



วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS CHULALONGKORN UNIVERSITY



Vol.

6

No.

1

61

-

73

ดนตรีกันตรึมในพิธีบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขา
พนมรุ้ง

Kantrum Music in Sacrifice Ceremony at
Phanom Rung Historical Park.

วีรวรรณ คชรัตน์ และบุษกร บิณฑสันต์

82

-

92

การสร้างซอสามสายของครูศักดิ์ชัย กาย

Making Process of Saw Sam Sai by
Kru Sakchai Guy.

อนันต์สิทธิ์ การหนองใหญ่ และบุษกร บิณฑสันต์

102

-

110

มุมมองเรื่องสัดส่วนและรูปเรขาคณิตกับงานนาฏศิลป์
Perspective on Proportion and Geometric Shape
with Dance.

ธนกร สรรค์วราภิภู

111

-

120

องค์ประกอบดนตรีแจ๊ส

Elements of Jazz.

ธีรัช เล่าห์วีระพานิช

121

-

128

ปีพาทย์ในฮุบแต้มลิมอีสาน

Pi Phat on Hub-Tam Mural Painting in Sim Isan

ราชันย์ เจริญแก่นทราย และรัชชัย ศิลปโชค





วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS CHULALONGKORN UNIVERSITY



Vol.

6

No.

1

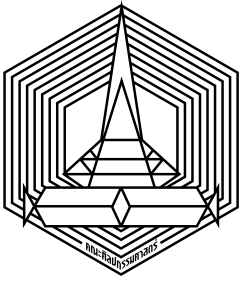
จัดทำโดย สำนักงานกองบรรณาธิการ
ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ออกแบบรูปเล่ม : ชีรัช ัญญกิจจานุกิจ

ภาพปก : ชูบแต่มินลิสมิฮาน ได้รับการอนุเคราะห์จาก อ.ราชันย์ เจริญแก่นทราย และอ.รัชชัย ศิลปโชค

*เนื้อความของวารสารเล่มนี้มีการใช้แบบตัวอักษร

Grotesque MT Std และ MN ForSor EW เพื่อการออกแบบ



วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS CHULALONGKORN UNIVERSITY



Vol.

6

No.

1

เจ้าของ

สำนักงานกองบรรณาธิการ

ISSN (Online)

วัตถุประสงค์และขอบเขต

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2408-2317

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นเวทีเพื่อนำเสนอ แลกเปลี่ยนความรู้ ความคิดเห็นทางวิชาการ

เผยแพร่ผลงานวิชาการ ผลงานวิจัย และผลงานสร้างสรรค์ด้านมนุษยศาสตร์

ในสาขาที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปกรรมดังต่อไปนี้

- ทักษะศิลป์
- นฤมิตรศิลป์
- ดุริยางคศิลป์ไทย
- ดุริยางคศิลป์ตะวันตก
- นาฏยศิลป์ไทย
- นาฏยศิลป์ตะวันตก

วารสารเปิดรับบทความวิชาการและบทความวิจัยของนักวิชาการ ครู อาจารย์ นิสิตนักศึกษา

ตลอดจนผู้ที่มีประสบการณ์หรือมุมมองทางด้านศิลปกรรมอย่างกว้างขวาง

โดยบทความดังกล่าวต้องนำเสนอองค์ความรู้หรือแนวคิดใหม่ที่ได้มาจากการศึกษาค้นคว้าวิจัย

ไม่เคยได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสารใดมาก่อน

บทความทุกฉบับผ่านระบบการกลั่นกรองคุณภาพบทความโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer-review)

ลิขสิทธิ์ของบทความเป็นของเจ้าของบทความ บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ถือเป็นทัศนะของผู้เขียน

กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยและไม่รับผิดชอบบทความนั้น

กำหนดการออกวารสาร

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นวารสารวิชาการในรูปแบบวารสารอิเล็กทรอนิกส์ (e-Journal) มีกำหนดการออกปีละ 2 ฉบับ คือ ฉบับที่ 1 เดือนมกราคม-มิถุนายน และ ฉบับที่ 2 เดือนกรกฎาคม-ธันวาคม

บรรณาธิการที่ปรึกษา

คณบดี คณะศิลปกรรมศาสตร์ (ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

บรรณาธิการบริหาร

รองคณบดีฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ (รองศาสตราจารย์ ดร.อรพินท์ พานทอง)

บรรณาธิการ

อาจารย์ ดร.วิษชุดา วุฒาติย์

ผู้ช่วยบรรณาธิการ

ดร.จิรัชญา นูรวัฒน์

ผู้จัดการวารสาร

นายบรรพต โปทา

กองบรรณาธิการ

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. ม.ร.ว.สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์

มหาวิทยาลัยสยาม

ศาสตราจารย์เกียรติคุณสริน กาสต์

มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ศาสตราจารย์ ดร.ชมนาด กิจจันทร์

มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

รองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลชัย

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

รองศาสตราจารย์ ดร.ศศิ พงศ์สรายุทธ

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รองศาสตราจารย์ ดร.ศิริมงคล นาฏยกุล

มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

รองศาสตราจารย์ฉันทนา เอี่ยมสกุล

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

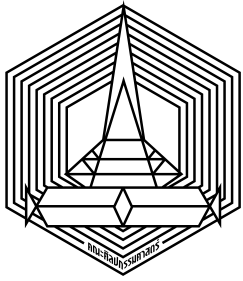
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นภนันท จันทอรรถกุล

นักวิชาการอิสระ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ณาดา ขวาลกุล

สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้า

เจ้าคุณทหารลาดกระบัง



วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS CHULALONGKORN UNIVERSITY



Vol.

6

No.

1

ผู้ช่วยศาสตราจารย์วไล อัสวเดชศักดิ์
อาจารย์ ดร.กิตติรินทร์ กิตติสกล
อาจารย์ ดร.จิรเดช เสตะพันธุ์
อาจารย์ ดร.ณัฐชา นัจจนาวากุล
อาจารย์ ดร.พัชรินทร์ สันติอวัชรธรรม
อาจารย์ ดร.มนน ธรานุรักษ์
อาจารย์ ดร.สุภาสิริร์ ปิยะพิพัฒน์
อาจารย์วิรัช สงเคราะห์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา
มหาวิทยาลัยมหิดล
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยกรุงเทพ
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

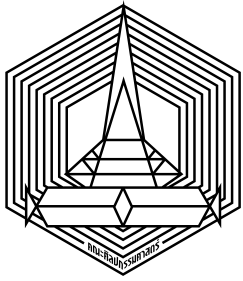
บรรณาธิการแถลง

กองบรรณาธิการมีความมุ่งมั่นในการพัฒนาวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยอย่างต่อเนื่อง เพื่อจะยกระดับของคุณภาพวารสารให้ก้าวเข้าสู่ฐานข้อมูลระดับชาติ TCI กลุ่มที่ 1 ในอนาคต ตามเป้าประสงค์ของคณะศิลปกรรมศาสตร์ในการจะสร้างมาตรฐานวารสารทางสายศิลป์ให้อยู่ในระดับที่เป็นที่ยอมรับสูงสุด ซึ่งฉบับนี้เป็นปีที่ 6 ฉบับที่ 1 แล้ว

อนึ่ง การนำบทความที่มีคุณค่าแห่งศิลปะในด้านต่าง ๆ ซึ่งผ่านการกลั่นกรองตรวจคุณภาพและรับรองจากผู้ทรงคุณวุฒิที่เป็นผู้เชี่ยวชาญของแต่ละศาสตร์ที่มีความสามารถยิ่งเป็นอย่างดีมานำเสนออย่างต่อเนื่องในวารสารศิลปกรรมศาสตร์นั้น วารสารนี้จะเป็นแหล่งที่สามารถสร้างความมั่นใจให้กับผู้นิพนธ์ในประโยชน์ที่จะส่งต่อการนำไปเสนอขอผลงานทางวิชาการในอนาคตและก่อให้เกิดคุณประโยชน์ต่อผู้อ่านที่มีความสนใจในศิลปศาสตร์ต่าง ๆ ในการต่อยอดความรู้เพื่อจะนำไปพัฒนาสิ่งดีงามให้เกิดขึ้นต่อประชาชน สังคม และประเทศชาติได้ ซึ่งในฉบับนี้มีบทความที่น่าสนใจยิ่ง เช่น เรื่องปีพาทย์ในฮูปแต้มสมัยอีสาน ดนตรีกันตรึมในพิธีบวงสรวงงานพิธีขึ้นเขาพนมรุ้ง การสร้างซอสามสายของครูศักดิ์ชัย กาย วิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละคร และหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทย์โกสธ โดยครูอุษา แสงไพโรจน์ องค์กรประกอบดนตรีแจ๊ส การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก โดยภุณที ทาคำ เทคนิคการขับร้อง และการวิเคราะห์ตีความ เพื่อการถ่ายทอดการแสดงขับร้องคลาสสิกบทเพลง “Johnny” บทวิเคราะห์เพลงบทเพลงสำหรับเปียโนเดี่ยวสามท่อน โดยพร็องซีส ฟูลองสำหรับการแสดงเดี่ยวเปียโน และยังมีย่อหลายเรื่องที่คุณสนใจสามารถสืบค้นข้อมูลได้ที่ <http://www.tci-thaijo.or/index.php/faa/index> และหากมีคำแนะนำอันเป็นประโยชน์ใดต่อการสร้างสรรค์พัฒนาวารสารนี้ ทางกองบรรณาธิการขออภัยขอชื่นชมด้วยความขอบคุณยิ่งที่ jfaa.chula@gmail.com

ขอขอบคุณคุณอาจารย์และผู้นิพนธ์ทุกท่านเป็นอย่างยิ่งที่ให้เกิดการบรรณาธิการได้มีโอกาสนำเสนอผลงานที่มีเนื้อหาบ่งบอกเรื่องราวที่ไม่ว่าจะเป็นความเป็นมาแต่ครั้งอดีต ร่วมสมัย หรือสมัยนิยมต่าง ๆ ของทุกท่านที่เผยแพร่ในวารสารฉบับนี้และในฉบับต่อไป ขอขอบคุณผู้อ่านสำหรับการติดตามผลงานที่สร้างสรรค์ด้วยความตั้งใจจริงเสมอมา

ดร.วิษุตา วุฑฒิตย
บรรณาธิการ



วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS CHULALONGKORN UNIVERSITY



Vol.

6

No.

1

9

-

18

การสร้างแบบฝึกสำหรับผู้เรียนเครื่องดีดไทย กรณีศึกษา
เพลงจระเข้หางยาว สามชั้น ทางครูชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล

The Creative Preparation of the Rehearsal for Thai Plucked
Students the Case Study on Jorakha Hang-Yao Sam Chan by
Kru Chidpong Songsermvorakul

ประชากร ศรีสาคร

19

-

31

วิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละคร และหน้าพาทย์บทกอนเสิร์ต
ต้นนางลอย บ้านพาทย์โกสธ โดยครูอุษา แสงไพโรจน์

A Musical Analysis of Phleng Lakhon and Phleng Naphat Vocal
Melodies in Nang Loi Suite From Ban Pattayakosol by
Kru Usa Sangphairongana

ปริญญ ทศนมาศ
ข้าม พรประสิทธิ์

32

-

39

การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก โดย ภูณี ทาคำ

A Classical Guitar Recital by Phoonatee Thakam

ภูณี ทาคำ
ปานใจ จุฬารัตน์

40

-

50

บทวิเคราะห์เพลงบทเพลงสำหรับเปียโนเดี่ยวสามท่อน
โดย ฟร็องซิส ปูลอง สำหรับการแสดง เดี่ยวเปียโน

An Analysis of the Trois Pièces for Piano by Francis
Poulenc for Piano Recital

มันทนา ก่อพานิชกุล
ศศิ พงศ์สายทุท

51

-

60

เทคนิคการขับร้อง และการวิเคราะห์ตีความ
เพื่อการถ่ายทอดการแสดงขับร้องคลาสสิกบทเพลง "Johnny"
Vocal Techniques Analysis and Interpreta For Classical
Vocal Performance of "Johnny"

วงดาว วัชรานันท์
ดวงใจ ทิวทอง

61

-

73

ดนตรีกันตรึมในพิธีบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง

Kantruem Music in Sacrifice Ceremony at Ceremony
Phanom Rung Historical Park

วีรวรรณ ศษรัตน์
บุษกร บินทสันต์

74

-

81

ประสิทธิภาพชุดการสอนปฏิบัติของตัวแบบโมเดลซิปปา (Cippa
model) สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์

The Effectiveness of Instructional Package on Saw-Duang
(Cippa model) for Upper Secondary Education Students of
Dramatic Arts Collges

สุนันทา พันธุกุล

82

-

92

การสร้างซอสามสายของครูศักดิ์ชัย กาย

Making Process of Saw Sam Sai by Kru Sakchai Guy

อนันต์สิทธิ์ การหนองใหญ่
บุษกร บินทสันต์

94

-

101

วิเคราะห์การใช้ ไพรมโรวของอาร์โนลด์ โชนเบิร์ก
ในสวิตสำหรับคลาเวียร์ ลำดับที่ 25

The Analysis of the Use of Prime Row in Arnold
Schoenberg' Suite for Klavier, Op.25

แจไข ธนสารโสภณ

102

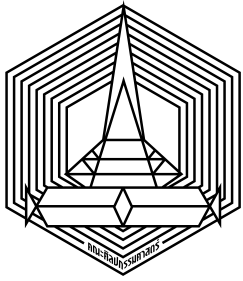
-

110

มุมมองเรื่องสัดส่วนและรูปเรขาคณิตกับงานนาฏศิลป์

Perspective on Proportion and Geometric Shape
with Dance

ธนกร สรรยารากิฏ



วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS CHULALONGKORN UNIVERSITY



Vol.

6

No.

1

111

องค์ประกอบดนตรีแจ๊ส

-

Elements of Jazz

120

ธีรัช เล่าห์วีระพานิช

121

ปีพาทย์ในฮุบแต้มลิมอีสาน

-

Pi Phat on Hub-Tam Mural Painting in Sim Isan

128

ราชันย์ เจริญแก่นทราย

ธวัชชัย ศิลปโชค

129

คำแนะนำสำหรับผู้พิมพ์

-

138

บทความวิจัย
RESEARCH ARTICLES

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของรายงานวิจัยเรื่อง “การสืบทอดทักษะการบรรเลงจะเข้ของครูชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล” มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาเพลงจระเข้หางยาว สามชั้น ทางครูชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล เพื่อใช้พัฒนาทักษะการบรรเลงจะเข้ขั้นต้น โดยศึกษาการผูกสำนวนกลอนจะเข้ เม็ดพราภัยที่ปรากฏ และการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์เพลงไทย โดยใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ จากการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม สัมภาษณ์ บันทึกโน้ต ค้นคว้างานวิจัย บทความ ตำรา และเอกสารที่เกี่ยวข้อง อีกทั้งการสังคีตลักษณ์วิเคราะห์เพลงไทยใช้แนวคิดของพิชิต ชัยเสรี

ผลการวิจัยพบว่า เพลงจระเข้หางยาว สามชั้น ทางครูชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล มีการผูกสำนวนกลอนจะเข้อย่างเป็นระเบียบ และมีความสัมพันธ์กับทำนองหลัก อีกทั้งยังปรากฏเม็ดพราภัย ดังนี้ 1. การรว 2. การสับดเสียงเดียว 3. การสับดกล้ำเสียง และสังคีตลักษณ์เพลงไทยที่ปรากฏ ดังนี้ 1. แบบแผนท่วงทำนองของบทเพลง ก/ จ/ ค/ ท่อน 1 และ 2 เมื่อจบท่อนเสียงใด กลับต้นจะเท่ายินเสียงเสียงนั้น 2. จังหวะฉิ่งอัตราจังหวะ สามชั้น และจังหวะหน้าทับปรบไก่ สามชั้น 3. ทางเสียงที่ปรากฏ ท่อน 1 ทางเพียงออนบน ท่อน 2 และ 3 ทางขวา อีกทั้งยังปรากฏการผูกสำนวนกลอนตามแนวทางของครูระดี วิเศษสุการ ภายในบทเพลง

คำสำคัญ: การพัฒนาทักษะ/ การบรรเลงจะเข้/ จระเข้หางยาว/ ชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล

Abstract

This article is a part of the research named “Jakhe Performance Skill Transmission by Kru Chidpong Songsermvorakul.” The aim was to improve the practical skill in preliminary stage of Jakhe playing by going through the Jorakhe Hang-Yao Sam Chan, which was performed under Kru Chidpong Songsermvorakul’s performing style. The harmoniously designed melody of Jakhe, the distinctive embellishment and Thai Musical form analysis were in focus. This qualitative research integrated all data from participant observation, interview, musical notes, related researches, journal papers, text books, documents and the concept of Thai musical forms by Pichit Chaisaree.

This research revealed the harmoniously designed melody of the Jorakhe Hang-Yao Sam Chan, which was performed under Kru Chidpong Songsermvorakul’s performing style, had been well-regulated and conformed with the main melody. The embellishments was disclosed as 1) Trill (Rua). 2) One-pitch triple. 3) Two-pitch triple. Thai musical form analysis was exposed that 1) The melodic forms were A/ B/ C/. The still-stand melodic repetition from the ending note in part 1 and 2. 2) Cymbal Rhythmic Pattern for the Third Variation, Ching Sam-Chan; and Drum Rhythmic Pattern for the Third Variation, Na-Tap-Prob-Kai-Sam-Chan. 3) Music Scale: Part 1 - Thaang Pieng Or Bon; Part 2 and 3 -Thaang Java. Furthermore, the harmoniously designed melody according to the musical movement by Kru Ratee Wisetsurakarn is also being found.

Keywords: Skill Improvement/ Jakhe’s Musical Playing/ Jorakhe-Hang-Yao/ Chidpong Songsermvorakul

* นักวิชาการอิสระ, seaacssku@hotmail.co.th.

* Independent scholar, seaacssku@hotmail.co.th.

Received: 25/10/2018 Revised: 3/1/2019 Accepted: 14/1/2019

บทนำ

ผู้ที่ถึงพร้อมด้วยฝีมือ ย่อมมีความสมบูรณ์ในการบรรเลงอย่างดีเยี่ยม ทั้งเรื่องของคุณภาพเสียงความปลั่งจำเพาะเฉพาะของเครื่องดนตรี ความกระฉ่างชัดเจนในการบรรเลงและการใช้เมื่อดพราย รวมถึงสมีเสียงสั้นยาว หนักเบา ล้วนแล้วแต่เป็นผู้ที่มีพื้นฐานที่ดีทั้งสิ้น ดังที่พิชิต ชัยเสรี กล่าวถึงเจริญใจ สุนทรวาทิน “เราต้องใช้ฝีมือในการบรรเลงเครื่องแต่ละเครื่องและเรียกความปลั่งจำเพาะออกมาให้ได้ เสียงทุกเสียงต้องประณีต ชนิดที่เรียกว่า ‘รู้สึกทุกกระดิก’ คำนี้อาจารย์จะพูดอยู่เสมอ”¹ การสร้างพื้นฐานที่ดีของผู้บรรเลงถือเป็นเรื่องสำคัญยิ่ง ที่ครูผู้สอนต้องตระหนักและให้ความสำคัญเอาไว้ เพื่อให้เป้าหมายของการเป็นนักดนตรีที่ถือพร้อมด้วยฝีมือ

ในอดีตการฝึกดนตรีไทยในกลุ่มเครื่องสายไทย ครูโบราณจารย์ได้ใช้เพลงดับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น ประกอบด้วย 1) ต้นเพลงฉิ่ง 2) จะเข้หางยาว 3) ดวงพระธาตุ 4) นกขมิ้น เป็นเพลงสำหรับฝึกทักษะพื้นฐาน เมื่อผ่านการประเมินโดยการติดตามผล (follow up) จากครูผู้สอน ผู้สอนจึงฝึกฝนด้วยบทเพลงต่าง ๆ ในระดับที่สูงขึ้นไป

ครูสังวาลย์ กุลวลัก เป็นครูท่านแรกของครูระติ วิเศษสุรการ และเป็นครูที่สอนเพลงพื้นฐานให้กับครูระติ วิเศษสุรการ เช่น เพลงต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น เพลงจะเข้หางยาว สามชั้น อันถึงเป็นบทเพลงที่ช่วยให้ผู้เรียนได้รับพื้นฐานที่ดี ช่วยให้มีพัฒนาการตามหลักสูตรของผู้ที่จะฝึกหัดเครื่องสายไทยแต่โบราณ²

เสน่ห์ของเสียงจะเข้ ถือเป็นความงามในสุนทรียะ ซึ่งลักษณะเฉพาะของเสียงจะเข้ทั้งสายเอก สายทุ้ม และสายลวด มีความไพเราะที่ต่างกัน การฝึกทักษะการบรรเลงจะเข้ย่อมเป็นไปตามลำดับขั้น โดยการดัดสายเปล่าเพื่อเรียกความปลั่งจำเพาะของเสียงแต่ละสายออกมา ฝึกการปิดไม้ ออกและไม้เข้าให้ได้คุณภาพเสียงที่ดังเสมอกัน และได้ความถี่สม่ำเสมอ ไม่โยก “จำได้เลยตอนเด็ก ๆ ผมเรียนจะเข้กับครูทองดีที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ ครูให้ดัดสายเปล่าก่อนเลย ให้ดีด แต่ง-หน้า-แต่ง-ไทย ดัดสายเปล่าไม้ดีดเข้าอย่างเดียว ด ช ด ค ดีดอยู่นานมาก คือใครเรียนเอกจะเข้ทุกคนต้องผ่านขั้นตอนนี้หมด”³

ในฝึกทักษะการบรรเลงจะเข้ ผู้วิจัยได้เชิญครูชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล เป็นอาจารย์พิเศษเพื่อทำการสอนในรายวิชาเครื่องดีดไทย โดยครูชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล ได้ฝากสำนวนกลอนเพลงจะเข้หางยาว สามชั้น ขึ้นเป็นทางของตนเอง เพื่อใช้ในการฝึกทักษะการบรรเลงจะเข้ นักศึกษา และลูกศิษย์ที่มาเรียนที่บ้านของครูชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล “เพลงแรกที่ต่อเลย ผมก็จะต่อเพลงจะเข้หางยาว สามชั้น ฝึกการเดินนิ้ว การปิดไม้ดีด แล้วก็ต่อเพลงสองชั้นง่าย ๆ ที่ไม่มีสลับ แล้วก็ให้เขาฝึกกรอไปด้วย อย่างเพลงลาวครวญ ต่อไปสัก 2-3 เพลง”⁴

การฝึกทักษะการบรรเลงจะเข้ ครูชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล เริ่มฝึกตั้งแต่การพันไม้ดีดจะเข้ ทำนั้ง การวางมือข้างซ้ายสำหรับกดนม และวางมือขวาสำหรับการปิดไม้ดีด จนกระทั่งผู้บรรเลงเกิดความพร้อมในทักษะ และพร้อมที่จะฝึกฝนในขั้นต่อไปตามลำดับ ทั้งนี้ครูชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล ได้คัดสรร เพลงประเภทต่าง ๆ และจัดเป็นกลุ่มเพลงทั้งหมด 4 ลำดับ เพื่อใช้ในการฝึกทักษะและพัฒนาการบรรเลงจะเข้

ลำดับขั้น	กลุ่มเพลงที่ใช้ฝึกทักษะและพัฒนาการบรรเลงจะเข้
1.	เพลงจะเข้หางยาว สามชั้น เพลงแป๊ะ สาม โหมโรงโอยเรศ
2.	เพลงนางครวญ เถา เพลงสุดสงวน เถา เพลงราตรีประดับดาว เถา เพลงเขมรไทยโยค เพลงโหมโรงคลื่นกระทบฝั่ง ดับวิว่าหพระสมุทร
3.	เพลงทยอยนอก เพลงทยอยใน เพลงทยอยเขมร เพลงเขมรราชบุรี เพลงไอ้ลาว เพลงเชิดจีน เพลงแขกลพบุรี เพลงทยอยญวน เพลงแขกโอด
4.	เพลงกราวใน เพลงแขกมอญ สามชั้น เพลงจีนขิมใหญ่ สองชั้น เพลงลาวแพน เพลงสุดสงวน สามชั้น เพลงสุรินทราหู สามชั้น เพลงมุล่งชั้นเดียว

1. พิชิต ชัยเสรี, “เสียงปลั่งจำเพาะ,” สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาคร, 9 มกราคม 2562.

2. เหมราช เหมหงษา, “วิวัฒนาการการถ่ายทอดการบรรเลงจะเข้: การศึกษาเชิงประวัติศาสตร์” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541), 196.

3. ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, “การดัดสายเปล่า,” สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาคร, 12 มีนาคม 2559.

4. ชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล, “เพลงแรกที่ใช้ฝึกทักษะการบรรเลงจะเข้,” สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาคร, 10 สิงหาคม 2559.

ทั้งนี้ ผู้วิจัยตระหนักถึงความสำคัญในพื้นฐานการบรรเลงจะเข้ และเห็นคุณค่าประโยชน์ภายในบทเพลงจระเข้หางยาว สามชั้น ซึ่งถือเป็นบทเพลงที่สำคัญที่นักจะเข้พึงมี กล่าวคือ เป็นบทเพลงที่ใช้ในการฝึกทักษะและพัฒนาการบรรเลงจะเข้ตามที่กล่าวไว้ข้างต้น

ขั้นแรกในการฝึกไม่ว่าจะเป็นเครื่องมือไหนก็ตาม เราต้องเรียกเสียงความเปล่งปลั่งจำเพาะ เพราะฉะนั้นเราต้องทำอะไรที่จะให้เด็กเรียกเสียงนั้น ๆ ออกมาได้ อย่างระนาดเอกจะต้องตีเท่าไร ไม่ดังไม่ค้อย จะเข้จะต้องดีดอย่างไรให้พอดี สิ่งเหล่านี้ครูจะต้องสอน โดยอาจจะเริ่มจากการไล่ทีละเสียง 1 - ค ร ม 1 - ร ม ฟ 1 ไล่ขึ้นไล่ลงไปเรื่อย ๆ หรือเราอาจจะค่อย ๆ เพิ่มขึ้นทีละเสียงเรื่อย ๆ 1 ค ร ม ฟ 1 ม ร ม ฟ 1 ม ร ช ฟ 1 ม ร ม ฟ 1 คือเน้นเสียงที่เปล่งปลั่ง เราต้องฝึกเด็กให้เข้าใจ หรือเราอาจจะผูกเพลงขึ้นมาใช้สำหรับการฝึกก็ได้ ฝึกให้นัวมันคล่อง ดีดให้ชัด

จากการศึกษาวิจัย พบว่า ครูชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล ได้ใช้วิธีการฝึกฝนทักษะการบรรเลงอย่างโบราณ กล่าวคือ เป็นการฝึกทักษะการบรรเลงแบบตัวต่อตัว (Face to Face) โดยครูปฏิบัติเป็นต้นแบบ แล้วให้ผู้ฝึกทักษะสังเกตและปฏิบัติตามอย่างเคร่งครัด (Imitation) หากผู้ฝึกบรรเลงไม่ถูกวิธี ครูผู้สอนจะบอกกล่าวเพื่อปรับปรุงแก้ไขให้ถูกต้อง และฝึกปฏิบัติในแบบฝึกนั้น ๆ ให้เกิดความชำนาญต่อไป

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ จึงเป็นทางออกที่สำคัญสำหรับการแก้ไขปัญหาการฝึกทักษะพัฒนาการบรรเลงจะเข้เพื่อให้ได้คุณภาพเสียงและถูกวิธีการบรรเลงจะเข้อย่างขนบ ซึ่งผู้วิจัยเชื่อว่า ผลของการศึกษาจะสามารถนำไปใช้พัฒนาทักษะการบรรเลงจะเข้ได้เป็นอย่างดี อีกทั้งเกิดความเข้าใจในวิธีการผูกสำนวนกลอนเป็นทางจะเข้ และระเบียบวิธีการบรรเลง ซึ่งจะส่งผลให้ผู้ฝึกทักษะการบรรเลงจะเข้เกิดการเรียนรู้ “รู้รับ ปรับใช้ และประสานประโยชน์” สำหรับการฝึกทักษะและพัฒนาการบรรเลงจะเข้ในขั้นต่อไป

วัตถุประสงค์และขอบเขตของการวิจัย

1. ศึกษาการผูกสำนวนกลอนในเพลงจระเข้หางยาว สามชั้น ทางครูชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล
2. ศึกษาเม็ดพรายที่ปรากฏในเพลงจระเข้หางยาว สามชั้น ทางครูชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล
3. ศึกษาสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ในเพลงจระเข้หางยาว สามชั้น ทางครูชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล

วิธีการดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยได้ใช้วิทยาการวิจัยเชิงคุณภาพในการศึกษาวิจัย โดยใช้วิธีการเก็บข้อมูลภาคสนาม ตามแนวคิดการวิจัยของศาสตราจารย์ ดร.สุภากร จันทวานิช⁵ โดยใช้วิธีการเก็บข้อมูลการวิจัย ดังนี้ 1) การสังเกตอย่างมีส่วนร่วม 2) การสัมภาษณ์ 3) บันทึกโน้ต 4) ค้นคว้างานวิจัย บทความ ตำรา และเอกสารที่เกี่ยวข้อง อีกทั้งการสังคีตลักษณ์วิเคราะห์เพลงไทยตามแนวคิดของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี⁶ ในส่วนของเพลงจระเข้หางยาว สามชั้น ครูชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล ได้ผูกสำนวนกลอนให้เป็นทางจะเข้เพื่อใช้พัฒนาทักษะการบรรเลงจะเข้ขึ้นต้น โดยใช้หลักในการแปรทำนองตามทฤษฎีดุริยางคศาสตร์ไทยและประสบการณ์ตรงทางดนตรี

เมื่อผู้วิจัยได้รวบรวมและเก็บข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยครบทุกประเด็น จึงจัดหมวดหมู่ข้อมูลอย่างเป็นระบบ เพื่อทำการวิเคราะห์เพลงจระเข้หางยาว สามชั้น โดยการสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ในส่วนต่าง ๆ ดังนี้ 1. แบบแผนท่วงทำนอง 2. จังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ 3. ทางเสียง ตลอดจนเม็ดพรายที่ปรากฏ และสังเคราะห์ข้อมูลในรูปแบบของกระบวนการวิจัย และสรุปผลการวิจัยจากการที่ได้ศึกษา

ผลการวิจัย

การวิจัยเรื่องการพัฒนาทักษะการบรรเลงจะเข้ กรณีศึกษาเพลงจระเข้หางยาว สามชั้น ทางครูชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาเพลงจระเข้หางยาว สามชั้น ทางครูชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล เพื่อใช้พัฒนาทักษะการบรรเลงจะเข้ขึ้นต้น โดยศึกษาการผูกสำนวนกลอนจะเข้ เม็ดพรายที่ปรากฏ และการสังคีตลักษณ์วิเคราะห์เพลงไทย เพื่อให้เกิดความเข้าใจตรงกัน ผู้วิจัยจึงกำหนดนิยามศัพท์เฉพาะทางดุริยางคศิลป์ไทย ดังนี้

5. พิชิต ชัยเสรี, “การเรียกเสียงปลั่งจำเพาะ,” สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาคร, 1 กรกฎาคม 2559.

6. สุภากร จันทวานิช, วิทยาการวิจัยเชิงคุณภาพ (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551), 44-67.

7. พิชิต ชัยเสรี, สังคีตลักษณ์วิเคราะห์ (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551), 20-41.

เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน พุทธศักราช 2544 สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย อธิบายความหมาย การสับัด ไว้ดังนี้ “ติดสับัดเสียง คือ การติด “เข้า-ออก-เข้า” และเพิ่มความเร็วจากการติดเก็บปกติสองเสียงเป็นสามเสียง ในช่วงจังหวะเดียวกัน มีทั้งติดสับัดเสียงเดียว ติดสับัดสองเสียง และติดสับัดสามเสียง”⁸

1. การติดสับัดเสียงเดียว คือ การติดเข้า-ออก-เข้าเสียงใดเสียงหนึ่ง (เสียงเดียวสามไม้ติด) เช่น

ดดด รรร มมม ฟฟฟ

2. การติดสับัดสองเสียง คือ การติดเข้า-ออก-เข้าที่สองเสียง (สองเสียงสามไม้ติด) เช่น

ลลล ชชช มมม รรร

(บางสำนักอาจเรียกการสับัดสองเสียงว่า “การสับัดกล้ำเสียง”)

3. การติดสับัดสามเสียง คือ การติดเข้า-ออก-เข้าที่สามเสียง (สามเสียงสามไม้ติด) เช่น

ทลช ลชม ชมร มรด

นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้แบ่งการสับัดสามเสียงออกเป็น 2 ลักษณะ โดยการแบ่งตามลักษณะการเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีสั้นและลง

- 3.1 การสับัดขึ้นสามเสียง เช่น

ดรม รมฟ มฟช ฟชล

- 3.2 การสับัดลงสามเสียง เช่น

ลชฟ ชฟม ฟมร มรด

4. การติดรัว คือ การติดโดยใช้ไม้ติด ติดเข้า-ออกสลับกันถี่ ๆ จบด้วยการติดไม้เข้าโดยแต่ละเสียงต้องดังเสมอกันบุญธรรม ตราโมท ได้อธิบายว่าด้วยเรื่องศัพท์สังคีต “เท่าและทาง” ในหนังสือคำบรรยายดุริยางคศาสตร์ไทย ไว้ดังนี้⁹

5. เท่า คือ ทำนองเพลงตอนหนึ่ง ซึ่งไม่มีใจความอย่างไร มีความประสงค์อยู่เพียงว่า ทำนองตอนนั้นจะยืนอยู่ ณ เสียงใดเสียงหนึ่งแต่เสียงเดียว

6. ทาง คำนี้มีความหมายได้เป็น 3 ประการคือ

6.1 หมายถึง วิธีดำเนินของทำนองเพลง เช่น ทางเดียวและทางหมู่ หรือเช่น เพลงนี้เป็นทางของครู ก. ครู ข. อะไรเหล่านี้ เป็นต้น

6.2 หมายถึง วิธีดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีเฉพาะ อย่าง เช่น ทางระนาดและทางซอ เป็นต้น

6.3 ทางเสียง หมายถึงระดับของเขตบันไดเสียง (Key) เช่น ทางเพียงอล่าง เพียงอบบน ทางนอก ทางใน ทางกลาง ทางกลางแหบ และทางขวา

ข้าคม พรประสิทธิ์ ได้กล่าวถึงสำนวน “กลอนฟาด” ในสูจิบัตรงานส่งเสริมดนตรีไทยภาคใต้ ครั้งที่ 16 ไว้ดังนี้ “โดยปกติของนักดนตรี โดยทั่วไปการผูกกลอนในลักษณะที่เรียกว่า ‘กลอนฟาด’ ถือเป็นกลอนที่ไม่เหมาะสมที่จะมาดำเนินทำนอง หากพบลักษณะเช่นนั้นต้องยกเว้น และหาทางใหม่เพื่อดำเนินทำนอง”¹⁰

8. สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา, เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน (กรุงเทพมหานคร: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ภาพพิมพ์, 2544), 329.

9. บุญธรรม ตราโมท, คำบรรยายดุริยางคศาสตร์ไทย (กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2545), 45, 94.

10. ข้าคม พรประสิทธิ์, “การผูกสำนวนกลอนเพลงของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายไทย,” ใน สูจิบัตร งานส่งเสริมดนตรีไทยภาคใต้ ครั้งที่ 16 มหาวิทยาลัยทักษิณ (สงขลา: มหาวิทยาลัยทักษิณ, 2546), 19.

1. การผูกสำนวนกลอนในแบบฝึกเพลงจระเข้หางยาว สามชั้น

เพลงจระเข้หางยาว สามชั้น ทางครูชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล ได้ใช้แนวคิดในการผูกสำนวนกลอนโดยยึดทำนองหลักเป็นสำคัญ กล่าวคือ ยึดลูกตกของทำนองหลักในห้องคู่หรือห้องที่ 4 และ 8 เป็นสำคัญ อีกทั้งยังผูกสำนวนกลอนให้มีความสัมพันธ์กับทำนองหลักในการเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีต่าง ๆ ลักษณะของสำนวนกลอนที่ปรากฏในเพลงจระเข้หางยาว สามชั้น มีลักษณะการเคลื่อนที่ของสำนวนกลอนจะเข้าเพลงจระเข้หางยาว สามชั้น ดังนี้ 1) การไล่เสียงขึ้น (แนววิถีขึ้น) 2) การไล่เสียงลง (แนววิถีลง) 3) การไล่เสียงคงที่ (แนววิถีคงที่)

1. การไล่เสียงขึ้น (แนววิถีขึ้น)

ทำนองหลัก	- - ฟ ซ ล	- ด - ร	- ด - ร	ร ร - ด
ทางจะเข้	ด ม ซ ล	ซ ล ด ร	ม ร ด ล	ด ม ร ด

2. การไล่เสียงลง (แนววิถีลง)

ทำนองหลัก	- ม - ซ	- ม - ร	ร ร - ด	ด ด - ล
ทางจะเข้	ซ ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	ม ร ด ล

3. การไล่เสียงคงที่ (แนววิถีคงที่)

ทำนองหลัก	- - - ล	- ด ด ด	- - - ร	- ด ด ด
ทางจะเข้	ซ ล ท ด	ท ล ท ด	ท ล ร ด	ท ล ท ด

จากลักษณะของสำนวนกลอนทางจะเข้ที่ปรากฏในบทเพลง พบว่า การผูกสำนวนกลอนของครูชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล นั้นไม่ปรากฏสำนวนกลอนฟาดแต่อย่างใด หากแต่ครูชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล ผูกสำนวนกลอนขึ้นมาใหม่เพื่อให้ผู้บรรเลงได้ใช้ขีดจำกัดของสายเอกและสายทุ้มจะเข้ได้อย่างทั่วถึง นอกจากนี้ยังพบสำนวนกลอนภายในวรรคที่มีสัมผัสระหว่างวรรค (สำนวนท้าว-รับ) และพบสำนวนกลอนตามแนวทางของครูระติ วิเศษสุการ คือ

1. การผูกสำนวนกลอนโดยใช้สายเอกและสายทุ้มร่วมกัน

ทำนองหลัก	- ล ซ ม	ซ ม ร ด	ด ด - ร	ร ร - ม
ทางจะเข้	ซ ล ซ ม	ม ซ ม ร	ซ ล ท ด	ท ด ร ม

จะเห็นได้ว่า การผูกสำนวนกลอนในห้องที่ 1, 2 มีการเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีลงตรงตามทำนองหลัก และเป็นการบรรเลงโดยใช้สายเอก ซึ่งเสียงในพยางค์ที่ 4 เสียงสุดท้ายคือเสียงโด (ด) (สายเปล่า) จากนั้นการผูกสำนวนกลอนในห้องที่ 3, 4 จึงมีการเปลี่ยนสายจากสายเอกไล่เสียงลงมาที่สายทุ้มแล้วจึงกลับขึ้นไปที่สายเอกที่เสียงมี (ม) อีกครั้ง

2. รูปแบบของการผูกสำนวนกลอนอย่างมีสัมผัสระหว่างวรรค (สำนวนท้าว-รับ)

ทำนองหลัก	- ซ ฟ ร	ฟ ร ด ล	- ซ - ล	ร ด - ร	- ร - ล	ร ด - ร	- ซ - ฟ	ฟ ฟ - ซ
ทางจะเข้	ฟ ซ ฟ ร	ฟ ร ด ล	ด ซ ล ด	ซ ล ด ร	ฟ ซ ฟ ร	ฟ ร ด ล	ซ ล ด ร	ด ท ล ซ

สำนวนกลอนในห้องที่ 1, 2 ของวรรคหน้า และห้องที่ 5, 6 ของวรรคหลัง มีการสัมผัสของทำนองที่ซ้ำกัน อีกทั้งยังพบว่า มีการสัมผัสในเรื่องของการใช้ระดับเสียงในสายทุ้มในห้องที่ 3, 4 วรรคหน้า และห้องที่ 7, 8 วรรคหลัง

3. การผูกสำนวนกลอนตามแนวทางของครูระตี วิเศษสุรการ

ทำนองหลัก	- ร - ดุ	ด ด - รุ	ร ร - ฟ	ฟ ฟ - ช	- ล - ดุ	- ล - ช	ช ช - ฟ	ฟ ฟ - ร
ทางจะเข้	ฟ ด (ดุด)	ฟ ร (รร)	ช ฟ ร ฟ	ด ร ฟ ช	ฟ ช ล ท	ด ท ล ช	ล ช ดุ ฟ	ล ช ฟ ร

แนวคิดในการผูกสำนวนกลอนในวรรคท้าย พบว่า มีการสะบัดเสียงเดียวที่เสียงโด (ด) ในห้องที่ 1 และเสียงเร (ร) ในห้องที่ 2 จากนั้นในห้องที่ 3, 4 จึงบรรเลงเก็บเต็มพยางค์ จากสำนวนกลอนในวรรคท้าย จะเห็นได้ว่าสำนวนกลอนที่ผูกขึ้นเป็นสำนวนกลอนที่มีมาแต่โบราณ โดยการนำทำนองมาจัดเรียงไว้อย่างเป็นระบบ นอกจากนี้ยังพบการผูกสำนวนกลอนในลักษณะอื่น ๆ เช่น

สำนวนที่ 1

ทางจะเข้	ฟ ด (ดุด)	ฟ ร (รร)	ช ฟ (ฟฟ)	ล ช (ชช)
----------	-----------	----------	----------	----------

สำนวนที่ 2

ทางจะเข้	ฟ ด (ดุด)	ช ล ดุ ร	ช ฟ (ฟฟ)	ด ร ฟ ช
----------	-----------	----------	----------	---------

สำนวนที่ 3

ทางจะเข้	ฟ ด ร ด	ช ล ดุ ร	ช ฟ ร ฟ	ด ร ฟ ช
----------	---------	----------	---------	---------

จากตัวอย่างการผูกสำนวนกลอนทั้ง 3 สำนวน พบว่าเป็นสำนวนกลอนที่นิยมใช้ในการบรรเลงจะเข้ อีกทั้งยังเป็นสำนวนที่เอื้อต่อเครื่องดนตรีอื่น ๆ อีกด้วย ความแตกต่างของสำนวนกลอนทั้ง 3 นั้น ต่างกันที่การนำทำนองมาร้อยเรียงให้เป็นระเบียบแตกต่างกันออกไป ซึ่งจะพบว่าการผูกสำนวนกลอนในวรรคท้ายของครูชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล มีลักษณะเฉพาะแสดงอัตลักษณ์เข้าแบบ (Stock Character) ในการร้อยเรียงทำนองของครูระตี วิเศษสุรการ ไว้อย่างชัดเจน และใช้ยึดถือปฏิบัติอย่างเคร่งครัดภายในสำนัก

และในวรรครับ พบว่า มีการผูกสำนวนกลอนแบบไล่เรียงเสียงขึ้นในห้องที่ 5 และไล่เสียงลงในห้องที่ 6 จากนั้นในห้องที่ 7 มีบรรเลงซ้ำเสียงที่เสียงลา (ล) และเสียงซอล (ซ) แล้วจึงเคลื่อนที่ของเสียงขึ้นไปหาเสียงโดสูง (ด) แล้วเคลื่อนที่ลงมาเป็นคู่ 4 ที่เสียงฟา (ฟ) และในห้องที่ 8 พบการบรรเลงไล่เสียงลงมาที่ละเสียงโดยข้ามเสียงนอกบันไดเสียง คือเสียงมี (ม) ตามลำดับ

2. เม็ดพยางค์ที่ปรากฏในแบบฝึกเพลงจระเข้หางยาว สามชั้น

เพลงจระเข้หางยาว สามชั้น ทางครูชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล ได้ใช้เม็ดพยางค์ต่าง ๆ ดังนี้ 1) การดีดรัว 2) การสะบัดเสียงเดียว 3) การสะบัดสองเสียง (การสะบัดกล้ำเสียง)

การรัว นั้นปรากฏอยู่ในทำนองเท่าเสียงฟา (ฟ) ซึ่งโดยปกติแล้วทำนองเท่านี้จะอยู่ในส่วนหัวเพลงสำหรับใช้บรรเลงในเที่ยวกลับ ในกรณีทางของครูชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล ใช้ทำนองเท่าเสียงฟา (ฟ) นี้เป็นทำนองในการทอดลงจบ

ทำนองหลัก	- - - ร	- ฟ ฟ ฟ	- - - ช	- ฟ ฟ ฟ	- - ทุ (ด)	- ฟ - ช	- ฟ - ช	ช ช - ฟ
ทางจะเข้	ด ร ม ฟ	ม ร ม ฟ	ม ร ช ฟ	ม ร ม ฟ	ช ล ดุ (ร)	- ฟ - ช	ล ช ฟ (ร)	- ด - ฟ

การสะบัดเสียงเดียว

ทำนองหลัก	- ล - ร	ช ช - ม	ล ล - ด	ดุ ดุ - รุ
ทางจะเข้	ด ช (ชชช)	ด ล (ลลล)	รุ ด ล ด	ช ล ดุ ร

พยางค์ที่ 4 ของห้องที่ 1, 2 พบการสับัดเสียงเดียวที่เสียงซอลต่ำ (ซ) และเสียงลาต่ำ (ล) ซึ่งในการสับัดแต่ละครั้งนี้ต้องสับัดให้ได้เสียงเดียวสามไม้ดีด โดยใช้ไม้ดีดเข้า-ออก-เข้า

การสับัดสองเสียง (สับัดกล้ำเสียง)

ทำนองหลัก	- ล ช ม	ช ม ร ด	ดํ ดํ - ร	รํ รํ - มํ
ทางจะเข้	ช ล ช ม	ม ช ม ร ด	ช ล ทุ ด	ทุ ด ร ม

ห้องที่ 2 เป็นการสับัดสองเสียงในพยางค์ที่ 1 และ 2 ควบกันไป โดยการสับัดนั้นจะต้องสับัดให้ได้ 3 พยางค์เสียง (เข้า-ออก-เข้า) โดยเสียงแรกในพยางค์ที่ 1 ใช้นิ้วนาง พยางค์ที่ 2 ใช้นิ้วชี้ และพยางค์ที่ 3 ใช้นิ้วนาง การติดสับัดสองเสียงในวรรคนี้ ผู้บรรเลงสับัดให้หมดจังหวะที่พยางค์ที่ 2 คือ จังหวะยก

3. สังคีตลักษณะวิเคราะห์เพลงจระเข้หางยาว สามชั้น

1. สังคีตลักษณ์ (Form)

1.1 แบบแผนท่วงทำนอง (Form of Melody) เป็นไปตามเนื้อหาสาระของท่วงทำนองในเพลงนั้นๆ เพลงจระเข้หางยาว สามชั้น แบ่งออกเป็น 3 ท่อน เขียนสัญลักษณ์แทนได้ดังนี้

ก/ ข/ ค/

(อักษร ก แทนทำนองท่อน 1, อักษร ข แทนทำนองท่อน 2, อักษร ค แทนทำนองท่อน 3)

2. การกลับต้นของทำนองเพลงจระเข้หางยาว สามชั้น

ลักษณะพิเศษในการกลับต้นเพลงจระเข้หางยาว สามชั้น ในท่อนที่ 1 และ 2 เป็นการกลับต้นด้วยทำนองเท่าในเสียงเดียวกันกับเสียงสุดท้ายของทำนองท้ายท่อนเพลง

การบรรเลงกลับต้นท่อน 1

ท่อน 1 (จังหวะที่ 2 ครั้งจังหวะหลัง)

ทำนองหลัก	- ล ช ม	ช ม ร ด	ดํ ดํ - ร	รํ รํ - มํ	- ชํ - ลํ	- ชํ - ม	มํ มํ - ร	รํ รํ - (ดํ)
ทางจะเข้	ช ล ช ม	ช ม ร ด	ช ล ทุ ด	ทุ ด ร ม	ร ม ช ล	ดํ ล ช ม	ช ล ช ม	ช ม ร (ด)

กลับต้น (ท่อน 1)

ทำนองหลัก	--- ล	- ด (ดํ)	--- ร	- ด (ดํ)	-- พชล	- ดํ - รํ	- ดํ - ร	รํ รํ - (ดํ)
ทางจะเข้	ช ล ท (ด)	ท ล ท (ด)	ท ล ร (ด)	ท ล ท (ด)	ด ม ช ล	ช ล ดํ รํ	มํ รํ ดํ ล	ดํ มํ ร (ด)

การบรรเลงท่อน 1 ออกท่อน 2

ท่อน 1 (จังหวะที่ 2 ครั้งจังหวะหลัง)

ทำนองหลัก	- ล ช ม	ช ม ร ด	ดํ ดํ - ร	รํ รํ - มํ	- ชํ - ลํ	- ชํ - ม	มํ มํ - ร	รํ รํ - (ดํ)
ทางจะเข้	ช ล ช ม	ช ม ร ด	ช ล ทุ ด	ทุ ด ร ม	ร ม ช ล	ดํ ล ช ม	ช ล ช ม	ช ม ร (ด)

ท่อน 2 (จังหวะที่ 1 ครั้งจังหวะแรก)

ทำนองหลัก	- - - ล	- ด ด ^{ดี}	- - - ร	- ด ด ^{ดี}	- - ฟซล	- ด ^{ดี} - ร	- ด ^{ดี} - ร	ร ^{ดี} ร ^{ดี} - ด ^{ดี}
ทางจะเข้	ซ ล ท ^{ดี}	ท ล ท ^{ดี}	ท ล ร ^{ดี}	ท ล ท ^{ดี}	ด ม ซ ล	ซ ล ด ^{ดี} ร	ม ^{ดี} ร ^{ดี} ด ^{ดี} ล	ด ^{ดี} ม ^{ดี} ร ^{ดี} ด ^{ดี}

ท่อน 2 (จังหวะที่ 2 ครั้งจังหวะหลัง)

ทำนองหลัก	- ร - ด	ด ด - ฟ	ฟ ฟ - ซ	ซ ซ - ล	- ฟ - -	ฟซล - ด ^{ดี}	- ร ^{ดี} - ด ^{ดี}	- ล - ซ ^{ดี}
ทางจะเข้	ซ ด ร ม	ฟ ร ม ฟ	ซ ม ฟ ซ	ล ฟ ซ ล	ด ฟ ซ ล	ซ ล ท ^{ดี} ด ^{ดี}	ท ร ^{ดี} ด ^{ดี} ท	ด ^{ดี} ท ล ซ ^{ดี}

การบรรเลงกลับต้นท่อน 2

ทำนองหลัก	- ด - ม	ร ด - ซ ^{ดี}	- ด ร ม	ร ม ฟ ^{ดี}	- ฟ ซ ล	ซ ล ท ^{ดี} ด ^{ดี}	ท ร ^{ดี} ด ^{ดี} ท	ด ^{ดี} ท ล ซ ^{ดี}
ทางจะเข้	ฟฟฟ - ซ ฟ	ม ร ด ^{ดี}	ดดด ซ ด	ร ม ฟ ^{ดี}	ด ฟ ซ ล	ซ ล ท ^{ดี} ด ^{ดี}	ท ร ^{ดี} ด ^{ดี} ท	ด ^{ดี} ท ล ซ ^{ดี}

การบรรเลงกลับต้นท่อน 1 และการบรรเลงท่อน 1 ออกท่อน 2 พบว่า เมื่อทำนองเสียงใดเสียงหนึ่งซึ่งเป็นเสียงสุดท้ายในพยางค์ที่ 4 ของห้องที่ 8 (จังหวะที่ 2 ครั้งจังหวะหลัง) ตกเสียงใด เมื่อบรรเลงกลับต้นจะต้องยกทำนองเท่าเสียงนั้นในจังหวะถัดไป

3. จังหวะ (Rhythm)

3.1 จังหวะฉิ่ง ฉิ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มี 2 เสียง คือ เสียงตีเปิดกับเสียงตีปิด คีตกวีสามารถเลือกใช้ความสัมพันธ์ระหว่าง 2 เสียงนี้ได้อย่างกว้างขวาง แต่โดยลักษณะทั่วไปก็อาจสรุปได้เป็น 3 นัย คือ สามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว

เพลงจระเข้หางยาว สามชั้น ใช้อัตราจังหวะฉิ่ง สามชั้น ประกอบจังหวะ

จังหวะฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉับ	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉับ
ทำนองหลัก	- - - ล	- ด ด ^{ดี}	- - - ร	- ด ด ^{ดี}	- - ฟซล	- ด ^{ดี} - ร	- ด ^{ดี} - ร	ร ^{ดี} ร ^{ดี} - ด ^{ดี}

3.2 จังหวะหน้าทับ เป็นลักษณะการบรรเลงของเครื่องหนัง เช่น ตะโพน กลองแขก โทนรำมะนา เป็นต้น ด้วยการร้อยกรองประสิทธิภาพของเสียง (sound effect) ต่าง ๆ เข้าเป็นกระบวน แต่ละกระบวนเรียกว่าหน้าทับ คีตกวีสามารถเลือกใช้กระบวนเหล่านี้ได้อย่างไม่มีที่สิ้นสุด

เพลงจระเข้หางยาว สามชั้น ใช้อัตราจังหวะหน้าทับปรบไก่ สามชั้น ประกอบจังหวะ
หน้าทับปรบไก่ อัตราจังหวะ สามชั้น

ครึ่งหน้าทับแรก

หน้าทับ	- ทัง - ดิง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	----	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ
ทำนองหลัก	- - - ล	- ด ด ^{ดี}	- - - ร	- ด ด ^{ดี}	- - ฟซล	- ด ^{ดี} - ร	- ด ^{ดี} - ร	ร ^{ดี} ร ^{ดี} - ด ^{ดี}

ครึ่งหน้าทับหลัง

หน้าทับ	- ดิง - ดิง	- ทัง ดิง ทัง	ดิง ทัง - ดิง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ดิง - ทัง	- ดิง - ดิง	- ทัง - ดิง	- ดิง - ทัง
ทำนองหลัก	- ม ^{ดี} - ซ ^{ดี}	- ม ^{ดี} - ร	ร ^{ดี} ร ^{ดี} - ด	ด ^{ดี} ด ^{ดี} - ล	- ล - ร	ซ ซ - ม	ล ล - ด	ด ^{ดี} ด ^{ดี} - ร

4. ทางเสียง

การวิเคราะห์เพื่อหาทางเสียงในเพลงจระเข้หางยาว สามชั้น จำเพาะแต่ทำนองหลักเท่านั้น หาได้ครอบคลุมไปถึงการแปรผันจากทำนองหลักเป็นทางเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ และสรุปทางเสียงได้ดังนี้

ท่อน	ทางเสียง	กลุ่มเสียงปัญญามูล	หลุมเสียงที่หลักเสียง
ท่อน 1	ทางเพียงออบน	ด ร ม x ซ ล x	ไม่ปรากฏ
ท่อน 2	ทางขวา	ฟ ซ ล x ด ร x	เสียงที่ (ท)
ท่อน 3	ทางขวา	ฟ ซ ล x ด ร x	ไม่ปรากฏ

ผลการวิเคราะห์ทางเสียงในแต่ละท่อนของเพลงจระเข้หางยาว สามชั้น พบว่า เป็นเพลงที่ปรากฏทางเสียง 2 ทางเสียง คือ ทางเพียงออบน และขวา โดยมีการเปลี่ยนทางเสียงระหว่างท่อน กล่าวคือ ท่อน 1 อยู่ในทางเสียงเพียงออบน และเมื่อเข้าสู่ท่อน 2 มีการเปลี่ยนทางเสียงเป็นทางขวา ซึ่งลักษณะการเปลี่ยนทางเสียงในเพลงนี้ตรงตามทฤษฎีศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวในหนังสือประพันธ์เพลงไทย ไว้ดังนี้ “ในดนตรีไทยนั้นท่านมักเปลี่ยนบันไดเสียงขึ้นไปคู่สื่จากบันไดเดิม”¹¹

สรุปและอภิปรายผลการดำเนินการวิเคราะห์

จากการวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 เรื่องการผูกสำนวนกลอนจะเข้าในแบบฝึก เป็นการผูกสำนวนกลอนทางจะเข้าที่มีความสัมพันธ์ในเรื่องของการเคลื่อนที่ของเสียงไปในทิศทางเดียวกัน การใช้สายเอก สายทุ้ม และสายลวดในการบรรเลงที่ปรากฏในสำนวนกลอนของแต่ละท่อน พบเพียงการใช้เฉพาะสายเอก และสายทุ้มเท่านั้น นอกจากนี้การผูกสำนวนกลอนทั้งบทเพลงมีการใช้สำนวนกลอนสัมผัสภายในวรรค และระหว่างวรรค ซึ่งมีลักษณะเหมือนการประพันธ์บทร้อยกรองในทางวรรณคดี ฯลฯ ในเรื่องของสำนวนกลอนฟาด ถือเป็นเรื่องสำคัญที่ไม่เพียงมีกับสำนวนกลอนไม่ว่าจะเป็นทางของเครื่องดนตรีใด ๆ ก็ตาม ซึ่งไม่ปรากฏในทางเพลงของครูชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล ส่วนเรื่องของการเดินนิ้วในสำนวนกลอนทั้งหมด ถือเป็นไปตามหลักการบรรเลงจะเข้าขึ้นฟังปฏิบัติและสำนวนกลอนที่ปรากฏในบางประโยค มีบางกระสวนทำนองที่ครูชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล ผูกทำนองขึ้นโดยเสียงทำนองหลัก เนื่องจากต้องการให้เห็นถึงความหลากหลายของการผูกสำนวนกลอนที่นักดนตรีในกลุ่มเครื่องสายนิยมใช้บรรเลงกัน

จากการวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 เมื่อดูพยางค์ที่ปรากฏในแบบฝึก จะเห็นว่าเพลงจระเข้หางยาว สามชั้น นั้นจัดอยู่ในเพลงตับ และนิยมบรรเลงในวงมโหรี ด้วยปรัชญาของวงมโหรีแล้วรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี กล่าวว่า “มโหรีต้องกล่อมให้หลับ” ด้วยเหตุนี้จึงทำให้เมื่อดูพยางค์ที่ปรากฏในทางเพลงของครูชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล จึงมีปรากฏเพียง การรว การสะบัดเสียงเดียว และการสะบัดสองเสียง (การสะบัดกล้ำเสียง) เท่านั้น จึงทำให้บทเพลงนี้เหมาะสมแก่การใช้เป็นเพลงพื้นฐานสำหรับการพัฒนาทักษะการบรรเลงจะเข้าได้เป็นอย่างดี

ในการวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 3 เรื่องสังคีตลักษณะแบบฝึกเพลงจระเข้หางยาว สามชั้น เพลงนี้เป็นเพลงที่ปรากฏทางเสียงอยู่ 2 ทางเสียง คือ ทางเพียงออบน และทางขวา เนื่องด้วยเพลงในกลุ่มมโหรี และเครื่องสายนั้น โดยมากนิยมใช้เพียง 3 ทางเสียง คือ ทางเพียงออบน ทางเพียงออล่าง และทางขวา ซึ่งทางเสียงที่ปรากฏในบทเพลงจระเข้หางยาว สามชั้น ถือเป็นทางเสียงที่สำคัญที่กลุ่มผู้บรรเลงมโหรี และเครื่องสายนิยมใช้บรรเลงกันมาก

การเปลี่ยนทางเสียงระหว่างท่อน ไม่มีความไม่ซับซ้อนอย่างเพลงชั้นสูงทั่ว ๆ ไป เช่น เพลงพญาโศก สามชั้น ในการเปลี่ยนทางเสียงเพลงจระเข้หางยาว สามชั้น เป็นการเปลี่ยนทางเสียงแบบสัมพันธ์กันเป็นคู่ 4 ซึ่งเหมาะแก่การใช้เป็นแบบฝึกสำหรับผู้ฝึกเรียนในขั้นต้น อีกทั้งยังทำให้ผู้บรรเลงสร้างความเข้าใจในเรื่องของทางเสียงได้ง่ายยิ่งขึ้น

จะเห็นได้ว่า คุณค่าที่สอดแทรกอยู่ในส่วนต่าง ๆ ของท่อนในบทเพลงจระเข้หางยาว สามชั้น หากผู้เรียนศึกษาด้วยตนเอง โดยขาดครูผู้เชี่ยวชาญในการสอนโดยละเอียดแล้ว อาจทำให้ผู้เรียนยากที่จะเข้าถึงคุณค่าโดยแท้ของบทเพลงได้ อีกทั้งหากฝึกฝนผิดทางเสียแล้วก็ยากที่จะแก้ไข สิ่งเดียวที่ผู้วิจัยพบบ่อยครั้ง คือ ผู้ที่ติดจะเข้าใจยกมาแล้วนั้น หากจะแก้ไขจึงถือเป็นเรื่องที่ยากพอสมควร แต่ถ้าหากฝึกอย่างเป็นลำดับขั้นตั้งแต่ขั้นต้น จนถึงบทเพลงต่าง ๆ ที่ใช้พัฒนาทักษะการบรรเลงจะเข้า โดยเฉพาะเพลงจระเข้หางยาว สามชั้น ซึ่งผู้บรรเลงต้องผ่านการฝึกการสร้างคุณภาพเสียงให้มน้ำหนักในการดีดไม่ออกไม่เข้า ดีดรวให้เสียงดังเสมอกัน การสะบัดต้องมีความชัดเจนและน้ำหนักเท่ากันทุกเสียง

11. พิชิต ชัยเสรี, *ประพันธ์เพลงไทย* (กรุงเทพมหานคร: บริษัทแอคทีฟ พริ้นท์ จำกัด, 2557), 42.

