คีตนิพนธ์ชลมารค: วิจัยสร้างสรรค์จากทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค

โดย
นางสาวอรวดี ธนะจันทร์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แบบ 2.1 ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2566
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

คีตนิพนธ์ชลมารค: วิจัยสร้างสรรค์จากทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค

โดย
นางสาวอรวดี ธนะจันทร์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แบบ 2.1 ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2566
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

KITA NIPHON CHOLAMAK: THE CREATIVE RESEARCH BASED ON CHANT MELODIES OF THAILAND'S ROYAL BARGE PROCESSION

By

MISS Onravadee THANACHAN

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for Doctor of Philosophy Music Research and Development
Academic Year 2023

Copyright of Silpakorn University

หัวข้อ	คีตนิพนธ์ชลมารค: วิจัยสร้างสรรค์จากทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค
โดย	นางสาวอรวดี ธนะจันทร์
สาขาวิชา	สังคีตวิจัยและพัฒนา แบบ 2.1 ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา

คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะดุริยางคศาสตร์
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วุฒิชัย เลิศสถากิจ)

พิจารณาเห็นชอบโดย

.....ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร. ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา)

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายใน
(รองศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล)

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายใน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์สิทธิ์ ราชรักษ์)

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายใน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภัทรภร ผลิตากุล)

621030009 : สังคีตวิจัยและพัฒนา แบบ 2.1 ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
คำสำคัญ : ถอดเสียง, ทำนองเห่เรือ, พยุหยาตราทางชลมารค

นางสาว อรวดี ธนะจันทร์: คีตนิพนธ์ชลมารค: วิจัยสร้างสรรค์จากทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา

คีตนิพนธ์ชลมารค เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์จากทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์ทำนองเห่เรือที่ใช้ในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค และเพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงที่ใช้วัตถุดิบจากทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพและกระบวนการทางมานุษยดนตรีวิทยาในการศึกษาข้อมูล ทำนองเห่เรือที่ใช้ในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคประกอบด้วย 4 ทำนอง ได้แก่ ทำนองเกริ่นโคลง ทำนองช้าลวะเห่ ทำนองมูลเห่ และทำนองสวะเห่ ผู้วิจัยถอดเสียงโดยใช้โปรแกรมโลจิกโปร เอกซ์ ในการวิเคราะห์ระดับเสียงเบื้องต้น แล้วนำมาบันทึกเป็นโน้ตสากลทั้ง 4 ทำนอง วิเคราะห์รูปแบบของทำนอง กลุ่มเสียง ช่วงเสียง อัตราความเร็ว และการเคลื่อนที่ของทำนอง จากการวิเคราะห์พบว่าทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคเป็นทำนองที่มีแบบแผนโครงสร้างชัดเจน รูปแบบคำร้องหรือฉันทลักษณ์ประเภทเดียวกันสามารถใช้ทำนองต่างกันได้ ทำนองโดยรวมประกอบด้วยกลุ่มเสียงสำคัญในดนตรีเอเชีย คือบันไดเสียงเพนตาโทนิก และเสียงของกลุ่มโน้ต 6 ตัว ที่มีลักษณะโครงสร้างคล้ายกับบันไดเสียงไมเนอร์ มีการเอื้อนเป็นส่วนประกอบสำคัญในการขยายทำนองอย่างมีอัตลักษณ์เฉพาะ

แนวคิดหลักในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง “คีตนิพนธ์ชลมารค” ได้สังเคราะห์จากกระบวนการวิจัยข้างต้น บทประพันธ์ประกอบด้วย 4 ท่อน ใช้วัตถุดิบด้านทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคในการสร้างทำนองหลัก ผสมผสานแนวคิดดนตรีบรรยายเรื่องราว ใช้เครื่องดนตรีอะคูสติกต่างประเภทท่อนละ 2 ชิ้นบรรเลงร่วมกับซินธิไซเซอร์ จากการประพันธ์เพลงพบว่าซินธิไซเซอร์มีบทบาทสำคัญในการสร้างเนื้อดนตรีเพื่อสนับสนุนแนวทำนองหลัก สามารถทำหน้าที่เป็นวงดนตรีขนาดใหญ่ได้อย่างมีประสิทธิภาพ และสามารถสร้างบรรยากาศที่มีสีสันหลากหลายด้วยการใช้เสียงจากกลไกทางเทคโนโลยีของเครื่อง ทำให้เสริมมิติทางเสียงและเรื่องราวของบทเพลงได้อย่างมีเอกลักษณ์ เป็นการอนุรักษ์และนำเสนอเสียงจากประเพณีวัฒนธรรมของชาติผ่านบทเพลงร่วมสมัย

621030009 : Major Music Research and Development
Keyword : transcription, chant melodies, Thailand's Royal barge

MISS Onravadee THANACHAN : KITA NIPHON CHOLAMAK: THE CREATIVE RESEARCH BASED ON CHANT MELODIES OF THAILAND'S ROYAL BARGE PROCESSION
Thesis advisor : Assistant Professor Dr. Pimchanok Suwannathada

The creative research "Kita Niphon Cholamak" is based on chant melodies of Thailand's Royal barge procession. The purposes of this study are to analyze chant melodies of Thailand's Royal Barge Procession and to create a composition using materials from each chant with a qualitative research methodology and ethnomusicological approaches. The chants of Thailand's Royal barge procession comprise four melodies: Kroen-Khlong, Chalawa-Hay, Moonla-Hay, and Sawa-Hay. Initially, the Logic Pro X program had been used for pitch analysis, then each melody was transcribed and arranged in Western musical notation; melodic structures, mode, melodic range, tempo, and melodic motion of each melody were later analyzed. The results revealed that the melodic patterns of chants have clear structures, and different melodies can be applied to the same type of poetry prosodies. Generally, the characteristics of Asian music such as pentatonic scales or a group of six notes that resembles the sound of a minor scale have been found throughout in the melodic patterns. Melismatic singing style is also an important component that creates a unique style of melodic extension.

The main ideas of the music composition "Kita Niphon Cholamak" are the synthesis of the aforementioned research processes. The composition, consisting of 4 movements, uses the melodic materials from the chants and combines the style of program music; each movement uses two different acoustic instruments and synthesizers. The synthesizers provide a highly effective orchestral harmony that supports and enhances the melodies of the composition. The modern sophisticated technology of synthesizers efficiently performs as a large orchestra, especially presenting the musical texture that enhances the ceremonial atmosphere, and brings a unique character to the musical narrative, in order to preserve and present sounds of the nation's cultural tradition through contemporary music.

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลงได้ ผู้วิจัยกราบขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา อาจารย์ที่ปรึกษา ผู้คอยจุดแรงบันดาลใจในทุกมิติ ทำให้งานวิจัยครั้งนี้ผ่านไปด้วยดี กราบขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ประธานกรรมการ รองศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์สิทธิ์ ราชรักษ์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทรภร ผลิตากุล ผู้ทรงคุณวุฒิภายใน ที่กรุณาให้ข้อชี้แนะแนวทางปรับปรุงแก้ไขข้อบกพร่อง

กราบขอบพระคุณ นาวาเอกณัฐวัฏ อร่ามเกลื้อ ผู้ให้ข้อมูลการเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค อันเป็นข้อมูลสำคัญในงานวิจัย กราบขอบพระคุณอาจารย์ดำริห์ บรรณวิทยกิจ พี่เล็ก นฤมล โพธิเวส ที่ช่วยให้คำปรึกษาช่วยเหลือด้านดนตรี สถานที่ฝึกซ้อม การบันทึกเสียง กราบขอบพระคุณอาจารย์อภิสันต์ ทัศนาญชลี คุณธมณฑ์วรรณ จุลชาติ ผู้ประสานงานและคอยให้ความช่วยเหลือในทุกด้าน ขอขอบคุณ คุณวรรณภาณี ทัศนาญชลี ดร.ศิริชัย จงจิตรนันท์ ที่คอยช่วยเหลือด้านแปลภาษาตลอดระยะเวลาการศึกษา ขอบคุณ คุณยศพล คุ้มจั่น ผู้ควบคุมวงและช่วยดูแลการแสดง ขอบคุณทีมนักดนตรีทุกท่าน ขอขอบคุณบรรดาเพื่อนพ้องน้องพี่ผู้เป็นกัลยาณมิตร คอยเป็นกำลังใจสนับสนุนกิจกรรมของผู้วิจัยเสมอมา

กราบขอบพระคุณครอบครัว อรัญนารถ-ธนะจันทร์ มารดา-บิดา คุณเสาวรัฐ อรัญนารถ ผู้ให้ทุนสนับสนุนทางการศึกษาในทุกด้านเสมอมา คุณความดีอันเกิดจากงานวิจัยฉบับนี้ ข้าพเจ้าขออุทิศถวายเป็นพุทธบูชา ธรรมบูชา สังฆบูชา อุทิศแด่ครูบาอาจารย์ มารดา-บิดา ผู้มีพระคุณ ตลอดจนผู้มีส่วนเกี่ยวข้องทุกภาคส่วน

อรวดี ธนะจันทร์

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ฎ

สารบัญภาพ ..... ฎ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความสำคัญและที่มา 1

1.2 วัตถุประสงค์ในการวิจัย 5

1.3 ขอบเขตของการวิจัย 6

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 6

1.5 นิยามศัพท์เฉพาะ 6

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 7

2.1 แนวคิดทฤษฎีทางมานุษยดนตรีวิทยา 7

2.1.1 ความหมายของมานุษยดนตรีวิทยา 7

2.1.2 กระบวนการศึกษาเก็บรวบรวมข้อมูลทางมานุษยดนตรีวิทยา 8

2.1.3 การวิจัยสร้างสรรค์ด้านมานุษยดนตรีวิทยา 12

2.1.4 หลักการวิเคราะห์ทำนองทางมานุษยดนตรีวิทยา 15

2.2 แนวคิดวรรณกรรมดนตรีตะวันตก 17

2.2.1 ดนตรีบรรยายเรื่องราว (program music) 17

2.2.2 ดนตรีเชมเบอร์ (chamber music) 21

2.3 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง 22
2.3.1 ประวัติความเป็นมาของขบวนพยุหยาตราทางชลมารค 22
2.3.2 ประวัติความเป็นมาของการเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค 40
2.3.3 บทเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค 41
2.3.4 พนักงานเห่เรือในพระราชพิธี การสืบทอดและบุคคลสำคัญ 46
2.3.5 เครื่องดนตรีในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค 52
2.4 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 58
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 63
3.1 กระบวนการวิจัย 64
3.1.1 การศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง 64
3.1.2 การจำแนกข้อมูลและการถอดเสียง 66
3.1.3 การวิเคราะห์ทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค 66
3.1.4 สรุปผล 67
3.2 กระบวนการสร้างสรรค์ 67
บทที่ 4 กระบวนการวิเคราะห์ทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค 70
4.1 เทคนิคการถอดเสียง 70
4.2 การบันทึกโน้ตทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค 73
4.2.1 ทำนองเกริ่นโคลง 73
4.2.2 ทำนองช้าลวะเห่ 76
4.2.3 ทำนองมูลเห่ 78
4.2.4 ทำนองสวะเห่ 80
4.3 วิเคราะห์ทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค 82
4.3.1 ทำนองเกริ่นโคลง 82
4.3.2 ทำนองช้าลวะเห่ 90

4.3.3 ทำนองมูลเห่ 98
4.3.4 ทำนองสวะเห่ 103
บทที่ 5 การสังเคราะห์วัตถุดิบเพื่อใช้ในการประพันธ์เพลง 112
5.1 การสังเคราะห์แนวคิดการประพันธ์เพลงจากทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค 112
5.2 กระบวนการประพันธ์เพลง 118
5.3 การเลือกเครื่องดนตรี 122
5.3.1 เครื่องดนตรีอะคูสติกที่ใช้ในการประพันธ์เพลง 123
5.3.2 ซินธิไซเซอร์ที่ใช้ในการประพันธ์เพลง 123
5.4 การเลือกเครื่องดนตรีเดี่ยวในแต่ละท่อน 127
5.5 การตั้งชื่อบทเพลง 128
บทที่ 6 อรรถาธิบายบทเพลง “คีตนิพนธ์ชลมารค” 129
6.1 ประโคมก้องท้องธารา 129
6.2 เบิกนภาเกริ่นโคลงขาน 139
6.3 ชลมารคเริงสราญ 144
6.4 เกษมศานต์ทั่วธานี 157
6.5 สรุป 169
บทที่ 7 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 170
7.1 สรุปผลการวิจัย 170
7.2 การเผยแพร่ผลงาน 171
7.3 อภิปรายผล 172
7.3.1 ประเด็นอภิปรายจากกระบวนการวิจัย 172
7.3.2 ประเด็นอภิปรายจากกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลง 174
7.3.3 ประเด็นอภิปรายจากการนำเสนอบทเพลง 178

7.4 ข้อเสนอแนะ 180
7.4.1 ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งนี้ 180
7.4.2 ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป 180
รายการอ้างอิง 182
ภาคผนวก 186
ประวัติผู้เขียน 219

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 การจัดขบวนพยุหยาตราทางชลมารคในพระราชพิธีสำคัญสมัยกรุงศรีอยุธยา - กรุงรัตนโกสินทร์ 35
ตารางที่ 2 แสดงตำแหน่งเสียงจากเครื่องดนตรีในเรือพระราชพิธี 56
ตารางที่ 3 คำร้องที่ใช้ในทำนองช้าลวะเห่ 92
ตารางที่ 4 รูปแบบของแต่ละทำนอง 112
ตารางที่ 5 กลุ่มเสียงที่ใช้ในแต่ละทำนอง 113
ตารางที่ 6 ช่วงเสียงที่ปรากฏในแต่ละทำนอง 113
ตารางที่ 7 อัตราความเร็วในแต่ละทำนอง 113
ตารางที่ 8 การเคลื่อนที่ของทำนองเกริ่นโคลง 114
ตารางที่ 9 การเคลื่อนที่ของทำนองช้าลวะเห่ 115
ตารางที่ 10 การเคลื่อนที่ของทำนองมูลเห่ 116
ตารางที่ 11 การเคลื่อนที่ของทำนองสวะเห่ 117
ตารางที่ 12 หมวดหมู่เสียงหลักซินธิไซเซอร์ยี่ห้อ Yamaha รุ่น Motif XS 125
ตารางที่ 13 แสดงรายละเอียดเครื่องดนตรีในแต่ละท่อน 127
ตารางที่ 14 แสดงรายละเอียดเครื่องดนตรีในแต่ละท่อน 129

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 แผ่นเสียงเห่เรือพระราชพิธีทางชลมารค โดยนายโป๊ะ เหมรำไพ..... 48

ภาพที่ 2 หลวงประจญประจามิตร (พลเรือตรีเจริญ นายเรือ)..... 51

ภาพที่ 3 คำสั่ง TAB ในโปรแกรม Pro Metronome..... 71

ภาพที่ 4 คำสั่ง Smart Tempo และ Flex Time ในโปรแกรม Logic Pro X..... 71

ภาพที่ 5 ตรวจสอบความกลมกลืนระหว่างโน้ตกับคลื่นเสียงในโปรแกรม Logic Pro X..... 72

ภาพที่ 6 สูจิบัตรการบรรยายประกอบการแสดงบทเพลง “คีตนิพนธ์ชลมารค”..... 172

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความสำคัญและที่มา

เมืองหลวงของไทยในอดีตตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรีจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ ตั้งอยู่ในบริเวณเขตราบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาเป็นแม่น้ำหลักสายสำคัญที่มีความอุดมสมบูรณ์บริเวณหนึ่งของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้หรือเอเชียอาคเนย์มาโดยตลอด วิถีชีวิตของประชาชนชาวไทยจึงมีความผูกพันธ์กับสายน้ำมาอย่างยาวนาน อาศัยแม่น้ำลำคลองต่าง ๆ ในการดำรงชีพ เช่น การอุปโภคบริโภค การคมนาคม เกษตรกรรม การค้าขาย เป็นต้น เรือจึงเป็นพาหนะสำคัญที่ใช้ในกิจกรรมต่าง ๆ ส่งอิทธิพลให้วัฒนธรรมประเพณีในบริเวณนี้มีความสอดคล้องสัมพันธ์กับสภาพภูมิศาสตร์และวิถีชีวิต

การเห่เรือเป็นประเพณีทางน้ำของไทยที่สืบทอดมาตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงปัจจุบัน เป็นคีตศิลป์ไทยรูปแบบหนึ่ง เกิดจากการคิดประดิษฐ์ทำนองสำหรับอ่านบทร้อยกรองที่ประพันธ์ขึ้นประกอบการสัญจรทางเรือในโอกาสต่าง ๆ เรียกว่ากาพย์เห่เรือ จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์พบกาพย์เห่เรือพระนิพนธ์ของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร์และกาพย์เห่เรือที่สามัญชนเป็นผู้ประพันธ์ในสมัยอยุธยาตอนปลาย ด้วยสภาพทางภูมิศาสตร์เมืองหลวงอยุธยามีลักษณะเป็นเกาะมีแม่น้ำลำคลองล้อมรอบเนื้อความจึงมีการกล่าวชมความงดงามของกระบวนเรือชมธรรมชาติไปตามเส้นทางน้ำ

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (ดำรงราชานุภาพ, 2472) ได้สันนิษฐานเหตุที่มาของการเห่เรือว่า เรือที่มีคนพายจำนวนมากจำเป็นต้องมีสัญญาณให้ฝีพายพายพร้อม ๆ กัน จึงเกิดการเห่เรือขึ้นเพื่อใช้เป็นสัญญาณให้ฝีพาย คาดว่ามีมาตั้งแต่เริ่มใช้เรือยาวเป็นพาหนะ ประเภทการเห่เรือของไทยแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะคือเห่เรือหลวง เป็นการเห่เรือสำหรับใช้ในพระราชพิธีเสด็จพระราชดำเนินทางน้ำ จัดเรือเป็นริ้วกระบวนเรียกว่า “กระบวนพยุหยาตราทางชลมารค” และเห่เรือเล่น เป็นการเห่เรือแบบไม่เป็นพิธีการสำหรับพระมหากษัตริย์และชาวบ้านทั่วไปมุ่งหมายเพื่อความสนุกสนานรื่นเริงในเวลาพายเรือไปทำกิจกรรมต่าง ๆ อย่างการไปไหว้พระทอดกฐิน ทอดผ้าป่า ขณะพายเรือก็เห่เรือไปด้วย ในบางครั้งนำแบบอย่างของการเห่เรือหลวงมาปรับปรุง เช่น ใช้ประกอบในการแสดง การร่ายรำในตอนที่เกี่ยวกับการเห่เรือ เป็นต้น

การเห่เรือในพระราชพิธีพยุหยาตราทางชลมารคนั้นมีรูปแบบขั้นตอนที่ชัดเจน สืบทอดวัฒนธรรมประเพณีจากสมัยอยุธยาจนถึงปัจจุบันและเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ขาดไม่ได้ในกระบวนเรือพยุหยาตราทางชลมารคซึ่งหาโอกาสชมพระราชพิธีได้ยากเนื่องจากจัดขึ้นเฉพาะโอกาสสำคัญเท่านั้น โดยปรกติเป็นพระราชพิธีสำหรับพระมหากษัตริย์เสด็จพระราชดำเนินทางน้ำไปในการต่าง ๆ

ทั้งเป็นการส่วนพระองค์และที่เป็นการพระราชพิธี เช่น การเสด็จพระราชดำเนินเลียบพระนครในการพระราชพิธีบรมราชาภิเษก เป็นการจัดริ้วขบวนเต็มรูปแบบตามพระราชประเพณีแต่ก็มิได้จัดขึ้นในทุกรัชกาล สมัยกรุงรัตนโกสินทร์เริ่มมีขึ้นในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกรัชกาลที่ 4 เรื่อยมาจนถึงรัชกาลที่ 7 ใน พ.ศ. 2469 และว่างเว้นมาจนถึง พ.ศ. 2562 ในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกรัชกาลที่ 10 เป็นระยะเวลาห่างกันถึง 93 ปี เป็นต้น การจัดขบวนพยุหยาตราทางชลมารคที่พบได้เป็นส่วนใหญ่เป็นการจัดเนื่องในการเสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณราชวราราม แต่ก็มิได้จัดขึ้นต่อเนื่องทุกปีขึ้นอยู่กับความเหมาะสมในช่วงเวลานั้น เช่น หลังเปลี่ยนแปลงการปกครองในรัชกาลที่ 7 พ.ศ. 2475 เนื่องจากสถานการณ์บ้านเมืองไม่เอื้ออำนวย ทำให้การจัดขบวนพยุหยาตราทางชลมารคว่างเว้นไปเป็นเวลา 25 ปี เป็นต้น จนถึง พ.ศ. 2500 มีการรื้อฟื้นจัดขบวนพยุหยาตราทางชลมารคขึ้นเป็นครั้งแรกในรัชกาลที่ 9 เนื่องในงานฉลอง 25 พุทธศตวรรษ ต่อมาในปี พ.ศ. 2502 พระองค์ทรงมีพระราชดำรินำประเพณีการจัดขบวนพยุหยาตราทางชลมารค เนื่องในการเสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณราชวราราม ตามโบราณราชประเพณีอันเป็นมรดกของชาติกลับมาฟื้นฟูขึ้นใหม่จนสืบเนื่องมาถึงปัจจุบัน การจัดขบวนพยุหยาตราทางชลมารคครั้งสุดท้ายในรัชกาลที่ 9 จัดขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2555 จากนั้นว่างเว้นไปเป็นเวลา 7 ปี จนถึง พ.ศ. 2562 เป็นการจัดขบวนพยุหยาตราทางชลมารคครั้งล่าสุดในปัจจุบัน นอกจากนี้อีกลักษณะเป็นการจัดขบวนเรือพระราชพิธีในงานสำคัญแต่ไม่ได้มีการเสด็จโดยกระบวนเรือ เช่น การจัดขบวนพยุหยาตราทางชลมารคเพื่อต้อนรับราชทูตจากต่างประเทศ พบหลักฐานตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ การจัดแสดงขบวนเรือเพื่อการสาธิต เป็นต้น ในการจัดแต่ละครั้งต้องอาศัยความร่วมมือจากหลายภาคส่วน และงบประมาณจำนวนมาก ประกอบด้วยเจ้าหน้าที่ประจำเรือกว่าสองพันนาย การฝึกซ้อมใช้เวลาหลายเดือนจึงไม่สามารถหาชมได้บ่อยครั้ง

จะเห็นได้ว่าขบวนพยุหยาตราทางชลมารค เป็นวัฒนธรรมประเพณีที่ยังคงอยู่ในปัจจุบัน และได้รับความสนใจจากชาวต่างชาติตั้งแต่ครั้งอดีตตลอดมา ดังตัวอย่างเหตุการณ์ต่าง ๆ ได้แก่ การกล่าวถึงความงดงามอลังการของขบวนพยุหยาตราทางชลมารคในจดหมายเหตุของชาวตะวันตกหลายท่านที่เข้ามาเจริญสัมพันธไมตรีในสมัยอยุธยาช่วงปลายสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช เช่น ปีแอร์ลังแบรต์ เดอ ลา ม็อต พระสังฆราชชาวฝรั่งเศสที่เดินทางเข้ามาเผยแพร่ศาสนา มองซิเออร์ เดอ ลาลูแบร์ เอกอัครราชทูตของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 เป็นต้น ช่วงรัตนโกสินทร์ปรากฏในการบันทึกเรื่องราวเหตุการณ์ของผู้แทนประมุขและราชทูตจากนานาชาติที่ได้รับเชิญมาร่วมในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกสมโภช รัชกาลที่ 6 พ.ศ. 2454 เช่น บันทึกของเจ้าชายวิลเลียมแห่งสวีเดน บันทึกของมงกุฎราชกุมารแห่งรัสเซีย ของพันเอก ลี เฟบิเกอร์ ผู้แทนทางทหาร กองทัพบก สหรัฐอเมริกา เป็นต้น (ปรีดี พิศภูมิวิถี, 2562) ด้านภาพยนตร์ในปี ค.ศ. 1956 (พ.ศ.2499) มีภาพยนตร์เรื่อง Around the World in Eighty Days ออกฉายไปทั่วโลกต่อมาได้รับรางวัล Oscar ถึง 5 รางวัล ตอนหนึ่งใน

ภาพยนตร์กล่าวถึงการเดินทางผ่านประเทศไทยได้ใช้ขบวนพยุหยาตราทางชลมารคในการนำเสนอเรื่องราว การถ่ายทำใช้เรือพระที่นั่งสุพรรณหงส์พายผ่านหน้าพระปรางค์วัดอรุณฯ ในฉากนี้มีการประพันธ์เพลงประกอบโดยใช้ทำนองส่วนหนึ่งนำมาจากท่อนร้องรับของทำนองมูลเห่ ชื่อเพลง “Royal Barge of Siam” บรรเลงโดยวง United Artists Studio Orchestra นอกจากนี้เมื่อวันที่ 4 มิถุนายน พ.ศ. 2535 องค์การ World Ship Trust แห่งสหราชอาณาจักร มอบรางวัลเรือโลกให้แก่เรือพระที่นั่งสุพรรณหงส์ และปี พ.ศ. 2562 มีการจัดขบวนพยุหยาตราเลียบพระนครทางชลมารคเนื่องในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ยังคงได้รับความสนใจจากชาวต่างชาติจำนวนมากที่มารอชมพระราชพิธีครั้งนี้ตลอดสองฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยา เหตุการณ์ต่าง ๆ เหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์ของชาติไทย มีความงดงามและยิ่งใหญ่ในมุมมองของชาวต่างชาติ ประกอบด้วยงานศิลปะของไทยหลายสาขาไม่ว่าจะเป็นงานด้านจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม ช่างสิบหมู่ที่ปรากฏบนเรือทุกลำ เสื้อผ้าการแต่งกาย รวมถึงด้านวรรณศิลป์ คีตศิลป์ ที่ปรากฏจากเสียงเห่เรือไปตลอดเส้นทาง

การเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค นอกจากมีจุดประสงค์เพื่อให้จังหวะในการพายเรือเป็นไปอย่างพร้อมเพรียง ยังแสดงให้เห็นถึงศิลปะในการประดิษฐ์ทำนองที่มีลีลาเฉพาะแตกต่างจากการอ่านทำนองเสนาะจากบทร้อยกรองโดยทั่วไปถึงแม้เป็นคำประพันธ์ในประเภทเดียวกัน แบบแผนการเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคปรากฏหลักฐานในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ประมาณช่วงรัชกาลที่ 4 ทำนองเหล่านี้ยังคงใช้คำประพันธ์ 2 ชนิดด้วยกัน คือ กาพย์ยานี 11 และโคลงสี่สุภาพ เช่นเดียวกับบทเห่เรือที่พบในสมัยกรุงศรีอยุธยา ในส่วนเนื้อหามีความแตกต่างกันไปตามวาระ ทำนองที่ใช้เริ่มต้นด้วยทำนองเกริ่นโคลง ทำนองช้าลวะเห่ ทำนองมูลเห่ และทำนองสวะเห่ ผู้ทำหน้าที่เห่เรือในพระราชพิธีเรียกว่า “พนักงานเห่เรือ” สืบทอดทำนองต่อกันมาจากรุ่นก่อนแบบมุขปาฐะ เป็นการใช้การจดจำสืบทอดแบบปากต่อปาก แตกต่างจากด้านคำประพันธ์ที่มีการบันทึกบทเห่เรือไว้เป็นลายลักษณ์อักษร

ตำแหน่งพนักงานเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ปัจจุบันอยู่ในความรับผิดชอบของกองเรือเล็ก กรมการขนส่งทหารเรือ กองทัพเรือ เป็นฝ่ายการจัดขบวนพยุหยาตราทางชลมารค รวมถึงการฝึกหัดคัดเลือกพนักงานเห่เรือและการฝึกหัดฝีพาย ผู้ทำหน้าที่พนักงานเห่เรือจึงมาจากข้าราชการในกองทัพเรือทั้งสิ้น บุคคลผู้ทำหน้าที่พนักงานเห่เรือเริ่มปรากฏชื่อในช่วงรัชการที่ 4 โดยสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้กล่าวถึงหลวงพิศณุเสนี (ทองอยู่) และขุมนรามเภรี (ทอง) ไว้ในคำนำหนังสือประชุมกาพย์เห่เรือบริบูรณ์ ต่อมาในช่วงรัชกาลที่ 6 หลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอน สุนทรเกศ) ทำหน้าที่เป็นพนักงานเห่เรือในขบวนพยุหยาตราเลียบพระนครทางชลมารค เนื่องในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกรัชกาลที่ 6 จัดขึ้นเมื่อวันที่ 13 พฤศจิกายน พ.ศ. 2454 จากนั้นในช่วง พ.ศ. 2471 ถึงช่วงก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ในรัชกาลที่ 7 รองอำมาตย์ตรีโป๊ะ เหมรำไพ

เป็นผู้รับหน้าที่ต่อมา ในขณะนั้นสมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ ผู้บัญชาการกองทัพเรือ พระองค์ทรงปรับปรุงการจัดริ้วขบวนเรือพระราชพิธี รวมทั้งมีการพัฒนาการเห่เรือโดยให้รองอำมาตย์ตรีโป๊ะ เหมรำไพ มาฝึกร้องออกเสียงอย่างโอเปรา (Opera) ทำการพัฒนาการร้องเอื้อนเสียงอย่างเก่ามาใช้วิธีการร้องอย่างฝรั่งให้เสียงไพเราะดังกังวานสองฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยา (นวรัตน์ เลขะกุล, 2544, น. 38) นอกจากนี้ยังมีการบันทึกแผ่นเสียง “เห่เรือพระราชพิธีทางชลมารค” ในยุคนั้นไว้ด้วย หลังจากนั้นพันจ่าเอกเขียว ศุขภูมิ เข้ามารับหน้าที่ในปีพ.ศ. 2500 สืบต่อมายังจ่าเอกมงคล แสงสว่าง (ยศในขณะนั้น) ปัจจุบันพลเรือตรีมงคล แสงสว่าง ได้รับคัดเลือกเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์) เมื่อ พ.ศ. 2543 และสืบทอดมายังนาวาเอกณัฐวัฏ อร่ามเกลื้อทำหน้าที่ในช่วง พ.ศ. 2549-2565

การนำวิธีการร้องอย่างสากลเข้ามาประยุกต์ใช้ในการเห่เรือสมัยรัชกาลที่ 7 โดยสมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ เป็นยุคที่ดนตรีสากลนิยมแพร่หลายในสังคมไทยประกอบกับมีบุคลากรทางวิชาการดนตรีสากลชาวไทยมากขึ้น ในยุคนี้มีการจดบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากลเพื่ออนุรักษ์ทำนองไว้อีกทางหนึ่งนอกจากวิธีการสืบทอดแบบมุขปาฐะเพียงด้านเดียว โดยปี พ.ศ. 2473 สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพเป็นผู้ริเริ่มการจดบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากล จัดให้ครูดนตรีไทยมาร่วมบรรเลงบอกเพลงให้ผู้เชี่ยวชาญการจดโน้ตเพลงเป็นผู้บันทึก ณ วังวรดิศ เมื่อ 19 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2473 มีการบันทึกเพลงสำคัญไว้จำนวนมาก เช่น เพลงชุดทำขวัญ เพลงโหมโรงเย็น กลุ่มเพลงเรื่อง เพลงละคร เพลงหน้าพาทย์ เพลงเสภา เป็นต้น โน้ตเหล่านี้ทำการตรวจสอบโดยให้นักดนตรีสากลที่ไม่มีความรู้เพลงไทยเป็นผู้บรรเลงให้คณะกรรมการฟังและแก้ไขให้ถูกต้องก่อนทำการเก็บรักษาไว้เป็นต้นฉบับ การบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากลในโครงการนี้ต่อมาได้เกิดประโยชน์ในการเผยแพร่ดนตรีไทยไปสู่ชาวต่างชาติดังปรากฏในงานวิจัยของ เดวิด มอร์ตัน (David Morton) ชาวอเมริกา เข้ามาศึกษาทำวิทยานิพนธ์เรื่อง The Traditional music of Thailand เมื่อปี พ.ศ. 2501-2503 นำโน้ตเพลงไทยบันทึกด้วยโน้ตสากลบันทึกลงไมโครฟิล์มนำกลับไปศึกษา เก็บรักษาไว้ที่ห้องสมุด UCLA Institute of Ethnomusicology มีการทำสำเนาไปยังสถาบันดนตรีอื่น ๆ ทั้งในอเมริกาและอังกฤษ (อานันท์ นาคคง, 2547, น. 217-227) ต่อมา ดร.ปัญญา รุ่งเรือง ได้จัดตั้งโครงการฟื้นฟูโน้ตเพลงไทยชุดนี้จากไมโครฟิล์มที่บันทึกด้วยลายมือนำมาบันทึกลงคอมพิวเตอร์ ผลจากการวิจัยสรุปได้ว่าโน้ตสากลสามารถใช้เป็นเครื่องมือในการบันทึกเพื่ออนุรักษ์ดนตรีแบบฉบับได้ดี หลักฐานการบันทึกสามารถเป็นหลักฐานแสดงถึงคุณลักษณะทางดนตรีไทยในช่วงเวลานั้น ๆ ได้ ก่อให้เกิดประโยชน์ทางด้านการศึกษาในแง่มุมต่าง ๆ เช่น เปรียบเทียบการเปลี่ยนแปลงของทำนอง ทางบรรเลงของเครื่องดนตรี เป็นต้น (ปัญญา รุ่งเรือง, 2544)

สำหรับทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค เป็นคีตศิลป์ไทยที่เป็นองค์ประกอบและเป็นสัญลักษณ์ของพระราชพิธีสำคัญนี้ การบันทึกทำนองด้วยระบบโน้ตสากลได้มีผู้บันทึกไว้ในลักษณะแบบอย่างของทางขับร้องไทย ดังปรากฏในงานวิจัยเรื่อง เพลงเห่: กระบวนการในวัฒนธรรม

ไทย โดยเจตชรินทร์ จิรสันติธรรม (2555) แต่มิได้เป็นการบันทึกจากการเห่ที่ใช้จริงในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ทำให้ผู้วิจัยเห็นว่าทำนองเห่เรือที่ใช้ในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค นอกจากการสืบทอดแบบดั้งเดิมโดยวิธีมุขปาฐะจากรุ่นสู่รุ่น การนำทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคมาบันทึกโน้ตสากลและทำการศึกษาวิเคราะห์ด้วยระบบดนตรีสากลจะช่วยทำให้เห็นการจัดโครงสร้างระบบระเบียบของทำนองได้ง่ายยิ่งขึ้น สามารถอธิบายดนตรีในวัฒนธรรมแก่ผู้สนใจที่อยู่นอกวัฒนธรรมได้อย่างเป็นรูปธรรมอีกทางหนึ่ง ตลอดจนการปรับปรุงข้อมูลให้เป็นปัจจุบันด้วยกระบวนการศึกษาทางมานุษยดนตรีวิทยา ทำให้ผู้วิจัยถอดเสียงและวิเคราะห์สังเคราะห์ทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค นำผลที่ได้มาประพันธ์บทเพลงไว้เป็นแนวทางการนำเสนอเรื่องราวในอีกมิติหนึ่ง ช่วยให้เกิดความเข้าใจในปฏิสัมพันธ์ของบริบทต่าง ๆ ได้ดียิ่งขึ้นนอกจากการอ่านด้วยตัวหนังสือเพียงด้านเดียว

รูปแบบการนำเสนอเป็นการประพันธ์บทเพลงร่วมสมัยประเภทดนตรีบรรยายเรื่องราว (program music) บรรเลงด้วยวงดนตรีเชมเบอร์ที่มีรูปแบบการใช้จำนวนนักดนตรีไม่มากสามารถบรรเลงได้ตั้งแต่ห้องขนาดเล็กไปจนถึงหอแสดงดนตรีขนาดใหญ่ตามความเหมาะสมของสถานการณ์ แต่ด้วยเป็นวงดนตรีขนาดเล็กย่อมมีข้อจำกัดในเรื่องพลังเสียงและสีสัน ผู้วิจัยจึงนำเครื่องซินธิไซเซอร์ (synthesizer) เป็นเครื่องดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ (electronic musical instrument) ชนิดหนึ่ง มีคุณสมบัติในการสังเคราะห์เสียงสามารถสร้างเสียงจำลองแทนเครื่องดนตรีแต่ละประเภทหรือแม้แต่เสียงที่ทำการสร้างสรรค์แต่งเติมขึ้นใหม่ได้อย่างมีประสิทธิภาพโดยใช้วิธีการบรรเลงผ่านเครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ด นำมาผสมผสานกับเครื่องดนตรีอะคูสติกในขนาดวงเชมเบอร์ช่วยสร้างเสริมบรรยากาศ เสริมพลังและสีสันในบทเพลงให้สัมพันธ์กับเรื่องราวที่นำเสนอ เพื่อให้เกิดประโยชน์ต่อวงการวิชาการดนตรีสามารถนำไปพัฒนาแนวทางการวิจัยสร้างสรรค์ต่อไป และเป็นการอนุรักษ์สืบทอดทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคของไทยที่มีมาอย่างยาวนานด้วยระบบโน้ตสากลอันเป็นเอกลักษณ์ที่แสดงออกถึงความรุ่งโรจน์ทางวัฒนธรรมประเพณีในความเป็นชาติไทยไว้ในคราวเดียวกัน

1.2 วัตถุประสงค์ในการวิจัย

1) เพื่อวิเคราะห์ทำนองเห่เรือที่ใช้ในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค

2) เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงที่ใช้วัตถุดิบจากทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

1) ทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ใช้ทำนองการเห่ตามแนวทางของ นาวาเอกณัฐวัฏ อร่ามเกลื้อ

2) การวิเคราะห์ทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคใช้โน้ตที่ได้จากการถอดเสียงบันทึกโน้ตสากลโดยผู้วิจัย ประกอบด้วย 4 ทำนอง ได้แก่ ทำนองเกริ่นโคลง ทำนองช้าลวะเห่ ทำนองมูลเห่ และทำนองสวะเห่

3) การประพันธ์เพลงใช้วัตถุดิบจากการวิเคราะห์สังเคราะห์ทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคจำนวน 4 ทำนอง ได้แก่ ทำนองเกริ่นโคลง ทำนองช้าลวะเห่ ทำนองมูลเห่ และทำนองสวะเห่ ออกมาเป็นท่อนเพลง 4 กระบวน

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1) โน้ตที่บันทึกจากการถอดเสียงเห่เรือในพระราชพิธีเป็นการอนุรักษ์ทำนองที่บันทึกอยู่ในรูปแบบโน้ตดนตรีสากล

2) โน้ตที่ได้จากการบันทึกสามารถใช้เป็นแนวทางในการเรียนรู้ฝึกหัดการเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค

3) การนำทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคร่วมกับเสียงที่ได้ยินจากบรรยากาศมานำเสนอในรูปแบบดนตรีร่วมสมัยเป็นการอนุรักษ์ทำนอง ประเพณีวัฒนธรรมของชาติในอีกมิติหนึ่ง บทประพันธ์เพลงสามารถนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์ในด้านส่งเสริมการท่องเที่ยวตลอดจนการเผยแพร่ประเพณีไทยให้เป็นที่รู้จัก

4) กระบวนการประพันธ์เพลงสามารถนำไปต่อยอดองค์ความรู้ใหม่ในมิติอื่น ๆต่อไปได้

1.5 นิยามศัพท์เฉพาะ

กระบวน หมายถึง ขบวน สามารถใช้แทนกันได้ในบางบริบทเนื่องจากมีความหมายเช่นเดียวกัน เช่น แบบแผน ลำดับ พวกที่จัดเป็นแถวเป็นแนว เป็นต้น

เชมเบอร์ออร์เคสตรา (chamber orchestra) หมายถึง วงดุริยางค์ขนาดเล็กประกอบด้วยผู้บรรเลงประมาณ 20-30 คน

ซินธิไซเซอร์ (synthesizer) หมายถึง เครื่องดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ (electronic musical instrument) ชนิดหนึ่ง มีคุณสมบัติเป็นเครื่องสังเคราะห์เสียง ออกแบบมาเพื่อสร้างเสียงจำลองโดยใช้เทคนิคต่าง ๆ ใช้วิธีการบรรเลงโดยอาศัยกลไกของคีย์บอร์ด

Sample-based Synthesis หมายถึง เทคโนโลยีการสังเคราะห์เสียงที่ใช้วิธีการสุ่มตัวอย่างของเสียงที่ต้องการ เช่น เสียงเครื่องดนตรี เสียงที่เกิดจากธรรมชาติ เป็นต้น

บทที่ 2
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยนำกระบวนการทางมานุษยดนตรีวิทยามาเป็นแนวทางในการวิจัย เพื่อให้การดำเนินการวิจัยเป็นไปตามวัตถุประสงค์ ได้ทำการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องดังนี้

2.1 แนวคิดทฤษฎีทางมานุษยดนตรีวิทยา

2.1.1 ความหมายของมานุษยดนตรีวิทยา

2.1.2 กระบวนการศึกษาเก็บรวมรวมข้อมูลทางมานุษยดนตรีวิทยา

2.1.3 การวิจัยสร้างสรรค์ด้านมานุษยดนตรีวิทยา

2.1.4 หลักการวิเคราะห์ทำนองทางมนุษยดนตรีวิทยา

2.2 แนวคิดวรรณกรรมดนตรีตะวันตก

2.2.1 ดนตรีบรรยายเรื่องราว (program music)

2.2.2 ดนตรีเชมเบอร์ (chamber music)

2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 แนวคิดทฤษฎีทางมานุษยดนตรีวิทยา

ผู้วิจัยศึกษาแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้องเพื่อนำองค์ความรู้มาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานตามวัตถุประสงค์ โดยนำทำนองเห่เรือในพระราชพิธีพยุหยาตราทางชลมารคมาศึกษาวิเคราะห์ผ่านหลักการและทฤษฎีการวิเคราะห์ทำนองและกระบวนการวิจัยสร้างสรรค์ทางมานุษยดนตรีวิทยามีดังนี้

2.1.1 ความหมายของมานุษยดนตรีวิทยา

มานุษยดนตรีวิทยา (ethnomusicology) เป็นสาขาหนึ่งของวิชาดนตรี เกิดขึ้นในปี ค.ศ. 1950 โดย Jaap Kunst[1] เป็นผู้บัญญัติศัพท์ขึ้นเพื่อใช้แทนคำว่า comparative music หรือดนตรีเปรียบเทียบ ประกอบด้วยศัพท์ 3 คำคือ “ethno” หมายถึงชาติพันธ์ เป็นแขนงย่อยของมานุษยวิทยาวัฒนธรรม ศึกษาด้านความเป็นมาในเรื่องราวต่าง ๆ ที่มนุษย์เป็นผู้สรางขึ้น เช่น วัตถุ เครื่องมือเครื่องใช้ ความเชื่อ ค่านิยม แนวคิดอันหลากหลายในแต่ละวัฒนธรรม เป็นต้น มุ่งเน้นทำการศึกษาลักษณะชีวิต การดำรงอยู่ ขนบธรรมเนียมประเพณี พิธีกรรม ระบบความเชื่อ ความรู้สึก

[1] นักดนตรีวิทยา ชาวเนเธอร์แลนด์

นึกคิด “music” หมายถึงดนตรี และ “logy” หมายถึงศาสตร์ (ณรงค์ชัย ปิฎกรัตน์, 2537) ในปัจจุบัน ethnomusicology มีชื่อเรียกในภาษาไทยในคำอื่นได้แก่ มานุษยวิทยาดนตรี ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์

บลูโน เนทเทิล (Nettl, 2005)[2] ให้คำจำกัดความว่า “มานุษยดนตรีวิทยา” เป็นการศึกษาดนตรีที่ยังคงอยู่ เก็บข้อมูลดนตรีที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก เน้นประวัติทางด้านวัฒนธรรมโดยนำกระบวนการศึกษาลักษณะทางสังคม วัฒนธรรม ที่มีความสัมพันธ์กับดนตรี นำมาวิเคราะห์ถึงความเชื่อมโยงต่าง ๆ มุ่งเน้นการศึกษาดนตรีที่สืบทอดต่อกันมาแบบมุขปาฐะ (oral tradition) เป็นการศึกษาผ่านมิติทางประวัติศาสตร์ รวมถึงแนวคิดทางดนตรีของผู้คน การสร้างเครื่องดนตรี รูปแบบของดนตรี บทเพลง การขับร้อง การบรรเลง บทบาทหน้าที่ และการใช้ดนตรีในโอกาสต่าง ๆ การดำรงอยู่และการเปลี่ยนแปลงขอดนตรีในสังคม เป็นการศึกษาที่ไม่ตายตัว และไม่มีวันจบสิ้น เนื่องจากดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงไปตามสังคมอยู่เสมอ

ศรัณย์ นักรบ (2557) ได้รวบรวมแนวคิดคำจำกัดความของดนตรีชาติพันธุ์ หรือในบางครั้งใช้คำว่า “มานุษยดนตรีวิทยา” จากนักวิชาการดนตรีไว้ เช่น ไมซีสลอ โคลินสกี้ (Mieczyslaw Kolinski) ให้คำจำกัดความว่าดนตรีชาติพันธุ์วิทยาเป็นศาสตร์ของดนตรีที่ไม่ใช่ดนตรีของชาวยุโรป เป็นการสังเคราะห์ดนตรีด้วยวิธีการทั่วไปซึ่งไม่มีความแตกต่างระหว่างดนตรีชาติพันธุ์วิทยากับดนตรีวิทยา และสภาพภูมิศาสตร์มากนัก แมนเทิล ฮูด (Mantle Hood) กล่าวว่าศาสตร์ทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยาเป็นศาสตร์แห่งความรู้เป็นการศึกษาศิลปะดนตรีทั้งที่เป็นรูปธรรม นามธรรม สุนทรียศาสตร์ และปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรม นักดนตรีชาติพันธุ์วิทยาเป็นกลุ่มนักวิชาการและนักวิจัยที่มีจุดประสงค์หลักในการศึกษาหาความรู้ทางดนตรี กิลเบิร์ต เชส (Chase) กล่าวว่าดนตรีชาติพันธุ์วิทยาเป็นการศึกษาดนตรีของคนในทุกกลุ่มชนในทุกสถานที่ทั้งในวัฒนธรรมตะวันตกหรือวัฒนธรรมตะวันออก เป็นต้น

ตามที่นักวิชาการด้านมานุษยดนตรีวิทยาได้ให้คำจำกัดความความหมายได้ให้คำจำกัดความของคำว่า “มานุษยดนตรีวิทยา” สรุปได้ว่าเป็นการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีที่ยังคงอยู่ในฐานะเป็นการแสดงออกทางวัฒนธรรมประเภทหนึ่ง

2.1.2 กระบวนการศึกษาเก็บรวบรวมข้อมูลทางมานุษยดนตรีวิทยา

ปัจจุบันแนวคิดทางมานุษยดนตรีวิทยาได้นำมาใช้ศึกษาดนตรีในวัฒนธรรมต่าง ๆ ทั้งดนตรีตะวันตกและตะวันอออก ด้วยหลักแนวคิดในการศึกษาครอบคลุมบริบทที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับดนตรีใน

[2] ศาสตราจารย์ด้านดนตรี และมานุษยวิทยาแห่งมหาวิทยาลัยอิลลินอยส์

สังคมวัฒนธรรมนั้น ๆ กระบวนการศึกษาเก็บรวบรวมข้อมูลจึงเป็นขั้นตอนสำคัญ มีแนวทางที่รวบรวมจากประสบการณ์นักมานุษยดนตรีวิทยาดังนี้

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2563) ได้ให้แนวทางการวิจัยภาคสนามด้วยทฤษฎี 5 เกลียวรู้ ประกอบด้วยหลักการ 5 ฐานที่มีความสำพันธ์กันดังนี้

1) รู้จัก คือการรู้จักในส่วนงานที่ต้องการศึกษา ตลอดจนจารีต ขนบธรรมเนียมประเพณีของบุคคลในสังคมและวัฒนธรรม รวมทั้งภาษาท้องถิ่นและการนำเครื่องมือวิจัยมาใช้ได้อย่างเหมาะสม ความชำนาญในการใช้อุปกรณ์ เช่น เครื่องบันทึกเสียง กล้องถ่ายรูป กล้องบันทึกภาพเคลื่อนไหว เครื่องวัดระดับเสียง เป็นต้น

2) รู้ใจ คือการทำความเข้าใจธรรมชาติ ความรู้สึกนึกคิดของบุคคลที่มีความเกี่ยวข้องในงานภาคสนาม การปฏิบัติตนให้เหมาะสมต่อบุคคลที่เกี่ยวข้อง ประกอบด้วยบุคคลข้อมูล บุคคลที่อยู่ในพื้นที่ภาคสนาม ผู้อำนวยงานในพื้นที่ เช่น ผู้นำชุมชน นายอำเภอ เป็นต้น เพื่อให้การทำงานเป็นไปอย่างราบรื่น

3) รู้ลึก คือการศึกษาข้อมูลจากแหล่งสืบค้นต่าง ๆ เช่น การฟังบรรยาย การสัมมนา เป็นต้น นำมาบูรณาการปรับใช้ในงานวิจัยได้อย่างถูกต้อง

4) รู้จริง คือเรื่องของความถูกต้องเชื่อถือได้ มีความแม่นยำในองค์ความรู้ สามารถนำมาใช้ได้อย่างเหมาะสมและเชื่อมโยงความสัมพันธ์ของข้อมูลได้ เป็นสิ่งที่มาควบคู่กับการรู้ลึก

5) รู้พอ คือมีความเข้าใจในขอบเขต กรอบงานที่ทำการศึกษา ในการเก็บข้อมูลภาคสนามควรคำนึงถึงระดับความพอ ไม่มากไม่น้อยเกินไปแต่ต้องมีความครบถ้วน ไม่สร้างความลำบากใจให้แก่บุคคลข้อมูล นักวิจัยต้องมีความเกรงใจ เห็นใจ และไม่ต้องกังวลว่าข้อมูลที่ต้องการไม่ครบถ้วนสามารถเข้าไปซ่อมข้อมูลที่ขาดได้ในภายหลัง

ปัญญา รุ่งเรือง (2556) ได้แบ่งขั้นตอนการศึกษาทางมานุษยดนตรีวิทยาไว้ 4 ขั้นตอน สอดคล้องกับขั้นตอนของ ศรัณย์ นักรบ (2557) ดังนี้

1) ขั้นการเตรียมการ เป็นขั้นตอนในการศึกษาหาข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ เป็นขั้นตอนที่สำคัญ ซึ่งจะมีผลต่อการทำงานจริงว่าจะเกิดประสิทธิภาพหรืออุปสรรคหรือไม่

2) ขั้นดำเนินการ หมายถึงการเก็บข้อมูลภาคสนามเป็นหลัก ใช้วิธีหลายรูปแบบ เช่นการสังเกต การพูดคุย การสอบถาม การสัมภาษณ์ เป็นต้น เป็นการศึกษาข้อมูลและเรียนรู้เรื่องราวจากแหล่งข้อมูลโดยตรง

นอกจากการเก็บข้อมูลภาคสนาม นักมานุษยดนตรีวิทยาบางท่านทำการศึกษาวิจัยข้อมูลจากสื่อบันทึกภาพและเสียง การบันทึกข้อมูลจากงานของผู้อื่น แต่ไม่ลงภาคสนามด้วยตนเอง เรียกการศึกษาในลักษณะนี้ว่า “armchair ethnomusicology” เช่น คาร์ล สตุ๊ม (Carl Stump) ร่วมกับ ออตโต อับบราฮัม (Otto Abraham) ทำการศึกษาดนตรีไทยจากการบันทึกกระบอกเสียงที่ประเทศ

เยอรมัน เป็นต้น เนื่องจากเทคโนโลยีในการบันทึกภาพและเสียงพัฒนาขึ้นตามลำดับ การบันทึกข้อมูลมีประสิทธิภาพมากขึ้น ทำให้เกิดทางเลือกในการศึกษาข้อมูลได้หลากหลายวิธี

การจดบันทึกดนตรีที่พบ เพื่อนำมาวิเคราะห์และเก็บหลักฐาน ทำได้ 2 รูปแบบคือ การบันทึกโน้ตพอสังเขป (prescriptive) เป็นการบันทึกโน้ตอย่างคร่าว ๆ ใช้เป็นหลักฐานประกอบมากกว่านำมาวิเคราะห์ทางทฤษฎีดนตรี และการบันทึกโน้ตอย่างละเอียด (descriptive) เป็นการบันทึกเสียงและจังหวะที่ได้ยินอย่างละเอียดที่สุดเท่าที่ทำได้

การเข้าถึงผู้ให้ความรู้โดยการเก็บข้อมูลภาคสนาม การสังเกต การติดตาม การสัมภาษณ์ การบันทึกภาพและเสียง การเลือกใช้เครื่องมืออุปกรณ์ที่เหมาะสม การใช้ข้อมูลหลักฐานที่เป็นลายลักษณ์และมุขปาฐะในการประมวล จัดความสัมพันธ์ของข้อมูลต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของคน เสียงเพลง บทเพลง วัฒนธรรมความเชื่อ เพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์ สังเคราะห์และนำเสนอในรูปแบบของเอกสารหรือสิ่งอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง ในการเก็บข้อมูลมักใช้การรวบรวมเอกสารด้วยการตีพิมพ์ การบันทึกลงวัสดุบันทึกเสียง เช่น แผ่นเสียง เทป ซีดี เป็นต้น การใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่อย่างกล้องถ่ายวีดีโอ เครื่องบันทึกเสียง เป็นเครื่องมือทางการศึกษาในการออกภาคสนาม ผู้เป็นแบบอย่างแนวคิดนี้ คือ ฟรานซ์ โบแอส (Franz Boas)[3] เห็นถึงความสำคัญของดนตรีซึ่งเป็นหน่วยย่อยทางวัฒนธรรม ทำการถอดเสียงบันทึกด้วยโน้ตสากล ซึ่งเป็นกระบวนการสำคัญและใช้เวลานานในการถอดเสียง ได้มีผู้ประดิษฐ์เครื่องมือสำหรับจดบันทึกโน้ตจากเสียงที่ได้ยินบันทึกออกมาเป็นกราฟ แต่ที่นิยมใช้มากที่สุดคือการจดบันทึกลงบรรทัด 5 เส้นตามหลักการในดนตรีสากล

3) ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล เป็นการนำข้อมูลทั้งหมดมาคัดกรองจำแนกให้เป็นระบบ รวมถึงการนำมาวิเคราะห์ตามหลักการหรือทฤษฎีของศาสตร์ในด้านนั้น ๆ อย่างลึกซึ้ง ที่ต้องวิเคราะห์ข้อมูลอย่างเป็นระบบ ในการวิเคราะห์ดนตรีหรือบทเพลง เริ่มจากผู้ศึกษาวิจัยต้องทำการถอดเสียงและบันทึกเป็นสัญลักษณ์ทางดนตรีเพื่อทำความเข้าใจ ทั้งการบันทึกด้วยโน้ตดนตรีสากลซึ่งสามารถสื่อให้เกิดความเข้าใจได้อย่างเป็นรูปธรรมมากที่สุด บันทึกด้วยสัญลักษณ์ทางดนตรีในวัฒนธรรมดนตรีนั้น ๆ หรือแม้แต่การสร้างสัญลักษณ์ขึ้นใหม่เพื่อต้องการสื่อให้เกิดความเข้าใจให้ได้ในกรณีที่ไม่สามารถอธิบายได้ด้วยโน้ตหรือสัญลักษณ์ที่มีอยู่เดิม

ในการวิเคราะห์ดนตรีมี 2 ลักษณะ คือทำการศึกษาโครงสรางโดยสังเขปของดนตรีชนิดนั้น และทำการศึกษาแบบเจาะลึกในแต่ละวัฒนธรรมซึ่งเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุด สามารถรวบรวมเป็นทฤษฎีเฉพาะสำหรับชนชาตินั้น ๆ ได้ เพราะจะทำให้ทราบถึงประวัติศาสตร์ของประเทศ ประวัติศาสตร์ดนตรี ความเปลี่ยนแปลงของดนตรีที่สอดคล้องกับสภาพสังคมและวัฒนธรรม

---

[3] บิดาแห่งวิชามานุษยวิทยาอเมริกัน

4) ขั้นนำเสนอข้อมูล เป็นขั้นตอนหลังจากที่ได้ทำงานเสร็จเรียบร้อยแล้ว การนำเสนอข้อมูลของงานทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยามีหลายวิธีด้วยกัน ได้แก่

4.1) การนำเสนอในลักษณะเอกสาร เช่น รายงานการวิจัย ปริญญานิพนธ์หากเป็นงานวิจัยที่เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา หนังสือ วารสาร บทความ สารคดี เป็นต้น

4.2) การนำเสนอในลักษณะสื่อหลายแบบ เช่น การนำเสนอข้อมูลภาพนิ่ง ภาพเคลื่อนไหว แผ่นซีดี วีซีดี ดีวีดี ภาพยนตร์สารคดี หรือข้อมูลออนไลน์ในระบบอินเทอร์เน็ต

4.3) การนำเสนอในลักษณะนิทรรศการ เป็นการจัดนิทรรศการเพื่อแสดงผลงาน โดยนำผลงานทั้งที่เป็นเอกสารหรือสื่อสารสนเทศมาแสดงผลงาน

4.4) การนำเสนอในลักษณะการแสดงดนตรี การแสดงดนตรีจะมีรูปแบบอย่างไรขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์หรือแนวคิดของการจัดแสดงดนตรีนั้น ๆ เพื่อให้ผลงานได้แพร่หลายออกไปอย่างเหมาะสม เช่น การจัดแสดงดนตรีที่มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอดนตรีตามลักษณะดั้งเดิม การแสดงดนตรีเป็นลักษณะการประยุกต์หรือได้มีการประพันธ์บทเพลงขึ้นมาใหม่ เป็นต้น

นพีสี นิมมานเหมินท์ อ้างถึงใน (ณรงค์ชัย ปิฎกรัตน์, 2537) ได้ให้แนวคิดและกระบวนการมานุษยดนตรีวิทยาสรุปได้ดังนี้

1) ควรพยายามศึกษาเก็บข้อมูลโดยการออกพื้นที่จริง

2) ในการบันทึกบทเพลง แม้ในปัจจุบันมีอุปกรณ์ที่ทันสมัยในการบันทึกเสียงอย่างเครื่องคอมพิวเตอร์ แต่การจดบันทึกบทเพลง จังหวะ ด้วยระบบโน้ตสากล ยังเป็นสิ่งที่มีคุณค่า

3) ความหลากหลายทางวัฒนธรรมทำให้ดนตรีมีอัตลักษณ์เฉพาะในแต่ละสังคม

4) นักมานุษยดนตรีวิทยาไม่ควรตัดสินประเมินคุณค่าโดยนำค่านิยมดนตรีในวัฒนธรรมหนึ่งไปตัดสินดนตรีในอีกวัฒนธรรม

5) ดนตรีไม่อาจแยกออกจากวัฒนธรรม ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมมนุษย์

อานันท์ นาคคง (2552) กล่าวว่าส่วนที่เป็นมานุษยวิทยาเป็นกระบวนการเข้าถึงข้อมูลเท่านั้น และยังมีอีกหลายแขนงวิชาที่เอื้อประโยชน์ต่อการศึกษาทางมานุษยวิทยาดนตรี เช่น สังคมวิทยา ภาษาศาสตร์ รัฐศาสตร์ วิทยาศาสตร์กายภาพ วิทยาศาสตร์ประยุกต์ เป็นต้น หลักมาตรฐานความรู้ควรครอบคลุม

1) ความรู้ที่ชัดเจนด้านดนตรีวิทยาและมานุษยวิทยา

2) ความเข้าใจเชิงลึกเกี่ยวกับการศึกษาข้อมูลภาคสนาม

3) ความเข้าใจเกี่ยวกับกายภาพและระบบเสียงของเครื่องดนตรี

4) ความเข้าใจด้านระบบเพลงและโครงสร้างคีตนิพนธ์

5) ความเข้าใจเกี่ยวกับการถอดรหัสเสียงเป็นโน้ตเพลงเพื่อใช้ในการวิเคราะห์ตีความ

6) ความเข้าใจด้านหลักการปฏิบัติเครื่องดนตรี เทคนิคการแสดง การรวมวง

7) คำดนตรีและความหมาย (เพื่อสร้างพจนานุกรมมานุษยวิทยาดนตรี)

8) ความเปลี่ยนแปลงของดนตรีที่มีผลต่อผู้คนที่เกี่ยวข้อง

9) ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องซึ่งพบจากการทำงานภาคสนาม

10) การจัดเก็บข้อมูลทางเสียงและภาพนิ่ง ภาพเคลื่อนไหว โน้ต

11) การปฏิบัติการในห้องทดลองทางมานุษยวิทยาดนตรี

12) การทำ post-production เทคโนโลยีทางมานุษยวิทยาดนตรี

13) การนำเสนอผลงานศึกษาวิจัย

14) การประยุกต์ผลการศึกษา และนำมารับใช้สังคมปัจจุบันโดยมุ่งความกลมกลืนและเหมาะสมที่สุดเป็นหลัก

จากการศึกษากระบวนการศึกษาเก็บรวบรวมข้อมูลทางมานุษยดนตรีวิทยา หลักการที่ต้องคำนึงถึงนอกจากตัวดนตรีแล้วนั้น ข้อมูลบริบททางวัฒนธรรมที่มีความสัมพันธ์กับตัวดนตรี เช่น สภาพแวดล้อมทางวัฒนธรรม เศรษฐกิจ การเมือง ประวัติศาสตร์ เป็นต้น ควรนำมาพิจารณาร่วมด้วย และต้องมีความชำนาญในการใช้เครื่องมือ วัสดุ อุปกรณ์ในการเก็บข้อมูล

2.1.3 การวิจัยสร้างสรรค์ด้านมานุษยดนตรีวิทยา

หลังจากกระบวนการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล เป็นขั้นตอนการนำผลที่ได้มาพัฒนาต่อยอดสู่การวิจัยสร้างสรรค์ เพื่อให้เกิดแนวคิดรูปแบบการนำเสนอผลงานอย่างมีหลักการ ผู้วิจัยได้ศึกษากระบวนการวิจัยสร้างสรรค์ด้านมานุษยดนตรีวิทยาดังนี้

ไกรลาส จิตร์กุล และอาทิตยา ผิวขำ (2560, น. 145-154) ได้ให้ข้อสรุปของการวิจัยสร้างสรรค์ (practice as Research) ว่า “เป็นการสร้างสรรค์งานทางด้านศิลปะและศิลปะการแสดงอย่างเป็นระบบ นำเสนอผลงานโดยให้ความสำคัญกับกระบวนการทำงานและผลลัพธ์ ตัวชิ้นงาน หรือตัวการแสดงในสัดส่วนที่เท่ากัน ทั้งนี้ในกระบวนการสร้างสรรค์งานการแสดงควรที่จะต้องมีนวัตกรรมใหม่บางอย่างเกิดขึ้น ไม่ว่าจะเป็นตัวผลงานลักษณะใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อน หรือตัวกระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นเทคนิควิธีที่ต่างไปจากเดิม โดยกระบวนการวิจัยสร้างสรรค์นี้จะต้องถอดองค์ความรู้ที่มีอยู่ในตัวผู้วิจัย หรือในกระบวนการทำงานโดยตัวนักวิจัยเองเป็นผู้ค้นพบ พิสูจน์ ทดสอบด้วยตนเอง ไม่ใช่ได้เพียงจากการสังเกตการณ์ทำงาน หรือความสำเร็จของบุคคลอื่น” (ปรีชา เถาทอง, 2564) ได้แบ่งกลุ่มงานสร้างสรรค์ทางศิลปะออกเป็น 3 ลักษณะได้แก่

1) งานสร้างสรรค์ศิลปะวิชาการ (pure practice art) เป็นการทำงานสร้างสรรค์ โดยเน้นที่ผลของการปฏิบัติเป็นหลัก ให้ความสำคัญทั้งในส่วนของกระบวนการปฏิบัติ ประสบการณ์ขณะปฏิบัติ และผลของการปฏิบัติ

2) งานสร้างสรรค์ที่สร้างจากพื้นฐานงานวิจัย (practice-based research) คือเป็นการทำงานสร้างสรรค์โดยให้การปฏิบัติเป็นเครื่องมือนำไปสู่ความรู้ใหม่ในสาขานั้น ๆ ทั้งนี้อาจเน้นถึงความรู้ที่ได้จากกระบวนการศึกษาและสร้างสรรค์ ที่แสดงออกด้วยความเป็นเอกลักษณ์ของผลงานหรือการพัฒนาความรู้ในการปฏิบัติงานสร้างสรรค์ในสาขาหนึ่ง ๆ

3) งานวิจัยศิลปะ (research/theoretical practice) เป็นการศึกษาหรือการค้นคว้าอย่างมี ระบบด้วยวิธีวิทยาการวิจัยเพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลคำตอบหรือข้อสรุปรวมที่จะนำไปสู่ความก้าวหน้าทางวิชาการหรือเอื้อต่อการนำวิชาการนั้นไปประยุกต์

นอกจากนี้ ปรีชา เถาทอง (2564) ได้ให้โครงสร้างการสร้างสรรค์งานทางศิลปะไว้ดังนี้

1) แรงดลใจ เป็นที่มาของปัญหา ความคิด ความรู้สึก

2) แนวคิด เป็นเรื่องของมโนทัศน์ ความเชื่อ จินตนาการ

3) ทัศนคติความเชื่อ หมายถึงหลักเหตุผล

4) การตีความการแปลความ เป็นเรื่องของรูปสัญลักษณ์ของแนวคิด

5) รูปแบบ หมายถึงรูปสัญลักษณ์ทางศิลปะความเป็นอัตลักษณ์

6) แนวเรื่อง เป็นเรื่องของเจตนา ความหมายในสาระศิลป์

7) การแสดงออก คือเทคนิควิธีการ การนำเสนอ ขบวนการ แนวทาง กระทำการแสดง ทำด้วยวิธีการอย่างไร

8) เนื้อหาสาระ จุดมุ่งหมาย เป้าประสงค์ ผลทางเนื้อหาสาระ นำมาสู่ผลลัพธ์ที่ได้ ทำเพื่ออะไร ทำให้ผลสรุปเป็นอย่างไร

ปัญญา รุ่งเรือง (2561) สร้างกระบวนการวิจัยสร้างสรรค์ด้านมานุษยดนตรีวิทยา โดยใช้ชื่อว่า PR. Model ประกอบด้วย 9 ขั้นตอน แบ่งเป็นระยะแรกคือส่วนของการวิจัย และระยะหลังเป็นส่วนของการสร้างสรรค์ มีรายละเอียดดังนี้

ระยะแรก ส่วนของการวิจัย ประกอบด้วยขั้นตอนดังนี้

1) ศึกษาเบื้องต้น ศึกษาเอกสาร

- ผู้วิจัยพิจารณาปัญหาแล้วกำหนดหัวข้อเรื่องที่จะทำวิจัย โดยคำนึงถึงความเป็นไปได้ และประโยชน์ที่จะได้รับ

- ผู้วิจัยทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง โดยการศึกษาจากหนังสือ ตำรา บทความ ตลอดจนงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับเรื่องที่ทำวิจัย

- วางกรอบแนวคิดการวิจัย ผู้วิจัย นำทฤษฎีและความรู้ที่ได้รับจากการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องในข้อ 2 มาพิจารณาให้ลึกซึ้ง เพื่อกำหนดกรอบแนวคิดอย่างมีเหตุผล

2) ศึกษาภาคสนาม

- ผู้วิจัยดำเนินการวิจัยตามกรอบแนวคิดการวิจัยที่วางไว้ ด้วยวิธีการศึกษาภาคสนาม ประกอบไปด้วยการกำหนดขอบเขตเนื้อหา ขอบเขตพื้นที่ ขอบเขตบุคคล ขอบเขตระยะเวลาในการเก็บข้อมูล

- ดำเนินการสัมภาษณ์บุคคลผู้ให้ข้อมูลหลัก บันทึกภาพนิ่ง ภาพเคลื่อนไหว บันทึกเสียง ฯลฯ การลงภาคสนามจะทำครั้งเดียวเป็นเวลานานพอที่ได้ข้อมูลครบถ้วน หรือ ทำระยะสั้นๆ ติดต่อกันหลายครั้งก็ได้

3) วิเคราะห์ข้อมูล

- จัดระเบียบข้อมูลและวิเคราะห์ จัดระบบ ระเบียบข้อมูลที่ได้รับ ถอดเทปเสียงเป็นโน้ตสากลหรือโน้ตอื่นๆตามถนัด ถอดเทปสัมภาษณ์แล้วเรียบเรียงให้สละสลวยนำไปให้ผู้ให้ข้อมูลหลักตรวจสอบ รับรองความถูกต้อง แล้ววิเคราะห์ตามหลักวิชาการ

4) สรุปผลการศึกษา

- ผู้วิจัยสรุปผลการวิเคราะห์ข้อมูลลงเป็นผลการวิจัย เป็นองค์ความรู้ใหม่ที่ได้รับจากการวิจัย แล้วนำเสนอผลการวิจัย

ระยะหลัง ส่วนของการสร้างสรรค์

5) ตีความผลวิจัย

- ผู้วิจัยนำผลที่ได้รับจากการวิจัยมาตีความใหม่ในแง่ของการสร้างสรรค์ นำองค์ความรู้จากการวิจัยมาพิจารณา วิเคราะห์ว่าจะนำผลการวิจัยนี้ไปสร้างสรรค์เป็นงานใหม่ได้อย่างไร

6) สร้างสรรค์งานตามแนวทางที่วางไว้

- ผู้วิจัยต้องอาศัยความรู้ ความสามารถ แรงบันดาลใจ จิตนาการ และประสบการณ์ เพื่อสร้างงานตามที่ต้องการ

7) ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบ

- ผู้วิจัยต้องนำผลงานให้ผู้เชี่ยวชาญ ตรวจสอบ วิพากษ์วิจารณ์ เพื่อปรับปรุงแก้ไข (ถ้ามี) เพื่อให้ได้ผลงานที่สมบูรณ์

8) นำเสนอผลงาน

- ผู้วิจัยต้องนำเสนอผลงานต่อสาธารณชนตามความเหมาะสมแก่ลักษณะของงาน เช่น นำเสนอด้วยเอกสาร จัดแสดงคอนเสิร์ต นิทรรศการ หรือแสดงละคร เป็นต้น

9) สรุปผล

การนำเสนอผลงานทางมานุษยดนตรีวิทยา เป็นดนตรีสร้างสรรค์เชิงวิชาการด้วยงานดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ ที่เกิดจากการบูรณาการในแขนงมานุษยดนตรีวิทยา สามารถสร้างสรรค์ได้หลาย

รูปแบบ (จิตตพิมญ์ แย้มพราย, 2559) จากกระบวนการวิจัยสร้างสรรค์ด้านมานุษยดนตรีวิทยา ศรัณย์ นักรบ (2557, น. 123-135) ได้รวบรวมแนวทางการนำเสนอผลงานรูปแบบต่าง ๆ ไว้ดังนี้

1) การนำเสนอโดยการแสดงดนตรี มุ่งเน้นเพื่อความบันเทิงเป็นหลัก มีทั้งการแสดงดนตรีตามรูปแบบดั้งเดิม และการแสดงดนตรีในรูปแบบประยุกต์ สามารถนำมาผสมผสานร่วมกับดนตรีประเภทอื่นหรือวัฒนธรรมอื่น

2) การแสดงดนตรีในลักษณะการสาธิตดนตรี มีวัตถุประสงค์เพื่อถ่ายทอดความรู้เรื่องราวประกอบการแสดงตัวอย่างดนตรี สามารถจัดในรูปแบบสัมมนาเชิงวิชาการ การอบรมเชิงปฏิบัติการ หรือการจัดนิทรรศการ

3) การนำเสนอโดยเอกสารได้แก่ รายงานการวิจัย บทความวิจัย บทความวิชาการ บทความทั่วไป การจัดพิมพ์หนังสือ

2.1.4 หลักการวิเคราะห์ทำนองทางมานุษยดนตรีวิทยา

ในส่วนการศึกษาทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ผู้วิจัยทำการถอดเสียงและบันทึกด้วยโน้ตดนตรีสากลเพื่อให้เห็นโครงสร้างของทำนองอย่างเป็นรูปธรรม นำมาศึกษาวิเคราะห์ลักษณะของทำนอง นำผลที่ได้มาใช้ในการสร้างสรรค์งานให้สอดคล้องกับเรื่องราวได้อย่างเหมาะสม โดยใช้แนวทางคิดวิเคราะห์ทำนองของดนตรีตะวันตกผนวกกับแนวทางวิเคราะห์ทำนองด้านมานุษยดนตรีวิทยา โดยศึกษาแนวทางในการวิเคราะห์ดังนี้

ศรัณย์ นักรบ (2557, น. 99) ให้แนวคิดว่า “การนำแนวทางหรือหลักการวิเคราะห์ดนตรีในวัฒนธรรมตะวันตกมาใช้เพียงแนวทางเดียว อาจไม่สามารถถ่ายทอดถ่ายทอดถึงคุณลักษณะหรือความเป็นดนตรีที่แท้จริงของดนตรีในวัฒนธรรมอื่นได้ทั้งหมด ถึงแม้ว่าดนตรีในวัฒนธรรมนั้นเป็นลักษณะการถ่ายทอดด้วยปากเปล่าซึ่งไม่มีการบันทึกโน้ต แต่อาจมีการกำหนดกฎระเบียบสำหรับดนตรีเอาไว้ซึ่งเป็นที่เข้าใจกันในวัฒนธรรมนั้น” ปัญญา รุ่งเรือง (2556, น. 26-29) ได้ให้แนวทางการวิเคราะห์ทำนองในประเด็นต่าง ๆ มีรูปแบบแนวทางไปในทิศทางเดียวกับศรัณย์ นักรบ (2557, น. 111-118) ดังนี้

1) ระบบเสียง (tuning system) คือการจัดแบ่งระบบเสียงในหนึ่งช่วงทบออกเป็นระดับเสียงของแต่ละวัฒนธรรมซึ่งไม่เหมือนกัน เช่น ตะวันตกแบ่งเป็น 12 เสียงเท่ากัน ไทยแบ่งเป็น 7 เสียงเท่ากัน แต่ชวา บาหลี อินเดีย มีระบบที่ต่างกันออกไป เป็นต้น

2) มาตราเสียง (scale) หมายถึงลำดับของเสียงที่ใช้ในการบรรเลง เช่น ตะวันตกใช้บันไดเสียง major, minor, และ chromatic ไทยใช้ทางนอก ทางใน ทางเพียงออ ชวาใช้ pelog และ stendro เป็นต้น

3) กลุ่มเสียง (mode) หมายถึงจำนวนของเสียงกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง ที่เลือกไว้สำหรับบรรเลงเพลงใดเพลงหนึ่งโดยเฉพาะ เช่น กลุ่มที่ใช้ 5 เสียง (pentatonic) กลุ่ม 6 เสียง (hexatonic) กลุ่ม 7 เสียง (septatonic) เป็นต้น เสียงที่เลือกใช้เป็นไปตามระบบเสียงของแต่ละวัฒนธรรมซึ่งไม่เหมือนกัน ดังนั้นกลุ่ม 5 เสียงของไทยจึงไม่เหมือนของชวาหรือตะวันตก

4) ขั้นคู่เสียง (interval) หมายถึง ระยะห่างระหว่างเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่ง ระยะขั้นคู่เสียงนี้แต่ละแห่งย่อมไม่เท่ากัน เป็นไปตามลักษณะของดนตรีแต่ละวัฒนธรรมเช่นเดียวกัน

5) ช่วงเสียง (range) หมายถึง ระยะห่างระหว่างระดับเสียงต่ำสุดกับระดับเสียงสูงสุดในแต่ละบทเพลง

6) รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง (melodic contour) หมายถึงแนวเส้นที่ลากระหว่างตัวโน้ตที่ใช้แทนเสียงต่าง ๆ ในเพลงแต่ละบท ซึ่งชี้ให้เห็นแนวทำนองว่ามีรูปร่างลักษณะเป็นอย่างไร มีหลายชนิด ได้แก่

- แบบเชื่อมโยงต่อกัน (conjunctive)
- แบบไม่เชื่อมโยงต่อเนื่องกัน (disjuctive)
- แบบขึ้นลง (undulating) ลักษณะเป็นลูกคลื่น
- แบบค่อย ๆ สูงขึ้น (ascending)
- แบบค่อย ๆ ต่ำลง (descending)
- แบบสม่ำเสมอ (terracing)

นอกจากนี้ยังมีลักษณะการเคลื่อนที่ของแนวทำนองอื่น ๆ โดย Bruno Nettl (1956, pp. 51-53) ได้แก่

- แบบลูกตุ้ม (pendulum) เคลื่อนที่ด้วยระยะห่างระหว่างเสียงเล็กน้อยและสลับทิศทาง
- แบบส่วนโค้ง (arc) ทำนองที่ขึ้นลงในปริมาณเท่า ๆ กัน เส้นโค้งค่อย ๆ ขึ้นถึงจุดสูงสุดแล้วหยุดลง แพร่หลายในหมู่ชาวอินเดียนแดงเผ่านาวาโฮและดนตรีอินเดียนในอเมริกาเหนือ
- แบบขึ้น (rise) เคลื่อนที่ไปหาจุดตัดของช่วงระดับเสียงที่สูงสุด

7) โครงสร้างของวลี (phrase structure) หมายถึงลักษณะของกลุ่มทำนอง ที่พิจารณาตามแนวนอน เช่น กลอนเพลงในดนตรีไทย

8) การประดับตกแต่ง (ornamentation) หมายถึงการแสดงรายละเอียดในเชิงดุริยางคศิลป์ที่จะทำให้บทเพลงนั้นไพเราะขึ้น เช่น เทคนิคการบรรเลงต่าง ๆ

9) เนื้อร้องและการเอื้อน แบ่งเป็นการขับร้องโดยมีการเอื้อนชนิดที่ใช้เนื้อร้องหนึ่งคำต่อหนึ่งตัวโน้ต (syllabic text setting) และเนื้อร้องหนึ่งคำใช้หลายตัวโน้ต (melismatic text setting)

การพิจารณาด้านสังคีตลักษณ์ (form) ซึ่งเป็นโครงสร้างในการกำหนดรูปแบบของบทเพลง เช่นเดียวกับฉันทลักษณ์ของบทร้อยกรอง (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2564, น. 137) ในทางมานุษยดนตรีวิทยามีรูปแบบที่โดดเด่นได้แก่ (ปัญญา รุ่งเรือง, 2556)

1) Iterative ได้แก่ บทเพลงสั้นๆ ทำนองเดียวบรรเลงซ้ำกัน จะมีความแตกต่างกันบ้างหรือไม่มีเลยก็ได้ อาจเรียกว่าแบบ single form ก็ได้ เช่น A – A – A – A เป็นต้น2) Binary เป็นเพลง 2 ท่อนไม่เหมือนกัน อาจจะแตกต่างกันโดยสิ้นเชิงหรือ เช่น A – B หรือ ต่างเฉพาะบางส่วนก็ได้ เช่น A – A’ เป็นต้น

2) Binary เป็นเพลง 2 ท่อนไม่เหมือนกัน อาจจะแตกต่างกันโดยสิ้นเชิงหรือ เช่น A – B หรือ ต่างเฉพาะบางส่วนก็ได้ เช่น A – A’ เป็นต้น

3) Reverting บทเพลง 2 ท่อนที่มีการบรรเลงท่อนแรกย้อนกลับมาจนดูราวกับเป็นเพลง 3 ท่อน เช่น A – B – A เป็นต้น

4) Strophic หมายถึง บทเพลงที่มีรูปแบบดังกล่าวมาแล้วอย่างใดอย่างหนึ่งแต่ขับร้องด้วยเนื้อร้องแตกต่างกันไปหลายๆ เที่ยว ประเภทร้อยเนื้อทำนองเดียว

5) Progressive เป็นบทเพลงหลายท่อนที่ใช้ทำนองใหม่เพิ่มขึ้นทุกท่อน เช่น A – B – C – D – E เป็นต้น

6) Theme and Variation เป็นบทเพลงที่มีทนองหลักทำนองหนึ่ง แล้วนำทำนองนั้นไปแปลเป็นทำนองอื่น ๆ ที่ต่างออกไป แต่ยังคงเค้าทำนองหลักเดิมให้เห็นได้ชัด

2.2 แนวคิดวรรณกรรมดนตรีตะวันตก

ในขั้นตอนการสร้างสรรค์ ผู้วิจัยนำเสนอผลงานในรูปแบบการนำองค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัยมาประพันธ์เพลง เพื่อให้บทเพลงมีความสมบูรณ์สอดคล้องกับเรื่องราวที่นำเสนอ ผู้วิจัยได้ทบทวนวรณกรรมเรื่องแนวคิดในการประพันธ์เพลงดังนี้

2.2.1 ดนตรีบรรยายเรื่องราว (program music)

ดนตรีบรรยายเรื่องราวเป็นดนตรีที่ประพันธ์ขึ้นจากแรงบันดาลใจที่ได้จากเรื่องราวต่าง ๆ เช่น ภาพ เสียง บรรยากาศ บทกวี เป็นต้น มีขึ้นตั้งแต่ยุคฟื้นูศิลปะวิทยาการ บทเพลงในยุคบาโรกที่เป็นดนตรีบรรยายเรื่องราว เช่น The four seasons ของวิวัลดี เป็นการใช้เครื่องดนตรีบรรยายถึงฤดูต่าง ๆ ดนตรีประเภทนี้มีการพัฒนาจนสมบูรณ์และเป็นที่นิยมในยุคโรแมนติก เป็นยุคที่ผู้ประพันธ์แสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกตามต้องการ ไม่มีกฎเกณฑ์ที่แน่นอน มักตั้งชื่อเพลงให้สอดคล้องกับเรื่องราว

ประเภทของดนตรีบรรยายเรื่องราวแบ่งออกเป็น 4 ประเภท (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2561)

1. คอนเสิร์ตโอเวอร์เชอร์ (concert overture) เป็นเพลงนำก่อนที่จะเริ่มแสดงโอเปรา ใช้บรรยายเรื่องราวมีความสมบูรณ์ในตัวเอง นิยมในช่วงศตวรรษที่ 19 เช่น Hebrides (Fingal's Cave) ของเมนเดลซอน เป็นการบรรยายเกี่ยวกับถ้าชายฝั่งทะเล 1812 Overture ของไชคอฟสกี เป็นการบรรยายถึงชัยชนะของรัสเซียบุกฝรั่งเศสในสมัยนโปเลียน เป็นต้น

2. อินซิเดนทอลมิวสิก (incidental music) เป็นลักษณะการประพันธ์เพลงจากบทละครมีหลายท่อน เช่น Egmont Coriolan โดยเบโธเฟน A Midsummer Night,s Dream โดยเมนเดซอน มาจากบทละครของเชคสเปียร์ L'Arlesienne โดยบิเซต์ Peer Gynt โดยกรีก เป็นต้น

3. โปรแกรมซิมโฟนี (program symphony) เป็นการประพันธ์ขึ้นสำหรับใช้วงซิมโฟนีในการบรรเลงบทเพลงบรรยายเรื่องราว เช่น ซิมโฟนี 3 บทของเบร์ลิโอส คือ Symphonie Fantastique, Harold in Italy, Romeo and Juliet ซิมโฟนี 2 บท ของลิสซต์ คือ Faust และ Dante เป็นต้น

4. โทนโพเอม (tone poem) หรือ ซิมโฟนิกโพเอม (symphonic poem) เป็นดนตรีบรรยายเรื่องราวที่สำคัญที่สุด บรรเลงโดยวงออร์เคสตรา มีเพียงท่อนเดียวแต่สามารถแบ่งออกได้หลายตอนตามเรื่องราวทางวรรณคดี เพลงประเภทนี้ได้รับการพัฒนาโดยลิสซต์และเบร์ลิโอส ต่อมาได้พัฒนารูปแบบโดยริคาร์ด สเตราส์ เช่น ดอน ฮวน (Don Juan) โดยสเตราส์ และฟินแลนเดีย (Finlandia) โดยซิเบลิอุส เป็นต้น

ตัวอย่างวรรณกรรมดนตรีตะวันตกที่ประพันธ์ด้วยแนวคิดดนตรีพรรณนามีดังนี้

The Moldau บทประพันธ์ของ Bedrich Smetana

The Moldau บทเพลงซิมโฟนิกโพเอม ประพันธ์โดย Bedrich Smetana ชาวเช็ก (Czech) เป็นการบรรยายถึงแม่น้ำสายสำคัญของโบฮีเมียคือแม่น้ำ Moldau หรือ Vltava ในภาษาเช็ก เป็นบทเพลงลำดับที่ 2 จากบทเพลงชุดซิมโฟนิกโพเอม Ma Vlast หรือ My Country ประพันธ์ขึ้นในช่วง ค.ศ. 1874-1879 ประกอบด้วยบทเพลงจำนวน 6 ท่อนได้แก่ 1) Vysehrad บรรยายเกี่ยวกับปราสาทเก่าแก่ในกรุงปรากของกษัตริย์ 2) Vltava บรรยายทิวทัศน์ของแม่น้ำ Moldau 3) Sarka เรื่องราวของนักรบหญิงในตำนานของชาวเช็ก 4) From Bohemia's Meadows and Forests บรรยายถึงทัศนียภาพ และงานรื่นเริงของชาวชนบท 5) Tabor เป็นชื่อของเมืองในโบฮีเมียก่อตั้งโดย Hussites 6) Blanik ชื่อภูเขาใกล้กรุงปรากที่มีตำนานอัศวินฝังร่างอยู่ที่ภูเขารอเวลาฟื้นขึ้นมาช่วยเหลือประเทศชาติ บทเพลงในท่อนที่ 2 The Moldau เป็นท่อนที่ได้รับความนิยมมากที่สุด เริ่มจากการบรรยายถึงจุดเริ่มต้นของแม่น้ำ Moldau จากลำน้ำบนภูเขา 2 สายไหลมาบรรจบกันโดยใช้เสียงฟลูต 2 ตัว เสมือนสื่อถึงลำธาร 2 สายไหลมาบรรจบกันเป็นแม่น้ำ Moldau ทำนองในช่วงนี้ผู้ประพันธ์ใช้เสียงไวโอลินและโอโบบรรยายการไหลของแม่น้ำประกอบกับบรรเลงจากระดับเสียงเบาค่อย ๆ ดังขึ้นเป็นลำดับแสดงถึงสายน้ำที่กว้างขึ้น เดินทางผ่านการล่าสัตว์ด้วยการใช้เสียงฮอร์น

เครื่องลมไม้ ทรัมเป็ต ทำนองเพิ่มความดังขึ้นเรื่อย ๆ อย่างสง่างาม ช่วงต่อมาเป็นการบรรยายงานแต่งงานของชาวบ้าน ใช้จังหวะเต้นรำที่มีความสนุกสนานในลีลา Polka จากนั้นเป็นการบรรยายถึงความเงียบสงบของแม่น้ำในยามค่ำคืนประกอบด้วยการกล่าวถึงภูตน้ำตามตำนาน หลังจากนั้นใช้ทำนองหลักที่กล่าวถึงแม่น้ำ Moldau กลับมาอีกครั้ง แต่เพิ่มพลังความเชี่ยวของสายน้ำมากขึ้นด้วยการเพิ่มความดังในการบรรเลงขึ้นเรื่อย ๆ และเข้าสู่แก่ง St.John ที่เชี่ยวกราก ทอดยาวไปถึงกรุงปราก ทำนองจะค่อยเบาลงเสมือนสายน้ำค่อย ๆ ลับตาไป หลังจากนั้นบรรเลงทำนองใหม่ด้วยวงออร์เคสตราทั้งวงและค่อย ๆ เบาลงจนจบเพลง

Isle of the Dead บทประพันธ์ของ Sergei Rachmaninoff

เป็นบทประพันธ์ซิมโฟนิกโพเอมของ Sergei Rachmaninoff ได้รับแรงบันดาลใจจากการถอดแบบภาพวาดขาวดำชื่อ Isle of the Dead ของ Arnold Böcklin ซึ่ง Rachmaninoff พบที่กรุงปารีสในปี ค.ศ. 1907 Rachmaninoff ใช้เวลาค้นหาแนวทางหลายปีในการสร้างผลงานรูปแบบซิมโฟนิกโพเอม และสำเร็จออกมาเป็นชิ้นงานในปี ค.ศ. 1929 บทเพลงนี้ประพันธ์ขึ้นสำหรับฟลูต 3 ตัว โอโบ 2 ตัว อิงลิชฮอร์น คลาริเน็ต 2 คัว คลาริเน็ตเบส บาสซูน 2 ตัว คอนทราบาสซูน ฮอร์น 6 ตัว ทรัมเป็ต 3 ตัว ทรอมโบน 3 ตัว ทูบา ทิมปานี ฉาบ กลองเบส ฮาร์ป และเครื่องสาย บทเพลงขึ้นต้นด้วยเสียงพายกระทบน้ำขณะเรือเคลื่อนไปสู่เกาะแห่งความตาย (Isle of the Dead) ท้วงทำนองที่ช้าและหนักแน่นเปรียบเสมือนคลื่นในทะเล ผู้ประพันธ์ใช้อัตราจังหวะ 5/8 ในการบรรยายการพายของฝีพาย โดยมีจุดประสงค์สะท้อนให้เห็นถึงความผูกพันระหว่างชีวิตและความตาย

Prelude to the Afternoon of a Faun บทประพันธ์ของ Claude Debussy

บทประพันธ์ซิมโฟนิกโพเอมสำหรับวงออเคสตรา ของ Claude Debussy ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1894 บทเพลงนี้มีแรงบรรดาลใจมาจากบทกวี L'après-midi d'un faune ของ Stéphane Mallarmé เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับ “Faun” สัตว์ในตำนานเทพนิยายโรมันมีลักษณะครึ่งคนครึ่งแพะ ที่เพิ่งตื่นจากความฝันในยามบ่าย ในฝันขณะที่กำลังเป่าขลุ่ยในป่าได้เผชิญหน้ากับเหล่านางไม้ก่อนที่จะลับสู่โลกแห่งความฝันอีกครั้ง ทำนองหลักผู้ประพันธ์ใช้เครื่องเป่าลมไม้ เริ่มขึ้นโดยใช้ฟลูต ผสมผสานกับฮอร์น เครื่องสายและฮาร์ป อย่างกลมกลืนทำให้มีสีสัน การนำบันไดเสียง whole-tone มาใช้ในบทเพลงทำให้เสียงมีเอกลักษณ์เฉพาะ นับเป็นลงานชิ้นแรก ๆ ที่สะท้อนความเป็นกระแสอิมเปรชัน

The Swan of Tuonela บทประพันธ์ของ Jean Sibelius

เป็นบทประพันธ์โทนโพเอมของ Jean Sibelius ประพันธ์ขึ้นระหว่าง ค.ศ. 1893-1895 เป็นท่อนหนึ่งของ Lemminkäinen Suite ซึ่งนำมาจากนิยายปรัมปราเรื่อง Kalevala ของฟินแลนด์ The Swan of Tuonela ถูกนำมาใช้เป็นบทพรีลูทของโอเปราเรื่อง The Building of the Boat แต่งขึ้นสำหรับวงออร์เคสตราขนาดเล็ก ประกอบด้วย อิงลิชฮอร์น โอโบ เบสคลาริเน็ต บาสซูน 2 ตัว ฮอร์น 4 ตัว ทรอมโบน 3 ตัว กลองทิมปานี กลองใหญ่ ฮาร์ป และกลุ่มเครื่องสาย อิงลิชฮอร์นถูก

นำมาใช้แทนเสียงของหงส์ ซึ่งได้รับการยอมรับว่าเป็นท่อนบรรเลงเดี่ยวที่ได้รับความนิยมอย่างมาก ท่วงทำนองเพลงบรรยายถึงลีลาของหงส์ในแม่น้ำ Tuonela จากนิยายปรัมปรา

Belle nuit ,Ô nuit d'amour หรือ Barcarolle บทประพันธ์ของ Jacques Offenbach

เป็นบทเพลงจากละครโอเปราเรื่อง The Tales of Hoffmann บทประพันธ์ของ ชาค ออฟเฟนบาค (Jacques Offenbach) นักแต่งเพลงชาวฝรั่งเศสยุคโรแมนติก ระหว่าง ปี 1850-1870 ได้รับการกล่าวขานว่าเป็นหนึ่งในเพลงโอเปร่าที่ได้รับความนิยมสูงสุดในโลก ผู้ประพันธ์ใช้ลีลาท่วงทำนองที่เรียกว่า "บาร์กาโรล" (Barcarolle) หมายถึงคนพายเรือ เป็นท่วงทำนองเพลงพื้นเมืองของชาวเวนิสที่ใช้ในขับร้องประกอบการพายเรือกอนโดล่าซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่สร้างชื่อเสียงดึงดูดความสนใจจากนักท่องเที่ยวทั่วโลกจากอดีตจนถึงปัจจุบัน เป็นเพลงที่เกิดแรงบันดาลใจจากลีลาการโยกตัวที่เกิดจากท่าพายและการล่องลอยเรือไปบนระริ้วคลื่นน้ำในลำคลอง เป็นวิถีชีวิตของชาวเวนิสที่อาศัยอยู่ในลักษณะภูมิประเทศรายล้อมไปด้วยแม่น้ำลำคลอง จึงเกิดลีลาทำนองดนตรี บาร์กาโรล ในอัตราจังหวะ 6/8 และหรือ 12/8 และได้รับความนิยมนำมาใช้ประพันธ์บทเพลงโอเปร่าสืบเนื่องมาถึงเพลงในศตวรรษที่ 20

Symphony No.6 in F major Op.68 "Pastoral" บทประพันธ์ของ Ludwig van Beethoven

บทประพันธ์ของ ลุกวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven) เป็นการบรรยายเรื่องราวเกี่ยวกับธรรมชาติ วิถีชีวิตในชนบทแถบชานกรุงเวียนนา ประกอบด้วย 5 ท่อน ท่อนที่ 1 เป็นการบรรยายถึงความสุขสดชื่นที่ได้มาเยือนชนบท ท่อนที่ 2 บรรยายถึงความสวยงามของลำธาร และในตอนท้ายได้นำเสียงเครื่องเป่าลมไม้บรรเลงเลียนเสียงนก โดยฟลูทแทนเสียงนกไนติงเกล โอโบแทนเสียงนกเคว็ล และคลาริเน็ตแทนเสียงนกคู้กคู ซึ่งเบโทเฟนได้เขียนชนิดของนกกำกับไว้ในโน้ตเพลง ท่อนที่ 3 บรรยายถึงความรื่นเริงสนุกสนานของชาวชนบทในการร้องรำทำเพลงร่วมกัน โดยใช้ลีลาของสแกร์ตโซ (scherzo)[4] ท่อนที่ 4 บรรยายถึงพายุฝนฟ้าคะนอง โดยใช้เสียงเครื่องดนตรีสื่อถึงความแปรปรวน เช่น ใช้ดับเบิ้ลเบสและทิมปานีแทนเสียงฟ้าร้อง เป็นต้น ท่อนที่ 5 บรรยายถึงคนเลี้ยงแกะที่รู้สึกขอบคุณเมื่อพายุได้ผ่านพ้นไป เกิดความรู้สึกสดชื่นด้วยบรรยากาศชุ่มฉ่ำสดใสหลังฝนตก

The Carnival of the Animals บทประพันธ์ของ Camille Saint-Saënts

บทประพันธ์ของ กามีย์ แซง-ซองส์ (Camille Saint-Saënts) เป็นการบรรยายถึงลีลาของสัตว์ชนิดต่าง ๆ ประพันธ์ขึ้นสำหรับวงเชมเบอร์ประกอบด้วย ประกอบด้วยเปียโน 2 หลัง ไวโอลิน ไวโอลา เชลโล ดับเบิลเบส ฟลูท คลาริเนต ฮาร์โมนิกา และไซโลโฟน มีทั้งหมด 14 ท่อน แต่ละท่อนเป็น

[4] เพลงในอัตราจังหวะ ¾ ที่มีอารมณ์คึกคักสนุกสนาน

การบรรยายถึงลีลาของสัตว์แต่ละชนิดด้วยการใช้เทคนิคของเครื่องดนตรีในการถ่ายทอดเรื่องราว ได้แก่ บทนำและสิงโต พ่อไก่แม่ไก่ ลาป่า เต่า ช้าง จิงโจ้ พิพิธภัณฑ์สัตว์น้ำ ลา นกคู้กคู กรงนกขนาดใหญ่ นักเปียโน ฟอสซิล หงส์ และบทส่งท้าย

In a Persian Market บทประพันธ์ของ Albert W Ketèlbey

เป็นบทประพันธ์เพลงบรรยายเรื่องราวโดย Albert W Ketèlbey ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1920 ความยาวประมาณ 7 นาที ใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงที่นำสรรพเสียงจากเรื่องราวที่เกิดขึ้นหรือเหตุการณ์ใดเหตุการณ์หนึ่ง มาร้อยเรียงเป็นบทเพลงเล่าเรื่องด้วยเสียง ผู้ประพันธ์สร้างบทเพลงด้วยการนำเสนอสภาพสังคมของประชาคมท้องถิ่นที่อยู่ไกลโพ้นในตลาดที่คลาคล่ำด้วยชาวพื้นเมืองออกมาประกอบกิจวัตรประจำวัน ซึ่งสื่อฉายให้เห็นสภาพความเป็นอยู่ในสังคมท้องถิ่นของชาวเปอร์เซียที่ปะปนด้วยผู้คน ขอทานกระยาจก นักเล่นกล และหมองูแสดงการเป่าปี่เรียกงู บทเพลงนี้วางเค้าโครงเริ่มจากขบวนคาราวานของพระเจ้ากาหลิบและเจ้าหญิงในท่วงทำนองลีลามาร์ช เพื่อบ่งบอกถึงความยิ่งใหญ่ของชนชั้นผู้ปกครองด้วยการใช้คู่เสียง A - Bb - E เพื่อให้เกิดสำเนียงดนตรีตะวันออกสอดคล้องกับฉากดินแดนเปอร์เซียในช่วงที่ขบวนคาราวานเคลื่อนเข้าไปสู่ตลาดชุมชนท้องถิ่นที่คลาคล่ำไปด้วยเสียงอึงคนึงที่เกิดขึ้นในตลาด ในส่วนการบรรยายความงามสง่าของเจ้าหญิงและเจ้าชายกาหลิบผู้ประพันธ์ใช้ท่วงทำนองบรรเลงด้วยเสียงทรัมเป็ต รวมทั้งได้นำเสียงตะโกนอื้ออึงของผู้คนมาสร้างเป็นคอรัส และใช้เสียงปี่อันเป็นอัตลักษณ์ของหมองูมาประกอบในบทเพลงเป็นช่วงเป็นตอนได้อย่างสอดคล้อง ในช่วงสุดท้ายของบทเพลงหลังจากขบวนคาราวานของกาหลิบและเจ้าหญิงเคลื่อนออกจากตลาด ผู้นำศาสนาเรียกผู้คนเข้าสู่พิธีละหมาดตามประเพณี เสียงอึกทึกกลับสู่ความเงียบสงบพร้อมกับเสียงขบวนคาราวานที่ค่อย ๆ ไกลห่างออกไปอย่างสิ้นเสียงจนสุดสายตา

จากการทบทวนแนวคิดวรรณกรรมดนตรีตะวันตก ผลงานของผู้ประพันธ์ดนตรีบรรยายเรื่องราว ก่อให้เกิดแนวทางในการประพันธ์เพลง นำรูปแบบการนำเสนอเรื่องราวมาประยุกต์ใช้ในบทเพลงให้มีความสมบูรณ์สอดคล้องกับเรื่องราวที่นำเสนอได้อย่างครอบคลุม

2.2.2 ดนตรีเชมเบอร์ (chamber music)

ดนตรีเชมเบอร์ หมายถึงดนตรีที่มีจำนวนผู้เล่นเหมาะสมกับการแสดงดนตรีในห้องหรือพื้นที่ขนาดเล็ก คำว่า “chamber” แปลว่าห้อง ประกอบด้วยนักดนตรี 3-8 คนหรือมากกว่าเล็กน้อย (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2564) แนวบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละแนวมักเขียนสำหรับนักดนตรี 1 คน สามารถแสดงถึงความเด่นชัดของเสียงในแต่ละแนวได้ดี ปัจจุบันนิยมใช้บรรเลงในงานต่าง ๆ ทั้งในห้องแสดงขนาดเล็กจนถึงหอแสดงดนตรีขนาดใหญ่

รูปแบบของวงเชมเบอร์เริ่มขึ้นในยุคที่ผู้คนนิยมเล่นดนตรีร่วมกัน เป็นกิจกรรมประเภทหนึ่ง ซึ่งก่อนหน้านั้นดนตรีเชมเบอร์หมายถึงดนตรีของคฤหัสถ์ที่บรรเลงในบ้านด้วยเครื่องดนตรีล้วนไม่มีผู้ขับร้อง ใช้สำหรับงานเลี้ยงที่มีแขกไม่มาก ต่อมาในยุคคลาสสิกได้พัฒนาให้มีบทบาทสำคัญเป็นดนตรีบรรเลงรูปแบบหนึ่ง ผู้ประพันธ์คนสำคัญในยุคนี้ เช่น Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart เป็นต้น ในศตวรรษที่ 20 การประพันธ์เพลงสำหรับบรรเลงด้วยวงเชมเบอร์ยังคงได้รับความนิยม มีผลงานเพลงเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง เครื่องดนตรีที่ใช้ในวงเชมเบอร์สามารถใช้ได้ทุกกลุ่มเครื่องดนตรี ในปัจจุบันมีการนำเครื่องดนตรีอิเล็กทรอนิกส์เข้ามาร่วมกับเครื่องดนตรีอะคูสติก หรือใช้เป็นเครื่องดนตรีอิเลคโทรนิกส์ทุกชิ้น เช่น ผลงานของ Carl Craig Synthesizer Ensemble เป็นต้น

ประเภทของวงเชมเบอร์

1. ดิเวอร์ทีเมนโต (divertimento) หรือเซเรเนด (serenade) นิยมในยุคคลาสสิกและก่อนคลาสสิก บรรเลงด้วยวงออร์เคสตราขนาดเล็ก ประกอบด้วยเพลงเต้นรำแบบต่าง ๆ เช่น มินูเอต จังหวะมาร์ช ใช้บรรเลงในงานที่ไม่เป็นพิธีการหรือบรรเลงนอกสถานที่ บทเพลงฟังง่ายไม่สลับซับซ้อน ไฮเดินเป็นผู้ประพันธ์เพลงประเภทนี้ไว้กว่า 60 บท โมซาร์ตประพันธ์ไว้ประมาณ 30 บท

2. สตริงควอเทต (string quartet) นักประพันธ์เพลงนิยมแต่งเพลงประเภทนี้มากที่สุด ประกอบด้วยเครื่องสาย 4 ชิ้น คือ ไวโอลิน 2 คัน บรรเลงต่างกันตามแนวองตน วิโอลาและเชลโลอย่างละ 1 คัน

3. ดนตรีเชมเบอร์อื่น ๆ เป็นการผสมวงโดยใช้ผู้บรรเลง 3-8 คน จำนวนนักดนตรีเป็นการบอกลักษณะของการผสมวงดังนี้ Trio มีผู้บรรเลง 3 คน Quartet มีผู้บรรเลง 4 คน Quintet มีผู้บรรเลง 5 คน Sextet มีผู้บรรเลง 6 คน Septet มีผู้บรรเลง 7 คน Octet มีผู้บรรเลง 8 คน

2.3 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

2.3.1 ประวัติความเป็นมาของขบวนพยุหยาตราทางชลมารค

ขบวนพยุหยาตราทางชลมารค เป็นพระราชพิธีทางน้ำของไทย โดยมีเรือพระราชพิธีจัดเป็นริ้วขบวนตามราชประเพณีสำหรับการเสด็จพระราชดำเนินทางน้ำไปในการต่าง ๆ ของพระมหากษัตริย์ เช่น การสงคราม เนื่องมจากในสมัยโบราณใช้เรือรบเป็นกำลังสำคัญในการรบ การเสด็จออกให้ประชาชนได้ชื่นชมพระบารมี การเสด็จไปในการพระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลถวายผ้าพระกฐิน การประกอบในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก เป็นต้น และอีกนัยหนึ่งเป็นการจัดขบวนเรือพระราชพิธีในงานสำคัญแต่พระมหากษัตริย์มิได้เสด็จในขบวนเรือ

การจัดขบวนเรือพระราชพิธีพบหลักฐานที่ชัดเจนในช่วงกรุงศรีอยุธยา สำรับในช่วงสมัยสุโขทัยมีเพียงการกล่าวถึงชื่อเรือพระที่นั่งที่ใช้ในพระราชพิธีต่าง ๆ ในหนังสือเรื่องนางนพมาศหรือตำรับท้าวศรีจุฬาลักษณ์ เช่น เรือพระที่นั่งประพาสแสงจันทร์ เรือพระที่นั่งชัยเฉลิมธรณิน เรือพระที่

นั่งชัยสินธุพิมาน เป็นต้น จึงไม่สามารถยืนยันได้ว่ามีการจัดเป็นริ้วขบวนพยุหยาตราทางชลมารคหรือไม่ ดังปรากฏหลักฐานที่บันทึกไว้ในเอกสารหลักฐานสำคัญทางประวัติศาสตร์ แบ่งตามยุคสมัยตั้งแต่กรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรี และกรุงรัตนโกสินทร์ดังนี้

1) สมัยกรุงศรีอยุธยา

มีการกล่าวถึงเรือพระราชพิธีไว้ในกฎหมายตราสามดวง ตราขึ้นในสมัยอยุธยาตอนต้น พ.ศ 1901 ตรงกับสมัยพระเจ้าอู่ทอง (สมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1) ในกฎมณเฑียรบาลได้กล่าวถึงกฎข้อปฏิบัติ และการระบุโทษเมื่อมีการเสด็จพระราชดำเนินทางชลมารคในการต่าง ๆ การกล่าวถึงเรือพระราชพิธีสำหรับใช้ในพระราชพิธีที่จัดขึ้นในเดือนต่าง ๆ เช่น เดือน 11 อาสยุชแข่งเรือ เดือน 12 พิทธีจองเปรียงลดชุดลอยโคม เดือน 1 ไล่เรือ เฉลิงพิทธีตรียำพวาย เป็นต้น นอกจากนี้ได้กล่าวถึงเรือพระราชพิธีในพระไอยการตำแหน่งนาทหารหัวเมือง เป็นกฎหมายสำหรับการกำหนดศักดิดา บรรดาศักดิ์ลำดับชั้นในระบบราชการ ตราขึ้นในสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนารถ ได้กล่าวถึงกรมช่างเรือ มีหน้าที่ในการสร้าง ซ่อมแซมเรือพระราชพิธีและเรือที่ใช้ในราชการ

ในพระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาฉบับต่าง ๆ ตั้งแต่รัชกาลสมเด็จพระไชยราชาธิราช (ครองราชย์ช่วง พ.ศ. 2077–2089) เป็นต้นมา เช่น พระราชพงศาวดารกรุงเก่าฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ์ พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาสมเด็จพระพนรัตน์ วัดพระเชตุพนฉบับตัวเขียน เป็นต้น มีการกล่าวถึงเรือพระราชพิธีที่นำไปใช้ในพระราชกรณียกิจด้านต่าง ๆ รวมถึงการเสด็จไปทำสงครามช่วงปลายสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (ครองราชย์ช่วง พ.ศ. 2199-2231) มีการจัดขบวนเรือพระราชพิธีพยุหยาตราทางชลมารคครั้งสำคัญในประวัติศาสตร์ ปรากฏจากการบันทึกเหตุการณ์ในการนำขบวนเรือออกต้อนรับคณะราชทูตจากฝรั่งเศสถึง 2 คณะ และการนำพระราชสาส์น ของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ไปถวายสมเด็จพระนารายณ์มหาราช พบหลักฐานจากการบันทึกเรื่องราวของชาวฝรั่งเศสที่เดินทางเข้ามาเผยแพร่ศาสนาคริสต์นิกายโรมันคาธอลิก และเพื่อเจริญสัมพันธไมตรีระหว่างพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 กับพระมหากษัตริย์ไทยในยุคปลายสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (ศานติ ภักดีคำ, 2562) การบันทึกเรื่องราวต่าง ๆ ได้รวบรวมเป็นหนังสือและมีผู้แปลเป็นภาษาไทย เรื่องราวบางตอนที่เกี่ยวข้องกับขบวนพยุหยาตราทางชลมารคที่สดงหลักฐานทางประวัติศาสตร์ได้แก่

ปีแอร์ลังแบรต์ เดอ ลา ม็อต พระสังฆราชชาวฝรั่งเศสมิชชันนารีกลุ่มแรกที่เดินทางเข้ามายังสยาม ได้บรรยายความงดงามของกระบวนเรือพระราชพิธีเมื่อวันที่ 3 ธันวาคม ค.ศ. 1673 หรือ พ.ศ. 2216 ได้ปรากฏบันทึกในประชุมพงศาวดารฉบับกาญจนาภิเษก เล่มที่ 19 ความว่า

> เรือกว่าสองร้อยลำตกแต่งอย่างสวยงาม และมีเรือลำหนึ่งปิดด้วยทองคำทุกด้านงดงามกว่าลำอื่น ๆ แห่เสด็จมาตามลำน้ำ พระเจ้าแผ่นดินทรงประดับด้วยเพชรพลอยต่าง ๆ นับไม่ถ้วนแต่งพระองค์และประดับเครื่องราชอิสริยาภรณ์อย่างเต็มที่ ฝ่ายพระเจ้าแผ่นดินสยาม

นั้นในปีหนึ่งคงมีวันเสด็จออกเช่นนี้วันเดียวเท่านั้น และเป็นการง่ายที่จะคำนวณได้ว่าพระเจ้าแผ่นดินพระองค์นี้มีพระเกียรติยศสูงเพียงไร โดยคะเนในพระราชทรัพย์ที่ทรงมีมากมายก่ายกอง การที่เสด็จออกโดยเต็มที่อย่างนี้ก็เสด็จตามลำแม่น้ำอันงดงาม ของประเทศสยาม ในพิธีนี้มีเรือแห่นำตามเสด็จกว่าสองร้อยลำ ล้วนแต่แต่งประดับประดาอย่างงดงามและอย่างวิจิตรทุกลำ คือเรือสำหรับขุนนางและเจ้านาย ในระหว่างเรือเหล่านี้ยังมีเรืออีกลำหนึ่งซึ่งวิจิตรงดงามยิ่งไปกว่าเรือทั้งปวง ด้วยเป็นเรือปิดด้วยทองคำทุกด้าน จนแลเห็นเหมือนกับเรือลำนี้ทำด้วยทองคำทั้งลำ ฝ่ายองค์พระเจ้าแผ่นดินก็ทรงประดับด้วยเพชรพลอยต่าง ๆ อันนับจำนวนไม่ถ้วน เสด็จออกมาให้คนทุก ๆ ชาติซึ่งอยู่ในประเทศสยามเห็นเหมือนกับพระองค์เป็นดวงพระอาทิตย์ แลในงานนี้คราวนี้บรรดาประชาราษฎรทุกชาติทุกภาษาก็มาชมพระบารมีเต็มตามลำน้ำและตามบ้านตามสวนที่อยู่ริมแม่น้ำนั้น (ประชุมพงศาวดารฉบับกาญจนาภิเษก เล่ม 19, 2564, น. 29)

นอกจากนี้ในรายงานของคณะมิสซังจากต่างประเทศได้กล่าวถึงการเสด็จประพาสทางน้ำของพระเจ้าแผ่นดินแห่งกรุงสยามไว้ดังนี้ “เมื่อวันที่ 21 สิงหาคม ค.ศ. 1683 (พ.ศ. 2226)...พระเจ้ากรุงสยามประทับอยู่บนพระราชบัลลังก์ที่สูงมากปิดทองอย่างดี แลข้าราชสำนักหมอบเฝ้าอยู่แทบพื้นทุกคน ก่อนหน้าที่จะเสด็จนี้มีเสียงลือกันว่าพระเจ้ากรุงสยามจะเสด็จประพาสตามลำน้ำ” (ประชุมพงศาวดารฉบับกาญจนาภิเษก เล่ม 19, 2564, น. 60)

เชอร์วาลิเอร์ เดอ โชมองต์ เป็นราชทูตที่นำพระราชสาส์นของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 มาเจริญสัมพันธไมตรีอย่างเป็นทางการครั้งแรกกับสมเด็จพระนารายณ์มหาราชในปี พ.ศ. 2228 ในครั้งนี้ทางราชสำนักได้จัดขุนนางมารับราชทูตโดยทางเรือ เชอร์วาลิเอร์ เดอ โชมองต์ ได้บันทึกไว้ในจดหมายเหตุทูตฝรั่งเศสในประชุมพงศาวดารภาคที่ 12 แปลโดยเจ้าพระยาภาสกรวงศ์ (พร บุนนาค) (ประชุมพงษาวดาร *ภาคที่ 12* เรื่องจดหมายเหตุของราชทูตฝรั่งเศสเข้ามาในแผ่นดินสมเด็จพระนารายน์ และจดหมายเหตุของหมอบรัดเล ในรัชกาลที่ 4 ที่ 5, 2462, น. 7-10) ความว่า

บรรดาขุนนางทั้งปวงที่ได้มาคอยรับข้าพเจ้า ตามแม่น้ำระยะทางนั้นตามข้าพเจ้ามาด้วย ที่หนึ่งนั้น คือ มหาดเล็ก ที่มาภายหลังอีกนั้นก็มียศใหญ่ขึ้นกว่าก่อนนั้น ที่สุดที่มารับนั้นเป็นเจ้า บรรดาขุนนางทั้งปวงนี้มีเรือสำหรับตัวของเขาเองทุกๆ คน เรือของขุนนางเหล่านี้ที่กลางลำเรือที่เขานั่งนั้น ยกพื้นขึ้นสูงคล้ายๆ กับโธรน และนั่งลำละคนเท่านั้น มีอาวุธวางข้างๆ คือ ดาบ หอก ทวน ธนู โล่ห์ แลไม้สามง่ามเหมือนกัน เรือทั้งหลายเหล่านี้ประมาณสัก 50-60 ลำนี้ตามมาด้วย ลางลำก็ยาวถึง 80 ฟิต มีฝีพายบรรจุถึง 100 คนก็มี แต่เขา

มิได้พายเหมือนอย่างธรรมเนียมของเรา เขานั่งที่กระทงเรือเปนคู่กัน หันหน้าไปหัวเรือจึงพาย พายยาวประมาณ 4 ฟิต แลเมื่อพายนั้นโน้มตัวโดยท่าแข็งแรง...

ต่อมาได้มีการนำพระราชสาส์นไปถวายแด่สมเด็จพระนารายณ์มหาราชโดยขบวนพยุหยาตราทางชลมารคอย่างยิ่งใหญ่ มีข้อความดังนี้

วันที่ 18 เดือนออกโตเบอร์...ข้าพเจ้าได้พบเรือกิ่งปิดทองแต่งเครื่องพร้อม มีขุนนางชั้นที่ 4 นั่งมา 2 คน ข้าพเจ้าจึงได้รับพระราชสาส์นมาจากบาดหลวงแอปเบเดอชวยซี เชิญลงไปในเรือกิ่งนั้นส่งให้แก่ขุนนางคนหนึ่งที่อยู่ในเรือนั้น แล้วเขารับเชิญขึ้นไว้บนบุษบก ๆ นั้นเปนยอดแหลมสูงปิดทองอย่างงาม แล้วข้าพเจ้าก็มาลงเรือลำหนึ่งเปนเรือยาวงามดี ตามเรือพระราชสาส์นชิดไปทีเดียว แล้วมีเรืออีก 2 ลำงามเหมือนอย่างเรือที่ข้าพเจ้าขี่ มีขุนนางนั่งมาในเรือนั้น ท้ายเคียงเรือที่ใส่พระราชสาส์นทั้งซ้ายขวา ... เรือที่ข้าพเจ้าขี่ที่ได้พูดมาแล้วนั้นหนึ่งลำ เรือบาทหลวงแอปเบเดอชวยซีพายตามเรือข้าพเจ้า และขุนนางอื่น ๆ ที่ได้มากับข้าพเจ้าและพวกของข้าพเจ้าได้ลงเรือต่างหากพายตามมาข้างหลัง ขุนนางที่มียศสูงนั้นขี่เรืองามนักออกชักนำหน้า และมีเรือยาวปิดทองอีกประมาณ 12 ลำ และเรืออื่นๆ อีกเกือบ 200 ลำพายเป็น 2 แถว พระราชสาส์นนั้นมีเรือคู่เคียงข้างคู่หนึ่ง แล้วเรือข้าพเจ้าอยู่กลางบรรดาชาวเมืองทั้งปวงที่อยู่ในกรุงศรีอยุธยานั้น ก็เข้าต่อในกระบวนแห่แลในแม่น้ำอันกว้างนั้นดูเต็มติดแม่น้ำไปด้วยเรือต่าง ๆ เราได้ออกเรือเดินกระบวนมาดังนี้จนถึงกรุง

นิโกลาส แชร์แวส มิชชันนารีชาวฝรั่งเศสที่ได้เข้ามาเผยแพร่ศาสนาในกรุงสยามเมื่อปี พ.ศ. 2224-2229 ได้ทำการบันทึกไว้ในเอกสารชื่อว่า ประวัติศาสตร์ธรรมชาติและการเมืองแห่งราชอาณาจักรสยามความว่า “ไม่สามารถเทียบความงามกับขบวนเรืออื่นใดได้ เป็นขบวนเรือที่มโหฬาร มีเรือกว่าสองร้อยลำ โดยมีเรือพระที่นั่งพายเป็นคู่ ๆ ไปข้างหน้า เวลาพายพร้อมกับจังหวะจะโคน พายนั้นก็เป็นทอง เสียงพายกระทบเป็นเสียงประสานไปกับทำนองเพลงยอพระเกียรติของพระเจ้าแผ่นดิน” (แชรแวส, 2550)

มองซิเออร์ เดอ ลาลูแบร์ เอกอัครราชทูตผู้มีอำนาจเต็มของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 พระเจ้าแผ่นดินฝรั่งเศส เดินทางมาเป็นคณะที่ 2 มาถึงกรุงสยามในปี พ.ศ. 2230 บันทึกเหตุการณ์เมื่อคณะเอกอัครราชทูตพิเศษเข้าสู่พระมหานครโดยทางน้ำในหนังสือจดหมายเหตุ ลา ลูแบร์ ราชอาณาจักรสยาม ประพันธ์ขึ้นเมื่อเดินทางกลับไปฝรั่งเศสประมาณปี พ.ศ. 2231 แปลโดยสันต์ ท. โกมลบุตร ความว่า

ข้าพเจ้าสารภาพว่า เมื่อคณะเอกอัครราชทูตพิเศษแห่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว (กรุงฝรั่งเศส) เคลื่อนเข้าสู่ลำแม่น้ำ (เจ้าพระยา) นั้น ความสง่างามของริ้วกระบวนแห่แหนทำให้

> ข้าพเจ้าได้รับความประหลาดใจอย่างไม่นึกฝันเป็นอันมาก... มีผู้คนเกือบ 3,000 ในเรือยาว 70 หรือ 80 ลำมาร่วมขบวนแห่แหนคณะเอกอัครราชทูตพิเศษลอยลำขนาบไปเป็นสองแถว ให้เรือของคณะเอกอัครราชทูตพิเศษอยู่ตรงกลางทุกลำคึกคักและเคลื่อนไหวไม่หยุดยั้ง จักษุประสาทนั้นจ้องมองอยู่กับสิ่งเพลิดเพลินเจริญตานานา ประการ และจำนวนลำเรือที่มาร่วมขบวนแห่แหนกับความงามของน่านน้ำ (ลาลูแบร์, 2557)

กีย์ ตาชาร์ด บาทหลวงชาวฝรั่งเศสผู้เดินทางมากับราชทูตมองซิเออร์ เดอ ลาลูแบร์ ได้บันทึกเหตุการณ์ไว้ในหนังสือเรื่องจดหมายเหตุการเดินทางสู่ประเทศสยาม ความว่า

> มีเรือบัลลังก์ขนาดใหญ่สี่ลำมา แต่ละลำมีฝีพายถึงแปดสิบคน ซึ่งเราไม่เคยเห็นเช่นนั้นมาก่อน สองลำแรกนั้นหัวเรือทำเป็นรูปเหมือนม้าน้ำปิดทองทั้งลำ เมื่อเห็นมันมาแต่ไกลในลำน้ำนั้นดูคล้ายกับมันมีชีวิตชีวา มีเจ้าหน้าที่กองทหารรักษาพระองค์สองนายมาในเรือทั้งสองลำ เพื่อรับเครื่องราชบรรณาการของสมเด็จพระเจ้ากรุงฝรั่งเศส ครั้นบรรทุกเสร็จแล้วก็ถอยออกไปลอยลำอยู่กลางแม่น้ำอย่างสงบเงียบ และตลอดเวลาที่ลอยลำอยู่นี้ ไม่มีสุ้มเสียงใดเลยบนฝั่ง และไม่มีเรือลำใดเลยแล่นขึ้นล่องในแม่น้ำ เป็นการแสดงความเคารพต่อเรือบังลังก์หลวงแลเครื่องราชบรรณาการที่บรรทุกอยู่นั้น... ขบวนอันยืดยาวของเรือบัลลังก์หลวง ซึ่งเคลื่อนที่ไปอย่างมีระเบียบเรียบร้อยนี้มีจำนวนถึงร้อยห้าสิบลำผนวกกับเรือลำอื่น ๆ เข้าอีกก็แน่นแม่น้ำแลไปได้สุดสายตา อันเป็นทัศนียภาพที่งดงามหนักหนา เสียงเห่แสดงความยินดีตามธรรมเนียมนิยมของชาวสยาม อันคล้ายจะรุกไล่เข้าประกับข้าศึกนั้น ก้องไปทั้งสองฝั่งฟากแม่น้ำ ซึ่งมีประชาชนพลเมืองล้นหล้าฟ้ามือมาคอยชมขบวนยาตราอันมโหฬารนี้อยู่ (ตาชาร์ด, 2551)

ในรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ยังปรากฏหลักฐานการอธิบายรูปแบบการจัดกระบวนเรือ พระองค์ได้โปรดเกล้าให้เขียนสมุดภาพริ้วขบวนพยุหยาตราทางชลมารคชื่อว่า “ริ้วกระบวนแห่พยุหยาตราเรือ สมเด็จพระนารายณ์มหาราช” ในคราวเสด็จขึ้นไปพระพุทธบาททางชลมารค สันนิษฐานว่าคัดลอกจากภาพเขียนฝาผนังอุโบสถวัดยม เป็นวัดหลวงในอยุธยา สร้างเมื่อ พ.ศ. 2224 ปรากฏภาพการจัดริ้วขบวนเรือเรียกว่า “กระบวนพยุหยาตราเพชรพวง” เป็นกระบวนเรือที่ยิ่งใหญ่แสดงให้เห็นถึงความรุ่งโรจน์ในยุคนั้น และเป็นแบบแผนการจัดขบวนเรือพระราชพิธีสืบต่อมาในปัจจุบัน ฉบับที่ปรากฏในปัจจุบันเป็นฉบับที่คัดลอกขึ้นใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 1 และฉบับที่สร้างโดยสมเด็จกรมพระยาดำรงค์ราชานุภาพ ในปี พ.ศ.2459 บันทึกลงในสมุดไทยขาว จำลองจากต้นฉบับของหม่อมเจ้าปิยภักดีนารถ (ศานติ ภักดีคำ, 2562)

นอกจากนี้ช่วงปลายสมัยกรุงศรีอยุธยา ยังปรากฏการกล่าวถึงขบวนพยุหยาตราทางชลมารคในกาพย์เห่เรือ ประพันธ์โดยเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร (เจ้าฟ้ากุ้ง) กวีเอกในสมัยอยุธยาตอนปลาย สิ้นพระชนม์ใน พ.ศ. 2298 เป็นพระราชโอรสพระองค์ใหญ่ในสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ บทเห่ชมเรือในกาพย์เห่เรือของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศรได้พรรณนาถึงชื่อเรือ ลักษณะและความงดงามของเรือแต่ละลำในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ลักษณะการประพันธ์กาพย์เห่เรือนี้ได้สืบทอดและเป็นต้นแบบในการประพันธ์บทเห่เรือในปัจจุบัน

2) สมัยกรุงธนบุรี

ในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช มีการสร้างเรือพระราชพิธีขึ้นใหม่เพื่อใช้ในราชการต่าง ๆ ทดแทนเรือพระราชพิธีในสมัยอยุธยาที่เสียหายจากสงคราม ปรากฏในพระราชพงศาวดารฉบับสมเด็จพระพนรัตน์ วัดพระเชตุพนฉบับตัวเขียน กล่าวถึงสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชทรงพระราชทานเรือแห่อัญเชิญหีบปิดทองใส่พระไตรปิฎก นำมาถวายไว้ที่พระอารามหลวงวัดบางยี่เรือ และในปลายรัชกาลโปรดให้จัดขบวนพยุหยาตราทางชลมารคไปรับ “พระแก้วมรกต” และ “พระบาง” ที่ท่าเจ้าสนุก เมืองสระบุรีมาประดิษฐาน ณ วัดอรุณราชวราราม ซึ่งเป็นเขตพระราชวังเดิมในสมัยกรุงธนบุรี เมื่อปี พ.ศ. 2324 เนื่องจากสมเด็จเจ้าพระยามหากษัตริย์ศึกและเจ้าพระยาสุสีห์ได้ชัยชนะในการทำสงครามกับอาณาจักรล้านช้าง จึงอัญเชิญพระแก้วมรกตและพระบางมาจากเมืองเวียงจันทร์ ซึ่งเป็นเมืองหลวงแห่งอาณาจักรล้านช้างในขณะนั้น นอกจากนี้พระองค์ยังทรงรื้อฟื้นและรักษาแบบแผนในการจัดขบวนพยุหยาตราทางชลมารคไว้ เช่น การจัดขบวนเรือในงานพระบรมศพสมเด็จพระพันปีหลวง เป็นต้น

3) สมัยกรุงรัตนโกสินทร์

ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ปรากฏหลักฐานการสร้างเรือพระราชพิธีขึ้นใหม่หลายลำเพื่อทดแทนบางส่วนที่ถูกทำลายไปในช่วงสงครามปลายสมัยกรุงศรีอยุธยา ตามหลักฐานที่ปรากฏในพระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ ฉบับเจ้าพระยาทิพากรวงศ์มหาโกษาธิบดี ได้บันทึกชื่อเรือพระราชพิธีต่าง ๆ ที่ทรงโปรดเกล้าให้สร้างขึ้นในช่วงรัชกาลที่ 1 (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช) รัชกาลที่ 2 (พระบาทสมเด็จพุทธเลิศหล้านภาลัย) และรัชกาลที่ 3 (พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว) นอกจากนี้ในรัชกาลที่ 1 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชโปรดเกล้าฯ ให้เจ้าพระยาพระคลัง (หน) แต่งโคลงพยุหยาตราเพชรพวง เนื้อความตอนหนึ่งกล่าวถึงการเสด็จโดยกระบวนยุหยาตราทางชลมารค บรรยายลักษณะการจัดริ้วขบวนอธิบายเรือในกระบวนไปตามลำดับ สันนิษฐานว่าเป็นการแต่งจากภาพในตำรากระบวนพยุหยาตราเพชรพวงฉบับเก่าสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช และในรัชกาลที่ 3 ปรากฏการพรรณนาริ้วกระบวนพยุหยาตราทางชลมารคตามลำดับขั้นตอนตั้งแต่เริ่มจนสิ้นสุดกระบวนอย่างละเอียดในตอนหนึ่งของลิลิตกระบวนแห่พระกฐินพยุหยาตราทั้งทางสถลมารคและชลมารค นิพนธ์โดยสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิต

ชิโนรส เพื่อเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวและเพื่อให้เป็นแบบแผนในการจัดกระบวนแห่พระกฐินพยุหยาตรา ทรงนิพนธ์อยู่เป็นเวลา 1 ปีครึ่ง จึงสำเร็จบริบูรณ์เมื่อวันศุกร์ ขึ้น 5 ค่ำ เดือน 8 ปีมะโรง ฉศก[5] จ.ศ. 1206 (พ.ศ. 2387) กล่าวได้ว่าเป็นตำราที่สมบูรณ์ที่สุดเท่าที่มีหลักฐานปรากฏอยู่ในปัจจุบัน (สุจิรา ศิริไปล์, ม.ป.ป.)

ในสมัยรัชการที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เริ่มปรากฏหลักฐานการกล่าวถึงขบวนพยุหยาตราเลียบพระนครทางชลมารค เนื่องในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกเป็นครั้งแรกของกรุงรัตนโกสินทร์ในพระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 4 ของเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค) และเป็นขบวนที่ยิ่งใหญ่มากที่สุดของการจัดขบวนพยุหยาตราเลียบพระนครทางชลมารค เนื่องในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก เมื่อวันที่ 21 พฤษภาคม พ.ศ. 2394 เป็นพระราชพิธีเบื้องปลายจัดขึ้นภายหลังจากวันประกอบพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ความว่า

> ...แล้วทรงพระราชดำริว่า พระมหากษัตริย์แต่ก่อนเลียบพระนครก็แต่ทางสถลมารควันเดียวเท่านั้น ครั้งนี้เห็นว่าราษฎรนิยมชมชื่นทั่วกัน เรือพระที่นั่งและเรือต่าง ๆ มีอยู่เป็นอันมาก ไม่มีการสิ่งไรเก็บไว้ก็ไม่มีผู้ใดเห็น ครั้งนี้จะแห่พยุหยาตราเรือให้ราษฎรเชยชมพระบรมโพธิสมภารทั่วกันอีกคราวหนึ่ง จะได้เป็นเกียรติยศปรากฏไปภายหน้า จึงสั่งเจ้าพนักงานให้เตรียมพยุหยาตราเรือไว้ (ทิพากรวงษ์มหาโกษาธิบดี (ขำ), 2477, น. 29)

ในครั้งนี้ใช้เรือพระราชพิธีจำนวน 269 ลำ ฝีพายประมาณ 10,000 กว่าคน นอกจากนี้ในทางการทูต พระองค์ทรงจัดกระบวนเรือพระราชพิธีสำหรับต้อนรับราชทูตและราชสาส์นจากชาวต่างชาติที่เข้ามาเชื่อมสัมพันธไมตรีในสมัยนั้นหลายครั้ง เช่น ในปี พ.ศ. 2398 ต้อนรับเซอร์จอห์น เบาว์ริง อัครราชทูตผู้มีอำนาจเต็มของสมเด็จพระนางเจ้าวิกตอเรีย บรมราชินีนาถแห่งอังกฤษ ในครั้งนี้ได้จัดการต้อนรับอย่างยิ่งใหญ่เทียบเท่าการต้อนรับราชทูตของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 แห่งฝรั่งเศส ที่เข้ามาในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช นอกจากนี้ยังมีประเทศฮอลันดา อินเดีย ฝรั่งเศส อเมริกัน เป็นต้น และยังคงมีการเสด็จโดยกระบวนพยุหยาตราทางชลมารคในพระราชพิธีถวายผ้าพระกฐินและพระราชพิธีสำคัญตามโบราณราชประเพณีสืบเนื่องต่อมาจนรัชกาลปัจจุบัน

ในสมัยรัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้กองทัพเรือจัดพระราชพิธีพยุหยาตราทางชลมารคภายหลังจากวันประกอบพระราชพิธีบรมราชาภิเษกเพื่อเป็นการเฉลิมฉลอง และให้นานาประเทศที่มีสัมพันธ์ทางพระราชไมตรีมาร่วมงาน นับเป็นครั้งแรกที่มีการเชิญผู้แทนประมุขและราชทูตจากนานาชาติมาร่วมในงานพระราชพิธีบรมราชาภิเษก พระองค์มีจุดมุ่งหมายเพื่อให้ประชาชนชาวสยามเกิดความภาคภูมิใจในชาติของตนและเพื่อให้ชาวต่างชาติเห็น

---

[5] อ่านว่า ฉอ-สก หมายถึงปีจุลศักราช (จ.ศ.) ที่ลงท้ายด้วยเลข 6

ว่าสยามเป็นชาติที่มีวัฒนธรรมประเพณีมาแต่โบราณ การจัดงานในครั้งนี้ทำให้ประเทศสยามเป็นที่รู้จักในระดับนานาชาติ (ศิริพร ดาบเพชร, 2553)

ขณะนั้นสมเด็จฯ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ดำรงตำแหน่งผู้บัญชาการทหารเรือ ทรงนำความขึ้นทูลเกล้าฯ ขอพระราชทานพระบรมราชานุญาตปรับปรุงการรับผิดชอบในการจัดขบวนเรือพระราชพิธี จากเดิมเรือ เลขกรมฝีพาย เล่มพายหลวงสำหรับพายเรือพระที่นั่งอยู่ในส่วนของกองทัพบกตามวิธีจัดทัพศึกแต่โบราณ ส่วนเรือพระราชพิธีและพลพายในขบวนเรือกองทัพเรือเป็นผู้รับหน้าที่ ทำให้ไม่สะดวกในการดำเนินงาน รัชกาลที่ 6 จึงทรงโปรดเกล้าฯ โอนการจัดขบวนเรือพระราชพิธีทั้งหมดให้กองทัพเรือเป็นผู้รับผิดชอบ กรมพระนครสวรรค์วรพินิตทรงใช้เรือพระราชพิธีเท่าที่มีอยู่ในขณะนั้นจัดรูปขบวนขึ้นใช้ในขบวนพยุหยาตราเลียบพระนครทางชลมารคเนื่องในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกสมโภช เมื่อวันที่ 4 ธันวาคม พ.ศ. 2454 (นวรัตน์ เลขะกุล, 2544, น. 36-39) มีการบันทึกถึงความยิ่งใหญ่สง่างามของชาวต่างชาติที่เข้าร่วมในพระราชพิธีไว้ดังนี้

เจ้าชายวิลเลียมแห่งสวีเดน (H.R.H. Prince William of Sweden) บันทึกไว้ในหนังสือเรื่องดินแดนแห่งแสงตะวัน: บันทึกและความทรงจำจากการเดินทางในดินแดนตะวันออก กล่าวถึงเหตุการณ์เสด็จพระราชดำเนินเลียบพระนครโดยขบวนพยุหยาตราทางชลมารคในครั้งนี้ว่า “...เป็นรูปแบบเฉพาะตัวที่เป็นเอกลักษณ์ของกรุงเทพมหานครอย่างแท้จริง...ในท้ายที่สุดเรือพระที่นั่งที่มีขนาดใหญ่สุด และงดงามตระการตาที่สุดในริ้วกระบวนก็ได้ลอยลำเข้ามาเทียบท่าเพื่อรับเสด็จฯ...พวกเราได้แลเห็น *เรือพระที่นั่งสุพรรณหงส์* อันงามสง่าค่อย ๆ ลอยลำอย่างเนิบช้าไปตามสายน้ำ” (เจ้าชายวิลเลียมแห่งประเทศสวีเดน, 2562, น. 176, 178)

อีวาน เดอ เชค (Ivan de Schaeck) นายทหารราชองครักษ์แกรนด์ ดยุค บอริส วลาดิมีโรวิช มกุฎราชกุมารแห่งรัสเซีย ในฐานะผู้แทนสมเด็จพระจักรพรรดินิโคลัสที่ 2 แห่งรัสเซีย ได้บันทึกเรื่องราวในการตามเสด็จครั้งนี้ไว้ในหนังสือการเสด็จพระราชดำเนินของมกุฎราชกุมารแห่งรัสเซียในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ความว่า “ไม่มีสิ่งใดจะมีค่าต่อจิตใจของชาวสยามยิ่งไปกว่างานสมโภชและพระราชพิธีที่จัดขึ้นโดยใช้แม่น้ำเจ้าพระยาซึ่งเป็นเสมือนโรงละครอย่างในครั้งนี้อีกแล้ว...ดังนั้นขบวนพยุหยาตราเลียบพระนครโดยชลมารคจึงเป็นการรักษาเอกลักษณ์ของความเป็นชาติสยามไว้ได้อย่างแท้จริง” (อีวาน เดอ เชค, 2562, น. 217)

บันทึกของพันเอก ลี เฟบิเกอร์ (Col. Lea Febiger) ผู้แทนฝ่ายทหารประเทศสหรัฐอเมริกา บันทึกไว้ในหนังสือพระราชพิธีบรมราชาภิเษกพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวแห่งสยาม ความว่า “...ขบวนเคลื่อนไปตามลำน้ำเจ้าพระยาจนถึงวัดอรุณราชวราราม ขบวนเสด็จในวันนี้เป็นดังภาพความงดงามที่มีเอกลักษณ์และน่าประทับใจอย่างที่สุด...เรือทุกลำในขบวนพยุหยาตราได้รับการตกแต่งอย่างงดงาม” (ลี เฟบิเกอร์, 2562, น. 231-233)

หลังจากงานครั้งนี้ สมเด็จฯ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต มีพระประสงค์ต้องการให้ขบวนพยุหยาตราทางชลมารคซึ่งเป็นมรดกวัฒนธรรมของชาติ สามารถแสดงถึงความรุ่งเรืองของประเทศที่สืบทอดมาอย่างยาวนานให้เป็นที่ประจักษ์ต่อชาวต่างชาติ ในสมัยรัชกาลที่ 7 พระบาทสมเด็จประปกเกล้าเจ้าอยู่หัว กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ได้ขอพระบรมราชานุญาตจัดระเบียบแบบแผนในการจัดริ้วขบวนเรือพระราชพิธีขึ้นใหม่ ประกอบด้วย กระบวนพยุหยาตราใหญ่ กระบวนพยุหยาตราน้อย กระบวนราบใหญ่ กระบวนราบน้อย และกระบวนราบย่อย นอกจากนี้พระองค์ได้แนะนำวิธีการพายเรือให้ดูสง่าและสวยงาม รวมถึงนำวิธีการร้องอย่างฝรั่งมาฝึกสอนให้พนักงานเห่เรือด้วยพระองค์เอง ถือเป็นระเบียบปฏิบัติเรื่อยมาตั้งแต่ 15 พฤศจิกายน พ.ศ. 2470 ถึงปัจจุบัน เริ่มนำมาใช้ครั้งแรกในการเสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน โดยกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค ณ วัดประยูรวงศาวาส วันที่ 13 พฤศจิกายน พ.ศ. 2471 (นวรัตน์ เลขะกุล, 2544, น. 36-39)

ต่อมาวันที่ 6 เมษายน พ.ศ. 2475 เป็นการจัดขบวนเรือพยุหยาตราทางชลมารคครั้งสุดท้ายในรัชกาลที่ 7 เนื่องในงานพระราชพิธีสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 150 ปี หลังจากพระราชพิธีในปีเดียวกันนี้เกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ทำให้สถานการณ์บ้านเมืองไม่เอื้ออำนวยจึงไม่มีการจัดขวบพยุหยาตราทางชลมารค ว่างเว้นไปจนถึงรัชกาลที่ 9 พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร โดยวันที่ 13 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2495 พระองค์ทรงฟื้นฟูเรือที่เสียหายจากสงครามโลกครั้งที่ 2 นำมาซ่อมแซมจนสามารถนำมาจัดขบวนเรือพระราชพิธีขึ้นใหม่ได้อีกครั้ง เริ่มใช้เป็นครั้งแรกในขบวนเรือพยุหยาตราทางชลมารคเนื่องในงานฉลอง 25 พุทธศตวรรษ เมื่อ 18 พฤษภาคม พ.ศ. 2500 ต่อมาในปี พ.ศ. 2502 พระองค์ทรงโปรดโปรดเกล้าฯ ให้ฟื้นฟูประเพณีเสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณราชวราราม ขึ้นใหม่ตามโบราณราชประเพณี พลตรีหม่อมทวีวงศ์ถวัลยศักดิ์ (ม.ร.ว.เฉลิมลาภ ทวีวงศ์) ได้บรรยายเรื่องพระราชพิธีประจำปีในรัชกาลปัจจุบัน ณ กระทรวงต่างประเทศ เมื่อวันที่ 25 สิงหาคม พ.ศ. 2509 ตอนหนึ่งเกี่ยวกับพระราชประเพณีถวายผ้าพระกฐินดังนี้

> ตั้งแต่เปลี่ยนการปกครองเป็นต้นมาเราไม่เคยได้เห็นกฐินขบวนพยุหยาตราทั้งทางบกและทางเรือ จนกระทั่งเมื่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลปัจจุบันได้เสด็จพระราชดำเนินไปที่โรงเก็บเรือพระราชพิธีในคลองบางกอกน้อย ทอดพระเนตรเห็นเรืออยู่ในสภาพชำรุดทรุดโทรมจึงทรงพระดำริว่า ถ้าจะโปรดให้มีการฟื้นฟูประเพณีการเสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐินโดยกระบวนพยุหยาตราทางชลมารคขึ้น ก็ดูจะไม่เป็นการสิ้นเปลืองอะไรนัก เพราะคนก็ใช้กำลังทหารเรือ เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายทำขึ้นครั้งเดียวก็ใช้ไปได้นานปี ส่วนประโยชน์ที่พึงจะได้รับนั้นมีอยู่มากมายและหลายทางด้วยกัน เช่น เรือพระราชพิธีต่าง ๆ อันสวยงามและทรงคุณค่าในทางศิลปะอย่างยิ่งนั้น ก็จะได้รับการดูแลรักษาและบูรณะ

ซ่อมแซมให้ดีอยู่เสมอ เป็นการรักษาสมบัติอันมีค่าของชาติให้มีอายุยืนยาวออกไป ทั้งจะได้เป็นการฟื้นฟูขนบธรรมเนียมประเพณีอันดีที่บรรพชนของเราได้กระทำมาแล้วแต่ปางก่อนให้ดำรงอยู่เป็นที่เชิดหน้าชูตาของชาติ เป็นการบำรุงขวัญและก่อให้เกิดความภาคภูมิใจของคนไทย ทั้งยังเป็นการเผยแพร่วัฒนธรรมของชาติไทยที่มีมาแต่ราณกาล ให้เป็นที่ประจักษ์แก่สายตาชาวต่างประเทศอยู่ตลอดกาลด้วย (ทวีวงศ์ถวัลยศักดิ์, 2514, น. 21-22)

พระองค์ทรงโปรดโปรดเกล้าฯ ให้ฟื้นฟูประเพณีการจัดขบวนเรือพยุหยาตราทางชลมารคหลังจากว่างเว้นมานานถึง 25 ปี นับตั้งแต่ พ.ศ. 2500-2555 รวมทั้งสิ้น 15 ครั้ง และการจัดสาธิตขบวนเรือพระราชพิธีในงานสำคัญระดับชาติจำนวน 2 ครั้ง รวมทั้งสิ้น 17 ครั้ง

ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์รวบรวมการจัดขบวนพยุหยาตราทางชลมารคในพระราชพิธีสำคัญได้ดังนี้

รัชกาลที่ 1 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

- ลอยพระประทีปเดือน 11

- กระบวนพยุหยาตราชลมารคอัญเชิญพระแก้วมรกตแห่ข้ามฟากมาประดิษฐานเหนือบุษบกในพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม เมื่อวันจันทร์ที่ 2 มีนาคม พ.ศ. 2327

- การเสด็จพระราชทานพระกฐินทางชลมารค ณ วัดบางหว้าใหญ่ และวัดหงส์

รัชกาลที่ 2 พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

- โปรดเกล้าฯ ให้แต่งเรือในกระบวนเรือพยุหยาตราชลมารค อย่างยิ่งใหญ่ในการเสด็จไปถวายผ้าพระกฐิน

- การอัญเชิญพระแก้วขาว พระแก้วประจำรัชกาลที่ 2 หรือ “พระพุทธบุษยรัตน์จักรพรรดิพิมลมณีมัย” จากวัดเขียน ตลาดแก้ว แขวงเมืองนนทบุรี เข้ามาประดิษฐานบนพระแท่นทองในพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

รัชกาลที่ 3 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว

- เสด็จฟังสวดพระพุทธมนต์โดยกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค ณ มหกรรมฉลองวัดราชโอรส ทรงเรือพระที่นั่งชัยสุวรรณหงส์

- เสด็จไปพระราชทานผ้าพระกฐินวัดนอกเมืองสมุทรปราการโดยกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค

รัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

- ขบวนพยุหยาตราเลียบพระนครทางชลมารค เนื่องในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกจัดขึ้นวันที่ 21 พฤษภาคม พ.ศ. 2394 ภายหลังจากวันประกอบพระราชพิธีบรมราชาภิเษก เป็นขบวนพยุ

หยาตราทางชลมารคที่ยิ่งใหญ่มากที่สุดในช่วงกรุงรัตนโกสินทร์ มีจำนวนเรือถึง 269 ลำ ฝีพายประมาณ 10,000 กว่าคน

- จัดกระบวนเรือพระราชพิธีเพื่อต้อนรับราชทูตและราชสาส์นจากชาวต่างชาติ เช่น ในปี พ.ศ. 2398 ต้อนรับเซอร์จอห์น เบาว์ริง อัครราชทูตผู้มีอำนาจเต็มของสมเด็จพระนางเจ้าวิกตอเรีย บรมราชินีนาถแห่งอังกฤษ นอกจากนี้ยังมีประเทศฮอลันดา อินเดีย ฝรั่งเศส อเมริกัน เป็นต้น

- เสด็จโดยกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค ณ วัดอรุณราชวราราม ในพิธีสงกรานต์ พ.ศ. 2398 (วันเสาร์ เดือน 5 แรม 10 ค่ำ ปีเถาะ สัปตศก[6] จุลศักราช 1217 เพลาเช้า)

รัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

- ขบวนพยุหยาตราเลียบพระนครทางชลมารค เนื่องในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกจัดขึ้นหลังจากพระราชพิธีบรมราชาภิเษกครั้งที่ 2 เมื่อวันที่ 23 พฤศจิกายน พ.ศ. 2416 (วันอาทิตย์ เดือนอ้าย ขึ้น 4 ค่ำ เวลาเช้า 3 โมง 54 นาที)

- เสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐินโดยกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค ณ วัดอรุณราชวราราม เมื่อวันที่ 25 ตุลาคม พ.ศ. 2426 (พฤหัส แรม 9 ค่ำ เดือน 11 ปีมะแมเบญจศก จุลศักราช 1245)

- การจัดกระบวนพยุหยาตราทางชลมารคในพระราชพิธีลงสรงสมเด็จฯ เจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ วันที่ 14 มกราคม พ.ศ. 2429

รัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

- ขบวนพยุหยาตราเลียบพระนครทางชลมารค เนื่องในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกสมโภชจัดขึ้นเมื่อวันที่ 4 ธันวาคม พ.ศ. 2454

รัชกาลที่ 7 พระบาทสมเด็จประปกเกล้าเจ้าอยู่หัว

- ขบวนพยุหยาตราเลียบพระนครทางชลมารค เนื่องในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกจัดขึ้นเมื่อวันที่ 3 มีนาคม พ.ศ. 2468

- เสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐินโดยกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค ณ วัดประยูรวงศาวาส วันที่ 13 พฤศจิกายน พ.ศ. 2471 (เริ่มใช้การจัดระเบียบกระบวนเรือพระราชพิธีโดยสมเด็จฯ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต เป็นครั้งแรก)

---

[6] อ่านว่า สับ-ตะ-สก หมายถึงปีจุลศักราช (จ.ศ.) ที่ลงท้ายด้วยเลข 7

- พระราชพิธีสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 150 ปี เสด็จพระราชดำเนินลงประทับเรือพระที่นั่งสุพรรณหงส์โดยกระบวนพยุหยาตราทางชลมารคไปเทียบเรือพระที่นั่งที่ท่าราชวรดิษฐ์ วันที่ 6 เมษายน พ.ศ. 2475 (เป็นการจัดขบวนเรือพยุหยาตราทางชลมารคครั้งสุดท้ายในรัชกาลที่ 7)

รัชกาลที่ 8 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล

- ไม่มีการจัดขบวนพยุหยาตราทางชลมารค เนื่องจากเป็นช่วงหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 เหตุการณ์บ้านเมืองไม่เอื้ออำนวย ณ เวลานั้น

รัชกาลที่ 9 พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

พระองค์ทรงโปรดโปรดเกล้าฯ ให้ฟื้นฟูประเพณีเสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณราชวราราม โดยกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค หลังจากว่างเว้นมานานถึง 50 ปี นับตั้งแต่ พ.ศ. 2500-2555 รวมทั้งสิ้น 15 ครั้ง และการจัดสาธิตขบวนเรือพระราชพิธีในงานสำคัญระดับชาติ จำนวน 2 ครั้ง รวมทั้งสิ้น 17 ครั้ง

- ขบวนเรือพยุหยาตราทางชลมารคเนื่องในงานฉลอง 25 พุทธศตวรรษ เมื่อ 18 พฤษภาคม พ.ศ. 2500 (เป็นการจัดขบวนเรือพยุหยาตราทางชลมารคครั้งแรกในรัชกาลที่ 9 ในปี พ.ศ. 2495 พระองค์ทรงฟื้นฟูเรือที่เสียหายจากสงครามโลกครั้งที่ 2 นำมาซ่อมแซมจนสามารถนำมาจัดขบวนเรือพระราชพิธีในครั้งนี้ได้)

- ขบวนพยุหยาตรา (น้อย) ทางชลมารค ในการเสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณราชวราราม วันที่ 15 พฤศจิกายน 2502

- ขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ในการเสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณราชวราราม วันที่ 2 พฤศจิกายน 2504

- ขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ในการเสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณราชวราราม วันที่ 22 ตุลาคม 2505

- ขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ในการเสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณราชวราราม วันที่ 30 ตุลาคม 2507

- ขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ในการเสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณราชวราราม วันที่ 19 ตุลาคม 2508

- ขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ในการเสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณราชวราราม วันที่ 27 ตุลาคม 2510

- ขบวนพยุหยาตราทางชลมารค (ใหญ่) ฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี เมื่อวันที่ 5 เมษายน พ.ศ. 2525

- ขบวนพยุหยาตราทางชลมารคแห่พระพุทธสิหิงค์ วันที่ 12 เมษายน 2525 ไปยังสะพานพระพุทธยอดฟ้า (ฝั่งธนบุรี) และเชิญไปยังวงเวียนใหญ่ ก่อนที่จะอัญเชิญมาประดิษฐาน ณ มณฑลพิธีท้องสนามหลวง เนื่องในงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี

- ขบวนพยุหยาตราทางชลมารค (ใหญ่) ในการเสด็จพระราชดำเนินไปทรงบำเพ็ญพพระราชกุศลถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณราชวราราม เมื่อวันที่ 20 ตุลาคม 2525

- ขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ในการเสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณราชวราราม วันที่ 16 ตุลาคม 2530

- ขบวนพยุหยาตราทางชลมารค (ใหญ่) เสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน โดยขบวนพยุหยาตราชลมารค ณ วัดอรุณราชวราราม เมื่อวันที่ 7 พฤศจิกายน พ.ศ. 2539 เนื่องในพระราชพิธีกาญจนาภิเษกในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช ฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี ซึ่งทรงครองราชย์นานกว่าพระมหากษัตริย์ทุกพระองค์ในอดีต

- ขบวนพยุยาตราทางชลมารค (ใหญ่) ในกาเสด็จพระราชดำเนินไปทรงบำเพ็ญพระราชกุศลถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณราชวรราม วันที่ 4 พฤศจิกายน พ.ศ.2542

