MUSIC JOURNAL วารสารเพลงดนตรี

ISSN 0858-9038
Volume 25 No.11
July 2020

NEW NORMAL

9 770858 925107

SET

COLLEGE OF MUSIC MAHIDOL UNIVERSITY

ปีที่ 23

SET เยาวชนดนตรีแห่งประเทศไทย

23rd SET YOUTH MUSICIAN COMPETITION

สุดยอดเวที
การประกวดดนตรีระดับเยาวชน

เปิดโอกาสให้กับ
เครื่องดนตรีทุกชนิดที่ไม่ใช้ไฟฟ้า

Thailand Premier Youth Competition
for Acoustic Instrument and Voice

ชิงรางวัล ทุนการศึกษา 1,800,000 บาท

มูลค่ากว่า 1,800,000 บาท
(Winner's Scholarships totaling 1,800,000 Baht)

เปิดรับสมัคร ตั้งแต่วันนี้ ถึง 15 ตุลาคม 2563

Online register:
Apply Now until
15th October 2020

สมัครและส่งผลงาน
ออนไลน์เท่านั้น
Apply online Only

02 800 2525-30 ext. 3117 | SETYouthMusicianCompetition | www.music.mahidol.ac.th/set | www.set.or.th

SEADOM
Southeast Asian Directors of Music

SEADOM
CONGRESS 2021
SINGAPORE
MARCH 4-6, 2021

Themes:
Music, Health and Well Being
Emerging Technologies and their Ability to Transform Music Education

Details will be coming soon!
Mark your calendars now!

MUSIC JOURNAL วารสารเพลงดนตรี

Volume 25 No. 11
July 2020

สวัสดีผู้อ่านเพลงดนตรีทุกท่าน ปี พ.ศ. ๒๕๖๓ ได้เดินทางมาถึงเดือนกรกฎาคม เข้าสู่ช่วงครึ่งปีหลังแล้ว แต่สถานการณ์โรคระบาดโควิด-๑๙ ยังคงอยู่เป็นส่วนหนึ่งในชีวิตประจำวันของเราทุกคน ทำให้ทุกประเทศ ทุกหน่วยงานต่างต้องปรับตัวรับมือกับการแพร่ระบาดที่ยังไม่มีใครรู้แน่ชัดว่าจะไปสิ้นสุดเมื่อไหร่ ในเดือนกรกฎาคมนี้ ทุกโรงเรียนได้เริ่มกลับมาเปิดภาคการศึกษาใหม่อีกครั้ง รวมถึงที่วิทยาลัยด้วยเช่นกัน การเปิดเรียนท่ามกลางสถานการณ์ของโรคระบาด ทำให้สถานศึกษาแต่ละแห่งต้องมีการเตรียมความพร้อมที่ต่างออกไป เพื่อให้การศึกษาในยุค New Normal นั้น ดำเนินต่อไปได้ สำหรับมาตรการการเตรียมความพร้อมด้านการเรียนการสอนของทางวิทยาลัย สามารถพลิกไปอ่านเพิ่มเติมได้จาก เรื่องจากปก

สำหรับผู้อ่านที่ชื่นชอบผลงานของ Bedřich Smetana นักประพันธ์ชาวโบฮีเมียน มีผลงานอุปรากรและ symphonic poem ที่โดดเด่น ติดตามเรื่องราวของนักประพันธ์ท่านนี้ได้ในคอลัมน์ Musicology

นอกจากประวัติของนักประพันธ์ของทางดนตรีตะวันตกแล้ว ในคอลัมน์เดียวกันได้นำเสนอบทความระลึกถึงพระเจนดุริยางค์ ผู้มีบทบาทสำคัญในวงการดนตรีสากลของประเทศไทย ในโอกาสครบรอบ ๑๓๗ ปี ชาตกาลของท่าน ในเดือนกรกฎาคมปีนี้

ด้านเทคโนโลยีดนตรี นำเสนอบทความเรื่อง Calibrating Studio Monitors และในส่วนของดนตรีไทย เดือนนี้นำเสนอความเป็นมาของคณะปี่พาทย์มอญ คณะสมชาย บุตรสำราญ

ขอให้สนุกกับบทความด้านดนตรีที่หลากหลายค่ะ

ดวงฤทัย โพคะรัตน์ศิริ

เจ้าของ
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์
มหาวิทยาลัยมหิดล

บรรณาธิการ
ดวงฤทัย โพคะรัตน์ศิริ

หัวหน้ากองบรรณาธิการ
นิธิมา ชัยชิต

ที่ปรึกษากองบรรณาธิการ
สนอง คลังพระศรี
Kyle Fyr

ฝ่ายภาพ
คนึงนิจ ทองใบอ่อน

ฝ่ายศิลป์
จรูญ กะการดี
นรเศรษฐ์ รังหอม

พิสูจน์อักษรและรูปเล่ม
ธัญญวรรณ รัตนภพ

เว็บมาสเตอร์
ภรณ์ทิพย์ สายพานทอง

ฝ่ายสมาชิก
สุพรรษา ม้าห้วย

สำนักงาน
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์
มหาวิทยาลัยมหิดล
(วารสารเพลงดนตรี)
๒๕/๒๕ ถนนพุทธมณฑลสาย ๔
ตำบลศาลายา อำเภอพุทธมณฑล
จังหวัดนครปฐม ๗๓๑๗๐
โทรศัพท์ ๐ ๒๘๐๐ ๒๕๒๕-๓๔
ต่อ ๓๑๑๓
โทรสาร ๐ ๒๘๐๐ ๒๕๓๐
musicmujournal@gmail.com

พิมพ์ที่
หยินหยางการพิมพ์
โทรศัพท์ ๐ ๒๔๐๓ ๘๖๓๖
๐ ๒๔๔๓ ๖๗๐๗

จัดจำหน่าย
ร้านค้าวิทยาลัยดุริยางคศิลป์
โทรศัพท์ ๐ ๒๘๐๐ ๒๕๒๕-๓๔
ต่อ ๒๕๐๔, ๒๕๐๕

กองบรรณาธิการขอสงวนสิทธิ์ในการพิจารณาคัดเลือกบทความลงตีพิมพ์โดยไม่ต้องแจ้งให้ทราบล่วงหน้า สำหรับข้อเขียนที่ได้รับการพิจารณา กองบรรณาธิการขอสงวนสิทธิ์ที่จะปรับปรุงเพื่อความเหมาะสม โดยรักษาหลักการและแนวคิดของผู้เขียนแต่ละท่านไว้ ข้อเขียนและบทความที่ตีพิมพ์ ถือเป็นทัศนะส่วนตัวของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วย และไม่ขอรับผิดชอบบทความนั้น

สารบัญ
Contents

Dean's Vision

04
The College of Music: New Normal การปรับตัวให้เข้ากับสถานการณ์ปัจจุบันและที่อาจจะเปลี่ยนแปลงต่อไปในวงการการศึกษาด้านดนตรี
ณรงค์ ปรางค์เจริญ
(Narong Prangcharoen)

Cover Story

06
New Normal: Creativity, Society, and Resilience วิถีใหม่ ชีวิตนักดนตรี MS
ณัฏฐา อุทยานัง
(Nuttha Udhayanang)

Musicology
10
Bedřich Smetana ผู้ปลุกกระแสชาตินิยมแก่ชาวโบฮีเมียด้วยอุปรากร
กฤตยา เชื่อมวราศาสตร์
(Krittaya Chuamwarasart)

14
วาระ ๑๓๗ ปี ชาตกาลพระเจนดุริยางค์ ว่าด้วยเรื่องคุณค่าและความสำคัญของเอกสารโบราณพระเจนดุริยางค์
จิตร์ กาวี
(Jit Gavee)

20
๑๐ เรื่องน่ารู้เกี่ยวกับบีโธเฟน
จักรพันธ์ วิรุณราช
(Jukkapan Wirunrat)

Music Entertainment
26
"เรื่องเล่าเบาสมองสนองปัญญา" เพลงไทยสากลสำเนียงเคียง JAZZ (ตอนที่ ๕)
กิตติ ศรีเปารยะ
(Kitti Sripaurya)

Piano Repertoire
42
Beethoven: Sonata in C Minor, Op. 13 (Pathetique) (First Movement)
Duangruthai Pokaratsiri
(ดวงฤทัย โพคะรัตน์ศิริ)

46
รูปแบบการประพันธ์สำหรับเปียโนในยุคศตวรรษที่ ๒๐ (ตอนที่ ๑)
ขวัญชนก อิศราธิกูล
(Kwanchanok Isarathikul)

Thai and Oriental Music
50
ปี่พาทย์มอญ คณะสมชาย บุตรสำราญ
ธันยาภรณ์ โพธิกาวิน
(Dhanyaporn Phothikawin)

Music Technology
54
Calibrating Studio Monitors
Michael David Brice
(ไมเคิล เดวิด ไบรซ์)

Ethnomusicology

58
วงป้าดก๊อง: คณะสายทิพย์
ธนาธิป เผ่าพันธุ์
(Thanathip Paopan)

The College of Music: New Normal

การปรับตัวให้เข้ากับสถานการณ์ปัจจุบัน และที่อาจจะเปลี่ยนแปลงต่อไปในวงการการศึกษาด้านดนตรี

เรื่อง:
ณรงค์ ปรางค์เจริญ (Narong Prangcharoen)
คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ผลกระทบของการแพร่ระบาดในสถานการณ์โควิด-๑๙ ทำให้โลกเกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างมากในช่วงเวลาอันสั้น หลายองค์กรที่ทำงานเกี่ยวกับศิลปะและวัฒนธรรมต้องปรับตัวอย่างมากในการสื่อสารเชื่อมต่อกับผู้ชม ในวงออร์เคสตราหลายวงได้มีการใช้สื่อออนไลน์มาผสมให้เกิดความต่อเนื่องในการแสดง เพราะการสั่งหยุดทำให้ไม่สามารถเข้าร่วมแสดงสดได้ จึงต้องนำสิ่งที่ได้แสดงมาแล้วที่สะสมไว้มาแสดงอีกครั้ง โดยผ่านช่องทางออนไลน์ เพื่อยังรักษาความสำคัญขององค์กรไว้ได้ แน่นอนในช่วงเวลาที่ยากลำบาก ดนตรีเป็นอีกสื่อหนึ่งที่มีอิทธิพลอย่างมากในการทำให้สังคมมีความผ่อนคลายจากความกังวลและปลอบประโลมสังคมจากสภาพความเป็นอยู่ที่เดือดร้อน แต่ในขณะเดียวกัน อาชีพนักดนตรีก็เป็นอาชีพหนึ่งที่ได้รับผลกระทบอย่างรุนแรงจากสถานการณ์โควิด-๑๙ เช่นกัน เพียงแต่สังคมอาจจะไม่ได้เห็นและเข้าใจในความยากลำบากนั้น เพราะเมื่อทุกคนต้องเผชิญกับความยากลำบาก ก็มักจะไม่มีแรงและเวลาพอที่จะมองถึงความยากลำบากของผู้อื่นโดยรอบ หลายองค์กรนำเอาการแสดงของตนเองที่เคยบันทึกไว้หรือว่าบันทึกใหม่ออกแสดงผ่านสื่อออนไลน์ เปิดโอกาสให้รับชมได้โดยไม่มีค่าใช้จ่าย ทำให้คนมีกิจกรรมทำในช่วงที่ต้องถูกสั่งปิด แต่การทำเช่นนั้นในระยะยาวจะสร้างปัญหาใหม่ให้แก่วงการศิลปะอย่างมาก เพราะการรักษาศิลปะไว้นั้นคงไม่สามารถทำได้จากความสมัครใจโดยไม่มีค่าตอบแทนได้ เมื่อครั้งที่วงการสื่อได้เปิดให้ทุกคนสามารถเข้าถึงข่าวสารได้โดยไม่มีค่าใช้จ่าย เป็นบทเรียนที่ได้เรียนรู้ว่า ในปัจจุบันจะไม่สามารถเกิดหนังสือพิมพ์ที่จะขายได้อีกเลย เพราะทุกคนสามารถเข้าถึงได้โดยไม่มีความจำเป็นต้องเสียเงินอีกต่อไป สิ่งนี้เป็นเรื่องที่ต้อง

ค่อย ๆ คิดและตรึกตรองด้วยความระมัดระวังของวงการบันเทิง ศิลปะดนตรี ด้วยเช่นกัน เพราะเมื่อมีความพร้อม มีมาตรฐานในการสร้างรายได้จากธุรกิจรูปแบบใหม่ด้านออนไลน์แล้ว จึงจะสามารถรักษาการดำเนินการของวงการด้านศิลปะให้เดินต่อไปข้างหน้าได้ เราควรต้องเตรียมความพร้อมในเรื่องเหล่านี้ไว้เพื่อรองรับกับการเปลี่ยนแปลงของโลกในอนาคตอันใกล้นี้

ในด้านแวดวงการศึกษาดนตรีก็เช่นกัน ในปัจจุบันหลาย ๆ สถาบันเริ่มปรับเป็นการเรียนการสอนในรูปแบบออนไลน์ ด้วยความจำเป็นและจำใจ แต่มีน้อยสถาบันที่มีความพร้อมและเชี่ยวชาญในการเรียนการสอนรูปแบบนี้อย่างจริงจัง ซึ่งการปรับให้ทุกอย่างไปเป็นการเรียนการสอนในรูปแบบออนไลน์นี้ อาจจะสร้างปัญหาการขาดโอกาสในการศึกษาของนักศึกษา และส่งผลกระทบต่อการพัฒนาตนเองให้สามารถประกอบอาชีพได้เมื่อจบการศึกษาเช่นกัน เพราะวิชาดนตรีเป็นการเรียนรู้ประกอบกับการพัฒนาทักษะ จึงทำให้การเรียนรู้โดยไม่ได้พบตัวครูผู้สอนอาจทำให้ขาดการปรับปรุงทางด้าน technical ของผู้เรียน ในขณะนี้ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ได้มีการปรับการเรียนรู้ให้เป็นรูปแบบผสม ซึ่งคาดว่าจะเหมาะสมกับการเรียนรู้ของผู้เรียนและความเชี่ยวชาญของผู้สอนมากกว่าการเรียนออนไลน์ทั้งหมด เพราะหลาย ๆ ทักษะจำเป็นต้องมีการทำงานจริง เล่นจริง ซ้อมจริง จึงจะทำให้เกิดการเรียนรู้เหล่านั้นได้ จึงเป็นที่มาว่าทำไมยังต้องให้นักศึกษาเดินทางเข้ามาเรียนในวิทยาลัย เพราะการเรียนการสอนบางอย่างไม่สามารถทำได้ด้วยเทคโนโลยีที่มีอยู่ในปัจจุบัน เช่น การเล่นรวมวง ด้วยข้อจำกัดด้านความเร็วของระบบอินเทอร์เน็ต ทำให้ยังไม่สามารถเล่นทุกอย่างผ่านทางอินเทอร์เน็ตแล้วเกิดความพร้อมเพรียง สร้างการเรียนรู้และฝึกฝนได้ ทางวิทยาลัยจึงจำเป็นต้องจัดกลุ่มให้นักศึกษาเรียนรวมวง ไม่ว่าจะเป็นขนาดเล็กหรือใหญ่ ต้องมีการบริหารจัดการในการเปลี่ยนรูปแบบและบทเพลงที่จะใช้ในการบรรเลงในการเรียนรู้ที่จะสร้างให้เกิดทักษะแก่ผู้เรียนได้ มีการวัดพื้นที่เพื่อสร้างระยะห่างที่เหมาะสมให้แก่นักศึกษาเพื่อให้เกิดความพร้อมในการเรียนและมีความปลอดภัยในการเรียนเครื่องเป่าและนักร้อง ซึ่งเป็นปัญหาหลักของการเรียนการสอน เพราะมีการแพร่กระจายได้สูงมาก จึงทำให้ต้องมีการบริหารจัดการในรูปแบบใหม่ ต้องมีการแบ่งกลุ่มและสร้าง shield ในการบรรเลง ทำให้การกระจายลดลง การเปลี่ยนแปลงรูปแบบการเรียนการสอนดนตรีนี้จะเห็นได้ชัดในการเรียนการสอนวิชารวมวงใหญ่ ขั้นตอนการดำเนินงานของการรวมวงในแต่ละชั่วโมงเรียนที่เพิ่มขึ้น ยกตัวอย่างเช่น การแยกวงออกเป็น section ที่เหมาะสมแก่การซ้อมในแต่ละบทเพลง เพื่อลดจำนวนนักเรียนในพื้นที่ โดยการเพิ่มอาจารย์ที่ทำหน้าที่อำนวยการเพลงไปประจำตามกลุ่ม section การจัดวงให้มีระยะห่าง และมาตรการการป้องกันที่เป็นไปตามมาตรฐานความปลอดภัย โดยอาจารย์ผู้ควบคุมวงต้องหมั่นย้ำกับนักศึกษาเรื่องการสวมหน้ากาก เป็นต้น อีกหนึ่งตัวอย่างการเรียนการสอนของวิทยาลัย คือ วงขับร้องประสานเสียง โดยนักศึกษาในวงขับร้องประสานเสียงจะฝึกซ้อมจากที่นั่งผู้ชมที่มีการกำหนดระยะห่างอยู่แล้วในหอแสดงดนตรี ในด้านการเรียนการสอนขับร้องแบบ private นั้น วิทยาลัยได้ย้ายห้องที่ใช้สำหรับการเรียนการสอนเดิมไปยังห้องที่มีพื้นที่และการถ่ายเทอากาศที่มากขึ้น โดยอาจารย์ผู้สอนต้องสวมหน้ากากและเว้นระยะห่างจากนักศึกษาตามมาตรฐานที่กำหนดไว้

โดยรวมแล้ว องค์กรการศึกษาและองค์กรด้านศิลปะและวัฒนธรรมต้องมีการปรับตัวอย่างมาก สิ่งที่ต้องสื่อสารให้ผู้บริหารรัฐบาลเข้าใจคือ ควรจะต้องแยกประเภทดนตรีต่าง ๆ เพราะความหลากหลายของดนตรีทำให้เกิดความหลากหลายในการแสดง เช่น ดนตรีคลาสสิก ผู้ชมจะมีวัฒนธรรมในการรับฟังแบบหนึ่ง ในขณะที่ เพลงป็อป ผู้ชมก็จะมีวัฒนธรรมในการฟังอีกแบบหนึ่ง ทำให้พื้นฐานการจัดการแสดงอาจจะไม่เหมือนกัน พฤติกรรมของผู้ชมไม่เหมือนกัน จึงเกิดความจำเป็นในการควบคุมที่ต่างกัน ระยะห่างอาจจะไม่จำเป็นต้องเท่ากัน การแสดงออกอาจจะไม่จำเป็นต้องเป็นรูปแบบเดียวกัน ในการบริหารจัดการควรแยกเป็นประเภทเพื่อให้จัดการได้อย่างเหมาะสม ทางวิทยาลัยดุริยางคศิลป์เอง ได้มีการศึกษาจากข้อมูลวิจัยของต่างประเทศและได้นำมาพัฒนาการดำเนินการเป็นระยะต่าง ๆ เพื่อให้เหมาะสมกับการเรียนการสอนแบบ new normal ต่อไปด้วยเช่นกัน

New Normal: Creativity, Society, and Resilience
วิถีใหม่ ชีวิตนักดนตรี MS

เรื่อง:
ณัฏฐา อุทยานัง (Nuttha Udhayanang)
ผู้จัดการการตลาดและประชาสัมพันธ์
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

วันที่ ๒๙ มิถุนายน ๒๕๖๓ เป็นวันเปิดภาคการศึกษาที่ ๑ ประจำปีการศึกษา ๒๕๖๓ ของวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ลานจอดรถของวิทยาลัยไม่ได้แออัดเหมือนช่วงเปิดเทอมที่ผ่าน ๆ มา จำนวนนักศึกษาที่บางตาลง จุด check in ป้ายประชาสัมพันธ์ให้สแกนไทยชนะ QR Code การสวมหน้ากาก และการรักษาระยะห่าง แสดงให้เห็นถึงมาตรการเพื่อตอบโต้การแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโควิด-๑๙ ของวิทยาลัย

ตั้งแต่ช่วงปลายเดือนมกราคมที่ผ่านมา สถานการณ์การแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโควิด-๑๙ ส่งผลให้ทุกคนต้องปรับเปลี่ยนการดำเนินชีวิตไปสู่วิถีชีวิตใหม่ (New Normal) การใส่หน้ากากภายนอกอาคารอาจจะเป็นอะไรที่ไม่แปลกใหม่นัก เนื่องจากเหตุการณ์วิกฤตฝุ่น PM 2.5 แต่สิ่งที่เพิ่มเติมมาคือ การเว้นระยะห่าง พกเจลแอลกอฮอล์ หลีกเลี่ยงพื้นผิวสัมผัส สแกน QR Code ไปจนถึงการไม่ได้นั่งร่วมโต๊ะรับประทานอาหารกันเป็นกลุ่มใหญ่

วิถีชีวิตใหม่ที่เปลี่ยนไปนี้ มีผลทำให้กิจการร้านค้าและธุรกิจต่าง ๆ ต้องเรียนรู้ที่จะปรับตัวให้อยู่รอดผ่านช่วงยากลำบากนี้ และขณะเดียวกันก็ต้องวางแผนเตรียมความพร้อมรับมือกับสถานการณ์ที่อาจจะเปลี่ยนแปลงได้อย่างไม่คาดคิด ดังที่เกิดขึ้นในต่างประเทศ ที่ตัวเลขผู้ติดเชื้อกลับมาพุ่งสูงขึ้นหลังจากที่ควบคุมได้มาสักระยะหนึ่งแล้ว ด้วยสถานการณ์ที่บังคับให้เราต้องดำเนินชีวิตต่อไปในรูปแบบใหม่ สถาบันการศึกษาเป็นอีกองค์กรหนึ่งที่ต้องมีการปรับเปลี่ยนและบุคลากรต้องมีการปรับตัวเป็นอย่างมาก

การจัดการเรียนการสอนแบบสลับตารางวัน การจัดห้องเรียนใหม่เพื่อรักษาระยะห่าง รวมไปถึงการย้ายการเรียนการสอนไปเป็นระบบออนไลน์ สิ่งเหล่านี้เป็นเพียงส่วนหนึ่งที่สถาบันการศึกษาต้องเปลี่ยนแปลงและพัฒนาระบบและบุคลากรให้ทันกับรูปแบบการเรียนการสอนช่วงโควิด-๑๙ สำหรับวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ที่เป็นสถาบันการศึกษาด้านศิลปะดนตรีนั้น การเรียนการสอนในรูปแบบ New Normal เป็นการปรับเปลี่ยนที่มากกว่าการเปลี่ยน platform (in-person to online class) เนื่องจากการเรียนการสอนดนตรีนั้น ภาคปฏิบัติ ซึ่งรวมไปถึงการเรียนตัวต่อตัว ถือเป็นหัวใจสำคัญของการเรียนการสอน ที่จะเป็นการพัฒนาทักษะและความสามารถด้านดนตรีของนักเรียนนักศึกษา

เพื่อที่จะปรับตัวให้เข้ากับยุค New Normal คณาจารย์และบุคลากรของวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ได้ร่วมกันศึกษาและวางแผนการจัดการเรียนการสอนให้ตรงตามมาตรฐานการป้องกันการแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโควิด-๑๙ โดยได้จัดทำเป็นคู่มือ New Normal: College of Music, Mahidol University เพื่อเป็นแบบอย่างที่สถาบันการศึกษาด้านดนตรีอื่น ๆ สามารถนำไปอ้างอิงปรับปรุงให้เข้ากับองค์กรด้านดนตรีต่าง ๆ ได้ หลักการในการบริหารจัดการเรียนการสอนในรูปแบบ New Normal ของวิทยาลัยนั้น อ้างอิงจากมาตรฐานข้อกำหนดเกี่ยวกับการป้องกันการแพร่ระบาดโควิด-๑๙ จากองค์กรของรัฐ รูปแบบในการเรียนการสอนดนตรีที่ใช้กันในสถาบันการศึกษาในต่างประเทศ และรูปแบบการจัดวงและสถานที่จัดแสดงดนตรีของวงดนตรีต่างชาติ

แล้วนำมาวางแผนการจัดการเรียนการสอนโดยพิจารณาถึงจำนวนนักศึกษาในแต่ละวิชา สถานที่ที่ใช้ในการเรียนการสอน และตารางเวลาที่เหมาะสม

การจัดการเรียนการสอนวิชารวมวงใหญ่ วงขับร้องประสานเสียง และวิชาขับร้องแบบตัวต่อตัว เป็นรายวิชาที่ต้องใช้เวลาบริหารจัดการมาก เนื่องจากวิทยาลัยดุริยางคศิลป์มีวงทั้งหมด ๓ วง ได้แก่ วงมหิดลออร์เคสตรา (Mahidol Symphony Orchestra, MSO) วงมหิดลเครื่องเป่า (Mahidol Wind Orchestra, MWO) และวงเครื่องเป่าทองเหลือง (Mahidol Brass Band) โดยวงที่กล่าวมาประกอบด้วยจำนวนผู้เล่น ๓๐-๕๐ คน ทางอาจารย์ผู้ควบคุมวงทั้งสามจึงต้องแบ่งวงออกเป็น section และเลือกบทเพลงที่เป็นทั้งการพัฒนานักศึกษาและเอื้ออำนวยต่อการซ้อมและแสดงในยุค New Normal นอกจากการจัด section และเลือกบทเพลงแล้ว ทางคณะผู้บริหารจัดการเรียนการสอนยังต้องคำนึงถึงตารางเวลาในการรวมวงให้เหมาะสมกับตารางเรียนของนักศึกษาและตารางการเรียนการสอนวิชาอื่น ๆ ส่วนวิชารวมวงขับร้องประสานเสียงนั้น ได้คำนึงถึงความปลอดภัยและการบริหารจัดการการจัดวง (band/class rotation) นักร้องประสานเสียงถูกย้ายจากเวทีไปยังที่นั่งคนดูในหอแสดงที่ได้มีการกำหนดระยะห่างที่ปลอดภัยไว้แล้ว

นอกจากการเรียนการสอนแบบรวมวง การเรียนการสอนแบบตัวต่อตัวของเครื่องดนตรีอื่นก็ได้กำหนดให้มีมาตรฐานแบบ New Normal ยกตัวอย่างเช่น การเรียนแบบตัวต่อตัวของเครื่องเป่าและขับร้อง จะมีการเรียนการสอนแบบทั้ง online และ offline โดยอาจารย์ผู้สอนและนักศึกษาเป็นผู้เลือกตามความพร้อมและเหมาะสม ทั้งนี้ หากเป็นการ

เรียนการสอนแบบ offline การเรียนการสอนดังกล่าวต้องดำเนินตามข้อกำหนดที่ได้อธิบายไว้ในคู่มือ New Normal โดยข้อกำหนดดังกล่าวมีตั้งแต่การเตรียมอุปกรณ์ป้องกันและทำความสะอาด ไปจนถึงการเลือกบทเพลงประจำภาคการศึกษาและข้อกำหนดการใช้ห้องสำหรับการเรียนการสอน นอกจากนี้ ทางวิทยาลัยยังได้ออกข้อกำหนดในการใช้ห้องซ้อม การยืมเครื่องดนตรี การแสดงของนักศึกษาประจำภาคเรียนที่ปรับให้เข้ากับการเรียนการสอนแบบ New Normal

การปรับตัวของวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล แสดงให้เห็นถึงความมุ่งมั่นที่จะสร้างสรรค์บุคลากรด้านศิลปะดนตรีให้ทันกับการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้น และยังเป็นการแสดงให้เห็นว่าทุกคนในสายอาชีพต่าง ๆ โดยเฉพาะสายอาชีพดนตรีนั้น มีความพร้อมและความสามารถที่จะพัฒนาศักยภาพทั้งในด้านองค์กรและบุคคลให้ดำเนินชีวิตในยุคที่ทุกคนต้องมีระยะห่างระหว่างกัน แต่ยังสามารถสร้างคนที่จะรังสรรค์ผลงานศิลปะที่จะเป็นสื่อให้ทุกคนในยุคเว้นระยะห่างได้มีความอบอุ่นและรื่นรมย์ต่อไปได้

Bedřich Smetana

ผู้ปลุกกระแสชาตินิยมแก่ชาวโบฮีเมียด้วยอุปรากร

เรื่อง:
กฤตยา เชื่อมวราศาสตร์ (Krittaya Chuamwarasart)
นักข่าวอิสระ

ทวีปยุโรปช่วงศตวรรษที่ ๑๙ ถูกปกครองโดย ๓ จักรวรรดิใหญ่ ๆ คือ จักรวรรดิรัสเซีย จักรวรรดิเยอรมัน และจักรวรรดิออสเตรีย-ฮังการี ขณะเดียวกันก็เริ่มเกิดกระแสแนวคิดชาตินิยมขึ้น ประชาชนมองหาอัตลักษณ์ส่วนตัว ให้ความสำคัญกับคุณค่าของท้องถิ่นมากกว่าอัตลักษณ์ของจักรวรรดิแบบเก่าที่เข้ามาปกครอง

สิ่งหนึ่งที่ประชาชนใช้แสดงตัวตนอันสะท้อนแนวคิดชาตินิยม คือ "ศิลป-วัฒนธรรม"

เพลงพื้นบ้านเริ่มเป็นที่แพร่หลายไปทั่ว ไม่ว่าวัฒนธรรมท้องถิ่นหรือภูมิภาค ประชาชนล้วนใช้เป็นสิ่งแสดงตัวตน กลายเป็นแรงบันดาลใจให้เหล่านักแต่งเพลงนำไปใช้สร้างอัตลักษณ์ให้ชาติและชนในชาติ อย่างอุปรากรที่ประพันธ์โดยนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงก็ได้แรงบันดาลใจจากประวัติศาสตร์หรือตำนานในแต่ละท้องถิ่นเช่นกัน นักประพันธ์ยังได้นำเพลงพื้นบ้านและการเต้นมาเป็นส่วนหนึ่งในผลงานเพลงของพวกเขา หรือไม่ก็แต่งทำนองขึ้นมาใหม่โดยใช้องค์ประกอบจากเพลงพื้นบ้าน เช่น ระดับเสียงและจังหวะของสิ่งที่บรรพบุรุษของเขาคุ้นเคย

"ศิลป-วัฒนธรรม" จึงเป็นสิ่งที่จับต้องไม่ได้ คอยยึดเหนี่ยวผู้คนไว้ร่วมกัน ทำให้ระลึกถึงคุณค่าของถิ่นฐานบ้านเกิดและกระตุ้นพลังให้เกิดการต่อสู้กับสิ่งไม่เป็นธรรมทั้งหลาย

หากจะบอกว่า จุดเริ่มต้นของเพลงชาตินิยมเกิดที่รัสเซียก็คงไม่ผิดนัก

โดยโอเปร่าของ Mikhail Glinka (ค.ศ. ๑๘๐๔-๑๘๕๗) ผู้ที่ถือว่าเป็นต้นธารของดนตรีคลาสสิกในรัสเซีย ก็เลือกหยิบวัตถุดิบสร้างมาจากนิทานรัสเซีย มีทำนองเพลงพื้นบ้านรัสเซียแล้วนำเสนอในสไตล์โรแมนติก ซึ่งงานของเขาเป็นแรงบันดาลใจให้ศิลปินรุ่นหลังนานกว่าศตวรรษ

หนึ่งในนั่นคือ Bedřich Smetana (ค.ศ. ๑๘๒๔-๑๘๘๔) นักเปียโนและนักประพันธ์ชาวเช็ก ผู้ได้รับการยกย่องเป็น The Father of Czech Music

Bedřich Smetana
(ค.ศ. ๑๘๒๔-๑๘๘๔)

ท่วงทำนองจูงใจให้ชาวรัสเซียรักและภาคภูมิใจในบ้านเกิดเมืองนอน

ของตน ซึ่งสะท้อนผ่านงานเพลงของ Glinka กลายเป็นสิ่งเร้าให้ Smetana ต้องการเขียนอุปรากรด้วยภาษาเช็กเรื่องแรกของตัวเองขึ้นบ้าง

...

