สำเนียงเขมรในบทประพันธ์เพลงของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

Kmer Accent in Music Compositions of Luang Praditphairo (Sorn Silapabanleng)

อุมาภรณ์ กล้าหาญ[1*] จตุพร สีม่วง[2] และขำคม พรประสิทธิ์[3]

Umaporn Klahan[1*], Jatuporn Seemuang[2] and Kumkom Pornprasit[3]

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาเอก สาขาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีและกลวิธีการประพันธ์เพลงสำเนียงเขมรของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ดำเนินการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ นำเสนอเชิงพรรณนา เลือกบทเพลงในวิเคราะห์ จำนวน 6 เพลง และในบทความนี้ได้นำเสนอตัวอย่างเพลงเขมรเลียบพระนคร เถา ในการอธิบาย

ผลการศึกษาพบว่า เพลงสำเนียงเขมรเป็นเพลงไทยที่โบราณาจารย์ประพันธ์ขึ้นจากการได้ยินและจดจำสำเนียงและลีลาของเพลงเขมรโดยใช้ทฤษฎีดนตรีไทย มีลักษณะทางดนตรีที่บ่งบอกความเป็นสำเนียง เรียกว่า “ลูกภาษา” ในบทประพันธ์เพลงสำเนียงเขมรของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ปรากฏอัตลักษณ์จากกลวิธีการประพันธ์ที่โดดเด่น ได้แก่ การนำกระสวนจังหวะรูปแบบต่าง ๆ มาผสมผสานในการสร้างทำนอง การสร้างวลีของทำนองที่มีลักษณะเฉพาะ นำไปวางไว้ในตำแหน่งต่างๆ ของบทเพลงแล้วสร้างทำนองที่เชื่อมไปยังทำนองอื่น การสร้างความแปลกใหม่ในสำนวนทางกรอโดยสอดแทรกลูกล้อลูกขัดและทางเปลี่ยน การใช้จังหวะยก การซ้ำเสียงโดยเปลี่ยนกระสวนจังหวะ การใช้ทำนองซ้ำแล้วแยกทำนองจบ สิ่งเหล่านี้เป็นองค์ความรู้ในการจัดระเบียบและการร้อยเรียงเสียงเข้าด้วยกันอย่างไพเราะเกิดเป็นสำนวนเพลงเขมรที่มีลักษณะเฉพาะตัว

คำสำคัญ: เพลงสำเนียงเขมร ลักษณะเฉพาะทางดนตรี กลวิธีการประพันธ์ หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

[1*] คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University.
E-mail: t0897333485@gmail.com

[2] คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University.
E-mail: jatoporn16.sm@gmail.com

[3] คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University.
E-mail: kumkom.p@phula.ac.th

*Corresponding author

Abstract

This research was a part of doctoral dissertation in music department, faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen university. The primary objective was to analyze the music characteristics and strategies applied in the composition of Khmer accent songs by Luang Praditphairo (Sorn Silapabanleng). The study was qualitative research. Six Khmer accent songs were selected as the data. The songs were analyzed by means of descriptive statistics. In this research, the Khmer Liap Phra Nakhon song, belonging to the Thao category, was exemplified.

The results revealed that songs with Khmer accent were composed by Thai ancient songs composed by hearing and memorizing the accent. The style of Khmer songs was accompanied by Thai music theory, with certain music characteristics indicating the accent called "Luk Pasa". In Luang Praditphairo's (Sorn Silapabanleng) Khmer accent compositions, an identity derived from distinctive compositional techniques has emerged, namely, the melodic creation which combined various rhythmic patterns, the composition of unique melodic lines inserted a song at different points, the creation of melodies linked to others, a gimmick-inserted infusion of novelty in the Tang Kro musical style – called Luk Lor Luk Kad and Tang Plien. Moreover, there were the use of Yok rhythms, sound repetition with the change of rhythmic patterns, as well as using the repeated melodies before separating at the end. This knowledge has well organized and arranged to create distinctive Khmer accent songs.

Keywords: Khmer Accent Songs, Music Characteristics, Composition Strategies, Luang Praditphairo (Sorn Silapabanleng)

วันที่รับบทความ: 13 มีนาคม 2567
วันที่แก้ไขบทความ: 01 เมษายน 2567
วันที่ตอบรับตีพิมพ์บทความ: 02 เมษายน 2567

1. บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของงานวิจัย

บทเพลงไทยจากอดีตมาถึงปัจจุบัน มีความสัมพันธ์ในเชิงวัฒนธรรมดนตรีระหว่างประเทศหรือชาติพันธุ์ต่าง ๆ กับวัฒนธรรมดนตรีของไทย โดยมีหลักฐานปรากฏว่าต่างชาติต่างภาษามีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ดนตรีไทยหลายรูปแบบ สิ่งหนึ่งที่สำคัญ คือ มีการแต่งหรือเรียบเรียงเพลงไทยโดยเลียนแบบท่วงทำนองและสำเนียงเพลงจากเพื่อนบ้านมากมาย หรือมีการนำเอาส่วนใดส่วนหนึ่งของทำนองเพลงมาประดิษฐ์คิดสร้างเป็นทำนองเพลงไทยด้วยโครงสร้างตามทฤษฎีดนตรีไทย แล้วตั้งชื่อเพลงด้วยภาษานั้นๆ หรือใช้คำนำหน้าชื่อเพลงเป็นชื่อชนชาติและชาติพันธุ์นั้น เช่น ลาวดวงเดือน เขมรเขาเขียว พม่าเห่ ญวนทอดแห จีนเก็บบุปผา แขกปัตตานี แขกต่อยหม้อ มอญรำดาบ กะหรัดรายา อะแซหวุ่นกี้ และฝรั่งรำเท้า เป็นต้น นอกจากนี้ยังปรากฏเพลงสำเนียงต่างๆ ที่ไม่ได้เรียกชื่อเพลงตามสำเนียงนั้นอีกมากมายในแต่ละเพลงอาจปรากฏกลุ่มเสียง ท่วงทำนองที่แสดงให้เห็นร่องรอยของสำเนียงเพลงนั้นๆ ในส่วนใดส่วนหนึ่งของทำนอง เรียกกันว่า "ลูกภาษา" ที่แสดงให้เห็นลักษณะเฉพาะอย่างเด่นชัด ถือเป็นเอกลักษณ์ของเพลงไทยอย่างหนึ่ง

ในบรรดาเพลงสำเนียงเพื่อนบ้านนั้น เพลงสำเนียงเขมรเป็นเพลงที่โบราณาจารย์ทางดนตรีไทยประพันธ์ขึ้นตั้งแต่สมัยอยุธยา แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ในเชิงวัฒนธรรมดนตรี ซึ่งสุจิตต์ วงษ์เทศ ได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ทางดนตรี ของกัมพูชากับไทย โดยเขียนไว้ในคำนำเสนอหนังสือเครื่องดนตรีกัมพูชาโบราณ ของ ยน เคียน และคณะ

