บทที่ 2

แนวทางการวิเคราะห์ดนตรีสวด

มหาชาติคำหลวงนอกจากเป็นวรรณคดีไทยในสมัยอยุธยาที่ทรงคุณค่าทางด้านวรรณศิลป์แล้วยังรวมไปถึงลักษณะการเปล่งเสียงสวด มีท่วงทำนองเฉพาะ และได้พิจารณาเป็นคีตศิลป์ชนิดหนึ่งของชาวไทยมาตั้งแต่อดีต ฉะนั้นต่อไปนี้เป็นการกล่าวถึงเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับคีตศิลป์ของไทย

2.1 คีตศิลป์ไทย

ลักษณะคีตศิลป์ของไทยนั้นปรากฏหลายรูปแบบ จากหนังสือ วชิรญาณวิเศษ เล่ม 4 พิมพ์ในปี พ.ศ. 2431 พระเจ้าราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นสถิตยธำรงสวัสดิ์ พระราชโอรส ในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ได้นิพนธ์เรื่องขับร้อง มีเนื้อหาว่าด้วยเพลงขับร้อง ประเภทต่าง ๆ ของคนไทยภาคกลางที่นิยมในสมัยนั้นว่ามี 11 รูปแบบได้แก่

1. ร้องลำมโหรี
2. ขับเสภาร้องลำนำต่าง ๆ
3. ร้องละคร
4. ร้องศักระวาแลดอกสร้อย
5. ร้องเพลงโต้ตอบต่าง ๆ
6. เห่กล่อมต่าง ๆ
7. อ่านหนังสือเป็นทำนองต่าง ๆ
8. คำพากย์ คำเจรจา โขน หนัง หุ่น
9. สวดร้องในงานศพ
10. เพลงทาระการ้องเล่น
11. เพลงขับร้องมาแต่ภาษาอื่น

การขับร้องดังกล่าวข้างต้นมีทั้งที่เป็นการร้องรำพันโดยการนำกลอนจากวรรณคดีมาขับร้องและมีการขับร้องที่นำเรื่องมาจากวรรณคดีมาเล่าใหม่เป็นทำนองเพลงชนิดนั้น ๆ ดังจะได้แยกแยะให้ชัดเจนดังนี้

ก. การขับร้องที่นำบทร้องไปจากวรรณคดีได้แก่ ร้องลำมโหรี ซึ่งใช้บทร้องจากรเอง พระรถ-เมรี พนมสวรรค์ และกากีเป็นหลัก มีเรื่องอิเหนาอยู่บ้าง ใช้ร้องเล่นในยามกลางคืนและในงานมงคลต่าง ๆ โดยเฉพาะในงานแต่งงาน

ข. การขับร้องที่นำเรื่องจากวรรณคดีมาเล่าใหม่เป็นทำนองต่าง ๆ ตามประเภทของเพลงนั้น ๆ ได้แก่

1) เสภา เดิมขับแต่เรื่องขุนช้าง-ขุนแผน ในเวลากลางคืน ในงานมงคลต่าง ๆ ต่อมานำไปขับตามโรงบ่อนและร้องขอทานตอนกลางวัน

2) ร้องละคร นำบทมาจากวรรณคดีบทละครต่าง ๆ

3) อ่านหนังสือเป็นทำนองต่าง ๆ ได้แก่

- อ่านหรือเทศน์มหาชาติทำนองต่าง ๆ ของพระภิกษุ
- อ่านหรือสวดเรื่อง เวสสันดรชาดกในพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดารามในเรียกว่า มหาชาติคำหลวง ตอนต้นพรรษา 3 วัน กลางพรรษา 3 วัน และออกพรรษา 3 วัน
- อ่านหนังสือเรื่องต่าง ๆ เป็นทำนองกาพย์ยานี กาพย์ฉบังและกาพย์สุรางคนางค์ตามศาลารายรอบพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม เรียกว่า สวดโอ้เอ้วิหารราย ปีละครั้ง เหมือนมหาชาติคำหลวง
- อ่านหนังสือทำนองต่าง ๆ เป็นคำฉันท์ กาพย์ โคลง ลิขิต กลอนสุภาพ

4) คำพากย์ เจรจาของการแสดง หนัง โขน หุ่น เป็นคำพากย์เรื่องรามเกียรติ์ และคำพากย์เจรจาเรื่องอิเหนาสำหรับเล่นหนังเล็กในโรงละคร

5) สวดร้องในงานศพ เรียกว่า สวดมาลัย นำเนื้อเรื่องจากหนังสือพระมาลัย มาร้องเป็นทำนอง เดิมสวดในงานแต่งงาน ต่อมาใช้สวดศพ สันนิษฐานว่าคงเพิ่มเติมทำนองขึ้นใหม่ เช่น ในตอนเปรตสั่งซื้อ เป็นตอนที่สัตว์นรกที่ทนทุกขเวทนา สั่งความมายังญาติในมนุษยโลก ผู้สวดทั้ง 4 คนส่งเสียงโหยหวนยืดยาวแบบเปรต[1]

บรรดาคีตศิลป์ทั้งหลายนั้นมีความแตกต่างกันวรรณคดี และฉันทลักษณ์ทางภาษาที่ใช้เป็นบทวรรณกรรม ท่วงทำนอง และโอกาสในการสาธยาย ไม่ว่าจะเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงหรืองานพิธีกรรมทางศาสนา ล้วนมีความหลากหลายและมีความเป็นเฉพาะตัว การสวดมหาชาติคำหลวงนั้น ได้จัดเป็นคีตศิลป์ด้านการอ่านหนังสือเป็นทำนองต่าง ๆ หรือเรียกว่า “สวด” โดยใช้เรื่องราวทางพระพุทธศาสนา

[1] สุกัญญา สุจฉายา, 2543:109-110

ลักษณะการสวดหรือการอ่านที่เป็นคีตกรรมนั้น สมปอง พรมเปี่ยม [2] อธิบายไว้ว่า

> การอ่านที่มีจังหวะและท่วงทำนองอันเป็นแบบแผนที่มีมาตรฐานเฉพาะตัว เช่น การอ่านประกาศราชโองการการอ่านตำถวายราชสดุดีการอ่านโองการแช่งน้ำของพราหมณ์ การอ่านทำนองเสนาะ เป็นต้น ส่วนการสวดนั้น มีต้นกำเนิดมาจากการเจริญพระพุทธมนต์เป็นภาษาบาลี ของพระภิกษุ ต่อมาผู้ที่เคยบวชเรียนมาแล้วนำมาประยุกต์ให้เข้ากับทำนองหลวง และทำนองราษฎร์ ทำนองหลวงได้แก่ การสวดโอ้เอ้วิหารราย การสวดมหาชาติคำหลวง ทำนองราษฎร์ ได้แก่ การสวดคฤหัสถ์ การสวดออกทำนองออกสิบสองภาษา เป็นต้น ท่านผู้รู้กล่าวว่าการสวดนี้น่าจะเป็น พื้นฐานสำคัญส่วนหนึ่งของทำนองเสนาะ เพราะแบบแผนร้อยกรองของไทยส่วนหนึ่งรับอิทธิพลมาจากวรรณกรรมอินเดีย ซึ่งมีภาษาบาลีสันสกฤตเป็นพื้น วรรณกรรมอินเดียนี้ นิยมถ่ายทอด หรือใช้ในพิธี การสวดบริกรรมซึ่งน่าจะมีอิทธิพลต่อการอ่านทำนองเสนาะของไทยบ้างไม่มากก็น้อย

