดี” ลดเสียงลงเหลือ “หวัด-ดี” และคนรุ่นใหม่สมัยนี้ลดเสียงเหลือเพียง “เออ-ดี” หรือแค่ “ดี” โดยที่ผู้ฟังไม่ได้รู้สึกอะไรกับการที่คำว่าสวัสดีนั้นลดเสียงลงเหลือแค่ “ดี” เนื่องจากสิ่งนี้ค่อย ๆ เปลี่ยนแปลงทีละน้อยจนในที่สุดกลายเป็นเรื่องปกติในชีวิตประจำวันไปเสียแล้ว

พยางค์ของเสียงที่ลดลงนี้นอกจากจะทำให้คำสั้นลงและออกเสียงได้รวดเร็วขึ้นแล้ว ยังส่งผลถึงการออกเสียงสระในภาษาไทยที่มีความคลายตัวลงด้วย จากการเปรียบเทียบเสียงพูดของคนไทยในปัจจุบันกับคนไทยในช่วงยุคแรกเริ่มของบทเพลงลูกกรุงด้วยการย้อนไปชมภาพยนตร์ที่ผลิตและออกฉายในช่วงก่อนปี พ.ศ. 2500 โดยศึกษาเฉพาะเสียงของพระเอกและนางเอกพบว่า วิธีการออกเสียงของนักพากย์ในสมัยนั้นพากย์เสียงพระเอกด้วยเสียงที่นุ่ม ทุ้ม ในขณะที่เสียงของนางเอกจะออกเล็ก แหลม และมีเสียงนาสิกอย่างชัดเจน เมื่อเปรียบเทียบกับเสียงของนักแสดงในปัจจุบันที่รับบทบาทในลักษณะเดียวกันพบว่า เสียงพูดของทั้งผู้ชายและผู้หญิงมีเนื้อเสียงจริงมากขึ้น มีเสียงนาสิกลดลง และระดับเสียงพูดต่ำลงอย่างเห็นได้ชัด ไม่ได้ยินนักแสดงที่ใช้เนื้อเสียงในการแสดงเหมือนนักพากย์ในสมัยก่อนเลย

การออกเสียงคำของนักพากย์ในยุคก่อนปี พ.ศ. 2500 มีความชัดถ้อยชัดคำของทั้งเสียงพยัญชนะและสระในทุกพยางค์ เมื่อเทียบกับการออกเสียงคำในปัจจุบันพบว่า เสียงพูดของคนไทยยุคปัจจุบันมีรูปสระที่คลายความชัดเจนลง จนคำบางคำไม่เหลือเสียงสระแท้ของคำนั้น ๆ อันเป็นผลทำให้คนรุ่นเก่ามักจะตักเตือนเด็กรุ่นใหม่เสมอว่า “พูดจาฟังไม่รู้เรื่อง” และสิ่งที่แตกต่างอีกสิ่งหนึ่งคือเสียงวรรณยุกต์ โดยเฉพาะวรรณยุกต์เสียงโท ตรี และจัตวา ในสมัยก่อนมีความแหลมสูงกว่าเสียงวรรณยุกต์ในสมัยปัจจุบันอย่างเห็นได้ชัด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อย้อนกลับมาศึกษาบทเพลงที่มีการบันทึกเสียงในช่วงเวลาเดียวกัน พบว่าลักษณะของการออกเสียงพูดนั้นเป็นลักษณะที่คล้ายคลึงกับวิธีการออกเสียงคำร้องในการขับร้องบทเพลงลูกกรุงเป็นอย่างมาก จากการศึกษาเปรียบเทียบนี้ทำให้พบต้นเหตุของปัญหาและสามารถวิเคราะห์กระบวนการทำงานต่าง ๆ ของร่างกายออกมาเป็นเทคนิคการขับร้องได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น ดังนี้

เทคนิคการใช้เนื้อเสียงระดับศีรษะ

เสียงพูดของคนไทยในช่วงก่อนปี พ.ศ. 2500 มีการใช้เนื้อเสียงระดับศีรษะ (head voice) และเสียงนาสิก (nasal resonance) โดยธรรมชาติทั้งชายและหญิง และใช้วิธีการออกเสียงนั้นในการขับร้อง เมื่อเทียบกับคนในสมัยปัจจุบันที่พูดด้วยเสียงจากเนื้อเสียงระดับอก (chest voice) เมื่อต้องขับร้องบทเพลงลูกกรุงให้ได้สีสันของเสียงใกล้เคียงกับการเปล่งเสียงตามขนบของการขับร้อง

บทเพลงลูกกรุง จึงต้องฝึกการเชื่อมเสียงร้องไปใช้เนื้อเสียงระดับศีรษะมากขึ้น เนื่องจากวิธีการเปล่งเสียงโดยใช้เนื้อเสียงระดับศีรษะก่อให้เกิดคุณภาพเสียงที่มีความนุ่มนวล ไม่กระด้าง

การใช้เนื้อเสียงระดับศีรษะมีวิธีการเดียวกับการเปล่งเสียงเพื่อการขับร้องเลกาโตในบทเพลงร้องศิลป์ตะวันตกยุคโรแมนติก แต่ในการขับร้องบทเพลงลูกกรุงผู้ขับร้องต้องลดแรงดันของลมหายใจให้แผ่วลง แต่ยังต้องคงความสม่ำเสมอให้ได้เช่นเดียวกัน การขับร้องในลักษณะนี้สำหรับผู้ขับร้องที่ได้รับการฝึกฝนทางการขับร้องบทเพลงคลาสสิกมานั้นมีความยากและง่ายในเวลาเดียวกัน สิ่งที่สามารถปรับใช้ได้ทันทีคือการใช้เนื้อเสียงระดับศีรษะ ในขณะที่สิ่งที่ต้องฝึกควบคุมเพิ่มเติมคือกระบวนการหายใจ ดังจะกล่าวถึงในลำดับต่อไป

เทคนิคการสร้างความชัดเจนในการออกเสียงคำร้อง

ในกระบวนการนี้ ผู้ขับร้องควรสร้างความเข้าใจที่ถูกต้องเกี่ยวกับความชัดเจนในการออกเสียงคำร้องเสียก่อนว่าต้องการความชัดเจนในระดับใด จากการสังเกตการขับร้องของผู้ขับร้องกลุ่มตัวอย่างพบว่า โดยแท้จริงแล้วในการขับร้องบทเพลงลูกกรุงนั้นไม่ได้ต้องการความชัดเจนของการออกเสียงร้องที่เป็นการเน้นคำร้องแต่ละคำจนเกินพอดี โดยเฉพาะการออกเสียงพยัญชนะต้องมีความนุ่มนวล ไม่ออกเสียงแทรกกระจายและกระแทกเสียง การออกเสียงคำควบกล้ำให้มีความชัดเจนพอประมาณ เพื่อให้เสียงพยัญชนะไม่รบกวนความไพเราะของท่วงทำนอง

สิ่งที่ผู้ขับร้องบทเพลงลูกกรุงออกเสียงอย่างชัดเจนกว่าผู้ขับร้องในสมัยปัจจุบันคือการออกเสียงสระที่มีคุณภาพเสียงถูกต้องตามเสียงสระดั้งเดิม จากการศึกษาเปรียบเทียบการพูดของคนไทยพบว่าการออกเสียงของคนไทยในปัจจุบันมีเสียงสระที่คลายตัวจากเสียงสระดั้งเดิม กล่าวคือเสียงสระปิด ได้แก่สระอิ อี อึ อือ อุ อู เอะ เอ โอะ โอ ที่ควรจะปิดเสียงสระให้เล็กลงโดยการขยับรูปปากห่อเข้าเป็นวงกลม หรือฉีกออกด้านข้างเป็นวงรีเพื่อออกเสียงสระปิด กลับคลายตัวเปิดออก ในขณะที่สระเปิดอย่างสระ อะ อา แอะ แอ เอาะ ออ เออะ เออ ที่ควรจะขยับกรามให้คลายตัวออกกว้างมากพอที่จะทำให้สระเปิดแต่ละเสียงคงคุณภาพเสียงดั้งเดิม กลับห่อเข้าเนื่องจากการไม่ทำงานของกราม ทำให้การออกเสียงสระทุกเสียงมารวมอยู่ในตำแหน่งที่เปิดและปิดไม่ชัดเจน สร้างความคลุมเครือให้กับเสียงพูดและเสียงร้อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

6.1.3 การประยุกต์องค์ความรู้สู่การฝึกปฏิบัติ

จุดประสงค์หลักของการตัดสินใจเลือกหัวข้อดุษฎีนิพนธ์นี้คือความต้องการที่จะเป็นคนไทยที่สามารถขับร้องบทเพลงไทยได้ตามขนบ นับว่าเป็นสิ่งที่ท้าทายมากสำหรับผู้ขับร้องที่ตลอดระยะเวลาเกือบ 20 ปีของชีวิตนั้นร่ำเรียนและขับร้องบทเพลงคลาสสิกซึ่งมีวิธีการขับร้องฉีกจากทุกกฎของการขับร้องบทเพลงไทย ระดับความยากของการทุ่มเทที่จะเรียนรู้ ฝึกฝน ปรับตัวเมื่อครั้งที่เริ่มต้นขับร้องบทเพลงคลาสสิกเป็นเช่นไร การหวนกลับมาตั้งใจจริงในการขับร้องบทเพลงไทยก็มีความยากเช่นนั้น

เมื่อมีความตั้งใจจริงได้ดังนั้นจึงกลับมาย้อนมองว่า ถ้าจะขับร้องบทเพลงไทยให้ได้ดีควรเริ่มจากบทเพลงประเภทใด เป็นโอกาสอันดีที่เมื่อประมาณ 5 ปีที่แล้วมีโอกาสได้ขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ของท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์ ในการแสดงครั้งหนึ่ง ถึงแม้ว่าในการขับร้องครั้งนั้นจะได้รับเสียงชื่นชมจากผู้ชมและผู้ฟัง แต่เมื่อย้อนกลับมาตั้งใจสังเกตการขับร้องของตนเองด้วยหูของคนไทยคนหนึ่งจากที่ได้บันทึกเสียงไว้นั้น กลับพบว่ายังมีข้อบกพร่องที่ควรได้รับการฝึกฝนขัดเกลามากมาย ด้วยเหตุนี้จึงเป็นแรงบันดาลใจให้เริ่มศึกษา รวบรวมองค์ความรู้ และฝึกฝนการขับร้องบทเพลงไทยสากลเสียก่อน

ทักษะหลักที่ต้องฝึกฝนในการขับร้องบทเพลงไทยสากลคือการใช้เนื้อเสียงระดับศีรษะในการขับร้องบทเพลงไทย เนื่องจากเนื้อเสียงระดับศีรษะเป็นเนื้อเสียงหลักที่ผู้ขับร้องทุกคนใช้ในการขับร้องบทเพลงไทยสากลทั้งผู้ขับร้องจากวงดนตรีสุนทราภรณ์และผู้ขับร้องบทเพลงลูกกรุง

สิ่งที่ต้องฝึกควบคุมเพิ่มเติมเป็นพิเศษคือกระบวนการหายใจ เนื่องจากผู้ขับร้องบทเพลงคลาสสิกจะเคยชินกับกระบวนการทำงานของร่างกายที่ช่วยเพิ่มแรงดันของลมหายใจให้มีปริมาณมากพอที่จะสร้างเสียงที่ก้องกังวานโดยไม่ต้องใช้ไมโครโฟน เมื่อต้องลดแรงดันลมหายใจให้แผ่วลง นอกจากจะมีผลต่อกระบวนการหายใจแล้ว กลุ่มช่วงเสียงศีรษะที่เคยใช้ได้อย่างคล่องแคล่วก็ได้รับผลกระทบไปด้วย เนื่องจากเมื่อแรงดันลมหายใจลดลงการทำงานของกล้ามเนื้อไครโคไทรอยด์จะต้องเพิ่มขึ้นเพื่อช่วยให้เส้นเสียงนั้นยืดตัวบางลง ในระยะแรกของการขับร้องในลักษณะนี้พบว่าไม่สามารถควบคุมกระแสเสียงให้นิ่งหรือพลิ้วได้เหมือนเคย

ดังนั้นจึงต้องกลับมาที่ต้นตอของปัญหา นั่นคือการควบคุมแรงดันของลมหายใจที่ลดลง พบว่าต้องเพิ่มความแข็งแรงของกล้ามเนื้อหน้าท้องและกล้ามเนื้อลำตัวให้ทำงานได้เต็มประสิทธิภาพมากขึ้นไม่เช่นนั้นลมหายใจจะถูกผลักออกมาในปริมาณที่มากเกินไป จึงต้องอาศัยการออกกำลังกายที่ช่วยในการสร้างกล้ามเนื้อหน้าท้องและลำตัวเข้ามาช่วยในการฝึกฝนควบคู่ไปกับการฝึกควบคุมลมหายใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การฝึกควบคุมลมหายใจ

จากการฝึกฝนในหลายรูปแบบพบว่าแบบฝึกหัดที่ใช้ในการควบคุมแรงดันลมหายใจที่ได้ผลดีที่สุดคือแบบฝึกหัดการเป่าลมผ่านหลอดกาแฟในแก้วน้ำ เนื่องจากการฝึกฝนในลักษณะนี้เป็นการใช้หลักการธรรมชาติที่แรงดันของน้ำจะต้านการเคลื่อนตัวของอากาศนั่นคือลมหายใจ โดยฝึกควบคุมให้กระแสลมหายใจที่สามารถมองเห็นได้ด้วยฟองอากาศในน้ำนั้นเป็นฟองละเอียดเล็กที่สุด และยังคงความต่อเนื่องของฟองอากาศให้เคลื่อนตัวออกมาอย่างสม่ำเสมอ ในช่วงแรกอาจพบว่าฟองอากาศนั้นมีขนาดใหญ่ หรือเมื่อฟองอากาศลดขนาดลงแล้วกลับสูญเสียความต่อเนื่องของฟองอากาศ แต่เมื่อมีความอดทนฝึกฝนไปเรื่อย ๆ จะเห็นพัฒนาการอย่างค่อยเป็นค่อยไปว่าสามารถควบคุมให้ฟองอากาศนั้นมีขนาดเล็กลงได้และการเคลื่อนตัวของฟองอากาศนั้นมีความต่อเนื่องดังที่ตั้งใจ

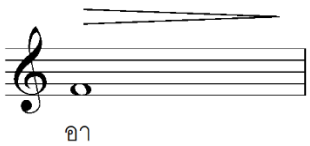
การฝึกการเปล่งเสียง

การฝึกเปล่งเสียงต้องทำควบคู่กับการฝึกควบคุมลมหายใจ โดยทุกครั้งก่อนฝึกเปล่งเสียงต้องทำแบบฝึกหัดการควบคุมลมหายใจอย่างน้อย 5 – 10 นาทีเพื่อให้การทำงานของกล้ามเนื้อหน้าท้องและกล้ามเนื้อลำตัวได้รับการอบอุ่นให้เข้าที่เสียก่อน

แบบฝึกหัดการเปล่งเสียงใช้เทคนิคการขับร้อง เมซซา ดิ โวเช ของการขับร้องในยุคบาโรก โดยการ “ฮัม” หรือขับร้องเสียงสระปิด อู และ อี เพื่อให้เส้นเสียงปิดกันสนิทได้ง่ายกว่าการใช้สระเปิด ด้วยโน้ตที่ไม่สูงและไม่ต่ำจนเกินไป เริ่มจากความดังของเสียงระดับปานกลาง ซึ่งผู้ขับร้องแต่ละคนจะมีระดับความเข้มของเสียงปานกลางไม่เท่ากัน ขึ้นอยู่กับขนาดของเสียงร้องและความกว้างของระดับความเข้มที่สามารถขับร้องให้ดังและเบาที่สุด ขั้นแรกจึงควรสังเกตและค้นหาให้พบก่อนว่าความดังของเสียงในระดับปานกลางของตนนั้นอยู่ประมาณระดับใด ซึ่งโดยส่วนใหญ่ความดังของเสียงในระดับปานกลางจะเป็นระดับความเข้มที่ใกล้เคียงกับเสียงพูด และสามารถขับร้องได้โดยไม่ต้องใช้ความพยายามมาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

แบบฝึกหัดที่ 6.1 แบบฝึกหัด เมซซา ดิ โวเช ขาลง



เมื่อค้นพบความดังของเสียงระดับปานกลางแล้วควรฝึกลากเสียงด้วยความดังระดับนั้นจนมั่นใจว่าสามารถควบคุมการเคลื่อนตัวของลมหายใจและการเปล่งเสียงได้อย่างอิสระเสียก่อนแล้วจึงเริ่มฝึกการขับร้องเมซซา ดิ โวเช โดยในแบบฝึกหัดนี้จะเลือกฝึกเฉพาะครึ่งหลังของการขับร้องเมซซา ดิ โวเช คือส่วนที่เป็นการลดระดับความเข้มของเสียงลง ใน 4 จังหวะแรกควรค่อย ๆ ลดระดับความเข้มของเสียงลงอย่างไม่รีบร้อนแล้วจึงลากโน้ตด้วยระดับความเข้มของเสียงนั้นต่ออีก 4 จังหวะ เพื่อให้ร่างกายไม่เสียสมดุลในการควบคุมทั้งกระบวนการหายใจและการเปล่งเสียงร้อง เพราะเป็นสิ่งที่สำคัญมากที่สุด ในช่วงแรกพบว่ายังไม่สามารถลดระดับความเข้มของเสียงลงไปได้เบาเท่าที่ต้องการ เช่นเดียวกับการฝึกการควบคุมลมหายใจ การฝึกฝนในแบบฝึกหัดนี้ต้องอาศัยความอดทนและความสม่ำเสมอในการฝึกเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ดีและเสถียรที่สุด

การฝึกการออกเสียงคำร้อง

อีกทักษะที่มีความสำคัญมากในการขับร้องบทเพลงไทยสากลคือทักษะการออกเสียงคำร้อง ซึ่งเป็นทักษะที่ต้องใช้การเรียนรู้จากการฟังทั้งการขับร้องของผู้ขับร้องกลุ่มตัวอย่างและการขับร้องของตนเอง จากการศึกษาพบว่าด้วยวิธีการขับร้องโดยไม่ใช้ไมโครโฟนแบบคลาสสิกทำให้ผู้ขับร้องต้องออกเสียงคำร้องแต่ละคำให้ชัดเจนโดยเฉพาะเสียงพยัญชนะ เพื่อให้ผู้ฟังที่อยู่แถวหลังสุดของโรงอุปรากรและสังคีตสถานต่าง ๆ ยังคงได้ยินและเข้าใจความหมายของแต่ละถ้อยคำอยู่ ในการขับร้องบทเพลงไทยสากลนั้นมีการใช้เสียงศีรษะเพื่อให้ได้เสียงที่นุ่มนวล การออกเสียงพยัญชนะที่ชัดเจนและรุนแรงในแบบการขับร้องบทเพลงคลาสสิกนั้นก่อให้เกิดการรบกวนอรรถรสของภาษาไทยและสุนทรียรสของท่วงทำนองบทเพลงไทยสากล

เสียงพยัญชนะที่ต้องได้รับการขัดเกลาเอาความคมชัดออกไปมากที่สุด 2 กลุ่มคือ พยัญชนะเสียงกัก (ก ข ฃ ค ฅ ฆ บ พ ผ ภ ป ฎ ท ธ ฑ ฒ ฐ ถ ด ท ฏ ต) และพยัญชนะเสียงเสียดแทรก (ฟ ฝ ซ ส ศ ษ ทร จ ฉ ช ฌ) เนื่องจากเป็นเสียงพยัญชนะที่มีการบีบอัดและแทรกกระจายของลมหายใจไปรบกวนความไพเราะของบทเพลงมากที่สุด การออกเสียงพยัญชนะทั้ง 2 กลุ่มนี้ผู้ขับร้องจึงต้องมีความสามารถในการควบคุมทั้งกระแสลมหายใจและอวัยวะที่ใช้ในการออกเสียงคำร้องในทำงานประสานกันอย่างนุ่มนวล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การควบคุมกระแสลมหายใจ

กระแสลมหายใจเป็นจุดเริ่มต้นในการสร้างความแทรกกระจายของเสียงร้อง จากวิธีการฝึกฝนลมหายใจของการสร้างเสียงศีรษะในการขับร้องบทเพลงไทยสากลข้างต้นพบว่า ปริมาณและแรงดันของลมหายใจนั้นต้องอยู่ในระดับที่น้อยมาก ดังนั้นในการควบคุมลมหายใจเพื่อการออกเสียงพยัญชนะ ผู้ขับร้องต้องควบคุมไม่ให้ลมหายใจนั้นกระฉอกออกมาจากกระแสลมหายใจที่ขับร้องเสียงสระอยู่ เพราะระลอกลมหายใจที่กระฉอกออกมานี้จะผลักเสียงพยัญชนะให้แทรกกระจายออกมา ต้องปล่อยให้การออกเสียงพยัญชนะนั้นเป็นหน้าที่ของอวัยวะในการออกเสียงคำร้องเท่านั้น

การควบคุมอวัยวะในการออกเสียงพยัญชนะ

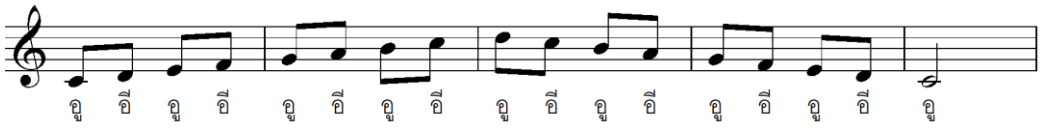
การควบคุมอวัยวะในการออกเสียงพยัญชนะทั้ง 2 กลุ่มนี้มีความคล้ายคลึงกันคือ ต้องควบคุมให้คู่อวัยวะที่ใช้ในการเปิดและปิดเข้าหากันเพื่อสร้างเสียงพยัญชนะ เปิดและปิดเข้าหากันอย่างนุ่มนวลที่สุด คล้ายการนำคู่อวัยวะนั้นมาแค่เพียงสะกิดกันเบา ๆ ไม่ได้มีการปิดเข้าหากันจนสนิทแต่อย่างใด ทั้ง ส่วนกลางของลิ้น และ เพดานแข็ง ในการออกเสียงพยัญชนะ ก ข ฃ ค ฅ ฆ ริมฝีปากบนและ ริมฝีปากล่าง ในการออกเสียงพยัญชนะ บ พ ผ ภ ป ฏ ปลายลิ้น และ ปุ่มเหงือก ในการออกเสียงพยัญชนะ ท ธ ฑ ฒ ฐ ถ ด ฑ ฏ ต ฟันหน้าบน และ ริมฝีปากล่าง ในการออกเสียงพยัญชนะ ฟ และ ฝ ฟันหน้าบน และ ฟันหน้าล่างในการออกเสียงพยัญชนะ ซ ส ศ ษ และ ทร และปลายลิ้นและ ฟันหน้าบนด้านใน ในการออกเสียงพยัญชนะ จ ฉ ช และ ฌ

จากข้อค้นพบวิธีการออกเสียงของคนไทยในปัจจุบันที่มีการออกเสียงสระที่คลายตัวจากเสียงสระดั้งเดิมทั้งสระเปิดและสระปิด จนเกิดความผิดเพี้ยนของเสียงสระนั้นเป็นผลจากการทำงานของกล้ามเนื้อรอบริมฝีปากและ ความคล่องตัวของการขยับกรามในการขับร้อง ในการฝึกฝนจึงต้องลงไปแก้ปัญหาการทำงานของทั้ง 2 อวัยวะนี้ให้ทำงานได้อย่างคล่องแคล่ว เพื่อสร้างคุณภาพเสียงสระที่คมชัดในการขับร้องบทเพลงไทยสากล

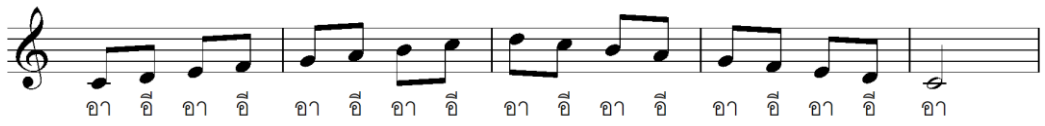
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การฝึกความคล่องแคล่วของริมฝีปาก

กล้ามเนื้อริมฝีปากนั้นประกอบไปด้วยกล้ามเนื้อย่อย 4 จุด (บน – ล่าง ซ้าย – ขวา) ที่ทำงานควบคุมการหุบเข้าเป็นรูปวงกลมในการเสียงสระอู และขยายออกเป็นรูปวงรีในการออกเสียงสระอี การฝึกความคล่องตัวของริมฝีปากจึงสามารถทำได้โดยการพูดหรือขับร้องเสียงสระอู และสระอีสลับกัน โดยฝึกควบคุมให้ริมฝีปากห่อเป็นวงกลม และขยายออกเป็นวงรีสลับกันอย่างกระฉับกระเฉง

แบบฝึกหัดที่ 6.2 แบบฝึกหัดการฝึกความคล่องตัวของกล้ามเนื้อริมฝีปาก

การฝึกความคล่องแคล่วของกราม

การยกตัวและทิ้งตัวของกรามล่างก่อให้เกิดการเปิดและปิดของเสียงสระ โดยเมื่อกรามล่างทิ้งตัวลงต่ำสุดอย่างอิสระจะทำให้ช่องปากขยายเกิดเป็นเสียงสระอา ในทางตรงกันข้าม เมื่อกรามยกตัวขึ้นสุดโดยที่ฟันบนและฟันล่างยังไม่กระทบกันจะเกิดเป็นเสียงสระอี ดังนั้นการฝึกความคล่องตัวของกรามจึงควรฝึกฝนด้วยการพูดหรือขับร้องสระอา และ สระอี สลับกันไป โดยควบคุมให้การยกตัวและทิ้งตัวของกรามเป็นไปด้วยความกระฉับกระเฉง

แบบฝึกหัดที่ 6.3 แบบฝึกหัดฝึกความคล่องตัวของกราม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6.1.4 การบูรณาการคำร้อง ดนตรี และลีลาสู่การขับร้อง

บทเพลงชุด จุฬาตรีคูณ

แรงบันดาลใจในการเรียบเรียงบทเพลง

ครูเอื้อ สุนทรสนาน และครูแก้ว อัจฉริยะกุล หยิบยกบทประพันธ์จุฬาตรีคูณ นวนิยายของพนมเทียน (ฉัตรชัย วิเศษสุวรรณภูมิ) มาประพันธ์เป็นบทเพลงชุดประกอบการแสดงละครและบันทึกเสียงโดยวงสุนทราภรณ์ จนได้รับความนิยมจากผู้ฟังและผู้ชมเป็นจำนวนมากจากการเผยแพร่ทางวิทยุ โดยคณะละครวิทยุแก้วฟ้า ในปี พ.ศ. 2491 ส่งผลให้นวนิยายเรื่องนี้ได้รับการนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์ถึง 2 ครั้ง การนำมาสร้างครั้งแรกโดยวัฒนภาพยนตร์ เมื่อปี พ.ศ. 2510 ได้มีการนำบทเพลงทั้ง 5 บทเพลงมาเรียบเรียงเสียงประสานใหม่โดยคีตกวีชาวฟิลิปปินส์ อดิง ดีลา (Ading Dila) เพื่อให้วงดุริยางค์กรมศิลปากรบันทึกเสียงเพื่อใช้บรรเลงประกอบในภาพยนตร์

อาจารย์นรอรรถยกย่องในอัจฉริยภาพทางการประพันธ์บทเพลงประกอบการแสดงละครเวทีจุฬาตรีคูณของครูเอื้อและครูแก้วที่มีแนวคิดในการประพันธ์บทเพลงออกมาได้อย่างยิ่งใหญ่เหมาะสมกับความเป็นมหากาพย์ของเรื่องราว แต่ด้วยข้อจำกัดทางด้านดนตรีในยุคนั้นทำให้การเรียบเรียงดนตรีนั้นสามารถทำได้เพียงการเรียบเรียงเพื่อวงดนตรีขนาดเล็กมีเครื่องดนตรีน้อยชิ้น จึงไม่สามารถถ่ายทอดบทเพลงทั้ง 5 บทเพลงนี้ได้ยิ่งใหญ่เทียบเท่าแนวคิดที่ทั้งครูเอื้อและครูแก้วได้จินตนาการเอาไว้ การนำบทเพลงประกอบละครเรื่องจุฬาตรีคูณมาเรียบเรียงใหม่ครั้งนี้ จึงมีแรงบันดาลใจที่จะนำบทเพลงทั้ง 5 บทเพลงมาเรียบเรียงในลักษณะบทเพลงชุด (song cycle) ใส่องค์ประกอบของดนตรีที่ครบถ้วนสมบูรณ์ในปัจจุบัน ทั้งการใช้สีสันของเครื่องดนตรีในวงออร์เคสตรา การผสมผสานแนวคิดการประพันธ์บทเพลงสำหรับอุปรากรที่ให้ความสำคัญของบทเพลงตามบริบทของตัวละคร เพื่อขยายแนวคิดทางดนตรีให้มีความยิ่งใหญ่โอฬารสมกับที่ครูเพลงทั้งสองได้ริเริ่มรังสรรค์ไว้เป็นแนวทางแล้วทั้งในทำนองและคำร้อง

การจัดลำดับบทเพลง ให้ความสำคัญกับเนื้อหาของแต่ละบทเพลงเป็นหลัก เนื่องจากเมื่อเปรียบเทียบแล้วพบความแตกต่างของการลำดับเรื่องราวในภาพยนตร์และในวรรณกรรม จึงมีความต้องการที่จะสร้างสรรค์การนำเสนอเรื่องราวแบบใหม่เช่นกัน โดยตั้งใจที่จะเริ่มบทเพลงชุดด้วยบทเพลงเจ้าไม่มีศาลเนื่องจากมีความต้องการให้เป็นการเปิดตัวพระเจ้าอริยวรรตอย่างยิ่งใหญ่ ตามด้วยบทเพลงจุฬาตรีคูณเพื่อเล่าถึงภูมิหลังของเจ้าหญิงดาราราย พิลาส เมื่อแนะนำตัวละครทั้ง 2 แล้วจึงนำบทเพลงปองใจรักมาเล่าถึงความรักต้องห้ามของทั้งคู่ จากนั้นนำเสนอความเข้มข้นทางอารมณ์ของตัวละครคู่รองได้แก่พระอนุชาขัตติยะราเชนทร์และเจ้าหญิงอาภัสรา บทเพลงสุดท้ายของบทเพลงชุดนี้อาจารย์นรอรรถได้ตั้งใจวางไว้ให้เป็นบทเพลงอ้อมกอดพี่บทเพลงกล่อมอันสงบแต่แฝงไปด้วยความสับสนทางอารมณ์มากมาย ก่อนจะปิดท้ายด้วยบทบรรเลงส่งท้ายที่เป็นการนำทำนองหลักจากแต่ละบทเพลงในบทเพลงชุดจุฬาตรีคูณมาสอดประสานกันอย่างยิ่งใหญ่สมความเป็นมหากาพย์ของวรรณกรรม

บทเพลง จ้าวไม่มีศาล

บทวิเคราะห์คำร้อง

เนื่องจากบทเพลงชุดจุฬาตรีคูณเป็นบทเพลงที่ดำเนินเรื่องโดยคู่พระนาง 2 คู่ตามบทวรรณกรรมดั้งเดิม แต่การนำบทเพลงชุดจุฬาตรีคูณมาแสดงในครั้งนี้เป็นการขับร้องบทเพลงทั้ง 5 บทเพลงด้วยผู้ขับร้อง 2 คน (ชาย 1 หญิง 1) จึงมีการปรับเปลี่ยนการตีความบทเพลงเพื่อวางเส้นเรื่องให้เป็นเรื่องราวเดียวกันตั้งแต่บทเพลงที่ 1 จนถึงบทเพลงที่ 5 โดยกำหนดให้เรื่องราวทั้งหมดเป็นเรื่องราวของพระเจ้าอริยวรรตกับเจ้าหญิงดาราราย พิลาสเพียงคู่เดียว ดังนั้นในบทเพลงจ้าวไม่มีศาลที่จากบทเพลงดั้งเดิมประพันธ์ให้พระอนุชาขัตติยะราเชนทร์เป็นผู้ขับร้องแทนพระเจ้าอริยวรรต จึงได้รับการตีความให้เป็นพระเจ้าอริยวรรตขับร้องระบายความในใจของตนเอง

คำร้องในบทเพลงเจ้าไม่มีศาลมีการใช้คำศัพท์หลายคำที่ไม่ได้ใช้ในภาษาพูดยุคปัจจุบัน แม้จะสามารถคาดเดาความหมายจากบริบทของประโยคได้ แต่พิจารณาแล้วว่าควรค้นคว้าหาความหมายจากพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 เพื่อให้เข้าใจความหมายของคำร้องแต่ละคำอย่างถ่องแท้และนำไปใช้ในการตีความคำร้องในลำดับต่อไป

กัดฟัน	หมายถึง เอาฟันต่อฟันกัดไว้ให้แน่น เป็นการแสดงถึงความอดกลั้น
ขวัญ	หมายถึง มิ่งมงคล สิริ ความดี กำลังใจดี ผู้ที่เป็นมิ่งขวัญอย่างยอดเยี่ยมหมายถึงหญิงที่รัก (จอมขวัญ)
แคว้น	หมายถึง ดินแดนอันเป็นที่อยู่ของมนุษย์ เดิมหมายถึงประเทศ ปัจจุบันหมายถึงเขตปกครองที่เป็นส่วนย่อยของประเทศ ใหญ่กว่าจังหวัด รัฐ
ดวงสมร	หมายถึง หญิงที่รัก
นงคราญ	หมายถึง นางงาม สาวงาม
ปฐพี	หมายถึง แผ่นดิน
ประเวศ	หมายถึง การเข้ามา การเข้าถึง การเข้าสู่
เร่	หมายถึง เที่ยวไปหลายแห่งไม่ประจำเป็นตำแหน่งแห่งที่
อับจน	หมายถึง ไม่มีทางไป สิ้นคิด ยากแค้น
ไอศูรย์	หมายถึง ความเป็นเจ้าเป็นใหญ่ ความเป็นพระเจ้าแผ่นดิน อำนาจสมบัติแห่งราชาบดี มาจากคำว่า ไอศวรรย์

เมื่อกำหนดทิศทางการดำเนินเรื่องรวมทั้งค้นหาความหมายของคำร้องจากพจนานุกรมแล้ว จึงทำให้เข้าใจความหมายของคำร้องและตัวละครโดยสมบูรณ์ บทเพลงนี้ผู้ขับร้องมีแรงจูงใจเพียงสิ่งเดียวคือ “นางในฝัน” ที่เชื่อมั่นว่านางมีตัวตนอยู่จริง ทุกคำร้องที่เปล่งออกมาควรแสดงให้เห็นถึง

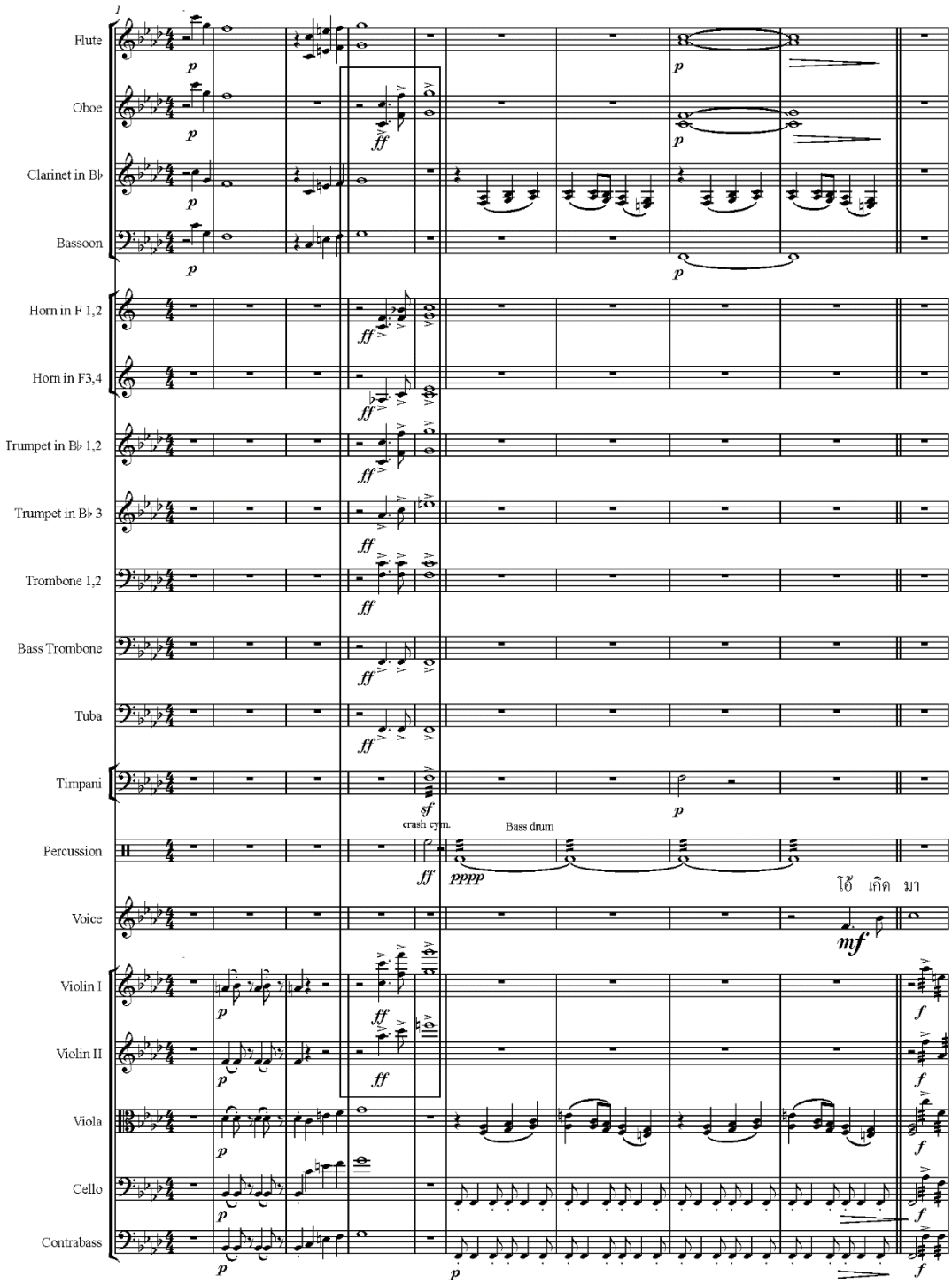
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

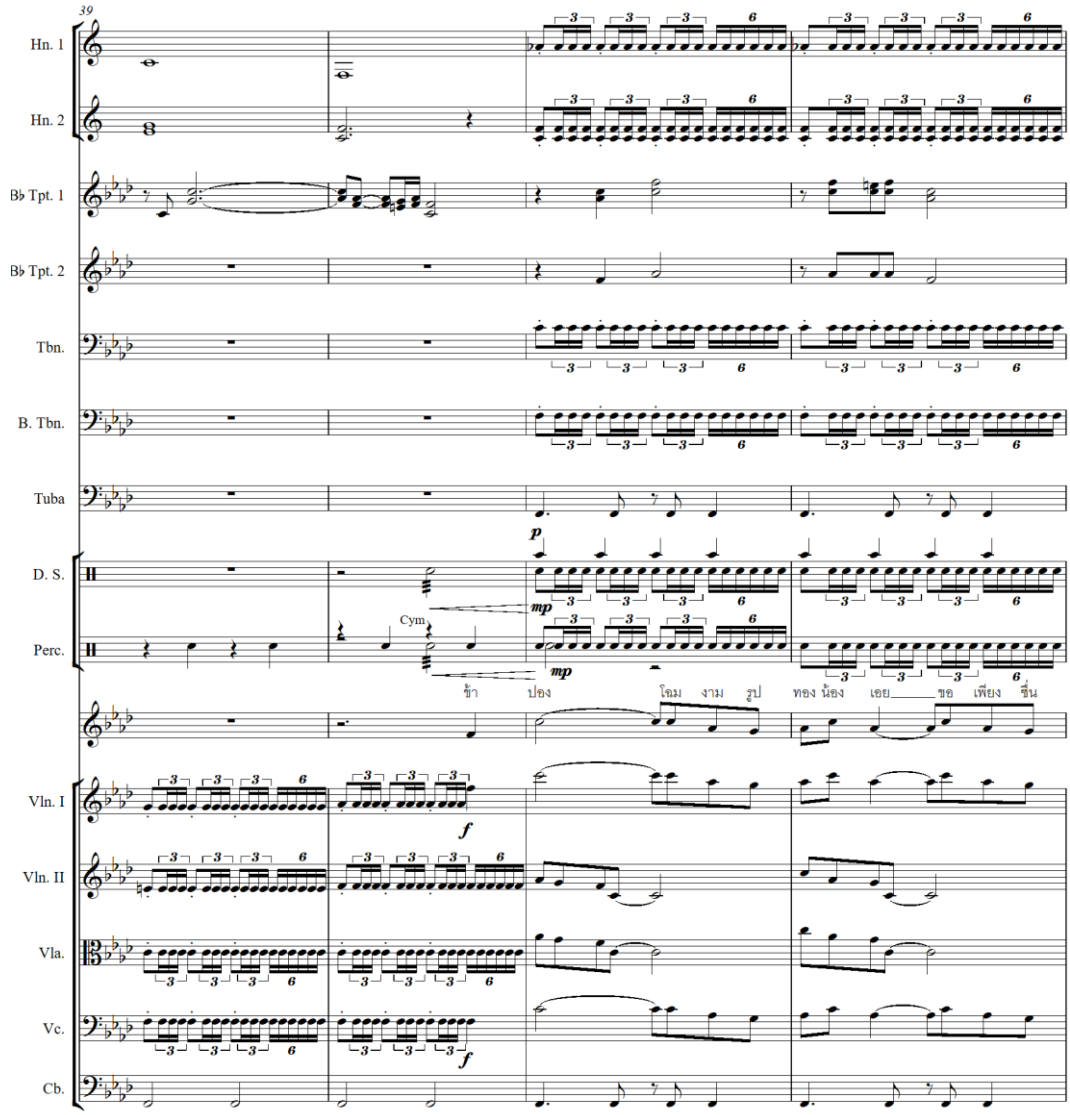
ความยึดมั่นถือมั่นในความปรารถนาอันแรงกล้าของความรักที่มีต่อ “ดารา” นางในฝัน จนกระทั่งยอมทิ้งเกียรติและศักดิ์ศรีแห่งการเป็นจอมกษัตริย์นักรบ และทิ้งบ้านเมืองเพื่อออกร่อนเร่เพื่อเสาะหานางในฝันผู้นี้ เพียงเพื่อให้ได้พบ ได้ใกล้ชิด ได้สัมผัส และร่วมอภิเษกเคียงขวัญเป็นองค์ราชินี

บทวิเคราะห์บริบททางดนตรีจากเทคนิคการประพันธ์

อาจารย์นรอรรถมีความมุ่งหมายที่จะเปิดบทเพลงชุดนี้ด้วยบทเพลงเจ้าไม่มีศาล ให้สำเนียงดนตรีแบบตะวันออกกลางช่วยสร้างบรรยากาศและนำผู้ฟังเดินทางเข้าสู่ดินแดนภารตะ และใช้วงออร์เคสตราโหมบรรเลงโมทีฟในห้องที่ 4 – 5 ซึ่งนำมาจาก 3 โน้ตแรกของบทเพลงเจ้าไม่มีศาลในช่วงคำร้อง “โอ้ เกิดมา” แสดงความยิ่งใหญ่ของพระเจ้าอริยวรรต จอมกษัตริย์แห่งแคว้นมคธ และพระอนุชาขัตติยะราเชนทร์ จากนั้นเปลี่ยนระดับความเข้มและสีสันของเครื่องดนตรีให้เบาและบางลงทันทีเพื่อแสดงถึงการจำแลงกายของทั้ง 2 พระองค์เป็นพราหมณ์วิภาหะและกัญญะเพื่อแฝงตัวเข้าไปหาเจ้าหญิงดารารายพิลาสในกรุงพาราณสี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 6.1 บทเพลงเจ้าไม่มีศาล ห้องที่ 1-10

ในครึ่งหลังของบทเพลงตั้งแต่ห้องที่ 33 อาจารย์นรอรรถใช้โมทีฟจังหวะสามพยางค์และหกพยางค์ให้แนวเครื่องสายและเครื่องลมทองเหลืองบรรเลงประกอบกับเครื่องตีอย่างต่อเนื่องจนจบบทเพลงเจ้าไม่มีศาล ด้วยคุณภาพเสียงจังหวะของโน้ตสามพยางค์และหกพยางค์ที่มีการเน้นโน้ตแรกของกลุ่มพยางค์ให้ความรู้สึกว่าใน 1 ห้องดนตรีมีการแบ่งย่อยจังหวะดนตรี ออกเป็น 8 จังหวะ เพิ่มความรู้สึกเข้มแข็งและฮึกเหิมคล้ายดนตรีสำหรับการสวนสนามของทหาร เพื่อส่งเสริมลักษณะความเป็นนักรบของพระเจ้าอริยวรรต

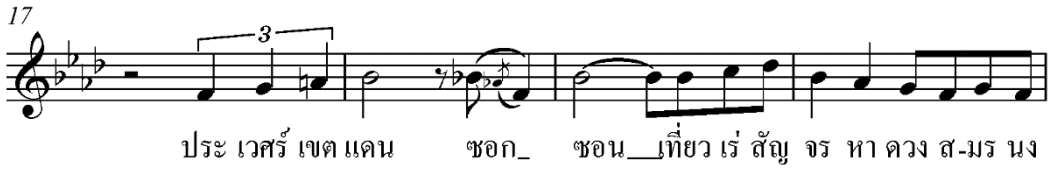
ตัวอย่างที่ 6.2 บทเพลงเจ้าไม่มีศาล ห้องที่ 39-42

การบูรณาการคำร้อง ดนตรี และลีลาสู่การขับร้อง

จากการวิเคราะห์การเรียบเรียงดนตรีและการสัมภาษณ์อาจารย์นรอรรถ ทำให้ตัดสินใจที่จะขับร้องบทเพลงนี้ด้วยเนื้อเสียงที่มีความเข้มในระดับเดียวกับการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ตะวันตกเป็นหลัก เพื่อแสดงถึงความเป็นจอมกษัตริย์นักรบที่ถึงแม้จะปลอมแปลงตัวมาอยู่ในวรรณะใดก็ตามแต่จิตวิญญาณของความเป็นกษัตริย์นั้นจะต้องยังคงอยู่กับตัวละครไปตลอด โดยเฉพาะในการเปิดตัวในช่วงคำร้อง “โอ้ เกิดมา” จะเพิ่มความระดับความเข้มของเสียงร้องให้เข้มเป็นพิเศษเพื่อเป็นการล้อกับระดับความเข้มของโมทีฟห้องที่ 4 – 5 ซึ่งนำมาจากโน้ต 3 ตัวของช่วงคำร้องนี้ อีกทั้งในทางละครยังเป็นการประกาศศักดาความเป็นจอมกษัตริย์นักรบ แล้วจึงค่อย ๆ ลดระดับความเข้มลงมาตั้งแต่จังหวะที่ 4 ของคำว่า มา เพื่อเชื่อมเข้าสู่ระดับความเข้มของเนื้อเสียงหลักในบทเพลงนี้ โดยตลอดท่อนแรกก่อนถึงช่วงที่เปลี่ยนโมทีฟจังหวะของแนวดนตรีบรรเลงประกอบในห้องที่ 33

ในช่วงหลังของบทเพลงหลังจากห้องที่ 33 จะมีการเพิ่มระดับความเข้มของเสียงและเพิ่มการเน้นการออกเสียงคำร้องให้มีความคมชัดมากขึ้นกว่าในช่วงแรกตามความกระชับของจังหวะดนตรีที่เพิ่มขึ้น โดยจะมีการสร้างความแตกต่างให้เสียงร้องโดยการเพิ่มความเลกาโตและลดความคมชัดของเสียงร้องในช่วงคำร้องที่กล่าวถึงเจ้าหญิงดาราราย พิลาสและความปรารถนาที่มีต่อเธอ เช่นในช่วงคำร้อง “โฉมงามรูปทองน้องเอย ชื่นชมชิดเลย” เป็นต้น

การระบายสีคำร้อง

“ซอกซอน” เพื่อให้ผู้ฟังเกิดจินตนาการถึงความยากลำบากในการตามหานางในฝันที่ไม่รู้แน่ชัดว่ามีตัวตนจริงหรือไม่ เหมือนการงมเข็มในมหาสมุทร ในช่วงคำร้อง “ประเวศเขตแดนซอกซอน” จึงเลือกระบายสีคำว่า “ซอกซอน” โดยการเริ่มขับร้องคำว่า “ซอก” มาที่จังหวะยกของจังหวะที่ 3 ก่อนจังหวะที่บันทึกไว้ครึ่งจังหวะ และเพิ่มโน้ตตัว B♭ เพื่อให้คำว่า “ซอก” มีการเอื้อนเสียงให้ตรงกับวรรณยุกต์โท และทอดเสียงไปหาโน้ต A♭ และ F ซึ่งเพิ่มเข้ามาเป็นโน้ตสะบัด เพื่อสร้างสีสันของความยากลำบากในการเร่ร่อนเสาะหาไปตามตรอกซอกซอย

ตัวอย่างที่ 6.3 บทเพลงเจ้าไม่มีศาล ห้องที่ 17-20

ในช่วงคำร้อง “พี่จะให้ไอศูรย์ร่วมกัน” ขับร้องโดยการให้ผู้ฟังคลายความรู้สึกของลักษณะการดำเนินทำนองแบบไล่บันไดเสียงและการก้าวกระโดดของขั้นคู่ ด้วยการเกาะเกี่ยวตำแหน่งการวางเสียงร้องให้มั่นคง และปรับแต่งการออกเสียงสระอี อะ ไอ ไอ อู อู อะ ของคำร้องทั้ง 7 พยางค์ และโน้ตทั้ง 10 ตัวให้มีคุณภาพของเสียงสระใกล้เคียงกันมากที่สุด เพื่อระบายสีคำร้องของการที่ทั้งสองจะร่วมอุปอภิเษกเป็นองค์ราชาและองค์ราชินีร่วมกัน

ในสองวลีสุดท้าย สร้างความแตกต่างของวลีที่ 1 “ร่วมยศราชัน” ที่มีความหมายโดยนัยถึงการอุปอภิเษกเป็นองค์ราชาและองค์ราชินีผู้จะเป็นเสาหลักแห่งแคว้นมคธ และวลีที่ 2 “ร่วมขวัญข้าเอย” ที่แสดงนัยถึงการร่วมใช้ชีวิตเพื่อเป็นกำลังใจของกันและกัน ด้วยการปรับระดับความเข้มของเสียงร้องให้สามารถขับร้องได้หนักแน่นขึ้นในวลีแรก และลดระดับความเข้มของเสียงให้มีความอ่อนโยนลงในวลีที่ 2 เพื่อจุดประสงค์ 2 ประการ คือ การสร้างความอ่อนหวานให้กับคำว่า “ร่วมขวัญ” และแสดงความไม่มั่นคงทางอารมณ์ของตัวละครที่ไม่มั่นใจว่าจะสามารถเสาะแสวงหานางในฝันได้พบจริงหรือไม่ให้สัมพันธ์กับความไม่มั่นคงของคอร์ด F เมเจอร์ทบเก้า ที่มีคุณภาพเสียงคล้ายการจบด้วยคอร์ดโดมินันท์ของกุญแจเสียง F ไมเนอร์ ซึ่งเป็นเคเดนซ์ไม่สมบูรณ์ (imperfect cadence)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลง ปองใจรัก

บทวิเคราะห์คำร้อง

โดยปกติบทเพลงคู่จะมีคำร้องในลักษณะของการสนทนาที่เป็นการเล่าเรื่องเพื่อให้เนื้อเรื่องดำเนินต่อไปได้เรื่อย ๆ ต่างจากบทเพลงเดี่ยว หรือบทเพลงอารียาที่จะเป็นการรำพันถึงเหตุการณ์หรือความรู้สึกใดความรู้สึกหนึ่งตลอดทั้งบทเพลง เช่น บทเพลงเจ้าไม่มีศาล เป็นการรำพันถึงความยากลำบากในการพเนจรเพื่อเสาะแสวงหานางในฝัน แต่ในบทเพลงปองใจรักนั้น คำร้องในแต่ละประโยคบอกเล่าความรู้สึกของตัวละครที่เป็นผลจากเหตุการณ์ที่แตกต่างกันออกไป ดังนั้นการวิเคราะห์คำร้องของบทเพลงนี้จึงต้องวิเคราะห์แยกออกทีละบรรทัดเพื่อการตีความที่จำเพาะเจาะจง

คำร้อง	“โอ้ความรักเอย สุดชื่นสุดเชย สุดจะเฉลยรำพัน” (ดาราย พิลาส)
บทตีความ	ความรักที่น้องมีต่อพี่นั้นนำความแจ่มใสเบิกบานมาให้น้องเกินจะพรรณนาออกมาเป็นคำพูดได้
คำร้อง	“รักเจ้าเฝ้าแต่ฝัน ผูกพัน รักพี่กระสันคอยหา” (อริยวรรต)
บทตีความ	ก่อนที่จะตามหาน้องจนพบ พี่นั้นได้แต่เพ้อฝันถึงน้องนางในฝันของพี่ ด้วยความผูกพัน และปรารถนาที่จะได้พบน้องจริง ๆ สักครั้ง
คำร้อง	“พี่คอยน้องคอย ต่างคนต่างคอย แต่บุญเราน้อยหนักหนา” (ดาราย พิลาส)
บทตีความ	ไม่ใช่เพียงพี่ที่คอยที่จะได้พบน้อง น้องเองก็รอคอยที่จะพบรักกับพี่เช่นกัน แต่เราทั้งสองไม่มีบุญที่จะได้รักกัน (ด้วยความต่างชนชั้นและความเข้าใจผิดต่าง ๆ)
คำร้อง	“คอยเจ้า เจ้าไม่มา เจ้าหนีหน้า แก้วตาหนีพี่ไป” (อริยวรรต)
บทตีความ	พี่คอยการกลับมาของน้อง เมื่อคราที่น้องหนีพี่กลับไปกรุงพาราณสี
คำร้อง	“รักพี่สุดที่อาวรณ์ รักจรจำไกล” (ดาราย พิลาส)
บทตีความ	การที่น้องจำต้องจากพี่ไปคราวนั้น เพราะไม่ต้องการให้เกิดสงครามระหว่างแคว้นและไม่ต้องการให้ขัตติยะราเชนทร์ได้รับอันตรายจากการถูกจับเป็นเชลย จึงต้องจำใจตัดขาดจากพี่เพื่อกลับไปยังกรุงพาราณสี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คำร้อง “อย่าเลยอย่าไป พี่หวงดวงใจ ขอให้พี่ได้เคียงครอง”
บทตีความ น้องอย่าต้องจากพี่ไปไหนเลย พี่หวงแหนน้องยิ่งดวงใจ ขอให้พี่ได้อยู่เป็นคู่เคียงครองกับน้องเถิด

คำร้อง “พี่ปองน้องปองห้องหอ น้องจะไปรอคู่คลอหอห้อง” (ดารารายพิลาส)
บทตีความ เมื่อเราต่างมุ่งปรารถนาที่จะได้ใช้ชีวิตคู่ร่วมกัน น้องจะไปรอพี่ที่บนสวรรค์ (ดารารายพิลาสจบชีวิตของเธอที่แม่น้ำจุฬาตรีคูณ)

คำร้อง “พี่ปอง น้องปอง ต่างคนต่างปอง แล้วเราจะครองคู่เอย” (พร้อม)
บทตีความ เมื่อเราทั้งสองต่างมีความมุ่งปรารถนาต่อความรักเช่นเดียวกัน แล้วจะได้ครองคู่กันบนสวรรค์นิรันดร (ทั้งคู่ได้พบรักกันอีกครั้งบนสวรรค์ในบทอวสาน)

จากบทตีความคำร้องจะเห็นได้ว่าบทเพลงนี้สามารถดำเนินเรื่องราวชีวิตรักของพระเจ้าอริยวรรตและเจ้าหญิงดารารายพิลาสตั้งแต่ต้นเรื่องจนถึงบทอวสานของเรื่องอยู่ภายในบทเพลงเดียว ถือเป็นการแสดงอัจฉริยภาพของผู้ประพันธ์คำร้องได้เป็นอย่างดี

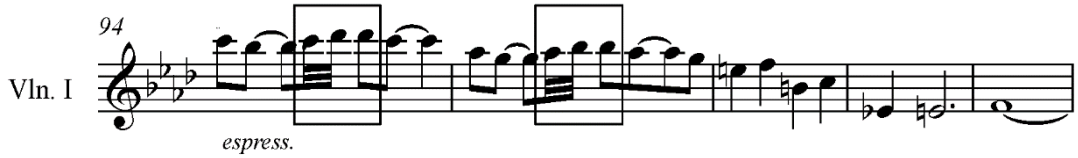
บทวิเคราะห์บริบททางดนตรีจากเทคนิคการประพันธ์

อาจารย์นรอรรถตั้งใจประพันธ์บทเพลงนี้สลับมาไว้เป็นบทเพลงลำดับที่ 3 หลังจากที่ได้แนะนำตัวละครเอกทั้ง 2 คนไปแล้วในบทเพลงเจ้าไม่มีศาลและจุฬาตรีคูณ เพื่อเป็นการเล่าถึงความขัดแย้งในความรักและความสัมพันธ์ต้องห้ามของพระเจ้าอริยวรรตและเจ้าหญิงดารารายพิลาสที่เกิดขึ้นมาโดยตลอด ตั้งแต่เมื่อครั้งแรกที่ทั้งคู่ได้ประสบพบกันเมื่อพระเจ้าอริยวรรตที่ปลอมตัวเป็นพราหมณ์วิภาหะเข้าไปในกรุงพาราณสีเพื่อตามหาเจ้าหญิงดารารายพิลาสนางในฝันของพระองค์ เมื่อทั้งคู่ได้พบกันจนเกิดความสมัครรักใคร่ก็เป็นสิ่งที่ผิดจารีตเนื่องด้วยความแตกต่างทางวรรณะกษัตริย์และพราหมณ์ และการที่พระเจ้าอริยวรรตไม่สามารถได้เปิดเผยว่าตนเป็นกษัตริย์แห่งแคว้นมคธและต้องปลอมตัวเป็นพราหมณ์วิภาหะเนื่องจากกรุงพาราณสีและแคว้นมคธนั้นเป็นเมืองคู่อริกันซึ่งสร้างความขัดแย้งในความสัมพันธ์ประการที่ 2 ประการสุดท้ายคือในตอนท้ายของเรื่องหลังจากทั้งคู่ผ่านเหตุการณ์ที่ก่อให้เกิดความเข้าใจผิด จนพระเจ้าอริยวรรตได้ทรงตัดสินพระทัยอุปอภิเษกกับเจ้าหญิงอาภัสราพระคู่หมั้นเพื่อประชดเจ้าหญิงดารารายพิลาส แต่แล้วเจ้าหญิงดารารายพิลาสตัดสินพระทัยกลับมาหาพระเจ้าอริยวรรต พระเจ้าอริยวรรตทรงมีองค์ราชินีข้างกายไปเสียแล้ว ทำให้เจ้าหญิงดารารายพิลาสคลุ้มคลั่งด้วยความเสียพระทัยและจบชีวิตลงที่แม่น้ำจุฬาตรีคูณ ส่วนพระเจ้าอริยวรรตก็ทรงเสียพระทัยมากเช่นกันที่ทรงทรยศต่อหญิงผู้เป็นที่รักยิ่ง จึงตัดสินพระทัยยกทัพตีกรุงพาราณสี

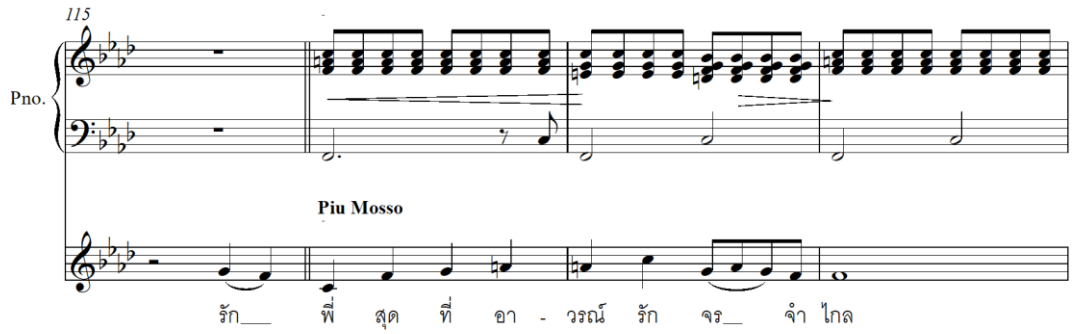
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แต่ทรงเพลี่ยงพล้ำจากศึกสงครามจนสวรรคต ทั้งคู่ได้พบกันอีกครั้งบนสวรรค์และขับร้องบทเพลงปองใจรักเพื่อเป็นบทสรุปของเรื่องราวมหากาพย์ความรักนี้ทั้งหมด

ครูเอื้อได้ประพันธ์แนวทำนองในช่วงแรกอยู่ในกุญแจเสียง F ไมเนอร์แสดงความแตกต่างทางชนชั้นที่ทำให้ทั้งคู่ไม่สามารถมีความรักความสัมพันธ์ต่อกันได้ ในขณะที่ช่วงครึ่งหลังของบทเพลงได้ย้ายกุญแจเสียง F เมเจอร์แสดงถึงความหวังที่ทั้งคู่จะสามารถครองคู่กันได้ด้วยอานุภาพของความรัก เพื่อขยายความรู้สึกของความรักต้องห้ามนี้อาจารย์นรอรรถประพันธ์แนวบรรเลงเดี่ยวไวโอลินในช่วงบทนำไว้ได้อย่างเศร้าซึ้งกินใจ การสะบัดโน้ตเขบ็ตสามชั้นให้อารมณ์คล้ายเสียงสะอื้นไห้จากความไม่สมหวังของความรักต้องห้ามของทั้งสองตัวละคร

ตัวอย่างที่ 6.4 บทเพลงปองใจรัก: แนวไวโอลิน ห้องที่ 94-98

บทเพลงในช่วงครึ่งแรกดำเนินไปด้วยความเศร้าสร้อยด้วยความน้อยใจในบุญวาสนาของทั้งคู่จนถึงช่วงกลางเพลงที่มีการเคลื่อนจังหวะให้เร็วขึ้นในท่อน più mosso การใช้การบรรเลงคอร์ดแบบแท่ง (block chord) ของเปียโนให้ช่วยเคลื่อนจังหวะดนตรีไปข้างหน้าให้เร็วขึ้น รวมถึงการใช้เสียงประสานที่สว่างขึ้นในกุญแจเสียง F เมเจอร์ เพื่อแสดงถึงความหวังของทั้งคู่ว่าถ้าหากมีจิตที่ปรารถนาในความรักอันบริสุทธิ์นี้จะได้ครองคู่กันในวันข้างหน้า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 6.5 บทเพลงปองใจรัก ห้องที่ 116-118

การบูรณาการคำร้อง ดนตรี และลีลาสู่การขับร้อง

มีความเป็นไปได้ยากที่จะนำเสนอเรื่องราวที่ได้จากการตีความคำร้องทั้งหมดในการขับร้องบทเพลงความยาวเพียงแค่ 2 นาที หลังจากศึกษาทั้งคำร้องและดนตรีแล้ว เกิดแนวคิดที่จะนำเสนอบทเพลงนี้โดยอิงกับเรื่องราวความผิดจารีตของความรักต่างวรรณะ ในคราวที่ทั้งคู่ได้ประสบพบกันครั้งแรกเมื่อครั้งที่พระเจ้าอริยวรรตปลอมตัวเป็นพราหมณ์วิภาหะเข้าไปในกรุงพาราณสีเพื่อตามหาเจ้าหญิงดารารายพิลาสนางในฝันของพระองค์ แรงบันดาลใจให้เกิดแนวคิดนี้เกิดจากดนตรีท่อน più mosso การบรรเลงคอร์ดแบบแท่งของแนวเปียโนค่อนข้างชี้นำให้รู้สึกว่าเจ้าหญิงดารารายพิลาสมีท่าทีหยอกเย้ากระเซ้าแหย่ของการขับร้องในช่วง “รักพี่สุดที่อาวรณ์ รักจรจำไกล” มากกว่าการสื่อความหมายไปในเชิงเศร้าโศก หากดนตรีในช่วงนี้อยู่ในการแสดงละครเวที คงต้องมีการประดิษฐ์ท่าระบำมาประกอบให้ทั้งสองระบำวิ่งไล่ตามกันไปหลบหลังต้นไม้ ตามลีลาของภาพยนตร์ภารตะเป็นแน่ การเรียบเรียงเสียงวงดนตรีของอาจารย์ นรอรรถยังได้แฝงความสุขเศร้าเคล้าน้ำตาเอาไว้ในบทเพลงนี้เช่นกัน ดังเช่นในแนวไวโอลินถึงจะมีทำนองที่เศร้าสร้อยแต่ก็มีความไพเราะอ่อนหวานซ่อนอยู่ เหมือนเป็นนัยว่าในความเศร้านั้นยังมีความสวยงามของรักเมื่อแรกผลิบานอยู่

จากแนวคิดนี้จึงได้มีการปรับเปลี่ยนการตีความคำร้องในช่วงคำร้อง “คอยเจ้า เจ้าไม่มา เจ้าหนีหน้า แก้วตาหนีพี่ไป” ให้เป็นเพียงการจากลาในช่วงสั้น ๆ เท่านั้น เช่น นัดพบกันในวันรุ่งขึ้นแล้วเจ้าหญิงดารารายพิลาสกลับไม่มาพบตามนัด แต่สำหรับผู้ที่เริ่มมีความรักต่อกันก็นับเป็นความทรมานแสนสาหัส เมื่อเปลี่ยนการตีความในช่วงคำร้องนี้เป็นผลทำให้เรื่องราวในช่วงต่อไปผ่อนคลายลงไปสู่ท่อน più mosso ได้ตามที่ต้องการ

จากการตีความข้างต้น สามารถแบ่งการใช้เนื้อเสียงหลักเป็น 2 ช่วงคือ ช่วงต้นเพลงจนถึงท่อน più mosso สามารถใช้วิธีการออกเสียงตามขนบบทเพลงไทยสากลได้ตามปกติ และเพิ่มความแจ่มใสของเนื้อเสียงในช่วงท่อน più mosso จนกระทั่งจบบทเพลงเพื่อแสดงอารมณ์กระเซ้าเย้าแหย่ของตัวละครทั้งคู่ ให้บทเพลงมีชีวิตชีวาขึ้น แต่ไม่มีการระบายสีคำร้องให้มีลักษณะโดดเด่นดังเช่น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงเจ้าไม่มีศาล เนื่องจากเป็นบทเพลงที่ช่วงกว้างของระดับความเข้มเสียงน้อยกว่ามาก การจงใจระบายสีเสียงร้องในบทเพลงนี้อาจก่อให้เกิดการผิดขนบต่อการขับร้องบทเพลงสุนทราภรณ์ ที่ไม่นิยมการแสดงออกทางอารมณ์ที่ฉูดฉาดจนเกินงาม อาจจะให้การทอดเสียงเพื่อเน้นความหมายในบางคำ เช่น คำว่า “ผูกพัน” ในช่วงคำร้อง ผูกพันรักพี่กระสันคอยหา เพื่อแสดงสายใยรักที่ผูกพันของทั้งสองคน หรือ คำว่า “หวงดวงใจ” ในช่วงคำร้อง พี่หวงดวงใจขอให้พี่ได้เคียงครอง เพื่อแสดงความรักและหวงแหนที่พระเจ้าอริยวรรตมีต่อเจ้าหญิงดารารายพิลาสเสมือนดวงใจของตนเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

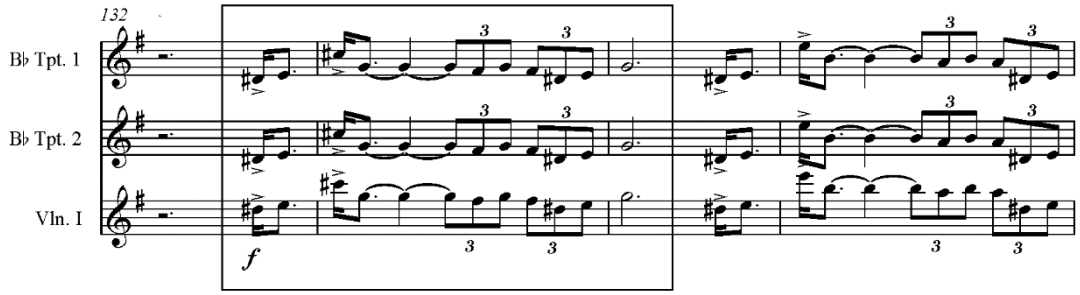
บทเพลง ใต้ร่มมลุลี

บทวิเคราะห์คำร้อง

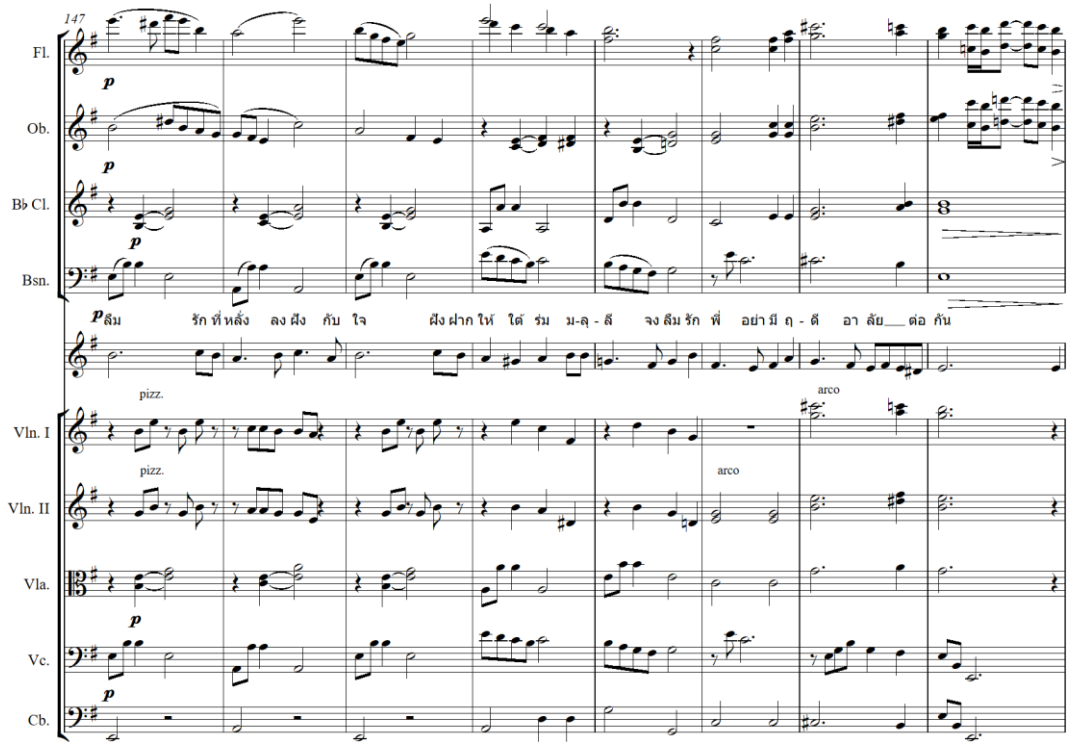
เนื้อหาบทเพลงนี้ตามวรรณกรรมเดิมคือ พระอนุชาขัตติยะราเชนทร์และเจ้าหญิงอาภัสรานั้นผูกสมัครรักใคร่กันมาก่อนที่เจ้าหญิงอาภัสราจะได้รับการแต่งตั้งให้เป็นพระคู่หมั้นของพระเจ้าอริยวรรต ในฉากก่อนหน้านี้พระเจ้าอริยวรรตเสียพระทัยที่ถูกดารารายพิลาสตัดความสัมพันธ์ ทำให้ทรงตัดสินพระทัยอภิเษกกับเจ้าหญิงอาภัสราพระคู่หมั้นเพื่อประชดดารารายพิลาส จึงมีรับสั่งให้พระอนุชาไปอัญเชิญเจ้าหญิงอาภัสรามาจากแคว้นมคธเพื่อจัดพิธีอุปภิเษกกลางป่า ด้วยความจงรักภักดีที่มีต่อพระเชษฐาผู้เป็นองค์กษัตริย์ ขัตติยะราเชนทร์จึงต้องยอมจำพระทัยไปรับหญิงผู้เป็นที่รักของตนมาเข้าพิธีอุปอภิเษกกับพระเจ้าอริยวรรต

ในบทเพลงใต้ร่มมลุลี อาภัสราคร่ำครวญด้วยความโศกเศร้าที่ความรักของทั้งคู่ต้องจบลงที่ใต้ต้นมลุลี ในขณะที่ขัตติยะราเชนทร์พยายามข่มใจตนเองและปลอบประโลมให้อาภัสราลบลืมและฝังความรักของทั้งคู่เอาไว้ที่ใต้ต้นมลุลี ซึ่งจะเป็นสถานที่สุดท้ายที่ทั้งสองจะได้มาพบกันในฐานะคนรัก เพราะเมื่อสิ้นคืนนี้แล้วเจ้าหญิงอาภัสราจะได้รับการสถาปนาเป็นองค์ราชินีของพระเจ้าอริยวรรต

บทวิเคราะห์บริบททางดนตรีจากเทคนิคการประพันธ์

ตัวอย่างที่ 6.6 บทเพลงใต้ร่มมลุลี ห้องที่ 132-136

บทเพลงนี้เป็นบทเพลงที่อาจารย์นรอรรถตั้งใจเพิ่มความเข้มข้นในเชิงละครลงไปในดนตรีมากที่สุด เริ่มตั้งแต่โมทีฟทำนองตัวอย่างที่ 6.6 ที่บรรเลงโดยแนวทรัมเป็ตและแนวไวโอลินเป็นการเปิดเพลงที่เข้มข้นดุเดือด แสดงถึงความเดือดประทุของความขัดแย้งทางอารมณ์ระหว่างความรักและหน้าที่ที่ขัตติยะราเชนทร์ต้องเก็บซ่อนไว้ในใจ ซึ่งโมทีฟนี้เป็นโมทีฟหลักของบทเพลงที่จะกลับมาทุกครั้งเมื่อต้องการความดุเดือดของอารมณ์

เมื่อขัตติยะราเชนทร์เริ่มขับร้องอาจารย์นรอรรถประพันธ์แนวทำนองของเชลโลเพื่อโอบอุ้มอารมณ์เศร้าโศกโทมนัสของทั้งสองตัวละครได้อย่างไพเราะกินใจ โดยมีแนวดนตรีอื่นทั้งแนวเครื่องสายและแนวเครื่องลมไม้บรรเลงทำนองสอดประสานที่มีจังหวะที่เหลื่อมทับกันเพื่อแสดงถึงความสับสนวุ่นวายที่เกิดขึ้นในจิตใจของขัตติยะราเชนทร์ที่ต้องเลือกระหว่างความรักและหน้าที่

ตัวอย่างที่ 6.7 บทเพลงใต้ร่มมลุลี ห้องที่ 147-154

ในช่วงสุดท้ายของบทเพลงดนตรีที่โหมกระหน่ำอย่างเข้มข้นดุเดือด และการกลับมาของโมทีฟทำนองหลักที่บรรเลงโดยแนวทรัมเป็ตและแนวไวโอลินในช่วงเปิดเพลง ช่วยผลักส่งอารมณ์ของทั้งคู่ที่ต้องจำใจเปล่งสัตย์อธิษฐานเพื่อตัดขาดความรักความอาวรณ์ที่มีต่อกันเสียที่ใต้ต้นมลุลี การเรียบเรียงดนตรีในบทเพลงชุดจุฬาตรีคูณในครั้งนี้ อาจารย์นรอรรถประสบความสำเร็จในการยกระดับบทเพลงร้องศิลป์ไทยชั้นครูของครูเอื้อและครูแก้ว ให้มีความเข้มข้นในเชิงละครของการเรียบเรียงเสียงวงดนตรีเทียบเท่ามาตรฐานบทเพลงอุปรากรอิตาเลียนกระแสแวริสโม (verismo opera) ในคริสตศตวรรษที่ 19 ได้อย่างเต็มภาคภูมิ

การบูรณาการคำร้อง ดนตรี และลีลาสู่การขับร้อง

บทเพลงใต้ร่มมลุลีเมื่อได้รับการตีความใหม่ให้เป็นบทเพลงแห่งการจากลาของพระเจ้าอริยวรรตและเจ้าหญิงดารารายพิลาสในการแสดงนี้จะทวีความเข้มข้นของเรื่องราวให้กับบทเพลง เนื่องจากเป็นการจากลาที่ทั้งคู่ต่างรู้ดีว่าจะไม่มีโอกาสแม้แต่จะพบหน้ากันอีกในชาตินี้ ซึ่งเมื่อพิจารณาร่วมกับการเรียบเรียงดนตรีของอาจารย์นรอรรถซึ่งมีการเน้นอารมณ์ของการขับร้องในทุกช่วงอย่างชัดเจน และความเข้มข้นทางอารมณ์สูงเทียบเท่าดนตรีอุปรากรของจูเซปเป แวร์ดี (Giuseppe Verdi; 1813 – 1901) และ จาโคโม ปุชชีนี (Giacomo Puccini; 1858 – 1924) ส่งผลให้การตีความคำร้องสำหรับบทเพลงนี้ต้องยึดบริบททางดนตรีเป็นหลักอย่างเคร่งครัด

เนื้อเสียงหลักในบทเพลงนี้แบ่งออกเป็น 2 เนื้อเสียง คือ เนื้อเสียงตามขนบการขับร้องบทเพลงไทยสากล ในช่วงเริ่มต้นเพลงจนถึงห้องที่ 170 หลังจากห้อง 171 เป็นต้นไปเริ่มใช้เนื้อเสียงที่เกิดจากการขับร้องเลกาโตในบทเพลงร้องศิลป์ตะวันตกในยุคโรแมนติกเพื่อรองรับความเข้มข้นทางอารมณ์ในแนวดนตรีที่เพิ่มขึ้นอย่างเด่นชัด

การระบายสีเสียงร้อง

“จงลืมรักพี่” การเรียบเรียงดนตรีของอาจารย์นรอรรถในบทเพลงนี้ส่งเสริมให้ผู้ขับร้องระบายสีคำร้องในช่วงที่สำคัญเพื่อเพิ่มความเข้มข้นทางอารมณ์ให้กับบทเพลง จุดแรกที่สามารถระบายสีเสียงร้องได้คือ คำว่า “จงลืมรักพี่” ในช่วงคำร้อง “จงลืมรักพี่ อย่ามีฤดีอาลัยต่อกัน” โดยการเพิ่มน้ำหนักให้กับคำร้อง ด้วยการออกแรงการเกาะเกี่ยวเสียงร้องกับกระดูกทรวงอก ลำคอ และกะโหลกศีรษะด้านหน้า เพื่อแสดงถึงความข่มใจพูดในสิ่งที่ขัดกับความรู้สึกของหัวใจ

“ร้าวรานฤทัย” เป็นการระบายสีโดยสร้างความแตกต่างของเสียงร้องให้กับคำว่า “ร้าวราน” และคำว่า “ฤทัย” โดยในคำว่า “ร้าวราน” ให้เปลี่ยนไปใช้เนื้อเสียงเดียวกับการขับร้องบทเพลง-ร้องศิลป์ตะวันตกทันที และเปลี่ยนความเข้มข้นของเสียงโดยการกลับมาใช้เนื้อเสียงการขับร้องบทเพลงไทยสากลในคำว่า “ฤทัย” ทันทีเช่นกัน การเปลี่ยนสลับเนื้อเสียงนี้ต้องเป็นไปด้วยความราบรื่นอาจสร้างช่วงเชื่อมระหว่างเนื้อเสียง 2 เสียงนี้ที่ท้ายพยางค์ “ราน” ก่อนจะขับร้องคำว่า “ฤทัย” จะยิ่งสร้างน้ำเสียงที่แสดงความเจ็บปวดเสียดแทงลึกเข้าไปในหัวใจได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

“ร่มมลุลีเป็นที่สุดท้ายแห่งจุดหมายน้องพี่ มลุลีเห็นใจน้องพี่ ว่าสิ้นคืนนี้ น้องพี่ สิ้นกัน” ตั้งแต่ห้องที่ 171 ถือเป็นบทสรุปของเพลงที่มีความดุเดือดสูงมาก เพราะนอกจากโมทีฟทำนองหลักจะกลับมาในแนวทรัมเป็ตแล้ว ในแนวเครื่องสายและเครื่องลมไม้ยังบรรเลงโน้ตเขบ็ตสองชั้นทั้งแบบไล่บันไดเสียงและอาร์เปโจอย่างต่อเนื่อง ในการขับร้องให้ได้อารมณ์ดุเดือดตามการเรียบเรียงดนตรีนี้ต้องประสานกระแสเสียงพลิ้วให้มีความเร็วเท่ากับโน้ตเขบ็ตสองชั้น และเพิ่มน้ำหนักลงไปที่แต่ละลูกคลื่นของการพลิ้วเสียงอย่างต่อเนื่องจนจบบทเพลง

ในช่วงคำร้อง “มลุลีเห็นใจน้องพี่ ว่าสิ้นคืนนี้” ต้องประสานน้ำหนักคำร้องลงไปกับทุกเครื่องดนตรีในวงออร์เคสตราที่กำลังบรรเลงคอร์ดบนโน้ตตัวดำเป็นจังหวะเดียวกับแนวขับร้อง และจบบทเพลงในช่วงคำร้อง “น้องพี่ สิ้นกัน” ให้หนักแน่นคล้ายการกู่ร้องให้ฟ้าดินได้รับรู้ถึงความทุกข์อันแสนสาหัสของทั้งคู่ เพื่อส่งต่อให้กับโมทีฟหลักที่กลับมาส่งท้ายความดุเดือดของบทเพลงนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลง อ้อมกอดพี่

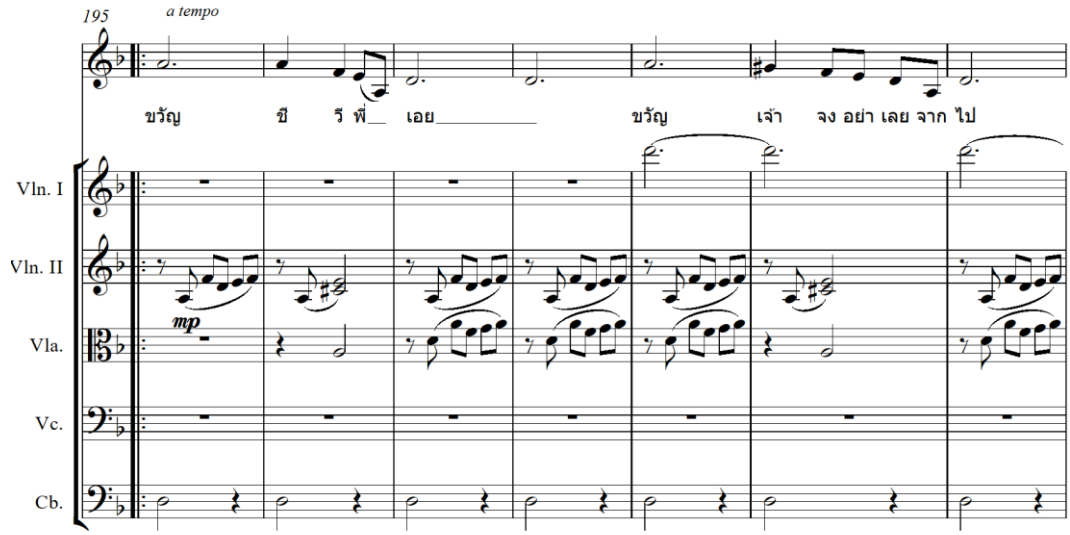
บทวิเคราะห์คำร้อง

ตามท้องเรื่องเจ้าหญิงดาราราย พิลาสยอมทิ้งฐานันดรและบ้านเมือง ปลอมตัวลอบเข้ามาหาพระเจ้าอริยวรรตโดยที่ไม่รู้ว่าพระเจ้าอริยวรรตทรงอุปอภิเษกกับเจ้าหญิงอาภัสราแล้ว เจ้าหญิงดาราราย พิลาสตรัสกับพระเจ้าอริยวรรตว่า “ดารารายกลับมาแล้ว ดารารายกลับมาหาหัวใจตัวเอง” พระเจ้าอริยวรรต ทรงตกพระทัยกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นได้แต่ทรงพร่ำเพ้อว่า “ดาราราย โอ้ดาราราย” แล้วประคองกอดเจ้าหญิงดาราราย พิลาสไว้ในอ้อมแขน พระเจ้าอริยวรรตทรงขับกล่อมบทเพลงนี้ให้เจ้าหญิงดาราราย พิลาสด้วยความรู้สึกสับสนทางอารมณ์ที่มีทั้งความรักอย่างสุดเสน่หาต่อหญิงสาวในอ้อมแขน และมีความรู้สึกวิตกกังวลในอนาคตของทั้งคู่ เพราะตนได้อุปอภิเษกกับหญิงอื่นไปแล้ว

อย่างไรก็ตามคำร้องแต่ละคำนั้นยังแสดงถึงความรักและความห่วงใยอันบริสุทธิ์ที่ทรงมีต่อเจ้าหญิงดาราราย พิลาส เช่น ในช่วงคำร้อง “นอนเนื้อละมุนหนุนกลางหว่างใจ” แสดงถึงภาพที่เจ้าหญิงดาราราย พิลาสนอนหนุนที่ทรวงอกของพระเจ้าอริยวรรตแต่ทรงรู้สึกว่าเจ้าหญิงดาราราย-พิลาสนั้นได้นอนพักอยู่ในใจของพระองค์ และในช่วงคำร้อง “นอนขวัญดวงใจในอ้อมประคองคุ้มกันภัยให้แทนเกราะทอง ให้น้องนิทราอย่าหมองเลย” เป็นการแสดงการปลอบประโลมด้วยความห่วงใยของพระเจ้าอริยวรรตให้เจ้าหญิงดาราราย ได้พักผ่อนโดยไม่ต้องกังวลภัยอันตรายใด ๆ เพราะพระเจ้าอริยวรรตจะเป็นผู้ที่ปกป้องเจ้ากญิดาราราย พิลาสดุจเกราะที่แข็งแกร่งดังทองคำ