(2553, น. 20-31) ว่า “ดนตรีกัมพูชาและดนตรีไทยเป็นดนตรีมีรากเหง้าเก่าแก่ร่วมกันราว 5,000 ปีมาแล้ว มีระบบเสียงไม่เท่ากันมาตั้งแต่เดิมเหมือนกัน เป็นวัฒนธรรมร่วมของดนตรีในสุวรรณภูมิ อุษาคเนย์ มีความเป็นมาร่วมกันอย่างแยกไม่ได้ เช่นเดียวกับดินแดนและผู้คนในกัมพูชาและไทย มีพัฒนาการเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับดินแดนและผู้คนสุวรรณภูมิและกล่าวว่ากัมพูชาอยู่ในตระกูลภาษามอญ-เขมร ส่วนไทยอยู่ในตระกูลภาษาไทย-ลาว กัมพูชา มีศูนย์กลางอยู่ทะเลสาบทางลุ่มน้ำโขง ไทยมีศูนย์กลางอยู่ลุ่มน้ำเจ้าพระยา มีความสัมพันธ์ฉันเครือญาติสืบมาจนเป็นอาณาจักรเมืองพระนคร (นครวัด) กับรัฐอโยธยา (อยุธยา-ละโว้) โดยที่รัฐอโยธยา-ละโว้ เป็นขอม คนชั้นนำพูดภาษาเขมร เขียนอักษรเขมรหรืออักษรขอม นอกจากนี้ยังปรากฏเรื่องราวของนางนาคที่เป็นสัญลักษณ์ร่วมกันทั้งของ ตระกูล มอญ-เขมร และไทย-ลาว มีคำบอกเล่ากับพิธีกรรมเกี่ยวกับนางนาคเหมือนกันหมด มีร่องรอยปรากฏในบทเกร็ดสำหรับขับร้องมโหรีแต่โบราณ ปรากฏบทร้องบทที่ 2 เพลงนางนาค ขึ้นต้นว่า “เจ้าเอยนางนาค เจ้าคิดแต่เท่านั้นแล้ว” เป็นการพรรณนาความงามของนางนาคที่แต่งกายอย่างสวยงาม ที่สำคัญคือ มีสไบห้อยบ่าสองข้างตามประเพณีแต่งงานที่เจ้าบ่าวต้องเกาะชายสไบเจ้าสาวเข้าหอ (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, 2523, น. 12) สอดคล้องกับนิทานเรื่องพระทองนางนาคของกัมพูชา บทร้องที่ 42 เพลงพระทอง ขึ้นต้นว่า “พระทองเทพรังสรรค์ หล่อด้วยสุวรรณกำภู” อาจเป็นการบรรยายความงามของพระพุทธรูปที่หล่อด้วยทองคำตามตำนานการสร้างพระพุทธรูปในสมัยอยุธยา และบทร้องที่ 43 เพลงคู่พระทอง ขึ้นต้นว่า “พระทองเจ้าจะไป น้องจะได้ใครมานอนเพื่อน” ที่บรรยายถึงความอาลัยอาวรณ์ของพระทองกับนางนาคเมื่อเสพสังวาสกันเรียบร้อยแล้ว (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, 2523, น. 22) บทร้องดังกล่าวเป็นบทร้องเพลงมโหรีใช้ขับกล่อมบำเรอเจ้านายมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ โดยใช้วงดนตรีที่เรียกว่า “มโหรีหลวง” ทำหน้าที่ขับร้องและบรรเลง เพลงนางนาคกับเพลงพระทองยังใช้เป็นเพลงในพิธีแต่งงานทั่วไปด้วย เพลงพระทองคงเลิกไปในสมัยรัตนโกสินทร์เมื่อมีเพลงอื่นเข้ามาแทน เหลือแต่เพลงนางนาคที่ยังนิยมใช้บรรเลงและขับร้องในงานแต่งงานและงานมงคลอื่น ๆ มาจนถึงปัจจุบัน จากที่กล่าวมาเป็นเครื่องยืนยันว่ากัมพูชากับไทยมีความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมกันมาอย่างยาวนาน จึงทำให้อิทธิพลทางดนตรีของกัมพูชามีผลต่อดนตรีไทยพอสมควร สรรพสำเนียงแห่งเสียงดนตรี จึงเข้ามาอยู่ในความทรงจำของนักดนตรีไทย ทำให้เกิดการสร้างสรรค์บทเพลงที่เรียกว่า “เพลงสำเนียงเขมร” โดยปรากฏชื่อเพลงว่า “ขอม/เขมร” ขึ้นเป็นจำนวนมากในเวลาต่อมา จากการศึกษาประวัติเพลงไทยสมัยรัตนโกสินทร์ ปรากฏว่าดุริยกวีที่มีชื่อเสียงหลายท่านได้ประพันธ์เพลงสำเนียงเขมรไว้เป็นจำนวนมากทั้งเพลงโหมโรง เพลงเกร็ด เพลงเรื่อง เพลงสามชั้น เพลงเถา เพลงลูกล้อลูกขัด บางเพลงมีหลายสำนวน เพลงเหล่านั้นมีท่วงทำนองที่ไพเราะ เป็นที่นิยมนำมาขับร้องและบรรเลงในหมู่นักดนตรีไทย และเป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายในหมู่นักฟังเพลงมาจนถึงปัจจุบัน

หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นดุริยกวีและศิลปินดนตรีคนสำคัญของกรุงรัตนโกสินทร์ ท่านมีชีวิตอยู่ในช่วง ปี พ.ศ. 2424-2497 มีผลงานทางดนตรีที่ปรากฏชัดและได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบัน ทั้งในฐานะของนักดนตรีที่มีฝีมือยอดเยี่ยมสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีได้ทุกชนิด ที่ได้รับการยกย่องเป็นพิเศษคือ ระนาดเอก ในฐานะดุริยกวี ท่านเป็นผู้สร้างสรรค์รูปแบบการบรรเลงดนตรีและบทเพลงแบบใหม่ เช่น เพลงทางกรอ เพลงที่มีลูกนำ เป็นต้น ผลงานของท่านมีลักษณะโดดเด่นเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัว จากประวัติของท่านแสดงให้เห็นถึงความใกล้ชิดกับราชสำนัก โดยได้ถวายตัวเป็นมหาดเล็กในจอมพล สมเด็จพระราชปิตุลาบรมพงศาภิมุข เจ้าฟ้าภานุรังษีสว่างวงศ์ กรมพระยานุพันธุวงศ์วรเดช ทำหน้าที่นักดนตรีครูสอนดนตรีและหัวหน้าวงดนตรีวังบูรพาภิรมย์ เข้ารับราชการเป็นปลัดกรมปี่พาทย์หลวงในสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว การที่มีบิดาเป็นครูดนตรี รวมทั้งการได้เข้ามาเป็นนักดนตรีในราชสำนัก ทำให้หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้มีโอกาสพบปะนักดนตรีที่มีความรู้ความสามารถสูงหลายท่าน การตามเสด็จไปสถานที่ต่างๆ ทั้งในและต่างประเทศ ทำให้ท่านได้เห็นได้ฟังดนตรีที่หลากหลาย ประกอบกับความสามารถใน การแต่งเพลงจึงทำให้ท่านแต่งเพลงสำเนียงต่างๆ ไว้มากมาย เพลงสำเนียงเขมรเป็นเพลงสำเนียงหนึ่งที่ท่านได้แต่งไว้จำนวนไม่น้อยกว่า 10 เพลง บางเพลงเป็นการนำทำนองเพลงสำเนียงเขมรของเก่า มาแต่งขยายเป็นอัตราจังหวะสามชั้นและตัดลงเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียวครบเป็นเพลงเถา บางเพลงแต่งทางเปลี่ยน บางเพลงได้นำเค้าโครงมาจากเพลงเขมรแท้ๆ นำมาปรุงเป็นทำนองเพลงไทย เช่น เมื่อ พ.ศ. 2458 คราวที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จเลียบมณฑลปักษ์ใต้ หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในขณะนั้นมีตำแหน่งเป็นจางวางศร ได้แต่งเพลงเขมรเลียบพระนคร สามชั้น เพื่อ

บรรเลงรับเสด็จ โดยนำทำนองเพลงเขมรเขาเขียว สองชั้น มาแต่งขยายให้เป็นเพลงที่มีลีลา แบบใหม่เป็นทางกรอ มีสำเนียงและลีลาอ่อนหวานเป็นที่พอพระราชหฤทัย (ราชบัณฑิตยสถาน, 2544, น. 63) ต่อมาเมื่อปี พ.ศ. 2472-2473 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้โปรดเกล้าฯ ให้ตามเสด็จประพาสอินโดจีน และโปรดเกล้าฯ ให้พำนักในกัมพูชาระยะหนึ่ง เพื่อช่วยสอนและปรับวงให้กับวงดนตรีแห่งราชสำนักของพระเจ้ามณีวงศ์ ที่กรุงพนมเปญ เมื่อกลับมาท่านได้ประดิษฐ์เพลงไทยสำเนียงเขมรขึ้นหลายเพลง เช่น นกเขาขะแมร์ เป็นต้น

บทเพลงสำเนียงเขมรที่หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) แต่งขึ้นจึงมีความน่าสนใจทั้งในด้านกลวิธีการประดิษฐ์ทำนอง การสื่อความหมายทางอารมณ์เพลง การปรุงแต่งเสียงจากเสียงดนตรีเขมรที่ได้ยิน มาเป็นโครงสร้างเพลงไทยสำเนียงเขมร มีการเรียกชื่อเพลงทั้ง ขอม เขมร ขะแมร์ สิ่งเหล่านี้เป็นประเด็นที่น่าค้นหาในการศึกษาวิจัย ผู้วิจัยจึงเลือกหัวข้อในการทำวิจัยคือ “สำเนียงเขมรในบทประพันธ์เพลงของหลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง)” เพื่อศึกษาถึงองค์ความรู้ที่แสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของเพลงไทยสำเนียงเขมร และลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงสำเนียงเขมรในบทการประพันธ์เพลงของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) อันมีคุณค่าทางความงาม และแสดงถึงความเป็นดุริยกวีที่ชาญฉลาดของท่าน

1.2 วัตถุประสงค์การวิจัย

1.2.1 เพื่อศึกษาและวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของสำเนียงเขมรที่ปรากฏในทำนองเพลงของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

1.2.2 เพื่อวิเคราะห์กลวิธีในการประพันธ์เพลงสำเนียงเขมรของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

1.3.1 ศึกษาเฉพาะเพลงสำเนียงเขมรที่เป็นผลงานการประพันธ์เพลงของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ทั้งเพลงที่ใช้ชื่อ ขอม เขมร และขะแมร์

