บทความวิจัย

วิเคราะห์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์

ANALYSIS OF MUSICAL COMPOSITIONS IN RAMAYANA CHINESE OPERA PERFORMANCES

นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์[1] และ เทพิกา รอดสการ

Nanwarat Theppitak[1] and Tepika Rodsakarn

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

Srinakharinwirot University , Thailand

Email: toktak_24_10@hotmail.com[1]

Received 24 June 2024**; Revised** 36 July 2024**; Accepted** 25 February 2025.

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่องการศึกษาการสร้างอัตลักษณ์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ของสมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ของคณะงิ้วแซลั่งเง็กเล่าชุน ในสมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย ภายใต้ทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี วิธีการวิจัยเป็นเชิงคุณภาพ ซึ่งมีแนวคิดทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรีเป็นกรอบในการศึกษา ผู้วิจัยได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และศึกษาข้อมูลภาคสนามผ่านการสังเกต การสัมภาษณ์ และเก็บข้อมูลเชิงประจักษ์ เพื่อนำมาวิเคราะห์ข้อมูลในรูปแบบการบรรยายพรรณนา

ผลการวิจัยพบว่า บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ มีการใช้ระบบเสียง 7 เสียงดั้งเดิมของดนตรีแต้จิ๋วร่วมกับระบบ "Move Do" เพื่อสร้างความกลมกลืนระหว่างดนตรีและการขับร้อง ทำนองเพลงถูกสร้างสรรค์ขึ้นโดยใช้โหมดทำนองหลัก 4 แบบของดนตรีแต้จิ๋ว ได้แก่ คิงลัก ตั่งลัก อั่วโหงว และฮวงชั่ว ทำหน้าที่สื่ออารมณ์ตามเนื้อหาของฉาก โครงสร้างของเพลงประกอบด้วยบทนำ ทำนองหลัก ทำนองเชื่อม และดนตรีคลอประกอบการสนทนา ทำงานร่วมกันเพื่อขับเคลื่อนเรื่องราวและสื่ออารมณ์ของตัวละคร การเคลื่อนที่ของทำนองในเพลงส่วนใหญ่เป็นแบบข้ามขั้น โดยใช้คู่เสียงคู่ 2 เมเจอร์และคู่ 3 ไมเนอร์เป็นหลัก ส่วนจังหวะของทำนอง เปลี่ยนแปลงไปตามอารมณ์ของฉาก มีการใช้จังหวะเร็วเพื่อสร้างความตื่นเต้น จังหวะช้าเพื่อสื่อความเศร้า ด้านความดังเบา มีการเปลี่ยนแปลงระดับความดังเบาอย่างชัดเจนเพื่อเร้าอารมณ์ผู้ชมให้สอดคล้องกับเนื้อหาของฉาก การเลือกใช้เครื่องดนตรีแบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 2 กลุ่มหลัก คือ เครื่องดนตรีฝ่ายกำกับจังหวะ และเครื่องดนตรีฝ่ายดำเนินทำนอง โดยสรุปแล้ว บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วแต้จิ๋วเรื่องรามเกียรติ์เป็นผลงานที่แสดงถึงความสามารถในการผสมผสานดนตรีแต้จิ๋วเข้ากับวรรณคดีไทย โดยมีการใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือในการสื่อสารอารมณ์และเรื่องราวได้อย่างน่าสนใจ

คำสำคัญ: การวิเคราะห์; บทเพลงประกอบการ; การแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์

Abstract

This research aims to explore the musical identity within the Ramayana Chinese Opera performance by the Chae Lang Ngek Lao Chun Troupe, under the Chinese Opera Association of Thailand. It investigates this musical identity through the lens of cultural fusion in the creation of musical characteristics within the Ramayana Chinese Opera. Employing a qualitative research methodology, this study utilizes the concepts of identity and cultural fusion as its analytical framework. Data was gathered from relevant research documents and field studies through observation, interviews, and empirical data collection. The collected data was subsequently analyzed using a descriptive narrative approach.

The findings reveal that The musical composition for the Ramayana Teochew opera incorporates the traditional 7-tone scale of Teochew music with the "Move Do" system to create harmony between the music and vocals. The melodies are crafted using the four main melodic modes of Teochew music is King Lak, Tang Lak, Oua Ngouw, and Huang Suo each conveying distinct emotions aligned with the scene's content. The musical structure comprises an introduction, main themes, transitional melodies, and accompanying conversational music, all working in unison to drive the narrative and express the characters' emotions. The melodic progression predominantly features disjunct motion, employing major 2nd and minor 3rd intervals. The rhythmic variations shift according to the scene's emotional tone, utilizing fast tempos for excitement and slow tempos for sorrow. Dynamic changes are employed to vividly evoke audience emotions in accordance with the scene's narrative. The instrumentation is categorized into two main groups: rhythmic percussion and melodic instruments. In conclusion, the musical composition of the Ramayana Teochew opera showcases the successful fusion of Teochew music with Thai literature, effectively using music as a tool for emotional and narrative communication.

Keywords: Analysis; Musical Compositions; Ramayana Chinese Opera Performances

บทนำ

การแสดงงิ้วเป็นศิลปะการแสดงโบราณของจีนที่มีประวัติศาสตร์มาอย่างยาวนานและได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในหลายประเทศทั่วโลก รวมถึงประเทศไทย ในประเทศไทยการแสดงงิ้วได้รับการความนิยมให้อยู่ร่วมกับวัฒนธรรมไทยจากการสืบสานจากคนไทยเชื้อสายจีน และพบมากยิ่งในคนไทยเชื้อสายจีนแต้จิ๋ว งิ้วแต้จิ๋วจึงมีให้เห็นในสังคมไทยมาตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน สิ่งที่สร้างให้เกิดความคงอยู่ของศิลปะการแสดงแขนงนี้ ที่ซึ่งไม่ได้อยู่ในถิ่นกำเนิดของตนเอง เป็นการปรับตัว พัฒนา ผสมผสานให้เข้ากันได้กับวัฒนธรรมท้องถิ่น บ้างมีการใช้ภาษาไทยในการแสดง เพื่อให้ผู้บริโภคที่เป็นชาวไทยเข้าใจในเนื้อหาการแสดงของจีนที่ต้องการถ่ายทอด บ้างมีการนำเรื่องราววรรณคดีไทยมานำเสนอ เพื่อให้คนไทยที่เข้าใจเรื่องราวจากวัฒนธรรมของตนเป็นต้นทุนเดิมผ่านรูปแบบการแสดงงิ้วของจีน

วรรณคดีของไทยเรื่อง "รามเกียรติ์" มีต้นกำเนิดจากรามายณะของอินเดีย และแพร่หลายในเอเชียใต้ รวมถึงประเทศไทย โดยได้ปรับเนื้อหาให้เข้ากับวัฒนธรรมไทย รามเกียรติ์แสดงในลักษณะการแสดงแบบโขน ที่ผู้แสดงต้องสวม "หัวโขน" หรือมงกุฎที่จำแนกบทบาทของตัวละครออกเป็นฝ่ายยักษ์และฝ่ายลิง การแสดงส่วนใหญ่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสงครามและการต่อสู้ เป็นการแสดงที่ใช้ดนตรีปี่พาทย์และเพลงหน้าพาทย์เฉพาะสำหรับตัวละคร เพื่อสื่ออารมณ์และเนื้อเรื่อง อมรา กล่ำเจริญ (2557, น. 1-2)