รวมถึงการบรรเลงอย่างมีจังหวะที่ถูกต้องและเหมาะสม นอกจากนี้ผู้บรรเลงต้องฝึกการเดินนิ้วจากสำนวนกลอนในบทเพลงอย่างถูกต้องจนเกิดความชำนาญ

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัย เรื่องการสืบทอดทักษะการบรรเลงจะเข้ กรณีศึกษาครูชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล ทำให้ผู้วิจัยได้แตกสาระความรู้ในหลายประเด็นเพื่อเขียนเป็นบทความในเรื่องต่าง ๆ นอกจากการเขียนบทความเรื่อง การพัฒนาทักษะการบรรเลงจะเข้ กรณีศึกษาเพลงจระเข้หางยาว สามชั้น ทางครูชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล ผู้วิจัยยังพบว่า ครูชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล เป็นผู้ที่มีความสามารถบรรเลงจิมสายได้อย่างเป็นเลิศ อีกทั้งได้รับการสืบทอดตั้งแต่เพลงพื้นฐาน จนถึงเพลงเดี่ยวขั้นสูง ในสายสำนักของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

ด้วยคุณค่าแห่งดุริยางคศาสตร์ไทยนี้ ผู้วิจัยเห็นว่า ควรบันทึกวิจัยได้ศึกษาความเป็นเลิศด้านจิมสายของครูชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล ที่ได้รับการสืบทอดในสายสำนักของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ต่อไป เพื่อเป็นการรวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์อย่างกระบวนกรวิจัยสำหรับใช้ศึกษา และผู้วิจัยหวังว่าจะเป็นประโยชน์ต่อนักการศึกษาในวิชาชีพดนตรีไทยและผู้ที่สนใจ

บรรณานุกรม

- จำคม พรประสิทธิ์. *การดีดจะเข้ขั้นพัฒนา*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560.
- _____. *การดีดจะเข้เบื้องต้น*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.
- ชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล, “เพลงแรกที่ใช้ฝึกทักษะการบรรเลงจะเข้.” สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาคร. 10 สิงหาคม 2559.
- บุญธรรม ตราโมท. *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2545.
- ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. “การดีดสายเปล่า.” สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาคร. 12 มีนาคม 2559.
- ประชากร ศรีสาคร. “การสืบทอดทักษะการบรรเลงจะเข้ กรณีศึกษาครูชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล.” รายงานวิจัยทุนอุดหนุนจากคณะมนุษยศาสตร์ และสังคมศาสตร์ ปังบประมาณ 2559, มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์, 2559.
- พิชิต ชัยเสรี. “การเรียกเสียงปลั่งจำเพาะ.” สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาคร. 1 กรกฎาคม 2559.
- _____. *ประพันธ์เพลงไทย*. กรุงเทพฯ: บริษัทแอดทีฟ พริ้นท์ จำกัด, 2557.
- _____. *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.
- _____. “เสียงปลั่งจำเพาะ.” สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาคร. 9 มกราคม 2562.
- ศักรินทร์ สุนุญ. *บูชาครูผู้เป็นที่รักและยินดี “90 ปี ครูระดี วิเศษสุรการ”*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์พีเพรส, 2557.
- สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย. *เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน*. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด การพิมพ์, 2544.
- สุรางค์ จันทวานิช. *วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.
- เหมราช เหมหงษา. “วิวัฒนาการการถ่ายทอดการบรรเลงจะเข้: การศึกษาเชิงประวัติศาสตร์.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.

วิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละคร และ หน้าพาทย์บทกอนเลิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทย์โกสธ โดยครูอุษา แสงไฟโรจน์

ปริญญา ทศนามาศ*

ข้าคม พรประสิทธิ์**

A Musical Analysis of Phleng Lakhon and Phleng
Naphat Vocal Melodies in Nang Loi Suite From Ban
Pattayakosol by Kru Usa Sangphairogana

Parinya Tassanamas*

Kumkom Pornprasit**

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง วิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละครและหน้าพาทย์บทกอนเลิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทย์โกสธ โดยครูอุษา แสงไฟโรจน์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องและวิธีการขับร้องเพลง ผู้วิจัยได้ทำการเลือกศึกษาเพลงจำนวน 8 เพลง ได้แก่ เพลงโอชาตรี เพลงโอโลมโน เพลงโอปิโน เพลงชาปิโน เพลงโลมโนก เพลงโล เพลงเชตฉิ่ง และเพลงเชตฉนอก ซึ่งผลการศึกษาสามารถสรุปได้ ดังนี้ ทางขับร้องเพลงบทกอนเลิร์ตตบนางลอยมีต้นกำเนิดมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 โดย นางเจริญ พาทย์โกสธ เป็นผู้ขับร้องคนแรกและเป็นผู้ถ่ายทอดวิธีการขับร้องให้คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ และครูอุษา แสงไฟโรจน์ ผู้รับช่วงวิธีการขับร้องเป็นรุ่นที่ 3

จากการศึกษาทางขับร้องทั้ง 8 เพลง พบว่า ทุกเพลงใช้กลุ่มเสียงทางเพียงกลางเป็นหลัก มีการกำกับจังหวะที่สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 แบบ คือ การกำกับเพลงที่มีจังหวะควบคุมและการกำกับเพลงที่มีจังหวะลอย พบสังคัลลักษณ์ที่สามารถแบ่งได้เป็น 3 แบบ คือ การขับร้องที่มีดนตรีรับ การขับร้องที่มีดนตรีแทรกกลางคำร้อง และการขับร้องพร้อมกับการบรรเลงดนตรี วิธีการขับร้องที่ถือเป็นเอกลักษณ์ คือ การขับร้องแบบไม่ขึ้นคำ เป็นการออกเสียงพยางค์เดียวแบบตรงเสียงไม่มีการปรุงแต่งเสียง และพบกลวิธีการขับร้องทั้งหมด 10 กลวิธี คือ การครั่นเสียง การปั้นคำ การกระทบเสียง การผันเสียงลง การผันเสียงขึ้น การใช้หางเสียง การตวัดเสียง การกดเสียง การเหินเสียง และการกลิ้งเสียง กลวิธีที่ใช้มากที่สุดคือ การครั่นเสียง และกลวิธีการขับร้องที่มีเฉพาะเพลง คือ การกลิ้งเสียง ซึ่งพบในเพลงชาปิโนเท่านั้น ส่วนวิธีการขับร้องที่มีช่วงการเอื้อนเป็นทำนองโดยใช้ลมหายใจเดียว คือ เพลงเชตฉนอก

คำสำคัญ: การขับร้อง/ บทกอนเลิร์ต/ ตับนางลอย/ บ้านพาทย์โกสธ/ อุษา แสงไฟโรจน์/ เจริญ พาทย์โกสธ

Abstract

The study of A Musical Analysis of Phleng Lakhon and Phleng Naphat Vocal Melodies in Nang Loi Suite from Ban Pattayakosol by Kru Usa Sangphairogana aimed to study the related primes and the method of vocal melodies. The researcher selected 8 vocal melodies which consisted of Phleng Ochatree, Phleng Olomnai, Phleng Opinai, Phleng Chapinai, Phleng Lomnok, Phleng Lo, Phleng Choetching, and Phleng Choetnok. According to the study, it could be concluded that the origin of vocal melodies in Nang Loi Suite was in King Rama V Reign. Mrs. Charoen Pattayakosol was the first singer and transferred the techniques to Khunging Paatoon Kittiwat and Kru Usa Sangphairogana who were the 3rd generation.

From the study of 8 vocal melodies, every melody used the sound group of Tang-Piang-or-Lang as the main. The rhythm conducting could be classified into 2 types which consisted of the conducting by the rhythm and Loy rhythm. Forms can be classified into 3 types which consist of the singing with the responded music, the signing with the inserted music among lyrics, and the singing with the music. The unique vocal melodies were the singing without the modification (Kan Pan Kham). Moreover, 10 vocal melody techniques are found which consisted of using of voice shaking (Kan Khran Siang), word modification (Kan Pan Kham), voice impact (Kan Kra Thop Siang), lower voice diversion (Kan Phan Siang Long), upper voice diversion (Kan Phan Siang Khun), tone of voice (Kan Chai Hang Siang), voice flicking (Kan Ta Wat Siang), voice compressing (Kan Kod Siang), voice raising (Kan Hoen Siang), and voice lathing (Kan Kolung Siang). The most famous technique was voice shaking (Kan Khran Siang). The technique which found particularly are voice lathing (Kan Kolung Siang) in only Phleng Chapinai. For the vocal melody which contained the drawing out the note as the melody with a single breath was Phleng Choetnok.

Keywords: Vocal melodies/ Suite/ Tap Nang Loi/ Ban Pattayakosol/ Usa Sangphairogana/ Charoen Pattayakosol

* นิสิตระดับมหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, p.tassanamas@gmail.com

* Master's Degree in Master of Arts Program in Thai Music, Thai Music Department, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, p.tassanamas@gmail.com

วิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละคร และ
หน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย
บ้านพาทย์โกสธ โดยครูอุษา แสงไฟโรจน์

ปริญญ ทศนมาศ*

ข้าคม พรประสิทธิ์**

A Musical Analysis of Phleng Lakhon and Phleng
Naphat Vocal Melodies in Nang Loi Suite From Ban
Pattayakosol by Kru Usa Sangphairogana

Parinya Tassanamas*

Kumkom Pornprasit**

** รองศาสตราจารย์ ดร. ภาควิชาดุริยางคศิลป์ สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, pkumkom@yahoo.com

** Associate Professor Dr., in Master of Art Program in Thai Music, Thai Music Department, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, pkumkom@yahoo.com

Received: 27/4/2018 Revised: 5/7/2018 Accepted: 15/7/2018

วิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละคร และ หน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทย์โกสธ โดยครูอุษา แสงไฟโรจน์

ปริญญา ทศนมาศ
ข้าคม พรประสิทธิ์

A Musical Analysis of Phleng Lakhon and Phleng
Naphat Vocal Melodies in Nang Loi Suite From Ban
Pattayakosol by Kru Usa Sangphairojana
Parinya Tassanamas
Kumkom Pornprasit

บทนำ

ทางขับร้องบ้านพาทย์โกสธ เป็นที่รู้จักกันในนาม “ทางฝั่งจะโน้น หรือ ทางฝั่งธนฯ” คือ ทางขับร้องฝั่งธนบุรี มีวิธีการดำเนินทางขับร้องที่ต่างออกไปจากฝั่งพระนคร ด้วยการรักษาแนวทางเพลงและวิธีการขับร้องที่เป็นแบบฉบับเฉพาะของสำนักดนตรีบ้านพาทย์โกสธสืบได้ตั้งแต่รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย มาจนถึงปัจจุบัน

ทางขับร้องของบ้านพาทย์โกสธมีการบันทึกเสียงลงในแผ่นเสียงครั้งแรกประมาณปี พ.ศ. 2440 ซึ่งมีนางเจริญ พาทย์โกสธ เป็นผู้ขับร้องบทคอนเสิร์ตตับนางลอยเป็นคนแรก หลังจากนั้นประมาณปี พ.ศ. 2471 จางวางทั่ว พาทย์โกสธ และนางเจริญ พาทย์โกสธ เป็นผู้ควบคุมวงดนตรีและทางขับร้องของวังบางขุนพรหม โดยใช้ชื่อว่า “วงพิณพาทย์วังบางขุนพรหม” ขณะนั้นนักดนตรีของบ้านพาทย์โกสธได้อยู่ในพระอุปถัมภ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต การบันทึกเสียงครั้งนั้นมีมากมายหลายชุด เพราะวงดนตรีของวังนี้มีชื่อเสียงมากในด้านการขับร้องเพลงตับ นับเป็นการบันทึกต้นแบบทางขับร้องของวังบ้านหม้อ ซึ่งเป็นวังของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์ หลาน กุญชร) ที่ยังคงสืบทอดติดตัวมากับนางเจริญ พาทย์โกสธ¹

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงปรับปรุงบทเพลงสำหรับบรรเลงในงานต้อนรับ เสด็จอโศกพริณ พระเจ้าหลานเธอแห่งกรุงอิตาลี ณ พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท เมื่อวันที่ 13 ธันวาคม ร.ศ.117 (พ.ศ.2441) ซึ่งตบนางลอยบทนี้ท่านได้ทรงพระนิพนธ์ขึ้นก่อนตอนอื่น ๆ แล้วจึงทรงนิพนธ์ตอนอินทรีชิตแผลงศรพรหมศาสตร์ และตอนอินทรีชิตแผลงศรนาคราศ ตามลำดับ ประกอบกับการปรับปรุงทางขับร้องซึ่งมีนางเจริญ พาทย์โกสธ เป็นผู้ขับร้องตบนางลอยอยู่ในลำดับแรก ๆ²

ต่อมาประมาณปี พ.ศ. 2498 มีการบันทึกเสียงที่ดำเนินกลายเนิน โดยใช้ชื่อว่า “วงพิณพาทย์คณะบ้านปลายเนิน” ซึ่งคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ ได้รับถ่ายทอดทางขับร้องโดยตรงจากนางเจริญ พาทย์โกสธ การบันทึกเสียงในครั้งนั้นมีครูเทวาประสิทธิ์ พาทย์โกสธ เป็นผู้ควบคุมวงดนตรีและมีคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ เป็นต้นเสียงขับร้องร่วมกับนางสะอาด โปร่งน้ำใจ และนางช้องมาศ สุนทรวาทิน ซึ่งการบันทึกเสียงขณะนั้นมีอยู่ด้วยกันหลายเพลง โดยเพลงตบนางลอย เป็นหนึ่งในชุดเพลงที่ได้รับการบันทึกไว้อย่างสมบูรณ์ตลอดทั้งบันทัดและบันปลาย³

เพลงทั้งหลายที่คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ ได้รับถ่ายทอดมาจากนางเจริญ พาทย์โกสธ ส่วนหนึ่งนั้นได้สร้างเป็นสมบัติของชาติ ด้วยการบันทึกลงแผ่นเสียง ซึ่งเป็นแบบอย่างของทางขับร้องให้กับอนุชนรุ่นหลังได้ศึกษา อีกทั้งคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ ยังได้ถ่ายทอดองค์ความรู้การขับร้องเพลงเหล่านี้มาทางลูกศิษย์สายตรงที่อยู่ในสำนักดนตรีบ้านพาทย์โกสธ หนึ่งในนั้น คือ ครูอุษา แสงไฟโรจน์

สำหรับการศึกษาทางขับร้องของบ้านพาทย์โกสธในครั้งนี้ ผู้วิจัยเลือกศึกษาทางขับร้องในบทคอนเสิร์ตเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย โดยศึกษาเฉพาะเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์ที่มีการขับร้องในตบนางลอย ทั้งบันทัดและบันปลาย คือ เพลงไอ้ชาตรี เพลงไอ้โลมใน เพลงไอ้ปี่ใน เพลงซำปำใน เพลงโลมนอก เพลงโล้ เพลงเจ็ดฉิ่ง และเพลงเจ็ดนอก โดยได้ศึกษาจากครูอุษา แสงไฟโรจน์ ซึ่งปัจจุบันครูอุษาสอนขับร้องอยู่ที่โรงเรียนราชินี และถวายงานสอนขับร้องแด่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ณ ตำหนักปลายเนิน เป็นประจำทุกวันอาทิตย์ การศึกษาทางขับร้องในครั้งนี้ จะเป็นการรวบรวมมูลบทที่เกี่ยวข้องและวิธีการขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์ของบ้านพาทย์โกสธ ในเชิงวิชาการให้เป็นลายลักษณ์อักษร เพื่อประโยชน์ต่อระบบการศึกษาทางดนตรี

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับการขับร้องเพลงละครและหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตบนางลอย บ้านพาทย์โกสธ โดยครูอุษา แสงไฟโรจน์
2. เพื่อศึกษาวิธีการขับร้องเพลงละครและหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตบนางลอย บ้านพาทย์โกสธ โดยครูอุษา แสงไฟโรจน์

ขอบเขตของงานวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้เป็นการศึกษาทางขับร้องของบ้านพาทย์โกสธ ในบทคอนเสิร์ต เรื่องรามเกียรติ์ ตบนางลอย ทั้งบันทัดและบันปลาย พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ โดยเลือกเฉพาะเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์ที่มีการขับร้อง

1. พูนพิศ อมาตยกุล, “การบันทึกแผ่นเสียงของวังบางขุนพรหม,” สัมภาษณ์โดย ปริญญา ทศนมาศ, 17 สิงหาคม 2560.
2. หม่อมเจ้าดวงจิตร จิตตพงศ์, *ชุมนุมบทละครและบทขับร้อง* (พระนคร: ศิวพร, 2514), 331-332.
3. พูนพิศ อมาตยกุล, “ผลงานของคุณหญิงไพฑูรย์และรางวัลเกียรติยศ,” ใน *อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ 10 มกราคม 2541* (กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2541), 109.

วิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละคร และ หน้าพาทย์บทกอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทย์โกสธ โดยครูอุษา แสงไฟโรจน์

ปริญญา ทศนมาศ
ข้าคม พรประสิทธิ์

A Musical Analysis of Phleng Lakhon and Phleng
Naphat Vocal Melodies in Nang Loi Suite From Ban
Pattayakosol by Kru Usa Sangphairojana
Parinya Tassanamas
Kumkom Pornprasit

ประกอบโขนละครจำนวน 8 เพลง ได้แก่ เพลงไอ้ชาตรี เพลงไอ้โลมโน เพลงไอ้ปี่โน เพลงซำปี่โน เพลงโลมนอก เพลงไล่ เพลงเชิดฉิ่ง และ เพลงเชิดนอก

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยแบ่งวิธีการดำเนินงานเป็น 5 ขั้นตอนดังนี้

1. รวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์ในบทกอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทย์โกสธ โดยครูอุษา แสงไฟโรจน์ ด้วยการค้นคว้าเอกสาร บทความทางวิชาการ วิทยานิพนธ์ และหนังสือต่าง ๆ
2. รวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิและนักดนตรีในสายสำนักบ้านพาทย์โกสธ
3. ศึกษาการขับร้องเพลงในตับนางลอยจากครูอุษา แสงไฟโรจน์
4. ทำการถอดข้อมูลภาพและเสียง จัดระเบียบข้อมูล และวิเคราะห์ข้อมูล
5. สรุปผลการวิจัย และจัดทำเป็นรูปเล่ม

ผลการวิจัย

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของการวิจัยเรื่อง “วิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละครและหน้าพาทย์บทกอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทย์โกสธ โดยครูอุษา แสงไฟโรจน์” เพื่อศึกษามูลค่าที่เกี่ยวข้องและวิธีการขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์ในตับนางลอย โดยสรุปผลการวิจัย ดังนี้

ประวัติบทกอนเสิร์ตตับนางลอย

บทกอนเสิร์ตตับนางลอยนั้นปลาย ถือได้ว่าเป็นปฐมบทของการบรรเลงเพลงเพื่อการฟัง มีเรื่องราวสัมพันธ์ติดต่อกันตั้งแต่ต้นจนจบ ตอน บทกอนเสิร์ตบทแรกเป็นพระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงปรับปรุงมาจากวรรณคดีเรื่อง รามเกียรติ์ โดยยึดโครงหลักจากบทละครของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 เนื้อเรื่องจับตอนตั้งแต่ทศกัณฐ์สังให้นางเบญยกายแปลงเป็นนางสีดาแล้วทำท้าวตายแล้วลอยตามน้ำไปยังทัพของพระราม เมื่อพระรามเห็นจะได้ยกทัพกลับไป จนถึงหนุมานจับนางเบญยกายได้

หลังจากนั้นได้เกิดบทกอนเสิร์ตอีกหลายตอน ได้แก่ ตอนอินทรีชิตแผลงศรพรหมศาสตร์ ตอนอินทรีชิตแผลงศรนาคราศ และ บทกอนเสิร์ตเรื่องอิเหนา ตอนบวงสรวงวิไลศมาหรา นอกจากนี้ยังมีการเพิ่มเติม ตอนนางลอยบันได และตอนอินทรีชิตแผลงศรพรหมศาสตร์ ตอนต้น ขึ้นในภายหลัง

ปี พ.ศ. 2441 ถือเป็นต้นกำเนิดของบทกอนเสิร์ตบทแรกนี้ เป็นพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ที่มีพระราชดำริสั่งให้เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร) อธิบดีกรมมหรสพ จัดจัดชุดการแสดงต้อนรับแขกเมืองด้วยการบรรเลงดนตรีไทย “อย่างไพเราะเล่นดนตรีไทยเป็นแบบอย่างคอนเสิร์ต (Concert)”⁴ ซึ่งเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์นับถือในพระปรีชาสามารถของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ จึงขอให้ทรงนิพนธ์บทกอนเสิร์ตและร่วมกันฝึกซ้อมโดยใช้นักดนตรีจากวังบ้านหม้อจนสำเร็จพร้อมสำหรับบรรเลงต้อนรับแขกเมือง

การใช้คำทับศัพท์ concert ในสมัยรัชกาลที่ 5 นับเป็นการรับวัฒนธรรมทางภาษาของชาติตะวันตกมาปรับใช้กับการปฏิบัติตัวของชาวสยาม โดยถือเป็นเรื่องที่ทันสมัย ซึ่งความหมายของคอนเสิร์ตนั้น คือ “ไม่ได้เป็นการบรรเลงดนตรีเพื่อฟังเพียงอย่างเดียว แต่เป็นการแสดงดนตรีที่มีโครงสร้าง มีรายการ”⁵ และ “คิดตามแบบแผนของฝรั่ง concert คือ การแสดงดนตรี อาจจะมีการแสดงนาฏกรรมประกอบดนตรีด้วยก็ได้ อาจจะเป็นคอนเสิร์ตเรื่องเดียวตั้งแต่ต้นจนจบ หรืออาจจะเป็นคอนเสิร์ตที่แบ่งมาเป็นตอน ๆ เป็นดนตรีล้วน ๆ ไม่ออกตัวเลยก็ได้”⁶

ผู้วิจัยสรุปได้ว่า คอนเสิร์ต (concert) เป็นแบบแผนการแสดงดนตรี ที่มีรายละเอียดต่าง ๆ ของการแสดง มีการจัดลำดับประกอบกับบอกรายชื่อนักดนตรี นอกเหนือจากการบรรเลงดนตรีเพื่อการฟังอย่างเดียวแล้ว อาจจะมีนาฏกรรมแสดงประกอบการบรรเลงดนตรีได้อีกด้วย

4. สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, *ประชุมบทกอนเสิดและดาโบลวิวงศ์* (กรุงเทพฯ: วัฒนธรรมการพิมพ์, 2534), 2.

5. หม่อมราชวงศ์จักรกร จิตรพงศ์, “ความหมายของคำว่าคอนเสิร์ต,” สัมภาษณ์โดย ปริญญา ทศนมาศ, 12 ธันวาคม 2560.

6. พูนพิศ อมาตยกุล, “ความหมายของคำว่าคอนเสิร์ต,” สัมภาษณ์โดย ปริญญา ทศนมาศ, 17 สิงหาคม 2560.

วิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละคร และ หน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทย์โกสธ โดยครูอุษา แสงไพโรจน์

ปริญญญา ทศนมาศ
ข้าคม พรประสิทธิ์

A Musical Analysis of Phleng Lakhon and Phleng
Naphat Vocal Melodies in Nang Loi Suite From Ban
Pattayakosol by Kru Usa Sangphairojana
Parinya Tassanamas
Kumkom Pornprasit

การบรรเลงบทคอนเสิร์ตนี้ เป็นส่วนหนึ่งที่ราชสำนักสยามกำลังแสดงให้เห็นว่า ราชสำนักสยามมีความเจริญ
ทางด้านวัฒนธรรม และสามารถสร้างรูปแบบการบรรเลงดนตรีที่มีลักษณะเป็นเพลงชุด บรรเลงเพื่อการฟังเหมือนกับดนตรีของชาติตะวันตก
คือ การบรรเลงคอนเสิร์ต ซึ่งในขณะนั้นถือได้ว่าเป็นยุคของการล่าอาณานิคม การมีประมุขผู้มีวิสัยทัศน์กว้างไกลจึงเป็นส่วนที่นำพาให้สยาม
ประเทศรอดพ้นจากการรุกรานของประเทศมหาอำนาจ

ในปี พ.ศ. 2440 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จกลับจากการประพาสยุโรป ซึ่งการประพาสยุโรปก่อนนั้นเป็นการเจริญ
พระราชสัมพันธ์ไมตรีกับนานาประเทศ นอกเหนือไปกว่านั้น สิ่งที่มีอิทธิพลต่อความมั่นคงของสยามประเทศ คือ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้า
เจ้าอยู่หัวทรงฉายพระรูปกับพระเจ้าซาร์นิโคลาสที่ 2 ทำให้ “สบายใจได้ว่าคนยุโรปเลิกล้มความคิดที่จะมารุกรานเอาไทยเราเป็นเมืองขึ้น เพราะ
ว่าอำนาจของรัสเซียช่วยปกป้องเราอยู่”⁷ นอกจากนั้น พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เคยทรงพบกับเคานต์ออฟตูริน พระเจ้าหลาน
เธอแห่งกรุงอิตาลี ที่วังตูกอฟ เยนัว เมืองตูริน ประเทศอิตาลี เมื่อวันที่ 1 มิถุนายน ร.ศ. 116 (พ.ศ. 2440)⁸ ก่อนที่เคานต์ออฟตูรินพระเจ้าหลาน
เธอแห่งกรุงอิตาลีจะเสด็จพระราชดำเนินเยือนราชสำนักสยามในช่วงเดือนธันวาคม พ.ศ. 2441



ภาพที่ 1 พระบรมรูปพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงฉายพระรูปกับพระเจ้าซาร์นิโคลาสที่ 2
ที่มา: พระราชหัตถเลขาส่วนพระองค์ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, หน้า 135

การร้องตับนางลอยครั้งแรก

การบรรเลงครั้งแรกนั้นจัดแสดง ณ พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท ในวันที่ 13 ธันวาคม พ.ศ. 2441 เพื่อต้อนรับฮิสรอยแอลไฮเนสprinซ์
วิกโตโร อีเมนนวล เดอซาโวยา เคานต์ออฟตูริน พระเจ้าหลานเธอแห่งกรุงอิตาลี (His Royal Highness Prince Victor Emanuel of Savoy,
Count of Turin, the nephew of Italy)

นักดนตรีและนักร้องที่บรรเลงตับนางลอยในครั้งนี้ เป็นนักดนตรีที่อยู่ในการดูแลของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ทั้งสิ้น โดยเฉพาะ
นักร้องเสียงหลัก คือ นางเจริญ พาทย์โกสธ ซึ่งขณะนั้นเป็นภรรยาคนหนึ่งของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ นางเจริญเป็นคนที่มีการเสด็จ
ไพเราะ เมื่อร้องจบแล้วได้มีโอกาสจับมือทักทายแบบฝรั่งกับเคานต์ออฟตูริน พระเจ้าหลานเธอแห่งกรุงอิตาลี นอกจากนี้ยังได้มีโอกาสบันทึก

7. หม่อมราชวงศ์จักรกร จิตรพงศ์, “เหตุการณ์ในช่วงสมัยรัชกาลที่ 5,” สัมภาษณ์โดย ปริญญญา ทศนมาศ, 12 ธันวาคม 2560.

8. มุลนิธิสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ และหม่อมเจ้าจางจิตรถนอม ดิศกุล, พระราชหัตถเลขาส่วนพระองค์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว
(กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ป, 2535), 93.

วิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละคร และ หน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทย์โกสธ โดยครูอุษา แสงไฟโรจน์

ปริญญา ทศนมาศ
ข้าคม พรประสิทธิ์

A Musical Analysis of Phleng Lakhon and Phleng
Naphat Vocal Melodies in Nang Loi Suite From Ban
Pattayakosol by Kru Usa Sangphairojana
Parinya Tassanamas
Kumkom Pornprasit

แผ่นเสียงร้องในตบนางลอยบันปลายเป็นคนแรกอีกด้วย⁹



ภาพที่ 2 Vittorio Prince of Savoy Count of Turin in Parade Uniform 1910

ที่มา: <http://italianmonarchist.blogspot.com/2013/09/prince-vittorio-emanuele-count-of-turin.html>



ภาพที่ 3 หม่อมเจริญ ฤกษ์ ฌ อุชยา (นางเจริญ พาทย์โกสธ),
หม่อมหลวงเล็ก ฤกษ์ และเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์หลาน ฤกษ์)

ที่มา: ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล

9. พูนพิศ อมาตยกุล, “นักร้องเสียงหลักในการบรรเลงตบนางลอยครั้งแรก,” สัมภาษณ์โดย ปริญญา ทศนมาศ, 17 สิงหาคม 2560.

วิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละคร และ หน้าพาทย์บทคนเลิรัก ตับนางลอย บ้านพาทย์โกสธ โดยครูอุษา แสงไฟโรจน์

ปริญญา ทศนมาศ
ข้าคม พรประสิทธิ์

A Musical Analysis of Phleng Lakhon and Phleng
Naphat Vocal Melodies in Nang Loi Suite From Ban
Pattayakosol by Kru Usa Sangphairojana
Parinya Tassanamas
Kumkom Pornprasit

การบันทึกแผ่นเสียงทางขับร้องบทคนเลิรักตบนางลอยบ้านพาทย์โกสธ

เนื่องจากการติดต่อกับชาวต่างชาติอยู่เป็นนิจ จึงทำให้ความเจริญก้าวหน้าของวิทยาการต่าง ๆ ของชาติต่างๆ เข้ามาสู่ประเทศไทย สิ่งที่เกี่ยวข้องกับทางดนตรีไทยอย่างเห็นได้ชัด คือ การบันทึกแผ่นเสียง “พบหม่อมเจริญร้องในแผ่นเสียงร้องกลับทาง หมายเลข 47054 แสดงว่าอัดไปได้แล้วประมาณ 50 เพลงถึงได้มาเริ่มต้นอัดเพลงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ หม่อมเจริญ และคุณหญิงเทศร้อง ซึ่งชุดนี้เป็นการบันทึกตบนางลอยครั้งแรกในประเทศไทย”¹⁰

ประมาณปี พ.ศ. 2470-2471 เป็นช่วงเวลาที่นางเจริญ พาทย์โกสธ ได้ออกมาใช้ชีวิตอยู่กับจางวางทั่ว พาทย์โกสธ โดยนางเจริญได้ใช้ความสามารถที่มีติดตัวจากวังบ้านหม้อ ถ่ายทอดทางขับร้องให้กับคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ซึ่งนักดนตรีบ้านพาทย์โกสธนี้อยู่ในพระอุปถัมภ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ท่านได้มีวงดนตรีประจำวังและมีชื่อเสียงมากคือ “วงพิณพาทย์วังบางขุนพรหม” นักดนตรีล้วนแต่เป็นนักดนตรีจากบ้านพาทย์โกสธ การบันทึกแผ่นเสียงครั้งใหญ่ ณ ห้างสุชาดิกล บันทึกโดยบริษัท Carl Lindstrom จากประเทศเยอรมนี มีชื่อเครื่องหมายทางการค้าคือ Parlophone การบันทึกครั้งนั้นมีเพลงจำนวนมาก ซึ่งเพลงตบนางลอยก็เป็นหนึ่งในเพลงที่บันทึก โดยที่นางเจริญเป็นต้นเสียง มีลูกคู่คือ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ นางเจ็ด อักษรทัต และนางสะอาด ออกรังवाल



ภาพที่ 4 แผ่นเสียงตบนางลอยบันปลาย วงพิณพาทย์วังบางขุนพรหม
ที่มา: หอละครหม่อมบริพัตร กับการดนตรี, 64

เมื่อคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณได้มาทำงานในตำแหน่งปลายเนิน หม่อมเจ้าเพลาธ จิตรพงศ์ และหม่อมเจ้ายาใจ จิตรพงศ์ ได้จัดให้มีการบันทึกเสียงเพื่อเก็บรักษาบทเพลงที่เป็นฝีมือการบรรเลงของนักดนตรีจากบ้านพาทย์โกสธ ประมาณปี พ.ศ. 2489 คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ได้เป็นต้นเสียงในการบันทึกเทปรีล (Tape Reel) ซึ่งในสมัยนั้นได้รับความนิยมมากกว่าแผ่นเสียงแบบโบราณ หม่อมราชวงศ์จักรธ จิตรพงศ์ เล่าไว้ความว่า

ช่วงหนึ่งท่านพ่อและท่านยาใจ พยายามที่จะรักษาเพลงของสมเด็จพระเจ้า ท่านไว้อย่างดีที่สุด โดยใช้วงดนตรีพาทย์โกสธมาบรรเลงเพื่ออัดเทป ตบนางลอย นักดนตรีที่จะมาที่น้อยมากคือ ครูเทวาประสิทธิ์ พาทย์โกสธ และคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ท่านจะมากันเป็นคู่กับครูเทวา ถ้ามีคนที่ท่านพอใจ ท่านจะหลบมาตีระนาดทุ้ม แล้วระนาดเอกจะเป็นครุณา เกิดใจตรง ครุณพ ศรีเพชรดี จะตีฆ้องวงใหญ่ตลอด ตะโพนจะเป็นครูยรรยงค์ โปร่งน้ำใจ¹¹

10. พูนพิศ อมาตยกุล, “การบันทึกแผ่นเสียง,” สัมภาษณ์โดย ปริญญา ทศนมาศ, 17 สิงหาคม 2560.

11. หม่อมราชวงศ์จักรธ จิตรพงศ์, “การบันทึกเสียงของตำหนักปลายเนิน,” สัมภาษณ์โดย ปริญญา ทศนมาศ, 12 ธันวาคม 2560.

วิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละคร และ หน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ดับนางลอย บ้านพาทย์โกสธ โดยครูอุษา แสงไฟโรจน์

ปริญญา ทศนมาศ
ข้าคม พรประสิทธิ์

A Musical Analysis of Phleng Lakhon and Phleng
Naphat Vocal Melodies in Nang Loi Suite From Ban
Pattayakosol by Kru Usa Sangphairojana
Parinya Tassanamas
Kumkom Pornprasit

การสืบทอดทางขับร้องบทคอนเสิร์ตดับนางลอย

ทางขับร้องบทคอนเสิร์ตดับนางลอยมีการสืบทอดจากนางเจริญ พาทย์โกสธ ผู้เป็นคนขับร้องในการบรรเลงครั้งแรก ประมาณปี พ.ศ. 2453 หลังจากได้ย้ายมาใช้ชีวิตอยู่กับนางจางทั่ว พาทย์โกสธ นางเจริญได้ถ่ายทอดทางขับร้องให้คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ นางเจ็ด อักษรทัต และนางสะอาด ออังก์วาล เป็นรุ่นที่ 2 หลังจากนั้น คุณหญิงไพฑูรย์ ได้ถ่ายทอดทางขับร้องให้แก่ ครูอุษา แสงไฟโรจน์ ในฐานะที่เป็นศิษย์สายตรงที่มาต่อเพลงในบ้านพาทย์โกสธ อีกทั้งยังมีเสียงบันทึกของนางเจริญ ครั้นบันทึกแผ่นเสียงโดยวงพิณพาทย์วังบางขุนพรหม และเสียงของคุณหญิงไพฑูรย์ ครั้นบันทึกเสียงของตำหนักปลายเนิน เป็นหลักฐานในการอ้างอิงแนวทางการขับร้องที่มีลักษณะเหมือนกัน ทำให้ดับนางลอยของบ้านพาทย์โกสธมีความเข้มแข็งในองค์ความรู้ของการขับร้องของสำนักดนตรีบ้านพาทย์โกสธ

ครูอุษา แสงไฟโรจน์ เป็นนักร้องที่ยังคงสืบทอดกลวิธีการร้องตามแบบฉบับของสำนักดนตรีบ้านพาทย์โกสธ นอกจากนี้ครูอุษายังได้รับโอกาสอันเป็นเกียรติสูงสุดในชีวิต คือ รับหน้าที่ถวายงานสอนขับร้องแด่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เป็นประจำทุกวันอาทิตย์ ณ ตำหนักปลายเนิน ครูอุษาได้ร่วมขับร้องบทคอนเสิร์ตดับนางลอยบนต้นในงานสังคีตสายใจไทย ครั้งที่ 2 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งชาติ เมื่อวันที่ 19 มีนาคม พ.ศ. 2535 ในการนี้สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงขับร้องเป็นต้นเสียงในบทคอนเสิร์ตดับนางลอยนี้ด้วย¹²

นอกจากนี้ครูอุษา แสงไฟโรจน์ ยังถ่ายทอดทางขับร้องบทคอนเสิร์ต ดับนางลอย รวมไปถึงเพลงที่ใช้ในโจนละคร และเพลงในสายสำนักดนตรีบ้านพาทย์โกสธให้แก่สมาชิกนิตยชมรมดนตรีไทย สโมสรนิสิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และนักศึกษาที่สนใจการขับร้องมาจนถึงทุกวันนี้

อภิปรายผลการวิเคราะห์วิธีการขับร้อง

จากการศึกษาวิธีการขับร้องเพลงละครและหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ดับนางลอย จำนวน 8 เพลงได้แก่ เพลงไอ้ชาตรี เพลงไอ้โลมใน เพลงไอ้ปี่ใน เพลงซำปี่ใน เพลงโลมนอก เพลงไล่ เพลงเชิดฉิ่ง และเพลงเชิดนอก พบว่ามีเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงโจนละคร 5 เพลง คือ เพลงไอ้ชาตรี เพลงไอ้โลมใน เพลงไอ้ปี่ใน เพลงซำปี่ใน และเพลงโลมนอก ส่วนเพลงหน้าพาทย์พบ 3 เพลง คือ เพลงไล่ เพลงเชิดฉิ่ง และเพลงเชิดนอก¹³ เพลงเหล่านี้มีรูปแบบของจังหวะ บันไดเสียง สังคีตลักษณ์ ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง การแบ่งวรรคหายใจ และกลวิธีในการขับร้อง โดยผู้วิจัยสามารถแยกประเด็นการอภิปรายได้ดังนี้

จังหวะ

จากการศึกษาผู้วิจัยสามารถแบ่งประเภทการกำกับจังหวะของการขับร้องได้ 2 ลักษณะ คือ การกำกับแบบจังหวะควบคุม และการกำกับแบบจังหวะลอย

การกำกับจังหวะแบบจังหวะควบคุมนั้นสามารถนับจังหวะความยาวของเพลงได้ชัดเจน เพลงที่มีลักษณะแบบจังหวะควบคุมพบ 5 เพลง คือ เพลงไอ้ชาตรี เพลงไอ้โลมใน เพลงไอ้ปี่ใน เพลงโลมนอก เพลงไล่ ส่วนเพลงที่มีลักษณะการขับร้องแบบจังหวะลอย คือ เพลงที่สามารถขับร้องให้สั้นหรือยาวได้ตามผู้ขับร้องจะเพิ่มหรือลดจังหวะแต่โดยอยู่ในกรอบของโครงสร้างเพลง การขับร้องเพลงที่มีลักษณะเป็นจังหวะลอยพบ 3 เพลงคือ เพลงซำปี่ใน เพลงเชิดฉิ่ง และเพลงเชิดนอก นอกจากนี้ยังพบเพลงที่มีการขับร้องแบบจังหวะควบคุมแต่มีการเพิ่มจังหวะลอยพบในคำร้องสุดท้ายของเพลงไอ้ปี่ใน ซึ่งเรียกทำนองที่เป็นจังหวะลอยนี้ว่าการครวญเพลง “ยัดทำนองออกเป็นการครวญให้อารมณ์เข้ากับบทโศก ก็ให้โศกจริง ๆ อาหุรย์ก็ร้องมาให้แบบนี้”¹⁴

ทางขับร้องเพลงซำปี่ในคำที่ 2 ประโยคที่ 1

----	----	----	- บรร - ทม	--- อี	อี อี อี อี	-- อี อี	- ต่อ	อื่น
----	----	----	- ล - ล	--- ล	ท ล รื ท	-- ทลช	- ช - มฟ	

12. อุษา แสงไฟโรจน์, “การขับร้องดับนางลอยของตำหนักปลายเนิน,” สัมภาษณ์โดย ปริญญา ทศนมาศ, 19 พฤษภาคม 2560.

13. พิชิต ชัยเสรี, “เพลงละครและเพลงหน้าพาทย์,” สัมภาษณ์โดย ปริญญา ทศนมาศ, 29 มิถุนายน 2561.

14. อุษา แสงไฟโรจน์, “การครวญในเพลงไอ้ปี่ใน,” สัมภาษณ์โดย ปริญญา ทศนมาศ, 19 กุมภาพันธ์ 2561.

วิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละคร และ หน้าพาทย์ท่อนเลีร์ต ตับนางลอย บ้านพาทย์โกสธ โดยครูอุษา แสงไพโรจน์

ปริญญา ทศนมาศ
ข้าคม พรประสิทธิ์

A Musical Analysis of Phleng Lakhon and Phleng
Naphat Vocal Melodies in Nang Loi Suite From Ban
Pattayakosol by Kru Usa Sangphairojana
Parinya Tassanamas
Kumkom Pornprasit

ทางขับร้องเพลงซ้ำในคำที่ 2 ประโยคที่ 2

- - อ้อ	อ้อ - อ้อ	- - - อ้อ	อ้อ - อ้อ	- - - อ้อ	- อ้อ - ง	- - - - -	- - - ง
- - ชฟ	ลช - ชร	- - - ม	รท - รฟ	- - - ชฟ	- ลช - ช	- - - - -	- - - ช

สังเกตลักษณะ

จากการศึกษาพบว่าแต่ละเพลงมีสังเกตลักษณะที่ต่างกันสามารถแบ่งได้เป็น 3 แบบ คือ แบบแรกเป็นการขับร้องที่มีการรับร้องเมื่อจบคำ พบในเพลงโอโลมโน เพลงโลมนอก เพลงเชิดฉิ่ง และเพลงเชิดนอก แบบที่สอง คือ การขับร้องที่มีดนตรีแทรกคั่นระหว่างคำร้อง พบในเพลงไอ้ชาตรี เพลงไอ้ปี่ใน เพลงซ้ำปี่ใน และแบบที่ 3 คือ การขับร้องไปพร้อมประกอบการบรรเลงเพลงเดี่ยว คือ เพลงไล่

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง

จากการศึกษาพบว่าทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองของทางขับร้องและทางบรรเลงมี 3 ลักษณะ ได้แก่ ลักษณะแรกเป็นการเคลื่อนที่ตรงตามทำนองหลักเป็นส่วนใหญ่ พบในเพลง โลมนอก และไล่ เท่านั้น ลักษณะที่สอง คือ การเคลื่อนที่ตรงตามทำนองหลักเพียงบางส่วน พบในเพลง ไอ้ชาตรี เพลงโอโลมโน เพลงไอ้ปี่ใน และลักษณะที่สาม คือ การเคลื่อนที่ของทำนองที่อิงทำนองหลักเป็นส่วนน้อย พบในเพลงซ้ำปี่ เพลงเชิดฉิ่ง และเพลงเชิดนอก

ตัวอย่างการเคลื่อนที่ของทำนองที่อิงทำนองหลักเป็นส่วนน้อยในเพลงเชิดฉิ่ง พบแค่ประโยคเดียวของแต่ละคำ เมื่อพิจารณาแล้วจะเห็นว่าทางขับร้องมีโครงสร้างเหมือนกับทำนองหลักทั้งการเคลื่อนที่และลีลาของทำนอง ดังนี้

ทางขับร้องเพลงเชิดฉิ่งคำที่ 2 ประโยคที่ 7

- - - อ	- - - อ	- - - อ้อ	- - - อ	- - - อ้อ	- - - อ้อ	อ้อ อ้อ -	อ้อ - - -
- - - ร	- - - ร	- - - มร	- - - ร	- - - ท	- - - ลท	รท ลช	ทล - - -

ส่วนของทำนองหลักบรรเลงรับคำร้องที่ 2

- - - ร ร ร	- - - ร	- - - ม ร	- - - ร	- - - ด - ท	- - - ล - ท	- - - ท ล ช	- - - ล - ช
-------------	---------	-----------	---------	-------------	-------------	-------------	-------------

การแบ่งวรรคหายใจ

จากการศึกษาพบว่าการแบ่งวรรคหายใจของการขับร้องส่วนมากจะแบ่งระยะหายใจตามความยาวของการเอื้อนและเปลี่ยนการหายใจใหม่เมื่อจะเป็นการออกเสียงเป็นเนื้อร้อง นอกจากนี้มีการหายใจในการเอื้อนยาวต่อกันพบมากในเพลงที่มีจังหวะลอยคือ เพลงซ้ำปี่ เพลงเชิดฉิ่ง มากไปกว่านั้นมีเพลงที่มีลักษณะพิเศษในการแบ่งวรรคหายใจ คือ เพลงเชิดนอก โดยมีการหายใจในการเอื้อนเป็นทำนองยาวด้วยลมหายใจเดียวหลายตัวโน้ต ทำให้เกิดความโดดเด่นในการขับร้องของเพลงเชิดนอก

ตัวอย่างการแบ่งวรรคช่วงหายใจของเพลงเชิดนอก ช่วงที่ 18 ในประโยคที่ 13-14 เป็นการหายใจด้วยลมเดียวและใช้กลวิธีการขับร้องเอื้อนเป็นทำนอง ซึ่งมีทำนองที่เป็นเอกลักษณ์ของเพลงดังนี้

เพลงเชิดนอกประโยคที่ 13

17				18			
- - - เฝ้า	- - - - -	- - - พระ	- - - หรี	- - - รัก	- - - อ้อ	- - - อ้อ	- - - อ้อ
- - - ชฟ	- - - - -	- - - ช	- - - ชช	- - - ช - -	ร ม ร ท	ร ท ล ท	ร ม ร ท

วิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละคร และ หน้าพาทย์ทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทย์โกสธ โดยครูอุษา แสงไพโรจน์

ปริญญ ทศนมาศ
ข้าคม พรประสิทธิ์

A Musical Analysis of Phleng Lakhon and Phleng
Naphat Vocal Melodies in Nang Loi Suite From Ban
Pattayakosol by Kru Usa Sangphairojana
Parinya Tassanamas
Kumkom Pornprasit

เพลงเชิดนอกประโยคที่ 14

18						19	
อ้อ อ้อ อ้อ	อ้อ อ้อ อ้อ	อ้อ อ้อ อ้อ	อ้อ อ้อ อ้อ	อ้อ อ้อ อ้อ	อ้อ อ้อ อ้อ	--- อ	--- ฮึง
รื ท ล ท	ซ ล ซ ท	ซ ล ซ ท	ซ ล ท ซ	ล ท ซ ท	ล ซ ทลซ	--- ม	--- ซม

กลวิธีการขับร้อง

จากการศึกษาผู้วิจัยสามารถสรุปผลวิธีการขับร้องได้ดังตารางต่อไปนี้

ตารางแสดงความถี่ของวิธีการขับร้องทั้ง 8 เพลง

ลำดับ	วิธีการขับร้อง	จำนวนความถี่ที่พบในแต่ละเพลง								
		ไอ้ชาตรี	ไอ้โหม ใน	ไอ้ปี่ใน	ซำป๋	โหม นอก	ไล่	เชิดฉิ่ง	เชิด นอก	รวม
1	การร้องแบบไม่ ปั้นคำ ¹⁷	43	44	66	48	17	27	14	32	291
2	ครั้นเสียง	44	43	22	65	-	6	51	47	278
3	ปั้นคำ	34	34	44	19	11	12	7	11	172
4	กระทบเสียง	22	38	30	27	3	5	14	11	150
5	ผันเสียงลง	16	7	38	25	5	13	14	7	125
6	ผันเสียงขึ้น	11	23	22	25	6	8	18	6	119
7	ใช้หางเสียง	21	9	19	10	3	2	3	3	70
8	ดัดเสียง	2	6	13	16	-	-	8	6	51
9	กดเสียง	6	5	5	14	1	1	5	12	49
10	เหินเสียง	-	1	-	17	-	-	3	4	25
11	กลิ้งเสียง	-	-	-	22	-	-	-	-	22
รวมกลวิธี		199	210	259	288	46	74	137	139	1,352

จากตารางแสดงความถี่พบกลวิธีทั้งสิ้น 10 กลวิธี โดยเรียงตามลำดับจำนวนของการพบมากที่สุด คือ การครั้นเสียง การปั้นคำ การกระทบเสียง การผันเสียงลง การผันเสียงขึ้น การใช้หางเสียง การดัดเสียง การกดเสียง การเหินเสียง และการกลิ้งเสียง อนึ่ง การขับร้องแบบไม่ปั้นคำนั้น ผู้วิจัยถือว่าไม่เป็นกลวิธี แต่เป็นแค่วิธีการขับร้องด้วยการเปล่งเสียงสามัญเท่านั้น

ทั้งนี้ การร้องแบบไม่ปั้นคำพบมากที่สุด ซึ่งเป็นการออกเสียงการขับร้องที่ออกเสียงด้วยพยางค์เดียวเสียงเดียว ทำให้คำในเสียงที่เปล่งออกมามีความชัดเจน ไม่ได้เป็นกลวิธีการเอื้อนแต่อย่างใด พบกลวิธีการปั้นคำทำให้เสียงที่เปล่งออกมาเกิดลีลาและอารมณ์ที่ต่างกันไปของแต่ละเพลง

ตัวอย่างการร้องแบบไม่ปั้นคำในเพลงไอ้ปี่ในคำที่ 4 ประโยคที่ 1

---	---	ยัง	---	มิ - หัน	---	จะทำ	---	การ	อ้อ - ฮึง
---	---	ท	---	รื - ท	---	ทท	---	ท	ซ ล - รืล

วิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละคร และ หน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทย์โกสธ โดยครูอุษา แสงไพโรจน์

ปริญญา ทศนมาศ
ข้าคม พรประสิทธิ์

A Musical Analysis of Phleng Lakhon and Phleng
Naphat Vocal Melodies in Nang Loi Suite From Ban
Pattayakosol by Kru Usa Sangphairojana
Parinya Tassanamas
Kumkom Pornprasit

กลวิธีการครั้นเสียง ถือเป็นกลวิธีการขับร้องที่พบมากที่สุดเช่นกัน มีทั้งการครั้นเสียงในเอื้อน การครั้นเสียงในคำร้อง การครั้นเสียงในเอื้อนพบมากที่สุด แต่ในเพลงโลมนอกเท่านั้นที่ไม่พบการครั้นเสียง เพราะว่าเป็นการร้องที่มีความยาวนานน้อยกว่าเพลงอื่น มีลักษณะเป็นเพลงร้องเนื้อเต็มกลวิธีการต่าง ๆ จึงพบน้อยกว่าในเพลงอื่น เพลงที่ใช้กลวิธีการครั้นเสียงมากที่สุด คือ เพลงซ้ำปี่ใน เพลงเชิดฉิ่ง และเพลงเชิดนอก ด้วยความยาวของเพลงที่เป็นจังหวะลอย และมีช่วงการเอื้อนมากทำให้พบกลวิธีนี้มากในกลุ่มเพลงดังกล่าว

ตัวอย่างการครั้นเสียงในเอื้อน และการครั้นเสียงในคำร้องจากเพลงเชิดนอกประโยคที่ 1

--- อ	--- ฮ	ออ - - อ	ฮอ ฮอ ^บ	----	----	--- บัด	ฮฮ ^บ	- - -
--- ร	--- ม	รท - - ร	มร ชม ม	----	----	--- ช	ทล - - ล	

กลวิธีการเห็นเสียงพบเพียงแค่ 4 เพลงคือเพลงในกลุ่มที่มีจังหวะลอย ไม่จำกัดจังหวะขึ้นอยู่กับผู้ขับร้องเป็นสำคัญ คือ เพลงซ้ำปี่ เพลงเชิดฉิ่ง และเพลงเชิดนอก และเพลงโกลมในคำที่ 4 พบกลวิธีนี้เพียงครั้งเดียว ซึ่งการเห็นเสียงนี้เป็นกลวิธีที่ทำให้เพลงมีลีลาและแสดงอารมณ์ของเพลงอ่อนไหวมากกว่าเพลงอื่น ๆ ที่ไม่พบการขับร้องด้วยกลวิธีนี้

ตัวอย่างกลวิธีการเห็นเสียงในเพลงซ้ำปี่ในคำที่ 1 ประโยคที่ 7 ในส่วนที่เป็นลูกคู่ร้องด้วยกลวิธีการกดเสียงในท้องที่ 2 และค่อย ๆ เห็นเสียงสูงขึ้นไปสู่ท้องที่ 3 ดังนี้

----	--- อ	--- ฮ	--- ฮ	ฮฮ ^บ - - -	--- โกล	--- นัน	--- แผละ
----	--- มฟ	--- ช	--- ล	ชลช - - -	--- ชม	--- มฟ	--- ช

ในการขับร้องพบกลวิธีการที่ใช้อยู่ประจำเพื่อตอบแต่งทำนองในการขับร้อง ได้แก่ กลุ่มกลวิธีการใช้หางเสียง การกระทบเสียง การปั้นคำ การผันเสียงขึ้น การผันเสียงลง การวัดเสียง และการกดเสียง

นอกจากนี้กลวิธีการขับร้องที่พบเฉพาะเพลง และทำให้เพลงนั้นมีเอกลักษณ์พิเศษ คือ การกลิ้งเสียง พบในเพลงซ้ำปี่ในเพลงเดียว เป็นกลวิธีที่ทำให้เพลงนี้มีเอกลักษณ์ในด้านการขับร้อง สามารถฉายลีลาของทำนองการขับร้อง ทำให้แสดงอารมณ์อ่อนไหวได้มากกว่าเพลงอื่น ๆ ถือเป็นารขับร้องที่ต้องใช้กำลังและทักษะสูงมากกว่าเพลงอื่น

ตัวอย่างการใช้กลวิธีการกลิ้งเสียงของเพลงซ้ำปี่ใน ของคำร้องที่ 4 ประโยคที่ 4 ซึ่งการกลิ้งเสียงนี้เป็นการควบคุมเสียงให้มีการเคลื่อนไหวสลับไปมาจากเสียงหนึ่งไปหาเสียงหนึ่งแล้วมาจบที่เสียงเริ่มต้น ดังนี้

- ห - -	--- แจ้ว	--- เจื้อย	--- ฮ	- - ฮฮ ^อ	--- ฮ	--- อ	--- ฮ
- ร - -	--- รัด	--- รัด	--- ร	- - มรัด	--- ด	--- ท	--- ด

บทสรุป

การศึกษาทางขับร้องเพลงละครและหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย ของบ้านพาทย์โกสธ โดยครูอุษา แสงไพโรจน์ มีการสรุปผลวิจัยได้ดังนี้

1. บทคอนเสิร์ต ตับนางลอยถูกประพันธ์ขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งราชสำนักสยามกำลังต้องการมีสิ่งที่จะแสดงถึงวิสัยทัศน์ของประมุขเพื่อแสดงความกว้างไกลและเท่าเทียมต่อชาติตะวันตกที่เข้ามาในราชสำนักสยาม โดยมีการปรับของที่มีอยู่ให้เหมาะสมกลมกลืนในวัฒนธรรมไทย ดังเช่นบทคอนเสิร์ตนี้ เป็นผลงานของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร) ร่วมกันพัฒนาและปรับปรุงจนทำให้เกิดบทคอนเสิร์ต มีลักษณะเป็นการบรรเลงติดต่อกันเป็นเรื่องเดียวกันตั้งแต่ต้นจนจบ เป็นเพลงเพื่อการฟังโดยเฉพาะ

วิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละคร และ หน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ดับนางลอย บ้านพาทย์โกสธ โดยครูอุษา แสงไพโรจน์

ปริญญา ทศนมาศ
ข้าคม พรประสิทธิ์

A Musical Analysis of Phleng Lakhon and Phleng
Naphat Vocal Melodies in Nang Loi Suite From Ban
Pattayakosol by Kru Usa Sangphairojana
Parinya Tassanamas
Kumkom Pornprasit

2. นางเจริญ พาทย์โกสธ เป็นบุคคลที่อยู่ในช่วงต้นของการก่อตั้งรูปแบบการบรรเลงดนตรีด้วยบทคอนเสิร์ต ซึ่งในขณะนั้นนางเจริญ พาทย์โกสธ เป็นหนึ่งในภรรยาของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ อีกทั้งเป็นผู้มีกระแสนิยมดี นางเจริญจึงได้ถูกคัดเลือกให้เป็นผู้ขับร้องบันทึกเสียงในครั้งต่าง ๆ อีกทั้งยังเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถจดจำทำนองและกลวิธีการขับร้องไว้มาก เมื่อครั้งมาใช้ชีวิตร่วมกับเจ้าวงทั่ว พาทย์โกสธ และได้มีโอกาสรับใช้สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทางขับร้องวังบ้านหม้อก็ได้ถ่ายทอดมายังวังบางขุนพรหม แล้วจึงถ่ายทอดมาถึงบ้านพาทย์โกสธ ผ่านทางคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ

3. การขับร้องบทคอนเสิร์ตดับนางลอยของครูอุษา แสงไพโรจน์ ยังคงรักษาวิธีการร้องจากรุ่นหนึ่งสู่รุ่นหนึ่ง ผ่านการสืบทอดสายตรงในสำนักดนตรีบ้านพาทย์โกสธ ครูอุษา ถือเป็นนักร้องรุ่นที่ 3 ที่ได้รับการถ่ายทอดทางขับร้องบทคอนเสิร์ตดับนางลอย ทางขับร้องของบ้าน พาทย์โกสธรวมไปถึงบทเพลงต่าง ๆ และนักร้องในสายสำนักบ้านพาทย์โกสธยังคงรักษารูปแบบการขับร้องที่เป็นเอกลักษณ์เป็นที่ทราบกันดี เมื่อได้ยินทางเพลงของบ้านพาทย์โกสธหรือทางฝั่งธนบุรี

4. การศึกษาทางขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์ในดับนางลอยพบว่า เพลงทั้ง 8 เพลงนี้เป็นเพลงหน้าพาทย์และเพลงละครที่ใช้ประกอบการแสดงโขนละคร มีการใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออล่างเป็นหลักทุกเพลง มีจังหวะที่สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภทคือ ประเภท เพลงที่มีการกำกับจังหวะควบคุมความสั้นยาวไว้ชัดเจน 5 เพลง ได้แก่ เพลงโอชาตรี เพลงโอโลมโน เพลงโอปี่โน เพลงโลมโนก และเพลงโล แต่เพลงโอปี่โนในคำร้องสุดท้ายมีการเพิ่มความยาวของทางขับร้องเพื่อฉายทำนองครวญแสดงความโศกเศร้าออกมา ส่วนจังหวะประเภทที่สอง คือ เพลงที่มีการกำกับจังหวะลอย พบ 3 เพลง คือ เพลงซ้ำปี่โน เพลงเชิดฉิ่ง และเพลงเชิดนอก มีสังคีตลักษณ์ที่พบสามารถแบ่งได้เป็น 3 แบบ คือ การขับร้องที่มีดนตรีรับ การขับร้องที่มีดนตรีแทรกกลางคำร้อง และการขับร้องพร้อมกับการบรรเลงดนตรี ทิศทางการเคลื่อนที่ของเพลงสามารถแบ่งออกเป็น การขับร้องที่มีทิศทางเดียวกันกับทางเครื่องเป็นส่วนใหญ่ แบบมีทิศทางเหมือนกันกับทางเครื่องเป็นบางส่วน และแบบที่ยึดทิศทางของทางทำนองหลักเฉพาะจุด วิธีการขับร้องที่ถือเป็นเอกลักษณ์ คือการขับร้องแบบไม่ป่นคำซึ่งเป็นการออกเสียงพยางค์เดี่ยวแบบตรงเสียงโดยไม่มีการปรุงแต่งเสียง

5. กลวิธีการขับร้องที่พบทั้งหมดจำนวน 10 กลวิธี คือ การครั่นเสียง การป่นคำ การกระทบเสียง การผันเสียงลง การผันเสียงขึ้น การใช้หางเสียง การวัดเสียง การกดเสียง การเหินเสียง และการกลิ้งเสียง กลวิธีที่ใช้นามากที่สุดคือ การครั่นเสียง มีทั้งการครั่นเสียงในเอื้อน การครั่นเสียงในคำร้อง และกลวิธีการขับร้องที่มีเฉพาะเพลง คือ การกลิ้งเสียง พบในเพลงซ้ำปี่โน ส่วนวิธีการขับร้องที่มีช่วงการเอื้อนเป็นทำนองโดยใช้ลมหายใจเดียวคือเพลงเชิดนอก

ข้อเสนอแนะ

การขับร้องในบทคอนเสิร์ตดับนางลอยนี้ผู้วิจัยเลือกศึกษาเฉพาะเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์ประกอบโขนละครเพียง 8 เพลง ซึ่งเพลงอื่น ๆ ในบทคอนเสิร์ตดับนางลอย หรือดับอื่น ๆ พระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ยังมีประเด็นต่าง ๆ ให้ศึกษาเป็นวิจัยสืบเนื่องได้อีกเป็นจำนวนมาก

บรรณานุกรม

- จักรกรธ จิตรพงศ์, หม่อมราชวงศ์. “การบันทึกเสียงของตำหนักปลายเนิน.” สัมภาษณ์โดย ปริญญา ทศนมาศ. 12 ธันวาคม 2560.
- _____. “ความหมายของคำว่าคอนเสิร์ต.” สัมภาษณ์โดย ปริญญา ทศนมาศ. 12 ธันวาคม 2560.
- _____. “เหตุการณ์ในช่วงสมัยรัชกาลที่ 5.” สัมภาษณ์โดย ปริญญา ทศนมาศ. 12 ธันวาคม 2560.
- ดวงจิต จิตรพงศ์, หม่อมเจ้า. *ชุมนุมบทละครและบทขับร้อง*. พระนคร: ศิวพร, 2514.
- นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. *ประชุมบทละครและดาโบลีวงศ์*. กรุงเทพฯ: วัฒนธรรมการพิมพ์, 2534.
- พิชิต ชัยเสรี. “เพลงละครและเพลงหน้าพาทย์.” สัมภาษณ์โดย ปริญญา ทศนมาศ. 29 มิถุนายน 2561.
- พูนพิศ อมาตยกุล. “การบันทึกแผ่นเสียง.” สัมภาษณ์โดย ปริญญา ทศนมาศ. 17 สิงหาคม 2560.
- _____. “การบันทึกแผ่นเสียงของวังบางขุนพรหม.” สัมภาษณ์โดย ปริญญา ทศนมาศ. 17 สิงหาคม 2560.
- _____. “ความหมายของคำว่าคอนเสิร์ต.” สัมภาษณ์โดย ปริญญา ทศนมาศ. 17 สิงหาคม 2560.
- _____. “นักร้องเสียงหลักในการบรรเลงดับนางลอยครั้งแรก.” สัมภาษณ์โดย ปริญญา ทศนมาศ. 17 สิงหาคม 2560.
- _____. “ผลงานของคุณหญิงไพฑูรย์และรางวัลเกียรติยศ.” ใน *อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ* 10

วิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละคร และ หน้าพาทย์บทดนตรี ตับนางลอย บ้านพาทย์โกสธ โดยครูอุษา แสงไฟโรจน์

ปริญญา ทศนมาศ
ข้าคม พรประสิทธิ์

A Musical Analysis of Phleng Lakhon and Phleng
Naphat Vocal Melodies in Nang Loi Suite From Ban
Pattayakosol by Kru Usa Sangphairogana
Parinya Tassanamas
Kumkom Pornprasit

มกราคม 2541 กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2541.

มูลนิธิสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาเทวัญวิมลพรหม และหม่อมเจ้าจงจิตรถนอม ดิศกุล. พระราชหัตถเลขาส่วนพระองค์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้า
เกล้าอยู่หัว กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์ พริ้นติ้งกรุ๊ป, 2535.

สิริรัตนบุษบง, พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้า และพูนพิศ อมาตยกุล. ทูลกระหม่อมบริพัตรกับการดนตรี. กรุงเทพมหานคร: จันทนิพนธ์, 2524.
อุษา แสงไฟโรจน์. “การขับร้องตับนางลอยของตำหนักปลายเนิน.” สัมภาษณ์โดย ปริญญา ทศนมาศ. 19 พฤษภาคม 2560.

_____. “การครวญในเพลงไอ้ปี่โน.” สัมภาษณ์โดย ปริญญา ทศนมาศ. 19 กุมภาพันธ์ 2561.

_____. “การร้องแบบไม่ปั้นคำ.” สัมภาษณ์โดย ปริญญา ทศนมาศ. 19 กุมภาพันธ์ 2561.

Mad Monarchist. “Vittorio Prince of Savoy Count of Turin in Parade Uniform 1910.” Prince Vittorio Emanuele, Count
of Turin. Retrieved October 20, 2017. <http://italianmonarchist.blogspot.com/2013/09/prince-vittorio-emanuele-count-of-turin.html>.

การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก โดย ภูณที ทาคำ

ภูณที ทาคำ*
ปานใจ จุฬารักษ์**

A Classical Guitar Recital by Phoonatee Thakam

Phoonatee Thakam*
Panjai Chulapan**

บทคัดย่อ

การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิกครั้งนี้มีจุดประสงค์เพื่อพัฒนาศักยภาพทางด้านต่าง ๆ ของผู้แสดง ทั้งด้านการบรรเลงกีตาร์ การศึกษา ประวัติเพลงและผู้แต่ง การวิเคราะห์และตีความบทเพลง รวมถึงการเตรียมการเพื่อแสดงผลงาน ทั้งนี้ยังเป็นการเผยแพร่บทเพลงกีตาร์คลาสสิก ให้เป็นที่รู้จัก

ผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงที่ใช้ในการแสดงทั้งหมด 6 บทเพลง จากยุคบาโรก ยุคคลาสสิก ยุคดนตรีศตวรรษที่ 20 และดนตรีร่วมสมัย ได้แก่ (1) Fantasia sur deux Motifs de La Norma แต่งโดย Napoleon Coste (2) Violin Sonata No. 1 BWV 1001 แต่งโดย Johan Sebastian Bach (3) La Cathedral แต่งโดย Agustin Barrios (4) Libra Sonatine แต่งโดย Rolands Dyens (5) Aquarelle แต่งโดย Sergio Assad และ (6) Histoire du Tango แต่งโดย Astor Piazzolla การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิกครั้งนี้กำหนดจัดแสดงในวันศุกร์ที่ 30 มีนาคม 2561 เวลา 13.00 น. ณ ห้องแสดง ชั้น 3 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย รวมเวลาที่ใช้ในการแสดงทั้งสิ้นประมาณ 1 ชั่วโมง 15 นาที

ผลการวิจัยสามารถสรุปได้ว่า การแสดงครั้งนี้บรรลุตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ ได้ใช้องค์ความรู้จากการศึกษาข้อมูล อันได้แก่ 1. ประวัติ โดยสังเขปของผู้แต่ง 2. บทวิเคราะห์เพลง และ 3. วิธีการฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข เพื่อส่งเสริมให้การตีความและนำเสนอบทเพลง มีความสมบูรณ์มากที่สุด อีกทั้งบรรลุผลการเตรียมงานก่อนวันแสดงจริงในทุกขั้นตอน

คำสำคัญ: กีตาร์คลาสสิก/ การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก/ ภูณที ทาคำ

Abstract

This guitar recital aimed to develop the performer's ability in guitar techniques, study of composers and compositions, musical analysis and music interpretation. Moreover, the performer gained an experience in organizing the recital. In conclusion, this guitar recital aimed to present classical guitar pieces and in-depth information to all interested parties.

The program consisted of 6 pieces from Baroque, Classical, Twentieth-Century and Contemporary periods, as follows: (1) Fantasia sur deux Motifs de La Norma by Napoleon Coste (2) Violin Sonata No. 1 BWV 1001 by Johan Sebastian Bach (3) La Cathedral by Agustin Barrios (4) Libra Sonatine by Rolands Dyens (5) Aquarelle by Sergio Assad and (6) Histoire du Tango by Astor Piazzolla. This classical guitar recital took place on March 30th, 2018 at 1:00 p.m. at Recital Hall, 3rd floor, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University. The total duration of the performance was 1 hour 15 minutes.

The results indicated the utilization of 1. composer's biography 2. music analysis and 3. repetition, problems and solution for interpretations in the performance which all processes were accomplished before the show.

* นิสิตระดับปริญญาโท สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, phooguitar@gmail.com

* Master's Degree in Master of Arts Program in Western Music, Western Music Department, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, phooguitar@gmail.com

** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, pj_panjai@yahoo.com

** Assistant Professor Dr., Master of Arts Program in Western Music, Western Music Department, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, pj_panjai@yahoo.com

Received: 21/4/2018 Revised: 8/7/2018 Accepted: 15/7/2018

การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก โดย ภูณที ทาคำ

ภูณที ทาคำ
ปานใจ จุฬารัตน์

A Classical Guitar Recital by Phoonatee Thakam

Phoonatee Thakam
Panjai Chulapan

บทนำ

การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิกในระดับบัณฑิตศึกษานั้น ผู้แสดงจะต้องมีการพัฒนาองค์ความรู้ในด้านต่าง ๆ ได้แก่ เทคนิคการบรรเลง การศึกษาประวัติผู้แต่งและบทเพลง การวิเคราะห์ห้วงคีตลักษณ์ รวมถึงการศึกษารายการประกอบของดนตรีในแต่ละยุค เพื่อส่งเสริมให้ผู้แสดงมีความเข้าใจในบทเพลงและสามารถถ่ายทอดบทเพลงได้อย่างสมบูรณ์ การแสดงครั้งนี้ได้คัดเลือกบทเพลงที่มีระดับความยากที่เหมาะสมกับการแสดงกีตาร์ระดับบัณฑิตศึกษา แต่ละเพลงมียุคสมัยที่ต่างกัน การใช้เทคนิคที่หลากหลายและความลึกซึ้งของอารมณ์เพลง เป็นการแสดงออกถึงศักยภาพของผู้แสดงได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้การศึกษาวិธีการจัดแสดงก็เป็นอีกหนึ่งกระบวนการที่สำคัญ ช่วยเติมเต็มให้การจัดแสดงมีความพร้อมมากยิ่งขึ้น

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อเผยแพร่บทเพลงกีตาร์คลาสสิกให้เป็นที่รู้จัก
2. เพื่อส่งเสริมและพัฒนาศักยภาพในการบรรเลงของผู้แสดง
3. เพื่อเป็นแนวทางในการนำเสนอและตีความบทเพลงในยุคสมัยที่แตกต่างกัน
4. เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาบทเพลงกีตาร์จากยุคต่าง ๆ
5. เพื่อศึกษาและปฏิบัติจริงในการจัดการแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก

ขอบเขตของการวิจัย

การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิกในครั้งนี้ ผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงโดยพิจารณาจากคุณค่าของบทเพลง ความไพเราะ ความเหมาะสมทางด้านเทคนิค การแสดงออกทางด้านอารมณ์ และความเหมาะสมกับเวลาที่ใช้ในการแสดง การแสดงครั้งนี้ผู้แสดงได้แบ่งการแสดงออกเป็น 2 ช่วง ช่วงละประมาณ 30 นาทีและเวลาพักครึ่ง 15 นาที รวมเวลาที่ใช้ในการแสดงทั้งสิ้นประมาณ 1 ชั่วโมง 15 นาที

การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิกครั้งนี้กำหนดจัดแสดงในวันศุกร์ที่ 30 มีนาคม 2561 เวลา 13.00 น. ณ ห้องแสดง ชั้น 3 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. คัดเลือกบทเพลงสำหรับการแสดง
2. ปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์และอาจารย์วิชาทักษะดนตรีเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้แสดง
3. ศึกษาและหาข้อมูลบทเพลงที่ใช้แสดง
4. วิเคราะห์บทเพลงและฝึกซ้อมบทเพลง
5. ปรับแต่งและแก้ไขการแสดง
6. แสดงผลงาน
7. จัดพิมพ์และนำเสนอเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์

วิธีการจัดลำดับรายการแสดง

การแสดงเดี่ยวครั้งนี้มีความตั้งใจที่จะให้ผู้ฟังรู้สึกสนใจและเพลิดเพลินตลอดรายการแสดง ไม่รู้สึกเบื่อหน่ายหรือเหนื่อยล้าจากการฟังมากเกินไป ดังนั้นการจัดลำดับเพลงของการแสดงครั้งนี้จึงให้ความสำคัญกับอารมณ์ของเพลงต่าง ๆ ที่จะช่วยกระตุ้นความสนใจให้แก่ผู้ฟัง

เพลงแรกของรายการแสดงควรเป็นเพลงที่มีความกระฉับกระเฉง สนุกสนานและมีทำนองที่ฟังง่าย อีกทั้งควรเป็นเพลงที่มีความยากในระดับที่เหมาะสม เพื่อเป็นการเปิดรายการแสดงและนำเสนอศักยภาพของผู้แสดง ดังนั้นการแสดงครั้งนี้จึงเลือกบทเพลง Fantasia sur deux Motifs de La Norma ใช้เปิดการแสดง

รายการแสดงลำดับต่อมา ต้องการเรียงลำดับตามอารมณ์เพลง เริ่มจากบทเพลงที่มีความสงบ ความเข้มเสียงเบาปานกลางและการขับเคลื่อนน้อยไปสู่เพลงที่มีการขับเคลื่อนที่มากขึ้น ความเข้มเสียงดังและอัตราความเร็วที่เร็ว เมื่อพิจารณาลักษณะเพลงที่เหลือในรายการแสดงพบว่าสามารถเรียงลำดับตามยุคดนตรีได้ โดยที่อารมณ์เพลงมีความต่อเนื่องกันในแบบที่ต้องการ ซึ่งสามารถเรียงลำดับตามยุคดนตรีโดยไม่เรียงตามปีที่แต่งได้ ดังนี้

การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก โดย ภูณี ทาคำ

ภูณี ทาคำ
ปานใจ จุฬารักษ์

A Classical Guitar Recital by Phoonatee Thakam

Phoonatee Thakam
Panjai Chulapan

- ยุคบาโรก ได้แก่ บทเพลง Violin Sonata No. 1, BWV 1001
- ยุคดนตรีศตวรรษที่ 20 ได้แก่ บทเพลง La Catedral
- ดนตรีร่วมสมัย ได้แก่ บทเพลง Libra Sonatine Aquarelle และ Histoire du Tango

เมื่อจัดลำดับเพลงได้แล้ว ขั้นตอนต่อไปคือการบันทึกเสียงการฝึกซ้อมรายการแสดงก่อนวันแสดงจริง เพื่อตรวจสอบความต่อเนื่องของอารมณ์เพลงและภาพรวมของการแสดง หากมีข้อบกพร่องจะช่วยให้แก้ไขได้ทันก่อนวันจัดแสดง

ผลการวิจัย

การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิกครั้งนี้มีรายการแสดงทั้งหมด 6 บทเพลง ผู้แสดงได้เลือก 1 บทเพลงจากวิทยานิพนธ์เพื่อนำมาอธิบายอย่างละเอียดดังต่อไปนี้

บทเพลง Fantasia sur deux Motifs de La Norma แต่งโดย Napoleon Coste

ประวัติโดยสังเขปของผู้แต่ง

นโปเลียน โคสต์ (Napoleon Coste, ค.ศ.1805-63) นักกีตาร์และนักแต่งเพลงชาวฝรั่งเศส เริ่มเรียนกีตาร์คลาสสิกกับมารดาตั้งแต่วัยเด็ก ต่อมาได้ย้ายไปที่กรุงปารีสเพื่อเรียนกับเฟอร์นันโด ซอร์ (Fernando Sor, ค.ศ. 1778-1839) นักกีตาร์และนักแต่งเพลงชาวสเปน ทำให้โคสต์ได้รับอิทธิพลทางความคิดจากซอร์ค่อนข้างมาก นอกจากนั้นทั้งสองคนยังมีความผูกพันกันในฐานะครูกับลูกศิษย์และร่วมแสดงคอนเสิร์ตด้วยกันอย่างสม่ำเสมอ เมื่อซอร์เสียชีวิตลง โคสต์ยังทำหน้าที่เป็นผู้เผยแพร่แบบเรียนกีตาร์คลาสสิกของซอร์อีกด้วย

โคสต์มีผลงานทั้งสิ้น 50 บทเพลง ประกอบไปด้วยบทเพลงสำหรับบรรเลงเดี่ยวกีตาร์ โอโบและบทเพลงเชมเบอร์อีกจำนวนหนึ่ง ในปี ค.ศ.1856 โคสต์ได้รับรางวัลรองชนะเลิศอันดับหนึ่งจากการประกวดการประพันธ์เพลง Brussels Competition for Guitar Composition หลังจากนั้นในปี ค.ศ.1863 โคสต์ได้ประสบอุบัติเหตุทำให้ไม่สามารถใช้แขนขวาได้เช่นเดิมจึงไม่สามารถออกแสดงคอนเสิร์ตได้อีกต่อไป แต่โคสต์ยังคงทำงานสอนและประพันธ์เพลงอย่างต่อเนื่องจนกระทั่งเสียชีวิตในปี ค.ศ.1882

บทวิเคราะห์เพลง Fantasia sur deux Motifs de La Norma

บทเพลง Fantasia sur deux Motifs de La Norma เป็นบทเพลงลำดับที่ 16 นำทำนองหลักมาจากอุปรากรเรื่อง La Norma ของ วินเซนโซ เบลลินี (Vincenzo Bellini, ค.ศ.1801-35) อยู่ในกุญแจเสียง A major อยู่ในสัณฐานคีตกวีรูปอัสระ (through-composed form) เป็นการสลับกันระหว่างทำนองของเบลลินีและทำนองของโคสต์ สามารถแบ่งออกเป็นตอนต่าง ๆ ได้ตามตารางที่ 1

ตารางที่ 1 การแบ่งตอนเพลง Fantasia sur deux Motifs de La Norma

	Introduction	A	B	C	Coda
ห้องที่	1-7	8-46	47-90	91-144	145-166

ช่วง Introduction เริ่มต้นด้วยกุญแจเสียง A minor มีอัตราจังหวะ allegro มีลักษณะเป็นการเล่นกระจายคอร์ด ทำนองอยู่ในแนวเสียงต่ำและเชื่อมเข้าสู่ตอน A ด้วยการใช้บันไดเสียงโครมาติก (chromatic scale)

ตารางที่ 2 การแบ่งประโยคเพลงของตอน A

ประโยค	a	b	a'	b'
ห้องที่	8-16	16-29	30-37	37-46

การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก โดย ภูณที ทาคำ

ภูณที ทาคำ
ปานใจ จุฬารักษ์

A Classical Guitar Recital by Phoonatee Thakam

Phoonatee Thakam
Panjai Chulapan

ตอน A มีความยาว 39 ห้อง อยู่ในกุญแจเสียง A major เริ่มต้นด้วยเสียงประสานจำนวน 1 ห้องตามด้วยทำนองหลัก ประโยค a และ b เป็นทำนองของเบลลินี ประโยค b มีการใช้คอร์ด V/ii ซึ่งเป็นคอร์ดโดมิแนนท์ระดับสอง (secondary dominant) ในห้องที่ 17-18 เพื่อนำเข้าคอร์ด V ห้องที่ 19-20 (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 การใช้คอร์ด V/ii เพื่อนำเข้าคอร์ด V



ประโยค a' และ b' เป็นทำนองของโคสต์ โดยเป็นการนำทำนองประโยค a และ b ของเบลลินีมาพัฒนา มีลักษณะคล้ายกับสังคีตลักษณ์ทำนองและการแปร (theme and variations form) ทำนองมีความเข้มข้นมากกว่าสองประโยคแรก ส่วนใหญ่เป็นเข็บบีสองชั้น ใช้เทคนิคในการบรรเลงค่อนข้างมากเป็นการผสมผสานระหว่างการเล่นสเกล การเล่นกระจายคอร์ดและการเล่นเชื่อมเสียง (slur)

ตัวอย่างที่ 2 เทคนิคกระจายคอร์ดและการเชื่อมโยงเสียงในประโยค a'



ตอน B มีความยาว 43 ห้อง อยู่ในกุญแจเสียง D major เริ่มต้นด้วยทำนองของเบลลินี มีลักษณะคล้ายกับเพลงมาร์ช (ตัวอย่างที่ 3)
ตอน B สามารถแบ่งประโยคได้ดังนี้

ตารางที่ 3 การแบ่งประโยคเพลงของตอน B

ประโยค	A	b	C
ห้องที่	47-65	66-78	79-90

การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก โดย ภูณที ทาคำ

ภูณที ทาคำ
ปานใจ จุฬารัตน์

A Classical Guitar Recital by Phoonatee Thakam

Phoonatee Thakam
Panjai Chulapan

ตัวอย่างที่ 3 โน้ตตอน B ลักษณะคล้ายเพลงมาร์ช



ประโยค a ทำนองมีลักษณะคล้ายกัน ส่วนใหญ่เป็นโน้ตเข้บิตหนึ่งชั้น ห้องที่ 57-65 มีการใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสอง เพื่อส่งเข้าประโยค b (ตัวอย่างที่ 4) ประโยค b เป็นทำนองของเบลลินี มีความเข้มข้นกว่าประโยค a และอยู่ในกุญแจเสียง F minor ในห้องที่ 76-78 มีการใช้คอร์ด E dominant เพื่อส่งเข้าประโยค c ที่อยู่ในกุญแจเสียง A minor

ตัวอย่างที่ 4 การใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสองเพื่อส่งเข้าประโยค b



ประโยค c มีอัตราจังหวะ Andante และมีเครื่องหมายประจำจังหวะเป็น 6/8 มีความเข้มข้นของทำนองน้อยลง ทำให้เกิดความแตกต่างระหว่างประโยค a และ b ก่อนหน้าได้เป็นอย่างดี อีกทั้งยังทำหน้าที่เป็นช่วงเชื่อม (transition) เพื่อส่งเข้าสู่ตอน C

ตอน C มีความยาว 54 ห้อง ในอัตราจังหวะ Allegretto มีเครื่องหมายประจำจังหวะเป็น 2/4 และอยู่ในกุญแจเสียง A major สามารถแบ่งประโยคได้ดังนี้

ตารางที่ 4 การแบ่งประโยคของตอน C

ประโยค	a	b	c	transition
ห้องที่	91-108	109-119	120-136	137-144

ประโยค a เริ่มต้นด้วยการเล่นคอร์ดจำนวน 2 ห้อง หลังจากนั้นทำนองเข้ามาในห้องที่ 93 ประโยค a-c เป็นทำนองของเบลลินี แต่ละประโยคมีลักษณะที่แตกต่างกันและค่อย ๆ เพิ่มความเข้มข้นของทำนองในแต่ละประโยค (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 การเปรียบเทียบทำนองในประโยค a, b และ c
ทำนองประโยค a



ทำนองประโยค b



การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก โดย ภูณที ทาคำ

ภูณที ทาคำ
ปานใจ จุฬาพันธุ์

A Classical Guitar Recital by Phoonatee Thakam

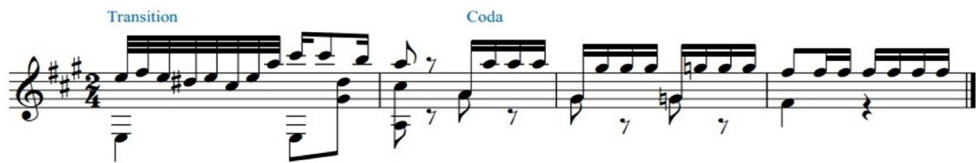
Phoonatee Thakam
Panjai Chulapan

ทำนองประโยค c



ในช่วงเชื่อมห้องที่ 137-144 นั้น เป็นทำนองของโคสต์ ทำนองใน 4 ห้องแรกมีการเปลี่ยนแปลงเพื่อเตรียมส่งเข้าช่วง Andante ซึ่งทำหน้าที่เชื่อมไปสู่โคดา ช่วงเชื่อมสิ้นสุดลงในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 144 และตามด้วยโคดาในจังหวะถัดไปทันที (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 6 การสิ้นสุดช่วงเชื่อมและการเริ่มช่วงโคดา



โคดาเริ่มต้นด้วยการเล่นแบบเร่งอัตราความเร็ว (accelerando) ทำนองอยู่ในแนวเสียงต่ำ แนวเสียงสูงเป็นโน้ตเสียงค้าง (pedal tone) ทำหน้าที่เป็นแนวประกอบการเล่นของทำนองในแนวเสียงต่ำ (ตัวอย่างที่ 7) ในห้องที่ 151 ทำนองมีความเข้มข้นขึ้นเพื่อส่งเข้าสู่ช่วงสำคัญที่สุด และจบลงด้วยการเล่นคอร์ดแบบเพลงมาร์ช (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 7 ทำนองในแนวเสียงต่ำและโน้ตเสียงค้างในแนวเสียงสูง



ตัวอย่างที่ 8 การเล่นคอร์ดแบบเพลงมาร์ช



วิธีการฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข

การฝึกซ้อมบทเพลงนี้แบ่งเป็นท่อนต่าง ๆ ตามสังคีตลักษณ์ ช่วง Introduction เริ่มต้นการฝึกด้วยความเร็วจังหวะช้าความยาว 1-2 ห้อง เพื่อให้นิ้วมือสามารถจดจำตำแหน่งการกดและการติดได้ จากนั้นจึงเพิ่มความยาวทีละ 1-2 ห้อง จนกระทั่งครบทุกห้องของช่วง Introduction เมื่อสามารถจดจำโน้ตได้พอสังเขปจึงเริ่มต้นฝึกซ้อมกับเครื่องเคาะจังหวะ โดยเริ่มจากความเร็วจังหวะช้า เพื่อให้มีจังหวะที่แม่นยำมากขึ้นและสามารถคิดทางนิ้วตามได้ทันที เมื่อความเร็วช้าสามารถบรรเลงได้คล่องแล้ว จึงเพิ่มความเร็วขึ้นทีละน้อยจนกระทั่งถึงความเร็วที่ต้องการ

ตอน A เริ่มฝึกซ้อมด้วยช่วงสั้น ๆ ความยาว 4 ห้อง ในความเร็วจังหวะช้า ตอน A โน้ตมีความซับซ้อนมากกว่าช่วง Introduction จึงต้องเตรียมนิ้วที่ใช้บรรเลงให้ดี การฝึกซ้อมด้วยความเร็วจังหวะช้า มีส่วนช่วยให้จดจำวิธีการบรรเลงได้เป็นอย่างดี เมื่อสามารถฝึกซ้อมได้อย่างคล่องแคล่วแล้ว จึงเพิ่มเติมเรื่องการแยกความดังเบาระหว่างทำนองหลักและเสียงประสาน โดยฝึกซ้อมให้มือขวาสามารถควบคุมความแตกต่างระหว่างแนวทั้งสองด้วยความเร็วจังหวะช้า จากนั้นจึงเพิ่มความเร็วจนสามารถบรรเลงได้ตามที่ต้องการ

ตอน B การฝึกจะเน้นไปที่เรื่องความเข้มเสียง เนื่องจากทำนองมีลักษณะเป็นการเล่นกระจายคอร์ด จึงต้องฝึกฝนให้มือขวาสามารถแยกแยะระหว่างทำนองและเสียงประสานให้ชัดเจน ในห้องที่ 56-61 ผู้ประพันธ์ได้กำกับความดังเบาไว้ (ตัวอย่างที่ 9) ห้องที่มีความเข้มเสียงดัง

การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก โดย ภูณี ทาคำ

ภูณี ทาคำ
ปานใจ จุฬาพันธุ์

A Classical Guitar Recital by Phoonatee Thakam

Phoonatee Thakam
Panjai Chulapan

จะเลื่อนมือขวาไปตีคอร์ดบริเวณสะพานสาย (sul ponticello) เพื่อให้เสียงมีความดังและคมชัดมากกว่าตำแหน่งปกติ ห้องที่มีความเข้มเสียงเบา
จะเลื่อนมือขวาไปตีคอร์ดบริเวณใกล้คอกีตาร์ (sul tasto) เพื่อให้เสียงมีความนุ่มนวลและเบามากกว่าปกติ

ตัวอย่างที่ 9 ห้องที่มีเครื่องหมายกำกับความดังเบา



ตอน C เป็นช่วงที่ใช้เทคนิคในการบรรเลงหลากหลาย เริ่มต้นการฝึกซ้อมด้วยความเร็วจังหวะช้า ความยาว 4 ห้อง เมื่อสามารถบรรเลงได้ต่อเนื่องจึงเพิ่มจำนวนห้องทีละน้อยจนกระทั่งครบประโยคเพลง จากนั้นจึงเพิ่มความเร็วขึ้นทีละน้อย เมื่อสามารถบรรเลงได้ถึงความเร็วที่ต้องการแล้ว จึงเพิ่มจำนวนห้องไปเรื่อย ๆ ช่วงประโยค B และ C เป็นช่วงที่ยากที่สุด ฝึกซ้อมด้วยการเตรียมนิ้วให้ทั้งสองมือ เริ่มด้วยความเร็วจังหวะช้าแล้วเพิ่มขึ้นทีละน้อยจนกระทั่งสามารถบรรเลงได้ตามความเร็วที่ต้องการ

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

บทสรุป

การแสดงกีตาร์ครั้งนี้ได้สำเร็จลุล่วงตามจุดประสงค์ที่ตั้งไว้ อันประกอบไปด้วย 1. การเผยแพร่บทเพลงกีตาร์คลาสสิกให้เป็นที่รู้จักมากขึ้น 2. การพัฒนาศักยภาพของผู้แสดง 3. การนำเสนอแนวทางในการศึกษาและตีความบทเพลงกีตาร์ในยุคสมัยที่แตกต่างกัน และ 4. การเตรียมการจัดแสดง นอกจากนี้ผู้แสดงยังได้รับการตอบรับที่ดีและคำชื่นชมจากอาจารย์และผู้เข้าชม ส่งผลให้การแสดงประสบผลสำเร็จดังที่ตั้งใจไว้ นอกเหนือจากการฝึกซ้อมด้วยตนเองและฝึกซ้อมกับนักไวโอลินแล้ว ยังได้รับความอนุเคราะห์และคำแนะนำเพิ่มเติมในการจัดแสดงจากอาจารย์รวิเทพ รัตนอำมพวัลย์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์ อีกทั้งผู้แสดงได้จัดทำการแสดงเล็ก ๆ รวมถึงเข้าร่วมการแข่งขัน เพื่อเป็นการฝึกฝนการแสดงก่อนวันแสดงจริงและเป็นการตรวจสอบข้อบกพร่องของรายการแสดง

ในการจัดการแสดงได้เรียนรู้ขั้นตอนและรายละเอียดการเตรียมงานในขั้นตอนต่าง ๆ อันประกอบไปด้วย

1. การเลือกสถานที่จัดแสดงและการกำหนดเวลาจัดแสดง ณ ห้อง Recital ชั้น 3 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วันที่ 31 มีนาคม 2561 เวลา 13.00 น.
2. เรียนเชิญกรรมการสอบวิทยานิพนธ์เข้าชมการแสดง อันได้แก่ ศาสตราจารย์ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์ และอาจารย์ ดร.จิรเดช เสตะพันธุ์
3. การประชาสัมพันธ์ตามสถานศึกษาและโรงเรียนดนตรี
4. การเตรียมสูจิบัตรและอาหารว่างแก่ผู้เข้าร่วมงาน
5. การประสานงานกับผู้ช่วยจัดเวที เพื่อเตรียมความพร้อมก่อนการแสดง

ข้อเสนอแนะ

การแสดงดนตรีให้ประสบความสำเร็จนั้นต้องมีการเตรียมตัวที่ดี วางแผนการฝึกซ้อมให้เหมาะกับรายการแสดง ต้องศึกษาค้นคว้าข้อมูลเพื่อสนับสนุนการตีความบทเพลงและนำเสนอให้ออกมาสมบูรณ์มากที่สุด ผู้แสดงต้องมีความอดทนมุ่งมั่นเพื่อให้ผลของการฝึกซ้อมเป็นที่ประจักษ์แก่ผู้ชมในวันจัดแสดง นอกเหนือจากวินัยในการฝึกซ้อมแล้ว การจัดเตรียมงาน การวางแผนงานที่ดีถือเป็นอีกสิ่งหนึ่งที่ขาดไปไม่ได้ ผู้แสดงต้องดูแลสุขภาพตนเองให้ดีก่อนถึงวันแสดง เตรียมความพร้อมทั้งกายและใจ ฝึกทำสมาธิและผ่อนคลายตนเองก่อนวันแสดง ทั้งนี้ผู้แสดงต้องทดลองเล่นรายการแสดงทั้งหมดก่อนวันแสดงจริง เพื่อเป็นการเสริมสร้างความมั่นใจ ตรวจสอบกำลังและความเหนื่อยล้าจากการเล่น รวมถึงข้อบกพร่องต่าง ๆ และภาพรวมของรายการแสดง หากมีข้อผิดพลาดหรือความเหนื่อยล้าที่มากเกินไป การเตรียมความพร้อมล่วงหน้าช่วยให้ผู้แสดงสามารถแก้ไขและเตรียมตัวได้ทันก่อนวันแสดงจริง ดังนั้นการวางแผนเตรียมงานที่ดี มีวินัยในการฝึกซ้อมและการผ่อนคลาย

การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก โดย ญนที ทาคำ

ญนที ทาคำ
ปานใจ จุฬารัตน์

A Classical Guitar Recital by Phoonatee Thakam

Phoonatee Thakam
Panjai Chulapan

คล้ายทางด้านจิตใจที่ดี จะช่วยส่งเสริมให้การแสดงเป็นไปอย่างราบรื่นและประสบความสำเร็จ

บรรณานุกรม

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกษกรัต, 2552.

_____. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกษกรัต, 2552.

Reel, James. "Artist Biography by James Reel." Allmusic. <https://www.allmusic.com/artist/napo-l%C3%A9on-coste-mn0001629517/%20biography/>

บทวิเคราะห์เพลงบทเพลงสำหรับเปียโน เดี่ยวสามท่อน โดย ฟร็องซิส ปูลอง สำหรับการแสดง เดี่ยวเปียโน

มันทนา ก่อพานิชกุล*

ศศิ พงศ์สรายุทธ**

An Analysis of the Trois Pièces for Piano by Francis Poulenc for Piano Recital

Munthana Korpanichakul*

Sasi Pongsarayuth**

บทคัดย่อ

บทวิเคราะห์เพลงบทเพลงสำหรับเปียโนเดี่ยวสามท่อน โดย ฟร็องซิส ปูลอง สำหรับการแสดงเดี่ยวเปียโน มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาและค้นคว้าหาข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลง เพื่อใช้ประกอบเป็นข้อมูลในการทำวิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตด้านการแสดงเดี่ยวเปียโนของ มันทนา ก่อพานิชกุล เนื้อหาในการวิเคราะห์บทเพลงนั้นประกอบไปด้วย การศึกษาหาข้อมูลเกี่ยวกับชีวประวัติของผู้ประพันธ์เพลง ความเป็นมาของบทเพลง การวิเคราะห์บทเพลง ทั้งยังศึกษาลงไปถึงรายละเอียดเชิงลึกของบทประพันธ์ การตีความด้านความรู้สึก วิธีการนำเสนอบทเพลง อีกทั้งยังศึกษารวมไปถึงเทคนิคต่าง ๆ ในการบรรเลงบทเพลง วิธีการฝึกซ้อม และนำไปสู่การแสดงบทเพลงได้อย่างสมบูรณ์ที่สุดด้วย การดำเนินการวิจัยโดยเริ่มจากการเลือกบทเพลงสำหรับการแสดง ปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์และอาจารย์วิชาทักษะดนตรีเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้ในการแสดง ศึกษาและหาข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้แสดง วิเคราะห์บทเพลง ฝึกซ้อมบทเพลง รวมถึงการฝึกซ้อม ณ สถานที่แสดงจริงที่จะใช้ในการแสดงจริง และสุดท้ายจัดแสดงผลงาน บทวิเคราะห์บทเพลง Trois Pièces for Piano จะประกอบไปด้วยเนื้อหาดังนี้ 1. ชีวประวัติของ Francis Poulenc (ค.ศ. 1899-1963) ผู้ประพันธ์ดนตรี 2. การวิเคราะห์รายละเอียดของบทเพลง Trois Pièces for Piano ประกอบด้วย 3 ท่อน และ 3. วิธีการฝึกซ้อมของบทเพลง Trois Pièces for Piano ผลการวิจัย ได้เรียนรู้เทคนิคการเล่นเปียโนจากบทเพลงในยุคศตวรรษที่ 20 สามารถวิเคราะห์ปัญหา ติความบทเพลง ได้ถูกต้องตามจุดประสงค์ของผู้ประพันธ์ และเตรียมการแสดงเดี่ยวเปียโนได้อย่างมีประสิทธิภาพ

คำสำคัญ: บทวิเคราะห์เพลง/ บทเพลงสำหรับเปียโนเดี่ยวสามท่อน/ ฟร็องซิส ปูลอง/ การแสดงเปียโน/ มันทนา ก่อพานิชกุล

Abstract

The following analysis of the Trois Pièces for Piano, composed for solo piano by Francis Poulenc, was carried out with the intent of thoroughly studying and researching the composition in order to reach a deeper understanding of the music and its elements. This analysis and study comprised the research used in the thesis of Ms. Munthana Korpanichakul, as part of the requirements for the completion of the Master's Degree in Piano Performance. The contents of the research included a detailed study of the biography of the composer, the origins and background of the composition, a harmonic analysis, and notable information regarding the composition. Additionally, suggestions on interpretation and how to best present the composition was included, as was a guide on the performance techniques used in order to facilitate a more comprehensive performance. This analysis had been started by consulting with the advisors to select the standard repertoire, researching, criticizing and rehearsing at the performance location where the music would be presented to the public after being polished. The following analysis contained the following sections: 1. A biography of the composer, Francis Poulenc (1899-1963) 2. A detailed analysis of Trois Pièces pour Piano and 3. A detailed practice strategies of Trois Pièces for Piano at the end of the analysis, the researcher had learnt more about the musical performance techniques which were created since 20th Century, analyzed the problems, interpreted the composer's purpose including arranged the performance efficiently.

Keywords: An analysis/ Trois Pièces for Piano/ Francis Poulenc/ Piano Recital/ Munthana Korpanichakul

* นิสิตระดับมหาบัณฑิต ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, month_@hotmail.com

* Master's Degree in Master of Arts Program in Western Music, Western Music Department, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, month_@hotmail.com

** รองศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, pongsasi@yahoo.com

** Associate Professor Dr., Master of Arts Program in Western Music, Western Music Department, Faculty of fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, pongsasi@yahoo.com.