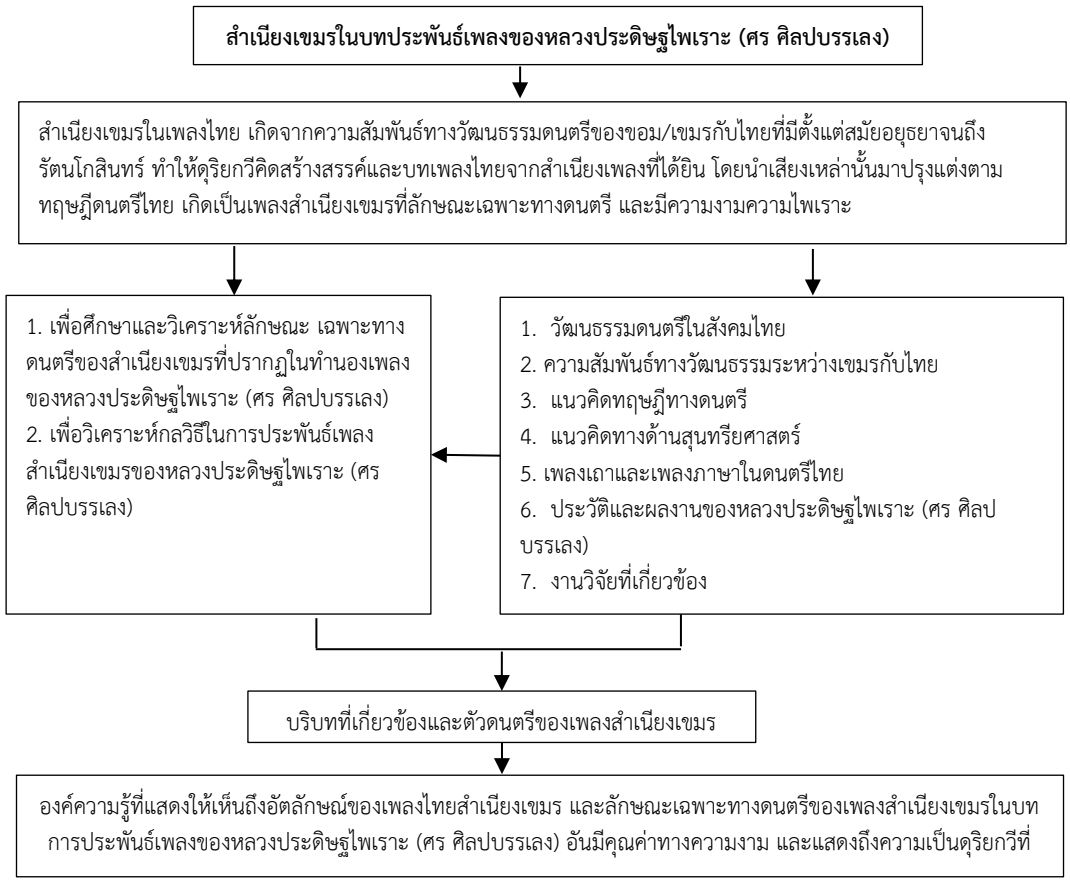
1.3.2 ศึกษาปัจจัยที่เกี่ยวข้องในการประพันธ์เพลง ทั้งปัจจัยภายนอกและปัจจัยภายในของผู้ประพันธ์

1.3.3 ทำนองและบทร้องเพลงที่ใช้ในการศึกษา เป็นข้อมูลที่ได้จากข้อมูลเอกสาร โน้ตต้นฉบับที่มีการบันทึกไว้ รวมถึงโน้ตเพลงและการบรรเลงที่มีการเผยแพร่ต่อสาธารณะในรูปแบบต่าง ๆ

1.3.4 การวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรี วิเคราะห์เฉพะทำนองหลักของเพลงทางบรรเลงตามองค์ประกอบดนตรี

1.3.5 ใช้บทเพลงในการวิเคราะห์ จำนวน 6 บทเพลง แก่ เขมรเลียบพระนครเถา เขมรพวงเถา เขมรทรงพระดำเนินสามชั้น แพลงตับสามขะแมร์ ประกอบด้วย ขะแมร์กอฮอม ขะแมร์ชอ ขะแมร์ธม

1.4 กรอบแนวคิดในการวิจัย



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย

2. วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่องสำเนียงเขมรในบทประพันธ์เพลงของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Rasearch) ด้วยวิธีการทางดนตรีวิทยา มีขั้นตอนในการวิจัย 3 ขั้นตอน คือ

2.1 การเก็บข้อมูล

ผู้วิจัยค้นคว้าเอกสาร หนังสือ และสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง นำข้อมูลที่ได้มาจัดแบ่งหมวดหมู่ในเรื่อง

- บริบทของเพลงสำเนียงเขมรที่ประพันธ์โดยหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)
- ประวัติและผลงานทางดนตรีของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)
- ข้อมูลเอกสารและข้อมูลเสียงของตัวบทเพลง ศึกษาค้นคว้าจากโน้ตเพลงที่เป็นต้นฉบับ โน้ตเพลงที่มีการเผยแพร่ แผ่นเสียง เทปบันทึกเสียงบทเพลง การขับร้องและบรรเลงเพลงเผยแพร่ในสื่อสาธารณะรูปแบบต่าง ๆ นำข้อมูลบทเพลงมาบันทึกเป็นโน้ตอักษรไทย เพื่อใช้วิเคราะห์เพลง

2.2 การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยเลือกบทประพันธ์เพลงสำเนียงเขมรของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) โดยพิจารณาจากประวัติที่มาของเพลง ปีที่แต่งเพลง ชื่อเพลง และโครงสร้างของเพลง จำนวน 6 เพลง ได้แก่ เพลงเถา 2 เพลงคือ เพลงเขมรเลียบพระนคร เถา และเพลงเขมรพวง เถา เพลงอัตราจังหวะสามชั้น 1 เพลงคือ เพลงเขมรทรงพระดำเนิน เพลงตับ 1 ตับ คือ เพลงตับสามขะแมร์ ประกอบด้วย ขะแมร์กอฮอม ขะแมร์ซอ ขะแมร์ธม ใช้แนวคิดในการวิเคราะห์

บทเพลงของ มานพ วิสุทธิแพทย์ (2556, น. 35-67) เป็นหลัก และอธิบายประกอบด้วยแนวคิดของ สงัด ภูเขาทอง (2532, น. 258-259) ดำเนินการวิเคราะห์ทีละบทเพลง เพื่อให้ได้คำตอบว่าเพลงสำเนียงเขมรที่เป็นผลงานการประพันธ์เพลงของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มีลักษณะเฉพาะอย่างไร โน้ตที่ใช้ในการวิเคราะห์เป็นการบันทึกโน้ตอักษรไทยตามทางของเพลง โดยเป็นโน้ตทำนองหลักเท่านั้น

2.3 การนำเสนอผลการวิจัย

นำผลที่ได้มาสรุปลักษณะเฉพาะทางดนตรีและกลวิธีการประพันธ์เพลงสำเนียงเขมรที่ประพันธ์โดยหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) โดยนำเสนอผลการวิจัยด้วยการพรรณนา

3. สรุปผลการวิจัย

เพลงไทยสำเนียงเขมร เป็นเพลงไทยที่ดุริยกวีได้ประพันธ์ขึ้นจากการที่ได้ยินและจดจำเอาสำเนียงและลีลาของเพลงเขมรไว้ เมื่อจดจำได้แล้วจึงนำมาสร้างสรรค์เป็นบทเพลงให้มีลีลาและสำเนียงคล้ายคลึงกับเพลงของเขมร ซึ่งปรากฏว่ามีการใช้คำทั้ง เขมร ขอม ขะแมร์ อยู่ในชื่อเพลง นอกจากนี้ยังมีเพลงสำเนียงเขมรที่ไม่ปรากฏคำที่แสดงสัญชาติของเพลงอีกด้วย ในอดีตอิทธิพลของต่างชาติที่มีบทบาทต่อการสร้างสรรค์สำเนียงของเพลงไทยนั้น สามารถแบ่งได้เป็น 2 สมัยคือ สมัยอยุธยาจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ โดยสมัยอยุธยาเป็นยุคที่การสร้างทำนองมีความกลมกลืนไปกับลักษณะการดำเนินทำนองของไทย ที่ยากจะแยกแยะความแตกต่างระหว่างทำนองของต่างชาติกับทำนองของไทยได้ ส่วนในสมัยต้นรัตนโกสินทร์นั้น การประพันธ์เพลงที่อาศัยแนวคิดหรือความประทับใจมาจากทำนองดนตรีของต่างชาติปรากฏมีความชัดเจนในด้านทำนองและสำเนียง

เพลงอัตราจังหวะสามชั้นและเพลงเถา เป็นเพลงที่ดุริยกวีในสมัยรัตนโกสินทร์แต่งไว้มีจำนวนหลายร้อยเพลง แสดงถึงรสนิยมในการเล่นและฟังดนตรีของคนในยุคนั้น และเป็นที่นิยมขับร้องบรรเลงกันมาจนถึงปัจจุบัน จากการศึกษาประวัติและผลงานทางดนตรีของดุริยกวี พบว่ามีหลายท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญในการแต่งเพลงเถา ในบทเพลงเถาปรากฏเพลงสำเนียงภาษาต่างๆ จำนวนมาก แต่ละภาษามีลักษณะเฉพาะทางดนตรีที่บ่งบอกความเป็นภาษานั้นๆ เรียกว่า “ลูกภาษา” ในเพลงสำเนียงเขมร ปรากฏลูกภาษาที่ชัดเจน เช่น ลูกล้อ

ล ซ ฟ ซ	ล ซ ฟ ซ	ล ซ ฟ ซ	ล ซ ฟ ร	ล ซ ฟ ซ	ล ซ ฟ ซ	ล ซ ฟ ซ	ล ซ ฟ ร

ทำนองที่ใช้จบท่อนเพลง

- - - -	ฟ ซ ล ด	ร ด ฟ ร	ด ล – ซ	ล ซ ฟ ร	ฟ ร - -	ล ซ ด ล	- ซ - ฟ

การดำเนินทำนองในบทเพลง

- - - -	- - - -	ด ร ด ฟ	- ซ - ล	- - - -	ซ ล ด ร	ม ด ม ร	- ด - ล

จากตัวอย่างดังกล่าว ถึงแม้ว่าสำนวนเพลงของดุริยกวีแต่ละท่านจะมีลักษณะเฉพาะตัว แต่ปรากฏลูกภาษาซึ่งเป็นลักษณะเด่นของสำเนียงภาษาเป็นวลีของทำนองแบบเดียวกัน จึงน่าจะเป็นที่เข้าใจตรงกันในหมู่ของผู้ประพันธ์เพลงและนักดนตรีว่า วลีของทำนองแบบนี้เป็นลักษณะเด่นของภาษาเขมร จึงได้ถูกนำมาใช้ในการประพันธ์ทำนองเพลงสำเนียงเขมรอยู่ทั่วไป

ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของสำเนียงเขมรที่ปรากฏในทำนองเพลงของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

1. บันไดเสียงและลูกตกของเพลง

สิ่งที่แสดงถึงอัตลักษณ์ของเพลงสำเนียงเขมรอีกประการหนึ่ง คือ บันไดเสียงและกลุ่มเสียงที่ใช้ในบทเพลง จากการศึกษาเพลงสำเนียงเขมรของดุริยกวีหลายท่าน ทั้งเพลงเก่าในสมัยอยุธยาและเพลงที่ประพันธ์ขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ พบว่า เพลงสำเนียงเขมรใช้บันไดเสียงแบบ 5 เสียงหลัก (Pentatonic) โดยมีเสียงลำดับที่ 1 2 3 5 6 ของบันไดเสียงเป็นเสียงควบคุมในการสร้างทำนอง นิยมใช้เสียง “ฟา” เป็นเสียงลำดับที่ 1 ของบันไดสียง ผลการวิจัยพบว่า

1) บันไดเสียงของเพลงสำเนียงเขมร ทั้ง 6 เพลง ใช้บันไดเสียง “ฟา” มีกลุ่มเสียงหลัก 5 เสียง มีเพียงเพลงขะแมร์ธมเพลงเดียวที่มีการใช้ 2 บันไดสียง โดยมีบันไดเสียงฟา เป็นบันไดเสียงหลัก และบันไดเสียงทีเป็นบันไดเสียงรอง โดยมีการเปลี่ยนบันไดเสียงในตัวเพลงท่อน 4

2) การใช้ลูกตก พบว่าเพลงสำเนียงเขมรทั้ง 6 เพลงมีการใช้ลูกตกที่อยู่ในกลุ่มเสียงหลักของบันไดเสียง

2. การดำเนินทำนอง

1) เพลงสำเนียงเขมรทั้ง 6 เพลง เป็นเพลงที่ดำเนินทำนอง “ทางกรอ” ซึ่งเป็นอัตลักษณ์ในการประพันธ์เพลงของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

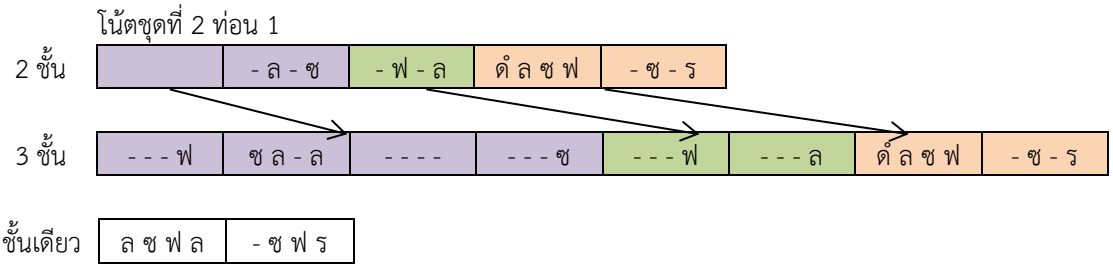
2) เพลงสำเนียงเขมรทั้ง 6 เพลง ปรากฏลักษณะเฉพาะของสำเนียงภาษาเขมร ที่เรียกว่า “ลูกภาษา” อย่างชัดเจน

3) มีการปรากฏเสียง “มี” ซึ่งเป็นเสียงผ่านที่แสดงลักษณะเฉพาะของสำเนียงเขมร

ในการวิเคราะห์ทำนองเพลงมีวิธีวิเคราะห์ที่หลากหลาย เพื่อแสดงให้เห็นลักษณะเฉพาะทางดนตรีของบทเพลงแต่ละเพลง โดยผู้วิจัยขอนำเสนอตัวอย่างการวิเคราะห์เพลงเขมรเลียบพระนคร เนื่องจากเพลงนี้เป็นเพลงที่ ประพันธ์ขึ้นโดยขยายจากเพลงอัตราจังหวะสองชั้นของเดิมเป็นอัตราจังหวะสามชั้นและตัดลงเป็นชั้นเดียวครบเป็นเพลงเถา การวิเคราะห์ทำนองเพลงจึงต้องอ้างอิงจากทำนองในอัตราจังหวะสองชั้น แสดงผลการวิเคราะห์ดังตัวอย่างต่อไปนี้

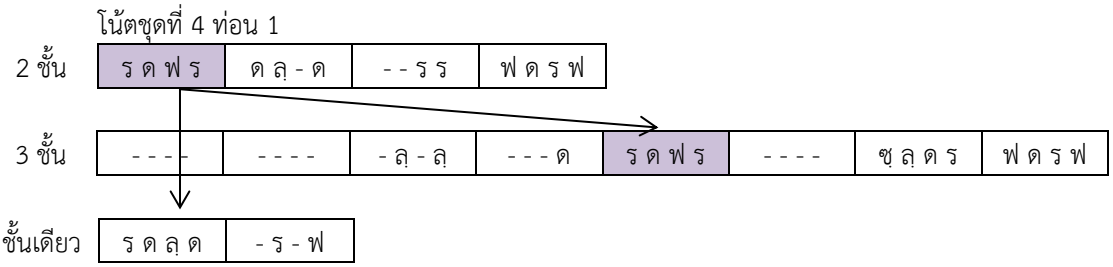
การขยายและตัดทอนทำนองเพลง

โน้ตชุดที่ 2 ท่อน 1



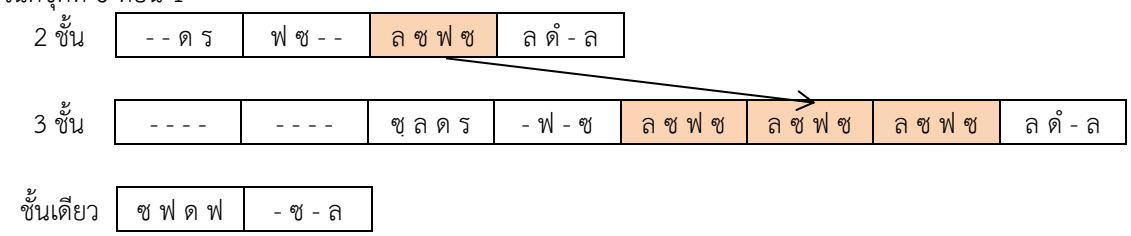
ทำนองเพลงในโน้ตชุดที่ 2 เป็นทำนองที่ต่อจากลูกเท่า พบว่าการขยายทำนองจากสองชั้นเป็นสามชั้น แบ่งได้เป็น 3 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 ทำนองในห้องเพลงแรกของสองชั้นถูกขยายเป็นสามชั้น 4 ห้องเพลง ช่วงที่ 2 คือทำนองเพลงในห้องเพลงที่ 2 ของสองชั้นเมื่อขยายเป็นสามชั้นแล้ว มีความยาวสองห้องเพลง ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎี และช่วงที่ 3 คือทำนองเพลงใน 2 ห้องเพลงสุดท้ายของสองชั้น เมื่อเปรียบเทียบกับทำนองเพลงใน 2 ห้องสุดท้ายของสามชั้นแล้วเป็นการนำทำนองเดิมของสองชั้นไปใช้ในสามชั้น

โน้ตชุดที่ 4 ท่อน 1



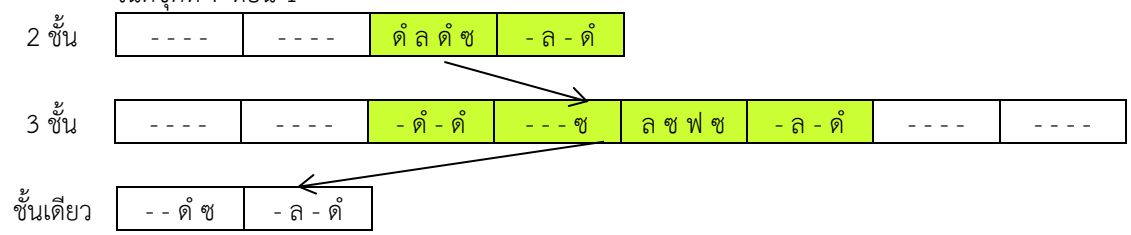
ทำนองในโน้ตชุดที่ 4 นี้ เป็นการขยายและตัดทอนทำนองโดยมีลูกตกท้ายบรรทัดและกลางบรรทัดตรงกันทั้ง 3 อัตรา พบว่ามีการใช้ทำนองในห้องเพลงแรกของสองชั้นอยู่ในห้องเพลงที่ 5 ของสามชั้นด้วย เป็นการใช้ทำนองเดิมแต่สลับที่ คือ ทำนองสองชั้นอยู่ในห้องเพลงแรกของวรรคหน้า ส่วนทำนองสามชั้นอยู่ในห้องเพลงแรกของวรรคหลัง การวิเคราะห์ทำนองในชุดนี้สามารถมองได้อีกแบบหนึ่ง คือ การขยายเป็นสามชั้นนั้น เป็นการนำทำนองสองชั้นมาไว้ในทำนอง 4 ห้องเพลงหลัง และมีการปรุงแต่งทำนองใหม่โดยตัดโน้ตในห้องเพลงที่ 2 ออก แล้วเปลี่ยนทำนองในห้องเพลงที่ 3 เป็นลูกเก็บ