ก่อนอื่นต้องเล่าย้อนถึงพื้นเพของคนโบฮีเมียสักหน่อย

ชาวโบฮีเมียหรือชาวเช็กสนใจดนตรีมานานแล้ว กระทั่งมีคำกล่าวว่า ในสมัยศตวรรษที่ ๑๘ พวกนักแต่งเพลงชาวโบฮีเมียเคยแต่งเพลงแบบใหม่ที่เรียกว่าซิมโฟนีมาเป็นเวลาหลายปี ก่อนที่ Franz Joseph Haydn (ค.ศ. ๑๗๓๒-๑๘๐๙) นักประพันธ์เพลงชาวออสเตรีย จะได้ฉายาว่าผู้ให้กำเนิดซิมโฟนีเสียอีก

โบฮีเมีย คือ บริเวณยุโรปตอนกลาง ที่ชาวสลาฟเข้ามาตั้งถิ่นฐานตั้งแต่สมัยศตวรรษที่ ๖ จนเกิดเป็นจักรวรรดิโมราเวีย โดยยุคทองคือช่วงปี ค.ศ. ๑๓๔๖ ที่มีความก้าวหน้าทางศิลปะ ทั้งด้านจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม วรรณกรรม และดนตรีเฟื่องฟูเต็มที่ และเกิดมหาวิทยาลัยแห่งแรกในกรุงปราก เมื่อปี ค.ศ. ๑๓๔๘

แต่แล้วดินแดนนี้ก็ต้องถูกครอบงำเมื่อราชวงศ์ฮับบูร์กจากออสเตรียเข้าปกครองดินแดน เมื่อปี ค.ศ. ๑๕๒๖ และประกาศให้ใช้ภาษาเยอรมันเป็นภาษาราชการ แต่ชาวเมืองก็ไม่ยอมถูกกดขี่โดยง่าย มีการสู้รบระหว่างรัฐต่าง ๆ ในยุโรป จนพลเมืองชาวโบฮีเมียซึ่งมีอยู่ราว ๓ ล้านคน ลดเหลือเพียง ๙ แสนคน

กว่าชาวเช็กจะมีอิสรภาพ พ้นจากการปกครองของออสเตรีย ก็ ๓๐๐ ปีหลังจากนั้น

...

ขณะเดียวกัน Smetana ก็เป็นชาวโบฮีเมียโดยกำเนิด แต่เกิดมาก็ต้องใช้ภาษาเยอรมันในการสื่อสารแล้ว

เขาเกิดที่เมืองลิทอมมิเชิล (Litomyšl) ในโบฮีเมีย เมื่อวันที่ ๒ มีนาคม ค.ศ. ๑๘๒๔ มีความสามารถทางดนตรีตั้งแต่เด็ก ๆ เล่นเปียโนได้ตั้งแต่ ๕ ขวบ แม้ใจจะชอบเปียโนมากกว่า พอ ๖ ขวบก็ออกแสดงเปียโน เริ่มแต่งเพลงตอนอายุ ๘ ขวบ และตั้งใจแต่งเพลงให้ได้อย่างโมสาร์ท

พ่อของเขาไม่ได้เรียนดนตรี แต่ก็เป็นคนที่มีพรสวรรค์และผลักดันให้ลูกชายได้พัฒนาฝีมือทางดนตรีด้วย โดยในปี ค.ศ. ๑๘๓๑ ครอบครัวก็ย้ายไปที่เมือง Jindřichův Hradec ซึ่งอยู่ทางใต้ของเช็ก พออายุ ๑๕ ก็ได้ไปเรียนที่กรุงปรากกับ Josef Jungmann (ค.ศ. ๑๗๗๓-๑๘๔๗) นักภาษาศาสตร์และกวีชาวเช็ก

การใช้ชีวิตในเมืองหลวงนั้นแสนสั้น เมื่อพ่อพบว่า เขาไม่ค่อยเข้าห้องเรียน เพราะเพื่อนชอบหัวเราะเยาะกิริยาท่าทางของเขา พ่อจึงส่งไปเรียนกับญาติที่เป็นครูดนตรีในเมือง Pilsen ที่อยู่ห่างจากปรากไปทางตะวันตกราว ๙๐ กิโลเมตร ที่นั่นเขาได้ประพันธ์ผลงานขึ้นหลายชิ้น และเป็นนักเปียโนที่มีชื่อเสียง จากนั้นก็กลับมาที่กรุงปรากอีกครั้งในปี ค.ศ. ๑๘๔๓ ด้วยประสบการณ์ทางดนตรีที่มากขึ้น และได้เรียนดนตรีกับ Josef Proksch (ค.ศ. ๑๗๙๔-๑๘๖๔) นักเปียโนและนักประพันธ์ผู้มีชื่อเสียง

ณ กรุงปราก เขาไม่เพียงได้เป็นนักเรียนของครูดนตรีที่ใครก็อยากเรียนด้วย แต่ยังถูกจ้างเป็นครูสอนดนตรี ช่วงปี ค.ศ. ๑๘๔๔-๑๘๔๗ ระหว่างนั้นก็ยังแต่งเพลงขึ้นอีก แต่แล้วก็ลาออก แล้วเดินทางไปเมืองต่าง ๆ เพื่อแสดงคอนเสิร์ต ทว่ากลับไม่ได้เกิดผลสำเร็จอย่างที่คาดหวังไว้ ต้องเขียนจดหมายไปขอความช่วยเหลือจาก Franz Liszt (ค.ศ. ๑๘๑๑-๑๘๘๖) ผู้มักให้ความช่วยเหลือเพื่อนนักดนตรีที่ขัดสนเสมอ - Liszt เองก็เล็งเห็นความสามารถ จึงส่งเงิน ๔๐๐ เหรียญทอง มาให้ จน Smetana ได้เปิดโรงเรียนสอนเปียโนของตัวเองในกรุงปรากได้ ในปี ค.ศ. ๑๘๔๘

ด้วยกระแสชาตินิยมที่ก่อตัวรุนแรงในขณะนั้น Smetana เข้าร่วมขบวนการ Prague Uprising การชุมนุมที่เกิดขึ้นช่วงปลายปี ค.ศ. ๑๘๔๘-๑๘๔๙ เกิดขึ้นในหลายประเทศทั่วยุโรป เพื่อเรียกร้องให้เกิดการปลดแอกจากออสเตรีย... แต่ผลก็ไม่ได้เป็นอย่างที่ชาวโบฮีเมียอย่างเขาต้องการ

การที่โบฮีเมียถูกผนวกเป็นส่วนหนึ่งของจักรวรรดิออสเตรีย-ฮังการี ทำให้ชาวเช็กต้องใช้ภาษาเยอรมันเป็นภาษาราชการ ซึ่ง Smetana เองก็เติบโตมากับภาษานี้

จุดเปลี่ยนสำคัญคือ การเริ่มเรียนภาษาเช็กในวัยเกือบสี่สิบปี

ฝึกทั้งอ่านและเขียน จนพูดได้คล่องแคล่ว เชี่ยวชาญจนทำให้เขาได้เขียนบทวิจารณ์ดนตรีเป็นภาษาเช็กลงในหนังสือพิมพ์ Národní listy เมื่อปี ค.ศ. ๑๘๖๔

เดือนมกราคม ค.ศ. ๑๘๖๓ เขาเป็นผู้นำวงในการแสดงอุปรากรเรื่องแรกของตัวเอง เรื่อง Braniboři v Čechách (The Brandenburgers in Bohemia) ที่มีแนวทำนองแบบชาตินิยมและได้รับความนิยมจากผู้ชมอย่างมาก ทำให้ ๓ ปีต่อมา อุปรากรเรื่อง Prodaná Nevěsta (The Bartered Bride) ซึ่งถือเป็นสัญลักษณ์ของประชาชนชาวเช็ก เนื่องจากแสดงให้เห็นถึงชีวิตของผู้คนและเชื่อมโยงถึงการฟื้นฟูวัฒนธรรมชาวเช็กขึ้นใหม่ ก็ได้รับความนิยม สร้างชื่อเสียงและเงินทองให้เขาอย่างมาก

The Bartered Bride เป็น

อุปรากรเรื่องที่ ๒ และเป็นเรื่องที่ Smetana รักมากที่สุด การที่เขาประพันธ์ขึ้นเป็นภาษาเช็กก็สร้างเสียงวิจารณ์ตามมาอย่างมาก จนเขาเขียนจดหมายตอบโต้เป็นภาษาเช็ก (แปลเป็นภาษาอังกฤษได้ว่า)

"I am not ashamed to reply to you in my mother tongue, however imperfectly, and am glad to be able to show that my fatherland means more to me than anything else."

ประโยคข้างต้นคงถ่ายทอดความคิดและอุดมการณ์ของศิลปินชาวเช็กคนนี้ได้เป็นอย่างดี

Prodaná Nevěsta หรือ The Bartered Bride เป็นเรื่องราวของคู่รักวัยรุ่นนามว่า Marenka และ Jenik ที่อาศัยอยู่ในหมู่บ้านแห่งหนึ่งแถบโบฮีเมีย ทั้งสองต้องการแต่งงานกัน แต่ครอบครัวของ Marenka เกิดลังเล อยากให้เธอแต่งงานกับ Vasek ลูกชายเศรษฐีที่ดินผู้มั่งคั่งมากกว่า แต่สุดท้ายทั้งสองก็ได้ครองรักกันเมื่อ Jenik เปิดเผยว่าเขาเป็นลูกชายที่พลัดพรากของพ่อ Vasek

ช่วงทศวรรษที่ ค.ศ. ๑๘๖๐-๑๘๗๐ Smetana แทบจะเป็นศิลปินคนเดียวที่เขียนอุปรากรด้วยภาษาเช็ก และแม้ว่าอุปรากรเรื่องนี้จะมีอิทธิพลของอุปรากรฝรั่งเศสและอิตาลีซึ่งเป็นที่นิยมในขณะนั้นอยู่บ้าง แต่แรงบันดาลใจของ Smetana ก็มาจากนิทานพื้นบ้านและประเพณีท้องถิ่น โดยเฉพาะการเต้นอย่างโพลก้าและบัลเลต์แบบเช็กที่เรียกว่า Furiant

การเต้น Polka ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของชาวโบฮีเมีย
(เข้าไปดูการเต้นได้ที่ https://www.youtube.com/watch?v=7Rgmo7WUtes)

...

จุดเปลี่ยนสำคัญในชีวิต คือการที่เขาสูญเสียการได้ยิน ในปี ค.ศ. ๑๘๗๔

การสูญเสียการได้ยินของ Smetana สันนิษฐานว่าเป็นเพราะซิฟิลิส ช่วงเดือนกันยายน ค.ศ. ๑๘๗๔ หูข้างขวาดับสนิท จากนั้นในเดือนตุลาคมก็ไม่ได้ยินเสียงอะไรอีกเลย เขาดำรงชีวิตอยู่ได้ด้วยเงินบำนาญจาก Provisional Theater ที่เขาเคยเป็นคอนดักเตอร์ รวมทั้งการระดมเงินจากลูกศิษย์ในกรุงปรากและโกเทนเบิร์กเพื่อให้ครูได้รับการรักษาที่ดี แต่ก็ไม่ได้กู้การรักษากลับมาได้ เพราะแม้จะมีสุขภาพย่ำแย่แต่สถานการณ์การเงินที่ไม่สู้ดี ทำให้เขาตัดสินใจย้ายไปอยู่กับลูกสาวคนโต Žofie ที่หมู่บ้านแห่งหนึ่งใน Jabkenice และเริ่มแต่งเพลงอีกครั้ง นั่นคือ "Má vlast" หรือ My Country ผลงานชุดนี้ก็สร้างชื่อให้เขาอย่างมาก

Má vlast เป็นเพลงแบบซิมโฟนิกโพเอ็ม คือ เพลงที่มีคำบรรยายประกอบ ซึ่ง Smetana เขียนเพลงชนิดนี้ไว้ ๑ ชุด จำนวน ๖ เพลง และเพลงที่ถูกนำมาเล่นอยู่เสมอคือ Vltava หรือ The Moldau

หนึ่งในผลงานที่สะท้อนความรักต่อปิตุภูมิ คือ Vltava ซึ่งเป็นชื่อของแม่น้ำที่ไหลผ่านกรุงปราก หล่อเลี้ยงชีวิตชาวโบฮีเมียมาหลายร้อยปี หรือชื่อในภาษาเยอรมันว่า Moldau

แม่น้ำ Vltava ที่หล่อเลี้ยงโบฮีเมีย

จากหนังสือเรื่องดนตรีแห่งชีวิต ของสุรพงษ์ บุนนาค อธิบายไว้ว่า เพลงนี้บรรยายถึงแม่น้ำสายใหญ่ที่ไหลผ่านบ้านเกิดเมืองนอน เป็นลำน้ำสองสาย สายหนึ่งเยือกเย็นสงบนิ่ง อีกสายน้ำอุ่นไหลเชี่ยวรุนแรง ลำน้ำทั้งสองไหลมาบรรจบกันในป่าของแคว้นโบฮีเมีย ลัดเลาะผ่านดงไม้ซึ่งกังวานด้วยเสียงป่าเขาของนายพราน ผ่านป่าละเมาะซึ่งชาวชนบทกำลังเต้นรำและร้องเพลงกันอยู่ในงานเลี้ยงฉลอง แม่น้ำไหลผ่านตรงที่เชี่ยวกราก และเห็นแตกเป็นฟองสีขาวยามค่ำคืน ในที่สุดก็ไหลมากรุงปรากก่อนจะไหลออกทะเล

เราไม่รู้ว่าเพลงนี้มีความหมายต่อชาวเช็กมากขนาดไหน แต่เมื่อเราได้รู้ความหมายแล้ว ก็รู้สึกขนลุกทันทีเมื่อได้ฟังเพลงนี้อีกครั้ง แม้ไม่ใช่ครั้งแรกก็ตาม

Smetana เขียนเพลงนี้ขณะที่หูพิการเช่นเดียวกับเบโธเฟน ก่อนจะเสียชีวิตในโรงพยาบาลประสาทเช่นเดียวกับชูมันน์ เมื่อวันที่ ๑๒ พฤษภาคม ค.ศ. ๑๘๘๔ - พิธีศพของเขาจัดขึ้นที่ Týn Church โบสถ์อันสวยงามใกล้กับจัตุรัสเมืองเก่า มีผู้คนเข้าร่วมไว้อาลัยมากมาย

ชีวิตและผลงานของ Smetana ทำให้เขากลายเป็นผู้บุกเบิกวิถีดนตรีของชาวเช็ก ผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นได้สะท้อนความรักในแผ่นดินเกิดได้เป็นอย่างดี

และแม้ว่าเขาจะเสียชีวิตก่อนสงครามโลกอุบัติขึ้น ความรักชาติที่ถ่ายทอดลงสู่ผลงานก็กลายเป็นยาขม จนกองทัพเยอรมันก็สั่งห้ามการแสดงเพลงของเขา เพราะเกรงว่าจะก่อให้เกิดความจับใจและความรักในแผ่นดินเกิดของชาวโบฮีเมีย

วาระ ๑๓๗ ปี ชาตกาล พระเจนดุริยางค์
ว่าด้วยเรื่องคุณค่าและความสำคัญของเอกสารโบราณพระเจนดุริยางค์

เรื่อง:
จิตร์ กาวี [Jit Gavee]
อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี

วันที่ ๑๓ กรกฎาคม ของทุกปี จัดเป็นวันสำคัญของวงการดนตรีในประเทศไทยวันหนึ่ง เป็นวันคล้ายวันเกิดของนายปิติ วาทยะกร หรือคนทั่วไปมักรู้จักกันในนาม พระเจนดุริยางค์ ซึ่งในวันที่ ๑๓ กรกฎาคม ศกนี้ (พ.ศ. ๒๕๖๓) กาลเวลาก็ล่วงเลยมาเป็นปีที่ ๑๓๗ แห่งชาตกาลของท่าน หากมองในมุมหนึ่ง เรื่องราวของพระเจนดุริยางค์ถือว่าได้มีการผลิตซ้ำมากในสื่อทั่วไป เผยแพร่ในสังคมตามวาระต่าง ๆ มากมาย ทำให้สังคมไทยนั้นมีชุดความรู้เกี่ยวกับพระเจนดุริยางค์ที่แทบจะเป็นมาตรฐานท่องจำไปแล้ว ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการเป็นผู้ประพันธ์ทำนองเพลงชาติไทยฉบับปัจจุบัน การเป็นผู้บุกเบิกเขียนตำราทางดนตรีตะวันตกออกมามากมาย การเป็นผู้ควบคุมวงดนตรีและเรียบเรียงเสียงประสานคนสำคัญในวงการดนตรีสากลในประเทศไทย

ผู้เขียนได้มีโอกาสเข้าร่วมนำเสนองานวิชาการในการประชุมวิชาการระดับชาติด้านเสียงและดนตรีแห่งมหาวิทยาลัยศิลปากร ครั้งที่ ๑ (1st Silpakorn Conference in Sound and Music) ในวันที่ ๑๘-๑๙ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๖๓ ที่ผ่านมา ณ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร โดยได้นำเสนอหัวข้อเรื่อง *"เอกสารโบราณพระเจนดุริยางค์ กับการพัฒนาการศึกษาดนตรีในประเทศไทย"* ในการนี้จึงเห็นว่าประเด็นดังกล่าวยังคงมีประเด็นที่สามารถแตกย่อย เห็นสมควรที่น่าจะนำมาให้ท่านผู้อ่านร่วมคิดเห็น เพื่อผลประโยชน์ที่จะเกิดขึ้นแก่วงการดนตรีผ่านเอกสารโบราณพระเจนดุริยางค์นี้

บทความชิ้นนี้มีเป้าประสงค์สองประการคือ หนึ่ง เป็นการรำลึกในวาระเดือนเกิดของพระเจนดุริยางค์ เพื่อรำลึกถึงคุณงามความดี ผลงานสำคัญที่ทำให้วงการดนตรีในประเทศไทยได้พัฒนารุดหน้าขึ้น ประการที่สองคือต้องการชวนท่านผู้อ่านร่วมขบคิดถึงสิ่งที่พระเจนดุริยางค์ได้ทิ้งไว้ใน

รูปแบบเอกสารโบราณ แม้ว่าภาพจำของเอกสารโบราณที่ติดอยู่ในความคิดคนทั่วไป มักเป็นกองกระดาษสภาพทรุดโทรม ดูบอบบางและไม่น่าพิสมัยเท่าใดนัก แต่คุณค่าที่แฝงอยู่ภายในก็ถือว่ามีคุณค่าและความสำคัญในเชิงวิชาการอย่างมหาศาล

ภาพ พระเจนดุริยางค์ (ที่มา: ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล อาศรมดนตรีวิทยา มูลนิธิราชสุดา)

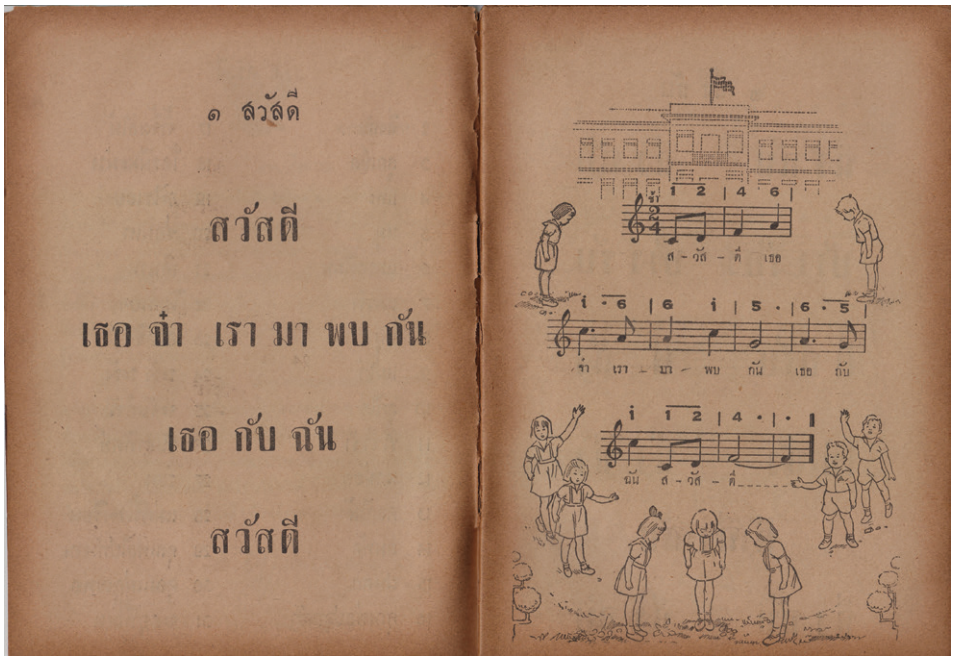
เอกสารโบราณพระเจนดุริยางค์ อยู่ที่ไหน?