บทวิเคราะห์บริบททางดนตรีจากเทคนิคการประพันธ์

หากมองอย่างผิวเผินจะพบว่าบทเพลงนี้เป็นบทเพลงกล่อม (lullaby) ธรรมดาบทเพลงหนึ่ง เนื่องจากอาจารย์นรอรรถตั้งใจประพันธ์ให้บทเพลงนี้มีการดำเนินดนตรีไปอย่างราบเรียบ นิ่ง สงบที่สุดไม่เน้นการเสนอแนวคิดหลายแนวคิดเหมือนเพลงอื่น ๆ มีเพียงแนวคิดการสร้างโมทีฟของเครื่องสายในแนวบรรเลงประกอบที่ให้แนวดับเบิลเบสบรรเลงโน้ตตัวล่างสุดของคอร์ดทุกต้นห้อง ให้ความรู้สึกหนักหน่วงของการทับซ้อนทางอารมณ์ของพระเจ้าอริยวรรต และเมื่อสอดรับด้วยโน้ตอาร์เปโจแบบสลับขึ้นลงของแนวไวโอลิน 2 วิโอลา และเชลโลแล้วทำให้เกิดการดำเนินทำนองคล้ายการทอดถอนใจ ให้ความรู้สึกเหนื่อยล้า เพื่อสะท้อนภาวะทางอารมณ์ของพระเจ้าอริยวรรตในบทเพลงนี้จะมีความทับซ้อนกันของทั้งความรัก ความห่วงใย ความกลัว ความกังวล แต่ทุกอารมณ์นั้นทับซ้อนกันอยู่ในห้วงเวลาเดียวกัน

ตัวอย่างที่ 6.8 บทเพลงอ้อมกอดพี่ ห้องที่ 195-201

การบูรณาการคำร้อง ดนตรี และลีลาสู่การขับร้อง

บทเพลงอ้อมกอดพี่เป็นบทเพลงที่แสดงถึงความละมุนละไมและความประณีตของบทเพลงร้องศิลป์ไทยได้เป็นอย่างดี ทั้งแนวทำนองและประโยคเพลงที่ไพเราะ ลื่นไหล และสละสลวยราวกับทำนองจากบทอารียาในอุปรากรเบลคันโต (bel canto) คำร้องที่คัดสรรมาให้ทุกถ้อยคำนั้นงดงามวิจิตร สอดประสานกับท่วงทำนองอย่างถูกที่ถูกเวลา การขับร้องบทเพลงนี้จึงต้องรักษาความงดงามของทุกองค์ประกอบนี้ให้ยังคงอยู่อย่างครบถ้วนสมบูรณ์ ซึ่งนับว่าเป็นงานที่ยากมาก ยากเสียจนสามารถพูดได้ว่า ถ้าสามารถขับร้องบทเพลงนี้ได้อย่างไพเราะจะสามารถขับร้องบทเพลงไทยสากลทุกบทเพลงได้โดยง่ายเนื่องจากบทเพลงนี้เป็นบทเพลงที่เทคนิคการขับร้องต้องถึงพร้อมในทุกกระบวนการ จึงต้องศึกษาเจาะจงลงไปในแต่ละกระบวนการอีกครั้ง

เทคนิคการหายใจ

โดยแท้จริงแล้วควรใช้คำว่า “เทคนิคทะนุถนอมกระแสลมหายใจ” จะเหมาะสมกว่า เนื่องจากต้องควบคุมกะบังลมให้ค่อย ๆ คลายลมหายใจให้ลอยออกมาในปริมาณที่น้อยมาก แต่ยังคงต้องรักษาความเร็วของลมหายใจไว้เพื่อให้ลมหายใจลื่นไหลยาวต่อเนื่อง เพราะทุกประโยคต้องการการผ่อนลมหายใจที่ยาวมากเป็นพิเศษ

เทคนิคการเปล่งเสียงร้อง

ในการขับร้องบทเพลงนี้สำหรับผู้ขับร้องบทเพลงคลาสสิกโดยเฉพาะผู้ขับร้องเสียงบาริโทนและเบส ต้องให้ความสำคัญกับกระบวนการเปล่งเสียงร้องเป็นพิเศษ เนื่องจากต้องสร้างเสียงที่บาง เบา และใช้เสียงศีรษะตลอดเวลา ส่งผลให้นอกจากกล้ามเนื้อไครโคไทรอยด์ทำงานเพื่อช่วยให้

กล่องเสียงเอนตัวไปด้านหน้าแล้ว ยังต้องเพิ่มความรู้สึกของการเอนกล่องเสียงไปเกาะเกี่ยวกับกระดูกทรวงอกด้านบนเพื่อช่วยให้เส้นเสียงนั้นยืดบางลงเป็นพิเศษกว่าปกติ

เทคนิคการสร้างเสียงกังวาน

ด้วยเนื้อเสียงที่บางลงกว่าปกติมากจากกระบวนการเปล่งเสียง ดังนั้นในการสร้างเสียงกังวานจึงต้องควบคุมให้การวางตำแหน่งเสียงไม่อยู่ลึกและกว้างจนเกินไป เนื่องจากจะทำให้เสียงร้องคลุมเครือทำให้ฟังคำร้องไม่รู้เรื่อง

เทคนิคการออกเสียงคำร้อง

การฝึกฝนการออกเสียงพยัญชนะในการขับร้องบทเพลงลูกกรุงได้ทำมาใช้ในการขับร้องบทเพลงนี้โดยตลอดทั้งบทเพลง เนื่องจากบทเพลงนี้เป็นบทเพลงกล่อม การออกเสียงพยัญชนะจึงต้องเป็นไปด้วยความนุ่มนวลและเบาที่สุดเพื่อไม่ให้ระคายหูและรบกวนความสวยงามของท่วงทำนอง ในขณะที่การออกเสียงสระต้องไม่ให้เสียงสระเปิดกว้างจนเกินไปเพราะจะขัดต่อความลื่นไหลของท่วงทำนอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลง ฉันจะฝันถึงเธอ

แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์บทเพลง

หลังจากที่อาจารย์ดนูสร้างสรรค์ผลงานเพลงที่มีความแปลกใหม่แปลกหูให้กับผู้ฟังชาวไทยมาเป็นระยะเวลาเกือบ 20 ปี จึงมีดำริที่จะประพันธ์บทเพลงรักที่ไพเราะและมีความเรียบง่าย จึงเริ่มหาแรงบันดาลใจให้กับการนำเสนอเนื้อหาของบทเพลงที่ไม่ซ้ำกับเนื้อหาของบทเพลงรักโดยทั่วไปในสมัยนั้นที่มีแต่บทเพลงเกี่ยวกับความรักสามเศร้า ความไม่สมหวังในความรัก จนค้นพบว่าต้องการจะประพันธ์บทเพลงเพื่อนำเสนอความสวยงามของความรักที่บริสุทธิ์ และตัดสินใจที่จะใช้เรื่องราวความรักครั้งแรกของหญิงสาวแรกรุ่นเป็นสื่อกลางในการนำเสนอ

บทวิเคราะห์คำร้อง

เทคนิคการสร้างสรรค์คำร้อง

อาจารย์ดนูกล่าวว่า “วิธีการเขียนคำร้องของบทเพลงนี้ ผมได้แทรกตัวเข้าไปในหัวใจของหญิงสาวอายุ 14 – 15 เพื่อค้นหาความรู้สึกที่ละเมียด เปราะบาง น่าตื่นเต้น และอ่อนไหวที่สุดในห้วงความรู้สึกของเขา จนค้นพบว่าเมื่อเด็กสาวได้เริ่มมีปฏิสัมพันธ์กับชายหนุ่มที่มีทั้งท่าทาง บุคลิกที่ตรงใจ อาจจะเป็นคนที่สุภาพ อ่อนโยน หรือชอบแกล้ง ชอบแหย่ก็ได้ เมื่อสิ่งเหล่านี้มาประทบความรู้สึกจนเกิดเป็นความรัก แล้วถ้าเขาจะต้องจากกันกลับบ้าน ในช่วงเย็นวันนั้นเขาจะเพ้อรำพันความรู้สึกนี้ออกมาว่าอย่างไร เมื่อค้นพบข้อคำตอบนี้ทำให้การนำเสนอเพลงเป็นการสร้างความมหัศจรรย์ใน “ความธรรมดา” เมื่อนำแนวคิดนี้มาประพันธ์เป็นคำร้อง จึงทำให้บทเพลงนี้เป็นบทเพลงรักอันบริสุทธิ์ที่ใช้ความอ่อนไหวทางอารมณ์ ค่อย ๆ ล่องลอยเข้าไปกระทบความรู้สึกของผู้ฟังอย่างซาบซึ้ง

บทเพลงนี้ใช้เทคนิคการสร้างคำร้องแบบถาม – ตอบ โดยการใช้สาเหตุแห่งการกระทำและความรู้สึกเป็นคำถาม และตอบคำถามด้วยการกระทำและห้วงความรู้สึกต่าง ๆ ซึ่งสอดคล้องกับการดำเนินทำนองดนตรีที่มีลักษณะการถาม – ตอบประสานกับคำร้องอย่างพอดิบพอดี

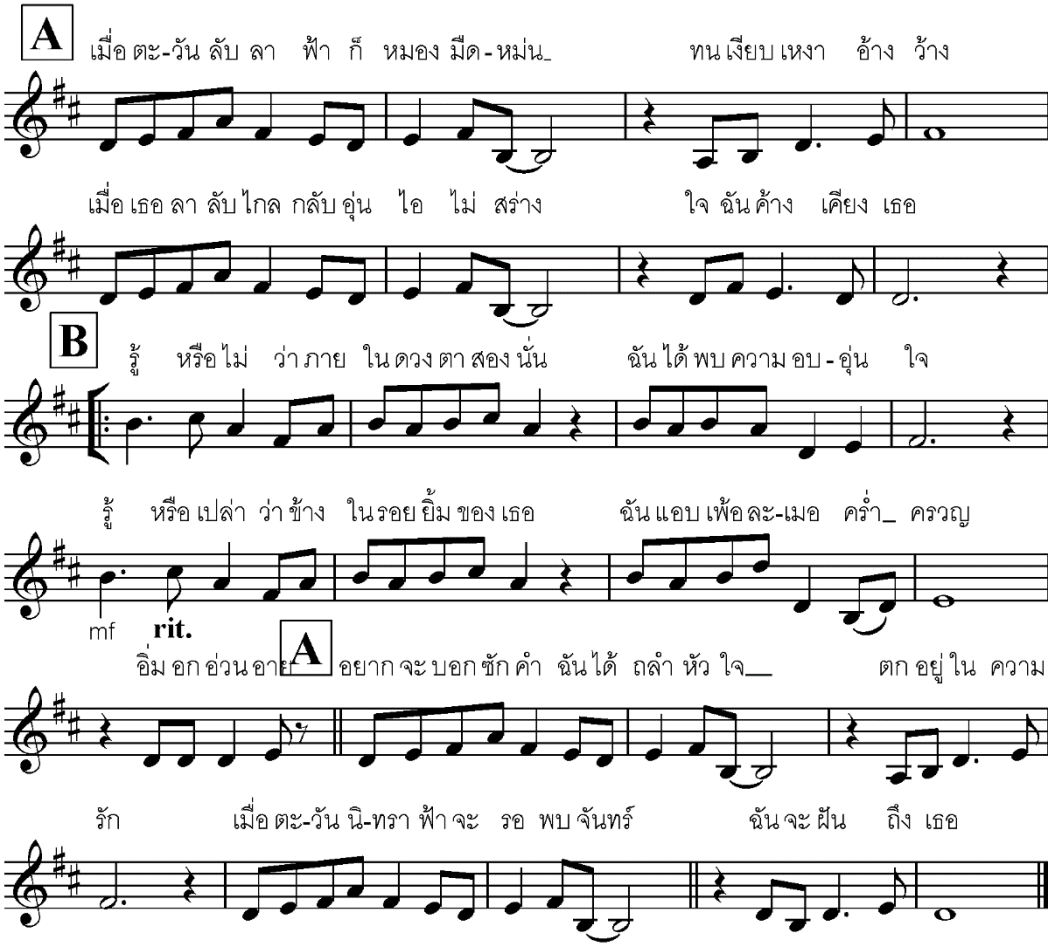
ประโยคถาม	**ประโยคตอบ**
เมื่อตะวันลับลาฟ้าก็หมองมืดหม่น	ทนเงียบเหงาอ้างว้าง
เมื่อเธอลาลับไกลกลับอุ่นไอไม่สร่าง	ใจฉันค้างเคียงเธอ
รู้หรือไม่ ว่าภายในดวงตาสองนั่น	ฉันได้พบความอบอุ่นใจ
รู้หรือเปล่า ว่าข้างในรอยยิ้มของเธอ	ฉันแอบเพ้อละเมอ คร่ำครวญ
	อิ่มอก อ่วน อาย
อยากจะบอกสักคำฉันได้ถลำหัวใจ	ตกอยู่ในความรัก
เมื่อตะวันนิทราฟ้าจะรอพบจันทร์	ฉันจะฝันถึงเธอ

จากคำร้องข้างต้นแสดงให้เห็นเหตุและผลของการกระทำสอดคล้องกับประโยคถาม – ตอบของดนตรี เช่น ในช่วงคำร้องบรรทัดแรก “เมื่อตะวันลับลาฟ้าก็หมองมืดหม่น ทนเงียบเหงาอ้างว้าง” เหตุแห่งกระทำและอารมณ์ความรู้สึกคือ ความมืดหม่นของท้องฟ้าในช่วงพลบค่ำที่ดวงอาทิตย์ตกดินลงไป ซึ่งเป็นผลให้ต้องฝืนใจทนอยู่กับความรู้สึกเงียบเหงาอ้างว้างในใจ

บทวิเคราะห์บริบททางดนตรีจากเทคนิคการประพันธ์

ลักษณะการดำเนินทำนอง อาจารย์ดนูสามารถสะท้อนความรู้สึกอ่อนไหวทางอารมณ์ออกมาเป็นท่วงทำนองสำเนียงบทเพลงไทยที่ไพเราะอ่อนหวาน โดยการร้อยเรียงโน้ตในบันไดเสียงเพนตาโทนิกในช่วงท่อน A แรกและ A สุดท้ายของบทเพลง ให้ความรู้สึกทั้งอ่อนหวาน และอบอุ่น ในขณะที่การยกทำนองขึ้นไปสูงขึ้นในช่วงท่อน B อย่างกระทันกัน ช่วยส่งให้การตัดสินใจที่จะระบายความรู้สึกที่ติดค้างภายในใจออกมา ผ่านคำถามที่ว่า “รู้หรือไม่ว่าภายในดวงตาสองนั่น ฉันได้พบความอบอุ่นใจ” และ “รู้หรือเปล่าว่าข้างในรอยยิ้มของเธอ ฉันแอบเพ้อละเมอ คร่ำครวญ” ก่อนจะลดระดับเสียงทำนองลงมาที่คำว่า “อิ่มอก อ่วน อาย” เพื่อแสดงความขวยอายและสงวนกิริยาของผู้หญิงที่ไม่ควรเปิดเผยความรู้สึกรักแรกนี้ออกไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 6.9 บทเพลงฉันจะฝันถึงเธอ: แนวทำนองขับร้อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลักษณะวงดนตรี โดยปกติบทเพลงของอาจารย์ดนูจะมีเสียงเครื่องดนตรีที่หลากหลายมาผสมผสานสร้างสีสันให้กับบทเพลง แต่จากแรงบันดาลใจที่จะสร้างบทเพลงที่เรียบง่าย อาจารย์ดนูจึงเลือกใช้วงออร์เคสตราขนาดเล็กที่มีเนื้อดนตรีบาง เหมาะกับความอ่อนหวานและอ่อนไหวของบทเพลง ช่วงบทนำใช้เทคนิคการประพันธ์ให้แนวไวโอลินบรรเลงโน้ตในกลุ่มช่วงเสียงกลางให้ความรู้สึกของความอบอุ่นละมุนละไมของความรักแรกเริ่ม ในขณะเปียโนบรรเลงโน้ตจังหวะขัดให้ความรู้สึกกระอักกระอ่วนกระวนกระวายใจกับความรักเกิดขึ้นเป็นครั้งแรก

การบูรณาการคำร้อง ดนตรี และลีลาสู่การขับร้อง

สาเหตุที่ตัดสินใจคัดเลือกบทเพลงนี้มาขับร้องเนื่องจากหลงใหลในความไพเราะเรียบง่ายของบทเพลง และความสอดคล้องกันของคำร้องและทำนอง โดยไม่ทราบมาก่อนกว่าอาจารย์ดนูประพันธ์บทเพลงนี้โดยอิงความรู้สึกของเด็กสาวแรกรุ่นจนกระทั่งได้มีโอกาสสัมภาษณ์ถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์คำร้อง อย่างไรก็ตาม สิ่งนี้ถือเป็นอีกหนึ่งเสน่ห์ของการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ที่ผู้ขับร้องสามารถเลือกตีความบทเพลงได้ตามจินตนาการ โดยใส่มุมมองของตนเองที่มีต่อคำร้องและดนตรี

ในขณะที่วิเคราะห์คำร้องในมุมมองของผู้ชาย ได้บังเกิดแนวคิดที่จะนำเสนอบทเพลงนี้ออกมาในรูปแบบของบทเพลงเกี้ยว (serenade) เนื่องจากในคำร้องได้บอกช่วงเวลาว่าเป็นเวลากลางคืน และมีหลายช่วงคำร้องที่มีการใช้ถ้อยคำในลักษณะเดียวกับบทเพลงเกี้ยวของบทเพลง-ร้องศิลป์ตะวันตก เช่น การกล่าวถึงความเปล่าเปลี่ยวใจเมื่อต้องจากลากันในยามค่ำคืน และการกล่าวถึงรอยยิ้ม แววตา รวมถึงการขอให้ได้พบกันในฝัน เช่นเดียวกับบทเพลง Oh quand je dors (โอ้ ยามพี่นิทรา) ของฟรานซ์ ลิสต์ ในการแสดงครั้งที่ 1 ที่มีการพูดถึง ความฝัน (un sogne, mon rêve) และแววตา (ton regard) เช่นกัน

อีกหนึ่งคำร้องที่เป็นกุญแจสำคัญของการตีความคือ “อิ่มอก อ่วนอาย” อาจารย์ดนูได้บรรจุความรู้สึกของผู้ขับร้องลงไปในคำร้อง 4 พยางค์นี้ได้อย่างครบถ้วน “อิ่มอก” คือ “อิ่มอก” อิ่มใจในห้วงของความรัก ในขณะเดียวกันก็ทำให้รู้สึกเขิน “อาย” กระอักกระ “อ่วน” ทำตัวไม่ถูกกับความรู้สึกนี้

เมื่อได้แนวคิดการขับร้องในลักษณะบทเพลงเกี้ยวแล้ว ได้วิเคราะห์ต่อว่าจะเป็นการเกี้ยวลักษณะใด คำตอบที่ดีที่สุดคือทำนองและดนตรีของอาจารย์ดนู ความเบาบาง เรียบง่าย และอิ่มเอิบของดนตรีชี้นำให้ขับร้องเกี้ยวในลักษณะของการเพ้อครวญถึงด้วยใจบริสุทธิ์มากกว่าการเกี้ยวในลักษณะการเกี้ยวพาราสีหรือเชื้อเชิญให้มาร่วมหอร่วมห้อง จึงนำแนวคิดคำว่า “เพ้อครวญ” มาสร้างเนื้อเสียงหลักสำหรับการขับร้องบทเพลงนี้

ด้วยธรรมชาติของเสียงตนเองที่มีความเข้มและหนามาก จึงต้องมีการปรับลดความเข้มให้เหมาะกับดนตรีของอาจารย์ดนูและให้ถ่ายทอดความรู้สึกเพ้อครวญได้อย่างละมุนละไป จึงเลือกการใช้เนื้อเสียงลม โดยได้รับแรงบันดาลใจจากบทประมวลองค์ความรู้จากเรื่องรูปแบบการเปล่งเสียงแรกลมแทรก (aspirate onset) ในหนังสือของรองศาสตราจารย์ ดวงใจ ทิวทอง โดยการเปิดช่องว่างระหว่างเส้นเสียงมาผสานกับการเคลื่อนลมหายใจในลักษณะเดียวกับการขับร้องกระแสเสียงเรียบ มาลดความเข้มและความหนาของเสียงร้อง ให้บางและมีลมแทรกกระแสเสียงมาเป็นเนื้อเสียงหลักในการขับร้องบทเพลงนี้

6.2 เทคนิคการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยผสานลีลาดนตรีลูกทุ่งพื้นบ้าน

6.2.1 ประวัติความเป็นมา

แต่เดิมมีการแบ่งประเภทบทเพลงไทยไว้ 3 ประเภท ได้แก่ บทเพลงไทยเดิม บทเพลงไทยสากล และบทเพลงรำวง โดยที่ไม่มีบทเพลงที่ได้รับการจัดประเภทว่าบทเพลงลูกทุ่ง จนกระทั่งช่วงปี พ.ศ. 2500 – 2503 เป็นช่วงปีที่ทูล ทองใจมีชื่อเสียงโด่งดังมาก ผู้คนนิยมฟังบทเพลงของ ทูล ทองใจ ทั้งคนในเมืองและคนตามชนบททำให้แผ่นเสียงของเขาขายดีอย่างเป็นประวัติการณ์ เป็นที่แย่งตัวกันของบริษัทจัดทำแผ่นเสียงหลายบริษัท ด้วยเหตุนี้เองจึงมีการขัดผลประโยชน์ทางธุรกิจกันเกิดขึ้น บริษัทที่ ทูล ทองใจ ไม่ได้เลือกให้จัดทำแผ่นเสียงให้เริ่มตั้งข้อรังเกียจโดยพยายามแบ่งชั้นบทเพลงไทยสากล โดยอาศัยว่าคนไทยตั้งแต่ก่อนปี พ.ศ. 2500 นั้นมีให้ค่านิยมของสังคมเมืองสูงกว่าสังคมชนบทอยู่แล้วจึงส่งผลให้การแบ่งชั้นบทเพลงไทยสากลออกเป็น บทเพลงผู้ดี และบทเพลงตลาด

บทเพลงผู้ดี คือ บทเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสังคม ค่านิยม และวิถีชีวิตของคนในเมือง

บทเพลงตลาด คือ บทเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับวิถีชีวิต และบรรยากาศความเป็นชนบท นอกจากทูล ทองใจแล้วนักร้องบทเพลงตลาดในสมัยนั้นยังหมายรวมถึง ปอง ปรีดา ชาย เมืองสิงห์ สุรพล สมบัติเจริญ และไวพจน์ เพชรสุพรรณ

นอกจากการแบ่งชั้นของบทเพลงไทยสากลออกเป็น 2 ประเภทแล้ว ยังพยายามสร้างภาพให้บทเพลงตลาดมีสถานะที่ต่ำกว่าบทเพลงผู้ดี ส่งผลให้สถานีวิทยุต่าง ๆ ไม่ต้อนรับบทเพลงตลาดทั้งหลาย เพราะต้องการที่จะเป็นผู้ดีเปิดเพลงผู้ดี แต่ด้วยเนื้อหาของบทเพลงที่เข้าถึงผู้ฟังคนไทยได้ง่ายจึงทำให้บทเพลงตลาดนั้นยังคงได้รับความนิยมจากประชาชนอยู่ และในที่สุดก็ได้รับคำเรียกร้องจากประชาชนให้กลับมาอยู่ในคลื่นวิทยุอีกครั้ง

หลังจากการปฏิวัติของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ให้เริ่มมีการใช้แผนพัฒนาเศรษฐกิจยุคใหม่ส่งผลให้มีการจัดตั้งโรงงานอุตสาหกรรมขึ้นในกรุงเทพฯ และทำให้มีประชาชนจากต่างจังหวัดย้ายเข้ามาทำงานแรงงานอยู่ในกรุงเทพฯ จำนวนมาก กลุ่มแรงงานจากต่างจังหวัดเหล่านี้เมื่อเริ่มสร้างตัวได้จึงได้เริ่มรวมตัวกันเล่นเพลงแตรวง โดยบรรเลงทำนองจากบทเพลงไทยเดิม บทเพลงพื้นบ้าน หรือแม้แต่บทเพลงจากชาติตะวันตก เนื่องจากแตรวงเป็นดนตรีที่ได้แพร่หลายเข้าไปในชนบทตั้งแต่ก่อนปี พ.ศ. 2500 ซึ่งเป็นการบรรเลงกันอย่างตามมีตามเกิดเพื่อสร้างความรื่นเริงทั้งในงานมงคลและอวมงคล จนเรียกวัฒนธรรมนี้ว่า วัฒนธรรมแตรวง ซึ่งบทเพลงตลาดนั้นใช้วัฒนธรรมแตรวงเป็นแนวคิดหลักในการสร้างสรรค์บทเพลง คือให้สามารถเป็นท่วงทำนองที่ไม่ซับซ้อน มีความเป็นบทเพลงพื้นบ้าน ที่ผู้คนในชนบทสามารถร้องหรือหยิบจับเครื่องดนตรีขึ้นมาบรรเลงได้ง่าย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ด้วยการเจริญเติบโตอย่างรวดเร็วของตลาดแรงงานจากต่างจังหวัดที่เข้ามาในกรุงเทพมหานครทำให้เจ้าของโรงงานอุตสาหกรรมที่ผลิตสินค้าอุปโภคบริโภคก็สนับสนุนสถานีวิทยุให้เปิดบทเพลงตลาดมากยิ่งขึ้น เนื่องจากต้องการขายสินค้าให้คนกลุ่มนี้ จึงทำให้บทเพลงตลาดนั้นได้รับการยกระดับขึ้นมาเทียบเท่าบทเพลงผู้ดี และในปี พ.ศ. 2507 มีภาพยนตร์สัญชาติอเมริกันเรื่อง Your Cheating Heart ซึ่งมีชื่อภาษาไทยว่า “เพลงลูกทุ่ง” เข้ามาฉายในประเทศไทยและได้รับความนิยมอย่างมาก ด้วยเหตุนี้บทเพลงตลาด จึงได้รับการเปลี่ยนชื่อใหม่เป็น “บทเพลงลูกทุ่ง”

สาเหตุที่บทเพลงลูกทุ่งนั้นได้รับความนิยมเป็นวงกว้างนั้นเนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีเนื้อหาที่เข้ากับสังคมเกษตรกรรมของคนไทย เมื่อบทเพลงลูกทุ่งหยิบยกเนื้อหาที่เกี่ยวกับท้องไร่ท้องนา ภาพชีวิตไทยในชนบท ไอดิน กลิ่นหญ้า กองฟาง สาบควาย ปัญหาทางเศรษฐกิจ แหล่งรวมภูมิปัญญาชาวบ้าน มาถ่ายทอดอย่างจริงใจ ตรงไปตรงมา ไม่อ้อมค้อม และสนุกสนาน มีท่วงทำนองที่ไม่ซับซ้อน มีสำเนียงดนตรีคล้ายบทเพลงพื้นบ้าน และเมื่อสภาพสังคมเปลี่ยนแปลงไป บทเพลงลูกทุ่งยังคงเป็นบทเพลงที่หยิบแง่มุมในชีวิตที่ผูกติดอยู่กับสังคมไทยมาถ่ายทอดเป็นบทเพลงที่ได้รับความนิยมอย่างไม่เสื่อมคลายตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6.2.2 หลักการขับร้องตามขนบ

เสน่ห์ของการขับร้องบทเพลงลูกทุ่งอยู่ที่ “ความซื่อใส” ของเสียงร้อง ความซื่อนี้เกิดจากธรรมชาติของการขับร้องที่ได้รับการซึมซับมาจากชีวิตในท้องไร่ท้องนา จากเสียงบทเพลงลูกทุ่งผ่านวิทยุทรานซิสเตอร์ หรือจากสายเลือดโดยไม่ผ่านการปรุงแต่งใด ๆ ฝน ธนสุนทรผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องบทเพลงลูกทุ่งได้ให้ทัศนะว่า ผู้ที่ประสบความสำเร็จในอาชีพการขับร้องบทเพลงลูกทุ่งล้วนเป็นผู้ที่มีพรสวรรค์ทั้งสิ้น น้อยคนนักที่จะประสบความสำเร็จจากพรแสวง หรือถ้าสามารถขับร้องได้ด้วยพรแสวงก็จะขับร้องได้ดีเพียงระดับหนึ่ง แต่ไม่สามารถเรียกได้ว่าเป็น “ลูกทุ่งแท้” อย่างไรก็ตาม จากการวิเคราะห์การขับร้องของผู้ขับร้องกลุ่มตัวอย่าง และการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญสามารถสังเคราะห์วิธีการขับร้องเพื่ออธิบายด้วยเทคนิคแบบตะวันตกได้ดังนี้

เทคนิคการหายใจ

ผู้เชี่ยวชาญยืนยันว่าการหายใจในการขับร้องบทเพลงลูกทุ่งต้องหายใจให้ลึกเช่นเดียวกันกับการขับร้องเพลงประเภทอื่น ในขณะที่ขับร้องยังต้องควบคุมการผ่อนลมหายใจโดยใช้กล้ามเนื้อหน้าท้องควบคุมให้กะบังลมค่อย ๆ ผ่อนลมหายใจออกมาในปริมาณที่น้อยมาก เพื่อไม่ให้เกิดเสียงแผดจากการดันกระแสลมหายใจเคลื่อนตัวขึ้นมาแรงเกิน

เทคนิคการเปล่งเสียง

การขับร้องบทเพลงลูกทุ่งสามารถเปรียบได้กับการพูดโดยมีระดับเสียงโน้ตสูงต่ำ การเปล่งเสียงในการขับร้องบทเพลงลูกทุ่งจึงเป็นวิธีการเดียวกับเสียงพูด ระดับของกล่องเสียงอยู่ในระดับปกติตลอดเวลา อาจยกขึ้นสูงได้เล็กน้อยตามระดับเสียงที่เพิ่มสูงขึ้น ทั้งนี้ระดับของกล่องเสียงที่เปลี่ยนแปลงสูงขึ้นต้องไม่เป็นผลมาจากการเพิ่มแรงดันลมหายใจไปผลักให้กล่องเสียงลอยขึ้น จากการวิเคราะห์การขับร้องของผู้ขับร้องบทเพลงลูกทุ่งกลุ่มตัวอย่าง พบว่ามีการเคลื่อนระดับกล่องเสียงไปอยู่ในตำแหน่งที่สูงขึ้นโดยอัตโนมัติก่อนกระแสลมหายใจเริ่มเคลื่อนมาสั่นพลิ้วที่เส้นเสียง คล้ายธรรมชาติของมนุษย์เวลาที่ต้องการจะพูดในระดับเสียงที่สูงขึ้น

เทคนิคการสร้างเสียงกังวาน

ในทางของลูกทุ่งนิยมเรียกความกังวานของเสียงว่า “แก้วเสียง” จากการศึกษาพบว่าแก้วเสียงคือความกังวานโดยธรรมชาติตามสรีระของอวัยวะในการสร้างความกังวานของเสียงไม่ว่าจะเป็นช่องคอ ช่องปาก ช่องอก โพรงกะโหลก โพรงจมูก ที่ติดตัวผู้ขับร้องแต่ละคนมาโดยกำเนิด การขับร้องบทเพลงลูกทุ่งแต่ดั้งเดิมจะไม่มีการเปิดช่องคอ หรือตั้งใจวางตำแหน่งเสียงร้องไว้ในตำแหน่งต่าง ๆ ดังเช่นการขับร้องบทเพลงในลีล่าอื่น ๆ คลื่นเสียงที่เกิดจากกระบวนการเปล่งเสียงจะเกิดการสะท้อนกับช่องและโพรงต่าง ๆ โดยไม่มีการปรับขนาดให้กว้างหรือแคบกว่าปกติ สิ่งนี้จึงเป็น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สิ่งที่สร้างเอกลักษณ์ให้กับการขับร้องไม่มีทางที่ผู้ใดจะเลียนแบบได้ หรือหากพยายามเลียนแบบเสียงร้องที่ได้จะฟ้องถึงความไม่เป็นธรรมชาติของแก้วเสียง

เทคนิคการออกเสียงคำร้อง

บทเพลงลูกทุ่งเป็นบทเพลงที่กล่าวถึงชีวิตของคนไทยตามท้องไร่ท้องนา ผู้ขับร้องเพลงลูกทุ่งที่มีชื่อเสียงเกือบทุกคนล้วนเป็นคนต่างจังหวัด ประกอบกับข้อค้นพบที่ว่าการขับร้องบทเพลงลูกทุ่งมีวิธีการเดียวกันกับการออกเสียงพูด ดังนั้นการศึกษาการออกเสียงคำร้องบทเพลงลูกทุ่งจึงต้องศึกษาวิธีการพูดของคนต่างจังหวัด จากการศึกษาพบว่าการออกเสียงภาษาไทยกลาง (ไม่นับรวมถึงการออกเสียงภาษาถิ่น) ของคนไทยในแต่ละภูมิภาคมีลักษณะที่แตกต่างกัน การศึกษานี้มุ่งเน้นไปที่การออกเสียงพูดของคนไทยในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ พบว่ามีการออกเสียงสระที่แตกต่างจากคนไทยในภาคกลางรวมถึงกรุงเทพมหานคร ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับการออกเสียงพูดของคนไทยในยุคก่อนปี พ.ศ. 2500 ที่ยังคงการปิดและเปิดของสระไว้ได้อย่างชัดเจน ความกว้างของเสียงสระเปิดโดยเฉพาะสระอา และสระแอ จะเปิดกว้างและทิ้งเสียงสระลงมาที่ด้านหน้ามากเป็นพิเศษ ตำแหน่งของลิ้นในสระเปิดจะวางแบนราบไม่มีการยกขึ้น ในขณะที่เสียงสระปิดจะไม่ปิดขึ้นไปหาตำแหน่งที่สูงขึ้นแต่จะปิดมาที่ตำแหน่งด้านหน้าของช่องปาก โดยจะไม่มีการปั้นเสียงสระให้กลมหรือเพรียวขึ้นแต่อย่างใด ทั้งนี้การออกเสียงคำร้องในบทเพลงช้าต้องเป็นไปด้วยความนุ่มนวล ในขณะที่การขับร้องบทเพลงในจังหวะเร็วต้องมีความกระชับและฉะฉานตามแบบฉบับความสนุกของบทเพลงลูกทุ่ง

เทคนิคพิเศษอื่น ๆ

ลูกคอ คือ การใช้กระแสเสียงพลิ้ว ในการขับร้องบทเพลงลูกทุ่งมีความจำเป็นที่จำต้องใช้กระแสเสียงพลิ้วอย่างสม่ำเสมอตลอดทั้งบทเพลง กระแสเสียงพลิ้วในการขับร้องบทเพลงลูกทุ่งนี้เกิดขึ้นจากความเป็นอิสระของการเปล่งเสียงร้องโดยแท้จริง ผู้ขับร้องบทเพลงลูกทุ่งส่วนใหญ่จะมีคลื่นกระแสเสียงพลิ้วที่ละเอียดและพลิ้วไหวมาก

ลูกเอื้อน คือ การขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตร เกิดจากความพลิ้วไหวของกระแสเสียงให้เป็นเสียงสลับระดับสูงต่ำ ความละเอียดของกระแสเสียงพลิ้วเป็นสิ่งที่สร้างความคล่องตัวและความแม่นยำให้กับการใช้ลูกเอื้อน จากการศึกษาพบว่าลูกเอื้อนที่มีความวิจิตรของผู้ขับร้องบทเพลงลูกทุ่งนั้นมีความละเอียดเท่ากับคลื่นความพลิ้วของกระแสเสียง กล่าวคือแต่ละลูกคลื่นกระแสเสียงพลิ้วจะสามารถขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรได้ 1 โน้ตเท่ากัน ทำให้การใช้ลูกเอื้อนและลูกคอนั้นเป็นธรรมชาติลื่นไหลต่อเนื่องเป็นเนื้อเดียวกัน การประดับลูกเอื้อนนั้นอยู่ที่ศิลปะการจัดระเบียบของผู้ขับร้องแต่ละคนที่จะต้องจัดวางลูกเอื้อนให้อยู่ในตำแหน่งที่เหมาะสม ไม่มากไม่น้อยจนเกินไป และสอดประสานกับอารมณ์ความรู้สึกของถ้อยคำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ลูกล้วง คือ การเริ่มขับร้องโน้ตก่อนจังหวะตก ให้ความรู้สึกเกือบจะเป็นจังหวะขัดก่อนจังหวะตก แต่มีความผ่อนคลายมากกว่า

ลูกดึง คือ การขับร้องหน่วงจังหวะ สามารถใช้เพื่อทอดอารมณ์ให้มีความหวานซึ้ง ความอาลัยอาวรณ์ หรือความออดอ้อนมากขึ้น

ลูกเล่น คือ การใช้สีสันของเสียงร้องที่หลากหลายให้สอดคล้องกับอารมณ์ของแต่ละถ้อยคำในบทเพลง เนื่องจากบทเพลงลูกทุ่งนั้นมีการสื่อสารที่จริงใจ และมีการเล่าเรื่องราวอย่างตรงไปตรงมามากกว่าบทเพลงไทยสากล ดังนั้นการแสดงออกทางเสียงร้องจึงมีสีสันที่ฉูดฉาดชัดเจนกว่าบทเพลงไทยสากลโดยเฉพาะในบทเพลงที่มีเนื้อหาสนุกสนาน เช่น ในบทเพลง อื้อฮือหล่อจัง ของพุ่มพวง ดวงจันทร์ ผู้ขับร้องมีการโหนเสียงขึ้นลง ในคำว่า “อื้อฮือ” และกระซิบคำว่า “อ้าหา” ในลักษณะการอุทานเมื่อพบผู้ชายที่มีหน้าตา บุคลิก ท่าทางหล่อเหลาถูกจริตของตนเป็นอย่างมาก เป็นต้น

การใช้กลุ่มช่วงเสียง (voice register) โดยปกติผู้ขับร้องเพลงลูกทุ่งจะมีความสามารถในการขับร้องด้วยการเชื่อมกลุ่มช่วงเสียงอก (chest register) และกลุ่มช่วงเสียงประสม (mix register) ขึ้นไปหาโน้ตสูงได้เป็นอย่างดี ผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องบทเพลงลูกทุ่งให้ทัศนะว่า โดยปกติการขับร้องบทเพลงลูกทุ่งนั้นผู้ขับร้องจะไม่แผดเสียง (ใช้กลุ่มช่วงเสียงอก) ขึ้นไปหาโน้ตสูง โดยจะมีลีลาการปรับแต่งเสียงให้มีความนุ่มนวลคล้ายการใช้กลุ่มช่วงเสียงศีรษะ (head register) โดยอัตโนมัติเมื่อเริ่มอยู่ในช่วงเสียงสูง จะแผดเสียงเมื่อโน้ตนั้นอยู่ในคำที่มีอารมณ์รุนแรงจริง ๆ เท่านั้น

การตีความบทเพลง เป็นเทคนิคที่มีความสำคัญมากที่สุด เพราะการจะขับร้องให้มีการสื่อสารที่เป็นธรรมชาติ ผู้ขับร้องต้องสามารถตีความบทเพลงให้เข้าถึงอารมณ์ความรู้สึกที่แท้จริงของบทเพลง เช่น บทเพลงเศร้านั้นมีหลายรูปแบบทั้ง น้อยเนื้อต่ำใจ ผิดหวัง เศร้าแต่ปากแข็ง เศร้าแต่เข้มเข็ง เป็นต้น การตีความให้แจ่มแจ้งนี้เป็นการเพิ่มมิติของการสื่อสารบทเพลง เป็นตัวกำหนดความสั้นยาวของโน้ต รวมถึงการเลือกใช้เทคนิคพิเศษต่าง ๆ ข้างต้น ทั้งนี้การเลือกเนื้อหาของบทเพลงที่จะขับร้องต้องเลือกให้เหมาะกับประสบการณ์ชีวิตของผู้ขับร้องแต่ละคนเพื่อให้สามารถสื่อสารบทเพลงได้อย่างเข้าใจและเป็นธรรมชาติอย่างแท้จริง

6.2.3 การประยุกต์องค์ความรู้สู่การฝึกปฏิบัติ

บทเพลงลูกทุ่งเป็นลีลาการขับร้องที่ท้าทายความสามารถมากที่สุด เนื่องจากใช้วิธีการขับร้องที่แตกต่างจากความคุ้นชินของตนเองโดยเฉพาะการออกเสียงคำร้อง แต่ในความท้าทายนั้นยังมีความโชคดีที่เกิดเป็นเด็กต่างจังหวัด ในวัยเด็กมีโอกาสได้รับฟังบทเพลงลูกทุ่งตามรายการโทรทัศน์ รวมถึงละครที่มีการนำบทเพลงลูกทุ่งมาสร้างสีสันให้กับเนื้อเรื่อง เช่น ละครเรื่องมนต์รักลูกทุ่ง ที่ออกอากาศทางช่อง 7 สีในปี พ.ศ. 2537 ทำให้มีความคุ้นชินกับลีลาของบทเพลงลูกทุ่ง และลดปัญหาในการขับร้องลูกล้วง ลูกดึง ลูกเอื้อน และลูกเล่นของบทเพลงลูกทุ่งไปได้ แต่ยังต้องฝึกปฏิบัติให้สามารถสร้างนิสัยการขับร้องที่ไม่คุ้นชินนี้ให้คุ้นชินให้ได้ โดยเฉพาะกระบวน การสร้างเสียงกังวาน และการออกเสียงคำร้อง

การฝึกการสร้างเสียงกังวาน

โดยปกติแล้วในการขับร้องบทเพลงคลาสสิกจะมีความคุ้นชินกับการวางตำแหน่งเสียงให้แม่นยำก่อนการเปล่งเสียงร้อง แต่วิธีการนี้ทำให้เกิดคุณภาพเสียงที่ผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องบทเพลงลูกทุ่งใช้คำว่า “ปั้นเสียง” ในช่วงแรกต้องยอมรับว่ามีอคติกับคำว่าปั้นเสียงพอสมควร เพราะโดยส่วนตัวรู้สึกว่าการใช้เสียงนี้คือเสียงธรรมชาติไม่ได้มีการปั้นเสียงใด ๆ แต่ในการฝึกปฏิบัติจะต้องลบความคิดที่เป็นอคตินี้ออกเสียก่อน แล้วจะทำให้มองเห็นสิ่งที่ผู้เชี่ยวชาญต้องการจะให้ฝึกปฏิบัติอย่างแท้จริง และทำให้พบว่าการขับร้องบทเพลงลูกทุ่งนั้นจะต้องเริ่มเปล่งเสียงโดยไม่มีการเตรียมตำแหน่งการวางเสียงร้องใด ๆ เพื่อให้เจอตำแหน่งของการออกเสียงพูดจริง ๆ และในการขับร้องใช้เพียงความกังวานในช่องปากและช่องคอเท่านั้น ไม่มีการวางตำแหน่งเสียงเพื่อสร้างความก้องกังวานในโพรงกะโหลกหรือพื้นที่เหนือเพดานปากขึ้นไป

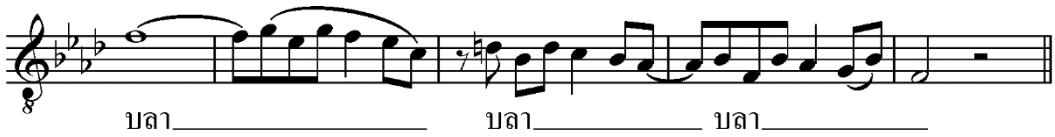
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การฝึกการออกเสียงคำร้อง

อีกหนึ่งคำที่มาคู่กับการปั้นเสียงคือ “ปั้นคำ” ซึ่งเป็นผลมาจากการปั้นเสียง เมื่อสามารถหยุดการปั้นเสียงได้แล้ว จึงต้องศึกษาการออกเสียงคำร้องของนักร้องบทเพลงลูกทุ่งตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญว่ามีการออกเสียงคำร้องที่ชื่อใสมาก 2 คน คือ สายัณห์ สัญญา และสันติ ดวงสว่าง และศึกษางานวิจัยเกี่ยวกับวิธีการขับร้องของชาย เมืองสิงห์ และเสรี รุ่งสว่างจากบทประมวลองค์ความรู้ทำให้ค้นพบว่าต้องสร้างความคลายตัวให้กับการเกาะเกี่ยวคำร้องกับอวัยวะที่อยู่เหนือเพดานปากเพื่อให้การออกเสียงคำร้องมีทิศทางพุ่งตรงออกจากปากออกไปอย่างซื่อ ๆ

จากหลักการฝึกการสร้างเสียงกังวานและการออกเสียงคำร้องที่ค้นพบและทดลองฝึกปฏิบัติทำให้สามารถสร้างแบบฝึกหัดเข้ามาช่วยฝึกนิสัยการขับร้องบทเพลงลูกทุ่งให้กับ 2 กระบวนการนี้

โดยการขับร้องคำว่า “บลา” เนื่องจากพยัญชนะ บ.ใบไม้ มีคุณภาพเสียงเป็นพยัญชนะเสียงกักที่เกิดจากการประกบปิดของริมฝีปากบนและล่าง (bilabial plosive consonant) ส่วนพยัญชนะ ล.ลิง มีคุณภาพของเสียงที่เกิดจากการนำปลายลิ้นไปแตะที่ปุ่มเหงือก ซึ่งจะเห็นได้ว่าเสียงของพยัญชนะทั้ง 2 นี้ช่วยนำเสียงที่บริเวณด้านหน้าของช่องปากทันที ในการฝึกปฏิบัติควรจินตนาการถึงความหมายการพูด “blah blah blah” ของภาษาอังกฤษซึ่งหมายถึงการพูดในสิ่งที่ไม่มีสาระสำคัญตามไปด้วยเพื่อเพิ่มความผ่อนคลายให้กับการออกเสียง

แบบฝึกหัดที่ 6.4 แบบฝึกหัดการสร้างเสียงกังวานและการออกเสียงคำร้องบทเพลงลูกทุ่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

6.2.4 การบูรณาการคำร้อง ดนตรี และลีลาสู่การขับร้อง

บทเพลง รักฤดูร้อน

แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์

เกิดจากความนึกสนุกที่อยากจะประพันธ์บทเพลงที่พูดถึงช่วงเวลาใดช่วงเวลาหนึ่งที่มีอิทธิพลต่อคนไทย แต่ต้องการให้ผู้ฟังสามารถฟังบทเพลงนี้ได้ตลอดทั้งปี เพราะการเฉพาะเจาะจงเวลา เช่น บทเพลงที่ใช้ในเทศกาลต่าง ๆ เช่น วันขึ้นปีใหม่ วันสงกรานต์ วันลอยกระทงนั้นเมื่อผ่านเทศกาลไปแล้วผู้ฟังก็ไม่นิยมนำมาเปิดฟังซ้ำ ดังนั้นจึงนึกถึงปัจจัยที่เกี่ยวกับช่วงเวลาในลักษณะอื่น จึงได้นึกถึงการกล่าวถึงช่วงเวลาโดยใช้ฤดูกาลเป็นตัวเล่าเรื่อง พอนึกถึงฤดูกาลของประเทศไทยคงหนีไม่พ้นฤดูร้อน ที่ไม่ว่าจะมีการกำหนดว่าประเทศไทยมี 3 ฤดูแต่อย่างไรก็เป็นฤดูร้อนตลอดทั้งปีอยู่แล้ว ดังนั้นไม่ว่าจะบรรเลงบทเพลงนี้เมื่อไหร่ก็เข้ากับสภาพอากาศบ้านเราเสมอ

บทวิเคราะห์คำร้อง

เทคนิคการสร้างสรรค์คำร้อง

1) คำร้องแปลกหู คำร้องของอาจารย์ดนูมีเอกลักษณ์ในการคัดสรรถ้อยคำหรือวลีที่ไม่ค่อยพบเห็นในชีวิตประจำวัน มาสร้างเป็นจุดขายของบทเพลงให้ฟังดูแปลกหูอย่างน่ารักน่าเอ็นดู ชวนให้ติดตามค้นหาความหมายของคำนั้น ๆ ในบทเพลงรักฤดูร้อนมีการใช้คำร้องที่แปลกหู

คำว่า “รัดขัดยอก” หมายถึง เวลาเงินเดือนออกตอนสิ้นเดือน สภาพคล่องทางการเงินที่เคยบีบ “รัด” ติด “ขัด” ก็ลื่นไหลได้สบายขึ้น ส่วนคำว่า “ยอก” อาจารย์ดนูกล่าวว่า “บางครั้งพอได้คำร้องมาหนึ่งคำที่ชอบใจแล้ว คำร้องนั้นมักจะชวนเพื่อนมา” จึงเป็นที่มาของคำว่า “ยอก” ซึ่งมาจากคำว่า เคล็ดขัดยอก เสมือนการไม่มีเงินทำให้ทำอะไรก็ลำบากคล้ายร่างกายเวลาเคล็ดขัดยอก

คำว่า “จนสิ้นคู” คำว่า “คู” มาจากคำว่า แต้มคู หมายถึง เหลี่ยม ชั้นเชิง ในบริบทนี้หมายถึง การใช้จ่ายเงินอย่างไม่ระมัดระวังทำให้ใช้เงินเดือนที่เพิ่งได้รับมาหมดภายใน 7 วันต้องอดข้าวอดเหล้า เพราะว่าอับจนอย่างสิ้นเชิง

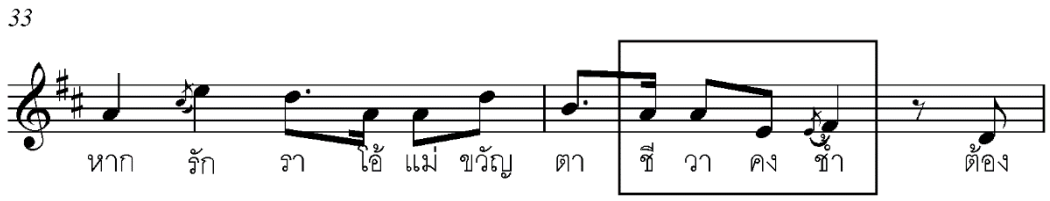
คำว่า “ปลากระดี่ลงรู” หมายถึง หน้าร้อนที่แห้งแล้งจนปลากระดี่ต้องลงไปหาความชุ่มชื้นของน้ำในรู มาขยายความร้อนแห้งแล้งเนื่องจากไม่มีฝนตกมาเป็นเวลานาน ในท่น “รอฝนรอฟ้าไม่เห็นมาซักกะที รุ่มร้อนอย่างนี้ ปลากระดี่ลงรู”

2) การซ้ำคำ ในบทเพลงนี้มีลีลาการซ้ำคำร้องที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากการซ้ำคำของบทเพลงของวงดนตรีสุนทราภรณ์ที่มีการเริ่มใช้ครั้งแรกในบทเพลง ขวัญใจเจ้าทุย ในท่อนที่ว่า “เจ้าทุยอยู่ไหน ได้ยินไหมใครมา กู่ กู่ เรียกหาเจ้า อยู่ อยู่” จนเป็นที่นิยมของผู้ฟังและคีตกวีในยุคนั้น ในบทเพลงรักฤดูร้อน อาจารย์ดนูเลือกใช้เทคนิคการซ้ำคำร้องในคำว่า “ซ้ำ” ในวลี “ต้องฝืนขื่นขม

ตรมซ้ำ ซ้ำ” โดยการซ้ำคำว่า ซ้ำ นั้นเป็นการย้ำโน้ตเดิม (A) ตัวละหนึ่งจังหวะ เพื่อเน้นความหมายของการกระทำซ้ำไปซ้ำมาเช่นเดียวกับบทเพลงขวัญใจเจ้าทุย

3) การใช้เสียงวรรณยุกต์ขัดกับเสียงทำนอง โดยปกติอาจารย์ดนูมีความใส่ใจในการประพันธ์คำร้องให้มีเสียงวรรณยุกต์สอดคล้องกับระดับเสียงสูงต่ำของแนวทำนอง แต่จะตั้งใจใส่คำร้องให้ระดับเสียงของวรรณยุกต์วรรณยุกต์ตรงข้ามกับการเคลื่อนตัวของแนวทำนองเมื่อต้องการระบายสีคำร้องนั้น ๆ ในบทเพลงรักฤดูร้อนอาจารย์ดนูได้ใช้เทคนิคนี้ระบายสีคำร้องในวลี “ชีวาคงซ้ำ”

ตัวอย่างที่ 6.10 บทเพลงรักฤดูร้อน ห้องที่ 33-34



แนวทำนองของวลีนี้ดำเนินด้วยโน้ต A A E F# จะเห็นได้ว่าจากโน้ตที่ 2 ไปโน้ตที่ 3 มีการกระโดดลงไป 4 ขั้นคู่เสียง ในขณะที่โน้

ตสุดท้ายมีระดับเสียงสูงกว่าโน้ตที่ 3 แต่ไม่เท่าโน้ตที่ 1 และ 2 เมื่อวิเคราะห์เสียงสรรณยุกต์ของคำร้องในวลีนี้จะพบว่าเสียงวรรณยุกต์ 2 เสียงแรกคือเสียง สามัญ – สามัญ หากจะประพันธ์คำร้องให้สัมพันธ์กับแนวทำนองอย่างเป็นธรรมชาติในโน้ตที่ 3 ควรเลือกใช้พยางค์ที่มีเสียงต่ำกว่าเสียงสามัญ ได้แก่เสียง วรรณยุกต์เอก เช่นคำว่า เจ็บ เป็น ชีวาเจ็บซ้ำ วลีนี้ฟังดูรื่นหูเป็นธรรมชาติ แต่อาจารย์ดนูตั้งใจใช้เสียงวรรณยุกต์สามัญในโน้ตที่ 3 เพื่อให้เสียงขัดกับแนวทำนองที่กระโดดลงไปยังโน้ต E เกิดเสียงเพี้ยนวรรณยุกต์ไปขัดหูผู้ฟังให้ผู้ฟังสะดุดกับวลี “หากรักราโอแม่ขวัญตาชีวาคงซ้ำ” เพื่อระบายความเจ็บช้ำหม่นหมองหากไร้คนรักมาเคียงข้าง และแสดงความออดอ้อนที่ผู้ขับร้องชายนั้นต้องการให้ความรักนั้นยังคงสร้างความชุ่มฉ่ำหัวใจในฤดูร้อนที่แสนอบอ้าว

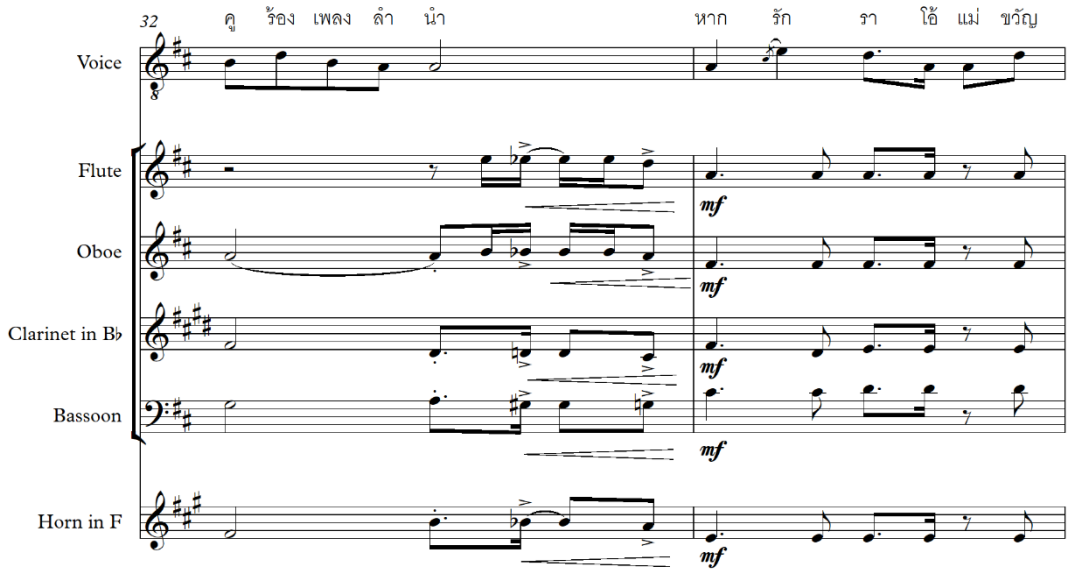
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทวิเคราะห์บริบททางดนตรีจากเทคนิคการประพันธ์

1) การประพันธ์ด้วยแนวคิดจากบทเพลงแตรวง บทเพลงนี้เป็นบทเพลงที่ใช้ลีลาดนตรีเป็นตัวตั้งในการประพันธ์ โดยใช้บทเพลงลีลาแตรวงมาเล่าเรื่องความสนุกสนานตามแบบฉบับวิถีชาวบ้านไทย การประพันธ์บทเพลงลีลาแตรวงนับว่าเป็นความท้าทายสำหรับอาจารย์ดนู เนื่องจากไม่เคยสร้างสรรค์บทเพลงในลีลานี้มาก่อน จึงย้อนไปฟังบทเพลงรำวง ตามแม่แบบบทเพลงรำวงสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม จึงได้รับแนวคิดของการเรียบเรียงเสียงวงดนตรี แต่กระนั้นก็ยังไม่พบสีสันของเสียงที่ถูกใจ จึงย้อนกลับมาที่จุดเริ่มต้นว่าหัวใจของบทเพลงคืออะไร จนค้นพบว่าหัวใจของบทเพลงคือ

ความสนุกสนาน แล้วความสนุกสนานของบทเพลงแตรวงอยู่ที่ไหน จนค้นพบคำตอบว่าความสนุกนานของบทเพลงแตรวงแบบชาวบ้านต่างจังหวัดนั้นอยู่ที่การบรรเลงประกอบงานรื่นเริง เช่น งานบวช งานแต่ง ที่เป็นการหยิบจับผสมเครื่องดนตรีจำพวกปี่ แตร กลองยาวตามแต่ที่แต่ละคนจะสามารถหาเครื่องดนตรีได้ นำมาบรรเลงทำนองบทเพลงตามลูกเล่น ลูกล่อ ลูกชนของแต่ละคนโดยอย่าไปถามหาคอร์ด หาแนวเบสให้ฟังดูหรูหราเกินลีลา จึงนำแนวคิดนี้มาสร้างทำนองเพลงในลักษณะการด้นสด จนสามารถสร้างสรรค์ทั้งทำนองหลักและทำนองสอดประสานที่มีความสนุกสนานแบบชาวบ้านอย่างแท้จริง

2) การเคลื่อนครึ่งเสียง (chromatic movement) ถึงแม้ว่าบทเพลงนี้จะมีแนวคิดหลักเป็นลีลาบทเพลงแตรวง แต่อาจารย์ดนูยังคงใส่ลายเซ็นการประพันธ์บทเพลงที่มีการผสมผสานดนตรีต่างลีลาเอาไว้ในบทเพลงในทำนองสอดประสาน อาทิ การใช้การเคลื่อนครึ่งเสียง โดยให้กลุ่มเครื่องลมบรรเลงคอร์ดที่มีแนวฟลูตและคลาริเน็ตบรรเลงทำนองแนวบนไล่ระดับโน้ตครึ่งเสียงเรียงลงจากโน้ต E – E♭ – D เป็นการสร้างสีสันที่แปลกหูให้กับบทเพลงรำวงของไทย และเป็นลูกเล่นที่สร้างเอกลักษณ์ให้บทเพลงรักฤดูร้อนมีความแตกต่างจากบทเพลงรำวงโดยทั่วไปได้อีกด้วย

ตัวอย่างที่ 6.11 บทเพลงรักฤดูร้อน: ทำนองสอดประสานแบบครึ่งเสียง

การบูรณาการคำร้อง ทำนอง และลีลาสู่การขับร้อง

นอกจากตัวบทเพลงจะเป็นบทเพลงจังหวะรื่นเริงแล้ว ยังเป็นบทเพลงที่ขับร้องต่อจากบทเพลงชุดจุฬาตรีคูณที่เป็นเรื่องราวโศกนาฏกรรมของความรัก จึงต้องการจะใช้บทเพลงรักฤดูร้อนในการเปลี่ยนอารมณ์ของผู้ชมให้เข้าสู่ช่วงบทเพลงแห่งความรื่นเริงสนุกสนานในช่วงท้ายของการแสดง ดังนั้นโจทย์ของบทเพลงนี้คือ “ความสนุกสนาน”

การเพิ่มความสนุกประการแรกคือการมีผู้ขับร้องรับเชิญมาร่วมร้องเพิ่มความครื้นเครงและสร้างบรรยากาศให้คล้ายงานรื่นเริงในต่างจังหวัด ที่เป็นการรวมตัวของญาติสนิทมิตรสหายมาร่วมขับร้องเพลงด้วยกัน เพื่อฉลองวันเงินเดือนออก โดยได้แรงบันดาลใจมาจากคำร้องในช่วง “สุขใจเพราะเงินเดือนออก ที่รัดขัดยอกก็คลายออกไป ต้นเดือนก็ขึ้นต้นใหม่ ชีวิตสดใสซ่านในกมล”

นอกจากนั้นการขับร้องเพลงหมู่ในการแสดงแตรวงจะมีการสร้างสีสันโดยการเพิ่มเสียงของลูกคู่เข้ามาในบางช่วง เช่นในช่วงคำร้อง “ดอกรักเอย หวานชื่นเชยมาคลอเคียงคู่ ปลอบใจขวัญเจ้ายังอยู่ นกเขาขันคูร้องเพลงลำนำ” อาจมีการสร้างเสียง “กรรรรรู้...” เพื่อเลียนเสียงร้องของนกเขาเพื่อเชื่อมจากคำร้องในช่วงนี้ไปยังคำร้องในช่วงถัดไปได้แก่ “หากรักรา โอ้แม่ขวัญตาชีวาคงช้ำ”

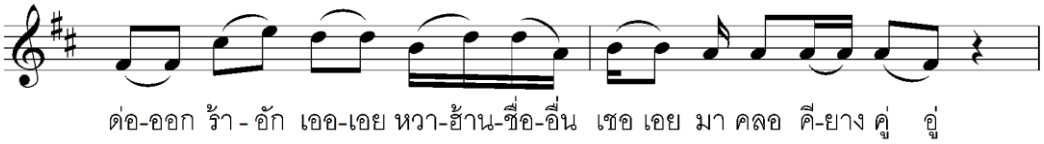
อย่างไรก็ตาม ได้ศึกษาขนบของการขับร้องบทเพลงหมู่ของไทยเพิ่มเติม พบว่าการขับร้องเป็นหมู่คณะนั้นเริ่มใช้มาตั้งแต่การขับร้องบทเพลงไทยเดิม ซึ่งเป็นเหตุผลว่าเหตุใดในการต่อเพลงเพื่อขับร้องบทเพลงไทยเดิม ต้องเป็นการต่อเพลงแบบมุขปาฐะที่ครูผู้สอนจะมีความเคร่งครัดในการหัดทั้งจังหวะและทำนอง การเอื้อนคำ รวมถึงการออกเสียงคำร้องให้เท่ากันทุกกระเบียด เนื่องจากตามขนบการขับร้องเพลงหมู่ในบทเพลงไทยเดิมนั้นผู้ขับร้องทุกคนต้องขับร้องให้ทุกคำทุกเสียงเท่ากัน บทเพลงไทยเดิมจึงมีการ “แบ่งพยางค์เสียง”

ชัยทัต โสพระขรรค์ (2559: 7) กล่าวว่า การแบ่งพยางค์เสียงเป็นวิธีการสังเคราะห์คำร้องโดยการแยกหน่วยคำออกเป็น 2 – 3 พยางค์ตามเสียงพยัญชนะต้น เสียงสระ (หากมีการประสมมากกว่า 1 เสียงสระจะมีการแยกออกเป็นอีกหนึ่งพยางค์) และตัวสะกด เช่น คำว่า “เจ้า” สามารถแยกพยางค์เสียงออกเป็น “เจ้า – อู่” หรือ “จ้า – อาว – อู่”

ในการขับร้องบทเพลงรักฤดูร้อนได้นำวิธีการแบ่งพยางค์มาใช้ในการฝึกซ้อมการขับร้องหมู่ เช่น ในช่วงคำร้อง “ดอกรักเอยหวานชื่นเชยมาคลอเคียงคู่” สามารถแบ่งพยางค์ได้เป็น “ด่อ – ออก ร้า – อัก เออ – เอย หวา – ฮ้าน ชื่อ – อื่น เชอ – เอย มา คลอ คี – ยาง คู่ – อู่ ” เพื่อสร้างความพร้อมเพรียงในการขับร้องโดยเฉพาะคำที่ต้องมีการขับร้องโน้ตช่วงเอื้อน เช่นคำว่า “ชื่น” การแบ่งพยางค์สามารถแบ่งให้การขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนเท่ากันทุกคน โดยขับร้องพยางค์ “ชื่อ” ที่โน้ต D และขับร้องพยางค์ “อื่น” ที่โน้ต A และให้ผู้ฟังได้ยินและเข้าใจคำร้องชัดเจนมากยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตามการแบ่งพยางค์ในลักษณะนี้จะไม่กระแทกเส้นเสียงเพื่อออกเสียง อ.อ่าง (glottal stop) ระหว่างพยางค์ใน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

คำร้องเดียวกัน มีหลักการขับร้องคล้ายการขับร้องสระประสมของภาษาอิตาเลียนที่จะเชื่อมต่อทุกสระจนกว่าจะปิดคำ

ตัวอย่างที่ 6.12 บทเพลงรักฤดูร้อน: เปรียบเทียบโน้ตต้นฉบับและโน้ตแบ่งพยางค์

การนำวิธีการแบ่งพยางค์มาใช้ในการขับร้องหมู่ยังเป็นการช่วยสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของเสียงร้อง ด้วยความสั้นยาวของสระที่เท่ากัน โดยไม่จำเป็นต้องสร้างความกลมกลืนของเสียงร้องด้วยการปรับแต่งเสียงสระให้กลมนวลดังเช่นการขับร้องประสานเสียงโดยทั่วไป นอกจากนั้นยังเป็นข้อดีที่ผู้ขับร้องสามารถขับร้องบทเพลงนี้ให้มีความซื่อใสในแบบชาวบ้าน ตรงตามขนบการออกเสียงคำร้องของบทเพลงลูกทุ่งได้อีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลง ไอ้หนุ่มผมยาว

แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์บทเพลง

บทเพลงไอ้หนุ่มผมยาว เป็นบทเพลงเอกจากผลงานชุด “ทีเล่นทีจริง” ออกวางจำหน่ายโดยบริษัทแกรมมี่ เอนเตอร์เทนเม็นท์ ในปี พ.ศ. 2537 เมื่อเปรียบเทียบผลงานชุดทีเล่นทีจริงกับผลงานอื่น ๆ ของบริษัทแกรมมี่ในช่วงเวลานั้นที่จะเน้นผลิตบทเพลงในลักษณะบทเพลงสมัยนิยมในลีลาป๊อปแดนซ์ หรือ ป๊อปร็อกเกือบทั้งหมด จึงถือว่าบทเพลงทั้ง 10 บทเพลงนี้สร้างความแปลกหูให้กับผู้ฟังเป็นอย่างมาก เนื่องจากอาจารย์ดนูมีความมุ่งหมายที่จะสร้างสรรค์ผลงานเพลงที่ผสมผสานสำเนียงดนตรีที่มีความย้อนยุคไปจากลีลาบทเพลงในช่วงเวลานั้น บทเพลงไอ้หนุ่มผมยาว เป็นบทเพลงที่สร้างขึ้นจากแนวคิดการประพันธ์ในลีลาบทเพลงลูกทุ่ง ซึ่งหนึ่งในตลาดผู้ฟังหลักของบทเพลงลูกทุ่งในยุคนั้นคือกลุ่มผู้ใช้แรงงาน อาจารย์ดนูจึงมีแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพื่อให้ผู้ใช้แรงงานสามารถนำไปขับร้องจีบสาวได้ ด้วยความแปลกใหม่ลูกเล่นที่กวน ๆ ตามลีลาของอาจารย์ดนูนี้ทำให้ ไอ้หนุ่มผมยาว ขึ้นแท่นเป็นบทเพลงที่ประสบความสำเร็จสูงสุดบทเพลงหนึ่งของอาจารย์ดนู

บทวิเคราะห์คำร้อง

เทคนิคการสร้างสรรค์คำร้อง

1) คัดเลือกเนื้อหาให้เหมาะสมกับกลุ่มเป้าหมาย ด้วยแรงบันดาลใจที่จะให้บทเพลงนี้เป็นบทเพลงที่เข้าถึงผู้ฟังกลุ่มผู้ใช้แรงงาน อาจารย์ดนูจึงมีจุดตั้งต้นในการประพันธ์คำร้องโดยการเลือกเนื้อหาที่จะสามารถเข้าถึงกลุ่มผู้ฟังได้ โดยได้โครงเรื่องเป็นเรื่องราวของผู้ชายที่ผิดหวังจากความรักเนื่องจากคนรักของตนไปหลงรักศิลปินนักร้องที่ไว้ผมยาว ในช่วงเวลาประมาณปี พ.ศ. 2537 กระแสดนตรีป๊อปร็อกกำลังได้รับความนิยมอย่างสูงในประเทศไทยจนเกือบจะกลบกระแสความนิยมของบทเพลงลูกทุ่ง ศิลปินบทเพลงป๊อปร็อกมักจะไว้ผมยาวเพื่อสร้างเอกลักษณ์ให้ดูเท่ห์เป็นที่หมายตาของสาว ๆ ในยุคนั้น คนไทยที่อยากจะดูเท่ห์ก็ต้องฟังบทเพลงป๊อปร็อก ด้วยเหตุนี้อาจารย์ดนูจึงหยิบยกเรื่องราวของการที่คนรักของผู้ขับร้องเปลี่ยนใจจากหนุ่มลูกทุ่งไปหลงเสน่ห์ร็อกเกอร์ผมยาว ผ่านการใช้ถ้อยคำในลักษณะการประชดประชัน

2) การสร้างความสัมผัสคล้องจอง เสน่ห์ของการประพันธ์คำร้องของอาจารย์ดนูอยู่ที่การสร้างสัมผัสคล้องจองของคำร้องในแต่ละประโยค บทเพลงนี้อาจารย์ดนูวางโครงการสร้างความสัมผัสคล้องจองจากแนวคิดการประพันธ์สัมผัสนอกตามแบบกลอนสุภาพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพียงเจอไอ้หนุ่มผม “ยาว” น้อง “สาว” ก็ลืมพี่หมด “*ลิ้น*”
รักเราเจ้าไม่ถ “*วิล*” ไปหลงลม*ลิ้น*เจ้าศิลปินตัว “**ดี**”
มันเจ็บใจเจ็บใจเหมือนไม่พอ เจ้าชมมันรูปหล่อเสียง “**ดี**”
มันบาดใจ บาดใจเหลือ “**ที่**” เจอะอย่าง “**นี้**”หุ่นอย่างพี่ต้องขอลา

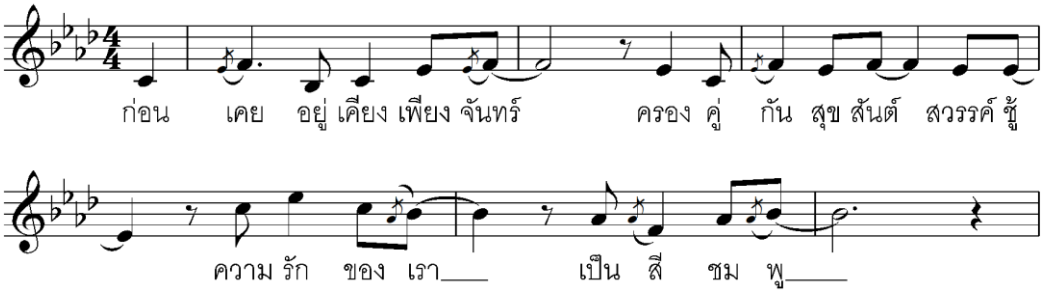
สัมผัสที่ 1 ระหว่างพยางค์สุดท้ายของวรรคแรก กับ พยางค์ที่ 2 3 4 หรือ 5 ของวรรคที่ 2

สัมผัสที่ 2 ระหว่างพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 กับพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 และพยางค์ที่ 2 3 4 หรือ 5 ของวรรคที่ 4

สัมผัสที่ 3 ระหว่างพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 4 ของบทก่อนหน้า กับพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 และพยางค์ที่ 2 3 4 หรือ 5 ของวรรคที่ 4 ในบทถัดไป

บทวิเคราะห์บริบททางดนตรีจากเทคนิคการประพันธ์

1) การใช้เสียงทำนองขัดกับเสียงวรรณยุกต์ ในลักษณะเดียวกับเพลงรักฤดูร้อน แต่ในบทเพลงไอ้หนุ่มผมยาวเป็นการสร้างการสร้างโน้ตช่วงเอื้อนแนวทำนองในลักษณะโน้ตพิงโดยตลอดทั้งเพลง โดยเฉพาะกับคำร้องในเสียงวรรณยุกต์สามัญ และจัตวา เพื่อเป็นการสร้างสำเนียงคล้ายคนที่พูดภาษถิ่นที่มีเสียงเหน่อ โดยการวางตำแหน่งวรรณยุกต์ให้ขัดกับเสียงสูงต่ำของแนวทำนอง และการใช้โน้ตพิงจากโน้ตก่อนหน้า หรือเพิ่มโน้ตขึ้นมาใหม่เพื่อสร้างความเหน่อ

ตัวอย่างที่ 6.13 บทเพลงไอ้หนุ่มผมยาว: การใช้เสียงทำนองขัดกับเสียงวรรณยุกต์

พยางค์	เสียงวรรณยุกต์	เทคนิคการขัดเสียงวรรณยุกต์
เคย	สามัญ	ใส่โน้ต E♭ เป็นโน้ตพิงไปหาโน้ต F เช่นเดียวกับคำว่า จันทร์ และ กัน
ชู้	ตรี	ใส่โน้ต F และ E♭ เป็นโน้ตพิงไปหาโน้ต F
เรา	ตรี	ใส่โน้ต A♭ เป็นโน้ตพิงไปหาโน้ต B♭
พู	สามัญ	ใส่โน้ต A♭ เป็นโน้ตพิงไปหาโน้ต B♭
สี	จัตวา	วางโน้ตในคำว่า สี ให้ต่ำว่า คำว่า เป็น ซึ่งขัดกับธรรมชาติของเสียงวรรณยุกต์ และใส่โน้ต ใส่โน้ต A♭ เป็นโน้ตพิงไปหาโน้ต F เพื่อเพิ่มความเหน่อ

2) การเปลี่ยนกุญแจเสียง พบเทคนิคการเปลี่ยนกุญแจเสียงจากกุญแจเสียง F ไมเนอร์เป็นกุญแจเสียง F เมเจอร์ เพื่อสร้างลักษณะที่แตกต่างของตัวละคร 2 ตัวในบทเพลงนี้ อาจารย์ดนูเลือกใช้ทั้งกุญแจเสียง F ไมเนอร์และ โน้ตในบันไดเสียง F ไมเนอร์ เพนตาโทนิกมาสร้างแนวทำนองที่มีสำเนียงในลีลาบทเพลงลูกทุ่งและบทเพลงพื้นบ้าน มาสร้างลักษณะตัวละครหนุ่มลูกทุ่งผู้น่าสงสารให้กับผู้เล่าเรื่อง ในขณะที่เมื่อกล่าวถึงร็อกเกอร์หนุ่มผมยาวในท่อน “เพียงเจอไอ้หนุ่มผมยาว น้องสาวก็ลืมพี่หมดสิ้น” อาจารย์ดนูนำคุณลักษณะเสียงของทำนองในกุญแจเสียงเมเจอร์ซึ่งมีการใช้โน้ตครบทั้ง 7 ตัวตามแบบดนตรีตะวันตกมาสร้างลักษณะตัวละครร็อกเกอร์หนุ่มผมยาว โดยการเปลี่ยนกุญแจเสียง F ไมเนอร์เป็นกุญแจเสียง F เมเจอร์

การบูรณาการคำร้อง ดนตรี และลีลาสู่การขับร้อง

การใช้เทคนิคการขับร้องตามขนบของบทเพลงลูกทุ่งที่ได้ฝึกฝน มาขับร้องกับแนวทำนองที่มีการสร้างสำเนียงเสียงเหน่อ ช่วยเพิ่มกลิ่นไอแห่งท้องไร่ท้องนาให้กับบทเพลงได้มาก อย่างไรก็ตามบทเพลงนี้เป็นบทเพลงที่เปิดโอกาสให้ผู้ขับร้องผสมผสานเทคนิคการขับร้องบทเพลงหากหลายลีลามาระบายสีเสียงร้อง เพื่อเสียดสีเรื่องราวความรักที่ไม่สมหวัง

ในช่วงคำร้อง “เคยชมว่าพี่มาดแมน ขอเป็นแฟนไว้ควงเป็นคู่ใจ” นำคำว่า “มาดแมน” มาใช้เป็นแนวคิดในการสร้างสีสันเสียงร้อง คำว่ามาดแมนเป็นคำที่ใช้เรียกผู้ชายที่มีร่างกายกำยำ ทำให้จินตนาการถึงพระเอกภาพยนตร์ไทยในช่วง ปี พ.ศ. 2500 ที่ยังคงใช้การพากย์เสียงการแสดงอยู่ เสียงพระเอกภาพยนตร์ไทยในสมัยนั้นมีความนุ่มทุ้มเช่นเดียวกับเสียงการขับร้องบทเพลงไทยสากล ดังที่ได้ศึกษาเปรียบเทียบวิธีการออกเสียงคำพูดและคำร้องบทเพลงลูกกรุงไว้ในส่วนก่อนหน้านี้ จึงเกิดแรงบันดาลใจที่จะขับร้องคำร้องในช่วงนี้โดยใช้เทคนิคการขับร้องบทเพลงไทยสากล และสร้างความเสียดสีด้วยการกลับมาใช้เทคนิคการขับร้องบทเพลงลูกทุ่ง

ส่วนในช่วงคำร้อง “ตัวตายดีกว่าชาติตาย” เลือกใช้เทคนิคการขับร้องบทเพลงคลาสสิกมาสร้างสีสันให้ฟังเป็นบทเพลงรักชาติ ให้ความรู้สึกว่าการสูญเสียความรักครั้งนี้เป็นเรื่องเกียรติและศักดิ์ศรีลูกผู้ชาย โดยเฉพาะเมื่อนำตัวเองไปใส่เป็นตัวละครนี้ แค่เพียงการถูกคนรักทิ้งไปหาผู้ชายที่มีผมก็สร้างความเจ็บช้ำมากพอแล้ว แต่การถูกทิ้งไปหาผู้ชายที่มีผมยาวสลวยดังเช่นในกรณีนี้ถือเป็นการถูกเหยียบย่ำศักดิ์ศรีอย่างร้ายแรง หลังจากช่วงคำร้องนี้จึงพลิกกลับมาใช้เทคนิคการขับร้องบทเพลงลูกทุ่งผสมเสียงสะอื้นทันทีเพื่อสร้างความน่าสงสารให้ช่วงคำร้อง “แต่เสียดายมาตายเพราะอกหัก” เพื่อใช้ความเหวี่ยงของอารมณ์ลักษณะนี้สร้างความขบขันเชิงเสียดสีให้กับบทเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6.3 เทคนิคการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยผสานลีลาดนตรีคลาสสิกและบทเพลงรักชาติ

6.3.1 ประวัติความเป็นมา

อาจารย์สันติ ลุนเผ่ [ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีสากล) ประจำปี พ.ศ. 2558] เป็นผู้บุกเบิกการขับร้องในลีลาดนตรีคลาสสิกในประเทศไทย อาจารย์สันติเริ่มสนใจด้านการขับร้องบทเพลงคลาสสิกตั้งแต่เด็ก จนได้รับทุนการศึกษาให้ไปศึกษาด้านการสร้างวงประสานเสียงเด็กชาย (boys choir) ที่เมืองเทล เลวีฟ (Tel Aviv) ประเทศอิสราเอลจึงได้มีโอกาสศึกษาด้านการขับร้องบทเพลงคลาสสิกอย่างมีแบบแผน เมื่อสำเร็จการศึกษากลับมาที่ประเทศไทยเป็นช่วงเวลามีลัทธิคอมมิวนิสต์เข้ามาในประเทศไทย จนเกิดการสู้รบกันเป็นผลให้ทหารและเจ้าหน้าตำรวจได้รับบาดเจ็บและเสียชีวิตมากมาย เมื่อความทราบถึงในหลวงรัชกาลที่ 9 และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ บรมราชินีนาถ ทั้งสองพระองค์จึงทรงห่วงใยมาก และมีพระราชประสงค์จะให้กำลังใจกับเจ้าหน้าที่ที่ปฏิบัติหน้าที่เสี่ยงตายในสมรภูมิ จึงทรงมีรับสั่งให้ท่านผู้หญิงมณีรัตน์ บุนนาคเขียนบทกลอนแสดงความนิยมส่งเสริมคนดีให้มีกำลังใจทำงานเพื่ออุดมคติและประเทศชาติ จัดพิมพ์ลงบนกระดาษการ์ดพระราชทานแก่ข้าราชการ ทหาร ตำรวจ พลเรือน และผู้ทำงานเพื่อประเทศชาติ นอกจากนั้นสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวงยังทรงมีพระราชประสงค์ที่จะจัดทำบทเพลงรักชาติเพื่อปลูกจิตสำนึกให้คนไทยมีความรักและหวงแหนชาติบ้านเมือง

ในช่วงเวลาใกล้เคียงกันนั้นเอง อาจารย์สันติได้มีโอกาสขับร้องถวายงานแก่ในหลวงรัชกาลที่ 9 เมื่อสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวงทรงรับฟังอาจารย์สันติขับร้องบทเพลงในลีลาคลาสสิกถวายโดยไม่ใช้ไมโครโฟนขยายเสียง จึงได้มีพระราชเสาวนีย์ให้อาจารย์สันติเข้าเฝ้าฯ เพื่อเตรียมตัวขับร้องบทเพลงรักชาติ โดยบทเพลงรักชาติบทเพลงแรกนั้นคือบทเพลงพระราชนิพนธ์ ความฝันอันสูงสุด ซึ่งสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวงได้กราบบังคมทูลพระกรุณาให้ในหลวงรัชกาลที่ 9 ทรงใส่ทำนองจากบทกลอนที่ท่านผู้หญิงมณีรัตน์ บุนนาคประพันธ์เพื่อแจกจ่ายแกประชาชน

หลังจากนั้นได้มีพระราชเสาวนีย์ให้คีตกวีคนสำคัญในยุคนั้นไม่ว่าจะเป็นท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์ สนิทวงศ์ หม่อมหลวงประพันธ์ สนิทวงศ์ อาจารย์แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ประพันธ์บทเพลงรักชาติขึ้นมาอีกเกือบ 20 บทเพลง อาทิ ทหารพระนเรศวร มาร์ชทหารไทย มาร์ชทหารของชาติ วีรกรรมรำลึก แด่ปริญญา เป็นต้น โดยได้ทรงมอบหมายให้หม่อมหลวงอัศนี ปราโมชเรียบเรียงเสียงวงดนตรีสำหรับวงออร์เคสตรา และบันทึกเสียงที่ศาลาดุสิดาลัย ในพระตำหนักจิตรลดารโหฐาน โดยมีในหลวงรัชกาลที่ 9 ทรงควบคุมการผลิตด้วยพระองค์เอง

6.3.2 หลักการขับร้องตามขนบ

จากการสัมภาษณ์อาจารย์สันติ ลุนเผ่ถึงการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยผสานลีลาดนตรีคลาสสิก อาจารย์สันติกล่าวว่าสามารถใช้วิธีการขับร้องแบบตะวันตกได้ทุกกระบวนการไม่ว่าจะเป็นกระบวนการหายใจ กระบวนการเปล่งเสียง และกระบวนการสร้างเสียงกังวาน ต่างกันที่กระบวนการออกเสียงคำร้อง ซึ่งเป็นกระบวนการที่อาจารย์สันติเองก็มีปัญหาในการขับร้องมากในช่วงแรก เพราะไม่เคยชินกับการออกเสียงคำร้องภาษาไทยที่ต้องมีการเปิดปิดเสียงสระ การเอื้อนเสียงตามเสียงวรรณยุกต์ จนสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ทรงมีรับสั่งว่า “เกิดเป็นคนไทยต้องร้องเพลงไทยให้ชัด” โดยทรงเป็นผู้ปรับแต่งการขับร้องภาษาไทยให้ถูกอักขระด้วยพระองค์เอง

ในบทที่ 4 ของดุษฎีนิพนธ์นี้ได้อธิบายหลักการออกเสียงคำร้องภาษาไทยไว้โดยละเอียด ส่วนหนึ่งของหลักการออกเสียงที่บันทึกไว้ในบทที่ 4 มาจากข้อมูลการสัมภาษณ์อาจารย์สันติ ลุนเผ่ ซึ่งส่วนใหญ่จะเกี่ยวข้องกับหลักการขับร้องเสียงสระสั้น – ยาว หลักการขับร้องคำเป็นคำตาย และหลักการขับร้องเสียงสระประสมสองเสียง เมื่อสามารถออกเสียงคำร้องได้ตามลักษณะของเสียงสระในภาษาไทยแล้ว ควรมีการยืดเสียงสระให้สูงโปร่งขึ้นตามลักษณะการขับร้องบทเพลงคลาสสิก

เทคนิคการอ่านทำนองเสนาะประเภทโคลงสี่สุภาพ

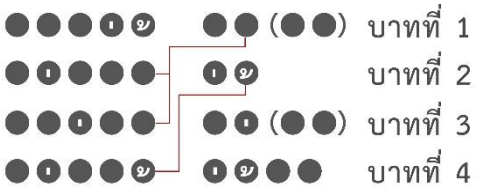
ในบทเพลงถวายปฏิญญาของศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตรได้ประพันธ์ตอนอ่านทำนองเสนาะไว้ในตอนต้นและตอนท้ายของบทเพลง ดังนั้นจึงมีความจำเป็นที่ผู้ขับร้องจะต้องศึกษาวิธีการอ่านทำนองเสนาะที่ถูกต้อง โดยต้องศึกษาทั้งฉันทลักษณ์ของบทกวี รวมไปถึงเทคนิคการออกเสียงในกระบวนการต่าง ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การอ่านทำนองเสนาะคือการอ่านบทร้อยกรองประเภทโคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน แบบมีทำนองเพื่อสร้างความไพเราะและเพิ่มความเสนาะให้กับบทร้อยกรอง จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์เชื่อว่าคนไทยมีการอ่านทำนองเสนาะตั้งแต่สมัยกรุงสุโขทัย ตามหลักศิลาจารึกหลักที่ 1 บรรทัดที่ 18-20 พ่อขุนรามคำแหงได้ทรงจารึกไว้ตั้งแต่ปีพ.ศ. 1835 ว่า “ด้วยเสียงพา เสียงพิณ เสียงเลื้อน เสียงขับ ใครจักมักเล่น-เล่น ใครจักมักหัว-หัว ใครจักมักเลื้อน-เลื้อน” คำว่าเลื้อนมาจากคำว่า “เลิ่น” ในภาษาไทยถิ่น หมายถึง การอ่านหนังสือเป็นทำนอง (มนตรี ตราโมท 2527: 50)