Received: 26/4/2018 Revised: 27/6/2018 Accepted: 15/7/2018

บทวิเคราะห์เพลงบทเพลงสำหรับเปียโน เดี่ยวสามท่อน โดย ฟร็องซิส ปูลอง สำหรับการแสดง เดี่ยวเปียโน

มันทนา ก่อพานิชกุล
ศศิ พงศ์สรายุทธ

An Analysis of the Trois Pièces for Piano by Francis Poulenc for Piano Recital

Munthana Korpanichakul
Sasi Pongsarayuth

บทนำ

Trois Pièces for Piano อยู่ในรูปแบบของเพลงเปียโนบรรเลงเดี่ยว ซึ่งประกอบไปด้วย 3 ท่อน โดยท่อนแรก Pastorale มีทำนองที่ไพเราะฟังง่ายและใช้เสียงประสานแบบศตวรรษที่ยี่สิบ บรรยากาศของเพลงสงบและลึกซึ้ง มีความเศร้าเล็กน้อยแฝงสีนวลด้วยโน้ตระดับมีการเดินทำนองที่สวยงาม และหรูหรา พร้อมมีเสียงประสานประกอบที่ง่ายสบายๆ อารมณ์ของเพลงค่อนข้างเยือกสงบ ท่อนสอง Hymn อัตราจังหวะปานกลางไม่เร็ว บุคลิกของบทเพลงมีความสง่างามประกอบกับการสร้างอารมณ์ของบทเพลงผ่านเทคนิคของดนตรีที่สามารถโน้มน้าวความรู้สึกของผู้ฟังให้เข้าไปอยู่ในเรื่องราวอันเข้มข้นได้อย่างน่าอัศจรรย์ โดยในตอนต้นเพลงมีบรรยากาศคล้ายเสียงประสานในโบสถ์ ใช้การประสานเสียงของคอร์ดที่ทำให้เสียงหนาและมีพลัง ท่อนสุดท้าย Toccata จังหวะเร็วมีลักษณะคล้ายการหยอกล้อ สนุกสนาน นักเปียโนนิยมเลือกเล่นท่อนนี้มากที่สุดเพราะได้แสดงความสามารถทางเทคนิคการเล่น arpeggios, broken chord, cross hand และ scales ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นำบทเพลง Trois Pièces for Piano นี้มาบรรจุอยู่ในรายการการแสดงเปียโนเดี่ยวโดย มันทนา ก่อพานิชกุล ใช้ชื่อรายการภาษาอังกฤษว่า THE MASTER PIANO RECITAL BY MUNTHANA KORPANICHAKUL ด้วย โดยกำหนดจัดการแสดงขึ้นในวันศุกร์ที่ 6 เมษายน พ.ศ. 2561 เวลา 14.00 น. ณ ห้องแสดง รัชสรวงเปียโนสตูดิโอ ซอยนานาเหนือ รวมเวลาที่ใช้ในการแสดงทั้งหมดประมาณ 1 ชั่วโมง 30 นาที ซึ่งต้องใช้ความชำนาญอย่างมากในการบรรเลง เนื่องจากผลงานเพลงบทนี้มีบุคลิกของแต่ละท่อนที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน ทำให้บทประพันธ์เพลง Trois Pièces for Piano เป็นที่สนใจของนักเปียโนหลายท่านที่นำมาศึกษาและบรรเลง

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. เพื่อศึกษารูปแบบการสร้างสร้งงานด้านดนตรีในฝรั่งเศสของยุคศตวรรษที่ 20 รวมไปถึงการศึกษาความเป็นมาของผู้ประพันธ์และบทเพลงที่นำมาแสดง
2. เพื่อศึกษาและปฏิบัติจริงในการจัดการแสดงเดี่ยวเปียโน
3. เพื่อศึกษาและฝึกฝนเทคนิคในการบรรเลงบทประพันธ์เพลง Trois Pièces for Piano โดย Francis Poulenc
4. เพื่อได้เผยแพร่บทเพลงคลาสสิกให้บุคคลที่สนใจได้รับชมและรับฟัง

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. เลือกบทเพลงสำหรับการแสดง
2. ปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์และอาจารย์วิชาทักษะดนตรีเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้ในการแสดง
3. ศึกษาและหาข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้แสดง
4. วิเคราะห์บทเพลงและฝึกซ้อมบทเพลงปรับแต่งและแก้ไขการแสดง
5. ฝึกซ้อม ณ สถานที่แสดงจริงที่จะใช้ในการแสดงจริง
6. จัดพิมพ์และนำเสนอเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์
7. จัดแสดงผลงานผลการวิจัย

ผลการวิจัย

1. สามารถคัดเลือกบทเพลงได้อย่างเหมาะสมในการแสดง
2. ได้เรียนรู้เทคนิคการเล่นและการผลิตเสียงเปียโนจากบทเพลงในยุคศตวรรษที่ 20
3. สามารถวิเคราะห์ปัญหา ติความบทเพลง ได้ถูกต้องตามจุดประสงค์ของผู้ประพันธ์

ชีวประวัติของ Francis Poulenc

Francis Poulenc นักเปียโนและคีตกวีชาวฝรั่งเศส ในยุคศตวรรษที่ยี่สิบ เกิดปี ค.ศ. 1899-1963 ผลงานของ Poulenc ประกอบด้วยงานเพลงสำหรับเดี่ยวเปียโน บทเพลงสำหรับวงแชมเบอร์ อูปรากกร บัลเลต์ และเพลงบรรเลงสำหรับวงออร์เคสตรา

Poulenc เรียนเปียโนกับนักเปียโนชาวสเปน Ricardo Vines จากนั้นก็ได้ไปเรียนกับ Erik Satie และเข้าเป็นสมาชิกกลุ่มเลซีสในเวลาต่อมา ปี ค.ศ. 1918 ผลงานเพลงของเขา มีบุคลิกของเพลงคล้าย Debussy เนื่องจากเขาชื่นชอบฟังเพลงของ Debussy ตั้งแต่อายุ 8 ปี มีนักเขียนชีวประวัติท่านหนึ่งได้เขียนเกี่ยวกับงานเพลงของ Vines ครูนักเปียโนของ Poulenc ว่า งานส่วนหนึ่งของ Vines นั้นได้รับอิทธิพล

บทวิเคราะห์เพลงบทเพลงสำหรับเปียโน เดี่ยวสามท่อน โดย ฟร็องซิส ปูลอง สำหรับการแสดง เดี่ยวเปียโน

มันทนา ก่อพานิชกุล
ศศิ พงศ์สรายุทธ

An Analysis of the Trois Pièces for Piano by Francis Poulenc for Piano Recital

Munthana Korpanichakul
Sasi Pongsarayuth

จาก Poulenc ด้วย เช่น เพลงเปียโน และเทคนิคการเล่น ความสัมพันธ์ของครูและลูกศิษย์นั้นเป็นเหมือนคนในครอบครัว เขาเคยเขียนความในใจของตนเองที่มีต่อ Vinsse ว่า “ฉันรักและเคารพครูของฉันอย่างมากมาย Vinsse เป็นบุคคลเดียวที่เล่นเพลงของ Debussy และ Ravel ได้อย่างเยี่ยมยอดมากที่สุด สิ่งที่สำคัญที่สุดในชีวิตของฉันคือครู ครูคือทุกสิ่งทุกอย่างในชีวิตเป็นคนที่ทำให้เขาได้รู้จักกับเปียโนอย่างแท้จริง” หลังจากพ่อแม่เสียชีวิตซึ่งขณะนั้น Poulenc อายุได้ 16 ปี Vinsse เป็นอาจารย์ที่คอยช่วยเหลือและเปรียบเสมือนเป็นผู้ปกครองอีกด้วย

หนังสือ Francis Poulenc by Benjamin Ivry ได้เขียนเกี่ยวกับแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานของ Poulenc มาจากบุคคลที่ชื่นชอบ หนึ่งในนั้นคือ Stravinsky ปี ค.ศ. 1916 เป็นครั้งแรกที่ Poulenc ได้พบกับ Stravinsky และกล่าวว่า Stravinsky เป็นบุคคลที่เป็นแรงบันดาลใจที่สำคัญอย่างมาก เป็นรูปแบบ Neo-classical ซึ่งแตกต่างจากเพื่อนของเขาในยุคนั้นอย่าง Milhaud และ Honegger ที่ใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงเสียงสมัยใหม่ จังหวะและการใช้ประสานเสียงแบบใหม่ Stravinsky ยังคงชอบวิธีการประพันธ์ที่ไม่ใหม่เกินไปสำหรับคนในยุคนั้นและไม่ได้คาดการณ์ไว้ถึงอนาคต เพียงแค่ตนเองชอบและผู้ฟังในตอนนั้นชอบเพียงเท่านั้น ผู้เขียน Benjamin Ivry กล่าวต่อว่า อีกหนึ่งแรงบันดาลใจในผลงานของ Poulenc ที่สำคัญที่น้อยคนนักจะพูดถึงคือ การปกปิดชีวิตการเป็น homosexuality มีการค้นพบจดหมายที่เขียนถึงคนรักและการตีความของบทเพลง ผลงานส่วนใหญ่มาจากความสัมพันธ์ของคนรัก รวมถึงเพลงที่เกี่ยวกับศาสนา ก็มาจากความรักที่เขามีกับคนรักด้วยเช่นกัน

งานเปียโนของ Poulenc แบ่งเป็น 3 ช่วง โดยแต่ละช่วงนั้นขึ้นอยู่กับอารมณ์ (mood) และรูปแบบลักษณะผลงาน (stylistic characteristics) ช่วงแรกปี ค.ศ. 1916-1921 แนวการประพันธ์เพลงเป็นแบบ linear simplicity, modality, polytonality และ dissonance ผลงานในช่วงนี้ได้รับอิทธิพลและแรงบันดาลใจจาก Satie และกลุ่ม Les six ช่วงที่สอง ปี ค.ศ. 1922-1937 แนวเพลงเป็นแบบ virtuosic bravura ผู้บรรเลงต้องมีความชำนาญ เทคนิคซับซ้อน บทเพลงที่ได้รับกรกล่าวถึงคือ Improvisations และ Nocturnes ช่วงสุดท้ายปี ค.ศ. 1940-1959 Poulenc ให้ความสำคัญกับรายละเอียดความเป็นเพลงมากขึ้น ใช้แนวการประพันธ์แบบช่วงที่ผ่านมาแบบเน้นการใช้เทคนิคลดน้อยลง

เช่นเดียวกับนักประพันธ์เพลงคนอื่น Poulenc กลับมาสนใจการประพันธ์เพลงสำหรับเปียโน ในช่วงแรกของการประพันธ์ของงานทั้งหมด 15 ชิ้น พบว่ามีงาน 8 ชิ้นเป็นเพลงของเปียโนเดี่ยวและเปียโนสำหรับ 4 มือ ซึ่งสองผลงานสองชิ้นแรกของ Poulenc คือ Preludes (1916) และ Trois ท่อน Pastorale (1918) เนื่องจากโครงสร้างของบทเพลงถูกทำลายทิ้งไป ทำให้ไม่ได้รับการตีพิมพ์ขึ้น

บทวิเคราะห์เพลง Trois Pièces for Piano

Trois Pièces for Piano บทนี้ อยู่ในรูปแบบของเพลงเปียโนบรรเลงเดี่ยว ซึ่งประกอบไปด้วย 3 ท่อน ดังนี้

1. Pastorale
2. Hymn
3. Toccata

ท่อนที่ 1 Pastorale

อยู่สัปดาห์ลักษณะแบบสามตอน หรือแบบ A B A อัตราจังหวะ calme et mystérieux รูปพรรณดนตรีแบบ Polyphony ตอน A นำเสนอทำนองเอก อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 ในบันไดเสียง C Major มีโน้ต C ซึ่งเป็นโน้ตโทนิคหลัก และโน้ต G เป็นโน้ตโดมินันท์ซ่อนอยู่เกือบทุกห้องในแนวทำนองและเสียงประสาน ในห้องที่ 1 ใช้เทคนิคการประพันธ์คอร์ด 5 แบบซ้อนทับ (superimposed) ประกอบด้วยโน้ต A-E-B (ตัวอย่างที่ 1) ในส่วนของทำนองมีการใช้โน้ตประดับ (Grace note) เพื่อแสดงถึงอารมณ์ความรู้สึกของเพลงได้อย่างลึกซึ้งมากขึ้น

บทวิเคราะห์เพลงบทเพลงสำหรับเปียโน เดี่ยวสามท่อน โดย ฟร็องซิส ปูลอง สำหรับการแสดง เดี่ยวเปียโน

มันทนา ก่อพานิชกุล
ศศิ พงศ์สรายุทธ

An Analysis of the Trois Pièces for Piano by Francis Poulenc for Piano Recital

Munthana Korpanichakul
Sasi Pongsarayuth

ตัวอย่างที่ 1 นำเสนอทำนองเอกของท่อนที่ 1 Pastorale และเทคนิคการประพันธ์คอร์ด 5 แบบ
ซ้อนทับ (superimposed) ประกอบด้วยโน้ต A-E-B



ตอน B นำเสนอทำนองหลักที่ 2 (ตัวอย่างที่ 2) วัตถุประสงค์ของจังหวะหลักใช้โน้ตเขมิตประจุค การให้เสียงประสานมีการใช้คอร์ด
C Major แล้วไป C Major-seventh โดยใช้เสียงโน้ต B เป็นเสียงเชื่อมเพื่อไปโน้ต Bb ในแนวเบสของมือซ้าย

ตัวอย่างที่ 2 นำเสนอทำนองหลักที่สอง



จบด้วยตอน A สุดท้าย กลับมานำเสนอทำนองหลักอีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 3) มีการปรับเปลี่ยนเสียงประสาน และเพิ่มโน้ตระดับเล็ก
น้อย การทำเสียงดัง-เบา (Dynamic) จะสังเกตเห็นว่าปูลองเขียนให้เล่นเสียงเบา (pp) เกือบทั้งเพลง และค่อยเปลี่ยนเสียงเบาลงมากที่สุด (ppp)
จนจบที่ห้องสุดท้ายของเพลง

ตัวอย่างที่ 3 นำเสนอทำนองหลักอีกครั้ง



บทวิเคราะห์เพลงบทเพลงสำหรับเปียโน เดี่ยวสามท่อน โดย ฟร็องซิส ปูลอง สำหรับการแสดง เดี่ยวเปียโน

มันทนา ก่อพานิชกุล
ศศิ พงศ์สรายุทธ

An Analysis of the Trois Pièces for Piano by Francis Poulenc for Piano Recital

Munthana Korpanichakul
Sasi Pongsarayuth

วิธีการฝึกซ้อมท่อนที่ 1 Pastorale

ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Isidor, Complete School of Technic, the Chromatic scales หน้า 42 ข้อ 5 เพื่อฝึกเทคนิค
การเล่นโน้ตเรียงกันที่ห่างกันครึ่งเสียง (chromatic) โดยเล่นเสียงเรียบและเบา ทำให้บางครั้งเล่นจังหวะเร็วเล่นได้ไม่ครบโน้ตบ้าง

ตัวอย่างที่ 4 เทคนิคการเล่นโน้ตเรียงกันที่ห่างกันครึ่งเสียง (chromatic)



กำหนดขอบเขตการซ้อม 5 รอบ ดังนี้

- รอบที่ 1 กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง
- รอบที่ 2 เล่นแบบเสียงสั้น โดยใช้ระดับเสียงดังทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เมื่อเล่นคล่องแล้วเพิ่มจังหวะเร็วขึ้นตามลำดับ
- รอบที่ 3 เปลี่ยนการคุมลักษณะเสียง (articulation) ในแบบต่าง ๆ เช่น เล่นแบบโน้ตสเลอ (slur) เชื่อมกันทีละสองโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำโดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง
- รอบที่ 4 เล่นแบบเน้นเสียง (accent) ในจังหวะหนัก และแปลงจังหวะโน้ตเข้บิตสองชั้นเท่ากันทุกตัวเป็นจังหวะโน้ตเข้บิตสองชั้น และโน้ตเข้บิตหนึ่งชั้นประจุด หรืออัตราจังหวะจากเท่ากันเป็นจังหวะ สั้น-ยาว-สั้น-ยาว โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง
- รอบที่ 5 เล่นแบบเน้นเสียง (accent) ในจังหวะหนึ่ง สอง สี่ และห้า หรืออัตราจังหวะจากเท่ากันเป็นจังหวะ ยาว-สั้น-ยาว-สั้น โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง
- รอบที่ 6 กลับมาเล่นแบบรอบที่ 1 แต่เปลี่ยนอัตราความเร็ว 95 ของค่าโน้ตตัวดำ

ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Isidor, Complete School of Technic, the Chromatic scales หน้า 42 ข้อ 5



ท่อนที่ 2 Hymne

อยู่สังกัดลักษณะแบบสามตอน หรือ แบบ A B A ในอัตราจังหวะ 4/4 อยู่ในบันไดเสียง E flat Major ตอน A นำเสนอทำนองเอกด้วย
คอร์ดเต็มของ E flat Major ด้วยเสียงที่ดัง (fortissimo) (ตัวอย่างที่ 5) และใช้เครื่องหมายเน้นเสียง (accent) วัตถุประสงค์ของจังหวะหลักใช้โน้ต
เข้บิตประจุดทั้งในแนวทำนอง และแนวเบสทั้งตอน A

บทวิเคราะห์เพลงบทเพลงสำหรับเปียโน เดี่ยวสามท่อน โดย ฟร็องซิส ปูลอง สำหรับการแสดง เดี่ยวเปียโน

มันทนา ก่อพานิชกุล
ศศิ พงศ์สรายุทธ

An Analysis of the Trois Pièces for Piano by Francis Poulenc for Piano Recital

Munthana Korpanichakul
Sasi Pongsarayuth

ตัวอย่างที่ 5 นำเสนอทำนองเอกในท่อนสอง Hymne



ตอน B นำเสนอทำนองหลักที่สอง มีการย้ายไปบันไดเสียง A minor และให้ความสำคัญแนวทำนอง (ตัวอย่างที่ 6) โดยเน้นเทคนิคการเล่นแบบ scales และ arpeggios เขียน bien chanté กำกับไว้ เล่นเหมือนเสียงร้องที่ไพเราะและร้องด้วยอารมณ์ จากนั้นมีการพัฒนาทำนองหลักที่สอง โดยการเพิ่มแนวทำนองและเสียงประสานให้มีความเข้มข้น และเสียงเต็มมากขึ้นโดยมีเครื่องหมายเน้นเสียง (accent) กำกับไว้ (ตัวอย่างที่ 7) ใช้เทคนิคการเล่นขึ้นคู่ octave ที่แนวทำนองมือขวา และแนวประสานมือซ้ายเล่นโน้ตขึ้นคู่ จากนั้นมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะจาก 4/4 เป็น 3/4 3/8 และ 4/4 ให้ความรู้สึกว่าการเคลื่อนไหวไปข้างหน้ามากขึ้น และเพิ่มความเร็วเล็กน้อย โดยเขียน emporté กำกับไว้ ซึ่งมีความหมายว่าเร็วขึ้น และเปรียบเสมือนแสงที่สองสว่าง (ตัวอย่างที่ 4) มือขวาและมือซ้ายเน้นใช้เทคนิคการเล่นแบบ arpeggios เข้าสู่ท่อนเชื่อมกลับมามันไดเสียงเดิมในบันไดเสียง C Major (ตัวอย่างที่ 8) ทำนองหลักที่สองกลับมาอีกครั้งเพื่อเชื่อมไปทำนองเอกในบันไดเสียงหลัก E flat Major เปลี่ยนอัตราจังหวะจาก 4/4 เป็น 5/4

ตัวอย่างที่ 6 นำเสนอทำนองหลักที่สอง



ตัวอย่างที่ 7 มีการพัฒนาทำนองหลักที่สอง

โดยการเพิ่มแนวทำนองและเสียงประสานให้มีความเข้มข้น และเสียงเต็มมากขึ้น



บทวิเคราะห์เพลงบทเพลงสำหรับเปียโน เดี่ยวสามท่อน โดย ฟร็องซีส ปูลอง สำหรับการแสดง เดี่ยวเปียโน

มันทนา ก่อพานิชกุล
ศศิ พงศ์สรายุทธ

An Analysis of the Trois Pièces for Piano by Francis Poulenc for Piano Recital

Munthana Korpanichakul
Sasi Pongsarayuth

ตัวอย่างที่ 8 ท่อนเชื่อมกลับมาบันไดเสียงเดิมในบันไดเสียง C Major
และนำทำนองหลักที่สองกลับมาอีกครั้ง



จบด้วยท่อน A สุดท้ายนำทำนองเอกกลับมาเสนออีกครั้ง อยู่ในบันไดเสียงหลัก E flat Major มีการย้ำโน้ตแยกของคอร์ด I และ V จนจบท่อน และจบบทประพันธ์ด้วยคอร์ด V ใน E flat major

วิธีการฝึกซ้อมท่อนที่ 2 Hymne

ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Isidor Philipp, Finger Gymnastics Op.60, Chords หน้า 45 ข้อ 4 เพื่อฝึกเทคนิคการเล่นคอร์ด กำหนดขอบเขตการซ้อม 7 รอบ ดังนี้

- รอบที่ 1 กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง
- รอบที่ 2 เล่นแบบเสียงสั้น โดยใช้ระดับเสียงดังทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เมื่อเล่นคล่องแล้วเพิ่มจังหวะเร็วขึ้นตามลำดับ
- รอบที่ 3 เล่นแบบเน้นเสียง (accent) ในจังหวะหนัก และแปลงจังหวะโน้ตเข้บิตสองชั้นเท่ากันทุกตัวเป็นจังหวะโน้ตเข้บิตสองชั้น และโน้ตเข้บิตหนึ่งชั้นประจุด หรืออัตราจังหวะจากเท่ากันเป็นจังหวะ ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง
- รอบที่ 4 เล่นแบบเน้นเสียง (accent) ในจังหวะหนึ่ง สอง สี่ และห้า หรืออัตราจังหวะจากเท่ากันเป็นจังหวะ สั้น-ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง
- รอบที่ 5 กลับมาเล่นแบบรอบที่ 1 แต่เปลี่ยนอัตราความเร็ว 95 ของค่าโน้ตตัวดำ และเมื่อเล่นได้คล่องแล้วค่อยๆ เพิ่มระดับความเร็วจนถึงระดับ 120 ของค่าโน้ตตัวดำ
- รอบที่ 6 ย้ายไปเล่นในบันไดเสียงอื่นๆ โดยเริ่มจากบันไดเสียงเมเจอร์ทุกคีย์ ฝึกซ้อมตั้งแต่รอบที่ 1 ให้คล่อง โดยเล่นทุกบันไดเสียงให้ต่อกัน จากนั้นเพิ่มความเร็วจนถึงระดับ 120 ของค่าโน้ตตัวดำ ตามลำดับ
- รอบที่ 7 ย้ายไปเล่นในบันไดเสียงไมเนอร์ทุกคีย์ ฝึกซ้อมตั้งแต่รอบที่ 1 ให้คล่อง โดยเล่นทุกบันไดเสียงให้ต่อกัน จากนั้นเพิ่มความเร็วจนถึงระดับ 120 ของค่าโน้ตตัวดำ ตามลำดับ

บทวิเคราะห์เพลงบทเพลงสำหรับเปียโน เดี่ยวสามท่อน โดย ฟร็องซีส ปูลอง สำหรับการแสดง เดี่ยวเปียโน

มันทนา ก่อพานิชกุล
ศศิ พงศ์สรายุทธ

An Analysis of the Trois Pièces for Piano by Francis Poulenc for Piano Recital

Munthana Korpanichakul
Sasi Pongsarayuth

ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Isidor Philipp, Finger Gymnastics Op.60, Chords หน้า 45 ข้อ 4



ท่อนที่ 3 Toccata

อยู่สังกัดลักษณะแบบสามตอน หรือแบบ A B A รูปพรรณดนตรีแบบ Polyphony ตอน A อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 ในบันไดเสียง A minor นำเสนอทำนองเอกใช้เทคนิคการเล่น Scale มือขวาและมือซ้ายประสานกัน (ตัวอย่างที่ 9) มีการเขียน tres sec กำกับไว้ ซึ่งหมายถึงการเล่นเสียงให้ขาดกัน และลงน้ำหนักนิ้วด้วยเสียงดัง (f) จากนั้นมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะเล่นให้เร็วขึ้น โดยเขียนจังหวะกำกับไว้ และมีการใช้เทคนิคการเล่นโน้ตขึ้นคู่กระโดดสลับไปมาของมือขวาและมือซ้าย และเทคนิคการเล่น Broken chord (ตัวอย่างที่ 10) จากนั้นมือขวาใช้เทคนิคการเล่น Scale ประสานกับมือซ้ายใช้เทคนิคโน้ตขึ้นคู่สลับไปมาและใช้เทคนิคการประพันธ์แบบ Imitation หรือเสียงสะท้อน ในทุก 2 ห้อง (ตัวอย่างที่ 11)

ตัวอย่างที่ 9 นำเสนอทำนองเอกท่อนสาม Toccata



ตัวอย่างที่ 10 การเปลี่ยนอัตราจังหวะเล่นให้เร็วขึ้น โดยเขียนจังหวะกำกับไว้
และมีการใช้เทคนิคการเล่นโน้ตขึ้นคู่ และเทคนิคการเล่น Broken chord



บทวิเคราะห์เพลงบทเพลงสำหรับเปียโน เดี่ยวสามท่อน โดย ฟร็องซีส ปูลอง สำหรับการแสดง เดี่ยวเปียโน

มันทนา ก่อพานิชกุล
ศศิ พงศ์สรายุทธ

An Analysis of the Trois Pièces for Piano by Francis Poulenc for Piano Recital

Munthana Korpanichakul
Sasi Pongsarayuth

ตัวอย่างที่ 11 มือขวาใช้เทคนิคการเล่น Scale ประสานกับมือซ้ายใช้เทคนิคโน้ตขึ้นคู่สลับไปมา

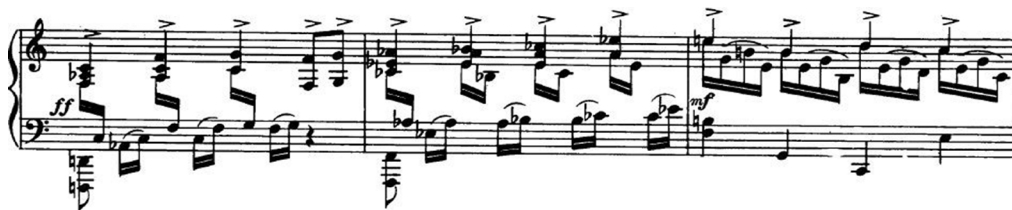


ตอน B นำเสนอทำนองหลักที่สอง แนวทำนองอยู่ในคอร์ดโน้ตแนวนนใช้เทคนิคการเล่นคอร์ดและใช้เทคนิคการประพันธ์แบบ Imitation ซ้ำโน้ตทุกสองห้อง (ตัวอย่างที่ 12) จากนั้นห้องที่ 39 มีการใช้เครื่องหมายเสียงดังที่สุดของเพลง (ff) เพื่อเข้าทำนองที่หนักแน่นขึ้น นำเสนอทำนองหลักที่สาม เทคนิคการเล่น broken chord โดยทำนองอยู่ในแนวโน้ตตัวบน (ตัวอย่างที่ 13) ห้องที่ 56 ทำนองมือขวาใช้เทคนิคการประพันธ์แบบ Sequence (ตัวอย่างที่ 14) ไล่เสียงบนสุดจากโน้ต A ลงมาถึงโน้ต C และใช้คอร์ด E Major Seventh เพื่อเกล่าเสียงไปคอร์ด A minor เข้าสู่ตอน A สุดท้าย

ตัวอย่างที่ 12 นำเสนอทำนองหลักที่สอง



ตัวอย่างที่ 13 นำเสนอทำนองหลักที่สาม



บทวิเคราะห์เพลงบทเพลงสำหรับเปียโน เดี่ยวสามท่อน โดย ฟร็องซิส ปูลอง สำหรับการแสดง เดี่ยวเปียโน

มันทนา ก่อพานิชกุล
ศศิ พงศ์สรายุทธ

An Analysis of the Trois Pièces for Piano by Francis Poulenc for Piano Recital

Munthana Korpanichakul
Sasi Pongsarayuth

ตัวอย่างที่ 14 ทำนองมือขวาใช้เทคนิคการประพันธ์แบบ Sequence



จบด้วยตอน A สุดท้าย กลับเข้ามาที่บันไดเสียงหลัก A minor นำทำนองหลักที่สองกลับมานำเสนออีกครั้ง จากนั้นห้องที่ 68 ซ้ำ ทำนองหลักที่สองอีกครั้ง โดยการเพิ่มคอร์ด และใช้จังหวะ Triplet ในมือซ้าย และเข้าสู่ท่อน Codetta ก่อนจบเพลง ห้องที่ 79 จบด้วยคอร์ด A minor และโน้ต A ตัวสุดท้ายของเพลงที่อยู่ต่ำสุดของเปียโน

วิธีการฝึกซ้อมท่อนที่ 3 Toccata

ตัวอย่างวิธีการซ้อมโดย รองศาสตราจารย์รงสรอง อิศรางกูร ณ อยุธยา คือเทคนิคการเล่นแนวทำนองที่มีโน้ตเรียงแยกกันเป็น broken chord ด้วยจังหวะที่เร็วและเสียงเรียบต่อกัน แบ่งออกเป็น 2 วิธี ดังนี้

- วิธีที่ 1 การเล่นบนคีย์เปียโนควรวางในลักษณะมือแบนราบ (flat finger) โดยขณะที่กดนิ้วลงบนคีย์เปียโนมือควรอยู่ในลักษณะแบนราบที่สุด และฝึกซ้อมเล่นเสียงเชื่อมกัน (legato) 5 รอบ
- วิธีที่ 2 ฝึกซ้อมการเล่นเสียงขาดกัน (staccato) 5 รอบ สลับกับการเล่นเสียงเชื่อมกัน (legato) อีกครั้ง จึงจะทำให้เสียงเชื่อมกันและเล่นจังหวะเร็วได้

ตัวอย่างที่ 15 เทคนิคการเล่นแนวทำนองที่มีโน้ตเรียงแยกกันเป็น broken chord



บทสรุป

จากการที่ผู้แสดงได้ศึกษาและค้นคว้าหาข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลง ทั้งด้านประวัติของผู้ประพันธ์ ประวัติของบทเพลง เทคนิคการบรรเลง การตีความบทเพลง และวิธีการฝึกซ้อม ทั้งยังศึกษาลงไปถึงรายละเอียดเชิงลึกของบทประพันธ์ การตีความด้านความรู้สึก วิธีการนำเสนอ บทเพลง อีกทั้งยังศึกษารวมไปถึงเทคนิคต่าง ๆ ในการบรรเลงบทเพลง ทำให้พัฒนาเทคนิคการเล่นบทเพลงนี้ได้เข้ามามากยิ่งขึ้น เปิดโลกทัศน์ ในการฟังเพลงของนักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศสในยุคศตวรรษที่ 20 นำไปสู่การแสดงบทเพลง และพัฒนาศักยภาพในการบรรเลงเปียโนในด้านต่าง ๆ ของผู้แสดงให้มีความลึกซึ้งยิ่งขึ้น

บทวิเคราะห์เพลงบทเพลงสำหรับเปียโน เดี่ยวสามท่อน โดย ฟร็องซัวส์ ปูลอง สำหรับการแสดง เดี่ยวเปียโน

มันทนา ก่อพานิชกุล
ศศิ พงศ์สรายุทธ

An Analysis of the Trois Pièces for Piano by Francis Poulenc for Piano Recital

Munthana Korpanichakul
Sasi Pongsarayuth

บรรณานุกรม

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกษกระรัต, 2554.

ปานใจ จุฬาพันธุ์. *วรรณกรรมเปียโน 1*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

Daniel, Keith W. *Francis Poulenc His Artistic Development and Musical Style*. Michigan: UMI Research Press Studio in Musicology, 1980.

Ivry, Benjamin. *Francis Poulenc by Benjamin Ivry*. Saints Street , London: Phaidon Press Limited, 1996.

Schmidt, Carl B. *Entrancing muse: a documented biography of Francis Poulenc*. Hillsdale, New York: Pendragon Press, 2001.

เทคนิคการขับร้อง และการวิเคราะห์ ตีความ เพื่อการถ่ายทอดการแสดงขับร้อง คลาสสิกบทเพลง “Johnny”

วงดาว วัชรนันท์*

ดวงใจ ทิวทอง**

Vocal Techniques Analysis and Interpretation For Classical Vocal Performance of "Johnny"

Wongdao Vajaranant*

Duangjai Thewtong**

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้ เป็นการศึกษาเทคนิคการขับร้องและวิเคราะห์ตีความบทเพลง Johnny เพื่อการถ่ายทอดการแสดงขับร้องบทเพลง โดยมีจุดประสงค์เพื่อให้เป็นต้นแบบแนวทางการฝึกซ้อมและเรียนรู้เทคนิคของบทเพลง โดยการวิเคราะห์ ตีความ และศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการร้องของบทเพลงนี้ ซึ่งเป็นบทเพลงร้องประเภทเพลงร้องเดี่ยวจากชุดเพลงร้อง “The Cabaret” ของนักประพันธ์ชาวอังกฤษนาม เอ็ดเวิร์ด เบเนจามิน บริทเทน (1913 – 1976) และเพื่อใช้เป็นข้อมูลในการทำวิทยานิพนธ์

สรุปผลการวิจัยพบว่า การขับร้องเพลงคลาสสิกของช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ที่มีการผสมผสานการร้องลักษณะละครเวที กล่าวคือ มีการใช้เสียงเต็มในช่วงเสียงกลาง และต่ำมากกว่าเพลงร้องคลาสสิกทั่วไป รวมถึงการตีความบทเพลงที่มีอารมณ์ที่ตัดกันถึง 5 ส่วนในเพลงเดียว อันมีองค์ประกอบทางดนตรีเป็นเอกลักษณ์เพลงเด่น และเพลงพื้นบ้านในแต่ละส่วน นำไปสู่การถ่ายทอดบทเพลงด้านน้ำเสียง และอารมณ์ที่แตกต่าง ได้แก่ สนุกสนาน ตื่นเต้น พลุพล่าน รักใคร่ และหดหู่ เมื่อขับร้องด้วยความเข้าใจเหล่านี้ ในการแสดงขับร้องเดี่ยวระดับมหาวิทยาลัย การแสดงขับร้องเพลงบทนี้ได้รับการตอบรับที่ดีจากผู้ชม และคณะกรรมการ ผ่านการประเมินการแสดงในระดับดีมาก ด้านเทคนิค การแสดง และวรรณกรรม

คำสำคัญ: เทคนิคการขับร้อง/ การวิเคราะห์ตีความเพลงขับร้อง/ การแสดงขับร้องคลาสสิก/ วงดาว วัชรนันท์

Abstract

The study of Vocal Techniques, Analysis and Interpretation for Vocal Performance of “Johnny”, aimed to create the model for vocal training and vocal practice by analysis, interpreted and studied the song and background. This song was the solo piece from the song cycle “The Cabaret”, composed by Edward Benjamin Britten (1913 – 1976) and also used in completing my thesis.

Result of the research showed that the song of the early 20th century period was different from the standard classical vocal repertoires because it combined the Chest-tone in low and middle vocal range from musical theatre technique. Moreover, Johnny combined five various emotions which had the unique elements of European Dances and Folk music in one single piece which led to the clear interpretation to express the tone of the voice and changing of emotions as follow; fun, excitement, agitation, romance and despair. It was one of the song for the Master Vocal Recital and was well received by the audience and the committee, with the very good evaluation in vocal techniques, performance and literature.

Keywords: Vocal techniques/ Analysis and interpretation of vocal piece/ Classical vocal/ Wongdao Vajaranant

* นิสิตระดับมหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, wongdaov@gmail.com

* Master's Degree in Master of Arts Program in Western Music, Western Music Department, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, wongdaov@gmail.com

** รองศาสตราจารย์ ภาควิชาดุริยางคศิลป์ สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, jiab_duangjai@hotmail.com

** Associate Professor, Master of Arts Program in Western Music, Western Music Department, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, jiab_duangjai@hotmail.com

Received: 2/4/2018 Revised: 29/6/2018 Accepted: 13/7/2018

เทคนิคการขับร้อง และการวิเคราะห์ ตีความ เพื่อการถ่ายทอดการแสดงขับร้อง คลาสสิกบทเพลง “Johnny”

วงดาว วัชรานันท์
ดวงใจ ทิวทอง

Vocal Techniques Analysis and Interpreta For Classical Vocal Performance of "Johnny"

Wongdao Vajaranant
Duangjai Thewtong

บทนำ

การศึกษาการขับร้องคลาสสิกระดับสูงนั้น จะต้องพัฒนาองค์ความรู้ครอบคลุมทุกด้าน การศึกษาบทเพลงนั้น ๆ ให้เกิดความรู้จริงทั้งด้านการวิเคราะห์บทเพลง การวางแผนการฝึกซ้อม การฝึกเทคนิคต่าง ๆ รวมไปถึงการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึก เพื่อให้ผู้ชมสามารถติดตาม เข้าใจ และซาบซึ้งในบทเพลงที่น่าเสนอ

การแสดงขับร้องที่มีคุณภาพ ต้องอาศัยการแสดงอารมณ์ความรู้สึกที่ส่งต่อให้ผู้ชมโดยตรง ซึ่งเป็นศักยภาพเฉพาะตัวที่มีความเป็นมืออาชีพ เนื่องจากตัวผู้แสดงนั้นเข้าใจ และนำเสนอบทเพลงได้อย่างไพเราะไม่เฉพาะแต่โน้ตสูงต่ำที่ถูกต้องตามผู้ประพันธ์เขียนเท่านั้น แต่ครอบคลุมด้านอารมณ์ความรู้สึกที่มีเอกลักษณ์อย่างเป็นธรรมชาติที่สามารถเห็นได้ชัดจากการแสดงท่าทาง สีหน้า และน้ำเสียงขณะร้อง

ผู้วิจัยได้เลือกบทเพลง Johnny ซึ่งมีความน่าสนใจในด้านเทคนิคการร้องแบบผสมผสาน ระหว่างการร้องคลาสสิกแบบดั้งเดิมและการขับร้องแบบละครเพลง ซึ่งเป็นที่นิยมในต้นศตวรรษที่ 20 แสดงให้เห็นถึงกานียมสมัยใหม่ของผู้ประพันธ์และนักร้อง ซึ่งมีความเป็นสมัยนิยมอย่างชัดเจนในช่วงสงครามโลกครั้งที่สอง เน้นความบันเทิงที่เข้าใจง่ายและตลกขบขัน เนื้อเรื่องหรือบทกวีจะเป็นเรื่องราวรักใคร่ที่ตรงไปตรงมาซึ่งมีคุณค่าทางวรรณกรรมทางภาษาอังกฤษ

บทเพลง Johnny ยังมีความหลากหลายด้านองค์ประกอบดนตรี ซึ่งในบทเพลงเดี่ยวที่เป็นหนึ่งในชุดเพลงร้องนั้นถือเป็นเพลงที่มีความยาวไม่มาก แต่มีความแตกต่างด้านอารมณ์ และการใช้ดนตรีท้องถิ่นของประเทศอังกฤษ และยุโรป ประกอบด้วยเพลงเต้น และเพลงพื้นบ้านถึง 5 ลักษณะซึ่งผู้ร้องจะต้องแสดงและขับร้องให้มีความน่าสนใจทั้งด้าน น้ำเสียง อารมณ์ การแสดง และด้านรายละเอียดดนตรี

สำหรับการฝึกซ้อมนั้น นอกจากจะซ้อมส่วนของดนตรีด้านการร้องแล้ว จำเป็นต้องศึกษาและทำความเข้าใจและเชื่อมโยง เหตุผลทางการประพันธ์ เอกลักษณ์และความตั้งใจของผู้ประพันธ์ เรื่องราวทางประวัติศาสตร์ และลักษณะเฉพาะของเพลง เพื่อให้การแสดงขับร้องออกมาสมบูรณ์ที่สุด

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. เพื่อนำไปใช้ในการถ่ายทอดการแสดงขับร้องบทเพลง Johnny
2. เพื่อส่งเสริมและพัฒนาศักยภาพในการแสดงของนักร้อง ในการขับร้องบทเพลงของ เอ็ดเวิร์ด เบนจามิน บริทเทน นักประพันธ์ชาวอังกฤษ ช่วงต้นศตวรรษที่20
3. เพื่อเป็นแนวทางการฝึกซ้อม จากการวิเคราะห์ และศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการร้องของบทเพลง Johnny
4. เพื่อใช้เป็นข้อมูลในการทำวิทยานิพนธ์

วิธีดำเนินการวิจัย

1. คัดเลือกบทเพลงและรูปแบบในการแสดง

เนื่องจากเพลงที่นำมาอภิปรายนี้เป็นเพลงที่หยิบยืมมาจากการแสดงเดี่ยวจึงมีลำดับการเลือกบทเพลง ดังนี้

- 1.1 เลือกชุดเพลงร้อง ที่ประพันธ์ในช่วงต้นศตวรรษที่ 20
- 1.2 เลือกชุดเพลงร้องที่น่าสนใจด้านเทคนิคการร้องแบบผสมผสานที่มีเนื้อหา และเข้าใจได้ง่าย มีความตลกขบขัน
- 1.3 เลือกชุดเพลงร้องที่เป็นภาษาอังกฤษ
- 1.4 นำรายชื่อบทเพลงไปปรึกษากับอาจารย์ที่ปรึกษาและอาจารย์ผู้ฝึกสอนขับร้อง
- 1.5 เลือกบทเพลง Johnny จากชุดเพลงร้อง “The Cabaret”

2. ฝึกซ้อมบทเพลง

ในส่วนของการฝึกซ้อมนั้นแบ่งออกเป็นสองส่วน ได้แก่ การฝึกซ้อมด้วยตนเองและซ้อมร่วมกับนักเปียโน

- 2.1 การฝึกซ้อมด้วยตนเองนั้น เริ่มต้นจากพื้นฐาน ได้แก่
 - 2.1.1 ฝึกอ่านคำร้องตามโน้ต
 - 2.1.2 ฝึกร้องทีละประโยค และร้องต่อกันทั้งหมด
 - 2.1.3 ฝึกร้องทั้งบทเพลง และลงรายละเอียดความดังเบา และการเน้นต่าง ๆ

เทคนิคการขับร้อง และการวิเคราะห์ ตีความ เพื่อการถ่ายทอดการแสดงขับร้อง คลาสสิกบทเพลง “Johnny”

วงดาว วัชรนันท์
ดวงใจ ทิวทอง

Vocal Techniques Analysis and Interpreta For Classical Vocal Performance of "Johnny"

Wongdao Vajaranant
Duangjai Thewtong

2.2 การฝึกซ้อมร่วมกับนักดนตรี

2.2.1 ฝึกซ้อมด้วยกันทั้งเพลง

2.2.2 พิจารณาจุดที่มีความสำคัญหรือผิดพลาดร่วมกัน

3. ศึกษาข้อมูลและวิเคราะห์บทเพลง

3.1 วิเคราะห์โครงสร้างและรายละเอียดของดนตรี

3.2 ค้นคว้าวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง อันได้แก่

3.2.1 ประวัติผู้แต่ง

3.2.2 ประวัติศาสตร์ ช่วงเวลา และเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง

3.2.3 ลักษณะบทเพลง และเทคนิคที่เหมาะสมสำหรับบทเพลง

3.2.4 ตีความจากดนตรีประกอบ ร่วมกับคำร้อง เพื่อความเข้าใจด้านเนื้อหา และอารมณ์

4. ขับร้องบทเพลง Johnny กับอาจารย์ผู้สอนวิชาเอกขับร้องคลาสสิก เพื่อขอคำแนะนำ โดยจดบันทึกสิ่งที่ต้องปรับปรุงเพื่อนำไปแก้ไขและฝึกซ้อม เมื่อมีข้อสงสัยทดลองแก้ไขด้วยตนเองและสอบถามอาจารย์ที่ปรึกษาหรือผู้เชี่ยวชาญ

5. จดบันทึกข้อมูลทั้งหมด และเรียบเรียง จัดพิมพ์ให้เหมาะสมครบถ้วน

ผลการวิจัย

1. มีความรู้ด้านวรรณกรรมและดนตรี การตีความ และวิเคราะห์โครงสร้าง รวมถึงความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องกับดนตรี เพื่อนำไปเป็นพื้นฐานในการฝึกฝน และแก้ไข ในส่วนของน้ำเสียง อารมณ์ และเทคนิคการเปล่งเสียงที่เหมาะสมของบทเพลง Johnny
2. มีแนวทางการฝึกซ้อมเทคนิคการร้อง เป็นลายลักษณ์อักษรในการพัฒนาทักษะและศักยภาพทางด้านการขับร้องคลาสสิกในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ที่มีการผสมผสานการร้องในลักษณะของละครเวที ที่มีการใช้เสียงเต็มในช่วงเสียงกลางและต่ำมากกว่าเพลงร้องคลาสสิกทั่วไป
3. สามารถนำไปใช้เพื่อการฝึกซ้อมขับร้องที่ตรงจุดและเป็นขั้นตอน

ในการแสดงขับร้องบทเพลง Johnny ซึ่งเป็นบทเพลงร้องประเภทเพลงร้องเดี่ยวเพลงที่ 3 จากชุดเพลงร้อง “The Cabaret” ผู้วิจัยต้องศึกษาแง่มุมเชิงประวัติศาสตร์ และวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องก่อนขึ้นตอนการฝึกซ้อม เพื่อให้การขับร้องครอบคลุมส่วนสำคัญในการพัฒนาทักษะ และศักยภาพทางด้านการขับร้องคลาสสิกในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ดังหัวข้อต่อไปนี้

ประวัติผู้ประพันธ์บทเพลง

เพลงบทนี้ถูกประพันธ์ขึ้นโดย เอ็ดเวิร์ด เบนจามิน บริทเทน (Edward Benjamin Britten) หรือชื่อโดยตำแหน่งคือ Baron Britten of Aldeburgh เกิดเมื่อวันที่ 22 พฤศจิกายน ค.ศ. 1913 และเสียชีวิตวันที่ 4 ธันวาคม ค.ศ. 1976 ผู้เป็นทั้งนักประพันธ์เพลง ผู้ควบคุมวงดนตรี และนักเปียโนชาวอังกฤษซึ่งถือเป็นผู้ริเริ่มหลักของดนตรีแนวคลาสสิกศตวรรษที่ 20 แบบอังกฤษ ผลงานของเขาครอบคลุมประเภทอุปรากร และบทเพลงสำหรับวงดนตรีทั้งเล็กและใหญ่ ได้ชื่อว่าเป็นนักประพันธ์เพลงละครคนแรก ที่ได้รับตำแหน่งยศศักดิ์ชั้นสูงสุดตลอดชีวิต

รายละเอียดเชิงประวัติศาสตร์ของบทเพลง

เพลงนี้ใช้บทกวีของ W.H. Auden มาใช้เป็นเนื้อร้องสำหรับขับร้องร่วมกับเปียโน จากการศึกษาข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์จากสมุดบันทึก และจดหมายของผู้ประพันธ์จากบทความ Carpenter, Humphrey. Benjamin Britten: A Biography. London: Faber and Faber, 1992. เพลงชุดนี้ประพันธ์ขึ้นในช่วงปี ค.ศ.1937 ถึง 1939 สำหรับนักร้องและนักแสดงละครเวทีชาวอังกฤษ นาม Hedli Anderson ในยุคซึ่งผู้คนนิยมชมการแสดงละครเวที บทเพลงชุดนี้ถูกประพันธ์ขึ้นในช่วงสงครามโลกครั้งที่สอง บทเพลงจึงมีเนื้อหาการแสดงออกของสถาบันบันเทิงยามราตรี ที่กรุง Berlin ประเทศเยอรมัน ซึ่งผู้ประพันธ์เนื้อร้องได้สัมผัส เนื้อหาที่มีทั้งส่วนของแก่นสารที่ลึกซึ้งและตลกขบขัน อีกด้านหนึ่งของบทเพลง ผู้ประพันธ์ดนตรีต้องการแสดงออกถึงด้านมืดของสงครามโลกครั้งที่สอง

เทคนิคการขับร้อง และการวิเคราะห์ ตีความ เพื่อการถ่ายทอดการแสดงขับร้อง คลาสสิกบทเพลง “Johnny”

วงดาว วัชรานนท์
ดวงใจ ทิวทอง

Vocal Techniques Analysis and Interpreta For Classical Vocal Performance of "Johnny"

Wongdao Vajaranant
Duangjai Thewtong

เนื้อหาของเนื้อร้อง

ผู้หญิงคนหนึ่งคิดถึงช่วงเวลาในอดีตที่อยู่ด้วยกันกับคนรักของเธอชื่อ John เมื่อช่วงฤดูร้อนในหุบเขา เข้าสู่ช่วงใกล้วันคริสต์มาส เมื่อเธอและคนรักได้ไปงานเต้นรำการกุศล เธอคิดถึงช่วงเวลาที่เป็นเพื่อนกับคนรักของเธอ ตัดภาพไปยังวันที่ทั้งสองกำลังเต้นรำด้วยกัน จากนั้นพูดถึงความฝันร้ายของผู้หญิงคนนี้ที่รักของเธอไม่มีวันสมหวัง ซึ่งทุกท้ายประโยคขึ้นด้วยการปฏิเสธความรักของ John ชายที่เธอรัก

วิเคราะห์บทเพลง

บทเพลง Johnny ของ Benjamin Britten มีแนวทางการประพันธ์ที่มืองค์ประกอบของทำนองบางส่วนสร้างขึ้นจากดนตรี European art song , American popular song, European dance rhythms และ original European cabaret

โครงสร้างของเพลงบทนี้ถูกประพันธ์ขึ้นแบบ Through-composed โดยโครงสร้างของเพลงแบ่งออกเป็น ส่วน ๆ ซึ่งแต่ละส่วนมีความแตกต่างกันตามองค์ประกอบทางดนตรีที่ผู้ประพันธ์สร้างสรรค์ขึ้น แต่ละส่วนที่แบ่งออกมานั้นมีความแตกต่างกันชัดเจนของเนื้อเรื่อง ทำนอง บันไดเสียง และองค์ประกอบทางดนตรี เพลงบทนี้สามารถแบ่งออกเป็น 5 ส่วน แบ่งย่อยออกเป็น ส่วนที่ต่างกันของเพลง (section) ได้แก่ A, B, C, D และ E โดยประโยคสุดท้ายของแต่ละส่วน เป็นจุดเชื่อมโยงความคิดและสร้างความต่อเนื่องให้กับบทเพลง และทำให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ด้วยประโยคที่ผิดหวังและคับข้องใจของผู้หญิงหนึ่ง ซึ่งพยายามในการทำให้คนรักของเธอพอใจและรักเธอ แต่คนรักของเธอกลับมองเธอด้วยสีหน้าบึ้งตึง ด้วยประโยคที่ร้อง “ but he/ you went away”

การตีความบทเพลงและความสัมพันธ์ต่อเทคนิคการร้อง

เพลงบทนี้แบ่งออกเป็น 5 ส่วน ตามองค์ประกอบทางดนตรีและเนื้อร้อง ผู้ร้องจะต้องพิจารณา การใช้น้ำเสียง การเน้นจังหวะ และการเลือกเทคนิคการร้องให้เหมาะสมกับแต่ละรูปแบบ ดังนี้

1. ส่วนแรก แนวทำนองร้องมีลักษณะเป็น “Folk song” แบบ British ผสมผสานกับเสียงประสานแบบ American หรือที่เรียกว่า “Jazz” เนื่องจากเพลงชุดนี้ผู้ประพันธ์ใช้แนวความคิดในการประพันธ์แบบเพลงชุดของชาว American หรือที่เรียกว่า “The American song-book” เป็นพื้นฐานการประพันธ์ แนวเปียโนส่วนนี้เน้นเป็นการบรรเลงแบบประกอบการเล่าเรื่องแนวทางการประพันธ์ดนตรีคล้ายกับ Art song แนวเปียโนมีความเรียบง่าย เป็น Block chord เกือบทั้งหมด มีการเน้นช่องว่างระหว่างคอร์ดด้วยจังหวะหยุด แสดงถึงความสำคัญของเนื้อหาเพลง ซึ่งเน้นการร้องที่มีความเป็นธรรมชาติคล้ายการพูดบรรยาย นำเสนอความรักแบบเรียบง่าย

แต่ละประโยคมีการใช้ Fermata ทั้งแนวร้องและเปียโนท้ายประโยคและคำสำคัญ เป็นการช่วยให้นักร้องได้หายใจในขณะที่เปียโนกดคอร์ดไว้ หรือการใช้ Fermata ที่จังหวะหยุดขณะที่แนวร้องเป็นโน้ตสูงช่วยนำเสนอเสียงอย่างมีคุณภาพ ผู้ร้องจึงต้องร้องด้วยเสียงเต็ม และมีการเคลื่อนที่ของเสียงที่ไปพร้อมกับคำ คล้ายกับการพูดเล่าเรื่อง ให้มีความเป็นธรรมชาติ ดังตัวอย่างห้องที่ 11



2. ส่วนที่สอง แนวทำนองร้องมีลักษณะเป็นจังหวะเพลง Dance แบบ “Polka” มีรากเหง้ามาจากสาธารณรัฐเชค ซึ่งเป็นจังหวะพื้นบ้านในศตวรรษที่ 19 ได้รับความนิยมไปทั่วยุโรป และอเมริกา นับว่าเป็นอิทธิพลร่วม ดนตรีแนวเปียโนเน้นการสร้างบรรยากาศ และสนับสนุนการบรรยายตามเรื่องราวของแนวร้อง เนื่องจากเป็นเหตุการณ์ในงานเต้นรำ แนวเปียโนบรรเลงดนตรี Polka เสมือนสถานการณ์จริงเพื่อส่งเสริมจินตนาการของผู้เล่น ผู้ร้องและผู้ฟัง ทำนองของแนวร้องมีการซ้ำโน้ตตัวเดิมบ่อยครั้งในแต่ละช่วงของประโยคและค่อย ๆ กระโดดขึ้นและลงเป็น Arpeggio แต่อยู่ในช่วงเสียงกลางไม่ต่ำหรือสูงจนเกินไปเน้นโน้ตสูงที่คำท้ายประโยค แสดงออกถึงความตื่นเต้นขณะบรรยายเรื่องราวของแนวร้อง

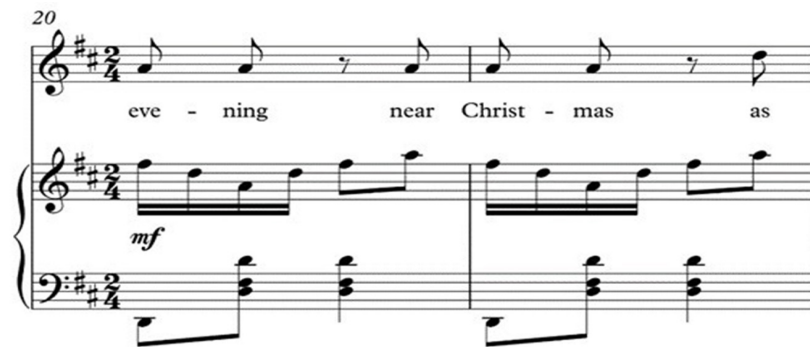
เทคนิคการขับร้อง และการวิเคราะห์ ตีความ เพื่อการถ่ายทอดการแสดงขับร้อง คลาสสิกบทเพลง “Johnny”

วงดาว วัชรนันท์
ดวงใจ ทิวทอง

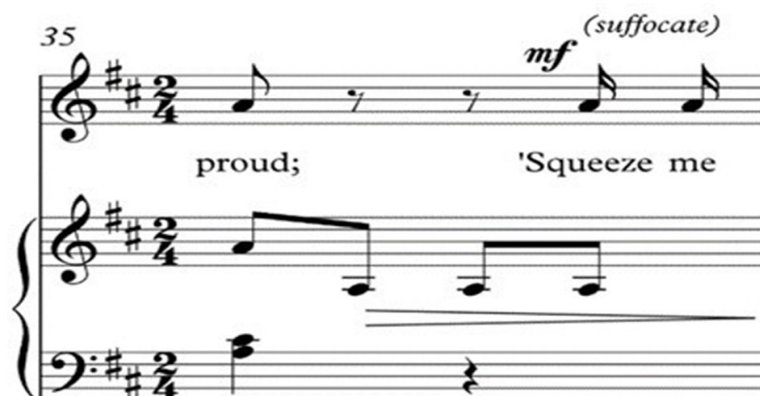
Vocal Techniques Analysis and Interpreta For Classical Vocal Performance of "Johnny"

Wongdao Vajaranant
Duangjai Thewtong

เมื่อร่วมกับแนวเปียโนจะเห็นว่าดนตรีส่งเสริมแนวร้องโดยเฉพาะในส่วนของจังหวะหลัก และการสร้างอารมณ์ขึ้นลงไปพร้อม ๆ กัน เมื่อโน้ตแนวร้องสูงขึ้นแนวเปียโนมีการวิ่งขึ้นเช่นกัน เนื่องจากส่วนที่สองนี้มีอัตราจังหวะที่ค่อนข้างเร็วจังหวะหยุดหายใจจึงสั้น ซึ่งแนวเปียโนจะเติมเต็มช่องว่าง หรือการหยุดเพื่อหายใจได้เป็นอย่างดี ผู้ร้องต้องร้องเน้นจังหวะให้สอดคล้องกับแนวเปียโนด้วยการเน้นจังหวะหลัก ดังเช่น ตัวอย่างห้องที่ 20



มีคำระบุในห้องที่ 35 ว่า “suffocate” สำหรับนักร้องให้ร้องแบบอัดอั้นหายใจไม่ออกเพื่อให้เข้ากับเนื้อเพลงในจุดนั้นว่า “squeeze me tighter, dear Johnny...” แสดงออกถึงการบีบรัดทางกายซึ่งมีผลกับการออกเสียง ดังตัวอย่างห้องที่ 35



3. ส่วนที่สามนี้ แนวทำนองร้อง และแนวเปียโนมีลักษณะลอกเลียน Recitative และ Cadenza ของอาเรีย สังเกตจากแนวเปียโนที่เป็น Block chord และค้าง Fermata ในการส่งนักร้องเข้า Recitative เพื่อให้ให้นักร้องได้แสดงเดี่ยว แนวร้องมีการใช้โน้ตซ้ำเดิมเป็นส่วนใหญ่ มีกระโดดขึ้นคู่บ้างในท้ายประโยคและมีการใช้โน้ตตัวน้อยระดับ Arpeggio ไล่ขึ้นและลงของเปียโนในช่วงแนวร้องแสดงการร้องแบบ Virtuoso ในช่วงเสียงสูงก่อนแนวร้องขึ้นไปโน้ตที่สูงที่สุดของเพลง ส่วนนี้ผู้ร้องต้องใช้เวลาฝึกซ้อมอย่างมากเนื่องจากเป็นจุดเด่นของบทเพลง ดังตัวอย่างในห้องที่ 45



เทคนิคการขับร้อง และการวิเคราะห์ ตีความ เพื่อการถ่ายทอดการแสดงขับร้อง คลาสสิกบทเพลง “Johnny”

วงดาว วัชรานันท์
ดวงใจ ทิวทอง

Vocal Techniques Analysis and Interpreta For Classical Vocal Performance of "Johnny"