คณะงิ้วแซลั่งเง็กเล่าชุน โดยการนำของคณะสมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย ได้มีการนำวรรณคดีของไทยเรื่อง "รามเกียรติ์" มาดัดแปลงและใช้ในการแสดงงิ้วแต้จิ๋ว ซึ่งเป็นการผสมผสานระหว่างศิลปะการแสดงจีนและวรรณคดีไทย การแสดงงิ้วรามเกียรติ์นี้เกิดขึ้นจากการสนับสนุนของกระทรวงวัฒนธรรม เพื่อส่งเสริมให้สมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย สร้างสรรค์ผลงานที่ผสมผสานวัฒนธรรมไทย-จีน โดยมีนายธิรภัทรานนท์ อนันต์กวิน รองนายกสมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย และเจ้าของคณะแซลั่งเง็กเล่าชุน เป็นผู้ริเริ่มนำวรรณคดีรามเกียรติ์แบบเต็มเรื่องมาสร้างสรรค์ในการแสดงงิ้วแต้จิ๋ว ซึ่งการแสดงนี้ได้จัดแสดงในงาน "อุ่นไอรักคลายความหนาว" เป็นครั้งแรก เมื่อวันที่ 17 กุมภาพันธ์ 2561 โดยได้รับแรงบันดาลใจจากงานเทศกาลรามเกียรติ์ในประเทศอินโดนีเซีย ซึ่งจัดขึ้นที่เมืองยอกยาการ์ตา ระหว่างวันที่ 5 - 10 กันยายน 2556 โดยมี 9 ประเทศ เข้าร่วมแสดงเรื่องรามเกียรติ์โดยอิงจากแบบฉบับของตนเอง ได้แก่ประเทศกัมพูชา อินเดีย ฟิลิปปินส์ ไทย สิงคโปร์ มาเลเซีย สปป. ลาว เมียนมาร์ และอินโดนีเซีย โดยการแสดงของประเทศสิงค์โปร์ ได้นำเสนองิ้วเรื่องรามเกียรติ์ในตอน “Jatayu's heroic fight with Ravana" (สดายุสู้กับทศกัณฐ์) ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของเรื่องราวรามเกียรติ์ในตอนสั้น ๆ และได้ปรับปรุงเนื้อหาและดนตรีให้เข้ากับรูปแบบงิ้วแต้จิ๋ว โดยอาจารย์หลี่ เซียน เลี๊ยะ เป็นผู้ประพันธ์เพลงประกอบในการแสดงทั้ง 2 ชุด

บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์เป็นองค์ประกอบสำคัญที่ช่วยสร้างบรรยากาศและสื่ออารมณ์ของการแสดง บทเพลงเหล่านี้ไม่เพียงแต่ทำหน้าที่เป็นพื้นหลัง แต่ยังช่วยขับเน้นเรื่องราว ตัวละคร และเหตุการณ์ต่าง ๆ ในการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ การพิจารณาคุณค่าของเพลงไม่ได้จำกัดอยู่เพียงแค่เนื้อหาและสาระที่สื่อออกมาเท่านั้น แต่ทำนองเพลงก็เป็นองค์ประกอบสำคัญที่ไม่สามารถมองข้ามได้ ทำนองเพลงเปรียบเสมือนเส้นทางที่เสียงเดินทางไป โดยมีจังหวะเป็นตัวกำหนดทิศทางและความต่อเนื่องของการเคลื่อนไหว เอกราช เจริญนิตย์ (2537: 43, อ้างใน ญาณเทพ อารมณ์อุ่น, 2554) ได้อธิบายไว้ว่าทำนองคือความต่อเนื่องของเสียงในแนวนอนที่มีระบบระเบียบ โดยมีช่วงเวลาเป็นตัวกำกับควบคุม ลักษณะของทำนองเพลงมีความหลากหลายและซับซ้อน ประกอบด้วยการเคลื่อนที่ขึ้นลงของเสียง การซ้ำท่อนทำนอง (Repeat) การกำหนดพิสัยของทำนอง (Range) และความสั้นยาวของเพลง นอกจากนี้ ทำนองยังแสดงออกถึงรูปแบบการเคลื่อนที่ที่แตกต่างกัน ซึ่งทั้งหมดนี้ล้วนมีส่วนสำคัญในการสร้างสรรค์อารมณ์และความรู้สึกที่เพลงต้องการสื่อสาร

ในการวิเคราะห์บทเพลง ถือเป็นกระบวนการที่ต้องใช้ความละเอียดอ่อนในการรับฟังและทำความเข้าใจโครงสร้างทางดนตรีอย่างลึกซึ้ง และการตีความรูปแบบการเคลื่อนที่ของเสียง องค์ประกอบเหล่านี้ล้วนเป็นกุญแจสำคัญที่นำไปสู่การเข้าใจเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์และเข้าถึงคุณค่าทางดนตรีของบทเพลงได้อย่างสมบูรณ์ ด้วยเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงมีความประสงค์วิเคราะห์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ โดยมุ่งเน้นศึกษาถึงลักษณะทางดนตรี เนื้อหาของบทเพลง และบทบาทของบทเพลงในการสื่อความหมายของ

การแสดง โดยครอบคลุมการวิเคราะห์องค์ประกอบต่าง ๆ ที่กล่าวมาข้างต้น เพื่อให้ได้มาซึ่งความเข้าใจที่ครอบคลุมและลึกซึ้งยิ่งขึ้น

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อวิเคราะห์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์

วิธีการดำเนินการวิจัย

งานวิจัยนี้เลือกใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research Methodology) โดยมีแนวคิดทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี เป็นแนวทางในการศึกษา โดยเริ่มจากการศึกษาค้นคว้าเอกสาร หลักฐาน และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ งานวิจัย เอกสาร ตำราวิชาการต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง และมีวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามผ่านการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) ซึ่งผู้วิจัยได้เข้าไปมีส่วนร่วมในส่วนของผู้ชม รวมถึงใช้วิธีการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) โดยแบ่งออกเป็นในส่วนของผู้ประกอบการ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านทฤษฎีดนตรีจีน ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีสากล ผู้เชี่ยวชาญทางด้านการวิเคราะห์ดนตรี และผู้เชี่ยวชาญทางด้านภาษาจีนแต้จิ๋ว เพื่อให้ได้ข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิด ประสบการณ์ ของผู้ให้สัมภาษณ์

ในการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยได้ใช้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้อง และข้อมูลจากการลงพื้นที่ภาคสนามที่ SW CHINESE MUSIC CENTER สนามวัดพระราม จังหวัดอยุธยา ในการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ งานมหกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติ "วิถีถิ่น วิถีไทย" เมื่อวันที่ 2 เมษายน 2564 โดยคณะแชลั่งเง็กเล่าชุน สมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย และคณะดุริยางคศาสตร์มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี เพื่อนำมาใช้ในการวิเคราะห์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ โดยการวิเคราะห์ดนตรีในครั้งนี้ครอบคลุมถึงในเรื่องของระบบเสียง (tuning system) เรื่องของทำนอง อันประกอบไปด้วยช่วงเสียง โครงสร้างทำนอง การเคลื่อนที่ของทำนอง เรื่องจังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) เรื่องของความดัง-เบา และการเลือกใช้เครื่องดนตรี

ผลการศึกษา

การวิเคราะห์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ เป็นการรวบรวมและศึกษาองค์ประกอบและวิเคราะห์ดนตรี โดยมีหัวข้อดังนี้

1. ระบบเสียง (tuning system)

ดนตรีแต้จิ๋วมีการพัฒนาระบบเสียงจากอดีตที่ใช้เพียง 5 เสียงแบบเพนตะโทนิก มาสู่ระบบ 7 เสียงที่มีชื่อเรียกเฉพาะอย่าง "เสี่ยง แช ก๊ง ฮ้วม ลิ้ว อู๊ อิ๊" ก่อนจะได้รับอิทธิพลจากดนตรีตะวันตกในช่วงการปฏิวัติวัฒนธรรมจีน (1949-1966) นำไปสู่การใช้เครื่องดนตรีสากลและมาตรฐานดนตรีสากลมากขึ้น

แม้จะมีการเปลี่ยนแปลง แต่ดนตรีแต้จิ๋วยังคงรักษาเอกลักษณ์ โดยเฉพาะการใช้ระบบ 7 เสียงดั้งเดิมที่มีความแตกต่างจากระบบสากลเล็กน้อยในโน้ต F และ B นอกจากนี้ การแสดงงิ้วในไทยยังคงนิยมใช้ "โน้ตเจี๋ยนผู่" ซึ่งเป็นระบบโน้ตตัวเลขที่มีความแตกต่างจากโน้ตสากลในด้านการระบุระดับเสียง