- ขบวนพยุหยาตราทางชลมารคในการประชุมเอเปก เมื่อวันที่ 20 ตุลาคม พ.ศ. 2546

- ขบวนพยุหยาตราทางชลมารคเนื่องในวโรกาสฉลองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี เมื่อวันที่ 12 มิถุนายนพ.ศ. 2549 เป็นการสาธิตถวายสมเด็จพระราชาธิบดีและสมเด็จพระราชินีจากต่างประเทศที่มาร่วมพระราชพิธีได้ทอดพระเนตร

- ขบวนพยุหยาตราทางชลมารค เสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณราชวราราม เมื่อวันที่ 5 พฤศจิกายน พ.ศ. 2550

- ขบวนพยุหยาตราทางชลมารค เสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณราชวราราม เมื่อวันที่ 9 พฤศจิกายน พ.ศ. 2555 (เป็นการจัดขบวนเรือพยุหยาตราทางชลมารคครั้งสุดท้ายในรัชกาลที่ 9)

รัชกาลที่ 10 พระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว

- ขบวนพยุหยาตราเลียบพระนครทางชลมารค เนื่องในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกจัดขึ้นภายหลังจากวันประกอบพระราชพิธีบรมราชาภิเษก เมื่อวันที่ 12 ธันวาคม พ.ศ. 2562 ตามแบบแผนโบราณราชประเพณี

ตารางที่ 1 การจัดขบวนพยุหยาตราทางชลมารคในพระราชพิธีสำคัญสมัยกรุงศรีอยุธยา - กรุงรัตนโกสินทร์

ยุคสมัย	การศาสนา	บรมราชาภิเษก	การทูต	อื่น ๆ
กรุงศรีอยุธยา				
สมเด็จพระนารายณ์มหาราช			ต้อนรับราชทูตของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 แห่งฝรั่งเศส	
กรุงธนบุรี				
สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช				
พ.ศ. 2324	รับ “พระแก้วมรกต” และ “พระบาง” ที่ท่าเจ้าสนุกเมืองสระบุรีมาประดิษฐาน ณ วัดอรุณฯ			
-				การจัดขบวนเรือในงานพระบรมศพสมเด็จพระพันปีหลวง
กรุงรัตนโกสินทร์				
รัชกาลที่ 1				
-				ลอยพระประทีปเดือน 11
2 มี.ค. 2327	อัญเชิญพระแก้วมรกตมายังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม			
-	พระราชทานพระกฐิน ณ วัดบางหว้า			

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ยุคสมัย	การศาสนา	บรมราชาภิเษก	การทูต	อื่น ๆ
	ใหญ่ และวัดหงส์			
รัชกาลที่ 2				
-	เสด็จไปถวายผ้า พระกฐิน			
-	อัญเชิญพระแก้ว ประจำรัชกาลที่ 2 “พระพุทธบุษยรัตน์ จักรพรรดิพิมลมณี มัย” จากวัดเขียน มาประดิษฐานใน พระอุโบสถวัดพระ ศรีรัตนศาสดาราม			
รัชกาลที่ 3				
-	เสด็จฟังสวดพระ พุทธมนต์ ณ วัดราชโอรส			
-	ถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดนอก เมือง สมุทรปราการ			
รัชกาลที่ 4				
21 พ.ค. 2394		ครั้งแรกของกรุง รัตนโกสินทร์		
พ.ศ. 2398			ต้อนรับเซอร์ จอห์น เบาว์ริง อัครราชทูต อังกฤษ (นอกจากนี้ได้ใช้ ต้อนรับราชทูตจา	

ยุคสมัย	การศาสนา	บรมราชาภิเษก	การทูต	อื่น ๆ
			กระเทศอื่น ๆ อีกหลายครั้ง)	
พ.ศ. 2398				พิธีสงกรานต์ ณ วัดอรุณราชวราราม
รัชกาลที่ 5				
23 พ.ย. 2416		บรมราชาภิเษก		
25 ต.ค. 2426	ถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณฯ			
14 ม.ค. 2429				พระราชพิธีลงสรงสมเด็จฯ เจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ
รัชกาลที่ 6 4 ธ.ค. 2454		บรมราชาภิเษก	ครั้งแรกที่มีการเชิญผู้แทนประมุขและราชทูตจากนานาชาติมาร่วมในงานพระราชพิธีบรมราชาภิเษก	
รัชกาลที่ 7				
3 มี.ค. 2468		บรมราชาภิเษก		
13 พ.ย. 2471	ถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดประยูรวงศาวาส			
6 เม.ย. 2475				พระราชพิธีสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 150 ปี

ยุคสมัย	การศาสนา	บรมราชาภิเษก	การทูต	อื่น ๆ
รัชกาลที่ 8	-	-	-	-
รัชกาลที่ 9				
18 พ.ค. 2500				งานฉลอง 25 พุทธศตวรรษ
15 พ.ย. 2502	ถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณราชวราราม			
2 พ.ย. 2504	ถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณน			
22 ต.ค. 2505	ถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณน			
30 ต.ค. 2507	ถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณฯ			
19 ต.ค. 2508	ถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณฯ			
27 ต.ค. 2510	ถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณฯ			
5 เม.ย. 2525				ฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี
12 เม.ย. 2525				แห่พระพุทธสิหิงค์ อัญเชิญมาประดิษฐาน ณ มณฑลพิธีท้องสนามหลวง ในงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี
20 ต.ค. 2525	ถวายผ้าพระกฐิน			

ยุคสมัย	การศาสนา	บรมราชาภิเษก	การทูต	อื่น ๆ
	ณ วัดอรุณฯ			
16 ต.ค. 2530	ถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณฯ			
7 พ.ย. 2539	ถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณราชวราราม (ฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี)			
4 พ.ย. 2542	ถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณฯ			
20 ต.ค. 2546				จัดแสดงในการประชุมเอเปก
12 มิ.ย. 2549			สาธิตถวายสมเด็จพระราชาธิบดีและสมเด็จพระราชินีจากต่างประเทศที่มาร่วมพระราชพิธีฉลองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี	
5 พ.ย. 2550	ถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณฯ			
9 พ.ย. 2555	ถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณฯ			
รัชกาลที่ 10 12 ธ.ค. 2562		บรมราชาภิเษก		

จากตารางแสดงการจัดขบวนพยุหยาตราทางชลมารคในพระราชพิธีสำคัญสมัยกรุงศรีอยุธยา - กรุงรัตนโกสินทร์ (ตารางที่ 1) เห็นได้ว่าเอกสารการบันทึกเหตุการณ์ทั้งในประเทศและของ

ชาวต่างชาติ ย่อมเป็นที่ประจักษ์ในความประทับใจ ความงดงาม ความยิ่งใหญ่ของขบวนพยุหยาตราทางชลมารค แม้ในเหตุการณ์ครั้งอดีตนี้เป็นการจัดขบวนพยุหยาตราทางชลมารคเพื่องานสำคัญในการต้อนรับคณะราชทูตจากฝรั่งเศส โดยไม่ได้มีพระมหากษัตริย์เสด็จมาในเรือขบวน พระราชพิธีนี้ได้สืบทอดมาถึงในสมัยกรุงธนบุรีพระเจ้าตากสินมหาราชทรงสร้างเรือรบและเรือราชพิธีขึ้นใหม่เนื่องจากเรือที่มีอยู่เดิมแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาถูกเผาเสียหายในการสงครามเป็นจำนวนมาก ต่อมาในช่วงกรุงรัตนโกสินทร์ ตั้งแต่รัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ปรากฏหลักฐานในพระราชพงศาวดาร วรรณคดีเรื่อง “ลิลิตกระบวนพยุหยาตราเพชรพวง” ของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) เป็นเรื่องราวระเบียบแบบแผนในการจัดขบวนพยุหยาตราทางชลมารคที่สืบทอดมาจากสมัยอยุธยา พระราชพิธีนี้ได้สืบเนื่องต่อมาในรัชกาลต่าง ๆ จนถึงรัชกาลปัจจุบัน ในวาระต่าง ๆ ได้แก่ ทางการทูต การจัดเนื่องด้วยเป็นส่วนหนึ่งในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก การจัดเนื่องในการเสด็จทรงบำเพ็ญพระราชกุศล การจัดเนื่องในพระราชพิธีสำคัญ และการจัดเพื่อเป็นการแสดงในงานสำคัญ

2.3.2 ประวัติความเป็นมาของการเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค

“เห่” หมายถึง ทำนองที่ขับร้องในบางพระราชพิธี ถ้าใช้เมื่อเวลาพายเรือพระที่นั่งในกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค เรียกว่า “เห่เรือ” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556) นับเป็นองค์ประกอบสำคัญที่เด่นชัดร่วมอยู่ในขบวนเรือพยุหยาตราทางชลมารค มีรูปแบบและเอกลักษณ์ที่สืบทอดมาตั้งแต่สมัยโบราณ และเป็นส่วนที่ขาดไม่ได้ในพระราชพิธี มีจุดประสงค์เพื่อเป็นการให้จังหวะในการพายเรือเป็นไปอย่างพร้อมเพรียง ดังข้อสันนิษฐานของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้อธิบายไว้ในตำนานเห่เรือว่า “ลักษณะการที่พลพายขับร้องอย่างหนึ่งอย่างใดในเวลาพายเรือนั้น เห็นจะมีเปนประเพณีด้วยกันทุกชาติทุกภาษาบรรดาที่ใช้เรือพาย แลคงมีมาแต่ดึกดำบรรพ์ทีเดียว ด้วยมีประโยชน์เป็นสัญญาให้พายพร้อมกัน แลให้เกิดความรื่นเริงพอแก้เหนื่อยได้บ้าง” (ดำรงราชานุภาพ, 2472)

การเห่เรือของไทยเริ่มปรากฏหลักฐานเกี่ยวกับการเห่เรือจากข้อความในวรรณคดีและเอกสารต่าง ๆ ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย เช่น กาพย์เห่เรือพระนิพนธ์เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร์ พระราชพงศาวดาร เป็นต้น แต่ไม่มีหลักฐานชี้ชัดถึงการนำมาใช้เห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคแบบในปัจจุบัน สันนิษฐานว่าเป็นเพียงการเห่เรือร้องเล่นเพื่อความบันเทิงในขณะพระราชดำเนินส่วนพระองค์ เนื่องจากบทเห่เรือบางส่วนเป็นคำสังวาศย่อมไม่เหมาะต่อการนำมาเห่ในงานราชพิธี อีกลักษณะหนึ่งเป็นการออกเสียงของฝีพายในลักษณะการให้จังหวะการพายเป็นการร้องเพลงเรือที่มีการโห่ร้องมีเครื่องดนตรีประกอบของชาวบ้านเท่านั้น (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2562)

หลักฐานที่ชัดเจนของการเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ปรากฏขึ้นในช่วงกรุงรัตนโกสินท์สมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 มีบันทึกไว้ในหนังสือพระราชพิธีสิบสองเดือนเรื่องการลอยพระประทีป พระนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ความว่า “เรือพระที่นั่งนั้นพายร้องเห่ล่องลงไปตามลำน้ำ” แสดงให้เห็นว่าในรัชกาลที่ 4 เริ่มมีการเห่ในเรือพระที่นั่งระหว่างเสด็จพระราชดำเนินโดยขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ประกอบกับการบันทึกความทรงจำของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพในเรื่องอธิบายตำนานเห่เรือ โดยกล่าวถึงหลวงพิศณุเสนีและขุนรามเภรี ผู้ทำหน้าที่เป็นต้นบทเห่เกริ่นโคลงในเรือพระที่นั่งความว่า “ตามที่เคยสังเกตเห็นลักษณะเห่เรือกระบวนหลวงซึ่งเป็นต้นแบบมาแต่รัชกาลที่ 4 นั้น เมื่อเสด็จลงประทับในเรือพระที่นั่งแล้ว หลวงพิศณุเสนี ขุมรามเภรีเปนต้นบท (จะได้เปนต้นบทโดยตำแหน่งฤโดยเฉภาะตัว ข้าพเจ้าไม่ทราบแน่) คนหนึ่งนั่งคุกเข่าพนมมือเห่โคลงนำกาพย์ บางทีเรียกกันว่าเกริ่นโคลงก็เคยได้ยิน เมื่อจบบทโคลงแล้วจึงออกเรือพระที่นั่ง” (ดำรงราชานุภาพ, 2472) และสืบต่อมาในปัจจุบัน

2.3.3 บทเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค

บทเห่เรือเป็นองค์ประกอบหนึ่งของการเห่เรือ เป็นบทร้อยกรองที่ใช้คำประพันธ์ 2 รูปแบบ เริ่มด้วยโคลงสี่สุภาพจำนวน 1 บทต่อด้วยกาพย์ยานี 11 จำนวนบทขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์ เนื้อหานั้นต้องเป็นการขยายความเรื่องราวเช่นเดียวกับโคลง รวมเรียกว่า “กาพย์เห่เรือ” รับแบบแผนการประพันธ์มาจากกาพย์เห่เรือพระนิพนธ์เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร์ ประพันธ์ขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลายครั้งตามเสด็จพระราชบิดาไปนมัสการพระพุทธบาทสระบุรี เนื้อความกล่าวถึงการชมกระบวนเรือชมธรรมชาติไปตามเส้นทาง เป็นบทเห่เรือที่นิยมมากที่สุด มีแบบแผนการประพันธ์หรือเรียกว่า “ฉันทลักษณ์” ดังนี้

ฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพ

โคลงสี่สุภาพ 1 บท บทประกอบด้วย 4 บาท และใน 1 บาทมี 2 วรรค

	วรรคหน้า	วรรคหลัง
บาทที่ 1	○ ○ ○ ○ ○	○ ○ (○ ○)
บาทที่ 2	○ ○ ○ ○ ○	○ ○
บาทที่ 3	○ ○ ○ ○ ○	○ ○ (○ ○)
บาทที่ 4	○ ○ ○ ○ ○	○ ○ ○ ○

ฉันทลักษณ์กาพย์ยานี 11

กาพย์ยานี 11 จำนวน 1 บท ประกอบด้วย 2 บาท ใน 1 บาทมี 2 วรรค แบ่งเป็นวรรคหน้า 5 พยางค์ และวรรคหลัง 6 พยางค์ รวมเท่ากับ 11 พยางค์ จึงเรียกว่ากาพย์ยานี 11

	วรรคหน้า	วรรคหลัง
บาทที่ 1	○○○○○	○○○○○○
บาทที่ 2	○○○○○	○○○○○○

โดยมากบทเห่เรือเป็นบทพระราชนิพนธ์ของพระเจ้าแผ่นดิน เจ้านายชั้นสูง และบางส่วนเป็นบทเห่เรือที่สามัญชนเป็นผู้ประพันธ์ เช่น กาพย์เห่เรือพระนิพนธ์เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร์ กาพย์เห่เรือพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 พระบามสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย กาพย์เห่เรือพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว กาพย์เห่เรือพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว กาพย์เห่เรือพระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ กาพย์เห่เรือพระราชวรงศ์เธอกรมหมื่นพิทยาลงกรณ กาพย์เห่เรือบทประพันธ์ของนายฉันท์ ขำวิไล กาพย์เห่เรือบทประพันธ์ของนายหรีด เรืองฤทธิ์ กาพย์เห่เรือบทประพันธ์ของคุณหญิงกุลทรัพย์ เกษแม่นกิจ เป็นต้น (กรมศิลปากร, 2528)

กาพย์เห่เรือพระนิพนธ์เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร์ ได้นำมาใช้เห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคสมัยรัชกาลที่ 4 ต่อมาได้มีการประพันธ์กาพย์เห่เรือขึ้นใหม่ เช่น บทเห่กระบวนพยุหยาตราชลมารค พระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศเธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์ ใช้ในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกสมโภชพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นต้น (เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม, 2555) เนื้อเรื่องในการประพันธ์มีความแตกต่างกันไปตามวาระ หรือในบางครั้งผู้ประพันธ์นำบทประพันธ์เดิมมาปรับปรุงให้เข้ากับเหตุการณ์และยุคสมัย

สำหรับบทเห่เรือที่ใช้ในขบวนพยุหยาตราเลียบพระนครทางชลมารค เนื่องในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก วันที่ 12 ธันวาคม พ.ศ. 2562 คือ “กาพย์เห่เรือเฉลิมพระเกียรติ” เป็นสำนวนการประพันธ์ของนาวาเอกทองย้อย แสงสินชัย[7] มีทั้งหมด 3 บทดังนี้

[7] ผู้ชำนาญการประพันธ์กาพย์เห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค

บทที่ 1 สรรเสริญพระบารมี ใช้ฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพ 1 บท และกาพย์ยานี 11 จำนวน 17 บท เนื้อหาเป็นการกล่าวสรรเสริญพระบารมี ถวายพระพรแด่องค์พระมหากษัตริย์

บทที่ 2 ชมเรือกระบวน ใช้ฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพ 1 บท และกาพย์ยานี 11 จำนวน 18 บท เนื้อหาเป็นการกล่าวถึงความงดงามของเรือพระราชพิธีแต่ละลำ

บทที่ 3 ชมเมือง ใช้ฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพ 1 บท และกาพย์ยานี 11 จำนวน 17 บท เนื้อหาเป็นการกล่าวถึง การบรรยายสภาพบ้านเมือง สิ่งสำคัญในบ้านเมือง ความภาคภูมิใจในบ้านเมืองของตน

บทร้อยกรองจากกาพย์เห่เรือ จากหนังสือประชุมกาพย์เห่เรือ

บทเห่เรือพระนิพนธ์เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร

บทเห่ชมเรือกระบวน

โคลงสี่สุภาพ

๏ ปางเสด็จประเวศด้าว ชลาลัย
ทรงรัตนพิมานไชย กิ่งแก้ว
พรั่งพร้อมพวกพลไกร แหนแห่
เรือกระบวนต้นแพร้ว เพริศพริ้งพายทอง ฯ

กาพย์ยานี 11

๏ พระเสด็จโดยแดนชล ทรงเรือต้นงามเฉิดฉาย
กิ่งแก้วแพร้วพรรณราย พายอ่อนหยับจับงามงอน

บทเห่ชมปลา

โคลงสี่สุภาพ

๏ พิศพรรณปลาว่ายเคล้า คลึงกัน
ถวิลสุดาดวงจันทร์ แจ่มหน้า
มัศยายังพัวพัน พิศวาศ
ควรฤพรากน้องช้า ชวดเคล้าคลึงชม ฯ

กาพย์ยานี 11

๏ พิศพรรณปลาว่ายเคล้า คิดถึงเจ้าเศร้าอารมณ์
มัศยายังรู้ชม สมสาใจไม่พามา

บทเห่เรือพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ พระบามสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

บทเห่ชมเครื่องคาว

โคลงสี่สุภาพ

๏ แกงไก่มัศหมั่นเนื้อ นพคุณ พี่เอย
หอมยี่หร่ารศฉุน เฉียบร้อน
ชายใดบริโภคภุญช์ พิศวาศ หวังนา
แรงอยากยอหัดถ์ข้อน อกไห้หวนแสวง ฯ

กาพย์ยานี 11

๏ มัศหมั่นแกงแก้วตา หอมยี่หร่ารศร้อนแรง
ชายใดได้กลืนแกง แรงอยากให้ใฝ่ฝันหา

บทเห่ชมผลไม้

โคลงสี่สุภาพ

๏ ผลชิดแช่อิ่มโอ้ เอมใจ
หอมชื่นกลืนหวานใน อกชู้
รื่นรื่นรศรมย์ใด ฤๅดุจ นี้แม่
หวานเลิศเหลือรู้รู้ แต่เนื้อนงพาล ฯ

กาพย์ยานี 11

๏ ผลชิดแช่อิ่มอบ หอมตระหลบล้ำเหลือหวาน
รศไหนไม่เปรียบปาน หวานเหลือแล้วแก้วกลอยใจ

กาพย์เห่เรือเฉลิมพระเกียรติ พ.ศ. 2562 ประพันธ์โดยนาวาเอกทองย้อย แสงสินชัย

บทที่ ๑ สรรเสริญพระบารมี

โคลงสี่สุภาพ

๏ พระ-ไตรรัตนะแผ้ว เผด็จมาร
บรม-ทิพย์โสฬสสถาน เทพถ้วน
ราชา-ธิราชบุราณ บุรพกษัตริย์
ภิเษก-เสกสรรพพรล้วน หลั่งฟ้ามาถวายฯ๏

กาพย์ยานี 11

๑-๏ พระเอย พระผ่านฟ้า พระบุญญาพระบารมี
สืบทรงวงศ์จักรี ให้เปรมปรีดิ์ทุกปวงชน

บทที่ ๒ ชมเรือกระบวน

โคลงสี่สุภาพ

๏ ลอยลำงามสง่าแม้น มณีสวรรค์
หยาดโพยมเพียงหยัน ยั่วฟ้า
เหมราชผาดผายผัน โผนเผ่น นภาฤๅ
พายพะแพรวพรายถ้า ถี่พร้อมผันผยองฯ๓ะ๏

กาพย์ยานี 11

๑-๏ เรือเอยเรือพระที่นั่ง งามสะพรั่งเพียงหยาดสวรรค์
พิศองค์หงส์สุวรรณ เพียงผันผยองล่องลอยโพยม

นอกจากบทร้อยกรองกาพย์เห่เรือ ยังมีบทเห่เรือที่ไม่ได้เป็นบทร้อยกรองแต่เป็นคำกลอนที่กล่าวถึงการพายเรือที่สืบทอดต่อกันมาตั้งแต่ครั้งโบราณ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงสันนิษฐานว่ากลอนบทนี้อาจแปลงมาจากภาษาสันสกฤต ได้รับอิทธิพลมาจากพวกพราหมณ์ ด้วยเป็นถ้อยคำที่แปลก เรียบกว่าบท “สวะเห่” ความว่า “ยังเห่ที่มีตำราอีกอย่าง ๑ ซึ่งเรียกว่า “สวะเห่” นั้น ถ้อยคำก็แปลก ขึ้นว่า “เห่แลเรือ” พลพายรับว่า “เห่ โห เห่ โห” เมื่อจะจบต้นบทชักว่า “ไชยแก้วพ่อเอย” พลพายรับว่า “โอว โอว” นี้ ดูท่าเดิมก็น่าจะเป็นภาษาสันสกฤตอิก แต่มูลเหตุจะมาอย่างไรข้าพเจ้าหาทราบไม่” (ดำรงราชานุภาพ, 2472) กลอนบทนี้ใช้เห่เป็นบทสุดท้ายเพื่อเป็นสัญญาณให้ทราบว่าเรือพระที่นั่งใกล้เทียบท่าที่หมาย บทที่ใช้ในปัจจุบันพันจ่าเอกเขียว ศุขภูมิ[8] ได้ปรับปรุงให้เหมาะสมกับยุคสมัย มีความดังนี้

บทสวะเห่ของเก่าคัดลอกจากหังสือประชุมกาพย์เห่เรือ

๏ เห่แลเรือ เห่ละเห่เห เห่โหวเห่โห เห่โหวเห่เห้ เห่เหเห่เหเห่ โอละเห่
๏ สาละวะเห่ โหเห่เห เหเห่ เหเห่เห โอละเห่
๏ ช้าละวะเห่ เหเห่ เห่เหเห่ โอละเห่ เจ้าเอยก็พาย พี่ก็พาย พายเอยลง พายลงให้เต็มพาย โอวโอวเห่
๏ ช้าละวะเห่ โหเห่เห เหเห เหเห่เห โอละเห่ มูละเห่ มูละเหเห่เห้ โอเห้มารา โอเห้เจ้าข้า โอเห้เจ้าข้า มาราไชโย สีเอยไชย สีไชยแก้วเอย ไชยเอยแก้ว ไชยแก้วพ่อเอย โอวโอว ฯ
(กรมศิลปากร, 2528, น. 16)

[8] อดีตพนักงานเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

บทที่ใช้ในปัจจุบัน

ช้าแลเรือ	(ลูกคู่รับ เฮ เฮ เฮ)
เฮโฮ้ เฮโฮ้	(ลูกคู่รับ เฮโฮ้ เฮโฮ้)
เฮโฮ้ เฮเฮ	(ลูกคู่รับ เฮโฮ้ เฮเฮ)
เจ้าเอ๋ยก็พาย	(ลูกคู่รับ พี่ก็พาย)
พายเอ๋ยพายลง	(ลูกคู่รับ พายลงให้เต็มพาย)
โอ้ละเห่เห	(ลูกคู่รับ โอ้เห่ เฮ เฮ เฮ)
โอ้เห่มารา	(ลูกคู่รับ โอ้เห่มารา โอ้เห่มารา)
โอ้เห่เจ้าคะ	(ลูกคู่รับ โอ้เห่เจ้าคะ มาระไชโย)
ศรีชัยแก้วพ่อเอ๋ย	(ลูกคู่รับ ชัยแก้วพ่ออา เฮ)

2.3.4 พนักงานเห่เรือในพระราชพิธี การสืบทอดและบุคคลสำคัญ

ผู้ทำหน้าที่เห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคเรียกว่า “พนักงานเห่เรือ” ในสมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงสมัยกรุงธนบุรียังไม่สามารถสืบค้นผู้ทำหน้าที่พนักงานเห่เรือได้ เนื่องจากไม่พบหลักฐานการบันทึกไว้ในเอกสารใด ๆ พูนพิศ อมาตยกุล อ้างถึงใน (เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม, 2555, น. 54-55) อธิบายว่าหน้าที่เห่เรือนั้นแตกต่างกันไปตามแต่ละยุคสมัย ขึ้นอยู่กับกษัตริย์ว่าจะทรงมีพระบรมราชโองการให้ฝ่ายใดเป็นแม่กองจัดการกระบวนพยุหยาตรา ถ้ากระทรวงวังเป็นผู้จัด พนักงานเห่เรือมักเป็นข้าราชการกระทรวงวัง เช่น เป็นพนักงานภูษามาลา นักร้องที่ทำงานอยู่ในกรมมหรสพหรือกรมพิณพาทย์หลวง เป็นต้น โดยคัดเลือกคนที่มีคุณสมบัติเหมาะสม คือต้องมีความรู้ในเรื่องกระบวนการเห่ มีเสียงดีและเสียงดังได้ยินไปไกลทั่วคุ้งน้ำเนื่องจากสมัยก่อนยังไม่มีเครื่องขยายเสียงดังเช่นในปัจจุบัน ถ้าฝ่ายทหารเป็นผู้จัดจะอยู่ในความรับผิดชอบของทหารเรือ

ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์เริ่มพบการกล่าวถึงผู้ทำหน้าที่เห่เรือหลวงในสมัยรัชกาลที่ 4 โดยสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้กล่าวถึงหลวงพิศณุเสนี (ทองอยู่) และขุมนรามเภรี (ทอง) ไว้ในคำนำหนังสือประชุมกาพย์เห่เรือบริบูรณ์ดังนี้ “... เพราะเมื่อข้าพเจ้าเป็นเด็กได้ตามเสด็จลงลอยพระประทีปเคยฟังบทเห่เหล่านี้ และรู้จักตัวขุนรามเภรีคนนั้น ชื่อ ทอง เป็นข้าหลวงเดิมและเป็นต้นบทเห่เรือในสมัยนั้นคู่กับหลวงพิษณุเสนี (ทองอยู่) ...” และในช่วงอธิบายตำนานเห่เรือ ความว่า “ตามที่เคยสังเกตเห็นลักษณะเห่เรือกระบวนหลวงซึ่งเป็นต้นแบบมาแต่รัชกาลที่ 4 นั้น เมื่อเสด็จลงประทับในเรือพระที่นั่งแล้ว หลวงพิศณุเสนี ขุมรามเภรีเปนต้นบท (จะได้เปนต้นบทโดยตำแหน่งฤๅโดยเฉภาะตัว ข้าพเจ้าไม่ทราบแน่) คนหนึ่งนั่งคุกเข่าพนมมือเห่โคลงนำกาพย์ บางทีเรียกกันว่าเกริ่นโคลงก็เคยได้ยิน เมื่อจบบทโคลงแล้วจึงออกเรือพระที่นั่ง” (ดำรงราชานุภาพ, 2472) จากการสืบค้นข้อมูลพบว่าหลวงพิศณุเสนี (ทองอยู่ พ.ศ. 2360-25 เมษายน พ.ศ.2435) หรือเรียกกันว่าหลวงเพ็ดฉลู รับ

ราชกาลตั้งแต่ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 4 โปรดเกล้าให้เป็นขุนวิเวกสงครามตำแหน่งปลัดกรมกลองชนะขวา ต่อมากรุณาโปรดเกล้าฯ เลื่อนขึ้นเป็นหลวงพิศณุเสนีเจ้ากรมกลองชนะซ้าย เป็นผู้ที่มีความสามารถหลายอย่างทั้งการขับเสภา แต่งเสภา นับถือกันเป็นครูใหญ่ในกระบวนเสภามา จนถึงรัชกาลที่ 5 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เลื่อนเป็นพระราชมานูเจ้ากรมกลองชนะขวา เมื่อพ.ศ. 2434 (รัชนี ทรัพย์วิจิตร, ม.ป.ป.) จึงสันนิษฐานได้ว่าในยุคก่อนยังไม่มีตำแหน่งพนักงานเห่เรือโดยตรง ใช้การแต่งตั้งผู้มีความสามารถทางคีตศิลป์มาทำหน้าที่เห่เรือพระราชพิธีตามความเหมาะสม

หลังจากนั้นพบการบันทึกหลักฐานผู้ทำหน้าที่พนักงานเห่เรือในช่วงรัชกาลที่ 6 ในยุคนี้อยู่ในความรับผิดชอบของกองทัพเรือ โดยสมเด็จฯ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงดำรงตำแหน่งผู้บัญชาการทหารเรือในขณะนั้น นำความขึ้นทูลเกล้าฯ ขอพระราชทานพระบรมราชานุญาตปรับปรุงการรับผิดชอบในการจัดขบวนเรือพระราชพิธีมาอยู่ในความรับผิดชอบของกองทัพเรือทั้งหมด เพื่อความสะดวกมในการดำเนินงาน ปัจจุบันกองเรือเล็ก กรมการขนส่งทหารเรือเป็นฝ่ายรับผิดชอบการจัดกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค รวมถึงการฝึกหัดคัดเลือกพนักงานเห่เรือและการฝึกหัดฝีพาย การทำหน้าที่แต่ละครั้งประกอบด้วยพนักงานเห่เรือตัวจริงและพนักงานเห่เรือสำรอง ผู้ที่ทำหน้าที่พนักงานเห่เรือจึงมาจากข้าราชการในกองทัพเรือทั้งสิ้น รายนามการสืบทอดตำแหน่งพนักงานเห่เรือในพระราชพิธีรวบรวมจากเอกสารหลักฐานต่าง ๆ ที่ปรากฏชัดเจน มีดังนี้

พันจ่าโทหลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอน สุนทรเกศ พ.ศ. 2405-2493) ทำหน้าที่ช่วงปลายรัชกาลที่ 5 ถึงรัชกาลที่ 7 ประมาณ พ.ศ. 2454-2471 ได้ทำหน้าที่ในงานสำคัญคือ เป็นพนักงานเห่เรือในขบวนพยุหยาตราเลียบพระนครทางชลมารค เนื่องในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกรัชกาลที่ 6 จัดขึ้นเมื่อวันที่ 13 พฤศจิกายน พ.ศ. 2454 และรัชการที่ 7 จัดขึ้นเมื่อวันที่ 3 มีนาคม พ.ศ.2468 (พูนพิศ อมาตยกุล, 2551, น. 257, 376) ต่อมาได้ถ่ายทอดทางเห่เรือให้กับเรือเอกผัด ชุดชลามาศ แต่มิได้รับหน้าที่เป็นพนักงานเห่เรือในช่วงนั้นเนื่องจากผู้ทำหน้าที่ต่อจากหลวงกล่อมโกศลศัพท์คือรองอำมาตย์ตรีโป๊ะ เหมรำไพ

รองอำมาตย์ตรีโป๊ะ เหมรำไพ (พ.ศ. 2445-2485) ทำหน้าที่อยู่ในช่วงประมาณ พ.ศ. 2471 ถึงช่วงก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 มีชื่อเสียงเป็นที่ร่ำลือในยุคนั้น ได้รับการฝึกร้องออกเสียงอย่างโอเปรา (Opera) เพิ่มเติมจากสมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ พระองค์ทรงดำรงตำแหน่งผู้แทนเสนาบดีกระทรวงทหารเรือในขณะนั้น ทำการพัฒนาการร้องเอื้อนเสียงอย่างเก่ามาใช้วิธีการร้องอย่างฝรั่งให้เสียงไพเราะดังกังวานสองฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยา เนื่องจากในยุคนั้นยังไม่ได้นำเครื่องขยายเสียงมาใช้ในขบวนพระราชพิธี เริ่มใช้ครั้งแรกในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคเนื่องในพระราชพิธีสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 150 ปี วันที่ 6 เมษายน พ.ศ. 2475 นอกจากนี้ยังบันทึกแผ่นเสียงเช่น “เห่เรือพระราชพิธีทางชลมารค” ลงในแผ่นเสียงตรา PARLOPHONE หน้าสีเขียว หมายเลข

B.18747-1 มีทั้งหมด 3 แผ่น การเห่เรือพระที่นั่งในการเห่ชมปลาในยุคนั้นไว้ด้วยเป็นต้น (พูนพิศ อมาตยกุล, ม.ป.ป.)

ภาพที่ 1 แผ่นเสียงเห่เรือพระราชพิธีทางชลมารค โดยนายโป๊ะ เหมรำไพ
ที่มา: https://youtu.be/ eClZB**5**NSEe**8**?si=jXCoIfty**0**yws**0**xvF

พันจ่าเอกเขียว ศุขภูมิ ได้รับการถ่ายทอดการเห่เรือในพระราชพิธีจากเรือเอกผัด ชุดชลามาศ ทำหน้าที่พนักงานเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคเนื่องในงานฉลอง 25 พุทธศตวรรษ เมื่อ 18 พฤษภาคม พ.ศ. 2500 ซึ่งเป็นการจัดขบวนพยุหยาตราทางชลมารคครั้งแรกในรัชกาลที่ 9 หลังเว้นช่วงจากครั้งสุดท้ายในรัชกาลที่ 7 เป็นเวลา 25 ปี ต่อมาพันจ่าเอกเขียว ศุขภูมิ ได้เป็นผู้ถ่ายทอดการเห่เรือคนสำคัญโดยนายธนิต อยู่โพธิ์ ได้เชิญมาถ่ายทอดทางเห่เรือให้กับทางกรมศิลปากร รวมถึงการถ่ายทอดให้กับจ่าเอกมงคล แสงสว่าง (ยศในขณะนั้น) ในช่วงหลัง พ.ศ. 2508 ผู้รับหน้าที่พนักงานเห่เรือลำดับต่อไป

พลเรือตรีมงคล แสงสว่าง (พ.ศ. 2483-ปัจจุบัน) ทำหน้าที่ในช่วง พ.ศ. 2511-2546 เริ่มการปฏิบัติหน้าที่ครั้งแรกในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี เมื่อวันที่ 5 เมษายน พ.ศ. 2525 และในงานสำคัญต่าง ๆ ตลอดระยะเวลาที่รับหน้าที่อีกหลายครั้ง ในปี พ.ศ. 2543 ได้รับคัดเลือกเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์) ต่อมาในปี พ.ศ. 2546 ได้รับพระกรุณาโปรดเกล้าฯ เลื่อนยศเป็นพลเรือตรี ปฏิบัติหน้าที่ครั้งสุดท้ายในขบวนเรือพระราชพิธี การประชุมเอเปก เมื่อวันที่ 20 ตุลาคม พ.ศ. 2546 หลังจากเกษียณอายุราชการได้รับเชิญเป็นวิทยากรให้หลายหน่วยงานเพื่อเผยแพร่สืบทอดการเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคต่อไป

นาวาเอกณัฐวัฏ อร่ามเกลื้อ (พ.ศ. 2505-ปัจจุบัน) ทำหน้าที่ในช่วง พ.ศ. 2549-2565 เริ่มปฏิบัติหน้าที่ครั้งแรกในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคเนื่องในวโรกาสฉลองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี รัชกาลที่ 9 เมื่อวันที่ 12 มิถุนายนพ.ศ. 2549 เป็นต้นมา นาวาเอกณัฐวัฏ อร่ามเกลื้อ เรียนรู้การเห่เรือในพระราชพิธีกับพันจ่าเอกสุจินต์ สุวรรณ (ภายหลังปรับยศเป็นเรือโท) และเรียนรู้วิธีร้องเพิ่มเติมจากพลเรือตรีมงคล แสงสว่าง ปฏิบัติหน้าที่ครั้งสุดท้ายในขบวนพยุหยาตราเลียบพระนครทางชลมารคเนื่องในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก รัชกาลที่ 10 เมื่อวันที่ 12 ธันวาคม พ.ศ. 2562 และเกษียณอายุราชการในปี พ.ศ. 2565 ตำแหน่งผู้อำนวยการกองเรือเล็ก กรมการขนส่งทหารเรือ กองทัพเรือ (ณัฐวัฏ อร่ามเกลื้อ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 6 กันยายน 2565)

บุคคลสำคัญที่มีส่วนในการสืบทอดการเห่เรือ

นอกเหนือจากตำแหน่งพักงานเห่เรือ ยังปรากฏบุคคลที่มีส่วนสำคัญเป็นผู้ถ่ายทอดฝึกสอนให้กับกองทัพเรือได้แก่

- สมเด็จฯ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต พระองค์ทรงทำการพัฒนาการร้องเอื้อนเสียงอย่างเก่ามาใช้วิธีการร้องอย่างฝรั่ง โดยพระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าอินทุรัตนา อ้างถึงใน ชีวิตและงานทูลกระหม่อมบริพัตร ว่า “...พ่อเลือกนักร้องทหารเรือมาสอนวิธีร้องแบบฝรั่ง ให้ออกคำชัด อ้าปากร้องให้เสียงออกดังกังวาน เอื้อนให้ไพเราะ สอนหายใจแบบฝรั่ง ตะเบ็งเสียงแบบ Enricocuruso[9] เมื่อฝึกดีแล้ว พ่อให้นักร้องนั่งเรือออกไปลอยลำอยู่กลางแม่น้ำแล้วร้องเห่เรือ สมัยนั้นยังไม่มีไมโครโฟน ถึงวันจริงเสียงขับร้องเห่เรือดังก้องแม่น้ำเจ้าพระยา” (นวรัตน์ เลขะกุล, 2544, น. 38)

- นายเรือเอกหลวงประจญประจามิตร (เจริญ นายเรือ 11 มิถุนายน 2433 - 16 พฤศจิกายน 2525) ภายหลังเป็นพลเรือตรีเจริญ นายเรือ บุคคลสำคัญของกองทัพเรือในการจัดขบวนเรือพยุหยาตราทางชลมารคช่วงก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครองในรัชกาลที่ 7 พ.ศ. 2475 และการรื้อฟื้นขบวนพยุหยาตราทางชลมารคในรัชกาลที่ 9 ขึ้นเป็นครั้งแรก

เป็นผู้มีความรู้ทางดนตรีไทยสามารถเห่เรือได้ไพเราะ ช่วงก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครองในรัชกาลที่ 7 พ.ศ. 2475 ท่านได้รับตำแหน่งผู้บังคับกองยานพาหนะทหารเรือ มีหน้าที่รับผิดชอบในการจัดขบวนเรือพยุหยาตราทางชลมารค การควบคุมฝึกหัดฝีพาย การเห่เรือโดยตรง ซึ่งมีรองอำมาตย์ตรีโป๊ะ เหมรำไพ เป็นพนักงานเห่เรือ ต่อมาหลังจากพลเรือตรีเจริญ นายเรือ เกษียณราชการได้รับเชิญให้กลับไปช่วยฝึกหัดฝีพาย การขับร้องเห่เรือ การจัดขบวนเรือ ในปี พ.ศ. 2500 เพราะขณะนั้นขาด

[9] นักร้องโอเปราชาวอิตาลีมีชื่อเสียงมากในยุคนั้น ได้รับการยอมรับว่าเป็นราชาเสียงเทเนอร์

บุคคลที่มีความรู้ในเรื่องเหล่านี้ เนื่องด้วยหลังจากเปลี่ยนแปลงการปกครองไม่มีการจัดขบวนพยุหยาตราทางชลมารคมาเป็นเวลาถึง 25 ปี ในครั้งนี้เป็นการรื้อฟื้นการจัดขบวนพยุหยาตราทางชลมารคขึ้นอีกครั้งและนับเป็นการเห่เรือพระราชพิธีครั้งแรกของรัชกาลที่ 9 ในงานฉลอง 25 พุทธศตวรรษ จัดขึ้นเมื่อวันที่ 18 พฤษภาคม พ.ศ. 2500 โดยมีพันจ่าเอกเขียว ศุขภูมิ เป็นพนักงานเห่เรือ นับว่าพลเรือตรีเจริญ นายเรือ (หลวงประจญประจามิตร) เป็นบุคคลผู้มีบทบาทสำคัญในการถ่ายทอดแบบแผนการจัดขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ตลอดจนการเห่เรือในพระราชพิธีให้กับกองทัพเรือ เป็นที่ประจักษ์ปรากฏในการบันทึกเรื่องราวจากบุคคลที่เกี่ยวข้องในหนังสืออนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพพลเรือตรีเจริญ นายเรือ (2526) ดังนี้

ลูก-หลาน “เป็นความสุขของคุณพ่อที่จะใช้เวลาว่างสำหรับการเล่นดนตรีไทย ได้สะสมเครื่องดนตรีไทยไว้หลายชนิด ชอบการขับร้อง ... คุณพ่อเห่เรือเสียงไพเราะมาก ... ก่อนที่จะไปปฏิบัติงานที่สัตหีบ คุณพ่อได้ตามเสด็จทูลหม่อมบริพัตรฯ อยู่เสมอ”

พลเรือเอกจรูญ เฉลิมเตียรณ “แม้ท่านจะได้พ้นจากราชการไปแล้ว แต่ท่านก็ยังกรุณาให้คำปรึกษาหารือในขนบธรรมมเนียมประเพณีตามที่ท่านได้ประสบมาแก่ผู้ใคร่ทราบ เช่นการจัดกระบวนเรือพยุหยาตราทางชลมารค ถ้าแม้นขาดความรู้จากท่านแล้ว ราชกิจคงไม่เรียบร้อยเป็นที่พอพระราชหฤทัย”

บทความสัมภาษณ์ คอลัมน์ดอกประดู่ จากหนังสือนาวิกศาสตร์ ปีที่ 65 เล่ม 3 เดือนมีนาคม 2525

> ...จนกระทั่งได้มารับหน้าที่เป็นผู้บังคับกองพาหนะ ซึ่งมีหน้าที่ควบคุมเรือพาย เรือแจว ณ ที่นี้เอง ที่ทำให้คุณครูมีอาชีพพิเศษเพิ่มขึ้นคือ ต้องควบคุมการเห่เรือ ฝึกหัดพวกฝีพายเรือไว้ให้พร้อมที่จะรับเสด็จในงานทอดผ้าพระกฐินทางชลมารคตอนออกพรรษา ... เมื่อปี ๒๕๐๐ จอมพลเรือ หลวงยุทธศาสตร์โกศล (ประยูร ยุทธศาสตร์โกศล) ผู้บัญชาการทหารเรือ ได้ริเริ่มพิธีทอดผ้าพระกฐินทางชลมารคขึ้นอีก จึงได้ให้เจ้าคุณหาญกลางสมุทร (บุญมี พันธุมนาวิน) มาขอร้องคุณครูให้ช่วยไปฝึกหัดฝีพายและขับร้องเห่เรือ เพราะขณะนั้นคนเก่าที่มีความรู้ในเรื่องการหัดฝีพายหรือการขับร้องเห่เรือไม่มีแล้ว คุณครูได้ไปช่วยฝึกหัดให้ทุกอย่าง ตั้งแต่การวางตำแหน่งเรือในกระบวน การจัดฝีพาย การฝึกหัดฝีพายและการขับร้องเห่เรือ จนงานเสด็จฯ ทอดผ้าพระกฐินทางชลมารคปี ๒๕๐๐ สำเร็จลงด้วยความเรียบร้อยทุกประการ การเสด็จฯ ทอดผ้าพระกฐินทางชลมารคนี้ ยังมีติดต่อกันมาอีกหลายครั้ง คุณครูเล่าว่าตอนที่ไปรับราชการเป็นผู้ควบคุมกองเรือแจวเรือพายอยู่นั้น บางครั้งคุณครูต้องแสดงการพายและการขับร้องเห่เรือให้ทหารดูและฟังด้วย และในงานทอดผ้าพระกฐินตอนออกพรรษา คุณครูต้องเป็นหัวเรือใหญ่ทุกครั้ง เพราะเป็นหน้าที่โดยตรงในเรื่องนี้ (เจริญ นายเรือ, 2526, น. 5, 7-8)

ภาพที่ 2 หลวงประจญประจามิตร (พลเรือตรีเจริญ นายเรือ)
ที่มา: อนุสรณ์ในงานพระราชทางเพลิงศพพลเรือตรีเจริญ นายเรือ (2526)

นอกจากนี้ยังมีผู้มีความรู้ความสามารถ ทำหน้าที่ถ่ายทอดการเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคให้แก่กองทัพเรือ แต่ไม่ได้อยู่ในตำแหน่งพนักงานเห่เรือโดยตรง เช่น เรือเอกผัด ชุดชลามาศ เรือโทสุจินต์ สุวรรณ เรือเอกทวี นิลวงษ์ พันจ่าเอกวิโรจน์ โพธิ์เทศ และพันจ่าเอกเฉลิม รอดดี เป็นต้น

หน้าที่ของพนักงานเห่เรือ นอกจากการจำบทเห่และทำนองเห่เรือให้แม่นยำ ยังต้องเป็นผู้ที่มีปฏิภาณไหวพริบอยู่ตลอดเวลา มีความเข้าใจในการเลือกใช้เสียงให้เหมาะสมกับลักษณะการพาย เนื่องด้วยในวันพระราชพิธีจริง พนักงานเห่เรือต้องเข้าใจการไหลของกระแสน้ำในขณะนั้น พิจารณาว่าเป็นการพายตามน้ำหรือทวนน้ำเพื่อเลือกใช้น้ำเสียงให้เหมาะสมกับสถานการณ์ เป็นการใช้น้ำเสียงช่วยกระตุ้นให้จังหวะการพายแก่ฝีพายในการควบคุมความเร็วของเรือให้เหมาะสม ตลอดจนการใช้จำนวนบทเห่ตัดทอนหรือเพิ่มให้เมาะสมสอดคล้องกับระยะทางในแต่ละครั้ง เพื่อให้ถึงที่หมายตามกำหนดการพระราชพิธีได้อย่างพอดีไม่ช้าไม่เร็วเกินไป (ณัฐวัฏ อร่ามเกลื้อ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 18 มีนาคม 2563) พนักงานเห่เรือจึงทำหน้าที่เป็นผู้ควบคุมความเร็วในการพายเรืออีกนัยหนึ่ง ในปัจจุบันมีการนำเทคโนโลยีการคำนวณระยะทางและจัดริ้วขบวนเรือให้สวยงามด้วยการใช้เครื่องมือเลเซอร์เรนจ์ไฟน์เตอร์ (Laser Range-Finder) วัดระยะความห่างระหว่างเรือพระราชพิธีแต่ละลำ เริ่มใช้ครั้งแรกในขบวนพยุหยาตราเลียบพระนครทางชลมารค เนื่องในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกปี พ.ศ. 2562 นอกจากนี้ยังมีการนำเครื่องขยายเสียงมาใช้โดยติดตั้งลำโพงในเรือทุกลำเพื่อรับสัญญาณเสียงเห่เรือให้ได้ยินทั่วถึงทำให้ฝีพายในเรือพระราชพิธีลำอื่น ๆ สามารร้องรับได้อย่างพร้อมเพรียงกัน แตกต่างจาก

ยุคก่อนที่พนักงานเห่เรือทำหน้าที่อยู่ในเรือพระที่นั่งทรง[10] ฝีพายในเรือลำเดียวกับพนักงานเห่เรือเฉพาะส่วนหน้าพระที่นั่งเป็นลูกคู่ร้องรับเพียงลำเดียวเท่านั้น เนื่องจากห้ามขานรับข้ามที่ประทับ ปัจจุบันพนักงานเห่เรือย้ายมาทำหน้าที่อยู่ในเรืออนันตนาคราช ฝีพายในเรือทั้งลำเป็นลูกคู่ร้องรับเป็นหลัก เมื่อมีการนำเครื่องขยายเสียงมาติดตั้งในเรือทุกลำทำให้ฝีพายในเรือพระราชพิธีลำอื่น ๆ ช่วยร้องรับได้อย่างพร้อมเพรียงกันทั้งริ้วขบวน

2.3.5 เครื่องดนตรีในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค

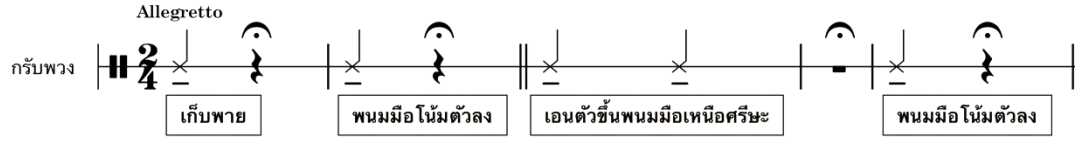
เครื่องดนตรีที่ใช้ในพระราชพิธีพยุหยาตราทางชลมารคในปัจจุบัน มีระเบียบแบบแผนสืบทอดต่อกันมาตั้งแต่อดีต พบว่าเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงมาตั้งแต่ในสมัยอยุธยา มีหลักฐานจากการบันทึกเรื่องราวในจดหมายเหตุของราชทูตที่เดินทางมาเจริญสัมพันธไมตรีระหว่างพระมหากษัตริย์ในยุคของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ประกอบด้วยดนตรีที่ใช้เป็นสัญญาณและดนตรีประโคมดังนี้

1) ดนตรีที่ใช้เป็นสัญญาณ

ดนตรีที่ใช้เป็นสัญญาณในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่สำคัญ ทำหน้าที่ส่งสัญญาณในขบวนเรือพระราชพิธีให้ผู้ทำหน้าที่ต่าง ๆ ในเรือแต่ละลำปฏิบัติตามความหมายของเสียงสัญญาณเพื่อความพร้อมเพรียงได้แก่ การถวายบังคม การบอกระยะทาง การให้จังหวะการพาย การให้สัญญาณต่าง ๆ ประกอบด้วยเสียงจากเครื่องดนตรีและเสียงกระทบเส้า มีรายละเอียดดังนี้

- กรับพวง

เป็นเครื่องดนตรีประจำอยู่เฉพาะในเรือพระที่นั่งเท่านั้น มีเจ้าหน้าที่ลำละ 1 นาย ได้แก่เรือพระที่นั่งสุพรรณหงส์ อนันตนาคราช อเนกชาติภุชงค์ และนารายณ์ทรงสุบรรณ เสียงสัญญาณกรับพวงหมายถึงให้ฝีพายและเจ้าหน้าที่ในเรือพระที่นั่งลำทรงทำการการถวายบังคม การเตรียมพาย การเก็บพาย



ตัวอย่างที่ 2.1 สัญญาณกรับเมื่อเรือพระที่นั่งลำทรงจอดเทียบท่าที่หมาย
ที่มา: ถอดเสียงและบันทึกโน้ตโดยผู้วิจัย

[10] หรือเรือพระที่นั่งลำทรง หมายถึงเรือพระที่นั่งซึ่งพระมหากษัตริย์ประทับ ในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค

- วงปี่ชวากลองแขก

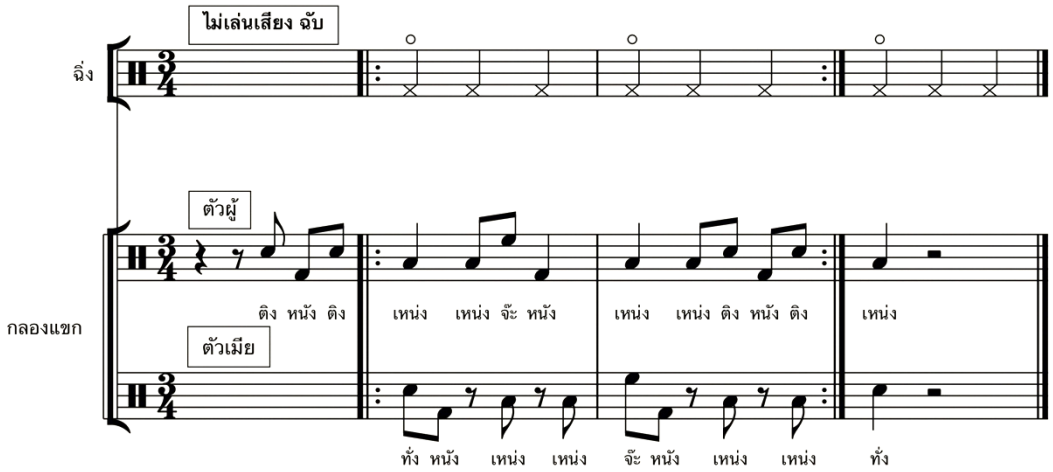
วงปี่ชวากลองแขกในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคมีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “สะระหม่าลงเรือ” ในสมัยโบราณใช้เป็นสัญญาณบอกให้ทราบว่าขบวนเรือแล่นเข้าคุ้งน้ำใหม่ แต่ในปัจจุบันเส้นทางที่ใช้เปลี่ยนไปไม่มีคุ้งน้ำมากเหมือนยุคก่อน จึงใช้วิธีกะประมาณการบรรเลงให้พอดีกับระยะทาง ในหนึ่งวงประกอบด้วย ปี่ชวา กลองแขกตัวผู้ กลองแขกตัวเมีย ฉิ่ง และผู้ควบคุมวง ใช้จำนวน 2 วงประจำในเรือพระราชพิธีลำละ 1 วงได้แก่เรือ “อีเหลือง” หรือเรียกว่าเรือกลองนอก ตำแหน่งอยู่หน้าสุดของริ้วสายกลาง เป็นเรือของรองผู้บัญชาการขบวนเรือ และเรือ “แตงโม” หรือเรียกว่าเรือกลองใน ตำแหน่งอยู่หน้าเรือพระที่นั่งทรง เป็นเรือของผู้บัญชาการขบวนเรือ

เพลงที่ใช้ในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคคือเพลง “สะระหม่าไทย” หรือ “สะระหม่าใหญ่” ถือเป็นเพลงขั้นสูง เริ่มบรรเลงเมื่อได้ยินพนักงานเห่เรือขึ้นต้นทำนองช้าลวะเห่ด้วยคำว่า “เห่เอ่ย” ในปัจจุบันใช้รับคำสั่งการเริ่มบรรเลงจากหอบังคับการ[11]เพื่อความพร้อมเพรียง ปี่ชวาเป่าทำนองหลัก กลองแขกบรรเลงหน้าทับสะระหม่า ฉิ่งตีด้วยเสียงฉิ่งเท่านั้นไม่ใช้เสียงฉับ ความเร็วจังหวะขึ้นอยู่กับผู้บรรเลง หน้าทับเรียกว่า “ไม้” เริ่มจากไม้ต้น ไม้โปรย ไม้แดก เมื่อขึ้นไม้ต้นแล้วสามารถบรรเลงวนหรือสลับไปมาระหว่างกันได้ ก่อนขึ้นไม้ใหม่ทุกครั้งต้องคั่นด้วย “หน้าทับโยน” หรือไม้โยน เป็นหน้าทับสำหรับพักตั้งหลักหรือเป็นการรอความพร้อมก่อนที่จะเริ่มไม้ต่อไปสามารถบรรเลงวนได้หลายรอบตามความเหมาะสม หน้าทับสุดท้ายคือไม้แปลง ใช้เฉพาะวงปี่ชวากลองแขกในเรือแตงโมเท่านั้น เริ่มบรรเลงในช่วงเรือพระที่นั่งทรงกำลังเทียบท่าที่หมาย เมื่อพระมหากษัตริย์เสด็จขึ้นสะพานฉนวน[12] เริ่มบรรเลงทำนองพร้อมลงจบ (ยุทธนา ชิดท้วม, การสื่อสารส่วนบุคคล, 1 เมษายน 2565)[13]

[11] สั่งการจากตึกจุลดิศโดยใช้วิทยุสื่อสารมายังเจ้าหน้าที่ในเรือ

[12] ทางเดินที่มีเครื่องกำบังอยู่ 2 ข้างเพื่อบังตาสำหรับพระมหากษัตริย์

[13] ดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม หัวหน้าวงในเรือแตงโม



ตัวอย่างที่ 2.2 หน้าทับโยน
ที่มา: ถอดเสียงและบันทึกโน้ตโดยผู้วิจัย

- แตรเดี่ยว

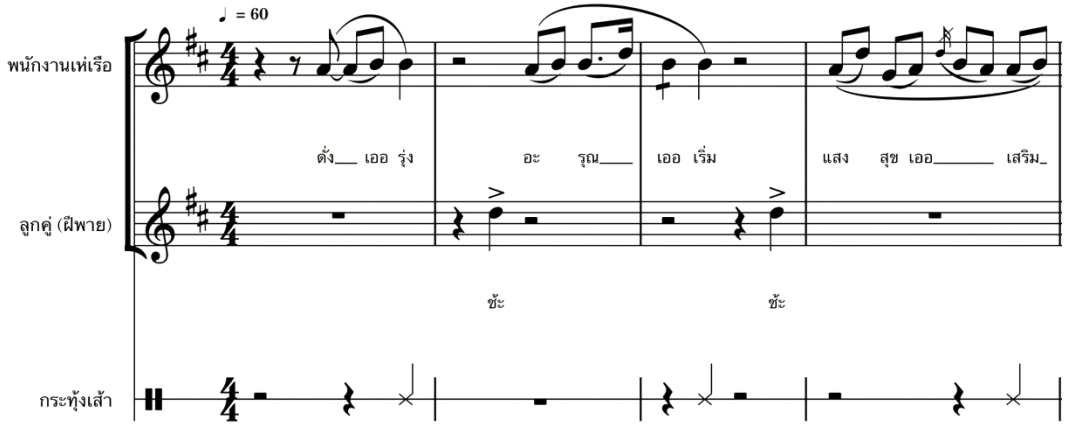
เป็นเครื่องดนตรีประจำอยู่ในเรือเหล่าแสนยากรจำนวน 48 ลำ (เรือที่ไม่ใช่เรือพระที่นั่ง) มีเจ้าหน้าที่ประจำลำละ 1 นาย ยกเว้นเรือแตงโม (เรือกลองใน) มีพลแตร 2 นาย โดยมี 1 นายทำหน้าที่เป็นต้นเสียง ทำนองที่ใช้ในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคใช้ทำนอง “เพลงคำนับ” ในการถวายความเคารพและ “เพลงหน้าเดิน” ใช้ในการบอกระยะทางทุก 100 เมตร โดยต้นเสียงเริ่มจากเรือแตงโม เมื่อเรือเหล่าแสนยากรได้ยินต้นเสียงจึงเป่าตามไล่ต่อกันไปทุกลำ

ตัวอย่างที่ 2.3 เพลงหน้าเดิน
ที่มา: ถอดเสียงและบันทึกโน้ตโดยผู้วิจัย

- เส้า

เส้าเป็นอุปกรณ์ใช้กระทุ้งลงบนไม้เพื่อให้จังหวะพายแก่ฝีพายให้พร้อมเพรียงสอดคล้องกับทำนองเห่เรือ ใช้เฉพาะทำนองช้าลวะเห่และมูลเห่เท่านั้น เส้าทำจากกระบอกไม้ไผ่ความยาวประมาณ 5 เมตร ประจำอยู่ในเรือดั้ง 22 ลำ และเรือรูปสัตว์ 8 ลำได้แก่อสุรวายุภักษ์ อสุรปักษี กระบี่ปราบ

เมืองมาร กระบี่ราณรอนราพณ์ พลาลีรั้งทวีป สุครีพครองเมือง ครุฑเหิรเห็จ และครุฑเตร็จไตรจักร ในแต่ละลำมีเจ้าหน้าที่กระทุ้งเส้าลำละ 2 นาย รวมทั้งสิ้น 60 นาย



ตัวอย่างที่ 2.4 จังหวะกระทุ้งเส้าในทำนองมูลเห่
ที่มา: ถอดเสียงและบันทึกโน้ตโดยผู้วิจัย

2) ดนตรีประโคม

ดนตรีประโคมเป็นการบรรเลงจากเครื่องดนตรีในวงเครื่องประโคม ใช้ประกอบเฉพาะงานพระราชพิธี เป็นการแสดงถึงพระราชอิสริยยศของพระมหากษัตริย์และพระราชวงศ์ ในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคดนตรีทำหน้าที่ประโคมไปตลอดเส้นทางการเสด็จพระราชดำเนิน ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้

- กลองมโหระทึก

เป็นกลองมีหน้าเดียวหล่อด้วยโลหะไม่ขึงหนังเหมือนกลองทั่วไป มีไม้ตีปลายพันด้วยผ้า 2 อัน ตัวกลองเป็นโลหะผสมทองแดง ตะกั่วและดีบุก บนหน้ากลองมีโลหะหล่อเป็นตัวกบอยู่ประจำ 4 ทิศ นิยมใช้ตีประโคมทั้งงานราษฎร์และงานหลวงมาแต่ครั้งโบราณ ปัจจุบันยังคงใช้ตีประโคมร่วมกับแตรสังข์ในงานพระราชพิธีต่าง ๆ

- กลองชนะ

มีรูปร่างรูปร่างยาวเป็นรูปทรงกระบอกมี 2 หน้า ขึงด้วยหนังเหมือนกับกลองแขกแต่สั้นกว่าในขบวนเสด็จจะใช้กลอง 4 สีเพื่อความเป็นสิริมงคล คือ กลองชนะทอง กลองชนะเงิน กลองชนะเขียวลายเงิน และกลองชนะแดงลายทอง

- สังข์

เป็นเครื่องเป่าทำจากเปลือกหอยสังข์ เจาะก้นหอยเป็นรูสำหรับเป่าใช้ในพระราชพิธีสำคัญ แตรฝรั่งมีลักษณะปากบานคล้ายดอกลำโพงใช้ประโคมเวลาเสด็จพระราชดำเนินโดยขบวนพยุหยาตรา

- แตรงอน

มีรูปร่างโค้งงอน ตอนปลายบานเลียนแบบมาจากเขาสัตว์ ปัจจุบันแตรงอนใช้เป่าร่วมกับสังข์ โดยเมื่อพระมหากษัตริย์เสด็จประทับยังเรือพระที่นั่ง

ตารางที่ 2 แสดงตำแหน่งเสียงจากเครื่องดนตรีในเรือพระราชพิธี

ชื่อเรือพระราชพิธี	จำนวน (ลำ)	เครื่องดนตรี/อุปกรณ์	เจ้าหน้าที่ (นาย)	หน้าที่
เรือพระที่นั่ง				
สุพรรณหงส์	1	กรับพวง	1	ส่งสัญญาณ
อนันตนาคราช	1	กรับพวง	1	ส่งสัญญาณ
อเนกชาติภุชงค์	1	กรับพวง	1	ส่งสัญญาณ
นารายณ์ทรงสุบรรณ	1	กรับพวง	1	ส่งสัญญาณ
เรือเหล่าแสนยากร				
เอกชัยเหินหาว	1	แตรเดี่ยว	1	ส่งสัญญาณ
		กลองมโหระทึก	1	ประโคม
เอกชัยหลาวทอง	1	แตรเดี่ยว	1	ส่งสัญญาณ
		กลองมโหระทึก	1	ประโคม
พาลีลั้งทวีป	1	แตรเดี่ยว	1	ส่งสัญญาณ
		เส้า	2	ส่งสัญญาณ
		สังข์	1	ประโคม
		แตรงอน	1	ประโคม
สุครีพครองเมือง	1	แตรเดี่ยว	1	ส่งสัญญาณ
		เส้า	2	ส่งสัญญาณ
		สังข์	1	ประโคม
		แตรงอน	1	ประโคม
อสุรวายุภักษ์	1	แตรเดี่ยว	1	ส่งสัญญาณ
		เส้า	2	ส่งสัญญาณ

ชื่อเรือพระราชพิธี	จำนวน (ลำ)	เครื่องดนตรี/อุปกรณ์	เจ้าหน้าที่ (นาย)	หน้าที่
		กลองชนะ	10	ประโคม
อสุรปักษี	1	แตรเดี่ยว	1	ส่งสัญญาณ
		เส้า	2	ส่งสัญญาณ
		กลองชนะ	10	ประโคม
กระบี่ปราบเมืองมาร	1	แตรเดี่ยว	1	ส่งสัญญาณ
		เส้า	2	ส่งสัญญาณ
		กลองชนะ	10	ประโคม
กระบี่ราณรอน ราพณ์	1	แตรเดี่ยว	1	ส่งสัญญาณ
		เส้า	2	ส่งสัญญาณ
		กลองชนะ	10	ประโคม
ครุฑเหินเห็จ	1	แตรเดี่ยว	1	ส่งสัญญาณ
		เส้า	2	ส่งสัญญาณ
		กลองมโหระทึก	1	ประโคม
ครุฑเตร็จไตรจักร	1	แตรเดี่ยว	1	ส่งสัญญาณ
		เส้า	2	ส่งสัญญาณ
		กลองมโหระทึก	1	ประโคม
เสือทะยานชล	1	แตรเดี่ยว	1	ส่งสัญญาณ
เสือคำรณสินธุ์	1	แตรเดี่ยว	1	ส่งสัญญาณ
อีเหลือง (กลองนอก)	1	วงปี่ชวากลองแขก	6	ส่งสัญญาณ
แตงโม (กลองใน)	1	แตรเดี่ยว	1	ส่งสัญญาณ
		วงปี่ชวากลองแข	6	ส่งสัญญาณ
ทองขวานฟ้า	1	แตรเดี่ยว	1	ส่งสัญญาณ
ทองบ้าบิ่น	1	แตรเดี่ยว	1	ส่งสัญญาณ
ดั้ง	22	แตรเดี่ยว	22	ส่งสัญญาณ
		เส้า	44	ส่งสัญญาณ
ตำรวจ	3	แตรเดี่ยว	3	ส่งสัญญาณ
แซง	7	แตรเดี่ยว	7	ส่งสัญญาณ

2.4 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม (2555) ศึกษาเรื่อง เพลงเห่: กระบวนการในวัฒนธรรมไทย เป็นการศึกษาความสำคัญและบทบาทหน้าที่ของเพลงเห่ในวัฒนธรรมไทย รูปแบบของการขับร้องเพลงเห่ วัตถุประสงค์ของการวิจัยไม่ได้เฉพาะเจาะจงในเรื่องของทำนองเห่ประเภทใดประเภทหนึ่งในแง่มุมทางวิชาการดนตรี แต่เป็นการศึกษาเพลงเห่หลายลักษณะในแง่มุมบทบาททางวัฒนธรรม ผลการวิจัยทำให้เกิดองค์ความรู้เกี่ยวกับเพลงเห่ที่มีการสืบทอดจากภูมิปัญญาแบบมุขปาฐะ ที่แสดงให้เห็นถึงวิถีชีวิต ความเชื่อ และลักษณะของสังคมไทย โดยแบ่งเป็น 3 ประเภทคือ เพลงเห่ในพิธีกรรม เพลงเห่ในพระราชพิธีของหลวงและเพลงเห่ในวิถีชีวิตของราษฎร เพลงเห่เป็นองค์ประกอบสำคัญในพิธีกรรม มีบทบาทหน้าที่ในราชพิธีและในวิถีชีวิตราษฎร มีดนตรีที่เกี่ยวของกับเพลงเห เช่นวงขับไม้ วงมโหรี วงปชวากลองแขก และวงปี่พาทย์ กระบวนการเพลงเหมี 3 กระบวนการคือ กระบวนการเหกลอม กระบวนการเหเรือ กระบวนการเหในโขน ละคร รูปแบบของเพลงเหได้แก รูปแบบการประพันธ รูปแบบการขับรองและทำนองเหกลอม เหเรือ เหในโขนละคร และเพลงที่มีชื่อวาเห รวมทั้งที่มีการรองเป็นทำนองเห่

ธีรยุทธ ตุ้มฉาย (2549) ศึกษาการเห่เรือในกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค ในแง่มุมประวัติการเห่เรือและดนตรีในกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค ศึกษาระเบียบวิธีการ ขนบประเพณี ความเชื่อ วิเคราะห์คีตลักษณ์และลีลาการเห่เรือทางกองทัพเรือและทางกรมศิลปากร และศึกษากระบวนการสืบทอด รูปแบบการศึกษาในงานวิจัยนี้ใช้แนวทางการวิเคราะห์ด้วยทฤษฎีดนตรีไทย รวมทั้งการบันทึกโน้ตในรูปแบบไทย ผลการศึกษาพบว่าในด้านการขับร้องไทย ทำนองเห่เรือของกองทัพเรือและทางกรมศิลปากร มีความแตกต่างกันในบางส่วนเท่านั้น โดยกองทัพเรือจะเน้นความเข้มแข็ง ออกเสียงอย่างชัดเจนให้จังหวะที่พอดีกับการพาย ส่วนของทางกรมศิลปากร จะเน้นความชัดเจนของการออกเสียงของคำเพื่อมิให้ผิดเพี้ยน ใช้กลวิธีพิเศษทางการขับร้องตามหลักดุริยางคศิลป์อย่างอ่อนช้อยแต่ใช้จังหวะการเห่ที่กระชับ

นันทา ขุนภักดี (2537) วิจัยเรื่องลักษณะเฉพาะของการอ่านทำนองเสนาะ โดยได้ศึกษาเฉพาะการอ่านทำนองเสนาะของภาคกลาง ตลอดจนศึกษาการอ่านร้อยกรองเป็นทำนองต่าง ๆ เช่น ร้องเพลงไทย ขับเสภา พากย์โขน เห่เรือ สวดสรภัญญะ เป็นต้น ผลของการวิจัยทำให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะตลอดจนหลักการเบื้องต้นในการอ่านทำนองเสนาะที่สืบสอดมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้น เป็นการอ่านออกเสียงคำประพันธ์ให้มีเสียงสูงต่ำตามลีลาของบทร้อยกรอง มีจังหวะสั้นยาวและไพเราะ ทำให้เกิดความแตกต่างจากการอ่านตามปรกติ และการอ่านบทร้อยกรองด้วยทำนองอื่น ๆ ถึงแม้ว่าจะใช้ฉันทลักษณ์ประเภทเดียวกัน ในด้านการถ่ายทอดการอ่านทำนองเสนาะด้วยโน้ตดนตรีจะทำให้ผู้อ่านได้แต่เพียงทำนองที่ปรากฏตามโน้ตเท่านั้น ยังคงต้องใช้การฝึกจากครูโดยตรง

ประโยชน์ที่ได้ช่วยให้เกิดความเข้าใจและความซาบซึ้งในวรรณคดี อีกทั้งเป็นการช่วยเชิดชูสมบัติทางศิลปวัฒนธรรมของชาติด้านภาษาและวรรณศิลป์ที่แสดงถึงเอกลักษณ์พิเศษเฉพาะของไทย

ธนรัฐ อยู่สุขเจริญ (2564) ศึกษาเรื่องเสียงเอื้อนในเพลงไทย เป็นการศึกษาพัฒนาการและการดำรงอยู่ของเอื้อนในสมัยกรุงศรีอยุธยาซึ่งสืบเนื่องมาตั้งแต่ก่อนสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช นำเสนอการเปลี่ยนผ่านของวัฒนธรรมการขับร้องไทยที่พบจากประวัติศาสตร์ และการปรับตัวให้เข้ากับวิวัฒนาการของสังคมไทยร่วมสมัย พบว่าการเอื้อนอยู่คู่กับการขับร้องเพลงไทยมายาวนาน มีการปรับเปลี่ยนการใช้งานไปตามสภาพสังคมและวัฒนธรรม การเอื้อนจะปะปนอยู่ในวิถีชีวิตของคนไทย โดยเฉพาะกิจกรรมที่ใช้เสียงของมนุษย์สร้างความบันเทิง เริ่มจากรูปแบบอย่างง่ายพัฒนาไปสู่ความซับซ้อนมากขึ้น เช่น เพลงกล่อมลูก เพลงพื้นบ้าน ทำนองสวด การเทศน์ของพระสงฆ์ การขับเสภา พระราชพิธีเห่เรือ เป็นต้น ตำแหน่งของการเอื้อนเป็นไปอย่างมีหลักการ มีระเบียบและวิธีการใช้ที่ชัดเจนโดยเฉพาะในการขับร้องเพลงไทยเดิม ส่งผลทำให้จังหวะเชื่องช้ายืดยาวออกไปมากขึ้น เสียงที่เปล่งออกมาไม่มีความหมาย มีลักษณะสูง ๆ ต่ำ ๆ ติดต่อกันเป็นทำนองสั้นบ้างยาวบ้าง เมื่อวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาสู่ประเทศไทย เกิดการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมออกมาเป็นเพลงไทยสากล บางเพลงนำทำนองเพลงไทยเดิมไปปรับตัดการเอื้อนออกไปเรียกว่าเพลงเนื้อเต็ม ทำให้อารมณ์เพลงมีความแตกต่างกัน

สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา (2544) ได้ทำการวิจัยเรื่อง วงกลองแขก: วงปี่กลองในพระราชพิธีไทย เป็นการศึกษาทางวิชาการดนตรีไทยในเรื่องวงปี่กลองพระราชพิธี ปัจจุบันเป็นวงที่ใช้เฉพาะในขบวนเสด็จพยุหยาตราทางชลมารคเรียกว่าเพลงสะระหม่าไทย ในงานวิจัยนี้ใช้การบันทึกโน้ตด้วยรูปแบบโน้ตดนตรีไทยและโน้ตดนตรีสากล มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการเปลี่ยนแปลงของวงปี่กลองตลอดจนองค์ประกอบทางดนตรี และบทบาทหน้าที่ทางสังคม ผลการวิจัยพบว่าวงกลองแขกได้รับอิทธิพลจากชวาซึ่งรับถ่ายทอดอิทธิพลมาจากอินเดีย มีบทบาทหน้าที่ในการบูชาเทพเจ้าและสิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อความเป็นสิริมงคล ลักษณะการบรรเลงจะยึดจังหวะฉิ่งและโครงสร้างหน้าทับเป็นหลักในการดำเนินทำนองตามกระบวนเพลงสะระหม่าไทยได้แก่ สะระหม่า โยน และแปลง ในการบรรเลงมีเอกลักษณ์เฉพาะอย่างเป็นระบบ เป็นเครื่องเสริมพระบารมีของพระมหากษัตริย์ในการประกอบพระราชพิธี จากงานวิจัยนี้พบว่าการบรรเลงของวงปี่กลอง ไม่ได้มีส่วนสัมพันธ์กับทำนองเห่เรือ ต่างทำหน้าที่ในพระราชพิธีเฉพาะส่วนของตน โดยวงปี่กลองทำหน้าที่บรรเลงเพื่อใช้เป็นสัญญาณให้ทราบว่าขบวนเรือพระราชพิธีเดินทางเข้าสู่คุ้งน้ำใหม่ ใช้การเปลี่ยนหน้าทับเป็นการบอกสัญญาณ

ศรินทร์ จินตนเสรี (2562) วิจัยเรื่องนวัตกรรมรังสรรค์เพลงพื้นบ้านไทยในมิติการขับร้องประสานเสียง เป็นการศึกษาสาระทางดนตรีพื้นบ้านภาคกลาง ใช้กระบวนการวิจัยด้านมานุษยดนตรีวิทยา ในการปฏิบัติงานภาคสนามได้ฝากตัวเป็นศิษย์กับศิลปินพื้นบ้านเพื่อเรียนรู้ความถ่องแท้ของเนื้อหาและทักษะปฏิบัติ นำไปสู่การสร้างนวัตรังสรรค์การแปรอรรถรสเพลงพื้นบ้านสู่เพลงร้อง