Wongdao Vajaranant
Duangjai Thewtong

มีคำระบุในท้องที่ 42 ว่า “Lento: quasi recit.” ซึ่งหมายความว่าให้ร้องช้าแบบ กึ่งร้องกึ่งพูดหรือที่เรียกว่า “Recitative” ระบุโดยผู้ประพันธ์อย่างชัดเจน จากการตีความทั้งแนวร้องและดนตรีจึงต้องการแสดงออกทางอารมณ์โดยเฉพาะแนวร้อง ต้องให้ความสำคัญกับคำเป็นอย่างมาก โน้ตห้าพยางค์ และสามพยางค์ สนับสนุนจังหวะให้เป็นธรรมชาติ ผู้ร้องต้องฝึกซ้อมเสียงสูงให้มีความไพเราะในจุดที่มีการใช้ Fermata เนื่องจากมีการลากยาวของเสียง เพื่อให้ได้แสดงความสามารถได้เต็มที่ ดังตัวอย่างท้องที่ 42

42 Lento: quasi recit.
Shall I ev-er for-get at the Grand Op - e - ra

43
Voice
When mu-sic poured out of each won-der-ful star?___
Pno. ff

4. ส่วนที่สี่ แนวเปียโนเป็นดนตรีแบบ “slow waltz” เป็น Block chord ในอัตราจังหวะ 3/4 แนวเปียโนเป็น Block chord ซึ่งมีมือขวาจะบรรเลงแบบ Legato และ Staccato สลับกันในแต่ละห้อง แนวร้องนั้นมิตำนองที่สวยงามอ่อนหวาน เน้นการผ่อน และปล่อยจังหวะเคลื่อนไปตามดนตรีเน้นที่จังหวะหนึ่งตามดนตรีลักษณะ Waltz อย่างสมบูรณ์ที่สุด ผู้ร้องต้องให้ความสำคัญกับความละเอียดของความดังเบาซึ่งจะค่อย ๆ ดังและค่อย ๆ ลดระดับความเข้มเสียงลงทีละน้อยและแตกต่างกันไม่มากให้เข้ากับเนื้อร้องที่แสดงถึงความเมื่อยล้าของหญิงสาว ดังตัวอย่างท้องที่ 55

55 Tempo di Valse
O, O but he was as
con Ped. etc.

5. ส่วนที่ห้า ผู้ประพันธ์ได้ใช้ชีวิตอยู่ที่สหรัฐอเมริกา และความตั้งใจของผู้ประพันธ์เนื้อร้อง ซึ่งต้องการแสดงออกถึงสถานเริงรมย์ในกรุงเบอร์ลิน ทำให้ดนตรีในส่วนนี้มีลักษณะของดนตรีเต้นแบบ “Tango” และจังหวะขัดเข้ามาประสมแบบ “Jazz” ในอัตราจังหวะ 4/4 มีแนวเปียโนที่เป็น Block chord ซึ่งมีมือขวาจะบรรเลงแบบสั้จังหวะตามปกติของจังหวะหลักไว้ แต่ Block chord ของมือซ้ายจะเล่นขัดกับจังหวะมือขวา ผู้ร้องต้องร้องให้ขัดกับแนวเปียโนอย่างชัดเจน เพื่อสร้างเอกลักษณ์ดนตรี “Tango” แนวร้องอยู่ในช่วงเสียงที่ต่ำ ตามธรรมชาติของมนุษย์ เมื่อเศร้าจะใช้โทนเสียงต่ำคล้ายบ่นงึมงำ และระบายความเศร้าโศก

เทคนิคการขับร้อง และการวิเคราะห์ ตีความ เพื่อการถ่ายทอดการแสดงขับร้อง คลาสสิกบทเพลง “Johnny”

วงดาว วัชรานันท์
ดวงใจ ทิวทอง

Vocal Techniques Analysis and Interpreta For Classical Vocal Performance of "Johnny"

Wongdao Vajaranant
Duangjai Thewtong



การฝึกซ้อมบทเพลง

1. การร้องโน้ตขั้นคู่กว้างและขั้นคู่ที่ต่อเนื่อง

ปัญหาแรกของการฝึกซ้อมเพลงบทนี้คือการร้องขั้นคู่ที่กว้าง ทั้งในทุกประโยคจบที่เชื่อมต่อแต่ละท่อนของเพลง และการร้องขั้นคู่ที่กระโดดไปมาในประโยคร้องแต่ละท่อน

ในการร้องขั้นคู่ที่กว้างตั้งแต่ขั้นคู่ 8 เป็นต้นไปนั้น ต้องใช้การฝึกฝนเป็นอย่างมากเพื่อให้เสียงที่ร้องออกมาเชื่อมต่อกันได้อย่างเรียบเนียนไพเราะ ไม่มีการขาดจากกันดังเช่นในห้องที่ 12 ซึ่งห่างกันคู่ 9 ห้องที่ 39 ซึ่งห่างกันคู่ 10 ห้อง 52 และ 78 ซึ่งห่างกันคู่ 13 มีวิธีการร้องในลักษณะเดียวกันคือเริ่มจากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำในช่วง middle C หรือช่วงโดกลาง เสียงสูงนั้นเรามีการใช้กล่อมเนื้อหน้าท้องร่วมกับกระบังลมและเปิดโพรงหน้าเพื่อให้ร้องได้อย่างเป็นธรรมชาติและไพเราะ จากนั้นจึงค่อย ๆ ไล่เสียงลงมาในลักษณะคล้ายการโยนเสียงให้มีความหนาและเรียบ การทำงานของร่างกายเหมือนเดิมทุกประการเพราะต้องคงสภาพคุณภาพเสียงไว้ เปลี่ยนเพียงตำแหน่งของการวางเสียงคือการที่ใช้ Head-tone มาผสมกับ Chest-tone ดังที่อธิบายไปในหัวข้อการซ้อมเบื้องต้น ซึ่งเมื่อลากเสียงมาโน้ตต่ำแล้ว ผู้ร้องจะต้องออกแรงดันลมและใช้ความสั่นสะเทือนช่วงอกช่วยให้เสียงหนาขึ้น เช่นเดียวกับการร้องขั้นคู่ที่กระโดดไปมาเป็นประโยคจะต้องใช้การทำงานของร่างกายวิธีเดียวกัน เพียงแต่ควบคุมลมไม่ให้ปล่อยมาแรงจนหมดก่อนจบประโยค และรู้สึกถึงการทำงานของหน้าท้องทุกครั้งทีร้องโน้ตทุกตัว ตลอดทั้งประโยคเพลง

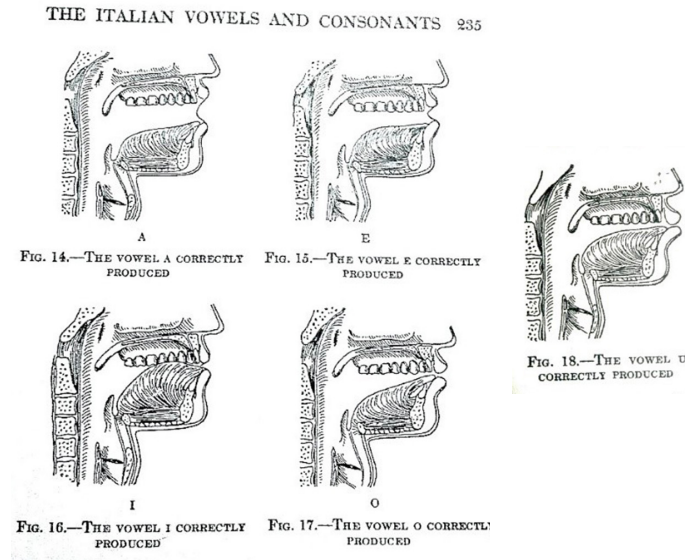
การร้อง arpeggio ใช้สระโอเนื่องจากเป็นสระที่ไม่เปิดหรือปิดเกินไป มีแค่ส่วนปากที่ปิดกว่าสระอื่นซึ่งง่ายต่อการสร้างจุดศูนย์รวมเสียง ส่วนพื้นที่ในลำคอและโพรงส่วนกะโหลกเหมือนสระอา จึงง่ายต่อการผลิตเสียงที่มีคุณภาพในการสั่นสะเทือนทำให้มีความเข้มของเสียงสูง อ้างอิงข้อมูลจากหนังสือ Brown, Oren L. Discover Your Voice, How to Develop Healthy Voice Habits. (San Diego, California: Singular Publishing Group. Inc.1996). บทที่ 21 เรื่อง The Italian Vowels and Consonants ฝึกร้อง arpeggio สระโอตามคอร์ดหรือบันไดเสียงตามประโยคเพลงนั้น ๆ มีคุณภาพเสียงที่สม่ำเสมอ จึงใส่คำและซ้อมให้ทุกคำมีคุณภาพเสียงที่คล้ายคลึงกันมากที่สุด

เทคนิคการขับร้อง และการวิเคราะห์ ตีความ เพื่อการถ่ายทอดการแสดงขับร้อง คลาสสิกบทเพลง “Johnny”

วงดาว วัชรนันท์
ดวงใจ ทิวทอง

Vocal Techniques Analysis and Interpreta For Classical Vocal Performance of "Johnny"

Wongdao Vajaranant
Duangjai Thewtong



รูปภาพอ้างอิง Brown, Oren L. *Discover Your Voice, How to Develop Healthy Voice Habits.*
ที่มา : (San Diego, California: Singular Publishing Group. Inc. 1996.)

2. ความแตกต่างของแต่ละท่อน

เพลงบทนี้มีทั้งหมด 5 ท่อน บอกเล่า 5 เรื่องราวจึงมีหลากหลายอารมณ์และจังหวะ ผู้ร้องจะต้องรู้ว่าร้องด้วยน้ำเสียงที่มีสีสัน และน้ำหนักแบบไหน มีสไตล์การร้องแต่ละช่วงอย่างไร จังหวะนั้นนอกจากจะต้องแม่นยำแล้ว ต้องมีความมั่นใจที่จะส่งให้กับนักเปียโน และผู้ฟังว่าแต่ละท่อนมีความเร็วต่างกันแค่ไหน เพราะอะไร การฝึกซ้อมจึงเป็นการวางจังหวะแต่ละท่อนพร้อม ๆ กับฝึกถ่ายทอดอารมณ์ด้วย น้ำเสียง ที่มีการคัดเลือกรูปแบบมาแล้ว ซ้อมจนตนเองรู้สึกเป็นธรรมชาติไปกับดนตรี ทุกครั้งเมื่อเข้าแต่ละท่อนต้องแสดงความใหม่และเด่นชัด ในลักษณะการร้องที่เป็นเอกลักษณ์สำหรับแต่ละรูปแบบ หากผู้ร้องรู้สึกตามไปกับเรื่องราวก็จะช่วยให้การฝึกฝนเป็นไปอย่างรวดเร็วและมี ประสิทธิภาพ

เมื่อพิจารณาช่วงเสียงของเพลงนี้ ถือว่าค่อนข้างต่ำสำหรับผู้หญิง และเป็นช่วงเสียงที่ยากต่อการควบคุมคุณภาพในการเปล่งเสียงให้ มีน้ำหนักและความดัง จึงต้องอาศัยแบบฝึกหัดในการพัฒนาเสียงร้อง โดยผู้วิจัยเลือกใช้แบบฝึกหัด The Great Scales หน้า 96 จากหนังสือ How to Sing โดย Lilli Lehmann ซึ่งแบบฝึกหัดนี้ช่วยในเรื่องคุณภาพเสียง ในช่วงเสียงต่าง ๆ ให้ผู้ฝึกได้ควบคุมการเปล่งเสียงอย่างมีคุณภาพ ในการฝึกนั้นใช้การออกเสียงสระอาเป็นหลัก ในขณะที่เดียวกันจะต้องเปิดช่องในกะโหลกเพื่อผลิตเสียงสระอี และสระอู เพื่อผลิตเสียงจากช่วง ออกพร้อม ๆ กัน สรุปคือ ใช้การทำงานของร่างกายเพื่อผลิตสระ อา อี และ อู ทั้งสามพร้อมกัน แต่เสียงที่เปล่งออกมาเป็นสระอา เริ่มแบบฝึกหัด ด้วยตัวโดถึงตัวซอล อย่างต่อเนื่องและหายใจ จากนั้นเริ่มจากซอลที่ค้างไว้และร้องไปถึงโดคู่แปด จากตัวเริ่ม ผู้ฝึกนั้นควรใช้แบบแผนเดิมนี้ใน คีย์อื่น ๆ โดยไล่เสียงสูงขึ้นทีละครึ่งเสียงและหยุดเมื่อรู้สึกกล้ามเนื้อบริเวณเส้นเสียงมีการเกร็ง แต่ละโน้ตที่ออกเสียงร้องจะต้องมีการขยับ กรามล่างเพื่อส่งให้เสียงออกมาอย่างชัดเจนยิ่งขึ้น

ตัวอย่าง (Great Scales)



เทคนิคการขับร้อง และการวิเคราะห์ ตีความ เพื่อการถ่ายทอดการแสดงขับร้อง คลาสสิกบทเพลง “Johnny”

วงดาว วัชรนันท์
ดวงใจ ทิวทอง

Vocal Techniques Analysis and Interpreta For Classical Vocal Performance of "Johnny"

Wongdao Vajaranant
Duangjai Thewtong

3. เครื่องหมายควบคุมลักษณะเสียงและจังหวะหยุด

บทเพลงนี้มีการใช้เครื่องหมายควบคุมลักษณะเสียง (articulation) หลายจุด เพลงมีความละเอียดดังที่ได้กล่าวไปว่ามีถึง 5 ท่อนที่มีเอกลักษณ์เฉพาะแต่ละแนว ดังนั้นแนวร้องจึงต้องมีความเด่นชัดในลักษณะเฉพาะของดนตรีแต่ละรูปแบบไปกับเปียโน การให้ความสำคัญในการร้อง staccato, slur, fermata, และ glissando มีวิธีการร้องและฝึกซ้อมเช่นเดียวกับเพลงที่ได้อธิบายไปแล้ว เพียงแต่ในเพลงนี้จะต้องมีการเน้นจังหวะที่แม่นยำ เนื่องจากเรื่องราวถูกแบ่งออกเป็น 5 ส่วนอย่างชัดเจน อีกจุดในด้านรายละเอียดคือจังหวะหยุดระหว่างประโยคในบทเพลงนั้น ผู้ร้องจะต้องพิจารณาให้ได้ว่าตรงไหนที่เป็นจุดพักหายใจได้จริง ๆ เพราะบางจุดดังเช่นในท่อนที่ 32 ถึงจังหวะแรกของท่อนที่ 35 นั้นถือเป็นประโยคเดียวกัน ไม่มีการหายใจ แม้จะมีเครื่องหมายหยุดครึ่งจังหวะก็ตาม แต่เนื่องจากจังหวะเร็วผู้ร้องจึงต้องตีความเอาว่าเครื่องหมายหยุดที่มีนั้นคือการพักไว้ในกาเตรียมใช้ support คือการทำงานของกล้ามเนื้อและกระบังลม สรุปลือการผ่อนเพื่อเตรียมร่างกายให้พร้อมออกแรงไม่ใช่เพื่อหายใจ เพราะขณะร้องนั้นจะเกร็งกล้ามเนื้อตลอดเวลาไม่ได้และเป็นการสิ้นเปลืองพลังงานโดยสูญเปล่า

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์/ อภิปรายผล

การขับร้องและแสดงออกมาได้ดีที่สุดนั้นต้องมีการเตรียมตัววางแผนในการแสดง มีความเพียรในการฝึกซ้อม ศึกษา หาข้อมูลทั้งด้านรายละเอียดทางดนตรี ทางารร้อง และภาษาต่างประเทศ มีการศึกษาเอกลักษณ์ของสีสันเสียง การตีความและน้ำเสียง ร่วมกับการรับฟังบทเพลงจากนักร้องต้นแบบหลายท่าน นำมาขัดเกลาตนเองตามความเหมาะสม ผู้แสดงนั้นจะต้องทุ่มเทและใช้เวลาฝึกฝนอย่างต่อเนื่องเป็นเวลานาน เริ่มต้นทันทีที่คัดเลือกบทเพลง ซึ่งนอกจากผู้แสดงจะมีความพร้อมทั้งกับบทเพลงแล้ว นักเปียโนผู้แสดงร่วมนั้นมีความสำคัญเป็นอย่างมากเพราะดนตรีที่ส่งถึงนักร้องและผู้ชมในวันแสดง และวันซ้อมนั้นถือเป็นส่วนสนับสนุนหลักของนักร้อง เมื่อนักเปียโนมีความรู้ความเข้าใจในบทเพลงอย่างลึกซึ้ง สามารถบรรเลงร่วมกับการขับร้องอย่างไพเราะเข้ากันได้ดี จะทำให้การแสดงน่าประทับใจและติดตามตรึงใจผู้ชม

บทเพลง Johnny ของเบนจามิน บริทเทน มีแนวทางการประพันธ์ที่มีองค์ประกอบของทำนองบางส่วนสร้างขึ้นจากดนตรี European art song , American popular song, European dance rhythms และ original European cabaret โครงสร้างของเพลงบทนี้แบ่งออกเป็น 5 ส่วน ได้แก่ A, B, C, D และ E ซึ่งแต่ละส่วนมีเอกลักษณ์ทั้งดนตรีและการเทคนิคการขับร้องที่แตกต่างกัน ตามลำดับได้แก่ Folk Song, Polka, Recitative & Aria, Waltz และ Tango ซึ่งผู้ร้องต้องทำความเข้าใจบทเพลง จากการฝึกฝนเทคนิคร้อง และวิเคราะห์ตีความบทเพลงเพื่อการถ่ายทอดการแสดงขับร้องบทเพลงที่มีคุณภาพ โดยการแสดงขับร้องเพลงบทนี้ได้รับการตอบรับจากผู้ชม และคณะกรรมการผ่านการประเมินการแสดงในระดับดีมากด้านเทคนิค การแสดง และวรรณกรรม

ข้อเสนอแนะ

ผู้แสดงมีข้อควรคำนึงในการแสดงดังนี้ ผู้แสดงนั้นต้องวางแผนและเตรียมตัวอย่างต่อเนื่องทันทีหลังการคัดเลือกบทเพลงทั้งด้านความเข้าใจในรายละเอียดทางดนตรีส่วนต่าง ๆ ของบทเพลงทุกบทเพลง จดจำเนื้อเพลง จังหวะและทำนองจนขึ้นใจ ฝึกฝนเทคนิคการร้องให้เหมาะสมกับสไตล์ของแต่ละบทเพลง ใส่ความรู้สึกลงในบทเพลงเพื่อให้ผู้ชมได้สัมผัสและมีส่วนร่วมไปกับความงดงามของบทเพลงที่นำเสนอ เตรียมพร้อมสภาพร่างกายและจิตใจของผู้แสดง ทดลองร้องเพื่อให้เกิดความคุ้นเคยกับสภาพอากาศและความก้องของเสียงภายในห้อง ทำสมาธิผ่อนคลายจิตใจให้สบายปรับอารมณ์ให้เป็นปกติ เพื่อเตรียมเข้าสู่บทเพลง

สิ่งที่สำคัญในการเป็นนักร้องและนักดนตรีนั้น ควรมีความรักและความจริงใจในบทเพลงและการแสดง เพราะดนตรีเป็นศาสตร์และศิลป์ที่ละเอียดอ่อน ต้องอาศัยทั้งความรู้และการสื่อสารทางอารมณ์ที่แท้จริงจึงจะออกมาอย่างเป็นธรรมชาติและไพเราะ อีกทั้งทัศนคติที่เปิดกว้างก็เป็นอีกปัจจัยสำคัญของนักร้องและนักแสดงเพื่อรับข้อมูลใหม่ ๆ รับฟังความคิดเห็นผู้อื่นทั้งด้านดีและไม่ดี นำมาประยุกต์และปรับปรุงตัวเองให้ดียิ่งขึ้นไปอยู่เสมอ

บรรณานุกรม

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3, กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์เกษกรรต์. 2552.

ดวงใจ ทิวทอง. *อรรถบทยการขับร้องกระบวนแบบและนวัตกรรมการขับร้อง*, กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์วิศคอมเซ็นเตอร์. 2560.

Brett, Philip. "Britten, Benjamin." *Grove Music Online*: Oxford University Press, 2013.

Brown , Oren L. *Discover Your Voice, How to Develop Healthy Voice Habits*. San Diego, California: Singular Publishing

เทคนิคการขับร้อง และการวิเคราะห์ ตีความ เพื่อการถ่ายทอดการแสดงขับร้อง คลาสสิกบทเพลง “Johnny”

วงดาว วัชรนันท์
ดวงใจ ทิวทอง

Vocal Techniques Analysis and Interpreta For Classical Vocal Performance of "Johnny"

Wongdao Vajaranant
Duangjai Thewtong

Group, Inc.1996.

Carpenter, Humphrey. *Benjamin Britten: A Biography*. London: Faber and Faber, 1992.

Marafioti, P. Mario. *Caruso's Method of Voice Production the Scientific Culture of the Voice*. Mineola. N.Y.: Dover Publications, INC.,1981.

Mason, Colin. "Benjamin Britten." *The Musical Times*, Vol. 89, No. 1261, 1948: 73-75.

Matthews, David. *Britten*. London: Haus Publishing, 2013.

Maxwell Davies, Peter, Nicholas Maw and others. "Benjamin Britten: Tributes and Memories", *Tempo, New Series, No. 120*, 1977.

Mitchell, Donald. "Britten, (Edward) Benjamin, Baron Britten (1913–1976)". *Oxford Dictionary of National Biography*: n.p. Oxford University Press, 2004.

Richrard, Aldrich and Willenbücher, Clara. *How to sing by Lilli Lehmann*. Mineola, N.Y.: Dover Publications, INC.,1993.

ดนตรีกันตรึมในพิธีบวงสรวงงานประเพณี ขึ้นเขาพนมรุ้ง

วีรวรรณ คชรัตน์*
บุษกร บินทสันต์**

Kantruem Music in Sacrifice Ceremony at Phanom Rung Historical Park

Weerawan Kotcharat*
Bussakorn Binson**

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องดนตรีกันตรึมในพิธีบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาพิธีกรรมการบวงสรวงแบบเขมรและดนตรีกันตรึมที่ใช้ในงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง ในพื้นที่อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

ผลการวิจัยพบว่า พิธีกรรมของการบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้งแบบเขมร แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ ส่วนที่ 1 พิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ และส่วนที่ 2 พิธีเชิญชวนให้ร่วมทำบุญบวงสรวง ในส่วนของพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ ประกอบด้วยขั้นตอนการจุดธูปเทียนบูชาพระรัตนตรัย การอัญเชิญเทพเทวดาตามบทสวด และการรำถวายมือ ในส่วนที่สอง ประกอบด้วยการร้องทักทายผู้ฟัง การเชิญชวนให้มาร่วมทำบุญ การเล่นกลองสดอูปมาอูปไมย ร้องโต้ตอบกัน และการกล่าวอวยพรผู้มาร่วมพิธี โดยมีอาจารย์เกรียงศักดิ์ ประทุมรัมย์ เป็นผู้ประกอบพิธีกรรม ในส่วนของดนตรีกันตรึมที่ใช้ในงาน บรรเลงด้วยเพลง 9 เพลง ได้แก่ เพลงเปิดวงเพลงที่ 1 เพลงเปิดวงเพลงที่ 2 เพลงสเรียม สะตือ เพลงรำปี (รำเปย) เพลงปทุมทอง เพลงทานอ เนียงนอ เพลงชะโละหน่าย เพลงสาวกันตรึม เพลงอายัยเวง เครื่องดนตรีในวงกันตรึมประกอบด้วย ซอกันตรึม 1 คัน กลองกันตรึม 2 ตัว กรับ 1 คู่ ฉาบเล็ก 1 คู่ และฉิ่ง 1 คู่ บรรเลงโดยวงกันตรึมคณะสุริยชัย ส.สไบทอง (เกรียงศักดิ์ ส.สไบทอง) นอกจากนี้ยังพบว่าดนตรีกันตรึมมีความเกี่ยวข้องและมีประโยชน์ในด้านต่าง ๆ 6 ด้าน คือ 1. ภาษากับการนำภาษามาใช้ในพิธีกรรม 2. โครงสร้างและความสัมพันธ์ของพิธีกรรม 3. บทบาทของดนตรีกันตรึมที่นำมาใช้ในพิธีกรรม 4. ดนตรีกันตรึมและดนตรีไทยในพิธีบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง 5. ศูนย์รวมของคนในท้องถิ่น 6. แหล่งเรียนรู้และภาพสะท้อนวิถีชีวิต

คำสำคัญ: กันตรึม/ พิธีบวงสรวง/ ประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง/ สุริยชัย ส.สไบทอง/ เกรียงศักดิ์ ส.สไบทอง/ เกรียงศักดิ์ ประทุมรัมย์/ พิธีกรรม

Abstract

This research aimed to investigate the sacred ceremony, steps of sacrifice and Kantruem Music used in the ceremony at Phanom Rung Historical Park, Chalerm Pra Kiat District, Buriram Province.

The result of the research found that there were two big parts of the ceremony. The first part was sacred ceremony and the second part was held to invite spectators to make merit and to sacrifice. The sacred ceremony started from the step of lighting candles to worship Buddha, inviting deity and gods, and the step of hand dance. The second part of the ceremony comprised the steps of greeting audience, inviting the audience to make merit, improvising, and blessing the participants. Mr. Kriangsak Paroonram was the master who performed both parts of the ceremony.

Kantruem music used in the ceremony comprised nine songs: the opening 1 and 2, Saraey Satue Song, Rampi, Patumthong, Tananiangnor, Cha-O-la-naay, Sao Kantruem, and Ayai weng. The musical instruments employed in this ceremony were: one Kantruem fiddle, two Kantruem drums, a pair of Kantruem sticks, a pair of big cymbals, and a pair of small cymbals. The Kantruem music was played by Suriyachai Sor Sabaithong Kantruem Band (Kriangsak Sor Sabaithong). The research also found that Kantruem music was related and advantageous in six aspects. They were: 1. language and language application in sacred ceremony; 2. structure and relationship with the ceremony; 3. roles of Kantruem music used in the ceremony; 4. Kantruem and Thai music employed in Phanom Rung festival; 5. local people center; and learning resources and reflection.

Keywords: Kantruem/ sacrifice/ Phanom Rung Festival/ Suriyachai Sor Sabaithong/ Kriangsak Sor Sabaithong/ Kriangsak Paroonram/ ceremony

* นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ks.weerawanedu@gmail.com

* Master's Degree in Master of Arts Program in Thai Music, Thai Music Department, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, ks.weerawanedu@gmail.com

** ศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, bsumrongthong@yahoo.com

ดนตรีกันตรึมในพิธีบวงสรวงงานประเพณี ขึ้นเขาพนมรุ้ง

วีรวรรณ คชรัตน์*
บุษกร บินทสันต์**

Kantruem Music in Sacrifice Ceremony at Phanom Rung Historical Park

Weerawan Kotcharat*
Bussakorn Binson**

** Professor Dr., Master of Arts Program in Thai Music, Thai Music Department, Faculty of Fine and Applied Arts,
Chulalongkorn University, bsumrongthong@yahoo.com

Received: 25/4/2018 Revised: 3/7/2018 Accepted: 16/7/2018

บทนำ

กันตรึม เป็นดนตรีพื้นบ้านของชาวอีสานใต้ นิยมเล่นในแถบจังหวัดสุรินทร์ ศรีสะเกษ และบุรีรัมย์ ที่สร้างความสนุกสนาน ครื้นเครง และยังเป็นดนตรีที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ เช่น บวงสรวง ไห่ครู ทำขวัญนาคน ฯลฯ เครื่องดนตรีในวงกันตรึม ประกอบไปด้วย ซอด้วง 1 คัน ขลุ่ย 1 เล้า กลองกันตรึม 2 ลูก ปี่อ้อ 1 เล้า ฉิ่ง 1 คู่ และเครื่องกำกับจังหวะตามความเหมาะสม¹

ในจังหวัดบุรีรัมย์ มีคณะกันตรึมสุริยะชัย ส.สไบทอง นำวงโดยอาจารย์เกรียงศักดิ์ ปะรุณรัมย์ ศิลปินมรดกอีสานใต้ ผู้เป็นทั้งพนักงานราชการสายครูผู้สอน โรงเรียนพลับพลาชัยพิทยาคม ผู้ก่อตั้งวงสุริยะชัย ส.สไบทอง ผู้ประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ และเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญทางด้านดนตรีกันตรึมของชาวจังหวัดบุรีรัมย์ นอกจากดนตรีกันตรึมที่เป็นสืบทอดของชาวบุรีรัมย์แล้ว สถานที่ท่องเที่ยวหลักที่อยู่บ้านเมืองมายาวนาน นั่นก็คือ ปราสาทพนมรุ้ง

ปราสาทพนมรุ้ง เป็นปราสาทหินที่สร้างขึ้นจากหินทรายสีชมพู ตั้งอยู่ที่ตำบลตาเป็ก อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ เพื่อใช้เป็นศาสนสถานบูชาพระศิวะ โดยมีความเชื่อว่าพระศิวะเป็นเทพเจ้าสูงสุด² ตามความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู ลัทธิไศวนิกาย ซึ่งคำว่าพนมรุ้ง มาจากคำว่า “วนรุง” ในภาษาเขมร แปลว่า ภูเขาใหญ่³ ซึ่งตรงกับเอกสารออนไลน์ในฐานข้อมูลโบราณสถานสำคัญในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ศูนย์ศึกษาศิลปกรรมโบราณในเอเชียอาคเนย์ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร ว่า “วนรุง แปลว่า ภูเขาอันกว้างใหญ่”⁴

นักโบราณคดี ได้ศึกษาหลักฐานต่าง ๆ รวมถึงจารึกที่พบในบริเวณปราสาท สันนิษฐานได้ว่าปราสาทแห่งนี้ สร้างขึ้นในช่วงสมัยพุทธศตวรรษที่ 15-18 และมีเรื่องราวเกี่ยวกับผู้สร้างปราสาทหลังนี้ว่า

ผู้สร้างปราสาทพนมรุ้ง คือ นเรนทราทิตย์ ซึ่งเป็นโอรสของพระเจ้าธรณินทรวรมันที่ 1 และพระนางภูปติพรธิดาลักษมีเทวี เมื่อพระเจ้าสุริยวรมันที่ 2 (เป็นหลาน) ฆ่าธรณินทรวรมันที่ 1 ผู้เป็นลุงตายแล้วขึ้นครองราชสมบัติในราวพุทธศตวรรษที่ 17 ต่อมาได้สร้างปราสาทนครวัดถวายให้เป็นที่สถิตย์ของพระนารายณ์ ตามความเชื่อของศาสนาฮินดู ไชยวัฒนิกาย นเรนทราทิตย์ผู้มีศักดิ์เป็นญาติของสุริยวรมันที่ 2 จึงได้เดินทางออกจากเมืองพระนครหลวง ราชอาณาจักรกัมพูชา จนกระทั่งได้เลือกเอายอดเขาพนมรุ้ง หรือที่กล่าวถึงในศิลาจารึก “วนมรุง” เป็นสถานที่สร้างเทวสถานปราสาทพนมรุ้งถวายแด่พระศิวะ ตามลัทธิไศวนิกาย แล้วผนวชเป็นฤๅษีบำเพ็ญพรตภาวนาจนตบะแก่กล้า เป็นมहाฤๅษีณ ปราสาทพนมรุ้ง⁵

โดยภายหลังศาสนสถานแห่งนี้ ได้ถูกดัดแปลงให้กลายเป็นพุทธสถาน เมื่อพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 ซึ่งนับถือพุทธศาสนา ลัทธิมหายาน เช่นเดียวกับความเห็นของสรเชต วรคามวิชัย จากหนังสือบุรีรัมย์ ภูมิหลังประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมกล่าวว่า “ในพุทธศตวรรษที่ 18 พระเจ้าชัยวรมันที่ 7 แห่งอาณาจักรขอม ได้หันมานับถือพุทธศาสนา ลัทธิมหายาน เทวสถานแห่งนี้จึงได้รับการดัดแปลงเป็นศาสนสถานในพุทธศาสนาช่วงนั้น”⁶

ในสมัยก่อนที่ปราสาทพนมรุ้งยังถูกปล่อยให้ทิ้งร้างอยู่นั้น ก็ได้มีผู้นำพระพุทธรูปมาจำลองไปประดิษฐานไว้ที่ปรางค์น้อย (ไม่ทราบประวัติ) ต่อมาในปี พ.ศ. 2481 ได้มีพระอาจารย์จากวัดท่าประสิทธิ์ จังหวัดสุรินทร์ เดินทางเพื่อไปวัดปัสสนากรรมฐานบนเขาพนมรุ้ง ซึ่งยังไม่มีถนนหนทางขึ้นสู่เขา ท่านจึงได้ชักชวนให้ญาติโยมสาธุชนทั้งหลาย รวมถึงชาวบ้านในละแวกนั้น ให้มาช่วยกันถางทางขึ้นสู่ตัวปราสาท เมื่อแล้วเสร็จจึงมีการจัดงานเฉลิมฉลอง และเมื่อวันที่ 29 มีนาคม พ.ศ. 2534 จังหวัดบุรีรัมย์ ร่วมกับกรมศิลปากรและการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยจัดงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้งขึ้นเป็นครั้งแรก

และเนื่องจากประเพณีความเชื่อของชาวไทยที่ว่า ก่อนจะทำการงานใด ๆ จะทำพิธีบอกกล่าวผิบรรพบุรุษให้มาช่วยอำนวยความสะดวกให้งานลุล่วงไปได้ด้วย จึงมีการจัดงานบวงสรวงขึ้น ด้วยเหตุนี้ ผู้นิพนธ์ได้เล็งเห็นความสำคัญ จึงศึกษาค้นคว้าและทำการวิจัยเรื่องดนตรีกันตรึม

1. สรเชต วรคามวิชัย, “บุรีรัมย์ภูมิหลังประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม,” (บุรีรัมย์: สภาวัฒนธรรมจังหวัดบุรีรัมย์ กระทรวงวัฒนธรรม, 2555), 168.

2. วิมล ขอบสุข และคณะ, “ที่นี่...บุรีรัมย์,” (บุรีรัมย์: ม.ป.ท., 2555), 45-46.

3. พดิน ภูมาศ และคณะ, “เส้นทางท่องเที่ยวทางวัฒนธรรม 9 เส้นทาง 8 วิถีไทย จังหวัดบุรีรัมย์,” (บุรีรัมย์: ม.ป.ท., 2559), 33.

4. “ปราสาทพนมรุ้ง,” ศูนย์ศึกษาศิลปกรรมโบราณในเอเชียอาคเนย์ คณะโบราณคดี, บันทึกข้อมูลเมื่อ 25 มีนาคม 2561, http://www.archae.su.ac.th/art_in_thailand/?q=node/102.

5. ศาคุณ ศิริพานิช และคณะ, “บุรีรัมย์ 34,” (บุรีรัมย์: ม.ป.ท., 2534), 23-24.

6. สรเชต วรคามวิชัย, *บุรีรัมย์ภูมิหลังประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม* (บุรีรัมย์: สภาวัฒนธรรมจังหวัดบุรีรัมย์ กระทรวงวัฒนธรรม, 2555), 131.

ดนตรีกันตรึมในพิธีบวงสรวงงานประเพณี ขึ้นเขาพนมรุ้ง

วีรวรรณ คชรัตน์
บุษกร บินทสันต์

Kantruem Music in Sacrifice Ceremony at Phanom Rung Historical Park

Weerawan Kotcharat
Bussakorn Binson

ในพิธีบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง (พิธีเขมร) เพื่อเป็นส่วนหนึ่งในการช่วยพัฒนาและอนุรักษ์ดนตรีกันตรึม อันเป็นดนตรีพื้นเมืองของ
ชาวจังหวัดบุรีรัมย์และเผยแพร่องค์ความรู้ให้ปรากฏสืบไป

วัตถุประสงค์และขอบเขตของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาพิธีกรรมการบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง
2. เพื่อศึกษาดนตรีกันตรึมที่ใช้ในงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง

วิธีดำเนินการวิจัย

ในการวิจัยเรื่องดนตรีกันตรึมในพิธีบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยแบ่งวิธีการ
ดำเนินการเป็น 5 ขั้นตอน คือ

ขั้นตอนที่ 1 ศึกษาและรวบรวมข้อมูลเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับดนตรีกันตรึม และพิธีกรรม ที่เกี่ยวข้องกับการบวงสรวง
จากแหล่งต่าง ๆ ได้แก่ สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุด
คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดมหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ และห้องสมุดมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์

ขั้นตอนที่ 2 ศึกษาและรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับพิธีบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้งจากการสัมภาษณ์ผู้ประกอบพิธี และผู้เข้าร่วม
งาน แบ่งออกเป็น 5 กลุ่ม คือ

กลุ่มที่ 1 ผู้ประกอบพิธีบวงสรวง ข้อมูลสัมภาษณ์จากอาจารย์เกรียงศักดิ์ ประทุมรัมย์

กลุ่มที่ 2 นักดนตรีวงกันตรึมคณะสุริยะชัย ส.ส.ไบทอง จำนวน 6 คน ได้แก่

- นายขวัญ โสประโคน นักดนตรี
- นายเอกสิทธิ์ จันตรง นักดนตรี
- นายสัจจะ แก้วพนัสเจริญ นักดนตรี
- นายสุทิน มะลิซ้อน นักดนตรี
- นายวุฒิพงษ์ เพกประโคน นักดนตรี
- นายวุฒิพร เพกประโคน นักดนตรี

กลุ่มที่ 3 ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องในการจัดงานพิธีบวงสรวง

- นางสาววิมล ชอบสุข ท่องเที่ยวและกีฬาจังหวัดบุรีรัมย์
- นางสาววิรุณ ชครัตน์ ผู้จัดการจัดงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้งประจำปี พ.ศ. 2561
- นางสาวเพชรรัตน์ ภูมาศ นายอำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์
- นายสินวัตร วาฬประโคน เจ้าหน้าที่ประชาสัมพันธ์องค์การบริหารส่วนตำบลจะเข้
- ว่าที่ร้อยตรีน้ำเพชร คชเสนี สัตยารักษ์ ผู้ร่วมแสดงในงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง ปี พ.ศ. 2542 – 2558

กลุ่มที่ 4 ผู้เข้าร่วมพิธีบวงสรวง ได้แก่

- นางสาวนันทพรพานิชย์ ผู้จัดการ บริษัทเอกชน
- นางสาวภัทรพรรณ คำเสนา อาจารย์โรงเรียนวัดแจ้ง
- นางสาวรัตนพร งามยิ่ง เลขานุการ บริษัทเอกชน
- นางสาวเอมอร อุดมสุข พนักงานบัญชี บริษัทเอกชน
- นางสาวสุวิภาดา นิมาจารย์ นักศึกษามหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์
- นางสาวสุวดี สีน้าเงิน นักศึกษามหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์
- นางสาววิจิตร เจริญชัย นักศึกษาวิทยาเทคนิคบุรีรัมย์
- ภักธรนิธ เตียมรัมย์ เจ้าหน้าที่องค์การบริหารส่วนจังหวัด
- นายภาณุไนย ปรีรัมย์ ช่างภาพอิสระ
- นายเกียรติชัย เวสรวงกูร ช่างภาพ บริษัทเอกชน
- นายภคินทร ไททองหลาง เจ้าหน้าที่พัฒนาชุมชนจังหวัดบุรีรัมย์

ดนตรีกันตรึมในพิธีบวงสรวงงานประเพณี ขึ้นเขาพนมรุ้ง

วีรวรรณ คชรัตน์
บุษกร บิณฑสันต์

Kantruem Music in Sacrifice Ceremony at Phanom Rung Historical Park

Weerawan Kotcharat
Bussakorn Binson

กลุ่มที่ 5 ผู้ถอดทำนองเพลงและหน้าทับกลองกันตรึม นายจักรพงษ์ สมพร อาจารย์สาคิของสถาบันวิจัยพัฒนาและสาธิตการศึกษา
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ขั้นตอนที่ 3 ศึกษาและเข้าร่วมสังเกตการณ์ รวบรวมข้อมูลจากการเข้าร่วมพิธีบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง ปี พ.ศ. 2561
ขั้นตอนที่ 4 สรุปผลการศึกษา

ผลการวิจัย

1. ศึกษาพิธีและขั้นตอนการบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง



ภาพที่ 1 ด้านหน้าของปราสาทพนมรุ้ง
ที่มา : นายวัฒนา จันทรเจริญ

ปราสาทพนมรุ้ง เป็นปราสาทหินที่สร้างขึ้นจากหินทรายสีชมพู เพื่อใช้เป็นศาสนสถานบูชา ตามความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู
ลัทธิไศวนิกาย ภายหลังศาสนสถานแห่งนี้ ได้ถูกดัดแปลงกลายเป็นพุทธสถาน



ภาพที่ 2 การแสดงแสง สี เสียงชุดมหาเทวาลัยพนมรุ้ง ปี 2556
ที่มา : ว่าที่ร้อยตรีน้ำเพชร คชเสนี สัตยารักษ์

ในสมัยก่อนที่ปราสาทพนมรุ้งยังถูกปล่อยให้ร้างอยู่นั้น ได้มีผู้นำพระพุทธรูปมาจำลองไปประดิษฐานไว้ที่ปรางค์น้อย (ไม่ทราบประวัติ)
ต่อมาในปี พ.ศ. 2481 ได้มีพระอาจารย์จากวัดท่าประสิทธิ์ จังหวัดสุรินทร์ เดินทางเพื่อไปโปรยส่นากรรมฐานบนเขาพนมรุ้ง ซึ่งยังไม่มีถนนหนทาง
ขึ้นสู่เขา ท่านจึงได้ชักชวนให้ญาติโยมสาธุชนทั้งหลาย รวมถึงชาวบ้านในละแวกนั้น ให้มาช่วยกันทางขึ้นสู่ตัวปราสาท ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา
ทุกปีช่วงวันขึ้น 15 ค่ำ เดือน 5 ชาวบ้านจากอำเภอใกล้เคียง จึงนิยมไปทำบุญตามประเพณี เช่น ทำบุญสงกรานต์ ณ เขาพนมรุ้ง จนกลายเป็น
ประเพณีสืบมา และต่อมาภายหลัง เมื่อวันที่ 29 มีนาคม พ.ศ. 2534 จังหวัดบุรีรัมย์ ร่วมกับกรมศิลปากรและการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย
จัดงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้งขึ้น

ในช่วงเวลากลางคืนจะมีการแสดง แสง สี เสียง ที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับการก่อตั้งปราสาทพนมรุ้ง ซึ่งมีรูปแบบการนำเสนอที่เปลี่ยนแปลง
และแตกต่างกันออกไปในแต่ละปี โดยมีความคล้ายคลึงกันในด้านเนื้อหา ซึ่งเรื่องราวที่นำมาแสดงนั้น อ้างอิงมาจากวิทยานิพนธ์ระดับปริญญา

ดนตรีกันตรึมในพิธีบวงสรวงงานประเพณี ขึ้นเขาพนมรุ้ง

วีรวรรณ คชรัตน์
บุษกร บินทสันต์

Kantruem Music in Sacrifice Ceremony at Phanom Rung Historical Park

Weerawan Kotcharat
Bussakorn Binson

มหามณิฑิตในสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เรื่อง จารึกพบที่ปราสาทพนมรุ้ง พ.ศ. 2521



ภาพที่ 3 การแสดงแสง สี เสียงเรื่องศรัทธาธิวณภูมิตร เรื่องวิจิตรคุณค่าพนมรุ้ง ปี พ.ศ. 2561
ที่มา : นางสาวภัทรพรรณ คำเสนา

การจัดการแสดง แสง สี เสียง ในงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้งของทุกปีนั้น ในสมัยก่อนจะจัดการแสดงบริเวณลานด้านหน้าตัวปราสาท และมีการจัดเก็บค่าเข้าชมบัตรละ 500 บาท จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2560 จนถึงปัจจุบัน นายอนุสรณ์ แก้วกังวาล ผู้ว่าราชการจังหวัดบุรีรัมย์ ได้มีการเปลี่ยนแปลงให้จัดการแสดงขึ้นบนเวที ณ บริเวณลานวัฒนธรรมด้านล่าง โดยมีวัตถุประสงค์ให้นักท่องเที่ยวที่มาเที่ยวชมงาน สามารถขึ้นไปชมตัวปราสาทได้ในคราวเดียวกัน และบริเวณลานวัฒนธรรมยังเป็นศูนย์รวมอาหาร เครื่องดื่ม การแสดง ซึ่งท่านผู้ว่าราชการจังหวัดบุรีรัมย์ ต้องการเน้นให้นักท่องเที่ยวอยู่รวมกันเป็นจุด ไม่ต้องเร่งรีบรับประทานอาหารแล้วขึ้นไปชมการแสดง อีกทั้งยังให้นักท่องเที่ยวได้ชมการแสดงโดยไม่เสียค่าใช้จ่ายใด ๆ อีกด้วย⁷



ภาพที่ 4 พิธีบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้งแบบไทย พ.ศ. 2561
ที่มา : ภคินทร์ ไททองกลาง

พิธีกรรมการบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง

ตามความเชื่อของชาวไทยนั้น ก่อนที่การจัดงานใด ๆ จะมีการบวงสรวงขึ้น เพื่อบอกกล่าวต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ณ บริเวณนั้น รวมถึงเทพยดา และผีปู่ ย่า ตา ยาย บรรพบุรุษทั้งหลาย ให้มาร่วมอำนวยการพรให้กิจการงานใด ๆ สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี ด้วยเหตุนี้จึงมีการจัดพิธีบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้งขึ้น โดยมีการเชิญพราหมณ์มาทำพิธี มีการจัดเครื่องเซ่นไหว้ มีการรำถวายมือและมโหรีพาทย์พิธีมาร่วมบรรเลงประกอบพิธี ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2532 เป็นต้นมา

7. สันวตร วาสีประโคน, “การจัดการแสดง แสง สี เสียง ในงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง,” สัมภาษณ์โดย วีรวรรณ คชรัตน์, 30 มีนาคม 2561.

ดนตรีกันตรึมในพิธีบวงสรวงงานประเพณี ขึ้นเขาพนมรุ้ง

วีรวรรณ คชรัตน์
บุษกร บินทสันต์

Kantruem Music in Sacrifice Ceremony at Phanom Rung Historical Park

Weerawan Kotcharat
Bussakorn Binson

ต่อมาในปี พ.ศ. 2555 ระหว่างการทำพิธีบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้งนั้น ก็เกิดเหตุการณ์มหัศจรรย์ขึ้น อาจารย์เกรียงศักดิ์ ประทุมรัมย์ กล่าวว่า

ชาวไทยไม่ว่าจะทำอะไรก็ต้องคอยบอกกล่าวบรรพบุรุษ ครูอาจารย์ ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาให้ พอจะทำงานทำการอะไรก็ต้องคอยบอกคอยกล่าว ก็เลยมีการทำพิธีบวงสรวงขึ้น เมื่อก่อนเขาใช้พราหมณ์ ที่มาทำพิธีจากส่วนกลาง คือ ภาษาไทย ใช้ดนตรีปี่พาทย์บรรเลง ที่นี้พอเริ่มพิธีบวงสรวงไปสักพัก มีองค์ ลงมาประทับ ก็ฟังกันไม่รู้เรื่องว่าพูดอะไรกัน ก็ต้องวิ่งลงมาถามครูด่านล่าง เพราะองค์ลงแล้วพูดภาษา เขมร เขาพูดว่ารู้มัยว่าวันนี้คนมาทำอะไรเยอะแยะไปหมด พูดอะไรก็ไม่รู้เรื่อง ฟังไม่เข้าใจ ก็ผีบรรพบุรุษ คนที่เขาเคยอยู่ที่นั่น แถบนี้ เขาก็ฟังภาษาไทยไม่รู้เรื่อง ฟังออกแต่เขมร หลังจากปีนั้นเขาก็เลยให้ครูมาทำ พิธีบวงสรวงด้วยเลย แต่ละปีก็เลยต้องมีการใช้พราหมณ์สองฝั่ง คือพราหมณ์ส่วนกลางและส่วนท้องถิ่น ถ้าไม่ตามนี้จะต้องมีเหตุการณ์อะไรเกิดขึ้นสักอย่าง⁸

ด้วยเหตุนี้จึงมีการบวงสรวงแบบท้องถิ่น คือ ใช้ภาษาเขมรและวงดนตรีกันตรึม โดยอาจารย์เกรียงศักดิ์ ประทุมรัมย์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2556 จนถึงปัจจุบัน (ปี พ.ศ. 2561) บริเวณลานหน้าปราสาทพนมรุ้ง แต่ในปีนี้ (ปี พ.ศ. 2561) มีการเปลี่ยนแปลงโดย นายอนุสรณ์ แก้วกังวาล ท่าน ผู้ว่าราชการจังหวัดบุรีรัมย์ ให้จัดพิธีบวงสรวงแบบเขมร ขนาดกลาง และเปลี่ยนจากสถานที่ลงมานบนเวทีกันตรึม ณ ลานวัฒนธรรม พร้อมทั้งจัด ขึ้น 3 วัน ก่อนการแสดง คือวันที่ 30 มีนาคม – 1 เมษายน 2561 เพื่อให้นักท่องเที่ยวได้มีโอกาสได้ชมประเพณีของไทยที่มีมาตั้งแต่โบราณ ด้วย⁹



ภาพที่ 5 พิธีบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง แบบเขมร ปี พ.ศ. 2561
ที่มา : นางสาวภัทราพรณ ดำเสนา

ขั้นตอนในการบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง

การจัดพิธีบวงสรวงงานประเพณีแบบท้องถิ่น หรือแบบเขมร แบ่งออกเป็น 2 ช่วง คือ ช่วงพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ และช่วงพิธีเชิญชวนให้ ร่วมทำบุญบวงสรวง

ช่วงที่ 1 ช่วงพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ ใช้เวลาประมาณ 15 นาที มี 3 ขั้นตอน ดังนี้

1. จุดธูปเทียนบูชาพระพุทธรูป พระธรรม พระสงฆ์ เทพเทวา เจ้าที่ เพื่อขอขมาและบอกกล่าว
2. สวดอัญเชิญเทพเทวา บอกกล่าวครูบาอาจารย์ บิดา มารดา บุรพมหากษัตริย์ สังค์ศักดิ์สิทธิ์ ขอพรขอขมาเพื่อให้การแสดง ประสบผลสำเร็จ
3. การรำถวายมือ เพื่อเป็นการบูชาสังค์ศักดิ์สิทธิ์

8. เกรียงศักดิ์ ประทุมรัมย์, “พิธีการบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง,” สัมภาษณ์โดย วีรวรรณ คชรัตน์, 30 มีนาคม 2561.

9. ลินวัตร วาสีประโคน, “พิธีการบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง ประจำปี พ.ศ. 2561,” สัมภาษณ์โดย วีรวรรณ คชรัตน์, 30 มีนาคม 2561.

ดนตรีกันตรึมในพิธีบวงสรวงงานประเพณี ขึ้นเขาพนมรุ้ง

วีรวรรณ คชรัตน์
บุษกร บินทสันต์

Kantruem Music in Sacrifice Ceremony at Phanom Rung Historical Park

Weerawan Kotcharat
Bussakorn Binson

ช่วงที่ 2 พิธีเชิญชวนให้ร่วมทำบุญบวงสรวง ใช้เวลาประมาณ 15–20 นาที มี 3 ขั้นตอน ดังนี้

1. ร้องทักทายผู้ฟัง เชิญชวนให้มาร่วมสร้างบุญบวงสรวงเช่นไหว้บูชาพญานาคราช
2. เล่นกลอนอุปมาอุปไมย กล่าวถึงงานพนมรุ้ง สถานที่ วัน เวลา สิ่งรอบข้าง อาทิ ร้านค้าที่มาจัดกิจกรรมที่จะมีขึ้นในงานวันนี้ เป็นต้น
3. กล่าวอวยพรผู้เข้าร่วมงาน

สิ่งศักดิ์สิทธิ์และชั้นของครูเทพในการบวงสรวง

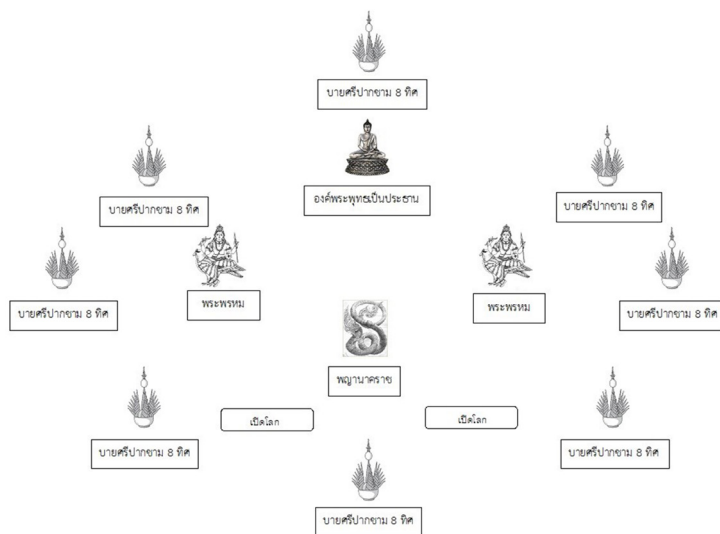
ในการบวงสรวงทุก ๆ ครั้ง จะมีการกล่าวคำบูชา อัญเชิญ เทพเทวดา สิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ ให้มาร่วมรับรู้และอำนวยการอวยพรให้กับกิจการงานใด ๆ ที่กำลังจะกระทำการนั้นให้สำเร็จลุล่วง อาจารย์เกรียงศักดิ์ ประทุมรัมย์ ได้กล่าวถึงการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ รวมถึงการตั้งโต๊ะหมู่บูชา ซึ่งมีการแบ่งเป็น 4 ชั้น ดังนี้

ชั้นที่ 1 พระพุทธรูป เป็นประธาน

ชั้นที่ 2 พระพรหม

ชั้นที่ 3 พญานาคราช

ชั้นที่ 4 เปิดโลก หมายถึงเทพ เทวดาทั้งหมดที่มีได้ถูกกล่าวถึง ทั้งผู้ที่เป็นเทพและผู้ที่เคยเป็นมนุษย์ ที่อยู่ในรูปของพระเครื่องรูปภาพ เป็นต้น



ภาพที่ 6 การจัดโต๊ะหมู่สำหรับบวงสรวงบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์และเทพเทวดา
ที่มา : นางสาววีรวรรณ คชรัตน์

บริเวณโดยรอบจะตั้งบายศรีปากชามไว้ทั้งหมด 8 ทิศ คือ ทิศตะวันออก ทิศตะวันออกเฉียงใต้ ทิศตะวันออกเฉียงเหนือ ทิศใต้ ทิศเหนือ ทิศตะวันตก ทิศตะวันตกเฉียงใต้ และทิศตะวันตกเฉียงเหนือ

ข้อห้าม ข้อบังคับ และการปฏิบัติตนในการประกอบพิธีกรรม

อาจารย์เกรียงศักดิ์ ประทุมรัมย์ ได้กล่าวถึงเรื่องข้อห้ามและข้อบังคับต่าง ๆ ว่า “กฎข้อบังคับ ข้อปฏิบัติหรือข้อห้ามต่าง ๆ มันขึ้นอยู่กับตัวบุคคล ไม่มีตายตัว ขึ้นอยู่กับว่าใครนับถืออะไร นับถือการปฏิบัติอย่างไร ฉะนั้นแต่ละวงจะไม่เหมือนกัน”¹⁰

ข้อปฏิบัติและข้อห้ามต่าง ๆ มีดังนี้

1. ห้ามตั้งเวที หรือตั้งวงดนตรีหันหน้าไปทางทิศตะวันตก เพราะเป็นทิศอัปมงคล

10. เกรียงศักดิ์ ประทุมรัมย์, “ข้อห้าม ข้อบังคับและการปฏิบัติตนในการประกอบพิธีกรรม,” สัมภาษณ์โดย วีรวรรณ คชรัตน์, 30 มีนาคม 2561.

