จากปี่ในสู่ปี่นอก

From Pi Nai to Pi nork

ยศ วณีสอน (Yos Vaneesorn)*

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง พระอภัยมณี : การดัดแปลงดนตรีจากวรรณกรรมไทยสำหรับวงคลาริเน็ต เป็นการสร้างบทประพันธ์เพลงร่วมสมัยสำหรับวงคลาริเน็ต โดยนำองค์ประกอบทางดนตรีมาจากการศึกษาวิจัยเรื่องปี่แน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประจำภูมิภาคทางตอนเหนือของประเทศไทย และเป็นถิ่นกำเนิดของผู้วิจัย และเนื่องจากปี่เป็นเครื่องดนตรีเอกในวรรณกรรมไทยเรื่องพระอภัยมณี ผู้วิจัยจึงได้นำเนื้อเรื่องตอน พระอภัยมณีและศรีสุวรรณเรียนวิชา มาเป็นโครงสร้างหลักของบทประพันธ์ และใช้การศึกษาวิจัยปี่แนในวงดนตรีล้านนา ในด้านรูปแบบการบรรเลง เทคนิคต่างๆ ตลอดจนวิธีการสืบทอดการบรรเลงปี่แน มาเป็นองค์ประกอบทางดนตรี โดยนำมาประยุกต์เข้ากับการบรรเลงคลาริเน็ต นำมาซึ่งสีสันของเสียงแบบใหม่ที่ประสมประสานให้เข้ากับเทคนิคการประพันธ์เพลงที่ใช้การผสมเสียงอะคูสติกกับดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ นับเป็นการเพิ่มมิติทางเสียงดนตรี

แต่เนื่องด้วยลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงของปี่แนและคลาริเน็ตมีความแตกต่างค่อนข้างมาก ทำให้ผู้วิจัยต้องนำเทคนิคของดนตรีอิเล็กทรอนิกส์มาประยุกต์ใช้ในการประพันธ์เพลงเพื่อชดเชยข้อจำกัดที่คลาริเน็ตไม่สามารถทำได้ และเป็นการสร้างเทคนิคใหม่ๆ ในการบรรเลงคลาริเน็ต ตลอดจนช่วยพัฒนาทักษะในการบรรเลงของนักคลาริเน็ตผลของการวิจัยนี้สามารถนำไปเป็นแนวคิดใหม่ให้กับการสร้างสรรค์บทประพันธ์และงานวิจัยอื่นๆ ต่อไป

คำสำคัญ: พระอภัยมณี, การดัดแปลงดนตรี, วงคลาริเน็ต

* อาจารย์ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
Lecturer, Faculty of Music, Silpakorn University

Veridian E-Journal, Silpakorn University
ISSN 1906 - 3431

Abstract

Phra Apaimanee: Musical Adaptation of a Thai Epic for Clarinet Ensemble is a research aiming for creating a contemporary composition based on the study of the northern folk oboe, "Pii Nae," an instrument drawn from the researcher's birthplace. As "Pii" is the instrument associated with one of the most famous pieces of Thai literature,"Phra Apaimanee," the researcher has adopted the first episode of that story, a scene of "the Study of Phra Apaimanee and Srisuwan," as the composition's framework. The sound of "Pii Nae" in the Lanna ensemble has become a source for this research in studying its stylistic practices, performance techniques, and learning methods, along with the attempt to apply these principles to clarinet performance practice. Hence, the result of the "Pii Nae" research is transferred into the sound system of clarinet, creating a new timbre for this instrument that goes along with the electro-acoustic composition techniques, initiating a new musical dimension.

However, "Pii Nae" and clarinet are different in their sound system, physical body, and sound projections, therefore, some of Pii Nae's techniques are limited when played on clarinet. As such, those techniques are employed with the application of electronic music techniques instead. Consequently, it has brought new techniques to clarinet performance, improving the skill of the clarinetist, and becoming a new source of ideas for further creative research.

Keywords: Phra Apaimanee, musical adaptation, clarinet ensemble

งานวิจัยสร้างสรรค์ พระอภัยมณี : การดัดแปลงดนตรีจากวรรณกรรมไทยสำหรับคลาริเน็ตและปี่แน เป็นผลงานร่วมของผู้วิจัยกับอาจารย์ ดร.ชอง เดวิด คายูเอท (Dr. Jean-David Caillouët) ได้ศึกษาเทคนิคและลีลาการเล่นของปี่แน นำทำนอง จังหวะ การประดับโน้ต และน้ำเสียงของปี่แนมาใช้เป็นวัตถุดิบทางดนตรีในการประพันธ์เพลงใหม่สำหรับวงคลาริเน็ต นอกจากนั้นได้มีการเทียบเคียงคุณลักษณะต่างๆ ระหว่างปี่แนกับปี่ใน

ปี่ในมีระเบียบแบบแผนในการปฏิบัติที่ชัดเจนกว่าเนื่องจากสถานะของดนตรีที่แตกต่างกัน ปี่ในเป็นเครื่องดนตรีไทยที่มีบทบาทอยู่ในวงปี่พาทย์ หรือวงดนตรีไทยที่มีการอุปถัมภ์ของเจ้านาย ซึ่งทำให้นักดนตรีมีเวลาในการพัฒนาเทคนิคและลีลาการเล่น เนื่องจากไม่ต้องคำนึงเรื่องปากท้องเพราะมีการสนับสนุนทั้งเงินทองและวัสดุอุปกรณ์ด้านดนตรีอย่างเพียงพอ ต่างจากนักเป่าปี่แนที่เลี้ยงปากเลี้ยงท้องจากการเล่นดนตรีในงานทางสังคมต่างๆ จึงทำให้มีข้อจำกัดในการใช้เวลาเพื่อพัฒนาการเล่นเครื่องดนตรีของตนเพราะใช้เวลาส่วนใหญ่กับการออก

งานเล่นดนตรี ซึ่งสะท้อนอยู่ในดนตรีที่มีเนื้อหาตรงไปตรงมา มีการประดับประดาน้อยกว่าปี่ในและมีชุดเพลงที่ใช้เป็นเพลงมาตรฐานค่อนข้างน้อยเมื่อเทียบกับปี่ใน[1]

เหตุที่ต้องศึกษาปี่ในควบคู่ไปกับปี่แนนั้นเพื่อให้มองเห็นกระบวนการบรรเลงที่เป็นขั้นเป็นตอน สามารถประยุกต์ใช้สิ่งต่างๆ เหล่านั้นมาสู่การเล่นคลาริเน็ตได้อย่างมีขั้นตอน และนำไปสู่การสร้างบทประพันธ์เพลงใหม่ที่ได้บรรจุลีลาการเล่นของปี่แน บรรยากาศของดนตรีล้านนา เงาสะท้อนทางวัฒนธรรมที่แม้จะมีความแตกต่างในด้านรายละเอียดทางดนตรีก็ตาม ผู้วิจัยมีความเชี่ยวชาญในการเล่นคลาริเน็ตเป็นหลัก แต่ยังคงระลึกถึงรากเหง้าและถิ่นฐานบ้านเกิดของตนที่ดนตรีและวัฒนธรรมล้านนาเป็นส่วนสำคัญที่ฝังรากและเป็นเอกลักษณ์ของผู้วิจัยในฐานะนักประพันธ์เพลงและนักคลาริเน็ต

หัวเรื่องของบทความชิ้นนี้ต้องการเปรียบเปรยจากคำว่าปี่ใน ซึ่งคำว่า “ใน” ในที่นี้มิได้หมายถึงแต่เฉพาะปี่ในเพียงชนิดเดียว แต่หมายถึงเครื่องดนตรีปี่ในของวงดนตรีไทยทั้งหลายในแต่ละท้องถิ่น ไม่ว่าจะเป็นปี่แนหรือปี่ใน และนำความรู้ที่ได้ไปปฏิบัติกับปี่นอก โดยคำว่า “ปี่นอก” หมายถึง ปี่คลาริเน็ตหรือเครื่องดนตรีทางตะวันตกนั่นเอง

การร่วมงานระหว่างผู้วิจัยและ ดร.ชอง ได้ทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนความรู้ บทบาทการทำงาน และประสบการณ์ทางด้านดนตรีในหลายมิติ ผู้วิจัยเป็นนักคลาริเน็ตและนักประพันธ์เพลง ได้สัมผัสการทำงานในแบบภาคสนาม เช่น การเก็บข้อมูลคล้ายกับนักดนตรีวิทยาที่ต้องสัมผัสกับดนตรีต้นกำเนิด โดยการสัมภาษณ์นักดนตรีท้องถิ่น เก็บบันทึกตัวอย่างเสียงของปี่แน การศึกษาวรรณกรรมของสุนทรภู่ เรื่อง “พระอภัยมณี” เพื่อเลือกตอนที่เหมาะสม และนำมาใช้เป็นโครงสร้างหลักของการประพันธ์เพลง นอกจากนั้นผู้วิจัยยังได้ทำงานกับระบบบันทึกเสียงที่ต้องฝึกหัดสร้างเสียงต่างๆ และฝึกการเล่นคลาริเน็ตในลีลาของการเป่าปี่ไทยซึ่งนอกจากจะมีการใช้เทคนิคพิเศษมากมายแล้ว ยังต้องหัดการด้นเพลง (Improvisation) ซึ่งเป็นวิธีการเล่นโดยทั่วไปของเครื่องดนตรีไทยอยู่แล้ว การบันทึกเสียงถือเป็นขั้นตอนการทำงานที่สำคัญที่สุด นำไปสู่การประพันธ์เพลงและการนำเสนอผลงานในรูปแบบการแสดงดนตรีที่ผู้วิจัยมีความถนัด ในขณะที่ ดร.ชอง ผู้ที่มีความสามารถรอบด้านที่นอกจากจะเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านโซนิคอาร์ต (Sonic Art) หรือศาสตร์การออกแบบเสียง และยังเป็นนักกีตาร์ที่มีความสามารถสูงเช่นเดียวกับความสามารถในการประพันธ์เพลง ทั้งในรูปแบบอะคูสติกหรือในแบบดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ และยังมีความสันทัดในการสร้างภาพยนตร์อีกด้วย

ในช่วงแรก ดร.ชอง วางบทบาทการทำงานเป็นผู้ควบคุมการผลิตของงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้ ซึ่งเปิดโอกาสให้ ดร.ชอง ได้ทำงานใกล้ชิดกับเครื่องดนตรีที่ยังไม่เคยได้ศึกษาอย่างลึกซึ้ง ทำให้พบความเป็นไปได้หลายอย่าง เช่น ศักยภาพของเครื่องดนตรีที่สามารถพัฒนาการสร้างงานชิ้นนี้ให้มีความน่าสนใจ และอาจเป็นผลสืบเนื่องให้นำผลการศึกษาที่ได้ไปใช้ต่อไปในงานอื่นๆ

ดร.ชอง ได้ร่วมงานกับผู้วิจัยและกลุ่มนักคลาริเน็ตที่เป็นนักศึกษาวิชาเอกคลาริเน็ต สาขาการแสดงดนตรีของคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร นำไปสู่การประพันธ์เพลงความยาว 20-30 นาที นอกจากนั้น ดร.ชอง ยังได้เรียนรู้วรรณกรรมไทยที่มีคุณค่าและเรื่องราวที่น่าประทับใจจากการเลือกใช้เนื้อหาตอนหนึ่งจากวรรณคดีไทยที่ได้รับความนิยมสูงสุดเรื่องหนึ่งของสุนทรภู่ คือ “พระอภัยมณี” โดยมุ่งเน้นการใช้

[1]สัมภาษณ์ อานันท์ นาคคง. อาจารย์ประจำ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 17 มกราคม 2557.

