ศึกษาการเรียบเรียงเพลงไทยเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ดนตรี)
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล
พ.ศ. 2556

Copyright by Mahidol University

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยมหิดล

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

ศึกษาการเรียบเรียงเพลงไทยเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

.....

นายสุรสิทธิ์ ศรีสมุทร,

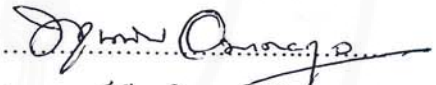
ผู้วิจัย

.....

ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรัณยานนท์,

ปร.ด.

อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก



.....

ศาสตราจารย์เกียรติคุณพูนพิศ อมาตยกุล,

ราชบัณฑิต, Ph.D.

อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม

.....

รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์,

ปร.ด.

อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม

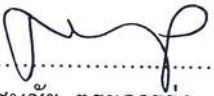
.....

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ เอื้อมพร มัชฌิมวงศ์,

Ph.D.

รักษาการแทนคณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล



.....

อาจารย์สมชัย ตระการรุ่ง,

Ph.D.

รักษาการแทนประธานกรรมการประจำหลักสูตร

ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

Copyright by Mahidol University

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

ศึกษาการเรียบเรียงเพลงไทยเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

ได้รับการพิจารณาให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ดนตรี)

วันที่ 1ตุลาคม พ.ศ. 2556

.....

สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร,

ผู้วิจัย

.....

ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรัณยานนท์,

ปร.ด.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

รองศาสตราจารย์มานพ วิสุทธิแพทย์,

Ph.D.

ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

ศาสตราจารย์เกียรติคุณพูนพิศ อมาตยกุล,

ราชบัณฑิต, Ph.D.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์,

ปร.ด.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ เอื้อมพร มัชฌิมวงศ์,

Ph.D.

รักษาการแทนคณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

.....

รองศาสตราจารย์สุกรี เจริญสุข,

กศ.บ., M.M.E.,D.A.

คณบดี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์

มหาวิทยาลัยมหิดล

Copyright by Mahidol University

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เสร็จสมบูรณ์ได้ผู้วิจัยได้รับความเอื้อเฟื้อกรุณาจากผู้มีพระคุณหลายท่าน ให้ความอนุเคราะห์ช่วยเหลือ ให้กำลังใจในการทำงาน ทำให้งานวิจัยชิ้นสำคัญนี้สำเร็จลุล่วงได้อย่างสมบูรณ์ที่สุด

ขอขอบคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อนรรฆ จรัณยานนท์ ประธานที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ให้คำแนะนำด้านทฤษฎีดนตรีสำหรับการวิเคราะห์ ศาสตราจารย์นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ซึ่งเป็นครูใหญ่ด้านดนตรีวิทยา ได้ให้ข้อมูลสำคัญสำหรับงานวิจัย ข้อมูลเอกสารเก่าต่างๆ และข้อมูลโน้ตเพลงสำหรับการวิจัย รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ช่วยแนะนำกรอบแนวคิด การปรับปรุงในภาพรวมของงานวิทยานิพนธ์ แนะนำวิธีการต่างๆ เพื่อให้งานดำเนินไปได้ด้วยดี

ผู้ให้ข้อมูลด้านการเรียบเรียงเสียงประสาน พันโทวิชิต โห้ไทย ศิลปินแห่งชาติ พันตำรวจโททีฆา โพธิเวส อาจารย์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ผู้ให้ข้อมูลจากหน่วยดุริยางค์ ทหารและตำรวจ นาวาเอกภาสกร สุวรรณพันธุ์ พันตรีประทีป สุพรรณโรจน์ พันตำรวจเอกหญิงเมธณี จารุวัสร้อยเอกสุรินทร์ หนูพวงร้อย เรือเอกชุมพล วาราชนนท์ พันอากาศเอกนฤพนธ์ พิกุลหอม ให้ข้อมูลด้านการเรียบเรียงและบทบาทหน้าที่ของวงดุริยางค์เครื่องเป่าในแต่ละหน่วยงาน

ขอขอบคุณ ผู้เชี่ยวชาญที่ช่วยฟังและตรวจสอบโน้ตเพลง ผู้ช่วยศาสตราจารย์กี จันทศร ผู้ช่วยศาสตราจารย์ไชยวุฒิ โกศล อาจารย์บรรเทิง สิทธิแพทย์ อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา นายบุญเชิด จิรสันติธรรม ดุริยางคศิลปินอาวุโส และนายฉลอง เอี่ยมยี่สุ่น สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

นอกจากนี้แล้วผู้ที่ช่วยในการประสานงานติดต่อ ทำให้การสัมภาษณ์เป็นไปได้อย่างรวดเร็ว คือ อาจารย์อานันท์ นาคคง อาจารย์ประหยัด ศุภจิตรา ทำให้ได้รับความสะดวกในการสัมภาษณ์กับผู้ให้ข้อมูลหลายท่าน ข้อมูลเก่าและโน้ตเพลงเก่า ของนายหวาน ศรีสมุทร บิดาผู้วิจัยที่ได้ทิ้งงานเก่าไว้ให้ศึกษาและเรียนรู้อีกมาก รวมทั้งนางสวาท ศรีสมุทร มารดาผู้วิจัยที่ได้ช่วยเก็บรักษาไว้ นางมณี ศรีสมุทร ภรรยาผู้วิจัยและนายเสียงเพลง ศรีสมุทร ลูกชายที่ช่วยให้กำลังใจในการเรียนและทำงานมาตลอด

ขอขอบคุณอีกหลายท่านที่ยังไม่ได้เอ่ยนาม ณ ที่นี้ ที่ทำให้ผู้วิจัยได้เห็นว่า การศึกษาในระดับสูงต้องใช้มวลมิตรหลากหลายเพื่อทำให้งานสำเร็จได้

Copyright by Mahidol University

สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร

ศึกษาการเรียบเรียงเพลงไทยเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

A STUDY OF ARRANGING IN THAI TRADITIONAL MUSIC FOR WIND BAND

สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร 5036444 MSMS / D

ปร.ด. (ดนตรี)

คณะกรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์: อนรรฆ จรัณยานนท์, ปร.ด., พูนพิศ อมาตยกุล ราชบัณฑิต, Ph.D., ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, ปร.ด.

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์นี้ ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาประวัติและพัฒนาการการแปลงเปลี่ยนเพลงไทยสู่วงดุริยางค์เครื่องเป่า2) การเรียบเรียงเพื่อแปลงเปลี่ยนเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า3) บทบาทของวงดุริยางค์เครื่องเป่าในสังคมไทย

ผลการวิจัยพบว่า 1)ประวัติและพัฒนาการ การแปลงเปลี่ยนเพลงไทยสู่วงดุริยางค์เครื่องเป่า มีการแปลงเปลี่ยนตั้งแต่สมัยรัชกาลที่4 วิธีการแปลงเปลี่ยนโดยนักดนตรีไทยฝึกหัดดนตรีตะวันตก การสร้างแตรตอดเพลงคำนับ ต้องการพัฒนาเพลงไทยให้ทัดเทียมกับต่างประเทศ ต้องการแสดงศักยภาพด้านดนตรีให้ต่างชาติชมได้รับการเปลี่ยนแปลงจากเจ้านายชั้นผู้ใหญ่ และแปลงเปลี่ยนโดยการถ่ายทอดดนตรีของชาวบ้าน 2)การเรียบเรียงเพื่อแปลงเปลี่ยนเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์ มีการแปลงเปลี่ยนด้าน การจัดกลุ่มเครื่องดนตรีแบ่งกลุ่มตามเสียงสูง กลาง ต่ำใช้เครื่องหมายกุญแจเสียง 6v#บังคับ ทางเพลงใช้ไอโอเนียนโมดแบบไดอะทอนิกมากที่สุด การแปลงเปลี่ยนทางของเครื่องดนตรียึดทำนองฆ้องวงใหญ่และระนาดเอกเป็นหลัก การเรียบเรียงทำนองเพลงใช้เทคนิคดนตรีไทยมีการประสานเสียงแบบวิวิธศัพท์ เทคนิคการบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรีและเทคนิคการบรรเลงทำนองเพลงใช้แบบดนตรีไทย 3)บทบาททางดนตรีในสังคมวงดุริยางค์เครื่องเป่ามีบทบาทในงานพระราชพิธีบทบาทในงานรัฐพิธีบทบาทด้านการอนุรักษ์ บทบาทในสถานะวงประกอบการแสดง บทบาทในสถานะวงนำขบวนแห่ บทบาทสร้างความบันเทิง บทบาทด้านการประกวดแข่งขัน และบทบาทในสถานะวงประกอบพิธีกรรม

คำสำคัญ: การเรียบเรียง / เพลงไทย /ดุริยางค์เครื่องเป่า

249 หน้า

Copyright by Mahidol University

A STUDY OF ARRANGING IN THAI TRADITIONAL MUSIC FOR WIND BAND

SURASIT SREESAMUTH 5036444 MSMS/D

Ph.D. (MUSIC)

THESIS ADVISORY COMMITTEE: ANAK JARANYANONTR, Ph.D., POONPIT AMATYAKUL, Ph.D., NARONGCHAI PIDOKRAJT, Ph.D.

ABSTACT

This thesis utilized qualitative research methodology with the following objectives: 1) to study the history and transformation of Thai music to wind band, 2) to study the arrangement of Thai music melody for the wind band, and 3) to investigate the role of the wind band in Thai society.

The results of the study reveal that 1) for history and development of Thai music into wind band, the transformation took place beginning with the reign of King Rama IV, starting with Thai musicians adopting and practicing Western musical instruments and creating music for salutation. There existed a common feeling among the senior elite that Thai music be developed to be on par with Western music, to show the potential of Thai music to foreign visitors, and to transform it by the transmission of musical performances to laymen; 2) arrangement was made in such a way for the transformation of the band in the following aspects: grouping of instruments based on sound pitches - low, medium and high. The key signature and mode most often used was the Bb scale and the Diatonic Ionian Mode. Musical instruments emphasized the use of the melody of Gong Wong and Ranad Ek (alto xylophone). Thai musical arrangement was done by using Thai musical instruments with multifold styles of harmonization and with technical musical terms for playing musical instruments and Thai musical melodies, and 3) for the role of music in society, the wind band plays a role as part of royal and state ceremonies, in the preservation of musical traditions, in performances, and as the leading band in a parade. Most of all, the band provides entertainment and plays a vital role in contests and ritual performances.

KEY WORDS: ARRANGEMENT/ THAI TRADITIONAL MUSIC/ WIND BAND

249 pages

Copyright by Mahidol University

สารบัญ

		หน้า
กิตติกรรมประกาศ		**ค**
บทคัดย่อภาษาไทย		**ง**
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ		**จ**
สารบัญตาราง		**ฌ**
สารบัญภาพ		**ญ**
สารบัญตัวอย่าง		**ฎ**
บทที่ 1	**บทนำ**	**1**
	1.1 ที่มาและความสำคัญ	1
	1.2 คำถามการวิจัย	4
	1.3 วัตถุประสงค์การวิจัย	4
	1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	4
	1.5 ขอบเขตของการวิจัย	5
	1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น	5
	1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ	6
บทที่ 2	**การทบทวนวรรณกรรม**	**7**
	2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	7
	2.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	25
	2.3 กรอบแนวคิดการวิจัย	30
บทที่ 3	**ระเบียบวิธีวิจัย**	**31**
	3.1 ข้อมูลที่ใช้ในการวิจัย	31
	3.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล	31
	3.3 วิธีการจัดการข้อมูล	33
	3.4 การนำเสนอข้อมูลการวิจัย	37

Copyright by Mahidol University

สารบัญ (ต่อ)

		หน้า
บทที่ 4	**ประวัติ พัฒนาการ การแปลงเปลี่ยนเพลงไทยสู่วงดุริยางค์เครื่องเป่า**	**38**
	4.1 แรกเริ่ม แตรฝรั่งในประเทศไทย	39
	4.2 การกำเนิดแตรวงทหารบกและทหารเรือไทย	40
	4.3 การพัฒนาดนตรีสมัยรัชกาลที่ 6 (พ.ศ. 2453 – 2468)	45
	4.4 การแพร่กระจายของแตรวง	46
	4.5 เหตุแห่งการแปลงเปลี่ยนข้ามวัฒนธรรม	56
บทที่ 5	**การเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า**	**75**
	5.1 การจัดกลุ่มเครื่องดนตรี	76
	5.2 เครื่องหมายกุญแจเสียงและทางเพลง	79
	5.3 การแปลงเปลี่ยนทางของเครื่องดนตรี	91
	5.4 การเรียบเรียงทำนองเพลง	99
	5.5 การประสานเสียง	111
	5.6 เทคนิคการบรรเลง	120
บทที่ 6	**บทบาทวงดุริยางค์เครื่องเป่าในสังคมไทย**	**127**
	6.1 บทบาทในสถานะวงประกอบงานพระราชพิธี	127
	6.2 บทบาทในสถานะวงประกอบงานรัฐพิธี	130
	6.3 บทบาทด้านการอนุรักษ์	132
	6.4 บทบาทในสถานะวงประกอบการแสดง	139
	6.5 บทบาทในสถานะนำขบวนแห่	146
	6.6 บทบาทสร้างความบันเทิง	151
	6.7 บทบาทด้านการประกวดแข่งขัน	152
	6.8 บทบาทในสถานะวงประกอบพิธีกรรม	153

Copyright by Mahidol University

สารบัญ (ต่อ)

		หน้า
บทที่ 7	**สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ**	**157**
	7.1 สรุปผล	157
	7.2 อภิปรายผล	168
	7.3 ข้อเสนอแนะ	175
บทสรุปแบบสมบูรณ์ภาษาไทย		**179**
บทสรุปแบบสมบูรณ์ภาษาอังกฤษ		**204**
บรรณานุกรม		**228**
ภาคผนวก		**234**
ประวัติผู้วิจัย		**249**

Copyright by Mahidol University

สารบัญตาราง

ตาราง		หน้า
5.1	แสดงกลุ่มเครื่องดนตรีที่เรียบเรียงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า	78
5.2	สรุปการใช้ เครื่องหมายกุญแจเสียง ทางเพลงและบันไดเสียง	89
5.3	แสดงการแปลงเปลี่ยน ทางของเครื่องดนตรีไทย เพลงตระนิมิต	93
5.4	แสดงการแปลงเปลี่ยนทางของเครื่องดนตรีไทย เพลงพัดชาสามชั้น	94
5.5	แสดงการแปลงเปลี่ยนทางของเครื่องดนตรีไทย เพลงโหมโรงขวัญเมือง	95
5.6	แสดงการแปลงเปลี่ยนทางของเครื่องดนตรีไทย เพลงเขมรเอวบางเถา	96
5.7	แสดงการแปลงเปลี่ยนทางของเครื่องดนตรีไทย เพลงตับฝรั่งดาวดึงส์	97
5.8	แสดงการใช้เครื่องดนตรีสากลที่บรรเลง “ทางดนตรีไทย” ในเพลงต่าง ๆ	98
5.9	แสดงการจัดแนวประสานของคอร์เน็ต 1, 2	118
5.10	แสดงจำนวนครั้งของการใช้ขั้นคู่ในการจัดแนวประสานของเอฟฮอร์น	119

Copyright by Mahidol University

สารบัญภาพ

ภาพ		หน้า
2.1	แผนภูมิแสดงขั้นการเปลี่ยนแปลงในวัฒนธรรมตามแนวความคิดโครเบอร์	10
2. 2	แสดงการแบ่งระดับเสียงใน 1 ช่วงทบเสียงของดนตรีไทยและดนตรีสากล	15
4.1	ภาพเขียนแสดงทหารเกณฑ์หัดอย่างยุโรป สมัยรัชกาลที่ 4 จิตรกรรมฝาผนัง วัดปทุมวนาราม	40
4.2	แตรวงทหารบก	43
4.3	แผ่นเสียงเก่าบันทึกการบรรเลงเพลงแขกล้อมพระเจ้า โดยแตรวงทหารเรือ	48
4. 4	โน้ตเพลงเก่าของขุนไพศาลบรรเลงที่นำมาถ่ายทอดให้กับนายหวาน ศรีสมุทร ครูดนตรี แตรวงชาวบ้าน	50
4. 5	โน้ตอักษรไทยของนายหวาน ศรีสมุทร	51
4. 6	โน้ตอักษรของครูสมาน กันเกตุ หัวหน้าแตรวงบ้านท่ามะขาม จังหวัดราชบุรี	52
4.7	โน้ตเพลงสายสมร ที่ฟุสโก ใช้ทำทางแตรให้ทหารเรือเป่า	59
4.8	โน้ตเพลงสรรเสริญพระนารายณ์ ที่แปลงมาจากเพลงสายสมร	60
4. 9	สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ ทรงซออู้ นั่งซ้ายมือสุด	63
4.10	แตรคอร์เน็ตที่ทูนกระหม่อมบริพัตรใช้ตรวจสอบโน้ตเพลง	44
4. 11	เพลงชาติไทยที่จางวางทั่ว พาทยโกศลแต่งประกวด	72
6.1	การแสดงโขนพรหมมาศ	141
6.2	บรรยากาศการซ้อมโดยใช้วงโยธวาทิตประกอบการแสดงโขน ตอนพรหมมาศ	143
6.3	การใช้วงโยธวาทิต ประกอบการแสดงโขน ตอนพรหมมาศ วันแสดงจริง	143
6.4	แสดงถึงการใช้วงแตรวงหน้าโรงหนัง เพื่อเรียกความสนใจจากผู้ชม	144
6.5	การรำและเต้นหน้าขบวนแห่นาคโดยใช้แตรวงประกอบการแห่	148
6.6	การใช้แตรวงชาวบ้านบรรเลงนำขบวนแห่	148
6.7	การใช้แตรวงบรรเลงนำขบวนแห่นาคที่จังหวัดราชบุรี	149
7.1	แผนภูมิแสดงการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรม	170
7.2	แผนภูมิแสดงแนวคิดการแปลงเปลี่ยนเพลงไทยสู่วงดุริยางค์เครื่องเป่า	173

Copyright by Mahidol University

สารบัญตัวอย่าง

ตัวอย่าง		หน้า
5. 1	แสดงการเลื่อนบันไดเสียงเพลงฝรั่งเดิมและการลงจบด้วยเสียง F	83
5.2	แสดงการใช้เสียงหลักในเพลงฝรั่งรำเท้าท่อน 1	84
5.3	แสดงการเลื่อนบันไดเสียงเพลงฝรั่งแดงท่อน 1	85
5.4	แสดงการลงจบด้วยเสียง F เพลงตะเข้งสองชั้น	86
5.5	แสดงการใช้เสียงหลัก 5 เสียงในเพลงบรเทศชั้นเดียว	87
5.6	แสดงถึงโน้ตหลักที่ใช้ในเพลงจีนรำพัด	88
5.7	แสดงโน้ตของยูโฟเนียมเพลงเขมรเอวบางเถาบรรเลงทางม้องวงใหญ่	100
5.8	การตัดทอนทำนองบรรเลงของทรอมโบน เพลงเขมรเอวบางเถา	101
5. 9	การปรับยุบจังหวะของทำนอง เพลงเขมรเอวบางเถา	101
5.10	แสดงการใช้เทคนิคโน้ตรัวสลับ (Trill) ขณะที่ยูโฟเนียมบรรเลงซ้ำเสียงเดิมในเพลงเขมรเอวบางเถา	102
5.11	แสดงการใช้เทคนิคการบรรเลงด้วยเสียงที่กระโดดคู่ 8 เพลงเขมรเอวบางเถา	102
5.12	การเพิ่มทำนองสั้นๆ ในเพลงตระนิมิต	103
5.13	แสดงโน้ตของ อีแฟลตคลาริเน็ต เพลงโหมโรงขวัญเมืองบรรเลงทางระนาดเอก	103
5.14	แสดงทำนองเพลง “ทางระนาดเอก” เพลงตระนิมิต	104
5.15	แสดงการบรรเลงโดยใช้โน้ตเสียงตกเดียวกัน เพลงโหมโรงขวัญเมือง	105
5.16	ทำนองของ ฟลูตและอีแฟลตคลาริเน็ต บรรเลงเสียงเดียวกันทั้งเพลง	105
5.17	การเคลื่อนที่ทำนองโดยการซ้ำเสียง เพลงพัดชาสามชั้น	106

Copyright by Mahidol University

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่าง		หน้า
5.18	การเคลื่อนที่เป็นลำดับขั้นเพลงเขมรเอวบางเถา	106
5.19	การเคลื่อนที่แบบกระโดด เพลงฝรั่งเดิมท่อน 1 ในเพลงตับฝรั่งดาวดึงส์	107
5.20	การเคลื่อนทำนองแบบสลับฟันปลา ทำนองลงต่ำ เพลงฝรั่งเดิมท่อน 2	108
5.21	แสดงโน้ตของเทนเนอร์แซ็กโซโฟนด้านบนและโน้ตของบาสซูนด้านล่าง	109
5.22	แสดงการกระโดดเสียงของบาสซูน เพลงเขมรเอวบางเถา	109
5.23	การดำเนินทำนอง “ทางฆ้องวงเล็ก” ของ เครื่องคอร์เน็ต เพลงเขมรเอวบางเถา	110
5.24	การดำเนินทำนอง “ทางฆ้องวงเล็ก” เพลงเขมรเอวบางเถา	111
5.25	แสดงการประสานในแนวทำนองระหว่างคลาริเน็ตกับยูโฟเนียม	112
5.26	แสดงการประสานเสียงระหว่าง อัลโตแซ็กโซโฟนกับยูโฟเนียม	113
5.27	แสดงการประสานเสียงของ บีแฟลตคลาริเน็ต ในเพลงตระนิมิต	115
5.28	แสดงช่วงเสียงของบีแฟลตคลาริเน็ต	116
5.29	แสดงการประสานเสียงของคลาริเน็ต 1 และ 2	116
5.30	การประสานเสียงของคลาริเน็ต เพลงตระนิมิต	117
5.31	การประสานเสียงของคลาริเน็ต เพลงพัดชาสามชั้น	117
5.32	การประสานเสียงของคลาริเน็ต เพลงเขมรเอวบางเถา	118
5.33	แสดงการใช้ขั้นคู่เสียงประสานของ เอฟฮอร์น	119
5.34	แสดงการใช้โน้ตรัวสลับบรรเลงแบบเทคนิคการกรอทางดนตรีไทย	121
5.35	แสดงโน้ตคลาริเน็ตบรรเลงทางเก็บ	121
5.36	แสดงการบรรเลงด้วยเทคนิคการสะบัด	122
5.37	แสดงเทคนิคการเหลื่อม เพลงพัดชาสามชั้น	123
5.38	แสดงการใช้เทคนิคการต่อในเพลงเขมรเอวบางเถาสามชั้น ท่อน 3	124
5.39	แสดงการใช้เทคนิคการขัด ในเพลงเขมรเอวบางเถา สามชั้น ท่อน 3	125

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ที่มาและความสำคัญ

ดนตรีไทยมีลักษณะ เป็นทั้งศาสตร์และศิลปะที่เด่นชัด แสดงถึงวัฒนธรรมและสมบัติอันมีค่าของชาติไทย ในส่วนลึกของดนตรีไทยนั้น ประกอบด้วยองค์ความรู้ที่มีหลักการชัดเจน มีทั้งเรื่องของความเชื่อ ค่านิยม และประเพณีผูกยึดอยู่เป็นหลักฐานมั่นคง ทั้งมีพัฒนาการและการสืบทอดมาเป็นเวลานานนับพันปี จากครูเพลงหรือสังคีตกวีรุ่นเก่าสู่ความทันสมัยในปัจจุบัน ดนตรีไทยมิเคยหยุดนิ่ง ดนตรีถูกพัฒนาไปตามกาลสมัย มีผลทำให้ลักษณะทางดนตรีเปลี่ยนไปเพื่อให้เข้ากับยุคสมัยนั้น ๆ

สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ในช่วงหนึ่งร้อยห้าสิบปีแรก ในรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 7 (พ.ศ. 2325-2475) ดนตรีไทยมีหลักฐานมั่นคงวางอยู่บนฐานสามเหลี่ยมแห่ง บ้าน วัด วัง ตามแนวคิดทฤษฎีที่ พูนพิศ อมาตยกุล ได้อธิบายและแสดงตัวอย่างให้เห็นไว้อย่างชัดเจนแล้วนั้น (พูนพิศ อมาตยกุล, 2541) พัฒนาและการฝึกหัดดนตรี จะเกิดขึ้นที่บ้านก่อน ส่วนการแสดงความรู้ความสามารถ และฝีมือ มักจะไปปรากฏที่วัด ต่อมาทั้งบ้านและวัดอีกมากมายหลายแห่ง ได้พัฒนา ขึ้นเป็นสถานที่ฝึกหัดและเรียนรู้วิชาการสูงขึ้นเป็นลำดับ จนเกิดสำนักดนตรีขึ้นหลากหลายทั้งที่บ้านและวัด อาทิ บ้านบาตรของครูหลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) บ้านพาทยโกศล ของ ครูทับและครูจางวางทั่ว พาทยโกศล บ้านครูต้ม ครูแดง พาทยกุล จังหวัดเพชรบุรี เป็นต้น ขณะเดียวกัน ก็มีวัดอีกหลายแห่งที่แสดงบทบาท เป็นที่ชุมนุมนักดนตรีและการแสดงฝีมือดนตรี วัดเขางูจังหวัดราชบุรี วัดกัลยาณมิตรฝั่งธนบุรี วัดหญ้าไทรพระนครศรีอยุธยา วัดน้อยทองอยู่ ธนบุรี เป็นต้น ต่อจากบ้านและวัด ก็มาถึงวัง ซึ่งถือว่าเป็นสำนักดนตรีที่สูงส่งขึ้นไปอีก นอกจากวังจะเป็นสถานที่สำคัญของสังคมไทยในยุคนั้นแล้ว วังยังเป็นสถานที่ ที่มีความพร้อมในเรื่องดนตรีมากกว่าบ้านและวัดยิ่งขึ้นไปอีก คือการมีผู้บริหารจัดการที่มีความรู้ความสามารถสูงส่ง มีหลักทรัพย์ทุนรอนที่แข็งแกร่ง มีครูที่พรั่งพร้อมด้วยความรู้และทักษะในการบรรเลง ตลอดจนมีความสามารถในการผลิตผลงานดนตรีใหม่ๆ ที่มีคุณค่า ยิ่งกว่านั้น ผู้ที่เป็นนักดนตรี ยังได้รับการเลี้ยงดู ด้วยสังคหวัตถุที่เพียบพร้อม อบอุ่น มั่นคงและร่มเย็นเป็นสุขอีกด้วย

Copyright by Mahidol University

วังที่กล่าวถึงนี้ มีทั้งพระราชวังและพระบรมราชวัง นักดนตรีในสังกัดของวังเหล่านั้นพลอยได้มียศฐาบรรดาศักดิ์ไปด้วย เช่นสังกัดอยู่ในกรมหมรสพ กรมพิณพาทย์หลวง กลายเป็นครูดนตรีคนสำคัญของชาติ ตัวอย่างเช่นนักดนตรีในราชทินนาม เสนาะดุริยางค์ หลายท่านในสังกัดของวังหลวง นักดนตรีในราชทินนาม ประดิษฐไพเราะหลายคนที่สังกัดในวงปี่พาทย์ของวังหน้าและประจำอยู่ในกรมมหรสพเป็นต้น วัง จึงมีฐานะเป็นสถาบันดนตรีสูงสุดในยุคนั้น นอกจากนี้วังของพระราชวงศ์ผู้ทรงพร้อมด้วยพระอิสริยยศ เช่นวังบางขุนพรหม วังบูรพาภิรมย์ ซึ่งเป็นวังของพระราชวงส์ชั้นสมเด็จเจ้าฟ้า ก็เป็นวังที่มีดนตรีอันเข้มแข็ง เป็นที่รู้จักไปทั่วบ้านทั่วเมือง วังเป็นสถานที่ขัดเกลานักดนตรีและครูดนตรีที่ต้องแสดงฝีมือและความสามารถ เป็นที่เรียนรู้ดนตรีและการขับร้องที่ประณีตงดงามเสมือนหนึ่งได้เข้ามหาวิทยาลัยดนตรีเป็นอย่างดี

ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา ไทยได้รับอิทธิพลดนตรีตะวันตกเข้ามาพร้อมกับมิชชันนารี พระราชวังและพระบรมราชวัง รับดนตรีตะวันตกมาพร้อมกับการฝึกหัดทหารเกณฑ์อย่างฝรั่ง ดนตรีตะวันตกเข้ามากับทหารในสมัยสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยจ้างครูฝรั่งเข้ามาฝึกทหาร ชื่อร้อยเอก โทมาส น๊อก และร้อยเอกอิมเปย์ ซึ่งต่อมาได้เป็นต้นกำเนิดการใช้แตรวงบรรเลงในการแสดงความเคารพ และแตรวงบรรเลงในการเดินแถวพร้อมกับมีครูทหารแตรทำหน้าที่สอนการเป่าแตรในกิจกรรมต่างๆ ของทหารโดยยึดระเบียบพิธีการอย่างตะวันตก ทำให้ทหารเกณฑ์ได้รับการฝึกหัดอย่างฝรั่งและได้รับการถ่ายทอดการเป่าแตรแบบทหารด้วย (พูนพิศ อมาตยกุล, 2545)

แตรวงเริ่มมีอิทธิพลในประเทศไทย มีการปรับเปลี่ยนวิธีการบรรเลงวงดนตรีสากลให้มีการบรรเลงเพลงไทย โดยเริ่ม ในปี พ.ศ. 2416 เมื่อรัชกาลที่ 5 เสด็จฯ กลับจากการพระพาสอินเดีย สิงคโปร์และชวา ทรงก่อตั้งแตรวงทหารมหาดเล็กรักษาพระองค์ให้บรรเลงเพลงฝรั่ง ต่อมาเกิดแตรวงทหารมหาดเล็กบรรเลงเพลงไทยเดิม โดยใช้วิธีจำเพลงไม่ได้อ่านโน้ต โดยเรียกวงที่บรรเลงเพลงแบบนี้ว่า “แกรวง”

ในปี พ.ศ. 2446 เกิดการเปลี่ยนแปลงในวงการแตรวงทหารไทย โดยสมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต หรือ “ทูนกระหม่อมบริพัตร” ทรงสำเร็จวิชาทหารจากประเทศเยอรมนีและได้ทรงศึกษาวิชาการดนตรีตามแบบของตะวันตกได้รับการแต่งตั้งให้เป็นผู้บัญชาการทหารเรือ มีการปรับปรุงแตรวงทหารเรือ โดยจัดให้มีการอ่าน การเขียนโน้ต รวมทั้งการเรียบเรียงเสียงประสานตามแบบอย่างตะวันตก

เกี่ยวกับเรื่องของแตรวง พูนพิศ อมาตยกุล (2545) ให้ข้อมูลไว้ว่า แตรวงของทหารทั้ง 2 เหล่าทัพในต้นแผ่นดินรัชกาลที่ 5 (สมัยรัชกาลที่ 5 เริ่มเมื่อปี 2411) นั้นมีครูฝรั่งเข้ามาช่วยสอนแล้ว หลักฐานจากหนังสือหลายเล่มเช่น สาส์นสมเด็จ ที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และ

Copyright© by Chiang Mai University

สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงมีโต้ตอบกันในปี พ.ศ.2484 หลายฉบับ ข้อเขียนของนายชลหมู่ ชลานุเคราะห์ และพูนพิศ อมาตยกุล กล่าวไว้ตรงกันว่า ตั้งแต่ปี 2414 มีครูฝรั่งเข้ามาควบคุมแตรวง ที่ควรรู้จักมี 3 คนเป็นอย่างน้อย ท่านแรกคือ ครูเวสเต้อร์ เฟล ชาวเยอรมัน ท่านที่ 2 ชื่อ ครู เฮ วุดเซน ชาวฮอลันดา ท่านที่ 3 คือ ครูจาคอบ ไฟ้ท์ แตรวงของไทยสมัยรัชกาลที่ 6 เจริญรุ่งเรืองเป็นอันมาก สามารถบรรเลงทั้งแบบนำกองทหารเดิน นั่งบรรเลงรวมวงเพื่อการฟังเป็นการบันเทิง ไปจนถึงใช้ในพิธีการทั้งของรัฐ และของเอกชน

นอกจากทูนกระหม่อมบริพัตรแล้ว อีกคนหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญทางด้านแตรวงคือ นายทั่ว พาทยโกศล ซึ่งเกิดเมื่อปี พ.ศ. 2424 ที่บ้านหลังวัดกัลยาณมิตร เป็นนักดนตรีไทยโดยกำเนิดในตระกูลพาทยโกศล ในวัยหนุ่มเคยเป็นนักดนตรีประจำอยู่ในสังกัดของวังบ้านหม้อ คือในสังกัดกรมมหรสพรัชกาลที่ 5 ภายใต้ความควบคุมของเจ้าพระยาเทเวศวงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) ในสมัยปลายรัชกาลที่ 5 ได้เข้าไปช่วยงานดนตรีอยู่ในวังของ กรมหมื่นชุมพรเขตอุดมศักดิ์ ระยะหนึ่งจนถึงประมาณ ปีพ.ศ. 2447 ได้มาถวายตัวเป็นมหาดเล็กเรือนนอก ของสมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมขุนนครสวรรค์วรพินิต ได้โปรดให้ยกวงดนตรีไทยมาบรรเลงประจำที่วังบางขุนพรหม เมื่อกรมขุนนครสวรรค์ ทรงไปบังคับบัญชากองทัพเรือ กรมขุนนครสวรรค์ได้เรียกให้ นายทั่ว พาทยโกศล ไปช่วยงานดนตรีที่กองทัพเรือด้วย เป็นการเปิดประตูให้นายทั่ว พาทยโกศลเข้าไปรู้จักกับแตรวงทหารเรืออย่างเป็นทางการ ต่อมาทูนกระหม่อมบริพัตร ทรงแต่งตั้งให้นายทั่วเป็นจางวางมหาดเล็ก ของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมหลวงศรีรัตนโกสินทร์ พระเชษฐาภคิณีของท่าน ชื่อของนายทั่วจึงเปลี่ยนเป็น จางวางทั่ว และโดยหน้าที่ต้องเข้าออกวังบางขุนพรหม เป็นประจำ

จางวางทั่ว พาทยโกศล ทำหน้าที่เป็นครูแตรวงประจำกองดุริยางค์กองทัพเรือ ภายใต้พระบัญชาของทูนกระหม่อมบริพัตร ถือได้ว่าเป็นการปรับเปลี่ยนผลงานด้านดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตกร่วมกัน โดยจางวางทั่ว ได้ถวายแนวทางการบรรเลงเพลงต่าง ๆ ทางไทยและรับพระบัญชาให้ปรับทางเพลงใหม่ ๆ ทางแตร ที่ทูนกระหม่อมบริพัตร ได้ทรงนิพนธ์ไว้ ให้เป็นแนวทางสำหรับบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ (กรมศิลปากร, 2524) การพัฒนาแตรวงทหารเรือดังกล่าว โดยการนำมาวงแตรวงมาบรรเลงเพลงไทย เพลงตับและเพลงเถา โดยมีครูดนตรีไทย จางวางทั่ว พาทยโกศล เป็นผู้มีบทบาทสำคัญอย่างยิ่ง (สุกรี เจริญสุข, 2539)

จากความสำคัญและความเป็นมาข้างต้นเห็นได้ว่าในช่วงที่ไทยได้รับอิทธิพลจากดนตรีตะวันตก มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางด้านดนตรีไทย มีการนำเพลงไทยบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสากลที่เรียกว่าแตรวง หรือวงดุริยางค์เครื่องเป่า มีการนำเพลงไทยที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไทยแปลงเปลี่ยนให้เครื่องดนตรีสากลในวงดุริยางค์เครื่องเป่าบรรเลง การแปลงเปลี่ยนดังกล่าว มีการเขียนทำนองเพลงเพื่อเป็นทางสำหรับเครื่องดนตรีสากลโดยเฉพาะ หรือที่เรียกว่า “ทางแตรวง” จาก

เหตุผลและความสำคัญดังกล่าวผู้วิจัย มีความสนใจศึกษา ศึกษาการเรียบเรียงเพลงไทยเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า ผลการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยมีความเชื่อมั่นว่าจะมีประโยชน์ต่อวงวิชาการดนตรีของประเทศไทยต่อไป

1.2 คำถามการวิจัย

การเรียบเรียงเพลงไทยเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่ามีวิธีการแปลงเปลี่ยนอย่างไร โดยการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดคำถามวิจัยดังนี้

1) การแปลงเปลี่ยนเพลงไทยสำหรับบรรเลงด้วยวงดุริยางค์เครื่องเป่า มีประวัติความเป็นมาอย่างไร โดยตอบคำถามในบทที่ 4 เรื่อง ประวัติ พัฒนาการ การแปลงเปลี่ยนเพลงไทยสู่วงดุริยางค์เครื่องเป่า

2) การเรียบเรียงเพลงไทยเพื่อการบรรเลงด้วยวงดุริยางค์เครื่องเป่ามีวิธีการแปลงเปลี่ยนทำนองเพลงอย่างไร ตอบคำถามในบทที่ 5 เรื่องการเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

3) วงดุริยางค์เครื่องเป่ามีบทบาททางสังคมอย่างไร ตอบคำถามในบทที่ 6 เรื่องบทบาทของวงดุริยางค์เครื่องเป่าในสังคมไทย

1.3 วัตถุประสงค์การวิจัย

1) ศึกษาประวัติความเป็นมาและพัฒนาการของการแปลงเปลี่ยนเพลงไทยสู่วงดุริยางค์เครื่องเป่า

2) ศึกษาการเรียบเรียงเพลงไทยเพื่อแปลงเปลี่ยนเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

3) ศึกษาบทบาทของวงดุริยางค์เครื่องเป่าในสังคมไทย

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผลจากการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยคาดว่าจะก่อให้เกิดประโยชน์ ตามประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

1) ประโยชน์ด้านวิชาการ ผลจากการวิเคราะห์การเรียบเรียงเพลงไทย ได้องค์ความรู้ที่เกิดจากการผสมผสานทฤษฎีดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก เป็นองค์ความรู้ที่นำไปปรับใช้สำหรับ

การเรียนการสอน ในสถาบันการศึกษาที่เกี่ยวข้องด้านดนตรี นอกจากนั้นสามารถปรับใช้สำหรับการเรียบเรียงบทเพลงไทยของครูเพลงคนอื่น ๆ เพื่อนำเพลงมาใช้สำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่าได้

2) ประโยชน์ด้านการอนุรักษ์ เป็นการอนุรักษ์และเก็บรักษาเพลงไทยในรูปแบบโน้ตสากลเพื่อการค้นคว้าทางวิชาการ นอกจากนั้นแล้วทำให้เห็นประวัติและพัฒนาการของการแปลงเปลี่ยนเพื่อปรับตัวเองของดนตรีไทยให้เข้ากับยุคสมัย บุคคลในยุคปัจจุบันได้รับฟังทำนองเพลงไทยโดยผ่านเครื่องดนตรีสากล นอกจากเป็นการสืบทอดทำนองของเพลงไทยแล้ว ยังเป็นการสร้างสรรค์และพัฒนาผลงานดนตรีให้ดำรงอยู่ในรูปแบบที่เหมาะสมกับสังคมไทยด้วย

3) ประโยชน์ด้านสังคม สามารถนำวงดุริยางค์ไปใช้ในโอกาสต่างๆ เพื่อรับใช้สังคมในยุคปัจจุบันได้อย่างเหมาะสม

1.5 ขอบเขตของการวิจัย

ขอบเขตด้านเนื้อหาผู้วิจัยศึกษาการเรียบเรียงเพลงไทยเพื่อแปลงเปลี่ยนเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า หรือที่เรียกว่า “ทางแตรวง” ซึ่งไม่ใช่การประสานเสียงดนตรีไทย ใส่คอร์ดแบบทางตะวันตก (Harmony) ซึ่งเป็นบทเพลงที่ถูกเรียบเรียงไว้แล้วของ จางวางทั่ว พาทยโกศล

บทเพลงที่นำมาเป็นตัวอย่างให้เห็นถึง การเรียบเรียงเพลงไทยเพื่อแปลงเปลี่ยนเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า ผู้วิจัยกำหนดบทเพลงที่ 5 ประเภทที่ถูกเรียบเรียงไว้สำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่าคือ เพลงหน้าพาทย์ เพลงโหมโรง เพลงเถา เพลงเกร็ด และเพลงตับ

1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น

1)การนำเสนอทำนองเพลงในการวิจัยฉบับนี้จะนำเสนอด้วยโน้ตสากล

2) การวิเคราะห์ การเรียบเรียงเพลงไทยเพื่อแปลงเปลี่ยนเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า ผู้วิจัยใช้โน้ตเพลงหรือสกอร์เพลงเก่าที่เรียบเรียงไว้แล้ว สำหรับเครื่องดนตรีในวงดุริยางค์เครื่องเป่า

3) การศึกษา ทางเพลง ผู้วิจัยศึกษา ทางเพลง ที่ถูกแปลงเปลี่ยนมาแล้วสำหรับการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีในวงดุริยางค์เครื่องเป่าซึ่งเป็นทางสากลแล้ว โดยไม่พิจารณา ทางเพลง เก่าที่มาจากดนตรีไทย

Copyright by Mahidol University

1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ

การเรียบเรียง หมายถึง การแยกเสียงประสานในบทเพลงสำหรับการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีหลายชนิด

เพลงไทย หมายถึง เพลงไทยที่ประพันธ์สำหรับการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไทยตามแบบฉบับดั้งเดิม

การแปลงเปลี่ยน หมายถึง การแปลงและเปลี่ยนทำนองจากบทเพลงไทยที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไทย เพื่อเปลี่ยนให้เครื่องดนตรีตะวันตกสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่าบรรเลง

ทาง หมายถึง แนวทำนองสำหรับการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีในแต่ละประเภท เช่น ทางระนาด ทางปี ทางฆ้องวงใหญ่

ทางเพลง หมายถึง หลักเสียงสำหรับการบรรเลงในเพลง ซึ่งตรงกับ “โมด” ของหลักเสียงทางสากล

วงดุริยางค์เครื่องเป่า หมายถึง วงดนตรีสากลที่ใช้เครื่องดนตรี 3 ประเภทเป็นหลักในการบรรเลงคือ เครื่องลมไม้ เครื่องเป่าทองเหลือง และเครื่องประกอบจังหวะ ซึ่งมีลักษณะเดียวกับวงดนตรีทางประเทศสหรัฐอเมริกาที่เรียกว่า “ Wind Band”

ทางสำหรับดุริยางค์เครื่องเป่า หมายถึง ทำนองดนตรีที่แปลงเปลี่ยนสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า หรือสำหรับวงแตรวง หรือเรียกว่า “ทางแตรวง” ตามความหมายของครูมนตรี ตราโมท ซึ่งเป็นการประดิษฐ์ทางขึ้นอีกแบบหนึ่งอนุโลมคล้ายวิธีการในวงดนตรีไทย

แตรวง เป็นชื่อเรียกก่อนมีการบัญญัติศัพท์ “โยธวาทิต”ลักษณะเดียวกับวงดนตรีทางประเทศสหรัฐอเมริกาที่เรียกว่า “ Wind Band”

Copyright by Mahidol University

บทที่ 2
การทบทวนวรรณกรรม

การวิจัยเรื่อง ศึกษาการเรียบเรียงเพลงไทยเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า ผู้วิจัยได้ทบทวนวรรณกรรมโดยกำหนดเนื้อหาดังนี้

1. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
    - 1.1. แนวคิดทฤษฎีทางด้านสังคมและวัฒนธรรม
        - 1.1.1. แนวคิดการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม
        - 1.1.2. ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม
        - 1.1.3. ทฤษฎีการหน้าที่นิยม
        - 1.1.4. ทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่
        - 1.1.5. ทฤษฎีบทบาทและหน้าที่
    - 1.2. แนวคิดทฤษฎีทางด้านดนตรี
        - 1.2.1. ทฤษฎีดนตรีไทย
        - 1.2.2. แนวคิดด้านการเดี่ยวเครื่องดนตรี
        - 1.2.3. แนวคิดด้านการเรียบเรียงเสียงประสาน
        - 1.2.4. ทฤษฎีการประสานเสียง
2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
3. กรอบแนวคิดการวิจัย

2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2.1.1 แนวคิดทฤษฎีทางด้านสังคมและวัฒนธรรม

การวิจัยเรื่อง ศึกษาการเรียบเรียงเพลงไทยเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า การปรับเปลี่ยนเพลงไทยซึ่งเป็นวัฒนธรรมของไทยโดยแปลงเปลี่ยนเพื่อให้เครื่องดนตรีตะวัน ตก

Copyright by Mahidol University

บรรเลง มีความเกี่ยวข้องกับการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดดังกล่าว เพื่อนำแนวคิดมาใช้ในการวิเคราะห์ภาพรวมของการแปลงเปลี่ยนเพลงไทยดังนี้

2.1.1.1 แนวคิดการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม

จากงานเขียนของผ่องพันธุ์ มณีรัตน์ (2521, น.14) ให้แนวคิดเรื่องการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมว่า เป็นการเปลี่ยนแปลงในวิถีชีวิตหรือจารีต กฎหมาย ศาสนา สิ่งประดิษฐ์ และวัตถุอื่น ๆ ในวิถีชีวิตของประชาชน โดยเฉพาะอย่างยิ่งค่านิยมพื้นฐานของการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมขึ้นอยู่กับการเปลี่ยนแปลงทัศนคติและพฤติกรรมของปัจเจกบุคคล ซึ่งเป็นสมาชิก ของสังคมนั้น ๆ การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมส่วนมากเกิด จากการประดิษฐ์และการแพร่กระจาย

พระยาอนุมานราชธน (2515, น.65) กล่าวว่า การเปลี่ยนแปลงวัฒน ธรรม ไม่ว่าจะในแง่ใดลักษณะใด จะเป็นไปอย่างเชื่องช้าหรือรวดเร็ว ขึ้นอยู่กับ การสังสรรค์ วัฒนธรรม (Acculturation) คือการที่วัฒนธรรมต่างสังคมมากระทบกันว่าจะมีมากหรือน้อยและมีความรุนแรงเพียงใด

นอกจากนั้นในสังคมมนุษย์อาจมีการรับวัฒนธรรมบางส่วนมาจากสังคมข้างเคียงได้ แต่ทั้งนี้บางส่วนของวัฒนธรรมที่รับมานั้น ไม่ขัดกับค่านิยมหลักของสังคมและมีความสอดคล้องกับวัฒนธรรมเดิมที่มีอยู่ ในที่สุดวัฒนธรรมที่รับมาจากสังคมอื่น กลายเป็นวัฒนธรรมของสังคมนั้น การรับเอาวัฒนธรรมของสังคมอื่นมาในระยะแรกเรียกว่า เป็นการยืมวัฒนธรรม แต่เมื่อนานๆ ไปการยืมก็จะกลายเป็นการรับ การยืมวัฒนธรรมและการรับวัฒนธรรมนั้นเป็นจุดเริ่มต้นของการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมยังมีความเกี่ยวพันกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมเปรียบเสมือนกับเชือกสองเส้นที่ถูกนำมาฟั่นเป็นเกลียวคู่กันหรือเหรียญสองด้านซึ่งเป็นคนละส่วน คนละด้านกัน แต่มีการเกี่ยวพันกันอย่างแนบแน่น จากงานเขียนของ ผจงจิตต์ อธิคมนันทะ (2543, น.22-24) ได้อธิบายถึงแนวคิดของโครเบอร์ (Kroeber) ไว้ว่า สังคมและวัฒนธรรมเป็นส่วนประกอบซึ่งกันและกัน เช่นเดียวกับกระดาษสองหน้าของกระดาษแผ่นเดียว วัฒนธรรมแต่ละแห่งย่อมเกี่ยวข้องกับสังคมของตนโดยอัตโนมัติ ดังนั้นในการศึกษาการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้น จำเป็นต้องศึกษาทั้งด้านสังคมและวัฒนธรรม เพราะไม่ใช่แต่เพียงว่าทั้งสองเรื่องมีอิทธิพลต่อกันและกันเท่านั้น แต่ความสัมพันธ์ระหว่างระบบทั้งสองก็ซับซ้อน การรวมแนวความคิดทางสังคมและวัฒนธรรมทั้งสองอย่างเข้าไว้ด้วยกันจึงเป็นเรื่องจำเป็น เนื่องจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม รวมเอาการเปลี่ยนแปลงในวิธีการที่มนุษย์ใช้เพื่อให้บรรลุถึงความต้องการของเขา การเปลี่ยนแปลงในด้านหนึ่งย่อมขึ้นอยู่กับการเปลี่ยนแปลงในด้านอื่น ๆ

Copyright by Rangsit University

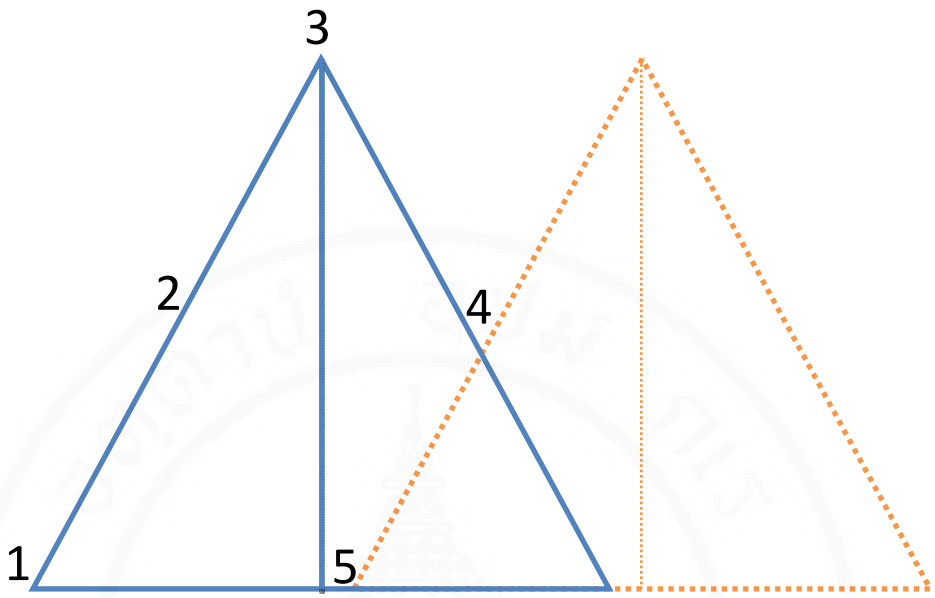
การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม ในสังคมหนึ่งๆ วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่อยู่ไม่นิ่งมีการเปลี่ยนแปลงเสมอ การเปลี่ยนแปลงอย่างช้าเรียกว่า ความคงที่ (Static) การเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วเรียกว่า พลวัตร (Dynamic) เช่นการเปลี่ยนแปลงทางด้านภาษา ด้านศิลปะ ด้านดนตรี ด้านอาหาร การกินอยู่ วัฒนธรรมเป็นการเลือกปฏิบัติของคนในสังคม การเปลี่ยนแปลงขึ้นอยู่กับการเลือกปฏิบัติและไม่ปฏิบัติซึ่งขึ้นอยู่กับ พฤติกรรมในอุดมคติ (ideal) และการปฏิบัติจริง (Actual) ในการปฏิบัติจริงมีแนวโน้มที่จะรับเอาวัตถุนิยมและค่านิยมทางเศรษฐกิจมากกว่า การเปลี่ยนแปลงทางด้านจิตใจหรือทางอุดมคติ มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางด้านวัฒนธรรมมาก เมื่อความคิดของบุคคลในสังคมเปลี่ยนแปลงไป ย่อมมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม เนื่องจากวัฒนธรรมขึ้นอยู่กับการเลือกปฏิบัติของคนในสังคม

ผจงจิตต์ อธิคมนันทะ (2543, น.19-20) ได้อธิบายถึงลำดับขั้นการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมของ โครเบอร์(Kroeber) ว่ามี 5 ขั้นตอนคือ

1. ขั้นที่มีการคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ ขึ้นมา และนำมาใช้ในสังคม
2. ขั้นที่คนในสังคมยอมรับเอาสิ่งประดิษฐ์ใหม่ๆ นั้นเข้ามาใช้ในสังคมจนถึงจุดอิ่มตัว
3. ขั้นอิ่มตัวของวัฒนธรรมในสังคมนั้นๆ เป็นระยะที่ความเจริญก้าวหน้าต่าง ๆ ถึงขั้นจุดสุดยอด
4. ขั้นที่มีการทำซ้ำแบบเดิมอยู่เป็นปกติ ไม่มีความคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ ขึ้น
5. เมื่อถึงจุดอิ่มตัวแล้ว ลักษณะวัฒนธรรมเป็นไปตามแบบเดิม จนคนในสังคมเกิดความเบื่อหน่าย จึงคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ ขึ้นมาอีก โดยแยกตัวออกจากวัฒนธรรมเดิมและสร้างแบบวัฒนธรรมใหม่ๆ ขึ้น

จากลำดับขั้นตอนการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมสามารถนำเสนอดังภาพที่ 2.1

Copyright by Mahidol University



ภาพที่ 2.1 แผนภูมิแสดงขั้นการเปลี่ยนแปลงในวัฒนธรรมตามแนวความคิดโครเบอร์

เมื่อวัฒนธรรมดำเนินขั้นตอนมาถึงลำดับที่ 3 และไปถึงขั้นที่ 4 ย่อมทำให้เกิดความเบื่อยหน่ายทางสังคม จนทำให้มีการประดิษฐ์สิ่งใหม่ๆ เกิดขึ้นมาอีก หรือเริ่มเข้าในลำดับที่ 1 ใหม่ เกิดการ “กลายรูปทางวัฒนธรรม”

ในขั้นตอนแรกที่มีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้น มีแนวคิดใหม่ๆ หลักการใหม่ย่อมเกิดความขัดแย้งทางความคิดเห็น ถ้าสิ่งที่คิดค้นใหม่มีประโยชน์ทางสังคม คนในสังคมยอมรับได้ก็จะขัดแย้งน้อยกว่า ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นระหว่างวัยในคนรุ่นเก่าและคนรุ่นใหม่จึงเกิดขึ้นได้ง่าย

วัฒนธรรมไม่อยู่คงที่ต้องมีการเปลี่ยนแปลงเสมอ ถ้าไม่มีการเปลี่ยนแปลงเลย ก็ไม่มีการพัฒนาสิ่งใหม่ๆ ไม่มีการสร้างสรรค์สิ่งใหม่เกิดขึ้น และถ้าไม่มีการเปลี่ยนแปลงนานเกินไป สิ่งนั้นจะเกิดการรัดตัวแข็งกระด้างและเข้าไม่ได้กับสังคมที่เปลี่ยนไป และสลายตัวไป หลักในการเปลี่ยนแปลงคือต้องมีการเคลื่อนไหวและเปลี่ยนแปลงอยู่สม่ำเสมอ ขณะที่ต้องมีเสถียรภาพและรักษาบุคลิคลักษณะของวัฒนธรรมนั้นๆ ไว้ด้วย

กระบวนการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม เป็นกระบวนการทางความคิดของมนุษย์ ผจงจิตต์ อธิคมนันทะ (2543, น.22-24) ได้อธิบายกระบวนการเปลี่ยนแปลงไว้ว่าการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นจากกระบวนการต่างๆ ได้แก่ (1.) การขอยืมจากวัฒนธรรมอื่น (Borrow) เป็นการรับเอาแนวคิด วิธีการ วัตถุ เอามาใช้ในสังคมโดยปรับให้เหมาะสมกับสังคมตนเอง (2.) การค้นพบ (Discovery) จากเงื่อนไขของความรู้ นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม (3.)

การประดิษฐ์ (Invention) เป็นการนำเทคนิค วิธีการ ที่มีอยู่แล้วในวัฒนธรรมนำมาสร้างและปรับปรุงและเปลี่ยนแปลงด้านวัฒนธรรม การประดิษฐ์คิดค้นทางวัฒนธรรมเป็นปัจจัยที่ทำให้วัฒนธรรมเกิดการเปลี่ยนแปลง แต่การเปลี่ยนแปลงที่ไม่สัมพันธ์กันอาจทำให้เกิดความล่าทางวัฒนธรรม (Cultural lage) (4.) นวกรรมหรือการคิดประดิษฐ์สิ่งใหม่ๆ (Innovation) เป็นการคิด หรือพฤตกิรรม ที่เป็นของใหม่ (5.) การกระจาย (Diffusion) การที่วัฒนธรรมจากสังคมหนึ่งไปสู่อีกสังคมหนึ่ง การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมส่วนมากมาจากการกระจายเผยแพร่วัฒนธรรมเมื่อสังคมมีการติดต่อสื่อสารกัน

งามพิศ สัตย์สงวน (2548, น.24) ได้กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงนั้นมี 2 ประเภท คือ (1) การเปลี่ยนแปลงทางสังคม (Social Change) คือการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างทางสังคม เป็นความแตกต่างในรูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างคนที่เข้าสัมพันธ์กัน ความแตกต่างในบทบาทของผู้เข้าสัมพันธ์ และความแตกต่างในเป้าหมายหรือการทำหน้าที่ของสถาบันสังคม ซึ่งหมายถึงการเปลี่ยนแปลงในความสัมพันธ์ของคนตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป โดยยึดบรรทัดฐานทางสังคมเป็นแนวทางในการปฏิบัติต่อกัน (2) การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม(Culture Change) หมายถึงการเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบย่อยของวัฒนธรรม หรือความแตกต่างในระบบวัฒนธรรมเช่น ความแตกต่างในด้านค่านิยม ความเชื่อ อุดมการณ์ ประเพณี พิธีกรรม สัญลักษณ์ และโลกทัศน์ รวมทั้งวัฒนธรรมทางวัตถุด้วย เมื่อนำมาเปรียบเทียบกันในเวลาที่แตกต่างกันไป

2.1.1.2 ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม

แนวคิดเรื่องการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม เป็นแนวคิดและทฤษฎีหลักมาจากโบแอส จากงานเขียนของ อมรา พงศาพิชญ์ (2545, น.11 – 16) ได้อธิบายถึงแนวความคิดว่า สังคมและวัฒน ธรรมของคนมีจุดเริ่มต้นที่เป็นอิสระแก่กัน การที่หลายสังคม มีวัฒนธรรมเหมือนกัน เกิดจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม จากสังคมหนึ่งไปยังสังคมหนึ่ง การศึกษาเพื่อให้เข้าใจวัฒนธรรม ของสังคมนั้นๆ จำเป็น ต้องศึกษาองค์รวม สามารถทำให้เข้าใจการแพร่กระจายวัฒนธรรม ได้ดีขึ้น การกระจายตัวขององค์ประกอบทางวัฒนธรรม แต่ละส่วนมีความเข้มข้นไม่เท่ากัน ส่วนที่มีองค์ประกอบหนาแน่นเรียกว่า แก่นกลางวัฒนธรรม การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมอาจมีปัญหาได้ดังนี้คือ เขตวัฒนธรรม หรือศูนย์กลางวัฒนธรรม อาจมีการเปลี่ยนแปลงได้ องค์ประกอบของวัฒนธรรมแต่ละเขต อาจมีการเปลี่ยนแปลงเมื่อได้รับอิทธิพลจากที่อื่นและในเขตวัฒนธรรมหนึ่งอาจมีองค์ประกอบของวัฒนธรรมที่ต่างกัน ข้อสังเกตในการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมที่ควรคำนึงคือ

1. เมื่อใดที่วัฒนธรรมมีการแพร่กระจายออกไปไกลจากจุดศูนย์กลางทางวัฒนธรรม พบว่าวัฒนธรรมชายขอบมีความเข้มข้นน้อย อาจแตกต่างจากวัฒนธรรมศูนย์กลาง

Copyright by Mahidol University

2. ในแต่ละวัฒนธรรมมีความหลากหลายทางคุณลักษณะ แต่มีคุณค่าในสภาพสังคมของตนเองและมีลักษณะเฉพาะตัว จึงเปรียบเทียบได้ยาก

3. เมื่อวัฒนธรรมแพร่กระจายได้ยังวัฒนธรรมข้างเคียงที่มีอยู่แล้ว ในระยะแรกอาจจะมีการรับวัฒนธรรมใหม่ชั่วคราวเรียกว่า การยืมวัฒนธรรม หลังจากนั้นจึงมีการปรับเปลี่ยนเป็นของตัวเอง ถ้าวัฒนธรรมมีความแตกต่างกันอาจมีการขัดแย้งเกิดขึ้น

2.1.1.3 ทฤษฎีการหน้าที่นิยม

งามพิศ สัตย์สงวน (2542, น.32 – 34) อธิบายถึงทฤษฎีการหน้าที่นิยมว่าเป็นแนวคิดหลักของ มาลีนอฟสกี้ ให้ความหมายและแนวคิดดังกล่าวว่า “วัฒนธรรมสนองความต้องการจำเป็นของปัจเจกบุคคล” โดยอธิบายไว้ว่าวัฒนธรรมเติบโตมาจากความต้องการจำเป็น 3 ประเภทของมนุษย์คือ ความต้องการจำเป็นพื้นฐาน ความต้องการทางด้านสังคม และความต้องการทางด้านจิตใจ แนวคิดอีกอย่างหนึ่งคือ ส่วนต่างๆ ของวัฒนธรรม มีหน้าที่สนองความต้องการจำเป็นของปัจเจกชนในสังคมนั้นและแนวคิดอย่างหนึ่งของทฤษฎีการหน้าที่นิยมคือการที่ศึกษาวัฒนธรรมด้านหนึ่งจะนำไปสู่การศึกษาระบบวัฒนธรรมทั้งหมด

2.1.1.4 ทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่นิยม

จากงานเขียนของ ยศ สันตสมบัติ (2540, น.29) อธิบายถึงทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่นิยมว่าแนวคิดดังกล่าว แรฟคริฟ บราวน์ ผู้ให้แนวคิดดังกล่าวมองว่าสังคมเปรียบเหมือนร่างกายคนแต่ละระบบของสังคมต่างทำหน้าที่แตกต่างกันไป เพื่อให้สังคมดำเนินไปอย่างราบรื่น การศึกษาโครงสร้างสังคม โดยดูจากหน้าที่ของพฤติกรรมต่างๆ ว่ามีส่วนช่วยในการสร้างความเป็นปึกแผ่น และรักษาสมดุลได้อย่างไร

หน้าที่ของนักมานุษยวิทยาตามทัศนะของ บราวน์ คือค้นหาว่าระบบต่างๆ ของสังคมมีโครงสร้างและหน้าที่อย่างไร ความสัมพันธ์ระหว่างระบบต่างๆ ของสังคมคือโครงสร้างสังคมในแต่ละโครงสร้าง ประกอบด้วยส่วนต่างๆ เช่นสถาบันต่างๆ ระบบศาสนา ความเชื่อ พิธีกรรม ซึ่งแต่ละสถาบันต่างมีหน้าที่เพื่อรักษาสมดุลของสังคมเอาไว้

2.1.1.5 ทฤษฎีบทบาทและหน้าที่

โคเฮน, บลูมและเซลนิค (Cohen, 1979, น. 35-36, Broom& Selnick,1977, น.34-35) ได้ให้ความหมายคำว่า “บทบาท” ไว้ว่า หมายถึงพฤติกรรมที่ถูกคาดหวังจากผู้อื่นซึ่งมี 3 รูปแบบคือ

1. บทบาทที่ถูกกำหนด เป็นบทบาทสำหรับผู้ที่ดำรงตำแหน่งนั้นต้องปฏิบัติ ถึงแม้ว่าบุคคลจะไม่ได้ประพฤติปฏิบัติตามบทบาทที่คาดหวังโดยผู้อื่น เป็นบทบาทตามอุดมคติ ที่กำหนดสิทธิและหน้าที่ของตำแหน่ง

Copyright© by Mahidol University

2. เป็นบทบาทที่ควรกระทำ เป็นบทบาทที่แต่ละบุคคลเชื่อว่าควรจะทำหน้าที่โดยอาจจะไม่ตรงกับบทบาทในอุดมคติ

3. บทบาทที่ปฏิบัติจริง เป็นวิธีการที่บุคคลได้แสดงออกหรือปฏิบัติออกมาจริงตาม ตำแหน่งของบุคคลนั้น ๆ ตามความเชื่อและโอกาสที่จะกระทำในแต่ละสังคมในช่วงระยะเวลาหนึ่ง

จากแนวคิดของ สุพัตรา สุภาพ (2540, น.30) และฑิตยา สุวรรณะชฎ (2527, น 4) ได้ให้ความหมายของคำว่า บทบาท (role) คือการปฏิบัติ ตามสิทธิและหน้าที่ของสถานภาพ ซึ่งเป็นลักษณะพฤติกรรมที่ถูกกำหนดโดยตำแหน่ง เช่น มีตำแหน่งเป็นพ่อ บทบาท คือ ต้องเลี้ยงดูลูก เป็นครู บทบาทคือ สั่งสอน อบรมนักเรียนให้ดี เป็นคนไข้บทบาทคือ ปฏิบัติตามหมอสั่ง

ฑิตยา สุวรรณะชฎ ยังได้อธิบายเปรียบเทียบ “บทบาท” และ “ตำแหน่ง” ว่าเป็นเสมือนหนึ่ง เหรียญสลึง กล่าวคือ ด้านหนึ่งเป็น “ตำแหน่ง” คือเป็นผลรวมของสิทธิหน้าที่ อีกด้านหนึ่งเป็น “บทบาท” คือเป็นการประพฤติตามสิทธิและหน้าที่นั้นโดยแบ่งบทบาท ออกเป็น 2 แบบคือ 1) บทบาทตามอุดมคติ (ideal role) หรือบทบาทที่ผู้ดำรงตำแหน่งทางสังคมควรจะเป็น 2) บทบาทที่ปฏิบัติจริง (actual role) หรือบทบาทที่ผู้ดำรงตำแหน่งทางสังคม จะต้องปฏิบัติจริง

นอกจากนั้นยังได้กำหนดบทบาทและตำแหน่งทางสังคมไว้ดังนี้

1. มีสถานภาพ (status) อยู่จริงในสังคม และมีอยู่ก่อนที่ตัวคนจะเขาไปแสดง หรือครองสถานภาพนั้น

2. มีบทบาทที่ควรเป็น (ought-to-role) ประจำตำแหน่ง

3. วัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณีในสังคมนั้นๆ เป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญในการกำหนดฐานะตำแหน่ง และบทบาทที่ควรจะเป็น

4. การที่คนเราจะทราบถึงฐานะตำแหน่ง และบทบาทหน้าที่ ได้มาจากการปะทะ สังสรรทางสังคม (socialization) ในสังคมนั้น ๆ

5. บทบาทที่ควรจะเป็นนั้น ไม่แน่นอนเสมอว่าจะเหมือนกับพฤติกรรมจริงของคนที่ครองฐานะตำแหน่งอื่นๆ เพราะพฤติกรรมจริงๆ นั้นเป็นผลของการปฏิกิริยา ของคนที่ครองตำแหน่งที่มีต่อบทบาทที่ควรจะเป็นบุคลิกภาพของตนเอง และบุคลิกภาพ ของผู้อื่นที่เข้าร่วมในพฤติกรรมและครองกระตุ้น (stimulus) ที่มีอยู่ในเวลาและสถานที่ ที่เกิดการติดต่อทางสังคม

จากแนวคิดดังกล่าวสรุปให้เห็นว่า บทบาททางสังคมของบุคคลหรือสิ่งใดๆ ในสังคม มีทั้งบทบาทที่ถูกกำหนดไว้อย่างแท้จริงและบทบาทที่ควรจะเป็น โดยวัฒนธรรม

Copyright© by Mahidol University

ขนบธรรมเนียมประเพณีในสังคมนั้น ๆ เป็นส่วนหนึ่งในการกำหนดฐานะตำแหน่งและบทบาทซึ่งการจะถูกกำหนดบทบาทในสังคมนั้นได้จะต้องมีการปะทะสังสรรทางสังคม

เมื่อเกิดการปะทะทางสังคมหรือมีการสังสรรเกิดขึ้น ก่อนที่จะมีการยอมรับและกำหนดบทบาทและฐานะทางสังคมได้ มีกระบวนการขั้นตอนในการแสดงบทบาท กว่าจะเป็นที่ยอมรับทางสังคมได้ ธงชัย สันติวงษ์และชัยยศ สันติวงษ์ (2542, น.92-93) ให้แนวคิดเกี่ยวกับ กระบวนการการแสดงบทบาทของบรรดาสมาชิกภายในองค์การ สามารถกำหนดได้เป็น 4 ระยะ

ระยะที่ 1 เป็นระยะของการคาดหมายในบทบาท เมื่อคนเราเริ่มเข้ามาในองค์การ มีการฝึกอบรม ให้ข้อมูลข่าวสาร หรือการปฐมนิเทศ เพื่อให้คนนั้นสามารถคาดหมายถึงบทบาทที่ต้องแสดงออกในองค์กร

ระยะที่ 2 เป็นระยะที่เป็นทางการ บุคคลที่เข้ามาใหม่ถูกกำหนดบทบาทที่ต้องแสดง โดยอาจกำหนดออกมาระเบียบวิธีปฏิบัติงาน กฎ ข้อบังคับ หรือวัตถุประสงค์ และต้องแสดงบทบาทไปตามหน้าที่ตามที่กำหนดเพื่อแลกกับผลตอบแทนเช่นเงินเดือน การเลื่อนระดับให้สูงขึ้น

ระยะที่ 3 เป็นระยะของการเรียนรู้ในบทบาท เมื่อบุคคลเริ่มปฏิบัติงาน ก็จะเริ่มมีการเรียนรู้ในบทบาทที่เขาได้แสดงออกมาอย่างเป็นทางการ ต้องมีความสัมพันธ์กับผู้ร่วมงาน ความคาดหมายของผู้ร่วมงานที่ไม่เป็นทางการ มีผลต่อบทบาทของเขา บุคคลนั้นต้องพยายามที่จะปรับบทบาทของเขาให้เข้ากับองค์กรและความคาดหมายของบุคคลที่เป็นผู้ร่วมงานในองค์กร

ระยะที่ 4 ระยะของการคงอยู่หรือออกไปจากองค์การ เมื่อคนเข้าในองค์การ และปฏิบัติ งานมาจนถึงระยะนี้ ก็ทราบว่าเขาควรจะอยู่ หรือลาออกไปจากองค์การ โดยอาศัยการเรียนรู้ จากบทบาทที่ผ่านมาในระยะที่ 3 การคงอยู่ต่อเมื่อบทบาทที่เขาแสดงอยู่สอดคล้องเป็นไปตามความต้องการขององค์การ และตามความคาดหมายที่ไม่เป็นทางการของผู้ร่วมงาน ถ้าบทบาทที่เขาแสดงอยู่ไม่เป็นไปตามความคาดหมายขององค์การ หรือผู้ร่วมงาน อันใดอันหนึ่งแล้วจะรู้สึกเกิดความขัดแย้งในบทบาท ไม่ชัดเจนในบทบาทขึ้น และถ้าไม่สามารถแก้ไขให้มีความชัดเจนในบทบาทขึ้น ก็จะเกิดความไม่พึงพอใจ เกิดเบื่อหน่าย และลาออกไปในที่สุด

Copyright by Mahidol University

2.1.1.6 บทบาทหน้าที่ของดนตรี

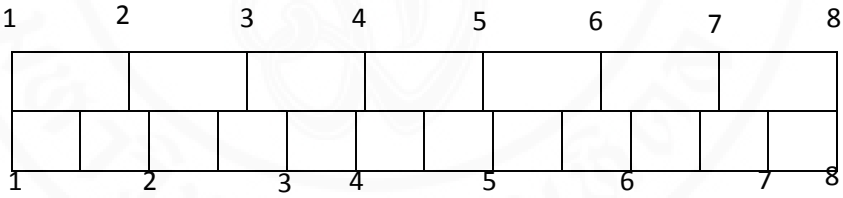
ประเภทของหน้าที่และการใช้ ดนตรี ตามแนวคิดของ Kaemmer, J. (1993) ได้นำเสนอถึงหน้าที่และการใช้ดนตรีไว้เป็นประเภทต่าง ๆ ได้แก่

1. ดนตรีในสถานะการละเล่น
2. ดนตรีในสถานะการแสดงออกทางอารมณ์
3. การใช้ดนตรีในการสื่อสาร
4. การใช้ดนตรีในบทบาททางการเมือง

2.1.2 แนวคิดทฤษฎีทางด้านดนตรี

ระบบเสียงดนตรีไทย มีระยะห่างของเสียงเรียงกันตามลำดับมีเสียงห่างเท่ากันโดย 1 ช่วงเสียงแบ่งเสียงเท่ากัน 7 เสียงเต็มหรือเรียกว่า 7 เสียงแบ่งเท่า ส่วนระบบเสียงของดนตรีสากล 1 ช่วงเสียงแบ่งเสียงออกเป็น 12 ครึ่งเสียงดังภาพที่ 2.2 (สันทัด ตัณฑนันท์, 2542, น.6)

ช่วงเสียงของดนตรีไทย



ช่วงเสียงของดนตรีสากล

ภาพที่ 2. 2 แสดงการแบ่งระดับเสียงใน 1 ช่วงทบเสียงของดนตรีไทยและดนตรีสากล

จากภาพเห็นว่าระบบเสียงของดนตรีไทยมีความแตกต่างกับระบบเสียงของดนตรีสากลโดยมีระดับเสียงที่แตกต่างกันเมื่อนำเสียงที่ 1 ของเสียงดนตรีไทยและดนตรีสากลให้ตรงกัน เห็นได้ว่าเสียงอื่น ๆ ของดนตรีไทยและดนตรีสากลไม่มีเสียงใดเลยที่ตรงกันนอกจากเสียงที่ 1 หรือเสียงที่ 8 ซึ่งเป็นเสียงเดียวกัน การนำเพลงไทยมาเรียบเรียงสำหรับให้เครื่องดนตรีตะวันตกทีมีความแตกต่างด้านระบบเสียง จึงเกิดการเรียบเรียงเพื่อแปลงเปลี่ยนทางจากดนตรีไทยมาสู่วงดุริยางค์เครื่องเป่า

Copyright by Mahidol University

การเรียบเรียงเพลงไทยเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า เป็นการเรียบเรียงจากเพลงไทย ผู้เรียบเรียงเสียงประสาน ต้องมีความรู้ด้านดนตรีไทยเป็นพื้นฐานสำหรับการเรียบเรียงเพลง

โดยเฉพาะบันไดเสียง ซึ่งมีความแตกต่างจากดนตรีตะวันตก บันไดเสียงดนตรีไทยมี การกำหนดเสียงให้โน้ตสอดคล้องกับระดับเสียงกับฆ้องวงใหญ่โดยเรียกบันไดเสียงว่า “ทาง” กำหนดระดับเสียงดังนี้ (มานพ วิสุทธิแพทย์, 2533)

1) ทางเพียงออล่าง เสียงที่ 1 ของบันไดเสียงตรงกับลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 3 และลูกที่ 10 โดยนับจากต่ำไปหาสูง ทางนี้ตรงกับเสียงต่ำสุดของซอด้วง และเป็นทางที่ขลุ่ยเพียงออบรรเลงได้สะดวกสุด

2) ทางใน เสียงที่ 1 ของบันไดเสียงตรงกับลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 4 และ 11 ทางนี้เป็นทางที่ ปี่ในบรรเลงได้สะดวกที่สุด วงปี่พาทย์ไม้แข็งซึ่งมีปี่ในเป็นเครื่องเป่ามักจะบรรเลงในทางนี้

3) ทางกลาง เสียงที่ 1 ของบันไดเสียงตรงกับลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 5 และ 12 เป็นทางที่ปี่กลางบรรเลงได้สะดวกที่สุด

4) ทางเพียงออบน เสียงที่ 1 ของบันไดเสียงตรงกับลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 6 และ 13 ทางนี้ขลุ่ยเพียงออและซออู้บรรเลงได้สะดวกที่สุด

5) ทางนอก เสียงที่ 1 ของบันไดเสียงตรงกับลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 7 และ 14 ทางนี้เป็นทางที่ปี่นอกบรรเลงได้สะดวกที่สุด

6) ทางกลางแหบ เสียงที่ 1 ของบันไดเสียงตรงกับลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 1, 8 และ 15 ทางกลางแหบนี้ ปี่กลางบรรเลงได้สะดวกที่สุด

7) ทางชวา เสียงที่ 1 ของบันไดเสียงตรงกับลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 2, 9 และ 16 ทางนี้สะดวกในการบรรเลงเครื่องสายปี่ชวา

เทคนิคการบรรเลงเพลงไทย เทคนิคเกี่ยวกับการล้อการขัด ผู้แต่งจะวางแนวลูกฆ้องไว้อย่างชัดเจน โดยกำหนดให้มีเครื่องดนตรีนำทำนองแล้วมีเครื่องดนตรีอีกกลุ่มบรรเลงตาม โดยใช้การขัด ต่อ ล้อหรือเหลื่อมจังหวะกัน ตามธรรมดาในวงปี่พาทย์ ปี ระนาดเอก ระนาดทอง และฆ้องเล็กจะเป็นฝ่ายผู้นำในการล้อและขัดส่วนฆ้องใหญ่ ระนาดทุ้มและระนาดทุ้มเหล็กเป็นผู้ตาม (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2511)

การล้อคือผู้นำบรรเลงทำนองล่วงหน้าไปก่อนแล้วผู้ตามจึงเล่นทำนองเดียวกันตามหลังเมื่อฟังแล้วจะฟังเหมือนลูกคลื่นในทะเลที่หนุนเนื่องกันเข้ามาเป็นแถวๆ

การต่อคือผู้นำบรรเลงลูกที่จะต่อกันไปครึ่งหนึ่งก่อน เสร็จแล้วผู้ตามจึงจะต่ออีกครึ่งหนึ่งให้ครบ โดยมากได้แก่ลูกล้อเดิม ที่นำมาตัดครึ่งแล้วใช้วิธีการบรรเลงต่อกันคนละครึ่งแทนที่จะล้อกันไปเต็มลูก

Copyright by Mahidol University

การขัด คือผู้บรรเลงนำบรรเลงลูกสั้นๆ แล้วทิ้งจังหวะท้ายไว้ให้เท่ากับลูกที่ตนนำไปนั้น ทั้งนี้เพื่อให้ผู้ตามใช้ลูกทำนองเดียวกันสอดใส่ให้ครบจังหวะ ลูกขัดมีลักษณะคล้ายลูกล้อเพียงแต่เป็นทำนองสั้นๆ

การเหลื่อมหรือการเฉี่ยว เป็นการบรรเลงโดยผู้บรรเลงนำบรรเลงเพลงประโยคสั้นๆ แล้วทิ้งจังหวะท้าย ผู้บรรเลงตามบรรเลงเพลงประโยคเดียวกันให้ท้ายประโยคลงจังหวะพอดี เมื่อฟังแล้วรู้สึกได้ว่าตอนท้ายประโยคมีการเหลื่อมกัน

ทาง มีความหมาย 3 ประการคือ 1) วิธีการดำเนินทำนองของเพลง เช่นทางเดียว ทางหมู่ หรือทางของหลวงประดิษฐไพเราะ ทางของจางวางทั่ว 2) วิธีการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรี เช่นทางระนาด ทางซอ 3) หมายถึงระดับของบันไดเสียง เช่นทางเพียงออ ทางใน ทางกลาง

โอดพัน หมายถึง ทาง หรือวิธีดำเนินของทำนองเพลง โดย “โอด” เป็นวิธีการดำเนินทำนองแบบแช่มช้า โหยหวล หวานและซึ้ง ส่วน “พัน” เป็นการดำเนินทำนอง ทางเก็บหรือแทรกแซงเสียงให้ถี่ๆ การดำเนินทำนองบางทีใช้โอดบ้าง พันบ้าง สลับกันเป็นตอนๆ ไป บางทีดำเนินทำนองโอดหนึ่งเที่ยว แล้วเที่ยวหลังดำเนินเป็น ทางพัน โดยใช้เนื้อเพลงเดิม

การเดี่ยวเครื่องดนตรี หมายถึงเพลงที่ครูดนตรีได้แต่งขั้นเป็นทางพิเศษ สำหรับบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรี เป็นวิธีบรรเลงชนิดหนึ่งซึ่งใช้เครื่องดนตรีบรรเลงแต่อย่างเดียว (ไม่นับเครื่องประกอบจังหวะ) การบรรเลงแบบนี้มีวัตถุประสงค์อยู่ 3 อย่างคือ 1) เพื่อการอวดทาง คือวิธีดำเนินทำนองเพลง 2) เพื่ออวดความแม่นยำ และ 3) เพื่ออวดฝีมือ (มนตรี ตราโมท, 2540) ทางเดี่ยว เป็นวิธีดำเนินทำนองอย่างพิเศษของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด เครื่องดนตรีที่จะนำมาเดี่ยวนี้ต้องเป็นเครื่องมือที่ดำเนิน ทำนอง (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2511)

การเดี่ยว เป็นการบรรเลงดนตรีด้วยเครื่องดนตรีชิ้นเดียว มีลีลาการบรรเลงเป็นแบบแผนเฉพาะ คือมักจะดำเนินทำนองอย่างแช่มช้า มีเม็ดพรายพลิกแพลงพิสดารเรียกว่า “ทางโอด” การบรรเลงด้วยลีลาที่รวดเร็วกระฉับกระเฉง แฝงไว้ด้วยความงดงามในสุ้มเสียงซึ่งตกแต่งเป็นกลอนอย่างไพเราะเพราะพริ้งเรียกว่า “ทางพัน” ผู้เป็นต้นคิดของการบรรเลงดนตรีแบบทางเดียวคือ “พระประดิษฐไพเราะ” (มี ดุริยางกูล) ซึ่งคิดทำขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 เพลงเดี่ยวที่ลือชื่อที่สุดที่ท่านได้แต่งไว้ได้แก่ “เพลงทยอยเดี่ยว” ซึ่งใช้สำหรับเดี่ยวปี่ (ปัญญา รุ่งเรือง, 2517)

การสร้างทำนองเพลงเดี่ยว อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2511) ได้อธิบายไว้ว่า ต้องมีความเหมาะสมกับเครื่องดนตรีที่ใช้เดี่ยวในเพลงนั้นๆ เช่นการสร้างทำนองสำหรับเดี่ยวซอด้วงต้องใช้วิธีดำเนินทำนองอย่างพิเศษโดยแต่ละท่อนต้องดำเนินทางหวานก่อนหนึ่งเที่ยว แล้วจึงดำเนินทางเก็บหรือทางพัน ส่วนระนาด ทั่วไปจะไม่ใช้ทางโอดหรือทางหวาน แต่จะใช้ทางเก็บ ทางรัวขยี้ เป็นการ

Copyright by Mahidol University

ดำเนินทำนองอย่างสำคัญ แต่หลวงประดิษฐไพเราะ ได้สร้างทำนองให้ระนาดเอกเดี่ยวทางโอดหรือทางหวานด้วย

เพลงที่จะนำมาใช้เดี่ยวต้องเลือกเพลงที่มีลักษณะสมควรจริงๆ ถ้าเป็นเพลงธรรมดาก็ต้องเป็นเพลงที่มี 7 เสียงครบถ้วนเช่นเพลงนกขมิ้น พญาโศก สารถีเป็นต้น นอกจากนั้นแล้วทำนองของเพลงต้องซาบซึ้งกินใจ นอกจากเพลงธรรมดาแล้ว เพลงที่มีลูกเล่นคล้ายๆ กันทุกๆ ท่อนก็นิยมเอามาเดี่ยว ซึ่งเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้เดี่ยวดัดแปลงลูกเล่นนั้นออกเป็นทางพิเศษต่างๆ อย่างไม่ซ้ำแบบกัน

เพลงเชิด นิยมนำมาเป็นเพลงเดี่ยวกันมากที่นิยมเพราะเข้าหลักเกณฑ์ที่ว่า มีลูกเล่นซ้ำกัน เช่นเพลงเชิดนอก มีถึง 3 จับที่คล้ายคลึงกัน ผู้เดี่ยวต้องดัดแปลงลูกเล่นแต่ละ จับ ให้แตกต่างกันออกไป เพลงเดี่ยวที่ขึ้นชื่อนับว่าเป็นชั้นสูงของเพลงไทยได้แก่เพลง “ทยอยเดี่ยว” และเพลงเดี่ยว “กราวใน”

โดยสรุปแล้วแนวคิดด้านการสร้างเพลงเดี่ยว เป็นการประพันธ์สำหรับเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนอง โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อดำเนินทำนองพิเศษ แสดงฝีมือในการบรรเลง และความแม่นยำในการจำ โดยการสร้างทำนองต้องให้เข้ากับลักษณะและบุคคลิกของเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลง โดยเพลงที่นำมาสร้างทำนองเพลงเดี่ยวควรเป็นเพลงที่มีเสียงครบ 7 เสียง หรือเพลงที่มีลูกเล่นคล้ายๆ กันทุกท่อนแล้วนำมาแต่งทำนองหรือดัดแปลงลูกเล่นออกไปเพื่อสำหรับการเดี่ยวเครื่องดนตรี

การนำเพลงไทยมาเรียบเรียงสำหรับให้เครื่องดนตรีตะวันตก ในวงดุริยางค์บรรเลงเป็นการผสมผสานระหว่างดนตรีไทย กับดนตรีสากล มีชื่อเรียกต่างกันเช่น เพลงไทยร่วมสมัย เพลงไทยประสานเสียง มีวิธีการเรียบเรียงหลากหลายรูปแบบดังที่ วีระชาติ เปรมานนท์ (2536, น.4) ได้จำแนกดนตรีร่วมสมัยไทย ตามลักษณะของการประพันธ์ไว้ 4 ประเภท คือ

1) การนำทำนองไทยมาเรียบเรียงเสียงประสานและแนวบรรเลงใหม่ โดยใช้หลักการและเครื่องดนตรีสากล มักจะไม่มีการแก้ไขทำนองและจังหวะ โดยเฉพาะอัตราสั้นยาวของบทเพลงที่กำหนดไว้โดยจังหวะหน้าทับ

2) การนำทำนองเพลงไทยมาเรียบเรียงและประสานเสียงด้วยหลักการของดนตรีตะวันออก โดยหลักการของดนตรีไทยและดนตรีตะวันออกโดยทั่วไป

3) การนำหลักการและสำเนียงพื้นฐานของเพลงไทยมาเป็นโครงสร้างหลักในการประพันธ์

4) การนำหลักการและวิธีการต่างๆ มาผสมผสานกัน

Copyright by Mahidol University

ลักษณะการประพันธ์ดังกล่าวเป็นหลักการโดยรวมของการเรียบเรียงบทเพลงไทยสำหรับการบรรเลงด้วยวงดนตรี นอกจากนี้แล้ว การเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีสำหรับให้วงดนตรีบรรเลง ผู้เรียบเรียงต้องมีความเข้าใจ ทั้งด้านดนตรีไทยและดนตรีสากล ทั้งเนื้อหาของเพลง มีการประพันธ์ดนตรีเพิ่มเติมจากทำนองหลักของบทเพลง เช่นการแต่งทำนองสอดประสาน มีการสร้างทำนองเพิ่มเติม หลักการตกแต่งทำนองและการสร้างทำนองตามแนวทางของสากล มีวิธีการดังนี้ (Kawakami.G, 1975)

1) การใช้เครื่องหมายออกเสียงกำกับ (Articulation) เป็นการใช้เครื่องหมายเพื่อบังคับสำหรับการบรรเลงให้การออกเสียงจากโน้ตเดิมมีการเน้น มีอารมณ์ เพิ่มเติมจากเสียงปกติ โดยยังคงรักษาเสียงเดิมและโน้ตตัวเดิมเอาไว้

2) การแปลงเปลี่ยนให้ทำนองผิดแปลกจากเสียงเดิม ซึ่งมีหลายวิธีการได้แก่

2.1)การแปลงจังหวะของทำนอง (Rhythmic Variation and Fake) เป็นการเลื่อนตำแหน่งของเสียงให้เปลี่ยนจากตำแหน่งเดิม ทำให้จังหวะของทำนอง เปลี่ยนแปลงไปแต่ยังคงรักษาเสียงเดิมเอาไว้ วิธีการดังกล่าวใช้เทคนิค โน้ตล้ำ (Anticipation) การขืนจังหวะ (Syncopation) หรือการทำให้จังหวะของทำนองออกเสียงเดิมช้ากว่าปกติ

2.2)การแปลงทำนอง (Melodic Variation and Fake) โดยการใช้โน้ตที่อยู่ในคอร์ดโทน ที่เป็นเสียงอื่นในแนวทำนองเพิ่มเติมเข้าไป โดยใช้แบบโน้ตเสียงเดียวหรือการกระจายคอร์ด

2.3)การแปลงเปลี่ยนทำนองโดยใช้โน้ตนอกคอร์ด (Melodic Variation and Fake via Non-Chordal) เป็นการเพิ่มเสียงโน้ตเข้าไปโดยใช้โน้ตที่อยู่นอกคอร์ด

2.4)การผสมผสานวิธีการแปลงเปลี่ยนทำนองทั้งหมด เป็นการใช้เทคนิคขั้นสูงของการแปลงเปลี่ยนทำนอง โดยใช้การผสมผสานทั้งหมด แต่ยังคงรักษาทำนองหลักดั้งเดิมเอาไว้

3) การเพิ่มเติมทำนอง (Filler and Fill- in) เป็นเทคนิคการเพิ่มเติมเสียงเข้าไปในทำนองเดิมที่มีอยู่ โดยคำว่า Filler มีความหมายถึงการสอดหรือเพิ่มทำนองไว้ในสกอร์เพลง ส่วน Fill-in เป็นเสียงที่มีลักษณะคล้ายการเพิ่มทำนองโดยนักดนตรี มีวิธีการเพิ่มทำนองในส่วนต่าง ๆ ของเพลงดังนี้

3.1)การเพิ่มในเสียงที่หยุดนิ่ง (Dead spot) โดยวิธีการเพิ่มทำนอง (Melodic Filler) และการเพิ่มจังหวะ(Rhythmic Filler)

Copyright by Mahidol University

3.2)การเพิ่มในส่วนท้ายของทำนอง ท้ายวรรคเพลง (Tail)

3.3)การเพิ่มในส่วนนำเข้าของทำนองเพลง (Lead In)

4) การแต่งทำนองสัมพันธ์ หรือแนวฐาน (Counter Melody) สอดแทรกทำนองอีก 1 ทำนองลงไปพร้อมกับทำนองแท้

การนำเพลงมาเรียบเรียงเสียงประสาน ผู้เรียบเรียงต้องมีความรู้ทางด้านพื้นฐานของดนตรีตะวันตก รู้ถึงรูปแบบ ลักษณะทางดนตรีและโครงสร้างทางดนตรี ซึ่งประกอบด้วย 6 ด้านตามแนวคิด ของ Chenoweth (1974) ได้อธิบายไว้ ตามโครงสร้างทางด้านดนตรีมี 6 ด้านดังนี้คือ

1. Phrases วรรคตอนทางด้านทำนอง
2. Tonal Center ศูนย์กลางเสียง
3. Tonality หลักเสียง
4. Intervallic Syntax ขั้นคู่เสียง
5. Melodic Structure โครงสร้างทำนอง
6. Rhythm in Melody ลำนำ

นอกจากการตกแต่งทำนองเพื่อการเรียบเรียงแล้วผู้เรียบเรียงเสียงประสานต้องมีความรู้ทางด้านการออเคสเตรชั่น (Orchestration) ด้วย วอลเตอร์ พิสตัน (1990, น. 355) ให้ความหมายของออเคสเตรชั่น ว่าเป็นการศึกษาการใช้เครื่องดนตรี โดยให้มีความสมดุลย์ของความกลมกลืน ความเป็นเอกภาพและความหลากหลายของสีสันของเสียง โดยแบ่งรูปแบบของการออเคสเตรชั่นไว้เป็นพื้นผิว (Texture) ต่างๆ ดังนี้

1. การยูนิชั่น (Orchestra Unison) เป็นการเล่นโน้ตเสียงเดียว
2. ทำนองและการบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment)
3. ทำนองรอง (Secondary Melody) คือมีทั้งทำนองหลัก ทำนองรองและการบรรเลงประกอบ
4. การเขียนทำนองแนวต่างๆ คือการเขียนในแนวเสียงต่าง ๆ (Four – Part) เช่น เสียงสูง กลาง กลางต่ำ และเสียงต่ำ หรืออาจจะมีมากกว่า 4 แนวและทุกแนวมีความสำคัญเท่ากัน
5. พื้นผิวหลายแนว (Contrapuntal Texture) มีหลายทำนองในช่วงเวลาเดียวกัน
6. คอร์ด (Chord) คือการประสมเสียงของเครื่องดนตรีโดยแบ่งได้ 4 ชนิดคือ

6.1. แบบเรียง Juxtaposition หรือ Superposition คือการประสมเสียงโดยใช้เครื่องดนตรีเรียงตามลำดับจากบนลงล่าง

6.2. แบบสับหว่าง Interlocking คือการใช้เครื่องดนตรีเล่นโน้ตสลับกันจากบนลงล่าง

6.3. แบบโอบ Enclosure คือการใช้เครื่องดนตรีชนิดหนึ่งเล่นโอบเครื่องมืออีกชนิดหนึ่งไว้

Copyright by Mahidol University

6.4. แบบร่วมเสียง Overlapping คือการใช้เครื่องดนตรีต่างชนิดกันทบโน้ตบางตัวใน

7. พื้นผิวหลายรูปแบบ (Complex Texture) คือการรวมเอาพื้นผิวหลายแบบ บรรเลงพร้อมกัน

การเรียบเรียงเสียงประสาน โดยการประสานด้วยคอร์ด เมื่อมีการผสมเสียงด้วยคอร์ดแล้ว การนำแนวประสานต่างๆ มาใช้เพื่อให้เครื่องดนตรีในวงดุริยางค์บรรเลง มีวิธีการนำเสียงมาใช้ 4 ลักษณะตามที่ นงลักษณ์ ประสพสุข (2536, น.49-50) อธิบายถึง การเรียบเรียงคอร์ด ในส่วนของการผสมเสียงว่า ลักษณะการผสมเสียงเครื่องดนตรีในการเล่นคอร์ดมี 4 ลักษณะคือ

1. แบบเรียง (Juxtaposition หรือ Superposition) คือการผสมเสียงโดยใช้เครื่องดนตรีเรียงกันตามลำดับจากบนลงล่าง

2. แบบสับหว่าง (Interlocking) คือการใช้เครื่องดนตรีเล่นโน้ตสลับกันจากบนลงล่าง

3. แบบโอบ (Enclosure) คือการใช้เครื่องดนตรีชนิดหนึ่งเล่นโอบเครื่องมืออีกชนิดหนึ่งไว้

4. แบบร่วมเสียง (Overlapping) คือการใช้เครื่องดนตรีต่างชนิดกันทบโน้ตบางตัวในคอร์ด

นอกจากนี้ยังได้อธิบายถึงการจัดแนวประสานเสียงสำหรับเครื่องดนตรี โดยผู้เรียบเรียงต้องมีความเข้าใจในธรรมชาติของเครื่องดนตรีแต่ละประเภท เพื่อให้สามารถเขียนเทคนิคต่างๆ ของเครื่องดนตรีและเข้าใจอารมณ์ของเครื่องดนตรีได้อย่างถูกต้อง โดยอธิบายถึงประเภทเครื่องดนตรีและธรรมชาติของเครื่องดนตรีไว้ดังนี้ (นงลักษณ์ ประสพสุข, 2536, น.29-60)

กลุ่มเครื่องลมไม้ (Woodwind Instrument)

ฟลูต (Flute) เป็นเครื่องมือที่ต้องใช้ลมมากในการผลิตเสียง ดังนั้นควรมีช่วงเวลาให้พักบ้าง ทั้งยังเป็นโอกาให้ผู้เล่นได้พักริมฝีปากด้วย ผู้เล่นฟลูตชอบอ่านโน้ตที่ใช้เส้นน้อยมากกว่าแบบที่เป็น 8 VA กำกับ

ปิกโกโล (Piccolo) เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงระดับสูง เพื่อหลีกเลี่ยงความยุ่งยากในการใช้เส้นน้อย จึงต้องเขียนโน้ตต่ำกว่าเสียงที่ต้องการ 1 ช่วงเสียง ปิกโกโล มีความคล่องตัวมากที่สุดในวงออร์เคสตรา สามารถเล่นโน้ตวิ่งในจังหวะเร็วๆ กระโดดเสียงไปมา การเคลื่อนเป็นระดับเสียงของคอร์ หรือทำนองวิจิตรพิสดารได้ดี ส่วนมากไม่ค่อยเล่นทำนองช้า

โอโบ (Oboe) เป็นเครื่องลมไม้ชนิดลิ้นคู่ เล่นได้ทั้งทำนองช้าและทำนองเร็ว มีความคล่องตัวน้อยกว่าฟลูต เสียงโอโบ เหมาะที่ใช้บรรยายธรรมชาติในชนบท หรือเล่นทำนองที่แสดง

ความรู้สึกลึกซึ้งได้ดี นอกจากนั้นเสียงของโอโบสามารถตัดเสียงเครื่องมืออื่นๆ ในวงออร์เคสตรา ทำให้ได้ยินเด่นชัดออกมาจากวงได้

คลาริเน็ต (Clarinet) เป็นเครื่องเครื่องลมไม้ประเภทลิ้นเดี่ยว ซึ่งมีช่วงเสียงกว้างมากที่สุดในกลุ่มเครื่องลมไม้ด้วยกัน และยังสามารถควงคุมเสียงดังเบาได้ดีกว่าเครื่องอื่น ให้สีสันของเสียงได้หลายแบบ แต่อาจจะเล่นโน้ตที่ซ้ำๆ เร็วๆ ได้ไม่ดีที่ฟลูต

บาสซูน (Bassoon) เป็นเครื่องเป่าลิ้นคู่เช่นเดียวกับ โอโบ ช่วงเสียงของบาสซูนต่ำ มักใช้เล่นเป็นแนวเบสของกลุ่มเครื่องลมไม้ในวงออร์เคสตรา นอกจากนั้นยังสามารถเล่นทำนองเช่นเดียวกับ ฟลูตและโอโบ หรือเครื่องมืออื่นๆ ได้เช่นเดียวกัน ในช่วงเสียงต่ำของบาสซูน เสียงจะใหญ่ แตกพร่า ขุ่นมัว บาสซูนได้ชื่อว่าเป็นตัวตลกของวงออร์เคสตรา สามารถทำเสียงแบบตลกขบขันได้ดี เสียงบาสซูนไม่ค่อยมีพลัง จึงมักถูกกลบด้วยเครื่องดนตรีอื่นๆ ในวงออร์เคสตราได้ง่าย ดังนั้นเมื่อจะใช้บาสซูนเล่นทำนอง ไม่ควรจะทำแนวประสานหนาแน่นเกินไป หน้าที่ของบาสซูนคือคอยหนุนเครื่องมืออื่นที่เล่นในช่วงเบสหรือเทนเนอร์

กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง (Brass Instrument)

ฮอร์น (Horn) เป็นเครื่องมือที่ไม่คล่องตัวเท่ากับฟลูต มักไม่เล่นทำนองเร็ว ควรให้เล่นทำนองค่อนข้างราบเรียบ ไม่กระโดดมากและควรมีตัวหยุดให้ฮอร์นได้พักเพียงพอ เนื่องจากผู้เล่นต้องใช้พลังมากในการเป่าลม การเขียนทำนองประสานของฮอร์น ควรให้เล่นในช่วงเสียงกลางๆ เพื่อให้ได้เสียงที่มีกำลัง ส่วนมากฮอร์นมักเล่นโน้ตลากยาวๆ สามารถเล่นทำนองเดี่ยวแบบนุ่มนวลหรือสง่าผ่าเผย ใช้แสดงความเวิ้งว้างกว้างใหญ่ไพศาลได้ดี อาจจใช้ฮอร์นมากกว่า 2 ตัวเล่นทำนองเป็นยูนิสัน (Unison) เพื่อให้เสียงที่หนักแน่น มีพลังขึ้น

ทรัมเป็ต (Trumpet) เป็นเครื่องที่มีความคล่องตัวสูงในกลุ่มเครื่องทองเหลือง สามารถเล่นทำนองเร็ว การเคลื่อนที่แบบคอร์ดแยกเสียง (Arpeggio) หรือกระโดดเสียงไปมาเร็วๆ ได้ บางครั้งเล่นโน้ตซ้ำถี่ๆ ทรัมเป็ตสามารถทำเสียงนุ่มนวล เล่นทำนองที่อ่อนหวาน และทำเสียงที่ฮึกเหิมได้เช่นกัน

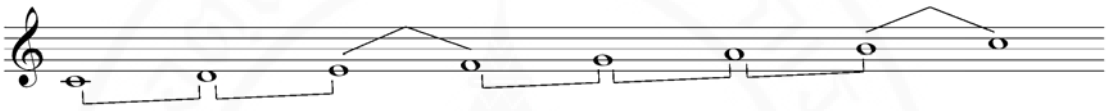
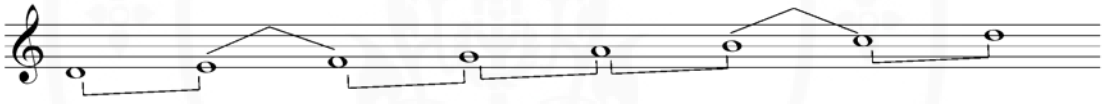
ทรอมโบน (Trombone) มักใช้เล่นแนวประสานเสียงเทียบกับบาสซูน บางครั้งใช้เล่นเสียงเดียวกับ ฮอร์น การใช้สไลด์ ของทรอมโบนไม่เอื้ออำนวยให้เล่นทำนองเร็วได้

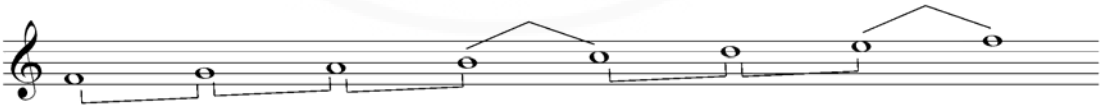
ทูบา (Tuba) เป็นเครื่องมีที่มีเสียงต่ำสุดในเครื่องลมทองเหลืองทำหน้าที่เล่นเป็นแนวเบส ผู้เล่นต้องใช้ลมมากเช่นเดียวกับการเล่นฮอร์น ดังนั้นการเขียนโน้ตควรให้มีช่วงหยุดพักบ้าง

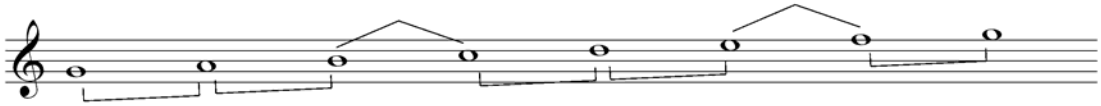
การนำทำนองเพลงไทยมาเรียบเรียงเสียงประสานแบบตะวันตกและใช้เครื่องดนตรีสากลบรรเลงเพลงไทยโดยหลักการของดนตรีไทยและดนตรีตะวันออก โครงสร้างของทำนองเพลงส่วนใหญ่ประกอบด้วยโน้ตที่สำคัญ 5 เสียงหรือเรียกว่าเพนทาทอนิก (Pentatonic) เมื่อบรรเลงเดี่ยว

หรือรวมวงแล้วดนตรีไทยนิยมบรรเลงทำนองหลักเดียวกันแต่ต่างทำนองกัน โดยวิธีการนี้เรียกว่า การประสานเสียงแบบวิวิธศัพท์หรือเฮทเทโรโฟนี (Heterophony)