พระเจนดุริยางค์ เสียชีวิตเมื่อวันที่ ๒๕ ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๑๑ ทิ้งผลงานให้แก่วงการดนตรีไว้มากมาย รวมไปถึงเอกสารประเภทต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับพระเจนดุริยางค์ก็มีจำนวนมากมายเช่นกัน ก่อนที่กาลเวลาจะทำให้เอกสารเหล่านั้นกลายเป็นเอกสารโบราณ คำถามจั่วหัวที่ว่า เอกสารโบราณพระเจนดุริยางค์อยู่ที่ไหน? อาจจะสามารถตอบง่าย ๆ ว่า ส่วนหนึ่งนั้น “อยู่รอบตัวเรา” เพราะเมื่อศึกษาถึงผลงานต่าง ๆ ของพระเจนดุริยางค์แล้ว จะพบว่าท่านมีผลงานทางดนตรีที่หลากหลาย ทำให้การแบ่งหมวดหมู่เอกสารโบราณของท่านสามารถแบ่งออกเป็น ๕ หมวดหมู่หลัก ๆ ได้ดังนี้ ๑. หนังสือทางราชการ ๒. ภาพถ่าย/ภาพวาด ๓. บันทึก/จดหมาย/โปสการ์ด ๔. โน้ตเพลง ๕. สูจิบัตร หนังสือ ตำรา และสื่อสิ่งพิมพ์อื่น ๆ ซึ่งจะเห็นได้ว่าเอกสารบางหมวดหมู่ เช่น โน้ตเพลง หรือสื่อสิ่งพิมพ์อื่น ๆ จัดเป็นผลงานที่เผยแพร่ในวงกว้างมากที่สุด หนึ่งในแหล่งค้นหาสำคัญคือ หอสมุด และหอจดหมายเหตุ อย่างที่ทราบกันว่าในประเทศไทยมีหอสมุดและหอจดหมายเหตุเป็นจำนวนมากที่เปิดให้สาธารณชนเข้าถึงข้อมูลได้ ซึ่งผลงานสำคัญอย่างหนึ่งของพระเจนดุริยางค์ คือ การเป็นคนไทยคนแรกที่สร้างสรรค์ตำราทางดนตรีสากลเป็นภาษาไทยที่มีความสมบูรณ์และครอบคลุมเนื้อหาสำคัญที่ใช้ได้ตั้งแต่ระดับมือสมัครเล่นไปจนถึงระดับมืออาชีพได้ เอกสารตำราซึ่งเป็นเอกสารประเภทหนึ่งได้กระจายไปอยู่ตามแหล่งข้อมูลกลุ่มนี้เป็นจำนวนมาก และนอกจากนั้นงานที่ได้รับการตีพิมพ์ของพระเจนดุริยางค์ยังอยู่ในรูปแบบของบทความ ข้อเขียนขนาดสั้น ไปจนถึงข้อคิดเห็นทางดนตรีต่าง ๆ ปรากฏในวารสาร หนังสือ สูจิบัตร หรืออนุสรณ์งานศพ เป็นต้น

แหล่งข้อมูลอื่น อันมีการปรากฏขึ้นทางดนตรีที่สำคัญหลายหน่วยงาน ทั้งยังได้วางรากฐานทางดนตรีที่แข็งแรงแก่องค์กรนั้น ๆ ไม่ว่าจะเป็น กรมมหรสพ ซึ่งต่อมาได้เปลี่ยนเป็นกรมศิลปากร กองดุริยางค์ทหารอากาศ กองดุริยางค์ตำรวจ เป็นต้น การทำงานกับหน่วยงานเหล่านี้ทำให้เกิดข้อมูลทางเอกสารที่เกี่ยวข้องกับพระเจนดุริยางค์เป็นจำนวนมาก ไม่ว่าจะเป็นในส่วนของโน้ตเพลง

เอกสารตำรา ข้อคิดข้อเขียน ของพระเจนดุริยางค์ที่มีการบันทึกไว้และเหลือรอดมาถึงปัจจุบันอยู่ในความครอบครองของหน่วยงานนั้น ๆ ยกตัวอย่างเช่น โน้ตเพลงสำหรับวงดุริยางค์มากมายที่เรียบเรียงโดยพระเจนดุริยางค์ ถูกเก็บรักษาไว้อย่างดีโดยกองมหรสพ กรมศิลปากร มีการจัดเรียงเป็นระบบ พร้อมทั้งมีการจัดทำสำเนาเพื่อเก็บรักษาต้นฉบับเอกสารไว้ บทเพลงเหล่านี้มักถูกหยิบจับนำมาบรรเลงตามวาระต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับพระเจนดุริยางค์ เป็นต้น

จะเห็นได้ว่า การคงอยู่ของเอกสารโบราณพระเจนดุริยางค์นั้น มีระดับความยากง่ายในการเข้าถึงที่แตกต่างกัน ส่งผลให้องค์ความรู้เกี่ยวกับพระเจนดุริยางค์ที่มาจากเอกสารโบราณ ไม่สามารถกระจายแก่สาธารณชนในวงกว้างได้ ในส่วนของลู่ทางและข้อเสนอแนะที่ควรจัดกระทำต่อเอกสารโบราณพระเจนดุริยางค์นี้ จะขอกล่าวสรุปเพิ่มเติมในส่วนของหัวข้อ *"เอกสารโบราณพระเจนดุริยางค์ ก้าวต่อไปที่ควรจะเป็น"* ต่อไป



บางส่วนจากบทขับร้องสำหรับเด็กที่พระเจนดุริยางค์ประพันธ์ดนตรี ร่วมกับนายฉันท์ ขำวิไล ผู้ประพันธ์คำร้อง (ที่มา: จิตร์ กาวี)

คุณค่าและความสำคัญของเอกสารโบราณพระเจนดุริยางค์

ปัจจุบัน เอกสารโบราณพระเจนดุริยางค์ได้มีการปรากฏและถูกค้นพบมากขึ้น ด้วยพัฒนาการด้านเทคโนโลยีที่ทำให้มนุษย์สามารถติดต่อประสานงาน นำไปสู่การค้นพบเอกสารโบราณพระเจนดุริยางค์ชิ้นใหม่ ๆ ยิ่งเป็นการตอกย้ำในประเด็นของคุณค่าและความสำคัญที่เอกสารเหล่านี้ได้มอบให้แก่วงวิชาการ โดยผู้เขียนได้สรุปคุณค่าและความสำคัญของเอกสารโบราณพระเจนดุริยางค์ ในประเด็นหลัก ๆ ไว้ดังนี้

หนึ่ง เป็นหลักฐานเติมเต็มและตอบคำถามเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ของดนตรีตะวันตกในประเทศไทย เนื่องด้วยเอกสารโบราณจัดเป็นเอกสารชั้นต้นในการศึกษาประวัติศาสตร์ที่สำคัญ ผนวกกับเรื่องราวของพระเจนดุริยางค์ถือเป็นหมุดหมายสำคัญของวงการดนตรีในประเทศไทย ทำให้เอกสารโบราณเหล่านี้นั้นมีความสำคัญอย่างยิ่งแก่การตอบคำถามทางประวัติศาสตร์ที่ยังคงเป็นปริศนา

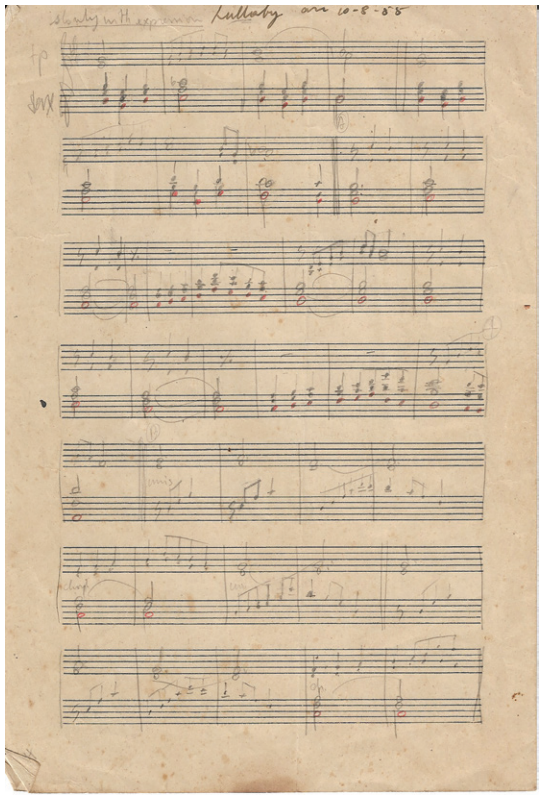
สอง เป็นหลักฐานเพื่อรำลึกถึงผลงานและเหตุการณ์สำคัญทางดนตรีที่เกี่ยวโยงกับพระเจนดุริยางค์ในวาระต่าง ๆ เพื่อให้คนรุ่นใหม่รับรู้และเข้าใจถึงพัฒนาการของดนตรีในสังคมไทยว่ามีการดำเนินไปในทิศทางใดและมีรากเหง้าก่อนที่จะถึงช่วงเวลาปัจจุบันนี้อย่างไร

สาม เป็นส่วนหนึ่งของการพัฒนาการศึกษาดนตรีในประเทศไทย โดยในประเด็นนี้ผู้เขียนได้เคยนำเสนอเป็นแกนหลักของงานเขียนอีกชิ้นของผู้เขียนเอง ซึ่งได้กล่าวถึงในข้างต้นคือ บทความวิชาการเรื่อง *"เอกสารโบราณพระเจนดุริยางค์ กับการพัฒนาการศึกษาดนตรีในประเทศไทย"* สรุปโดยสังเขปว่า เอกสารโบราณพระเจนดุริยางค์ มีความเป็นไปได้เชิงปฏิบัติที่จะถูกนำมาใช้ในด้านของการพัฒนาในการศึกษาประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตกในประเทศไทย การพัฒนาในการศึกษาด้านดนตรีวิทยา การพัฒนาในการศึกษาด้านดนตรีศึกษา การพัฒนาในการศึกษาด้านดนตรีที่รับใช้สังคม และการพัฒนาในการศึกษาดนตรีกับเด็ก ทั้งนี้ แนวทางต่าง ๆ ที่ผู้เขียนได้นำเสนอนั้นเป็นเพียงมุมมองส่วนหนึ่งจากผู้เขียนเท่านั้น ยังมีความเป็นไปได้อีกมากที่สามารถกระทำได้กับเอกสารโบราณพระเจนดุริยางค์เหล่านี้

เอกสารโบราณพระเจนดุริยางค์ มีคุณค่าและความสำคัญในฐานะที่เป็นหลักฐานที่บอกเล่าประวัติศาสตร์ทางดนตรีอันเกี่ยวข้องกับพระเจนดุริยางค์และบริบทโดยรอบ แต่คุณค่าทั้งหลายจะไม่สามารถเปล่งประกายหรือสร้างประโยชน์ใด ๆ ได้ หากเอกสารเหล่านั้นไม่ถูกนำออกมาเพื่อศึกษาและเล็งเห็นถึงการสร้างประโยชน์อย่างจริงจัง

ชวนชม บางส่วนของเอกสารโบราณพระเจนดุริยางค์

ในปัจจุบันมีเอกสารโบราณพระเจนดุริยางค์เป็นจำนวนมากที่ได้ถูกค้นพบและเปิดเผยต่อสาธารณชน และจำนวนไม่น้อยก็ได้ถูกนำไปพัฒนาผลิดอกออกผลในวงวิชาการ ผู้เขียนจึงอยากชวนชมเอกสารโบราณพระเจนดุริยางค์บางส่วน เพื่อรำลึกถึงผลงานและคุณงามความดีของพระเจนดุริยางค์ในวาระ ๑๓๗ ปีชาตกาล ในวันที่ ๑๓ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๕๖๓ โดยเอกสารที่นำมาชวนชมนี้ได้รับการอนุเคราะห์จาก คุณรัตนาวดี กันตังกุล ทายาทรุ่นหลานตาของพระเจนดุริยางค์ที่ได้เก็บรักษาเอกสารหลายชิ้นซึ่งสืบทอดต่อมาจากคุณตาของท่าน ผู้เขียนจึงขอขอบพระคุณมา ณ ที่นี้ครับ

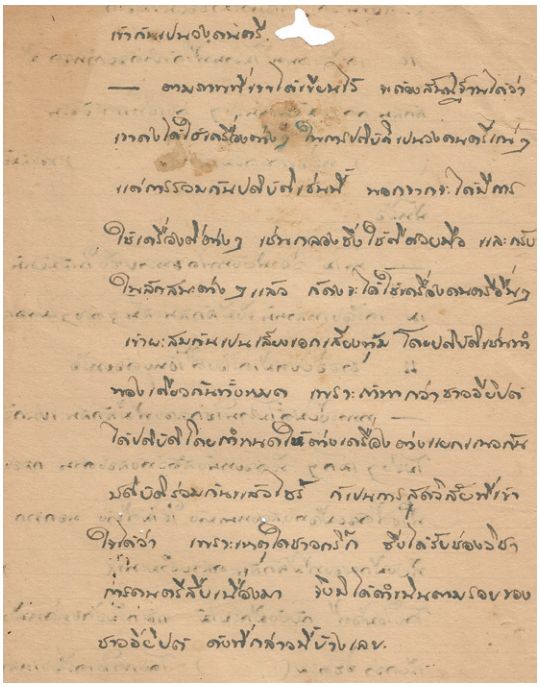


ต้นฉบับลายมือการเรียบเรียงบทเพลง Lullaby พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๔ (ที่มา: รัตนาวดี กันตังกุล)

ชิ้นที่ ๑ ต้นฉบับลายมือการเรียบเรียงบทเพลงพระราชนิพนธ์ Lullaby หรือในชื่อภาษาไทยว่า ค่ำแล้ว เป็นบทเพลงพระราชนิพนธ์ ลำดับที่ ๒๔ ในพระบาทสมเด็จพระมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร รัชกาลที่ ๙ โดยทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าจักรพันธ์เพ็ญศิริ นิพนธ์คำร้องภาษาอังกฤษร่วมกับท่านผู้หญิงนพคุณ ทองใหญ่ ณ อยุธยา และท่านผู้หญิงสมโรจน์ สวัสดิกุล ณ อยุธยา ประพันธ์คำร้องภาษาไทย

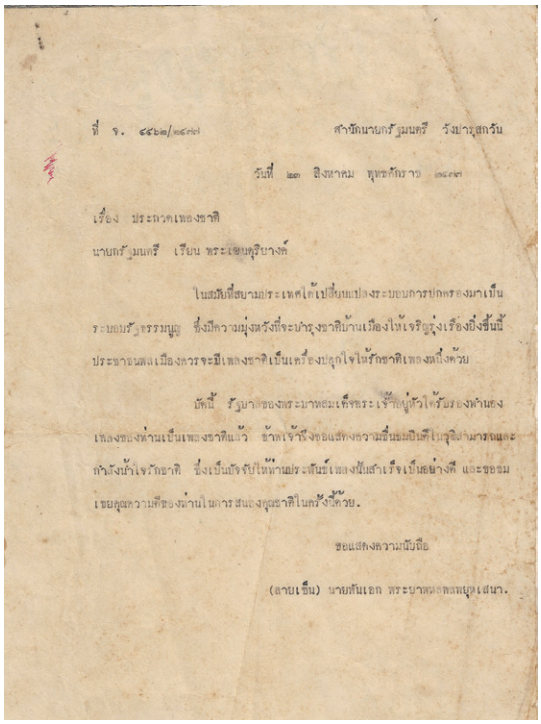
พระเจนดุริยางค์คือหนึ่งในผู้ที่ได้รับพระมหากรุณาธิคุณในการทำหน้าที่เรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงพระราชนิพนธ์ต่าง ๆ ให้อยู่ในรูปแบบของวงดุริยางค์หรือออร์เคสตรา เพื่อนำมาบันทึกเสียงและออกบรรเลงในกิจกรรมต่าง ๆ ของวงดุริยางค์สากล กรมศิลปากร ซึ่งหลายบทเพลง รวมถึงบทเพลงค่ำแล้วนี้ มักจะขับร้อง

โดย ครูนภา หวังในธรรม นักร้องเอก เสียงโซปราโน (Soprano) แห่งกรมศิลปากร หนึ่งในลูกศิษย์คนสำคัญของพระเจนดุริยางค์เช่นกัน



ต้นฉบับลายมือในตำราเรื่องประวัติเครื่องดนตรี
(ที่มา: รัตนาวดี กันตังกุล)

ชิ้นที่ ๒ ต้นฉบับลายมือตำราเรื่องประวัติเครื่องดนตรี ด้วยพระเจนดุริยางค์ถือเป็นผู้ที่มีผลงานทางดนตรีรอบด้าน หนึ่งในงานที่โดดเด่นของท่านคืองานเขียนด้านตำราสื่อการสอน ซึ่งมีมากมายหลายเรื่อง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของทฤษฎีดนตรีสากล ดนตรีสำหรับเด็ก หลักการเรียบเรียงเสียงประสาน ผลงานตำราสื่อการสอนของพระเจนดุริยางค์จึงถือเป็นหมุดหมายสำคัญในการบุกเบิกองค์ความรู้ดนตรีสากลในประเทศไทย เอกสารในภาพคือต้นฉบับลายมือของพระเจนดุริยางค์ที่บันทึกตำราเกี่ยวกับความเป็นมาของเครื่องดนตรี ปรากฏร่องรอยการเขียนแก้ไขเพื่อความสมบูรณ์ของเนื้อหา ข้อความในตอนต้นยังสะท้อนถึงการให้ความสำคัญต่อการศึกษาวิชาประวัติศาสตร์ดนตรี ที่ผู้ศึกษาในการดนตรีพึงควรให้ความสำคัญ



ที่ จ. ๔๔๖๒/๒๔๗๗ สำนักนายกรัฐมนตรี รังปาบุสกวัน

วันที่ ๒๓ สิงหาคม พุทธศักราช ๒๔๗๗

เรื่อง ประกวดเพลงชาติ

นายกรัฐมนตรี เรียน พระเจนดุริยางค์

ในสมัยที่สยามประเทศได้เปลี่ยนแปลงระบอบการปกครองมาเป็นระบอบรัฐธรรมนูญ ซึ่งมีความมุ่งหวังที่จะบำรุงชาติบ้านเมืองให้เจริญรุ่งเรืองยิ่งขึ้นนี้ ประชาชนสกลเมืองควรจะมีเพลงชาติเป็นเครื่องปลุกใจให้รักชาติเพลงหนึ่งด้วย

บัดนี้ รัฐบาลของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวได้รับรองทำนองเพลงของท่านเป็นเพลงชาติแล้ว ข้าพเจ้าจึงขอแสดงความชื่นชมยินดีในคุณวิชาการและกำลังน้ำใจรักชาติ ซึ่งเป็นอันจะรับให้ท่านประพันธ์เพลงนี้สำเร็จเป็นอย่างดี และขอชมเชยคุณความดีของท่านในการสนองคุณชาติในครั้งนี้ด้วย.

ขอแสดงความนับถือ

(ลายเซ็น) นายทันเอก พระยาพหลพลพยุหเสนา.

หนังสือรับรองทำนองเพลงชาติ
(ที่มา: รัตนาวดี กันตังกุล)

ชิ้นที่ ๓ หนังสือรับรองทำนองเพลงชาติ เพราะด้วยเพลงชาติเป็นหนึ่งในสิ่งที่สะท้อนความเป็นชาติยุคปัจจุบัน ในทำนองเพลงชาติฉบับปัจจุบันนี้ ประพันธ์ทำนองโดยพระเจนดุริยางค์ ภายหลังการประพันธ์ทำนองแล้วเสร็จ และถูกนำไปใช้งานแล้ว พระยาพหลพลพยุหเสนา นายกรัฐมนตรี ได้ส่งหนังสือราชการ ลงวันที่ ๒๓ สิงหาคม พ.ศ. ๒๔๗๗ แจ้งถึงการรับรองทำนองเพลงชาตินี้แก่พระเจนดุริยางค์ พร้อมทั้งกล่าวชมเชยพระเจนดุริยางค์ในความมุมานะในเรื่องต่าง ๆ จนสามารถประพันธ์ทำนองได้จนสำเร็จ

เอกสารที่นำมาจัดแสดงนี้ เป็นเพียงเอกสารโบราณบางส่วนในจำนวนมหาศาลที่สามารถนำมาใช้ศึกษาประเด็นต่าง ๆ เกี่ยวกับพระเจนดุริยางค์ได้เป็นอย่างดี ซึ่งแนวทางการเข้าถึงข้อมูลเหล่านี้นั้นยังคงมีอุปสรรคบางประการที่ทำให้ยากแก่การเข้าถึง โดยผู้เขียนได้เสนอแนวทางการจัดกระทำข้อมูลเหล่านี้ในส่วนต่อไป อันเป็นบทสรุปของข้อเขียนชิ้นนี้

เอกสารโบราณพระเจนดุริยางค์ ก้าวต่อไปที่ควรจะเป็น

ปัญหาที่สำคัญของเอกสารโบราณพระเจนดุริยางค์คล้ายคลึงกับเอกสารโบราณอื่น ๆ คือ อยู่ในลักษณะที่กระจัดกระจายไม่ได้รับการรวบรวมอย่างเป็นกิจจะลักษณะ และส่วนหนึ่งก็มีสภาพที่ทรุดโทรม ไม่ได้รับการดูแลรักษา ทั้งยังเสี่ยงแก่การเสียหายโดยไม่ได้มีการสำเนาองค์ความรู้เหล่านั้นไว้ ย่างก้าวสำคัญที่จะก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงนั้น ผู้เขียนได้นำข้อเสนอแนะเดียวกันกับข้อเสนอจากบทความ *"เอกสารโบราณพระเจนดุริยางค์ กับการพัฒนาการศึกษาดนตรีในประเทศไทย"* คือการผลักดันให้เกิดการก่อตั้งหอจดหมายเหตุพระเจนดุริยางค์ขึ้นภายใต้การสนับสนุนของหน่วยงานใดหน่วยงานหนึ่ง ซึ่งจำเป็นต้องมีกระบวนการพูดคุยอย่างเป็นรูปธรรมเกิดขึ้นได้จริง

หอจดหมายเหตุพระเจนดุริยางค์ไม่จำเป็นต้องอยู่ในรูปแบบ ระบบระเบียบแบบแผนเดิม ที่ผู้ที่สนใจจะศึกษาค้นคว้าต้องเดินเท้าเข้ามายังฐานข้อมูล แต่ควรจะอยู่ในรูปแบบของฐานข้อมูลออนไลน์ที่สามารถเข้าถึงได้ไม่ว่าผู้ค้นคว้าจะอยู่จุดใดในโลก ซึ่งหอจดหมายเหตุลักษณะนี้มิใช่ของใหม่ในโลกยุคสมัยปัจจุบันนี้ (พ.ศ. ๒๕๖๓) แต่อย่างใด เพราะหากเหลียวหลังแลโลกจะพบว่า ทั้งในต่างประเทศหรือแม้แต่ในประเทศไทย มีฐานข้อมูลทางดนตรีออนไลน์เกิดขึ้นรับใช้สังคมวิชาการมาในช่วงระยะเวลาหนึ่งแล้ว เราได้เห็นหอจดหมายเหตุกระบอกเสียง มหาวิทยาลัยแห่งแคลิฟอร์เนีย ซานต้า บาบาร่า (UCSB Cylinders Audio Archive) ที่รวบรวมเสียงจากสื่อบันทึกเสียงยุคแรกมาทำการรวบรวม จัดเป็นหมวดหมู่และเผยแพร่ หอจดหมายเหตุดนตรีล้านนา เจอรัลด์ ไดค์ ศูนย์ความเป็นเลิศด้านดนตรีและนาฏศิลป์ล้านนา มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ (Gerald P. Dyck Ethnomusicology Archive of Lanna Music) ที่รวบรวมสื่อบันทึกเสียง ภาพ และอื่น ๆ เกี่ยวกับดนตรีล้านนาอย่างเป็นระบบและเข้าถึงได้ง่าย เป็นต้น ด้วยเหตุนี้เอง หอจดหมายเหตุพระเจนดุริยางค์ที่จะเริ่มตั้งต้นจากเอกสารโบราณนี้ จึงไม่ใช่เรื่องไกลเกินฝัน

ในปัจจุบัน มีหน่วยงาน มูลนิธิ ชมรม ที่เกี่ยวโยงกับเรื่องพระเจนดุริยางค์ทั้งทางตรงและทางอ้อมมากมาย ไม่ว่าจะเป็น ชมรมพระเจนดุริยางค์วิชาการ มูลนิธิพระเจนดุริยางค์ มหาวิทยาลัยต่าง ๆ ที่สนับสนุนผลักดันอาจารย์ นักศึกษามีงานเขียน งานวิจัยเกิดขึ้นมากมาย จะเป็นไปได้หรือไม่ที่จะเกิดการหารือในประเด็นนี้ครั้งใหญ่ อย่างเปิดกว้างและเปิดใจ หากมีการร่วมมือผลักดันและมีบุคลากรรุ่นใหม่ที่มีพลังแรงศรัทธาในการทำงานลักษณะนั้น หลังวาระ ๑๓๗ ปีชาตกาล พระเจนดุริยางค์ อันจะนำไปสู่ปีที่ ๑๓๘ ๑๓๙ ๑๔๐ เมื่อนั้นเราอาจจะมีหอจดหมายเหตุพระเจนดุริยางค์ที่สามารถเป็นจุดรวมใจในการรำลึกและเป็นแหล่งข้อมูลในการรับใช้โลกวิชาการเพื่อพัฒนาองค์ความรู้ทางดนตรีให้ก้าวหน้าขึ้นไปอีกก็เป็นได้...

บรรณานุกรม

จิตร์ กาวี. (๒๕๖๓). เอกสารโบราณพระเจนดุริยางค์กับการพัฒนาการศึกษาดนตรีในประเทศไทย. *การประชุมวิชาการระดับชาติด้านเสียงและดนตรีแห่งมหาวิทยาลัยศิลปากร ครั้งที่ ๑* (หน้า ๓๗-๕๐). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

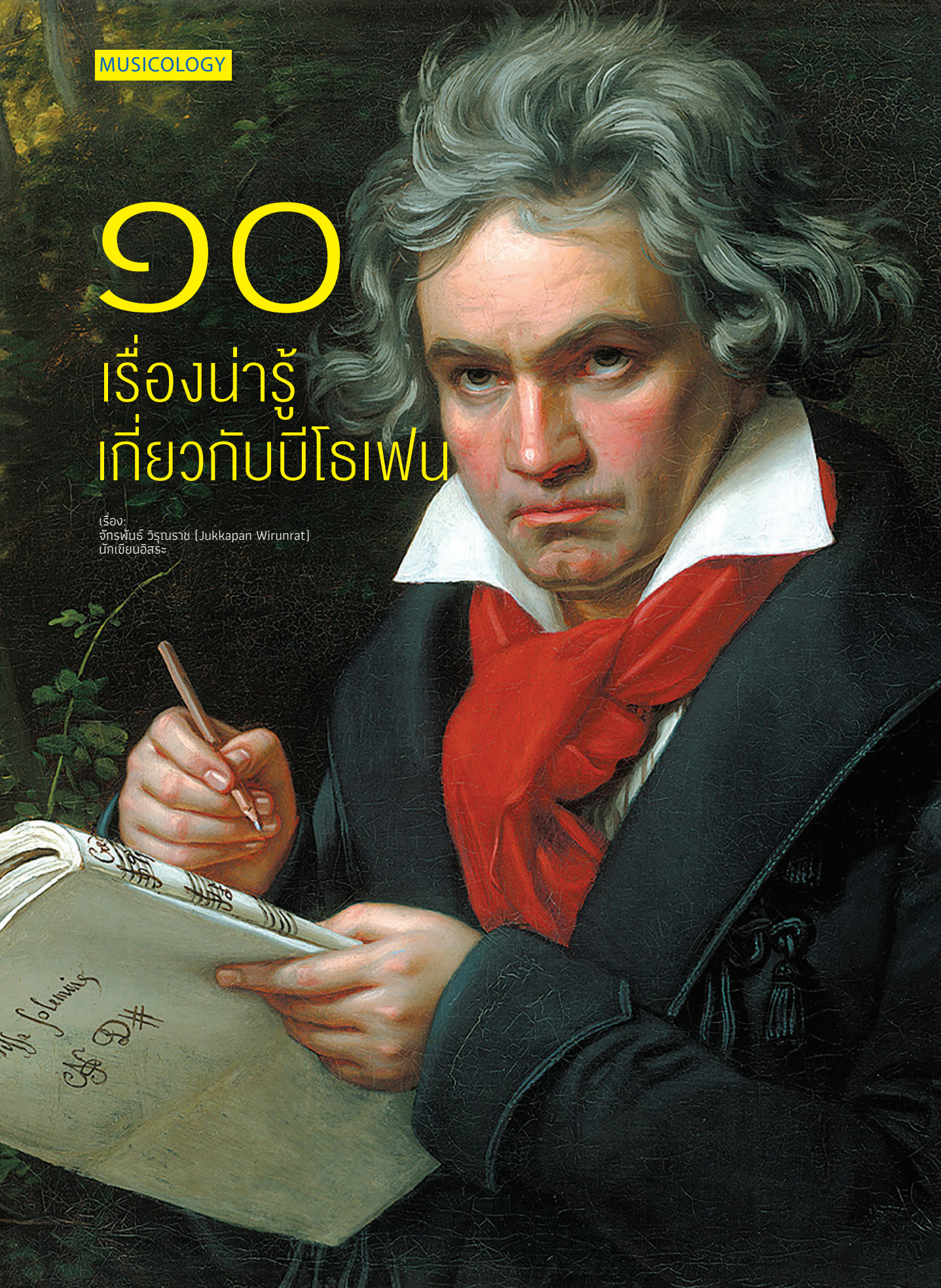
พระเจนดุริยางค์. (๒๕๓๖). บันทึกของพระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร) ๓๕ ปี ของชีวิตในการดนตรี (๒๔๖๐-๒๔๙๕) วงเครื่องสายฝรั่งหลวงของพระมงกุฎเกล้าฯ ประวัติการกำเนิดวงดุริยางค์ของกรมศิลปากร. ใน ชมรมศิษย์พระเจนดุริยางค์, *๑๑๐ ปี ศาสตราจารย์ พระเจนดุริยางค์ ผู้วางรากฐานดนตรีสากลของไทย* (หน้า ๒๕-๔๑). กรุงเทพฯ: เอราวัณการพิมพ์.

พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ. (๒๕๕๔). *พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวกับการดนตรี*. นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

สยามกลการ. (๒๕๒๒). *เพลงพระราชนิพนธ์ พร้อมประวัติ*. กรุงเทพฯ: สยามกลการ.