Veridian E-Journal, Silpakorn University
ISSN 1906 - 3431

สไตล์ของดนตรีล้านนาที่มีปี่แนเป็นองค์ประกอบหลัก จากนั้นจึงผสมผสานดนตรีในแบบอะคูสติกเข้ากับเทคนิควิธีการแปรสัญญาณเสียงเพื่อเพิ่มคุณสมบัติของเสียงบางประการที่ไม่สามารถทำได้จากเครื่องดนตรีสด เพื่อเพิ่มสีสันของผลงานที่นำเสนอวัตถุดิบทางดนตรีไทย จากการดัดแปลงดนตรีพื้นบ้านล้านนาสู่ดนตรีที่ทันสมัย จากนั้นจึงเพิ่มขอบเขตของเสียงที่ได้ยกระดับจากเสียงสัมผัสสู่จินตภาพ บรรยายถึงเรื่องราวของ “พระอภัยมณี” ได้อย่างมีอรรถรสมากยิ่งขึ้น

ดนตรีและวัฒนธรรม

การที่จะเข้าใจวัฒนธรรมดนตรีหนึ่งๆ เช่นดนตรีล้านนาหรือปี่แนนั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องคลุกคลีหรือเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมดนตรีนั้นด้วยวิธีการใดวิธีการหนึ่ง ไม่ว่าจะเป็นการฟังดนตรี การเรียนเครื่องดนตรี ตลอดจนการมีประสบการณ์ตรงในการร่วมบรรเลงดนตรีท้องถิ่น ผู้สร้างงานจึงสามารถสัมผัสถึงสีสันของเสียง ความหมายที่มีความเกี่ยวข้องกับเสียงที่ได้ยิน และสไตล์ทางดนตรีที่สัมพันธ์กับปี่แนและดนตรีล้านนา

การเชื่อมโยงดนตรีที่เป็นพื้นฐานของผู้สร้างสรรค์งานเข้ากับดนตรีล้านนานั้น ได้เลือกวรรณคดีไทยที่มีชื่อเสียงเรื่อง “พระอภัยมณี” ของพระสุนทรโวหาร หรือ “สุนทรภู่” มาใช้ เนื่องด้วยตัวเอกของเรื่องเป็นนักดนตรีเอก เป็นนักเป่าปี่ที่มีความสามารถสูง

เสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ศิลปะการละคร)ประจำปี พ.ศ. 2531กล่าวว่าวรรณคดีไทยที่มีตัวเอกของเรื่องเป็นนักดนตรีมีอยู่ 3 เรื่อง ได้แก่ เรื่องพระอภัยมณีที่มีตัวเอกคือพระอภัยมณี เป็นนักเป่าปี่ เรื่องกาฬีซึ่งประพันธ์โดยเจ้าพระยาพระคลัง (หน) ที่มีตัวเอกเป็นคนธรรพ์หรือนักดนตรี และเรื่องสุดท้าย ระเด่นลันไดของพระมหามนตรีที่ “ระเด่นลันได” เป็นนักดนตรี[2] การเลือกเรื่องพระอภัยมณีมาเป็นใช้ในงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้มีสาเหตุเพราะพระอภัยมณีเป็นนักเป่าปี่ที่มีความสามารถ

ปี่ของพระอภัยมณี หากเป็นวรรณกรรมของฝรั่งอาจเทียบได้กับปี่โอโบที่มีลิ้นคู่เหมือนกับปี่ใน หรือหากไม่ยึดติดกับภาพของปี่ตามรูปปั้นที่เป็นปี่ลิ้นคู่ก็สามารถจะคิดให้เป็นปี่ตามจินตนาการสอดคล้องกับหลักฐานที่ว่า “ไม่ได้มีการบ่งบอกในเนื้อเรื่องแต่อย่างใดว่า ปี่ที่พระอภัยมณีใช้เป็นปี่ชนิดใด”[3] ดังนั้นการจินตนาการว่าพระอภัยมณีอาจจะเป่าปี่แนซึ่งเป็นปี่ทางเหนือ จึงมีความเป็นไปได้และสามารถที่จะนำไปดัดแปลงให้เป็นปี่คลาริเน็ตที่เป็นปี่ลิ้นเดี่ยวและมีน้ำเสียงไพเราะพร้อมสีสันของเสียงที่หลากหลาย สามารถเข้ากันกับจินตนาการของกวีเอกที่บรรยายไว้ว่า เสียงปี่ของพระอภัยมณีนั้นมีอานุภาพทำให้คนหลงรักได้ ทำให้ข้าศึกพ่ายแพ้ หรือแม้แต่สามารถปลิดชีวิตคนได้ ไม่เพียงเท่านั้น ยังมีหลักฐานแสดงว่า พระอภัยมณีเป็นนักดนตรีที่รู้รอบและสามารถเล่นเครื่องดนตรีเครื่องอื่นนอกจากปี่ได้ดังปรากฏในเนื้อเรื่องที่กล่าวว่า

ฝ่ายครูเฒ่าพินทพราหมณ์รามราช *แสนสวาทรักใคร่มิได้หมอง*
ให้ข้าไทยใช้สอยคอยประคอง *เข้าในห้องหัดเพลงบรรเลงพิณ*
แล้วพาไปยอดเขาให้เป่าปี่ *ที่อย่างดีอย่างใดก็ได้สิ้น*
แต่เสือช้างกลางไพรถ้าได้ยิน *ก็ลืมกินน้ำหญ้าเข้ามาฟัง*

[2]เสรี หวังในธรรม. นักดนตรีในวรรณคดีไทย. (นครปฐม : สัมพันธ์พาณิชย์, 2533), หน้า 59.

[3]ประทวน เจริญจิตต์. นักดนตรีในวรรณคดีไทย. (นครปฐม : สัมพันธ์พาณิชย์, 2533), หน้า 114.

จากบทกลอนทำให้ทราบว่าพระอภัยมณีนั้นยังสามารถเล่นพิณได้อีกด้วย ซึ่งข้อมูลนี้ได้สะท้อนภาพของพระอภัยมณีว่าเป็นบุคคลที่มีความสามารถทางดนตรี ที่สามารถเล่นเครื่องดนตรีได้หลายประเภทเช่นเดียวกับนักดนตรีไทยโดยทั่วไป และใช้ดนตรีสื่อสารกับตัวละครในเหตุการณ์ต่างๆ ได้

พระอภัยมณีนั้นเป็นวรรณคดีเรื่องยาวที่มีความยาวถึง 94 เล่มสมุดไทย สุนทรภู่ใช้เวลาแต่งกว่า 20 ปี จาก พ.ศ. 2364-2388 ในงานการประพันธ์เพลงสร้างสรรค์ชิ้นนี้ได้เลือกตอน “พระอภัยมณีและศรีสุวรรณเรียนวิชา” อันเป็นตอนแรกของเรื่องมากำหนดโครงสร้างทางดนตรี เนื้อเรื่องเท้าความถึงครั้งที่พระอภัยมณีและศรีสุวรรณน้องชาย ออกเดินทางออกจากเมืองเพื่อไปฝึกวิชาที่ท้าวสุทัศน์ พระราชบิดา กษัตริย์ผู้ครองเมืองหวังว่าจะสามารถนำวิชาดังกล่าวกลับมาช่วยบริหารบ้านเมืองแทนตนได้ สุนทรภู่ได้กล่าวถึงการเรียนปี่ของพระอภัยมณีกับครูปี่ พินทพราหมณ์รามราชที่หมู่บ้านจันตคาม เป็นการเรียน “กลเพลงปี่” ครั้งแรกที่ปรากฏในบทประพันธ์ดังนี้

เอาปี่เป่าเล้าโลมน้ำใจคน ด้วยเล่ห์กลโลกาห้าประการ
คือรูปรสกลิ่นเสียงเคียงสัมผัส เกิดกำหนัดลุ่มหลงในสงสาร
ให้ใจอ่อนนอนหลับดังวายปราณ จึงคิดอ่านเอาชัยเหมือนใจจง

สุนทรียศาสตร์ที่เกี่ยวข้อง

ดนตรีที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ประกอบไปด้วยส่วนประกอบพื้นฐาน เช่น บันไดเสียงและทำนองจนไปถึงส่วนประกอบที่เป็นนามธรรมและดนตรีที่อยู่ในลักษณะของดนตรีพื้นผิว (Textural Music) ซึ่งนำไปสู่การประพันธ์เพลงที่มีการผสมผสานระหว่างทำนองต่างๆ กับเสียงประสานเข้ากับเสียงคลาริเน็ตที่สร้างขึ้นจากเทคนิคพิเศษที่ได้บันทึกไว้และนำมาเป็นส่วนประกอบสำคัญที่ดำเนินไปตามเนื้อเรื่องในช่วงต่างๆ ดนตรีจากปี่แนและดนตรีล้านนา นับเป็นหัวใจสำคัญของงานชิ้นนี้ ด้วยโครงสร้างของดนตรีคลาสสิกที่รวมเข้ากับสไตล์ของดนตรีล้านนาที่มีชีวิตชีวาและความเป็นธรรมชาติของดนตรีพื้นบ้านช่วยสร้างความสมดุลในส่วนขององค์ประกอบทางดนตรีได้เป็นอย่างดี เทคนิคทางการประพันธ์เพลงและการเล่นคลาริเน็ตได้พัฒนาขึ้นระหว่างขั้นตอนการทำงานและมีการแสวงหาเสียงในรูปแบบต่างๆ จากกลุ่มของวงคลาริเน็ต 5 ชิ้นที่ประกอบไปด้วย