ดนตรีกันตรึมในพิธีบวงสรวงงานประเพณี ขึ้นเขาพนมรุ้ง

วีรวรรณ คชรัตน์
บุษกร บินทสันต์

Kantruem Music in Sacrifice Ceremony at Phanom Rung Historical Park

Weerawan Kotcharat
Bussakorn Binson

2. ห้ามลอดเชือก ราวตากผ้า เชือกต่าง ๆ ที่ถูกขึงไว้ หรือห้ามลอดบันได ห้ามสวมผ้าถุงจากบนหัว เพราะจะทำให้ของที่มีอยู่ในตัวเสื่อม เนื่องจากเรามีครู
3. ห้ามรับประทานผักที่ผ่าแบบขวางตรงกลางลูก เพราะเชื่อว่าจะทำให้ของที่มีอยู่ในตัวเสื่อม หากผ่าตามแนวนอนสามารถรับประทานได้
4. ถือศีล 5
5. ห้ามรับประทานอาหารในงานอัมงคล อาทิ งานศพ โดยข้อนี้เป็นความเชื่อส่วนบุคคลว่า หากรับประทานเข้าไปแล้วจะรู้สึกปวดหัว เกิดอาการมึนงง

ตัวอย่างบทสวดและความหมาย

เทพ นิสม สมา สิ่งศักดิ์สิทธิ์ มิ่งมิตร มงคลน้อมลือมหาเทวาลัย สมาโวโย กุณ เปรอะกุด ขยม สม สมาสมาคุณเปรี๊ธัม สมสมานอกุณเปรี๊ธัม รัมเทิดอ่อง ๆ นังโลก เวยโลกกา ขอขมา พระภูมิ เจ้าที่ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ณ มหาเทวาลัย นวลือ ปราสาทพนมรุ้ง นิ เฮย เปราะ เสรี ยานังสม จำริง จริง สิ่ง บิอดกันตรึม ทางโบราณ แดล สถิต นวล กะน่อง สถาน ขยม ลิก มะเรียมได คีอบ คีลือเกศา อันขยม กราบ บังคม องมหาเทวาลัย ว่ากราบบังคม ดวงวิญญาน ลูกขดัย สรับ แดล บาน สาบ มหาเทวาลัย ตุก โนย กะน่อง ลือ แผ่นเดี้ย เปราะ เสรี เว้ย เปราะ เสรี กาลนา แดลขยมโม จัมริง สิ่งศักดิ์สิทธิ์ แดลบาน จริง สมบวงสรวง องค์มหาเทวาลัย แดล นวล ลือ ปราสาท นิ เฮย เดี้ย เปราะ เสรี ขยม สม สมาสมา เอะเฮง เปราะ เสรี ตา เขีย แดลบาน นวล จำ สดับ ขยม จริง ร่าย รับ ปรับเฮย ติด¹¹

คำแปล ผมขอขมาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ มิ่งมิตรมงคลที่อยู่บนมหาเทวาลัย ขอขมาสิ่งที่มีพระคุณ ขอขมาคุณพระธรรมที่มีบุญบารมีทั่วทั้งโลก ขอขมาพระภูมิเจ้าที่ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ณ มหาเทวาลัย ที่อยู่บนปราสาทพนมรุ้งนี้แล้ว หวังชายจะขอละเล่นกันตรึมทางโบราณ ที่สถิตอยู่ข้างในสถาน ผมขอยกนิ้วมือทั้งสิบไว้เหนือหัวผม กราบบังคมองค์มหาเทวาลัย กราบบังคมดวงวิญญาน พระมหากษัตริย์ที่ได้สร้างมหาเทวาลัยเอาไว้ในบนแผ่นดิน ชายหญิง สิ่งที่ผมมาร้องเล่นต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ที่ได้ร้องเล่น ขอบวงสรวงองค์มหาเทวาลัยที่ได้อยู่ในปราสาทนี้แล้ว ทั้งชายหญิงและผมขอขมา หวังชาย ตายาย ที่ได้อยู่ฟัง ผมร้อง ร่ายรำ อีกครั้ง¹²



ภาพที่ 7 ช่วงพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ นางรำจะนั่งลงพนมมือไหว้
ที่มา : นางสาววีรวรรณ คชรัตน์

ส่วนการจัดเตรียมเครื่องเซ่นไหว้ที่ใช้ประกอบการบวงสรวง จากการสัมภาษณ์อาจารย์เกรียงศักดิ์ ประทุมรัมย์ ผู้ประกอบพิธี กล่าวไว้ว่าประกอบด้วย 7 ประการ ได้แก่

1. ผลไม้มงคล 5 อย่าง หรือ 9 อย่าง เช่น ส้ม กล้วย สับปะรด มะพร้าว แก้วมังกร แอปเปิ้ล ส้มจีน จำนวนผลไม้ขึ้นอยู่กับงบประมาณที่ตั้งไว้สำหรับการบวงสรวง โดยปี พ.ศ. 2561 นี้ ใช้เพียง 5 อย่าง คือ ส้ม แอปเปิ้ล แก้วมังกร กล้วย และมะพร้าว
2. ขนมนมกล 9 อย่าง

11. เกรียงศักดิ์ ประทุมรัมย์, “ตัวอย่างบทสวดที่นำมาใช้ในพิธีบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง,” สัมภาษณ์โดย วีรวรรณ คชรัตน์, 30 มีนาคม 2561.

12. สุวดี สีน้าเงิน, “แปลความหมายบทสวดตัวอย่างบทสวดพิธีบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้งเป็นภาษาไทย,” สัมภาษณ์โดย วีรวรรณ คชรัตน์, 5 เมษายน 2561.

ดนตรีกันตรึมในพิธีบวงสรวงงานประเพณี ขึ้นเขาพนมรุ้ง

วีรวรรณ คชรัตน์
บุษกร บินทสันต์

Kantruem Music in Sacrifice Ceremony at Phanom Rung Historical Park

Weerawan Kotcharat
Bussakorn Binson



ภาพที่ 8 เครื่องเซ่นไหว้
ที่มา : นางสาววีรวรรณ คชรัตน์

3. ขนมห่มขาว ขนมห่มแดง
4. น้ำสีก เช่น น้ำอติลา น้ำส้ม น้ำองุ่น โดยปี พ.ศ. 2561 นี้ใช้น้ำส้มเพียงอย่างเดียว
5. เหล้าขาว 1 ขวด โดยในปี พ.ศ. 2561 นี้เพิ่มเป็นเหล้าขาว 2 ขวด
6. พานบายศรีพญานาคชุดใหญ่
7. ดอกไม้ ธูป เทียน และเงินปากพญานาค¹³

2. ศึกษาดนตรีกันตรึมในพิธีบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง

ในการบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง มีการนำวงดนตรีกันตรึมคณะสุริยชัย ส.สไบทอง เข้ามาบรรเลงประกอบในพิธี โดยมีเครื่องดนตรีทั้งหมด 6 ชิ้น ได้แก่ ซอกันตรึม 1 คัน กลองกันตรึม 2 ใบ ฉิ่ง 1 คู่ กรับ 1 คู่ และฉาบ 1 คู่ ส่วนเพลงที่นำมาใช้ในพิธีนั้นมีอยู่หลายร้อยเพลงด้วยกัน จากการสัมภาษณ์นักดนตรีหัวหน้านาง นายขวัญ โสประโคน กล่าวว่า “เพลงที่นำมาใช้ประกอบการแสดง มีมากมายหลายร้อยเพลง แต่เพลงที่นิยมนำมาใช้ประกอบช่วงพิธีกรรมมีไม่กี่เพลง บางเพลงมีชื่อ บางเพลงก็ไม่มี เรียกตามชื่อคนที่นำเพลงมาเล่นบ้าง ขึ้นอยู่กับว่าคนร้องจะร้องอะไร ส่วนใหญ่ครูเกรียงศักดิ์จะร้องดันสด”¹⁴

โดยการบรรเลงประกอบพิธีบวงสรวงประจำปี พ.ศ. 2561 เพลงที่นำมาใช้ในการบวงสรวงทั้งหมด 9 เพลง ได้แก่

1. เพลงเปิดวง เพลงที่ 1
2. เพลงเปิดวง เพลงที่ 2
3. เพลงส่าย สะตือ
4. เพลงรำปี (รำเปย)
5. เพลงปทุมทอง
6. เพลงทานอ เนียงนอ
7. เพลงชะโละหน้าย
8. เพลงสาวกันตรึม
9. เพลงอายยเวง

13. เกรียงศักดิ์ ประทุมมัย, “เครื่องเซ่นไหว้ในพิธีการบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง ปี 2561,” สัมภาษณ์โดย วีรวรรณ คชรัตน์, 30 มีนาคม 2561.

14. ขวัญ โสประโคน, “เพลงในพิธีการบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง ปี 2561,” สัมภาษณ์โดย วีรวรรณ คชรัตน์, 30 มีนาคม 2561.

ดนตรีกันตรึมในพิธีบวงสรวงงานประเพณี ขึ้นเขาพนมรุ้ง

วีรวรรณ คชรัตน์
บุษกร บินสันต์

Kantruem Music in Sacrifice Ceremony at Phanom Rung Historical Park

Weerawan Kotcharat
Bussakorn Binson



ภาพที่ 9 เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบพิธีกรรม
ที่มา : นางสาววีรวรรณ คชรัตน์

โดยเพลงเปิดวงเพลงที่ 1 และ 2 ใช้บรรเลงเปิดวงก่อนการบวงสรวง ส่วนเพลงที่ 3, 4 และ 5 ใช้บรรเลงประกอบในช่วงพิธีกรรม
ศักดิ์สิทธิ์ และเพลงที่ 6, 7, 8 และ 9 ใช้บรรเลงประกอบในช่วงเชิญชวนให้คนมาร่วมทำบุญ โดยพูดเชิญชวนสลับกับการร้องอุปมาอุปไมย
เล่นกลอนสดโต้ตอบระหว่างหญิง - ชาย มีทำนองที่สนุกสนาน ทั้งนี้อาจารย์เกรียงศักดิ์อธิบายถึงการนำเพลงมาใช้ในพิธีการบวงสรวง ว่า

จริง ๆ แล้ว การบวงสรวงไหว้ครู เพลงที่นำมาใช้แต่ละวงก็จะต่างกัน อยู่ที่ว่าเขาจะเลือกเพลง
อะไรมา อย่างวงครู 3 เพลงแรก มีเพลงแสร้อย สะตือ รำปี แล้วก็ปทุมทอง เป็นหลัก จริง ๆ แล้ว เราใช้
เพลงอะไรก็ได้มาใช้ในการไหว้ครู มันขึ้นอยู่กับบทไหว้บทสวด แล้วก็ขึ้นอยู่กับความสามารถของ
นักร้อง ถ้านักดนตรีเล่นเพลงอะไรมา เราก็ต้องเอาไปร้องให้ได้ แล้วก็อย่างที่ครูบอกก็คือ แต่ละวงก็จะ
ไม่เหมือนกัน บางวงที่นักร้องเขาไม่เก่ง เขาก็จะเตรียมการมากับนักดนตรีแล้วว่าต้องมีเพลงอะไรบ้าง
อย่างนี้ เป็นต้น¹⁵

ตัวอย่างคำร้องเพลงชะโละหน่าย

ชะ โละหนาย โละหนาย นอยเอย (สร้อย)
ทวยเทพเทวองค์มหาเทวาลัย
ชะโละหนาย โละหนาย นอยเอย (สร้อย)
ให้โชคดีมีชัย ทุกท่านที่มา
ชะโละหนาย โละหนาย นอยเอย (สร้อย)
ไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ที่สถิตในสถาน
ชะโละหนาย โละหนาย นอยเอย (สร้อย)

ทวยเทพเทวองค์มหาเทวาลัย
สิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายจงคุ้มครองดูแล
ให้โชคดีมีชัย ทุกท่านที่มา
แฟน ๆ กันตรึมจำ เชิญมารำกันตรึม
ไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ที่สถิตในสถาน
ตั้งจิตกราบกราน ขอพร ขอชัย

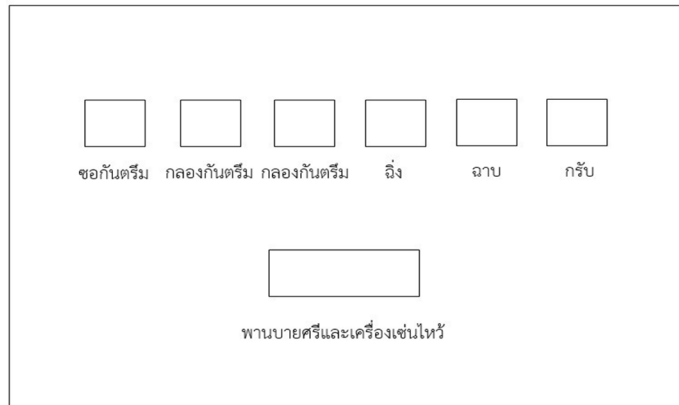
15. เกรียงศักดิ์ ประทุมรัตน์, “การนำเพลงมาใช้ในพิธีการบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง,” สัมภาษณ์โดย วีรวรรณ คชรัตน์, 30 มีนาคม 2561.

ดนตรีกันตรึมในพิธีบวงสรวงงานประเพณี ขึ้นเขาพนมรุ้ง

วีรวรรณ คชรัตน์
บุษกร บินทสันต์

Kantruem Music in Sacrifice Ceremony at Phanom Rung Historical Park

Weerawan Kotcharat
Bussakorn Binson



ภาพที่ 10 แผนผังการตั้งวงดนตรี
ที่มา : นางสาววีรวรรณ คชรัตน์

อภิปรายผล

ปัจจุบันดนตรีกันตรึมในพื้นที่อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ ยังคงได้รับความนิยม เนื่องจากในงานประเพณีต่าง ๆ รวมไปถึงงานบุญทั่วไป ยังคงนิยมนำวงกันตรึมมาบรรเลงเพื่อสร้างความสนุกสนานครื้นเครง ผู้วิจัยจึงสรุปองค์ความรู้ของดนตรีกันตรึมในพิธีบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง ที่ส่งผลต่อกิจกรรมด้านอื่นออกเป็น 6 ด้าน ได้แก่ ภาษากับการนำมาใช้ในพิธีกรรม โครงสร้างและความสัมพันธ์ของพิธีกรรม บทบาทของดนตรีกันตรึมที่นำมาใช้ในพิธีกรรม ดนตรีกันตรึมและดนตรีไทยในพิธีบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง ศูนย์รวมของคนในท้องถิ่น แหล่งเรียนรู้และภาพสะท้อนวิถีชีวิต ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของดนตรีกันตรึมในด้านต่าง ๆ และบทบาทในแต่ละด้านนี้ ยังเป็นสิ่งที่ช่วยให้ดนตรีกันตรึมในพิธีกรรมการบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง ยังคงรักษาแบบแผน ขนบธรรมเนียม การบรรเลง และขั้นตอนต่าง ๆ ไว้ได้อย่างสมบูรณ์ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

ข้อเสนอแนะ

จากการดำเนินการวิจัยเรื่องดนตรีกันตรึมในประเพณีงานขึ้นเขาพนมรุ้ง อันเป็นพิธีที่จัดขึ้นอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ปี พ.ศ. 2532 จนถึงปัจจุบัน พบว่าดนตรีที่ใช้ประกอบในพิธีดังกล่าว ถือเป็นส่วนประกอบที่สำคัญในลำดับขั้นตอนต่าง ๆ ของการบวงสรวง ทั้งในส่วนพิธีกรรม ศักดิ์สิทธิ์และการเชิญชวนพุทธศาสนิกชนในการร่วมทำบุญ ถึงแม้การจัดพิธีบวงสรวงที่จัดขึ้นในทุกปี จะมีบริบทแวดล้อมในการจัดพิธีที่ปรับเปลี่ยนและมีความแตกต่างกันออกไปก็ตาม แต่การจัดพิธีดังกล่าวสามารถสะท้อนสภาพชุมชน สังคม วัฒนธรรมและความเชื่อของคนในวัฒนธรรมได้เป็นอย่างดี โดยการศึกษาข้อมูลดนตรีที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมดังกล่าวเป็นประเด็นสำคัญและยังมีการศึกษาในลักษณะนี้อาจกีดจั้งควรมีการศึกษาในประเด็นประวัติ ขั้นตอน องค์ประกอบ และดนตรีที่ใช้ในการบวงสรวง เพื่อต่อยอดข้อมูลและองค์ความรู้ใหม่ให้เกิดความสมบูรณ์และเป็นประโยชน์ต่อวงวิชาการดนตรีไทยต่อไป

บรรณานุกรม

- กลุ่มจังหวัดนครชัยบุรีรินทร์. *คู่มือท่องเที่ยววนนครชัยบุรีรินทร์*. นนทบุรี: บริษัท ลิโอ แลนเซ็ท จำกัด.
เกรียงศักดิ์ ประทุมย์. “การนำเพลงมาใช้ในพิธีการบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง.” สัมภาษณ์โดย วีรวรรณ คชรัตน์, 30 มีนาคม 2561.
_____. “ข้อห้าม ข้อบังคับและการปฏิบัติตนในการประกอบพิธีกรรม.” สัมภาษณ์โดย วีรวรรณ คชรัตน์, 30 มีนาคม 2561.
_____. “เครื่องเซ่นไหว้ในพิธีการบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง ปี 2561.” สัมภาษณ์ โดย วีรวรรณ คชรัตน์, 30 มีนาคม 2561.
_____. “ตัวอย่างบทสวดที่นำมาใช้ในพิธีบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง.” สัมภาษณ์ โดย วีรวรรณ คชรัตน์, 30 มีนาคม 2561.
_____. “พิธีการบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง.” สัมภาษณ์โดย วีรวรรณ คชรัตน์, 30 มีนาคม 2561.

ดนตรีกันตรึมในพิธีบวงสรวงงานประเพณี ขึ้นเขาพนมรุ้ง

วีรวรรณ คชรัตน์
บุษกร บินทสันต์

Kantruem Music in Sacrifice Ceremony at Phanom Rung Historical Park

Weerawan Kotcharat
Bussakorn Binson

ขวัญ โสประโคน. “เพลงในพิธีการบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง ปี 2561.” สัมภาษณ์โดย วีรวรรณ คชรัตน์, 30 มีนาคม 2561. เทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี, สมเด็จพระ. “จารึกพบที่ปราสาทพนมรุ้ง.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท. สาขาวิชาจารึก
ภาควิชาตะวันออก คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร. 2521.

พศิน ภูมาศ, สุภาพ รอดเจริญ, พานิกข์ แสนพุก, ลมูล พรหมฮาด และ สรัญดา ช่างถม. “เส้นทางท่องเที่ยวทางวัฒนธรรม 9 เส้นทาง 8 วิถีไทย
จังหวัดบุรีรัมย์.” 2559.

สินวัตร วลีประโคน. “การจัดการแสดง แสง สี เสียง ในงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง.” สัมภาษณ์โดย วีรวรรณ คชรัตน์, 30 มีนาคม 2561.

ศากุน ศิริพานิช. “บุรีรัมย์ 34.” บุรีรัมย์: ม.ป.ท., 2534.

วิมล ชอบสุข, ชนม์บันลือ วรรณพันธุ์, อังกนันท ยอดแก้ว, ศานิต ปรากฏมาก, ภคินทร์ ไททองกลาง และวิเชียร วิบูลยา. “ที่นี่...บุรีรัมย์.”
บุรีรัมย์: ม.ป.ท., 2558.

ศูนย์ศึกษาศิลปกรรมโบราณในเอเชียอาคเนย์ คณะโบราณคดี. กวิฏ ตั้งจรัสวงศ์. “ปราสาทพนมรุ้ง.” วันที่สืบค้นข้อมูล 25 มีนาคม 2561
http://www.archae.su.ac.th/art_in_thailand/?q=node/102. 2555.

สรเชต วรคามวิชัย. บุรีรัมย์ ภูมิหลังประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: บริษัท ที.เค. ฟรันทิง จำกัด. 2555.

สุวดี สีน้าเงิน. “แปลความหมายบทสวดตัวอย่างบทสวดพิธีบวงสรวงงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้งเป็น ภาษาไทย.” สัมภาษณ์โดย วีรวรรณ
คชรัตน์, 5 เมษายน 2561.

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) หาประสิทธิภาพชุดการสอนปฏิบัติซอด้วงแบบโมเดลชิปปา (Cippa model) สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์ ตามเกณฑ์มาตรฐาน 80/80 และ 2) เปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ก่อนเรียนและหลังเรียน ด้วยชุดการสอนปฏิบัติซอด้วงแบบโมเดลชิปปา (Cippa model) สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์ จากกลุ่มตัวอย่าง นักเรียนจำนวน 20 คน โดยเลือกแบบเจาะจง (Purposive sapling) และใช้ชุดการสอนปฏิบัติซอด้วงแบบโมเดลชิปปา (Cippa model) สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์ สู่การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงสถิติ อาทิ ค่าร้อยละ ค่าเฉลี่ย ค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานและการทดสอบค่าที (t-test)

ผลการวิจัยพบว่า

1) คะแนนเฉลี่ยของนักเรียนด้านกระบวนการของชุดการสอนปฏิบัติซอด้วงแบบโมเดลชิปปา (Cippa model) มีประสิทธิภาพเท่ากับ 82.10/86.30 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ที่ตั้ง คือ 80/80

2) คะแนนผลสัมฤทธิ์ก่อนเรียนและหลังเรียนจากการใช้ชุดการสอนปฏิบัติซอด้วงแบบโมเดลชิปปา (Cippa model) พบว่าคะแนนผลสัมฤทธิ์หลังเรียนของนักเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

คำสำคัญ: ชุดการสอนปฏิบัติแบบโมเดลชิปปา/ ซอด้วง/ มัธยมศึกษาตอนปลาย/ วิทยาลัยนาฏศิลป์

Abstract

The purposes of research were to 1) find the effectiveness of instructional package on Saw-Duang (Cippa model) for secondary education students of Dramatic Arts College based on criterion at 80/80. 2) compare the achievement of pre-test and post-test by instructional package on Saw-Duang (Cippa model) for upper secondary education students of Dramatic Arts College. The sample was 20 students selected by purposive sampling. By using instructional package on Saw-Duang (Cippa model) for upper secondary education students of Dramatic Arts College leads to the statistical analysis such as percentage, average, standard deviation and t-test.

The results of the research were as the follows:

1) The average score of the students on the process of instructional package on Saw-Duang (Cippa model) was effective at 82.10/86.30 which was higher than expected criterion at 80/80.

2) The achievement scores of pre-test and post-test of instructional package on Saw-Duang (Cippa model) found that the achievement score of post-test was higher than pre-test at .05 level.

Keywords: instructional package(Cippa model)/ Saw-Duang/ upper secondary education/ Dramatic Arts College

* นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานดนตรี วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา, sunanta-27@hotmail.com

* Master' Degree Candidate in Master of Music. College of Music, Bansomdejchaopra Rajabhat University, sunanta-27@hotmail.com

Received: 16/7/2018 Revised: 24/8/2018 Accepted: 28/8/2018

บทนำ

วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม เป็นสถานศึกษาที่จัดการศึกษาเฉพาะทางพิเศษด้านวิชาชีพ นาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ สำหรับผู้เรียนที่มีความสนใจ ความสามารถ และความถนัด โดยวิทยาลัยนาฏศิลป์จัดโครงสร้างของหลักสูตรให้สาระการเรียนรู้มีความเหมาะสมกับผู้เรียน โดยใช้โครงสร้างหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 ที่กำหนดสาระการเรียนรู้ตรงตามสภาพกลุ่มเป้าหมาย ทั้งสาระการเรียนรู้ 8 กลุ่มสาระ และสาระการเรียนรู้เพิ่มเติมทางวิชาชีพ ประกอบด้วย วิชานาฏศิลป์ไทย ดุริยางคไทย นาฏศิลป์สากล และดุริยางค์สากล หลักสูตรพื้นฐานวิชาชีพวิทยาลัยนาฏศิลป์ พุทธศักราช 2551 ระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย กลุ่มสาระการเรียนรู้ วิชาดุริยางคไทย กำหนดให้รายวิชาขอด้วง ศ30026 เป็นวิชาเลือกเสรี เพิ่มขึ้นจากวิชาปฏิบัติเอกอีก 1 รายวิชา โดยให้นักเรียนในสาขา โขนละคร ที่ไม่มีทักษะทางด้านดนตรีไทย เลือกเรียนโดยมีสาระการเรียนรู้เกี่ยวกับหลักและวิธีการบรรเลงขอด้วง เพลงต้นเพลงจิ้ง 3 ชั้น

การจัดการเรียนรู้ทางดนตรีไทยในวิทยาลัยนาฏศิลป์ ครูผู้สอนมีจุดมุ่งหมายให้ผู้เรียนเป็นผู้รับการถ่ายทอดความรู้จากครูเพียงฝ่ายเดียวโดยใช้วิธีการเหมือนกับการสอนดนตรีในราชสำนักทั่ว ๆ ไปคือใช้วิธีการสอนที่เรียกว่า “ต่อเพลง” คือบอกทำนองให้ผู้เรียนปฏิบัติตาม และท่องจำทำนองได้ ครูจะบอกทำนองต่อไปเป็นระยะ ๆ จนกระทั่งจบเพลง และปฏิบัติสืบทอดกันมาแต่โบราณโดยถือว่าการสอนที่ดีที่สุด แต่การสอนในรูปแบบเดิม ๆ เหมาะสำหรับผู้เรียนที่มีจำนวนไม่มากนัก และบางครั้งการเรียนมีความเข้มงวดเป็นระเบียบมีการฝึกปฏิบัติอย่างหนักจนทำให้ผู้เรียนเกิดความเครียด ซึ่งในการจัดการเรียนรู้ครูต้องทำให้ผู้เรียนรู้สึกว่าการเรียนวิชาดนตรีซึ่งเป็นวิชาเลือกเสรีเป็นสิ่งสนุกสนานเป็นชั่วโมงที่ผู้เรียนมีความสุข และด้วยความสำคัญและความจำเป็นในการจัดการกระบวนการเรียนรู้ดนตรีไทยให้สอดคล้องกับพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542 และที่แก้ไขเพิ่มเติม (ฉบับที่ 2) พ.ศ. 2545 และสอดคล้องกับหลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2544 ที่มุ่งเน้นให้มีการจัดการเรียนรู้โดยเน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ และในปัจจุบันจำนวนนักเรียนมีมากขึ้นการสอนในรูปแบบเดิมไม่ได้สัมฤทธิ์ผลเท่าที่ควรนักเรียนเกิดความเบื่อหน่าย ครูผู้สอนจึงจำเป็นต้องพัฒนาการเรียนการสอนให้เหมาะสมกับสภาพปัญหาการจัดการเรียนรู้ให้ทันต่อยุคสมัย การจัดการศึกษาต้องยึดหลักว่าผู้เรียนทุกคนมีความสามารถเรียนรู้ และพัฒนาตนเองได้และถือว่าผู้เรียนมีความสำคัญที่สุดกระบวนการจัดการศึกษาจึงต้องส่งเสริมให้กับผู้เรียนสามารถพัฒนาตามธรรมชาติและเต็มศักยภาพ เทคนิคและวิธีการจัดการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ

การจัดการเรียนรู้โมเดลชิปปา (Cippa model) เป็นการจัดการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญรูปแบบหนึ่งที่ ทิศนา แจมมณี¹ ได้พัฒนาขึ้นโดยการนำแนวคิดหลัก 5 แนวคิดเป็นพื้นฐานของการจัดการเรียนรู้แนวคิดดังกล่าว คือ แนวคิดการสร้างความรู้ แนวคิดเกี่ยวกับกระบวนการกลุ่มและการเรียนรู้แบบร่วมมือ แนวคิดเกี่ยวกับความพร้อมในการเรียนรู้ แนวคิดเกี่ยวกับการเรียนรู้กระบวนการ และแนวคิดเกี่ยวกับการถ่ายโอนการเรียนรู้ จากแนวคิดการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ที่ ทิศนา แจมมณี ใช้ในการพัฒนารูปแบบ การเรียนรู้แบบโมเดลชิปปาจะประกอบด้วย ขั้นตอนการจัดการเรียนรู้ที่สำคัญ 7 ขั้นตอน คือ 1) ขั้นการทบทวนความรู้เดิม 2) ขั้นการแสวงหาความรู้ใหม่ 3) ขั้นการศึกษาทำความเข้าใจข้อมูล 4) ขั้นการแลกเปลี่ยนความรู้ความเข้าใจกับกลุ่ม 5) ขั้นสรุปและจัดระเบียบความรู้ 6) ขั้นการปฏิบัติหรือแสดงผลงาน 7) ขั้นการประยุกต์ใช้ความรู้

จากแนวคิดและเหตุผลที่กล่าวมา แสดงให้เห็นถึงความสอดคล้องกันระหว่างกระบวนการจัดการเรียนรู้แบบโมเดลชิปปากับสภาพปัญหาในการจัดการเรียนรู้ที่ผู้สอนนิยมใช้วิธีการจัดการเรียนรู้แบบสารัตถหรืออธิบาย และแนวทางการจัดการเรียนรู้ที่มุ่งเน้นให้ผู้เรียนแสวงหาความรู้ด้วยตนเอง ใช้กระบวนการคิดสร้างแบบการเรียนรู้ด้วยตนเองเน้นการทำงานเป็นกลุ่ม และการมีส่วนร่วมในการปฏิบัติกิจกรรม ซึ่งแนวคิดของโมเดลชิปปามีความสอดคล้องกันเป็นส่วนที่ส่งผลให้ผู้เรียนเกิดความรู้ ความเข้าใจควบคู่กับการเกิดทักษะและกระบวนการในการปฏิบัติกิจกรรมการเรียนรู้มีความภูมิใจในความเป็นไทย ผู้วิจัยจึงได้นำการจัดการเรียนรู้แบบโมเดลชิปปามาจัดกิจกรรมเพื่อการเรียนรู้ที่มีต่อผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงได้สร้างชุดการสอนปฏิบัติขอด้วงแบบโมเดลชิปปา (Cippa model) สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์ ให้มีประสิทธิภาพ เพื่อพัฒนาการเรียนรู้ของนักเรียนให้มีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น

วัตถุประสงค์

1. เพื่อสร้างและหาประสิทธิภาพชุดการสอนปฏิบัติขอด้วงแบบโมเดลชิปปา (Cippa model) สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์ ตามเกณฑ์มาตรฐาน 80/80
2. เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ก่อนเรียนและหลังเรียน ด้วยผลการใช้ชุดการสอนปฏิบัติขอด้วงแบบโมเดลชิปปา (Cippa model) สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์

1. ทิศนา แจมมณี, ศาสตร์การสอน : องค์ความรู้เพื่อการจัดกระบวนการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ (กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558), 280-281.

วิธีดำเนินการวิจัย

ขั้นตอนที่ 1 ขั้นเตรียมการ

ศึกษาค้นคว้าเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเกี่ยวกับกิจกรรมการเรียนรู้แบบโมเดลชิปปา การสร้างแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนภาคความรู้ก่อนเรียนและหลังเรียน

ขั้นตอนที่ 2 ขั้นสร้างเครื่องมือ

2.1 ชุดการสอนปฏิบัติซอดวงแบบโมเดลชิปปา (Cippa model) สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์

2.1.1 ศึกษาหลักสูตรพื้นฐานวิชาชีพ วิทยาลัยนาฏศิลป์ พุทธศักราช 2551 กลุ่มสาระการเรียนรู้ดุริยางค์ไทย วิเคราะห์มาตรฐานการเรียนรู้และผลการเรียนรู้ที่คาดหวัง

2.1.2 ศึกษารูปแบบกระบวนการ การจัดการเรียนรู้แบบโมเดลชิปปา (Cippa model)

2.1.3 จัดทำชุดการสอนปฏิบัติซอดวงแบบโมเดลชิปปา (Cippa model) สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์ จำนวน 5 ชุด ได้แก่ 1) ความเป็นมาและส่วนประกอบของซอดวง 2) ขั้นตอนและวิธีการบรรเลงซอดวง 3) การไล่เสียงซอดวง 4) เรียนรู้โน้ตเพลงซอดวง 5) เรียนรู้เพลงต้นเพลงฉิ่ง 3 ชั้น

2.1.4 จัดทำชุดการสอนปฏิบัติซอดวงแบบโมเดลชิปปา (Cippa model) สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์ มีองค์ประกอบดังนี้

1) ขั้นทบทวนความรู้เดิม ผู้สอนทบทวนความรู้ ทักษะที่เรียนไปแล้ว ก่อนจะให้ นักเรียนเรียนเนื้อหาใหม่ และมีการอภิปรายเกี่ยวกับปัญหาที่ยุ่งยากในการทำงาน

2) ขั้นแสวงหาความรู้ใหม่ ผู้สอนให้นักเรียนศึกษาความรู้ให้เข้าใจ ขั้นตอนแรกผู้สอนจะแจ้งจุดประสงค์การเรียนรู้แล้วจึงสอนเนื้อหาอย่างละเอียดเป็นขั้นเป็นตอนอธิบาย สาธิต และให้คำแนะนำ

3) ขั้นศึกษาและสร้างความเข้าใจข้อมูล มีจุดมุ่งหมายให้นักเรียนนำความรู้ใหม่เชื่อมโยงกับความรู้เดิมของนักเรียน

4) ขั้นแลกเปลี่ยนความรู้ ความเข้าใจกับกลุ่ม สมาชิกในแต่ละกลุ่มช่วยกันตั้งคำถามให้เพื่อน ๆ กลุ่มอื่น ๆ ช่วยกันตอบโดยครูคอยสังเกตและแนะนำอย่างใกล้ชิด

5) ขั้นสรุปและจัดระเบียบความรู้ มีจุดมุ่งหมายที่จะพัฒนาขั้นตอนการปฏิบัติ และแก้ไขทักษะที่ยังไม่คล่องแคล่วให้สามารถปฏิบัติได้อย่างดี

6) ขั้นปฏิบัติและ/หรือการแสดงความรู้และผลงาน เพื่อทบทวนความรู้ความจำ และทักษะ เพื่อความคงทนของสาระความรู้

7) ขั้นการประยุกต์ใช้ความรู้ มีจุดมุ่งหมายให้นักเรียนสามารถนำความรู้และฝึกทักษะให้เกิดความชำนาญเพื่อแสดงในโอกาสต่าง ๆ

2.1.5 นำชุดการสอนปฏิบัติซอดวงแบบโมเดลชิปปา (Cippa model) สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์ที่สร้างขึ้นให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจพิจารณาความถูกต้อง ความสอดคล้องของมาตรฐานการเรียนรู้และผลการเรียนรู้ที่คาดหวัง กิจกรรมการเรียนรู้จุดประสงค์การเรียนรู้ สาระการเรียนรู้ สื่อการเรียนรู้ และการประเมินผล

2.1.6 นำชุดการสอนปฏิบัติซอดวงแบบโมเดลชิปปา (Cippa model) สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์ ที่ได้ไปทดลองกับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษา ตอนปลาย จำนวน 10 คน ที่ไม่ใช่กลุ่มตัวอย่างที่มีความสามารถแตกต่างกัน คือ เก่ง ปานกลาง และอ่อน แล้วดำเนินการทดลองตามลำดับเพื่อศึกษาความเหมาะสมของเวลาและสภาพทั่วไป หาข้อบกพร่องในแนวการจัด กิจกรรมการเรียนรู้ ความเหมาะสมของสื่อและแหล่งการเรียนรู้ การวัดผลและประเมินผลอีกครั้ง แล้วนำข้อบกพร่องมาปรับปรุงแก้ไข

2.1.7 นำชุดการสอนที่สร้างขึ้นไปทดลองจริงกับกลุ่มตัวอย่างคือ นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์ ตำบลศาลายา อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม จำนวน 20 คน และนำข้อมูลที่ได้จากการทดลองใช้มาปรับปรุงแก้ไขชุดการสอน

2.2 แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ก่อนเรียนและหลังเรียน

2.2.1 วิเคราะห์หลักสูตรพื้นฐานวิชาชีพ วิทยาลัยนาฏศิลป์ พุทธศักราช 2551 สาระและมาตรฐานการเรียนรู้เพื่อกำหนดเนื้อหาและผลการเรียนรู้ที่คาดหวัง

2.2.2 ศึกษาวิธีการสร้างแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนจากตำราและเอกสารต่าง ๆ ได้แก่ การสร้างตารางวิเคราะห์
หลักสูตรเทคนิคการเขียนข้อสอบและวิธีการสร้างแบบทดสอบแบบปรนัย 4 ตัวเลือก

2.2.3 สร้างแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนภาคความรู้ ตามผลการเรียนรู้ที่คาดหวังให้ครอบคลุมเนื้อหาแบบปรนัย
4 ตัวเลือกจำนวน 40 ข้อ

2.2.4 นำแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนที่สร้างขึ้นนำเสนอผู้เชี่ยวชาญ 3 ท่านพิจารณาตรวจสอบความเที่ยงตรง
(Validity) พิจารณาความครอบคลุมผลการเรียนรู้ที่คาดหวังความสอดคล้องระหว่างข้อสอบกับผลการเรียนรู้ที่คาดหวังความเหมาะสมของ
คำถามและตัวเลือกใช้เกณฑ์การประเมิน ดังนี้

ให้คะแนน +1 หมายถึงแน่ใจว่ามีความตรงและสอดคล้อง

ให้คะแนน 0 หมายถึงไม่แน่ใจว่ามีความตรงและสอดคล้อง

ให้คะแนน -1 หมายถึงแน่ใจว่าไม่มีความตรงและไม่สอดคล้อง

บันทึกผลการพิจารณาความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญในแต่ละข้อ นำไปหาค่าดัชนีความสอดคล้อง (IOC) ผลปรากฏว่าข้อสอบ
มีค่าดัชนีความสอดคล้องตั้งแต่ 0.33-1.00 คัดเลือกข้อสอบที่มีค่าดัชนีความสอดคล้องตั้งแต่ 0.5 ขึ้นไปซึ่งแสดงว่ามีความตรงเชิงเนื้อหาไว้
30 ข้อ

2.2.5 นำแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ที่ได้รับการตรวจและปรับปรุงแก้ไขเรียบร้อยแล้วจำนวน 30 ข้อไปทดลองใช้กับนักเรียนชั้น
มัธยมศึกษาตอนปลายจำนวน 10 คน ที่ไม่ใช่กลุ่มตัวอย่าง

2.2.6 นำแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ที่นักเรียนทำมาตรวจให้คะแนนถ้าตอบถูกให้ 1 คะแนนถ้าตอบผิดไม่ตอบหรือตอบ
มากกว่า 1 ตัวเลือกให้ 0 คะแนน

2.2.7 นำผลการตรวจแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์มาวิเคราะห์เป็นรายข้อเพื่อหาค่าความยาก (p) และค่าอำนาจจำแนก (r) ได้
ข้อคำถามที่มีค่าความยากระหว่าง 0.50-0.60 จำนวน 30 ข้อและค่าอำนาจจำแนกตั้งแต่ 0.33-0.50 ขึ้นไปจำนวน 40 ข้อเลือกข้อคำถามที่มี
ค่าความยากและค่าอำนาจจำแนกตามเกณฑ์

2.2.8 นำผลการทดลองใช้แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนภาคความรู้ที่ได้ทดลองกับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษา
ตอนปลายจำนวน 10 คน ที่ไม่ใช่กลุ่มตัวอย่างมาวิเคราะห์หาค่าความเชื่อมั่นโดยใช้สูตรโลเวตต์ (Lovett)

2.2.9 ได้แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนฉบับสมบูรณ์

2.3 แบบประเมินผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนภาคปฏิบัติการสร้างและหาคุณภาพของเครื่องมือแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน
ภาคปฏิบัติเป็นแบบประเมินให้คะแนนตามเกณฑ์ที่กำหนดมี 5 ระดับคือ 1 2 3 4 และ 5 สำหรับใช้วัดทักษะปฏิบัติซึ่งผู้วิจัยสร้างขึ้นตามลำดับ
ขั้น ดังนี้

2.3.1 วิเคราะห์หลักสูตรพื้นฐานวิชาชีพ วิทยาลัยนาฏศิลป์ พุทธศักราช 2551 สารและมาตรฐานการเรียนรู้เพื่อกำหนด
เนื้อหาและผลการเรียนรู้ที่คาดหวัง

2.3.2 ศึกษาวิธีการสร้างแบบประเมินผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนที่เกี่ยวข้องกับแบบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนภาคปฏิบัติจาก
ตำราและเอกสารงานวิจัยต่าง ๆ

2.3.3 สร้างแบบประเมินผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนภาคปฏิบัติและเกณฑ์การให้คะแนนเป็นแบบสังเกตการปฏิบัติ

2.3.4 นำแบบประเมินผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนที่สร้างขึ้นนำเสนอผู้เชี่ยวชาญพิจารณาตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหา
(Content validity) พิจารณาความครอบคลุมผลการเรียนรู้ที่คาดหวังความสอดคล้องระหว่างข้อสอบกับผลการเรียนรู้ที่คาดหวังความ
เหมาะสมของข้อคำถามและเกณฑ์การให้คะแนนโดยผู้เชี่ยวชาญประเมินตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้ 5 ระดับคือ

มีความเหมาะสมมากที่สุด	5	คะแนน
มีความเหมาะสมมาก	4	คะแนน
มีความเหมาะสมปานกลาง	3	คะแนน
มีความเหมาะสมน้อย	2	คะแนน
มีความเหมาะสมน้อยที่สุด	1	คะแนน

2.3.5 นำแบบประเมินผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนภาคปฏิบัติที่ได้รับจากการตรวจสอบจากผู้เชี่ยวชาญไปทดลองใช้กับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย จำนวน 10 คน ที่ไม่ใช่กลุ่มตัวอย่างเพื่อหาคุณภาพของแบบทดสอบโดยใช้การทดสอบเพียงครั้งเดียวตามวิธีของโลเวตต์ (Lovett method)

2.3.6 ปรับปรุงแบบประเมินผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนภาคปฏิบัติ

2.3.7 ได้แบบประเมินผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนภาคปฏิบัติฉบับสมบูรณ์

การเก็บรวบรวมข้อมูล

1. ทดสอบก่อนเรียนโดยใช้แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ก่อนเรียน
2. นักเรียนกลุ่มตัวอย่างใช้ชุดการสอนปฏิบัติขอด้วงแบบโมเดลชิปปา (Cippa model) สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์ โดยใช้เวลาเรียนชุดที่ 1- 4 ชุดละ 2 ชั่วโมง ชุดที่ 5 จำนวน 8 ชั่วโมง รวม 16 ชั่วโมง
3. นักเรียนทำการทดสอบระหว่างเรียน ภาคความรู้และภาคปฏิบัติตามที่กำหนด
4. ตรวจและให้คะแนนการทดสอบทั้งภาคความรู้และภาคปฏิบัติโดยผู้วิจัย
5. เมื่อสิ้นสุดกระบวนการเรียนการสอน ผู้วิจัยทำการทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์หลังเรียนโดย ใช้แบบทดสอบชุดเดียวกับที่ใช้ทดสอบก่อนเรียน สำหรับนำมาใช้เปรียบเทียบ
6. นำผลการทดลองมาวิเคราะห์หาค่าตามวิธีการทางสถิติ

การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลในการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

1. หาค่าประสิทธิภาพของชุดการสอนปฏิบัติขอด้วงแบบโมเดลชิปปา (Cippa model) สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์ ตามเกณฑ์ 80/80 โดยใช้สูตร E_1 / E_2 ดังนี้

$$\text{สูตร } E_1 = \frac{\Sigma X / N}{A} \times 100$$

เมื่อ	E_1	แทน	ประสิทธิภาพของกระบวนการ
	ΣX	แทน	ผลรวมของแบบฝึกหัดหรืองาน
	A	แทน	คะแนนรวมของแบบฝึกหัดทุกชิ้นรวมกัน
	N	แทน	จำนวนผู้เรียน

$$\text{สูตร } E_2 = \frac{\Sigma F / N}{B} \times 100$$

เมื่อ	E_2	แทน	ประสิทธิภาพตัวหลัง
	ΣF	แทน	ผลรวมของคะแนนผลลัพธ์หลังเรียน
	B	แทน	คะแนนเต็มของการสอบหลังเรียน
	N	แทน	จำนวนผู้เรียน

สรุปผลการวิเคราะห์หาประสิทธิภาพของชุดการสอน

ชุดการสอน	ประสิทธิภาพ
ชุดที่ 1 เรื่อง ความเป็นมาและส่วนประกอบของซอดวง	82.00/82.75
ชุดที่ 2 เรื่อง ขั้นตอนและวิธีการบรรเลงซอดวง	83.00/83.50
ชุดที่ 3 เรื่อง การไล่เสียงซอดวง	82.00/82.50
ชุดที่ 4 เรื่อง เรียนรู้โน้ตเพลงซอดวง	82.00/91.00
ชุดที่ 5 เรื่อง เรียนรู้เพลงต้นเพลงฉิ่ง 3 ชั้น	81.50/91.75
ค่าเฉลี่ยรวม	82.10/86.30

จากตาราง การหาประสิทธิภาพชุดการสอนปฏิบัติซอดวงแบบโมเดลชิปปา (Cippa model) สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์ ทั้ง 5 ชุด พบว่า มีประสิทธิภาพสูงกว่าเกณฑ์ที่ตั้งไว้คือ 80/80 ดังนี้ ชุดที่ 1 82.00/82.75 ชุดที่ 2 83.00/83.50 ชุดที่ 3 82.00/82.50 ชุดที่ 4 82.00/91.00 ชุดที่ 5 81.50/91.75 ตามลำดับ

สรุปได้ว่า นักเรียนที่เรียนด้วยชุดการสอนมีประสิทธิภาพเท่ากับ 82.10/86.30 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ที่ตั้ง คือ 80/80

2. เปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ก่อนเรียนและหลังเรียนจากการใช้ชุดการสอนปฏิบัติซอดวงแบบโมเดลชิปปา (Cippa model) สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์ โดยใช้สถิติ t-test ดังนี้

$$t = \frac{\Sigma D}{\sqrt{\frac{n \Sigma D^2 - (\Sigma D)^2}{(n-1)}}}$$

เมื่อ	t	แทน	ค่าสถิติที่จะใช้เปรียบเทียบกับค่าวิกฤตเพื่อทราบความมีนัยสำคัญ
	D	แทน	ค่าผลต่างระหว่างคู่คะแนน
	n	แทน	จำนวนกลุ่มตัวอย่างหรือจำนวนคู่คะแนน

การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ก่อนเรียนและหลังเรียน

ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน	n	$\bar{X}$	S.D.	t	Sig. (1-tailed)
ก่อนเรียน	20	12.55	2.48	40.524*	.000
หลังเรียน	20	26.15	1.50		

จากตารางการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ก่อนเรียนและหลังเรียน พบว่า คะแนนผลสัมฤทธิ์ก่อนเรียนและหลังเรียนด้วยการใช้ชุดการสอนชุดการสอนปฏิบัติขอด้วงแบบโมเดลชิปปา (Cippa model) สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์ มีคะแนนเฉลี่ยเท่ากับ 12.55 และ 26.15 ตามลำดับ และเมื่อเปรียบเทียบระหว่างคะแนนผลสัมฤทธิ์ก่อนเรียนและหลังเรียน พบว่าคะแนนผลสัมฤทธิ์หลังเรียนของนักเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

สรุปผลการวิจัย

1. ผลการหาประสิทธิภาพของชุดการสอนปฏิบัติขอด้วงแบบโมเดลชิปปา (Cippa model) สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์ มีประสิทธิภาพเท่ากับ 82.10/86.30 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ที่ตั้ง คือ 80/80
2. ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและหลังเรียนด้วยชุดการสอนปฏิบัติขอด้วงแบบโมเดลชิปปา (Cippa model) สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์ พบว่ามีผลเป็นค่าเฉลี่ย ($\bar{x}$) ก่อนเรียนเท่ากับ 12.55 หลังเรียน เท่ากับ 26.15 ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) ก่อนเรียน เท่ากับ 2.48 หลังเรียน เท่ากับ 1.50 วิเคราะห์โดยใช้ค่าที (t – test) ปรากฏค่าที เท่ากับ 40.524 ค่า * df = 19 และค่า Sig. เท่ากับ .000 แตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

อภิปรายผล

1. ผลการสร้างและหาประสิทธิภาพของชุดการสอนปฏิบัติขอด้วงแบบโมเดลชิปปา (Cippa model) สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์ พบว่ามีประสิทธิภาพ เท่ากับ 82.10/86.30 กล่าวคือ จากการใช้ชุดการสอนปฏิบัติขอด้วงแบบโมเดลชิปปา (Cippa model) นักเรียนมีคะแนนเฉลี่ยคิดเป็นร้อยละ 82.10 จากการปฏิบัติกิจกรรมการเรียนรู้ระหว่างเรียนในแต่ละชุดการสอน และมีคะแนนเฉลี่ยผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียน คิดเป็นร้อยละ 86.30 แสดงว่าการจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยใช้กิจกรรมการเรียนรู้แบบโมเดลชิปปา (Cippa model) ที่ผู้วิจัยพัฒนาขึ้นมีประสิทธิภาพสูงกว่าเกณฑ์ 80/80 ที่กำหนดไว้
2. จากการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนเรียนและหลังเรียนโดยใช้ชุดการสอนปฏิบัติขอด้วงแบบโมเดลชิปปา (Cippa model) สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์ พบว่าคะแนนผลสัมฤทธิ์หลังเรียนของนักเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะเพื่อการปฏิบัติ

1. การจัดกิจกรรมการเรียนรู้แบบโมเดลชิปปาครั้งนี้ เป็นการจัดกิจกรรมแบบใหม่ในช่วงแรกนักเรียนยังไม่เข้าใจในบทบาทหน้าที่ผู้วิจัยจึงแก้ปัญหาด้วยการอธิบายและชี้แจงทำความเข้าใจกับนักเรียน ช่วยกระตุ้นให้นักเรียนแสดงความคิดเห็น และผู้สอนจะต้องดูแลเอาใจใส่อย่างใกล้ชิด คอยชี้แนะและแก้ปัญหาในระหว่างการจัดกิจกรรม และเสริมแรงสำหรับนักเรียนที่เรียนอ่อนให้สามารถเรียนรู้ไปได้พร้อม ๆ กัน
2. แหล่งเรียนรู้เป็นสิ่งสำคัญที่จะช่วยสร้างบรรยากาศให้กับนักเรียน ดังนั้นการจัดห้องเรียน และอุปกรณ์การเรียน ควรให้ครอบคลุมเพื่อรองรับการเรียนรู้ของผู้เรียน
3. ควรมีการศึกษาเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนจากการทดลองใช้ชุดการสอนแบบโมเดลชิปปา (Cippa model) กับวิธีการสอนแบบอื่น
4. ควรพัฒนาการจัดกิจกรรมการเรียนรู้แบบโมเดลชิปปา (Cippa model) โดยนำไปใช้ร่วมกับการจัดกิจกรรมการเรียนรู้รูปแบบอื่น เพื่อให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุด
5. ควรเก็บรวบรวมข้อมูลเพิ่มเติมโดยการสัมภาษณ์หรือสนทนากลุ่มกับนักเรียนเกี่ยวกับการเรียนรู้โดยใช้โมเดลชิปปา เพื่อให้ได้ข้อมูลในเชิงลึกและนำรายละเอียดปัญหาอุปสรรคต่อการเรียนการสอนมาปรับปรุงแก้ไขและพัฒนากระบวนการเรียนรู้ให้มีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น

ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยในครั้งต่อไป

1. ควรมีการศึกษาค้นคว้าการใช้ชุดการสอนแบบโมเดลชิปปา (Cippa model) ในสาขาวิชาอื่น ๆ หรือในช่วงชั้นอื่น
2. ควรนำไปใช้ในการสอนเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ ของดนตรีไทย เช่น เครื่องเป่า เครื่องตี และเครื่องดีด

บรรณานุกรม

- กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ. คู่มือการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ศิลปะสาระดนตรี. กรุงเทพฯ: กรุงเทพมหานคร, 2545.
- กรรองกาญจน์ อรุณรัตน์. ชุดการเรียนการสอน. เชียงใหม่: ภาควิชาเทคโนโลยีทางการศึกษา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2536.
- กระทรวงศึกษาธิการ. การวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ตามหลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐาน. กรุงเทพฯ: กรุงเทพมหานคร, 2545.
- ชัยยงค์ พรหมวงศ์ สมเชาว์ เนตรประเสริฐ และสุดา สิงห์สกุล. ระบบสื่อการสอน. กรุงเทพฯ: คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2520.
- ทิตินา แยมมณี. รูปแบบการเรียนการสอน: ทางเลือกที่หลากหลาย. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.
- _____. ศาสตร์การสอน: องค์ความรู้เพื่อการจัดการกระบวนการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.
- บุญเกื้อ คอราหาเวช. นวัตกรรมการศึกษา. กรุงเทพฯ: ภาควิชาเทคโนโลยีการศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2543.
- บุญชม ศรีสะอาด. พัฒนาการสอน. กรุงเทพฯ: สุวีริยาสาส์น, 2537.
- วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม. หลักสูตรพื้นฐานวิชาชีพวิทยาลัยนาฏศิลป์ พุทธศักราช 2551 ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย กลุ่มสาระการเรียนรู้วิชาชีพระดับวิชาชีพ. กรุงเทพฯ: วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, 2553.