ดนตรีงิ้วแต้จิ๋วเรื่องรามเกียรติ์ใช้ระบบ "Move Do" โดยกำหนด "โด" เท่ากับคีย์ F และมีการปรับเปลี่ยนคีย์ระหว่างการแสดง โดยนักดนตรีต้องปรับตำแหน่งการเล่นหรือ Transpose เพื่อให้เข้ากับคีย์ใหม่ การปรับเปลี่ยนคีย์นี้มีความสำคัญต่อการสร้างความกลมกลืนระหว่างดนตรีและการขับร้อง ซึ่งระบบ Move Do ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางในดนตรีจีนและดนตรีสากล

2. ทำนอง

ดนตรีแต้จิ๋วมีระบบโหมดทำนองหลัก 4 แบบ ได้แก่

1. คิงลัก ใช้ในท่วงทำนองที่สดใส และสนุกสนาน
2. ตั่งลัก ใช้ในท่วงทำนองที่บ่งบอกถึงความโศกเศร้า หรืออารมณ์โกรธของตัวละคร
3. อั่วโหงว ใช้ในท่วงทำนองที่เล่าถึงความหลังอันรันทด โศกเศร้า หรือเรื่องราวที่เคยพลัดพรากจากกัน
4. ฮวงชั่ว ใช้ประกอบการแสดงที่เป็นฉากงานรื่นเริง เกี้ยวพาราสี หรืองานแต่งงาน

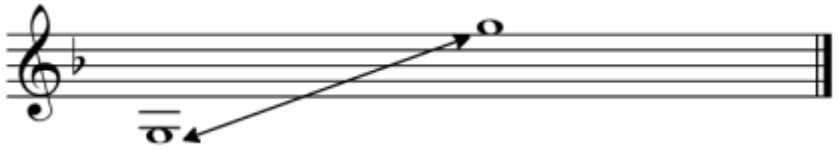
แต่ละโหมดใช้ในฉากที่มีอารมณ์แตกต่างกัน โดยผู้ประพันธ์จะเลือกเพลงประเภทเพลง "หี่ซี" คือทำนองเพลงจีนแต้จิ๋วสั้น ๆ ที่เป็นเพลงพื้นฐาน ที่นักดนตรีต้องฝึกฝน บางบทเพลงไม่สามารถระบุชื่อได้เนื่องจากเป็นทำนองเก่า และมีจำนวนมากมายให้นำมาเลือกใช้เพื่อบรรจุเข้าไปในการสร้างสรรค์การแสดงงิ้ว มักใช้บรรเลงคลอเป็นพื้นหลังการสนทนาโต้ตอบกันของผู้แสดง สามารถตีวนไปได้ตามต้องการ หากเทียบกับเพลงไทยเดิมก็เปรียบเสมือนเพลงเกร็ดทั่วไป หรือ เลือกใช้ประเภทเพลง "ไป่จี้" ซึ่งเป็นเพลงที่มีทั่วไป งิ้วแต้จิ๋วบ้างเลือกเพลงประเภทเพลงไป่จี้มาใช้ในช่วงบทนำต่อจากโหมโรงที่เป็นเฉพาะเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ (percussion) หรืออาจเรียกได้ว่าช่วงโหมโรง “เพลงไป่จี้จริง ๆ แล้วมีชื่อเรียกเพลง แตกต่างกันออกไป มีหลาย 100 เพลง” (อชิตะ อนันต์กวิน, สัมภาษณ์, 18 เมษายน 2567) ไป่จี้จึงเป็นเพียงประเภทของทำนองเพลง ที่ต้องมาศึกษา รู้จักกันดีในแวดวงของนักดนตรีงิ้วแต้จิ๋ว ซึ่งทุกคณะงิ้วแต้จิ๋วนั้นมักจะได้รับการถ่ายทอดมาเหมือนกันหมด ยกตัวอย่างเช่นการแสดงของไทย อย่างการแสดงลิเก ก็จะมีบางเพลงที่เป็นมาตรฐานเหมือนกัน หรืออาจจะเป็นประเภทเพลงหน้าพาทย์ ที่เป็นเสมือนเป็นหลักสูตรกลาง เป็นทำนองพื้นฐาน ซึ่งแต่ละคณะงิ้วแต้จิ๋วจะเล่นงิ้วเรื่องไหนก็มีเพลงแตกต่างกันออกไปอาจจะมีเพลงที่แต่งขึ้นมาใหม่ แต่จะมีประเภทเพลงไป่จี้เหมือนกันทั้งหมด อาจจะใช้ในเวลาที่เค้าการสู้รบ ตั้งไพร่พล หรือเรียกทัพก็ได้ สามารถใช้ได้ในหลายบริบท นำมาเป็นบทนำ และแต่งทำนองร้องให้สอดคล้องกับโหมดนั้น ๆ รวมถึงเลือกใช้เครื่องดนตรีให้เหมาะสม

การปรับแต่งทำนองภายในโหมดเพื่อสื่ออารมณ์ของฉากได้อย่างลงตัวนั้นต้องอาศัยประสบการณ์และความเข้าใจดนตรีแต้จิ๋วอย่างลึกซึ้ง โหมดเหล่านี้ทำหน้าที่เป็นภาษาสื่อสารอารมณ์ระหว่างนักดนตรีและผู้ชม ช่วยให้ผู้ชมเข้าถึงเรื่องราวและการแสดงได้ดียิ่งขึ้น

2.1 ช่วงเสียง

งานวิจัยนี้วิเคราะห์เพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ในฉาก "โกลาหลยามราตรี" โดยใช้ทฤษฎีดนตรีตะวันตกเพื่อความชัดเจนและง่ายต่อการเปรียบเทียบ โดยเพลงทั้งหมดถูกปรับให้อยู่ในคีย์ F เมเจอร์ตามระบบ "Move Do" เพื่อให้อยู่ในบริบทเดียวกัน

ผลการวิเคราะห์พบว่าเพลงนี้อยู่ในบันไดเสียง F เมเจอร์ มีช่วงเสียงต่ำสุดคือ G3 และสูงที่สุดคือ G5 ทำให้สามารถอธิบายโครงสร้างและช่วงเสียงของเพลงได้อย่างชัดเจน



2.2 โครงสร้างทำนอง

บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ในฉาก "โกลาหลยามราตรี" มีความยาว 12 นาที โดยประมาณ แบ่งออกเป็น 298 ห้อง โดยมีอัตราจังหวะหลักคือ 2/4 (หยี่ปั้ง) มีโครงสร้างทำนองโดยนำเสนอเป็นรูปแบบตารางดังนี้

โครงสร้าง	ลำดับการบรรเลง	ห้องที่	จุดซ้อม
บทนำ	การบรรเลงโหมโรง (เจี่ย แป๊) จังหวะกลองเร็ว	1-2	
	เกริ่นนำทำนองประเภทเพลงไป่จี้	3-12	
	จังหวะ ซาแกโก้ว บอกเวลา		
	บทนำบรรเลงดนตรี	13-22	
A	นำเสนอทำนองหลักที่ 1 (ทำนองนักร้องหลังม่าน)	23-43	A
	ช่วงเชื่อม ทำนองหล่อเก็ง	44-51	
B	นำเสนอทำนองหลักที่ 2 (ทำนองร้องท้าวทศรถ)	52-98	B
	ทำนองเชื่อม	99-106	
A’	ทำนองนักร้องหลังม่าน	107-122	C-D
	ช่วงเชื่อม ทำนองหล่อเก็ง วนซ้ำ	123-126	D
C	นำเสนอทำนองหลักที่ 3 (ทำนองร้องพระนางไกยเกษี)	127-166	E
	ช่วงเชื่อม ทำนองหล่อเก็ง วนซ้ำ	167-168	
D	ดนตรีคลอ ช่วงสนทนา เพลง เจี่ย ที ทุย (ขึ้นบันไดสวรรค์)	169-187	F
C’	ทำนองร้องพระนางไกยเกษี	188-244	G
	ดนตรีคลอ ช่วงสนทนา วนซ้ำ	245-250	H
A’	ทำนองนักร้องหลังม่าน	251-278	
	ช่วงเชื่อมทำนองหล่อเก็ง วนซ้ำ	279	I
A’	ทำนองนักร้องหลังม่าน	280-295	

จากตารางพบว่าบทเพลงในการแสดงงิ้วแต้จิ๋วฉาก "โกลาหลยามราตรี" มีโครงสร้างที่ซับซ้อนหลากหลาย เพื่อสื่ออารมณ์และขับเคลื่อนเรื่องราว โดยประกอบไปด้วยโครงสร้างต่าง ๆ ดังนี้