1. Eb คลาริเน็ต 1 ตัว
2. Bb คลาริเน็ต 2 ตัว
3. อัลโตคลาริเน็ต 1 ตัว
4. Bb เบสคลาริเน็ต 1 ตัว

การใช้คลาริเน็ตในบทประพันธ์นี้มีการใช้เพียงเครื่องเดียวสำหรับการเดี่ยวคลาริเน็ตและใช้คลาริเน็ตหลายๆ ตัว ตั้งแต่ 2 จนถึงการเล่นทั้งกลุ่ม ผนวกกับการนำเทคโนโลยีของการแปรสัญญาณเสียงในรูปแบบของดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ที่มีการแปรเสียงคลาริเน็ตโดยใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์และเอฟเฟ็ก (Effect) ต่างๆ จากเสียงที่ได้บันทึกไว้ล่วงหน้า (Pre-recorded Sound) หรือการขยายเสียงและการแปลงสัญญาณเสียงสด (Live-sound Manipulation)

Veridian E-Journal, Silpakorn University
ISSN 1906 - 3431

ขั้นตอนการทำงานสร้างสรรค์

1. การศึกษาปี่แน

ขั้นตอนการศึกษาปี่แนนับเป็นขั้นตอนที่มีความท้าทายอย่างมากต่อผู้วิจัย ในฐานะผู้เชี่ยวชาญด้านการเล่นคลาริเน็ตและเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลมไม้ แม้ปี่แนและคลาริเน็ตจะมีความเหมือนในฐานะที่เป็นเครื่องลมไม้เช่นเดียวกัน ในขณะที่ความแตกต่างของเครื่องดนตรีทั้งสองเครื่องนี้จะอยู่ที่ลักษณะการกำเนิดเสียงและสไตล์การเล่น นำไปสู่การเพิ่มเติมเทคนิคการเล่นคลาริเน็ตในแบบมาตรฐานและแบบแผนของการเรียนรู้เครื่องดนตรีที่มีความแตกต่างกัน

2. การใช้เนื้อเรื่องวรรณคดีไทย “พระอภัยมณี” ตอน พระอภัยมณีและศรีสุวรรณเรียนวิชา

งานสร้างสรรค์ชิ้นนี้มีการกำหนดโครงสร้างของดนตรีคู่ขนานไปกับเนื้อเรื่อง เนื้อหาทางอารมณ์ความหมายของถ้อยคำ ลักษณะนิสัยของตัวละครที่สุนทรภู่ได้พรรณนาไว้ในคำกลอนที่มีสัมผัสและความหมายงดงามที่กล่าวถึงการผจญภัยของสองพี่น้องในการเดินทางไปเรียนวิชา

การใช้คลาริเน็ตในบันไดเสียงต่างๆ หลากหลายขนาด นอกจากความแตกต่างทางสรีระของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นที่มองเห็นภายนอกแล้ว สีสันของเสียงจากคลาริเน็ตในบันไดเสียงต่างๆ ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวยังทำให้การเลือกใช้คลาริเน็ตเกือบทั้งตระกูลมีความน่าสนในมาก อย่างไรก็ตาม การเลือกใช้เครื่องดนตรีเพียงประเภทเดียวแม้ดูเหมือนมีข้อจำกัดของเสียงคล้ายกับจิตรกรที่มีต้องการวาดภาพ แต่มีสีอยู่เพียงไม่กี่สีและต้องทำให้ภาพนั้นมีความน่าสนใจจึงเป็นความท้าทายอย่างมาก ในการนี้นักคลาริเน็ตแต่ละคนจำเป็นจะต้องพัฒนาเสียงของตนให้มีสีสันที่ในรูปแบบต่างกันๆ เพื่อตอบสนองเนื้อหาต่างๆ ที่ต้องการเพื่อให้คล้อยตามบรรยายของเนื้อเรื่อง ขั้นตอนการค้นหาเสียงที่แตกต่างกันนี้ทำให้นักคลาริเน็ตต้องจดจ่ออยู่กับวิธีการและเทคนิคการสร้างเสียงที่อาจนำไปสู่การเพิ่มศักยภาพของตนและเครื่องดนตรีในที่สุด

ลักษณะของเสียงจากคลาริเน็ตที่ใช้ในงานชิ้นนี้มีอยู่ 4 ประเภท

1. เสียงที่ได้จากการขยายเสียงจาก Eb คลาริเน็ต, Bb คลาริเน็ต, อัลโตคลาริเน็ต และ Bb เบสคลาริเน็ต

2. เสียงสดจากการเล่นคลาริเน็ตผ่านการแปรสัญญาณเสียงทางอิเล็กทรอนิกส์

3. เสียงคลาริเน็ตที่บันทึกเสียงไว้ก่อน แล้วนำมาผ่านวิธีการแซมปลิง (Sampling)[4] เพื่อจัดเก็บเสียงที่บันทึกให้เป็นหมวดหมู่และพร้อมที่จะนำไปใช้ในช่วงต่างๆ ของดนตรีที่จะทำการประพันธ์

4. เสียงที่ได้ทำการเปลี่ยนสีสันหรือคุณลักษณะของเสียงต่างๆ โดยวิธีการทางอิเล็กทรอนิกส์เสียงจาก คลาริเน็ตที่บันทึกเสียงไว้ก่อนแล้ว

แบบแผนการเรียนรู้ที่แตกต่างระหว่างคลาริเน็ตและปี่แน

การต่อเพลงของดนตรีไทยและการเรียนเพลงของเครื่องดนตรีตะวันตกนำไปสู่ประเด็นความแตกต่างของการเรียนหรือการเล่นปี่แนและคลาริเน็ตนับว่ามีความน่าสนใจ เนื่องจากปี่แนนั้นจะใช้วิธีการต่อเพลงซึ่งต้องได้รับการถ่ายทอดจากครูเท่านั้น ซึ่งแตกต่างจากคลาริเน็ตที่มีระบบการบันทึกโน้ตที่เป็นมาตรฐานของการเรียนเช่นเดียวกับนักดนตรีตะวันตกโดยทั่วไป นักคลาริเน็ตจะเริ่มเรียนเพลงจากโน้ตเพลง

[4]วิธีการนำเสียงจากการบันทึกเสียงมาปรับหรือแปรสัญญาณเสียงเพื่อนำไปใช้ในบทประพันธ์ใหม่

นักเรียนปี่แนส่วนใหญ่เหมือนพระอภัยมณีในตอนหัดวิชาการเป่าปี่ ซึ่งจะเรียนจากการฟังเพลงที่ครูเล่น การฟังนั้นถือว่าเป็นสิ่งสำคัญในศิลปะการเรียนดนตรีไทยหรือปี่แน โดยทำนองถือเป็นสิ่งสำคัญที่สุด นักเป่าปี่รำเรียนปี่จนกระทั่งปี่กลายเป็นเครื่องมือในการออกเสียง เปรียบได้กับการเลียนเสียงร้องของตนเองเมื่อนักเป่าปี่มีความสามารถมากขึ้น ก็จะเพิ่มเติมโน้ตประดับและรวมไปถึงสีสันของเสียงต่างๆ ได้อย่างวิจิตรพิสดาร การเรียนรู้ในลักษณะนี้เป็น ‘การเริ่มเรียนรู้จากเสียงและสำเร็จด้วยเสียง’ โดยระดับความสามารถของการได้ยินหรือความสามารถในการถอดโน้ตเพลงนั้นจะเทียบเท่ากับความสามารถในด้านเทคนิคของผู้เล่น กล่าวง่ายๆ คือหากถอดโน้ตได้เหมือนกับต้นฉบับได้มากเท่าใดก็แสดงว่านักเป่าปี่คนนั้นมีเทคนิคที่พัฒนามากขึ้นเท่านั้น ต่างจากการเรียนดนตรีตะวันตกโดยเฉพาะเครื่องดนตรีคลาสสิก จะใช้วิธีการเรียนโน้ตจากสกอร์เพลง ดนตรีเริ่มจากโน้ตที่อยู่ในสกอร์เพลงที่มีการกำหนดระดับเสียง กำหนดรายละเอียดทางดนตรีด้วยเครื่องหมายต่างๆ และเทคนิคในการเล่น นักดนตรีเรียนรู้โน้ตและใช้เวลาฝึกซ้อมในช่วงเวลาหนึ่งจนสามารถนำออกแสดงได้ โดยระหว่างทางของการเรียนรู้นี้ นักดนตรีจะพัฒนาคุณภาพเสียง สีสันของเสียงและการตีความตามรสนิยมที่เหมาะสมที่สอดคล้องกับสไตล์และลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ของนักประพันธ์นั้นๆ การเรียนรู้ในลักษณะนี้เป็น ‘การเริ่มเรียนรู้จากการอ่านโน้ตและสำเร็จด้วยเสียง’

มอร์ตัน เฟลด์แมน (Morton Feldman) ได้กล่าวว่า “The almost hierarchical prominence I attribute to the notation’s effect on composition”[5] ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับการจัดหมวดหมู่ของโน้ตเพลงที่เป็นเอฟเฟ็กในงานประพันธ์เพลง คำกล่าวนี้ได้แสดงถึงข้อข้องใจของเฟลด์แมนในระบบการเขียนโน้ตที่เป็นแบบแผนในดนตรีตะวันตกที่มีข้อจำกัดทั้งในการประพันธ์เพลง การรับรู้สิ่งนี้สามารถเชื่อมโยงถึงความแตกต่างของวิธีการเรียนรู้ทั้งสองลักษณะ

ลักษณะการเรียนรู้ที่แตกต่างกันของเครื่องดนตรีทั้งสองนี้นำไปสู่อุปสรรคระหว่างกระบวนการสร้างงาน แม้ว่าการบันทึกโน้ตหรือการถอดโน้ตมีจุดประสงค์ที่จะใช้เพื่อการวิเคราะห์หาโครงสร้างและการจัดระเบียบรูปแบบของดนตรีจากปี่แนที่จะนำไปใช้ในการประพันธ์เพลง โดยโน้ตที่ถอดได้นั้นเป็นสิ่งสำคัญที่จะทำให้เกิดกระบวนการถ่ายทอดเอกลักษณ์และสไตล์การเล่นปี่แนบางส่วน ไปสู่การเล่นองค์ประกอบเหล่านั้นบนคลาริเน็ตด้วยข้อมูลสำคัญที่ได้จากการวิเคราะห์ที่ประกอบไปด้วยความยาวของประโยคเพลง ลักษณะของจังหวะโน้ตประดับและสไตล์การเล่น แต่ดูเหมือนว่าแก่นแท้ของดนตรีปี่แนนั้นมีความลึกซึ้ง เสียงที่มีความหลากหลายของฮาร์มอนิกซีรีส์ (Harmonic Series) ทำให้เป็นไปได้ยากที่จะบันทึกเป็นโน้ตเพลงแบบตะวันตกที่พบว่ามีข้อจำกัดในเรื่องของความละเอียดของระดับเสียง ความเร็ว ความสั้นยาวของโน้ต และขอบเขตในสีสันของเสียงฯลฯ เช่นเดียวกับพระอภัยมณี ตัวเอกในวรรณกรรม นักคลาริเน็ตจำเป็นที่จะต้องค้นหาตัวตน เสียงที่เป็นเอกลักษณ์เสียงที่มีมนต์วิเศษตามเนื้อเรื่อง โดยการประยุกต์ใช้เทคนิคการเล่นคลาริเน็ตและทักษะของการเป็นนักดนตรีที่มีอยู่เพื่อสร้างเสียงที่มีความพิเศษเปรียบเสมือนสะพานเชื่อมรอยต่อความเป็นนักดนตรีคลาสสิกสู่วัฒนธรรมท้องถิ่นของตัวผู้เล่นเอง

[5]Hall, Tom. “Notational Image, Transformation and the Grid in the Late Music of Morton Feldman,” in Current Issues in Music. 2007, p1.