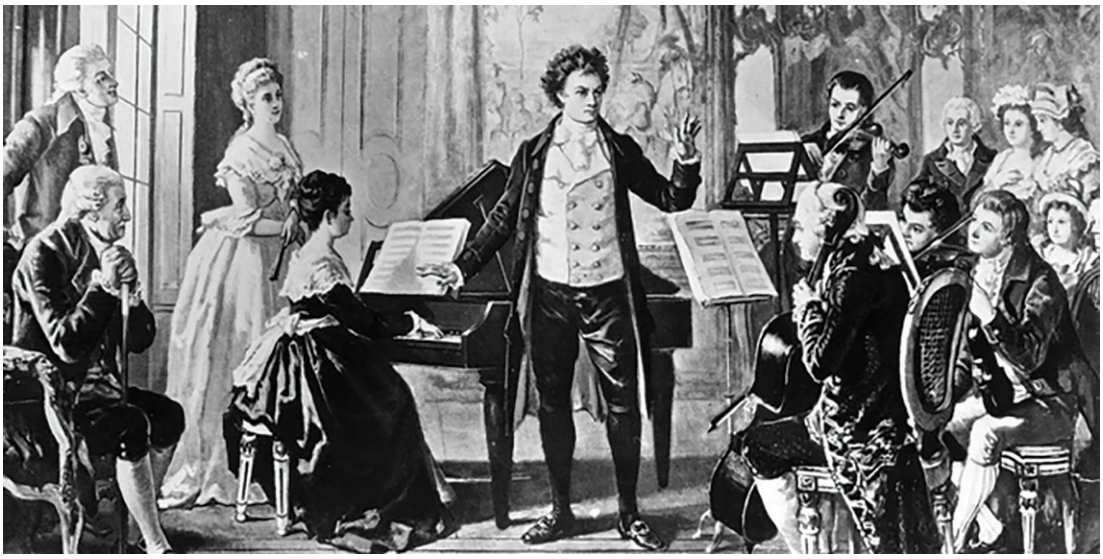
90 เรื่องน่ารู้เกี่ยวกับบีโธเฟน

เรื่อง:
จักรพันธ์ วิรุณราช (Jukkapan Wirunrat)
นักเขียนอิสระ



"บีโธเฟน" สำหรับท่านที่มีความชื่นชอบในดนตรีคลาสสิกหรือเคยได้ยินได้ฟังเพลงในแนวนี้กันมาบ้าง ต้องเคยได้ยินชื่อของนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงท่านนี้แน่นอน แต่ยังมีอีกหลากหลายเรื่องเกี่ยวกับนักประพันธ์ท่านนี้ ที่ท่านอาจจะไม่เคยทราบ ในโอกาสครบรอบ ๒๕๐ ปี วันเกิดของศิลปินท่านนี้ ในปี ค.ศ. ๒๐๒๐ ผมจะมาเล่าเกร็ดประวัติคร่าว ๆ เกี่ยวกับบีโธเฟน เพื่อให้ท่านผู้อ่านได้รู้จักชีวิตของบีโธเฟนมากขึ้น

บีโธเฟน หรือที่มีชื่อเต็มคือ Ludwig van Beethoven เป็นหนึ่งในศิลปิน นักประพันธ์ที่ยิ่งใหญ่และมีชื่อเสียงมากคนหนึ่ง ท่านเกิดในครอบครัวนักดนตรีเมื่อเดือนธันวาคม ค.ศ. ๑๗๗๐ ที่เมืองบอนน์ (Bonn) ประเทศเยอรมนี ทั้งปู่และบิดาของท่านทั้งคู่เป็นนักร้องในวงขับร้องประสานเสียงของรัฐ (state choir) ชีวิตในวัยเด็กของบีโธเฟน ต้องผ่านการเคี่ยวกรำในการฝึกดนตรีจากพ่ออย่างหนัก เขาผ่านวัยเด็กอย่างยากลำบาก บีโธเฟนสามารถประพันธ์เพลงเองและเปิดการแสดงได้ตั้งแต่อายุยังน้อย จนมีคำกล่าวว่า บีโธเฟนเป็นนักเปียโนอัจฉริยะ เป็นนักแต่งเพลงที่มีพรสวรรค์ ถึงแม้ว่าบีโธเฟนจะสูญเสียการได้ยินในช่วงปลายวัย ๒๐ แต่ท่านได้ฝากผลงานที่สำคัญไว้ประดับวงการดนตรีคลาสสิกมากมาย เช่น บทประพันธ์ Symphony ทั้งหมด ๙ บท Piano Concerto ๕ บท Piano Sonata ๓๒ บท และ String Quartets ๑๖ บท เป็นต้น และต่อไปนี้คือเกร็ดประวัติ ๑๐ เรื่องน่ารู้เกี่ยวกับบีโธเฟน



๑. Ludwig van Beethoven ไม่ใช่ Ludwig แรกในครอบครัว

อาจจะไม่ค่อยคุ้นสำหรับคนไทยเราเท่าไรนักที่มีการตั้งชื่อสมาชิกในครอบครัวเหมือนกัน แต่สำหรับวัฒนธรรมตะวันตกแล้ว ถือเป็นเรื่องปกติ โดยบีโธเฟนที่เรารู้จักกันนั้นโดยแท้จริงแล้ว เขาคือ Ludwig ที่ ๓ ของครอบครัว โดย Ludwig ที่ ๑ คือ คุณปู่ของบีโธเฟน และ Ludwig ที่ ๒ คือ พี่ชายของบีโธเฟน ที่เสียชีวิตไปเมื่อมีอายุเพียง ๖ วันเท่านั้น

๒. พ่อของบีโธเฟนเป็นผู้เคี่ยวกรำให้บีโธเฟนฝึกฝนอย่างหนัก

แม้จะได้รับการขนานนามว่าเป็นนักเปียโนอัจฉริยะ แต่แท้จริงแล้วชีวิตในวัยเด็กของบีโธเฟนเต็มไปด้วยความยากลำบากและความเข้มงวดในการฝึกฝนทางดนตรี ด้วยความคาดหวังจากผู้เป็นพ่อ (Johann van Beethoven) ที่ต้องการจะปั้นลูกชายคนนี้ให้เป็นดาวเด่น ดังเช่นที่ Mozart เคยฝากฝีมือไว้ในวงการหลายสิบปีก่อนหน้านั้น พ่อของเขาได้เคี่ยวกรำให้บีโธเฟนฝึกฝนทั้งวันทั้งคืน เพื่อให้สามารถแสดงได้ในระดับเดียวกันกับอัจฉริยะทางดนตรี มีเรื่องเล่าว่า เพื่อนบ้านของครอบครัวบีโธเฟนจะเห็นเด็กชายตัวน้อยที่ต้องยืนบนเก้าอี้เพื่อให้สามารถเล่นเปียโนได้ เขาต้องซ้อมดนตรีไปทั้งน้ำตาพร้อมกับรับคำตวาดว่าจากผู้เป็นพ่อที่ต้องการให้เขาเล่นได้ดี

๓. บีโธเฟนไม่เก่งวิชาคำนวณ

ในยุคสมัยปัจจุบัน การบวก ลบ คูณ หาร ได้ถือเป็นเรื่องปกติวิสัยของเด็ก ๆ ที่จะได้เรียนในชั้นประถม แต่สำหรับบีโธเฟนแล้ว เขาต้องออกจากโรงเรียนตั้งแต่อายุยังน้อย เพื่อช่วยหารายได้มาจุนเจือ

ครอบครัว รวมทั้งการที่ต้องฝึกซ้อมดนตรีอย่างหนัก ทำให้บีโธเฟนไม่เคยมีโอกาสได้เรียนรู้คณิตศาสตร์ในเรื่องการคูณและหารเลย

๔. บีโธเฟนเคยแสดงให้ Mozart ชมมาก่อน

ในวัยเด็กของบีโธเฟนได้เปิดการแสดงหลายครั้ง แต่ครั้งที่หนึ่งที่น่าจดจำคือ ครั้งที่บีโธเฟนได้เดินทางไปเวียนนาเป็นครั้งแรกเมื่อวัย ๑๗ ปี ในครั้งนั้นเขาได้เปิดการแสดงและหนึ่งในผู้เข้าชมคือ Mozart ผู้ที่ได้ชื่อว่าเป็นนักดนตรีผู้ยิ่งใหญ่แห่งยุคในช่วงเวลานั้น ด้วยความที่ Mozart มีพรสวรรค์และชื่อเสียงถึงจุดสูงสุด การที่นักดนตรีสักคนหนึ่งจะทำให้ Mozart ประทับใจในการแสดงนั้นไม่ง่ายนัก ในการแสดงดนตรีครั้งแรกในเวียนนาของบีโธเฟนเอง ไม่มีใครทราบว่ามีอะไรเกิดขึ้นบ้าง แต่หลังจบการแสดงมีข่าวลือว่า Mozart ได้กล่าวถึงบีโธเฟนไว้ดังนี้ "Keep your eyes on him—someday he'll give the world something to talk about."

๕. บีโธเฟนเป็นนักดนตรีที่สามารถ improvise (ด้นสด) ได้อย่างหาตัวจับยาก

แม้ว่าเราจะรู้จักบีโธเฟนในฐานะนักเปียโนที่มีฝีมือฉกาจ และเป็นนักประพันธ์ที่มีผลงานสำคัญมากมาย แต่อีกด้านนั้น บีโธเฟนเองก็เป็นนักดนตรีที่มีฝีมือในการ improvise อย่างยอดเยี่ยม ดังที่นักประพันธ์ร่วมสมัยของบีโธเฟนคนหนึ่ง คือ Johann Baptist Cramer ได้กล่าวไว้ว่า "if you haven't heard Beethoven improvise, you haven't heard improvisation." หรือแปลเป็นไทยว่า ถ้ายังไม่เคยได้ยินบีโธเฟนอิมโพรไวซ์มาก่อน ถือว่ายังไม่เคยได้ยินการอิมโพรไวซ์

๖. บีโธเฟนเป็นผู้บุกเบิกการประพันธ์เพลงเพื่อการแสดงเปียโน

ในช่วงเวลานั้น ผลงานประพันธ์สำหรับเครื่องคีย์บอร์ดส่วนใหญ่เป็นการประพันธ์สำหรับเครื่อง harpsichord น้อยนักที่จะมีการประพันธ์ดนตรีเพื่อใช้เล่นกับเปียโน (pianoforte ในยุคสมัยนั้น) โดยเฉพาะ แต่บีโธเฟนตัดสินใจเลือกที่จะประพันธ์เพลงเพื่อใช้เล่นกับเปียโนเป็นหลัก ซึ่งถือว่าเป็นการฉีกแนวจากนักประพันธ์ร่วมสมัยท่านอื่น ๆ

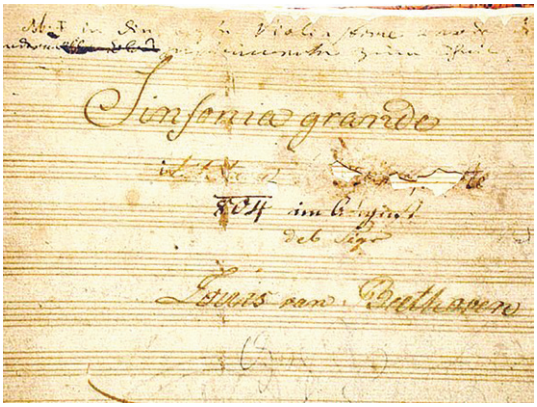
๗. บีโธเฟนมีสุขภาพร่างกายไม่ค่อยแข็งแรง

ในยุคสมัยของบีโธเฟนนั้น วิทยาการทางการแพทย์และโภชนาการยังไม่พัฒนาเท่าที่ควร ทำให้ผู้คนในยุคนั้นต่างมีอายุขัยที่สั้นกว่าในปัจจุบันและมีโรคภัยที่คอยคุกคามตลอดเวลา อย่างที่เราทราบกันว่าบีโธเฟนสูญเสียการได้ยินในวัย ๒๐ ปลาย ๆ แต่นอกจากปัญหาเรื่องการได้ยินแล้ว บีโธเฟนเองก็มีสุขภาพร่างกายที่ไม่แข็งแรงร่วมกับโรคประจำตัวจำนวนมาก เช่น ลำไส้อักเสบ โรครูมาตอยด์ โรคไทฟอยด์ โรคผิวหนัง การติดเชื้อหลายครั้ง ข้ออักเสบ โรคตับแข็ง โรคตับอ่อนอักเสบ เป็นต้น อาจสันนิษฐานได้ว่า การสูญเสียการได้ยินของบีโธเฟนนั้น อาจเกิดจากการที่ติดเชื้อไทฟอยด์หรืออีสุกอีใสในวัยเด็ก

๘. บีโธเฟนแต่งเพลงให้แก่ผู้หญิงที่เขาสนใจ

ในการประพันธ์ดนตรีนั้น นักประพันธ์แต่ละท่านก็มีแนวทางในการหาแรงบันดาลใจในการแต่งเพลงที่หลากหลาย ซึ่งการแต่งเพลงเพื่อคนที่รักก็ถือว่าเป็นหนึ่งในแรงบันดาลใจที่หลาย ๆ ท่านหยิบยกมาเพื่อใช้ในการประพันธ์เพลง บีโธเฟนเองก็เช่นกัน ดังบทเพลง Piano Sonata No. 14 in C-sharp minor หรือที่รู้จักกันในชื่อ Moonlight Sonata จัดว่าเป็นหนึ่งในเพลงยอดนิยมของบีโธเฟนตั้งแต่ครั้งที่เพลงนี้ได้ประพันธ์เสร็จในปี ค.ศ. ๑๘๐๑ ซึ่งกล่าวกันว่า บีโธเฟนแต่งเพลงนี้เพื่อ Countess Giulietta Guicciardi ซึ่งเป็นหนึ่งในนักเรียนของเขานั่นเอง

๙. บีโธเฟนแต่ง Symphony No. 3 in E-flat Major เพื่อนโปเลียน



ในช่วงยุคสมัยของบีโธเฟนนั้น กล่าวได้ว่า นโปเลียน โบนาปาร์ต เป็นนายพลที่มีชื่อเสียงและมีบทบาทสำคัญในช่วงการปฏิวัติฝรั่งเศส ซึ่งบีโธเฟนเองก็มีความนิยมนโปเลียนว่าเป็นดั่งสัญลักษณ์ของการปฏิวัติฝรั่งเศส บีโธเฟนได้ประพันธ์ Symphony No. 3 in E-flat Major หรือที่รู้จักกันในชื่อ “Eroica” เมื่อเริ่มแต่งนั้นบีโธเฟนตั้งใจจะอุทิศผลงานแก่นโปเลียน พร้อมตั้งชื่อว่า Bonaparte แต่เมื่อนโปเลียนได้สถาปนาตนเองเป็นจักรพรรดิแห่งฝรั่งเศส ระหว่างปี ค.ศ. ๑๘๐๔-๑๘๑๔ ภายใต้พระนามว่า จักรพรรดินโปเลียนที่ ๑ ได้สร้างความผิดหวังแก่บีโธเฟนเป็นอย่างมาก และได้เปลี่ยนชื่อผลงานชิ้นนี้เป็น “Eroica” ในอีกด้านหนึ่ง ผลงานชิ้นนี้ของบีโธเฟนได้ถูกกล่าวอ้างกันว่าเป็นจุดสิ้นสุดของดนตรียุคคลาสสิก และเป็นจุดเริ่มต้นของดนตรียุคโรแมนติก

๑๐. บีโธเฟนไม่เคยลางาน

ถึงแม้ว่าบีโธเฟนนั้นจะมีสุขภาพที่ไม่แข็งแรง กอปรกับมีโรคประจำตัวจำนวนมาก แต่เพื่อให้คงสถานะการใช้ชีวิตที่ไม่ต้องยากลำบากนัก บีโธเฟนต้องทำงานในแทบทุกวัน ทั้งการสอนเปียโน ที่เป็นที่ทราบกันว่าบีโธเฟนนั้นไม่ค่อยชอบที่จะสอนเปียโนมากนัก การทำงานให้แก่ผู้สนับสนุนชาวเวนิสที่มั่งคั่ง และการประพันธ์เพลงเพื่อให้มีรายรับที่พอกับการใช้จ่ายในชีวิตประจำวัน

จากเกร็ดประวัติของบีโธเฟนดังที่ผมได้เล่ามา คงทำให้ท่านผู้อ่านได้เห็นว่า บีโธเฟนเองก็เป็นผู้ที่อุทิศตนเพื่อดนตรีอย่างแท้จริง ทั้งจากการที่เขาต้องฝึกซ้อมและเรียนรู้อย่างยากลำบากตั้งแต่วัยเด็ก จนเมื่อเติบโตเป็นผู้ใหญ่แล้ว แม้ว่าจะมีโรครุมเร้า จนขนาดสูญเสียการได้ยิน บีโธเฟนเองก็ยังคงทำงานในสายงานดนตรีต่อมาจนสิ้นอายุขัย ผมเองหวังว่าท่านผู้อ่านจะได้รับแรงบันดาลใจในการมุ่งมั่น อดทน และทุ่มเทต่อการทำงานของท่าน ได้ดั่งที่บีโธเฟนมีให้แก่งานของเขา

Yamaha Acoustic Instruments

Bösendorfer
DER KLANG, DER BERÜHRT

YAMAHA
Live with Music

th.yamaha.com YamahaMusicThailand

"เรื่องเล่าเบาสมองสนองปัญญา"

เพลงไทยสากลสำเนียงเคียง JAZZ (ตอนที่ ๕)

เรื่อง:
กิตติ ศรีเปารยะ (Kitti Sripaurya)
อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีสมัยนิยม
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ฉบับที่แล้วผู้เขียนเล่าเรื่องเพลงไทยสากลแนวแจ๊สผลงานของ "หลวงสุขุมนัยประดิษฐ" ร่วมกับ "แก้ว อัจฉริยะกุล" ท่านแรกเป็นนักเรียนทุนอเมริกา เป็นนักดนตรีสมัครเล่นระดับมืออาชีพ เป็นหนึ่งในผู้ริเริ่มจัดตั้งวงดนตรีกรมโฆษณาการ เคยร่วมงานกับคณะเสรีไทยในช่วงสงครามโลกครั้งที่ ๒ และกลับมารับราชการตำแหน่งล่าสุด คือ เลขาธิการ ก.พ. ท่านหลังเป็นศิษย์เก่ากรุงเทพคริสเตียนวิทยาลัย "แก้ว อัจฉริยะกุล" ผู้เจิดจรัสในด้านการประพันธ์มาแต่เด็ก ต่อมาสร้างงานด้านบันเทิงหลายแขนง เช่น นวนิยาย บทกวีต่าง ๆ แปลบทพากย์ภาพยนตร์ฝรั่ง สร้างงานละครวิทยุคณะแก้วฟ้าที่ลือเลื่องในอดีต ประพันธ์คำร้องให้กับทำนองเพลงจากนักแต่งเพลงระดับนำของไทย โดยเฉพาะงานที่สร้างสรรค์ร่วมกับ "เอื้อ สุนทรสนาน" หัวหน้าวงดนตรีสุนทราภรณ์ในหลากหลายลีลา ทั้งเพลงเฉพาะกิจ เพลงสถาบัน เพลงรักทั่วไป เพลงปลอบประโลมใจ รวมแล้วมากมายร่วม ๓,๐๐๐ ผลงาน

วงสุนทราภรณ์เป็นวงที่กลายร่างมาจากวงดนตรีกรมโฆษณาการ ก่อตั้งขึ้นตามรูปแบบมาตรฐานของวงแจ๊สมาตรฐานอเมริกัน ทำหน้าที่เผยแพร่ภาพลักษณ์ของประเทศไทยในรูปแบบของความบันเทิงทางเสียงเพลงในยุคสงครามโลกครั้งที่ ๒ ต่อมาได้รับความนิยมมากขึ้นจนต้องจัดอีกวง ใช้ชื่อว่า "สุนทราภรณ์" เพื่อบรรเลงงานนอกเวลาราชการ ทั้ง ๒ วงใช้นักดนตรีและนักร้องกลุ่มเดียวกัน อย่างไรก็ตาม กาลเวลากว่า ๘๐ ปี พิสูจน์ได้ถึงคุณค่าของงานเพลงหลากหลายลีลาที่วงดนตรี "สุนทราภรณ์" หรือวง "กรมประชาสัมพันธ์" (กรมโฆษณาการเดิม) ได้สร้างสรรค์ไว้ให้กับสังคมไทย

ปฐมวงดนตรีกรมโฆษณาการ

วงสุนทราภรณ์ยุคกลาง

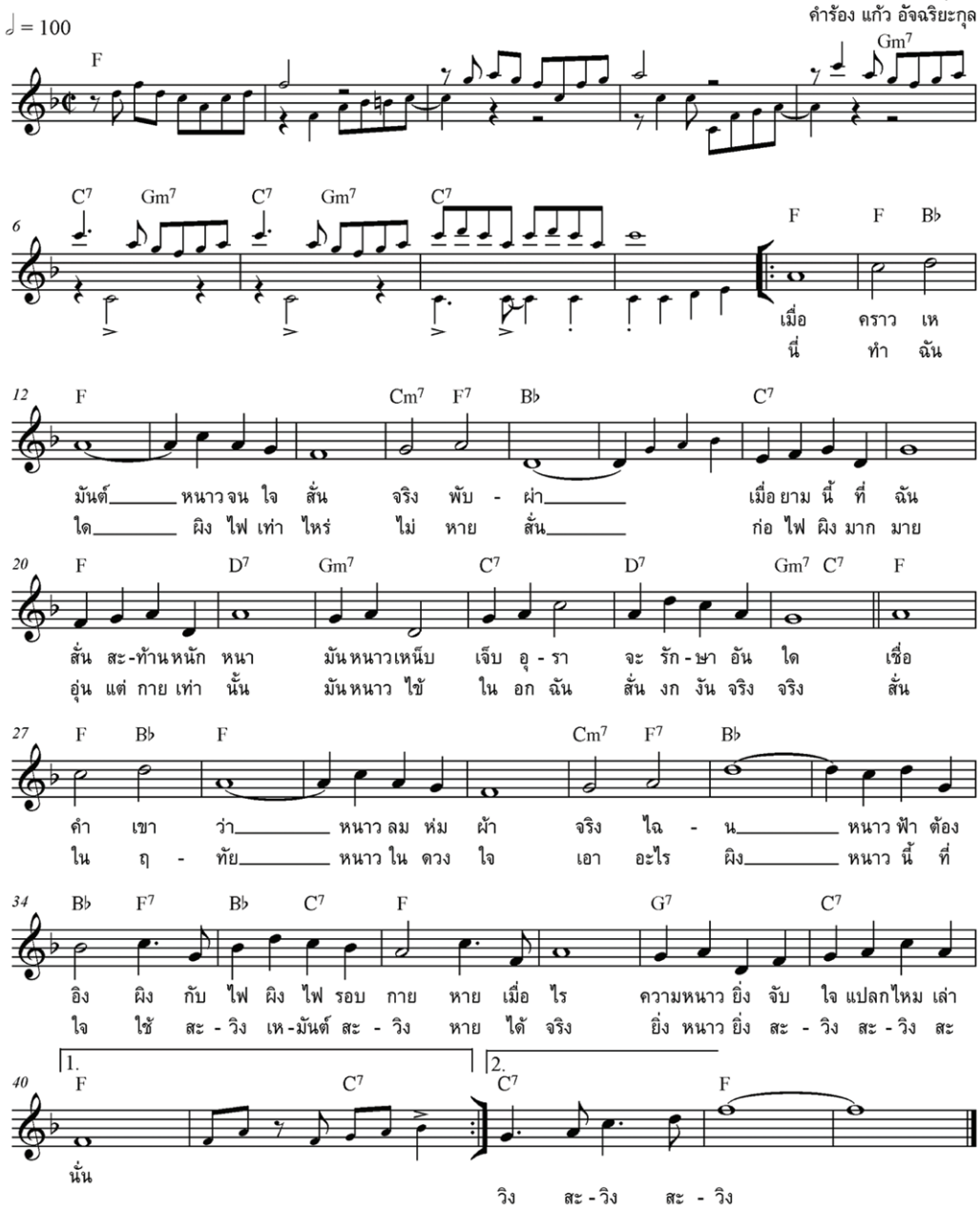
"เรื่องเล่าเบาสมองสนองปัญญา" ตอนนี้ ขอนำเสนอเนื้อหาความเป็นแจ๊สในบทเพลงของชาวคณะสุนทราภรณ์ที่ผู้เขียนเลือกมาอีก ๖ เพลง ล้วนขับร้องบันทึกเสียงโดยนักร้องเดิมทั้งยุคแผ่นครั่ง แผ่นลองเพลย์ ทุกเพลงมีลิงก์เข้ายูทูบเพื่อรับชมประกอบไปด้วย ช่วยเสริมอรรถรสในการอ่านมากยิ่งขึ้นครับ สำหรับโน้ตเพลงประกอบบางเพลงผู้เขียนถอดรายละเอียดออกมาพอให้ท่านผู้อ่านได้เห็นความเป็นแจ๊สชัดเจนขึ้น

เหมันต์สวิง (https://www.youtube.com/watch?v=kpRUAuoNP-o) ขับร้องบันทึกเสียงครั้งแรกลงแผ่นครั่งโดย **จันทนา โอบายวาทย์** ประมาณช่วงทศวรรษ ๒๔๙๐ ทำนองเป็นของ**ครูสิริ ยงยุทธ** จากข้อเขียน "ประวัติและผลงานครูสิริ ยงยุทธ ตอนที่ ๑" โดย ศาสตราจารย์นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ระบุว่า *"เพลงที่ครูสิริ ยงยุทธ ประพันธ์ทำนองนั้น มีลักษณะเป็นเพลงแจ๊สยุคแรกเริ่มของเมืองไทย ซึ่งเกิดขึ้นในสมัยสงครามโลกครั้งที่ ๒ ครูทำหน้าที่สอนนักร้องทุกคนในวงสุนทราภรณ์หัดร้องเพลงในตอนเช้า เพลงใหม่ที่แต่งเสร็จในตอนเช้า จะต้องออกอากาศในตอนบ่ายหรือค่ำ ครูก็จะสอนให้นักร้องร้องตาม โดยครูจะเป็นคนเล่นเปียโน ครูจึงเป็นอาจารย์ของนักร้องวงสุนทราภรณ์ทุกคน ต้องผ่านการอบรม ครอบแบบสอนร้องอย่างจริงจัง"*

เพลงนี้จัดอยู่ในรูปแบบเพลง ๔ ท่อน (A - B - A - C) ยาวท่อนละ ๘ ห้อง เนื้อร้องจาก**ครูแก้ว อัจฉริยะกุล** มี ๒ เที่ยว (โปรดสังเกตคำว่า "พับผ่า" อันเป็นคำสบถที่ทันสมัยในยุคนั้น ครูนำมาใช้ในปลายวรรคแรก - *เมื่อคราวเหมันต์ หนาวจนใจสั่นจริงพับผ่า*) สัดส่วนโน้ตส่วนใหญ่เป็นตัวกลม ตัวขาว และตัวดำ ไม่มีสัดส่วนใดที่บ่งบอกลักษณะความเป็นแจ๊ส แต่ผู้เรียบเรียงเสียงประสาน (**คีติ คีตากร - ครูบิลลี่**) จัดการให้วงดนตรีบรรเลงในลีลาสวิงแจ๊สจ๋า (สังเกตจากช่วงนำเพลง - introduction ดนตรีประกอบและวิธีบรรเลงทั้งเพลงหมดล้วนมีความเป็นแจ๊ส โดยเฉพาะ "ลูกจบ" - Ending หรือ Outro เป็นเสียงเปียโนจากฝีมือระดับบรมครูของท่านผู้แต่งทำนอง เหล่านี้ล้วนสอดคล้องกับสมการที่ผู้เขียนเคยว่าไว้จากบทความฯ ตอนก่อน ๆ)

เหมันต์สวิง

ทำนอง สิริ ยงยุทธ
คำร้อง แก้ว อัจฉริยะกุล



ลำดับการบรรเลง ซ้าย ⟶ ขวา

ส่วนนำเพลง (intro) ๙ ห้อง	วงบรรเลงทำนองท่อน ๑ เที่ยวเต็ม	ขับร้องทั้งเพลง ๒ เที่ยว
วงบรรเลงแบบ improvisation ๑ เที่ยวเต็ม	ส่วนท้าย เปียโนเดี่ยวลูกจบ (ending) ส่งลงท้ายได้อย่างเท่สุด ๆ	