โน้ตชุดที่ 6 ท่อน 1



ทำนองเพลงในโน้ตชุดที่ 6 การขยายทำนองเพลงจากสองชั้นเป็นสามชั้น เป็นการขยายตามทฤษฎีโดยมีลูกตกที่ตรงกันทั้งลูกตกท้ายบรรทัดและลูกตกกลางบรรทัด โดยการขยายทำนองในวรรคหลังใช้วิธีการ “ซ้ำ” ทำนองเพลง /ล ซ ฟ ซ / เพื่อให้ยาวขึ้น ส่วนทำนองเพลงในชั้นเดียวมีลูกตกท้ายบรรทัดตรงกับสามชั้นและสองชั้น ส่วนลูกตกกลางบรรทัดไม่ตรงกัน เนื่องจากทำนองชั้นเดียวเป็นทำนองที่ต่อเนื่องมาจากทำนองในชุดที่ 6 ทำนองชุดนี้เป็นการจบทำนองในส่วนที่ 1 ของท่อน

โน้ตชุดที่ 7 ท่อน 1



ทำนองเพลงในโน้ตชุดที่ 7 เสมือนการกลับต้นซึ่งเป็นการย้อนในเพลง การดำเนินทำนองเปลี่ยนจากการใช้ลูกเท่าเป็นการดำเนินทำนองธรรมดา วิธีการสร้างทำนองเป็นการนำทำนองเพลงใน 2 ห้องหลังของสองชั้นมาขยายเป็น 4 ห้องเพลง ในห้องเพลงที่ 3-6 จบทำนองในจังหวะ “ฉิ่ง” ซึ่งเป็นจังหวะยก ส่วนการตัดทอนทำนองลงมาเป็นชั้นเดียวเป็นการตัดทำนองตามทฤษฎี

การวิเคราะห์กระสวนจังหวะหรือรูปแบบจังหวะของทำนองเพลง เป็นส่วนย่อยของวรรคเพลง แสดงให้เห็นลักษณะเฉพาะของบทเพลงทั้งในด้านจังหวะและทำนองผลการวิเคราะห์พบว่า เพลงเขมรเลียบพระนคร เถามีกระสวนจังหวะ 25 รูปแบบ มีความยาวรูปแบบละ 2 ห้องเพลง ได้แก่

รูปแบบ	กระสวนจังหวะ	
A	- - - -	- - - X
B	- X X X	- X - X
C	X X X X	- X - X
D	X X X X	X X – X
E	- - - X	X X – X
F	- - - X	- - - X

รูปแบบ	กระสวนจังหวะ	
J	- - - -	- - - -
K	- X - X	- - - X
L	X X X X	- - - -
M	- - - -	X X X X
N	- X - X	X X – X
O	X X - X	X X – X

รูปแบบ	กระสวนจังหวะ	
S	- X X X	X X X X
T	- - - -	- X – X
U	- - - X	- X X X
V	- - - X	- X - -
W	X X X X	- X X X
X	- - X X	- X - X

รูปแบบ	กระสวนจังหวะ	
G	- - X X	X X X X
H	- - X X	- - - -
I	X X X X	X X X X

รูปแบบ	กระสวนจังหวะ	
P	- X - X	- X - X
Q	X X - X	- X – X
R	- - X X	X X - -

รูปแบบ	กระสวนจังหวะ	
Y	- - X X	- - X X

จากรูปแบบของกระสวนจังหวะสามารถเขียนได้ตามตำแหน่งที่ปรากฏในบทเพลง แสดงตัวอย่างอัตราจังหวะสามชั้นท่อน 1 ดังนี้

บรรทัดที่	รูปแบบกระสวนจังหวะ			
1	A	B	C	D
2	E	A	F	C
3	A	G	H	I
4	J	K	L	I
5	J	K	G	E
6	J	C	I	D

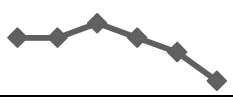
บรรทัดที่	รูปแบบกระสวนจังหวะ			
7	J	K	C	J
8	G	L	G	D
9	A	G	H	I
10	J	K	L	I
11	J	K	G	C
12	J	C	I	D

จะเห็นได้ว่ารูปแบบที่มีการใช้มากที่สุด คือรูปแบบ J ซึ่งเป็นรูปแบบที่ไม่มีโน้ต จะใช้รูปแบบนี้ร่วมกับรูปแบบอื่น ๆ เพื่อเป็นการแสดงลักษณะของทำนองเพลงที่ต้องการเสียงยาว รูปแบบนี้จึงเป็นลักษณะเด่นของเพลงทางกรอ

รูปแบบที่มีการใช้มากรองลงมา คือรูปแบบ C, G, I แสดงว่ารูปแบบ C, G, I เป็นรูปแบบหลักหรือเป็นลักษณะเด่นของเพลงเขมรเลียบพระนคร ท่อน 1

การวิเคราะห์กระสวนทำนอง เป็นการนำกระสวนจังหวะรูปแบบต่างๆ มาสร้างเป็นทำนอง ในกระสวนจังหวะ 1 รูปแบบสามารถนำมาสร้างเป็นทำนองได้หลากหลาย ในที่นี้ขอนำเสนอกระสวนจังหวะที่มีการใช้มากที่สุด ซึ่งแสดงลักษณะเด่นของบทเพลง พบว่าในแต่ละกระสวนทำนองมีการใช้กลุ่มเสียงและทิศทางของทำนองทั้งที่คล้ายกันและแตกต่างกัน ได้แก่ รูปแบบ G มีการใช้มากที่สุดจำนวน 25 ครั้ง แบ่งเป็นกระสวนทำนองได้ 6 รูปแบบ แสดงตัวอย่างกระสวนทำนองแบบที่ 1 และแบบที่ 2 ดังนี้

กระสวนทำนองแบบที่ 1 ทำนองยืนที่เสียงใดเสียงหนึ่งในห้องเพลงแรก จากนั้นเคลื่อนที่ขึ้นแล้วลงแบบเรียงเสียงมาหาลูกตก เป็นโครงสร้างที่ปรากฏว่าใช้ในทำนองที่หลากหลาย ดังนี้

ทำนองเพลง		เสียงลูกตก	กระสวนทำนอง
- - ซ ซ	ล ซ ฟ ร	เสียงที่ ๒ ไปเสียงที่ ๖	
- - ร์ ร์	ฟ ร์ ด์ ล	เสียงที่ ๖ ไปเสียงที่ ๓	

ทำนองเพลง		เสียงลูกตก	กระสวนทำนอง
- - ล ล	ด ล ซ ฟ	เสียงที่ ๓ ไปเสียงที่ ๑	

กระสวนทำนองแบบที่ 2 ทำนองยืนที่เสียงใดเสียงหนึ่งในห้องเพลงแรก แล้วเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลาลงไปหาเสียงลูกตก

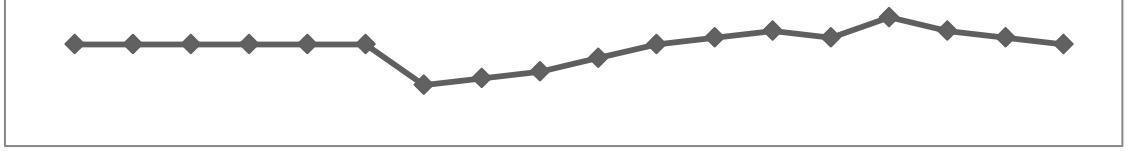
ทำนองเพลง		เสียงลูกตก	กระสวนทำนอง
- - ซ ซ	ล ซ ด ล	เสียงที่ ๒ ไปเสียงที่ ๓	
- - ด ด	ร ด ฟ ร	เสียงที่ ๕ ไปเสียงที่ ๖	

จากกระสวนทำนองข้างต้น เห็นได้ว่าผู้ประพันธ์เพลงได้สร้างทำนองสั้นๆ เป็นวลีของทำนองที่หลากหลายจากกระสวนจังหวะแบบใดแบบหนึ่ง โดยมีกลุ่มเสียงหลักของบันไดเสียงเป็นตัวกำกับการสร้างทำนอง แล้วนำมาร้อยเรียงต่อกับทำนองในกระสวนจังหวะแบบอื่นๆ เกิดเป็นท่วงทำนองเพลง จากนั้นวิเคราะห์การดำเนินทำนอง เป็นการวิเคราะห์เพื่อหากลวิธีการผูกทำนองเพลง โดยใช้พื้นฐานจากกระสวนจังหวะและกระสวนทำนองมาสร้างเป็นทำนองในแต่ละท่อนเพลง ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ทีละประโยคเพลง 1 ประโยคมีความยาว 8 ห้องเพลง ในแต่ละประโยคมี 2 วรรค คือ วรรคหน้าและวรรคหลัง แต่ละวรรคอาจมีความยาวไม่เท่ากัน ขึ้นอยู่กับโครงสร้างของทำนอง ถือเป็นลักษณะเฉพาะอีกอย่างหนึ่งในบทประพันธ์เพลงทางกรอของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) แสดงตัวอย่างการวิเคราะห์ ดังนี้