บทนำ (Introduction) เริ่มต้นด้วยการบรรเลงโหมโรง "เจี่ย แป๊" ซึ่งเป็นจังหวะกลองรัวเร็ว เพื่อสร้างความตื่นเต้นและดึงดูดความสนใจของผู้ชม ต่อด้วยทำนองเพลง "ไป่จี้" ซึ่งเป็นทำนองพื้นฐานที่ใช้ในการงิ้วแต้จิ๋ว จากนั้นจึงเข้าสู่จังหวะ "ซาแกโก้ว" ซึ่งเป็นจังหวะกลองที่ใช้ในการบอกเวลาในท้องเรื่อง เป็นการตีที่แสดงถึงเวลาตี 3 หรือช่วงฟ้าสาง การที่ผู้ประพันธ์เลือกใช้จังหวะนี้ในฉากที่ตัวละครกำลังถกเถียงกันในเวลากลางคืน ถือเป็นการใช้สัญญะทางดนตรีเพื่อเน้นย้ำถึงความสำคัญของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ซึ่งการตีเครื่องกำกับจังหวะในลักษณะนี้ทำหน้าที่เป็นตัวบอกเวลาในการแสดงงิ้ว ก่อนที่จะเข้าสู่ส่วนของการร้องเพลงต่อไป

ทำนองหลัก (Main Themes) เพลงจะดำเนินไปโดยมีทำนองหลักสลับกัน ได้แก่ ทำนองนักร้องหลังม่าน ที่ประกอบการขับร้องเกริ่นเล่าเรื่องราวพรรณนาเนื้อหาบรรยากาศเบื้องต้นของฉาก ในทำนองหลักของโครงสร้าง A ทำนองร้องของท้าวทศรถ ในโครงสร้าง B และทำนองร้องพระนางไกยเกษี ในโครงสร้าง C ทำนองเหล่านี้จะถูกนำเสนอและนำกลับมาใช้ซ้ำ โดยมีการปรับเปลี่ยนจังหวะหรือเครื่องดนตรีเล็กน้อย เพื่อสร้างความหลากหลายทางอารมณ์

ทำนองเชื่อม (Transitions) ในการเปลี่ยนผ่านระหว่างทำนองหลัก จะมีทำนอง "หล่อเก็ง" ซึ่งเป็นทำนองสั้น ๆ ที่ใช้ในการเชื่อมโยงและนำไปสู่ทำนองต่อไป บางครั้งทำนองหล่อเก็งจะถูกนำมาวนซ้ำเพื่อเร่งจังหวะและสร้างความรู้สึกที่เข้มข้นขึ้น

ดนตรีคลอ (Accompanying Music) ในช่วงที่มีการสนทนาของตัวละคร จะมีดนตรีบรรเลงคลออยู่เบื้องหลัง โดยใช้เพลงประเภท "หี่ซี" เช่น เพลง "เจี่ย ที ทุย" เพื่อสร้างบรรยากาศในการแสดง

โครงสร้างของบทเพลงนี้มีองค์ประกอบที่หลากหลาย ทำงานร่วมกันเพื่อสร้างประสบการณ์ที่น่าประทับใจแก่ผู้ชม ผู้ประพันธ์เพลงมีความตั้งใจที่จะใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือในการสื่อสารอารมณ์และเรื่องราวของการแสดง บทเพลงในการแสดงงิ้วรามเกียรติ์ตอน "โกลาหลยามราตรี" มีโครงสร้างที่ออกแบบมาอย่างพิถีพิถันเพื่อสื่ออารมณ์และเรื่องราวของการแสดง โครงสร้างหลักของเพลงจะวนอยู่กับทำนองหลัก A-B-A-C-D-C-A โดยทำนอง A ซึ่งเป็นทำนองนักร้องหลังม่าน ถูกนำมาใช้ซ้ำหลายครั้งเพื่อเล่าเรื่อง สลับกับทำนอง B ของท้าวทศรถที่ให้ความรู้สึกยิ่งใหญ่ ทำนอง C ของพระนางไกยเกษีแสดงถึงอารมณ์โกรธและน้อยใจ และทำนอง D เป็นเพลง "หี่ซี" ที่ใช้บรรเลงคลอในฉากสนทนา ช่วงเชื่อมระหว่างทำนองหลักจะใช้ทำนอง "หล่อเก็ง" เป็นหลัก และมีการปรับเปลี่ยนจังหวะหรือเพิ่มเครื่องดนตรีในการบรรเลงเข้ามา เพื่อเพิ่มความหลากหลายและสื่อสารกับผู้ชม

2.3 การเคลื่อนที่ของทำนอง

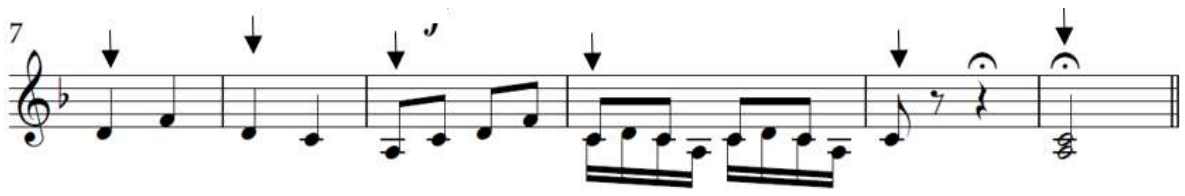
การวิเคราะห์ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic Progression) ในบทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี แบ่งตามโครงสร้างทำนองของเพลง มีการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของทำนองโดยจำแนกเป็น 3 ประเภทหลัก คือ การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้น (Conjunct Motion) การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) และการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repetition) มีการใช้คู่เสียง (Intervals) ต่าง ๆ ในบันไดเสียง F เมเจอร์ บทเพลงส่วนใหญ่มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น มากกว่าการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นและการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง โดยคู่เสียงที่ใช้บ่อยคือ คู่ 2 เมเจอร์ และ คู่ 3 ไมเนอร์

ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองในแต่ละส่วนของเพลง

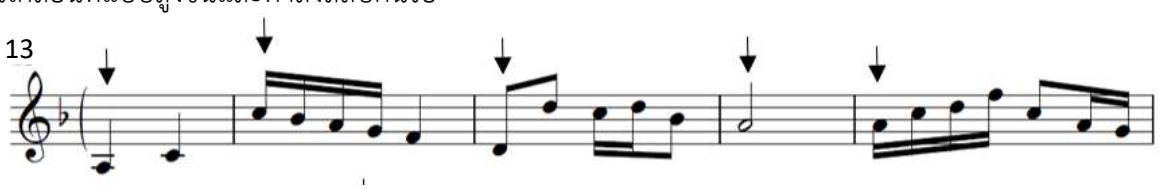
บทนำ

ในส่วนของการเกริ่นนำ จะประกอบไปด้วย การบรรเลงโหมโรง หรือ เจี่ย แป๊ คือการบรรเลงจังหวะกลองเร็ว แล้วจึงบรรเลงทำนองประเภทเพลงไป่จี้ จากนั้นตีจังหวะ ซาแกโก้ว เพื่อบ่งบอกเวลาในการแสดงงิ้วว่าเหตุการณ์ในฉากเกิดขึ้นเมื่อใด แล้วจึงบรรเลงดนตรีในส่วนของทำนองบทนำ