สิริ ยงยุทธ

คีติ คีตากร

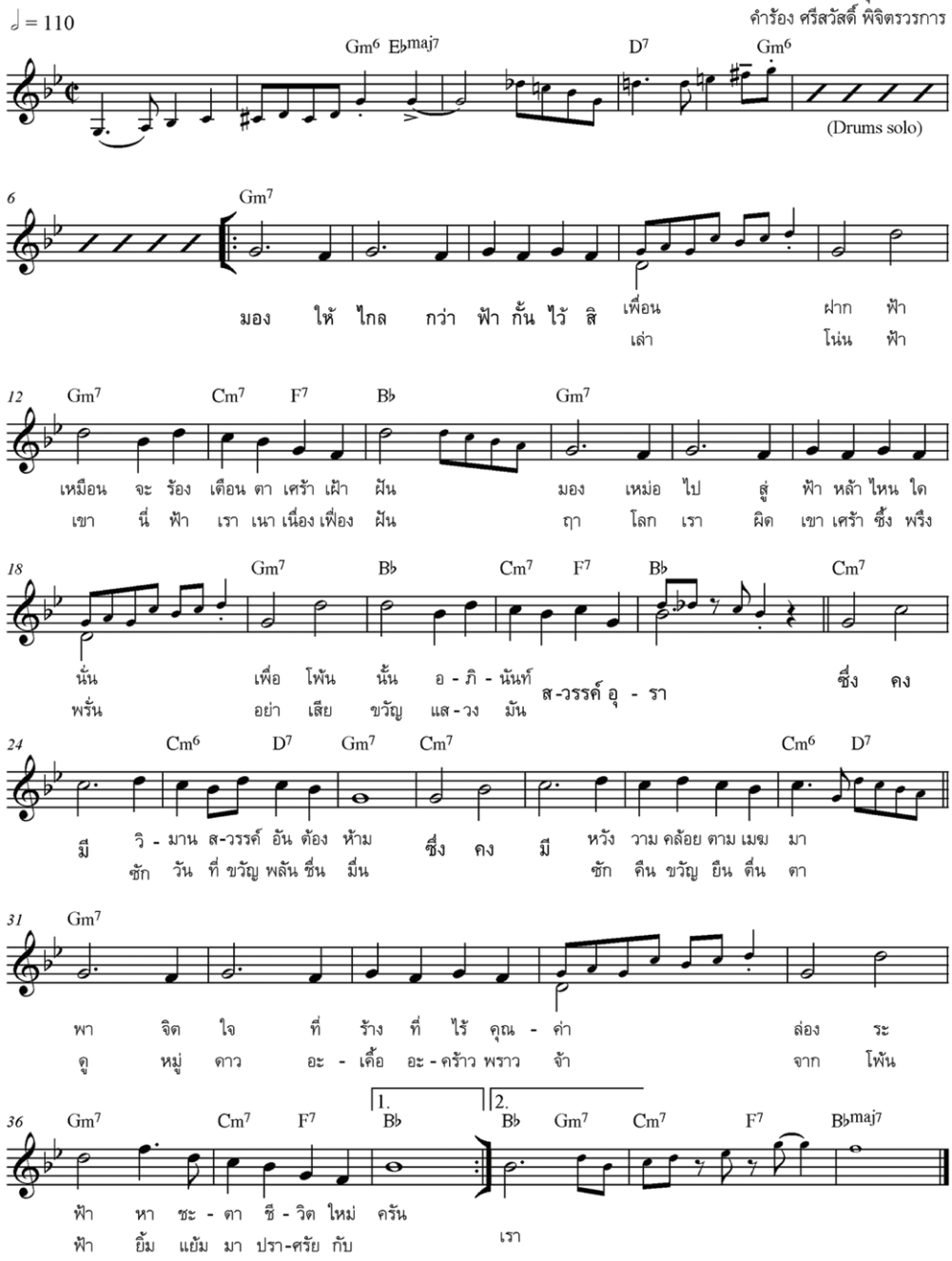
จันทนา โอบายวาทย์

สวรรค์อุรา (https://www.youtube.com/watch?v=1-HJfJk6PzQ) ขับร้องบันทึกเสียงครั้งแรกโดย **ศรีสุดา รัชตะวรรณ** ช่วงเวลาน่าจะเป็นหลังปี พ.ศ. ๒๕๐๐ สังเกตได้จากคุณภาพเสียงจากไฟล์ที่สำเนาจากยูทูบมีความเป็นไฮไฟ (high fidelity - เสียงสมจริง) มากขึ้น งานเรียบเรียงเสียงประสานของ **"คีติ คีตากร"** สร้างสีสันให้กับแนวทำนองที่ตั้งอยู่บนบันไดเสียง Bb major ออกสำเนียงแจ๊สตั้งแต่ตอนเริ่มเพลง ๖ ห้องแรก และ ๓ ห้องสุดท้ายของ outro (ลูกจบ) ลงด้วยเสียง major 7th (Bbmaj7) ซึ่งคอร์ดประเภทนี้ยังฟัง "กัดหู" (dissonant) ผู้คนส่วนใหญ่ในยุคนั้น ส่วนเนื้อร้องจาก**ครู "ศรีสวัสดิ์ พิจิตรวรการ"** มีข้อน่าสังเกตจากการใช้คำแปลก ๆ ที่ไม่ค่อยได้ยินกัน เช่น "**อะเคื้อ** อะคร้าวพราวจ้า" "หวัง**วาม**คล้อยตามเมฆมา" อันแสดงถึงความเป็นมือระดับ "ชั้นครู" ของท่าน

ลักษณะเพลงเป็นแบบยอดนิยม A - A - B - A (song form) เช่นกันที่ลำพังสัดส่วนโน้ตมิได้บอกความเป็นแจ๊สเลย เป็นหน้าที่ของ arranger จัดการออกแบบ หรือ "ปรุง" บทเพลงให้เป็นลีลาสวิง โดยจัดสัดส่วนโน้ต ใช้เสียงประสาน และสร้างทางบรรเลงให้สอดคล้องเข้าลักษณะแจ๊ส ส่วนคำร้องมี ๒ เที่ยว

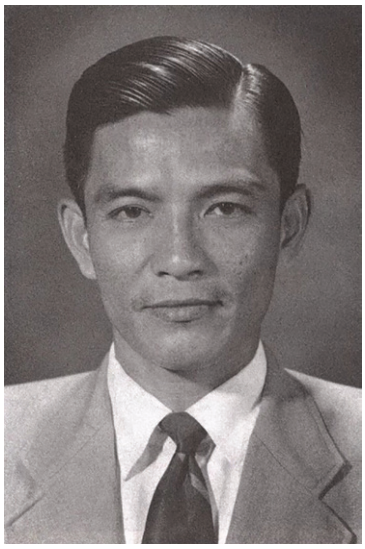
สวรรค์อุรา

ทำนอง เอื้อ สุนทรสนาน
คำร้อง ศรีสวัสดิ์ พิจิตรวรการ

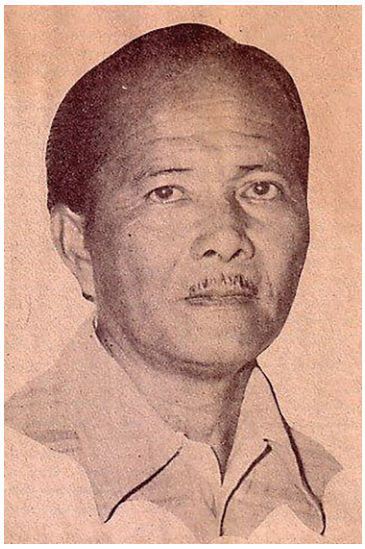


ลำดับการบรรเลง ซ้าย ⟶ ขวา

introduction ๖ ห้องเพลง	วงบรรเลงแนวทำนอง ๑ เที่ยวเต็ม	ขับร้อง ท่อน ๑
วงบรรเลงทำนองออกหลากหลายลีลา (variation) แบบแจ๊ส ๑ เที่ยว	ขับร้อง ท่อน ๒	ส่วนจบเพลง (outro)



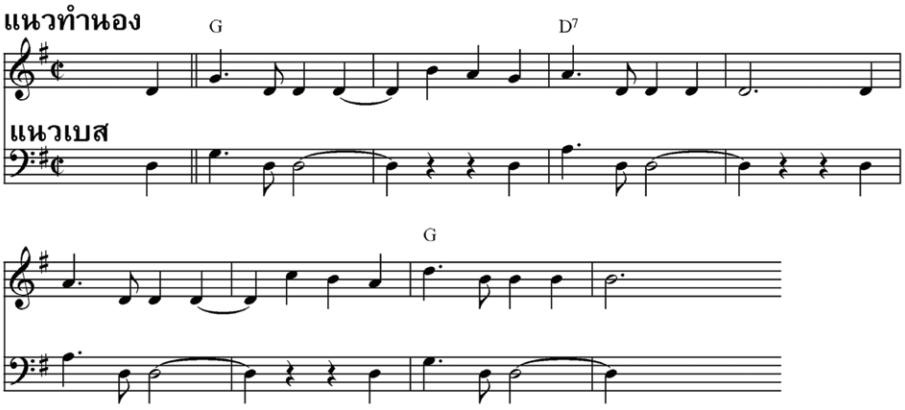
เอื้อ สุนทรสนาน



ศรีสวัสดิ์ พิจิตรวรการ

ศรีสุดา รัชตะวรรณ

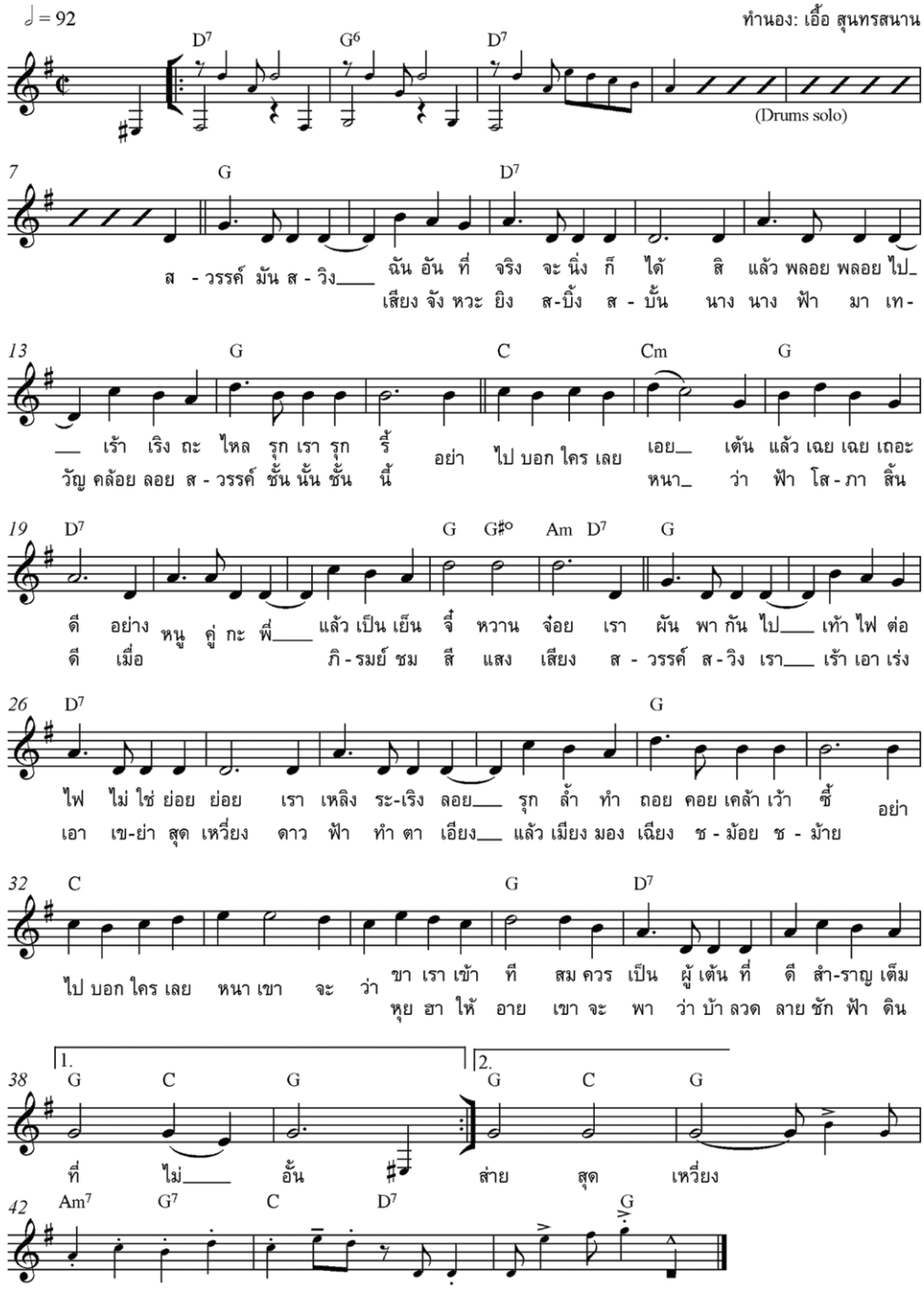
สวรรค์สวิง (https://www.youtube.com/watch?v=RgNhOGzeDlg) เพลงนี้โดยรวมออกลักษณะ Dixieland jazz (หากยังสงสัย ให้ฟังเพลงพระราชนิพนธ์ Oh I Say ซึ่งเป็นเพลงในลักษณะคล้ายกัน) ลีลาจังหวะสนุกสนานรื่นเริงและบันเทิงใจ คำร้องของ**ครูศรีสวัสดิ์ พิจิตรวรการ** มี ๒ เที่ยว เนื้อหาสอดคล้องกับทำนองเพลงของ**ครูเอื้อ สุนทรสนาน** เป็นอย่างดี รูปแบบเป็นเพลง ๔ ท่อน A - B - A - B ท่อนละ ๘ ห้อง โปรดสังเกตแนวเบสกับแนวทำนองบางช่วงที่สอดคล้องกันเสริมความเป็น Dixieland jazz ดังตัวอย่างต่อไปนี้



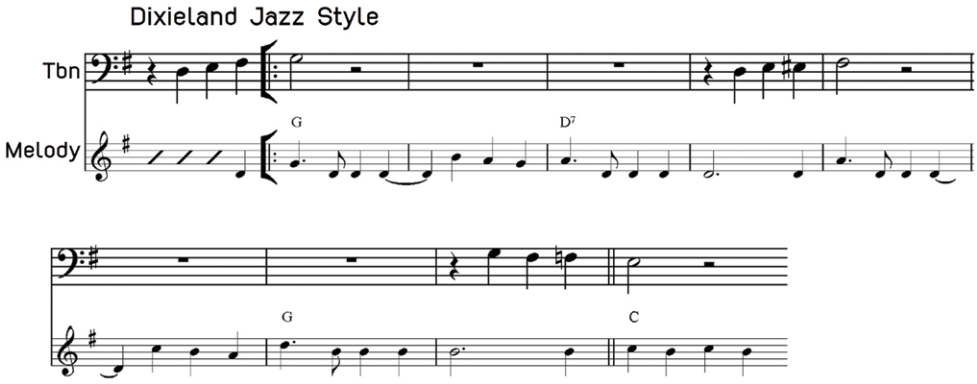
และจากส่วนนำเพลง (intro) ๖ ห้อง นำเข้าสู่การบรรเลง ๑ เที่ยวเต็ม จากโน้ตต่อไปนี้

สวรรค์สวิง

คำร้อง: ศรีสวัสดิ์ พิจิตรวรการ
ทำนอง: เอื้อ สุนทรสนาน



และแนวแตรทรอมโบน (Tbn) บรรเลงส่งและรับกับเสียงร้อง (melody) ตามตัวอย่างต่อไปนี้



ลำดับการบรรเลง ซ้าย ⟶ ขวา

intro ๖ ห้อง กลองรัวนำเข้า	วงบรรเลงทำนอง ๑ ท่อน (๓๒ ห้อง) ต่อด้วย intro เดิม ส่งเข้าร้อง	ขับร้อง ท่อน ๑	
วงบรรเลงท่อน ๓ ออกแนว dixieland jazz ๘ ห้องเพลง	ทรอมโบนเดี่ยวทำนอง ๘ ห้องท้าย (ท่อน ๔) ต่อด้วย intro เดิม ส่งเข้าร้อง	ขับร้อง ท่อน ๒	ส่วนจบเพลง (Outro)

ช่างร้ายนัก (https://www.youtube.com/watch?v=KVZOU7aQ5tw) แนวทำนองของ**ครูเอื้อ สุนทรสนาน** ตั้งอยู่บนบันไดเสียง C minor หลายถ้อยคำอันแหลมคมจากคำร้องของ**ครูศรีสวัสดิ์ พิจิตรวรการ** ดังส่วนหนึ่งในหนังสือ “รวมเพลงอมตะ” ของคุณชาตรี ศิลปสนอง ที่ว่า *...ครูศรีสวัสดิ์ เป็นคนมีคำแปลกใหม่ เป็นคำคม และใช้ลักษณะภาษาไทยที่สละสลวย แม้แต่ครูเอื้อก็ยังชม เพราะมีแบบของตัวเอง...* เนื้อร้องมี ๒ เที่ยว เพลงนี้ขับร้องบันทึกเสียงครั้งแรกโดย **ศรีสุดา รัชตะวรรณ** ฟอร์มเพลงมี ๔ ท่อน (A - B - C - C’) ๓ ท่อนแรกยาวท่อนละ ๘ ห้อง ส่วนท่อน C’ ยาว ๑๒ ห้อง

เพลงนี้ผู้เขียนทำ transcription ในรายละเอียดตั้งแต่ส่วนนำเพลงไปจนจบ ดังปรากฏเป็นโน้ตเพลง ๒ หน้า ในตัวอย่างต่อไปนี้

ช่างร้ายนัก

ทำนอง เอื้อ สุนทรสนาน
คำร้อง ศรีสวัสดิ์ พิจิตรวรการ

♩ = 108

Cm6 G7 Cm6 Fm6 Cm6 G7 Fm6 G7

7 (Drums) Cm6 C°7 Cm6

14 C°7 Cm6 Gm7 Cm A♭ Cm6 C7 Fm6

21 G7 Cm6 A♭ B♭7 E♭6 F6 Cm6 G7

27 Cm6 Fm6

32 D7 G7 Cm6

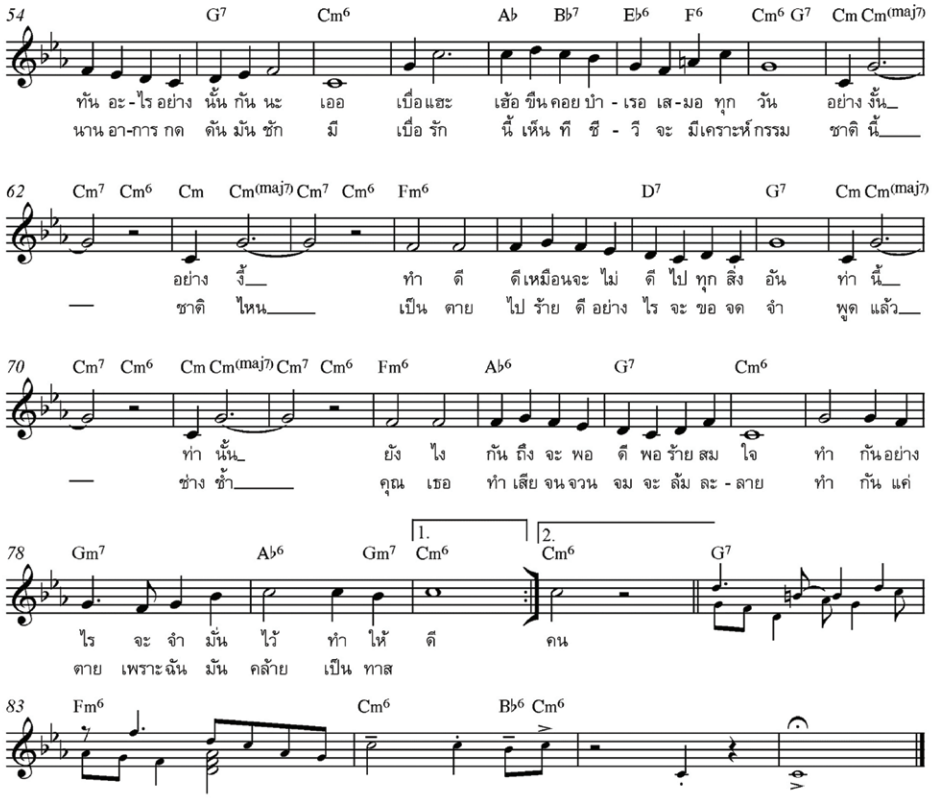
37 Fm6 A♭6 G7 Cm6

43 Gm7 Cm6 B♭6 Cm6 G7 Cm6

ช่าง ร้าย นัก

49 Cm6 Gm7 Cm A♭ Cm6 C7 Fm6

ช่างร้าย นัก เดี๋ยว เกลียด เดี๋ยว รัก___ สัก แต่ อา - รมณ์ คุณ เธอ ฉัน ตาม ไม่ ค่อย
ฉัน ต้อง ขอ พัก___ สะ - บัก-สะ - บอม เต็ม ที รัก เธอ ได้ ไม่



ลำดับการบรรเลง ซ้าย ⟶ ขวา

ส่วนนำเพลง (intro) ๑๐ ห้อง กลองรัวส่ง	วงบรรเลงทำนองท่อน ๑ เที่ยวเต็ม	ขับร้องเที่ยวแรก
วงบรรเลงแบบแจ๊สหลากหลายสีลา (variation) ๓๖ ห้อง	ขับร้องเที่ยว ๒	ส่วนจบเพลง (Outro)

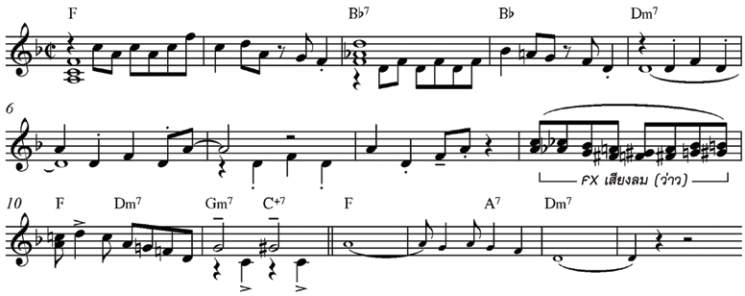
เย็นลมว่าว (https://www.youtube.com/watch?v=gV6JW7Lrsvk&list=RDgV6JW7Lrsvk&start_radio=1) เพลงนี้ประพันธ์คำร้องโดย **ครูแก้ว อัจฉริยะกุล** ทำนองโดย **ครูเอื้อ สุนทรสนาน** ขุนพลเพลงท่านหนึ่งของกรุงรัตนโกสินทร์ ขับร้องบันทึกเสียงครั้งแรกโดย **วินัย จุลละบุษปะ** เมื่อ พ.ศ. ๒๔๙๒ (ข้อมูลจาก “บ้านคนรักสุนทราภรณ์”)

ลักษณะเพลงนี้เป็นแบบ ๔ ท่อน (A - B - A - C) ๓ ท่อนแรก ยาวท่อนละ ๘ ห้อง ท่อนที่ ๔ ยาว ๑๒ ห้อง เนื้อร้องทั้ง ๔ ท่อน ล้วนเป็นคติสอนใจสาธุชนคนทั้งหลาย ลองพิศดูกันหน่อยนะครับ เพื่อความร่มเย็นแห่งชีวิต

เย็น ยามเมื่อเย็นลมว่าว ปัดลมร้อนผ่าว เป่าลมที่หนาวไปสิ้น ร่มเย็น ทั่วทุกถิ่น บนแผ่นดินสายลมรำเพยทั่วไป เย็น เย็นเพราะลมโชยเฉื่อย จิตใจหายเหนื่อยด้วยลมชโลมจิตใจ ว่าวน้อยลอยลม ฉันพลอยรื่นรมย์ยิ่งชมยิ่งคิดไปได้ สายลมชื่นใจ ว่าวลอยเหลิงไปเกลื่อนตา	ดู ดูเหมือนว่าวเริงร่าย จุฬาคว้าส่าย ปักเป้าเจ้าย้ายเริงร่า ยิ่งดู ดูเหมือนว่า เจ้าจุฬาคว้าไปไม่มีผ่อนเบา หลง ความคะนองเพลินพล่าม จิตใจเหิมห่ามจู่โจมเพราะความโฉดเขลา โฉบฉายกรายมา เดี๋ยวเดียวจุฬากลับมาติดเหนียงปักเป้า ฝืนดึงฉุดเอา ยิ่งพันรัดเข้าแน่นตัว
โอ ความรักเราเหมือนว่าว ว่าวลอยหาญห้าว ดั่งคราวที่รักเกลือกกลั้ว ไม่ดู ดีหรือชั่ว ใจมืดมัวเพราะรักพันพัวติดตรา แม้ ใครคะนองลองเล่น อวดดีถือเด่น จะเป็นเหมือนเช่นจุฬา ลุ่มหลงเริงใจ หลงเข้าบ่วงไปก็ควรให้สมน้ำหน้า ช้ำในอุรา ต้องกินน้ำตาร่ำไป	แม้ คนทะนงเองเล่า จัดเจนเสียเปล่า ก็ยังโง่เขลาไปได้ พูดมา จริงหรือไม่ ใครต่อใครช้ำใจตายไปมากครัน ขอ จงคะนึงดูบ้าง เล่ห์เหลี่ยมหลายอย่างต้องตรองทุกทางให้ทัน ว่าวเหลิงเริงลม หลงต้องป่านคมขาดลอยหล่นผล็อยไปนั่น รักเราเช่นกัน หมั่นคอยระวังเถิดเอย

Introduction ของเพลงยุคเริ่มต้นสวิงในเมืองไทยก็เท่ใช่ย่อย โปรดดูจากตัวอย่างต่อไปนี้

Intro. เพลงเย็นลมว่าว



เย็นลมว่าว

คำร้อง แก้ว อัจฉริยะกุล
ทำนอง เอื้อ สุนทรสนาน

Bounce

F A7 Dm F Gm7 F Dm7 A7 Dm7

เย็น ยาม เมื่อ เย็น ลม ว่าว ปัด ลม ร้อน ผ่าว เป่า ลม ที่ หนาว ไป สิ้น
ดู ดู เหมือน ว่าว เริง ร่าย จุ - พา คว้า ส่าย ปั๊ก - เป้า เจ้า ย้าย เริง ร่า
โอ้ ความ รัก เรา เหมือน ว่าว ว่าว ลอย หาญ ห้าว ดัง คราว ที่ รัก เกลือก กลั้ว
แม้ คน ทะ - นง เอง เล่า จัด เจน เสีย เปล่า ก็ ยัง โง่ เขลา ไป ได้

8 F♯° C7 F C7 G9 C7

ร่ม เย็น ทั่ว ทุก ถิ่น บน แผ่น ดิน สาย ลม รำ เพย เรื่อย ไป
ยิ่ง ดู ดู เหมือน ว่า เจ้า จุ - พา คว้า ไป ไม่ มี ผ่อน เบา
ไม่ ดู ดี หรือ ชั่ว ใจ มืด มัว เพราะ รัก พัน พัว ติด ตา
พูด มา จริง หรือ ไม่ ใคร ต่อ ใคร ช้ำ ใจ ตาย ไป มาก ครัน

16 F A7 Dm F

เย็น เย็น เพราะ ลม โชย เอื่อย จิต ใจ หาย เหนื่อย ด้วย
หลง ความ คะ - นอง เพลิน พล่าม จิต ใจ เหิม ห่าม จู่
แม้ ใคร คะ - นอง ลอง เล่น อวด ดี ถือ เด่น จะ
ขอ จง คะ นึง ดู บ้าง เล่ห์ เหลี่ยม หลาย อย่าง ต้อง

22 Am7 Dm7 Gm7 F D7 Gm7 B♭

ลม ช - โลม จิต ใจ ว่าว น้อย ลอย ลม ฉัน พลอย รื่น
โจม เพราะ ความ โฉด เขลา โฉบ ฉาย กลาย มา เดี๋ยว เดียว จุ -
เป็น เหมือน เช่น จุ - พา ลุ่ม หลง เริง ใจ หลง เข้า บ่วง
ตรอง ทุก ทาง ให้ ทัน ว่าว เหลิง เริง ลม หลง ต้อง ป่าน

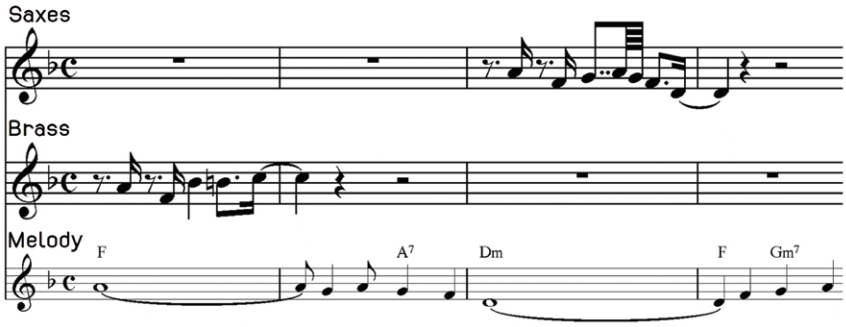
29 F C7 F C7 F Dm7

รมย์ ยิ่ง ชม ยิ่ง คิด ไป ได้ สาย ลม ชื่น
พา กลับ มา ติด เหนียง ปั๊ก - เป้า ฝืน ดึง ฉุด
ไป ก็ ควร ให้ สม น้ำ หน้า ช้ำ ใน อุ -
คม ขาด ลอย หล่น ผลอย ไป นั่น รัก เรา เช่น

33 G7 C7 F

ใจ ว่าว ลอย เหลิง ไป เกลื่อน ตา
เอา ยิ่ง พัน รัด เข้า แน่น ตัว
รา ต้อง กิน น้ำ ตา ร่ำ ไป
กัน หมั่น คอย ระ - วัง เถิด เอย