ในสมัยโบราณมีคนไทยส่วนน้อยเท่านั้นที่รู้หนังสือ อ่านออก เขียนได้ ในช่วงแรกของการอ่านทำนองเสนาะจึงเป็นการอ่านบทวรรณคดีต่าง ๆ โดยผู้ที่รู้หนังสือให้ผู้ที่ไม่รู้หนังสือฟัง การใส่ทำนองตามเสียงสูงต่ำของวรรณยุกต์ไทยนั้นนอกจากจะเพิ่มความไพเราะให้กับบทวรรณคดีแล้ว ยังช่วยในการบรรยายภาพ สร้างบรรยากาศ และแสดงอารมณ์ของผู้อ่านไปสู่ผู้ฟังเช่นเดียวกับการขับร้องโดยต้องคำนึงถึงการอ่านให้ได้ทั้งรสถ้อย รสความ รสทำนอง และรสคล้องจอง

โคลงสี่สุภาพ



ภาพที่ 6.1 แผนผังฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพ

ฉันทลักษณ์

โคลงสี่สุภาพมีลักษณะบังคับตามฉันทลักษณ์ดังนี้

1) ใน 1 บทประกอบไปด้วย 4 บาท

2) ใน 1 บาทประกอบไปด้วยวรรคหน้า และวรรคหลัง

วรรคหน้ามี 5 พยางค์เท่ากันทุกบาท

วรรคหลังบาทที่ 1 มี 2 พยางค์ และอาจมีสร้อยต่ออีก 2 พยางค์

วรรคหลังบาทที่ 2 มี 2 พยางค์

วรรคหลังบาทที่ 3 มี 2 พยางค์ และอาจมีสร้อยต่ออีก 2 พยางค์

วรรคหลังบาทที่ 4 มี 4 พยางค์

3) สัมผัสนอกมีทั้งหมด 2 ตำแหน่ง

คำที่ 2 ของวรรคหลังบาทที่ 1 สัมผัสคล้องจองกับคำสุดท้ายของวรรคหน้าบาทที่ 2 และ 3

คำที่ 2 ของวรรคหลังบาทที่ 2 สัมผัสคล้องจองกับคำสุดท้ายของวรรคหน้าบาทที่ 4

4) กำหนดตำแหน่งวรรณยุกต์เอก 7 ตำแหน่ง และโท 4 ตำแหน่ง ตามภาพที่ 6.1

วรรณยุกต์เอก สามารถเลือกใช้พยางค์ที่กำกับด้วยรูปวรรณยุกต์เอก ซึ่งอาจออกเสียงเป็นเสียงวรรณยุกต์เอกหรือโทก็ได้ เช่น กว่า ว่า หลั่น ลั่น สิ่ง ซิ่ง รวมถึง คำที่เป็นคำตาย ซึ่งหมายถึง พยางค์ที่ประกอบด้วยสระเสียงสั้นแบบไม่มีตัวสะกด และแบบที่มีตัวสะกดในแม่กก แม่กด และแม่กบ เช่น แตะ และ หลาก มาก ดุจ พบ เป็นต้น

วรรณยุกต์โท เป็นพยางค์ที่กำกับด้วยรูปวรรณยุกต์โท ซึ่งอาจออกเสียงเป็นเสียงวรรณยุกต์โทหรือตรีก็ได้ เช่น สู้ รู้ ก้อง ร้อง ได้ ไว้ เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเว้นวรรค

1) เว้นวรรคหายใจระหว่างวรรคหน้าและวรรคหลัง

2) การอ่านวรรคหน้า อ่านต่อกันทั้ง 5 พยางค์แล้วจึงเว้นวรรคหายใจเพื่อเริ่มอ่านวรรคหลัง โดยอาจแบ่งวรรคย่อย (,) เป็น 2 คำ และ 3 คำ หรือ 3 คำ และ 2 คำ ตามความหมายและลักษณะการประพันธ์โดยไม่หายใจ และในกรณีที่เป็นสระเสียงยาวต้องลากเสียงต่อเนื่องไม่ให้เสียงทำนองแยกขาดจากกัน

3) ในกรณีที่วรรคหลังไม่มีสร้อย อ่านวรรคหลังทั้ง 2 พยางค์โดยไม่เว้นวรรค แล้วจึงเว้นวรรคหายใจเพื่อเริ่มบาทใหม่

4) ในกรณีที่วรรคหลังของบาทที่ 2 มีสร้อยต่อท้าย หรือมี 4 พยางค์ สามารถเว้นวรรคระหว่าง 2 พยางค์แรกและ 2 พยางค์หลัง แล้วจึงเว้นวรรคหายใจเพื่อเริ่มบาทหรือบทใหม่

5) วรรคสุดท้ายของบาทที่ 4 อ่านต่อเนื่องกันทั้งหมดไม่หยุดเว้นวรรค แต่สามารถเอื้อนระหว่างคำที่ 2 และ 3 ได้

สมเด็จ, พระเจ้าพี่ (V) นางเธอ (V)
แม้นมิ่ง, มณีเลอ (V) เลิศฟ้า (V)
แสงเย็น, ส่องเสมอ (V) โสมผ่อง (V) เพ็ญเอย (V)
เป็นศักดิ์, เป็นศรีหล้า (V) แหล่งด้าว แดนงาม (V)
กัลยาณิ, นาถเจ้า (V) จอมอนงค์ (V)
วัฒนา, เทิดวงศ์ (V) จักร์ไว้ (V)
นราธิวาส, ธำรง (V) ไทยรุ่ง (V) เรืองนา (V)
ราชน, ครินทร์ได้ (V) เสด็จฟ้า (เอื้อน) คืนสรวง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

กุญแจเสียง

ทำนองการอ่านโคลงสี่สุภาพอยู่ในกุญแจเสียงไมเนอร์ที่มีโน้ตศูนย์กลางของเสียงเป็นโน้ตซุปเปอร์โทนิก หรือโน้ตตัวที่ 2 ของกุญแจเสียง และเป็นโน้ตที่ใช้เริ่มและจบโคลงแต่ละบท การตั้งกุญแจเสียงขึ้นอยู่กับความสูงต่ำของเสียงของผู้อ่าน นอกเสียจากมีการนำไปอ่านในบทเพลงร้องศิลป์ และมีการกำกับกุญแจเสียงไว้โดยคีตกวี โดยในแต่ละวรรคมีการเปลี่ยนระดับเสียงดังนี้

บาทที่ 1	วรรคที่ 1 ระดับเสียงกลาง	วรรคที่ 2 ระดับเสียงกลาง
บาทที่ 2	วรรคที่ 1 ระดับเสียงกลาง	วรรคที่ 2 ระดับเสียงต่ำ
บาทที่ 3	วรรคที่ 1 ระดับเสียงสูง	วรรคที่ 2 ระดับเสียงกลาง
บาทที่ 4	วรรคที่ 1 ระดับเสียงกลาง	วรรคที่ 2 ระดับเสียงกลาง

การขับร้องโน้ตตามเสียงวรรณยุกต์

ไม่มีหลักตายตัวในการยึดเสียงวรรณยุกต์ใดไว้กับโน้ตใดในบันไดเสียง ใช้สัญชาตญาณทางภาษาของผู้อ่านในการเปลี่ยนระดับเสียงสูง – ต่ำของโน้ตให้แปรผันตรงตามเสียงสูง – ต่ำของวรรณยุกต์ไทย

อารมณ์ในการอ่านทำนองเสนาะ

การอ่านทำนองเสนาะที่ดีนั้นผู้อ่านควรมีความเข้าใจเนื้อหาของบทร้อยกรองที่ตนอ่านเพื่อสามารถถ่ายทอดทั้งรสถ้อยและรสความของบทร้อยกรองเหล่านั้นออกมาได้ตรงตามอารมณ์

ถึงแม้ว่าบทเพลงถวายปฏิญญาจะเป็นคีตนิพนธ์เพื่อถวายความอาลัยต่อการสิ้นพระชนม์ของสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ แต่เนื้อความในส่วนของโคลงสี่สุภาพทั้งตอนต้นและตอนท้ายนั้น เป็นเนื้อความในเชิงการเฉลิมพระเกียรติและพระมหากรุณาธิคุณที่มีต่อผืนแผ่นดินไทย ดังนั้นการถ่ายทอดอารมณ์ในการอ่านทำนองเสนาะนั้นควรอ่านด้วยความสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณ

และในบาทสุดท้ายของโคลงสี่สุภาพบทหลังจึงเป็นการอ่านด้วยความอาลัยต่อการสิ้นพระชนม์ โดยเฉพาะในวรรคสุดท้าย เสด็จฟ้า คืนสรวง การอ่านทำนองเสนาะด้วยความอาลัยนี้ได้รับแบบอย่างมาจากการสอนขับเสภาของครูแจ้ง คล้ายสีทอง ครูแจ้งได้ขับเสภาจากบทเสภาขุนช้างขุนแผน ตอนกำเนิดพลายงาม ของสุนทรภู่ ในวรรคทองที่ว่า

“นางกอดจูบลูบหลังแล้วสั่งสอน อำนวยพรพลายน้อยละห้อยไห้”

ครูแจ้งแสดงให้เห็นวิธีการใช้เทคนิคต่าง ๆ ในการขับร้องเพื่อให้เกิดอารมณ์โศกของนางวันทองที่ต้องจำจากลากับพลายงามบุตรที่รักของตน การสื่ออารมณ์ของครูแจ้งนั้นแจ้งชัดในทุกถ้อยทุกคำ โดยใช้เทคนิคการสร้างสีสันของเสียงหลากหลายรูปแบบมาถ่ายทอดอารมณ์ที่ละเอียดลึกซึ้ง

คำว่า กอด ใช้เทคนิคการทอดและครั่นเสียงในเวลาเดียวกัน ให้ความรู้สึกของการโอบกอดลาด้วยความโศกเศร้า

คำว่า จูบ ใช้เทคนิคการทอดเสียงโดยโหนโน้ต จากโน้ตซุปเปอร์โทนิกซึ่งเป็นโน้ตหลักให้ฟังดูเหมือนเป็นโน้ตนอกคอร์ดที่กำลังรอการคลายขึ้นไปหาโน้ตมีเดียน ให้ความรู้สึกของการจูบที่แนบสนิทลงบนใบหน้าของลูกน้อย

คำว่า ลูบ ใช้เทคนิคการทอดเสียงแบบแผ่ว ให้ความรู้สึกถึงสัมผัสอันอบอุ่นและนุ่มนวลของแม่ที่มีต่อลูก

คำว่า สั่งสอน และ อำนวยพร ใช้เทคนิคการครั่นเสียงที่คำว่าสั่ง ทำให้ได้ยินเสียงของนางวันทองที่สั่งสอนลูกด้วยน้ำเสียงอันสั่นเครือจากความโศกเศร้า

คำว่า พลายน้อย ใช้เทคนิคการทอดเสียงแบบแผ่ว ทำให้เห็นภาพความไร้เดียงสาของพลายงามเด็กตัวน้อยที่ต้องจากแม่ไป

คำว่า ละห้อยไห้ โดยปกติแล้วในคำว่าละห้อย ต้องใช้โน้ตซุปเปอร์โทนิกและโทนิกตามลำดับ แต่ครูแจ้งใช้เทคนิคการประดับโน้ตโดยกระโดดโน้ตข้ามไปหาโน้ตโดมินันท์แล้วโหนเสียงลงมาที่โน้ตซุปเปอร์โทนิกก่อนจะลงไปที่โน้ตโทนิก คล้ายการทอดถอนหายใจด้วยความอาลัยของทั้งนางวันทองและพลายงาม

การสอนขับเสภาของครูแจ้งเพียงประโยคเดียวนี้ทำให้เห็นแนวคิดที่หลากหลาย จุดประกายการสร้างสีสันทั้งในการอ่านทำนองเสนาะและการขับร้องได้อย่างน่าอัศจรรย์

เทคนิคการอ่านทำนองเสนาะ

เทคนิคการหายใจ

เนื่องจากการอ่านทำนองเสนาะนั้นเป็นการใช้กระแสเสียงเรียบ วิธีการหายใจจึงสามารถใช้วิธีการเดียวกับการขับร้องกระแสเสียงเรียบในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ

เทคนิคการเปล่งเสียง

เทคนิคการเปล่งเสียงมีความคล้ายคลึงกับการขับร้องด้วยกระแสเสียงเรียบในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ แต่จะคล้ายการเปล่งเสียงพูดมากกว่า คือกล้ามเนื้อไครโคไทรอยด์จะทำงานน้อยกว่าการเปล่งเสียงในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการแต่ยังคงทำงานอยู่ เนื่องจากเนื้อเสียงที่ได้อยู่เนื้อเสียงระดับศีรษะเกือบโดยตลอด ยกเว้นช่วงที่ต้องการเน้นน้ำหนักคำจึงลงมาใช้เนื้อเสียงระดับอก

เทคนิคการสร้างเสียงกังวาน

จากการสังเกตการณ์ขับเสภาของครูแจ้ง พบการใช้กล้ามเนื้อปลายลิ้น ปุ่มเหงือก ในการกัดคำร้อง เพื่อเกาะเกี่ยวเสียงสระและพยัญชนะไว้ในตำแหน่งส่วนหน้าของโพรงกะโหลก และให้เสียงก้องกังวานในช่องคอและโพรงจมูกเป็นหลัก กับช่องปากที่ปรับพื้นที่มากน้อยตามระดับความเข้มของเสียงที่ต้องการ ไม่มีการสร้างเสียงกังวานในโพรงกะโหลกด้านบนและด้านในเหมือนการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ตะวันตก

เทคนิคการออกเสียงคำร้อง

นอกจากออกเสียงพยัญชนะและสระให้ชัดเจนเป็นพื้นฐานแล้ว การอ่านทำนองเสนาะยังอาศัยความสามารถในการจำแนกคำประเภทต่าง ๆ ในภาษาไทยทั้งคำพ้องรูป พ้องเสียง คำสมาส คำสนธิ รวมถึงการอ่านออกเสียงภาษาบาลีและสันสกฤต เพื่อให้สามารถออกเสียง แบ่งวรรคแบ่งตอน เพื่อคงจังหวะของฉันทลักษณ์ในแบบต่าง ๆ ไว้อย่างสมบูรณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เทคนิคการสร้างสีสันของเสียง

1) การครั่น มีวิธีการเดียวกับการพรมโน้ตอยู่บนโน้ตเดียวในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการแต่ใช้แรงดันลมหายใจน้อยกว่า และการรีดลมหายใจเป็นห้วงในช่วงแรกนั้นมีจุดประสงค์เพื่อการสร้างเสียงกระเส่า ก่อนที่จะครั่นเสียง หรือในบางกรณีอาจครั่นเสียงเลยโดยไม่ต้องกระเส่าเสียงใช้ในการแสดงอารมณ์โศกเศร้า

2) การโหนเสียง คือการโหนโน้ตจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง หรือเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ โดยสามารถโหนโน้ตที่เรียงต่อกันตามบันไดเสียง หรือการกระโดดไปหาโน้ตที่มีขั้นคู่กว้างออกไป ขึ้นอยู่กับระดับความเข้มข้นของอารมณ์ที่ต้องการจะสื่อสารในคำนั้น ๆ

3) การทอดเสียงแบบแผ่ว คือการค่อย ๆ ลดระดับความเข้มและความเข้มของเสียงลงเพื่อให้เกิดความรู้สึกในเชิงอ่อนไหว อ่อนหวาน อาวรณ์ ซาบซึ้ง สามารถทำได้โดยการค่อย ๆ ลดแรงดันลมหายใจ และค่อย ๆ คลายกล้ามเนื้อไทโรแอริทินอยด์ที่บีบเส้นเสียงให้คลายออก จนเสียงสุดท้ายนั้นคล้ายการขับร้องในกลุ่มเสียงหลบที่ไม่มีการบีบอัดเส้นเสียง

จะสังเกตได้ว่าการอ่านทำนองเสนาะนั้นมีเทคนิคการขับร้องที่ใกล้เคียงกับการขับร้องในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ ต่างกันเพียงการออกเสียงคำภาษาไทย และการสร้างความก้องกังวานของเสียงที่จะไม่ส่งคลื่นเสียงขึ้นไปก้องกังวานบทโพรงกะโหลกศีรษะมากเท่าการขับร้องแบบตะวันตก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6.3.3 การประยุกต์องค์ความรู้สู่การฝึกปฏิบัติ

ดังที่อาจารย์สันติ ลุนเผ่ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ว่าความยากของการขับร้องบทเพลงรักชาติอยู่ที่การออกเสียงภาษาไทย จากการศึกษาและฝึกปฏิบัติเพื่อการสร้างสรรค์ดุษฎีนิพนธ์นี้ ได้มีโอกาสฝึกปฏิบัติการขับร้องบทเพลงไทยสากลก่อนเป็นลำดับแรก เนื่องจากเป็นลีลาของบทเพลงที่ใกล้เคียงกับแบบแผนของบทเพลงร้องศิลป์ไทยในอุดมคติมากที่สุด จึงทำให้มีการวิเคราะห์และฝึกฝนการออกเสียงภาษาไทยอย่างละเอียด และเมื่อกลับมาร้องบทเพลงรักชาติอีกครั้งพบว่าการออกเสียงภาษาไทยมีความชัดเจนขึ้นอย่างเห็นได้ชัด ผนวกกับเทคนิคการขับร้องบทเพลงรักชาติเป็นเทคนิคที่ใกล้เคียงกับการขับร้องบทเพลงคลาสสิกมากที่สุด ซึ่งการเตรียมตัวเพื่อการแสดงครั้งที่ 1 และ 2 นั้นได้มีโอกาสการฝึกปฏิบัติการขับร้องคลาสสิกอย่างจริงจัง การฝึกปฏิบัติการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยผสานลีลาดนตรีรักชาติจึงถือเป็นการนำทักษะที่ได้จากการแสดง 2 ครั้งแรก มาควบรวมกับเทคนิคการออกเสียงคำร้องภาษาไทยตามขนบการขับร้องบทเพลงไทยสากล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6.3.4 การบูรณาการคำร้อง ดนตรี และลีลาสู่การขับร้อง

บทเพลง ถวายปฏิญญา

แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์บทเพลง

บทเพลงถวายปฏิญญา (Pledge to HRH Princess Glayani Vadhana) ประพันธ์ขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2551 จากบทกวี “ถวายปฏิญญา” ของก้องภพ รื่นศิริ ซึ่งประพันธ์ขึ้นเพื่อถวายความอาลัยและน้อมรำลึกถึงพระมหากรุณาธิคุณของสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวง-นราธิวาสราชนครินทร์ ที่สถิตอยู่ในหัวใจของปวงชนชาวไทยโดยเฉพาะศิลปินผู้ขับร้องผู้บรรเลงดนตรีคลาสสิก นอกจากบทกวีถวายปฏิญญาจะเป็นการหวนรำลึกถึงพระเมตตา พระอัจฉริยภาพ พระราช-จริยวัตรอันงดงามของพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์แล้ว ยังเป็นเสมือนปฏิญญาที่เหล่าศิลปินจะร่วมน้อมถวายแด่องค์อุปถัมภ์ดนตรีคลาสสิกของไทยในการที่จะสานต่อพระปณิธานในการพัฒนาดนตรีคลาสสิกของไทยให้เทียบเท่ากับนานาชาติในระดับสากล

บทวิเคราะห์บริบททางดนตรีจากเทคนิคการประพันธ์

การกำหนดโครงสร้างสังคีตลักษณ์

บทเพลงถวายปฏิญญามีความพิเศษคือเป็นบทเพลงที่มีทั้งการอ่านทำนองเสนาะ การอ่านบทกวี การขับร้องเดี่ยว และการขับร้องประสานเสียง ความพิเศษนี้เป็นตัวกำหนดสังคีตลักษณ์แบบอิสระของบทเพลงให้สามารถแบ่งออกตามลักษณะการบรรเลงได้ 9 ตอนดังนี้

ตอนที่ 1 บทนำ ห้องที่ 1 – 56

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตอนที่ 2 อ่านทำนองเสนาะ I ห้องที่ 57 – 58

สมเด็จพระเจ้าพี่	นางเธอ
แม้นมิ่งมณีเลอ	เลิศฟ้า
แสงเย็นส่องเสมอ	โสมผ่อง เพ็ญเอย
เป็นศักดิ์เป็นศรีหล้า	แหล่งด้าวแดนงาม

ตอนที่ 3 อ่านบทกวี ห้องที่ 58 – 162

สมเด็จพระพี่นางกลางใจราษฎร์ มิ่งขวัญชาติแม้นมณีศรีสยาม
ยิ่งแสงเย็นเพ็ญจันทร์อันวาววาม ไว้พระนามตรึงตราธาตรีไทย
เป็นดอกฟ้าสูงส่งทรงศรีศักดิ์ เปี่ยมด้วยรักปราณีที่ยิ่งใหญ่
กิ่งจึงโน้มโลมแผ่นดินทุกถิ่นไป คลายทุกได้ด้วยเทวีปรีชาชาญ
เป็นประทีปส่องกมลพ้นมืดมิด นำชีวิตก้าวย่างอย่างกล้าหาญ
เป็นฝนพรำฉ่ำหทัยให้ชื่นบาน ด้าวกันดารกลับอุดมสมบูรณ์พลัน
เป็นธารใสไหลรุดไม่หยุดยั้ง จนถึงยังเขตร้างกลางไพรสัณฑ์
เป็นศิขรสูงล้ำหลักสำคัญ ช่วยค้ำยันนภาแผ่นคุ้มแดนทอง
พระประสูติต่างแดนแสนไกลห่าง มิเจือจางเลือดสยามงามผุดผ่อง
ทรงเปรื่องปราดศาสตร์ศิลป์ครบจบสมปอง เป็นบุญของปวงประชาอนาคต
หลายสิบปีที่พระองค์ทรงจริยวัตร ชนรู้ชัดทำเพื่อไทยได้ปรากฏ
โลกระบือลือพระนามงามพระยศ ทราบทั่วทศทิศล้ำเกียรติกำจาย
พระเมตตาแผ่ไปไร้เขตขอบ พระองค์มอบความหวังคนทั้งหลาย
ทรงเป็นครูผู้ให้ทั้งใจกาย ศิษย์ถวายแทนคุณงามด้วยความดี
บารมีพระองค์ทรงอุปถัมภ์ ศิลปกรรมของไทยไว้ศักดิ์ศรี
สมบัติชาติสืบต่อในธรณี เยาวชนมีความภูมิใจไม่ลืมเลือน

ตอนที่ 4 บทเพลงร้อง ห้องที่ 163 – 219

ศิลปินใหญ่น้อยร้อยดวงจิต ร้อยลิขิตร้อยอาลัยไม่มีเหมือน
ดังตะวันพลันดับลับดาวเดือน ทรงลอยเลื่อนสู่สถานวิมานฟ้า
คุกเข่าลงผจงไหว้ไร้เทียนจุด สิบนิ้วดุจธูปหอมย้อมนาสา
ดอกไม้จันทน์นั้นหรือคือน้ำตา ถือมาลาทุกพวงแทนดวงใจ
ขอประเลงเพลงประโลมประโคมส่ง เสด็จองค์ยอดหญิงผู้ยิ่งใหญ่
ถึงคราคืนสู่สวรรค์อันแวววไว วางพระทัยจากแผ่นดินถิ่นทรงรัก
ขอถวายปฏิญญาของข้าบาท จะสืบศาสตร์ศิลปะสมานสมัคร
สานต่อพระปณิธานที่นานนัก เกียรติศักดิ์สยามอยู่คู่นิรันดร์

ตอนที่ 5 บรรเลงคั่นด้วยออร์เคสตรา ห้องที่ 219 – 243

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตอนที่ 6 ร้องประสานเสียงและวงออร์เคสตรา ห้องที่ 244 – 291

คุกเข่าลงผจงไหว้ไร้เทียนจุด สิบนิ้วดุจธูปหอมย้อมนาสา
ดอกไม้จันทน์นั้นหรือคือน้ำตา ถือมาลาทุกพวงแทนดวงใจ
ขอประเลงเพลงประโลมประโคมส่ง เสด็จองค์ยอดหญิงผู้ยิ่งใหญ่
ถึงคราคืนสู่สวรรค์อันแวววไว วางพระทัยจากแผ่นดินถิ่นทรงรัก
ขอถวายปฏิญญาของข้าบาท จะสืบศาสตร์ศิลปะสมานสมัคร
สานต่อพระปณิธานที่นานนัก เกียรติศักดิ์สยามอยู่คู่นิรันดร์

ตอนที่ 7 บรรเลงคั่นด้วยวงออร์เคสตรา II ห้องที่ 292 – 320

ตอนที่ 8 อ่านทำนองเสนาะ II ห้องที่ 321 – 324

กัลยาณินาถเจ้า จอมอนงค์
วัฒนาเทิดวงศ์ จักรไว้
นราธิวาสธำรง ไทยรุ่ง เรืองนา
ราชนครินทร์ได้ เสด็จฟ้าคืนสรวง

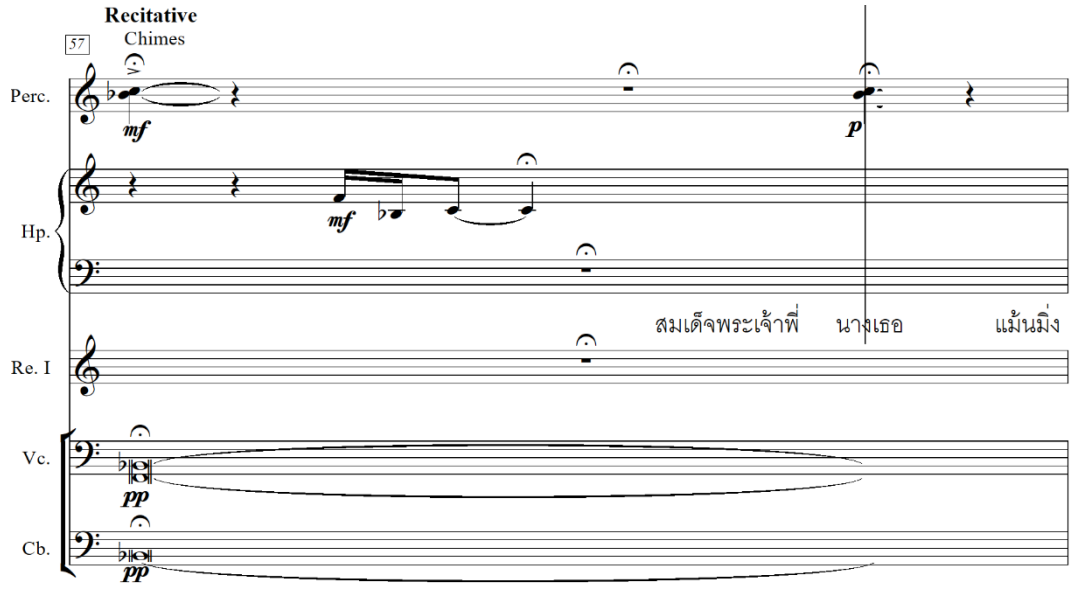
ตอนที่ 9 โคดา ห้องที่ 325-333

เทคนิคการประพันธ์

เทคนิคการประพันธ์ดนตรีประกอบการอ่านทำนองเสนาะ

การอ่านทำนองเสนาะมีการกำหนดศูนย์กลางของเสียงอยู่ที่โน้ต F โดยมีเชลโลและดับเบิล-เบสบรรเลงโน้ต B♭ และ F ค้างไว้ และเครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องตี ได้แก่ ระฆังราว กล็อกเคนชปีล และไวบราโฟนบรรเลงโน้ต B♭, F และ C เข้ามาสอดรับเป็นระยะเพื่อประคองศูนย์กลางของเสียงตลอดการอ่านทำนองเสนาะทั้ง 2 ครั้ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

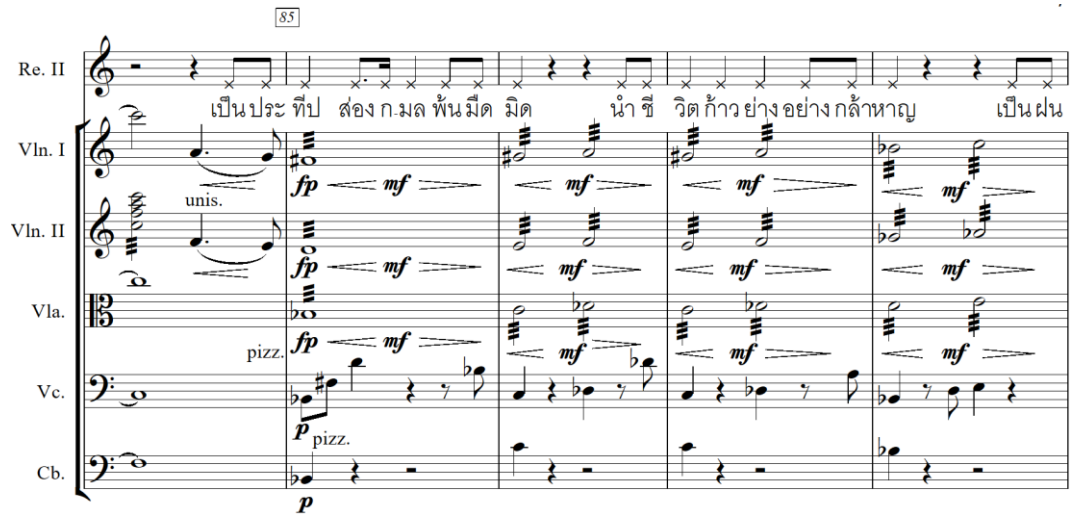
ตัวอย่างที่ 6.14 บทเพลงถวายปฏิญญา ห้องที่ 57

เทคนิคการระบายสีคำร้องประกอบการอ่านบทกวี

ถึงแม้ว่าการอ่านบทกวีจะเป็นการอ่านโดยไม่มีทำนองกำกับ แต่อาจารย์ณรงค์ฤทธิ์ได้กำหนดจังหวะของการอ่านบทกวีไว้ทั้งหมด เพื่อให้จังหวะของการอ่านนั้นสามารถลงถ้อยคำให้สอดคล้องกับวงออร์เคสตรา ซึ่งอาจารย์ณรงค์ฤทธิ์ได้ให้ความสำคัญกับคำร้องแต่ละช่วงแต่ละถ้อยคำด้วยการประพันธ์โดยใช้เทคนิคการระบายสีคำร้องในแนวดนตรี โดยใช้องค์ประกอบทางดนตรีทั้งเสียงประสาน รูปแบบจังหวะและทำนอง รวมถึงเนื้อดนตรีเพื่อระบายภาพเหตุการณ์และความรู้สึกต่าง ๆ ตลอดการอ่านบทกวี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เทคนิคการระบายสีคำร้องด้วยเสียงประสาน

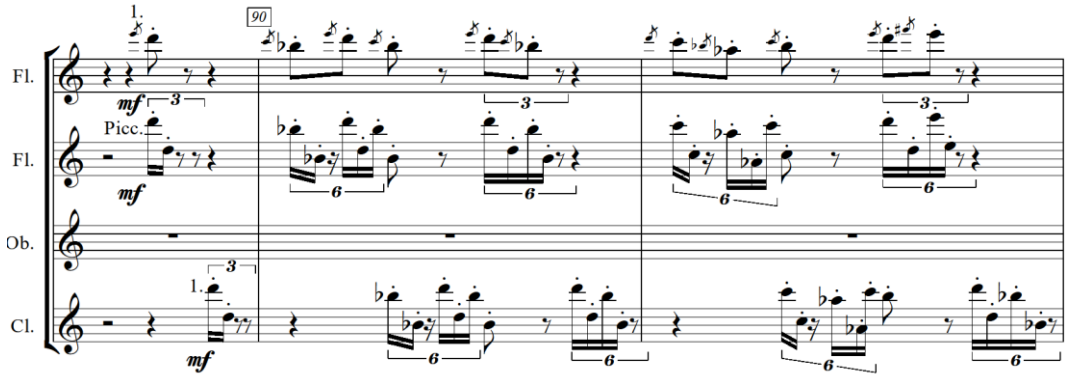
อาจารย์ณรงค์ฤทธิ์ใช้คุณลักษณะความมืดมน เวิ้งว้างของคอร์ดออกเมนเทดมาระบายภาพชีวิตที่มืดมิดไร้แสงนำทางของประชาชน เมื่อประสมกับการรัวโน้ตเทรโมโลของแนวเครื่องสายยิ่งสร้างความรู้สึกอันตราย ไม่มั่นคง และไม่ปลอดภัยในชีวิตของประชาชนไทยที่รอคอยดวงประทีปของพระองค์

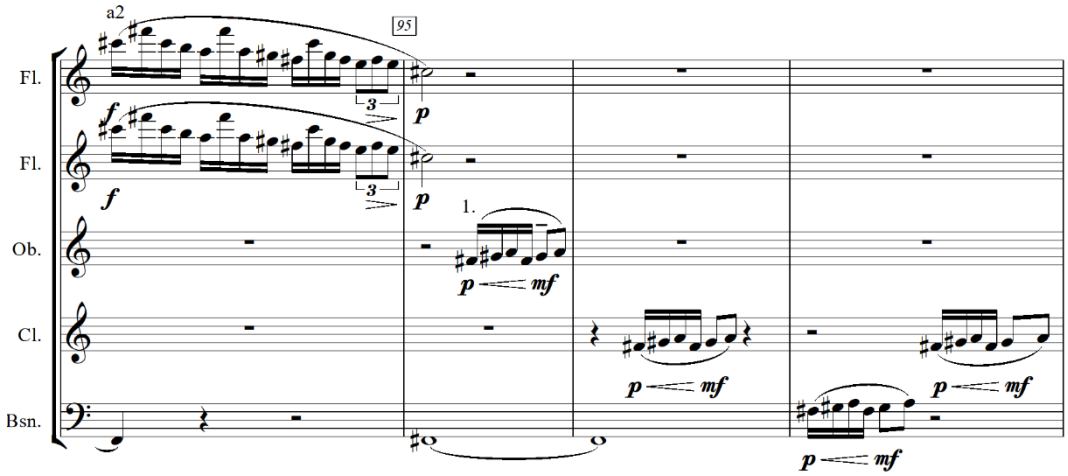
ตัวอย่างที่ 6.15 บทเพลงถวายปฏิญญา ห้องที่ 84-88

เทคนิคการระบายสีคำร้องด้วยรูปแบบจังหวะและทำนอง

ในตัวอย่างที่ 6.16 และ 6.17 จะเห็นได้ว่าอาจารย์ณรงค์ฤทธิ์ประพันธ์ให้กลุ่มเครื่องลมไม้ ได้แก่ ปิกโคโล ฟลูต และคลาริเน็ตบรรเลงโน้ตสามพยางค์และหกพยางค์ด้วยการกระโดดขั้นคู่กว้าง เพื่อระบายภาพของการกระเซ็นของน้ำฝนที่ตกกระทบพื้นดิน ในช่วง “เป็นฝนพรำฉ่ำหทัยให้ชื่นบาน” ในขณะที่ภาพของลำธาร ในช่วง “เป็นธารใสไหลรุดไม่หยุดยั้ง” อาจารย์ณรงค์ฤทธิ์ประพันธ์ให้ฟลูต และปิกโคโลบรรเลงโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่มีทิศทางม้วนเกลียวลงมาคล้ายกระแสลำธารที่ไหลลงมาจากขุนเขา หลังจานั้นได้ส่งต่อการบรรเลงให้โอโบ คลาริเน็ต และบาสซูน โดยบรรเลงไล่ลำดับเสียงต่ำลงมาเรื่อยเสมือนสายธารที่ยังคงรินไหลอย่างต่อเนื่อง สร้างความชุ่มฉ่ำให้กับผืนแผ่นดินไทยเหนือจรดใต้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 6.16 บทเพลงถวายปฏิญญา ห้องที่ 89-91

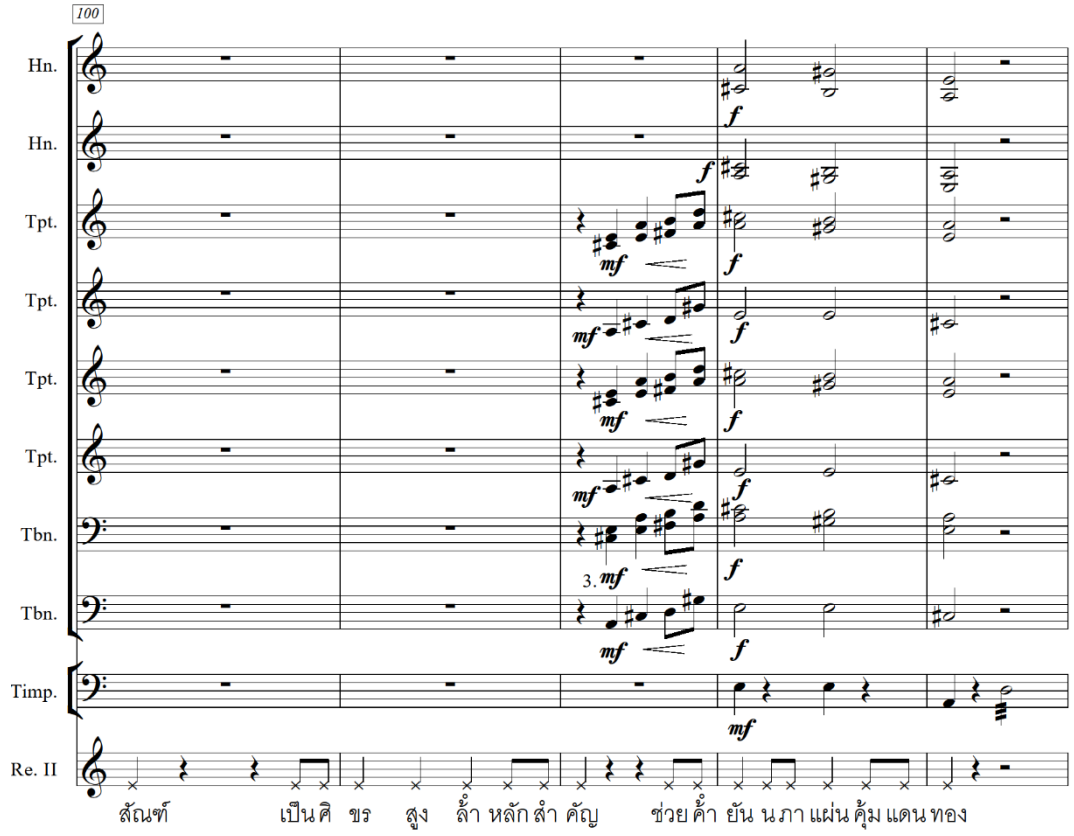


ตัวอย่างที่ 6.17 บทเพลงถวายปฏิญญา ห้องที่ 94-97

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เทคนิคการระบายสีคำร้องด้วยเนื้อดนตรี

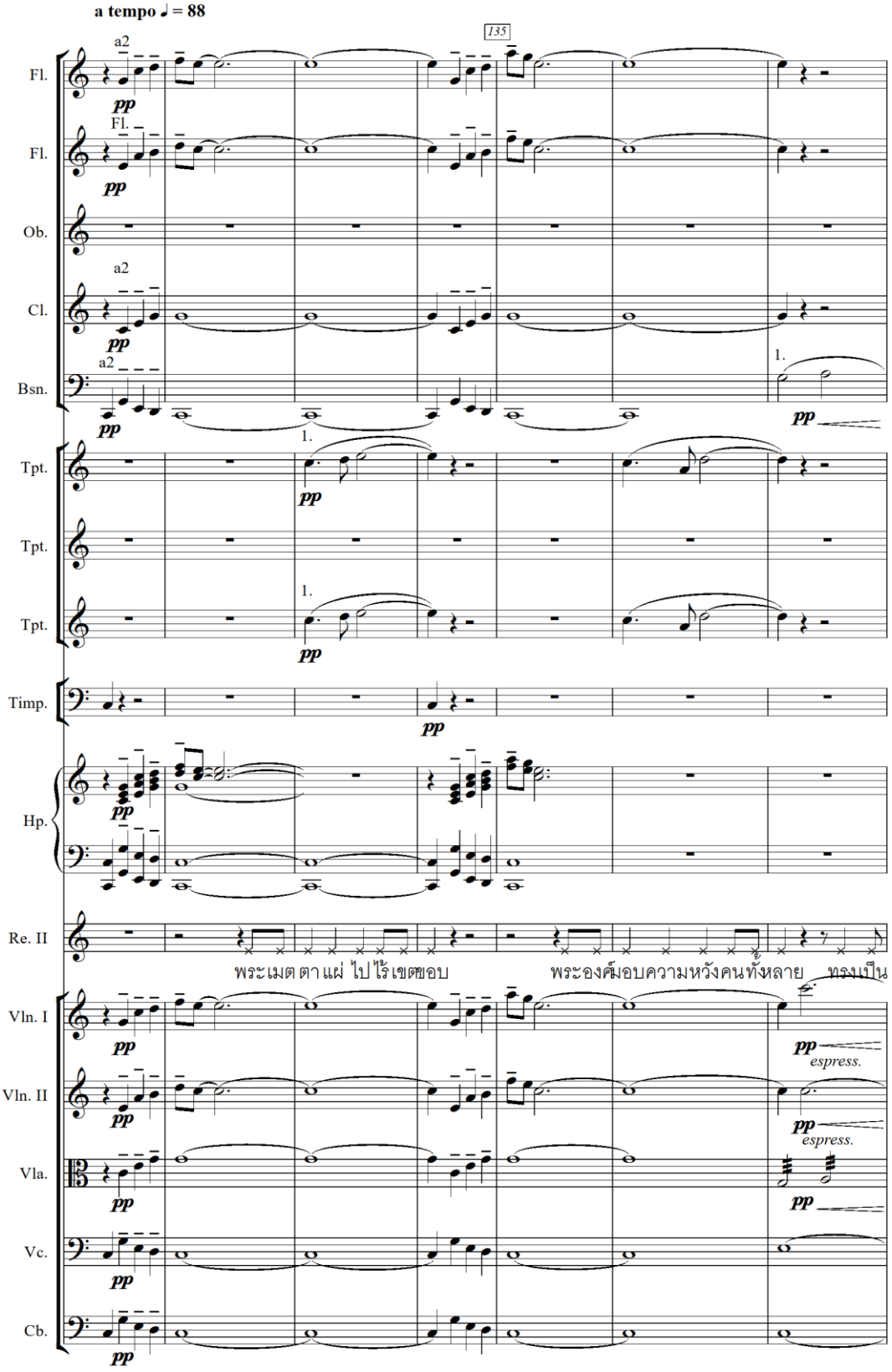
อาจารย์ณรงค์ฤทธิ์จัดเรียงโน้ตในลักษณะการแยกคอร์ดโดยให้ทรัมเป็ตและทรอมโบนบรรเลงเป็นลักษณะของขุนเขา หรือ “ศิขร” และแสดงคุณลักษณะที่พรรณนาศิขรคือ “สูงล้ำหลักสำคัญ” ด้วยการเลือกใช้เนื้อดนตรีแบบคอร์ด (chordal texture) ให้ความรู้สึกยิ่งใหญ่ หนักแน่น แข็งแรง เป็นหลักเป็นฐาน โดยเฉพาะการเพิ่มเสียงเฟรนช์ฮอร์นเข้ามาให้กับคำว่าเพิ่มความกว้างใหญ่งดงาม อำไพให้กับคำว่า “นภา” ซึ่งในบทกวีนี้เป็นโวหารภาพพจน์เปรียบท้องฟ้ากับในหลวงรัชกาลที่ 9 เมื่อวงออร์เคสตราเข้ามารับทั้งวงในห้องที่ 108 ยิ่งทำให้ภาพความเรืองรองของแสงแห่งพระบารมีทวีความขจรขจายได้อย่างสมพระเกียรติ

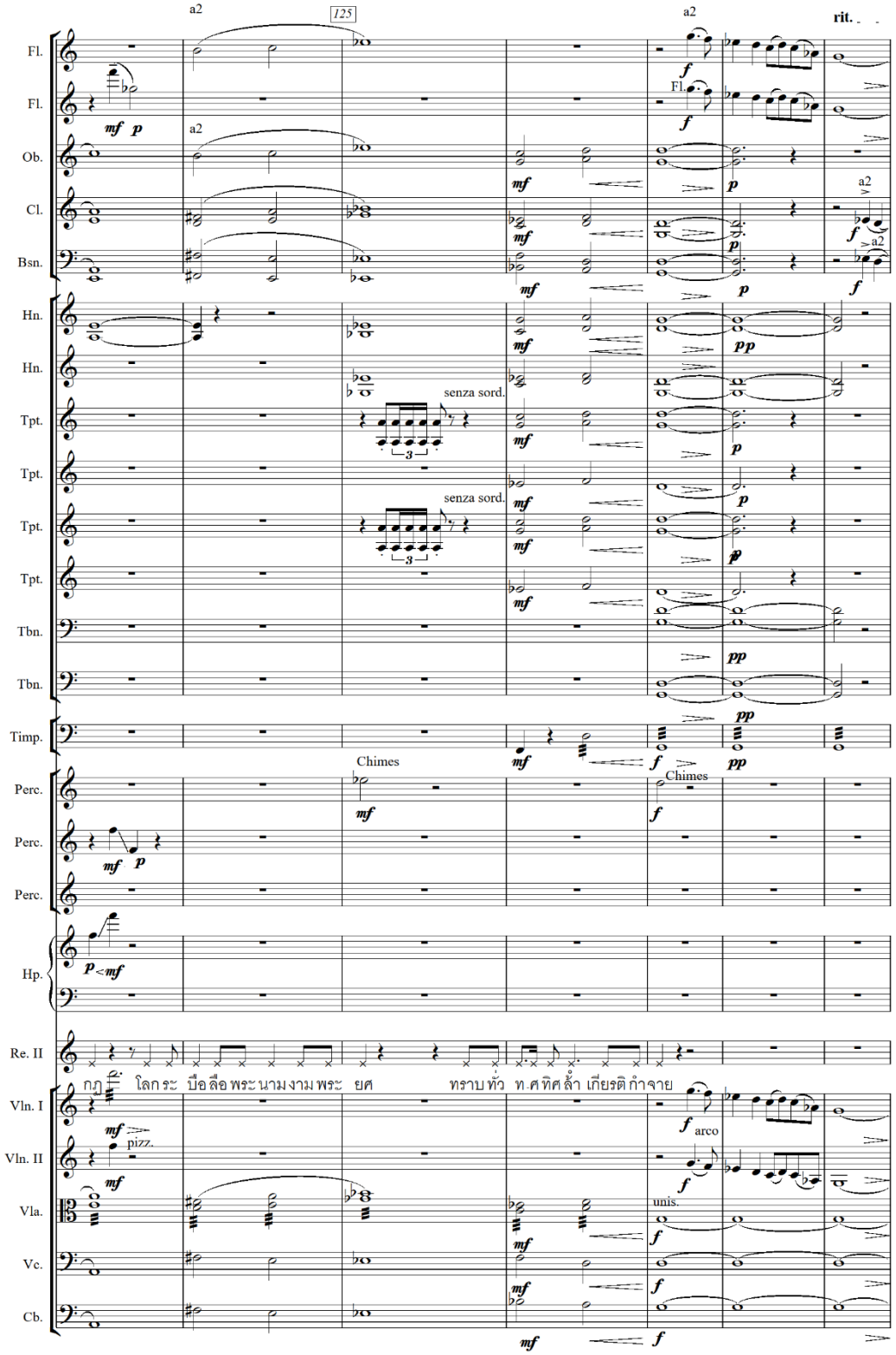
ตัวอย่างที่ 6.18 บทเพลงถวายปฏิญญา ห้องที่ 100-104



การบรรเลงแบบคอร์ดแบบสวนทาง (contrary motion) ของกลุ่มเครื่องสายและกลุ่มเครื่องลมไม้ในห้องที่ 131 – 132 ด้วยการเน้นเสียงโน้ตแต่ละตัวเป็นแนวทำนองในคอร์ดเมเจอร์ที่สุขสว่าง ไพเราะ อ่อนหวานอย่างกุลสตรี ในระดับความเข้มที่น้อยมากนี้ระบายสีแห่งพระเมตตาได้เย็นใส และสง่างามเพริศแพร้ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 6.19 บทเพลงถวายปฏิญญา ห้องที่ 131-137

เทคนิคการระบายสีคำร้องด้วยระดับความเข้มของเสียง

ตัวอย่างที่ 6.20 บทเพลงถวายปฏิญญา ห้องที่ 123-129

อาจารย์ณรงค์ฤทธิ์ใช้การเพิ่มระดับความเข้มและความเข้มของเสียงเครื่องวงดนตรีทั้งวงออร์เคสตรา โดยเฉพาะกลุ่มเครื่องเป่าในห้องที่ 126 – 127 เป็นการระบายภาพพระเกียรติและพระมหากรุณาธิคุณที่กำจายแผ่ปกเกล้าฯ พสกนิกรชาวไทยและระบือลือไกลไปทั่วโลก

เทคนิคการประพันธ์ทำนองสำหรับบทเพลงร้อง

สังคีตลักษณ์

บทเพลงร้องได้รับการจัดโครงสร้างอยู่สังคีตลักษณ์สองตอน (binary form) ด้วยความสัมพันธ์ของทำนองแบบ A A’ B B’ คือ ท่อน A’ และ B’ จะมีการปรับเปลี่ยนทำนองเล็กน้อยจากทำนองหลักในท่อน A และ B

A

ศิลปินใหญ่น้อยร้อยดวงจิต ร้อยลิขิตร้อยอาลัยไม่มีเหมือน
ดังตะวันพลันดับลับดาวเดือน ทรงลอยเลื่อนสู่สถานวิมานฟ้า

A’

คุกเข่าลงผจงไหว้ไร้เทียนจุด สิบนิ้วดุจธูปหอมย้อมนาสา
ดอกไม้จันทน์นั้นหรือคือน้ำตา ถือมาลาทุกพวงแทนดวงใจ

B

ขอประเลงเพลงประโลมประโคมส่ง เสด็จองค์ยอดหญิงผู้ยิ่งใหญ่
ถึงคราคืนสู่สวรรค์อันแวววไว วางพระทัยจากแผ่นดินถิ่นทรงรัก

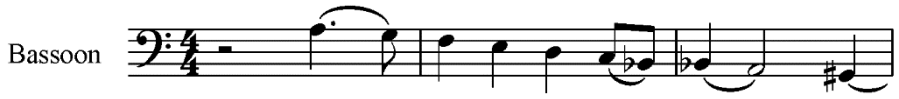
B’

ขอถวายปฏิญญาของข้าบาท จะสืบศาสตร์ศิลปะสมานสมัคร
สานต่อพระปณิธานที่นานนัก เกียรติศักดิ์สยามอยู่คู่นิรันดร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เทคนิคการสร้างแนวทำนองหลัก

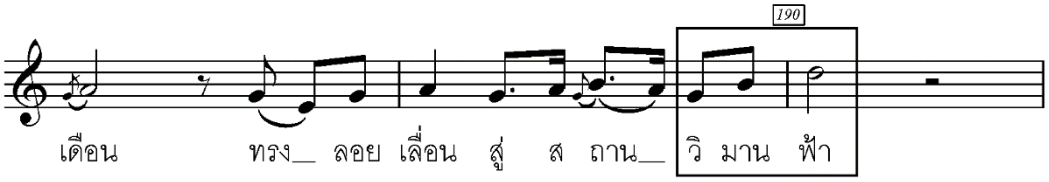
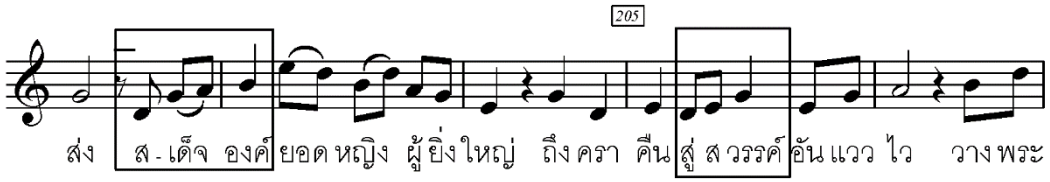
อาจารย์ณรงค์ฤทธิ์เริ่มประพันธ์บทเพลงถวายปฏิญญาจากตอนบทเพลงร้อง โดยมีการสร้างทำนองที่ไพเราะชัดเจน เพื่อนำไปใช้เป็นแนวคิดหลักในการแปลงและแตกทำนองไปใช้ในช่วงต่าง ๆ ของบทเพลง

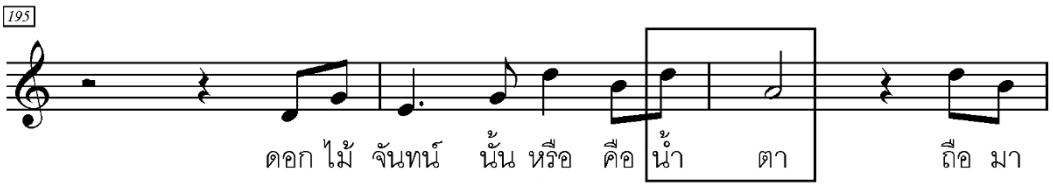
ตัวอย่างที่ 6.21 บทเพลงถวายปฏิญญา: ทำนองหลักที่ 1

ทำนองหลักที่ 1 ของบทเพลงที่ใช้บรรเลงด้วยบาสซูนตอนเริ่มต้นสร้างขึ้นจากการไล่เสียงลงตามขั้นของบันไดเสียงในโมด A ฟรีเจียน ประกอบด้วยโน้ต A B♭ C D E F G ซึ่งการไล่เสียงลงในลักษณะนี้ในทางดนตรีตะวันตกมักเป็นการสื่อถึงการวายชนม์ ซึ่งในบทเพลงนี้ใช้ในการถวายความอาลัยต่อการสิ้นพระชนม์ของสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอฯ กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ ซึ่งทำนองหลักนี้ได้ถูกแตกออกมาเป็นทำนองเริ่มต้นตอนบทเพลงร้อง “ศิลปินใหญ่น้อยร้อยดวงจิต” นอกจากนั้นยังมีทำนองหลักที่สร้างขึ้นจากทำนองตอนบทเพลงร้องอีกหลายทำนอง อาทิ ทำนองในช่วงคำร้อง “ทรงลอยเลื่อนสู่สถานวิมานฟ้า” “เสด็จองค์” “ดอกไม้จันทน์นั้นหรือคือน้ำตา” “สานต่อพระปณิธาน” ทำนองหลักเหล่านี้ได้รับการแปลงและแตกทำนองเพื่อสอดประสานโดยตลอดเพื่อสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันให้กับบทเพลง

เทคนิคการระบายสีคำร้องด้วยทิศทางการดำเนินทำนอง

นอกจากทำนองในทิศทางลงแล้วในตอนบทเพลงร้องยังเทคนิคการดำเนินทำนองในลักษณะอื่นเพื่อระบายสีคำร้อง เช่น การดำเนินทำนองขึ้นสลับลงในช่วงคำร้อง “ทรงลอยเลื่อนสู่สถานวิมานฟ้า” และ “เสด็จองค์ยอดหญิงผู้ยิ่งใหญ่ ถึงคราคืนสู่สวรรค์อันแวววไว” แสดงถึงดวงพระวิญญาณที่ล่องลอยขึ้นสู่สรวงสวรรค์วิมานฟ้า โดยในช่วงคำร้องสำคัญเช่น “วิมานฟ้า” “เสด็จองค์” และ “สู่สวรรค์” จะเป็นการดำเนินทำนองขาขึ้นให้สัมพันธ์กับทิศทางของคำร้อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 6.22 บทเพลงถวายปฏิญญา: การดำเนินทำนองช่วงคำร้อง “วิมานฟ้า”

ตัวอย่างที่ 6.23 บทเพลงถวายปฏิญญา: การดำเนินทำนองช่วงคำร้อง “เสด็จองค์” และ “สู่สวรรค์”

การดำเนินทำนองแบบก้าวกระโดดลงจากโน้ต D ลงมาที่โน้ต A ในคำว่า “น้ำตา” ในช่วงคำร้อง “ดอกไม้จันทน์นั้นหรือคือน้ำตา” เป็นการแสดงถึงหยดน้ำตาของพสกนิกรชาวไทยรวมถึงศิลปินในวงการดนตรีคลาสสิก ที่ความอาลัยต่อการจากไปของสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์

ตัวอย่างที่ 6.24 บทเพลงถวายปฏิญญา: การดำเนินทำนองช่วงคำร้อง “น้ำตา”

การบูรณาการคำร้อง ดนตรี และลีลาสู่การขับร้อง

ถึงแม้ว่าบทเพลงถวายปฏิญญาจะประพันธ์ขึ้นเพื่อถวายความอาลัยแด่สมเด็จพระเจ้า-พี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ เมื่อนำมาขับร้องในการแสดงนี้แบ่งแนวคิดหลักที่จะนำเสนอบทเพลงนี้เป็น 2 แนวคิด คือ เพื่อเทิดพระเกียรติและเพื่อถวายความอาลัย โดยในตอนอ่านทำนองเสนาะและอ่านบทกวีเป็นการเทิดพระเกียรติเพื่อบอกเล่าถึงพระกรุณาธิคุณที่ทรงมีต่อประเทศไทยและวงการดนตรีคลาสสิกของไทย และในตอนบทเพลงร้องจะเป็นการถวายความอาลัยและถวายปฏิญญาที่จะสืบทอดศิลปะและดนตรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตอนอ่านทำนองเสนาะ

โคลงสี่สุภาพทั้ง 2 บทมีเนื้อความเป็นการเทิดพระเกียรติและชื่นชมในพระจริยวัตรอันงดงาม ดังนั้นอารมณ์ในการอ่านทำนองเสนาะจึงมีความผสมผสานกันของความภาคภูมิใจอย่างถ่อมตัวและแฝงไว้ด้วยความอาลัย โดยการนำเทคนิคการสร้างสีสันของเสียงในการอ่านทำนองเสนาะที่ได้จากการศึกษาวิธีการขับเสภาของครูแจ้ง คล้ายสีทอง มาประยุกต์ใช้ 2 เทคนิค ได้แก่ การทอดเสียงแบบแผ่ว และการโหนเสียง

การทอดเสียงแบบแผ่ว

ในบาท “แม้นมิ่งมณีเลอ เลิศฟ้า” ใช้การทอดเสียงแผ่วในคำว่า “เลอเลิศ” เพื่อแสดงถึงพระบารมีที่งดงามเรืองรองดุจมณีรัตนาที่ล้ำค่าเลอเลิศจากสรวงสวรรค์

ในวรรค “แสงเย็นส่องเสมอ” ใช้การทอดเสียงแผ่วในสามพยางค์แรก “แสงเย็นส่อง” เพื่อแสดงความร่มเย็นจากแสงแห่งพระเมตตาที่ส่องสว่างให้คนไทยพ้นความมืดมิดของชีวิต

ในวรรค “ราชนครินทร์ได้” ใช้การทอดเสียงแผ่วในพยางค์ “ราช” ประกอบกับใช้การครั่นเสียงเบา ๆ เพื่อเป็นการเริ่มต้นการถวายความอาลัยในบาทสุดท้าย

การโหนเสียง

ในวรรค “เป็นศักดิ์เป็นศรีหล้า” ใช้การโหนเสียงในคำว่า “หล้า” โดยเริ่มทอดเสียงในโน้ต B♭ และโหนเสียงลงมาผ่านโน้ต F ก่อนจะจบคำที่โน้ต E♭ เพื่อระบายภาพพระเกียรติที่เป็นศักดิ์เป็นศรีแก่ผืนแผ่นดินไทยทุกหย่อมหญ้าตั้งเหนือจรดใต้

ในวรรค “เสด็จฟ้าคืนสรวง” ใช้การโหนเสียงในคำว่า “ฟ้า” และ ทอดเสียงต่อเนื่องไปที่คำว่า “สรวง” การโหนเสียงคำว่า “ฟ้า” โดยเริ่มทอดเสียงที่โน้ต F และโหนเสียงขึ้นไปที่โน้ต A♭ และสะบัดโน้ต A♭ G F ก่อนจะโหนทะยานขึ้นไปที่โน้ต B♭ เพื่อระบายภาพของการเสด็จจากโลกสู่ท้องฟ้า จากนั้นทอดเสียงจากคำว่า “คืน” ไปยังคำว่า “สรวง” เพื่อรับช่วงการระบายภาพต่อมาจากคำว่า “เสด็จฟ้า” โดยเริ่มเอื้อนเสียงวรรณยุกต์จัตวาจากโน้ต A♭ ของคำว่า “คืน” ไปหาโน้ต B♭ และเริ่มทอดเสียงจากโน้ต B♭ ไปกระทบโน้ต C และกลับลงมาที่โน้ต B♭

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตอนอ่านบทกวี

การศึกษาเทคนิคการประพันธ์ที่อาจารย์ณรงค์ฤทธิ์ใช้ระบายสีคำร้องในตอนอ่านบทกลอน ทำให้เพิ่มความใส่ใจกับการวิเคราะห์บทกวี เพื่อค้นหาวิธีการสื่อความหมายของคำกลอน มาสร้างสีสันของเสียงพูด โดยการเน้นคำ การเพิ่มความเข้มของเสียง การลดความเข้มของเสียง การทอดเสียง เพื่อให้การสื่อสารสอดคล้องกับแนวดนตรีที่ได้รับการสร้างสรรค์ไว้อย่างตั้งใจ

รูปแบบการออกเสียงเพื่อสื่อความหมายของคำกลอน

ตัวอักษรปกติ	แทน	การใช้เสียงพูดปกติ
ตัวอักษรหนา	แทน	การเพิ่มความเข้มของเสียง
ตัวอักษรเอน	แทน	การลดความเข้มของเสียง
ขีดเส้นใต้ 1 เส้น	แทน	การเน้นคำ
ขีดเส้นใต้ 2 เส้น	แทน	การทอดเสียง

สมเด็จ*พระพี่นางกลางใจราษฎร์* มิ่งขวัญชาติ*แม้นมณี*ศรีสยาม
*ยิ่ง**แสงเย็น**เพ็ญจันทร์*อันวาววาม ไว้พระนามตรึงตราธาตรีไทย
เป็นดอกฟ้าสูงส่งทรงศรีศักดิ์ *เปี่ยมด้วยรักปราณี**ที่ยิ่งใหญ่*
กิ่งจึงโน้มโลมแผ่นดินทุกถิ่นไป คลายทุกข์ได้ด้วยเทวีปรีชาชาญ
*เป็น**ประทีป**ส่องกมล**พ้นมืดมิด* นำชีวิต**ก้าวย่าง****อย่างกล้าหาญ**
*เป็นฝนพรำฉ่ำหทัย**ให้ชื่นบาน* *ด้าวกันดาร*กลับอุดม**สมบูรณ์พลัน**
*เป็นธาร**ใส*ไหลรุดไม่หยุดยั้ง **จนถึงยังเขตร้างกลางไพรสัณฑ์**
เป็นศิขร**สูงล้ำหลักสำคัญ** **ช่วยค้ำยัน**นภาแผ่น**คุ้มแดนทอง**
พระประสูติต่างแดน*แสนไกลห่าง* *มิเจือจาง*เลือดสยามงามผุดผ่อง
ทรงเปรื่องปราด*ศาสตร์*ศิลป์ครบ**จบสมปอง** เป็นบุญของปวงประชา*อนาคต*
หลายสิบปีที่พระองค์ทรงจริยวัตร **ชนรู้ชัด****ทำเพื่อไทย****ได้ปรากฏ**
โลกระบือ**ลือพระนาม****งามพระยศ** ทราบทั่วท**ศทิศล้ำเกียรติกำจาย**
*พระเมตตา**แผ่ไป**ไร้เขตขอบ* พระองค์มอบ*ความหวัง*คนทั้งหลาย
ทรงเป็นครู*ผู้ให้***ทั้งใจกาย** ศิษย์ถวายแทนคุณงาม**ด้วยความดี**
บารมีพระองค์ทรงอุปถัมภ์ **ศิลปกรรมของไทย****ไว้ศักดิ์ศรี**
สมบัติชาติสืบต่อ**ในธรณี** เยาวชนมี**ความภูมิใจไม่ลืมเลือน**

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตอนบทเพลงร้องและร้องประสานเสียง

เสียงเงียบสงัด 2 จังหวะในห้องที่ 163 ให้ความรู้สึกใจหาย อ้างว้าง ว่างเปล่า เหมือนห้วงอารมณ์เมื่อครั้งที่ประชาชนทราบข่าวการสิ้นพระชนม์ การขับร้องประสานเสียงกับแนวฮาร์ปที่ขับร้องและบรรเลงแนวทำนองเดียวกัน (unison) นั้นเปรียบเสมือนความตกใจที่ทุกคนมีร่วมกันเมื่อทราบข่าว จนกระทั่งในช่วงคำร้อง “ร้อยลิขิตร้อยอาลัยไม่มีเหมือน” มีการประสานเสียงเป็นคอร์ด ให้ความรู้สึกเหมือนสายน้ำตาที่พรั่งพรูออกมาจากหัวใจของคนไทยทุกคน ในการแสดงนี้ใช้ผู้ขับร้องประสานเสียงเพียง 8 คนในการขับร้องในช่วงแรกตั้งแต่ห้องที่ 163 – 179 เพื่อสร้างระดับความเข้มของเสียงที่บางมากในการถ่ายทอดความว่างเปล่าให้กับห้วงอารมณ์ในช่วงนี้

ในการขับร้องเดี่ยวในช่วงแรกเป็นการขับร้องรำพันด้วยความอาลัย ในระดับความเข้มของเสียงที่บาง จึงเลือกใช้เทคนิคการขับร้องบทเพลงไทยสากลรูปแบบเดียวกับที่ใช้ขับร้องบทเพลงอ้อมกอดพี่มาร่วมสร้างสีสันความอาลัยอาวรณ์ต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น และกักเก็บความเข้มข้นของอารมณ์และเสียงร้องไว้จนกระทั่งช่วงคำร้อง “ขอถวายปฏิญญา” เพื่อเป็นการถวายคำปฏิญญาอย่างสุดเสียงและสุดใจ และเมื่อขับร้องร่วมกับผู้ขับร้องประสานเสียงในช่วงคำร้อง “สานต่อพระปณิธานที่นานนัก” จึงเพิ่มการเน้นเสียงเพื่อเพิ่มความมุ่งมั่นในคำปฏิญญาที่เปล่งเสียงออกมาร่วมกัน

การกลับมาของการขับร้องประสานเสียงในห้องที่ 244 เป็นการสอดรับความเข้มข้นของดนตรีจากวงออร์เคสตราออกมาเป็นคำร้องที่มีการออกเสียงคำร้องและการเน้นเสียงที่ชัดเจนเช่นเดียวกับการขับร้องบทเพลงรักชาติ และรักษาวิธีการขับร้องและระดับความเข้มข้นนี้ไปจนจบตอนขับร้องประสานเสียง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงพระราชนิพนธ์ แผ่นดินของเรา

แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์บทเพลง

อาจารย์วานิชได้แรงบันดาลใจในการเรียบเรียงบทเพลงพระราชนิพนธ์แผ่นดินของเรามาจากความสง่างามของทำนองบทเพลง Alexandra ที่ในหลวงรัชกาลที่ 9 ทรงพระราชนิพนธ์ในโอกาสที่เจ้าหญิงอเล็กซานดรา แห่งเคนท์ สหราชอาณาจักร เสด็จเยือนประเทศไทยเมื่อปี พ.ศ. 2502 และการเรียบเรียงดนตรีที่หม่อมหลวงอัศนี ปราโมช เรียบเรียงดนตรีไว้ก่อนหน้า โดยนำองค์ประกอบทางดนตรีและเทคนิคการเรียบเรียงเสียงวงออร์เคสตรามาจัดวางให้สอดคล้องกับคำร้องที่ท่านผู้หญิงมณีรัตน์ บุนนาค ที่ประพันธ์ไว้

การบูรณาการคำร้อง ดนตรี และลีลาสู่การขับร้อง

บทวิเคราะห์คำร้อง

ท่านผู้หญิงมณีรัตน์ บุนนาค ประพันธ์คำร้องซึ่งแสดงให้เห็นความงดงามอันเป็นอุดมคติบนผืนแผ่นดินไทย ที่มีทั้งความสงบสุข เสรีภาพ ความอุดมสมบูรณ์ของทรัพยากรธรรมชาติ ความเจริญรุ่งเรืองทางอารยธรรม และความสมัครสมานสามัคคีของประชาชนชาวไทย โดยได้ใส่แนวคิดเหล่านี้ไว้ในแต่ละท่อนของบทเพลงพระราชนิพนธ์แผ่นดินของเราอย่างชัดเจน

สันติสุขบนผืนแผ่นดินไทย

ถึงอยู่แคว้นใดไม่สุขสำราญ เหมือนอยู่บ้านเราชื่นฉ่ำค่ำเช้าสุขทวี
ทรัพย์จากผืนดินสินจากนที มีสิทธิ์เสรีสันติครองเมือง

ทรัพยากรทางธรรมชาติและอารยธรรมอันอุดม

เรามีป่าไม้อยู่สมบูรณ์ ไร่นาสดใสใต้ฟ้าเรือง
โบราณสถานส่งนามประเทือง เกียรติเมืองไทยขจรไปทั่วแดนไกล

น้ำหนึ่งใจเดียวของคนไทย

รักชาติของเราไว้เถิดผองไทย ผืนแผ่นแหลมทองรวมพี่รวมน้องด้วยกัน
รักเกียรติรักวงศ์เสริมส่งสัมพันธ์ ทูนเทิดเมืองไทยนั้นให้ยืนยง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

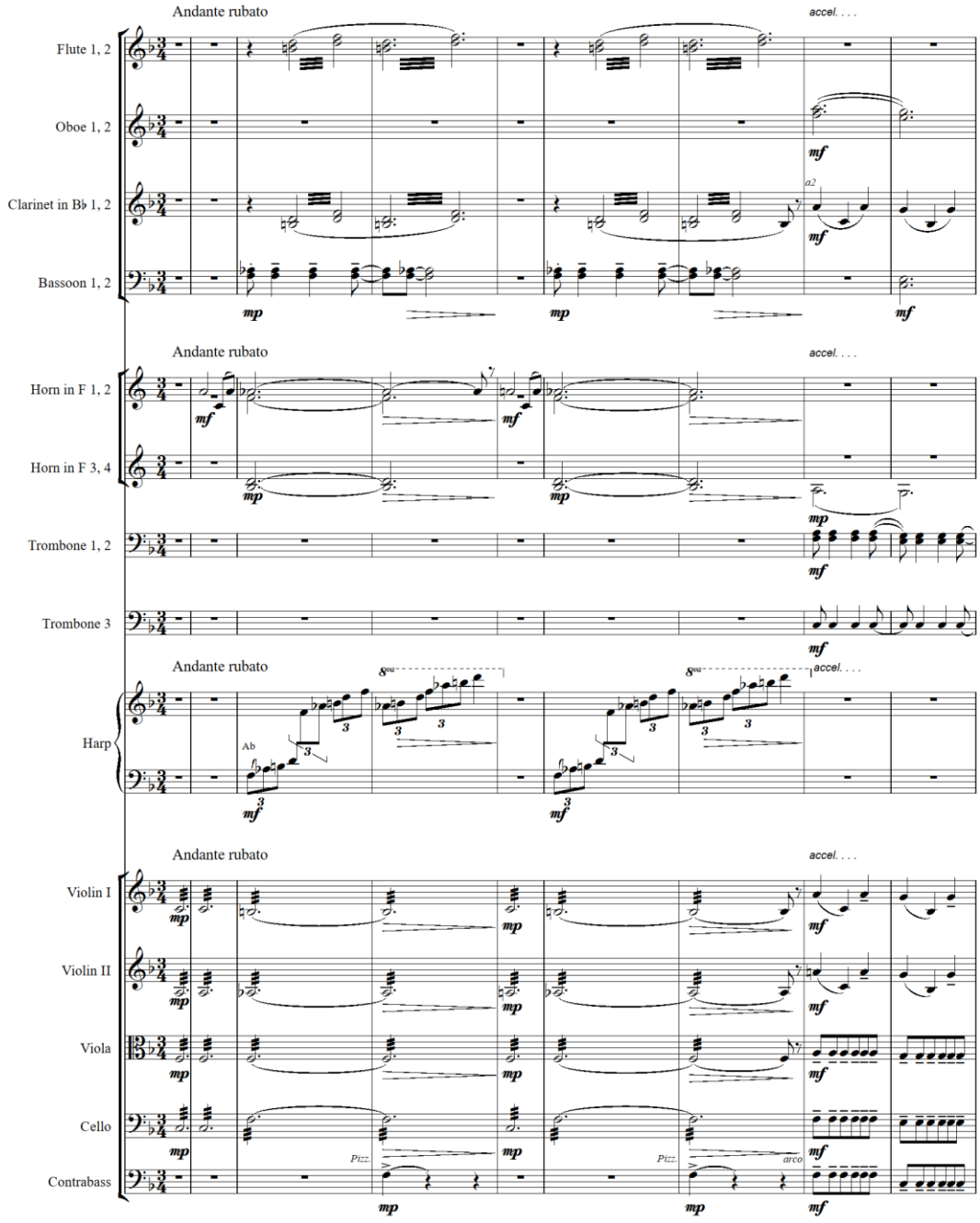
บทวิเคราะห์บริบททางดนตรีจากเทคนิคการประพันธ์

อาจารย์วานิชสร้างแนวคิดในการเรียบเรียงดนตรีตามความหมายของคำร้องข้างต้น โดยแยกแนวคิดการประพันธ์ออกเป็น 3 ท่อน และเพิ่มช่วงบทนำให้เป็นการย้อนเวลาสู่อดีตให้เห็นความเป็นมาของความงดงามบนผืนแผ่นดินไทย

ย้อนเวลาสู่อดีต

อาจารย์วานิชมีความตั้งใจที่จะเริ่มบทเพลงด้วยการนำทำนองหลักจากโน้ต 4 ตัวแรกของบทเพลงพระราชนิพนธ์แผ่นดินของเราได้แก่โน้ต A C A G มาแปรทำนองออกเพื่อขยายเป็นบทนำของบทเพลงพระราชนิพนธ์แผ่นดินของเรา โดยนำเสนอทำนองแปรในห้องที่ 2 ในแนวเฟรนช์ฮอร์นบรรเลงทำนองแปร A C A A♭ ในระดับเสียงแท้ (concert pitch) (โน้ตที่บันทึก E G E E♭) การแปรทำนองโดยเปลี่ยนโน้ตสุดท้ายจากเสียง G เป็นเสียง A♭ นี้ เมื่อประสานเสียงกับเครื่องดนตรีในแนวอื่น ก่อให้เกิดเสียงคอร์ดดิมินิชท์ เมื่อรวมกับเสียงเครื่องสายที่รัวโน้ตเทรโมโลอยู่ ก่อให้เกิดสีสันของเสียงที่ชวนให้คิดย้อนเวลากลับไปถึงประเทศไทยในอดีตว่ามีอารยธรรมที่งดงามเป็นเอกลักษณ์ อาจารย์วานิชย้ำแนวคิดการประพันธ์นี้ซ้ำต่อกัน 2 ครั้ง ก่อนจะนำโน้ตทำนองหลัก A C A G มาบรรเลงในแนวไวโอลินและคลาริเน็ตที่ประสานไปด้วยเสียงคอร์ด F เมเจอร์ที่สว่างสดใส เหมือนเป็นการตัดฉากกลับมาที่ภาพเมืองไทยในปัจจุบันในห้องที่ 8

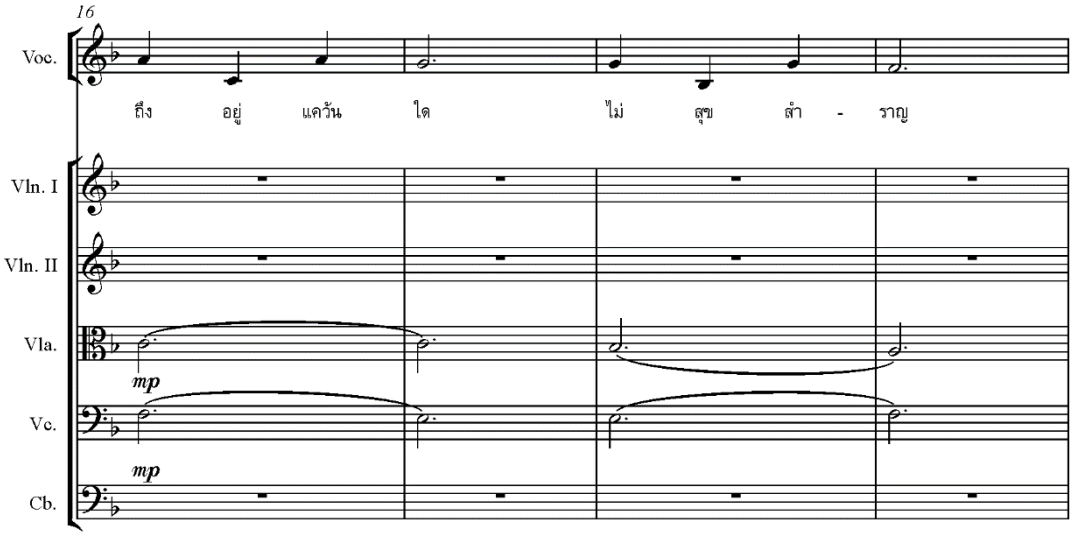
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 6.25 บทเพลงพระราชนิพนธ์แผ่นดินของเรา ห้องที่ 1-9

สันติสุขบนผืนแผ่นดินไทย

ท่วงทำนองของบทเพลงพระราชนิพนธ์แผ่นดินของเรานั้นมีความไพเราะงดงามเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว แต่ด้วยอัตราจังหวะ 3/4 นั้นหากเรียบเรียงโดยเน้นที่จังหวะแรกของทุกห้องเพลงจะทำให้บทเพลงมีลักษณะคล้ายจังหวะการเต้นวอลซ์ ดังนั้นเพื่อคงความสง่างามให้กับบทเพลงอาจารย์วานิชจึงต้องการที่จะเลี่ยงไม่ให้บทเพลงเกิดความรู้สึกของจังหวะเต้นรำ โดยการประพันธ์แนวบรรเลงประกอบ (accompaniment) ให้ไม่เป็นการบรรเลงรูปแบบจังหวะที่จะสร้างความรู้สึกเชื่อมโยงไปหาจังหวะวอลซ์ ด้วยเทคนิคดังต่อไปนี้

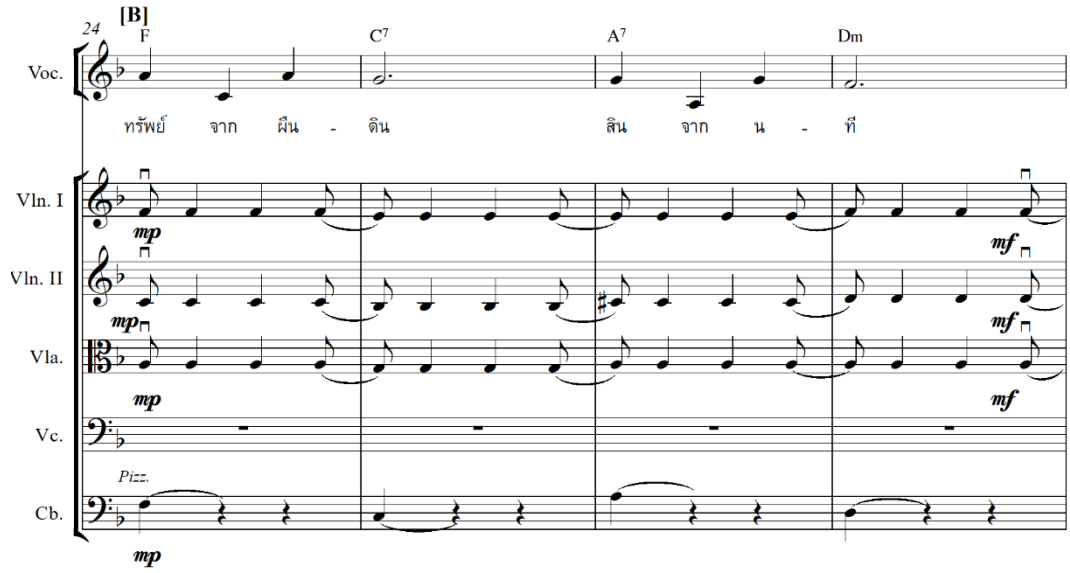
1) เทคนิคการลากคอร์ดยาว ในห้องที่ 16 พบการใช้เทคนิคการให้แนวเครื่องสายและเครื่องลมไม้ลากคอร์ดยาวต่อเนื่องกันโดยใช้โน้ตตัวขาวประจุดห้องละ 1 คอร์ดและใส่เครื่องหมายโยงเสียง (tie) ไปยังห้องถัดไป การกำกับเครื่องหมายโยงเสียงในลักษณะนี้แม้ว่าโน้ตในห้องถัดไปจะเป็นคนละโน้ตกับห้องก่อนหน้า แต่เป็นการสร้างความรู้สึกต่อเนื่องของการบรรเลงให้ยาวเท่ากับประโยคเพลงย่อยของทำนองแนวร้องที่มีความยาวประโยคละ 2 ห้อง

ตัวอย่างที่ 6.26 บทเพลงพระราชนิพนธ์แผ่นดินของเรา ห้องที่ 16-19



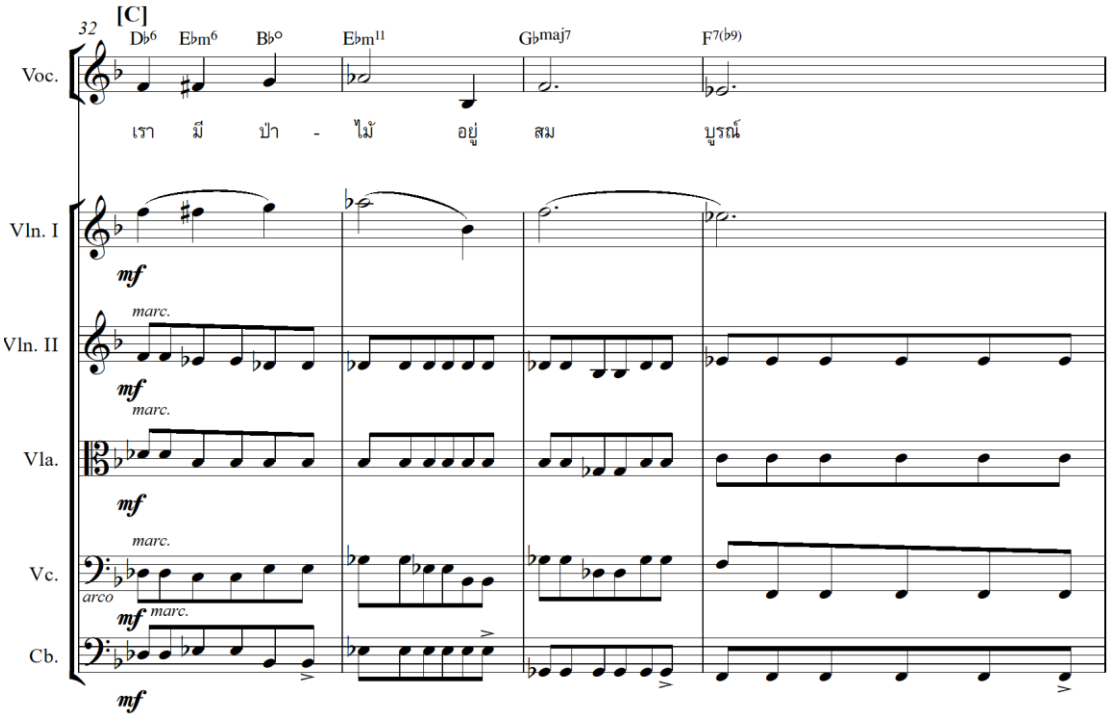
2) เทคนิคการใช้โน้ตจังหวะขัด ในห้องที่ 24 – 27 พบการใช้โน้ตจังหวะขัดในแนวไวโอลินและวิโอล่า เพื่อนำจังหวะขัดมาป้องกันการลงน้ำหนักที่จังหวะที่ 1 ของแต่ละห้องทั้งยังช่วยเคลื่อนประโยคดนตรีของแนวร้องไปให้เคลื่อนที่ต่อเนื่องไปข้างหน้ามากกว่าท่อนก่อนหน้าอีกด้วย

ตัวอย่างที่ 6.27 บทเพลงพระราชนิพนธ์แผ่นดินของเรา ห้องที่ 24-27



3) เทคนิคการแบ่งย่อยจังหวะดนตรี (subdivision) ในช่วงหลังจากห้องที่ 32 พบการใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 6 ตัวบรรเลงต่อเนื่องกันในแนวบรรเลงประกอบ ทำให้เกิดการแบ่งย่อยจังหวะดนตรีออกจาก 3 จังหวะเป็น 6 จังหวะ ซึ่งนอกจากจะเป็นการป้องกันการเกิดจังหวะวอลซ์แล้ว ยังเป็นการเพิ่มความเร้าใจให้กับบทเพลงอีกด้วย