การแบ่งประโยคเพลงท่อน 1 อัตราจังหวะสามชั้น แบ่งได้เป็น 12 ประโยค ผู้วิจัยนำเสนอตัวอย่างการดำเนินทำนอง 2 ประโยค ในประโยคที่ 1 และประโยคที่ 2 โดยทำเส้นกราฟแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง ประกอบโน้ตเพลงพร้อมคำอธิบาย ดังนี้

ประโยคที่ ๑

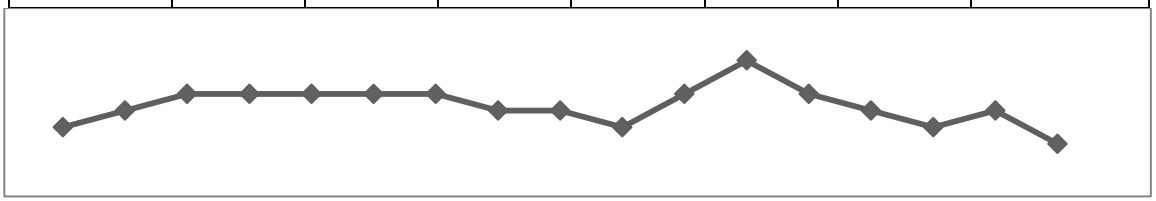
- - - -	- - - ฟ	- ฟ ฟ ฟ	- ฟ - ฟ	ซ ล ด ร	- ฟ - ซ	ล ซ ฟ ม	ร ด - ฟ



การดำเนินทำนองในประโยคที่ ๑ เป็นการขึ้นเพลงด้วย “ลูกเท่า” เสียงฟา เป็นเสียงลำดับที่ ๑ ของบันไดเสียง ซึ่งทำนองลูกเท่าเป็นทำนองเฉพาะของบทเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ มีการใช้โน้ตรองเสียง มี เป็นเสียงผ่านในห้องเพลงที่ ๗ ของลูกเท่า

ประโยคที่ ๒

- - - ฟ	ซ ล - ล	- - - -	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ล	ด ล ซ ฟ	- ซ - ร



การดำเนินทำนองในประโยคที่ ๒ วรรคแรกมี ๓ ห้องเพลง วรรคหลังมี ๕ ห้องเพลง ทิศทางของทำนองเป็นการเคลื่อนที่ขึ้นจากเสียงฟา เรียงเสียงไปหาเสียงลา เป็นทำนองที่ส่งต่อไปวรรคหลัง การดำเนินทำนองในวรรคหลัง ใช้โน้ตเสียงยาวต่อเนื่องมากจากวรรคหน้า การเคลื่อนที่ของทำนองลงแล้วขึ้นไปหาเสียงลา จากนั้นจึงเป็นทำนองเก็บ ทิศทางของทำนองเคลื่อนลงมาหาลูกตกเสียง เร เมื่อพิจารณาลูกตกในแต่ละกระสวนทำนอง พบว่ามีการเรียงเสียงสลับกัน ๓ เสียง คือ ล ซ ล ร ซึ่งเป็นเสียงลำดับที่ ๓ ๒ ๓ ๖ ของบันไดเสียงทำนองเพลงในประโยคนี้แสดงให้เห็นถึงลักษณะของเพลงทางกรออย่างชัดเจน

กลวิธีการประพันธ์เพลง

หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มีกลวิธีการประพันธ์ทำนองเพลงสำเนียงเขมรที่หลากหลาย โดยนำเอากระสวนจังหวะรูปแบบต่าง ๆ มาผสมผสานในการสร้างทำนอง ในการวิเคราะห์การดำเนินทำนอง พบว่ามีการใช้วลีของทำนองที่มีรูปแบบเดียวกัน ไปวางไว้ในตำแหน่งต่างๆ ของบทเพลง ทั้งที่ปรากฏในบทเพลงเดียวกัน และคนละบทเพลง แล้วสร้างทำนองที่เชื่อมต่อไปยังทำนองอื่น ๆ ที่หลากหลาย ซึ่งสามารถแสดงให้เห็นโครงสร้างของทำนองที่เป็นอัตลักษณ์ในการประพันธ์เพลงของท่านได้ ดังตัวอย่าง

- ทำนองเพลงที่มีรูปแบบเดียวกัน นำไปใช้ในบทเพลงคนละเพลง มีการปรับเปลี่ยนทำนองเล็กน้อย

ทำนองเพลงเขมรทรงพระดำเนิน

- - - -	- - - -	ด ล ซ ฟ	ล ซ ฟ ร	ซ ฟ ร ด	ฟ ร ด ล,	- - ด ร	ม ฟ ซ ล

ทำนองเพลงขะแมร์ธม

- - - -	- - - -	ด ล ซ ฟ	ล ซ ฟ ร	ซ ฟ ร ด	ฟ ร ด ล,	- - - ล	- - - ล

- ทำนองเพลงที่มีรูปแบบเดียวกัน นำมาใช้ในส่วนต่างๆของบทเพลงเดียวกัน โดยเปลี่ยนเสียงลูกตก

เพลงเขมรเลียบพระนคร อัตราจังหวะสามชั้น ท่อน 1 บรรทัดที่ 6

- - - -	- - - -	ซ, ล ด ร	- ฟ - ซ	ล ซ ฟ ซ	ล ซ ฟ ซ	ล ซ ฟ ซ	ล ด, - ล

เพลงเขมรเลียบพระนคร อัตราจังหวะสามชั้น ท่อน 1 บรรทัดที่ 12

- - - -	- - - -	ซ, ล ด ร	- ฟ - ซ	ล ซ ฟ ซ	ล ซ ฟ ซ	ล ซ ฟ ซ	ล ด, - ฟ

- การใช้ทำนองซ้ำกัน 2 ครั้ง แล้วเปลี่ยนทำนองในประโยคต่อไป

เพลงเขมรทรงพระดำเนิน ท่อน 1

- ฟ ซ ล	- ด, - ร,	ฟ, ซ, ฟ, ร	- ด - ล	- ร, ร, ร,	- ฟ - ล	- - ร, ด,	ล ด, - ร,
- - - -	- - - -	ด, ล, - ด,	- ร, - ฟ	- - - -	- - - ม,	- - - ซ,	- - - ร,
- ฟ ซ ล	- ด, - ร,	ฟ, ซ, ฟ, ร	- ด - ล	- ร, ร, ร,	- ฟ - ล	- - ร, ด,	ล ด, - ร,
- - - -	- - - -	ด, ล, - ด,	- ร, - ฟ	- - - -	- - - ร,	- - - ด,	- - - ล

ผู้วิจัยพบว่าในการประพันธ์เพลงของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้ให้ความสำคัญกับต้นแบบของเพลงเดิมที่เป็นวัตถุดิบในการนำมารังสรรค์เป็นบทเพลงใหม่ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องบันไดเสียง กลุ่มเสียง ลูกตกของเพลง และโครงสร้างของทำนองหลักอันเป็นพื้นฐานของบทเพลง ถือเป็นการเคารพผู้ประพันธ์เพลงเดิมด้วย ในขณะ เดียวกันท่านก็ได้สร้างสำนวนเพลงขึ้นใหม่ให้มีลักษณะเฉพาะตน เป็นความโดดเด่นที่แตกต่างจากสำนวนของดุริยกวีท่านอื่น ๆ ซึ่งใน

ความโดดเด่นของสำนวนเพลงนั้น พบว่ายังคงรักษาความเป็นเพลงสำเนียงเขมร ที่ปรากฏลูกภาษาเขมรที่นิยมใช้อยู่ในบทเพลงทุกเพลง รวมถึงลูกภาษาเขมรที่เป็นเฉพาะสำนวนของท่าน

ในด้านเม็ดพรายของทำนอง หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มีการใช้ลูกเล่นที่ทำให้ทำนองเพลงมีความแปลกใหม่ น่าสนใจ สอดแทรกอยู่ในสำนวนเพลงทางกรอ โดยปรากฏทำนองลูกล้อลูกขัดขนาดเล็กแทรกอยู่การดำเนินทำนอง มีการใช้จังหวะยก ใช้การซ้ำเสียงโดยเปลี่ยนกระสวนจังหวะ ในการดำเนินทำนอง การใช้ทำนองซ้ำแล้วแยกทำนองในต้อนท้ายประโยคเพื่อไปจบในลูกตกเสียงอื่น ๆ มีการสร้างทำนองเปลี่ยนเล็กน้อยสอดแทรกในทำนองเที่ยวกลับ เป็นต้น สิ่งต่างๆ เหล่านี้ทำให้เกิดความงาม ความไพเราะด้วยการจัดระเบียบเสียง ในการร้อยเรียงเสียงสูงต่ำ สั้นยาว หนักเบา เข้าด้วยกันอย่างมีจังหวะจะโคน สะท้อนให้เห็นถึงความเข้าใจในทฤษฎีของเสียงได้เป็นอย่างดี

4. อภิปรายผล

จากการศึกษาประวัติและผลงานของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) รวมทั้งการศึกษาความเป็นมาและความสัมพันธ์ในเชิงวัฒนธรรมดนตรีของประเทศไทยกับประเทศเพื่อนบ้าน ในประเด็นต่างๆ นั้น มีประเด็นที่สำคัญซึ่งผู้วิจัยขอนำมาอภิปรายดังนี้