วรรณกรรมพิจารณาตามลักษณะทางคีตศิลป์ที่สัมพันธ์เชื่อมโยงกับวรรณกรรมนั้นมี ประเภท ได้แก่ การสวด การเทศน์ การแหล่ และการพากย์

- การเทศน์ คือการแสดงธรรมของพระภิกษุ ในที่นี้มุ่งถึงการเทศน์มีทำนอง เช่น เทศน์มหาชาติ ซึ่งมีท่วงทำนองแต่ละกัณฑ์แตกต่างกันไป

- การแหล่ คือ การว่าบทไปตามท่วงทำนอง ส่วนใหญ่จะเป็นรูปแบบมุขปาฐะ พระภิกษุมักจะว่าประกอบการเทศน์เรียกว่าแหล่เครื่องเล่นมหาชาติ และในพิธีกรรมการทำขวัญนาค โกนจุก หมอขวัญก็จะแหล่เรียกว่า แหล่สู่ขวัญ

- การพากย์ คือ การว่าบทไปตามอากัปกิริยาของผู้แสดงหรือตัวละคร ในที่นี้มุ่งการพากย์ มีทำนอง เช่น การพากย์โขน หนังใหญ่ หนังตะลุง เป็นต้น สุจิตต์ วงศ์เทศ [3] ได้แสดงคำว่าเห็นว่าลักษณะทางคีตศิลป์ของการพากย์โขนเกี่ยวกับ “เสียงเหน่อ” ในฐานะของร่องรอยความเก่าแก่ของสำเนียงพูดของคนไทยในสมัยอยุธยา ซึ่งยังปรากฏอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ในการพากย์และเจรจาโขน ความว่า

---

[2] สมปอง พรมเปี่ยม 2536: 22-24

[3] สุจิตต์ วงศ์เทศ, 2548: 250

2.2 “สวด” กับ “ขับร้อง” ในสังคมวัฒนธรรมไทย

การสวดในทัศนคติของคนไทยโดยทั่วไปนับเป็นสิ่งที่ศักดิ์สิทธิ์และเกี่ยวข้องกับจิตวิญญาณที่ต้องให้ความเคารพ อีกทั้งผู้สวดคือพระสงฆ์ นั้นยังมีลักษณะเฉพาะแตกต่างจากบุคคลธรรมดา ฉะนั้น ด้วยเหตุผลดังกล่าวจึงส่งผลทำให้การสวดเป็นเรื่องที่ถือเคร่งครัดอย่างมากว่าไม่ใช่การขับร้อง มิได้กระทำด้วยวัตถุประสงค์เพื่อความบันเทิงเป็นที่ตั้ง ทั้งนี้การสวดมีเหตุสืบมาจาก การที่เสียง เปล่งออกมา แล้วเกี่ยวเนื่องกับพิธีกรรมทางความเชื่อ อย่างน้อยที่สุดในส่วนของ การขับร้องเพลงนั้น จะใช้ในสถานการณ์และวัตถุประสงค์ที่เกี่ยวเนื่องกับความบันเทิง ถึงแม้ว่าการสวด นับเป็นการ “ร้องเพลง” โดยองค์ประกอบภายใน แต่ที่ไม่ใช่เพลงเนื่องด้วยเป็นกิริยา ใช้ในกรณีสำหรับ การท่องคำศักดิ์สิทธิ์เท่านั้น [4]

นอกจากนี้ยังมีข้อมูลที่สอดคล้อง ดังนี้คือ ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์ [5] ได้กล่าวเกี่ยวกับลักษณะเฉพาะของการสวดในโลกทัศน์ของสังคมไทยไว้ ความว่า

> “...การเปล่งเสียงชนิดที่เรียกว่า“สวด”หรือ“Chanting” นั้นเป็นการหมายรวมถึงการสวดที่เกี่ยวกับศาสนา โดยเฉพาะ อย่างยิ่ง พุทธศาสนา เป็นสิ่งที่ทั้งฆราวาสและพระสงฆ์ ต่างจัดไว้เป็นการเปล่งเสียงที่ไม่ใช่การขับร้อง พระสงฆ์ถูกห้าม บรรเลงดนตรี ฟังดนตรี และรวมไปถึงการชื่นชมยินดี ต่อผลของดนตรีนั้น ด้วยศีลข้อที่ 8 อย่างไรก็ตาม การสวด ทางพระพุทธศาสนา มีการใช้ทำนองมากมายเรียกว่า “ทำนอง” (ตัวอย่างเช่น “ทำนองสรภัญญะ”) ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับ การขับร้องและยังส่งผลนำไปสู่ความรับรู้สามัญด้าน“harmonizing”ในการปฏิบัตินั้นมีความใกล้เคียงกับการขับร้องอย่างมาก...”

จากการศึกษารวบรวมข้อมูลต่าง ๆ สามารถสรุปได้ว่า การสวดในทัศนคติ ของคนไทยนั้นเป็นสิ่งที่จำกัดไว้เฉพาะเกี่ยวกับพิธีกรรมทางศาสนาเท่านั้น ซึ่งต้องเป็นสิ่งที่ต้องให้ ความเคารพ โดยมีความแตกต่างจากการใช้เสียงที่เรียกว่า ขับร้อง นี้เป็นกิจทางโลก ของปุถุชนทั่วไปเป็นไปเพื่อความสนุกสนานบันเทิง ซึ่งเป็นสิ่งที่สวนทางกับการถือปฏิบัติสมณเพส อย่างไรก็ตามการสวดทำนอง

---

[4] Miller, 1992: 178

[5] ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์, 2000: 6

สรภัญญะ เป็นทำนองที่ได้รับการอนุโลมให้เป็นการสวดทางศาสนพิธีได้ ถึงแม้ว่าจะมีลักษณะการใช้เสียงใกล้เคียงกับการขับร้องอย่างมาก