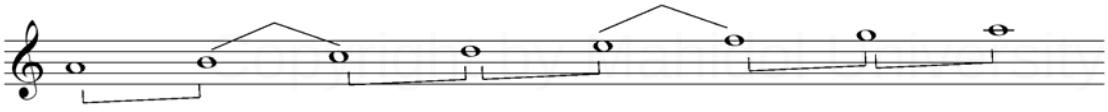
แนวทำนองของดนตรีไทยหรือดนตรีชาติพันธ์ต่างๆ ในโลก มีระบบเสียงที่แตกต่างกัน ระบบเสียงทางตะวันตกได้จัดแบ่งเป็นโมดต่างๆ รวม 7 โมด แต่ละโมดมีช่วงครึ่งเสียงในบันไดเสียงแตกต่างกัน โดยใช้เครื่องหมาย ⌒ แสดงถึงระยะครึ่งเสียงและเครื่องหมาย ⌴ แสดงถึงระยะเสียงเต็ม โมดทั้ง 7 มีดังนี้ (สันทัด ตัณฑนันทน์, 2538)

1. ไอโอเนียน โมด (Ionian Mode)

2. ดอเรียน โมด (Dorian Mode)

3. ฟรีเจียน โมด (Phrygian Mode)

4. ลีเดียน โมด (Lydian Mode)

5. มิกซ์โซลีเดียน โมด (Mixolydian Mode)



6. เอโอเลียน โมด (Aeolian Mode)



7. โลเครียน โมด (Locrian Mode)

การใช้โมดในการประพันธ์ดนตรีใช้มากสุดเพียง 6 โมดเท่านั้น คือโมดที่ 1 ถึง โมดที่ 6 โลเครียนโมดใช้ในประโยคหรือวลีสั้นๆ ของบทเพลงเท่านั้น ทางดนตรีไทยหรือเพลงไทยมีเสียงจบเพียง 5 เสียงเท่านั้น ซึ่งเสียงจบของดนตรีไทยเป็นตัวบอกถึงโมดของเพลง โดยไม่มีเสียงจบที่ 4 และ 7 ในเพลงไทย จึงมีโมดที่ใช้หลักๆ เพียง 5 โมดเท่านั้นคือ

1. ไอโอเนียน โมด
2. ดอเรียน โมด
3. ฟรีเจียน โมด
4. มิกโซลิเดียน โมด
5. เอโอเลียน โมด

บันไดเสียงคือระยะของขั้นเสียงทางดนตรี ในดนตรีไทยมีระบบบันไดเสียง 4 แบบ ได้แก่

1. บันไดเสียงแบบ ไดอะทอนิก (Diatonic Scale) เป็นบันไดเสียงที่มีเสียง 7 เสียงเต็ม เช่นบันไดเสียง C Diatonic Scale มีเสียง 7 เสียงได้แก่

C D E F G A B C

2. บันไดเสียงแบบ เฮกซะทอนิก (Hexatonic Scale) เป็นบันไดเสียงที่มี 6 เสียงเช่น บันไดเสียง C Hexatonic Scale มีเสียง 6 เสียงได้แก่

C D E - G A B C

3. บันไดเสียงแบบ เพนทาทอนิก (Pentatonic Scale) เป็นบันไดเสียงที่มี 5 เสียง เช่น บันไดเสียง C Pentatonic Scale มีเสียง 5 เสียงได้แก่

C D E - G A - C

4. บันไดเสียงแบบ เพนทาทอนิก แอดโฟร์ (Pentatonic Add 4 Scale) เป็นบันไดเสียงที่มี 6 เสียง ซึ่งมีรูปแบบเช่นเดียวกับเพนทาทอนิกแต่เพิ่มเสียงที่ 4 เข้ามา เช่น บันไดเสียง C Pentatonic Add 4 มีเสียง 6 เสียงได้แก่

C D E F G A - C

Copyright by Mahidol University

การเรียบเรียงเสียงประสานโดยการแปลงเปลี่ยนทางให้กับเครื่องดนตรีในวงดุริยางค์เครื่องเป่า หรือวงโยธวาทิต มีวิธีการเปรียบเทียบจากดนตรีไทยเป็นเสียงของดนตรีสากล เช่นจาก

งานวิจัยของ วัฒนา ศรีสมบัติ (2540) ได้อธิบายถึงการเรียบเรียงเสียงให้กับดนตรีในวงโยธวาทิต ซึ่งได้ข้อมูลจาก คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ว่าการเรียบเรียงเสียงให้กับเครื่องดนตรีในวงโยธวาทิต โดยเฉพาะเพลงทยอย เมื่อนำมาเรียบเรียงสำหรับเครื่องดนตรีสากล ทำได้ยากเพราะเครื่องดนตรีไทยเมื่อมาประสมวงเข้าด้วยกันจะมีเครื่องน้อยกว่าทางเครื่องดนตรีสากล ฉนั้นการนำเครื่องดนตรีไทยมาเปรียบเทียบกับทางดนตรีสากลสามารถแบ่งแนวได้ดังนี้

1) แนวระนาดเอก ใช้เครื่องเป่าลมไม้ เช่น ปีกโกโล โอโบ คลาริเน็ต แยกเสียงบรรเลงเหมือนทางระนาดเอก

2) แนวฆ้องวงใหญ่ ใช้เครื่องเป่าทองเหลืองได้แก่ แตรชนิดต่างๆ แยกเสียงบรรเลงเหมือนฆ้องวงใหญ่

3) แนวฆ้องวงเล็ก ใช้เครื่องดนตรีอื่นๆ มาทดแทน

2.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำงานต่าง ๆ มาเป็นแนวทางสำหรับการวิเคราะห์ นำมาเปรียบเทียบ และเป็นแนวทางสำหรับการอภิปราย มีงานต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องดังนี้

วัฒนา ศรีสมบัติ (2540) ได้ศึกษาวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานเพลงทยอยนอกสำหรับวงโยธวาทิต โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต โดยใช้วงโยธวาทิตประเภทเครื่องลม นำบทเพลงไทยมาแยกแนวตามเครื่องดนตรีตะวันตก แต่ใช้ทางเพลงของเพลงไทย ผลการวิเคราะห์พบว่า

1) โครงสร้างทำนอง ในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงทนอยนอกสำหรับวงโยธวาทิต มีโครงสร้างทำนองหลักที่ใช้ระบบเสียงที่มี 5 เสียงหรือ Pentatonic Scale จะประกอบด้วย 2 บันไดเสียง คือบันไดเสียงโดและบันไดเสียงซอล

2) ทำนองแปร เนื่องจากการบรรเลงเพลงไทยด้วยวงโยธวาทิต ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีสากล มีการใช้บันไดเสียงโครมาติก มาช่วยในการสร้างทำนองแปร โดยเฉพาะกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ที่ต้องเล่นทำนองเก็บถี่ ๆ เพื่อให้มีการลื่นไหลของกลุ่มเสียงต่าง ๆ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นลักษณะของ Chromatic Passing note มีการใช้โน้ตจากโครงสร้างโบรเคนคอร์ด (Broken-chord) การใช้โน้ตนอกประสาน (non-chord Tone) ในการสร้างทำนองแปร มีการใช้โน้ตนอกประสาน 4 แบบ คือ Passing note, Skipping Passing note, Auxiliary note, Changing Note ผลสรุปมีการใช้ Passing Note มากที่สุดเพราะลักษณะการดำเนินทำนองของเพลงไทยส่วนใหญ่จะเป็นการเคลื่อนแบบตามลำดับ (Conjunct Motion)

Copyright by Mahidol University

3) การย้ายบันไดเสียง จากบทเพลงทยอยนอก มีการย้ายบันไดเสียงแบบ Common Chord Modulation

4) ประสานเสียง เสียงที่เกิดขึ้นจากการเบี่ยงเบนของทำนองหลัก และทำนองแปรของเพลงทยอยนอก จะพบว่าในจังหวะตกจะมีการใช้โน้ต คู่ 3 คู่ 6 คู่ 4 และคู่ 5 ซึ่งจะเกิดเสียงประสานขึ้นในบทเพลง

5) การเรียบเรียงเสียงให้เครื่องดนตรีต่างๆ ได้เรียบเรียงแนวเสียงที่มีความสำคัญให้แก่เครื่องดนตรี 3 แนวคือ เครื่องเป่าลมไม้ที่มีเสียงสูงๆ บรรเลงแนวเก็บถี่ๆ เหมือนทางระนาดเอก กลุ่มเครื่องแตรทองเหลืองที่มีเสียงต่ำๆ บรรเลงแนวห่าง ๆ เหมือนทำนองหลักของฆ้องวงใหญ่ กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ที่มีเสียงต่ำ ทำหน้าที่บรรเลงแนวเดียวกับกลุ่มเครื่องเป่าแตรทองเหลือง เพื่อให้มีเสียงต่ำของเครื่องเป่าลมไม้ทำให้เสียงนุ่มนวลขึ้น

รณชัย รัตนเศรษฐ (2546) ได้วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสาน เพลงเสี่ยงเทียน สำหรับวงดุริยางค์ซิมโฟนีของครูประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง โดยมีจุดประสงค์เพื่อวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานเพลงเสี่ยงเทียน ในด้านโครงสร้างทำนอง การประสานเสียง เคาร์เตอร์พอยต์ การเรียบเรียงเสียงและรูปแบบของบทเพลง ผลการวิเคราะห์พบว่า

1) โครงสร้างทำนอง ครูประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง ใช้ทำนองเพลงไทยลาวเสี่ยงเทียนเฉพาะทำนองสามชั้น ประพันธ์โดยหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) โดยบูรณาการเทคนิคดนตรีตะวันตกและตะวันออกคือ เทคนิคการเลียนทำนอง เทคนิคการซีเควนซ์ เทคนิคการแปรทำนอง เทคนิคการสบัด เทคนิคการขยี้และเทคนิคการล้อ ใช้เทคนิคดังกล่าวในการตกแต่งทำนองเมื่อทำนองเพลงซ้ำ

2) การประสานเสียง

2.1. ด้านคอร์ด ใช้โครงสร้างงทำนองของบทเพลงเดิม ทางเดินคอร์ดเป็นคอร์ดพื้นฐาน มีการใช้โน้ตผ่าน เพื่อตกแต่งทำนองและแนวเคอร์เตอร์พอยต์

2.2. รูปแบบการประสานเสียงแนวร้อง ใช้แนวเครื่องดนตรีในการประสานเสียงกับแนวร้อง

2.3. การพักประโยคเพลง ส่วนมากใช้เคเดนซ์แบบสมบูรณ์

3) เคาร์เตอร์พอยต์ มีการใช้เคาเตอร์พอยต์ตลอดบทเพลง โดยใช้แนวเคาเตอร์พอยต์ 2 แนวถึง 3 แนว ประสานแนวทำนองหลัก

4) การเรียบเรียงเสียง

4.1. มีการวางแนวเครื่องดนตรีและบทบาทของเครื่องดนตรีอย่างชัดเจน

4.2. กำหนดความเข้มของเสียงทำให้เพลงมีสมดุลตลอดทั้งเพลง

Copyright by Mahidol University

5) รูปแบบของบทเพลง มีลักษณะเป็นดนตรีร่วมสมัยไทย โดยกำหนดตามแบบแผนเพลงลาวเสี่ยงเทียนสามชั้นของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

ฉวัลย์ชัย สวนมณฑา (2546) ได้วิเคราะห์เทคนิคการประสานเสียงสำหรับวงโยธวาทิตของพระเจนดุริยางค์ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาชีวประวัติและผลงานของพระเจนดุริยางค์ และเพื่อวิเคราะห์เทคนิคการประสานเสียงสำหรับวงโยธวาทิตของพระเจนดุริยางค์ ผลการวิจัยพบว่า

พระเจนดุริยางค์ได้รับประสบการณ์และฝึกหัดดนตรีจากบิดาซึ่งเป็นนักดนตรี เป็นผู้พัฒนาดนตรีสากลในประเทศไทยทั้งด้านวงดุริยางค์สากล วงโยธวาทิตและที่สำคัญคือ เทคนิคการประสานเสียง ซึ่งเป็นต้นแบบการประสานเสียงสำหรับวงโยธวาทิตในปัจจุบัน

ผลการวิเคราะห์เทคนิคการประสานเสียงและการออร์เคสเตรชัน พระเจนดุริยางค์ใช้เทคนิคการประสานเสียงและการออร์เคสเตรชันสำหรับวงโยธวาทิต โดยใช้หลักการและวิธีการพื้นฐานของดนตรีตะวันตกดังนี้คือ

การเรียบเรียงเสียงประสาน ใช้ทำนองเดิมมีการประดิษฐ์ทำนองบางส่วนเพื่อให้เหมาะสมกับการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสากล ใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะประเภทธรรมดาได้แก่ เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 2/4 และเครื่องหมายกำหนดจังหวะ C เทคนิคการประสานเสียงโดยใช้บันไดเสียง 3 บันไดเสียงคือบันไดเสียงซีเมเจอร์ บันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ และเอฟเมเจอร์ แบ่งกลุ่มการประสานเสียงออกเป็น 2 กลุ่มคือ กลุ่มแนวทำนองโดยใช้เทคนิคการประสานเสียงแบบดำเนินตามแนวกัน และกลุ่มแนวคอร์ดใช้เทคนิคการประสานเสียงแบบดำเนินเฉลียงแนวกัน การเคลื่อนที่ของคอร์ดใช้คอร์ดพื้นฐาน

เทคนิคการออร์เคสเตรชันเป็นลักษณะการประสมวงของวงโยธวาทิตวงใหญ่แบบมาตรฐานสากลโดยแบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 2 กลุ่มดังนี้

1. กลุ่มบรรเลงแนวทำนองได้แก่ ฟลูต คาริเน็ต(1) โอโบ อัลโตแซ็กโซโฟน เทนเนอร์แซ็กโซโฟน คอร์เน็ต (แทนทรัมเป็ต) ไซโลโฟน

2. กลุ่มบรรเลงแนวคอร์ด ได้แก่ คาริเน็ต(2) บาริโทนแซ็กโซโฟน บาสซูน เฟรนช์ฮอร์น ทรอมโบน ยูโฟเนียม ทูบา

กลุ่มที่ 1 และกลุ่มที่ 2 มีการบรรเลงสลับแนวกันในช่วงสั้นๆ เพื่อให้การบรรเลงมีความสมบูรณ์มาก โดยมีเครื่องประกอบจังหวะสนับสนุนทั้งสองแนวได้แก่ กลองเล็ก กลองใหญ่ ฉาบ ไทรแองเกิล กลองทิมปานี

Copyright by Mahidol University

ธนิน กระแสร์ (2540) ได้ศึกษาวิเคราะห์เพลงแขกสี่เกลอเถา พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อวิเคราะห์ประวัติความเป็นมาของวงโยธวาทิตในด้านการบรรเลงเพลงไทย ลักษณะเฉพาะทางดนตรีเฉพาะทางบรรเลงได้แก่ รูปลักษณ์ของเพลง จังหวะ ทำนอง การสอดประสานทำนอง ผลการศึกษามีดังนี้

รูปลักษณ์ของเพลงมีลักษณะเป็นเพลงเถา เป็นเพลงที่มีลูกโยน มีการสอดสลับระหว่างลูกโยนและเนื้อเพลงในทุกจังหวะทั้งท่อน 1 และ 2 ตลอดทั้งเพลง จังหวะของเพลงถูกกำกับด้วยจังหวะฉิ่งและจังหวงะหน้าทับสองไม้เป็นหลัก ทำนองในส่วนของเนื้อเพลงปรับมาจากเพลงสี่เกลอเดิม นำมาแต่งขึ้นใหม่โดยใช้เสียงลูกตกเป็นหลัก ส่วนทำนองในส่วนลูกโยน แต่งขึ้นโดยยึดเสียงโยนเป็นหลัก การสอดประสานทำนองใช้ลักษณะแบบไทยที่เรียกว่า ลูกล้อลูกขัด และใช้การประสานเสียงแบบขั้นคู่และคอร์ด น้ำเสียงของเพลงใช้เครื่องดนตรีตะวันตกประเภทเครื่องเป่าลมไม้ เครื่องเป่าทองเหลืองและเครื่องกำกับจังหวะของไทย โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต นำความรู้ด้านดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกมาปรับใช้ในการแต่งเพลงอย่างเหมาะสมกลมกลืน

บวร มาฆะวงศ์ (2546) วิเคราะห์เพลงต้นบรเทศ แขกเชิญเจ้าและพม่ารำขวาน ที่เรียบเรียงสำหรับวงโยธวาทิตโดยพระเจนดุริยางค์ด้วยวิธีเชงเกอร์ มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์แนวทำนองและเสียงประสานตลอดจนความสัมพันธ์ขององค์ประกอบทั้งสอง

ผลการวิเคราะห์พบว่า แนวทำนองของบทเพลงทั้งสามประกอบด้วยประโยคเพลงหลายประโยคที่เรียบง่าย แนวทำนองของบทเพลงทั้งสาม มักมีโน้ตหลักมาจากโน้ตที่เป็นโครงสร้างของไทรแอด โดยโน้ตหลักดังกล่าวถูกขยายด้วยวิธีการขยาย 4 แบบ คือโน้ตผ่าน โน้ตข้างเคียง การกระโดดไปหาโน้ตร่วมในคอร์ดและการประจายคอร์ด

โดม สว่างอารมย์ (2540) ศึกษาวิจัยเรื่อง ชีวประวัติและวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์ของจางวางทั่ว พาทยโกศล โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อ รวมรวมชีวประวัติและผลงานเพลงของจางวางทั่ว พาทยโกศล และวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์ของจางวางทั่ว พาทยโกศล ในด้านโครงสร้างเพลง ทำนองเพลง บันไดเสียง ความสัมพันธ์ของทำนองเพลงในแต่ละอัตราจังหวะและรูปแบบของเพลงกรณีมีทางเปลี่ยน ผลการศึกษามีรายละเอียดดังนี้คือ

บทเพลงที่นำมาวิเคราะห์ มีการสร้างแนวทำนองเพลงโดยการใช้รูปแบบจังหวะและรูปแบบทำนองเป็นส่วนสร้างความสมบูรณ์ในแต่ละเพลง ในวรรคเพลงหนึ่งๆ มีลูกตกเป็นโน้ตตัวสุดท้ายของวรรคเพลง โดยลูกตกมีบทบาทหน้าที่ 3 อย่างคือ ใช้ในการเชื่อมวรรคเพลงต่าง ๆ ให้มีความต่อเนื่องกัน ใช้เป็นส่วนสำคัญในการทอนและการขยายบทเพลง และใช้ในการจบบทเพลง

Copyright by Mahidol University

การดำเนินทำนองเพลงในวรรคเพลงส่วนใหญ่ใช้เสียง 5 เสียง มีบางช่วงตอนของบทเพลงที่ผู้ประพันธ์ใช้บันไดเสียง 7 เสียงในการสร้างทำนองเพลง

การสร้างทำนองเพลงเถา ในอัตราจังหวะ สามชั้น สองชั้นและชั้นเดียว มีความสัมพันธ์กันในด้านรูปแบบที่ใช้ในการสร้างทำนองเพลง โดยพบว่ามี 4 ลักษณะคือการขยายทำนองเพลงโดยใช้พื้นฐานทำนองเพลงเดิมการขยายทำนองเพลงโดยการปรุงแต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่การทอนทำนองเพลงโดยการใช้พื้นฐานทำนองเพลงเดิมและการทอนทำนองเพลงโดยการตกแต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่

การสร้างทำนองเพลง ทางเปลี่ยน ใช้ลูกตกเสียงเดียวกับเพลงทางพื้น แต่จะสร้างลีลาการดำเนินทำนองเพลง ที่แตกต่างไปจากเพลงทางพื้น มีบางสำนวนเพลงที่พบว่าเพลงทางพื้นและเพลงทางเปลี่ยน ใช้ลูกตกเสียงไม่ตรงกัน

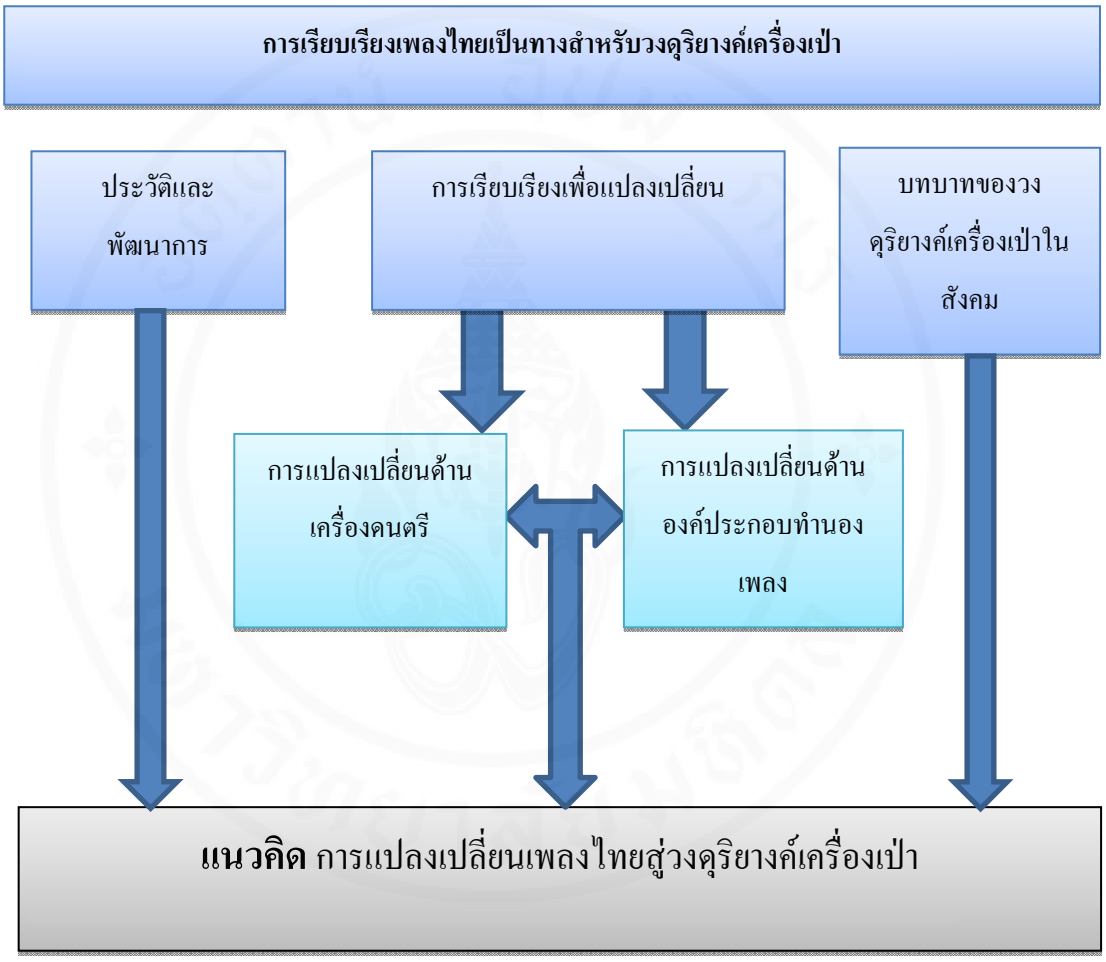
บุญเชิด พิญพาทย์ (2540) ได้ศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางระนาดเอก โดยวิเคราะห์องค์ประกอบของเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้น วิเคราะห์เปรียบเทียบทำนองทางฆ้องวงใหญ่กับทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวในสามชั้น วิเคราะห์บันไดเสียงและรูปแบบทำนอง

ผลการศึกษาพบว่า องค์ประกอบของเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางระนาดเอกมีองค์ประกอบของเพลง 14 กลุ่ม การเปรียบเทียบทางฆ้องวงใหญ่กับทางเดี่ยวระนาดเอกพบความสัมพันธ์ของวรรคเพลงและลูกตก ในส่วนที่เป็นทำนองโยน 6 กลุ่ม บันไดเสียงพบว่าในลูกโยนที่ 1 บันไดเสียงโด ลูกโยนที่ 2 บันไดเสียงฟา ลูกโยนที่ 3 และ 6 บันไดเสียงเร ลูกโยนที่ 4 และ 5 บันไดเสียงซอล รูปแบบทำนองในแต่ละลูกโยนสามารถประดิษฐ์ทำนองได้หลายกลุ่มทำนอง ส่วนการประดิษฐ์ทำนองที่เป็นเนื้อเพลง ยึดลูกตกของวรรคเพลงที่เป็นทำนองทางฆ้องเป็นหลัก

Copyright by Mahidol University

2.3 กรอบแนวคิดการวิจัย

จากแนวคิดและทฤษฎีทั้งหมดผู้วิจัยสามารถนำมากำหนดกรอบแนวคิดในการวิจัย เรื่อง ศึกษาการเรียบเรียงเพลงไทยเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า ได้ดังนี้



Copyright by Mahidol University

บทที่ 3
ระเบียบวิธีวิจัย

การวิจัยเรื่อง ศึกษาการเรียบเรียงเพลงไทยเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) นำเสนอข้อมูลโดยการพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) ใช้ระเบียบวิธีการทางมานุษยวิทยา (Anthropology) และดนตรีวิทยา (Musicology) ด้วยการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ข้อมูลภาคสนาม (Fieldwork) ข้อมูลด้านการสัมภาษณ์จากศิลปิน นักวิชาการ และครูดนตรีที่มีความเชี่ยวชาญ เก็บข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูลและหาข้อสรุปตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ พร้อมทั้งนำเสนองานวิจัยตามขั้นตอน ดังต่อไปนี้

3.1 ข้อมูลที่ใช้ในการวิจัย

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการกำหนดแหล่งข้อมูลที่ทำการศึกษาวิจัย ซึ่งสามารถแบ่งลักษณะของแหล่งข้อมูลได้ ดังนี้

1) เอกสาร งานวิจัยต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง
2) นักวิชาการ ผู้เชี่ยวชาญและผู้ที่เกี่ยวข้องในประเด็นศึกษาวิจัย
3) โน้ตเพลงสากลที่เรียบเรียงจากเพลงไทยของจางวางทั่ว พาทยโกศล

3.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลโดยการศึกษาจากเอกสารต่างๆ และจากการสัมภาษณ์บุคคลต่างๆ ที่เกี่ยวข้องดังนี้

3.2.1 ข้อมูลด้านเอกสาร

เอกสารที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ทางด้านดนตรีในการศึกษาประวัติความเป็นมา แนวคิด การเปลี่ยนแปลงด้านดนตรีไทยสู่วงดุริยางค์เครื่องเป่า ผู้วิจัยใช้เอกสารและหนังสือต่างๆ โดยค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลดังนี้คือ

Copyright by Mahidol University

1) ห้องสมุดและห้องสมุดสื่อเสียงดนตรีส่วนตัว ของศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล

2) ห้องสมุดดนตรี สมเด็จพระเทพรัตนฯ สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัย มหิดล ศาลายา นครปฐม

3) ห้องสมุดทูนกระหม่อมบริพัตร หอสมุดแห่งชาติ

4) ห้องสมุดวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

5) ห้องสมุดสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยมหิดล

6) หอสมุดแห่งชาติ

7) ห้องสมุดของมหาวิทยาลัยต่างๆ ในประเทศไทย

3.2.2 ข้อมูลด้านบุคคล

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลด้านบุคคลโดยการสัมภาษณ์ บุคคลที่เกี่ยวข้องกับเพลงไทย และเกี่ยวข้อง การเรียบเรียงเสียงประสาน โดยสัมภาษณ์บุคคลดังนี้

1) ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ราชบัณฑิตกิตติมศักดิ์, ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย

2) พันโท วิชิต โห้ไทย ศิลปินแห่งชาติ

3) พันตำรวจโท ทีฆา โพธิเวส ผู้เชี่ยวชาญดนตรี

4) พันตรี ประทีป สุพรรณโรจน์ ดุริยางค์ทหารบก

5) นาวาเอก ภาสกรสุวรรณพันธ์ ดุริยางค์ทหารเรือ

3.2.3 ข้อมูลจากโน้ตเพลงและสกอร์เพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

ผู้วิจัยศึกษาจากโน้ตเพลงสากลที่ถูกเรียบเรียงสำหรับดุริยางค์เครื่องเป่า เป็นโน้ตเก่าที่เก็บไว้ตั้งแต่รัชกาลที่ 6 เก็บรักษาไว้ที่พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน ได้รับการชำระโน้ตเพลงดังกล่าวในปี พ.ศ. 2524 – 2536 ณ ศาลาดุสิดาลัย พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน สำเนาเป็นข้อมูลไฟล์ดิจิตอล และเก็บสำเนาไว้โดย ศาสตราจารย์ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ที่อาศรมดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล โดยเลือกบทเพลง ที่เรียบเรียงจาก บทเพลงของ จางวางทั่ว พาทยโกศล

Copyright by Mahidol University

3.2.4 เครื่องมือในการเก็บข้อมูล

ผู้วิจัยจะทำการเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ โดยใช้เครื่องมือต่อไปนี้

1) แบบสัมภาษณ์กึ่งโครงสร้างกำหนดประเด็นในการสัมภาษณ์ไว้อย่างกว้าง ๆ และขยายประเด็นจากคำตอบเพื่อสร้างคำถามเชิงลึกโดยสัมภาษณ์บุคคลต่างๆ ที่เกียวข้องกับการ เรียบเรียงเสียงประสาน เพื่อมุ่งหาหลักการ แนวคิด วิธีการ กระบวนการเรียบเรียง และศึกษาหาบทบาทของวงดุริยางค์เครื่องเป่า ในสังคมไทย

2) ผู้วิจัยเก็บข้อมูลการสัมภาษณ์ด้วยเครื่องบันทึกเสียง

3) ผู้วิจัยเก็บข้อมูลภาพนิ่งด้วยกล้องถ่ายภาพดิจิตอล

3.3 วิธีการจัดการข้อมูล

3.3.1 การจัดเก็บข้อมูล

เมื่อรวบรวมข้อมูลได้แล้ว ผู้วิจัยจัดแบ่งข้อมูลจากเอกสาร ข้อมูลโน้ตเพลง ข้อมูลเสียงจากการสัมภาษณ์ โดยจัดแบ่งดังนี้

1) ข้อมูลเอกสาร จัดเก็บโดยแยกประเด็นหัวข้อที่ได้จากเอกสาร

2) ข้อมูลโน้ตเพลงและสกอร์เพลง จัดเก็บในรูปแบบสื่อดิจิตอล โดยแยกหัวข้อตามประเภทและบทเพลง

3) ข้อมูลเสียงสัมภาษณ์จัดเก็บในรูปแบบสื่อดิจิตอล โดยแยกเป็นไฟล์ ตามวัน เวลา ที่ได้สัมภาษณ์ และดำเนินการถอดเสียงสัมภาษณ์โดยแยกออกตามประเด็นและหัวข้อต่าง ๆ ที่ได้กำหนดไว้

3.3.2 การคัดเลือกบทเพลงสำหรับวิเคราะห์

1) วิธีการคัดเลือกบทเพลงเพื่อเป็นตัวแทนเพลง เลือกจากบทเพลงที่มีผู้เรียบเรียงไว้แล้วจากสายสำนักของ จางวางทั่ว พาทยโกศล โดยคัดเลือกจากประเภทเพลงต่างๆ 5 ประเภทได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ เพลงโหมโรง เพลงเถา เพลงเกร็ด เพลงตับ มีวิธีการเลือกดังนี้คือในบทเพลง 5 ประเภทดังกล่าว พิจารณาว่ามีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลมไม้และเครื่องลมทองเหลือง ที่เป็นเครื่องดนตรีหลักในวงดุริยางค์อย่างน้อยประเภทละ 5 ชนิดดังนี้

Copyright by Mahidol University

เครื่องลมไม้ได้แก่

1. ฟลูตหรือ ปิกโกโล
2. โอโบ
3. คลาริเน็ต
4. แซ็กโซโฟน
5. บาสซูน

เครื่องลมทองเหลืองได้แก่

1. ฮอร์น
2. คอร์เน็ตหรือทรัมเป็ต
3. ทรอมโบน
4. ยูโฟเนียมหรือบาริโทน
5. เบส

2) ในบทเพลงแต่ละประเภทที่มีโน้ตสำหรับเครื่องดนตรีดังกล่าวครบทุกประเภท พิจารณาเครื่องอื่น ๆ โดยคัดเลือกจากเพลงที่มีโน้ตสำหรับเครื่องดนตรีอื่นๆ อีก รวมแล้วมากที่สุด

3) ถ้ามีบทเพลงที่มีเครื่องดนตรีจำนวนเท่ากัน เลือกบทเพลงที่มีชื่อเพลงตามลำดับตัวอักษรไทยที่มาก่อน

เพลงสำหรับการวิเคราะห์มีดังนี้

เพลงหน้าพาทย์ได้แก่เพลงตระนิมิต มีโน้ตสำหรับเครื่องดนตรีดังนี้ 1) ฟลูต 2) อีแฟลตคลาริเนต 3) โอโบ 4) บีแฟลตคลาริเนต(1) 5) บีแฟลตคลาริเนต(2) 6) อีแฟลตอัลโตแซ็กโซโฟน 7) บีแฟลตเทนเนอร์แซ็กโซโฟน 8) บาสซูน 9) เอฟฮอร์น 10) บีแฟลตคอร์เน็ต(1) 11) บีแฟลตคอร์เน็ต(2) 12) ทรอมโบน 13) ยูโฟเนียม 14) เบส

เพลงโหมโรงได้แก่ เพลงโหมโรงขวัญเมือง มีโน้ตสำหรับเครื่องดนตรีดังนี้ 1) ปิกโกโล 2) อีแฟลตคลาริเนต 3) โอโบ 4) บีแฟลตคลาริเนต(1) 5) อีแฟลตอัลโตแซ็กโซโฟน 6) บีแฟลตเทนเนอร์แซ็กโซโฟน 7) บาสซูน 8) อีแฟลตฮอร์น 9) บีแฟลตทรัมเป็ต(1) 10) บีแฟลตบาริโทน 11) ทรอมโบน 12) ยูโฟเนียม 13) เบส

เพลงเถาได้แก่ เขมรเอวบางเถา มีโน้ตสำหรับเครื่องดนตรีดังนี้ 1) ปิกโกโล 2) อีแฟลตคลาริเน็ต 3) โอโบ 4) บีแฟลตคลาริเนต(1) 5) บีแฟลตคลาริเนต(2) 6) อีแฟลตอัลโตแซ็ก

Copyright by Mahidol University

โซโฟน 7) บีแฟลตเทนเนอร์แซ็กโซโฟน 8) บาสซูน 9) อีแฟลตฮอร์น 10) บีแฟลตคอร์เน็ต(1) 11) บีแฟลตคอร์เน็ต(2) 12) ทรอมโบน 13) ยูโฟเนียม 14) เบส

เพลงเกร็ดได้แก่ เพลงพัดชา 3 ชั้น มีโน้ตสำหรับเครื่องดนตรีดังนี้ 1) ปิกโกโล 2) อีแฟลตคลาริเน็ต 3) โอโบ 4) บีแฟลตคลาริเน็ต(1) 5) บีแฟลตคลาริเน็ต(2) 6) อีแฟลตอัลโตแซ็กโซโฟน 7) บีแฟลตเทนเนอร์แซกโซโฟน 8) บาสซูน 9) เอฟฮอร์น 10) บีแฟลตคอร์เน็ต(1) 11) บีแฟลตคอร์เน็ต(2) 12) บีแฟลตบาริโทน 13) ทรอมโบน 14) ยูโฟเนียม 15) เบส

เพลงตับได้แก่ เพลงตับดาวดึงษ์ มีโน้ตสำหรับเครื่องดนตรีดังนี้ 1) ปิกโกโล 2) อีแฟลตคลาริเน็ต 3) โอโบ 4) บีแฟลตคลาริเน็ต(1) 5) อีแฟลตอัลโตแซ็กโซโฟน 6) บีแฟลตเทนเนอร์แซ็กโซโฟน 7) บาสซูน 8) อีแฟลตฮอร์น 9) บีแฟลตคอร์เนต 10) บีแฟลตบาริโทน 11) ทรอมโบน 12) ยูโฟเนียม 13) เบส

3.3.3 การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยใช้ข้อมูลที่ได้มาทำการวิเคราะห์ข้อมูลตามคำถามวิจัยและวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยใช้กระบวนการวิจัยข้างต้นมากระทำ ดังนี้

1) ในการศึกษาประวัติความเป็นมาและพัฒนาการ การแปลงเปลี่ยนเพลงไทยสู่วงดุริยางค์เครื่องเป่า ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลจากหนังสือและเอกสารที่เกี่ยวข้องทางด้านประวัติศาสตร์ดนตรีในประเทศไทยและจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรี ใช้การวิเคราะห์ สังเคราะห์จากเอกสารและตีความ โดยใช้แนวคิดทฤษฎี การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม การแพร่กระจายทางวัฒนธรรม

2) ศึกษาการเรียบเรียงเพลงไทยเพื่อแปลงเปลี่ยนเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า ผู้วิจัยใช้บทเพลงที่เลือกสำหรับการวิเคราะห์ ให้ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยฟัง เพื่อตรวจสอบว่าโน้ตสากลที่ใช้บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีในวงดุริยางค์ดังกล่าว แปลงเปลี่ยนมาจากทางของเครื่องดนตรีไทยชนิดใด ในการวิเคราะห์การเรียบเรียง ใช้แนวคิดทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี ทฤษฎีการประสานเสียง การเรียบเรียงเสียงประสาน ทฤษฎีการประพันธ์เพลงประกอบการวิเคราะห์ดังกล่าว

นอกจากการวิเคราะห์จากบทเพลงแล้วผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญที่มีผลงานด้านการเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่าในประเทศไทย โดยมุ่งประเด็นด้านวิธีการเรียบเรียงเสียงและการแปลงเปลี่ยนจากเพลงไทยสู่เครื่องดนตรีในวงดุริยางค์เครื่องเป่า

ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย ที่ช่วยในการฟังและตรวจสอบโน้ตเพลงสากล ว่าแปลงเปลี่ยนมาจากทางของดนตรีไทย ทางใด ผู้วิจัยเลือกผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยที่มีประสบการณ์การสอนด้านดนตรีไทยมามากกว่า 10 ปี ซึ่งได้ชื่อผู้เชี่ยวชาญสำหรับช่วยในการฟังและตรวจสอบโน้ตดังนี้

Copyright© by Mahidol University

1. ผู้ช่วยศาสตราจารย์กี จันทศร อาจารย์ประจำสาขาดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

2. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ไชยวุฒิ โกศล อาจารย์ประจำสาขาดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

3. อาจารย์บรรเทิง สิทธิแพทย์ อาจารย์ประจำสาขาดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

4. นายบุญเชิด จิรสันติธรรม ดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

3) การศึกษาบทบาทของวงดุริยางค์เครื่องเป่าในสังคมไทย ผู้วิจัยเก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์ เน้นประเด็นถึงบทบาทของวงดุริยางค์เครื่องเป่า โดยสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องกับวงดุริยางค์เครื่องเป่า ในหน่วยงานต่างๆ เช่น วงดุริยางค์ทหารเรือ วงดุริยางค์ทหารบก วงดุริยางค์ทหารอากาศ วงดุริยางค์ตำรวจ วงดุริยางค์กรมศิลปากร วงดุริยางค์ในโรงเรียนต่างๆ รวมทั้งแตรวงด้วย นำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ ตีความและเรียบเรียงโดยใช้แนวคิดทฤษฎีด้านบทบาททางสังคมและวัฒนธรรม บทบาททางดนตรี

3.3.4 ขั้นเรียบเรียงผลการศึกษา การตรวจสอบผลการศึกษา

1) ข้อมูลเนื้อหาสาระต่างๆ ที่ได้รับจากการศึกษาทุกส่วนที่กำหนดไว้ในวัตถุประสงค์ นำมาวิเคราะห์และสังเคราะห์เนื้อหาทุกหัวข้อแล้วนำมาตรวจสอบ วินิจฉัย ตีความประมวลผลคำตอบให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์การวิจัย คำถามวิจัย และกรอบแนวคิดจากนั้นจึงนำมาเรียบเรียงในลักษณะพรรณนาวิเคราะห์ตามประเด็นที่กำหนดไว้

2) นำข้อมูลที่ได้จาการวิเคราะห์ในประเด็นต่างๆ ที่เรียบเรียงแล้ว เพื่อตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล โดยส่งข้อมูลให้ผู้เชี่ยวชาญสำหรับช่วยในการฟังและตรวจสอบโน้ต และผู้ที่มีบทบาทในการเรียบเรียงเพลงไทย สำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า เพื่อตรวจสอบความถูกต้อง พร้อมทั้งให้ความคิดเห็นและข้อเสนอแนะอื่นๆ เพื่อนำข้อมูลที่ได้มาเป็นข้อมูลเพิ่มเติมใหม่

3) นำผลการวิจัยที่เรียบเรียงแล้วเสนอต่อคณะกรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์เพื่อพิจารณา ตรวจสอบ และให้ความเห็นชอบ

4) นำข้อเสนอแนะต่างๆ มาปรับปรุงแก้ไข เพิ่มเติมหรือซ่อมข้อมูล นำมาเรียบเรียงรายงานผลการวิจัย การอภิปรายผล และข้อเสนอแนะผลการวิจัย

Copyright by Mahidol University

3.4 การนำเสนอข้อมูลการวิจัย

หลังจากผู้วิจัยทำการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลวิจัยข้างต้นเสร็จเรียบร้อย ผู้วิจัยนำเสนอข้อมูลและผลการวิจัย ตามวัตถุประสงค์ โดยนำเสนอตามบทดังนี้

1) บทนำ
2) ทบทวนวรรณกรรม
3) ระเบียบวิธีวิจัย
4) ประวัติ พัฒนาการ การแปลงเปลี่ยนเพลงไทยสู่วงดุริยางค์เครื่องเป่า (วัตถุประสงค์ข้อที่ 1)
5) การเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า (วัตถุประสงค์ข้อที่ 2)
6) บทบาทของวงดุริยางค์เครื่องเป่าในสังคมไทย (วัตถุประสงค์ข้อที่ 3)
7) สรุปและอภิปรายผล

Copyright by Mahidol University

บทที่ 4
ประวัติ พัฒนาการ การแปลงเปลี่ยนเพลงไทยสู่วงดุริยางค์เครื่องเป่า

วงดุริยางค์เครื่องเป่า (wind band) เป็นวงดนตรีสากลที่ใช้เครื่องดนตรี 3 ประเภทเป็นหลักในการบรรเลงคือ เครื่องลมไม้ เครื่องเป่าทองเหลือง และเครื่องประกอบจังหวะ ซึ่งมีลักษณะเดียวกับวงดนตรีของประเทศสหรัฐอเมริกาที่เรียกว่า “Wind Band” ในปัจจุบันดนตรีประเภทนี้ในประเทศไทย ได้มีการขยายการใช้งานออกไปอย่างกว้างขวาง เช่นใช้ในกิจกรรมของทหารทั้งกองทัพบก กองทัพเรือ กองทัพอากาศ กิจกรรมของกรมตำรวจ ในสถานศึกษาต่างๆ โดยเฉพาะระดับมัธยมศึกษา รวมถึงการใช้ในระดับชาวบ้านทั่วไป

แรกเริ่มวงดนตรีนี้ นำเข้ามาใช้ในกิจการของทหาร โดยคำว่า “โยธวาทิต” เป็นศัพท์สังคีตเกิดใหม่ที่ครูมนตรี ตราโมท บัญญัติศัพท์เองในสมัยรัชกาลที่ 6 มาจากคำว่า โยธา แปลว่าทหาร รวมกับคำว่า วาทิต แปลว่า ดนตรี สรุปแล้วก็คือดนตรีของทหารหรือดนตรีที่ทหารบรรเลงตรงกับภาษาอังกฤษว่า Military Band

วงโยธวาทิต คนไทยเรียกว่า แตรวง หรือ แกรวง เรียกสั้นๆ ว่า “แกร” นั้น ตรงกับคำในภาษาอังกฤษว่า Brass Aerophone คือเครื่องดนตรี ที่ทำด้วยด้วยเหลือง ใช้ลมเป่าให้เกิดเสียง มีปากเป่าเรียกว่า “กำพวด” ไม่ว่าจะมีลักษณะรูปร่างอย่างไรถ้าเป็นเครื่องเป่าทองเหลืองแล้วจะเรียกรวมว่า Brass ทั้งนั้น ซึ่งจะให้เสียงที่ดัง เจิดจ้า กว่าเครื่องลมที่ทำด้วยไม้ (Woodwind) ซึ่งคนไทยในอดีตเรียกว่าปี่ฝรั่ง

แตร ถือกำเนิดมาตั้งแต่ ยุคกลาง (Middle Age) ราวค.ศ.450-1450 ซึ่งมีเวลายาวนานถึง 1000 ปี (อนุรักษ์ บุญแจะ, 2539) นิยมใช้ในกองทัพของฝรั่งชาติตะวันตกหลายๆ ชาติ โดยใช้เป็นแตรสัญญาณในค่ายทหาร สามารถได้ยินไปไกลในสนามรบ การใช้เป็นสัญญาณนั้นต้องการเสียงซึ่งไม่จำเป็นต้องเสียงหลายเสียง ดังนั้นรูปแบบของแตรสัญญาณจึงเรียบง่าย ไม่มีปุ่มกดเปลี่ยนเสียง แต่ใช้วิธีการ สร้างเทคนิคการเป่าขึ้นด้วยอย่างหลากหลาย ในเวลาต่อมาได้มีการพัฒนาทั้งรูปแบบและระดับเสียง จึงเกิดเป็นแตรหลายแบบขึ้น มีหน่วยเสียงกว้างมากขึ้นกว่าแตรสัญญาณของเก่า และมีการนำมารวมบรรเลงหลายชิ้นมากขึ้นจนกระทั่งกลายเป็นแตรวง (Brass Band) โดยแตรวงของเยอรมันมีประวัติที่ยาวนานและมีชื่อเสียงเด่นกว่าชาติใด ๆ ในยุโรป เพราะมีวิชาการว่าด้วยการประสานเสียงที่ดีเลิศมาเป็นเวลาช้านาน

Copyright by Mahidol University

4.1 แรกเริ่ม แตรฝรั่งในประเทศไทย

แตรของฝรั่งเข้ามาในประเทศไทยตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา โดยฝรั่งที่เข้ามา ค้าขายนำขึ้นถวายเป็นเครื่องบรรณาการก่อน มีเอกสารยืนยันว่าเข้ามาสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (พ.ศ. 2199-2231) มีแตร ไวโอลิน และออร์แกนสำหรับใช้บรรเลงขับร้องเพลงสวดทางศาสนาเข้ามาในประเทศไทย (ณัฐชยา นัจจนาวากุล, 2555) ต่อมาฝรั่งเข้ามารับราชการในราชสำนักไทย จึงนำแตรฝรั่งมาเป่า โดยใช้เป่าพร้อมกับเครื่องเป่าของไทย คือ สังข์ และแตรงอน ใดยใช้เป่าคำนับในพิธีกรรมของหลวงเวลากษัตริย์เสด็จออกมหาสมาคม แตรฝรั่งรุ่นนั้นจะเป็นอย่างไรไม่อาจจะทราบได้ แต่เชื่อว่าเป็นแตรแบบโบราณของชาวดัชช์ ซึ่งต่อมา เรียกว่าแตรฝรั่ง

สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ มีบันทึกว่า มีการใช้แตร 2 ชนิดในพระราชพิธีของไทย รูปร่างแตรพระราชพิธีว่ามีอยู่ 2 อย่าง คือที่เรียกว่า “แตรงอน” ซึ่งเดิมทำด้วยเขาสัตว์แล้วตบแต่งให้มีความสวยงาม ต่อมาเปลี่ยนจากเขาสัตว์มาเป็นทองเหลืองในรูปร่างเดิม กับแตรฝรั่งอีกแบบหนึ่ง รูปร่างยาวคล้ายแตรทรอมโบนปัจจุบันที่เรียกว่า “แตรวิลันดา” แสดงว่าเราซื้อหาหรือได้มาจากประเทศฮอลันดา (เนเธอแลนด์) เรื่องของแตรประเภทที่ 2 นี้ สุกรี เจริญสุข ได้วิจัยและอนุรักษ์ไว้โดยสั่งทำใหม่จากเยอรมันแล้วนำขึ้นทูลเกล้าฯ ถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเมื่อปีพ.ศ.2543 แตรฝรั่งที่ว่านี้มักใช้เป่าพร้อมกันหลายคันด้วยเสียงเดียวกันเวลาใช้งานในพระราชพิธี ทั้งแตรงอนและแตรฝรั่งที่ไทยใช้ เป็นแตรที่ไม่มีปุ่มหรือรูกดให้มีการเปลี่ยนเสียง (สุกรี เจริญสุข, 2543)

นอกจากการใช้ในพระราชพิธีแล้ว ยังมีการใช้แตรเพื่อเป็นสัญญาณของทหาร โดยใช้แตรที่ไทยเราเรียกว่า “แตรเดี่ยว” ไม่ได้ใช้แตรหลายคันเป่าพร้อมกันในการประโคมอย่างพิธีหลวง และลักษณะของแตรสัญญาณทหารนั้นคล้ายทรัมเป็ตแต่ไม่มีปุ่มกดเปลี่ยนเสียง

ครั้งถึงตอนต้นสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เริ่มมีมิชันนารีเข้ามาเปิดโรงเรียนสอนหนังสือและสอนดนตรี แต่ก็ยังไม่มีการตั้งแตรวงขึ้นในสมัยนี้ แตรวงเริ่มเป็นรูปร่างอย่างชัดเจน ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งนายทหารอังกฤษสองคน คือร้อยเอกอิมเปย์ (Impey) เข้ามาทำงานถวายวังหลวงก่อน ติดตามมาด้วย ร้อยเอกโธมัส ยอร์ช น๊อกซ์ (Thomas Knox) นำเข้ามาใช้ในกองทหารเกณฑ์หัดอย่างยุโรปของวังหน้า ทั้งสองวังซึ่งมีการหัดทหารแบบยุโรป จึงมีแตรวงเป็นของราชการอย่างสมบูรณ์ในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา

Copyright by Mahidol University

4.2 การกำเนิดแตรวงทหารบกและทหารเรือไทย

กำเนิดแตรวงทหารบก

รัชกาลที่ 4 (พ.ศ. 2393 – พ.ศ. 2411) ร้อยเอกอิมเปย์ (Implay) เป็นนายทหารนอกราชการของกองทัพอังกฤษประจำอินเดีย เดินทางมาจากเมืองเมาะลำเลิง เมื่อวันที่ 11 ตุลาคม 2394 รัชกาลที่ 4 โปรดเกล้าให้จ้าง ร้อยเอกอิมเปย์ โดยเข้ารับราชการเป็นครูฝึกทหารวังหลวง ให้ทำหน้าที่จัดระเบียบแบบแผนทหารบกและฝึกทหารในวังหลวง (กองบัญชาการทหารสูงสุด, 2525, น. 89)

ร้อยเอกโธมัส ยอร์ช น๊อกซ์ (Thomas Knox) เป็นทหารนอกราชการกองทัพอังกฤษประจำอินเดียเช่นเดียวกัน เข้ามาทางด่านเจดีย์สามองค์ เมืองกาญจนบุรี เข้ามาเรียนรู้ภาษาไทย ได้เริ่มงานเป็นล่ามในการเจรจาค้าขายก่อน ในขณะเดียวกัน โธมัส ยอร์ช น๊อกซ์ ได้รู้จักสนิทสนมกับสมเด็จเจ้าฟ้าน้อย(คือสมเด็จฯ เจ้าฟ้าจุฑามณี พระราชอนุชาร่วมพระชนกชนนีเดียวกันกับพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ต่อมาคือสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว) น๊อกซ์ จึงเป็นชาวอังกฤษคนหนึ่งที่เจ้าฟ้าน้อยทรงคุ้นเคยมาก่อน ครั้นรัชกาลที่ 4 ขึ้นครองราชสมบัติ ในปีพ.ศ. 2394 หลังจากนั้น ในปีพ.ศ.2397 ทรงสถาปนาสมเด็จเจ้าฟ้าน้อย พระราชอนุชาขึ้นเป็นวังหน้า เฉลิมพระนามว่า พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว น๊อกซ์ จึงได้เข้ามาอาสาเป็นครูทหารเกณฑ์หัดที่วังหน้า

Copyright by Mahidol University

ภาพที่ 4.1 ภาพเขียนแสดงทหารเกณฑ์หัดอย่างยุโรป สมัยรัชกาลที่ 4 จิตรกรรมฝาผนังวัดปทุมวนาราม
ที่มา: พูนพิศ อมาตยกุล: อาศรมดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

เมื่อพระเจ้าแผ่นดินทั้งวังหลวงและวังหน้า เสด็จออก นายทหารอังกฤษสองคนนี้เอง ที่เริ่มใช้แตรวงขนาดเล็ก (ไม่ทราบว่าใช้เครื่องดนตรีกี่ชิ้น อะไรบ้าง) บรรเลงเพลงคำนับถวายเวลา โดยขอยืมเพลง God Save The Queen ของอังกฤษมาเป่าถวาย ซึ่งไทยเรียกว่า “เพลงสรรเสริญพระบารมี” และมีคำเรียกเป็นการเฉพาะสำหรับทหารที่ทำหน้าที่บรรเลงเพลงคำนับนั้นว่า “กองแตรวง” ซึ่งจัดเป็นงานของทหารบก แต่ไม่ทราบชัดเจนว่าเริ่มต้นเมื่อปีใด รู้แต่ว่าเกิดในสมัยรัชกาลที่ 4 และคงเกิดหลังปีที่รัชกาลที่ 4 ขึ้นครองราชย์ไม่นานนัก

ร้อยเอกอิมเปย์ ตายในประเทศไทยในสมัยรัชกาลที่ 4 ได้ทรงจ้างนายทหารฝรั่งเศสชื่อ ลามาซ มาแทน จนได้บรรดาศักดิ์เป็นหลวงอุปเทศทวยหาญ แต่ไม่ได้เกี่ยวข้องด้านดนตรีแต่อย่างใด

มิสเตอร์ แวน ฮูเซน (Van Houssen) ชาวฮอลันดา ซึ่งคนไทยเรียกท่านว่า “ครูยุดเซนหรือยุซเซน” เดิมมาช่วยงานดนตรีให้กรมท่าตั้งแต่ปลายสมัยรัชกาลที่ 4 ที่สุดได้เป็นครูสอนดนตรีประจำฝ่ายวังหลวง

มิสเตอร์จาค็อบ ไฟ้ท์ (Jacob Veit) ชาวเยอรมันสัญชาติอเมริกันเข้ามาสมัคร เป็นครูแตรวงสอนประจำที่วังหน้า เริ่มตั้งแต่ปี พ.ศ. 2410 โดยเข้ามาแทนครูตั๊ง จนกรมพระราชวังบวรวิชัยชาญทิวงคต ในปีพ.ศ.2428 จึงย้ายมาสมทบกับวังหลวง เพราะรัชกาลที่ 5 ทรงเลิกวังหน้า ครูจาค็อบ ไฟ้ท์ ได้รับราชการ ต่อมาโดยสอนแตรวงทหารหน้า (กระทรวงกลาโหม) จนถึงแก่กรรมเมื่อ พ.ศ. 2452

สมัยรัชกาลที่ 5 พ.ศ. 2411- พ.ศ. 2453

กำเนิดกองแตรวงทหารมหาดเล็ก ในปี พ.ศ. 2416 เป็นกองทหารแตรวงที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดตั้งขึ้น โดยมีพระเจ้าน้องยาเธอพระองค์เจ้าสุขสวัสดิ์ (ต่อมาคือเสด็จในกรม กรมหลวงอดิศรอุดมเดช ต้นราชสกุลสุขสวัสดิ์) เป็นผู้บังคับกอง ต่อมาผู้บังคับบัญชาองค์ที่ 2 คือพระเจ้าน้องยาเธอพระองค์เจ้าดิศวรกุมาร (ต่อมาคือสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ) ใช้ในการเป่านำเสด็จ เป่าเดินนำหน้าทหารด้วย

ครูของทหารไทย ที่มีความสามารถทางดนตรีต่อมามีชื่อตามที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงเล่าไว้ในหนังสือสาส์นสมเด็จ มีชื่อ 4 คนคือ

ขุนเจนกระบวนหัด (นายเลิงเชิง เป็นคนไทยเชื้อสายญวน)
ขุนจัดกระบวนพล (นายกรอบ เป็นครูทหารหน้า)
หลวงรัดรณยุทธ (นายเล็ก เป็นครูทหารมหาดเล็ก มีศิษย์จำนวน 24 คน)
ขุนรุดรณชัย (นายวงศ์ เป็นครูทหารหน้า)

ดังนั้นจึงอาจจะอนุโลมได้ว่า ครูไทยทั้ง 4 คนนี้เป็นครูแตรคนไทยรุ่นบุกเบิก มีชีวิตอยู่ในสมัยต้นรัชกาลที่ 5

Copyright by Mahidol University

ในปี พ.ศ. 2419 ได้โปรดเกล้าฯ ให้จัดทหารฝึกหัดแตรวงเป็นกองหนึ่ง ซึ่งแต่เดิมพระเจ้าน้องยาเธอ พระองค์เจ้าสุขสวัสดิ์ ซึ่งบังคับกองร้อยทหารราบที่ 5 ได้ทรงกำกับกองแตรวงนี้ ภายหลังได้โปรดเกล้าฯ ให้พระเจ้าน้องยาเธอพระองค์เจ้าดิศวรกุมารคือนายพลโท พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ซึ่งเป็นนักเรียนทหารอยู่ในกรมนี้เป็นนายร้อยตรีบังคับกองแตรวง และมีนายพันตรี พระวาทิตบรเทศ (ม.ร.ว.ชิต เสนีวงศ์ ณ กรุงเทพ) เมื่อสมัยยังเป็นหม่อมราชวงศ์ชิต ซึ่งเป็นผู้ดูแลหลัก มีความรู้วิชาแตรดี เป็นนายแตรวงเรียกว่า “แบนด์ มาสเตอร์” มียศทหารเท่าชั้นจ่านายสิบ (กรมทหารราบที่ 1 มหาดเล็กรักษาพระองค์, 2547,น. 92)

ในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้มีการเจริญสัมพันธไมตรีในราชการกับกระทรวงอาณานิคมของอังกฤษ โดยให้ ร้อยเอกน๊อกซ์ ดูแลผลประโยชน์การค้าขาย ในที่สุดทางประเทศอังกฤษได้แต่งตั้งขึ้นเป็นกงศุลเยนเนราล มีอำนาจเต็มในประเทศไทย ทำให้ร้อยเอกน๊อกซ์ ไม่ได้ทำงานการทหารและด้านดนตรี หันไปทำงานการเมืองเต็มตัว ร้อยเอกน๊อกซ์ มีภรรยาเป็นคนไทยเป็นสตรีชาววังหน้าชื่อ “แม่ปราง” โดยสมเด็จพระปิ่นเกล้าเป็นผู้ยกพระราชทานให้และในตอนท้ายมีบทบาทรุนแรงมากทางการเมืองสมัยรัชกาลที่ 5 ในที่สุดทางอังกฤษก็เรียกตัวให้กลับไปประเทศอังกฤษ ประมาณปี พ.ศ.2422

ช่วงระยะเวลาที่มีฝรั่งเข้ามาฝึกสอนดนตรีให้ทั้งทหารบก ในต้นรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ก่อนปี พ.ศ. 2428 มีครูฝรั่งสอนและควบคุมกองแตรวง ทั้งที่วังหลวงและวังหน้า วงหนึ่งประจำการที่วังหลวง วงหนึ่งประจำที่วังหน้า (บริเวณมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์และพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติในปัจจุบัน) จนเมื่อกรมพระราชวังบวรวิชัยชาญ ซึ่งดูแลวังหน้าเป็นพระองค์สุดท้าย ทิวงคตลงในปี พ.ศ. 2428 รัชกาลที่ 5 ทรงยกเลิกไม่มีวังหน้ามาตั้งแต่ปีนั้น แตรวงวังหน้าจึงมาสมทบกับวังหลวงที่กรมทหารหน้าซึ่งปัจจุบันเป็นที่ตั้งของกระทรวงกลาโหม

Copyright by Mahidol University

ภาพที่ 4.2 แตรวงทหารบก
ที่มา: พูนพิศ อมาตยกุล, อาศรมดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

กำเนิดแตรวงทหารเรือ

ทหารเรือก็ได้ใช้แตรสัญญาณมานานพอๆ กับทหารบกคือเริ่มในรัชกาลที่ 4 เช่นเดียวกันสมัยรัชกาลที่ 4 (พ.ศ. 2394-2411) ประเทศไทยมีเรือรบประจำอยู่ในกองทัพเรือ ซึ่งพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงทำหน้าที่จอมทัพเรือควบคุมอยู่ มีการใช้แตรเป็นสัญญาณก่อน แต่บอกไม่ได้ว่าระหว่างทหารบกและทหารเรือนั้นใครเริ่มใช้แตรสัญญาณก่อน

มีหลักฐานชัดเจนในงานเขียนของณัฐชยา นัจนาวากุล (2555) ว่าคนไทยได้เห็นแตรวงขนาดใหญ่ของฝรั่งสัญชาติอเมริกัน และของเยอรมัน เข้ามาพร้อมกับเรือรบหลายครั้ง ฝรั่งได้ยกวงขึ้นบกแล้วนั่งบรรเลงเพลงให้ฟังสดๆ คนไทยเกิดความสนใจอยากจะมีแตรวงบ้าง ซึ่งเป็นเรื่องเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 ถึง 4 ครั้ง

ครั้งที่ 1 เป็นเรือรบอเมริกันชื่อ ซาน จาคินโต (San Jacinto) นำโดยนาวาโทอาร์มสตรอง (Armstrong) เข้ามาทำสัญญาพระราชไมตรี เมื่อวันที่ 21 เมษายน 2399 ถึงวันที่ 29 พฤษภาคมปีนั้น มีพิธีเซ็นสัญญาทางพระราชไมตรีกันที่กรุงเทพฯ มีการฉลองด้วยการยิงสลุต 21 นัดที่ป้อมวิชัยประสิทธิ์ และแตรวงทหารเรืออเมริกันก็ยกวงมาบรรเลงอวดคนไทยในครั้งนั้นด้วย

ครั้งที่ 2 เป็นสมัยของท่านประธานาธิบดีอับบราฮัม ลินคอล์น (Abraham Lincoln) ของสหรัฐเมริกา เรือรบอเมริกันชื่อโฟสต์เม้าท์ (Portsmouth) เข้ามาจอดที่ปากน้ำเมื่อ 21 มิถุนายน 2404 และมีแตรวงบรรเลง

ครั้งที่ 3 เรือรบของเยอรมันชื่อ อโคนา (Acona) นำโดยท่านราชทูตจากบรัสเซีย (Prussia) ชื่อ Frederich Albrech zu Eullenburg นายเรือชื่อว่า กัปตัน ซุลเดอร์วาล และมีครูแตรวงประจำเรือชื่อ Mr. Friez ในวันที่ 27 ธันวาคม 2405 พวกราชทูต ใช้แตรวงประจำเรือแห่เป็นกระบวนเชิญพระราชสาส์นเข้าไปในวังหลวง เป็นที่เอิกเกริกอย่างยิ่ง รัชกาลที่ 4 โปรดแตรวงของเรืออโคนามาก กัปตันซุลเดอร์วาลและนายฟริซ ให้นักดนตรีประจำเรือขึ้นบกมาฝึกสอนคนไทยให้เป่าแตรด้วยเพลงของเยอรมัน โดยอาศัยวิธีการจำเพลง ในช่วงระยะเวลาเพียง 1 เดือน ปรากฏว่าทหารไทยสามารถเป่าแตรเพลงฝรั่งได้หลายเพลงด้วยวิธีการฝึกอย่างสั้น ก่อนกลับ ได้แต่งเพลงถวายไว้ 1 เพลง โดยอาจจะมีความหวังว่า พระเจ้าแผ่นดินสยาม จะทรงเลือกไว้เป็นเพลงชาติเพราะสยามยังไม่เคยมีเพลงชาติมาก่อน รัชกาลที่ 4 โปรดเกล้าฯ ให้รับไว้และตั้งชื่อเพลงนั้นว่า ดอกไม้รื่นรมย์ (แน่งน้อย ศักดิ์ศรี,2549 และสุพจน์ มานะลัภนเจริญ, 2545)

ครั้งที่ 4 โดยเรือวานดิลา (Vandila) เข้ามาในแม่น้ำเจ้าพระยา ทอดสมอที่กรุงเทพฯ เมื่อ 2 มิถุนายน 2411 เป็นปีสุดท้ายของรัชกาลที่ 4 คนไทยก็ได้เห็นแตรวงทหารอเมริกันอีกครั้งหนึ่ง

มาถึงสมัยรัชกาลที่ 5 บุคคลสำคัญคือ ขุนเจนกระบวนหัดหรือครูเลิงเชิง เมื่อเรียนรู้และชำนาญวิชาดนตรีแล้ว ได้ย้ายไปประจำคุมพลแตรทหารเรือประจำเรือพระที่นั่งของรัชกาลที่ 5 เวลาเสด็จพระราชดำเนินต่างประเทศ ในระยะต้นรัชกาล ในปีพ.ศ. 2414

ในสมัยรัชกาลที่ 5 เรือรบอเมริกันชื่อเทนเนสซี่ (Tennessee) โดยมีนายเรือชื่อเรโนลด์ และครูแตรประจำเรือเป็นนายทหารอเมริกันเชื้อสายอิตาเลี่ยนชื่อ มิชเชลล์ ฟุสโก้ (M. Fussco) ยกแตรวงขึ้นมาบรรเลงเพลงที่ท่าราชวรดิษฐ์เป็นที่พอใจของคนไทยมาก พระยาประภากรวงศวรวุฒิภักดี (ชาย บุนนาค) ซึ่งเป็นน้องของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) ได้ชักชวนให้มิชเชลล์ ฟุสโก้ เข้ามาทำงานในประเทศไทย (สาส์นสมเด็จ, 2484)

ในปี พ.ศ. 2420 มิชเชลล์ ฟุสโก้ ได้เข้ามาประเทศไทยอีกครั้งโดยทำหน้าที่เป็นครูแตรทหารมารีนของกองทัพสยาม ตั้งแต่ปีนั้น มีบันทึกว่า มีการเรียกแตรวงของทหารเรือว่า “แตรวงทหารมะรีน” ซึ่งอยู่ในความควบคุมของพระยาประภากรวงศวรวุฒิภักดี (ชาย บุนนาค) นอกจากจะเป็นหัวหน้ากองแตรวงทหารมะรีนประจำวังหลวง ในรัชกาลที่ 5 แล้ว ยังทำดนตรีสำหรับการเต้นรำสมัยนั้นเรียกว่าดนตรีสำหรับแดนซิ่ง โดยช่วยงานเสนาบดีกรมท่า ซึ่งควบคุมดูแลโดยท่านผู้ใหญ่ระดับสมเด็จเจ้าพระยา ของสกุลบุนนาค

ทั้งทหารบกและทหารเรือ หลังจากมีการพัฒนาทางด้านดนตรีมานาน ทำให้ครูดนตรีมีความเชี่ยวชาญเพิ่มมากขึ้นและมีครูแตรวงเป็นคนไทยเก่งมากขึ้นเป็นลำดับ ทหารบกก็ได้ครูแตรคนไทยที่มีความสามารถมากโดยได้บรรดาศักดิ์เป็น พระวาทิตบรเทศ ซึ่งบรรดาศักดิ์ดังกล่าวมีถึง 2 คน คือ ม.ร.ว.ชิต เสนีวงศ์ ณ อยุธยา รับราชการอยู่ในกองทัพบกทำหน้าที่เป็นแบนด์มาสเตอร์ (Band

Master) สามารถแยกเสียงประสานเพลงแตรวงได้ในระดับหนึ่ง ท่านผู้นี้ได้รับราชการในกองทัพบกตั้งแต่ พ.ศ. 2421 ส่วนคนที่สอง หลังจากที่ ม.ร.ว. ชิต เสนีวงศ์ ถึงแก่กรรมแล้ว จึงมีพระวาทิตบรเทศ (แดง) เป็นครูแตรทหารบกคนที่ 2 รับราชการต่อมาจนถึงปี 2476 เกษียณอายุราชการในสมัยรัชกาลที่ 7 (เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์, สัมภาษณ์, 2556)

ดังนั้นจึงอาจจะสรุปได้ว่า ทั้งทหารบกและทหารเรือ ต่างก็มีกองแตรวงเกิดขึ้นแล้วในสมัยรัชกาลที่ 5 แต่ในสมัยนั้นยังไม่เรียกว่า “วงโยธวาทิต” เพราะชื่อโยธวาทิตนี้ครูมนตรี ตราโมทเพิ่งคิดขึ้นและเริ่มใช้กันมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 7

4.3 การพัฒนาดนตรีสมัยรัชกาลที่ 6 (พ.ศ. 2453 – 2468)

การขยายงานด้านดนตรี และแตรวงในสมัยรัชกาลที่ 6 มีความเจริญก้าวหน้าไปอย่างมากได้เกิดกองแตรวงกรมเสือป่าพรานหลวง หรืออีกความหมายหนึ่งคือแตรวงลูกเสือ และกรมม้าหลวง เมื่อรัชกาลที่ 6 ขึ้นครองราชย์ในปี พ.ศ. 2454 พระองค์ได้โปรดเกล้าฯ สถาปนาสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอเจ้าฟ้าจักรพงศ์ภูวนาถ ขึ้นเป็นกรมหลวงพิษณุโลกประชานารถ เรียกพระนามกันทั่วไปว่า ทูลกระหม่อมจักรพงศ์

ในปีเดียวกันนั้นเอง ทูลกระหม่อมจักรพงศ์ ได้ขยายงานดนตรีฝรั่งประเภทเครื่องสายในกรมทหารม้า มหาดเล็กรักษาพระองค์ โดยมีครูฝรั่งเข้ามาสอนชื่อว่า อัลเบอร์โต้ นัซซารี (Professor Alberto Nazzari) เข้ามาประจำที่กระทรวงกลาโหม ให้สอนดนตรีเครื่องสายฝรั่งแก่ทหารม้าเป็นการเฉพาะ จึงเกิดเป็น “วงเครื่องสายฝรั่งม้ารวม” เริ่มตั้งแต่ปีแรกที่รัชกาลที่ 6 ครองราชย์

การเข้ามาดูแลวงเครื่องสายฝรั่งม้ารวม นัซซารี ได้สั่งเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายเข้ามาเพิ่มมากขึ้นและทำวงสำเร็จเป็นรูปร่าง เป็นรูปแบบวงดุริยางค์สากลตามแบบแผนจนเป็นวง “ซิมโฟนีของกรุงสยาม” โดยเกิดขึ้นครั้งแรกในกองทัพบก

นอกจากนี้ยังได้สร้าง “วงเครื่องสายฝรั่งหลวง” อีกหนึ่งวง สังกัดกรมมหรสพ ในกรมมหาดเล็กหลวง ขึ้นอยู่กับกระทรวงวัง ใช้บรรเลงเฉพาะเพลงฝรั่งทางยุโรป ในโอกาสต้อนรับอาคันตุกะต่างชาติที่มาเข้าเฝ้า หรือมีแขกเมืองเข้ามาเยี่ยมเยียนกรุงสยาม และได้ผลสำเร็จเช่นเดียวกับวงเครื่องสายฝรั่งม้ารวมในกองทัพบก

ช่วงระหว่าปี พ.ศ. 2454 – 2458 นัซซารี ได้สร้างแตรวงทหารบก ให้มีความสามารถและมีศักยภาพที่สูงขึ้นเป็นอย่างดี จนสามารถใช้ในงานบรมราชาภิเษกสมโภช ในเดือนธันวาคม 2454 และแต่งเพลงชื่อ “ ช้างเผือก” ให้กองทัพสยามเป็นเพลงแรก

Copyright by Mahidol University

ในปีพ.ศ. 2460 ช่วงสงครามโลกครั้งที่ 1 นัซซารี ต้องเดินทางกลับบ้านที่อิตาลี จึงขาดหัวหน้าวงเครื่องสายฝรั่งหลวง ช่วงนี้เองที่ ขุนเจนรถรัฐ (ปีเตอร์ ไฟท์) พนักงานบัญชีกรมรถไฟหลวง เป็นนักดนตรีคลาสสิคและเล่นซอเชลโล่ เป็นบุตรชายของจาค็อบ ไฟ้ท์ ให้เข้ามาทำหน้าที่ครูใหญ่ วงเครื่องสายฝรั่งหลวงแทน นัซซารี สังกัดกรมมหรสพ ในวันที่ 1 กันยายน พ.ศ. 2460 (ค.ศ. 1917) โดยดำรงตำแหน่งเป็นผู้ช่วยปลัดกรมกองเครื่องสายฝรั่งหลวง มีหน้าที่ฝึกอบรมนักดนตรีและสอนปฏิบัติเครื่องดนตรีสำหรับวงดนตรีฝรั่งหลวงแห่งพระราชสำนัก แล้วพระราชทานบรรดาศักดิ์ใหม่เป็น “หลวงเจนดุริยางค์” (ปีติ วาทยะกร) ในวันที่ 22 ตุลาคม 2460 ในปีเดียวกันนั่นเอง (บันทึกการทรงจำของพระเจนดุริยางค์ ในนางเจนดุริยางค์, 2526, น. 102)

พ.ศ. 2461 กองแตรวงกรมเสือป่าพรานหลวงและม้าหลวง ได้จัดตั้งขึ้นเป็นกองแตรวง 2 หน่วยต่างกัน เพื่อประกอบกิจการของเสือป่า ซึ่งเป็นข้าราชการอีกส่วนหนึ่งในพระราชสำนัก

พ.ศ. 2463 แตรวงทั้ง 2 หน่วยนี้ได้จัดตั้งขึ้นตามแบบที่เรียกว่า Brass Band ประกอบด้วยเครื่องเป่าทองเหลืองทั้งวง ใช้ในการบรรเลงสำหรับประชาชนและในการนำแถวเสือป่า ส่วนนักดนตรีนั้นใช้ผู้ที่ประจำอยู่ในวงดนตรีฝรั่งหลวง

งานเสือป่าพรานหลวงได้ถูกยุบลง ในเวลาต่อมาเมื่อพระองค์เสด็จสวรรคตแล้ว แตรวงทั้ง 2 หน่วยนี้ได้ถูกยกเลิกไปพร้อมทั้งกรมเสือป่าด้วยปลายปีพ.ศ. 2468 แต่ปรากฏว่ายังมีโรงเรียนอีกหลายแห่งพยายามที่จะตั้งแตรวงนักเรียนขึ้น จึงอาจจะกล่าวได้ว่า แตรวงนักเรียน มีกำเนิดมาจากแตรวงลูกเสือสมัยรัชกาลที่ 6 แล้วขยายขึ้นในโรงเรียนต่างๆ เรื่อยมาทั่วประเทศ

ในช่วงรัชกาลที่ 6 ทูนกระหม่อมบริพัตรและจางวางทั่ว ยังทำงานอยู่ในช่วงนี้ โดยมีการพัฒนาปรับปรุงด้านแตรวงจนมีความเจริญก้าวหน้าไปมาก นอกจากนั้นแล้วยังมีบุคคลอื่นที่มาปรับปรุงด้านการดนตรีสากลในประเทศไทยอีก ได้แก่ อัลเบอร์โต้ นัซซารี และพระเจนดุริยางค์ หน่วยงานดนตรีที่เกิดขึ้นในรัชกาลที่ 6 คือ กองแตรวงกรมเสือป่าพรานหลวงและแตรวงกรมม้าหลวง นอกจากนั้นยังเกิดวงดนตรีเครื่องสายฝรั่งหลวง ซึ่งเป็นวงดุริยางค์ (Orchestra) ในประเทศไทยอีกด้วย

4.4 การแพร่กระจายของแตรวง

4.4.1 การบันทึกเสียงเพลงแตรวงของทหาร

หลังจากที่แตรวงทหารเริ่มมีการพัฒนามากขึ้นตามลำดับ ได้มีการเริ่มบันทึกแผ่นเสียงในสมัยปลายรัชกาลที่ 5 เป็นการบันทึกเสียงการบรรเลงแตรวงทหารบก โดยบริษัทต่างประเทศที่

Copyright by Mahidol University

เดินทางเข้ามาบันทึกเสียงในประเทศไทย มีหลักฐานจากแผ่นเสียงโบราณ ที่บันทึกเพลงแตรวงของทหาร 4 บริษัท ระหว่างปีพ.ศ. 2437 – 2440

บริษัทแรกมาจากประเทศเบลเยี่ยม ไม่ทราบชื่อบริษัท บันทึกเพลงแตรวงที่กรุงเทพฯ ทำเป็นแผ่นเสียงแบบร่องกลับทาง (Berliner Record) เป็นงานของกรมทหารราบที่ 3 มีนักร้องชื่อนายใหญ่และนายเจียก (สมัยรัชกาลที่ 5 ยังไม่มีการใช้นามสกุล)

บริษัทที่ 2 ชื่อบริษัท Ketz Brother เป็นบริษัทอยู่ในประเทศเยอรมนี จัดจำหน่ายโดยห้างคีเซียงแอนด์ซันส์ ซับเอเย่น กรุงเทพฯ คนไทยสมัยก่อนเรียกว่า “แผ่นเสียงตราช้างแดง” เพราะมีเครื่องหมายเป็นรูปช้างพิมพ์บนกระดาษวงกลมสีแดง เป็นการบันทึกเพลงประเภทแหล่เทศน์ ชุดหนึ่งมีราว 10 แผ่นต่อกัน เรื่องมะโดด (มอญ) หนีเมียไปบวช นายจอน สุนทรเกศ และนายศุข สุขวาที ร้อง บรรเลงรับร้องด้วยแตรวง

บริษัทที่ 3 คนไทยเรียกว่าแผ่นเสียง “โอเดอ้อน ตราตึก” (Odeon Record) มีบริษัทใหญ่ผลิตแผ่นเสียง ณ กรุงเบอร์ลิน ประเทศเยอรมนี ได้บันทึกเสียงไว้ในสมัยปลายรัชกาลที่ 5 ต่อสมัยรัชกาลที่ 6 มีทั้งเพลงไทยเดิมและแตรวง บริษัทนี้แจ้งชื่อวงที่บรรเลงเพลงประเภทแตรวงไว้รวม 3 วง คือ แตรวงทหารเรือ แตรวงทหารราบที่ 3 และแตรวงทหารมหาดเล็ก เพลงที่ค้นของบริษัทนี้ได้แก่เพลงพญาโศก เพลงลาวกะเริง และเพลงลาวรำเทียน นายจอน สุนทรเกศร้อง บรรเลงโดยแตรวงทหารมหาดเล็ก เพลงใบ้คลั่ง เพลงชาตรี นายอิ่มร้อง บรรเลงโดยแตรวงทหารราบที่ 3 เพลงมาร์ชภาณุรังษี มาร์ชวชิราวุธ มาร์ชบริพัตร มาร์ชจิระ และมาร์ชดำรง รวม 5 เพลงมาร์ช ที่เป็นทำนองอย่างไทยปนฝรั่งบรรเลงโดยแตรวงทหารเรือ

บริษัทที่ 4 เป็นของบริษัทเยอรมันชื่อ Lyrophone Concert Record คนไทยเรียกแผ่นเสียงตราลำโพงเหลือง มีเพลงนกขมิ้น เพลงชงโค เพลง จำปาทองเทศ นายจอน สุนทรเกศ ร้อง บรรเลงด้วยแตรวงทหารมหาดเล็ก (พูนพิศ อมาตยกุล, 2540)

Copyright by Mahidol University

ภาพที่ 4.3 แผ่นเสียงเก่าบันทึกการบรรเลงเพลงแขกล้อมพระเจ้า โดยแตรวงทหารเรือ
ที่มา: พูนพิศ อมาตยกุล: อาศรมดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

สำหรับที่ตั้งของกองทหารราบที่ 3 นั้นตั้งอยู่ที่ริมคลองผดุงกรุงเกษม เชิงสะพานมัฆวานรังสรรค์ เพลงที่สำรวจพบ มีทั้งเพลงบรรเลงและเพลงขับร้อง เพลงขับร้องมักจะร้องด้วยนักร้องชาย หลายคน เช่น นายจอน สุนทรเกศ (ต่อมาเป็นหลวงกล่อมโกศลศัพท์) นายสุข สุขวาที (ต่อมาเป็นหลวงเพราะสำเนียง) และนายหยิน (ต่อมาเป็นขุนสุนทรลิขิต) เป็นเพลงไทยประเภทเพลงสองชั้นบ้าง เพลงสามชั้นบ้าง

4.4.2 การขยายสู่ชาวบ้านและการศึกษา

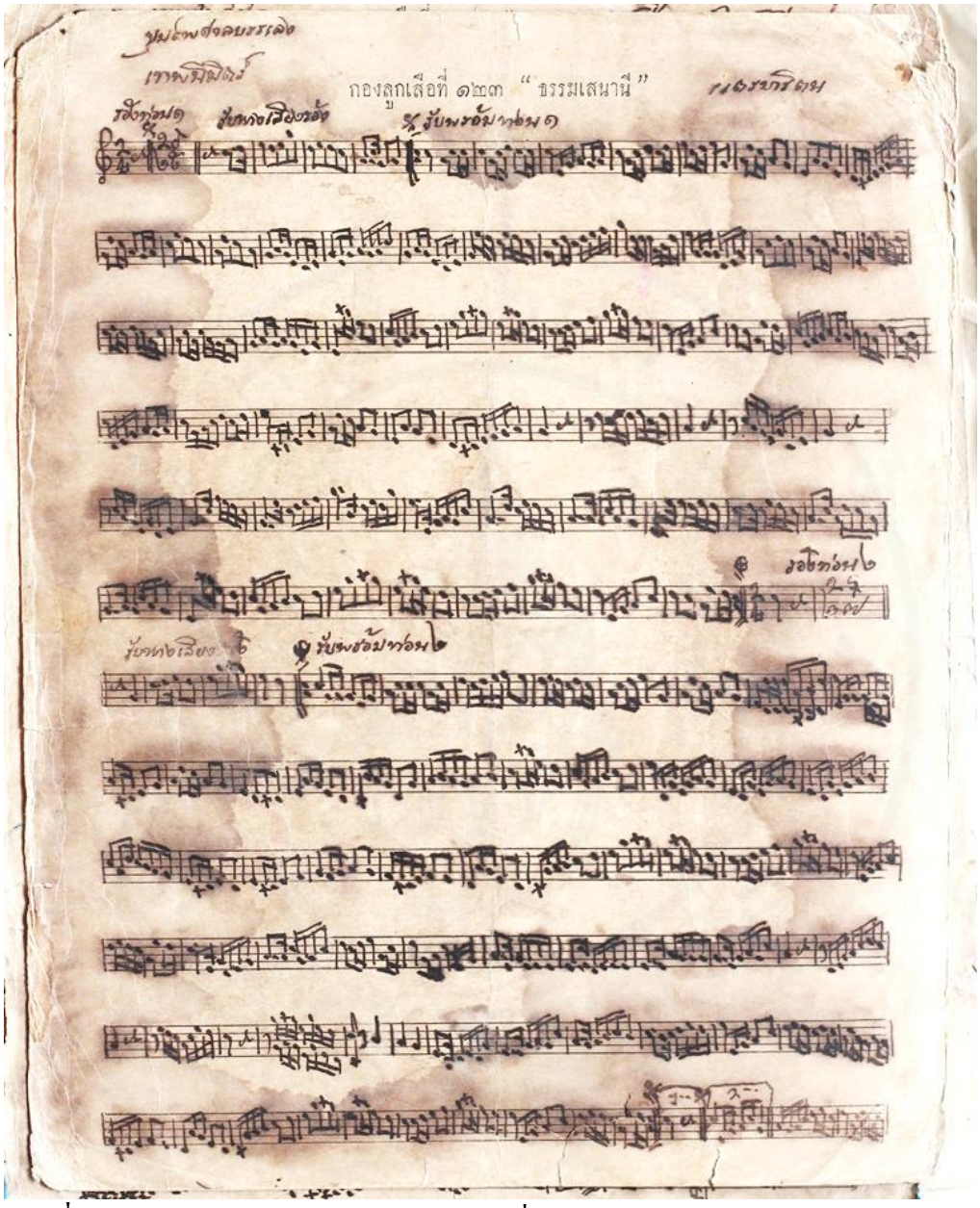
ปีพ.ศ. 2436 ไทยต้องเสียดินแดนให้กับฝรั่งเศสและอังกฤษ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงวางแผนตั้งค่ายทหารบกไว้ตามจังหวัดที่เป็นหัวเมืองใหญ่ทั่วประเทศ นอกจากส่งทหารไปอยู่ตามค่ายในหัวเมืองใหญ่แล้ว ในแต่ละค่ายทหารยังมีทหารแตรไปประจำอยู่ทุกค่ายทหารด้วย จังหวัดใหญ่ๆ ที่มีค่ายทหารในจังหวัดเช่น ราชบุรี อุดรธานี นครราชสีมา ปราจีนบุรี สงขลา เป็นต้น ทหารแตรที่อยู่ในค่ายทหารในจังหวัดดังกล่าวได้ขยายเป็นกองแตรในทุกค่าย โดยมีครูแตรทหารคนไทยจากกรุงเทพฯ ออกไปสอนและเป็นหัวหน้าแตรทหารที่อยู่ในท้องถิ่น ทำให้ทหารในท้องถิ่นได้เรียนดนตรีจากครูและได้ขยายออกไปทุกๆ ภาค

Copyright by Mahidol University

ส่วนทางด้านทหารเรือได้ขยายแตรวงทหารเรือไปตามจังหวัดที่อยู่ใกล้ฝั่งทะเล เช่น สมุทรสงคราม สมุทรสาคร สงขลา ชลบุรีซึ่งอยู่ที่อำเภอสัตหีบ นักดนตรีจากทหารเรือได้ขยายไปสู่จังหวัดต่างๆ ด้วย รวมถึงความรู้ทางด้านดนตรี วิชาการเรียบเรียง วิชาด้านแตรวง ก็ได้แพร่กระจายไปสู่ต่างจังหวัดเช่นเดียวกัน

ธรรมเนียมนิยมของไทยชอบความรื่นเริง เมื่อมีงานต่างๆ นิยมใช้ดนตรีในการประกอบพิธีและการแห่ ทั้งในงานบุญทางศาสนาและงานที่ชาวบ้านจ้างมาเล่น เช่นงานประเพณีต่างๆ ของชาวบ้าน งานบวช งานแต่งงาน งานศพ งานขึ้นบ้านใหม่ ผู้มีเงินหรือมีฐานะดีหน่อยสามารถหาแตรวงมาบรรเลงได้ แตรวงทหารจึงได้รับเชิญหรือขอแรงให้ไปช่วยงานต่างๆ ในที่สุดชาวบ้านก็ส่งลูกหลานไปเรียนดนตรีในค่ายทหาร หรือหน่วยงานอื่นๆ ที่มีนักดนตรีจากกรุงเทพฯ มาอยู่ จึงเกิดแตรวงชาวบ้านตามมา

นอกจากการเรียนการสอนดนตรีระดับชาวบ้านโดยเรียนดนตรีในค่ายทหารแล้ว หน่วยงานอื่นๆ ที่มีการเรียนการสอนดนตรียังมีอยู่ในกองลูกเสือหรือค่ายลูกเสือต่างๆ ที่มีนักดนตรีจากส่วนกลางมาประจำที่กองลูกเสือ การเรียนการสอนในค่ายทหารหรือกองลูกเสือที่จัดตั้งสมัยรัชกาลที่ 6 นั้น ระบบการเรียนการสอน ยังอยู่ในรูปแบบของดนตรีตะวันตก มีการสอนโน้ตแบบตะวันตก การเรียบเรียงเสียงประสานแบบอย่างตะวันตก การเรียบเรียงเพลงไทยที่ยังคงยึดแบบอย่างของแตรวงมาใช้การเรียนการสอนเช่นเดียวกัน

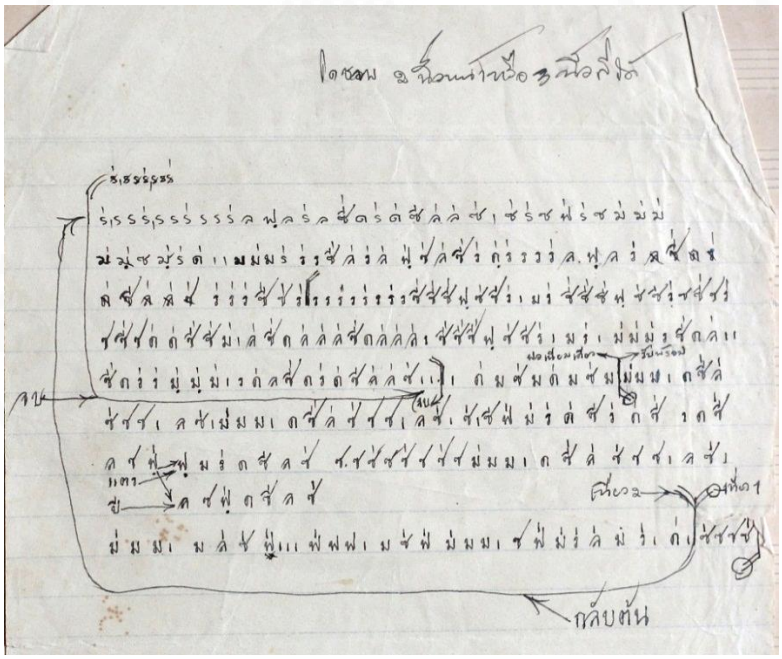
Copyright by Mahidol University

ภาพที่ 4. 4 โน้ตเพลงเก่าของขุนไพศาลบรรเลงที่นำมาถ่ายทอดให้กับนายหวาน ศรีสมุทร ครูดนตรีแตรวงชาวบ้าน

ที่มา: โน้ตเก่าของนายหวาน ศรีสมุทร

จากตัวอย่างเป็นโน้ตเพลงเก่าของ มีชื่อ "ขุนไพศาลบรรเลง" ปรากฏอยู่ ที่หัวกระดาษ ระบุว่า กองลูกเสือ 123 "ค่ายธรรมเสนานี" และอีกหลายแผ่นโน้ตระบุ กองลูกเสือโพธาราม (จังหวัดราชบุรี) โดยขุนไพศาลบรรเลงเป็นครูดนตรีที่สอนให้กับนายหวาน ศรีสมุทร ซึ่งเป็นครูแตรวงชาวบ้าน การเรียนของครูแตรวงที่ได้เรียนจากทหารหรือนักดนตรีที่มาจากกรุงเทพฯ เป็นการเรียนที่เป็นระบบแบบตะวันตก การเรียบเรียงสำหรับทางของแตรวงเป็นลักษณะเช่นเดียวกับของทหาร ทำ

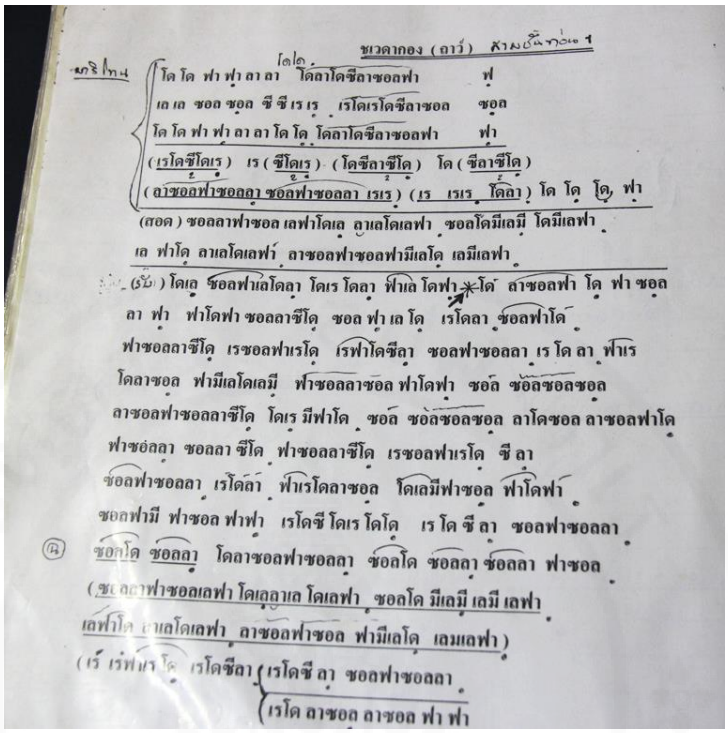
ให้วิธีการเรียบเรียงเพลงไทยแบบอย่างที่ใช้อยู่ทหารบกและแตรวงของเสือป่า ที่อยู่ตามกองลูกเสือ รวมทั้งการประสานเสียงและการเรียบเรียงจากตะวันตก พร้อมทั้งโน้ตเพลงต่างๆ เหล่านี้ได้นำไปถ่ายทอดและเผยแพร่กระจายออกไปยังแตรวงชาวบ้านที่เรียนกับนักดนตรีหรือครูแตร ต่อกันไปเป็นทอดๆ

การเรียนการสอนแตรวงชาวบ้าน ด้วยระบบโน้ตสากลตามแบบอย่างตะวันตก ทำให้การฝึกฝนทำได้ช้า ครูดนตรีจึงสอนด้วยวิธีการที่เรียกว่าภูมิปัญญาชาวบ้าน โดยใช้วิธีการจำ และมีการแปลงเปลี่ยนโน้ตสำหรับการจำ ด้วยการจดโน้ตเป็นภาษาไทย ใช้อักษรไทยแทนเสียงดนตรีสากล เช่นเสียงโด ใช้ ด เสียงเร ใช้ ร เป็นการจดบันทึกเสียงตามแบบอย่างของชาวบ้าน เพื่อการจดจำเฉพาะบุคคลที่จดไว้เท่านั้น ไม่มีเครื่องหมายบังคับเรื่องความยาวของโน้ต ดังภาพที่ 4.5



ภาพที่ 4. 5 โน้ตอักษรไทยของนายหวาน ศรีสมุทร
ที่มา: โน้ตเก่าของ นายหวาน ศรีสมุทร เก็บรักษาโดยสุรสิทธิ์ ศรีสมุทร

Copyright by Mahidol University



ภาพที่ 4. 6 โน้ตอักษรของครูสมาน กันเกตุ หัวหน้าแตรวงบ้านท่ามะขาม จังหวัดราชบุรี
ที่มา: โน้ตของ ครูสมาน กันเกตุ บันทึกภาพโดย สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร

เมื่อเริ่มต้นนั้น แตรวงชาวบ้านได้ใช้วิธีการบรรเลงที่เรียกว่า การจำเป็นหลัก หรือฝึกเรียนมาพอรู้เป่าเป็นเพลงได้ก็ปฏิบัติทันที ไม่ต้องเสียเวลาเรียนโน้ตหรือการบรรเลงผสมเสียงประสาน เครื่องดนตรีชิ้นไหนมีบทบาทในวงแตรอย่างไรก็จำมาปฏิบัติตาม โดยลดขนาดวงให้พอเหมาะกับกำลังทรัพย์ กำลังคน ดังนั้นแตรวงชาวบ้านจึงเกิดได้อย่างรวดเร็ว เกิดเป็นแตรวงชาวบ้านรับจ้างงานทั่วไป บางครั้งก็จ้างนักดนตรีจากค่ายทหารมาร่วมบรรเลงด้วย วงจึงใหญ่ขึ้นและมีเสียงไพเราะมากขึ้น

แตรวงชาวบ้าน นอกจากจะรับงานสามารถทำเงินหาเลี้ยงชีพได้แล้ว ถ้ามีรายได้ดีก็มีทุนที่จะขยายวงให้ใหญ่ขึ้น บางบ้านที่เป็นหัวหน้าแตรวงหรือมีเครื่องดนตรีเองก็รับเด็กเข้ามาฝึกฝนเพิ่มเติมขึ้นอีก จึงเกิดเป็นบ้านที่มีอาชีพแตรวง รวมทั้งกลายเป็นสำนักดนตรีประเภทแตรวงชาวบ้านกระจายไปทั่ว ภาคกลางเป็นภาคแรก โดยเฉพาะที่จังหวัดเพชรบุรี สุพรรณบุรี อ่างทอง นนทบุรี ปทุมธานี พระนครศรีอยุธยานั้น จังหวัดต่างๆ เหล่านี้เป็นจังหวัดที่มีนักดนตรีไทยอยู่แล้ว ดังนั้นจึงเป็นที่เกิดแตรวงชาวบ้านโดยมีครูจากกรุงเทพฯ ไปสอน หรือเป็นคนในจังหวัดนั้นมาตั้งบ้านเรือนแล้วมีแตรวงอยู่ในกรุงเทพฯ พอมีงานก็จะยกวงจากกรุงเทพฯ ไปบรรเลงที่ต่างจังหวัด มีรายได้สม่ำเสมอ (พูนพิศ อมาตยกุล, สัมภาษณ์, 2556)

ระบบการเรียนการสอนจากครูแตรที่นำเพลงไปถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์ ได้ถูกแปลงเปลี่ยนอีกครั้ง โดยการแปลงเปลี่ยนในครั้งนี้มีการแปลงเปลี่ยนใน 2 เรื่องที่สำคัญคือ

1. การแปลงระบบโน้ต เพื่อฝึกหัดนักดนตรีชาวบ้านให้จำง่ายขึ้น โดยการแปลงเป็นโน้ตไทย เขียนสำหรับการเรียนการสอนของชาวบ้านและการจดเพื่อให้นักดนตรีที่เรียนได้ทบทวนทำนองเพลง

2. แปลงทางหรือทำนองของเครื่องดนตรี เพื่อให้เข้ากับแตรวงชาวบ้านที่มีเครื่องดนตรีอย่างจำกัด บางเครื่องดนตรีที่มีราคาสูงชาวบ้านไม่สามารถหาซื้อมาใช้ได้ การแปลงทาง ดังกล่าวเพื่อให้เข้ากับจำนวนเครื่องแตรวงของชาวบ้าน

ตัวอย่างแตรวงชาวบ้านที่มีชื่อเสียงมีหลายวงเช่น แตรวงของตระกูลพาทยกุล (ครูต้ม ครูแดง ครูพร้อม บรรพบุรุษของตระกูลพาทยกุล อำเภอเมืองเพชรบุรี) นอกจากนี้มีแตรวงของ นายแคล้ว วัชโรบล คนจังหวัดเพชรบุรี แต่มาตั้งถิ่นฐานเป็นเจ้าของแตรวงอยู่ในกรุงเทพฯ แล้วออกไปรับงานต่างจังหวัด อีกวงหนึ่งเป็นของบ้านครูเพชร จรรย์นาฏย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ท่านเป็นทั้งเจ้าของ แตรวงและฝึกเด็กหนุ่มๆ เป็นคนเป่าแตร (พูนพิศ อมาตยกุล, แถบบันทึกเสียงสัมภาษณ์ครูบุญยง เกตุคง, 2527)

ที่จังหวัดสุพรรณบุรี ก็มีแตรวงคณะครูเปรื่อง วิหารทอง (ศิษย์ร้อยเอกนพ ศรีเพชรดี) สมุทรสงคราม และราชบุรีก็มีแตรวงชาวบ้าน ส่วนภาคอิสานแม้จะยังไม่มีแตรวงชาวบ้านชัดเจนก็มีแตรวงชาวบ้านเกิดขึ้นที่จังหวัดนครราชสีมาก่อน ติดตามมาด้วยแตรวงชาวบ้านที่อุดรธานี ตามลำดับ ส่วนภาคตะวันออกก็เกิดแตรวงชาวบ้านขึ้นที่จังหวัดปราจีนบุรี ชลบุรี ส่วนภาคเหนือนั้นเดินทางไปถึงยากในสมัยรัชกาลที่ 5 และที่ 6 แตรวงจึงไม่ขยายไปสู่ภาคเหนือตอนบน คงมีอยู่เฉพาะภาคเหนือตอนล่างในจังหวัดที่ทางรถไฟไปถึงเช่น นครสวรรค์ พิษณุโลก อุตรดิตถ์ เป็นต้น (พูนพิศ อมาตยกุล, แถบบันทึกเสียงสัมภาษณ์ครูรวม พรหมบุรี, 2522)

การค้นคว้าจากงานวิจัยและเว็บไซต์ต่างๆ ในปีพ.ศ. 2556 พบว่ามีแตรวงที่อยู่ตามจังหวัดต่างๆ มากพอสมควรดังรายชื่อที่ปรากฏดังนี้

แตรวงที่อยู่ในจังหวัดสมุทรสงครามเช่น แตรวงนาวีศิลป์ แตรวงทองไทยบรรเลงศิลป์ แตรวงประยงค์ศิลป์ แตรวงประเทืองศิลป์ แตรวงอุทัยบรรเลง แตรวงนรากร แตรวงเทพนิมิตร แตรวงประจักษ์ศิลป์ แตรวงศักดิ์ชายสอนสมุทร แตรวงโชคสัมพันธ์ แตรวงโรงเรียนไทยรัฐวิทยาคม แตรวงป้อมแก้ว แตรวงท้ายหาด แตรวงวัดดอนมโนราห์ แตรวง ส.จุฬาลักษณ์

แตรวงที่อยู่ในจังหวัดราชบุรี เช่น คณะแตรวงตามดวง คณะแตรวงปี่นเกล้าประเสริฐ คณะแตรวงเพื่อนเรา คณะแตรวงรวมดาว แตรวง ส.ศิษย์บรรเลง (รางวัลรองชนะเลิศอันดับ 2 การประกวดดนตรีและศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ประจำปีพุทธศักราช 2552) สุนิสาแตรวง มิตรรักแตรวง

Copyright by Mahidol University

แตรวงมณฑาสวรรค์ แตรวงประสาทสิทธิ์ แตรวงกาญจนา แตรวงมิตรรักบ้านโป่ง แตรวงเพชรโพธิ์คู่ แตรวงสมหวัง

แตรวงที่อยู่ในจังหวัดพระนครศรีอยุธยาเช่น แตรวงอยุธยา แตรวงป.บันเทิง แตรวงงาเดียว แตรวง ส.บันเทิงศิลป์ แตรวงแอบดัง แตรวงกุหลาบโชว์ แตรวง พ.สังข์ประไพ แตรวงลูกทุ่งบัวทอง

แตรวงที่อยู่ในจังหวัดสุพรรณบุรีเช่น แตรวงน้องแอมมิวสิค แตรวงคณะเพชรเมืองสุพรรณ แตรวงคณะขวัญใจดอนหัวฝ้าย แตรวงคณะขวัญใจวัดป่า แตรวงคณะขวัญใจคูบัว แตรวงคณะส.รวมมิตร แตรวงคณะหลานปู่ แตรวงคณะเท็นเซ็นต์ แตรวงคณะขวัญใจมดแดง แตรวงคณะขวัญใจโพธิ์นิมิต แตรวงคณะขันทอง แตรวงคณะศรีสำอางค์ แตรวงร็อคซี แตรวงดาวรุ่งบ้านขาม แตรวงลูกขุนแผนเมืองสุพรรณ

แตรวงที่อยู่ในจังหวัดอ่างทองเช่น แตรวงพ่อเสวก รุ่งเรือง แตรวงสมชัย รุ่งเรือง แตรวงขวัญใจสามโก้