ตัวอย่างที่ 6.28 บทเพลงพระราชนิพนธ์แผ่นดินของเรา ห้องที่ 32-36

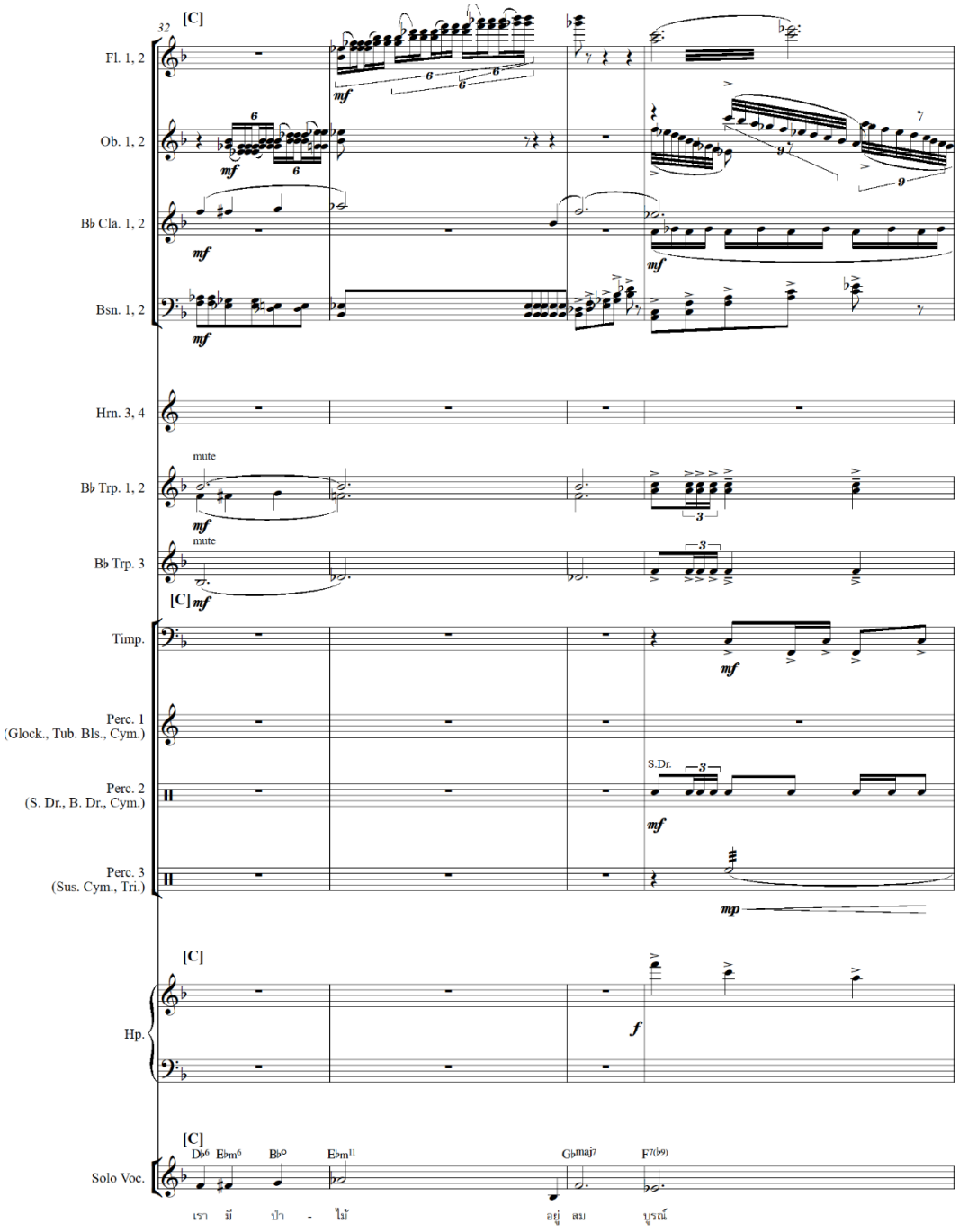
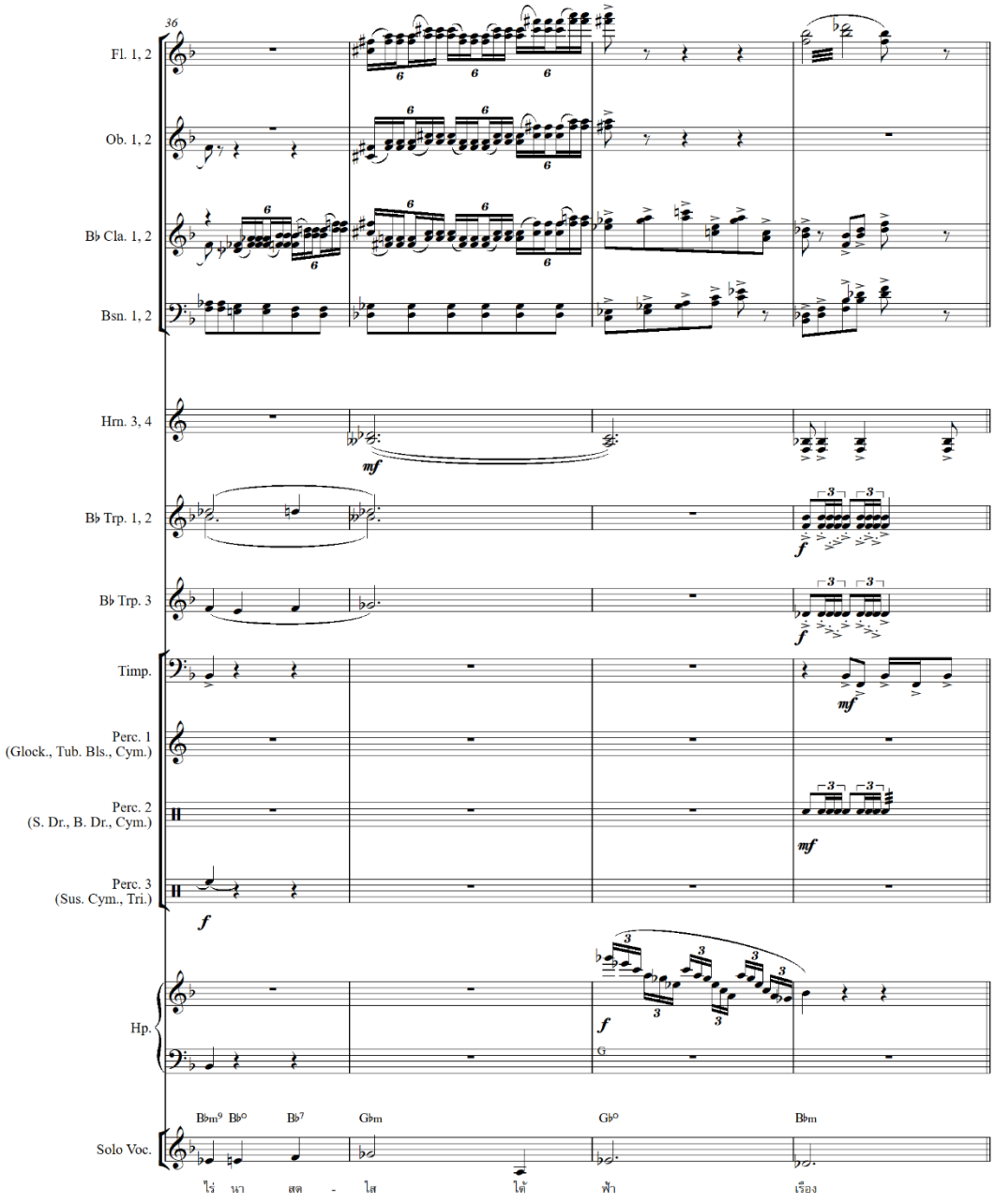


ทรัพยากรทางธรรมชาติและอารยธรรมอันอุดม

อาจารย์วานิชใช้เทคนิคการระบายสีคำร้องในช่วงคำร้อง “เรามาป่าไม้อยู่สมบูรณ์ ไรน่าสดใสใต้ฟ้าเรือง” เริ่มต้นในห้องที่ 32 ที่แนวบรรเลงประกอบของแนวเครื่องสายเปลี่ยนรูปแบบจังหวะเป็นการบรรเลงคอร์ดด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น ให้ความรู้สึกถึงผืนแผ่นดินที่แข็งแรงมีแร่ธาตุอุดมสมบูรณ์ และระบายสีภาพของธรรมชาติบนผืนแผ่นดิน ด้วยแนวทำนองสอดประสานอันวิจิตรของแนวเครื่องลมไม้ การไล่บันไดเสียงขาลงในบันไดเสียง F เมเจอร์ในคอร์ด F7♭9 ของแนวโอโบในห้องที่ 35 แสดงถึงภาพสายน้ำที่รินไหลแทรกซึมผืนดินก่อให้เกิดพรรณไม้นานาพันธุ์ทั้งในเขตป่าไพรสัณฑ์และเรือกสวนไร่นา ที่ได้รับการวาดภาพด้วยการประสานเสียงขั้นคู่ 3 ในแนวทำนองสอดประสานของแนวฟลูต โอโบ และคลาริเน็ตในห้องที่ 36 – 37

ผืนแผ่นดินที่อุดมสมบูรณ์ สายน้ำที่รินไหล และเหล่าพรรณไม้ที่ผลิดอกออกผลอย่างอุดมสมบูรณ์บนผืนแผ่นดินไทยนั้นอยู่ภายใต้ “ฟ้าเรือง” ซึ่งหมายถึงพระบารมีของบูรพมหากษัตริย์ไทย อาจารย์วานิชใช้การประสานเสียงของแนวทรัมเป็ตทั้ง 3 แนวบรรเลงโน้ตสามพยางค์ ระบายภาพความเกรียงไกรและความเรืองรองของท้องฟ้าและแสงแห่งพระบารมี ในห้องที่ 35 และ 39

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 6.29 บทเพลงพระราชนิพนธ์แผ่นดินของเรา ห้องที่ 32-39

36
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
B♭ Cla. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hrn. 3, 4
B♭ Trp. 1, 2
B♭ Trp. 3
Timp.
Perc. 1
(Glock., Tub. Bls., Cym.)
Perc. 2
(S. Dr., B. Dr., Cym.)
Perc. 3
(Sus. Cym., Tri.)
Hp.
Solo Voc.
B♭m⁹ B♭° B♭⁷ G♭m G♭° B♭m
ไร่ นา สด - ใส ใต้ ฟ้า เรือง

ความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกันของคนไทย

บทเพลงนี้เป็นอีกหนึ่งบทเพลงที่มีแนวคิดของบทเพลงรักชาติผสมผสานอยู่ ในท่อนสุดท้ายของบทเพลงท่านผู้หญิงมณีรัตน์ บุนนาค ได้ประพันธ์คำร้องไว้อย่างซาบซึ้งว่า

"รักชาติของเราไว้เถิดผองไทย ผืนแผ่นแหลมทองรวมพี่รวมน้องด้วยกัน
รักเกียรติรักวงศ์เสริมส่งสัมพันธ์ ทูนเทิดเมืองไทยนั้นให้ยืนยง

อาจารย์วานิชเพิ่มแนวขับร้องประสานเสียงมาขับร้องร่วมกับการขับร้องเดี่ยวเพื่อแสดงถึงพลังและความสามัคคีของประชาชนชาวไทยที่ร่วมกันแสดงความรักต่อชาติบ้านเมืองโดยพร้อมเพรียงร่วมกับวงออร์เคสตราทั้งวงที่บรรเลงอย่างเข้มแข็งด้วยระดับความเข้มของเสียง *f*

อีกหนึ่งเอกลักษณ์ของคนไทยคือความมีน้ำใจ ไมตรีจิต และความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่กันเสมือนคนในครอบครัว ในช่วงคำร้อง "รักเกียรติรักวงศ์เสริมส่งสัมพันธ์" อาจารย์วานิชได้ลดระดับความเข้มของเสียงลงมาอย่างชัดเจน จากระดับความเข้ม *f* ของช่วงก่อนหน้าลงมาที่ระดับความเข้ม *mp* และตัดแนวขับร้องประสานเสียงและแนวเครื่องดนตรีอื่นออกจนหมดเหลือเพียงแนวเครื่องสายที่รัวคอร์ดเป็นเสียงเทรโมโล ฮาร์ป โอโบ และผู้ขับร้องเดี่ยวเท่านั้น ก่อให้เกิดความไพเราะซาบซึ้งด้วยการสร้างความแตกต่างของเนื้อดนตรีที่บางลงอย่างฉับพลัน

ในช่วงสุดท้ายของบทเพลง อาจารย์วานิชย้ำคำร้องในช่วง "ทูนเทิดเมืองไทยนั้นให้ยืนยง" 2 ครั้ง โดยในครั้งที่ 2 เครื่องดนตรีทุกชิ้นในวงออร์เคสตราบรรเลงคอร์ดเป็นรูปแบบจังหวะเดียวกับทำนองหลัก กลุ่มเครื่องลมบรรเลงภายใต้การกำกับของเครื่องหมายเน้นเสียง ในขณะที่กลุ่มเครื่องสายรัวโน้ตเทรโมโลอย่างพร้อมเพรียง เข้มแข็ง และหนักแน่น เหมือนเสียงปฏิญาณที่คนไทยทุกคนเปล่งออกมาโดยพร้อมเพรียงกัน ก่อนจะจบบทเพลงด้วยการบรรเลงแบบเน้นทันที (sforzando) และเพิ่มระดับความเข้มไปที่ *ff* อย่างรวดเร็วบนคอร์ด F เมเจอร์ที่เปิดอย่างสว่างเรืองรอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การบูรณาการคำร้อง ดนตรี และลีลาสู่การขับร้อง

เพื่อให้การขับร้องสอดคล้องกับคำร้องและบทเรียบเรียงดนตรีของอาจารย์วานิช ได้แบ่งการตีความบทเพลงนี้ออกเป็น 3 ท่อนเช่นกัน

สันติสุขบนผืนแผ่นดินไทย

เพื่อเพิ่มความสง่างามให้กับแนวทำนอง จึงนำรูปแบบการออกเสียงเพื่อสื่อความหมายของคำกลอนในบทเพลงถวายปฏิญญามาใช้เพื่อปรับรูปแบบทำนองให้คลายออก เพื่อลดความรู้สึกของการเต้นรำตามแนวคิดของอาจารย์วานิช โดยการเลือกเพิ่มความเข้มของเสียงทอดเสียงและเน้นคำร้องที่ไม่อยู่ในจังหวะแรกของห้องเพลง และแผ่วเสียงร้องและตีความคำร้องที่อยู่ในจังหวะแรกของห้องเพลงให้มีความซาบซึ้ง ละมุนละไม อบอุ่นเพื่อช่วยลดการเน้นย้ำจังหวะตก

รูปแบบการออกเสียงเพื่อเพิ่มความสง่างามให้กับแนวทำนอง

ตัวอักษรปกติ	แทน	การใช้เสียงพูดปกติ
ตัวอักษรหนา	แทน	การเพิ่มความเข้มของเสียง
ตัวอักษรเอน	แทน	การลดความเข้มของเสียง
ขีดเส้นใต้ 1 เส้น	แทน	การเน้นคำ
ขีดเส้นใต้ 2 เส้น	แทน	การทอดเสียง

ถึงอยู่แคว้นใด*ไม่*สุข*สำราญ* *เหมือน*อยู่**บ้าน**เราชื่นฉ่ำค่ำ*เช้า*สุขทวี
ทรัพย์จากผืน**ดิน**สิน**จาก**นที มีสิทธิ์เสรีสันติครองเมือง

ทรัพยากรทางธรรมชาติและอารยธรรมอันอุดม

ใช้เทคนิคการระบายสีเสียงร้องมาระบายภาพธรรมชาติและอารยธรรม เพื่อปลุกให้คำร้องแต่ละคำมีชีวิตมากยิ่งขึ้น

ในช่วงคำร้อง “เรามีป่าไม้สมบูรณ์” ใช้เทคนิคการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ตะวันตกมาสร้างความหนาของเสียงร้องให้มีความหนาแน่นเหมือนผืนป่าอันอุดมสมบูรณ์

ในช่วงคำร้อง “ไร่นาสดใส” ใช้เทคนิคการขับร้องเลกาโตร่วมกับการค่อย ๆ เพิ่มระดับความเข้มของเสียงร้องเพื่อแสดงภาพผืนนาสีเขียวขจีที่กว้างใหญ่ต่อเนื่องสุดลูกหูลูกตา

ในช่วงคำร้อง “ใต้ฟ้าเรือง” มีการเพิ่มระดับความเข้มของเสียงมาจากช่วงคำร้องไร่นาสดใสจนถึงคำว่า “ใต้” และขับร้องให้เบาลงทันที (subito piano) เพื่อแสดงให้เห็นถึงประกายของที่สาดส่องเรืองรอง สาเหตุที่เลือกใช้การขับร้องเบาลงเนื่องจากต้องการสร้างอุณหภูมิของลำแสง ให้เป็นลำแสงที่สร้างความสว่างอย่างอบอุ่นไม่แผดร้อน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในช่วงคำร้อง “เกียรติเมืองไทยขจรไปทั่วแดนไกล” ใช้เทคนิคการขับร้องบทเพลงรักชาติ สร้างความเข้มแข็งให้กับเกียรติศักดิ์ของชาติไทย

น้ำหนึ่งใจเดียวของคนไทย

โดยแท้จริงแล้วเมื่อมีเสียงของผู้ขับร้องประสานเสียงเข้ามาในท่อนสุดท้ายนี้ ก็สามารถบ่งบอกได้ถึงความสมัครสมานสามัคคีของปวงชนชาวไทยได้เป็นอย่างดี มีการเพิ่มความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของการขับร้องโดยการออกแบบการออกเสียงคำร้อง 2 รูปแบบ คือ การเน้นเสียงคำร้องและการทอดเสียง เพื่อให้ผู้ขับร้องประสานเสียงขับร้องด้วยความพร้อมเพรียง

รักชาติของเราไว้เถิดผองไทย ผืนแผ่นแหลมทองรวมพี่รวมน้องด้วยกัน
รักเกียรติรักวงศ์เสริมส่งสัมพันธ์ ทูนเทิดเมืองไทยนั้นให้ยืนยง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงพระราชนิพนธ์ ความฝันอันสูงสุด

แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์

อาจารย์วานิชยกย่องว่าการเรียบเรียงเสียงวงออร์เคสตราของหม่อมหลวงอัศนี ปราโมช ในบทเพลงพระราชนิพนธ์ความฝันอันสูงสุดนั้นมีความสมบูรณ์มากอยู่แล้ว การจะนำผลงานที่สมบูรณ์นี้มาเรียบเรียงใหม่นับว่าเป็นงานที่ท้าทายมาก อาจารย์วานิชจึงเลือกที่จะยึดโครงสร้างตามที่หม่อมหลวงอัศนี ปราโมช ได้เรียบเรียงไว้ และด้วยจำนวนและขีดความสามารถของนักดนตรีในวงออร์เคสตราไทยที่เพิ่มขึ้นจากเมื่อครั้งที่หม่อมหลวงอัศนี ปราโมช เรียบเรียงบทเพลงนี้ไว้ จึงสามารถนำโครงสร้างของบทเพลงนี้มาพัฒนาต่อให้ยิ่งใหญ่ขึ้น โดยยึดเอาคำร้องของท่านผู้หญิงมณีรัตน์ บุนนาค ที่เสมือนเป็นข้อปฏิญาณที่แตกต่างกันในแต่ละบทแต่ละวรรคมาสร้างแนวคิดในการเรียบเรียงดนตรี

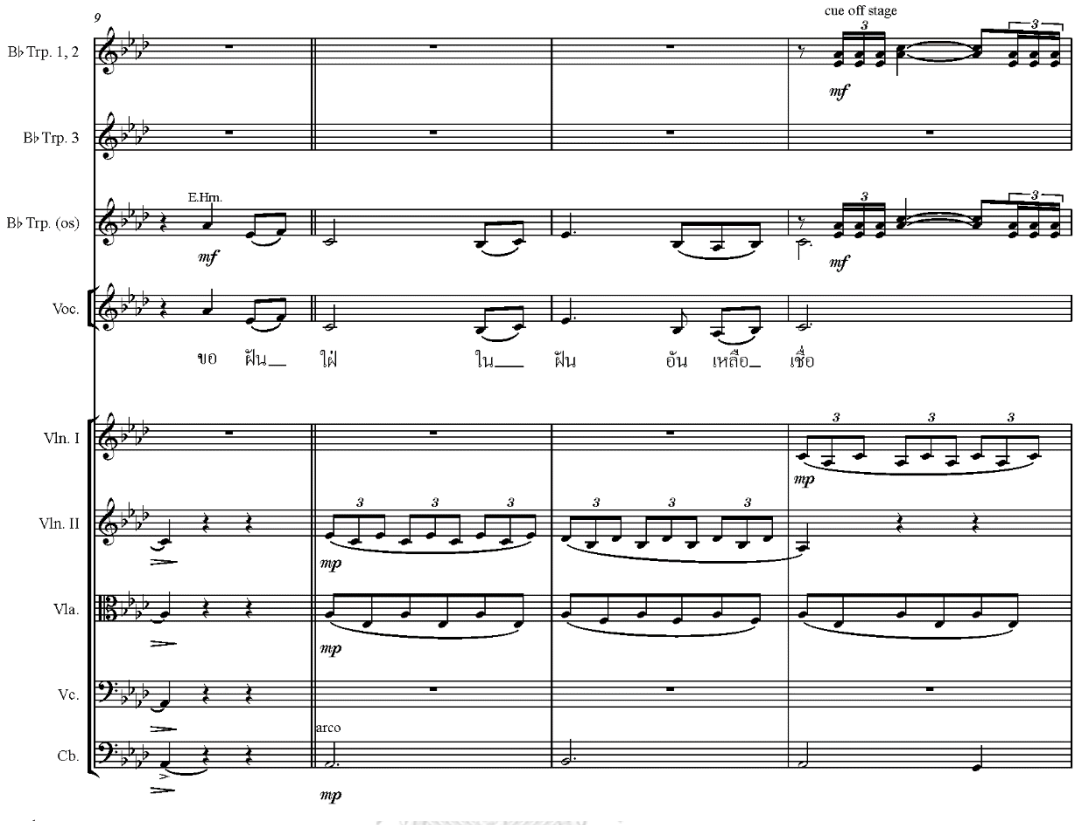
บทวิเคราะห์คำร้อง

ท่านผู้หญิงมณีรัตน์ บุนนาค ประพันธ์บทกลอนความฝันอันสูงสุด ตามพระราชเสาวนีย์ของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ที่ทรงมีพระพระราชดำริให้ประพันธ์บทกลอนแสดงความนิยมส่งเสริมคนดี เพื่อเป็นขวัญและกำลังใจให้แก่เจ้าหน้าที่ทหาร ตำรวจ ข้าราชการ และประชาชนให้ปฏิบัติงานโดยถืออุดมคติเพื่อประเทศชาติเป็นสำคัญ เมื่อนำข้อค้นพบนี้มาใช้ประกอบการตีความคำร้อง ทำให้เห็นว่าคำร้องในทุกวรรคแสดงถึงข้อปฏิญาณที่มีความแตกต่างกัน ซึ่งล้วนมุ่งหมายให้คนไทยยึดถือคุณธรรมและความยุติธรรมเป็นหลักในการดำเนินชีวิต

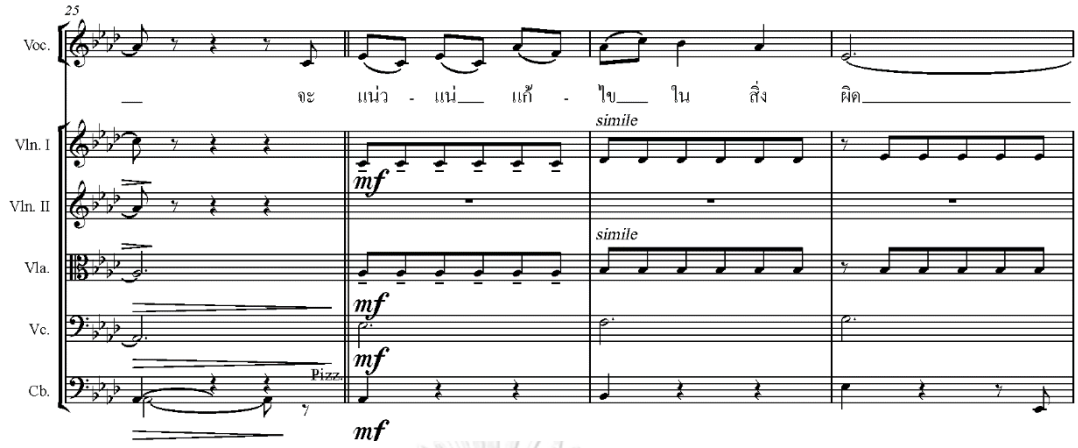
บทวิเคราะห์บริบททางดนตรีจากเทคนิคการประพันธ์

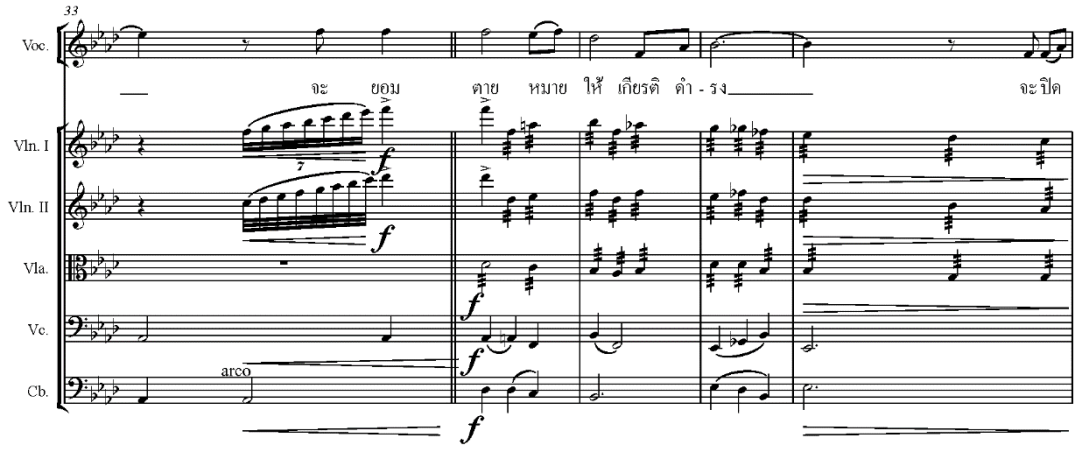
อีกหนึ่งบทบาทของอาจารย์วานิชนอกจากการเป็นวาทยกร คือการเป็นนักทรัมเป็ตแถวหน้าของไทย การเป็นนักทรัมเป็ตทำให้อาจารย์วานิชเข้าใจความละเอียดอ่อนของวิธีการเคลื่อนลมหายใจแบบต่าง ๆ ที่สอดคล้องกับการบรรเลงและการขับร้อง บทเพลงพระราชนิพนธ์ความฝันอันสูงสุดเป็นอีกหนึ่งบทเรียบเรียงทางดนตรีที่สะท้อนให้เห็นถึงสิ่งที่กล่าวไปข้างต้นได้อย่างชัดเจน ด้วยวิธีการเลือกใช้เทคนิคการประพันธ์แนวบรรเลงระกอบด้วยรูปแบบจังหวะต่าง ๆ กันมาเสริมคำร้องในแต่ละช่วง สำหรับผู้ขับร้องที่มีความเฉลียวต่อลักษณะของรูปแบบจังหวะในแนวบรรเลงประกอบที่แปรเปลี่ยนไปโดยตลอดทั้งบทเพลงนี้ จะรู้สึกราวกับว่าองออร์เคสตราทั้งวงนั้นหายใจไปกับผู้ขับร้องด้วย

ในช่วงเริ่มของบทเพลงพระราชนิพนธ์ความฝันอันสูงสุดอาจารย์วานิชประพันธ์ให้แนวไวโอลินบรรเลงโน้ตสามพยางค์ในกลุ่มช่วงเสียงต่ำเป็นดนตรีแนวบรรเลงประกอบ ให้ความรู้สึกของการเริ่มต้นตั้งปณิธานตามคำร้องอย่างสุขุม ลุ่มลึก เสียงทรัมเป็ตซึ่งบรรเลงจากระยะไกลตามความตั้งใจของอาจารย์วานิช เปรียบเสมือเสียงแห่งจิตสำนึกรักชาติที่ดังก้องอยู่ในหัวใจ

ตัวอย่างที่ 6.30 บทเพลง ความฝันอันสูงสุด ห้องที่ 9-12

การผสานการเคลื่อนไหวของลมหายใจไปกับแนวไวโอลิน 1 และวิโอลาที่บรรเลงโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นประสานเสียงกันในแนวบรรเลงประกอบภายใต้การกำกับของเครื่องหมายเน้นเสียงนั้น ให้ความรู้สึกว่าโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นแต่ละตัวได้โอบอุ้มโน้ตของแนวทำนองขับร้องเอาไว้อย่างเป็นจังหวะเดียวกัน ก่อให้เกิดการตั้งปณิธานที่แนวแน่ มั่นคง หนักแน่น สมดังคำร้องในช่วง “จะแน่วแน่แก้ไขในสิ่งผิด”

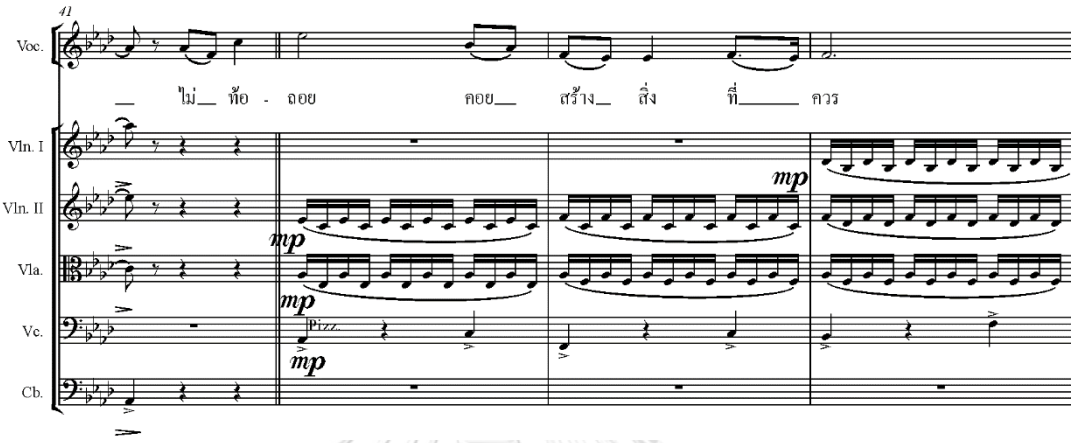
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

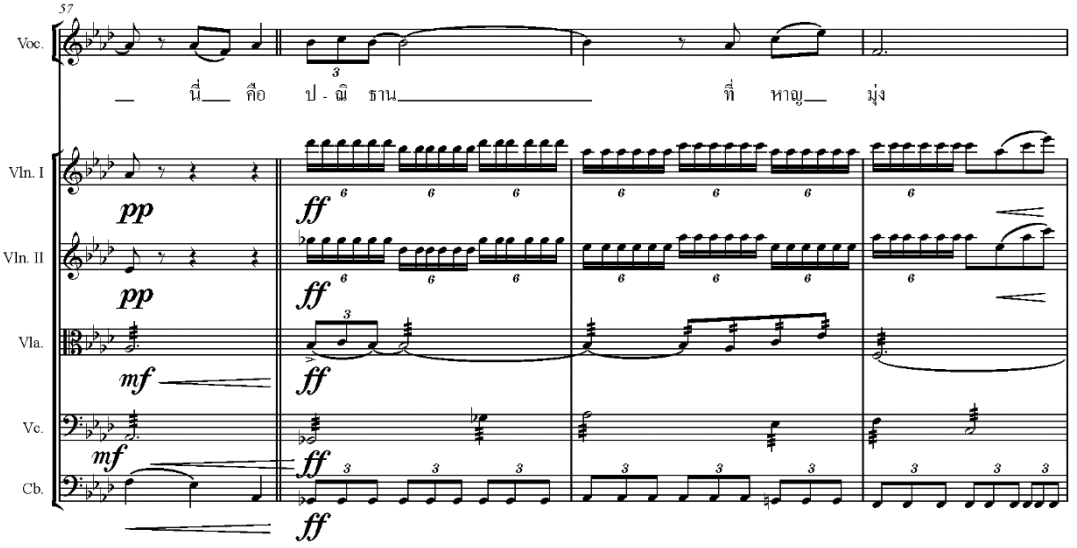
ตัวอย่างที่ 6.31 บทเพลงพระราชนิพนธ์ความฝันอันสูงสุด ห้องที่ 25-28

ทุกครั้งที่แนวเครื่องสายบรรเลงด้วยการการรัวโน้ตเทรโมโล ลมหายใจของผู้ขับร้องจะสั่นรัวอย่างรวดเร็วตามไปด้วย ซึ่งในบทเพลงนี้ทุกครั้งที่อาจารย์วานิชประพันธ์ให้แนวเครื่องสายบรรเลงด้วยการรัวโน้ตเทรโมโลจะเป็นช่วงคำร้องที่มีความเข้มข้นทางอารมณ์สูง เช่นในช่วง “จะยอมตายหมายให้เกียรติดำรง” ความเข้มข้นทางอารมณ์นี้เป็นความรักชาติของเหล่าทหารหาญที่พร้อมพลีชีพเพื่อรักษาเกียรติของชาติบ้านเมืองและของตนเองไว้ให้ยังดำรงอยู่

ตัวอย่างที่ 6.32 บทเพลงพระราชนิพนธ์ความฝันอันสูงสุด ห้องที่ 33-40

การผสานลูกคลื่นของกระแสเสียงพลิ้วให้ใน 1 จังหวะมีกระแสเสียงพลิ้ว 4 ลูกคลื่นเท่ากับโน้ตเขบ็ตสองชั้นตั้งแต่ห้องที่ 42 เป็นการกำหนดความเร็วของกระแสลมหายใจ รวมถึงความเข้มข้นของทั้งเสียงร้องและอารมณ์ที่พอเหมาะกับคำร้องในช่วง “ไม่ท้อถอยคอยสร้างสิ่งที่ควร ไม่เรรวนพะว้าพะวังคิดกังขา” ที่เป็นช่วงที่อารมณ์ของคำร้องไม่เข้มข้นมากแต่ในขณะเดียวกันยังคงมีเจตนารมณ์ที่ชัดเจนอยู่ ในขณะที่การเพิ่มความเร็วของกระแสเสียงพลิ้วให้พลิ้วไหวได้ 6 ลูกคลื่นใน 1

จังหวะเช่นเดียวกับโน้ต 6 พยางค์ในห้องที่ 58 – 63 นั้นเป็นการเพิ่มความเข้มข้นทางอารมณ์ให้กับคำร้องในช่วง “นี่คือปณิธานที่หาญมุ่ง หมายผดุงยุติธรรม์อันสดใส” เพราะถือเป็นบทสรุปของคำร้องตั้งแต่ต้นว่าทั้งหมดที่ได้กล่าวมานั้นคือปณิธานที่มุ่งหมายอย่างมั่นคงและมั่นใจ

ตัวอย่างที่ 6.33 บทเพลงพระราชนิพนธ์ความฝันอันสูงสุด ห้องที่ 41-44



ตัวอย่างที่ 6.34 บทเพลงพระราชนิพนธ์ความฝันอันสูงสุด ห้องที่ 57-60

หลังจากผ่านความเข้มข้นทางอารมณ์และดนตรีจากช่วงก่อนหน้า การรัวโน้ตเทรโมโลในกลุ่มช่วงเสียงต่ำของแนวเครื่องสายในช่วงคำร้อง “โลกมนุษย์ย่อมจะดีกว่านี้แน่ เพราะมีผู้ไม่ยอมแพ้แม่ถูกหยัน” ให้ความรู้สึกที่สงบ เยือกเย็น จึงส่งผลให้การเคลื่อนลมหายใจในช่วงนี้มีความละเอียดเหมือนลมหายใจในการเจริญสมาธิ ด้วยความมุ่งหวังที่จะเห็นโลกของเรามีความสงบสุขหากทุกคนมีจุดยืนที่ชัดเจนในการที่จะต่อสู้เพื่อปกป้องให้ความถูกต้องดีงามยังคงอยู่เป็นสิ่งที่ค้ำจุนโลกมนุษย์สืบไป

การบูรณาการคำร้อง ดนตรี และลีลาเพื่อการขับร้อง

บทเพลงพระราชนิพนธ์ความฝันอันสูงสุด เป็นบทเพลงพระราชนิพนธ์ที่ได้มีโอกาสอัญเชิญไปขับร้องบ่อยครั้งที่สุด และในการขับร้องทุกครั้งจะสร้างแรงบันดาลใจในการตีความหมายของคำร้องจากกลุ่มผู้ฟัง รวมถึงจุดประสงค์ของการแสดง จากการขับร้องนับสิบครั้งมีการแสดง 3 ครั้งที่มีความประทับใจในการตีความเป็นพิเศษ

การแสดง Peace and Dream โดยมหาวิทยาลัยรังสิต

การแสดงนี้ทำให้มีโอกาสได้ทำความรู้จักกับบทเพลงพระราชนิพนธ์ความฝันอันสูงสุด เนื่องจากเป็นครั้งแรกที่ได้อัญเชิญบทเพลงนี้มาขับร้องประกอบกับบทเรียบเรียงดนตรีของอาจารย์วานิช ที่เรียบเรียงมาเพื่อใช้ในการแสดงนี้เป็นครั้งแรกเช่นเดียวกัน การขับร้องในครั้งแรกนั้นพยายามสื่อความหมายของคำร้องให้หนักแน่นคล้ายการปฏิญาณของทหาร โดยใช้เทคนิคการขับร้องบทเพลงรักชาติที่ได้รับอิทธิพลมากจากอาจารย์สันติ ลุนเผ่ เป็นต้นแบบ

การแสดงพระมหาชนก The phenomenon live show

การแสดงพระมหาชนกทำให้ได้ตกผลึกทางความคิดที่มีต่อบทเพลงพระราชนิพนธ์ความฝันอันสูงสุด เนื่องจากต้องขับร้องบทเพลงพระราชนิพนธ์ความฝันอันสูงสุดในช่วงก่อนเริ่มการแสดงติดต่อกันทุกวันเป็นเวลา 2 สัปดาห์ ในแต่ละวันจะมีกลุ่มผู้ชมที่ทางผู้จัดงานได้เชิญมาเป็นพิเศษตั้งแต่บุคคลสำคัญของประเทศ เช่น นายกรัฐมนตรี คณะรัฐมนตรี ผู้นำเหล่าทัพ ไปจนถึงผู้ด้อยโอกาส เช่น คณะนักเรียนจากโรงเรียนสอนคนตาบอดกรุงเทพ นับเป็นโอกาสอันดีที่ได้ตีความหมายของบทเพลงนี้จากบริบทต่าง ๆ โดยนำกลุ่มผู้ชมที่เปลี่ยนไปในแต่ละวันมาเป็นแรงบันดาลใจในการขับร้อง ทำให้เห็นมิติของทั้งคำร้องและดนตรีอย่างละเอียดลึกซึ้งจากหลายมุมมอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การแสดงมหรสพสมโภชพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพฯ

การได้รับเลือกให้เป็นผู้ขับร้องบทเพลงพระราชนิพนธ์ความฝันอันสูงสุดในงานพระราชพิธีนี้ เป็นโอกาสที่นำมาซึ่งความภาคภูมิใจและความกังวลในคราวเดียวกัน เพราะการได้รับความไว้วางใจจากกรมศิลปากรให้ขับร้องบทเพลงสำคัญนี้ในงานพระราชพิธี นับเป็นเกียรติสูงสุดของชีวิต แต่มีความกังวลว่าจะสามารถประคองสติให้ขับร้องบทเพลงนี้บนเวที ที่เบื้องหน้าเป็นพระเมรุมาศของพระผู้ทรงพระราชนิพนธ์ได้อย่างไร จึงพยายามฝึกซ้อมและตีความบทเพลงนี้ให้ขับร้องเสมือนเป็นเสียงของประชาชนชาวไทยที่จะกล่าวคำปฏิญาณต่อพระองค์ท่านว่า จะน้อมนำคำสอนจากบทพระราชนิพนธ์ความฝันอันสูงสุดมาใช้เป็นหลักในการดำรงชีวิต เพื่อความสงบสุขของสังคมไทยและความเจริญรุ่งเรืองของประเทศชาติ ตามพระราชปณิธานสืบไป นับเป็นการขับร้องบทเพลงพระราชนิพนธ์ความฝันอันสูงสุดที่ประทับอยู่ในหัวใจมิลืมเลือน

ดังเช่นทุกครั้งที่ขับร้องบทเพลงพระราชนิพนธ์ความฝันอันสูงสุด ในการแสดงครั้งที่ 3 นี้ได้นำจุดประสงค์ของการแสดงมาเป็นแนวคิดหลักในการตีความเช่นกัน ดุษฎีนิพนธ์นี้นอกจากจะมีจุดประสงค์เพื่อศึกษาเทคนิคการขับร้องแล้ว ยังมุ่งเน้นที่จะศึกษาประวัติความเป็นมาและขนบการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยแต่ละลีลาเพื่อการอนุรักษ์และสืบสาน ระหว่างเส้นทางการสร้างสรรค์ดุษฎีนิพนธ์มีทั้งเส้นทางที่ราบเรียบและเส้นทางที่ขรุขระ แต่มีความตั้งใจที่เต็มเปี่ยมเป็นแรงบันดาลใจให้อดทนและมุ่งมั่นสร้างสรรค์ให้ดุษฎีนิพนธ์นี้สำเร็จออกมาอย่างมีคุณภาพ จึงนำจุดประสงค์นี้มาค้นหาคำร้องในท่อนที่สามารถจะตีความและสื่อสารโดยใช้แรงบันดาลใจนี้ได้

“ขอฝันใฝ่ในฝันอันเหลือเชื่อ ขอสู่ศึกทุกเมื่อไม่หวั่นไหว
ขอทนทุกข์รุกโรมโหมกายใจ ขอฝ่าฟันผองภัยด้วยใจทะนง”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จากเด็กต่างจังหวัดคนหนึ่งมีมีใจรักในการขับร้อง ไม่เคยคิดว่าจะมีโอกาสศึกษาเล่าเรียนถึงระดับดุษฎีบัณฑิต แต่ด้วยความฝันที่จะก้าวขึ้นมาเป็นนักร้องที่มีคุณภาพ ที่มีความรู้ความเข้าใจในวิชาชีพ จึงได้ทำในสิ่งที่เหมือนกับฝันที่ไม่น่าจะมีทางเป็นไปได้ บนเส้นทางนี้มีอุปสรรคที่ต้องฟันฝ่ามามากมาย แต่ยอมอดทนต่อความยากลำบากที่เข้ามาและต่อสู้กับอุปสรรคต่าง ๆ ด้วยใจที่มุ่งมั่น

“จะแน่วแน่แก้ไขในสิ่งผิด”

ข้อผิดพลาดที่เกิดขึ้นทั้งในการเรียนและการทำงาน ในการสร้างสรรค์ดุษฎีนิพนธ์นี้ก็เช่นกัน แต่หากเปิดใจยอมรับข้อผิดพลาดและเรียนรู้จากความผิดพลาดเหล่านั้น จะพบว่าตนเองได้เติบโตขึ้น

และพัฒนาขีดความสามารถของตนเองจากข้อผิดพลาดเหล่านั้น ดังนั้นเมื่อพบข้อผิดพลาดในชีวิต จงรีบแก้ไข เรียนรู้ และพยายามไม่ให้เกิดข้อผิดพลาดนั้นอีก

"จะปิดทองหลังองค์พระปฏิมา"
ไม่ท้อถอยคอยสร้างสิ่งที่ควร ไม่เรรวนพะว้าพะวังคิดกังขา"

นอกจากอาชีพทางการแสดงแล้ว อาชีพครูยังเป็นอีกหนึ่งอาชีพที่รักและศรัทธา ซึ่งอาชีพครูนี้เป็นงานที่เปรียบได้กับการปิดทองหลังพระ เพราะเป็นการถ่ายทอดความรู้และเตรียมความพร้อมอยู่เบื้องหลังให้นักเรียนออกไปเป็นผู้ที่ทำงานเบื้องหน้าได้อย่างมั่นใจและมีคุณภาพ โดยไม่ถือประโยชน์ส่วนตนเป็นหลัก ตามบรมราโชวาทของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดช-มหาราช บรมนาถบพิตร ที่พระราชทานแก่คณะครูอาวุโส ในโอกาสเข้าเฝ้าฯ เมื่อวันเสาร์ ที่ 21 ตุลาคม พ.ศ. 2521

> *"ถ้าครูไม่ห่วงประโยชน์ที่ควรจะห่วง หันไปห่วงอำนาจ ห่วงตำแหน่ง ห่วงสิทธิ์ และห่วงรายได้กันมากเข้า ๆ แล้ว จะเอาจิตเอาใจที่ไหน มาห่วงความรู้ ความดี ความเจริญของเด็ก ความห่วงในสิ่งเหล่านั้น ก็จะค่อย ๆ บั่นทอนทำลายความเป็นครูไปจนหมดสิ้น จะไม่มีอะไรเหลือไว้ พอที่ตัวเองจะภาคภูมิใจ หรือผูกใจใครไว้ได้ ความเป็นครูก็จะไม่มีค่าเหลืออยู่ให้เป็นที่เคารพบูชาอีกต่อไป"*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลง นิทานแผ่นดิน

แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์

เมื่อปลายปี พ.ศ. 2554 ประเทศไทยประสบปัญหาอุทกภัยอย่างหนักทั่วทุกภูมิภาคของประเทศ ส่งผลให้ภาครัฐต้องจัดสรรงบประมาณจำนวนมากเพื่อบรรเทาสาธารณภัยที่เกิดขึ้นนี้ รวมถึงการบูรณะต่าง ๆ ในหลวงรัชกาลที่ 9 ทรงห่วงใยพสกนิกรของพระองค์ที่ประสบภัยในครั้งนี้เป็นอย่างมาก จึงทรงมีกระแสรับสั่งให้ทุกภาคส่วนนำงบประมาณที่จะจัดงานเฉลิมฉลองเนื่องในวันเฉลิมพระชนมพรรษาไปช่วยเหลือผู้ประสบภัย อย่างไรก็ตามทั้งภาครัฐและเอกชนยังคงประสงค์ที่จะจัดงานเพื่อพระองค์ท่านตามกำลังอย่างสร้างสรรค์ ด้วยความสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณมูลนิธิสำนึกรักบ้านเกิดจึงริเริ่มโครงการศิลปะเทิดพระเกียรติขึ้นมาโดยใช้ชื่อว่า “โครงการนิทานแผ่นดิน” และมอบหมายให้อาจารย์พงศ์พรหมประพันธ์บทเพลงซึ่งมีชื่อเดียวกับโครงการนี้ขึ้น

โครงการนิทานแผ่นดินมีจุดประสงค์เพื่อบอกเล่าความเป็นมาของคำว่า พระเจ้าอยู่หัว พระเจ้าแผ่นดิน ธรรมราชา โดยใช้การเล่าผ่านเหตุการณ์ตั้งแต่ยุคสร้างบ้านแปงเมือง สู่ยุคนครรัฐ และราชอาณาจักร เพื่อใช้ภาพความเป็นมาของบ้านเมืองร้อยโยงเรื่องราวให้ผู้ฟังและผู้ชมเห็นความผูกพันรักใคร่ เทิดทูน ที่คนไทยมีต่อพระเจ้าแผ่นดินที่ยึดมั่นสืบต่อมาเป็นเวลาช้านานนั้นความพิเศษกว่าชาติใดในโลก

ขั้นตอนการสร้างสรรค์

การศึกษาเทคนิคการประพันธ์ของอาจารย์พงศ์พรหม ต้องศึกษาหลักการสร้างสรรค์บทเพลงของอาจารย์ให้เข้าใจเสียก่อน เนื่องจากอาจารย์พงศ์พรหมวางระบบการสร้างสรรค์นี้ด้วยตนเองจากประสบการณ์การทำงานของอาจารย์พงศ์พรหม โดยมีขั้นตอนสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีด้วยกระบวนการ 4 ขั้นตอน ได้แก่ รวบรวม บ่มเพาะ แยกแยะ และคัดสรร ซึ่งทั้ง 4 กระบวนการนี้จะเกิดขึ้นโดยอัตโนมัติ และเมื่อดำเนินไปครบทั้ง 4 ขั้นตอนจนได้ผลงานที่ต้องการแล้ว จะต้องนำผลงานกลับย้อนไปพิจารณาตามขั้นตอนทั้ง 4 นี้อย่างน้อยอีก 1 – 2 ครั้งเพื่อคัดกรองและปรับแต่งให้ได้ผลงานที่มีคุณภาพที่สุด

1) รวบรวม เป็นกระบวนการที่สำคัญที่สุด เป็นการรวบรวมแนวคิดและวัตถุดิบหลักในการสร้างสรรค์ผลงาน อาจารย์พงศ์พรหมจะยังไม่เริ่มกระบวนการอื่นหากกระบวนการรวบรวมยังไม่เสร็จสมบูรณ์ การรวบรวมแนวคิดและวัตถุดิบทุกอย่างให้ได้พร้อม จะเป็นแรงผลักให้สร้างสรรค์ผลงานในขั้นตอนต่อไป กระบวนการรวบรวมนี้จะเริ่มด้วย T ยกกำลังสอง ได้แก่ Treatment และ Title

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Treatment การนำเสนอ เป็นสิ่งแรกที่คำนึงถึงเมื่อได้โจทย์การสร้างสรรค์ว่าจะนำเสนอบทเพลงนั้น ๆ ในรูปแบบใด โดยการแยกองค์ประกอบที่จะนำมาใช้เป็น 8 องค์ประกอบ ได้แก่

(1) Opening การเปิดเพลง ค้นหาวิธีการเกริ่นนำ ปูบรรยากาศ สร้างอารมณ์ กำหนดอุณหภูมิของบทเพลงให้เหมาะสมกับสิ่งที่จะนำเสนอ นอกจากนั้นยังต้องคำนึงว่าเป็นการสร้างความประทับใจแรกของบทเพลงอีกด้วย วิธีการเปิดเพลงที่แข็งแรงจะดึงดูดให้ผู้ฟังจะสนใจติดตามบทเพลงในส่วนต่อไป

(2) Playoff บทสรุป การสร้างบทสรุปเป็นการช่วยกำหนดขอบเขตของบทเพลงให้ตัวผู้ประพันธ์เห็นระยะทางการนำเสนอว่าจากจุดเริ่มต้นไปจนถึงจุดสุดท้ายของเพลงจะต้องสร้างสรรค์อะไรขึ้นมาระหว่างทางบ้าง

(3) Form สังคีตลักษณ์ เป็นการกำหนดโครงสร้างของบทเพลง ทำให้ทำให้เห็นภาพใหญ่ของบทเพลง สร้างเส้นเรื่องให้กับคำร้อง (ในกรณีที่ประพันธ์คำร้องด้วยตนเอง) ว่าจะนำเสนอและเชื่อมโยงเรื่องราวอย่างไรตามโครงสร้างที่กำหนดขึ้น และยังเป็นตัวกำหนดแนวทางในการสร้างสรรค์ว่าในแต่ละท่อนจะใช้องค์ประกอบดนตรีใดบ้าง

(4) Hot spot จุดสำคัญ เป็นการวางตำแหน่งและสร้างส่วนที่จะดึงดูดและรวบรวมความสนใจของผู้ฟังมาที่ท่อนเพลงหรือคำร้องที่โดดเด่นเป็นที่จดจำ หรือเรียกว่าจุดขายของบทเพลง

(5) View มุมมอง เริ่มจากการกำหนดผู้ที่จะเล่าเรื่องราวของบทเพลงว่าเป็นมุมมองของสรรพนามบุรุษที่ 1 (มุมมองเรื่องราวของผู้ขับร้อง) สรรพนามบุรุษที่ 2 (มุมมองที่มีต่อบุคคลที่ร่วมประสบเรื่องราวกับผู้ขับร้อง) หรือสรรพนามบุรุษที่ 3 (มุมมองของผู้ขับร้องที่มีต่อผู้อื่น หรือเหตุการณ์อื่นที่ไม่ได้ประสบด้วยตนเอง) การกำหนดมุมมองที่ชัดเจนจะทำให้เรื่องราวดำเนินไปอย่างมีทิศทางการนำเสนอที่ชัดเจน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

(6) Voice เสียง ในที่นี้หมายถึงการเลือกใช้ทั้งสีสันของเสียงร้องและเสียงดนตรีที่เหมาะสมกับบทเพลง โดยผู้ประพันธ์ต้องมีความชัดเจนในวิธีการนำเสนอของตนเองเรียบร้อยแล้วว่าบทเพลงเป็นการเล่า การคิดคำนึง การพรรณนาในลักษณะใด จึงจะสามารถเลือกสีสันของเสียงร้องซึ่งได้แก่การคัดเลือกผู้ขับร้องให้เหมาะสมกับบทเพลง หรือในกรณีที่มีผู้ขับร้องเป็นตัวตั้งต้องประพันธ์บทเพลงให้เหมาะสมกับเนื้อเสียง วิธีการขับร้อง รวมถึงประสบการณ์ชีวิตของผู้ขับร้อง และเลือกสีสันของเสียงดนตรี ได้แก่การเลือกใช้เสียงของเครื่องดนตรีและสีสันจากองค์ประกอบของดนตรีให้เหมาะสมกับการนำเสนอบทเพลง

(7) Time frame กรอบเวลา มีผลต่อการรับรู้ของทั้งผู้ขับร้องและผู้ฟังต่อเรื่องราวนั้น ขั้นแรกต้องกำหนดว่าบทเพลงนั้นเกิดขึ้นในปัจจุบัน อดีต หรืออนาคต การเล่าเรื่องราวในปัจจุบันสะท้อนภาพชีวิตและมีผลต่อชีวิตคนเรามากที่สุด การเล่าเรื่องราวอดีตเป็นการเล่าเรื่องราวที่คลี่คลาย

แล้ว ผู้เล่ารับรู้แล้วแต่แก้ไขอะไรไม่ได้ ในขณะที่การเล่าเรื่องราวในอนาคตเป็นการเปิดเผยความต้องการที่เก็บไว้ เป็นเรื่องราวจะเกิดขึ้นหรือไม่ก็ได้ จะมีอิทธิพลของเพลงต่อผู้ฟังเนื่องจากมีช่องว่างคั่นระหว่างผู้ขับร้องและการกระทำนั้นยาวกว่า เมื่อกำหนดเวลาของเหตุการณ์ได้แล้วควรตัดสินใจว่าจะเลือกเจาะจงเวลาที่เกิดขึ้นหรือไม่ บทเพลงโดยทั่วไปจะนำเสนอเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาใดเวลาหนึ่งอย่างไม่จำเพาะเจาะจง ในขณะที่บทเพลงที่ได้รับความนิยมบางเพลงมีการกำหนดช่วงเวลาที่ชัดเจน เช่น วันเพ็ญเดือนสิบสอง แปดโมงเช้าวันอังคาร

(8) Setting ฉาก เป็นอีกหนึ่งวิธีการวางโครงเรื่องที่สำคัญเหมือนกับการสร้างกรอบเวลา แต่เป็นการระบุสถานที่เพื่อให้ผู้ฟังสามารถจินตนาการเห็นภาพเหตุการณ์ได้ชัดเจน และติดตามเรื่องราวของบทเพลงได้ง่ายขึ้น โดยสร้างจากสถานที่ที่มีอยู่จริงตามข้อมูลบริบทของบทเพลง การวางฉากยังช่วยเพิ่มความน่าเชื่อถือให้กับตัวละครและการกระทำต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในบทเพลงให้มีความรู้สึกร่วมเป็นสากลได้มากขึ้น

Title ชื่อบทเพลง เป็นสิ่งที่สรุปรวบยอดแนวคิดต่าง ๆ จากกระบวนการวางแผนการนำเสนอออกมาเป็นถ้อยคำหรือวลีที่แสดงตัวตนของบทเพลง การตั้งชื่อบทเพลงควรใช้ถ้อยคำหรือวลีที่มีความน่าสนใจ ชวนให้ติดตาม และง่ายต่อการจดจำของผู้ฟัง ในบางกรณีการกำหนดชื่อบทเพลงก่อนคิดวิธีการนำเสนอก็ย่อมทำได้ เพราะอาจส่งผลดีในการสร้างจุดยืนของบทเพลงที่ชัดเจนนำไปสู่ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของทั้งคำร้อง ทำนอง และการเรียบเรียงดนตรี

2) บ่มเพาะ การบ่มเพาะเป็นการรวบรวมแนวคิดทั้งหมดที่ได้จากขั้นตอนการรวบรวมเป็นโครงร่างของบทเพลงเพื่อให้แนวคิดเหล่านั้นตกตะกอน เจริญงอกงาม และเชื่อมโยงกันทั้งคำร้อง ทำนอง และดนตรี ในขั้นตอนนี้ผู้ประพันธ์จะมองเห็นภาพการแสดงออก และสถานการณ์ของบทเพลงได้ชัดเจนยิ่งขึ้น นอกจากนั้นขั้นตอนการบ่มเพาะอาจหมายถึงกระบวนการเรียนรู้ที่เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องตลอดเวลาจากความสำเร็จและความผิดพลาดของการสร้างสรรค์ผลงานของตนเอง

3) แยกแยะ ในขั้นตอนการบ่มเพาะอาจจะเกิดการแตกร่างของแนวคิดเพิ่มขึ้นจากขั้นตอนการนำเสนอ แนวคิดเหล่านี้ควรได้รับการจัดระเบียบให้เป็นที่เป็นทางเพื่อสร้างความชัดเจนในการสื่อสารของตัวบทเพลง ผู้ประพันธ์ต้องมองเห็นภาพรวมภาพใหญ่ของบทเพลงเสียก่อนว่าโครงสร้างต่าง ๆ นั้นอยู่ในที่ที่เหมาะที่ควรและความเชื่อมโยงกันระหว่างโครงสร้างต่าง ๆ หรือยัง จากนั้นเริ่มจำแนกและจัดองค์ประกอบของทั้งคำร้องและดนตรีให้เข้าไปอยู่ในโครงสร้างในตำแหน่งที่เหมาะสมตามหน้าที่ของแต่ละส่วนอย่างเกื้อกูลกัน

4) คัดสรร เป็นขั้นตอนการคัดกรอง เก็บรายละเอียด ตกแต่ง และตัดแต่งบทเพลง องค์ประกอบในบทเพลงควรได้รับการพิจารณาอย่างละเอียดถี่ถ้วนอีกครั้งเพื่อตัดแต่งส่วนที่ไม่จำเป็น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ส่วนที่ซ้ำซ้อน ส่วนที่รบกวนความต่อเนื่องของบทเพลง ส่วนทำให้บทเพลงเยิ่นเย้อออกจนเหลือแต่ส่วนที่เป็นหัวใจของบทเพลงเพื่อการนำเสนอที่เข้มข้นสมบูรณ์

บททวิเคราะห์คำร้องและบริบททางดนตรีจากเทคนิคการประพันธ์

จากขั้นตอนการสร้างสรรค์ข้างต้นจะเห็นได้ว่า อาจารย์พงศ์พรหมเป็นคีตกวีที่สร้างสรรค์คำร้องและทำนองไปพร้อมกัน ดังนั้นการวิเคราะห์บทเพลงของอาจารย์พงศ์พรหมจึงต้องวิเคราะห์ทั้ง 2 องค์ประกอบนี้ไปควบคู่กัน

อาจารย์พงศ์พรหมเป็นผู้ที่รักและเทิดทูนพระมหากษัตริย์เป็นทุนเดิม ดังนั้นเมื่อได้รับมอบหมายให้ประพันธ์บทเพลงนิทานแผ่นดินขึ้นจึงแทบไม่ต้องรวบรวมสิ่งใดเพื่อการสร้างสรรค์เลย เพราะสิ่งที่ต้องการนำเสนอนั้นมีรออยู่แล้วเต็มล้นหัวใจ แต่ได้ทำการศึกษาเพิ่มเติมถึงข้อมูลทางประวัติศาสตร์ของไทยเพื่อให้มั่นใจว่าข้อมูลที่นำมาประพันธ์เป็นคำร้องนั้นมีความถูกต้องตามจริง

การนำเสนอ

1) การเปิดเพลง ใช้เพียงเสียงกีตาร์บรรเลงคอร์ด A ไมเนอร์วนเป็นห้วงเพื่อชักจูงให้ผู้ฟังเดินทางย้อนเวลากลับไปสู่ความสงบเรียบง่ายของชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทยเมื่อสมัยยุคต้นสุวรรณภูมิราวยุคบ้านเชียง ที่เป็นชุมชนระดับ “บ้าน” เท่านั้น

2) บทสรุป บทเพลงนี้เล่าประวัติศาสตร์ชาติไทยอย่างครบถ้วนสมบูรณ์มาจนถึงรัชสมัยของในหลวงรัชกาลที่ 9 อาจารย์พงศ์พรหมใช้ 6 โน้ต และ 6 พยางค์ของบทเพลงสรรเสริญพระบารมี (ข้าวรพุทธเจ้า) ซึ่งเป็นบทเพลงที่คนไทยทุกคนรู้จักและเป็นสัญลักษณ์ของการถวายความเคารพพระมหากษัตริย์ มาเริ่มและขยายออกเป็นบทสรุปของบทเพลงแสดงให้เห็นถึงความจงรักภักดีเทิดทูน สรรเสริญของคนไทยที่มีต่อพระมหากษัตริย์ ลักษณะการประพันธ์โดยใช้ทำนองสื่อสัญลักษณ์ในลักษณะนี้ปรากฏในบทเพลงร้องศิลป์ภาษาเยอรมัน Widmung ของโรเบิร์ต ชูมันน์ ที่มีการนำ 6 โน้ต และ 5 พยางค์แรกของบทเพลง Ave Maria ของฟรานซ์ ชูเบิร์ต มาใส่ไว้ในบทบรรเลงส่งท้าย (postlude) ของบทเพลงเพื่อแสดงถึงความรักเทิดทูนที่ตนมีต่อหญิงผู้เป็นที่รักนั้นยิ่งใหญ่และบริสุทธิ์เหมือนความรักและเทิดทูนที่คริสตชนคาทอลิคมีต่อพระแม่มารีอา พระมารดาของพระเยซู

3) สังคีตลักษณ์ เริ่มแรกอาจารย์พงศ์พรหมเลือกใช้สังคีตลักษณ์ A form ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับสังคีตลักษณ์เปลี่ยนเนื้อคงทำนองของบทเพลงร้องศิลป์ตะวันตกมาใช้ในการประพันธ์บทเพลงนี้ เพื่อแบ่งการเล่าเรื่องวิวัฒนาการของชนชาติไทยใน 3 ยุค ดังนี้

A ยุคบ้าน ปกครองโดยผู้อาวุโส แม่หมอ พ่อกว่าน เรียกผู้นำว่า ปู่เจ้า

A' ยุคสร้างบ้านแปงเมืองเป็นนครรัฐ ปกครองโดย ขุน

A" ยุครัตนโกสินทร์ในปัจจุบัน

ต่อมาเมื่อผ่านการบ่มเพาและแยกแยะจึงมีความต้องการเพิ่มท่อนสะพาน (bridge) เพื่อเชื่อมจากท่อน A' ไปหาท่อน A" โดยท่อนสะพานนั้นเล่าถึงบ้านเมืองในช่วงที่ผ่านศึกสงครามในช่วงอยุธยาและกรุงธนบุรี ก่อนจะก้าวผ่านไปสู่ยุครัตนโกสินทร์ ในท้ายที่สุดบทเพลงนี้จึงได้รับการสร้างสรรค์ด้วยสังคีตลักษณ์ AABA

A ครั้งโบราณเนิ่นนานแสนนาน
บนดินแดนแคว้นไทกว้างไกลสุดสายตา
แผ่นดินทองแห่งบูรพา
ร้อยชนเผ่าเกี่ยวดองผองคน
ถือกำเนิดอยู่รวมร่วมปน
มีบ้านเมืองน้ำนาข้าวปลามากล้น
สางก่อฟ้าก่อแสงเฮืองเมืองเบื้องบน
ผีก่อบ้านป่าผาภูคลองท้องธาร
ผู้แก่จ้าวปู่รู้ฮีตคองคล่องงาน
แม่ใหญ่หมอพ่อกว่านปกบ้านกุมเฮือน
A' บ้านเมืองแปงเป็นแดนแคว้นคาม
เป็นอาณานคราเฟื่องฟูคู่ค้ามาเยือน
อู่อุดมต่อปีต่อเดือน
หลายไพรีเริ่มบุกรุกราน
ขุนพลพลีชีพตนต้านทาน
คุมคุ้มภัยไพร่พลลูกเมืองสุขสันต์
ขุนปกแคว้นโดยธรรมนำคนกล่าวขาน
ขัณฑ์เขตแขวงกว้างไกลรวมใจพารา
ไทเทอดไว้พ่อขุนดังธรรมราชา
พระคือฟ้ามาเกิด คือพระเจ้าแผ่นดิน
B ร้อยพันปีผ่านมีทั้งดีแลร้าย
กี่สมัยบ้านเมืองก็ยังตั้งอยู่
มหาราชากี่องค์ที่ทรงอุ้มชู
เป็นนิทานตำนานมาสู่
ดินแดนไทแห่งนี้ที่ยังร่มเย็น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A" รัตนะโกศกสองร้อยปี
ไทยบุรีนี้เรืองเฟื่องฟูสู่ยุคใหม่
เปลี่ยนมาเป็นประชาธิปไตย
แต่ฟ้าดินยังคงเวทนา
ประทานพระราชาผู้ทรงเมตตา
อุทิศกายและใจเพื่อปวงประชา
พ่ออยู่หัวผู้วางตนอยู่เคียงดิน
ทุกลมหายใจคือคนไทยทุกคน
ร่วมสุขทุกข์และภัยไม่ลืมมวลชน
พระคือฟ้ามาโปรด คือพลังแผ่นดิน

4) จุดสำคัญ ของบทเพลงนี้อยู่ที่ความเหนือชั้นของการประพันธ์คำร้องที่ กระชับกินความหมายทั้งลึกทั้งกว้าง และมีความสละสลวยของสัมผัสคล้องจองมาดำเนินเรื่องราวให้เห็นภาพใหญ่ของประวัติศาสตร์ชาติไทยอย่างสมบูรณ์มากที่สุดในเวลาเพียง 5 นาที เช่น ในช่วง

“สางก่อฟ้าก่อแสงเฮืองเมืองเบื้องบน ผีก่อบ้านป่าผาภูคลองท้องธาร
ผู้แก่เจ้าปู่รู้ฮีตคองคล่องงาน แม่ใหญ่หมอพ่อกว่านปกบ้านกุมเฮือน”

เมื่อพิจารณาโดยละเอียดจะพบว่าคำร้องเพียง 2 บรรทัดนี้จะเห็นได้ว่าแต่ละคำที่เลือกมาใช้ล้วนมีความหมายครบถ้วนในตัวเองและผลักให้เรื่องดำเนินไปข้างหน้าได้อย่างรวดเร็ว ดังจะติดตามได้จากการตีความคำร้องของบทเพลงนี้ในส่วนต่อไป นอกจากนั้นการนำท่อน “ข้าวรพุทธเจ้า” จากบทเพลงสรรเสริญพระบารมีมาใช้ในช่วงการบรรเลงส่งท้ายของบทเพลงซึ่งเป็นจุดสำคัญในการสร้างความรู้สึกสำนึกตื้นตันให้กับบทเพลงได้อย่างมีประสิทธิผล

5) มุมมอง บทเพลงนี้เป็นการเล่าเรื่องโดยมุมมองของคนในสมัยปัจจุบัน (ผู้ประพันธ์) ที่มองย้อนกลับไปเห็นวิวัฒนาการของการปกครองบ้านเมืองของไทยตั้งแต่ยุคแรกเริ่มจนถึงยุคปัจจุบัน ว่าในการปกครองโดยมีพระมหากษัตริย์เป็นประมุขของไทยนั้น บูรพมหากษัตริย์ไทยทรงต่อสู้กับผู้มารุกรานเพื่อให้พสกนิกรได้อาศัยอยู่บนผืนแผ่นดินไทยด้วยความสงบสุข และบำเพ็ญพระราช-กรณียกิจอันยังประโยชน์และความผาสุกมาสู่ปวงชนชาวไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

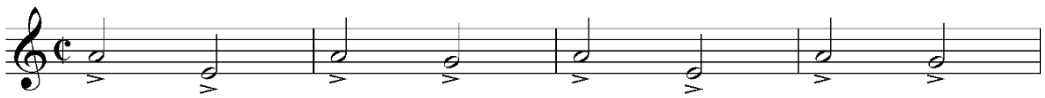
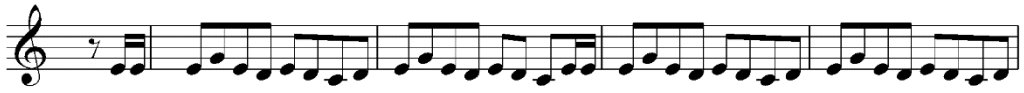
6) การคัดเลือกเสียง ให้เหมาะสมกับ Time frame (กรอบเวลา) และ Setting (ฉาก) บทเพลงนี้มีความเป็นบทเพลงร้องศิลป์สูงมากในทุกองค์ประกอบที่ได้รับการคัดเลือกอย่างพิถีพิถัน ตั้งแต่การคัดสรรคำร้อง การประพันธ์ทำนอง การเรียบเรียงดนตรี ไปจนถึงการเลือกผู้ขับร้องเพื่อถ่ายทอดบทเพลงให้เหมาะสมกับกรอบเวลาในแต่ละยุคสมัย และฉากในแต่ละเหตุการณ์

เสียงคำร้อง นอกจากคำร้องในบทเพลงนี้มีความกระชับ ให้ความหมายครบถ้วน และช่วยในการดำเนินเรื่องดังที่ได้กล่าวไปแล้วนั้น อาจารย์พงศ์พรหมยังใส่ใจในการวางแผนเลือกใช้ภาษาไทยที่ผู้คนใช้สื่อสารในแต่ละยุคสมัยให้สอดคล้องกับกรอบของเวลาที่เปลี่ยนไปในแต่ละท่อนของบทเพลง

เสียงทำนอง มีรูปแบบจังหวะและระดับสียงที่เข้าใจง่าย ไม่เคลื่อนโมทีฟทำนองมาก เน้นให้เรียบง่ายคล้ายบทเพลงพื้นบ้าน เพื่อสื่อสารการเล่าเรื่องเหมือนนิทานรอบกองไฟ ตามชื่อบทเพลงนิทานแผ่นดิน

เสียงดนตรี นอกจากการใช้กลุ่มเครื่องดนตรีตะวันตกมาบรรเลงเป็นเสียงเครื่องดนตรีหลักแล้ว ฉากและภาพเหตุการณ์ของบทเพลงนี้มีความแจ่มชัดขึ้นด้วย การเลือกใช้เสียงเครื่องดนตรีไทยมาบรรเลงทำนองสอดประสาน เพื่อระบายสีคำร้องและเรื่องราวในแต่ละช่วง ตั้งแต่การปูบทนำของเพลงให้ผู้ฟังย้อนกลับไปสู่เมืองไทยยุคโบราณโดยการใช้เสียงขลุ่ยมาสร้างบรรยากาศความเวิ้งว้างความเรียบง่ายของบ้านเมืองที่เป็นป่า เป็นทุ่ง เป็นนา และเมื่อเสียงซอจีนเข้ามาในช่วงคำร้องที่ว่า “ร้อยชนเผ่าเกี่ยวดองผองชน” ทำให้เห็นภาพการอพยพย้ายถิ่นฐานลงมาจากทางตอนใต้ของจีนมาผสมกับเสียงของความเป็นชนชาติไทยจากเสียงแนวซ้ำยืนพื้น (ostinato) ของฆ้องวงใหญ่ เมื่อจบท่อน A ใช้เสียงซอบรรเลงในบทบรรเลงคั่น (interlude) ทำให้ได้กลิ่นไอของความเป็นเมืองละโว้ขึ้นมาอย่างชัดเจน

ตัวอย่างที่ 6.35 บทเพลงนิทานแผ่นดิน: แนวซ้ำยืนพื้น ท่อน A และท่อน A’

ท่อน A

ท่อน A’

รูปแบบจังหวะของเสียงฆ้องวงใหญ่ในแนวซ้ำยืนพื้นมีการเพิ่มให้มีรูปแบบจังหวะที่รัวถี่มากขึ้นจากการใช้โน้ตตัวขาวมาเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นและสองชั้น แสดงภาพผู้คนที่เพิ่มมากขึ้น เหตุการณ์ต่าง ๆ ที่ทำให้ในบ้านเมืองมีความในยุคสร้างบ้านแปงเมืองเป็นนครรัฐไม่ได้สุขสงบเรียบง่ายดังยุคก่อนหน้า ทั้งการที่มีชาวต่างชาติเข้ามาติดต่อการค้า และการเริ่มมีข้าศึกรุกราน ภาพของการศึกสงครามใน

ท่อนสะพาน อาจารย์พงศ์พรหมใช้เสียงการบรรเลงโน้ตจังหวะขัด (syncopation) อย่างขึงขังทุก ๆ ต้นห้องเพลงของวงออร์เคสตรา สร้างฉากเหตุการณ์ร้ายแรงรวมถึงศึกสงครามที่เกิดขึ้นอย่างดุเดือด

วงออร์เคสตราและวงขับร้องประสานเสียงที่แห่โหมรับในช่วงบทบรรเลงส่งท้ายเปรียบดังแสงแห่งพระบารมีของในหลวงรัชกาลที่ 9 และบูรพมหากษัตริย์ไทยทุกพระองค์ที่แผ่เรืองรองไปทั่วทั้งผืนแผ่นดินไทยตั้งแต่อดีตจวบจนปัจจุบัน

เสียงผู้ขับร้อง เสียงร้องอาจารย์พงศ์พรหมนั้นมีเอกลักษณ์ในความนุ่มลึก และให้ความรู้สึกสง่างาม สมกับความเป็นเสียงของพระเจ้าแผ่นดิน ในขณะที่ยืนยง โอภากุล (แอ๊ด คาราบาว) ใช้ความเป็นศิลปินเพลงเพื่อชีวิตที่มีลีลาการขับร้องและวิธีการเล่าเรื่องเรียบง่ายอย่างชาวบ้าน เข้าถึงคนฟังได้ง่าย เกิดเป็นการเลือกสีสันเสียงร้องที่มีความแตกต่างที่ลงตัว

การบูรณาการคำร้อง ดนตรี และลีลาสู่การปฏิบัติ

บทเพลงนิทานแผ่นดินเป็นบทเพลงที่มีเนื้อหาในเชิงเดียวกับบทเพลงรักชาติ แต่ประพันธ์ขึ้นโดยมีแนวคิดหลักของสำเนียงดนตรีเป็นดนตรีพื้นบ้าน แต่สาเหตุที่จัดไว้ในลีลาบทเพลงรักชาติเนื่องด้วยเนื้อหาและวิธีการขับร้อง บทเพลงนี้มีการดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว ด้วยคำร้องที่กระชับฉับไว เปลี่ยนยุคสมัยทุกท่อนเพลง ในการแสดงสดผู้ขับร้องต้องสามารถสื่อสารคำร้องได้อย่างชัดเจนมาก โดยเฉพาะในการแสดงนี้ บทเพลงนิทานแผ่นดินได้ถูกวางไว้เป็นเพลงเปิดการแสดง ทำหน้าที่เป็นฉากนำ (prologue) ของการแสดงในครึ่งแรกซึ่งมีการร้อยเรียงบทเพลงเอาไว้เป็นเรื่องราว

การเล่าเรื่องผ่านบทเพลงนี้ต้องการเทคนิคการออกเสียงคำร้องเชิงละคร (theatre diction) ที่เป็นการออกเสียงคำร้องที่มีความชัดเจนของคำร้องเกินกว่าระดับการพูดและการขับร้องปกติ เพื่อให้ผู้ฟังเข้าใจความหมายของคำร้องได้ ความชัดเจนนี้ไม่จำเป็นต้องชัดเจน “ทุก” “ถ้อย” “คำ” หรือต้องมีระดับความเข้มของเสียงสูงมากตลอดเวลา แต่ต้องรู้จักเลือกคำสำคัญของประโยคที่จะเป็นคำที่สามารถสื่อความหมายของบทเพลงได้ดี ดังนั้นผู้ขับร้องควรเข้าใจแนวคิดหลักของบทเพลงที่ต้องการให้ผู้ชมเข้าใจ

บทเพลงนิทานแผ่นดินเป็นบทเพลงที่มีแนวคิดในการบอกความเป็นมาของคำว่า “พระเจ้าแผ่นดิน” เส้นเรื่องของบทเพลงนี้จึงถูกเรียงร้อยไว้ด้วยตำนานของปกครองประเทศตั้งแต่สมัยยังเป็นดินแดนสุวรรณภูมิมาจนถึงปัจจุบัน ดังนั้นคำสำคัญในบทเพลงนี้จึงเป็นคำที่หมายถึงพระเจ้าแผ่นดินและความสำคัญของพระเจ้าแผ่นดินในแต่ละยุคสมัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ครั้งโบราณเนิ่น**นานแสนนาน**
บนดินแดน**แคว้นไท**กว้างไกลสุดสายตา
แผ่นดินทองแห่งบูรพา
ร้อย**ชนเผ่า**เกี่ยวดองผองคน
ถือกำเนิดอยู่รวมร่วมปน
มีบ้านเมืองน้ำนาข้าวปลามากล้น
สางก่อ**ฟ้า**ก่อ**แสง**เฮืองเมือง**เบื้องบน**
ผีก่อ**บ้าน**ป่า**ผา**ภูคลอง**ท้องธาร**
ผู้แก่จ้าวปู่รู้ฮีตคองคล่องงาน
แม่ใหญ่หมอพ่อกว่านปกบ้านกุมเฮือน

บ้านเมืองแปงเป็น**แดนแคว้นคาม**
เป็นอาณานครา**เฟื่องฟูคู่ค้ามาเยือน**
อู่อุดมต่อปีต่อเดือน
หลาย**ไพรี**เริ่ม**บุกรุกราน**
ขุนพล**พลีชีพ**ตน**ต้านทาน**
คุม**คุ้มภัย**ไพร่พล**ลูกเมืองสุขสันต์**
ขุนปกแคว้นโดยธรรมนำคนกล่าวขาน
ขัณฑ์เขตแขวงกว้างไกล**รวมใจพารา**
ไทเทอดไว้**พ่อขุน**ดัง**ธรรมราชา**
พระคือ**ฟ้า**มา**เกิด** คือ**พระเจ้าแผ่นดิน**

ร้อยพันปีผ่านมีทั้งดีแลร้าย
กี่สมัย**บ้านเมือง**ก็ยัง**ตั้งอยู่**
มหาราชากี่องค์ที่**ทรงอุ้มชู**
เป็น**นิทานตำนาน**มาสู่
ดินแดนไทแห่งนี้ที่ยัง**ร่มเย็น**

รัตนะโกศกสองร้อยปี
ไทยบุรีนี้เรืองเฟื่องฟูสู่**ยุคใหม่**
เปลี่ยนมาเป็น**ประชาธิปไตย**

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แต่**ฟ้า**ดินยังคง**เวทนา**
ประทาน**พระราชาผู้ทรงเมตตา**
อุทิศกายและใจ**เพื่อปวงประชา**
พ่ออยู่หัวผู้วางตนอยู่เคียงดิน
ทุกลมหายใจคือคนไทยทุกคน
ร่วมสุขทุกข์และ**ภัยไม่ลืมมวลชน**
พระคือ**ฟ้า**มา**โปรด คือพลังแผ่นดิน**

จากการวิเคราะห์คำร้องจะเห็นได้ว่า แม้เลือกอ่านเพียงคำที่ถูกเน้นไว้ด้วยตัวอักษรหนา ก็สามารถเข้าใจเส้นเรื่องซึ่งเป็นหลักของบทเพลงได้ ในการขับร้องจึงควรให้ความสำคัญกับคำร้องเหล่านี้เพื่อทำให้ผู้ชมสามารถติดตามเส้นเรื่องไปด้วยได้เช่นกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลง สยามินทร์ราชามหาวชิราลงกรณ

แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์

เมื่อปี พ.ศ. 2560 กองทัพบกมีดำริในการจัดทำบทเพลงเทิดพระเกียรติสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมหาวชิราลงกรณบดินทรเทพยวรางกูร (พระนามเมื่อทรงเสด็จขึ้นครองราชย์ก่อนพิธีบรมราชาภิเษก) ในมงคลวโรกาสที่เด็จขึ้นครองราชย์เป็นพระมหากษัตริย์รัชกาลที่ 10 แห่งราชวงศ์จักรีของประเทศไทย โดยได้มอบหมายให้อาจารย์พงศ์พรหมเป็นผู้ประพันธ์คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงดนตรีบทเพลง “สยามินทร์ราชามหาวชิราลงกรณ” โดยบทเพลงนี้ได้รับพระบรมราชานุญาตให้จัดทำเผยแพร่แก่สาธารณะ โดย “โครงการบทเพลงรักของแผ่นดิน” ของกองทัพบก

อาจารย์พงศ์พรหมได้แรงบันดาลใจจากพระนามของสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมหาวชิราลงกรณบดินทรเทพยวรางกูร ที่มีความหมายมาจากคำว่า “วชิระ” หมายถึง อสนีบาต หรือ สายฟ้า เป็นศาสตราวุธของพระอินทร์ คำว่า “บดินทรเทพยวรางกูร” หมายถึง วงศ์วานแห่งอินทรเทพ “บดินทร-เทพ” จึงหมายถึง พระอินทร์ ผู้เป็นสัญลักษณ์ของเทพยดาผู้ให้ความเมตตา ช่วยเหลือ และปกป้องคุ้มภัย ตามคติไทยโบราณ

บทวิเคราะห์คำร้องและบริบททางดนตรีจากเทคนิคการประพันธ์

การนำเสนอ

1) การเปิดเพลง หากเปรียบเทียบการเปิดเพลงของบทเพลงนี้และบทเพลงนิทานแผ่นดินจะเห็นได้ว่าทั้ง 2 บทเพลงมีความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง บทเพลง สยามินทร์ราชามหาวชิราลงกรณเปิดเพลงด้วยการเสียงเฟร็นช์ฮอร์นที่งามสง่าและองอาจ จากนั้นวงออร์เคสตราทั้งวงรับด้วยการบรรเลงด้วยการเน้นเสียงอย่างเข้มแข็งและอึกทึกดังเสียงของอสนีบาต ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากพระนามของสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ

2) บทสรุป บทเพลงที่ยิ่งใหญ่นี้จบด้วยคำแซ่ซ้องสรรเสริญ “ทรงพระเจริญ ยืนนาน” 3 ครั้ง เพื่อเป็นการถวายพระพร โดยในครั้งสุดท้ายอาจารย์พงศ์พรหมได้ใส่เครื่องหมายเครเชนโดจากระดับความเข้ม *ff* ไปสู่ระดับความเข้ม *fff* เสมือนเป็นการเปล่งเสียงถวายพระพรอย่างสุดเสียง สุดกำลังของปวงชนชาวไทย

3) สังคีตลักษณ์ อาจารย์พงศ์พรหมประพันธ์บทเพลงนี้เป็น 2 ท่อน ซึ่งสามารถแยกจากกันได้โดยสมบูรณ์เพื่อประโยชน์ในการนำไปใช้ตามความเหมาะสมในการประชาสัมพันธ์แต่ละโอกาส

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อน เลนโต (Lento)

จักรีเกริกไกร เทิดไท้ให้องค์ราชา
หน่อพุทธบดินทร์อินทรา มหาวชิราลงกรณ
เทพไทเทวามวลประชา
รวมใจถวายพระพร พระชนม์จงยั่งยืนนาน

ท่อน อันดันเต กรันเด มาร์ช (Andante Grande March)

แคว้นไทยร่มเย็นเป็นสุขทั่วฟ้า
มหาราชาผู้ครองแผ่นดินนี้
ดวงใจแห่งปวงชน
ใต้พระบาทพระองค์ผู้ทรงเป็นดั่งหลักชัย
สินทรัพย์ในดินในป่าในน้ำ
แหลมทองเรืองรองทุกแห่งทุกหน
ทรงธรรมด้วยปัญญา
ใต้พระบาทพระองค์ผู้ทรงเป็นดั่งหลักชัย
ธ ทรงเป็นดั่งแสงวัชระส่อง
ถวายบังคมก้มน้อมประณมคำ
ทรงพระเจริญยืนนาน..
ด้วยเดชแห่งพระบารมี
ผู้ปราบผองภัยพ่ายไป
ประสานกลมเกลียวมั่นไว้
ทุกข์ไทยคลายกังวล
แลเขตแดนแคว้นภูวดล
จนตราบรัชสมัย
แลสายตาทรงกว้างไกล
ไทยจะเลื่องลือนาม
คุ้มครองทุกโมงยาม
ทรงพระเจริญยืนนาน..
ทรงพระเจริญยืนนาน..