ประสานเสียง ขั้นตอนการศึกษาประกอบด้วยการศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรี การขับร้อง การประยุกต์ใช้เพลงพื้นบ้าน โดยคัดเลือกเพลงต้นแบบในการศึกษา 12 เพลง นำมาบันทึกด้วยโน้ตสากล ประกอบด้วยเพลงเรือ เพลงเกี่ยวข้าว เพลงฟานฟาง เพลงสงคอลำพวน เพลงชักกระดาน เพลงปรกไก่ เพลงอีแซว เพลงรำโทน เพลงลำตัด เพลงกล่อมลูก เพลงฉ่อย และเพลงพิษฐาน พบว่าลักษณะเฉพาะทางดนตรีและการขับร้องเพลงพื้นบ้านมีโครงสร้างระบบเสียงแบบแพนทาโทนิกที่อิงเสียงแบบเพลงไทยเดิม ทำนองและเนื้อร้องเป็นแบบร้อยเนื้อทำนองเดียวและลักษณะทำนองรำพัน การประยุกต์นำมาสร้างสรรค์เพลงขับร้องประสานเสียง ใช้แนวประสานเสียงดนตรีตะวันตก 4 ระดับ คือ ระดับเสียงโซปราโน อัลโต เทเนอร์ และเบส ผสมผสานกับวิธีขับร้องเพลงพื้นบ้านไทย มีการใช้ช่วงเสียง จังหวะ สีสันของเสียง การใช้ลูกคอเพื่อระรัวเสียง การรักษากลิ่นอายเพื่อคงความเป็นเพลงพื้นบ้านให้ปรากฏในรูปแบบการขับร้องประสานเสียงอย่างดนตรีตะวันตก ประโยชน์ที่ได้รับจากการวิจัยส่งผลต่อการพัฒนาเพลงพื้นบ้านในแนวอนุรักษ์มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม นำไปสู่ความร่วมสมัย ตลอดจนการต่อยอดแนวนวัตกรรมและเทคโนโลยี

สรีวันท์ วาทะวัฒนะ (2561) ทำการศึกษาเพลงพื้นบ้านสะล้อล้านนาสู่การสร้างสรรค์บทเพลง violin ensemble เป็นการวิจัยสร้างสรรค์ทางมานุษยดุริยางควิทยาโดยการเก็บข้อมูลภาคสนามเป็นหลัก ใช้การสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ (Informal Interview) จากผู้ชำนาญการบรรเลงสะล้อล้านนาและผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลง การประพันธ์บทเพลงสำหรับไวโอลิน ใช้การบันทึกเสียง บันทึกภาพนิ่ง บันทึกภาพเคลื่อนไหว การถ่ายทอดเสียงพูดลงเป็นลายลักษณ์อักษร รวมถึงถ่ายทอดเสียงเพลงเป็นโน้ตสากลเพื่อใช้ในการวิเคราะห์บทเพลง ศึกษาระบบเสียง บทเพลง คุณลักษณะดนตรีและเทคนิคการบรรเลง โดยคัดเลือกบทเพลงสะล้อล้านนาจำนวน 4 บทเพลงมาทำการศึกษาได้แก่ เพลงซอปั่นฝ้าย เพลงพม่าโต๊ะโต่งเต่ง เพลงสาวไหม และเพลงซออื่อ พบว่ามีการใช้บันไดเสียงที่คล้ายกันคือบันไดเสียง 5 เสียง (pentatonic scale) และบันไดเสียง 6 เสียง (hexatonix scale) ทุกเพลงอยู่ในอัตราจังหวะ 2/4 พบรูปลักษณ์ของทำนอง 3 รูปแปบบคือ แบบเชื่อมโยงต่อกัน (conjunctive) แบบไม่เชื่อมโยงต่อกัน (disjunctive) และแบบแนวทำนองขึ้น ๆ ลง ๆ (undulating) รูปแบบของบทเพลงเป็นเพลงสั้นทำนองเดียว (iterative) ในการวิจัยได้เปรียบเทียบเทคนิคสะล้อล้านนากับไวโอลิน เช่น คันชักหนึ่ง เทียบได้กับ detache bowing เป็นต้น และนำองค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษานำมาบูรณาการเกิดเป็นผลงานบทประพันธ์ร่วมสมัยในบทเพลง Lanna Fiddle’s Dance for violin ensemble ที่ใช้พื้นฐานของดนตรีพื้นบ้านสะล้อล้านนามาประยุกต์ใช้ร่วมกับศาสตร์การบรรเลงไวโอลิน ทำให้เกิดการอนุลักษณ์และพัฒนาดนตรีพื้นบ้านของไทย สามารถนำไปเผยแพร่ในระดับสากลและต่อยอดการเรียนรู้เพื่อเพิ่มทักษะการบรรเลงไวโอลินในระดับสูงต่อไป

จิตตพิมญ์ แย้มพราย (2559) ทำการวิจัยในรูปแบบดนตรีสร้างสรรค์วิชาการเรื่องการรื้อฟื้นและสร้างบทประพันธ์ประวัติศาสตร์สยาม-ฝรั่งเศส ของ มิเชล ริชาร์ด เดอลาล็องด์ ผู้ประพันธ์

เพลง Air des Siamois (Air of Siam) เป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้บรรเลงต้อนรับคณะราชทูตสยามที่เดินทางมาเข้าเฝ้าพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ณ พระราชวังแวร์ซายส์ เมื่อวันที่ 1กันยายน ค.ศ. 1686 โดยเฉพาะ นับเป็นบทเพลงสำคัญทางประวัติศาสตร์ที่มีลักษณะพิเศษคือ เป็นบทเพลงบรรเลงตะวันตกเพลงแรกที่นักประพันธ์พยายามผสมผสานดนตรีตะวันออกลงในบทประพันธ์ตะวันตก ในกระบวนการการสร้างสรรค์บทเพลงผู้วิจัยได้บูรณาการศาสตร์ทางดนตรีแขนงต่าง ๆ ได้แก่ ดนตรีวิทยา มานุษยดนตรีวิทยา ทฤษฎีและการวิเคราะห์ดนตรี การประพันธ์เพลง การแสดงดนตรี และศาสตร์อื่น ๆ ได้แก่ประวัติศาสตร์ สังคมและวัฒนธรรม นำข้อมูลที่ได้มาทำการวิเคราะห์สังเคราะห์เพื่อนำมาสร้างบทประพันธ์เพลงสยาม (Air of Siam) ขึ้นใหม่ให้มีความชัดเจนมากขึ้น เป็นการประพันธ์แนวดนตรีที่ขาดหายไปจากโน้ตเพลงที่ค้นพบให้ครบทุกแนวเครื่องดนตรี โดยการศึกษาหลักฐานทางดนประวัติศาสตร์ดนตรีในปลายคริสต์ศตวรรษที่ 17 ระหว่างสองรัชสมัยได้แก่มโหรีอยุธยาในช่วงแผ่นดินของสมเด็จพระนารายณ์มหาราชและดนตรีบรรเลงในราชสำนักฝรั่งเศสของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 นำมาศึกษาในด้านลักษณะและโครงสร้างของดนตรีฝรั่งเศสและมโหรีอยุธยา เครื่องดนตรี วงดนตรี ระบบเสียง เทคนิคการบรรเลง เครื่องดนตรีต่าง ๆ รวมถึงการนำเข้าเครื่องดนตรีตะวันตกในแผ่นดินของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช การใช้เครื่องดนตรีสยามเพื่อความสัมพันธ์ทางการทูต นำมาสร้างเป็นบทประพันธ์ใหม่ที่อาศัยโครงสร้างหลักทางดนตรีของบทประพันธ์เดิมประกอบกับการเพิ่มเติมสร้างสรรค์ลักษณะเด่นทางประวัติศาสตร์ของดนตรีสยามและฝรั่งเศสเข้าด้วยกัน และถ่ายทอดบทเพลงด้วยสำเนียงและเทคนิคการบรรเลงในยุคนั้น เพื่อสื่อให้เห็นถึงเสียงดนตรี บรรยากาศ ความสัมพันธ์ทางการทูตระหว่างทั้งสองชาติในเหตุการณ์สำคัญครั้งอดีต

จากการศึกษาทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทำให้เห็นว่าดนตรีที่เป็นองค์ประกอบในแต่ละวัฒนธรรม เมื่อศึกษาบริบทที่เกี่ยวพันธ์ตามกระบวนการมานุษยดนตรีวิทยา ดนตรีสามารถสะท้อนให้เห็นวิถีชีวิต ความเชื่อ ภูมิปัญญาทางศิลปะที่สั่งสมสืบทอดมาตั้งแต่ครั้งอดีต มีการปรับให้เหมาะสมกับยุคสมัยจนถึงปัจจุบัน ทำให้เกิดแนวคิดนำมาบูรณาการณ์ในงานศึกษาทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคที่มีความเป็นอัตลักษณ์ในการประดิษฐ์ทำนองของการอ่านบทร้องกรองประเภทหนึ่งทำให้เกิดประเด็นแนวคิดหลักดังนี้

1. แนวคิดการบันทึกทำนองด้วยโน้ตดนตรีสากล เพื่อเป็นการอนุรักษ์ทำนองไว้อย่างเป็นรูปธรรม

2. แนวคิดการวิเคราะห์ทำนองเพื่อศึกษาให้เห็นลักษณะเฉพาะทางดนตรี การเอื้อนเป็นส่วนประกอบสำคัญที่สร้างเอกลักษณ์ในการเห่เรือซึ่งเป็นคีตศิลป์ไทยประเภทหนึ่ง

3. แนวคิดการวิจัยสร้างสรรค์ด้านมานุษยดนตรีวิทยา นำผลจากการศึกษาข้อมูล การวิเคราะห์ทำนองมาบูรณาการณ์ นำเสนอด้วยการสร้างบทเพลงบรรยายเรื่องราวในรูปแบบวงเชม

เบอร์ที่ผสมผสานเครื่องดนตรีอคูสติกร่วมกับเสียงจากซินธิไซด์เซอร์เพื่อสร้างสีสัน สร้างบรรยากาศให้บทเพลงมีความร่วมสมัย

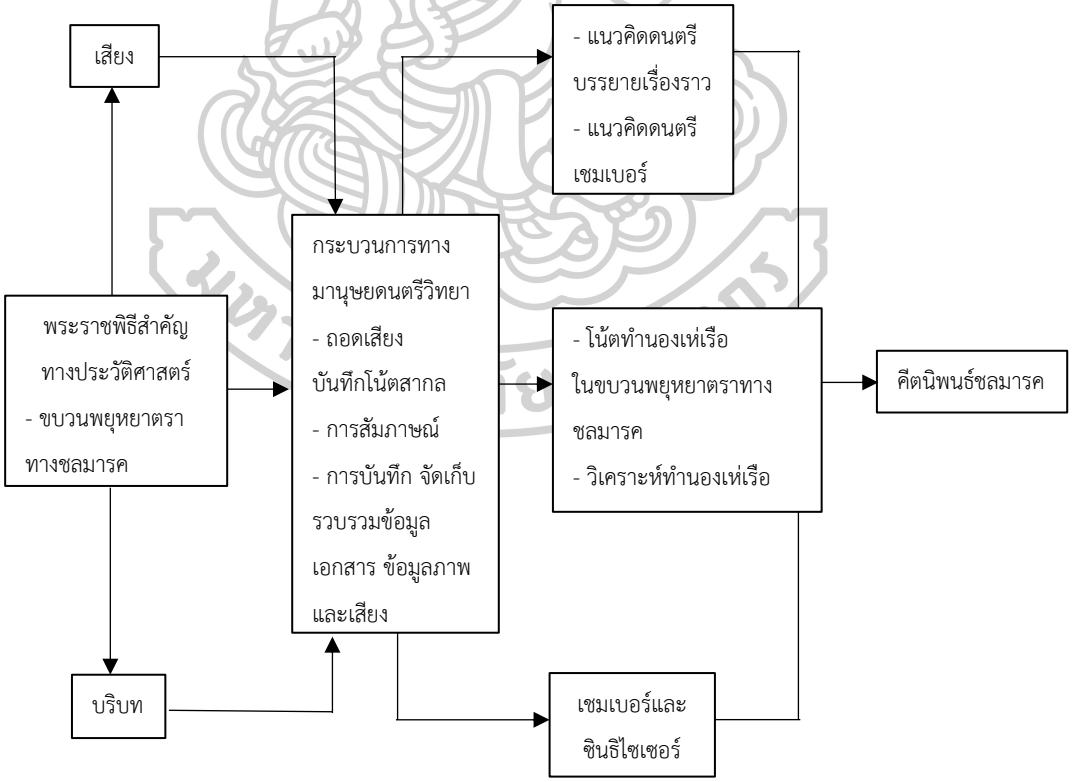
นอกจากนี้ยังทำให้เห็นว่าทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคเป็นคีตศิลป์ไทยประเภทหนึ่ง เกิดจากการประดิษฐ์ทำนองของการอ่านบทร้อยกรอง โดยมีการเอื้อนเป็นส่วนประกอบสำคัญที่สร้างอัตลักษณ์เฉพาะให้กับทำนอง รวมทั้งมีบริบทอื่นที่สำคัญควบคู่ไปกับบรรยากาศการเห่เรือคือเพลงสะระหม่าบรรเลงโดยวงปี่กลองที่ใช้เฉพาะในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคเท่านั้น

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

“คีตนิพนธ์ชลมารค” วิจัยสร้างสรรค์จากทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยเริ่มจากการนำกระบวนการทางมานุษยดนตรีวิทยามาเป็นแนวทางในการรวบรวมและศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง จากนั้นนำทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคมาถอดเสียงบันทึกโน้ตสากล วิเคราะห์ทำนองด้วยแนวทางวิเคราะห์ทำนองดนตรีตะวันตกและแนวทางวิเคราะห์ด้านมานุษยดนตรีวิทยา นำผลที่ได้มาสังเคราะห์ตีความเพื่อนำมาดำเนินการสร้างสรรค์บทเพลง ผู้วิจัยแบ่งการดำเนินการวิจัยเป็น 2 ส่วนได้แก่ ส่วนของกระบวนการวิจัยและส่วนกระบวนการสร้างสรรค์มีกรอบแนวคิดดังนี้

กรอบแนวคิดในการวิจัยสร้างสรรค์



3.1 กระบวนการวิจัย

กระบวนการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำแนวคิดการศึกษารวบรวมข้อมูลทางมานุษยดนตรีวิทยามาใช้ในการเก็บข้อมูลที่เกี่ยวข้อง การจัดการข้อมูล การถอดเสียง (music transcription) การวิเคราะห์ข้อมูล การสรุปผลการศึกษาข้อมูลเพื่อนำไปใช้ในส่วนการสร้างสรรค์ มีรายละเอียดดังนี้

3.1.1 การศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง

ขั้นตอนการศึกษาหาข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ เป็นขั้นตอนที่สำคัญในการเตรียมการเพื่อนำข้อมูลไปจัดระเบียบหมวดหมู่ที่เกี่ยวกับเรื่องราวที่ศึกษา ผู้วิจัยได้ใช้การค้นคว้าจากเอกสาร การสัมภาษณ์ ข้อมูลจากสื่อบันทึกภาพและเสียง มีรายละเอียดในด้านต่าง ๆ ดังนี้

1) การรวบรวมและศึกษาข้อมูล

ศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร หนังสือ ตำราทางวิชากร วิทยานิพนธ์ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นการทบทวนวรรณกรรมและสารัตถะที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย นำไปสู่แนวคิดที่เหมาะสม

2) การสัมภาษณ์

การสัมภาษณ์เป็นหนึ่งในกระบวนการเก็บข้อมูลภาคสนาม ทำให้ได้ข้อมูลเชิงลึกที่ไม่มีบันทึกไว้ในเอกสาร ผู้วิจัยทำการสัมภาษณ์ในลักษณะอย่างเป็นทางการและไม่เป็นทางการ มีการสอบถามซ่อมข้อมูลเป็นระยะจากบุคคลที่เกี่ยวข้องได้แก่

- นาวาเอกณัฐวัฏ อร่ามเกลื้อ ผู้อำนวยการกองเรือเล็ก กรมการขนส่งทหารเรือ กองทัพเรือ ผู้ทำหน้าที่พนักงานเห่เรือคนปัจจุบัน สัมภาษณ์ 18 มีนาคม พ.ศ. 2563, 6 กันยายน พ.ศ. 2565

- นายพรชัย ตรีเนตร ดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม นักปี่ในดนตรีวงปี่ชวากลองแขกในเรือแตงโม ร่วมในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค เนื่องในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก พ.ศ. 2562 สัมภาษณ์ 31 มีนาคม พ.ศ. 2565

- นายยุทธนา ชิตท้วม ดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม หัวหน้าวงปี่ชวากลองแขกในเรือแตงโม ร่วมในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค เนื่องในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก พ.ศ. 2562 สัมภาษณ์ 1 เมษายน พ.ศ. 2565

3) ข้อมูลจากสื่อบันทึกภาพและเสียง

ผู้วิจัยใช้การศึกษาในลักษณะ armchair ethnomusicology สำหรับการศึกษาข้อมูลจากสื่อบันทึกภาพและเสียง เนื่องด้วยการจัดขบวนพยุหยาตราทางชลมารคเป็นราชประเพณีที่จัดขึ้นเฉพาะในวาระสำคัญระดับชาติเท่านั้น โอกาสการลงภาคสนามในวันจริงเป็นไปได้ยาก การศึกษาข้อมูลจึงจำเป็นต้องอาศัยเทคโนโลยีการบันทึกภาพและเสียงในปัจจุบันที่มีการพัฒนาคุณภาพมากขึ้น

มีการลงเผยแพร่ข้อมูลในเว็ปไซด์ต่าง ๆ ทำให้เกิดแหล่งข้อมูลที่เอื้อประโยชน์ต่อนักวิจัยในทุกแง่มุม และมีความหลากหลาย ผู้วิจัยได้ศึกษาเรื่องราวในหัวข้อต่าง ๆ ได้แก่

- ซีดีบันทึกเสียงเห่เรือสำหรับฝึกซ้อมฝีพาย พ.ศ. 2562 [Live CC] 15.15 น. การเสด็จพระราชดำเนินเลียบพระนคร โดยขบวนพยุหยาตราทางชลมารค (12 ธ.ค. 62) เผยแพร่ทาง https://youtu.be/agEVd6sd900

- สาธิตการเห่เรือหลวงพระราชพิธีโดยนาวาโทณัฐวัฏ อร่ามเกลื้อ เผยแพร่ทาง https://youtu.be/5hF8F83RuwM

- [Live CC] 15.15 น. การเสด็จพระราชดำเนินเลียบพระนคร โดยขบวนพยุหยาตราทางชลมารค (12 ธ.ค. 62) เผยแพร่ทาง Thai PBS https://www.youtube.com/live/agEVd6sd900?feature=share

- The Royal Barges National Museum : พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เรือพระราชพิธี เผยแพร่ทาง https://youtu.be/h3cMrPxZcwo

- Royal Barge Procession Bangkok 2019 : Previo & VOX POPS interview * Gonabco เผยแพร่ทาง https://youtu.be/wfRlDSS669I

- สารคดีการจัดขบวนเรือพระราชพิธี ฉลองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี เผยแพร่ทาง https://youtu.be/2zNsaSQn0_I

- กระบวนพยุหยาตราชลมารคในเอกสารประวัติศาสตร์ไทย-เทศ โดย : รศ.ดร. ปรีดี พิศภูมิวิถี เผยแพร่ทาง https://youtu.be/OtxESytzxks

- กาพย์เห่เรือในรัชกาลที่ ๙ และรัชกาลปัจจุบัน โดย : นาวาเอกทองย้อย แสงสินชัย เผยแพร่ทาง https://youtu.be/zrRdYar_Nkk

- จากกระบวนพยุหยาตราเพชรพวงสู่ลิลิตกระบวนพยุหยาตราถวายพระกฐินฯ โดย : รศ.ดร.ศานติ ภักดีคำ เผยแพร่ทาง https://youtu.be/pKijZ6nwRhk

- เรียนรู้วิถีเมืองน้ำผ่านพระราชพิธี : ท่องนาวาหน้าน้ำนอง ส่องวิถีชลมารค (10 ธ.ค. 62) เผยแพร่ทาง https://youtu.be/SC7ntH35Cxw

- Live (1) : สโมสรศิลปวัฒนธรรมเสวนา “พระเสด็จโดยแดนชล” เผยแพร่ทาง https://youtu.be/usHmBhtin9w

- Live (1.1) : สโมสรศิลปวัฒนธรรมเสวนา “พระเสด็จโดยแดนชล” เผยแพร่ทาง https://youtu.be/7BHKII63F80

- Live (2) : สโมสรศิลปวัฒนธรรมเสวนา “พระเสด็จโดยแดนชล” เผยแพร่ทาง https://youtu.be/S7mEOBmR6Uk

- Live (2) : สโมสรศิลปวัฒนธรรมเสวนา “พระเสด็จโดยแดนชล” เผยแพร่ทาง

https://youtu.be/iZxtyc5OeIw

- สมาน น้อยนิตย์ - วงปี่ชวา กลองแขก - เพลง สะระหม่าใหญ่ ออกแปลง (ในพระราชพิธีเห่เรือ) เผยแพร่ทาง https://youtu.be/8gX0ar5vLyk

- เสวนาวิชาการ เรื่อง วงปี่ชวากลองแขก (สะระหม่าลงเรือ) 1/2 เผยแพร่ทาง https://youtu.be/FdjKAe-sh3s

- เสวนาวิชาการ เรื่อง วงปี่ชวากลองแขก (สะระหม่าลงเรือ) 2/2 เผยแพร่ทาง https://youtu.be/5eYfyS_590s

4) อื่น ๆ

- เข้าชมพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เรือพระราชพิธี วันที่ 31 ธันวาคม พ.ศ. 2564

3.1.2 การจำแนกข้อมูลและการถอดเสียง

เมื่อได้ข้อมูลจากเอกสารงานวิจัย การสัมภาษณ์ สื่อบันทึกภาพและเสียง ผู้วิจัยนำมาจัดแบ่งเป็นหัวข้อสำคัญที่เกี่ยวข้องได้แก่ ประวัติความเป็นมาของขบวนพยุหยาตราทางชลมารคสมัยกรุงศรีอยุธยา - สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ องค์ประกอบของการเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค เสียงสัญญาณในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ทำการคัดแยกข้อมูลส่วนทำนองเห่เรือและเสียงสัญญานในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค มาทำการถอดเสียงบันทึกโน้ตสากลเพื่อให้ข้อมูลมีความชัดเจนเป็นรูปธรรมมากขึ้น โดยนำองค์ความรู้จากการทบทวนวรรณกรรมมาเป็นแนวทาง โดยใช้การจดบันทึกดนตรีที่พบเพื่อนำมาวิเคราะห์และเก็บหลักฐาน 2 รูปแบบคือ การบันทึกโน้ตพอสังเขป (prescriptive) เป็นการบันทึกโน้ตอย่างคร่าว ๆ ใช้เป็นหลักฐานประกอบ และการบันทึกโน้ตอย่างละเอียด (descriptive) เป็นการบันทึกเสียงและจังหวะที่ได้ยินอย่างละเอียดที่สุดเท่าที่ทำได้ นำมาใช้ในการบันทึกทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคทั้ง 4 ทำนอง เพื่อนำไปวิเคราะห์คุณลักษณะของทำนองตามวัตถุประสงค์การวิจัยต่อไป

ขั้นตอนการถอดเสียงผู้วิจัยนำโปรแกรม Logic pro X มาช่วยในการวิเคราะห์หาจังหวะหลักและระดับเสียงเบื้องต้นโดยใช้ทักษะการฟังร่วมด้วย เนื่องจากเป็นทำนองที่ไม่มีเครื่องดนตรีอื่นประกอบ ไม่มีการกำหนดจังหวะตายตัว ระดับเสียงในการขึ้นทำนองเห่ขึ้นอยู่กับพนักงานเห่เรือเป็นผู้ตั้งเสียง ทำให้การถอดโน้ตทำได้ยากจึงต้องนำเสียงทำนองเห่เรือไปทำการปรับให้สามารถจับจังหวะและระดับเสียงได้สะดวกขึ้น

3.1.3 การวิเคราะห์ทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค

จากการจำแนกข้อมูลและถอดเสียงบันทึกโน้ตสากล ผู้วิจัยนำโน้ตทำนองเห่เรือที่ได้จากการถอดเสียงมาทำการวิเคราะห์เพื่อให้เห็นโครงสร้าง ใช้แนวทางการวิเคราะห์ทำนองในประเด็นดังนี้

- รูปแบบของทำนอง (musical form) เป็นการพิจารณาภาพรวมของทำนองว่ามีโครงสร้างมีรูปแบบอย่างไรเช่นเดียวกับฉันทลักษณ์ของบทร้อยกรอง

- กลุ่มเสียง (mode) เป็นการสำรวจจำนวนระดับเสียงที่ปรากฏในทำนอง เสียงที่พบสามารถแสดงให้เห็นถึงระบบเสียงของแต่วัฒนธรรม

- ช่วงเสียง (range) ทำให้เห็นถึงระยะห่างระหว่างระดับเสียงต่ำสุดกับระดับเสียงสูงสุดในแต่ละทำนอง

- อัตราความเร็ว (tempo) เพื่อให้ทราบถึงความช้าเร็วของทำนอง

- การเคลื่อนที่ของทำนอง (melodic motion) ทำให้เห็นถึงการเคลื่อนที่ของทำนองในลักษณะแนวเส้นที่ลากระหว่างตัวโน้ตว่ามีรูปร่างอย่างไร ใช้คู่เสียงในการร้องในลักษณะใด ใช้การบรรจุคำร้องในทำนองอย่างไร

3.1.4 สรุปผล

นำองค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษาข้อมูล การจัดการข้อมูลและถอดเสียงและการวิเคราะห์ทำนอง ทำการสรุปและสังเคราะห์ออกมาเป็นแนวคิดนำไปใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์ต่อไป

3.2 กระบวนการสร้างสรรค์

นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาวิเคราะห์มาทำการสังเคราะห์ เพื่อนำมาใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ตลอดจนการวางกรอบแนวคิดรูปแบบการสร้างสรรค์บทเพลง มีรายละเอียดดังนี้

1) การคัดเลือกวัตถุดิบ

วัตถุดิบหลักที่ใช้ในการสร้างสรรค์คือ “ทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค” ผู้วิจัยทำการถอดเสียงเห่เรือบันทึกด้วยระบบโน้ตดนตรีสากล (transcription) เป็นกระบวนการมานุษยดนตรีวิทยาเพื่อให้ทราบถึงโครงสร้าง รายละเอียดของทำนอง และขั้นตอนต่าง ๆ รวมถึงการถอดเสียงดนตรีที่ทำหน้าที่ให้สัญญาณในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคได้แก่ หน้าทับโยน กรับพวง แตรเดี่ยว เสียงกระทบเส้า เสียงพายกระทบน้ำ โดยยึดตามหลักการในการใช้งานจริงนำมาบรรจุลงในบทเพลงอย่างสอดคล้องกับเรื่องราว

2) การกำหนดรูปแบบบทเพลงและการเลือกเครื่องดนตรี

วางกรอบแนวคิดด้วยการใช้รูปแบบวงที่สามารถแสดงได้สะดวกในทุกสถานที่ ใช้จำนวนคนน้อยแต่ยังสามารถแสดงศักยภาพของเสียงดนตรีได้เต็มประสิทธิภาพ จึงเลือกรูปแบบวงเชมเบอร์ผสมผสานกับเครื่องซินธิไซเซอร์ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีอะคูสติกในวงออร์เคสตราได้แก่เครื่องสายเลือกใช้ไวโอลิน เชลโล เครื่องลมไม้เลือกใช้ฟลูต โอโบ เครื่องลมทองเหลืองเลือกใช้ฮอร์น ทรัมเป็ต

และกลุ่มเครื่องตีใช้เสียงจากซินธิไซเซอร์ โดยกำหนดการผสมผสานให้เห็นสีสันของเสียงในเครื่องดนตรีแต่ละประเภททีละกลุ่ม และรวมทั้งหมดในช่วงท้าย

3) การประพันธ์บทเพลง

นำข้อมูลวัตถุดิบที่เลือกใช้ มาวางแนวทางในการประพันธ์ให้เหมาะสมกับรูปแบบวงดนตรีและเครื่องดนตรีที่ใช้ โดยการวางโครงร่างเนื้อหาที่ต้องการสื่อสารให้มีเรื่องราวเชื่อมโยงกันในแต่ละท่อน กำหนดกลุ่มเครื่องดนตรีให้เหมาะสมกับความหมายในแต่ละท่อน รวมถึงวางแนวทางการใช้เทคนิคการประพันธ์ดนตรีตะวันตก เช่น การวางโครงสร้างเพลง การประสานเสียง เป็นต้น

ในการประพันธ์เพลงใช้เครื่องมือได้แก่

- โปรแกรม Logic pro X Version 10.6.2 ทำตัวอย่างเพลง
- โปรแกรม Staffpad บันทึกโน้ตและสามารถฟังเสียงจากโน้ตที่บันทึกได้
- ซินธิไซเซอร์ยี่ห้อ Yamaha รุ่น Motif Rack XS
- คีย์บอร์ดสำหรับบันทึกเสียง VMK-188 Plus 88-Key Master Controller
- Audio Interface Focusrite Scarlett 2i4 (2nd Gen)

4) การคัดเลือกนักดนตรี

ทำการติดต่อนักดนตรีที่มีความเหมาะสมกับบทเพลง เป็นผู้สามารถอ่านโน้ตได้ดีทุกเครื่องมือรวมทั้งผู้เห่และอ่านบทร้อยกรอง เนื่องจากบทเพลงกำหนดด้วยโน้ตสากลทุกตำแหน่ง มีความชำนาญในเครื่องมือในระดับแสดงเดี่ยวได้เพื่อดึงศักยภาพเสียงที่บรรเลงออกมาในรูปแบบวงเชมเบอร์ได้ดี ผู้เล่นซินธิเซอร์ต้องเป็นผู้ชำนาญในการใช้เครื่องมือเป็นอย่างดีสามารถปรับแต่งเสียงตามที่ผู้ประพันธ์ระบุไว้ได้

5) การบรรเลงและแก้ไขปรับปรุง

อธิบายบทเพลงให้นักดนตรีเข้าใจรูปแบบและเรื่องราวของบทเพลง

- นำโน้ตร่างที่ 1 ทุกท่อนให้นักดนตรีกลุ่มเครื่องอะคูสติกบรรเลงแบบอ่านโน้ตทันทีกับซาวด์ดนตรีของซินธิไซเซอร์ทีละท่อน เพื่อฟังความกลมกลืนเบื้องต้นระหว่างเครื่องดนตรีอะคูสติกกับซินธิไซเซอร์ จากนั้นทำการปรับให้เหมาะสม ทำการตั้งค่าเสียงกับผู้เล่นตำแหน่งซินธิไซเซอร์ และทำความเข้าใจแนวคิดวิธีการเล่นในแต่ละท่อน

- นำโน้ตร่างที่ 2 ใช้ในการซ้อมรวมทุกท่อน นำโน้ตมาแก้ไขเป็นการปรับปรุง ทำการซ้อมรวมวงและทำการบันทึกเสียงเพื่อนำมาตรวจสอบอีกครั้งอย่างละเอียดอีกครั้ง

- นำโน้ตร่างที่ 3 ทำการบรรเลงพร้อมบันทึกเสียงและปรึกษาผู้เชี่ยวชาญ

- เตรียมแสดงบนเวทีจริง

กระบวนการวิจัยในครั้งนี้ประกอบด้วย 2 ขั้นตอนหลักได้แก่กระบวนการวิจัยและกระบวนการสร้างสรรค์ นำไปสู่การนำเสนอผลงานทางมานุษยดนตรีวิทยาในรูปแบบงานสร้างสรรค์บทเพลงอย่างมีแบบแผนด้วยการดำเนินการวิจัยอย่างเป็นระบบ

บทที่ 4
กระบวนการวิเคราะห์ทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค

จากการศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค พบว่าประกอบด้วย 4 ทำนอง เรียงตามลำดับขั้นตอนเริ่มจากทำนองเกริ่นโคลง ทำนองช้าลวะเห่ ทำนองมูลเห่ และทำนองสวะเห่ เป็นทำนองที่ประดิษฐ์ขึ้นอย่างมีแบบแผนเพื่อใช้ร้องประกอบบทร้อยกรอง มีการสืบทอดทำนองเริ่มในช่วงสมัยรัชกาลที่ 4 จากรุ่นสู่รุ่นแบบมุขปาฐะ เพื่อให้เห็นลักษณะของทำนองอย่างเป็นรูปธรรม ผู้วิจัยได้ถอดเสียงทำนองเห่เรือบันทึกด้วยระบบโน้ตดนตรีตะวันตก โดยใช้ต้นแบบเสียงเห่เรือของนาวาเอกณัฐวัฏ อร่ามเกลื้อ พนักงานเห่เรือคนปัจจุบัน ได้ทำการบันทึกเสียงโดยใช้กาพย์เห่เรือเฉลิมพระเกียรติ ประพันธ์โดยนาวาเอกทองย้อย แสงสินชัย เป็นการบันทึกลงแผ่นซีดีไว้สำหรับฝึกซ้อมเตรียมงานเสด็จเลียบพระนครโดยขบวนพยุหยาตราทางชลมารค พ.ศ. 2562 ประกอบกับเสียงจากการถ่ายทอดสดพระราชพิธีบรมราชาภิเษก วันที่ 12 ธันวาคม พ.ศ. 2562 เป็นการเทียบเคียง จากนั้นนำโน้ตที่ได้จากการถอดเสียงมาใช้วิเคราะห์เพื่อให้เห็นคุณลักษณะของทำนอง มีรายละเอียดดังนี้

4.1 เทคนิคการถอดเสียง

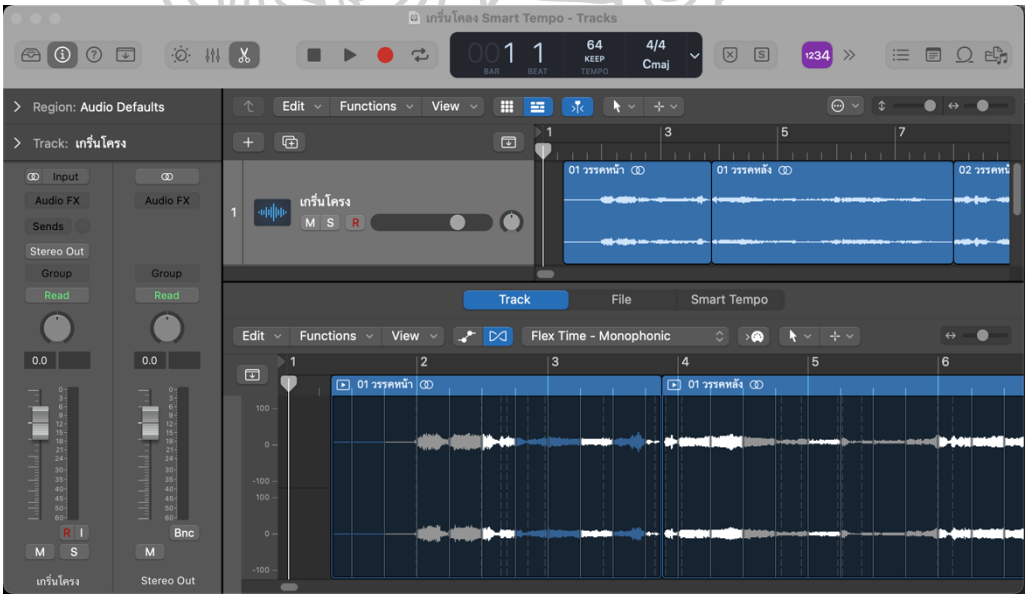
การนำเสียงเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคมาถอดเสียง (music transcription) บันทึกด้วยโน้ตสากล ผู้วิจัยใช้ต้นแบบหลักจากเสียงเห่เรือของนาวาเอกณัฐวัฏ อร่ามเกลื้อ พนักงานเห่เรือคนปัจจุบัน ได้ทำการบันทึกเสียงโดยใช้กาพย์เห่เรือเฉลิมพระเกียรติ ประพันธ์โดยนาวาเอกทองย้อย แสงสินชัย เป็นการบันทึกลงแผ่นซีดีไว้สำหรับฝึกซ้อมเตรียมงานเสด็จเลียบพระนครโดยขบวนพยุหยาตราทางชลมารค พ.ศ. 2562 ประกอบกับเสียงจากการถ่ายทอดสดในวันพระราชพิธีจริงเป็นการเทียบเคียง มีขั้นตอนการถอดเสียงดังนี้

1) แปลงเสียงเห่เรือจากแผ่นซีดีเป็นคลื่นเสียง (.wav) ด้วยโปรแกรม Logic pro X เพื่อความสะดวกในการกำหนดจุดที่ต้องการฟังซ้ำ

2) กำหนดอัตราความเร็วของทำนอง ใช้ทักษะการจับจังหวะประกอบการใช้คำสั่ง TAB Tempo ในโปรแกรม Pro Metronome เพื่อหาอัตราเฉลี่ยความเร็วจังหวะให้สมดุลตามความรู้สึกธรรมชาติการเคาะจังหวะ

ภาพที่ 3 คำสั่ง TAB ในโปรแกรม Pro Metronome
ที่มา: https://play.google.com/

3) นำค่าจังหวะเฉลี่ยที่ได้มากำหนดตั้งค่าในโปรแกรม Logic pro X เพื่อวิเคราะห์ปรับอัตราส่วนโน้ตในจังหวะตก (down beat) ด้วยคำสั่ง smart tempo ตั้งค่าเป็น On+Align Bars and Beats และคำสั่ง Flex Time เพื่อปรับตำแหน่งคลื่นเสียงให้กลมกลืนกับจังหวะที่กำหนด ช่วยให้เทียบอัตราส่วนโน้ตได้แม่นยำขึ้น



ภาพที่ 4 คำสั่ง Smart Tempo และ Flex Time ในโปรแกรม Logic Pro X
ที่มา: ผู้วิจัย

4) ทำการกำหนดจุดแบ่งคลื่นเสียงตามวรรคการประพันธ์

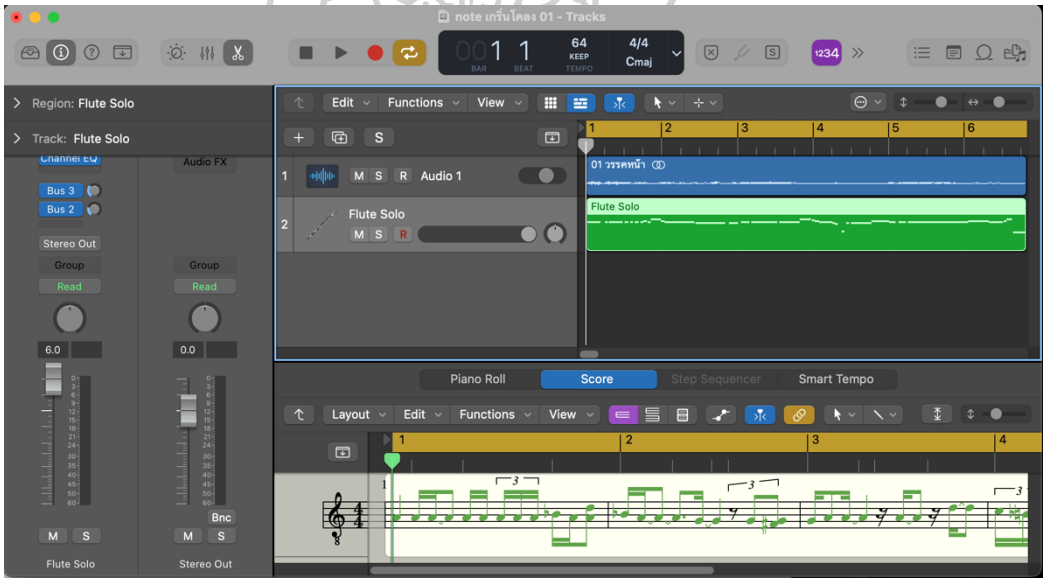
5) ใช้ทักษะการฟังปรับตำแหน่งคลื่นเสียงในจังหวะตกอีกครั้ง

6) ใช้คำสั่ง Flex Pitch วิเคราะห์ระดับเสียงเบื้องต้น ขั้นตอนนี้ยังไม่สามารถนำโน้ตที่ได้มาใช้งานจริงได้เนื่องจากโปรแกรมไม่สามารถคำนวณส่วนโน้ตได้ตรงตามหลักการบันทึกโน้ต

7) นำคลื่นเสียงที่กำหนดค่าเรียบร้อยแล้วมาทำการถอดเสียงบันทึกด้วยระบบโน้ตดนตรีสากลด้วยลายมือลงบนบรรทัด 5 เส้น ประกอบคำร้องโดยใช้ทักษะการฟังเป็นหลัก

8) นำโน้ตที่ได้จากการฟังมาทำการเทียบเคียงอัตราส่วนโน้ตและระดับเสียงกับโน้ตที่ได้จากการวิเคราะห์ของโปรแกรม ทำการแก้ไขอัตราส่วนโน้ตและระดับเสียงที่แสดงในโปรแกรมให้ตรงกับค่าโน้ตที่ได้จากการฟังเป็นหลัก

9) นำโน้ตที่แสดงในโปรแกรมที่ทำการปรับแต่งให้ตรงกับโน้ตที่ได้จากการฟังมาตรวจสอบความกลมกลืนกับคลื่นเสียง โดยเปิด Track คลื่นเสียงและ Track แสดงโน้ตที่บันทึกในโปรแกรม Logic pro x ไปพร้อมกันทั้ง 2 แทร็ก จากนั้นปรับค่าส่วนโน้ตและระดับเสียงที่บันทึกให้ตรงกับคลื่นเสียงจริงให้ใกล้เคียงมากที่สุด



ภาพที่ 5 ตรวจสอบความกลมกลืนระหว่างโน้ตกับคลื่นเสียงในโปรแกรม Logic Pro X
ที่มา: ผู้วิจัย

10) นำโน้ตที่ทำการปรับปรุงเรียบร้อยแล้วจากการบันทึกในโปรแกรม Logic pro x มาคัดลอกและจัดการแบ่งกลุ่มโน้ตให้ใช้งานได้จริงในโปรแกรม Staff Pad

11) นำโน้ตที่บันทึกสมบูรณ์แล้วจากโปรแกรม Staff Pad ไปใช้จริงโดยการนำโน้ตไปให้นักร้องและนักดนตรีบรรเลงเป็นการตรวจสอบ

กระบวนการถอดเสียงบันทึกโน้ตทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค เป็นการขับร้องที่ไม่มีเครื่องดนตรีประกอบ การตั้งเสียงเริ่มต้นพนักงานเห่เรือเป็นผู้กำหนดระดับเสียง ทำให้ความคงที่ของจังหวะในการร้อง ความแม่นยำของระดับเสียงตามมาตรฐานสากลมีความคลาดเคลื่อนไปตามธรรมชาติของพนักงานเห่เรือแต่ละท่าน การนำเทคโนโลยีด้านเสียงเข้ามาประกอบการถอดเสียงทำให้ดำเนินงานได้สะดวกและเก็บรายละเอียดในการบันทึกโน้ตได้มากขึ้นกว่าใช้การฟังเพียงวิธีเดียว อย่างไรก็ดีทักษะการฟังและการบันทึกโน้ตสากลเป็นทักษะที่ยังคงต้องใช้เป็นหลักสำคัญในการถอดเสียง เทคโนโลยีเป็นเพียงเครื่องมือช่วยให้การทำงานสะดวกมากขึ้นเท่านั้น

4.2 การบันทึกโน้ตทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค

จากกระบวนการถอดเสียงทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคทั้ง 4 ทำนอง เป็นโน้ตสากล ประกอบด้วยทำนองเกริ่นโคลง ทำนองช้าลาวเห่ ทำนองมูลเห่ และทำนองสวะเห่ มีรูปแบบโน้ตที่บันทึกดังนี้

4.2.1 ทำนองเกริ่นโคลง

ทำนองเกริ่นโคลง หรือเรียกอีกชื่อหนึ่งว่าเกริ่นเห่ เป็นทำนองแรกในช่วงเรือพระที่นั่งเริ่มเคลื่อนตัวออกจากท่า เมื่อพระมหากษัตริย์เสด็จประทับในเรือพระที่นั่งพร้อมในการเคลื่อนขบวน พนักงานเห่เริ่มเห่เกริ่นโคลงพร้อมกับเรือพระที่นั่งเคลื่อนที่ออกจากท่าไปประจำตำแหน่งในริ้วขบวนเรือพระราชพิธีที่จอดรออยู่กลางแม่น้ำ เมื่อพิจารณาถึงที่มาของชื่อทำนอง คำว่า “เกริ่น” หมายถึง บอกข่าวให้รู้ล่วงหน้า เช่น เกริ่นข่าว อาการที่ฝ่ายชายร้องนำในเพลงพื้นเมือง เช่น เพลงฉ่อย เพลงเกี่ยวข้าว เพื่อเชื้อเชิญฝ่ายหญิงให้ร้องตอบ ร้องหา เรียกหา เช่น นกเขาขันเกริ่น ผีกู่เกริ่น และคำว่า “โคลง” หมายถึง คำประพันธ์ประเภทหนึ่ง มีจำนวนคำในวรรคสัมผัสและบังคับเอกโทตามตำราฉันทลักษณ์ ชื่อของทำนองแรกนี้จึงมีชื่อเรียกตามลักษณะขั้นตอนการเห่เรือในพระราชพิธีพยุหยาตราทางชลมารค ทำนองนี้ไม่มีลูกคู่ร้องรับ ใช้เนื้อความในการเห่จากบทร้อยกรองโคลงสี่สุภาพจำนวน 1 บทเท่านั้น เป็นความยาวที่พอดีกับเรือพระที่นั่งเข้าประจำตำแหน่งในริ้วขบวน พนักงานเห่เรือจึงต้องเป็นผู้มีปฏิภาณสามารถคำนวณการเห่จนครบ 1 บทให้พอดีกับระยะทาง บทเห่เรือที่ใช้มีเนื้อความดังนี้

◎ พระ-ไตรรัตนะแผ้ว	เผด็จมาร
บรม-ทิพย์โสฬสสถาน	เทพถ้วน
ราชา-ธิราชบุราณ	บุรพกษัตริย์
ภิเษก-เสกสรรพพรล้วน	หลั่งฟ้ามาถวายฯ๓ะ๏

ผู้วิจัยทำการถอดเสียงเป็นโน้ตสากลตามระดับเสียงที่ใช้จริงของพนักงานเห่เรือได้ดังนี้ (ตัวอย่างที่ 4.1)

ตัวอย่างที่ 4.1 ทำนองเกริ่นโคลง

ที่มา: ถอดเสียงและบันทึกโน้ตโดยผู้วิจัย

4.2.2 ทำนองช้าลวะเห่

ทำนองช้าลวะเห่เป็นทำนองที่ 2 เริ่มหลังจากเห่เกริ่นโคลงจบ เป็นช่วงเริ่มเคลื่อนขบวนเรือพระราชพิธี ขึ้นต้นด้วยคำว่า “เห่เอ๋ย” เมื่อขึ้นบาทใหม่ทุกครั้ง เป็นสัญญาณให้ฝีพายเรือพระราชพิธีทุกลำเริ่มเคลื่อนขบวน ทำนองช้าลวะเห่มีลูกคู่ร้องรับ ผู้ที่ทำหน้าที่นี้คือฝีพายทั้งหมดที่อยู่ในเรือพระราชพิธีลำเดียวกับพนักงานเห่เท่านั้น มีความยาวจำนวน 1 บท ใช้บทร้อยกรองกาพย์ยานี 11 บทเห่เรือที่ใช้มีเนื้อความดังนี้

๑-๏ พระเอย พระผ่านฟ้า พระบุญญาพระบารมี
สืบทรงวงศ์จักรี ให้เปรมปรีดิ์ทุกปวงชน

ผู้วิจัยทำการถอดเสียงเป็นโน้ตสากลตามระดับเสียงที่ใช้จริงของพนักงานเห่เรือได้ดังนี้ (ตัวอย่างที่ 4.2)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ตัวอย่างที่ 4.2 ทำนองช้าลวะเห่

ที่มา: ถอดเสียงและบันทึกโน้ตโดยผู้วิจัย

4.2.3 ทำนองมูลเห่

ทำนองมูลเห่เป็นทำนองที่ 3 ใช้ระยะเวลาในการเห่ยาวมากกว่าทำนองอื่น ทำนองนี้มีลูกคู่ร้องรับและเป็นทำนองที่คุ้นเคยในสังคมมากที่สุดจนเป็นเอกลักษณ์ของการเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ทำนองช้าลวะเห่เริ่มขึ้นในบทที่ 2 ของบทเห่เรือต่อจากบทที่ 1 ในทำนองช้าลวะเห่ เป็นการใช้ทำนองเดียวแต่เปลี่ยนบทเห่ พนักงานเห่เรือเป็นผู้กำหนดความยาวของทำนองให้สัมพันธ์กับระยะทาง เช่น ในขบวนพยุหยาตราเลียบพระนครทางชลมารค เนื่องในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก วันที่ 12 ธันวาคม พ.ศ. 2562 เริ่มเห่ทำนองมูลเห่ด้วยบทร้อยกรองกาพย์ยานี 11 บทที่ 2-17 ในบทที่ 1 สรรเสริญพระบารมี ต่อด้วยบทที่ 2 ชมเรือกระบวน เริ่มจากกาพย์ยานี 11 ในบทที่ 1-7 เป็นอันสิ้นสุดของช่วงทำนองมูลเห่ครั้งนี้ เป็นต้น บทเห่เรือที่ใช้มีเนื้อความดังนี้

๒-๑ ดั่งรุ่งอรุณเริ่ม แสงสุขเสริมสืบนุสนธิ์
สว่างสร่างกังวล ผุดผ่องพ้นผ่านผองภัย

ผู้วิจัยทำการถอดเสียงเป็นโน้ตสากลตามระดับเสียงที่ใช้จริงของพนักงานเห่เรือได้ดังนี้ (ตัวอย่างที่ 4.3)

ตัวอย่างที่ 4.3 ทำนองมูลเห่

ที่มา: ถอดเสียงและบันทึกโน้ตโดยผู้วิจัย

4.2.4 ทำนองสวะเห่

ทำนองสวะเห่หรือเรียกว่า “ทำนองเห่เก็บพาย” เป็นทำนองสุดท้ายในการเห่เรือ มีลูกคู่ร้องรับ เมื่อเรือพระที่นั่งใกล้ถึงที่หมาย พนักงานเห่เรือเริ่มเห่ทำนองสวะเห่ขึ้นต้นด้วยคำว่า “ช้าแลเรือ” เพื่อเป็นสัญญาณให้ฝีพายในเรือพระราชพิธีทุกลำทราบว่าเรือพระที่นั่งใกล้ถึงที่หมายแล้ว พนักงานเห่เรือจึงต้องเป็นผู้มีความสามารถในการคำนวณระยะทางให้พอดี ขณะที่เรือพระที่นั่งกำลังเข้าเทียบท่าต้องตัดจบด้วยขึ้นประโยค “ศรีชัยแก้วพ่อเอ๋ย” ลูกคู่ร้องรับ “ศรีชัยแก้วเจ้าพ่ออา เฮ” ให้พร้อมกับช่วงเรือพระที่นั่งกำลังเข้าเทียบท่า และยังเป็นสัญญาณให้ฝีพายเตรียมเก็บพายโดยคอยฟังเสียงกรับพวง บทเห่ที่ใช้ในทำนองสวะเห่จึงใช้ไม่เท่ากันในแต่ละครั้งขึ้นอยู่กับระยะทางในแต่ละสถานการณ์ ในปี พ.ศ. 2562 เริ่มนำเทคโนโลยีการคำนวณระยะทางและจัดริ้วขบวนเรือให้สวยงามด้วยการใช้เลเซอร์เรนจ์ไฟน์เดอร์ (Laser Range-Finder) วัดระยะความห่างระหว่างเรือพระราชพิธีแต่ละลำ บทเห่เรือที่ใช้มีตัวอย่างเนื้อความดังนี้

ช้าแลเรือ	(ลูกคู่รับ เฮ เฮ เฮ)
เฮโฮ้ เฮโฮ้	(ลูกคู่รับ เฮโฮ้ เฮโฮ้)
เฮโฮ้ เฮเฮ	(ลูกคู่รับ เฮโฮ้ เฮเฮ)
เจ้าเอ๋ยก็พาย	(ลูกคู่รับ พี่ก็พาย)
พายเอ๋ยพายลง	(ลูกคู่รับ พายลงให้เต็มพาย)
โอ้ละเห่เห	(ลูกคู่รับ โอ้เห่ เฮ เฮ เฮ)
ศรีชัยแก้วพ่อเอ๋ย	(ลูกคู่รับ ชัยแก้วพ่ออา เฮ)

ผู้วิจัยทำการถอดเสียงเป็นโน้ตสากลตามระดับเสียงที่ใช้จริงของพนักงานเห่เรือได้ดังนี้ (ตัวอย่างที่ 4.4)

สวะเห่

อรวดี ธนะจันทร์
ถอดเสียง

ตัวอย่างที่ 4.4 ทำนองสวะเห่

ที่มา: ถอดเสียงและบันทึกโน้ตโดยผู้วิจัย

จากการถอดเสียงทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคทั้ง 4 ทำนอง ได้แก่ ทำนองเกริ่นโคลง ทำนองช้าลวะเห่ ทำนองมูลเห่ และทำนองสวะเห่ ผู้วิจัยพบว่าการขึ้นต้นเสียงที่ไม่ได้กำหนดระดับเสียงไว้ชัดเจน ขึ้นอยู่กับพนักงานเห่เรือเป็นผู้กำหนดเสียงเริ่มต้นประกอบกับในการเห่เรือเป็นการขับร้องที่ไม่มีดนตรีประกอบ ขั้นตอนในการถอดเสียงออกมาเป็นโน้ตสากลในขั้นตอนแรกจึงต้องใช้ทักษะการฟังแต่ละทำนองพร้อมเทียบระดับเสียงกับคีย์บอร์ดเพื่อประเมินระดับเสียงในการหาคีย์ที่เหมาะสม พร้อมกำนดอัตราจังหวะจากการจับทำนองที่ให้ความรู้สึกเป็นจังหวะตก เมื่อสามารถระบุค่าต่าง ๆ เบื้องต้นได้ ผู้วิจัยนำไฟล์เสียงเข้ามาในโปรแกรม Logic pro X เพื่อปรับตำแหน่งคลื่นเสียงให้กลมกลืนกับจังหวะที่กำหนด จากนั้นทำการบันทึกโน้ตด้วยลายมือโดยใช้ทักษะการฟัง นำค่าโน้ตที่ได้บันทึกกลับลงโปรแกรมอีกครั้งเพื่อตรวจสอบความใกล้เคียงดังแสดงขั้นตอนไว้ในข้อ 4.1 เทคนิคการถอดเสียง

โน้ตทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคที่บันทึกในครั้งนี้มีความน่าเชื่อถือได้ในระดับหนึ่ง แต่คงไม่สามารถบันทึกได้เต็ม 100% ในด้านอารมณ์ ลีลาการร้อง เป็นลักษณะเฉพาะทางของแต่ละบุคคล ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นำโน้ตที่ได้ไปให้นักดนตรีบรรเลงและขับร้อง พบว่าสามารถถ่ายทอดความละเอียดได้ใกล้เคียงต้นฉบับและภาพโน้ตที่แสดงสามารถทำให้เห็นลักษณะของทำนองได้อย่างเป็นรูปธรรม

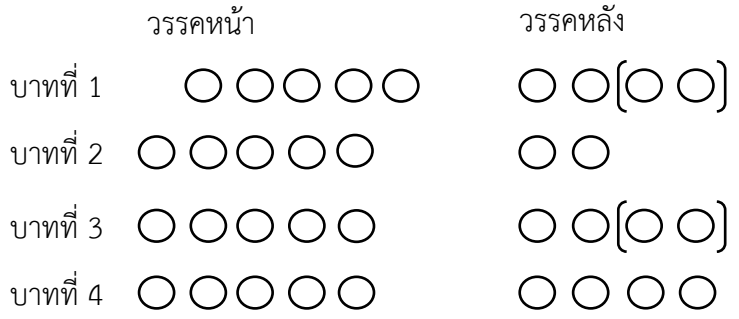
4.3 วิเคราะห์ทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค

จากการถอดเสียงทำนองเห่เรือบันทึกด้วยโน้ตสากลจำนวน 4 ทำนองได้แก่ ทำนองเกริ่นโคลง ทำนองช้าลวะเห่ ทำนองมูลเห่ และทำนองสวะเห่ ผู้วิจัยนำโน้ตที่ได้มาใช้วิเคราะห์เพื่อให้เห็นคุณลักษณะของทำนองประกอบด้วยประเด็นในเรื่องรูปแบบของทำนอง (form) กลุ่มเสียง (mode) ช่วงเสียง (range) อัตราวามเร็ว (tempo) และการเคลื่อนที่ของทำนอง (melodic motion) มีรายละเอียดดังนี้

4.3.1 ทำนองเกริ่นโคลง

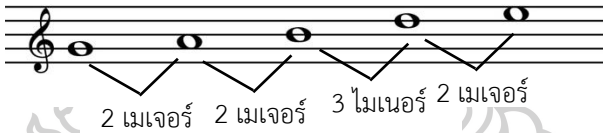
1) รูปแบบของทำนองเกริ่นโคลง

ทำนองเกริ่นโคลงมีรูปแบบเป็นทำนองท่อนเดียว (unitary form) ใช้สำหรับบทเห่เรือในทำนองแรก ประพันธ์ด้วยฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพ 1 บท ประกอบด้วย 4 บาท และใน 1 บาทมี 2 วรรคดังนี้



2) กลุ่มเสียงที่ใช้ในทำนองเกริ่นโคลง

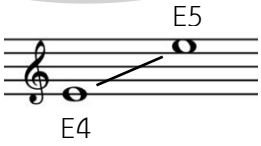
กลุ่มเสียงหลักที่ใช้ประกอบด้วย 5 เสียง (pentatonic) คือ G A B D E มีระยะห่างระหว่างเสียงเรียงตามลำดับได้แก่ คู่ 2 เมเจอร์ คู่ 2 เมเจอร์ คู่ 3 ไมเนอร์ และคู่ 2 เมเจอร์ มีลักษณะโครงสร้างเหมือนกับบันไดเสียงเพนตาโทนิกในดนตรีตะวันตก (ตัวอย่างที่ 4.5)



ตัวอย่างที่ 4.5 กลุ่มเสียงที่ใช้ในทำนองเกริ่นโคลง

3) ช่วงเสียงที่ปรากฏในทำนองเกริ่นโคลง

ช่วงเสียงที่พบในทำนองเกริ่นโคลงมีระดับเสียงต่ำสุดอยู่ที่เสียง E4 และเสียงสูงสุดขึ้นมาระยะคู่ 8 ที่ระดับเสียง E5 (ตัวอย่างที่ 4.6)



ตัวอย่างที่ 4.6 ช่วงเสียงที่ปรากฏในทำนองเกริ่นโคลง

4) อัตราความเร็วที่ใช้ในทำนองเกริ่นโคลง

ทำนองเกริ่นโคลงบันทึกด้วยอัตราความเร็วโน้ตตัวดำมีค่าประมาณ 64 จังหวะต่อนาที เวลาที่ใช้ในการเห่เรือวันพระราชพิธีเริ่มจากเรือพระที่นั่งออกเรือไปเข้าขบวนกลางแม่น้ำใช้เวลาเห่ประมาณ 2:10 นาที

5) การเคลื่อนที่ของทำนองเกริ่นโคลง

เมื่อนำทำนองเกริ่นโคลงมาเห่ด้วยบทเห่เรือที่ประพันธ์ด้วยฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพ 1 บท แบ่งทำนองตามวรรคได้ 8 ประโยคเพลงมีการเคลื่อนที่ของทำนองดังนี้

ประโยคที่ 1

บาทที่ 1 วรรคหน้า “พระ-ไตรรัตนะแผ้ว”

ตัวอย่างที่ 4.7 การเคลื่อนที่ของทำนองเกริ่นโคลงประโยคที่ 1

จากตัวอย่างที่ 4.7 การเคลื่อนที่ของทำนองเกริ่นโคลงประโยคที่ 1 มีรายละเอียดดังนี้

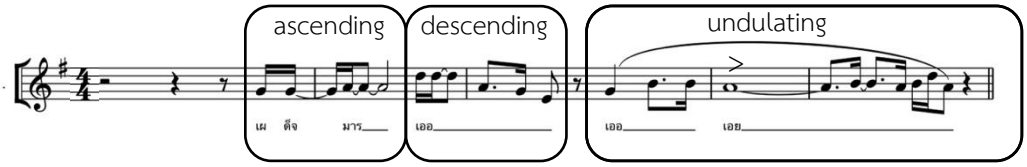
พยางค์ที่ 1-5 “พระ ไตร รัต ตะ นะ” ทำนองเคลื่อนที่แบบระดับเสียงคงที่ (terracing) ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว

พยางค์ที่ 6 “แผ้ว” ทำนองเคลื่อนที่แบบค่อย ๆ ต่ำลง (descending) จากนั้นเป็นการขยายทำนองด้วยการเอื้อนเคลื่อนที่แบบค่อย ๆ ต่ำลง (descending) ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อกลุ่มโน้ต 4 ตัว คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้น (conjunct interval) และขั้นคู่ข้ามขั้น (disjunct interval) ได้แก่ คู่ 3 ไมนอร์

การดำเนินทำนองมีความใกล้เคียงกับลักษณะขึ้นต้นการอ่านทำนองโคลงสี่สุภาพ การเริ่มทำนองในบาทที่ 1 วรรคหน้า พบว่ามีลักษณะการใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัวในระดับเสียงเดิม และในพยางค์สุดท้ายของวรรคเคลื่อนที่เสียงสูงขึ้นเป็นคู่ 4 โดยใช้ลักษณะเสียงนาสิก เป็นการใช้เสียงตามเสียงวรรณยุกต์ตามด้วยเอื้อนไล่ระดับเสียงลงมาปิดวรรคเช่นเดียวกัน แต่ในการเห่ทำนองเกริ่นโคลงได้ลากเสียงเอื้อนออกไปยาวกว่า

ประโยคที่ 2

บาทที่ 1 วรรคหลัง “เผด็จมาร”



ตัวอย่างที่ 4.8 การเคลื่อนที่ของทำนองเกริ่นโคลงประโยคที่ 2

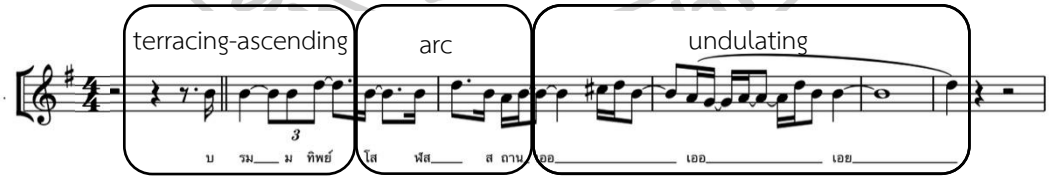
จากตัวอย่างที่ 4.8 การเคลื่อนที่ของทำนองเกริ่นโคลงประโยคที่ 2 มีรายละเอียดดังนี้

พยางค์ที่ 1-3 “ผะ เด็จ มาร” ทำนองเคลื่อนที่แบบสูงขึ้น (ascending) ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว ขยายทำนองด้วยการเอื้อนเคลื่อนที่แบบค่อย ๆ ต่ำลง (descending) ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อกลุ่มโน้ต 4 ตัว และการเอื้อนแบบลูกคลื่น (undulating) ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อกลุ่มโน้ตหลายคัว คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ คู่ 3 ไมเนอร์ คู่ 3 เมเจอร์ และคู่ 4 เพอร์เฟ็กต์

ทำนองในวรรคหลังประกอบด้วย 2 พยางค์ การเท่ทำนองเกริ่นโคลงได้ขยายทำนองพยางค์สุดท้ายวรรคหลังให้ยาวมากกว่าการอ่านทำนองเสนาะโดยทั่วไปโดยการใช้ลูกเอื้อน การขึ้นเสียงสูงในประโยคยังคงมีระยะห่างเป็นคู่ 4 และคู่ 3 และใช้เสียงนาสิกเช่นเดียวกับวรรคหน้า มีการเน้นคำเพื่อให้รู้สึกหนักแน่น ใช้การตวัดหางเสียงมีระยะคู่ 4 ในการจบวรรค

ประโยคที่ 3

บาทที่ 2 วรรคหน้า “บรม-ทิพย์โสฬสสถาน”



ตัวอย่างที่ 4.9 การเคลื่อนที่ของทำนองเกริ่นโคลงประโยคที่ 3

จากตัวอย่างที่ 4.9 การเคลื่อนที่ของทำนองเกริ่นโคลงประโยคที่ 3 มีรายละเอียดดังนี้

พยางค์ที่ 1-4 “บอ รม มะ ทิพย์” ทำนองเคลื่อนที่แบบระดับเสียงคงที่ในคำว่า “บอ รม มะ” จากนั้นระดับเสียงสูงขึ้นที่คำว่า “ทิพย์” (terracing-ascending) ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว คู่เสียงที่พบเป็นคู่ 3 ไมเนอร์

พยางค์ที่ 5-8 “โส พส สะ ถาน” ทำนองเคลื่อนที่แบบส่วนโค้ง (arc) คำว่า “โส” และ “สะ” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว คำว่า “พส” และ “ถาน” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 2 ตัว จากนั้นขยายทำนองด้วยการเอื้อนเคลื่อนที่แบบลูกคลื่น (undulating) คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ คู่ 3 ไมเนอร์ และคู่ 4 เพอร์เฟ็กต์

ทำนองขึ้นต้นในวรรคนี้ยกเสียงสูงขึ้นจากบาทที่ 1 ทำให้ระยะคู่เสียงของการขึ้นเสียงสูงในประโยคแคบลงแต่ยังคงวิ่งไปหาระดับเสียง D ด้วยเสียงนาสิกเช่นเดิม และยังคงใช้การเอื้อนขยายทำนองให้ยาวกว่าการอ่านทำนองเสนาะ ปิดประโยคด้วยการตวัดเสียงไปหาเสียงสูงทำให้รู้สึกหางเสียงมีความหนักแน่น

ประโยคที่ 4

บาทที่ 2 วรรคหลัง “เทพถ้วน”

ตัวอย่างที่ 4.10 การเคลื่อนที่ของทำนองเกริ่นโคลงประโยคที่ 4

จากตัวอย่างที่ 4.10 การเคลื่อนที่ของทำนองเกริ่นโคลงประโยคที่ 4 มีรายละเอียดดังนี้

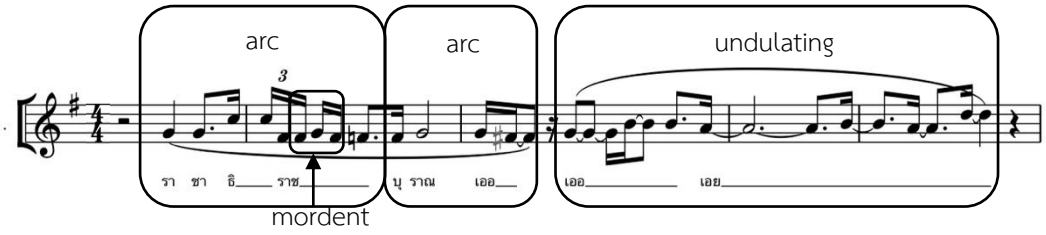
พยางค์ที่ 1 “เทพ” ทำนองเคลื่อนที่แบบค่อย ๆ ต่ำลง (descending) ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อกลุ่มโน้ต 4 ตัว จากนั้นขยายทำนองโดยการเอื้อนเคลื่อนที่แบบลูกคลื่น (undulating) มาปิดประโยคที่คำว่า “ถ้วน” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ คู่ 3 ไมเนอร์ คู่ 3 เมเจอร์ คู่ 4 เพอร์เฟ็กต์ และคู่ 4 ออกเมนเทด

พยางค์ที่ 2 “ถ้วน” เป็นคำปิดท้ายประโยคแรกไม่มีการเคลื่อนที่ของทำนอง จากนั้นเป็นการขยายทำนองด้วยการเอื้อนเคลื่อนที่แบบลูกตุ้ม (pendulum) คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ คู่ 3 เมเจอร์ คู่ 3 ไมเนอร์ และคู่ 4 เพอร์เฟ็กต์

ฉันทลักษณ์ในวรรคหลังประกอบด้วย 2 คำ อ่านออกเสียงได้ 2 พยางค์ ประโยคนี้ได้ใช้การเอื้อนเสียงขยายทำนองแต่ละคำให้ยาวขึ้นแตกต่างจากการอ่านทำนองเสนาะอย่างชัดเจน ลีลาในการเอื้อนใช้ลูกคอขึ้นลงเป็นคู่ 4 ลักษณะแบบลูกตุ้ม (pendulum) ด้วยเสียงนาสิกเช่นเดียวกับประโยคก่อนหน้า

ประโยคที่ 5

บาทที่ 3 วรรคหน้า “ราชา-ธิราชบุราณ”



ตัวอย่างที่ 4.11 การเคลื่อนที่ของทำนองเกริ่นโคลงประโยคที่ 5

จากตัวอย่างที่ 4.11 การเคลื่อนที่ของทำนองเกริ่นโคลงประโยคที่ 5 มีรายละเอียดดังนี้

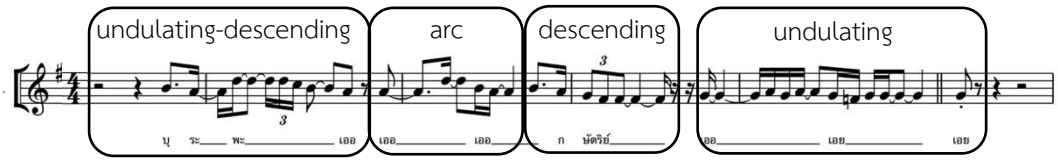
พยางค์ที่ 1-4 “รา ชา ธิ ราช” ทำนองเคลื่อนที่แบบส่วนโค้ง (arc) ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัวมาเชื่อมคำว่า “ราช” ด้วยการใช้เสียงมอร์เดนต์ คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ คู่ 4 เพอร์เฟ็กต์ และคู่ 5 ดิมินิชท์

พยางค์ที่ 5-6 “บุ ราณ” ทำนองเคลื่อนที่แบบส่วนโค้ง (arc) ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว ปิดพยางค์ด้วยการเอื้อนโน้ต 2 ตัว จากนั้นขยายทำนองด้วยการเอื้อนเคลื่อนที่แบบลูกคลื่น (undulating) คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ คู่ 3 เมเจอร์ และคู่ 4 เพอร์เฟ็กต์

ในประโยคนี้หากเปรียบกับการอ่านทำนองเสนาะโดยปรกติบาทที่ 3 วรรคแรกเป็นช่วงที่กำหนดให้ขึ้นเสียงสูงกว่าทุกบาท แต่ในการเห่ทำนองเกริ่นโคลงช่วงนี้กลับขึ้นด้วยระดับเสียงที่ต่ำกว่าบาทอื่น ๆ และใช้การเอื้อนขยายทำนองในพยางค์ที่ 4 เล็กน้อยกับพยางค์สุดท้ายให้ยาวขึ้น ปิดประโยคด้วยการตวัดเสียงไปหาเสียงสูงในระยะคู่ 4 เหมือนในบาทที่ 1 ทำให้รู้สึกหางเสียงมีความหนักแน่น

ประโยคที่ 6

บาทที่ 3 วรรคหลัง “บุรพกษัตริย์”



ตัวอย่างที่ 4.12 การเคลื่อนที่ของทำนองเกริ่นโคลงประโยคที่ 6

จากตัวอย่างที่ 4.12 การเคลื่อนที่ของทำนองเกริ่นโคลงประโยคที่ 6 มีรายละเอียดดังนี้

พยางค์ที่ 1-3 “บุ ระ พะ” ทำนองเคลื่อนที่แบบลูกคลื่นที่คำว่า “บุ ระ” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว เชื่อมด้วยการเคลื่อนที่แบบค่อย ๆ ต่ำลงที่คำว่า “พะ” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 3 ตัว (undulating-descending) ขยายทำนองด้วยการเอื้อนเคลื่อนที่แบบส่วนโค้ง (arc) คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ คู่ 3 ไมเนอร์ และคู่ 4 เพอร์เฟ็กต์

พยางค์ที่ 4-5 “ก ษัตริย์ ” ทำนองเคลื่อนที่แบบค่อย ๆ ต่ำลง (descending) ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว จากนั้นขยายทำนองด้วยการเอื้อนเคลื่อนที่แบบลูกคลื่น (undulating) ปิดประโยคด้วยการทำเสียงสั้น (staccato) ที่คำว่า “เอย” คู่เสียงที่พบเป็นขั้นคู่ตามขั้น

ประโยคนี้ประกอบด้วย 2 คำ อ่านออกเสียงได้ 5 พยางค์ ในพยางค์ที่ 3 และ 5 ได้ใช้การเอื้อนขยายทำนองให้ยาวขึ้นจากเดิม การเอื้อนขึ้นเสียงสูงยังคงใช้เสียงนาสิกที่คู่ 4 เช่นเดิมและมีการใช้ลูกคอสลับเสียงระยะคู่ 2 มากขึ้นในท้ายทำนอง ลงจบประโยคด้วยการม้วนเสียงลงตัดเสียงสั้นให้ฟังดูกระชับ

ประโยคที่ 7

บาทที่ 4 วรรคหน้า “ภิเษก-เสกสรรพพรล้วน”

ตัวอย่างที่ 4.13 การเคลื่อนที่ของทำนองเกริ่นโคลงประโยคที่ 7

จากตัวอย่างที่ 4.13 การเคลื่อนที่ของทำนองเกริ่นโคลงประโยคที่ 7 มีรายละเอียดดังนี้

พยางค์ที่ 1-2 “ภิ เษก” ทำนองเคลื่อนที่แบบค่อย ๆ ต่ำลง (descending) คำว่า “ภิ” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 2 ตัว จากนั้นเอื้อนขยายทำนองแบบคำร้อง 1 พยางค์ต่อกลุ่มโน้ตหลายตัวไปหาคำว่า “เษก” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่คู่ 3 ไมเนอร์

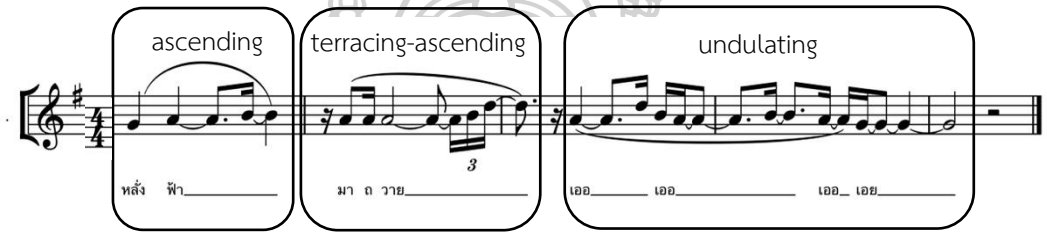
พยางค์ที่ 3-6 “เสก สรรพ พร ล้วน” ทำนองเคลื่อนที่แบบค่อย ๆ สูงขึ้น (ascending) ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว พบการใช้คู่เสียง 3 ไมเนอร์ในคำว่า “พร” ที่ระดับเสียง B ไปหาคำว่า “ล้วน” ที่ระดับเสียง D จากนั้นเป็นการเอื้อนขยายทำนองเคลื่อนที่แบบส่วนโค้ง (arc) และต่อด้วย

การเอื้อนแบบลูกคลื่น (undulating) คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่คู่ 3 ไมเนอร์ และคู่ 3 เมเจอร์