จากข้อมูลดังกล่าว เห็นได้ว่า การขยายดนตรีตะวันตก สู่แตรวงชาวบ้าน เป็นการขยายจากดนตรีในค่ายทหารบกและทหารเรือต่างๆ ที่อยู่ทั่วประเทศ นอกจากนั้นแล้ว ยังมีค่ายลูกเสือหรือกองลูกเสือต่างๆ ที่จัดตั้งในสมัยรัชกาลที่ 6 และมีนักดนตรีประจำอยู่ในกองลูกเสือนั้นเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ดนตรีขยายไปสู่แตรวงชาวบ้าน การเรียนรู้ในระดับแรกจากครูที่เป็นทหารหรือจากค่ายลูกเสือ เป็นการเรียนรู้ด้วยรูปแบบของดนตรีตะวันตก มีการเขียนโน้ตแบบอย่างตะวันตก เมื่อนำมาถ่ายทอดให้กับสมาชิกในวงหรือนำความรู้ดนตรีไปสอนต่อ จึงมีการแปลงจากโน้ตตะวันตกเป็นรูปแบบของอักษรไทยเพื่อให้จำง่าย ใช้วิธีการถ่ายทอดด้วยการจำ เมื่อบรรเลงเพลงด้วยการจำ นานเข้านักดนตรีกลัวลืม จึงมีการจดบันทึกไว้เพื่อทวนความทรงจำของตัวเองด้วยอักษรไทยที่เข้าใจเฉพาะตัวเองและเฉพาะกลุ่มเท่านั้น จึงเกิดการแปลงเปลี่ยนทางด้านการบันทึกอีกครั้ง

4.4.3 การขยายเข้าระบบการศึกษา

แตรวงนักเรียน เกิดขึ้นครั้งแรกในโรงเรียนของฝรั่งมิชชันนารี ที่เข้ามาเปิดสอนในประเทศไทย โดยมีครูที่เป็นภราดา (บราเด้อร์) ที่เป็นบทหลวง เป็นครูผู้สอน ให้หัดเป่าแตรและปี่ต่างชนิดด้วยการฝึกอ่านโน้ตไปพร้อมกัน โดยเริ่มสอนในโรงเรียนเด็กชายก่อน ทั้งในกรุงเทพฯ และต่างจังหวัด อาทิ โรงเรียนอัสสัมชัญ (บางรัก) โรงเรียนกรุงเทพคริสเตียน และอีกหลายแห่งในจังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดราชบุรี นครปฐม ฯลฯ จากนั้นจึงสอนให้นักเรียนสตรีบรรเลงบ้างแต่ไม่มากเท่ากับนักเรียนชาย ต่อมาโรงเรียนรัฐบาลของไทย จึงเริ่มสอนนักเรียนให้เป่าแตรและสร้างเป็นแตรวงนักเรียนหรือแตรวงลูกเสือมากขึ้นเป็นลำดับ

มีหลักฐานของ มิชชันนารีได้บันทึกว่าพวกเขาเป็นผู้สอนแตรวงนักเรียนในโรงเรียนของพระคริสต์ (ทั้งโรงเรียนของคาทอลิกและโปรแตสแตนซ์) มีหลักฐานชัดเจนว่า ได้ใช้แตรวงบรรเลงในการแข่งขันกีฬาของนักเรียน มาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 โดยเฉพาะอย่างยิ่งในรัชกาลที่ 6 เกิดเพลงสำคัญยิ่ง คือ เพลงกราวกีฬา แต่งโดยเจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรี (สนั่น เทพหัสดิน ณ อยุธยา) ในปีพ.ศ. 2466 เป็นเพลงไทยแท้ที่ดัดแปลงทำนองจากเพลงกราวนอกมาทำเป็นจังหวะมาร์ชที่ไพเราะและรู้จักกันแพร่หลาย

จากงานเขียนของ ณัฐชยา นัจจนาวากุล เรื่อง “คริสตจักรแห่งประเทศไทยกับงานปลูกฝังดนตรีสากลแก่คนไทยในรอบ 150 ปี” ได้เรียบเรียงรายชื่อโรงเรียนและปีที่มิชชันนารีเข้าไปสอน และมีการเรียนการสอนด้านดนตรีสากลดังนี้ (ณัฐชยา นัจจนาวากุล, 2554, น.130)

โรงเรียนที่อยู่ในเครือโปรแตสแตนท์

ปี พ.ศ. 2395 โรงเรียนกรุงเทพคริสเตียนวิทยาลัย

ปี พ.ศ. 2408 โรงเรียนอรุณประดิษฐ์ เพชรบุรี

ปี พ.ศ. 2417 โรงเรียนวัฒนาวิทยาลัย

ปี พ.ศ. 2421 โรงเรียนดาราวิทยาลัย เชียงใหม่

ปี พ.ศ. 2430 ปรินส์รอยแยลส์วิทยาลัย เชียงใหม่

ปี พ.ศ. 2431 เชียงรายวิทยาคม เชียงราย

ปี พ.ศ. 2432 วิชชานารี ลำปาง และโรงเรียน สุริยวงศ์ ราชบุรี

ปี พ.ศ. 2433 เคนเน็ตแม็คเคนซี ลำปาง

ปี พ.ศ. 2437 โรงเรียน เจริญราษฎร์ แพร่

ปี พ.ศ. 2442 โรงเรียน ผดุงราษฎร์ พิษณุโลก

ปี พ.ศ. 2444 โรงเรียนศรีธรรมราชศึกษา นครศรีธรรมราช

ปี พ.ศ. 2447 โรงเรียนน่านคริสเตียนศึกษา น่าน

ปี พ.ศ. 2449 บำรุงวิทยา นครปฐม

โรงเรียนที่อยู่ในเครือนิกายคาทอลิค

ปี พ.ศ. 2428 โรงเรียนอัสสัมชัญ

ปี พ.ศ. 2448 อัสสัมชัญคอนแวนต์

ปี พ.ศ. 2449 โรงเรียนซางตาครู๊สคอนแวนต์

ปี พ.ศ. 2460 โรงเรียน พระกุมารเยซูคอนแวนต์ ต่อมาคือ เซนต์โยเซฟคอนแวนต์ และโรงเรียนวัดกัลหว่า

ปี พ.ศ. 2463 โรงเรียนเซนต์คาเบรียล และโรงเรียนเซนต์ปอล แปดริ้ว

ปี พ.ศ. 2456 โรงเรียนวัดบางนกแขวก

Copyright by Mahidol University

ปี พ.ศ. 2469 โรงเรียนดาราสมุทร ชลบุรี

ปี พ.ศ. 2470 มาแตร์เดอี กรุงเทพ และ สารสิทธิ์วิทยาลัย บ้านโป่ง

ปี พ.ศ. 2475 โรงเรียนมงฟอร์ตเชียงใหม่ และโรงเรียนเรยีนาเซลีวิทยาลัย เชียงใหม่

ปี พ.ศ. 2487 โรงเรียนอัสสัมชัญ ศรีราชา

ปี พ.ศ. 2490 โรงเรียนหัวหินวิทยาลัย ประจวบ

ปี พ.ศ.2491 แสงทองวิทยาลัย หาดใหญ่

การเข้าไปสอนของ มิชชันนารี ทำให้รูปแบบของดนตรีตะวันตกได้เข้าไปในโรงเรียนเครือคริสตจักรมีความสามารถทางด้านดนตรีสากลสูงขึ้น มีการจัดการประกวดแข่งขันความสามารถเป็นประจำทุกปี มีระเบียบกำหนดวิธีการบรรเลง การเป่าแตรพร้อมกับการเดินแถวแปรกระบวน ฯลฯ ในงานกีฬาประจำปีบ้างและงานนักขัตฤกษ์อื่นๆ จนถึงมีการส่งไปประกวดความสามารถถึงต่างประเทศ ดังที่ปรากฏในทุกวันนี้

4.5 เหตุแห่งการแปลงเปลี่ยนข้ามวัฒนธรรม

4.5.1 การสร้างแตรตอดเพลงคำนับ

การที่มีนักดนตรีต่างชาติเข้ามาในประเทศไทยและมีแตรวงทหารเพื่อใช้ในการบรรเลงเพลงคำนับ การเรียบเรียงในยุคแรกเกิดจาก ร้อยเอกอิมเปย์ (Implay) ซึ่งเป็นนายทหารนอกราชการของกองทัพอังกฤษประจำอินเดีย เข้ารับราชการเป็นครูฝึกทหารวังหลวง และร้อยเอกโธมัส ยอร์ช น๊อกซ์ (Thomas Knox) เป็นทหารนอกราชการกองทัพอังกฤษ ซึ่งเป็นครูฝึกทหารที่วังหน้า สองคนนี้เอง ที่เริ่มใช้แตรวงขนาดเล็ก บรรเลงเพลงคำนับถวายเวลาออกเสด็จ โดยขอยืมเพลง God Save The Queen ของอังกฤษ มาเป่าถวาย ซึ่งไทยเรียกว่า “เพลงสรรเสริญพระบารมี” และมีคำเรียกเป็นการเฉพาะสำหรับทหารที่ทำหน้าที่บรรเลงเพลงคำนับนั้นว่า “กองแตรวง” การจัดโน้ตสำหรับการบรรเลงแตรในสมัยนั้นเกิดหลังรัชกาลที่ 4 ครองราชย์ไม่นาน

คนไทยที่ทำหน้าที่บรรเลงแตรวงนั้น เดิมบุคคลที่เข้าไปเป็นลูกวงของทหารแตรนั้นได้แก่ชาวต่างชาติที่ย้ายเข้ามาตั้งถิ่นฐานในประเทศสยาม เช่น ลาว มอญ เขมร จาม ญวน ฯลฯ คนเหล่านี้เมื่ออายุครบเกณฑ์ก็ต้องเป็นทหารฝึกสอนโดยครูทหารทั้งที่เป็นไทยหรือเป็นฝรั่ง เรียกว่า “ทหารเกณฑ์หัดอย่างฝรั่ง” เป็นกลุ่มแรกๆ ที่ให้เรียนเป่าแตรสัญญาณใช้ในราชการทหารมาก่อน ทหารเหล่านี้เรียกว่า “ทหารแตร” หรือ “พลแตร” ส่วนครูผู้สอนซึ่งเป็นคนไทยนั้นก็คือทหารในกลุ่มเดียวกันที่เรียนรู้เรื่องแตรวงมาก่อนบ้างแล้ว ครูแตรที่เป็นชาวต่างชาติ ต่อมาได้บรรดาศักดิ์ มีชื่อ 4 คนคือ

Copyright© by Chiang Mai University

ขุนเจนกระบวนหัด (นายเลิงเชิง เป็นคนไทยเชื้อสายญวน)
ขุนจัดกระบวนพล (นายกรอบ เป็นครูทหารหน้า)
หลวงรัดรณยุทธ (นายเล็ก เป็นครูทหารมหาดเล็ก มีศิษย์จำนวน 24 คน)
ขุนรุดรณชัย (นายวงศ์ เป็นครูทหารหน้า)

ส่วนทหารคนไทยที่เป็นครูแตรแท้ๆ ก็มี เช่น พระวาทิตบรเทศ (ม.ร.ว.ชิต เสนีย์วงศ์) หลวงดนตรีบรรเลง (กล เสนะวาทิน)

ทหารฝรั่งนั้นมีหลายเชื้อชาติที่เข้ามาพร้อมกับความรู้ดนตรีเช่น อังกฤษ ฝรั่งเศส เยอรมัน ดัทช์ อเมริกัน เป็นต้น เมื่อเข้ามาสู่กรุงสยามพร้อมวิชาดนตรีที่ติดตัวมาก็ใช้โอกาสนั้นแนะนำดนตรีแบบตะวันตกเพื่อให้ชาวสยามได้ใช้ประโยชน์และเป็นที่เชิดหน้าชูตาว่าเป็นคนทันสมัย เราก็รับดนตรีไว้หลายหลากแบบ และในช่วงสมัยรัชกาลที่ 4 นี้เองที่ชาวสยามได้สัมผัสกับงานแตรวงจากเรือรบที่เข้ามาเยี่ยมเยียนบ่อยครั้งเข้า ที่สุดได้เกิดแตรวงขนาดเล็กขึ้น ต่อมาเมื่อต้องการใช้งานแตรวงในกองทหารก็จำเป็นจะต้องจ้างครูแตรฝรั่งเข้ามาประจำการ ตามประวัติมีหลายคนด้วยกัน อาทิ มิสเตอร์ แวน ฮูเซน (Van Houssen) ชาวฮอลันดา ซึ่งคนไทยเรียกท่านว่า “ครูยุดเซนหรือยุซเซน” เดิมมาช่วยงานดนตรีให้กรมท่าตั้งแต่ปลายสมัยรัชกาลที่ 4 ในที่สุดได้เป็นครูสอนดนตรีประจำฝ่ายวังหลวง จากนั้นก็มีมิสเตอร์จาค็อบ ไฟ้ท์ (Jacob Veit) ชาวเยอรมันสัญชาติอเมริกันเข้ามาสมัครเป็นครูแตรวง สอนประจำที่วังหน้าเริ่มตั้งแต่ปีพ.ศ. 2410 แล้วจึงมีครูมิชเชล ฟุสโก้ ครูแตรทหารมารีนเชื้อสายอิตาเลียนสัญชาติอเมริกัน เข้าเป็นครูแตรอีกคนหนึ่ง โดยเข้ามาสอนตั้งแต่ปี พ.ศ. 2420 คนสุดท้ายนี้ ได้เป็นครูแตรของทหารเรือจนตลอดชีวิตและตายในกรุงสยาม (พูนพิศ สัมภาษณ์, 2554)

มิสเตอร์แวน ฮูเซน (Van Houssen) หรือครูยู่เชน มิสเชลล์ ฟุสโก้ และพระวาทิตบรเทศ (ม.ร.ว. ชิต) เป็นบุคคลที่มีบทบาทด้านการเรียบเรียงเสียงสำหรับแตรวง หรือที่เรียกว่า “ แตรตอด” เพลงสรรเสริญพระบารมี จากสาส์นสมเด็จโดยสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้เขียนสาส์นถึง สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ มีข้อความตอนหนึ่ง ความว่า

> ...เมื่อรัชกาลที่ 5 เสด็จไปถึงเมืองปัตตาเวีย พวกฮอลันดาคงถามถึงเพลงของ ชาติไทยเพื่อจะเอาไปทำรับเสด็จเป็นเหตุให้คิดขึ้นว่าจะต้องมีเพลงชาติไทยสำหรับให้แตรวงทำคำนับ
> ...พวกครูดนตรีที่ปรึกษาครั้งนั้นจะเป็นใครไม่ทราบ แต่คิดว่าคนสำคัญ 3 คนที่ อยู่ในนั้นได้แก่ คุณมรกต ครูมโหรีหลวง, พระประดิษฐไพเราะ (มีแขก), กับ พระเสนาะดุริยางค์ (ขุนเณร) พวกครูดนตรีทูลเสนอเพลง

Digitized by Mahidol University

> สรรเสริญพระบารมี โปรดให้มิสเตอร์เฮวุดเซน (เรียกกันว่าครูยู่เซน) ซึ่งเป็นครูแตรทหารมหาด เล็กอยู่ในเวลานั้น เอาเพลงสรรเสริญพระบารมีไปแต่งแปลงกระบวนสำหรับใช้แตรวงเป่าเป็นเพลงคำนับ ส่วนเพลงสรรเสริญพระบารมีเดิมนั้นมี เค้าเงื่อนว่าเป็นเพลงมีมาแต่โบราณ กล่าวกันว่า เพลงสรรเสริญพระบารมีที่เอามาให้มิสเตอร์เฮวุดเซนทำเพลงแตรนั้นเดิมเป็นเพลง 2 ชั้นสำหรับมโหรี
>
> (พูนพิศ อมาตยกุล, 2552, น.336 – 338)

และสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ตอบจดหมายสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ โดยกล่าวถึง เพลงสรรเสริญ ที่ใช้สำหรับแตรวง ความว่า

> ...แตรตอดเพลงสรรเสริญพระบารมีซึ่งทหารเป่าอยู่บัดนี้ เข้าใจว่าเป็นพระยาวาทิตฯ (ชิต) ปรุง ไม่ใช่ของครูยู่เซนปรุง แตรตอดเพลงสรรเสริญพระบารมีนั้น เข้าใจว่าใครแต่งก็แต่งเอา แม้ทหารเป่าก็ไม่เหมือนกัน
>
> (พูนพิศ อมาตยกุล, 2552, น.340)

และสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ตอบจดหมายถึงสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ โดยกล่าวถึงบุคคลที่ทำแตรตอดเพลงสรรเสริญพระบารมี และเพลงสรรเสริญพระนารายณ์ ความว่า

> แตรตอดเพลง สรรเสริญพระบารมีนั้น ทำตามแบบของครูยู่เซนมานาน ครั้นครูฟุสโก เข้ามาเป็นครูแตรทหารเรือ มาแก้ให้ทหารเรือเป่าก่อน แล้วพระยาวาทิตฯ จึงมาแก้ให้ทหารมหาดเล็กเป่าไปอีกอย่างหนึ่ง เพลงที่เรียกว่า สรรเสริญพระนารายณ์นั้น เดิมมีแต่โน้ตอยู่ในหนังสือ มองสิเออร์เดอ ลาลูแบร์ เรียกแต่ว่า Siamese Music และเขียนคำขับร้องภาษาไทยไว้ด้วย พยายามอ่านกันมาแต่ก่อน อ่านได้แต่ว่า “สายสมรเอย” ต่อไปดูเป็นว่า “ลูกประคำสมาใบ” ก็ติดกันอยู่เพียงนั้น ที่ท่านทรงอ่านประทานมานั้นได้ความดีเป็นสิ้นสงสัย ครูฟุสโก เป็นผู้เอาเพลงนั้นออกแต่งเป็นเพลงแตรให้ทหารเรือเป่าจะต้องเรียกชื่อเพลง จึงมีใครให้ชื่อว่า สรรเสริญพระนารายณ์เมื่อเป็นเพลงแตรแล้ว
>
> (พูนพิศ อมาตยกุล, 2552, น 343)

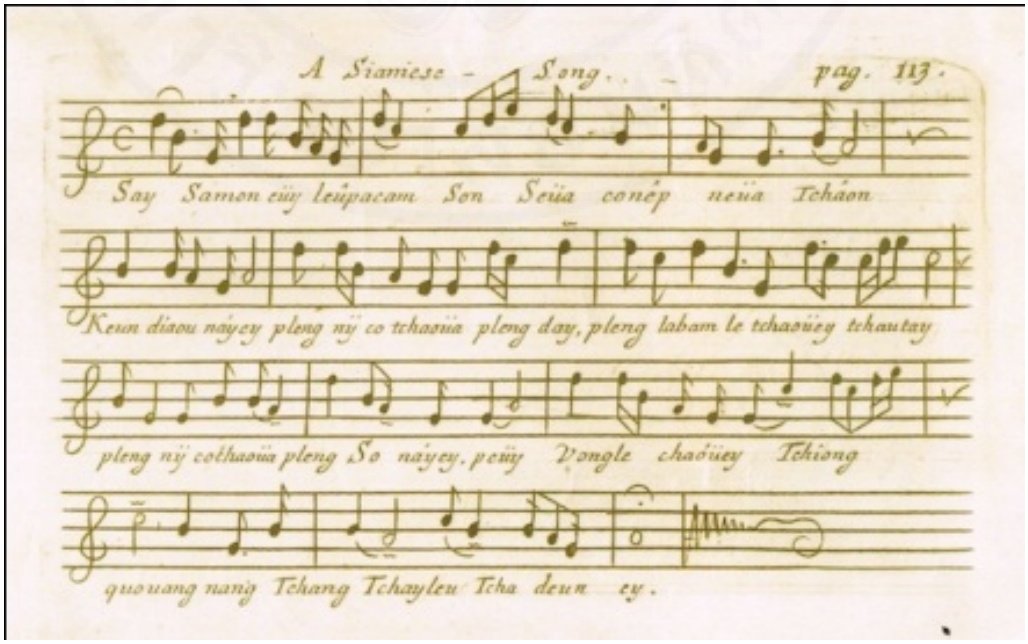
Copyright by Mahidol University

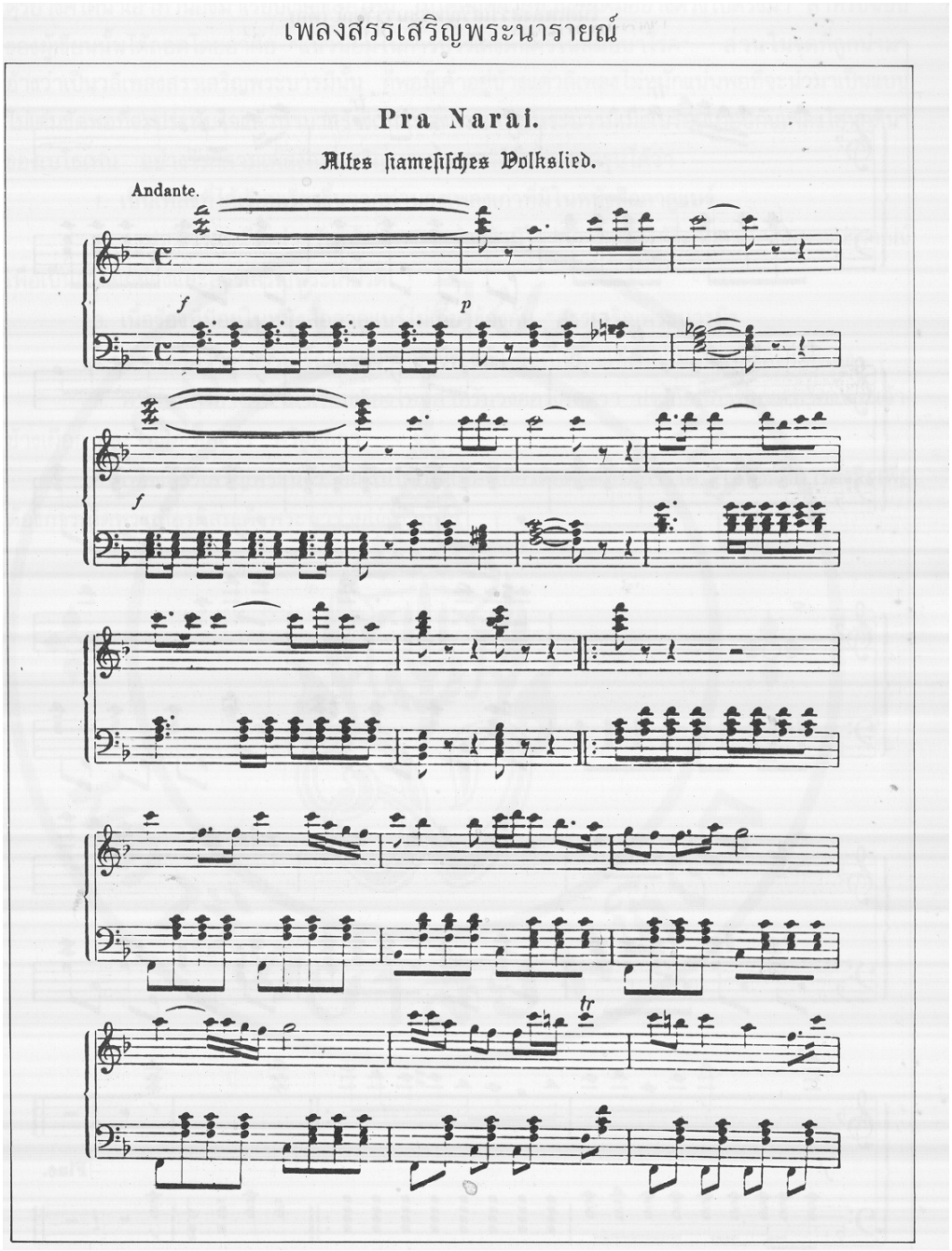
จากสาส์นสมเด็จของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ สรุปความได้ว่า บุคคลสำคัญที่เรียบเรียงเสียง ทำแตรตอด ได้แก่

1. มิสเตอร์เฮวุดเซน (เรียกกันว่าครูยู่เชน) โดยทำแตรตอดเพลงสรรเสริญพระบารมี แต่งแปลงกระบวนสำหรับใช้แตรวงเป่าเป็นเพลงคำนับ หรือแทนเพลงชาติ ซึ่งเดิมนำทำนองมาจากเพลง God Save the Queen.

2. ฟุสโก ปรับเปลี่ยนทางตอดเพลงสรรเสริญพระบารมี สำหรับทหารเรือและทำทางแตรเพลงสรรเสริญพระนารายณ์ (สายสมร) ให้ทหารเรือเป่า

3. พระวาทิตบรเทศ (ม.ร.ว. ชิต) ปรับเปลี่ยนทางแตรตอดสำหรับทหารมหาดเล็ก

เหตุผลหลักในการปรับเปลี่ยนข้ามวัฒนธรรม โดยเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับ แตรตอดในยุคแรก เกิดจากต้องการให้มีแตรวงสำหรับเป่าเพลงคำนับ โดยการแต่งเพลงสรรเสริญพระบารมีและเพลงคำนับ จึงต้องมีการทำแตรตอดให้วงแตรวงที่มีเครื่องดนตรีหลายชิ้นบรรเลง เพื่อใช้สำหรับเป่ารับเสด็จ ซึ่งการเรียบเรียงเพลงดังกล่าวโดยครูยู่เชนทำแตรตอดสำหรับเพลงคำนับ ฟุสโกทำแตรตอดเพลงสรรเสริญพระบารมีสำหรับทหารเรือ พระวาทิตบรเทศ (ชิต) ทำแตรตอดสำหรับทหารมหาดเล็ก นอกจากนี้ ฟุสโก้ ยังทำทางแตรเพลงสรรเสริญพระนารายณ์ หรือเพลงสายสมร ให้ทหารเรือด้วย

ภาพที่ 4.7 โน้ตเพลงสายสมร ที่ฟุสโก ใช้ทำทางแตรให้ทหารเรือเป่า
ที่มา: พูนพิศ อมาตยกุล, อาศรมดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

Copyright by Mahidol University

ภาพที่ 4.8 โน้ตเพลงสรรเสริญพระนารายณ์ ที่แปลงมาจากเพลงสายสมร

ที่มา: พูนพิศ อมาตยกุล, อาศรมดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

Copyright by Mahidol University

4.5.2 การนำนักดนตรีไทยฝึกหัดเครื่องดนตรีตะวันตก

หลังจากที่มีนักดนตรีต่างชาติเข้ามาเป็นครูสอนดนตรีในกิจการทหาร ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนดนตรีข้ามวัฒนธรรม โดยมีการฝึกหัดดนตรีสากลเพื่อสร้างนักดนตรีประจำแตรวงทหาร การฝึกการฝึกหัดดังกล่าว ใช้นักดนตรีไทยที่มีความรู้ทางด้านดนตรีไทยอยู่แล้วมาฝึกหัดปฏิบัติเครื่องมือสากล และเรียนทฤษฎีสากล

การใช้นักดนตรีไทยมาฝึกหัดดนตรีสากลนี้ เป็นวิธีการสร้างนักดนตรีฝึกหัด ซึ่งใช้วิธีการแบบนี้เรื่อยมา ดังบันทึกของพระเจนดุริยางค์ (ปีติ วาทยะกร) 35 ปี ของชีวิตในการดนตรี (2460-2495) ถึงวงเครื่องสายฝรั่งหลวงของพระมงกุฎเกล้าฯ ได้บันทึกไว้ดังนี้

> พ.ศ. 2455 (ค.ศ. 1912) สมเด็จพระมหาธีรราชเจ้า รัชกาลที่ 6 ได้ทรงสถาปนาวงดนตรีขึ้นวงหนึ่งในพระราชสำนักของพระองค์ เรียกว่า “วงเครื่องสายฝรั่งหลวง” สังกัดกรมมหรสพ ในการต่อมาได้เริ่มฝึกการปฏิบัติดนตรี โดยอาศัยนักดนตรีของวงปี่พาทย์หลวง ซึ่งเป็นหน่วยหนึ่งของกรมมหรสพในการที่อาศัยนักดนตรีของวงปี่พาทย์มาทำการฝึกหัดเครื่องดนตรีฝรั่งนี้ทางการได้ใช้นักดนตรีของวงปี่พาทย์ มาทำการฝึกหัดเครื่องดนตรีฝรั่ง โดยใช้นักดนตรีที่มีความชำนาญในทางดนตรีไทยอยู่แล้วให้มาปฏิบัติทางดนตรีฝรั่งโดยมุ่งหวังจะให้ได้ผลรวดเร็วขึ้น เพราะอาจเข้าใจไปว่าเป็นการดนตรีเหมือนกัน แต่ก็เป็นความเข้าใจที่สำเร็จได้ยาก
>
> (35 ปีของชีวิตดนตรี ใน นางเจนดุริยางค์, 2526, น.26)

จากแนวคิดเช่นเดียวกันนี้มีมาตั้งแต่สมัย รัชกาลที่ 5 ที่มีนักดนตรีตะวันตกเข้ามาในประเทศไทย ใช้แนวทางการฝึกหัดแบบเดียวกัน โดยใช้นักดนตรีไทยที่มีความรู้ทางด้านดนตรีไทยอยู่แล้วมาฝึกหัดดนตรีฝรั่ง เมื่อถึงเวลาว่างจากการฝึกซ้อม ก็นำเครื่องดนตรีฝรั่งมาบรรเลงเพลงไทยเดิมที่มีพื้นฐานจากความจำอยู่แล้ว

อาศัยที่คนไทยเป็นผู้รักดนตรีและเสียงเพลง กองทหารแตรที่ฝึกหัดอย่างฝรั่งนั้น นอกจากจะบรรเลงเพลงของฝรั่งแล้ว ยังสามารถเป่าแตรเป็นทำนองเพลงไทยได้ด้วย โดยเป็นการเป่าตามหูที่ได้ยินและที่ได้จำมา จึงปรากฏว่าทหารบกมีแตรวงที่เป่าเพลงไทยมาก่อนทหารกองอื่นๆ ในยุคนั้น (พูนพิศ อมาตยกุล, 2529)

Copyright by Mahidol University

จากข้อมูลดังกล่าวทำให้เห็นว่า เหตุแห่งการแปลงเปลี่ยน เกิดจากการนำนักดนตรีไทยไปฝึกหัดดนตรีฝรั่ง เมื่อว่างจากการฝึกซ้อมจึงนำเครื่องดนตรีฝรั่งมาบรรเลงเพลงไทยที่มีพื้นฐานอยู่แล้วทำให้เกิดการแปลงเปลี่ยนข้ามวัฒนธรรม เกิดการบรรเลงเพลงไทยด้วยแตร เมื่อบรรเลงกันหลาย ๆ คนจึงเป็นการบรรเลงแตรวงขึ้น

4.5.3 ความต้องการพัฒนาเพลงไทย ให้ทัดเทียมกับต่างประเทศ

การพัฒนาเพลงไทยให้มีความเจริญ ทัดเทียมกับต่างประเทศ บุคคลที่เป็นหลักและเห็นได้ชัดต่อการพัฒนาเพลงไทยได้แก่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์ วรพินิต และจางวางทั่ว พาทยโกศล

1) สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์ วรพินิต (ทูนกระหม่อมบริพัตร) เป็นบุคคลที่มีบทบาทและสำคัญทางด้านวงดุริยางค์เครื่องเป่าในประเทศไทย ทูนกระหม่อมบริพัตร เป็นพระราชโอรสลำดับที่ 33 ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ประสูติเมื่อวันที่ 29 มิถุนายน พ.ศ. 2424 เมื่อทรงเจริญพระชันษาได้ 8 พรรษา ทรงเข้ารับการศึกษาตามแบบอย่างของพระราชกุมารในสมัยนั้น นอกจากศึกษาวิชาภาษาไทย ภาษาอังกฤษแล้วยังได้ทรงศึกษาศิลปวิทยาการด้านต่างๆ เช่นการละคร ดนตรีไทยจนสามารถเล่นซออู้ได้อย่างคล่องแคล่ว

พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าศิริรัตนบุษบงและพูนพิศ อมาตยกุล (2524, น. 27) ให้ข้อมูลว่า การฝึกซอของทูนกระหม่อมบริพัตรในตอนยังเด็กน่าจะเรียนกับหม่อมสุข หรือหม่อมสุดซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญซอสามสาย และอีกคนหนึ่งคือ หม่อมผิว ในเจ้าพระยานรรัตน์ราชมานิตย์ ส่วนการหัดดนตรีกับครูผู้ชายคาดว่าน่าจะเป็นนักดนตรีจากวงพิณพาทย์หลวงเข้ามาต่อเพลงถวาย ราว พ.ศ. 2430 – 2436 นั้น มีขุนเณร หรือพระเสนาะดุริยางค์

Copyright by Mahidol University

ภาพที่ 4. 9 สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ ทรงซออู้ นั่งซ้ายมือสุด
ที่มา: ภาพจาก ทูนกระหม่อมบริพัตร: พลอยประดับมงกุฎแห่งกรุงสยาม, 2554

จากภาพที่ 4.9 จากซ้ายไปขวา

สมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต	ซออู้
หม่อมเจ้าดนัยวรนุช จักรพันธ์	ฉาบ
หม่อมเจ้าลูกยาเธอ พระองค์เจ้าดิลกนพรัตน์	ซอด้วง
พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว	รำมะนา
สมเด็จเจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ	โทน
พระเจ้าลูกยาเธอกรมพระกำแพงเพชรอัครโยธิน	ร้องส่ง
สมเด็จเจ้าฟ้าจักรพงษ์ภูวนารถ	ฉิ่ง

ทูนกระหม่อมบริพัตร เสด็จยุโรป ในปีพ.ศ. 2437 เป็นช่วงที่ดนตรีคลาสสิกเฟื่องฟูมาก ในช่วงที่ประทับอยู่ในประเทศอังกฤษและเยอรมนี ได้ทรงเรียนดนตรีสากลจนทรงเปียโนได้คล่อง และได้ศึกษาการอ่านโน้ต การแยกเสียงประสาน การแต่งเพลง ตลอดจนการกำกับวงดนตรี จน สามารถทรงนิพนธ์เพลงได้อย่างรวดเร็ว

Copyright by Mahidol University

เมื่อเสด็จกลับมากรุงเทพฯ ในปีพ.ศ. 2446 ขึ้นประทับตำหนักไม้แล้ว จึงเริ่มทรงดนตรีไทยโดยทรงรวบรวมมหาดเล็กที่สามารถเล่นเครื่องดนตรีไทยได้จากจำนวน 2 – 3 คน และขยายเป็นวงดนตรีขนาดใหญ่ขึ้นในเวลาต่อมา วงพิณพาทย์ไม้แข็งของวังบางขุนพรหม วงแรกจึงเกิดขึ้นที่ตำหนักหอนี้เอง นอกจากนั้นยังทรงนิพนธ์เพลงสากล “วอลทซ์ปลื้มจิต” ซึ่งเป็นเพลงสากลเพลงแรกอีกด้วย

ในปีพ.ศ. 2446 ก็ได้ทรงปรับปรุงแตรวงทหารเรือให้ก้าวหน้าขึ้นเป็นอันมาก ทรงนิพนธ์เพลงฝรั่งสมัยใหม่ขึ้นมากมายหลายเพลง ทั้งเพลงจังหวะมาร์ช (March) จังหวะโพลกา (Polka) และเพลงจังหวะวอลตซ์ (Waltz) ทรงแยกเสียงประสานเพลงไทยเดิม รวมทั้งทรงสอนให้บรรเลงเพลงฝรั่งในระดับคลาสสิค ทรงจัดวงให้เหมือนแตรวงเยอรมันที่มีชื่อเสียงตามที่ทรงศึกษาเล่าเรียนมาจากประเทศนั้น ทำให้แตรวงทหารเรือบรรเลงเพลงมีความสามารถสูงส่ง จนเป็นที่ชมเชยกันเป็นอันมาก

ศิษย์เอกของทูนกระหม่อมบริพัตร ในกองทัพเรือนั้นคนที่สำคัญ เป็นเรือตรีอยู่ในกองทัพเรือชื่อว่านายสุทธิ์ ศรีชญา มีความสามารถเป่าแต่คอร์เน็ตปีนเยี่ยม ต่อมาได้บรรดาศักดิ์เป็นหลวงประสานดุริยางค์ ในสมัยรัชกาลที่ 6 และอีกคนเป็นนักดนตรีทหารเรือชื่อนายเคี้ยง เป่าปี่โอโบได้เก่งมากจนทูนกระหม่อมบริพัตร ประทานนามสกุลว่า “โอบายวาท” เพราะเป่าปี่ได้เหมือนคำพูดเช่นเดียวกับการเป่าปี่ไทย

Copyright by Mahidol University

ภาพที่ 4.10 แตรคอร์เน็ตที่ทูนกระหม่อมบริพัตรใช้ตรวจสอบโน้ตเพลง
ที่มา: ห้องพิพิธภัณฑ์ดนตรี ดุริยางค์ทหารเรือ บันทึกภาพโดย สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร

นอกจากการพัฒนาแตรวงทหารเรือแล้ว ทางด้านดนตรีได้นิพนธ์เพลงไว้มากมายและสามารถแบ่งออกได้เป็นหลายประเภท มีทั้งประเภทที่มีลักษณะของทำนองและการประสานเสียงที่เป็นรูปแบบดนตรีตะวันตกล้วน บางประเภทก็เป็นคนตรีที่เป็นลักษณะของไทยแบบดั้งเดิมและบางประเภทก็จะเป็นการผสมผสานกันระหว่างดนตรีตะวันตกและของไทย อย่างไรก็ตามการแบ่งผลงานการประพันธ์ของพระองค์ก็สามารถแบ่งออกเป็นกลุ่มๆ ดังนี้

1) ประเภทเพลงฝรั่งแท้ๆ

2) ประเภทเพลงไทยแท้ที่ทรงดัดแปลงแนวทำนองให้เป็นทำนองฝรั่งอย่างเต็มที่ หรือเพลงไทยประสานเสียงแบบฝรั่ง

3) ประเภทเพลงไทยแท้ ที่ทรงนิพนธ์ตามแนวไทยจริงๆ เสียงเป็นไทยและบรรเลงด้วยวงโยธวาทิต

4) เพลงไทยแท้ที่บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์

5) เพลงเดี่ยวด้วยเครื่องมือต่างๆ

6) เพลงขับร้อง (พระนิพนธ์ทางร้อง)

1. ประเภทเพลงฝรั่งแท้ๆ

ดนตรีประเภทเพลงฝรั่งแท้ๆ มี ลักษณะของถ่วงทำนองและการประสานเสียงเป็นไปตามรูปแบบตามทฤษฎีดนตรีของชาวยุโรป และบทเพลงที่พระองค์ทรงประพันธ์ไว้มีด้วยกัน 5 บทเพลง แต่เท่าที่ปรากฏมีเพียง 4 บทเพลง 1 บทเพลงนั้นได้สูญหายไปคือ วอลตซ์โนรี ซึ่งบทเพลงนี้ได้ทรงประพันธ์ขึ้นในรัชกาลที่ 6 ส่วนบทเพลงที่เหลืออีก 4 บทเพลง ไม่ทราบได้ว่าทรงประพันธ์เมื่อใด บทเพลงทั้ง 5 ทีดังนี้

1. วอลตซ์ปลื้มจิตต์
2. วอลตซ์ประชุมพล
3. วอลตซ์โนรี
4. มณฑาทอง
5. มาร์ชบริพัตร์

บทเพลงเหล่านี้ได้นำมาบรรเลงหลายต่อหลายครั้งทั้งในโทรทัศน์และการบรรเลงทั่วไป ยกเว้น วอลตซ์โนรี ที่ได้สูญหายไป

Copyright by Mahidol University

2. เพลงไทยประสานเสียงแบบฝรั่ง

เป็นงานประพันธ์ที่นำทำนองมาจากเพลงไทยแท้ แล้วนำมาดัดแปลงให้มีความเป็นตะวันตกมากขึ้น โดยการสอดแทรกลักษณะเฉพาะที่ปรากฏในดนตรียุโรปหรือตัดบางสิ่งบางอย่างออกเพื่อที่จะแสดงลักษณะเฉพาะคนตรียุโรปให้ออกมามากขึ้น บทเพลงเหล่านี้ได้ถูกบรรเลงอยู่ทั่วไปแต่ก็มีบางเพลง เป็นที่นิยม โดยเฉพาะเพลงมหาชัยที่บรรเลงในงานต่างๆ บรรเลงบทเพลงที่ทรงประพันธ์มีดังนี้

1. เพลงสุดเสนาะ มาจากเพลงแสนเสนาะ
2. วอลทซ์เมฆลา มาจากเพลงหกบท
3. มหาฤกษ์ มาจากเพลงมหาฤกษ์สองชั้น
4. เพลงสรรเสริญเสือป่า มาจากเพลงบุหลันลอยเลื่อนสองชั้น
5. เพลงสาครลั่น มาจากเพลงอกทะเลสองชั้น หรือทะเลบ้า
6. เพลงมหาชัย มาจากเพลงมหาชัยสองชั้นของเดิม
7. เพลงโศรก มาจากเพลงพญาโศกสองชั้น
8. นางครวญทางฝรั่ง มาจากเพลงนางครวญเถา

บทเพลงสรรเสริญเสือป่า บทเพลงนี้แต่เดิมเป็นไทยแท้ที่ทรงพระราชนิพนธ์โดยรัชกาลที่ 2 คือเพลงบุหลันลอยเลื่อนสองชั้น แต่หลังจากที่นำมาดัดแปลงแล้วทำให้มีความเป็นตะวันตกมากขึ้น จนนักดนตรีที่มีความเชี่ยวชาญดนตรีไทยเท่านั้นจึงจะวิเคราะห์ได้ อีกบทเพลงคือเพลงโศรก ที่ได้นำเพลงพญาโศกสองชั้นมาดัดแปลงและเป็นที่นิยมบรรเลงกันในงานศพ การบรรเลงในงานศพครั้งแรกในการนำขบวนพระบรมศพสมเด็จศรีพัชรินทรา บรมราชินีนาถ หลังจากนั้นพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าได้ทรงพระราชอนุญาติให้ใช้บทเพลงนี้บรรเลงนำขบวนศพในทุกระดับชั้น

3. ประเภทเพลงไทยแท้ แยกเสียงประสานตามแนวไทยสำหรับบรรเลงด้วยวงโยธวาทิต

บทเพลงไทยแท้ได้ถูกนำมาปรับแต่งโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้บทเพลงไทยแท้สามารถใช้บรรเลงโดยวงแตรฝรั่ง หรือโยธวาทิต ส่วนใหญ่งานประพันธ์ประเภทนี้พระองค์ได้ทรงนำมาใช้บรรเลงในกองทัพเรือและกองทัพบก ไม่มีเครื่องดนตรีไทยบรรเลงร่วมแต่ใช้เครื่องดนตรีฝรั่งอย่างเดียว ดังนั้นจึงต้องมีการปรับเปลี่ยนทางทำนองเพลงบ้างเพื่อให้เครื่องดนตรีฝรั่งสามารถบรรเลงได้และที่สำคัญคือการบรรเลงด้วยวงโยธวาทิตที่ก็ยังคงลักษณะทำนองแบบไทยแท้อยู่ อย่างไรก็ตามได้มีการปรับเปลี่ยนอัตราความเร็วของจังหวะเพลงในบางบทเพลงเพื่อความงดงาม

Copyright by Mahidol University

และความเหมาะสมกับวงโยธวาทิตรวมถึงความพึงพอใจของผู้ประพันธ์เอง เพลงที่พระราชนิพนธ์ไว้มีดังนี้

1. เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เพลงนี้เป็นเพลงแรกเริ่มทรงพระนิพนธ์เพลงไทยขึ้นโดยนำเพลงมอญ สองชั้นของเก่า มาดัดแปลงให้เป็น สามชั้นและชั้นเดียว เป็นเพลงสำหรับวงโยธวาทิต ก่อนแล้วแปลงมาเป็นเพลงไทยแท้

2. เพลงสุดสงวนสองชั้น ทรงพระนิพนธ์เพิ่มขึ้นจากสามชั้นที่มีอยู่

3. เพลงเขมรพวงสามชั้น เป็นเพลงไทยเดิมมีแต่ สองชั้น ทรงนิพนธ์เพิ่มเติมเป็น สามชั้น เพื่อให้แตรวงทหารเรือบรรเลง ต่อมาได้สั่งให้ จางวางทั่ว พาทยโกศลแต่งชั้นเดียวขึ้นอีกจนครบเถา

4. เพลงเขมรชมจันทร์ เป็นเพลงไทยเดิมคือเพลงบุหลันชกมวยสองชั้น

5. เพลงสารถีสามชั้น เป็นเพลงไทยเดิม ทรงพระนิพนธ์เป็นทางเดี่ยวสำหรับแตรคอร์เน็ตตั้งประทับไว้ให้เฉพาะ พันตรีหลวงประสานดุริยางค์ (สุทธิ์ ศรีชญา) ซึ่งเป็นคนเป่าแตรคอร์เน็ตประจำแตรวงทหารเรือ

6. โหมโรง สะบัดสบิ้ง เป็นเพลงไทยเดิมสองชั้น ได้ทรงพระนิพนธ์ขึ้นเป็นเพลงเถาเป็นโน้ตสากลสำหรับแตรวงบรรเลงเป็นเพลงโหมโรงเสภา

7. เพลงทยอยนอก เป็นเพลงไทยเดิม ทรงประสานเสียงแบบสากล

8. เพลงทยอยเขมร เป็นเพลงไทยเดิม ทรงดัดแปลงให้เป็นทางบรรเลงของแตรวงโดยเฉพาะ

9. เพลงทยอยในเถา ทรงดัดแปลงเป็นทางบรรเลงของทางแตรวง เป็นโน้ตสากล

10. เพลงพวงร้อยเถา ทรงนิพนธ์เพิ่มเติมจากสองชั้นของเดิม มีการประสานเสียงแบบสากล ใช้บรรเลงด้วยแตรวงซึ่งผิดกับทางพิณพาทย์อยู่มาก

11. เพลงแขกเห่ ทรงนิพนธ์สำหรับให้แตรวงบรรเลง ทูนกระหม่อมได้ทรงนิพนธ์ไว้เพียงสามชั้น ต่อมาได้ให้ จางวางทั่ว พาทยโกศล ประพันธ์ขึ้นเป็นเพลงเถาโดยทำเป็นโน้ตสากลและต่อมาได้ปรับปรุงเป็นทางพิณพาทย์

12. เพลงถอนสมอ เป็นเพลงสองชั้นต่อมาดัดแปลงเป็นเพลงเถาใช้สำหรับบรรเลงแตรวง

13. เพลงแขกมัสซีรี เดิมเป็นเพลงสองชั้น ทรงดัดแปลงเป็นเพลงสามชั้น เป็นโน้ตสากลเพื่อใช้บรรเลงแตรวง

14. เพลงครอบจักรวาฬเถา เป็นเพลงไทยเดิมมีเพียงสามชั้นและสองชั้น ทรงดัดแปลงเป็นทำนองสากล มีเสียงประสานต่างๆ ตามแบบอย่างสากล

Copyright by Mahidol University

15. เพลงบุหลันชกมวยสามชั้น เป็นเพลงไทยเดิม ทรงดัดแปลงเปลี่ยนเสียงให้เหมาะสมกับการบรรเลงแตรวง

16. เพลงเขมรใหญ่เถา เป็นเพลงไทยเดิม

17. เพลงพม่าเถา เดิมมีอยู่เพียง สองชั้น ทรงพระนิพนธ์เป็นเพลงเถา ใช้สำหรับวงแตรวงทหารบกและทหารเรือบรรเลง มีการประสานเสียงแบบสากล ต่อมาได้ประทานให้ จางวางทั่ว พาทยโกศล ประพันธ์เป็นทางสำหรับบรรเลงพิณพาทย์ประจำวงวังบางขุนพรหม

18. เพลงแขกสี่เกลอเถา เป็นเพลงไทยเดิมมีสองชั้นทรงพระนิพนธ์เป็นเพลงเถาเมื่อปี พ.ศ. 2465 ใช้สำหรับบรรเลงแตรวงทหารมหาดเล็ก โดยทำเป็นโน้ตสากล มีการประสานทางไทยและสากลสลับกันเป็นเพลงที่นักดนตรีไทยและต่างประเทศส่วนมากที่ได้ฟัง ได้ยกย่องไว้ว่าเป็นเพลงไทยที่อยู่ในระดับชั้นเยี่ยม

19. เพลงแขกสายเถา เป็นเพลงสองชั้นไทยเดิมชื่อ “แขกไทร” ทรงเพิ่มและดัดแปลงเป็นเพลงเถาขึ้น

20. เพลงบาทสกุณี เป็นเพลงเรื่องของเพลงไทยแท้และเป็นเพลงหน้าพาทย์ ก่อนพระนิพนธ์ได้ทรงจัดพิธีบวงสรวงครูอาจารย์ หลังจากนิพนธ์แล้วได้ให้ครูที่เป็นปราชญ์ทางดนตรีตรวจทานก่อน จึงทรงบันทึกเป็นโน้ตสากลโดยมีรูปแบบการประสานเสียงแบบอย่างสากล

21. เพลงขับไม้ เป็นเพลงไทยเดิมทำนองเพลงเป็นเขมร ทรงบันทึกเป็นโน้ตสากลให้แตรวงบรรเลง

22. เพลงเขมรโพธิสัตว์เถา ทรงดัดแปลงและมีการประสานเสียงตามหลักสากลบ้างเพื่อให้ผู้ได้ยินทำนองแบบเพลงไทยมากขึ้น

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต เรียกสั้นๆ ว่า ทูนกระหม่อมบริพัตร มีบทบาททางด้านดนตรีในประเทศไทยมาก โดยเฉพาะการเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับดุริยางค์เครื่องเป่า ทำให้การบรรเลงเพลงไทยด้วยเครื่องดนตรีตะวันตกมีแบบแผนมากขึ้น ทูนกระหม่อมบริพัตร ทรงเปียโนได้ดี ทรงเล่นดนตรีไทยได้แทบทุกชนิด ทรงสีซอ รวมทั้งซอสามสายได้ นอกจากนั้นแล้วยังทรงระนาดได้ดี ถึงแม้ว่าจะตีได้ไม่เก่งอย่างนักระนาดจริงๆ ก็ตาม รวมทั้งทรงฆ้องวงได้

ด้วยเหตุนี้ ทำให้ทูนกระหม่อมบริพัตร มีความสามารถในประพันธ์เพลงและการเรียบเรียงเพลง ซึ่งสามารถประพันธ์เพลงไทยได้เป็นอย่างดี โดยใช้ความรู้ทางด้านดนตรีไทยผสมกับความรู้ด้านการประสานเสียงที่ทรงได้เรียนมาจากประเทศเยอรมนี

Copyright by Mahidol University

2) จางวางทั่ว พาทยโกศล

จางวางทั่ว พาทยโกศล หรือนายทั่ว เกิดวันพุธ แรม 3 ค่ำเดือน 10 ปีมะเส็ง ตรงกับวันที่ 21 กันยายน พ.ศ. 2424 เป็นบุตรของหลวงกัลยาณมิตตาวาส (ทับ พาทยโกศล)

จางวางทั่ว ลูกศิษย์เรียกว่า “ครูจางวาง” เริ่มเรียนดนตรีจากบิดา มารดาและต่อเพลงจากปู่น้อย (ทองดี ชูสัตย์) ครูดนตรีไทยที่ชำนาญเพลงหน้าพาทย์ เมื่อเริ่มโตขึ้น บิดาได้ส่งไปเรียนดนตรีจากครูต่างๆ ที่มีชื่อเสียงเช่น ครูรอด ครูต่วน ครูช้อย สุนทรวาทิน ครูทั่ง พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) นายทั่ว เรียนดนตรีได้เร็วได้รับการยกย่องว่าเป็นคนเชี่ยวชาญในเรื่องฆ้องวงเป็นพิเศษ

ประมาณปีพ.ศ. 2444 เมื่อนายทั่ว พาทยโกศล มีอายุครบ 20 ปีอยู่ในวัยหนุ่มไม่ประสงค์จะเป็นทหาร จะถูกเกณฑ์ไปประจำการแทนการเป็นทหาร ที่วังบ้านหม้อซึ่งเป็นวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้ากุญชร กรมพระพิทักษ์เทเวศร์ ซึ่งช่วงที่ จางวางทั่ว เข้าไปอยู่เป็นช่วงที่ เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร) ได้ครองวังและเป็นเจ้ากรมมหรสพในรัชกาลที่ 5 จางวางทั่วได้เข้าเวรทำงานเป็นนักดนตรี โดยทำงานเข้าเวรในกรมมหรสพด้วย

การทำงานด้านดนตรีของจางวางทั่ว พาทยโกศลในวังดังกล่าวนี้ได้พบกับบุคคลที่มีความรู้ความสามารถ ทางด้านดนตรีและการละคร คือ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ สมัยรัชกาลที่ 5 เมื่อวังหลวงมีงานการแสดงต่างๆ ให้กรมมหรสพจัดคอนเสิร์ตหรือการแสดงต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ จะเข้ามาควบคุมการฝึกซ้อมด้วยตนเอง ในช่วงนี้เองที่จางวางทั่ว ได้รับใช้และเรียนรู้การทำงานอย่างใกล้ชิด

จางวางทั่ว แต่งงานกับนางปลั่ง คงศรีวิไล มีบุตรด้วยกัน 8 คน เป็นชาย 5 คน หญิง 3 คนได้ถึงแก่กรรม 6 คน คงเหลืออยู่คือ นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล และหญิงอีกคนคือคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ต่อมาได้รับ แม่เจริญ (อดีตหม่อมเจริญ ของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศวิวัฒน์) เข้ามาอยู่ด้วย

หลังจากปีพ.ศ. 2446 จางวางทั่ว เข้าไปรับใช้ในวังบางขุนพรหม ของสมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ในช่วงนี้เองจางวางทั่วได้เรียนดนตรีสากลจากทูนกระหม่อมบริพัตร โดยเรียนรู้เรื่องโน้ตและการประสานเสียง แต่อาจจะไม่ชำนาญจนถึงแยกเสียงประสานแบบฝรั่งได้

ในช่วงที่เข้าไปถวายงานรับใช้ในวังบางขุนพรหม จางวางทั่วก็ได้ทำงานที่กองแตรวงทหารเรือ โดยทำหน้าที่เป็นครูแตรวง ประจำกองดุริยางค์กองทัพเรือ ภายใต้พระบัญชาของทูนกระหม่อมบริพัตร ได้ถวายแนวทางการบรรเลงเพลงต่างๆ ทางไทยและรับพระบัญชาให้ปรับทางเพลงใหม่ๆ ทางแตรที่ทรงพระนิพนธ์ไว้แล้วให้เป็นแนวทางสำหรับบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์

Digitized by Mahidol University

นอกจากนี้ยังได้มีการพัฒนากองแตรวงทหารเรือ มีการปรับวงแยกเสียงประสานแตรวงแบบยุโรป เกิดการบรรเลงที่ไพเราะกว่าแตรวงทหารกรมกองอื่น

ลูกศิษย์ของจางวางทั่ว พาทยโกศล คนหนึ่งชื่อนายสุด (สุทธิ์ ศรีชญา) เป่าแตรคอร์เน็ตเก่งมาก เป็นลูกศิษย์เอกทางแตรวงโดยเฉพาะ สามารถอ่านและแยกเสียงประสานได้เป็นอย่างดี เคยประจำอยู่ในกองดุริยางค์กองทัพเรือและกองทัพบก ทูนกระหม่อมบริพัตรทรงเรียกใช้ใกล้ชิดพระองค์มาก เมื่อปีพ.ศ. 2451 ได้ทรงเสด็จไปตรวจงานก่อสร้างพระราชวังบ้านปืน ที่จังหวัดเพชรบุรี ทรงนิพนธ์เพลงแขกมอญบางขุนพรหมเถา โดยทรงเป็นโน้ตสากลแล้วให้นายสุดเป็นคนเป่าสอบเสียงถวาย จากนั้นส่งมาทดลองบรรเลงด้วยแตรวงเป็นครั้งแรก ในปีพ.ศ. 2452 ได้ประทานให้ จางวางทั่ว พาทยโกศลนำไปปรับให้วงปี่พาทย์ไม้แข็งบรรเลง ลูกศิษย์อีกคนที่สำคัญคือนายอาจ สุนทร ซึ่งมีความรอบรู้เรื่องโน้ตสากล เคยสอนและปรับวงดนตรีให้ที่เรือนจำบางขวาง และสอนวงปี่พาทย์บ้านใหม่ พระนครศรีอยุธยา

การทำงานด้านดนตรีโดยเฉพาะการเรียบเรียงเสียงประสานของแตรวง จางวางทั่วใช้ลูกศิษย์คือนายสุด เป็นคนช่วยเหลืองานด้านการเขียนโน้ตสากล จากข้อมูลแสดงให้เห็นว่า จางวางทั่ว อาจจะไม่มีความชำนาญในการเขียนโน้ตเท่าใดนัก เพราะเวลาท่านบอกเพลงประสานเสียงสำหรับแตรวงนั้น ท่านเรียกศิษย์ของท่านคือ พันตรีหลวงประสานดุริยางค์ (สุทธิ์ ศรีชญา) มาเขียนโดยท่านนั่งบอกให้แยกเสียงสำหรับเครื่องดนตรีต่างๆ ด้วยปากเปล่า (กรมศิลปากร, 2524)

ในจดหมายเหตุดนตรี 5 แผ่นดินได้กล่าวถึงผลงานด้านแตรวงของจางวางทั่ว พาทยโกศลไว้ว่ามีผลงานเป็นที่ยอมรับดังนี้

> จางวางทั่ว พาทยโกศล. มีความรู้ความสามารถรอบตัวเล่นดนตรีได้ทุกอย่างและสีซอสามสายได้ดีมาก จางวางทั่วเป็นครูใหญ่ประจำกองแตรวงทหารเรือมาตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ 5 เรื่องเกี่ยวกับแตรวงนี้ท่านมีชื่อเสียงมากและเป็นที่ยกย่องตลอดมา เพลงเอกที่ท่านแต่งไว้มีมากมายทั้งเพลงเถา เพลงตับ และเพลงแตรวงสำหรับใช้ในกระบวนแห่ เช่นเพลงเขมรชมจันทร์ 2 ชั้น เพลงมหานิมิตร ท่านมีลูกศิษย์จำนวนมากทีมีความสามารถยอดเยี่ยม จนสามารถออกประชันกับวงดนตรีต่างๆ ในยุคนั้นได้เป็นอย่างดี
>
> (พูนพิศ อมาตยกุล, 2551, น.50)

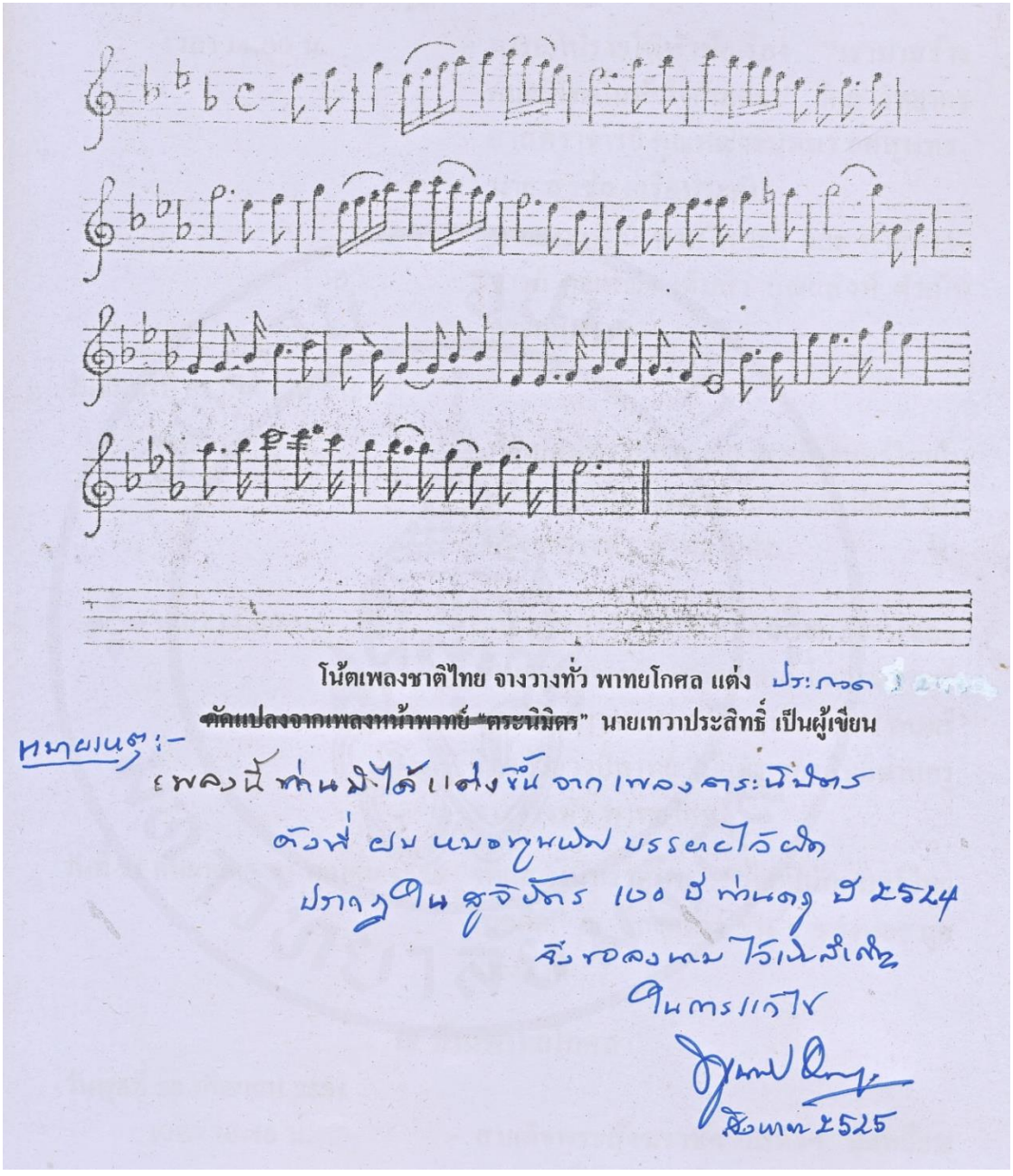
Copyright by Mahidol University

นอกเพลงแตรวงที่ใช้สำหรับขบวนแห่แล้ว ผลงานด้านแตรวงอีกเพลงที่ ท่านได้ทำไว้ คือเพลงฉิ่ง ชื่อ “ฝั่งน้ำ” ซึ่งกองทัพเรือใช้สำหรับบรรเลงนำแถว ในพระราชพิธีกฐินหลวง และใช้เป็นเพลงบรรเลงเวลาทหารเดินแถวไปถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยา ณ พระอุโบสถ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ทุกปี จนเลิกไปเมื่อเปลี่ยนแปลงการปกครองแล้ว (กรมศิลปากร, 2524)

ส่วนทำนองเพลงชาติที่กล่าวถึง เป็นผลงานอีกชิ้นที่สำคัญ การแต่งเพลงชาติ ทำในปี พ.ศ. 2477 โดยคณะรัฐบาลมีพันเอกพระยาพหลพลพยุหเสนา เป็นนายกรัฐมนตรี ได้ตั้งคณะกรรมการพิจารณาดำเนินงานเรื่องเพลงชาติ ผลจากการพิจารณา มีเพลงชาติ 2 เพลงคือเพลงชาติทำนองสากลของพระเจนดุริยางค์ และเพลงชาติทำนองไทยของจางวางทั่ว พาทยโกศล ซึ่งจางวางทั่ว ได้แต่งขึ้น ทางราชการได้ใช้อยู่ในระยะหนึ่ง และลงความเห็นว่าเพลงชาติควรจะมีเพลงเดียว จึงได้เปลี่ยนเป็นทำนองสากลของพระเจนดุริยางค์ จนถึงปัจจุบัน (กรมศิลปากร, 2524)

ข้อมูลเดิมได้กล่าวถึงการแต่งเพลงชาติของจางวางทั่ว พาทยโกศล ว่าได้แนวทำนองมาจากเพลง “ตระนิมิต” จากเอกสารข้อมูลและการสัมภาษณ์ พูนพิศ อมาตยกุล (สัมภาษณ์, 2556) ได้กล่าวไว้ว่า การแต่งเพลงดังกล่าวเป็นการแต่งทำนองขึ้นมาใหม่ โดยไม่ได้มีเค้าทำนองมาจากเพลงตระนิมิตแต่อย่างใดเลย ดังภาพที่ 4.11

Copyright by Mahidol University



ภาพที่ 4. 11 เพลงชาติไทยที่จางวางทั่ว พาทยโกศลแต่งประกวด
ที่มา: สูจิบัตร จางวางทั่ว พาทยโกศล.

ผลงานเพลงแรกที่ จางวางทั่ว ประดิษฐ์ขึ้นคือ เพลงหกบท ช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2453 – 2455 หลังจากนั้นทำเพลง ล่องลม ขึ้นเป็นเพลงเถา ในปี พ.ศ. 2460 เขมรใหญ่เถา พ.ศ. 2461 บังใบเถา ปี 2462 และพม่าเถา พ.ศ. 2465

Copyright© by Chulalongkorn University

เพลงเถาอื่นๆ ที่ จางวางทั่ว ได้ประดิษฐ์ขึ้นสำหรับปี่พาทย์ อาทิ สี่บทเถา แปดบทเถา กัลยาเยี่ยมห้องเถา เขมรเอวบางเถา เขมรพวงเถา เขมรปากท่อเถา เขมรเขียวเถา เขมรปี่แก้วทางสักวา สามชั้น ทะแยเถา หงษ์ทองเถา โอ้ลาวเถา ตลุ่มโปงเถา อาหนูเถา เป็นต้น

ประเภทเพลงเดี่ยวต่างๆ จางวางทั่วได้ทำไว้เช่น อาเฮียทางเดี่ยวแต่ละเครื่องมือในวงปี่พาทย์ทั้งวง หกบทเถาทางเดี่ยวสำหรับทุกเครื่องมือ พญาโศกสามชั้นทางเดี่ยว (ระนาดและฆ้องวงใหญ่)

เห็นได้ว่า จางวางทั่ว เป็นอีกบุคคลหนึ่งที่มีผลต่อการแปลงเปลี่ยนเพลงไทยสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า จางวางทั่วได้แต่งสำหรับแตรวงเพลง “ฝั่งน้ำ” แตรวงสำหรับแห่ เช่นเพลงเขมรชมจันทร์สองชั้น เพลงมหานิมิต และเพลงหลายเพลงของจางวางทั่วได้ถูกนำมาแปลงเปลี่ยนเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่าซึ่งมีจำนวนมาก เช่นเดียวกันกับทูนกระหม่อมบริพัตร

4.5.4 ความต้องการแสดงศักยภาพทางด้านการแสดงและดนตรีให้ต่างชาติ

แนวคิดดังกล่าวเกิดขึ้น ในปีพ.ศ. 2442 สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงนิพนธ์โขน รามเกียรติ์ตอนพรหมมาศ และได้นำออกต้อนรับแขกต่างประเทศอยู่บ่อยครั้ง ในตอนดังกล่าวได้นำออก แสดงครั้งแรก ณ พระที่นั่งจักรีปราสาท เมื่อวันที่ 17 เมษายน 2442 เนื่องในงานต้อนรับ มร.ดูแมร์ ผู้สำเร็จราชการอินโดจีน (มนตรี ตราโมทและวิเชียร กุลตัณฑ์, 2555, น.129)

เวลาต่อมาได้มีการนำออกแสดงอีกครั้ง หลังจากที่ทูนกระหม่อมบริพัตรกลับมาจากต่างประเทศ โดยต้องการให้ชาวต่างชาติดูและเข้าใจในเพลงประกอบ โดยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงดำริให้ปรับเปลี่ยนนำดนตรีตะวันตกเข้ามาบรรเลง ในส่วนของดนตรีได้ให้สมเด็จเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงพระนิพนธ์ร่วมกับจางวางทั่ว พาทยโกศล การใช้ดนตรีจากวงโยธวาทิต ช่วยเสริมให้ฉากรบมีพลังมากยิ่งขึ้นและเป็นนวัตกรรมใหม่ที่ น่าสนใจของชาวต่างชาติมาก การแสดงครั้งแรกที่ใช้วงโยธวาทิตประกอบ อยู่ประมาณ ปี พ.ศ. 2446 – 2453

4.5.5 ระบบการเรียนรู้ของชาวบ้าน

การนำดนตรีมาถ่ายทอดด้วยครูแตรวงชาวบ้าน ซึ่งได้รับการเรียนและวิธีการตามแบบอย่าง ตะวันตก เมื่อนำมาถ่ายทอดให้ชาวบ้าน การเรียนรู้ที่ต้องการความรวดเร็วจึงถูกย่นย่อลง และด้วยเครื่องดนตรีที่มีราคาแพง ชาวบ้านไม่สามารถจัดซื้อและจัดหาได้ ทางดนตรีจึงถูกแปลงเปลี่ยนให้มีจำนวนทาง เท่ากับจำนวนเครื่องดนตรีที่จัดหาได้ ขณะที่การเรียนรู้ด้วยวิธีการปฏิบัติ

Copyright© by Mahidol University

และการจำโน้ต นานเข้า เพลงต่างๆ ที่ถ่ายทอดมาทำให้ลืมเลือน จึงมีวิธีการจดบันทึก รูปแบบและวิธีการของชาวบ้านทำให้การแปลงเปลี่ยนเกิดขึ้น

ระบบการเรียนการสอนจากครูแตรที่นำเพลงไปถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์ ได้ถูกแปลงเปลี่ยนอีกครั้ง โดยการแปลงเปลี่ยนในครั้งนี้มีการแปลงเปลี่ยนใน 2 เรื่องที่สำคัญคือ

1. การแปลงระบบโน้ต โดยครูผู้ฝึกหัด เพื่อให้นักดนตรีชาวบ้านให้จำง่ายและรวดเร็วขึ้นด้วยการแปลงเป็นโน้ตอักษรไทย เขียนสำหรับการเรียนการสอนของชาวบ้านและการจดบันทึกเพื่อให้นักดนตรีได้ทบทวนทำนองเพลง มีการแปลงโน้ตโดยนักดนตรีเองเพื่อการจดจำและสำหรับการทบทวน

2. แปลงทางหรือทำนองของเครื่องดนตรี เพื่อให้เข้ากับแตรวงชาวบ้านที่มีเครื่องดนตรีอย่างจำกัด บางเครื่องดนตรีที่มีราคาสูงชาวบ้านไม่สามารถหาซื้อมาใช้ได้ การแปลงทาง ดังกล่าวเพื่อให้เข้ากับจำนวนเครื่องแตรวงของชาวบ้าน

Copyright by Mahidol University

บทที่ 5
การเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

การศึกษาวิธีการเรียบเรียงเพลงไทยเพื่อแปลงเปลี่ยนเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า ผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์ ผู้ให้ข้อมูลหลัก การศึกษาจากเอกสารเก่าถึงวิธีการเรียบเรียง และจากการวิเคราะห์บทเพลงที่ถูกเรียบเรียงไว้แล้ว โดยเลือกจากบทเพลงของ จางวางทั่ว พาทยโกศล

การนำเสนอในบทวิเคราะห์ ผู้วิจัยนำเสนอโดยมีวิธีการนำเสนอดังนี้

1) การใช้ศัพท์ต่างๆ ทางดนตรีผู้วิจัยใช้การเรียกชื่อตาม ศัพท์ดนตรีสากล ฉบับราชบัณฑิตยสถาน ปีพ.ศ. 2548

2) การเรียกชื่อโน้ตและบันไดเสียงทางตะวันตกผู้ วิจัยใช้คำศัพท์ทางดนตรีตะวันตกเพื่อให้เกิดความเข้าใจได้ง่ายเช่น เสียง A เสียง C บันไดเสียง C Ionian บันไดเสียง B♭ Major

3) การนำเสนอตัวอย่าง ผู้วิจัยนำเสนอด้วยรูปแบบของโน้ตสากลที่เรียบเรียงสำหรับการบรรเลงด้วยวงดุริยางค์เครื่องเป่า ระดับเสียงคอนเสิร์ต (Concert Pitch) การอธิบายถึงเสียงของเครื่องดนตรีในแต่ละเครื่องมือ หมายถึงเสียงของเครื่องดนตรีนั้น ที่ยังไม่มีการเลื่อนระดับเสียง (non transpose)

4) การนับห้องเพลงในบทเพลงที่วิเคราะห์ บางเพลงมีหลายท่อนเพลง ผู้วิจัยใช้การนับห้องเพลงต่อเนื่องกันไป เช่นท่อนที่หนึ่ง มีห้องเพลงที่ 1 ถึง 70 ท่อนที่สองมีห้องเพลงที่ 70 ถึง 140

การศึกษาในประเด็นดังกล่าวผู้วิจัยศึกษาจากวรรณกรรมเก่า สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญที่เกี่ยวข้องกับการเรียบเรียง การวิเคราะห์โน้ตเพลง สกอร์เพลง ที่เรียบเรียงไว้แล้ว

การเรียบเรียงเพลงไทยเพื่อแปลงเปลี่ยนเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า ผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์ ผู้ให้ข้อมูลหลักคือ พันโท วิชิต โห้ไทย ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรี-โยธวาทิต) พันตำรวจโททีฆา โพธิเวส ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีตะวันตก พันตรีประทีป สุพรรณโรจน์ ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีตะวันตก และจากการวิเคราะห์บทเพลง

การวิเคราะห์บทเพลงเก่าที่ถูกเรียบเรียงไว้แล้ว ของจางวางทั่ว พาทยโกศล โดยนำแผ่นโน้ตทุกเครื่องดนตรี บันทึกลงโปรแกรม Sibelius แล้วให้ผู้เชี่ยวชาญฟัง เพื่อตรวจสอบว่า การเรียบเรียงเพลงดังกล่าว แปลงเปลี่ยนทำนองมาจาก “ทาง” ใดของเครื่องดนตรีไทย ผู้เชี่ยวชาญที่

ตรวจสอบ เป็นอาจารย์ดนตรีไทยและนักดนตรีไทยซึ่งมีประสบการณ์ในการสอนและการทำงานด้านดนตรีไทยมามากกว่า 10 ปี ซึ่งได้แก่

1) ผู้ช่วยศาสตราจารย์กี จันทศร อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

2) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ไชยวุฒิ โกศล อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

3) อาจารย์บรรเทิง สิทธิแพทย์ อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

4) นายบุญเชิด จิรสันติธรรม ดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

การเรียบเรียงเพื่อแปลงเปลี่ยนเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า ผู้วิจัยศึกษาการเรียบเรียงเพลงไทย โดยนำกรอบแนวคิดในการศึกษาได้มาจากการทบทวนวรรณกรรมโดยกำหนดประเด็นในการศึกษาดังนี้

1) การจัดกลุ่มเครื่องดนตรี
2) เครื่องหมายกุญแจเสียงและทางเพลง
3) การแปลงเปลี่ยนทางของเครื่องดนตรี
4) การเรียบเรียงทำนองเพลง
5) การประสานเสียง
6) เทคนิคการบรรเลง

5.1 การจัดกลุ่มเครื่องดนตรี

การจัดกลุ่มเครื่องดนตรีสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า ผู้เรียบเรียงเพลงต้องเลือกกลุ่มเครื่องดนตรีให้ครอบคลุมทั้งหมด สิ่งที่ต้องคำนึงถึงการจัดกลุ่มเครื่องคือ 1) ทำนอง 2) ลำนำ 3) จังหวะ

การจัดกลุ่มทำนอง หมายถึงกลุ่มเครื่องที่ดำเนินทำนองจะส่วนมากจะเป็นกลุ่มเครื่องที่มีเสียงสูง กลุ่มลำนำ เป็นกลุ่มที่คอยควบคุมในเรื่องของ ลำนำของเพลงเป็นกลุ่มเสียงต่ำ ส่วนกลุ่มจังหวะเป็นกลุ่มประเภทเครื่องประกอบจังหวะทั้งหลาย

Copyright by Mahidol University

ในการเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า พันโทวิชิต โห้ไทย (6 เมษายน 2556, สัมภาษณ์) ให้แนวคิดการเรียบเรียงว่า ควรเรียบเรียงในกลุ่มทำนองและกลุ่มลำนำเพื่อให้เครื่องดนตรีตะวันตกบรรเลงเป็นหลัก ส่วนกลุ่มจังหวะใช้เครื่องประกอบจังหวะของไทย โดยต้องยึดหน้าทับต่างๆ ของไทยเอาไว้

การจัดกลุ่มเสียงเครื่องดนตรีของพันโทวิชิต โห้ไทย ได้จัดกลุ่มการบรรเลงไว้ 3 กลุ่มหลักได้แก่

กลุ่มเสียงสูง เครื่องดนตรีที่บรรเลงในกลุ่มนี้ได้แก่ ปิกโกโล ฟลูต อีแฟลต คลาริเน็ต บีแฟลตคลาริเน็ต และโอโบ

กลุ่มเสียงกลาง เครื่องดนตรีที่บรรเลงในกลุ่มนี้ได้แก่ ฮอร์น อัลโตแซ็กโซโฟน เทนเนอร์แซ็กโซโฟน ทรัมเป็ต คอร์เน็ต

กลุ่มเสียงต่ำ เครื่องดนตรีที่บรรเลงในกลุ่มนี้ได้แก่ ยูโฟเนียม ทรอมโบน บาส ซูน และทูบา

จากบทเพลงโน้ตเพลงที่ถูกเรียบเรียงไว้แล้วของ จางวางทั่ว พาทยโกศล พบว่าหลายเพลงถูกเรียบเรียงด้วยกลุ่มเครื่องประเภทเครื่องลมไม้และเครื่องลมทองเหลืองแต่จะไม่ได้เรียบเรียงเครื่องประกอบจังหวะไว้เลย ดังตารางที่ 5.1 แสดงกลุ่มเครื่องดนตรีที่เรียบเรียงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 5. 1 แสดงกลุ่มเครื่องดนตรีที่เรียบเรียงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

	ตระนิมิต	พัดชาสามชั้น	โหมโรงขวัญเมือง	เขมรเอวบางเถา	ตับฝรั่ง (ดาวดึงส์)		
ปีกโกโล		✓	✓	✓	✓	เสียงสูง	กลุ่มเครื่องลมไม้
ฟลูต	✓						
อีแฟลตคลาริเน็ต	✓	✓	✓	✓	✓		
โอโบ	✓	✓	✓	✓	✓		
บีแฟลตคลาริเน็ต	✓(1, 2)	✓(1, 2)	✓	✓(1, 2)	✓		
อัลโตแซ็กโซโฟน	✓	✓	✓	✓	✓	เสียงกลาง	
เทนเนอร์แซ็กโซโฟน	✓	✓	✓	✓			
อีแฟลตบาริโทนแซ็กโซโฟน			✓			เสียงต่ำ	
บาสซูน	✓	✓	✓	✓	✓		
อีแฟลตฮอร์น			✓	✓	✓	เสียงกลาง	กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง
เอฟฮอร์น	✓(1, 2)	✓					
คอร์เน็ต	✓(1, 2)	✓(1, 2)		✓(1, 2)	✓		
ทรัมเป็ต			✓				
ทรอมโบน	✓	✓	✓	✓	✓	เสียงต่ำ	
ยูโฟเนียม	✓	✓	✓	✓	✓		
บาริโทน		✓	✓		✓		
เบส	✓	✓	✓	✓	✓		
กลอง							

ที่มาของตาราง: ผู้วิจัย

จากตารางแสดงให้เห็นถึงการจัดกลุ่มเครื่องดนตรีสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่ามีการจัดแบ่งเป็น 2 กลุ่มใหญ่ ได้แก่ กลุ่มเครื่องลมไม้และกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง แต่ไม่มีเครื่องประกอบจังหวะ โดยเครื่องประกอบจังหวะใช้จังหวะของไทยในการบรรเลง ส่วนเครื่องดนตรีในกลุ่มอื่น ๆ ในแต่ละเพลงมีเครื่องที่เรียบเรียงไม่เหมือนกัน ซึ่งสามารถใช้โน้ตแทนกันได้ในแต่ละกลุ่มดังนี้

เครื่องดนตรีหลักในกลุ่มเครื่องลมไม้ ที่จำเป็นต้องมี ได้แก่ โน้ตที่เรียบเรียงสำหรับคลาริเน็ต อาจจะเป็น อีแฟลตคลาริเน็ต หรือ บีแฟลตคลาริเน็ต ก็ได้ ในสมัยก่อนส่วนมากใช้ อีแฟลตคลาริเน็ต หรือที่เรียกว่า ปี่ปากเป็ด ในปัจจุบันไม่ค่อยนิยมใช้ ส่วนมากใช้ บีแฟลตคลาริเน็ตแทน ในปัจจุบันควรจะมีโน้ตสำหรับ บีแฟลตคลาริเน็ตด้วย

สำหรับบทเพลงที่ไม่มีโน้ตสำหรับ ปิกโกโล แต่มีโน้ตสำหรับ ฟลูต สามารถใช้ ปิกโกโลบรรเลงโดยใช้โน้ตของ ฟลูต และยกระดับเสียงให้สูงขึ้นอีก 1 ช่วงเสียง ในขณะเดียวกันถ้าเพลงใดไม่มีโน้ต ฟลูต ก็ใช้โน้ตของ ปิกโกโลแทน โดยลดระดับเสียงลงต่ำ 1 ช่วงเสียงเช่นเดียวกัน

บทเพลงที่มีโน้ตสำหรับอัลโตแซ็กโซโฟน หรือเทนเนอร์แซ็กโซโฟนเพียงอย่างเดียว ให้ใช้โน้ตแทนกันได้ แต่ต้องแปลงโน้ตก่อน เช่นถ้ามีโน้ตอัลโตแซ็กโซโฟน ซึ่งเป็นเครื่อง อีแฟลต ต้องแปลงโน้ตเป็นเทนเนอร์แซ็กโซโฟนซึ่งเป็นเครื่องบีแฟลต ส่วนระดับเสียงให้เทนเนอร์แซ็กโซโฟน บรรเลงต่ำกว่าเสียงของอัลโต 1 ช่วงเสียง หรือบรรเลงในระดับเสียงเดียวกันได้ เครื่องดนตรีอื่น ในกลุ่มเครื่องลมไม้ที่ควรจะมีได้แก่ โอโบ บาสซูน

เครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง ได้แก่โน้ตสำหรับคอร์เน็ต ในสมัยก่อนนิยมใช้คอร์เน็ตเพราะให้เสียงที่นุ่มกว่า ทรัมเป็ตมาก แต่ในปัจจุบันไม่ค่อยมีการใช้คอร์เน็ตแล้วเหลือเพียงทรัมเป็ต การเรียบเรียงโน้ตสำหรับคอร์เน็ตในปัจจุบันจึงไม่จำเป็นอาจจะใช้ทรัมเป็ตแทนได้

ฮอร์น สามารถใช้ได้ทั้ง อีแฟลตฮอร์นและเอฟฮอร์น สามารถใช้โน้ตแทนกันได้ โดยต้องแปลงโน้ตสำหรับเครื่องดนตรีนั้นๆ เสียก่อน ส่วนเครื่องอื่น ได้แก่ ทรอมโบน ยูโฟเนียมและเบส ส่วนบาริโทนอาจจะใช้โน้ตสำหรับยูโฟเนียมก็ได้

5.2. เครื่องหมายกุญแจเสียงและทางเพลง

5.2.1 เครื่องหมายกุญแจเสียง

การเรียบเรียงให้วงดุริยางค์เครื่องเป่าบรรเลงเพลงไทย สิ่งที่ต้องคำนึงถึงคือเรื่องของบันไดเสียง การตั้งเครื่องหมายบันไดเสียงสำหรับให้วงดนตรีบรรเลง เพื่อให้ทุกเครื่องมือบรรเลงในบันไดเสียงเดียวกันหรือที่เรียกว่า ระดับเสียงคอนเสิร์ต การใช้เครื่องหมายบังคับสำหรับการบรรเลงนี้ใช้คำว่า “ทางวง” (สันทัด ตัณฑนันท์, 2538)

ทีฆา โพธิเวส (สัมภาษณ์, 31 มีนาคม 2556) อธิบายถึงการตั้งบันไดเสียงสำหรับเพลงไทยว่า การนำเครื่องดนตรีสากลมาบรรเลงผสมกับเครื่องดนตรีไทย ไม่จำเป็นต้องปรับแต่งเครื่องดนตรีไทยเพื่อให้เข้ากับเครื่องดนตรีสากล เราสามารถนำเครื่องไทยเข้ามาผสมในเครื่องดนตรีสากล

Copyright by Mahidol University

ได้เลย เพียงแต่ต้องรู้จักระดับเสียงของเครื่องดนตรีไทยก่อน ว่าสามารถเข้าได้กับบันไดเสียงอะไรทางด้านสากล

การปรับเสียงเครื่องดนตรีสากลสำหรับการบรรเลงเพลงไทยส่วนมากจะปรับเสียงที่ความถี่ 438 เฮิรตซ์ ส่วนเครื่องดนตรีไทยถ้านำระนาดเข้ามาบรรเลงร่วมกัน ต้องตั้งบันไดเสียงหลักให้บรรเลงอยู่ในบันไดเสียง B♭ ถ้าเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานต้องตั้งบันไดเสียงที่ C Scale ส่วนเครื่องดนตรีไทยอื่นๆ เช่นเครื่องสายต่างๆ ผู้เล่นสามารถขยับนิ้วเพื่อให้เข้ากับทางสากลได้ หรือปรับตั้งเสียงใหม่ซึ่งทำได้ง่ายกว่า ระนาด ฆ้อง ซึ่งเป็นเครื่องตีที่ต้องถ่วงด้วยตะกั่ว

วิชิต โห้ไทย (สัมภาษณ์, 6 เมษายน 2556) และจากวิทยานิพนธ์เรื่อง กระบวนการเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับวงโยธวาทิตของพันโทวิชิต โห้ไทย (ศิลปินแห่งชาติ) ของ ศุภศิระ ทวิชัย (2555) ได้อธิบายถึงการตั้งบันไดเสียงของเครื่องดนตรีในวงดุริยางค์เครื่องเป่าสำหรับการบรรเลงเพลงไทย ว่าใช้การตั้งบันไดเสียงอยู่ 3 บันไดเสียงคือ F B♭ E♭ การตั้งบันไดเสียงดังกล่าวเพื่อต้องการให้เกิดการเทียบเคียงเสียงทางดนตรี ให้ระดับเสียงใกล้เคียงกับเครื่องดนตรีไทยมากที่สุด โดยการดูโน้ตที่สำคัญของบทเพลง ที่ปรากฏอยู่บ่อย สังเกตุจากโน้ตเพลงในห้องเพลงแรกของจังหวะตกที่หนึ่ง หรือห้องสุดท้ายของเพลงว่าจบด้วยโน้ตใด กำหนดโน้ตหลักว่ามีเสียงอะไรแล้วจึงตั้งเครื่องหมายบันไดเสียงในบันไดเสียงที่สัมพันธ์กันดังนี้

โน้ตหลัก	F	G	A	C	D ตั้งบันไดเสียง F Major
โน้ตหลัก	B♭	C	D	F	G ตั้งบันไดเสียง B♭ Major
โน้ตหลัก	E♭	F	G	B♭	C ตั้งบันไดเสียง E♭ Major

จากเพลงที่วิเคราะห์ พบการตั้งบันไดเสียงอยู่ 2 บันไดเสียงได้แก่

เพลงตระนิมิต	ใช้บันไดเสียง	F Major
เพลงพัดชาสามชั้น	ใช้บันไดเสียง	B♭ Major
เพลงโหมโรงขวัญเมือง	ใช้บันไดเสียง	B♭ Major
เพลงเขมรเอวบางเถา	ใช้บันไดเสียง	B♭ Major
เพลงตับฝรั่ง ดาวดึงส์	ใช้บันไดเสียง	B♭ Major

การตั้งบันไดเสียงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า มีหลักการตั้งบันไดเสียงคือให้เทียบเคียงสำเนียงคล้ายดนตรีไทย โดยดูจากโน้ตหลักของเพลง ว่าควรจะอยู่บันไดเสียงอะไร ถ้านำเครื่องดนตรีไทยมาบรรเลงร่วมกันควรตั้ง B♭ Major

Copyright by Mahidol University

5.2.2 ทางเพลง

เป็นทำนองของเพลงที่ถูกกำหนดมาจากผู้แต่งเพลง สันทัด ตัณฑนันท์ (2538) ได้อธิบายถึง “ทางเพลง” ว่าการตั้งเครื่องหมายกุญแจเสียง หนึ่งบันไดเสียงซึ่งกำหนด “ทางวง” สำหรับเครื่องดนตรีในการบรรเลง ยังมีบันไดเสียงที่เป็น “ทางเพลง” ซ่อนอยู่อีก 2 บันไดเสียง เช่นการตั้งบันไดเสียง C แต่ทางเพลงสามารถเป็นได้ทั้งบันไดเสียง C G หรือ F ทั้ง 3 บันไดเสียง

การดูเสียงที่จบท้ายเพลง และโน้ตสำคัญในบทเพลง สามารถบอกได้ว่าเพลงใดอยู่ในบันไดเสียงใด ซึ่งบางเพลงเมื่อตรวจดูเสียงที่จบท้ายเพลงพบว่า บางเพลงเป็นเสียงดอมินันต์ หรือซับดอมินันต์ ของบันไดเสียง และเมื่อดูเสียงสำคัญในแต่ละเพลงจึงจะพบว่า เพลงนั้นบรรเลงด้วยทางเพลงแบบใด

จากการวิเคราะห์เพลงพบว่ามี “ทางเพลง” ดังนี้

1) เพลงตระนิมิต

ใช้เครื่องหมายกุญแจเสียง F Major บังคับการบรรเลง ในการบรรเลงใช้ F G A B♭ C D E F เป็นเสียงสำคัญในบทเพลง และจบด้วยเสียง F เป็นเสียง Tonic ของบันไดเสียง ทำนองหรือ “ทางเพลง” อยู่ในบันไดเสียง F Ionian Mode ใน Diatonic Scales มีโน้ตดังนี้

F G A B♭ C D E F

2) เพลงพัดชาสามชั้น

ใช้เครื่องหมายกุญแจเสียง B♭ Major บังคับการบรรเลง ในการบรรเลงใช้ B♭ C D F G A เป็นเสียงสำคัญในบทเพลง และจบด้วยเสียง B♭ เป็นเสียง Tonic ของบันไดเสียง ทำนองหรือ “ทางเพลง” อยู่ในบันไดเสียง B♭ Ionian Mode ใน Hexatonic Scales มีโน้ตดังนี้

B♭ C D F G A B♭

3) เพลงโหมโรงขวัญเมือง

ใช้เครื่องหมายกุญแจเสียง Bb Major บังคับการบรรเลง มีรายละเอียดการบรรเลงดังนี้

ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 52 ใช้เสียง B♭ C D E♭ F G A เป็นเสียงสำคัญในบทเพลง และจบด้วยเสียง C ซึ่งเป็นเสียง Supertonic ของบันไดเสียง ทำนองหรือ “ทางเพลง” อยู่ในบันไดเสียง C Dorian Mode ใน Diatonic Scales มีโน้ตดังนี้

C D E♭ F G A B♭ C

ห้องที่ 53 ถึงห้องที่ 95 มีการย้ายบันไดเสียง โดยใช้เสียง B♭ C D E F G A เป็นเสียงสำคัญในบทเพลง จบด้วยเสียง C ทำนองหรือ “ทางเพลง” อยู่ในบันไดเสียง C Mixolydian Mode ใน Diatonic Scales ซึ่งมีโน้ตดังนี้

Copyright© by Mahidol University

C D E F G A B♭ C

หลังจากห้องที่ 95 มีการย้ายบันไดเสียงกลับเป็น C Dorian Mode ถึงห้อง 188 และตอนท้ายเพลง ห้องที่ 189 ถึงจบเพลงห้องที่ 194 ลงด้วย C Mixolydian Mode

4) เพลงเขมรเอวบางเถา

ใช้เครื่องหมายกุญแจเสียง Bb Major บังคับการบรรเลง ในการบรรเลงใช้โน้ต B♭ C D F G A เป็นเสียงสำคัญในบทเพลง และจบด้วยเสียง G เป็นเสียง ซับมีเดียนต์ ของบันไดเสียงทำนองหรือ “ทางเพลง” อยู่ในบันไดเสียง G Aeolian Mode ใน Hexatonic Scales มีโน้ตดังนี้

G A B♭ C D F G

5) เพลงตับฝรั่งดาวดึงส์

ลำดับเพลงที่ใช้ ในเพลงตับฝรั่งดาวดึงส์ดังนี้

	ท่อนแรก	ท่อนนำ
เพลงที่ 1	ฝรั่งเดิมท่อน 1	ฝรั่งเดิมท่อน 2
เพลงที่ 2	ฝรั่งรำเท้าท่อน 1	ฝรั่งรำเท้าท่อน 2
เพลงที่ 3	ฝรั่งแดงท่อน 1	ฝรั่งแดงท่อน 2
เพลงที่ 4	ตะเข็ง สองชั้น	ตะเข็งชั้นเดียว
เพลงที่ 5	เจ้าเซ็น	
เพลงที่ 6	บรเทศชั้นเดียว	
เพลงที่ 7	เพลงฉิ่ง	
เพลงที่ 8	จีนรัว	
เพลงที่ 9	จีนรำพัดท่อน 1	จีนรำพัดท่อน 2
เพลงที่ 10	จีนรัว ลงลูกหมดจบ	

ทางเพลงและเสียงหลักในบทเพลง

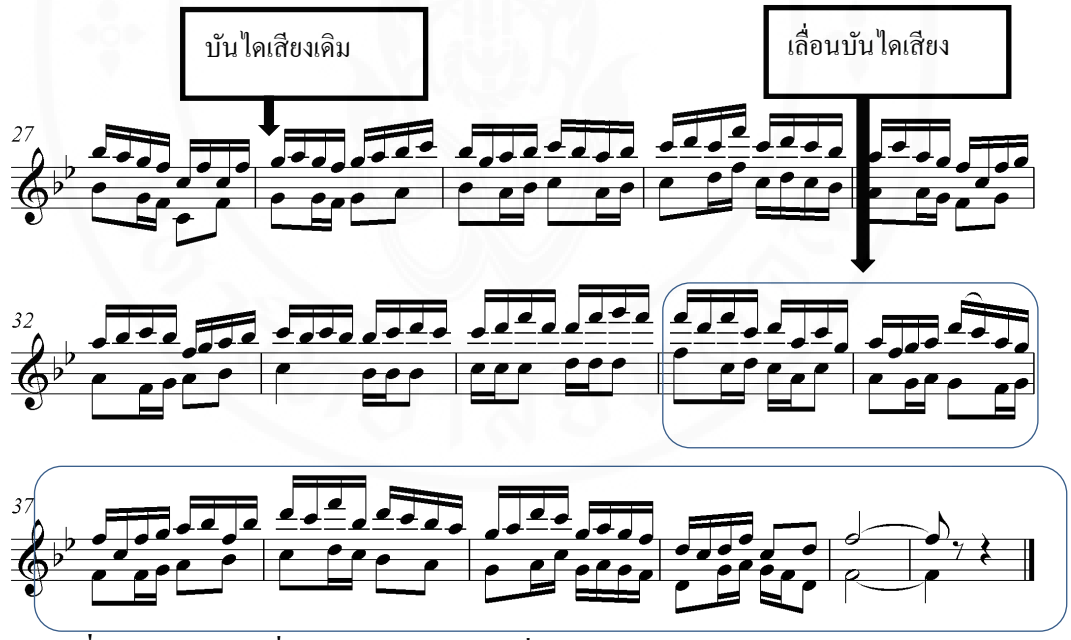
เพลงตับฝรั่งดาวดึงส์ ใช้เครื่องหมายกุญแจเสียง B♭ major ในการบังคับเสียงเครื่องดนตรี ในทุกบทเพลงของเพลงตับฝรั่ง ในแต่ละเพลงมีการเลื่อนระดับเสียงบ้างช่วงกลางเพลง แต่การบังคับเสียงสำหรับเครื่องดนตรีตะวันตก โดยใช้บันไดเสียง B♭ major ในการควบคุมการบรรเลง บันไดเสียงและเสียงหลักที่ใช้ในแต่ละเพลงของตับฝรั่งดาวดึงส์มีดังนี้

การบรรเลงในท่อนนำ ด้วยบันไดเสียง B♭ ขึ้นต้นด้วยเสียง C และลงท้ายท่อนนำด้วยเสียง G มีโน้ตที่ใช้ 6 เสียงหลัก ได้แก่ B♭ C D F G A มีการใช้ E♭ เพียงครั้งเดียวและเป็นการ

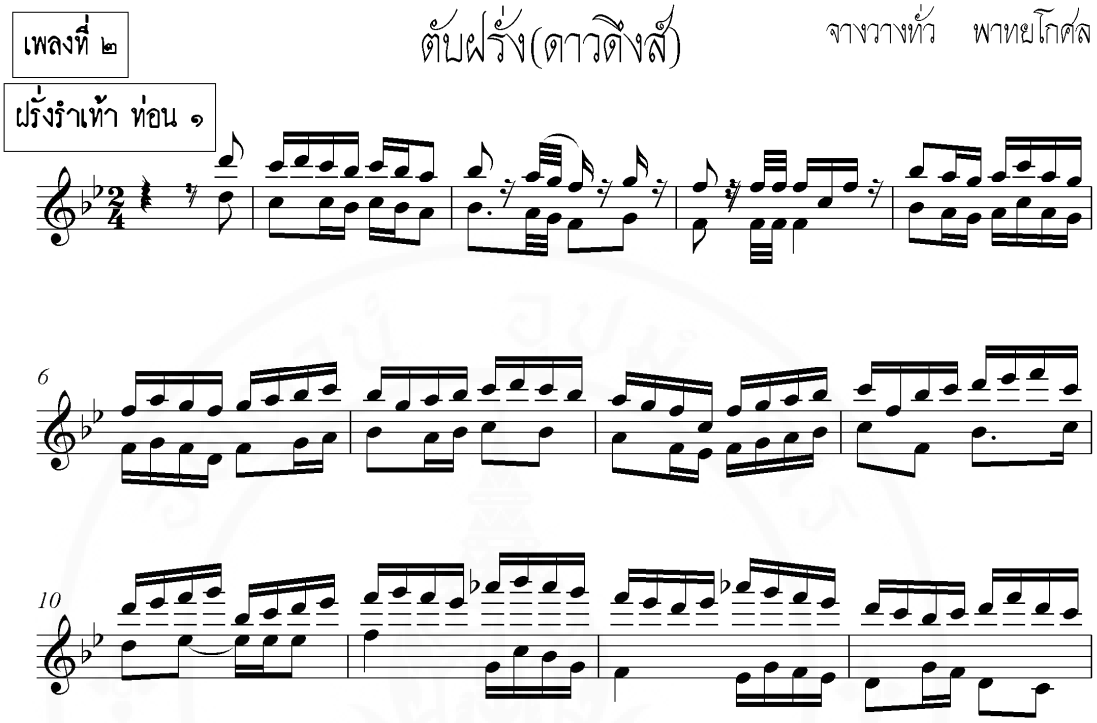
Copyright© by Mahidol University

บรรเลงเสมือนโน้ตผ่านซึ่งไม่ใช่เสียงหลักของเพลง หลังจากนั้นการลงจบประโยคเพลงด้วยเสียง G พบว่ามีการใช้เสียงหรือทางเพลง อยู่ในบันไดเสียง G Aeolian แบบ Hexatonic Scales

การนำเข้าเพลงฝรั่งเดิมท่อน 1 ด้วยเสียง C และลงท้ายด้วยเสียง G ในห้องที่ 17 การใช้เสียงพบว่ามีลักษณะเหมือนกับท่อนนำ โดยใช้ 6 เสียง การดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียง G Aeolian แบบ Hexatonic Scales และจบลงด้วยเสียง G เช่นเดียวกับท่อนนำ

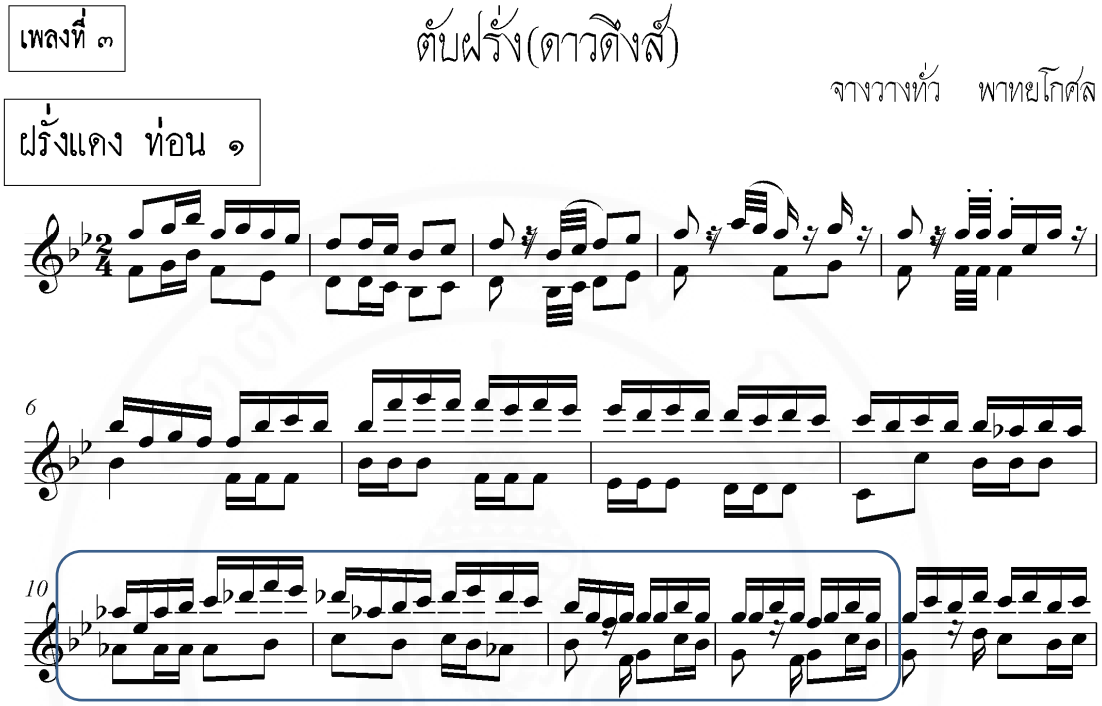
ฝรั่งเดิมท่อน 2 ขึ้นต้นเพลงด้วยเสียง F ตั้งแต่ห้องที่ 18 - 34 เพลงบรรเลงด้วยบันไดเสียง C Dorian Mode แบบ HexatonicScale ส่วนในห้องที่ 35 มีการเลื่อนบันไดเสียง โดยใช้เสียงหลักเป็น F ใช้บันไดเสียง F Ionian Mode แบบ Pentatonic Add 4 และจบลงด้วยเสียง F เช่นเดียวกัน โน้ตที่ใช้ในท่อนดังกล่าวคือ F G A B♭ C D ส่วนโน้ตอื่นมีการใช้น้อย เป็นเพียงตัวผ่าน ดังตัวอย่างที่ 5.1 แสดงการเลื่อนบันไดเสียงในเพลง

ตัวอย่างที่ 5. 1 แสดงการเลื่อนบันไดเสียงเพลงฝรั่งเดิมและการลงจบด้วยเสียง F

ฝรั่งรำเท้าท่อน 1 ขึ้นต้นเพลงด้วยเสียง D เมื่อพิจารณาจากการบรรเลงในจังหวะที่ 1 ของทุกห้องเพลง พบโน้ตหลัก ที่ใช้บรรเลงส่วนมากมีการใช้โน้ต 7 เสียง คือ B♭ C D E♭ F G A มีการใช้เครื่องหมายแฟลตจร บังคับเสียง A เป็น A♭ ในห้องที่ 11 และ 12 หลังจากนั้นใช้เสียง A Natural เพลงดังกล่าวทางเพลงบรรเลงในบันไดเสียง B♭ Ionian Mode แบบ Diatonic Scales ดังตัวอย่างที่ 5.2 แสดงการใช้เสียงหลักในเพลงฝรั่งรำเท้าท่อน 1