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องการสร้างซอสามสายของครูศักดิ์ชัย กาย มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติและผลงานการสร้างซอสามสาย กรรมวิธีการสร้างซอสามสาย และปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงซอสามสายของครูศักดิ์ชัย กาย ปัญหาของซอสามสายที่พบคือ เสียงของซอสามสายมักถูกกลืนในขณะที่ยกเครื่องดนตรีชนิดอื่น ท่านจึงได้ริเริ่มที่จะพัฒนาและยกระดับคุณภาพเสียงของซอสามสายให้ดังกังวาน และมีความไพเราะยิ่งขึ้นโดยได้ร่วมมือกับช่างซอระดับแนวหน้าของประเทศไทย ผลการวิจัยพบว่า การสร้างกะโหลกซอสามสายที่ไร้แกนยึดทวนมีผลทำให้เกิดคุณภาพเสียงที่ดังกังวาน การกำหนดรูปแบบขอบของซอสามสายให้มีลักษณะโค้งเว้ารับกับการึงหน้าซอ ทำให้เกิดการสั่นสะเทือนของหนังหน้าซอมากขึ้น การลงรักปิดทองภายในกะโหลกซอมีผลทำให้พื้นผิวภายในมีมวลหนาแน่น ส่งผลให้มีการกักตุนเสียงที่ดีขึ้น การคัดเลือกหนังสำหรับึงหน้าซอที่ใสและมีความบางประมาณ 0.15 มิลลิเมตร มีผลทำให้การสั่นสะเทือนของเสียงมีการสั่นสะเทือนเร็วขึ้น รูปแบบการึงหน้าซอที่ไม่หุ้มหลังกะโหลกซอมีผลทำให้กะโหลกซอสั่นสะเทือนได้เต็มที่ จึงช่วยทำให้เสียงซอมีความดังและกังวานมากขึ้นกว่าซอสามสายแบบเดิม

คำสำคัญ: ซอสามสาย/ การสร้าง/ ศักดิ์ชัย กาย

Abstract

The purposes of this research, "The Making Process of Sakchai Guy's Saw Sam Sai", were to study the history of the saw sam sai creation, the making process of the saw sam sai, and the factors affecting the sound quality of Sakchai Guy's saw sam sai. The problem of the saw sam sai lied in the fact that its sound was often drown out when being played with other musical instruments. By collaborating with the leading Thai fiddle makers, he, therefore; initiated an idea to develop and improve the sound quality of the saw sam sai to be more resonant and melodious. According to the study, the making of the fiddle sound box without the core attached to the stick results in the resonant sound quality. The regulated pattern of the fiddle sound box's frame designed to be curvy in order to be perfectly fit when being covered with a stretched skin results in more vibration of a stretched skin. Lacquer painting and gold leaf gilding inside the fiddle sound box resulting in the denser internal surface enhanced the resonance. The selection of a transparent and 0.15 mm thick stretched skin results in faster sound vibration. The pattern of covering a stretched skin in which the back of the fiddle sound box was uncovered allowed the fiddle sound box to utterly vibrate; therefore, the sound of the fiddle was louder and more resonant than the one in former times.

Keywords: Saw Sam Sai/ The Making Process/ Sakchai Guy

* นิสิตระดับมหาบัณฑิต ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, Kanomapps@gmail.com

* Master's Degree in Master of Arts Program in Thai Music, Thai Music Department, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Kanomapps@gmail.com

** ศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, bsumrongthong@yahoo.com

** Professor Dr., Master of Arts Program in Thai Music, Thai Music Department, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, bsumrongthong@yahoo.com

Received: 26/4/2018 Revised: 6/7/2018 Accepted: 15/7/2018

บทนำ

ซอสามสายเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสี กำเนิดเสียงได้ด้วยการใช้คันชักสีกับสายซอที่ขึงให้ตึง ใช้คันชักสีอิสระนอกสายต่างกับเครื่องดนตรีไทยชนิดอื่น เช่น ซอด้วงและซออู้ที่สอดคันชักหางม้าเข้าไว้ข้างในระหว่างสายเอกและสายทุ้ม¹ ซอสามสายใช้บรรเลงอยู่ในวงดนตรีต่าง ๆ เช่น วงเครื่องสาย และวงมโหรี และบรรเลงเดี่ยวเพื่อแสดงความสามารถของผู้เล่นและบรรเลงคลอร้อง

ส่วนประกอบของซอสามสายสามารถแบ่งได้เป็น 7 ส่วนด้วยกัน คือ คันซอ คันชัก สายซอ หย่อง รัตอก ลูกบิด และกะโหลกซอ แกนยึดทวนของซอสามสายเป็นส่วนที่ใช้ประกอบเป็นคันเพื่อขึงสาย มีลักษณะเป็นก้านยาวประมาณ 199 เซนติเมตร ซอสามสายสามารถแบ่งได้เป็น 3 ส่วน คือ ส่วนบน เป็นส่วนของคันซอที่อยู่เหนือรัตอกขึ้นไป ส่วนกลางเป็นส่วนที่อยู่ใต้รัตอกจนถึงส่วนของกะโหลกซอ บรรดาช่างมีฝีมือส่วนใหญ่จะประดับให้สวยงามด้วยวัสดุต่าง ๆ เช่น งานฝังมุก งานถมเงินและถมทอง เป็นต้น ส่วนล่างหรือปลายของซอที่ออกมาจากกะโหลกซอ ทำด้วยโลหะปลายแหลม คันชักมีการเหลาด้วยไม้เนื้อแข็งจนมีลักษณะโค้งแล้วขึงด้วยเส้นหางม้า เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้เกิดเสียงโดยการสีลงบนสายซอ คันชักของซอสามสายจัดเป็นคันชักอิสระ ไม่ได้คล้องอยู่ในคันซอเช่นซอประเภทอื่น สายซอทำจากไหม มี 3 สาย ขนาดของสายเอก สายกลาง สายทุ้ม ลดหลั่นกันตามลำดับ หย่องเป็นสะพานเสียงที่ใช้ในการหนุนสายซอ จัดวางอยู่ตรงกลางหน้ากะโหลกซอ รัตอกเป็นเชือกที่พันเป็นวงติดกับคันซอเป็นพื้น หนาประมาณ 1.25 เซนติเมตร เพื่อมัดสายซอให้ติดกับคันซอ ลูกบิดเป็นส่วนที่ใช้กำหนดความหย่อนความตึงของสายซอ ทำจากไม้ หรือวัสดุเนื้อแข็ง ส่วนสุดท้ายคือ กะโหลกซอ ซึ่งนับเป็นส่วนสำคัญที่สุด เนื่องจากเป็นส่วนที่ทำหน้าที่เป็นกล่องเสียง²

ตราวจจนถึงปัจจุบันการสร้างซอสามสายนั้นได้มีพัฒนาการด้านคุณภาพเสียงเป็นอย่างมาก มีช่างทำซอที่มีความชำนาญและความสามารถเฉพาะ เช่น ครูจักรี มงคล ครูธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล ช่างสายบ้านพาทย์โกสธ เป็นอาทิ ซึ่งเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญที่ทำให้เกิดงานศาสตร์และศิลป์ และเป็นปัจจัยสำคัญในการให้กำเนิดเสียงอันไพเราะ ปัจจัยนี้จึงส่งผลให้เกิดช่างผู้สร้างซอสามสายขึ้นอีกด้วย ครูศักดิ์ชัย กายเป็นช่างทำเครื่องดนตรีฝีมือดีผู้หนึ่ง ที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญในด้านเครื่องสายโดยเฉพาะ ด้วยความสนใจจึงเริ่มสะสมซอทุกประเภทและกะลามะพร้าวจากสถานที่ต่าง ๆ จนกระทั่งท่านได้รับการแนะนำให้รู้จัก กับครูประสิทธิ์ ทัศนกร ช่างทำซอชื่อดังย่านอัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ครูศักดิ์ชัย กาย จึงเริ่มศึกษาค้นคว้าพันธุ์มะพร้าว และได้้นำมะพร้าวซอพันธุ์ต่าง ๆ มาปลูกไว้ที่สวนของครูประสิทธิ์ซึ่งมีพื้นที่ปลูกมะพร้าวซอทั้งหมด 580 ต้น บนเนื้อที่ 8 ไร่ ครูศักดิ์ชัย กายยังได้รับเชิญเป็นที่ปรึกษากรมวิชาการเกษตร ท่านจึงได้ศึกษาหาความรู้ที่เกี่ยวข้องกับมะพร้าวไปยังผู้เชี่ยวชาญที่ศึกษาในด้านของมะพร้าวโดยเฉพาะ

ครูศักดิ์ชัย กายจึงเกิดแรงบันดาลใจ เริ่มสนใจที่อยากปรับปรุงและตกแต่งเสียงซอไทยให้มีเสียงไพเราะ ดังกังวาน แม้จะบรรเลงเดี่ยวหรือร่วมบรรเลงอยู่ในวงดนตรีไทยหรือวงร่วมสมัย โดยเฉพาะปัญหาของซอสามสายที่ท่านเห็นว่าเสียงเบา มักจะถูกกลืนในขณะที่ยกบรรเลงกับเครื่องดนตรีไทยชนิดอื่น ครูศักดิ์ชัย กายจึงคิดค้นที่จะทำให้เสียงซอสามสายดังมากขึ้น โดยได้ร่วมมือกับช่างระดับแนวหน้าของประเทศไทย อันได้แก่ ช่างประสิทธิ์ ทัศนกร ช่างประสงค์ ชันสาคร และช่างจรรยา ชมชื่น

ด้วยความสำคัญที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษาการปรับปรุงคุณภาพเสียงซอสามสายของครูศักดิ์ชัย กาย เพื่อศึกษาความสำคัญและปัจจัยที่ทำให้มีผลต่อคุณภาพของเสียงซอสามสาย และเป็นการต่อยอดในการพัฒนาปรับปรุงคุณภาพเสียงเครื่องดนตรีไทยในลำดับต่อไป รวมถึงการกลั่นสัดส่วนและวัสดุที่ใช้ในการสร้างอย่างลงตัว นับว่าเป็นสิ่งที่ควรค่าแก่การศึกษาวิจัยเชิงช่างศิลป์ที่เป็นประโยชน์แก่วงการดนตรีไทยในยุคปัจจุบัน ที่ยังคงไว้ซึ่งภูมิปัญญาไทยแบบฉบับซอสามสาย ซึ่งถือเป็นมรดกและสัญลักษณ์ทางศิลปวัฒนธรรมของชาติให้ดำรงสืบไป

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติและผลงานการสร้างซอสามสายของครูศักดิ์ชัย กาย
2. เพื่อศึกษากรรมวิธีการสร้างซอสามสายของครูศักดิ์ชัย กาย
3. เพื่อศึกษาปัจจัยที่มีผลต่อคุณภาพเสียงซอสามสายของครูศักดิ์ชัย กาย

1. ราชบัณฑิตยสถาน. *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะดุริยางค์* (นนทบุรี: สหมิตรพริ้นติ้ง, 2545), 56.

2. วีรวัฒน์ เสนจันทร์ไชย. *“กรรมวิธีสร้างซอสามสายของครูวินิจ พุกสวัสดิ์”* (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555), 3.

วิธีดำเนินงานวิจัย

การดำเนินงานวิจัยฉบับนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีการดำเนินงานดังนี้

1.3.1 ศึกษาข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากห้องสมุดต่าง ๆ ดังนี้

- หอจดหมายเหตุแห่งชาติ
- สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล
- ห้องสมุดครูศักดิ์ชัย กาย

1.3.2 ศึกษากรรมวิธีการสร้างซอสามสายของครูศักดิ์ชัย กาย

- ศึกษาแนวคิดการสร้างและคุณภาพเสียงของครูศักดิ์ชัย กาย

1.3.3 ศึกษาปัจจัยที่มีผลต่อคุณภาพเสียงซอสามสายของครูศักดิ์ชัย กาย โดยการสัมภาษณ์ศาสตราจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ และ ช่างวาทิต ไทวิมาน (ช่างจ๊อน)

- ปัจจัยที่ทำให้เกิดการสร้างซอสามสายที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียง
- ลักษณะเฉพาะซอสามสายของครูศักดิ์ชัย กาย
- การวิเคราะห์คุณภาพเสียงซอสามสาย

1.3.4 รวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์ผล

- การสังเกตแบบมีส่วนร่วม โดยเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างซอสามสายของครูศักดิ์ชัย กาย
- การสัมภาษณ์

1.3.5 รายงานผลการวิจัยและสรุปเสนอแนะ

1.3.6 จัดพิมพ์รายงานฉบับสมบูรณ์

ผลการวิจัย

ผลการศึกษาพบว่าครูศักดิ์ชัย กาย ได้ทำการอนุรักษ์และปรับปรุงทั้งรายละเอียดต่าง ๆ จากกระสวนซอสามสายของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต เนื่องจากเป็นกระสวนที่ผ่านการสืบทอดกันมาแต่โบราณ จนทำให้เกิดคุณภาพเสียงและรูปทรงในแบบฉบับของตนได้สำเร็จ ผู้วิจัยได้พบปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงซอสามสายของครูศักดิ์ชัย กาย 6 ประการ คือ 1. การสร้างกะโหลกซอสามสายที่ไร้แกนยึดทวน โดยใช้เทคนิคสุญญากาศเพื่อใช้ในการเชื่อมปากข้างบนและปากข้างล่างเข้าด้วยกัน มีผลทำให้เกิดคุณภาพเสียงที่ดังกังวาน 2. การกำหนดรูปแบบโดยใช้กรรมวิธีเจียนขอบขนงให้มีลักษณะโค้งเว้าลงอีกระดับหนึ่งให้รับกับการชิงหน้าซอทำให้เกิดการสั่นสะเทือนของหนังหน้าซอมากขึ้น 3. พื้นผิวภายในกะโหลกซอที่เรียบโดยใช้วิธีการขัดหยาบไปจนถึงขัดละเอียด มีผลทำให้การกำทอนภายในมากขึ้นกว่าซอสามสายสมัยก่อน 4. การลงรักปิดทองในแบบฉบับงานช่างสิบหมู่ภายในกะโหลกซอมีผลทำให้พื้นผิวภายในมีมวลหนาแน่นส่งผลทำให้มีการกำทอนเสียงที่ดีขึ้น 5. การคัดเลือกหนังวัวสำหรับชิงหน้าซอที่มีคุณสมบัติใส่โปร่งต่อแสงและมีความบางประมาณ 0.15 มิลลิเมตร มีผลทำให้การสั่นสะเทือนของเสียงมีการสั่นสะเทือนเร็วขึ้น 6. รูปแบบการชิงหน้าซอที่ไม่หุ้มหลังกะโหลกซอมีผลทำให้กะโหลกซอสั่นสะเทือนได้เต็มที่ จึงช่วยทำให้เสียงซอมีความดังและกังวานมากขึ้นกว่าซอสามสายแบบเดิม



ภาพที่ 1 ซอสามสายครูศักดิ์ชัย กายด้านหน้าและด้านหลัง
ที่มา: ศักดิ์ชัย กาย

1. ศึกษาประวัติของครูศักดิ์ชัย กายและผลงานการสร้างซอสามสาย



ภาพที่ 2 ครูศักดิ์ชัย กาย
ที่มาภาพ: ศักดิ์ชัย กาย

ครูศักดิ์ชัย กาย เกิดวันพุธที่ 21 ธันวาคม พ.ศ. 2503 เกิดในครอบครัวชาวจีนที่มาตั้งรกรากในประเทศไทยตั้งแต่รุ่นบรรพบุรุษ ท่านเป็นบุตรคนที่ 6 ในจำนวนพี่น้องทั้งหมด 9 คนตามลำดับ ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ 8 ซอยบางเชือกหนัง 11 ถนนบางเชือกหนัง แขวงบางเชือกหนัง เขตตลิ่งชัน กรุงเทพมหานคร

การศึกษาสายสามัญ ครูศักดิ์ชัย กาย จบการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาโรงเรียนนิพนธ์วิทยา และระดับมัธยมศึกษาที่โรงเรียนไตรมิตรวิทยาลัย ด้วยความสามารถและใฝ่รู้ จึงสามารถสอบชิงทุน British Council ได้ไปเรียนภาษาอังกฤษที่ Cambridge School, London จากนั้นก็ไปเรียนถ่ายภาพที่สถาบัน Sinar Photography AG, Feuerthalen, Switzerland ซึ่งเป็นบริษัทผลิตอุปกรณ์การถ่ายภาพสำหรับงานสตูดิโอ ซึ่งน่าจะเป็นจุดเปลี่ยนครั้งสำคัญในการบ่มเพาะประสบการณ์ชีวิต และฝีมือด้านการถ่ายภาพในเวลาต่อมา

จากความรู้ความเชี่ยวชาญด้านการถ่ายภาพ ท่านเริ่มเป็นช่างภาพอิสระให้กับนิตยสารดิฉัน นิตยสารชื่อดังแห่งยุคสมัย จากนั้นในปี พ.ศ. 2534 ได้มีโอกาสเข้ามาทำนิตยสารพลอยแถมเพชร และสุดท้าย ในปี พ.ศ. 2542 ครูศักดิ์ชัย กายได้ก่อตั้งนิตยสารแพชั่น LIPS ขึ้น โดยทำหน้าที่บรรณาธิการบริหารอย่างเต็มตัวเป็นระยะเวลา 19 ปี

การศึกษาทางด้านดนตรีไทย ครูศักดิ์ชัย กาย เริ่มเรียนซออู้ขึ้นพื้นฐานกับศาสตราจารย์ระพี สาคริก และต่อมาได้เรียนรู้เพิ่มเติมอย่างจริงจัง เช่น เพลงจระเข้หางยาว ตับตันเพลงฉิ่ง เดี่ยวนกขมิ้น สองชั้น เป็นอาทิ จากอาจารย์นิติธร หิรัญหาญกล้า ภายหลังครูศักดิ์ชัย กาย ได้ติดตามอาจารย์นิติธรราย่างใกล้ชิดในฐานะผู้สนใจเครื่องสายไทย นับเป็นจุดเริ่มต้นในการศึกษาทางด้านช่างหัตถศิลป์ไทย จากความชอบและศึกษาซออู้ จึงเกิดแรงบันดาลใจในการประดิษฐ์ซอ จึงเริ่มสะสมซอทุกประเภทและกลามะพร้าวจากสถานที่ต่าง ๆ จนกระทั่งท่านได้รับการแนะนำใหรู้จัก กับครูประสิทธิ์ ทัศนากุร ช่างทำซอชื่อดังย่านอัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ครูศักดิ์ชัย กาย จึงเริ่มศึกษาค้นคว้าพันธุ์มะพร้าวและได้นำมะพร้าวซอพันธุ์ต่าง ๆ มาปลูกไว้ที่สวนของครูประสิทธิ์ซึ่งมีพื้นที่ปลูกมะพร้าวซอทั้งหมด 580 ต้น บนเนื้อที่ 8 ไร่ ได้แก่พันธุ์มวยพราหมณ์ และพันธุ์หัวช้าง

แนวความคิดพัฒนาและยกระดับคุณภาพซอสามสายของครูศักดิ์ชัย กาย เกิดขึ้นจากความรู้และประสบการณ์สมัยที่ท่านได้มีโอกาสใช้ชีวิตอยู่ที่ประเทศอังกฤษเป็นเวลานาน 20 ปี อันเป็นเหตุให้ท่านเริ่มศึกษาดนตรีคลาสสิก ประกอบกับมีความรู้พื้นฐานในการบรรเลงเปียโน ไวโอลิน เชลโล่ และกีตาร์คลาสสิก ครูศักดิ์ชัย กาย จึงได้ทำงานที่เฟสตีวอลอลล์ ณ กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ทำให้ท่านได้ใช้เวลาส่วนใหญ่อยู่ใกล้ชิดกับเหล่านักดนตรีที่มีชื่อเสียงของโลกหลายท่าน ความชื่นชอบในดนตรีตะวันตกได้นำพาให้ท่านได้เริ่มสะสมเครื่องดนตรีคลาสสิก เช่น ไวโอลินของ Stefano Trabucchi ช่างประดิษฐ์ไวโอลินระดับโลก ซึ่งท่านได้สะสมงานไวถึง 12 เครื่อง อีกทั้งได้เดินทางไปศึกษาเรื่องการสร้างเครื่องดนตรีตะวันตกประเภทเครื่องสีกับช่างประดิษฐ์ไวโอลินที่เมืองเครโมนา (Cremona) ประเทศอิตาลี จนเกิดความชำนาญ

ด้วยความรู้ที่สั่งสมมาทำให้ท่านเกิดความคิดริเริ่มนำความรู้ในเรื่องของดนตรีตะวันตกมาประยุกต์เข้ากับศาสตร์ในเรื่องของเสียงดนตรีไทยเพื่อสรรค์สร้างและปรับปรุงคุณภาพเสียงของซอสามสายให้เข้ากับบริบททางสังคมที่มีลักษณะการแสดงหลากหลายมากขึ้น ที่จำเป็นต้องเปลี่ยนแปลงอย่างหลีกเลี่ยงมิได้ ครูศักดิ์ชัย กายจึงมีแรงบันดาลใจ เริ่มสนใจที่อยากปรับปรุงและตกแต่งเสียงซอไทยให้มีเสียงไพเราะ ดังกังวาน แม้จะบรรเลงเดี่ยวหรือร่วมบรรเลงอยู่ในวงดนตรีไทยหรือวงร่วมสมัย โดยเฉพาะปัญหาของซอสามสายที่ท่านเห็นว่าเสียงเบา มักจะถูกกลืนในขณะที่บรรเลงกับเครื่องดนตรีไทยชนิดอื่น

2. ศึกษากรรมวิธีการสร้างซอสามสายของครูศักดิ์ชัย กาย

ครูศักดิ์ชัย กาย ให้ความสำคัญในกระบวนการสร้างซอสามสายทุกขั้นตอน เป็นงานที่ต้องอาศัยความละเอียด ประณีต ในการวางลายประดับมุกและสัดส่วนต่าง ๆ พยายามกับความเอาใจใส่และความตั้งใจในการขึ้นหนังของท่าน ซึ่งมีความพิถีพิถันตั้งแต่การคัดเลือกวัสดุในการสร้างซอสามสายทุกชิ้นส่วนที่คำนึงถึงผลลัพธ์ของเสียง รวมไปถึงสัดส่วนโดยรวมทั้งหมด กลามะพร้าวซอ การตัดแต่งมะพร้าวซอเข้ากับขน การขึ้นหน้าซอ รวมไปถึงการตัดแกนยึดทวนภายในกะโหลกซอ ผลทำให้คุณภาพเสียงซอสามสายคมชัด และดังกังวาน อันเกิดมาจากการประสบการณ์ความรู้ทางด้านดนตรีไทยและด้านงานช่าง จึงทำให้ซอสามสายของท่านเป็นที่ยอมรับว่ามีคุณภาพเสียงดีเยี่ยมและเป็นงานกลึงที่ประณีตงดงาม จนเป็นที่ยอมรับในกลุ่มนักดนตรีไทยโดยทั่วไป ทั้งยังทำการอนุรักษ์และปรับปรุงทั้งรายละเอียดต่าง ๆ จากกระสวยซอสามสายของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต

ครูศักดิ์ชัย กาย ได้อนุรักษ์สัดส่วน ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต โดยส่วนมากแล้วยังคงใช้สัดส่วนแบบเดิม แต่ปรับเปลี่ยนในส่วนของคุณบิดให้มีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง รวมถึงพัฒนาในเรื่องของกะโหลกซอสามสายทำให้เกิดคุณภาพเสียงและรูปร่างในแบบฉบับของตนได้สำเร็จ

3.1 การสร้างกะโหลกซอสสามสาย

ครูศักดิ์ชัย กายให้ความสำคัญกับการสร้างกะโหลกซอสสามสายแบบใหม่ที่สามารถตอบโจทย์ของความคงทนและไฟเระ ด้วยการคัดเลือกกะลามะพร้าวซอพื้นฐัฒยพราหมณ์ที่ได้ลักษณะสมมาตรและมีความหนาของเนื้อกะลาประมาณ 0.5 เซนติเมตร จากนั้นนำมะพร้าวปอกเปลือกและเจาะรูบริเวณท้องของกะลาเพื่อให้น้ำมะพร้าวออกแล้วขัดผิวให้เรียบผึงไว้ 1-2 อาทิตย์ให้แห้งด้วยอุณหภูมิปกติ นำมะพร้าวที่แห้งสนิทมากำหนดสัดส่วนเพื่อทำการผ่า และนำกะลามะพร้าวเข้าสู่กระบวนการตัด จากนั้นเหลาขนงแล้วนำกะลาที่ตัดเสร็จมาตัดแต่งเข้าด้วยกัน ใช้เครื่องขัดไฟฟ้า ขัดภายในกะโหลกซอให้เรียบสนิทแล้วขัดกระดาดทรายเบอร์ 0 เป็นการเก็บรายละเอียดพร้อมกับการลงรักปิดทอง จากนั้นเริ่มการขึ้นหน้าด้วยการเตรียมหนังวัวที่มีความบางประมาณ 0.15 มิลลิเมตร เจาะรูบริเวณโดยรอบเพื่อร้อยเข้ากับเครื่องจิ้งหน้า แ่ด้วยน้ำเปล่า 3-4 ชั่วโมง จากนั้นทาขาวลาเทครอบขอบขนง และนำกะโหลกตั้งบนเครื่องจิ้ง นำหนังวัววางบนขนงซอแล้วใช้วิธีร้อยด้วยเชือกในล่อนขนาด 1 มิลลิเมตร ร้อยเข้ากับเครื่องจิ้งหน้า รอนจนแห้งตัวดีแล้วจึงตัดแต่งให้เรียบร้อย แล้วใช้กระดาดทรายขัดให้หนังอยู่ในระนาบเดียวกับขนงซอ



ภาพที่ 3 กะลามะพร้าวที่เตรียมกระบวนการผ่า



ภาพที่ 4 ผ่ากะลามะพร้าวซอ

ที่มา: ศักดิ์ชัย กาย



ภาพที่ 5 กรรมวิธีตัดกะลามะพร้าวซอ



ภาพที่ 6 กะลามะพร้าวซอที่ตัดเสร็จเตรียมเข้าขนง

ที่มา: ศักดิ์ชัย กาย



ภาพที่ 7 การเข้าลิ้มกะลา

ภาพที่ 8 การเข้าขางงซอ

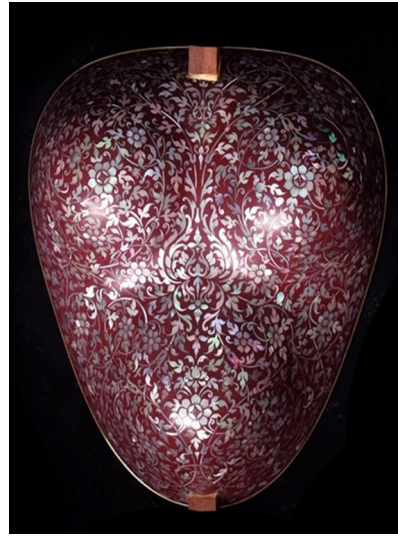
ที่มา: ศักดิ์ชัย กาย



ภาพที่ 9 การรองพื้นสีแล้วขัดให้เรียบ

ภาพที่ 10 การลงรักปิดทอง

ที่มา: ศักดิ์ชัย กาย



ภาพที่ 11 การขึ้นหน้าที่เสร็จเรียบร้อยแล้ว
ภาพที่ 12 การประดับมุกลงบนพื้นผิวและเลี่ยมทอง
ที่มา: ศักดิ์ชัย กาย

3.2 การกลึงทวน

ครูศักดิ์ชัย กาย ได้ให้ความสำคัญเรื่องของสัดส่วนของซอสามสายเป็นอย่างมาก และท่านได้เลือกใช้วัสดุจากช้างไทยอายุมากกว่าร้อยปีมาประกอบการสร้างในครั้งนี้ เนื่องจากมีความหนาแน่นและคงทนทรงคุณค่า ซึ่งสัดส่วนในการกลึงยึดมาจากขนาดของกะโหลกซอเป็นพื้นฐาน ผนวกกับลวดลายที่ประณีตของการกลึงหัวเม็ดทรงมันท์ ลูกแก้วรวมไปถึงเส้นลวดที่คมชัดทุกเส้น จึงเกิดความงดงามอ่อนช้อย



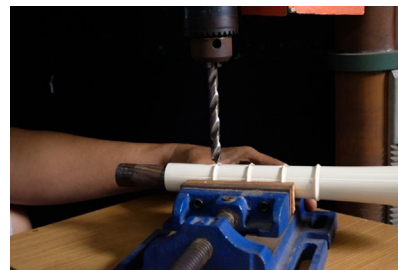
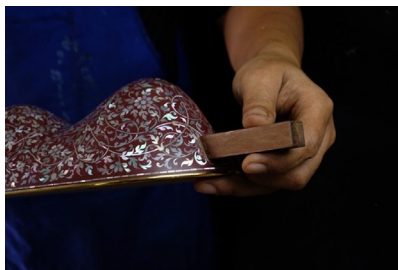
ภาพที่ 13 การกลึงเข้ารูปทวนบน
ภาพที่ 14 การกลึงเข้ารูปทวนล่าง
ที่มา: อนันต์สิทธิ์ การหนองใหญ่



ภาพที่ 13 การกลึงเข้ารูปทวนบน
ภาพที่ 14 การกลึงเข้ารูปทวนล่าง
ที่มา: อนันต์สิทธิ์ การหนองใหญ่



ภาพที่ 15 การกลึงเข้ารูปลูกบิด
ภาพที่ 16 การเข้าปากซ้าง
ที่มา: อนันต์สิทธิ์ การหนองใหญ่



ภาพที่ 17 การกลึงแกนยึดทวน
ภาพที่ 18 การเจาะรูลูกบิด
ที่มา: อนันต์สิทธิ์ การหนองใหญ่



ภาพที่ 19 การกลึงเข้ารูปทวนบน
ภาพที่ 20 การกลึงเข้ารูปทวนล่าง
ที่มา: อนันต์สิทธิ์ การหนองใหญ่

บทสรุป

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์/ อภิปรายผล

ครูศักดิ์ชัย กาย เริ่มเรียนซออุ้งขึ้นพื้นฐานกับศาสตราจารย์ระพี สาคริก ต่อมาได้เรียนรู้เพิ่มเติมอย่างจริงจังกับอาจารย์นิติธร หิรัญญาญกล้า จนกระทั่งท่านได้รับการแนะนำให้รู้จักกับครูประสิทธิ์ ทัศนาก เป็นเหตุให้ครูศักดิ์ชัย กาย เริ่มศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับพันธุ์มะพร้าวซอ และได้นำมะพร้าวซอพันธุ์ต่าง ๆ มาปลูกไว้ในสวนของครูประสิทธิ์ นอกจากนั้นครูศักดิ์ชัย กาย ยังได้รับเชิญเป็นที่ปรึกษาจากกรมวิชาการ เกษตร ท่านจึงค้นคว้าความรู้ที่เกี่ยวกับมะพร้าวจากผู้เชี่ยวชาญที่ศึกษาด้านมะพร้าวโดยเฉพาะ และจากชาวสวนที่ปลูกมะพร้าวซอในเขต อ. อัมพวาและพื้นที่ใกล้เคียง

ยิ่งไปกว่านั้น ท่านได้ศึกษามะพร้าวซอประกอบการศึกษาเรื่องการผลิตเครื่องดนตรีตะวันตกประเภทเครื่องสีกับช่างประดิษฐ์ไวโอลิน ที่มีประสบการณ์กว่า 20 ปี ณ เมืองเครโมนา (Cremona) ประเทศอิตาลี เป็นเวลา 6 ปี จนเกิดความชำนาญ ส่งผลให้ท่านนำความรู้สาขาดนตรีตะวันตกมาประยุกต์เข้ากับศาสตร์ของคุณภาพเสียงดนตรีไทย เพื่อปรับปรุงและพัฒนาคุณภาพเสียงของซอสามสาย

ข้อสังเกตเกี่ยวกับลักษณะเฉพาะซอสามสายของครูศักดิ์ชัย กาย ที่แตกต่างจากซอสามสายทั่วไปคือสถานที่ที่ผลิตเครื่องดนตรีเป็น บ้านพักทั่วไปที่ท่านอาศัยอยู่ปัจจุบัน ไม่ได้พัฒนาเป็นโรงงานอุตสาหกรรมเชิงธุรกิจใด ๆ ด้วยใจรักและต้องการพัฒนาดนตรีไทยให้มีรูปแบบ กว้างขวาง ทั้งลักษณะเสียงที่ดังกังวาน มีโทนเสียงทุ้มทั้งสายที่สองและสายที่สาม โทนเสียงแหลมในสายเอก เหมาะสมกับทั้งการบรรเลงเดี่ยว และร่วมบรรเลงอยู่ในวงดนตรีไทยหรือวงร่วมสมัย องค์ความรู้ที่สั่งสมมานี้จะเป็นทางเลือกสำหรับศิลปินซอสามสายที่ต้องการคุณลักษณะ ดังกล่าว

ลักษณะทางกายภาพซอสามสายกลุ่มนี้มีลูกบิดทั้ง 3 ลูกของซอที่ลดขนาดให้เล็กลงประมาณ 5-10 มิลลิเมตรเพื่อให้รูปร่างสมส่วน มากขึ้น เพิ่มความสง่างาม ลูกบิดซอสามสายผ่านการกลึงในรูปแบบลายหัวเม็ดทรงมันดัดที่เส้นสายคมชัด กลึงช่วงทวนส่วนบนด้วยเส้นสายที่สวยงามรับกับการผายของปลายทวนได้อย่างสมมาตร การกลึงลูกแก้วมีความประณีตบรรจงทุกลูกรับกันทั้งทวนล่าง และเท้าซอ ลักษณะการ ขึ้นหน้าซอสามสายเป็นวิธีการขึ้นหน้าแบบเฉพาะโดยใช้หนังลูกวัวที่ผ่านการรีดจนเกิดความใส ภายในปิดทองให้เรียบร้อยสวยงามแสดงให้เห็น ว่ามีความใส่ใจทุกรายละเอียด ตกแต่งด้านหลังกะโหลกซอสามสายจากวัสดุธรรมชาติที่คัดค้นขึ้น เป็นพื้นฐานที่ส่งผลให้การกำธของเสียง ดีขึ้น เพิ่มการยึดเกาะที่ดีของหนังหน้าซอด้วย การเดินเส้นทองคำรดหนึ่งให้แนบกับขนงซออีกชั้นหนึ่ง เพื่อให้ตั้งและเพิ่มความความแข็งแรง ลวดลายทวนกลางที่ตกแต่งทวนมีลักษณะเฉพาะประยุกต์กับงานประดับมุกลายเครือเถาผสมผสานกับ Rococo จากนั้นมีการนำทุกส่วนมา ประกอบเป็นคันด้วยการยึดติดกับแกนยึดทวน

ปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงซอสามสายของครูศักดิ์ชัย กาย ประกอบด้วย 6 ประการ คือ 1. การสร้างกะโหลกซอสามสายที่ไร้แกน ยึดทวนมีผลทำให้เกิดคุณภาพเสียงที่ดังกังวาน 2. การกำหนดรูปแบบขอบขนงซอสามสายให้มีลักษณะโค้งเว้ารับกับการขึ้นหน้าซอทำให้เกิด การสั่นสะเทือนของหนังหน้าซอมากขึ้น 3. พื้นผิวภายในกะโหลกซอที่เรียบมีผลทำให้การกำทอนภายในมากขึ้นกว่าซอสามสายสมัยก่อน 4. การลงรักปิดทองภายในกะโหลกซอมีผลทำให้พื้นผิวภายในมีมวลหนาแน่นส่งผลทำให้มีการกำทอนเสียงที่ดีขึ้น 5. การคัดเลือกหนังสำหรับ ขึ้นหน้าซอที่ใสและมีความบางประมาณ 0.15 มิลลิเมตร มีผลทำให้การสั่นสะเทือนของเสียงมีการสั่นสะเทือนเร็วขึ้น 6. รูปแบบการขึ้นหน้าซอ ที่ไม่หุ้มหลังกะโหลกซอมีผลทำให้กะโหลกซอสั่นสะเทือนได้เต็มที่ จึงช่วยทำให้เสียงซอมีความดังและกังวานมากขึ้นกว่าซอสามสายแบบเดิม

ทั้งนี้ปัจจัยสำคัญที่ส่งผลให้เสียงซอสามสายมีคุณภาพเกิดจากทุกกระบวนการสร้างซอสามสายต้องอาศัยความพิถีพิถันและชำนาญ ประกอบกับการคำนวณที่ถูกต้อง จนการสร้างเครื่องดนตรีมีความเสถียร การสร้างซอสามสายเป็นงานประณีตศิลป์ที่แสดงถึงเอกลักษณ์ จึงต้องอาศัยประสบการณ์ ความรัก และความผูกพันเป็นเวลายาวนาน อดทนกับงานที่มีความละเอียดอ่อนสูง เพราะซอสามสายไม่เพียงต้องมีลักษณะทางกายภาพสวยงาม แต่ต้องมีคุณภาพของเสียงไพเราะกังวานเมื่อบรรเลงอีกด้วย เป็นที่น่าสังเกตว่าการสร้างซอสามสายของครูศักดิ์ชัย กาย มีความคิดสร้างสรรค์ ประยุกต์วัสดุจากท้องถิ่นที่เหมาะสมที่สุด ผสมกับภูมิปัญญาในเชิงช่างไทยที่ผ่านกระบวนการคิดและส่งต่อมาโดยลำดับ ท่านได้เลือกช่างฝีมือที่มีประสบการณ์มาสร้างผลงานศิลปะบนซอสามสาย จนได้รับการยอมรับจากผู้เชี่ยวชาญด้านซอสามสายด้วยความวิจิตรงดงามทั้งยังใส่ใจทุกรายละเอียดในตัวชิ้นงาน

จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านซอ 2 ท่าน เกี่ยวกับปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงของซอสามสาย ได้แก่ ศาสตราจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ และช่างวาทีต ไทวิมาน (ช่างจ้อน) พบว่า คุณภาพเสียงของซอสามสายที่ดีได้นั้น เกิดจากหลายปัจจัย โดยการสร้างกะโหลกที่ไร้แกน ส่งผลให้คุณภาพเสียงชัดเจน สนองความต้องการของ ผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 2 ท่านได้เป็นอย่างดี ทั้งยังพบว่ามีลักษณะภายนอกมีสัดส่วนที่เหมาะสม รวมไปถึงรายละเอียดการตกแต่งทั้งงดงามของซอสามสายในแต่ละส่วน ไม่ว่าจะเป็นทวนถม การตกแต่งกะโหลกซอ ฯลฯ นับเป็นอีกหนึ่งแนวทางในการสร้างและปรับปรุงคุณภาพเสียงซอสามสายที่สร้างความแปลกใหม่ให้กับนักดนตรีไทยเป็นอย่างมาก

ข้อเสนอแนะ

จากการจัดทำวิทยานิพนธ์ในครั้งนี้ ผู้วิจัยมีความเห็นว่าวิชาการช่างเครื่องดนตรีไทยในทุกศาสตร์และทุกเครื่องมือต่างมีคุณค่า สร้างคุณประโยชน์แก่วงการดนตรีไทย เป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ควรสืบสานเอาไว้ ไม่ควรจะเป็นความรู้ทางด้านศาสตร์ในการยึดหลักตามแบบโบราณ วัฒนธรรมช่างหัตถศิลป์ของไทย และการพัฒนาปรับปรุงให้มีความเหมาะสม

ครูศักดิ์ชัย กายมีความสามารถทางด้านช่างไม่ใช่เพียงแค่ซอสามสายเท่านั้น แต่รวมไปถึงในเรื่องคันชักซอสามสายของงานช่างซอซอด้วงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ที่ควรทำการศึกษาสำหรับผู้สนใจต่อไป

บรรณานุกรม

ราชบัณฑิตยสถาน. สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์. นนทบุรี: สหมิตรพรินต์ติ้ง, 2545.

วีรวัฒน์ เสนจันทร์ฉัย. “กรรมวิธีสร้างซอสามสายของครูวินิจ พุกสวัสดิ์.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555.

บทความวิชาการ
ACADEMIC ARTICLES

บทคัดย่อ

สวิตสำหรับคลาเวียร์ ลำดับที่ 25 เป็นผลงานชิ้นสำคัญลำดับแรก ๆ ของอาร์โนลด์ ช็อนเบิร์ก ที่แสดงให้เห็นถึงการใช้ระบบดนตรีแบบ
แถวโน้ตสิบสองเสียง ซึ่งถือเป็นระบบทางดนตรีที่สำคัญ ระบบหนึ่งในยุคศตวรรษที่ยี่สิบ โดยบทความนี้ ผู้เขียนได้วิเคราะห์เฉพาะการใช้
ไพรม์โรว์ในแต่ละท่อนทั้งหมด 6 ท่อน ได้แก่ Praludium, Gavotte, Musette, Intermezzo, Menuet และ Gigue จากบทประพันธ์เพลงดัง
กล่าว ซึ่งผลของการวิเคราะห์สามารถสรุปได้ว่า ช็อนเบิร์กใช้โน้ตแถวหลักหรือไพรม์โรว์เดียวกันในช่วงต้นบทประพันธ์ทุกท่อน และมีลักษณะ
ในการใช้ คือ แบ่งโน้ตในแถวทั้ง 12 ตัว ออกเป็นเททราคอร์ด 3 กลุ่ม กลุ่มละ 4 ตัว โดยเขาใช้ทีละเททราคอร์ด จนครบ 3 กลุ่ม เพื่อให้ครบทั้ง
แถวโน้ตหลัก อย่างไรก็ตามยังมีการใช้แถวโน้ตหลักในรูปแบบอื่นในบทประพันธ์อีกด้วย

คำสำคัญ: วิเคราะห์/ โน้ตแถวหลัก/ อาร์โนลด์ ช็อนเบิร์ก/ สวิตสำหรับคลาเวียร์ ลำดับที่ 25

Abstract

Suite for Klavier, Op. 25 is one of Arnold Schoenberg's earliest works showing the use of twelve-tone row, a
significant music system in the 20th century. The scope of this article was limited to the use of prime row in 6 movements:
Praludium, Gavotte, Musette, Intermezzo, Menuet, and Gigue. According to the analysis, it could be concluded that the
composer used the same prime row at the beginning of every movement. Then, he divided the twelve notes into 3 groups
of tetrachords with 4 notes per group and used each group of them in order to complete the whole set of notes in the row.
However, the use of prime row in different orders was also presented in the composition.

Keywords: Analysis/ Prime Row/ Arnold Schoenberg/ Suite for Klavier Op. 25

* อาจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต, khaekhai.ta@rsu.ac.th

* Lecturer, Conservatory of Music, Rangsit University, khaekhai.ta@rsu.ac.th

Received: 26/7/2018 Revised: 26/10/2018 Accepted: 3/12/2018

อาร์โนลด์ ช็อนเบิร์ก (Arnold Schoenberg, 1874-1951) เป็นคีตกวีชาวออสเตรียในยุคศตวรรษที่ 20 เกิดที่กรุงเวียนนา เขาเริ่มต้นอาชีพทางดนตรีอย่างจริงจังในปี ค.ศ.1895 ด้วยการเป็นผู้ควบคุมวงนักร้องประสานเสียง พร้อมกับเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงออร์เคสตรา และเริ่มสอนทฤษฎีดนตรีและการประพันธ์เพลงในปี ค.ศ.1904 ที่กรุงเวียนนา ภายหลังเขาได้ย้ายไปพำนักอยู่ที่ประเทศสหรัฐอเมริกาช่วงก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 และมีโอกาสสอนในมหาวิทยาลัยหลายแห่ง เขาเสียชีวิตเมื่อวันที่ 13 กรกฎาคม ค.ศ.1951 อาร์โนลด์ ช็อนเบิร์ก ถือเป็นคีตกวีผู้ที่มีความสำคัญและมีอิทธิพลต่อดนตรีตะวันตกเป็นอย่างยิ่ง เนื่องจากเป็นคีตกวีคนสำคัญที่บุกเบิกและใช้ระบบวิธีการประพันธ์ทำนองและเสียงประสานในอีกรูปแบบหนึ่ง ที่เรียกว่า “ระบบแถวโน้ตสิบสองเสียง” (Twelve-Tone Row System) ซึ่งมีความแตกต่างจากดนตรีรูปแบบดั้งเดิมในสมัยนั้น

อย่างไรก็ตามก่อนที่จะเขาจะใช้ระบบแถวโน้ตสิบสองเสียง ช่วงประมาณปี ค.ศ. 1908-1923 เป็นช่วงที่เขาเริ่มประพันธ์เพลงที่ไม่อยู่ภายใต้ขอบเขตของดนตรีโทนแบบเดิม ซึ่งช่วงนี้เขาได้เปลี่ยนแนวคิดทางดนตรีที่มีลักษณะเป็นแบบโครมาติก ไปสู่ดนตรีเอโทนัลแบบอิสระ แสดงให้เห็นถึงแนวคิดที่จะก้าวออกจากข้อจำกัดของดนตรีโทน¹

ช็อนเบิร์กแต่งเพลงตามแนวคิดนิพนธ์ของเขาเอง เขาคิดการใช้เสียงขึ้นใหม่ โดยใช้เสียง 12 เสียง (Twelve-tones; in The Chromatic tones) ที่ เรียกว่า “Atonality” คือไร้กฎแกลเสียง (Absence of key) เขาได้ให้คำนิยาม Atonality ว่า “การแต่งเพลงโดยอาศัย เสียง 12 เสียงเป็นอิสระ โดยไม่คำนึงว่า เสียงหนึ่งจะต้องสัมพันธ์กับอีกเสียงหนึ่งแต่อย่างใด”²

เขาเป็นผู้พัฒนาดนตรีไปสู่รูปแบบใหม่ที่ละทิ้งข้อจำกัดของรูปแบบเดิม โดยการไม่ให้ความสำคัญกับเสียงใดเสียงหนึ่งเป็นการเฉพาะ แต่ให้ความสำคัญกับทุกเสียงบนบันไดเสียงโครมาติกอย่างเท่าเทียมกัน การพัฒนาระบบดนตรีสิบสองเสียงของเขาเริ่มสมบูรณ์ขึ้นในช่วงราว ๆ ปี ค.ศ.1920³ โดยอาร์โนลด์ ช็อนเบิร์ก ได้ทดลองประพันธ์เพลง เพรลูด (Prelude) ด้วยระบบดนตรีสิบสองเสียงบทแรกในช่วงฤดูร้อน ปี ค.ศ.1921 ซึ่งต่อมาได้พัฒนาจนกลายเป็นบทประพันธ์เพลงสวิตสำหรับคลาเวียร์ ลำดับที่ 25 (Suite for Klavier Op.25) สำเร็จในปี ค.ศ.1923⁴ บทเพลงนี้จึงถือเป็นบทประพันธ์เพลงชุดที่สำคัญมากที่สุดบทหนึ่ง ที่ปรากฏการใช้ระบบดนตรีสิบสองเสียงในลักษณะการใช้แถวโน้ต โดยมีจำนวนเพลงภายในชุดทั้งหมด 6 ท่อน ได้แก่ Praludium, Gavotte, Musette, Intermezzo, Menuet และ Gigue

เป็นที่น่าสังเกตว่า ระบบดนตรีสิบสองเสียง และระบบดนตรีแถวโน้ตสิบสองเสียง ไม่ได้มีความแตกต่างกันเฉพาะเพียงการมีคำว่า “แถวโน้ต” แต่ระบบดนตรีสิบสองเสียง อาจเป็นการประพันธ์เพลงใด ๆ ที่ใช้ระดับเสียงให้ครบทั้ง 12 เสียงโดยอิสระ ในขณะที่ระบบแถวโน้ต หรือระบบซีเรียล (Serialism) เป็นการประพันธ์เพลงใด ๆ โดยใช้ลำดับของระดับเสียงที่ถูกจัดวางเรียงไว้เป็นชุด ดังนั้นระบบดนตรีแถวโน้ตสิบสองเสียง จึงเป็นการวางระบบและลำดับในการใช้ระดับเสียงทั้ง 12 เสียง ในลักษณะแถวโน้ตให้ครบ ทั้ง 12 เสียงก่อน แล้วจึงมีการซ้ำระดับเสียงได้ด้วยการใช้แถวโน้ตดังกล่าวซ้ำอีกครั้ง

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร เรียกแถวโน้ตหลักว่า P0 ซึ่งหมายถึง แถวโน้ตหลักแถวแรก แต่สำหรับในบทความนี้ ผู้เขียนใช้ระบบการเรียกแถวตามคำอธิบายของสเตฟาน คอสกา และวิลเฮล์ม ตระกูลฮัน โดยไพรม์โรว์ที่ขึ้นด้วยโน้ต E จะถูกเรียกว่าแถว P4 หมายถึง ไพรม์โรว์ของแถวที่เริ่มต้นด้วยขึ้นระดับเสียงที่ 4 (4 คือโน้ต E) เพื่อให้ง่ายต่อการวิเคราะห์และตรงกับขึ้นระดับเสียงที่เกิดขึ้นจริงในบทประพันธ์เพลง อย่างไรก็ตาม ตัวเลขที่ปรากฏในโน้ตของบทความนี้ จะเป็นเพียงการแสดงลำดับการใช้โน้ต โดยผู้อ่านสามารถวิเคราะห์ตามตารางแถวโน้ตจากไพรม์โรว์ในระบบตัวอักษรเป็นหลัก เนื่องจากบทความนี้จะเน้นเพียงการวิเคราะห์เฉพาะการใช้ไพรม์โรว์ในช่วงเริ่มต้นของแต่ละท่อนทั้งหมด 6 ท่อน เพื่อให้เห็นวิธีการใช้แถวโน้ตหลักในภาพรวมของบทประพันธ์ก่อนเท่านั้น

1. วิลเฮล์ม ตระกูลฮัน, *ดนตรีศตวรรษที่ 20* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558), 97.

2. ทวี มุขระโกษา, *นักดนตรีเอกของโลก เล่ม 2* (ฉบับสมบูรณ์), พิมพ์ครั้งที่ 7 (กรุงเทพฯ: สภาพรวนศิลป์, 2551), 374.

3. วิลเฮล์ม ตระกูลฮัน, *ดนตรีศตวรรษที่ 20*, 168.

4. Jan Maegaard, cited in Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*, 3rd ed. (Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2006), 198.

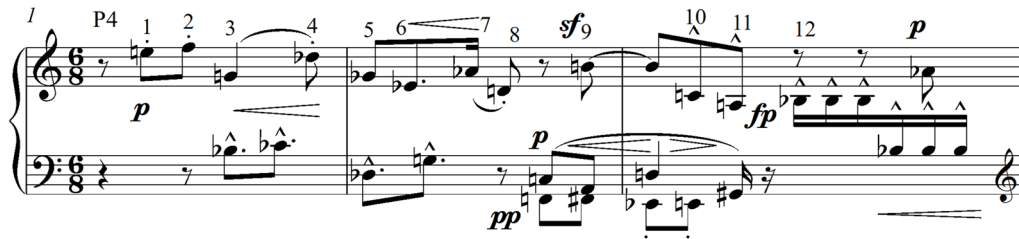
วิเคราะห์การใช้ ไพรม์โรว์ของอาร์โนลด์ ช็อนเบิร์ก ใน สวีทสำหรับคลาเวียร์ ลำดับ ที่ 25

แขไข ธนสารโสภณ

The Analysis of the Use of Prime Row in Arnold Schoenberg' Suite for Klavier, Op.25

Khaekhai Tanasansopin

ตัวอย่างที่ 1 ลำดับการใช้โน้ตจากท่อน Praludium ห้องที่ 1-3 ในกัญแจเทรเบิล



จากตัวอย่างที่ 1 ในแนวกัญแจเทรเบิล 3 ห้องแรก จะเห็นการใช้ลำดับของโน้ตที่ผู้เขียนได้ใส่ลำดับหมายเลขกำกับเอาไว้เริ่มจากโน้ต E – F – G – Db – Gb – Eb – Ab – D – B – C – A – Bb โดยทั้ง 12 ลำดับนั้น ไม่มีการซ้ำระดับเสียงกันเลย จึงอาจสรุปได้ว่า ลำดับชุดของโน้ตทั้ง 12 ระดับเสียงดังกล่าว เป็นแถวโน้ตหลัก หรือไพรม์โรว์ของบทเพลง

หลังจากนั้น ผู้เขียนได้นำลำดับโน้ตชุดดังกล่าวมาสร้างตารางแถวโน้ต หรือตารางเมตริกซ์ เพื่อให้ง่ายต่อการวิเคราะห์ในลำดับต่อมา โดยนำมาสรุปเป็นตารางทั้งสองระบบได้ดังนี้

ตารางที่ 1 ตารางแถวโน้ตจากไพรม์โรว์ในระบบตัวอักษร

P4

E	F	G	Db	Gb	Eb	Ab	D	B	C	A	Bb
Eb	E	Gb	C	F	D	G	Db	Bb	B	Ab	A
Db	D	E	Bb	Eb	C	F	B	Ab	A	Gb	G
G	Ab	Bb	E	A	Gb	B	F	D	Eb	C	Db
D	Eb	F	B	E	Db	Gb	C	A	Bb	G	Ab
F	Gb	Ab	D	G	E	A	Eb	C	Db	Bb	B
C	Db	Eb	A	D	B	E	Bb	G	Ab	F	Gb
Gb	G	A	Eb	Ab	F	Bb	E	Db	D	B	C
A	Bb	C	Gb	B	Ab	Db	G	E	F	D	Eb
Ab	A	B	F	Bb	G	C	Gb	Eb	E	Db	D
B	C	D	Ab	Db	Bb	Eb	A	Gb	G	E	F
Bb	B	Db	G	C	A	D	Ab	F	Gb	Eb	E

P10

วิเคราะห์การใช้ ไพรม์โรว์ของอาร์โนลด์ ช็อนเบิร์ก ใน สวิตสำหรับคลาเวียร์ ลำดับ ที่ 25

แขไข ธนสารโสภณ

The Analysis of the Use of Prime Row in Arnold Schoenberg' Suite for Klavier, Op.25

Khaekhai Tanasansopin

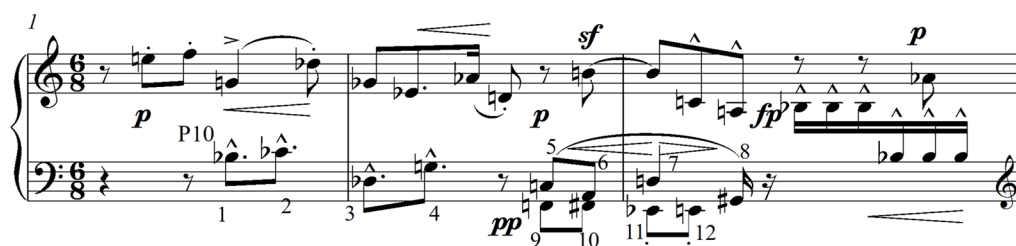
ตารางที่ 2 ตารางแถวโน้ตจากไพรม์โรว์ในระบบตัวเลข

P4	4	5	7	1	6	3	8	2	11	0	9	10
	3	4	6	0	5	2	7	1	10	11	8	9
	1	2	4	10	3	0	5	11	8	9	6	7
	7	8	10	4	9	6	11	5	2	3	0	1
	2	3	5	11	4	1	6	0	9	10	7	8
	5	6	8	2	7	4	9	3	0	1	10	11
	0	1	3	9	2	11	4	10	7	8	5	6
	6	7	9	3	8	5	10	4	1	2	11	0
	9	10	0	6	11	8	1	7	4	5	2	3
	8	9	11	5	10	7	0	6	3	4	1	2
	11	0	2	8	1	10	3	9	6	7	4	5
P10	10	11	1	7	0	9	2	8	5	6	3	4

สัญลักษณ์ตัวเลข เป็นตัวแทนสำหรับการกล่าวถึงระดับเสียง หรือชั้นระดับเสียง (Pitch-Class) เช่นเดียวกับสัญลักษณ์ตัวอักษร ซึ่งโดยปกติแล้วการเรียนการสอนวิเคราะห์ดนตรีแถวโน้ตสิบสองเสียง มักนิยมใช้ตารางแถวโน้ตในระบบตัวเลข เนื่องจากง่ายต่อการหาความสัมพันธ์ระหว่างแถว แต่ละแถวที่ใช้ในบทเพลง โดยระบุชั้นระดับเสียงเป็นตัวเลขแทนตัวอักษรลงในเพลง หลังจากนั้นจึงวิเคราะห์นับลำดับตัวเลข ว่ามีการใช้ลำดับของชั้นระดับเสียงภายใน 0-11 ครบหรือไม่ โดยให้ (0 มีค่าเท่ากับ โน้ต C) แล้วเปรียบเทียบกับตารางเพื่อหาความสัมพันธ์ว่าใช้ลำดับจากแถวไหน ลักษณะอย่างไรต่อไป

เมื่อพิจารณาตามตารางประกอบกับตัวอย่างที่ 1 แล้วจะพบว่า ขณะที่แนวกลุญแจเทรเบิล ใช้โน้ตเรียงตามลำดับจากแถว P4 เป็นไพรม์ แต่โน้ตจากกลุญแจเบส ใช้ลำดับเริ่มจาก Bb-B-Db-G ตามด้วยการซ้อนกันระหว่าง C-A-D-G# และ F-F#-Eb-E โดยลำดับของโน้ตทั้งหมดนี้ เป็นการใช้นโน้ตที่มาจากแถว P10 (ตัวอย่างที่ 2) ซึ่งเป็นแถวที่ระดับเสียงแรกและท้ายสุดมีระยะห่างกับ P4 เป็นคู่ทริยโทน

ตัวอย่างที่ 2 ลำดับการใช้โน้ตจากท่อน Praludium ห้องที่ 1-3 ในกลุญแจเบส



5. วิบูลย์ ตระกูลชื่น, ดนตรีศตวรรษที่ 20: แนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559), 50.