นอกจากทัศนคติเฉพาะของคนในวัฒนธรรมไทยต่อการสวดแล้ว ลักษณะทำนองสวดก็เป็นประเด็นที่สำคัญต่อการสวดไม่น้อย การสวดทางพระพุทธศาสนาของไทยนั้นมีการสวดหลายโอกาสและวัตถุประสงค์ ขึ้นกับลักษณะของพิธีกรรมและตัวบุคคลไม่ว่าจะเป็นฆราวาสหรือพระภิกษุสงฆ์ การสวดที่มีความเฉพาะและเป็นกิจของสงฆ์นั้น ท่วงทำนองย่อมมีรายละเอียดมาก ซึ่งต้องผ่านการท่องจำคำสวด ระเบียบบังคับอักขระ และท่วงทำนอง ทั้งนี้การสวดที่มีท่วงทำนองแตกต่างกันนั้น แย้ม ประพันธ์ทอง ได้สรุปลักษณะทำนองสวดไว้จำนวน 4 ลักษณะ ดังนี้

ทำนองสวดโดยทั่วไปนั้นมีทำนอง 4 ทำนองด้วยกัน[6] คือ

1) “สุตฺตนฺตปริยาวัตร” เป็นทำนองสวดบรรยายพระสูตรทั่วไป ในการแสดงพระธรรมเทศนา

2) “คลิตวัตร” เป็นการออกเสียง “ลงลูกคอ” เช่นสวดขัดตำนาน หรือสวด “ชุมนุมเทวดา”

3) “ทูหนวัตร” เป็นทำนอง “รีดนมโค” โดยลักษณะการรีดนมโคนั้นใช้ มือรูดลงแล้วกระแทกขึ้นอย่างรวดเร็ว ตามนัยนี้เรียกว่า “แหบหวน” คือการเปล่งเสียงที่อยู่ในระดับต่ำขึ้นไปหาเสียงสูงอย่างรวดเร็วนั่นเอง เป็นทำนองที่ยากมาก

4) “ตรงฺควัตร” เป็นทำนอง “เล่นลูกคอ” อุปมาดังระลอกคลื่นกระทบฝั่ง

จากลักษณะทำนองสวดทั้งสี่นั้น ลักษณะที่ปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนที่สุดคือลักษณะแรก “สุตฺตนฺตปริยาวัตร” ซึ่งเข้าลักษณะของทำนองสวดชนิดที่เรียกว่า “สังโยค” เป็นลักษณะทำนองที่ใช้เป็นปกติของการสวด เช่น สวดบูชาพระรัตนตรัย สวดพระปริตร การสวดมนต์ทำวัตรของพระภิกษุ การสวดพระอภิธรรมแบบธรรมดา เป็นต้น

> ทำนองสวดนี้ใช้เสียงในระดับต่ำ ช้า มีการหยุดเสียงเป็นระยะ ๆ (Staccato) แต่สไตล์ของทำนองสวดนี้เป็นสไตล์หลักของการสวดโดยทั่วไปอยู่ การแบ่งทำนองเป็นวรรค ๆ (Phrases) ของคำสวด ไม่เป็นไปตามบทสวด การสวดจะต่อเนื่องโดยตลอดแต่อาจมีการหยุดบ้างก็เพียงแต่หยุดหายใจของผู้สวดบางคนในขณะที่ผู้สวดอื่นๆ ยังคงดำเนินการสวดอยู่ ฉะนั้นจึงอาจมีการเหลื่อมล้ำกัน

[6] แย้ม ประพัฒน์ทอง, สัมภาษณ์. อ้างใน อุดม อรุณรัตน์, 2526: 20-21

ในการแบ่งวรรค การสวดทำนองนี้เป็นรูปแบบทั่วไปในการสวดพระปริตร และใช้ในงานมงคล วัดในประเทศไทยที่สวดแบบนี้เป็นวัดมหานิกาย [7]

การสวดด้วยทำนองสังโยคนั้นเป็นทำนองที่ใช้สวดบทสวดทั่วไป ไม่ว่าบทสวดนั้นจะเป็นประเภทร้อยแก้วหรือร้อยกรอง (ฉันท์) ก็ดี สามารถออกเสียงสวดด้วยทำนองสังโยคนั้นได้เป็นเบื้องต้น มีความใกล้เคียงกับลักษณะของการอ่าน ลักษณะการดำเนินทำนองนั้นเป็นการออกเสียงแต่ละพยางค์ด้วยโน้ตเพียงเสียงเดียว มีความผันแปรด้านระดับเสียงเพียงช่วงแคบ ๆ คือมีเสียงทั้งหมดจำนวน 3 เสียง โดยมีเสียงศูนย์กลาง 1 เสียง คำสวดส่วนใหญ่จะเน้นการออกเสียงในระดับของเสียงศูนย์กลางดังกล่าว ในส่วนของค่าความสั้น – ยาว (ลหุ-ครุ) ของคำหรือพยางค์ต่าง ๆ นั้น มีค่าคงที่อยู่ 2 ลักษณะเท่านั้น คือ คำเสียงสั้นอย่างหนึ่งและคำเสียงยาวอย่างหนึ่ง ฉะนั้นการเคลื่อนที่ของทำนองจึงทำให้เกิดลำนำในลักษณะค่อนข้างสม่ำเสมอ แต่การระบุความกว้างของวรรคทำนองนั้น ไม่สามารถระบุได้อย่างตายตัวเนื่องจากมีจำนวนพยางค์สวดไม่แน่นอน[8]

ส่วนอีกสามลักษณะที่เหลือนั้น ได้แก่ “คลิตวัตร” “ทูหนวัตร” และ “ตรงุควัตร” ซึ่งเป็นจัดให้เป็นลักษณะการสวดที่แตกต่างจาก “สังโยค” ด้วยกลวิธีพิเศษที่เรียกว่า “ลูกคอ” มีลักษณะแตกต่างกัน ใช้จำเพาะสำหรับผู้ที่ฝึกฝนโดยตรงและต้องมีสถานภาพเป็นผู้ทรงความเชื่อถือในสังคม ในการประกอบพิธีกรรมอย่างใดอย่างหนึ่งโดยเฉพาะ ปัจจุบันการสวดทั้งสามลักษณะยังคงปรากฏเฉพาะชื่อแต่ยังไม่ระบุทำนอง อนึ่ง “ลูกคอ” ที่ปรากฏอย่างมากมายใช้ในการสวดพิธีเฉพาะต่าง ๆ เช่น สวดพระอภิธรรมทำนองหลวงของพระพิธีธรรม การสวดภาณยักษ์ การสวดพระอภิธรรมมัตถสังคหะ เป็นต้น ยังคงปราศจากชื่อเรียกด้วยเช่นกัน ฉะนั้นการศึกษาทำนองสวดที่มีการใช้ “ลูกคอ” นอกจากเป็นประเด็นการศึกษาลักษณะเฉพาะแล้ว จึงสมควรอนุมานเข้ากับชื่อทำนองดังกล่าวอย่างเป็นเหตุเป็นผลต่อไป

---

[7] Piyasilo, 1990: 46

[8] เดชา ศรีคงเมือง, 2548: 29

2.3 การพูดและการขับร้องเพลง

ในการศึกษาทำนองสวดของพระสงฆ์ในพิธีศพหลวงนี้ จำเป็นต้องทำความเข้าใจคำว่า “สวด” ให้ถ่องแท้เสียก่อนว่า “สวด” ถือเป็นดนตรีหรือไม่โดยพิจารณาจากบทความของนักวิชาการที่ได้ทำการวินิจฉัยและให้แนวคิดเกี่ยวกับการสวดไว้ดังนี้