Copyright by Mahidol University

ตัวอย่างที่ 5.2 แสดงการใช้เสียงหลักในเพลงฝรั่งรำเท้าท่อน 1

ฝรั่งรำเท้าท่อน 2 ขึ้นต้นห้องเพลงที่ 29 ด้วยเสียง D บรรเลงด้วยบันไดเสียง B♭ เมื่อพิจารณาจากจังหวะตกในที่ 1 ของทุกห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 29 ถึงห้องเพลงที่ 41 พบว่ามีโน้ตที่ใช้บ่อยคือ เสียง B♭ C D E♭ F G A การใช้เสียงดังกล่าวเป็นลักษณะบันไดเสียงไดอาโทนิค (B♭ Diatonic Scales) หลังจากนั้นในห้องเพลงที่ 42 -44 และห้อง 55 มีโน้ตผ่านเสียง A มีการลดเสียง A ลงครึ่งเสียงโดยเล่นโน้ต A♭ ซึ่งพบในแนวเสียงสูง ที่เคลื่อนไหวทำนอง ขณะที่เสียงต่ำ ไม่พบว่ามีการบรรเลงเสียง A♭ ในห้องใดๆ เลย เพลงดังกล่าวทางเพลงบรรเลงใน บันไดเสียง B♭ Ionian Mode แบบ Diatonic Scales

ฝรั่งแดงท่อน 1 ใช้เครื่องหมายกุญแจเสียง B♭ การบรรเลงในห้องที่ 1 – 5 เป็นการนำเข้า ด้วยเสียง F และจบท้ายประโยคด้วยเสียง F การบรรเลงดังกล่าวทั้งการขึ้นต้นและการลงจบเป็นลักษณะของการใช้โมดทางดนตรี โดยจัดอยู่ใน F Mixolydian mode การบรรเลงหลังจากทำนองนำเข้ามาแล้วห้องที่ 5 – 8 ยังบรรเลงอยู่ใน F Mixolydian mode ห้องที่ 9 – 12 เปลี่ยนไปใช้ B♭ Dorian Mode ห้องที่ 12 – 20 เลื่อนบันไดเสียงไปใช้โมด F Mixolydian mode เหมือนเดิม ห้อง 21 – 24 ใช้โมด F Mixolydian mode ในห้องที่ 25 – 27 กลับมาใช้ B♭ Dorian Mode ห้องเพลงที่ 28 – 36 กลับมาใช้ F Mixolydian mode และจบด้วยโน้ตเสียง F ดังตัวอย่างที่ 5.3 ในกรอบ สี่เหลี่ยม แสดงการเลื่อนบันไดเสียงของเพลงฝรั่งแดงท่อน1

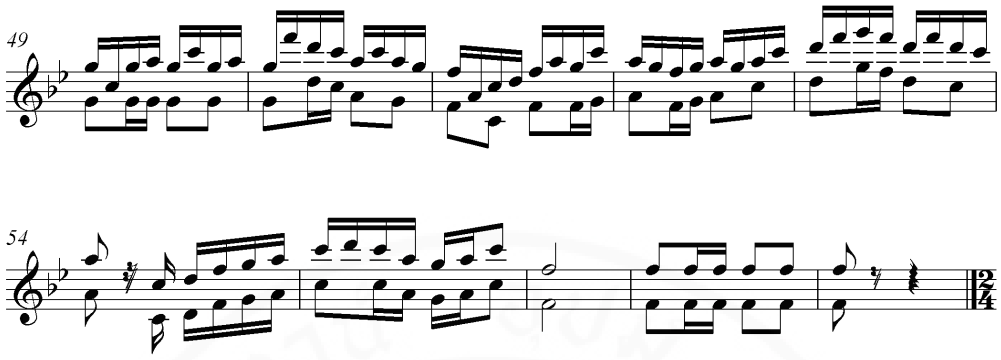
Copyright © Mahidol University

ตัวอย่างที่ 5.3 แสดงการเลื่อนบันไดเสียงเพลงฝรั่งแดงท่อน 1

ฝรั่งแดงท่อน 2 ใช้เครื่องหมายกุญแจเสียง B♭ การขึ้นต้นเพลงในห้องที่ 38 ถึงห้องที่ 40 จังหวะที่ 1 ด้วย B♭ Dorian Mode หลังจากนั้นห้องที่ 40 ถึงห้องที่ 45 ในจังหวะที่ 1 เลื่อนบันไดเสียงใช้โมด C Dorian ห้องที่ 45 จังหวะที่ 2 เริ่มมีการเลื่อนบันไดเสียงเป็น B♭ Dorian ถึงห้องที่ 47 ห้องที่ 48 - 72 มีการเปลี่ยนบันไดเสียงอีกครั้งเป็น F Dorian ห้องที่ 73 เปลี่ยนมาใช้ B♭ Dorian อีกครั้งจนจบเพลงด้วยเสียง B♭

เพลงตะเข็งสองชั้น ใช้เครื่องหมายกุญแจเสียง B♭ การบรรเลงในเพลงตะเข็งทั้งเพลงไม่มีการเปลี่ยนบันไดเสียง เริ่มต้นเพลงด้วยเสียง F และจบท่อนแรกด้วยเสียง F เช่นเดียวกัน ลักษณะของหลักเสียงอยู่ที่เสียง F เป็นหลัก ดังตัวอย่างที่ 5.4 แสดงถึงการลงจบด้วยเสียง F การบรรเลงดังกล่าวเป็นลักษณะการบรรเลงด้วย F Mixolydian Mode ซึ่งโมดดังกล่าวประกอบด้วยโน้ตดังนี้คือ

F Mixolydian Mode

F G A B♭ C D E♭ F

Copyright by Mahidol University

ตัวอย่างที่ 5.4 แสดงการลงจบด้วยเสียง F เพลงตะเข้งสองชั้น

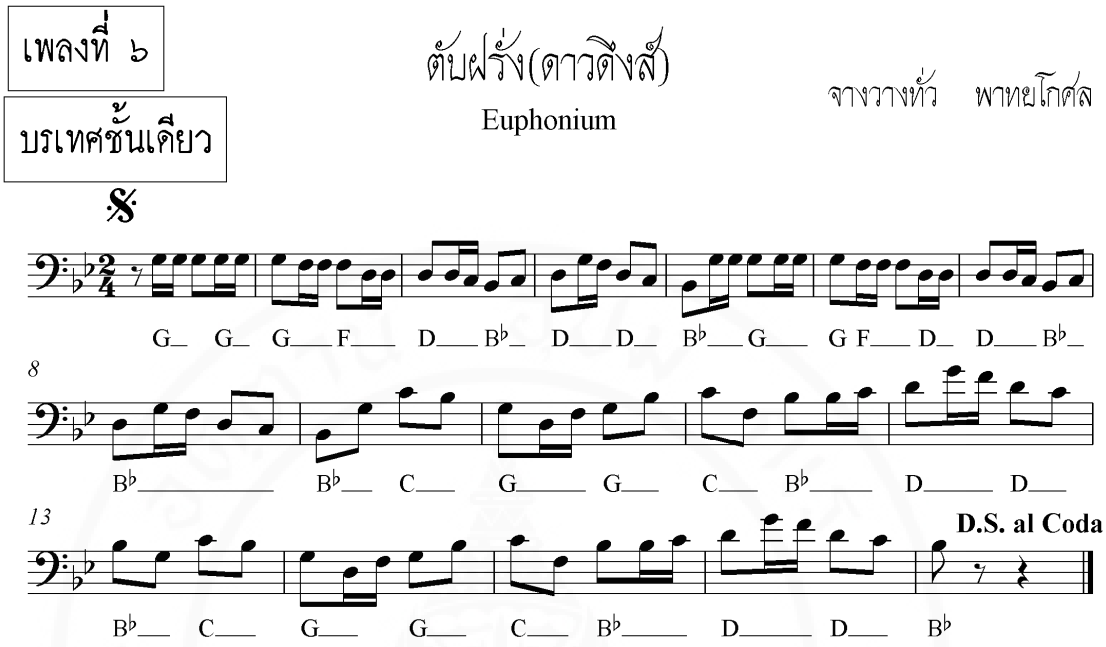
ตะเข้งชั้นเดียว ใช้เครื่องหมายกุญแจเสียง B♭ เริ่มต้นเพลงด้วยห้องที่ 59 ทำนองที่บรรเลงในเพลงตะเข้งชั้นเดียว หลักเสียงอยู่ที่เสียง F เช่นเดียวกัน เสียงที่จบในห้อง 87 ด้วยเสียง F และตามด้วยการทอดเสียงลง จากหลักเสียงดังกล่าวเป็นการบรรเลงด้วย F Mixolydian Mode เช่นเดียวกับเพลงตะเข้งสองชั้น

เพลงเจ้าเซ็น ใช้เครื่องหมายกุญแจเสียง B♭ ทำนองที่บรรเลงในเพลงเจ้าเซ็น พบว่ามีการใช้เสียงหลักอยู่ที่เสียง C การวนเวียนเสียงและการลงจบท้ายเพลงด้วยเสียง C เช่นเดียวกัน การบรรเลงดังกล่าวด้วย C Dorian Mode ซึ่งมีโน้ตหลักที่ใช้ดังนี้

C Dorian Mode C D E♭ F G A B♭ C

เพลงบรเทศชั้นเดียว ใช้เครื่องหมายกุญแจเสียง B♭ ทำนองที่บรรเลงในเพลงบรเทศชั้นเดียว พบว่ามีการใช้หลักเสียงที่ B♭ การจบท้ายเพลงด้วย B♭ เช่นเดียวกัน พบว่ามีการใช้โน้ตหลักเพียง 5 เสียง ดังตัวอย่างที่ 5.5 แสดงเสียงหลักที่ใช้ในเพลงบรเทศชั้นเดียว การบรรเลงดังกล่าวด้วยบันไดเสียง B♭ Ionian Mode แบบ Pentatonic Scale ซึ่งประกอบด้วยโน้ตหลัก 5 เสียงได้แก่

B♭ Ionian Pentatonic Scale B♭ C D F G

Copyright by Mahidol University

ตัวอย่างที่ 5.5 แสดงการใช้เสียงหลัก 5 เสียงในเพลงบรเทศชั้นเดียว

เพลงฉิ่ง ใช้เครื่องหมายกุญแจเสียง B♭ ทำนองที่บรรเลงในเพลงฉิ่ง เริ่มต้นตั้งแต่ห้องเพลงที่ 1 ถึงห้องเพลงที่ 34 หลักเสียงอยู่ในเสียง F ไม่มีการบรรเลงโน้ต E♭ ในเพลง การบรรเลงดังกล่าวเป็นการบรรเลงด้วยบันไดเสียง F Ionian Pentatonic Add4 scales หลังจากนั้นตั้งแต่ห้องที่ 35 ถึงจบเพลงห้องที่ 51 การบรรเลงด้วยหลักเสียง B♭ โดยไม่มีการใช้โน้ต E♭ และเสียง A ในบทเพลงเลย การบรรเลงดังกล่าวจัดอยู่ใน B♭ Ionian Pentatonic Scale โดยมีโน้ตที่ใช้ดังนี้

F Ionian Pentatonic Add 4 มีโน้ต F G A B♭ C D

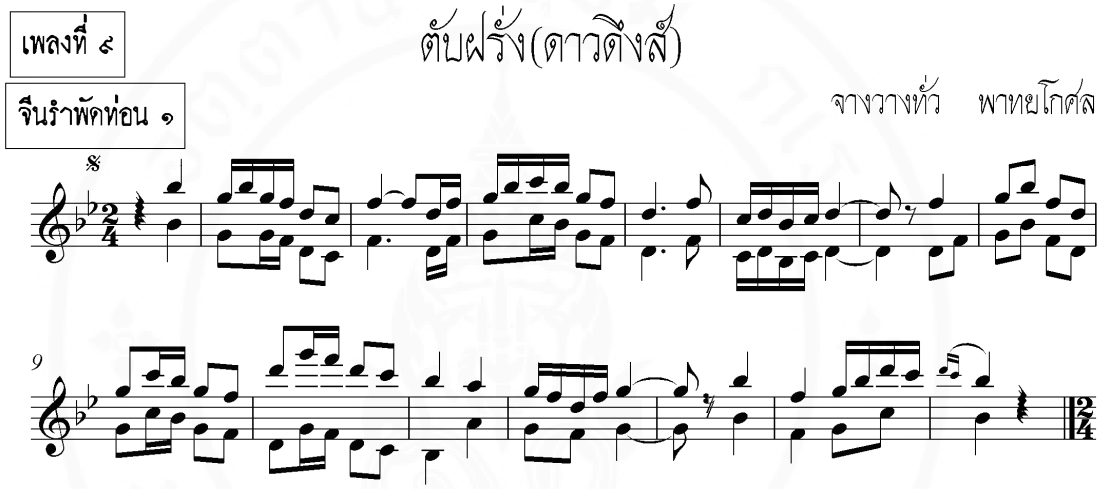
Bb Ionian Pentatonic Scale มีโน้ต B♭ C D F G

เพลงจีนรัว ใช้เครื่องหมายกุญแจเสียง B♭ ทำนองที่บรรเลงในบทเพลงระหว่างห้องที่ 1 ถึง 41 มีหลักเสียงอยู่ที่เสียง G ไม่มีโน้ต E♭ และเสียง A ซึ่งเป็นลักษณะของ Pentatonic Scales ส่วนมากใช้เสียงเพียง 5 เสียงเป็นหลัก ทางเพลงจัดอยู่ใน G Aeolian Mode แบบ Pentatonic Scales

ห้องเพลงที่ 42 – 115 มีลักษณะการเลื่อนเสียง โดยมีการบรรเลงเสียงครบทั้ง 7 เสียง หลักเสียงอยู่ที่เสียง C ทางเพลงบรรเลงอยู่ใน C Dorian Mode แบบ Diatonic Scales

ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 115 – 123 หรือจบเพลง หลักเสียงอยู่ที่เสียง D ใช้โน้ตสำหรับการบรรเลงเพียง 5 เสียง ทางเพลงบรรเลงอยู่ใน D Aeolian Mode แบบ Pentatonic Scales

Copyright by Mahidol University

จีนรำพัด มีสองท่อน ใช้เครื่องหมาย B♭ ในการบังคับเสียง ท่อนที่ 1 เริ่มต้นเพลงด้วยเสียง B♭ การดำเนินทำนองส่วนมากใช้เสียงเพียง 6 เสียงหลัก โดยมีการใช้เสียง A บางช่วงแต่ไม่มีการใช้เสียง E♭ เลย ทางเพลงบรรเลงในบันไดเสียง B♭ Ionian Mode แบบ Hexatonic Scales ส่วนจีนรำพัดท่อน 2 เช่นเดียวกับจีนรำพัดท่อนแรก โดยบรรเลงอยู่ใน B♭ Ionian Mode ซึ่งมีโน้ตหลัก คือ B♭ C D F G ดังตัวอย่างที่ 5.6 แสดงถึงโน้ตหลักที่ใช้ในเพลงจีนรำพัด

ตัวอย่างที่ 5.6 แสดงถึงโน้ตหลักที่ใช้ในเพลงจีนรำพัด

จีนรัว ตอนจบเพลง ใช้เครื่องหมายกุญแจเสียง B♭ ทำนองที่บรรเลงในบทเพลงตั้งแต่ต้นจนจบเพลง การดำเนินทำนองดังกล่าวจัดเหมือนจีนรัวช่วงแรก แต่ช่วงการจบเพลงตั้งแต่ห้องที่ 116 – 123 จบด้วยเสียงหลักที่ C การบรรเลงดังกล่าวจัดอยู่ใน C Dorian Mode

การใช้เครื่องหมายกุญแจเสียง (Key Signature) กับทางเพลง (Mode) และบันไดเสียง (Scales) ในแต่ละเพลงสรุปได้ดังตารางที่ 5.2

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 5.2 สรุปการใช้ เครื่องหมายกุญแจเสียง ทางเพลงและบันไดเสียง

เพลง	เครื่องหมายกุญแจเสียง (Key Signature)	ทางเพลง (Mode)	บันไดเสียง (Scale)	ห้องเพลงที่
ตระนิมิต	F	F Ionian Mode	Diatonic Scale	ทุกห้องเพลง
พัดชาสามชั้น	B♭	B♭ Ionian Mode	Hexatonic Scale	ทุกห้องเพลง
โหมโรงขวัญเมือง	B♭	C Dorian Mode	Diatonic Scale	1-52
		C Mixolydian Mode	Diatonic Scale	53-95
		C Dorian Mode	Diatonic Scale	95- 188
		C Mixolydian Mode	Diatonic Scale	189 – 194
เขมรเอวบางเถา	B♭	G Aeolian Mode	Hexatonic Scale	ทุกท่อนเพลง
ตับฝรั่งดาวดึงส์				
ท่อนนำ	B♭	G Aeolian mode	Hexatonic Scale	1 - 17
ฝรั่งเดิมท่อน 1	B♭	G Aeolian mode	Hexatonic Scale	1 - 17
ฝรั่งเดิมท่อน 2	B♭	G Aeolian mode	Pentatonic Scale	18 - 34
	B♭	F Ionian mode	Pentatonic Add 4 Scale	35 - 41
ฝรั่งรำเท้าท่อน 1	B♭	B♭ Ionian mode	Diatonic Scale	1 - 28
ฝรั่งรำเท้าท่อน 2	B♭	B♭ Ionian mode	Diatonic Scale	29 - 61
ฝรั่งแดงท่อน 1	B♭	F Mixolydian Mode	Diatonic Scale	1 - 8
		B♭ Dorian mode	Diatonic Scale	9 - 11
		F Mixolydian Mode	Diatonic Scale	12 - 24
		B♭ Dorian mode	Diatonic Scale	25 - 27
		F Mixolydian Mode	Diatonic Scale	28 - 36
ฝรั่งแดงท่อน 2	B♭	B♭ Dorian mode	Diatonic Scale	38 -40
		C Dorian Mode	Diatonic Scale	40 - 45
		B♭ Dorian mode	Diatonic Scale	45 - 47

Copyright© by Mahidol University

ตารางที่ 5.2 สรุปการใช้ เครื่องหมายกุญแจเสียง ทางเพลงและบันไดเสียง (ต่อ)

เพลง	เครื่องหมายกุญแจเสียง (key Signature)	ทางเพลง (mode)	บันไดเสียง	ห้องเพลงที่
		F Dorian Mode	Diatonic Scale	48 - 72
		B♭ Dorian Mode	Diatonic Scale	73 - 90
ตะเข็ง สองชั้น	B♭	F Mixolydian Mode	Diatonic Scale	1 - 58
ตะเข็ง ชั้นเดียว	B♭	F Mixolydian Mode	Diatonic Scale	59 - 87
เจ้าเซ็น	B♭	C Dorian Mode	Diatonic Scale	1 - 41
บรเทศชั้นเดียว	B♭	B♭ Ionian Mode	Pentatonic Scale	1 - 17
ฉิ่ง	B♭	F Ionian Mode	Pentatonic Add 4 Scale	1 - 34
		B♭ Ionian Mode	Pentatonic Scale	35 - 51
จีนรัว	B♭	G Aeolian Mode	Pentatonic Scale	1 - 41
		C Dorian Mode	Diatonic Scale	42 - 115
		D Aeolian Mode	Pentatonic Scale	115-123
จีนรำพัดท่อน 1	B♭	B♭ Ionian Mode	Hexatonic Scale	1 - 15
จีนรำพัดท่อน 2	B♭	B♭ Ionian Mode	Hexatonic Scale	16 - 32
จีนรัว ลงจบ	B♭	G Aeolian Mode	Pentatonic Scale	1 - 41
		C Dorian Mode	Diatonic Scale	42 – 115
		D Dorian Mode	Diatonic Scale	115-123

ที่มาตาราง: ผู้วิจัย

สรุปการใช้เครื่องหมายกุญแจเสียง ทางเพลงและบันไดเสียง

จากการศึกษาการใช้เครื่องหมายกุญแจเสียง หรือเครื่องหมายกุญแจเสียง (Key Signature) ทางเพลง (Mode) และ บันไดเสียง (Scales) สรุปได้ดังนี้

การนำเพลงไทยมาเรียบเรียงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า มีการดำเนินทำนองด้วยทางเพลง (Mode) ที่แตกต่างกัน ส่วนมากมีการใช้ ทางเพลงแบบ ไอโอเนียน (Ionian Mode) มากที่สุด

รองลงมาเป็น ทางเพลงแบบดอเรียน (Dorian Mode) และทางเพลงเอโอเลียน (Aeolian Mode) เท่ากัน ส่วนทางเพลงแบบมิกโซลิเดียน (Mixolydian Mode) มีใช้น้อยสุด

บันไดเสียงที่ใช้ พบว่ามีการใช้เสียง 7 เสียงหลัก ในบันไดเสียงแบบไดอะทอนิก (Diatonic Scale) มากที่สุด รองลงมามีการใช้เสียง 6 เสียงหลัก แบบเฮกซะทอนิก (Hexatonic Scale) การใช้เสียง 5 เสียงแบบเพนทาทอนิก (Pentatonic Scale) น้อยสุด

การใช้การใช้เครื่องหมายกุญแจเสียง (Key Signature) ส่วนมากใช้เครื่องหมาย B♭ มากที่สุด นอกจากนั้นยังสามารถใช้ เครื่องหมายกุญแจเสียง F และ E♭ ได้ โดยดูความสัมพันธ์ระหว่างโน้ตหลักในบทเพลง

5.3. การแปลงเปลี่ยนทางของเครื่องดนตรี

การนำทำนองเพลงไทยมาเรียบเรียงและแปลงเปลี่ยนเพื่อให้วงดุริยางค์เครื่องเป่าบรรเลง ไม่ได้นำทำนองเพลงไทยมาแล้วเปลี่ยนไปทางสากลเลย มีการแปลงทำนอง หรืออาจใช้วิธีการสร้างทำนองใหม่แต่ให้มีลักษณะของทำนองคล้ายกับทางของดนตรีไทย ดังที่ครูมนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึงแตรวง ไว้ใน ดุริยสาส์นว่า

> แตรวง เป็นวงดุริยางค์ที่มีเครื่องทำ ทำนองด้วยเครื่องเป่าทั้งสิ้น แต่เครื่องทองเหลืองมีจำนวนมากกว่าเครื่องไม้ ลำดับเสียงเป็นไปตามแบบฝรั่ง คือ แบ่งเป็น Chromatic ได้ 12 เสียง เพราะฉะนั้นเมื่อนำมาบรรเลงเพลงไทย บางเพลงจึงเพี้ยน แปร่ง ไม่สนิทหู แต่เมื่อทุก ๆ อย่างในวงนั้นมีลำดับเสียงเหมือนกันก็พอพากันไปได้ดีกว่า การผสมเครื่องดนตรีที่มีลำดับเสียงต่างกัน วิธีปรุงแตรวงนี้ ไม่ได้แยกการบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละพวกออกอย่างแบบประสานเสียง (Harmony) ตามวิชาการตะวันตก และก็มิได้แยกทำนองบรรเลงเป็นระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก หรือซอด้วง ซออู้ อย่างแบบดนตรีไทย แต่ประดิษฐ์ทางขึ้นอีกแบบหนึ่งอนุโลมคล้ายวิธีการในวงดนตรีไทย เรียกกันว่า “ทางแตรวง” โดยปรกติมักจะให้บาริโทนบรรเลงแนวเนื้อเพลง ทรัมเป็ตและคลาริเนตเก็บบ้าง บางตอนฮอร์นและยูโฟเนียมดำเนินทำนองขัดและหยอกล้อตามโอกาส เบสส์ดำเนินจังหวะห่าง ๆ และใช้เครื่องประกอบจังหวะคือ กลองแขก ตะโพน กลองฉิ่ง ฉาบ โหม่งของไทย หากเพลงใดมีท่วงทำนองพิศดารออกไปก็อาจพลิกแพลงวิธีการปรับให้แตกต่างออกไปได้

(มนตรี ตราโมท, ดุริยสาส์น, น.72)

จากข้อมูลดังกล่าว การกำหนดทางสำหรับเครื่องดนตรีสากล ตามแนวคิดของ ครูมนตรี ปราโมท พอสรุปได้ดังนี้

บาริโทน	บรรเลง	แนวเนื้อเพลง ทำนองหลัก
ทรัมเป็ต คลาริเน็ต	บรรเลง	ทางเก็บ
ฮอร์น ยูโฟเนียม	บรรเลง	ทำนองขัดและหยอกล้อ
เบส		ดำเนินจังหวะห่าง ๆ

พันโทวิชิต โห้ไทย (6 เมษายน 2556, สัมภาษณ์) ได้อธิบายถึงการแปลงทางของไทยเพื่อใช้สำหรับเครื่องดนตรีในวงดุริยางค์เครื่องเป่า โดยให้ ทางฆ้อง แปลงเปลี่ยนเป็นทาง ยูโฟเนียมและทรอมโบน ส่วนทางอื่น ๆ ครูวิชิต โห้ไทย ใช้คำว่า “สร้างทางระนาด สร้างทางฆ้องวงเล็ก สร้างทางระนาดทุ้ม” ไม่ใช่การนำทางของระนาด ทางของฆ้องวงเล็กหรือระนาดทุ้ม เพื่อเปลี่ยนให้เครื่องดนตรีตะวันตกบรรเลง แต่เป็นการประดิษฐ์ทางขึ้นมาใหม่เพื่อให้เครื่องดนตรีตะวันตก ทำหน้าที่คล้าย ระนาดเอก ฆ้องวงเล็ก หรือระนาดทุ้ม การแปลงเปลี่ยนทางของพันโทวิชิต โห้ไทย สรุปได้ดังนี้

ฆ้องวงใหญ่แปลงเปลี่ยนเป็น ยูโฟเนียม บาริโทน ทรอมโบน

ระนาดเอก แปลงเปลี่ยนเป็น ปี่โอโบ อีแฟลตคลาริเน็ต บีแฟลตคลาริเน็ต ปิกโกโล ฟลูต

ระนาดทุ้มไม้ แปลงเปลี่ยนเป็น เทนเนอร์แซ็กโซโฟน บาริโทนแซ็กโซโฟน อัลโตแซ็กโซโฟน อีแฟลตฮอร์น เอฟฮอร์น

ระนาดทุ้มเหล็ก แปลงเปลี่ยนเป็น บาสซูน ทูบา

ฆ้องวงเล็ก แปลงเปลี่ยนเป็น ฮอร์น ทรัมเป็ต อัลโตแซ็กโซโฟน

ปี่ใน ครูวิชิตใช้ โอโบ บางครั้งโอโบ ใช้แทนปีและบางครั้ง อาจจะบรรเลงทางเก็บเหมือนระนาดก็ได้

แตรวงชาวบ้าน ท่ามะขาม อำเภอดอนทราย จังหวัดราชบุรี ใช้การปรับเปลี่ยนดังนี้ (พีระชัย ลี้สมบูรณ์ผล, 2550)

คลาริเน็ตบรรเลงตามโน้ต ปรับเพิ่มเสียงของโน้ตให้ละเอียดมากขึ้น คล้ายระนาดเอก

ทรัมเป็ต เทนเนอร์แซ็กโซโฟน บาริโทน บรรเลงทำนองหลัก ปรับตัวโน้ตบ้างเล็กน้อย

บาริโทน แซ็กโซโฟน ยูโฟเนียม ทูบาปรับลดแนวบรรเลงให้เหลือจังหวะหลักหรือลูกตกของเพลง

จากการวิเคราะห์ในบทเพลงโดยให้ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยฟังทำนองที่เรียบเรียงสำหรับเครื่องดนตรีในวงดุริยางค์เครื่องเป่าในแต่ละเพลง พบว่ามีทำนอง ที่บรรเลงแบบ “ทาง” สำหรับบรรเลงดนตรีไทย ในแต่ละเพลงดังนี้

Copyright by Mahidol University

1. เพลงตระนิมิต

เพลงตระนิมิตมีทำนองสำหรับให้เครื่องดนตรีบรรเลง 12 ชนิด มีทำนองที่บรรเลงแบบเครื่องดนตรีไทยโดยแบ่งเป็นกลุ่มเครื่องลมไม้และเครื่องลมทองเหลืองดังนี้

เครื่องลมไม้ ได้แก่ ฟลูต อีแฟลตคลาริเน็ต โอโบ บีแฟลตคลาริเน็ต เรียบเรียงทำนองให้คล้ายกับ “ทางเก็บของระนาดเอก” ส่วนเครื่องลมไม้ชนิดอื่นได้แก่ อัลโตแซ็กโซโฟนเทนเนอร์แซกโซโฟนและบาสซูน เรียบเรียงให้มีทำนองคล้าย “ทางฆ้องวงใหญ่”

เครื่องลมทองเหลือง เอฟฮอร์น เรียบเรียง 2 ทำนอง เรียบเรียงคล้าย “ทางระนาดทุ้ม”

คอร์เน็ต ทรอมโบน ยูโฟเนียมและเบส เรียบเรียงทำนองคล้าย “ทางฆ้องวงใหญ่” แต่ทำนองของเครื่องดนตรีบางชนิด ถูกตัดโน้ตให้บรรเลงในจังหวะห่างๆ การแปลงเปลี่ยนในแต่ละเครื่องดนตรีดังตารางที่ 5.3 แสดงการแปลงเปลี่ยนทางของเครื่องดนตรีไทยเพลงตระนิมิต

ตารางที่ 5.3 แสดงการแปลงเปลี่ยน ทางของเครื่องดนตรีไทย เพลงตระนิมิต

ตระนิมิต			
เครื่องดนตรี	แปลงเปลี่ยนคล้าย		
ฟลูต	ทางเก็บ,ทางระนาด	เสียงสูง	กลุ่มเครื่องลมไม้
อีแฟลตคลาริเน็ต	ทางเก็บ,ทางระนาด		
โอโบ	ทางเก็บ,ทางระนาด		
บีแฟลตคลาริเน็ต	ทางเก็บ,ทางระนาด		
อัลโตแซ็กโซโฟน	ฆ้องวงใหญ่	เสียงกลาง	
เทนเนอร์แซ็กโซโฟน	ฆ้องวงใหญ่		
บาสซูน	ฆ้องวงใหญ่	เสียงต่ำ	
เอฟ ฮอร์น	ระนาดทุ้ม	เสียงกลาง	กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง
คอร์เน็ต	ฆ้องวงใหญ่		
ทรอมโบน	ฆ้องวงใหญ่	เสียงต่ำ	
ยูโฟเนียม	ฆ้องวงใหญ่		
เบส	ฆ้องวงใหญ่		

ที่มาตาราง: ผู้วิจัย

Copyright by Mahidol University

2. เพลงพัดชาสามชั้น

เพลงพัดชาสามชั้น มีทำนองสำหรับให้เครื่องดนตรีบรรเลง 13 ชนิด มีทำนองที่บรรเลงแบบเครื่องดนตรีไทยดังนี้

เครื่องลมไม้ ได้แก่ ปิกโกโล อีแฟลตคลาริเน็ต โอโบ บีแฟลตคลาริเน็ต เรียบเรียงทำนอง ให้คล้ายกับ “ทางเก็บของระนาดเอก” ส่วนเครื่องลมไม้ชนิดอื่นได้แก่ อัลโตแซ็กโซโฟน เทนเนอร์แซกโซโฟนและบาสซูน เรียบเรียงให้มีทำนองคล้าย “ทางฆ้องวงใหญ่”

เครื่องลมทองเหลือง เอฟฮอร์น เรียบเรียงคล้าย “ทางระนาดทุ้ม”

คอร์เน็ต มี 2 ทำนองโดยการเล่นประสานกัน เรียบเรียงคล้าย “ทางเก็บฆ้องวงเล็ก”

ทรอมโบน ยูโฟเนียม บาริโทน และเบส เรียบเรียงทำนองคล้าย “ทางฆ้องวงใหญ่” แต่ทำนองของเครื่องดนตรีบางชนิด ถูกตัดโน้ตให้บรรเลงในจังหวะห่าง ๆ

ตารางที่ 5.4 แสดงการแปลงเปลี่ยนทางของเครื่องดนตรีไทย เพลงพัดชาสามชั้น

พัดชาสามชั้น			
เครื่องดนตรี	แปลงเปลี่ยนคล้าย		
ปิกโกโล	ทางเก็บ,ทางระนาด	เสียงสูง	กลุ่มเครื่องลมไม้
อีแฟลตคลาริเน็ต	ทางเก็บ,ทางระนาด		
โอโบ	ทางเก็บ,ทางระนาด		
บีแฟลตคลาริเน็ต	ทางเก็บ,ทางระนาด		
อัลโตแซ็กโซโฟน	ฆ้องวงใหญ่	เสียงกลาง	
เทนเนอร์แซ็กโซโฟน	ฆ้องวงใหญ่		
บาสซูน	ฆ้องวงใหญ่	เสียงต่ำ	
เอฟ ฮอร์น	ระนาดทุ้ม	เสียงกลาง	กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง
คอร์เน็ต	ทางเก็บ,ฆ้องวงเล็ก		
ทรอมโบน	ฆ้องวงใหญ่	เสียงต่ำ	
ยูโฟเนียม	ฆ้องวงใหญ่		
บาริโทน	ฆ้องวงใหญ่		
เบส	ฆ้องวงใหญ่		

ที่มาตาราง: ผู้วิจัย

Copyright by Mahidol University

3. เพลงโหมโรงขวัญเมือง

เพลงโหมโรงขวัญเมืองมีทำนองสำหรับให้เครื่องดนตรีบรรเลง 14 ชนิด มีทำนองที่บรรเลงแบบเครื่องดนตรีไทยดังนี้

เครื่องลมไม้ ในกลุ่มเสียงสูงได้แก่ ปิกโกโล อีแฟลตคลาริเน็ต โอโบ บีแฟลตคลาริเน็ต เรียบเรียงทำนอง ให้คล้ายกับ “ทางเก็บของระนาดเอก”

ส่วนเครื่องลมไม้กลุ่มเสียงกลางและเสียงต่ำ ได้แก่ อัลโตแซ็กโซโฟน เทนเนอร์แซกโซโฟน อีแฟลตบาริโทนแซกโซโฟนและบาสซูน เรียบเรียงให้มีทำนองคล้าย “ทางฆ้องวงใหญ่”

เครื่องลมทองเหลืองกลุ่มเสียงกลางและเสียงต่ำ ได้แก่ อีแฟลตฮอร์น คอร์เน็ต ทรอมโบน ยูโฟเนียม บาริโทนและเบส เรียบเรียงทำนองคล้าย “ทางฆ้องวงใหญ่” เครื่องดนตรีบางชนิดถูกตัดโน้ตให้บรรเลงในจังหวะห่างๆ การแปลงเปลี่ยนเพลงโหมโรงขวัญเมือง ดังตารางที่ 5.5

ตารางที่ 5. 5 แสดงการแปลงเปลี่ยนทางของเครื่องดนตรีไทย เพลงโหมโรงขวัญเมือง

โหมโรงขวัญเมือง			
เครื่องดนตรี	แปลงเปลี่ยนคล้าย		
ปิกโกโล	ทางเก็บ,ทางระนาด	กลุ่มเสียงสูง	กลุ่มเครื่องลมไม้
อีแฟลตคลาริเน็ต	ทางเก็บ,ทางระนาด		
โอโบ	ทางเก็บ,ทางระนาด		
บีแฟลตคลาริเน็ต	ทางเก็บ,ทางระนาด		
อัลโตแซ็กโซโฟน	ฆ้องวงใหญ่	เสียงกลาง	
เทนเนอร์แซ็กโซโฟน	ฆ้องวงใหญ่		
อีแฟลต บาริโทนแซก	ฆ้องวงใหญ่	เสียงต่ำ	
บาสซูน	ฆ้องวงใหญ่		
อีแฟลต ฮอร์น	ฆ้องวงใหญ่	เสียงกลาง	กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง
คอร์เน็ต	ฆ้องวงใหญ่		
ทรอมโบน	ฆ้องวงใหญ่	เสียงต่ำ	
ยูโฟเนียม	ฆ้องวงใหญ่		
บาริโทน	ฆ้องวงใหญ่		
เบส	ฆ้องวงใหญ่		

ที่มาตาราง: ผู้วิจัย

Copyright by Mahidol University

4. เพลงเขมรเอวบางเถา

เพลงเขมรเอวบางเถามีทำนองสำหรับให้เครื่องดนตรีบรรเลง 12 ชนิด มีทำนองที่บรรเลงแบบเครื่องดนตรีไทยดังนี้

เครื่องลมไม้ ในกลุ่มเสียงสูงได้แก่ ปิกโกโล อีแฟลตคลาริเน็ต โอโบ บีแฟลตคลาริเน็ต เรียบเรียงทำนอง ให้คล้ายกับ “ทางเก็บของระนาดเอก”

ส่วนเครื่องลมไม้กลุ่มเสียงกลาง ได้แก่ อัลโตแซ็กโซโฟนและ เทนเนอร์แซกโซโฟน เรียบเรียงให้มีทำนองคล้าย “ทางฆ้องวงใหญ่” ส่วนบาสซูนอยู่ในกลุ่มเครื่องลมไม้เสียงต่ำ เรียบเรียงทำนองคล้าย “ทางระนาดทุ้ม”

เครื่องลมทองเหลืองกลุ่มเสียงกลาง ได้แก่ อีแฟลตฮอร์น เรียบเรียงทำนองคล้าย “ทางระนาดทุ้ม” คอร์เน็ตเรียบเรียงทำนองคล้าย “ทางเก็บฆ้องวงเล็ก”

เครื่องลมทองเหลืองกลุ่มเสียงต่ำ ได้แก่ ทรอมโบน ยูโฟเนียม และเบส เรียบเรียงทำนองคล้าย “ทางฆ้องวงใหญ่” การแปลงเปลี่ยนเพลงเขมรเอวบางเถา ดังตารางที่ 5.6

ตารางที่ 5.6 แสดงการแปลงเปลี่ยนทางของเครื่องดนตรีไทย เพลงเขมรเอวบางเถา

<table>
<tr><td colspan="4">เขมรเอวบางเถา</td></tr>
<tr><td>เครื่องดนตรี</td><td>แปลงเปลี่ยนคล้าย</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>ปิกโกโล</td><td>ทางเก็บ,ทางระนาด</td><td rowspan="4">กลุ่มเสียงสูง</td><td rowspan="7">กลุ่มเครื่องลมไม้</td></tr>
<tr><td>อีแฟลตคลาริเน็ต</td><td>ทางเก็บ,ทางระนาด</td></tr>
<tr><td>โอโบ</td><td>ทางเก็บ,ทางระนาด</td></tr>
<tr><td>บีแฟลตคลาริเน็ต</td><td>ทางเก็บ,ทางระนาด</td></tr>
<tr><td>อัลโตแซ็กโซโฟน</td><td>ฆ้องวงใหญ่</td><td rowspan="2">เสียงกลาง</td></tr>
<tr><td>เทนเนอร์แซ็กโซโฟน</td><td>ฆ้องวงใหญ่</td></tr>
<tr><td>บาสซูน</td><td>ระนาดทุ้ม</td><td>เสียงต่ำ</td></tr>
<tr><td>อีแฟลตฮอร์น</td><td>ระนาดทุ้ม</td><td rowspan="2">เสียงกลาง</td><td rowspan="5">กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง</td></tr>
<tr><td>คอร์เน็ต</td><td>ทางเก็บ, ฆ้องวงเล็ก</td></tr>
<tr><td>ทรอมโบน</td><td>ฆ้องวงใหญ่</td><td rowspan="3">เสียงต่ำ</td></tr>
<tr><td>ยูโฟเนียม</td><td>ฆ้องวงใหญ่</td></tr>
<tr><td>เบส</td><td>ฆ้องวงใหญ่</td></tr>
</table>

ที่มาตาราง: ผู้วิจัย

Copyright by Mahidol University

5. เพลงตับฝรั่งดาวดึงส์

ตับฝรั่งดาวดึงส์ มีทำนองสำหรับให้เครื่องดนตรีบรรเลง 12 ชนิด มีทำนองที่บรรเลงแบบเครื่องดนตรีไทยดังนี้

เครื่องลมไม้ ในกลุ่มเสียงสูงได้แก่ ปิกโกโล อีแฟลตคลาริเน็ต โอโบ บีแฟลตคลาริเน็ต เรียบเรียงทำนองให้คล้ายกับ “ทางเก็บของระนาดเอก”

ส่วนเครื่องลมไม้กลุ่มเสียงกลางได้แก่ อัลโตแซ็กโซโฟน เรียบเรียงให้มีทำนองคล้าย “ทางฆ้องวงใหญ่” มีการประสานเสียงกับยูโฟเนียม ส่วนบาสซูนอยู่ในกลุ่มเครื่องลมไม้เสียงต่ำ เรียบเรียงทำนองคล้าย “ทางฆ้องวงใหญ่” เช่นเดียวกัน

เครื่องลมทองเหลืองกลุ่มเสียงกลางได้แก่ อีแฟลตฮอร์นและคอร์เน็ต เรียบเรียงทำนองคล้าย “ทางฆ้องวงใหญ่”

เครื่องลมทองเหลืองกลุ่มเสียงต่ำ ได้แก่ ทรอมโบน ยูโฟเนียม บาริโทนและเบส เรียบเรียงทำนองคล้าย “ทางฆ้องวงใหญ่” การแปลงเปลี่ยนเพลงตับฝรั่งดาวดึงส์ ดังตารางที่ 5.7

ตารางที่ 5.7 แสดงการแปลงเปลี่ยนทางของเครื่องดนตรีไทย เพลงตับฝรั่งดาวดึงส์

ตับฝรั่งดาวดึงส์			
เครื่องดนตรี	แปลงเปลี่ยนคล้าย		
ปิกโกโล	ทางเก็บ,ทางระนาด	กลุ่มเสียงสูง	กลุ่มเครื่องลมไม้
อีแฟลตคลาริเน็ต	ทางเก็บ,ทางระนาด		
โอโบ	ทางเก็บ,ทางระนาด		
บีแฟลตคลาริเน็ต	ทางเก็บ,ทางระนาด		
อัลโตแซ็กโซโฟน	ฆ้องวงใหญ่, ประสานเสียง	เสียงกลาง	
บาสซูน	ฆ้องวงใหญ่	เสียงต่ำ	
อีแฟลต ฮอร์น	ฆ้องวงใหญ่	เสียงกลาง	กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง
คอร์เน็ต	ฆ้องวงใหญ่		
ทรอมโบน	ฆ้องวงใหญ่	เสียงต่ำ	
ยูโฟเนียม	ฆ้องวงใหญ่		
บาริโทน	ฆ้องวงใหญ่		
เบส	ฆ้องวงใหญ่		

ที่มาตาราง: ผู้วิจัย

Copyright by Mahidol University

การใช้แปลงเปลี่ยนทำนองจากเพลงไทยสู่เครื่องดนตรีตะวันตกในวงดุริยางค์เครื่องเป่า ทางของดนตรีไทยในเพลงต่างๆ จากเพลงที่วิเคราะห์ บางเพลงมีเครื่องดนตรีที่แตกต่างกัน แต่ยังคงมีเครื่องดนตรีหลักที่ใช้เหมือนกัน ดังตารางที่ 5.8

ตารางที่ 5.8 แสดงการใช้เครื่องดนตรีสากลที่บรรเลง “ทางดนตรีไทย” ในเพลงต่าง ๆ

	ตระนิมิต	พัดชา 3ชั้น	โหมโรงขวัญเมือง	เขมรเอวบางเถา	ตับฝรั่งดาวดึงส์
ฆ้องวงใหญ่	อัลโตแซ็กโซโฟน	อัลโตแซ็กโซโฟน	อัลโตแซ็กโซโฟน	อัลโตแซ็กโซโฟน	อัลโตแซ็กโซโฟน
	เทนเนอร์แซ็กโซโฟน	เทนเนอร์แซ็กโซโฟน	เทนเนอร์แซ็กโซโฟน	เทนเนอร์แซ็กโซโฟน	
			อีแฟลต บาริโทนแซ็กโซโฟน		
	บาสซูน	บาสซูน	บาสซูน		บาสซูน
			อีแฟลตฮอร์น		อีแฟลตฮอร์น
	คอร์เน็ต		คอร์เน็ต		คอร์เน็ต
	ทรอมโบน	ทรอมโบน	ทรอมโบน	ทรอมโบน	ทรอมโบน
	ยูโฟเนียม	ยูโฟเนียม	ยูโฟเนียม	ยูโฟเนียม	ยูโฟเนียม
		บาริโทน	บาริโทน		บาริโทน
	เบส	เบส	เบส	เบส	เบส
ระนาดเอก	ฟลูต				
		ปิกโกโล	ปิกโกโล	ปิกโกโล	ปิกโกโล
	อีแฟลตคลาริเน็ต	อีแฟลตคลาริเน็ต	อีแฟลตคลาริเน็ต	อีแฟลตคลาริเน็ต	อีแฟลตคลาริเน็ต
	โอโบ	โอโบ	โอโบ	โอโบ	โอโบ
	บีแฟลตคลาริเน็ต	บีแฟลตคลาริเน็ต	บีแฟลตคลาริเน็ต	บีแฟลตคลาริเน็ต	บีแฟลตคลาริเน็ต
ระนาดทุ้ม	เอฟ ฮอร์น	เอฟ ฮอร์น		อีแฟลตฮอร์น	
				บาสซูน	
ฆ้องวงเล็ก		คอร์เน็ต		คอร์เน็ต	

ที่มาของตาราง: ผู้วิจัย

Copyright by Mahidol University

สรุปการแปลงเปลี่ยนทางเครื่องดนตรีเพลงต่าง ๆ ดังนี้

ทางฆ้องวงใหญ่ ซึ่งดำเนินทำนองหลักของเพลงไทย ใช้เครื่องดนตรีในวงดุริยางค์เครื่องเป่าดำเนินทำนอง ในกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองเสียงต่ำ ส่วนมากใช้ ยูโฟเนียม บาริโทน ทรอมโบน และเบสในการบรรเลง ในกลุ่มเครื่องลมไม้ส่วนมากใช้ อัลโตแซ็กโซโฟน เทนเนอร์แซ็กโซโฟนและบาสซูนในการบรรเลง

ทางระนาดเอก ซึ่งดำเนินทำนองทางเก็บของเพลงไทยใช้เครื่องดนตรีในวงดุริยางค์เครื่องเป่าดำเนินทำนองส่วนมากใช้เครื่องลมไม้ในกลุ่มเสียงสูงได้แก่ ปิกโกโล ฟลูต อีแฟลตคลาริเน็ต โอโบและบีแฟลตคลาริเน็ต ดำเนินทำนองคล้าย “ทางระนาดเอก”

ทางระนาดทุ้ม ส่วนมากใช้ เอฟฮอร์น อีแฟลตฮอร์น และบาสซูนในการดำเนินทำนอง

ทางฆ้องวงเล็ก ส่วนมากใช้ คอร์เน็ตในการดำเนินทำนอง

ปีใน ส่วนมากใช้ โอโบ ดำเนินทำนอง

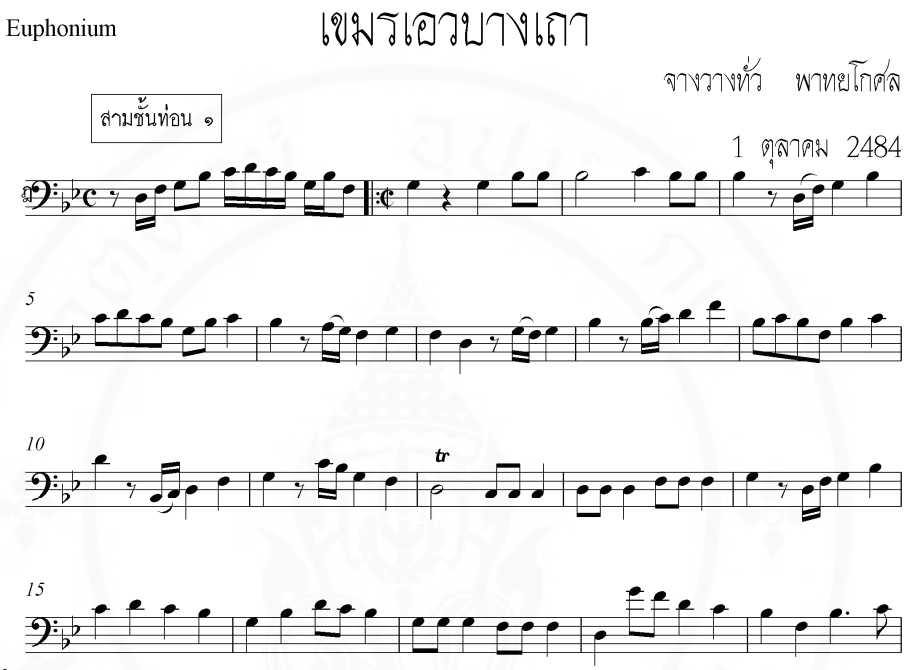
5.4 การเรียบเรียงทำนองเพลง

การเรียบเรียงทำนองเพลงไทยสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า มีการพัฒนาทำนองหรือการปรุงแต่งทำนองให้แตกต่างไปในแต่ละเครื่องมือ โดยต้องให้เหมาะสมกับระดับเสียงของเครื่องดนตรีตะวันตก และธรรมชาติทางเสียงของเครื่องดนตรีนั้น ๆ ด้วย

การเรียบเรียงทำนองดังกล่าวถึงแม้ว่าจะให้เครื่องดนตรีตะวันตกบรรเลง แต่ก็ยังยึดแนวทาง ระเบียบการบรรเลง และเทคนิคการบรรเลงที่เป็นแบบอย่างของไทยอยู่ การเรียบเรียงทำนองแต่ละเครื่องมือ ยังคงยึดการประสานในแนวนอนโดยมีลูกตกในเสียงเดียวกัน ในแต่ละทำนองของเครื่องดนตรีตะวันตก มีการเรียบเรียงโดยการยึด ทำนองของเครื่องดนตรีไทยไว้ ในแต่ละกลุ่มเสียง มีการดัดแปลงทำนองแตกต่างกันออกไปตามธรรมชาติของเครื่องดนตรีตะวันตก ทำให้เครื่องดนตรีในแต่ละกลุ่มเสียงมีทำนองที่ยึดทางของดนตรีไทยอยู่ แต่มีเทคนิคการบรรเลงและทำนองของโน้ตเปลี่ยนแปลงไปตามแต่ละเครื่องมือ ในกลุ่มเสียงต่าง ๆ มีวิธีการเรียบเรียงดังนี้

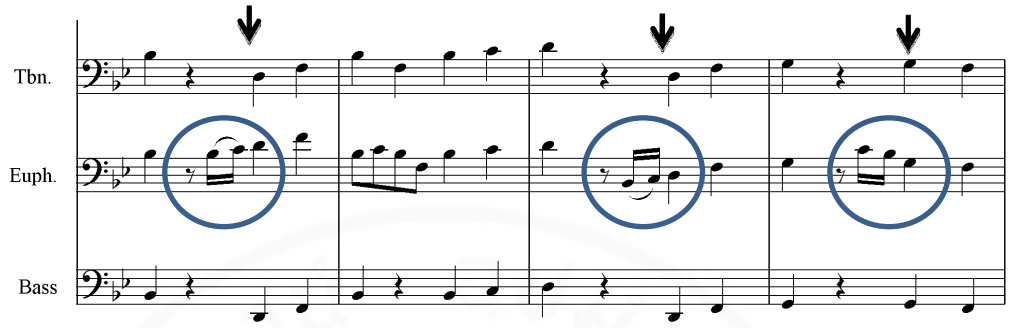
5.4.1 การเรียบเรียงทำนอง กลุ่มเสียง “ทางฆ้องวงใหญ่”

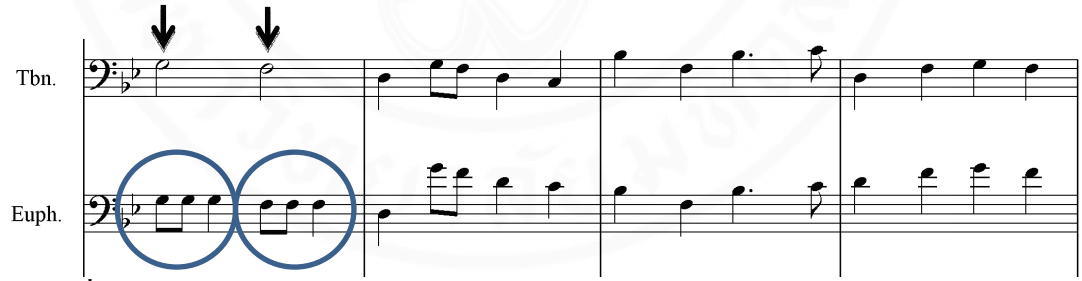
การเรียบเรียงทำนองเพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า ยังคงยึดแนวทำนองของฆ้องวงใหญ่หรือ “ทางฆ้องวงใหญ่” ซึ่งเป็นทำนองหลักของเพลงไทย ทำนองเพลงที่บรรเลงแบบ “ทางฆ้องวงใหญ่” ใช้เครื่องดนตรีในวงดุริยางค์เครื่องเป่าสร้างทำนองดังกล่าว ได้แก่ ยูโฟเนียม บาริโทน ทรอมโบน และเบส การใช้ทำนองบรรเลงแบบทางฆ้องวงใหญ่ โดยใช้ทำนองหลักของเพลงและใช้

การสะบัดเช่นเดียวกับการตีฆ้องวงใหญ่ที่เป็นทำนองหลัก ดังตัวอย่างที่ 5.7 แสดงโน้ตของยูโฟเนียม ในเพลงเขมรเอวบางเถา

ตัวอย่างที่ 5.7 แสดงโน้ตของยูโฟเนียมเพลงเขมรเอวบางเถาบรรเลงทางฆ้องวงใหญ่

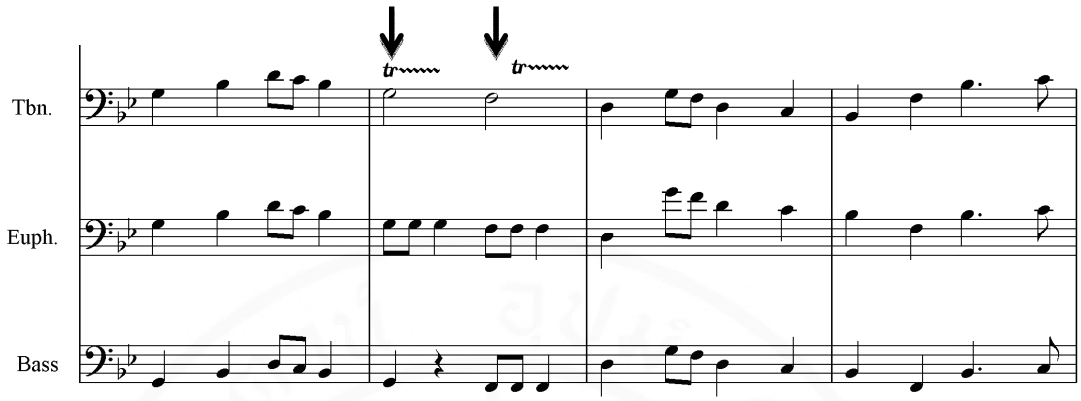
การดำเนินทำนองเครื่องดนตรีชนิดอื่นของทรอมโบน เบส อัลโตแซกโซโฟนหรือเครื่องอื่นที่ดำเนินทำนองโดยยึด “ทางฆ้องวงใหญ่” เช่นเดียวกับยูโฟเนียมมีการแปลงเปลี่ยนทำนองสำหรับการบรรเลงเพื่อให้เข้ากับธรรมชาติของเครื่องดนตรีโดยมีวิธีการแปลงเปลี่ยนทำนองดังนี้

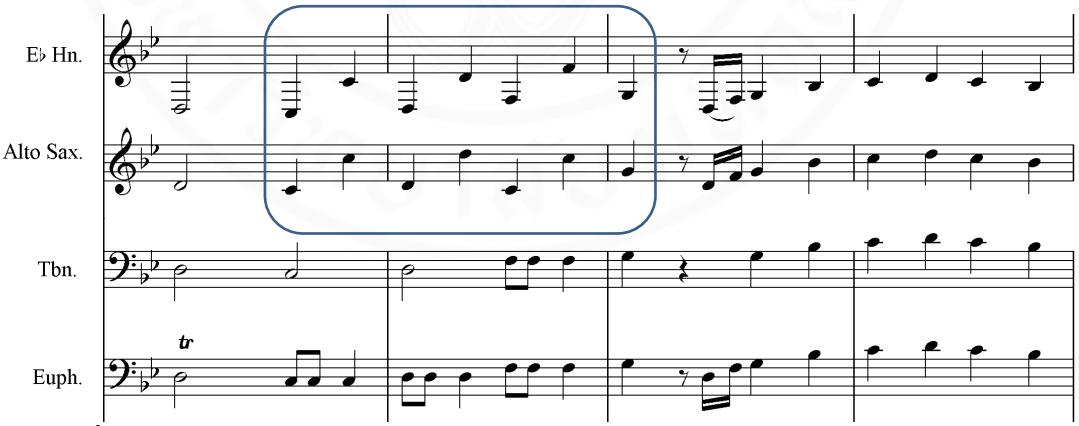
5.4.1.1 การตัดทอนทำนองบรรเลง ตัดโน้ตที่บรรเลงด้วยเสียงที่เร็วออก มีการบรรเลงรับในจังหวะตก โดยเฉพาะการบรรเลงของยูโฟเนียม ที่มีการบรรเลงเช่นเดียวกับการสะบัดของดนตรีไทย ทรอมโบนไม่สามารถบรรเลงโดยการสไลด์ได้อย่างเร็วเหมือนกับยูโฟเนียมได้ จึงมีการตัดทอนโน้ตดังกล่าวออกแล้วให้ทรอมโบน บรรเลงรับเสียงในจังหวะตก ดังตัวอย่างที่ 5.8 มีการตัดทอนทำนองของยูโฟเนียมที่อยู่ในวงกลมโดยทรอมโบน บรรเลงในเสียงจังหวะตกอย่างเดียว

Copyright by Mahidol University

ตัวอย่างที่ 5.8 การตัดทอนทำนองบรรเลงของทรอมโบน เพลงเขมรเอวบางเถา

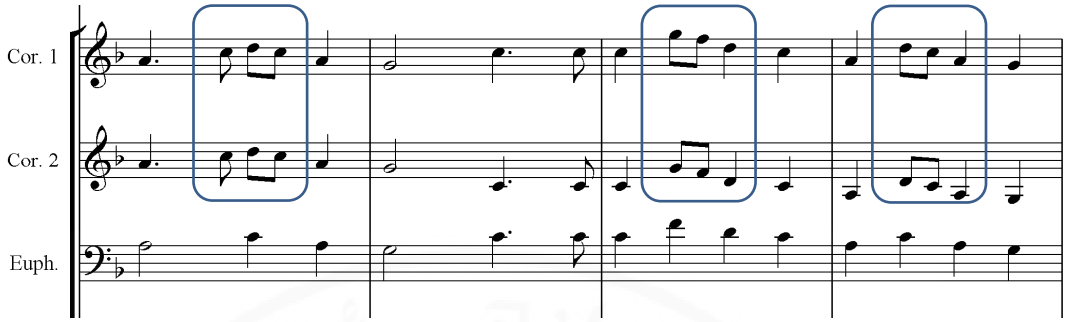
5.4.1.2 การปรับยุบจังหวะของทำนอง (Reduction) ให้เครื่องดนตรีบรรเลงในเสียงเดียว เช่นทรอมโบนและเบส ซึ่งไม่สามารถบรรเลงทำนองที่เร็ว มีการปรับยุบโน้ตลงโดยให้บรรเลงในเสียงเดียวโดยยืดจังหวะให้ยาวขึ้น ดังตัวอย่างที่ 5.9 แสดงถึงการปรับยุบจังหวะของทำนองลงในเพลงเขมรเอวบางเถา ทรอมโบนบรรเลงเสียงด้านบนโดยปรับยุบทำนองของยูโฟเนียมที่อยู่ใน วงกลม แล้วบรรเลงในเสียงที่อยู่ในจังหวะตกห่าง ๆ

ตัวอย่างที่ 5. 9 การปรับยุบจังหวะของทำนอง เพลงเขมรเอวบางเถา

5.4.1.3 การใช้เทคนิคการบรรเลงหรือเครื่องหมายการออกเสียงกำกับ (Articulation) เป็นการผสมผสานระหว่างการปรับยุบจังหวะของทำนองลงแล้วใส่เครื่องหมายการออกเสียงกำกับ จากตัวอย่างที่ 5.10 การบรรเลงของทรอมโบนในเพลงเขมรเอวบางเถา ขณะที่ยูโฟเนียมบรรเลงซ้ำเสียงเดิม ทรอมโบนใช้โน้ตรัวสลับ (Trill) หรือการทำเสียงสั่น ย้ำในเสียงเดียวกับเครื่องยูโฟเนียม

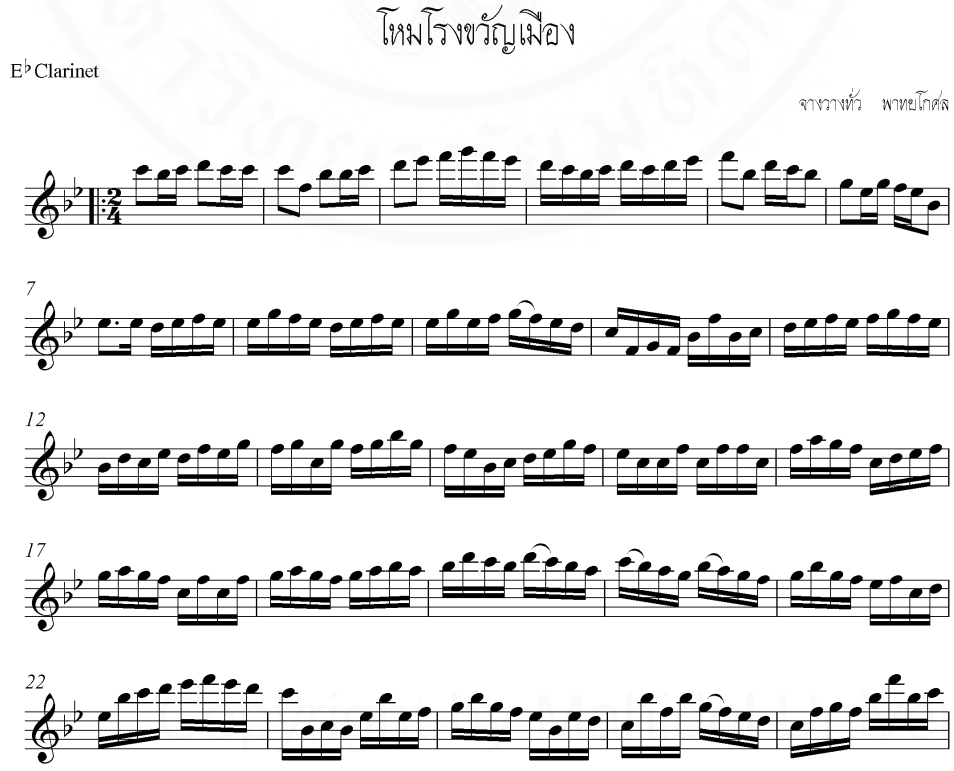
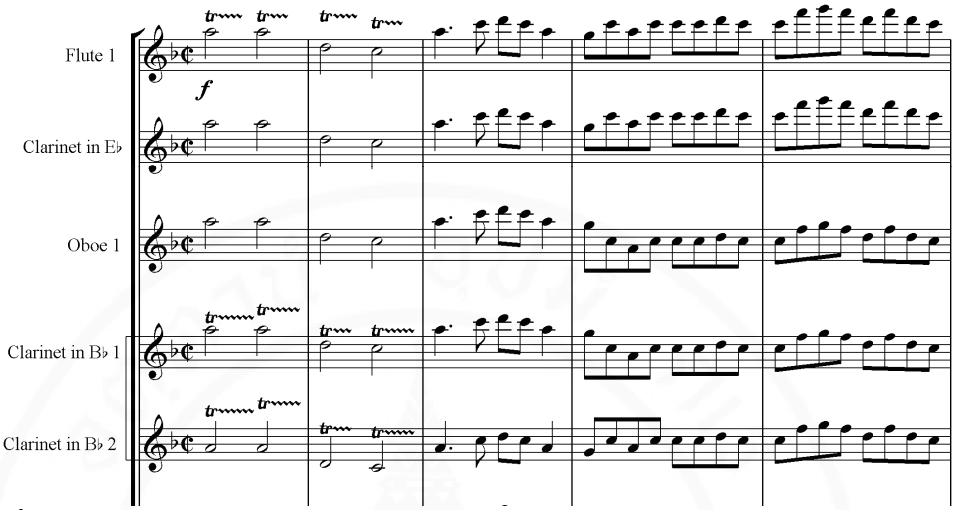
Copyright by Mahidol University

ตัวอย่างที่ 5.10 แสดงการใช้เทคนิคโน้ตรัวสลับ (Trill) ขณะที่ยูโฟเนียมบรรเลงซ้ำเสียงเดิมในเพลง เขมรเอวบางเถา

5.4.1.4 ใช้การกระโดดเสียง นอกจากการปรับยุบจังหวะของทำนองลงแล้ว มีการใช้การแยกเสียงออกแล้วให้เครื่องอัลโตแซ็กโซโฟน อีแฟลตฮอร์น ดำเนินทำนองโดยใช้เทคนิคกระโดดเสียงคู่ 8 ขณะที่ยูโฟเนียมดำเนินทำนองในเสียงเดียวซ้ำกัน การใช้เทคนิคดังกล่าวพบในเพลง เขมรเอวบางเถา ดังตัวอย่างที่ 5.11

ตัวอย่างที่ 5.11 แสดงการใช้เทคนิคการบรรเลงด้วยเสียงที่กระโดดคู่ 8 เพลงเขมรเอวบางเถา

5.4.1.5 การเพิ่มทำนอง โดยการเพิ่มเสียงหรือตัวโน้ตให้มากขึ้นจากทำนองของยูโฟเนียม การเพิ่มทำนองสั้น ๆ ดังกล่าวยังคงยึดเสียงหลักในจังหวะตกอยู่ ยังคงมีโน้ตเสียงเดิมของทำนองหลัก หรือทำนองของยูโฟเนียม ในโน้ตที่เพิ่มขึ้นมา การเพิ่มโน้ตดังกล่าวเป็นทำนองสั้น ๆ โดยให้คอร์เน็ตบรรเลง ดังตัวอย่างที่ 5.12

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยมหิดล Mahidol University

ตัวอย่างที่ 5.12 การเพิ่มทำนองสั้นๆ ในเพลงตระนิมิต

5.4.2 การเรียบเรียงทำนอง กลุ่มเสียง “ทางระนาดเอก”

กลุ่มเสียงที่ดำเนินทำนอง “ทางระนาดเอก” ใช้เครื่องดนตรีในวงดุริยางค์เครื่องเป่าที่สร้างทำนองดังกล่าว ได้แก่ ปิกโกโล ฟลูต โอโบ และคลาริเน็ต การใช้ทำนองบรรเลงแบบทางระนาดเอก ใช้การบรรเลงด้วยโน้ตถี่ๆ เช่นเดียวกับทางเก็บของระนาดเอก ดังตัวอย่างที่ 5.13 แสดงโน้ตของ อีแฟลตคลาริเน็ต เพลงโหมโรงขวัญเมือง และตัวอย่างที่ 5.14 แสดงทำนองเพลง “ทางระนาดเอก” เพลงตระนิมิต

ตัวอย่างที่ 5.13 แสดงโน้ตของ อีแฟลตคลาริเน็ต เพลงโหมโรงขวัญเมืองบรรเลงทางระนาดเอก

ตัวอย่างที่ 5.14 แสดงทำนองเพลง “ทางระนาดเอก” เพลงตระนิมิต

การเรียบเรียงทำนอง อีแฟลตคลาริเน็ต เป็นการดำเนินทำนองแบบถี่ การเคลื่อนที่ทำนองส่วนมากเคลื่อนขึ้นและลงเป็นลำดับขั้น โดยยึดลูกตกเสียงเดียวกับโน้ตของยูโฟเนียม มีรายละเอียดดังนี้

เพลงตระนิมิต บรรเลงด้วยอัตราจังหวะ 2/2 มีเสียงเดียวกันในจังหวะที่ 1 ของทุกห้องเพลงยกเว้นห้องเพลงที่ 11

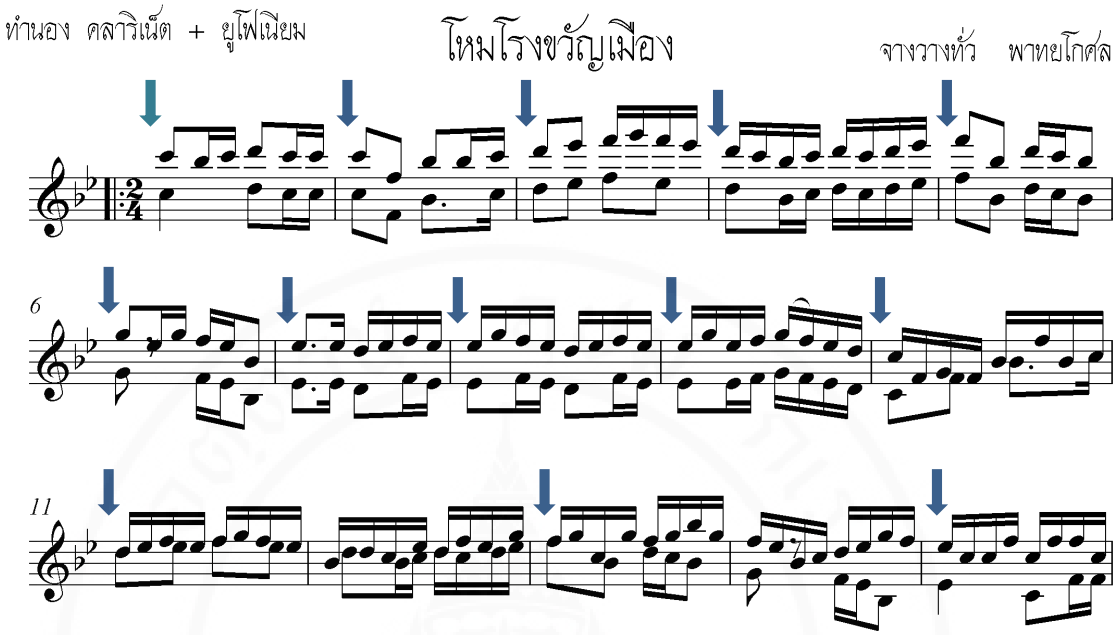
เพลงพัดชา สามชั้น บรรเลงด้วยอัตราจังหวะ 2/2 ในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 เป็นการนำเข้าด้วยคลาริเน็ต หลังจากห้องที่ 5 ยูโฟเนียมบรรเลงพร้อมกับคลาริเน็ต ส่วนมากมีเสียงเดียวกันในจังหวะที่ 1 ของห้องเพลง

เพลงโหมโรงขวัญเมือง บรรเลงด้วยอัตราจังหวะ 2/4 มีเสียงเดียวกัน ส่วนมากในจังหวะที่ 1 ของทุกห้องเพลง

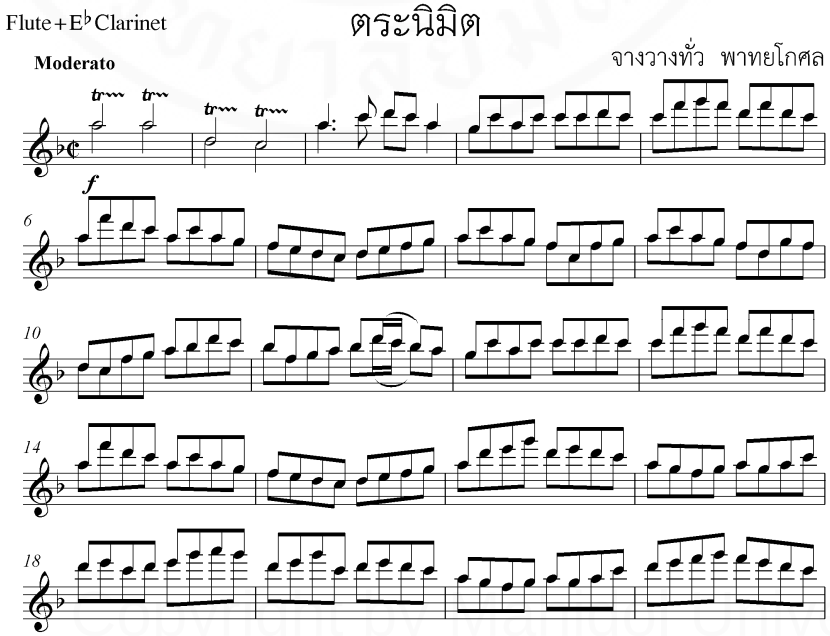
เพลงเขมรเอวบางเถา บรรเลงด้วยอัตราจังหวะ 2/2 การดำเนินทำนอง เสียงเดียวกันส่วนมากในจังหวะที่ 1 ของทุกห้องเพลง

เพลงตับฝรั่งดาวดึงส์ บรรเลงด้วยอัตราจังหวะ 2/4 มีเสียงเดียวกันส่วนมากในจังหวะที่ 1 ของทุกห้องเพลง ดังตัวอย่างที่ 5.15 แสดงการบรรเลงโดยใช้โน้ตที่มีเสียงตกเดียวกันเพลงโหมโรงขวัญเมือง

Copyright by Mahidol University

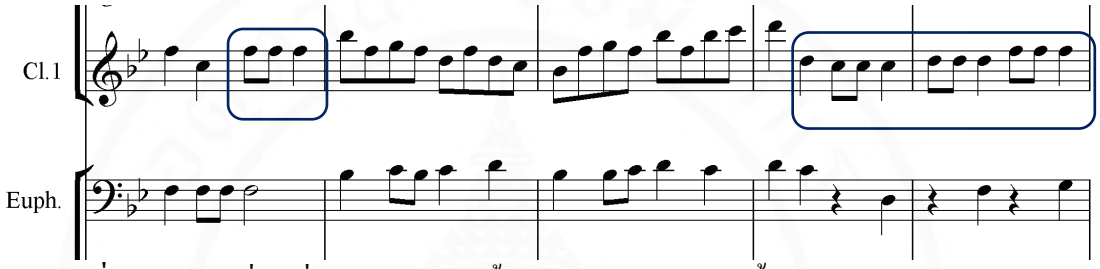


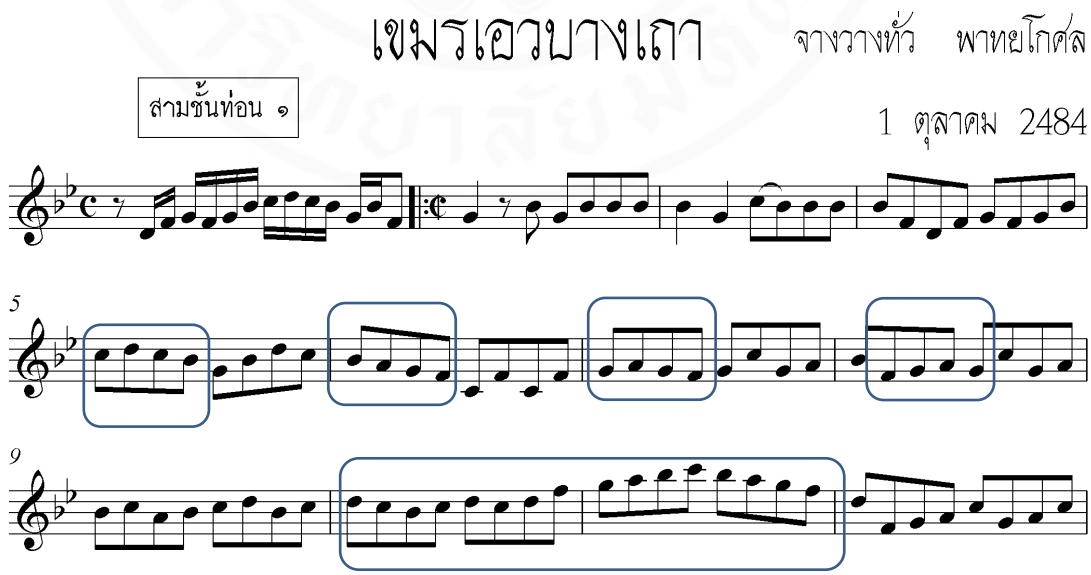
ตัวอย่างที่ 5.15 แสดงการบรรเลงโดยใช้โน้ตเสียงตกเดียวกัน เพลงโหมโรงขวัญเมือง

ทำนอง ฟลูตและปิกโกโล ทำนองดังกล่าวเป็นทำนองที่บรรเลง “ทางระนาดเอก” การเรียบเรียงทำนองของ ฟลูต สามารถนำทำนองของ อีแฟลตคลาริเน็ต มาแปลงระดับเสียง สำหรับเครื่องตระกูล C แล้วนำมาบรรเลงได้เลย จากบทเพลงตระนิมิต เมื่อนำทำนองของ ฟลูตและอีแฟลตคลาริเน็ตมาเทียบเคียง พบว่ามีการบรรเลงด้วยเสียงเดียวกันตลอดทั้งเพลง ดังตัวอย่างที่ 5.16

ตัวอย่างที่ 5.16 ทำนองของ ฟลูตและอีแฟลตคลาริเน็ต บรรเลงเสียงเดียวกันทั้งเพลง

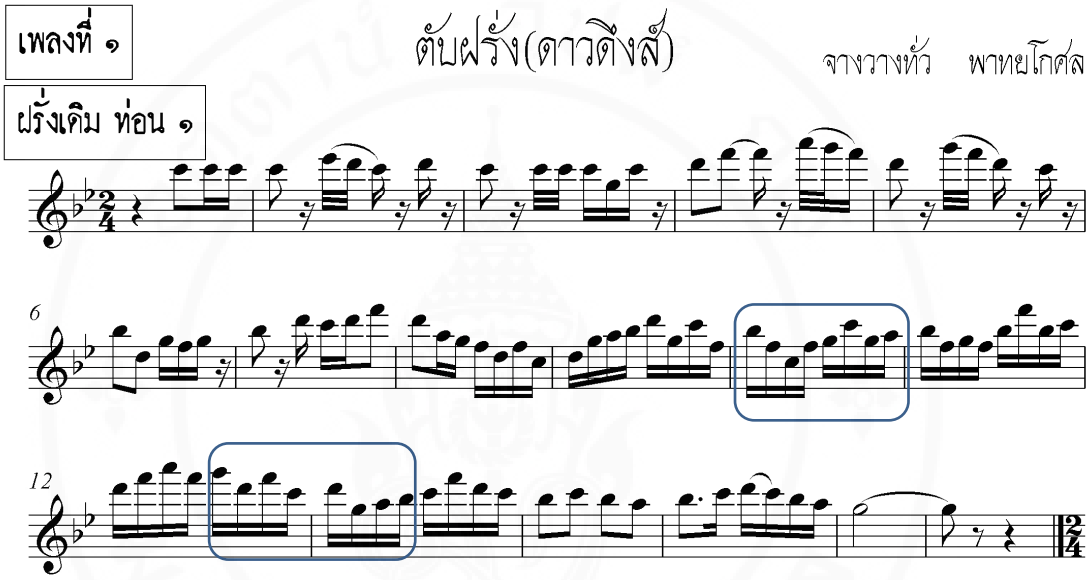
Copyright by Mahidol University

การเคลื่อนที่ของทำนองในกลุ่มเสียง “ทางระนาดเอก” ยังคงยึดการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องโดยยึดลูกตกในทำนองยูโฟเนียมเป็นหลัก มีการเคลื่อนที่ของทำนองหลายรูปแบบดังนี้

5.4.2.1 การเคลื่อนที่โดยการซ้ำเสียง เป็นการดำเนินทำนองขณะที่ทำนองอื่นบรรเลงเสียงเดียวด้วยการลากเสียงยาวหรือหยุดเสียง แต่ทำนองของคลาริเน็ต บรรเลงซ้ำในเสียงเดียวกันด้วยจังหวะทำนองที่แตกต่างกัน ดังตัวอย่างที่ 5.17 จากเพลงพัดชาสามชั้น

ตัวอย่างที่ 5.17 การเคลื่อนที่ทำนองโดยการซ้ำเสียง เพลงพัดชาสามชั้น

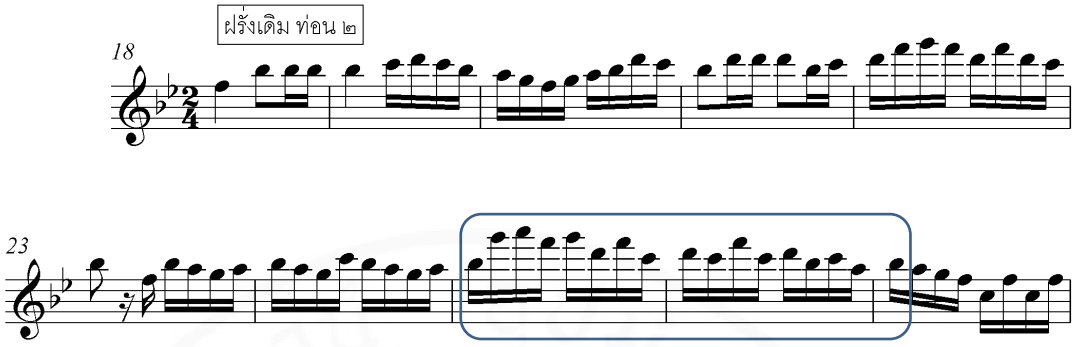
5.4.2.2 การเคลื่อนที่เป็นลำดับขั้น เป็นการเคลื่อนทำนองขึ้นหรือลงโดยบรรเลงเสียงของโน้ตเป็นลำดับขั้น การดำเนินทำนองดังกล่าวพบว่ามีมากในทำนองกลุ่มเสียง “ทางระนาดเอก” ดังตัวอย่างที่ 5.18 การเคลื่อนทำนองเป็นลำดับขั้น เพลงเขมรเอวบางเถา

ตัวอย่างที่ 5.18 การเคลื่อนที่เป็นลำดับขั้นเพลงเขมรเอวบางเถา

Copyright by Mahidol University

5.4.2.3 การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น โดยการกระโดดเสียงขึ้นหรือลง การเคลื่อนที่ดังกล่าวพบว่ามีการกระโดดขึ้นและลงเป็นคู่ 5 ดังตัวอย่างที่ 5.19 เพลงฝรั่งเดิมท่อน 1 อยู่ในตับฝรั่งดาวดึงส์ การบรรเลงด้วยคลาริเน็ตซึ่งอยู่ในกลุ่มเสียง “ทางระนาดเอก” พบว่าในห้องที่ 9 จังหวะที่ 2 มีการกระโดดจากเสียง D ลงมาเสียง G จาก G ไปเสียง C และกระโดดมาเสียง F

ตัวอย่างที่ 5.19 การเคลื่อนที่แบบกระโดด เพลงฝรั่งเดิมท่อน 1 ในเพลงตับฝรั่งดาวดึงส์

5.4.2.4 การเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลา เป็นการเคลื่อนขึ้นและลงสลับกันไป การเคลื่อนทำนองดังกล่าว เป็นการเคลื่อนที่ขึ้น แล้วลงสลับแบบนี้ไปเรื่อย การเคลื่อนที่สลับกันไปดังกล่าว ขึ้นอยู่กับทิศทางของทำนองว่า มีทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นหรือลง ถ้าทิศทางของทำนองขึ้นสูง เสียงที่สลับขึ้นสูงจะมีขั้นคู่มากกว่าเสียงที่สลับลง ในทางกลับกันถ้าแนวโน้มของเสียงลงต่ำ เสียงที่สลับลงจะมีขั้นคู่เสียงมากกว่าเสียงที่สลับขึ้น ดังตัวอย่างที่ 5.20 แสดงการ เคลื่อนที่แบบสลับฟันปลา

Copyright by Mahidol University

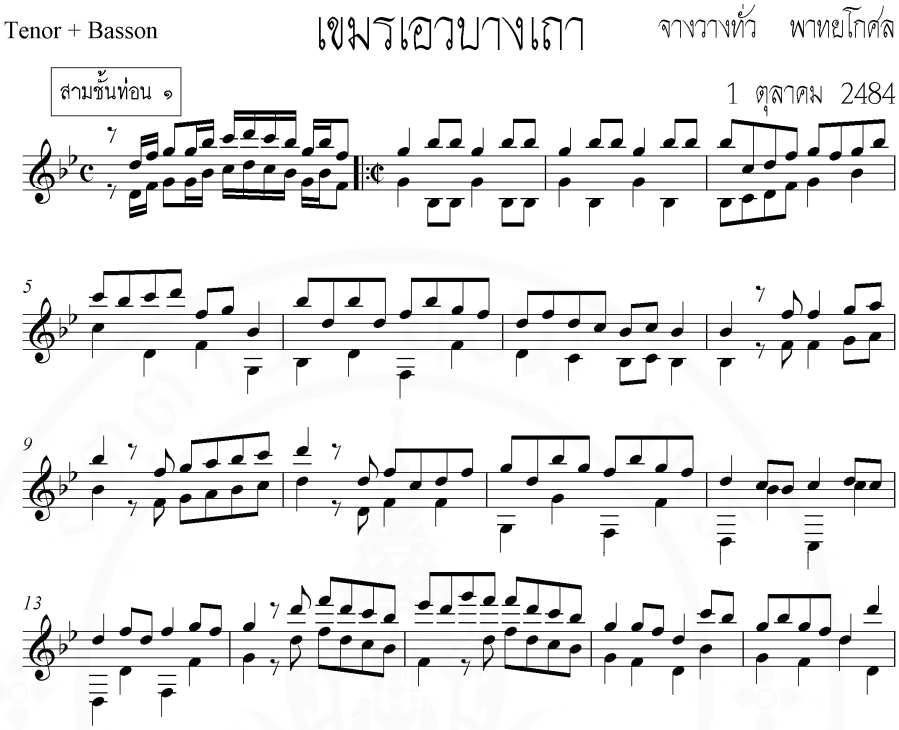


ตัวอย่างที่ 5.20 การเคลื่อนทำนองแบบสลับฟันปลา ทำนองลงต่ำ เพลงฝรั่งเดิมท่อน 2

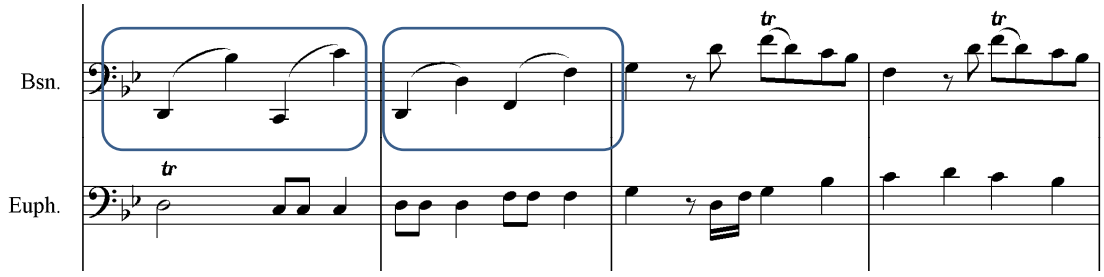
5.4.2.5 การผสมผสานทุกรูปแบบ เป็นการนำเทคนิคหลายรูปแบบมาผสมผสานกันเช่นการดำเนินทำนองแบบลำดับขั้น มีการซ้ำเสียง หรือการเคลื่อนทำนองแบบสลับฟันปลาแล้วมีการซ้ำเสียง การผสมผสานเทคนิคหลายรูปแบบดังกล่าวทำให้การเคลื่อนที่ทำนองเป็นไปอย่างต่อเนื่องและบังคับให้เสียงลงตามต้องการ สามารถกำหนดเสียงให้ตกตามเสียงของยูโฟเนียมได้ตามต้องการ

5.4.3 การเรียบเรียงทำนอง กลุ่มเสียง “ทางระนาดทุ้ม”

ทำนองเพลงที่บรรเลง “ทางระนาดทุ้ม” ใช้เครื่องดนตรีในวงดุริยางค์เครื่องเป่าสร้างทำนองดังกล่าว ได้แก่ บาสซูน เอฟฮอร์น บางครั้งมีเครื่อง เทนเนอร์แซ็กโซโฟนและอัลโตแซ็กโซโฟน เข้ามาบรรเลงในทำนองดังกล่าวสลับกันไปด้วย พบในบทเพลงตระนิมิตและเพลงเขมรเอวบางเถา จากตัวอย่างที่ 5. 21 แสดงโน้ตของ เทนเนอร์แซ็กโซโฟนด้านบนและโน้ตของบาสซูนด้านล่าง บรรเลง “ทางระนาดทุ้ม” ลักษณะทำนองเพลง มีการกระโดดไปมา เช่นเดียวกับทำนองของระนาดทุ้ม

Copyright by Mahidol University

ตัวอย่างที่ 5.21 แสดงโน้ตของเทนเนอร์แซ็กโซโฟนด้านบนและโน้ตของบาสซูนด้านล่าง

การดำเนินทำนองของ “ทางระนาดทุ้ม” มีทำนองที่ยึดทางของฆ้องวงใหญ่เช่นเดียวกัน ส่วนมากมีโน้ตเสียงเดียวกันที่อยู่ในจังหวะ 1 ของทุกห้องเพลง การดำเนินทำนองจากตัวอย่างที่ 5.22 เพลงเขมรเอวบางเถา การดำเนินทำนองของ “ทางระนาดทุ้ม” ใช้เครื่องบาสซูนในการดำเนินทำนอง แสดงแนวทำนองด้วย Bsn. เมื่อเทียบกับทำนอง “ทางฆ้องวงใหญ่” ซึ่งใช้เครื่องยูโฟเนียมในการดำเนินทำนอง แสดงแนวทำนองด้วย Euph. เห็นได้ว่าแนวทำนองของบาสซูน มีการกระโดดเสียงไปมา มากกว่าคู่ 8 ในห้องแรก และกระโดดเป็นคู่ 8 ในห้องที่ 2



ตัวอย่างที่ 5.22 แสดงการกระโดดเสียงของบาสซูน เพลงเขมรเอวบางเถา

Copyright by Mahidol University

สรุปการดำเนินทำนองของกลุ่มเครื่อง “ทางระนาดทุ้ม”

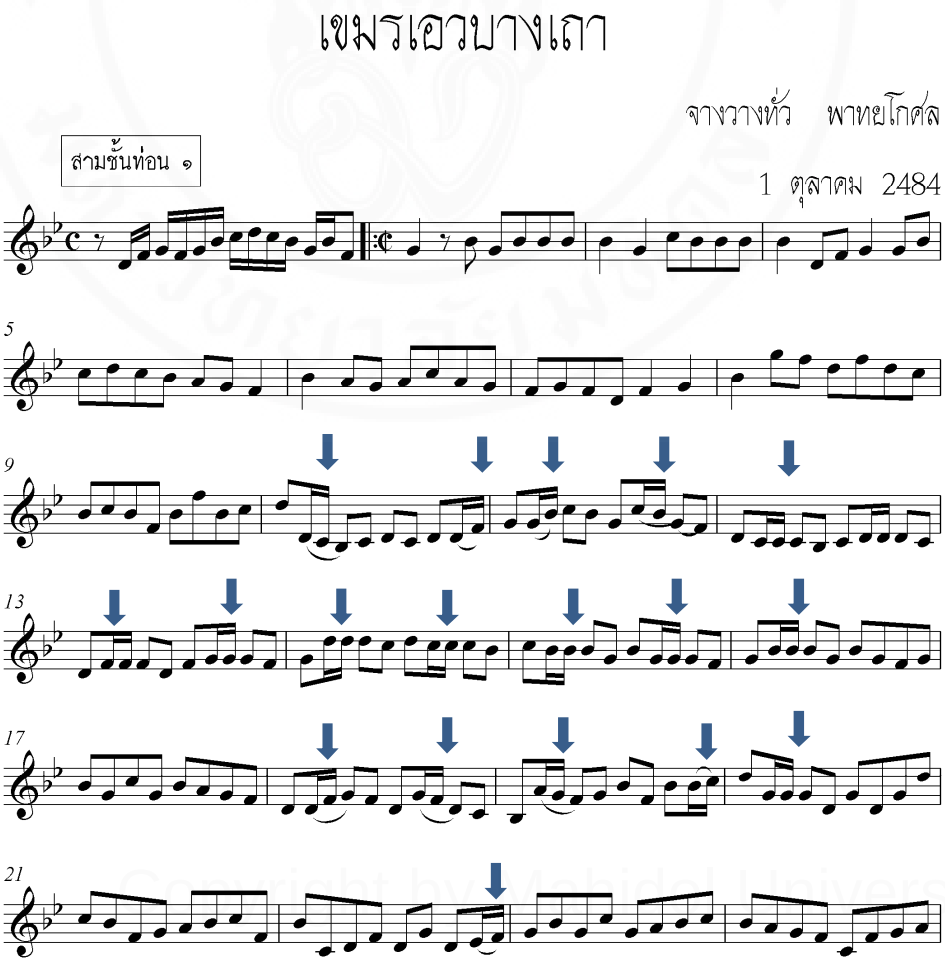
1) การดำเนินทำนองยึด “ทางฆ้องวงใหญ่” เป็นหลัก

2) มีทำนองที่ซ้ำ “ทางฆ้องวงใหญ่” บางช่วง

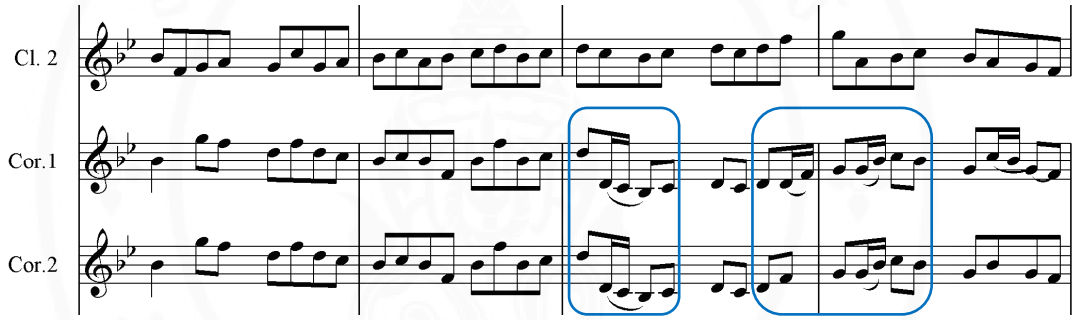
3) มีการตัดโน้ต ของทางฆ้องวงใหญ่ หรือยูโฟเนียม

4) ใช้โน้ตที่มีการกระโดด เป็นคู่ 8 หรือมากกว่าคู่ 8

5.4.4 การเรียบเรียงทำนอง กลุ่มเสียง “ทางฆ้องวงเล็ก”

เครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองบรรเลง “ทางฆ้องวงเล็ก” พบได้จากทางของ คอร์เน็ต การเคลื่อนที่แนวทำนอง เป็นลักษณะเดียวกับทางเก็บของ คลาริเน็ต แต่มีการใช้เทคนิคเสียงที่เร็วกว่าบางช่วง เช่นเดียวกับการสะบัดเสียงของ ฆ้องวงเล็ก ดังตัวอย่างที่ 5.23 จากเพลงเขมรเอวบางเถา ทำนองของคอร์เน็ต มีลักษณะคล้ายทางเก็บของ ระนาด หรือ ทางของคลาริเน็ต แต่มีการสะบัดเสียงที่เพิ่มเข้ามาซึ่งเป็นเทคนิค “ทางฆ้องวงเล็ก”

ตัวอย่างที่ 5.23 การดำเนินทำนอง “ทางฆ้องวงเล็ก” ของ เครื่องคอร์เน็ต เพลงเขมรเอวบางเถา

การดำเนินทำนองของ คอร์เน็ต พบว่ามีการดำเนินทำนองคล้าย ทำนองของคลาริเน็ต ซึ่งเป็นทำนอง “ทางเก็บ” เช่นเดียวกัน แต่มีรายละเอียดของโน้ตที่แตกต่างกันจากคลาริเน็ต การเคลื่อนที่ของโน้ตมีลักษณะเช่นเดียวกับ โน้ตของคลาริเน็ต โดยมีโน้ตและการเดินโน้ตซ้ำทางเดียวกับคลาริเน็ตบางช่วง มีการตัดโน้ตหรือลดโน้ตลง แต่ยังคงยึดลูกตกของ คลาริเน็ตอยู่ และมีการใช้การสะบัดเสียง เพิ่มจากทำนองปกติ ดังตัวอย่างที่ 5.24 การดำเนินทำนอง “ทางฆ้องวงเล็ก” โดยใช้เครื่องเป่า คอร์เน็ต ในการดำเนินทำนอง เมื่อเทียบกับ การดำเนินทำนองของคลาริเน็ตในแนวทำนอง Cl.2 เห็นได้ว่าแนวทำนอง Cor.1 และ Cor.2 ซึ่งอยู่แถวที่ 2 และ3 มีการสะบัดทำนองอยู่หลายครั้งเพิ่มจากทำนองปกติ ของ Cl.2 ในแถวที่ 1



ตัวอย่างที่ 5.24 การดำเนินทำนอง “ทางฆ้องวงเล็ก” เพลงเขมรเอวบางเถา

สรุปการดำเนินทำนองของกลุ่มเครื่อง “ทางฆ้องวงเล็ก”

การดำเนินทำนองเป็นทางเก็บ การเคลื่อนที่ของโน้ตมีลักษณะเช่นเดียวกับโน้ตของคลาริเน็ต มีโน้ตและการเดินโน้ตซ้ำทางเดียวกับคลาริเน็ตบางช่วง มีการตัดโน้ตหรือลดโน้ตลง แต่ยังคงยึดลูกตกของ คลาริเน็ตอยู่ มีการใช้การสะบัดเสียงเพิ่มจากทำนองปกติ

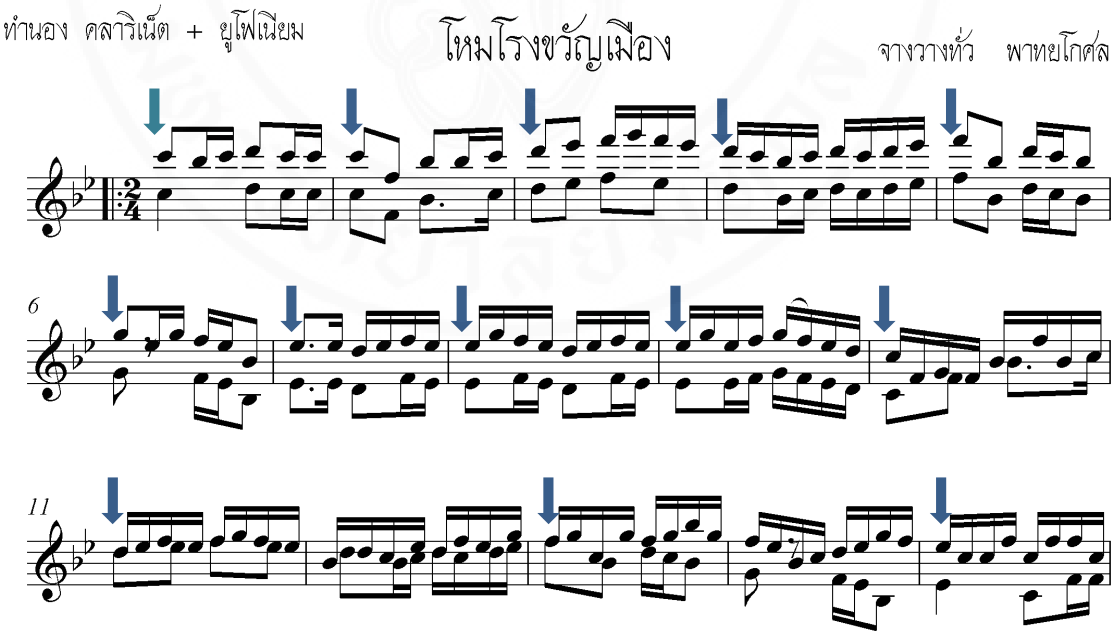
5.5. การประสานเสียง

จากการวิเคราะห์บทเพลงเพื่อศึกษาประเด็นด้านการประสานเสียงของเพลงไทยที่ถูกเรียบเรียงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่าพบการประสานเสียงดังนี้

5.5.1 การประสานเสียงในแนวทำนองแตกต่างกันเครื่องดนตรีต่างกัน

การประสานเสียงแนวทำนองที่บรรเลงด้วยวงดุริยางค์เครื่องเป่า หรือแตรวง เป็นการประสานเสียง ทางแนวนอน โดยการประสานเสียงระหว่างแนวทำนองของเครื่องดนตรีต่าง ๆ มีการ

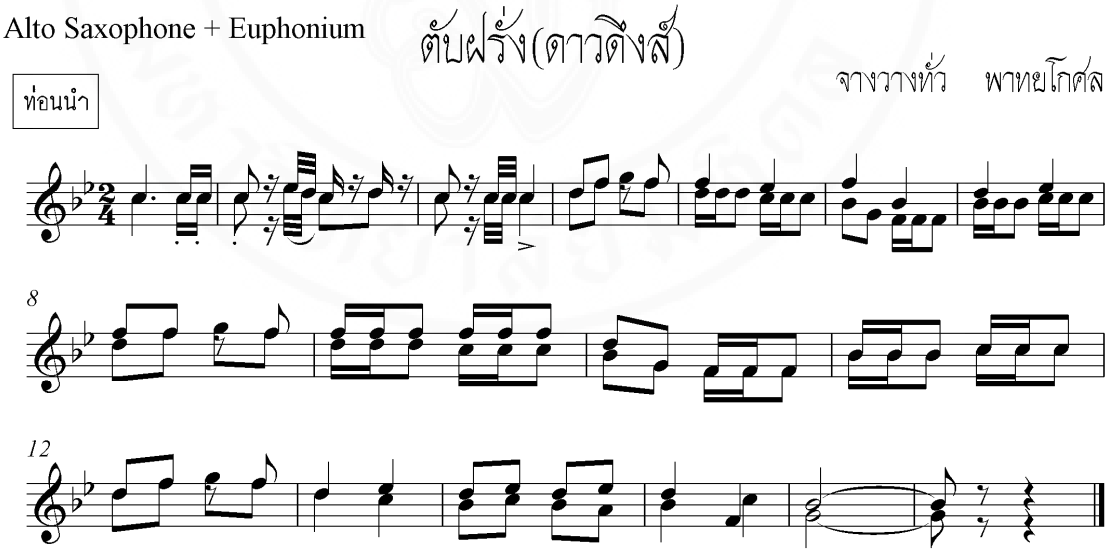
ยึดเสียงที่เป็น ลูกตก เสียงเดียวกัน ขณะที่ทำนองส่วนอื่นๆ เคลื่อนไหวอย่างอิสระ การประสานเสียงแบบนี้เรียกว่า “วิวิธศัพท์” (Heterophony) การประสานเสียงดังกล่าวเป็นการประสานโดยการดำเนิน “ทาง” ของตัวเอง เช่นเดียวกับดนตรีไทยเช่น ทางระนาดเอก เมื่อบรรเลงพร้อมกับฆ้องวงใหญ่ แนวทำนองของระนาดเอก บรรเลงด้วยโน้ตคนละเสียงกับฆ้องวงใหญ่แต่มีโน้ตในจังหวะตกที่เป็นเสียงเดียวกัน