จากที่ได้กล่าวไปแล้วว่าเนื้อเรื่องจากวรรณกรรมไม่ได้มีการระบุชัดเจนว่าปี่ที่พระอภัยมณีใช้นั้นเป็นปี่ประเภทใด มีการถกเถียงกันอยู่ในหมู่นักเป่าปี่ไทยเพื่อหาข้อสรุปว่า ปี่ของพระอภัยมณีเป็นปี่ชนิดใดกัน จึงทำให้สามารถคิดตามจินตนาการได้ว่าอาจจะเป็นปี่ในเช่นเดียวกันกับที่ปรากฏบนรูปปั้นของพระอภัยมณีที่กำลังนั่งเป่าปี่ในที่จังหวัดระยองก็เป็นได้ หรืออาจจะเป็นปี่ไทยชนิดอื่นๆ เช่น ปี่ชวา ปี่แน ปี่โนรา หรือปี่จุม ทั้งนี้ปี่ไทยแต่ละชนิดก็ให้เนื้อเสียงและสีสันของเสียงที่แตกต่างกันไป ปี่แต่ละประเภทน่าจะใช้ให้เหมาะสมในบริบทที่แตกต่างกัน

ด้วยผู้วิจัยมีภูมิลำเนาเดิมอยู่ที่จังหวัดเชียงใหม่ จึงมีความรู้สึกคุ้นเคยกับเสียงปี่แนที่มักใช้ประกอบในวงดนตรีล้านนาในงานทั้งมงคลและอวมงคลที่รับใช้พิธีกรรมทางสังคมต่างๆ ในท้องถิ่นของภาคเหนือ ได้ยินบ่อยครั้งตั้งแต่เยาว์วัย จึงเกิดความคิดที่จะศึกษาปี่แนโดยการเก็บข้อมูลภาคสนามโดยสัมภาษณ์นักดนตรีล้านนา อาจารย์ภานุทัต อภิชนาธง นักดนตรีล้านนาที่มีชื่อเสียงในจังหวัดเชียงใหม่ นอกจากจะมีความสามารถในการเล่นปี่แนที่เป็นที่ยอมรับในระดับท้องถิ่นแล้ว อาจารย์ภานุทัต ยังได้รับเชิญไปแสดงดนตรีพื้นเมืองในหลายประเทศ เป็นผู้ที่มีความคิดก้าวหน้าในการประยุกต์ใช้งานดนตรีล้านนาเข้ากับดนตรีตะวันตกในลักษณะของเพลงสตริงคอมโบที่ใช้เทคโนโลยีการบันทึกเสียง อาจารย์ภานุทัตได้สาธิตเทคนิคการเล่นปี่แนและบรรเลงเพลงพื้นเมืองหลายเพลงที่มีอารมณ์ความรู้สึกสอดคล้องกับเนื้อเรื่องพระอภัยมณี ในตอน “พระอภัยมณีและศรีสุวรรณเรียนวิชา” ที่ทำให้ได้รูปแบบของทำนองและจังหวะที่อยู่ในลีลาของปี่แนและดนตรีล้านนา

หลังจากที่ได้พยายามถอดทำนองและจังหวะดังกล่าวมาเป็นโน้ตในแบบสากล พบว่ามีปัญหาอย่างมาก หากต้องการให้คลาริเน็ตเล่นได้ในลีลาที่เหมือนปี่แน จึงทำให้การถอดโน้ตเพื่อที่จะเล่นบนคลาริเน็ตให้มีความใกล้เคียงกับต้นฉบับมากที่สุดนั้นเป็นเรื่องที่ทำได้ยากมาก เพราะด้วยลีลาและเทคนิคของการเล่นปี่แนมีความยืดหยุ่นและเป็นอิสระตามบุคลิกของดนตรีพื้นเมือง ไม่มีแบบแผนการเล่นที่รัดกุม มีเทคนิคหลายอย่างที่ปฏิบัติได้ง่ายบนปี่แน แต่กลับปฏิบัติได้ยากมากบนคลาริเน็ต ด้วยที่ปี่แนนั้นเป็นเครื่องดนตรีพื้นเมือง ไม่ได้มีระบบกลไกช่วยในเรื่องของการเปิด-ปิดรูเหมือนของคลาริเน็ตที่มีการพัฒนาระบบคีย์กดจึงสามารถไล่นิ้วได้อย่างรวดเร็ว ไม่ว่าจะเป็นการพรมนิ้วทั้งที่ใช้นิ้วเดียวและใช้สองนิ้ว ต่างจากระบบนิ้วของคลาริเน็ต ในงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้ได้ใช้คลาริเน็ตในระบบฝรั่งเศสหรือระบบโบห์ม (Boehm System) ที่แม้จะมีข้อดีในการเล่นระดับเสียงได้แม่นยำ แต่กลับทำให้เทคนิคที่กล่าวมาของปี่แนนำมาปฏิบัติบนคลาริเน็ตได้ค่อนข้างยาก เนื่องจากระบบคีย์ที่ซับซ้อนกว่าปี่แนทำให้กดนิ้วได้ช้ากว่าการกดนิ้วบนปี่แนที่จะใช้เพียงการปิดรูในการไล่เสียงเท่านั้น

นอกจากนี้การถอดโน้ตจากการเล่นปี่แนที่บรรเลงโดยอาจารย์ภานุทัต อภิชนาธง และการเล่นปี่ในจากอาจารย์สมนึก แสงอรุณ ในช่วงที่ให้สัมภาษณ์และการสาธิตการเล่นปี่ในลีลาต่างๆ โดยมีการคัดเลือกทำนองบางตอนของเพลงไทยเดิมและเพลงไทยล้านนามาเป็นวัตถุดิบสำคัญทางดนตรีที่สะท้อนลีลาของปี่แน โดยการนำโน้ตประดับบางส่วนมาใช้ ประกอบกับคำปรึกษาจากอาจารย์สมนึก ซึ่งนอกจากจะเป็นผู้เชี่ยวชาญปี่ในที่สามารถเล่นคลาริเน็ตในลีลาของเพลงไทยได้อย่างเชี่ยวชาญแล้ว อาจารย์สมนึกได้ประยุกต์ใช้เทคนิคการเป่าปี่ในในการเล่นคลาริเน็ตเพลงไทยโดยใช้เทคนิคควง ครั่น พรืม พรม และการระบายลม[6] เพื่อทำให้เสียงคลาริเน็ตมีลีลาและแบบฉบับของปี่ไทย แม้จะไม่สามารถเทียบได้กับความพลิ้วไหวของปี่ไทยได้ตามแบบฉบับ แต่การดัดแปลงทำนอง

[6]อนันต์ สบฤกษ์. บทบาทและหน้าที่ของปี่ในวงดนตรีไทย. (นครปฐม: สัมพันธ์พาณิชย์, 2533), หน้า 44.

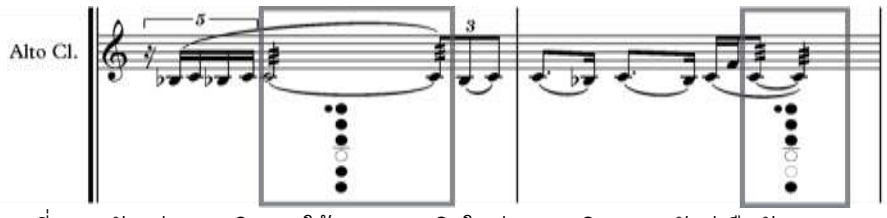
เพิ่มโน้ตสะบัดจำนวนมากพร้อมกับการแปรสัญญาณเสียงของคลาริเน็ตน่าจะทำให้สามารถเติมเต็มมิติของเสียงที่ได้ทำการถ่ายทอดจากปี่แนสู่คลาริเน็ตให้ได้ใกล้เคียงมากที่สุด

การเทียบเคียงเทคนิคที่เป็นไปได้ของปี่แนสู่เทคนิคการเล่นคลาริเน็ต

จากการทดลองนำเทคนิคการเล่นปี่แนมาประยุกต์ใช้ในการเล่นคลาริเน็ต แม้มีข้อจำกัดทางเทคนิคบางประการของระบบคีย์ที่ทำให้ไม่สามารถปฏิบัติได้ใกล้เคียงกับเทคนิคการเล่นปี่แน จึงมีการเทียบเคียงเทคนิคของทั้งสองเครื่องดนตรีให้มีความเป็นไปได้มากขึ้น จึงพบว่ามีเทคนิค 3 เทคนิคที่มีความคล้ายคลึงกันแต่อาจจะได้เสียงที่แตกต่างไปบ้างด้วยเรื่องของเวลา (Timing) ที่ต่างกัน ดังนี้

1. การพรมนิ้ว (Trill)