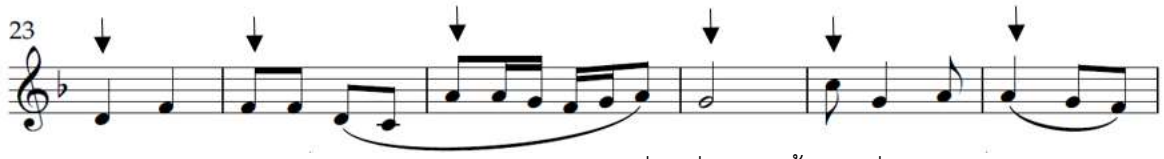
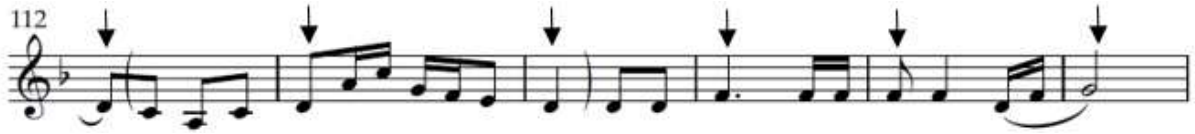
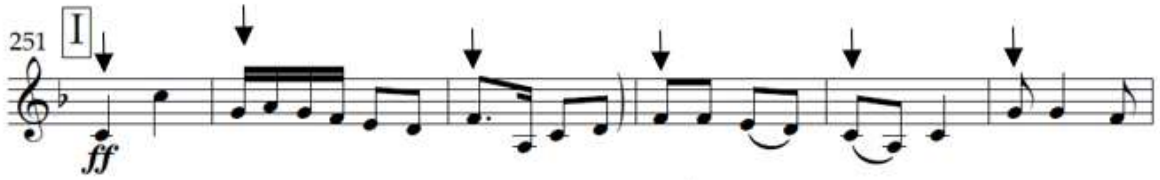
ช่วงการบรรเลงเครื่องดนตรีให้ทำนองของการบรรเลงประเภทเพลง “ไป่จี้” ส่วนใหญ่มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น และมีทิศทางของทำนองเคลื่อนที่แบบต่ำลง

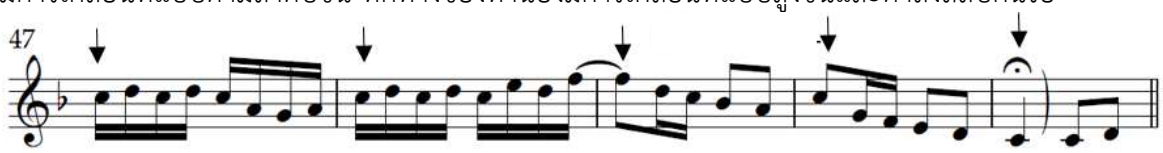


ในส่วนของการเคลื่อนที่ของทำนองในลำดับการบรรเลงบทนำในช่วงต่อมา เป็นทำนองที่มีทิศทางของการเคลื่อนที่แบบสูงขึ้นและต่ำลงสลับกันไป

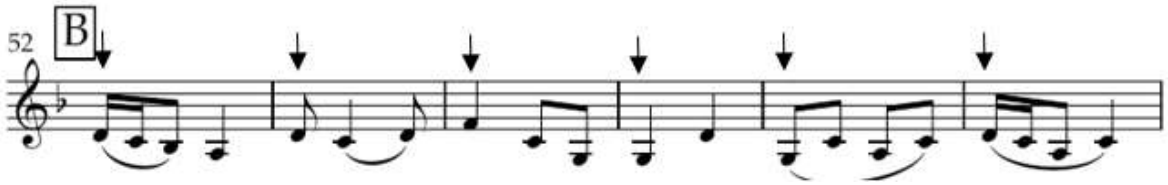


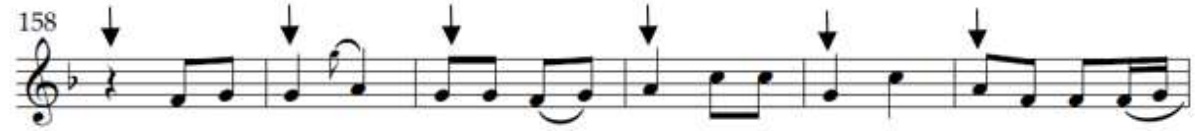
โครงสร้าง A

ทำนองหลักที่ 1 หรือทำนองนักร้องหลังม่าน ในโครงสร้าง A, A’ ครั้งที่ 2 ครั้งที่ 3 และครั้งที่ 4 มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ในโครงสร้าง A ครั้งที่ 1 และโครงสร้าง A’ ครั้งที่ 4 ทิศทางของทำนองมีการเคลื่อนที่แบบสูงขึ้นและต่ำลงสลับกันไป ขณะเดียวกันในส่วนของโครงสร้าง A' ครั้งที่ 2 มีทิศทางของทำนองเคลื่อนที่แบบคงที่ และโครงสร้าง A'3 เป็นทำนองที่มีทิศทางของทำนองเคลื่อนที่แบบสูงขึ้น

โครงสร้าง A ทำนองนักร้องหลังม่าน มีการเคลื่อนที่แบบสูงขึ้นและต่ำลงสลับกันไป

โครงสร้าง A’ ครั้งที่ 2 ทำนองนักร้องหลังม่าน มีทิศทางของทำนองเคลื่อนที่แบบคงที่

โครงสร้าง A'3 ทำนองนักร้องหลังม่าน เป็นทำนองที่มีทิศทางของทำนองเคลื่อนที่แบบสูงขึ้น โดยพบช่วงเชื่อมที่ใช้ทำนองประเภทเพลงหล่อเก็ง ในทำนองหลักที่ 1 ของโครงสร้าง A โครงสร้าง A’ ครั้งที่ 2 มีการเคลื่อนที่แบบตามลำดับขั้น ทิศทางของทำนองมีการเคลื่อนที่แบบสูงขึ้นและต่ำลงสลับกันไป



โครงสร้าง B

ทำนองหลักที่ 2 หรือทำนองร้องท้าวทศรถ รวมไปถึงในช่วงเชื่อมทำนองร้องท้าวทศรถ มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น และมีทิศทางของทำนองเคลื่อนที่แบบสูงขึ้นและต่ำลง สลับกันไป

โครงสร้าง C และ C'

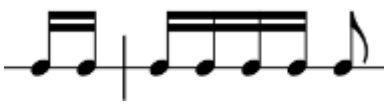
โครงสร้าง C และ C' ทำนองหลักที่ 3 หรือทำนองร้องพระนางไกยเกษี เป็นการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ทิศทางของทำนองส่วนใหญ่เป็นการเคลื่อนที่แบบสูงขึ้น

ดนตรีคลอช่วงสนทนาในโครงสร้าง C' มีการเคลื่อนที่ แบบตามลำดับขั้น ทิศทางของทำนองเป็นการเคลื่อนที่แบบคงที่

โครงสร้าง D

การเคลื่อนที่ของทำนองในโครงสร้าง D ทำนองในลำดับการบรรเลงดนตรีคลอประกอบช่วงสนทนาเพลง เจี่ย ที ทุย (ขึ้นบันไดสวรรค์) เป็นการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น และทำนองที่มีทิศทางของทำนองเคลื่อนที่แบบต่ำลง

3. จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm)

ลักษณะจังหวะของทำนองในบทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี มีความหลากหลาย โดยการวิเคราะห์นี้ได้แบ่งตามโครงสร้างทำนองของบทเพลง ซึ่งพบว่าแต่ละโครงสร้างมีการใช้จังหวะของทำนองที่แตกต่างกันเพื่อสื่อถึงอารมณ์และเรื่องราวในการแสดง

ในส่วนของบทนำ การบรรเลงเกริ่นนำทำนองประเภทเพลงไป่จี้ มีการใช้จังหวะเร็วเพื่อนำเข้าสู่ทำนองเพลง ขณะที่การบรรเลงบทนำ มีการเพิ่มจังหวะเขบ็ต 2 ชั้น ในจังหวะรูปแบบที่ 4 ของลำดับการบรรเลงบทนำ เพื่อสร้างความตื่นเต้นในการเปิดการแสดง ดังตัวอย่าง

ทำนองในโครงสร้าง A ทำนองนักร้องหลังม่าน ขับร้องเกริ่นเล่าเรื่องราวพรรณนาเนื้อหาบรรยากาศเบื้องต้น ใช้จังหวะที่มีความซับซ้อนมากขึ้น และมีการนำจังหวะจากเพลงไป่จี้ และบทนำมาใช้ เพื่อสร้างความเชื่อมโยงและความต่อเนื่องของบทเพลง ในขณะที่ช่วงเชื่อม หรือทำนองหล่อเก็ง ทำนองที่เป็นที่รู้จักกันดีในหมู่นักดนตรีจิ้วแต้จิ๋ว ไม่ใช่เป็นทำนองที่แต่งขึ้นใหม่ เป็นทำนองพื้นฐานสั้น ๆ บรรเลงโดยการวนไปมา โดยทำนองหล่อเก็งนั้นนั้นใช้จังหวะ ที่มีความคล้ายคลึงกันในโครงสร้าง A, A’ และ C และพบบ่อยที่สุด เป็นจังหวะของทำนองดังนี้