มิลเลอร์ [9] ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับการพิจารณาเสียงสวด เทศน์ อ่าน เทศน์แหล่ในวัฒนธรรมลาว ว่าได้แสดงถึงลักษณะทางธรรมชาติของดนตรีที่เกิดจากคำ (Text) ซึ่งอาจมีการบันทึกหรือไม่มีก็ตาม ลักษณะดังกล่าวคือ การขับเคลื่อนคุณสมบัติทางดนตรีจากระดับเสียงของคำพูดและนำเสนอองค์ประกอบทางดนตรี ซึ่งประกอบไปด้วย กลุ่มเสียง เค้าโครงทำนอง ลำนำลำนำและการสอดประสานของปัจจัยด้านทำนองกับการประสานเสียงทางดนตรี

การสวดทางพระพุทธศาสนาถือเคร่งครัดมากเพราะว่าไม่ใช่การขับร้อง มิได้กระทำด้วยวัตถุประสงค์เพื่อความบันเทิงเป็นที่ตั้ง มีเหตุมาจากการที่เสียงเปล่งออกมาแล้วเกี่ยวเนื่องกับพิธี กรรมทางความเชื่อและเป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องกับจิตวิญญาณ ส่วนการขับร้องเพลง (Singing) นั้น ใช้ในสถานการณ์และวัตถุประสงค์ที่เกี่ยวเนื่องกับความบันเทิง ถึงแม้ว่าการสวดนับเป็นการ “ร้องเพลง” โดยองค์ประกอบภายในแต่ที่ไม่ใช่เพลงเนื่องด้วยเป็นกิริยาใช้สำหรับท่องคำศักดิ์สิทธิ์ (Sacred Text) กำหนดให้เรียกว่า “สวด” สวด ในที่นี้หมายถึง “Chanting”

อุดม อรุณรัตน์[10] ได้ให้ความเห็นว่าการกำเนิดเสียงดนตรีนั้นหนึ่งในบรรดาข้อสันนิษฐานต่าง ๆ คือลักษณะการเปล่งเสียงของมนุษย์ที่มีอารมณ์หรือเรียกว่า “อุทาน” นั่นเป็นที่มาของการของการเกิดเสียงทางดนตรี จึงสรุปได้ว่าเสียงที่เปล่งในลักษณะดังกล่าวแตกต่างไปจากการพูดโดยปรกติของมนุษย์ กลุ่มเสียงและลำนำอันเกิดจากการสวดพระพุทธมนต์ทางพระพุทธศาสนาเป็นบันไดเสียงโบราณ เป็นกำเนิดของบันไดเสียงที่เป็นที่รู้จักกันในปัจจุบัน

ลิส์ท [11] เป็นผู้ศึกษาเสียงในภาษาไทยและได้เสนอว่าภาษาไทยเป็นภาษาที่มีระดับเสียงโดยมักมีความสัมพันธ์กับความหมาย ทั้งในทำนองของการพูดและทำนองของเพลง ล้วนมีระดับเสียงและลักษณะลำนำ(Rhythmic Characteristics) การศึกษาเป็นการหาความสัมพันธ์ระหว่างระดับเสียงในทำนองการพูดกับระดับเสียงในทำนองเพลง ได้ศึกษาในกรณีการท่องจำพยัญชนะของเด็ก การอ่านกลอน การร้องเพลงไทยเดิม เพลงกล่อมเด็ก รวมไปถึงประเภทเพลงยอดนิยมพบว่าการท่องเป็นการออกเสียงใกล้เคียงกับภาษาพูดมากที่สุด ส่วนการเปล่งเสียงแบบอื่น ๆ เริ่มมีกรอบการออกเสียงคือ “ทำนอง” จึงทำให้การออกเสียงต่างจากการพูด แต่ยังคงรักษาลักษณะการสร้างคำที่มีลำนำ