การพรมนิ้วในเครื่องดนตรีล้านนาจำพวกปี่แนหรือขลุ่ยนั้นมีอยู่ 2 แบบคือ แบบที่ใช้การพรมนิ้วเพียงนิ้วเดียวและการพรมนิ้วที่ใช้สองนิ้ว พบว่าผู้ที่จะเล่นปี่แนได้นั้นต้องเริ่มจากการเป่าขลุ่ยก่อนซึ่งมีเทคนิคการพรมนิ้วที่คล้ายคลึงกันและมักจะพรมนิ้วด้วยความรวดเร็ว ทั้งนี้ความเร็วของการพรมนิ้วจะขึ้นอยู่กับลักษณะเพลงที่บรรเลง หากเป็นเพลงที่มีความสนุกสนาน ความเร็วของการพรมนิ้วจะค่อนข้างเร็วเพื่อให้เกิดความครึกครื้นและได้เสียงที่สดใสสอดคล้องกับอารมณ์เพลง ต่างจากเพลงที่มีอารมณ์เศร้าหรืออ่อนหวานที่มีลีลาจังหวะช้า การพรมนิ้วจะช้าลง อย่างไรก็ตาม ความเร็วในการพรมนิ้วของคลาริเน็ตจะค่อนช้ากว่าการพรมนิ้วบนปี่แน และมีการพรมนิ้วที่ใช้นิ้วเพียงนิ้วเดียว หากต้องการเชื่อมโยงเทคนิคการพรมนิ้วที่ใช้สองนิ้วบนปี่แนอาจเปรียบเทียบได้กับเทคนิคแทมเบอทริล (Timbre Trill) ที่ไม่ได้ใช้นิ้วเพียงสองนิ้วเหมือนกับเทคนิคบนปี่แนแต่อาจเพิ่มนิ้วเข้าไปในการพรมนิ้วได้หลายนิ้ว ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับสีสันและอินโทเนชัน (Intonation) ว่าเป็นไปตามที่นักประพันธ์เพลงต้องการใช้ในช่วงหรือตอนหนึ่งของบทเพลงอย่างไร ซึ่งการปิดนิ้วของคลาริเน็ตนั้นมีจุดประสงค์ 2 ประการ คือ ประการแรกปิดนิ้วเพื่อแก้ปัญหาด้านอินโทเนชันหรือเรียกว่า แมสกิง (Masking) โดยหากปิดนิ้วด้วยจำนวนนิ้วมากขึ้นอินโทเนชันจะต่ำลง ในทางกลับกันหากเปิดนิ้วมากขึ้น อินโทเนชันจะสูงขึ้น และประการที่สองสำหรับการปิดนิ้วเพื่อปรับคุณภาพเสียงให้ดีขึ้นหรือเรียกว่า คัลเลอร์ฟิงเกอริง (Color Fingerings)[7] ซึ่งโน้ตในช่วง โธรตโน้ต (Throat Note) ที่เป็นช่วงเสียงที่มีคุณภาพเสียงที่ค่อนข้างบาง การเพิ่มนิ้วในการกดมากขึ้นอาจช่วยปรับคุณภาพเสียงให้มีทั้งอินโทเนชันที่ดีขึ้นและทำให้โน้ตในช่วงเสียงช่วงนี้กังวานมากขึ้น ในงานชิ้นนี้ใช้เทคนิคทั้งการพรมนิ้วที่ใช้นิ้วเดียวและแทมเบอทริลในบางตอน เพื่อสะท้อนถึงเทคนิคการพรมนิ้วที่เป็นเทคนิคที่โดดเด่นของปี่แน



ภาพที่ 1 ตัวอย่างเทคนิคการใช้แทมเบอทริลในช่วงการเดินทางกลับสู่เมืองจันตคามของพระอภัยมณีและศรีสุวรรณ

[7]Rehfeldt, Phillip New Clarinet Directions for Clarinet. (Lanham, MD: Scarecrow Press, 2003) p. 20.

Veridian E-Journal, Silpakorn University
ISSN 1906 - 3431

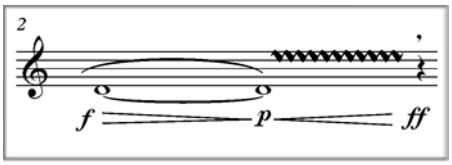
2. การครั่นหรือวิบราโต (Vibrato)

ดนตรีล้านนาเช่นเดียวกับดนตรีไทยโดยทั่วไปจะมีเทคนิคการสั่นเสียงยาวด้วยความเร็วต่างๆ กันที่เรียกว่า “ครั่น” ซึ่งตรงกับเทคนิคที่ใช้ในเครื่องดนตรีตะวันตกและในคลาริเน็ตคือการใช้วิบราโต (Vibrato) เทคนิคนี้ไม่เป็นที่นิยมมากนักในกลุ่มนักคลาริเน็ตคลาสสิกแต่อาจจะพบนักคลาริเน็ตแจ๊สที่มักใช้เทคนิควิบราโตอย่างแพร่หลาย ซึ่งแตกต่างจากเครื่องลมไม้เครื่องอื่นอย่างเช่น ฟลู้ต (Flute) โอโบ (Oboe) และ บาสซูน (Bassoon) ที่นิยมใช้วิบราโตกันอย่างแพร่หลายและเป็นเทคนิคที่จำเป็นในการเล่นเครื่องดนตรีดังกล่าว ทั้งนี้ในเครื่องลมไม้ของดนตรีตะวันตกจะใช้ระดับความเร็วของการทำวิบราโตแตกต่างกันโดยมักสัมพันธ์กับความเร็วของเพลง หากแต่ลักษณะการครั่นของปี่แนนั้นส่วนใหญ่จะอยู่ในระดับที่เร็วมากเมื่อเทียบกับการทำวิบราโตบนคลาริเน็ต โดยจะสั่นมากเป็นพิเศษเมื่อต้องทอดเสียงยาวๆ ทั้งนี้เพื่อให้เสียงลากยาวมีความน่าสนใจมากขึ้น ในทางกลับกันหากมีไล่โน้ตเร็วๆ ระดับความเร็วของการครั่นนั้นอาจช้าลงหรืออาจไม่มีการใช้เลย เนื่องจากการประดับโน้ตจำนวนมากทำให้ได้สีสันของเสียงมากพอและมีความน่าสนใจ

การใช้เทคนิคครั่นหรือการทำวิบราโตในการเล่นคลาริเน็ตนั้นสามารถปฏิบัติได้ 2 วิธี คือ

1. การขยับปากขณะเป่าเพื่อให้ได้เสียงที่สั่นเป็นจังหวะช้าและเร็วตามที่ต้องการ
2. การสั่นกระบังลมซึ่งอาจมีข้อจำกัดที่ไม่สามารถทำให้เร็วมากๆ ได้การประยุกต์ใช้เทคนิคครั่นในคลาริเน็ตจึงสามารถทำได้ในขณะที่ลากเสียงยาวๆ และจำเป็นต้องจำกัดให้เครื่องดนตรีที่เล่นคลอมีลักษณะพื้นผิวที่ค่อนข้างบาง เพื่อให้ผู้ฟังได้ยินสีสันของเสียงที่เปลี่ยนไปในขณะทำเทคนิคดังกล่าว

ภาพที่ 2 ตัวอย่างโน้ตที่ถอดมาจากการบันทึกเสียงสาธิตการเล่นปี่แนโดยอาจารย์ภานุทัตน์ อภิชนาธง



ภาพที่ 3 ตัวอย่างเทคนิคการทำวิบราโตหรือครั่นบนการเดี่ยวคลาริเน็ตจากช่วงนำเสนอตัวละคร ‘พระอภัยมณี’

3. การเอื้อนเสียงหรือปอร์ตาเม็นโต (Portamento)

ปี่ไทยไม่ว่าจะเป็นจะเป็นปี่ในหรือปี่แนก็ตาม จะมีเทคนิคการเอื้อนเสียงที่มีความโดดเด่นและเป็นเทคนิคที่ทำให้เสียงปี่สามารถเลียนเสียงของมนุษย์ได้เหมือนจริง ด้วยเหตุที่สามารถเชื่อมต่อหรือเลื่อนไหลจากโน้ตเสียงหนึ่งไปอีกเสียงหนึ่ง ทั้งที่มีขั้นคู่เสียงใกล้และไกลราวกับเป็นเสียงร้องของมนุษย์ที่สะท้อนถึงอารมณ์ความรู้สึกที่มีความอ่อนไหว สามารถทำเสียงโหยหวยหรือสะอึกสะอื้นโดยแทบจะไม่มีข้อจำกัดเลย โดยเฉพาะนัก

เป่าปี่ไทยที่มีฝีมือฉกาจแล้ว จะสามารถควบคุมความเร็วของการเอื้อนโน้ตเปรียบดังนักร้อง นับเป็นเรื่องปกติที่นักปี่มักจะร้องเพลงได้เช่นเดียวกับนักร้องจริงๆ ซึ่งทำให้เสียงปี่สะท้อนถึงเทคนิคต่างๆ ที่นักร้องมักจะใช้ในการร้องเพลง อาจารย์เสรี หวังในธรรมได้บรรยายในการแสงดนตรีไทยของกรมศิลปากรว่า “ปี่ไทยใช้เป่าล้อเลียนเสียงคนได้ดี เช่น การ “ว่าดอก” ในเพลงต่างๆหรือการเป่าล้อเลียนคำร้องในเพลงบทฉุยฉาย” ในหัวข้อ เกร็ดความรู้เรื่องปี่ไทย โดยศาสตราจารย์กิตติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล[8]

เทคนิคปอร์ตาเม็นโตนั้นตามปกติเป็นเทคนิคที่ใช้ในเครื่องสายที่มีการเลื่อนนิ้วที่กดอยู่บนสายไปด้านใดด้านหนึ่งเพื่อทำให้เกิดเสียงสูงต่ำลื่นไหลเช่นเดียวกับการเอื้อนของเครื่องดนตรีไทย แท้จริงแล้วหากจะให้ตรงกับเทคนิคของเครื่องเป่าจะต้องใช้เทคนิคกลิสซันโด (Glissando) ซึ่งเป็นการเอื้อนเสียงจากโน้ตในระดับเสียงหนึ่งไปยังโน้ตที่มีระดับเสียงที่สูงหรือต่ำต่างกัน ในคลาริเน็ตที่เล่นเพลงประเภทดนตรีคลาสสิกนั้นเพลงแรกๆ ที่ใช้เทคนิคนี้จะอยู่ในช่วงเดี่ยวคลาริเน็ตช่วงขึ้นเพลงในบทประพันธ์ Rhapsody in Blue ประพันธ์โดย จอร์จ เกิชวิน (George Gershwin) ที่นักคลาริเน็ตจะทำกลิสซันโดจากโน้ตเสียงต่ำไล่ขึ้นมาจนถึงโน้ตเสียงสูงที่กำหนดโดยผู้ประพันธ์ เพื่อแสดงออกในลีลาของดนตรีแจ๊ส การทำเทคนิคเช่นนี้บนคลาริเน็ตจะต้องอาศัยทักษะที่ต้องฝึกกันเป็นพิเศษ เหตุที่ปฏิบัติเทคนิคนี้ได้ยากเป็นเพราะคลาริเน็ตมีระบบนิ้วที่เอื้อต่อการเล่นให้ได้เสียงตรงระดับเสียง (In Tune) โดยระบบนิ้วจะมีหน้าที่จำกัดความคลาดเคลื่อนของระดับเสียงซึ่งทำให้เล่นกับเครื่องดนตรีที่ได้ทำการปรับระดับเสียงให้เท่ากันได้ง่ายขึ้น แต่การจะเอื้อนโน้ตให้ได้ตามต้องการนั้นจำเป็นต้องมีการปรับทั้งรูปปากการเคลื่อนนิ้วหรือการสไลด์นิ้วไปบนคีย์กด ต้องทำให้สัมพันธ์กันพอดีกันจึงจะสามารถเอื้อนเสียงได้ แต่ในกรณีที่เอื้อนเสียงจากโน้ตที่อยู่ใกล้เคียงกันในช่วงเสียงแคบๆ การปรับปากและระดับของโคนลิ้นอาจจะช่วยให้สามารถทำกลิสซันโดได้ การทำกลิสซันโดมักจะทำไปในทิศทางเดียว โดยส่วนใหญ่จะเอื้อนเสียงให้สูงขึ้น การเอื้อนเสียงลงในคลาริเน็ตนั้นทำได้ยากมาก นักคลาริเน็ตที่ทำได้ต้องมีความเชี่ยวชาญสูง