ลักษณะดังกล่าวนี้ ในบทเพลงที่วิเคราะห์การแปลงเปลี่ยนสำหรับเครื่องดนตรีในวงดุริยางค์เครื่องเป่า มีการประสานเสียงโดยยึดรูปแบบทางดนตรีไทยมาใช้เช่นเดียวกัน การดำเนินทำนองที่แตกต่างกันดังเช่น คลาริเน็ตกับยูโฟเนียม โดยคลาริเน็ตมีแนวทำนองเคลื่อนไหวมาก คล้ายกับระนาดเอกขณะที่แนวทำนองของยูโฟเนียมมีการเคลื่อนไหวคล้ายกับฆ้องวงใหญ่ โดยมีเสียงที่อยู่ในจังหวะตกหลักเสียงเดียวกัน จึงเกิดแนวประสานแบบวิวิธศัพท์ ดังตัวอย่างที่ 5.25 แสดงการประสานเสียงแบบวิวิธศัพท์ เพลงโหมโรงขวัญเมือง โดยแนวทำนองของคลาริเน็ตเป็นโน้ตที่อยู่ด้านบน ขณะที่ทำนองของยูโฟเนียมเป็นโน้ตเคลื่อนไหวด้านล่าง แต่ละทำนองเคลื่อนไหวไปอย่างอิสระโดยมีเสียงร่วมเดียวกัน ตามที่ลูกศรชี้

ตัวอย่างที่ 5.25 แสดงการประสานในแนวทำนองระหว่างคลาริเน็ตกับยูโฟเนียม

Copyright by Mahidol University

บทเพลงอื่น ๆ เช่นเดียวกันกับเพลงโหมโรงขวัญเมือง โดยการประสานแนวทำนองระหว่างเครื่องดนตรี โดยเฉพาะระหว่างคลาริเน็ตกับยูโฟเนียม มีการประสานโดยยึดเสียงที่ตกในจังหวะหลัก หรือในจังหวะที่ 1 ของห้องเพลงเป็นเสียงเดียวกัน ทำนองส่วนอื่นเคลื่อนไหวอย่างอิสระซึ่งเป็นการประสานแบบวิวิธศัพท์

5.5.2 การประสานเสียงในแนวทำนองเดียวกันเครื่องดนตรีต่างกัน

การประสานเสียงในแนวทำนองทางเดียวกันแต่ต่างชนิดของเครื่องดนตรี เป็นการประสานเสียง ด้วยทำนองหลักที่บรรเลงด้วย ยูโฟเนียม กับทำนองหลักที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีชนิดอื่น การบรรเลงดังกล่าวเครื่องดนตรีที่ประสานยังคงบรรเลงทาง “ม้องวงใหญ่” เช่นเดียวกับยูโฟเนียม แต่มีเสียงประสานในตัวโน้ตที่บรรเลงต่างเสียงกัน โดยบรรเลงเป็นขั้นคู่ที่แตกต่างกัน จากตัวอย่างที่ 5.26 เป็นการประสานเสียงระหว่างทำนองของของอัลโตแซ็กโซโฟน และทำนองยูโฟเนียม ทำนองของแซ็กโซโฟนอยู่ด้านบน มีการประสานเสียงในห้องที่ 5 ถึง 10 และห้องที่ 13 ถึง16 การประสานดังกล่าวส่วนมากประสานเป็นคู่ 3 คู่ 6 คู่ 4 และคู่ 5

ตัวอย่างที่ 5.26 แสดงการประสานเสียงระหว่าง อัลโตแซ็กโซโฟนกับยูโฟเนียม

Copyright by Mahidol University

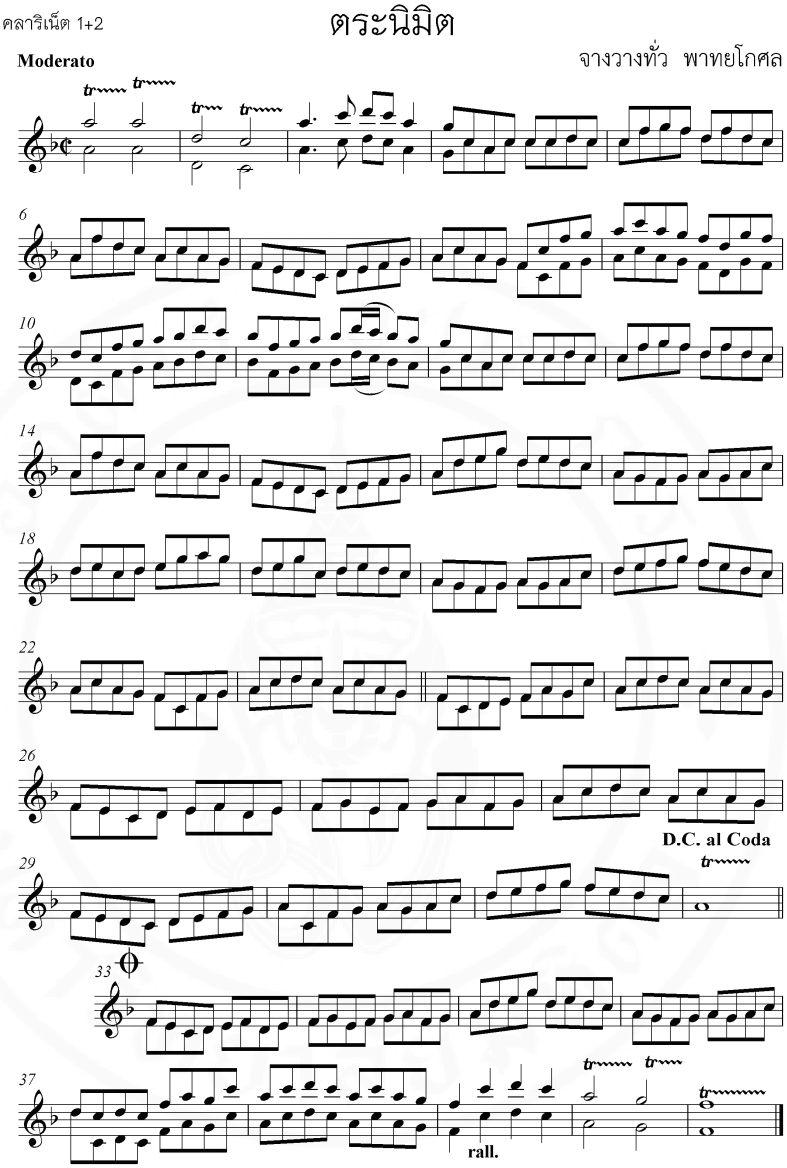
5.5.3 การประสานเสียงทำนองเดียวกันในเครื่องดนตรีชนิดเดียวกัน

5.5.3.1 การประสานเสียงระหว่างบีแฟลตคลาริเน็ตสองทำนอง

ในบทเพลงที่มีบีแฟลตคลาริเน็ต1 และบีแฟลตคลาริเน็ต 2 การจัดแนวบรรเลง โดยการประสานคู่ 8 และการบรรเลงเสียงเดียวกันมีรายละเอียดการประสานเสียงดังนี้

เพลงตระนิมิต มีการประสานคลาริเน็ต 1 โดยใช้บีแฟลตคลาริเน็ต 2 พบว่าในทำนองของคลาริเน็ตทาง 1 และทำนองคลาริเน็ต 2 มีการประสานเป็นคู่ 8 โดยเดินทำนองที่แตกต่างกัน 3 ช่วงคือตอนขึ้นต้นเพลง ช่วงกลางเพลงและตอนลงจบเพลง

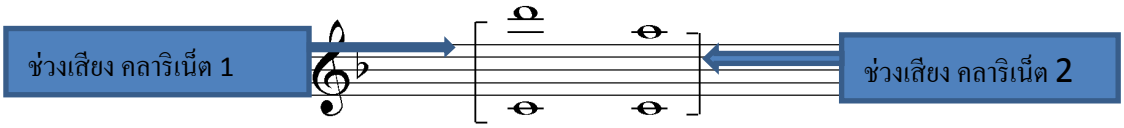
การเดินทำนองเดียวกัน เมื่อทำนองของ คลาริเน็ต 1 อยู่ในช่วงเสียงกลาง ขณะที่ทำนองของคลาริเน็ต 2 ไม่สามารถลงต่ำได้ หรือเกินกว่าช่วงเสียงต่ำของคลาริเน็ต ทำนองของคลาริเน็ต 2 เดินทำนองที่ซ้อนทับกับคลาริเน็ต 1 เมื่อทำนองคลาริเน็ต 1 เดินทำนองเสียงสูงขึ้น คลาริเน็ต 2 ประสานเป็นคู่ 8 อีกครั้ง เมื่อสามารถบรรเลงทำนองที่ต่ำลงมาโดยไม่ต่ำกว่าเสียงที่สามารถบรรเลงได้ ดังตัวอย่างที่ 5.27

Copyright by Mahidol University

ตัวอย่างที่ 5.27 แสดงการประสานเสียงของ บีแฟลตคลาริเน็ต ในเพลงตระนิมิต

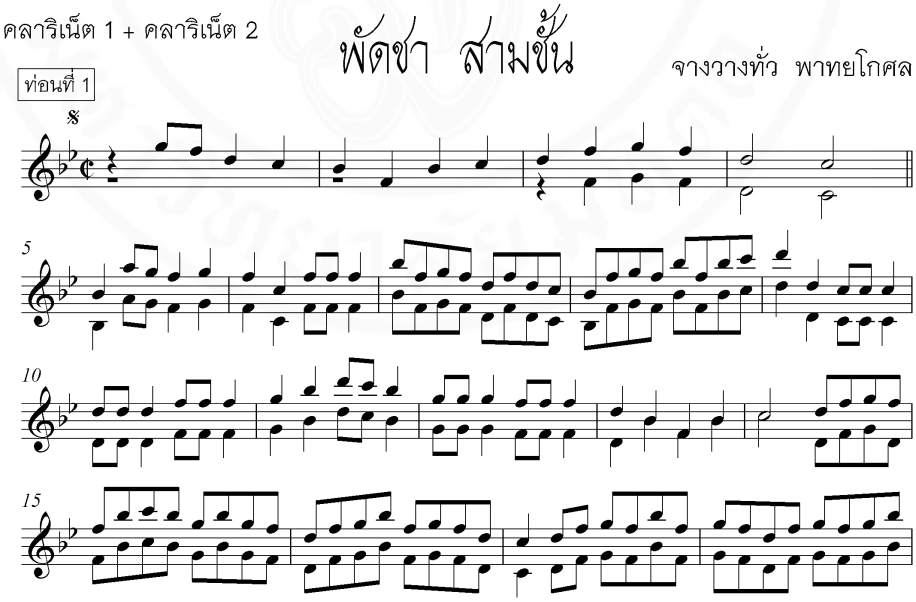
ช่วงเสียงที่ใช้ของบีแฟลตคลาริเน็ต 1 เพลงตระนิมิต บีแฟลตคลาริเน็ต 1 ใช้ เสียงต่ำสุดที่เสียง C เส้นน้อยที่ 1 ด้านล่าง เสียงสูงสุดที่เสียง D เหนือเส้นน้อยที่ 2 ด้านบน

ช่วงเสียงที่ใช้ของ บีแฟลตคลาริเน็ต 2 เสียงต่ำสุดอยู่ที่เสียง C เส้นน้อยที่ 1 ด้านล่าง เสียงสูงสุดที่เสียง A คาบเส้นน้อยที่ 1 ด้านบน ดังตัวอย่างที่ 5.28

Copyright by Mahidol University



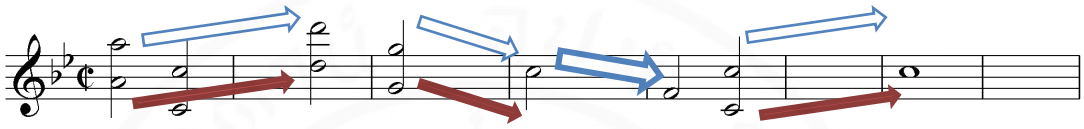
ตัวอย่างที่ 5.28 แสดงช่วงเสียงของบีแฟลตคลาริเน็ต

เพลงพัดชาสามชั้น เช่นเดียวกัน มีการประสานคลาริเน็ต โดยใช้บีแฟลตคลาริเน็ต 2 ทำนอง จากเพลงพัดชาสามชั้น พบว่าในทำนองของคลาริเน็ตทาง 1 และทำนองคลาริเน็ตทาง 2 มีการประสานเป็นคู่ 8 โดยเดินทำนองที่แตกต่างกัน 1 ช่วงเสียง การเดินทำนองเดียวกันมีเป็นบางครั้งเมื่อทำนองของ คลาริเน็ต 1 อยู่ในช่วงเสียงกลางขณะที่ทำนองของคลาริเน็ต 2 ไม่สามารถ ลงต่ำได้ หรือว่าเกินช่วงเสียงต่ำของคลาริเน็ต ทำนองของคลาริเน็ต 2 เดินทำนองที่ซ้อนทับกับคลาริเน็ต 1 เมื่อทำนองคลาริเน็ต 1 เดินทำนองขึ้นเสียงสูง คลาริเน็ต 2 มีการประสานเป็นคู่ 8 อีกครั้งเมื่อสามารถบรรเลงทำนองที่ต่ำลงมาโดยไม่ต่ำกว่าเสียงที่สามารถบรรเลงได้ดังตัวอย่างที่ 5.29

ตัวอย่างที่ 5.29 แสดงการประสานเสียงของคลาริเน็ต 1 และ 2

การประสานเสียงของเครื่องบีแฟลตคลาริเน็ต 2 ทำนอง พบในเพลง 3 เพลงได้แก่ เพลงตระนิมิต เพลงพัดชาสามชั้น และเขมรเอวบางเถา มีการประสานดังนี้

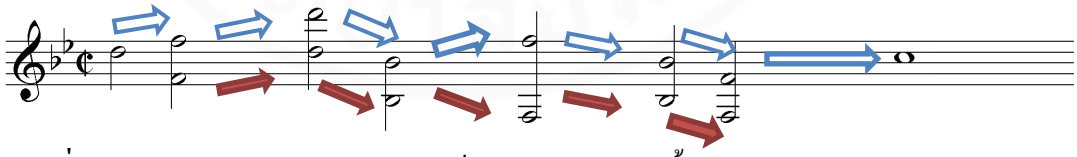
เพลงตระนิมิต ทำนองของคลาริเน็ต 1 ดำเนินทำนองด้วยเสียง A คาบเส้นน้อยด้านบน คลาริเน็ต 2 ประสานด้วยคู่ 8 ด้านล่าง แนวทำนองของคลาริเน็ต 2 ดำเนินต่ำสุดที่

เสียง C ขณะที่เสียงสูงสุดของคลาริเน็ต 1 อยู่ที่เสียง D เหนือเส้นน้อยที่ 2 เมื่อแนวทำนองอยู่ในช่วงบรรทัด 5 เส้น คลาริเน็ต 1 และ 2 ดำเนินทำนองเดียวกัน แต่เมื่อแนวทำนองของเริ่มเคลื่อนสูงกว่าเสียง C ในช่องที่ 3 และมีแนวโน้มเคลื่อนไหวสูงขึ้น คลาริเน็ต 2 ประสานต่ำลงมาเป็นคู่ 8 ดังตัวอย่างที่ 5.30



ตัวอย่างที่ 5.30 การประสานเสียงของคลาริเน็ต เพลงตระนิมิต

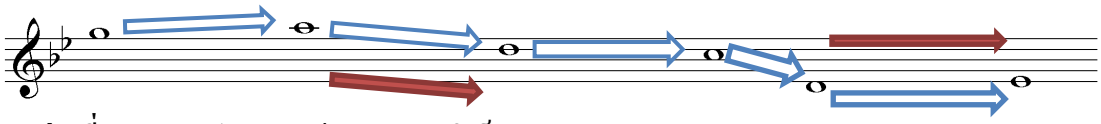
เพลงพัดชาสามชั้น ทำนองคลาริเน็ต 1 และคลาริเน็ต 2 ดำเนินทำนองด้วยเสียง ที่ต่างกัน 1 ช่วงเสียงหรือคู่ 8 เกือบทั้งเพลง การประสานคู่ 8 เริ่มเมื่อทำนองคลาริเน็ต 1 บรรเลงที่ เสียง F บนเส้นที่ 5 คลาริเน็ต 2 บรรเลงเสียงที่ต่ำลงมาเป็นคู่ 8 และดำเนินไปเป็นคู่ 8 เกือบทั้งเพลง โดยเสียงสูงสุดของคลาริเน็ต 1 ที่บรรเลงอยู่ที่เสียง D เหนือเส้นน้อยที่ 2 ด้านบน ขณะที่เสียงต่ำสุด ของคลาริเน็ต 2 บรรเลงที่เสียง F คาบเส้นน้อยที่ 3 ด้านล่าง มีการประสานที่กว้างกว่าคู่ 8 โดยเสียง คลาริเน็ต 1 และ 2 ห่างกัน 2 ช่วงเสียง โดยคลาริเน็ต 1 บรรเลงที่เสียง F บนเส้นที่ 5 ขณะที่คลาริเน็ต 2 บรรเลงที่เสียง F คาบเส้นน้อยที่ 3 ด้านล่าง ดังตัวอย่างที่ 5.31



ตัวอย่างที่ 5.31 การประสานเสียงของคลาริเน็ต เพลงพัดชาสามชั้น

เพลงเขมรเอวบางเถา เมื่อทำนองหลักของคลาริเน็ตมีเสียงสูงถึงเสียง G และหลังจากนั้นมีแนวโน้มของทำนองที่สูงขึ้นอีก คลาริเน็ต 2 บรรเลงแนวประสานด้านล่างต่ำลงมาคู่ 8 เมื่อทำนองเคลื่อนไหวมาถึงเสียง D และมีแนวโน้มของทำนองที่ต่ำลง คลาริเน็ต 1 และคลาริเน็ต 2 ดำเนินทำนองเป็นเสียงเดียวกัน และเมื่อทำนองต่ำลงมาถึงเสียง D ต่ำ และมีแนวโน้มสูงขึ้น คลาริเน็ต 2 ดำเนินทำนองด้านล่างขณะที่ คลาริเน็ต 1 ดำเนินทำนองที่สูงขึ้นเป็นคู่ 8 ดังตัวอย่างที่ 5. 32

Copyright by Mahidol University



ตัวอย่างที่ 5.32 การประสานเสียงของคลาริเน็ต เพลงเขมรเอวบางเถา

จากการประสานทั้ง 3 เพลงพบว่าวิธีการประสานของคลาริเน็ต 1 และคลาริเน็ต 2 สามารถประสานเป็นคู่ 8 ได้เมื่อการประสานเป็นคู่ 8 ที่สูงขึ้นหรือคู่ 8 ที่ต่ำลงมาไม่เกินช่วงเสียงและความสามารถในการบรรเลง และช่วงเสียงที่ให้คุณภาพมากที่สุดของบีแฟลตคลาริเน็ต การประสานดังกล่าวทำให้เกิดช่วงเสียงของเพลงที่กว้างขึ้น มีสีสันของเสียงที่มากกว่าเดิม

5.5.3.2 การประสานระหว่างคอร์เน็ต1และคอร์เน็ต 2

จัดแนวบรรเลงโดยประสานคู่ 8 พบว่ามีการใช้การประสานคู่ 8 ในห้องที่ 4 จังหวะที่ 3 โดยเริ่มประสานจากเสียง D ถึงห้องที่ 7 จังหวะที่หนึ่ง หลังจากนั้นบรรเลงในแนวเดียวกันและเริ่มประสานคู่ 8 ในห้องที่ 12 ถึง 15 จังหวะที่หนึ่ง ห้องที่ 16 จังหวะสองถึงห้อง 22 จังหวะหนึ่ง ห้องที่ 35 จังหวะที่สองถึงห้องที่ 37 จังหวะที่หนึ่ง

ช่วงของเสียงในการจัดแนวประสาน ในห้องเพลงที่มีการประสานคู่ 8 ระหว่าง คอร์เน็ต 1 และคอร์เน็ต 2 พบว่าแนวประสานของคอร์เน็ต 2 อยู่ด้านล่างต่ำจากแนวบรรเลงของคอร์เน็ต 1 เป็นคู่ 8 โดยช่วงเสียงที่ใช้บรรเลงของคอร์เน็ต 2 เสียงต่ำสุดอยู่ที่เสียง G ซึ่งเป็นช่วงเสียงที่ต่ำของ คอร์เน็ต ส่วนช่วงเสียงที่สูงสุดในการประสานของคอร์เน็ต 2 คือเสียง A ดังตารางที่ 5.9

ตารางที่ 5.9 แสดงการจัดแนวประสานของคอร์เน็ต 1, 2

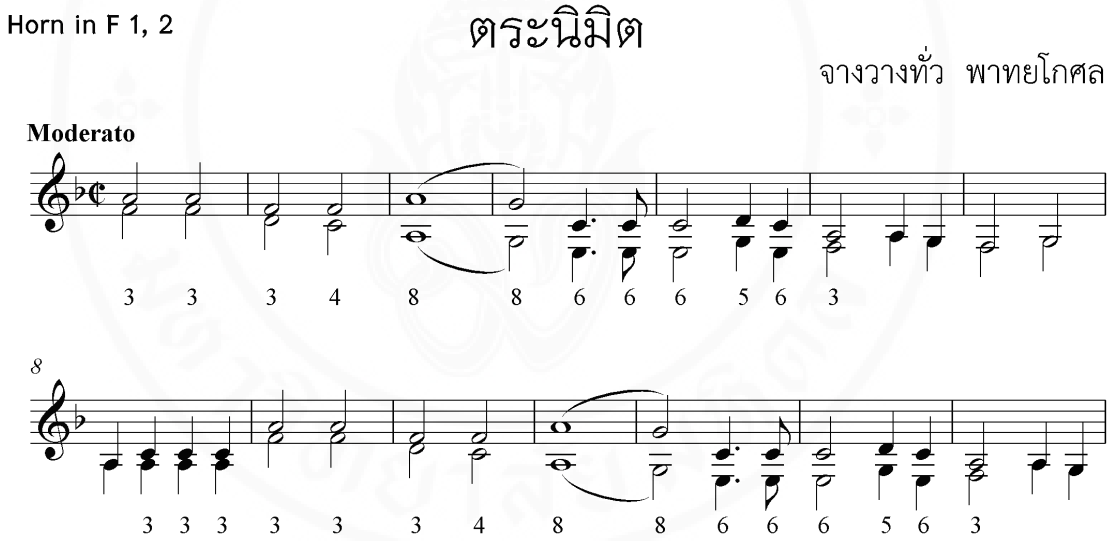
	การจัดแนวประสานของคอร์เน็ต 1,2				
ห้องที่ (จังหวะที่)	1(1) – 4 (2)	4 (3) - 7 (1)	7 (2) - 12 (2)	12(3) – 15 (1)	15(2) -16 (1)
การประสาน	แนวเดียว	คู่ 8	แนวเดียว	คู่ 8	แนวเดียว
ห้องที่ (จังหวะที่)	16(2) – 22 (1)	22 (2) – 35 (1)	35(2) - 37(1)	37(2) – 41(4)	
การประสาน	คู่ 8	แนวเดียว	คู่ 8	แนวเดียว	

ที่มาตาราง: ผู้วิจัย

Copyright by Mahidol University

5.5.3.3 ระหว่างเอฟฮอร์นสองทำนอง

เอฟฮอร์น จัดแนวบรรเลงเอฟฮอร์น 1 และ เอฟฮอร์น 2 ด้วยการประสานคู่เสียงต่างกัน พบว่ามีการใช้คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 คู่ 6 และคู่ 8 โดยมีรายละเอียดการประสานด้วยคู่เสียงดังกล่าว ดังนี้

ขึ้นต้นเพลงห้องที่ 1 ด้วยการใช้คู่ 3 ประสานเสียง และจบเพลงด้วยการใช้คู่ 3 ประสานเสียง ส่วนช่วงกลางเพลงใช้ คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 คู่ 6 และคู่ 8 สลับกันไป การประสานเสียงของเครื่องเอฟฮอร์นแล จำนวนการใช้ขั้นคู่ดังกล่าวพบว่ามีการใช้คู่ 3 จำนวน 19 ตัวโน้ต รองลงมาคือคู่ 6 จำนวน 16 ตัวโน้ต คู่ 5 จำนวน 6 ตัวโน้ต คู่ 4 และคู่ 8 จำนวน 4 ตัวโน้ต ดัง ดังตัวอย่างที่ 5.33 และตารางที่ 5.10 แสดงจำนวนครั้งของการใช้ขั้นคู่ในการจัดแนวประสานของเอฟฮอร์น

ตัวอย่างที่ 5.33 แสดงการใช้ขั้นคู่เสียงประสานของ เอฟฮอร์น

ตารางที่ 5.10 แสดงจำนวนครั้งของการใช้ขั้นคู่ในการจัดแนวประสานของเอฟฮอร์น

	การจัดแนวประสานของเอฟฮอร์น 1,2				
การจัดแนวประสาน	คู่ 3	คู่ 4	คู่ 5	คู่ 6	คู่ 8
	19 ตัวโน้ต	4 ตัวโน้ต	6 ตัวโน้ต	16 ตัวโน้ต	4 ตัวโน้ต

ที่มาตาราง: ผู้วิจัย

Copyright by Mahidol University

สรุปการประสานเสียง

1) การประสานเสียงในเพลงที่เรียบเรียบไม่พบว่ามีการประสานเสียงแบบคอร์ด

2) การประสานเสียงในทำนองแตกต่างกัน โดยเครื่องดนตรีต่างชนิดกัน เป็นการประสาน ในแนวทำนองโดยยึดเสียงที่ตกเป็นหลัก ขณะที่ทำนองอื่น ๆ เคลื่อนไหวไปอย่างอิสระ โดยมีเสียงตกร่วมกัน เป็นการประสานแบบ วิวิธศัพท์ (Heterophony)

3) การประสานเสียงในทำนองเดียวกัน โดยเครื่องดนตรีต่างกัน เป็นการประสานโดยขั้นคู่เสียงส่วนมากประสานด้วยการบรรเลงขั้นคู่ 3 คู่ 6 คู่ 4 และคู่ 5

4) การประสานในทำนองเดียวกันโดยเครื่องดนตรีเดียวกัน

1) การประสานเสียงระหว่างบีแฟลตคลาริเน็ตสองทำนอง ส่วนมากบรรเลงเสียงเดียวกันและประสานเป็นคู่ 8

2) การประสานเสียงระหว่าง คอร์เน็ต สองทำนอง จัดแนวบรรเลงโดยประสานคู่ 8

3) การประสานเสียง ระหว่างเอฟฮอร์นสองทำนอง ส่วนมากประสานเป็นคู่ 3 คู่ 6 คู่ 5 คู่ 4 และคู่ 8

5.6 เทคนิคการบรรเลง

การใช้เทคนิคการบรรเลงของเครื่องดนตรีในวงดุริยางค์เครื่องเป่า มีการใช้เทคนิคการบรรเลง 2 เทคนิคหลักได้แก่ เทคนิคการบรรเลงของเครื่องดนตรีและ เทคนิคการบรรเลงทำนองเพลง

5.6.1 เทคนิคการบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรี **ในวงดุริยางค์เครื่องเป่า ใช้วิธีการบรรเลงโดยบรรเลงแบบเทคนิคของเครื่องดนตรีไทย ซึ่งเทคนิคดังกล่าวปรากฏอยู่ในโน้ตของเครื่องดนตรีสากลที่ให้เครื่องดนตรีต่าง ๆ บรรเลงดังนี้**

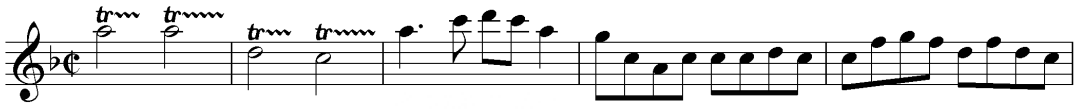
5.6.1.1 เทคนิคการกรอ การใช้เทคนิคการกรอโดยการบรรเลงเสียงเดียวให้มีเสียงต่อเนื่องกัน การใช้เทคนิคดังกล่าวในเครื่องดนตรีสากลโดยการระบุไว้ในโน้ต ให้บรรเลงเสียงเดียวโดยใช้โน้ตรัวสลับ ดังตัวอย่างที่ 5.34

Copyright by Mahidol University

Clarinet in B♭ 1

ตระนิมิต

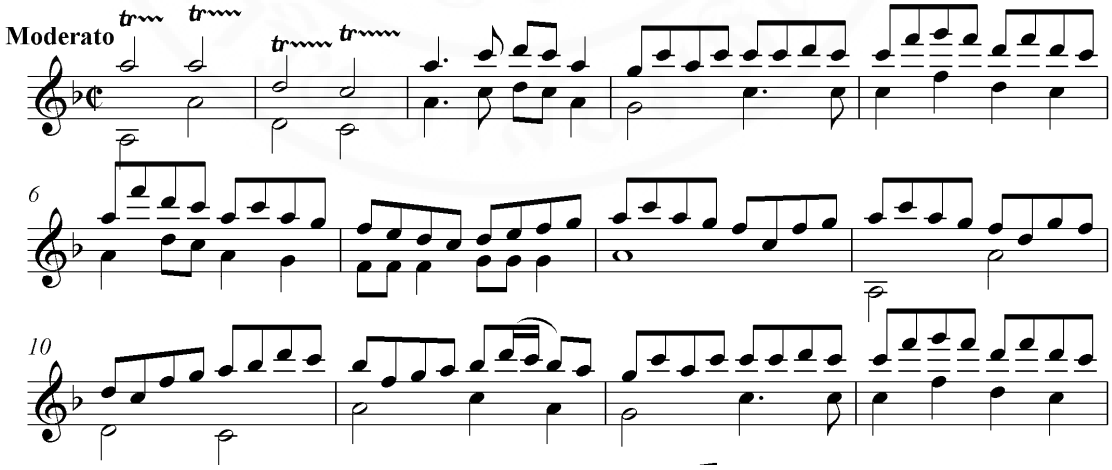
Moderato

จางวางทั่ว พาทยโกศล

ตัวอย่างที่ 5.34 แสดงการใช้โน้ตรัวสลับบรรเลงแบบเทคนิคการกรอทางดนตรีไทย

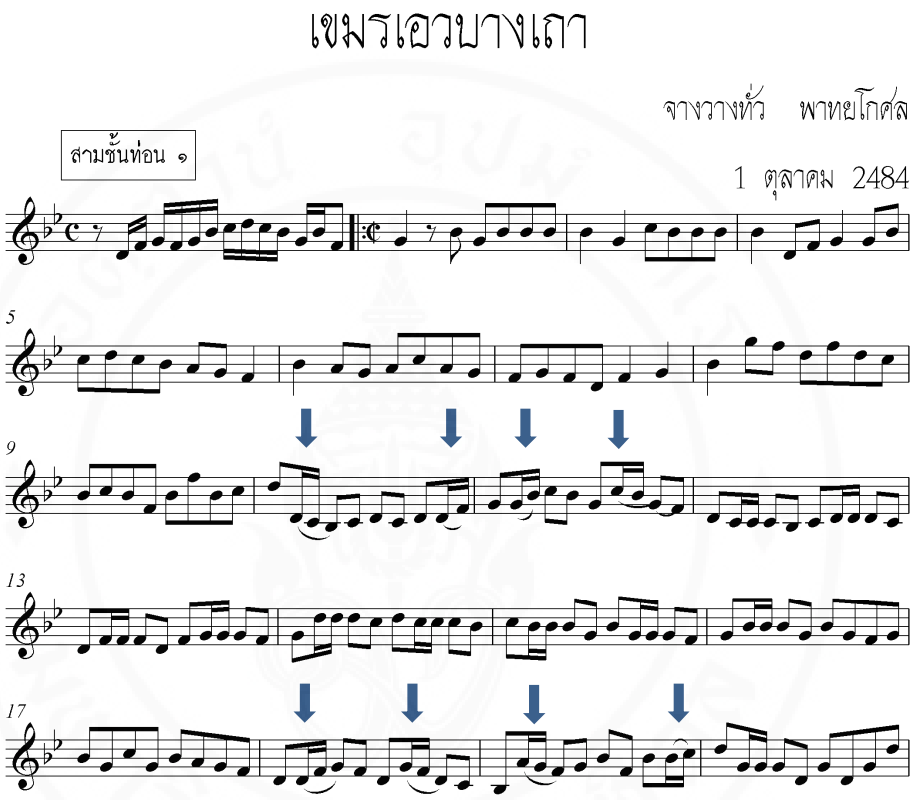
5.6.1.2 เทคนิค การบรรเลงทางเก็บ เป็นวิธีการบรรเลงเพื่อดำเนินทำนองทั่วไป โดยเพิ่มเติมเสียงสอดแทรกให้มีพยางค์ ถี่ขึ้นมากกว่าทำนองเนื้อเพลงธรรมดา ในวงดุริยางค์เครื่องเป่าใช้เทคนิคนี้ในเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองโดย บรรเลงแบบทางระนาดเอกเช่น ฟลูต คลาริเน็ต จากตัวอย่างที่ 5.35 เปรียบเทียบโน้ตของยูโฟเนียมซึ่งบรรเลงทำนองของม้องวงใหญ่ แสดงด้วยโน้ตด้านล่าง ขณะที่โน้ตด้านบนเป็นโน้ตของคลาริเน็ต บรรเลงแบบทำนองของระนาด บรรเลงด้วยการเก็บในทำนองถี่กว่าทำนองหลัก

Clarinet in E♭ + Euphonium

ตระนิมิต

จางวางทั่ว พาทยโกศล

ตัวอย่างที่ 5.35 แสดงโน้ตคลาริเน็ตบรรเลงทางเก็บ

Copyright by Mahidol University

5.6.1.3 เทคนิคการสะบัด เป็นการบรรเลงที่แทรกเสียงเข้ามาในเวลาบรรเลงทำนอง “เก็บ” อีก 1 พยางค์ จากตัวอย่างที่ 5.36 แสดงการเทคนิคการสะบัด ในเพลงเขมรเอวบางเถา ปรากฏอยู่ในการบรรเลงคอร์เน็ต

ตัวอย่างที่ 5.36 แสดงการบรรเลงด้วยเทคนิคการสะบัด

5.6.2 เทคนิคการบรรเลงทำนองเพลง

5.6.2.1 เทคนิคการเหลื่อม พบว่ามีการใช้ เทคนิคการเหลื่อมหรือการเฉี่ยว เป็นการบรรเลงโดยผู้บรรเลงนำบรรเลงเพลงประโยคสั้น ๆ แล้วทิ้งจังหวะช่วงท้ายไว้ ผู้บรรเลงตามบรรเลงเพลงประโยคเดียวกันให้ท้ายประโยคลงจังหวะพอดี เมื่อฟังแล้วรู้สึกได้ว่าตอนท้ายประโยคมีการเหลื่อมกัน การใช้เทคนิคการเหลื่อมมี 2 รูปแบบคือ

1) การเหลื่อมด้วยทำนองที่ต่างกันพบในเพลงพัดชา การบรรเลงนำ โดยดนตรีกลุ่มเครื่องลมไม้ ได้แก่ ปิกโกโล โอโบ อีแฟลตคลาริเน็ต บีแฟลตคลาริเน็ต 1 และบีแฟลตคลาริเน็ต 2 กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองได้แก่ คอร์เน็ต 1 และคอร์เน็ต 2

การบรรเลงตาม กลุ่มเครื่องลมไม้ ได้แก่ อัลโตแซกโซโฟน เทนเนอร์แซกโซโฟน บาสซูน กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองได้แก่ เอฟฮอร์น บาริโทน ทรอมโบน ยูโฟเนียม

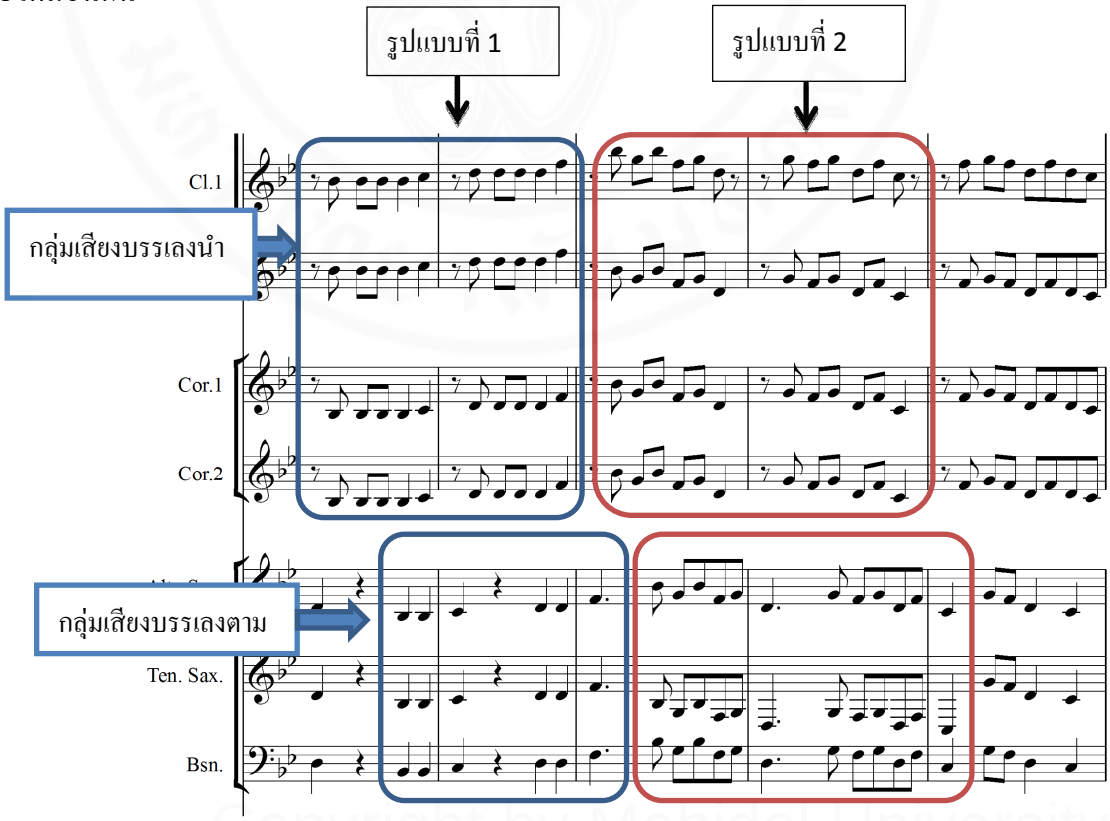
Copyright © Silpakorn University

การใช้เทคนิคการเหลื่อม โดยกลุ่มเครื่องบรรเลงนำในบรรเลง “ทาง” ที่ 1 ส่วนกลุ่มเครื่องที่บรรเลงตามบรรเลงใน “ทาง” ที่ 2 พบว่าท่อนที่หนึ่ง มีในห้องเพลงที่ 45 – 48, 61-62 และท่อนที่สองมีในห้องเพลงที่ 122 - 125, 130 – 131

2) การเหลื่อมด้วยทำนองเดียวกัน พบในเพลงพัดชาสามชั้น การบรรเลงนำโดยกลุ่มเครื่องลมไม้ ได้แก่ ปิกโกโล โอโบ อีแฟลตคลาริเน็ต บีแฟลตคลาริเน็ต 1 และบีแฟลตคลาริเน็ต 2 กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองได้แก่ คอร์เน็ต 1 และคอร์เน็ต 2

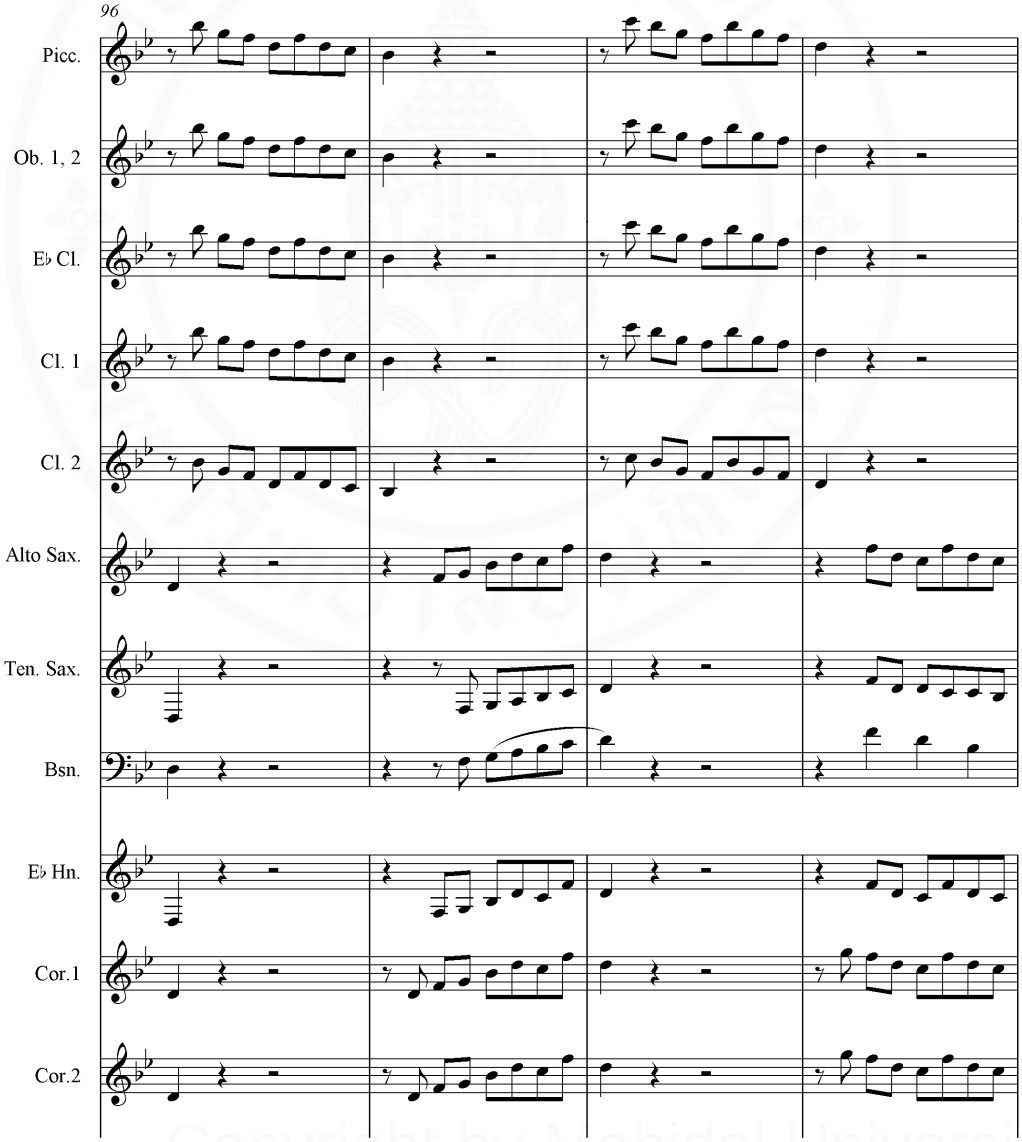
การบรรเลงตาม กลุ่มเครื่องลมไม้ ได้แก่ อัลโตแซกโซโฟน เทนเนอร์แซกโซโฟน บาสซูน กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองได้แก่ เอฟฮอร์น บาริโทน ทรอมโบน และยูโฟเนียม

การใช้เทคนิคการเหลื่อม โดยกลุ่มเครื่องบรรเลงนำใช้การบรรเลงทางที่ 1 และกลุ่มเครื่องที่บรรเลงตามบรรเลง ทางที่ 1 ตามเช่นเดียวกัน พบในท่อนที่หนึ่ง มีในห้องที่ 49 – 60 และท่อนที่สอง มีในห้องเพลงที่ 126 -129, 132-133, 141-148 ดังภาพที่ 5.37 แสดงเทคนิคการเหลื่อมในเพลงพัดชาสามชั้น โดยในรูปแบบที่ 1 เป็นการเหลื่อมด้วยกลุ่มเสียงบรรเลงนำด้วย ทางที่ 1 และกลุ่มเสียงบรรเลงตามด้วยทางที่ 2 ส่วนรูปแบบที่ 2 การบรรเลงนำและบรรเลงตามด้วย ทางที่ 1 เหมือนกัน

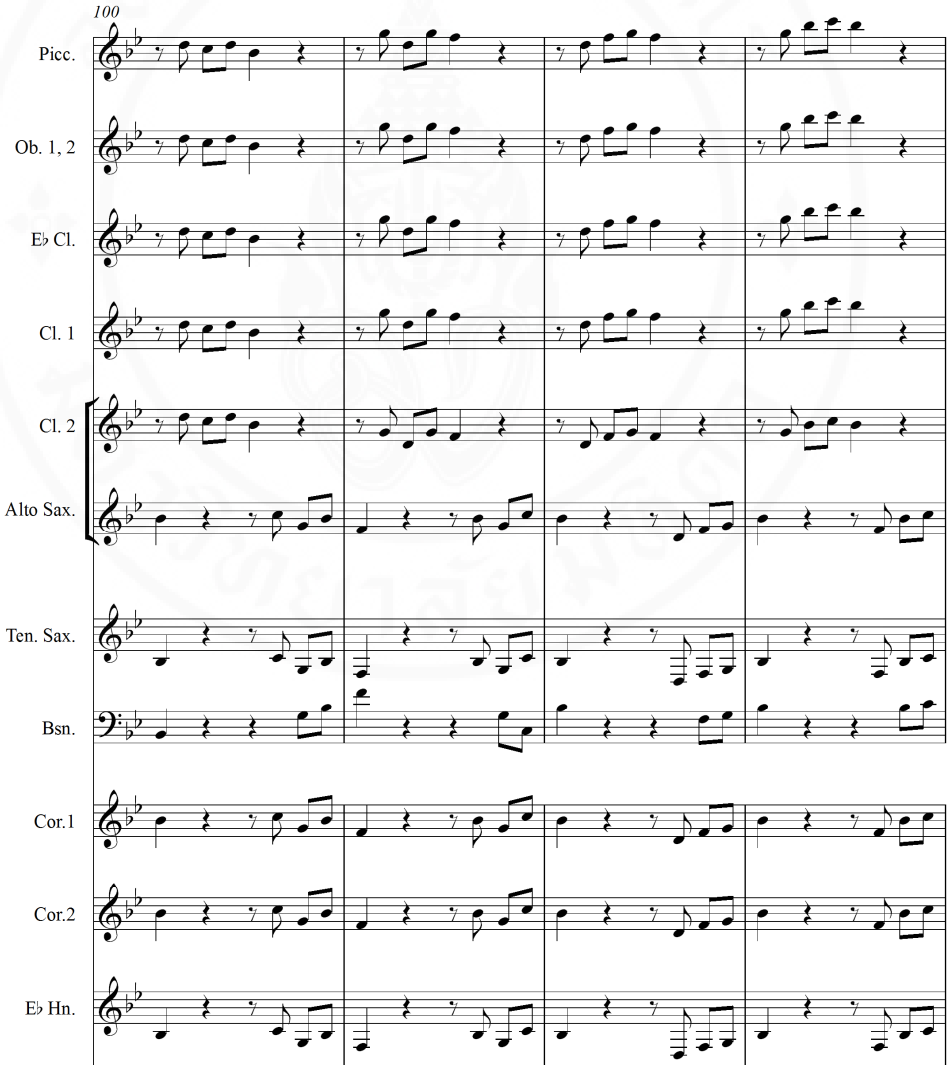


Copyright by Mahidol University

ตัวอย่างที่ 5.37 แสดงเทคนิคการเหลื่อม เพลงพัดชาสามชั้น

5.6.2.2 เทคนิคการต่อ คือผู้นำบรรเลงลูกที่จะต่อกัน ไปครึ่งหนึ่งก่อนเสร็จแล้วผู้ตามจึงจะต่ออีกครึ่งหนึ่งให้ครบ ซึ่งโดยมากก็ได้แก่ลูกล้อเดิม ที่นำมาตัดครึ่งแล้วใช้วิธีการบรรเลงต่อกันคนละครึ่งแทนที่จะล้อกันไปเต็มลูก พบในเพลงเขมรเอวบางเถาสามชั้น ท่อน 3 ท่อน 4 (ทางเปลี่ยน) และสองชั้น ท่อน 3 ท่อน 4 (ทางเปลี่ยน) โดยกลุ่มเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองนำได้แก่ ปิกโกโล โอโบ อีแฟลตคลาริเน็ต บีแฟลตคลาริเน็ต 1 บีแฟลตคลาริเน็ต 2 เครื่องที่บรรเลงทำนองต่อ คือ อัลโตแซ็กโซโฟน เทนเนอร์แซ็กโซโฟน บาสซูน อีแฟลตฮอร์น คอร์เน็ต 1 คอร์เน็ต 2 และยูโฟเนียม ส่วนทรอมโบนและเบสใช้การดำเนินทำนองในจังหวะตกด้วยโน้ตที่ห่างๆ ดังตัวอย่างที่ 5.38 แสดงถึงเทคนิคการต่อในเพลงเขมรเอวบางเถาสามชั้นในท่อน 3

Copyright by Mahidol University

ตัวอย่างที่ 5.38 แสดงการใช้เทคนิคการต่อในเพลงเขมรเอวบางเถาสามชั้น ท่อน 3

5.6.2.3 เทคนิคการขัด คือผู้บรรเลงนำบรรเลงลูกสั้นๆ แล้วทิ้งจังหวะท้ายไว้ให้เท่ากับลูกที่ตนนำไปนั้น ทั้งนี้เพื่อให้ผู้ตามใช้ลูกทำนองเดียวกันสอดใส่ให้ครบจังหวะ ลูกขัดมีลักษณะคล้ายลูกล้อเพียงแต่เป็นทำนองสั้นๆ พบในเพลงเขมรเอวบางเถาสามชั้น ท่อน 3 ท่อน 4 (ทางเปลี่ยน) และ สองชั้น ท่อน 3 ท่อน 4 (ทางเปลี่ยน) กลุ่มเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองนำคือ ปิกโกโล โอโบ อีแฟลตคลาริเน็ต บีแฟลตคลาริเน็ต 1 บีแฟลตคลาริเน็ต 2 เครื่องที่บรรเลงทำนองขัด คือ อัลโตแซ็กโซโฟน เทนเนอร์แซ็กโซโฟน บาสซูน อีแฟลตฮอร์น คอร์เน็ต 1 คอร์เน็ต 2 และยูโฟเนียม ส่วนทรอมโบนและเบสใช้การดำเนินทำนองในจังหวะตกด้วยโน้ตที่ห่างๆ ดังตัวอย่างที่ 5.39 แสดงถึงเทคนิคการขัดในเพลงเขมรเอวบางเถา สามชั้นในท่อน 3

ตัวอย่างที่ 5.39 แสดงการใช้เทคนิคการขัด ในเพลงเขมรเอวบางเถา สามชั้น ท่อน 3

สรุปการใช้เทคนิคการบรรเลง

จากบทเพลงที่วิเคราะห์พบว่ามีการใช้เทคนิคการบรรเลง 2 รูปแบบได้แก่

1) เทคนิคการบรรเลงของเครื่องดนตรี เป็นการใช้เทคนิคการบรรเลงที่แสดงออกเฉพาะเครื่องดนตรีโดยใช้เทคนิค 3 อย่างคือ

1.1 เทคนิคการกรอ การใช้เทคนิคการกรอ โดยการบรรเลงเสียงเดียวให้มีเสียงต่อเนื่องกัน โดยใช้เทคนิคโน้ตรัวสลับ (Trill) กำกับบนโน้ต

1.2 เทคนิค การบรรเลงทางเก็บ เป็นวิธีการบรรเลงเพื่อดำเนินทำนองทั่วไป โดยเพิ่มเติมเสียงสอดแทรกให้มีพยางค์ถี่ขึ้นมากกว่าทำนองเนื้อเพลงธรรมดา บรรเลงแบบทางระนาดเอก ใดยใช้ ฟลูต คลาริเน็ต บรรเลงแบบทำนองของระนาด บรรเลงด้วยการเก็บในทำนองถี่กว่าทำนองหลัก

1.3 เทคนิคการสะบัด เป็นการบรรเลงที่แทรกเสียงเข้ามาในเวลาบรรเลงทำนอง “เก็บ” อีก 1 พยางค์

2) เทคนิคการบรรเลงทำนองเพลง มีการใช้ดังนี้

2.1 เทคนิคการเหลื่อม การเฉี่ยว มี 2 รูปแบบคือ

1) การเหลื่อมด้วยทำนองที่ต่างกัน พบในเพลงพัดชาสามชั้นโดยบรรเลงนำด้วยกลุ่มเครื่องลมไม้และบรรเลงตามด้วยกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง

2) การเหลื่อมด้วยทำนองเดียวกัน พบในเพลงพัดชาสามชั้น บรรเลงนำด้วยกลุ่มเครื่องลมไม้และบรรเลงตามด้วยกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง

2.2 เทคนิคการต่อ พบในเพลงเขมรเอวบางเถาสามชั้น ท่อน 3 และท่อน 4 และเขมรเอวบางเถาสองชั้น ท่อน 3และท่อน 4 เช่นเดียวกัน บรรเลงนำด้วยกลุ่มเครื่องลมไม้เสียงสูงและการบรรเลงต่อ ด้วยกลุ่มเครื่องลมไม้เสียงกลาง เสียงต่ำ และกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง

2.3 เทคนิคการขัด พบในเพลงเขมรเอวบางเถาสามชั้น และสองชั้น ในท่อน 3 ท่อน 4 บรรเลงนำด้วยกลุ่มเครื่องลมไม้เสียงสูง บรรเลงทำนองขัดด้วยเครื่องลมไม้เสียงกลางต่ำ และกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง

Copyright by Mahidol University

บทที่ 6
บทบาทวงดุริยางค์เครื่องเป่าในสังคมไทย

การศึกษาบทบาทวงดุริยางค์เครื่องเป่าในสังคมไทย ผู้วิจัยค้นคว้าข้อมูลจากเอกสารเก่า และเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ จากหน่วยงานที่มีวงดุริยางค์เครื่องเป่าซึ่งได้แก่ กองดุริยางค์ทหารบก กองดุริยางค์ทหารเรือ กองดุริยางค์ทหารอากาศ กองดุริยางค์ตำรวจ ฝ่ายดุริยางค์ที่อยู่ในสถานศึกษาต่างๆ รวมทั้งแตรวงชาวบ้าน

การค้นคว้าข้อมูลเพื่อศึกษา บทบาทของวงดุริยางค์เครื่องเป่าในสังคมไทย ผู้วิจัยศึกษาจากหน่วยงานต่างๆ และใช้วิธีการศึกษาดังนี้

1. วงดุริยางค์เครื่องเป่าจาก 4 เหล่าทัพ ผู้วิจัยเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลสำคัญที่อยู่ในหน่วยดุริยางค์ทั้ง 4 เหล่าทัพ ข้อมูลจากเอกสาร เว็บไซต์ที่ประชาสัมพันธ์เกี่ยวกับหน้าที่หน่วยดุริยางค์

2. วงดุริยางค์เครื่องเป่าของสถานศึกษา เก็บข้อมูลจากเอกสารของสถานศึกษา สัมภาษณ์ครูผู้ควบคุมวงดุริยางค์โรงเรียน เว็บไซต์ที่เกี่ยวข้อง

3. วงดุริยางค์เครื่องเป่าของชาวบ้าน เก็บข้อมูลจากงานวิจัยเก่า เอกสารเก่าที่ค้นพบ สัมภาษณ์บุคคลสำคัญ หัวหน้าแตรวงชาวบ้าน

หลังจากศึกษาด้วยวิธีการดังข้างต้นแล้วนำข้อมูลมาเรียบเรียงและประมวลนำเสนอตามประเด็นต่างๆ ตามบทบาท ดังนี้

6.1 บทบาทในสถานะวงประกอบงานพระราชพิธี

บทบาทดังกล่าว วงที่ใช้ประกอบพระราชพิธี เป็นวงจากกองดุริยางค์ทหารบก กองดุริยางค์ทหารเรือ กองดุริยางค์ทหารอากาศ กองดุริยางค์ตำรวจ และฝ่ายดุริยางค์ที่อยู่ในสถานศึกษาต่าง ๆ เช่นวงที่ประจำตามโรงเรียน มหาวิทยาลัย มีหน้าที่ในการบรรเลงเพลงเคารพ

การกำหนดว่างานใดเป็นงานพระราชพิธีหรืองานรัฐพิธี สำนักพระราชวังได้มีระเบียบกำหนดลักษณะของงานดังกล่าวไว้ใน เรื่อง ระเบียบตำแหน่งเฝ้า พ.ศ. 2482 ของสำนักพระราชวัง โดยกำหนดลักษณะงานและรายละเอียดที่เป็นพระราชพิธีและรัฐพิธีไว้ดังนี้คือ

1. งานพระราชพิธี คือ งานที่สมเด็จพระมหากษัตริย์ทรงปฏิบัติตามราชประเพณีเช่น พระราชพิธีปีใหม่ พระราชพิธีเฉลิมพระชนมพรรษ พระราชพิธีบรมราชาภิเษก และงานพระราชกุศลส่วน พระองค์ต่างๆ และงานรับรองในพระราชสำนัก เป็นต้น งานนี้สมเด็จพระมหากษัตริย์ทรงเป็นประธาน พระราชวงศ์ และผู้มีหน้าที่ปฏิบัติในงานนั้นเป็นเจ้าของงานนอกกว่านั้นเป็นแขก

2. งานรัฐพิธี คือ งานที่รัฐบาลกำหนดขึ้นเป็นการประจำ หรือการพิเศษ เช่น งานฉลองรัฐธรรมนูญงานฉลองเรือรบ งานฉลองชัย งานที่ระลึกของชาติ งานรับรองของชาติ งานสวนสนาม และ พิธีฌาปนกิจ งานแผ่นดิน เป็นต้น งานนี้สมเด็จพระมหากษัตริย์ หรือนายกรัฐมนตรี หรือเจ้าหน้าที่ผู้ใหญ่ฝ่ายรัฐบริหารเป็น ประธานข้าราชการผู้เกี่ยวข้องและผู้มีหน้าที่ปฏิบัติในงานนั้นเป็นเจ้าของงาน นอกกว่านั้นเป็นแขก

บทบาทของวงดุริยางค์เครื่องเป่าในสถานะวงประกอบพระราชพิธี พบว่าบทบาทดังกล่าว หน่วยงานที่เกี่ยวข้องได้แก่ กองดุริยางค์ทหารบก กองดุริยางค์ทหารเรือ กองดุริยางค์ทหารอากาศ กองดุริยางค์ตำรวจ มีบทบาทที่เด่นชัดทางด้านนี้ดังเช่น การประกอบ พระราชพิธีพยุหยาตราทางชลมารค และพระราชพิธีถวายผ้าพระกฐิน มีการใช้วงแตรวงหรือวงดุริยางค์เครื่องเป่าในการบรรเลง ดังข้อมูลที่ปรากฏตามข้อมูลข่าวสารจาก http://www.dailynews.co.th/royal/165803

> เมื่อเวลา 15.09 น. วันที่ 9 พ.ย. พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯให้สมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯสยามมกุฎราชกุมาร เสด็จพระราชดำเนินแทนพระองค์ไปทรงปฏิบัติพระราชกรณียกิจ ในพระราชพิธี เสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน โดยขบวนพยุหยาตราทางชลมารค เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา7รอบ 5 ธันวาคม 2554 ณ วัดอรุณราชวราราม ราชวรมหาวิหาร กรุงเทพฯ ในการนี้พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าศรีรัศมิ์ พระวรชายาในสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ สยามมกุฎราชกุมาร โดยเสด็จด้วย ครั้นเมื่อรถยนต์พระที่นั่ง เทียบยังท่าเรือวาสุกรี กองทหารเกียรติยศถวาย ความเคารพ **แตรวงบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี** จากนั้นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ สยามมกุฎราชกุมาร เสด็จพระราชดำเนินพร้อมด้วยพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าศรีรัศมิ์ พระวรชายาฯ ไปยังสะพานฉนวนประจำท่าเทียบเรือพระที่นั่งสุพรรณหงส์ ภายหลังพลเรือเอกสุรศักดิ์ หรุ่นเริงรมย์ ผู้

Copyright by Mahidol University

> บัญชาการทหารเรือ ในสถานะผู้บัญชาการขบวนเรือพยุหยาตรา กราบบังคมทูลรายงานจำนวนเรือและกำลังพล
> (จาก http://www.dailynews.co.th/royal/165803, วันที่ 10 เมษายน 2556)

จากข่าวดังกล่าว เห็นได้ว่ามีการใช้ วงแตรวง หรือวงดุริยางค์เครื่องเป่า บรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี การกำหนดให้วงดุริยางค์บรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี สำหรับแสดงความเคารพ เพื่อใช้ประกอบการรับเสด็จฯ ได้ถูกกำหนดไว้เป็นระเบียบการบรรเลงดุริยางค์ในการพระราชพิธีของสำนักพระราชวัง

จากระเบียบของสำนักพระราชวังและข้อบังคับทหารว่าด้วยการเคารพ ในมาตราที่ 3 (รายละเอียดดังภาคผนวก ข และ ค) การบรรเลงเพลงเคารพดังกล่าว ได้มีการกำหนดบทบาทของวงแตรวงไว้อย่างชัดเจนในการบรรเลงเพลงเคารพสำหรับ ถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว สมเด็จพระบรมราชินี สมเด็จพระบรมราชชนนี รัชทายาท และบุคคลอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง การบรรเลงเพลงเคารพโดยเฉพาะเพลงสรรเสริญพระบารมี ของหน่วยงานต่างๆ ที่เกี่ยวข้องเช่น กองดุริยางค์ทหารเรือ กองดุริยางค์ทหารบก กองดุริยางค์ทหารอากาศ กองดุริยางค์ตำรวจ รวมทั้งวงดุริยางค์ในสถานศึกษาต่างๆ ผู้บรรเลงหรือผู้ควบคุมการบรรเลงต้องควบคุมให้ได้อย่างแม่นยำ

นาวาเอกภาสกร สุวรรณพันธ์ (สัมภาษณ์, 4 เมษายน 2556) ให้ข้อมูลถึงการบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมีสำหรับการแสดงความเคารพว่า

> การบรรเลงเพลงดังกล่าว ผู้ควบคุมวง ต้องเป็นคนคอยสังเกต รถยนต์พระที่นั่ง.เมื่อเห็นรถยนพระที่นั่งแล้ว ต้องเริ่มบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี ขณะที่รถยนกำลังวิ่งอยู่ เมื่อรถยนต์พระที่นั่งมาถึงบริเวณงานและรถหยุด เพลงสรรเสริญต้องบรรเลงให้ลงจบพอดี การบรรเลงอย่างนี้ได้ผู้ควบคุมวงต้องคำนวณระยะทางและระยะเวลาของเพลงให้ดี ซึ่งต้องอาศัยทักษะและความชำนาญในการควบคุมจังหวะและความเร็วของเพลงให้ดี
> (ภาสกร สุวรรณพันธ์, สัมภาษณ์, 4 เมษายน 2556)

ในหน่วยงานอื่นเช่นเดียวกัน ร้อยเอกสุรินทร์ หนูพวงร้อย (สัมภาษณ์, 2 เมษายน 2556) หัวหน้าการศึกษาดุริยางค์ทหารบก ซึ่งก่อนหน้าที่จะมาเป็นหัวหน้าการศึกษาได้รับผิดชอบดูแลวงโยธวาทิต เรือเอกชุมพล วาราชนนท์ (สัมภาษณ์, 4 เมษายน 2556) หัวหน้าหมวดโยธวาทิต

Copyright by Mahidol University

กองดุริยางค์ทหารเรือ ฐานทัพเรือกรุงเทพ ได้ให้ความเห็นในการบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมีสำหรับรับและส่งเสด็จ เช่นเดียวกันกับ นาวาเอก ภาสกร สุวรรณพันธ์ ว่าการบรรเลงต้องควบคุมเพลงตอนเริ่มขณะเห็นรถยนต์พระที่นั่งและต้องบรรเลงให้ลงจบเพลงเมื่อรถยนต์พระที่นั่งหยุดพอดี ซึ่งการควบคุมเพลงดังกล่าว ไม่ได้มีระเบียบกำหนดไว้ เพียงแต่เป็นการกำหนดด้วยผู้ควบคุมวงต่อๆ กันมาจนอาจจะเรียกได้ว่าเป็นธรรมเนียมปฏิบัติ

จากงานเขียนของ บุญตา เขียนทองกุล. (2548: น. 43-51) ได้ศึกษาเรื่องดนตรีในพระราชพิธี มีกำหนดการของงาน ในพระราชพิธีดังกล่าว ระบุว่ามีการใช้วงดุริยางค์ทหารเรือ บรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมีไว้ในลำดับขั้นตอน ในพระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนางคัลแรกนาขวัญ โดยใช้บรรเลงเพื่อถวายความเคารพ พระบรมโอรสาธิราช สยามมกุฎราชกุมาร เมื่อพระราชดำเนินมาถึงบริเวณงาน มีการใช้วงดุริยางค์บรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี เพื่อแสดงความเคารพ

งานพระราชพิธีในปัจจุบัน มีการนำวงดุริยางค์เครื่องเป่าไปใช้ได้แก่

1) พระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนางคัลแรกนาขวัญ มีการใช้วงดุริยางค์ทหารเรือในการบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี เป็นการแสดงความเคารพ ในขณะที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว หรือ พระบรมโอรสาธิราช สยามมกุฎราชกุมาร เสด็จพระราชดำเนินมาถึง

2) พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลถวายผ้าพระกฐิน ใช้วงดุริยางค์บรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี เมื่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เสด็จพระราชดำเนินถึงบริเวณงาน

3) พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลวันปิยมหาราช ใช้วงดุริยางค์บรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี เมื่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ เสด็จพระราชดำเนินไปถึงพระบรมราชานุสรณ์

บทบาทในการประกอบพระราชพิธี วงดนตรีที่มีบทบาทด้านนี้คือวงของ 4 เหล่าทัพ ได้แก่ วงดุริยางค์กองทัพบก วงดุริยางค์ทหารเรือ วงดุริยางค์ทหารอากาศ และวงดุริยางค์ตำรวจ โดยเป็นวงประกอบพระราชพิธีมีหน้าที่บรรเลงเพลงเคารพ โดยมีการกำหนดหน้าที่และบทเพลงสำหรับการบรรเลงเพลงเคารพไว้อย่างชัดเจน

6.2 บทบาทในสถานะวงประกอบงานรัฐพิธี

ในกองดุริยางค์ของหน่วยงานทหาร ได้แก่ กองดุริยางค์ทหารบก กองดุริยางค์ทหารเรือ กองดุริยางค์ทหารอากาศ และกองดุริยางค์ตำรวจ หน้าที่และบทบาทหนึ่งของวงดุริยางค์เครื่องเป่าได้แก่ การประกอบในรัฐพิธี ซึ่งนาวาเอกภาสกร สุวรรณพันธ์ (สัมภาษณ์, 4 เมษายน 2556) รองผู้บังคับการ ดุริยางค์ทหารเรือ ฐานทัพเรือกรุงเทพ พันตำรวจเอกหญิงเมธิณี จารุวัส (สัมภาษณ์, 4

Copyright by Mahidol University

เมษายน 2556) ผู้กำกับการฝ่ายดนตรี กองสวัสดิการ สำนักงานกำลังพล สำนักงานตำรวจแห่งชาติ ได้ให้ข้อมูลถึง งานของวงดุริยางค์เครื่องเป่าว่า หน้าที่ของวงดังกล่าวในหน่วยงานเรียกว่า “วงโยธวาทิต” หรือบางหน่วยงานเรียกว่า “วงดุริยางค์” มีบทบาทสำหรับบรรเลงในงานรัฐพิธี การประกอบรัฐพิธีดังกล่าว ได้แก่งานที่เป็นของรัฐบาลจัดขึ้น จากงานเขียนของ บุญตา เขียนทองกุล (2548: น. 94) ได้ให้ข้อมูลงานรัฐพิธีที่ใช้ดนตรีประกอบได้แก่

1. รัฐพิธีถวายราชสักการะสมเด็จพระนเรศวรมหาราช บุญตา เขียนทองกุล (2548: น. 94) ระบุการจัดงานดังกล่าววันที่ 25 มกราคม 2546 เวลา 10.30 น. สถานที่ พระบรมราชานุสรณ์ จังหวัดสุพรรณบุรี ในขั้นตอนการประกอบพิธี โดยสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิราลงกรณ สยามมกุฎราชกุมาร เสด็จพระราชดำเนินมาถึงบริเวณ พระบรมราชานุสรณ์ดอนเจดีย์ จังหวัดสุพรรณบุรี มีการใช้วงดุริยางค์บรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี และมีการใช้อีกครั้งเสด็จพระราชดำเนินกลับ

2. รัฐพิธีวันที่ระลึกพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว พระมหาเจษฎาราชเจ้า วันที่ 31 มีนาคม 2546 ในลำดับขั้นตอนประกอบพิธีโดย สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาลงกรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี มีการใช้วงดุริยางค์บรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี เมื่อเสด็จพระราชดำเนินมาถึงบริเวณงานและตอนพระราชดำเนินกลับ

3. รัฐพิธีถวายพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวในอภิลักขิตสมัย คล้ายวันสวรรคตประกอบพิธีโดยสมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี ใช้วงดุริยางค์บรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี เมื่อเสด็จพระราชดำเนินมาถึงและ ตอนเสด็จพระราชดำเนินกลับ

4.รัฐพิธีถวายบังคมพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวและพระราชพิธี ฉลองวันพระราชทานรัฐธรรมนูญ แห่งราชอาณาจักรไทย ในวันที่ 10 ธันวาคม ประกอบพระราชพิธี โดยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ขณะที่เสด็จพระราชดำเนินไปยังพระที่นั่งอนันตสมาคม ผ่านประตูทวยเทพสโมสร กองทหารเกียรติยศถวายความเคารพ ระบุใช้วง แตรวง บรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี ในขณะที่ประกอบพิธีทางสงฆ์ใช้วงสังข์แตรประโคม เมื่อเสด็จกลับผ่านกองเกียรติยศถวายความเคารพ ใช้แตรวงบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมีอีกครั้ง

5. รัฐพิธีวันสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช ใช้วงดุริยางค์บรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมีขณะที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จพระราชดำเนินมาถึงและตอนที่เสด็จพระราชดำเนินกลับ

Copyright by Mahidol University

6. พิธีเปิดประชุมรัฐสภา มีการใช้วงแตรวงบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี 3 ครั้ง ครั้งแรกเมื่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เสด็จพระราชดำเนินมาถึง ครั้งที่ 2 เมื่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จพระราชดำเนินขึ้นสู่พระที่นั่งอนันตสมาคม มหาเล็กรัวกรับ วงกระทั่งแตร มโหรทึกประโคมเพลงออกขุนนาง ทหารกองเกียรติยศถวายความเคารพ แตรวงบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี ส่วนครั้งที่ 3 เมื่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จพระราชดำเนินกลับ

การใช้วงดุริยางค์เครื่องเป่าในการประกอบรัฐพิธีต่างๆ ส่วนมากเป็นวงจากหน่วยงานของทหารและตำรวจ นอกจากนี้แล้วในต่างๆ จังหวัดที่มีงานรัฐพิธี มีการใช้วงดุริยางค์จากสถานศึกษา มีหน้าที่หลักคือบรรเลงเพลงเคารพ เช่นเดียวกับงานพระราชพิธี

6.3 บทบาทด้านการอนุรักษ์

การอนุรักษ์เพลงไทยเป็นบทบาทหนึ่งของวงดุริยางค์เครื่องป่า หน่วยงานหลักๆ ในด้านการอนุรักษ์ ได้แก่ สำนักสังคีต กรมศิลปากร ดุริยางค์ของทหารและตำรวจ บทบาทด้านการอนุรักษ์ที่สำคัญที่เห็นชัดดังเช่น การชำระโน้ตและการบันทึกเสียงเพลงไทย

ในปี พ.ศ. 2523 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้หน่วยงาน กองทัพเรือ กองทัพอากาศ กองทัพบก และกรมตำรวจ โดยมีคุณหญิงไพฑูรย์ กิติตวรรณ เป็นหัวหน้าทำการชำระโน้ตและบันทึกเพลงพระนิพนธ์ ของทูนกระหม่อมบริพัตร สำหรับใช้ในงานฉลองพระชันษา 100 ปี (เดือนมิถุนายน 2524) และงานฉลอง 100 ปี จางวางทั่ว พาทยโกศล ในปีเดียวกันนั้นเอง ซึ่งจัดขึ้นที่โรงละครแห่งชาติ ได้มีการบันทึกเสียงเพลงโยธวาทิตและการแสดงโขน ในการแสดงโขนใช้แตรวงในการบรรเลง การคุมแตรวง 5 หน่วยงานในครั้งนั้นใช้นักนักดนตรีมากกว่า 100 คนจาก 4 เหล่าทัพและกรมศิลปากร ร่วงบรรเลงแตรวงและการขับร้องสำหรับโขนโดยครูเสรี หวังในธรรม และที่สำคัญเป็นการแสดงโขนที่ใช้แตรวงประกอบการแสดง ถือได้ว่าเป็นการอนุรักษ์การบรรเลงแตรวงสำหรับการแสดงโขนให้กลับคืนมาอีกครั้ง

จากข้อมูลทูนกระหม่อมบริพัตรกับการดนตรี รวบรวมโดย พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าศิริรัตนบุษบง และนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล(2524) ได้รวบรวมข้อมูลไว้ดังนี้

การบันทึกเสียงเพลงพระราชนิพนธ์ในจอมพลสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารี ได้ทรงมอบหมายให้ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ รับหน้าที่เป็นผู้รับผิดชอบ คุณหญิงมนัสนิตย์ วณิกกุลและนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล เป็นผู้ประสานงาน

Copyright by Mahidol University

ได้มีการสำรวจเพลงพระนิพนธ์ทั้งหมดและคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณได้จัดแบ่งเพลงทั้งหมดที่จะบันทึกเสียงและจัดแบ่งเพลงให้แก่วงดนตรีต่างๆ ที่รับผิดชอบได้แก่

หมวดเพลงสากล

กองดุริยางค์แห่งราชนาวีเป็นผู้บรรเลงได้แก่

1. มาร์ชบริพัตร	2. วอลตซ์ปลื้มจิตร	3. วอลตซ์เมฆขลา
4. วอลตซ์โนรี	5. เพลงมณฑาทอง	6. เพลงสุดเสนาะ
7. เพลงมหาฤกษ์	8. เพลงสาคอนลั่น	9. เพลงโศรก
10. เพลงสรรเสริญเสือป่า	11. วอลตซ์ประชุมพล	12. นางครวญทางสากล

หมวดเพลงไทยบรรเลงด้วยวงโยธวาทิต

ก. เพลงที่มอบหมายให้วงโยธวาทิตกองทัพเรือบรรเลง

1. ตลุ่มโปงเถา	2. พวงร้อยเถา	3. แขกเห่เถา
4. เขมรใหญ่เถา	5. ต่อยรูปเถา	6. บุหลันชกมวยเถา
7. สารถีทางเดี่ยวคอร์เน็ท	8. ขับไม้บัณเฑาะว์	9. บาทสกุณี
10. เพลงโศก		

ข. เพลงที่มอบหมายให้วงโยธวาทิตกองทัพบกบรรเลง

1. แขกมอญบางขุนพรหมเถา	2. แขกสายเถา
3. แขกมัสซีรีเถา	4. เขมรปากท่อเถา
5. เขมรโพธิสัตว์เถา	6. แขกสี่เกลอเถา
7. ทยอยนอกสามชั้น	8. ทยอยเขมรเถา
9. แขกสาหร่ายเถา	10. จิ้งจกทองเถา
11. เขมรพวงเถา	12. ตับนางลอยตั้งแต่ต้นจนจบ
13. โหมโรงขวัญเมือง	

ค. เพลงที่มอบหมายให้แผนกดุริยางค์ กองสวัสดิการกรมตำรวจบรรเลง

1. โหมโรงสบัดสบิ้ง	2. โหมโรงมลิเลื้อย
3. ถอนสมอเถา	4. ครอบจักรวาลเถา
5. พม่าเถา	6. ทยอยใน
7. พม่าเถา	8. โหมโรงขวัญเมืองสามชั้น

Copyright by Mahidol University

นอกจากรายชื่อเพลงดังกล่าวแล้ว ยังมีหมวดเพลงไทยที่บรรเลงด้วยปี่พาทย์ โดยแบ่งเป็น 1) เพลงที่มอบหมายให้วงปี่พาทย์คณะพาทยโกศลบรรเลง 2) เพลงที่มอบหมายให้วงดนตรีไทยแห่งราชนาวีและวงปี่พาทย์ของตระกูล เกิดผล แบ่งกันบรรเลง

นอกจากนี้แล้วยังมีรายชื่อนักดนตรีและนักร้องที่ร่วมบรรเลงและบันทึกเสียงเพลงวงโยธวาทิตดังนี้ (ตำแหน่งยศใช้การสะกดแบบต้นฉบับ)

รายชื่อนักดนตรีและนักร้องกองดุริยางค์กองทัพบก

พ.อ. ชลอ	คงสุวรรณ	(อำนวยการ)
พ.ต. วิชิต	โห้ไทย	(ควบคุมการฝึกซ้อม)
ร.ท. พิสิทธิ์	โปร่งน้ำใจ	(คลาริเน็ต)
ร.ต. สนม	น้อยเล็ก	(คอร์เน็ต – ควบคุมวง)
ร.ต. ศรีนาค	ชูวัน	(ร้องประกอบ)
จ.ส.อ. สมพร	จิตตานนท์	(คลาริเน็ต)
จ.ส.อ. มานิตย์	พ่วงเจริญ	(คลาริเน็ต)
จ.ส.อ. ณรงค์	คำเวียงจันทร์	(คลาริเน็ต)
จ.ส.อ. วีระ	พรรณลีวรรณ	(อัลโตแซ็ก)
จ.ส.อ. เกียรติชัย	โลดทนง	(อียูโฟเนียม)
จ.ส.อ. เกษม	พงษ์ทองดี	(เปอร์คัสชั่น)
จ.ส.อ. อุบล	คงสิน	(นักร้อง)
จ.ส.อ. ม้วน	สังขวรรณ	(นักร้อง)
จ.ส.อ. จักรี	กรมวังก้อน	(ร้องประกอบ)
ส.อ. ประโยชน์	กิจวิธี	(ฟลูต)
ส.อ. ชอบ	เกาะแก้ว	(คลาริเน็ต)
ส.อ. สุเทพ	แก้วน้ำเย็น	(ทรัมเป็ต)
ส.อ. ชวลิต	เสือสีห์	(อัลโตแซ็ก)
ส.อ. นิกร	มโนษร	(ฮอร์น)
ส.อ. ชาตรี	กาบแก้ว	(บาริโทน)
ส.อ. ธวัช	ปานกุล	(ทรอมโบน)
ส.อ. วิเชียร	กองโชค	(ฉิ่ง)
ส.อ. ไพศาล	ปั้นบุญ	(กลองแขก)
ส.อ. ประสิทธิ์	แจ้งจรัส	(กรับ)

Copyright© by Mahidol University

ส.อ. องอาจ	โปร่งน้ำใจ	(ฉาบใหญ่)
ส.อ. ทวี	พูนทรัพย์	(เจ้าหน้าที่เพลง)
ส.อ. ภูเบศร์	ภานุมาศเมธี	(เจ้าหน้าที่เพลง)
ส.อ. วันชาติ	ผลมีทรัพย์	(พลขับ)
จ.ส.อ. จำลอง	สีมา	(คลาริเน็ต)
จ.ส.อ. วินัย	ชำนาญสุธา	(คลาริเน็ต)
จ.ส.อ. วิเชียร	เกิดคล้าย	(ทรัมเป็ต)
จ.ส.อ. สิน	รัตนันท์	(บาริโทนแซ็ก)
จ.ส.อ. วชิระ	ลวสุต	(ทรอมโบน)
จ.ส.อ. บุญรอด	ทองวิวัฒน์	(กลองแขก)
จ.ส.อ.ญ.ชลอรัตน์	อ่วมหร่าย	(นักร้อง)
จ.ส.อ.ญ.สุดสงวน	คงสิน	(นักร้อง)
ส.อ. สุพิศ	วิศวามิตร	(ปีกโกโล)
ส.อ. สมัคร	กรานแหยม	(โอโบ)
ส.อ. ประสิทธิ์	สมิตผลิน	(คลาริเน็ต)
ส.อ. พินิจ	ภู่กรรณ์	(คอร์เน็ต)
ส.อ. ประยุทธ	ฝุ่นสุวรรณ	(เทเนอร์แซ็ก)
ส.อ. เงิน	ครอบตะคุ	(ฮอร์น)
ส.อ. สมพงษ์	บัญชา	(อียูโฟเนียม)
ส.อ. สมจิตร์	พึ่งจันทร์	(เบส)
ส.อ. ฉลอง	เอี่ยมสอาด	(ฉาบเล็ก)
ส.อ. ทองหล่อ	กัญญาพันธ์	(เปอร์คัสชั่น)
ส.อ. สุทิน	หรุ่นเกษม	(ร้องประกอบ)
ส.อ. วิบูลย์	อรุณสุโข	(ร้องประกอบ)
จ.ส.อ. เรียม	คงชาติ	(เจ้าหน้าที่เพลง)
ส.อ. น้ำเงิน	บำราบรักษ์	(พลขับ)

รวม 50 คน

Copyright by Mahidol University

รายชื่อนักดนตรีและนักร้องวงโยธวาทิตกองทัพเรือ

นาวาตรีสำเภา	สนธิปัญญา ร.น.	(ผู้ควบคุม)
เรือเอกวีระพันธ์	วอกลาง ร.น.	(ผู้อำนวยเพลง)
เรือตรีสราญ	เรืองณรงค์ ร.น.	(ผู้อำนวยเพลง)
เรือตรีอรุณ	พาทยกุล ร.น.	(ผู้ควบคุมฝึกซ้อม)
เรือตรีประดิษฐ์	เล็งรักษา ร.น.	(เบส)
วงโยธวาทิต		
พ.จ.อ. ชลินทร์	ชอบชื่นสุข	(ผู้ประสานงาน)
พ.จ.อ. ชาญณรงค์	แดงกูร	(โอโบ)
พ.จ.อ. นิคม	พงษ์ไชย	(คลาริเน็ต)
พ.จ.อ. ทองเจือ	เผลิมรอด	(ฮอร์น)
พ.จ.อ. ประจบ	ภู่เกิด	(ทรอมโบน)
พ.จ.อ. ถาวร	เหมจั่น	(ฟลูต)
จ.อ. บุญส่ง	เหมือนแย้ม	(คลาริเน็ต)
จ.อ. นิพนธ์	แปลงมาลย์	(คลาริเน็ต)
จ.อ. ฉอ้อน	สิทธิโชติ	(คลาริเน็ต)
จ.อ. เดชา	สังข์ทอง	(คลาริเน็ต)
จ.อ. อัทฒวรรษ	วุฒิกุล	(คลาริเน็ต)
จ.อ. ชาย	แสงศรี	(ทรัมเป็ต)
จ.อ. เสน่ห์	มณฑาสุวรรณ	(บาริโทน)
จ.อ. ปรีชา	ทองอร่าม	(ทรอมโบน)
จ.อ. กนก	นกขุนทอง	(ทรอมโบน)
จ.อ. สมคิด	ประสบเนตร	(เบส)
จ.อ. ธงชัย	คำมี	(กลองใหญ่)
จ.ท. รักษ์พล	จันทรสะอาด	(เบสและฮอร์น)
พ.จ.อ. สมพงษ์	จรฉาย	(ทรอมโบน)
พ.จ.อ. สุรินทร์	ศรอิสาน	(โอโบ)
จ.อ.ญ. สุกัญญา	อ่องเอี่ยม	(โอโบ)
พ.จ.อ. พนม	ศุพรสุด	(คลาริเน็ต)
พ.จ.อ. เฉลิมชัย	รัตนแสนสุข	(ทรัมเป็ต)

Copyright by Mahidol University

พ.จ.อ. ฉลอง	ป้อมไทย	(ทรัมเป็ต)
พ.จ.อ. นรินทร์	ชลทานนท์	(ฟลูต)
จ.อ. วัลลภ	ถิ่นดวงจันทร์	(บาสซูน)
จ.อ. ยุทธนา	อ่องเอี่ยม	(บาสซูน)
จ.อ. โอด	ศรีคงรักษ์	(แซ็กโซโฟน)
จ.อ. ปราโมทย์	บุญสมาน	(แซ็กโซโฟน)
จ.อ. สุทัศน์	ศิริประทุม	(ฮอร์น)
จ.อ. เฉลิม	สมพิทักษ์	(ฮอร์น)
จ.อ. วีระพันธ์	รุ่งโรจน์	(ทรัมเป็ต)
จ.อ. วิชาญ	ซินไร้กุล	(ยูโฟเนียม)
จ.อ. โอภาส	มาทรง	(ยูโฟเนียม)
จ.อ. สมภพ	สุขมาก	(เบส)
จ.อ. สุเทพ	แหลมหลัก	(กลอง)
จ.ท. ภาสกร	สุวรรณพันธุ์	(คลาริเน็ต)
จ.ท. วิเชษฐ์	ถิ่นวงศ์เย็น	(คลาริเน็ต)
นักดนตรีไทยสมทบ		
พ.จ.อ. วิเชียร	สุวรรณวัฒน์	(ฉาบ)
พ.จ.อ. ธวัช	รัตนโพธิ์	(กลองแขก)
พ.จ.อ. เล็ก	เกตรา	(ระนาด)
จ.อ. สุวิทย์	โสวรรณ	(กลอง)
จ.อ. ฉัตรชัย	วงศ์ภักดี	(กลอง)
จ.อ.ญ. เลี่ยมลักษณ์	อยู่ดี	(นักร้อง)
พ.จ.อ. สนอง	อ่ำแสง	(กลองแขก)
จ.อ. อารี	สุขสายชล	(ปี่ใน)
จ.อ. สมาน	แก้วละเอียด	(นักร้อง)
จ.อ. ดิเรก	กล้าหาญ	(นักร้อง)
จ.ท.ญ. ลำเจียก	วงษ์ไทย	(โหม่ง)

รวม 54 คน

Copyright by Mahidol University

รายนามนักดนตรี นักร้อง แผนกดุริยางค์ กองสวัสดิการกรมตำรวจ

พ.ต.ท. ทีฆา	โพธิเวส	(ผู้ควบคุม)
ร.ต.ท. ทองย้อย	เอี่ยมพุ่ม	(ติดต่อประสานงาน)
ด.ต. กาหลง	พึ่งทองคำ	(ที่ปรึกษาวง)
ด.ต. เอนก	คงเฟื่อง	(ปี่ หัวหน้าวง)
จ.ส.ต. รงค์	ชนะโชติ	(ปี่)
จ.ส.ต. รวม	ครองพล	(ปี่)
จ.ส.ต. ชาญยุทธ	ทองสงวน	(ปี่)
จ.ส.ต. วรรณะ	จันทกูล	(ปี่สั้น)
จ.ส.ต. มานพ	เทศสุข	(ปีกโกโล)
ด.ต. จำเนียร	สอาดเอี่ยม	(ปี่โอโบ)
จ.ส.ต. สมศักดิ์	สมุยาประเสริฐ	(แซ็กอัลโต)
จ.ส.ต. สุทิน	โสวัตร	(แซ็กเทนเนอร์)
ด.ต. เนียม	คงชาติ	(ทรัมเป็ต)
จ.ส.ต. ยัน	แก้วประสิทธิ์	(คอร์เน็ต)
จ.ส.ต. บุญสม	โวยฉาย	(ทรัมเป็ต)
ด.ต. สมจิตร์	คุ้มเครือ	(ทรอมโบน)
จ.ส.ต. ทองขาว	สมสิบ	(ทรอมโบน)
ด.ต. อนงค์	พานิชผล	(ฮอร์น)
จ.ส.ต.วิรัช	ม่วงกำจัด	(บาริโทน)
จ.ส.ต. จำรัส	เรืองฉาย	(บาริโทน)
ด.ต. พิทักษ์	นุชเกษม	(ยูโฟเนียม)
จ.ส.ต. อรุณ	ไทยโต	(ยูโฟเนียม)
จ.ส.ต.หรวน	ขำประสาท	(เบส)
ด.ต. เถา	ปี่เพราะ	(ฉิ่ง)
จ.ส.ต. สนั่น	พุ่มพวง	(กรับ)
พลฯ หญิงวัชรีย์	อรรถกฤษณ์	(นักร้อง)
จ.ส.ต. นุกูล	จูโต	(นักร้อง)
นายสอาด	รอดสวัสดิ์	(กลองแขก)
นายจงกล	เพียรพงษ์	(กลองแขก)

Copyright by Mahidol University

นายสุนทร มาประสพ (เครื่องประกอบจังหวะ)
รวม 30 คน

ในปี พ.ศ. 2544 อีก 20 ปีต่อมาบทเพลงที่บันทึกเสียงดังกล่าวได้นำกลับมาเป็นต้นฉบับจัดทำซีดีเพลงพระนิพนธ์ชุดเทิดพระเกียรติ 120 ปี ทูนกระหม่อมบริพัตรฯ พระอาจารย์แห่งดนตรีไทยและพระบิดาแห่งเพลงไทยสากลเพื่อถวายพระเกียรติยศในโอกาสครบรอบ 120 ปี ซึ่งจัดโดยมูลนิธีจุมภฏ – พันทิพย์

เพลงพระนิพนธ์ของทูนกระหม่อมบริพัตรฯ ที่นำมาบันทึกลงซีดีในครั้งนี้เป็นเพลงพระนิพนธ์เพียงจำนวนหนึ่ง ที่บรรเลงโดยวงปี่พาทย์ไม้แข็ง 2 คณะและวงโยธวาทิต 3 คณะ คือ วงพาทยโกศล วงพาทยรัตน์ วงโยธวาทิตกองทัพเรือ วงโยธวาทิตกองทัพบก และวงโยธวาทิตกรมตำรวจ วงโยธวาทิตได้ทำหน้าที่การบรรเลงบันทึกเสียงเพื่อการอนุรักษ์เพลงไทย ทำให้ทำนองของเพลงไทยผ่านเครื่องดนตรีในวงดุริยางค์ได้แผยแพร่ออกไปและเก็บรักษาจนถึงปัจจุบัน

6.4 บทบาทในสถานะวงประกอบการแสดง

6.4.1 หน้าที่ดำเนินการแสดง

การใช้วงดุริยางค์เครื่องเป่าใน บรรเลงเพลง ประกอบการแสดง ในสังคมไทย อาจจะเห็นไม่บ่อยนัก แต่ยังพอมีให้เห็นบ้าง ดังเช่น การจัดแสดงโขนเฉลิมพระเกียรติเรื่อง “รามเกียรติ์ตอนพรหมมาศ” วันที่ 23-28 ธันวาคม 2550 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย เนื่องในโอกาสมหามงคลพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงเจริญพระชนมพรรษา 80 พรรษา และสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ทรงเจริญพระชนมพรรษา 75 พรรษา ซึ่งจัดโดยมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ เพื่อเฉลิมพระเกียรติและร่วมอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมประจำชาติโดย ม.ล.ปิยาภัสร์ ภิรมย์ภักดี ผู้อำนวยการแสดงเฉลิมพระเกียรติ สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ทรงมีพระราชเสาวนีย์ จัดโขนแสดงในงานพระราชทานเลี้ยงแก่พระราชอาคันตุกะรวมถึงข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ขณะเสด็จฯ ต่างจังหวัด

การแสดงนี้ใช้บทพระนิพนธ์ในกรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ ได้ทรงนิพนธ์ไว้ และนำออกแสดงเป็นครั้งแรก ณ พระที่นั่งจักรีปราสาท เมื่อวันที่ 17 เมษายน พ.ศ. 2442 เนื่องในงานต้อนรับ มร.ดูแมร์ ผู้สำเร็จราชการอินโดจีน (มนตรี ตราโมทและวิเชียร กุลตัณฑ์, 2523, น. 129)

Copyright by Mahidol University

การใช้วงโยธวาทิตหรือวงดุริยางค์เครื่องเป่าประกอบการแสดงมีมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 โดยใช้ประกอบการแสดงโขนรามเกียรติ์ ชุด พรหมมาศ ส่วนดนตรีนั้น สมเด็จเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงพระนิพนธ์ร่วมกับจางวางทั่ว พาทยโกศล การใช้ดนตรีจากวงโยธวาทิต ช่วยเสริมให้ฉากรบมีพลังมากยิ่งขึ้นและเป็นนวัตกรรมใหม่ที่น่าสนใจ

การจัดแสดงโขนในพระนิพนธ์ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ในปี พ.ศ. 2550 จัดแสดงในรูปแบบการบรรเลงคอนเสิร์ตด้วยวงโยธวาทิต การแสดงดังกล่าวไม่ใช้คำว่าโขนแต่ใช้ชื่อว่า “การแสดงเฉลิมพระเกียรติ” เรื่องรามเกียรติ์ ตอนพรหมมาศ มีรายการแสดง ตั้งแต่วันที่ 23 ธันวาคม พ.ศ. 2550 ถึงวันที่ 28 ธันวาคม พ.ศ.2550 โดยมีรายละเอียดและการแสดงดังนี้

วันที่ 23 ธันวาคม ซ้อมแสดงที่ศูนย์วัฒนธรรม ไม่แต่งตัว และไม่ได้จำหน่ายบัตร

วันที่ 24 ธันวาคม เป็นรอบสื่อมวลชน มีเฉพาะบัตรเชิญ ไม่มีการจำหน่ายบัตร

วันที่ 25 ธันวาคม เป็นรอบเสด็จพระราชดำเนิน มีเฉพาะบัตรเชิญไม่มีการจำหน่ายบัตร

วันที่ 26 ธันวาคม ไม่มีการแสดง

วันที่ 27 - 28 ธันวาคม มีการแสดงวันละ 1 รอบ เวลา 20.00 น.