ทำนองในโครงสร้าง B ทำนองร้องท้าวทศรถ ที่กล่าวถึงการผ่านศึกสงครามมาอย่างยาวนานถึง 40 ปี และทรงบริหารบ้านเมืองให้รุ่งเรือง เมื่อกาลเวลาผ่านไป พระองค์ทรงมีพระชนมายุมากขึ้นและตัดสินใจมอบราชสมบัติให้แก่โอรสเพื่อสืบราชวงศ์ต่อไป ซึ่งมีความหลากหลายและซับซ้อน มีการซ้ำจังหวะในหลายรูปแบบ และมีการนำจังหวะจากทำนองนักร้องหลังม่าน และทำนองหล่อเก็งวนกลับมาใช้ เพื่อสร้างความเชื่อมโยงของบทเพลง

ในส่วนทำนองโครงสร้าง A’ ทำนองนักร้องหลังม่านครั้งที่ 2 เล่าถึงพระรามที่ได้รับความชื่นชมจากทุกคนในวัง เนื่องจากทรงมีความสามารถและคุณธรรม เหมาะสมกับการครองราชสมบัติต่อไป แต่พระมเหสีฝ่ายซ้ายกลับทรงกริ้วเมื่อได้ยินข่าวนี้ ซึ่งแสดงถึงความขัดแย้งภายในราชสำนักและความไม่พอใจของพระมเหสีที่มีต่อเหตุการณ์นี้ มีการนำจังหวะจากทำนองร้องท้าวทศรถก่อนหน้า และทำนองพระนางไกยเกษีในลำดับโครงสร้างถัดไปมาใช้ เพื่อสร้างความเชื่อมโยงและความต่อเนื่องของบทเพลงของทั้ง 2 ช่วง โดยมีการเปลี่ยนจังหวะเป็นเร่งเร้าในช่วงท้าย เพื่อส่งดนตรีไปยังโครงสร้าง C ประกอบอากัปกิริยาความไม่พอใจของนางไกยเกษี

ทำนองในโครงสร้าง C ทำนองร้องพระนางไกยเกษี แสดงถึงความโกรธและความผิดหวังของนางไกยเกษีที่โอรสของตนไม่ได้รับเลือกให้สืบทอดบัลลังก์ โดยเชื่อว่าท้าวทศรถตัดสินพระทัยผิดพลาดและต้องการไปพบกษัตริย์เพื่อแก้ไขสถานการณ์ แม้จะโกรธมาก แต่ก็พยายามควบคุมอารมณ์และวางแผนที่จะดำเนินการอย่างรอบคอบ มีการนำจังหวะจากเพลงไป่จี้ ทำนองนักร้องหลังม่าน และทำนองร้องท้าวทศรถวนกลับมาใช้ ในขณะเดียวกันทำนองในโครงสร้าง D เพลงเจี่ย ที ทุย ซึ่งเป็นเพลงที่ซี บรรเลงคลอประกอบบทสนทนาระหว่างท้าวทศรถและนางไกยเกษี โดยนางไกยเกษีได้ทวงสัญญาที่ท้าวทศรถเคยให้ไว้เมื่อ 16 ปีก่อน ในช่วงที่ท้าวทศรถตกอยู่ในอันตรายจากการทำศึก และนางไกยเกษีได้ช่วยชีวิตไว้ ซึ่งท้าวทศรถได้สัญญาว่าจะให้ทุกสิ่งที่นางต้องการ บทสนทนานี้บ่งชี้ว่านางไกยเกษีกำลังจะขอสิ่งสำคัญบางอย่างจากท้าวทศรถ โดยอ้างถึงสัญญาที่เคยให้ไว้ ซึ่งเพลงที่ซี มีจังหวะที่ค่อนข้างอิสระและยืดหยุ่น เพื่อให้สอดคล้องกับการถ่ายทอดอารมณ์และบทสนทนาของตัวละคร และมีลักษณะจังหวะของทำนองเฉพาะตัว ที่แตกต่างกันออกไปจากบทเพลงในโครงสร้างอื่น ๆ

ในส่วนของการกลับมาในโครงสร้าง C’ ของทำนองร้องพระนางไกยเกษีครั้งที่ 2 เป็นกลอนร้องที่นางไกยเกษี ต้องการผลักดันให้พระพรตโอรสของตนขึ้นครองราชย์ โดยอ้างถึงความสามารถและคุณสมบัติที่เหมาะสม ซึ่งจังหวะในช่วงแรกค่อนข้างช้าเล็กน้อย จากนั้นช่วงของกลอนร้องให้เนรเทศพระโอรสองค์อื่น ๆ ออกจากวังเป็นเวลา 14 ปี เพื่อป้องกันการแย่งชิงอำนาจ เป็นช่วงจังหวะเร่งเร้าขึ้น สะท้อนให้เห็นถึงความทะเยอทะยานและความพยายามที่จะสร้างความได้เปรียบให้กับโอรสของตนในการสืบทอดบัลลังก์ มีการนำ

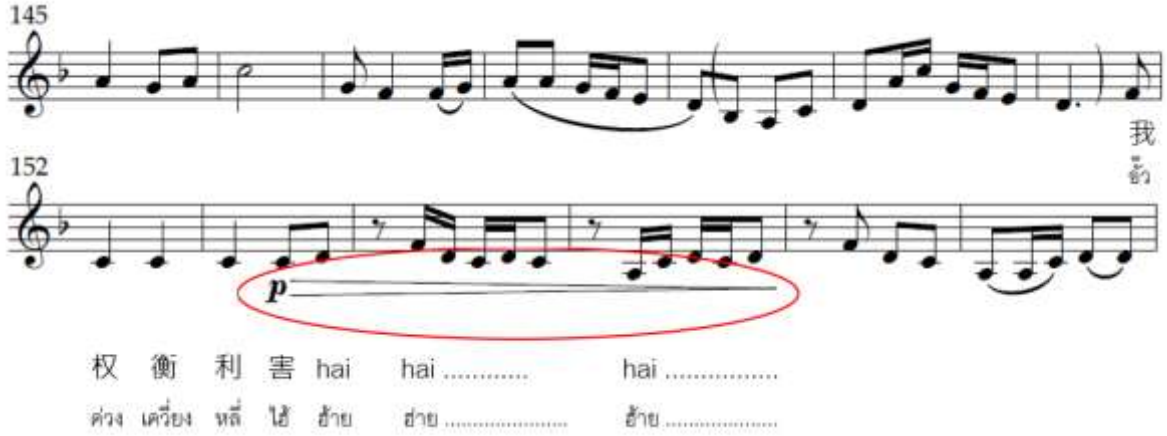
จังหวะจากทำนองร้องท้าวทศรถ และเพลงไปจี้ มาใช้เช่นเดียวกับโครงสร้าง C ก่อนหน้า และลำดับสุดท้ายในโครงสร้าง A’ ครั้งที่ 3-4 ของทำนองนักร้องหลังม่าน มีการนำจังหวะจากเพลงต่าง ๆ ในรูปแบบทุก ๆ โครงสร้างมาใช้ซ้ำ เพื่อสรุปและปิดท้ายบทเพลง