ท่อน เลนโต เป็นบทนำที่สั้นกระชับ มีจุดประสงค์ในการประพันธ์เพื่อให้สามารถแยกออกมาบรรเลงในการเปิดหัวกิจกรรม หรือการประชาสัมพันธ์ตามสื่อต่าง ๆ ท่อน อันดันเต กรันเด มาร์ช เป็นส่วนหลักของบทเพลงแต่ต้องไม่ยาวเกินไป เพื่อให้สามารถขับร้องซ้ำตลอดทั้งท่อนได้

4) จุดสำคัญ บทเพลงนี้มีจุดสำคัญคือความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของการคัดเลือก Voice หรือ เสียง ให้เหมาะสมกับ Time frame (กรอบเวลา) และ Setting (ฉาก) ทั้งหมดทั้งมวลนี้อาศัยเสียงของทั้งวงออร์เคสตราและเสียงร้องของผู้ขับร้องเดี่ยวและประสานเสียง ในการแสดงยิ่งใหญ่องอาจ เข้มแข็ง ในเชิงทหาร เนื่องจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ทรงมีพระราชปณิธานแน่วแน่ในการรักษาปกป้องประเทศชาติให้สงบร่มเย็นตั้งแต่เมื่อครั้งที่ยังทรงดำรงพระอิสริยศักดิ์ สมเด็จ-พระบรมโอรสาธิราชฯ สยามมกุฎราชกุมาร ดังเป็นที่ประจักษ์จากการที่ทรงเข้ารับการศึกษาในระดับอุดมศึกษาที่คณะการศึกษาด้านทหาร จากมหาวิทยาลัยนิวเซาท์เวลล์ ประเทศออสเตรเลีย ทรงสำเร็จการศึกษาได้รับปริญญาอักษรศาสตร์บัณฑิต (การศึกษาด้านการทหาร) เมื่อปี พ.ศ. 2519 นอกจากนี้ยังทรงศึกษาที่โรงเรียนเสนาธิการทหารบกหลักสูตรประจำชุดที่ 5-6 ระหว่างปี

พ.ศ. 2520-2521 และทรงศึกษา ณ วิทยาลัยป้องกันราชอาณาจักรแห่งสหราชอาณาจักร ในปี พ.ศ. 2533

เสียงคำร้อง เนื่องจากกรอบเวลาของบทเพลงนี้ดำเนินอยู่เพียงช่วงรัชกาลปัจจุบัน ต่างจากบทเพลงนิทานแผ่นดินที่ต้องเล่าเรื่องประวัติศาสตร์ชาติไทยตั้งแต่ยุคแรกเริ่มจนถึงปัจจุบัน ดังนั้นในบทเพลงนี้จึงมีเวลาในการพรรณนา ขยายความ สร้างเหตุและผลให้กับคำร้อง อย่างไรก็ตามยังคงคัดสรรให้ทุกคำร้องมีความสำคัญให้ความหมายทั้งในเชิงการสดุดีพระเกียรติ และถวายพระพรได้อย่างครบถ้วน

เสียงทำนอง สง่างาม ลื่นไหล และหนักแน่นเหมือนทำนองจากบทอารียาของผู้ขับร้องเสียงเบส และบาริโทนในอุปรากรยุคโรแมนติก แต่ประยุกต์ให้มีรูปแบบจังหวะและทำนองที่ไม่ซับซ้อนมาก เพื่อให้ประชาชนทั่วไปสามารถขับร้องตามได้

เสียงดนตรี ได้รับอิทธิพลมาจากลักษณะของวงออร์เคสตราในการบรรเลงอุปรากรของริคาร์ด วากเนอร์ (Richard Wagner; 1813 – 1883) ซึ่งมีขนาดของวงออร์เคสตราที่ใหญ่ ให้สีสันของเสียงที่ดัง เข้มข้น และหลากหลายกว่าวงออร์เคสตราปกติ เพื่อแสดงแสนยานุภาพในแบบทหาร และความยิ่งใหญ่ของพระบุญญาธิการและพระบารมีของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ

การบูรณาการคำร้อง ดนตรี และลีลาสู่การขับร้อง

ท่อน เลนโต

ท่อนเลนโตเป็นบทนำที่มีท่วงทำนองที่สง่างาม ความสง่างามนี้เกิดจากการสร้างประโยคดนตรีที่มีความยาวต่อเนื่อง ในท่อนเลนโตมีประโยคดนตรีเพียง 2 ประโยคเท่านั้น เป็นลักษณะประโยคถาม-ตอบที่มีความยาวเป็นพิเศษ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 1	ประโยคถาม	จักรีเกริกไกร เทิดไท้ให้องค์ราชา
	ประโยคตอบ	หน่อพุทธบดินทร์อินทรา มหาวชิราลงกรณ
ประโยคที่ 2	ประโยคถาม	เทพไทเทวามวลประชา รวมใจถวาย
	ประโยคตอบ	พระพร พระชนม์จงยั่งยืนนาน

ความท้าทายของการขับร้องบทเพลงในท่อนเลนโตนี้อยู่ที่การควบคุมลมหายใจให้สามารถขับร้องประโยคที่ยาวทั้ง 2 ประโยคนี้ได้ ในประโยคที่ 1 สามารถแบ่งวรรคหายใจได้ 1 ครั้งท้ายคำว่า “องค์ราชา” ซึ่งเป็นช่วงรอยต่อของประโยคถาม – ตอบพอดีแต่ในประโยคที่ 2 รอยต่อของประโยคถาม – ตอบอยู่ระหว่างคำว่า “ถวายพระพร” ผู้ขับร้องจึงไม่สามารถหายใจระหว่างรอยต่อนั้นได้ เนื่องจากจะทำให้เสียความหมายของคำว่าถวายพระพร เป็นการไม่บังควรอย่างยิ่ง ผู้ขับร้องจึงมีทางเลือกเดียวคือการขับร้องประโยคที่ 2 ด้วย 1 ลมหายใจ อย่างไรก็ตามประโยคนี้ยังมีความยาวไม่

ถึงครึ่งหนึ่งของประโยคดนตรีในท่อน B ของบทเพลง The trumpet shall sound ในการแสดงครั้งที่ 2 ดังนั้นหากได้รับการฝึกฝนการเก็บลมหายใจในการขับร้องบทเพลงคลาสสิกมาแล้ว ผู้ขับร้องจึงสามารถให้ความสำคัญกับการสร้างความสง่างามของประโยคดนตรีโดยไม่ต้องกังวลว่าปริมาณลมหายใจจะไม่เพียงพอต่อการขับร้องประโยคที่ 2 นี้ทั้งประโยค

ท่อน อันดันเต กรันเด มาร์ช

เนื่องจากท่อนอันดันเต กรันเด มาร์ช มีลีลาที่เข้มแข็ง องอาจ ดังนั้นในการขับร้องในท่อนนี้จึงสามารถใช้เทคนิคการขับร้องบทเพลงรักชาติมาเป็นเนื้อเสียงหลักของทั้งท่อนได้ตั้งแต่ต้นจนจบโดยไม่มีการลดระดับความเข้มของเสียง ทุกคำต้องออกเสียงด้วยมีความหนักแน่นและคล่องตัว มีเพียงบางช่วงคำร้องที่สามารถใช้การทอดเสียงได้ เช่น ในช่วงคำร้อง “ประสานกลมเกลียวมั่นไว้” “คลายกังวล” “และสายตาทรงกว้างไกล” และ “ถวายบังคม ก้มน้อมประนมคำ” เพื่อสร้างความต่อเนื่องของประโยคตามความหมาย

การเน้นคำให้มีความหนักแน่นและคล่องตัวสามารถทำได้โดยการออกแรงดีดให้พยัญชนะต้นทุกตัวเกาะเกี่ยวเสียงสระให้กระโดดลอยตามออกมาด้วยได้ จะสังเกตได้ว่าอาจารย์พงศ์พรหมได้สร้างความแข็งแรงของแนวทำนองโดยการวางตัวโน้ตเกือบทุกตัวไว้ที่จังหวะตก แต่การเน้นคำที่จังหวะตกมากเกินไปอาจเป็นกับดักให้บทเพลงมีความหนักแน่นเพียงอย่างเดียว และอาจส่งผลให้การเคลื่อนลมหายใจและประโยคดนตรีไม่ลื่นไหลอย่างที่ควรจะเป็น ดังนั้นจึงต้องมีการเสริมความคล่องตัวให้กับการขับร้อง โดยการการพิงลมหายใจไว้กับจังหวะขัด จังหวะขัดจะเป็นเหมือนฟันเฟืองที่ช่วยเคลื่อนคำร้องและแนวทำนองให้มีความต่อเนื่องไปข้างหน้าอย่างคล่องตัวและสง่างาม ผู้ขับร้องจึงควรรู้สึกความขัดของจังหวะ 1 **และ** 2 **และ** 3 **และ** 4 **และ**... ไว้ตลอดทั้งท่อนอันดันเต กรันเด มาร์ช

อีกประการหนึ่งคือการขับร้องในท่อนอันดันเต กรันเด มาร์ช มีความคล้ายคลึงกับการวิ่งมาราธอน กล่าวคือ ในท่อนเพลงนี้แทบไม่มีตำแหน่งที่สามารถพักหายใจได้ ดังนั้นผู้ขับร้องต้องมีความสามารถในการขโมยลมหายใจในช่วงเวลาอันสั้น และมีการบริหารจัดการลมหายใจที่มีประสิทธิภาพ ต้องมีสติเสมอว่าใช้ลมหายใจออกไปเท่าไร และควรหายใจคืนเข้าไปให้พอดีกัน เพราะการหายใจเอาลมเข้าไปในร่างกายมากเกินไปเป็นผลให้ร่างกายเกิดอาการเกร็ง อันจะส่งผลให้คุณภาพเสียงฟังดูอึดอัดไม่คล่องตัว การขโมยหายใจในลักษณะนี้สามารถเทียบเคียงได้กับวิธีการหายใจในบทเพลง Why do the nations so furiously rage together? ในการแสดงครั้งที่ 2 เนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีตำแหน่งให้ขโมยหายใจน้อยและสั้นมากเช่นกัน ทั้งยังต้องขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรที่มีความเร็วสูง การฝึกฝนเพื่อการขับร้องบทเพลงนี้ช่วยพัฒนาระบบการบริหารจัดการลมหายใจ และนำมาใช้ในบทเพลงสยามินทร์ราชามหาวชิราลงกรณได้อย่างมีประสิทธิภาพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

6.4 เทคนิคการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยผสานลีลาดนตรีแจ๊ส

6.4.1 ประวัติความเป็นมา

ดุษฎีนิพนธ์นี้ศึกษาบทเพลงร้องศิลป์ไทยผสานลีลาดนตรีแจ๊สจากบทเพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

ในหลวงรัชกาลที่ 9 ทรงเป็นปราชญ์ในหลายด้านไม่ว่าจะเป็นด้านวิทยาศาสตร์ อักษรศาสตร์ จิตรกรรม การถ่ายภาพ วิศวกรรม การเกษตร รวมถึงด้านดนตรี ทรงเป็นทั้งนักดนตรีและคีตกวีที่ได้รับการยกย่องจากทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติทั่วโลก

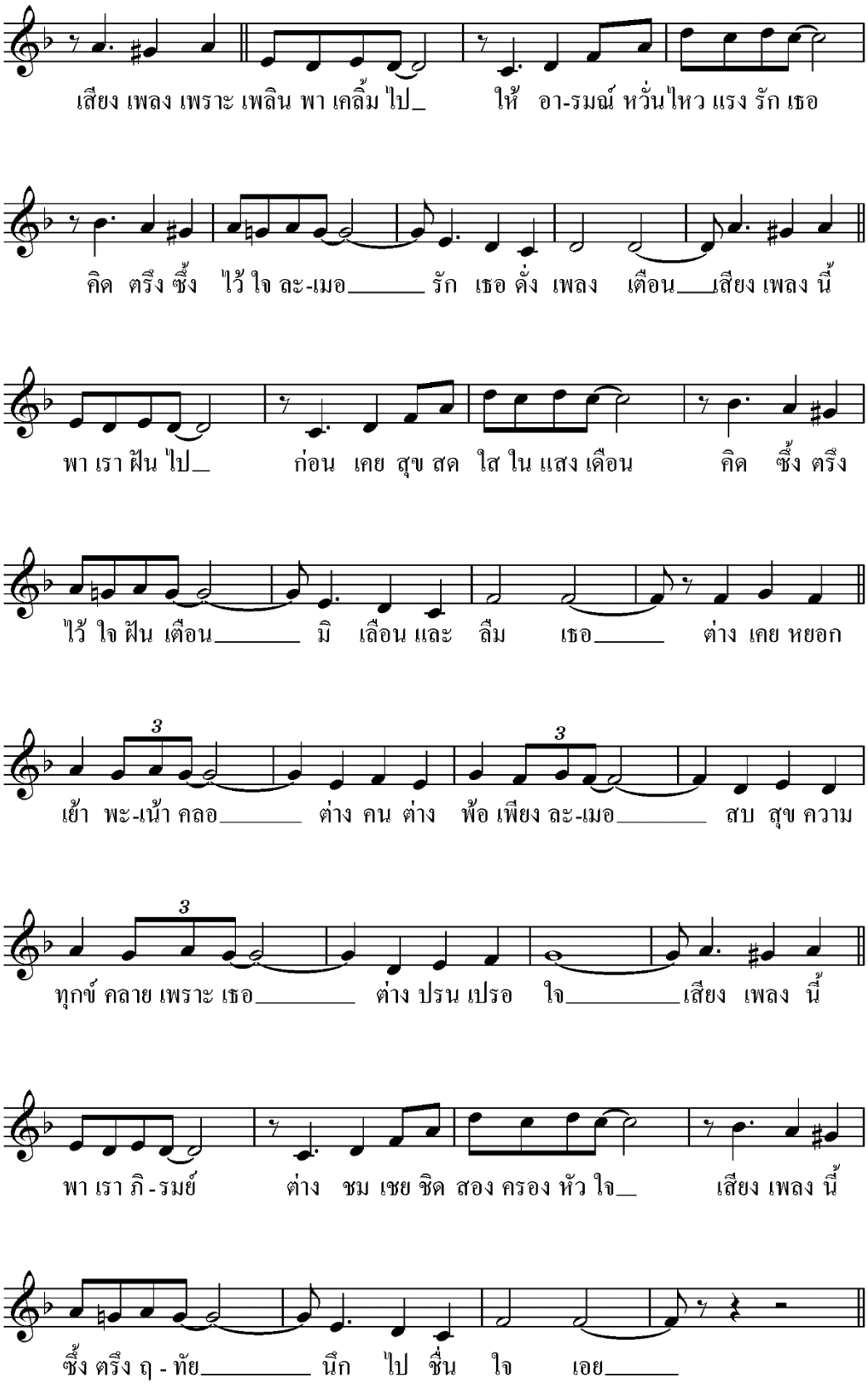
ในหลวงรัชกาลที่ 9 ทรงมีความสนพระราชหฤทัยในด้านดนตรีตั้งแต่ยังทรงพระเยาว์ เมื่อครั้งที่เสด็จพระราชดำเนินไปประทับที่เมืองโลซานน์ ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ ได้ทรงมีโอกาสศึกษาทางด้านดนตรี ครูผู้สอนดนตรีคนแรกคือนายเวย์เบรชท์ เป็นนักเป่าแซ็กโซโฟนและคลาริเน็ตประจำสถานีวิทยุของประเทศสวิตเซอร์แลนด์ ซึ่งจะสอนทั้งการบรรเลงเครื่องดนตรีแซ็กโซโฟน และทฤษฎีดนตรี นอกจากนั้น ยังทรงศึกษาหาความรู้ด้านดนตรีเพิ่มเติมจากการอ่านหนังสือเกี่ยวกับดนตรี และประวัตินักดนตรีที่มีชื่อเสียง และทรงซื้อแผ่นเสียงดนตรีแจ๊สด้วยเงินออมส่วนพระองค์ โดยทรงหัดเป่าแซ็กโซโฟนไปพร้อม ๆ กับการบรรเลงแผ่นเสียงของหลุยส์ อาร์มสตรอง (Louis Armstrong) เคานท์ เบซี (Count Besie) ดูค เอลลิงตัน (Duke Ellington) ซิดนีย์ เบเชต์ (Sidney Bechet) และวงดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียงอื่น ๆ ดนตรีแจ๊สที่ทรงโปรดเป็นพิเศษคือ ดนตรีแจ๊สดิกซีแลนด์ (Dixieland jazz) ซึ่งเป็นดนตรีแจ๊สลีลาของชาวอเมริกันเมืองนิวออร์ลีนส์ หลังปี ค.ศ. 1916 เนื่องจากเป็นวงดนตรีที่ใช้เครื่องดนตรีไม่กี่ชิ้นจึงสามารถรวมวงกับพระสหายได้ง่าย ทั้งยังมีจังหวะที่สนุกสนาน เร้าใจ น่าตื่นเต้น และผู้เล่นสามารถแสดงอารมณ์และความรู้สึกออกมาเป็นทำนองเพลงแบบด้นสดได้อย่างอิสระ

นักดนตรีแจ๊สเอกของโลกหลายคนมีโอกาสบรรเลงดนตรีร่วมกับในหลวงรัชกาลที่ 9 อาทิ เบนนี กู๊ดแมน (Benny Goodman) นักคลาริเน็ตและราชาสวิงแจ๊สผู้โด่งดัง เบนนี คาร์เตอร์ (Benny Carter) นักแซ็กโซโฟนและคีตกวีแจ๊ส สแตน เก็ตซ์ (Stan Getz) นักแซ็กโซโฟนแจ๊สชื่อดัง แจ็ค ทีการ์เดน (Jack Teagarden) นักทรอมโบนแจ๊ส และ ลิโอเนล แฮมป์ตัน (Lionel Hampton) นักไวบราโฟนระดับโลก นักดนตรีเหล่านี้นอกจากจะมีโอกาสได้บรรเลงดนตรีร่วมกับในหลวงรัชกาลที่ 9 แล้วยังได้มีการบรรเลงประชันกันในลักษณะการด้นสด ซึ่งทุกคนต่างประจักษ์ในพระอัจฉริยภาพทางดนตรีแจ๊สของพระองค์ทั้งสิ้น

ในหลวงรัชกาลที่ 9 ทรงเริ่มพระราชนิพนธ์บทเพลงเมื่อพระชนมายุ 18 พรรษา บทเพลงแรกที่ทรงพระราชนิพนธ์คือบทเพลง “แสงเทียน” โดยทรงพระราชนิพนธ์ในลีลาเพลงบลูส์ ตามด้วยบทเพลง “ยามเย็น” ซึ่งได้ทรงมอบหมายให้พระองค์เจ้าจักรพันธ์เพ็ญศิริทรงนิพนธ์คำร้อง และให้นำ

ออกบรรเลงครั้งแรกโดยวงดนตรีสุนทราภรณ์ เมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม พ.ศ. 2489 ในงานรื่นเริงของสมาคมปราบวัณโรค ณ เวทีลีลาศสวนอัมพร ยังความซาบซึ้งแก่ผู้ที่มีโอกาสได้เข้าร่วมรับฟังในครั้งนั้น หลังจากนั้นได้ทรงพระราชนิพนธ์บทเพลงไว้ทั้งหมด 40 บท อาทิ สายฝน ใกล้รุ่ง ดวงใจกับความรัก อาทิตย์อับแสง เทวาพาคู่ฝัน คำหวาน ฯลฯ บทเพลงพระราชนิพนธ์ของในหลวงรัชกาลที่ 9 นั้นเป็นบทเพลงที่สร้างขึ้นจากดนตรีหลากหลายลีลาทั้งแจ๊ส คลาสสิก ไทยสากล แต่บทเพลงพระราชนิพนธ์ส่วนใหญ่หากไม่ได้เป็นการพระราชนิพนธ์เพื่อเป็นเพลงรักชาติ เพลงประจำสถาบันหน่วยงาน หรือใช้ในการแสดงต่าง ๆ เช่น บทเพลงพระราชนิพนธ์ชุดกินรี สวีท สำหรับการแสดงบัลเลต์มโนห์รา ก็ล้วนแต่เป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นในลีลาแจ๊สทั้งสิ้น ซึ่งทรงสร้างสรรค์บทเพลงพระราชนิพนธ์แต่ละบทเพลงอย่างมีแบบแผน อย่างผู้ที่มีความรู้ด้านดนตรี หากพิจารณาจากการดูโน้ตเพลง จะสังเกตว่าบทเพลงพระราชนิพนธ์แต่ละบทเพลงนั้นเหมือนภาพวาดที่มีแนวคิดในแต่ละรูปชัดเจน แนวคิดนั้นเกิดมาจากการที่ทรงพระราชนิพนธ์โมทีฟจังหวะหลักของบทเพลง ซึ่งนำไปพัฒนาใส่โน้ตที่มีระดับเสียงสูงต่ำแตกต่างกันไป เกิดเป็นทำนองของแต่ละท่อนเพลง จากตัวอย่างด้านล่างจะเห็นได้ว่าทรงใช้โมทีฟจังหวะเดียวกันตลอดทั้งท่อน A ทั้ง 3 ท่อน และสร้างประโยคดนตรีในลักษณะถาม – ตอบ ส่วนท่อน B ทรงเปลี่ยนโมทีฟจังหวะและใช้แนวคิดการสร้างห้วงลำดับทำนอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 6.36 บทเพลงพระราชนิพนธ์เตือนใจ: ทำนองแนวขับร้อง

นอกจากบทเพลงพระราชนิพนธ์จะเป็นประจักษ์พยานในพระอัจฉริยภาพขององค์อัครศิลปินแล้ว ยังถือเป็นของขวัญที่พระราชทานแก่ปวงชนชาวไทยเก็บไว้ฟังเพื่อความบันเทิงรื่นรมย์ ให้ข้อคิดเตือนใจ เป็นแม่บทต่อการเรียนรู้หลักวิชาหลายแขนง ทั้งยังจารึกประวัติศาสตร์อันสำคัญของชาติ เมื่อใดที่ได้สดับรับฟังหรือขับร้อง ก็ทำให้หวนรำลึกถึงพระราชจริยวัตรอันงดงามและพระมหากรุณาธิคุณของพระผู้ทรงพระราชนิพนธ์ที่มีต่อปวงชนชาวไทยมาตลอดเจ็ดสิบปี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6.4.2 หลักการขับร้องตามขนบ

จากการสัมภาษณ์อาจารย์คริสตีน เฮลเฟอริค กูเทอร์ (Christine Helferich Guter) หัวหน้าภาควิชาการขับร้องแจ๊ส แห่งวิทยาลัยดนตรี Bob Cole ประเทศสหรัฐอเมริกา ค้นพบหลักการขับร้องบทเพลงแจ๊สที่สำคัญดังนี้

การใช้กระแสเสียงเรียบและการใช้กระแสเสียงพลิ้ว

ในการขับร้องเพลงแจ๊สผู้ขับร้องต้องขับร้องโดยการใช้กระแสเสียงเรียบเป็นหลัก คำว่าเป็นหลักในที่นี้หมายถึงการขับร้องคำในประโยคหากไม่มีการลากโน้ตยาวโดยปกติจะขับร้องด้วยกระแสเสียงเรียบโดยตลอด ไม่นิยมขับร้องด้วยกระแสเสียงพลิ้วทุกคำทุกโน้ตเหมือนการขับร้องบทเพลงคลาสสิก อย่างไรก็ตาม ในขณะที่ลากโน้ตควรเริ่มต้นด้วยการลากกระแสเสียงเรียบก่อนแล้วจึงใช้กระแสเสียงพลิ้วเพื่อประดับช่วงท้ายโน้ต (terminal vibrato) กระแสเสียงพลิ้วของผู้ขับร้องบทเพลงแจ๊สจะมีลักษณะพิเศษดังนี้

1) ความถี่ของคลื่นกระแสเสียงพลิ้ว ผู้ขับร้องที่เป็นตำนานของบทเพลงแจ๊ส แอลลา ฟิทส์เจอรัลด์ (Ella Fitzgerald) และ หลุยส์ อาร์มสตรอง (Louis Armstrong) มีความถี่ของกระแสเสียงพลิ้วที่ถี่มาก โดยมีความถี่ไม่ต่ำกว่า 6 รอบคลื่นต่อ 1 วินาที ในขณะที่ผู้ขับร้องรุ่นใหม่อย่างไมเคิล บูเบล (Michael Bublé) มีความถี่ของคลื่นกระแสเสียงพลิ้วที่ต่ำกว่าผู้ขับร้องในรุ่นตำนาน และเกือบไม่พบการใช้กระแสเสียงพลิ้วเลย

2) ความแตกต่างของระดับเสียงขึ้นลงซึ่งเกิดจากการพลิ้วเสียง โดยปกติแล้วความแตกต่างของระดับเสียงที่พลิ้วขึ้นลงจะห่างจากเสียงหลักขาละครึ่งเสียงโดยประมาณ จากการศึกษาการขับร้องของแอลลา ฟิทส์เจอรัลด์ และ หลุยส์ อาร์มสตรอง พบว่ามีความแตกต่างของระดับเสียงขึ้นลงในแต่ละลูกคลื่นในระดับที่สามารถแยกระดับเสียงที่เปลี่ยนขึ้นสูงและลงต่ำเป็นอีกระดับเสียงหนึ่งได้อย่างชัดเจน ในขณะที่กระแสเสียงพลิ้วของไมเคิล บูเบล มีความแตกต่างของระดับเสียงขึ้นลงที่น้อยมาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เทคนิคการหายใจ

อาจารย์คริสตีนกล่าวว่าในการขับร้องบทเพลงแจ๊สผู้ขับร้องยังมีความจำเป็นที่จะต้องฝึกควบคุมลมหายใจให้มีประสิทธิภาพเทียบเท่ากับการขับร้องบทเพลงในลีลาอื่น ๆ โดยส่วนใหญ่แล้วผู้ขับร้องเพลงแจ๊สจะได้รับการฝึกการขับร้องบทเพลงคลาสสิก เพื่อสร้างพื้นฐานการจัดการและควบคุมหายใจที่มีประสิทธิภาพ โดยใช้วิธีการเดียวกันกับเทคนิคการหายใจสำหรับการขับร้องด้วยกระแสเสียงเรียบในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ ที่ต้องมีการลดแรงดันลมหายใจใต้กล่องเสียงลง และปล่อยให้ลมหายใจค่อย ๆ ผ่อนออกมาคล้ายกับการหายใจออกปกติ

เทคนิคการเปล่งเสียงร้อง

การเปล่งเสียงในการขับร้องบทเพลงแจ๊สมีความคล้ายคลึงกับการเปล่งเสียงพูด โดยเฉพาะระดับของกล่องเสียงนั้นต้องอยู่ในระดับปกติ ไม่ยกตัวสูงและกดตัวต่ำลง จากการศึกษาคุณลักษณะของกระแสเสียงพลิ้วจากการฟังผู้ขับร้องกลุ่มตัวอย่าง ประกอบกับข้อมูลจากอาจารย์คริสตีนทำให้สามารถสรุปได้ว่าความนิยมการใช้กระแสเสียงพลิ้วในการขับร้องบทเพลงแจ๊สมีการเปลี่ยนแปลงไปในปัจจุบัน โดยมีการขับร้องด้วยกระแสเสียงพลิ้วน้อยลงมากหรือแทบไม่มีการขับร้องด้วยกระแสเสียงพลิ้วเลย แต่ผู้ขับร้องบทเพลงแจ๊ส มีวิธีการจบเสียง (offset of sound) หลัก ๆ อยู่ 2 วิธีดังนี้

1) การจบเสียงแบบมีลมแทรก (aspirated offset) คือการจบเสียงโดยที่เส้นเสียงทั้งสองข้างค่อย ๆ เปิดออกจากกัน หรือไม่ได้ปิดกันจนสนิทในขณะที่กระแสลมหายใจยังเคลื่อนตัวอยู่ ทำให้เกิดคุณภาพเสียงแหบในลักษณะที่มีลมแทรกออกมา และค่อย ๆ เบาบางลงจนสิ้นเสียงร้อง พบมากในการขับร้องบทเพลงแจ๊สในลีลาบัลลาด

2) การจบเสียงแรกแบบฟองอากาศ (vocal fry offset) โดยทั่วไปเสียงฟองอากาศหมายถึงกลุ่มช่วงเสียงส่วนต่อขยายที่ใช้ขับร้องโน้ตที่อยู่ต่ำกว่ากลุ่มช่วงเสียงอก โดยเส้นเสียงจะหดสั้นลงจึงทำให้มีความหนาเพิ่มขึ้น แต่ในขณะเดียวกันจะมีความหย่อนคลายสลับกับการบีบอัดเบา ๆ อย่างต่อเนื่อง ก่อให้เกิดคุณภาพของเสียงที่คล้ายกับมีฟองอากาศเคลื่อนผ่านเส้นเสียงออกมา

การจบเสียงทั้ง 2 ลักษณะนี้สามารถนำไปใช้ในการเริ่มเปล่งเสียง (onset of sound) ได้เช่นกัน ซึ่งเป็นลักษณะการเปล่งเสียงที่ช่วยสร้างสีสันให้กับการขับร้องเพลงแจ๊สให้มีความแตกต่างจากการขับร้องเพลงในลีลาอื่น ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เทคนิคการสร้างเสียงกังวาน

การสร้างเสียงกังวานสำหรับการขับร้องบทเพลงแจ๊สยังต้องการความกังวานจากโพรงศีรษะ ในการขับร้องจึงต้องมีการยกเพดานอ่อนขึ้นเพื่อให้คลื่นเสียงสามารถลอยขึ้นไปสะท้อนในโพรงกะโหลกได้ แต่ต้องระวังไม่ให้เสียงนั้นสูงโปร่งเท่าการขับร้องบทเพลงคลาสสิก ดังนั้นจึงมีการเกาะเกี่ยวเสียงร้องที่บริเวณด้านหน้าของโพรงกะโหลกบริเวณเหงือกเหนือฟันคู่หน้าด้านบน โดยเฉพาะการเพิ่มระดับความเข้มของเสียงจะต้องเพิ่มแรงในการเกาะเกี่ยวให้มากขึ้น

เทคนิคการออกเสียงคำร้อง

บทเพลงแจ๊สเป็นบทเพลงที่การสื่อสารสำคัญมาก เป็นการขับร้องในลีลาการสนทนา (conversational singing) ซึ่งเป็นการสร้างเอกลักษณ์ให้กับผู้ขับร้องแต่ละคน เนื่องจากคนเราทุกคนจะมีสำเนียงการพูดรวมถึงวิธีการเล่าเรื่องที่แตกต่างกันตามอุปนิสัย วัย ประสบการณ์ และการตีความ การขับร้องบทเพลงแจ๊สจึงเป็นการพูดโดยมีระดับเสียง (speaking on pitch) การออกเสียงคำร้องจึงคล้ายการพูดมากกว่าบทเพลงในลีลาอื่น ๆ ดังนั้นความชัดเจนในแต่ละคำร้องอาจไม่ต้องการความคมชัดเท่าการขับร้องคลาสสิก ไทยสากล หรือลูกทุ่ง แต่ยังต้องมีความชัดเจนในระดับที่สามารถสื่อสารกับผู้ฟังเข้าใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6.4.3 การประยุกต์องค์ความรู้สู่การปฏิบัติ

การขับร้องจังหวะซวิง

การขับร้องบทเพลงในลีลาแจ๊สนับว่าเป็นการขับร้องในลีลาใหม่ที่มีความท้าทายไม่แพ้การขับร้องบทเพลงในลีลาอื่นเลย เนื่องจากเป็นลีลาที่มีการเคลื่อนไหวของจังหวะ ทำนอง และสำเนียงดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว หนึ่งในการฝึกปฏิบัติที่สำคัญคือการสร้างความคุ้นชินกับการขับร้องในจังหวะซวิง (swing) ซึ่งค้นพบว่าต้องสร้างความรู้สึกของจังหวะที่มีความแกว่งไกวให้เกิดขึ้นในตัวเสียก่อน ดังเช่นหลักการสอนดนตรีของคาร์ล ออร์ฟ (Carl Orff; 1895 – 1982) คีตกวีชาวเยอรมันในยุคศตวรรษที่ยี่สิบและนักดนตรีศึกษาคนสำคัญของโลก ที่มีหลักการสอนดนตรีเด็กเล็กในเรื่องของจังหวะ โดยเริ่มฝึกการรับรู้จังหวะจากการจับความรู้สึกของจังหวะการเต้นของหัวใจ และเคลื่อนไหวร่างกายช้า – เร็วตามความรู้สึกนั้น เพื่อปลูกฝังและสร้างความมั่นคงของการดำเนินจังหวะด้วยความรู้สึกจากภายใน ซึ่งสามารถนำไปต่อยอดออกเป็นรูปแบบจังหวะที่มีความแตกต่างและซับซ้อนมากขึ้นในการขับร้องและบรรเลงดนตรีในลีลาต่าง ๆ ในการฝึกปฏิบัติจึงได้นำหลักการนี้มาเป็นแนวทางในการจับความรู้สึกแกว่งไกวของจังหวะในบทเพลงลีลาแจ๊ส โดยเริ่มจากการฟังบทเพลงในจังหวะซวิงและค่อย ๆ ให้การเคลื่อนไหวของจังหวะทำนองแกว่งไกวในลักษณะนี้ซึมซาบเข้าไปในร่างกาย และเคลื่อนไหวร่างกายตามความแกว่งไกวของดนตรี และจึงเริ่มนำความรู้สึกนี้มาขับร้องโดยมีอาจารย์เด่นเป็นผู้ควบคุมและให้คำแนะนำตลอดการฝึกซ้อม จนสามารถขับร้องจังหวะแกว่งไกวได้อย่างเป็นธรรมชาติ

การฝึกขับร้องสแก็ต

สแก็ต (scat) คือการขับร้องในลักษณะการด้นสดในท่อนโซโล (solo) โดยสร้างสรรค์ทำนองที่มีความเรียบง่ายหรือวิจิตรตามทักษะและประสบการณ์ของผู้ขับร้อง อยู่บนการดำเนินคอร์ดตามสังคีตลักษณ์ดนตรีแจ๊ส และใช้พยางค์สแก็ต (scat syllable) ที่เลียนเสียงการบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า และเบส โดยไม่มีความหมาย ในการฝึกปฏิบัติได้แยกออกเป็น 2 ทักษะได้แก่ ทักษะด้านดนตรี และทักษะด้านการออกเสียงพยางค์สแก็ต

1) ทักษะด้านดนตรี โดยปกติแล้วการด้นสดในการสแก็ตเป็นการสร้างทำนองซึ่งเกิดจากบันไดเสียงและคอร์ดเป็นพื้นฐานสำคัญ การฝึกหัดทักษะดนตรีจึงต้องเริ่มจากการขับร้องบันไดเสียงและคอร์ดต่าง ๆ ให้แม่นยำ การขับร้องบันไดเสียงนอกจากบันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์แล้ว ในการแสดงนี้มีอีกหนึ่งบันไดเสียงที่สำคัญคือ บันไดเสียงบลูส์ จึงได้ฝึกฝนการขับร้องบันไดเสียงบลูส์ ซึ่งประกอบด้วย โน้ตตัวที่ 1 โน้ตตัวที่ 3♭ โน้ตตัวที่ 4 โน้ตตัวที่ 5♭ โน้ตตัวที่ 5 และโน้ตตัวที่ 7♭

ของบันไดเสียงเมเจอร์ โดยโน้ตสำคัญของบันไดเสียงนี้คือโน้ต 3♭ 5♭ และ 7♭ หรือเรียกว่า “โน้ตบลูส์”

การฝึกขับร้องคอร์ดต่อเนื่องรูปแบบที่ 1 เริ่มคอร์ดแรกที่คอร์ดดิมินิชท์ เชื่อมไปคอร์ดไมเนอร์ โดยขับร้องโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ดสูงขึ้นครึ่งเสียงเป็นคอร์ดไมเนอร์ เชื่อมไปคอร์ดเมเจอร์โดยขับร้องโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ดสูงขึ้นครึ่งเสียงและจบที่คอร์ดออกเมนเทดโดยขับร้องโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ดสูงขึ้นครึ่งเสียง

การฝึกขับร้องคอร์ดต่อเนื่องรูปแบบที่ 2 เริ่มต้นที่อาร์เปโจคอร์ดเมเจอร์ซึ่งเป็นคอร์ดหลัก เชื่อมต่อไปคอร์ดเมเจอร์ทบเจ็ด คอร์ดเมเจอร์ทบเจ็ดโดมินันท์ และคอร์ดเมเจอร์ทบหก โดยลดโน้ตตัวสูงที่สุดลงมาครึ่งเสียง เมื่อสามารถปฏิบัติการเปลี่ยนคอร์ดต่อเนื่องในรูปแบบนี้ได้คล่องแคล่วแล้ว สามารถเปลี่ยนคอร์ดหลักเป็นคอร์ดไมเนอร์ และขับร้องเชื่อมต่อไปที่คอร์ดไมเนอร์ทบเจ็ด คอร์ดไมเนอร์ทบเจ็ดโดมินันท์ และคอร์ดไมเนอร์ทบหกตามลำดับ

เมื่อฝึกขับร้องบันไดเสียง คอร์ด และอาร์เปโจจนแม่นยำ จึงเริ่มนำทั้งสององค์ประกอบดนตรีมาใช้ประกอบการด้นสด ในการฝึกซ้อมได้รับความอนุเคราะห์จากอาจารย์เด่นบรรเลงเปียโนด้วยการดำเนินคอร์ดรูปแบบต่าง ๆ เพื่อเสริมสร้างทักษะการสแก็ตให้แข็งแรงยิ่งขึ้น

การฝึกซ้อมในขั้นตอนนี้มีความใกล้เคียงกับการฝึกการขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรในบทโอราโตริโอ Messiah เนื่องจากเป็นการขับร้องที่ต้องการความแม่นยำของโน้ตที่ดำเนินอย่างรวดเร็ว ในลักษณะการไล่บันไดเสียง คอร์ด และอาร์เปโจ ซึ่งทักษะที่ได้สั่งสมมาจากการขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรในบทเพลงยุคบาโรกมีส่วนช่วยให้ระบบการทำงานของกล้ามเนื้อภายในกล่องเสียงที่ใช้ในการเปลี่ยนระดับเสียงสูงต่ำของโน้ตทำงานได้อย่างคล่องแคล่วและแม่นยำ เพียงแต่ต้องปรับความคุ้นชินของการขับร้องเสียงประสานในลีลาแจ๊ส ซึ่งมีการเพิ่มขั้นคู่เสียงกระด้างมาในเสียงประสานแบบขยาย (extended harmony)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2) ทักษะการออกเสียงพยางค์สแก็ต การสร้างคำร้องพื้นฐานของการสแก็ตนั้นเกิดจากองค์ประกอบเดียวกับการสร้างพยางค์ทั่วไป คือ พยัญชนะต้น สระ และตัวสะกด เสียงพยัญชนะต้นที่นิยมใช้ในการขับร้องพยางค์สแก็ตได้แก่ เสียงพยัญชนะ [b] [d] [j] [l] [p] [ʃ] นอกจากนั้นยังสามารถผสมเสียงพยัญชนะโดยใช้เสียงพยัญชนะกึ่งสระมาประสมได้เช่น [dw] [ʃw] [tw] โดยนำมาประสมกับเสียงสระ เช่น เสียงสระ [a] [ɛ] [ɪ] [o] [u] เกิดเป็นพยางค์สแก็ต เช่น [ba] [du] [jɛ] [li] [pa] [ʃo] [ʃwɛ] [dwɛ] ซึ่งโดยปกติแล้วถ้าไม่ได้อยู่ในโน้ตที่ต้องตัดจังหวะให้สั้นจะไม่นิยมปิดตัวสะกด เนื่องจากจะทำให้ขัดกับความต่อเนื่องของแนวทำนอง โดยเฉพาะในช่วงที่ต้องเปลี่ยนโน้ตอย่างรัวและรวดเร็วมักนิยมใช้เสียงพยัญชนะ [d] และ [l] ซึ่งเป็นเสียงพยัญชนะที่เกิดจากการใช้ปลายลิ้นและลิ้นส่วนหน้าแตะที่ด้านหลังของฟันบน ปุ่มเหงือก และเพดานแข็งส่วนหน้า และ

เสียงพยัญชนะ [j] เพื่อสร้างความคล่องตัวให้กับการเปลี่ยนเสียงพยัญชนะ และด้วยวิธีการขับร้องแบบด้นสดจึงทำให้ไม่มีการกำหนดเสียงพยางค์สแก็ตอย่างตายตัว ผู้ขับร้องที่มีความเชี่ยวชาญจะสามารถเลือกใช้พยางค์สแก็ตได้เหมาะสมกับการดำเนินทำนอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6.4.4 การบูรณาการคำร้อง ดนตรี และลีลาสู่การขับร้อง

บทเพลงพระราชนิพนธ์ เตือนใจ

แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์บทเพลง

ในการแสดงครั้งที่ 3 มีความประสงค์ให้บทเพลงพระราชนิพนธ์เตือนใจ สื่อถึงความรักในด้านดนตรีของในหลวงรัชกาลที่ 9 ดังจะเห็นได้จากความสนพระราชหฤทัย พระวิริยะ และพระปรีชาทั้งในด้านการทรงดนตรีและการพระราชนิพนธ์ดนตรีตั้งแต่เมื่อครั้งยังทรงพระเยาว์ จนกระทั่งก่อให้เกิดผลงานทั้งการแสดงและการประพันธ์ดนตรีที่มีคุณค่า เป็นที่ประจักษ์แก่ทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติ ทรงตระหนักถึงความสำคัญของดนตรีดังพระบรมราโชวาทพระราชทานแก่คณะกรรมการประกวดเพลงแผ่นเสียงทองคำ ศิลปิน นักแสดง นักวิชาการประกวดภาพยนตร์ คณะกรรมการจัดงานประกวดภาพยนตร์ ณ ศาลาดุสิดาลัย เมื่อวันที่ 9 กรกฎาคม พ.ศ. 2518 ตอนหนึ่งว่า

> *“ศิลปะการดนตรี การเพลง การแสดงนั้นเป็นสิ่งที่สำคัญสำหรับบุคคลทุกคน จะเป็นในประเทศไทยหรือต่างประเทศที่ไหนก็ตาม ก็ถือว่าดนตรีคือการแสดง ถือว่าเพลงเป็นส่วนสำคัญ เพราะเป็นการแสดงออกมาซึ่งจิตใจที่มีอยู่ในตัว จิตใจนั้นจะมีอย่างไร เพลงหรือการแสดงดนตรีก็ได้แสดงออกซึ่งความคิดหมายถึงความดีที่มีอยู่ในตัวได้ทั้งนั้น”*

บทวิเคราะห์คำร้อง

เสียงเพลงเพราะเพลินพาเคลิ้มไป ให้อารมณ์หวั่นไหวแรงรักเธอ
คิดตรึงซึ้งไว้ใจละเมอ รักเธอดั่งเพลงเตือน
เสียงเพลงนี้พาเราฝันไป ก่อนเคยสุขสดใสในแสงเดือน
คิดซึ้งตรึงไว้ใจฝันเตือน มิเลือนและลืมเธอ
ต่างเคยหยอกเย้าพะเน้าคลอ ต่างคนต่างพ้อเพียงละเมอ
สบสุขความทุกข์คลายเพราะเธอ ต่างปรนเปรอใจ
เสียงเพลงนี้พาเราภิรมย์ ต่างชมเชยชิดสองครองหัวใจ
เสียงเพลงนี้ซึ้งตรึงฤทัย นึกไปชื่นใจเอย

คำร้องของบทเพลงนี้พรรณนาถึงมนต์เสน่ห์ของเสียงเพลง ที่ก่อให้เกิดความสุขสุนทรทางอารมณ์แก่ผู้ฟัง และเป็นสิ่งเตือนใจให้หวนรำลึกถึงความรู้สึกของความรักที่สุขสดชื่น ท่านผู้หญิงมณีรัตน์ บุนนาค และหม่อมหลวงประพันธ์ สนิทวงศ์ ได้บรรจุคำร้องที่แสดงถึงความปีติสุขทาง

อารมณ์ไว้ในทุกประโยคคำร้อง ไม่ว่าจะเป็นคำว่า “เพลิน” “เคลิ้ม” “หวั่นไหว” “ซึ้ง” “พาฝัน” “ละเมอ” “ภิรมย์” “ตรึงฤทัย” และ “ชื่นใจ”

นอกจากผู้ประพันธ์คำร้องจะสร้างความคล้องจองของคำร้องแต่ละวรรคด้วยการใช้สัมผัสนอกรูปแบบเดียวกับกลอนสุภาพแล้ว ยังสร้างเสียงสัมผัสพยัญชนะภายในวรรคโดยการเลือกใช้คำที่ซ้ำเสียงพยัญชนะต้น เช่น “หวั่นไหว” “แรงรัก” “หยอกเย้า” “ปรนเปรอ” และการประสมคำซึ่งมีเสียงพยัญชนะต้นเดียวกัน เช่น “เพลงเพราะเพลินพา” “สุขสดใส” “ชมเชยชิด” รวมถึงการเล่นคำในช่วงคำร้อง “คิดตรึงซึ้งไว้” ในบทแรกมาสลับตำแหน่งคำร้องเป็น “คิดซึ้งตรึงไว้” ในบทที่สองมาเพิ่มเสน่ห์ให้กับคำร้องได้อย่างเสนาะหู

บทวิเคราะห์บริบททางดนตรีจากเทคนิคการประพันธ์

ทรงใช้สังคีตลักษณ์สามตอนแบบขยาย (modified ternary form, AABA) ที่เป็นที่นิยมในการประพันธ์บทเพลงร้องในการประพันธ์ทำนองของบทเพลงนี้ แนวทำนองมีรูปแบบโมทีฟแบบถามตอบอันเป็นเอกลักษณ์ อาจารย์เด่นได้นำบทเพลงนี้มาเรียบเรียงในจังหวะมีเดียม ซวิง (medium swing) โดยมีแนวทางการเรียบเรียงวงดนตรีบิ๊กแบนด์ผสมกลุ่มเครื่องสายจากวงเคาน์ท เบซี (Count Basie) หนึ่งในวงอเมริกันบิ๊กแบนด์ที่มีชื่อเสียงที่สุดในช่วงปี ค.ศ. 1940 เนื่องจากเป็นวงที่มีความโดดเด่นในการรักษาจังหวะดนตรีได้เที่ยงตรงและพร้อมเพรียงที่สุดในยุคนั้น จึงทำให้วงเคาน์ท เบซี ได้รับความนิยมสำหรับการบรรเลงดนตรีประกอบการเต้นรำอย่างกว้างขวาง

บทเรียบเรียงดนตรีสำหรับวงออร์เคสตราของอาจารย์เด่นในบทเพลงนี้ จึงมีจุดเด่นที่การประพันธ์ให้กลุ่มเครื่องลมไม้และเครื่องลมทองเหลืองบรรเลงลักษณะจังหวะเดียวกัน โดยใช้ลักษณะจังหวะขัดมาเพิ่มความกระชับและสนุกสนาน การบรรเลงในลักษณะนี้ทำให้ผู้ฟังได้ยินแนวทำนองที่มีเสียงประสานแบบคอร์ดแท่งอย่างพร้อมเพรียงและสง่างาม

บทเพลงแจ๊สมีโครงสร้างพิเศษเฉพาะตัว มีจุดประสงค์โดยแรกเริ่มเพื่อกำหนดทิศทางการบรรเลงให้กับนักดนตรีทุกคนในท่อนการด้นสด โดยใช้สังคีตลักษณ์จากท่อนทำนองหลักมาบรรเลงแบบด้นสด สามารถย้อนได้หลายรอบตามชอบใจและความสามารถทางการด้นสดของผู้บรรเลงหรือผู้ขับร้อง โดยโครงสร้างของบทเพลงจะขยายตามจำนวนรอบการย้อนที่เพิ่มมากขึ้นตามลำดับ บทเพลงพระราชนิพนธ์เตือนใจผลงานการเรียบเรียงดนตรีของอาจารย์เด่นสามารถแบ่งท่อนตามโครงสร้างดนตรีแจ๊สได้ดังนี้

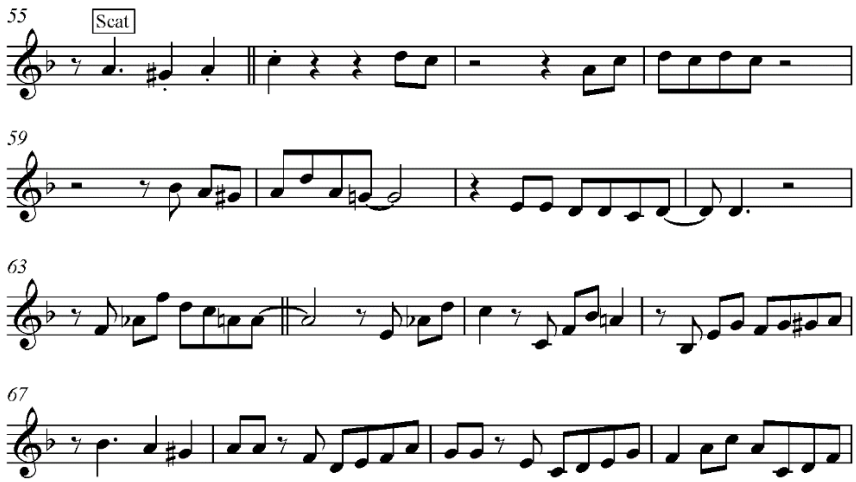
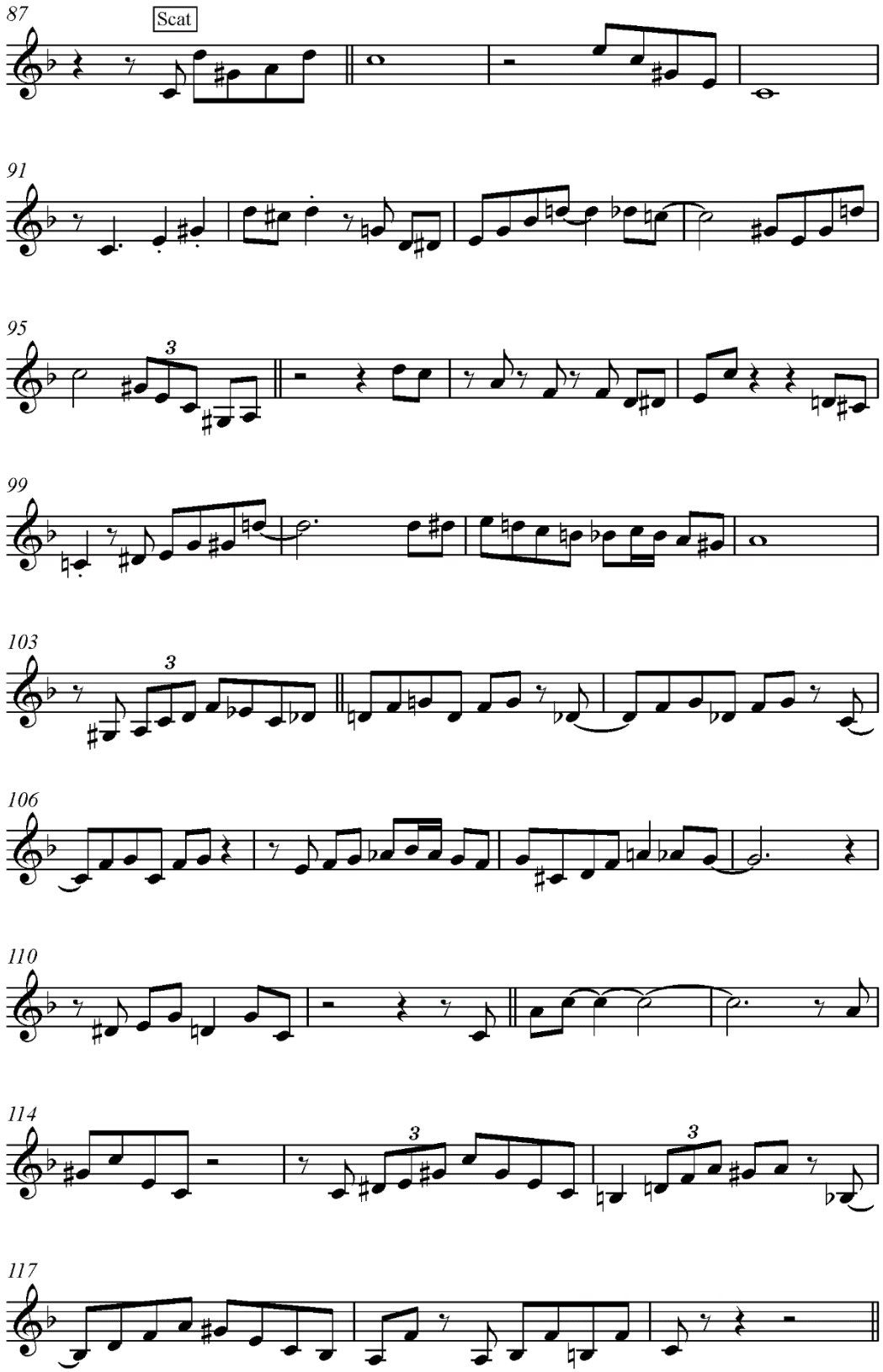
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ท่อนบทนำ (introduction)	ห้องที่ 1 – 15
ท่อนทำนองหลัก	ห้องที่ 16 – 47
ท่อนบรรเลงคั่น	ห้องที่ 48 – 55
ท่อนสแก็ตเดี่ยว	ห้องที่ 56 – 70
ท่อนบรรเลงคั่น	ห้องที่ 72 – 87
ท่อนบรรเลงเดี่ยวแบบหมู่ (soli)	ห้องที่ 88 – 119
ท่อนบรรเลงคั่น	ห้องที่ 120 – 135
ท่อนทำนองหลัก (จบ)	ห้องที่ 136 – 155
ท่อนจบ	ห้องที่ 156 – 159

จุดเด่นสำหรับการขับร้องบทเพลงนี้นอกจากท่อนทำนองหลักที่มีทั้งท่วงทำนองและคำร้องที่ไพเราะของในหลวงรัชกาลที่ 9 แล้ว ยังประกอบไปด้วยท่อนสแก็ต 2 ท่อน ซึ่งเป็นการสแก็ตเดี่ยวและสแก็ตร่วมกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ ที่บรรเลงแนวทำนองสแก็ตที่ประพันธ์โดยผู้เรียบเรียงดนตรี ซึ่งในการสแก็ตครั้งที่ 2 เป็นการสแก็ตร่วมกับกลุ่มเครื่องลมไม้ เนื่องจากอาจารย์เด่นนิยมการประพันธ์แนวทำนองที่เคลื่อนที่เป็นแนวนอนอย่างลื่นไหลในลักษณะนี้ให้กับกลุ่มเครื่องลมไม้

เทคนิคพิเศษของการประพันธ์แนวทำนองสแก็ตทั้ง 2 ท่อน คือการใช้คอร์ด C ออกเมนเทด หรือคอร์ด V+ ในกุญแจเสียง F เมเจอร์ ซึ่งอาจารย์เด่นให้ความเห็นว่าเป็นคอร์ดที่สร้างคุณลักษณะที่โดดเด่นให้กับบทเพลงนี้มาประดับแนวทำนองหลายตำแหน่ง นอกจากนั้นยังมีการใช้เทคนิคการใช้โน้ตแบบพ้องเสียง (enharmonic) โดยการใช้โน้ต G# ซึ่งพ้องเสียงกับโน้ต A♭ หรือโน้ตตัวที่ 3♭ มาสร้างเสียงโน้ตบลูส์ในบันไดเสียง F

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 6.37 ท่อนสแก็ตเดี่ยว บทเพลงพระราชนิพนธ์เตือนใจ ห้องที่ 55-70

ตัวอย่างที่ 6.38 ท่อนสแก็ตหมู่ บทเพลงพระราชนิพนธ์เตือนใจ ห้องที่ 87-119

การบูรณาการคำร้อง ดนตรี และลีลาสู่การขับร้อง

เมื่อพิจารณาคำว่า “เตือนใจ” ร่วมกับบทพระราชนิพนธ์คำร้องภาษาอังกฤษที่ทรงพระราชนิพนธ์ไว้ก่อนหน้า โดยเฉพาะในบทคำร้องสุดท้าย “Now there’s no word that can say, I can’t tell you in anyway. Let me tell you with this old fashioned melody.” ทำให้เห็นถึงความพิเศษของภาษาดนตรีที่สามารถก่อให้ผู้ฟังเกิดความคล้อยตามทางอารมณ์ที่ลึกซึ้งกว่าวจนภาษาใด ๆ จะสามารถพรรณนาออกมาได้ ในการแสดงครั้งที่ 3 จึงนำบทเพลงนี้มาเริ่มช่วงการแสดงดนตรีลีลาแจ๊ส ซึ่งเป็นลีลาดนตรีที่ “เตือนใจ” ปวงชนชาวไทยถึงในหลวงรัชกาลที่ 9 ได้มากที่สุด นอกจากนั้นยังตั้งใจให้ความสนุกสนานครึกครื้นของบทนำของบทเพลงนี้ลบเลือนบรรยากาศความโศกเศร้าอาลัยจากบทเพลงถวายปฏิญญาไปโดยสิ้นเชิง การขับร้องบทเพลงนี้จึงเปลี่ยนเนื้อเสียงจากบทเพลงก่อนหน้าอย่างเห็นได้ชัด ด้วยการเลือกใช้เนื้อเสียงที่สดใสโดยการเพิ่มเสียงนาสิก ลดระดับความเข้มของเสียงโดยการยกระดับกล่องเสียงให้สูงขึ้น และเพิ่มความชัดเจนของการเน้นจังหวะคำร้องมากกว่าบทเพลงก่อนหน้าอย่างชัดเจน

อีกหนึ่งจุดเด่นของบทเพลงนี้คือท่อนสแก็ต นอกจากจะฝึกฝนโน้ตสแก็ตจนแม่นยำอย่างคล่องแคล่วแล้ว ยังเลือกใช้เนื้อเสียงที่แตกต่างกันในแต่ละช่วงเสียงเพื่อสร้างสีสันของเสียงให้คล้ายกับเสียงเครื่องดนตรีที่แตกต่างกัน

ช่วงเสียงต่ำ (ช่วงโน้ต G#2 – C#3) เลือกใช้เนื้อเสียงทุ้มและเข้ม ซึ่งมีความใกล้เคียงกับเนื้อเสียงในการขับร้องบทโอราโตริโอ Messiah เพื่อเลียนเสียงเครื่องดนตรีกลุ่มที่บรรเลงแนวเบส เช่น ดับเบิลเบส หรือ ทูบา โดยจะทุกครั้งที่มีการกระโดดเสียงลงไปแตะโน้ตเหล่านี้จะเปลี่ยนไปใช้เสียงทุ้มและเข้มทันที

ช่วงเสียงกลาง (ช่วงโน้ต D 3 – C#4) เป็นช่วงเสียงสำคัญที่มักใช้ในการเคลื่อนเสียงประสานภายในคอร์ดอย่างรวดเร็ว จึงเลือกใช้เนื้อเสียงนุ่มนวล ซึ่งมีความใกล้เคียงกับเนื้อเสียงในการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ตะวันตก เพื่อสร้างความยืดหยุ่นและคล่องตัวให้กับการเปลี่ยนระดับเสียงอย่างแม่นยำ

ช่วงเสียงสูง (ช่วงโน้ต D4 – F4) เลือกใช้เนื้อเสียงบาดแหลม เพื่อเลียนเสียงทรัมเป็ต การใช้เนื้อเสียงนี้ในการขับร้อง ผู้ขับร้องต้องมีสติในการเคลื่อนระดับกล่องเสียงให้อยู่ในตำแหน่งที่สูงสุดและเตรียมกล้ามเนื้อในการเกาะเกี่ยวเสียงร้องที่ด้านหน้าของโพรงจมูกอย่างมั่นคง ก่อนส่งลมหายใจขึ้นมาทำให้เกิดการสั่นพลิ้วที่เส้นเสียง เพื่อป้องกันการบาดเจ็บที่เส้นเสียง

บทเพลงพระราชนิพนธ์ ศุกร์สัญลักษณ์

แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์บทเพลง

ในหลวงรัชกาลที่ 9 ทรงพระราชนิพนธ์บทเพลงศุกร์สัญลักษณ์ ในปี พ.ศ. 2497 พระราชทานเป็นเพลงประจำวงดนตรี “ลายคราม” ซึ่งเป็นวงดนตรีที่ทรงรวบรวมพระประยูรญาติที่เป็นนักดนตรีจัดตั้งเป็นวงดนตรีส่วนพระองค์ ร่วมบรรเลงดนตรี ณ พระที่นั่งอัมพรสถานทุกเย็นวันศุกร์ ต่อมาในปี พ.ศ. 2495 ทรงจัดตั้งสถานีวิทยุ อ.ส. (ย่อมาจาก พระที่นั่งอัมพรสถาน) ขึ้นเพื่อเป็นสื่อกลางในการกระจายข่าวสาร มอบความบันเทิง และแบ่งปันสาระประโยชน์แก่ประชาชน จึงทรงมีพระราชดำริให้วงดนตรีลายครามบรรเลงดนตรีเพื่อถ่ายทอดกระจายเสียงทางสถานีวิทยุ อ.ส. เป็นประจำทุกวันศุกร์ และทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้หม่อมราชวงศ์เสนีย์ ปราโมช หนึ่งในนักดนตรีวงลายคราม ประพันธ์คำร้องทั้งภาษาอังกฤษและภาษาไทยชื่อ “Friday night rag” และ “ศุกร์สัญลักษณ์” เพื่อเป็นสัญลักษณ์ในการทรงดนตรีกับวงลายครามประจำทุกวันศุกร์

บทวิเคราะห์คำร้อง

ในการแสดงครั้งที่ 3 มีความประสงค์ให้บทเพลงพระราชนิพนธ์ศุกร์สัญลักษณ์ สื่อให้เห็นถึงพระราชอารมณ์ขันของในหลวงรัชกาลที่ 9 ที่ทรงเป็นพระมหากษัตริย์ที่ทรงถึงพร้อมด้วย “มทฺทวำ” (ความอ่อนโยน) และ “อกฺโกธำ” (ความไม่โกรธ) ตามหลักทศพิธราชธรรม กล่าวคือทรงมีอัธยาศัยที่อ่อนโยนต่อบุคคลที่เสมอกันและต่ำกว่า แม้จะทรงไม่พอพระราชหฤทัยก็จะทรงมองเหตุการณ์เหล่านั้นเป็นเรื่องขบขัน ดังตอนหนึ่งในหนังสือพระราชอารมณ์ขัน ที่ค้นคว้าและเรียบเรียงด้วยความจงรักภักดีโดย วิลาศ มณีวัต เล่าว่า เคยมีข้าราชการระดับสูงผู้หนึ่งกราบบังคมทูลรายงานว่า “ขอเดชะ ฝ่าละอองธุลีพระบาท ปกเกล้าปกกระหม่อม ข้าพระพุทธเจ้า พลตรีภูมิพลอดุลยเดช ขอพระราชทานพระบรมราชานุญาตกราบบังคมทูลรายงาน...” เมื่อจบคำกราบบังคมทูล ทรงแย้มพระสรวลและตรัสตอบโดยไม่ถือสาว่า “เออ ดี เราชื่อเดียวกัน”

คำร้องทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษที่หม่อมราชวงศ์เสนีย์ ปราโมช ประพันธ์ไว้ในบทเพลงพระราชนิพนธ์ศุกร์สัญลักษณ์ สะท้อนให้เห็นความสนุกสนานจากการซ้อมและการแสดงดนตรีแต่ละสัปดาห์ ที่นอกจากจะเป็นการบรรเลงดนตรีร่วมกันแล้ว ยังเสมือนเป็นการพบปะสังสรรค์ของพระประยูรญาติและพระสหายรุ่นอาวุโสในบรรยากาศที่เป็นกันเอง ทำให้การบรรเลงดนตรีอาจเกิดความผิดพลาด เช่น เมื่อถึงจังหวะที่ต้องบรรเลงแนวของตนเอง กลับไม่บรรเลง หรืออาจมีการบรรเลงโน้ตผิดเพี้ยนไป ดังที่ประพันธ์ไว้ในช่วงคำร้อง “หนึ่ง สอง สาม สี่ อ้าว ไม่สี หนึ่ง สอง สาม สี่ อ้าว ไม่เป่า” ในท่อน A ทำให้เกิดคำร้องเชิงเสียดสีในช่วงคำร้อง “ดีดก็วันนี้ สีก็วันนี้ ตีก็วันนี้ ลายคราม” และ “โดก็วันนี้ เรก็วันนี้ มีก็วันนี้ ลายคราม” ในท่อน B แต่อย่างไรก็ตามทรงไม่ถือสากับความ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผิดพลาดเหล่านั้น และทรงเห็นเป็นเรื่องขบขันที่เกิดขึ้น ทำให้การบรรเลงดนตรีร่วมกันเต็มเปี่ยมไปด้วยความสุขและสนุกสนานของนักดนตรีทุกคนดังในช่วงคำร้อง “สุขก็วันนี้ สนุกก็วันนี้ ศุกร์สิ้นทุกข์ลายคราม” ที่ย้อนกลับมาส่งท้ายท่อน B ทั้ง 3 ครั้ง

บทวิเคราะห์บริบททางดนตรีจากเทคนิคการประพันธ์

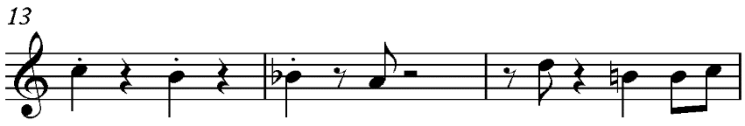
อาจารย์เด่นเรียบเรียงบทเพลงพระราชนิพนธ์ศุกร์สัญลักษณ์ในลีลาบลูส์ แจ๊ส ซวิง (blues jazz swing) สำหรับวงแจ๊ส ออร์เคสตราและวงบาร์เบอร์ชอพ ควอร์เท็ต โดยแบ่งเทคนิคการเรียบเรียงบทเพลงนี้จาก 2 องค์ประกอบหลักตามแนวทางการประพันธ์ทำนองของในหลวงรัชกาลที่ 9 ที่ทรงเลือกใช้สังคีตลักษณ์ AB ดังนี้

ท่อน A

ทรงประพันธ์แนวทำนองท่อน A อยู่ในลีลาแรกทายม์ (ragtime) ตามชื่อภาษาอังกฤษ Friday night rag ซึ่งเป็นลีลาได้รับความนิยมในดนตรีของชาวอเมริกันในช่วงปี ค.ศ. 1895 – 1918 ก่อนยุคของดนตรีแจ๊ส โดยมีลักษณะเด่นที่การเน้นจังหวะขัด หรือจังหวะแรกด์ (ragged) และมีประโยคดนตรีในลักษณะถาม – ตอบ โดยใช้เทคนิคการเคลื่อนคริ่งเสียงด้วยคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ (dominant seventh chord) เรียงจากคอร์ด C B7 B♭7 ลงมาจบที่คอร์ด A7 ในประโยคถาม (ซีวิงลายคราม) และยังคงใช้คอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ในประโยคตอบ (ต้องไม่แสดงรุ่มร่าม) ได้แก่คอร์ด D7 และ G7 ก่อนจะจบที่คอร์ด C ในประโยคแรก และนำการเดินทำนองแนวเบสของดนตรีลีลาบลูส์ ในคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ C7 และ F7 มาใช้เป็นแนวทำนองในประโยคที่ 2 (หนึ่ง สอง สาม สี่ อ้าวไม่สี หนึ่ง สอง สาม สี่ อ้าวไม่เป่า)

อาจารย์เด่นเน้นจังหวะขัดในลีลาแรกทายม์โดยใช้เทคนิคการหยุดเสียงที่จังหวะที่ 2 และ 4 มาเน้นจังหวะขัดในอัตราจังหวะ 4/4 ของทำนองในประโยคถาม แทนการบรรเลงโน้ตขัด เป็นที่น่าสนใจว่าความรู้สึกของจังหวะขัดนั้นไม่จำเป็นจะต้องเกิดขึ้นเมื่อมีการบรรเลงโน้ตขัดเท่านั้น แต่การหยุดเสียงในลักษณะนี้กลับช่วยเสริมให้เกิดความรู้สึกจังหวะที่ทั้งขัดและเด้ง เพิ่มความสนุกสนานให้กับบทเพลงได้เป็นอย่างดี

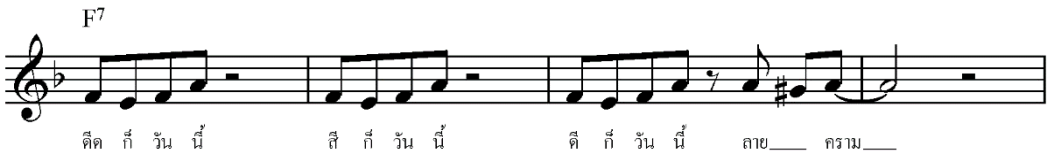
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 6.39 บทเพลงพระราชนิพนธ์ศุกร์สัญลักษณ์: แนวทำนองหลักท่อน A ห้องที่ 13-16

ท่อน B

แนวทำนองในท่อน B อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบบลูส์ 12 ห้อง (12 bar blues) โดยแบ่งประโยคดนตรีออกเป็น 3 ประโยค ประโยคละ 4 ห้องเท่ากัน และประกอบด้วยคอร์ด I7, IV7 และ V7 ในบทเพลงนี้ได้แก่คอร์ด F7, B♭7 และ C7 ในกุญแจเสียง F บลูส์ ในประโยคที่ 2 มีการใช้โน้ต A♭ ซึ่งเป็นโน้ตตัวที่ 7 ของคอร์ด B♭7 และเป็นโน้ตตัวที่ 3 ในบันได้เสียงบลูส์มาเน้นสีสันความเป็นบลูส์ได้อย่างชัดเจน

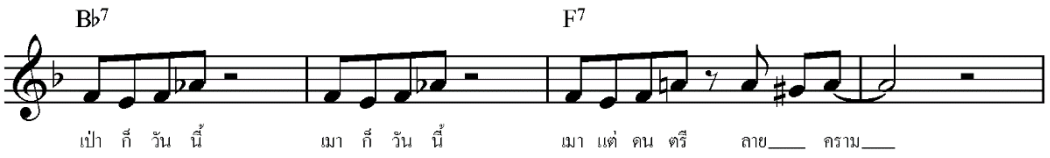
ตัวอย่างที่ 6.40 บทเพลงพระราชนิพนธ์ศุกร์สัญลักษณ์: แนวทำนองท่อน B

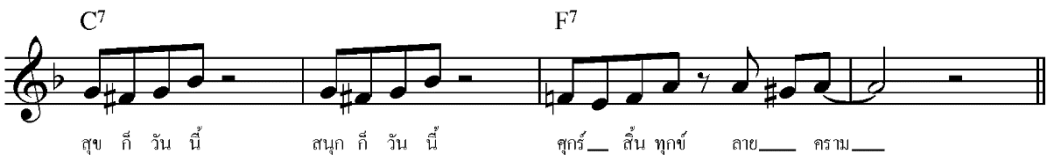
ประโยคที่ 1



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประโยคที่ 2



ประโยคที่ 3

การบูรณาการคำร้อง ดนตรี และลีลาสู่การขับร้อง

การขับร้องบทเพลงพระราชนิพนธ์ศุกร์สัญลักษณ์เป็นการขับร้องประสานเสียงในรูปแบบบาร์เบอร์ชอพ ควอร์เท็ต ซึ่งเป็นการขับร้องประสานเสียงชายล้วน 4 แนวเสียง ประกอบด้วยแนวเสียงหลัก (lead) ขับร้องแนวทำนองหลัก แนวเสียงเทเนอร์ (tenor) ขับร้องแนวประสานเสียงสูง แนวเสียงบาริโทน (baritone) ขับร้องแนวประสานเสียงกลาง และแนวเสียงเบส (bass) ขับร้องแนวทำนองเบสซึ่งเป็นฐานของคอร์ด ในการแสดงนี้วางตำแหน่งตนเองไว้เป็นผู้ขับร้องแนวเสียงเบสตามลักษณะเนื้อเสียงและช่วงกว้างเสียงของตนเอง โดยขับร้องแนวทำนองเบสซึ่งอาจารย์เด่นประพันธ์ให้เป็นแนวทำนองที่ต่ำลงมา 1 ช่วงคู่แปดจากแนวทำนองหลัก

เนื่องจากบทเรียบเรียงนี้มีการซ้ำทำนองท่อน A ถึง 5 ครั้ง โดยไม่มีการเปลี่ยนคำร้องเช่นเดียวกับท่อน B จึงมีการออกแบบการขับร้องให้มีความแตกต่างกัน โดยใช้ลักษณะการขับร้องเสียงสั้นขาด (staccato) การทอดเสียงพร้อมเพิ่มระดับความเข้มของเสียงในลักษณะเดียวกับการขับร้องเมซซา ดิ โวเชขาขึ้น มาเพิ่มสีสันให้กับการซ้ำทำนองในช่วงคำร้อง “ซีวิง ลายคราม” แต่ละครั้งดังนี้

ครั้งที่ 1 เป็นการแนะนำทำนองนี้เป็นครั้งแรก จึงเลือกขับร้องตามโน้ตที่ทรงพระราชนิพนธ์ไว้ไม่มีการเปลี่ยนแปลง

ครั้งที่ 2 ขับร้องคำร้อง “ซีวิง” ตามปกติ และเพิ่มการขับร้องเมซซา ดิ โวเชขาขึ้นในคำร้อง “ลาย” ทอดเสียงไปหาคำว่า “คราม”

ครั้งที่ 3 ขับร้องเมซซา ดิ โวเชขาขึ้นในคำร้อง “ซี” ทอดเสียงไปหาคำร้อง “วิง” โดยขับร้องคำร้อง “วิง” เป็นเสียงสั้นขาด ขับร้องคำร้อง “ลาย” เป็นเสียงสั้นขาด และขับร้องเมซซา ดิ โวเชขาขึ้นในคำร้อง “คราม” ทอดเสียงไปปิดคำอย่างคมชัด

ครั้งที่ 4 ขับร้องคำร้อง “ซีวิง” เป็นเสียงสั้นขาดทั้ง 2 พยางค์ และขับร้องเมซซา ดิ โวเชขาขึ้นในคำร้อง “ลาย” ทอดเสียงไปหาคำร้อง “คราม”

ครั้งที่ 5 เป็นการรวบรวมรูปแบบการขับร้องในครั้งที่ 2, 3 และ 4 มาใช้ในแต่ละช่วงคำร้อง “ซีวิง ลายคราม” โดยช่วงคำร้องแรกใช้รูปแบบการขับร้องในครั้งที่ 2 ช่วงคำร้องที่ 2 ใช้รูปแบบการขับร้องในครั้งที่ 3 และช่วงคำร้องที่ 3 ใช้รูปแบบการขับร้องในครั้งที่ 4

นอกจากนั้นยังมีการสร้างสีสันของเสียงและการเน้นเสียงในแบบต่าง ๆ เพื่อเพิ่มลูกเล่นให้กับคำร้องที่แตกต่างกันในท่อน B เช่น

คำร้อง “ดีด” ใช้การขับร้องเสียงสั้นขาด เพื่อเลียนเสียงการดีดโน้ตพิทซิคาโต (pizzicato)

คำร้อง “สี” ใช้การทอดเสียง เพื่อเลียนเสียงการสีเครื่องสาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

คำร้อง “ตี” ใช้การเน้นเสียงแบบดังขึ้นทันที (subito forte) ที่เสียงพยัญชนะ ต.เต่า และแผ่วลงที่เสียงสระอี เพื่อเลียนเสียงการบรรเลงเครื่องตีประเภทกลอง

คำร้อง “เป่า” ใช้การเน้นเสียงที่พยัญชนะ ป.ปลา แต่ไม่แผ่วเสียงสระ เพื่อเลียนเสียงการบรรเลงเครื่องเป่าประเภทแตร

ช่วงคำร้อง “เมาก็วันนี้” และ “เมาแต่ดนตรีลายคราม” ใช้การขับร้องเสียงขึ้นจมูก (nasality) ร่วมกับการขับร้องย้วยคำร้อง เพื่อเลียนเสียงพูดของคนเมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงพระราชนิพนธ์ ในดวงใจนิรันดร์

แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์บทเพลง

ในการแสดงครั้งที่ 3 บทเพลงพระราชนิพนธ์ในดวงใจนิรันดร์เป็นบทเพลงเพื่อแสดงการรำลึกถึงความรักความผูกพันที่ปวงชนชาวไทยมีต่อในหลวงรัชกาลที่ 9 โดยลดความเข้มของเสียงดนตรีจากการบรรเลงด้วยวงแจ๊ส ออร์เคสตราในบทเพลงก่อนหน้า ให้มีความอ่อนบางลงเหลือเพียงเสียงเปียโนและผู้ขับร้อง เพื่อให้สามารถใช้การขับร้องในลีลาแจ๊ส บัลลาด (jazz ballad) สื่อถึงความละเอียดอ่อนทางอารมณ์ในแต่ละคำร้องออกมาได้เต็มที่

บทวิเคราะห์คำร้อง

ทรงพระราชนิพนธ์คำร้องภาษาอังกฤษพรรณนาถึงเพลิงของความรักที่ยังคงเร่าร้อน และสัมผัสอันวิเศษและอ่อนโยนของการประสานมือที่ยังคงประทับอยู่ในหัวใจอย่างมิลืมเลือน แม้กาลเวลาจะผันผ่านไปนานเพียงไรก็ตาม ต่อมาได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ศาสตราจารย์ ดร.ประเสริฐ ณ นคร ประพันธ์คำร้องภาษาไทยถวาย โดยถอดความบทพระราชนิพนธ์คำร้องภาษาอังกฤษแบบวรรคต่อวรรค และยังรักษาคำสำคัญและคงความหมายของแต่ละวรรคไว้อย่างครบถ้วนและสละสลวย

I can't get you off my mind,	อยากลืมลืมรักลืมมิลง
however I try.	กลับพะวงหลงเพ้อเงา
The flame kindled in my heart	เปรียบปานเพลิงรักรุมสุมเศร้า
keeps burning high.	เปลี่ยวเปล่าร้าวรอน
Though time has the power to quell,	แต่เพียงกาลเวลาอันหมุนเวียน
it really cannot dispel	ฤาอาจผลัดเปลี่ยนเบียนรักคลอน
The magic touch of your hand,	รสรักจากกรสอดสวมกร
so gentle in mine.	ยังถาวรติดเตือน
When night's curtain starts to fall,	เมื่อยามอาทิตย์ลอยคล้อยต่ำ
and light fades away,	ย่ำยามท้องฟ้าเลือน
My thoughts fly back to that day.	ยังหวังเชยชิดกันฉันเพื่อน
You were so near.	ติดเตือนตรึงใจ
This song will never, never end.	สุดประพันธ์บรรเลงให้ครบครัน
And time we cannot suspend.	วันอาจจะผ่านเวียนผันไป
You'll be ever and ever,	รักนั้นจะเนาแน่นแฟ้นใน
Still on my mind.	ดวงใจนิรันดร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทวิเคราะห์บริบททางดนตรีจากเทคนิคการประพันธ์

ในการแสดงครั้งที่ 3 เป็นการแสดงการขับร้องบทเพลงพระราชนิพนธ์ในดวงใจนิรันดร์กับเปียโนซึ่งบรรเลงในลีลาแจ๊ส บัลลาด แบบด้นสด (improvisation) การบรรเลงในลักษณะนี้ทั้งผู้ขับร้องและผู้บรรเลงจะวางแผนเพียงแค่การกำหนดโครงสร้างของบทเพลงเท่านั้น โดยไม่มีการประพันธ์ดนตรีที่ตายตัวไว้ล่วงหน้า โดยกำหนดโครงสร้างของบทเพลงไว้ดังนี้

ท่อนบทนำ	อิสระ
ท่อนทำนองหลัก (ภาษาไทย)	32 ห้อง
ท่อนเปียโนด้นสด	16 ห้อง
ท่อนทำนองหลัก (ภาษาอังกฤษ)	32 ห้อง
ท่อนซ้ำหางเพลง (tag)	4 ห้อง

การบูรณาการคำร้อง ดนตรี และลีลาสู่การขับร้อง

การด้นสดในการขับร้องในลีลาแจ๊ส บัลลาด โดยส่วนใหญ่แนวดนตรีจะยืนพื้นจังหวะไว้อย่างมั่นคง แต่ผู้ขับร้องสามารถยืดหดลักษณะจังหวะ (rhythm) เพื่อสื่ออารมณ์ของคำร้องได้อย่างอิสระ อย่างไรก็ตามผู้ขับร้องยังต้องมีทักษะการขับร้องแบบอองซอมเบิล (ensemble skill) ที่เป็นทั้งผู้รับและผู้ส่งที่ดี

การเป็นผู้รับที่ดีต้องรู้สึกความเคลื่อนไหวของแนวเปียโนทั้งความช้าเร็วของจังหวะและการเคลื่อนที่ของเสียงประสาน ส่วนการเป็นผู้ส่งที่ดีต้องมีความสามารถในการสื่อสารเพื่อให้จังหวะที่ชัดเจนแก่ผู้บรรเลงเปียโน ผู้ขับร้องต้องระลึกรู้ว่าคำร้องใดเป็น “คำสำคัญ” ที่ต้องลงจังหวะพร้อมกับการเปลี่ยนคอร์ดผู้บรรเลงเปียโน ในการขับร้องควรทอดลมหายใจในคำร้องก่อนหน้าคำสำคัญเพื่อให้สัญญาณที่ชัดเจนแก่ผู้บรรเลงเปียโน โดยยึดตามคำสำคัญที่เน้นไว้ด้วยคำที่ขีดเส้นใต้ดังนี้

อยากลืมลืมรักลืมมิลง — กลับพะวงหลงเพ้อเงา
เปรียบปานเพลิงรักรุมสุมเศร้า — เปลี่ยวเปล่าร้าวรอน
แต่เพียงกาลเวลาอันหมุนเวียน — ฤาอาจผลัดเปลี่ยนเบียนรักคลอน
รสรักจากกรสอดสวมกร — ยังถาวรติดเตือน

เมื่อยามอาทิตย์ลอยคล้อยต่ำ — ย่ำยามท้องฟ้าเลือน
ยังหวังเชยชิดกันฉันเพื่อน — ติดเตือนตรึงใจ
สุดประพันธ์บรรเลงให้ครบครัน — วันอาจจะผ่านเวียนผันไป
รักนั้นจะเนานานแฟ้นใน — ดวงใจนิรันดร์

อีกหนึ่งทักษะที่มีความสำคัญคือทักษะการถ่ายทอดเรื่องราว เนื่องจากคำร้องส่วนใหญ่ในบทเพลงลีลาแจ๊ส บัลลาด เป็นการเล่าเรื่องราวโดยที่ผู้ขับร้องเป็นประธานบุรุษที่ 1 ซึ่งเป็นผู้ที่กำลังเผชิญกับเหตุการณ์ในบทเพลง หรือเหตุการณ์ในบทเพลงส่งผลต่ออารมณ์ความรู้สึกของผู้ขับร้องโดยตรง ดังนั้นผู้ขับร้องที่สามารถตีความคำร้องได้อย่างเข้าถึงความหมายและอารมณ์ที่แท้จริงจะสามารถถ่ายทอดเรื่องราวและความรู้สึกของบทเพลงลีลานี้ได้อย่างน่าติดตาม

การตีความบทเพลงพระราชนิพนธ์ในดวงใจนิรันดร์ในการแสดงครั้งที่ 3 ได้รับแรงบันดาลใจจากท่วงทำนองอันอ่อนหวานที่แอบซ่อนความหม่นหมองของบทเพลงนี้ ความรู้สึกที่เกิดขึ้นส่วนตัวนับตั้งแต่วันที่ 13 ตุลาคม พ.ศ. 2559 คราใดที่ได้รับฟังบทเพลงพระราชนิพนธ์บทนี้ก็มักจะทำให้หวนรำลึกถึงในหลวงรัชกาลที่ 9 เป็นพิเศษกว่าบทเพลงพระราชนิพนธ์บทอื่น ๆ

การนำบทเพลงพระราชนิพนธ์ในดวงใจนิรันดร์มาขับร้องในการแสดงครั้งที่ 3 ในปี พ.ศ. 2562 ความทุกข์โศกจากการสูญเสียครั้งยิ่งใหญ่ได้บรรเทาเบาบางไปมากแล้ว ความรู้สึกที่มีต่อบทเพลงนี้จึงกลับกลายเป็นความรู้สึกตื้นตันใจที่ได้เกิดและดำเนินชีวิตอยู่ในแผ่นดินของในหลวงรัชกาลที่ 9 พระเจ้าแผ่นดินผู้มิได้ทรงครองเพียงแผ่นดิน แต่ยังทรงครองชีวิตและจิตใจของพสกนิกรชาวไทยให้ดำเนินชีวิตตามทำนองคลองธรรมอย่างร่มเย็นเป็นสุข พระมหากรุณาธิคุณอันล้นพ้นที่ทรงมีแก่ปวงชนชาวไทย จะยังคงประทับอยู่ในหัวใจดวงนี้ตราบนานเท่านาน

“รักนั้นจะเนาแน่นแฟ้นในดวงใจนิรันดร์”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การวิเคราะห์คำร้องและบริบททางดนตรีจนกระจ่างแจ้ง เป็นส่วนสำคัญที่ช่วยกำหนดขอบเขตการสร้างสรรค์ในการตีความบทเพลง เนื่องจากคำร้องและดนตรีนั้นเปรียบเสมือนรหัสลับที่ผู้ประพันธ์ตั้งใจซ่อนไว้ในบทเพลงอย่างแยบคาย ผู้ขับร้องที่มีความเฉลียวและใส่ใจต่อการถอดรหัสลับนี้ จะสามารถไขประตูไปสู่การตีความบทเพลงที่สอดคล้องกับทั้ง 2 องค์ประกอบของบทเพลงร้องศิลป์ได้อย่างตรงตามเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์ เมื่อนำข้อค้นพบทั้งหมดมาบูรณาการร่วมกับแนวทางการปฏิบัติที่ค้นพบจากการศึกษาประวัติและหลักการขับร้องตามขนบ จะยิ่งช่วยส่งเสริมให้สามารถกำหนดแนวทางการขับร้องได้ตรงตามครรลองอันดีงามของบทเพลงร้องศิลป์ไทยแต่ละลีลาอย่างมีอารยธรรม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 7
การแสดงต่อสาธารณชนและอภิปรายผล

7.1 การแสดงต่อสาธารณชน

การจัดการแสดงถือเป็นบททดสอบสำคัญในการศึกษาวิจัยด้านการแสดงดนตรี เป็นสิ่งชี้วัดว่าองค์ความรู้ที่ได้รับจากการศึกษานั้นสามารถนำมาฝึกฝนให้เกิดเป็นทักษะที่ปฏิบัติได้เห็นผลตามที่ศึกษามาหรือไม่ ผลลัพธ์นี้ผู้ขับร้องสามารถประเมินได้โดยตรงจากการสังเกตระดับความประทับใจของผู้ชมต่อการแสดงของตนที่แสดงออกมาทางสีหน้า แววตา และคลื่นความรู้สึกที่สะท้อนกลับขึ้นมาบนเวที จากการจัดการแสดงระดับดุษฎีบัณฑิตทั้ง 3 ครั้ง ในขณะที่ยืนขับร้องอยู่บนเวทีสังเกตเห็นทั้งรอยยิ้มบนใบหน้า แววตาที่เปี่ยมประกายแห่งความสุข และเสียงปรบมืออันกึกก้อง สิ่งเหล่านี้ถือเป็นข้อพิสูจน์ว่า ผลจากการศึกษาเชิงวิชาการในดุษฎีนิพนธ์นี้สามารถนำมาปฏิบัติในการแสดงขับร้องให้เห็นผลลัพธ์อันน่าชื่นใจ และมีคุณค่าทางดนตรีและสุนทรียศาสตร์ที่ผู้ชมสัมผัสได้อย่างแท้จริง

ดุษฎีนิพนธ์นี้แบ่งการแสดงออกเป็น 3 ครั้ง ได้แก่

การแสดงครั้งที่ 1 The Art of Song
การแสดงครั้งที่ 2 Messiah
การแสดงครั้งที่ 3 บทเพลงร้องศิลป์ไทยโดยคีตกวีศิลปาธร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

7.1.1 การแสดงครั้งที่ 1 The Art of Song

ภาพที่ 7.1 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดงครั้งที่ 1

7.1.1.1 รูปแบบการแสดง

การแสดงครั้งที่ 1 จัดแสดงเมื่อวันที่ 8 ตุลาคม 2561 เวลา 19.30 น. ณ หอแสดงดนตรีอาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในรูปแบบการแสดงขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทย – ตะวันตก ตั้งแต่ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการจนถึงยุคปัจจุบัน โดยมีเปียโนและเปียโนทรีโอบรรเลงประกอบ ผู้ร่วมแสดงประกอบด้วย

อาจารย์ศิรารัตน์ สุขชัย – โซปราโน
โชติ บัวสุวรรณ – ไวโอลิน
ปัญญพัทธ์ วงศ์เวชวิวัฒน์ – เชลโล
อาจารย์บัณจินดา เหล่าไทย – เปียโน
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ – เปียโน

มีผู้เข้าชมประมาณ 250 คน

7.1.1.2 ลำดับการแสดง

ช่วงที่ 1 ก่อนยุครุ่งเรืองของบทเพลงร้องศิลป์ นำเสนอบทเพลงร้องเดี่ยวในลักษณะที่ไม่มีการแสดงละครประกอบ 3 ประเภท ได้แก่ โมเท็ต คันตาตา และคอนเสิร์ตอาเรีย จำนวน 3 บทเพลง

Laudate Dominum omnes gentes	Claudio Monteverdi
Gleich wie die wildes Meeres wellen	Johann Sebastian Bach
Nun, liebes Weichen, ziehst mit mir	Wolfgang Amadeus Mozart

ช่วงที่ 2 ห่วงหาอาวรณ์ (Sehnsucht) นำเสนอบทเพลงร้องศิลป์ภาษาเยอรมัน ภาษาฝรั่งเศส และภาษาไทยที่มีเนื้อหาในเชิงห่วงหาอาวรณ์ หรือ Sehnsucht ในภาษาเยอรมัน จำนวน 6 เพลง

Verschwiegene Liebe	Hugo Wolf
Oh quand je dors	Franz Liszt
Alte Liebe	Johannes Brahms
ลมหวล	ท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์
ชั่วฟ้าดินสลาย	แมนรัตน์ ศรีกรานนท์
แค่ในใจก็พอ	สุรุจ ทิพากรเสนี

ช่วงที่ 3 William Shakespeare นำเสนอบทเพลงร้องศิลป์ไทย – ตะวันตกที่ได้รับการประพันธ์ดนตรีขึ้นจากบทกวีของ William Shakespeare จำนวน 6 เพลง

ฟังดนตรีเถิดชื่นใจ	สง่า อารัมภีร
Take, o take those lips away	John Wilson
If music be the food of love	Henry Purcell
Come away, come away death	Jean Sibelius
Blow, blow, thou winter wind	Erich Wolfgang Korngold
เฮโฮ ลมพัดฝนพา	ไกวัล กุลวัฒโนทัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 7.2 รวมภาพจากการแสดงครั้งที่ 1

7.1.2 การแสดงครั้งที่ 2 Messiah

ภาพที่ 7.3 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดงครั้งที่ 2

7.1.2.1 รูปแบบการแสดง

การแสดงครั้งที่ 2 การแสดงโอราโตริโอ Messiah โดย จอร์จ เฟรเดอริก แฮนเดล จัดแสดงเมื่อวันที่ 10 ธันวาคม 2561 เวลา 19.30 น. ณ โรงละคร Herbst เมืองซานฟรานซิสโก ประเทศสหรัฐอเมริกา ในรูปแบบการแสดงสำหรับผู้ขับร้องเดี่ยว คณะนักร้องประสานเสียง และวงออร์เคสตรา ผู้ร่วมแสดงประกอบด้วย

วง Golden Gate Symphony Choir and Orchestra
Urs Leonhardt Steiner – วาทยกร
Yi Triplett – โซปราโน
Crystal Philippi – อัลโต
William Wiggins – เทเนอร์

มีผู้เข้าชมประมาณ 800 คน

7.1.2.2 ลำดับการแสดง

ช่วงที่ 1

1) Sinfonia Overture
2) Recitative Comfort Ye My People
3) Aria Ev'ry Valley Shall Be Exalted
4) Chorus And the Glory of the Lord
5) Recitative Thus Saith the Lord
6) Aria But Who May Abide the Day of His Coming?
7) Chorus And He Shall Purify
8) Recitative Behold, a Virgin Shall Conceive
9) Aria O Thou That Tellest Good Tidings to Zion
10) Recitative For Behold, Darkness Shall Cover the Earth
11) Aria The People That Walked in Darkness
12) Chorus For unto Us a Child Is Born
13) Pastoral Symphony
14a) Recitative There Were Shepherds Abiding in the Field
14b) Recitative And Lo, the Angel of the Lord Came upon Them

15) Recitative And the Angel Said unto Them

16) Recitative And Suddenly There Was with the Angel

17) Chorus Glory to God

18) Aria Rejoice Greatly, O Daughter of Zion!