การพยายามประยุกต์ใช้เทคนิคการเอื้อนเสียงในปี่ไทยทั้งปี่แนและปี่ในมาสู่เทคนิคการเล่นคลาริเน็ตทำได้ค่อนข้างยากและมีข้อจำกัดเนื่องจากความเร็วและความคล่องตัวในการทำเทคนิคนี้บนปี่แนจะทำค่อนข้างเร็วและเป็นธรรมชาติ สามารถพูดได้ว่านักเป่าปี่ไทยฝีมือฉกาจจะทำการเอื้อนเสียงได้อย่างพลิ้วไหว การเอื้อนเสียงในปี่ไทยนั้นทำได้อย่างพิสดารทั้งขึ้นและลง ทั้งช้าและเร็ว ซึ่งใกล้เคียงกับการทำปอร์ตาเม็นโตบทเครื่องสายเช่นไวโอลินหรือเครื่องอื่นๆ ในตระกูลที่ทำได้ทัดเทียมกับปี่ไทย จึงควรเรียกเทคนิคการเอื้อนของปี่ไทยให้เทียบเคียงกับเทคนิคปอร์ตาเม็นโตจึงจะเหมาะสมกว่าเทคนิคกลิสซันโด เทคนิคการเอื้อนนั้นถือว่าเป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้เสียงของเครื่องดนตรีไม่ว่าจะทั้งไทยและเทศ มีความคล้ายคลึงกับเสียงของนักร้อง แม้คลาริเน็ตจะไม่สามารถทำเทคนิคปอร์ตาเม็นโตได้คล่องแคล่วเท่ากับปี่แนหรือปี่ในก็ตาม ซึ่งอาจเป็นข้อโต้แย้งว่าคลาริเน็ตไม่สามารถทดแทนเสียงร้องของมนุษย์ได้ทัดเทียมกับปี่ไทยทั้งสอง แต่จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ของคลาริเน็ตคลาริเน็ตได้ถูกหยิบยกและเปรียบเทียบลักษณะของน้ำเสียงที่ลื่นไหลและมีความละม้ายคล้ายคลึงกับเสียงของนักร้องโดยมีการอ้างถึงคอนเสิร์ตที่แสดงโดย อันทอน ชตัดเลอร์ (Anton Stadler) ในปี ค.ศ. 1785 ชตัดเลอร์คือนักคลาริเน็ตที่โมสาร์ทประพันธ์เพลง Clarinet Concerto KV.622 ที่ถือเป็นผลงานการประพันธ์เพลงคลาริเน็ตชิ้นสำคัญของโลก โดยอลัน แฮ็งเกอร์ได้นำเนื้อความบทวิจารณ์คอนเสิร์ตของ เจ.เอฟ. ชิงค์ (J.F. Schink) ที่

[8]พูนพิศ อมาตยกุล. สยามสังคีต. (กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์, 2524) หน้า 27.

Veridian E-Journal, Silpakorn University
ISSN 1906 - 3431

บรรยายการแสดงคอนเสิร์ตครั้งนั้นไว้ว่า “ผู้เขียนไม่เคยคิดเลยว่าเสียงคลาริเน็ตของคุณจะทำให้ผู้เขียนนึกถึงเสียงร้องของมนุษย์ได้เพียงนี้ ด้วยความละเอียดอ่อนและเสียงอันไพเราะคงไม่มีใครสามารถจะทนได้...”[9]

จากคำกล่าวอ้างดังกล่าวคงเป็นสิ่งยืนยันว่าเสียงของคลาริเน็ตมีความละเอียดอ่อนพลิ้วไหวราวกับเสียงร้องของมนุษย์ซึ่งเป็นคุณสมบัติของบรรดาปี่ไทย ไม่ว่าจะเป็นปี่แนหรือปี่ในซึ่งทำหน้าที่เป็น ‘นักร้อง’ ในวงดนตรี โดยเทคนิคหนึ่งที่ทำให้เกิดความเป็นไปได้นี้ คือ ปอร์ตาเม็นโตนั่นเอง

ภาพที่ 4 ตัวอย่างโน้ตที่ถอดมาจากการบันทึกเสียงการสาธิตการเล่นปี่แนโดย อ.ภานุทัตน์ อภิชนาธง

ภาพที่ 5 ตัวอย่างเทคนิคการทำปอร์ตาเม็นโตที่ใช้ในช่วงการเดินทางไปเรียนวิชาของพระอภัยมณีและศรีสุวรรณ

การใช้เทคโนโลยีด้านเสียงเพื่อช่วยในการประพันธ์เพลง

การใช้ไมโครโฟนสำหรับนักดนตรีเปรียบเสมือนการใช้กล้องถ่ายภาพสำหรับนักแสดง เหมือนกับการกำกับและให้นักดนตรีจำลองสถานการณ์ต่างๆ ช่วยทำให้นักดนตรีสามารถค้นหรือสร้างสรรค์ความคิดทางดนตรี เสียงและพื้นผิว (Texture) ในรูปแบบต่างๆ ผ่านไมโครโฟน ในขณะที่การฟังเสียงที่ได้บันทึกไว้เปรียบเสมือนกระจกเงาที่สะท้อนลักษณะท่าทางและอารมณ์ของนักแสดงและนักดนตรี การนำวิธีการนี้มาใช้เพื่อทำให้นักดนตรีเกิดความคุ้นเคยการสร้างเสียงภายใต้ความนึกคิดและจินตนาการของเสียงที่คิดไว้ ผ่านออกมาเป็นเสียงคลาริเน็ต ซึ่งจากการทำงานได้มีการบันทึกเสียงอย่างต่อเนื่องตลอดขั้นตอนการทำงาน โดยแต่ละครั้งจะมีการพูดคุยและตกลงเรื่องราวหรือสถานการณ์ที่ต้องการให้นักคลาริเน็ตจินตนาการ เสียงที่ได้บันทึกไว้จะถูกจัดหมวดหมู่และแยกเป็นประเภท เสียงใหม่ๆ ที่ได้จะนำไปพัฒนาและกลายมาเป็นส่วนหนึ่งของงานสร้างสรรค์ทางดนตรีชิ้นนี้ในที่สุดวิธีการสร้างงานดนตรีในลักษณะนี้ช่วยให้เกิดปฏิสัมพันธ์ระหว่างการแสดงและการประพันธ์ดนตรีซึ่งสามารถเทียบเคียงได้กับสร้าง ‘ดนตรีที่เริ่มต้นด้วยเสียงและจบด้วยเสียง’

นักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศส ลูค แฟร์รารี (Luc Ferrari)[10] ใช้เทคนิคเดียวกันนี้ในการแต่งเพลงในผลงานชุด “Tatologos” ที่เริ่มจากการทำงานร่วมกันกับนักดนตรีในสตูดิโอ โดยไม่ใช้การบันทึกโน้ตในขั้นตอน

[9] Hacker, Alan. Mozart and the Basset Clarinet. The Musical Times, 110 (April, 1969): p.359.

[10] นักประพันธ์ชาวฝรั่งเศส มีช่วงชีวิตอยู่ใน ค.ศ. 1929-2005 ศึกษาการประพันธ์เพลงกับนักประพันธ์ที่มีของโลกหลายท่านเช่น ออนเนเกอร์ (Honegger) และ เมสเซียน (Messiaen) แฟร์รารีเป็นผู้ก่อตั้ง ‘Groupe de Recherches Musicales’ ขึ้นใน ค.ศ.1958 ผลงานของแฟร์รารีแบ่งเป็นทั้งผลงานการประพันธ์เพลงทั่วไปและในแบบดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ เช่น *Histoire du plaisir et de la désolation* (1979–81) *Journal intime* (Paris, 1982) และ *Cahier du soir* (Strasbourg, 1994)

การประพันธ์เพลง แต่ให้นักดนตรีด้นดนตรีสดจากกฎหรือกติกาที่ได้วางไว้แล้ว เสียงที่เกิดขึ้นตลอดกระบวนการค่อยๆ ปะติดปะต่อจนกลายเป็นงานดนตรีในที่สุด

นักประพันธ์เพลงประเภทดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ (Electro-acoustic Composer) ส่วนใหญ่มีวิธีการประพันธ์เพลงคล้ายกับนักดนตรีพื้นบ้าน โดยจะเริ่มกระบวนการจากการค้นหาเสียงหรือทำนองที่ต้องการด้วยสัญชาตญาณ เสียงที่มีความเกี่ยวข้องกับเรื่องราว สถานการณ์หรืออารมณ์ที่ต้องการ จากเล็กๆ ขยายเป็นเพลงที่มีความยาวมากขึ้นจนในที่สุดได้เป็นบทประพันธ์ขึ้นมา วิธีนี้ค่อนข้างจะต่างอย่างเห็นได้ชัดกับนักประพันธ์ที่เริ่มด้วยการเขียนโน้ต โดยทำการวางแผนหรือได้ยินภายในความคิดมากกว่าการจะจับต้องเครื่องดนตรีและเล่นเพื่อหาเสียงที่ตนเองต้องการ

สำหรับงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้แม้จะมีการกำหนดการบรรยายหรือเนื้อหาการบรรยายทางดนตรีอย่างชัดเจน แต่มิได้ตั้งกฎหรือแนวทางการเล่นสำหรับนักคลาริเน็ตแต่อย่างใด โดยมีการแบ่งประเภทของการด้นและการสร้างเสียงต่างๆ แยกเป็นประเภทได้ดังนี้

1. การเลียนเสียงธรรมชาติ (Onomatopeias) โดยใช้ทุกส่วนของเครื่องดนตรีคลาริเน็ตที่สามารถทำให้เกิดเสียงได้และได้เสียงต่างๆ ที่มีความน่าสนใจและสามารถนำมาใช้ในงานได้ เสียงสัตว์เช่น นกชนิดต่างๆ หมี วัว ฯลฯ

2. การนึกถึงวัตถุ (Inanimated-object Sound) เช่น หิน ต้นไม้ ป่า และถ่ายทอดเสียงเหล่านั้นด้วยคลาริเน็ต

3. การเลียนเสียงของธรรมชาติ (Elemental Sound) เช่น ลม ทะเล ป่า ฯลฯ

4. การพัฒนาลักษณะทางพื้นผิวบนบันไดเสียงหรือโหมดที่กำหนดไว้ก่อนหน้านี้แล้ว

5. การสร้างเสียงคล้ายเครื่องกระทบหรือเสียงที่เกิดจากการสั่นสะเทือนของวัตถุที่เบาแทบจะไม่ได้ยิน (High Transient Sound) เช่น เสียงการกดคีย์คลาริเน็ต เป็นต้น