ในบาทที่ 4 วรรคหน้าเริ่มด้วยระดับเสียงสูงกว่าทุกประโยคด้วยระดับเสียง Eb เป็นเสียงนอกกลุ่มเสียงหลักทำให้ความรู้สึกโดดเด่นขึ้นและแตกต่างจากการอ่านทำนองเสนาะโดยปรกติในบาทสุดท้ายมักใช้ระดับเสียงใกล้เคียงกับบาทที่ 1 ทำนองเกริ่นโคลงประโยคนี้ได้เอื้อนขยายทำนองระหว่างพยางค์เพิ่มขึ้น การขึ้นเสียงสูงยังคงวิ่งไปที่เสียง D แต่คู่เสียงแคบลงเนื่องจากเป็นประโยคที่ยกเสียงตั้งต้นสูงขึ้น

ประโยคที่ 8

บาทที่ 4 วรรคหลัง “หลั่งฟ้ามาถวาย”



ตัวอย่างที่ 4.14 การเคลื่อนที่ของทำนองเกริ่นโคลงประโยคที่ 8

จากตัวอย่างที่ 4.14 การเคลื่อนที่ของทำนองเกริ่นโคลงประโยคที่ 8 มีรายละเอียดดังนี้

พยางค์ที่ 1-2 “หลั่ง ฟ้า” ทำนองเคลื่อนที่แบบค่อย ๆ สูงขึ้น (ascending) คำว่า “หลั่ง” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว คำว่า “ฟ้า” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 2 ตัว คู่เสียงที่พบเป็นขั้นคู่ตามขั้น

พยางค์ที่ 3-5 “มา ถะ (ถ)วาย” ทำนองเคลื่อนที่แบบคงที่แล้วค่อย ๆ สูงขึ้น (terracing-ascending) คำว่า “มา ถะ” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว คำว่า “(ถ)วาย” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 3 ตัว จากนั้นขยายทำนองด้วยการเอื้อนเคลื่อนที่แบบลูกคลื่น (undulating) คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ คู่ 3 ไมเนอร์ และคู่ 4 เพอร์เฟ็กต์

ประโยคสุดท้ายของทำนองเกริ่นโคลงมีความใกล้เคียงกับกลวิธีในการอ่านทำนองเสนาะด้วยการเอื้อนในคำที่ 2 ลักษณะเดียวกัน สำหรับทำนองเกริ่นโคลงมีการเพิ่มลูกเอื้อนต่อจากคำสุดท้ายให้มีความยาวเพิ่มขึ้น

จากการศึกษาพบว่าทำนองเกริ่นโคลงในตอนเริ่มบาทที่ 1 มีท่วงทำนองคล้ายกับการอ่านทำนองโคลงสี่สุภาพ ส่วนสำคัญที่แตกต่างคือลักษณะการบรรจุคำในทำนองแบบคำร้อง 1 พยางค์ต่อ

การร้องโน้ตหลายตัว เป็นการเอื้อนทำให้ทำนองยาวขึ้นโดยใช้เสียงนาสิกเอื้อนขึ้นเสียงสูงไม่เกินคู่ 4 หากตัดการเอื้อนออกไปให้มีลักษณะการบรรจุคำ 1 พยางค์ต่อ 1 เสียงเช่นเดียวกับการอ่านทำนองเสนาะ เห็นได้ว่ามีกลวิธีการประดิษฐ์ทำนองที่ต่างกันในบาทที่ 3 และบาทที่ 4 โดยทำนองเกริ่นโคลงใช้การตั้งต้นเสียงสูงต่ำในวรรคต่างกัน และการเอื้อนเสียงระหว่างพยางค์ที่มีความยาวเพื่อขยายทำนองให้เพียงพอกับระยะเวลาเริ่มออกเรือพระที่นั่งจากท่าไปเข้าขบวนกลางแม่น้ำ ในครั้งนี้ใช้เวลาเห่ประมาณ 2:10 นาที การเอื้อนจึงเป็นส่วนสำคัญที่แสดงถึงการประดิษฐ์ทำนองตลอดจนการตั้งเสียงในแต่ละวรรคให้กลมกลืนไปกับเนื้อร้องที่มีความต่างจากการอ่านทำนองโคลงสี่สุภาพ ทำให้ทำนองเกริ่นโคลงมีความเป็นอัตลักษณ์

4.3.2 ทำนองช้าลวะเห่

1) รูปแบบของทำนองช้าลวะเห่

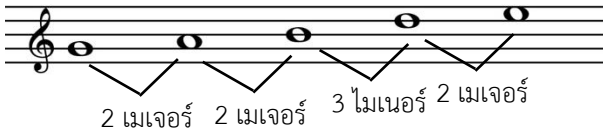
โครงสร้างของทำนองช้าลวะเห่ในพระราชพิธีพยุหยาตราทางชลมารคจัดอยู่ในรูปแบบเปลี่ยนเนื้อคงทำนอง (strophic form) เป็นการใช้ทำนองเดิมแต่เปลี่ยนเนื้อร้องที่ประพันธ์ด้วยกาพย์ยานี 11 ในการเห่ใช้เพียง 1 บทเท่านั้น ฉันทลักษณ์กาพย์ยานี 11 จำนวน 1 บท ประกอบด้วย 2 บาท ใน 1 บาทมี 2 วรรค แบ่งเป็นวรรคหน้า 5 พยางค์ และวรรคหลัง 6 พยางค์ รวมเท่ากับ 11 พยางค์ จึงเรียกว่ากาพย์ยานี 11 ทำนองช้าลวะเห่ใช้กับคำร้อง 1 บาท เมื่อขึ้นบาทที่ 2 ซึ่งเป็นบาทสุดท้ายใช้การเห่ด้วยทำนองเดิม ทำนองนี้จึงมีโครงสร้าง A A และเนื้อร้องอยู่ในโครงสร้าง A B

ฉันทลักษณ์กาพย์ยานี 11

	วรรคหน้า	วรรคหลัง
บาทที่ 1	○○○○○	○○○○○○
บาทที่ 2	○○○○○	○○○○○○

2) กลุ่มเสียงที่ใช้ในทำนองช้าลวะเห่

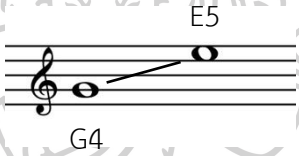
กลุ่มเสียงหลักที่ใช้ประกอบด้วย 5 เสียง (pentatonic) คือ G A B D E มีระยะห่างระหว่างเสียงเรียงตามลำดับได้แก่ คู่ 2 เมเจอร์ คู่ 2 เมเจอร์ คู่ 3 ไมเนอร์ และคู่ 2 เมเจอร์ มีลักษณะโครงสร้างเหมือนกับบันไดเสียงเพนตาโทนิกในดนตรีตะวันตก (ตัวอย่างที่ 4.15)



ตัวอย่างที่ 4.15 กลุ่มเสียงที่ใช้ในทำนองช้าลวะเห่

3) ช่วงเสียงที่ปรากฏในทำนองช้าลวะเห่

ช่วงเสียงที่พบในทำนองช้าลวะเห่มีระดับเสียงต่ำสุดอยู่ที่เสียง G4 และเสียงสูงสุดขึ้นมาระยะคู่ 6 เมเจอร์ ที่ระดับเสียง E5 (ตัวอย่างที่ 4.16)



ตัวอย่างที่ 4.16 ช่วงเสียงที่ปรากฏในทำนองช้าลวะเห่

4) อัตราความเร็วที่ใช้ในทำนองช้าลวะเห่

ทำนองช้าลวะเห่บันทึกด้วยอัตราความเร็วโน้ตตัวดำมีค่าประมาณ 55 จังหวะต่อนาที เวลาที่ใช้ในการเห่เรือวันพระราชพิธีเริ่มจากเรือเริ่มเคลื่อนขบวนเห่ด้วยกาพย์ยานี 11 ไปจนครบ 1 บท ใช้เวลาเห่ประมาณ 2:33 นาที

5) การเคลื่อนที่ของทำนองช้าลวะเห่

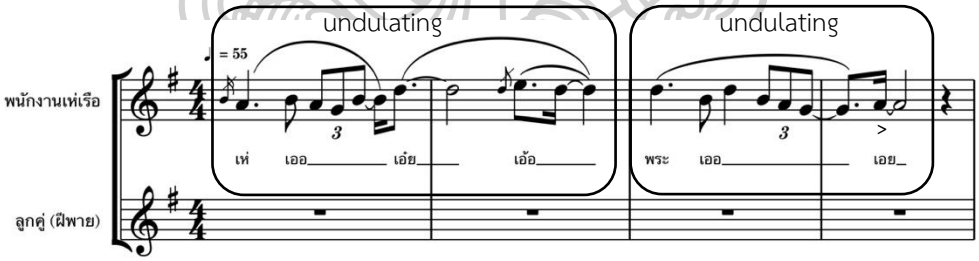
เมื่อนำทำนองช้าลวะเห่มาใช้กับบทเห่เรือที่ประพันธ์ด้วยฉันทลักษณ์กาพย์ยานี 11 โครงสร้างของทำนองใช้สำหรับบทเห่ 1 บาท มีการเติมคำว่า “เห่เอ่ย” เมื่อขึ้นบาทใหม่ในทุกวรรคหน้า และแทรกคำว่า “เอ่ย” ในทุกหลังพยางค์ที่ 3 ของวรรคหน้า และทุกหลังพยางค์ที่ 1 และ 4 ของวรรคหลัง (ตารางที่ 3) แบ่งประโยคทำนองใน 1 บาท ตามวรรคได้ 8 ประโยค มีการเคลื่อนที่ของทำนองดังนี้

ตารางที่ 3 คำร้องที่ใช้ในทำนองช้าลวะเห่

ฉันทลักษณ์กาพย์ยานี 11 จำนวน 1 บท	**กาพย์ยานี 11 (ต้นฉบับ)**	**กาพย์ยานี 11 ทำนองช้าลวะเห่**	
		ตำแหน่งผู้ร้อง	
		พนักงานเห่เรือ	**ลูกคู่ (ฝีพาย)**
บาทที่ 1 วรรคหน้า	พระเอย	**เห่เอ๋ย** พระเอย	**เห่เอ๋ย** พระเอย
	พระผ่านฟ้า	พระ**เอ๋ย** ผ่าน	พระผ่านฟ้า
บาทที่ 1 วรรคหลัง	พระบุญญา	พระ**เอ๋ย** บุญญา	พระ**เอ๋ย** บุญญา
	พระบารมี	พระ**เอ๋ย** บา	พระบารมี
บาทที่ 2 วรรคหน้า	สืบทรง	**เห่เอ๋ย** สืบทรง	**เห่เอ๋ย** สืบทรง
	วงศ์จักรี	วงศ์**เอ๋ย** จักร	วงศ์จักรี
บาทที่ 2 วรรคหลัง	ให้เปรมปรีดิ์	ให้**เอ๋ย** เปรมปรีดิ์	ให้**เอ๋ย** เปรมปรีดิ์
	ทุกปวงชน	ทุก**เอ๋ย** ปวง	ทุกปวงชน

ประโยคที่ 1

บาทที่ 1 วรรคหน้า พนักงานเห่เรือ: “เห่เอ๋ย พระเอย”



ตัวอย่างที่ 4.17 การเคลื่อนที่ของทำนองช้าลวะเห่ประโยคที่ 1

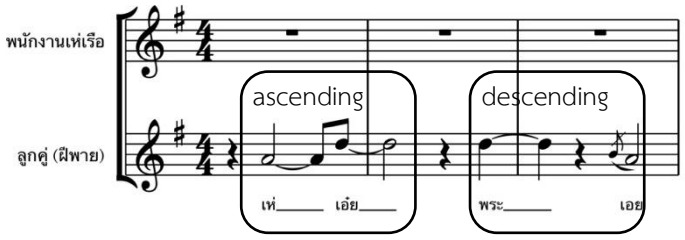
จากตัวอย่างที่ 4.17 การเคลื่อนที่ของทำนองช้าลวะเห่ประโยคที่ 1 มีรายละเอียดดังนี้

พยางค์ที่ 1-2 “เห่ เอ๋ย” ทำนองเคลื่อนที่แบบลูกคลื่น (undulating) คำว่า “เห่” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว ขึ้นต้นด้วยการสะบัดเสียง (grace note) เล็กน้อย ขยายทำนองโดยการเอื้อนคำว่า “เออ” ไปหาคำว่า “เอ๋ย” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อกลุ่มโน้ต 4 ตัว คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ คู่ 3 เมเจอร์ และคู่ 3 ไมเนอร์

พยางค์ที่ 3-4 “พระ เอย” ทำนองเคลื่อนที่แบบลูกคลื่น (undulating) คำว่า “พระ” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว ขยายทำนองโดยการเอื้อนคำว่า “เออ” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อกลุ่มโน้ต 5 ตัวไปหาคำว่า “เอย” เป็นการปิดประโยค คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ คู่ 3 ไมเนอร์

ประโยคที่ 2

ลูกคู่: “เห่เอ๋ย พระเอย”



ตัวอย่างที่ 4.18 การเคลื่อนที่ของทำนองช้าลาวะเห่ประโยคที่ 2

จากตัวอย่างที่ 4.18 การเคลื่อนที่ของทำนองช้าลาวะเห่ประโยคที่ 2 มีรายละเอียดดังนี้

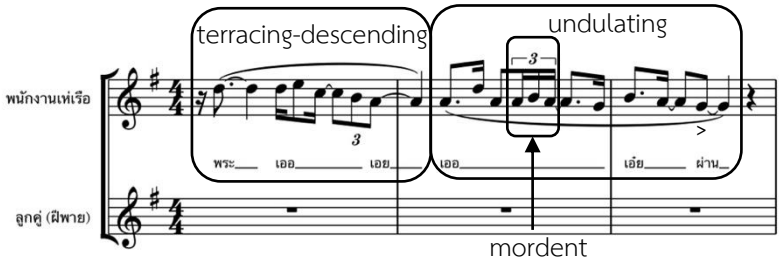
พยางค์ที่ 1-2 “เห่ เอ๋ย” ทำนองเคลื่อนที่แบบสูงขึ้น (ascending) ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว ไม่มีการเอื้อน คู่เสียงที่พบเป็น คู่ 4 เพอร์เฟ็กต์

พยางค์ที่ 3-4 “พระ เอย” ทำนองเคลื่อนที่แบบต่ำลง (descending) ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว ไม่มีการเอื้อน คู่เสียงที่พบเป็น คู่ 4 เพอร์เฟ็กต์

ทำนองของลูกคู่ในประโยคที่ 2 เป็นการร้องรับทำนองของพนักงานเห่เรือในประโยคที่ 1 ด้วยระดับเสียงเดียวกันได้แก่ คำว่า “เห่” ใช้ระดับเสียง A คำว่า “เอ๋ย” ใช้ระดับเสียง D คำว่า “พระ” ใช้ระดับเสียง D และคำว่า “เอย” ใช้ระดับเสียง A ตัดการเอื้อนระหว่างพยางค์ออกทำให้ทำนองมีความกระชับและหนักแน่น

ประโยคที่ 3

บาทที่ 1 วรรคหน้า (ต่อ) พนักงานเห่เรือ: “พระเอ๋ย ผ่าน”



ตัวอย่างที่ 4.19 การเคลื่อนที่ของทำนองช้าลวะเห่ประโยคที่ 3

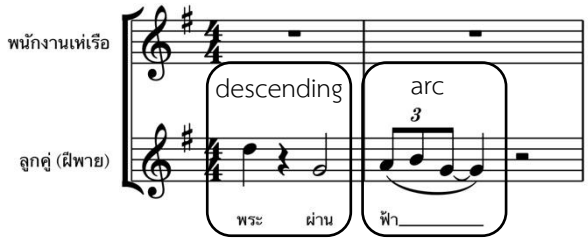
จากตัวอย่างที่ 4.19 การเคลื่อนที่ของทำนองช้าลวะเห่ประโยคที่ 3 มีรายละเอียดดังนี้

พยางค์ที่ 1 “พระ” ทำนองเคลื่อนที่แบบคงที่ คำว่า “พระ” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว จากนั้นเป็นการขยายทำนองด้วยการเอื้อนเคลื่อนที่แบบค่อย ๆ ต่ำลง (terracing-descending) ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อกลุ่มโน้ตหลายตัวไปหาคำว่า “เอย” คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ คู่ 3 เมเจอร์

พยางค์ที่ 2-3 “เอ๋ย ผ่าน” ทำนองเคลื่อนที่แบบลูกคลื่น (undulation) ขึ้นด้วยการเอื้อนคำว่า “เออ” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อกลุ่มโน้ตหลายตัว มีการใช้เสียงลักษณะมอร์เดนต์ (mordent) ไปหาคำว่า “เอ๋ย” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 2 ตัว ไปหาคำว่า “ผ่าน” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว พร้อมเน้นเสียงหนักเป็นการปิดประโยค คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ คู่ 3 เมเจอร์ และคู่ 4 เพอร์เฟ็กต์

ประโยคที่ 4

ลูกคู่: “พระผ่านฟ้า”



ตัวอย่างที่ 4.20 การเคลื่อนที่ของทำนองช้าลวะเห่ประโยคที่ 4

จากตัวอย่างที่ 4.20 การเคลื่อนที่ของทำนองช้าลวะเห่ประโยคที่ 4 มีรายละเอียดดังนี้

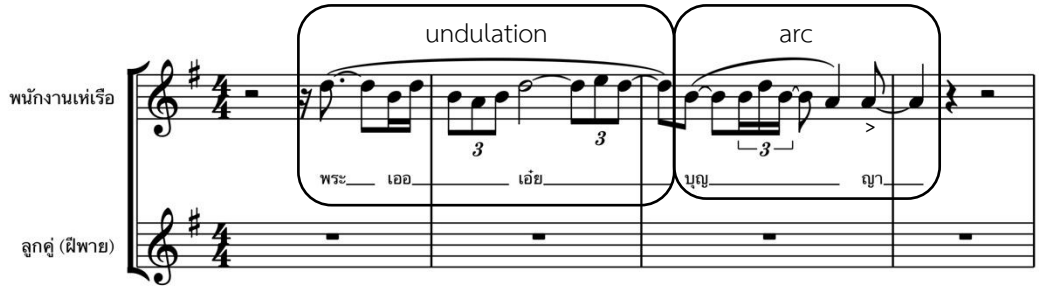
พยางค์ที่ 1-2 “พระ ผ่าน” ทำนองเคลื่อนที่แบบต่ำลง (descending) ไม่มีการเอื้อน ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว คู่เสียงที่พบเป็นคู่ 5 เพอร์เฟ็กต์

พยางค์ที่ 3 “ฟ้า” ทำนองเคลื่อนที่แบบส่วนโค้ง (arc) ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 3 ตัว คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ คู่ 3 เมเจอร์

ทำนองของลูกคู่ในประโยคที่ 4 เป็นการร้องรับทำนองของพนักงานเห่เรือในประโยคที่ 3 ด้วยระดับเสียงเดียวกันที่คำว่า “พระ” ใช้ระดับเสียง D คำว่า “ผ่าน” ใช้ระดับเสียง G ตัดการเอื้อนระหว่างพยางค์ออกทำให้ทำนองมีความกระชับและหนักแน่น คำว่า “ฟ้า” ในพยางค์ท้าย เป็นส่วนของลูกคู่ร้องรับต่อคำให้เต็มของคำว่า “ผ่านฟ้า”

ประโยคที่ 5

บาทที่ 1 วรรคหลัง พนักงานเห่เรือ: “พระเอ๋ย บุญญา”



ตัวอย่างที่ 4.21 การเคลื่อนที่ของทำนองช้าลวะเห่ประโยคที่ 5

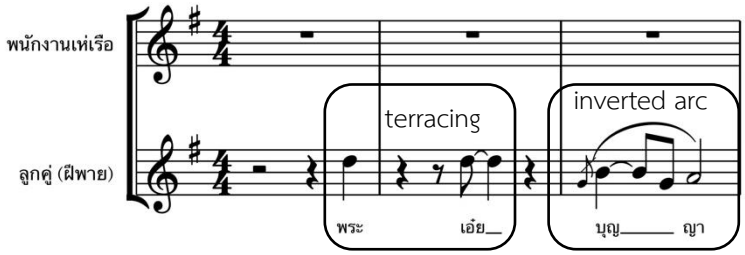
จากตัวอย่างที่ 4.21 การเคลื่อนที่ของทำนองช้าลวะเห่ประโยคที่ 5 มีรายละเอียดดังนี้

พยางค์ที่ 1-2 “พระ เอ๋ย” ทำนองเคลื่อนที่แบบลูกคลื่น (undulation) คำว่า “พระ” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว จากนั้นเป็นการขยายทำนองด้วยการเอื้อน ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อกลุ่มโน้ตหลายตัวไปหาคำว่า “เอ๋ย” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 3 ตัว คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ คู่ 3 ไมเนอร์

พยางค์ที่ 3-4 “บุญ ญา” ทำนองเคลื่อนที่แบบส่วนโค้ง (arc) คำว่า “บุญ” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อกลุ่มโน้ตหลายตัวไปหาคำว่า “ญา” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว พร้อมเน้นเสียงหนักเป็นการปิดประโยค คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ คู่ 3 ไมเนอร์

ประโยคที่ 6

ลูกคู่: “พระเอ๋ย บุญญา”



ตัวอย่างที่ 4.22 การเคลื่อนที่ของทำนองช้าลวะเห่ประโยคที่ 6

จากตัวอย่างที่ 4.22 การเคลื่อนที่ของทำนองช้าลวะเห่ประโยคที่ 6 มีรายละเอียดดังนี้

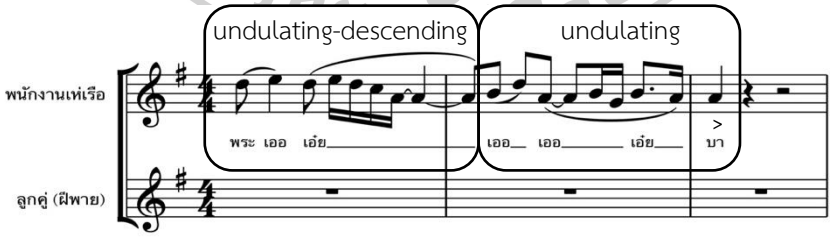
พยางค์ที่ 1-2 “พระ เอ๋ย” ทำนองเคลื่อนที่แบบคงที่ (terracing) ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว ไม่มีการเอื้อนระหว่างพยางค์

พยางค์ที่ 3-4 “บุญ ญา” ทำนองเคลื่อนที่แบบโค้งคว่ำ (inverted arc) คำว่า “บุญ” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 2 ตัว เคลื่อนที่ไปหาคำว่า “ญา” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ คู่ 3 เมเจอร์

ทำนองของลูกคู่ในประโยคที่ 6 เป็นการร้องรับทำนองของพนักงานเห่เรือในประโยคที่ 5 ด้วยระดับเสียงเดียวกันที่คำว่า “พระ เอ๋ย” ใช้ระดับเสียง D คำว่า “บุญ” ใช้ระดับเสียง B คำว่า “ญา” ใช้ระดับเสียง A ตัดการเอื้อนระหว่างพยางค์ออกทำให้ทำนองมีความกระชับและหนักแน่น

ประโยคที่ 7

บาทที่ 1 วรรคหลัง (ต่อ) พนักงานเห่เรือ: “พระเอ๋ย บา”



ตัวอย่างที่ 4.23 การเคลื่อนที่ของทำนองช้าลวะเห่ประโยคที่ 7

จากตัวอย่างที่ 4.23 การเคลื่อนที่ของทำนองช้าลวะเห่ประโยคที่ 7 มีรายละเอียดดังนี้

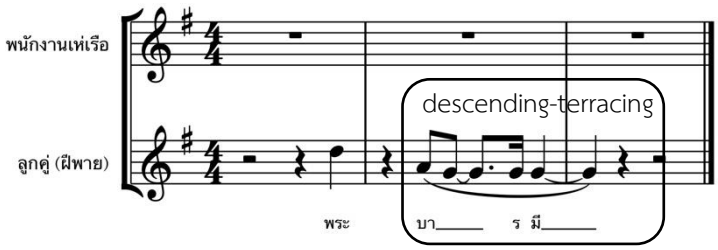
พยางค์ที่ 1 “พระ” ทำนองเคลื่อนที่แบบลูกคลื่น แล้วค่อย ๆ ต่ำลง (undulating-descending) คำว่า “พระ” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 2 ตัว จากนั้นขยายทำนองด้วยการเอื้อนแบบ

เสียงค่อย ๆ ต่ำลง ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อกลุ่มโน้ตหลายตัว คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ คู่ 3 ไมเนอร์

พยางค์ที่ 2-3 “เอ๋ย บา” ทำนองเคลื่อนที่แบบลูกคลื่น (undulating) เริ่มด้วยการเอื้อนแบบใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อกลุ่มโน้ตหลายตัวไปหาคำว่า “เอ๋ย” ที่ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 2 ตัวไปหาคำว่า “บา” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว พร้อมเน้นเสียงหนักเป็นการปิดประโยค คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ คู่ 3 ไมเนอร์ คู่ 3 เมเจอร์ และคู่ 4 เพอร์เฟ็กต์

ประโยคที่ 8

ลูกคู่: “พระบารมี”



ตัวอย่างที่ 4.24 การเคลื่อนที่ของทำนองช้าลวะเห่ประโยคที่ 8

จากตัวอย่างที่ 4.24 การเคลื่อนที่ของทำนองช้าลวะเห่ประโยคที่ 8 มีรายละเอียดดังนี้

พยางค์ที่ 1 “พระ” ไม่มีการเคลื่อนที่ ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว

พยางค์ที่ 2-4 “บา ระ มี” ทำนองเคลื่อนที่แบบต่ำลงแล้วคงที่ (descending-terracing) คำว่า “บา” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 2 ตัวไปหาคำว่า “ระ มี” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว คู่เสียงที่พบเป็นขั้นคู่ตามขั้น

ทำนองของลูกคู่ในประโยคที่ 8 เป็นการร้องรับทำนองของพนักงานเห่เรือในประโยคที่ 7 ด้วยระดับเสียงเดียวกันที่คำว่า “พระ” ใช้ระดับเสียง D คำว่า “บา” ใช้ระดับเสียง A ตัดการเอื้อนระหว่างพยางค์ออกทำให้ทำนองมีความกระชับและหนักแน่น คำว่า “ระ มี” ในพยางค์ท้ายใช้ระดับเสียง G เป็นส่วนของลูกคู่ร้องรับต่อคำให้เต็มของคำว่า “บารมี”

จากการศึกษาทำนองช้าลวะเห่พบว่าเป็นทำนองที่มีลักษณะเฉพาะสำหรับการเห่เรือพระราชพิธี ลักษณะสำคัญในการประดิษฐ์ทำนองคือการแทรกคำเสริมว่า “เห่เอ๋ย” และ “เอ๋ย” ในบทเห่ ลีลาการเห่ส่วนของพนักงานเห่เรือมีความหนักแน่นไม่เน้นการเอื้อนด้วยลูกคอแต่ยังคงใช้เสียงนาสิกในการเอื้อนขึ้นไปหาสียงสูงไม่เกินระยะคู่ 4 ในทำนองนี้ทุกพยางค์ถูกขยายทำนองให้ยาวขึ้นด้วยการ

เอื้อน ยกเว้นพยางค์สุดท้ายของประโยคไม่มีการเอื้อนต่อท้าย ปิดประโยคด้วยการเน้นเสียงเล็กน้อย ในส่วนลีลาการร้องรับของลูกคู่ต้องใช้เสียงหนักแน่นและพร้อมเพรียงกัน ทำนองเห่ใช้คำและระดับเสียงเดียวกันแต่ตัดการเอื้อนระหว่างพยางค์ออกไปเฉพาะเมื่อขึ้นวรรคใหม่ หลังจากนั้นใช้ทำนองเฉพาะในการร้องรับคำหลังต่อจากพนักงานเห่

4.3.3 ทำนองมูลเห่

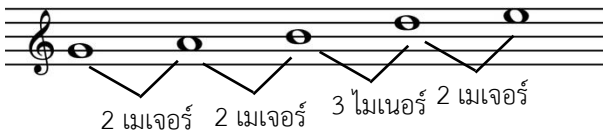
1) รูปแบบของทำนองมูลเห่

โครงสร้างของทำนองมูลเห่ในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคจัดอยู่ในรูปแบบเปลี่ยนเนื้อคงทำนอง (strophic form) เป็นการใช้ทำนองเดิมแต่เปลี่ยนเนื้อร้องที่ประพันธ์ด้วยกาพย์ยานี 11 ทำนองเห่ใช้กับคำร้อง 1 บท เมื่อขึ้นบทต่อไปใช้ทำนองเดิมในการเห่ ทำนองนี้จึงมีโครงสร้าง A A A และเนื้อร้องอยู่ในโครงสร้าง A B C

ฉันทลักษณ์กาพย์ยานี 11

2) กลุ่มเสียงที่ใช้ในทำนองมูลเห่

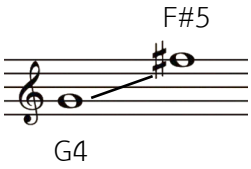
กลุ่มเสียงหลักที่ใช้ประกอบด้วย 5 เสียง (pentatonic) คือ G A B D E มีระยะห่างระหว่างเสียงเรียงตามลำดับได้แก่ คู่ 2 เมเจอร์ คู่ 2 เมเจอร์ คู่ 3 ไมเนอร์ และคู่ 2 เมเจอร์ มีลักษณะโครงสร้างเหมือนกับบันไดเสียงเพนตาโทนิกในดนตรีตะวันตก (ตัวอย่างที่ 4.25)



ตัวอย่างที่ 4.25 กลุ่มเสียงที่ใช้ในทำนองมูลเห่

3) ช่วงเสียงที่ปรากฏในทำนองมูลเห่

ช่วงเสียงที่พบในทำนองมูลเห่มีระดับเสียงต่ำสุดอยู่ที่เสียง G4 และเสียงสูงสุดขึ้นมาระยะคู่ 7 เมเจอร์ ที่ระดับเสียง F#5 (ตัวอย่างที่ 4.26)



ตัวอย่างที่ 4.26 ช่วงเสียงที่ปรากฏในทำนองมูลเห่

4) อัตราความเร็วที่ใช้ในทำนองมูลเห่

ทำนองมูลเห่บันทึกด้วยอัตราความเร็วโน้ตตัวดำมีค่าประมาณ 60 จังหวะต่อนาที เวลาที่ใช้ในการเห่เรือวันพระราชพิธีเริ่มจากขึ้นต้นทำนองถึงจุดที่กำหนดใช้เวลาเห่ประมาณ 31:13 นาที

5) การเคลื่อนที่ของทำนองมูลเห่

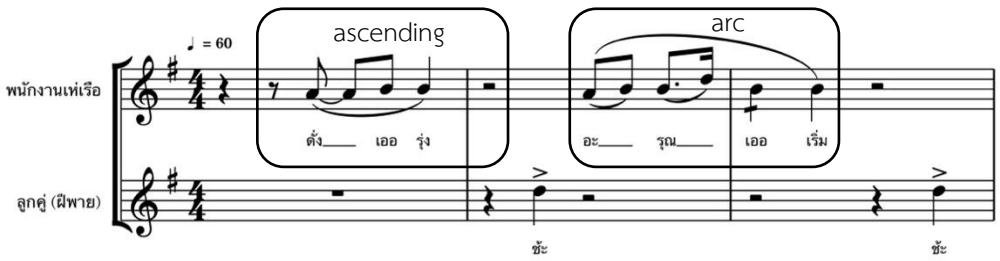
เมื่อนำทำนองมูลเห่มาใช้กับบทเห่เรือที่ประพันธ์ด้วยฉันทลักษณ์กาพย์ยานี 11 แบ่งประโยคทำนองใน 1 บท ตามวรรคได้ 5 ประโยค มีการเคลื่อนที่ของทำนองดังนี้

ประโยคที่ 1

บาทที่ 1 วรรคหน้า ดั่งรุ่งอรุณเริ่ม

พนักงานเห่เรือ: “ดั่งรุ่ง” ลูกคู่: “ช้ะ”

พนักงานเห่เรือ: “อรุณเริ่ม” ลูกคู่: “ช้ะ”



ตัวอย่างที่ 4.27 การเคลื่อนที่ของทำนองมูลเห่ประโยคที่ 1

จากตัวอย่างที่ 4.27การเคลื่อนที่ของทำนองมูลเห่ประโยคที่ 1 มีรายละเอียดดังนี้

พยางค์ที่ 1-2 “ดั่ง รุ่ง” ทำนองเคลื่อนที่แบบสูงขึ้น (ascending) คำว่า “ดั่ง” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 2 ตัวไปหาคำว่า “รุ่ง” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว คู่เสียงที่พบเป็นขั้นคู่ตามขั้น

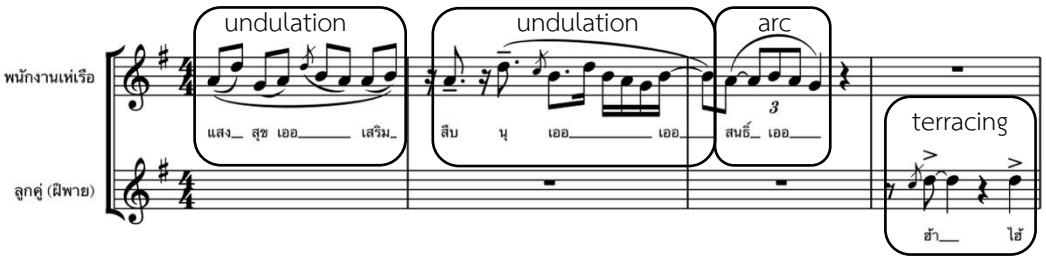
จากนั้นลูกคู่ร้องรับแบบเน้นเสียงคำว่า “ช้ะ” ไม่มีการเอื้อนเสียง ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว ระดับเสียงสูงกว่าเสียงพยางค์สุดท้ายของพนักงานเห่เรือเป็นระยะคู่ 3 ไมเนอร์

พยางค์ที่ 3-5 “อะ รุณ เริ่ม” ทำนองเคลื่อนที่แบบส่วนโค้ง (arc) คำว่า “อะ” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 2 ตัว คำว่า “รุณ” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 3 ตัวไปหาคำว่า “เริ่ม” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ คู่ 3 ไมเนอร์ จากนั้นลูกคู่ร้องรับแบบเน้นเสียงคำว่า “ช้ะ” ไม่มีการเอื้อนเสียง ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว ระดับเสียงสูงกว่าเสียงพยางค์สุดท้ายของพนักงานเห่เรือเป็นระยะคู่ 3 ไมเนอร์

ประโยคที่ 2

บาทที่ 1 วรรคหลัง แสงสุขเสริมสืบนุสนธิ์

พนักงานเห่เรือ: “แสงสุขเสริมสืบนุสนธิ์” ลูกคู่: “ฮ้าไฮ้”



ตัวอย่างที่ 4.28 การเคลื่อนที่ของทำนองมูลเห่ประโยคที่ 2

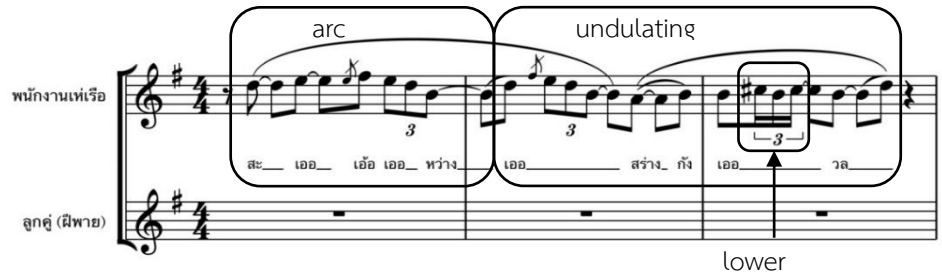
จากตัวอย่างที่ 4.28 การเคลื่อนที่ของทำนองมูลเห่ประโยคที่ 2 มีรายละเอียดดังนี้

พยางค์ที่ 1-3 “แสง สุข เสริม” ทำนองเคลื่อนที่แบบลูกคลื่น (undulating) คำว่า “แสง” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 2 ตัว คำว่า “สุข” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อกลุ่มโน้ตหลายตัว เป็นการขยายทำนองด้วยการเอื้อนไปหาคำว่า “เสริม” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 2 ตัว คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ คู่ 4 เพอร์เฟ็กต์

พยางค์ที่ 4-6 “สืบ นุ สนธิ์” ทำนองเคลื่อนที่แบบลูกคลื่น (undulating) คำว่า “สืบ” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว ร้องด้วยเสียงหนักเล็กน้อย คำว่า “นุ” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อกลุ่มโน้ตหลายตัว ร้องด้วยเสียงหนักเล็กน้อย เป็นการขยายทำนองด้วยการเอื้อนเสียงไปหาคำว่า “สนธิ์” เคลื่อนที่แบบส่วนโค้ง (arc) ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อกลุ่มโน้ต 4 ตัว คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ คู่ 3 ไมเนอร์ คู่ 3 เมเจอร์ และคู่ 4 เพอร์เฟ็กต์ จากนั้นลูกคู่ร้องรับแบบเน้นเสียงคำว่า “ฮ้า ไฮ้” ไม่มีการเอื้อนเสียง ทำนองเคลื่อนที่แบบคงที่ (terracing) ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว ระดับเสียงสูงกว่าเสียงพยางค์สุดท้ายของพนักงานเห่เรือเป็นระยะคู่ 5 เพอร์เฟ็กต์

ประโยคที่ 3

บาทที่ 2 วรรคหน้า พนักงานเห่เรือ: “สว่างสร่างกังวล”



ตัวอย่างที่ 4.29 การเคลื่อนที่ของทำนองมูลเห่ประโยคที่ 3

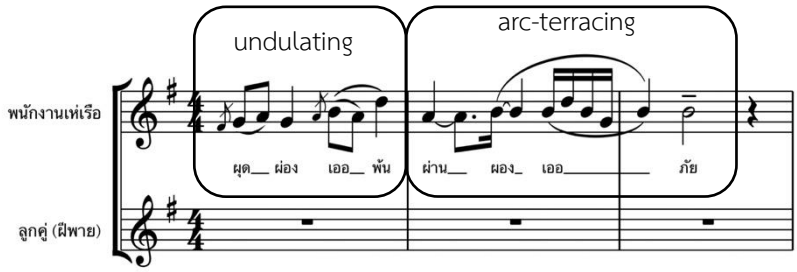
จากตัวอย่างที่ 4.29 การเคลื่อนที่ของทำนองมูลเหประโยคที่ 3 มีรายละเอียดดังนี้

พยางค์ที่ 1-2 “สะ หว่าง” ทำนองเคลื่อนที่แบบส่วนโค้ง (arc) คำว่า “สะ” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อกลุ่มโน้ตหลายตัว เป็นการขยายทำนองด้วยการเอื้อนไปหาคำว่า “หว่าง” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ คู่ 3 ไมเนอร์

พยางค์ที่ 3-5 “สร่าง กัง วล” ทำนองเคลื่อนที่แบบลูกคลื่น (undulating) เริ่มด้วยการเอื้อนใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อกลุ่มโน้ตหลายตัวไปหาคำว่า “สร่าง กัง” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว จากนั้นขยายทำนองด้วยการเอื้อนลักษณะมอร์เดนต์ล่าง (lower mordent) ไปหาคำว่า “วล” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 2 ตัว คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ คู่ 3 ไมเนอร์

ประโยคที่ 4

บาทที่ 2 วรรคหลัง พนักงานเห่เรือ: “ผุดผ่องพ้นผ่านผองภัย”



ตัวอย่างที่ 4.30 การเคลื่อนที่ของทำนองมูลเห่ประโยคที่ 4

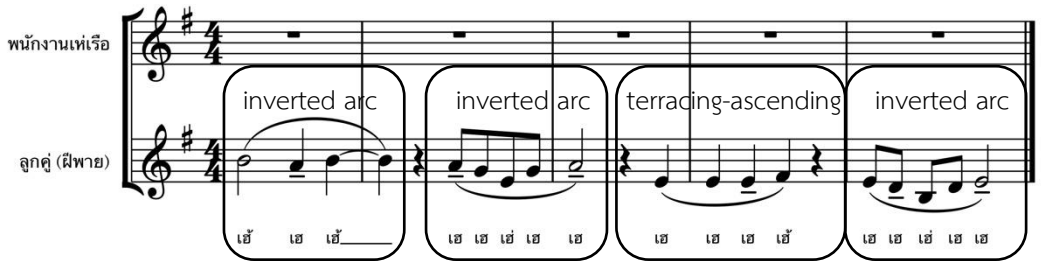
จากตัวอย่างที่ 4.30 การเคลื่อนที่ของทำนองมูลเห่ประโยคที่ 4 มีรายละเอียดดังนี้

พยางค์ที่ 1-3 “ผุด ผ่อง พ้น” ทำนองเคลื่อนที่แบบลูกคลื่น (undulating) คำว่า “ผุด” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 2 ตัว คำว่า “ผ่อง” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 3 ตัว เป็นการเอื้อนไปหาคำว่า “พ้น” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้น ได้แก่ คู่ 3 เมเจอร์ และคู่ 4 เพอร์เฟ็กต์

พยางค์ที่ 4-6 “ผ่าน ผอง ภัย” ทำนองเคลื่อนที่แบบส่วนโค้งแล้วคงที่ (arc-terracing) ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว จากนั้นขยายทำนองด้วยการเอื้อน ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อกลุ่มโน้ตหลายตัวไปหาคำว่า “ภัย” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว ปิดประโยคโดยใช้เสียงหนักในพยางค์สุดท้าย คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ คู่ 3 ไมเนอร์ และคู่ 3 เมเจอร์

ประโยคที่ 5

ลูกคู่: “เฮ”



ตัวอย่างที่ 4.31 การเคลื่อนที่ของทำนองมูลเห่ประโยคที่ 5

จากตัวอย่างที่ 4.31 การเคลื่อนที่ของทำนองมูลเห่ประโยคที่ 5 มีรายละเอียดดังนี้

พยางค์ที่ 1-3 “เฮ้ เฮ เฮ้” ทำนองเคลื่อนที่แบบโค้งคว่ำ (Inverted arc) ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว คู่เสียงที่พบเป็นขั้นคู่ตามขั้น

พยางค์ที่ 4-8 “เฮ เฮ เฮ่ เฮ เฮ” ทำนองเคลื่อนที่แบบโค้งคว่ำ (Inverted arc) ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ คู่ 3 ไมเนอร์

พยางค์ที่ 9-12 “เฮ เฮ เฮ เฮ้” ทำนองเคลื่อนที่แบบคงที่แล้วสูงขึ้น (terracing-ascending) ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว คู่เสียงที่พบเป็นขั้นคู่ตามขั้น

พยางค์ที่ 13-17 “เฮ เฮ เฮ่ เฮ เฮ” ทำนองเคลื่อนที่แบบโค้งคว่ำ (Inverted arc) ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ คู่ 3 ไมเนอร์

ประโยคที่ 5 นี้ เป็นส่วนของทำนองที่รู้จักกันดี ถูกนำไปใช้สื่อเรื่องราวต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับการเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ประโยคนี้อยู่ในส่วนของลูกคู่ร้องรับ ขึ้นเสียงเดียวกันกับระดับเสียงสุดท้ายต่อจากพนักงานเห่เรือ คือเสียง B ทำนองนี้ไม่มีการเอื้อนเสียงเป็นการใช้คำว่า “เฮ” ในลักษณะ 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว ลูกคู่ต้องใช้เสียงให้พร้อมเพรียงกัน

จากการศึกษาทำนองมูลเห่พบว่าเป็นทำนองที่มีลักษณะเฉพาะที่รู้จักมากที่สุดในสังคม เปรียบเป็นสัญลักษณ์ของเรื่องราวที่เกี่ยวกับการเห่เรือและขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ถูกนำไปประกอบงานสร้างสรรค์หลากหลายรูปแบบ เช่น งานดนตรีประกอบสื่อต่าง ๆ งานแสดงนาฏศิลป์ เป็นต้น มีความยาวมากที่สุดใช้เวลาเห่ประมาณ 31:13 นาที ลักษณะสำคัญในการประดิษฐ์ทำนองคือการเอื้อนระหว่างพยางค์และการร้องรับให้สัมพันธ์กันระหว่างพนักงานเห่เรือกับลูกคู่ ลีลาการเห่ส่วนของพนักงานเห่เรือมีความหนักแน่นไม่เน้นการเอื้อนด้วยลูกคอ ไม่พบการใช้เสียงนาสิกในการเอื้อนขึ้นไปหาสียงสูง แต่ละพยางค์ส่วนใหญ่ถูกขยายทำนองให้ยาวขึ้นด้วยการเอื้อนระหว่างพยางค์สั้น ๆ ในส่วนลีลาการร้องรับของลูกคู่ต้องใช้เสียงหนักแน่นและพร้อมเพรียงกันโดยไม่มีการเอื้อนและต้องขึ้นระดับเสียงด้วยคู่เสียงที่ถูกต้องตามการฝึกซ้อมเพื่อให้เกิดความต่อเนื่องกับทำนองของพนักงานเห่เรือจึงทำให้เกิดความไพเราะ

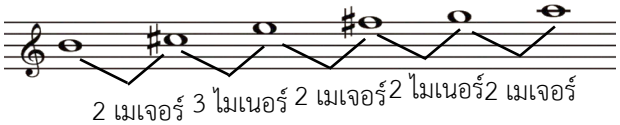
4.3.4 ทำนองสาวเห่

1) รูปแบบของทำนองสาวเห่

ทำนองสาวเห่มีรูปแบบเป็นทำนองท่อนเดียว (unitary form) เป็นทำนองสุดท้ายของการเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค หรือเรียกว่า “เห่เก็บพาย” เป็นทำนองใช้กับบทเห่ที่เป็นคำกลอนของเก่าไม่ทราบที่มา

2) กลุ่มเสียงที่ใช้ในทำนองสาวเห่

กลุ่มเสียงหลักที่ใช้ประกอบด้วย 6 เสียง (hexatonix) คือ B C# E F# G A มีระยะห่างระหว่างเสียงเรียงตามลำดับได้แก่ คู่ 2 เมเจอร์ คู่ 3 ไมเนอร์ คู่ 2 เมเจอร์ คู่ 2 ไมเนอร์ และคู่ 2 เมเจอร์ ลักษณะโครงสร้างคล้ายกับบันไดเสียงไมเนอร์ในดนตรีตะวันตกซึ่งมีโน้ต 7 ตัว (ตัวอย่างที่ 4.32)



ตัวอย่างที่ 4.32 กลุ่มเสียงที่ใช้ในทำนองสาวเห่

3) ช่วงเสียงที่ปรากฏในทำนองสวะเห่

ช่วงเสียงที่พบในทำนองสวะเห่มีระดับเสียงต่ำสุดอยู่ที่เสียง F#4 และเสียงสูงสุดขึ้นมาระยะคู่ 7 ไมเนอร์ ที่ระดับเสียง E5 (ตัวอย่างที่ 4.33)

ตัวอย่างที่ 4.33 ช่วงเสียงที่ปรากฏในทำนองสวะเห่

4) อัตราความเร็วที่ใช้ในทำนองสวะเห่

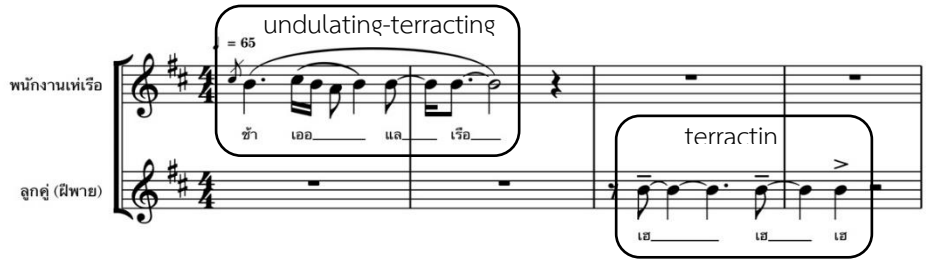
ทำนองสวะเห่บันทึกด้วยอัตราความเร็วโน้ตตัวดำมีค่าประมาณ 65 จังหวะต่อนาที เวลาที่ใช้ในการเห่เรือวันพระราชพิธีเริ่มจากขึ้นต้นทำนองถึงจุดที่กำหนดใช้เวลาเห่ประมาณ 2:39 นาที

5) การเคลื่อนที่ของทำนองสวะเห่

เมื่อนำทำนองสวะเห่มาเห่ด้วยบทเห่เรือที่ไม่ได้ประพันธ์ด้วยบทร้อยกรอง ผู้วิจัยแบ่งประโยคในการวิเคราะห์ทำนองตามการขึ้นต้นเห่แต่ละประโยคของพนักงานเห่เรือ ประกอบด้วย 7 ประโยค มีการเคลื่อนที่ของทำนองดังนี้

ประโยคที่ 1

พนักงานเห่เรือ: “ช้าแลเรือ” ลูกคู่: “เฮ เฮ เฮ”



ตัวอย่างที่ 4.34 การเคลื่อนที่ของทำนองสวะเห่ประโยคที่ 1

จากตัวอย่างที่ 4.34 การเคลื่อนที่ของทำนองสวะเห่ประโยคที่ 1 มีรายละเอียดดังนี้

พยางค์ที่ 1-3 “ช้า แล เรือ” ทำนองเคลื่อนที่แบบลูกคลื่นไปสู่เสียงคงที่ (undulating-terracting) คำว่า “ช้า” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ตหลายตัว สะบัดเสียง (grace note) เล็กน้อยใน

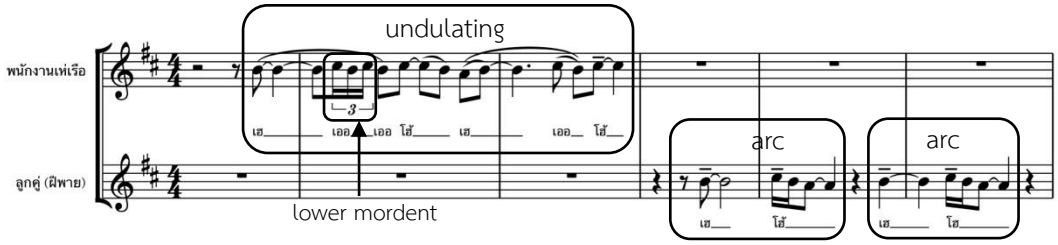
ตอนขึ้นประโยคเพลง ขยายทำนองด้วยการเอื้อนไปหาคำว่า “แล เรือ” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว คู่เสียงที่พบเป็นขั้นคู่ตามขั้น

จากนั้นลูกคู่ร้องรับ “เฮ เฮ เฮ” เคลื่อนที่แบบคงที่ (terracing) ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว ไม่มีการเอื้อน เน้นเสียงหนักแน่นที่พยางค์ท้าย คู่เสียงที่พบเป็นขั้นคู่ตามขั้น

ระดับเสียงที่ใช้ในการขึ้นต้นประโยคที่ 1 ของพนักงานเห่เรือและลูกคู่ใช้ระดับเสียง B เช่นเดียวกัน

ประโยคที่ 2

พนักงานเห่เรือ: “เฮโฮ้ เฮโฮ้” ลูกคู่: “เฮโฮ้ เฮโฮ้”



ตัวอย่างที่ 4.35 การเคลื่อนที่ของทำนองสวะเห่ประโยคที่ 2

จากตัวอย่างที่ 4.35 การเคลื่อนที่ของทำนองสวะเห่ประโยคที่ 2 มีรายละเอียดดังนี้

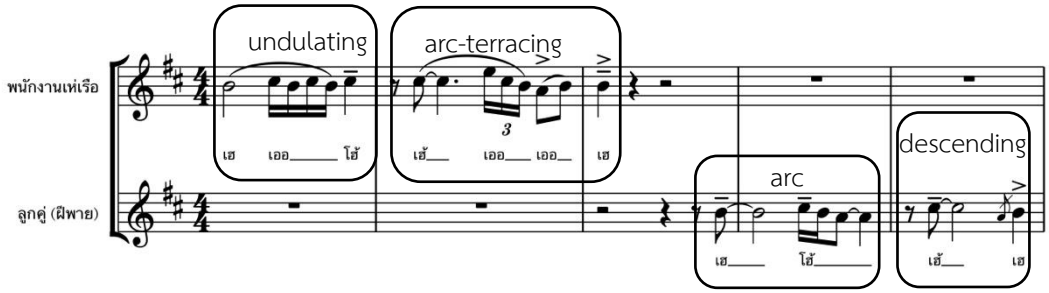
พยางค์ที่ 1-4 “เฮ โฮ้ เฮ โฮ้” ทำนองเคลื่อนที่แบบลูกคลื่น (undulating) ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ตหลายตัวที่คำว่า “เฮ” ขยายทำนองด้วยการเอื้อนไปหาคำว่า “โฮ้” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ตหลายตัว การเอื้อนมีการใช้เสียงมอร์เดนต์ล่าง (lower mordent) คู่เสียงที่พบเป็นขั้นคู่ตามขั้น

จากนั้นลูกคู่ร้องรับ“เฮ โฮ้ เฮ โฮ้” เคลื่อนที่แบบส่วนโค้ง (arc) ใช้คำร้องเอื้อนแบบ 1 พยางค์ต่อโน้ตหลายตัว การร้องรับเน้นเสียงหนักแน่นที่โน้ตแรกของพยางค์ คู่เสียงที่พบเป็นขั้นคู่ตามขั้น

ระดับเสียงที่ใช้ในการขึ้นต้นประโยคที่ 2 ของพนักงานเห่เรือและลูกคู่ใช้ระดับเสียง B เช่นเดียวกัน

ประโยคที่ 3

พนักงานเห่เรือ: “เฮโฮ้ เฮ้เฮ” ลูกคู่: “เฮโฮ้ เฮ้เฮ”



ตัวอย่างที่ 4.36 การเคลื่อนที่ของทำนองสวะเห่ประโยคที่ 3

จากตัวอย่างที่ 4.36 การเคลื่อนที่ของทำนองสวะเห่ประโยคที่ 3 มีรายละเอียดดังนี้

พยางค์ที่ 1-2 “เฮ โฮ้” ทำนองเคลื่อนที่แบบลูกคลื่น (undulating) คำว่า “เฮ” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ตหลายตัวไปหาคำว่า “โฮ้” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว ด้วยน้ำเสียงหนักในพยางค์ท้าย คู่เสียงที่พบเป็นขั้นคู่ตามขั้น

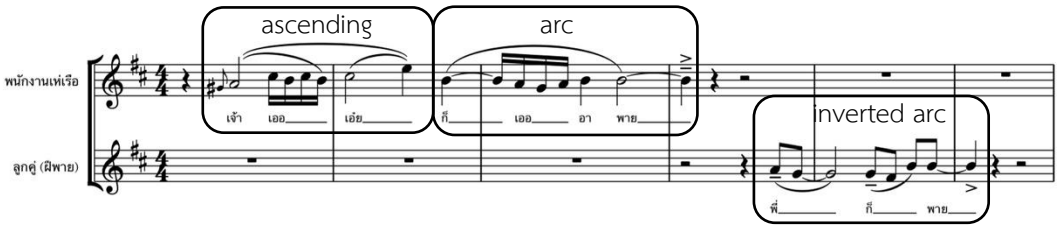
พยางค์ที่ 3-4 “เฮ้ เฮ” ทำนองเคลื่อนที่แบบส่วนโค้งไปหาเสียงคงที่ (arc-terracing) เป็นการขยายทำนองด้วยการเอื้อนไปหาคำว่า “เฮ” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว ด้วยการเน้นเสียงหนักในพยางค์ท้าย คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ คู่ 3 ไมเนอร์

จากนั้นลูกคู่ร้องรับ “เฮ โฮ้” เคลื่อนที่แบบส่วนโค้ง (arc) ใช้คำร้องเอื้อนแบบ 1 พยางค์ต่อโน้ตหลายตัว คำว่า “เฮ้ เฮ” เคลื่อนที่แบบต่ำลง (descending) จากคำว่า “เฮ้” ไปคำว่า “เฮ” มีการตวัดเสียงเล็กน้อย ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว การร้องรับเน้นเสียงหนักแน่นที่โน้ตแรกของทุกพยางค์ คู่เสียงที่พบเป็นขั้นคู่ตามขั้น

ระดับเสียงที่ใช้ในการขึ้นต้นและลงท้ายของพนักงานเห่เรือและลูกคู่ใช้ระดับเสียง B เช่นเดียวกัน

ประโยคที่ 4

พนักงานเห่เรือ: “เจ้าเอ๋ยก็พาย” ลูกคู่: “พี่ก็พาย”



ตัวอย่างที่ 4.37 การเคลื่อนที่ของทำนองสวะเห่ประโยคที่ 4

จากตัวอย่างที่ 4.37 การเคลื่อนที่ของทำนองสวะเห่ประโยคที่ 4 มีรายละเอียดดังนี้

พยางค์ที่ 1-2 “เจ้า เอ๋ย” ทำนองเคลื่อนที่แบบค่อย ๆ สูงขึ้น (ascending) คำว่า “เจ้า”ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว เอื้อนเสียงเล็กน้อยในลักษณะโน้ตพิง (appoggiatura) ขยายทำนองด้วยการเอื้อนแบบใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 4 ตัวไปหาคำว่า “เอ๋ย” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 2 ตัว คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ คู่ 3 เมเจอร์

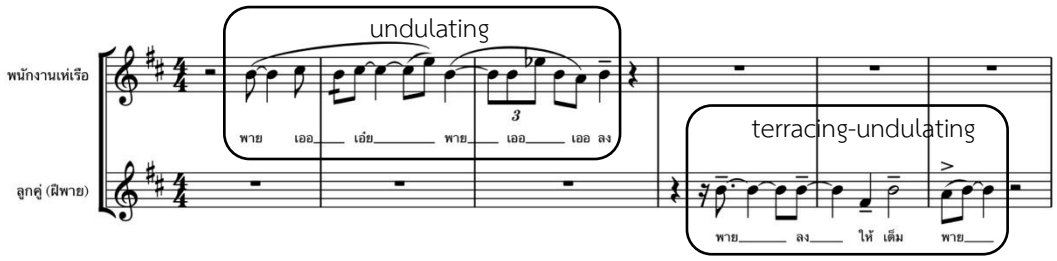
พยางค์ที่ 3-4 “ก็ พาย” ทำนองเคลื่อนที่แบบส่วนโค้ง (arc) คำว่า “ก็” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว ขยายทำนองด้วยการเอื้อนแบบใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 4 ตัวไปหาคำว่า “พาย” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว เน้นเสียงหนักเป็นการปิดประโยค คู่เสียงที่พบเป็นขั้นคู่ตามขั้น

จากนั้นลูกคู่ร้องรับ “พี่ ก็ พาย” ทำนองเคลื่อนที่แบบโค้งคว่ำ (inverted arc) คำว่า “พี่” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว คำว่า “ก็” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 3 ตัว คำว่า “พาย” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว ทุกพยางค์ใช้เสียงเน้นหนัก คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ คู่ 4 เพอร์เฟ็กต์

ระดับเสียงที่ใช้ในการขึ้นต้นของพนักงานเห่เรือและลูกคู่ใช้ระดับเสียง A และลงท้ายด้วยเสียง B เช่นเดียวกัน

ประโยคที่ 5

พนักงานเห่เรือ: “พายเอ๋ยพายลง” ลูกคู่: “พายลงให้เต็มพาย”



ตัวอย่างที่ 4.38 การเคลื่อนที่ของทำนองสวะเห่ประโยคที่ 5

จากตัวอย่างที่ 4.38 การเคลื่อนที่ของทำนองสวะเห่ประโยคที่ 5 มีรายละเอียดดังนี้

พยางค์ที่ 1-4 “พาย เอ๋ย พาย ลง” ทำนองเคลื่อนที่แบบลูกคลื่น (undulating) คำว่า “พาย” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว เอื้อนแบบคำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 2 ตัวไปหาคำว่า “เอ๋ย” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 2 ตัวไปหาคำว่า “พาย” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว ต่อด้วยการเอื้อนแบบโน้ต 3 ตัวไปหาคำว่า “ลง” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว เน้นเสียงหนักในพยางค์

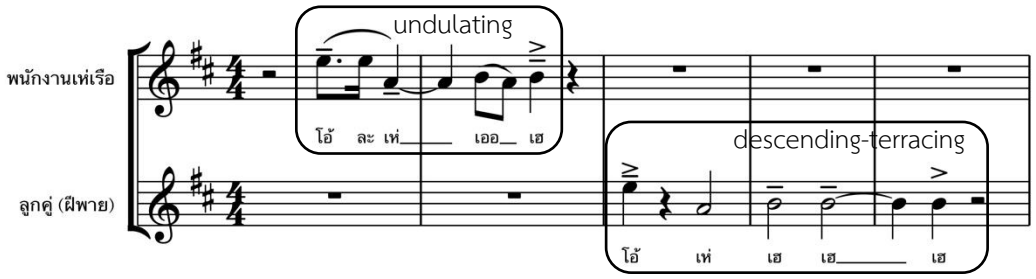
สุดท้าย คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ คู่ 3 เมเจอร์ และคู่ 4 เพอร์เฟ็กต์

จากนั้นลูกคู่ร้องรับ “พาย ลง ให้ เต็ม พาย” ทำนองเคลื่อนที่แบบเสียงคงที่ไปหาเสียงแบบลูกคลื่น (terracing-undulation) คำว่า “พาย ลง ให้ เต็ม” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว คำว่า “พาย” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 2 ตัว เน้นเสียงหนักแน่นทุกพยางค์ คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ คู่ 4 เพอร์เฟ็กต์

ระดับเสียงที่ใช้ในการขึ้นต้นและลงท้ายประโยคของพนักงานเห่เรือและลูกคู่ใช้ระดับเสียง B เช่นเดียวกัน

ประโยคที่ 6

พนักงานเห่เรือ: “โอ้ละเห่เฮ” ลูกคู่: “โอ้เห่ เฮ เฮ เฮ”



ตัวอย่างที่ 4.39 การเคลื่อนที่ของทำนองสวะเห่ประโยคที่ 6

จากตัวอย่างที่ 4.39 การเคลื่อนที่ของทำนองสวะเห่ประโยคที่ 6 มีรายละเอียดดังนี้

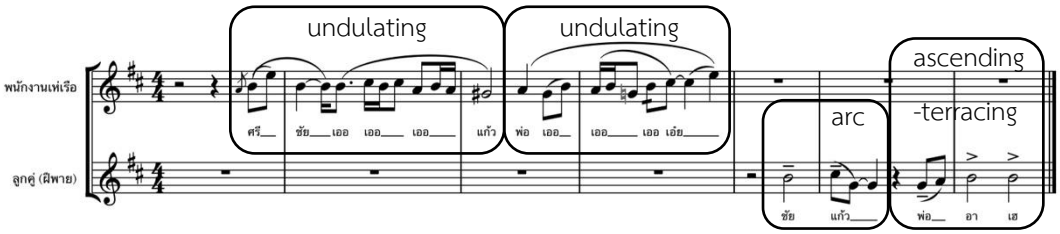
พยางค์ที่ 1-4 “โอ้ ละ เห่ เฮ” ทำนองเคลื่อนที่แบบลูกคลื่น (undulating) คำว่า “โอ้ ละ เห่” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว เอื้อนแบบใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 2 ตัว ไปหาคำว่า “เฮ” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว เน้นเสียงหนักที่พยางค์แรกและพยางค์ท้าย คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ คู่ 5 เพอร์เฟ็กต์

จากนั้นลูกคู่ร้องรับ “โอ้ เห่ เฮ เฮ เฮ” คำว่า “โอ้” เน้นเสียงหนักแน่นเคลื่อนที่ลงมาหาคำว่า “เห่ เฮ เฮ เฮ” ทำนองเคลื่อนที่แบบต่ำลงไปหาเสียงคงที่ (descending-terracing) ใช้คำร้องแบบ 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว ไม่มีการเอื้อน การร้องรับเน้นเสียงหนักแน่นทุกพยางค์ คู่เสียงที่พบเป็นขั้นคู่ตามขั้น

ระดับเสียงที่ใช้ขึ้นต้นและลงท้ายประโยคของพนักงานเห่เรือและลูกคู่ใช้ระดับเสียงขึ้นต้นที่เสียง E และลงท้ายด้วยเสียง B เช่นเดียวกัน

ประโยคที่ 7

พนักงานเห่เรือ: “ศรีชัยแก้วพ่อเอ๋ย” ลูกคู่: “ชัยแก้วพ่ออา เฮ”



ตัวอย่างที่ 4.40 การเคลื่อนที่ของทำนองสวะเห่ประโยคที่ 7

จากตัวอย่างที่ 4.40 การเคลื่อนที่ของทำนองสวะเห่ประโยคที่ 7 มีรายละเอียดดังนี้

พยางค์ที่ 1-3 “ศรี ชัย แก้ว” ทำนองเคลื่อนที่แบบลูกคลื่น (undulating) คำว่า “ศรี” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 2 ตัว สะบัดเสียง (grace note) เล็กน้อยในตอนขึ้นประโยคเพลง คำว่า “ชัย” ” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว ขยายทำนองด้วยการเอื้อนแบบใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อกลุ่มโน้ตหลายตัวไปหาคำว่า “แก้ว” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ 3 เมเจอร์ และคู่ 4 เพอร์เฟ็กต์

พยางค์ที่ 4-5 “พ่อ เอ๋ย” ทำนองเคลื่อนที่แบบลูกคลื่น (undulating) คำว่า “พ่อ” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว ขยายทำนองด้วยการเอื้อนแบบใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อกลุ่มโน้ตหลายตัวไปหาคำว่า “เอ๋ย” ใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 2 ตัว คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่ 3 เมเจอร์ และคู่ 3 ไมเนอร์

จากนั้นลูกคู่ร้องรับ “ชัย แก้ว พ่อ อา เฮ” คำว่า “ชัย แก้ว” ทำนองเคลื่อนที่แบบส่วนโค้ง (arc) คำว่า “ชัย” ใช้คำร้องแบบ 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว คำว่า “แก้ว” ใช้คำร้องแบบ 1 พยางค์ต่อโน้ต 2 ตัว ต่อมาใช้การเคลื่อนที่ทำนองแบบสูงขึ้นไปหาเสียงคงที่ (ascending-terracing) คำว่า “พ่อ” ใช้คำร้องแบบ 1 พยางค์ต่อโน้ต 2 ตัว คำว่า “อา เฮ” ใช้คำร้องแบบ 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว เน้นเสียงหนักแน่นทุกพยางค์ คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นได้แก่คู่ 4 เพอร์เฟ็กต์

ระดับเสียงที่ใช้ขึ้นต้นและลงท้ายประโยคของพนักงานเห่เรือและลูกคู่ใช้ระดับเสียงขึ้นต้นที่เสียง E และลงท้ายด้วยเสียง B เช่นเดียวกัน

จากการศึกษา ทำนองสวะเห่เป็นทำนองเดียวที่ไม่ได้ใช้บทเห่ด้วยบทร้อยกรอง แต่ได้เห่ด้วยบทกลอนที่สืบทอดกันมาตั้งแต่ครั้งโบราณและไม่ทราบที่มา การเห่ทำนองสุดท้ายนี้ผู้เห่ต้องใช้ประสบการณ์ในการคาดคะเนระยะทางเนื่องด้วยต้องจบทำนองที่ประโยค “ศรีชัยแก้วพ่อเอ๋ย” และ

ลูกคู่ร้องรับให้พอดีกับเรือถึงท่าที่หมาย เป็นสัญลักษณ์ว่าสิ้นสุดการเคลื่อนขบวน ลักษณะสำคัญในการประดิษฐ์ทำนองคือการเอื้อนระหว่างพยางค์และการร้องรับให้สัมพันธ์กันระหว่างพนักงานเห่เรือกับลูกคู่ที่ต้องแม่นยำประโยคที่ใช้ในการร้องรับ เพราะพนักงานเห่เรืออาจตัดบทเห่เรือเพื่อให้พอดีกับระยะทางซึ่งในการเห่แต่ละครั้งไม่เท่ากัน ทำนองนี้ลูกคู่ต้องใช้เสียงหนักแน่นให้พร้อมเพรียงกันทุกพยางค์โดยไม่มีการเอื้อน และต้องขึ้นระดับเสียงด้วยคู่เสียงที่ถูกต้องตามการฝึกซ้อมเพื่อให้เกิดความต่อเนื่องกับทำนองของพนักงานเห่เรือจึงทำให้เกิดความไพเราะ

ผลสรุปที่ได้จากการวิเคราะห์ทำนองเห่เรือในพระราชพิธีพยุหยาตราทางชลมารคทั้ง 4 ทำนองได้แก่ ทำนองเกริ่นโคลง ทำนองช้าลวะเห่ ทำนองมูลเห่ และทำนองสวะเห่ พบว่าเป็นทำนองที่ประดิษฐ์ขึ้นอย่างมีแบบแผนเพื่อใช้ร้องประกอบบทร้อยกรอง มีความแตกต่างจากการอ่านทำนองเสนาะที่ใช้ฉันทลักษณ์ประเภทเดียวกัน ลักษณะสำคัญคือการใช้เสียงเอื้อนระหว่างพยางค์ประกอบด้วยการใช้ร้องคำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว (syllabic) การใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อกลุ่มโน้ต (neumatic) และการการเอื้อนในลักษณะใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อการร้องโน้ตหลายตัว (melismatic) เป็นการประดิษฐ์ทำนองเพื่อขยายความยาวของทำนองเห่เรือ โดยการบรรจุคำลักษณะเหล่านี้พบได้ในเพลงสวด (chant) ของวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกเช่นเดียวกัน นอกจากนี้ในทำนองช้าลวะเห่ มูลเห่ และสวะเห่ มีการใช้ลูกคู่ร้องรับอย่างมีแบบแผนเฉพาะในแต่ละทำนอง รูปแบบของทำนองประกอบด้วย 2 ลักษณะได้แก่ทำนองท่อนเดียว (unitary form) ในทำนองเกริ่นโคลง ทำนองสวะเห่ และแบบเปลี่ยนเนื้อคงทำนอง (strophic form) ในทำนองช้าลวะเห่ ทำนองมูลเห่ กลุ่มเสียงหลักที่ใช้ทั้ง 4 ทำนองพบการใช้กลุ่มเสียง 5 ตัว (pentatonic) ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงสำคัญในดนตรีเอเชีย พบในทำนองเกริ่งโคลง ช้าลวะเห่ และมูลเห่ และการใช้ลุ่มเสียง 6 ตัว (hexatonix) ในทำนองสวะเห่ ช่วงเสียงที่ปรากฏตามระดับเสียงของพนักงานเห่เรือที่ใช้จริงมีระดับเสียงต่ำสุดไม่เกิน E4 ระดับเสียงสูงสุดไม่เกิน F#5 ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการตั้งเสียงของพนักงานเห่แต่ละท่าน ในการตั้งเสียงไม่ได้กำหนดไว้ตายตัวขึ้นอยู่กับระดับช่วงเสียงของแต่ละบุคคล อัตราความเร็วที่ใช้อยู่ระหว่างโน้ตตัวดำมีค่าประมาณ 55-65 จังหวะต่อนาที โดยเพิ่มความเร็วขึ้นเล็กน้อยตามลำดับทำนอง รวมเวลาที่ใช้ในสถานการณ์จริงโดยประมาณ 38:35 นาที ลักษณะการเคลื่อนที่ของทั้ง 4 ทำนอง พบการเคลื่อนที่ในลักษณะรูปร่างคงที่ (terracing) ต่ำลง (descending) สูงขึ้น (ascending) ลูกคลื่น (undulating) ลูกตุ้ม (pendulum) ส่วนโค้ง (arc) และรูปแบบโค้งคว่ำ (inverted arc) ลีลาในการเห่พบการใช้ลักษณะเสียงแบบมอร์เดนต์ (mordent) มอร์เดนต์ล่าง (lower mordemt) การใช้เสียงลักษณะโน้ตพิง

(appoggiatura) และการสะบัดเสียง (grace note) คู่เสียงที่พบประกอบด้วยขั้นคู่ตามขั้นและขั้นคู่ข้ามขั้นไม่เกินคู่ 5 เพอร์เฟ็กต์

บทที่ 5
การสังเคราะห์วัตถุดิบเพื่อใช้ในการประพันธ์เพลง

จากการถอดเสียงและวิเคราะห์ทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ประกอบด้วยประเด็นในเรื่องรูปแบบของทำนอง กลุ่มเสียง ช่วงเสียง อัตราความเร็ว และการเคลื่อนที่ของทำนอง จำนวน 4 ทำนองได้แก่ ทำนองเกริ่นโคลง ทำนองช้าลวะเห่ ทำนองมูลเห่ และทำนองสวะเห่ ผู้วิจัยสรุปและสังเคราะห์ออกมาเป็นแนวคิดทางดนตรีสำหรับนำไปใช้ในการประพันธ์เพลงได้ดังนี้

5.1 การสังเคราะห์แนวคิดการประพันธ์เพลงจากทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค

1) รูปแบบของทำนอง

จากการวิเคราะห์รูปแบบของทั้ง 4 ทำนอง พบว่าทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค เป็นทำนองที่มีแบบแผนโครงสร้างชัดเจน รูปแบบคำร้องหรือฉันทลักษณ์ประเภทเดียวกันสามารถใช้ทำนองต่างกันได้ ดังแสดงในตารางที่ 4

ตารางที่ 4 รูปแบบของแต่ละทำนอง

ทำนองเห่เรือ	รูปแบบคำร้อง	รูปแบบของทำนอง	โครงสร้าง
เกริ่นโคลง	โคลงสี่สุภาพ 1 บท	ท่อนเดียว	A
ช้าลวะเห่	กาพย์ยานี 11 จำนวน 1 บาท	เปลี่ยนเนื้อคงทำนอง	A A (คำร้อง A B)
มูลเห่	กาพย์ยานี 11 จำนวน 1 บท	เปลี่ยนเนื้อคงทำนอง	A A A (คำร้อง A B C)
สวะเห่	คำกลอนไม่ระบุฉันทลักษณ์	ท่อนเดียว	A

2) กลุ่มเสียง

จากการวิเคราะห์กลุ่มเสียงของทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค พบว่าทำนองโดยรวมประกอบด้วยกลุ่มเสียงสำคัญในดนตรีเอเชีย คือบันไดเสียงเพนตาโทนิก ส่งผลให้ทำนองมีสำเนียงบ่งบอกถึงดนตรีในวัฒนธรรมของภูมิภาคนี้ นอกจากนี้ยังพบกลุ่มโน้ต 6 ตัว ที่มีลักษณะโครงสร้างคล้ายกับบันไดเสียงไมเนอร์ซึ่งพบในดนตรีเอเชียบางประเภท ดังแสดงในตารางที่ 5

ตารางที่ 5 กลุ่มเสียงที่ใช้ในแต่ละทำนอง

ทำนองเห่เรือ	กลุ่มเสียง
เกริ่นโคลง	5 เสียง (pentatonic) คือ G A B D E
ช้าลวะเห่	5 เสียง (pentatonic) คือ G A B D E
มูลเห่	5 เสียง (pentatonic) คือ G A B D E
สวะเห่	6 เสียง (hexatonix) คือ B C# E F# G A

3) ช่วงเสียง

จากการวิเคราะห์ช่วงเสียงของทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคทั้ง 4 ทำนอง พบว่าพนักงานเห่เรือต้องเป็นผู้มีช่วงเสียงเหมาะสม สามารถร้องได้ครอบคลุมทั้ง 4 ทำนองโดยเสียงต่ำสุดอยู่ที่ระดับเสียง E4 เสียงสูงสุดอยู่ที่ระดับเสียง F#5 ดังแสดงในตารางที่ 6

ตารางที่ 6 ช่วงเสียงที่ปรากฏในแต่ละทำนอง

ทำนองเห่เรือ	เสียงต่ำสุด	เสียงสูงสุด	ระยะขั้นคู่เสียง
เกริ่นโคลง	E4	E5	คู่ 8
ช้าลวะเห่	G4	E5	6 เมเจอร์
มูลเห่	G4	F#5	7 เมเจอร์
สวะเห่	F#4	E5	7 ไมเนอร์