19) Recitative Then Shall the Eyes of the Blind Be Opened

20) Aria He Shall Feed His Flock Like a Shepherd

21) Chorus His Yoke Is Easy, and His Burthen Is Light

ช่วงที่ 2

22) Chorus Behold the Lamb of God

23) Aria He Was Despised

24) Chorus Surely He Hath Borne Our Griefs

25) Chorus And with His Stripes We Are Healed

26) Chorus All We Like Sheep Have Gone Astray

27) Recitative All They That See Him, Laugh Him to Scorn

28) Chorus He Trusted in God That He Would Deliver Him

40) Aria Why Do the Nations So Furiously Rage Together?

42) Recitative He That Dwelleth in Heaven

43) Aria Thou Shalt Break Them

44) Chorus Hallelujah

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ช่วงที่ 3

45) Aria I Know That My Redeemer Liveth (Soprano)

46) Chorus Since by Man Came Death

47) Recitative Behold, I Tell You a Mystery

48) Aria The Trumpet Shall Sound

53) Chorus Worthy Is the Lamb That Was Slain

ภาพที่ 7.4 รวมภาพจากการแสดงครั้งที่ 2

7.1.3 การแสดงครั้งที่ 3 บทเพลงร้องศิลป์ไทยโดยคีตกวีศิลปาธร

ภาพที่ 7.5 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดงครั้งที่ 3

7.1.3.1 รูปแบบการแสดง

การแสดงครั้งที่ 3 จัดแสดงเมื่อวันที่ 8 มิถุนายน 2562 เวลา 14.00 น. ณ ศาลาดนตรีสุริยเทพ มหาวิทยาลัยรังสิต ในรูปแบบการแสดงขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทย ร่วมกับคณะนักร้องประสานเสียงและวงออร์เคสตรา ผู้ร่วมแสดงประกอบด้วย

ธีรนัยน์ ณ หนองคาย – นักร้องรับเชิญ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ – เปียโน
คณะนักร้องประสานเสียง RSU Concert Singer
วงดุริยางค์กรมศิลปากร
อาจารย์ ดร.วานิช โปตะวนิช – วาทยกร

มีผู้เข้าชมประมาณ 750 คน

7.1.3.2 ลำดับการแสดง

ช่วงที่ 1 นิทานแผ่นดิน

นิทานแผ่นดิน	พงศ์พรหม สนิทวงศ์ ณ อยุธยา
แผ่นดินของเรา	วานิช โปตะวนิช (เรียบเรียง)
ความฝันอันสูงสุด	
ถวายปฏิญญา	ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร
เตือนใจ	เด่น อยู่ประเสริฐ (เรียบเรียง)
ศุกร์สัญลักษณ์	
ในดวงใจนิรันดร์	
สยามินทร์ราชามหาวชิราลงกรณ	พงศ์พรหม สนิทวงศ์ ณ อยุธยา

ช่วงที่ 2 จุฬาตรีคูณ

บทเพลงชุดจุฬาตรีคูณ	นรอรรถ จันทร์กล่ำ (เรียบเรียง)
จ้าวไม่มีศาล	
จุฬาตรีคูณ	
ปองใจรัก	
ใต้ร่มมลุลี	
อ้อมกอดพี่	

ช่วงที่ 3 บทเพลงส่งท้าย

รักในฤดูร้อน	ดนู ฮันตระกูล
ฉันจะฝันถึงเธอ	
ไอ้หนุ่มผมยาว	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 7.6 รวมภาพจากการแสดงครั้งที่ 3

การจัดการแสดงครั้งที่ 3 ได้รับความสนใจจากสื่อมวลชนนำเสนอข่าวการแสดงดังนี้

1) หนังสือพิมพ์เดลินิวส์ นำเสนอข่าวหัวข้อ “ชื่นชม 'ดร.กิตตินันท์' จัดคอนเสิร์ตสุดประทับใจ” เมื่อวันที่ 9 มิถุนายน พ.ศ. 2563

สามารถสืบค้นได้จาก https://www.dailynews.co.th/article/713741?&tb_cb=1

2) รายการไทยบันเทิง (สถานีโทรทัศน์ไทยพีบีเอส) นำเสนอข่าวหัวข้อ “บทเพลงร้องศิลป์-ไทย สไตล์ “กิต เดอะวอยซ์”” เมื่อวันที่ 20 มิถุนายน พ.ศ. 2562

สามารถสืบค้นได้จาก https://youtu.be/fNKFp0r1q8E

7.2 อภิปรายผล

7.2.1 การสังเคราะห์เทคนิคการขับร้องจากวรรณกรรมบทเพลงร้องศิลป์ไทย – ตะวันตก จากการแสดงครั้งที่ 1

เทคนิคการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ตะวันตก

1) ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ (ค.ศ. 1450 – 1600)

การขับร้องโดยการใช้กระแสเสียงเรียบ ค้นพบวิธีการขับร้องด้วยการผ่อนลมหายใจออกมาคล้ายกับการหายใจออกปกติ เพื่อให้ได้คุณภาพเสียงที่ไม่หนักมาก โดยอาศัยความก้องกังวานของโพรงกะโหลกศีรษะเป็นหลัก

การขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตร ค้นพบเทคนิคที่แตกต่างกันอยู่ 2 วิธี แบ่งตามความเร็วของการเคลื่อนโน้ต ได้แก่ การขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรแบบเร็ว และการขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรแบบช้า ทั้ง 2 เทคนิคนี้หลักการทำงานของร่างกายเหมือนกันทุกกระบวนการ ยกเว้นกระบวนการเปล่งเสียงที่ต้องเพิ่มการออกเสียง [h] ระหว่างโน้ตแต่ละตัวเพื่อสร้างความคมชัดให้โน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรแบบเร็ว

การพรมโน้ต การพรมโน้ตในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ เป็นการพรมโน้ตด้วยโน้ตตัวเดียว หัวใจสำคัญอยู่ที่การเตรียมเส้นเสียงทั้งสองข้างผ่อนคลายมากที่สุด และเพิ่มแรงดันลมหายใจให้วิ่งผ่านเส้นเสียงอย่างรวดเร็ว ส่งผลให้เส้นเสียงเปิดและปิดสลับกันอย่างต่อเนื่องเกิดเป็นเสียง [h] ระหว่างโน้ตพรม

2) ยุคบาโรก (ค.ศ. 1600 – 1750)

เมซซา ดิ โวเช ค้นพบการลากโน้ตโดยค่อย ๆ เพิ่มและลดระดับความเข้มของเสียงร้อง โดยอาศัยความต่อเนื่องของการควบคุมลมหายใจ ความมั่นคงของการวางตำแหน่งเสียง และเสียงสระที่ได้รับการปรับแต่งให้เปิดออกเล็กน้อยจากเสียงสระดั้งเดิม

คัสตราโต เป็นการนำข้อค้นพบเกี่ยวกับการขับร้องด้วยเสียงหลบเข้มที่มีความแตกต่างจากการขับร้องด้วยเสียงหลบโดยทั่วไปไปใช้เชื่อมขยายช่วงเสียงสูงของผู้ชายที่ต้องการระดับความเข้มต่ำ โดยอาศัยการควบคุมให้กล้ามเนื้อไทโรแอริทินอยด์ควบคุมการบีบอัดเพื่อเพิ่มความหนาให้กับเส้นเสียง

การพรมโน้ต การขับร้องโน้ตพรมในยุคบาโรกเริ่มมีการเปลี่ยนระดับเสียงเป็น 2 โน้ตขึ้นลงสลับกัน ซึ่งเป็นผลจากการเพิ่มความเร็วของกระแสลมหายใจ ประกอบกับการปรับความยืดหดของเส้นเสียงอย่างรวดเร็ว ซึ่งเป็นจุดกำเนิดของการขับร้องด้วยกระแสเสียงพลิ้ว

3) ยุคคลาสสิก (ค.ศ. 1750 – 1830)

การพิงเสียงและการสะบัดเสียง การพิงเสียง คือการขับร้องโดยเพิ่มแรงดันลมหายใจ ประกอบกับการเน้นเสียงสระหรือพยัญชนะต้นเพื่อพิงเสียงไปที่โน้ตแรกหรือโน้ตพิง และคลายเสียงออกในโน้ตที่ตามมา ซึ่งต่างจากการสะบัดเสียงในการขับร้องโน้ตเบียด ซึ่งใช้การสะบัดเสียงในโน้ตแรกหรือโน้ตเบียดเพียงสั้น ๆ เพื่อเหวี่ยงน้ำหนักไปเน้นเสียงที่โน้ตหลักที่ตามมา

การขับร้องในลักษณะการเจรจา เป็นการขับร้องที่ต้องอาศัยทั้งทักษะการออกเสียงและสร้างสำเนียง ร่วมกับการตีความคำร้องและดนตรีอย่างละเอียด เพื่อสร้างความเข้าใจคำร้องที่ถูกต้องให้ตนเองสามารถขับร้องในลักษณะการเจรจาให้สื่อความหมายของคำร้องได้อย่างเป็นธรรมชาติ

4) ยุคโรแมนติก (ค.ศ. 1830 – 1900)

ค้นพบหัวใจของการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ตะวันตก ได้แก่

เทคนิคการใช้กระแสเสียงพลิ้ว ค้นพบว่าเป็นเทคนิคที่อาศัยการประสานการทำงานของการสร้างความสมดุลของแรงดันลมหายใจและการบีบอัดของเส้นเสียง การควบคุมระดับของกล่องเสียง การวางตำแหน่งเสียง และจัดวางร่างกายให้พร้อมทำงานอย่างกระฉับกระเฉง เพื่อก่อให้เกิดกระแสเสียงพลิ้วที่มีความถี่ของคลื่นประมาณ 4 – 6 รอบต่อวินาที และมีความแตกต่างของระดับเสียงที่พลิ้วขึ้นและลงประมาณอย่างละครึ่งเสียงจากโน้ตหลัก

เทคนิคการขับร้องเลกาโต อาศัยการควบคุมความต่อเนื่องของกระแสลมหายใจ รักษาตำแหน่งการวางเสียงให้มั่นคง และออกเสียงพยัญชนะและเสียงสระให้เชื่อมต่อกันเป็นประโยคที่เกี่ยวร้อยไปกับการเคลื่อนที่ของประโยคดนตรีได้อย่างมีชีวิตชีวา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5) ยุคศตวรรษที่ยี่สิบจนถึงปัจจุบัน (ค.ศ. 1900 – ปัจจุบัน)

ค้นพบหลักการวิเคราะห์เทคนิคการประพันธ์ดนตรีในยุคศตวรรษที่ยี่สิบเพื่อสร้างเสียงประสานที่แปลกหูไปจากดนตรีในยุคก่อนหน้า ก่อให้เกิดความแปลกใหม่และสีสันดนตรีที่หลากหลายและได้รับการพัฒนามาจนถึงปัจจุบัน

เทคนิคการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทย

ค้นพบว่าการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยมีความคล้ายคลึงกับการขับร้องบทเพลง-ร้องศิลป์ตะวันตก แตกต่างที่การปรับลดปริมาณและแรงดันลมหายใจ เพื่อก่อให้เกิดเนื้อเสียงที่นุ่มนวล ผ่อนคลาย เพิ่มการใช้เสียงนาสิกในการสร้างความกังวานที่หวานและแจ่มใสผสานกับการออกเสียงคำร้องที่ชัดเจน ไม่กระแทกกระทั้น และมีสำเนียงไทย การศึกษาเทคนิคการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยในดุษฎีนิพนธ์นี้ได้ให้ความสำคัญกับกระบวนการออกเสียงคำร้องเป็นพิเศษ โดยค้นพบวิธีการและข้อผิดพลาดในการออกเสียงคำร้องดังนี้

พยัญชนะเสียงกัก และพยัญชนะเสียงเสียดแทรกที่ต้องควบคุมไม่ให้เสียงพยัญชนะนั้นระเบิดออกมารุนแรงมากเกินคุณภาพเสียงพยัญชนะไทย

พยัญชนะควบกล้ำ ค้นพบทั้งข้อผิดพลาดในการออกเสียง แนวทางการแก้ไข และสร้างแบบฝึกหัด เพื่อฝึกฝนการออกเสียงพยัญชนะควบกล้ำ ร.เรือ และ ล.ลิง

นอกจากนั้นยังค้นพบหลักการขับร้องที่ต้องลากหรือเอื้อนโน้ตบนคำเป็นและคำตาย โดยพยางค์ที่เป็นคำเป็นสามารถขับร้องหรือเอื้อนโน้ตอยู่บนเสียงสระได้ตั้งแต่ต้นจนจบค่าโน้ต หรือปิดเสียงสระมาหาตัวสะกดและลากหรือเอื้อนโน้ตโดยการ “ฮัม” บนเสียงตัวสะกด แต่ในพยางค์ที่เป็นคำตายจะมีวิธีการที่ซับซ้อนกว่ามาก โดยต้องพิจารณารูปแบบของคำตายว่าเป็นพยางค์ที่ประกอบด้วยสระเสียงสั้นแบบไม่มีตัวสะกด หรือเป็นพยางค์ที่ประกอบด้วยสระเสียงสั้นแบบที่ลงท้ายด้วยตัวสะกดในแม่กก แม่กด และแม่กบ ซึ่งในกรณีหลังจะต้องมีการปรับเปลี่ยนเสียงตัวสะกดให้เป็นเสียงพยัญชนะนาสิกจึงจะสามารถลากเสียงโดยการ “ฮัม” บนเสียงตัวสะกดได้

การออกเสียงสระประสมสองเสียง หากสระประสมนั้นเริ่มต้นด้วยสระเสียงยาวสามารถลากหรือเอื้อนโน้ตบนสระเสียงแรกจนใกล้ครบค่าโน้ตแล้วจึงปิดพยางค์ด้วยเสียงสระที่สอง แต่ในกรณีที่เริ่มต้นด้วยสระเสียงสั้น การออกเสียงสระแรกเพียงสั้น ๆ คล้ายการขับร้องโน้ตพิงและผ่านไปลากหรือเอื้อนโน้ตบนเสียงสระที่สอง

7.2.2 การสังเคราะห์เทคนิคผ่านการตีความจากเทคนิคการประพันธ์ระบายสีคำร้องจากการแสดงครั้งที่ 2

จากการฝึกฝนเพื่อเตรียมการขับร้องบทโอราโตริโอ Messiah โดย จอร์จ เฟรเดอริก แฮนเดล ในการแสดงครั้งที่ 2 ค้นพบเทคนิคการขับร้องที่ช่วยสร้างสีสันของเสียงร้องที่หลากหลาย และการออกแบบการขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรแบบต่าง ๆ มาใช้ระบายสีคำร้องให้ตรงกับภาพที่คีตกวีตั้งใจประพันธ์ไว้ด้วยเทคนิคการประพันธ์ระบายสีคำร้องทั้ง 3 วิธี ได้แก่ การระบายสีหนึ่งโน้ตหนึ่งพยางค์ การระบายสีโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตร และการระบายสีคำร้องในแนวดนตรี

นอกจากนั้นยังทำให้ตระหนักถึงความสำคัญของการวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีอย่างละเอียดลึกซึ้ง เพื่อค้นหาและถอดรหัสลับที่คีตกวีซ่อนความรู้สึกนึกคิดที่ตนมีต่อช่วงคำร้องนั้น ๆ เอาไว้ในแนวดนตรี และนำไปเป็นแนวคิดและแรงบันดาลใจในการตีความบทเพลงให้การขับร้องเป็นไปในแนวทางเดียวกับดนตรี

อีกหนึ่งเทคนิคที่ได้รับการศึกษาและพัฒนาจากการแสดงครั้งที่ 2 คือ เทคนิคการขับร้องกับวงออร์เคสตรา ซึ่งต้องการแรงดันลมหายใจที่มีทั้งปริมาณและความเร็วมากพอ ให้เคลื่อนตัวผ่านเส้นเสียงที่ได้รับการบีบอัดด้วยกล้ามเนื้อไทโรแอริทินอยด์และการวางระดับกล่องเสียงให้ต่ำลงกว่าปกติ เพื่อสร้างเนื้อเสียงที่เข้มและดังไปสะท้อนกับโพรงภายในกะโหลกศีรษะและทรวงอกที่ขยายกว้างมากขึ้น ให้เสียงมีความกังวานอย่างเต็มประสิทธิภาพ ก่อนจะถึงกระบวนการสุดท้ายคือการออกเสียงคำร้องที่ชัดเจนมากกว่าปกติ เพื่อช่วยให้ผู้ฟังได้ยินทั้งเสียงและคำร้องชัดเจนโดยไม่ใช้เครื่องขยายเสียง

7.2.3 เทคนิคการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยหลากหลายลีลา จากการแสดงครั้งที่ 3

1) เทคนิคการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยผสานลีลาดนตรีไทยสากล เป็นเทคนิคการขับร้องที่ศึกษาเป็นลำดับแรก ผ่านการฝึกปฏิบัติเพื่อการขับร้องบทเพลงชุด “จุฬาตรีคูณ” และบทเพลง “ฉันจะฝันถึงเธอ” เพื่อใช้เป็นหลักในการนำไปประยุกต์ใช้กับการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยในลีลาอื่น ๆ การขับร้องบทเพลงไทยสากลมีเทคนิคการขับร้องรูปแบบเดียวกับบทเพลงร้องศิลป์ไทยที่ค้นพบในบทที่ 4 นิยมการใช้เนื้อเสียงระดับศีรษะที่สามารถนำวิธีการเปล่งเสียง เพื่อการขับร้องเลกาโตมาประยุกต์ใช้ร่วมกับการฝึกขับร้องเมซซา ดิ โวเช ขาลง เพื่อใช้ควบคุมลมหายใจให้มีความต่อเนื่องและสม่ำเสมอด้วยแรงดันลมหายใจที่แผ่วลงกว่าการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ตะวันตก การออกเสียงคำร้องต้องการความนุ่มนวลของเสียงพยัญชนะที่ต้องลดระดับความแทรกกระจายของเสียงพยัญชนะลงมาจากการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ตะวันตก และสร้างความชัดเจนของเสียงสระที่สามารถฝึกฝนโดยการสร้างความคล่องแคล่วของการขยับกล้ามเนื้อริมฝีปาก

จากการศึกษาค้นพบว่าบทเพลงไทยสากลสามารถแบ่งหลักการขับร้องเป็นหลักการขับร้องตามขนบของวงดนตรีสุนทราภรณ์ และหลักการขับร้องบทเพลงตามขนบเพลงลูกกรุง ซึ่งมีหลักการหายใจ การเปล่งเสียง การสร้างเสียงกังวาน และการออกเสียงคำร้องลักษณะเดียวกัน มีความแตกต่างคือ หลักการขับร้องตามขนบของวงดนตรีสุนทราภรณ์จะยึดจังหวะและทำนองที่บันทึกโน้ตไว้อย่างเคร่งครัด ไม่ยืดหรือเร่งจังหวะ และโหนเสียงจนเกินงาม ในขณะที่การขับร้องบทเพลงลูกกรุงผู้ขับร้องมีอิสระในการขับร้องจังหวะและทำนองให้เข้ากับลีลาของแต่ละคนได้ตามความเหมาะสม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2) เทคนิคการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยผสานลีลาดนตรีลูกทุ่งพื้นบ้าน
การขับร้องบทเพลงลูกทุ่งให้เป็น “ลูกทุ่งแท้” เกิดมาจากพรสวรรค์ในการมีธรรมชาติของแก้วเสียงซื่อใสที่มีติดตัวมาตั้งแต่กำเนิด และวิธีการขับร้องที่ซึมซับมาจากชีวิตในท้องไร่ท้องนา ทำให้การขับร้องบทเพลงลูกทุ่งมีความเป็นธรรมชาติคล้ายกับการพูดโดยมีระดับเสียงโน้ตสูงต่ำ ข้อค้นพบเกี่ยวกับกระบวนการออกเสียงคำร้องบทเพลงลูกทุ่งจึงได้มาจากการศึกษาวิธีการพูดของคนต่างจังหวัด พบว่ามีการปิดและเปิดสระอย่างชัดเจนมาที่ตำแหน่งด้านหน้าของช่องปาก โดยไม่มีการจงใจวางตำแหน่งเสียงร้องไว้บริเวณใดบริเวณหนึ่งเป็นพิเศษจนเกิดการปั้นเสียงขึ้น

นอกจากหลักการข้างต้นแล้วยังค้นพบเทคนิคพิเศษอื่น ๆ ในการขับร้องบทเพลงลูกทุ่ง ได้แก่ การใช้ “ลูกคอ” หรือกระแสเสียงพลิ้วที่เป็นสิ่งจำเป็นในการขับร้องบทเพลงลูกทุ่ง “ลูกเอื้อน” หรือการขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตรที่ต้องรู้จักใช้ประดับให้พอเหมาะกับอารมณ์และความรู้สึกของคำร้อง “ลูกล้วง” เป็นเทคนิคการเริ่มขับร้องโน้ตก่อนจังหวะตก ซึ่งต่างจาก “ลูกดึง” ที่เป็นการขับร้องหน่วงจังหวะ และส่วนสำคัญที่สร้างเสน่ห์ให้กับการขับร้องบทเพลงลูกทุ่งคือ “ลูกเล่น” ซึ่งเป็นการเล่นกับสีสันของเสียงร้องให้สอดคล้องกับความหมายและความรู้สึกของคำร้อง ดังปรากฏอยู่ในการขับร้องบทเพลง “รักในฤดูร้อน” และ บทเพลง “ไอ้หนุ่มผมยาว” ซึ่งมีการใช้ลูกเล่นของสีสันเสียงร้องที่หลากหลายมาสร้างความสนุกสนานครื้นเครงให้กับบทเพลง

3) เทคนิคการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยผสานลีลาดนตรีคลาสสิก ค้นพบว่าสามารถขับร้องด้วยวิธีการขับร้องแบบตะวันตกได้ทุกกระบวนการ ยกเว้นกระบวนการออกเสียงคำร้อง ซึ่งสามารถนำองค์ความรู้เกี่ยวกับการออกเสียงคำร้องภาษาไทยจากบทที่ 4 มาประยุกต์ใช้เป็นแนวทางในการขับร้องร่วมกับการยืดเสียงสระให้สูงโปร่งขึ้นตามลักษณะการขับร้องบทเพลงคลาสสิก เทคนิคการขับร้องในลีลานี้พบมากในการสร้างความฮึกเหิมให้กับการขับร้องบทเพลงรักชาติ นอกจากบทเพลงพระราชนิพนธ์ “ความฝันอันสูงสุด” “แผ่นดินของเรา” และ บทเพลง “นิทานแผ่นดิน” ซึ่งมีเนื้อหาในเชิงรักชาติแล้ว ยังได้ศึกษาบทเพลง “ถวายปฏิญญา” ซึ่งมีลีลาการประพันธ์แบบบทเพลงคลาสสิกในศตวรรษที่ยี่สิบ ซึ่งนอกจากการขับร้องแล้วยังมีการอ่านบทกวี และการอ่านทำนองเสนาะ ซึ่งทำให้มีโอกาสศึกษาเทคนิคการอ่านทำนองเสนาะทั้งการแบ่งวรรคหายใจตามฉันทลักษณ์ การใช้เทคนิคการครั่นเสียง การทอดเสียง การโหนโน้ต การประดับโน้ต และการประยุกต์เอาการขับร้องโดยใช้กระแสเสียงเรียบมาใช้ในการอ่านทำนองเสนาะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4) เทคนิคการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยผสานลีลาดนตรีแจ๊ส จากการศึกษาบทเพลงพระราชนิพนธ์ลีลาแจ๊สในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดช-มหาราช บรมนาถบพิตร 3 บทเพลง ได้แก่ บทเพลงพระราชนิพนธ์ “เตือนใจ” “ศุกร์สัญลักษณ์” และ “ในดวงใจนิรันดร์” ค้นพบว่าการขับร้องบทเพลงแจ๊สต้องขับร้องด้วยการใช้กระแสเสียงเรียบเป็นหลัก โดยสามารถใช้กระแสเสียงพลิ้ว การจบเสียงแบบมีลมแทรก และการจบเสียงแบบฟองอากาศมาสร้างสีสันเพิ่มเติม ร่วมกับการขับร้องในลีลาการสนทนามาใช้ในการขับร้องให้มีความเป็นธรรมชาติในการสื่อสารมากขึ้น

7.3 บทสรุป

ดุษฎีนิพนธ์งานสร้างสรรค์การแสดงขับร้อง: บทเพลงร้องศิลป์ไทย มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิธีการบูรณาการเทคนิคการขับร้องแบบตะวันตกร่วมกับหลักการขับร้องตามขนบบทเพลงร้องศิลป์ของไทย และนำมาสังเคราะห์ให้เกิดแนวทางการขับร้องที่สร้างเอกลักษณ์ในการขับร้องให้กับการแสดงของตนเอง โดยได้คัดเลือกบทเพลงร้องศิลป์ไทยผสานลีลาดนตรี 4 ลีลา ได้แก่ ดนตรีไทยสากล ดนตรีลูกทุ่งพื้นบ้าน ดนตรีคลาสสิก และดนตรีแจ๊ส จากฝีมือการประพันธ์และเรียบเรียงดนตรีของศิลปินศิลปาธร ด้านคีตศิลป์ 6 คน ได้แก่ อาจารย์ดนู ฮันตระกูล ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ อาจารย์ ดร.วานิช โปตะวนิช อาจารย์พงศ์พรหม สนิทวงศ์ ณ อยุธยา และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นรอรรถ จันทร์กล่ำ

จากการรวบรวมข้อมูลทั้งด้านบทเพลงร้องศิลป์และเทคนิคการขับร้องจากงานวิจัย หนังสือตำรา และการศึกษาด้านการขับร้องที่ผ่านมาของตนเอง ได้นำองค์ความรู้ที่ได้รับมาฝึกปฏิบัติเพื่อการแสดงทั้ง 3 ครั้ง และสังเคราะห์เทคนิคการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยและตะวันตกที่สำคัญ นำมาอธิบายแยกตามกระบวนการกำเนิดเสียงของมนุษย์ ทั้ง 4 กระบวนการ ได้แก่ กระบวนการหายใจ กระบวนการเปล่งเสียง กระบวนการสร้างเสียงกังวาน และกระบวนการออกเสียงคำร้อง และสามารถนำมาบูรณาการเข้ากับข้อมูลจากการศึกษาประวัติความเป็นมาและหลักการขับร้องตามขนบเพื่อประยุกต์ใช้ในการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยได้ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 7.1 การประยุกต์เทคนิคที่ค้นพบกับการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยหลากหลายลีลา

เทคนิคการขับร้อง	การประยุกต์ใช้
การใช้กระแสเสียงเรียบ	การอ่านทำนองเสนาะ การขับร้องบทเพลงแจ๊ส
การขับร้องโน้ตช่วงเอื้อนวิจิตร	เทคนิคการใช้ลูกเอื้อนในบทเพลงลูกทุ่ง และ เทคนิคการขับร้องด้นสดในบทเพลงแจ๊ส
การพรมโน้ตตัวเดียว	การครั่นเสียงในการอ่านทำนองเสนาะ
การขับร้องเมซซา ดิ โวเช	การเปล่งเสียงในการขับร้องบทเพลงไทยสากล และการอ่านทำนองเสนาะ
การใช้เสียงหลบเข้ม	การเชื่อมรอยต่อเสียงสูงในการขับร้องบทเพลงไทยสากล
การพิงและการสะบัดเสียง	การเอื้อนเสียงวรรณยุกต์ไทย
การขับร้องเจรจา	การขับร้องบทเพลงแจ๊ส
การใช้กระแสเสียงพลิ้ว	เทคนิคการใช้ลูกคอในบทเพลงลูกทุ่ง
การขับร้องเลกาโต	การขับร้องเนื้อเสียงระดับเสียงศีรษะ
การออกเสียงคำร้องภาษาไทย	การขับร้องบทเพลงทุกลีลา
การควบคุมลมหายใจ	การขับร้องบทเพลงทุกลีลา

อย่างไรก็ตาม จากการศึกษาพบว่ามีข้อปฏิบัติ 3 ประการในการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยที่ต้องได้รับการปรับเปลี่ยนจากวิธีการขับร้องแบบตะวันตก ได้แก่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1) การปรับลดระดับแรงดันลมหายใจในการสร้างเนื้อเสียงระดับศีรษะเพื่อการขับร้องบทเพลงไทยสากล

2) การสร้างเสียงกังวานและการออกเสียงคำร้องให้มีความเป็นธรรมชาติคล้ายการพูดในการขับร้องบทเพลงลูกทุ่ง

3) การลดความแทรกกระจายของพยัญชนะเสียงกักและเสียงเสียดแทรกในบทเพลงไทยสากล

นอกจากนั้นยังค้นพบหลักการและเทคนิคการใช้เสียงเพิ่มเติมจากเทคนิคการขับร้องตะวันตกที่สังเคราะห์จากการแสดงครั้งที่ 1 ดังนี้

1) เทคนิคการอ่านทำนองเสนาะ

2) เทคนิคการจบเสียงแบบมีลมแทรก และแบบฟองอากาศสำหรับการขับร้องบทเพลง

3) เทคนิคการขับร้องสแก็ต

เมื่อนำแนวคิดและองค์ความรู้ที่ค้นพบเหล่านี้มาประกอบกับการวิเคราะห์คำร้องและบริบททางดนตรีในการตีความบทเพลง พบว่านอกจากจะเกิดประโยชน์โดยตรงกับการแสดงของตนเองในการนำไปใช้เป็นแนวทางปฏิบัติ สำหรับการสร้างสีสันของเสียงร้องที่หลากหลายในการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยทั้ง 4 ลีลาแล้ว ยังมุ่งหวังให้องค์ความรู้เหล่านี้ก่อประโยชน์ทั้งในด้านวิชาการศิลปะ สุนทรียศาสตร์ การอนุรักษ์ และการสืบสานการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยตามขนบที่ดีงามนี้สืบไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรณานุกรม

กิตตินันท์ ชินสำราญ. *งานวิจัยสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์: การขับร้องด้วยเทคนิคผสมเสียงพิเศษในเพลงร้องศิลป์ของไทย*. สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ. 2562.

กิตติวัฒน์ ขวัญมงคล. *ศึกษาวิธีการขับร้องของ สมเศียร พานทอง (ชาย เมืองสิงห์)*. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, คณะศิลปกรรมศาสตร์, สาขามานุษยดุริยางควิทยา, 2552.

จิระ สัตตะพันธ์คีรี. ศิลปินผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องบทเพลงไทยสากล. สัมภาษณ์. 16 เมษายน 2561.

จิตรลดา เจริญพร. *กล้ามเนื้อหน้าท้อง* [ภาพวาดดิจิทัล]. อนุญาตให้ใช้ลิขสิทธิ์ภาพโดยเจ้าของผลงาน. กรุงเทพมหานคร, 2562.

จิตรลดา เจริญพร. *เส้นเสียง* [ภาพวาดดิจิทัล]. อนุญาตให้ใช้ลิขสิทธิ์ภาพโดยเจ้าของผลงาน. กรุงเทพมหานคร, 2562.

จิตรลดา เจริญพร. *อวัยวะในกระบวนการเปล่งเสียง* [ภาพวาดดิจิทัล]. อนุญาตให้ใช้ลิขสิทธิ์ภาพโดยเจ้าของผลงาน. กรุงเทพมหานคร, 2562.

จิตรลดา เจริญพร. *อวัยวะในกระบวนการสร้างเสียงกังวาน* [ภาพวาดดิจิทัล]. อนุญาตให้ใช้ลิขสิทธิ์ภาพโดยเจ้าของผลงาน. กรุงเทพมหานคร, 2562.

จิตรลดา เจริญพร. *อวัยวะในกระบวนการหายใจ* [ภาพวาดดิจิทัล]. อนุญาตให้ใช้ลิขสิทธิ์ภาพโดยเจ้าของผลงาน. กรุงเทพมหานคร, 2562.

จิตรลดา เจริญพร. *อวัยวะในกระบวนการออกเสียงคำร้อง* [ภาพวาดดิจิทัล]. อนุญาตให้ใช้ลิขสิทธิ์ภาพโดยเจ้าของผลงาน. กรุงเทพมหานคร, 2562.

เจนดุริยางค์, พระ. *หลักวิชาการดนตรีและการขับร้อง เล่มที่ 1*. พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพมหานคร: 2523.

ใจรัตน์ พิทักษ์เจริญ. ศิลปินผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องบทเพลงคลาสสิก. สัมภาษณ์. 16 มิถุนายน 2561.

โฉมฉาย อรุณฉาน. *ส่งเสริมวัฒนธรรมไทย, (นิตยสาร)*. กรุงเทพมหานคร: อรุณการพิมพ์, 2545.

ชัยทัต โสพระขรรค์. กระบวนทัศน์สำหรับการขับร้องเพลงไทย: บทความวิชาการ.

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ 20, 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2559): 2-12.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. ศิลปินศิลปาธร สาขาคีตศิลป์. สัมภาษณ์. 22 เมษายน 2561.

ณรงค์ศักดิ์ ศรีบรรฎาศักดิ์วัชรากรณ์. *ศึกษาชีวประวัติและเทคนิคการขับร้องของเพ็ญศรี พุ่มชูศรี*. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, คณะศิลปกรรมศาสตร์, สาขามานุษยดุริยางควิทยา, 2548.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกศกะรัต , 2554.

ดนู ฮันตระกูล. ศิลปินศิลปาธร สาขาคีตศิลป์. สัมภาษณ์. 22 เมษายน 2561.

ดวงใจ ทิวทอง. *อรรถบทการขับร้อง กระบวนแบบและนวัตกรรมการขับร้อง*. กรุงเทพมหานคร: วิสคอมเซ็นเตอร์, 2560.

ดุษฎี พนมยงค์. *สานฝันด้วยเสียงเพลง มาฝึกร้องเพลงกันเถิด!*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์บ้านเพลง, 2539.

เด่น อยู่ประเสริฐ. ศิลปินศิลปาธร สาขาคีตศิลป์. สัมภาษณ์. 25 เมษายน 2561.

เตือนใจ ศรีสุนทร (ฝน ธนสุนธร). ศิลปินผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องบทเพลงลูกทุ่ง. สัมภาษณ์. 11 เมษายน 2561.

ทิพย์วัลย์ ปิ่นภิบาล. ศิลปินผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องบทเพลงไทยสากล. สัมภาษณ์. 20 กุมภาพันธ์ 2561.

นรอรรถ จันทร์กล่ำ. ศิลปินศิลปาธร สาขาคีตศิลป์. (19 เมษายน 2561). สัมภาษณ์.

นิตยา อรุณวงศ์. *ศึกษาชีวประวัติและวิธีการขับร้องของ รวงทอง ทองลั่นธม*. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, คณะศิลปกรรมศาสตร์, สาขามานุษยดุริยางควิทยา, 2547.

พงศ์พรหม สนิทวงศ์ ณ อยุธยา. ศิลปินศิลปาธร สาขาคีตศิลป์. สัมภาษณ์. 21 เมษายน 2561.

พิสุทธิ์ การบุญ. *ศึกษาวิธีการขับร้องของเสรี รุ่งสว่าง*. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, คณะศิลปกรรมศาสตร์, สาขามานุษยดุริยางควิทยา, 2551.

วรรณี เพลินทรัพย์. *ศึกษาวิธีการขับร้องของทิพย์วัลย์ ปิ่นภิบาล*. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, คณะศิลปกรรมศาสตร์, สาขามานุษยดุริยางควิทยา, 2554.

วานิช โปตะวนิช. ศิลปินศิลปาธร สาขาคีตศิลป์. สัมภาษณ์. 23 เมษายน 2561.

ศรีไศล สุชาติวุฒิ. ศิลปินผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องบทเพลงไทยสากล. สัมภาษณ์. 15 กุมภาพันธ์ 2561.

สันติ ลุนเผ่. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีสากล). สัมภาษณ์. 20 กรกฎาคม 2561.

อรรณพ วรวานิช. *ศึกษาชีวประวัติและวิธีการขับร้องของ ศรีสุดา รัชตะวรรณ*. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, คณะศิลปกรรมศาสตร์, สาขามานุษยดุริยางควิทยา, 2547.

เอนก นาวิกมูล, บรรณาธิการ. *รวงทอง ทองลั่นธม ครึ่งศตวรรษ*. กรุงเทพมหานคร. อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ, 2536.

Fischer-Dieskau, Dietrich. *The Fischer-Dieskau Book of Lieder*. (George Bird and Richard Stokes, แปล.) New York: Alfred A. Knopf, 1977.

Guter, Christine Helferich. ผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องบทเพลงแจ๊ส. สัมภาษณ์. 27 กุมภาพันธ์ 2561.

Kimball, Carol. *Song: A guide to art song style and literature*. Milwaukee: Hal Leonard corporation, 2005.

LOLBKK. *ครูแจ้ง คล้ายสีทอง อารมณ์ในการขับเสภา*. [ออนไลน์]. YouTube. 2550. สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=yuhZiegyEPs&t=157s

Navy Music Channel Thailand. *บทสัมภาษณ์พลเรือเอก หม่อมหลวงอัศนี ปราโมช เกี่ยวกับบทเพลงรักชาติ*. [ออนไลน์]. YouTube., 2559. https://www.youtube.com/watch?v=TKZ8DIy17JM

The Editors of Encyclopedia Britannica. San Marco Basilica . *Encyclopedia Britannica* [Online]. 2015 from https://www.britannica.com/topic/San-Marco-Basilica

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาคผนวก ก
สูจิบัตรการแสดงระดับดุษฎีบัณฑิต ครั้งที่ 1

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Chulalongkorn University
Department of Western Music, Faculty of Fine and Applied Arts
Presents

the ART of SONG

Doctoral Voice Recital Series no.1

by

Kittinant Chinsamran

bass baritone

MONDAY OCTOBER 8th, 2018 at 19.30

Music Hall, Building of Art & Culture, Chulalongkorn University

สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เสนอ

The Art of Song

การแสดงระดับดุษฎีบัณฑิต ครั้งที่ 1

โดย

กิตตินันท์ ชินสำราญ – เบส บาริโทน

เด่น อยู่ประเสริฐ และ บัณจินดา เหล่าไทย – เปียโน

ร่วมด้วย ศิรารัตน์ สุขชัย – โซปราโน

โชติ บัวสุวรรณ – ไวโอลิน ปัญญพัทธ์ วงศ์เวชวิวัฒน์ – เชลโล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วันจันทร์ที่ 8 ตุลาคม 2561 เวลา 19.30 น.

ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับการแสดง

ก่อนยุครุ่งเรืองของบทเพลงร้องศิลป์

Laudate Dominum omnes gentes	Claudio Monteverdi (1567-1643)
Gleich wie die wildes Meeres wellen	Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Nun, liebes Weichen, ziehst mit mir	Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

ห่วงหาอาวรณ์ (Sehnsucht)

Verschwiegene Liebe	Hugo Wolf (1860-1903)
Oh quand je dors	Franz Listz (1811-1886)
Alte Liebe	Johannes Brahms (1833-1897)
ลมหวล	ท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์ (1914-2000)
ชั่วฟ้าดินสลาย	แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ (1928-2018)
แค่ในใจก็พอ	สุรุจ ทิพากรเสนี (b.1974)

William Shakespeare

ฟังดนตรีเถิดชื่นใจ	สง่า อารัมภีร (1921-1999)
Take, o take those lips away	John Wilson (1595-1674)
If music be the food of love	Henry Purcell (1659-1695)
Come away, come away death	Jean Sibelius (1865-1957)
Blow, blow, thou winter wind	Erich Wolfgang Korngold (1897-1957)
เฮโฮ ลมพัดฝนพา	ไกวัล กุลวัฒโนทัย (b.1967)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้แสดง

กิตตินันท์ ชินสำราญ สำเร็จการศึกษาจากภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (เกียรตินิยมอันดับหนึ่ง) หลังจากนั้นได้รับทุนความสามารถพิเศษทางดนตรีจาก San Francisco Conservatory of Music ประเทศสหรัฐอเมริกา เพื่อศึกษาต่อในระดับปริญญาโททางด้านการขับร้องเพลงคลาสสิก โดยสำเร็จการศึกษาด้วย Voice Department Honor ต่อมาได้รับคัดเลือกให้เป็นศิลปินในสังกัด Flanders Operastudio ประเทศเบลเยี่ยม เป็นเวลา 2 ปี ได้มีโอกาสศึกษาด้านการขับร้องกับนักร้องอุปรากร ที่มีชื่อเสียงหลายท่าน อาทิ Thomas Hampson, Dame Kiri Te Kanawa, Sir Thomas Allen และ Federica von Stade ปัจจุบันกำลังศึกษาในระดับปริญญาเอกที่คณะศิลปกรรมศาสตร์(ดุริยางคศิลป์ตะวันตก) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ในด้านการแสดงเพลงคลาสสิก กิตตินันท์เป็นนักร้องเพลงคลาสสิกชาวไทย ที่มีผลงานการแสดง ทั้งในทวีปเอเชีย ยุโรป และสหรัฐอเมริกาในหลากหลายรูปแบบ ทั้งอุปรากร ออราทอริโอและรีไซเทิล จากคีตนิพนธ์ตั้งแต่ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการจนถึงศตวรรษที่ 21 ในด้านการสอนขับร้องระหว่างที่ศึกษาและทำงานอยู่ที่ประเทศสหรัฐอเมริกา ได้รับเชิญเป็นอาจารย์สอนขับร้องที่ San Francisco School of the Arts และ San Francisco Conservatory of Music (Preparatory and Extension Division) เมื่อกลับมาที่ประเทศไทย กิตตินันท์ได้มีโอกาสดูแลการขับร้องให้กับนักแสดงนำจากละครเวทีของรัชดาลัย เธียเตอร์ และได้รับตำแหน่งเป็นหัวหน้าภาควิชาการแสดงขับร้องที่วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

บัณจินดา เหล่าไทย เป็นนักเปียโนเชี่ยวชาญพิเศษในด้าน Collaborative Piano & Coaching ซึ่งผสมผสานทักษะด้านการบรรเลง Chamber Music การเป็น Musical Coach และรวมไปถึงการคุมวง Ensemble ขนาดเล็กเข้าด้วยกัน

ในประเทศไทย บัณจินดาเคยเป็นอาจารย์ประจำในวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต เคยเป็นหนึ่งในคณาจารย์ของงาน Thailand International Chamber Music Festival 2016 และงาน Suzuki Thailand International Camp 2016-2017 ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง Music Education Consultant ของสถาบันดนตรี ยามาฮ่า เป็นทีมคณาจารย์ของ Albyrd Violin Studio อีกทั้งเป็นผู้ร่วมก่อตั้งวงกลมกล่อม “GLOM” Chamber Group ที่มีวิสัยทัศน์เพื่อเผยแพร่ผลงานดนตรีเชมเบอร์ให้หลากหลายขึ้นในประเทศไทย

ในประเทศสหรัฐอเมริกา บัณจินดาเคยเป็นโค้ชดนตรีและนักเปียโนหลักของคณะโอเปร่า the Really Spicy Opera (2015, Minneapolis, Minnesota) และแสดงดนตรีใน Chamber Music Courtroom Concert Series (Schubert Club Organization) และเป็นหนึ่งในนักเปียโนสำหรับดำเนินการแข่งขัน National Association of Teachers of Singing Artist Award, Orlando, Florida

บัณจินดาคือนักเปียโนชาวไทยคนเดียวที่ได้รับเลือกให้เข้าร่วมในงาน Music Academy of the West ที่มีชื่อเสียงของสหรัฐอเมริกาในฐานะ Collaborative Piano Fellowship รวมไปถึงเคยเข้าร่วมในงาน Kent/Blossom Music Festival และ Songfest in Malibu ศึกษาปริญญาเอกอยู่ที่ University of Minnesota Twin Cities ได้รับปริญญาโทและ Artist Diploma จาก Cleveland Institute of Music

ผศ.ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี โท และ เอกสาขาดนตรีแจ๊สและการประพันธ์เพลงจาก วิทยาลัยศิลปะคอร์นิช, มหาวิทยาลัยนอร์ทเท็กซัส และ มหาวิทยาลัยนอร์ทเทิร์นโคโรลาโด ประเทศสหรัฐอเมริกา ตามลำดับ ดร.เด่นได้รับรางวัลระดับชาติ และ นานาชาติ อาทิ รางวัลดนตรีหลุยส์อาร์มสตรอง รางวัลนักเปียโนยอดเยี่ยม จากเทศกาล

ดนตรีแจ๊สที่วิทยาลัยซานดิเอโก และเทศกาลดนตรีแจ๊สไลโดนิล แฮมตัน รางวัลนักดนตรียอดเยี่ยมจากเทศกาลดนตรีเมืองวิชิทา และเทศกาลดนตรีแจ๊สเมืองกรีลี รางวัลการประพันธ์เพลงเดล ไดคินส์ รางวัลดาวน์บีทสำหรับวงดนตรียอดเยี่ยม รางวัลคมชัดลึก อวอร์ด สาขาเพลงบรรเลงยอดเยี่ยม และรางวัลศิลปาธรสาขาดนตรี จากสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม ปัจจุบัน ดร.เด่น อยู่ประเสริฐดำรงตำแหน่งเป็นคีตศาสตราภิชาน ผู้ช่วยศาสตราจารย์สาขาวิชาดนตรีแจ๊ส ผู้อำนวยเพลงวงแจ๊สออร์เคสตรามหาวิทยาลัยรังสิต และคณบดีวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ศิรารัตน์ สุขชัย จบการศึกษาปริญญาตรีและปริญญาโท สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ศึกษาการร้องเพลงกับอาจารย์ดวงดาว ชยสิริโสภณ อาจารย์ดุษฎี พนมยงค์ อาจารย์วีวรรณ โทนชัย และอาจารย์สุชีรา อังคไพโรจน์ นอกจากนี้ศิรารัตน์มีความชอบและสนใจในการขับร้องประสานเสียง ได้ร่วมเป็นสมาชิกวง The Camerata Chorus และ Siam Harmony และมีประสบการณ์ในการร้องประสานเสียงประกอบละครเพลง คอนเสิร์ต การแข่งขันในต่างประเทศ

ปัจจุบันเป็นอาจารย์ประจำ คณะดนตรี มหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาและสอนการขับร้องให้กับชมรมขับร้องประสานเสียง มหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ (AU Chorus) และสถาบันต่าง ๆ และกำลังศึกษาปริญญาดุษฎีบัณฑิต ศิลปกรรมศาสตร์ ภาควิชาดุริยางค์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โชติ บัวสุวรรณ สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี เกียรตินิยมอันดับสอง จากสาขาดุริยางค์ศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เครื่องมือเอกไวโอลิน ภายใต้การฝึกสอนของ ผศ.ดร. นรอรรถ จันทร์กล่ำ ปัจจุบันโชติเป็นสมาชิกของวงดุริยางค์กรมศิลปากร และ Royal Bangkok Symphony Orchestra

ปัญญพัทธ์ วงศ์เวชวิวัฒน์ สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีจาก The Juilliard School มหานครนิวยอร์ค ประเทศสหรัฐอเมริกา เคยได้มีโอกาสร่วมแสดงคอนเสิร์ตกับวาทยกรระดับโลก อาทิ Valery Gergiev, Alan Gilbert, Leonard Slatkin, Edward Gardner และ Itzhak Perlman และเคยได้แสดงบนเวทีที่มีชื่อเสียงมาแล้วทั่วโลก เช่น Carnegie Hall, David Geffen Hall, Suntory Hall, Musikverein, และ Royal Festival Hall ปัญญพัทธ์เป็นหนึ่งในนักเรียนทุนดนตรีคลาสสิกในพระอุปถัมภ์ สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ ในปีพ.ศ.2547 และได้มีโอกาสแสดงต่อหน้าพระพักตร์หลายครั้ง ปัจจุบันเป็นครูสอนเชลโล่ในกรุงเทพฯและร่วมแสดงกับวง Pro Musica, Royal Bangkok Symphony Orchestra, JEEB Bangkok ensemble และทำหน้าที่เป็นติวเตอร์ให้แก่วงดุริยางค์เยาวชนในพระอุปถัมป์ฯ Thai Youth Orchestra

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คำร้อง และ คำแปล

Laudate Dominum omnes gentes

คำแปลภาษาไทย โดย คณะกรรมการคาทอลิกเพื่อคริสตศาสนธรรม แผนกพระคัมภีร์

Laudate Dominum omnes gentes	นานาชาติเอ๋ย จงสรรเสริญพระยาห์เวห์เถิด
Laudate eum, omnes populi	ชนชาติทั้งหลายเอ๋ย จงเทิดทูนพระองค์เถิด
Quoniam confirmata est	เพราะความรักมั่นคงของพระองค์
Super nos misericordia eius,	ต่อเรานั้นช่างยิ่งใหญ่
Et veritas Domini	และความซื่อสัตย์ของพระยาห์เวห์
manet in aeternum.	ดำรงอยู่เป็นนิตย์
Gloria Patri	พระสิริรุ่งโรจน์
et Filio et Spiritui Sancto.	แด่พระบิดา และพระบุตร และพระจิต
Sicut erat in principio,	เหมือนในปฐมกาล
et nunc, et semper.	บัดนี้และทุกเมื่อ
Et in saecula saeculorum.	ตลอดนิรันดร
Amen.	อาแมน

Gleich wie die wildes Meeres wellen

คำแปลภาษาไทย โดย กิตตินันท์ ชินสำราญ

Gleichwie die wilden Meereswellen	เปรียบคลื่นลมที่คลุ้มคลั่งกลางสมุทร
Mit Ungestüm ein Schiff zerschellen,	พิโรธโกรธาถาโถมจนเรือแยกเป็นเสี่ยง
So raset auch der Feinde Wut	ประหนึ่งดังเพลิงแค้นของศัตรูที่ลุกโชน
Und raubt das beste Seelengut.	และเผาผลาญจิตวิญญาณอันบริสุทธิ์
Sie wollen Satans Reich erweitern,	พวกมันต้องการแผ่ขยายอาณาจักรซาตาน
Und Christi Schifflein soll zerscheitern.	และทำให้เรือลำน้อยของพระคริสต์
ต้องอับปาง	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Nun, liebes Weibchen, ziehst mit mir KV 625 (592a)

คำแปลภาษาไทย โดย กิตตินันท์ ชินสำราญ

Nun, liebes Weibchen, ziehst mit mir,	เอาล่ะ ที่รัก ขอจงเดินทางไปกับพี่
Mit mir der stillen Hütte zu.	เราจะไปใช้ชีวิตในบ้านเล็ก ๆ อย่างสงบ
Was redst du da? sag's nur heraus!	น้องว่าอะไรนะจ๊ะ พูดออกมาชัด ๆ สิจ๊ะ
Nicht wahr? nun bleibst du gern zu Haus.	ไม่เอา น้องอยากจะอยู่ที่บ้านนี้มากกว่าหรือ
Der Teufel hol das Miaugeschrei,	ภูตผีตนใดก็ได้ช่วยเอาเจ้าเสียงเหมียวนี้ไปที
Sag bleibst du mir alleine treu?	ลองตอบพี่สิน้องจะรักพี่เพียงผู้เดียวใช่ไหม
Au weh, au weh, ich armer Mann!	แย่แล้ว แย่แล้ว แย่แล้วเรา
Sie ist behext, was fang ich an?	สงสัยเธอจะโดนของ จะทำอย่างไรดี
Du armes Weibchen dauerst mich,	โธ่น้องเอ๋ย พี่สงสารน้องเหลือเกิน
Ist keine Hilfe mehr für dich?	นี่ไม่มีอะไรจะช่วยน้องได้เลยหรือ
Vielleicht hilft Eutifronte noch.	บางทีร่างทรงยูทิฟรอนเทอาจะช่วยน้องได้
Komm, komm, er wird uns verzeihn.	โอมจงมา ท่านจงช่วยสะเดาะเคราะห์ให้เราที

Verschwiegene Liebe

คำแปลภาษาไทย โดย กิตตินันท์ ชินสำราญ

Über Wipfel und Saaten	เหนือยอดไม้ เลยยอดหญ้า
In den Glanz hinein	จวบจรดแสงจันทรา
Wer mag sie erraten,	ใครฤาจักคาดเดาได้
Wer holte sie ein?	ใครฤาจักเข้าใจได้
Gedanken sich wiegen,	ความคิดถึงที่ถูกกล่อมไกว
Die Nacht ist verschwiegen,	ในราตรีอันเงียบสงัด
Gedanken sind frei	ความคิดถึงจึงล่องลอยอย่างอิสระ
Errät es nur eine,	เพียงผู้เดียวจักคาดเดาได้
Wer an sie gedacht	คือผู้เดียวที่คิดถึงเธอ
Beim Rauschen der Haine,	ท่ามกลางเสียงไม้ไหวในไพรสัณห์
Wenn niemand mehr wacht	ยามที่ไม่มีผู้ใดลืมตาตื่น
Als die Wolken, die fliegen	มีเพียงหมู่เมฆาที่เคลื่อนคล้อย
Mein Lieb ist verschwiegen	ความรักของฉันนั้นเงียบสงัด
Und schön wie die Nacht.	และงดงามดุจยามราตรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Oh! quand je dors

คำแปลภาษาไทย โดย อาจารย์ ดร.นิธิวดี ศรีหงส์

Oh! Quand je dors,	โอ้ ยามพี่นิทรา
viens auprès de ma couche,	ขอมีเจ้าจงมาเคียงข้างเตียงพี่
Comme à Pétrarque apparaissait Laura,	ประหนึ่งที่ลอราปรากฏต่อหน้าเปทราร์ค
Et qu'en passant ton haleine me touche...	แลยามเคลื่อนกายผ่านขอให้ลมหายใจเจ้าลูบไล้กายพี่
Soudain ma bouche	บัดนั้น โอษฐ์พี่
S'entr'ouvrira!	จักแย้มออก
Sur mon front morne où peut-être s'achève	พักตร์อันหม่นเศร้าของพี่
Un songe noir qui trop longtemps dura,	ถูกครอบงำด้วยนิมิตดำมืดมาแสนนาน
Que ton regard comme un astre se lève...	ที่อาจสิ้นสุดลงได้ ขอเพียงแววเนตรพร่างพราวดั่งดวงดาว ของเจ้า เหลือบขึ้นมอง
Et soudain mon rêve	บัดนั้น นิมิตพี่
Rayonnera!	จักเจิดจรัสสดใส
Puis sur ma lèvre où voltige une flamme,	แล บนโอษฐ์พี่ที่วูบวาบด้วยเปลวไฟ
Éclair d'amour que Dieu même épura,	อันคือประกายแห่งความรัก
Pose un baiser, et d'ange deviens femme	ที่ฟ้าเสกสรรไว้ให้บริสุทธิ์ ขอเจ้าบรรจงจุมพิต แล้วกลายร่างจากเทพธิดาเป็นนารี
Soudain mon âme	บัดนั้น จิตวิญญาณพี่
S'éveillera!	จักฟื้นตื่นจากหลับใหล
Oh viens,	โอ้ ขอเจ้าจงมา
comme à Pétrarque apparaissait Laura!	ประหนึ่งที่ลอราปรากฏต่อหน้าเปทราร์ค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Alte Liebe

คำแปลภาษาไทย โดย กิตตินันท์ ชินสำราญ

Es kehrt die dunkle Schwalbe	มันกลับมาแล้ว เงามืดกลืนกิน
Aus fernem Land zurück,	จากแดนดินถิ่นไกลห่าง
Die frommen Störche kehren	ฝูงนกกระสาแสนเชื่องบินกลับมา
Und bringen neues Glück.	พร้อมกับความสุขครั้งใหม่
An diesem Frühlingsmorgen,	ยามรุ่งอรุณในวสันตฤดูวันนี้
So trüb verhängt und warm,	ช่างมืดมน เปล่าเปลี่ยว และอบอุ่น
Ist mir, als fänd ich wieder	สำหรับฉัน นี่ราวกับเป็นการหวนกลับมา
Den alten Liebesharm.	ของบาดแผลจากรักครั้งเก่า
Es ist, als ob mich leise	ราวกับว่ามีใครสักคน
Wer auf die Schulter schlug,	มาแตะเบา ๆ ที่บ่าฉัน

Als ob ich säuseln hörte,	ราวกับได้ยินเสียงดังโกลาหล
Wie einer Taube Flug.	เหมือนนกพิราบบินว่อนไปมาทั้งฝูง
Es klopft an meine Türe,	มีเสียงเคาะที่ประตูห้องฉัน
Und ist doch niemand draus;	แต่หามีใครอยู่ข้างนอกไม่
Ich atme Jasmindüfte,	ฉันได้กลิ่นมะลิหอมหวน
Und habe keinen Strauß.	แต่หามีดอกไม้สักช่อไม่
Es ruft mir aus der Ferne,	คล้ายมีใครเรียกฉันอยู่ไกล ๆ
Ein Auge sieht mich an,	คล้ายมีดวงตาจับจ้องมาที่ฉัน
Ein alter Traum erfaßt mich	คล้ายความฝันครั้งเก่าครอบงำฉันไว้
Und führt mich seine Bahn.	และนำฉันกลับไปสู่เส้นทางฝันนั้น

ลมหวล

ลมหวล ชวนให้คิดถึงความหลัง พวังจิตคิดขึ้นขมระทมใจ
ตัวใครเป็นคนผิดอยากถามนัก รักใยใจจึงกลับดังลมหวล
ใกล้เรากล่าวถ้อยในทีรัก เจ็บนักพอถึงอื่นก็คืนคำ
มาทำชิดสนิทใหมใครจะเชื่อ เบื่อแล้วใยจะมารับกลับคืน

ชั่วฟ้าดินสลาย

ชั่วดินฟ้า รักเธอ เสมอใจ
ที่ฉัน รำพัน ทุกวัน ฝันไปถึงเธอ
อยากให้เธอ หวานใจ อยู่ใกล้ พรอดรัก
ร้อยเรียง ร่วมเคล้าเคียงฉันและเธอ
ก่อนเข้านอน ฉันวอน ฝันไป เพ้อครวญ
ภาพรักหลอน ให้ชวน ละเมอ
อยากให้เป็น ของเธอ ชั่วฟ้า ดินได้
อย่ามี อันใดพรากไป ไกลกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แค่ในใจก็พอ

นี่คือความรักหรือไร
เหตุไฉนนะใจเฝ้าคิดถึงเธอ
ยามเมื่อตื่นชื่นใจเพียงได้พบเจอ
นอนฝันเพ้อถึงเธอมิวาย

แค่เพียงมีเธอเท่านั้น
อยู่ในใจฉันทุกวันอย่างนี้ได้ไหม
มีเธอแอบแนบอิงที่กลางหัวใจ
แค่ในใจก็พอ

คำว่ารัก ฉันเองได้แต่เก็บไว้
เกรงว่าหัวใจของฉันไม่มีค่าพอ
เพียงสิ่งเดียวอยากจะขอ
แค่เธอรอ รอฉันอยู่ในใจ

นี่คือความรักของฉัน
แค่ในใจนั้นมีเธอเท่านี้ได้ไหม
มีเธออยู่กับฉันดั่งลมหายใจ
แค่ในใจก็พอ

ฟังดนตรีเถิดชื่นใจ

พระราชนิพนธ์แปลใน พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

ชนใดไม่มีดนตรีกาล
ในสันดานเป็นคนชอบกลนัก
อีกใครฟังดนตรีไม่เห็นเพราะ
เขานั้นเหมาะคิดกบฏอัปลักษณ์
ฤๅอุบายเล่ห์ร้ายขมังนัก
มโนหนักมืดมัวเหมือนราตรี
อีกดวงใจย่อมดำสกปรก
ราวนรกเช่นกล่าวมานี่
ไม่ควรใครไว้ใจในโลกนี้
เจ้าจงฟังดนตรีเถิดชื่นใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Take, o take those lips away

คำแปลภาษาไทย โดย วิษณุ เอื้อชูเกียรติ

Take, oh take those lips away,	โอ้โอษฐ์อิ่มจงไปเถิด ไปไกลไกล
That so sweetly were forsworn,	คำหวานหาใช่สัญญามั่น
And those eyes: the breake of day,	ทั้งดวงตาอันแจ่มเทียมตะวัน
Lights that do mislead the Morn;	จนอุษาหลงงันว่ายามอรุณ
But my kisses bring again, bring again,	ส่วนจุมพิตของฉัน ขอคืนมา ขอคืนมา
Seals of love, but sealed in vain, sealed in vain.	เคยประทับไว้ด้วยรัก อนิจจา อนิจจา

If music be the food of love

คำแปลภาษาไทย โดย วิษณุ เอื้อชูเกียรติ

If music be the food of love,	หากดนตรีคือภักษาของความรัก
Sing on till I am fill'd with joy;	ขับขานเถิดจนฉันจักเอมเปรมจิต
For then my list'ning soul you move	และนำพาโสตสำนึกเนาแนบชิด
To pleasures that can never cloy.	มิหน่ายนิจในห้วงอภิรมย์
Your eyes, your mien, your tongue declare	เนตร ลีลา คารม ล้วนประกาศ
That you are music ev'rywhere.	กายเจ้าคือเพลงพิลาศจำเรียงผสม
Pleasures invade both eye and ear,	คือความสุขรุกเร้าได้ยินชม
So fierce the transports are, they wound,	โถมถล่มปลื้มล้นจนเสียดใจ
And all my senses feasted are,	กระทบทุกผัสสะกระเจิงเจิด
Tho' yet the treat is only sound,	แต่สิ่งเพริศหนึ่งเดียวคือเสียงใส
Sure I must perish by your charms,	ฉันอาจม้วยด้วยเสน่ห์อรทัย
Unless you save me in your arms.	ต้องขอให้เธอกอดจึงรอดตาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Come away, come away, death

คำแปลภาษาไทย โดย วิษณุ เอื้อชูเกียรติ

Come away, come away, death,	มาสิมา มาสิมา เถิดความตาย
And in sad cypress let me be laid;	วางฉันในโลงไซเปรสสีโศกศัลย์
Fly away, fly away breath;	พัดไป พัดไป ลมหายใจ
I am slain by a fair cruel maid.	สาวงามโหดประหารฉันสิ้นชีวัน
My shroud of white, stuck all with yew,	ผ้าขาวห่อศพของฉันที่ประดับใบยูว์นั้น
O, prepare it!	จัดให้ดี
My part of death, no one so true	จะหาคนจริงใจให้เท่าฉัน
Did share it.	ไม่เคยมี
Not a flower, not a flower sweet	งดดอกไม้ งดดอกไม้งาม

On my black coffin let there be strown;	โลงดำของฉันไม่ต้องประดับประดา
Not a friend, not a friend greet	เพื่อนไม่ต้อง เพื่อนไม่ต้องมาถาม
My poor corpse, where my bones	หาศพน่าสมเพชอันกระดูก
shall be thrown:	จะเกลื่อนกระจาย
A thousand thousand sighs to save,	ใครต่อใครอย่าต้องมาฟูมฟาย
Lay me, O, where	จงฝังร่างฉัน
Sad true lover never find my grave,	ให้คนรักไม่อาจเจอและเสียดาย
To weep there!	ร่ำไห้รำพัน

Blow, blow, thou winter wind

พระราชนิพนธ์แปลใน พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

Blow, blow, thou winter wind,
Thou art not so unkind
As man's ingratitude;
Thy tooth is not so keen,
Because thou art not seen,
Although thy breath be rude.
Heigh-ho! sing, heigh-ho! unto the green holly:
Most friendship is feigning, most loving mere folly:
Then, heigh-ho, the holly! This life is most jolly.

Freeze, freeze, thou bitter sky,
That does not bite so nigh
As benefits forgot:
Though thou the waters warp,
Thy sting is not so sharp
As friend remembered not.
Heigh-ho! sing, heigh-ho! unto the green holly:
Most friendship is feigning, most loving mere folly:
Then, heigh-ho, the holly! This life is most jolly.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อ้าลมหนาวพัดอ้าวไม่ร้ายสู้
ความชั่วอกตัญญูของคนได้;
ถึงพัดต้องกายเย็นไม่เป็นไร
เพราะมีได้เคยเห็นเป็นเพื่อนกัน.
โอ้เจ้าพุ่มพฤกษาสง่าศรี,
ในโลกนี้ไม่มีสหายที่จริงใจ;
ลุ่มหลงพะวงใย:
รักหน่ายคลายไป
อย่าได้เป็นห่วงอีกเลยเอย.

น้ำฟ้าหนาวร้าวอกฟกไม่เหมือน
ขึ้งแค้นเพื่อนลืมคุณทุกสิ่งสรรพ์;
ถึงฟ้าทำน้ำแข็งแกร่งฉะนั้น,
ไม่เย็นทันเทียบเพื่อนที่ลืมมิตร
โอ้มิ่งไม้ใบพุ่มชะอุ่มเขียว,
เจ็บจริงเจียวเจ็บเพราะเพื่อนไม่นำพา;
เสียแรงรักเป็นนักหนา,
รักร้างห่างระอา,
จะมาเป็นห่วงเขาใยเอย.

เฮโฮ ลมพัดฝนพา

เมื่อยามที่ข้ายังเยาว์วัย อายุไม่กี่ปี
เมื่อยามเวลาที่ เฮโฮ ลมเพลมพัดฝนพรำ
เรื่องราวจะผิดถูกอย่างไร ดูไปเป็นเรื่องขำ ๆ
พายุพัดพา พาฝนพรำ ทุกวัน ทุกวันไป เฮโฮ เฮโฮ

ไม่นานเวลาผ่านไปไม่ช้า ข้าก็ได้เติบโต
เมื่อยามเวลาที่ เฮโฮ ลมเพลมพัดฝนพรำ
ผู้คนก็ปิดประตูใส่ กลัวใครจะฆ่าฟัน
พายุพัดพา พาฝนพรำ ทุกวัน ทุกวันไป เฮโฮ เฮโฮ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ต่อมาไม่นานเจริญวัย ข้าได้มีภรรยา
เมื่อยามเวลาที่ เฮโฮ ลมเพลมพัดฝนพรำ
จะดุจะด่าข้าอย่างไร ทนไปทนได้ทุกคำ
พายุพัดพา พาฝนพรำ ทุกวัน ทุกวันไป เฮโฮ เฮโฮ

เมื่อยามที่ข้าจะเข้านอน ตอนที่ต้องนิทรา
เมื่อยามเวลาที่ เฮโฮ ลมเพลมพัดฝนพรำ
ล้อมวงกันดื่มเอ้ารินเหล้า จนเมาจนหัวทิ่มตำ
พายุพัดพา พาฝนพรำ ทุกวัน ทุกวันไป เฮโฮ เฮโฮ

โลกเราก็หมุนผ่านไปเวียนผัน วันหมุนไปนานช้า
เมื่อยามเวลาที่ เฮโฮ ลมเพลมพัดฝนพรำ
ถึงคราเวลาจะปิดม่าน ท่านคงสนุกสนาน
ละครของเราจบลงชื่นบาน เอาที่ท่านสบายใจ เฮโฮ เฮโฮ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ศิลปะแห่งการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทย-ตะวันตก

เสียงร้องของมนุษย์ถือเป็นเครื่องดนตรีชนิดเดียวที่สามารถบรรเลงได้ทั้งทำนองและคำร้อง ซึ่งคำร้องนี้เองคือจุดต่างของบทเพลงร้องกับบทเพลงประเภท อื่น ๆ คีตกวีจากอดีตจนถึงปัจจุบันได้สรรค์สร้างคีตนิพนธ์ประเภทบทเพลงร้องขึ้นมาหลากหลายประเภทและลีลา อาทิ บทเพลงร้องพิธีกรรม อุปรากร โอราโตริโอ รวมถึง บทเพลงร้องศิลป์

บทเพลงร้องศิลป์ (art song) เป็นคีตนิพนธ์ที่ประพันธ์ขึ้นจาก 2 องค์ประกอบหลัก คือ บทกวี และ ดนตรี ซึ่งโดยแท้จริงแล้วทั้งสององค์ประกอบนี้นับว่าเป็นสิ่งที่มีความคล้ายคลึงกันอยู่มาก กล่าวคือ ทั้งบทกวีและดนตรีล้วนประกอบด้วยสีสันของเสียง ความสูงต่ำของเสียง ลักษณะจังหวะ สำเนียง การเน้นหนักเบา รวมถึงฉันทลักษณ์และสังคีตลักษณ์ ดนตรีในบทเพลงร้องศิลป์ที่ดีจึงไม่ได้มีเพียงแต่ท่วงทำนองที่ไพเราะเท่านั้น แต่ทุก ๆ องค์ประกอบดนตรีทั้งทำนอง จังหวะ เสียงประสาน เนื้อดนตรี สีสันเสียง ความช้าเร็ว ความดังเบา รวมถึงการเลือกใช้กุญแจเสียง ล้วนทำงานร่วมกันเพื่อช่วยสะท้อนจินตภาพและพรรณนาจินตนาการของคีตกวีที่มีต่อบทกวีนั้น ๆ ให้ออกมาเป็นคีตนิพนธ์ที่หลอมรวมความวิจิตรของทั้งวรรณศิลป์และคีตศิลป์เอาไว้เป็นหนึ่งเดียวกัน

หากพิจารณาที่จุดกำเนิดของบทเพลงร้องศิลป์นั้นจะพบว่าในระยะแรก การประพันธ์เพลงในลักษณะนี้เป็นการประพันธ์เพื่อความบันเทิงในครอบครัวหรือสังคมขนาดเล็ก โดยแรกเริ่มเดิมทีจะเป็นการแสดงในห้องเปียโนในบ้านเท่านั้น การขับร้องบทเพลงร้องศิลป์จึงมิได้ต้องการเทคนิคการขับร้องที่สร้างเสียงให้มีระดับความดังเท่าการขับร้องในการแสดงอุปรากร แต่เทคนิคและความสามารถที่ผู้ขับร้องจำเป็นต้องมี คือความสามารถในการถ่ายทอดอารมณ์เพลงออกมาให้ชัดเจนด้วยสีสันของเสียงร้องเท่านั้น เพราะธรรมเนียมการแสดงบทเพลงร้องศิลป์นักร้องจะไม่แสดงท่าทางออกมาให้ดูเหมือนเป็นการเล่นละคร หากได้มีโอกาสชมการแสดงของ Dietrich Fischer-Dieskau (ค.ศ. 1925-2012) นักร้องเสียงบาริโทน ชาวเยอรมัน การแสดงของเขานั้นเรียบง่าย มีเพียงการแสดงออกอย่างลึกซึ้งและเรียบง่ายทางน้ำเสียง สีหน้า และแววตาเท่านั้นที่สามารถสื่อสารบทเพลงและบทกวีออกมาได้เป็นที่ประทับใจผู้ฟัง ทั้งยังมีน้ำเสียงที่ นุ่มลึกไพเราะจนได้รับการยอมรับว่าเป็นนักร้องบทเพลงร้องศิลป์ภาษาเยอรมันที่ดีที่สุดในโลก เมื่อสังเกตและวิเคราะห์วิธีการขับร้อง รวมถึงศึกษาประวัติของเขาจะพบว่า ฟิเชอร์-ดีสกาวให้ความสำคัญกับการทำความเข้าใจในความหมายและที่มาของบทกวีแต่ละบทที่เขาร้องเป็นอย่างมาก จึงทำให้การขับร้องของเขามีการตีความที่น่าสนใจและชัดเจนจนสามารถนำมาเป็นแนวในการต่อยอดสำหรับการตีความผู้ขับร้องทั่วไปได้ ซึ่งความรู้สึกและความรู้เหล่านั้นได้ตกผลึกออกมาเป็นหนังสือเกี่ยวกับการตีความบทกวีภาษาเยอรมันที่ได้รับความนิยมจากนักร้องทั่วโลก และหนังสือเกี่ยวกับการขับร้องและบทเพลงร้องศิลป์ภาษาเยอรมันอีกนับสิบเล่ม นอกจากนั้นแล้วฟิเชอร์-ดีสกาวยังได้รับการยอมรับจากนักร้องและผู้สอนวิชาการออกเสียงภาษาเยอรมันทั่วโลกว่า

เป็นนักร้องที่ออกเสียงภาษาเยอรมันได้ไพเราะและถูกต้องตามอักขระมากที่สุดคนหนึ่ง หากจะเปรียบเทียบให้เห็นภาพความมีชื่อเสียงและคุณภาพการขับร้องของฟิเชอร์-ดีสกาวกับนักร้องไทยสักคน เราสามารถเปรียบเทียบได้กับสุเทพ วงศ์กำแหง ผู้ที่ถือเป็นต้นแบบของการขับร้องเพลงไทยสากลได้เป็นอย่างดี เพราะวิธีการขับร้องของสุเทพ วงศ์กำแหง นั้นมีความเป็นธรรมชาตินุ่มนวลและชัดเจนน่าฟัง คล้ายคลึงกับฟิเชอร์-ดีสกาวเป็นอย่างยิ่ง และจากการวิเคราะห์หาความสัมพันธ์ของวิธีการขับร้องของนักร้องทั้งสองคนนี้ พบว่านักร้อง ทั้งสองคนมีวิธีการผสมผสานการเปล่งเสียงและสร้างเสียงกังวานตามแบบการขับร้องเพลงคลาสสิกเข้ากับลักษณะการออกเสียงในภาษาของตนได้อย่างลงตัว

จากการเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ รวมถึงการวิเคราะห์วิธีการขับร้องของนักร้องในยุครุ่งเรืองของบทเพลงร้องศิลป์ไทย (พ.ศ. 2500-2520) ค้นพบว่านักร้องกลุ่มตัวอย่างล้วนมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับการขับร้อง ซึ่งมีรากฐานมาจากการขับร้องเพลงคลาสสิกเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งการวิเคราะห์แยกตามกระบวนการต่าง ๆ ทำให้เห็นว่าในกระบวนการหายใจ กระบวนการเปล่งเสียง และกระบวนการสร้างเสียงกังวานของการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยนั้น มีความคล้ายคลึงกับการขับร้องเพลงคลาสสิกอยู่มาก หากแตกต่างกันเพียงกระบวนการสุดท้ายคือกระบวนการออกเสียงคำร้อง ซึ่งนักร้องแต่ละคนล้วนให้ความสำคัญกับความชัดเจนของการออกเสียงคำร้องให้ถูกต้องตามอักขระของภาษาไทย ดังนั้นการขับร้อง บทเพลงร้องศิลป์ไทยในการแสดงนี้ จึงเป็นการบูรณาการองค์ความรู้เกี่ยวกับการกระบวนการกำเนิดเสียงร้องแบบการขับร้องเพลงคลาสสิกมาประยุกต์ให้เข้ากับลักษณะการออกเสียงคำร้องของภาษาไทยที่ผ่านการแยกวิเคราะห์ เพื่อมุ่งหาเอกลักษณ์ของวิธีการการกำเนิดเสียงพยัญชนะ เสียงสระ และเสียงวรรณยุกต์ภาษาไทยทีละเสียง จนค้นพบข้อมูลที่สามารถตอบคำถามเรื่องการสร้างความชัดเจนในการออกเสียงคำร้อง ความแตกต่างของการขับร้องคำสั้นคำยาว รวมถึงวิธีการรวบปิดคำร้องให้ฟังไพเราะรื่นหู

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงร้องศิลป์ไทยนั้นถือกำเนิดขึ้น
ด้วยการมาบรรจบกันของดนตรีตะวันตกและดนตรีไทยฉันใด
การขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทย
ก็เป็นการผสมผสานวิธีการขับร้องบทเพลงจากทั้งสองฝั่งโลกฉันนั้น

รายละเอียดการแสดง

ก่อนยุครุ่งเรืองของบทเพลงร้องศิลป์

บทเพลงร้องถือกำเนิดขึ้นมาจากศรัทธาและความเชื่อทางศาสนา เมื่อครั้งแรกเริ่มได้รับการประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้ในการสวดอ้อนวอนและสรรเสริญพระเจ้า หรือบูชาเทพเจ้าตามความเชื่อของแต่ละศาสนา อาทิ การบันทึกบทเพลงสวดในลักษณะร้องกึ่งพูดไว้ในคัมภีร์พระเวทของศาสนาพราหมณ์เมื่อราว 1500 ปีก่อนคริสตกาล ตามประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตกก็เช่นกัน หลักฐานทางประวัติศาสตร์ค้นพบว่า มีการประพันธ์คีตนิพนธ์ประเภทชานต์ (chant) หรือ บทเพลงสวดที่ใช้ในพิธีกรรมของโบสถ์โรมันคาทอลิกเมื่อราวคริสต์ศตวรรษที่ 8 ซึ่งถือเป็นจุดเริ่มต้นทางดนตรีที่ต่อมาคีตกวีได้นำทำนองเพลงชานต์มาเป็นวัตถุดิบในการเริ่มต้นการประพันธ์บทเพลงสำหรับศาสนพิธีอื่น ๆ ในยุคกลางจนถึงยุคฟื้นฟู-ศิลปวิทยาการ จนกระทั่งตอนปลายยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการการประพันธ์ดนตรีเป็นที่แพร่หลายมากขึ้น จึงได้เริ่มมีการประพันธ์บทเพลงร้องที่ไม่เกี่ยวข้องกับศาสนพิธีเพื่อแสดงสำหรับบุคคลทั่วไปนอกโบสถ์ และกลายเป็นจุดเริ่มต้นของการประพันธ์บทเพลงร้องประเภทอื่น ๆ รวมถึงอุปรากรที่ได้รับความนิยมมากขึ้นเรื่อย ๆ จนเข้ามาแทนที่การประพันธ์บทเพลงร้องสำหรับศาสนพิธีในที่สุด

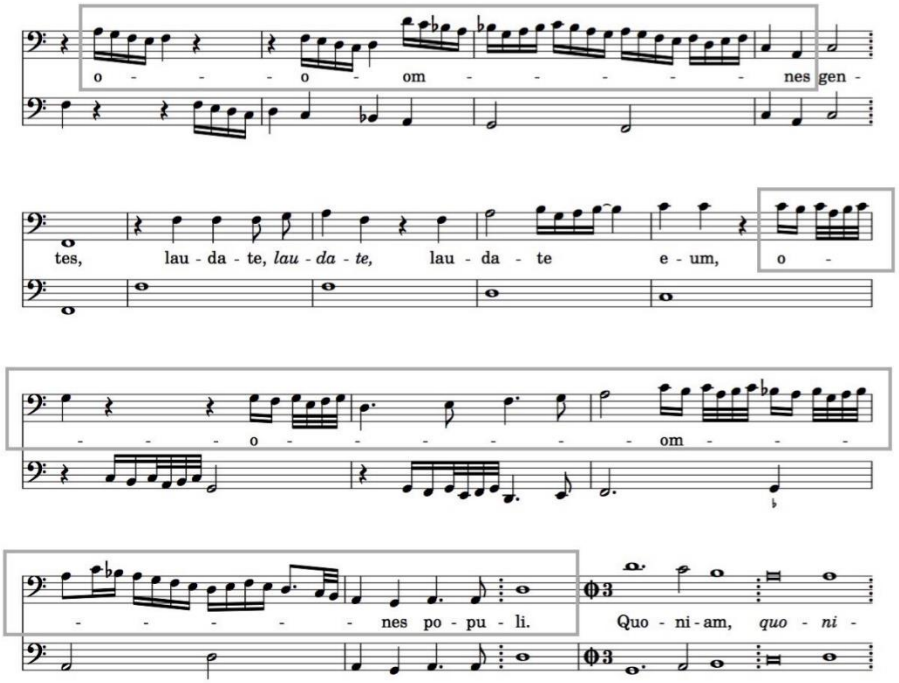
ในช่วงแรกของการแสดงนี้นำเสนอบทเพลงร้องเดี่ยว 3 ประเภทที่ได้รับความนิยมจากคีตกวีตั้งแต่ยุคบาโรกจนถึงยุคคลาสสิก ได้แก่ โมเท็ต คันตาตา และ คอนเสิร์ตอาเรีย เพื่อแสดงให้เห็นถึงความเป็นมาของวรรณกรรมบทเพลงร้องก่อนจะถึงยุครุ่งเรืองของบทเพลงร้องศิลป์ในศตวรรษที่ 19

Laudate Dominum omnes gentes, SV.197a

ประพันธ์ดนตรี โดย Claudio Monteverdi (1567-1643)

คำร้องภาษาละติน จากพันธสัญญาเดิม บทสดุดี 117 และ บทพระสิริรุ่งโรจน์

เลาดาเต ดอมีนูม เป็นบทเพลงประเภทโมเท็ต หรือ บทเพลงพิธีกรรมสำหรับนักร้องเสียงเบสและเครื่องดนตรีกลุ่มบาสโซคอนตินูโอ โดย คลาวดิโอ มอนเตแวร์ดี คีตกวีชาวอิตาเลียนคนสำคัญของโลก มอนเตแวร์ดีประพันธ์บทเพลงร้องไว้มากมายหลายรูปแบบ โดยมีเทคนิคการประพันธ์ที่สำคัญคือการระบายสีคำร้อง (word painting) โดยการใช้วัตถุดิบทางดนตรีเพื่อระบายและขยายความหมายให้เห็นภาพและแสดงความรู้สึกของคำร้องเฉพาะคำให้ชัดเจนยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 1 เพลง Laudate Dominum omnes gentes ห้องที่ 5-18

จากตัวอย่างที่ 1 มอนเตแวร์ดีได้ใช้โน้ตเอื้อนวิจิตร (melisma) เพื่อระบายคำว่า omnes ซึ่งแปลว่า ทั้งมวล โดยการใช้กลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้นและสามชั้นในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 5, 6 และจังหวะที่ 4 ในห้องที่ 14, 15 แสดงถึงการค่อย ๆ เริ่มรวบรวมผู้คนทีละกลุ่ม จนกระทั่งจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 6 และจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 16 ใช้โน้ตเขบ็ตสองชั้นและสามชั้นยาวต่อเนื่อง เพื่อแสดงจำนวนมหาศาลของประชาชนทุกคนทุกชาติที่จะร่วมสรรเสริญพระเจ้าด้วยกัน