ราคาบัตร บัตรชั้นล่างราคา 1200 บาท และ 1500 บาท บัตรชั้น 2 ราคา 800 บาท บัตรชั้น 3 ราคา 500 บาท นักเรียน นิสิต นักศึกษา ราคา 300 บาท

การแสดงดังกล่าวผู้แสดงได้แก่ ศิลปิน กรมศิลปากรร่วมแสดงเช่น ธีรเดช กลิ่นจันทร์ สมเจตน์ ภู่นา เลียว คงกำเหนิด และปกรณ์ วิชิต บรรเลงดนตรีโดยวงโยธวาทิตของกองดุริยางค์กองทัพบก ขับร้องนำโดย อาจารย์วัฒนา โกศินานนท์ อาจารย์สุพัชรินทร์ วัฒนพันธุ์ และอาจารย์สุรชัย สีบุปผา

หลังจากนั้นในปี พ.ศ. 2552 ได้มีการจัดโขนเฉลิมพระเกียรติ์ ตอนพรหมมาศ อีกครั้ง จัดโดย มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ โดยจัดที่หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย การจัดครั้งนี้มีรอบที่ใช้วงปี่พาทย์บรรเลงและรอบที่ใช้ วงโยธวาทิตจากดุริยางค์กองทัพบกบรรเลง การแสดงในครั้งนี้ มีรอบการแสดงทั้งหมด 6 รอบ จัดแสดงที่หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทยมีรายละเอียดการแสดงดังนี้

วันศุกร์ที่ 19 มิถุนายน 2552 เวลาแสดง 19.30 น.บรรเลงโดย วงปี่พาทย์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

วันเสาร์ที่ 20 มิถุนายน 2552 มีรอบแสดง 3 รอบคือ เวลา 10.00 น.รอบ 14.00 น.และ 19.30 น.บรรเลงโดยวงปี่พาทย์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Copyright© by Mahidol University

วันอาทิตย์ที่ 21 มิถุนายน 2552 มีรอบการแสดง 2 รอบคือเวลา14.00 น. และ 19.30 น. บรรเลงวงโดยโยธวาทิตกองดุริยางค์ทหารบก

ภาพที่ 6.1 การแสดงโขน พรหมมาศ

ที่มา: ภาพจาก http://2g.pantip.com/cafe/gallery/topic/G8007618/G8007618.html, ค้นวันที่ 26 เมษายน 2556

Copyright by Mahidol University

การใช้วงโยธวาทิต ประกอบการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ ตอนพรหมมาศ นี้ ใช้เพลงไทยบรรเลง ประกอบบทแสดง แทนวงปี่พาทย์ทุกเพลง มีลำดับการแสดงดังนี้

เพลงพัธวิสัย

การแสดงเบิกโรง ชุดรำประเลง

ฉากที่ 1 ท้องพระโรงกรุงลงกา

ฉากที่ 2 โรงพิธี

ฉากที่ 3 ขบวนทัพพระอินทร์

ฉากที่ 4 สนามรบ

ฉากที่ 5 พระรามแก้ศร

เพลงที่บรรเลงด้วยวงโยธวาทิต โดยเริ่มตั้งแต่การบรรเลงเพลง พัธวิสัย และใช้บรรเลงเพลงประกอบทุกฉาก จนจบการแสดง การใช้วงโยธวาทิตประกอบการแสดงโขนนี้ ประทีป สุพรรณโรจน์ ได้ให้ข้อมูลว่า

> การใช้วงโยธวาทิต มีความแตกต่างจากการใช้วงดนตรีไทยในเรื่องของ เสียง คนไทยอาจจะไม่ค่อยคุ้นเท่าไรนัก แต่ในสมัยก่อนก็มีการใช้การบรรเลงด้วยวงโยธวาทิตตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 แล้ว สิ่งที่ยากในการควบคุม วงคือผู้บรรเลงต้องมีความแม่นยำในเรื่องโน้ต คนควบคุมหรือคอนดัคเตอร์ ต้องคอยให้จังหวะการสวมร้องและต้องดูจังหวะจากโขนด้วย การใช้ดนตรีตะวันตกประกอบการแสดง บางครั้งสามารถสร้างอารมณ์ผู้ชมได้มาก เพราะดนตรีสากลสามารถสร้างไดนามิค หรือความดังเบาได้อย่างชัดเจน อย่างเช่นตอนออกศึกดนตรีสากลก็จะใช้ กลองทิมปานีบรรเลง ทำให้เกิดความตื่นเต้นได้มากเหมือนกัน
>
> (ประทีป สุพรรณโรจน์, สัมภาษณ์, 2 เมษายน 2556)

Copyright by Mahidol University

ภาพที่ 6.2 บรรยากาศการซ้อมโดยใช้วงโยธวาทิตประกอบการแสดงโขน ตอนพรหมมาศ
ที่มา: ภาพจาก http://topicstock.pantip.com/camera/topicstock/2007/12/O6168520/O6168520.html, ค้นวันที่ 26 เมษายน 2556

ภาพที่ 6. 3 การใช้วงโยธวาทิต ประกอบการแสดงโขน ตอนพรหมมาศ วันแสดงจริง
ที่มา: http://www.bloggang.com/viewblog.php?id=chaiwat4u&date=01-01-2008&group=6&gblog=2, ค้นวันที่ 26 เมษายน 2556

Copyright by Mahidol University

การใช้ดนตรีประกอบการแสดง ประกอบการแสดงโขน ตอน พรหมมาศ ในการใช้วงดุริยางค์เครื่องเป่าประกอบการแสดงทั้งสองครั้ง ใช้วงปี่พาทย์จากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และใช้ดุริยางค์เครื่องเป่า จากดุริยางค์กองทัพ โดยใช้การบรรเลงประกอบการแสดงตลอดทั้งเรื่องเช่นเดียวกับวงปี่พาทย์

6.4.2 บรรเลงเพื่อการฟังและความบันเทิงในการแสดง

การใช้วงดุริยางค์เครื่องเป่าหรือวงแตรวงในบทบาทวงบรรเลงก่อนการแสดง มีการใช้วงเพื่อการเรียกความสนใจจากผู้ชม มีหลักฐานว่า มีการนำมาบรรเลงก่อนการฉายภาพยนต์ในบ้านเรา ประมาณปี พ.ศ. 2447 นั้น ก่อนฉายภาพยนต์จะมีการบรรเลงแตรวงเพื่อเรียกร้องความสนใจจากผู้ชม โดยเพลงที่บรรเลงในสมัยก่อน ใช้เพลงสามเพลงคือ เพลงมาร์ชบริพัตร เพลงวอลตซ์ปลื้มจิต และเพลงแบล็คอีเกิ้ลของฝรั่ง (จำนง รังสิกุล, 2527)

ภาพที่ 6.4 แสดงถึงการใช้วงแตรวงหน้าโรงหนัง เพื่อเรียกความสนใจจากผู้ชม
ที่มา: ภาพจาก http://www.oknation.netbloginsanetheater2009/11/06entry-1, ค้นวันที่ 23 เมษายน 2556

Copyright by Mahidol University

ก่อนมีการฉายภาพยนต์ จะมีการใช้แตรวงบรรเลงหน้าโรงหนังก่อนฉายเพื่อเรียกผู้ชม โดยใช้วงแตรวงขนาดเล็กๆ จากข้อมูลของกองดุริยางค์ทหารอากาศมีดังนี้

> พ.ศ. 2487 กองภาพยนต์ทหารอากาศได้ดำเนินการสร้างภาพยนต์ขึ้นอีกเรื่องหนึ่งภายใต้การสนับสนุนของรัฐบาล จอมพล ป. พิบูลสงคราม ซึ่งมีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับ นักบินที่มีการเสียสละ ในการปฏิบัติหน้าที่เพื่อประเทศชาติ ใช้ชื่อเรื่องว่า “บินกลางคืน” ภาพยนต์เรื่องนี้ถ่ายทำโดยฟิล์มขนาด 35 มิลลิเมตร ใช้ระบบเสียงในฟิล์ม แต่ด้วยหตุช่วงเวลานั้นอยู่ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ทำให้เกิดการขาดแคลนฟิล์มภาพยนต์หาซื้อไม่ได้ในประเทศ ซ้ำยังไม่สามารถนำเข้าจากต่างประเทศจึงต้องระงับการถ่ายทำภาพยนต์เรื่องนี้ลง ทำให้ภาพยนต์เรื่องนี้ไม่ได้ฉายออกแสดงสู่สายตาประชาชน ส่งผลให้วงดนตรีของนักเรียนดนตรีทหารอากาศชั้นปีที่ 1 ซึ่งกองแตรวงทหารอากาศ ได้รับมอบหมาย ให้จัดวงจุลดุริยางค์ขนาดเล็ก โดยกองแตรวงทหารอากาศ ได้จัดให้นักเรียนดนตรีทหารอากาศชั้นปีที่ 1 เป็นผู้บรรเลงทั้งหมด โดยจัดเตรียมการฝึกซ้อมเพื่อที่จะใช้แสดง ก่อนการจัดฉายภาพยนต์เรื่อง บินกลางคืน รอบแรกอยู่หลายเดือน แต่สุดท้ายการแสดงดนตรีครั้งนี้ต้องเป็นอันยุติไป.
>
> (กองดุริยางค์ทหารอากาศ , 2552,น. 24)

การใช้วงดุริยางค์เครื่องเป่าขนาดเล็ก หรือเรียกว่าจุลดุริยางค์ บรรเลงก่อนการแสดง โดยในสมัยก่อนใช้บรรเลงก่อนการแสดงภาพยนต์ แต่ในยุคหลังจากมีระบบการบันทึกเสียงแล้วก่อนแสดงภาพยนต์ใช้การเปิดเพลงที่บันทึก ซึ่งส่วนมากจะเป็นเพลง มาร์ช ต่าง ๆ การใช้แตรวงสำหรับเรียกความสนใจในปัจจุบัน จึงเปลี่ยนรูปแบบไป

Copyright by Mahidol University

6.5 บทบาทในสถานะนำขบวนแห่

6.5.1 นำขบวนแห่ในงานพิธีการ

การใช้วงดุริยางค์เครื่องเป่าของ 4 หน่วยงานในการประกอบการแห่ โดยงานที่สำคัญอีกหนึ่งงานคือเป็นการแห่นำขบวนสวนสนามในวันกองทัพไทย การใช้วงสำหรับนำขบวน สวนสนามของวงดุริยางค์ทหารเรือ นาวาเอกภาสกร สุวรรณพันธ์ (สัมภาษณ์, 2556)ได้ให้ข้อมูลถึงบทบาทของวงในพิธีสวนสนามในวันกองทัพไทยว่า การสวนสนามในวันกองทัพไทย เป็นอีกหน้าที่หนึ่งของดุริยางค์ทหารเรือ ในวันดังกล่าว หน่วยงานทหารทั้ง 3 เหล่าทัพ มีหน้าที่ในการบรรเลงนำแถวขบวนของแต่ละเหล่าทัพของตัวเอง ส่วนมากบรรเลงเพลงมาร์ช สำหรับการเดินสวนสนาม และบรรเลงเพลงเคารพในช่วงรับเสด็จและส่งเสด็จ

จากข้อมูลของดุริยางค์ทหารเรือ ได้กำหนดบทบาทของหมวดโยธวาทิตไว้ดังนี้

1. ปฏิบัติภารกิจการบรรเลงตามที่ได้รับมอบหมาย
2. ฝึกซ้อมการบรรเลงเพลง
3. ปรับปรุงประสิทธิภาพในการบรรเลง

งานที่ปฏิบัติ ได้แก่

1. บรรเลงในพิธีสวนสนามวันกองทัพไทย
2. บรรเลงในพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ
3. บรรเลงงานวันเฉลิมพระชนมพรรษา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้าฯพระบรมราชินีนาถ
4. บรรเลงงานเกษียณอายุข้าราชการกองทัพเรือ
5. บรรเลงงานรับเสด็จ

เห็นได้ว่า การกำหนดงานที่ปฏิบัติของดุริยางค์ทหารเรือในหมวดโยธวาทิตในงานแรกคือการบรรเลงในพิธีสวนสนามวันกองทัพไทย นอกจากนั้นเป็นงานในพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ การบรรเลงวันเฉลิมพระชนมพรรษา บรรเลงรับเสด็จ และงานเกษียณอายุข้าราชการกองทัพเรือ

วันกองทัพไทย กำหนดให้เป็นวันที่ระลึก ในวาระที่สมเด็จพระนเรศวรมหาราชทรงทำยุทธหัตถีกับพระมหาอุปราชาของพม่า แต่เดิมกำหนดเป็นวันที่ 25 มกราคม ของทุกปี ต่อมาได้มีการชำระประวัติศาสตร์ได้มีการคำนวณวันใหม่ พบว่าจริงๆ แล้วตรงกับวันที่ 18 มกราคม รัฐบาลจึงได้เปลี่ยน วันกองทัพไทย เป็นวันที่ 18 มกราคม ของทุกปี

Copyright by Mahidol University

กิจกรรมที่ทำในวันกองทัพไทย คือ พิธีกระทำสัตย์ปฏิญาณต่อธงชัยเฉลิมพล หรือที่นิยมเรียกว่า "สวนสนามสาบานธง" ซึ่งเป็นพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์สำหรับทหารทุกคน นอกจากนั้นแล้วมีพิธีวางพวงมาลาอนุสาวรีย์ทางทหารเช่นอนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิ อนุสาวรีย์ทหารอาสา อนุสาวรีย์พิทักษ์รัฐธรรมนูญ เพื่อเป็นการระลึกถึงวีรกรรมและเป็นการสักการะดวงวิญญาณนักรบไทย

6.5.2 การแห่งานพิธีกรรม

ส่วนมากใช้วงแตรวงชาวบ้าน สำหรับการแห่ในงานต่างๆ เช่นงานศพ งานบวช งานแต่งงานหรือแห่นำขบวนสำหรับการแห่แหนต่างๆ มีการใช้เพลงเพื่อประกอบ การแห่ หลากหลายลักษณะ จากงานวิจัยของ จุฑามาส หิรัญกูล (2554) วิจัยเรื่อง การศึกษาแตรวงชาวบ้านในจังหวัดสุพรรณบุรี ได้ศึกษาบทบาทและหน้าทีของแตรวงพบว่ามีบทบาทในการบรรเลงในงานมงคลและอวมงคลและได้ศึกษาบทเพลงที่แตรวงใช้ สำหรับการประโคมและการแห่แหน มีการใช้เพลงที่หลากหลายดังนี้

เพลงที่ใช้ขณะเดินแห่ได้แก่เพลงเชอร์รีพิ้งค์ (Cherry Pink) เขมรไล่ควาย เพลงข้างขึ้นเดือนหงาย คลื่นกระทบฝั่ง(ตับวิวาห์พระสมุทร) เพลงค้างคาวกินกล้วย เพลงชวนน้องแต่งงาน เพลงตามองตา เพลงปูไก่ไข่หลง เพลงหม่าเขว เพลงกลองยาว เพลงหม่าเห่ เพลงลอยกระทง เพลงลาวเสี่ยงเทียน เพลงสามสิบยังแจ๋ว เพลงสาวอีสานรอรัก

นภัสนันท์ จุลลเกษตร์ (2551) ศึกษาบทบาทและหน้าที่ของแตรวงชาวบ้านที่มีผลต่อสังคมและวัฒนธรรมของประชาชนจังหวัดพระนครศรีอยุธยา พบว่าชาวบ้านในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา ยังมีการนำแตรเข้าไปใช้ในการประกอบพิธีกรรมต่างๆ เช่น งานบวช งานแต่งงาน งานศพและพิธีกรรมด้านความเชื่อ เช่นการแก้บน นอกจากนี้แล้วยังนำแตรวงไปใช้ในเทศกาลที่มีการแห่แหนและนำขบวนต่างๆ เช่นการแห่เทียนพรรษา การเฉลิมฉลองประเพณีลอยกระทง ประเพณีสงกรานต์

บทเพลงที่ใช้สำหรับการบรรเลงแบ่งเป็น 2 ประเภทได้แก่ บทเพลงที่ใช้สำหรับพิธีกรรม และบทเพลงที่ใช้สำหรับการแห่แหน

สมาน กันเกตุ (สัมภาษณ์, 2556) ให้ข้อมูลถึงการแห่ในงานบวช ส่วนมากใช้เพลงลูกทุ่ง เพลงสนุกสนานสำหรับการรำวงและเต้นหน้าขบวนแห่นาค อาจจะมีเพลงไทยบ้างแต่เป็นเพลงที่มีจังหวะเร็วเช่น คลื่นกระทบฝั่ง เพลงค้างคาวกินกล้วย

Copyright by Mahidol University

ภาพที่ 6.5 การรำและเต้นหน้าขบวนแห่นาคโดยใช้แตรวงประกอบการแห่
ที่มา: บันทึกโดย สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร, วันที่ 26 เมษายน 2556, จังหวัดราชบุรี

ภาพที่ 6.6 การใช้แตรวงชาวบ้านบรรเลงนำขบวนแห่
ที่มา: บันทึกโดย สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร, วันที่ 26 เมษายน 2556, จังหวัดราชบุรี

Copyright by Mahidol University

ภาพที่ 6.7 การใช้แตรวงบรรเลงนำขบวนแห่นาคที่จังหวัดราชบุรี
ที่มา: บันทึกโดย สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร, วันที่ 26 เมษายน 2556, จังหวัดราชบุรี

จากงานวิจัยเรื่อง จุฑามาส หิรัญกูล (2554) ได้ศึกษาบทบาทและหน้าทีของแตรวง พบว่ามีบทบาทในการบรรเลงในงานมงคลและอวมงคล พบว่า เพลงที่ใช้ในขณะแห่จากบ้านไปวัด ได้แก่ เพลงดาวทอง เพลงวอลซ์ตุกกะ เพลงเยอรมันแตกทัพ ส่วนเพลงที่ใช้ขณะเคลื่อนศพเวียนรอบเมรุ ได้แก่ เพลงธรณีกรรแสง เพลงพญาโศก เพลงมอญร้องไห้

สมาน กันเกตุ (สัมภาษณ์, 2556) ให้ข้อมูลว่า การแห่ในงานศพ ใช้แห่ศพจากบ้านไปทำพิธีที่ เมรุ ส่วนมากใช้เพลง ธรณีกรรแสง สมัยก่อนใช้เพลง พญาโศก แต่ปัจจุบัน ชาวบ้านไม่ค่อยรู้จัก การบรรเลงเพลงจึงต้องบรรเลงตามเจ้าภาพที่จ้างวงแตรวงไปเล่น และเล่นเพลงที่ชาวบ้านทั่วไปรู้จักด้วย

6.5.3 นำขบวนแห่ในกิจกรรมต่างๆ

การนำวงประกอบการแห่หน้าขบวน ในกิจกรรมต่างๆ ส่วนมากใช้แตรวงชาวบ้านประกอบการแห่นำขบวน เช่นการแห่เทียนพรรษา การเฉลิมฉลองประเพณีลอยกระทง ประเพณีสงกรานต์ จากงานของ นภัสนันท์ จุลลเกษตร์ (2551) ได้ศึกษาบทบาทและหน้าที่ของแตรวงชาวบ้านที่มีผลต่อสังคมและวัฒนธรรมของประชาชนจังหวัดพระนครศรีอยุธยา พบว่าชาวบ้านใน

จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ยังมีการนำแตรเข้าไปใช้ในเทศกาลที่มีการแห่แหนและนำขบวนต่างๆ เช่นการแห่เทียนพรรษา การเฉลิมฉลองประเพณีลอยกระทง ประเพณีสงกรานต์

บทเพลงที่ใช้สำหรับการบรรเลงแบ่งเป็น 2 ประเภทได้แก่ บทเพลงที่ใช้สำหรับพิธีกรรม และบทเพลงที่ใช้สำหรับการแห่แหน

ส่วนการใช้วงโยธวาทิตนำขบวนแห่ ในงานที่ไม่เป็นทางการ เพื่อสร้างความครึกครื้นและสร้างความยิ่งใหญ่ ดังเช่น โดยใช้ประกอบขบวนแห่ ในการเพื่อเปิดตัวสินค้า สร้างความยิ่งใหญ่ฮึกเหิม หรือเรียกความสนใจจากผู้คน เพลงที่ใช้ ส่วนมากใช้เพลงแห่และเพลงมาร์ช เพื่อเรียกความสนใจจากผู้ชมและ สร้างความคึกคักและหึกเหิม และสร้างความยิ่งใหญ่ให้กับงาน

นอกจากการนำขบวนแห่ในงานที่เป็นทางการเช่นงานพิธีต่างๆ แล้ว ยังมีการนำวงโยธวาทิต นำขบวนแห่ ในงานที่ไม่เป็นทางการ เพื่อสร้างความครึกครื้น และสร้างความยิ่งใหญ่ดังเช่น หน่วยงานดุริยางค์ทหารอากาศ มีการนำวงแตรวงหรือวงโยธวาทิตออกบริการประชาชน โดยใช้ประกอบขบวนแห่ในการเพื่อเปิดตัวสินค้า พันอากาศเอก นฤพนธ์ พิกุลหอม ผู้ช่วยนายวง แผนกหัสดนตรี กองดุริยางค์ทหารอากาศ ได้ให้ข้อมูลถึงการรับงานวงโยธวาทิตว่า

> การรับงานของวงดุริยางค์ ทางเรารับงานกับออแกนไนซ์ โดยบริษัทออแกนไนซ์ รับจัดเปิดตัวสินค้าบางอย่างและต้องการความยิ่งใหญ่ ฮึกเหิม หรือเรียกความสนใจจากผู้คนที่ผ่านไปมาในห้างสรรพสินค้า ทางออแกนไนซ์ ก็จะติดต่อมาที่เรา วงที่เรานำไปใช้ในงาน โดยเราทำเป็นวงสำหรับนำขบวนเดินพาเหรด ใช้วงขนาดเล็ก เพื่อที่จะจัดแสดงในห้างสรรพสินค้าได้ เพลงที่ใช้ ส่วนมากใช้เพลงแห่และเพลงมาร์ช เพื่อเรียกความสนใจจากผู้ชมและ สร้างความคึกคักและหึกเหิม และสร้างความยิ่งใหญ่ของสินค้าที่เปิดตัว
> (นฤพนธ์ พิกุลหอม, สัมภาษณ์, 5 เมษายน 2556)

นอกจากวงของดุริยางค์ทหารอากาศแล้ว วงดุริยางค์ทหารบกก็เป็นอีกวงหนึ่งที่มีการบริการชุมชน โดยใช้วงโยธวาทิตในการนำขบวน ดังปรากฏจาก เว็บไซต์ http://www.rta-band.com/www.rta-band.com/band.html โดยระบุวงโยธวาทิตนำแถวขบวนไว้ดังนี้

Copyright by Mahidol University

วงโยธวาทิตนำแถวขบวน (ขนาด 15 - 21 คน)

ประกอบด้วยเครื่องดนตรี

WOODWIND	7 - 10	คน
BRASS	6 - 8	คน
PERCUSSION	3	คน

แนวเพลง : เพลงพระราชนิพนธ์, เพลงมาร์ช, เพลงนำแถวต่างๆ และเพลงที่ได้รับความนิยมทั่วไป

ลักษณะของงานและความเหมาะสมในการใช้วงดนตรี

เดินบรรเลงนำแถว

นำขบวนต่างๆ

นำขบวนพาเหรดต่างๆ

การใช้วงดุริยางค์ในการนำขบวนแห่กิจกรรมต่างๆ มีการใช้วงจากดุริยางค์กองทัพอากาศ ดุริยางค์ทหารบก วงดุริยางค์ของสถาบันการศึกษาต่างๆ และนอกจากนี้แล้วยังมีการใช้แตรวงชาวบ้าน ในการนำขบวนแห่กิจกรรมต่างๆ เช่นการนำแถวเปิดตัวสินค้า และการนำแถวขบวนกิจกรรมทั่วๆ ไป

6.6 บทบาทสร้างความบันเทิง

บทบาทด้านสร้างความบันเทิง เป็นอีกบทบาทหนึ่ง ของวงดุริยางค์เครื่องเป่าหน่วยงานของทหาร โดยเฉพาะดุริยางค์ทหารบก มีการนำวงประเภทดุริยางค์เครื่องเป่า ออกบริการได้กำหนดงานบริการทั่วไปของวงโยธวาทิตสำหรับนั่งบรรเลงและนำแถวขบวนดังข้อมูลจากเว็บไซต์ http://www.rta-band.com/www.rta-band.com/band.html ได้กำหนดบทบาทและการบริการชุมชนของวงโยธวาทิต ไว้ดังนี้

วงโยธวาทิตนั่งบรรเลง

ประกอบด้วยเครื่องดนตรี

WOODWIND	15 - 20	คน
BRASS	10 - 15	คน
PERCUSSION	4	คน

Copyright by Mahidol University

แนวเพลง: เพลงพระราชนิพนธ์ เพลง OVERTURE เพลงจากภาพยนตร์ เพลงมาร์ช เพลงไทยสากล เพลงไทยเดิม และเพลงที่ได้รับความนิยมทั่วไป

ลักษณะของงานและความเหมาะสมในการใช้วงดนตรี

งานแสดงคอนเสิร์ต

งานเลี้ยงกาล่าดินเนอร์ หรืองานเลี้ยงรับรองวันชาติต่างๆ

บรรเลงในงานอุปสมบท

บรรเลงในงานฌาปนกิจศพ

บรรเลงในโอกาสสำคัญทางพระพุทธศาสนา

การแสดงของวงโยธวาทิตนอกจากงาน ที่พบเห็นจากการนำขบวนต่างๆ แล้ว งานแสดงเพื่อสร้างความบันเทิง ยังเป็นอีกบทบาทหนึ่งของวงประเภทนี้ โดยเฉพาะการแสดง คอนเสิร์ต งานเลี้ยงกาล่าดินเนอร์ หรืองานเลี้ยงรับรองในวันชาติต่างๆ

6.7 บทบาทด้านการประกวดแข่งขัน

การประกวดแข่งขันเป็นอีกบทบาทหนึ่งของวงดุริยางค์เครื่องเป่า ผู้ที่เกี่ยวข้องและมีบทบาทด้านนี้ได้แก่ วงจากโรงเรียนต่างๆ ที่เข้าร่วมการแข่งขัน การจัดการแข่งขันโดยกรมพลศึกษา

การประกวด เกิดขึ้นจากการประกวดวงดุริยางค์ลูกเสือ เริ่มการประกวดโดย ดร.บุญสม มาร์ติน ได้นำรูปแบบการประกวดวงดุริยางค์ลูกเสือจากประเทศอังกฤษ โดยจัดครั้งแรกที่สนามโรงเรียนสวนกุหลาบวิทยาลัย ในปี พ.ศ. 2501 การประกวดในยุคแรกใช้ชื่อว่า “การประกวดวงดุริยางค์ลูกเสือ” ต่อมาในปี พ.ศ. 2525 ศาสตราจารย์นายแพทย์บุญสม มาร์ติน ได้เชิญผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีจากหลายสถาบันการศึกษา จากทุกเหล่าทัพมาประชุมเพื่อหารือและได้เปลี่ยนชื่อการประกวดว่า “การประกวดวงโยธวาทิต นักเรียน นิสิต นักศึกษา ชิงชนะเลิศแห่งประเทศไทย ”

การดำเนินการประกวดในปัจจุบัน (พ.ศ. 2556) ดำเนินการจัดการประกวด โดยกรมพลศึกษา การจัดการประกวดดังกล่าว มีการจัดทำ ระเบียบกรมพลศึกษา ว่าด้วยการประกวดวงโยธวาทิต นักเรียน นิสิต นักศึกษา ชิงถ้วยพระราชทาน พ.ศ. 2554 โดยมีทั้งหมด 9 หมวดได้แก่

หมวด 1 บททั่วไป

หมวด 2 คณะกรรมการ

หมวด 3 คุณสมบัติของผู้สมัครเข้าประกวด

หมวด 4 การสมัครเข้าประกวด

หมวด 5 รางวัลการประกวด

หมวด 6 หลักเกณฑ์การตัดสิน

หมวด 7 ลำดับการบรรเลงและเพลงที่ใช้บรรเลง

Copyright by Mahidol University

หมวด 8 การประท้วง

หมวด 9 การควบคุม

มีรายละเอียดทางด้านลำดับการบรรเลงและเพลงที่ใช้ในหมวด 7 ในข้อ 31 ดังนี้

ข้อ 31 การบรรเลงเพลงสำหรับการเข้าประกวดวงโยธวาทิตประเภท ก ประเภท ข และประเภท ค ให้ใช้ผู้บรรเลงชุดเดียวกัน เริ่มประกวดด้วยการนั่งบรรเลง (Concert) จนครบจำนวนวงที่เข้าประกวดแล้วต่อด้วยการประกวดบรรเลงดนตรีสนาม (Marching and Display) จนครบจำนวนวงที่เข้าประกวดโดยมีลำดับการบรรเลงและเพลงที่ใช้บรรเลงได้ระบุเพลงดังนี้

การนั่งบรรเลง ระบุให้ใช้ 3 เพลงได้แก่ เพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เพลงไทย (Thai Traditional Music) ตามแบบฉบับของเพลงไทยเดิม โดยมีหน้าทับเพลงไทยประกอบ และเพลงเลือกตามถนัด

นอกจากนั้นแล้วในข้อ 32 วงโยธวาทิตนั่งบรรเลง ได้ระบุเพลงไว้ 3 ประเภท เช่นเดียวกันคือ เพลงพระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เพลงไทยร่วมสมัย (Thai Contemporary Music by Thai Compose) ตามที่กรมพลศึกษาประกาศกำหนด และเพลงเลือกตามถนัด จำนวน 1หรือ 2 เพลง (รายละเอียดตามภาคผนวก ง.)

การประกวดแข่งขันเป็นบทบาทหนึ่งของวงดุริยางค์เครื่องเป่า โดยวงที่มีบทบาทด้านนี้ได้แก่ วงนักเรียน นิสิต นักศึกษา จากสถาบันการศึกษา รวมทั้งวงนักเรียนดุริยางค์ของทหาร 3 เหล่าทัพได้แก่ นักเรียนดุริยางค์กองทัพเรือ นักเรียนดุริยางค์กองทัพบก และนักเรียนดุริยางค์กองทัพอากาศ โดยการประกวดได้ระบุเพลงต่างๆ ที่บรรเลงได้แก่ เพลงพระราชนิพนธ์ เพลงไทยเดิม เพลงไทยร่วมสมัยและเพลงที่เลือกตามถนัด

6.8 บทบาทในสถานะวงประกอบพิธีกรรม

6.8.1 หน้าที่ดำเนินบทเพลงในพิธีกรรม

ในพิธีกรรมของชาวบ้าน มีการใช้ดนตรีในการบรรเลงประกอบพิธีกรรม ซึ่งนอกจากจะใช้วงปี่พาทย์ในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมแล้ว ยังมีการปรับเปลี่ยนใช้วงดนตรีที่ใกล้ชิดกับชาวบ้านและใช้งานได้หลากหลายในการบรรเลง นอกจากจะใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมแล้ว ยังใช้แห่นำขบวนต่างๆ ซึ่งบทบาทนี้เองที่วงปี่พาทย์ยังทำหน้าที่ไม่ได้

Copyright by Mahidol University

การนำแตรวงมาบรรเลงประกอบพิธีกรรม ส่วนมากนักดนตรีนำมาจากแตรวงของทหารทั้งเพลงไทยและเพลงฝรั่ง เพลงฝรั่งที่นิยมมากเช่น เพลงฝรั่งเดเฮน (คนไทยเรียก ฝรั่งยีเฮ็ม) เพลงคุณหลวง เพลงไทยที่นำมาบรรเลงมากที่สุดคือเพลงคลื่นกระทบฝั่ง ทะเลบ้า โยสลัม เพลงลาวพวนเลาะทางหลวง เพลงแขกเชิญเจ้า (สุธน โรจนตระกูล, 2555, น. 85)

งานศพ ที่แตรวงรับจ้างบรรเลงนับว่าเป็นงานหลักของคณะแตรวงชาวบ้าน การรับงานของแตรวง เคยไปบรรเลงต่างจังหวัดบ่อยๆ เช่น ชุมพร ภูเก็ต นครศรีธรรมราช ระยอง อุทัยธานี การรับงานต่างๆ จังหวัดดังกล่าว เพราะคนที่เคยอยู่ในจังหวัดราชบุรี ได้ย้ายไปทำมาหากินในจังหวัดต่างๆ เมื่อมีงานจึงมีการจ้างแตรวงจากวงที่เคยได้ยินหรือมีชื่อเสียงเพื่อพาไปบรรเลง

การบรรเลงเพลงของแตรวง จะบรรเลงเพลงไทยเดิมทุกประเภทเช่น ชุดโหมโรงเย็น เพลงเถา เพลงเกร็ด เพลงสำเนียงภาษาต่างๆ จากงานวิจัยของ นภัสนันท์ จุลลเกษตร์ ได้ศึกษาบทบาทและหน้าที่ของแตรวงชาวบ้านที่มีผลต่อสังคมและวัฒนธรรมของประชาชนจังหวัดพระนครศรีอยุธยา (2551) พบว่าชาวบ้านในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา ยังมีการนำแตรเข้าไปใช้ในการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ เช่น งานบวช งานแต่งงาน งานศพ และพิธีกรรมด้านความเชื่อ เช่นการแก้บน

เพลงที่ใช้ในพิธีกรรมทางศาสนาในงานมงคล ได้แก่ เพลงสาธุการ เพลงพระเจ้าลอยถาด เพลงกราวใน เพลงโหมโรงคลื่นกระทบฝั่ง โหมโรงไอยเรศ เพลงไส้พระจันทร์เถา เพลงแขกมอญบางขุนพรหมเถา เพลงแขกบรเทศเถา เพลงแขกขาวเถา เพลงอาถรรพ์เถา เพลงแขกมอญเถา เพลงใบ้คลั่งเถา เพลงพันธุ์ฝรั่งเถา เพลงแขกไทร เพลงทยอยเขมรเถา เพลงทยอยนอก เพลงทยอยใน เพลงโสมส่องแสงเถา เพลงอาเฮีย เพลงลาวแพน เพลงอาหนู เพลงราตรีประดับดาวเถา เพลงเขมรโพธิสัตย์เถา เพลงเขมรพวงเถา เพลงเขมรปากท่อเถา เพลงแสนคำนึงเถา เพลงเขมรละอองค์เถา เพลงขอมทรงเครื่องเถา

เพลงที่ใช้บรรแลงประกอบการทำขวัญนาคได้แก่ เพลงสาธุการ เพลงเสมอ เพลงเชิด เพลงรัว เพลงโอด เพลงกราวใน เพลงกราวนอก เพลงเขมรปากท่อ เพลงครอบจักรวาล เพลงกลองโยน เพลงขึ้นพลับพลา เพลงอาถรรพ์ เพลงสาลิกาแก้ว เพลงลาวครวญ เพลงธรณีกรรแสง เพลงโศกพม่า เพลงสร้อยสนตัด เพลงกะเรียนทอง เพลงน้ำลอดใต้ทราย เพลงนางนาค เพลงลาวเสี่ยงเทียน เพลงแขกบรเทศ เพลงฝรั่งควง เพลงแขกอาหวัง เพลงบังใบ เพลงค่าน้ำนม เพลงแห่ฉิมพลี เพลงสองไม้ เพลงทยอยญวน

การบรรเลงเพลงต่างๆ ในพิธีกรรม ปัจจุบัน มีการใช้แตรวงบรรเลงน้อยมาก สมาน กันเกตุ (สัมภาษณ์, 26 เมษายน 2556).ให้ข้อมูลว่า

Copyright by Mahidol University

> เจ้าภาพไม่ค่อยจะรู้จักเพลงไทย จึงไม่ค่อยได้บรรเลงเพลงไทย อย่างเช่นในพิธีงานบวช เวลาทำขวัญนาค จะมีเพลงนางนาค เพลงสาธุการ เพลงสำหรับการเวียนเทียน หรือเวลาตอนสอนนาค ก็จะเล่นเพลงตามที่หมอขวัญนาคเรียก เพลงมา แต่บางเจ้าภาพไม่ค่อยรู้จัก ก็จะให้บรรเลงแต่เพลง “ค่าน้ำนม” ซึ่งเป็นเพลงสมัยใหม่แล้ว อีกอย่างหนึ่งที่มีค่อยใช้แตรวงประกอบพิธีกรรมเพราะเจ้าภาพส่วนมาก จะจ้างแตรวงสำหรับแห่อย่างเดียว ขณะที่นักดนตรีก็ไม่ค่อยรู้จักเพลงหรือเล่นเพลงไทยได้น้อยลง เวลาหมอขวัญนาคเรียกเพลงมาก็ไม่สามารถเล่นได้เช่นดียวกัน จึงทำให้แตรวงไม่ค่อยได้บรรเลงเพลงไทยเดิม
>
> (สมาน กันเกตุ, สัมภาษณ์, 26 เมษายน 2556)

จากข้อมูลดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าการบรรเลงเพื่อดำเนินพิธีกรรมยังมีการใช้อยู่ แต่บางพื้นที่ได้มีการปรับเปลี่ยนบทเพลง ทำให้เพลงที่ใช้ในพิธีกรรมลดน้อยลงไป

6.8.2 บรรเลงเพื่อการฟังและความบันเทิงในพิธีกรรม

นอกจากเล่นเพลงแห่และเพลงพิธีกรรมแล้ว การเล่นเพื่อการฟังในงานเป็นอีกบทบาทหนึ่งของวงแตรวง ในการรับงานแต่ละครั้ง ส่วนมากจะรับงานอย่างน้อย 2 วัน เช่นถ้าเป็นงานบวช วันแรกจะรับแห่นาคจากวัดหรือจากบ้านญาติ แล้วแห่ไปบ้านงานเพื่อทำพิธีขวัญนาค หรือกินเลี้ยงที่บ้านงาน เมื่อแตรวงแห่นาคมาถึงบ้านงานแล้ว ต้องคอยอยู่ทีบ้านเจ้าภาพ

ในสมัยก่อน นักดนตรีต้องนอนที่บ้านงาน เวลาประมาณตี 4 หรือตี 5 เมื่อแม่ครัวลุกขึ้นมาทำอาหารเพื่อเลี้ยงพระเช้า หรือเลี้ยงญาติ ๆ ถ้านักดนตรียังไม่ตื่น ก็จะโดนแม่ครัวเข้ามาปลุก อาจจะกระทุ้งพื้นบ้านหรือทำเสียงดังเพื่อปลุกแตรวงให้มาบรรเลงเป็นเพื่อนกัน

> *“สมัยก่อนแตรวงต้องตื่นขึ้นมาพร้อมกับแม่ครัวและเล่นเพลงเพื่อเป็นเพื่อนแม่ครัว ส่วนมากจะบรรเลงเพลง เกร็ด หรือเพลง 2 ชั้นทั้งหลาย”*
>
> (สมาน กันเกตุ, สัมภาษณ์, 26 เมษายน 2556)

แต่ในปัจจุบัน การบรรเลงเพลงเพื่อฟังในงานพิธีกรรมเริ่มลดน้อยลง เพราะส่วนมากนักดนตรีจะกลับไปนอนที่บ้าน ตอนเช้าก็ใช้วิธีการเปิดเพลงจากเครื่องเสียงที่งานเจ้าภาพอย่างเดียว ทำให้บทบาทของแตรวงในงานพิธีกรรมต่างๆ ลดน้อยลงไปด้วย

Mahidol University Library

จุฑามาส หิรัญกูล (2554) ได้ศึกษาบทบาทและหน้าทีของแตรวงพบว่า ยังมีงานในจังหวัดสุพรรณบุรีที่ใช้แตรวงบรรเลง โดยมีบทบาทในการบรรเลงในงานมงคลและอวมงคล

ในงานมงคลเพลงที่ใช้สำหรับการนั่งบรรเลงเพื่อการฟังและความบันเทิง ได้แก่เพลง เพลงแขกต่อยหม้อ(เถา) เต้ยโขง คลื่นกระทบฝั่ง (ตับวิวาห์พระสมุทร) ต้นวรเชษฐ์ มาร์ชกองทัพบก ส่วนงานอวมงคล เพลงที่ใช้ในการนั่งบรรเลงได้แก่ เพลงหม่าแปลง เพลงพญาโศก เพลงมอญขว้างดาบ เพลงเยอรมันแตกทัพ

จากงานวิจัยเรื่อง การศึกษาแตรวงชาวบ้าน ในจังหวัดสุพรรณบุรี ของ จุฑามาส หิรัญกูล (2554) ได้ศึกษาบทบาทและหน้าทีของแตรวงพบว่ามีบทบาทในการบรรเลงในงานมงคลและอวมงคล งานมงคลทำหน้าที่ในการเดินแห่และนั่งบรรเลงเพื่อการฟัง

ในงานมลคลเพลงที่ใช้นั่งบรรเลงได้แก่เพลง เพลงแขกต่อยหม้อ(เถา) เต้ยโขง คลื่นกระทบฝั่ง (ตับวิวาห์พระสมุทร) ต้นวรเชษฐ์ มาร์ชกองทัพบก

ส่วนงานอวมงคล แตรวงมีหน้าที่ในการแห่และการนั่งบรรเลงเช่นเดียวกันที่ใช้ในการนั่งบรรเลงได้แก่ เพลงหม่าแปลง เพลงพญาโศก เพลงมอญขว้างดาบ เพลงเยอรมันแตกทัพ

Copyright by Mahidol University

บทที่ 7
สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง “ศึกษาการเรียบเรียงเพลงไทยเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า” มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการแปลงเปลี่ยนจากเพลงไทยสำหรับให้เครื่องดนตรีตะวันตกในวงดุริยางค์เครื่องเป่าบรรเลง โดยศึกษาประวัติ พัฒนาการ วิธีการเรียบเรียงเพื่อแปลงเปลี่ยน และบทบาทของวงดุริยางค์เครื่องเป่าในสังคม ผลการศึกษามีความรู้ที่นำมาสรุปผล อภิปรายผลและข้อเสนอแนะดังนี้

7.1 สรุปผล

สรุปผลการวิจัยเรื่อง ศึกษาการเรียบเรียงเพลงไทยเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า ผู้วิจัยได้แบ่งประเด็นการวิจัย 3 วัตถุประสงค์หลัก สามารถสรุปตามวัตถุประสงค์ดังนี้

7.1.1 ประวัติ พัฒนาการ การแปลงเปลี่ยนเพลงไทยสู่วงดุริยางค์เครื่องเป่า

7.1.1.1. ประวัติ พัฒนาการของวงดนตรีสากลในประเทศไทย พอสรุปการแปลงเปลี่ยนเพลงไทยสู่วงดุริยางค์เครื่องเป่าได้ดังนี้

การนำเครื่องดนตรีสากลประเภทแตรของฝรั่ง เข้ามาในประเทศไทยตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา โดยฝรั่งที่เข้ามาค้าขายนำขึ้นถวายเป็นเครื่องบรรณาการก่อน โดยใช้สำหรับบรรเลงขับร้องเพลงสวดทางศาสนา ต่อมาฝรั่งเข้ามารับราชการในราชสำนักไทย จึงนำแตรฝรั่งมาเป่า โดยใช้เป่าพร้อมกับเครื่องเป่าของไทย คือ สังข์ และแตรงอน โดยใช้เป่าคำนับในพิธีกรรมของหลวงเวลากษัตริย์เสด็จออกมหาสมาคม

การฝึกหัดทางด้านดนตรีสากล เริ่มโดย อิมเปย์ นายทหารอังกฤษที่ประจำอยู่ในประเทศอินเดีย ในสมัยรัชกาลที่ 4 ประมาณปี พ.ศ. 2394 เข้ามาเป็นครูทหารเกณฑ์หัดที่วังหลวง และโธมัส ยอร์ช น๊อกซ์ เข้ามาเป็นครูฝึกหัดทหารที่วังหน้า นายทหารทั้งสองนายเริ่มใช้แตรวงบรรเลงเพลงคำนับถวาย โดยยืมเพลง God Save The Queen ของอังกฤษมา เป่าถวาย ซึ่งไทยเรียกว่า “เพลงสรรเสริญพระบารมี (เพลงจอมราชจงเจริญ)” ทหารที่ทำหน้าที่บรรเลงเรียกว่า “กองแตรวง”

Copyright by Mahidol University

มีเรือ อโดนา เข้ามาในประเทศไทย นักดนตรีประจำเรือสอนให้คนไทยเป่าแตรด้วยเพลงเยอรมัน โดยอาศัยวิธีการจำเพลง เพียงเดือนเดียว ทหารไทยสามารถเป่าแตรเพลงฝรั่งได้หลายเพลงด้วยวิธีการฝึกอย่างสั้น ในปี พ.ศ. 2411 มิสเตอร์ แวน ฮูเซน หรือ ครูยู่เซน มาเป็นครูสอนดนตรีประจำวังหลวง ปลายรัชกาลที่ 4 และครูจาค็อบ ไฟ้ท์ มาเป็นครูแตวงประจำวังหน้า มีการทำแตรตอดเพลงสรรเสริญพระบารมี เพื่อให้แตรหลายชิ้นบรรเลง โดยครูยู่เซน ในปี พ.ศ. 2414 ขุนเจนกระบวนหัด คุมพลแตรทหารเรือประจำพระที่นั่ง ร 5

กำเนิดกองแตรวงมหาดเล็กในปี พ.ศ. 2416 โดยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 ใช้เป่านำเสด็จ และเป่าเดินนำหน้าทหาร ไม่ทราบบทเพลงที่ใช้ ครูดนตรีไทยที่เกิดขึ้นได้แก่ ขุนเจนกระบวนหัด ขุนจัดกระบวนพล หลวงรัดรณยุทธ ขุนรุดรณชัย

พ.ศ. 2419 มีการจัด ทหารฝึกหัดแตรวง ในความควบคุมของพระเจ้าน้องยาเธอ พระองค์เจ้าสุขสวัสดิ์ และต่อมาได้เปลี่ยนผู้บังคับกองแตรวงเป็น พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ

พ.ศ. 2420 มิเชลล์ ฟุสโก้ เป็นครูแตรทหารเรือ

พ.ศ. 2421 พระวาทิตบรเทศ (ชิต) เป็นนายแตรวง หรือเรียกว่า “แบนด์มาสเตอร์” ภายใต้การควบคุมของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ มีการทำแตรตอดเพลงสรรเสริญพระบารมีใหม่ โดยฟุสโก ทำสำหรับการบรรเลงของวงแตรวงทหารเรือ พระวาทิตบรเทศทำแตรตอดสำหรับวงแตรวงทหารบก และมิเชลล์ ฟุสโก้ ยังทำแตรตอด “ เพลงสรรเสริญพระนารายณ์ ” ซึ่งแปลงทำนองเพลงมาจาก “ เพลงสายสมร” อีกด้วย

การขยายงานด้านดนตรี และแตรวงในสมัยรัชกาลที่ 6 ช่วงระหว่าง พศ. 2453 – 2468 ได้เจริญก้าวหน้าไปอย่างมาก ได้เกิดกองแตรวงกรมเสือป่าพรานหลวง หรือแตรวงลูกเสือ และกรมม้าหลวง เมื่อรัชกาลที่ 6 ขึ้นครองราชย์ในปี พ.ศ.2454 พระองค์ได้โปรดเกล้าฯ สถาปนาสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอเจ้าฟ้าจักรพงศ์ภูวนาถ ขึ้นเป็นกรมหลวงพิษณุโลกประชานารถ เรียกพระนามว่าทูลกระหม่อมจักรพงศ์

ทูลกระหม่อมจักรพงศ์ ได้ขยายวงดนตรีประเภทเครื่องสายฝรั่งหลวง โดยจ้าง อัลเบอร์โต้ นัซซารี เข้ามาสอนเครื่องสายฝรั่งแก่ทหารม้า จึงเกิด “วงเครื่องสายฝรั่งม้ารวม” และได้ขยายงานดนตรีจนเกิดวง “ซิมโฟนีของกรุงสยาม”

ช่วง พ.ศ. 2454 – 2458 นัซซารี ได้สร้างแตรวงทหารบก ให้มีศักยภาพสูง จนสามารถใช้ในงานบรมราภิเศกสมโภชในปี พ.ศ. 2454 ในปี 2461 กองแตรวงกรมเสือป่าพรานหลวงและม้าหลวง ได้จัดตั้งขึ้นเป็นกองแตรวง 2 หน่วย ปี 2463 จัดตั้งเป็นวง Brass Band โดยใช้นักดนตรีที่ประจำ

อยู่ในวงดนตรีฝรั่งหลวง ในช่วงรัชกาลที่ 6 บุคคลที่มีส่วนสำคัญทางด้านดนตรีคือ ทูนกระหม่อมบริพัตร และจางวางทั่ว พาทยโกศล ได้มีการพัฒนาปรับปรุงแตรวงจนมีความเจริญก้าวหน้าไปมาก

7.1.1.2. พัฒนาการ การแพร่กระจายวงดุริยางค์เครื่องเป่า

1. การบันทึกเสียงเพลงแตรวงของทหาร

หลังจากที่แตรวงทหารเริ่มมีการพัฒนามากขึ้นตามลำดับ ได้มีการเริ่มบันทึกแผ่นเสียงในสมัยปลายรัชกาลที่ 5 เป็นการบันทึกเสียงการบรรเลงแตรวงของทหารบก เป็นการบันทึกเสียงโดยบริษัทต่างประเทศที่เดินทางเข้ามาบันทึกเสียงในประเทศไทย รูปแบบและแนวทางการบรรเลงรวมทั้งการประสานเสียงได้ถูกแพร่กระจายออกไปยังต่างจังหวัดมากขึ้น

2. การขยายสู่ชาวบ้านและการศึกษา

ปี พ.ศ. 2436 ไทยต้องเสียดินแดนให้กับฝรั่งเศสและอังกฤษ พระบาท สมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงวางแผนตั้งค่ายทหารบกไว้ตามจังหวัดที่เป็นหัวเมืองใหญ่ทั่วประเทศ ในแต่ละค่ายทหารมีทหารแตรไปประจำอยู่ทุกค่ายทหาร ทหารแตรที่อยู่ในค่ายทหารในต่างจังหวัดได้ขยายเป็นกองแตรในทุกค่าย โดยมีครูแตรทหารคนไทยจากกรุงเทพออกไปสอนเป็นหัวหน้าแตร ทหารที่อยู่ในท้องถิ่นได้เรียนดนตรีจากครูและได้ขยายออกไปทุกๆ ภาค

การขยายดนตรีตะวันตก สู่แตรวงชาวบ้าน เป็นการขยายจากดนตรีในค่ายทหารบกและทหารเรือต่าง ๆ ที่อยู่ทั่วประเทศ นอกจากนั้นแล้ว ยังมีค่ายลูกเสือหรือกองลูกเสือต่าง ๆ ที่จัดตั้งในสมัยรัชกาลที่ 6 และมีนักดนตรีประจำอยู่ในกองลูกเสือนั้นเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ดนตรีขยายไปสู่แตรวงชาวบ้าน การเรียนรู้ในระดับแรกจากครูที่เป็นทหารหรือจากค่ายลูกเสือ เป็นการเรียนรู้ด้วยรูปแบบของดนตรีตะวันตก มีการเขียนโน้ตแบบอย่างตะวันตก เมื่อนำมาถ่ายทอดให้กับสมาชิกในวงหรือนำความรู้ดนตรีไปสอนต่อ จึงมีการแปลงจากโน้ตตะวันตกเป็นรูปแบบของอักษรไทย เพื่อให้จำง่าย หรือใช้วิธีการถ่ายทอดด้วยการจำ เมื่อบรรเลงเพลงด้วยการจำนานเข้านักดนตรีกลัวลืม จึงมีการจดบันทึกไว้เพื่อทวนความทรงจำของตัวเอง ด้วยอักษรไทยที่เข้าใจเฉพาะตัวเองและเฉพาะกลุ่มเท่านั้น จึงเกิดการแปลงเปลี่ยนทางด้านการบันทึกอีกครั้ง

3. การขยายเข้าระบบการศึกษา

แตรวงนักเรียน เกิดขึ้นครั้งแรกในโรงเรียนของฝรั่งมิชชันนารี ที่เข้ามาเปิดสอนในประเทศไทย ดยมีครูที่เป็นภราดา (บราเด้อร์) ที่เป็นบทหลวง เป็นครูผู้สอน ให้หัดเป่าแตรและปี่ต่างชนิดด้วยการฝึกอ่านโน้ตไปพร้อมกัน โดยเริ่มสอนในโรงเรียนเด็กชายก่อน ทั้งในกรุงเทพ ฯ และในต่างจังหวัด จากนั้นจึงสอนให้นักเรียนสตรีบรรเลงบ้าง แต่ไม่

Copyright by Mahidol University

มากเท่ากับนักเรียนชาย ต่อมาโรงเรียนรัฐบาลของไทย จึงเริ่มสอนนักเรียนให้เป่าแตร และสร้างเป็นแตรวงนักเรียนหรือแตรวงลูกเสือมากขึ้นเป็นลำดับ

7.1.1.3. เหตุแห่งการแปลงเปลี่ยนข้ามวัฒนธรรม

1. การนำนักดนตรีไทยมาฝึกหัดแตรทางด้านสากล เมื่อว่างจากการฝึกซ้อม นักกดนตรีไทยที่ฝึกหัดเครื่องดนตรีสากล ก็นำเครื่องมาเป่าเพลงไทยจากการจำ เป็นการแปลงเปลี่ยน ด้วยตัวนักดนตรีเอง ยังไม่มีรูปแบบของการนำไปใช้ รูปแบบวง และทำนองเพลง

2. การสร้างเพลงสำหรับแตรตอดเพื่อทำคำนับ เมื่อเปลี่ยนเพลงคำนับ เป็นทำนองที่สร้างขึ้นเอง โดยใช้ทำนองที่แปลงมาจากเพลงไทย เช่นเพลงสรรเสริญพระบารมี โดยได้ทำนองมาจากเพลงบุหลันลอยเลื่อน เพลงสรรเสริญพระนารายณ์ ซึ่งได้เค้าเพลงมาจากเพลงสายสมร เริ่มเป็นการแปลงเปลี่ยนโดยนำเครื่องดนตรีสากลมาเป่าเพลงที่มีทำนองแบบไทย มีการพัฒนาที่เป็นรูปแบบมากขึ้น

3. การพัฒนาเพลงไทยโดยทูนกระหม่อมบริพัตร ที่กลับมาจากการเรียนดนตรีในประเทศยุโรป พัฒนาเพลงของไทยให้มีความทัดเทียมกับต่างประเทศ โดยการแต่งเพลงไทยมีรูปแบบการประสานเสียงแบบยุโรป และแต่งเพลงไทยที่มีรูปแบบเลียนเสียงและทำนองของไทยเดิม พัฒนาระบบและรูปแบบการแปลงเปลี่ยนเพลงไทยสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า บุคคลที่พัฒนาร่วมกันในยุคนี้คือ จางวางทั่ว พาทยโกศล

4. ความต้องการแสดงศักยภาพของไทยให้คนต่างชาติได้รับรู้ โดยการจัดแสดงโขนรามเกียรติ์ ตอน พรหมาศ ต้อนรับชาวต่างชาติ โดยการแปลงเปลี่ยนทำนองเพลงไทยสำหรับประกอบการแสดงโขนให้เครื่องดนตรีในวงดุริยางค์เครื่องเป่าบรรเลง เพื่อมุ่งหวังให้ชาวต่างชาติฟังและมีความเข้าใจในดนตรีโดยนำออกแสดงประมาณ ปี พ.ศ. 2446 – 2453

5. ระบบการเรียนรู้ของชาวบ้าน การนำดนตรีมาถ่ายทอดด้วยครูแตรวงชาวบ้าน ซึ่งได้รับการเรียนและวิธีการตามแบบอย่าง ตะวันตก เมื่อนำมาถ่ายทอดให้ชาวบ้าน การเรียนรู้ที่ต้องการความรวดเร็วจึงถูกย่นย่อลง และด้วยเครื่องดนตรีที่มีราคาแพงชาวบ้านไม่สามารถจัดซื้อและจัดหาได้ ทางดนตรีจึงถูกแปลงเปลี่ยนให้มีจำนวนทาง เท่ากับจำนวนเครื่องดนตรีที่จัดหาได้ ขณะที่การเรียนรู้ด้วยวิธีการปฏิบัติ และการจำโน้ต นานเข้า เพลงต่าง ๆ ที่ถ่ายทอดมาทำให้ลืมเลือน จึงมีวิธีการจดบันทึก รูปแบบและวิธีการของชาวบ้านทำให้การแปลงเปลี่ยนเกิดขึ้น โดยการแปลงเปลี่ยนในครั้งนี้มีการแปลงเปลี่ยนใน 2 เรื่องที่สำคัญคือ

1) การแปลงระบบโน้ตเพื่อให้นักดนตรีชาวบ้านให้จำง่ายและรวดเร็วขึ้น โดยการแปลงเป็นโน้ตไทย เขียนสำหรับการเรียนการสอนของชาวบ้านและการจด

Copyright by Mahidol University

เพื่อให้นักดนตรีที่เรียนได้ทบทวนทำนองเพลงและการแปลงโดยนักดนตรีเองเพื่อการจดและจำสำหรับการทบทวน

2) แปลงทางหรือทำนองของเครื่องดนตรี เพื่อให้เข้ากับแตรวงชาวบ้านที่มีเครื่องดนตรีอย่างจำกัด บางเครื่องดนตรีที่มีราคาสูงชาวบ้านไม่สามารถหาซื้อมาใช้ได้ การแปลงทาง ดังกล่าวเพื่อให้เข้ากับจำนวนเครื่องแตรวงของชาวบ้าน

7.1.2 การเรียบเรียงเพลงไทยเพื่อแปลงเปลี่ยนเพลงเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

7.1.2.1 การจัดกลุ่มเครื่องดนตรี

การจัดกลุ่มเครื่องดนตรีสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า ผู้เรียบเรียงเพลงต้องเลือกกลุ่มเครื่องดนตรีให้ครอบคลุมทั้งหมด สิ่งที่ต้องคำนึงถึงการจัดกลุ่มเครื่องคือ 1) ทำนอง 2) ลำนำ 3) จังหวะ มีการจัดตามกลุ่มเสียงของเครื่องดนตรีตะวันตก กลุ่มเสียงสูง กลุ่มเสียงกลาง กลุ่มเสียงต่ำ นอกจากนั้นยังจัดเป็นกลุ่มตามประเภทเครื่องดนตรีคือ กลุ่มเครื่องลมไม้และกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง

7.1.2.2 เครื่องหมายกุญแจเสียงและทางเพลง

1) เครื่องหมายกุญแจเสียง

การตั้งบันไดเสียงสำหรับบรรเลงหนึ่งบันไดเสียง สามารถบรรเลงทางเพลงได้ 3 บันไดเสียง ส่วนมากตั้งบันไดเสียง 6V♯F และ 9V มีหลักการตั้งบันไดเสียงให้เทียบเคียงสำเนียงคล้ายดนตรีไทย โดยดูจากโน้ตหลักของเพลง ในบทเพลงที่วิเคราะห์พบว่าใช้เครื่องหมายกุญแจเสียง 6Vมากที่สุด รองมาใช้เครื่องหมายกุญแจเสียง F

2) ทางเพลง

การนำเพลงไทยมาเรียบเรียงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า มีการดำเนินทำนองด้วยทางเพลง (Mode) ที่แตกต่างกัน ส่วนมากมีการใช้ ทางเพลงแบบ ไอโอเนียน (Ionian Mode) มากที่สุด รองลงมาเป็นทางเพลงแบบดอเรียน (Dorian Mode) และทางเพลงเอโอเลียน (Aeolian Mode) เท่ากัน ส่วนทางเพลงแบบมิกโซลิเดียน (Mixolydian Mode) มีใช้น้อยสุด

บันไดเสียงที่ใช้ พบว่ามีการใช้เสียง 7 เสียงหลักในบันไดเสียง แบบไดอะทอนิก (Diatonic Scale) มากที่สุด รองลงมามีการใช้เสียง 6 เสียงหลักแบบ เฮกซะทอนิก (Hexatonic Scale) การใช้เสียง 5 เสียงแบบ เพนทาทอนิก (Pentatonic Scale) น้อยสุด

การใช้เครื่องหมายกุญแจเสียง ส่วนมากใช้เครื่องหมาย 6V มากที่สุด นอกจากนั้นยังใช้ เครื่องหมายกุญแจเสียง F และ 9Vได้โดยดูความสัมพันธ์ระหว่างโน้ตหลักในบทเพลง

Copyright by Mahidol University

7.1.2.3 การแปลงเปลี่ยนทางของเครื่องดนตรี

การนำทำนองเพลงไทย มาเรียบเรียงและแปลงเปลี่ยนเพื่อให้วงดุริยางค์เครื่องเป่าบรรเลง ไม่ได้นำทำนองเพลงไทยมาแล้วเปลี่ยนไปทางสากลเลย มีการแปลงทำนอง ใช้วิธีการสร้างทำนองใหม่แต่ให้มีลักษณะของทำนองคล้ายกับทางของดนตรีไทย

ทางฆ้องวงใหญ่ ซึ่งดำเนินทำนองหลักของเพลงไทย ใช้เครื่องดนตรีในวงดุริยางค์เครื่องเป่าดำเนินทำนอง ในกลุ่ม เครื่องลมทองเหลืองเสียงต่ำ ส่วนมากใช้ ได้แก่ ยูโฟเนียม บาริโทน ทรอมโบน เบส ในการบรรเลง ในกลุ่มเครื่องลมส่วนมากใช้ อัลโตแซ็กโซโฟน เทนเนอร์แซ็กโซโฟน และบาสซูนในการบรรเลง

ทางระนาดเอก ซึ่งดำเนินทำนองทางเก็บของเพลงไทยใช้เครื่องดนตรีในวงดุริยางค์เครื่องเป่าดำเนินทำนองโดยส่วนมากใช้เครื่องลมไม้ในกลุ่มเสียงสูงได้แก่ ปิกโกโลหรือฟลูต อีแฟลตคลาริเน็ตโอโบและบีแฟลตคลาริเน็ต ดำเนินทำนองคล้าย “ทางระนาดเอก”

ทางระนาดทุ้ม ส่วนมากใช้ เอฟฮอร์น อีแฟลตฮอร์น และบาสซูนในการดำเนินทำนอง

ทางฆ้องวงเล็ก ส่วนมากใช้ คอร์เน็ตในการดำเนินทำนอง

7.1.2.4 การเรียบเรียงทำนองเพลง แบ่งตามกลุ่มเสียงดังนี้

1) การเรียบเรียงทำนองกลุ่มเสียง “ทางฆ้องวงใหญ่”

ยังคงยึดแนวทำนองของฆ้องวงใหญ่หรือ “ทางฆ้องวงใหญ่” ซึ่งเป็นทำนองหลักของเพลงไทย ทำนองเพลง ที่เลียนแบบ “ทางฆ้องวงใหญ่” ใช้เครื่องดนตรี ที่สร้างทำนองดังกล่าว ได้แก่ ยูโฟเนียม บาริโทน ทรอมโบน และเบส การใช้ทำนองเลียนแบบ ทางฆ้องวงใหญ่ โดยใช้ทำนองหลักของเพลงและใช้การสะบัดเช่นเดียวกับการตีฆ้องวงใหญ่ มีวิธีการเรียบเรียงดังนี้คือ 1) การตัดทอนทำนองบรรเลง โดยตัดโน้ตที่บรรเลงด้วยเสียงที่เร็วออก บรรเลงรับในจังหวะตก 2) การปรับยุบจังหวะของทำนอง (Reduction) ให้เครื่องดนตรีบรรเลงในเสียงเดียว มีการปรับยุบโน้ตลงโดยให้บรรเลงในเสียงเดียวโดยยืดจังหวะให้ยาวขึ้น 3) การใช้เทคนิคหรือเครื่องหมายการออกเสียงกำกับ (Articulation) เป็นการผสมผสานระหว่างการปรับยุบจังหวะของทำนองลงแล้วใส่เครื่องหมายการออกเสียงกำกับ 4) ใช้การกระโดดเสียง 5) การเพิ่มทำนองโดยการเพิ่มเสียงหรือตัวโน้ตให้มากขึ้นจากทำนองเดิม

2) การเรียบเรียงทำนองกลุ่มเสียง “ทางระนาดเอก”

กลุ่มเสียงที่ดำเนินทำนอง “ ทางระนาดเอก” ใช้เครื่องดนตรีในวงดุริยางค์เครื่องเป่า ที่สร้างทำนองดังกล่าว ได้แก่ ปิกโกโล ฟลูต โอโบและคลาริเน็ต การใช้ทำนองเลียนแบบทางระนาดเอก ใช้การบรรเลงด้วยโน้ตถี่ๆ เช่นเดียวกับทางเก็บของระนาด การเคลื่อนที่ของทำนอง

Copyright by Mahidol University

หลายรูปแบบดังนี้ 1) การเคลื่อนที่โดยการซ้ำเสียง 2) การเคลื่อนที่เป็นลำดับขั้น เป็นการเคลื่อนทำนองขึ้นหรือลงโดยบรรเลงเสียงของโน้ตเป็นลำดับขั้น 3) การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น โดยการกระโดดเสียงขึ้นหรือลง การเคลื่อนที่ดังกล่าวพบว่ามีการกระโดดขึ้นและลงเป็นคู่ 5 4) การเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลา เป็นการเคลื่อนขึ้นและลงสลับกันไป การเคลื่อนทำนองดังกล่าว เป็นการเคลื่อนที่ขึ้น แล้วลง ขึ้นอยู่ที่ทิศทางของทำนองว่ามีทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นหรือลง และ 5) การผสมผสานทุกรูปแบบ เป็นการนำเทคนิคหลายรูปแบบมาผสมผสานกันเช่นการดำเนินทำนองแบบลำดับขั้น มีการซ้ำเสียง หรือการเคลื่อนทำนองแบบสลับฟันปลาแล้วมีการซ้ำเสียง

3) การเรียบเรียงทำนองกลุ่มเสียง “ทางระนาดทุ้ม”

ทำนองเพลงที่เลียน “ทางระนาดทุ้ม” ใช้เครื่องดนตรีในวงดุริยางค์เครื่องเป่าที่สร้างทำนองดังกล่าว ได้แก่ บาสซูน เอฟฮอร์น และบางครั้งมีเครื่องเทนเนอร์แซ็กโซโฟนและอัลโตแซ็กโซโฟน เข้ามาบรรเลงในทำนองดังกล่าวสลับกันไป มีวิธีการดังนี้ 1) การดำเนินทำนองยึด “ทางฆ้องวงใหญ่” เป็นหลัก 2) มีทำนองที่ซ้ำ “ทางฆ้องวงใหญ่” บางช่วง 3) มีการตัดโน้ตของ ของทางฆ้องวงใหญ่ หรือยูโฟเนียม และ 4) ใช้โน้ตที่มีการกระโดด เป็นคู่ 8 หรือมากกว่าคู่ 8

4) การเรียบเรียงทำนองกลุ่มเสียง “ทางฆ้องวงเล็ก”

เครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองเลียน “ทางฆ้องวงเล็ก” ได้แก่ คอร์เน็ต ลักษณะการเคลื่อนที่แนวทำนอง เป็นลักษณะเดียวกับทางเก็บของ คลาริเน็ต แต่มีการใช้เทคนิคเสียงที่เร็วกว่าบางช่วง เช่นเดียวกับการ สะบัดเสียงของ ฆ้องวงเล็ก มีโน้ตและการเดินโน้ตซ้ำทางเดียวกับคลาริเน็ตบางช่วง มีการตัดโน้ตหรือลดโน้ตลง แต่ยังคงยึดลูกตกของ คลาริเน็ตอยู่ และมีการใช้การสะบัดเสียง เพิ่มจากทำนองปกติ

7.1.2.5. การประสานเสียง

สรุปการประสานเสียงจากงานวิจัย พบว่า การประสานเสียงในเพลงที่เรียบเรียบไม่พบว่ามีการประสานเสียงแบบคอร์ด การประสานเสียงในทำนองแตกต่างกัน โดยเครื่องดนตรีต่างชนิดกัน เป็นการประสาน ในแนวทำนองโดยยึดเสียงที่ตกเป็นหลัก ขณะที่ทำนองอื่นๆ เคลื่อนไหวไปอย่างอิสระโดยมีเสียงตกร่วมกัน เป็นการประสานแบบ วิวิธศัพท์ การประสานเสียงในทำนองเดียวกัน โดยเครื่องดนตรีต่างกัน เป็นการประสานโดยขั้นคู่เสียงส่วนมากประสานด้วยการบรรเลงขั้นคู่ 3 คู่ 6 คู่ 4 และคู่ 5 การประสานในทำนองเดียวกันโดยเครื่องดนตรีเดียวกัน มีการประสานระหว่างบีแฟลตคลาริเน็ตสองทำนอง ส่วนมากบรรเลงเสียงเดียวกันและประสานเป็นคู่ 8 การประสานเสียงระหว่าง คอร์เน็ต สองทำนอง จัดแนวบรรเลงโดยประสานคู่ 8 และการประสานเสียงระหว่างเอฟฮอร์นสองทำนอง ส่วนมากประสานเป็นคู่ 3 คู่ 6 คู่ 5 คู่ 4และคู่ 8

Copyright by Mahidol University

7.1.2.6 เทคนิคการบรรเลง

การใช้เทคนิคการบรรเลงของเครื่องดนตรีในวงดุริยางค์เครื่องเป่า มีการใช้เทคนิคการบรรเลง 2 เทคนิคหลักได้แก่ เทคนิคการบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรีและ เทคนิคการบรรเลงทำนองเพลง

1. เทคนิคการบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรี เป็นการใช้เทคนิคการบรรเลงที่แสดงออกเฉพาะเครื่องดนตรีโดยใช้เทคนิค 3 อย่างคือ เทคนิคการกรอ เทคนิคการบรรเลงทางเก็บและเทคนิคการสะบัด

2. เทคนิคการบรรเลงทำนองเพลง มีการใช้ดังนี้

2.1 เทคนิคการเหลื่อม การเฉี่ยว มี 2 รูปแบบ คือ

1) การเหลื่อมด้วยทำนองที่ต่างกันพบในเพลงพัดชาสามชั้นโดยบรรเลงนำด้วยกลุ่มเครื่องลมไม้และบรรเลงตามด้วยกลุ่มเครื่องลมทองเหลือ

2) การเหลื่อมด้วยทำนองเดียวกันพบในเพลงพัดชาสามชั้น บรรเลงนำด้วยกลุ่มเครื่องลมไม้และบรรเลงตามด้วยกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง นอกจากนั้นยังมี เทคนิคการต่อ เทคนิคการขัด ซึ่งเป็นเทคนิคทางดนตรีไทยเข้ามาใช้ด้วย

2.2 เทคนิคการต่อ พบในเพลงเขมรเอวบางเถาสามชั้น ท่อน 3 และท่อน 4 และเขมรเอวบางเถาสองชั้น ท่อน 3และท่อน 4 เช่นเดียวกัน โดยกลุ่มเครื่องดนตรีที่บรรเลงนำด้วยกลุ่มเครื่องลมไม้เสียงสูงและการบรรเลงต่อ ด้วยกลุ่มเครื่องลมไม้เสียงกลาง เสียงต่ำ และกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง

2.3 เทคนิคการขัด พบในเพลงเขมรเอวบางเถาสามชั้น และสองชั้น ในท่อน 3 ท่อน 4 โดยกลุ่มที่บรรเลงนำด้วยกลุ่มเครื่องลมไม้เสียงสูง กลุ่มบรรเลงทำนองขัด ด้วยเครื่องลมไม้เสียงกลาง ต่ำ และกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง

7.1.3 บทบาทวงดุริยางค์เครื่องเป่า

จากงานวิจัย พอสรุปบทบาทของวงดุริยางค์เครื่องเป่าโดยแยกตามบทบาทและหน้าที่ของวงได้ดังนี้

7.1.3.1. บทบาทในสถานะวงประกอบงานพระราชพิธี เพื่อแสดงความเคารพ

Copyright by Mahidol University

บทบาทดังกล่าว วงที่ใช้ประกอบพระราชพิธี เป็นวงจากกองดุริยางค์ทหารบก กองดุริยางค์ทหารเรือ กองดุริยางค์ทหารอากาศ กองดุริยางค์ตำรวจ และฝ่ายดุริยางค์ที่อยู่

ในสถานศึกษา ต่าง ๆ เช่นวงที่ประจำตามโรงเรียน มหาวิทยาลัย มีหน้าที่ในการบรรเลงเพลงเคารพตามข้อบังคับทหารว่าด้วยการเคารพ กำหนดเพลงเคารพด้วยแตรวง ไว้ 5 เพลงได้แก่ 1) เพลงสรรเสริญพระบารมี 2) เพลงชาติ 3) เพลงมหาชัย 4) เพลงมหาฤกษ์ 5) เพลงมาร์ชธงชัยเฉลิมพล การใช้วงประกอบพระราชพิธีต่างๆ เช่น พระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนางคัลแรกนาขวัญ พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลถวายผ้าพระกฐิน พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลวันปิยมหาราช

วงดนตรีที่มีบทบาทในการประกอบพระราชพิธี นี้คือวงของ 4 เหล่าทัพ ได้แก่ วงดุริยางค์กองทัพบก วงดุริยางค์ทหารเรือ วงดุริยางค์ทหารอากาศ และวงดุริยางค์ตำรวจ เป็นวงประกอบพระราชพิธีมีหน้าที่บรรเลงเพลงเคารพ โดยมีการกำหนดหน้าที่และบทเพลงสำหรับการบรรเลงเพลงเคารพไว้อย่างชัดเจน

7.1.3.2. บทบาทในสถานะวงประกอบงานรัฐพิธี หน้าที่ เพื่อบรรเลงเพลงความเคารพ

การใช้วงดุริยางค์เครื่องเป่าประกอบงานรัฐพิธี มีหน้าที่เช่นเดียวกับงานราชพิธี คือเพื่อบรรเลงเพลงเคารพ งานรัฐพิธีที่ใช้วงดุริยางค์เครื่องเป่า รัฐพิธีถวายราชสักการะสมเด็จพระนเรศวรมหาราช รัฐพิธีวันที่ระลึกพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว พระมหาเจษฎาราชเจ้า รัฐพิธีถวายพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวในอภิลักขิตสมัยคล้ายวันสวรรคต รัฐพิธีถวายบังคมพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวและพระราชพิธี ฉลองวันพระราชทานรัฐธรรมนูญ แห่งราชอาณาจักรไทย ในวันที่ 10 ธันวาคม รัฐพิธีวันสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช พิธีเปิดประชุมรัฐสภา การใช้วงดุริยางค์เครื่องเป่าในการประ กอบรัฐพิธีต่าง ๆ ส่วนมากเป็นวงจากหน่วยงานของทหารและตำรวจ นอกจากนี้แล้วในต่าง ๆ จังหวัดที่มีงานรัฐพิธี มีการใช้วงดุริยางค์จาก สถานศึกษา มีหน้าที่หลักคือบรรเลงเพลงเคารพ เช่นเดียวกับงานพระราชพิธีในส่วนกลาง

7.1.3.3. บทบาทด้านการอนุรักษ์

บทบาทที่เด่นชัดได้แก่ การชำระโน้ตและบันทึกเพลงพระนิพนธ์ ของทูนกระหม่อมบริพัตร สำหรับใช้ในงานฉลองพระชันษา 100 ปี และงานฉลอง 100 ปี จางวางทั่วพาทยโกศล ซึ่งจัดขึ้นที่โรงละครแห่งชาติ มีการบันทึกเสียงเพลงโยธวาทิตและการแสดงโขน โดยใช้แตรวงในการบรรเลง ในปี พ.ศ. 2523 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้หน่วยงาน กองทัพเรือ กองทัพอากาศ กองทัพบก และกรมตำรวจ โดยมีคุณหญิงไพฑูรย์ กิติตวรรณเป็นหัวหน้า

ในปีพ.ศ. 2544 นำบทเพลงที่บันทึกเสียงดังกล่าวได้นำกลับมาเป็นต้นฉบับจัดทำซีดีเพลงพระนิพนธ์ชุดเทิดพระเกียรติ 120 ปี ทูนกระหม่อมบริพัตรฯ พระอาจารย์แห่ง

Copyright by Mahidol University

ดนตรีไทยและพระบิดาแห่งเพลงไทยสากลเพื่อถวายพระเกียรติยศในโอกาสครบรอบ 120 ปี วงโยธวาทิตได้ทำหน้าที่การบรรเลงบันทึกเสียงเพื่อการอนุรักษ์เพลงไทยทำให้ทำนองของเพลงไทยผ่านเครื่องดนตรีในวงดุริยางค์ได้แผยแพร่ออกไปและเก็บรักษาจนถึงปัจจุบัน

7.1.3.4. บทบาทในสถานะประกอบการแสดง โดยแบ่งเป็นบทบาทได้ดังนี้

1) หน้าที่ดำเนินการแสดง

วงโยธวาทิตหรือวงดุริยางค์เครื่องเป่าประกอบการแสดง โขนรามเกียรติ์ ชุด พรหมาศ โดยดนตรี สมเด็จเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์ วรพินิต ทรงพระนิพนธ์ร่วมกับจางวางทั่ว พาทยโกศล การใช้ดนตรีจากวงโยธวาทิต ช่วยเสริมให้ฉากรบมีพลังมากยิ่งขึ้นและเป็นนวัตกรรมใหม่ที่น่าสนใจ การใช้วงดุริยางค์เครื่องเป่าบรรเลงเพลงประกอบ การแสดงโขนเฉลิมพระเกียรติเรื่อง “รามเกียรติ์ ตอนพรหมมาศ ” ปี พ.ศ 2550 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย เนื่องในโอกาสมหามงคลพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงเจริญพระชนมพรรษา 80 พรรษา และสมเด็จพระนางเจ้า ฯ พระบรมราชินีนาถ ทรงเจริญพระชนมพรรษา 75 พรรษา หลังจากนั้นในปี พ.ศ. 2552 ได้มีการจัดโขนเฉลิมพระเกียรติ์ ตอนพรหมมาศ อีกครั้งจัดโดยมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ มีรอบที่ใช้วงปี่พาทย์บรรเลงและรอบที่ใช้วงโยธวาทิตจากดุริยางค์กองทัพบกบรรเลง

2) บรรเลงเพื่อการฟังและความบันเทิงในการแสดง

ใช้วงดุริยางค์เครื่องเป่าหรือวงแตรวง บรรเลงก่อนการแสดง เพื่อสร้างความบันเทิงและเรียกความสนใจจากผู้ชม มีการนำมาบรรเลงก่อนการฉายภาพยนต์ ประมาณปี พ.ศ. 2447 นั้น ในยุคหลังจากมีระบบการบันทึกเสียงแล้วก่อนแสดงภาพยนต์ใช้การเปิดเพลงที่บันทึก ซึ่งส่วนมากจะเป็นเพลงมาร์ช ต่าง ๆ การใช้แตรวงสำหรับเรียกความสนใจในปัจจุบัน จึงเปลี่ยนรูปแบบไป

7.1.3.5. บทบาทในสถานะวงนำขบวนแห่ บทบาทดังกล่าวแบ่งหน้าที่ได้ดังนี้

1) นำขบวนแห่ในงานพิธีการ มีการใช้วงดุริยางค์เครื่องเป่าของ 4 หน่วยงานแห่นำขบวนสวนสนามในวันกองทัพไทย ซึ่งเป็นการสวนสนามของ 4 เหล่าทัพ นำขบวนในพิธีกระทำสัตย์ปฏิญาณต่อธงชัยเฉลิมพล พิธีวางพวงมาลาอนุสาวรีย์ทางทหาร

2) การแห่งานพิธีกรรม ส่วนมากใช้ แตรวงชาวบ้าน สำหรับการประโคมและการแห่ในงานต่าง ๆ เช่นงานศพ งานบวช งานแต่งงานหรือแห่นำขบวนสำหรับการแห่แหนต่าง ๆ มีการใช้เพลงเพื่อประกอบ การแห่ หลากหลายลักษณะ ทั้งงานมงคลและอวมงคล

Copyright by Mahidol University

3) นำขบวนแห่ในกิจกรรมต่างๆ ส่วนมากใช้แตรวงชาวบ้าน และวงดุริยางค์เครื่องเป่าจากสถานศึกษา ประกอบการแห่ นำขบวนต่าง ๆ เช่นการแห่เทียนพรรษา การเฉลิมฉลองประเพณีลอยกระทง ประเพณีสงกรานต์ บทเพลงที่ใช้สำหรับการบรรเลงแบ่งเป็น 2 ประเภทได้แก่ บทเพลงที่ใช้สำหรับพิธีกรรม และบทเพลงที่ใช้สำหรับการแห่แหน เพื่อสร้างความครึกครื้น และสร้างความยิ่งใหญ่ ดังเช่น โดยใช้ประกอบขบวนแห่ ในการเพื่อเปิดตัวสินค้า สร้างความยิ่งใหญ่ ฮึกเหิม หรือเรียกความสนใจจากผู้คน เพลงที่ใช้ ส่วนมากใช้เพลงแห่และเพลงมาร์ชเพื่อเรียกความสนใจจากผู้ชมและ สร้างความคึกคักและหึกเหิม และสร้างความยิ่งใหญ่ให้กับงาน

7.1.3.6. บทบาทสร้างความบันเทิง

มีการใช้วง ดุริยางค์เครื่องเป่า นั่งบรรเลง เพื่อสร้างความบันเทิง การแสดง คอนเสิร์ต งานเลี้ยงกาล่าดินเนอร์ หรืองานเลี้ยงรับรองในวันชาติต่าง ๆ

7.1.3.7. บทบาทด้านการประกวดแข่งขัน

วงที่มีบทบาทด้านนี้ได้แก่ วงจากโรงเรียนต่าง ๆ ที่เข้าร่วมการประกวดแข่งขัน รวมทั้งโรงเรียนดุริยางค์ทหารด้วย ซึ่งจัดโดยกรมพลศึกษาในชื่อ “การประกวดวงโยธวาทิตนักเรียน นิสิต นักศึกษา ชิงชนะเลิศแห่งประเทศไทย” มีการระบุบทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงประกอบด้วย เพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เพลงไทย (Thai Traditional Music) ตามแบบฉบับของเพลงไทยเดิม โดยมีหน้าทับเพลงไทยประกอบ เพลงไทยร่วมสมัย (Thai Contemporary Music by Thai Compose) ตามที่กรมพลศึกษาประกาศกำหนด และเพลงเลือกตามถนัด

7.1.3.8. บทบาทในสถานะวงประกอบพิธีกรรม

1) หน้าที่ดำเนินบทเพลงในพิธีกรรม

ส่วนมากนำแตรวงมาบรรเลงประกอบพิธีกรรม นักดนตรีนำเพลงมาจากแตรวงของทหารทั้งเพลงไทยและเพลงฝรั่ง เพลงไทยที่นำมาบรรเลงมากที่สุดคือเพลงคลื่นกระทบฝั่ง ทะเลบ้า โยสลัม เพลงลาวพวนเลาะทางหลวง เพลงแขกเชิญเจ้า การบรรเลงเพลงของแตรวงดำเนินบทเพลงในพิธีกรรม จะบรรเลงเพลงไทยเดิมทุกประเภทเช่น ชุดโหมโรงเย็น เพลงเถา เพลงเกร็ด เพลงสำเนียงภาษาต่างๆ มีเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมทางศาสนาในงานมงคล และงานอวมลคล

2) บรรเลงเพื่อการฟังและความบันเทิงในพิธีกรรม

การเล่นเพื่อการฟังในงานส่วนมากใช้ แตรวง ชาวบ้าน เพลงที่ใช้สำหรับการนั่งบรรเลงเพื่อการฟังและความบันเทิง มีบทเพลงเฉพาะงานที่เป็นมงคลและงานอวมงคล

Copyright by Mahidol University

7.2 อภิปรายผล

จากงานวิจัยเรื่อง “ศึกษาการเรียบเรียงเพลงไทยเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า” ผู้วิจัยได้ข้อค้นพบที่นำไปสู่การอภิปรายผลดังนี้

7.2.1 แนวคิดการแปลงเปลี่ยนเพลงไทยสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

การแปลงเปลี่ยนเพลงไทยสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า มีวิธีการและกระบวนการแปลงเปลี่ยน เช่นเดียวกับการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม ตามแนวคิดของโครเบอร์ (Kroeber) ที่ปรากฏในงานเขียนขอ ผจงจิตต์ อธิคมนันทะ (2543:น. 22-24) ซึ่งได้อธิบายกระบวนการเปลี่ยนแปลงมี 5 กระบวนการคือ (1.) การขอยืม(Borrow) จากวัฒนธรรมอื่น เป็นการรับเอาแนวคิด วิธีการ วัตถุ เอามาใช้ในสังคมโดยปรับให้เหมาะสมกับสังคมตนเอง (2.) การค้นพบ (Discovery) จากเงื่อนไขของความรู้ นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม (3.) การประดิษฐ์ (Invention) เป็นการนำเทคนิควิธีการที่มีอยู่แล้วในวัฒนธรรมนำมาสร้างและปรับปรุงและเปลี่ยนแปลงด้านวัฒนธรรม การประดิษฐ์คิดค้นทางวัฒนธรรมเป็นปัจจัยที่ทำให้วัฒนธรรมเกิดการเปลี่ยนแปลง แต่การเปลี่ยนแปลงที่ไม่สัมพันธ์กันอาจทำให้เกิดความล่าทางวัฒนธรรม (Cultural lage) (4.) นวกรรมหรือการคิดประดิษฐ์สิ่งใหม่ๆ (Innovation) เป็นการคิด หรือพฤติกรรม ที่เป็นของใหม่ (5.) การกระจาย (Diffusion) การที่วัฒนธรรมจากสังคมหนึ่งไปสู่อีกสังคมหนึ่ง การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมส่วนมากมาจากการกระจายเผยแพร่วัฒนธรรมเมื่อสังคมมีการติดต่อสื่อสารกัน

การแปลงเปลี่ยนเพลงไทยสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า มีลักษณะที่เหมือนกันดังนี้

1) การแพร่กระจายของดนตรีตะวันตกที่เข้ามาในประเทศไทย มีการฝึกหัดโดย ร้อยเอกอิมเปย์ (Implay) และร้อยเอกโธมัส ยอร์ช น๊อกซ์ (Thomas Knox) เป็นทหารนอกราชการกองทัพอังกฤษ นอกจากนั้นแล้วรูปแบบของดนตรีและวิธีการบรรเลงและการใช้เพลง ต่าง ๆ มากับเรือรบของต่างชาติที่เข้ามาในประเทศไทย ซึ่งเป็นกระบวนการกระจายทางวัฒนธรรม

2) การยืมจากวัฒนธรรมตะวันตก เช่นการยืมเครื่องดนตรีตะวันตก เพลงของตะวันตก รวมทั้งการนำมาใช้และหน้าที่ นอกจากนั้นยังมีการยืมเพลง God Save The Queen เข้ามาใช้เป็นเพลงคำนับของไทย

3) การค้นพบวิธีการเองโดยบังเอิญ การนำนักดนตรีไทยมาฝึกหัดแตรทางด้านสากล เมื่อว่างจากการฝึกซ้อม นักดนตรีไทยที่ฝึกหัดเครื่องดนตรีสากล ก็นำเครื่องมาเป่าเพลงไทยจากการจำเป็นการแปลงเปลี่ยน ด้วยตัวนักดนตรีเอง ยังไม่มีรูปแบบของการนำไปใช้ รูปแบบวง และทำนองเพลง

4) การประดิษฐ์โดยการนำเทคนิควิธีการที่มีอยู่แล้วมาปรับปรุงแก้ไข เช่นการสร้างเพลงสำหรับแตรตอดเพื่อทำเพลงคำนับ เมื่อเปลี่ยนเพลงคำนับ เป็นทำนองที่สร้างขึ้นเอง โดยใช้ทำนอง

Copyright © by Mahidol University

ที่แปลงมาจากเพลงไทย เช่นเพลงสรรเสริญพระบารมี โดยได้ทำนองมาจากเพลงบุหลันลอยเลื่อน, เพลงสรรเสริญพระนารายณ์ ซึ่งได้เค้าเพลงมาจากเพลงสายสมร เริ่มเป็นการแปลงเปลี่ยนโดยนำเครื่องดนตรีสากลมาเป่าเพลงที่มีทำนองแบบไทย มีการพัฒนาที่เป็นรูปแบบมากขึ้น นอกจากนั้นแล้ว ความต้องการแสดงศักยภาพของไทยให้คนต่างชาติได้รับรู้ ซึ่งเป็นแนวคิดภาวะทันสมัย (Modernization) โดยการจัดแสดงโขนรามเกียรติ์ ตอน พรหมมาศ ต้อนรับชาวต่างชาติ กระบวนการแปลงเปลี่ยน โดยการแปลงเปลี่ยนทำนองเพลงไทยสำหรับประกอบการแสดงโขนให้เครื่องดนตรีในวงดุริยางค์เครื่องเป่าบรรเลง เพื่อมุ่งหวังให้ชาวต่างชาติฟังและมีความเข้าใจในดนตรี เป็นกระบวนการประดิษฐ์เช่นเดียวกัน

5) นวกรรมหรือการคิดประดิษฐ์สิ่งใหม่ๆ (Innovation) เป็นการคิด หรือพฤติกรรม ที่เป็นของใหม่ เป็นการพัฒนาเพลงไทยโดยทูนกระหม่อมบริพัตร ที่กลับมาจากการเรียนดนตรีในประเทศยุโรป โดยการแต่งเพลงไทยมีรูปแบบการประสานเสียงแบบยุโรป และแต่งเพลงไทยที่มีรูปแบบเลียนเสียงและทำนองของไทยเดม พัฒนาระบบและรูปแบบการแปลงเปลี่ยนเพลงไทยสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า บุคคลที่พัฒนาร่วมกันในยุคนี้คือ จางวางทั่ว พาทยโกศล

การแปลงเปลี่ยนเพลงไทยสู่การบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีตะวันตก ดังกล่าวได้รับอิทธิพลจากตะวันตกเป็นหลักผสมผสานกับดนตรีไทย ทำให้สังคมมีการเปลี่ยนแปลงเพื่อให้ทันกับความก้าวหน้าของสังคมตะวันตก การเปลี่ยนแปลงทางด้านสังคมมีผลทำให้วัฒนธรรม ซึ่งรวมถึงดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงไปด้วย กระบวนการและลำดับขั้นการเปลี่ยนแปลง มีลักษณะและวิธีการคล้ายแนวคิดของโครเบอร์ (Kroeber) ที่ปรากฏในงานเขียนของ ผจงจิตต์ อธิคมนันทะ (2543: น.19-20) ที่อธิบายลำดับขั้นการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมมี 5 ขั้นตอนคือ

1. ขั้นที่มีการคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ ขึ้นมา และนำมาใช้ในสังคม

2. ขั้นที่คนในสังคมยอมรับเอาสิ่งประดิษฐ์ใหม่ๆ นั้นเข้ามาใช้ในสังคมจนถึงจุดอิ่มตัว

3. ขั้นอิ่มตัวของวัฒนธรรมในสังคมนั้นๆ เป็นระยะที่ความเจริญก้าวหน้าต่างๆ ถึงขั้นจุดสุดยอด

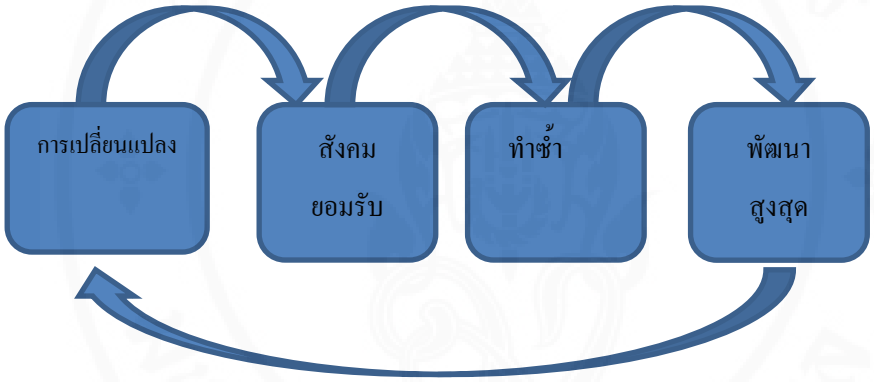
4. ขั้นที่มีการทำซ้ำแบบเดิมอยู่เป็นปกติ ไม่มีความคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ ขึ้น

5. เมื่อถึงจุดอิ่มตัวแล้ว ลักษณะวัฒนธรรมเป็นไปตามแบบเดิม จนคนในสังคมเกิดความเบื่อหน่าย จึงคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ ขึ้นมาอีก โดยแยกตัวออกจากวัฒนธรรมเดิมและสร้างแบบวัฒนธรรมใหม่ๆ ขึ้น

Copyright by Mahidol University

เมื่อวัฒนธรรมดำเนินขั้นตอนมาถึงลำดับที่ 3 และไปถึงขั้นที่ 4 ย่อมทำให้เกิดความเบื่อหน่ายทางสังคม จนทำให้มีการประดิษฐ์สิ่งใหม่ๆ เกิดขึ้นมาอีก หรือเริ่มเข้าในลำดับที่ 1 ใหม่ เกิดการ “กลายรูปทางวัฒนธรรม” ในขั้นตอนแรกที่มีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้น มีแนวคิดใหม่ หลักการใหม่ ย่อมเกิดความขัดแย้งทางความคิดเห็น ถ้าสิ่งที่คิดค้นใหม่มีประโยชน์ทางสังคม คนในสังคมยอมรับได้ก็จะขัดแย้งน้อยกว่า ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นระหว่างวัยในคนรุ่นเก่าและคนรุ่นใหม่จึงเกิดขึ้นได้ง่าย

แนวคิดดังกล่าวพิจารณาเห็นว่าลำดับขั้นการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวเป็นลักษณะวัฏจักรหรือวงจรการเปลี่ยนแปลงด้านวัฒนธรรมสามารถ แสดงได้ตามแผนภูมิที่ 7.1



ภาพที่ 7.1 แผนภูมิแสดงการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรม

การแปลงเปลี่ยนเพลงไทยสู่การบรรเลงด้วยวงดุริยางค์เครื่องเป่า ครั้งแรกมีการแปลงเปลี่ยนโดยการนำเพลงไทยบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีตะวันตก โดยกำหนดบทบาทหลักทางสังคมคือใช้สำหรับเพลงเคารพ ครั้งแรกใช้เพลง God Save The Queen ต่อมาได้เปลี่ยนเป็นเพลงสรรเสริญพระบารมี แต่ยังมีหน้าที่หลักคือใช้สำหรับการแสดงความเคารพ เมื่อมีการใช้บ่อยๆ เริ่มมีการพัฒนารูปแบบของเพลงและการประสานเสียงให้มีความวิจิตพิศดารออกไป การพัฒนาดังกล่าววงดุริยางค์เครื่องเป่า ยังมีหน้าที่บรรเลงเพลงเคารพอยู่เช่นเดิม ขณะที่ทำหน้าที่สำหรับการบรรเลงเพลงเคารพยังมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบต่างๆ ออกไปอีก การปรับเปลี่ยนที่มองเห็นได้ชัดเจนได้แก่

1. การปรับเปลี่ยนทางด้านเครื่องดนตรี โดยนำรูปแบบวงดุริยางค์แบบอย่างตะวันตก มีการผสมวงตามแบบอย่างตะวันตก ขณะที่ตอนเริ่มแรก ใช้การผสมเครื่องตามจำนวนเครื่องดนตรีที่มี

Copyright by Mahidol University

2. การปรับเปลี่ยนทางด้านดนตรี เป็นการปรับเปลี่ยนวิธีการบรรเลง การประสานเสียง แนวดนตรี ทำนองดนตรี

จากวงดุริยางค์เครื่องเป่าที่พัฒนาจากต่างชาติ เพื่อให้มีการพัฒนาทัดเทียมกับต่างชาติ และนำมาใช้สำหรับการบรรเลงเพลงเคารพสำหรับกษัตริย์ ได้ขยายออกไปสู่สังคมในวงกว้าง มีการนำไปใช้ในสังคมอย่างแพร่หลาย การแปลงเปลี่ยนในประเทศไทย ถูกปรับเปลี่ยนรูปแบบใหม่ทั้งรูปแบบของวง ตามขนาดของวงและเครื่องดนตรีที่มี อีกส่วนหนึ่งคือปรับเปลี่ยนลักษณะทางดนตรี เพื่อให้สอดคล้องกับการบรรเลงของเครื่องดนตรี แนวการบรรเลง การประสานเสียง ถูกปรับเปลี่ยนไปด้วย

เมื่อวงดุริยางค์เครื่องเป่า ถูกแพร่กระจายออกสู่สังคมภายนอก ขยายออกสู่ต่างจังหวัด ไปยังสถานศึกษาและชาวบ้าน รูปแบบและขนาดของวงถูกปรับเปลี่ยน โดยเฉพาะการขยายสู่ชาวบ้าน ทำให้เครื่องดนตรีที่มีขนาดใหญ่ ราคาแพง ชาวบ้านไม่สามารถจัดซื้อและหามาใช้ได้ แนวดนตรีก็ถูกปรับเปลี่ยนตามขนาดของวงและจำนวนเครื่องดนตรีที่มีใช้

การทำหน้าที่ของวงได้ถูกแปลงเปลี่ยนไปมีหน้าที่อันหลากหลาย นอกจากใช้สำหรับบรรเลงเพลงเคารพแล้ว ยังนำไปใช้ในการนำขบวนแห่ ใช้ประกอบการแสดง ใช้ประกอบ พิธีกรรม ใช้บรรเลงเพื่อความบันเทิง

การทำหน้าที่และบทบาททางสังคมของวงดุริยางค์เครื่องเป่า มีลักษณะคล้ายแนวคิดของ ฑิตยา สุวรรณะชฎ (2527, น.4) แนวคิดของ ธงชัย สันติวงษ์และชัยยศ สันติวงษ์. (2542, น.92-93) เกี่ยวกับกระบวนการ การแสดงบทบาทของบรรดาสมาชิกภายในองค์การ สามารถกำหนดได้เป็น 4 ระยะ คือระยะที่ 1 เป็นระยะของการคาดหมายในบทบาท ระยะที่ 2 เป็นระยะที่เป็นทางการอาจกำหนดออกมาเป็นวัตถุประสงค์ ระเบียบวิธีปฏิบัติงาน กฎ ข้อบังคับต่าง ๆ และต้องแสดงบทบาทไปตามหน้าที่หรือตามที่กำหนด ระยะที่ 3 เป็นระยะของการเรียนรู้ในบทบาท เรียนรู้ในบทบาทที่เขาได้แสดงออกมาอย่างเป็นทางการ และต้องมีความสัมพันธ์กับผู้ร่วมงาน เป็นความสัมพันธ์ที่ไม่เป็นทางการ ความคาดหมายของผู้รวมงานที่ไม่เป็นทางการ มีผลต่อบทบาทของเขา บุคคลดังกล่าว ต้องพยายามที่จะปรับบทบาทของเขา ให้เข้ากับองค์กรและความคาดหมายของคนในสังคม ระยะที่ 4 ระยะของการคงอยู่หรือออกไปจากองค์การ เมื่อคนเข้าในองค์การได้ ปฏิบัติงานมาจนถึงระยะนี้ เขาก็ทราบว่าเขาควรจะอยู่ หรือลาออกไปจากองค์การ โดยอาศัยการเรียนรู้จากบทบาทที่ผ่านมาในระยะที่ 3 การคงอยู่ต่อเมื่อบทบาทที่เขาแสดง อยู่สอดคล้อง หรือเป็นไปตามความคาดหมายและความต้องการขององค์การและตามความคาดหมายที่ไม่เป็นทางการของ

ผู้วิจัยเห็นว่า หน้าที่ของดนตรีของวงดุริยางค์เครื่องเป่า ที่มีหน้าที่บรรเลงเพลงเคารพ มีลักษณะเช่นเดียวกับแนวคิด กระบวนการ การแสดงบทบาทของสมาชิกในองค์การ ของธงชัย สันติวงษ์และชัยยศ สันติวงษ์. (2542) ขณะที่วงดุริยางค์เครื่องเป่าชาวบ้าน หรือที่เรียกว่าแตรวงที่ใช้สำหรับการแห่ในพิธีกรรม มีลักษณะที่แตกต่างกันออกไปดังนี้

บทบาทวงดุริยางค์เครื่องเป่าใช้บรรเลงเพลงเคารพ

1) ระยะคาดหมาย ปรับเปลี่ยนวงเพื่อใช้สำหรับการแสดงความเคารพ ซึ่งเป็นระยะของการคาดหมาย และตั้งเป้าหมายของวงไว้

2) ระยะทางการ มีการกำหนดหน้าที่และบทบาทสำหรับการบรรเลงไว้อย่างชัดเจน โดยระบุหน้าที่ของวงและเพลงไว้ในระเบียบการบรรเลงเพลงเคารพของสำนักราชวัง

3) ระยะการเรียนรู้ และปรับตัว การทำหน้าที่ในสังคมของวงดุริยางค์เครื่องเป่าที่ใช้บรรเลงเพลงเคารพ ถูกพัฒนาด้านดนตรี มีการแปลงเปลี่ยนแนวดนตรี สำหรับการบรรเลง และเครื่องดนตรี ให้เหมาะสมกับคนในสังคม

4) ระยะคงอยู่ ทำให้วงดุริยางค์เครื่องเป่า ยังคงทำหน้าที่เพลงเคารพอยู่ในสังคมได้

ส่วนการทำหน้าที่ของแตรวงชาวบ้านมีลักษณะที่แตกต่างกันดังนี้

1) ระยะคาดหมาย เป็นการปรับเปลี่ยนโดยชาวบ้านคาดหมายเพื่อนำมาใช้ในการแห่แหน และใช้ในการประกอบพิธีกรรม

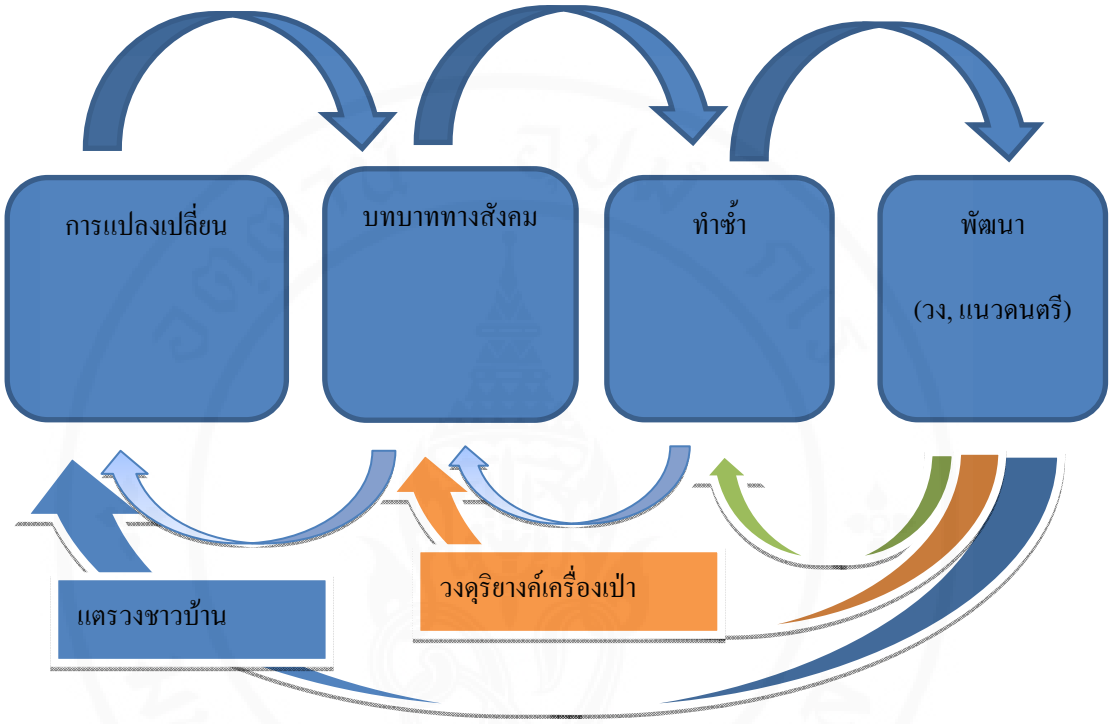
2) ระยะทางการ ของแตรวงชาวบ้านไม่มี ไม่ได้ถูกกำหนดหน้าที่ไว้อย่างชัดเจน

3) ระยะการเรียนรู้ แตรวงชาวบ้านต้องปรับตัวให้เข้ากับสังคมชนบท และปรับตัวตามหน้าที่ ที่เข้าไปรับใช้ เช่นใช้สำหรับการแห่ ใช้เพื่อความบันเทิง

4) ระยะคงอยู่ ออกจากสังคม ในระยะดังกล่าวถ้าแตรวงชาวบ้านไม่สามารถปรับตัวได้ รูปแบบของวงอาจจะเปลี่ยนไป หรือต้องออกไปจากสังคม แต่สิ่งที่คงอยู่คือหน้าที่การแห่ มีการนำเครื่องดนตรีชนิดอื่นหรือรูปแบบอื่นเข้ามาแทนที่ รูปแบบวงอาจจะเปลี่ยนไปแต่ยังคงหน้าที่ในการแห่และสร้างความบันเทิงอยู่เช่นเดิม

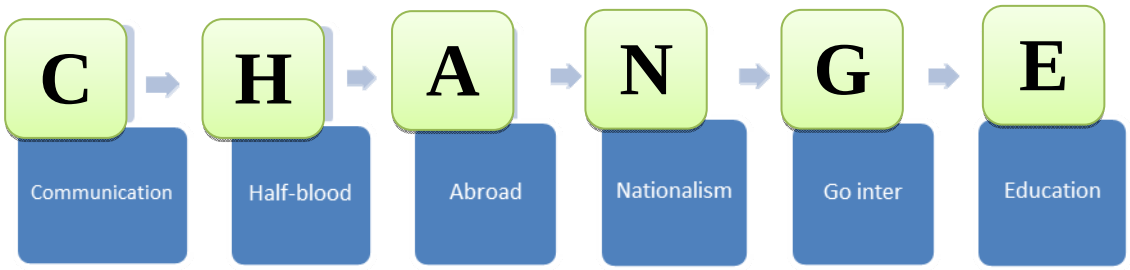
จากแนวทางเรื่องบทบาทและหน้าที่ดังกล่าว ผู้วิจัยคิดว่า “การแปลงเปลี่ยนดนตรี” เป็นวิธีและกระบวนการหนึ่งของ “การคงอยู่ในสังคม” เพื่อให้มีหน้าที่ทางสังคมอย่างต่อเนื่อง รูปแบบวิธีการ อาจจะมีการเปลี่ยนแปลงและหมุนเวียนเป็นวัฏจักรไปเรื่อยๆ แต่หน้าที่ ที่รับใช้สังคมยังเหมือนเดิม ถ้าวงดนตรี สามารถปรับตัวให้สังคมยอมรับได้ รูปแบบวงก็ยังอยู่ในสังคมได้ แต่ถ้าไม่สามารถปรับตัวได้ ก็จะเกิดการเปลี่ยนแปลง เปลี่ยนสภาพของดนตรี หรือถูกออกจากสังคมไปเลย ดังเช่น แตรวงชาวบ้าน ที่ใช้สำหรับการแห่แหน ขณะที่ชาวบ้านต้องการวงแห่ เพื่อสร้างความบันเทิงโดยการมีส่วนร่วมของคนในกลุ่ม มีการขับร้องไปด้วย ถ้าแตรวงไม่สามารถทำหน้าที่ดังกล่าวได้ และไม่สามารปรับเปลี่ยนรูปแบบของวงให้มีการขับร้องไปได้ ก็จะถูกนำออกจากสังคม และมีการใช้วงรูปแบบอื่น ที่รับใช้ชาวบ้านในการแห่ สร้างความบันเทิงโดยให้ชาวบ้านมีส่วนร่วมต่อไป ขณะที่วงดุริยางค์เครื่องเป่าที่ถูกกำหนดหน้าที่ไว้อย่างชัดเจน คือใช้บรรเลงเพลงเคารพ อาจจะมีการพัฒนา ปรับเปลี่ยนบางอย่างแต่ก็ยังคงมีหน้าที่เหมือนเดิม การปรับเปลี่ยนเพียงบางอย่างเป็นลักษณะ

การพัฒนาแต่จะยังไม่ถูก “กลายรูป” หรือถูกนำออกจากสังคม รูปแบบและวัฏจักร การแปลงเปลี่ยนเพลงไทยสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า สามารถนำเสนอดังแผนภูมิที่ 7.2



ภาพที่ 7. 2 แผนภูมิแสดงแนวคิดการแปลงเปลี่ยนเพลงไทยสู่วงดุริยางค์เครื่องเป่า

จากงานวิจัยดังกล่าวผู้วิจัยขอสรุปแนวคิดกระบวนการแปลงเปลี่ยนทางดนตรีไว้ 6 กระบวนการโดยใช้แนวคิด “CHANGE” ดังนี้



Copyright by Mahidol University

1. C Communication การแปลงเปลี่ยนทางดนตรีเกิดจากการติดต่อสื่อสาร โดยเฉพาะการติดต่อกับชาวต่างชาติ

2. H Half-Blood การผสมผสานระหว่างคนดนตรีไทยกับดนตรีสากล โดยการนำนักดนตรีไทยฝึกหัดเครื่องดนตรีสากล เป็นการสร้างคนพันธุ์ทางหรือลูกผสมทำให้เกิดการแปลงเปลี่ยนทางด้านดนตรี

3. A Abroad การนำเข้าจากต่างประเทศ เช่นเครื่องดนตรี นักดนตรีต่างชาติ ที่เข้ามาสอนดนตรีในประเทศไทย โดยนำรูปแบบวิธีการฝึกเข้ามาในประเทศไทยทำให้เกิดการแปลงเปลี่ยนด้วย

4. N Nationalism ความเป็นชาตินิยมของ ทูนกระหม่อมบริพัตร ที่ได้ศึกษาการเรียบเรียงเสียงประสานมาจากต่างประเทศ นำความรู้ที่ได้มาเรียบเรียงเพลงไทย โดยยังเน้นลักษณะที่เป็นไทยอยู่ทำให้เกิดการผสมผสานและการแปลงเปลี่ยนทางที่เป็นรูปแบบแตกต่างจากการประสานเสียงของตะวันตก

5. G Go inter ความต้องการให้ทันสมัย ทัดเทียมกับต่างชาติเช่นการจัดแสดงโขนต้อนรับชาวต่างชาติต้องการให้ต่างชาติเข้าใจในดนตรีและเพลงประกอบ จึงมีการแปลงเปลี่ยนวิธีการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีในวงดุริยาค์สากล ซึ่งเป็นแนวคิดความทันสมัย

6. E Education การศึกษาและการถ่ายทอดในระดับชาวบ้าน เพียงเพื่อให้เกิดการเรียนรู้และฝึกปฏิบัติได้อย่างรวดเร็ว ทำให้วิธีการฝึกปฏิบัติ การอ่านโน้ต ถูกแปลงเปลี่ยนเพื่อให้จำได้ง่ายและเรียนรู้ได้เร็วขึ้น

7.2.2 ดนตรีพันธุ์ทาง ต้องสร้างคนพันธุ์ทาง

เพลงไทยบรรเลงด้วยดนตรีตะวันตก ด้วยทำนองหรือที่เรียกว่า “ทาง” ของดนตรีไทย เช่นทางฆ้องวงใหญ่ ทางระนาด ทางฆ้องวงเล็ก การดำเนินทำนองกว่า “สิบทาง” โดยนำมา “เรียงร้อยกัน” และผสมผสานด้วยเครื่องดนตรีตะวันตก ทำให้เกิดแนวดนตรีที่เป็นลูกผสมระหว่างเพลงไทยกับเครื่องดนตรีตะวันตก ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นดนตรี “พันธุ์ทาง”

จากผลการวิจัย พบว่า การเริ่มบรรเลงเพลงไทย เกิดจากการที่นำนักดนตรีไทยเข้ามาฝึกหัดเครื่องดนตรีสากล ในสมัยรัชการที่ 4 เมื่อมีการซ้อมเพลงสากลและช่วงพัก นักดนตรีไทยก็นำเครื่องดนตรีสากลที่ตนเองฝึกหัด มาฝึกบรรเลงเพลงไทยที่จำได้ ทำให้เกิดการผสมผสานระหว่างเพลงไทยโดยใช้เครื่องดนตรีสากล

Copyright by Mahidol University

หลักฐานอีกอย่างหนึ่งของการผสมผสานคือ สมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิตซึ่งได้ศึกษาวิชาดนตรีและการเรียบเรียงเสียงประสานจากตะวันตก ซึ่งก่อนการ

ไปศึกษา ทูนกระหม่อมบริพัตร ได้ทรงศึกษาดนตรีไทยตั้งแต่สมัยเด็ก ๆ มาก่อน หลังจากกลับมาในประเทศไทย ยังได้มี จางวางทั่ว พาทยโกศล ซึ่งเป็นนักดนตรีไทยเข้ามาเป็นผู้ช่วยในการเรียบเรียง ขณะเดียวกัน จางวางทั่ว พาทยโกศล ซึ่งเป็นนักดนตรีไทยที่มีความเชี่ยวชาญทางเพลงไทยอยู่แล้ว ได้เรียนรู้เรื่องการเรียบเรียงเสียงประสานจาก ทูนกระหม่อมบริพัตรเช่นเดียวกัน การผสมผสานองค์ความรู้ของบุคคลทั้งสอง ทำให้เกิด การเรียบเรียงเพลงไทยโดยแปลงเปลี่ยนทางบรรเลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า หรือสำหรับ “แตรวงหลวง”

ในยุคปัจจุบัน บุคคลที่ถือว่า มีบทบาทด้านนี้ ได้แก่ พันโทวิชิต โห้ไทย ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย – โยธวาทิต) จากงานวิจัยของ ศุภศิริ ทวิชัย (2555) เรื่อง กระบวนการเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับวงโยธวาทิตของพันโทวิชิต โห้ไทย (ศิลปินแห่งชาติ) ได้ศึกษาประวัติ ซึ่งแสดงให้เห็นว่า พันโทวิชิต โห้ไทย มีความรู้ที่ผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีสากล โดยฝึกทักษะดนตรีไทยจากครูพิม นักระนาด ฝึกทางฆ้องวงใหญ่จากสิบโทนพ ศรีเพชรดี ฝึกการขับร้อง การประพันธ์เพลงไทย หลักการวิเคราะห์เพลงไทยจากครูไทยหลาย ๆ คน นอกจากนั้นแล้ว ทางด้านดนตรีสากล ได้ฝึกการปฏิบัติเครื่องดนตรีตะวันตก เรียนทฤษฎีดนตรีตะวันตก จากโรงเรียนดุริยางค์ทหารบก อบรมด้านการประสานเสียง จนสามารถสอบมาตรฐานความรู้เทียบเท่าเกรด 8 ของ Royal Academy Of Music London.