4) อัตราความเร็ว

จากการวิเคราะห์อัตราความเร็วของทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคทั้ง 4 ทำนอง พบว่าอัตราความเร็วที่ใช้ในสถานการณ์จริงมีความสัมพันธ์กับลำดับขั้นตอนการเห่เรือ เห็นได้ชัดจากช่วงเริ่มเคลื่อนขบวนไปจนถึงที่หมายอัตราความเร็วของจังหวะค่อย ๆ เพิ่มขึ้นตามขั้นตอน เช่นเดียวกับความเร็วในการพายที่เริ่มจากช้าแล้วเร็วขึ้นเล็กน้อยเช่นกัน ดังแสดงในตารางที่ 7

ตารางที่ 7 อัตราความเร็วในแต่ละทำนอง

ทำนองเห่เรือ	อัตราความเร็ว	นาที	ลำดับขั้นตอน
เกริ่นโคลง	♩=64	2:10	เรือพระที่นั่งออกจากท่าไปเข้าขบวนที่จอดรออยู่กลางแม่น้ำ
ช้าลวะเห่	♩=55	2:33	เริ่มเคลื่อนขบวน

ทำนองเห่เรือ	อัตราความเร็ว	นาที	ลำดับขั้นตอน
มูลเห่	♩=60	31:13	ขบวนเดินทางไปยังท่าที่หมาย
สวะเห่	♩=65	2:39	เรือถึงท่าที่หมาย
รวมเวลาการเดินทางโดยประมาณ =		38:35	

5) การเคลื่อนที่ของทำนอง

จากการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคทั้ง 4 ทำนอง พบว่าทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคมีการเอื้อนเป็นส่วนประกอบสำคัญในการขยายทำนองอย่างมีอัตลักษณ์เฉพาะ ดังแสดงในตารางที่ 8-11 ถึง

ตารางที่ 8 การเคลื่อนที่ของทำนองเกริ่นโคลง

ทำนองเกริ่นโคลง				
โคลงสี่สุภาพ 1 บท			**แบบการเคลื่อนที่**	
ฉันทลักษณ์	**พยางค์ที่**	**บทเห่เรือ [ระดับเสียง]**	**คำร้อง**	**การเอื้อนเสียง**
บาทที่ 1 วรรคหน้า	1-5	พระ ไตร รัต ตะ นะ [A A A A A D]	คงที่	ค่อย ๆ ต่ำลง
	6	แผ้ว [D]		ค่อย ๆ ต่ำลง
บาทที่ 1 วรรคหลัง	1-3	ผะ เด็จ มาร [G G A]	สูงขึ้น	ค่อย ๆ ต่ำลง
บาทที่ 2 วรรคหน้า	1-4	บอ รม มะ ทิพย์ [B B B D]	คงที่-สูงขึ้น	
	5-8	โส ฬส สะ ถาน [B B B A]	ส่วนโค้ง	ลูกคลื่น
บาทที่ 2 วรรคหลัง	1	เทพ [D]	ค่อย ๆ ต่ำลง	ลูกคลื่น
	2	ถ้วน [F#]		ลูกตุ้ม
บาทที่ 3 วรรคหน้า	1-4	รา ชา ธิ ราช [G G C F#]	ส่วนโค้ง	
	5-6	บุ ราณ [F# G]	ส่วนโค้ง	ลูกคลื่น
บาทที่ 3 วรรคหลัง	1-3	บุ ระ พะ [B A D]	ลูกคลื่น-ต่ำลง	ส่วนโค้ง

ทำนองเกริ่นโคลง				
โคลงสี่สุภาพ 1 บท			แบบการเคลื่อนที่	
ฉันทลักษณ์	**พยางค์ที่**	**บทเห่เรือ [ระดับเสียง]**	**คำร้อง**	**การเอื้อนเสียง**
	4-5	ก ษัตริย์ [A G]	ค่อย ๆ ต่ำลง	ลูกคลื่น
บาทที่ 4 วรรคหน้า	1-2	ภิ เษก [Eb A]	ค่อย ๆ ต่ำลง	
	3-6	เสก สรรพ พร ล้วน [A A B D]	ค่อย ๆ สูงขึ้น	ส่วนโค้ง-ลูกคลื่น
บาทที่ 4 วรรคหลัง	1-2	หลั่ง ฟ้า [G A]	ค่อย ๆ สูงขึ้น	
	3-5	มา ถะ (ถ)วาย [A A A]	คงที่-สูงขึ้น	ลูกคลื่น

ตารางที่ 9 การเคลื่อนที่ของทำนองช้าลวะเห่

ทำนองช้าลวะเห่				
กาพย์ยานี 11 จำนวน 1 บาท			แบบการเคลื่อนที่	
ฉันทลักษณ์	**พยางค์ที่**	**บทเห่เรือ [ระดับเสียง]**	**คำร้อง**	**การเอื้อนเสียง**
บาทที่ 1 วรรคหน้า	1	เห่ [A]		ลูกคลื่น
	2	เอ๋ย [D]		
	3	พระ [D]		ลูกคลื่น
	4	เอย [A]		
ลูกคู่	1-2	เห่ เอ๋ย [A D]	สูงขึ้น	
	3-4	พระ เอย [D A]	ต่ำลง	
บาทที่ 1 วรรคหน้า (ต่อ)	1	พระ [D]		คงที่-ต่ำลง
	2	เอ๋ย [B]	ลูกคลื่น	
	3	ผ่าน [G]		
ลูกคู่	1-2	พระ ผ่าน [D G]	ต่ำลง	
	3	ฟ้า [A]	ส่วนโค้ง	
บาทที่ 1 วรรคหลัง	1	พระ [D]		ลูกคลื่น

ทำนองช้าลวะเห่				
กาพย์ยานี 11 จำนวน 1 บาท			แบบการเคลื่อนที่	
ฉันทลักษณ์	**พยางค์ที่**	**บทเห่เรือ [ระดับเสียง]**	**คำร้อง**	**การเอื้อนเสียง**
	2	เอ๋ย [D]		ลูกคลื่น
	3	บุญ [B]		ส่วนโค่ง
	4	ญา [A]		
ลูกคู่	1-2	พระ เอ๋ย [D D]	คงที่	
	3-4	บุญ ญา [B A]	โค้งคว่ำ	
บาทที่ 1 วรรคหลัง (ต่อ)	1	พระ [D]		ลูกคลื่น-ต่ำลง
	2	เอ๋ย [B]	ลูกคลื่น	
	3	บา [A]		
ลูกคู่	1	พระ [D]		
	2	บา [A]		ต่ำลง-คงที่
	3-4	ระ มี [G G]		

ตารางที่ 10 การเคลื่อนที่ของทำนองมูลเห่

ทำนองมูลเห่				
กาพย์ยานี 11 จำนวน 1 บท			แบบการเคลื่อนที่	
ฉันทลักษณ์	**พยางค์ที่**	**บทเห่เรือ [ระดับเสียง]**	**คำร้อง**	**การเอื้อนเสียง**
บาทที่ 1 วรรคหน้า	1-2	ดั่ง รุ่ง [A B]	สูงขึ้น	
	ลูกคู่	ช้ะ [D]		
	3-5	อะ รุณ เริ่ม [A B B]	ส่วนโค้ง	
ลูกคู่	1	ช้ะ [D]		
บาทที่ 1 วรรคหลัง	1-2	แสง สุข [A G A]		ลูกคลื่น
	3	เสริม [A]		
	4-5	สืบ นุ [A D]		ลูกคลื่น
	6	สนธิ์ [A]	ส่วนโค้ง	
ลูกคู่	1-2	ฮ้า ไฮ้ [D D]	คงที่	
บาทที่ 2 วรรคหน้า	1	สะ [D]		ส่วนโค้ง
	2	หว่าง [B]		

ทำนองมูลเห่				
กาพย์ยานี 11 จำนวน 1 บท			แบบการเคลื่อนที่	
ฉันทลักษณ์	พยางค์ที่	บทเห่เรือ [ระดับเสียง]	คำร้อง	การเอื้อนเสียง
	3-5	สร่าง กัง วล [A B B]		ลูกคลื่น
บาทที่ 2 วรรคหลัง	1-3	ผุด ผ่อง พ้น [G G D]	ลูกคลื่น	
	4-5	ผ่าน ผอง [A B]		ส่วนโค้ง
	6	ภัย [B]	คงที่	
ลูกคู่	1-3	เฮ้ เฮ เฮ้ [B A B]	โค้งคว่ำ	
	4-8	เฮ เฮ เฮ่ เฮ เฮ [A G E G A]	โค้งคว่ำ	
	9-12	เฮ เฮ เฮ เฮ้ [E E E F#]	คงที่-สูงขึ้น	
	13-17	เฮ เฮ เฮ่ เฮ เฮ [E D B D E]	โค้งคว่ำ	

ตารางที่ 11 การเคลื่อนที่ของทำนองสวะเห่

ทำนองสวะเห่				
คำกลอน			แบบการเคลื่อนที่	
ประโยคที่	พยางค์ที่	บทเห่เรือ [ระดับเสียง]	คำร้อง	การเอื้อนเสียง
1	1	ช้า [B]		ลูกคลื่น
	2-3	แล เรือ [B B]	คงที่	
ลูกคู่	1-3	เฮ เฮ เฮ [B B B]	คงที่	
2	1-4	เฮ โฮ้ เฮ โฮ้ [B C# A C#]	ลูกคลื่น	
ลูกคู่	1-2	เฮ โฮ้ [B C#]	ส่วนโค้ง	
	3-4	เฮ โฮ้ [B C#]	ส่วนโค้ง	
3	1-2	เฮ โฮ้ [B C#]	ลูกคลื่น	
	3	เฮ้ [C#]		ส่วนโค้ง
	4	เฮ [B]	คงที่	
ลูกคู่	1-2	เฮ โฮ้ [B C#]	ส่วนโค้ง	

ทำนองสวะเห่				
คำกลอน			แบบการเคลื่อนที่	
ประโยคที่	พยางค์ที่	บทเห่เรือ [ระดับเสียง]	คำร้อง	การเอื้อนเสียง
	3-4	เฮ้ เฮ [C# B]	คงที่	
4	1-2	เจ้า เอ๋ย [A C#]	ค่อย ๆ สูงขึ้น	
	3-4	ก็ พาย [B B]	ส่วนโค้ง	
ลูกคู่	1-3	พี่ ก็ พาย [A G B]	โค้งคว่ำ	
5	1-4	พาย เอ๋ย พาย ลง [B B B B]	ลูกคลื่น	
ลูกคู่		พาย ลง [B B]	คงที่	
		ให้ เต็ม พาย [F# D A]	ลูกคลื่น	
6	1-4	โอ้ ละ เห่ เฮ [E E A B]	ลูกคลื่น	
ลูกคู่	1	โอ้ [E]		
	2-3	เห่ เฮ [A B]	สูงขึ้น	
	4-5	เฮ เฮ [B B]	คงที่	
7	1-3	ศรี ชัย แก้ว [B B G#]	ลูกคลื่น	
	4-5	พ่อ เอ๋ย [A C#]	ลูกคลื่น	
ลูกคู่	1-2	ชัย แก้ว [B C#]	ส่วนโค้ง	
	3	พ่อ [G]	สูงขึ้น	
	4-5	อา เฮ [B B]	คงที่	

การนำผลการวิเคราะห์ทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคมาสังเคราะห์เพื่อใช้เป็นแนวคิดในการประพันธ์เพลง ทำให้เห็นภาพรวมขององค์ประกอบที่ปรากฏจากทำนองทั้ง 4 ทำนองได้ชัดเจน ส่งผลให้การสังเคราะห์สามารถสรุปออกมาเป็นแนวคิดได้อย่างมีองค์รวม

5.2 กระบวนการประพันธ์เพลง

จากการสังเคราะห์ทำนองที่ได้จากการวิเคราะห์ทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคทั้ง 4 ทำนองได้แก่ ทำนองเกริ่นโคลง ทำนองช้าลวะเห่ ทำนองมูลเห่ และทำนองสวะเห่ สรุปแนวคิดเพื่อนำมาใช้ในการประพันธ์เพลงได้ดังนี้

1) ทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค เป็นทำนองที่มีแบบแผนโครงสร้างชัดเจน รูปแบบคำร้องหรือฉันทลักษณ์ประเภทเดียวกันสามารถใช้ทำนองต่างกันได้

2) ทำนองประกอบด้วยกลุ่มเสียงสำคัญในดนตรีเอเชีย คือบันไดเสียงเพนตาโทนิก ส่งผลให้ทำนองมีสำเนียงบ่งบอกถึงดนตรีในวัฒนธรรมของภูมิภาคนี้ นอกจากนี้ยังพบกลุ่มโน้ต 6 ตัว ที่มีลักษณะโครงสร้างคล้ายกับบันไดเสียงไมเนอร์ซึ่งพบในดนตรีเอเชียบางประเภท

3) พนักงานเห่เรือต้องเป็นผู้มีช่วงเสียงเหมาะสม สามารถร้องได้ครอบคลุมทั้ง 4 ทำนอง

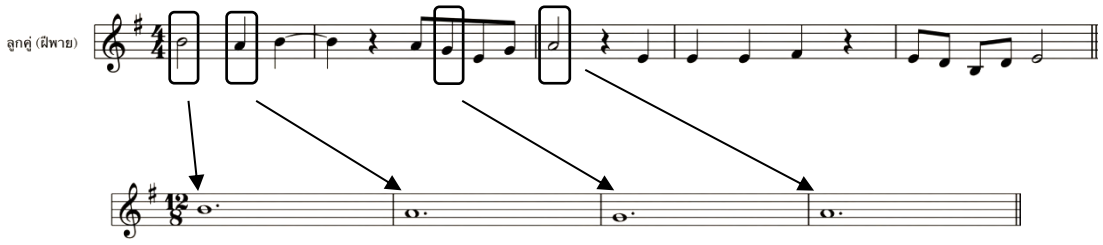
4) อัตราความเร็วที่ใช้ในสถานการณ์จริงมีความสัมพันธ์กับลำดับขั้นตอนการเห่เรือ เห็นได้ชัดจากช่วงเริ่มเคลื่อนขบวนไปจนถึงที่หมายอัตราความเร็วของจังหวะค่อย ๆ เพิ่มขึ้นตามขั้นตอน เช่นเดียวกับความเร็วในการพายที่เริ่มจากช้าแล้วเร็วขึ้นเล็กน้อยเช่นกัน

5) ทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคมีการเอื้อนเป็นส่วนประกอบสำคัญในการขยายทำนองอย่างมีอัตลักษณ์เฉพาะ

ผู้วิจัยนำแนวคิดที่ได้มาประพันธ์เพลงจำนวน 4 ท่อน มีรายละเอียดดังนี้

ท่อนที่ 1 ผู้วิจัยต้องการสื่อถึงเรื่องราววิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนในอดีตที่มีความผูกพันกับสายน้ำ เป็นบทนำถึงประวัติความเป็นมาของขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ในท่อนนี้ได้นำแนวคิดกลุ่มเสียงสำคัญในดนตรีเอเชีย คือบันไดเสียงเพนตาโทนิก (pentatonic scale) เป็นกลุ่มเสียงที่พบในวัฒนธรรมดนตรีเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ผู้วิจัยนำกลุ่มเสียงหลัก G-A-B-D-E ที่ปรากฏในทำนองเกริ่นโคลง ช้าลวะเห่ และมูลเห่ มาใช้เป็นฐานในการสร้างบทเพลง (ตัวอย่างที่ 5.1) และนำโมทีฟ (motif) B-A-G-A ใช้เป็นโน้ตตั้งต้น สร้างมาจากทำนองร้องรับของลูกคู่ในบาทที่ 2 วรรคหลังในทำนองมูลเห่ (ตัวอย่างที่ 5.2) ซึ่งเป็นช่วงทำนองที่คุ้นเคยกันโดยทั่วไปจนเป็นสัญลักษณ์ในการเห่เรือนำมาใช้ขยายทำนองในท่อนนี้

ตัวอย่างที่ 5.1 กลุ่มเสียงหลักที่ใช้ในบทเพลง

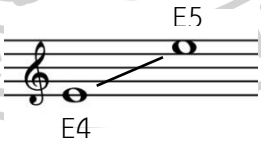


ตัวอย่างที่ 5.2 แสดงตำแหน่งโน้ตที่นำมาใช้จากทำนองมูลเห่

ท่อนที่ 2 ผู้วิจัยต้องการสื่อถึงทำนองเริ่มต้นในการเห่เรือ นำแนวคิดที่ได้จากการสังเคราะห์มาใช้ในการประพันธ์เพลงดังนี้

1) พนักงานเห่เรือต้องเป็นผู้มีช่วงเสียงเหมาะสม สามารถร้องได้ครอบคลุมทั้ง 4 ทำนอง ผู้วิจัยนำทำนองเกริ่นโคลงซึ่งเป็นทำนองแรกในการเห่เรือและมีระยะช่วงเสียงกว้างที่สุด (ตัวอย่างที่ 5.3) โดยนำโน้ตจากการถอดเสียงมาบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีและการขับร้องประกอบการเรียบเรียงเสียงประสานทางดนตรีตะวันตกแต่ยังคงรักษาทำนองเดิมไว้ทั้งหมด

2) ทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคมีการเอื้อนเป็นส่วนประกอบสำคัญในการขยายทำนองอย่างมีอัตลักษณ์เฉพาะ ด้วยแนวคิดนี้ผู้วิจัยได้นำเสียงประสานที่ได้เรียบเรียงให้กับทำนองเกริ่นโคลงต้นฉบับมาใช้เป็นฐานในการประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่ โดยใช้รูปแบบเคลื่อนที่ของทำนองในส่วนการเอื้อนเสียงที่ปรากฏทั้ง 4 ทำนอง มาประกอบการสร้างส่วนขยายทำนองขึ้นมาใหม่



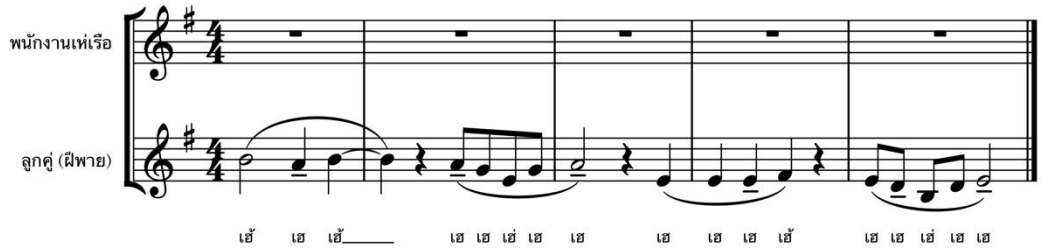
ตัวอย่างที่ 5.3 ช่วงเสียงในทำนองเกริ่นโคลง

ท่อนที่ 3 ผู้วิจัยต้องการสื่อถึงการเคลื่อนขบวนพยุหยาตราทางชลมารคไปตามแม่น้ำเจ้าพระยาจนถึงที่หมาย นำแนวคิดที่ได้จากการสังเคราะห์มาใช้ในการประพันธ์เพลงดังนี้

1) ทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค เป็นทำนองที่มีแบบแผนโครงสร้างชัดเจน รูปแบบคำร้องหรือฉันทลักษณ์ประเภทเดียวกันสามารถใช้ทำนองต่างกันได้

2) นำแนวคิดเรื่องอัตราความเร็วที่ใช้ในสถานการณ์จริงมีความสัมพันธ์กับลำดับขั้นตอนการเห่เรือ โดยนำโน้ตที่ได้จากการถอดเสียงบันทึกโน้ตสากลเรียงลำดับตามขั้นตอนเริ่มจากทำนองช้าลวะเห่ มูลเห่ และสวะเห่ นำมาเรียบเรียงเสียงประสานทางดนตรีตะวันตก โดยรักษาทำนองและอัตรา

จังหวะที่บันทึกได้จากการถอดเสียงไว้ทั้งหมด ยกเว้นทำนองมูลเห่ นำทำนองมาใช้เฉพาะช่วงการร้องรับของลูกคู่ในบาทที่ 2 วรรคหลัง (ตัวอย่างที่ 5.4) มาใช้ในการดำเนินทำนอง และทำนองสวะเห่ นำทำนองมาใช้เฉพาะช่วงประโยคสุดท้าย “ศรีชัยแก้วเจ้าพ่อเอ๋ย” (ตัวอย่างที่ 5.5) นอกจากนี้นำเสียงจังหวะหน้าทับโยน (ตัวอย่างที่ 5.6) เสียงแตรเดี่ยวทำนองหน้าเดิน (ตัวอย่างที่ 5.7) เสียงกรับพวง (ตัวอย่างที่ 5.8) ประกอบกับเสียงที่ช่วยเสริมสร้างบรรยากาศจากเหตุการณ์ได้แก่ เสียงกระทุ้งเส้า เสียงพายกระทบน้ำ เป็นองค์ประกอบอยู่ในขบวนเรือระหว่างเคลื่อนขบวนไปตามลำน้ำที่ได้จากการเก็บข้อมูลด้วยกระบวนการทางมนุษยดนตรีวิทยามาประกอบในการเรียบเรียงบทเพลงด้วย

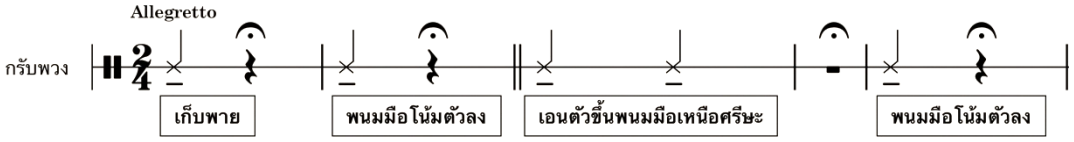


ตวอย่างที่ 5.4 ทำนองลูกคู่ร้องรับทำนองมูลเห่ในบาทที่ 2 วรรคหลัง

ตัวอย่างที่ 5.5 ประโยคทำนองสุดท้ายในทำนองสวะเห่

ตัวอย่างที่ 5.6 จังหวะหน้าทับโยน

ตัวอย่างที่ 5.7 ทำนองหน้าเดิน



ตัวอย่างที่ 5.8 จังหวะกรับพวงเมื่อเรือพระที่นั่งทรง จอดเทียบท่าที่หมาย

ท่อนที่ 4 ผู้วิจัยต้องการสื่อถึงการแสดงออกของประชาชนชาวไทยที่มีความประทับใจ ความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมประเพณีของชาติที่สืบทอดมาจากครั้งอดีตจนถึงปัจจุบัน ในท่อนนี้ได้นำทำนองขึ้นต้น “เพลงเรือ” (ตัวอย่างที่ 5.9) ซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านภาคกลางของไทย นิยมร้องเล่นกันในเรือของกลุ่มชาวบ้านที่อาศัยอยู่บริเวณริมน้ำ นำลีลาทำนองเพลงเรือมาพัฒนาเป็นโมทีฟหลักในการประพันธ์เพลง ประกอบกับใช้เครื่องดนตรีเลียนเสียงเสียงนก เป็นการสื่อถึงความสนุกสนานรื่นเริงในวิถีชาวบ้าน นอกจากนี้ได้นำโมทีฟจากทำนองมูลเห่ช่วงร้องรับของลูกคู่ในบาทที่ 2 วรรคหลัง และนำลักษณะจังหวะจากหน้าทับ “โยน” กลับมาใช้ในเพลงอีกครั้งเพื่อสื่อถึงประเพณีหลวง

ตัวอย่างที่ 5.9 ทำนองขึ้นต้นเพลงเรือ

5.3 การเลือกเครื่องดนตรี

การประพันธ์เพลงครั้งนี้ ผู้วิจัยมีแนวคิดประพันธ์เพลงสำหรับใช้บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีน้อยชิ้น ในบางสถานการณ์การใช้วงดนตรีขนาดใหญ่อาจไม่เหมาะสมเนื่องด้วยต้องใช้นักดนตรีจำนวนมาก การบรรเลงด้วยวงเชมเบอร์ที่ใช้นักดนตรีจำนวนน้อยมีความเหมาะสมกว่าในบางประการ เช่น ข้อจำกัดในเรื่องขนาดของสถานที่ ข้อจำกัดในเรื่องงบประมาณ เป็นต้น แต่การใช้เครื่องดนตรีจำนวนน้อยย่อมก็มีข้อจำกัดในเรื่องของพลังเสียง สีสันในการบรรเลงบทเพลงบางลักษณะ ผู้วิจัยจึงมีแนวคิด

นำเครื่องซินธิไซเซอร์ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีไฟฟ้า มีคุณสมบัติในการสร้างเสียงได้หลากหลายรูปแบบ เช่น การเลียนเสียงเครื่องดนตรีธรรมชาติ การประดิษฐ์เสียงใหม่ เป็นต้น นำมาร่วมบรรเลงกับเครื่องดนตรีอะคูสติกในขนาดวงเชมเบอร์ เพื่อเสริมพลังเสียง สร้างสีสัน สร้างบรรยากาศให้กับบทเพลง รายละเอียดในการนำเครื่องดนตรีอะคูสติกและซินธิไซเซอร์มาใช้ในการประพันธ์เพลงมีดังนี้

5.3.1 เครื่องดนตรีอะคูสติกที่ใช้ในการประพันธ์เพลง

ผู้วิจัยเลือกเครื่องดนตรีอะคูสติกจากประเภทเครื่องดนตรีที่เป็นองค์ประกอบในวงออร์เคสตรามาบรรเลงร่วมกันได้แก่ เครื่องสาย เครื่องเป่าลมไม้ เครื่องเป่าทองเหลือง กลุ่มละ 2 ชิ้น เพื่อให้เกิดสีสันที่แตกต่างกันจากเสียงเครื่องดนตรีต่างประเภท สามารถสร้างอารมณ์ สร้างความรู้สึกให้กับบทเพลงได้หลากหลายรูปแบบ โดยคัดเลือกเครื่องดนตรีในแต่ละกลุ่มจากช่วงเสียงเครื่องดนตรี ให้ครอบคลุมช่วงเสียงต่ำไปจนถึงช่วงเสียงสูงดังนี้

1) กลุ่มเครื่องดนตรีโทนเสียงกลางไปถึงเสียงสูง ผู้วิจัยเลือกใช้ไวโอลิน ฟลูต ทรัมเป็ต

2) กลุ่มเครื่องดนตรีโทนเสียงกลางลงมาถึงเสียงต่ำ วิจัยเลือกใช้เชลโล โอโบ ฮอร์น

5.3.2 ซินธิไซเซอร์ที่ใช้ในการประพันธ์เพลง

ผู้วิจัยนำเครื่องซินธิไซเซอร์มาใช้บรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีอะคูสติกในรูปแบบวงเชมเบอร์ ซึ่งซินธิไซเซอร์เป็นเครื่องสังเคราะห์เสียงจัดอยู่ในประเภทเครื่องดนตรีไฟฟ้า (Electronic music instrument) มีคุณสมบัติในการสร้างเสียงได้หลากหลายรูปแบบ เช่น การเลียนเสียงเครื่องดนตรีธรรมชาติ การประดิษฐ์เสียงใหม่ เป็นต้น ใช้เทคโนโลยีการสังเคราะห์เสียงในรูปแบบของฮาร์ดแวร์ โดยอาศัยกลไกของคีย์บอร์ดควบคุมการทำงาน หรือบรรจุอยู่ในโปรแกรมซอฟแวร์ที่ใช้ในเครื่องคอมพิวเตอร์สำหรับกระบวนการผลิตดนตรี

มาตรฐานคุณสมบัติที่มีในเครื่องซินธิไซเซอร์ ประกอบด้วยกระบวนการสังเคราะห์เสียงที่เริ่มพัฒนาประมาณยุค 1960 ด้วยระบบอนาล็อก (analog) เป็นเสียงที่สร้างขึ้นด้วยแรงดันไฟฟ้า ทำให้มีวงจรขนาดใหญ่ในยุคเริ่มแรก ในปัจจุบันซินธิไซเซอร์มีหลายรูปแบบแบ่งตามกระบวนการสังเคราะห์เสียงได้แก่

1) Subtractive Synthesis เป็นการสังเคราะห์เสียงรูปแบบหนึ่งโดยใช้การปรับแต่งคลื่นเสียงด้วยกระบวนการทางไฟฟ้าให้ได้เสียงตามต้องการ เช่น การปรับค่า Envelope ประกอบด้วยค่าสัญญาณ 4 ลักษณะได้แก่ Attack คือค่าความไวของการเริ่มเสียงเคลื่อนที่จากจุดเงียบไปหาจุดที่ดังที่สุด Decay คือค่าความไวในการตกของเสียงจากความดังที่ตั้งค่า Attack ลงมาค้างไว้ในระดับค่า Sustain ที่ตั้งไว้ Sustain คือค่าความดังคงที่ในขณะกดคีย์บอร์ดค้างไว้ Release คือค่าความยาวของ

เสียงที่ค้างอยู่ในขณะปล่อยคีย์บอร์ด เป็นต้น การสังเคราะห์เสียงประเภทนี้ทำให้ได้เสียงที่ยืดหยุ่น เน้นการออกแบบเสียงมากกว่าความเสมือนจริง เช่น เครื่องซินธิไซเซอร์ยี่ห้อ Moog เป็นต้น

2) Sample-based Synthesis เป็นเทคโนโลยีการสังเคราะห์เสียงที่ใช้วิธีการสุ่มตัวอย่างของเสียงที่ต้องการ (sample-based) แทนการใช้คลื่นเสียง เช่น เสียงเครื่องดนตรี เสียงที่เกิดจากธรรมชาติ เป็นต้น มาเข้ากระบวนการสังเคราะห์เสียง เปลี่ยนแปลงรูปแบบของเสียงออกมาเป็นเสียงใหม่ ทำให้การจำลองเสียงเครื่องดนตรีได้เสียงที่สมจริง สามารถปรับเปลี่ยนและหรือแปลงคุณภาพของเสียงได้ตามความต้องการ ทำการยืดเสียงให้ยาว-สั้นมากกว่าเสียงต้นแบบ เป็นเทคโนโลยีที่บรรจุในเครื่องซินธิไซเซอร์ในปัจจุบันเป็นส่วนมาก

3) Frequency modulation (FM) synthesis เป็นรูปแบบการสร้างเสียงจากคลื่นความถี่ต่าง ๆ กันด้วยสัญญาณดิจิตอล เพื่อจำลองเสียงให้เหมือนเครื่องดนตรี เช่น เครื่องดนตรีที่มีโทนเสียงต่ำใช้คลื่นเสียงความถี่ต่ำในการประมวลผล เป็นต้น จุดเด่นของเทคโนโลยีนี้สามารถสร้างเสียงเบสได้หนักแน่น มีเสียงเครื่องลมทองเหลืองที่เป็นเอกลักษณ์ การเลียนเสียงเครื่องดนตรีอะคูสติกทำได้ดีขึ้น ในปี ค.ศ. 1983 Yamaha DX7 นับเป็นเครื่องรุ่นแรกที่ประสบความสำเร็จในการใช้เทคโนโลยีนี้ ทำให้เอกลักษณ์เสียงยังได้คงรับความนิยมมาจนปัจจุบัน

4) Component modeling synthesis เป็นการสร้างแบบจำลองทางกายภาพเครื่องดนตรี ลักษณะวิธีการเล่นในรูปแบบต่าง ๆ ที่มีผลต่อลักษณะเสียง เช่น การเป่า การดีดสาย การตีด้วยไม้ เป็นต้น วิธีการนี้สามารถสร้างแบบจำลองได้ทั้งเครื่องดนตรีอะคูสติกและอิเล็กทรอนิกส์ เช่น การจำลองเครื่อง Vintage B3 organ เป็นเครื่องดนตรีขนาดใหญ่และเลิกผลิตในปี ค.ศ. 1974 เป็นเสียงที่ยังคงนิยม เป็นต้น

5) Wavetable เป็นการรวมคลื่นเสียงที่ทำการบันทึกจากเครื่องดนตรีจริง หรือคลื่นเสียงในความถี่ต่าง ๆ ที่ถูกบรรจุไว้ในหน่วยความจำ (ROM) คุณภาพเสียงขึ้นอยู่กับขนาดของหน่วยความจำ เมื่อมีการใช้งานจะทำการเปรียบเทียบข้อมูลในตารางเสียงและทำการประมวลผลให้ใกล้เคียงกับเครื่องดนตรีต้องการ ทำให้เสียงมีความสมจริงมากขึ้น

6) Vector synthesis เป็นเทคโนโลยีที่สามารถปรับแต่งเสียงได้โดยใช้การขยับได้รอบทิศทางทำให้การปรับค่าได้อิสระและละเอียดมากขึ้น ปัจจุบันยังคงใช้ร่วมอยู่ในซินธิไซแซอร์ เช่น ยี่ห้อ Krog Kronos เป็นต้น

7) Additive synthesis เป็นการสังเคราะห์จากการรวมคลื่นเสียงที่ความถี่ต่างกันเข้าด้วยกันเพื่อสร้างเสียงใหม่ ใช้แนวคิดเดียวกับท่อลมของออแกนเมื่อผสมกันระหว่างท่อลมทำให้เสียงเปลี่ยนไป

8) Spectral synthesis เป็นการสังเคราะห์โดยการปรับจากภาพแถบแสงแสดงความถี่และความหนาแน่นของเสียง ทำให้การปรับแต่งเสียงยืดหยุ่นมากขึ้น มักพบในโปรแกรมผลิตงานดนตรี เช่น iZotope RX9 เป็นต้น

9) Resynthesis เป็นกระบวนการนำเสียงที่บันทึกไว้แล้วมาสังเคราะห์ซ้ำ สร้างออกมาเป็นเสียงที่ทับซ้อนขึ้นใหม่ในรูปแบบสัญญาณคลื่น

10) Granular synthesis เป็นการนำเสียงมาสังเคราะห์ออกมาเป็นเสียงใหม่ โดยการแบ่งย่อยได้ละเอียดมากมีความยืดหยุ่นสูง ทำให้สามารถนำเสียงต้นทางมาออกแบบเสียงใหม่ได้อย่างอิสระ เช่น เครื่อง Tasty Chips GR-1, Waldorf Quantum, ซอฟแวร์เสริม Quanta ใช้งานร่วมกับโปรแกรม Logic เป็นต้น

ผู้วิจัยเลือกใช้ซินธิไซเซอร์ที่มีคุณสมบัติ Sample-based Synthesis เป็นเทคโนโลยีการสังเคราะห์เสียงที่จำลองเสียงเครื่องดนตรีได้เสียงที่สมจริง สามารถปรับเปลี่ยนและหรือแปลงคุณภาพของเสียงได้ตามความต้องการ โดยเลือกใช้เครื่องซินธิไซเซอร์ที่มีคุณสมบัติดังกล่าวในยี่ห้อ Yamaha รุ่น Motif XS ประกอบด้วยหมวดหมู่เสียงหลักดังนี้ (ตารางที่ 12)

ตารางที่ 12 หมวดหมู่เสียงหลักซินธิไซเซอร์ยี่ห้อ Yamaha รุ่น Motif XS

หมวดหมู่เสียงหลัก	
อักษรที่แสดงในเครื่อง	**กลุ่มเครื่องดนตรี**
Piano	Acoustic Piano
Keys	Keyboard
Organ	Organ
Guitar	Guitar
Bass	Bass
String	Strings
Brass	Brass
SaxWW	Sax / Woodwind
SynLd	Synth Lead
Pads	Synth Pad/Choir
SyCmp	Synth Comp
CPerc	Chromatic Percussion
Dr / Pc	Drum / Percussion

หมวดหมู่เสียงหลัก	
อักษรที่แสดงในเครื่อง	**กลุ่มเครื่องดนตรี**
S.EFX	Sound Effect
M. EFX	Musical Effect
Ethnc	Ethnic

ปัจจุบันเทคโนโลยี Sample-based Synthesis บรรจุอยู่ในเครื่องซินธิไซเซอร์ในรูปแบบของคีย์บอร์ดไฟฟ้า เช่น ยี่ห้อ YAMAHA ในรุ่น Motif Series, Montage Series ยี่ห้อ Korg ในรุ่น M1, O1W, Triton ยี่ห้อ Roland ในรุ่น JV, XP, FANTOM Series เป็นต้น แต่ละบริษัทมีการนำเทคโนโลยีนี้มาพัฒนาต่อยอด มีการบรรจุคลังเสียงของกลุ่มเครื่องดนตรี และเสียงที่นิยมต่าง ๆ ในรูปแบบเทคโนโลยีเฉพาะของตนเองและตั้งชื่อขึ้นใหม่ เช่น ระบบ AWM (Advanced Wave Memory) ในยี่ห้อ Yamaha ระบบ HI (Hyper-Integrated) ในยี่ห้อ Korg ระบบ SuperNATURAL ในยี่ห้อ Roland เป็นต้น และคุณสมบัติในเครื่องซินธิไซด์เซอร์แต่ละรุ่นในยี่ห้อต่าง ๆ ตามมาตรฐานได้มีการแบ่งหมวดหมู่ (category) ตามประเภทเครื่องดนตรี ทำให้สามารถเลือกใช้เสียงเทียบเคียงทดแทนในหมวดหมู่เดียวกันระหว่างยี่ห้อต่าง ๆ ได้

นอกจากนี้ในโปรแกรมหรือซอฟต์แวร์ที่ใช้ในการผลิตผลงานดนตรีบนเครื่องคอมพิวเตอร์ (Digital Audio Workstation) หรือเรียกว่า “DAW” ซึ่งมีคุณสมบัติครอบคลุมทุกกระบวนการผลิตตั้งแต่การบันทึกเสียง การตัดต่อเสียง มิกซ์เสียง และการทำมาสเตอร์ โปรแกรมที่นิยม เช่น Logic Pro, Cubase, Protool เป็นต้น เทคโนโลยี Sample-based Synthesis ได้ถูกบรรจุไว้ในโปรแกรมเหล่านี้เช่นกัน ทำให้คลังเสียงเครื่องดนตรีสำเร็จรูปในโปรแกรมมีความสมจริง และยังประกอบด้วยเสียงพิเศษ (sound Effect) อื่น ๆ รวมถึงความสามารถในการนำเสียงต้นแบบมาสังเคราะห์ออกเป็นเสียงใหม่ตามต้องการ ทำให้การสร้างสรรค์ผลงานเพลงมีความสะดวกและมีคุณภาพมากขึ้น การสร้างสรรค์ผลงานดนตรี เมื่อนำคุณสมบัติของเทคโนโลยี Sample-based Synthesis มาใช้ประโยชน์สามารถทำได้หลากหลายรูปแบบตามความเหมาะสม เช่น สร้างเสียงที่เครื่องดนตรีจริงไม่สามารถทำได้นำมาใช้ในการบรรเลง นำความสามารถในการสังเคราะห์เสียงดนตรีที่สมจริงมาใช้เสริมพลังเสียงในกรณีที่มีความจำเป็นต้องใช้วงดนตรีขนาดเล็ก หรือในการบันทึกเสียงสามารถทำได้โดยใช้เสียงจากเครื่องซินธิไซเซอร์หรือจากโปรแกรม เป็นการลดขั้นตอนการบันทึกเสียงจากการใช้เครื่องดนตรีและนักดนตรีตามความเหมาะสมของสถานการณ์ เป็นต้น

5.4 การเลือกเครื่องดนตรีเดี่ยวในแต่ละท่อน

จากการคัดเลือกเครื่องดนตรีอะคูสติกที่ใช้ในการประพันธ์เพลงจากประเภทเครื่องดนตรีที่เป็นองค์ประกอบในวงออร์เคสตราได้แก่ไวโอลิน เชลโล ฟลูต โอโบ ทรัมเป็ต และฮอร์น บรรเลงร่วมกับซินธิไซเซอร์ ผู้วิจัยได้จัดเครื่องดนตรีแต่ละประเภทมาใช้ให้สัมพันธ์กับเรื่องราวในแต่ละท่อนเพลง ประกอบด้วยเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องสาย เครื่องเป่าลมไม้ และเครื่องเป่าทองเหลือง โดยนำองค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับขบวนพยุหยาตราทางชลมารคจากกระบวนการทางมานุษยดนตรีวิทยามาใช้ประมวลร่วมเพื่อให้สอดคล้องกับเรื่องราวที่นำเสนอมีรายละเอียดดังนี้

ท่อนที่ 1 สื่อถึงเรื่องราววิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนในอดีตที่มีความผูกพันกับสายน้ำ เป็นบทนำถึงประวัติความเป็นมาของขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ซึ่งตรงกับยุคบาโรคในฝั่งดนตรีตะวันตก ผู้วิจัยเลือกใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายได้แก่ไวโอลินและเชลโล เนื่องจากเครื่องดนตรีตระกูลไวโอลินกำลังเริ่มเป็นที่นิยมในสมัยนั้น สามารถบรรเลงได้ทั้งการสีและการดีดสร้างสีสันของเสียงได้หลายลักษณะ มีความยืดหยุ่นในการควบคุมความดังเบา

ท่อนที่ 2 สื่อถึงทำนองเริ่มต้นในการเห่เรือ ผู้วิจัยเลือกใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าลมไม้ได้แก่ฟลูตและโอโบ ในท่อนนี้ได้นำโอโบซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถเลียนเสียงร้องของมนุษย์ได้ใกล้เคียง มีเสียงที่เด่นชัด และฟลูตที่มีความคล่องตัว

ท่อนที่ 3 สื่อถึงการเคลื่อนขบวนพยุหยาตราทางชลมารคไปตามแม่น้ำเจ้าพระยาจนถึงที่หมาย เป็นท่อนที่ต้องการความสง่างาม ผู้วิจัยเลือกใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าทองเหลืองได้แก่ทรัมเป็ตและฮอร์น ในท่อนนี้ได้นำทรัมเป็ตซึ่งมีบุคลิกให้ความรู้สึกฮึกเหิมหรือนุ่มนวลอ่อนหวาน และฮอร์นที่มีบุคลิกเสียงที่สง่าผ่าเผยหรือใช้เสียงแบบนุ่มนวลได้ดี

ท่อนที่ 4 สื่อถึงการแสดงออกของประชาชนชาวไทยที่มีความประทับใจ ความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมประเพณีของชาติที่สืบทอดมาจากครั้งอดีตจนถึงปัจจุบัน แสดงถึงความรื่นเริงสนุกสนาน ผู้วิจัยเลือกนำเครื่องดนตรีทุกประเภทได้แก่ไวโอลิน เชลโล ฟลูต โอโบ ทรัมเป็ต และฮอร์น เป็นการนำเครื่องดนตรีอะคูสติกที่ใช้ในบทประพันธ์ทุกชิ้นมาบรรเลงร่วมกันทั้งหมดเพื่อให้บทเพลงมีสีสันที่หลากหลาย

ตารางที่ 13 แสดงรายละเอียดเครื่องดนตรีในแต่ละท่อน

ท่อน	เครื่องดนตรีที่ใช้
ท่อนที่ 1	ไวโอลิน เชลโล ซินธิไซเซอร์
ท่อนที่ 2	ฟลูต โอโบ ซินธิไซเซอร์
ท่อนที่ 3	ทรัมเป็ต ฮอร์น ซินธิไซเซอร์
ท่อนที่ 4	ไวโอลิน เชลโล ฟลูต โอโบ ทรัมเป็ต ฮอร์น ซินธิไซเซอร์

5.5 การตั้งชื่อบทเพลง

การประพันธ์บทเพลงในครั้งนี้ สร้างมาจากการนำทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคมาศึกษาวิเคราะห์สังเคราะห์ออกมาเป็นแนวคิดในการประพันธ์เพลง เพื่อเป็นแนวทางการนำเสนอเรื่องราวในอีกมิติ อยู่ในรูปแบบบทเพลงที่เกี่ยวกับการเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ซึ่งเป็นคีตศิลป์ไทยประเภทหนึ่งในวัฒนธรรมประเพณีทางน้ำของไทย สืบทอดต่อกันมาอย่างยาวนาน บทเพลงนี้ผู้วิจัยได้ตั้งชื่อให้สอดล้องกับเรื่องราวที่นำเสนอว่า “คีตนิพนธ์ชลมารค” โดยคำว่า “คีต” หมายถึงการขับร้อง “นิพนธ์” หมายถึงเรื่องที่แต่งขึ้น “ชลมารค” หมายถึงทางน้ำ

บทเพลง “คีตนิพนธ์ชลมารค” (Kita Niphon Cholamak) มีทั้งหมด 4 ท่อน ผู้วิจัยได้ตั้งชื่อให้สัมพันธ์กับเรื่องราวที่นำเสนอในแต่ละท่อนดังนี้

ท่อนที่ 1 ประโคมก้องท้องธารา (The Gradiose Flourish Over the River)

ท่อนที่ 2 เบิกนภาเกริ่นโคลงขาน (The Poetic Proloque for the Praise

ท่อนที่ 3 ชลมารคเริงสราญ (The Joyous of the Rhythmic Barge Procession)

ท่อนที่ 4 เกษมศานต์ทั่วธานี (The Blissful Adoration all over the Land)

การสังเคราะห์วัตถุดิบเพื่อใช้ในการประพันธ์เพลงครั้งนี้ เป็นการใช้แนวคิดที่สังเคราะห์จากการทบทวนวรรณกรรม และการวิเคราะห์ทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค องค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์ทำให้สามารถดึงส่วนที่เป็นลักษณะสำคัญออกมาใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลงได้อย่างครอบคลุมเนื้อหาเรื่องราวที่ต้องการสื่อในบทเพลง

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 6
อรรถาธิบายบทเพลง “คีตนิพนธ์ชลมารค”

“คีตนิพนธ์ชลมารค” เป็นการสร้างบทเพลงสำหรับวงเชมเบอร์และซินธิไซเซอร์ จากการนำทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคมาเรียบเรียงโดยใช้การประสานเสียงทางดนตรีตะวันตกผสมผสานกับการประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่ในบางท่อนจากวัตถุดิบที่ได้จากการศึกษาเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ด้วยกระบวนการทางมานุษยดนตรีวิทยาที่เกี่ยวข้องกับทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ด้วยรูปแบบดนตรีบรรยายเรื่องราว (program music) บรรเลงด้วยวงเชมเบอร์ใช้นักดนตรีจำนวน 3-10 คน ประกอบด้วยเครื่องดนตรีอะคูสติกผสมผสานกับเครื่องซินธิไซเซอร์ จัดรูปแบบวงเพื่อให้แสดงสีสันการผสมผสานในเครื่องดนตรีแต่ละประเภท เริ่มจากซินธิไซเซอร์ผสมกับเครื่องสาย เครื่องลมไม้ เครื่องทองเหลือง และรวมทุกกลุ่มเครื่องดนตรีตามลำดับ ประกอบด้วย 4 ท่อน มีรายละเอียดการใช้เครื่องดนตรีดังนี้ (ตารางที่ 14)

ตารางที่ 14 แสดงรายละเอียดเครื่องดนตรีในแต่ละท่อน

ท่อน	เครื่องดนตรีที่ใช้
ท่อนที่ 1 ประโคมก้องท้องธารา	ไวโอลิน เชลโล ซินธิไซเซอร์
ท่อนที่ 2 เบิกนภาเกริ่นโคลงขาน	ฟลูต โอโบ ซินธิไซเซอร์
ท่อนที่ 3 ชลมารคเริงสราญ	ทรัมเป็ต ฮอร์น ซินธิไซเซอร์
ท่อนที่ 4 เกษมศานต์ทั่วธานี	ไวโอลิน เชลโล ฟลูต โอโบ ทรัมเป็ต ฮอร์น ซินธิไซเซอร์

6.1 ประโคมก้องท้องธารา

ประโคมก้องท้องธารา เป็นการใช้เครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องสายจำนวน 2 ชิ้น ประกอบด้วยไวโอลินและเชลโลบรรเลงร่วมกับซินธิไซเซอร์ ได้รับแรงบันดาลใจจากวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนในอดีตที่มีความผูกพันกับสายน้ำ ประกอบด้วยสถานที่น่าสนใจหลากหลายโดยเฉพาะอย่างยิ่งวัดต่าง ๆ ท่อนนี้เปรียบเสมือนบทนำ (overture) นำเสนอด้วยวัตถุดิบในการประพันธ์เพลงดังนี้

เครื่องดนตรีที่นำมาใช้บรรเลงร่วมกับซินธิไซเซอร์ในท่อนนี้คือ ไวโอลิน 1 ตัว เชลโล 1 ตัว มีโครงสร้างแบ่งออกเป็น 6 ตอน รวมความยาว 116 ห้อง มีรายละเอียดดังนี้

ตอน A ยาว 32 ห้อง

ตอน B ยาว 26 ห้อง

ตอน C ยาว 8 ห้อง

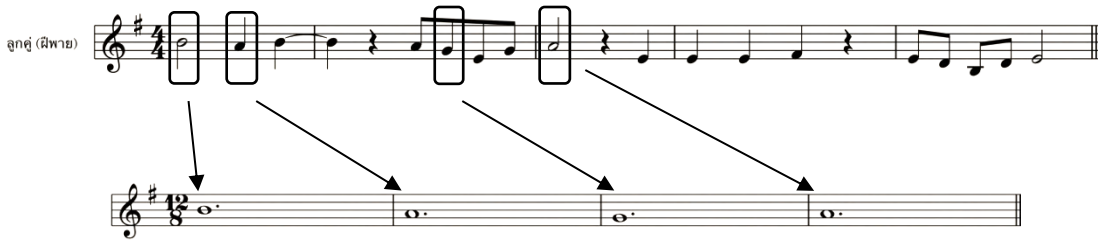
ตอน D1 ยาว 8 ห้อง

ตอน E ยาว 33 ห้อง

ตอน D2 ยาว 9 ห้อง

ตอน A

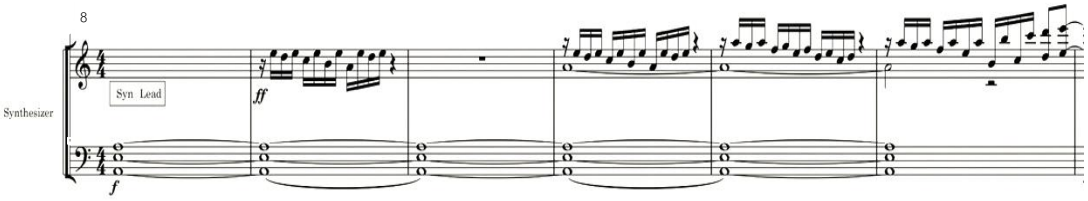
ตอน A ห้องที่ 1-7 ใช้อัตราจังหวะ 12/8 ที่นิยมใช้ในเพลง “บาร์กาโรล” (Barcarolle) หรือเพลงเรือของชาวเวนิส อัตราความเร็ว (tempo) โน้ตตัวดำประจุดมีค่าประมาณ 80 จังหวะต่อนาที เริ่มด้วยเสียง Electric Piano จากซินธีไซเซอร์ที่ให้เสียงก้องกังวานใส เปรียบเสมือนเสียงกระดิ่งลมที่แขวนรายรอบชายคาโบสถ์ เป็นเสียงแทนบรรยากาศตลอดสองฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยาอันประกอบไปด้วยวัดวาอาราม โดยใช้โมทีฟ (motif) B-A-G-A เป็นเสียงตั้งต้น นำมาจากทำนองร้องรับของลูกคู่ในทำนองมูลเห่ที่ได้จากการถอดเสียงต้นฉบับนำมาบันทึกด้วยโน้ตดนตรีสากล (transcription) เป็นช่วงทำนองที่คุ้นเคยกันโดยทั่วไปจนเป็นสัญลักษณ์ในการเห่เรือ (ตัวอย่างที่ 6.1) นำโมทีฟมาใส่การประสานเสียงในรูปแบบการขนาน (parallel motion) ด้วยคู่ 8 เพอร์เฟ็กต์ คู่ 4 เพอร์เฟ็กต์ แสดงถึงความเด่นชัดด้วยเสียงที่เป็นแนวเดียวกันและให้ความรู้สึกโปร่งโล่ง แทรกด้วยคู่ 2 ไมเนอร์ (ตัวอย่างที่ 6.2) เพื่อให้เกิดเสียงกระด้าง เสมือนเสียงกระดิ่งหลายลูกประสานเสียงกันเมื่อถูกลมพัด ด้วยการใช้คอร์ดแตก (broken chord) ผสมผสานการควบคุมความดัง-เบา (dynamic) ทำให้เกิดมิติของเสียงในห้องที่ 1-4



ตัวอย่างที่ 6.1 แสดงตำแหน่งโน้ตที่นำมาใช้จากทำนองมูลเห่

ตัวอย่างที่ 6.2 การประสานเสียงในรูปแบบการขนาน

ในห้องที่ 8-32 เป็นช่วงต่อเนื่องที่ผู้ประพันธ์ต้องการให้เครื่องดนตรีที่ใช้ในท่อนนี้สื่อถึงความยิ่งใหญ่ของขบวนพยุหยาตราทางชลมารคที่สืบทอดต่อเนื่องมาอย่างยาวนาน เริ่มจากการใช้เสียง Syn Lead จากเครื่องซินธิไซเซอร์ในแนวเสียงต่ำและมีมวลเสียงที่หนักแน่น สามารถลากเสียงค้างยาวต่อเนื่อง (pedal tone) ได้ตามต้องการโดยการกดแค่ครั้งเดียว ซึ่งเป็นคุณสมบัติหนึ่งที่เครื่องดนตรีอะคูสติกไม่สามารถทำได้ ช่วงที่ลากเสียงค้างยาวที่สุดอยู่ในห้องที่ 8-13 ลากเสียงยาวต่อเนื่องรวม 6 ห้อง ใช้คู่ 5 ทบด้วยคู่ 8 เพอร์เฟคในแนวเสียงต่ำตลอดทั้งตอน ประกอบกับใช้การสลับเสียงยืนพื้นด้วยคู่เสียงต่าง ๆ เรียงกันเป็นลำดับในแนวทำนองให้เกิดความรู้สึกยิ่งใหญ่ จากนั้นดำเนินทำนองต่อด้วยไวโอลินและเชลโลตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 6.3)



ตัวอย่างที่ 6.3 การลากเสียงยาวในแนวเสียงต่ำ และการสลับคู่เสียงในแนวทำนองซินธิไซเซอร์

ตอน B

ตอน B สื่อถึงความยิ่งใหญ่งดงามของขบวนเรือพระราชพิธีในขณะที่ดำเนินไปในแม่น้ำ ใช้อัตราจังหวะ 12/8 อัตราความเร็ว (tempo) โน้ตตัวดำประจุดมีค่าประมาณ 60 จังหวะต่อนาที และนำทำนองการร้องรับของลูกคู่ในทำนองมูลเห่มาพัฒนาเป็นทำนองตั้งต้น (ตัวอย่างที่ 6.4)

ผู้ประพันธ์นำการประสานเสียงที่นิยมใช้ในดนตรียุคบาโรก (baroque music) มาใช้เพื่อให้สอดคล้องกับเหตุการณ์ในเชิงประวัติศาสตร์ที่คณะราชทูตชาวฝรั่งเศสเดินทางมาเชื่อมสัมพันธไมตรีกับกรุงศรีอยุธยา ปลายรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ได้จดบันทึกไว้ในจดหมายเหตุถึงความประทับใจในความสง่างามของริ้วขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ที่จัดขึ้นเพื่อต้อนรับเหตุการณ์นี้เกิดขึ้นประมาณช่วงปี พ.ศ. 2230 (ค.ศ.1687) ซึ่งตรงกับช่วงยุคบาโรก จึงนำการประสาน

เสียงด้วยแนวคิดของฟิวก์ (fugue) บางส่วนมาประยุกต์ เริ่มจากนำทำนองตั้งต้นมาใช้ในห้องที่ 33-36 ประสานเสียงด้วยแนวทำนองขาลง (descending line) (ตัวอย่างที่ 6.5) เป็นหลักด้วยการดำเนินคอร์ด (chord progression) I-iii$^{6}_{4}$-vi-V7-IV-ii-V7-vi และใช้หลักการนี้สร้างทำนองต่อไปถึงห้องที่ 58 โดยนำทำนองตั้งต้นมาปรับเสียงต่ำลงคู่ 5 เพอร์เฟ็กต์ ในห้องที่ 37-40 ปรับเสียงสูงขึ้นคู่ 4 เพอร์เฟ็กต์ ในห้องที่ 45-48 ทำให้ระดับเสียงไปอยู่ในกุญแจเสียงซับโดมินันท์ (subdominant) (ตัวอย่างที่ 6.6) และปรับเสียงสูงขึ้นคู่ 5 เพอร์เฟ็กต์ ในห้องที่ 53-58 ทำให้ระดับเสียงไปอยู่ในกุญแจเสียงโดมินันท์ (dominant) สลับแนวไปตามความเหมาะสมระหว่างไวโอลิน เชลโลและเสียง String+Choir จากเครื่องซินธิไซเซอร์ที่ช่วยทำให้เกิดสีสัน (tone color) และเนื้อดนตรี (texture) ในบทเพลงเพิ่มขึ้นด้วยการใช้เครื่องดนตรีเพียงแค่ 3 ชิ้น

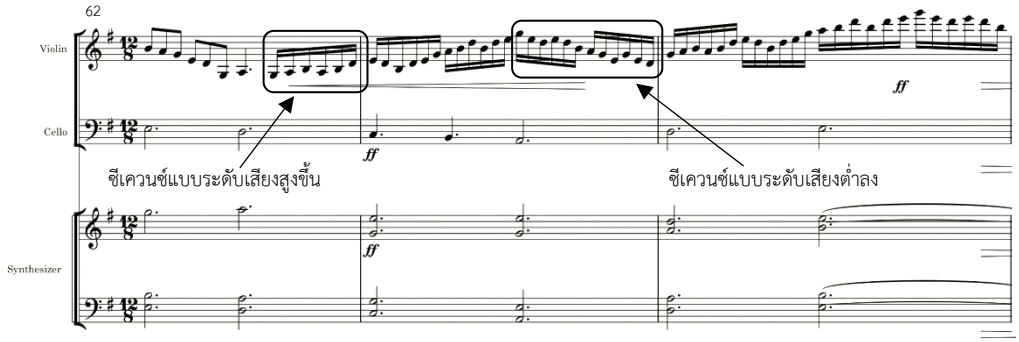
ตัวอย่างที่ 6.4 ตำแหน่งเสียงตั้งต้นที่นำมาจากทำนองการร้องรับของลูกคู่ในทำนองมูลเห่

ตัวอย่างที่ 6.5 แนวทำนองตั้งต้น และแนวประสานเสียงด้วยทำนองขาลง ห้องที่ 33-36

ตัวอย่างที่ 6.6 แนวทำนองตั้งต้น และแนวประสานเสียงด้วยทำนองขาลงในกุญแจเสียงซับโดมินันท์

ตอน C

ตอน C ห้องที่ 59-66 เป็นทำนองเชื่อม (transition) ไปสู่ตอน D ยังคงใช้อัตราจังหวะ 12/8 อัตราความเร็วโน้ตตัวดำประจุดมีค่าประมาณ 60 จังหวะต่อนาที ผู้ประพันธ์ต้องการให้บทเพลงในช่วงนี้สื่อถึงประเพณีวัฒนธรรมทางน้ำของไทย จึงเลือกดำเนินทำนองด้วยบันไดเสียงเพนตาโทนิก (pentatonic scale) ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงในวัฒนธรรมดนตรีเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ประกอบด้วยโน้ต 5 ตัวคือ G-A-B-D-E จัดอยู่ในกลุ่มบันไดเสียง G เพนตาโทนิก ใช้การไล่เสียงแบบซีเควนซ์ (sequence) ในลักษณะเสียงสูงขึ้นคู่ 2 เมเจอร์ ต่ำลงคู่ 3 ไมเนอร์และคู่ 2 เมอเจอร์ เพื่อนำไปสู่ทำนองหลักในตอน D1 (ตัวอย่างที่ 6.7)



ตัวอย่างที่ 6.7 การซีเควนซ์

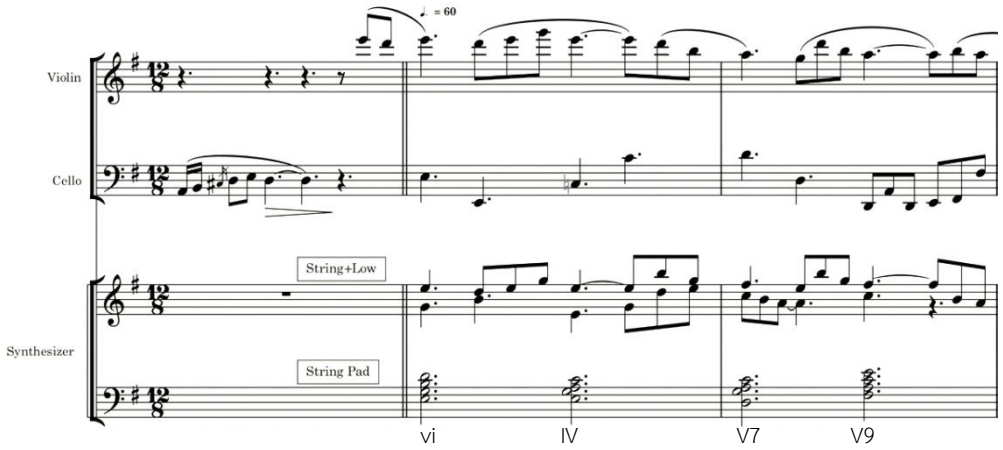
ตอน D1

ตอน D1 เริ่มจากจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 66-74 ใช้อัตราจังหวะ 12/8 อัตราความเร็วโน้ตตัวดำประจุดมีค่าประมาณ 60 จังหวะต่อนาที เป็นการต่อเนื่องจากทำนองเชื่อมในตอน C ยังคงสื่อถึงประเพณีวัฒนธรรมทางน้ำของไทย จึงดำเนินเฉพาะแนวทำนองด้วยบันไดเสียง G เพนตาโทนิก นำมาสร้างประโยคตั้งด้วยเสียงไวโอลิน และใช้ลักษณะจังหวะของประโยคตั้งต้นมาทำการซ้ำ (rhythmic repetition) ไปจนจบตอน (ตัวอย่างที่ 6.8-6.9)

ตัวอย่างที่ 6.8 ทำนองประโยคตั้งต้น

ตัวอย่างที่ 6.9 ลักษณะจังหวะของประโยคตั้งต้น

การประสานเสียงใช้การดำเนินคอร์ดด้วยกุญแจเสียง G เมเจอร์ ประกอบด้วยไดอาโทนิกคอร์ด (diatonic chord) และใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสอง (secondary dominant chord) มาสร้างมิติเสียงให้แนวทำนองในบางประโยคเพลง เชลโลดำเนินทำนองในแนวเบส ซินธิไซเซอร์ทำหน้าที่เล่นแนวทำนองสอดประสานด้วยเสียง String+Low เป็นการซ้อนเสียงต่ำลงคู่ 8 เพื่อให้มวลเสียงหนาขึ้น เพิ่มความเด่นชัดให้กับทำนองหลักในแนวไวโอลินยิ่งขึ้นเมื่อมีการทบคู่ 8 ภาคการเล่นกลุ่มคอร์ดใช้เสียง String Pad ที่มีลักษณะเสียงเบาบางแต่ให้มิติเสียงในลักษณะแผ่กระจายสามารถช่วยเพิ่มสีสันทำให้รู้สึกมีเนื้อดนตรีที่หนาแน่นขึ้นให้กับบทเพลงที่ใช้เครื่องดนตรีน้อยชิ้นได้ดี (ตัวอย่างที่ 6.10-11)



ตัวอย่างที่ 6.10 การประสานเสียงด้วยคอร์ดไดอาโทนิก

ตัวอย่างที่ 6.11 การประสานเสียงด้วยคอร์ดโดมินันท์ระดับสอง

ตอน E

ตอน E ห้องที่ 75-107 เป็นช่วงที่สื่อถึงเรื่องราวเกี่ยวกับเรือและสายน้ำอันเป็นสิ่งผูกพันกับวิถีชีวิตชาวไทยมาอย่างยาวนาน เริ่มด้วยเสียง Electric Piano จากซินธิไซเซอร์ที่ให้เสียงก้องกังวานใสในห้องที่ 75-81 โดยใช้คอร์ด Gmaj6 แบบโน้ตแยก (arpeggio) เคลื่อนที่สวนทิศทาง (contrary motion) ระหว่างมือซ้ายและมือขวา สื่อถึงลักษณะการกระจายของระลอกน้ำ โดยเรียงโน้ตเสียงต่ำขึ้นไปเสียงสูงในมือขวา และเรียงโน้ตจากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำในมือซ้าย จากนั้นทำการเคลื่อนที่คอร์ดทั้ง 2 มือขึ้นสูง 1 ช่วงเสียง ประกอบการพลิกกลับคอร์ดขึ้น 1 ครั้ง แล้วยกลง 1 ช่วงเสียง เป็นการกระจายช่วงเสียงให้กว้างขึ้น ใช้อัตราจังหวะ 12/8 อัตราความเร็วโน้ตตัวดำประจุดมีค่าประมาณ 60 จังหวะต่อนาที ไวโอลิน เชลโลทำหน้าที่ดำเนินทำนองหลักด้วยบันไดเสียง G เพนตาโทนิก ใช้ลักษณะจังหวะที่ให้ความรู้สึกกระชั้นขึ้นจากตอนเดิม (ตัวอย่างที่ 6.12)

ตัวอย่างที่ 6.12 คอร์ด Gmaj6 แบบโน้ตแยกและลักษณะจังหวะของทำนองหลัก

ตอน E ห้องที่ 82-91 เป็นทำนองเชื่อมเข้าสู่ช่วงท้ายของตอน เปลี่ยนอัตราจังหวะให้กระชั้นขึ้นเป็น 6/8 ที่นิยมใช้ในเพลงเรือของชาวเวนิส หรือเรียกว่า “บาร์กาโรล” เช่นกัน อัตราความเร็วโน้ตตัวดำประจุดมีค่าประมาณ 60 จังหวะต่อนาที

ผู้ประพันธ์สร้างโมทีฟขึ้นในทำนองเชื่อม และนำไปใช้พัฒนาทำนองต่อไป ประกอบด้วยเสียง B-C-A-B ในบันไดเสียง G เมเจอร์ สร้างมาจากการนำทำนองตั้งต้นตอน A มาดัดแปลง เริ่มใช้ที่แนวเชลโลห้องที่ 82 จากนั้นนำโมทีฟมาทำการย่อส่วนลักษณะจังหวะ (rhythmic diminution) ทำให้รู้สึกเหมือนทำนองเคลื่อนที่เร็วขึ้น เริ่มที่แนวเชลโล่ห้องที่ 86-87 ทำการแปรทำนองต่อไปโดยใช้การซีเควนซ์จนถึงห้องที่ 91 และนำประโยคเพลงที่สร้างขึ้นตั้งแต่ห้องที่ 86-89 มาสร้างแนวประสานด้วยรูปแบบแคนนอน (cannon) ที่เสียงไวโอลิน (ตัวอย่างที่ 6.13-6.14)

ตัวอย่างที่ 6.13 ทำนองตั้งต้นตอน A นำมาดัดแปลงเป็นโมทีฟในตอน E

ตัวอย่างที่ 6.14 การประสานเสียงแบบแคนนอน ห้องที่ 86-91

ตอน E ห้องที่ 92-99 ใช้อัตราจังหวะ 12/8 อัตราความเร็วโน้ตตัวดำประจุดมีค่า ประมาณ 60 จังหวะต่อนาที เป็นการเปลี่ยนสีสันกลับไปสู่อัตราจังหวะเดิมให้กับบทเพลง ใช้ทางเดินคอร์ด V7/vi-vi-V-vi ในบันไดเสียง G เมเจอร์เป็นโครงหลักในการดำเนินทำนอง โดยนำลักษณะจังหวะที่ได้จากการย่อส่วนในห้องที่ 86 มาสร้างประโยคหลักใช้เป็นแนวประสานด้วยการซีเควนซ์ ห้องที่ 92-93 ในแนวเสียงไวโอลินผสานกับเสียงคอร์ดของ String+Choir จากเครื่องซินธิไซเซอร์ ทำให้ทำนองช่วงนี้รู้สึกกระชั้นขึ้นและมีเนื้อดนตรีเด่นชัดเสมือนเรือกำลังเคลื่อนที่ด้วยการพาย เชลโลทำหน้าที่เล่นทำนองหลักโดยใช้ลักษณะจังหวะเช่นเดียวกับทำนองหลักของตอน E ในห้องที่ 78 มาพัฒนาเป็นประโยคเพลงในห้องที่ 92-93 (ตัวอย่างที่ 6.15)

ตัวอย่างที่ 6.15 ประโยคหลัก และแนวประสานที่ใช้ในห้อง 92-93

ตอน E ห้องที่ 94-95 ในแนวไวโอลินซึ่งเป็นแนวประสาน ได้นำการถอยหลัง (retrograde) มาใช้ สร้างมาจากประโยคเพลงของไวโอลินในห้องที่ 92-93 เป็นการนำโน้ตจากประโยคเพลงมาเรียงใหม่ เริ่มจากโน้ตตัวสุดท้ายของประโยคเพลงมาตั้งเป็นโน้ตตัวแรกของประโยคใหม่ เรียงถอยหลัง

ตามลำดับไปจนครบและนำการพลิกกลับ (inversion) มาใช้ในห้องที่ 96-99 สร้างมาจากประโยคเพลงของเชลโลในห้องที่ 92-93 นำมาดัดแปลงทำนองเล็กน้อยเพื่อเปลี่ยนสีสัน โดยนำมาใช้กับเสียง String+Choir ในห้องที่ 96-99 ทำนองพลิกกลับอยู่ที่เสียงไวโอลิน เป็นการพลิกกลับคู่เสียงของทำนองเชลโล เช่น เชลโล่เคลื่อนที่ลงคู่ 2 ทำนองไวโอลินจะเคลื่อนที่ขึ้นคู่ 2 เป็นต้น เรียงกันไปจนครบทั้งประโยค การประสานเสียงในช่วงนี้รูปแบบมีทั้งการสวนทิศทางและสะท้อนกลับระหว่างแนวทำนอง เปรียบเสมือนการสะท้อนของระลอกน้ำ ห้องที่ 100-107 เป็นการเล่นซ้ำห้องที่ 92-99 เพื่อให้ทำนองโดดเด่นและเป็นการย้ำเตือนความหมาย (ตัวอย่างที่ 6.16-17)

ตัวอย่างที่ 6.16 การถอยหลัง (retrograde)

ตัวอย่างที่ 6.17 การพลิกกลับ (inversion)

ตอน D2

ตอน D2 ห้องที่ 108-116 เป็นการนำทำนองและเสียงประสานในท่อน D1 มาเล่นซ้ำทั้งหมด โดยเปลี่ยนบันไดเสียงเป็น C เพนตาโทนิก ประกอบด้วยระดับเสียง C-D-E-G-A เป็นการปรับ

ความรู้สึกให้แตกต่างไปจากบันไดเสียง G เพนตาโทนิก และ G เมเจอร์ ที่ใช้ในเพลงมาโดยตลอด แต่ยังคงทำนองในท่อน D1 ไว้ทั้งหมดด้วยต้องการนำทำนองมาย้ำเตือนให้เป็นที่จดจำในความหมายที่สื่อถึงประเพณีวัฒนธรรมทางน้ำของไทยที่สำคัญ (ตัวอย่างที่ 6.18)

ตัวอย่างที่ 6.18 ตอน D2

ในท่อนที่ 1 ประโคมก้องท้องธารา สิ่งที่นำมาใช้ในการประพันธ์ประกอบด้วยเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ โดยใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิกในการสื่อถึงประเพณีวัฒนธรรมทางน้ำของไทย และในส่วนของทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคได้นำทำนองร้องรับของลูกคู่จากทำนองมูลเห่มาใช้ในท่อนนี้ ซินธิไซเซอร์ยังไม่มีบทบาทเด่นชัดมากนักในด้านเสียง โดยองค์รวมสามารถเสริมพลังเสียงและสีสัน ทำให้บทเพลงน่าสนใจขึ้น

6.2 เบิกนภาเกริ่นโคลงขาน

เบิกนภาเกริ่นโคลงขาน เป็นการใช้เครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องลมไม้จำนวน 2 ชิ้น ประกอบด้วยฟลูทและโอโบบรรเลงร่วมกับซินธิไซเซอร์ “เกริ่นโคลง” เป็นทำนองเริ่มแรกของการเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ประพันธ์ด้วยฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพ เนื้อความสื่อถึงการถวายพระพรแด่องค์พระมหากษัตริย์เปรียบเสมือนการไหว้ครูก่อนเคลื่อนขบวนเรือพระราชพิธี ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองเกริ่นโคลงที่ได้จากการถอดเสียงบันทึกทำนองด้วยโน้ตดนตรีสากล (transcription) มาใส่การประสานเสียงทางดนตรีตะวันตก และประพันธ์ส่วนขยายขึ้นใหม่โดยใช้ฐานจากการประสานเสียงเดียวกับส่วนแรกเพื่อใช้ประกอบการนำโคลงสี่สุภาพบทที่ 1 สรรเสริญพระบารมี ซึ่งเป็นบทร้อยกรองที่ใช้เห่ด้วยทำนองเกริ่นโคลง ประพันธ์ขึ้นในวาระเนื่องในโอกาสมหามงคลการพระราชพิธีบรม

ราชาภิเษกเสด็จเลียบพระนครโดยขบวนพยุหยาตราทางชลมารค วันที่ 24 ตุลาคม พุทธศักราช 2562 นำมาถอดความเป็นบทร้อยแก้ว เพื่อนำการถอดความอ่านไปพร้อมกับการบรรเลงดนตรี โดยใช้เสียงจากเครื่องซินธิไซเซอร์เป็นตัวสร้างสีสันและมิติ เครื่องดนตรีที่นำมาใช้บรรเลงร่วมกับซินธิไซเซอร์ในท่อนนี้คือ ฟลูต 1 ตัว โอโบ 1 ตัว และผู้เห่ ผู้อ่านร้อยแก้ว มีโครงสร้างแบ่งออกเป็น 2 ตอน รวมความยาว 111 ห้อง มีรายละเอียดดังนี้

ตอน A ยาว 71 ห้อง

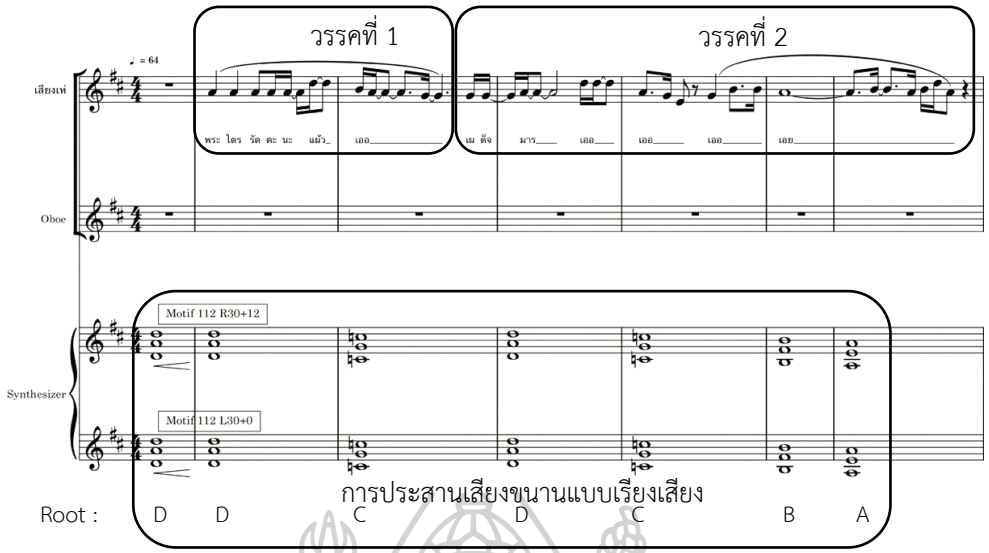
ตอน B ยาว 40 ห้อง

ตอน A

ตอน A ห้องที่ 1-71 ใช้แนวคิดการคัดทำนอง (quotation) ผนวกกับแนวคิดการรับร้องด้วยการใช้ “ปี่ใน” เป่าเลียนเสียงขับร้องในดนตรีไทย ดังปรากฏใน “เพลงปี่ฉุยฉาย” เป็นเพลงปี่ที่สำคัญ ต้องใช้เทคนิคขั้นสูงในการบรรเลง (ปี๊บ คงลายทอง, 2538) การนำรูปแบบมาใช้ในท่อนนี้ใช้ปี่ทางดนตรีสากลคือ “โอโบ”