เทคนิคการระบายสีคำร้องนี้เป็นเทคนิคการประพันธ์ที่สำคัญในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการจนถึงยุคบาโรก และมีการนำมาใช้อย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบันการขับร้องบทเพลงที่มีการประพันธ์ด้วยเทคนิคนี้เป็นประจำ เป็นการฝึกฝนให้ผู้ขับร้องสังเกตสิ่งที่คีตกวีได้ประพันธ์ไว้และเลือกใช้สีสันของเสียงร้องให้สอดคล้องและเหมาะสม เพื่อสื่อความหมายของคำร้องให้ออกมาชัดเจนตรงกับการตีความของคีตกวีได้ดียิ่งขึ้นไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Gleich wie die wildes Meeres wellen

บทอาเรียลำดับที่ 3 จากคันตาตา Wo Gott der Herr nicht bei uns hält BWV 178

ประพันธ์ดนตรี โดย Johann Sebastian Bach (1685-1750)

ดัดแปลงคำร้องจากพระคัมภีร์ (บทสดุดี 124 : 4-5)

โดย Justus Jonas (1493-1555)

โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค เป็นคีตกวีคนสำคัญที่สุดในยุคบาโรก ประพันธ์คีตนิพนธ์ไว้หลากหลายรูปแบบ คันตาตาเป็นอีกหนึ่งคีตนิพนธ์สำคัญของบาคมีชิ้นงานที่หลงเหลือหลักฐานไว้จนถึงปัจจุบันอย่างน้อย 207 บท สาเหตุที่บาคประพันธ์คีตนิพนธ์ประเภทนี้ไว้เป็นจำนวนมาก เนื่องจากบาคเป็นทั้งนักดนตรีและคีตกวีประจำให้กับโบสถ์ ซึ่งหนึ่งในหน้าที่หลักคือการประพันธ์บทเพลงประกอบ การเทศนาในแต่ละสัปดาห์ ซึ่งประกอบไปด้วยบทเพลงร้องประสานเสียง บทเพลงร้องเดี่ยวทั้งบทขับร้องเจรจา อาเรีย และดูเอ็ตบรรเลงประกอบด้วยวงดุริยางค์ โดยเนื้อหาของคันตาตาจะแตกต่างออกไปตามหัวข้อของการเทศนาในแต่ละสัปดาห์

คันตาตา Wo Gott derr Herr nicht bei uns hält BWV 178 เป็นคันตาตาประกอบการเทศนา วันอาทิตย์สัปดาห์ที่ 8 หลังวันพระตรีเอกภาพ เป็นการเทศนาถึงภยันตรายที่จะเกิดขึ้นกับทั้งร่างกายและจิตใจของเราหากไร้พระเจ้าประทับอยู่เคียงข้าง บทอาเรีย ลำดับที่ 3 Gleich wie die wildes Meeres wellenเป็นการเปรียบเทียบความชั่วร้ายของปิศาจซาตานกับคลื่นกลางทะเลที่พิโรธคลุ้มคลั่งที่พร้อมจะทำให้เรือลำน้อยของพระคริสต์ต้องอับปาง บาคใช้เทคนิคการประพันธ์ที่พัฒนามาจากการระบายสีคำร้อง แต่เป็นการระบายสีของบทเพลงทั้งเพลงด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นและเขบ็ตสองชั้นที่บรรเลงในลักษณะการ ไล่บันไดเสียงและอาร์เปโจขึ้นลงต่อเนื่องและรวดเร็วทั้งแนวร้องและแนวดนตรี แสดงถึงความถาโถมของคลื่นที่เกรี้ยวกราดกลางทะเล ลักษณะการประพันธ์เช่นนี้ทำให้บทเพลงนี้มีลักษณะใกล้เคียงกับบทเพลงร้องศิลป์ของชูเบิร์ตในศตวรรษที่ 19 เป็นอย่างมากที่เป็นการสร้างเอกภาพของบทเพลงด้วยการเลือกใช้องค์ประกอบทางดนตรี เพื่อแสดงถึงสิ่งที่เป็นสัญลักษณ์สำคัญของคำร้อง

บทอาเรีย นี้ต้องใช้ความสามารถในการควบคุมลมหายใจระดับสูง ทั้งการควบคุมการผ่อนลมหายใจให้ยาวต่อเนื่อง และควบคุมความยืดหยุ่นของลมหายใจให้สามารถร้องโน้ตเอื้อนวิจิตรที่มีความเร็วและยาวต่อเนื่องเป็นพิเศษให้ได้ชัดเจนครบถ้วนทุกโน้ต และเน้นความหนักเบาให้เหมาะสมกับการดำเนินทำนองของรูปประโยคเพลงในแต่ละท่อน อาศัยการฝึกฝนการร้องบันไดเสียงทั้งเมเจอร์และ ไมเนอร์ ด้วยอัตราความเร็ว และลักษณะจังหวะต่าง ๆ กัน เพื่อสร้างความแม่นยำให้กับการขับร้องโน้ตเอื้อนวิจิตรให้มีคุณภาพ

Nun, liebes Weichen, ziehst mit mir

จากอุปรากรเจรจาเรื่อง Der Stein der Weisen

ประพันธ์ดนตรี โดย Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

ประพันธ์บทร้อง โดย Emanuel Schikaneder (1751-1812)

โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ทเป็นหนึ่งในคีตกวีที่มีอัจฉริยภาพสูงในการประพันธ์บทเพลงร้องที่มีความเข้มข้นของดนตรี ช่วยส่งเสริมความหมายของบทเพลง และขยายความรู้สึกของตัวละครออกมาผ่านวัตถุดิบทางดนตรีที่เรียบง่ายแต่มีประสิทธิภาพ อุปรากรของโมสาร์ทที่ยังได้รับความนิยมนำออกแสดงในปัจจุบันมีทั้งหมด 22 เรื่อง นอกเหนือจากนั้นโมสาร์ทยังมีอุปรากรเรื่องเล็ก ๆ อีกจำนวนหนึ่งซึ่งไม่ได้นำออกแสดงแล้ว แต่อุปรากรเหล่านั้นมีบทเพลงทั้งบทอาเรียและบทอองซอมเบิลหลายบทที่มีความไพเราะจนได้รับการจัดหมวดหมู่ให้เป็นคีตนิพนธ์ประเภท คอนเสิร์ตอาเรีย

อุปรากรเจรจาเรื่อง Der Stein der Weisen เป็นอุปรากรที่ไม่ได้รับการนำออกแสดงแล้ว แต่ด้วยเนื้อหาที่สนุกสนานและเสียงร้องเหมียว ๆ ที่เป็นเอกลักษณ์ของบทเพลง Nun, liebes Weichen, ziehst mit mir หรืออีกชื่อหนึ่งคือ ดูเอ็ตแมวของโมสาร์ท จึงทำให้บทเพลงนี้ยังได้รับความนิยมในการแสดงและเป็นหนึ่งในคอนเสิร์ตอาเรีย ที่มีชื่อเสียงอีกบทของโมสาร์ท

การขับร้องบทเพลงประเภทคอนเสิร์ตอาเรีย ผู้ขับร้องมีอิสระในการตีความเทียบเท่าบทเพลงร้องศิลป์ เนื่องจากบทเพลงส่วนใหญ่ไม่มีความจำเป็นที่จะต้องคำนึงถึงความเชื่อมโยงกับเนื้อเรื่องในอุปรากร แต่ผู้ขับร้องยังมีความจำเป็นที่จะต้องกำหนดสถานการณ์เพื่อสร้างบริบทให้กับบทเพลงอย่างชัดเจน โดยเฉพาะบทเพลง Nun, liebes Weichen, ziehst mit mir นี้ มีคำร้องเป็นบทเจรจา การสร้างบริบทที่ชัดเจนจะช่วยให้การตีความของผู้ขับร้องทั้งสองคนเป็นไปในทิศทางเดียวกัน และสามารถสื่อสารบทเพลงให้ผู้ชมเข้าใจตามได้ด้วยเช่นกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ห่วงหาอาวรณ์ Sehnsucht

บทกวีถือเป็นองค์ประกอบหลักของบทเพลงร้องศิลป์ นอกจากคุณค่าเชิงวรรณศิลป์แล้ว บทกวียังเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ชิ้นสำคัญที่บันทึกความรู้สึกนึกคิดและจินตนาการของกวีที่มีต่อเหตุการณ์ วิถีชีวิต สภาพสังคม วัฒนธรรม และความเชื่อของผู้คนในแต่ละยุคสมัยออกมาเป็นบทกวีหลากหลายฉันทลักษณ์ บทกวีเหล่านี้ได้สร้างแรงบันดาลใจให้คีตกวีนำไปเป็นจุดเริ่มต้นและแนวคิดในการประพันธ์บทเพลงร้องศิลป์ที่มีลีลาแตกต่างกันตามสำเนียงดนตรีของแต่ละชนชาติทั่วโลก หากจำแนกบทกวีออกตามเนื้อหาจะพบว่า บทกวีเป็นจำนวนมากที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตและความรักที่ไม่สมบูรณ์แบบ หรือ Sehnsucht คำจำกัดความในภาษาเยอรมัน ซึ่งมีความหมายตรงตัวคือความห่วงหาอาวรณ์

เนื่องจากมนุษย์ไม่เพียงแต่ใช้ศิลปะเพื่อเพิ่มพูนความสุนทรียภาพเท่านั้น แต่อีกหนึ่งคุณค่าของศิลปะคือคุณค่าในเชิงการรักษาเยียวยา เห็นได้จากการนำศิลปะและดนตรีมาบำบัดเพื่อใช้รักษาทั้งอาการเจ็บป่วยทางร่างกายและจิตใจ ผู้สร้างสรรค์งานศิลปะทุกแขนงก็ล้วนใช้การสร้างสรรค์งานศิลปะเป็นเครื่องมือในการระบายและบรรเทาความทุกข์ใจของตนอย่างเป็นสากล ด้วยเหตุผลนี้ผลงานกวีนิพนธ์ในเชิงห่วงหาอาวรณ์จึงปรากฏอยู่ในวรรณกรรมของทุกชาติทุกภาษา และทำให้ไม่น่าแปลกใจที่บทกวีเหล่านี้จะเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานคีตนิพนธ์ของคีตกวีทุกคนด้วยเช่นกัน

เนื้อหาของบทกวีในเชิงห่วงหาอาวรณ์นี้มีความเข้มข้นที่แตกต่างกันตาม แต่ละภาษา บทกวีภาษาเยอรมันให้ความเข้มข้นทางอารมณ์สูงและมืดมนกว่าบทกวีในภาษาอื่น ๆ บทกวีภาษาฝรั่งเศสแสดงอารมณ์ฟุ้งฝันและใช้ภาพพจน์ (figure of speech) หลากหลายรูปแบบเข้ามาช่วยในการพรรณนาให้ผู้อ่านเกิดอารมณ์คล้อยตาม ในขณะที่บทกวีภาษาอิตาเลียนบอกเล่าความรู้สึกอย่างตรงไปตรงมามากกว่าสองภาษาข้างต้น ส่วนบทกวีในภาษาไทยนั้นพบการใช้ภาพพจน์ในการประพันธ์อยู่มากเช่นกัน แต่ส่วนใหญ่ความเข้มข้นทางอารมณ์จะเบาบางกว่าบทกวีในบทเพลงร้องศิลป์ตะวันตกอยู่มาก ดังจะเห็นได้จากบทเพลงที่ได้คัดเลือกมาในการแสดงในช่วงนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Verschwiegene Liebe

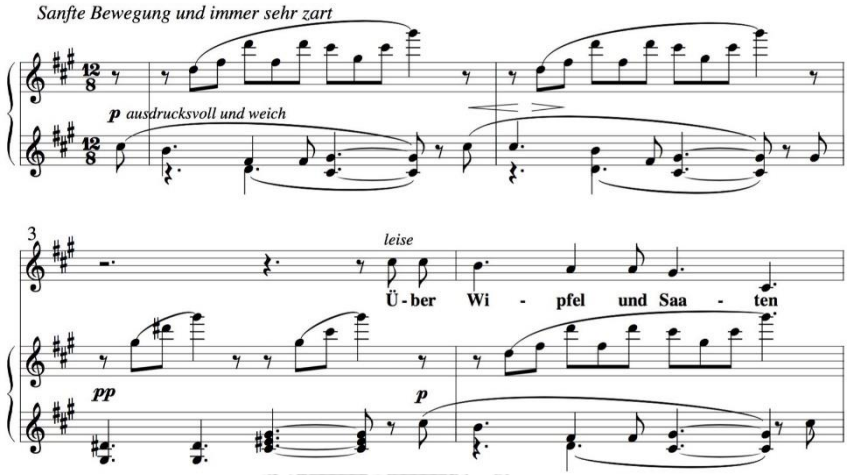
ประพันธ์ดนตรี โดย Hugo Wolf (1860-1903)

ประพันธ์บทร้อยกรอง โดย Joseph Freiherr von Eichendorff (1788-1857)

ฮือโก โวล์ฟเลือกที่จะประพันธ์บทเพลงร้องศิลป์จากบทกวีของกวีคนใดคนหนึ่งให้ครบตามที่ต้องการ และเก็บรวบรวมให้อยู่ในโน้ตเพลงเล่มเดียวกันแล้ว จึงเริ่มประพันธ์เพลงจากบทกวีคนใหม่เพื่อที่จะซึมซับลีลาการประพันธ์ของกวีแต่ละคน เพราะเขาเชื่อว่าบทกวีเป็นองค์ประกอบสำคัญที่สุดในการกำหนดทิศทางการสร้างสรรค์บทเพลงร้องศิลป์ พื้นผิวดนตรีของแนวเปียโนจะใช้โมทีฟในการสร้างเอกภาพให้กับบทเพลง แนวเปียโนของบทเพลงนี้แสดงให้เห็นได้ชัดว่า โวล์ฟพยายามใช้คอร์ดแตกซึ่ง

บรรเลงอยู่ในกลุ่มช่วงเสียงสูงในอัตราจังหวะ 12/8 ของแนวมือขวาแสดงถึง ความพลิ้วไหวอย่างสงบของยอดไม้ยอดหญ้า และเสียงประสานจากแนวเปียโนมือซ้ายได้ถูกประพันธ์ไว้ในกลุ่มช่วงเสียงสูงด้วยเช่นกัน ดังจะเห็นได้จากการบันทึกโน้ตโดยใช้กุญแจซอลกำกับ ซึ่งช่วยสร้างบรรยากาศเงียบสงบยามค่ำคืนและความเงียบสงัดของความรักในบทเพลงนี้

ตัวอย่างที่ 2 เพลง Verschwiegene Liebe ห้องที่ 1-4



ในขณะที่แนวทำนองซึ่งก่อกำเนิดจากเนื้อหาและความรู้สึกหลักของบทกวี ช่วงเสียงเฉลี่ยของบทเพลงนี้อยู่ภายใน 1 ช่วงคู่แปด ซึ่งถือว่าไม่กว้างมากเมื่อเทียบกับบทเพลงร้องศิลป์โดยทั่วไป และมีแนวทำนองที่ชัดเจนสวยงาม มีการใช้แนวทำนองเคลื่อนเป็นอาร์เปโจขาขึ้นมาช่วยระบายการล่องลอยของก้อนเมฆและความคิดถึง โดยที่ระดับความดังของทั้งเพลงอยู่ในระดับเบาถึงเบามาก การขับร้องเพลงนี้จึงมีความท้าทายที่การขับร้องโน้ตในกลุ่มช่วงเสียงสูงและต้องควบคุมเสียงให้เบาและล่องลอยดังที่ทั้งกวีและคีตกวีได้ตั้งใจประพันธ์ไว้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Oh quand je dors

ประพันธ์ดนตรี โดย Franz Listz (1811-1886)

ประพันธ์บทกวี โดย Victor Hugo (1802-1885)

Oh quand je dors เป็นบทเพลงร้องศิลป์ที่มีชื่อเสียงที่สุดของฟรานซ์ ลิสต์ และเป็นผลงานที่ผสมผสานลีลาของบทเพลงร้องศิลป์หลายชาติเอาไว้ เริ่มจากแนวทำนองที่มีความอ่อนหวานต่อเนื่องตามแบบการประพันธ์ทำนองสำหรับอุปรากรในลีลาอิตาเลียน ลีลาการประพันธ์ที่มีความเข้มข้นของดนตรี เช่นเดียวกับการประพันธ์บทเพลงร้องศิลป์เยอรมัน (Lieder) สอดแทรกกับความงดงามล่องลอยของเสียงประสานซึ่งเป็นคุณสมบัติเด่นของดนตรีฝรั่งเศส โดยเฉพาะในช่วง 34 ห้องหลังของเพลง

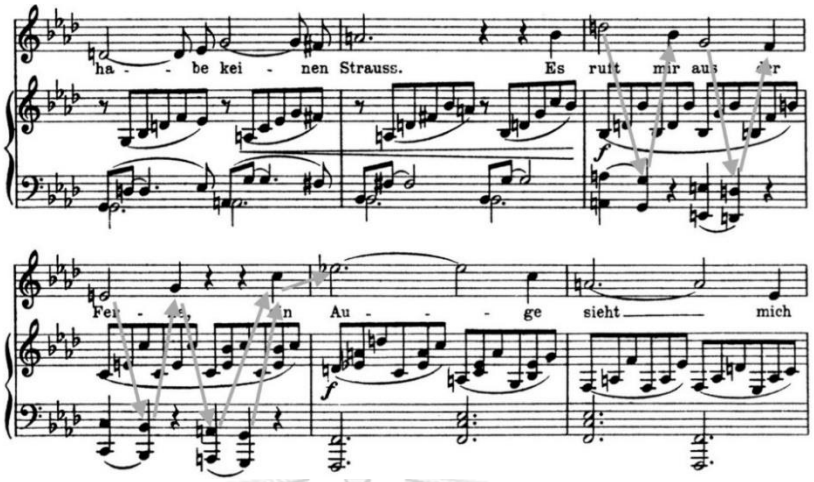
บทกวีของวิคเตอร์ ฮูโกบทนี้มีกลวิธีการประพันธ์แบบภาพพจน์ โดยอุปมาความรักที่ไม่มีทางเป็นไปได้ของเปทราร์คที่มีต่อลอราหญิงสาวที่เขารักสุดหัวใจ เพื่อแสดงความหมายโดยนัยของความรักของผู้ชายในบทกวีนี้ เปทราร์คเป็นกวีชาวอิตาเลียนคนสำคัญในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ เขาประพันธ์โคลงซอนเนตไว้วันละบทจนครบ 365 บท เพื่อพรรณนาถึงความงดงามและความรักที่เขามีต่อลอรา และความผิดหวังที่เธอไม่สามารถรับรักเขาได้ ซึ่งไม่มีผู้ทราบแน่ชัดว่าลอรานั้นเป็นผู้หญิงที่มีตัวตนจริงหรือไม่ ดังนั้นในบทกวี Oh quand je dors ซึ่งมีความหมายว่า โอ้ยามพี่นิทรา จึงเป็นบทกวีที่รำพันอ้อนวอนให้หญิงสาวผู้เป็นที่รักมาปรากฏกาย ในฝันประหนึ่งที่ลอราปรากฏกายต่อเปทราร์ค ดังนั้นการขับร้องบทเพลงนี้ ผู้ขับร้องจึงต้องเชื่ออย่างสุดใจถึงความรักที่ไม่มีทางจะเป็นไปได้ และขับร้องรำพันด้วยความหลงอยู่ในห้วงแห่งความรักอย่างสุดซึ้ง

Alte Liebe

ประพันธ์ดนตรี โดย Johannes Brahms (1833-1897)

ประพันธ์บทกวี โดย Karl August Candidus (1817-1872)

บทเพลงนี้เป็นอีกหนึ่งบทเพลงที่แสดงอัจฉริยภาพทางการสร้างความเข้มข้นทางดนตรีของโยฮันเนส บรามส์ในบทเพลงร้องศิลป์ เพราะเป็นบทเพลงที่มีหลากหลายความรู้สึกทั้งมีความหวังคร่ำครวญ หวาดกลัว รวมถึงการใช้ลักษณะจังหวะและการเน้นเสียงและจังหวะเพื่อบรรยายภาพเหตุการณ์ต่าง ๆ ห้องที่ 38 มีการใช้แนวเบสของเปียโนสร้างจังหวะขัดกับแนวทำนองเพื่อช่วยขับเคลื่อนประโยคดนตรีไปหาจุดที่เร้าใจที่สุดของเพลงในห้องที่ 42

ตัวอย่างที่ 3 เพลง Alte Liebe ห้องที่ 38-43

จุดเด่นของแนวทำนองคือการเปลี่ยนระดับความดัง-เบาอย่างต่อเนื่อง เพื่อแสดงความขึ้นลงของอารมณ์ของผู้ที่ถูกหลอกหลอนด้วยความรักครั้งเก่าที่เจ็บปวด ซึ่งหากผู้ขับร้องปฏิบัติตามเครื่องหมายกำหนดความดัง-เบาของเสียงตามที่บรามส์ได้กำหนดไว้อย่างชาญฉลาดแล้ว จะสามารถถ่ายทอดอารมณ์ที่อยู่ในบทกวีได้อย่างมีชีวิตและจิตวิญญาณ

เนื่องจากช่วงกว้างของความเข้มข้นทางอารมณ์ในบทเพลงนี้เหวี่ยงขึ้นลง อย่างรวดเร็วมาก รวมถึงการเพิ่มความเข้มข้นในประโยคดนตรีที่ยาวไปให้ถึงจุดที่เร้าใจที่สุด ต้องอาศัยความแข็งแรงของการประคองลมหายใจ ให้ช่วยพาเสียงร้องไปด้วยความต่อเนื่องและมีพลัง จึงจะสามารถปลุกเร้าจิตวิญญาณที่อยู่ในดนตรีของ บรามส์ในบทเพลงนี้ออกมาได้อย่างสมบูรณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลมหวล

ประพันธ์ทำนอง โดย ท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์

ประพันธ์คำร้อง โดย พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าภาณุพันธุ์ยุคล

ความท้าทายในการขับร้องบทเพลงของท่านผู้หญิงพวงร้อยคือ การขับร้องบทเพลงที่มีช่วงเสียงสูงต่ำของเพลงกว้างมาก บทเพลงลมหวลมีความกว้างจากช่วงเสียงต่ำสุดถึงเสียงสูงสุดอยู่ถึง 2 คู่แปด ถึงแม้ว่าบทเพลงร้องศิลป์ตะวันตกจะมีความกว้างของช่วงเสียงสูงต่ำเฉลี่ยประมาณ 2 ช่วงคู่แปดเหมือนกับบทเพลงนี้ก็ตาม แต่ในช่วงเสียงต่ำของบทเพลงร้องศิลป์ตะวันตก ผู้ขับร้องสามารถใช้กลุ่มช่วงเสียงอกในการขับร้องได้อย่างเต็มกำลังเพื่อให้โน้ตต่ำนั้น มีความเข้มและกังวาน แต่ในการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทย หากผู้ขับร้องร้องโน้ตช่วงเสียงต่ำด้วยความเข้มมากเกินไปจะทำลายความนุ่มนวลของทั้งทำนองและคำร้องทำให้ฟังกระด้างหู ดังนั้นการขับร้องโน้ตช่วงเสียงต่ำในบทเพลง

ร้องศิลป์ไทยจึงต้องอาศัยการฝึกฝน เพื่อปรับการควบคุมการผ่อนกระแสลมหายใจด้วยปริมาณลมที่น้อยลงกว่าการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์-ตะวันตก เพื่อสร้างความสมดุลให้กับความเข้มของเสียงร้องให้เหมาะสมกับลีลาของบทเพลง ในขณะที่โน้ตช่วงเสียงสูงก็มีความจำเป็นต้องฝึกฝนให้สามารถควบคุมการทำงานของทั้งกล้ามเนื้อหายใจ และกล้ามเนื้อบริเวณกล่องเสียงให้ทำงานอย่างสัมพันธ์กัน เพื่อลดระดับความเข้มของเสียงให้เบาบางลงจากการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ตะวันตกเช่นกัน แต่มีความคล้ายคลึงในส่วนของการใช้เนื้อเสียงระดับศีรษะ (head voice) เข้ามาร่วมในการขับร้อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชั่วฟ้าดินสลาย

ประพันธ์ทำนอง โดย แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ (1928-2018)

ประพันธ์คำร้อง โดย ทวี ณ บางช้าง

บทเพลงชั่วฟ้าดินสลาย เป็นผลงานการประพันธ์ทำนองของศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง ดนตรีสากล ปี พ.ศ. 2535 แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เพื่อใช้เป็นเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่อง ชั่วฟ้าดินสลาย เมื่อครั้งนำมาทำเป็นภาพยนตร์ครั้งแรกในปี พ.ศ. 2498 โดยทวี ณ บางช้าง ผู้กำกับการแสดงของภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นผู้ที่ประพันธ์คำร้องด้วยตนเอง

ผู้ฟังรุ่นใหม่อาจจะคุ้นเคยกับบทเพลงนี้ ว่าเป็นบทเพลงรักหวานชื่นแต่หากได้ชมภาพยนตร์เรื่องนี้จะพบว่าชั่วฟ้าดินสลายเป็นโศกนาฏกรรมความรักที่นำพาไปสู่ความตายในที่สุด คีตกวีได้ประพันธ์เสียงประสานของบทเพลงนี้ โดยใช้คอร์ดเสียงกระด้าง (dissonant chord) ประสานแนวทำนองที่พลิ้วหวาน เหมือนเป็นนัยว่าในความหวานชื่นของความรักแรกเริ่มที่ส่างหม่องและยุพดีคู่พระคู่นางของเรื่องปรารถนาจะให้ความรักนั้นคงอยู่ชั่วฟ้าดินสลายนั้น แฝงความชอกช้ำที่นำพาไปสู่โศกนาฏกรรมดังเช่นในบทอวสานของภาพยนตร์เรื่องนี้

แค่ในใจก็พอ

ประพันธ์คำร้องและทำนอง โดย สุรุจ ทิพากรเสนี (b.1974)

ความพิเศษของบทเพลงนี้คือเป็นบทเพลงที่ประพันธ์คำร้อง ทำนอง และขับร้องโดยนักร้องมากความสามารถ สุรุจ ทิพากรเสนี ด้วยเหตุนี้ทำให้บทเพลงนี้มีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวของการเล่าเรื่องผ่านคำร้องและทำนองที่ลื่นไหลเข้าใจง่าย อีกทั้งลักษณะจังหวะที่ถูกประพันธ์ขึ้นมา มีความคล้ายคลึงกับธรรมชาติของจังหวะของการพูด จึงยิ่งทำให้การถ่ายทอดบทเพลงนี้เป็นไปได้อย่างราบรื่นโดยไม่ต้องเปลี่ยนแปลงอะไรจากต้นฉบับเลย ถือเป็นบทเพลงร้องศิลป์ไทยยุคใหม่ที่ยังคงรักษากลิ่นอายของทั้งทำนองเพลงไทยลูกกรุงและรักษาสัมผัสคล้องจองของคำร้องเอาไว้ได้อย่างมีศิลปะ

William Shakespeare

สำหรับบุคคลทั่วไปชื่อของวิลเลียม เชกสเปียร์คือกวีและนักประพันธ์บทละครชาวอังกฤษที่มีชื่อเสียงที่สุดคนหนึ่งของโลก แต่หลายคนอาจจะนึกไม่ถึงว่าเชกสเปียร์เป็นอีกหนึ่งบุคคลสำคัญของวงการดนตรีด้วยเช่นกัน ในบัญชีรายชื่อผลงานทางดนตรีของวิลเลียม เชกสเปียร์ โดยสำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยออกซ์ฟอร์ด ได้บันทึกผลงานทางดนตรีที่ได้รับแรงบันดาลใจและสร้างขึ้นจากละครเวทีและบทกวีของเชกสเปียร์ไว้มากกว่า 20,000 ชิ้น จึงสามารถพูดได้อย่างไร้ข้อกังขาว่าเขาเป็นกวีที่ทรงอิทธิพลที่สุดต่อวงการดนตรีตั้งแต่ยุคบาโรกจนถึงปัจจุบัน ผลงานละครเวทีของเขาเป็นจุดเริ่มต้นที่คีตกวีนำมาต่อยอดและพัฒนาเป็นทั้ง บัลเลต์ ซิมโฟนิกโพเอ็ม ซิมโฟนี ดนตรีพรรณนา

เค้าโครงบทละครที่เต็มไปด้วยความเข้มข้นของเนื้อเรื่องนั้น เป็นต้นแบบให้คีตกวีนำไปสร้างเป็นอุปรากรและละครเพลงหลากหลายภาษาที่ยังได้รับความนิยมนำออกแสดงในโรงอุปรากรและโรงละครเพลงทั่วโลกมาจนถึงปัจจุบัน ทั้งแฮมเล็ท โอเท็ลโล แมคเบ็ธ และโดยเฉพาะโรมิโอและจูเลียต ที่กลายเป็นหนึ่งในโศกนาฏกรรมความรักที่มีชื่อเสียงที่สุดในโลกนั้น ได้รับการสร้างเป็นทั้งอุปรากรและละครเพลงผ่านการตีความในแง่มุมของ เบลลินี แบร์ลีโอส กูโนด์ โปรโกเฟียฟ และเบิร์นสไตน์

นอกจากนั้นคำร้องจากบทละครและบทกวีของเชกสเปียร์ยังถือเป็นวัตถุดิบชั้นยอดที่คีตกวีนำมาสร้างสรรค์เป็นบทเพลงร้องหลากหลายรูปแบบ อาทิ บทเพลงร้องประสานเสียง บทเพลงร้องประสานแนว และบทเพลงร้องศิลป์ เนื่องจากเป็น คำร้องที่ครบถ้วนสมบูรณ์ในทุกองค์ประกอบ ทั้งความไพเราะของการเลือกสรรถ้อยคำ ความกระชับได้ใจความของเนื้อหา ความละเอียดอ่อนที่ไม่ซับซ้อนจนเกินงาม รวมถึงจังหวะจะโคนของฉันทลักษณ์ที่ง่ายต่อการนำมาประพันธ์เป็นบทเพลงร้องได้อย่างไพเราะลงตัว ด้วยเหตุผลที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ จึงเป็นสาเหตุให้คีตกวีที่มีชื่อเสียงด้านการประพันธ์บทเพลงร้องศิลป์ทุกเชื้อชาติ มีผลงานการประพันธ์บทเพลงร้องศิลป์ด้วยคำร้องจากบทกวีของเชกสเปียร์ อาทิ เพอร์เซล โมสาร์ท เบโธเฟน ชูเบิร์ต ปูแลง บริตเทน ฟอน วิลเลียม ควิลเตอร์ ซีเบลีอุส สตราวินสกี และคีตกวีอีกมากมายทั่วโลก

ฟังดนตรีเถิดชื่นใจ

จากละครเรื่อง เวนิสวาณิช องก์ที่ 5 ฉาก 1
พระราชนิพนธ์แปล ใน พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (1880-1925)
ประพันธ์ทำนอง โดย สง่า อารัมภีร (1921-1999)

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นพระมหากษัตริย์ไทยที่ทรงพระปรีชาสามารถและทรงบำเพ็ญพระราชกรณียกิจนานัปการ และที่สำคัญที่สุดคือด้านวรรณกรรมและอักษรศาสตร์ ทรงพระราชนิพนธ์บทกวีทั้งร้อยแก้วและร้อยกรองไว้นับพันเรื่อง ทั้งประเภทวรรณคดี บทละคร ธรรมะ และประวัติศาสตร์โบราณคดี และใน พ.ศ. 2524 องค์การการศึกษาวิทยาศาสตร์และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ (UNESCO) ได้ยกย่องพระเกียรติคุณของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ว่าทรงเป็นบุคคลสำคัญของโลก ผู้มีผลงานดีเด่นด้านวัฒนธรรม ในฐานะที่ทรงเป็น นักปราชญ์ นักประพันธ์ กวี และนักแต่ง บทละครไว้เป็นจำนวนมาก อาทิ เกียรติศักดิ์ทหารเสือ พระนลคำหลวง มัทนะพาธา พระร่วง วิวาห์พระสมุทร และสยามานุสสติ

ความนิยมในละครและบทกวีของเชกสเปียร์นั้นมิได้จำกัดอยู่เพียงประเทศฝั่งตะวันตกเท่านั้น หากยังได้รับการแปลโดยกวีและนักปราชญ์ต่างเชื้อชาติทั่วโลก พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้า-เจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชดำริที่จะเผยแพร่กวีนิพนธ์ของเชกสเปียร์ เนื่องจากทรงเล็งเห็นว่าเป็นหนังสือที่เป็นแบบอย่าง อันดีของจินตกวีนิพนธ์ที่ประชาชนควรได้อ่านและศึกษา จึงได้พระราชนิพนธ์แปลบทละครเชกสเปียร์ไว้ 3 เรื่อง เริ่มจาก เวนิสวาณิชจาก Merchant of Venice ตามใจท่านจาก As you like it และ โรมิโอและจูเลียตจาก Romeo and Juliet รวมถึงพระราชนิพนธ์ พระยาราชวังสัน ที่ทรงดัดแปลงจากวรรณกรรมเรื่อง Othello

ดังที่ทรงตั้งพระราชปณิธานตั้งแต่แรกเริ่มที่จะให้บทกวีนิพนธ์ของเชกสเปียร์เป็นมากกว่าหนังสือที่ให้ความบันเทิงแก่ประชาชนชาวไทย แต่ยังเป็นสิ่งที่ประชาชนจะสามารถนำปรัชญาและคติข้อคิดมาใช้ในการดำเนินชีวิต รวมถึงเรียนรู้ศิลปวัฒนธรรมและอารยธรรมของชาติตะวันตก นับเป็นพระมหากรุณาธิคุณที่มี่ต่อปวงชนชาวไทยอย่างหาที่สุดมิได้

คำร้องของบทเพลงฟังดนตรีเถิดชื่นใจ ซึ่งนำมาจากพระราชนิพนธ์แปลเรื่องเวนิสวาณิชนี้เป็นอีกหนึ่งความบันเทิงที่แฝงไว้ด้วยข้อคิดเตือนใจเชิงเสียดสี เพื่อเปิดมุมมองใหม่ ๆ ให้แก่ประชาชน ซึ่ง สง่า อารัมภีร ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (เพลงไทยสากล) ได้นำมาใส่ทำนองจนกลายเป็นบทเพลงที่คุ้นหูจนถึงทุกวันนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

The man that hath no music in himself,
Nor is not moved with concord of sweet sounds,
Is fit for treasons, stratagems, and spoils.
The motions of his spirit are dull as night,
And his affections dark as Erebus.
Let no such man be trusted. Mark the music.

Take, o take those lips away

จากละครเรื่อง Measure for Measure องก์ที่ 4 ฉาก 1
ประพันธ์ดนตรี โดย John Wilson (1595-1674)

บทเพลง Take, o take those lips away ของจอห์น วิลสันเป็นบทเพลงที่ใช้ในการแสดงในละครเรื่อง Measure of measure เมื่อครั้งนำออกแสดงครั้งแรกในปี ค.ศ. 1604 บทเพลงนี้ถูกประพันธ์ขึ้นครั้งแรกในลักษณะของบทเพลงร้องกับกีตาร์ลูท (lute song) แต่สำหรับในการแสดงนี้เป็นผลงานการเรียบเรียงดนตรีใหม่ของ J. Frederick Bridge ในลักษณะบทอาเรียอันทิเค หรือบทอาเรียโบราณเมื่อปี ค.ศ. 1890

บทอาเรียโบราณเป็นบทเพลงที่มีลักษณะคล้ายคอนเสิร์ตอาเรีย คือเป็นบทเพลงเดี่ยวจากอุปรากรหรือละครที่ไม่ได้รับความนิยมในการนำออกแสดงแล้ว แต่เป็นบทเพลงที่มีความไพเราะและมีคุณค่าแก่การอนุรักษ์ มีความแตกต่างอยู่ประการหนึ่งคือ ในบทอาเรียโบราณคีตกวีจะเรียบเรียงแนวเปียโนขึ้นมาใหม่ และรักษาต้นฉบับไว้เฉพาะแนวทำนอง เนื่องจากบทเพลงอาเรียโบราณเป็นบทเพลงจากยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการจนถึงยุคบาโรก ซึ่งในยุคนั้นผู้ประพันธ์จะประพันธ์เพียงแนวทำนองขับร้องและแนวคอนตินูโอและใส่แนวเบสตัวเลข (figured bass) กำกับไว้ ซึ่งผู้บรรเลงเปียโนในยุคหลังไม่คุ้นเคยกับการบรรเลงแบบด้นสดจากการอ่านสัญลักษณ์แนวเบสตัวเลข จึงมีผู้ที่ต้องการอนุรักษ์บทเพลงเหล่านี้เรียบเรียงแนวเปียโนขึ้นมาใหม่เพื่อให้เป็นการง่ายต่อผู้บรรเลงเปียโน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

If music be the food of love

ดัดแปลงจากบทในละครเรื่อง Twelfth night องก์ที่ 1 ฉาก 1

ประพันธ์ดนตรี โดย Henry Purcell (1659-1695)

ดัดแปลงคำร้อง โดย Colonel Henry Heveningham (1651-1700)

โคโลเนล เฮนรี เฮเวนิงแฮมได้หยิบยกคำร้อง 7 พยางค์แรกของบทกวีนี้มาจากบทละครเรื่อง Twelfth night องก์ที่ 1 ฉากที่ 1 ของเชกสเปียร์มาเพิ่มเติมเป็นบทกลอน 2 บท เฮนรี เพอร์เซล คีตกวียุคบาโรกชาวอังกฤษได้นำมาประพันธ์ขึ้นเป็นบทเพลงทั้งหมด 3 แบบลักษณ์ (version) สำหรับการแสดงนี้ได้เลือกบทเพลงนี้ในแบบลักษณ์ที่ 2 มาขับร้อง เนื่องจากเป็นแบบลักษณ์ที่เหมาะสมกับนักร้องเสียงบาริโทนที่สุด เพราะในแบบลักษณ์ที่ 3 เพอร์เซลประพันธ์โดยประดับโน้ตเอื้อนวิจิตรในช่วงเสียงสูงซึ่งเหมาะกับนักร้องเสียงโซปราโน

เหตุผลอีกประการหนึ่งคือในแบบลักษณ์ที่ 2 เป็นการขยายแนวคิดจากแบบลักษณ์แรกซึ่งเป็นแบบลักษณ์ที่เรียบง่ายที่สุด โดยการประดับโน้ตเอื้อนวิจิตรเข้าไปเล็กน้อยเพื่อสร้างสีสันให้บทเพลงนี้มีความสนุกสดใสมากขึ้นเหมาะสมกับความหมายของบทกวีเพลงเกี้ยว (serenade)

ในวรรณกรรมบทเพลงร้องศิลป์ตะวันตกมีคีตกวีประพันธ์บทเพลงเกี้ยวไว้ทุกชาติทุกภาษา อาทิ Serenata ในภาษาอิตาเลียน Ständchen ในภาษาเยอรมัน และ Sérénade หรือ Mandoline ซึ่งหมายถึงเครื่องดนตรีมองโดลินที่ใช้บรรเลงประกอบการขับร้องบทเพลงเกี้ยวในภาษาฝรั่งเศส ถึงแม้ว่าในยุคบาโรกจะมีการประพันธ์บทเพลงประเภทนี้ขึ้นมาแล้วก็ตามดังเช่นเพลง If music be the food of love แต่ยังไม่มีการกำหนดชื่อบทเพลงเป็นบทเพลงเกี้ยวชัดเจนจนกระทั่งยุครุ่งเรืองของบทเพลงร้องศิลป์ในศตวรรษที่ 19

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

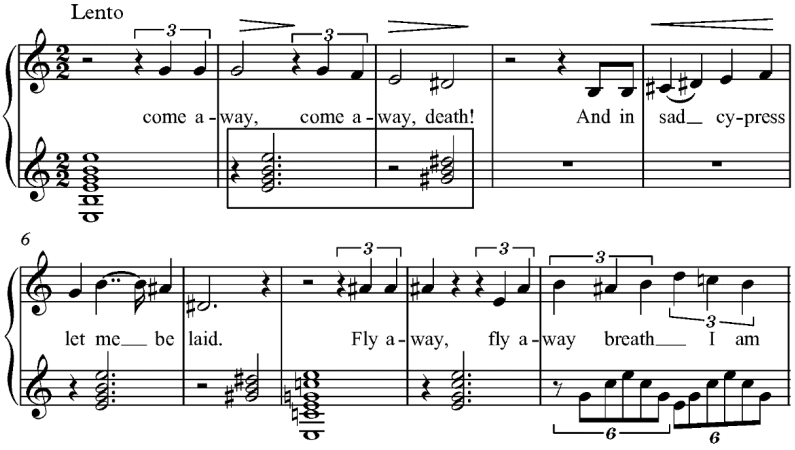
Come away, come away death

จากละครเรื่อง Twelfth Night องก์ที่ 2 ฉาก 4

ประพันธ์ดนตรี โดย Jean Sibelius (1865-1957)

สิ่งที่ทำให้บทเพลงนี้โดดเด่นจากเพลงอื่น ๆ ในการแสดงนี้ คือเสียงประสานแบบร่วมสมัยในยุคของซีเบลีอุส ในห้องที่ 3 พบเทคนิคการใช้คอร์ดยืม การดำเนินคอร์ดจากคอร์ด E ไมเนอร์ ซึ่งเป็นคอร์ด i ในกุญแจเสียงหลักไปหาคอร์ด G ชาร์ป ไมเนอร์ซึ่งเป็นคอร์ด iii ในกุญแจเสียง E เมเจอร์ (กุญแจเสียงคู่ขนาน) โดยมีโน้ต B เป็นโน้ตร่วม นอกจากนั้นในเสียงประสานโดยรวมยังพบการใช้โน้ตเสียงกระด้างที่รอการเกลาไปหาคอร์ดต่อไป เทคนิคการประพันธ์นี้ก่อให้เกิดคุณภาพของเสียงประสานที่แปลกหูจากดนตรีอิงกุญแจเสียงทั่วไปในยุคก่อนหน้า และกลายเป็นเทคนิคที่ได้รับความนิยมในการประพันธ์เพลงประกอบภาพยนตร์ประเภทแฟนตาซีเหนือธรรมชาติในปัจจุบัน

ตัวอย่างที่ 4 เพลง Come away, come away death ห้องที่ 1-10



การบันทึกโน้ตในลักษณะช่วงกึ่งร้องกึ่งพูดแห้ง (secco recitativo) ของแนวเปียโนเป็นนัยให้ผู้ขับร้อง มีอิสระในการขับร้องแนวทำนองให้มีจังหวะจะโคนคล้ายการพูด โดยยึดลักษณะจังหวะและโน้ตทำนองไว้เป็นโครงหลัก การขับร้องในลักษณะนี้ผู้ขับร้องต้องสามารถพูดหรือมีความคุ้นชินกับสำเนียงและวิธีการเน้นเสียงพยางค์ของภาษานั้น ๆ รวมถึงรู้จังหวะของฉันทลักษณ์และเข้าใจความหมายทั้งความหมายตรงและความหมายโดยนัยของบทกวีอย่างถ่องแท้

Blow, blow, thou winter wind

จากละครเรื่อง As You Like It องก์ที่ 2 ฉาก 7

ประพันธ์ดนตรี โดย Erich Wolfgang Korngold (1897-1957)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อีริค โวล์ฟกัง คอร์นโกล์ด ชื่นชอบผลงานละครและบทกวีของเชกสเปียร์ตั้งแต่เมื่อครั้งยังเยาว์วัย เมื่อเขามีอายุได้ 21 ปี ผลงานการประพันธ์บทเพลงชุดจากละครชวนหัว Much Ado About Nothing ของเชกสเปียร์ ได้รับกระแสตอบรับและคำยกย่องจากนักวิจารณ์ดนตรีตั้งแต่ครั้งแรกที่ออกแสดง ความเร้าใจทางดนตรีจากบทเพลงชุดนี้ เป็นสิ่งยืนยันพรสวรรค์ในการหลอมรวมสังคีตกรรมและนาฏกรรมเป็นหนึ่งเดียวกันของเขาได้เป็นอย่างดี

Blow, blow thou winter wind เป็นอีกหนึ่งบทเพลงที่คอร์นโกล์ดใช้วัตถุดิบทางดนตรีที่หลากหลายจากการสั่งสมประสบการณ์ตลอด 40 ปี ในการระบายสีบทกวีบทนี้ ทั้งการใช้โน้ตแขวนทั้งคอร์ดเรียงกันต่อเนื่อง เสียงประสานแบบนีโอคลาสสิก รวมถึงการวางเครื่องหมายกำหนดความดัง-เบาของเสียงที่เหนือชั้น ก่อให้เกิดสีสันทางดนตรีที่แสดงอารมณ์เสียดสีและเย้ยหยันได้อย่างน่าขัน

เนื่องจากสิ่งที่คอร์นโกล์ดกำหนดไว้ในโน้ตเพลงนั้นมีความชัดเจนและถูกที่ถูกเวลาทุกอย่างแล้ว ผู้ขับร้องจึงมีหน้าที่ถอดรหัสมุมมองของเขาที่มีต่อบทกวีบทนี้ และปฏิบัติตามสิ่งที่เขากำหนดไว้อย่างเคร่งครัด โดยเลือกใช้น้ำเสียงให้เหมาะสมกับทุกการเน้นหนักเบาของบทเพลงอย่างมีชีวิตชีวา

เฮโฮ ลมพัดฝนพา

จากละครเรื่อง ราตรีที่สิบสอง หรือ เอาที่สบายใจ องก์ที่ 5 ฉาก 1

ประพันธ์ดนตรี โดย ไกวัล กุลวัฒโนทัย (1967-)

ประพันธ์คำร้องภาษาไทย โดย ดารกา วงศ์ศิริ (1954-)

เมื่อหนุ่มใหญ่รักเด็กหนุ่ม เด็กหนุ่มรักชายหนุ่ม ชายหนุ่มรักหญิงสาว หญิงสาวรักเด็กหนุ่ม และเด็กหนุ่มคือเด็กสาว #มันก็จะงงๆหน่อย นี่คือคำโฆษณาที่บอกเล่าถึงความวุ่นวายของละครเวทีชวนหัวเรื่องนี้ เมื่อครั้งที่คณะละครดรีมบอกส์นำบทแปลละครเรื่องราตรีที่สิบสอง หรือ เอาที่สบายใจ โดยดารกา วงศ์ศิริออกแสดงเมื่อปลายปี พ.ศ. 2560 ที่ผ่านมา

ลมพัดฝนพา เป็นอีกหนึ่งบทเพลงประทับใจจากละครเรื่องนี้ ด้วยท่วงทำนองและดนตรีที่สนุกสนานจากการประพันธ์ของไกวัล กุลวัฒโนทัยคีตกวีแถวหน้าของไทย ที่ตั้งใจประพันธ์บทเพลงนี้ให้คล้ายบทเพลงในสมัยของเชกสเปียร์ โดยการใช้ฮาร์ปซิคอร์ดและกลองโบราณเข้ามาสร้างสีสันทางดนตรี รวมถึงการแทรกท่อนริตอร์เนลโลในลีลาดนตรียุคบาโรก

บทกวีเฮโฮ ลมพัดฝนพา หรือ Hey, ho, the wind and the rain เป็น บทกวีที่เชกสเปียร์ตั้งใจประพันธ์ให้เป็นคำร้องของบทเพลงตั้งแต่แรกเริ่ม สังเกตได้จากการประพันธ์ให้มีท่อนซ้ำของคำกลอน With hey, ho, the wind and the rain, และ For the rain it raineth every day. บทกวีในลักษณะนี้เป็นการบังคับโดยนัยให้คีตกวีใช้สังคีตลักษณ์แบบเปลี่ยนเนื้อคงทำนอง (strophic form) ซึ่งเป็นหนึ่งในสังคีตลักษณ์หลักในการประพันธ์บทเพลงร้องศิลป์ในยุคต่อมาอีกด้วย การขับร้องบทเพลงที่อยู่ในสังคีตลักษณ์นี้เป็นการเปิดโอกาสให้ผู้ขับร้องแสดงศิลปะในการระบายสีเสียงร้องที่แตกต่างกันในแต่ละท่อนด้วยน้ำเสียงที่หลากหลาย

ภาคผนวก ข
สูจิบัตรการแสดงระดับดุษฎีบัณฑิต ครั้งที่ 2

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

GOLDEN
GATE
SYMPHONY
Orchestra & Chorus
SING IT YOURSELF MESSIAH
URS LEONHARDT STEINER
MUSIC DIRECTOR / CONDUCTOR
WINTER 2018

GEORGE FRIDERIC HANDEL (1685 – 1759)

MESSIAH

Born in Halle, Germany, Georg Friedrich Händel took up permanent residence in London, England, in 1712 and became a naturalized British subject in 1727. One of the most prolific and popular baroque composers, he served as kapellmeister to both kings George I and George II. A shrewed financial investor and entrepreneurial promoter, Handel funded his own operas, and was one of the few investors in the infamous South Sea Trading Company who profited after the bubble burst in 1720, ruining the likes of Sir Isaac Newton. Handel never married (though was ardently pursued), died a wealthy man in 1759, and was buried in Westminster Abbey where he was given full state honors and mourned by a crowd of three thousand.

Handel composed his oratorio *Messiah* in 1741 with text taken by librettist Charles Jennens from the English *King James Bible* and *Book of Common Prayer*. The work was premiered in 1742 in Dublin, Ireland, more by accident than by design. Handel had been invited to put on a series of concerts that were so well attended, a second series quickly was arranged. Riding the wave of popularity, Handel set up a charitable benefit concert at which he presented *Messiah* to a packed hall. Back home in London, the work got off to a rocky start with the public, but following further tweaking of the score, it was re-presented to much acclaim and continued on to become one of the best-known and most frequently performed choral works in Western music. While the composer intended the work for a small choir and chamber orchestra of only two trumpets, timpani, two oboes, two violins, viola and basso-continuo, its tremendous popularity has driven the work to be re-orchestrated for larger and larger orchestras and choirs over the years. How *Messiah* came to be a Yuletide tradition remains a bit of a mystery, but may have come about through sheer necessity: while there was lots of choral music available for Easter, hardly any sacred music existed for Christmas and *Messiah* easily filled the bill.

Like his operas, Handel structured *Messiah* in three parts, with the parts subdivided into scenes. Each scene is a collection of individual movements in the form of recitatives, arias and choruses. In Part I, the Messiah's coming is predicted by the Old Testament prophets; Christ's birth and the annunciation to the shepherds follows. Part II describes Christ's death, resurrection and his exultation as the savior of humanity in the "Hallelujah" chorus. Part III begins with the promise of mans' redemption and ends with the final victory over sin and death, and the acclamation of Christ.

SECTIONS BEING PERFORMED

Title	Page
Part I	
Overture	3
Recit. for Tenor—Comfort Ye My People	7
Air for Tenor—Every Valley Shall Be Exalted	10
CHORUS—And the Glory of the Lord	**16**
Recit. For Bass—Thus Saith The Lord	24
Air for Bass—But Who May Abide The Day Of His Coming?	27
CHORUS—And He Shall Purify	**36**
Recit. for Alto—Behold, A Virgin Shall Conceive	47
Air for Alto & CHORUS—O Thou That Tellest Good Tidings To Zion	**47**
Recit. for Bass—For, Behold Darkness Shall Cover The Earth	60
Air for Bass—The People That Walked In Darkness	62
CHORUS—For Unto Us A Child Is Born	**66**
Pastoral Symphony	77
Recit. for Soprano—There Were Shepherds Abiding In The Field	79
Recit. for Soprano—And Lo The Angel Of The Lord Came Upon Them	79
Recit. for Soprano—And The Angel Said Unto Them	80
Recit. for Soprano—And Suddenly, There Was With The Angel	81
CHORUS—Glory to God in the Highest	**82**
Air for Soprano—Rejoice Greatly, O Daughter of Zion	87
Recit. for Alto—Then Shall the Eyes of the Blind Be Opened	94
Air for Alto—He Shall Feed His Flock Like a Shepherd	94
CHORUS—His Yoke is Easy	**98**

Intermission

Title	Page
Part II	
CHORUS—Behold The Lamb of God	**104**
Air for Alto—He Was Despised	108
CHORUS—Surely He Hath Borne Our Griefs	**113**
CHORUS—And With His Stripes We Are Healed	**117**
CHORUS—All We Like Sheep Have Gone Astray	**122**
Recit. for Tenor—All They That See Him, Laugh Him To Scorn	131
CHORUS—He Trusted In God That He Would Deliver Him	**132**
Air for Bass—Why Do the Nations So Furiously Rage	174
Recit. for Tenor—He That Dwelleth In Heaven	189
Air for Tenor—Thou Shalt Break Them	189
CHORUS—HALLELUJAH	**193**
Part III	
Air for Soprano—I Know That My Redeemer Liveth	204
CHORUS—Since By Man Came Death	**210**
Recit. for Bass—Behold, I Tell You A Mystery	214
Air for Bass—The Trumpet Shall Sound	214
CHORUS—Worthy is the Lamb/Amen	**237**

Traditional Carols

Deck the Hall — Joy to the World — Silent Night

Maestro Urs Leonhardt Steiner
Music Director / Conductor

Internationally renowned as a conductor, guitarist, educator, and composer, in 1994 Maestro Steiner founded the orchestra that would become the Golden Gate Symphony Orchestra & Chorus. Originally from Chur, Switzerland, he studied at the University of Tubingen and graduated from the San Francisco Conservatory of Music. He took advanced conducting studies with James Wimer and Gustav Meier, as well as participating in Master classes with Andre Previn, Erich Leinsdorf, Leonhard Bernstein, and Herbert von Karajan,

Maestro Steiner's compositions include the operas "Il Secondo Settenio" and "Return of the Phantoms" which have been performed to critical acclaim in Switzerland and the United States. In addition to leading the Golden Gate Symphony in local and international endeavors, he is a frequent guest conductor with orchestras and ensembles in Europe, the United States and Central America.

Loretta Taylor
Concertmaster

Ms. Taylor has been the concertmaster of the Golden Gate Symphony Orchestra & Chorus since its founding. She has worked extensively with many orchestras throughout the San Francisco Bay Area and has performed in orchestras in San Juan, Puerto Rico and Perth, Australia. In addition to being the concertmaster of the Golden Gate Symphony, Ms. Taylor teaches at the San Francisco Community Music Center and is principal second violin of the Santa Cruz County Symphony. She has coached chamber music for the Chamber Musicians of Northern California and the Sequoia Chamber Music Workshop; and she has been a soloist with the Old First Orchestra, the Community Music Center Orchestra, and the New Millenium Strings. Ms. Taylor is a graduate of San Francisco State University, *magna cum laude*.

SOLOISTS

Yi Triplett
Soprano
Born in Shanghai, China, Ms. Triplett always had a passion for music and a love for mathematics. During the Chinese Cultural Revolution, she was sent to the countryside to work in the fields. Although the conditions were very harsh, she would entertain herself and friends by playing whatever instruments she could find. She then discovered that her voice was an instrument as well. In 1982, she came to the U.S. to complete her Master's degree at the SF Conservatory of Music. Later, to pursue her interest in math and science, she attended the College of Engineering at UC Berkeley, where she graduated with a degree in Civil Engineering. While at Berkeley, Ms. Triplett gave a solo performance at the noon concert in UC's Hertz Hall and sang at the University's graduation ceremony. Ms. Triplett's career in Civil Engineering eventually led her back to Shanghai, where she lived and worked for 14 years. While busy with building construction projects, she performed solos for different choirs, including the International Festival Choir (IFC) where she sang the soprano solo for Vivaldi's *Gloria*. She also sang with the IFC Chamber Chorus to perform Brahms' *Liebeslieder Waltzes*, as well as being selected to sing the soprano solo piece in that song cycle. Upon returning to the U.S., Ms. Triplett devoted more of her time to voice training and performing. In 2015, she was invited to sing with the Oakland City Chorus and Civic Orchestra where she was soprano soloist for Beethoven's *Choral Fantasy* and Bach's *Magnificat*. In 2016, she was a first place winner at the SF Bay Area Chapter of the National Association of Teachers of Singing competition.

Crystal Philippi
Alto
Mezzo-soprano Crystal Philippi's depth of color, lyricism, and embodiment of a work's emotion and dramatic physicality have earned her critical acclaim for bringing life to the characters she portrays. Equally comfortable in contemporary and traditional repertoire, some of Crystal's

career highlights include performing the roles of Carmen, Charlotte (Werther), Mallika (Lakmé), and creating the title role in the workshop presentation of Mary Pleasant: At Land's End by David Garner. Also trained as an actor, expert ethnic ballroom dancer, swimmer, and clown, Crystal's performance expression is truly diversified, making her a sought after performer across genres. More information available at www.crystalphilippi.com.

William Wiggins
Tenor
A frequent soloist with the GGSOC, William Wiggins began singing at an early age at home, listening to the radio, and at church. He began his formal voice study and sang the lead in the comic opera *HMS Pinafore* during his high school years. After graduating from Solono College, he sang with the San Francisco Civic Chorale and the Lamplighters Music Theatre. He was accepted into the San Francisco Conservatory of Music, studying with Leopold Simoneau. Shortly after this, he met Sir Jules Haywood and still attributes much of his professional success to that association. He was later awarded a three-month scholarship to study voice and stagecraft in Graz, Austria. He currently sings with the Ina Chalis Operal Ensemble, Capitol City Opera, and the San Francisco Interfaith Choir.

Kittinant Chinsamran
Bass
Praised by the "San Francisco Chronicle" for his velvety tone, beautiful timbre, and high professionalism, Kittinant Chinsamran, has established a reputation as one of Thailand's most versatile singers. In 2013, he gained national recognition when he went to the final round of The Voice Thailand Season 2. He sings a wide range of repertoire from pop to classical through out Europe, the United States and Asia. He has shared the stage with many internationally well-known artists such as David Foster, Richard Marx, Andrea Bocelli and José Carreras.

As an actor, he appears both on musical theatre stage and in television. His voice also been heard in many Thai TV commercials, TV series and movie soundtracks. With Walt Disney Character Voices International, he was selected to revoice Bill Murray as "Baloo" for Disney live-action film, The Jungle Book 2016 (Thai version). Most recently, his marvellous portrayal of "The Beast" brings Beauty and the Beast to life in Thailand.

In addition to his very active performing schedule, Mr. Chinsamran is equally in demand as a voice teacher. He worked as a voice instructor at the San Francisco School of the Arts, and San Francisco Conservatory of Music's Extension Divisions. Presently, Mr. Chinsamran is the Head of Vocal Performance at the Conservatory of Music, Rangsit University, and a vocal coach for musical theatre productions at Ratchadalai Theatre in Bangkok Thailand. His private voice studio is always visited by many famous singers in Thailand.

Performers' Perspectives:

The GGSOC is mission-driven to keep classical music ACCESSIBLE & ADVENTUROUS in the Bay Area, but we wondered how that plays out for our performers. We caught up recently with Loretta Taylor, long time Concertmaster of the Golden Gate Symphony to ask her perspective on the work.

I like that we bring classical music performances to the public that are not too expensive and are fun for the players and the audience alike. Urs as Music Director programs lots of styles of music and exploring diverse musical styles is good for all the performers. With all the fast-paced tech in the world now I sometimes worry people are losing the ability to slow down and pursue something with rigor. In the orchestra we practice how to work through something carefully and slowly and make it better as a group. It's a good feeling - and for a lot of people, playing music is the one moment in their week when they get to do something just for themselves - they get to slow down and really learn.

— Loretta Taylor, Concertmaster, GGSOC

ORCHESTRA

VIOLIN I

Loretta Taylor*
Alexx Hinkle**
Elizabeth Liang
Barbara Biagis
Ethan Hawver
Lana King
Nancy Parra
Jari Suomalainen
Randy Whitney

VIOLIN II

Lowell Silverman†
Melissa Atienza
Karen Chan
Colombe Chappey
Jan Horn
Kathleen Humphries
Brandon Morris
Thomas Smith
Dane Vaughn

VIOLA

Mayumi Takarabe†
Vicki Julkowski
Susan Lauenstein
Irene Lin
Karen Louie
David Paik
Irving Santana

CELLO

Stephanie Blandino†
Leo Baluk
Marjorie Beggs
David Davis
Diane Frank
Erik Ievins

DOUBLE BASS

Alan Lochhead†
Ryan Shrode
Jay Soule

FLUTE/PICCOLO

Ruth Keys†
Ruby Ghadially
Diane Gomez

OBOE/ENGLISH HORN

Kathy Conner†
Stardust Doherty
Louise Pescetta

CLARINET

Michael Kimbell†
Danessa Miller

BASSOON

Jason Gibbs†
Ricardo Rosales
Virginia Scudder

FRENCH HORN

John DeGiglio†
Carol Yarbrough

TRUMPET

Franklin Beau Davis
Stephen K. Harris†

TROMBONE

Rebecca Burrington†
Lucas Jensen
James Pannell

TUBA

Tiffany Bayly

TIMPANI/ PERCUSSION

Cynthia Seagren

**Concertmaster*
***Asst. Concertmaster*
†Section Principal

CHORUS

SOPRANO

Diane Aurelius
Marguerite Barron*
Rachel Blado
Jeanette A. Conley
Donann Creedon
Lise deVito
Barbara Early
Mary Gallahue*
Veronica Gaynor
Joan Herron
Susan Hilary
Connie Jones*
Carole Klokkevold*
Lisa Morehouse
Lindsay Mugglestone*
Deborah Raven-Lindley
Mary Anne Scorer
Kathy Selleck*
Louise Vasquez
Karen Warrick*
Cynthia Webb-Beckford*
Gia White*
Ellen Yeung

ALTO

Janet Allen*
Ann C. Baldasseroni
Ginny Blumberg*
Cia Byrnes
Camille Campbell
Nancy Castelli
Carol Copperud*
Bari Cornet*
Collette Crutcher
Anne Earl
Margery Eriksson*
Artemisa Flores-Torres
Christine E. Gerber
Melanie Grossman
Patricia Gubins
Jennifer Gunn
Peggy M. Hammett
Signe Harnett*
Margaret Hegg*
Kazuko Hishida
Linda Holbrook
Nischa Jaster
Freddi Kirchner
Jeanne Korn*
Arlene Lee*
Leah Li
Linda Lipner*
Nancy Lowenthal*
Karin McClune
Karen Moore*
Kate Nichols
Mary Oram*
Pat Ravarra
Pamela Sawyer*
Wendy Scheffers
Debby Smith
Ealish C. Sowerby
Barbara Towle
Velvet van Bueren
Martha Wellington
Shirley Wheatland
Tracy Wong
Eve Zhang*

TENOR

James Costanzo
Mario Alfonso de la Rosa
John Ford*
Jim Hasler*
Sandy Lasky
Kent MacMaster
Gregory McClune
Ken Sanderson*
James E. Stenson*
Nancy Swearengen*

BASS

Jerry Asheim*
Paul Emmert
Paul Farrell*
Hartmut Fischer
John Good
Peter Good
William Grossman
Guillermo Guajardo
Bob Heywood*
Rodger Landers
Ken Lindley
Charles Lynch*
Michael Martin*
Gaspard Mbole
Jeremy McClain
Jim Nelson*
Chris Poston*
David Rowland*
Nick Spooner*
Beni Strebel
Gilead Wurman*

**TOSCA Member*

Not all Chorus members sing in all performances.

TOSCA is a small, collaborative vocal ensemble of skilled singers who like to sing—simply for the joy of music. TOSCA, now the East Bay wing of the Golden Gate Symphony Orchestra & Chorus, evolved from a long-standing tradition of its members performing together at various venues during the holiday season. TOSCA members work together to develop a broad repertoire, such as we have presented at events as varied as the Jack London Square July Fourth Celebration, the East Bay Mini Maker Faire, and parties and weddings, as well as our ongoing performance of patriotic songs at the bi-monthly Naturalization Ceremonies held in Oakland.

Nicole Faghihi

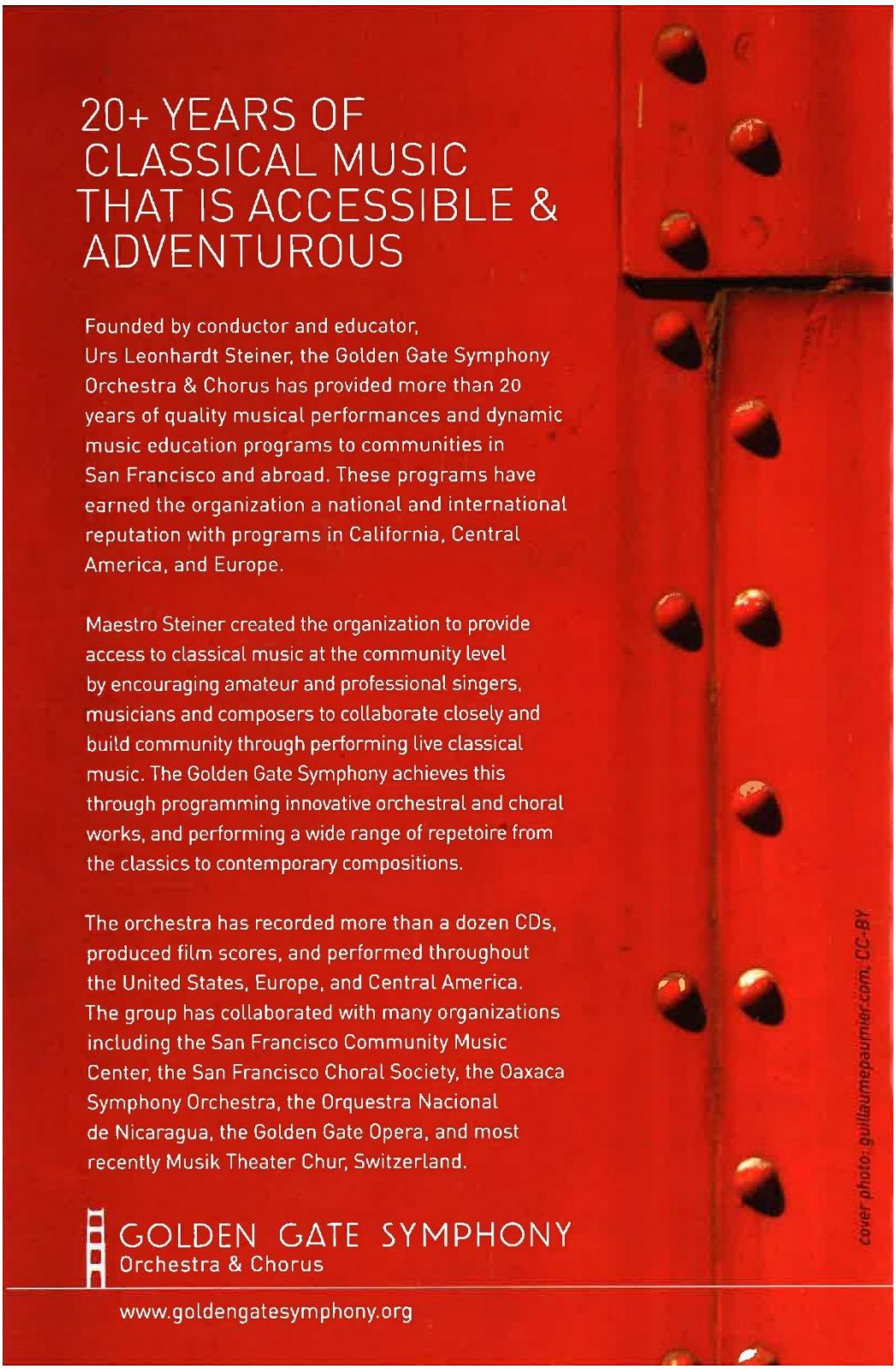
Chorus Accompanist

Ms. Faghihi grew up in a small town on the Puget Sound in Washington where, at a young age, she was introduced to piano which became her life's passion. She has lived, worked, and studied piano in San Francisco since coming to the area as a student at SFCM, where she made herself well known for her interpretive ability and love of 20th century music. Since receiving her Bachelors of Music, she has evolved into an accomplished pianist, accompanist, and teacher. Ms. Faghihi earned the position of pianist for the SF Conservatory New Music Ensemble under direction of Joan Gallegos, where she was a featured soloist as well as ensemble player. She has also worked with Maestro Steiner and the GGSOC as a featured soloist in Beethoven's *Choral Fantasie*, and Liszt's *Totentanze*. She has been the GGSOC choral accompanist for 8 years, playing works ranging from Beethoven's *9th Symphony* and Mozart's *Requiem* to McCartney's *Liverpool Oratorio*. Under John Davey-Hatcher, Ms. Faghihi has performed extensively with the Adda Clevenger Youth Chorus, including Vivladi's *Gloria* and Handel's *Messiah;* also accompanying the choir to Carnegie Hall in NY, and Davies Symphony Hall in SF. She has performed at music festivals in California as well as toured in Europe with the youth chorus.

Gaspard Mbole

Assistant Choral Director

A native of Cameroon, Mr. Mbole was born and raised in Yaounde, where his music skills were developed at a very early age by his parents, both members of the church choir. He was trained as percussionist by his father and as singer and choir conductor by his mother. At age 16, Mr. Mbole taught himself electronic keyboard to accompany his parish youth choir, and that started his adventure as a church organist. He pursued this role with various choirs in Yaounde then in Douala, where he began his conducting career in 1998. He was elected as First Diocesan Music Director in July 2001 and received a jubilee medal from the Archbishop for his services. Mr. Mbole served for 10 years as Music Director and Conductor of le Choeur de la Fraternité de Douala, an ensemble he founded to promote classical music education and accessibility. In 2015, he was selected by Singers of United Lands to join its international touring quartet; the only African member for the group's American tour. Shortly after emigrating to the US in early 2016, Mr. Mbole joined the GGSOC and was appointed Assistant Choral Director in May 2017.


20+ YEARS OF CLASSICAL MUSIC THAT IS ACCESSIBLE & ADVENTUROUS
Founded by conductor and educator, Urs Leonhardt Steiner, the Golden Gate Symphony Orchestra & Chorus has provided more than 20 years of quality musical performances and dynamic music education programs to communities in San Francisco and abroad. These programs have earned the organization a national and international reputation with programs in California, Central America, and Europe.
Maestro Steiner created the organization to provide access to classical music at the community level by encouraging amateur and professional singers, musicians and composers to collaborate closely and build community through performing live classical music. The Golden Gate Symphony achieves this through programming innovative orchestral and choral works, and performing a wide range of repetoire from the classics to contemporary compositions.
The orchestra has recorded more than a dozen CDs, produced film scores, and performed throughout the United States, Europe, and Central America. The group has collaborated with many organizations including the San Francisco Community Music Center, the San Francisco Choral Society, the Oaxaca Symphony Orchestra, the Orquestra Nacional de Nicaragua, the Golden Gate Opera, and most recently Musik Theater Chur, Switzerland.
GOLDEN GATE SYMPHONY
Orchestra & Chorus
www.goldengatesymphony.org
cover photo: guillaumepaumier.com, CC-BY

ภาคผนวก ค
สูจิบัตรการแสดงระดับดุษฎีบัณฑิต ครั้งที่ 3

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การแสดงระดับดุษฎีบัณฑิต ครั้งที่ 3

“บทเพลงร้องศิลป์ไทย”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โดย
กิตตินันท์ ชินสำราญ

สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เสนอ

การแสดงระดับดุษฎีบัณฑิต ครั้งที่ 3

“บทเพลงร้องศิลป์ไทย”

โดย

กิตตินันท์ ชินสำราญ

วงดุริยางค์สากลกรมศิลปากร

คณะนักร้องประสานเสียงมหาวิทยาลัยรังสิต

ธีรนัยน์ ณ หนองคาย

ศิรารัตน์ สุขชัย มานิต ธุวะเศรษฐกุล – นักร้องรับเชิญ

เด่น อยู่ประเสริฐ – เปียโน

วานิช โปตะวนิช – วาทยกร

วันเสาร์ที่ 8 มิถุนายน 2562 เวลา 15.00 น.

ศาลาดนตรีสุริยเทพ มหาวิทยาลัยรังสิต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ลำดับการแสดง

นิทานแผ่นดิน พงศ์พรหม สนิทวงศ์ ณ อยุธยา

แผ่นดินของเรา วานิช โปตะวนิช (เรียบเรียง)
ความฝันอันสูงสุด

ถวายปฏิญญา ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

เตือนใจ เด่น อยู่ประเสริฐ (เรียบเรียง)
ศุกร์สัญลักษณ์
ในดวงใจนิรันดร์

สยามินทร์ราชามหาวชิราลงกรณ์ พงศ์พรหม สนิทวงศ์ ณ อยุธยา

พักครึ่งการแสดง

บทเพลงชุดจุฬาตรีคูณ นรอรรถ จันทร์กล่ำ (เรียบเรียง)
จ้าวไม่มีศาล
จุฬาตรีคูณ
ปองใจรัก
ใต้ร่มมลุลี
อ้อมกอดพี่

รักในฤดูร้อน ดนู ฮันตระกูล
ฉันจะฝันถึงเธอ
ไอ้หนุ่มผมยาว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คำร้อง

นิทานแผ่นดิน

คำร้อง โดย พงศ์พรหม สนิทวงศ์ ณ อยุธยา

ครั้งโบราณเนิ่นนานแสนนาน
บนดินแดนแคว้นไทกว้างไกลสุดสายตา
แผ่นดินทองแห่งบูรพา
ร้อยชนเผ่าเกี่ยวดองผองคน
ถือกำเนิดอยู่รวมร่วมปน
มีบ้านเมืองน้ำนาข้าวปลามากล้น
สางก่อฟ้าก่อแสงเฮืองเมืองเบื้องบน
ผีก่อบ้านป่าผาภูคลองท้องธาร
ผู้แก่จ้าวปู่รู้ฮีตคองคล่องงาน
แม่ใหญ่หมอพ่อกว่านปกบ้านกุมเฮือน
บ้านเมืองแปงเป็นแดนแคว้นคาม
เป็นอาณานคราเฟื่องฟูคู่ค้ามาเยือน
อู่อุดมต่อปีต่อเดือน
หลายไพรีเริ่มบุกรุกราน
ขุนพลพลีชีพตนต้านทาน
คุมคุ้มภัยไพร่พลลูกเมืองสุขสันต์
ขุนปกแคว้นโดยธรรมนำคนกล่าวขาน
ขัณฑ์เขตแขวงกว้างไกลรวมใจพารา
ไทเทอดไว้พ่อขุนดังธรรมราชา
พระคือฟ้ามาเกิด คือพระเจ้าแผ่นดิน
ร้อยพันปีผ่านมีทั้งดีแลร้าย
กี่สมัยบ้านเมืองก็ยังตั้งอยู่
มหาราชากี่องค์ที่ทรงอุ้มชู
เป็นนิทานตำนานมาสู่
ดินแดนไทแห่งนี้ที่ยังร่มเย็น
รัตนะโกศกสองร้อยปี
ไทยบุรีนี้เรืองเฟื่องฟูสู่ยุคใหม่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เปลี่ยนมาเป็นประชาธิปไตย
แต่ฟ้าดินยังคงเวทนา
ประทานพระราชาผู้ทรงเมตตา
อุทิศกายและใจเพื่อปวงประชา
พ่ออยู่หัวผู้วางตนอยู่เคียงดิน
ทุกลมหายใจคือคนไทยทุกคน
ร่วมสุขทุกข์และภัยไม่ลืมมวลชน
พระคือฟ้ามาโปรด คือพลังแผ่นดิน

แผ่นดินของเรา

คำร้อง โดย ท่านผู้หญิงมณีรัตน์ บุนนาค

ถึงอยู่แคว้นใดไม่สุขสำราญ เหมือนอยู่บ้านเราชื่นฉ่ำค่ำเช้าสุขทวี
ทรัพย์จากผืนดินสินจากนที มีสิทธิ์เสรีสันติครองเมือง
เรามีป่าไม้อยู่สมบูรณ์ ไร่นาสดใสใต้ฟ้าเรือง
โบราณสถานส่งนามประเทือง เกียรติเมืองไทยขจรไปทั่วแดนไกล
รักชาติของเราไว้เถิดผองไทย ผืนแผ่นแหลมทองรวมพี่รวมน้องด้วยกัน
รักเกียรติรักวงศ์เสริมส่งสัมพันธ์ ทูนเทิดเมืองไทยนั้นให้ยืนยง

ความฝันอันสูงสุด

คำร้อง โดย ท่านผู้หญิงมณีรัตน์ บุนนาค

ขอฝันใฝ่ในฝันอันเหลือเชื่อ ขอสู้ศึกทุกเมื่อไม่หวั่นไหว
ขอทนทุกข์รุกโรมโหมกายใจ ขอฝ่าฟันผองภัยด้วยใจทะนง
จะแน่วแน่แก้ไขในสิ่งผิด จะรักชาติจนชีวิตเป็นผุยผง
จะยอมตายหมายให้เกียรติดำรง จะปิดทองหลังองค์พระปฏิมา
ไม่ท้อถอยคอยสร้างสิ่งที่ควร ไม่เรรวนพะว้าพะวังคิดกังขา
ไม่เคืองแค้นน้อยใจในโชคชะตา ไม่เสียดายชีวาถ้าสิ้นไป
นี่คือปณิธานที่หาญมุ่ง หมายผดุงยุติธรรม์อันสดใส
ถึงทนทุกข์ทรมานนานเท่าใด ยังมั่นใจรักชาติองอาจครัน
โลกมนุษย์ย่อมจะดีกว่านี้แน่ เพราะมีผู้ไม่ยอมแพ้แม้ถูกหยัน
คงยืนหยัดสู้ไปใฝ่ประจัญ ยอมอาสัญก็เพราะปองเทิดผองไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ถวายปฏิญญา

คำร้อง โดย ก้องภพ รื่นศิริ

สมเด็จพระเจ้าพี่ นางเธอ
แม้นมิ่งมณีเลอ เลิศฟ้า
แสงเย็นส่องเสมอ โสมผ่อง เพ็ญเอย
เป็นศักดิ์เป็นศรีหล้า แหล่งด้าวแดนงาม

สมเด็จพระพี่นางกลางใจราษฎร์ มิ่งขวัญชาติแม้นมณีศรีสยาม
ยิ่งแสงเย็นเพ็ญจันทร์อันวาววาม ไว้พระนามตรึงตราธาตรีไทย
เป็นดอกฟ้าสูงส่งทรงศรีศักดิ์ เปี่ยมด้วยรักปราณีที่ยิ่งใหญ่
กิ่งจึงโน้มโลมแผ่นดินทุกถิ่นไป คลายทุกข์ได้ด้วยเทวีปรีชาชาญ
เป็นประทีปส่องกมลพ้นมืดมิด นำชีวิตก้าวย่างอย่างกล้าหาญ
เป็นฝนพรำฉ่ำหทัยให้ชื่นบาน ด้าวกันดารกลับอุดมสมบูรณ์พลัน
เป็นธารใสไหลรุดไม่หยุดยั้ง จนถึงยังเขตร้างกลางไพรสัณฑ์
เป็นศิขรสูงล้ำหลักสำคัญ ช่วยค้ำยันนภาแผ่นคุ้มแดนทอง
พระประสูติต่างแดนแสนไกลห่าง มิเจือจางเลือดสยามงามผุดผ่อง
ทรงเปรื่องปราดศาสตร์ศิลป์ครบจบสมปอง เป็นบุญของปวงประชาอนาคต
หลายสิบปีที่พระองค์ทรงจริยวัตร ชนรู้ชัดทำเพื่อไทยได้ปรากฏ
โลกระบือลือพระนามงามพระยศ ทราบทั่วทศทิศล้ำเกียรติกำจาย
พระเมตตาแผ่ไปไร้เขตขอบ พระองค์มอบความหวังชนทั้งหลาย
ทรงเป็นครูผู้ให้ทั้งใจกาย ศิษย์ถวายแทนคุณงามด้วยความดี
บารมีพระองค์ทรงอุปถัมภ์ ศิลปกรรมของไทยไว้ศักดิ์ศรี
สมบัติชาติสืบต่อในธรณี เยาวชนมีความภูมิใจไม่ลืมเลือน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ศิลปินใหญ่น้อยร้อยดวงจิต ร้อยลิขิตร้อยอาลัยไม่มีเหมือน
ดังตะวันพลันดับลับดาวเดือน ทรงลอยเลื่อนสู่สถานวิมานฟ้า
คุกเข่าลงผจงไหว้ไร้เทียนจุด สิบนิ้วดุจธูปหอมย้อมนาสา
ดอกไม้จันทน์นั้นหรือคือน้ำตา ถือมาลาทุกพวงแทนดวงใจ
ขอประเลงเพลงประโลมประโคมส่ง เสด็จองค์ยอดหญิงผู้ยิ่งใหญ่
ถึงคราคืนสู่สวรรค์อันแวววไว วางพระทัยจากแผ่นดินถิ่นทรงรัก
ขอถวายปฏิญญาของข้าบาท จะสืบศาสตร์ศิลปะสมานสมัคร
สานต่อพระปณิธานที่นานนัก เกียรติศักดิ์สยามอยู่คู่นิรันดร์

กัลยาณินาถเจ้า จอมอนงค์
วัฒนาเทิดวงศ์ จักรไว้
นราธิวาสธำรง ไทยรุ่ง เรืองนา
ราชนครินทร์ได้ เสด็จฟ้าคืนสรวง

เตือนใจ

คำร้อง โดย ท่านผู้หญิงมณีรัตน์ บุนนาค

เสียงเพลงเพราะเพลินพาเคลิ้มไป ให้อารมณ์หวั่นไหวแรงรักเธอ
คิดตรึงซึ้งไว้ใจละเมอ รักเธอดั่งเพลงเตือน
เสียงเพลงนี้พาเราฝันไป ก่อนเคยสุขสดใสในแสงเดือน
คิดตรึงซึ้งไว้ใจฝันเตือน มิเลือนและลืมเธอ
ต่างเคยหยอกเย้าพะเน้าคลอ ต่างคนต่างพ้อเพียงละเมอ
สบสุขความทุกข์คลายเพราะเธอ ต่านปรนเปรอใจ
เสียงเพลงนี้พาเราภิรมย์ ต่างชมเชยชิดสองครองใจ
เสียงเพลงนี้ซึ้งตรึงฤทัย นึกไปชื่นใจเอย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ศุกร์สัญลักษณ์

คำร้อง โดย หม่อมราชวงศ์เสนีย์ ปราโมช

ซีวิงลายคาม ต้องไม่แสดงรุ่มร่าม
ซีวิงลายคราม ต้องไม่แสดงรุ่มร่าม
หนึ่ง สอง สาม สี่ อ้าว ไม่สี หนึ่ง สอง สาม สี่ อ้าว ไม่เป่า
ซีวิงลายคราม ชู่ ชู่ ชู่ ชู่
ดีดก็วันนี้ สีก็วันนี้ ตีก็วันนี้ ลายคราม
เป่าก็วันนี้ เมาก็วันนี้ เมาแต่ดนตรี ลายคราม
สุขก็วันนี้ สนุกก็วันนี้ ศุกร์สิ้นทุกข์ ลายคราม
อิ่มก็วันนี้ เมื่อยก็วันนี้ ง่วงก็วันนี้ ลายคราม
นิ้วพังก็วันนี้ ปากเจ่อก็วันนี้ เจ่อเพราะดนตรี ลายคราม
สุขก็วันนี้ สนุกก็วันนี้ ศุกร์สิ้นทุกข์ ลายคราม
โดก็วันนี้ เรก็วันนี้ มีก็วันนี้ ลายคราม
ฟาก็วันนี้ กวาก็วันนี้ กวาเพราะดนตรี ลายคราม
สุขก็วันนี้ สนุกก็วันนี้ ศุกร์สิ้นทุกข์ ลายคราม

บทเพลง ในดวงใจนิรันดร์/Still on my mind

คำร้องภาษาไทย โดย ศาสตราจารย์ ดร.ประเสริฐ ณ นคร
บทพระราชนิพนธ์คำร้องภาษาอังกฤษในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร
มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

อยากลืมลืมรักลืมมิลง กลับพะวงหลงเพ้อเงา
เปรียบปานเพลิงรักรุมสุมเศร้า เปลี่ยวเปล่าร้าวรอน
แต่เพียงกาลเวลาอันหมุนเวียน ฤาอาจผลัดเปลี่ยนเบียนรักคลอน
รสรักจากกรสอดสวมกร ยังถาวรติดเตือน
เมื่อยามอาทิตย์ลอยคล้อยต่ำ ย่ำยามท้องฟ้าเลือน
ยังหวังเชยชิดกันฉันเพื่อน ติดเตือนตรึงใจ
สุดประพันธ์บรรเลงให้ครบครัน วันอาจจะผ่านเวียนผันไป
รักนั้นจะเนาแน่นแฟ้นใน ดวงใจนิรันดร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

I can't get you off my mind, however I try.
The flame kindled in my heart keeps burning high.
Though time has the power to quell, it really cannot dispel
The magic touch of your hand, so gentle in mine.
When night's curtain starts to fall, and light fades away,
My thoughts fly back to that day. You were so near.
This song will never, never end. And time we cannot suspend.
You'll be ever and ever, Still on my mind.

สยามินทรราชามหาวชิราลงกรณ์

คำร้อง โดย พงศ์พรหม สนิทวงศ์ ณ อยุธยา

จักรีเกริกไกร เทิดไท้ให้องค์ราชา
หน่อพุทธบดินทร์อินทรา มหาวชิราลงกรณ
เทพไทเทวามวลประชา
รวมใจถวายพระพร พระชนม์จงยั่งยืนนาน

แคว้นไทยร่มเย็นเป็นสุขทั่วฟ้า ด้วยเดชแห่งพระบารมี
มหาราชาผู้ครองแผ่นดินนี้ ผู้ปราบผองภัยพ่ายไป
ดวงใจแห่งปวงชน ประสานกลมเกลียวมั่นไว้
ใต้พระบาทพระองค์ผู้ทรงเป็นดั่งหลักชัย ทุกข์ไทยคลายกังวล
สินทรัพย์ในดินในป่าในน้ำ แลเขตแดนแคว้นภูวดล
แหลมทองเรืองรองทุกแห่งทุกหน จนตราบรัชสมัย
ทรงธรรมด้วยปัญญา แลสายตาทรงกว้างไกล
ใต้พระบาทพระองค์ผู้ทรงเป็นดั่งหลักชัย ไทยจะเลื่องลือนาม
ธ ทรงเป็นดั่งแสงวัชระส่อง คุ้มครองทุกโมงยาม
ถวายบังคมก้มน้อมประณมคำ ทรงพระเจริญยืนนาน..
ทรงพระเจริญยืนนาน.. ทรงพระเจริญยืนนาน..