เห็นได้ว่าบุคคลที่มีผลงานด้านดังกล่าวจำเป็นต้องมีความรู้ด้านปฏิบัติและทฤษฎี ทั้งดนตรีไทยและดนตรีสากลควบคู่กันไป ลักษณะเฉพาะทางดนตรีที่มีการผสมผสานความรู้ทั้งดนตรีไทยและดนตรีสากลเปรียบเสมือนลูกผสม “พันธุ์ทาง” การสร้างนักปฏิบัติ เช่นนักดนตรี รวมถึงนักเรียบเรียงเสียงประสาน ควรมีลักษณะ “คนพันธุ์ทาง” เช่นเดียวกัน

7.3 ข้อเสนอแนะ

7.3.1. ข้อเสนอแนะที่ได้จากงานวิจัย

จากงานวิจัยดังกล่าวผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะที่ได้จากงานวิจัย ด้วยแนวคิด “CARE” หมายถึงการดูแล เอาใจใส่ ด้านวัฒนธรรมดนตรี และแนวคิด “รักษ์เสริมสร้าง” ดังนี้

“CARE”

C Contest, Competitions ควรส่งเสริมให้มีการแข่งขัน ทำให้เกิดการพัฒนาทางด้านดนตรี มีการพัฒนาและสร้างงานใหม่ๆ ด้านดนตรี โดยหน่วยงานที่เกี่ยวข้องและดูแลด้านวัฒนธรรม ลักษณะเดียวกับของกรมพลศึกษาที่จัดการประกวดแข่งขัน “การประกวดวงโยธวาทิต นักเรียน

Copyright by Mahidol University

นิสิต นักศึกษา ชิงชนะเลิศแห่งประเทศไทย" นอกจากนี้แล้วหน่วยงานด้านวัฒนธรรม หน่วยงานการศึกษา หรือองค์กรที่ดูแลท้องถิ่น ควรจัดให้มีการแข่งขันทั้ง แตรวงชาวบ้าน หรือวงโยธวาทิตเช่นเดียวกัน และควรระบุเงื่อนไขการแข่งขันโดยให้มีการบรรเลงเพลงไทยในการแข่งขัน หรือให้มีการเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับการแข่งขันเฉพาะ โดยเน้นเทคนิคการบรรเลง เทคนิคการประสานเสียงที่เป็นรูปแบบดังเดิม การสร้างสรรค์ (Create) งานด้านดนตรีเป็นวิธีการหนึ่งโดยการส่งเสริมให้มีการสร้างงานใหม่เพิ่มมากขึ้น และสร้างความร่วมมือ (Cooperate) โดยการสร้างเครือข่ายเพื่อให้เกิดความร่วมมือ มีการแลกเปลี่ยนความรู้ มีการแก้ปัญหาร่วมกัน

A Attitude การสร้างเจตคติที่ดีต่อการอนุรักษ์ สร้างค่านิยมของดนตรีไทย เพลงไทย และดนตรีที่ถูกแปลงเปลี่ยนไป เช่นวงโยธวาทิตที่บรรเลงเพลงไทย วงแตรวง เป็นการรณรงค์ในด้านค่านิยม ให้มีการฟัง การนำไปใช้ในสังคม โดยการรณรงค์ทางสื่อต่างๆ หรือการรณรงค์ให้กับผู้นำทางความคิดต่าง ๆ เช่นการรณรงค์ให้กับครูเพื่อนำไปถ่ายทอดต่อ รณรงค์สำหรับผู้นำท้องถิ่นเพื่อให้มีการนำไปใช้อย่างต่อเนื่อง

R Research การศึกษาวิจัยเป็นการเก็บรักษางานด้านดนตรีได้เป็นอย่างดี เป็นการเก็บองค์ความรู้เพื่อให้คนรุ่นหลังได้ศึกษา นอกจากการวิจัย (Research) แล้วควรมีการบันทึก (Record) ทั้งภาพและเสียงไว้เพื่อสามารถนำมาศึกษาหรือนำมาใช้ภายหลัง (Review) ได้ตลอดเวลา

E Education เป็นการพัฒนาและสร้างโดยเฉพาะการสร้างนักดนตรีและนักเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า ควรมีหลักสูตรสำหรับสร้างบุคลากรด้านนี้โดยเฉพาะ ซึ่งต้องมีการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีสากล โดยการสร้างนักปฏิบัติที่มีความสามารถในการบรรเลงทั้งดนตรีไทยและดนตรีสากล สร้างนักเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับวงดุริยางค์ โดยนำนักดนตรีไทยที่มีการปฏิบัติดนตรีไทย เรียนรู้ด้านการเรียบเรียงสำหรับเครื่องดนตรีตะวันตก นำวิธีการแปลงเปลี่ยน ไปใช้สำหรับการเรียนการสอนหรือทำเป็นหลักสูตรในระดับอุดมศึกษา เพื่อให้เกิดการเรียนรู้วิธีการเรียบเรียงเสียงประสานโดยยึดรูปแบบดั้งเดิมทางด้านดนตรีไทย

แนวคิด "รักษ์เสริมสร้าง" เป็นแนวคิดหลักเช่นเดียวกันกับ "CARE" ดังนี้

รักษ์ เป็นแนวคิดในการอนุรักษ์และรักษาในสิ่งที่เป็นอดีต เช่นการรักษาทำนองเพลงไทย เทคนิค รูปแบบวงดนตรี รวมทั้งการประสานเสียง โดยมีวิธีการอนุรักษ์ดังนี้

1. โดยวิธีวิจัย เป็นการรักษาและอนุรักษ์งานดนตรีเก่าๆ ที่เป็นเพลงไทย โดยเฉพาะเพลงไทยเก่าๆ ที่อยู่ตามแตรวงชาวบ้านยังมีเรื่องที่ต้องศึกษาอีกมาก

2. การบันทึกเสียง บันทึกภาพ หรือการบันทึกข้อมูล งานด้านดนตรีควรจะต้องมีทั้งภาพและเสียงเพื่อสามารถนำมาศึกษาในภายหลังได้

Copyright by Mahidol University

3. การจัดระบบของข้อมูลเพื่อให้หน่วยงานอื่น หรือผู้สนใจเข้ามาศึกษางานเก่าด้านดนตรีได้

เสริม เป็นแนวคิดส่งเสริมงานในปัจจุบันที่มีอยู่ เช่นวงแตรวงชาวบ้านที่บรรเลงเพลงไทย วงโยธวาทิตในปัจจุบันโดยส่งเสริมดังนี้

1. ส่งเสริมให้มีการประกวดแข่งขัน และให้มีเพลงไทยเข้าไปเกี่ยวข้องในการแข่งขัน เพื่อให้มีการพัฒนาฝีมือและเรียนรู้เพลงไทยมากขึ้นเพื่อนำมาแข่งขัน

2. ส่งเสริมการสร้างสรรค์งานใหม่ๆ ให้มีการเรียบเรียงเพลงไทยใหม่ๆ สำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า หรือเรียบเรียงเพลงของศิลปินไทยใหม่ขึ้นมา

3. ส่งเสริมเครือข่าย เพื่อให้เกิดการรวมตัวในกลุ่มเช่นกลุ่มแตรวงชาวบ้าน กลุ่มวงโยธวาทิตตามโรงเรียนต่างๆ เมื่อเกิดการรวมกลุ่มแล้ว หน่วยงานที่เกี่ยวข้องสามารถเข้าไปส่งเสริมและพัฒนาได้ง่าย นอกจากนั้นแล้ว ในกลุ่มต่างๆ สามารถที่จะแลกเปลี่ยนข้อมูลข่าวสารให้แก่กัน เช่นแลกเปลี่ยนโน้ตสำหรับการบรรเลง แลกเปลี่ยนความรู้ หรือถ้าขาดนักดนตรีสามารถที่จะแลกเปลี่ยนและยืมนักดนตรีในการบรรเลงได้

สร้าง เป็นแนวคิดสร้างงานใหม่ในอนาคตแนวคิดในการสร้างมีดังนี้

1. โดยการสร้างนักดนตรี โดยการจัดเข้าไปอยู่ในระบบการศึกษา เช่น การจัดหลักสูตรสำหรับการเรียนโดยเฉพาะ ที่เน้นทั้งการปฏิบัติดนตรีไทยและสากลร่วมกัน

2. สร้างนักเรียบเรียงเสียงประสาน การจัดหลักสูตร ที่มีองค์ความรู้ด้านทฤษฎี การเรียบเรียงเสียงประสาน ทั้งดนตรีไทยและดนตรีสากล

3. สร้างนักดนตรีชาวบ้านรุ่นใหม่โดยการจัดหลักสูตรเสริมหรือหลักสูตรระยะสั้นสำหรับนักดนตรีพื้นบ้าน

7.3.2 ข้อเสนอแนะทั่วไป

1) ควรมีการศึกษาเรื่อง “การสร้างทำนองของคลาริเน็ต” ซึ่งมีลักษณะเดียวกับการสร้างทำนองของระนาดเอก มีความลุ่มลึกและซับซ้อนมากสามารถทำการศึกษาวิจัยได้อย่างเพียงพอ

2) ศึกษาการเรียบเรียงเพลงไทยเน้นเฉพาะวิธีการเรียบเรียงของทูนกระหม่อมบริพัตร เพื่อให้เห็นถึงการเรียบเรียงที่ผสมผสานระหว่าง ความรู้ไทยและความรู้ทางดนตรีตะวันตก

3) ศึกษาถึงวิธีการเรียบเรียงเพลง สำหรับวงโยธวาทิต ของศิลปินท่านอื่นเพื่อนำมาเป็นแนวทางสำหรับการพัฒนาด้านการศึกษาดนตรีต่อไป

Copyright by Mahidol University

4) แตรวงชาวบ้านยังมีเพลงสำหรับเก่าให้ศึกษาอีกมากควรมีการเก็บบันทึกเพลงต่างๆ ไว้ โดยการบันทึกเสียง บันทึกโน้ตเก็บไว้ในรูปแบบสากลเพื่อให้สามารถนำกลับมาศึกษาในอนาคตได้

5) ศึกษาวิธีการบันทึกโน้ตของแตรวงชาวบ้าน มีลักษณะเฉพาะบุคคล เฉพาะวง ถ้าสามารถศึกษาวิธีคิดในการบันทึกโน้ตของชาวบ้านได้ จะเป็นประโยชน์อย่างมากในการอ่านโน้ตของชาวบ้าน และสามารถรื้อฟื้นเพลงเก่า ทำนองเก่า กลับมาได้อีกมากมาย

Copyright by Mahidol University

ศึกษาการเรียบเรียงเพลงไทยเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

A STUDY OF ARRANGING IN THAI TRADITIONAL MUSIC FOR WIND BAND

สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร 5036444 MSMS/D

ปร.ด. (ดนตรี)

คณะกรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์: อนรรฆ จรัณยานนท์, ปร.ด., พูนพิศ อมาตยกุล ราชบัณฑิต, Ph.D., ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, ปร.ด.

บทสรุปแบบสมบูรณ์

ความสำคัญและความเป็นมาของการวิจัย

ดนตรีไทยมีลักษณะ เป็นทั้งศาสตร์และศิลปะที่เด่นชัด แสดงถึงวัฒนธรรมและสมบัติอันมีค่าของชาติไทย ในส่วนลึกของดนตรีไทยนั้น ประกอบด้วยองค์ความรู้ที่มีหลักการชัดเจน มีทั้งเรื่องของความเชื่อ ค่านิยม และประเพณีผูกยึดอยู่เป็นหลักฐานมั่นคง ทั้งมีพัฒนาการและการสืบทอดมาเป็นเวลานานนับพันปี จากครูเพลงหรือสังคีตกวีรุ่นเก่าสู่ความทันสมัยในปัจจุบัน ดนตรีไทยมิเคยหยุดนิ่ง ดนตรีถูกพัฒนาไปตามกาลสมัย มีผลทำให้ลักษณะทางดนตรีเปลี่ยนไปเพื่อให้เข้ากับยุคสมัยนั้น ๆ

สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ในช่วงหนึ่งร้อยห้าสิบปีแรก ในรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 7 (พ.ศ. 2325-2475) ดนตรีไทยมีหลักฐานมั่นคงวางอยู่บนฐานสามเหลี่ยมแห่ง บ้าน วัด วัง ตามแนวคิดทฤษฎีที่ พูนพิศ อมาตยกุล (2541)ได้อธิบายไว้ว่าการพัฒนาและการฝึกหัดดนตรี จะเกิดขึ้นที่บ้านก่อน ส่วนการแสดงความรู้ความ สามารถ และฝีมือ มักจะไปปรากฏที่วัด ต่อมาทั้งบ้านและวัดอีกมากมายหลายแห่ง ได้พัฒนา ขึ้นเป็นสถานที่ฝึกหัดและเรียนรู้วิชาการสูงขึ้นเป็นลำดับ จนเกิดสำนักดนตรีขึ้นหลากหลายทั้งที่บ้านและวัด ขณะเดียวกัน ก็มีวัดอีกหลายแห่งที่แสดงบทบาทเป็นที่ชุมนุมนักดนตรีและการแสดงฝีมือดนตรี เช่นวัดเขางูจังหวัดราชบุรี วัดกัลยาณมิตรฝั่งธนบุรี วัง ซึ่งถือว่าเป็นสำนักดนตรีที่สูงส่งขึ้นไปอีก เป็นสถานที่ ที่มีความพร้อมในเรื่องดนตรีมากกว่าบ้านและวัดขึ้นไปอีก มีผู้บริหารจัดการที่มีความรู้ความสามารถสูงส่ง มีหลักทรัพย์ทุนรอนที่แข็งแกร่ง มีครูที่พรั่งพร้อมด้วยความรู้และทักษะในการบรรเลง ตลอดจนมีความสามารถในการผลิตผลงานดนตรีใหม่ๆ

ที่มีคุณค่า เป็นที่เรียนรู้ดนตรีและการขับร้องที่ประณีตงดงามเสมือนหนึ่งได้เข้ามหาวิทยาลัยดนตรีชั้นดี

ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา ไทยได้รับอิทธิพลดนตรีตะวันตกเข้ามาพร้อมกับมิชชันนารี วังหน้าและ วังหลัง รับดนตรีตะวันตกมาพร้อมกับการฝึกหัดทหารเกณฑ์อย่างฝรั่ง ดนตรีตะวันตกเข้ามากับทหารในสมัยสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยจ้างครูฝรั่งเข้ามาฝึกทหาร ซึ่งต่อมาได้เป็นต้นกำเนิดการใช้แตรวงบรรเลงในการแสดงความเคารพ และแตรวงบรรเลงในการเดินแถว พร้อมกับมีครูทหารแตรทำหน้าที่สอนการเป่าแตรในกิจกรรมต่างๆ ของทหาร โดยยึดระเบียบพิธีการอย่างตะวันตก ทำให้ทหารเกณฑ์ได้รับการฝึกหัดอย่างฝรั่งและได้รับการถ่ายทอดการเป่าแตรแบบทหารด้วย (พูนพิศ อมาตยกุล, 2545)

แตรวงเริ่มมีอิทธิพลในประเทศไทย มีการปรับเปลี่ยนวิธีการบรรเลงวงดนตรีสากลให้มีการบรรเลงเพลงไทย โดยเริ่ม ในปี พ.ศ. 2416 เมื่อรัชกาลที่ 5 เสด็จ ฯ กลับจากพระพาสอินเดีย สิงคโปร์และชวา ทรงก่อตั้งแตรวงทหารมหาดเล็กรักษาพระองค์ให้บรรเลงเพลงฝรั่ง ต่อมาเกิดแตรวงทหารมหาดเล็กบรรเลงเพลงไทยเดิม โดยใช้วิธีจำเพลงไม่ได้อ่านโน้ต โดยเรียกวงที่บรรเลงเพลงแบบนี้ว่า “แกรวง”

การเปลี่ยนแปลงในวงการแตรวงทหารไทย โดยสมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต หรือ “ทูนกระหม่อมบริพัตร” ทรงสำเร็จวิชาทหารจากประเทศเยอรมันนี และได้ทรงศึกษาวิชาการดนตรีตามแบบของตะวันตก ได้รับการแต่งตั้งให้เป็นผู้บัญชาการทหารเรือ มีการปรับปรุงแตรวงทหารเรือ โดยจัดให้มีการอ่าน การเขียนโน้ต รวมทั้งการเรียบเรียงเสียงประสานตามแบบอย่างตะวันตก

จากหลักฐานจากหนังสือหลายเล่มเช่น สาส์นสมเด็จ ที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงมีโต้ตอบกันในปี พ.ศ.2484 หลายฉบับ ข้อเขียนของนายชลหมู่ ชลานุเคราะห์ และพูนพิศ อมาตยกุล กล่าวไว้ตรงกันว่า ตั้งแต่ปี 2414 เราได้ครูฝรั่งเข้ามาควบคุมแตรวงด้วย ที่ควรรู้จัก มี 3 คนเป็นอย่างน้อย ท่านแรกคือ ครูเวสเต้อร์ เฟล ชาวเยอรมัน ท่านที่ 2 ชื่อ ครู เฮ วุดเซน ชาวฮอลันดา ท่านที่ 3 คือ ครูจาคอบ ไฟ้ท์ แตรวงของไทยสมัยรัชกาลที่ 6 เจริญรุ่งเรืองเป็นอันมาก สามารถบรรเลงทั้งแบบนำกองทหารเดิน นั่งบรรเลงรวมวงเพื่อการฟังเป็นการบันเทิง ไปจนถึงใช้ในพิธีการทั้งของรัฐ และของเอกชน

นอกจากทูนกระหม่อมบริพัตรแล้ว อีกคนหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญทางด้านแตรวงคือ นายทั่ว พาทยโกศล เป็นนักดนตรีไทยโดยกำเนิดในตระกูลพาทยโกศล ในวัยหนุ่มเคยเป็นนักดนตรีประจำอยู่ในสังกัดของวังบ้านหม้อ คือในสังกัดกรมมหรสพรัชกาลที่ 5 ภายใต้ความควบคุมของเจ้าพระยาเทเวศวงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) ในสมัยปลายรัชกาลที่ 5 ได้เข้าไปช่วยงานดนตรีอยู่

Copyright by Mahidol University

ในวังของ กรมหมื่นชุมพรเขตอุดมศักดิ์ ประมาณ ปีพ.ศ. 2447 ได้มาถวายตัวเป็นมหาดเล็กเรือนนอกของสมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมขุนนครสวรรค์วรพินิต ซึ่งโปรดให้ยกวงดนตรีไทยมาบรรเลงประจำที่วังบางขุนพรหม เมื่อกรมขุนนครสวรรค์ ทรงไปบังคับบัญชากองทัพเรือ กรมขุนนครสวรรค์ได้เรียกให้ นายทั่ว พาทยโกศล ไปช่วยงานดนตรีที่กองทัพเรือด้วย ซึ่งเป็นการเปิดประตูให้นายทั่ว เข้าไปรู้จักกับแตรวงทหารเรืออย่างเป็นทางการ

จางวางทั่ว พาทยโกศล ทำหน้าที่เป็นครูแตรวงประจำกองดุริยางค์กองทัพเรือ ภายใต้พระบัญชาของทูนกระหม่อมบริพัตร ถือได้ว่าเป็นการปรับเปลี่ยนผลงานด้านดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตกร่วมกัน โดยจางวางทั่ว ได้ถวายแนวทางการบรรเลงเพลงต่าง ๆ ทางไทยและรับพระบัญชาให้ปรับทางเพลงใหม่ ๆ ทางแตร ที่ทูนกระหม่อมบริพัตร ได้ทรงนิพนธ์ไว้ ให้เป็นแนวทางสำหรับบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ (กรมศิลปากร, 2524) การพัฒนาแตรวงทหารเรือดังกล่าว โดยการนำมาวงแตรวงมาบรรเลงเพลงไทย เพลงตับและเพลงเถา โดยมีครูดนตรีไทย จางวางทั่ว พาทยโกศล เป็นผู้มีบทบาทสำคัญอย่างยิ่ง (สุกรี เจริญสุข, 2539)

การแปลงเปลี่ยนเพลงไทย เพื่อให้วงดุริยางค์เครื่องเป่าบรรเลง มีการปรุงแต่งทำนองและจัดแนวทำนองใหม่ โดยใช้เพลงไทยเดิมและแปลงเปลี่ยนให้เครื่องดนตรีตะวันตกในวงดุริยางค์เครื่องเป่าใช้บรรเลง มีการผสมผสานแนวคิดทั้งทางไทยและแนวคิดจากตะวันตก ซึ่งเป็นแนวคิดและวิธีการเฉพาะในการเรียบเรียงบทเพลง

จากความสำคัญและความเป็นมาข้างต้นเห็นได้ว่าในช่วงที่ไทยได้รับอิทธิพลจากดนตรีตะวันตก มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางด้านดนตรีไทย มีการนำเพลงไทยบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสากลที่เรียกว่าแตรวง หรือวงดุริยางค์เครื่องเป่า มีการนำเพลงไทยที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไทยแปลงเปลี่ยนให้เครื่องดนตรีสากลในวงดุริยางค์เครื่องเป่าบรรเลง การแปลงเปลี่ยนดังกล่าว มีการเขียนทำนองเพลงเพื่อเป็นทางสำหรับเครื่องดนตรีสากลโดยเฉพาะ หรือที่เรียกว่า “ทางแตรวง” จากเหตุผลและความสำคัญดังกล่าวผู้วิจัย มีความสนใจศึกษา การเรียบเรียงเพลงไทยเพื่อแปลงเปลี่ยนเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

วัตถุประสงค์

1) ศึกษาประวัติความเป็นมาและพัฒนาการของการแปลงเปลี่ยนเพลงไทยสู่วงดุริยางค์เครื่องเป่า

2) ศึกษาการเรียบเรียงเพลงไทยเพื่อแปลงเปลี่ยนเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

3) ศึกษาบทบาทของวงดุริยางค์เครื่องเป่าในสังคมไทย

Copyright by Mahidol University

คำถามในการทำวิจัย

การเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับการบรรเลงด้วยวงดุริยางค์เครื่องเป่ามีวิธีการแปลงเปลี่ยนอย่างไร โดยกำหนดคำถามวิจัยดังนี้

1) การแปลงเปลี่ยนเพลงไทยสำหรับบรรเลงด้วยวงดุริยางค์เครื่องเป่า มีประวัติความเป็นมาอย่างไร

2) การเรียบเรียงเพลงไทยเพื่อการบรรเลงด้วยวงดุริยางค์เครื่องเป่า มีวิธีการแปลงเปลี่ยนทำนองเพลงอย่างไร

3) วงดุริยางค์เครื่องเป่ามีบทบาททางสังคมอย่างไร

ขอบเขตการวิจัย

ขอบเขตด้านเนื้อหาผู้วิจัย ศึกษาการเรียบเรียงเพลงไทยเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า หรือที่เรียกว่า “ทางแตรวง” ซึ่งไม่ใช่การประสานเสียงดนตรีไทย ใส่คอร์ดแบบทางตะวันตก (Harmony) ซึ่งเป็นบทเพลงที่ถูกเรียบเรียงไว้แล้วของ จางวางทั่ว พาทยโกศล

บทเพลงที่นำมาเป็นตัวอย่างให้เห็นถึง การเรียบเรียงเพลงไทยเพื่อแปลงเปลี่ยนเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า ผู้วิจัยกำหนดบทเพลง 5 ประเภทที่ถูกเรียบเรียงไว้สำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ เพลงโหมโรง เพลงเถา เพลงเกร็ด และเพลงตับ

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผลจากการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยคาดว่าจะก่อให้เกิดประโยชน์ ตามประเด็นต่างๆ ดังนี้

1) ประโยชน์ด้านวิชาการ ผลจากการวิเคราะห์การเรียบเรียงเพลงไทย ได้องค์ความรู้ที่เกิดจากการผสมผสานทฤษฎีดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก เป็นองค์ความรู้ที่นำไปปรับใช้สำหรับการเรียนการสอน ในสถาบันการศึกษาที่เกี่ยวข้องด้านดนตรี นอกจากนั้นสามารถปรับใช้สำหรับการเรียบเรียงบทเพลงไทยของครูเพลงคนอื่นๆ เพื่อนำเพลงมาใช้สำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่าได้

2) ประโยชน์ด้านการอนุรักษ์ เป็นการอนุรักษ์และเก็บรักษาเพลงไทยในรูปแบบโน้ตสากลเพื่อการค้นคว้าทางวิชาการ นอกจากนั้นแล้วยังทำให้เห็นประวัติและพัฒนาการของการแปลงเปลี่ยนเพื่อปรับตัวเองของดนตรีไทยให้เข้ากับยุคสมัย บุคคลในยุคปัจจุบันยังได้รับฟังทำนองเพลง

ไทยโดยผ่านเครื่องดนตรีสากล นอกจากเป็นการสืบทอดทำนองของเพลงไทยแล้วยังเป็นการสร้างสรรค์ และพัฒนาผลงานดนตรีให้ดำรงอยู่ในรูปแบบที่เหมาะสมกับสังคมไทยด้วย

3) ประโยชน์ด้านสังคม สามารถนำวงดุริยางค์ไปใช้ในโอกาสต่างๆ เพื่อรับใช้สังคมในยุคปัจจุบันได้อย่างเหมาะสม

ระเบียบวิธีวิจัย

การวิจัยเรื่อง “ศึกษาการเรียบเรียงเพลงไทยเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า” ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยวิธีการศึกษา และตีความจากข้อมูลจริง ใช้ระเบียบวิธีการทางมานุษยวิทยา และดนตรีวิทยา ด้วยการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ข้อมูลภาคสนาม ข้อมูลด้านการสัมภาษณ์จากศิลปิน นักวิชาการ และครูดนตรีที่มีความเชี่ยวชาญ นอกจากนี้แล้ว ผู้วิจัยศึกษาและวิเคราะห์ จากโน้ตเพลงสากลที่ถูกเรียบเรียงสำหรับดุริยางค์เครื่องเป่า เป็นโน้ตเก่าที่เก็บไว้ตั้งแต่รัชกาลที่ 6 เก็บรักษาไว้ที่พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน ได้รับการชำระโน้ตเพลงดังกล่าวในปี พ.ศ. 2524 – 2536 ณ ศาลาดุสิดาลัย พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน สำเนาเป็นข้อมูลไฟล์ดิจิตอล และเก็บสำเนาไว้โดย ศาสตราจารย์ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ที่อาศรมดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล โดยเลือกบทเพลง ที่เรียบเรียงจาก บทเพลงของ จางวางทั่ว พาทยโกศล

การศึกษาประวัติความเป็นมาและพัฒนาการ ของการแปลงเปลี่ยนเพลงไทยสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า ผู้วิจัยศึกษาจากเอกสารเก่า ใช้การสังเคราะห์ข้อมูลและตีความถึงแนวคิดการแปลงเปลี่ยนดังกล่าว

การวิเคราะห์บทเพลงเพื่อให้เห็นการเรียบเรียงและการแปลงเปลี่ยนทาง ผู้วิจัย นำโน้ตเพลงใส่โปรแกรมด้านดนตรีแล้วให้ผู้เชี่ยวชาญที่มีประสบการณ์ การสอนและการทำงานด้านดนตรีไทยมากกว่า 10 ปีขึ้นไปช่วยตรวจสอบและฟังเพลง เพื่อหาว่าการเรียบเรียงเพลงดังกล่าวแปลงเปลี่ยนทางมาจาก ทางของเครื่องดนตรีไทยชนิดใด แล้วนำกลุ่มและทางดังกล่าวที่ได้ วิเคราะห์ว่ามีวิธีการเรียบเรียงมาอย่างไร

การศึกษาบทบาทของวงดุริยางค์เครื่องเป่าในสังคม ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลจากเอกสารและจากการสัมภาษณ์ นำข้อมูลที่ได้มาแยกแยะตามประเด็น สังเคราะห์และตีความข้อมูลดังกล่าว การนำเสนอข้อมูลโดยการพรรณนาวิเคราะห์ และหาข้อสรุปตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ พร้อมทั้งนำเสนองานวิจัยตามขั้นตอนต่อไป

Copyright by Mahidol University

ผลการวิจัย

ผลการวิจัยเรื่อง “ศึกษาการเรียบเรียงเพลงไทยเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า” มีดังนี้

1. ประวัติ พัฒนาการ การแปลงเปลี่ยนเพลงไทยสู่วงดุริยางค์เครื่องเป่า

1.1 ประวัติ พัฒนาการของวงดุริยางค์เครื่องเป่าในประเทศไทย

การนำเครื่องดนตรีสากลประเภทแตรของฝรั่ง แตรของฝรั่งเข้ามาในประเทศไทยตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา โดยฝรั่งที่เข้ามา ค้าขายนำขึ้นถวายเป็นเครื่องบรรณาการก่อน โดยใช้สำหรับบรรเลงขับร้องเพลงสวดทางศาสนา ต่อมาฝรั่งเข้ามารับราชการในราชสำนักไทย จึงนำแตรฝรั่งมาเป่า โดยใช้เป่าพร้อมกับเครื่องเป่าของไทย คือ สังข์ และแตรงอน โดยใช้เป่าคำนับในพิธีกรรมของหลวงเวลากษัตริย์เสด็จออกมหาสมาคม

การฝึกหัดทางด้านดนตรีสากล เริ่มโดย อิมเปย์ (Impey) นายทหารอังกฤษที่ประจำอยู่ในประเทศอินเดีย ในสมัยรัชกาลที่ 4 ประมาณปี พ.ศ. 2394 เข้ามาเป็นครูทหารเกณฑ์หัดที่วังหลวง และ โธมัส ยอร์ช น๊อกซ์ (Thomas Knox) เข้ามาเป็นครูฝึกหัดทหารที่วังหน้า นายทหารทั้งสองนายเริ่มใช้แตรวงบรรเลงเพลงคำนับถวาย โดยยืมเพลง God Save the Queen ของอังกฤษมา เป่าถวาย ซึ่งไทยเรียกว่า “เพลงสรรเสริญพระบารมี (เพลงจอมราชจงเจริญ)” ทหารที่ทำหน้าที่บรรเลงเรียกว่า “กองแตรวง”

การติดต่อกับต่างประเทศ โดยมีเรือต่างชาติชื่อว่า อโคนา เข้ามาในประเทศไทย นักดนตรีประจำในเรือดังกล่าได้ สอนให้ทหารไทยเป่าแตร ด้วยเพลงเยอรมัน โดยอาศัยวิธีการจำเพลง เพียงเดือนเดียว ทหารไทยสามารถเป่าแตรเพลงฝรั่งได้หลายเพลงด้วยวิธีการฝึกอย่างสั้น

ในปี พ.ศ. 2411 มิสเตอร์ แวน ฮูเซน (Van Houssen) หรือ ครูยู่เซน มาเป็นครูสอนดนตรีประจำวังหลวง ปลายรัชกาลที่ 4 และครูจาค็อบ ไฟ้ท์ (Jacob Veit) มาเป็นครูแตวง ประจำวังหน้า มีการทำแตรตอดเพลงสรรเสริญพระบารมี เพื่อให้แตรหลายชิ้นบรรเลง โดยครูยู่เซน และในปี พ.ศ. 2414 มีขุนเจนกระบวนหัด คุมพลแตรทหารเรือประจำพระที่นั่ง ร 5

พ.ศ. 2416 กำเนิดกองแตรวงมหาดเล็กโดยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 โดยใช้กองแตรวงดังกล่าวเป่านำเสด็จ และเป่าเดินนำหน้าทหาร ไม่ทราบบทเพลงที่ใช้ ครูคนไทยที่เกิดขึ้นในช่วงนี้ได้แก่ ขุนเจนกระบวนหัด ขุนจัดกระบวนพล หลวงรัดรณยุทธ ขุนรุดรณชัย

Copyright by Mahidol University

พ.ศ. 2419 มีการจัด ทหารฝึกหัดแตรวง ในความควบคุมของพระเจ้าน้องยาเธอ พระองค์เจ้าสุขสวัสดิ์ และต่อมา ได้เปลี่ยนผู้บังคับกองแตรวง เป็น พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ในปี พ.ศ. 2420 มิเชลล์ ฟุสโก้ (M. Fussco) ได้เข้ามาเป็นครูแตรทหารเรือ

พ.ศ. 2421 พระวาทิตบรเทศ (ชิต) เป็นนายแตรวง ภายใต้การควบคุมของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ มีการทำแตรตอด เพลงสรรเสริญพระบารมีใหม่ โดยฟุสโก ทำสำหรับการบรรเลงของวงแตรวงทหารเรือ พระวาทิตบรเทศทำแตรตอดสำหรับวงแตรวงทหารบก และมิเชลล์ ฟุสโก้ ยังทำแตรตอด “เพลงสรรเสริญพระนารายณ์” ซึ่งแปลงทำนองเพลงมาจาก “เพลงสายสมร” อีกด้วย

ในสมัยรัชกาลที่ 6 มีการขยายงานด้านดนตรีและแตรเจริญก้าวหน้าไปอย่างมาก ได้เกิดกองแตรวงกรมเสือป่าพรานหลวง หรือแตรวงลูกเสือ และกรมม้าหลวง ทูลกระหม่อมจักรพงศ์ ได้ขยายวงดนตรีประเภทเครื่องสายฝรั่งหลวง โดยจ้าง อัลเบอร์โต้ นัซซารี เข้ามาสอนเครื่องสายฝรั่งแก่ทหารม้า เกิด “วงเครื่องสายฝรั่งม้ารวม” และได้ขยายงานดนตรีจนเกิดวง “ซิมโฟนีของกรุงสยาม”

ช่วง พ.ศ. 2454 – 2458 นัซซารี ได้สร้างแตรวงทหารบก ให้มีศักยภาพสูง จนสามารถใช้ในงานบรมราภิเศกสมโภชในปี พ.ศ. 2454 ในปีพ.ศ. 2461 กองแตรวงกรมเสือป่าพรานหลวง และม้าหลวง ได้จัดตั้งขึ้นเป็นกองแตรวง 2 หน่วย ปีพ.ศ. 2463 จัดตั้งเป็นวง Brass Band โดยใช้นักดนตรีที่ประจำอยู่ในวงดนตรีฝรั่งหลวง ในช่วงรัชกาลที่ 6 บุคคลที่มีส่วนสำคัญทางด้านดนตรีคือ ทูนกระหม่อมบริพัตร และจางวางทั่ว พาทยโกศล ได้มีการพัฒนาปรับปรุงแตรวงจนมีความเจริญก้าวหน้าไปมาก

1.2 พัฒนาการการแพร่กระจายวงดุริยางค์เครื่องเป่า

พัฒนาการและการแพร่กระจายของวงดุริยางย์เครื่องเป่า ได้แพร่กระจายในประเทศด้วยวิธีการต่างๆ ดังนี้

1. การบันทึกเสียงเพลงแตรวงของทหาร หลังจากที่แตรวงทหารเริ่มมีการพัฒนามากขึ้นตามลำดับ มีการเริ่มบันทึกแผ่นเสียงในสมัยปลายรัชกาลที่ 5 เป็นการบันทึกเสียงการบรรเลงแตรวงของทหารบก โดยบริษัทต่างประเทศที่มาบันทึกเสียงในประเทศไทย รูปแบบและแนวทางการบรรเลงรวมทั้งการประสานเสียงได้ถูกแพร่กระจายออกไปยังต่างจังหวัดมากขึ้น

2. การขยายสู่ชาวบ้าน ในปี พ.ศ. 2436 ไทยต้องเสียดินแดนให้กับฝรั่งเศสและอังกฤษ พระบาท สมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงวางแผนตั้งค่ายทหารบกไว้ตามจังหวัดที่เป็นหัวเมืองใหญ่ทั่วประเทศ ในแต่ละค่ายทหารมีทหารแตรไปประจำอยู่ทุกค่ายทหาร และ

Copyright by Mahidol University

ได้ขยายเป็นกองแตรในทุกค่าย โดยมีครูแตรทหารคนไทยจากกรุงเทพออกไปสอนเป็นหัวหน้าแตรทหารที่อยู่ในท้องถิ่นได้เรียนดนตรีจากครูและได้ขยายออกไปทุกๆ ภาคของประเทศไทย นอกจากนั้นแล้ว ยังมีค่ายลูกเสือหรือกองลูกเสือต่างๆ ที่จัดตั้งในสมัยรัชกาลที่ 6 และมีนักดนตรีประจำอยู่ในกองลูกเสือทำให้ดนตรีขยายไปสู่แตรวงชาวบ้าน ขนาดของวงดนตรีถูกลดลงทำให้เกิดการแปลงเปลี่ยน “ทาง” ดนตรีตามจำนวนเครื่อง การเรียนรู้ดนตรี ใช้วิธีการถ่ายทอดด้วยการจำ เมื่อบรรเลงเพลงด้วยการจำ นานเข้านักดนตรีกลัวลืม จึงมีการจดบันทึกไว้เพื่อทวนความทรงจำของตัวเอง ด้วยอักษรไทยที่เข้าใจเฉพาะตัวเองและเฉพาะกลุ่มเท่านั้น จึงเกิดการแปลงเปลี่ยนทางด้านการบันทึกอีกด้วย

3. การขยายเข้าระบบการศึกษา แตรวงนักเรียน เกิดขึ้นครั้งแรกในโรงเรียนของฝรั่งมิชชันนารี ที่เข้ามาเปิดสอนในประเทศไทย โดยมีครูที่เป็นภราดา (บราเด้อร์) ที่เป็นบทหลวง เป็นครูผู้สอน ให้หัดเป่าแตรและปี่ต่างชนิดด้วยการฝึกอ่านโน้ตไปพร้อมกัน โดยเริ่มสอนในโรงเรียนเด็กชายก่อน ทั้งในกรุงเทพฯ และต่างจังหวัด จากนั้นจึงสอนให้นักเรียนสตรีบรรเลงบ้างแต่ไม่มากเท่ากับนักเรียนชาย ต่อมาโรงเรียนรัฐบาลของไทย จึงเริ่มสอนนักเรียนให้เป่าแตร และสร้างเป็นแตรวงนักเรียนหรือแตรวงลูกเสือมากขึ้นเป็นลำดับ

1.3 เหตุแห่งการแปลงเปลี่ยนข้ามวัฒนธรรม

จากประวัติและพัฒนาการ ของวงดุริยางค์เครื่องเป่าที่เข้ามาในประเทศไทยทำให้เห็นถึงการแปลงเปลี่ยนข้ามวัฒนธรรมคือการบรรเลงเพลงไทยด้วยเครื่องดนตรีตะวันตกในวงดุริยางค์เครื่องเป่า ทำให้เห็นเหตุและกระบวนการแปลงเปลี่ยนดังนี้

1. การนำนักดนตรีไทยมาฝึกหัดแตรทางด้านสากล เมื่อว่างจากการฝึกซ้อมนักกดนตรีไทยที่ฝึกหัดเครื่องดนตรีสากล ก็นำเครื่องมาเป่าเพลงไทยจากการจำ เป็นการแปลงเปลี่ยนด้วยตัวนักดนตรีเอง ยังไม่มีรูปแบบของการนำไปใช้ รูปแบบวง และทำนองเพลง

2. การสร้างเพลงสำหรับแตรตอดเพื่อทำเพลงคำนับ เมื่อเปลี่ยนเพลงคำนับเป็นทำนองที่สร้างขึ้นเอง โดยใช้ทำนองที่แปลงมาจากเพลงไทย เช่นเพลงสรรเสริญพระบารมี โดยได้ทำนองมาจากเพลงบุหลันลอยเลื่อน เพลงสรรเสริญพระนารายณ์ ซึ่งได้เค้าเพลงมาจากเพลงสายสมร เริ่มแปลงเปลี่ยนโดยนำเครื่องดนตรีสากลมาเป่าเพลงที่มีทำนองแบบไทย มีการพัฒนาที่เป็นรูปแบบมากขึ้น

3. การพัฒนาเพลงไทยโดยทูนกระหม่อมบริพัตร ที่กลับมาจากการเรียนดนตรีในประเทศยุโรป พัฒนาเพลงของไทยให้มีความทัดเทียมกับต่างประเทศ โดยการแต่งเพลงไทยมีรูปแบบการประสานเสียงแบบยุโรป และแต่งเพลงไทยที่มีรูปแบบเลียนเสียงและทำนองของไทยเดิม

Copyright by Mahidol University

พัฒนาระบบและรูปแบบการแปลงเปลี่ยนเพลงไทยสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า บุคคลที่พัฒนาร่วมกันในยุคนี้คือ จางวางทั่ว พาทยโกศล

4. ความต้องการแสดงศักยภาพของไทยให้คนต่างชาติได้รับรู้ โดยการจัดแสดงโขนรามเกียรติ์ ตอน พรหมมาศ ต้อนรับชาวต่างชาติ มีการแปลงเปลี่ยนทำนองเพลงไทยสำหรับประกอบการแสดงโขนให้เครื่องดนตรีในวงดุริยางค์เครื่องเป่าบรรเลง เพื่อมุ่งหวังให้ชาวต่างชาติฟังและมีความเข้าใจในดนตรีโดยนำออกแสดงประมาณ ปีพ.ศ. 2446 – 2453

5. ระบบการเรียนรู้ของชาวบ้าน การเรียนรู้โดยวิธีการปฏิบัติ การจำ และต้องการความรวดเร็ว เมื่อนานเข้า เพลงต่างๆ ที่ถ่ายทอดมาทำให้ลืมเลือน จึงมีวิธีการจดบันทึกด้วยรูปแบบและวิธีการของชาวบ้านทำให้การแปลงเปลี่ยนเกิดขึ้น อีกทั้งเครื่องดนตรีที่มีราคาแพงชาวบ้านไม่สามารถจัดซื้อจัดหาได้ “ทาง” ดนตรีจึงถูกแปลงเปลี่ยนให้มีจำนวน “ทาง” เท่ากับจำนวนเครื่องดนตรีที่จัดหาได้ จึงมีการแปลงเปลี่ยนใน 2 เรื่องที่สำคัญคือ 1) การแปลงระบบโน้ตเพื่อให้นักดนตรีชาวบ้านให้จำง่าย ฝึกได้รวดเร็วขึ้น และใช้สำหรับการทบทวน โดยการแปลงเป็นอักษรไทย 2) แปลงทางหรือทำนองของเครื่องดนตรี เพื่อให้เข้ากับเครื่องดนตรีของชาวบ้านที่มีจำนวนจำกัด เพราะบางเครื่องดนตรีที่มีราคาสูงชาวบ้านไม่สามารถหาซื้อมาใช้ได้

2. การเรียบเรียงเพลงไทยเพื่อแปลงเปลี่ยนเป็น “ทาง” สำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

2.1 การจัดกลุ่มเครื่องดนตรี

การจัดกลุ่มเครื่องดนตรีสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า ผู้เรียบเรียงเพลงต้องเลือกกลุ่มเครื่องดนตรีให้ครอบคลุมทั้งหมด สิ่งที่ต้องคำนึงถึงการจัดกลุ่มเครื่องคือ 1) ทำนอง 2) ลำนำ 3) จังหวะ มีการจัดตามกลุ่มเสียงของเครื่องดนตรีตะวันตก กลุ่มเสียงสูง กลุ่มเสียงกลาง กลุ่มเสียงต่ำ นอกจากนั้นยังจัดเป็นกลุ่มตามประเภทเครื่องดนตรีคือ กลุ่มเครื่องลมไม้และกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง

2.2 เครื่องหมายกุญแจเสียงและทางเพลง

เครื่องหมายกุญแจเสียง เป็นการตั้งบันไดเสียงสำหรับบรรเลงหนึ่งบันไดเสียง สามารถบรรเลงทางเพลงได้ 3 บันไดเสียง ส่วนมากใช้เครื่องหมาย Bb มากที่สุด นอกจากนั้นยังใช้ เครื่องหมายกุญแจเสียง F และ Eb มีหลักการตั้งบันไดเสียง ให้เทียบเคียงสำเนียงคล้ายดนตรีไทย โดยดูความสัมพันธ์ระหว่างโน้ตหลักในบทเพลง

ทางเพลง การนำเพลงไทยมาเรียบเรียงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า มีการดำเนินทำนองด้วยทางเพลง (Mode) ที่แตกต่างกัน ส่วนมากมีการใช้ ทางเพลงแบบไอโอเนียน มาก

Copyright by Mahidol University

ที่สุด รองลงมาเป็นทางเพลงแบบดอเรียน และทางเพลงแบบเอโอเลียน เท่ากัน ส่วนทางเพลงแบบมิกโซลิเดียน มีใช้น้อยสุด

บันไดเสียงที่ใช้ พบว่ามีการใช้เสียง 7 เสียงหลักในบันไดเสียง แบบไดอะทอนิก มากที่สุด รองลงมามีการใช้เสียง 6 เสียงหลักแบบ เฮกซะทอนิก การใช้เสียง 5 เสียงแบบ เพนทาทอนิก น้อยสุด

2.3 การแปลงเปลี่ยนทางของเครื่องดนตรี

การนำทำนองเพลงไทย มาเรียบเรียงและแปลงเปลี่ยนเพื่อให้วงดุริยางค์เครื่องเป่าบรรเลง ใช้วิธีการสร้างทำนองใหม่แต่ให้มีลักษณะของทำนองคล้ายกับทางของดนตรีไทย คือ

“ทางฆ้องวงใหญ่” ใช้ดำเนินทำนองหลักของเพลงไทย การบรรเลงใช้เครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองเสียงต่ำ ส่วนมากใช้ ยูโฟเนียม บาริโทน ทรอมโบน และเบส ส่วนกลุ่มเครื่องลมไม้ส่วนมากใช้ อัลโตแซ็กโซโฟน เทนเนอร์แซ็กโซโฟนและบาสซูน

“ทางระนาดเอก” ซึ่งดำเนินทำนองทางเก็บของเพลงไทย การบรรเลงใช้เครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องลมไม้เสียงสูงได้แก่ ปิกโกโล ฟลูต อีแฟลตคลาริเน็ต โอโบและบีแฟลตคลาริเน็ต ดำเนินทำนอง “ทางระนาดทุ้ม” ส่วนมากใช้ เอฟฮอร์น อีแฟลตฮอร์น และบาสซูนในการดำเนินทำนอง “ทางฆ้องวงเล็ก” ส่วนมากใช้ คอร์เน็ตในการดำเนินทำนอง

2.4 การเรียบเรียงทำนองเพลง

มีการเรียบเรียงตามกลุ่มเสียงที่ดำเนินทำนองเลียนแบบทางของเครื่องดนตรีไทยดังนี้

1) การเรียบเรียงทำนอง กลุ่มเสียง “ทางฆ้องวงใหญ่”

ยังคงยึดแนวทำนองของฆ้องวงใหญ่หรือ “ทางฆ้องวงใหญ่” ซึ่งเป็นทำนองหลักของเพลงไทย ทำนองเพลงเลียนแบบ “ทางฆ้องวงใหญ่” ใช้เครื่องดนตรีที่สร้างทำนองดังกล่าว ได้แก่ ยูโฟเนียม บาริโทน ทรอมโบน และเบส การเลียนแบบ ทางฆ้องวงใหญ่ โดยวิธีบรรเลงทำนองหลักของเพลงและใช้การสะบัดเช่นเดียวกับการตีฆ้องวงใหญ่ มีวิธีการเรียบเรียงดังนี้คือ 1) การตัดทอนทำนองบรรเลง โดยตัดโน้ตที่บรรเลงด้วยเสียงที่เร็วออก บรรเลงรับในจังหวะตก 2) การปรับยุบจังหวะของทำนอง ให้เครื่องดนตรีบรรเลงในเสียงเดียว มีการปรับยุบโน้ตลงโดยให้บรรเลงในเสียงเดียวโดยยืดจังหวะให้ยาวขึ้น 3) การใช้เทคนิคหรือเครื่องหมายการออกเสียงกำกับ เป็นการผสมผสานระหว่างการปรับยุบจังหวะของทำนองลงแล้วใส่เครื่องหมายการออกเสียงกำกับ 4) ใช้การกระโดดเสียง 5) การเพิ่มทำนอง โดยการเพิ่มเสียงหรือตัวโน้ตให้มากขึ้นจากทำนองเดิม

Copyright by Mahidol University

2) การเรียบเรียงทำนอง กลุ่มเสียง “ทางระนาดเอก”

กลุ่มเสียงที่ดำเนินทำนอง “ทางระนาดเอก” เครื่องดนตรีที่สร้างทำนองดังกล่าว ได้แก่ ปิกโกโล ฟลูต โอโบและคลาริเน็ต วิธีการเลียนแบบ ทางระนาดเอก โดยการบรรเลงด้วยโน้ตถี่ๆ เช่นเดียวกับทางเก็บของระนาด มีวิธีการเคลื่อนที่ของทำนองคือ 1) การเคลื่อนที่โดยการซ้ำเสียง 2) การเคลื่อนที่เป็นลำดับขั้น เป็นการเคลื่อนทำนองขึ้นหรือลงโดยบรรเลงเสียงของโน้ตเป็นลำดับขั้น 3) การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น โดยการกระโดดเสียงขึ้นหรือลง การเคลื่อนที่ดังกล่าวพบว่ามีการกระโดดขึ้นและลงเป็นคู่ 5 4) การเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลา เป็นการเคลื่อนขึ้นและลงสลับกันไป การเคลื่อนทำนองดังกล่าว เป็นการเคลื่อนที่ขึ้น แล้วลง ขึ้นอยู่ที่ทิศทางของทำนองว่ามีทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นหรือลง และ 5) การผสมผสานทุกรูปแบบ เป็นการนำเทคนิคหลายรูปแบบมาผสมผสานกันเช่นการดำเนินทำนองแบบลำดับขั้น มีการซ้ำเสียง หรือการเคลื่อนทำนองแบบสลับฟันปลาแล้วมีการซ้ำเสียง

3) การเรียบเรียงทำนอง กลุ่มเสียง “ทางระนาดทุ้ม”

ทำนองเพลงที่เลียน “ทางระนาดทุ้ม” เครื่องดนตรีที่สร้างทำนองดังกล่าว ได้แก่ บาสซูน เอฟฮอร์น บางครั้งมี เทนเนอร์แซ็กโซโฟนและอัลโตแซกโซโฟน บรรเลงในทำนองดังกล่าวสลับกันไปด้วย มีวิธีการดังนี้ 1) การดำเนินทำนองยึด “ทางฆ้องวงใหญ่” เป็นหลัก 2) มีทำนองที่ซ้ำ “ทางฆ้องวงใหญ่” บางช่วง 3) มีการตัดโน้ตของ ของทางฆ้องวงใหญ่ หรือยูโฟเนียม และ 4) ใช้โน้ตที่มีการกระโดด เป็นคู่ 8 หรือมากกว่าคู่ 8

4) การเรียบเรียงทำนอง กลุ่มเสียง “ทางฆ้องวงเล็ก”

เครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองเลียน “ทางฆ้องวงเล็ก” ได้แก่ คอร์เน็ต ลักษณะการเคลื่อนที่แนวทำนอง เป็นลักษณะเดียวกับทางเก็บของคลาริเน็ต แต่มีการใช้เทคนิคเสียงที่เร็วกว่าบางช่วง เช่นเดียวกับการสะบัดเสียงของฆ้องวงเล็ก มีโน้ตและการเดินโน้ตซ้ำทางเดียว กับคลาริเน็ตบางช่วง มีการตัดโน้ตหรือลดโน้ตลง แต่ยังคงยึดลูกตกของคลาริเน็ตอยู่ และมีการใช้การสะบัดเสียงเพิ่มจากทำนองปกติ

2.5 การประสานเสียง

การประสานเสียงในเพลงที่เรียบเรียบสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า ไม่พบว่ามีการประสานเสียงแบบคอร์ด ใช้วิธีการประสานเสียงในทำนองแตกต่างกันโดยเครื่องดนตรีต่างชนิดกัน เป็นการประสานโดยยึดเสียงที่ตกเป็นหลัก ขณะที่ทำนองอื่นๆ เคลื่อนไหวไปอย่างอิสระ โดยมีเสียงตกร่วมกัน เป็นการประสานเสียงแบบวิวิธศัพท์ การประสานเสียงในทำนองเดียวกัน โดยเครื่องดนตรีต่างกัน เป็นการประสานโดยขั้นคู่เสียงส่วนมากประสานด้วยการบรรเลงขั้นคู่ 3 คู่ 6 คู่ 4 และคู่ 5 การประสานในทำนองเดียวกันโดยเครื่องดนตรีเดียวกัน มีการประสานเสียง

Copyright by Mahidol University

ระหว่างบีแฟลตคลาริเน็ตสองทำนอง ส่วนมากบรรเลงเสียงเดียวกันและประสานเป็นคู่ 8 การประสานเสียงระหว่าง คอร์เน็ต สองทำนอง จัดแนวบรรเลงโดยประสานคู่ 8 และการประสานเสียงระหว่างเอฟฮอร์นสองทำนอง ส่วนมากประสานเป็นคู่ 3 คู่ 6 คู่ 5 คู่ 4และคู่ 8

2.6 เทคนิคการบรรเลง

มีการใช้เทคนิคการบรรเลง 2 เทคนิคหลักได้แก่ เทคนิคการบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรีและเทคนิคการบรรเลงทำนองเพลง

2.6.1. เทคนิคการบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรี เป็นการใช้เทคนิคการบรรเลงที่แสดงออกเฉพาะเครื่องดนตรีโดยใช้เทคนิค 3 อย่างคือ เทคนิคการกรอ เทคนิคการบรรเลงทางเก็บและเทคนิคการสะบัด

2.6.2. เทคนิคการบรรเลงทำนองเพลงมีการใช้ เทคนิค 3 อย่างได้แก่ เทคนิคการต่อ เทคนิคการขัด และเทคนิคการเหลื่อมหรือการเฉี่ยว

เทคนิคการต่อ บรรเลงนำ ด้วยกลุ่มเครื่องลมไม้เสียงสูงและการบรรเลงต่อ ด้วยกลุ่มเครื่องลมไม้เสียงกลาง เสียงต่ำ และกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง เทคนิคการขัด บรรเลงนำด้วยกลุ่มเครื่องลมไม้เสียงสูง บรรเลงทำนองขัดด้วยเครื่องลมไม้เสียงกลาง ต่ำ และกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง เทคนิคการเหลื่อมมี 2 รูปแบบคือ 1) การเหลื่อมด้วยทำนองที่ต่างกัน และ2) การเหลื่อมด้วยทำนองเดียวกัน

3. บทบาทวงดุริยางค์เครื่องเป่า

บทบาทของวงดุริยางค์เครื่องเป่า มีการใช้อย่างหลากหลาย โดยแยกตามบทบาทของวงได้ดังนี้

3.1 บทบาทในสถานะวงประกอบงานพระราชพิธี เพื่อแสดงความเคารพตามข้อบังคับทหารว่าด้วยการเคารพ กำหนดเพลงเคารพด้วยแตรวงไว้ 5 เพลงได้แก่ 1) เพลงสรรเสริญพระบารมี 2) เพลงชาติ 3) เพลงมหาชัย 4) เพลงมหาฤกษ์ 5) เพลงมาร์ชธงชัยเฉลิมพล ส่วนมากใช้ในการประกอบพระราชพิธีต่างๆ เช่น พระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนางคัลแรกนาขวัญ พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลถวายผ้าพระกฐิน พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลวันปิยมหาราช

วงดนตรีที่มีบทบาทในการประกอบพระราชพิธีนี้คือวงของ 4 เหล่าทัพ ได้แก่ วงดุริยางค์กองทัพบก วงดุริยางค์ทหารเรือ วงดุริยางค์ทหารอากาศ และวงดุริยางค์ตำรวจ โดยเป็นวงประกอบพระราชพิธี มีหน้าที่บรรเลงเพลงเคารพ มีการกำหนดหน้าที่และบทเพลงสำหรับการบรรเลงเพลงเคารพไว้อย่างชัดเจน

Copyright by Mahidol University

3.2 บทบาทในสถานะวงประกอบงานรัฐพิธี เพื่อบรรเลงเพลงเคารพ งานรัฐพิธีที่ใช้วงดุริยางค์เครื่องเป่าเช่น รัฐพิธีถวายราชสักการะสมเด็จพระนเรศวรมหาราช รัฐพิธีวันที่ระลึกพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว พระมหาเจษฎาราชเจ้า ส่วนมากเป็นวงจากหน่วยงานของทหารและตำรวจ นอกจากนี้แล้วในต่างๆ จังหวัดที่มีงานรัฐพิธี มีการใช้วงดุริยางค์จากสถานศึกษา มีหน้าที่หลักคือบรรเลงเพลงเคารพ เช่นเดียวกับงานพระราชพิธีในส่วนกลาง

3.3 บทบาทด้านการอนุรักษ์

การชำระโน้ตและบันทึกเพลงพระนิพนธ์ ของทูนกระหม่อมบริพัตร สำหรับใช้ในงานฉลองพระชันษา 100 ปี และงานฉลอง 100 ปี จางวางทั่ว พาทยโกศล ในปีพ.ศ. 2523 ซึ่งจัดขึ้นที่โรงละครแห่งชาติ ได้มีการบันทึกเสียงเพลงโยธวาทิตและการแสดงโขน โดยใช้แตรวงในการบรรเลง ในปีพ.ศ. 2544 นำบทเพลงที่บันทึกเสียงดังกล่าวได้นำกลับมาเป็นต้นฉบับจัดทำซีดีเพลงพระนิพนธ์ชุดเทิดพระเกียรติ 120 ปี ทูนกระหม่อมบริพัตรฯ พระอาจารย์แห่งดนตรีไทยและพระบิดาแห่งเพลงไทยสากลเพื่อถวายพระเกียรติยศในโอกาสครบรอบ 120 ปี วงโยธวาทิตได้ทำหน้าที่การบรรเลงบันทึกเสียงเพื่อการอนุรักษ์เพลงไทยทำให้ทำนองของเพลงไทยผ่านเครื่องดนตรีในวงดุริยางค์ได้แผยแพร่ออกไปและเก็บรักษาจนถึงปัจจุบัน

3.4 บทบาทในสถานะประกอบการแสดง

แบ่งหน้าที่หลักได้ 2 แบบคือ 1) หน้าที่ดำเนินการแสดง โดยใช้วงดุริยางค์เครื่องเป่า บรรเลงประกอบการแสดง โขนรามเกียรติ์ ชุดพรหมมาศ ดนตรีโดย สมเด็จเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์ วรพินิต ทรงพระนิพนธ์ร่วมกับจางวางทั่ว พาทยโกศล ออกแสดงโดยใช้ดุริยางค์เครื่องเป่าประกอบการแสดงครั้งแรก ประมาณ ปี พ.ศ. 2446 – 2453 หลังจากนั้นนำมาแสดงในปี พ.ศ. 2550 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย เนื่องในโอกาสมหามงคลพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงเจริญพระชนมพรรษา 80 พรรษา และสมเด็จพระนางเจ้า ฯ พระบรมราชินีนาถ ทรงเจริญพระชนมพรรษา 75 พรรษา ต่อมาในปีพ.ศ. 2552 มีการจัดโขนเฉลิมพระเกียรติ์ ตอนพรหมมาศ อีกครั้งจัดโดย มูลนิธีส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ มีรอบการแสดงที่ใช้วงปี่พาทย์บรรเลงและรอบที่ใช้วงโยธวาทิตจากดุริยางค์กองทัพบกบรรเลง 2) บรรเลงเพื่อการฟังและความบันเทิงในการแสดงใช้วงดุริยางค์เครื่องเป่าหรือวงแตรวง บรรเลงก่อนการแสดง เพื่อสร้างความบันเทิงและเรียกความสนใจจากผู้ชม มีการนำมาบรรเลงก่อนการฉายภาพยนต์ ประมาณปี พ.ศ. 2447 นั้น หลังจากมีระบบการบันทึกเสียงแล้วใช้การเปิดเพลงที่บันทึกไว้ ซึ่งส่วนมากจะเป็นเพลงมาร์ชต่างๆ การใช้แตรวงก่อนการแสดงจึงเปลี่ยนรูปแบบไป

Copyright by Mahidol University

3.5 บทบาทในสถานะวงนำขบวนแห่

แบ่งตามหน้าที่ได้ 3 รูปแบบคือ 1) นำขบวนแห่ในงานพิธีการ มีการใช้วงดุริยางค์เครื่องเป่าของ 4 หน่วยงานแห่นำขบวนในงานพิธีการของรัฐ 2) การแห่งานพิธีกรรมส่วนมากใช้ แตรวงชาวบ้าน สำหรับการแห่ในงานพิธีกรรมต่าง 3) นำขบวนแห่ในกิจกรรมต่างๆ ส่วนมากใช้แตรวงชาวบ้าน และวงดุริยางค์เครื่องเป่าจากสถานศึกษา ประกอบการแห่นำขบวนในกิจกรรมต่างๆ

3.6 บทบาทสร้างความบันเทิง

การใช้วง ดุริยางค์เครื่องเป่า นั่งบรรเลง เพื่อสร้างความบันเทิง การแสดงคอนเสิร์ต งานเลี้ยงกาล่าดินเนอร์ หรืองานเลี้ยงรับรองในวันชาติต่างๆ

3.7 บทบาทด้านการประกวดแข่งขัน

วงที่มีบทบาทด้านนี้ได้แก่ วงจากโรงเรียนต่างๆ และโรงเรียนดุริยางค์ทหารด้วย จัดประกวดโดยกรมพลศึกษาในชื่อ “การประกวดวงโยธวาทิต นักเรียน นิสิต นักศึกษาชิงชนะเลิศแห่งประเทศไทย” มีการระบุเพลงที่ใช้ในการบรรเลง ประกอบด้วย เพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เพลงไทยโดยมีหน้าทับเพลงไทยประกอบ เพลงไทยร่วมสมัย และเพลงเลือกตามถนัด

3.8 บทบาทในสถานะวงประกอบพิธีกรรม

บทบาทวงที่ใช้ประกอบพิธีกรรม ส่วนมากใช้แตรวงในการบรรเลง มีหน้าที่หลัก 2 ด้านคือ 1) หน้าที่ดำเนินบทเพลงในพิธีกรรม ส่วนมากบรรเลงเพลงไทยเดิมทุกประเภทเช่น ชุดโหมโรงเย็น เพลงเถา เพลงเกร็ด เพลงสำเนียงภาษาต่างๆ มีเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมทางศาสนาในงานมงคล และงานอวมงคล และ2) บรรเลงเพื่อการฟังและความบันเทิงในพิธีกรรม มีบทเพลงเฉพาะงานที่เป็นมงคลและงานอวมงคล

อภิปรายผลการวิจัย

จากงานวิจัยเรื่อง “ศึกษาการเรียบเรียงเพลงไทยเป็นทางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า” ผู้วิจัยได้ข้อค้นพบที่นำไปสู่การอภิปรายผลดังนี้

1) แนวคิดการแปลงเปลี่ยนจากเพลงไทยสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

การแปลงเปลี่ยนเพลงไทยสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า มีวิธีการและกระบวนการแปลงเปลี่ยน เช่นเดียวกับการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม ตามแนวคิดของ ผจงจิตต์ อธิคมนันทะ (2543, น.22-24) ดังนี้

Copyright© by Mahidol University

1. การแพร่กระจายของดนตรีตะวันตกที่เข้ามาในประเทศไทย มีการฝึกหัดโดย ร้อยเอกอิมเปย์ (Implay) และร้อยเอกโธมัส ยอร์ช น๊อกซ์ (Thomas Knox) เป็นทหารนอกราชการกองทัพอังกฤษ นอกจากนั้นแล้วรูปแบบของดนตรีและวิธีการบรรเลงและการใช้เพลง ต่าง ๆ มากับเรือรบของต่างชาติที่เข้ามาในประเทศไทย ซึ่งเป็นกระบวนการกระจายทางวัฒนธรรม

2. การยืมจากวัฒนธรรมตะวันตก เช่นการยืมเครื่องดนตรีตะวันตก เพลงของตะวันตก รวมทั้งการนำมาใช้และหน้าที่ นอกจากนั้นยังมีการยืมเพลง God Save The Queen เข้ามาใช้เป็นเพลงคำนับของไทย

3. การค้นพบวิธีการเองโดยบังเอิญ การนำนักดนตรีไทยมาฝึกหัดแตรทางด้านสากล เมื่อว่างจากการฝึกซ้อม นักดนตรีไทยที่ฝึกหัดเครื่องดนตรีสากล ก็นำเครื่องมาเป่าเพลงไทยจากการจำ เป็นการแปลงเปลี่ยน ด้วยตัวนักดนตรีเอง ยังไม่มีรูปแบบของการนำไปใช้ รูปแบบวงและทำนองเพลง

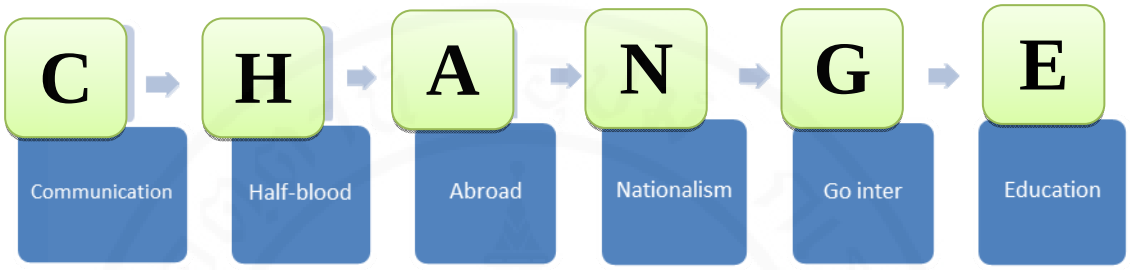
4. การประดิษฐ์โดยการนำเทคนิควิธีการที่มีอยู่แล้วมาปรับปรุงแก้ไข เช่นการสร้างเพลงสำหรับแตรตอดเพื่อทำเพลงคำนับ เมื่อเปลี่ยนเพลงคำนับ เป็นทำนองที่สร้างขึ้นเองโดยใช้ทำนองที่แปลงมาจากเพลงไทย เช่นเพลงสรรเสริญพระบารมีโดยได้ทำนองมาจากเพลงบุหลันลอยเลื่อน เพลงสรรเสริญพระนารายณ์ซึ่งได้เค้าเพลงมาจากเพลงสายสมร เริ่มเป็นการแปลงเปลี่ยนโดยนำเครื่องดนตรีสากลมาเป่าเพลงที่มีทำนองแบบไทย มีการพัฒนาที่เป็นรูปแบบมากขึ้น

5. นวกรรมหรือการคิดประดิษฐ์สิ่งใหม่ๆ (Innovation) เป็นการคิด หรือพฤติกรรม ที่เป็นของใหม่ เป็นการพัฒนาเพลงไทยโดยทูนกระหม่อมบริพัตร ที่กลับมาจากการเรียนดนตรีในประเทศยุโรป โดยการแต่งเพลงไทยมีรูปแบบการประสานเสียงแบบยุโรป และแต่งเพลงไทยที่มีรูปแบบเลียนเสียงและทำนองของไทยเดิม พัฒนาระบบและรูปแบบการแปลงเปลี่ยนเพลงไทยสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า บุคคลที่พัฒนาร่วมกันในยุคนี้คือ จางวางทั่ว พาทยโกศล นอกจากนั้นแล้วความต้องการแสดงศักยภาพของไทยให้คนต่างชาติได้รับรู้ ซึ่งเป็นแนวคิดภาวะทันสมัย (Modernization) โดยการจัดแสดงโขนรามเกียรติ์ ตอนพรหมมาศ ต้อนรับชาวต่างชาติ โดยการประพันธ์ดนตรีประกอบการแสดงโขนให้เครื่องดนตรีในวงดุริยางค์เครื่องเป่าบรรเลง เพื่อมุ่งหวังให้ชาวต่างชาติฟังและมีความเข้าใจในดนตรี เป็นกระบวนการประดิษฐ์สิ่งใหม่เช่นเดียวกัน

นอกจากนั้นแล้ว สิ่งที่พบจากงานวิจัยมีความแตกต่างและเพิ่มเติมเข้ามาจากแนวคิดของโครเบอร์ (Kroeber) คือกระบวนการถ่ายทอดหรือการเรียนรู้นอกระบบการศึกษา ทำให้เกิดการแปลงเปลี่ยน ซึ่งพบได้จากการที่ครูดนตรีฝึกนักดนตรีชาวบ้าน การถ่ายทอดดังกล่าวมีการคิดระบบการบันทึกเพื่อจดจำตามวิธีของชาวบ้านเอง และการแปลงเปลี่ยนทำนองเพลงตามจำนวนเครื่องดนตรีที่มีและจัดหามาใช้ได้

Copyright by Mahidol University

จากงานวิจัยดังกล่าวผู้วิจัยขอสรุป แนวคิดกระบวนการแปลงเปลี่ยนทางดนตรีไว้ 6 กระบวนการ โดยใช้แนวคิด “CHANGE” ดังนี้



1. C Communication การแปลงเปลี่ยนทางดนตรีเกิดจากการติดต่อสื่อสาร โดยเฉพาะการติดต่อกับชาวต่างชาติ เป็นแนวคิดหลักเรื่องการแพร่กระจาย (Diffusion)

2. H Half-Blood การผสมผสานระหว่างคนดนตรีไทยกับดนตรีสากล โดยการนำนักดนตรีไทยฝึกหัดเครื่องดนตรีสากล เป็นการสร้างคนพันธุ์ทางหรือลูกผสมทำให้เกิดการแปลงเปลี่ยนทางด้านดนตรี ซึ่งตรงกับแนวคิด การค้นพบโดยวิธีบังเอิญ (Discovery)

3. A Abroad การนำเข้าจากต่างประเทศ เช่นเครื่องดนตรี นักดนตรีต่างชาติ ที่เข้ามาสอนดนตรีในประเทศไทย โดยนำรูปแบบวิธีการฝึกเข้ามาในประเทศไทยทำให้เกิดการแปลงเปลี่ยนด้วย ซึ่งตรงกับแนวคิดการยืมทางวัฒนธรรม (Borrow)

4. N Nationalism ความเป็นชาตินิยมของ ทูนกระหม่อมบริพัตร ที่ได้ศึกษาการเรียบเรียงเสียงประสานมาจากต่างประเทศ นำความรู้ที่ได้มาเรียบเรียงเพลงไทย โดยยังเน้นลักษณะที่เป็นไทยอยู่ทำให้เกิดการผสมผสานและการแปลงเปลี่ยนทางที่เป็นรูปแบบแตกต่างจากการประสานเสียงของตะวันตก ซึ่งตรงกับแนวคิดนวตกรรมใหม่ (Innovation)

5. G Go inter ความต้องการให้ทันสมัย ทัดเทียมกับต่างชาติเช่นการจัดแสดงโขนต้อนรับชาวต่างชาติต้องการให้ต่างชาติเข้าใจในดนตรีและเพลงประกอบ จึงมีการแปลงเปลี่ยนวิธีการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีในวงดุริยาค์สากล ซึ่งเป็นแนวคิดการประดิษฐ์ (Invention)

6. E Education การศึกษาและการถ่ายทอดในระดับชาวบ้าน เพียงเพื่อให้เกิดการเรียนรู้และฝึกปฏิบัติได้อย่างรวดเร็ว ทำให้วิธีการฝึกปฏิบัติ การอ่านโน้ต ถูกแปลงเปลี่ยนเพื่อให้จำได้ง่ายและเรียนรู้ได้เร็วขึ้น

Copyright by Mahidol University

การแปลงเปลี่ยนเพลงไทยสู่การบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีตะวันตก ดังกล่าวได้รับอิทธิพลจากตะวันตกเป็นหลักผสมผสานกับดนตรีไทย ทำให้สังคมมีการเปลี่ยนแปลงเพื่อให้ทันกับ

ความก้าวหน้าของสังคมตะวันตก การเปลี่ยนแปลงทางด้านสังคมมีผลทำให้วัฒนธรรม ซึ่งรวมถึงดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงไปด้วย กระบวนการและลำดับขั้นการเปลี่ยนแปลง มีลักษณะและวิธีการคล้ายแนวคิดของโครเบอร์ (Kroeber) ที่ปรากฏในงานเขียนของ ผจงจิตต์ อธิคมนันทะ(2543, น.19-20) ที่อธิบายลำดับขั้นการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมมี 5 ขั้นตอน

การแปลงเปลี่ยนเพลงไทยสู่การบรรเลงด้วยวงดุริยางค์เครื่องเป่า ครั้งแรกมีการแปลงเปลี่ยนโดยการนำเพลงไทยบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีตะวันตก โดยกำหนดบทบาทหลักทางสังคมคือใช้สำหรับเพลงเคารพ เมื่อมีการใช้บ่อยๆ เริ่มมีการพัฒนารูปแบบของเพลงและการประสานเสียงให้มีความวิจิตพิศดารออกไป การพัฒนาดังกล่าววงดุริยางค์เครื่องเป่า ยังมีหน้าที่บรรเลงเพลงเคารพอยู่เช่นเดิม ขณะที่ทำหน้าที่สำหรับการบรรเลงเพลงเคารพ ยังมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบต่างๆ ออกไปอีก การปรับเปลี่ยนที่มองเห็นได้ชัดเจนได้แก่ การปรับเปลี่ยนทางด้านเครื่องดนตรี โดยนำรูปแบบวงดุริยางค์แบบอย่างตะวันตก มีการผสมวงตามแบบอย่างตะวันตก และการปรับเปลี่ยนทางด้านระบบดนตรี เป็นการปรับเปลี่ยนวิธีการบรรเลง การประสานเสียง แนวดนตรี ทำนองดนตรี

จากวงดุริยางค์เครื่องเป่าที่พัฒนาจากต่างชาติ เพื่อให้มีการพัฒนาทัดเทียมกับต่างชาติและนำมาใช้สำหรับการบรรเลงเพลงเคารพสำหรับพระมหากษัตริย์ ได้ขยายออกไปสู่สังคมในวงกว้าง มีการนำไปใช้ในสังคมอย่างแพร่หลาย เมื่อวงดุริยางค์เครื่องเป่า ถูกแพร่กระจายออกสู่สังคมภายนอก ขยายออกสู่ต่างจังหวัด ไปยังสถานศึกษาและชาวบ้าน รูปแบบและขนาดของวงถูกปรับเปลี่ยน โดยเฉพาะการขยายสู่ชาวบ้าน ทำให้เครื่องดนตรีที่มีขนาดใหญ่ ราคาแพง ชาวบ้านไม่สามารถจัดซื้อและหามาใช้ได้ แนว ดนตรีก็ถูกปรับเปลี่ยนตามขนาดของวงและจำนวนเครื่องดนตรีที่มีใช้

การทำหน้าที่ของวงได้ถูกแปลงเปลี่ยนไปมีหน้าที่อันหลากหลาย นอกจากใช้สำหรับบรรเลงเพลงเคารพแล้ว ยังนำไปใช้ในการนำขบวนแห่ ใช้ประกอบการแสดง ใช้ประกอบ พิธีกรรม ใช้บรรเลงเพื่อความบันเทิง การทำหน้าที่และบทบาททางสังคมของวงดุริยางค์เครื่องเป่า มีลักษณะคล้ายแนวคิดของ ฑิตยา สุวรรณะชฎ (2527, น.4) แนวคิดของ ธงชัย สันติวงษ์และชัยยศ สันติวงษ์ (2542, น.92-93) เกี่ยวกับกระบวนการ การแสดงบทบาทของบรรดาสมาชิกภายในองค์การ สามารถกำหนดได้เป็น 4 ระยะ คือระยะที่ 1 เป็นระยะของการคาดหมายในบทบาท ระยะที่ 2 เป็นระยะที่เป็นทางการ อาจกำหนดออกมาเป็นวัตถุประสงค์ ระเบียบวิธีปฏิบัติงาน กฎ ข้อบังคับต่างๆ ระยะที่ 3 เป็นระยะของการเรียนรู้ในบทบาท ต้องมีความสัมพันธ์กับผู้ร่วมงาน ต้องพยายามที่จะปรับบทบาทให้เข้ากับองค์กรและความคาดหมายของคนในสังคม ระยะที่ 4 ระยะของการคงอยู่หรือออกไปจากองค์การ การคงอยู่ เมื่อบทบาทที่เขาแสดงอยู่สอดคล้องหรือเป็นไปตามความคาดหมาย การออกไปเพราะไม่เป็นไปตามความต้องการขององค์การ

Copyright© by Mahidol University

ผู้วิจัยเห็นว่า หน้าที่ของดนตรีของวงดุริยางค์เครื่องเป่า ที่มีหน้าที่บรรเลงเพลงเคารพ มีลักษณะเช่นเดียวกับแนวคิด กระบวนการ การแสดงบทบาทของสมาชิกในองค์การ ของธงชัย สันติวงษ์ (2542) ขณะที่วงดุริยางค์เครื่องเป่าชาวบ้าน หรือที่เรียกว่าแตรวงที่ใช้สำหรับการแห่ในพิธีกรรม มีลักษณะที่แตกต่างกันออกไปดังนี้

บทบาทวงดุริยางค์เครื่องเป่าใช้บรรเลงเพลงเคารพ

1. ระยะคาดหมาย ปรับเปลี่ยนวงเพื่อใช้สำหรับการแสดงความเคารพ ซึ่งเป็นระยะของการคาดหมาย และตั้งเป้าหมายของวงไว้

2. ระยะทางการ มีการกำหนดหน้าที่และบทบาทสำหรับการบรรเลงไว้อย่างชัดเจน โดยระบุหน้าที่ของวงและเพลงไว้ในระเบียบการบรรเลงเพลงเคารพของสำนักราชวัง

3. ระยะการเรียนรู้ และปรับตัว การทำหน้าที่ในสังคมของวงดุริยางค์เครื่องเป่าที่ใช้บรรเลงเพลงเคารพ ถูกพัฒนาด้านดนตรี มีการแปลงเปลี่ยนแนวดนตรี สำหรับการบรรเลง และเครื่องดนตรี ให้เหมาะสมกับคนในสังคม

4. ระยะคงอยู่ ทำให้วงดุริยางค์เครื่องเป่า ยังคงทำหน้าที่เพลงเคารพอยู่ในสังคมได้

ส่วนการทำหน้าที่ของแตรวงชาวบ้านมีลักษณะที่แตกต่างกันดังนี้

1. ระยะคาดหมาย เป็นการปรับเปลี่ยนโดยชาวบ้านคาดหมายเพื่อนำมาใช้ในการแห่แหน และใช้ในการประกอบพิธีกรรม

2. ระยะทางการของแตรวงชาวบ้านไม่มี ไม่ได้ถูกกำหนดหน้าที่ไว้อย่างชัดเจน

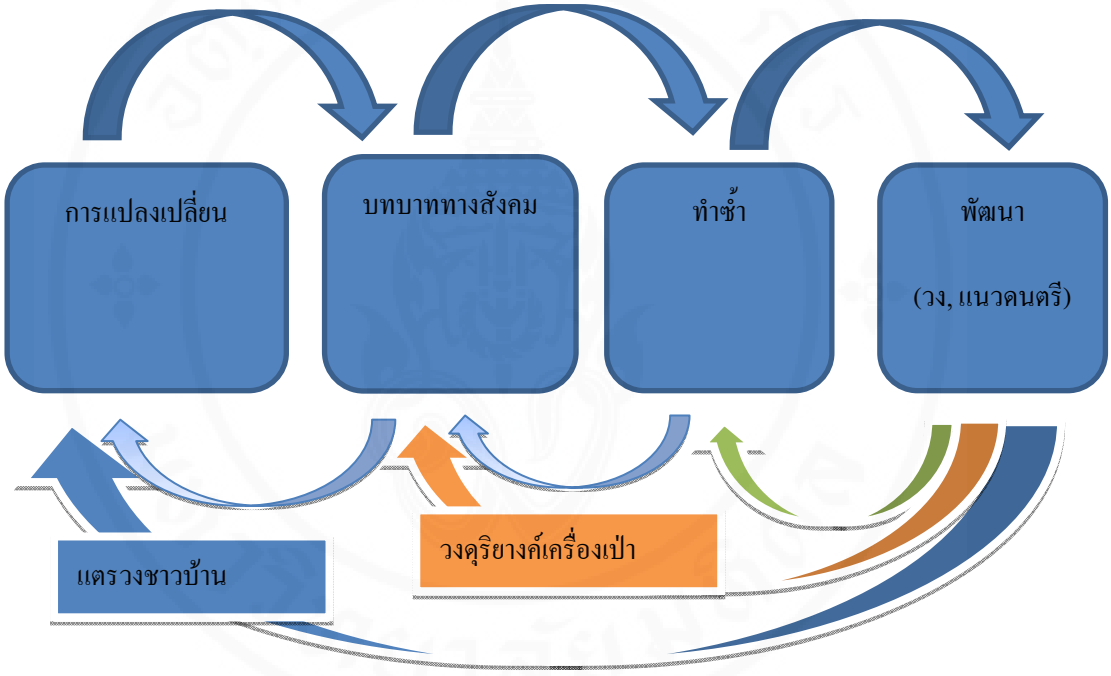
3. ระยะการเรียนรู้ แตรวงชาวบ้านต้องปรับตัวให้เข้ากับสังคมชนบท และปรับตัวตามหน้าที่ ที่เข้าไปรับใช้ เช่นใช้สำหรับการแห่ ใช้เพื่อความบันเทิง

4. ระยะคงอยู่ ออกจากสังคม ในระยะดังกล่าวถ้าแตรวงชาวบ้านไม่สามารถปรับตัวได้ รูปแบบของวงอาจจะเปลี่ยนไป หรือต้องออกไปจากสังคม แต่สิ่งที่คงอยู่คือหน้าที่การแห่ มีการนำเครื่องดนตรีชนิดอื่นหรือรูปแบบอื่นเข้ามาแทนที่ รูปแบบวงอาจจะเปลี่ยนไปแต่ยังคงหน้าที่ในการแห่และสร้างความบันเทิงอยู่เช่นเดิม

จากแนวทางเรื่องบทบาทและหน้าที่ดังกล่าว ผู้วิจัยคิดว่า “การแปลงเปลี่ยนดนตรี” เป็นวิธีและกระบวนการหนึ่งของ “การคงอยู่ในสังคม” เพื่อให้มีหน้าที่ทางสังคมอย่างต่อเนื่อง รูปแบบวิธีการ อาจจะมีการเปลี่ยนแปลงและหมุนเวียนเป็นวัฏจักรไปเรื่อยๆ แต่หน้าที่การรับใช้สังคมยังเหมือนเดิม ถ้าวงดนตรีสามารถปรับตัวให้สังคมยอมรับได้ ก็สามารถอยู่ในสังคมได้ แต่ถ้าไม่สามารถปรับตัวได้ จะเกิดการเปลี่ยนแปลงสภาพของดนตรี หรือถูกออกจากสังคมไปเลยดังเช่น แตรวงชาวบ้าน ที่ใช้สำหรับการแห่ ขณะที่ชาวบ้านต้องการวงแห่ เพื่อสร้างความบันเทิง โดยการมีส่วนร่วมของคนในกลุ่ม มีการขับร้องไปด้วย ถ้าแตรวงไม่สามารถทำหน้าที่ดังกล่าวได้และไม่สามารถ

Copyright© by Mahidol University

ปรับเปลี่ยนรูปแบบของวงให้มีการขับร้องไปได้ จะถูกนำออกจากสังคมและมีการใช้วงรูปแบบอื่นที่รับใช้ชาวบ้านในการแห่ สร้างความบันเทิงโดยให้ชาวบ้านมีส่วนร่วมต่อไป ขณะที่วงดุริยางค์เครื่องเป่าที่ถูกกำหนดหน้าที่ไว้อย่างชัดเจนคือใช้บรรเลงเพลงเคารพ อาจจะมีการพัฒนา ปรับเปลี่ยนบางอย่างแต่ก็ยังคงมีหน้าที่เหมือนเดิม การปรับเปลี่ยนเพียงบางอย่างเป็นลักษณะการพัฒนาแต่จะยังไม่ถูก “กลายรูป” หรือถูกนำออกจากสังคม รูปแบบและวัฏจักร แนวคิดการแปลงเปลี่ยนวงดุริยางค์เครื่องเป่าในสังคมไทย สามารถนำเสนอดังแผนภูมิ



แผนภูมิ แสดงแนวคิดการแปลงเปลี่ยนวงดุริยางค์เครื่องเป่าในสังคมไทย

2) ดนตรีพันธุ์ทาง ต้องสร้างคนพันธุ์ทาง

เพลงไทยบรรเลงด้วยดนตรีตะวันตก ด้วยทำนองหรือที่เรียกว่า “ทาง” ของดนตรีไทย เช่นทางฆ้องวงใหญ่ ทางระนาดเอก ทางฆ้องวงเล็ก การดำเนินทำนองกว่า “สิบทาง” โดยนำมา “เรียงร้อยกัน” และผสมผสานด้วยเครื่องดนตรีตะวันตก ทำให้เกิดแนวดนตรีที่เป็นลูกผสมระหว่างเพลงไทยกับเครื่องดนตรีตะวันตก ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นดนตรี “พันธุ์ทาง”

จากผลการวิจัยพบว่า การเริ่มบรรเลงเพลงไทย เกิดจากการที่นำนักดนตรีไทยเข้ามาฝึกหัดเครื่องดนตรีสากล ในสมัยรัชการที่ 4 เมื่อมีการซ้อมเพลงสากลและช่วงพัก นักดนตรีไทยก็นำเครื่องดนตรีสากลที่ตนเองฝึกหัด มาฝึกบรรเลงเพลงไทยที่จำได้ ทำให้เกิดการผสมผสานระหว่างเพลงไทยโดยใช้เครื่องดนตรีสากล

หลักฐานอีกอย่างหนึ่งของการผสมผสานคือ สมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิตซึ่งได้ศึกษาวิชาดนตรีและการเรียบเรียงเสียงประสานจากตะวันตก ซึ่งก่อนการไปศึกษา ทูนกระหม่อมบริพัตร ได้ทรงศึกษาดนตรีไทยตั้งแต่สมัยเด็กๆ มาก่อน หลังจากกลับมาในประเทศไทย ยังได้มี จางวางทั่ว พาทยโกศล ซึ่งเป็นนักดนตรีไทยเข้ามาเป็นผู้ช่วยในการเรียบเรียง ขณะเดียวกัน จางวางทั่ว พาทยโกศล ซึ่งเป็นนักดนตรีไทยที่มีความเชี่ยวชาญทางเพลงไทยอยู่แล้ว ได้เรียนรู้เรื่องการเรียบเรียงเสียงประสานจาก ทูนกระหม่อมบริพัตร เช่นเดียวกัน การผสมผสานองค์ความรู้ของบุคคลทั้งสอง ทำให้เกิดการแปลงเปลี่ยนและการผสมผสาน “ทาง” บรรเลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า หรือสำหรับ “แตรวงหลวง”

ในยุคปัจจุบัน บุคคลที่ถือว่า มีบทบาทด้านนี้ ได้แก่ พันโทวิชิต โห้ไทย ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย – โยธวาทิต) จากงานวิจัยของ ศุภศิริ ทวิชัย (2555) เรื่อง กระบวนการเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับวงโยธวาทิตของพันโทวิชิต โห้ไทย (ศิลปินแห่งชาติ) ได้ศึกษาประวัติ ซึ่งแสดงให้เห็นว่า พันโทวิชิต โห้ไทย มีความรู้ที่ผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีสากล โดยฝึกทักษะดนตรีไทยจากครูพิม นักระนาด ฝึกทางฆ้องวงใหญ่จากสิบโทนพ ศรีเพชรดี ฝึกการขับร้อง การประพันธ์เพลงไทย หลักการวิเคราะห์เพลงไทยจากครูไทยหลาย ๆ คน นอกจากนั้นแล้ว ทางด้านดนตรีสากล ได้ฝึกการปฏิบัติเครื่องดนตรีตะวันตก เรียนทฤษฎีดนตรีตะวันตก จากโรงเรียนดุริยางค์ทหารบก อบรมด้านการประสานเสียง จนสามารถสอบมาตรฐานความรู้เทียบเท่าเกรด 8 ของ Royal Academy Of Music London.

เห็นได้ว่าบุคคลที่มีผลงานด้านดังกล่าวจำเป็นต้องมีความรู้ด้านปฏิบัติและทฤษฎี ทั้งดนตรีไทยและดนตรีสากลควบคู่กันไป ลักษณะเฉพาะทางดนตรีที่มีการผสมผสานความรู้ทั้งดนตรีไทยและดนตรีสากลเปรียบเสมือนลูกผสม “พันธุ์ทาง” การสร้างนักปฏิบัติ เช่นนักดนตรี รวมถึงนักเรียบเรียงเสียงประสาน ควรมีลักษณะ “คนพันธุ์ทาง” เช่นเดียวกัน

ข้อเสนอแนะ

1) ข้อเสนอแนะที่ได้จากงานวิจัย

จากงานวิจัยดังกล่าวผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะที่ได้จากงานวิจัย ด้วยแนวคิด “CARE” หมายถึงการดูแล เอาใจใส่ ด้านวัฒนธรรมดนตรี และแนวคิด “รักษ์เสริมสร้าง” ดังนี้

“CARE”

Copyright by Mahidol University

C Contest, Competitions ควรส่งเสริมให้มีการแข่งขัน ทำให้เกิดการพัฒนาทางด้านดนตรี มีการพัฒนาและสร้างงานใหม่ๆ ด้านดนตรี โดยหน่วยงานที่เกี่ยวข้องและดูแลด้านวัฒนธรรม ลักษณะเดียวกับของกรมพลศึกษาที่จัดการประกวดแข่งขัน “การประกวดวงโยธวาทิต นักเรียน นิสิต นักศึกษา ชิงชนะเลิศแห่งประเทศไทย” นอกจากนี้แล้วหน่วยงานด้านวัฒนธรรม หน่วยงานการศึกษา หรือองค์กรที่ดูแลท้องถิ่น ควรจัดให้มีการแข่งขันทั้ง แตรวงชาวบ้าน หรือวงโยธวาทิต เช่นเดียวกัน และควรระบุเงื่อนไขการแข่งขันโดยให้มีการบรรเลงเพลงไทยในการแข่งขัน หรือให้มีการเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับการแข่งขันเฉพาะโดยเน้นเทคนิคการบรรเลง เทคนิคการประสานเสียงที่เป็นรูปแบบดังเดิม การสร้างสรรค์ (Create) งานด้านดนตรีเป็นวิธีการหนึ่งโดยการส่งเสริมให้มีการสร้างงานใหม่เพิ่มมากขึ้น และสร้างความร่วมมือ (Cooperate) โดยการสร้างเครือข่ายเพื่อให้เกิดความร่วมมือ มีการแลกเปลี่ยนความรู้ มีการแก้ปัญหาร่วมกัน

A Attitude การสร้างเจตคติที่ดีต่อการอนุรักษ์ สร้างค่านิยมของดนตรีไทย เพลงไทย และดนตรีที่ถูกแปลงเปลี่ยนไป เช่นวงโยธวาทิตที่บรรเลงเพลงไทย วงแตรวง เป็นการรณรงค์ในด้านค่านิยม ให้มีการฟัง การนำไปใช้ในสังคม โดยการรณรงค์ทางสื่อต่าง ๆ หรือการรณรงค์ให้กับผู้นำทางความคิดต่าง ๆ เช่นการรณรงค์ให้กับครูเพื่อนำไปถ่ายทอดต่อ รณรงค์สำหรับผู้นำท้องถิ่นเพื่อให้มีการนำไปใช้อย่างต่อเนื่อง

R Research การศึกษาวิจัยเป็นการเก็บรักษางานด้านดนตรีได้เป็นอย่างดี เป็นการเก็บองค์ความรู้เพื่อให้คนรุ่นหลังได้ศึกษา นอกจากการวิจัย (Research) แล้วควรมีการบันทึก (Record) ทั้งภาพและเสียงไว้เพื่อสามารถนำมาศึกษาหรือนำมาใช้ภายหลัง (Review) ได้ตลอดเวลา

E Education เป็นการพัฒนาและสร้างโดยเฉพาะการสร้างนักดนตรีและนักเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า ควรมีหลักสูตรสำหรับสร้างบุคลากรด้านนี้โดยเฉพาะ ซึ่งต้องมีการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีสากล โดยการสร้างนักปฏิบัติที่มีความสามารถในการบรรเลงทั้งดนตรีไทยและดนตรีสากล สร้างนักเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับวงดุริยางค์ โดยนำนักดนตรีไทยที่มีการปฏิบัติดนตรีไทย เรียนรู้ด้านการเรียบเรียงสำหรับเครื่องดนตรีตะวันตก นำวิธีการแปลงเปลี่ยน ไปใช้สำหรับการเรียนการสอนหรือทำเป็นหลักสูตรในระดับอุดมศึกษา เพื่อให้เกิดการเรียนรู้วิธีการเรียบเรียงเสียงประสานโดยยึดรูปแบบดั้งเดิมทางด้านดนตรีไทย

แนวคิด “รักษ์เสริมสร้าง” เป็นแนวคิดหลักเช่นเดียวกันกับ “CARE” ดังนี้

รักษ์ เป็นแนวคิดในการอนุรักษ์และรักษาในสิ่งที่เป็นอดีต เช่นการรักษาทำนองเพลงไทย เทคนิค รูปแบบวงดนตรี รวมทั้งการประสานเสียง โดยมีวิธีการอนุรักษ์ดังนี้

1. โดยวิธีวิจัย เป็นการรักษาและอนุรักษ์งานดนตรีเก่าๆ ที่เป็นเพลงไทย โดยเฉพาะเพลงไทยเก่าๆ ที่อยู่ตามแตรวงชาวบ้านยังมีเรื่องที่ต้องศึกษาอีกมาก

Copyright© by Mahidol University

2. การบันทึกเสียง บันทึกภาพ หรือการบันทึกข้อมูล งานด้านดนตรีควรจะต้องมีทั้งภาพและเสียงเพื่อสามารถนำมาศึกษาในภายหลังได้

3. การจัดระบบของข้อมูลเพื่อให้หน่วยงานอื่น หรือผู้สนใจ เข้ามาศึกษาทางด้านดนตรีได้

เสริม เป็นแนวคิดส่งเสริมงานในปัจจุบันที่มีอยู่ เช่นวงแตรวงชาวบ้านที่บรรเลงเพลงไทย วงโยธวาทิตในปัจจุบันโดยส่งเสริมดังนี้

1. ส่งเสริมให้มีการประกวดแข่งขัน และให้มีเพลงไทยเข้าไปเกี่ยวข้องในการแข่งขัน เพื่อให้มีการพัฒนาฝีมือและเรียนรู้เพลงไทยมากขึ้นเพื่อนำมาแข่งขัน

2. ส่งเสริมการสร้างสรรค์งานใหม่ๆ ให้มีการเรียบเรียงเพลงไทยใหม่ๆ สำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า หรือเรียบเรียงเพลงของศิลปินไทยใหม่ขึ้นมา

3. ส่งเสริมเครือข่าย เพื่อให้เกิดการรวมตัวในกลุ่มเช่นกลุ่มแตรวงชาวบ้าน กลุ่มวงโยธวาทิตตามโรงเรียนต่างๆ เมื่อเกิดการรวมกลุ่มแล้ว หน่วยงานที่เกี่ยวข้องสามารถเข้าไปส่งเสริมและพัฒนาได้ง่าย นอกจากนั้นแล้ว ในกลุ่มต่างๆ สามารถที่จะแลกเปลี่ยนข้อมูลข่าวสารให้แก่กัน เช่นแลกเปลี่ยนโน้ตสำหรับการบรรเลง แลกเปลี่ยนความรู้ หรือถ้าขาดนักดนตรีสามารถที่จะแลกเปลี่ยนและยืมนักดนตรีในการบรรเลงได้

สร้าง เป็นแนวคิดสร้างงานใหม่ในอนาคตแนวคิดในการสร้างมีดังนี้

1. โดยการสร้างนักดนตรี โดยการจัดเข้าไปอยู่ในระบบการศึกษา เช่น การจัดหลักสูตรสำหรับการเรียนโดยเฉพาะ ที่เน้นทั้งการปฏิบัติดนตรีไทยและสากลร่วมกัน

2. สร้างนักเรียบเรียงเสียงประสาน การจัดหลักสูตร ที่มีองค์ความรู้ด้านทฤษฎี การเรียบเรียงเสียงประสาน ทั้งดนตรีไทยและดนตรีสากล

3. สร้างนักดนตรีชาวบ้านรุ่นใหม่โดยการจัดหลักสูตรเสริมหรือหลักสูตรระยะสั้นสำหรับนักดนตรีพื้นบ้าน

2) ข้อเสนอแนะทั่วไป

1. ควรมีการศึกษาเรื่อง “การสร้างทำนองของคลาริเน็ต” ซึ่งมีลักษณะเดียวกับการสร้างทำนองของระนาดเอก มีความลุ่มลึกและซับซ้อนมากสามารถทำการศึกษาวิจัยได้อย่างเพียงพอ

2. ศึกษาการเรียบเรียงเพลงไทยเน้นเฉพาะวิธีการเรียบเรียงของทูนกระหม่อมบริพัตร เพื่อให้เห็นถึงการเรียบเรียงที่ผสมผสานระหว่าง ความรู้ไทยและความรู้ทางดนตรีตะวันตก

Silpakorn University

3. ศึกษาถึงวิธีการเรียบเรียงเพลง สำหรับวงโยธวาทิต ของศิลปินท่านอื่นเพื่อนำมาเป็นแนวทางสำหรับการพัฒนาด้านการศึกษาดนตรีต่อไป

4. แตรวงชาวบ้านยังมีเพลงสำหรับเก่าให้ศึกษาอีกมากควรมีการเก็บบันทึกเพลงต่าง ๆ ไว้ โดยการบันทึกเสียง บันทึกโน้ตเก็บไว้ในรูปแบบสากลเพื่อให้สามารถนำกลับมาศึกษาในอนาคตได้

5. ศึกษาวิธีการบันทึกโน้ตของแตรวงชาวบ้าน มีลักษณะเฉพาะบุคคลเฉพาะวง ถ้าสามารถศึกษาวิธีคิดในการบันทึกโน้ตของชาวบ้านได้ จะเป็นประโยชน์อย่างมากในการอ่านโน้ตของชาวบ้าน และสามารถรื้อฟื้นเพลงเก่า ทำนองเก่า กลับมาได้อีกมากมาย

Copyright by Mahidol University

A STUDY OF ARRANGING IN THAI TRADITIONAL MUSIC FOR WIND BAND

SURASIT SREESAMUTH 5036444 MSMS/D

Ph.D.(MUSIC)

THESIS ADVISORY COMMITTEE: ANAK JARANYANONTR, Ph.D., POONPIT AMATYAKUL, Ph.D., NARONGCHAI PIDOKRAJT, Ph.D.

EXTENDED SUMMARY

Significance and Background of the research

Thai music is both a science and an art in nature, reflecting a valuable national culture of the country. Thai music is consisted of the body of knowledge with clear principles of beliefs, values and traditions. Thai music has undergone development and been endowed with legacy. From music masters or music composers of old to modernity at present, Thai music never becomes stagnant. The music has been developed along with the change of time to go with the musical styles of a particular era.

During the first 150 years of Rattanakosin period, during the reign of King Rama I to Rama VII (AD 1782-1932), Thai music was firmly rooted on the triangular base of the home, the palace and the temple, founded on the theory advocated by Poonpit Amatayakul which describes the development and practice of music that occurred first in the home, the acquisition of musical knowledge and skills appeared at the temple. Many of the homes and temples have become a channel for practicing and learning more advanced musical science. As a result, numerous music academies have developed at the home and the temple. The temples that played the role of promoting and performing musical skills by musicians were Khao Ngoo Temple in Ratchburi Province and Kalayanamit Temple in Thonburi. The palace, another music base considered much better prepared than the home and temple, has been equipped

with people of musical knowledge and skills as well as the ability to produce valuable new music. The palace was a place where music was learned music and singing was performed exquisitely, a place comparable to a reputable college of music.

Since the reign of the King Rama III, Thai music has been influenced by Western music by the arrivals of Christian missionaries. Western music was introduced to the palace through the Western-style military drills. Western music came with the Western military training during the reign of King Mongkut, where Western military instructors were employed. The band was originally played for the salutation and in a parade. Military instructors taught Thai musicians to play the musical instruments in the wind band. Conscripted men learned to play the instruments from Western military teachers, particularly playing trumpet for various activities. The military has been trained and inherited with playing the military-style trumpet.

The influence of wind band in Thailand began in 1873 when King Rama 5 returned from the royal visit to India, Singapore and Java. He founded the band which was composed of the Royal Guards that played Western military music. Later, the military band started playing Thai traditional music from memorization of the song rather than by using musical notation. This type of musical band was known as "Krae Wong".

Changes in the military band were initiated by Prince Boripat Sukhumbhan (Krom Phra Nakhon Sawan Woraphinit or Thoon Kramon Boripat) who graduated in military science from Germany. He studied Western music and has been appointed as the Navy Commander. Under his command, the Navy's brass band has been improved by providing lessons on reading and writing musical notes, including the arranging of typical western musical pieces.

Evidences of development of Thai music appear in many books with reference to correspondences between the Korm Phraya Damrong Rachanuphap and Somedet Chaofar Krom Phraya Narissaranuwatiwong in 1941 and the writings of Mr. Chonlamoo Chalanukhroh and Poonpit Amayatakul; all unanimously agree that in 1871, the palace had at least 3 Western music instructors to oversee the band. These included Wester Fel, a German; Hae Woodsen, a Dutch and the third teacher was named Jacob Veit. The band has flourished tremendously during the reign of King

Rama VI. Band troupes were able to play in a marching band for entertainment and at both public and private ceremonies.