มาดูลักษณะดนตรีที่บรรเลงประกอบเสียงร้องในบางช่วง ซึ่งมีความเป็นแจ๊สอยู่ไม่น้อย ดังตัวอย่าง



ลำดับการบรรเลง ซ้าย ⟶ ขวา

ส่วนนำเพลง (intro) ๑๑ ห้อง	ขับร้องทั้งเพลง (๔ ท่อน) ต่อเนื่องกัน	ทรอมโบนเดี่ยวทำนองท่อน ๓
วงบรรเลงทำนองท่อน ๔	ลงส่วนจบเพลง (Outro)	

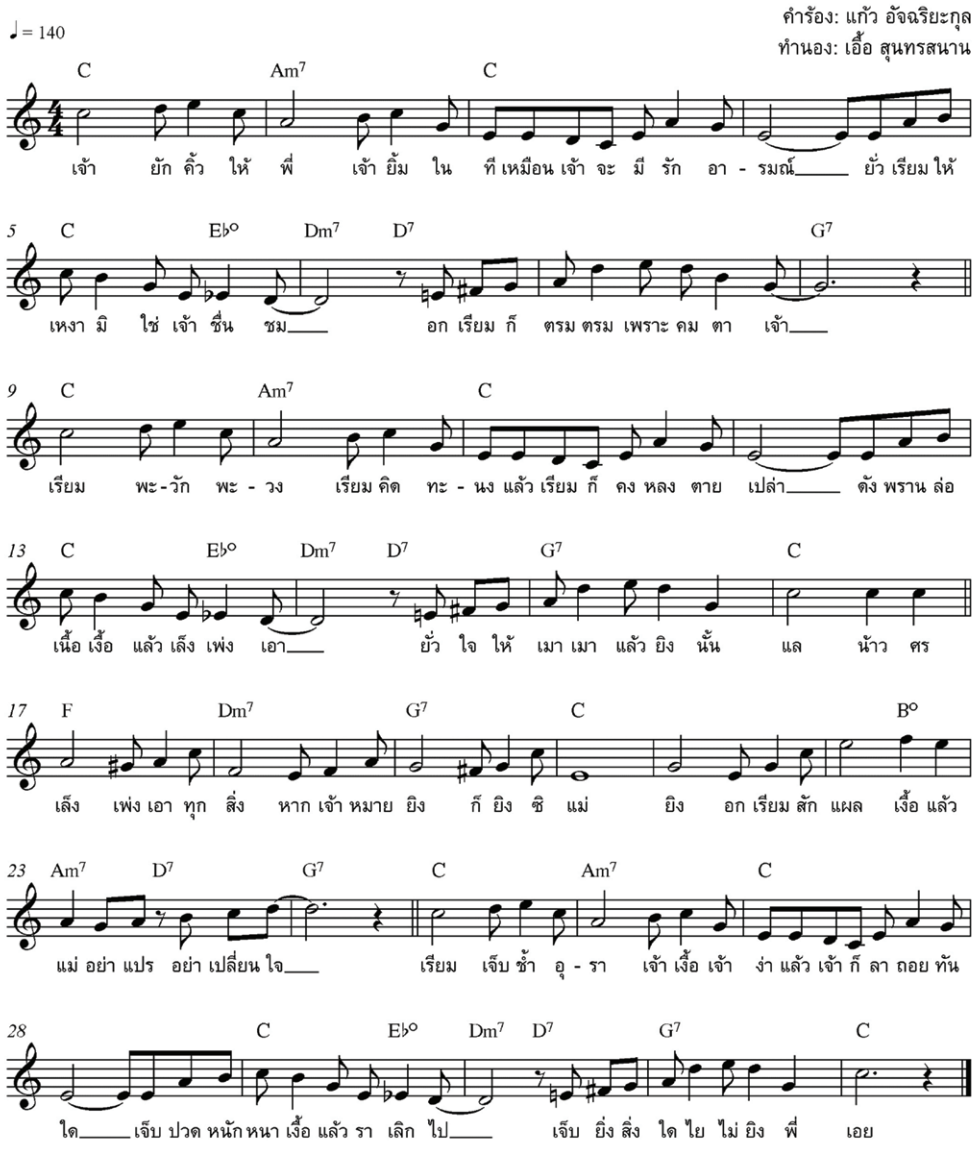
วงดนตรีสุนทราภรณ์ยุคปลาย

พรานล่อเนื้อ (https://www.youtube.com/watch?v=cSaLeMWJ98s&list=RDgV6JW7Lrsvk&index=3) ต้นฉบับบันทึกเสียงโดย **วินัย จุลละบุษปะ** ร่วมกับวงดนตรีสุนทราภรณ์ ปกแผ่นเสียงครั้งระบุชัดเจนว่า “คีติ คีตากร เรียบเรียงเพลง” ช่วงเวลาน่าจะใกล้เคียงกับเพลงเย็นลมว่าว (ประมาณปี พ.ศ. ๒๔๙๒) ทำนองประพันธ์โดย **ครูเอื้อ สุนทรสนาน** ร่วมกับ **ครูแก้ว อัจฉริยะกุล** คู่บุญผู้สร้างสรรค์งานเพลงคุณภาพให้แก่วงสุนทราภรณ์และสังคมไทยมายาวนาน

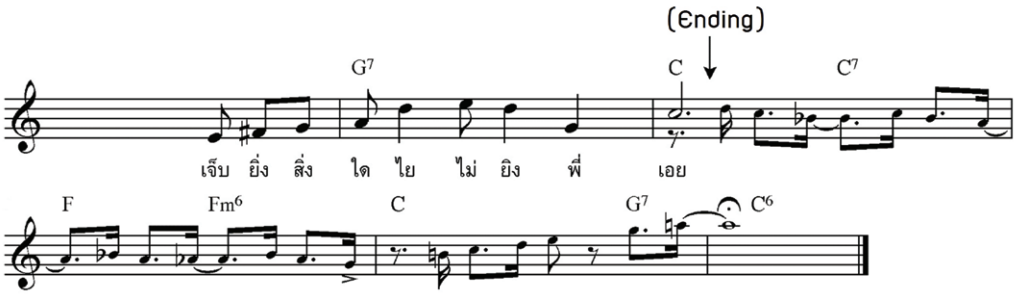
ที่มาของเนื้อร้องเพลงนี้ บทความตอนหนึ่งจาก https://storylog.co/story/54f7ad9f1a569b928874cb8c พรรณนาไว้ว่า *"เพลงพรานล่อเนื้อ โดยผู้แต่งคือ ครูแก้ว อัจฉริยะกุล ได้รับความบันดาลใจมาจากโคลงของศรีปราชญ์ ที่ว่า... เจ้าอย่ายักคิ้วให้ เรียมเหงา ดูดุจนายพรานเขา ล่อเนื้อ จะยิงก็ยิงเอา อกพี่ ราแม่ เจ็บไป่ปาน เจ้าเงื้อ เงือดแล้วลาโรย ส่วนที่เป็นวรรคทองของเพลงพรานล่อเนื้อ เพลงนี้ก็คือ... น้าวศรเล็ง เพ่งเอาทุกสิ่ง หากเจ้าหมายยิง ก็ยิงซิแม่ ยิงอกเรียมสักแผล เงื้อแล้วแม่ อย่าแปร อย่าเปลี่ยนใจ... ซึ่งสอดคล้องเข้ากันกับทำนองเพลงของครูเอื้อ สุนทรสนาน ที่กระชับได้จังหวะลงตัวพอดี และขับร้องตีความโดย วินัย จุลละบุษปะ บันทึกเสียงครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๙๒ เพลงนี้จึงเป็นที่นิยมในหมู่นักเต้นรำและแฟน ๆ เพลงสุนทราภรณ์กันมาก..."*

รูปลักษณะเพลงนี้เป็นแบบยอดนิยม - song form (A - A - B - A) ความยาวรวม ๓๒ ห้องมาตรฐานสากล สัดส่วนโน้ตแนวทำนองที่ผู้เขียนถอดจากไฟล์เสียงต้นฉบับ พบว่ามีการขืนจังหวะ (syncopation) อยู่ทั่วไป ดังนั้น นอกจากงานเรียบเรียงเสียงประสานที่ออกแนวสวิงแจ๊สของ**ครูคีติ คีตากร** แล้ว การขับร้องของ**วินัย จุลละบุษปะ** ช่วยเสริมความเป็นแจ๊สให้แก่บทเพลงนี้มากยิ่งขึ้น

พรานล่อเนื้อ



อย่างไรก็ดี “ลูกจบ” (ending) ของเพลงนี้ จากฝีมือ**ครูบิลลี่ - คีติ คีตากร** ดูดีและฟังไพเราะมากมายครับ ดังปรากฏในภาพต่อไปนี้



วินัย จุลละบุษปะ

ลำดับการบรรเลง ซ้าย ⟶ ขวา

วงบรรเลงทำนองทั้งเพลง	ขับร้องทั้งเพลง (๔ ท่อน)	วงบรรเลงทำนองท่อน ๑-๒
ขับร้องท่อน ๓-๔	ส่วนจบเพลง (Outro)	

เป็นที่น่าสังเกตว่า เพลงนี้ไม่มีส่วนนำเพลง (introduction) น่าจะเป็นเพราะข้อจำกัดของการบันทึกเสียงลงแผ่นครั่งในยุคนั้น ที่ต้องใช้เวลาไม่เกินกำหนดสำหรับ ๑ หน้าแผ่นเสียง

เพลงไทยสากลผลงานชาวคณะสุนทราภรณ์ที่ออกแนวแจ๊สยังมีอีกหลายเพลง ท่านผู้อ่านที่สนใจสามารถสืบค้นได้จาก YouTube และเว็บไซต์ “บ้านคนรักสุนทราภรณ์” ซึ่งคณะผู้จัดทำได้รวบรวมเนื้อร้องเป็นระบบมีระเบียบพร้อมรายละเอียดของแต่ละเพลง

ภาพทั้งหมดสำเนาจาก Google แหล่งข้อมูลอันอุดม - ขอขอบคุณ

1 STAND FOR ACOUSTIC & ELECTRIC GUITARS

GS200B NEW

EZPack Guitar Stand (Patented)

Though compact, the GS200B fits both acoustic and electric guitars and its rugged yet lightweight design folds down small enough to stow in your instrument case or backpack. The GS200B is the only stand you need to bring to the gig.

Height: 240mm (9.5”)
Weight: 0.5 kg (1.1 lbs.)
Load Capacity: 10 kg (22 lbs.)
Folded size: 260mm × 110mm ×43mm (10.2” × 4.3” × 1.7”)
Base Radius: 400mm × 280 mm (15.7” × 11”)

นำเข้าและจัดจำหน่ายโดยTSH MUSIC www.tshmusic.com
(Tel. 02-622-6451-5)

Beethoven:
Sonata in C Minor, Op. 13 (Pathetique) (First Movement)

Story:
Duangruthai Pokaratsiri [ดวงฤทัย โพคะรัตน์ศิริ]
Musicology Department, College of Music, Mahidol University

Background Information

• Composed in 1798?, published by Eder of Vienna in 1799.[1]

• Dedicated to Prince Carl von Lichnowsky (friend and patron of Beethoven from the early Vienna period).[2]

• The word "Pathetique" was given to this sonata by the publisher because it is so powerful and so full of tragic passion.[3]

Formal Organization

1st Movement: Grave-Allegro di molto e con brio

	Measure Number	Proportion
Introduction (Grave)	1-10	
Exposition	11-132	121 (40.60 %)
Development	133-194	62 (20.80 %)
Recapitulation	195-294	115 (38.59 %)
Coda	295-310	

Introduction (Grave)

• The slow introduction to the sonata form occurs rarely in Beethoven's piano sonatas.

• There are only three piano sonatas of Beethoven that have introductions preceding the exposition section (Op. 13, Op. 81a, and Op. 111).[4]

• Op. 13 is the only one of Beethoven's early piano sonatas that contains a slow introduction.[5]

• The opening measure of the introduction, which can be considered as a main motif, consists of three important figures: the opening forte chord, the dotted rhythm, and the concluding sigh motive.

---

[1] Eric Blom, Beethoven's Pianoforte Sonatas Discussed (New York: Da Capo Press, 1968), 56.

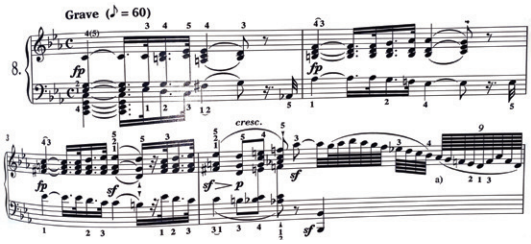
[2] Ibid., 57.

[3] Donald Francis Tovey, A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas (London: The Associated Board of The Royal Schools of Music, 1931), 63.

[4] Eric Blom, Beethoven's Pianoforte Sonatas Discussed (New York: Da Capo Press, 1968), 58.

[5] Thomas Doran, "Sonata Form and Other Formal Structures in The Early Piano Sonatas of Beethoven." (D.M. Northwestern University School of Music, Illinois, 1966), 17.

Excerpt I



• The main motif of the introduction will reappear later in another figure during the course of the *Allegro di molto e con brio* section, for example mm. 139-141.

Allegro di molto e con brio
Exposition
First Theme (mm. 11-26)
• Consists of an eight-bar theme (2+2+4).

Transition (mm. 27-50)
• Divides into two sections (mm. 27-34 and mm. 35-50).

Second Theme (mm. 51-88)
• Consists of 8 interlocking 4-bar groups plus 6 bars, which arise out of the end of the 8th group.
• The second theme begins in E-flat minor instead of the relative major (E-flat).
• The relative major (E-flat) then appears with the closing theme (m. 89).

Closing Theme (mm. 89-132)
• Contains materials from the first and second themes, for example, mm. 93-98: an augmented version of the ascending figure from the first theme, mm. 99-100: a quarter note accompaniment from the second theme.

Development (mm. 133-194)
• mm. 133-136: the reappearance of the Introduction section in G minor.
• mm. 137-148: Consists of materials from the transition in the exposition and the accelerated version of the main motive of the Introduction.
• mm. 167-194: 32 bars of dominant preparation, long dominant pedal in the bass, for the return.

Recapitulation (mm. 195-294)
• The recapitulation begins with the first theme (mm. 195-206).
• The half-note figure of the first subject is prolonged sequentially and completely replaces the transition section (mm. 207-218).
• The second theme appears in F minor instead of the tonic key (C minor).
• The tonic (C minor) arrives in m. 253 (closing materials).

Coda (mm. 295-310)
• The material from the opening returns with the third measure of the Introduction section stated three times.
• The principal theme of the exposition returns and ends with *ff* on the diminished seventh of the dominant (vii /V) and is followed by four cadential chords of C minor.

Unusual Elements

• The slow introduction of the sonata.
• The reappearance of the slow introduction at the beginning of the development and coda.
• The second theme appears in chromatic third (E-flat minor) instead of relative major for a minor key sonata.
• The use of transition and introduction materials in the development instead of using only materials from the first and second themes.
• The recapitulation: the second theme appears in F minor (subdominant minor) instead of the tonic (C minor).

Performance Practice

Ornaments
• mm. 53-53, 61-62: grace note should be played like acciaccatura and starts on the beat.
• mm. 57-58: the mordents should be played as a triplet starting on the beat with the main notes.
• mm. 174, 182: the trill should begin on the main note and contains seven notes including the tail.

Dynamics
• *fp* (m. 1) – the affect for *fp* sign comes from string and wind instruments, for which Haydn requested that "the first attack of the *forte* be of the

shortest duration, in such a way that the forte seems to disappear almost immediately."[6] On a pianoforte, this effect can be created by depressing the damper pedal while or after playing the chord, releasing the keys, and then fluttering the pedal.

Tempo[7]

• The appropriate tempo for this sonata is suggested by Haslinger, Czerny, and Moscheles in the table below:

Op. 13	Haslinger	Czerny	Moscheles
Grave	58	46	60
Allegro di molto e con brio	152	144	144
Adagio cantabile	54-60	54-60	60
Allegro	112	96	104

Pedagogical Concerns

• Counting the rhythm for the slow introduction (dotted sixteenth and 32nd rests, cadential passages).
• Various dynamic contrast in the slow introduction.
• Octave tremolo in the left hand/right hand (evenness).
• Voicing of the top notes of the first theme.
• Crossing hands and the quick changes between low and high registers in the second theme.
• Counterpoint materials in the left hand in mm. 173-174 and mm.181-186.

[6] *Sandra P. Rosenblum, Performance Practice in Classic Piano Music (Indiana: Indiana University Press, 1988), 86.*

[7] *Ibid., 353, 356.*

KING'S CUP

TIWSC III
THAILAND INTERNATIONAL WIND SYMPHONY COMPETITION 2020

KING POWER THAI POWER พลัง คนไทย

ประกาศเลื่อนการประกวด

ในรอบรองชนะเลิศ วันที่ 30 มีนาคม - 2 เมษายน 2563
และ รอบชิงชนะเลิศ วันที่ 4 เมษายน 2563
ณ หอแสดงดนตรีมหิดลสิทธาคาร (Prince Mahidol Hall) มหาวิทยาลัยมหิดล

ออกไปจนกว่าสถานการณ์จะคลี่คลาย
และจะประกาศกำหนดการประกวดให้ได้ทราบอีกครั้งโดยเร็วที่สุด

จึงขออภัยในความไม่สะดวกมา ณ โอกาสนี้

POSTPONEMENT OF COMPETITION ANNOUNCEMENT

Semi-final Round between March 30 - April 2, 2020
and **Final Round** on April 4, 2020
At the Prince Mahidol Hall, Mahidol University.

The rescheduled dates for both the semi-final and the final round will be announced as soon as possible.

We apologize for any inconvenience and thank you for understanding.

PRINCE MAHIDOL HALL

MACM MUSIC AUDITORIUM
COLLEGE OF MUSIC, MAHIDOL UNIVERSITY

tiwsc

รูปแบบการประพันธ์สำหรับเปียโนในยุคศตวรรษที่ ๒๐ (ตอนที่ ๑)

เรื่อง:
ขวัญชนก อิศราธิกูล (Kwanchanok Isarathikul)
นักศึกษาชั้นปีที่ ๔ สาขาวิชาดนตรีศึกษา
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ยุคศตวรรษที่ ๒๐

ศตวรรษที่ ๒๐ หรือ 20th century คือช่วงปี ค.ศ. ๑๙๐๑-๒๐๐๐ ในศตวรรษที่ ๒๐ นี้มีเหตุการณ์สำคัญของโลกเกิดขึ้นหลายเหตุการณ์ เนื่องจากยุโรปได้กลายเป็นชาติมหาอำนาจของโลกที่แผ่ขยายอำนาจไปยังทวีปอื่น จึงมีเหตุการณ์สำคัญเกิดขึ้น เช่น สงครามโลกครั้งที่ ๑ ในปี ค.ศ. ๑๙๑๔-๑๙๑๘ ซึ่งเกิดจากความขัดแย้งของประเทศในทวีปยุโรป สงครามโลกครั้งที่ ๒ ในปี ค.ศ. ๑๙๓๙-๑๙๔๕ แต่ในสงครามโลกครั้งที่ ๒ นี้ ได้แผ่ขยายเป็นวงกว้างไปทั่วโลก ทั้งทวีปยุโรป ทวีปแอฟริกา รวมถึงทวีปเอเชีย และกินเวลายาวนานถึง ๖ ปี รวมไปถึงการเกิดสงครามตะวันออกกลาง สงครามเย็น กล่าวได้ว่าศตวรรษที่ ๒๐ นั้นเป็นยุคแห่งสงครามก็ว่าได้ รวมถึงมีการเปลี่ยนแปลงทางความคิดและวิถีชีวิตของผู้คน ส่งผลให้มีความขัดแย้งเกิดขึ้นมากมายที่สามารถนำไปสู่สงครามโลกทั้ง ๒ ครั้ง ในยุคศตวรรษที่ ๒๐ นี้ มนุษย์สามารถประดิษฐ์ข้าวของเครื่องใช้ที่สามารถอำนวยการใช้ชีวิตให้ง่ายขึ้น อีกทั้งมีความเจริญก้าวหน้าในหลาย ๆ ด้านอย่างล้นหลาม เช่น ทางด้านเทคโนโลยี ทางด้านวิทยาศาสตร์ การขนส่ง การสื่อสาร ดาวเทียม รวมไปถึงความเจริญก้าวหน้าทางด้านการพัฒนาคอมพิวเตอร์

ในยุคศตวรรษที่ ๒๐ นี้ นักประพันธ์ดนตรี (composer) อยากที่จะทดลองสร้างสรรค์สิ่งใหม่ บทเพลงใหม่ ทฤษฎีใหม่ ที่มีความเปลี่ยนแปลงไปจากดนตรีในยุคสมัยก่อน ๆ อีกทั้งยังสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ ขึ้นอีกด้วย ลักษณะดนตรีในยุคศตวรรษที่ ๒๐ ไม่สามารถมีอะไรที่บ่งบอกว่าเป็นแบบแผนตายตัวได้ องค์ประกอบของดนตรีในยุคศตวรรษที่ ๒๐ มีความซับซ้อนมากขึ้น บ้างยังคงมีการใช้รูปแบบของการประพันธ์ตามแบบยุคคลาสสิก แต่มีการสร้างและปรับปรุงทฤษฎีใหม่ ๆ ขึ้นมา เนื่องจากมีความเปลี่ยนแปลงและความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีที่หลากหลาย มีเครื่องมืออิเล็กทรอนิกส์ (electronic) ที่เกิดขึ้นในยุคนี้ เช่น เครือข่ายคอมพิวเตอร์ ในยุคศตวรรษที่ ๒๐ นี้ จึงเกิดรูปแบบทางดนตรีขึ้นมาอีก ๑ แบบ นั่นคือ ดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ (electronic music) ซึ่งดนตรีประเภทนี้จะมีสีสันของเสียงที่ไม่เหมือนกันกับดนตรีอะคูสติก (acoustic music) เนื่องจากมีแหล่งกำเนิดของเสียงผ่านคลื่นความถี่จากอุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์ นักประพันธ์ดนตรีหลาย ๆ คน เริ่มที่จะไม่ใช้บันไดเสียงตามแบบฉบับดั้งเดิม เช่น เมเจอร์ (major) หรือไมเนอร์ (minor) รวมถึงมีการวางโครงสร้างคอร์ด (chord) ตามแบบฉบับของตนเอง โดยไม่อิงตามแบบฉบับดั้งเดิมเช่นในยุคคลาสสิก (Classic) หรือยุคโรแมนติก (Romantic)

ดนตรีสำหรับเปียโนในยุคศตวรรษที่ ๒๐ นี้ มีการเกิดใหม่ของรูปแบบ (style) ที่หลากหลายในบทเพลงสำหรับเครื่องดนตรีเปียโน นักประพันธ์หลายคนได้ลองใช้เสียงประสาน (harmony) ที่แตกต่างไปจากระบบการใช้เสียงประสานในยุคก่อน ๆ อีกทั้งยังมีการใช้ไดอาโทนิก (diatonic) หรือขั้นคู่ ๘ ในสเกล (scale) และอาร์เพจจิโอ (arpeggios) ที่ยังคงใช้มาถึงปัจจุบันอีกเช่นกัน โดยมีการแต่งเพลงโดยใช้มุมมองใหม่ ๆ ในบทเพลง นักประพันธ์ในยุคนี้ต้องการจะฉีกกฎออกจากความเป็นแบบแผนจากยุคก่อน ๆ ในยุคนี้ นักประพันธ์มักจะให้ความสำคัญกับบทประพันธ์สำหรับการแสดง

เดี่ยวเปียโนมากขึ้น มากกว่าการเล่นเป็นแบบวงแชมเบอร์ (chamber) หรือการเล่นกับวงออร์เคสตรา (orchestra) นักประพันธ์อย่าง เบลา บาร์ตอก (Bella Bartók) และโคลด เดบุสซี (Claude Debussy) ได้เริ่มที่จะให้ความสำคัญกับบทประพันธ์สำหรับการแสดงเดี่ยวเปียโนมากขึ้น รวมถึงนักประพันธ์อีกหลาย ๆ คนในยุคนี้ เช่น โอลิเวีย เมสซิออง (Olivier Messian) ปีแอร์ บูเล (Pierre Boulez) คาร์ลไฮน์ สต็อกเฮาเซ็น (Karlheinz Stockhausen) และจอห์น เคจ (John Cage) ก็ได้ให้ความสำคัญเช่นกัน การทำให้เกิดเสียงของเปียโนยุคศตวรรษที่ ๒๐ นั้น สามารถทำให้เกิดได้จากด้านบนของเปียโน ด้านล่าง ด้านใน รวมถึงคีย์ของเปียโนเช่นกัน การทำให้เกิดเสียงเปียโนแบบใหม่ ๆ นั้นสามารถทำได้หลายวิธี เช่น การใช้นิ้ว กำปั้น อุ้งมือ แขน รวมไปถึงการปรับเปลี่ยนกลไกในตัวเครื่องดนตรีอีกด้วย เนื่องจากในศตวรรษที่ ๒๐ นี้ มีเทคนิคใหม่ ๆ เกิดขึ้นมากมายในการเล่นเปียโน จึงทำให้มีรูปแบบการประพันธ์ดนตรีที่เกิดขึ้นมากมาย เช่น โมเดิร์นนิสม์ (Modernism) ลัทธิชาตินิยม (Nationalism) บลูส์ (Blues) ดิสโก (Disco) ฮิปฮอป (Hip-Hop) ร็อกแอนด์โรล (Rock and Roll) ในบทความนี้จะกล่าวถึงรูปแบบการประพันธ์เพลงสำหรับเปียโนในศตวรรษที่ ๒๐ โดยจะยกตัวอย่างมาเพียง ๗ รูปแบบการประพันธ์ พร้อมตัวอย่างบทประพันธ์ที่แสดงถึงเอกลักษณ์ของรูปแบบการประพันธ์นั้นได้อย่างชัดเจน ได้แก่

๑. Impressionism

- Prelude No. 2 (Voiles) โดย Claude Debussy (1862-1918)

๒. 12 Tone

- The Six Little Piano Pieces, Op. 19 No. 2, 6 โดย Arnold Schoenberg (1874-1951)

๓. Nationalism (Latin America)

- Ciclo Brasileiro (Brazillian Cycle) II. Impressões seresteiras (The Impressions of a Serenade) โดย Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

๔. Neo-Classicism

- Ludus Tonalis: Preludium, Fugue No. 1 in C โดย Paul Hindemith (1895-1963)

๕. Extended Piano Technique

- Aeolian Harp โดย Henry Cowell (1897-1965)

๖. Minimalism

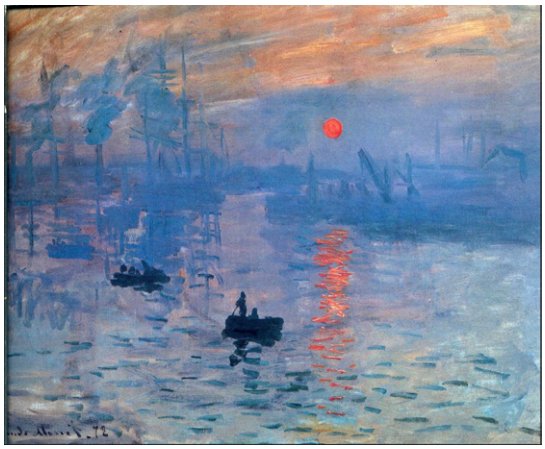
- Metamorphosis 2 โดย Phillip Glass (b.1937)

๗. Jazz influence

- Through Eden's Gate โดย William Bolcom (b.1938)