ทำนองในตอน A ผู้ประพันธ์คัดทำนองที่ได้จากการถอดเสียงเห่เรือทำนองเกริ่นโคลง โดยนำมาแบ่งประโยคเพลงให้กับผู้เห่ โดยแบ่งตามฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพ กำหนดให้ 1 ประโยคเพลงมีความยาวเท่ากับทำนองเห่ 2 วรรค หรือเท่ากับ 1 บาท หลังจากเห่จบ 1 ประโยคเพลง โอโบเป่ารับเลียนเสียงเห่ด้วยการซ้ำทำนองเดียวกัน (melodic repetition) จากนั้นผู้เห่เริ่มประโยคที่ 2 สลับกันต่อเนื่องไปจนครบ 4 บาท หรือเท่ากับ 1 บท ใช้อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็วโน้ตตัวดำมีค่าประมาณ 64 จังหวะต่อนาที ในบันไดเสียง D เมเจอร์

การประสานเสียงใช้การขนานคู่ 5 ทบคู่ 8 เพอร์เฟกต์ โดยตัดคู่ 3 ออกไปเพื่อต้องการให้เกิดเสียงเปิด ทำให้แนวทำนองโดดเด่นขึ้น และเคลื่อนที่เรียงขึ้นหรือลงตามขั้นต่อเนื่องกัน (conjunct motion) โดยใช้เสียง Motif 112 จากซินธิไซเซอร์ เป็นเสียงที่ให้ความรู้สึกถึงความระยิบระยับ และมีเสียง Pad ช่วยสร้างมิติผสานไปพร้อมกัน เสริมด้วยการปรับแต่งเสียงซินธิไซเซอร์ออกเป็น 2 แนว กำหนดให้แนวที่ 1 เล่นด้วยระดับเสียงตามการบันทึกโน้ต ตั้งค่าการ Pan เสียงไปฝั่งซ้ายของลำโพงเท่ากับ 30 แนวที่ 2 ยกระดับเสียงขึ้นคู่ 8 ตั้งค่าการ Pan เสียงไปฝั่งขวาของลำโพงเท่ากับ 30 เป็นการช่วยเพิ่มสีสันให้แนวประสานไม่นิ่งอยู่กับที่ด้วยการประมวลผลของซินธิไซเซอร์ เสมือนประกายแสงอาทิตย์กระทบลงบนผิวน้ำ (ตัวอย่างที่ 6.19-20)

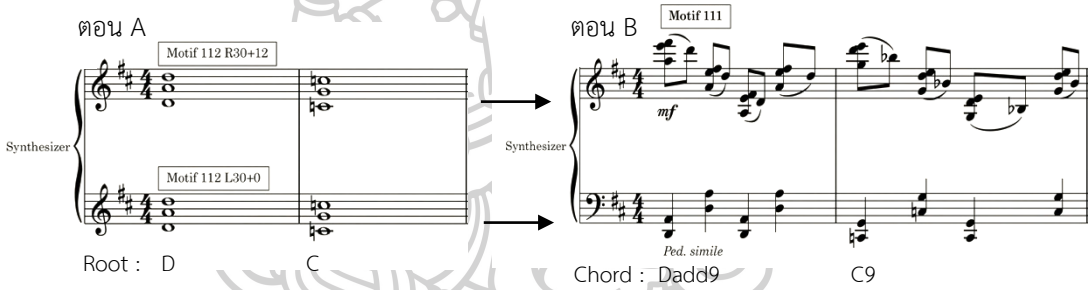


ตัวอย่างที่ 6.19 ทำนองเห่ประโยคที่ 1 และการประสานเสียงขนานแบบเรียงเสียง ห้องที่ 1-7

ตัวอย่างที่ 6.20 โอโบเป่าเลียนเสียงเห่ประโยคที่ 1 และการประสานเสียงขนานแบบเรียงเสียง ห้องที่ 8-13

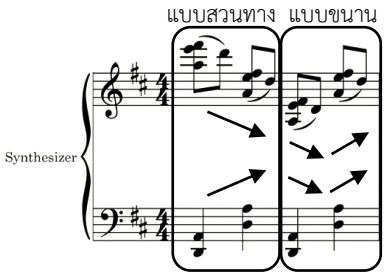
ตอน B

ตอน B ห้องที่ 72-111 แนวทำนองใช้เสียงฟลูตและโอโบดำเนินทำนอง ใช้การดำเนินคู่เสียงของการประสานเสียงตอน A เฉพาะช่วงทำนองเท่ นำมาเป็นโครงสร้างหลักในตอน B โดยนำคู่เสียงมาพัฒนาด้วยการใช้คอร์ดทบขยาย (extended chord) บรรเลงด้วยเสียง Motif 111 จากซินธิไซเซอร์ มีลักษณะเป็นเสียงเปียโนไฟฟ้ากึ่งอะคูสติกผสมเสียง String ช่วยเสริมเนื้อดนตรีและสีสันให้กับบทเพลง นำคอร์ดที่สร้างขึ้นมากระจายออกด้วยลักษณะจังหวะตัวเขบ็ต 1 ชั้นจำนวน 8 ตัวใน 1 ห้องในแนวที่ 1 (เล่นด้วยมือขวา) และแนวที่ 2 (เล่นในมือซ้าย) ใช้คู่ 5 จากตำแหน่งที่ 1 และ 5 ของคอร์ดเป็นหลักด้วยโน้ตตัวดำ 4 ตัวใน 1 ห้อง จากนั้นนำไปจัดระบบการเคลื่อนที่ของแนวประสานต่อไป ใช้อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็วโน้ตตัวดำมีค่าประมาณ 55 จังหวะต่อนาที (ตัวอย่างที่ 6.21)



ตัวอย่างที่ 6.21 รูปแบบการประสานเสียงในตอน B ที่พัฒนามาจากคู่เสียงประสานตอน A

การเคลื่อนที่ของแนวประสานระหว่างแนวที่ 1 และ 2 ผู้ประพันธ์ต้องการให้การทำงานทั้ง 2 มือของผู้บรรเลงเคลื่อนที่ตลอดเสมือนจังหวะพายเรือของฝีพาย จึงใช้การย้ายช่วงคู่แปด (octave transfer) นำมาออกแบบให้แนวที่ 1 เล่นด้วยมือขวา เป็นการย้ายช่วงคู่ 8 จากช่วงเสียงสูงลงมาต่ำเรียงลงมาทีละช่วงเสียงในจังหวะที่ 1-3 และย้ายขึ้น 1 ช่วงเสียงในจังหวะที่ 4 สำหรับแนวที่ 2 เล่นด้วยมือซ้าย เป็นการย้ายจากช่วงเสียงต่ำขึ้นมาสูง 1 ช่วงเสียงสลับกัน ทำให้เกิดการเคลื่อนที่แบบสวนทาง (contrary motion) ในจังหวะที่ 1 และ 2 ต่อด้วยการเคลื่อนที่แบบขนาน (parallel motion) ในจังหวะที่ 3 และ 4 (ตัวอย่างที่ 6.22)



ตัวอย่างที่ 6.22 การเคลื่อนที่แนวประสานแบบสวนทาง และแบบขนาน

ห้องที่ 95 นำบทร้อยแก้วที่ถอดความมาจากโคลงสี่สุภาพโดยรองศาสตราจารย์ยุรฉัตร บุญสนิท[14] อ่านพร้อมกับเสียงดนตรี ผู้ประพันธ์ได้เขียนลักษณะจังหวะกำกับบทร้อยแก้ว เพื่อต้องการให้ผู้อ่าน ๆ ได้สัมพันธ์กับเสียงดนตรีที่มีความหมายสอดคล้องกัน เช่น ในห้องที่ 102-104 ประโยค “ร่วมถั่งโถมพลัง เปล่งดังเป็นสรรพเสียงแซ่ซ้องสรรเสริญพระบารมี” เป็นการแสดงถึงเสียงที่เกิดจากการกลุ่มคนเป็นจำนวนมาก ดนตรีในช่วงนี้จึงใช้การเล่นประสานเสียงกันระหว่างฟลูตและโอโบด้วยคู่ 3 เปรียบดั่งการผสานกำลังร่วมแรงร่วมใจ ล้อรับช่วงการอ่านบทร้อยกรองได้สอดคล้องกับความหมาย เป็นต้น (ตัวอย่างที่ 6.23)

ตัวอย่างที่ 6.23 การใช้เสียงดนตรีที่สอดคล้องกับบทร้อยกรอง

[14] อดีตอาจารย์ประจำสาขาวิชาภาษาไทย มหาวิทยาลัยทักษิณ

ท่อนที่ 2 เบิกนภาเกริ่นโคลงขาน ซินธิไซเซอร์เริ่มมีบทบาทโดยการใช้เสียงพิเศษมาสร้างบรรยากาศประกอบการรับร้องทางดนตรีไทยระหว่างผู้ร้องทำนองเห่เรือกับโอโบด้วยโน้ตที่ได้จากการถอดเสียงทำนองเกริ่นโคลง เสมือนเป็นการนำโน้ตทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคที่ทำการบันทึกด้วยระบบสากลมาบรรเลงจริงในลักษณะของการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีและการขับร้องในช่วงท้ายเป็นการอ่านบทร้อยแก้วที่ถอดความจากบทเกริ่นโคลงประกอบดนตรี โดยผู้ประพันธ์ใช้การบันทึกจังหวะการอ่านบทร้อยกรองด้วยโน้ตดนตรีสากลเพื่อต้องการให้การอ่านสัมพันธ์กับเสียงดนตรีอย่างกลมกลืน

6.3 ชลมารคเริงสราญ

ชลมารคเริงสราญ เป็นการใช้เครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองจำนวน 2 ชิ้น ประกอบด้วยทรัมเป็ตและฮอร์นบรรเลงร่วมกับซินธิไซเซอร์ เป็นช่วงที่สื่อถึงการเคลื่อนขบวนเรือพระราชพิธีพยุหยาตราทางชลมารคไปตามแม่น้ำเจ้าพระยาจนถึงที่หมาย ซึ่งเป็นเหตุการณ์ต่อเนื่องจากท่อนที่ 2 โดยนำโน้ตที่ได้จากการถอดเสียงทำนองเห่เรือในขั้นตอนการเคลื่อนขบวนพยุหยาตราทางชลมารคหลังจากเห่เกริ่นโคลงจบ ประกอบด้วย 3 ทำนองเรียงตามลำดับขั้นตอนเริ่มจาก ทำนองช้าลวะเห่ มูลเห่ และสวะเห่ มาเรียบเรียงเสียงประสานทางดนตรีตะวันตก นอกจากนั้นได้คัดเลือกเสียงที่ได้ยินเด่นชัดในขณะเสมือนได้ชมขบวนเรืออยู่ริมฝั่งแม่น้ำได้แก่ เสียงกระทุ้งเส้า เสียงพายกระทบน้ำ เสียงแตรเดี่ยวทำนองหน้าเดิน เสียงจังหวะหน้าทับโยน นำมาสร้างบรรยากาศร่วมกับเสียงจากเครื่องซินธิไซเซอร์

เครื่องดนตรีที่นำมาใช้บรรเลงร่วมกับซินธิไซเซอร์ในท่อนนี้คือ ทรัมเป็ต 1 ตัว ฮอร์น 1 ตัว มีโครงสร้างแบ่งออกเป็น 3 ตอน รวมความยาว 122 ห้อง มีรายละเอียดดังนี้

ตอน A ยาว 56 ห้อง
ตอน B ยาว 28 ห้อง
ตอน C ยาว 38 ห้อง

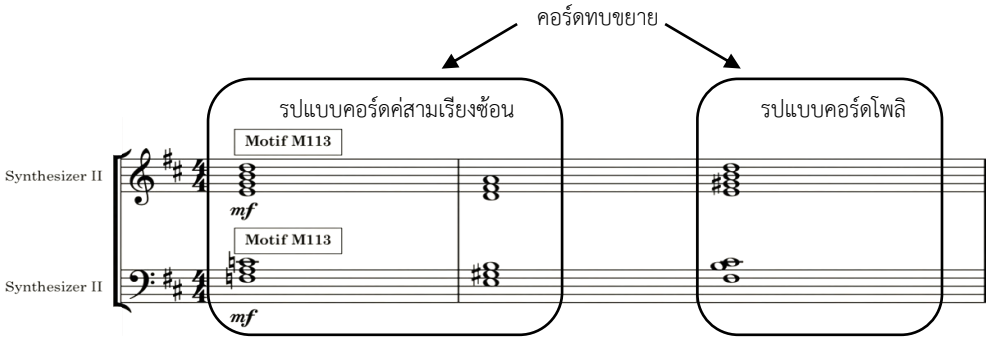
ตอน A

ตอน A ห้องที่ 1-56 เป็นการนำโน้ตที่ได้จากการถอดเสียงทำนอง “ช้าลวะเห่” ซึ่งเป็นทำนองแรกของการเคลื่อนขบวนเรือพระราชพิธี ใช้คำประพันธ์ด้วยฉันทลักษณ์กาพย์ยานี 11 บทเห่ขึ้นต้นด้วยคำว่า “เห่เอ่ย” เป็นการส่งสัญญาณให้เรือพระราชพิธีทุกลำเริ่มเคลื่อนขบวน ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดการคัดทำนอง โดยนำทำนองช้าลวะเห่ที่ได้จากการถอดเสียง เพื่อต้องการแสดงความไพเราะงดงามของทำนองต้นฉบับ ใช้ความยาวทำนอง 1 บท มาเป็นทำนองหลักในห้องที่ 1-14 ประกอบด้วย 2 แนวทำนอง คือทำนองหลักและทำนองลูกคู่ ใช้อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็วโน้ตตัวดำมี

ค่าประมาณ 55 จังหวะต่อนาที ผู้ประพันธ์เลือกใช้เสียงฮอร์นบรรเลงทำนองหลักด้วยคุณสมบัติของเสียงที่มีความนุ่มนวลแต่แฝงด้วยความสง่างามยิ่งใหญ่ และใช้เสียงทรัมเป็ตที่มีโทนเสียงชัดเจนบรรเลงทำนองลูกคู่ (ตัวอย่างที่ 6.24)

ตัวอย่างที่ 6.24 ทำนองช้าลวะเห่บรรเลงด้วยฮอร์นและทรัมเป็ต

การประสานเสียงใช้เสียง Motif M113 จากซินธิไซด์เซอร์ เป็นเสียงเปียโนไฟฟ้าที่มีความกังวานใสผสมกับเสียง Pad ลองพื้นให้เสียงไม่นิ่งจนเกินไป โดยใช้รูปแบบคอร์ดคู่สามเรียงซ้อน (tertian chord) และคอร์ดโพลิ (polychord) เพื่อทำให้เกิดคอร์ดทบขยาย (extended chord) ที่ทบเสียงเกินกว่าคอร์ดทบเจ็ด ประกอบกับเกิดเสียงกระด้างในบางตำแหน่ง เป็นการเสริมชั้นให้เสียงประสานมีมิติแผ่กว้างเพิ่มขึ้น เสมือนผืนแม่น้ำเจ้าพระยาที่กว้างใหญ่ลองรับขบวนเรือพระราชพิธีที่กำลังเคลื่อนขบวนเป็นริ้วยาวไปบนสายน้ำ โดยใช้การดำเนินคอร์ดแบบขนานด้วยโน้ตพื้นต้น (Root) F-E-F#-E-F-E-F#-F# เรียงตามลำดับวนไปจนจบตอน (ตัวอย่างที่ 6.25)



ตัวอย่างที่ 6.25 คอร์ดทบขยายในรูปแบบคอร์ดคู่สามเรียงซ้อนและคอร์ดโพลิ

ตอน A ห้องที่ 9-27 ทำนองรอง (countermelody) เริ่มเข้ามาในช่วงนี้ ใช้เสียง Motif Tonight 114 จากซินธิไซเซอร์ ที่มีโทนเสียงเสมือนกลุ่มเครื่องสายซ้อนเสียงเดียวกันทบสูงขึ้น 1 ช่วงเสียงให้มวลเสียงหนาขึ้น ด้วยการซ้ำลักษณะจังหวะและใช้ระดับเสียงไม่เกินโน้ต C กลาง (middle C) ให้เสียงในโทนต่ำเพื่อให้แตกต่างจากช่วงเสียงของแนวทำนองหลัก เป็นการเพิ่มเนื้อดนตรีและสีสันให้บทเพลง (ตัวอย่างที่ 6.26)

ตัวอย่างที่ 6.26 ลักษณะจังหวะที่ใช้ในทำนองรอง (countermelody)

ห้องที่ 22-26 เป็นทำนองเชื่อมก่อนเข้าสู่การเปลี่ยนอัตราจังหวะและอัตราความเร็ว โดยใช้เสียง Analog Moog Lead จากซินธิไซเซอร์ เป็นเสียงเครื่องดนตรีไฟฟ้าที่ให้เสียงสะท้อนกลับเมื่อเล่นโน้ต 1 ตัวจะมีเสียงโน้ตนั้นตามาทันที โดยใช้ส่วนโน้ตจากเขบ็ตสองชั้นต่อด้วยเขบ็ตสองชั้นสาม สามพยางค์เป็นการเพิ่มความหนาแน่นให้ลักษณะจังหวะจากช้าไปเร็วเสมือนการแทนลักษณะการสะท้อนกลับของคลื่นน้ำเมื่อกระทบฝั่ง (ตัวอย่างที่ 6.27)

ตัวอย่างที่ 6.27 ทำนองเสียง Analog Moog Lead จากซินธิไซเซอร์

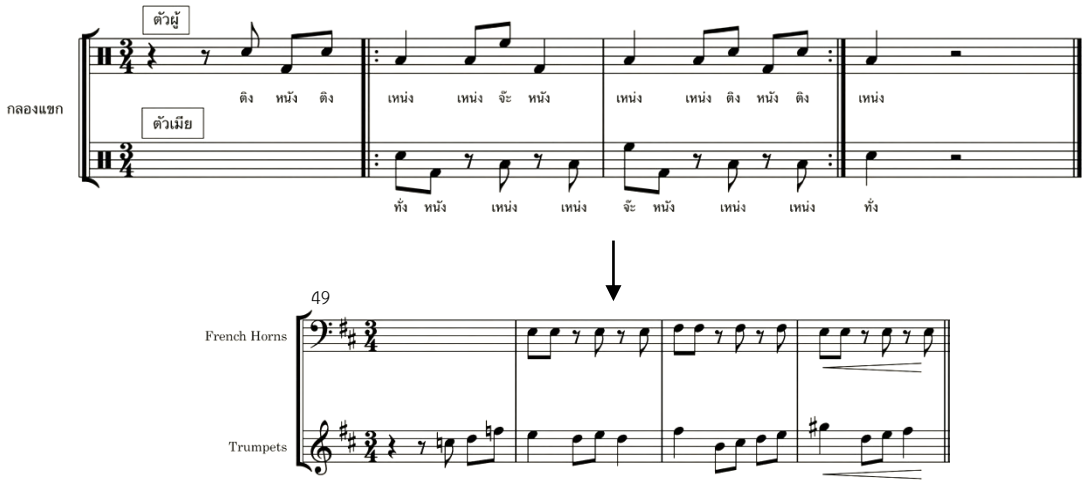
ห้องที่ 27-56 เปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 3/4 อัตราความเร็วโน้ตตัวดำมีค่าประมาณ 100 จังหวะต่อนาที เพื่อให้บทเพลงมีความเร็วขึ้น เช่นเดียวกับการปรับจังหวะการพายของขบวนเรือพระราชพิธีให้ความเร็วเหมาะสมกับกระแสน้ำ ทำนองในช่วงนี้ใช้โน้ตที่อยู่ในคอร์ดมาสร้างสรรค์ให้เหมาะสมตามจินตนาการ ด้วยเสียงฮอร์น ทรัมเป็ต และเสียง Choir จากซินธิไซเซอร์ เล่นโน้ตแนวเดียวกัน (unison) ยกเว้นฮอร์นเล่นต่ำกว่า 1 ช่วงเสียง เป็นการแสดงความเด่นชัดของทำนองหลักและได้เพิ่มคู่เสียงเพิ่มเติมให้กับเสียง Choir เป็นการเสริมเนื้อดนตรีให้รู้สึกถึงความอลังการสอดคล้องกับลักษณะของเสียงที่หมายถึงคณะนักร้องประสานเสียงซึ่งปรกติต้องใช้จำนวนหลายคน แต่ด้วย

เทคโนโลยีปัจจุบันสามารถสร้างเสียงสังเคราะห์ที่เสมือนจริงขึ้นมาใช้งานได้ เมื่อถึงห้องที่ 43-56 เสียง Motif Tonight 114 กลับเข้ามาทำหน้าที่ทำนองรองด้วยการใช้ลักษณะจังหวะที่หนาแน่นขึ้น เปรียบเสมือนขบวนเรือเคลื่อนที่เร็วขึ้น (ตัวอย่างที่ 6.28-29)

ตัวอย่างที่ 6.28 ทำนองหลักที่เริ่มใช้ในห้องที่ 27

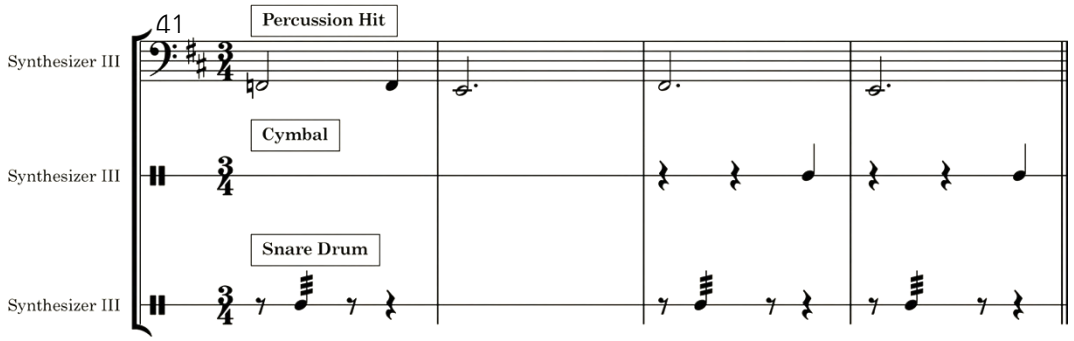
ตัวอย่างที่ 6.29 ทำนองรองที่เริ่มใช้ห้องที่ 43

ห้องที่ 49-56 เป็นช่วงท้ายของตอน A ผู้ประพันธ์ใช้การพัฒนาลักษณะจังหวะ (rhythmic development) โดยนำลักษณะจังหวะ “หน้าทับโยน” เป็นหนึ่งในหน้าทับที่วงปี่ชวากลองแขกใช้บรรเลงในพระราชพิธีพยุหยาตราทางชลมารคขณะเคลื่อนขบวนไปตลอดเส้นทางจนถึงที่หมาย เพลงที่ใช้บรรเลงเรียกว่า “สะระหม่า” ประกอบด้วย 4 หน้าทับ โดยหน้าทับโยนใช้สำหรับบรรเลงขั้นระหว่างเปลี่ยนหน้าทับทุกครั้งเสมอ สามารถบรรเลงวนได้หลายรอบเป็นการเตรียมความพร้อมหรือพักคอย ลักษณะจังหวะที่นำมาใช้เป็นวัตถุดิบเป็นจังหวะในการตีกลองแขก 2 ตัว ประกอบด้วยกลองแขกตัวผู้และกลองแขกตัวเมียต้องบรรเลงเข้าคู่กัน นำมาพัฒนาด้วยการใส่ทำนองโดยใช้ลักษณะจังหวะหน้าทับที่ถอดเสียงและบันทึกด้วยโน้ตดนตรีสากล กำหนดให้ทรัมเป็ตบรรเลงทำนองที่พัฒนาจากกลองแขกตัวผู้ และฮอร์นบรรเลงทำนองที่พัฒนาจากกลองแขกตัวเมีย เป็นการเชื่อมเข้าสู่ตอนต่อไป (ตัวอย่างที่ 6.30)



ตัวอย่างที่ 6.30 ทำนองที่พัฒนามาจากลักษณะจังหวะหน้าทับโยน

เพื่อให้บทเพลงมีความสอดคล้องกับเหตุการณ์จริง ณ ขณะชมริ้วขบวนเรือพระราชพิธี ผู้ประพันธ์ใช้เสียงกลุ่มเครื่องกระทบจากซินธิไซด์เซอร์ สื่อถึงเสียงกระทุ้งเส้าที่ประจำในเรือทุกลำ (ยกเว้นเรือพระที่นั่ง) จำนวน 30 ลำ ๆ ละ 2 ตำแหน่ง กระทุ้งเพื่อให้จังหวะในการพายเรือได้พร้อมเพรียงกัน และในขณะที่ฝีพายยกพายขึ้นเป็นช่วงเกิดเสียงน้ำกระเซ็นกระทบลงบนผิวน้ำของเรือทุกลำ นำมาเป็นวัตถุดิบในตอน A ห้องที่ 27-56 โดยใช้เสียง Percussion Hit สื่อถึงเสียงจังหวะกระทุ้งเส้า เสียง Snare Drum ตีแบบรัวโน้ตสั้น (tremolo) สื่อถึงเสียงน้ำกระเซ็นกระทบลงบนผิวน้ำ และเสียง Cymbal สื่อถึงเสียงน้ำกระเซ็นในจังหวะยกพายขึ้นสูง (ตัวอย่างที่ 6.31)

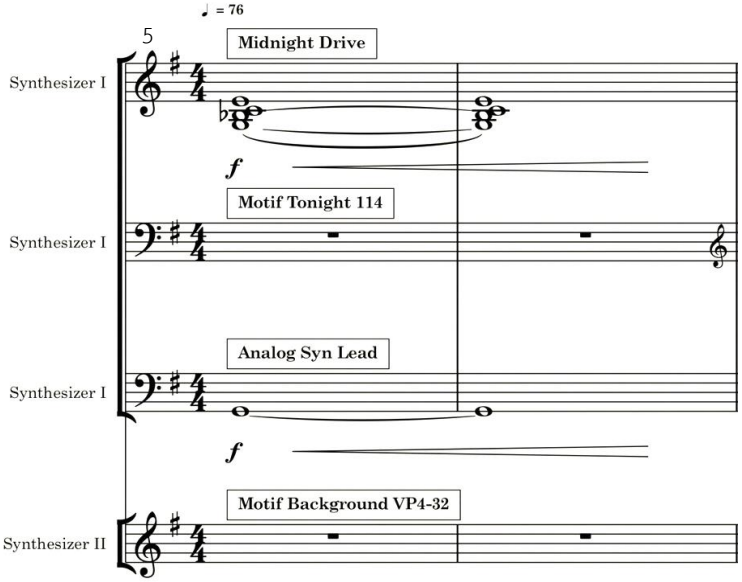


ตัวอย่างที่ 6.31 เสียงกลุ่มเครื่องกระทบจากซินธิไซด์เซอร์สื่อถึงเสียงกระทุ้งเส้าและเสียงน้ำกระเซ็น

ตอน B

ตอน B ห้องที่ 57-84 ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดการซ้ำความ (cyclic) เป็นการนำการร้องรับของลูกคู่ในทำนอง “มูลเห่” ซึ่งเป็นวัตถุดิบที่ใช้ในท่อนที่ 1 “ประโคมก้องท้องธารา” ตอน A และ B นำกลับมาใช้ซ้ำในท่อนนี้อีกครั้ง เนื่องจากเป็นทำนองที่ต่อจากช้าลวะเห่และเป็นที่คุ้นเคย โดยใช้อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็วโน้ตตัวดำมีค่าประมาณ 76 จังหวะต่อนาที ในกุญแจเสียง E ไมเนอร์

ห้องที่ 57-63 เป็นทำนองเชื่อมเข้าสู่ตอน B โดยการใช้เสียงจากซินธิไซเซอร์ เริ่มจากเสียง Analog Syn Lead เป็นเสียงต่ำผสมเสียงแตกเล็กน้อย มีความลึกของมวลเสียงมากกว่าเครื่องดนตรีอะคูสติก จึงเลือกเสียงนี้ใช้เป็นแนวต่ำสุดตลอดทั้งตอน B เป็นการเสริมให้สีสันของเพลงกลมกลืนเพิ่มขึ้น ในส่วนของคอร์ดและทำนอง ใช้เสียง Midnight Drive มีลักษณะเสียงที่หนาผสมเสียงแตกและมีการวิ่งของเสียงเล็กน้อย กดค้างยาวต่อเนื่องห้องที่ 57-58 ผนวกด้วยการใช้ความดังเพิ่มขึ้นอย่างรวดเร็ว จากนั้นห้องที่ 59-60 ใช้เสียง Motif Tonight 114 ไล่ระดับเสียงขาขึ้น โดยนำระดับเสียงจากบันไดเสียง G ไมเนอร์ เล่นด้วยส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้นสามพยางค์ (sixteenth note triplets) และนำเสียงในชุดประโยคนี้มาเริ่มในห้องที่ 60 ด้วยเสียง Motif Background VP-32 ทำให้เกิดความรู้สึกถึงการเคลื่อนที่ของเสียงวิ่งไล่ตามกันอย่างรวดเร็วเสมือนคลื่นน้ำไล่เรียงกัน เป็นการเปลี่ยนอารมณ์ความรู้สึกในเพลงด้วยรูปแบบสีสันของเสียงที่เร้าใจเพื่อเชื่อมเข้าสู่ทำนองหลักต่อไป (ตัวอย่างที่ 6.32-33)



ตัวอย่างที่ 6.32 การใช้เสียง Midnight Drive

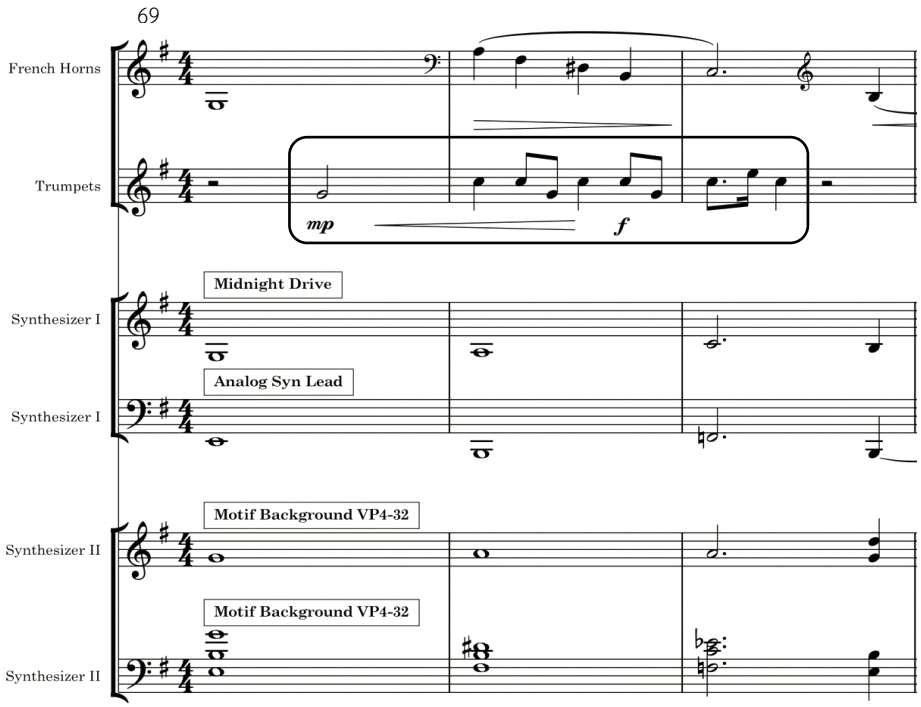
ตัวอย่างที่ 6.33 การไล่เสียงในช่วงเชื่อม

ห้องที่ 64-84 เป็นช่วงทำนองหลักที่ใช้เทคนิคการซ้ำความ โดยนำการร้องรับของลูกคู่ในทำนอง “มูลเห่” มาใช้ในการดำเนินทำนองด้วยเสียงฮอร์นและทรัมเป็ต ประกอบด้วยการเล่นโน้ตแนวเดียวกันแต่ต่างช่วงเสียงและการประสานคู่เสียงไปตามความเหมาสม คลอด้วยทำนองรองจากเสียง Motif Tonight 114 ที่ใช้ระดับเสียงจากโน้ตในคอร์ดมาพัฒนา เช่น การเคลื่อนทำนองแบบโน้ตแยก (arpeggio) ห้องที่ 65 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (conjunct motion) ห้องที่ 66-67 เป็นต้น และในบางช่วงทำนองรองสลับไปอยู่ในแนวเสียงอื่น ๆ ตามความเหมาะสม

เสียงประสานหลักใช้เสียง Motif Background VP4-32 ช่วยเสริมให้ทำนองหลักมีสีสันที่น่าสนใจขึ้น ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 66 และการเคลื่อนที่คอร์ดขนานในจังหวะที่ 4 ห้องที่ 66-68 มาใช้ประกอบด้วยทางเดินคอร์ด F7-Em7-F#-G-Am ไปตลอดตอน B ในช่วงห้องที่ 74-84 นำเสียง Motif Background VP4-32 ซ้อนด้วยเสียง Choir เล่นเสริมแนวทำนองหลักให้เด่นชัดขึ้นโดยการเล่นทำนองเดียวกันแต่ต่างข่วงเสียง และห้องที่ 79-84 เสริมสีสันด้วยเสียง Beautiful Melody ที่มีลักษณะเสียงสดใสให้ความรู้สึกเป็นประกายด้วยการเล่นในรูปแบบคอร์ดแตก (ตัวอย่างที่ 6.34)

ตัวอย่างที่ 6.34 ตัวอย่างแนวทำนองหลัก ทำนองรองและเสียงประสานห้องที่ 64-68

นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์ได้คัดทำนองหน้าเดินซึ่งเป็นทำนองของแตรเดี่ยวใช้เป่าบอกระยะทางตามจุดที่กำหนดตลอดเส้นทางในพระราชพิธีขบวนพยุหยาตราทางชลมารค โดยมีพลแตรประจำเรือทุกลำ (ยกเว้นเรือพระที่นั่ง) จำนวนลำละ 1 นาย นำทำนองมาใช้ด้วยเสียงทรัมเป็ตในห้องที่ 69-71 และห้องที่ 74-76 โดยคงทำนองเดิมไว้ (ตัวอย่างที่ 6.35)



ตัวอย่างที่ 6.35 ทำนองหน้าเดิน

เสียงที่เป็นองค์ประกอบสำคัญนอกจากเสียงเครื่องดนตรีต่าง ๆ แล้ว ยังมีเสียงกระทุ้งเส้าและเสียงพายกระทบน้ำ เป็นเสียงที่ได้ยินเด่นชัดในพระราชพิธี ผู้ประพันธ์นำเสียงเหล่านี้มาประกอบลงในบทเพลงด้วยเช่นกัน โดยใช้เสียง Wood Impact จากซินธิไซเซอร์แทนเสียงกระทุ้งเส้า และเสียง Water Splash จากซินธิไซเซอร์แทนเสียงพายกระทบน้ำ โดยทั้ง 2 เสียงนี้มีจังหวะในการปฏิบัติที่ต้องสัมพันธ์ไปกับจังหวะของทำนองเห่ การนำมาใช้ในบทเพลงจึงได้กำหนดจุดการปล่อยเสียงให้ตรงกับช่วงทำนองเห่ตามขั้นตอนจริง เพื่อให้สอดคล้องกับเหตุการณ์ (ตัวอย่างที่ 6.36)

ตัวอย่างที่ 6.36 ตำแหน่งเสียงกระทุ้งเส้าและเสียงพายกระทบน้ำ

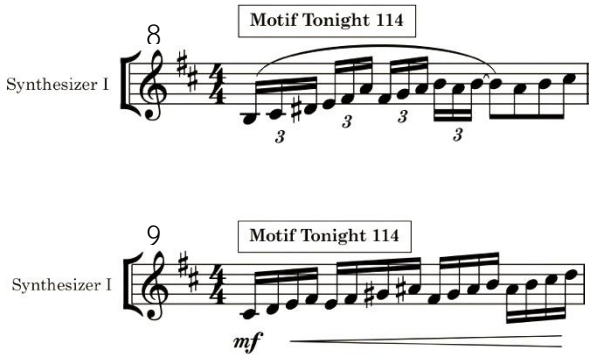
ตอน C

ตอน C ห้องที่ 85-122 เป็นการนำทำนอง “สวะเห่” ซึ่งเป็นทำนองสุดท้ายของการเคลื่อนขบวนเรือพระราชพิธี เป็นคำที่กล่าวถึงการพายเรือมีลูกคู่ร้องรับ ขึ้นต้นด้วยคำว่า “ช้าแลเรือ” เป็นการส่งสัญญาณให้ฝีพายในเรือพระราชพิธีทุกลำรับรู้ว่าเรือพระที่นั่งใกล้ถึงที่หมาย ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดการคัดทำนอง ด้วยการนำทำนองสวะเห่ที่ได้จากการถอดเสียง มาใช้เป็นทำนองหลัก ประกอบด้วย 2 แนวทำนอง คือทำนองหลักและทำนองลูกคู่ ใช้อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็วโน้ตตัวดำมีค่าประมาณ 76 จังหวะต่อนาที ในบันไดเสียง D เมเจอร์

ผู้ประพันธ์เลือกใช้เสียงฮอร์นบรรเลงทำนองหลักและใช้เสียงทรัมเป็ตบรรเลงทำนองลูกคู่ การประสานเสียงใช้เสียง Motif Background VP4-32 ในรูปแบบคอร์ดคู่สามเรียงซ้อน ดำเนินคอร์ดเคลื่อนที่แบบขนาน และใช้เสียง Analog Syn Lead เล่นแนวเสียงต่ำ โดยใช้รูปแบบเหล่านี้เป็นหลักจนจบตอน (ตัวอย่างที่ 6.37)

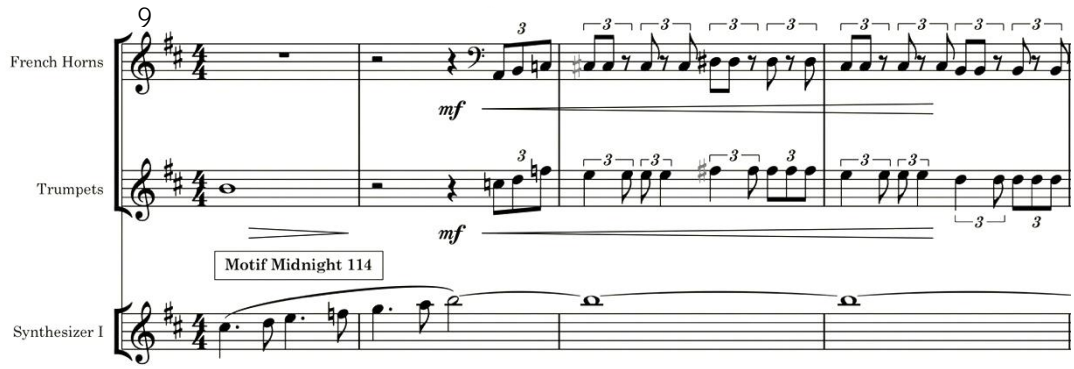
ตัวอย่างที่ 6.37 ทำนองสวะเห่บรรเลงด้วยฮอร์น ทรัมเป็ตและการประสานเสียง

ห้องที่ 89 เป็นจุดเริ่มของทำนองรอง ใช้เสียง Motif Tonight 114 โดยใช้เขบ็ตสองชั้นสามพยางค์เรียงเสียงต่อเนื่องกันในลักษณะลูกคลื่น และในห้องที่ 96 ใช้เขบ็ตสองชั้นเรียงเสียงสูงขึ้นด้วยการซีเควนซ์ ในการเริ่มต้นประโยคทั้ง 2 ตำแหน่งนี้ต้องการใช้ทำนองขึ้นต้นให้มีลักษณะเปรียบเสมือนคลื่นน้ำนำขึ้นก่อนประโยคเพลง (ตัวอย่างที่ 6.38)



ตัวอย่างที่ 6.38 ต้นประโยคทำนองรองห้องที่ 89 และ 96

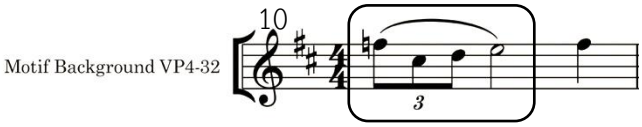
ห้องที่ 100-105 นำลักษะจังหวะหน้าทับโยนที่ใช้เป็นวัตถุดิบในตอน B มาทำการย่อส่วนลักษณะจังหวะ (rhythmic diminution) เพื่อให้ทำนองกระชั้นขึ้น เสมือนการเร่งจังหวะการพายเรือ โดยมีเสียงทำนองรองจาก Motif Tonight 114 นำขึ้นก่อนในห้องที่ 99 ด้วยการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น ประกอบด้วยเสียง C-D-E-F-G-A-B โดยเสียง B ตัวสุดท้ายลากเสียงยาวต่อเนื่องไปจนจบชุด หน้าทับโยนในห้องที่ 105 เป็นการเสริมทำนองให้เด่นชัดขึ้น เสียงฮอร์นเล่นทำนองที่ใช้ลักษณะจังหวะกลองแขกตัวเมีย และทรัมเป็ตเล่นทำนองที่ใช้ลักษณะจังหวะกลองแขกตัวผู้ (ตัวอย่างที่ 6.39)



ตัวอย่างที่ 6.39 การย่อส่วนลักษณะจังหวะหน้าทับโยน (rhythmic diminution)

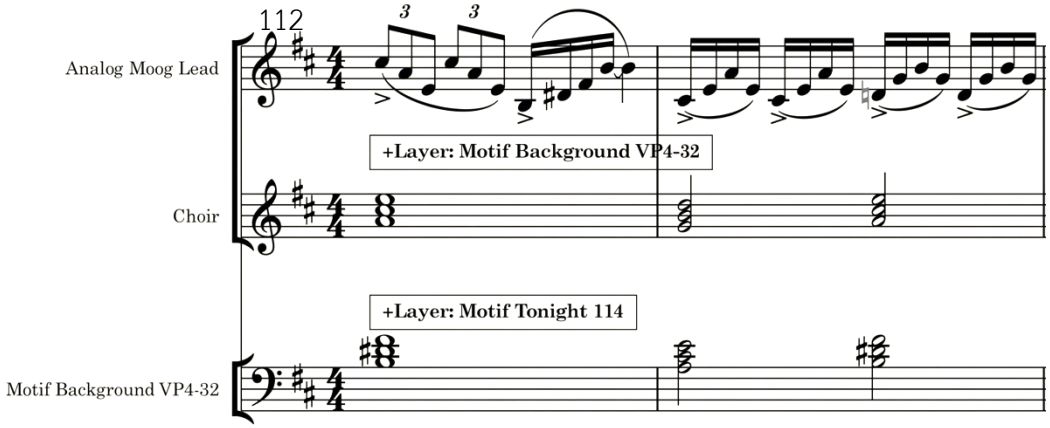
ห้องที่ 105-122 การประสานเสียงยังคงใช้รูปแบบคอร์ดคู่สามเรียงซ้อน ดำเนินคอร์ดด้วยการเคลื่อนที่แบบขนาน ผู้ประพันธ์ทำการแบ่งครึ่งระดับเสียงออกเป็น 2 แนว เพื่อทำการซ้อนเสียงได้หลากหลายขึ้น โดยระดับเสียง 3 ตัวล่างใช้เสียง Motif Background VP4-32 ซ้อนด้วยเสียง Midnight Drive และ Analog Syn Lead ที่ลดระดับเสียงลง 1 ช่วงเสียง และระดับเสียงในคอร์ดที่เหลือใช้เสียง Choir ซ้อนด้วยเสียง Motif Background 114 เมื่อเล่นผสมผสานกันทำให้บทเพลงมีเนื้อดนตรีที่หนาแน่นและมีสีสันหลากหลายเปรียบเหมือนความอลังการ

ห้องที่ 107 ในช่วงนี้ใช้เสียง Motif Background VP-32 ซ้อนด้วยเสียง Motif Tonight 114 ให้กับทำนองรอง การซ้อนเสียงเป็นการเพิ่มความหนาและเพิ่มมิติให้กับเนื้อเสียง ทำให้เสียงมีพลังมากขึ้น ทำนองรองในช่วงนี้นำเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์มาสร้างโมทีฟใช้เป็นเสียงเริ่มประโยคในทำนองรองตั้งแต่ห้องที่ 107-122 ลักษณะความเร็วของส่วนโน้ตสามพยางค์ ทำให้กลุ่มสียงที่สร้างขึ้นนี้เสริมให้บทเพลงรู้สึกมีความตื่นตัวเป็นระยะ (ตัวอย่างที่ 6.40)



ตัวอย่างที่ 6.40 โมทีฟของทำนองรองห้องที่ 107

ห้องที่ 111-114 เป็นช่วงเชื่อมเข้าสู่ตอนจบของเพลง ใช้เสียง Analog Moog Lead เล่นทำนองที่พัฒนาจากระดับเสียงที่ใช้ในคอร์ดมาเล่นในแบบคอร์ดแตก โดยเพิ่มความหนาแน่นของลักษะจังหวะจากเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์เป็นเขบ็ตสองชั้น ทำให้ฟังเหมือนเพลงมีจังหวะกระชั้นขึ้น เสมือนการเพิ่มความเร็วในการพายเรือ (ตัวอย่างที่ 6.41)



ตัวอย่างที่ 6.41 ทำนองเชื่อมเข้าสู่ตอนจบเพลง

ห้องที่ 114-122 ผู้ประพันธ์ได้คัดทำนองสวะเห่ในช่วงประโยค “ศรีชัยแก้วเจ้าพ่อเอ๋ย” เป็นสัญญาณว่าเรือพระที่นั่งได้ถึงที่หมาย เมื่อเสียงลูกคู่ร้องรับด้วยประโยคเดียวกันจบลง เรือพระนั่งเข้าเทียบท่าพอดี โดยยังคงใช้เสียงฮอร์นเป่าทำนองเห่หลัก และเสียงทรัมเป็ตเป่าทำนองลูกคู่ขั้นตอนต่อไปพนักงานเห่ตีกรับพวงส่งสัญญาณให้ฝีพายในเรือทุกลำเก็บพาย เพื่อให้สอดคล้องกับเหตุการณ์จริง ผู้ประพันธ์ได้นำลักษณะจังหวะสัญญาณเก็บพายมาใช้ในการจบท่อนเพลงเช่นกัน โดยใช้เสียง Snare Drum และเสียง Bass Drum จากซินธิไซเซอร์แทนเสียงกรับพวงทำให้เพลงจบลงด้วยจังหวะที่หนักแน่นและสง่างาม (ตัวอย่างที่ 6.42)

ตัวอย่างที่ 6.42 ทำนองช่วงจบเพลง

ท่อนที่ 3 ชลมารคเริงสราญ ในท่อนนี้เป็นท่อนรวมวัตถุดิบที่ได้จาการเก็บข้อมูลด้วยกระบวนการทางมนุษยดนตรีวิทยา ประกอบด้วยโน้ตจากการถอดเสียงทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคได้แก่ทำนองช้าลวะเห่ มูลเห่ และสวะเห่ นอกจากนี้ได้ใช้โน้ตที่ได้จากการถอดเสียงสัญญาณต่าง ๆ ในขบวนได้แก่หน้าทับโยน จังหวะสัญญาณกรับพวง เพลงหน้าเดิน ประกอบกับเสียงที่ช่วยเสริมสร้างบรรยากาศจากเหตุการณ์ได้แก่เสียงกระทบเส้า เสียงพายกระทบน้ำ โดยใช้เครื่องซินธิไซเซอร์ช่วยในการสร้างเสียงสังเคราะห์ต่าง ๆ

6.4 เกษมศานต์ทั่วธานี

เกษมศานต์ทั่วธานี เป็นการใช้เครื่องดนตรีในทุกท่อนมารวมกัน บรรเลงร่วมกับซินธิไซเซอร์ สื่อถึงการแสดงออกของประชาชนชาวไทยที่มีความประทับใจ ความรู้สึกชื่นชม ความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมประเพณีของชาติ นอกจากพระราชพิธีขบวนพยุหยาตราทางชลมารคยังรวมถึงประเพณีวัฒนธรรมทางน้ำพื้นบ้านที่สืบทอดมาจากครั้งอดีต ไม่ว่าประเพณีหลวงหรือประเพณีราษฎร์ต่างแสดงออกซึ่งความสอดคล้องกับวิถีชีวิตที่มีความผูกพันกับสายน้ำเช่นเดียวกัน และได้สืบสานต่อยอดเป็นวัฒนธรรมประเพณี สร้างความภาคภูมิใจให้แก่ชนในชาติมาจนปัจจุบัน

ผู้ประพันธ์กำหนดให้บทเพลงเรียงร้อยเรื่องราวบรรยากาศตั้งแต่ยามเช้า เริ่มต้นวันใหม่ในวิถีชีวิตชาวบ้านที่อาศัยอยู่บริเวณริมน้ำ เมื่อเสร็จสิ้นภารกิจหน้าที่การงานในช่วงเย็นจึงรวมตัวกันร้องเล่น “เพลงเรือ” ซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านภาคกลางของไทย นิยมร้องเล่นกันในเรือของกลุ่มชาวบ้านที่อาศัยอยู่บริเวณริมน้ำ นิยมแสดงในฤดูน้ำหลาก งานมงคลต่าง ๆ โดยนำลีลาทำนองเพลงเรือมาพัฒนา

ใช้เป็นวัตถุดิบหลักในการประพันธ์เพลง เป็นการสะท้อนวิถีชีวิตที่มีความผูกพันกับสายน้ำในรูปแบบของชาวบ้านที่สืบทอดต่อกันมา

เครื่องดนตรีที่นำมาใช้บรรเลงร่วมกับซินธิไซเซอร์ในท่อนนี้ ใช้เครื่องดนตรีจากทุกท่อนนำมารวมกัน ประกอบด้วยไวโอลิน เชลโล ฟลูต โอโบ ทรัมเป็ต ฮอร์น มีโครงสร้างแบ่งออกเป็น 4 ตอน รวมความยาว 114 ห้อง มีรายละเอียดดังนี้

ตอน A ยาว 21 ห้อง

ตอน B ยาว 30 ห้อง

ตอน C ยาว 20 ห้อง

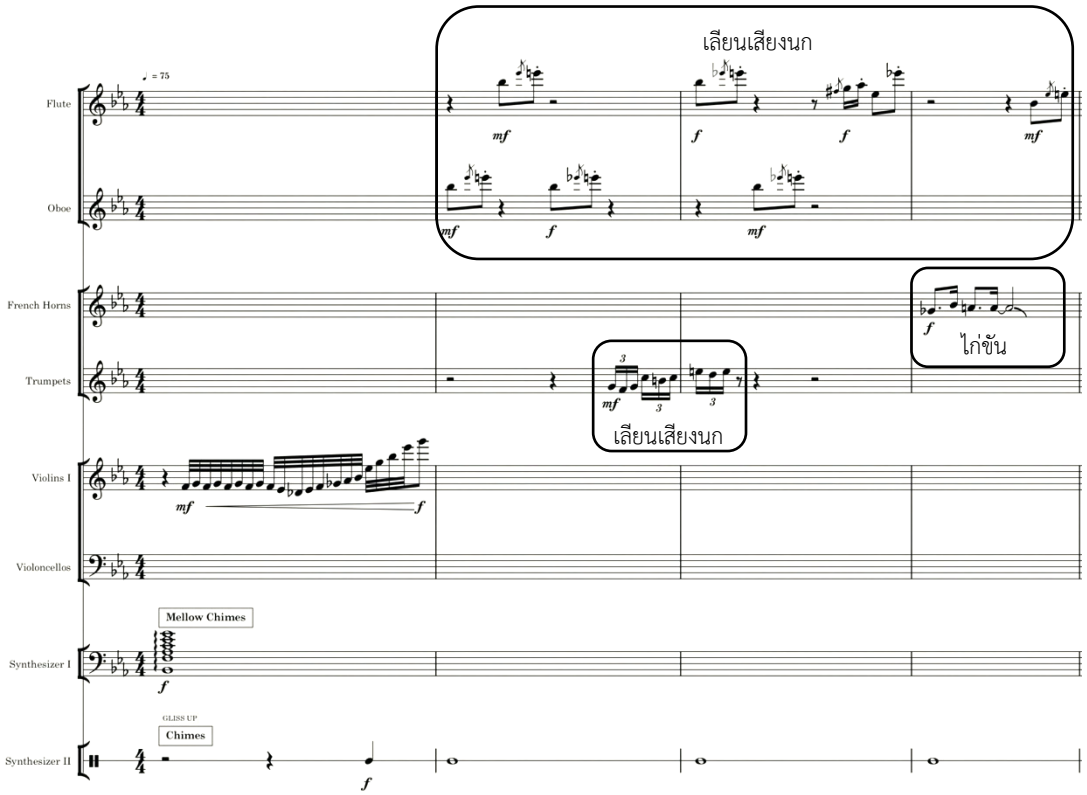
ตอน D ยาว 43 ห้อง

ตอน A

ตอน A ห้องที่ 1-21 สื่อถึงบรรยากาศยามเช้า เริ่มต้นวันใหม่ในการเริ่มวิถีชีวิตของชาวบ้านที่ยังมีความใกล้ชิดธรรมชาติ ด้วยการใช้เครื่องดนตรีเลียนเสียงนกร้อง เสียงไก่ขันยามเช้า ล้อรับสลับกันไปมา โดยใช้แนวคิดจากท่อนที่ 2 ของ Symphony NO.6 in F major “Pastorale” ผลงานการประพันธ์ของลุกวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven) เป็นบทเพลงที่บรรยายเรื่องราวเกี่ยวกับชนบท ในท่อนที่ 2 มีช่วงที่เบโทเฟนใช้เครื่องเป่าลมไม้แทนเสียงนกร้องซึ่งได้ระบุชนิดของนกกำกับไว้ในโน้ตเพลงด้วย ผู้ประพันธ์นำมาผสมผสานกับลีลาเพลง Aviary ที่ถ่ายทอดเรื่องราวของนกที่กำลังโบยบิน เป็นท่อนที่ 10 จากบทประพันธ์เพลง The Carnival of the Animals ของกามีย์ แซง-ซองส์ (Camille Saint-Saënts) ที่บรรยายถึงสัตว์ชนิดต่าง ๆ

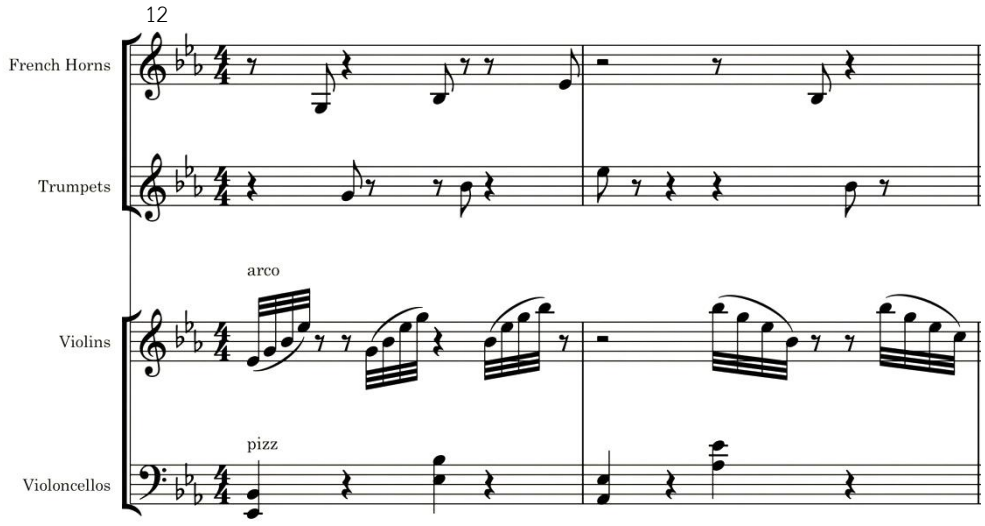
บทเพลงในตอน A ใช้อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็วโน้ตตัวดำมีค่าประมาณ 75 จังหวะต่อนาที ในบันไดเสียง Eb เมเจอร์ เริ่มด้วยการใช้ระดับเสียง Eb dorian mode ทำให้มีระดับเสียง Gb และ Db เพิ่มเข้ามานอกเหนือจากระดับเสียงปรกติตามกุญแจเสียง นำมาผสมผสานใช้ในกลุ่มเสียงต่าง ๆ ตามความเหมาะสม

เริ่มจากใช้เสียง Mello Chimes จากซินธิไซเซอร์ มีลักษณะเสียงกังวานใสคล้ายระฆัง กดคอร์ด V13 แบบโน้ตแยกจากต่ำไปสูง ต่อด้วยเสียงไวโอลินแทนการโบยบินของนก โดยการนำเขบ็ตสามชั้นมาใช้ในกลุ่มเสียงไล่ระดับเสียงจากต่ำไปสูง ทำให้เกิดเสียงที่รวดเร็วที่เกิดจากความหนาแน่นของลักษณะจังหวะ ใช้เสียงฟลูต โอโบ ทรัมเป็ต สลับกันเป่าเสียงนกร้องล้อรับกัน ระดับเสียงที่นำมาใช้นี้ผู้ประพันธ์ได้นำมาจากการเทียบเคียงเสียงนกที่พบได้ในชนบทไทย ทั้งนี้ได้ปรับเสียงให้เหมาะสมกับบทเพลง และฮอร์นเป่าเลียนเสียงไก่ขัน ในระหว่างการร้อยเรียงเสียงเหล่านี้ได้นำเสียง Chimes จากซินธิไซเซอร์คลอประกอบเป็นการเพิ่มบรรยากาศสดใสในยามเช้า (ตัวอย่างที่ 7.43)



ตัวอย่างที่ 4.43 การใช้เสียงเครื่องดนตรีต่าง ๆ แทนเสียงนกร้องและไก่ขัน

ห้องที่ 12-21 เปลี่ยนสีสันของบทเพลงโดยยังคงสื่อถึงบรรยากาศยามเช้า โดยให้ฮอร์นและทรัมเป็ตตอบรับกันด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น มีเสียงไวโอลินเล่นกลุ่มเสียงแบบโน้ตแยกตอบรับในทันที เชลโลทำหน้าที่เล่นคู่ 5 ของคอร์ดในจังหวะที่ 1 และ 3 ด้วยการใช้นิ้วดีด (pizzicato) ทำให้เสียงสั้นลงกว่าใช้คันชัก ส่งผลให้ทำนองเพลงฟังกระชับขึ้น เปรียบเสมือนการเริ่มต้นวิถีชีวิตของวันด้วยความสดใส (ตัวอย่างที่ 4.44)



ตัวอย่างที่ 4.44 การดำเนินทำนองห้องที่ 12-13

ห้องที่ 21 เป็นห้องสุดท้ายของตอน A ผู้ประพันธ์ใช้คอร์ดจบแบบทบขยาย Ima13 ด้วยเสียง Mellow Chimes เป็นคอร์ดเชื่อมส่งเข้าสู่ตอน B ในบันไดเสียง C ไมเนอร์ เนื่องจากมีโน้ตร่วมกันระหว่าง 2 บันไดเสียง คือ Eb เมเจอร์ ในเสียง Eb Bb D และ C เมโลดิกไมเนอร์ (melodic minor) ในเสียง D F A C ทำให้บทเพลงเชื่อมต่อกันได้อย่างกลมกลืน (ตัวอย่างที่ 6.45)

ตัวอย่างที่ 6.45 การเชื่อมต่อระหว่างตอน A และ B ด้วยคอร์ด Imaj13

ตอน B

ตอน B ห้องที่ 22-51 สื่อถึงบรรยากาศธรรมชาติวิถีชีวิตริมน้ำอันอุดมสมบูรณ์ดังคำกล่าว “ในน้ำมีปลา ในนามีข้าว” ผู้ประพันธ์นำแนวคิดลีลาเพลง Aquarium เป็นการถ่ายทอดเรื่องราวของฝูงปลาที่กำลังแหวกว่ายในท้องธารา ซึ่งอยู่ในท่อนที่ 7 จากบทประพันธ์เพลง The Carnival of the Animals ของกามีย์ แซง-ซองส์

บทเพลงในช่วงนี้ เริ่มสร้างขึ้นจากแนวประสาน ใช้การเคลื่อนที่แบบขนานเพื่อให้เกิดเสียงที่ลื่นไหลต่อเนื่องเสมือนสายน้ำ ทางเดินคอร์ดประกอบด้วย i-VII-^{b}VII-V^{+} ใช้เสียง Piano Pad จากซินธิไซเซอร์เล่นในลักษณะโน้ตแยกที่ทำให้เสียงพลิ้วไหว ผสมด้วยเสียง Pad ลองพื้นเพิ่มความหนาให้กับเนื้อเสียง (ตัวอย่างที่ 6.46)

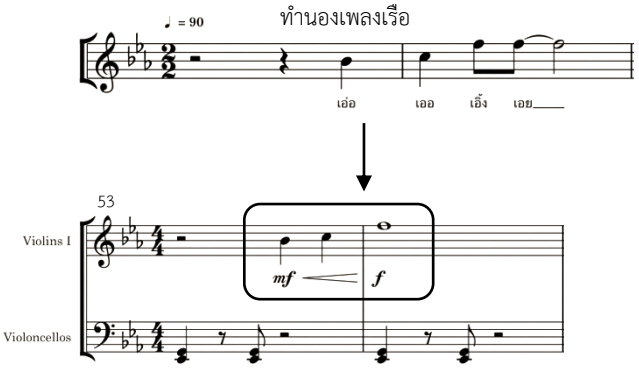
ตัวอย่างที่ 6.46 ทางเดินคอร์ดที่ใช้เป็นหลักในตอน B

แนวทำนองบรรเลงโดยใช้เครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ที่เหลือบรรเลงสอดประสานกันในแบบโพลิโฟนี (polyphony) ประกอบกับใช้การเพิ่มความหนาแน่นให้ลักษณะจังหวะทีละแนว ในแต่ละแนวขึ้นต้นประโยคเพลงไม่พร้อมกัน เสมือนเหล่าฝูงปลากำลังแหวกว่ายในสายน้ำ ซึ่งมีแนวประสานด้วยเสียง Piano Pad ที่เปรียบเหมือนสายน้ำรองรับ เริ่มทำนองแรกในห้องที่ 22 ด้วยเสียงไวโอลิน ใช้การเล่นแบบรัวโน้ตในลักษณะจังหวะโน้ตตัวกลมและตัวขาว แนวทำนองที่ 2 เริ่มในห้องที่ 23 ด้วยเสียงเชลโล่ ใช้ลักษณะจังหวะโน้ตตัวดำ แนวทำนองที่ 3 เริ่มในห้องที่ 27 ด้วยเสียงฟลูต ใช้ลักษณะจังหวะโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น พร้อมด้วยแนวทำนองที่ 2 กลับมาในเสียงเชลโล่อีกครั้ง แนวทำนองที่ 4 เริ่มในห้องที่ 28 ด้วยเสียงโอโบ ใช้ลักษณะจังหวะโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นและเขบ็ตสองชั้นสามพยางค์ (ตัวอย่างที่ 6.47)

ตัวอย่างที่ 6.47 การดำเนินทำนองแบบโพลิโฟนี ตอน B

ตอน C

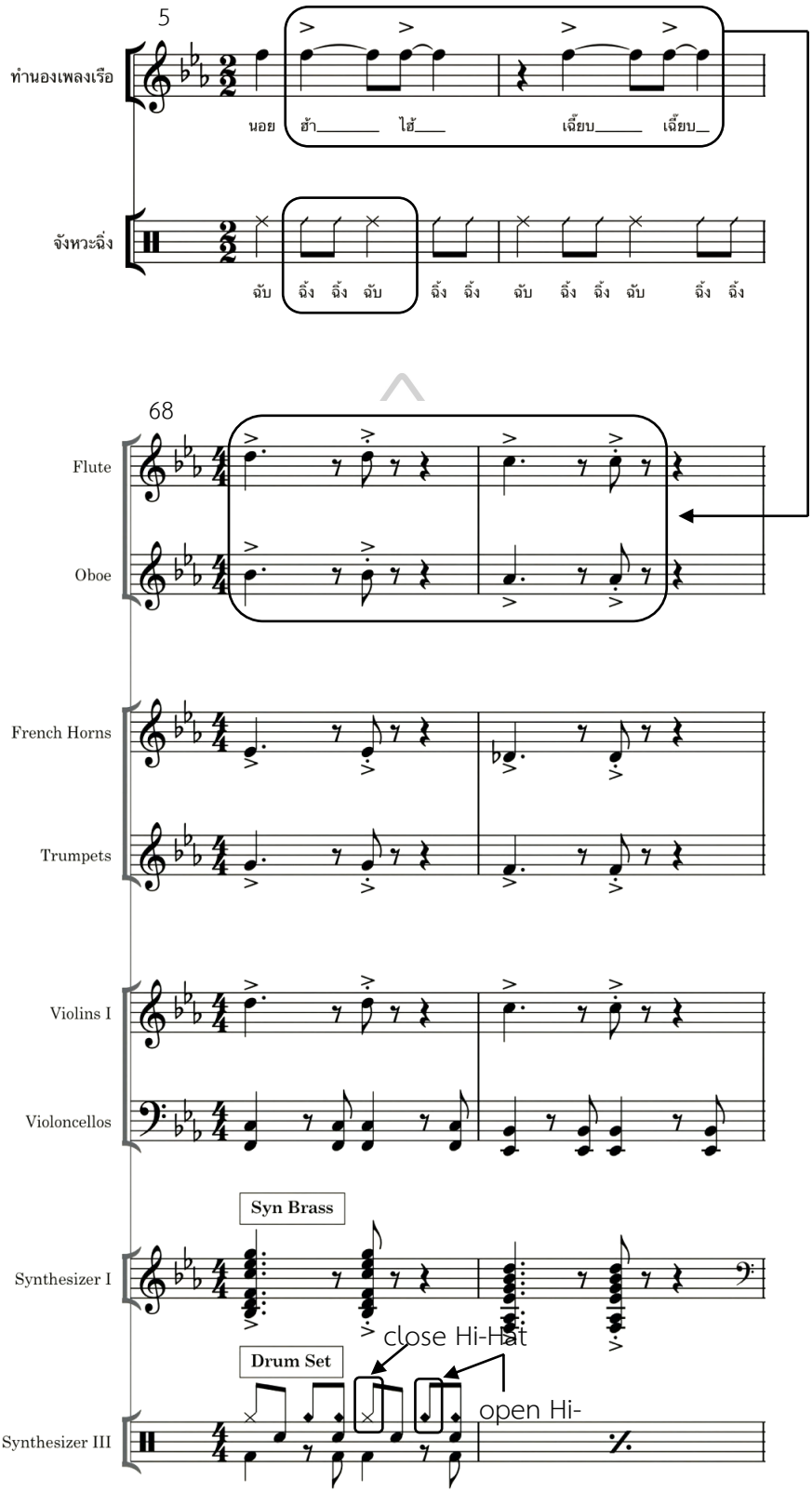
ตอน C ห้องที่ 52-71 สื่อถึงบรรยากาศธรรมชาติตอนเย็นในวิถีชนบท ก่อนเข้าสู่ช่วงงานสนุกสนานรื่นเริง ผู้ประพันธ์ได้นำ “เพลงเรือ” เป็นเพลงพื้นบ้านภาคกลาง ใช้จังหวะฉิ่งที่มีแบบแผนในการตีเฉพาะ นำมาคัดทำนองเพื่อใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง โดยนำช่วงขึ้นต้นเพลงเรือมาพัฒนาเป็นโมทีฟใช้ในแนวไวโอลินและนำทำนองเลียนเสียงนกและไก่ขันในตอน A กลับมาใช้อีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 6.48)



ตัวอย่างที่ 6.48 โมทีฟตอน C ที่นำมาจากเพลงเรือ

ห้องที่ 64-71 นำโมทีฟที่พัฒนามาจากช่วงเริ่มเพลงเรือในช่วงเริ่มต้น นำมาผสมผสานกับจังหวะร้องรับในเพลงเรือคำว่า “ฮ้า ไฮ้ เฉี๊ยบ เฉี๊ยบ” เป็นคำร้องที่เป็นอัตลักษณ์ของเพลงเรือ โดยนำลักษณะจังหวะมาใช้ในห้องที่ 68-69 การประสานเสียงในช่วงนี้ใช้คอร์ดทบขยายด้วยเสียง Syn Brass จากซินธิไซเซอร์ที่มีลักษณะเสียงแบบกลุ่มเครื่องเป่าทองเหลืองไฟฟ้าซึ่งเนื้อเสียงมีความแตกต่างจากเครื่องดนตรีอะคูสติก เมื่อนำมาบรรเลงผสมกับเครื่องดนตรีจริงช่วยทำให้บทเพลงมีเนื้อดนตรีที่หนาแน่นเพิ่มขึ้น ประกอบกับมิติเสียงที่ได้จากคอร์ดทบขยายช่วยเสริมสีสันให้บทเพลงมีความรู้สึกสดใส และในส่วนของจังหวะฉิ่งเพลงเรือที่มีลักษณะเฉพาะแตกต่างจากการตีฉิ่งโดยปรกติที่ตีเสียง ฉิ้ง ฉับ สลับกัน แต่ในเพลงเรือใช้เสียงฉิ่ง “ฉิ้ง ฉิ้ง ฉับ” ตีวนต่อเนื่องกัน ผู้ประพันธ์นำลักษณะจังหวะฉิ่งเฉพาะนี้มาประยุกต์ผสมผสานเข้ากับจังหวะรำวงเล่นโดยใช้เสียง Drum Set จากซินธิไซเซอร์กำหนดให้เสียง open Hi-Hat แทนเสียง “ฉิ้ง” close Hi-Hat แทนเสียง “ฉับ” โดยยังคงลักษณะจังหวะของเดิมไว้

เมื่อนำวัตถุดิบเหล่านี้มาประยุกต์ร้อยเรียงใช้ในการประพันธ์เพลง ทำให้ความรู้สึกของช่วงท้ายในตอน C มีสำเนียงของดนตรี Jazz เข้ามาช่วงสั้น ๆ เป็นการแสดงถึงความหลากหลายในบรรยากาศงานรื่นเริง (ตัวอย่างที่ 6.49)



ตัวอย่างที่ 6.49 ลักษณะจังหวะช่วงร้องรับในเพลงเรือที่นำมาใช้ในบทประพันธ์เพลง

ตอน D

ตอน D ห้องที่ 72-113 สื่อถึงการเล่นเพลงเรือซึ่งเป็นที่นิยมร้องเล่นของกลุ่มชาวบ้านที่มีวิถีชีวิตผูกพันกับสายน้ำในครั้งอดีตและได้สืบทอดจนมาถึงในปัจจุบัน บทเพลงในช่วงนี้ต้องการถ่ายทอดบรรยากาศสนุกสนานรื่นเริง ผู้ประพันธ์คัดทำนองร้องรับในเพลงเรือนำมาใช้เป็นวัตถุดิบหลัก นำมาพัฒนาด้วยแนวคิดการย่อส่วนลักษณะจังหวะเพื่อให้ทำนองเร็วขึ้น เป็นการเพิ่มความสนุกสนานรื่นเริงให้บทเพลง ใช้อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็วโน้ตตัวดำมีค่าประมาณ 100 จังหวะต่อนาที ในบันไดเสียง Eb เมเจอร์ การประสานเสียงใช้เสียง Syn Brass เพิ่มการซ้อนเสียงทบสูงขึ้น 1 ช่วงเสียงให้มีพลังเพิ่มขึ้น และใช้รูปแบบคอร์ดทรัยแอด (triad) เนื่องจากต้องการให้บทเพลงตอนนี้มีความเรียบง่ายไม่ซับซ้อนสอดคล้องกับวิถีชีวิตเรียบง่ายของชาวบ้าน และใช้เสียง Syn String จากซินธิไซเซอร์ลักษณะของเสียงคล้ายกลุ่มเครื่องสายในเครื่องดนตรีจริงแต่มีความเป็นเสียงสังเคราะห์มากกว่าทำให้ได้ความรู้สึกคนละรูปแบบ นำมาใช้เสริมให้เนื้อดนตรีมีความหลากหลายขึ้น ด้วยการเล่นประสานคู่ 3 ให้กับไวโอลินซึ่งแนวทำนองล้อรับ (ตัวอย่างที่ 6.50)

ตัวอย่างที่ 6.50 การย่อส่วนลักษณะจังหวะ

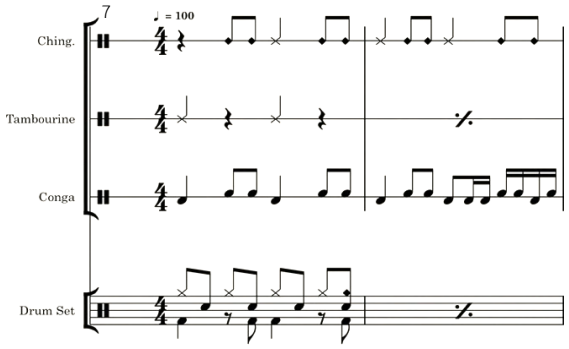
ห้องที่ 94-97 ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการซ้ำความ โดยนำโมทีฟที่เป็นส่วนหนึ่งของทำนอง “มูลเห่” ในส่วนการร้องรับของลูกคู่ที่ใช้เป็นวัตถุดิบในท่อนที่ 1 และท่อน 3 ตอน B นำมาใช้เป็นวลีสั้น ๆ เพื่อเชื่อมกับทำนองที่ใช้ลักษณะจังหวะของคำว่า “ฮ้า ไฮ้ เฉี๊ยบ เฉี๊ยบ” ซึ่งเป็นวัตถุดิบในท่อนที่ 4 ตอน C นับประโยคเพลงที่สร้างด้วยการผสมผสานทำนองร้องของประเพณีทางน้ำทั้งในพระราชพิธีและประเพณีพื้นบ้านเข้าด้วยกัน สื่อถึงการแสดงออกที่ต่างล้วนมีวิถีชีวิตมีความผูกพันกับสายน้ำเช่นเดียวกัน (ตัวอย่างที่ 6.51)

ตัวอย่างที่ 6.51 การการผสมผสานทำนองมูลเห่และเพลงเรือเข้าด้วยกัน

ในบางช่วงของเพลงได้นำระดับเสียง Gb Db และคอร์ดซึ่งอยู่ในบันไดเสียง Eb dorian mode เข้ามาเพิ่มสีสันให้ทำนองและการประสานเสียง เป็นการสร้างวลีเชื่อมไปสู่ทำนองต่อไป (ตัวอย่างที่ 6.52)

ตัวอย่างที่ 6.52 การนำบันไดเสียง Eb dorian mode มาใช้ในประโยคเพลง

กลุ่มเครื่องเคาะจังหวะตอน D ห้องที่ 72-114 ยังคงใช้เสียง Drum set จากซินธิไซเซอร์ และใช้ลักษณะจังหวะฉิ่งของเพลงเรือมาเป็นวัตถุดิบเช่นเดียวกับท่อน 4 ตอน C ซึ่งใช้เสียง Drum Set แทนการตีจังหวะฉิ่ง สำหรับในตอน D ใช้เสียงฉิ่งจากซินธิไซเซอร์มาใช้บรรเลงโดยบันทึกเสียงต้นแบบมาจากเครื่องดนตรีจริง นอกจากนี้ได้เพิ่มเสียง Conga และ Tambourine จากซินธิไซเซอร์เพื่อเติมสีสันให้สนุกสนานยิ่งขึ้น บรรเลงไปพร้อมกันในจังหวะรำวง (ตัวอย่างที่ 6.53)