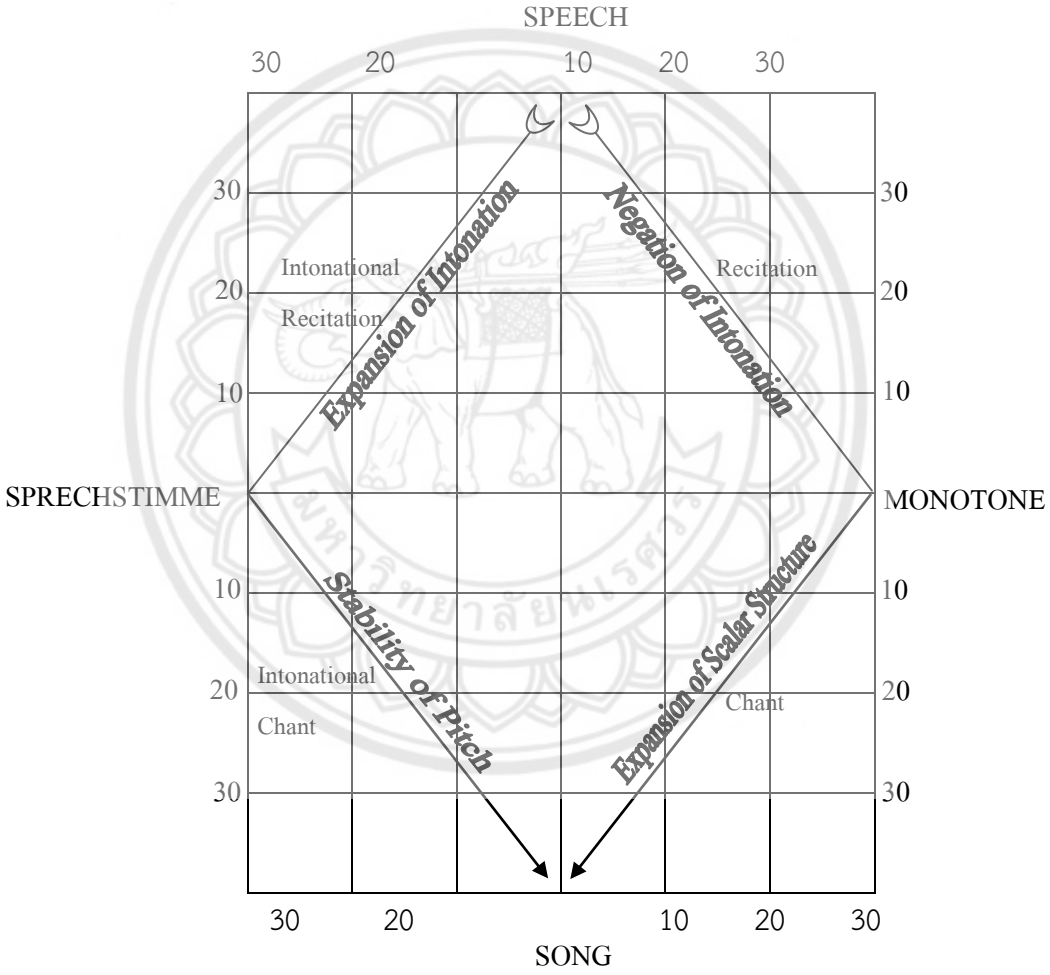
---

[9] Miller, 1992: 161-188

[10] อุดม อรุณรัตน์ , 2526: 20

[11] List, 1961: 16-32

เดียวกับการพูด เช่น การลากเสียงขึ้นและลงในคำหนึ่งคำ การพูดจะมีระดับเสียงสูงกว่า โดยเคลื่อนที่เป็นไปอย่างรวดเร็ว ส่วนคำในเพลงจะมีระดับเสียงต่ำกว่าและการเคลื่อนที่ช้ากว่า ทั้งนี้เนื่องมาจากการมีกรอบของการออกเสียงของเพลงนั่นเอง เพลงไทยเดิมมีการใช้พยางค์ที่ไม่มีความหมาย (Meaningless Syllable) เพิ่มเติมในการสร้างทำนอง เป็นการใส่คำใหม่เข้าไปโดยมีโครงสร้างทำนองเก่าอยู่ ลิสท์ [12] เป็นผู้ศึกษาทดลองหาลักษณะการเคลื่อนตัวของคำพูดที่เปลี่ยน แปลงไปสู่ความเป็นบทเพลง ได้สังเคราะห์ลักษณะการเปล่งเสียงชนิดต่าง ๆ แสดงเป็นแผนภูมิ แสดงความสัมพันธ์ส่วนต่าง ๆ ดังนี้



แผนภูมิที่ 1แสดงรูปแบบการจำแนกลักษณะเฉพาะของการพูดและขับร้อง

ที่มา: (List, 1971: 257)

[12] List, 1971: 257

จากแผนผังดังกล่าวแสดงการเปรียบเทียบลักษณะตัวแปรหลัก 2 ส่วนคือ ลักษณะเป็นทำนอง (Intonation) กับการพูด เมื่อคุณสมบัติของระดับเสียงกับการพูดเป็นสัดส่วนเท่ากันจะเป็นลักษณะ “กึ่งร้องกึ่งพูด”(Sprechstimme) ส่วนในทางตรงกันข้ามเมื่อการพูดมีลักษณะการใช้เสียงเพียง 1 เสียง (Monotone) ซึ่งเป็นลักษณะการเปล่งระดับเดียวตลอด เป็นลักษณะของการสวดโดยทั่วไป [13] สรุปว่าทั้งการพูดและการสวดสามารถเป็นได้ทั้ง 2 กรณี โดยพื้นฐานของการสวดแล้วเป็นการเปล่งเสียงโดยการใช้เสียงเพียงอย่างเดียว (การสวด) เมื่อการสวดมีการใช้ระดับเสียงต่าง ๆ จึงกลายเป็น “การร้องเชิงสวด” (การสวดที่เป็นทำนอง) จากแผนผังนี้เป็นการสนับสนุนข้อมูลเรื่องการสวดเป็นทำนองเสียงเดียว (Monotonic Scale) และการพูดที่มีลักษณะเป็นทำนองเป็นธรรมชาติการออกเสียงของมิลเลอร์

จากแนวคิดทั้งหมดสามารถกล่าวโดยสรุปได้ว่า การสวดนั้นมีความเป็นทำนองอย่างแน่นอน ซึ่งมีองค์ประกอบทางดนตรีเช่นเดียวกันกับการขับร้อง โดยที่รากฐานความเป็นมานั้นเกิดจากผลทางการเปล่งเสียงคำในภาษา คือ การอ่านและการท่องนั่นเองประกอบกับเป็นการเปล่งเสียงเกี่ยวเนื่องกับศาสนาจึงรับเอาความศักดิ์สิทธิ์ของศาสนาเอา ส่งผลให้การเปล่งเสียงสวดเป็นที่เคารพไปด้วย ซึ่งต่างจากการเปล่งเสียงในกรณีอื่น ๆ

2.4 การบันทึกโน้ตดนตรี

ผลการศึกษาโน้ตดนตรีทั่วโลก ได้ปรากฏรูปแบบโน้ตดนตรีเกิดขึ้นมากมาย มีทั้งที่สาบสูญไปแล้วและยังคงใช้อยู่ถึงปัจจุบัน ทุก ๆ ระบบที่สร้างขึ้นนั้นได้แสดงให้เห็นถึงการตอบสนองความต้องการเฉพาะในแต่ละวัฒนธรรมดนตรี

Jaap Kunst[14] ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีวิทยาได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับโน้ตดนตรีไว้ว่า ”notation” เครื่องหมายที่ใช้แทนระบบตัวเลขหรือเสียงสัญลักษณ์ที่ใช้แทนความหมายในทางดนตรีคณิตศาสตร์และวิทยาศาสตร์. ”Notation” หรือโน้ตดนตรี”“... โน้ตเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นลักษณะการเคลื่อนไหวของเสียง...”เสียงสูงขึ้น หรือต่ำลง เสียงติดกัน เสียงแยกห่างกัน โน้ตสามารถบอกรายละเอียดดังกล่าวได้

ในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก ปรากฏการสร้างโน้ต “นยูม” (neumatic notation หรือ neume) ออกเสียงว่า / ˈnjuːm/ (Oxford English Dictionary อ้างใน Wikipedia) (c800-1200) ขึ้น ซึ่ง เป็นโน้ตสัญลักษณ์ (Symbolized Notation)”Neumes” มีที่มาจากภาษากรีก สันนิษฐาน

---

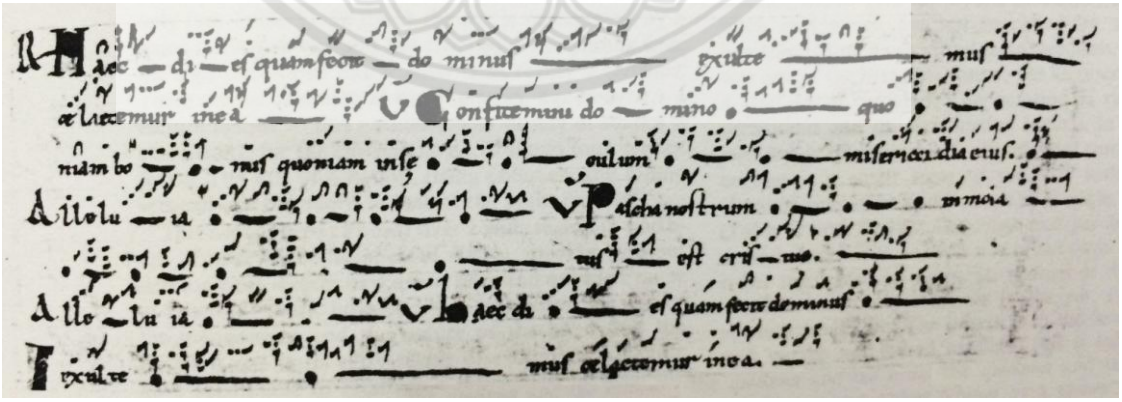
[13] List, 1971: 257

[14] Hood, 1971: 63,66

ว่าใช้ครั้งแรกในตะวันตก ก่อนศตวรรษที่ 4 โดยนักไวยากรณ์ผู้หนึ่งและได้ให้ความหมายของ Neumes ไว้ว่า ” เครื่องหมายหรือการให้สัญญาณ” ในระบบ Neumes ประกอบด้วย อักษรหลายตัว จุด จุดพัก และ hooks โดยในระยะแรกได้ใช้สัญลักษณ์ที่มีรูปแบบง่าย ๆ เพื่อสื่อถึงการออกเสียงว่าสูงขึ้นหรือต่ำลง