Impressionism

ในช่วงปลายศตวรรษที่ ๑๙ ศิลปะทัศนศิลป์ (visual art) และวิจิตรศิลป์ (fine art) รวมถึงดนตรี ได้ก้าวเข้าไปสู่ยุคแห่งความงาม ซึ่งเรียกช่วงเวลานี้เรียกว่า อิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) เป็นช่วงที่เกิดขึ้นสั้น ๆ ในยุคศตวรรษที่ ๒๐ ความหมายของคำว่า อิมเพรสชันนิสม์ในตอนแรกนั้น ถูกใช้เรียกเป็นชื่อรูปของผลงานศิลปะโดยจิตรกรที่มีชื่อเสียง ได้แก่ มอแน (Monet) มาแน (Manet) และเลอนัว (Renoir) โดยประเทศฝรั่งเศสเป็นประเทศที่รูปแบบการวาดภาพแบบอิมเพรสชันนิสม์นั้นมีความเจริญรุ่งเรือง งานจิตรกรรมรูปแบบอิมเพรสชันนิสม์เป็นการฉีกกรอบการวาดภาพมาตั้งแต่อดีต จิตรกรจะใช้วิธีวาดแบบตวัดแปรงพู่กัน สีของภาพวาดนั้นจะไม่ได้ผสมหรือแยกออกจากกันไปจนหมด ทำให้ดูมีความกลมกลืนของภาพ มีการฟุ้งกระจายของสีในภาพ ทำให้ภาพดูมีชีวิตชีวา และเห็นมุมมองภาพกว้าง ๆ มากกว่าเจาะจงสิ่งใดสิ่งหนึ่ง เปรียบเสมือนภาพนั้นมีการเคลื่อนไหว ไม่หยุดนิ่ง ทฤษฎีพื้นฐานของการประพันธ์ดนตรีแบบอิมเพรสชันนิสม์นั้น แสดงออกได้มากที่สุดในขณะที่บรรเลงบทเพลง เนื่องจากดนตรีนั้นเป็นศิลปะแบบนามธรรม จึงสามารถที่จะแสดงออกถึงภาพของศิลปะที่มีความกลมกลืนและเปรียบเสมือนสีของภาพวาดตามแบบฉบับของอิมเพรสชันนิสม์ลงมาอยู่ในบทเพลงได้ นักประพันธ์ในช่วงอิมเพรสชันนิสม์มีสิ่งที่พวกเขาชื่นชอบอยู่ ๒ อย่าง นั่นคือ ๑. ออร์เคสตรา (orchestra) เนื่องจากวงออร์เคสตรามีเสียงที่หลากหลาย ๒. เปียโน เนื่องจากที่เหยียบอันขวาสุด (damper pedal) ของเปียโนนั้น สามารถทำให้เกิดการสั่นและการฟุ้งกระจายของเสียงเปรียบเสมือนกับล่องลอยอยู่กลางอากาศ รูปแบบการประพันธ์ของอิมเพรสชันนิสม์มีนักประพันธ์ที่โดดเด่นในการใช้รูปแบบนี้ได้แก่ โคลด เดบุสซี (Claude Debussy) และมอริส ราเวล (Maurice Ravel)



Sunrise, Claude Monet (ที่มา: pixels.com, 2019)

โคลด เดบุสซี (Claude Debussy) นักประพันธ์ชาวฝรั่งเศส เกิดเมื่อปี ค.ศ. ๑๘๖๒ และเสียชีวิตเมื่อปี ค.ศ. ๑๙๑๘ เดบุสซีเป็นหนึ่งในนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงอย่างมากในประวัติศาสตร์วงการเปียโน เขาได้สร้างการเข้าถึงการประพันธ์บทเพลงรูปแบบใหม่ ๆ โดยบทประพันธ์ที่เดบุสซีได้ประพันธ์ขึ้นนั้นจะส่งอิทธิพลต่อการประพันธ์เพลงในยุคศตวรรษที่ ๒๐ ในปีต่อ ๆ ไป การประพันธ์ของเขาส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลมาจากเสียงเครื่องดนตรีกาเมลัน (gamelan) เครื่องดนตรีพื้นบ้านของแถบทวีปเอเชีย เดบุสซีได้คิดค้นเสียงประสานใหม่ ๆ ลงไปในบทเพลง เช่น การใช้เสียงประสานที่ไม่รื่นหู (dissonance) ขั้นคู่ ๗ ๙ ๑๑ อย่างมีอิสระ อีกทั้งเขายังมีการใช้คอร์ดที่ไม่เหมือนเดิม เช่น การวางซ้อนกันของอัลเทอร์ คอร์ด (altered chord) และซัสเทน คอร์ด (sustained chord) เพื่อสร้างสีสันของเสียง ซึ่งทำให้เสียงของคอร์ดนั้นมีการกัดกันของเสียงเกิดขึ้น และยังได้มีการแยกชั้นของเสียงเกิดขึ้นในเพลง การใช้ขั้นคู่ ๔ ๕ ๘ ในบทเพลง การใช้แพดดาลที่ไม่จำกัดเพื่อทำให้เกิดเสียงที่ก้องกังวาน และเขายังเป็นคนที่ทำให้มีการค้นพบเสียงที่สามารถใช้ในการเล่นเปียโนใหม่ ๆ อีกมากมาย เดบุสซีได้ประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงไว้หลากหลายบทเพลง เช่น 24 เพรลูด (Preludes) คลาร์ เดอ ลูน (Clair de Lune) บทเพลงสำหรับวงแชมเบอร์ (chamber) หรือรวมถึงบทเพลงสำหรับอุปรากร (opera) อีกด้วย

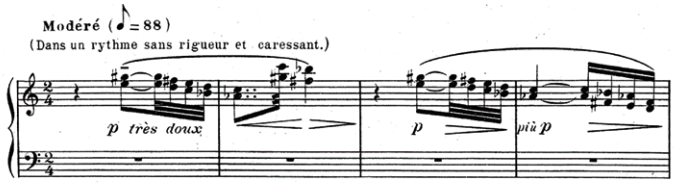
Claude Debussy (ที่มา: bbc.co.uk, 2019)

Prelude No. 2 (Voiles) โดย Claude Debussy (1862-1918)

“Voiles” บทเพลงเพรลูดลำดับที่ ๒ จากทั้งหมด ๑๒ ลำดับในหนังสือเพรลูด เล่มที่ ๑ โดยนักประพันธ์ชาวฝรั่งเศส โคลด เดบุสซี บทเพลงเพรลูดของเดบุสซีมีทั้งหมด ๒๔ หมายเลข โดยแบ่งเป็นหนังสือทั้งหมด ๒ เล่ม เล่มละ ๑๒ หมายเลข คำว่า Voiles ในภาษาฝรั่งเศส และถูกแปลว่า Sails ในภาษาอังกฤษ บทเพลงเพรลูดส่วนใหญ่ของเดบุสซีจะถูกแต่งขึ้นตามคำที่ไม่มี

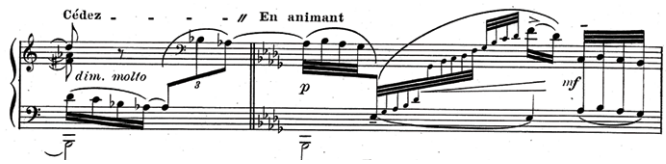
อยู่จริง เช่น La Cathédral engloutie แปลได้ว่า The Engulfed Cathedral ซึ่งเป็นเรื่องราวที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากเมืองที่ยิ่งใหญ่ของอาณาจักร Ys (อาณาจักรสมมุติ)

ในส่วนของบทเพลง Voiles หรือ Sails นั้น มีรูปแบบที่เป็นการไล่บันไดเสียงระยะห่าง ๑ เสียงเต็ม (whole tone scale) เกือบจะทั้งหมด



Whole tone scale ในห้องที่ ๑-๔ (ที่มา: Wikipedia.com, 2019)

โครงสร้างของบทเพลงนี้ อยู่ในรูปแบบ A B A' ทั้ง ๓ ส่วนนี้ถูกจัดหมวดหมู่โดยใช้การดูที่โครงสร้างของระดับเสียง (dynamic structure) โดยท่อน A และ A' จะอยู่ในระดับเสียงเบา ในขณะที่ท่อน B จะมีความดังมากกว่าและเร็วมากกว่า ส่วนท่อน A และ A' จะอยู่ในรูปแบบระยะห่าง ๑ เสียงเต็ม ที่จะให้ความรู้สึกฉงนและรู้สึกลึกลับ ในขณะที่ท่อน B เปิดมาในคีย์ E-flat minor และอยู่ในรูปแบบ pentatonic scale ซึ่งมีโน้ตเพียง ๕ เสียง และด้วยความที่ดังขึ้นและเร็วขึ้นทำให้มีความรู้สึกว่าได้เปลี่ยนแปลงอารมณ์จากท่อน A ที่รู้สึกฉงนไปสู่อีกอารมณ์หนึ่งได้อย่างดีเยี่ยม



Pentatonic Scale ใน Section B เริ่มในห้องที่ ๔๑ (ที่มา: Wikipedia.com, 2019)

ชื่อเพลง Sails ที่แปลว่า ล่องเรือ เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่ทำให้ผู้เล่นสามารถตีความบทเพลงและมีอารมณ์ร่วมไปกับบทเพลงได้ดีเช่นกัน ในส่วนของท่อน A และ A' สามารถตีความได้เปรียบกับเรือที่ล่องอยู่กลางทะเลที่สงบ และในท่อน B ก็เปรียบได้เหมือนกับลมพายุที่แรงขึ้น และสุดท้ายทุกอย่างก็กลับมาสงบเหมือนเดิมในตอนจบของเพลง แต่อย่างไรก็ตามก็ยังไม่มีสิ่งที่แน่ชัดเกี่ยวกับโครงสร้างของบทเพลงนี้ บ้างก็กล่าวว่า ช่วงท่อน B ยังไม่สามารถถ่ายทอดความเป็นรูปแบบ A B A' ได้อย่างชัดเจน

กล่าวได้ว่า สไตล์อิมเพรสชันนิสซึมเป็นสไตล์ที่รุ่งเรืองอย่างมากในศตวรรษที่ ๒๐ มีความรุ่งเรืองทางด้านศิลปะที่มีการวาดภาพแบบใหม่โดยมีจิตรกรที่มีชื่อเสียง ได้แก่ มอแน มาแน และเลอนัว โดยรูปจิตรกรรมจะมีความฟุ้งกระจายของสีคล้ายกับว่าสีกำลังจะผสมผสานเข้าหากัน ไม่ได้แบ่งแยกสีอย่างชัดเจน จิตรกรรมแบบอิมเพรสชันนิสม์ยังได้ส่งอิทธิพลไปถึงด้านดนตรีที่มีการประพันธ์รูปแบบใหม่ให้มีความเกี่ยวข้องกับภาพวาด มีการสร้างเสียงให้สอดคล้องกับรูปแบบของงานจิตรกรรม เช่น การผสมผสานของเสียงให้กลมกลืนในบทประพันธ์ของเดบุสซี ซึ่งเปรียบเสมือนกับการวาดภาพที่มีความกลมกลืนของสีในภาพเดียวกัน ถือเป็นการค้นพบสิ่งใหม่ ๆ ที่มีความเจริญงอกงาม และจะยังคงอยู่ในอนาคตภายหน้าอีกต่อไป อีกทั้งเดบุสซีก็ยังเป็นนักประพันธ์ที่ส่งอิทธิพลต่อนักประพันธ์รุ่นหลัง ๆ ต่อไปอีกเช่นกัน

สำหรับในบทความต่อตอนไป ทุกท่านจะได้พบกับอีก ๒ รูปแบบการประพันธ์ที่น่าสนใจในศตวรรษที่ ๒๐ ซึ่งก็คือ รูปแบบการประพันธ์ ๑๒ เสียง (twelve-tone technique) และรูปแบบการประพันธ์แบบลัทธิชาตินิยม (nationalism) ซึ่งมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นอย่างมากมาย โปรดติดตามตอนต่อไป

ปี่พาทย์มอญ คณะสมชาย บุตรสำราญ

เรื่อง:
ธันยาภรณ์ โพธิกาวิน (Dhanyaporn Phothikawin)
อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา และภัณฑารักษ์
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ปี่พาทย์มอญ คณะสมชาย บุตรสำราญ เป็นคณะปี่พาทย์ที่มีชื่อเสียงอีกคณะหนึ่งในอำเภอบ้านโป่ง จังหวัดราชบุรี ก่อตั้งขึ้นจากคณะลิเก โดยมีนายสำราญเป็นผู้ก่อตั้งคณะ ต่อมาเมื่อเสียชีวิตลง จึงได้มอบให้บุตรชาย คือ นายสมชาย มาดูแลคณะต่อ ต่อมาในปัจจุบัน นายอพิเชษฐ์ ด้วงสุวรรณ บุตรชายของนายสมชายเป็นผู้ดูแลคณะ และได้ตั้งชื่อคณะว่า คณะสมชาย บุตรสำราญ

นายอพิเชษฐ์ ด้วงสุวรรณ

แรกเริ่มของการก่อตั้งคณะ เกิดขึ้นจากการแสดงลิเก ต่อมาจึงได้พัฒนาเป็นวงปี่พาทย์ *"เป็นทั้งลิเก แล้วก็ปี่พาทย์ แต่พ่อจะเป็นสายที่เน้นทางลิเกเป็นส่วนใหญ่ ปี่พาทย์ไม่ค่อยเท่าไหร่ จนมารุ่นผม ที่สนใจปี่พาทย์และฝึกด้วยหัดด้วย"*

การเรียนรู้ทางด้านลิเกของคณะ เริ่มต้นจากรุ่นปู่ที่เป็นลิเก และส่งต่อความรู้นั้นให้แก่นายสมชาย *"พ่อเป็นคนอยุธยา แต่มาเรียนลิเกกับครูเสน่ห์ นิยมศิลป์ที่กรุงเทพฯ เรียนแบบครูพักลักจำมา เขาไปกินนอนอยู่ที่นั่น สมัยก่อนปี่พาทย์กับลิเกมันก็ไม่ได้มีสอนเชิงนักเรียนแบบสมัยใหม่นี้ มันก็เหมือนไปกินนอนอยู่บ้านครู ตอนเช้าตอนเย็นก็ต้องฝึก ต้องคอยปรนนิบัติครู คอยชงน้ำชาให้ครู ช่วงที่ฝึก ก็ไป ๆ มา ๆ แต่ส่วนมากคนอยากจะได้วิชาสมัยก่อนก็ต้องไปอยู่อย่างนั้น ครูเขาจะไม่มาสอน นอกจากเราจะไปหาวิชาเอง"* การเรียนรู้ที่เกิดขึ้นจึงเกิดจากการฝึกฝนและสะสมความรู้เหล่านั้นไปเรื่อย ๆ เมื่อเรียนรู้การแสดงลิเกจนชำนาญ นายสมชายจึงได้ตั้งคณะลิเกขึ้นในกรุงเทพฯ เพื่อรับงานแสดงทั่วไป ต่อมาเมื่อแต่งงานมีครอบครัวจึงได้ย้ายครอบครัวมาที่อำเภอบ้านโป่ง จังหวัดราชบุรี

การแสดงลิเก

นายสมชายได้ถ่ายทอดความรู้ทางการแสดงลิเกให้ลูก ๆ และญาติพี่น้อง ทำให้ในครอบครัวเครือญาติ

สามารถแสดงลิเกได้ทั้งหมด แต่การเรียนรู้เพียงแค่ในคณะไม่เพียงพอในการที่จะพัฒนาคณะลิเก ดังนั้น นายสมชายจึงส่งให้นายอพิเชษฐ์ บุตรชาย ไปเรียนกับครูลิเกที่อยู่ในอำเภอเดียวกัน เพื่อจะได้เป็นกำลังที่สำคัญในการพัฒนาคณะลิเกต่อไปในอนาคต *"ผมก็เรียนแบบครูพักลักจำ ครูของผมก็คือ สัมฤทธิ์ พรนารายณ์ หรือครูดำ"* การเรียนรู้ประกอบกับการแสดงจริงทำให้เกิดเป็นประสบการณ์ที่สั่งสมมาเรื่อย ๆ

ในระหว่างที่เรียนและแสดงไปด้วย ได้พบเจอกับวงปี่พาทย์ที่แสดงอยู่ในคณะ จึงเริ่มที่จะสนใจดนตรีปี่พาทย์ แต่ไม่มีโอกาสได้เรียนรู้มากเท่าไหร่นัก เนื่องจากต้องแสดงลิเกเป็นหลัก *"คนปี่พาทย์ในยุคก่อน เป็นคนเก่าคนแก่ในพื้นที่ ที่เคยร่วมงานกันตั้งแต่ตั้งคณะ หัวหน้าวงชื่อ เอนก ภู่งาม อีกคณะก็เป็นคณะของลุงแดง ใจดี หรือ นาวิน ถินมณี ส่วนมากสมัยก่อนจะไม่ได้เป็นชื่อวงเหมือนสมัยนี้ แต่จะเป็นชื่อคน อันนี้ก็คือพวกพ้องเหมือนเพื่อน แต่ก็น่าจะเป็นเพื่อนรุ่นพี่ พอเห็นเขาตีกันก็สนใจ แต่ยังไม่มีโอกาสที่จะเรียนจริงจัง"*

ต่อมา เมื่อนายสมชายเสียชีวิตลง นายอพิเชษฐ์ ด้วงสุวรรณ บุตรชาย จึงดูแลคณะลิเกต่อ และเริ่มที่จะเรียนรู้ปี่พาทย์ เพื่อที่จะพัฒนาคณะให้สามารถรับงานในด้านอื่น ๆ ได้ เนื่องจากเห็นว่าการแสดงลิเกเพียงอย่างเดียว ไม่อาจตอบสนองความต้องการของตลาดได้ นอกจากนี้การบรรเลงปี่พาทย์มอญยังสามารถที่จะนำมาใช้ในการประกอบอาชีพเพิ่มเติมได้ *"ปี่พาทย์เครื่องมอญ ผมน่าจะทำมาประมาณสัก ๒๐ กว่าปี ก็ใช้ชื่อพ่อเหมือนเดิม ตอนนั้นอายุน่าจะประมาณ ๑๖-๑๗ เรียนกับน้า ชื่อ คุณวุฒิ โรจนบุรานนท์ เขาอยู่ธรรมศาลา สอนตีระนาดทุ้ม สอนเป็นเพลง ตื่นแต่เช้ากัน เช้ามืดตื่นมาไล่ระนาด มาต่อเพลง เพราะผมก็นอนกินที่นครปฐมเลยนะ ไปอยู่บ้านครู เริ่มหัดเพลงพวกนางหงส์ หัดเครื่องมอญงานศพก่อน เพราะต้องหากินเอาเงินจากงานศพก่อน"* การเรียนรู้ที่มาพร้อมกับการแสดงจริง จึงทำให้เกิดประสบการณ์และเกิดการพัฒนาวงดนตรีอย่างต่อเนื่อง ประกอบกับลูกหลานที่อยู่ในคณะมีความสนใจและมีความสามารถทางด้านดนตรี *"ก็ฝึกเล่นลิเกด้วย แล้วบางคนก็สนใจปี่พาทย์ด้วย ก็ไปเรียนกันมา ซึ่งก็เป็นเรื่องที่ดี เพราะว่าลิเกพออายุมากแล้วมันเล่นไม่ได้ ถ้าคนเป็นปี่พาทย์ด้วยมันจะหากินได้ยันแก่ เป็นอาชีพที่หากินได้ตลอด"* ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมาจึงเกิดวงปี่พาทย์ของคณะ ที่รับงานแสดงในประเภทต่าง ๆ แล้วแต่เจ้าภาพจะว่าจ้างให้ไปแสดงในงานใด *"เรารับงานทั้งงานปี่พาทย์เครื่องมอญ ปี่พาทย์ทำขวัญนาค งานเจ้า แก้บน หรือบวงสรวง รำก็มี คือเรามีทุกอย่าง รับหมด เพราะว่าคนที่ตีปี่พาทย์ เขาจะตีได้หมด ตีลิเกก็ได้ ตีงานเจ้าก็ได้ ทำขวัญนาคก็ได้"*

การแสดงปี่พาทย์

การแสดงปี่พาทย์มอญ

การปรับเปลี่ยนวงปี่พาทย์ที่ใช้ในการแสดงลิเก

นอกจากนี้ คณะยังมีการปรับเปลี่ยนเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ที่ใช้ในการแสดงลิเก เพื่อความทันสมัยสวยงาม และมีการปรับเปลี่ยนบทเพลงให้สามารถตอบสนองความต้องการของเจ้าภาพ *"สมัยก่อนจะใช้เครื่องปี่พาทย์ทำลิเกเพียงไม่กี่ชิ้น อย่างมากก็ระนาดรางเดียว แล้วก็เครื่องหนังตะโพนแค่นั้น แต่สมัยนี้เราต้องมีปี่พาทย์มากชิ้นขึ้น แล้วเครื่องปี่พาทย์ต้องสวย มีการปรับให้เป็นเครื่องมอญ แล้วนำเครื่องดนตรีสมัยใหม่มาผสมผสานร่วมกัน แต่จะเป็นฉาก ๆ ไป แต่ถ้าหากบทโศกเราก็ใช้ปี่ เราก็ใช้อิงของเก่าอยู่ ก็อยากจะรักษาไว้ ไม่ให้หายไป"* การรักษาวัฒนธรรมทางดนตรีแบบดั้งเดิมเอาไว้ เป็นสิ่งที่คณะให้ความสำคัญ แต่ก็ต้องมีการปรับตัวเพื่อให้สามารถดำรงอยู่ได้ *"เดี๋ยวนี้มันประยุกต์ครับ เพราะปกติปี่พาทย์มันก็ยังใช้เพลงของเก่า ๆ เช่น เพลงตับ เพลงเถา ก็จะมี เดี๋ยวนี้ก็คือปรับมาเป็นลูกทุ่งขึ้นมาบ้าง แต่ก็ไม่ได้ทั้งหมด แต่เราก็ไม่ได้ทิ้งของเก่า เราก็ยังอิงของเก่าอยู่ เพียงแค่เราดูจุดประสงค์ของเจ้าภาพเท่านั้น บางทีเจ้าภาพจัดงานศพ แต่ไม่ให้ตีโศกก็มี"* นอกจากการปรับตัวในเรื่องของบทเพลงต่าง ๆ แล้ว คณะยังมีการปรับรูปแบบการตกแต่งเวทีให้สวยงามและดึงดูดความสนใจมากยิ่งขึ้น *"มีเวทีติดไฟให้สวยงามขึ้นฉากให้สวยงาม มีเครื่องเสียงเข้ามา เพราะเราต้องร้องอะไรแบบนี้ ทุกสิ่งทุกอย่างมันก็ปรับ แต่ไม่ใช่เฉพาะวงเรานะ ทุกวงก็ปรับแบบนี้หมด"* การปรับตัวดังกล่าวจึงส่งผลให้การจ้างงานของคณะมีเข้ามาอย่างต่อเนื่อง และสิ่งสำคัญที่ยังคงทำให้คณะได้รับความนิยมและเป็นที่น่าเชื่อถือของผู้ว่าจ้าง คือ ความรับผิดชอบต่อหน้าที่การต่อตรงเวลา ซึ่งเป็นสิ่งที่นายอพิเชษฐ์ผู้ดูแลคณะให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก *"ถ้าไปบรรเลงปี่พาทย์ ความขยันต้องมาก่อน เต็มที่กับงาน รับผิดชอบ ตรงเวลา เจ้าภาพเขาจะเห็นเอง เราต้องพยายามทำที่เจ้าภาพเขาอยากได้ ถ้าเป็นลิเก เราก็ไปทั้งครอบครัว คุ้มไม่คุ้มไม่เป็นไร แต่เราไปเล่นด้วยกัน กินด้วยกัน เจ้าภาพจะได้เห็นถึงความเป็นมืออาชีพ เพื่อที่เราจะได้งานต่อ ๆ ไป"* ความทุ่มเท การเตรียมพร้อมในการทำงาน และการปรับตัวอย่างต่อเนื่อง ได้ถูกถ่ายทอดและหล่อหลอมให้เครือญาติและลูกหลานได้พัฒนาและก่อตั้งคณะขึ้นเพิ่มเติมเพื่อขยายฐานของการว่าจ้างงาน โดยใช้ชื่อคณะต่าง ๆ เช่น คณะวิชาญ หลานสมชาย ชนะชัย หลานสมชาย พิชิต หลานสมชาย ทำให้คณะสมชาย บุตรสำราญ สามารถขยายฐานของตลาดออกไปเรื่อย ๆ จนกลายเป็นคณะที่เป็นที่รู้จักและมีชื่อเสียงของเจ้าภาพ รวมทั้งคณะกรรมการวัดต่าง ๆ ในการว่าจ้างให้ไปแสดง ทั้งในจังหวัดราชบุรีและจังหวัดใกล้เคียง

จากการถ่ายทอดความรู้การแสดงลิเกที่ส่งต่อความรู้กันมาภายในครอบครัว การเรียนรู้ในด้านการแสดงต่าง ๆ รวมทั้งการเรียนรู้ในด้านดนตรี ล้วนแล้วแต่ทำให้เกิดการพัฒนาเพื่อให้คณะปรับตัว การพัฒนาและการปรับตัวทั้งในด้านของเครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงและบทเพลงดังกล่าว จึงส่งผลให้คณะปี่พาทย์สมชาย บุตรสำราญ สามารถดำรงอยู่ได้ในสังคมที่มีการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม และเป็นคณะที่มีชื่อเสียงทั้งในด้านของการแสดงลิเก รวมทั้งการบรรเลงปี่พาทย์ในจังหวัดราชบุรี

เอกสารอ้างอิง

อพิเชษฐ์ ด้วงสุวรรณ สัมภาษณ์เมื่อวันที่ ๒ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๖๓

PENINSULA MOMENTS

At The Peninsula Bangkok, world-class hospitality enriched with compelling Thai cultural experiences creates perfect memorable moments.

THE PENINSULA
BANGKOK

HONG KONG • SHANGHAI • BEIJING • TOKYO • NEW YORK • CHICAGO • BEVERLY HILLS • PARIS • BANGKOK • MANILA
Under Development LONDON • ISTANBUL • YANGON • peninsula.com

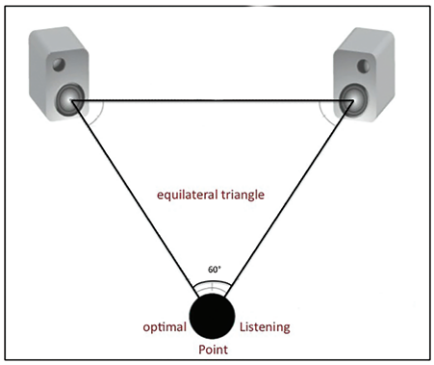
Calibrating Studio Monitors

Story:
Michael David Brice [ไมเคิล เดวิด ไบรซ์]
Music Technology Department
College of Music, Mahidol University

Room treatment and proper studio monitor positioning are critical factors in ensuring that you're able to deliver mixes that sound good and translate well to different speakers. However, there is another often overlooked, but nonetheless crucial factor - studio monitor calibration.

The main purpose of calibrating your speakers is to ensure that the volume level in your DAW or mixer equals a predetermined SPL (around 85dBSPL) in your listening environment. The reason why calibration is a good idea has to do with something called the Fletcher Munson Curve. The Fletcher Munson Curve shows that as the actual loudness of a piece of audio changes, the perceived loudness our brains hear changes as well, but at a different rate depending on the frequency. This means that at different volume levels we may perceive more bass or treble depending on the volume level itself. Therefore, by setting our speakers to a predetermined dB SPL and mixing at the said level, we can be sure that what we are hearing is an accurate representation of bass, mid- and high-end frequencies. The Fletcher Munson Curve shows this level to be around 85dBSPL. However, I believe this is exceptionally loud. I would suggest not actively mixing at this level. Instead, mix at a more comfortable and lower volume level, then turn all the way up to hear what your track is doing for a few minutes. With this being said, you can calibrate to a slightly lower level if you so please. The main thing is that you always monitor at a consistent but healthy level.

Before calibrating your monitors, make sure that your monitor placement and mix position is correct. When mixing, you should try to create an equilateral triangle with the two speakers (left and right) being the base of the triangle and your head being the tip and centre. Your ears and the tweeters on the monitors should be around the same height.