ประเด็นที่ 1 เพลงสำเนียงภาษาเขมร

เพลงสำเนียงภาษาต่างชาติ ปรากฏอยู่ในเพลงไทยจำนวนมาก มาตั้งแต่สมัยอยุธยา มีทั้งที่เรียกชื่อเพลงเป็นชาติภาษานั้นๆ และเพลงสำเนียงภาษาที่ไม่ได้ใช้ชื่อคำนำหน้าเป็นภาษานั้น อีกเป็นจำนวนมาก แสดงให้เห็นว่าสำเนียงภาษาในบทเพลงเป็นสิ่งที่ดุริยกวีมองเห็นว่ามีความงามความไพเราะ จึงมีการสร้างสรรค์บทเพลงสำเนียงภาษาขึ้นเป็นจำนวนมาก นอกจากเพลงสำเนียงภาษาต่างชาติแล้ว ยังมีสิ่งที่แสดงถึงความสัมพันธ์ในเชิงดนตรีและวิถีผู้คนในอดีต ที่ย่อมมีความสัมพันธ์กันไม่ทางใดทางหนึ่งจึงปรากฏ เพลงที่เรียกว่า “ออกภาษา” ในการบรรเลงของนักดนตรีปี่พาทย์ นิยมนำมาเป็นเพลงต่อท้ายจากเพลงเรื่องนางหงส์ มุ่งหวังเพื่อความสนุกสนานเป็นเกณฑ์ โดยเริ่มจากภาษาจีน เขมร ตะลุง และพม่าตามลำดับเป็นประเพณี จากนั้นต่อด้วยภาษาอะไรก็ได้ เหตุที่โบราณาจารย์ทางดนตรีได้กำหนดแบบแผนในการออกภาษาให้ใช้ 4 ภาษาดังกล่าว น่าจะมีความเกี่ยวข้องทั้งทางด้านภูมิศาสตร์และความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม โดยประเทศจีนนั้นถึงแม้ว่าจะมีดินแดนที่อยู่ห่างไกลกับประเทศ แต่มีความสัมพันธ์กันมานานมาก ส่วนเขมรและพม่า เป็นประเทศที่มีอาณาเขตติดต่อกับประเทศไทย และมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกันมากกว่ากลุ่มประเทศอื่นๆ ด้วยเหตุนี้จึงมีการถ่ายโยงศิลปวัฒนธรรมขึ้น สำหรับภาษาตะลุง เป็นภาษาพื้นเมืองทางภาคใต้ของไทย ที่นักดนตรีในอดีตอาจจะเข้าใจว่าเป็นภาษามลายูก็ได้ จึงได้ใช้เพลงภาษาตะลุงสืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน เพลงออกภาษา จึงเป็นเพลงสำเนียงต่างชาติอีกประเภทหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ในเชิงวัฒนธรรมดนตรี และความคิดสร้างสรรค์ทางดนตรีในอันที่จะประดิษฐ์ท่วงทำนองและวิธีบรรเลงดนตรีเพื่อตอบสนองความรื่นรมย์ของมนุษย์

ในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ ราชสำนักสยามมีความสัมพันธ์กับราชสำนักกัมพูชาในหลายมิติ ในด้านสังคมและวัฒนธรรม เมื่อมีการอพยพผู้คนจากกัมพูชามาตั้งถิ่นฐานในสยาม ในแต่ละช่วงเวลาต่างๆ กัน ผู้คนย่อมนำเอาศิลปวัฒนธรรมของตนเองเข้ามาตอบสนองการดำเนินชีวิตของกลุ่มตนเองด้วย ดนตรีกัมพูชาได้เข้ามาผสมกลมกลืนกับดนตรีของชาวสยาม นักดนตรี ศิลปิน ย่อมได้มีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ จดจำ สิ่งที่มีความงามความไพเราะ อันน่าประทับใจ สั่งสมกับประสบการณ์ทางด้านสุนทรียะ ในระดับที่ลึกซึ้ง จึงเกิดแรงบันดาลใจและจินตนาการในการสร้างสรรค์ดนตรีและบทเพลงสำเนียงเขมร รวมถึงสำเนียงต่างชาติอื่นๆ เพื่อให้เกิดงานศิลปะที่มีความแปลกใหม่ แตกต่างจากของเดิมที่มีอยู่ เมื่อมีผู้สร้างสรรค์ ย่อมมีผู้เห็นความงามความไพเราะนั้นเป็นผู้ถ่ายทอดมาสู่กลุ่มผู้ชม ผู้ฟัง ทำให้ผลงานเกิดการแพร่กระจายออกไปในวงกว้าง ผลงานทางดนตรีที่มีคุณค่าเข้าถึงกลุ่มผู้เล่นผู้ฟังได้มากเท่าไหร่ ก็ย่อมได้รับความนิยมมากขึ้นเท่านั้น จึงทำให้เกิดการประพันธ์เพลงสำเนียงภาษาต่างๆ ขึ้นมากมาย และมีความหลากหลายในท่วงทำนอง ในเวลาต่อมาเพลงเหล่านั้นต่างก็ได้ทำหน้าที่รับใช้สังคมและวัฒนธรรมของผู้คนผ่านยุคสมัย เพลงใดที่มีความไพเราะติดหูย่อมเป็นเครื่องแสดงถึงคุณค่าทางความงามในแง่สุนทรียศิลป์ได้เป็นอย่างดี เพลงเหล่านั้นจึงถูกส่งผ่านกาลเวลามาเพื่อตอบสนองความรื่นรมย์แห่งจิตวิญญาณของมนุษย์ สิ่งที่กล่าวมานี้ปรากฏอยู่ในบทประพันธ์เพลงของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ด้วย

ประเด็นที่ 2 ลักษณะทางดนตรี

ลักษณะทางดนตรีของเพลงสำเนียงเขมรที่ประพันธ์โดยหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มีจำนวนมาก ทั้งที่ตั้งชื่อเพลงเขมร ขอม ขะแมร์ และเพลงอื่น ๆ ที่ไม่ได้ตั้งชื่อโดยใช้ชื่อสำเนียงภาษา มีทั้งเพลงที่ได้นำเอาเพลงสำเนียงเขมรที่โบราณาจารย์ได้แต่งไว้ในอัตราจังหวะสองชั้น มาแต่งขยายขึ้นเป็นอัตราจังหวะสามชั้น และตัดลงเป็นชั้นเดียวครบเป็นเพลงเถาในการแต่งคราวเดียว หรือแต่งเฉพาะสามชั้นก่อน ในยุคที่มีความนิยมขับร้องบรรเลงเพลงสามชั้น เมื่อมีความนิยมขับร้องบรรเลงเพลงเถาขึ้น ท่านจึงได้แต่งให้ครบเป็นเพลงเถา สังเกตได้ว่าท่านต้องมีวิธีการเลือกเพลงเดิมที่ดี จึงทำให้เมื่อนำมาแต่งขยายจึงทำให้เพลงติดหูผู้ฟังได้ง่าย จะเห็นได้จากการเลือกเพลงเขมรเขาเขียว 2 ชั้น มาแต่งขยายเป็นเพลงเขมรเลียบพระนคร นำเพลงเขมรพวง 2 ชั้น มาแต่งเป็นเขมรพวง เถา ซึ่งทั้งสองเพลงนี้อยู่ในตับเรื่องขอมดำดิน ซึ่งเป็นพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เป็นเพลงที่มีท่วงทำนองไพเราะ จึงน่าจะได้รับความนิยมและเป็นเพลงที่ติดหูผู้ฟังอยู่แล้ว เมื่อนำมาแต่งขยายจึงทำให้ท่านสามารถใช้จินตนาการในการสร้างสรรค์ทำนองเพลงที่มีความงาม สร้างวิธีการดำเนินทำนองแบบใหม่เป็นทำนองทางกรอ ซึ่งมีรูปแบบของทำนองที่แตกต่างจากเพลงที่นิยมกันในยุคนั้น การสร้างสรรค์ด้วยความแปลกใหม่ มีความน่าพิศวง มีรูปแบบของตนเองอย่างเด่นชัด จึงเป็นจุดที่ทำให้ผลงานของท่านเป็นที่น่าสนใจ เพลงที่เป็นทางกรอ สามารถเข้าถึงอารมณ์ของผู้ฟังที่ทำให้เพลิดเพลิน รู้สึกถึงความสบายอารมณ์ ทำให้บทเพลงเป็นที่จดจำ สอดคล้องกับแนวคิดทางสุนทรียศาสตร์ที่ว่าด้วยทฤษฎีความงาม ที่สามารถอธิบายได้ทั้งกลุ่มที่มีแนวคิดว่าความงามเป็น “อัตวิสัย” คือความงามขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของผู้ฟัง สะท้อนได้ชัดเจนจากผลงานการประพันธ์เพลงเขมรเลียบพระนคร ที่ท่านสามารถประพันธ์เพลงรูปแบบใหม่ได้ถูกพระราชหฤทัยของล้นเกล้าฯ รัชกาลที่ 6 หากอธิบายด้วยแนวคิดว่าความงามเป็น “วัตถุวิสัย” ก็กล่าวได้ว่าบทเพลงของท่านเป็น “สุนทรียวัตถุ” ที่มีความงามในตัวเอง จึงได้รับการยอมรับว่ามีคุณค่าจนถูกส่งผ่านยุคสมัยมาจนถึงปัจจุบันได้ หากพูดถึงคุณค่าของความงาม ผลงานของท่านมีทั้งความงามอันเป็นปัจเจกบุคคลและมีคุณค่าอันเป็นสากล (สุพจน์ จิตสุทธิญาณ, 2556, น. 161-169)