> ... a sign for one or a group of successive musical pitches, predecessor of modern musical notes. Neums have been used in Christian (e.g., Gregorian, Byzantine) liturgical chant as well as in the earliest medieval polyphony (music in several voices, or parts) and some secular monophony (music consisting of a single melodic line)[15]

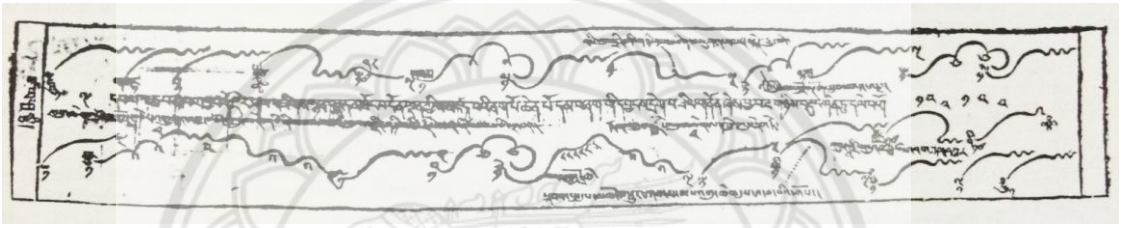
“ ...การเขียน “นยูม” (neume) ปรากฏขึ้นระหว่าง คริสต์ศตวรรษที่ 9 เดิมเป็นเพียงการเติมเครื่องหมาย หรือสัญลักษณ์ลงไปในบทร้องประเภทเพลงสวดกรณีบทที่ไม่คุ้นเคย หรือไม่เคยร้องมาก่อน หรือเป็นเพลง ที่จำไม่ได้ การเห็นสัญลักษณ์ “นยูม” (neume) ทำให้เตือนความจำ หรือทำให้นึกถึงทำนอง ที่จะออกเสียงในบทร้องได้ Neume ได้มีความสำคัญมากขึ้นใน คริสต์ศตวรรษที่ 10th โดยเฉพาะในตอนปลายศตวรรษ ที่ได้มีการพัฒนารูปแบบการบันทึก “นยูม” (neume) ในแบบต่างๆ มากมาย อย่างไรก็ตามสามารถกล่าวได้ว่า “นยูม” (neume) เป็นเครื่องหมายที่เติมลงไปบนบทสวด ในตำแหน่งเหนือตัวอักษร เพื่อให้เห็นทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง และระดับเสียงเพียงคร่าว ๆ เท่านั้น เป็นเครื่องช่วยเตือนความทรงจำเกี่ยวกับทำนองสวด



รูปภาพ 1 แสดงตัวอย่างโน้ตสัญลักษณ์ทางศาสนาคริสต์ ชนิด Breton neumes ที่ปรากฏอยู่ในช่วงต้นศตวรรษที่ 12 (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980: 136

[15] Encyclopedia Britannica online

นอกจากปรากฏการใช้สัญลักษณ์ในการออกเสียงสวดทางคริสต์ของวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกแล้ว ยังปรากฏมีสัญลักษณ์ทำนองเดียวกันปรากฏในเอเชีย ได้แก่ โน้ตสวดพุทธศาสนานิกายมหายาน ของประเทศทิเบต เรียกว่า “dbyangs-yig” ซึ่งเป็นโน้ตที่ลามะทิเบตใช้สวดโดยเฉพาะ ยังไม่ปรากฏข้อมูลที่ชัดเจนเกี่ยวกับการบันทึกโน้ตนี้ (Sadie, 1980: 136) และมีรายงานว่าระบบโน้ตลักษณะดังกล่าวนี้ปรากฏใช้ในการสวดทางพระพุทธศาสนาของอินเดีย ทิเบต จีน และญี่ปุ่น ซึ่งอาจสันนิษฐานได้ว่าอาจมีการรับแนวคิดจากศาสนจักรทางเอเชียกลางในยุคโบราณ(Britannica Encyclopedia)



รูปภาพ 2 แสดงตัวอย่างโน้ตสัญลักษณ์ของทิเบต (Tibetan neumes)

ที่มา: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 1980: 151

จะเห็นได้ว่าการบันทึกโน้ตดนตรีโดยใช้สัญลักษณ์แทนทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองนั้นได้เกิดขึ้นในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก อย่างไรก็ตามการศึกษาการบันทึกโน้ตของดนตรีไทยนั้น ยังไม่ปรากฏการสร้างระบบโน้ตในลักษณะดังกล่าว หรือหากมีก็อาจสันนิษฐานได้ว่าน่าจะเป็นสัญชาติญาณของการพยายามบันทึกเพื่อมิให้หลงลืม หรือเพียงเพื่อหมายรู้ เตือนความทรงจำ ที่สามารถเข้าใจได้อย่างเฉพาะตัว ฉะนั้นรูปแบบการบันทึกทำนองสวดมหาชาติคำหลวงที่ปรากฏในคัมภีร์มหาชาติคำหลวงกัณฑ์มหาพน ที่ตกทอดมาถึงปัจจุบันนี้นับว่าเป็นลักษณะของการบันทึกโน้ตลักษณะเดียวกับโน้ตดนตรีตะวันตกดังที่กล่าวไว้ข้างต้น

2.5 ทฤษฎีและแนวคิดที่เกี่ยวข้อง

ประเด็นศึกษาวิจัยนี้ได้ใช้แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 3 ประเด็นคือทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี ทฤษฎีเกี่ยวกับเสียงและการกลายเสียงของคำในภาษา และแนวคิดเกี่ยวกับการพูด และการขับร้องเพลงนัยยะทั้งสามประเด็นนี้สามารถอธิบายปรากฏการณ์ต่าง ๆ ของเสียงสวดที่ทำการศึกษาวิจัยได้อย่างครอบคลุม