6. การสร้างเสียงด้วยเทคนิคพิเศษต่างๆ ของการเล่นคลาริเน็ต เช่น เสียงควบ (Multiphonics) การรัวลิ้น (Flutter Tongue)

เสียงต่างๆ ที่สร้างขึ้นนี้ในที่สุดผู้สร้างงานได้จัดเป็นหมวดหมู่คล้ายกับการผสมสีของจิตรกรที่จะผสมสีเตรียมรอไว้ในถาดสีโดยจะมีการจัดเฉดสีต่างๆ ไล่เรียงตามลำดับความอ่อนไปเข้มเพื่อความสะดวกยามที่ต้องการใช้สีสันนั้นมาแต่งแต้มลงบนชิ้นงาน วิธีนี้ช่วยให้ความคิดต่างๆ จับตัว ตกผลึก และจัดวางไว้บนสกอร์เพลงหรือการบันทึกเสียงไว้ เพื่อนำมาใช้ในการแสดงภายหลังตามบรรยากาศ อารมณ์ หรือเหตุการณ์ที่ต้องการบรรยาย

การใช้เทคโนโลยีด้านเสียงเสมือนแว่นขยายทางเสียง (Magnifying Sound)

การใช้เทคโนโลยีการขยายเสียงในลักษณะนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อช่วยขยายเสียงที่อาจไม่ได้ยินเนื่องจากมีระดับเสียงที่เบส สีสันของเสียงที่มีความละเอียดอ่อนที่เกิดจากการเล่นคลาริเน็ต เช่น การเป่าลมเบาๆ ผ่านปากเป่า (Mouthpiece) ซึ่งลักษณะการเกิดเสียงแบบนี้สร้างฮาร์โมนิกส์ของเสียงและสีสันที่ไม่สามารถได้ยินจากการเล่นคลาริเน็ตปกติ เสียงดังกล่าวได้ถูกจัดเก็บในเทคนิคของการแซมปลิง (Sampling) ซึ่งเป็นวิธีการบันทึกเสียงเก็บไว้ในรูปของคลื่นเสียงทางอิเล็กทรอนิกส์และสามารถนำกลับมาใช้ใหม่ด้วยวิธีการแปรสัญญาณเสียงจากซอฟท์แวร์คอมพิวเตอร์ อันอาจจะนำไปใช้ในบางตอนของบทประพันธ์แทนเสียงเครื่องกระทบ เช่น เสียงฆ้อง

Veridian E-Journal, Silpakorn University
ISSN 1906 - 3431

การขยายเสียงในแนวตั้ง (Vertical Zoom)

หลังจากการบันทึกเสียงด้วยวิธีการแซมปลิงเสียงแล้ว จึงนำเสียงที่ได้ซึ่งอาจเป็นเสียงช่วงสั้นๆ เพียงไม่กี่วินาที และนำเสียงนั้นมาขยายดูรูปแบบของคลื่นเสียง เปรียบเหมือนกับการมองดูคลื่นเสียงและใช้แว่นขยายทางเสียงซึ่งเรียกว่าปลั๊กอิน (Plug-in) ที่สร้างขึ้นเป็นพิเศษ สามารถใช้กับซอฟท์แวร์ทางดนตรีเช่น อะเบลตันไลฟ์ (Ableton Live) ด้วยปลั๊กอินดังกล่าวทำให้สามารถสำรวจเสียงนั้นๆ โดยละเอียดและมีการนำเสียงจากคลื่นเสียงช่วงสั้นๆ เหล่านั้นมารวมกันกลายเป็นแพ็ทเทิร์นเสียง (Sound Pattern) พื้นผิวเสียง (Sound Texture) รูปแบบใหม่ที่นำไปสู่การสร้างสรรค์ที่ได้สีสันของเสียงใหม่ๆ มากมาย และสามารถนำมาใช้กับการแสดงและการประพันธ์เพลงได้

การขยายเสียงในแนวนอน (Horizontal Zoom)

การยืดคลื่นเสียงที่ได้จากการทำแซมปลิง โดยยืดคลื่นเสียงจากการบันทึกเสียง“ควบ”(Multiphonic) จากการเล่นของนักคลาริเน็ตสองคนหรือมากกว่าเพื่อสร้างเสียงที่ให้สีสันหลากหลายด้วยการใช้ไมโครโฟนหลายตัว การยืดเสียงที่มีความยาว 20 วินาทีให้กลายเป็น 2 นาทีนั้นคล้ายกับการคลี่คลี่นเสียงหากเปรียบเป็นวัตถุที่ขดอยู่ การแผ่เสียงให้ยาวขึ้นทำให้เราสามารถได้ยินปรากฏการณ์ทางเสียงที่มีรายละเอียดของระดับเสียงนั้นๆ และขั้นคู่เสียงที่น่าสนใจ เทคนิคนี้ช่วยให้สามารถสร้างเสียงที่มีลักษณะซับซ้อนได้ เปรียบเทียบได้กับสีสันของเสียงที่มีความสลับซับซ้อนของปี่แนเทคนิคนี้ยังสามารถใช้ในการเปรียบเปรยให้การได้ยินเสียงเกิดเป็นมโนภาพ เปลี่ยนไปเป็นพลังงานในรูปอื่น เปลี่ยนความตระหนักรู้ในแง่ของเวลาและสถานที่ซึ่งเชื่อมโยงกับเนื้อเรื่องของพระอภัยมณี เมื่อสำเร็จการร่ำเรียนปี่ที่สามารถใช้เสียงปี่บังคับความรู้สึกนึกคิดของผู้คนได้ เทคนิคที่กล่าวมานี้ช่วยเพิ่มจำนวนสีสันของเสียงคลาริเน็ตมากมายซึ่งสามารถช่วยสนับสนุนการสื่ออารมณ์ความรู้สึกผ่านเสียงจากคลาริเน็ตและวงคลาริเน็ตห้าชิ้นให้สื่อสารกับผู้ฟังและพรรณนาเรื่องราวให้ผู้ฟังได้สัมผัสถึงจินตนาการของสุนทรภู่ผ่านโคลงกลอนที่งดงามด้วยมิติใหม่ของเสียงคลาริเน็ตในรูปแบบใหม่

การแสดงสดร่วมกับเครื่องมือทางดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ (Live Electronics)

การทดลองต่างๆ กับเสียงคลาริเน็ตด้วยวิธีการทางอิเล็กทรอนิกส์ การขยายเสียง (Amplification) การกรองสัญญาณเสียง (Filtering) การบิดระดับเสียง (Pitch Shifting) และการแปรสีสันของเสียง (Real-time Timbral Modifications)

การขยายเสียง (Amplification)

การใช้ระบบขยายเสียงช่วยขยายเสียงจากเทคนิคการเล่นคลาริเน็ตที่บางครั้งทำได้เฉพาะระดับเสียงเบาๆ เช่นการทำเสียง ‘ควบ’ ซึ่งเมื่อทำให้มีระดับความดังเพียงพอ สามารถใช้เป็นส่วนหนึ่งของการดำเนินฮาร์ไมนีได้ หรือการทำการตบนิ้วบนคีย์คลาริเน็ต (Key Click) ทั้งนี้การขยายเสียงจะมีการกำหนดชัดเจนว่าจะเน้นเทคนิคของคลาริเน็ตชนิดใดโดยเสียงคลาริเน็ตในแบบที่เป็นอะคูสติก หากสามารถสร้างระดับเสียงได้ดังเพียงพอ เสียงนั้นจะไม่ผ่านกระบวนการขยายเสียง

การกรองสัญญาณเสียง (Filtering)

การนำเสียงคลาริเน็ตผ่านการกรองสัญญาณเสียงโดยใช้ซอฟท์แวร์คอมพิวเตอร์เพื่อกรองสัญญาณเสียงในย่านความถี่น่าสนใจและแยกออกจากเสียงคลาริเน็ตจริง และนำกลับมาใช้ใหม่ในงานประพันธ์เพลง

การบิดระดับเสียง (Pitch Shifting)

การบิดระดับเสียงช่วยสร้างกลลวงให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกเหมือนกับการมองภาพหลอน (Illusion) ยกตัวอย่างเช่น ในขณะที่นักคลาริเน็ตกำลังเล่นอยู่ในอีแฟล็ตคลาริเน็ตซึ่งเป็นคลาริเน็ตขนาดเล็กและมักจะมีเสียงสูงแหลม หากผ่านวิธีการบิดระดับเสียงนี้แล้ว สามารถทำให้เสียงแหลมใสกลายเป็นคลาริเน็ตเสียงต่ำในช่วงเสียงของเบสคลาริเน็ต เทคนิคนี้สามารถสร้างความสับสนและบิดเบือนสัมผัสของการได้ยินซึ่งนำเสนอในเสียงของปี่ที่มีมนต์วิเศษ สอดคล้องกับเนื้อหาของวรรณกรรมที่ออกแนว ‘แฟนตาซี’

การแปรสีสันของเสียง (Real-time Timbral Modifications)

เป็นการรวมเทคนิคทางดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ที่ได้กล่าวมาแล้ว แต่จะใช้ในระหว่างการแสดงสดซึ่งใช้ร่วมกับการด้นที่มีการวางวัตถุดิบทางดนตรีชุดต่างๆ ไว้ในสกอร์เพลง เพื่อให้นักคลาริเน็ตได้ทดลองสร้างเสียงเลียนเสียงต่างๆ ในตอนที่พระอภัยมณีเรียนรู้วิชาปี่ การเรียนรู้เริ่มจากการเล่นเลียนแบบครูปี่ด้วยรูปแบบของจังหวะและทำนองง่ายๆ และมีความซับซ้อนขึ้น ทำนองและจังหวะมีความซับซ้อนขึ้น เสียงที่แปรไปมีการบิดมากขึ้นเรื่อยๆ ตามการดำเนินเนื้อหาที่เข้มข้นขึ้น

เทคนิคเหล่านี้ช่วยให้นักคลาริเน็ตสามารถพัฒนาแนวคิดของดนตรีใหม่ๆ ที่เกิดจากวิธีการแปรเสียงดังกล่าวได้ง่ายขึ้น ทักษะสำคัญที่นักคลาริเน็ตได้ฝึกและพัฒนาจากงานนี้คือ การด้น (Improvisation) ซึ่งการด้นระหว่างการทำงานเป็นการด้นที่ปฏิบัติอยู่ภายใต้โครงสร้างและนัยที่กำหนดไว้อย่างชัดเจน การทำงานร่วมกับเครื่องมือทางดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ช่วยชี้นำให้นักคลาริเน็ตได้สำรวจเครื่องดนตรีของตนเพื่อตอบสนองอารมณ์ทางดนตรีบางอย่าง ทำให้นักคลาริเน็ตไม่ยึดติดกับเสียงหรือเทคนิคเดิมๆ