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงชุดจุฬาตรีคูณ

คำร้อง โดย ครูแก้ว อัจฉริยะกุล

จ้าวไม่มีศาล

โอ้ เกิดมา ไอศูรย์ราชาของข้าก็มี
แคว้นใดข้าไปทั่วในปฐพี ข้าถือเป็นที่ ครอง นาน
ประเวศเขตแดน ซอกซอน เที่ยวเร่สัญจร หาดวงสมรนงคราญ
จากจรที่กิน ถิ่นฐาน จ้าวไม่มีศาล ขอทานเขากินสิ้นคน
ปรารถนา พบดวงดาราเบื้องบน
ถึงต้องทุเรศอับจน ทุกข์ใจจำทนกัดฟัน
ข้าปอง โฉมงามรูปทองน้องเอย
ขอเพียงชื่นชมชิดเชย ดังที่เคยคิดมั่น
ทั้งดวงใจ พี่จะให้ไอศูรย์ร่วมกัน
ร่วมยศราชันย์ ร่วมขวัญข้าเอย

จุฬาตรีคูณ

ข้าแต่คงคาจุฬาตรีคูณ ดวงใจข้าอาดูรหนักเอย
ความงามวิไลข้ามิได้ปรารถนา ข้าชังหนักหนาเจ้าเอย
เพราะชนนีข้าวิไล จึงถูกสังเวยเสียในสายชลด้วยรักเอย
จุฬาตรีคูณชนนีชีพสูญ ในสายจุฬาตรีคูณนี่เอย
ดารารายเลิศโสภา ข้าไม่นำพาเพราะกลัวว่าจะถูกสังเวย
โปรดสาปสรรขอให้โฉมอันน่าเชย สิ้นสวยเลยไร้ค่า
ให้ข้าน่าชังสิ้นหวังชื่นชม ขอให้ไร้ผู้นิยมนำพา
ขอให้สมใจในปรารถนา นะจุฬาตรีคูณเจ้าเอย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ปองใจรัก

(ญ) โอ้ความรักเอย สุดชื่นสุดเชย สุดจะเฉลยรำพัน
(ช) รักเจ้าเฝ้าแต่ฝัน ผูกพัน รักพี่กระสันคอยหา
(ญ) พี่คอยน้องคอย ต่างคนต่างคอย แต่บุญเราน้อยหนักหนา
(ช) คอยเจ้าเจ้าไม่มา เจ้าหนีหน้า แก้วตาหนีพี่ไป
(ญ) รักพี่สุดที่อาวรณ์ รักจรจำไกล
(ช) อย่าเลยอย่าไป พี่หวงดวงใจ ขอให้พี่ได้เคียงครอง

(ญ) พี่ปองน้องปองห้องหอ น้องจะไปรอคู่คลอหอห้อง

(ช) พี่ปอง (ญ) น้องปอง

(พร้อม) ต่างคนต่างปอง แล้วเราจะครองคู่เอย

ใต้ร่มมลุลี

(ญ) โอ มลุลีร่มนี้มืดมน ช้ำเหลือทนอับจนหัวใจ
ต้องพรากรักไป ภายใต้ร่มไม้ของเจ้านี้
(ช) ลืมรักที่หลั่งลงฝังกับใจ ฝังฝากให้ใต้ร่มมลุลี
จงลืมรักพี่ อย่ามีฤดีอาลัยต่อกัน
(ญ) ยากเย็นกรรมหรือเวรอันใด นำชักให้ดวงฤทัยโศกศัลย์
(ช) พี่ตรมสุดภิรมย์รำพัน บุญไม่เปรียบเทียบทันร้าวรานฤทัย
(ญ) โอ รักที่ผ่านดังฝันชั่วคืน ครั้นพอตื่นกลับคืนหายไป
(ช) โธ่ อย่าร้องไห้ พลอยให้ดวงใจร้าวระทม
(พร้อม) ร่มมลุลี เป็นที่สุดท้าย แห่งจุดหมาย น้อง พี่
มลุลีเห็นใจ น้อง พี่ ว่าสิ้นคืนนี้ น้อง พี่ สิ้นกัน

อ้อมกอดพี่

ขวัญชีวีพี่เอย ขวัญเจ้าจงอย่าเลยจากไป
นอนเนื้อละมุนหนุนกลางหว่างใจ
พี่ประคองในอ้อมกอดไว้
เพื่อขวัญฤทัยได้หนุนรอง
นอนในอ้อมกอดพี่ แขนพี่วางแทนที่ตั้งทอง
นอนขวัญดวงใจในอ้อมประคอง
คุ้มกันภัยให้แทนเกราะทอง
ให้น้องนิทราอย่าหมองเลย
เนตรน้องมีประกายดารา น้องจงนิทราอย่าลืมตาน้องเอย
หลับเถิดหนาน้องอย่าเผยดวงตาเลย
เพราะตาทรามเชยจะเย้ยแสงดาวนภาอับไป
ซ่อนแสงเก็บไว้ให้พี่ตื่นนี้พี่จะชมชื่นใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รักในฤดูร้อน

คำร้อง โดย ดนู ฮันตระกูล

รักหน้าร้อน มันเร้ารุมสุมอุรา จวบสิ้นเมษา ร้อนระอาสุดทนได้
สุขใจเพราะเงินเดือนออก ที่รัดขัดยอกก็คลายออกไป
ต้นเดือนก็ขึ้นต้นใหม่ ชีวิตสดใสซ่านในกมล
เพียงเจ็ดวันหน้ากลับมันมัวหม่น อดข้าวอดเหล้าอดทนทน เพราะว่าจน
สิ้นคู

ดอกรักเอย หวานชื่นเชยมาคลอเคียงคู่
ปลอบใจขวัญเจ้ายังอยู่ นกเขาขันคูร้องเพลงลำนำ
หากรักรา โอ้แม่ขวัญตาชีวาคงช้ำ ต้องฝืนขื่นขมตรมซ้ำซ้ำ รักระกำช้ำชี
รอฝน รอฟ้า ไม่เห็นมาซักที รุ่มร้อน อย่างนี้ ปลากระดี่ลงรู
มิฤนา ฝนก็เนืองนานอง กบเอยทำไมจึงร้องร้อง นกขุนทองจ้องดู

ฉันจะฝันถึงเธอ

คำร้อง โดย ดนู ฮันตระกูล

เมื่อตะวันลับลา ฟ้าก็หมองมืดหม่น ทนเงียบเหงาอ้างว้าง
เมื่อเธอลาลับไกล กลับอุ่นไอไม่สร่าง ใจฉันค้างเคียงเธอ
รู้หรือไม่ ว่าภายในดวงตาสองนั่น ฉันได้พบความอบอุ่นใจ
รู้หรือเปล่า ว่าข้างในรอยยิ้มของเธอ ฉันแอบเพ้อละเมอ คร่ำครวญ
อิ่มอก อ่วน อาย
อยากจะบอกสักคำ ฉันได้ถลำหัวใจ ตกอยู่ในความรัก
เมื่อตะวันนิทรา ฟ้าจะรอพบจันทร์ ฉันจะฝันถึงเธอ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ไอ้หนุ่มผมยาว

คำร้อง โดย ดนู ฮันตระกูล

ก่อนเคยอยู่เคียงเพียงจันทร์ ครองคู่กันสุขสันต์สวรรค์ชู้
ความรักของเราเป็นสีชมพู
ชื่นชูอยู่ได้ไม่นาน รักก็รานร้าวพลันสวรรค์ล่ม
โธ่เอ๋ยเวรกรรมทำพี่ตรอมตรม สวรรค์ล่ม ถล่มจมดิน
เพียงเจอไอ้หนุ่มผมยาว น้องสาวก็ลืมพี่หมดสิ้น
รักเราเจ้าไม่ถวิล ไปหลงลมลิ้นเจ้าศิลปินผมยาว
มันเจ็บใจ เจ็บใจเสียจริงจริง มาทอดทิ้งให้เหลือแต่ตัวเปล่าเปล่า
มันปวดใจ ปวดใจเหลือจะกล่าว อกพี่ร้าวดังลูกมะพร้าวตกดิน
เคยชมว่าพี่มาดแมน ขอเป็นแฟนไว้ควงเป็นคู่ใจ
บัดนี้กลับมองว่าพี่ไม่เอาไหน
ชื่นใจเมื่อยามได้เชย ครั้งยังเคยร้องเพลงให้น้องฟัง
บัดนี้กลับเมินว่าพี่ไม่ดัง ไม่อยากฟังไม่อยากได้ยิน
เพียงเจอไอ้หนุ่มผมยาว น้องสาวก็ลืมพี่หมดสิ้น
รักเราเจ้าไม่ถวิล ไปหลงลมลิ้นเจ้าศิลปินตัวดี
มันเจ็บใจเจ็บใจเหมือนไม่พอ เจ้าชมมันรูปหล่อเสียงดี
มันบาดใจ บาดใจเหลือที่ เจอะอย่างนี้หุ่นอย่างพี่ต้องขอลา
โอ... เจ้าศิลปินผมยาว
ตัวตายดีกว่าชาติตาย แต่เสียดายมาตายเพราะอกหัก
ดวงใจมันชอกช้ำนัก เพราะน้องไปรักเจ้าศิลปินผมยาว
มันเจ็บใจ เจ็บใจเสียจริงจริง มาทอดทิ้งให้เหลือแต่ตัวเปล่าเปล่า
มันปวดใจ ปวดใจเหลือจะกล่าว อกพี่ร้าวดังลูกมะพร้าวตกดิน
โอ... เจ้าศิลปินผมยาว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้แสดง

กิตตินันท์ ชินสำราญ สำเร็จการศึกษาจากภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (เกียรตินิยมอันดับหนึ่ง) หลังจากนั้นได้รับทุนความสามารถพิเศษทางดนตรีจาก San Francisco Conservatory of Music ประเทศสหรัฐอเมริกา เพื่อศึกษาต่อในระดับปริญญาโททางด้านการขับร้องเพลงคลาสสิก โดยสำเร็จการศึกษาด้วย Voice Department Honor ต่อมาได้รับคัดเลือกให้เป็นศิลปินในสังกัด Flanders Operastudio ประเทศเบลเยี่ยม เป็นเวลา 2 ปี ได้มีโอกาสศึกษาด้านการขับร้องกับนักร้องอุปรากรที่มีชื่อเสียงหลายคน อาทิ Thomas Hampson, Dame Kiri Te Kanawa, Sir Thomas Allen และ Federica von Stade ปัจจุบันกำลังศึกษาในระดับปริญญาเอกที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ (ดุริยางคศิลป์ตะวันตก) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ในด้านการแสดงเพลงคลาสสิก กิตตินันท์เป็นนักร้องเพลงคลาสสิกชาวไทยที่มีผลงานการแสดงทั้งในทวีปเอเชีย ยุโรป และสหรัฐอเมริกาในหลากหลายรูปแบบ ทั้งอุปรากร ออราทอริโอและรีไซเทิล ในด้านการสอนขับร้องระหว่างที่ศึกษาและทำงานอยู่ที่ประเทศสหรัฐอเมริกา ได้รับเชิญเป็นอาจารย์สอนขับร้องที่โรงเรียน San Francisco School of the Arts และ San Francisco Conservatory of Music (Preparatory and Extension Division) เมื่อกลับมาที่ประเทศไทย กิตตินันท์ได้มีโอกาสสอนการขับร้องให้กับนักแสดงนำจากละครเวทีของรัชดาลัยเธียเตอร์ และได้รับตำแหน่งเป็นหัวหน้าแขนงวิชาการแสดงขับร้องที่วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วานิช โปตะวนิช สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี ปริญญาโท และปริญญาเอก จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในระหว่างศึกษาได้ร่วมบรรเลงและแสดงเดี่ยวทรัมเป็ตกับวง C.U. Symphony Orchestra และได้เข้าร่วมโครงการ Asian Youth Orchestra ต่อมาวานิชได้รับทุนจาก Rotterdam Conservatory ให้ไปศึกษาทางด้านการแสดงทรัมเป็ตที่ประเทศเนเธอร์แลนด์ เมื่อสำเร็จ

การศึกษาได้เข้าร่วมเป็นสมาชิกของวงดุริยางค์กรมศิลปากร ดำรงตำแหน่งหัวหน้ากลุ่มทรัมเป็ตของวง Royal Bangkok Symphony Orchestra ตั้งแต่ พ.ศ. 2529 ถึงปัจจุบัน มีประสบการณ์ทางการแสดงเดี่ยวทรัมเป็ตกับวงออร์เคสตราทั้งในและต่างประเทศอย่างต่อเนื่อง

วานิชมีผลงานการประพันธ์เพลง และเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับเพลงประกอบภาพยนตร์ทั้งในและต่างประเทศ และยังได้รับเลือกให้เป็นผู้ประพันธ์และเรียบเรียงเสียงประสานให้กับวงโยธวาทิตทั้งในและต่างประเทศหลายรายการ เป็นผู้อำนวยเพลงในการการบันทึกเสียงชุดบัวขาว 2 กับวง RBSO ในปี พ.ศ. 2544 และอีกหลายผลงานการบันทึกเสียงกับวงดุริยางค์กรมศิลปากร ปัจจุบันวานิชเป็นอาจารย์ประจำวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต และผู้อำนวยเพลงให้แก่วง RBSO, CSO, NSO, PYO, Mahidol Winds Symphony และ RSU Symphony Orchestra

เด่น อยู่ประเสริฐ สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี ปริญญาโท และ ปริญญาเอกสาขาดนตรีแจ๊สและการประพันธ์เพลงจาก วิทยาลัยศิลปะคอร์นิช มหาวิทยาลัยนอร์ทเท็กซัส และมหาวิทยาลัยนอร์ทเทิร์นโคโลราโด ประเทศสหรัฐอเมริกา ตามลำดับ ดร.เด่นได้รับรางวัลระดับชาติและนานาชาติ อาทิ รางวัลดนตรีหลุยส์ อาร์มสตรอง รางวัลนักเปียโนยอดเยี่ยมจากเทศกาลดนตรีแจ๊สที่วิทยาลัยชานดิเอโก และเทศกาลดนตรีแจ๊สไลโอนิล แฮมตัน รางวัลนักดนตรียอดเยี่ยมจากเทศกาลดนตรีเมืองวิชิทา และเทศกาลดนตรีแจ๊สเมืองกรีลี รางวัลการประพันธ์เพลงเดล ไดคินส์ รางวัลดาวน์บีทสำหรับวงดนตรียอดเยี่ยม รางวัลคมชัดลึกอวอร์ด สาขาเพลงบรรเลงยอดเยี่ยม และรางวัลศิลปาธรสาขาดนตรี จากสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม ปัจจุบัน ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ ดำรงตำแหน่งคีตศาสตราภิชาน ผู้ช่วย-ศาสตราจารย์สาขาวิชาดนตรีแจ๊ส ผู้อำนวยเพลงวงแจ๊สออร์เคสตราแห่งมหาวิทยาลัยรังสิต และคณบดีวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ธีรนัยน์ ณ หนองคาย เจ้าของน้ำเสียงโซปราโนที่แว่วหวานกังวานใสเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว เจ้าของรางวัล “คม ชัด ลึก อวอร์ด” ประจำปี พ.ศ. 2554 สาขาศิลปินหญิงเดี่ยวยอดเยี่ยม ประเภทเพลงไทยสากล

ธีรนัยน์ได้รับเชิญให้ขับร้องร่วมกับวงดนตรีชั้นนำมากมาย อาทิ วง Royal Bangkok Symphony Orchestra วง Thailand Philharmonic Orchestra วงดุริยางค์ราชนาวี มีผลงานการบันทึกเสียง ชุด ธ สถิตในดวงใจนิรันดร์ ชุดเพลงร่วมสมัย 100 ปี หลวงสุขุมนัยประดิษฐ ชุดบีเอสโอบรรเลงสุนทราภรณ์ และขับร้องเพลงประกอบภาพยนตร์การ์ตูนของวอลท์ดิสนีย์ เช่น Pocahontas, Bambi II, Enchanted นอกจากนั้นยังขับร้องเพลงประกอบละครโทรทัศน์อีกจำนวนมาก เช่น ดาวหลงฟ้าภูผาสีเงิน กษัตริยา อมฤตาลัย แรมพิศวาส สาปภูษา ดอกส้มสีทอง บ่วง มัจจุราชสีน้ำผึ้ง และบทเพลง “คนดีไม่มีวันตาย” ประกอบภาพยนตร์สารคดีโทรทัศน์เรื่องขุนรองปลัดชู เป็นต้น

นอกจากการขับร้องและการบันทึกเสียงแล้ว อีกแขนงผลงานที่สร้างชื่อให้กับธีรนัยน์คือการแสดงละครเวที เธอฝากผลงานละครเวทีไว้หลายบทบาท เช่น อังศุมาลิน จากคู่กรรม เดอะมิวสิคัล นาค จากแม่นาค เดอะมิวสิคัล ไป๋ซูจิน จากนางพญางูขาว เดอะมิวสิคัล นายผู้หญิง จากมอม เดอะมิวสิคัล และล่าสุดในบท ชมนาด จากช้อน เดอะมิวสิคัล ผลงานมากมายเหล่านี้เป็นข้อพิสูจน์ได้เป็นอย่างดีว่าธีรนัยน์ ณ หนองคาย เป็นหนึ่งในนักร้องหญิงคุณภาพแถวหน้าของประเทศไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มานิต ธุวะเศรษฐกุล จบการศึกษาจากสาขาดนตรีศึกษาจากคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อปี พ.ศ. 2545 มานิตเป็นนักร้องคนแรกที่ได้รับรางวัลชนะเลิศการแข่งขันขับร้องเพลงคลาสสิก-โอเปร่าแห่งประเทศไทย โดยกระทรวงวัฒนธรรม ต่อมาได้ร่วมแสดงกับ Bangkok Opera ในอุปรากรเรื่อง Don Giovanni ประพันธ์โดยโมสาร์ท เมื่อปี พ.ศ. 2547 เรื่อง Aida ประพันธ์โดย แวร์ดี และ แม่นาค ประพันธ์โดย สมเถา สุจริตกุลเมื่อปี พ.ศ. 2548

มานิตเป็นได้รับเชิญให้ขับร้องในงานวันข้าราชการ ณ ทำเนียบรัฐบาล เป็นประจำทุกปี ขับร้องในงานสันนิบาทที่จัดขึ้น ณ ทำเนียบรัฐบาล นอกจานั้นในด้านการขับร้องประสานเสียง มานิตเคยเป็นผู้อำนวยเพลงให้กับวงขับร้องประสานเสียง โลกสีฟ้า และวงขับร้องประสานเสียงสยามฮาร์โมนี (Siam Harmony) ปัจจุบัน มานิต ธุวะเศรษฐกุล รับราชการเป็นคีตศิลปินแห่งวงดุริยางค์สากล กรมศิลปากร และยังเป็นอาจารย์พิเศษวิชาเอกสาขาคีตศิลป์สากล ที่มหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ

ศิรารัตน์ สุขชัย จบการศึกษาปริญญาตรีและปริญญาโท สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ศึกษาการร้องเพลงกับอาจารย์ดวงดาว ชยสิริโสภณ อาจารย์ดุษฎี พนมยงค์ อาจารย์วีวรรณ โทนชัย และอาจารย์สุชีรา อังคไพโรจน์ นอกจากนี้ศิรารัตน์มีความชอบและสนใจในการขับร้องประสานเสียง ได้ร่วมเป็นสมาชิกวง The Camerata Chorus และ Siam Harmony มีประสบการณ์ในการร้องประสานเสียงประกอบละครเพลง คอนเสิร์ต และเข้าร่วมการแข่งขันในต่างประเทศ

ปัจจุบันศิรารัตน์เป็นอาจารย์ประจำคณะดนตรี มหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาและสอนการขับร้องให้กับชมรมขับร้องประสานเสียง มหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ (AU Chorus) และสถาบันต่าง ๆ และกำลังศึกษาปริญญาดุษฎีบัณฑิต ที่ภาควิชาดุริยางค์ตะวันตก คณะศิลปกรรม-ศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วงดุริยางค์สากล กรมศิลปากร

วานิช โปตะวนิช – วาทยกร

ไวโอลิน 1

ธันวิน ใจเพียร (หัวหน้าวง)
รวยชัย แซ่โง้ว
พบภัค งามเจริญ
อุษา โชติแช่มช้อย
ปณริตรา โกศลสิริพจน์
ต้นไม้ ภัยชนะ
เสฏฐวุฒิ มิลตัน

ไวโอลิน 2

วราทิตย์ วรินทรเวช
วรรณชนก นุตาคม
นุชนารถ คีตภัทรวรางกูร
บัญชา ชนะวิจิตร

วิโอลา

ขจร โกศลสิริพจน์
จ.อ.หญิงมณีรัตน์ แสงเนตรสว่าง
ขจรศักดิ์ ม้าละออเพชร
ณัฐนันท์ จูฑังคะ
สิริญากรณ์ โกมุตตานนท์

เชลโล

ปนัดดา เพิ่มพานิช
ไพโรจน์ พึ่งเทียน
พ.จ.อ.สุนทร ทองประกอบ
จ.อ.หญิงวาสนา ทองมาก

ดับเบิลเบส

จ.อ.ชูเกียรติ พรมศิริกรรณ
คุณากร สวัสดิ์ชูโต

ฟลูต

ศุภชัย จงชนะไชย
สโรช กันประเสริฐ

โอโบ

ชนันนัทธ์ มีนะนันทน์
เชาวลิต เจริญชีพ
ธนวรรณ ธวัชวิบูลย์

คลาริเน็ต

ธีระพงษ์ ทรัพย์มูล
วีรวิทย์ เจนจินตานันท์

บาสซูน

ศิริอนันต์ ใจซื่อ

ฮอร์น

เรือเอกวิชาญ ชิณณะวิโรจน์ไพศาล
นันทวัฒน์ วารนิช
กุลชา แก้วเกตุสัมพันธ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทรัมเป็ต

ปิติพงศ์ ภู่แก้ว

วรรณฉัตร ศรีปาน

ศศิศ จิตรรังสรรค์

ทรอมโบน

สมเจตน์ สุกอร่าม

ฐากูร อัศวพิศิษฐ์

สิทธิชัย อ่องสะอาด

ทูบา

มานิตย์ บูชาชนก

เครื่องตี

พ.จ.อ.ชาลี เพ็งจิ๋ว

ธรรมศักดิ์ หิรัญขจรโรจน์

จ่าเอกศราวุธ วิณิชยกุล

กีตาร์

สกล ศิริพิพัฒนกุล

เบสไฟฟ้า

อาชวิน เขตนิมิตร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

คณะนักร้องประสานเสียงมหาวิทยาลัยรังสิต

โซปราโน

พัทธนันท์ อาจองค์
อารียา โรจนดิษฐ์
ณธายุ ศิริบรรจงศักดิ์
นลินี เสือประเสริฐ
ทัศนัยภรณ์ โมรีรัตน์

อัลโต

ศิรารัตน์ สุขชัย
ศศินันท์ วิภูษิฑิมากูล
สรัลชนา ยับมันบริบูรณ์
ณัฐฐิญา ไกรวชิรสิทธิ์
พิมพ์รตา ภูฆัง

เทเนอร์

ธนากร ชยางกูร ณ อยุธยา
ปรรณพัชร์ ดอกรัก
ปฏิทัศน์ จันทนากร
พงษ์พิษณุ พงษ์พะยอม
ปณิธาน ชัยอักษรเวช
ฤทธิ์ตะวัน เชยจันทร์ผลิ

เบส

มานิต ธุวะเศรษฐกุล
ธัญธีร์ เหมือนทอง
ศุภกฤต ลอยลิ่ว
นพรุจ พานา
นิธินันท์ คำเรือง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ดุษฎีนิพนธ์งานสร้างสรรค์การแสดงขับร้อง: บทเพลงร้องศิลป์ไทย มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิธีการผสมผสานเทคนิคการขับร้องแบบตะวันตกร่วมกับหลักการขับร้องตามขนบของบทเพลงร้องศิลป์ไทย และนำมาสังเคราะห์ให้เกิดแนวทางการขับร้องที่สร้างเอกลักษณ์ในการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยหลากหลายลีลาให้กับการแสดงของตนเอง โดยได้คัดเลือกบทเพลงร้องศิลป์ไทยผสานลีลาดนตรี 4 ลีลา ได้แก่ ดนตรีไทยสากล ดนตรีลูกทุ่งพื้นบ้าน ดนตรีคลาสสิก และดนตรีแจ๊ส จากฝีมือการประพันธ์และเรียบเรียงดนตรีของคีตกวีศิลปาธร 6 คน ได้แก่

1. อาจารย์ดนู ฮันตระกูล
2. ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร
3. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ
4. อาจารย์ ดร.วานิช โปตะวนิช
5. อาจารย์พงศ์พรหม สนิทวงศ์ ณ อยุธยา
6. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นรอรรถ จันทร์กล่ำ

รางวัล “ศิลปาธร” เป็นรางวัลที่มอบให้ศิลปินสัญชาติไทยรุ่นใหม่ ที่มีผลงานการสร้างสรรค์ทางศิลปะที่มีคุณภาพอย่างต่อเนื่อง ผู้ที่ได้รับรางวัลในสาขาคีตศิลป์และดนตรี ล้วนเป็นคีตกวีและนักดนตรีที่ทั้งผู้ฟังและบุคคลในวงการดนตรีให้การยอมรับในผลงานการสร้างสรรค์ ที่มีการผสมผสานลีลาการประพันธ์ของตนกับบริบทความเป็นไทยออกมาเป็นบทเพลงที่มีคุณค่าและไพเราะ คีตกวีศิลปาธรทั้ง 6 คนมีพื้นฐานการสร้างสรรค์ทางดนตรีที่แตกต่างกัน อันเป็นผลให้เกิดผลงานทางดนตรีที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นเฉพาะตัว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อาจารย์ดนู ฮันตระกูล

ศิลปินศิลปาธร สาขาคีตศิลป์ ประจำปี พ.ศ. 2547

การผสมผสานแนวคิดดนตรีตะวันตกในดนตรีไทย การเรียบเรียงและการประพันธ์ดนตรีแบบตะวันตกโดยมีแนวคิดหลักมาจากบทเพลงไทยเดิม บทเพลงลูกกรุง และบทเพลงพื้นบ้านเป็นอีกหนึ่งลีลาการประพันธ์ที่เป็นเอกลักษณ์ของอาจารย์ดนู หลังจากที่สร้างชื่อเสียงในฐานะคีตกวีแนวดนตรีล้ำยุค (avant garde) ที่มีการนำอุปกรณ์เครื่องใช้มาใช้แทนเครื่องตีบรรเลงร่วมกับดนตรีที่ล้ำยุคแปลกหูสำหรับคนไทยในช่วงปี พ.ศ. 2520 อาจารย์ดนูได้ก่อตั้ง “วงไหมไทย” วงออร์เคสตราขนาดย่อมขึ้นในปี พ.ศ. 2530 เพื่อนำผลงานการเรียบเรียงบทเพลงไทยเดิมของอาจารย์ดนูมาบรรเลงโดยเครื่องดนตรีตะวันตกจนเป็นเอกลักษณ์ที่ผู้ชมผู้ฟังต่างนิยมชมชอบ ในเวลาต่อมาได้มีการนำบทเพลงไทยสากล บทเพลงลูกทุ่ง รวมถึงบทเพลงพื้นบ้านมาเรียบเรียง โดยผสมผสานสอดแทรกองค์ประกอบและแนวคิดดนตรีตะวันตก เช่น การสอดแทรกเสียงประสานแบบกระแสอิมเปรชัน (impressionism) ในบทเพลงไทยสากล การผสมผสานโน้ตในบันไดเสียงเพลงบลูส์ (blues) ในบทเพลงลูกทุ่ง การผสมผสานสำเนียงดนตรีจากสองฝั่งโลกไว้อย่างมีรสนิยมนี้ส่งผลให้วงไหมไทยยังคงได้รับกระแสตอบรับที่ดีจากผู้ชมที่มาชมการแสดงทุกครั้งต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน

ความเข้าใจในอารมณ์ของมนุษย์จากการประพันธ์บทเพลงประกอบภาพยนตร์ บทประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ มีข้อบังคับและข้อจำกัดของเหตุการณ์และเวลามาเป็นตัวขีดกรอบการประพันธ์ดนตรีไว้อย่างเคร่งครัด ทั้งยังมีผู้กำกับภาพยนตร์เป็นผู้กำหนดแนวทางการสร้างสรรค์ดนตรีให้ตรงกับความต้องการของผู้กำกับหรือผู้ผลิต ซึ่งมีอยู่ 2 ปัจจัยหลักคือ เนื้อเรื่องและประเภทของภาพยนตร์ เช่น ภาพยนตร์เรื่อง กาลครั้งหนึ่ง เมื่อเช้านี้ เป็นภาพยนตร์ที่สื่อถึงความสัมพันธ์ของคนในครอบครัว ผู้กำกับจึงอยากได้ดนตรีที่ไพเราะ สดใส เพื่อช่วยให้ผู้ชมรู้สึกถึงความอบอุ่นภายใน

ครอบครัว ในขณะที่ภาพยนตร์ที่พูดถึงชนเผ่านักรบ เรื่อง วิถีคนกล้า ผู้กำกับต้องการดนตรีที่มีความดุเดือด ตื่นเต้น เร้าใจ มีความเข้มข้นทางอารมณ์สูงมาประกอบฉากการสู้รบ เมื่อได้โจทย์ตามนี้ ผู้ประพันธ์ต้องใช้ความคิดสร้างสรรค์ในการประพันธ์ดนตรีให้สามารถสื่อสารและส่งเสริมความรู้สึกไปตามเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์ ข้อดีของการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์คือได้มีโอกาสเรียนรู้ธรรมชาติทางอารมณ์ความรู้สึกที่ละเอียดอ่อนของมนุษย์ ซึ่งถือว่ามีประโยชน์มากสำหรับการนำมาใช้ในการประพันธ์บทเพลงของตนเอง เพราะทุกบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นล้วนต้องการความเข้าใจนี้เป็นพื้นฐานการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ที่ไร้กรอบกำหนด เมื่อถามถึงแรงบันดาลใจในการประพันธ์จากอาจารย์ดนู มักจะได้คำตอบว่า “ผมนึกสนุกอยากทำอะไร อยากเขียนเพลงอะไรแบบไหนผมก็ทำ” เมื่อมีโอกาสได้สร้างผลงานของตัวเองที่ไม่มีใครมาตีกรอบว่าต้องทำเช่นนั้นเช่นนี้ ทำให้อาจารย์ดนูมีอิสระเต็มที่ในการสร้างสรรค์ จึงไม่อยากใช้ปรัชญาหรือหลักวิชาการอะไรมาครอบงำผลงานอีก แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานคือความต้องการส่วนตัวในแต่ละช่วงเวลา นึกสนุกอยากทำอะไรก็ทำ ไม่มีปรัชญาหรือวิชาการอะไร ไม่ได้คิดถึงเทคนิคการประพันธ์ก่อน รู้สึกเองตามธรรมชาติว่าถ้าจะประพันธ์เพลงในลักษณะที่เป็นเรื่องราวแบบนี้อยากได้ยินเสียงแบบไหน ตามธรรมเนียมแล้วเขาใช้ลักษณะวงดนตรีแบบใดในการบรรเลง แล้วจึงค่อย ๆ คัดสรรนำองค์ประกอบทางดนตรีต่าง ๆ มาจัดวาง เสริมแต่งไปทีละน้อย การประพันธ์บทเพลงร้องก็เริ่มจากการที่นึกสนุกอยากเล่าเรื่องอะไร เรื่องของใคร เล่าให้ใครฟัง ผู้ฟังจะอยากฟังเรื่องแบบใด ใช้ระดับภาษาแบบใดถึงจะเข้าถึงคนฟังกลุ่มนั้น แล้วจึงเริ่มประพันธ์คำร้องโดยไม่รีบร้อน คำร้องอาจจะลอยมาวันละหนึ่งหรือสองท่อนก็ไม่เป็นไร ด้วยจุดเริ่มต้นแบบไร้กรอบกำหนดนี้ทำให้บทเพลงของอาจารย์ดนูมีความสนุกสมใจผู้ประพันธ์ทุกบทเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

ศิลปินศิลปาธร สาขาคีตศิลป์ ประจำปี พ.ศ. 2551

การกำหนดโครงสร้างบทเพลงที่ชัดเจน สังคีตลักษณ์ ถือเป็นองค์ประกอบทางดนตรีที่มีความสำคัญที่สุดในการประพันธ์บทเพลงของอาจารย์ณรงค์ฤทธิ์ หากเปรียบการประพันธ์ดนตรีกับการสร้างบ้าน สังคีตลักษณ์ เปรียบเสมือนเป็นโครงสร้างของบ้านที่สถาปนิกควรให้ความสำคัญกับการออกแบบโครงสร้างหลักของบ้านเป็นลำดับแรก เพราะบ้านที่ดีไม่ว่าจะออกแบบได้สวยงามเพียงใด หากปราศจากโครงสร้างที่แข็งแรงมั่นคงก็ไม่สามารถอาศัยอยู่ได้ ในทางดนตรีก็เช่นกัน ผู้ประพันธ์ควรกำหนดสังคีตลักษณ์ให้ชัดเจนและมั่นคงตั้งแต่แรกเริ่ม สังคีตลักษณ์จะสร้างความมั่นคง กำหนดทิศทาง และเป็นจุดกำเนิดของแนวคิดให้กับบทเพลง จะสังเกตได้ว่าบทเพลงของอาจารย์ณรงค์ฤทธิ์ทั้งบทเพลงร้องและบทเพลงบรรเลงจะมีการแบ่งท่อนที่ชัดเจนซึ่งถือเป็นลายเซ็นของการสร้างสรรค์ของอาจารย์เลยก็ว่าได้ ในฐานะศิษย์ การวางโครงสร้างเป็นข้อคิดสำคัญที่ได้รับจากอาจารย์ณรงค์ฤทธิ์ เป็นข้อคิดที่สามารถนำไปประยุกต์ใช้กับการสร้างสรรค์งานในทุกรูปแบบ รวมถึงการสร้างสรรค์ดุษฎี-นิพนธ์นี้

การสร้างและพัฒนาแนวคิด สิ่งที่จะได้รับการต่อยอดมาจากการวางสังคีตลักษณ์ที่ชัดเจนให้กับบทเพลง คือ การสร้างและพัฒนาแนวคิด บทเพลงทุกบทเพลงของอาจารย์ณรงค์ฤทธิ์จะได้รับการประพันธ์ขึ้นจากแนวคิดหลักที่ชัดเจน ซึ่งแนวคิดหลักเหล่านี้อาจเกิดขึ้นจากแรงบันดาลใจที่แตกต่างกัน อาทิ เหตุการณ์ เรื่องราว ธรรมชาติ เครื่องดนตรี ศิลปะ วัฒนธรรม วิถีชีวิต ความเชื่อ หลักคำสอน ฯลฯ แนวคิดหลักที่ชัดเจนนี้จะได้รับการพัฒนาร่วมกับเทคนิคการประพันธ์ อาทิ การสอดประสานทำนอง การแปลงทำนอง การแตกทำนอง การสนทนาของแนวทำนอง การจัดระบบ

เสียง การประสานเสียง การเปลี่ยนกุญแจเสียงเกิดเป็นแนวคิดย่อยที่หลากหลาย เพื่อสร้างเอกลักษณ์และความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของสำเนียงดนตรีให้กับบทเพลง

การประยุกต์สำเนียงดนตรีไทยเข้ากับดนตรีตะวันตก ทักษะนี้ได้รับการบ่มเพาะโดยไม่รู้ตัวตั้งแต่เมื่อครั้งเป็นนิสิต สาขาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ด้วยความจำกัดทางด้านสถานที่ ส่งผลให้ห้องซ้อมของนิสิตเอกดนตรีไทยและสากลอยู่ติดกันโดยไม่มีระบบการซับเสียงที่ดีพอ ทำให้ในขณะที่อาจารย์ณรงค์ฤทธิ์ซ้อมเปียโนมักจะได้ยินเสียงดนตรีไทยลอดเข้ามาในห้องซ้อมเสมอ จนทำให้เกิดความสนใจในการฝึกหัดบรรเลงเครื่องดนตรีไทย ประกอบกับการได้ฟังเสียงดนตรีไทยเป็นประจำตลอด 4 ปีทำให้ดนตรีในนั้นแทรกซึมจนอยู่ในสัญชาตญาณไปโดยธรรมชาติ จุดเด่นของการสร้างสรรค์ของอาจารย์ณรงค์ฤทธิ์คือการประพันธ์ดนตรีตะวันตกที่มีสำเนียงเป็นไทยโดยไม่จำเป็นต้องใช้เครื่องดนตรีไทย แต่เป็นการใช้เทคนิคการประพันธ์ที่ประยุกต์สำเนียงทั้งระดับเสียง เนื้อดนตรี การควบคุมลักษณะเสียงโดยใช้องค์ประกอบดนตรีตะวันตก เช่น การใช้เนื้อดนตรีแปรแนว (heterophony) ซึ่งเป็นเนื้อดนตรีในการบรรเลงวงปี่พาทย์ของไทยมาเป็นเนื้อดนตรีในการประพันธ์บทประพันธ์ภวังค์สำหรับระนาดเอกและออร์เคสตรา เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ

ศิลปินศิลปาธร สาขาคีตศิลป์ ประจำปี พ.ศ. 2552

ความเชี่ยวชาญทางการบรรเลงเปียโนแจ๊ส อาจารย์เด่นได้รับการยอมรับในวงการดนตรีของไทยว่าเป็นนักเปียโนแจ๊สระดับแนวหน้าคนหนึ่งของประเทศ นอกจากฝีมือการบรรเลงที่เป็นเลิศแล้ว อาจารย์เด่นยังได้รับการยกย่องถึงความ เหนือชั้นของทักษะวางแนวเสียง (voicing) ในการเคลื่อนโน้ตแต่ละแนวเสียงเป็นคอร์ดที่วิจิตรในขณะที่บรรเลงด้วยการด้นสด ซึ่งทักษะนี้เกิดขึ้นจากการที่อาจารย์เด่นมีความสนใจในการศึกษาทฤษฎีดนตรีตะวันตกเป็นพิเศษ ประกอบกับเมื่อครั้งที่ศึกษาการบรรเลงเปียโนแจ๊สได้ถูกหล่อหลอมและปลูกฝังให้คิดการวางแนวเสียงเป็นแนวนอนไปกับคอร์ดขณะที่บรรเลงตลอดเวลา จึงทำให้ได้ยิน มีความเข้าใจ และสามารถแยกแยะเสียงประสานต่าง ๆ จากการฝึกฝนทักษะที่อาจารย์เด่นเรียกว่า “harmony in real time” หรือการประสานเสียงแบบทันที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเรียบเรียงเสียงวงดนตรีแจ๊ส แน่นอนว่าการอยู่ในแวดวงดนตรีแจ๊สมากว่าครึ่งชีวิตทำให้อาจารย์เด่นมีโอกาสประพันธ์และเรียบเรียงดนตรีแจ๊ส หลากหลายรูปแบบ โดยใช้เทคนิคการประพันธ์ทั้งการใช้เสียงประสานแบบทบขยาย (extended harmony) คือการขยายเสียงประสานของคอร์ดออกไปจากโน้ตตัวที่ 1 3 และ 5 ของคอร์ดให้ขยายเสียงประสานเกิดเป็นคอร์ดทบเจ็ด คอร์ดทบเก้า คอร์ดทบสิบเอ็ด และคอร์ดทบสิบสาม หรือการใช้เสียงกระด้างจากเสียงประสานแบบวางชิด (close harmony) มาสร้างเสียงกระทบจังหวะ (percussive) ที่ชัดเจนให้กับการจังหวะขัดฯลฯ นอกจากนั้นในการเรียบเรียงเสียงวงดนตรียังนิยมประพันธ์ให้กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองบรรเลงคอร์ดเป็นแนวตั้งทั้งแผง การให้กลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงแนวสอดประสานที่ลื่นไหล รวมไปถึงการวางเสียงประสานแบบวางชิดในแนวเครื่องสาย ล้วนเป็นสิ่งที่อาจารย์เด่นได้รับอิทธิพลจากการเรียบเรียงเสียงตามขนบวงแจ๊สบิ๊กแบนด์

ประพันธ์บทเพลงขึ้นจากคำร้องที่ประพันธ์ไว้ก่อนหน้า วิธีการนี้เป็นเดียวกับการประพันธ์บทเพลงร้องศิลป์ตะวันตกในยุคโรแมนติก ที่คีตกวีประพันธ์ดนตรีจากบทกวีที่สร้างแรงบันดาลใจให้กับตน แต่ในกรณีของอาจารย์เด่น มักจะได้รับมอบหมายให้ประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงดนตรีจากคำร้องที่นำไปใช้ในโอกาสต่าง ๆ ของมหาวิทยาลัยรังสิต ซึ่งทำให้อาจารย์เด่นพัฒนาทักษะการประพันธ์บทเพลงร้อง โดยมีเทคนิควิธีที่เริ่มจากการศึกษา ทำความเข้าใจ ตีความ คำร้อง เพื่อสังเคราะห์ออกมาเป็นอารมณ์ จังหวะ สีสัน และลีลาของบทเพลง จากนั้นจึงค้นหาคำสำคัญของบทเพลง เพื่อนำไปสร้างทำนองพิเศษเพื่อเน้นความหมายของคำร้อง โดยการสร้างบริบททางดนตรีให้ค่อย ๆ เพิ่มความเข้มข้นไปหาคำสำคัญ ในส่วนของท่อนอื่น ๆ ยังคงเริ่มการประพันธ์จากเปียโน เพื่อหาโมทีฟ เสียงประสาน รูปแบบจังหวะต่าง ๆ การประพันธ์บทเพลงร้องยังเป็นการเปิดโอกาสให้ได้เรียนรู้วิธีการขับร้องรวมถึงความต้องการของผู้ขับร้องผ่านขั้นตอนการทำงานต่าง ๆ เพื่อนำไปพัฒนาปรับแต่งบทเพลงให้สมบูรณ์มากยิ่งขึ้นอีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อาจารย์ ดร.วานิช โปตะวนิช

ศิลปินศิลปาธร สาขาคีตศิลป์ ประจำปี พ.ศ. 2557

ดนตรีที่จับต้องได้ อาจารย์วานิชเป็นผู้ที่สร้างสรรค์ผลงานโดยอยู่บนพื้นฐานความเป็นจริงว่าการประพันธ์ดนตรีให้ประสบความสำเร็จนั้นผู้ฟังต้องสามารถเข้าถึงตัวดนตรีได้ การประพันธ์โดยใช้องค์ประกอบทางดนตรี และเทคนิคการประพันธ์ที่ซับซ้อนจนเกินไปอาจทำให้บทเพลงนั้นมีคุณค่าก็จริง แต่หากผู้ฟังซึ่งเป็นกระจกสะท้อนบานใหญ่ไม่สามารถซาบซึ้งถึงคุณค่านั้นได้ ก็เปล่าประโยชน์ที่จะสร้างสรรค์ผลงานที่ซับซ้อนเช่นนั้น บทเพลงของอาจารย์วานิชจึงเป็นบทเพลงที่มีแนวทำนองชัดเจน ผู้ฟังสามารถจับต้องแนวทำนองหลักได้ไม่ยากนัก หรือถ้าผู้ฟังสามารถขับร้องแนวทำนองหลักในใจไปด้วยได้ขณะบรรเลง ก็ยิ่งเป็นการสร้างความรู้สึกร่วมกันของทั้งตัวดนตรีและผู้ฟัง เมื่อผู้ฟังจับทำนองหลักที่ได้รับการนำไปพัฒนาหรือแปรออกไปได้ ผู้ฟังจะรู้สึกถูกทำให้เคลื่อนไหวกับดนตรีไปตามเส้นทางที่ผู้ประพันธ์วางไว้จนกระทั่งบรรลุถึงจุดที่สำคัญที่สุดของดนตรีไปพร้อมกัน

การเป็นวาทยกร อาจารย์วานิชเป็นวาทยกรที่ได้รับการชื่นชมจากคีตกวีว่าเป็นผู้ที่สามารถนำรายละเอียดสำคัญที่คีตกวีตั้งใจซ่อนอยู่ในบทเพลงให้บรรเลงออกมาได้อย่างเด่นชัดทำให้บทเพลงมีรสชาติจัดจ้านมากขึ้น ทักษะนี้เป็นทักษะที่เกื้อกูลกันของการเป็นทั้งคีตกวีและวาทยกร การเป็นวาทยกรทำให้มีโอกาสได้ศึกษาโน้ตเพลงอย่างละเอียด ทำให้สังเกตเห็นการสอดประสานแนวทำนองด้วยการใช้เทคนิคต่าง ๆ ที่ซ่อนอยู่ในบทเพลง จึงนำไปประยุกต์ใช้กับการประพันธ์บทเพลงของตนเอง โดยมักจะประพันธ์แนวทำนองสอดประสานที่มีความสัมพันธ์กันเพื่อเชื่อมร้อยบทเพลงให้มีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันโดยตลอดทั้งเพลง นอกจากนั้นการเป็นวาทยกรยังทำให้ได้เรียนรู้ธรรมชาติของเสียงเครื่องดนตรีในวงออร์เคสตรา เมื่อนำไปใช้ในการประพันธ์จึงสามารถดึงลักษณะเด่นของเสียงเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องออกมาบรรเลงในเวลาและอารมณ์ที่เหมาะสม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บุคลิกที่เปิดเผยชัดเจน จากการศึกษาบทเพลงต่าง ๆ ร่วมกับการศึกษาชีวประวัติของคีตกวีชาวตะวันตกหลายคน เช่น โมสาร์ท ชูเบิร์ต และบรามส์ ทำให้เกิดความเชื่อว่าบุคลิกรวมทั้งความรู้สึกนึกคิดของคีตกวีส่งผลต่อสำเนียง สีสัน และลีลาของบทเพลง อาจารย์วานิชเป็นผู้ที่มีบุคลิกชัดเจนมากคนหนึ่ง ด้วยบุคลิกที่เป็นคนเปิดเผยชัดเจน การแสดงอารมณ์ที่ฉูดฉาดกว่าศิลปินศิลปาธรคนอื่น ส่งผลให้การแสดงออกทางดนตรีมีความชัดเจนตามไปด้วย โดยเฉพาะการประพันธ์หรือเรียบเรียงดนตรีที่มีลีลาสนุกสนาน มักจะมีรายละเอียดเล็กน้อยที่แสดงความขี้เล่นของอาจารย์วานิชมาสร้างรอยยิ้มและเสียงหัวเราะให้ผู้ฟังได้เสมอ ในขณะเดียวกันบทเพลงที่ต้องการความเคร่งขรึม ก็สามารถประพันธ์ออกมาได้อย่างเข้มข้นและสง่างาม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อาจารย์พงศ์พรหม สนิทวงศ์ ณ อยุธยา

ศิลปินศิลปาธร สาขาคีตศิลป์ ประจำปี พ.ศ. 2560

เรียนรู้จากประสบการณ์จริงบทเส้นทางดนตรี ถึงแม้ว่าเส้นทางการศึกษาทางด้านดนตรีของอาจารย์พงศ์พรหมจะไม่ได้เป็นไปตามระบบเหมือนคีตกวีคนอื่น แต่การเล่นดนตรีกลางคืนที่ต้องฝึกหัดบรรเลงเพลงใหม่อยู่ตลอดเวลาตั้งแต่ในวัยเรียน ถือเป็นโอกาสที่ทำให้ได้พัฒนาทักษะการบรรเลงดนตรีจนเชี่ยวชาญ และพัฒนาทักษะโสตประสาททางดนตรีจนแม่นยำ เนื่องจากต้องฟังบทเพลงเพื่อแยกแยะระดับเสียงสูงต่ำของโน้ต และเสียงประสานเพื่อนำมาบรรเลงด้วยตนเอง และด้วยความใฝ่รู้ของอาจารย์พงศ์พรหม ประกอบกับโอกาสในการร่วมงานกับบริษัทบัตเตอร์ฟลาย ซาวน์แอนด์ฟิล์ม เซอร์วิส จำกัด ทำให้ได้มีโอกาสเรียนรู้การสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีจากรุ่นพี่ในวงการดนตรี อาทิ อาจารย์จิรพรรณ อังศวานนท์ อาจารย์เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์ ที่ถ่ายทอดประสบการณ์ทั้งทางตรงและทางอ้อมให้อาจารย์พงศ์พรหมได้ศึกษาและสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีหลากหลายรูปแบบจนวิชาการประพันธ์ดนตรีนั้นได้ถูกลับคมและขัดเกลาจนมาถึงทุกวันนี้

ความสามารถในผสมผสานวัฒนธรรมดนตรี จากความหลากหลายของผลงานที่สร้างสรรค์ร่วมกับบริษัทบัตเตอร์ฟลายและสร้างสรรค์ด้วยตนเอง ทำให้อาจารย์พงศ์พรหมได้มีโอกาสสัมผัสกับวัฒนธรรมดนตรีจากทั่วทุกมุมโลก จนเกิดความหลงใหลในมนต์เสน่ห์ และเก็บสะสมเครื่องดนตรีพื้นบ้านจากทั่วทุกมุมโลก เพื่อนำมาฝึกหัดบรรเลงเครื่องดนตรีเหล่านั้นจนเชี่ยวชาญ ทุกครั้งที่มีโอกาสอาจารย์พงศ์พรหมจะสอดแทรกเสียงของเครื่องดนตรีพื้นบ้านเหล่านี้ลงไปในบทเพลง จึงส่งผลให้ผลงานทางดนตรีของอาจารย์พงศ์พรหมมีเอกลักษณ์ในการผสมผสานกลิ่นไอดนตรี และสีสันของเครื่องดนตรีจากหลากหลายเชื้อชาติให้กลมกลืนและมีความเป็นสากลสมกับที่มีผู้กล่าวไว้ว่า ดนตรีเป็นภาษาสากล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความรอบรู้ทางด้านอักษรศาสตร์และประวัติศาสตร์ อาจารย์พงศ์พรหมกล่าวว่าตนไม่ได้มีพรสวรรค์ในศาสตร์ทั้งสองด้านนี้ตั้งแต่แรกเริ่ม แต่มีความสนใจในศาสตร์ทั้งสองด้านนี้อย่างจริงจัง โดยเฉพาะเมื่อต้องประพันธ์บทเพลงที่มีความเกี่ยวโยงกับประวัติศาสตร์จะศึกษาข้อมูลอย่างละเอียดลึกซึ้ง ประกอบกับเป็นผู้ที่รักการอ่านและสืบค้นข้อมูล ทำให้นอกจากจะได้ข้อมูลทางประวัติศาสตร์แล้ว ยังค้นพบถ้อยคำที่คนแต่ละยุคสมัยใช้สื่อสารเก็บบันทึกไว้ในคลังคำศัพท์ และสามารถเลือกหยิบยกถ้อยคำเหล่านั้นมาใช้ให้เหมาะกับเวลาและโอกาสของบทเพลง ส่วนการประพันธ์คำร้องให้กับบทเพลงนับร้อยบทได้ช่วยฝึกฝนและขัดเกลาให้เป็นผู้ถ่ายทอดเรื่องราวที่ดี รู้วิธีการพูดกับโลก และวิธีการประพันธ์คำร้องให้ผู้ฟังเข้าใจความหมายของบทเพลงได้อย่างลึกซึ้งกินใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นรอรรถ จันทร์กล่ำ

ศิลปินศิลปาธร สาขาคีตศิลป์ ประจำปี พ.ศ. 2561

ความสามารถทางด้านการขับร้อง นอกจากอาจารย์นรอรรถจะเป็นคีตกวี วาทยกร และนักไวโอลินที่มีชื่อเสียงแล้ว ยังเป็นผู้ที่มีฝีมือทางด้านการขับร้องที่ไม่เป็นรองใคร ด้วยความสามารถนี้จึงก่อให้เกิดแนวคิดที่ว่า การประพันธ์แนวทำนองสอดประสานทุกแนวนั้นต้องเริ่มจากการที่ผู้ประพันธ์สามารถขับร้องแนวทำนองนั้น ๆ ให้ได้เองเสียก่อน โดยเริ่มสร้างแนวทำนองให้ลื่นไหลต่อเนื่องเป็นประโยคแทนการ วางเสียงเทียบกับเสียงประสานไปทีละคอร์ด การขับร้องแนวทำนองทำให้ผู้ประพันธ์สามารถสร้างประโยคดนตรีที่มีความยาวพอดีกับช่วงลมหายใจ และทำให้แนวทำนองที่สอดประสานทุกแนวมีความไพเราะในลักษณะคันตาบิเล (cantabile) ความไพเราะของแนวทำนองสอดประสานนี้ถือเป็นเครื่องประดับที่เสริมให้บทเพลงมีทั้งความไพเราะและความประณีตงดงามในทุกรายละเอียด ดังที่ปรากฏอยู่ในทุกผลงานดนตรีของอาจารย์นรอรรถ

ความเชี่ยวชาญด้านวรรณคดีไทย เมื่อปี พ.ศ. 2559 อาจารย์นรอรรถได้รับมอบหมายจากราชบัณฑิตยสภาให้ประพันธ์บทเพลงเพื่อประกอบอะนิเมชัน “วรรคทอง” ซึ่งเป็นการนำวรรคทองจากวรรณคดีไทยมาทำเป็นอะนิเมชันจำนวน 26 ตอน เพื่อให้เยาวชนไทยได้ศึกษาวรรณคดีที่มีคุณค่าของไทยผ่านอะนิเมชันที่มีภาพสวยงามน่าติดตาม ผลงานชิ้นนี้ทำให้อาจารย์นรอรรถได้มีโอกาสศึกษาเนื้อเรื่อง ยุคสมัย ลักษณะของตัวละครแต่ละตัวอย่างละเอียดลึกซึ้งยิ่งกว่าเดิม และนำผลจากการศึกษามาตีความวรรคทองที่ได้คัดเลือกมาจากวรรณคดีต้นฉบับ เพื่อหาจุดเด่นในการสื่อสารความรู้สึกและเรื่องราวในวรรณคดีนั้นให้ออกมาเป็นบทเพลงที่ช่วยส่งเสริมให้เยาวชนรุ่นใหม่ได้ทำความรู้จักวรรคทองในวรรณคดีไทยให้ไม่เสื่อมสูญไปอีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความเชี่ยวชาญด้านบทเพลงไทยสากล อาจารย์นรอรรถมีความสนใจในการศึกษาพัฒนาการของการประพันธ์บทเพลงไทยสากลตั้งแต่ยุคแรกเริ่ม นอกจากนั้นอาจารย์นรอรรถเป็นผู้เรียบเรียงดนตรีและวาทยกรให้กับการแสดงเดี่ยวของคุณชรินทร์ นันทนาคร (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง เพลงไทยสากล-ขับร้อง พ.ศ. 2541) มาตลอดระยะเวลากว่า 15 ปี บทเพลงไทยสากลกว่า 300 บทเพลงที่ได้เรียบเรียงดนตรีทำให้ได้ศึกษาบทเพลง ศึกษาประวัติศาสตร์ วิเคราะห์ ทำความเข้าใจ ตีความ กลั่นกรองออกมาเป็นองค์ความรู้ทางด้านวรรณกรรมบทเพลงร้องไทยสากลที่ฝังรากลึกและซึมซาบอยู่ในตัว นอกจากนั้นการที่ได้มีโอกาสได้ทำงานใกล้ชิดกับคุณชรินทร์ นันทนาครยังทำให้เข้าใจหลักการขับร้อง การตีความบทเพลงในแง่มุมของผู้ขับร้อง การออกแบบสีสันเสียงร้องเพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของแต่ละคำร้องอย่างละเอียดลออ ซึ่งส่งผลให้ทักษะการเรียบเรียงดนตรีไทยสากลของอาจารย์นรอรรถมีสำเนียงไทยผสมสากลที่ไพเราะ ทั้งยังมีความลึกซึ้งในการใส่รายละเอียดให้ส่งเสริมการขับร้องทั้งด้านเทคนิคและอารมณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงร้องศิลป์ไทยในมุมมองคีตกวีศิลปาธร

อาจารย์ดนู ฮันตระกูล

บทเพลงร้องศิลป์ไทย คือบทเพลงที่นำเรื่องราว ความรู้สึก อารมณ์ธรรมดาที่เกิดขึ้นกับคนไทยมาตีความ จัดแต่ง เพื่อหาท่าที ลูกเล่นในการประพันธ์ทั้งคำร้อง ทำนอง และดนตรีเพื่อส่งให้ผู้ขับร้องสามารถแสดงศิลปะการตีความเพื่อหาวิธีการสื่อสารผู้ฟังรับรู้ถึงอารมณ์และความรู้สึกนึกคิดของทั้งผู้ขับร้องและผู้ประพันธ์บทเพลงร้องศิลป์นั้นคนไทยอาจเห็นเป็นบทเพลงธรรมดา แต่สำหรับชาวต่างชาติสำเนียงของทั้งเสียงร้องและเสียงดนตรีในบทเพลงร้องศิลป์ไทยมีเสน่ห์แปลกหูเป็นที่น่าประทับใจยิ่ง

ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

บทเพลงร้องของไทยในทุกลีลาสามารถได้รับการจัดประเภทให้เป็น บทเพลงร้องศิลป์ได้ทั้งสิ้น หากบทเพลงนั้นได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นด้วยความประณีตในทุกขั้นตอน ความประณีตนี้อาจมีความหมายทั้งความประณีตบรรจงอ่อนหวาน และความประณีตที่เกิดจากองค์ประกอบต่าง ๆ ที่มีความเข้มข้น หนักแน่นก็ย่อมได้ อย่างไรก็ตามบทเพลงร้องศิลป์จะต้องให้ความสำคัญกับคำร้องเป็นหลัก โดยคีตกวีเป็นผู้สร้างสรรค์องค์ประกอบทางดนตรีเพื่อให้เกิดการเกื้อกูลกันของทั้งคำร้องและดนตรี

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ

บทเพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดช-มหาราช บรมนาถบพิตร เป็นตัวอย่างชั้นเลิศของบทเพลงร้องศิลป์ไทย เนื่องจากเป็นบทเพลงที่เป็นการผสมผสานกันขององดนตรีที่ทรงคุณค่าในทุกลีลาไม่ว่าจะเป็นไทยสากล แจ๊ส หรือคลาสสิก กับคำร้องที่ทรงคัดสรรให้ผู้ที่มีความสามารถทางอักษรศาสตร์มาประพันธ์ขึ้นเป็นคำร้องที่มีทั้งความสละสลวย ความสัมผัสคล้องจองของถ้อยคำ ทั้งยังสามารถสื่ออารมณ์ได้หลากหลาย ทั้งอ่อนหวาน ซาบซึ้ง ฮึกเหิม และสนุกสนาน บันทึกและบอกเล่าเหตุการณ์ วิถีชีวิต สภาพสังคม รวมถึงให้คติข้อคิดในการดำเนินชีวิตที่ดีแก่ผู้ฟัง

อาจารย์ ดร.วานิช โปตะวนิช

บทเพลงร้องศิลป์ไทย เป็นบทเพลงที่มีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันขององค์ประกอบด้านภาษาและดนตรี โดยทั้งกวีและคีตกวีคัดสรรวัตถุดิบที่ดีที่สุดที่ตนมี นำมาคัดกรองหาเหลี่ยมมุมที่ประกอบเข้ากันได้พอดี ทำให้องค์ประกอบทั้งสองนั้นส่งเสริมซึ่งกันและกัน เกิดเป็นบทเพลงที่มีความไพเราะตั้งแต่ต้นจนจบเสมือนอิสตรีที่งดงามตั้งแต่หัวจรดเท้า

อาจารย์พงศ์พรหม สนิทวงศ์ ณ อยุธยา

การสื่อสารอารมณ์ด้วยดนตรีนั้นมีความเป็นนามธรรม สิ่งที่คีตกวีต้องการจะสื่อสารอาจไม่ตรงกับสิ่งที่ผู้ฟังรับรู้และรู้สึก สิ่งที่สามารถเปลี่ยนความเป็นนามธรรมของดนตรีให้กลายเป็นรูปธรรมที่ชัดเจนคือคำร้องในบทเพลงร้อง บทเพลงร้องที่มีคุณค่าความเป็นศิลปะจนกระทั่งสามารถยกย่องให้เป็นบทเพลงร้องศิลป์จะต้องถึงพร้อมไปด้วยภาษา 3 ภาษา “ภาษาเสียง” (ดนตรี) คือ การเลือกใช้องค์ประกอบดนตรีที่ให้ทั้งคุณค่าทางดนตรีและความชัดเจนในการสร้างความเข้าใจและซาบซึ้งให้กับผู้ฟัง “ภาษาคน” (คำร้อง) คือ การเลือกใช้ภาษาที่ไพเราะและเข้าใจง่ายในบทเพลง และ “ภาษาอารมณ์” (ผู้ขับร้อง) คือ ผู้ขับร้องที่มีความเข้าใจสามารถสื่อสารและส่งต่อคุณค่าของทั้งสามภาษาเพื่อทำให้ผู้ฟังเกิดความซาบซึ้งถึงคุณค่าและความไพเราะของบทเพลง

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นรอรรถ จันทร์กล่ำ

บทเพลงร้องศิลป์ไทยมีหลายคำจำกัดความมิสามารถชี้ชัดด้วยคำจำกัดความใดคำจำกัดความหนึ่ง หากมองด้วยหัวใจที่เป็นศิลปะจะพบว่าความเป็นบทเพลงร้องศิลป์นั้นเกิดขึ้นตั้งแต่บทเพลงไทยเดิม ซึ่งแสดงความเป็นไทยได้อย่างภาคภูมิ การนำบทร้องจากวรรณคดีมาใส่ทำนองไทยทำให้บทร้องนั้นมีเสน่ห์เพิ่มขึ้น ซึ่งจุดเริ่มต้นนี้ส่งผลมาถึงดนตรีไทยสากลในเวลาต่อมา คือเริ่มมีการนำดนตรีเครื่องสายผสมเข้าไป เป็นบทเพลงที่ผสมผสานความเป็นไทยกับความเป็นสากลเข้าด้วยกัน ทั้งยังแสดงเอกลักษณ์พิเศษของลีลาดนตรีที่ได้รับความนิยมในแต่ละยุคสมัย ตั้งแต่ยุคแรกเริ่มจนถึงปัจจุบัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์บทเพลง

บทเพลง นิทานแผ่นดิน

คำร้อง และ ประพันธ์ดนตรี โดย อาจารย์พงศ์พรหม สนิทวงศ์ ณ อยุธยา

เมื่อปลายปี พ.ศ. 2554 ประเทศไทยประสบปัญหาอุทกภัยอย่างหนักทั่วทุกภูมิภาคของประเทศ ส่งผลให้ภาครัฐต้องจัดสรรงบประมาณจำนวนมากเพื่อบรรเทาสาธารณภัยที่เกิดขึ้นนี้ รวมถึงการบูรณะต่าง ๆ ในหลวงรัชกาลที่ 9 ทรงห่วงใยพสกนิกรของพระองค์ที่ประสบภัยในครั้งนี้เป็นอย่างมาก จึงทรงมีกระแสรับสั่งให้ทุกภาคส่วนนำงบประมาณที่จะจัดงานเฉลิมฉลองเนื่องในวันเฉลิมพระชนมพรรษาไปช่วยเหลือผู้ประสบภัย อย่างไรก็ตามทั้งภาครัฐและเอกชนยังคงประสงค์ที่จะจัดงานเพื่อพระองค์ท่านตามกำลังอย่างสร้างสรรค์ ด้วยความสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณมูลนิธิสำนึกรักบ้านเกิดจึงริเริ่มโครงการศิลปะเทิดพระเกียรติขึ้นมาโดยใช้ชื่อว่า “โครงการนิทานแผ่นดิน” และมอบหมายให้อาจารย์พงศ์พรหมประพันธ์บทเพลงซึ่งมีชื่อเดียวกับโครงการนี้ขึ้น

โครงการนิทานแผ่นดินมีจุดประสงค์เพื่อบอกเล่าความเป็นมาของคำว่า “พระเจ้าอยู่หัว” “พระเจ้าแผ่นดิน” และ “ธรรมราชา” โดยใช้การเล่าผ่านเหตุการณ์ตั้งแต่ยุคสร้างบ้านแปงเมือง สู่ยุคนครรัฐ และราชอาณาจักร เพื่อใช้ภาพความเป็นมาของบ้านเมืองร้อยโยงเรื่องราวให้ผู้ฟังและผู้ชมเห็นความผูกพันรักใคร่ เทิดทูน ที่คนไทยมีต่อพระเจ้าแผ่นดินที่ยึดมั่นสืบต่อมาเป็นเวลาช้านานนั้นความพิเศษกว่าชาติใดในโลก

บทเพลงพระราชนิพนธ์ แผ่นดินของเรา

คำร้อง โดย ท่านผู้หญิงมณีรัตน์ บุนนาค

บทพระราชนิพนธ์ทำนองในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร

มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

เรียบเรียงดนตรี โดย อาจารย์ ดร.วานิช โปตะวนิช

อาจารย์วานิชได้แรงบันดาลใจในการเรียบเรียงบทเพลงพระราชนิพนธ์แผ่นดินของเรามาจากความสง่างามของทำนองบทเพลง Alexandra ที่ในหลวงรัชกาลที่ 9 ทรงพระราชนิพนธ์ในโอกาสที่เจ้าหญิงอเล็กซานดรา แห่งเคนท์ สหราชอาณาจักร เสด็จเยือนประเทศไทยเมื่อปี พ.ศ. 2502 และการเรียบเรียงดนตรีที่หม่อมหลวงอัศนี ปราโมช เรียบเรียงดนตรีไว้ก่อนหน้า โดยนำองค์ประกอบทางดนตรีและเทคนิคการเรียบเรียงเสียงวงออร์เคสตรามาจัดวางให้สอดคล้องกับคำร้องที่ท่านผู้หญิงมณีรัตน์ บุนนาค ที่ประพันธ์ไว้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงพระราชนิพนธ์ ความฝันอันสูงสุด

คำร้อง โดย ท่านผู้หญิงมณีรัตน์ บุนนาค

บทพระราชนิพนธ์ทำนองในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร

มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

เรียบเรียงดนตรี โดย อาจารย์ ดร.วานิช โปตะวนิช

อาจารย์วานิชยกย่องว่าการเรียบเรียงเสียงวงออร์เคสตราของหม่อมหลวงอัศนี ปราโมช ในบทเพลงพระราชนิพนธ์ความฝันอันสูงสุดนั้นมีความสมบูรณ์มากอยู่แล้ว การจะนำผลงานที่สมบูรณ์นี้มาเรียบเรียงใหม่นับว่าเป็นงานที่ท้าทายมาก อาจารย์วานิชจึงเลือกที่จะยึดโครงสร้างตามที่หม่อมหลวงอัศนี ปราโมช ได้เรียบเรียงไว้ และด้วยจำนวนและขีดความสามารถของนักดนตรีในวงออร์เคสตราไทยที่เพิ่มขึ้นจากเมื่อครั้งที่หม่อมหลวงอัศนี ปราโมช เรียบเรียงบทเพลงนี้ไว้ จึงสามารถนำโครงสร้างของบทเพลงนี้มาพัฒนาต่อให้ยิ่งใหญ่ขึ้น โดยยึดเอาคำร้องของท่านผู้หญิงมณีรัตน์ บุนนาค ที่เสมือนเป็นข้อปฏิญาณที่แตกต่างกันในแต่ละบทแต่ละวรรคมาสร้างแนวคิดในการเรียบเรียงดนตรี

บทเพลง ถวายปฏิญญา

คำร้อง โดย ก้องภพ รื่นศิริ

ประพันธ์ดนตรี โดย ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

บทเพลงถวายปฏิญญา ประพันธ์ขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2551 จากบทกวี “ถวายปฏิญญา” ของก้องภพ รื่นศิริ ซึ่งประพันธ์ขึ้นเพื่อถวายความอาลัยและน้อมรำลึกถึงพระมหากรุณาธิคุณของสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ ที่สถิตอยู่ในหัวใจของปวงชนชาวไทยโดยเฉพาะศิลปินผู้ขับร้องผู้บรรเลงดนตรีคลาสสิก นอกจากบทกวีถวายปฏิญญาจะเป็นการหวนรำลึกถึงพระเมตตา พระอัจฉริยภาพ พระราชจริยวัตรอันงดงามของพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์แล้ว ยังเป็นเสมือนปฏิญญาที่เหล่าศิลปินจะร่วมน้อมถวายแด่องค์อุปถัมภ์ดนตรีคลาสสิกของไทยในการที่จะสานต่อพระปณิธานในการพัฒนาดนตรีคลาสสิกของไทยให้เทียบเท่ากับนานาชาติในระดับสากล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทเพลงพระราชนิพนธ์ เตือนใจ

คำร้อง โดย ท่านผู้หญิงมณีรัตน์ บุนนาค และ หม่อมหลวงประพันธ์ สนิทวงศ์

บทพระราชนิพนธ์ทำนองในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร

มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

เรียบเรียงดนตรี โดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ

ในการแสดงครั้งที่ 3 มีความประสงค์ให้บทเพลงพระราชนิพนธ์เตือนใจ สื่อถึงความรักในด้านดนตรีของในหลวงรัชกาลที่ 9 ดังจะเห็นได้จากความสนพระราชหฤทัย พระวิริยะ และพระปรีชาทั้งในด้านการทรงดนตรีและการพระราชนิพนธ์ดนตรีตั้งแต่เมื่อครั้งยังทรงพระเยาว์ จนกระทั่งก่อเกิดผลงานทั้งการแสดงและการประพันธ์ดนตรีที่มีคุณค่า เป็นที่ประจักษ์แก่ทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติ ในหลวงรัชกาลที่ 9 ทรงตระหนักถึงความสำคัญของดนตรีดังพระบรมราโชวาทพระราชทานแก่คณะกรรมการประกวดเพลงแผ่นเสียงทองคำ ศิลปิน นักแสดง นักวิชาการประกวดภาพยนตร์ คณะกรรมการจัดงานประกวดภาพยนตร์ ณ ศาลาดุสิดาลัย เมื่อวันที่ 9 กรกฎาคม พ.ศ. 2518 ตอนหนึ่งว่า

> *“...ศิลปะการดนตรี การเพลง การแสดงนั้นเป็นสิ่งที่สำคัญสำหรับบุคคลทุกคน จะเป็นในประเทศไทยหรือต่างประเทศที่ไหนก็ตาม ก็ถือว่าดนตรีคือการแสดง ถือว่าเพลงเป็นส่วนสำคัญ เพราะเป็นการแสดงออกมาซึ่งจิตใจที่มีอยู่ในตัว จิตใจนั้นจะมีอย่างไร เพลงหรือการแสดงดนตรีก็ได้แสดงออกซึ่งความคิดหมายถึงความดีที่มีอยู่ในตัวได้ทั้งนั้น”*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงพระราชนิพนธ์ ศุกร์สัญลักษณ์

คำร้อง โดย หม่อมราชวงศ์เสนีย์ ปราโมช

บทพระราชนิพนธ์ทำนองในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร

มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

เรียบเรียงดนตรี โดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ

ในหลวงรัชกาลที่ 9 ทรงพระราชนิพนธ์บทเพลงศุกร์สัญลักษณ์ ในปี พ.ศ. 2497 พระราชทานเป็นเพลงประจำวงดนตรี “ลายคราม” ซึ่งเป็นวงดนตรีที่ทรงรวบรวมพระประยูรญาติที่เป็นนักดนตรีจัดตั้งเป็นวงดนตรีส่วนพระองค์ ร่วมบรรเลงดนตรี ณ พระที่นั่งอัมพรสถานทุกเย็น

วันศุกร์ ต่อมาในปี พ.ศ. 2495 ทรงจัดตั้งสถานีวิทยุ อ.ส. (ย่อมาจาก พระที่นั่งอัมพรสถาน) ขึ้นเพื่อเป็นสื่อกลางในการกระจายข่าวสาร มอบความบันเทิง และแบ่งปันสาระประโยชน์ แก่ประชาชน จึงทรงมีพระราชดำริให้วงดนตรีลายครามบรรเลงดนตรีเพื่อถ่ายทอดกระจายเสียงทางสถานีวิทยุ อ.ส. เป็นประจำทุกวันศุกร์ และทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้หม่อมราชวงศ์เสนีย์ ปราโมช หนึ่งในนักดนตรีวงลายคราม ประพันธ์คำร้องทั้งภาษาอังกฤษและภาษาไทยชื่อ “Friday night rag” และ “ศุกร์สัญลักษณ์” เพื่อเป็นสัญลักษณ์ในการทรงดนตรีกับวงลายครามประจำทุกวันศุกร์

บทเพลงพระราชนิพนธ์ ในดวงใจนิรันดร์

คำร้องภาษาไทย โดย ศาสตราจารย์ ดร.ประเสริฐ ณ นคร
บทพระราชนิพนธ์คำร้องภาษาอังกฤษและทำนองใน
พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร
มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

ในการแสดงครั้งที่ 3 บทเพลงพระราชนิพนธ์ในดวงใจนิรันดร์เป็นบทเพลงเพื่อแสดงการรำลึกถึงความรักความผูกพันที่ปวงชนชาวไทยมีต่อในหลวงรัชกาลที่ 9 โดยลดความเข้มของเสียงดนตรีจากการบรรเลงด้วยวงแจ๊ส ออร์เคสตราในบทเพลงก่อนหน้า ให้มีความอ่อนบางลงเหลือเพียงเสียงเปียโนและผู้ขับร้อง เพื่อให้สามารถใช้การขับร้องในลีลาแจ๊ส บัลลาด (jazz ballad) สื่อถึงความละเอียดอ่อนทางอารมณ์ในแต่ละคำร้องออกมาได้เต็มที่

บทเพลง สยามินทร์ราชามหาวชิราลงกรณ

คำร้องและประพันธ์ดนตรี โดย อาจารย์พงศ์พรหม สนิทวงศ์ ณ อยุธยา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อปี พ.ศ. 2560 กองทัพบกมีดำริในการจัดทำบทเพลงเทิดพระเกียรติสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมหาชิราลงกรณบดินทรเทพยวรางกูร (พระนามเมื่อทรงเสด็จขึ้นครองราชย์ก่อนพิธีบรมราชาภิเษก) ในมงคลวโรกาสที่เสด็จขึ้นครองราชย์เป็นพระมหากษัตริย์รัชกาลที่ 10 แห่งราชวงศ์จักรีของประเทศไทย โดยได้มอบหมายให้อาจารย์พงศ์พรหมเป็นผู้ประพันธ์คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงดนตรีให้กับบทเพลง “สยามินทร์ราชามหาวชิราลงกรณ” โดยบทเพลงนี้ได้รับพระบรมราชานุญาตให้จัดทำเผยแพร่แก่สาธารณะ โดย “โครงการบทเพลงรักของแผ่นดิน” ของกองทัพบก

อาจารย์พงศ์พรหมได้แรงบันดาลใจจากพระนามของสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ที่มีความหมายมาจากคำว่า “วชิระ” หมายถึง อสนีบาต หรือ สายฟ้า เป็นศาสตราวุธของพระอินทร์ คำว่า “บดินทร-เทพยวรางกูร” หมายถึง วงศ์วานแห่งอินทรเทพ “บดินทรเทพ”จึงหมายถึง พระอินทร์ ผู้เป็นสัญลักษณ์ของเทพยดาผู้ให้ความเมตตา ช่วยเหลือ และปกป้องคุ้มภัย ตามคติไทยโบราณ

บทเพลงชุดจุฬาตรีคูณ

คำร้อง โดย ครูแก้ว อัจฉริยะกุล

ทำนอง โดย ครูเอื้อ สุนทรสนาน

เรียบเรียงดนตรี โดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นรอรรถ จันทร์กล่ำ

ครูเอื้อ สุนทรสนาน และครูแก้ว อัจฉริยะกุล แห่งวงสุนทราภรณ์หยิบยกบทประพันธ์ “จุฬาตรีคูณ” นวนิยายของพนมเทียน (ฉัตรชัย วิเศษสุวรรณภูมิ) มาประพันธ์เป็น บทเพลงชุดประกอบการแสดงละครและบันทึกเสียงโดยวงสุนทราภรณ์ จนได้รับความนิยมจากผู้ฟังและผู้ชมเป็นจำนวนมากจากการเผยแพร่ทางวิทยุ โดยคณะละครวิทยุแก้วฟ้า ในปี พ.ศ. 2491 ส่งผลให้นวนิยายเรื่องนี้ได้รับการนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์ถึง 2 ครั้ง การนำมาสร้างครั้งแรกโดยวัฒนภาพยนตร์ เมื่อปี พ.ศ. 2510 ได้มีการนำบทเพลงทั้ง 5 บทเพลงมาเรียบเรียงเสียงประสานใหม่โดยคีตกวีชาวฟิลิปปินส์ อดิง ดีลา (Ading Dila) เพื่อให้วงดุริยางค์กรมศิลปากรบันทึกเสียงเพื่อใช้บรรเลงประกอบในภาพยนตร์

อาจารย์นรอรรถยกย่องในอัจฉริยภาพทางการประพันธ์บทเพลงประกอบการแสดงละครเวทีจุฬาตรีคูณของครูเอื้อและครูแก้วที่มีแนวคิดในการประพันธ์บทเพลงออกมาได้อย่างยิ่งใหญ่เหมาะสมกับความเป็นมหากาพย์ของเรื่องราว แต่ด้วยข้อจำกัดทางด้านดนตรีในยุคนั้นทำให้การเรียบเรียงดนตรีนั้นสามารถทำได้เพียงการเรียบเรียงเพื่อวงดนตรีขนาดเล็กมีเครื่องดนตรีน้อยชิ้น จึงไม่สามารถถ่ายทอดบทเพลงทั้ง 5 บทเพลงนี้ได้ยิ่งใหญ่เทียบเท่าแนวคิดที่ทั้งครูเอื้อและครูแก้วได้จินตนาการไว้ การนำบทเพลงประกอบละครเรื่องจุฬาตรีคูณมาเรียบเรียงใหม่ครั้งนี้ จึงมีแรงบันดาลใจที่จะนำบทเพลงทั้ง 5 บทเพลงมาเรียบเรียงในลักษณะบทเพลงชุด (song cycle) ใส่องค์ประกอบของดนตรีที่ครบถ้วนสมบูรณ์ในปัจจุบัน ทั้งการใช้สีสันของเครื่องดนตรีในวงออร์เคสตรา การผสมผสานแนวคิดการประพันธ์บทเพลงสำหรับอุปรากรที่ให้ความสำคัญของบทเพลงตามบริบทของตัวละคร เพื่อขยายแนวคิดทางดนตรีให้มีความยิ่งใหญ่โอฬารสมกับที่ครูเพลงทั้งสองได้ริเริ่มรังสรรค์ไว้เป็นแนวทางแล้วทั้งในทำนองและคำร้อง

การจัดลำดับบทเพลง ให้ความสำคัญกับเนื้อหาของแต่ละบทเพลงเป็นหลัก เนื่องจากเมื่อเปรียบเทียบแล้วพบความแตกต่างของการลำดับเรื่องราวในภาพยนตร์และในวรรณกรรม จึงมีความต้องการที่จะสร้างสรรค์การนำเสนอเรื่องราวแบบใหม่เช่นกัน โดยตั้งใจที่จะเริ่มบทเพลงชุดด้วยบทเพลงเจ้าไม่มีศาล เนื่องจากมีความต้องการให้เป็นการเปิดตัวพระเจ้าอริยวรรตอย่างยิ่งใหญ่ ตามด้วยบทเพลงจุฬาตรีคูณเพื่อเล่าถึงภูมิหลังที่ฝังใจของเจ้าหญิงดาราราย พิลาส เมื่อแนะนำตัวละครทั้ง 2 แล้วจึงนำบทเพลงปองใจรักมาเล่าถึงความรักต้องห้ามของทั้งคู่ จากนั้นนำเสนอความเข้มข้นทางอารมณ์ของตัวละครคู่รองได้แก่ พระอนุชาขัตติยะราเชนทร์และเจ้าหญิงอาภัสรา บทเพลงสุดท้ายของ

บทเพลงชุดนี้อาจารย์นรอรรถได้ตั้งใจวางไว้ให้เป็นบทเพลงอ้อมกอดพี่บทเพลงกล่อมอันสงบแต่แฝงไปด้วยความสับสนทางอารมณ์มากมาย ก่อนจะปิดท้ายด้วยบทบรรเลงส่งท้ายที่นำทำนองหลักจากแต่ละบทเพลงในบทเพลงชุดจุฬาตรีคูณมาสอดประสานกันอย่างยิ่งใหญ่ สมกับความเป็นมหากาพย์ของวรรณกรรม

บทเพลง รักในฤดูร้อน

คำร้องและประพันธ์ดนตรี โดย อาจารย์ดนู ฮันตระกูล

บทเพลงนี้สร้างสรรค์ขึ้นจากความนึกสนุกที่อยากจะประพันธ์บทเพลงที่พูดถึงช่วงเวลาใดช่วงเวลาหนึ่งที่มีอิทธิพลต่อคนไทย แต่ต้องการให้ผู้ฟังสามารถฟังบทเพลงนี้ได้ตลอดทั้งปี เพราะการเฉพาะเจาะจงเวลา เช่น บทเพลงที่ใช้ในเทศกาลต่าง ๆ เช่น วันขึ้นปีใหม่ วันสงกรานต์ วันลอยกระทง นั้นเมื่อผ่านเทศกาลไปแล้วผู้ฟังก็ไม่นิยมนำมาเปิดฟังซ้ำ ดังนั้นจึงนึกถึงปัจจัยที่เกี่ยวกับช่วงเวลาในลักษณะอื่น จึงได้ถึงการกล่าวถึงช่วงเวลาโดยใช้ฤดูกาลเป็นตัวเล่าเรื่อง พอนึกถึงฤดูกาลของประเทศไทยคงหนีไม่พ้นฤดูร้อน ที่ไม่ว่าจะมีการกำหนดว่าประเทศไทยมี 3 ฤดูแต่อย่างไรก็เป็นฤดูร้อนตลอดทั้งปีอยู่แล้ว ดังนั้นไม่ว่าจะบรรเลงบทเพลงนี้เมื่อไรก็เข้ากับสภาพอากาศบ้านเราเสมอ

บทเพลง ฉันจะฝันถึงเธอ

คำร้องและประพันธ์ดนตรี โดย อาจารย์ดนู ฮันตระกูล

หลังจากที่อาจารย์ดนูสร้างสรรค์ผลงานเพลงที่มีความแปลกใหม่ แปลกหูให้กับผู้ฟังชาวไทยมาเป็นระยะเวลาเกือบ 20 ปี จึงมีดำริที่จะประพันธ์บทเพลงรักที่ไพเราะเรียบง่าย จึงเริ่มหาแรงบันดาลใจให้กับการนำเสนอเนื้อหาของบทเพลงที่ไม่ซ้ำกับเนื้อหาของบทเพลงรักโดยทั่วไปในสมัยนั้นที่มีแต่บทเพลงเกี่ยวกับความรักสามเส้า ความไม่สมหวังในความรัก จนค้นพบว่าต้องการจะประพันธ์บทเพลงเพื่อนำเสนอความสวยงามของความรักที่บริสุทธิ์ และตัดสินใจที่จะใช้เรื่องราวความรักครั้งแรกของหญิงสาวแรกรุ่นเป็นสื่อกลางในการนำเสนอ

บทเพลง ไอ้หนุ่มผมยาว

คำร้องและประพันธ์ดนตรี โดย อาจารย์ดนู ฮันตระกูล

บทเพลงไอ้หนุ่มผมยาว เป็นบทเพลงเอกจากผลงานชุด “ทีเล่นทีจริง” ออกวางจำหน่ายโดยบริษัทแกรมมี่ เอนเตอร์เทนเม็นท์ ในปี พ.ศ. 2537 เมื่อเปรียบเทียบผลงานชุดทีเล่นทีจริงกับผลงานอื่น ๆ ของบริษัทแกรมมี่ในช่วงเวลานั้นที่จะเน้นผลิตบทเพลงในลักษณะบทเพลงสมัยนิยมในลีลาป๊อปแดนซ์ หรือ ป๊อปร็อกเกือบทั้งหมด จึงถือว่าบทเพลงทั้ง 10 บทเพลงนี้สร้างความแปลกหูให้กับผู้ฟัง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เป็นอย่างมาก เนื่องจากอาจารย์ดนูมีความมุ่งหมายที่จะสร้างสรรค์ผลงานเพลงที่ผสมผสานสำเนียงดนตรีที่มีความย้อนยุคไปจากลีลาบทเพลงในช่วงเวลานั้น บทเพลงไอ้หนุ่มผมยาว เป็นบทเพลงที่สร้างขึ้นจากแนวคิดการประพันธ์ในลีลาบทเพลงลูกทุ่ง ซึ่งหนึ่งในตลาดผู้ฟังหลักของบทเพลงลูกทุ่งในยุคนั้นคือกลุ่มผู้ใช้แรงงาน อาจารย์ดนูจึงมีแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพื่อให้ผู้ใช้แรงงานสามารถนำไปขับร้องจีบสาวได้ ด้วยความแปลกใหม่ลูกเล่นที่กวน ๆ และท่วงทำนองเสียงเหน่อ ๆ ตามลีลาของอาจารย์ดนูนี้ทำให้ ไอ้หนุ่มผมยาว ขึ้นแท่นเป็นบทเพลงที่ประสบความสำเร็จสูงสุดบทเพลงหนึ่งของอาจารย์ดนู

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นายกิตตินันท์ ชินสำราญ
วัน เดือน ปี เกิด	29 ตุลาคม 2525
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
วุฒิการศึกษา	- ครุศาสตรบัณฑิต (เกียรตินิยมอันดับ 1) สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (พ.ศ. 2546) - Master of Music in Vocal Performance, San Francisco Conservatory of Music, USA. (พ.ศ. 2551) - Postgraduate Diploma in Vocal Performance, San Francisco Conservatory of Music, USA. (พ.ศ. 2552) - ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ (ดุริยางคศิลป์ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (พ.ศ. 2562)
ที่อยู่ปัจจุบัน	3/149 ซอย พหลโยธิน 21 แขวงจตุจักร เขตจตุจักร กรุงเทพฯ 10900

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University