การที่ท่านได้มีโอกาสตามเสด็จฯ ไปยังราชสำนักกัมพูชา ยิ่งสิ่งเสริมให้ท่านที่มีภูมิรู้แตกฉานในด้านดนตรีทั้งภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติอย่างยิ่งยวดเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว ได้รับประสบการณ์ตรงจากการได้สัมผัสกับดนตรีในราชสำนักกัมพูชา จึงทำให้เกิดรับรู้ในดนตรีเขมรได้แตกฉานยิ่งขึ้น จึงส่งผลให้มีการประพันธ์สำเนียงเขมรต่อมาอีกมากมาย

ประเด็นที่ 3 กลวิธีการประพันธ์เพลงสำเนียงเขมร

เนื่องจากหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นนักคิด นักประดิษฐ์ทางศิลปะดนตรี ที่มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ คิดนอกกรอบขนบการประพันธ์เพลงตามรูปแบบอย่างโบราณ ประกอบกับการดำรงชีวิตในฐานะนักดนตรีและครูดนตรีของท่าน ทำให้ได้พบเห็นประสบการณ์ทางดนตรีที่หลากหลาย จึงเป็นการสั่งสมประสบการณ์และองค์ความรู้ที่ถูกสังเคราะห์ออกมาในรูปของผลงานเพลงที่ท่านประพันธ์ขึ้น เมื่อท่านมีความรู้แตกฉานย่อมคิดสร้างสรรค์ผลงานให้มีความแตกต่างจากผู้อื่น มีสไตล์ของตนเอง โดยที่ยังมีกรอบทางทฤษฎีและหลักการทางดนตรีที่สำคัญที่ยึดไว้เป็นหลักอันมั่นคง และมีการปรับปรนเพื่อตอบสนองผู้ฟังได้เป็นอย่างดี สอดคล้องกับพิชิต ชัยเสรี ที่กล่าวว่าหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นหนึ่งในดุริยกวีประเภท “บุกไพรเบิกทาง” ที่สัมฤทธิผลเป็นเลิศและได้รับการกล่าวขวัญสรรเสริญ ซึ่งเป็นธรรมชาติของศิลปินที่เก่งกล้าสามารถ ย่อมถวิลหาเสรีอันไร้ขอบเขต ดังนั้นความคิดสร้างสรรค์ย่อมปรากฏท้าทายขนบเดิม ประหนึ่งนักผจญภัยที่บุกป่าฝ่าดงเพื่อหาทางออกจากไพรพฤกษ์ที่ปิดล้อมอยู่สู่สัมฤทธิผลเป็นเลิศและได้รับการกล่าวขวัญสรรเสริญ (พิชิต ชัยเสรี, 2556, น. 1-5) สิ่งเหล่านี้แสดงถึงความเป็นอัจฉริยะในฐานะของดุริยกวีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ อันมีผลงานที่ทรงคุณค่าควรแก่การอนุรักษ์ สืบสาน และนำมาเป็นบทเรียนอันสำคัญ ที่ยังประโยชน์ต่อวงวิชาการและวิชาชีพดนตรีสืบไป คุณค่าเหล่านั้นจึงเป็นสิ่งควรแก่การได้รับพระราชทานราชทินนาม “ประดิษฐไพเราะ”

องค์ความรู้จากการวิจัย

จากการศึกษาสำเนียงเขมรในบทประพันธ์เพลงของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) พบว่า การสร้างอัตลักษณ์ของเพลงสำเนียงเขมร เกิดจากกลวิธีการประพันธ์ที่แสดงถึงภูมิรู้อันแตกฉาน ซึ่งผู้วิจัยสามารถสรุปองค์ความรู้จากการวิจัยได้ดังนี้

1. องค์ความรู้ในการสร้างสรรค์ สอดคล้องกับทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์ของณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ กล่าวคือ การสร้างสรรค์ศิลปะทั้งปวงรวมถึงดนตรี ย่อมเกิดจากความเป็นปัจเจก เมื่อริเริ่มสร้างสรรค์ผลงานบนฐานคิดของตนด้วยจินตนาการแล้ว ผลงานดนตรีที่เกิดขึ้นย่อมเป็นภูมิสมบัติศิลป์ที่แสดงความถึงพร้อมของดุริยกวี จากปัจจุบันกาล ณ เวลานั้น โยดำรงอยู่ในความเป็นเจ้าของแห่งปัจเจกบุคคล ผ่านกาลเวลากลายเป็นมรดศิลป์ ในลักษณะของ “ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้” แต่สามารถเรียนรู้ เลียนแบบ พัฒนา และต่อยอดได้ (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 256, น. 81-92)

2. การสร้างสรรค์ดนตรี เป็นการเรียนรู้ สะสมความรู้ ถ่ายทอด ริเริ่มขึ้นใหม่ พัฒนา และต่อยอดจากภูมิปัญญาดั้งเดิม โดยผ่านกระบวนการศึกษา ค้นคว้า ทดลอง ก่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ในการประพันธ์เพลง จากบทเพลงสำเนียงเขมรที่มีอยู่เดิม ได้ถูกนำมารังสรรค์ให้เกิดบทเพลงรูปแบบใหม่ ทั้งอัตราจังหวะและท่วงทำนองเพลง ทำให้ดุริยกวีร่วมสมัยจนถึงสมัยหลัง เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้วิธีการประดิษฐ์ทำนองเพลง การยืดขยายและการตัดทอนทำนองเพลง โดยยังคงความเป็นสำเนียงเพลงเดิมไว้ ซึ่งกลวิธีการประพันธ์เพลงสำเนียงเขมรของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) สามารถนำไปใช้ในการประพันธ์เพลงสำเนียงอื่นๆ ได้

3. การแสดงคุณค่าของความงาม (Aesthetic value) ซึ่งเป็นคุณค่าทางความรู้สึกที่สัมผัสได้โดยประสาทสัมผัสต่าง ๆ ทำให้เกิดความรื่นรมย์หรือสุนทรียะ ดังนั้นในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ต้องคำนึงถึงผลปลายทางว่าด้วยคุณค่าความงามที่ต้องให้เกิดและปรากฏอยู่ในผลงาน เพื่อสื่อสารความงามนั้น ๆ ถึงบุคคลอื่น จากผลการวิจัย ปรากฏรูปแบบของศิลปะ (Art style) ทางดนตรีที่เป็นไปตามทัศนะของศิลปิน ซึ่งมีความเป็นปัจเจกภาพหรือเป็นตัวของตัวเองอย่างชัดเจน ที่แสดงออกผ่านผลงานการประพันธ์เพลงสำเนียงเขมรให้มีลักษณะเฉพาะตน โดยท่านได้ค้นคิดและหาวิธีการสร้างท่วงทำนองและลีลาในรูปแบบใหม่ๆ เป็นสำนวนของตนเองที่แตกต่างจากผู้อื่น ในทำนองเพลงจึงปรากฏ ลูกภาษา และวลีของทำนองที่มีลักษณะเฉพาะ แต่อย่างไรก็ตาม ยังมีการสะท้อนอิทธิพลด้านรูปแบบการดำเนินทำนองสำเนียงเขมร จากรูปแบบการประพันธ์เพลงของโบราณาจารย์ปรากฏอยู่ในผลงานของท่าน

5. ข้อเสนอแนะ

5.1 ข้อเสนอแนะที่ได้จากการวิจัย

5.1.1 การศึกษาทางร้องของเพลงสำเนียงเขมรที่ประพันธ์โดยหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

5.1.2 การศึกษาเพลงสำเนียงเขมรของดุริยกวีท่านอื่นๆ ที่นำเพลงอัตราจังหวะสองชั้นเพลงเดียวกับบทประพันธ์เพลงของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มาแต่งเป็นเพลงเถา

5.1.3 การศึกษาเพลงสำเนียงเขมรจากดุริยกวีท่านอื่นๆ

5.1.4 ทดลองประพันธ์เพลงตามกลวิธีการประพันธ์ของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ที่ศึกษาจากงานวิจัยนี้

5.2 ข้อเสนอแนะทั่วไป

5.2.1 ควรมีการศึกษาผลงานการประพันธ์เพลงสำเนียงภาษาอื่น ๆ ของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

5.2.2 ควรมีการศึกษาเพลงเขมร เพื่อนำมาเปรียบเทียบลักษณะเด่นที่นักดนตรีไทยเลือกใช้ในการประพันธ์เพลงสำเนียงเขมร

6. เอกสารอ้างอิง

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2563). *ทฤษฎีเพื่อการวิจัยและสารัตถบทดนตรี.* โรงพิมพ์นาฏดุริยางค์.

พิชิต ชัยเสรี. (2556). *การประพันธ์เพลงไทย.* สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มนตรี ตราโมท, และวิเชียร กุลตัณฑ์. (2523). *ฟังและเข้าใจเพลงไทย.* โรงพิมพ์ไทยเขษม.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2556). *ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย.* สันติศิริการพิมพ์.

ยน เคียน, แกว ภูรีวรรณ, อี ลีณา, และเมา เฬณา. (2553). *เครื่องดนตรีกัมพูชาโบราณ.* (สกลสุภา ทองน้อย, ผู้แปล). วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2544). *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยภาคประวัติและบทร้องเพลงเถา* (พิมพ์ครั้งที่ 3).

สงัด ภูเขาทอง. (2532). *การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย.* โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

สุพจน์ จิตสุทธิญาณ. (2556). ความเข้าใจในทฤษฎีสุนทรียะ. *วารสารศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี, 9*(2), 161-179.