4. ความดัง-เบา

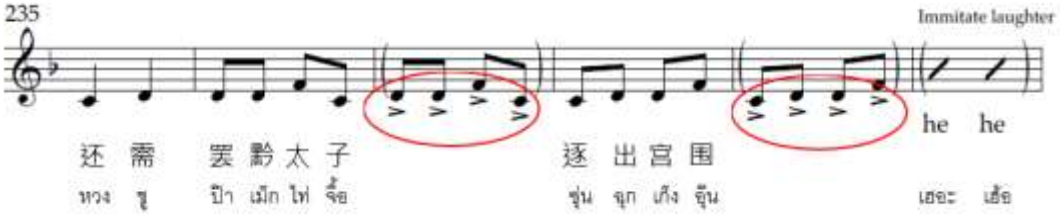
ความดังเบาของเพลง (Dynamics) มีบทบาทสำคัญในการสื่ออารมณ์และเรื่องราวในการแสดงงิ้ว โดยมีการเปลี่ยนแปลงระดับความดังเบาเพื่อเร้าอารมณ์ผู้ชมให้สอดคล้องกับเนื้อหาและอารมณ์ของฉากนั้น ๆ เช่น การใช้ดนตรีดังและหนักแน่นในฉากตื่นเต้นหรือต่อสู้ การใช้ดนตรีเบาและนุ่มนวลในฉากเศร้าโศก และการใช้ดนตรีดังและสนุกสนานในฉากสุขสันต์

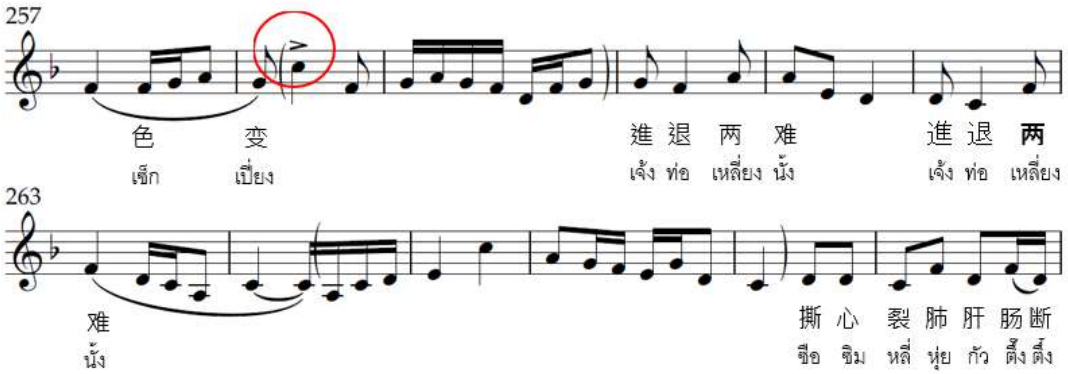
ทั้งวงดนตรีและนักแสดงงิ้วมีส่วนสำคัญในการควบคุมความดังเบา วงดนตรีใช้เครื่องดนตรีหลากหลายชนิด เช่น กลอง ฉาบ ปี่ และซอ ซึ่งมีการควบคุมความดังเบาที่แตกต่างกัน การใช้เครื่องเคาะจังหวะ เช่น กลองและฉาบ ใช้เพื่อสร้างจุดสำคัญของเสียงให้เกิดความเร้าใจ นักแสดงงิ้วควบคุมความดังเบาของเสียงร้องและบทพูด เพื่อสื่ออารมณ์และบุคลิกของตัวละคร

ในการวิเคราะห์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี พบว่า ตั้งแต่ช่วงแรกของเพลงจนถึงห้องเพลงที่ 127 ซึ่งเป็นการนำเสนอทำนองหลักที่ 3 ทำนองร้องพระนางไกยเกษี โน้ตเพลงมีความสั้นและกระชับ จังหวะชัดเจนและมีพลัง โดยไม่มีเครื่องหมายแสดงความดังเบา จึงอาจตีความว่าเป็นระดับเสียงปกติ (mezzo forte หรือ mezzo piano) อย่างไรก็ตาม ในช่วงกลางของห้องเพลงที่ 153 มีเครื่องหมาย "p" (piano) แสดงว่าเครื่องดนตรีบรรเลงด้วยความเบา เพื่อให้เสียงผู้ร้องได้สร้างความแตกต่างของเสียง มิติของเสียง ลูกเล่นไปตามทำนองของเพลง



ในขณะที่ห้องเพลงที่ 156-164 โน้ตเพลงมีความยาวและต่อเนื่อง แสดงถึงการคลี่คลายของเพลง โดยกลับมาเป็นระดับเสียงปกติ

ในห้องเพลงที่ 237 มีเครื่องหมาย ">" (accent) กำกับโน้ตหลายตัว ซึ่งหมายถึงการเน้นเสียง เพื่อถ่ายทอดอารมณ์บทเพลงตามเนื้อร้องบทประพันธ์ที่พระนางไกยเกษี เน้นย้ำคำร้องว่า “ให้พระโอรสท่านอื่นออกจากวัง”

และมีการใช้เครื่องหมาย "f" (forte) ในห้องเพลงที่ 244 เพื่อบ่งบอกถึงการเปลี่ยนแปลงความดังเบาให้ดังและมีพลัง ในกลอนร้องของพระนางไกยเกษีที่ว่า “ให้ไปใช้ชีวิตภายนอก 14 ปี” นอกจากนี้ ในห้องเพลงที่ 247 เป็นการบรรเลงทำนองคลอการสนทนา เครื่องดนตรีดำเนินทำนองจะบรรเลงโน้ตภายในห้องเพลงที่ระดับเสียงไม่ดังนัก จนกระทั่งหลังจบบทสนทนา เครื่องดนตรีประกอบจังหวะให้เสียงดังขึ้น เพื่อแสดงถึงอารมณ์โกรธและเสียใจ จากนั้นจึงมีการผ่อนคลายจังหวะดนตรีให้ช้าลงในห้องเพลงที่ 248 เพื่อเชื่อมโยงกับทำนองนักร้องหลังม่านในโครงสร้าง A’ ครั้งที่ 3 และมีการขึ้นเสียงบรรเลงดนตรีด้วยตัวโน้ตที่ดังชัดเจนในห้องเพลงที่ 251 เพื่อสร้างความแตกต่างของระดับเสียงในช่วงของการร้องของนักร้องหลังม่าน

ในห้องเพลงที่ 257-263 พบเครื่องหมาย ">" (accent) อีกครั้ง เพื่อเน้นเสียงตัวโน้ตที่กำกับให้ชัดเจน จากนั้นตัวโน้ตในบทเพลงมีความยาวและต่อเนื่องมากขึ้น แสดงถึงการคลี่คลายของเพลง โดยระดับความดังเบากลับมาเป็นระดับเสียงปกติและค่อย ๆ ช้าลงจนจบ

5. การเลือกใช้เครื่องดนตรี

การเลือกใช้เครื่องดนตรีในการแสดงงิ้วรามเกียรติ์ สะท้อนการประพันธ์ที่ผสมผสานทำนองและเนื้อร้องใหม่เข้าด้วยกัน โดยแบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 2 กลุ่มหลัก คือ เครื่องดนตรีฝ่ายกำกับจังหวะ โก่วคาและเครื่องดนตรีฝ่ายดำเนินทำนอง ฮี้คา

5.1 เครื่องดนตรีฝ่ายกำกับจังหวะ (โก่วคา)

เครื่องดนตรีฝ่ายกำกับจังหวะ (โก่วคา) ซึ่งมีซิงแซเป็นผู้นำ มีบทบาทสำคัญในการกำหนดจังหวะ ส่งสัญญาณ ควบคุมการแสดง และสร้างบรรยากาศที่เร้าใจ เครื่องดนตรีในกลุ่มนี้ประกอบด้วยกลอง ฆ้อง และฉาบ ซึ่งเมื่อบรรเลงพร้อมกันจะให้เสียงที่ดังกึกก้อง เพื่อความชัดเจนในการสื่อสาร เครื่องดนตรีในกลุ่มนี้จึงมักถูกจัดวางแยกจากเครื่องดนตรีฝ่ายดำเนินทำนอง เครื่องดนตรีฝ่ายกำกับจังหวะ ยังจำแนกออกเป็น 3 ประเภทอีกด้วยกันได้แก่ เครื่องตีที่ทำจากหนัง, เครื่องเคาะที่ทำจากไม้ และเครื่องตีที่ทำจากโลหะ

5.1.1 เครื่องตีที่ทำจากหนังในการบรรเลงดนตรีแต้จิ๋วประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ประกอบด้วย กลองใหญ่ หรือตั่วโก้ว ใช้สร้างบรรยากาศและอารมณ์ที่ตื่นเต้นเร้าใจ กลองรูปลูกพลับแห้ง หรือไซเปี๋ยโก้ว และ ตงโก๊วเกี้ย ให้เสียงแหลมสูง