สิ่งที่เป็นปัจจัยหลักที่ทำให้เกิดกระบวนการเรียนรู้ของนักคลาริเน็ตในกรณีนี้คือการตั้งคำถามและการค้นหาคำตอบที่ว่า ทำอย่างไรจึงจะสามารถสื่อสารกับผู้ฟังด้วยวัตถุดิบทางดนตรีและคุณสมบัติของเสียงที่สร้างขึ้น คำตอบที่ได้นั้นไม่ใช่คำตอบตายตัวหรือเกิดขึ้นทันทีทันใดแต่เป็นคำตอบที่ค่อยๆ รวมตัวกันจากการทดลอง จากการค้นหาคลังเสียงของนักคลาริเน็ตของแต่ละคนที่ร่วมแลกเปลี่ยนเทคนิคต่างๆ และเลือกสรรเสียงที่เหมาะสมที่สุดในการนำเสนออารมณ์ของตัวละครและบรรยากาศของเนื้อเรื่อง และนำมาใช้ทั้งในงานการประพันธ์เพลงหรือการแสดงสดในที่สุด

บทสรุปของการสร้างสรรค์งาน การดัดแปลงดนตรีจากวรรณกรรมไทย‘พระอภัยมณี’สำหรับคลาริเน็ตและปี่แน จบลงด้วยเสียงจากบทประพันธ์เพลงที่เป็นผลผลิตจากการเรียนรู้ในทุกส่วนของการทำงานทั้งงานภาคสนามที่ทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนความรู้จากครูปี่ทั้งปี่แนและปี่ใน การที่นักดนตรีคลาสสิกได้เข้าไปคลุกคลีกับยอดนักเป่าปี่แนและปี่ในที่เป็นหนึ่งในแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานครั้งนี้ ด้วยที่อาจารย์ทั้งสองท่านแม้เป็นผู้เชี่ยวชาญในดนตรีไทยที่คนรุ่นใหม่บางส่วนอาจไม่ได้ตระหนักถึงคุณค่าของมรดกที่ตกทอดมาจาก

บรรพบุรุษ ของไทยอาจมองข้าม แต่จากการได้ร่วมงานกับอาจารย์ทั้งสองท่าน พบว่าท่านมีความคิดก้าวหน้าในการสร้างสรรค์งานดนตรีอย่างมาก มีความรู้ความเข้าใจเรื่องเทคโนโลยีเสียงอย่างดีเยี่ยม และพยายามทุกวิถีทาง ทั้งเรื่องการวางพื้นฐานการสอนดนตรีไทยที่มีความก้าวหน้า หาทางแสดงให้นักเรียนและผู้ฟังของท่านได้เห็นถึงความสามารถในการเล่นเครื่องดนตรีและสร้างเสียงดนตรีที่เป็นมากกว่าความรู้ทางด้านทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรี แต่เป็นดนตรีที่สื่อสารความนึกคิด ดนตรีที่แสดงออกถึงสภาวะทางอารมณ์ที่ลึกซึ้งและซับซ้อนจากความสามารถเฉพาะตัวที่หลากหลาย ตั้งแต่การประดิษฐ์เครื่องดนตรี การขับร้อง การใช้เทคโนโลยีการอัดเสียง และการเป็นศิลปินอาร์สยามอย่างอาจารย์ภานุวัฒน์ อภิชนาธง และอาจารย์สมนึก แสงอรุณ นักเป่าปี่ในที่มีฝีไม้ลายมือการเล่นที่ถือว่าเป็นนักดนตรีไทยหัวก้าวหน้า มีกลวิธีการเล่นเทคนิคการเล่นปี่ในที่ทันสมัย ไม่เพียงเท่านั้นยังสามารถเล่นคลาริเน็ตในสำเนียงของปี่ในที่น่าทึ่ง สิ่งเหล่านี้ไม่เพียงแต่เปิดโลกทัศน์ของผู้สร้างงาน แต่ยังเป็นส่วนหนุนนำให้เกิดการผสมผสานแนวดนตรีทั้งไทยและเทศเข้าด้วยกัน นำไปผนวกกับความเชี่ยวชาญทางด้านดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ของ ดร.ชอง ที่เพิ่มขีดความสามารถในการสร้างเสียงใหม่จากการเล่นคลาริเน็ตทั้งเทคนิคทั่วไปและเทคนิคพิเศษต่างๆ สร้างเสียงคลาริเน็ตในรูปแบบใหม่ที่เป็นตัวแทนของเสียงปี่พระอภัยมณีจากการตีความของผู้สร้างงาน เสียงที่สามารถสื่อสารกับผู้ฟังหรือส่งมนต์สะกดตัวละครต่างๆ ด้วยอำนาจวิเศษ หรือด้วยเสียงคลาริเน็ตใหม่ที่เกิดจากการแปรสัญญาณเสียงที่ใช้เทคนิคทางเทคโนโลยีด้านเสียงต่างๆ ผู้สร้างสรรค์งานได้เป็นส่วนหนึ่งของวรรณกรรม ได้ดำเนินงานตามเนื้อเรื่องของ ‘พระอภัยมณีและศรีสุวรรณเรียนวิชา’ ที่ออกผจญภัยพบปะสิ่งใหม่ๆ มากมายในระหว่างการเดินทาง และตัดสินใจเรียนรู้วิชาด้วยการทดลองการใช้เทคนิคต่างๆ ที่ตนเองรู้ร่วมกับเทคนิคใหม่จากครูปี่จนกระทั่งสำเร็จได้วิชาการเป่าปี่วิเศษ เสียงปี่ที่เปรียบเสมือนคำพูดหรือเสียงร้องของพระอภัยมณีที่สุนทรภู่บรรยายจากโคลงกลอนที่มีความงดงาม เสียงดนตรีที่สามารถสื่อสารกับตัวละครต่างๆ ที่ทำให้เกิดเรื่องราวน่าติดตาม

เรื่องราวจบลงที่การเริ่มการผจญภัยครั้งใหม่ ที่ทั้งพระอภัยมณีและศรีสุวรรณจะออกไปเผชิญโลกกว้างโดยมีวิชาติดตัว วิชาที่นำพาให้เกิดเรื่องราวมากมาย เหมือนกับผู้สร้างงานที่ได้มีโอกาสเป็นพระอภัยมณีและที่ได้แสวงหาเสียงปี่คลาริเน็ตของพระอภัยมณี เสียงปี่แนวใหม่ที่จะเปิดโลกการสร้างสรรค์ทางดนตรีในการประพันธ์เพลงและการเล่นคลาริเน็ตต่อไป

เอกสารอ้างอิง

ภาษาไทย

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2530.
ณัชชา พันธุ์เจริญ. พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เกศกะรัต, 2554.
ตำรา ณ เมืองใต้. เล่าเรื่องพระอภัยมณี. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : สถาพรบุ๊คส์, 2548.
ธนิต อยู่โพธิ์. เครื่องดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร : กรมศิลปากร, 2530.
บูรณพันธ์ ใจหล้า. แน: พัฒนาการและกระบวนการสร้าง. เชียงใหม่ : วิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, 2555.
ประทวน เจริญจิตต์. พระอภัยมณีไม่ได้เป่าปี่. พิมพ์ครั้งที่ 1. นครปฐม : สัมพันธ์พาณิชย์, 2533.
พูนพิศ อมาตยกุล. สยามสังคีต. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์, 2524.

พัชรินทร์ ศุขประมูล, วัลภา ขวัญยืน และแสงจันทร์ ไตรเกษม. ดุริยางค์ผสานศิลป์. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2535.

พัทธยา จิตต์เมตตา. อวัจนสารในวรรณคดีเรื่องพระอภัยมณี. ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต,มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2523.Chareonbutra, Preeyaporn. Comparison of the Gender Values: Western Tales and Thai Tales. Doctor of Philosophy, Department of English, Illinois State University, 2008.

มนตรี อุมะวิชนี. ทัศนคติของสุนทรภู่ต่อเทคโนโลยีในเรื่องพระอภัยมณี. เทคโนโลยีกับภาวะทางสังคมของประเทศไทย เอกสารประกอบการประชุมทางวิชาการ สาขาสังคมศาสตร์ ครั้งที่ 24, 85-93. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2529.

สมบัติ จำปาเงิน. เครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีสากล. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2537.

สุนทรภู่. พระอภัยมณี. เล่มที่ 1, พิมพ์ครั้งที่ 2. 4 เล่ม. กรุงเทพฯ : เพชรกะรัต, 2554.

ภานุทัตน์ อภิชนาธง. ผู้เชี่ยวชาญการเล่นปี่แน, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2556.

สมนึก แสงอรุณ. ผู้เชี่ยวชาญการเล่นปี่ใน, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2556.

อนันต์ สบฤกษ์. บทบาทและหน้าที่ของปี่ในวงดนตรีไทย. พิมพ์ครั้งที่ 1. นครปฐม : สัมพันธ์พาณิชย์, 2533

อานันท์ นาคคง. อาจารย์ประจำมหาวิทยาลัยศิลปากร, สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2557.

อัญชลี ภู่ผะกา. พระอภัยมณี : การผสมผสานระหว่างขนบเดิมกับจินตนาการใหม่. ปาริชาต, 1(เม.ย.-ก.ย. 2547), 20-30.

ภาษาต่างประเทศ

Bailey, Derek. Improvisation: its Nature and Practice in Music. Massachusetts: Da Capo Press, 1993.

Druhan, Mary A., A Performer's Guide to Multimedia Compositions for Clarinet and Visuals: A Tutorial Focusing on Works by Joel Chadabe, Merrill Ellis, William O. Smith, and

Errante, F. Gerard. The Electronic Clarinet. Clarinet, Issue 3, 2005, 52-57.

Griffiths, Paul. "Ferrari, Luc." *The Oxford Companion to Music*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed January 19, 2014, http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.lib.ohio-state.edu/subscriber/article/opr/t114/e2472

Hacker, Alan. Mozart and the Basset Clarinet. The Musical Times, 110(April, 1969): 359-362.

Heiss, John C. Some Multiple-Sonorities for Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon. Perspectives of New Music, 7 (Autumn - Winter, 1968): 136-142.

Miller E., Terry, and Williams, Seans, eds. The Garland handbook of Southeast Asian music. New York: Routledge, 2008.

Rehfeldt, Phillip. New Clarinet Directions for Clarinet. Rev. ed. Lanham, MD: Scarecrow Press,2003.

Veridian E-Journal, Silpakorn University
ISSN 1906 - 3431

Reynold Weidenaar. Doctor of Musical Arts, School of Music, Graduate Faculty, Louisiana State University and agricultural and Mechanical College, 2003.

Morton, David. The Traditional Instrumental Music of Thailand. Doctor of Philosophy, Music School, University of California, Los Angeles, 1964.

Will Fulford-Jones. "Sampling." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web.23 Jan. 2014. <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.lib.ohiostate.edu/subscriber/article/grove/music/47228>.