In addition to Thoon Kramom Boripat, another person playing an important role in the band was Mr. Thua Phatthaya Koson, a Thai musician born in the Phatthaya Koson family. In his youth he had been a regular performer in Baan Mor Palace band, the band attached to the Department of Military Band in the reign of King Rama V under the control of Chao Phaya Wetsawongwiwat (M.R. Larn Kunchorn) in the latter era of King Rama V's reign. He assisted in the musical work in the palace of Krommuen Choomphon Khet Udomsak. Around the year 1904, he offered himself to be in service to Somdet Chaofar Boripat Sukhumbhan Krom Khun Nakhon Sawan Woraphinit, who moved the performing place of Thai classical music band to Bang Khun Prom Palace. When Krom Khoon Nakhon Sawan was entrusted to command the Navy, he has called Mr. Thua Phatthaya Koson to help the Navy with music, an action which opened the door for him to formally familiarize with members of the navy band.

Changwang Thua Phatthaya Koson served as an instructor for Royal Navy Troupe Orchestra under the command of Thoon Kramon Boripat, an event regarded as a crossroad of combination of Thai music with western music. Changwang Thua has outlined the playing of Thai music and followed the command to fine tune the musical works composed by Thoon Kramom Boripat for playing with the *Pi Paat* band. The development of the naval brass band by combining with Thai music showed a significant role played by Changwang Thua Phatthaya Koson.

Transformation of Thai music band has been made through the improvement of the melody using Thai traditional music mixed with the Western instruments in the wind band. There was a blend of both Thai and Western musical concepts and ideas which turned out to be a distinct arranging technique.

The importance of the above event is seen in fact that during the period of influence of Western music, Thai music has adopted its transformation by bringing Thai music in tune with the Western instruments for the wind band. Such transformation resulted in composing of melodies as a musical mode by using Western instruments known as "the band mode". The significance of the background

of Western influence on Thai music has led the researcher to have a keen interest in the study of arranging of Thai music for transformation to wind band mode.

Objectives

1. To study the history and development of transformation of Thai music to wind band.
2. To study arrangement of Thai music in terms of the transformation to wind band.
3. To study the role of the wind band in Thai society.

Research Questions

The study seeks to answer the questions of how Thai music has transformed into the wind band, with the following research questions.

1. What is the history of the transformation of Thai music into the wind band?
2. How have arrangements been made into melodies of Thai music for use in the wind band?
3. What is the role of the wind band in Thai society?

Scope of the research

For the scope of the content of the study, the researcher focuses on the transformation of arranging of Thai music into the music for wind band, known as *"Thang Trae Wong*", which is not a musical harmonization of Thai music with Western musical chord. The study concentrates on arrangements done by Changwang Thua Phathaya Koson.

The music arrangements chosen for the study of the transformation of Thai music into the wind band consist those in Music 5 category, i.e. *Phlaeng Napart, Phlaeng Homerong, Phlaeng Thao, Phlaeng Kred* and *Phlaeng Tub*.

Copyright by Mahidol University

Expected Results

The research is expected to provide advantages in the following ways.

1. Academic advantage. The results of the analysis of arrangement of Thai music give rise to body of knowledge derived from a combination of Thai musical theories and those of Western theories. Such body of knowledge can be applied for teaching in institutions involved with the music education. In addition, it can be used for arranging Thai music compositions of other Thai musicians, which can be used for the wind band.

2. Preservation advantage. The results of the study contribute to the preservation of Thai music in the form of Western musical notation for academic research. In addition, the results of the study provide a clear history and development of the transformation of Thai music in the modification to suit with time. People today also are able listen to the melody of Thai music played with Western instruments. In addition to a succession of Thai musical melody, the transformation has continued to produce creative work in the music world and the further development of the Thai music in a form appropriate to the society in Thailand.

3. Societal advantage. The wind band can be used in various occasions to serve the society at present.

Research Methodology

The research entitled "Arrangement in Thai Traditional Music for Wind Band" utilized the qualitative research method through studies and interpretation of actual data using anthropological and musicological approaches. The study involved analyses of the data from the field, interviews of artistes, scholars and music teachers who are experts in the field. In addition, the researcher studies and analyzed musical notations arranged for the wind band since the reign of King Rama VI, kept at the royal palace. The notations have been revised during A.D. 1981-1993 and the digital copies are kept by Professor Poonpit Amatayakul at the Musicology Pavilion, College of Music, Mahidol University. The arrangements selected for the study were those done by Changwang Thua Patthaya Koson.

Copyright by Mahidol University

For the study of the history and development, the researcher synthesized the data from old documents and interpretation was made to the concept of such transformation.

For the analysis of arrangement and transformation of the Thai music, the musical notations were put into a musical program and they were played for music experts with more 10-year-experience to listen to. This was aimed at identifying the kind of Thai musical instruments used in the arrangement. The outcomes of the experts' reviews were analyzed for musical modes of arrangement.

For the study of the role of the wind band on the society, the researcher studied the data from documents and interviews. The acquired data were analyzed, synthesized, interpreted and presented by the descriptive analysis. Conclusion was made in line with the set objectives and further presentation was given accordingly.

Findings

The findings of the research entitled "A Study of Arrangement in Thai Traditional Music for Wind Band" are the following.

1. History of development and transformation of Thai music into wind band.

1.1 History of development and transformation of the wind band in Thailand

The Western musical instruments such as trumpets were introduced into Thailand since the Ayutthaya period. Western traders entering this kingdom presented the instruments as a tribute to the king. They used the instruments to play the religious hymns. Later foreigners serving in the court of Ayutthaya started playing the trumpets performing along with Thai wind instruments, such as *Sang* and *Trae-ngorn*. These instruments were used to perform during the salutation rituals at the royal parties attended by the king.

Copyright by Mahidol University

Training on Western instruments was initiated by Impey, a British officer stationed in India. He came to Thailand in the reign of King Rama IV, about the year 1854 as a military recruit trainer at the royal palace. Thomas Knox was

a military training instructor at the front palace. Both British trainers used the wind band performance to show salutation to the king by using the English version of 'God Save the Queen'. This music was known as the King's Anthem (Long Live the King) by Thais. The soldiers who performed in the band were called *Kong Trae Wong*.

Contacts with foreign countries have brought more music interactions between Thais and foreigners. A foreign vessel called Acona arrived in Thailand. Musicians of the ship taught Thai military trumpeters with German music. Within one month they were able to play the music by memorization. Thai military musicians were able to perform the trumpet for other musical pieces within a short period of time. .

In the year 1898 Mr. Van Houssen or Master Yu Sen was appointed as a music instructor for the royal palace at the end of the reign of King Rama IV and another music teacher, Jacob Veit joined the service at the front palace. More trumpet musical pieces were organized by Master Yu Sen to play the King's Anthem. In 1871, Khoon Jen Krabuanhad became the commander of the wind band for the royal navy boat of King Rama V.

In 1873 the royal page wind band division was founded by His Majesty King Rama V. The band was assigned to lead the parade for military marching or for the royal ceremony. The musical pieces used for these occasions were unable to identify. During this period, a few Thai musical masters appeared on the scene, such as Khoon Jen Krabuanhad, Khoon Jad Krabuanphon, Luang Rad Ronnayut and Khoon Rood Daronchai.

In 1876 a project for training military wind band was established under the direction of the royal sister Phrachao Nongyather Phra Ongchao Suksawat. Later the commander of the wind band division was under the direction of Phrachao Baromwongther Krom Phraya Damong Rajanupab. In the year 1897, Michelle Fussco became an instructor at the naval wind band.

In 1898, Phra Watit Borathed (Chit) was the lead trumpeter under the direction of Phrachao Baromwongther Krom Phraya Damong Rajanupab. During this period, a short nibbling sound of wind instruments *(Trae Tod)* was applied to the King's Anthem by Fussco for use in the performance of the Navy wind band. Phra Watit Borathed introduced the *Trae Tod* sound into the army wind band and

Michelle Fussco also introduced the *Trae Tod* sound in the musical piece called King's Narai Anthem, which was modified from the melody of the musical piece called "Phleng Sai Samorn".

In the reign of King Rama VI, musical work and trumpet had been expanded and flourishing considerably, resulting in the establishment of the wind bands in the divisions of 'Suae Pa Pran Luang', boy scouts, and the royal cavalry guards. Thoon Kramom Jakkrapong expanded the royal bands using the Western instruments by employing Alberto Nassari as an instructor for cavalrymen with the establishment of *"Wong Farang Ma Ruam"*, or combined string band of cavalrymen. The work was further expanded with the establishment of the band called the band "Symphony of Krung Siam" or Siam Symphony.

During the years 1991–1995, Ansari created the army's wind band with a high capacity. The band was honored to play at a prestigious event such as the royal wedding ceremony in 1991. In 1981 the division of *Suae Pa Pran Luang* royal cavalrymen established two bands. A second unit in the Brass Band was established in 1920 by using musicians playing with the royal bands. During the reign of King Rama VI, the persons who played an important role in the musical work were Thoon Kramom Boripat and Changwang Thua Patthya Koson, who had contributed so much progress in the musical circle.

1.2 Development and extension of the wind band

The wind band has undergone development and extension throughout the country in the following ways.

1. The recording of music of the military band: After the band began developing gradually, recordings were made to the military music during the late period of King Rama V's reign. The military musical pieces were recorded by a foreign company in the form of performance format and styles including harmonization and through the records, resulting in more musical pieces spreading to provincial areas.

2. The extension to laymen. In 1893, Thailand had lost its territories to France and England. King Rama V had planned to put army camps in many provincial towns across the country. Each camp was stationed by soldiers who played trumpets; accordingly a trumpet unit was established for each camp. The

Copyright by Mahidol University

trumpet teacher-soldiers from Bangkok moved to the provinces to serve as head trumpet players. Local soldiers in the provincial camps learned the art of playing trumpet from the musician soldiers from Bangkok and this phenomenon occurred throughout the country. Additionally, the scout troupes established during the reign of King Rama VI with regular musicians at each troupe contributed to the expansion of lay residents' wind bands. The size of the band was reduced, resulting in transformation of "musical mode" based on the number of the instruments. Music was learned by memorization. After a long period of performance through memorization, there was a feeling among performers that they might lose the memorization some day. Therefore, the only way to preserve the musical performance was by keeping notes using Thai alphabets, the symbols known only to particular performers or specific groups. Thus the transformation occurred in the recording of the music as well.

3. Expansion into the education system: Students' bands occurred first in the schools run by western missionaries with Roman Catholic Brothers or Fathers who taught trumpet and clarinet along with the learning of Western musical notations. The task started with schools for boys in Bangkok and later extended to the provinces. Female students were later taught to play the instruments but not as much as the boys. After that the government of Thailand began teaching trumpets to students and student or scout brass bands were consecutively created.

1.3 Causes for transformation across cultures

The history and development of wind band in Thailand reflects the transformation across cultures, i.e. the performance of Thai music with Western instruments in the wind band. Causes and processes of change can be seen in the following.

1. Thai musicians were taught to play the trumpet. During their free time, the musicians used the instrument to play Thai musical pieces from memorization. It reflects the transformation by the musicians themselves; there was no model for the application, band form and melody format.

2. The creation of musical pieces with short trumpet sounds for salutation was made by the musicians. The creations were made from the melody

Copyright by Mahidol University

of the musical pieces such as the King's Anthem, which derived from the musical pieced called '*Bulan loy Luen*', and King Narai's Anthem from '*Sai Samorn'*. All these musical pieces utilized Western instruments using Thai melodies. More musical forms were developed accordingly.

3. After Thoon Kramom Boripat had returned from Europe with the graduation in music studies, development had been made to Thai music to be in par with foreign music. Thai musical pieces had been created with European style harmonization. Sounds and melodies of Thai traditional music were injected into newly composed Thai musical pieces. The transformation of system and format has been seen in Thai wind band. The person actively involved with this transformation was Changwang Thua Patthaya Koson.

4. Needs for showing the potential of Thai music to be recognized by foreigners. These efforts were carried out by introducing the Ramayana *Khone* epic performance showing the part of Phromnas welcoming foreigners. The transformation of Thai musical melody for accompanying *Khone* performance was made through the utilization of the instruments in the wind band. This was aimed at creating understanding of Thai music by foreigners. The *Khone* performances were shown to foreigners during the years 1903 to 1910.

5. The system of learning of the laymen: Learning was acquired through practice and memorization, and this required speediness. After a long period of time, memorization of the musical pieces might have been lost. Therefore, there was a need for making records of what was learned through note taking form and this resulted in the transformation of the instruments unaffordable by the laymen. Thus, the band was forced to reduce the number of the instruments. Two types of transformation occurred. 1) The change in the musical notations to allow lay musicians to be able to memorize the pieces easily and speedily. The notes were represented for rehearsal by Thai alphabets. 2). Change in the melody of the musical instruments was made to match with the instruments used by the laymen, which was limited in number; certain instruments were so expensive in prices and were unaffordable by the laymen.

Copyright by Mahidol University

2. Arrangement of Thai music for the transformation of melody for wind band

2.1 Grouping of instrument.

In grouping of instruments for wind band, arrangers selected the instrument groups to cover all musical aspects by taking account into the following: 1) melody, 2) song and 3) tempo. Instruments are grouped in accordance to the sounds based on Western tradition: low sound, moderate sound and high sound. In addition, the instruments were classified according to instrument types: wood wind and brass wind.

2.2 Keysignature and *"Thang Pleng"* (Mode)

Keysignatue is the set up of 3 musical intervals and scales, usually with the Bb notes. F and Eb scales are set to suit Thai musical instruments by mainly considering the relationship of the major musical notations in the song.

Thang Pleng is operated through the arrangement of Thai Traditional Music for Wind Band by using different modes; Ionian Mode is most often used, followed equally by the Dorian Mode and Aeolian Mode. Mixolydian Mode is infrequently adopted.

Among the seven musical notes, Diatonic Scale was found to be most frequently used. This is followed by the use of Hexatonic scale in the six musical notes. Pentatonic scale was least frequently used.

2.3 The transformation of the instruments

The melody of Thai music has been arranged and modified to suit the performance in the wind band by creating new melodies similar to the way the Thai musical instruments are performed.

Gong Wong Yai is mainly used for the melody of Thai music, which is performed by the brass wind instruments with low sound such as euphonium baritone, trombone, and bass. For the wood wind sounds, the alto saxophone, tenor saxophone, and the bassoon are used.

Ranat Ek or "alto xylophone" is performed by the use of high-pitch woodwind instruments, including piccolo flute, E flat clarinet, oboes and B flat clarinet carried the melody. For *Ranad Thoom*, F horn, E flat horn and bassoon are

used in the melody. Finally, *Gong Wong Lek* is performed by the use of cornet in the melody.

2.4 Melody arrangement

The arrangement of melodies to suit those of Thai musical instruments is operated in the following:

1). Arrangement of *Gong Wong Yai* melody.

The melody of *Gong Wong Yai*, the major melody for Thai music is emulated the using of such instruments as the euphonium, trombone and bass. Arrangement in the imitation of *Gong Wong Yai* is carried out by playing the main melody together with 1) shortening of the melody by cutting out the sound notes played with the fast speed, 2) reduction of the tempo for the instrument to play the single voice by stretching the stroke to be longer, 3). The use of articulation technique as a combination of the collapsed beats and the insertion of sound symbols, 4) skip of the sound, and 5) adding more sounds or musical notes to the original melody.

2) Arrangement of *Ranad Ek* (Alto xylophone) melody

The sound tempos for *Ranad Ek* are performed using such instruments as piccolo flute, oboe and clarinet. The mimic of *Ranad Ek* sound is performed with the intensity in frequency of the notes with movements of the melody in the following ways: 1) movement by repetition of the sound, 2) hierarchical movement by moving up or down hierarchically, 3) movement by skipping the steps up or down movement, normally in double movement, 4) Movement in zigzag pattern, which moves up and down alternately; the melody moves up and down depending on the direction of the way of the movement, and 5) a combination of all forms of movement. The technique combines several forms of movement together, such as the implementation of a hierarchical movement with repetition or the movement in zigzag pattern and the repetition of the sounds.

3) Arrangement of *Ranad Thoom* melody.

Melodies mimicked for *Ranad Thoom* are made by such instruments as bassoon, F. horn with occasional use of tenor saxophone and alto saxophone. The melodies are made alternately with the following manners: 1) the performance is based mainly on the *Gong Wong Yai*, 2) there exists some repetition of *Gong Wong Yai* melodies in some occasions, 3) certain musical notes are deleted of

Gong Wong Yai or euphonium, and 4) skipping movement of musical notes to interval 8 or more.

4) Arrangement of *Gong Wong Lek* melody

Instrument used to mimic the melody of *Gong Wong L*ek is the cornet. The movement of melody of the instrument is similar to that of the clarinet but with the use of the faster sound at certain phases. In a similar manner, the melody movement is made in the clarinet with deletion or reduction of musical notes but a usual movement characteristic of the clarinet is maintained.

2.5 The harmonization

Harmonization is arranged for the wind band. No difference in the cord style harmonization is found among different instruments. Other melodies are made to have free movement with the application of the Heterophony harmonization. The harmonization of the same melody with different instruments is made with the coordination of the interval movement of 3, 6, 4 and 5. The harmonization of a similar melody with the same instrument is done by the use of 6vClarinet 1 and 2. Most of the tunes are played with the single sound and the harmonization of interval 8 and harmonization of Cornet 1and 2, with the harmonization of interval 8 and the harmonization of F Horn 1 and 2, most are harmonized with interval 3, 6, 5, 4, and interval 8.

2.6 Performing techniques

Two techniques are used for playing the wind band.

2.6.1 Performance technique for specific musical instrument with 3 patterning techniques: *kraw*, *Thang Keb* and *Sabad*.

2.6.2 Performance technique for performing melody with 3 patterning techniques: *Tor*, *Khad* and *Leum* or *Chiew*.

Tor Technique is used to play with the high-pitch woodwind instrument group connected with the moderate and low pitch woodwind instruments and with brass instrument. *Khad* technique is played as a prelude with high pitch woodwind instruments and moderate and low pitch instruments. *Khad* technique is also played with brass instrument. *Luem* technique has two patterns: 1) the overlapping of different melodies and 2) the overlapping with the same melody.

Copyright by Mahidol University

3.Roles of Wind Band

The wind band plays multifarious roles, which can be classified in the following manners.

3.1 Role in the performance at the royal ceremonies. According to the military's regulations for showing respects, the music played for these occasions are five songs including 1) King's Anthem, 2) National Anthem, 3) *Maharerk* (Auspicious music) music, 4) *Mahachai* (Victory) music and 5) *Thongchai Chalermphon* marching music. Most of these musical pieces are played at the ceremonies, such as the Royal Plowing Ceremony, His Majesty the King's royal charity dedicated to temple ceremony, His Majesty the King Presiding over to King Chulalongkorn Day charity .

The wind bands of the Army, Navy, Air Force and Police play the role in the ceremonies. These bands have the duty to play the ceremonial salutation music at official functions.

3.2 Role in the performance at state ceremonies such as Paying Homage to King King Naresuan the Great, ceremony to commemorate the memorial of King Phranagklao and Phra Maha Jetsadarajklao. Most of the bands are played by the units of the military and police. In addition, in various provinces with public ceremonies, bands from educational institutions are used to play at these ceremonies similar to those in Bangkok.

3.3 Role in the preservation.

Revisions have been made to musical notations and musical pieces composed by Thoon Kramom Boripat for use in the celebration of 100 year anniversary of Changwang Thua Patthaya Koson in 1980 held at the National Theatre. Marching songs and *Khone* dance performances with wind bands were recorded. In 2001, the recorded musical pieces were made into the CD copies in the celebration of 120 year anniversary in honor of the life Thoon Kramon Boripat, Master and Father of Thai modern music. The marching bands have made the recordings in order to preserve Thai music with Thai musical melodies using instruments for the band. The purpose was to preserve and disseminate the traditional Thai music.

Copyright by Mahidol University

3.4 Role in partaking in performance

It is divided into 2 main types: 1) duty in the performance by using the wind band to perform Ramayana Dance drama of Phrommat episode with music composed by Phraboromwongther Chaofar Sukhumbhand Krom Phra Nakhon Sawan together with Changwang Thua Patthaya Koson. The earlier shows were held around the year 1903-1910. Later on, the show was performed in 2007 at Thailand Cultural Center in commemoration of the King's 80 and the Queen's 75 Birthday anniversaries. Later in 2009, the same performance of Ramayana *Khone* drama was organized again to celebrate the Queen's 80 year Birthday anniversary; it was organized by the Crafts Promotion Foundation under the patronage of Her Majesty Queen Sirikit. There were the performances with the play of *Pi Paat* orchestras alternately with that of the brass bands from the Royal Army. 2) The music for listening to and for entertainment using the wind band or brass band were played before the actual performance of the drama in order to entertain and to the get the attention of the audience. Around the year 1934, the music was played by the bands before the screening of movies. However, afterward this was replaced by the recording instead of the live-band. Most musical pieces played before the shows were marching musical pieces. The playing of the bands before the show has changed completely.

3.5 The lead role in a parade

The lead in the parade is divided into three formats: 1) For leading the parade in official ceremonies, the wind bands from 4 military and police bands were utilized. 2) For leading a procession, it commonly used the brass bands belonging to lay residents. 3) For leading the parade activities, the wind bands belonging to lay residents and educational institutions were used.

3.6 Role in the entertainment

The wind band is performed to provide entertainment to guests at a gala dinner, a banquet or a reception at various national day celebrations.

3.7 Role in the contest

Copyright by Mahidol University

The bands that are significant for this role are those from various schools and military bands. Competition has been organized by the Department of Physical Education under the theme "Thailand Students Marching

Band Championship Competition". The musical pieces compulsory for performances by all participating bands are often those pieces composted by the King, Thai music, contemporary Thai music and the pieces of the band's choice.

3.8 The role of the performance at the rites

Most of the musical pieces performed at the rites are played by the band with two main functions: 1) the band has the function to perform at the ceremonial rites with all types of Thai classical music such as *Home Rong Yen* (prelude), *Pleng Thao, Pleng Kred* and various *Phleng Samniang*. Musical pieces are played in religious rituals at auspicious and non-auspicious occasions, and 2) the music is played for listening to and for entertainment in a specific ritual that is either auspicious and non-auspicious.

Discussions of the Findings

Discussions of the findings of the research entitled "A Study of Arrangement of Thai Traditional Music for Wind Band" are presented in the following.

1. The concept of transformation of Thai Music for the wind band.

The transformation of Thai music for the wind band follows a similar pattern of cultural transformation concept espoused by Phajongjit Athikhomnantha as follows.

1. In the dissemination of Western music into Thailand, training of Western music was carried out by Captain Implay and Captain Thomas Knox, two retired British Army officers. Additionally, the style of music and performance patterns followed those played by the in-coming warships to Thailand during those times; it is truly a process of cultural diffusion.

2. Borrowing from Western culture has carried out by the adoption of Western music and instruments of the West. In addition, the song God Save the Queen was adopted as the music for salutation in Thailand.

Copyright by Mahidol University

3. Discovery of method by chance. The fact that Thai military musicians practicing western instruments when abstaining from military training led to Thai musicians memorizing the way of playing the instruments. This was a

transformation made by the musicians themselves. There was no format of utilization in the application form and in the melody.

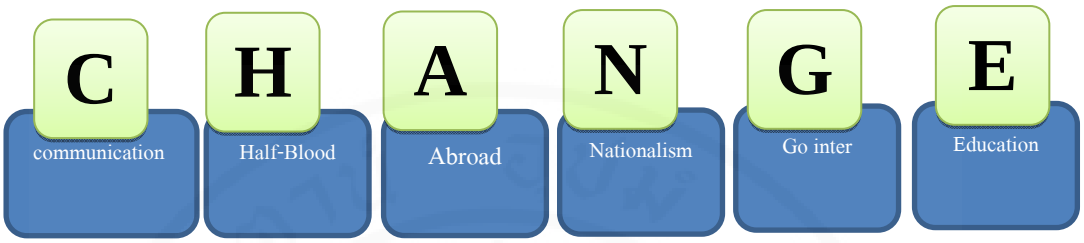
4. Invention by applying existing techniques for improvement, such as creating *Trae Tod* for salutation music. The music for salutation was created using the melody from the Thai music. For example, the King's Anthem was adopted from the melody of the song *Bulan Luenloy* and King Narai's Anthem was adopted from the song *Sai Samorn*. During this time, the transformation began by bringing in Western wind instruments to play Thai music with similar melody. More patterns of music development have occurred.

5. Innovation or the invention of new ideas has developed Thai music considerably through the idea of Thoon Kramon Boripat, who returned from studying music in Europe. He has composed many Thai songs with European style harmonization and Thai songs with mimicry of sound and melody of Thai classical music. He has contributed to the development of the system and pattern of transformation of Thai music for the wind band. The person who joined the effort for the development in this era was Changwang Thua Patthaya Koson. In addition, the urge to prove the potential of Thailand for foreigners to realize the capability of Thailand for participation into modernization was seen in the attempts by showcasing the Ramayana Dance of Phrommat episode in welcoming foreigners. The music accompanying the show consisted of the instruments used in the wind band. This was to encourage foreigners to listen and understand the Thai music. It is the process of innovation in music.

Additionally, the findings of the research are varied with the idea borrowed from Kroeber in term of the process of transmission or learning outside the educational system. This led to the transformation which was evident in the of trained music teachers attempting to teach lay musicians. Such a transmission involved the idea of recording for the purpose of recognizing and memorizing the music of the laymen's style and the transformation of the melody based on the available musical instruments.

Copyright by Mahidol University

The finding of the research can be concluded in terms of the process of transformation of music in 6 processes termed as "CHANGE" as the following.



1. **C** refers to Communication. The transformation of music is derived from communication, particularly contacts with foreigners. The main idea is that of the diffusion of music.

2. **H** refers to Half-Blood. It is an infusion of Thai music with Western music by training Thai musicians with Western musical instruments. It is a creation of a musical hybrid, thus leading to a change in music, which can be termed as inadvertent discovery.

3. **A** refers to Abroad, an act of importation from abroad such instruments and foreign musicians to teach Thai musicians. Training model has been brought into Thai environment, thus causing the transformation, which can be compared to the concept of cultural borrowing.

4. **N** stands for Nationalism. The nationalism espoused by Thoon Kramom Boripat, who has studied musical arrangement from abroad, employed the knowledge acquired in arranging Thai music. In his attempt, he emphasized Thai musical characteristics which led to the integration and transformation in a way that is different from the Western style harmonization, which is comparable to the concept of innovation.

5. **G** stands for Going international. There was an urge for modernization of Thai music to be in par with foreign counterparts. A showcase on Ramayana performance has been shown in welcoming foreign visitors in the hope for them to appreciate Thai music more. Transformation has been made in the way the musical instruments played in the band, which is comparable to the concept of the invention.

6. **E** stands for Education. It is done at a layman's level to generate learning and practice in a fast way, making the practice and reading the converted notes easy to remember and to learn faster.

The transformation of Thai music to the wind band is a result of influence of Western music in combination with Thai music and this caused the society to come in tune with the progress of Western society. Social changes brought about cultural changes including the changes to the music. Processes and stages of change are consistent with the concept of Kroeber as appearing in the writings of Phajongjit Athikhomnantha which describe a hierarchy of social and cultural change in 5 phases.

Transformation of Thai music into the wind band first occurred with the introduction of the Western instruments for playing the Thai music. The identified role of the hybridized music was used for salutation purpose. When used frequently, it began developing a style of music and harmonization with further refinement. During such a development state, the wind band still played the role of performing salutation music with further improvement in patterns. The prominent change was seen in adoption of musical instruments in the wind band and modification in musical system in terms of methods of performance, harmonization, musical style and tempo.

The wind band, which was adopted from the Western tradition, has been improved to keep up with Western norms and used for performance of the King's Anthem. Its usage has been further expanded in a wider scale in society. When the wind band spread to the provinces and into educational institutions to laymen, the pattern and size of the band was also modified; particularly at the lay resident level where large sized-expensive instruments were unaffordable. The size of the band was thus reduced in terms of number of instruments.

The function of the band has changed considerably. In addition to being used for the performance of salutation music, its function has been expanded into being used as a lead in the parade, for accompanying theatrical performance, as part of ceremonial performance, and in a performance for entertaining audiences. These social functions of the wind band are similar to the concept proposed by Thittaya Suwannachot and the concept of Thongchai Santiwong and Chaiyot Santiwong regarding the 4 phases of identification of the role of members of an organization. The first stage deals with role expectation; the second is the setting of objectives,

procedures, rules and regulations by the organization; the third stage involves a period of learning of the role relationship with co-workers attempting to adjust the role to the organization and the expectations of the society; whereas the fourth phase is the remaining or leaving the organization. To remain in the organization is when his role is consistent with or in accordance with the expectations; whereas to leave the organization when his role does not meet the needs of the organization.

The researcher agrees that wind band has the function to play salutation music with similar characteristics of the concept of role identification process of organizational members proposed by Thongchai Santiwong whereas the wind band belonging to lay residents has the function for performance in ritual ceremonies. Functions of the wind bans of both levels are the following:

Functions of the wind band for performing salutation music

1. Expectation phase: Modification is made to the band to be capable of showing expected salutation and aims.

2. Formal phase: Function and role in performing are clearly defined in the regulations for playing salutation music by the royal palace, specifying duty of the band and musical pieces to be played.

3. Learning and adjusting phase: The wind band which performs the role in the society in playing the salutation music has been adjusted for improvement in terms of musical styles and instruments to suit with members of the society.

4. Remaining phase: This phase makes the wind band to remain and function to perform salutation music.

Functions of the wind band belonging to lay residents.

1. Expectation phase: Modification is made by laymen who expect to use the band for parade and performing at ritual ceremonies.

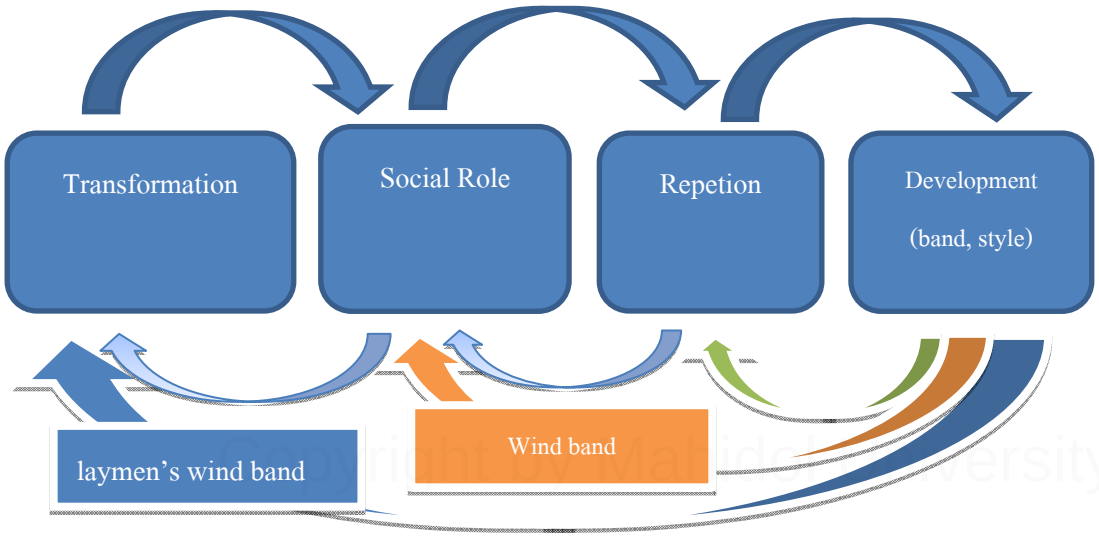
2. Forman phase: Lay residents do not undergo this phase and it is not clearly identified.

3. Learning phase: Laymen’s wind band has to adjust itself to suit with environment in rural areas and with specified functions to serve various occasions such as leading the parade and for entertainment.

Copyright by Mahidol University

4. Remaining or leaving the society phase: In this period, if the laymen's band is not able to adjust, the form of the band may change or leave the society. However what remains is the leading parade function by adding other kinds of instruments. The form of the band may change but it still functions in the parade leading and provision of entertainment.

The researcher agrees that "change in the music" is a mean and process of "remaining in society" to maintain on-going social functions. Formats and procedures may undergo cycle changes but the function of serving the society remains. If the band adjusts itself well with the society, it can remain in it. However, if it is not capable to make adjustment, musical conditional change takes place or the band has to leave the society. This is reflected in the case of lay residents' wind band, of which its expectation by the laymen for the band to serve the rural society as a leading band at the parade with additional functions of provision of entertainment with participation from villagers singing along in the band. If the band is not able to serve such purposes or to make an adjustment, the band is left out from the society and villagers will use other formats for serving such purposes, i.e. leading the parade, providing entertainment with villager singing along. The function for the wind band for performing salutation music is clearly defined. Changes may have been made but the function remains the same. Such changes are part of development and not a total 'conversion' or leaving the society. The formats and cycle of transformation of Thai Traditional Music for Wind Band in Thai society can be shown in the following chart.



Copyright by Mahidol University

Chart showing concept of transformation of Thai Traditional Music for Wind Band in Thai society

Thai music played with Western musical instruments with such a melody called *"Thang"* for Thai musical instruments such as *Gong Wong Yai, Ranad Ek*, and *Gong Wong Lek* is operated with *"Ten Thang"* by combining and integrating with Western instruments. This results in the concept of the music being a hybrid between the western instruments and those Thai music instruments. This can be termed as "hybridized music".

The findings of the study also reveal that the performance of Thai music began in the reign of King Rama IV when Thai musicians were being trained to play Western music. Thai musicians rehearing Western music used the opportunity during the breaks to play in instruments for Thai tunes until they were able to memorize the Thai music. This resulted in integration of Thai music using Western musical instruments.

Another evidence of integration is reflected in the accomplishment of Somdet Chaofar Boripat Sukhumbhand, who studied musical arrangement from abroad. Before he went aboard, Thoon Kramon Boripat had studied Thai classical music since his youth. After returning to Thailand, he was assisted by Changwang Thua Phatthaya Koson, a Thai musician. Changwang Thua Patthaya Soson already had Thai music skills in addition to arrangement skills learned from Thoon Kramom Boripat. The integration of body of knowledge from the two music gurus caused a dramatic change with the application of *"Thang"* technique for performing the wind band or the "royal band".

At present, the person considered to play a leading role is Lieutenant Wichit, Haithai, Thailand National Artist in the field of the performing arts (Thai music-Marching band). A research by Supasiri Thawichai about the arrangement of Thai music for marching bands by Lieutenant Wichit Haithai touched on his life's history showing that Lieutenant Wichit Haithai possessed Thai music knowledge combined with knowledge of Western music. He was trained in Thai music by Master Phim, player of xylophone, in *Gong Wong* music by Sergeant Nop Sripetdee, in singing, composing and analyzing Thai music by various teachers. Furthermore, he was trained in Western musical practice and given lessons on Western music theory

by the Army School of Music and trained in harmonization until he passed the music standard test equivalent to Grade 8 of the Royal Academy of Music London.

It can be seen that those persons possess both practical and theoretical music knowledge with musical characteristics that combined knowledge of both Thai and Western music termed as "hybrid". Creating musical practitioners as musicians requires the creation of the “hybridized musicians” as well.

Suggestions

1. Recommendation based on the findings

The researcher has proposed the “CARE” concept derived from the findings. **CARE** refers overseeing musical culture and the concept “preservation, supplement and creation” of Thai music as follows:

C stands for Contest, Competitions: The promotion and development of the Thai musical work should be encouraged in order by the agencies involved with overseeing the culture. This is similar to the activities organized by the Department of Physical Education in holding competitions on "Thailand’s Student Marching Band Championship Competition". In addition, the agencies overseeing culture and education or local organizations should organize competitions of the bands or marching bands belonging to lay residents or students. Accordingly, the conditions of the competition should be clearly specified with compulsory performance or arrangement of Thai music by the contesting bands, focusing on specific techniques for performing, harmonization originality and creativeness. Music work is a way to promote the creation of new musical works and cooperation among network for exchange of knowledge and solutions of problems.

A refers to Attitude: Generating a good attitude towards preservation and the values of Thai music and Thai songs which may have changed. A good attitude toward marching bands playing Thai music should be encouraged. Campaigns for listening to Thai music should be made through various media channels or through leaders such as teachers in order to convey to other audiences. Campaigns should also be made with local leaders for transmitting to local residents.

Copyright by Mahidol University

R refers to Research; it is a way to store the knowledge for future generations to learn from. In addition to research, audio and video records should be made for study and review when required.

E stands for Education. Education develops and creates musicians and music arrangers of Thai Traditional Music for Wind Bands. A particular course for this type of professionals should be designed, which requires integration of both Thai music and Western music. With the implementation of the course, it is expected that more music practitioners with the ability to play both Thai music and Western music are produced, more arrangers of Thai music for wind bands come into play and more students of Thai music join the bands. This task can be achieved by bringing Thai musicians to learn arrangement techniques used in Western musical instruments and by teaching the course at the tertiary educational level. The expected outcome is the ability to arrange the music based on the traditional Thai musical form.

The concept of "**preservation, supplement and creation**" of Thai music also follows the same "CARE" concept described below.

Preservation is a concept of keeping the valuable past, such as the preservation of Thai music melody, technique and format as well as harmonization, which can be explained in the following.

1. Research should be carried out to maintain and preserve old Thai music composed for performances in lay residents' bands.

2. Audi and video recording should be carried out to record musical work for later review or study by the new generations.

3. The information system should be organized to be used by other organizations or persons interested in the study of music.

Supplement should be made on the existing present work. For example, the marching bands belonging to lay residents should be promoted in the following ways.

1. Competition should be organized to allow Thai music to perform in such competition. This task is aimed at development of musical skills in Thai music among the competing bands.

2. Efforts to create new musical work should be made in terms of arrangement for wind band or re-arrangement of music created by Thai musicians.

Copyright by Mahidol University

3. Establishing networks for grouping of lay residents' marching bands and marching bands at various schools. Once the networks are established, concerned agencies should provide assistance and development to the network. In addition, established groups of networks can exchange music information with each other such as sharing musical notes and knowledge, or even sharing or exchanging of musicians to perform the music.

Creation is a concept of creating new musical tasks in the future, which can be described as follows.

1. Creation of musicians by establishing the task in the education system. For example, the establishment of music curriculum for students with a particular focus on the development of skills in both Thai and Western music.

2. Creation of arrangers with the academic course by providing body of knowledge in music theories for arranging both Thai and Western music.

3. Creation of a new generation of layman musicians by providing supplementary courses or short courses for local musicians.

2. General suggestions

1. A study entitled "The Creation of Clarinet Melody" should be conducted because clarinet has similar melody characteristics with those of *Ranad Ek*. The in-depth and complexity of such melody is worth studying.

2. A study should be carried out about arrangement in Thai music with emphasis on the arrangement style of Thoon Kramon Boripat in order to demonstrate that the combination of arrangement between knowledge of Thai music and that of Western music.

3. Studies should be conducted on arrangements of music for marching bands composed by other musicians to be used as guideline for further development of music study.

4. There exist musical pieces belonging to laymen's marching bands. The works should be recorded electronically or in musical notations based on Western tradition. Such notations and recordings can be further studied and developed.

5. Studies should be carried on the ways of particular layman' note writing for a particular band. If the particular musician's thought of writing notes can

Copyright by Mahidol University

be delineated, it would provide fruitful results in deciphering the notations of the laymen's marching bands. At the same times old musical pieces can be revived and reviewed for reuse in a new melody.

Copyright by Mahidol University

บรรณานุกรม

กรมทหารราบที่ 1 มหาดเล็กรักษาพระองค์ (2547). *ตำนานทหารมหาดเล็ก* .กรุงเทพ: สำนักพิมพ์กรีน แมคพาย

กรมศิลปากร. (2524). *จางวางทั่ว พาทยโกศล. (สูจิบัตร)*. กรุงเทพ ฯ: อมรินทร์การพิมพ์.

กองดุริยางค์ทหารอากาศ.(2552). *กองดุริยางค์ทหารอากาศ หน่วยบัญชาการอากาศโยธิน กองบัญชาการยุทธทางอากาศ*. จัดพิมพ์เป็นที่ระลึก เนื่องในโอกาศครบรอบ 69 ปี.กองดุริยางค์ทหารอากาศ

กองทัพเรือ. (2493). *พระประวัติและจริยาวัตร ของ จอมพลเรือ สมเด็จเจ้าฟ้า บริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิตและเอกสารที่ได้ทรงปฏิบัติราชการ*. ธนบุรี : โรงพิมพ์กรมอุทกศาสตร์.

กองบัญชาการทหารสูงสุด, (2525). *ประวัติกองทัพไทยในรอบ 200 ปี พ.ศ. 2325 – 2525*. กรุงเทพ ฯ : กรมการศึกษาวิจัย. กองประวัติศาสตร์และพิพิธภัณฑ์ทหาร.

การแสดงโขนชุดพรหมาศ. (ม.ป.ป.). ค้นเมื่อวันที่ 26 เมษายน 2556, จาก http://www.thaiticketmajor.com/ performance/khon_phrommas.php

การแสดงเฉลิมพระเกียรติ: รามเกียรติ์ตอนพรหมมาศ. (ม.ป.ป.). ค้นเมื่อวันที่ 26 เมษายน 2556. จาก http://www.bloggang.com/viewblog.php?id=chaiwat4 u&date=0 1 -0 1 -2008&group=6&gblog=2

โขนรามเกียรติ์ ตอนศึกพรหมาสตร์. (2550). ค้นเมื่อวันที่ 26 เมษายน 2556. จาก http://topicstock.pantip.com/camera/topicstock/2007/12/O6168520/O6168520.html

งามพิศ สัตย์สงวน. (2542). *การวิจัยทางมานุษยวิทยา* (พิมพ์ครั้งที่ 4.). กรุงเทพ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

งามพิศ สัตย์สงวน. (2548). *การวิจัยเชิงคุณภาพทางมานุษยวิทยา*. (พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จำนง รังสิกุล. (2527). *เพลงไทยสากลตั้งแต่แรกเกิดจนถึงยุคสงคราม . จากเพลงไทยถึงเพลงลูกทุ่ง ความเคลื่อนไหวของเพลงไทยตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาถึงปัจจุบัน*. กรุงเทพ ฯ : ธนาคารกรุงเทพจำกัด.

จุฑามาส หิรัญกูล. (2554). *การศึกษาแตรวงชาวบ้าน ในจังหวัดสุพรรณบุรี*. ปริญญานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ชุมพล วาราชนนท์, สัมภาษณ์, 4 เมษายน 2556, กองดุริยางค์ทหารเรือ ฐานทัพเรือกรุงเทพ

แซน ปัจจุสานนท์,พล.ร.ต., (2509) *ประวัติการทหารเรือไทย*. พระนคร: โรงพิมพ์กรมสารบรรณทหารเรือ.

ฑิตยา สุวรรณะชฎ. (2527). *สังคมวิทยา*. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช.

ณัฐชยา นัจจนาวากุล(2555). *ดนตรีฝรั่งในกรุงสยาม: พัฒนาการดนตรีตะวันตกในสังคมไทยระหว่าง พ.ศ. 2384-2484*.วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบันฑิต (ดนตรี) บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม.

ณัฐชยา นัจจนาวากุล. (2554).“*ครูสอนดนตรีฝรั่ง ในสมัยรัชกาลที่ 6*”, พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวกับการดนตรี, วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ,บริษัท หยินหยางการพิมพ์, หน้า 121-131.

โดม สว่างอารมย์. (2540). *ศึกษาชีวประวัติและวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของจางวางทั่วพาทยโกศล*. ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต , มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพ.

ถวัลย์ชัย สวนมณฑา. (2546). *วิเคราะห์เทคนิคการประสานเสียงสำหรับวงโยธวาฑิตของพระเจนดุริยางค์*. ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต , มหาวิทยาลัยศรีนครินทร วิโรฒ, กรุงเทพ.

ธงชัย สันติวงษ์. (2526). *การบริหารงานบุคคล*. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช.

ธงชัย สันติวงษ์และชัยยศ สันติวงษ์. (2542). *พฤติกรรมบุคคลในองค์การ*. (พิมพ์ครั้งที่ 6). กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

ธนาคารแห่งประเทศไทย. (2554). *ทูนกระหม่อมบริพัตร: พลอยประดับมงกุฎแห่งกรุงสยาม*. กรุงเทพฯ : ธนาคารแห่งประเทศไทย.

ธนิน กระแสร์. (2540). *การวิเคราะห์เพลงแขกสี่เกลอเถา*. ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล, กรุงเทพ.

นงลักษณ์ ประสพสุข. (2536). *การเรียบเรียงสำหรับออร์เคสตรา*. กรุงเทพ ฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นภัสนันท์ จุลลเกษตร์. (2551) . *บทบาทและหน้าที่ของแตรวงชาวบ้านที่มีผลต่อสังคมและวัฒนธรรมของประชาชนจังหวัดพระนครศรีอยุธยา*. (รายงานผลการวิจัย). คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา, อยุธยา.

Copyright by Mahidol University

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จเจ้าฟ้าฯ.(2484). “ลายพระหัตถ์เรื่องฟุสโก้ ฉบับวันที่ 14 ตุลาคม 2484” *สาส์นสมเด็จ*. กรุงเทพฯ: องค์การค้าคุรุสภา.

นฤพนธ์ พิกุลหอม, สัมภาษณ์, 5 เมษายน 2556, โรงเรียนดุริยางค์ทหารอากาศ

นวรัตน์ เลขากุล. (2544). *ชีวิตและผลงานทูนกระหม่อมบริพัตร*. กรุงเทพ ฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

นางเจนดุริยางค์. “35 ปีของชีวิตในการดนตรี (พ.ศ. 2460 – 2495)” (2526). อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ เป็นกรณีพิเศษ.นางเจนดุริยางค์ (ส้มลิ้ม วาทยะกร). วันพฤหัสบดีที่ 10 พฤศจิกายน พ.ศ. 2526.

นางเจนดุริยางค์. “บันทึกการทรงจำของพระเจนดุริยางค์ (ปีติ วาทยะกร)” (2526). อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ เป็นกรณีพิเศษ.นางเจนดุริยางค์ (ส้มลิ้ม วาทยะกร). วันพฤหัสบดีที่ 10 พฤศจิกายน พ.ศ. 2526.

แน่งน้อย ศักดิ์ศรี, ม.ร.ว. (2549) . “เรืออะโคน่า สัญชาติเยอรมันเข้ามาพร้อมแตรวง สมัยรัชกาลที่ 4 เมื่อ พ.ศ. 2405”, *หนังสือพระราชนิเวศน์ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าฯ*.กรุงเทพฯ: มติชน. หน้า 119.

บวร มาฆะวงศ์. (2546). *วิเคราะห์เพลงต้นบรเทศ, แขกเชิญเจ้าและพม่ารำขวาน ที่เรียบเรียงสำหรับวงโยธวาฑิตโดยพระเจนดุริยางค์ด้วยวิธีเชงเกอร์*. ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต , มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพ.

บุญเชิด พิญพาทย์. (2540). *การศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางระนาดเอก*. ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิต, กรุงเทพ.

บุญตา เขียนทองกุล. (2548). *ดนตรีในพระราชพิธี*. กรุงเทพ ฯ: โรงพิมพ์ดอกเบี้ย.

ประทีป สุพรรณโรจน์, สัมภาษณ์, 2 เมษายน 2556, กองดุริยางค์ทหารบก

ปัญญา รุ่งเรือง. (2517). *ประวัติการดนตรีไทย*. กรุงเทพ: ไทยวัฒนาพานิช.

ผจงจิตติ อธิคมนันทะ. (2543). *การเปลี่ยนแปลงสังคมและวัฒนธรรม*. (ครั้งที่ 10). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ผ่องพันธุ์ มณีรัตน์. (2521). *การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม*. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

พีระชัย ลี้สมบูรณ์ผล, วิรัตน์ เจริญผ่องและธนิน กระแสร์. (2550). *การบรรเลงเพลงไทยเดิมของคณะแตรวงชาวบ้านท่ามะขาม ตำบลดอนทราย อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี*. (รายงานการวิจัย). ราชบุรี: มหาวิทยาลัยหมู่บ้านจอมบึง.

Copyright by Mahidol University

พูนพิศ อมาตยกุล และเสถียร ดวงจันทร์ทิพย์. (2549). *"กัปตัน มิเชลล์ ฟุสโก้ ครูแตรทหารมารีน สมัยรัชกาลที่ 5"* วารสารเพลงดนตรี ฉบับ เมษายน 2550

พูนพิศ อมาตยกุล, สัมภาษณ์, เมษายน 2556, อาศรมดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

พูนพิศ อมาตยกุล, แถบบันทึกเสียงสัมภาษณ์ครูบุญยง เกตุคง, 2527, อาศรมดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

พูนพิศ อมาตยกุล, แถบบันทึกเสียงสัมภาษณ์ครูรวม พรหมบุรี, 2522, อาศรมดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

พูนพิศ อมาตยกุล. (2529). *ประวัติกองดุริยางค์ทหารบก* . พิธีไหว้ครูดนตรี กองดุริยางค์ทหารบก . กรุงเทพ ฯ: ป.สัมพันธ์พาณิชย์.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2540). *ลำนำแห่งสยาม*. กรุงเทพ ฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2541). *อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ* 10 *มกราคม* 2541**.** กรุงเทพ ฯ: บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2545). *สังเขปประวัติกำเนิดแตรวงในประเทศไทยและเรื่องของแตรวงชาวบ้าน***.** เอกสารประกอบการบรรยาย งานสัมมนาทางวัฒนธรรมครั้งที่ 5 (13 กันยายน2545).

พูนพิศ อมาตยกุล. (2551) *จดหมายเหตุดนตรี 5 แผ่นดิน*. กรุงเทพ : มูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง).

พูนพิศ อมาตยกุล. (บรรณาธิการ). (2552). *เพลง ดนตรีและนาฏศิลป์จากสาส์นสมเด็จ*. นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

ภาสกร สุวรรณพันธ์, สัมภาษณ์, 4 เมษายน 2556, กองดุริยางค์ทหารเรือ ฐานทัพเรือกรุงเทพ

มนตรี ตราโมท. (2538). *ดุริยสาส์น*. พิมพ์พระราชในงานพระราชทานเพลิงศพ นายมนตรี ตราโมท ณ เมรุหน้าพลับพลอิศราภรณ์ วัดเทพศิรินทราวาส วันอาทิตย์ที่ 22 ต.ค. 2538, กรุงเทพ ฯ: ธนาคารกสิกรไทย.

มนตรี ตราโมท. (2540). *ดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาการ***.** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพ ฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

มนตรี ตราโมทและวิเชียร กุลตัณฑ์. (2523). *ฟังและเข้าใจเพลงไทย*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทยเขษม.

มนตรี ตราโมทและวิเชียร กุลตัณฑ์. (2555). *ฟังและเข้าใจเพลงไทย*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2533). *ดนตรีไทยวิเคราะห์*. กรุงเทพ ฯ: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

Copyright by Mahidol University

เมธิณี จารุวัส, สัมภาษณ์, 4 เมษายน 2556, กองสวัสดิการ สำนักงานกำลังพล สำนักงานตำรวจแห่งชาติ

ยศ สันตสมบัติ. (2540). *มนุษย์กับวัฒนธรรม* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพ ฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

รณชัย รัตนเศรษฐ. (2546). *วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสาน เพลงเสี่ยงเทียน สำหรับวงดุริยางค์ซิมโฟนี ของครูประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง*. ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพ.

วงดนตรีมาตรฐานกองดุริยางค์ทหารบก. (ม.ป.ป.).ค้นเมื่อวันที่ 23 เมษายน 2556 จาก http://www.rta-band.com/www.rta-band.com/band.html

วัฒนา ศรีสมบัติ. (2540). *วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานเพลงทยอยนอก สำหรับวงโยธวาทิต โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิจ*. ปริญญานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต , มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพ.

วีรชาติ เปรมานนท์. (2532). *ดนตรีไทยแนวใหม่ช่วงปี* 2520-2530. กรุงเทพ ฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วีรชาติ เปรมานนท์. (2536). *ปรัชญาและเทคนิคการแต่งเพลงร่วมสมัยไทย*. กรุงเทพ ฯ :คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศิริรัตนบุษบง, พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้า และพูนพิศ อมาตยกุล. (2524). *ทูนกระหม่อมบริพัตรกับการดนตรี*. กรุงเทพ ฯ: จันวาณิชน์.

ศุภศิระ ทวิชัย. (2555). *กระบวนการเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับวงโยธวาทิตของพันโท วิชิต โห้ไทย (ศิลปินแห่งชาติ)*. วิทยานิพนธ์ ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี, มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม.

สธน โรจนตระกูล. (2555). *แตรวง*. กรุงเทพ ฯ: โอเดียนสโตร์.

สมาน กันเกตุ, สัมภาษณ์, 26 เมษายน 2556, อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี

สุกรี เจริญสุข. (2539). *แตรและแตรวงของชาวสยาม*. กรุงเทพ ฯ: Dr.sax.

สุกรี เจริญสุข.(2543*). แตรเฉลิมพระเกียรติ*. กรุงเทพฯ: วิทยาลัยภูมิพลสังคีต มหาวิทยาลัยมหิดล.

สุพจน์ ลักษมานะเจริญ (2545). *"เพลงสรรเสริญพระบารมีและเพลงชาติของไทย"* วารสารยุโรปศึกษา ปีที่ 10 ฉบับที่ 2 จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กรุงเทพ.

สุพัตรา สุภาพ. (2540). *สังคมวิทยา*. (พิมพ์ครั้งที่ 19). กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช.

สุรินทร์ หนูพวงร้อย, สัมภาษณ์, 2 เมษายน 2556, กองดุริยางค์ทหารบก

Copyright by Mahidol University

เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์, สัมภาษณ์, เมษายน 2556, อาศรมดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

อนุมานราชธน, พระยา. (2515). *วัฒนธรรมเบื้องต้น*. (พิมพ์ครั้งที่ 6). กรุงเทพฯ: กรมการศาสนา.

อนุรักษ์ บุญแจะ. (2539). *วงโยธวาทิตกองทัพเรือ*. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศึกษา. สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท, มหาวิทยาลัยมหิดล.

อมรา พงศาพิชญ์. (2545). *ความหลากหลายทางวัฒนธรรม: กระบวนทัศน์และบทบาทในประชาคม* (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพ ฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อลังการพระราชพิธีถวายผ้าพระกฐิน (2555) ค้นเมื่อวันที่ 10 เมษายน 2556 จาก http://www.dailynews.co.th/royal/165803

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2511). *ทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: คุรุสภา.

Broom, Leonard, & Swelinck, Philip. (1977). *Sociology.* New York: Harper & Row.

Chenoweth, V. (1974**).** *Melodic Perception and analysis* (2 ed.). Papua New Ruinea: The S.I.L. Printing Department.

Cohen, Bruce J. (1979). *Introduction to sociology*. New York: McGraw-Hill.

Kaemmer., J. E. (1993). *Music in human life: anthropological perspectives on music*. USA: Texus Press.

Kawakami, Genichi. (1975). *Arranging Popular Music: A Practical Guide.* Japan: Yamaha Music Foundation

Piston, Walter. (1997). *Orchestration.* London: Victor Gollancz.

Copyright by Mahidol University

ภาคผนวก

Copyright by Mahidol University

ภาคผนวก ก
รายชื่อเพลงที่ใช้ในการวิเคราะห์เก็บเป็นไฟล์ดิจิตอลดังนี้

1.	เพลงตระนิมิต	ไฟล์	1 ตระนิมิต.Pdf	จำนวน 9 หน้า
2.	เพลงพัดชาสามชั้น	ไฟล์	2 พัดชาสามชั้น.Pdf	จำนวน 37 หน้า
3.	เพลงโหมโรงขวัญเมือง	ไฟล์	3 โหมโรงขวัญเมือง.Pdf	จำนวน 41 หน้า
4.	เพลงเขมรเอวบางเถา	ไฟล์	4 เขมรเอวบางเถา.Pdf	จำนวน 81 หน้า
5.	เพลงตับฝรั่งดาวดึงส์	ไฟล์	5 ตับฝรั่งดาวดึงส์.Pdf	จำนวน 127 หน้า

Copyright by Mahidol University

ภาคผนวก ข

ระเบียบการบรรเลงดุริยางค์ในการพระราชพิธี หรือพิธีการต่าง ๆ

ตามที่สำนักพระราชวังได้ประกาศระเบียบการบรรเลงดุริยางค์ในการพระราชพิธีหรือพิธีการต่าง ๆ นั้น ในกาลต่อมาได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สถาปนาพระอิสริยศักดิ์พระบรมราชวงศ์บางพระองค์ให้สูงขึ้น อีกทั้งรูปแบบการจัดงานและสถานที่ในปัจจุบันได้เปลี่ยนแปลงไปจากเดิม จึงควรที่จะได้มีระเบียบการบรรเลงดุริยางค์เพื่อความความเคารพรวมอยู่ในฉบับเดียวกัน จึงเห็นควรปรับปรุงระเบียบการบรรเลงดุริยางค์ในการพระราชพิธีหรือพิธีการต่าง ๆ โดยให้ใช้ระเบียบปฏิบัติดังต่อไปนี้แทน

๑. **พิธีการที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จพระราชดำเนิน** ดุริยางค์บรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมีทั้งรับและส่งเสด็จ

๒. **พิธีการที่สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ เสด็จพระราชดำเนิน** ดุริยางค์บรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมีทั้งรับและส่งเสด็จ

๓. **พิธีการที่จัดกองทหารเกียรติยศสำหรับพระมหากษัตริย์ในอดีตหรือจัดกองทหารเกียรติยศสำหรับบุคคลอื่นด้วย** (เช่น เสด็จพระราชดำเนินทรงประกอบพิธีเปิดพระราชานุสาวรีย์ หรือเสด็จพระราชดำเนินไปงานศพที่มีกองทหารเกียรติยศสำหรับศพ)

เมื่อเสด็จพระราชดำเนินถึง กองทหารเกียรติยศสำหรับพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว (ถ้ามี) หรือแถวทหารมหาดเล็กรักษาพระองค์รับเสด็จ ถวายความเคารพ ดุริยางค์บรรเลงเพลงสรรเสริญบารมี แตรเดี่ยวแถวรับเสด็จ เป่าเพลงคำนับ ๓ จบ

ขณะที่กองทหารเกียรติยศสำหับพระบรมราชานุสาวรีย์ ถวายความเคารพ โดยดุริยางค์ไม่บรรเลง และเมื่อถึงพิธีการเปิดพระบรมราชานุสาวรีย์ กองทหารเกียรติยศสำหรับพระบรมราชานุสาวรีย์ ถวายความเคารพ ดุริยางค์บรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี เมื่อบรรเลงจบแล้วกองทหารเกียรติยศดังกล่าวกลับไป ถ้ายังกลับไม่ได้ก็ให้รออยู่จนกว่าจะเสด็จฯ กลับ เมื่อเสด็จพระราชดำเนินกลับกองทหารเกียรติยศสำหรับพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ถวายความเคารพ ดุริยางค์บรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี ส่วนกองทหารเกียรติยศสำหรับพระบรมราชานุสาวรีย์ ถวายความเคารพ แต่ดุริยางค์ไม่ต้องบรรเลง

๔. **พิธีการที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ เสด็จพระราชดำเนินพร้อมด้วยประมุขต่างประเทศ**

Copyright© by Chiang Mai University

๔.๑ ดุริยางค์บรรเลงเพลงชาติของประเทศนั้น จบแล้วบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมีทั้งรับและส่งเสด็จ ในกรณีที่ประมุขต่างประเทศเสด็จฯ หรือไปตามลำพัง ดุริยางค์บรรเลงเพลงชาติของประเทศนั้น

๔.๒ ในกรณีที่จัดกองทหารเกียรติยศ ๒ กอง คือกองทหารเกียรติยศสำหรับพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและกองทหารเกียรติยศสำหรับประมุขต่างประเทศ

๔.๒.๑ เมื่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จฯ ถึง ให้กองทหารเกียรติยศถวายความเคารพพร้อมกันทั้ง ๒ กอง เฉพาะกองทหารเกียรติยศสำหรับพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเพียงกองเดียวบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี

๔.๒.๒ เมื่อประมุขต่างประเทศเสด็จฯ หรือมาถึง ให้กองทหารเกียรติยศแสดงความเคารพพร้อมกันทั้ง ๒ กอง เฉพาะกองทหารเกียรติยศสำหรับประมุขต่างประเทศเพียงกองเดียวบรรเลงเพลงชาติของประเทศนั้น

๔.๒.๓ เมื่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จพระราชดำเนินพร้อมด้วยประมุขต่างประเทศ กองทหารเกียรติยศทั้ง ๒ กอง ถวายและแสดงความเคารพพร้อมกัน กองทหารเกียรติยศสำหรับประมุขต่างประเทศบรรเลงเพลงชาติของประเทศนั้นก่อน แล้วกองเกียรติยศสำหรับพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี

๔.๓ ในกรณีที่จัดกองหทารเกียรติยศกองเดียว

๔.๓.๑ เมื่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จพระราชดำเนินถึง กองทหารเกียรติยศถวายความเคารพ ดุริยางค์บรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี

๔.๓.๒ เมื่อประมุขต่างประเทศเสด็จฯ หรือมาถึง กองทหารเกียรติยศแสดงความเคารพ ดุริยางค์บรรเลงเพลงชาติของประเทศนั้น

๔.๓.๓ เมื่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จพระราชดำเนินพร้อมด้วยประมุขต่างประเทศ กองทหารเกียรติยศถวายและแสดงความเคารพ ดุริยางค์บรรเลงเพลงชาติของประเทศนั้นก่อน แล้วจึงบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี

๕. พิธีการที่สมเด็จพระบรมราชินีในรัชกาลอื่น ๆ เสด็จพระราชดำเนิน ดุริยางค์บรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมีทั้งรับและส่งเสด็จ

๖. พิธีการที่สมเด็จพระบรมราชชนนีเสด็จพระราชดำเนิน ดุริยางค์บรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมีทั้งรับและส่งเสด็จ

๗. พิธีการที่สมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ สยามมกุฎราชกุมารเสด็จพระราชดำเนิน ดุริยางค์บรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมีทั้งรับและส่งเสด็จ

Copyright by Mahidol University

๘. **พิธีการที่สมเด็จพระบรมราชกุมารี สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ พระบรมราชวงศ์ชั้นสมเด็จเจ้าฟ้าหรือพระวรชายาในสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช พระวรราชาทินัดดามาตุ และพระเจ้าหลานเธอ เสด็จฯ เป็นประธาน** ดุริยางค์บรรเลงเพลงมหาชัยทั้งรับและส่งเสด็จ

๙. **พิธีการที่ผู้แทนพระองค์ปฏิบัติพระราชกรณียกิจแทนพระองค์ในงานเสด็จพระราชดำเนิน**

๙.๑ ถ้าผู้แทนพระองค์คือสมเด็จพระบรมราชกุมารี สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ พระบรมราชวงศ์ชั้นสมเด็จเจ้าฟ้า หรือพระวรชายาในองค์สมเด็จพระบรมโอรสาธิราช พระวรราชาทินัดดามาตุ และพระเจ้าหลานเธอ เมื่อผู้แทนพระองค์เสด็จมาถึง ดุริยางค์บรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมีเป็นการรับเสด็จ และผู้แทนพระองค์เสด็จกลับดุริยางค์บรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี เป็นการส่งเสด็จ

๙.๒ ถ้าผู้แทนพระองค์เป็นบุคคลอื่น เมื่อผู้แทนพระองค์มาถึง ดุริยางค์ไม่บรรเลงเพลงใด ๆ และเมื่อผู้แทนพระองค์ถึงเก้าอี้ที่จัดไว้ ดุริยางค์บรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี เมื่อเสร็จงาน ดุริยางค์บรรเพลงสรรเสริญพระบารมี และเมื่อผู้แทนพระองค์กลับ ดุริยางค์ไม่ต้องบรรเลงเพลงใด ๆ (หรืออีกแบบหนึ่ง เมื่อผู้แทนพระองค์มาถึงบริเวณงาน ให้ผู้แทนพระองค์ลงจากรถยนต์หลวงเรียบร้อยแล้ว ดุริยางค์จะบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี และเมื่อถึงเวลาที่ผู้แทนพระองค์กลับ ก่อนขึ้นรถยนต์หลวง ดุริยางค์บรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี ทั้งนี้ ถือว่าเป็นการถวายพระเกียรติและระลึกในพระมหากรุณาธิคุณเพราะผู้แทนพระองค์เป็นผู้ที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ และทางราชการก็จัดส่งรถยนต์หลวงไปรับ จึงมีความตั้งใจที่จะถวายพระเกียรติอย่างสูง)

๑๐. ในกรณีที่จัดกองเกียรติยศตำรวจหรือลูกเสือ คงปฏิบัติเช่นเดียวกับกองทหารเกียรติยศ

Copyright by Mahidol University

ภาคผนวก ค

การบรรเลงเพลงเคารพ
ตามข้อบังคับทหารว่าด้วยการเคารพ

มาตรา ๓
การบรรเลงเพลงเคารพ

ข้อ ๑. เพลงเคารพแบ่งแยกตามชนิดของเครื่องบรรเลง ดังนี้ เพลงเคารพ

(๑) เพลงเคารพด้วยแตรวง คือ

ก. เพลงสรรเสริญพระบารมี

ข. เพลงชาติ

ค. เพลงมหาชัย

ง. เพลงมหาฤกษ์

จ. เพลงมาร์ชธงชัยเฉลิมพล

(๒) เพลงเคารพด้วยแตรเดี่ยว คือ เพลงคำนับ

(๓) เพลงเคารพด้วยขลุ่ยกลอง คือ เพลงมหาชัย

ข้อ ๒. การบรรเลงเพลงเคารพนั้น มีวิธีบรรเลง ๒ วิธี วิธีบรรเลง

(๑) วิธีบรรเลงเพลงเคารพของเครื่องบรรเลงประจำแถว

(๒) วิธีบรรเลงเพลงเคารพของเครื่องบรรเลงที่มิได้ประจำแถว

การบรรเลงเพลงเคารพทั้ง ๒ วิธีนี้ กระทำเฉพาะเมื่อเครื่องบรรเลงอยู่กับที่และเฉพาะในพิธีเกียรติยศ

สำหรับพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว, สมเด็จพระบรมราชินี, สมเด็จพระบรมราชชนนี และรัชทายาท ทั้ง ๔ พระองค์นี้ ไม่ว่าในพิธีใด ๆ หรือไม่ก็ดี ต้องบรรเลงเพลงเคารพถวายเสมอ

ข้อ ๓. เครื่องบรรเลงประจำแถว บรรเลงเพลงเคารพด้วยเพลงต่าง ๆ แก่ผู้หรือสิ่งซึ่งรับความเคารพ ดังนี้ เครื่องบรรเลงประจำแถว

(๑) แตรวง บรรเลง

ก. เพลงสรรเสริญพระบารมี สำหรับ

- พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว
- สมเด็จพระบรมราชินี

Copyright© by Mahidol University

- สมเด็จพระบรมราชชนนี
- รัชทายาท
- พระบรมศพและพระบรมอัฐิ
- ธงมหาราช, ธงราชินี, ธงบรมราชวงศ์, ธงเยาวราช เวลาหรือชักขึ้นลง

ข. เพลงชาติ สำหรับ
- ธงประจำกองทหาร
- ธงประจำกองยุวชนทหาร
- ธงชาติประจำสำนักงานของรัฐบาลในขณะขึ้นลง และธงราชนาวีประจำเรือใหญ่ในขณะทำพิธีธงขึ้นลง

ค. เพลงมหาชัย สำหรับ
- พระบรมวงศ์
- ผู้สำเร็จราชการแทนพระองค์
- ธงราชวงศ์ เวลาผ่านหรือขึ้นลง
- นายทหารที่มียศ จอมพล จอมพลเรือ หรือจอมพลอากาศ

ง. เพลงมหาฤกษ์ สำหรับผู้หรือสิ่งอื่นซึ่งมิได้กล่าวใน ก. ข. ค.

จ. เพลงมาร์ชธงชัยเฉลิมพล สำหรับธงประจำกองทหารในงานพิธีกระทำสัตย์ปฏิญาณตนต่อธงชัยเฉลิมพล

(๒) แตรเดี่ยว เป่าเพลงคำนับอย่างเดียวแต่ต่างกันด้วยจำนวนนับ ดังนี้

ก. เป่า ๓ จบ สำหรับผู้หรือสิ่งซึ่งแตรวงต้องบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมีและเพลงชาติ

ข. เป่า ๒ จบ สำหรับผู้หรือสิ่งซึ่งแตรวงบรรเลงเพลงมหาชัย

ค. เป่า ๑ จบ สำหรับผู้หรือสิ่งซึ่งแตรวงบรรเลงเพลงมหาฤกษ์และในพิธีเปลี่ยนกองรักษาการณ์

(๓) ขลุ่ย กลอง บรรเลงเพลงมหาชัยถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว, สมเด็จพระบรมราชินี, สมเด็จพระบรมราชชนี และรัชทายาท และในพิธีเปลี่ยนกองรักษาการณ์

อนึ่ง ถ้าแถวทหารนั้นๆ มีเครื่องบรรเลงหลายประเภท ให้เป็นหน้าที่ของแตรวง ถ้าไม่มีแตรวงให้เป็นหน้าที่ของแตรเดี่ยว ส่วนขลุ่ย กลองนั้นใช้บรรเลงแต่เฉพาะไม่มีเครื่อง

Copyright by Mahidol University

บรรเลงอื่นๆ เว้นแต่การบรรเลงเพลงเคารพเมื่อขณะเปลี่ยนกองรักษาการณ์ ถ้ามีแตรวงเดี่ยวให้เป็นห้าที่ของแตรเดี่ยว ถ้าไม่มีแตรเดี่ยวให้เป็นหน้าที่ของขลุ่ย กลอง ส่วนแตรวงบรรเลงเฉพาะเมื่อรับส่งธงประจำกอง

ข้อ ๔. เครื่องบรรเลงที่มิได้ประจำแถว บรรเลงเพลงเคารพ เครื่องบรรเลงไม่มีประจำแถว เช่นเดียวกับเครื่องบรรเลงประจำแถว แต่บรรเลงเฉพาะ

(๑) ถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว, สมเด็จพระบรมราชินี, สมเด็จ-พระบรมราชชนนี และรัชทายาทเมื่อเสด็จฯ เข้ามายังที่นั้น และเมื่อเสด็จฯ กลับหรือเมื่อเสด็จฯ ผ่าน

(๒) บรรเลงเพลงเคารพอื่น ๆ เพื่อเป็นเกียรติยศตามกำหนดนั้น ๆ

****

Copyright by Mahidol University

ภาคผนวก ง

ระเบียบกรมพลศึกษา
ว่าด้วยการประกวดวงโยธวาทิตระดับนานาชาติ พ.ศ. ๒๕๕๕

.....

เพื่อเป็นการส่งเสริมให้เด็ก เยาวชน และประชาชนที่เล่นดนตรีวงโยธวาทิต ได้มีโอกาสเข้าร่วมการประกวดวงโยธวาทิต โดยที่เป็นการส่งเสริมให้นักเรียน นักศึกษา มีโอกาสเข้าร่วมประกวดวงโยธวาทิต อันเป็นส่วนหนึ่งด้านการนันทนาการ

อาศัยอำนาจตามความในมาตรา ๓๒ แห่งพระราชบัญญัติระเบียบบริหารราชการแผ่นดิน พ.ศ. ๒๕๓๔ และที่แก้ไขเพิ่มเติม กรมพลศึกษาจึงวางระเบียบไว้ดังต่อไปนี้

ข้อ ๑ ระเบียบนี้เรียกว่า "ระเบียบกรมพลศึกษา ว่าด้วยการประกวดวงโยธวาทิตระดับนานาชาติ พ.ศ. ๒๕๕๕ "

ข้อ ๒ ระเบียบนี้บังคับใช้ตั้งแต่วันประกาศเป็นต้นไป

ข้อ ๓ ให้ยกเลิกระเบียบกรมพลศึกษาว่าด้วยการประกวดวงโยธวาทิตนานาชาติ พ.ศ. ๒๕๕๓

ข้อ ๔ ในระเบียบนี้

"การประกวดวงโยธวาทิต" หมายถึง การประกวดวงโยธวาทิตระดับนานาชาติ และมีชื่อภาษาอังกฤษว่า "Thailand's Royal Celebration International Marching Band Contest "

"วงโยธวาทิต" หมายถึง วงดนตรีที่ประกอบด้วย เครื่องดนตรีประเภทเครื่องลมไม้ (Woodwind Instruments) เครื่องดนตรีประเภทเครื่องทองเหลือง (Brass Instrument) และเครื่องกระทบ (Percussion Instrument) และมีชื่อภาษาอังกฤษว่า "Marching Band"

ข้อ ๕ ให้อธิบดีกรมพลศึกษารักษาการตามระเบียบนี้

หมวด ๑
บททั่วไป

ข้อ ๖ ประเภทของการประกวดวงโยธวาทิต มีดังต่อไปนี้

(๑) ประเภทดนตรีสนาม (Marching Show Band Contest) ประกวดในประเภท Open Class คือ การประกวดในรูปแบบการแปรขบวน (Show Contest) โดยไม่จำกัด จำนวน และอายุของผู้บรรเลง และผู้แสดงประกอบ

(๒) ประเภทการประชันการตีกลอง (Drum Fighter) คือ การประกวดในรูปแบบการประชันการตีกลอง (Battery) โดยไม่จำกัด จำนวน และอายุของผู้บรรเลง

(๓) ประเภทการเดินขบวนพาเหรด (Beach Parade) คือ การประกวดในรูปแบบของการเดินแถว (Marching) โดยไม่จำกัด จำนวน และอายุของผู้บรรเลง

Mahidol University

หมวด ๒

คณะกรรมการ

ข้อ ๗ ในการประกวดวงโยธวาทิตระดับนานาชาติ ให้มีคณะกรรมการ ๓ คณะ ดังนี้

(๑) คณะกรรมการอำนวยการประกวด

(๒) คณะกรรมการจัดการประกวด

(๓) คณะกรรมการตัดสินการประกวด

คณะกรรมการทั้ง ๓ คณะนี้ แต่งตั้งโดยกรมพลศึกษาและให้อยู่ในตำแหน่งจนกว่าการดำเนินการเกี่ยวกับการจัดการประกวดวงโยธวาทิตในปีนั้นจะเสร็จสิ้น

ข้อ ๘ คณะกรรมการอำนวยการประกวด มีหน้าที่ดังนี้

(๑) เสนอแนะและให้คำปรึกษาแก่คณะกรรมการจัดการประกวดวงโยธวาทิต

(๒) วินิจฉัยปัญหาอื่นใดที่เกิดขึ้นเนื่องจากการปฏิบัติตามระเบียบนี้ และให้ถือว่า คำวินิจฉัยของคณะกรรมการอำนวยการประกวดเป็นที่สุด

(๓) ปฏิบัติการอื่นใดที่เกี่ยวกับอำนวยการจัดการประกวดวงโยธวาทิต ตามที่กรมพลศึกษามอบหมาย

ข้อ ๙ คณะกรรมการจัดการประกวด มีหน้าที่รับผิดชอบการจัดประกวดวงโยธวาทิตให้สำเร็จตามวัตถุประสงค์ รวมตลอดถึงการดำเนินการดังต่อไปนี้

(๑) รายงานความคืบหน้าการจัดประกวดให้คณะกรรมการอำนวยการการประกวดทราบ

(๒) กำหนดแนวปฏิบัติและวิธีดำเนินการจัดการประกวดให้สอดคล้องกับระเบียบ ข้อกำหนด

(๓) กำกับ ดูแล การจัดประกวดให้เป็นไปตามแนวปฏิบัติและวิธีดำเนินการ

(๔) ขออนุมัติต่ออธิบดีกรมพลศึกษาแต่งตั้งคณะอนุกรรมการเพื่อดำเนินการตามที่มอบหมาย

ข้อ ๑๐ คณะกรรมการตัดสินการประกวด ให้แต่งตั้งจากผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีจากสถาบันต่างๆ และมีความชำนาญด้านดนตรีจากต่างประเทศและในประเทศ จำนวนไม่น้อยกว่า ๑๐ คน มีหน้าที่ดังต่อไปนี้

(๑) กำหนดหลักเกณฑ์การตัดสินและดำเนินการตัดสินอย่างเป็นธรรม

(๒) ประชุมชี้แจงขั้นตอนการประกวด และให้ข้อเสนอแนะแก่ผู้เข้าร่วมประกวด

คำตัดสินของคณะกรรมการตัดสินการประกวด ถือเป็นที่สุด

หมวด ๓

คุณสมบัติของนักดนตรีและผู้แสดงประกอบ

ข้อ ๑๑ การประกวดวงโยธวาทิตระดับนานาชาติ ไม่มีข้อจำกัดในเรื่อง จำนวน ,อายุ และเพศของนักดนตรี และนักแสดงประกอบ

หมวด ๔

การสมัครเข้าร่วมการประกวด

ข้อ ๑๒ ให้ผู้สมัครเข้าร่วมประกวดยื่นใบสมัครพร้อมเอกสารประกอบการสมัครดังต่อไปนี้

(๑) สำเนาบัตรประชาชน หรือสำเนาบัตรประจำตัวนักเรียน

(๒) รูปถ่ายของสมาชิกวงโยธวาทิตที่สมัครเข้าประกวด หน้าตรง ไม่สวมหมวก ไม่สวมแว่นตากันแดด ขนาด ๑ นิ้ว ถ่ายมาแล้วไม่เกิน ๓ เดือน จำนวน ๒ รูป

(๓) รายชื่อผู้อำนวยเพลง และชื่อเพลงที่จะใช้แสดงในการประกวด

(๔) ประวัติและรูปถ่ายของวงโยธวาทิตที่สมัครเข้าร่วมประกวด ขนาด ๘ นิ้ว x ๑๐ นิ้ว หรือขนาดไม่น้อยกว่า ๑๘๐ dpi ความละเอียดไม่น้อยกว่า ๕ ล้านพิกเซล ที่บันทึกลงแผ่นซีดี

(๕) สำหรับการสมัครเข้าประกวดประเภทดนตรีสนาม ให้ส่งรายชื่อเพลงที่ใช้แสดงในการประกวดพร้อม คอนดักเตอร์ สกอร์ จำนวน ๘ ชุด

ข้อ ๑๓ วัน เวลา และสถานที่ในการรับสมัครและการจัดประกวด ให้เป็นไปตามที่กรมพลศึกษาประกาศกำหนด

หมวด ๕
รางวัลการประกวด

ข้อ ๑๔ รางวัลในการประกวดวงโยธวาทิตระดับนานาชาติ ประกอบด้วย

(๑) รางวัลชนะเลิศ ได้รับถ้วยเกียรติยศ พร้อมเกียรติบัตร

(๒) รางวัลรองชนะเลิศ อันดับ ๑ และ ๒ ได้รับโล่ และเกียรติบัตร

(๓) รางวัลเหรียญทองเกียรติยศ สำหรับผู้เข้าประกวดที่ได้คะแนนเฉลี่ย ๙๕ คะแนนขึ้นไป

(๔) รางวัลเหรียญทอง สำหรับผู้เข้าประกวดที่ได้คะแนน ไม่ต่ำกว่าร้อยละ ๘๕

(๕) รางวัลเหรียญเงิน สำหรับผู้เข้าประกวดที่ได้คะแนนเฉลี่ยต่ำกว่าร้อยละ ๘๕ แต่ไม่น้อยกว่าร้อยละ ๘๐ (คะแนนเฉลี่ยร้อยละ ๘๐ – ๘๔.๙๙)

(๖) รางวัลเหรียญทองแดง สำหรับผู้เข้าประกวดที่ได้คะแนนเฉลี่ยต่ำกว่าร้อยละ ๗๕ แต่ไม่น้อยกว่าร้อยละ ๗๐ (คะแนนเฉลี่ยร้อยละ ๗๐ – ๗๔.๙๙)

(๗) รางวัลชมเชย สำหรับผู้เข้าประกวดที่ได้คะแนนเฉลี่ยต้องต่ำกว่าร้อยละ ๗๐

หมวด ๖
หลักเกณฑ์การตัดสิน

ข้อ ๑๕ การตัดสินการประกวดวงโยธวาทิต ให้คณะกรรมการตัดสินการประกวดวงโยธวาทิต พิจารณาตัดสินจากองค์ประกอบ ดังต่อไปนี้

(๑) การประกวดดนตรีสนาม (Marching Show Band Contest) พิจารณาจากองค์ประกอบดังนี้

(๑.๑) ส่วนดนตรี (Music) ได้แก่ คุณภาพเสียง (Tone Quality) ระดับเสียง (Intonation) ความ ดัง-เบา (Dynamics) การควบคุมลักษณะระดับเสียง (Articulation) เทคนิค (Technique) การควบคุมจังหวะและอัตราความเร็ว (Rhythm & Tempo) ความสมดุลของเสียง (Balance & Ensemble) วรรณกรรมดนตรี (Music Literature) ความเป็นนักดนตรี (Musicianship)

(๑.๒) ส่วนเครื่องกระทบ (Percussion) ได้แก่ บทเพลงที่ใช้ในการแสดง (Repertoire) ระดับเสียง (Intonation) ความสมดุลของเสียง (Balance & Ensemble) การควบคุมจังหวะ และอัตราความเร็ว (Rhythm & Tempo) ทักษะส่วนบุคคล (Individual skill) ความคิดสร้างสรรค์ (Creativity)

(๑.๓) ส่วนภาพ (Visual) ได้แก่ ภาพรวมและผลสอดคล้องของการแสดง (General Effect) รูปแบบและแบบการแสดง (Form & Style Show) นักแสดงประกอบ (Color Guard) เวลาที่ใช้ในการแสดงแปรขบวน ๘ – ๑๒ นาที และเวลาที่ให้สำหรับการจัดเครื่องดนตรี ขอบสนาม (Pit Percussion) และการจัดอุปกรณ์ การแสดงต่างๆ ๕ นาที

(๒) การประกวด ประชันการตีกลอง (Drum Fighter) พิจารณาจากองค์ประกอบดังนี้

บทเพลงที่ใช้ในการแสดง (Repertoire) การควบคุมจังหวะ และอัตราความเร็ว (Rhythm & Tempo) ทักษะส่วนบุคคล (Individual Skill) ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน (Uniformity) ความคิดสร้างสรรค์ (Creativity) ความสนุกสนานและความบันเทิง (Entertainment) แต่ละวง ต้องแสดง ๒ รอบ แต่ละรอบต้องใช้บทเพลงไม่ซ้ำกันและเวลาที่ใช้แสดงรอบละไม่เกิน ๒ นาที รวมใช้เวลาทั้งสิ้น วงละ ๔ นาที

(๓) การประกวด พาเหรด (Beach Parade) พิจารณาจากองค์ประกอบดังนี้

บทเพลงที่ใช้ในการแสดง (Repertoire) การควบคุมจังหวะและอัตราความเร็ว (Rhythm & Tempo) ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน (Uniformity) รูปแบบและแบบการแสดง (Form & Style Show) ความคิดสร้างสรรค์ (Creativity) ความสนุกสนานและความบันเทิง (Entertainment)

วงโยธวาทิตที่เข้าร่วมจะต้องเดินพาเหรด เริ่มต้นจากจุดเริ่มต้น เป็นระยะทาง ๒-๓ กิโลเมตร โดยจะมีจุดที่กำหนดไว้สำหรับวงโยธวาทิตเพื่อทำการโชว์ ซึ่งมีเวลาให้วงละไม่เกิน ๒ นาที และจะมีคณะกรรมการตัดสินให้คะแนนอยู่ตรงจุดนั้น

ข้อ ๑๖ หลักเกณฑ์การให้คะแนนในการประกวดวงโยธวาทิต ให้เป็นไปตามหลักเกณฑ์ของกรมพลศึกษา และหลักเกณฑ์ ของ DCI World Championship

ข้อ ๑๗ คณะกรรมการตัดสิน มีสิทธิ์ตัดคะแนนสุทธิจากคะแนนรวม ในกรณีดังต่อไปนี้

(๑) ผู้แสดงและอุปกรณ์การแสดงใช้พื้นที่เกินจากที่ระบุไว้ ตัดคะแนนสุทธิ ๕ คะแนน

(๒) วงที่เข้าประกวดใช้เวลาในการแสดงน้อยกว่าหรือเกินกว่าเวลาที่กำหนดไว้ ตัดคะแนนสุทธิทุกๆ ๑๐ วินาที ตัด ๐.๕ คะแนน

(๓) มีอุปกรณ์การแสดงคงเหลืออยู่ในสนามภายหลังสิ้นสุดการแสดงตัดคะแนนสุทธิ ๕ คะแนน

(๔) หากไม่ปฏิบัติตามข้อ ๒๙ ตัดคะแนนสุทธิ ๒ คะแนน

หมวด ๗
การประท้วง

ข้อ ๑๘ หากวงโยธวาทิตที่เข้าประกวด กระทำการใดที่ขัดต่อระเบียบการประกวดที่กำหนดไว้อันเป็นเหตุให้ผู้เข้าร่วมประกวดอื่นเกิดสิทธิ์ในการประท้วง ให้ยื่นคำประท้วงเป็นลายลักษณ์อักษรที่ลงลายมือชื่อผู้อำนวยการวง ยื่นต่อคณะกรรมการอำนวยการประกวด ก่อนเริ่มการประกวดในแต่ละวันเป็นเวลาไม่น้อยกว่า ๔ ชั่วโมง

ให้คณะกรรมการจัดการประกวดดำเนินการตรวจสอบคำประท้วง หากพบว่าคำประท้วงมีมูล ให้สรุปรายละเอียดเสนอคณะกรรมการอำนวยการจัดประกวดเพื่อพิจารณาต่อไป

ข้อ ๑๙ หากคณะกรรมการอำนวยการประกวดพิจารณาแล้ว เห็นว่าคำประท้วงฟังขึ้นและได้วินิจฉัยให้เป็นไปตามคำประท้วงแล้ว ให้ตัดสิทธิ์ในการเข้าร่วมการประกวดหรือใช้ดุลพินิจอื่นแล้วแต่กรณี

หมวด ๘
การควบคุม

ข้อ ๒๐ เมื่อวงโยธวาทิตที่เข้าร่วมประกวด ยื่นใบสมัครพร้อมหลักฐานต่อกรมพลศึกษาแล้ว จะขอแก้ไขหรือเปลี่ยนแปลงตัวบุคคลที่เข้าร่วมวงในการประกวดไม่ได้ ยกเว้นกรณีที่เกิดการเจ็บป่วยหรือบาดเจ็บจนไม่สามารถเข้าร่วมประกวดได้ และต้องมีใบรับรองของแพทย์ซึ่งเป็นผู้ที่ได้ขึ้นทะเบียนและรับอนุญาตเป็นผู้ประกอบวิชาชีพเวชกรรมแนบมาด้วย

การแก้ไขหรือเปลี่ยนแปลงตามวรรคแรกจะสมบูรณ์ต่อเมื่อกรมพลศึกษาพิจารณาอนุญาตแล้วเท่านั้น และกรมพลศึกษาขอสงวนสิทธิ์ในการคืนเอกสารประกอบการสมัครเข้าร่วมประกวด

ข้อ ๒๑ การขอแก้ไขหรือเปลี่ยนแปลงรายชื่อเพลงที่ใช้เข้าประกวดพร้อมโน้ตเพลง ผู้เข้าร่วมประกวดสามารถดำเนินการได้ภายในกำหนดเวลาการรับสมัครตามที่กรมพลศึกษากำหนด

ข้อ ๒๒ ให้ผู้อำนวยเพลง คฑากร นักดนตรี และผู้แสดงประกอบ แสดงบัตรประจำตัวประชาชนหรือบัตรนักเรียน ต่อคณะกรรมการจัดการประกวดเพื่อแสดงตนก่อนเข้าสนามแสดง

ข้อ ๒๓ เมื่อพ้นกำหนดเวลารับสมัคร หากปรากฏว่าหลักฐานประกอบการสมัครของผู้เข้าร่วมประกวดวงใดไม่ครบถ้วน ให้ถือว่าเป็นการแสดงเจตนาสละสิทธิ์การเข้าประกวด

ข้อ ๒๔ หากผู้เข้าประกวดวงใดฝ่าฝืนการปฏิบัติตามข้อกำหนดในระเบียบนี้ กรมพลศึกษาจะตัดสิทธิ์ไม่ให้เข้าร่วมประกวดเป็นเวลา ๑ ปี กรณีที่ตรวจสอบพบเกิดขึ้นภายหลังการประกวดเสร็จสิ้นแล้ว ให้ถือว่าการตัดสินเป็นโมฆะ เฉพาะวงโยธวาทิตที่กระทำฝ่าฝืนเท่านั้น และให้ส่งของรางวัลรวมตลอดถึงเงินทุนส่งเสริมคืนกรมพลศึกษาโดยพลัน

ข้อ ๒๕ หากเจ้าหน้าที่ประจำวงประพฤติตนไม่เหมาะสมและขาดมารยาทอันดีงามให้ตัดสิทธิ์การเข้าร่วมประกวดสำหรับปีนั้น และปีต่อไปอีกไม่น้อยกว่า ๑ ปี แต่ไม่เกิน ๓ ปี

Copyright by Mahidol University

ข้อ ๒๖ กรมพลศึกษามีสิทธิในการเลื่อนการประกวดตามที่กรมพลศึกษาประกาศกำหนดได้ หากมีเหตุสุดวิสัยหรือเหตุจำเป็นอื่นใดเพื่อประโยชน์ของทางราชการ และผู้สมัครเข้าร่วมประกวดไม่มีสิทธิเรียกร้องค่าเสียหายใดๆ ทั้งสิ้น

หากเลื่อนการจัดประกวดตามวรรคแรก เป็นเหตุให้สมาชิกที่เข้าร่วมการประกวดขาดคุณสมบัติ ให้ถือเอาคุณสมบัติในการสมัครครั้งแรกเป็นเกณฑ์โดยอนุโลม

ข้อ ๒๗ พื้นที่และอุปกรณ์กลางในการประกวดวงโยธวาทิตนานาชาติ ประกอบด้วย

(๑) พื้นที่การประกวดภาคสนาม ขนาดพื้นที่ ๑๐๐ หลา x ๖๐ หลา หรือโดยมีจุดกำหนดระยะห่างจุดละ ๕ หลา

(๒) พื้นที่ประกวดการประชันตีกลอง (Drum Fighter) ขนาดพื้นที่ ๑๕ หลา x ๑๕ หลา

(๓) แท่นควบคุมจังหวะดนตรีสนาม

(๔) ระบบไฟฟ้าสำหรับเครื่องดนตรีอิเล็กทรอนิคส์ และเครื่องขยายเสียงสำหรับเครื่องดนตรีขอบสนาม (Pit Percussion)

ข้อ ๒๘ ผู้เข้าร่วมประกวดมีหน้าที่ต้องรับผิดชอบ ดังต่อไปนี้

(๑) ค่าใช้จ่ายในการเดินทางเข้าร่วมประกวด ได้แก่ ค่าใช้จ่ายในการเดินทาง ค่าที่พัก ค่าอาหาร และค่าใช้จ่ายอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง

(๒) ค่าลิขสิทธิ์โน้ตเพลงที่นำมาใช้ประกวด

(๓) ป้ายชื่อวงสำหรับถือนำวงโยธวาทิตเข้าสู่สนาม พร้อมบัตรแสดงตนว่าเป็นเจ้าหน้าที่ประจำทีม

(๔) ผู้จัดเก็บอุปกรณ์จำนวนไม่เกิน ๓๐ คน ที่แต่งกายสุภาพ สวมรองเท้าหุ้มส้น สอดชายเสื้อไว้ในกางเกง หรือสวมเครื่องแบบของสถาบัน และให้ประจำอยู่นอกสนามตลอดช่วงเวลาการประกวด

ข้อ ๒๙ ข้อห้ามในการประกวดวงโยธวาทิตระดับนานาชาติ มีดังต่อไปนี้

(๑) การแสดงที่ขัดต่อสถาบันชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ และขนบธรรมเนียมประเพณีอันงดงาม

(๒) การใช้วัสดุเชื้อเพลิง และอุปกรณ์สื่อสาร

(๓) การใช้อุปกรณ์ประกอบฉากที่ผลิตจากวัสดุสิ้นเปลือง หรือวัสดุที่ทำให้เกิดความเสียหายต่อสนามที่ใช้ในการประกวด

(๔) การนำสัตว์ทุกชนิดมาแสดงประกอบ

ประกาศ ณ วันที่ ๒๘ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๕๕

(นางแสงจันทร์ วรสุมันต์)
อธิบดีกรมพลศึกษา

Copyright by Mahidol University

ระเบียบกรมพลศึกษา
ว่าด้วยการประกวดวงโยธวาทิตระดับนานาชาติ
(ฉบับที่ ๒) พ.ศ. ๒๕๕๕

โดยที่เป็นการสมควรแก้ไขเพิ่มเติมระเบียบกรมพลศึกษาว่าด้วยการประกวดวงโยธวาทิต ระดับนานาชาติ จึงวางระเบียบไว้ดังต่อไปนี้

ข้อ ๑ ระเบียบนี้เรียกว่า "ระเบียบกรมพลศึกษา ว่าด้วยการประกวดวงโยธวาทิต ระดับนานาชาติ (ฉบับที่ ๒) พ.ศ. ๒๕๕๕"

ข้อ ๒ ระเบียบนี้ให้ใช้บังคับตั้งแต่วันประกาศเป็นต้นไป

ข้อ ๓ ให้ยกเลิกความในข้อ ๖ แห่งระเบียบกรมพลศึกษา ว่าด้วยการประกวดวงโยธวาทิตระดับนานาชาติ พ.ศ. ๒๕๕๕ และให้ใช้ความต่อไปนี้แทน

"ข้อ ๖ ประเภทของการประกวดวงโยธวาทิต มีดังต่อไปนี้

(๑) ประเภทแปรขบวน (Display) คือ การประกวดในรูปแบบการแปรขบวน (Display) โดยไม่จำกัด จำนวน และอายุของผู้บรรเลง และผู้แสดงประกอบ

(๒) ประเภทการประชันการตีกลอง (Drum Fighter) คือ การประกวดในรูปแบบการประชันการตีกลอง (Battery) โดยไม่จำกัด จำนวน และอายุของผู้บรรเลง

(๓) ประเภทการเดินขบวนพาเหรด (Parade) คือการประกวดในรูปแบบของการเดินแถว (Marching) โดยไม่จำกัด จำนวน และอายุของผู้บรรเลง"

ข้อ ๔ ให้ยกเลิกความในข้อ ๑๒ แห่งระเบียบกรมพลศึกษา ว่าด้วยการประกวดวงโยธวาทิต ระดับนานาชาติ พ.ศ. ๒๕๕๕ และให้ใช้ความต่อไปนี้แทน

"ข้อ ๑๒ ให้ผู้สมัครเข้าร่วมประกวดยื่นใบสมัครพร้อมเอกสารประกอบการสมัครดังต่อไปนี้

(๑) รูปถ่ายของสมาชิกวงโยธวาทิตที่สมัครเข้าประกวด หน้าตรง ไม่สวมหมวก ไม่สวมแว่นตากันแดด ขนาด ๑ นิ้ว ถ่ายมาแล้วไม่เกิน ๓ เดือน จำนวน ๑ รูป

(๒) รายชื่อผู้อำนวยเพลง และคฑากร

(๓) รายละเอียดประวัติของวง รายชื่อเพลงที่ใช้ในการแสดง รายละเอียดชุดการแสดง และรูปถ่ายผู้เข้าร่วมการประกวดทั้งคณะ

(๔) สำหรับการสมัครเข้าร่วมประกวดประเภทแปรขบวน ให้ส่งโน๊ตเพลงที่ใช้ในการแสดง จำนวน ๘ ชุด โดยเรียงเพลงการบรรเลงลำดับแรกไปถึงลำดับสุดท้าย"

ข้อ ๕ ให้ยกเลิกความใน (๔) และ (๖) ของข้อ ๑๔ แห่งระเบียบกรมพลศึกษา ว่าด้วยการประกวดวงโยธวาทิตระดับนานาชาติ พ.ศ. ๒๕๕๕ และให้ใช้ความต่อไปนี้แทน

"ข้อ ๑๔ รางวัลในการประกวดวงโยธวาทิตระดับนานาชาติ ประกอบด้วย

(๔) รางวัลเหรียญทอง สำหรับผู้เข้าร่วมการประกวดที่ได้คะแนนเฉลี่ยต่ำกว่าร้อยละ ๙๕ แต่ไม่น้อยกว่าร้อยละ ๘๕ (คะแนนเฉลี่ยร้อยละ ๘๕ - ๙๔.๙๙)

(๖) รางวัลเหรียญทองแดง สำหรับผู้เข้าร่วมการประกวดที่ได้คะแนนเฉลี่ยต่ำกว่าร้อยละ ๘๐ แต่ไม่น้อยกว่าร้อยละ ๗๐ (คะแนนเฉลี่ยร้อยละ ๗๐ - ๗๙.๙๙)"

ข้อ ๖ ให้ยกเลิกความในข้อ ๑๕ แห่งระเบียบกรมพลศึกษา ว่าด้วยการประกวดวงโยธวาทิต ระดับนานาชาติ พ.ศ. ๒๕๕๕ และให้ใช้ความต่อไปนี้แทน

"ข้อ ๑๕ การตัดสินการประกวดวงโยธวาทิต ให้คณะกรรมการตัดสินการประกวดวงโยธวาทิต พิจารณาตัดสินจากองค์ประกอบ ดังต่อไปนี้

(๑) การประกวดแปรขบวน (Display) พิจารณาจากองค์ประกอบ ดังนี้

(๑.๑) ส่วนดนตรี (Music) ได้แก่ คุณภาพเสียง (Tone Quality) ระดับเสียง (Intonation) ความ ดัง-เบา (Dynamics) การควบคุมลักษณะระดับเสียง (Articulation) เทคนิค (Technique) การควบคุมจังหวะและอัตราความเร็ว (Rhythm & Tempo) ความสมดุลของเสียง (Balance & Ensemble) วรรณกรรมดนตรี (Music Literature) ความเป็นนักดนตรี (Musicianship)

(๑.๒) ส่วนเครื่องกระทบ (Percussion) ได้แก่ บทเพลงที่ใช้ในการแสดง (Repertoire) ระดับเสียง (Intonation) ความสมดุลของเสียง (Balance & Ensemble) การควบคุมจังหวะ และอัตราความเร็ว (Rhythm & Tempo) ทักษะส่วนบุคคล (Individual skill) ความคิดสร้างสรรค์ (Creativity)

(๑.๓) ส่วนภาพ (Visual) ได้แก่ ภาพรวมและผลสอดคล้องของการแสดง (General Effect) รูปแบบและแบบการแสดง (Form & Style Show) นักแสดงประกอบ (Color Guard) เวลาที่ใช้ในการแสดงแปรขบวน ๘ - ๑๒ นาที และเวลาที่ให้สำหรับการจัดเครื่องดนตรี ขอบสนาม (Pit Percussion) และการจัดอุปกรณ์ การแสดงต่างๆ ๕ นาที

(๒) การประกวด ประชันการตีกลอง (Drum Fighter) พิจารณาจากองค์ประกอบดังนี้

บทเพลงที่ใช้ในการแสดง (Repertoire) การควบคุมจังหวะ และอัตราความเร็ว (Rhythm & Tempo) ทักษะส่วนบุคคล (Individual Skill) ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน (Uniformity) ความคิดสร้างสรรค์ (Creativity) ความสนุกสนานและความบันเทิง (Entertainment) แต่ละวง ต้องแสดง ๒ รอบ แต่ละรอบต้องใช้บทเพลงไม่ซ้ำกันและเวลาที่ใช้แสดงรอบละไม่เกิน ๒ นาที รวมใช้เวลาทั้งสิ้น วงละ ๔ นาที

(๓) การประกวดการเดินขบวนพาเหรด (Parade) พิจารณาจากองค์ประกอบดังนี้

บทเพลงที่ใช้ในการแสดง (Repertoire) การควบคุมจังหวะและอัตราความเร็ว (Rhythm & Tempo) ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน (Uniformity) รูปแบบและแบบการแสดง (Form & Style Show) ความคิดสร้างสรรค์ (Creativity) ความสนุกสนานและความบันเทิง (Entertainment)

วงโยธวาทิตที่เข้าร่วมจะต้องเดินพาเหรด เริ่มต้นจากจุดเริ่มต้น เป็นระยะทาง ๒-๓ กิโลเมตร โดยจะมีจุดที่กำหนดไว้สำหรับวงโยธวาทิตเพื่อทำการโชว์ ซึ่งมีเวลาให้วงละไม่เกิน ๒ นาที และจะมีคณะกรรมการตัดสินให้คะแนนอยู่ตรงจุดนั้น"

ข้อ ๗ ให้ยกเลิกความในวรรคแรกของข้อ ๑๘ แห่งระเบียบกรมพลศึกษา ว่าด้วยการประกวดวงโยธวาทิตระดับนานาชาติ พ.ศ. ๒๕๕๕ และให้ใช้ความต่อไปนี้แทน

"ข้อ ๑๘ หากวงโยธวาทิตที่เข้าประกวด กระทำการใดที่ขัดต่อระเบียบการประกวดที่กำหนดไว้ อันเป็นเหตุให้ผู้เข้าร่วมประกวดอื่นเกิดสิทธิในการประท้วง ให้ยื่นคำประท้วงเป็นลายลักษณ์อักษรที่ลงลายมือชื่อผู้อำนวยการวง ยื่นต่อคณะกรรมการอำนวยการประกวด ก่อนเริ่มการประกวดในแต่ละวันเป็นเวลาไม่น้อยกว่า ๒ ชั่วโมง"

ข้อ ๘ ให้ยกเลิกความในข้อ ๒๒ แห่งระเบียบกรมพลศึกษา ว่าด้วยการประกวดวงโยธวาทิต ระดับนานาชาติ พ.ศ. ๒๕๕๕

ประกาศ ณ วันที่ ๑๑ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๕๕๕

(นางแสงจันทร์ วรสุมันต์)
อธิบดีกรมพลศึกษา

Copyright by Mahidol University

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ – สกุล สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร

วัน เดือน ปี เกิด 10 กันยายน พ.ศ. 2511

สถานที่เกิด จังหวัดประจวบคีรีขันธ์

วุฒิการศึกษา วิทยาลัยครูหมู่บ้านจอมบึง จังหวัดราชบุรี พ.ศ. 2532
ครุศาสตรบัณฑิต (ดนตรีศึกษา)
มหาวิทยาลัยมหิดล พ.ศ. 2549
ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรี)
มหาวิทยาลัยมหิดล พ.ศ. 2556
ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ดนตรี)

ประสบการณ์ทางวิชาการในระดับนานาชาติ

ศึกษาดูงานด้านดนตรี ณ ประเทศเยอรมนี ระหว่าง วันที่ 31 มีนาคม 2552 – 8 เมษายน 2552

ร่วมกิจกรรม ASEAN University Orchestra วันที่ 10 - 11 กรกฎาคม 2553 และวันที่ 17 – 18 กรกฎาคม 2553 ณ. Universiti Kebangsaan Malaysia.

ดูงาน การเรียนการสอนด้านดนตรี ณ มหาวิทยาลัยแห่งชาติสิงคโปร์ ระหว่างวันที่ 30 มีนาคม – 3 เมษายน 2554

เข้าร่วมประชุมสัมมนา International Bali World Culture Forum 2011 ณ. เมืองบาหลี ประเทศอินโดนีเซีย ระหว่างวันที่ 10 – 19 มิถุนายน 2554

ทุนการศึกษา โครงการผลิตและพัฒนาอาจารย์ มหาวิทยาลัยทักษิณ

ที่อยู่ปัจจุบัน 140/123 ม.4 ตำบลเขารูปช้าง อ.เมือง จังหวัดสงขลา

สถานที่ทำงาน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา โทรศัพท์ 086 5113325

Email : ssurasit@hotmail.com, sitmusic@gmail.com

Copyright by Mahidol University