ตัวอย่างที่ 6.53 กลุ่มเครื่องเคาะจังหวะที่ใช้ในตอน D

ในตอนจบบทเพลงได้นำโมทีฟที่เป็นส่วนหนึ่งของทำนอง “มูลเห่” ในส่วนการร้องรับของลูกคู่กลับมาปรากฏในประโยคสุดท้ายของเพลงอีกครั้ง เพื่อย้ำเตือนทำนองที่เปรียบเป็นอัตลักษณ์ของการเห่เรือเชื่อมเข้าสู่ตอนจบด้วยเคเดนซ์ V – IV (deceptive cadence) เพื่อให้ความรู้สึกเหมือนบทเพลงยังคงไปต่อ และนำลักษณะจังหวะหน้าทับ “โยน” มาใช้เป็นลูกจบในห้อง113-114 กำหนดให้ฟลูต โอโบ ไวโอลิน ใช้ลักษณะจังหวะกลองแขกตัวเมีย และทรัมเป็ต ฮอร์น เชลโล ใช้การลักษณะจังหวะกลองแขกตัวผู้ เสมือนการส่งต่อทางวัฒนธรรมประเพณีที่สำคัญให้คงอยู่ต่อไป (ตัวอย่างที่ 6.54-55)

ตัวอย่างที่ 6.54 ส่วนหนึ่งของทำนองมูลเห่และคอร์ดจบ

ตัวอย่างที่ 6.55 ลักษณะจังหวะหน้าทับโยนที่ใช้ในลูกจบ

ท่อนที่ 4 เกษมศนต์ทั่วธานี เป็นการใช้เครื่องดนตรีเลียนเสียงธรรมชาติ และเสียงนก และนำเสนอความสนุกสนานรื่นเริงในวิถีชาวบ้านโดยการนำทำนองสร้อยของเพลงเรือมาดัดแปลงในจังหวะรำวงช่วงท้ายของเพลง ซินธิไซเซอร์ทำหน้าที่เป็นตัวเสริมให้บทเพลงสนุกสนานโดยการใช้เสียงเครื่องกระทบต่าง ๆ

6.5 สรุป

บทประพันธ์เพลง “คีตนิพนธ์ชลมารค” สำหรับวงเชมเบอร์และซินธิไซเซอร์ เป็นการใช้แนวคิดการนำเครื่องดนตรีอะคูสติกมาผสมผสานกับเครื่องซินธิไซเซอร์ที่ใช้เครื่องดนตรี 3-10 ชิ้น บรรเลงบทเพลงจำนวน 4 ท่อนที่สื่อถึงเรื่องราวพระราชพิธีขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ด้วยแนวคิดและเทคนิคในการประพันธ์แตกต่างกันตามความเหมาะสมในแต่ละท่อน ใช้วัตถุดิบหลักในการประพันธ์เพลงจากทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคที่ได้จากการถอดเสียงและบันทึกด้วยระบบโน้ตดนตรีสากล อันเป็นกระบวนการหนึ่งของการเก็บข้อมูลทางมนุษยดนตรีวิทยา ในแต่ละท่อนใช้เครื่องดนตรีอะคูสติกต่างประเภทกันจำนวนท่อนละ 2 ชิ้น เมื่อนำมาบรรเลงร่วมกับซินธิไซเซอร์สามารถสื่อความหมายของแต่ละท่อนได้เป็นอย่างดี คุณสมบัติการสังเคราะห์เสียงของซินธิไซเซอร์ช่วยสร้างจินตนาการและสีสันได้มากยิ่งขึ้น นับเป็นอีกแนวทางการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงจากประเพณีวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ที่แสดงออกถึงความรุ่งโรจน์ของชาติ เป็นการอนุรักษ์สืบทอดทำนองอีกทางหนึ่งโดยอาศัยการสื่อเรื่องราวผ่านบทเพลงที่มีความเป็นสากลต่อไป

บทที่ 7
สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

คีตนิพนธ์ชลมารค เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์จากทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์ทำนองเห่เรือในพระราชพิธีพยุหยาตราทางชลมารคและเพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงที่ใช้วัตถุดิบจากทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค มีขอบเขตการวิจัยโดยใช้ทำนองจากนาวาเอกณัฐวัฏ อร่ามเกลื้อ พนักงานเห่เรือคนปัจจุบัน โดยใช้กระบวนการทางมานุษยดนตรีวิทยาในการศึกษาข้อมูล ประกอบด้วยสารัตถะที่เกี่ยวข้องกับการเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ผลจากการศึกษาสรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะได้ดังนี้

7.1 สรุปผลการวิจัย

สรุปผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ดังนี้

1) การวิเคราะห์ทำนองเห่เรือในพระราชพิธีพยุหยาตราทางชลมารค พบว่าประกอบด้วย 4 ทำนองได้แก่ทำนองเกริ่นโคลง ทำนองช้าลวะเห่ ทำนองมูลเห่ และทำนองสวะเห่ เป็นทำนองที่ประดิษฐ์ขึ้นอย่างมีแบบแผนเพื่อใช้ร้องประกอบบทร้อยกรอง พบหลักฐานการเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ช่วงรัชกาลที่ 4 สืบทอดทำนองต่อกันมาจนถึงปัจจุบันแบบมุขปาฐะ เมื่อทำการถอดเสียงเห่เรือบันทึกด้วยระบบโน้ตดนตรีตะวันตกเพื่อให้เห็นลักษณะโครงสร้างของทำนองพบรูปแบบ 2 ลักษณะแก่รูปแบบทำนองท่อนเดียว (unitary form) ในทำนองเกริ่นโคลง ทำนองสวะเห่ และแบบเปลี่ยนเนื้อคงทำนอง (strophic form) ในทำนองช้าลวะเห่ ทำนองมูลเห่ กลุ่มเสียงหลักที่ใช้ทั้ง 4 ทำนองเป็นการใช้ระดับเสียง 5 ตัว (pentatonic) ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงอัตลักษณ์ในดนตรีเอเชีย ช่วงเสียงที่ปรากฏมีระดับเสียงต่ำสุดไม่เกิน E4 ระดับเสียงสูงสุดไม่เกิน F#5 ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการตั้งเสียงของพนักงานเห่ ในการตั้งเสียงไม่ได้กำหนดไว้ตายตัวขึ้นอยู่กับระดับช่วงเสียงของแต่ละบุคคล อัตราความเร็วที่ใช้อยู่ระหว่างโน้ตตัวดำมีค่าประมาณ 55-65 จังหวะต่อนาที รวมเวลาในการเห่ทั้ง 4 ทำนองในวันพระราชพิธีโดยประมาณใช้เวลา 38:35 นาที พนักงานเห่จึงต้องเตรียมร่างกายให้พร้อม โดยทำนองมูลเห่ใช้เวลานานที่สุดโดยประมาณ 31:31 นาที

การประดิษฐ์ทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคที่สืบทอดต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่นแบบมุขปาฐะ เมื่อทำการถอดเสียงบันทึกโน้ตสากลพบว่ามีความแตกต่างจากการอ่านทำนองเสนาะที่ใช้ฉันทลักษณ์ประเภทเดียวกัน ลักษณะสำคัญคือการใช้เสียงเอื้อนระหว่างพยางค์ประกอบด้วยการใช้ร้องคำร้อง 1 พยางค์ต่อโน้ต 1 ตัว (syllabic) การใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อกลุ่มโน้ต (neumatic) และ

การการเอื้อนในลักษณะใช้คำร้อง 1 พยางค์ต่อการร้องโน้ตหลายตัว (melismatic) เป็นการประดิษฐ์ทำนองเพื่อขยายความยาวในการเห่ โดยการบรรจุคำลักษณะเหล่านี้พบได้ในเพลงสวด (chant) ของวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกเช่นเดียวกัน นอกจากนี้ในทำนองช้าลวะเห่ มูลเห่ และสวะเห่ มีการใช้ลูกคู่ร้องรับอย่างมีแบบแผนเฉพาะในแต่ละทำนอง

2) การสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงที่ใช้วัตถุดิบจากทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์บทเพลง “คีตนิพนธ์ชลมารค” สำหรับวงเชมเบอร์และซินธิไซเซอร์ บรรเลงด้วยการนำเครื่องซินธิไซเซอร์ผสมผสานกับเครื่องดนตรีอะคูสติกได้แก่ ไวโอลิน เชลโล ฟลูต โอโบ ทรัมเป็ต และฮอร์น นำองค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษามาดำเนินการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงตามขั้นตอนเริ่มจากการคัดเลือกวัตถุดิบ การกำหนดรูปแบบบทเพลงและการเลือกเครื่องดนตรี การประพันธ์บทเพลง การคัดเลือกนักดนตรี การบรรเลงและแก้ไขปรับปรุง และการเผยแพร่ผลงานต่อสาธารณชน ประกอบด้วย 4 ท่อน ความยาวรวม 25.30 นาที นำมาบรรเลงร่วมกับซินธิไซเซอร์ด้วยการผสมวงตามประเภทกลุ่มเครื่องดนตรีเพื่อให้แสดงสีสันการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีแต่ละประเภทได้แก่เครื่องสาย เครื่องเป่าลมไม้ เครื่องเป่าทองเหลืองดังนี้

ท่อนที่ 1 ประโคมก้องท้องธารา (ไวโอลิน เชลโล)

ท่อนที่ 2 เบิกนภาเกริ่นโคลงขาน (ฟลูต โอโบ)

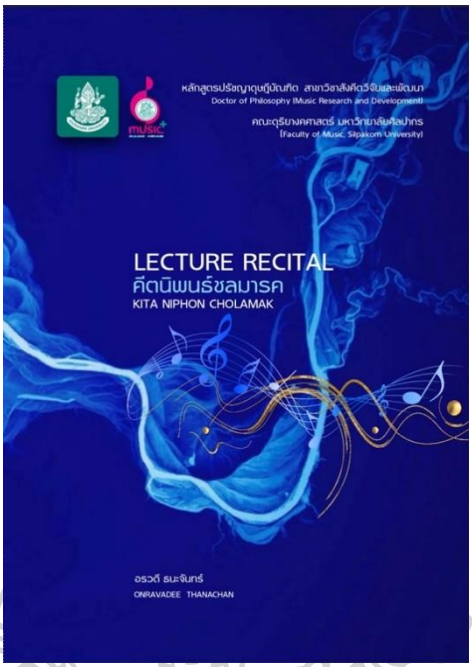
ท่อนที่ 3 ชลมารคเริงสราญ (ทรัมเป็ต ฮอร์น)

ท่อนที่ 4 เกษมศานต์ทั่วธานี (ไวโอลิน เชลโล ฟลูต โอโบ ทรัมเป็ต ฮอร์น)

ในแต่ละท่อนดำเนินเนื้อหาตามขั้นตอนการเห่เรือขบวนพยุหยาตราทางชลมารค โดยมีทำนองเห่เรือเป็นหลักสำคัญ และประกอบด้วยเสียงเครื่องดนตรี เสียงกระทุ้งเส้าที่ใช้เป็นสัญญาณเสียงพายกระทบน้ำ ด้วยเทคนิคการประพันธ์เพลงตะวันตก นำคุณสมบัติของเครื่องซินธิไซเซอร์มาเพิ่มสีสัน เพิ่มเนื้อดนตรี การใช้เสียงสังเคราะห์ต่าง ๆ และช่วยเสริมพลังเสียงให้กับวงดนตรี นอกจากนี้ซินธิไซเซอร์เมื่อนำมาใช้ผสมผสานกับเครื่องดนตรีอะคูสติกสามารถผสมผสานได้อย่างกลมกลืน ทำให้ผู้ประพันธ์ถ่ายทอดเรื่องราวลงในบทเพลงได้อย่างสมบูรณ์

7.2 การเผยแพร่ผลงาน

การนำทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคมาสร้างสรรค์เป็นบทเพลง “คีตนิพนธ์ชลมารค” สำหรับวงเชมเบอร์และซินธิไซเซอร์ ได้นำเสนอผลงานต่อหน้าสาธารณชนในรูปแบบการบรรยายประกอบการแสดง (lecture recital) ในวันอังคารที่ 18 ตุลาคม พ.ศ. 2565 เวลา 17.00 น. ณ หอประชุมมหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตวังท่าพระ ใช้เวลาในการแสดง 1 ชั่วโมง บรรเลงโดยวง Anatta Sinfonietta อำนวยเพลงโดยนายยศพล คุ้มจั่น



ภาพที่ 6 สูจิบัตรการบรรยายประกอบการแสดงบทเพลง “คีตนิพนธ์ชลมารค”

7.3 อภิปรายผล

คีตนิพนธ์ชลมารค เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์จากทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค สำหรับวงเชมเบอร์และซินธิไซเซอร์ เป็นการศึกษาทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคโดยใช้กระบวนการทางมานุษยดนตรีวิทยา นำมาทดลองสร้างสรรค์บทเพลงเพื่อนำเสนอเรื่องราวในอีกรูปแบบหนึ่ง โดยนำทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคมาเรียบเรียงเสียงประสานทางดนตรีตะวันตกและใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์บทเพลงขึ้นใหม่บางส่วน ดำเนินเรื่องราวในบทเพลงให้สอดคล้องกับลำดับเหตุการณ์ นำมาอภิปรายผลประกอบด้วยทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค บทบาทของซินธิไซเซอร์ การเลือกเครื่องดนตรีอะคูสติกมาใช้ร่วมกับซินธิไซเซอร์ การเลือกใช้เสียงประกอบบรรยากาศ และข้อที่พบจากการทดลองบรรเลง มีรายละเอียดดังนี้

7.3.1 ประเด็นอภิปรายจากกระบวนการวิจัย

กระบวนการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้แนวคิดการศึกษารวบรวมข้อมูลทางมานุษยดนตรีวิทยา โดยเริ่มศึกษารวบรวมข้อมูลจากการค้นคว้าเอกสาร หนังสือ ตำราทางวิชาการ วิทยานิพนธ์ งานวิจัยที่เกี่ยวข้องมาจำแนกข้อมูล และศึกษาวิเคราะห์เพื่อเป็นการชำระข้อมูล ตรวจสอบความถูกต้องให้เป็นปัจจุบัน นำไปสู่องค์ความรู้ในด้านประวัติศาสตร์ องค์ประกอบที่เกี่ยวกับขบวนพยุหยาตราทาง

ชลมารคและการเห่เรือในขบวน เนื่องจากพระราชพิธีนี้มีสืบเนื่องมาอย่างยาวนาน เป็นประเพณีวัฒนธรรมที่เป็นอัตลักษณ์ของไทย จึงมีการกล่าวถึงไว้ในเอกสารจำนวนมากหลายยุคสมัย รวมถึงเอกสารการบันทึกของชาวต่างชาติ ทำให้การจำแนกข้อมูล การคัดกรองส่วนที่เกี่ยวเนื่องกับทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค นำมาสรุปให้เป็นข้อมูลครอบคลุมถึงยุคปัจจุบัน เพื่อให้เห็นถึงการสืบเนื่องและพัฒนาการวิธีการจัดการรูปแบบ มีการปรับปรุงให้หมาะสมกับยุคสมัย ต้องใช้เวลาค่อนข้างมากในการรวบรวมข้อมูลครั้งนี้ให้มีความสมบูรณ์

ปัญหาและอุปสรรคในกระบวนการเก็บข้อมูลภาคสนาม ในการวิจัยครั้งนี้ทำได้ในรูปแบบการพูดคุย การสอบถาม การสัมภาษณ์จากบุคคลข้อมูลที่เกี่ยวข้องเท่านั้น สำหรับการเก็บข้อมูลภาคสนามในรูปแบบลงพื้นที่ในสถานการณ์จริงไม่สามารถทำได้ เนื่องด้วยการจัดขบวนพยุหยาตราชลมารค เป็นพระราชพิธีที่จัดขึ้นในวาระสำคัญของชาติ ซึ่งเป็นตัวแปรที่ไม่สามารถกำหนดวันเวลาจัดงานได้ ผู้วิจัยจึงใช้การเก็บข้อมูลในรูปแบบ armchair ethnomusicology ทดแทน เป็นการศึกษาข้อมูลจากสื่อบันทึกภาพและเสียงในวันพระราชพิธีที่ออกเผยแพร่ในช่องทางสาธารณะ จัดทำโดยหน่วยงานต่าง ๆ เทคโนโลยีในปัจจุบันสามารถบันทึกข้อมูลภาพและเสียงได้ชัดเจน ได้มุมมองมาจากอุปกรณ์บันทึกภาพและเสียงระดับสูงซึ่งเป็นไปได้ยากหากใช้ทุนทรัพย์ส่วนตัว ส่งผลให้สามารถเก็บรวบรวมข้อมูลได้ในระดับสมบูรณ์สำหรับนำมาจำแนกข้อมูลตลอดจนขั้นตอนถอดเสียงบันทึกโน้ต แต่อาจขาดการร่วมสังเกตการณ์เพื่อซึมซับบรรยากาศในวันพระราชพิธีจริง

การถอดเสียงบันทึกโน้ตยังคงเป็นกระบวนการที่จำเป็นในการศึกษาวิจัยดนตรีในแต่ละวัฒนธรรม ผู้วิจัยยังคงต้องใช้ทักษะการฟังและทักษะการบันทึกโน้ต ถึงแม้ในปัจจุบันเทคโนโลยีการบันทึกภาพและเสียงได้พัฒนาคุณภาพสามารถเก็บข้อมูลได้อย่างสมบูรณ์แต่ไม่สามารถมองเห็นเป็นรูปธรรมได้ การบันทึกเป็นลายลักษณ์ด้วยระบบทางดนตรีสากลทำให้สามารถมองเห็นโครงสร้างของเสียงนำไปใช้ในการอธิบายตลอดจนเป็นแนวทางในการฝึกปฏิบัติได้ในระดับหนึ่ง โน้ตที่บันทึกสามารถเป็นข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ในแง่มุมของเสียงดนตรีได้ในอนาคต อย่างไรก็ดีการถ่ายทอดลีลายังไม่สามารถบันทึกด้วยโน้ตได้ 100% ในด้านนี้เทคโนโลยีการบันทึกเสียงสามารถถ่ายทอดทำให้เข้าใจลักษณะของลีลาจากการฟังได้ง่ายกว่า หากมีการบันทึกร่วมกันไว้ทั้ง 2 ลักษณะนับเป็นหลักฐานทางเสียงดนตรีที่สมบูรณ์อย่างเป็นรูปธรรม

โน้ตทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคที่ได้จากการถอดเสียงทั้ง 4 ทำนอง ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์ด้านทำนอง เพื่อให้เห็นการประดิษฐ์ทำนองที่มีอัตลักษณ์เฉพาะแตกต่างไปจากการอ่านทำนองเสนาะ ถึงแม้จะใช้ฉันทลักษณ์ของบทร้อยกรองประเภทเดียวกัน ผลจากการวิเคราะห์นำไปสู่กระบวนการสังเคราะห์แนวคิดในการนำไปทดลองประพันธ์เพลงประกอบด้วย 4 ท่อน โดยอนุรักษ์ทำนองเดิมไว้ทั้งหมด นำมาเรียบเรียงเสียงประสานและประพันธ์ขึ้นใหม่บางส่วน ทำให้ทำนองเห่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคมีความร่วมสมัยขึ้น

7.3.2 ประเด็นอภิปรายจากกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลง

ในกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลง ผู้วิจัยอภิปรายในประเด็นเทคนิคการประพันธ์เพลง บทบาทของซินธิไซเซอร์ การเลือกเครื่องดนตรีอะคูสติกมาใช้ร่วมกับซินธิไซเซอร์ และการเลือกใช้เสียงประกอบบรรยากาศ มีรายละเอียดดังนี้

1) เทคนิคการประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลงในงานวิจัยครั้งนี้ ยังขาดความสมบูรณ์ด้านเทคนิคการประพันธ์เพลง ผู้วิจัยมุ่งใช้เทคนิคเสียงจากเครื่องซินธิไซเซอร์ ทำให้การวางแนวเสียงเครื่องดนตรี (orchestration) ยังไม่ดีท่าที่ควร บทเพลงยังสามารถเพิ่มเติมให้มีสีสันของเครื่องดนตรีที่ใช้ได้อีก การใช้เครื่องซินธิไซเซอร์ 2 ชิ้นในบทเพลงนี้มากเกินความจำเป็น แต่เนื่องจากกำหนดวันเวลาที่ต้องแสดง ผู้เล่นที่รับหน้าที่ไม่สามารถฝึกซ้อมได้ทัน ผู้วิจัยจึงปรับเปลี่ยนแยกออกเป็น 2 แนว จุดบกพร่องนี้ทำให้ต้องนำไปพัฒนาการเขียนแนวเสียงให้ผู้เล่นเครื่องซินธไซเซอร์มีความเป็นไปได้ในการบรรเลงมากขึ้น แต่ยังต้องคงไว้ซึ่งเทคนิคการบรรเลงในระดับที่เหมาะสม ด้านการใช้เสียงจากซินธิไซเซอร์ การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยมุ่งเน้นการใช้ซินธิไซเซอร์ในรูปแบบ Sample-based Synthesis คือการจำลองเสียงเครื่องดนตรีได้เสียงที่สมจริงแต่ยังสามารถนำมาดัดแปลงเพิ่มเติมได้ จึงทำให้ดึงศักยภาพของซินธิไซเซอร์ออกมาได้ไม่ดีพอ ยังไม่มีความแปลกใหม่ หากปรับมาใช้วิธีการสังเคราะห์ออกมาเป็นเสียงใหม่ ออกแบบเสียงใหม่ เช่น การใช้ซินธิไซเซอร์ในรูปแบบ Granular synthesis เป็นต้น จะทำให้ผลงานมีอัตลักษณ์และเป็นการพัฒนาเทคนิคการใช้ซินธิไซเซอร์มากขึ้น

2) บทบาทของซินธิไซเซอร์

การนำซินธิไซเซอร์ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีไฟฟ้าที่นิยมใช้บรรเลงในรูปแบบต่าง ๆ รวมถึงใช้ในกระบวนการผลิตผลงานเพลงเข้ามาผสมผสานกับเครื่องดนตรีอะคูสติกในรูปแบบวงเชมเบอร์ มีส่วนช่วยให้การบรรเลงบทเพลงมีเนื้อดนตรีและสีสันยิ่งขึ้นเนื่องจากสามารถนำเสียงสังเคราะห์ที่ไม่มีในเครื่องดนตรีอะคูสติกมาช่วยเสริมสีสันเสริมมิติให้กับบทเพลง ตลอดจนการใช้เสียงเสมือนเครื่องดนตรีจริง และเสียงจำลองบรรยากาศ ในการทดลองประพันธ์เพลงครั้งนี้นำซินธิไซเซอร์มาใช้ในบทเพลง 3 ลักษณะได้แก่ การใช้ในบทบาทการประสานเสียง การใช้ในบทบาททำนองหลัก การใช้ในบทบาททำนองรอง มีรายละเอียดดังนี้

การใช้ในบทบาทการประสานเสียง ในบทเพลงทั้ง 4 ท่อนเลือกใช้เสียงสังเคราะห์จากซินธิไซเซอร์ในการประสานเสียงเป็นหลัก บางเสียงเป็นเสียงที่เครื่องอะคูสติกไม่สามารถทำได้สะดวก มีรายละเอียดในแต่ละท่อนดังนี้

ท่อนที่ 1 การใช้เสียง “String” ผสมกับเสียง “Choir” ที่มีลักษณะเสมือนเสียงกลุ่มเครื่องสายเล่นแนวเดียวกับเสียงคณะนักร้องที่สร้างจากการสังเคราะห์เสียง การใช้เครื่องซินธิไซ

เซอร์ผลิตเสียงเหล่านี้ทำให้สามารถนำมาบรรเลงได้ในสถานที่ขนาดเล็ก โดยสามารถคงไว้ซึ่งองค์ประกอบของบทเพลงได้ครบ ถ้าเป็นการใช้เสียงจริงทั้งหมดต้องใช้จำนวนนักดนตรีและคณะนักร้องจำนวนมาก สถานที่จัดแสดงต้องเป็นพื้นที่ขนาดใหญ่ ในท่อนนี้ใช้แนวเสียงไวโอลินผสานกับเสียงคอร์ดของ “String+Choir” จากเครื่องซินธิไซเซอร์ ทำให้ทำนองช่วงนี้รู้สึกกระชั้นขึ้นและมีเนื้อดนตรีเด่นชัดเสมือนเรือกำลังเคลื่อนที่ด้วยการพาย เชลโลทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักด้วยลีลาเพลงเรือของชาวเวนิส หรือเรียกว่า “บาร์กาโรล” (Barcarolle) ที่นิยมใช้อัตราจังหวะ 12/8 จุดสำคัญในท่อนนี้คือการนำบันไดเสียงเพนตาโทนิกมาใช้สื่อถึงประเพณีวัฒนธรรมทางน้ำของไทย ซินธิไซเซอร์ยังไม่มีบทบาทเด่นชัดมากนักในด้านเสียง แต่นำมาใช้เสริมพลังเสียงและสีสันให้การประสานเสียง ทำให้บทเพลงมีเนื้อดนตรีเพิ่มขึ้น

ท่อนที่ 2 การใช้เสียงสังเคราะห์เพื่อรองรับให้กับเสียงเห่เรือและโอโบ ได้นำเสียง “Motif 112” คือเสียง “Gate of Eden”[15] เป็นเสียงสังเคราะห์ที่เครื่องดนตรีจริงไม่สามารถผลิตเสียงได้มาสร้างบรรยากาศความระยิบระยับของสายน้ำ ช่วยสร้างมิติเสียงให้แนวทำนองและสร้างบรรยากาศได้ตามความหมายของท่อนนี้ ผู้ประพันธ์คัดทำนองจากการถอดเสียงเห่เรือทำนองเกริ่นโคลงที่ทำการถอดเสียงด้วยหลักการทางมานุษยดนตรีวิทยา เป็นทำนองเริ่มแรกในพระราชพิธีขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ใช้แนวคิดการรับร้องในแบบของดนตรีไทย นำมาแบ่งประโยคเพลงให้กับผู้เห่หลังจากเห่จบ 1 ประโยคเพลง โอโบเป่ารับเลียนเสียงเห่ด้วยการซ้ำทำนองเดียวกัน การประสานเสียงใช้การขนานคู่ 5 ทบคู่ 8 เพอร์เฟ็กต์ โดยตัดคู่ 3 เพื่อต้องการให้เกิดเสียงเปิด ทำให้แนวทำนองโดดเด่นขึ้น ซินธิไซเซอร์เริ่มมีบทบาทโดยการใช้สร้างบรรยากาศประกอบการรับร้องทำนองเห่เรือกับโอโบ และในช่วงท้ายเป็นการอ่านบทร้อยแก้วที่ถอดความจากบทเกริ่นโคลงประกอบดนตรี โดยผู้ประพันธ์ใช้การบันทึกจังหวะการอ่านบทร้อยแก้วด้วยโน้ตดนตรีสากล เพื่อต้องการให้การอ่านสัมพันธ์กับเสียงดนตรี ในช่วงนี้ที่ใช้เสียง “Piano&String” จากซินธิไซเซอร์ในการบรรเลงประกอบ เป็นการช่วยเพิ่มเนื้อดนตรีให้บทเพลง

ท่อนที่ 3 เป็นช่วงที่สื่อถึงการเคลื่อนขบวนเรือพระราชพิธีพยุหยาตราทางชลมารคไปตามแม่น้ำเจ้าพระยาจนถึงที่หมาย ประกอบด้วย 3 ทำนองเรียงตามลำดับขั้นตอนเริ่มจากช้าลวะเห่ มูลเห่ และสวะเห่ ใช้แนวประสานเสียงจากซินธิไซเซอร์ด้วยเสียง “Motif M113” เป็นการผสมเสียงระหว่าง “Dyno Wurli” กับเสียง “Mourn String” เป็นเสียงสังเคราะห์ของเปียโนไฟฟ้าประเภทหนึ่งยี่ห้อ Wurli นำมาปรับแต่งเสียงด้วยเทคนิค Dyno เมื่อผสมกันทำให้เกิดเสียงเปียโนไฟฟ้าที่มีปลายเสียงสั่น (tremolo) และมีเสียงที่กว้างขึ้น นิยมในช่วง ค.ศ. 1970 เป็นเสียงที่มีอัต

[15] เสียงที่บรรจุอยู่ในเครื่องซินธิไซเซอร์ Yamaha Motif XS

ลักษณ์เฉพาะตัวซึ่งเลิกผลิตไปในช่วง ค.ศ. 1980 แต่ด้วยเทคโนโลยีการจำลองเสียงในเครื่องซินธิไซเซอร์ทำให้เสียงเครื่องดนตรีชนิดนี้นำมาบรรจุอยู่ในเครื่องดนตรีไฟฟ้า สามารถนำเสียงกลับมาใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลงได้ โดยใช้รูปแบบคอร์ดคู่สามเรียงซ้อน (tertian chord) และคอร์ดโพลิ (polychord) เพื่อทำให้เกิดคอร์ดทบขยาย (extended chord) ที่ทบเสียงเกินกว่าคอร์ดทบเจ็ด ประกอบกับเกิดเสียงกระด้างในบางตำแหน่ง เป็นการเสริมชั้นให้เสียงประสานมีมิติแผ่กว้างเพิ่มขึ้น เสมือนผืนแม่น้ำเจ้าพระยาที่กว้างใหญ่ลองรับขบวนเรือพระราชพิธีที่กำลังเคลื่อนขบวนเป็นริ้วยาวไปบนสายน้ำ เมื่อทำการซ้อนเสียงเพิ่มขึ้นจากแนวเดิมทำให้บรรเลงออกมามีพลังมากขึ้นในกรณีใช้เครื่องดนตรีน้อยชิ้น

ท่อนที่ 4 การประสานเสียงในช่วงนี้ใช้คอร์ดทบขยายด้วยการใช้เสียง “ Syn Brass”[16] เป็นการนำเสียงกลุ่มเครื่องเป่าทองเหลืองในลักษณะเสียงอิเล็กทรอนิกส์ผสมด้วยเสียงเสมือนจริง ทำให้ได้เสียงที่แปลกต่างไปจากเครื่องดนตรีอะคูสติกเสริมสีสันและพลังเสียงให้บทเพลง

การใช้ในบทบาททำนองหลัก การนำเสียงจากซินธิไซเซอร์ใช้ในบทบาททำนองหลักด้วยเสียงเสมือนเครื่องดนตรีจริงเพื่อช่วยเสริมพลังเสียงให้กลุ่มเครื่องดนตรีที่ต้องการสามารถทำได้อย่างกลมกลืนไปด้วยกันทำให้ทำนองหลักชัดเจน ในอีกลักษณะการนำเสียงสังเคราะห์ที่มีมวลเสียงหนาเป็นเสียงที่มีอัตลักษณ์เฉพาะ เป็นเสียงที่เครื่องดนตรีอะคูสติกไม่สามารถผลิตได้ เช่น เสียง Analog Moog Lead ในท่อนที่ 3 เป็นเสียงสังเคราะห์ที่ให้เสียงหนามีการสะท้อนของปลายเสียงเป็นห้วง ๆ ด้วยการใส่เอฟเฟค (effect delay) ทำให้แนวทำนองเปลี่ยนสีสันไปจากเดิม เป็นต้น

การใช้ในบทบาททำนองรอง ทำนองรอง (countermelody) เป็นแนวทำนองที่มีบทบาทเสริมมิติให้ทำนองหลัก การนำเสียงจากซินธิไซเซอร์มาใช้ในทำนองรองช่วยให้บทเพลงมีสีสันเพิ่มขึ้นด้วยการนำเสียงต่าง ๆ มาผสมเกิดเป็นเสียงที่มีหลายแนวบรรเลงพร้อมกันด้วยผู้บรรเลงเพียงคนเดียวได้ เช่น การนำเสียง Choir ผสมกับเสียง Motif Tonight 114, Midnight Drive, Analog Syn Lead ในท่อนที่ 3 ทำให้เกิดการบรรเลง 4 แนวพร้อมกันด้วยผู้บรรเลง 1 คน เป็นต้น

3) การเลือกเครื่องดนตรีอะคูสติกมาใช้ร่วมกับซินธิไซเซอร์

งานวิจัยนี้เป็นงานทดลองประพันธ์เพลงสำหรับบรรเลงด้วยวงเชมเบอร์และซินธิไซเซอร์ด้วยแนวคิดการเลือกเครื่องดนตรีอะคูสติกจากประเภทเครื่องดนตรีที่เป็นองค์ประกอบในวงออร์เคสตรามาบรรเลงร่วมกันได้แก่ เครื่องสาย เครื่องเป่าลมไม้ เครื่องเป่าทองเหลือง โดยนำมาบรรเลงร่วมกับซินธิไซเซอร์ทีละกลุ่มเครื่องดนตรี กลุ่มละ 2 ชิ้น พบว่าการออกแบบเสียงและสร้างทำนองในบทบาทต่าง ๆ ให้กับซินธิไซเซอร์เมื่อนำมาผสมผสานกับเครื่องดนตรีอะคูสติกในแต่ละประเภท เสียง

---

[16] เสียงเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่บรรจุอยู่ในเครื่องซินธิไซเซอร์ เสียงคล้ายกลุ่มเครื่องเป่าทองเหลือง

ซินธิไซเซอร์ที่เลือกใช้เป็นตัวแปรสำคัญ ทำให้การผสมผสานกับเครื่องดนตรีอะคูสติกในแต่ละท่อนที่ใช้เครื่องดนตรีต่างประเภทมีสีสันต่างกัน มีความกลมกลืน และเสริมความโดดเด่นให้กับเครื่องดนตรีแต่ละประเภทแตกต่างกัน สามารถสร้างอารมณ์ ความรู้สึกให้กับบทเพลงได้หลากหลายรูปแบบดังนี้

เสียงจากซินธิไซเซอร์เมื่อใช้ทำหน้าที่ในการประสานเสียง ในขั้นตอนการประพันธ์ได้เลือกเสียงซินธิไซเซอร์ที่ช่วยเสริมมิติให้แนวทำนองหลักที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีอะคูสติกโดดเด่น เสียงที่ใช้มีความแตกต่างกันไปตามความเหมาะสมของแต่ละกลุ่มเครื่องดนตรี ทำให้ในแต่ละท่อนมีสีสันคนละลักษณะ

เสียงจากซินธิไซเซอร์เมื่อใช้ทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก ผู้ประพันธ์ใช้เสียงที่ให้โทนเสียงชัดเจน แสดงอัตลักษณ์ของเสียงในแบบที่เครื่องดนตรีอะคูสติกไม่สามารถทำได้ และสื่อความรู้สึกไปในทิศทางเดียวกันกับบทเพลง

เสียงจากซินธิไซเซอร์เมื่อใช้ทำหน้าที่บรรเลงทำนองรอง พบว่าเสียงซินธิไซเซอร์ที่เลือกใช้ควรมีคุณสมบัติที่ช่วยเสริมสร้างมิติและเนื้อดนตรีให้กับทำนองหลักที่บรรเลงโดยเครื่องดนตรีอะคูสติก ผู้ประพันธ์คัดเลือกเสียงให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรีแต่ละประเภท พบว่าเสียงบางชนิดเมื่อทำหน้าที่บรรเลงทำนองรองกับเครื่องดนตรีประเภทหนึ่งให้สีสันช่วยเสริมทำนองหลักได้อย่างพอดี ในขณะที่บางเสียงมีความโดดเด่นเกินบทบาทที่ผู้ประพันธ์ต้องการ

รูปแบบวงในลักษณะนี้มีส่วนให้สีสันของเพลงเปลี่ยนไปในแต่ละท่อนตามกลุ่มเครื่องดนตรี การจัดกลุ่มเครื่องดนตรีให้เหมาะสมกับเรื่องราวของบทประพันธ์เพลงในแต่ละท่อน เริ่มตั้งแต่ใช้ผู้บรรเลง 4 คน ไปจนถึงการรวมกลุ่มทุกประเภทเครื่องดนตรี ใช้ผู้บรรเลงไม่เกิน 10 คน ผู้ประพันธ์คัดเลือกเครื่องดนตรีในแต่ละกลุ่มจากช่วงเสียงเครื่องดนตรี ให้ครอบคลุมช่วงเสียงต่ำไปจนถึงช่วงเสียงสูง โดยกลุ่มเครื่องโทนเสียงกลางไปถึงเสียงสูงใช้ไวโอลิน ฟลูต ทรัมเป็ต และเสียงกลางลงมาถึงเสียงต่ำ ใช้เชลโล โอโบ ฮอร์น โดยเลือกใช้เครื่องดนตรีแต่ละประเภทให้สอดคล้องกับเรื่องราวในแต่ละท่อนได้แก่

ท่อนที่ 1 สื่อถึงเรื่องราวประวัติความเป็นมาของขบวนพยุหยาตราทางชลมารคซึ่งตรงกับยุคบาโรคในฝั่งดนตรีตะวันตก เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายตระกูลไวโอลินกำลังเริ่มเป็นที่นิยม สามารถบรรเลงได้ทั้งการสีและการดีดสร้างสีสันของเสียงได้หลายลักษณะ มีความยืดหยุ่นในการควบคุมความดังเบา

ท่อนที่ 2 ประพันธ์โดยใช้แนวคิดการใช้เครื่องดนตรีเลียนเสียงร้อง ทำนองที่นำมาเป็นวัตถุดิบเป็นทำนองแรกของการเห่เรือคือบทเกริ่นโคลง ในท่อนนี้ได้นำโอโบซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถเลียนเสียงร้องของมนุษย์ได้ใกล้เคียง มีเสียงที่เด่นชัด และฟลูตที่มีความคล่องตัว

ท่อนที่ 3 เป็นท่อนที่ต้องการความสง่างาม สื่อถึงช่วงขบวนเรือพระราชพิธีออกขบวนไปจนถึงที่หมาย จึงนำเครื่องเป่าทองเหลืองได้แก่ ฮอร์นซึ่งมีบุคลิกเสียงที่สง่าผ่าเผย หรือใช้เสียงแบบ

นุ่มนวลได้ดี บรรเลงแนวทำนองเห่เรือ และทรัมเป็ตซึ่งมีบุคลิกให้ความรู้สึกฮึกเหิม หรือนุ่มนวลอ่อนหวาน

ท่อนที่ 4 สื่อถึงการแสดงความรื่นเริงสนุกสนาน เป็นการนำเครื่องดนตรีอะคูสติกที่ใช้ในบทประพันธ์ทุกชิ้นมาบรรเลงร่วมกันทั้งหมดเพื่อให้บทเพลงมีสีสันที่หลากหลาย ในท่อนนี้ซินธิไซเซอร์เน้นใช้ในการเสริมเสียงประสานและสร้างเสียงประกอบบรรยากาศ

4) การเลือกใช้เสียงประกอบบรรยากาศ

เสียงในการประกอบบรรยากาศมีส่วนช่วยเติมเต็มจินตนาการ ช่วยเพิ่มสีสันให้บทเพลง ในบทประพันธ์ได้คัดเลือกเสียงให้สอดคล้องกับบรรยากาศในเหตุการณ์จริง นำมาประกอบไว้เป็นบางช่วง โดยนำตัวอย่างเสียงในรูปแบบของไฟล์เสียงดิจิตอลมาทำการแต่งเติมให้ใกล้เคียงกับความเป็นจริงได้แก่ การนำเสียงเคาะไม้มาสร้างเสียงกระทุ้งเส้า ในบรรยากาศจริงผู้ชมจะได้ยินเสียงกระทุ้งเส้าจากเรือหลายลำในลักษณะเหลื่อมกันเล็กน้อย เสียงที่นำมาแต่งเติมเป็นเสียงที่ดังเพียงครั้งเดียว จึงต้องเพิ่มชั้นเสียงและจัดตำแหน่งให้เหลื่อมกันและใส่เอฟเฟกต์เพิ่มเติมให้เสียงมีการสะท้อน ทำการบันทึกรวมออกมาเป็นเสียงใหม่ก่อนที่นำไปใช้ในบทเพลง การใช้เสียงพายกระทบน้ำ ผู้ประพันธ์ต้องการความใกล้เคียงบรรยากาศ อารมณ์ ความรู้สึกในเหตุการณ์จริง ท่าพายที่ใช้มีทั้งการยกพายระดับต่ำและสูง เสียงน้ำที่กระเซ็นลงเมื่อยกพายขึ้นจึงดังไม่เท่ากัน การนำไฟล์เสียงมาใช้จึงต้องทำการดัดแปลงเช่นเดียวกัน เมื่อนำเสียงมาใช้งานจริง ได้สอบถามความคิดเห็นจากนักดนตรีในวงที่มีประสบการณ์ในการเป็นฝีพายและพลแตรร่วมในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ได้ให้ความเห็นว่าเสียงประกอบนั้นช่วยสร้างบรรยากาศในบทเพลงได้มากและสร้างอารมณ์ร่วมไปกับบทเพลงทำให้นึกถึงประสบการณ์ในช่วงที่ได้ร่วมในพระราชพิธี

7.3.3 ประเด็นอภิปรายจากการนำเสนอบทเพลง

จากการทดลองฝึกซ้อมด้วยโน้ตร่างที่ 1 เริ่มต้นจากการให้กลุ่มเครื่องดนตรีอะคูสติกซ้อมกับซาวด์ดนตรีของซินธิไซเซอร์ทีละท่อน ด้านเทคนิควิธีบรรเลงพบว่ามีการปรับช่วงเสียงและโน้ตบางตัวในกลุ่มเครื่องเป่าให้บรรเลงได้เหมาะสมกับระบบนิ้วและการใช้ลมควบคุมเครื่องดนตรี ผู้ประพันธ์ปรับโน้ตโดยนำความคิดเห็นของนักดนตรีมาร่วมพิจารณาแต่ยังคงรักษาเค้าโครงบทเพลงเดิมไว้ หลังจากนั้นได้ทำการทดลองเสียงในส่วนของซินธิไซเซอร์ พบว่าช่วงที่มีการใช้เสียงที่ผสมกันมากกว่า 1 เสียงเมื่อนำมาบรรเลงจริงต้องปรับค่าความดังให้สมดุลกันเพิ่มเติมจากค่าเสียงที่กำหนดไว้ในเบื้องต้น และการใช้เสียงบรรยากาศอย่างเสียงกระทบเส้า เสียงพายกระทบน้ำ เมื่อทดลองใช้จริงพบว่าเสียงมาช้ากว่าจุดที่กำหนด ทำการปรับนำไฟล์เสียงมาตัดต่อให้สัมพันธ์กับการวบคุมของเครื่องดนตรีเพิ่มเติม จึงเป็นสิ่งที่ต้องตรวจสอบก่อนนำไปใช้งานแสดงจริง ด้านการร้องทำนองเห่ สามารถใช้โน้ตที่ได้จากการถอดเสียงเป็นแนวทางหลักในการร้องด้วยทำนองต้นแบบ แต่ในการปฏิบัติจริงผู้ร้อง

มักเคยชินกับการใช้เสียงอื้อนไปตามธรรมชาติขอผู้ร้องผสมผสานในการร้องร่วมด้วย จึงได้ทำการปรับโน้ตอีกครั้งตามวิธีการออกเสียงของผู้ร้อง ในบทประพันธ์นี้ผู้ประพันธ์ได้เปิดโอกาสให้นักดนตรีบรรเลงโดยการตีความในมุมมองของผู้ร้องและบรรเลง

หลังจากปรับแก้ไขออกมาเป็นโน้ตร่างที่ 2 ทำการทดลองซ้อมรวมวงและทำการบันทึกเสียงเพื่อนำมาตรวจสอบอีกครั้ง พบว่าการจัดรูปแบบวงประเภทเชมเบอร์ผสมวงร่วมกับซินธิไซเซอร์ด้วยการใช้เครื่องดนตรีอะคูสติกในแต่ละท่อนแบ่งตามประเภทเครื่องดนตรีท่อนละ 2 ชิ้น เครื่องซินธิไซเซอร์มีบทบาทอย่างมากในการทำหน้าที่บรรเลงเสียงประสานและเล่นแนวทำนองรองให้กับเครื่องดนตรีอะคูสติก ช่วยเสริมเนื้อดนตรีและสีสันให้กับบทเพลง รวมทั้งการใช้บรรเลงทำนองหลัก การเลือกเสียงที่นำมาใช้เป็นตัวแปรสำคัญที่ทำให้บทเพลงมีสีสันที่แปลกต่างไปจากเสียงเครื่องดนตรีอะคูสติกได้แก่ เสียงที่เครื่องดนตรีอะคูสติกทำไม่ได้และเสียงประกอบบรรยากาศ ในขั้นตอนนี้ผู้ประพันธ์ได้ทดลองปรับแต่งเสียงซินธิไซเซอร์เพิ่มเติมให้เหมาะสมกับภาพรวมและสอดคล้องกับความหมายในแต่ละท่อนเพลง เพิ่มการเสริมเนื้อดนตรีให้กับเครื่องดนตรีอคูสติกมากขึ้น

จัดทำโน้ตร่างที่ 3 ทำการทดลองบรรเลงพร้อมบันทึกเสียงและปรึกษาผู้เชี่ยวชาญ พบว่าซินธิไซเซอร์สามารถพัฒนาปรับการใช้เสียงในเชิงการสร้างสรรค์ให้แสดงศักยาภาพของเครื่องเพิ่มขึ้นกว่าเดิมได้ อย่างไรก็ตามการเลือกใช้เสียงที่เครื่องดนตรีอะคูสติกไม่สามารถผลิตเสียงได้ทำให้เพลงมีสีสัน เป็นการเพิ่มมิติให้บทเพลง สามารถแสดงบทบาทของซินธิไซเซอร์ได้เด่นชัดขึ้น การใช้เครื่องหมายการควบคุมลักษณะเสียง (articulation) ให้เหมาะสมในแต่ละเครื่องมือ เมื่อนำมาปรับปรุงออกเป็นโน้ตฉบับสมบูรณ์ พบว่าเพลงมีอัตลักษณ์แปลกต่างไปจากเดิมในด้านสีสันแต่ยังคงความหมายและโครงสร้างของบทเพลงไว้ การเลือกเสียงซินธิไซเซอร์นำมาใช้ในบทเพลงมีบทบาทและเป็นตัวแปรสำคัญต่อการแสดงอัตลักษณ์ของบทเพลง

การจัดรูปแบบวงขนาดเชมเบอร์ร่วมกับซินธิไซเซอร์ใช้ผู้บรรเลงจำนวน 3-10 คน เป็นวงที่มีความสะดวกในการเลือกใช้สถานที่จัดแสดง สามารถแสดงได้ในห้องแสดงขนาดเล็กไปจนถึงหอประชุม การนำเทคโนโลยีนวัตกรรมด้านดนตรีที่มีในเครื่องซินธิไซเซอร์มาผสมผสาน เป็นการเพิ่มเนื้อดนตรีและสีสันให้กับบทเพลงได้เสมือนบรรเลงด้วยวงขนาดใหญ่ ซึ่งการแสดงศักยภาพของเครื่องซินธิไซเซอร์ให้ออกมาได้เต็มประสิทธิภาพจำเป็นต้องอาศัยนักดนตรีที่มีความชำนาญในเครื่องมือ มีทักษะความชำนาญในการควบคุมปรับแต่งเสียงต่าง ๆ ตามที่กำหนด รวมถึงทักษะทั้งทางด้านการบรรเลงและการควบคุมเครื่องซินธิไซเซอร์ในสถานการณ์การแสดงจริง ทักษะความสามารถของนักดนตรีในตำแหน่งซินธิไซเซอร์จึงเป็นตัวแปรสำคัญในการแสดงบทบาทของเครื่องมือให้ออกมาได้มากน้อยเพียงใด จากการแสดงบทประพันธ์เพลงพบว่าการนำซินธิไซเซอร์มาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีจำนวนน้อยชิ้น สามารถแสดงศักยภาพออกมาได้เด่นชัดในทุกบทบาท การคัดเลือกผู้บรรเลงใน

ตำแหน่งนี้จำเป็นต้องใช้นักดนตรีที่มีคุณสมบัติดังกล่าว วงซินธิไซเซอร์เชมเบอร์ออร์เคสตราจึงจะสามารถบรรเลงออกมาได้อย่างเต็มประสิทธิภาพตามวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์

นอกจากนี้ การคัดเลือกผู้อำนวยเพลงที่มีความเข้าใจในการตีความในบทประพันธ์ใหม่ มีส่วนสำคัญในการวางแผนฝึกซ้อมที่จำกัดด้วยระยะเวลาการทำงานและเงื่อนไข เนื่องจากเป็นบทเพลงใหม่ ในการทำงานย่อมต้องมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลจากผู้เชี่ยวชาญ นักดนตรีต้องมีการทุ่มเทเวลาให้กับการศึกษาเทคนิคในบทเพลงที่ไม่คุ้นเคยและอาจมีการปรับเปลี่ยนได้ในขั้นตอนสุดท้าย ซึ่งเป็นตัวแปรที่ควบคุมได้ยาก ทักษะเหล่านี้รวมถึงการฝึกซ้อมในแต่ละครั้งล้วนสัมพันธ์กับค่าใช้จ่าย จึงเป็นอีกหนึ่งตัวแปรที่ผู้ประพันธ์ต้องวางแผนเพื่อให้การนำเสนอผลงานออกมาดีที่สุดตามความเหมาะสมณ ขณะนั้น การมีพันธมิตรในหลากหลายสาขาจึงเป็นสิ่งจำเป็นในการทำงาน

7.4 ข้อเสนอแนะ

การวิจัยในครั้งนี้มีข้อเสนอแนะที่ได้จากการวิจัยและข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยต่อไป มีรายละเอียดดังนี้

7.4.1 ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งนี้

1) การนำเทคโนโลยีเครื่องดนตรีไฟฟ้ามาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีอะคูสติก สามารถนำไปพัฒนาต่อยอดในด้านการเลือกใช้เสียงให้เหมาะสมตามเทคโนโลยีเครื่องดนตรีไฟฟ้าที่มีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย

2) การสร้างสรรค์บทเพลงให้กับวงเชมเบอร์สามารถสร้างสรรค์ในรูปแบบอื่น ๆ ต่อไปได้

3) นำไปเรียบเรียงขยายให้กับวงขนาดใหญ่บรรเลงได้อีกรูปแบบหนึ่ง

4) ในกระบวนการศึกษาวิจัย การศึกษาดนตรีที่เป็นประเพณีวัฒนธรรมสำคัญ มีประวัติศาสตร์สืบต่อมาอย่างยาวนาน มีรายละเอียดในแง่มุมต่าง ๆ เป็นจำนวนมาก ทำให้ต้องใช้เวลาในการจำแนกข้อมูล คัดกรองสรุปออกมาเป็นแนวคิดเพื่อนำองค์ความรู้ไปใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์ การวิจัยจำกัดด้วยเวลาและค่าใช้จ่าย อาจทำให้ผลการสร้างสรรค์ในรูปแบบการประพันธ์เพลงมีจุดต้องพัฒนาในด้านเทคนิคการประพันธ์เพลงให้ดียิ่งขึ้น

7.4.2 ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป

1) ควรมีการถอดเสียงบันทึกโน้ตในดนตรีที่เป็นอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมประเพณีของไทยนำมาวิเคราะห์เพิ่มเติม

2) ควรมีการศึกษาในประเด็นบทบาทของขบวนพยุหยาตราทางชลมารคที่มีต่อประเพณีวัฒนธรรมในแง่มุมต่าง ๆ เช่น การเมือง การทูต การศาสนา เป็นต้น

3) นำองค์ประกอบทางดนตรีในขบวนพยุหยาตราทางชลมารค นำเสนอในรูปแบบผสมผสานกับดนตรีในวัฒนธรรมอื่น ๆ

4) ศึกษาเปรียบเทียบลีลาการเห่เรือที่ได้จาการถอดเสียงและนำโน้ตไปปฏิบัติจริง

รายการอ้างอิง

Nettl, B. (1956). *Music in Primitive Culture*: Harvard University Press.

Nettl, B. (2005). *The Study of Ethnomusicology Thirty-one Issues and Concepts. Illinois University of Illinois.* .

กรมศิลปากร. (2528). ประชุมกาพย์เห่เรือ. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

ไกรลาส จิตร์กุล และอาทิตยา ผิวขำ. (2560). การสร้างสรรค์งานศิลปะการแสดงที่มีฐานการหาข้อมูลจากวิธีวิจัย. ศาสตร์พระราชาเพื่อการพัฒนาที่ยั่งยืน: รวมบทความวิจัย บทความวิชาการ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ ประจำปี พ.ศ. 2560. หน้า 145-154.

จิตตพิมญ์ แย้มพราย. (2559). การรื้อฟื้นและสร้างบทประพันธ์ประวัติศาสตร์สยาม-ฝรั่งเศส ของ มิเชล ริชาร์ด เดอลาล็องด์. ใน ณัชชา พันธุ์เจริญ (บ.ก.), ดนตรีลิขิต (น. 208-223). ธนาเพรส.

เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม. (2555). เพลงเห่ : กระบวนการในวัฒนธรรมไทย. [วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์], มหาวิทยาลัยมหิดล.

เจริญ นายเรือ. (2526). ที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพ พลเรือตรี เจริญ นายเรือ (หลวงประจญประจามิตร) ณ เมรุวัดมกุฎกษัตริยาราม วันพฤหัสบดีที่ 24 กุมภาพันธ์ 2526: โรงพิมพ์กรมสรรพสามิต.

เจ้าชายวิลเลียมแห่งประเทศสวีเดน. (2562). *The Coronation Ceremonies at Bangkok [*พระราชพิธีบรมราชาภิเษกที่กรุงเทพฯ]. ใน พระราชพิธีบรมราชาภิเษกในเอกสารต่างประเทศ (น. 162-183): สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.

แชรแวส, นิโกลาส์. (2550). *Histoire naturelle et politique du royaume de Siam [*ประวัติศาสตร์ธรรมชาติและการเมืองแห่งราชอาณาจักรสยาม (ในแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช)] (พิมพ์ครั้งที่ 2). ศรีปัญญา.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัตน์. (2537). มานุษยดนตรีวิทยา. ปาริชาต ปีที่ 8(1). 5-11.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัตน์. (2563). ทฤษฎีเพื่อการวิจัยและสารัตถบทดนตรี. โรงพิมพ์นาฏดุริยางค์.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2561). สังคีตนิยม: ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก (พิมพ์ครั้งที่ 13). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2564). พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ (พิมพ์ครั้งที่ 5). ธนาเพรส.

ดำรงราชานุภาพ. (2472). อธิบายตำนานเห่เรือ. ใน ราชบัณฑิตยสถา (รวบรวม), ประชุมกาพย์เห่เรือบริบูรณ์ (น. (1)-(9)): โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร.

ตาชาร์ด, กวีย์. (2551). จดหมายเหตุการเดินทางสู่ประเทศสยามครั้งที่ 1 และ, จดหมายเหตุการ

เดินทางครั้งที่ 2 ของบาทหลวงตาชาร์ด. ศรีปัญญา.

ทวีวงศ์ถวัลยศักดิ์. (2514). พระราชพิธีประจำปีในรัชกาลปัจจุบัน. ใน ประเพณีในพระราชสำนัก (บางเรื่อง) พิมพ์ฉลองพระคุณในงานพระราชทานเพลิงศพ พลตรี หม่อมทวีวงศ์ถวัลยศักดิ์ (ม.ร.ว. เฉลิมลาภ ทวีวงศ์) (น. 1-44): โรงพิมพ์พระจันทร์.

ทิพากรวงษ์มหาโกษาธิบดี (ขำ), เจ้าพระยา. (2477). พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชชกาลที่ 4 พศ 2394-2411 ฉะบับเจ้าพระยาทิพากรวงศ์: โรงพิมพ์พระจันทร์.

ธนรัฐ อยู่สุขเจริญ. (2564). เสียงเอื้อนในเพลงไทย. แก่นดนตรีและการแสดง ปีที่ 3(2). 65-90. มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

ธีรยุทธ ตุ้มฉาย. (2549). การเห่เรือในกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค. [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต], CUIR at Chulalongkorn University. https://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/14831.

นวรัตน์ เลขะกุล. (2544). ชีวิตและงานทูนกระหม่อมบริพัตร. อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

นันทา ขุนภักดี. (2537). รายงานการวิจัย ลักษณะเฉพาะของการอ่านทำนองเสนาะ. (พิมพ์ครั้งที่ 2). โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ประชุมพงศาวดารฉบับกาญจนาภิเษก เล่ม 19. (2564). สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.

ประชุมพงษาวดาร ภาคที่ 12 เรื่องจดหมายเหตุของราชทูตฝรั่งเศสเข้ามาในแผ่นดินสมเด็จพระนารายน์ และ จดหมายเหตุของหมอบรัดเล ในรัชกาลที่ 4 ที่ 5. (2462). โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร.

ปรีชา เถาทอง. (2564). เอกสารประกอบการบรรยาย การเขียนเนื้อหาสาระทางวิชาการจากการสร้างสรรค์ศิลปะวิชาการ สร้างสรรค์ศิลปะวิจัย-การวิจัยศิลปะ. ออนไลน์.

ปรีดี พิศภูมิวิถี. (2562). กระบวนพยุหยาตราทางชลมารคในเอกสารตะวันตกสมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินทร์. ศิลปวัฒนธรรม, ปีที่ 40 ฉบับที่ 12 ตุลาคม 93-112.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2544). จากมุขปาฐะสู่ลายลักษณ์: การฟื้นฟูโน๊ตเพลงไทยฉบับครู. การประชุมทางวิชาการของมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ครั้งที่ 39.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2556). หลักวิชามานุษยดุริยางควิทยา (พิมพ์ครั้งที่ 4). อาศรมสังคีต.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2561). เอกสารประกอบการอบรม การวิจัยสร้างสรรค์ทางดนตรีและนาฏศิลป์ไทย. สมาคมครูดนตรี (ประเทศไทย) คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี.

ปิ๊บ คงลายทอง. (2538). เพลงปี่ฉุยฉาย : การวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยาและภาพสะท้อนแห่งความงาม. [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล], Mahidol Library Catalog (OPAC). https://library.mahidol.ac.th/search~S4?/Y{u0E04}{u0E07}{u0E25}{u0E32}{u0E22}{u0E17}{u0E2D}{u0E07}&SORT=D/Y{u0E04}{u0E07}{u0E25}{u0E32}{u0E22}{u0E17}{u

0E2D}{u0E07}&SORT=D&SUBKEY=%E0%B8%84%E0%B8%87%E0%B8%A5%E0%B8%B2%E0%B8%A2%E0%B8%97%E0%B8%AD%E0%B8%87/1%2C42%2C42%2CB/frameset&FF=Y{u0E04}{u0E07}{u0E25}{u0E32}{u0E22}{u0E17}{u0E2D}{u0E07}&SORT=D&4%2C4%2C/indexsort=-.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2551). จดหมายเหตุดนตรี 5 รัชกาล. มูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง).

พูนพิศ อมาตยกุล. (ม.ป.ป.). พบครูดนตรีไทย ตอนที่ 81 ครูโป๊ะ เหมรำไพ การเห่เรือพระที่นั่งในการเห่ชมปลา. ห้องสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพรัตน์ มหาวิทยาลัยมหิดล. https://sirindhornmusiclibrary.li.mahidol.ac.th/music_teacher/pho-hemramphai/.

รัชนี ทรัพย์วิจิตร. (ม.ป.ป.). หลวงพิศณุเสนี (ทองอยู่) / หลวงเพ็ดฉลู. นามานุกรมวรรณคดีไทย. https://thailitdir.sac.or.th/cre_det.php?cr_id=105.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2556). พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554: ราชบัณฑิตยสถาน.

ลาลูแบร์, ชิมอน เดอ (2557). *The Kingdom of Siam Simon de La Loubere* [จดหมายเหตุ ลาลูแบร์ ราชอาณาจักรสยาม] (พิมพ์ครั้งที่ 4). ศรีปัญญา.

ลี เฟบิเกอร์. (2562). *The Coronation of His Majesty King Maha Vajiravudh of Siam* [พระราชพิธีบรมราชาภิเษกพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวแห่งสยาม]. ใน พระราชพิธีบรมราชาภิเษกในเอกสารต่างประเทศ (น. 227-238): สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.

ศรัณย์ นักรบ. (2557). ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา (พิมพ์ครั้งที่ 2). สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

ศรินทร์ จินตนเสรี. (2562). นวัตรังสรรค์เพลงพื้นบ้านไทยในมิติการขับร้องประสานเสียง. [วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์], มหาวิทยาลัยมหิดล.

ศานติ ภักดีคำ. (2562). พระเสด็จโดยแดนชล เรือพระราชพิธีและขบวนพยุหยาตราทางชลมารค: มติชน.

ศิริพร ดาบเพชร. (2553). นัยยะทางการเมืองของพระราชพิธีบรมราชาภิเษกในรัชกาลที่ 6. วารสารประวัติศาสตร์ 2553-2554 ฉบับพิเศษ 50 ปี เอกประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 30-47.

สรีวันท์ วาทะวัฒนะ. (2561). การศึกษาเพลงพื้นบ้านสะล้อล้านนาสู่การสร้างสรรค์บทเพลง *violin ensemble.* [วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์], มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี.

สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา. (2544). วงกลองแขก : วงปี่กลองในพระราชพิธีไทย. [วิทยานิพนธ์ปริญญาโท, มหาวิทยาลัยมหิดล], Mahidol Library Catalog (OPAC).

https://library.mahidol.ac.th/search~S4?/a{u0E2A}{u0E2B}{u0E27}{u0E31}{u0E12}{u0E19}{u0E4C}+{u0E1B}{u0E25}{u0E37}{u0E49}{u0E21}{u0E1B}{u0E23}{u0E35}{u0E0A}{u0E32}/a|cacbc7d1b2b9ec+bbc5d7e9c1bbc3d5aad2/-3%2C-1%2C0%2CB/frameset&FF=a|cacbc7d1b2b9ec+bbc5d7e9c1bbc3d5aad2&1%2C1%2C.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2562). เห่เรือ และ เรือพระราชพิธี มาจากไหน? : เรือนแก้วการพิมพ์.

สุจิรา ศิริไปล์. (ม.ป.ป.). กระบวนแห่พระกฐินพยุหยาตราทั้งทางสถลมารคและชลมารค. นามานุกรมวรรณคดีไทย. *https://thailitdir.sac.or.th/detail.php?meta_id=8*.

อานันท์ นาคคง. (2547). หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มหาดุริยกวีลุ่มเจ้าพระยาแห่งอุษาคเนย์ (พิมพ์ครั้งที่ 2). มติชน.

อานันท์ นาคคง. (2552). เส้นทางสายมานุษยวิทยาดนตรีในประเทศไทย. งานประชุมประจำปีทางมานุษยวิทยาครั้งที่ 8.

อีวาน เดอ เชค. (2562). *S.A.I. Le Grand-duc Boris de Russie aux Fetes du Siam pour le Couronnement du Roi [*การเสด็จพระราชดำเนินของมงกุฎราชกุมารแห่งรัสเซีย ในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว]. ใน พระราชพิธีบรมราชาภิเษกในเอกสารต่างประเทศ (น. 184-226): สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.

ภาคผนวก

คีตนิพนธ์ชลมารค - I - ประโคมก้องท้องธารา

KITA NIPHON CHOLAMAK - I - The Gradiose Flourish Over the River

อรวดี ธนะจันทร์
Onravadee Thanachan

คีตนิพนธ์ซลมารค - I - ประโคมก้องท้องธารา

45
Vln.
Vc.
Syn I
Syn II
52
Rit.
a tempo
C
pizz
+Low
Voice 3
60
arco
legato

คีตนิพนธ์ซลมารค - I - ประโคมก้องท้องธารา

81
Vln.
Vc.
Syn I
Syn II
pizz
arco
F
OB
String+Low
String Pad
93
98

103
Vln.
Vc.
Syn I
Syn II
a tempo
G
109
Syn BRASS
Syn BRASS
113
Ritardando

คีตนิพนธ์ชลมารค - II - เบิกนภาเกริ่นโคลงขาน

KITA NIPHON CHOLAMAK - II - The Poetic Proloque for the Praise

อรวดี ธนะจันทร์
Onravadee Thanachan

คีตนิพนธ์ซลมารค - II - เบิกนภาเกริ่นโคลงชาน

คีตนิพนธ์ซลมารค - II - เบิกนภาเกริ่นโคลงชาน

คีตนิพนธ์ซลมารค - II - เบิกนภาเกริ่นโคลงชาน

คีตนิพนธ์ซลมารค - II - เบิกนภาเกริ่นโคลงชาน

คีตนิพนธ์ชลมารค - III - ชลมารคเริงสราญ

KITA NIPHON CHOLAMAK - III - The Joyous of the Rhythmic Barge Procession

อรวดี ธนะจันทร์
Onravadee Thanachan

คีตนิพนธ์ซลมารค - III - ซลมารคเริงสราญ
14
Hn.
Tpt.
Syn I.
Syn II.
Syn III.
f
mf
ff
mp
21
Analog Moog Lead

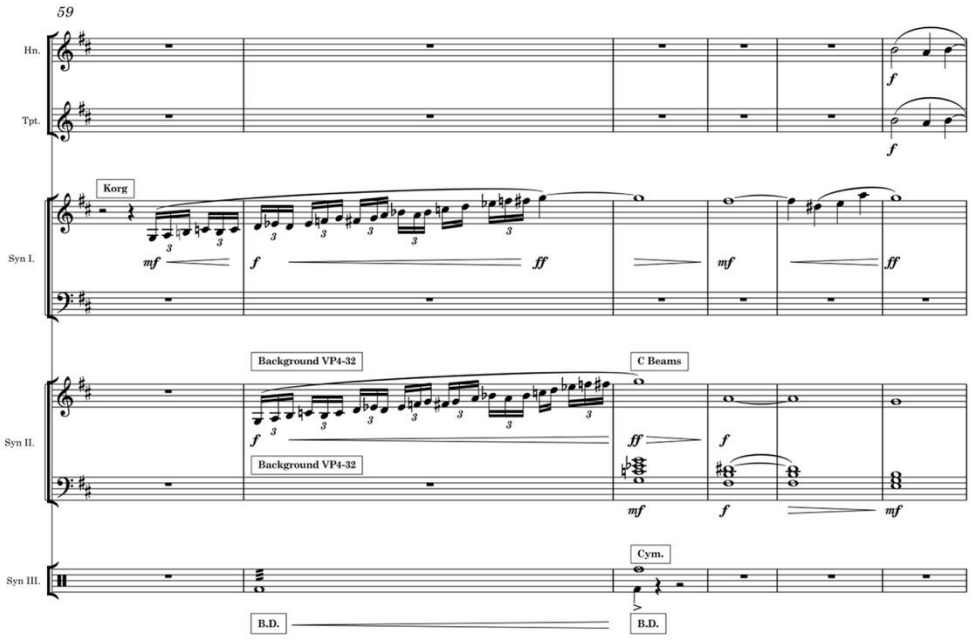
25
B
♩ = 100
Hn.
Tpt.
Syn I.
Syn II.
Syn III.
mf
f
Choir
E9
Gitching Beat
B.D.

30
Hn.
Tpt.
Syn I.
Syn II.
Syn III.
ff
mf

36
Hn.
Tpt.
Syn I.
Syn II.
Syn III.
mf
f
ff

42
Hn.
Tpt.
Syn I.
Syn II.
Syn III.
Korg
mf
f
ff

คีตนิพนธ์ซลมารค - III - ซลมารคเริงสราญ
47
C
Hn.
Tpt.
Korg
Syn I.
Syn II.
Syn III.
52
D
♩ = 76
Arpeggiator
Cym.


59
Hn.
Tpt.
Korg
Syn I.
Background VP4-32
C Beams
Syn II.
Background VP4-32
Cym.
Syn III.
B.D.
B.D.

65
Hn.
Tpt.
Syn I.
Syn II.
Syn III.

คีตนิพนธ์ซลมารค - III - ซลมารคเริงสราญ
74
Hn.
Tpt.
Syn I.
Syn II.
Syn III.
E
Layer : Choir
Gitching Beat
Water Splash
Wood Impact
82
Analog Moog Lead

87
Hn.
Tpt.
Syn I.
Syn II.
Syn III.
Syn Lead
Cym.
Sn.Dr.

93
Hn.
Tpt.
Syn I.
Syn II.
Syn III.
8va

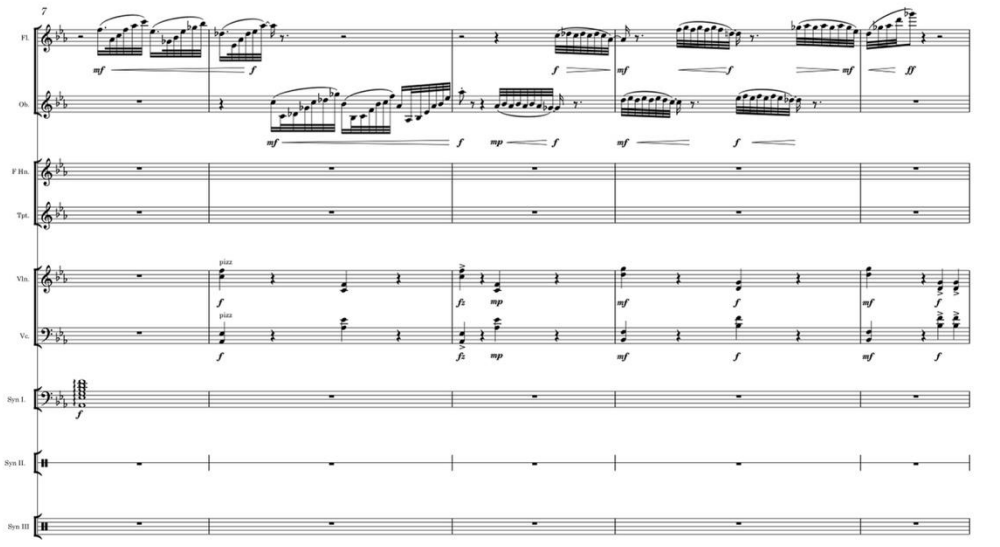
คีตนิพนธ์ซลมารค - III - ซลมารคเริงสราญ
98
Hn.
Tpt.
Syn I.
Syn II.
Syn III.
F
mf
f
103
ff
Gritty Lead
Gitching Beat

คีตนิพนธ์ซลมารค - III - ซลมารคเริงสราญ
111
Hn.
Tpt.
Syn I.
Syn II.
Syn III.
117
Sn.Dr.

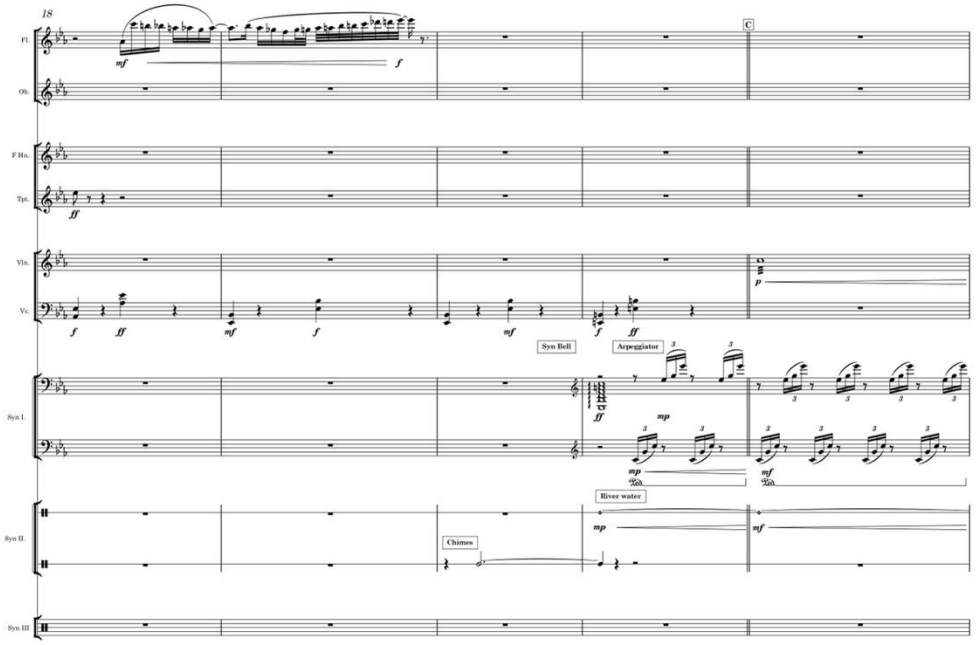
คีตนิพนธ์ชลมารค - IV - เกษมศานต์ทั่วธานี

KITA NIPHON CHOLAMAK - IV - The Blissful Adoration all over the Land

อรวดี ธนะจันทร์
Onravadee Thanachan



B
Fl.
Ob.
F Hn.
Tpt.
Vln.
Vc.
Syn I.
Syn II.
Syn III
arco


18
C
Fl.
Ob.
F Hn.
Tpt.
Vln.
Vc.
Syn I
Syn II
Syn III
Syn Bell
Arpeggiator
River water
Chimes

23
Fl.
Ob.
F Hn.
Tpt.
Vln.
Vc.
arco
Syn I
Syn II
Syn III

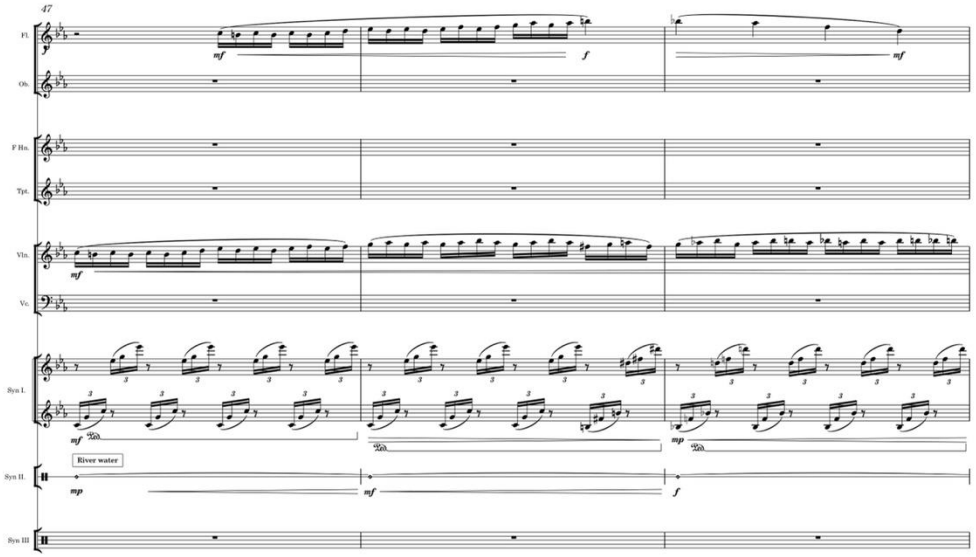
27
Fl.
Ob.
F Hn.
Tpt.
Vln.
Vc.
Syn I
Syn II
Syn III

31
Fl.
Ob.
F Hn.
Tpt.
Vln.
Vc.
Syn I.
Syn II.
Syn III

35
Fl.
Ob.
F Hn.
Tpt.
Vln.
Vc.
Syn I.
Syn II.
Syn III

คีตนิพนธ์ซลมารค - IV - เกษมศานต์ทั่วธานี

คีตนิพนธ์ซลมารค - IV - เกษมศานต์ทั่วธานี



59
Fl.
Ob.
F Hn.
Tpt.
Vln.
Vc.
Syn I
Syn II
Syn III
pizz
arco
Korg
River water
Chimes

65
Fl.
Ob.
F Hn.
Tpt.
Vln.
Vc.
Syn I
Syn II
Syn III
F
Midnight Drive
Conga

คีตนิพนธ์ซลมารค - IV - เกษมศานต์ทั่วธานี

87
Fl.
Ob.
F Hn.
Tpt.
Vln.
Vc.
Syn I
Syn II
Syn III

94
Fl.
Ob.
F Hn.
Tpt.
Vln.
Vc.
Syn I
Syn II
Syn III

คีตนิพนธ์ซลมารค - IV - เกษมศานต์ทั่วธานี

คีตนิพนธ์ซลมารค - IV - เกษมศานต์ทั่วธานี

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล อรวดี ธนะจันทร์

วุฒิการศึกษา 6 มิถุนายน 2519

ผลงานตีพิมพ์ กรุงเทพมหานคร