5.1.2 เครื่องเคาะที่ทำจากไม้ ได้แก่ เกราะไม้ หรือตีอิมปั้ง ใช้ดำเนินจังหวะ กรับ ปั้ง หรือบักปั้ง ใช้เคาะจังหวะในการพูดกลอนและเพลง เกราะไม้ขนาดเล็ก เกาอิมปั้ง ใช้สร้างจังหวะและบอกสัญญาณ

5.1.3 เครื่องตีที่ทำจากโลหะ ได้แก่ ฆ้องปุ่ม คิมเกี้ย หรือ คงเกี้ย ใช้ในฉากสนุกสนานหรือตลกขบขัน ฆ้องแบน เค็กล้อ หรือ เจี๊ยล้อ และแถ่ล้อ ใช้ตีเน้นจังหวะ หรือสร้างอารมณ์เศร้า ชิมปอ ให้เสียงหนักแน่นและต่ำ ฉาบขนาดใหญ่ หรือ ตั่วบั๊วะ และฉาบขนาดเล็ก หรือ บั๊วะเกี้ย ใช้ในฉากที่ต้องการความตื่นเต้นหรือความสนุกสนาน

5.2 เครื่องดนตรีฝ่ายดำเนินทำนอง (ฮี้คา)

นำโดยเถ่าชิ่ว ทำหน้าที่บรรเลงทำนองประกอบการแสดง เครื่องดนตรีในกลุ่มนี้มีหลากหลายชนิด เช่น ซอ ปี่ และขิม แบ่งออกเป็น เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสี, เครื่องดีด และเครื่องเป่า

5.2.1 เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสี ได้แก่ ซอด้วงจีน หรือหยี่ฮี้ ให้เสียงแหลมสูง ซออู้จีน หรือพ่าฮี้ ให้เสียงทุ้มปนแหลม ซอสองสาย หยี่ฮู้ หรือ หน่ำฮู้ ให้เสียงกลางที่นุ่มนวล และเชลโล ให้เสียงต่ำและนุ่มนวล

5.2.2 เครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด ได้แก่ ขิม หรือเอี่ยงคิ้ม ให้เสียงดังก้องกังวาน กีตาร์ทรงลูกแพร์ หรือปี่ แป๊ ให้เสียงไพเราะอ่อนหวาน

5.2.3 เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า ได้แก่ ปี่จีน หรือ ตีต๊า ให้เสียงดังและมีความหวาน ขลุ่ยผิว หรือ ห่วยเต๊ก มีหลากหลายขนาด เพื่อสื่อถึงอารมณ์ที่แตกต่างกัน

ในการแสดงงิ้วรามเกียรติ์ฉากโกลาหลยามราตรี พบว่าเครื่องดนตรีแต่ละชนิดมีบทบาทหน้าที่แตกต่างกันตามความเหมาะสม โดยซิงแซทำหน้าที่ควบคุมจังหวะด้วยกลองและเครื่องประกอบจังหวะอื่น ๆ ส่วนเถ่าชิ่วจะใช้เครื่องดนตรีดำเนินทำนอง เช่น ตีต๊า หยี่ฮี้ และห่วยเต็ก เพื่อสร้างบรรยากาศและอารมณ์ของฉาก เครื่องดนตรีประเภทกลอง ฆ้อง และฉาบ ทำหน้าที่กำหนดจังหวะและความหนักเบาของเสียง เครื่องดนตรีประเภทซอ ปี่ ขิม และอื่นๆ ทำหน้าที่สร้างทำนองหลักและทำนองเสริม เครื่องประกอบจังหวะอื่น ๆ เช่น กรับและเกราะไม้ ทำหน้าที่สร้างสีสันและเคาะจังหวะ การเปลี่ยนแปลงจังหวะและทำนอง เช่น การเร่งจังหวะ การทอดจังหวะให้ช้าลง หรือการใช้ทำนองที่แตกต่างกัน มีส่วนช่วยสื่อถึงอารมณ์และสถานการณ์ที่แตกต่างกันในการแสดง โดยการบรรเลงเครื่องดนตรีตามบทบาทหน้าที่ เปรียบเสมือนการเล่าเรื่องราวที่เสริมสร้างอารมณ์และความรู้สึกของตัวละคร และสื่อสารถึงการเปลี่ยนแปลงของสถานการณ์ในเรื่อง

สรุป

จากการวิเคราะห์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ตอน "โกลาหลยามราตรี" มีลักษณะเฉพาะตัวที่ผสมผสานเอกลักษณ์ของดนตรีแต้จิ๋วเข้ากับเนื้อหาของวรรณคดีไทย โดยมีการใช้ระบบเสียง 7 เสียงดั้งเดิมของดนตรีแต้จิ๋วร่วมกับระบบ "Move Do" เพื่อสร้างความกลมกลืนระหว่างดนตรีและการขับร้อง ทำนองเพลงถูกสร้างสรรค์ขึ้นโดยใช้โหมดทำนองหลัก 4 แบบของดนตรีแต้จิ๋ว ได้แก่ คิงลัก ตั่งลัก อั่วโหงว และฮวงซั่ว ซึ่งแต่ละโหมดทำหน้าที่สื่ออารมณ์ที่แตกต่างกันไปตามเนื้อหาของฉาก โครงสร้างของเพลงมีความ

ซับซ้อนและหลากหลาย ประกอบด้วยบทนำ ทำนองหลัก ทำนองเชื่อม และดนตรีคลอประกอบการสนทนา ซึ่งทั้งหมดทำงานร่วมกันเพื่อขับเคลื่อนเรื่องราวและสื่ออารมณ์ของตัวละคร

การเคลื่อนที่ของทำนองในเพลงส่วนใหญ่เป็นแบบข้ามขั้น โดยใช้คู่เสียงคู่ 2 เมเจอร์และคู่ 3 ไมเนอร์เป็นหลัก ส่วนจังหวะของทำนองมีความหลากหลายและเปลี่ยนแปลงไปตามอารมณ์ของฉาก มีการใช้จังหวะเร็วเพื่อสร้างความตื่นเต้น จังหวะช้าเพื่อสื่อความเศร้า และจังหวะที่ซับซ้อนเพื่อถ่ายทอดอารมณ์ที่เข้มข้น ด้านความดังเบาของเพลง มีการเปลี่ยนแปลงระดับความดังเบาอย่างชัดเจนเพื่อเร้าอารมณ์ผู้ชมให้สอดคล้องกับเนื้อหาของฉาก มีการใช้ดนตรีดังและหนักแน่นในฉากที่ต้องการความตื่นเต้น และใช้ดนตรีเบาและนุ่มนวลในฉากที่ต้องการความเศร้า การเลือกใช้เครื่องดนตรีในการแสดงงิ้วแต้จิ๋วเรื่องรามเกียรติ์ ตอน "โกลาหลยามราตรี" มีความพิถีพิถัน โดยแบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 2 กลุ่มหลัก ได้แก่ เครื่องดนตรีฝ่ายกำกับจังหวะ (โก๋วคา) และเครื่องดนตรีฝ่ายดำเนินทำนอง (ฮี้คา) ซึ่งแต่ละกลุ่มมีบทบาทหน้าที่แตกต่างกันไปในการสร้างสรรค์บทเพลง

โดยสรุปแล้ว บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วแต้จิ๋วเรื่องรามเกียรติ์ ตอน "โกลาหลยามราตรี" เป็นผลงานที่แสดงถึงความสามารถในการผสมผสานดนตรีแต้จิ๋วเข้ากับวรรณคดีไทย โดยมีการใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือในการสื่อสารอารมณ์และเรื่องราวได้อย่างน่าสนใจ

References

Achita Anantkawin. (2024, April 18). Interview by the author. Expert in Chinese music, SW Chinese Music Center.

Amara Klamcharoen. (2014). Khon [Research report]. Bangkok: Department of Cultural Promotion.

Ekarat Charoennit. (1994). General knowledge of Thai literature. Bangkok: Odean Store.

Yanathep Arom-oon. (2011). An analysis of Charan Manopetch’s songs (Master of Fine Arts thesis in Ethnomusicology). Graduate School, Srinakharinwirot University. [Photocopied].