2.5.1 ทฤษฎีเกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรี

การวิเคราะห์ดนตรีในทำนองสวดทำนองหลวงนั้น ได้นำองค์ความรู้ทางด้านดนตรีวิทยา (Musicology) เป็นแม่แบบ แต่ปรับเนื้อหาประเด็นทางการศึกษาตามลักษณะดนตรีที่ศึกษา ซึ่งเป็นการศึกษาดนตรีในเชิงวิเคราะห์เนื้อหาดนตรี (systematic study) มีจุดหมายเพื่อสรุป คุณสมบัติของดนตรี (musical style) ในการศึกษามุ่งวิเคราะห์คุณลักษณะต่าง ๆ ของดนตรี โดยพิจารณาถึงส่วนประกอบมูลฐานที่ใช้ประกอบกันเป็นดนตรีนั้น ๆ การศึกษาเนื้อหาดนตรีนั้น มีลำดับกระบวนการต่าง ๆ ดังนี้ คือ การตรวจสอบปัจจัยพื้นฐานทางดนตรี ลักษณะการก่อตัว ของปัจจัยต่าง ๆ นั้นและรวมถึงการนำเสนอทางดนตรี

1) วิเคราะห์องค์ประกอบพื้นฐานทางดนตรี

1.1) บันไดเสียง (scale)

1.2) พิสัย (range)

1.3) ขั้นคู่ (interval)

1.4) ระดับเสียงศูนย์กลาง (pitch center)

1.5) ลักษณะเกี่ยวกับเวลา (concept of time)

1.6) โครงสร้างรูปแบบ (formal structure)

1.7) การจบวรรค (cadence formula)

2) ทฤษฎีในการวิเคราะห์ทำนอง

การวิเคราะห์ทำนองสวดทำนองหลวงในครั้งนี้ได้นำแนวคิดการวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยา มาใช้ในประเด็น มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

2.1) องค์ประกอบย่อยของทำนอง

การวิเคราะห์ทำนองเพื่ออภิปรายลักษณะเฉพาะทางท่วงทำนอง ทำการพิจารณาจากองค์ประกอบต่าง ๆ ที่ก่อตัวกันขึ้นเป็นทำนอง จนเกิดเอกลักษณ์ของทำนองนั้น ๆ ส่วนประกอบของทำนองคือ วรรณะเสียง ขั้นคู่ ระหว่างเสียงต่าง ๆ และอัตราของความสั้น - ยาว ของเสียงต่าง ๆ

2.2) ขั้นคู่ระหว่างเสียง เป็นหน่วยย่อยทางโครงสร้างของทำนอง ขั้นคู่ระหว่างเสียงต่าง ๆ ยังประกอบไปด้วยองค์ประกอบย่อยอีก 3 ส่วนคือ

- ระดับเสียง (pitch)
- อัตราด้านเวลา (temporal value) ของเสียงแต่ละเสียง
- ความรู้สึก ที่เกี่ยวเนื่องกับการเคลื่อนที่จากเสียงหนึ่งไปยังเสียงหนึ่ง

2.3) อาการของการเคลื่อนที่จากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่ง (pitch motion)

2.4) อาการของการเคลื่อนที่จากอัตราด้านเวลาหนึ่งไปยังอัตราด้านเวลาอื่น ๆ (temporal motion)

นักประพันธ์ได้นำองค์ประกอบทั้งสาม คือ 1) วรรณะเสียง 2) อัตราด้านเวลา และ 3) ความรู้สึกที่เกี่ยวเนื่องกับการเคลื่อนที่ ไปผสมกันในหลาย ๆ ขั้นคู่ จึงเกิดเป็นปรากฏการณ์ ที่เรียกว่า “ทำนอง”

2.5) ลักษณะการเคลื่อนไหวของทำนอง

จากแนวคิดอาการการเคลื่อนไหวของทั้ง ระดับเสียงและอัตราด้านเวลาทำให้เกิด การจำแนกเป็นองค์ประกอบ 2 ส่วน คือ ลักษณะโค้งของทำนอง (pitch curve) และอัตราความโค้งของทำนอง (temporal curve) การพิจารณาแนวทำนองในประเด็นทั้งสองนี้ ทำให้ทราบลักษณะเฉพาะของทำนองในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

- การเคลื่อนที่ในระดับแนวสูงขึ้น (ascending)และการเคลื่อนที่ในระดับแนวต่ำลง (Descending) เป็นที่มาของการเกิดความรู้สึกตึงเครียดและผ่อนคลาย โดยระดับเสียงสูงที่สุด ของเพลงจะเป็นจุดที่ให้ความรู้สึกตึงเครียดที่สุด ในทางตรงกันข้ามระดับเสียงต่ำที่สุดในเพลง จะเป็นจุดที่ให้ความรู้สึกผ่อนคลายมากที่สุดของเพลง ฉะนั้นการพิจารณาพิสัย(range) จึงเป็นประเด็น ในการวิเคราะห์ให้เห็นพื้นที่ของความรู้สึกทั้งสองอย่าง

- ลักษณะการเคลื่อนไหว (motion) และทิศทางการเคลื่อนที่ (contour) โดยอาการเคลื่อนไหวของทำนองจะแสดงถึงการเปลี่ยนแปลงความรู้สึกแบบต่อเนื่องหรือกระตุก ส่วนทิศทาง การเคลื่อนที่ แสดงถึงทำนองนั้นอยู่ในภาวะตึงหรือผ่อนคลาย หรือสมดุล

(Garrett, 1958: 32-34)

2.5.2 ทฤษฎีเกี่ยวกับเสียงและการกลายเสียงของคำในภาษา

เสียงพูดในภาษา เป็นเสียงก้อง เสียงสั่นสะเทือนมีความกังวาน และออกเสียงได้ยาวนานกว่าเสียงไม่ก้อง จึงมีลักษณะเป็นเสียงดนตรี

ก. คุณสมบัติของเสียงพูดในเชิงเสียงดนตรี

คุณสมบัติของเสียงพูดในเชิงเสียงดนตรี ประกอบด้วยคุณสมบัติของเสียงลักษณะต่าง ๆ 4 ลักษณะ ดังนี้

1) ขนาดสั้นยาวของเสียง (quantity) คือการเปล่งเสียงออกมาให้หมดเสียงเร็วหรือช้าแล้วแต่จะกำหนดเวลาออกเสียงให้สั้นยาวหรือยาวนานคำว่าสั้นยาวเป็นเพียงข้อกำหนดที่ต้องมีเทียบกัน ภาษาไทยมีลักษณะการออกเสียงสั้น-ยาว เพียง 1 มาตรา และ 2 มาตรา เท่านั้นเรียกว่า ทีฆะ รัสสะ

2) ระดับเสียง (pitch) คือ เสียงสูงต่ำ เรียกว่า เสียงวรรณยุกต์

3) กระแสเสียง (timbre) คือคุณสมบัติของเสียงสองเสียง หรือมากกว่านั้น ที่มีระดับเสียงเท่ากัน แต่มีความแตกต่างกัน เช่นลักษณะเป็นเสียงอ่อนหวาน นิ่มนวลแตกต่าง กับเสียงกระด้าง เสียงกร้าว