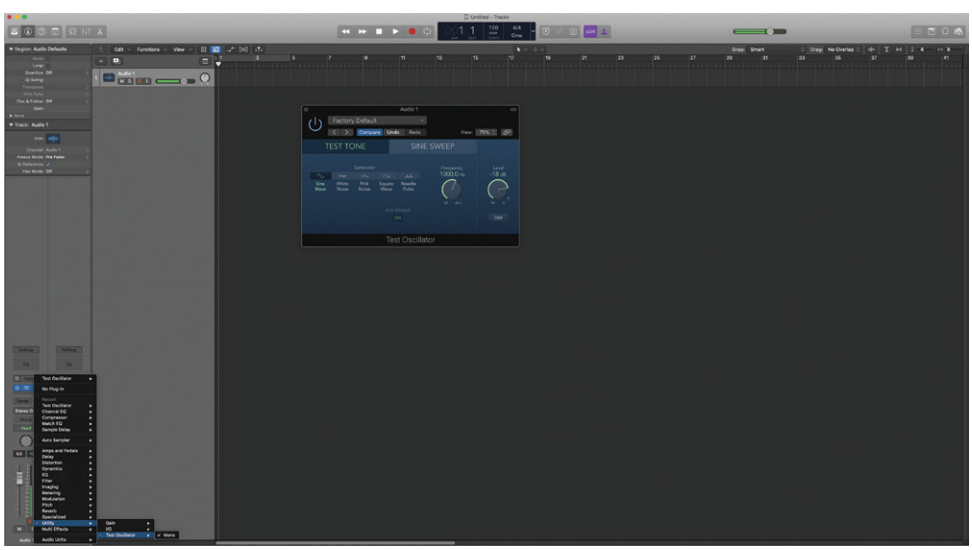


What You Will Need

1. A signal generator (your DAW should have one) that can generate pink noise. I will be using Logic Pro X's "Test Oscillator". You can find this in Logic's utility plugins.
2. A pair of decent studio monitors that have independent volume level controls. I will be using a pair of Genelec 8030B PM 5 studio monitors.
3. An SPL meter. It's better to use an actual SPL meter, but you can also download an SPL meter app on your phone. You will need to set your SPL meter to "C-Weight" and ensure that the time-weighted correction is set to "slow".
4. An audio interface/mixer to which you monitor and nothing else should be connected.

How to Calibrate Your Speakers

1. Open up Logic and insert the "Test Oscillator Plugin". Make sure that the signal generator is producing a pink noise signal. Set the test oscillator signal level to your desired level: it should be at -12dB by default, and I would not go above this. In this case, I have set my output level to -18dB.

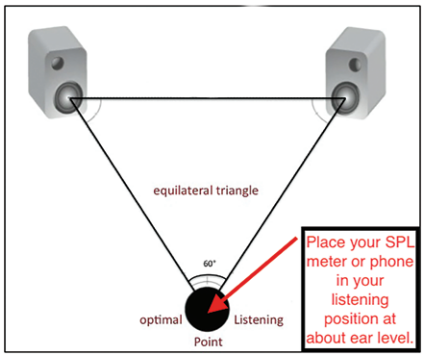


*Note: -18dB is considered to be the equivalent of 0 dBVU, which is the sweet spot for analogue gear.

2. Next, turn the independent volume levels on your monitors all the way down to zero. Most monitors should have these controls on the back, if not on the front of the speakers. After this, you should not hear the pink noise signal coming from your monitors.

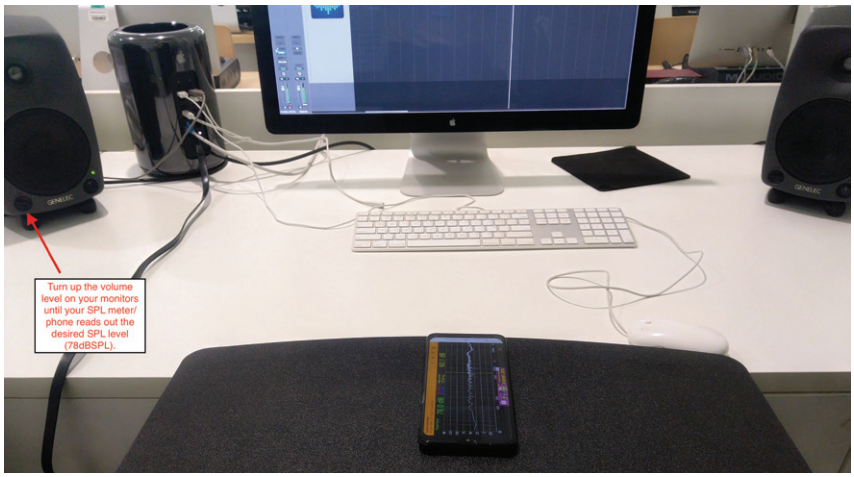
3. Turn the volume knob on your interface/mixer to unity (usually marked by 0). If your interface does not have a unity setting clearly marked, then select an arbitrary level, just be sure to mark this level somehow so that you always know where full mix volume is. In my case, I have turned the monitor volume on my interface all the way up.

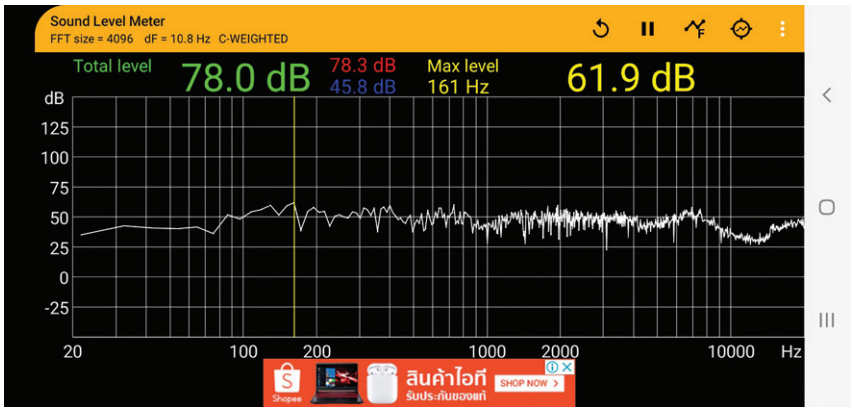
4. Set up and place the SPL meter (or phone) in your mixing sweet spot. Make sure that the SPL meter is at about ear level. You can use a music stand to hold your SPL meter. Remember to use a "C-Weight" setting and a "Slow" response time.



5. Switch off your right speaker, so that sound will only come from the left. Now, slowly bring up the independent volume on the speaker until the SPL meter reads 78-82dB.

Note: Keep in mind that when both speakers play simultaneously, the overall SPL will increase by about +3dB. So, if you want a total reading of 85dBSPL, then you will need to calibrate each speaker to 82dBSPL.





*Note: 85dB is a calibration setting usually reserved for larger rooms and therefore might be too loud for a smaller space. Go with what is comfortable for you personally, within reason, of course. After all, going too low defeats the purpose of calibrating speakers in the first place.

6. Switch off the left speaker and repeat step 5 with the right speaker. Be sure to calibrate to the same SPL level for both monitors.

7. After you have calibrated both speakers to the same level, stop the pink noise, sit down in your listening position and play some music that you are familiar with and will most likely be mixing. Take the time to adjust your speaker placement if you need to.

Conclusion

Although mixing on calibrated monitors can improve your mixes, it is by no means a fix-all. You should still listen to your tracks on multiple sound systems, before settling on a final mix, even after calibrating them. With this being said, by properly calibrating your monitors, you can be sure that what you are hearing in your tracks is accurate across the frequency spectrum. This should allow you to make better decisions with your volume and Eq settings, resulting in better mixes. So, calibrate your monitors and happy mixing.

วงป้าดก๊อง: คณะสายทิพย์

เรื่อง:
ธนาธิป เผ่าพันธุ์ (Thanathip Paopan)
นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา สาขาวิชาดนตรีศึกษา
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

วัฒนธรรมดนตรีเป็นวัฒนธรรมที่คู่กับคนไทยมานาน ไม่ว่าจะเป็นภูมิภาคไหนก็ล้วนแต่มีวัฒนธรรมดนตรีแทบทั้งสิ้น ดังเช่น วัฒนธรรมดนตรีของภาคกลาง มีวงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงขับกล่อม ใช้ในประเพณี รวมถึงพิธีกรรมต่าง ๆ หรือวัฒนธรรมของภาคเหนือที่ใช้วงปี่พาทย์ล้านนา หรือวงป้าดก๊อง เป็นต้น วงป้าดก๊องเป็นวงดนตรีล้านนาประเภทหนึ่งที่มีลักษณะการประสมวงที่ใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีและเครื่องเป่าเป็นหลัก ซึ่งส่วนมากจะเล่นในงานพิธีกรรม งานแห่ งานประโคม และงานตามประเพณีต่าง ๆ วงป้าดก๊องที่พบในภาคเหนือตามลักษณะการถ่ายทอดสามารถแบ่งเป็น ๓ กลุ่มใหญ่ คือ วงป้าดก๊องลำปาง วงป้าดก๊องเชียงใหม่ วงป้าดก๊องเชียงราย ซึ่งในแต่ละพื้นที่ล้วนแต่มีวงป้าดก๊องที่มีชื่อเสียง เช่นเดียวกับวงป้าดก๊องของเชียงรายที่มีชื่อเสียงคือ วงป้าดก๊อง คณะสายทิพย์

วงป้าดก๊อง คณะสายทิพย์

พ่อบุญชม วงศ์แก้ว

วงป้าดก๊อง: คณะสายทิพย์

คณะสายทิพย์ แห่งบ้านสันมะนะ ตำบลป่าอ้อดอนชัย เป็นวงป้าดก๊องที่มีชื่อเสียงของจังหวัดเชียงรายคณะหนึ่ง มีหัวหน้าวงคือ พ่อบุญชม วงศ์แก้ว มีประวัติความเป็นมาในการตั้งคณะคือ มีพระครูดวงทิพย์ ฐิตปัญโญ เป็นผู้ให้การสนับสนุนในการสร้างวงป้าดก๊องและจ้างครูดนตรีมาสอน

ครูที่สอนพ่อบุญชม วงศ์แก้ว ได้แก่ ครูโม ใจสม ซึ่งเริ่มสอนในปี พ.ศ. ๒๔๙๗ ในขณะที่พ่อบุญชม วงศ์แก้ว เป็นสามเณรอยู่ ครูโม ใจสม เป็นครูที่มีความรู้ความสามารถในด้านดนตรีล้านนา โดยเฉพาะการฟ้อนต่าง ๆ ซึ่งเล่นประจำวงอยู่ที่วัดศรีชัยมูล และต่อมามีครูหาญ สุขใจ เข้ามาสอนอีกท่านหนึ่ง ครูหาญ เป็นครูที่มีความรู้ทั้งดนตรีทางภาคกลางและดนตรีล้านนา โดยเฉพาะการรับส่งร้องลิเกมีความชำนาญมากท่านหนึ่ง พ่อบุญชม เริ่มหัดเล่นดนตรีด้วยเครื่องดนตรีฆ้องวง ก่อนเครื่องมืออื่น ๆ เพราะในตอนนั้นวงป้าดก๊องของพ่อบุญชมมีเพียงฆ้องวง ปี่แน และกลองเต่งถิ้ง ส่วนระนาดทุ้มมามีภายหลัง เพลงที่พ่อบุญชมหัดเป็นเพลงแรกคือ เพลงลาวเสี่ยงเทียน แล้วจึงหัดเพลงฟ้อนเล็บ เพลงสร้อยสนตัด เพลงเขมรปากท่อ เพลงสีนวล เพลงมอญแปลง เป็นต้น

สมาชิกในคณะสายทิพย์รุ่นแรก ๆ ได้แก่ นายต่อคำ ปัญญาดี นายอุดม นายอัมพล นายเรณู ซึ่งปัจจุบันส่วนใหญ่เสียชีวิตแล้ว ในปี พ.ศ. ๒๕๖๓ ก็ได้มีนักดนตรีในวงเพิ่มขึ้นใหม่ วงป้าดก๊องคณะสายทิพย์ส่วนมากจะเล่นตามงานศพ งานแห่ งานประเพณีต่าง ๆ เพลงที่ใช้เล่นเป็นเพลงพื้นเมืองผสมเพลงไทยเดิม เช่น เพลงปราสาทไหวเชียงใหม่ เพลงลาวเสี่ยงเทียน เป็นต้น

เครื่องดนตรีในวงป้าดก๊อง คณะสายทิพย์

ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี มีลักษณะคล้ายกับระนาดเอกของทางภาคกลาง สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นการใช้วัฒนธรรมดนตรีร่วมกัน ระนาดเอกมีส่วนประกอบหลัก ๆ อยู่ ๓ ส่วน คือ ๑) รางระนาดเอก ทำมาจากไม้เนื้อแข็ง มีลักษณะคล้าย ๆ เรือ ๒) ผืนระนาดเอก ทำมาจากไม้เนื้อแข็ง ประเภทไม้ชิงชัน ชอยเป็นลูก ๆ จำนวน ๒๒ ลูก มีการเทียบเสียงตามระดับเสียงของดนตรีล้านนา โดยใต้ผืนระนาดเอกไม่มีการถ่วงตะกั่วในการเทียบเสียงจะใช้การเหลาลูกระนาดแทน ๓) ไม้ตีระนาดเอก ใช้ไม้แข็งพันด้วยด้ายชุบรัก ระนาดเอกในวงป้าดก๊อง คณะสายทิพย์นั้น พ่อบุญชมเป็นคนต่อรางระนาดเอกและเหลาผืนระนาดเอกขึ้นมาเอง

วิธีการบรรเลงระนาดเอก ในการบรรเลงระนาดเอกของวงป้าดก๊อง มีลักษณะการบรรเลงที่ใช้การตีคู่แปดเป็นหลัก มีการตีสลับมือซ้าย-ขวา บ้างตามทำนองเพลง มีการตีทั้งดำเนินทำนองและการตีกรอตามบทเพลงนั้น ๆ มีบทบาทในการเป็นผู้นำของวง

ระนาดเอก บรรเลงโดย พ่อบุญชม วงศ์แก้ว

ผืนระนาดเอก

ระนาดทุ้ม เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี มีลักษณะคล้ายกับระนาดทุ้มของทางภาคกลาง ระนาดทุ้มมีส่วนประกอบหลัก ๆ อยู่ ๓ ส่วน คือ ๑) รางระนาดทุ้ม ทำมาจากไม้เนื้อแข็ง ๒) ผืนระนาดทุ้ม ทำมาจากไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ชิงชัน ไม้พยุง เป็นต้น ชอยเป็นลูก ๆ จำนวน ๑๖ ลูก มีการเทียบเสียงตามระดับเสียงของดนตรีล้านนา โดยใต้ผืนระนาดทุ้มไม่มีการถ่วงตะกั่วในการเทียบเสียงจะใช้การเหลาลูกระนาดแทน ๓) ไม้ตีระนาดทุ้ม ใช้ไม้นวมพันด้วยผ้าและด้าย

ระนาดทุ้ม บรรเลงโดย พ่อสมจิตร พรมวงศ์

วิธีการบรรเลงระนาดทุ้ม ในการบรรเลงระนาดทุ้มของวงป้าดก๊อง มีลักษณะการบรรเลงที่ใช้การตีสลับมือซ้าย-ขวาเป็นหลัก บางทำนองเพลงมีการตีคู่แปดบ้าง มีการตีทั้งดำเนินทำนองและการตีกรอตามบทเพลงนั้น ๆ มีบทบาทในการเป็นเครื่องที่ตีสอดแทรกช่องว่างของทำนองเพลง

ฆ้องวงใหญ่ (ไทย) เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ฆ้องวงใหญ่มีส่วนประกอบหลัก ๆ อยู่ ๓ ส่วน คือ ๑) ร้านฆ้อง ทำมาจากหวายดัดเป็นรูปโค้ง ๒) ลูกฆ้อง ทำมาจากโลหะหล่อหรือตีขึ้นรูป มีปุ่มฆ้องตรงกลางลูก มีจำนวน ๑๖ ลูก ใช้หนังผูกลูกฆ้อง มีการเทียบเสียงตามระดับเสียงของดนตรีล้านนา โดยลูกฆ้องมีการถ่วงเสียงด้วยตะกั่วใต้ลูกฆ้อง ๓) ไม้ฆ้องวงใหญ่ ทำมาจากหนังควาย หนังวัว หรือหนังช้าง เป็นต้น ฆ้องวงใหญ่วงนี้ พ่อบุญชมได้ซื้อมาจากจังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ฆ้องวงใหญ่ (ไทย) บรรเลงโดย พ่อจันตา ดอนชัย

ตะกั่วที่ใช้เทียบเสียง

วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของวงป้าดก๊อง มีลักษณะการบรรเลงที่ใช้การตีสลับมือซ้าย-ขวาเป็นหลัก บางทำนองเพลงมีการตีคู่แปดบ้าง มีการตีทั้งดำเนินทำนองและการตีกรอตามบทเพลงนั้น ๆ มีบทบาทเป็นทำนองหลักในวง

ฆ้องวงเมือง เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ฆ้องวงเมืองมีส่วนประกอบหลัก ๆ อยู่ ๓ ส่วน คือ ๑) ร้านฆ้อง ทำมาจากหวายดัดเป็นรูปโค้ง มีความโปร่งมากกว่าฆ้องวงใหญ่ ๒) ลูกฆ้อง ทำมาจากโลหะหล่อหรือตีขึ้นรูป มีปุ่มฆ้องตรงกลางลูก ลักษณะของฉัตรฆ้องมีความสั้นกว่าฆ้องวงใหญ่ มีจำนวน ๑๖ ลูก ใช้เชือกผูกลูกฆ้อง มีการเทียบเสียงตามระดับเสียงของดนตรีล้านนา โดยลูกฆ้องมีการถ่วงเสียงด้วยตะกั่วใต้ลูกฆ้อง ๓) ไม้ฆ้องวงเมือง ทำมาจากหนังควาย หนังวัว หรือหนังช้าง เป็นต้น ฆ้องวงเมืองวงนี้ พ่อบุญชมซื้อมาจากประเทศพม่า

ฆ้องวงเมือง บรรเลงโดย พ่อสวัสดิ์

วิธีการบรรเลงฆ้องวงเมือง ในการบรรเลงฆ้องวงเมืองของวงป้าดก๊อง มีลักษณะการบรรเลงที่ใช้การตีสลับมือซ้าย-ขวาเป็นหลัก บางทำนองเพลงมีการตีคู่แปดบ้าง มีการตีทั้งดำเนินทำนองและการตีกรอตามบทเพลงนั้น ๆ วิธีการบรรเลงจะตีสอดทำนองกับฆ้องวงใหญ่ มีความคล้าย แต่จะไม่เหมือนกัน มีบทบาทเป็นทำนองหลักในวง

ปี่แน เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า แบ่งประเภทออกเป็น ๒ ประเภทใหญ่ ๆ คือ ปี่แนหลวง และปี่แนน้อย ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น ปี่แน ๗ มีลักษณะเสียงเล็กแหลม กับปี่แน ๘ มีลักษณะยาวกว่าปี่แน ๗ ประมาณ ๒ นิ้ว ทำให้มีเสียงที่กว้าง ทุ้มกว่า ปี่แนมี

ส่วนประกอบหลัก ๆ อยู่ ๓ ส่วน คือ ๑) ตัวเครื่อง ทำมาจากไม้กลึง เจาะรู ๒) ปากแน ทำมาจากโลหะ พับขึ้นรูปทรงกรวย ๓) ปากเป่า ทำมาจากใบตาล มีท่อกำพวดต่อจากใบตาล

ปี่แน

บรรเลงปี่แน ๑ โดย พ่อสงวน ปัญญานะ

บรรเลงปี่แน ๒ โดย นายจิระเดช จิณานุกูล

วิธีการบรรเลงปี่แน ในการบรรเลงปี่แน มีวิธีการดำเนินทำนองตามทำนองหลัก สอดแทรกเทคนิควิธีการเป่าโหยเสียงบ้าง มีวิธีการไล่ระดับเสียงโดยการปิดนิ้วตามรูต่าง ๆ ถ้าต้องการเสียงสูงจะใช้วิธีการดันลมขึ้น แต่ใช้นิ้วเสียงโน้ตเดิม มีบทบาทสอดประสานทำนองเพลงในวง

กลองเต่งถิ้ง เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ขึงด้วยหนัง กลองเต่งถิ้งมีส่วนประกอบหลัก ๆ อยู่ ๓ ส่วน คือ ๑) ตัวกลอง ทำมาจากไม้ขุดทั้งต้น ขึงด้วยหนังทั้งสองข้าง ๒) ตัวปรับเสียง สมัยก่อนจะใช้หนังสัตว์เร่งเสียง แต่สมัยนี้ใช้เส้นเหล็กเป็นตัวเร่งเสียงให้ตึงแทน เพื่อความคงทน ๓) ขี้เถ้าถ่วงเสียง แต่ก่อนทำมาจากข้าวผสมขี้เถ้า ต่อมานิยมใช้ขนมโก๋ผสมกับขี้เถ้ากากมะพร้าวแทน

กลองเต่งถิ้ง บรรเลงโดย พ่อบุญชม จันทรา

กลองเต่งถิ้ง

ขี้เถ้า ส่วนผสมถ่วงกลองเต่งถิ้ง

วิธีการบรรเลงกลองเต่งถิ้ง ในการบรรเลงกลองเต่งถิ้ง มีจังหวะหน้าทับที่เรียกกันว่า ๑ คำ ๒ คำ ๓ คำ ใช้กำกับหน้าทับในการบรรเลงในเพลงต่าง ๆ มีทั้งจังหวะช้าและเร็ว มีบทบาทในการกำกับจังหวะในวง

ตัวอย่างหน้าทับกลองเต่งถิ้ง

จังหวะช้า

- - - -	- - เต่งเต่ง	- - เต่งเต่ง	- เต่ง - ถิ้ง

จังหวะเร็ว

- ถิ้ง - -	- เต่ง - ถิ้ง

ฉาบ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ทำด้วยโลหะ ตีขึ้นรูปทรงแบน มีลักษณะเป็นฝา ๒ ข้าง ใช้ตีประกบกัน วิธีการบรรเลงของฉาบ ในการบรรเลงฉาบ มีวิธีการตีทั้งจังหวะช้าและจังหวะเร็ว ใช้ตีเพื่อกำกับจังหวะในวง

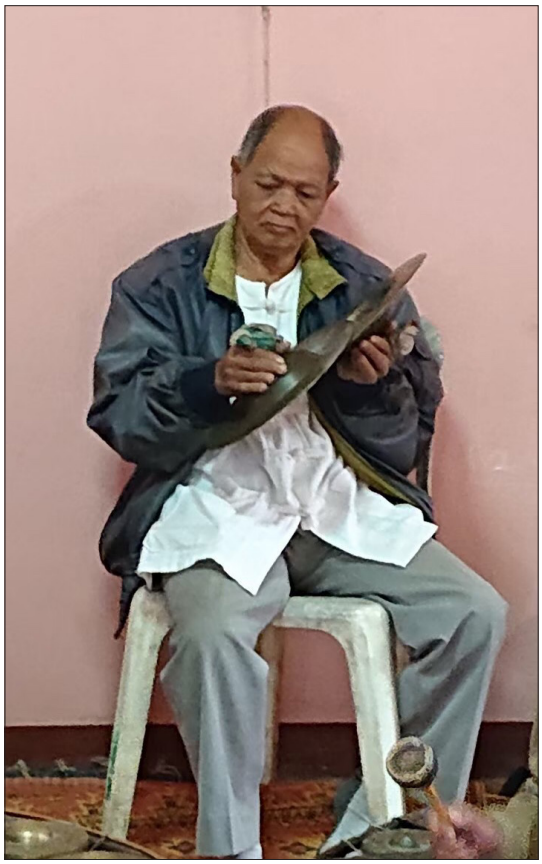
ตัวอย่างจังหวะฉาบ

จังหวะช้า

- - - -	- - - แฉ่	- - - -	- - - -	- - - -	- - - แฉ่	- - - -	- - - -

จังหวะเร็ว

แฉ่ แฉ่ แฉ่ แฉ่	- แฉ่ - แฉ่



ฉาบ บรรเลงโดย พ่อบุญทวี สมจิตร

บทเพลงที่ใช้บรรเลงในวงป้าดก๊อง คณะสายทิพย์

บทเพลงในการบรรเลงของวงป้าดก๊อง แบ่งออกเป็น ๒ ประเภท คือ เพลงล้านนา และเพลงไทยเดิม โดยจะใช้วิธีการบรรเลงที่เป็นแบบเพลงดั้งเดิมและเพลงแบบผสมผสานกัน ในการลงเก็บข้อมูลภาคสนามของวงป้าดก๊อง คณะสายทิพย์ ได้บรรเลงเพลงชุดล้านนาที่เป็นตัวอย่างจำนวน ๗ เพลง ดังนี้ เพลงฟ้อนเล็บ เพลงปราสาทไหวลำพูน เพลงปราสาทไหวเชียงราย เพลงน้อยใจยา เพลงเซเลเมา เพลงพม่ารำขวาน และเพลงมอญรำดาบ

นักดนตรีของวงป้าดก๊อง คณะสายทิพย์

ในการเก็บข้อมูลภาคสนามของวงป้าดก๊อง คณะสายทิพย์ ในวันที่ ๑๔ ธันวาคม ๒๕๖๒ มีนักดนตรีในวงจำนวน ๘ ท่าน ดังนี้ พ่อบุญชม วงศ์แก้ว (ระนาดเอก) พ่อสมจิตร พรมวงศ์ (ระนาดทุ้ม) พ่อจันตา ดอนชัย (ฆ้องวงใหญ่) พ่อสวัสดิ์ (ฆ้องเมือง) พ่อสงวน ปัญญานะ (ปี่แน ๑) นายจิระเดช จิณานุกูล (ปี่แน ๒) พ่อบุญชม จันทรา (กลองเต่งถิ้ง) และพ่อบุญทวี สมจิตร (ฉาบ)

ข้อมูลสัมภาษณ์

บุญชม วงศ์แก้ว. (๒๕๖๒, ๑๔ ธันวาคม). สัมภาษณ์.

MUSIC JOURNAL วารสารเพลงดนตรี

ใบสมัครสมาชิกวารสารเพลงดนตรี

ชื่อ..... นามสกุล.....
สังกัดองค์กร/สถาบัน.....
.....
สถานที่จัดส่ง.....
.....
.....
โทรศัพท์..... โทรสาร.....
E-mail.....

มีความประสงค์
☐ สมัครเป็นสมาชิก
☐ ต่ออายุ (หมายเลขสมาชิกเดิม.....)
เป็นเวลา ๑ ปี เริ่มจาก เดือน.....ปี.....
จำนวน ๑๒ ฉบับ เป็นเงิน ๑,๒๐๐ บาท

ชำระค่าวารสาร
○ ชำระเป็นเงินสด
○ โอนเงินผ่านทางธนาคาร วันที่โอน.....
.....
(กรุณาแนบหลักฐานการโอนเงินมาพร้อมกับใบสมัคร การสมัครของท่านจึงจะสมบูรณ์)

สั่งจ่าย ชื่อบัญชี ร้านค้าวิทยาลัยดุริยางคศิลป์
ธนาคารไทยพาณิชย์ สาขา ม.มหิดล
เลขที่บัญชี ๓๓๓-๒-๓๒๑๕๓-๖

กรุณานำส่ง
ฝ่ายสมาชิกวารสารเพลงดนตรี
ร้านค้าวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
๒๕/๒๕ ถนนพุทธมณฑล สาย ๔
ตำบลศาลายา อำเภอพุทธมณฑล
จังหวัดนครปฐม ๗๓๑๗๐

โทรศัพท์ ๐ ๒๘๐๐ ๒๕๒๕-๓๔ ต่อ ๒๕๐๔, ๒๕๐๕
โทรสาร ๐ ๒๘๐๐ ๒๕๓๐
E-mail: msshop_mahidol@hotmail.com

Music Journal Subscription Form

First name.....
Last name.....
Institution affiliation.....
Shipping address.....
.....
Telephone.....
Facsimile.....
E-mail.....

☐ First time member
☐ Extend membership period
(Membership no.....)
Annual subscription starts
(month/year).....
Twelve issues cost 1200 baht or approx. 40 USD
excluded international shipping fee.

Payment
○ Cash
○ Transfer through banking service
Payment date.....
(Please fill in the subscription form attached with the evidence of payment and return to the address below.)

Account name: College of Music Shop
Siam Commercial Bank Mahidol University Branch
Account no. 333-2-32153-6

Subscription of Music Journal
College of Music Shop, Mahidol University
25/25 Phutthamonthon Sai 4 Road, Salaya District,
Phutthamonthon, Nakhonpathom 73170 Thailand

Telephone 0 2800 2525-34 ext. 2504, 2505
Facsimile 0 2800 2530
E-mail: msshop_mahidol@hotmail.com

"A true victory is a victory over oneself."

A. Jutanugarn

SCG congratulates Pro May-Ariya Jutanugarn

The winner of LPGA Championships

www.scg.co.th

Cement-Building Materials | Chemicals | Packaging

SCG

Always with YOU

Because we believe that your time is precious

We're determined to fulf ill each and
Every One of Your Moments in Life with Happiness

thaibev | www.thaibev.com

MEMBER OF
Dow Jones
Sustainability Indices
In Collaboration with RobecoSAM

Member of DJSI Emerging Markets
Category – Food, Beverage & Tobacco
Industry Group

ThaiBev