4) การเน้นเสียง (stress)คือเสียงหนักเบา ค่อยหรือดัง

เสียงเน้นหนัก เป็นเรื่องส่งลมขึ้นมาให้แรง ส่วนระดับเสียงเกี่ยวกับอาการสั่นสะบัด ของริมเส้นเสียว่าถี่เร็วขนาดไหนในชั่วระยะหนึ่ง ซึ่งเสียงเน้นหนักเบาตรงกับบาลีเรียกว่า “ครุ-ลหุ”

ข. การกลายเสียงในภาษา

การกลายเสียงของคำ คือ การกลายเสียงพยัญชนะและสระ จากฐานกรณ์หนึ่งไปอีกฐานกรณ์หนึ่ง มีลักษณะหลายประเด็น เช่น การย้ายเสียง เสียงกร่อน การสับหน่วยเสียง เสียงเลื่อน การกลมกลืนเสียง การแปลงเสียงให้ต่างกัน การแยกส่วนผิดคำ การเติมหรือตัดเสียง ในคำเพื่อความสะดวกและความไพเราะในการศึกษาวิเคราะห์ในครั้งนี้จึงยกประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการกลายเสียงในทำนองสวด มีดังนี้

1) การกลายเสียงสระ กรณีเสียงสระควบกลายเป็นเสียงสระเดี่ยว เช่น เวียงเป็น วง เมีย เป็นเม ตัวเป็นโต เป็นต้น เรียกว่า การแปลงเป็นเสียงสระเดี่ยว (Monophthongization) ถ้าเป็นลักษณะตรงกันข้าม เรียกว่า การแปลงเป็นเสียงสระผสม (Diphthongization)

2) การกลมกลืนเสียง (Assimilation) คือเสียงสองเสียงอยู่ใกล้กัน เสียงหนึ่งจะกลายเป็นมีเสียงคล้าย หรือเหมือนกันกับอีกเสียงหนึ่ง หรือเรียกว่าเสียงกลมกลืนกัน เช่น สิบเอ็ด เป็นสิบเบ็ด มนินา เป็นมลิลา อย่างนี้ เป็นอย่างงี้ รวมทั้งเสียงสระควบ ก็อยู่ในลักษณะการกลายเสียงได้ด้วย เช่น อา+อี เป็น อาย อู+อี เป็น อูย เหล่านี้เป็นต้น

3) การแยกพยางค์ (Syllabification) เป็นเรื่องเกี่ยวกับการออกเสียงสระและพยัญชนะ แต่ละเสียงแยกกันเป็นตัว ๆ

(เสฐียรโกเศศ, 2522: 121-256)

2.5.3 แนวคิดเกี่ยวกับการวิเคราะห์คีตศิลป์

ประเด็นของการวิเคราะห์ดนตรีประเภทดนตรีดั้งเดิม (Primitive Music) นั้น มีผู้กล่าวเกี่ยวกับลักษณะเฉพาะของดนตรีดั้งเดิมไว้ในแง่มุมต่าง ๆ ดังนี้

บรูโน (Bruno Nettl) [16] กล่าวลักษณะของดนตรีดั้งเดิมไว้ว่าคำร้อง (Song text) มักไม่มีลำนำ จังหวะ และการจัดระเบียบพยางค์ต่าง ๆ แน่นอน สม่ำเสมอ และมีการซ้ำทวน และแปรผันเสมอ การจัดสรรคำร้องในทำนองมีการปรับกรณีที่คำร้องมีจำนวนไม่เท่ากับทำนอง จึงมีการใช้พยางค์ที่ไม่มีความหมายเพื่อช่วยให้พอดีกับทำนอง บางกรณีใช้พยางค์ที่ไม่มีความหมาย กรณีคำร้องมีความยาวไม่เท่าทำนองที่มี จึงต้องเป็นคำที่ไม่มีความหมายมักเป็นคำที่ประกอบด้วยพยัญชนะ 1 ตัว และสระ 1 ตัว

โครงสร้างทางท่วงทำนอง และชุดพยางค์ที่ไม่มีความหมาย (Meaningless Sequence & Rhythmic Construction) มีการจับตัวกันเป็นชุด (Sequence) ความสัมพันธ์ระหว่าง ชุดพยางค์ไม่มีทำนองและโครงสร้างทางดนตรีมีความน่าสนใจ เพลงจำนวนมากเป็นลักษณะโครงสร้างแบบ “ไอโซริทึม” (Insorhythmic Structure) คือ รูปแบบของลำนำแบบเดียวมีการซ้ำอยู่ตลอด จำนวนรูปแบบลำนำที่ซ้ำมักเป็น 3 – 4 ครั้ง หลายเพลง มีชุดพยางค์ที่ไม่มีความหมาย (meamingless sequence) มีความสัมพันธ์กับกระสวนลีลาทำนอง (rhythmic construction) “ไอโซริทึมิค” (isorhythmic song) มักใช้ ชุดพยางค์ (syllabic sequence) อันเดียวกัน ในการซ้ำแต่ละครั้ง ถ้ามีรูปแบบลำนำหลากหลาย จำนวน ชุดพยางค์(syllabic sequence) จึงหลากหลายตามไปด้วย แต่มีความคล้ายคลึงกันบ้าง”

การลงจบของทำนอง (closing formula) ประกอบด้วย โน้ตยาว 3-4 ตัว และโน้ตเสียงสั้น 1 ตัว เป็นโทนิค (tonic) และสนับสนุนโดยพยางค์ที่ไม่มีความหมาย หรือเป็นการซ้ำการเน้นเสียงโทนิคและการลากเสียงยาวเสียงโทนิค ของทั้งภาษา และดนตรี มักสัมพันธ์กัน เป็นอิทธิพลอันส่งผลต่อสไตล์ดนตรีของคนแต่ละที่...”

ลักษณะทางภาษาถูกทำให้ต่างไปจากเดิมโดยสาเหตุการนำกฎทางดนตรีเข้ามาใส่ในคำร้อง นี่เป็นลักษณะร่วมของการก่อตัวของบรรดาดนตรีชนิดต่าง ๆ ที่มีในโลกไม่เพียงดนตรีดั้งเดิมเท่านั้น

ภาษาถูกแยกเมื่อคำถูกนำมารวมเข้ากับดนตรี ปัจจุบันอาจยังไม่สามารถพูดได้ว่าดนตรีเป็นส่วนย่อยของภาษา ประเด็นของเสียงของดนตรีดั้งเดิมในแง่เป็นสัญลักษณ์แทนสิ่งต่าง ๆ ใช้ความคลุมเครือ และความซับซ้อนสับสนของเสียงที่ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับภาษา นั้นเป็นสัญลักษณ์อันหนึ่ง หรือเป็นการวาดลวดลายเสียง (Tone-Painting)

---

[16] Bruno Nettl, 1972: 21-25