6. ทั้งนี้ โน้ต G# และ F# เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับ Ab และ Gb ตามลำดับ ซึ่งโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกในทางทฤษฎีดนตรี 12 เสียง ถือว่าเป็นโน้ตเดียวกัน โดยไม่มีผลต่อการวิเคราะห์

วิเคราะห์การใช้ ไพรมโรวของอาร์โนลด์ ช็อนเบิร์ก ใน สวิตสำหรับคลาเวียร์ ลำดับ ที่ 25

แขไข ธารสารโสภณ

The Analysis of the Use of Prime Row in Arnold Schoenberg' Suite for Klavier, Op.25

Khaekhai Tanasansopin

ในบทความนี้ ผู้เขียนได้กำหนดตัวเลขลำดับของโน้ตในแถวลงไปในแต่ละตัวอย่าง ซึ่งตัวเลขดังกล่าวเป็นเพียงลำดับของโน้ตตาม
ตารางเท่านั้น

ลำดับที่	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
P4	E	F	G	Db	Gb	Eb	Ab	D	B	C	A	Bb
P10	Bb	B	Db	G	C	A	D	Ab	F	Gb	Eb	E

ตัวอย่างที่ 3 ไพรมโรวที่ใช้เป็นทำนองหลักและทำนองรอง



นอกจากนี้เมื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์ภายในไพรมโรว (ดูตารางที่ 2 แถวบนสุดประกอบ) พบว่าเฮกซาคอร์ด หรือกลุ่มโน้ตหกตัวแรก
(H1) และหกตัวหลัง (H2) มีไพรมเดียวกันคือ (012346)

ตารางที่ 3 รูปปกติและไพรมของเฮกซาคอร์ดทั้งสองเซต

กลุ่มโน้ตหกตัว	ระดับเสียง	รูปปกติ	ไพรม
H ₁	4 5 7 1 6 3	[1,3,4,5,6,7]	(012346)
H ₂	8 2 11 0 9 10	[8,9,10,11,0,2]	

ตอนต้นของท่อนที่ 2 Gavotte เมื่อพิจารณาจากตัวอย่างที่ 4 จะเห็นว่าช็อนเบิร์กใช้ไพรมโรว E-F-G-Db-Gb-Eb-Ab-D-B-C-A
-Bb จากโน้ตในแถว P4 เช่นเดียวกับในท่อน Praludium แตกต่างกันที่ลักษณะในการใช้ ท่อนแรกเป็นการใช้แบบเรียงลำดับโดยต่อเนื่องกัน
ในกุญแจเทรเบิล แต่ท่อนนี้มีการแยกโน้ต B-C-A-Bb ซึ่งเป็นลำดับที่ 9, 10, 11 และ 12 มาใช้ในแนวเบส คล้ายกับการใช้ตามตัวอย่างที่ 2
ของท่อนแรกที่มีการแยกโน้ตชุดหลัง 4 ตัว มาวางซ้อนในระดับเสียงที่ต่ำกว่า

ตัวอย่างที่ 4 ลำดับการใช้โน้ตจากท่อน Gavotte ห้องที่ 1-2



ท่อนที่ 3 Musette (ตัวอย่างที่ 5) พบว่าเป็นการใช้ P4 เช่นเดิม แต่มีลักษณะในการใช้ที่ซับซ้อนขึ้น โดยโน้ต E-F-G-Db (ลำดับที่
1-4) ถูกแยกออกจากกันและใช้กระจัดกระจายไปใช้ในแนวนอก ซ้อนด้วย B-C-A-Bb (ลำดับที่ 9-12) แล้วจึงต่อด้วยโน้ต Gb-Eb-Ab-D
(ลำดับที่ 5-8) ทำให้เริ่มเห็นได้ชัดว่า โน้ตในแถวของตัวเองจะถูกแบ่งออกเป็นกลุ่มละ 4 ตัว ใช้ทีละ 4 ตัวตามลำดับโดยไม่ได้นับโน้ตที่ต้องเรียง
ตามลำดับโน้ตที่กำหนดไว้ทั้งแถว

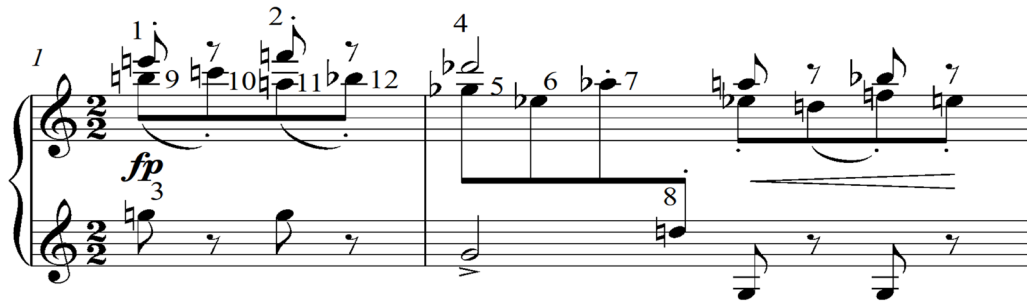
วิเคราะห์การใช้ ไพรม์โรว์ของอาร์โนลด์ ช็อนเบิร์ก ใน สวีทสำหรับคลาเวียร์ ลำดับ ที่ 25

แขไข ธารสารโสภณ

The Analysis of the Use of Prime Row in Arnold Schoenberg's Suite for Klavier, Op.25

Khaekhai Tanasansopin

ตัวอย่างที่ 5 ลำดับการใช้โน้ตจากท่อน Musette ห้องที่ 1-2



การใช้โน้ตแบ่งโน้ตออกเป็นกลุ่มละ 4 ตัวนั้น ทำให้เราได้โน้ตทั้งหมด 3 ชุด จากโน้ตในแถวเดียวกันทั้งหมด 12 ตัว การแบ่งลักษณะนี้ เราเรียกว่า “เททราคอร์ด” (Tetrachord) เช่น ถ้าแบ่งโน้ตจากแถวไพรม์โรว์ หรือ P4 ออกเป็น เททราคอร์ด จะได้โน้ตทั้งหมด 3 ชุด ได้แก่ ชุดแรก E-F-G-Db ชุดที่ 2 Gb-Eb-Ab-D และชุดที่ 3 B-C-A-Bb ซึ่งชุดที่ 3 นี้มีลักษณะพิเศษที่เรียกว่า บาคโมทีฟ (Bach Motif) เนื่องจากเป็นโน้ตที่มาจากชื่อของ บาค

ต่อมาในท่อน Intermezzo ใช้โน้ตจากแถว P4 อีกเช่นกัน โน้ต E-F-G-Db (ลำดับที่ 1-4) ถูกจัดเรียงอย่างไม่เป็นลำดับ คล้ายกับท่อน Musette แต่ยังคงอยู่ในแนวท่วงทำนอง ขณะที่ชุดที่ 2 (ลำดับที่ 5-8) ถูกวางในแนวนอน ซ้อนขนานกับชุดเททราคอร์ดที่ 3 ของโน้ตลำดับที่ 9-12 ในแนวท่วงทำนองตามตัวอย่างที่ 6

ตัวอย่างที่ 6 ลำดับการใช้โน้ตจากท่อน Intermezzo ห้องที่ 1-3



ท่อน Minuette จะเห็นการใช้ไพรม์โรว์ P4 เช่นกัน และเห็นลักษณะของการใช้เททราคอร์ดที่ละกลุ่มอย่างชัดเจน เนื่องจากโน้ตแบ่งโน้ตชุดแรกลำดับที่ 1-4 มาวางในแนวท่วงทำนอง ขณะที่ท่วงทำนองเริ่มใช้โน้ตในลำดับที่ 5-8 แนวท่วงทำนองตามด้วยลำดับที่ 9-12

ตัวอย่างที่ 7 ลำดับการใช้โน้ตจากท่อน Menuett ห้องที่ 1-2



ในท่อน Gigue ซึ่งเป็นท่อนสุดท้าย เริ่มต้นด้วยไพรม์หลัก P4 เช่นเดียวกัน แต่มีลักษณะในการใช้แตกต่างมากกว่าเดิม โดยถ้าพิจารณาจากภาพตัวอย่างแล้วจะเห็นว่า เททราคอร์ดแต่ละชุดถูกใช้ทีละชุดในลักษณะแนวตั้ง แต่ก็ใช้จนครบทั้งแถว

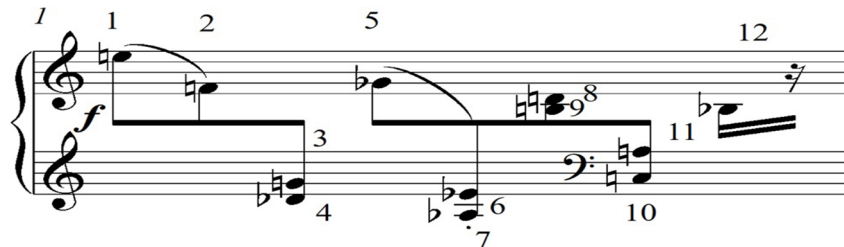
วิเคราะห์การใช้ ไพรม์โรว์ของอาร์โนลด์ ช็อนเบิร์ก ใน สวิตสำหรับคลาเวียร์ ลำดับ ที่ 25

แขไข ธนสารโสภณ

The Analysis of the Use of Prime Row in Arnold Schoenberg' Suite for Klavier, Op.25

Khaekhai Tanasansopin

ตัวอย่างที่ 8 ลำดับการใช้โน้ตจากท่อน Gigue ห้องแรก



นอกจากนี้พบว่าช็อนเบิร์กมีการใช้โน้ตที่ละเททราคอร์ดตามการเรียงลำดับกันแล้วนั้น ภายในเนื้อหาของแต่ละท่อน ผู้เขียนยังพบ
ลักษณะที่ซับซ้อนขึ้นมากกว่าการใช้โน้ตเรียงตามชุด เททราคอร์ด เช่น การย้อนกลับของเททราคอร์ด (Retrograde Tetrachord) อีกด้วย
ซึ่งจะวิเคราะห์การใช้โรว์ของแต่ละท่อนโดยละเอียดในโอกาสต่อไป

ตัวอย่างที่ 9 ลำดับการใช้โน้ตจากท่อน Praludium ห้องที่ 5



สำหรับบทความนี้ ผู้เขียนจะอธิบายเล็กน้อย เพื่อให้เห็นวิธีการใช้โรว์ที่ซับซ้อนมากขึ้น โดยตัวอย่างที่ 9 มาจากห้องที่ 5 ของท่อนแรก
ท่อน Praludium แสดงให้เห็นถึงการใช้ เททราคอร์ดของแกล์โน้อย่างชัดเจน ที่ละ 4 ตัว โดยตามตัวอย่างที่ 9 นี้ ช็อนเบิร์กใช้โน้ตจาก
แกล์ P10 เป็นเททราคอร์ด 3 ชุด ได้แก่ ชุดแรก Bb-B-Db-G ชุดที่ 2 C-A-D-Ab และชุดที่ 3 F-Gb-Eb-E แต่เขาใช้ลักษณะการถอยหลัง
กลับของเททราคอร์ดในแต่ละชุด (Retrograde Tetrachord) เริ่มจากแกล์บนจากโน้ต G-Db-Cb-Bb ชุดที่ 2 ถูกใช้ถัดมาในแนวล่าง
ขนานกับชุดแรก C-A-B-Ab และชุดที่ 3 ถูกใช้ขนานกับชุดแรกและชุดที่ 2 และใช้ในลักษณะถอยหลังกลับเช่นเดียวกัน

ตัวอย่างที่ 10 ลำดับการใช้โน้ตจากท่อน Praludium ห้องที่ 20



ในห้องที่ 20 ตามตัวอย่างที่ 10 เช่นเดียวกัน เป็นการใช้แกล์โน้ต P4 แบ่งเป็นเททราคอร์ด 3 ชุด อย่างชัดเจน ขนานเรียงกันที่ละแนว
ตามลำดับ เริ่มจาก E-F-G-Db (ลำดับที่ 1-4) ชุดที่ 2 Gb-Eb-Ab-D (ลำดับที่ 5-8) และชุดที่ 3 B-C-A-Bb (ลำดับที่ 9-12)

สรุป

บทประพันธ์ สวิตสำหรับคลาเวียร์ลำดับที่ 25 ของอาร์โนลด์ ช็อนเบิร์ก ประพันธ์ขึ้นระหว่างปี ค.ศ. 1921-1923 มีจำนวนท่อนทั้งหมด
6 ท่อน ได้แก่ Praludium, Gavotte, Musette, Intermezzo, Menuet และ Gigue เป็นที่น่าสังเกตว่าผู้ประพันธ์มักจะใช้โน้ตแกล์หลักหรือ
ไพรม์โรว์ในช่วงเริ่มต้นในแต่ละท่อนของบทประพันธ์ โดยเป็นโน้ตแกล์เดียวกันทั้งหมดในทุก ๆ ท่อน สำหรับบทเพลงนี้ พบว่าทั้ง 6 ท่อน

ดังกล่าวพบว่ามีการใช้ไพรมโรว P4 ทั้งหมดในทุกท่อนตอนเริ่มต้น มีลักษณะในการใช้คือแบ่งโน้ตในแถวทั้ง 12 ตัว ออกเป็น 3 กลุ่ม จะได้กลุ่มโน้ต 4 ตัว เรียกว่า “เททราคอร์ด” และใช้ทีละเททราคอร์ด จนครบ 3 กลุ่ม เพื่อให้ครบทั้งแถวโน้ตหลัก อย่างไรก็ตามยังมีการใช้แถวโน้ตหลักในรูปแบบย้อนกลับของเททราคอร์ดภายในบทประพันธ์ แต่ไม่จำเป็นต้องเริ่มจากโน้ตในลำดับที่ 1 หรือ เททราคอร์ดชุดแรกเสมอไป ซึ่งผู้เขียนจะวิเคราะห์การใช้โดยละเอียดในโอกาสต่อไป

บรรณานุกรม

- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.
- ณรุทธิ์ สุทธจิตต์. *สังคีตนิยม: ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.
- ทวี มุขระโกษา. *นักดนตรีเอกของโลก*. เล่ม 2 (ฉบับสมบูรณ์). พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพฯ: สถาพรบุ๊คส์, 2551.
- พลิงพล ทรงไพบูลย์. “‘เปลี่ยน’ บทเพลงสำหรับวงแจ๊สทริโอและวงออร์เคสตรา.” *วารสารดนตรีรังสิต* 13, ฉบับที่ 2 (2561): 45-57.
- วิบูลย์ ตระกูลฐาน. *ดนตรีศตวรรษที่ 20*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.
- _____. *ดนตรีศตวรรษที่ 20: แนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.
- Benjamin, Thomas, Horvit, Michael, and Nelson, Robert. *Techniques and Materials of Music: From The Common Practice Period Through The Twentieth Century*. 6th ed. New York: Schirmer, 2003.
- Cowell, Henry. *New Musical Resources*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Kostka, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 3rd ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2006.

บทคัดย่อ

นาฏศิลป์เป็นอีกศาสตร์หนึ่งทางศิลปะที่น่าประเด็นทางด้านสัดส่วนและรูปเรขาคณิตมาใช้ในการดำเนินการสร้างสรรค์ผลงาน เช่นเดียวกัน ในบทความฉบับนี้ผู้ศึกษามีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ในประเด็นสัดส่วนและรูปเรขาคณิตกับการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ โดยแบ่งประเด็นในการศึกษาออกเป็น 3 ประเด็นได้แก่ 1. ข้อพิจารณาการสร้างงานนาฏศิลป์กับแนวคิดเรื่องสัดส่วนในเรขาคณิตในการจัดวางองค์ประกอบเพื่อให้เกิดเอกภาพของผลงาน 2. องค์ประกอบสำคัญของสัดส่วนในรูปเรขาคณิต ประกอบไปด้วยเส้นที่เกิดจากร่างกายนักเต้นและพื้นที่ว่าง อันส่งผลต่อสุนทรียภาพในการรับชมผลงานการแสดง และ 3. มุมมองเรื่องการสร้างงานนาฏศิลป์กับเรื่องรูปร่างหรือรูปทรงเรขาคณิต ที่พบว่าไม่เฉพาะการใช้ร่างกายเท่านั้น แต่รวมถึงการกำหนดรูปแบบ ก่อให้เกิดทฤษฎีและนำมาใช้อธิบายถึงเหตุผลในการสร้างสรรค์ผลงานได้อย่างมีประสิทธิภาพ อันจะเป็นประโยชน์ต่อนักสร้างสรรค์นาฏศิลป์ต่อไป

คำสำคัญ: สัดส่วน/ รูปเรขาคณิต/ นาฏศิลป์/ นาฏศิลป์กับเรขาคณิต/ นาฏศิลป์สร้างสรรค์

Abstract

Dance is art that uses proportion and geometric shape issues in the creative process. In this article, the study aimed to study relationships in proportion and geometry shape with the creation of dance work in 3 following issues: 1) consideration to the creation of the dance with proportion of geometry in the composition to achieve the unity of the dance work; 2) the elements of the proportion in the geometry consist the lines originate from dancer's body, and space which effect on the aesthetic when saw the performance; and 3) the perspective of creating a work of dance with geometry shape, it was not only using the body but also included the pattern the make theoretical and applied to explain reason to create the work effectively. This would be beneficial to the dance choreography.

Keywords: Proportion/ Geometric Shape/ Dance/ Dance and Geometric/ Creative Dance

* อาจารย์, สาขาวิชานาฏศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา, tanakorn.su@bsru.ac.th

* Lecturer in Dance Program, Faculty of Humanities and Social Sciences, Bansomdejchaopraya Rajabhat University, tanakorn.su@bsru.ac.th

Received: 13/6/2018 Revised: 10/8/2018 Accepted: 17/8/2018

บทนำ

สัดส่วนและรูปเรขาคณิตมีอิทธิพลกับผลงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์ทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นประเภทใดก็ตาม หากลองสังเกตผลงานนาฏศิลป์ที่เกิดขึ้นแล้วเกิดจากการผสมผสาน การจัดวางองค์ประกอบ การออกแบบโดยใช้เส้นที่เกิดจากร่างกายไม่ว่าจะเป็นแขนทั้งสองข้าง ขาทั้งสองข้าง ลำตัวที่สามารถปรับรูปแบบการเคลื่อนไหวได้ทั้งตรงและงอ ศีรษะจนถึงบริเวณก้นคอ ข้อต่อทั้งหลายที่อยู่บนร่างกายของมนุษย์ เหล่านี้หากมองในเชิงเรขาคณิตทั้งหมดแล้วแต่ก่อให้เกิดเส้น การเคลื่อนไหวที่เป็นเส้นตรง เส้นโค้ง วงกลม รวมถึงการเดินทางไปในทิศทางต่าง ๆ การออกแบบพื้นที่ให้เกิดเป็นรูปร่างหรือรูปทรงต่าง ๆ ที่เห็นได้อย่างชัดเจนคือการจัดรูปแบบของการแสดง (Pattern) ตั้งแต่อดีต ดังเช่น รูปแบบการเต้นรูดวงแหวน (Ring Dance) ในช่วงเริ่มต้นของนาฏศิลป์ที่ใช้รูปลักษณะของวงกลมมาใช้ในการกำหนดรูปแบบของการเต้น เป็นต้น

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ในประเด็นเรื่องสัดส่วนและรูปเรขาคณิตกับการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์

วิธีการดำเนินงาน

ผู้ศึกษาดำเนินการศึกษาโดยใช้เครื่องมือวิจัยในการรวบรวมข้อมูลทั้งการค้นคว้าข้อมูลเชิงเอกสาร การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญที่มีประสบการณ์ทางด้านนาฏศิลป์ การค้นคว้าหาข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์การแสดงทางนาฏศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับประเด็นด้านสัดส่วนและรูปเรขาคณิต จากนั้นนำข้อมูลที่ได้รับเข้าสู่กระบวนการวิเคราะห์ และเชื่อมโยงสู่ประเด็นต่าง ๆ ได้แก่ ข้อพิจารณาการสร้างงานนาฏศิลป์กับแนวคิดเรื่องสัดส่วนในเรขาคณิต องค์ประกอบสำคัญของสัดส่วนในรูปเรขาคณิต มุมมองเรื่องการสร้างงานนาฏศิลป์กับเรื่องรูปเรขาคณิต และสรุปข้อมูลที่ได้รับตามวัตถุประสงค์การดำเนินงานในบทความฉบับนี้

วิเคราะห์ความสัมพันธ์ในประเด็นสัดส่วนและรูปร่างหรือรูปทรงเรขาคณิตกับการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์

ผู้ศึกษาได้แบ่งประเด็นของการศึกษาความสัมพันธ์ในประเด็นสัดส่วนและรูปร่างหรือรูปทรงเรขาคณิตกับการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ โดยแบ่งเป็นประเด็นต่าง ๆ ดังนี้ 1. ข้อพิจารณาการสร้างงานนาฏศิลป์กับแนวคิดเรื่องสัดส่วนในเรขาคณิต 2. องค์ประกอบสำคัญของสัดส่วนในรูปเรขาคณิต และ 3. มุมมองเรื่องการสร้างงานนาฏศิลป์กับเรื่องรูปร่างหรือรูปทรงเรขาคณิต

1) ข้อพิจารณาการสร้างงานนาฏศิลป์กับแนวคิดเรื่องสัดส่วนในเรขาคณิต

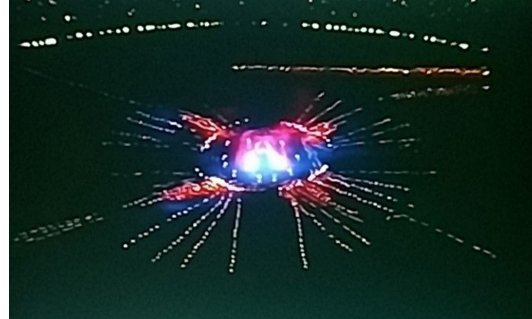
รูปเรขาคณิต หมายถึง รูปร่างหรือรูปทรงที่เกิดจาก จุด เส้น มีรูปทรงที่เป็นระเบียบ มั่นคง หรือความอิสระในการจัดเรียง มีความสัมพันธ์ระหว่างเส้น รูปทรงแบบนี้ให้ความรู้สึกเป็นกลางที่ศิลปินสามารถนำมาประกอบกันเพื่อแสดงความคิดเห็นหรือสื่อสารด้วยวิธีการในการแสดงออกในรูปแบบของตนเองรูปร่างหรือรูปทรงที่สามารถวัดได้มีความแน่นอน นั้นแสดงถึงสัดส่วน (Proportion) ในเรขาคณิตจะทำให้เกิดรูปร่างหรือรูปทรงที่มีความสมมาตร ให้ความรู้สึกที่เป็นกลาง และเป็นสิ่งที่แสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างเส้นทั้งในแง่ที่เกิดจากการจัดรูปแบบการแสดง (Pattern) โดยการสร้างเส้นให้เห็นอย่างเป็นรูปธรรมจากการวางตำแหน่งของนักเต้นเพื่อให้เกิดเส้นตรง เส้นโค้ง รูปสี่เหลี่ยม สามเหลี่ยม วงกลม ฯลฯ หรือการสร้างเส้นผ่านความต่อเนื่องในการเคลื่อนไหวร่างกาย ชลูด นิ่มเสมอ ได้แสดงทรรศนะถึงความสัมพันธ์ที่สัมพันธ์กันระหว่างขนาดของส่วนต่าง ๆ ในรูปทรงหรือระหว่างรูปทรง รวมทั้งความกลมกลืนกันระหว่างทัศนธาตุทั้งหลาย เรียกว่า เอกภาพของสัดส่วน มีสัดส่วนประสานกันอย่างสมบูรณ์ มีความขัดแย้ง มีการซ้ำ มีการเปลี่ยนแปลงในปริมาณที่เหมาะสม และมีพลังความเคลื่อนไหวที่สมดุล ศิลปะที่เป็นอุดมคติจะมีสัดส่วนที่ผิดไปจากความเป็นจริงในธรรมชาติ เช่นเดียวกับศิลปะที่เน้นไปทางการแสดงออกของอารมณ์ จะมีสัดส่วนของรูปทรงผิดไปจากธรรมชาติด้วยเพื่อเน้นความงามในอุดมคติ โกลเด้นเซกชัน (Golden Section) หรือโกลเด้นรูล (Golden Rule) เป็นกฎเกณฑ์ที่มีมาแต่สมัยคลาสสิกของกรีก ใช้กำหนดความสัมพันธ์ระหว่างสัดส่วน เป็นอัตราส่วน $1 : 1.618$ ถือเป็นอัตราที่สมบูรณ์แบบที่สุด¹ ผู้ศึกษาวิเคราะห์ได้ว่าความสัมพันธ์ระหว่างสัดส่วนและรูปร่างหรือรูปทรงเรขาคณิตเป็นสิ่งที่ขาดออกจากกันไม่ได้โดยเฉพาะอย่างยิ่งในศาสตร์ทางด้านศิลปะ ซึ่งนาฏศิลป์ถือเป็นศาสตร์แขนงหนึ่งที่อยู่ภายในนั้น ดังนั้นการสร้างงานนาฏศิลป์จึงมีความสัมพันธ์กับแนวคิดเรื่องสัดส่วนในเรขาคณิตอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้เช่นกัน ดังเช่น การคัดเลือกนาฏศิลป์เข้าสู่บทบาทยุทธการเรียนในนาฏศิลป์ไทย ที่มีข้อพิจารณาโดยใช้สัดส่วนเป็นตัวแปรหลักในการเลือก

1. ชลูด นิ่มเสมอ, *องค์ประกอบศิลปะ*, พิมพ์ครั้งที่ 10 (กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2559), 228.

นาฏศิลป์ที่กล่าวถึงสัดส่วนอันมีผลกับงานนาฏศิลป์ไทยเป็นอย่างมาก ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนนคือสัดส่วนของนาฏศิลป์กับบทบาทที่ตนเองจะต้องศึกษา ตัวพระ ตัวนาง ตัวลิง และตัวยักษ์ โดยแต่ละบทบาทการใช้ร่างกายหรือการวางสัดส่วนในท่าทางจะมีความแตกต่างกันไปให้เกิดความสมส่วน เช่น ตัวพระต้องมีสัดส่วนที่สูงโปร่ง หน้ารูปไข่ เรียว แขนยาว ขายาว ตัวนางจะมีลักษณะที่ตัวเล็กกว่า มีรูปร่างท้วมหรือพอมก็ได้ หน้ากลม แขน ขา ไม่ยาวจนรู้สึกเก้งก้าง เป็นต้น ในนาฏศิลป์ไทยจะเริ่มดูท่าทางลักษณะตั้งแต่วัยเด็กตอนเริ่มเข้ามาเรียนนาฏศิลป์ไทยและคาดเดาความเป็นไปได้ในการพัฒนาทางด้านรูปร่าง ที่สำคัญที่สุดในนาฏศิลป์ไทยจะมุ่งได้รูปทรงของเรียวแขนและเรียวขาเป็นหลัก² ส่วนนาฏศิลป์สากล โดยเฉพาะการเต้นบัลเลต์ได้ให้ความสำคัญกับการคัดเลือกนักแสดง หรือนักเต้นโดยพิจารณาสัดส่วนสรีระของนักเต้น นราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงทรรศนะถึง การคัดเลือกนักเต้นของบาลองชิน (Balanchine) เริ่มพิจารณาคัดเลือกนักเต้นที่มีสัดส่วนความสูง สรีระร่างกายพอม มีช่วงแขนและขายาว มุ่งเน้นความงดงามของเส้นที่เกิดจากสรีระร่างกายของนักเต้นผ่านการจัดวางองค์ประกอบ³ สรวณีย์ ธาระณิต แสดงทรรศนะเพิ่มเติมในกรณีการพิจารณาถึงสัดส่วนในบัลเลต์ที่คณะบัลเลต์ตั้งเกณฑ์รูปแบบที่แน่นอนของนักเต้น เช่น ความสูง สัดส่วนรูปร่าง ความยาวช่วงขา ความสวยงามของเท้า และร่างกายในส่วนอื่น ๆ ดังเช่น คณะบัลเลต์ในยุโรปที่ระบุระดับความสูงสำหรับการคัดเลือกนักเต้น⁴ ข้อกำหนดดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า สัดส่วนที่หมายถึงขนาดของสรีระร่างกาย มีผลต่อการพิจารณาในการเรียนนาฏศิลป์ตามบทบาทที่ผู้สอนเห็นว่าเหมาะสม รวมถึงการพิจารณาสัดส่วนของนักเต้นกับบทบาทที่จะได้รับในการแสดง อันแสดงให้เห็นถึงความสำคัญด้านสัดส่วนสรีระ ร่างกายกับงานนาฏศิลป์ ทั้งนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์สากล

อีกหนึ่งข้อพิจารณาในเรื่องสัดส่วนในเรขาคณิตที่ส่งผลต่อการออกแบบงานนาฏศิลป์คือ ข้อพิจารณาด้านพื้นที่การแสดง ระยะทางระหว่างผู้ชมและผู้แสดง ดังเช่นผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ของนราพงษ์ จรัสศรี ที่ให้ความสำคัญเรื่องสัดส่วนและรูปเรขาคณิต โดยเฉพาะการออกแบบงานระยะไกลส่งผลต่อการออกแบบการแสดงในภาพกว้าง เช่น “เอเชียนเกมส์ครั้งที่ 13” (ภาพที่ 1) โดยได้แสดงทรรศนะถึงการแสดงในพิธีเปิดกีฬาเอเชียนเกมส์ ชุด บุรพประทีป (The Light of Asia) ที่ต้องพิจารณาประเด็นต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับสัดส่วน เช่น เมื่อคนดูอยู่ไกลทำให้การสร้างสรรคผลงานนาฏศิลป์ต้องคำนึงถึงภาพกว้างของการแสดง การใช้เส้นรูปเรขาคณิตเข้ามาออกแบบการแสดง มุ่งเน้นการสร้างและการจัดวางองค์ประกอบ (Composition) การวางรูปแบบของการแสดง (Pattern) โดยสัดส่วนจะมีความเกี่ยวข้องกับการจัดองค์ประกอบ โดยมีเรื่องของสัดส่วนของ ขนาด (Size) พื้นที่ว่าง (Space) กรอบ (Frame) ความสมดุล (Balance) ความสมมาตรและไม่สมมาตร (Symmetry – Asymmetry) ในการออกแบบเพื่อให้ผู้ชมสามารถสัมผัสสุนทริยภาพของการแสดง⁵ ขนาด ระยะทาง การเคลื่อนไหว ล้วนแต่มีผลต่อการสร้างสรรคงานนาฏศิลป์ทั้งสิ้นโดยพิจารณาจากปัจจัยต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น ณ ขณะนั้น หรือผลงานอีกชิ้น ที่มีชื่อเสียงคือ งานสร้างสรรค์ในพิธีเปิดกีฬาโอลิมปิก เอเธนส์ 2004 (Athens 2004 Opening Ceremony Olympic Games) กรุงเอเธนส์ ประเทศกรีซ โดยดิมิทริส ปาปโปอานู (Dimitris Papaioanou) และพิธีเปิดกีฬาโอลิมปิก เบจิง 2008 (Beijing 2008 Opening Ceremony Olympic Games) ณ เมืองเบจิง สาธารณรัฐประชาชนจีน โดยมี จาง อี้โหมว และจาง ฉีกัง ทำหน้าที่กำกับการแสดง ใช้แนวความคิดสัดส่วนในเรขาคณิตสำหรับจัดวางองค์ประกอบการแสดงบนพื้นสนามขนาดใหญ่ที่คำนึงถึง ขนาด ระยะทาง การเคลื่อนไหว สอดคล้องกับแนวคิดการสร้างสรรคผลงานของนราพงษ์ จรัสศรี ในด้านการจัดวางองค์ประกอบรูปเรขาคณิตบนพื้นที่กว้าง เพื่อให้ได้สัดส่วนที่เหมาะสม เหล่านี้ล้วนแสดงให้เห็นถึงประเด็นการนำแนวคิดดังกล่าวมาจัดวางรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ คำนึงถึงความกลมกลืน เอกภาพ ความงามในอุดมคติ และการจัดวางรูปแบบการสร้างสรรคผลงานนาฏศิลป์บนพื้นที่ที่มีขนาดกว้างและใหญ่ สื่อสารกับผู้ชมในระยะไกลผ่านสุนทริยภาพความงามผ่านเส้น รูปเรขาคณิตที่จำเป็นต้องมีการวางแผนเป็นอย่างดี อาศัยประสบการณ์ ด้านการออกแบบ ไปจนถึงความเชี่ยวชาญด้านการจัดวางองค์ประกอบที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานได้เปรียบพื้นที่ในสนามเป็นกระดานเพื่อวาดถ่ายทอดเรื่องราวสื่อสารความงามทางศิลปะ ผ่านทิศทาง ลายเส้น และการเคลื่อนไหว

- ภัทรฤทัย กันตะกนิษฐ์, “ข้อพิจารณาการสร้างงานนาฏศิลป์กับแนวคิดเรื่องสัดส่วนในเรขาคณิต,” สัมภาษณ์โดย ชนกร สรรยวราภิกุล, 28 มิถุนายน 2560.
- นราพงษ์ จรัสศรี, “ข้อพิจารณาการสร้างงานนาฏศิลป์กับแนวคิดเรื่องสัดส่วนในเรขาคณิต,” สัมภาษณ์โดย ชนกร สรรยวราภิกุล, 9 มิถุนายน 2560.
- สรวณีย์ ธาระณิต, “ข้อพิจารณาการสร้างงานนาฏศิลป์กับแนวคิดเรื่องสัดส่วนในเรขาคณิต,” สัมภาษณ์โดย ชนกร สรรยวราภิกุล, 31 เมษายน 2561.
- นราพงษ์ จรัสศรี, “ข้อพิจารณาการสร้างงานนาฏศิลป์กับแนวคิดเรื่องสัดส่วนในเรขาคณิต,” สัมภาษณ์โดย ชนกร สรรยวราภิกุล, 28 มิถุนายน 2560.



ภาพที่ 1 และภาพที่ 2 ภาพการแสดงในพิธีปิดกีฬาเอเชียนเกมส์บางกอก ครั้งที่ 13 ชุด “บุรพประทีป”
ที่มา: นราพงษ์ จรัสศรี

จุดสำคัญอีกประการหนึ่ง ผู้ศึกษาได้เห็นถึงวิธีการให้ความสำคัญของบทบาทผ่านการจัดเรียงลำดับผู้แสดงตามขนาด โดยให้นักแสดงที่มีบทบาทสำคัญอยู่ในลำดับต้นและมีขนาดใหญ่กว่าบทบาทอื่น ๆ ผ่านเส้นตรงซึ่งเป็นเส้นที่แสดงถึงความสำคัญของบทบาทนักเต้นได้ชัดเจนที่สุดเช่นเดียวกับภาพจิตรกรรมของอียิปต์ในงานมูรอลเพ้นท์ติ้ง (Mural Painting) มีการจัดลำดับความสำคัญด้วยขนาด ตัวละครที่ไม่มีความสำคัญมีขนาดเล็ก หรือตัวละครที่มีความสำคัญมากจะมีขนาดใหญ่⁶ เช่นเดียวกับตำแหน่งการนั่งในการแสดงโขนนั่งราวที่ต้องลำดับความสำคัญของบทบาทบนราวไม้ไผ่ โดยบทบาทที่มีความสำคัญที่สุด หรือมีตำแหน่งในเรื่องสูงที่สุดจะนั่งอยู่ในตำแหน่งหัวแถวไล่เรียงลำดับความสำคัญของบทบาท หรือตำแหน่งของตัวละครไปจนถึงท้ายแถว ซึ่งต้องเป็นตัวละครที่มีความสำคัญของบทบาทน้อยที่สุด หรือตำแหน่งของตัวละครต่ำที่สุด

ในด้านการสร้างสรรคงานนาฏศิลป์ สมพร พูراج ได้อธิบายถึงข้อพิจารณาเกี่ยวกับแนวคิดเรื่องสัดส่วนในเรขาคณิตเกี่ยวข้องกับ การเคลื่อนไหวที่มีทิศทาง มีรูปทรง และมีรูปแบบ โดยเปรียบเทียบกับเส้นแนวต่าง ๆ ดังนี้ การเคลื่อนไหวในแนวดิ่ง (Vertical) ทั้งการกระโดด นั่ง ยืน หรือย่อ การเคลื่อนไหวในแนวเฉียง (Diagonal) หรือทแยงจากซีกด้านหนึ่งไปอีกด้านหนึ่ง จะเห็นการเปลี่ยนแปลงระดับของลำตัว การเคลื่อนไหวในแนวราบ (Horizontal) ทำให้เกิดการตั้งและการคืน สลับผลัดเปลี่ยนกันอยู่ตลอดเวลา แล้วแต่จะมากหรือน้อย⁷ จากที่กล่าวมา ผู้ศึกษาสามารถสรุปได้ว่า สัดส่วนในรูปเรขาคณิต ล้วนแล้วแต่ส่งผลต่อการออกแบบสร้างสรรคงานนาฏศิลป์ทั้งในด้านรูปแบบ (Pattern) ของการแสดง การจัดวางองค์ประกอบ (Composition) ร่างกาย (Body) ล้วนแล้วแต่เป็นสิ่งที่ผู้สร้างสรรคผลงานนาฏศิลป์ต้องคำนึง พิจารณาทั้งในด้านสัดส่วนของพื้นที่การแสดงกับจำนวนนักแสดง ระยะทางระหว่างผู้แสดงและผู้ชม การจัดวางองค์ประกอบที่ต้องคำนึงถึงเอกภาพ ความเหมาะสม ความสมส่วน ความกลมกลืนตามวัตถุประสงค์ของผู้สร้างสรรคผลงาน รวมไปถึงความเป็นไปได้ในการเคลื่อนไหวที่ผู้สร้างสรรคผลงานเปรียบร่างกายของมนุษย์เป็นลายเส้นเพื่อนำไปใช้ในการสร้างรูปทรงบนพื้นที่การแสดง

2) องค์ประกอบสำคัญของสัดส่วนในรูปร่างหรือรูปทรงเรขาคณิต

สัดส่วนเป็นสิ่งที่ทำให้เกิดเอกภาพที่แสดงถึงความสมส่วน ความเหมาะสม ทั้งในส่วนของรูปร่างรูปทรงและระหว่างรูปร่างรูปทรง ไม่ได้มีกฎเกณฑ์ที่แน่ชัด เนื่องจากต้องดำเนินตามค่านิยม รสนิยม บริบทของแต่ละท้องถิ่น ไปจนถึงอุดมคติที่มีต่อความสวยงามในยุคสมัยต่าง ๆ ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า สัดส่วนเป็นเรื่องของความรู้สึกทางสุนทรียภาพและของอุดมคติ แสดงความสัมพันธ์ของสิ่งต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกันให้เกิดความสมส่วนซึ่งกันและกันของขนาด ในความเกี่ยวข้องกับศิลปะ สัดส่วนยังหมายถึงความกลมกลืนขององค์ประกอบต่าง ๆ ที่อยู่ร่วมกัน อาจเป็นได้ทั้งสี แสง เงา เส้น หรือในศาสตร์นาฏศิลป์ที่ใช้ร่างกายของมนุษย์ในการจัดองค์ประกอบศิลป์ สมิท-อฮาร์ท (Smith-Autard) ให้คำอธิบายถึงประเด็นสัดส่วนในนาฏศิลป์ว่า เป็นสิ่งที่ประกอบไปด้วยองค์ประกอบของการสร้าง สัดส่วนอาจหมายถึงขนาด หรือขนาดของจำนวนในแต่ละส่วน ที่มีความสัมพันธ์กับทุกส่วน และสมดุลอาจจะหมายถึงดุลยภาพของเนื้อหาในแต่ละส่วน ที่ถูกวางสัดส่วนแต่ละส่วนได้อย่างเหมาะสม ดังนั้นสัดส่วนคือ องค์ประกอบหนึ่งของการเต้น อยู่ในความสัมพันธ์ของแต่ละส่วน โดยมีหน้าที่ทำให้เกิดความเหมาะสม

6. นราพงษ์ จรัสศรี, “ข้อพิจารณาการสร้างงานนาฏศิลป์กับแนวคิดเรื่องสัดส่วนในเรขาคณิต,” สัมภาษณ์โดย ธนกร สรรยวราภิภู, 7 กุมภาพันธ์ 2560.

7. สมพร พูراج, *Mime: ศิลปะท่าทางและการเคลื่อนไหว* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2554), 59.

การจัดวางให้ได้สัดส่วนที่เท่ากันอาจนำมาซึ่งความรู้สึกเบื่อบ่อย⁸ นราพงษ์ จรัสศรี ยกกรณีศึกษาแนวความคิดของ บางลงจีน (Balanchine) โดยผลงานของเขามักมุ่งเน้นการนำเสนอหลายเส้นผ่านร่างกายของนักเต้นในการเต้นแบบนีโอ-คลาสสิก (Neo-classic) ที่เน้นเฉพาะสรีระ ไม่แสดงออกอารมณ์ผ่านทางสีหน้า ทำให้สนใจเฉพาะเรื่องสัดส่วนที่จะแสดงออกเป็นรูปแบบ (Form)⁹ แนวความคิดนี้ได้รับการสนับสนุนโดย เชื่อมโยงการกระทำซึ่งเป็นส่วนที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับสัดส่วนการใช้งานของร่างกายมนุษย์ว่า สามารถบอกเล่าถึงการแสดงออกทางอารมณ์ได้ตามเป้าหมายของการดำเนินงานของผู้สร้างสรรค์ โดยอุลล์มันน์ (Ullmann) ได้แสดงทฤษฎีถึงการกระทำบางอย่างจะแสดงออกถึงการกระทำพื้นฐานอย่างหนึ่งจริง เช่น การแยกตัว การเตะ การทำลาย การลาก อาการอึดอัด ความรีบร้อน และอื่น ๆ บางการกระทำแสดงถึงความเรียบง่าย เช่น การตก การขึ้น การเติบโต การหดตัว การเจาะ การทะลุ การกระทำที่ใช้กล้ามเนื้อเล็กที่สุด เช่น การส่ายหน้า หรือขยับนิ้ว แสดงให้เห็นความเหมือนกันในการแสดงคุณภาพและความสำคัญของการเคลื่อนไหวที่ไม่แตกต่างจากการเคลื่อนไหวที่กว้าง ดังนั้นนักเต้นควรระมัดระวังในการเลือกใช้การเคลื่อนไหวที่ใหญ่หรือเล็กในการจัดวางองค์ประกอบ¹⁰ การเคลื่อนไหวไปตามสัดส่วนไม่ว่าจะใหญ่หรือเล็กยาวหรือสั้น ล้วนแล้วแต่ให้ความหมายที่แตกต่างกันออกไป เมื่อทำออกไปแล้วควรก่อให้เกิดความน่าติดตามไปกับการกระทำ โมฮาน (Mohan) ให้ความสำคัญสนับสนุนแนวคิดสัดส่วนของร่างกายในการสร้างสรรค์รูปร่างหรือรูปทรงเรขาคณิต ในประเด็นตำแหน่งของร่างกายนักเต้นในแง่ความสัมพันธ์ระหว่างร่างกายของตนเองกับบริบทแวดล้อม ถือเป็นหัวใจสำคัญในการทำความเข้าใจเกี่ยวกับความเชื่อมโยงระหว่างการเต้นและคณิตศาสตร์ ร่างกายของมนุษย์สามารถสร้างมุมและเส้นก่อให้เกิดผลของการเต้นรำ มันคือสิ่งที่ง่ายที่สุดในการแสดงความสัมพันธ์ระหว่างคณิตศาสตร์และการเต้นเนื่องจากสามารถรับรู้ได้จากประสาทตา อีกทั้งสัดส่วนเรขาคณิตเป็นสิ่งที่มีความเกี่ยวข้องกับนักเต้นในการสร้างเอกภาพให้ชัดเจน¹¹

ดังนั้น หากพิจารณาถึงมุมมองเรื่องสัดส่วนและรูปร่างหรือรูปทรงเรขาคณิตกับนาฏศิลป์ ผู้ศึกษาพิจารณาถึงองค์ประกอบสำคัญของการกำหนดสัดส่วนรูปเรขาคณิต คือ เส้นและพื้นที่ว่าง สอดคล้องไปในทิศทางเดียวกับองค์ประกอบการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ที่สำคัญคือ พื้นที่ว่าง โดยมีเส้นบนร่างกายของมนุษย์เป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ ดังนั้นองค์ประกอบสำคัญของสัดส่วนในรูปร่างหรือรูปทรงเรขาคณิตตามธรรมชาติ ได้แก่ เส้น และพื้นที่ว่าง

เส้น (Line)

เส้น คือ องค์ประกอบสำคัญที่สามารถนำมาขยายหรือประกอบกันเพื่อให้เกิดรูปร่างหรือรูปทรงต่าง ๆ เช่น เมื่อผู้สร้างสรรค์ขีดเส้นขึ้นหนึ่งเส้นและนำมาขยายเข้าไปจนความหนาของเส้นปรากฏ รูปเรขาคณิตที่จะปรากฏขึ้นก็คือ รูปสี่เหลี่ยม แต่จะเป็นสี่เหลี่ยมด้านเท่า สี่เหลี่ยมจัตุรัส หรือสี่เหลี่ยมผืนผ้า จะขึ้นอยู่กับข้อกำหนดสัดส่วนด้านกว้างและด้านยาวของสี่เหลี่ยมนั้น ๆ การสร้างสรรค์ผู้สร้างสรรค์ต้องการให้เป็นรูปแบบใดนั้นต้องเป็นผู้กำหนดสัดส่วน

ชูลูด นิมเสมอ แสดงถึงความสำคัญของเส้นที่มีผลต่องานศิลปกรรมในทุกด้านไว้ว่า

งานทัศนศิลป์ชิ้นแรก ๆ ของมนุษย์เริ่มมาจากเส้น ดังจะเห็นได้จากภาพเขียนตามฝาผนังถ้ำของชนสมัยดั้งเดิม การเริ่มต้นงานศิลปะในวัยเด็กใช้เส้นเช่นเดียวกัน เส้นเป็นทัศนธาตุ เป็นต้นกำเนิดที่สำคัญที่สุด เป็นแกนของทัศนศิลป์ทุก ๆ แขนง เส้นเป็นพื้นฐานของโครงสร้างของทุกสิ่งในจักรวาล เส้นแสดงความรู้สึกได้ทั้งด้วยตัวของมันเอง และด้วยการสร้างเป็นรูปทรงต่าง ๆ นอกจากนี้ การเริ่มต้นและการพัฒนาจินตนาการของทัศนศิลป์ไม่ว่าจะเป็นจิตรกร ประติมากร หรือสถาปนิก จะต้องอาศัยเส้นเป็นปัจจัยสำคัญทั้งสิ้น การใช้เส้นสามารถจะกระทำได้อย่างรวดเร็ว ตรงใจ โดยสัญชาตญาณ หรือใช้อย่างพิถีพิถะระหัดด้วยการใช้ปัญญา เส้นแสดงแก่นแท้ของทุกสิ่งได้อย่างเข้มข้นและยั่งยืนที่สุด¹²

8. J. Smith-Autard, *Dance composition*, 6th ed. (London: Bloomsbury Publishing Plc, 2016), 77.

9. นราพงษ์ จรัสศรี, “องค์ประกอบสำคัญของสัดส่วนในรูปร่างหรือรูปทรงเรขาคณิต,” สัมภาษณ์โดย ธนกร สรรยารากิฏ, 28 มีนาคม 2560.

10. L. Ullmann, *Modern Educational Dance*, 2nd ed. (London: Richard Clay (The Chaucer Press), Ltd., 1948), 83-84.

11. M.M. Mohan, “Mathematics of Dance,” *Journal of Applied & Theoretical Mathematics (OJATM)* 2, no. 4 (December 2016): 519-527.

นอกจากนั้น ยังมีผู้ให้ความหมายของเส้นที่เป็นมากกว่าการวาดหรือเขียน หมายถึงทิศทางของการเคลื่อนที่ การเคลื่อนไหว แสดงออกถึงพลังงานความรู้สึกไว้ ดังที่ จิรายุทธ พนมรัชช์ ได้อธิบายว่า “การเคลื่อนที่และพลังงานความรู้สึก การเคลื่อนไหวอาจจะสร้างขึ้นด้วยรูปร่างสักกลุ่มหนึ่งที่ไม่ต้องใช้เส้นเลย เพราะรูปร่างเหล่านั้นเมื่ออยู่ร่วมกันก็สามารถบ่งบอกทิศทางได้ด้วยความรู้สึกเกี่ยวกับเส้นที่ซ่อนอยู่ในการจัดรูปร่างเหล่านั้นนั่นเอง”¹²

ดังนั้น เส้น ถือเป็นองค์ประกอบสำคัญในรูปเรขาคณิต อีกทั้งมีความสำคัญในการออกแบบทุกประเภท หากมองในมุมมองของนาฏศิลป์ เส้นก็ยังคงเป็นองค์ประกอบสำคัญที่สุดที่จะสร้างสรรค์ภาพการแสดงให้เกิดขึ้น นำไปใช้ในการจัดวางองค์ประกอบ รูปแบบการแสดง และทิศทางการเคลื่อนที่ โดยสัดส่วนของเส้นที่เกิดขึ้นในการแสดงไม่ว่าจะ สั้น ยาว หนา บาง ทั้งหมดจะขึ้นอยู่กับหัวข้อ และวัตถุประสงค์ของผลงานชิ้นนั้นไม่มีข้อกำหนดตายตัวแต่จะพิจารณาจากมีเอกภาพของผลงานตามแนวคิดของผู้สร้างสรรค์

พื้นที่ว่าง (Space)

พื้นที่ว่าง คือ ระยะห่างที่อยู่รอบ ๆ หรืออยู่ระหว่าง หรือภายในสิ่งต่าง ๆ พื้นที่ว่างถือเป็นอีกหนึ่งองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้เกิดสัดส่วนในรูปร่างหรือรูปทรงเรขาคณิตตามธรรมชาติ หากไม่มีพื้นที่ว่างผู้สร้างสรรค์ผลงานก็ไม่สามารถจัดวางหรือสร้างสรรค์สิ่งใดได้ ในศาสตร์ด้านนาฏศิลป์ก็ถือว่าพื้นที่ว่างเป็นองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ที่สำคัญเช่นเดียวกัน เพื่อค้นหาโครงสร้าง สัดส่วน ลายเส้น มิติ และทิศทาง โดย เมลทิก (Maletic) ได้แสดงทรรศนะถึงความหมายของพื้นที่บนร่างกายมนุษย์ว่า จุดศูนย์กลางของร่างกายมนุษย์ คือ จุดศูนย์กลางของแรงโน้มถ่วง จากข้อความนี้แสดงถึงทิศทางนับไม่ถ้วนสามารถแผ่ขยายออกจากศูนย์กลางของร่างกายมนุษย์ในพื้นที่ไม่มีที่สิ้นสุด สอดคล้องกับแนวคิดการนำรูปร่างหรือรูปทรงเรขาคณิตมาสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ได้อย่างไร้ข้อจำกัด หรืออย่างมีอิสรภาพเช่นกัน พื้นที่ว่างเป็นสิ่งที่นามธรรมที่ผู้สร้างสรรค์ นักเต้น และผู้ชมต้องอาศัยการฝึกฝนและมีประสบการณ์ ไม่เพียงเท่านั้น ในความหมายของพื้นที่ว่าง ไม่ได้หมายความว่าเพียงแค่ร่างกายของคนเพียงหนึ่งคนเท่านั้น ในการออกแบบการเต้นต้องคำนึงถึงการออกแบบพื้นที่ด้วย การออกแบบพื้นที่ที่สามารถทำได้โดยการสร้างระยะห่าง หรือพื้นที่ระหว่างบุคคลในกลุ่ม และรูปแบบการเคลื่อนไหวผ่านพื้นที่¹⁴ โดยการเคลื่อนไหวร่างกายมีความสัมพันธ์กับระบบขนาด (Size System) ระบบที่เกี่ยวข้องกับระยะ (Spatial System) สามารถสร้างขึ้นบนพื้นฐานความสัมพันธ์ระหว่างความเร็วและความช้าของการเคลื่อนที่ การเคลื่อนไหวร่างกายบริเวณจุดศูนย์กลาง การเคลื่อนไหวที่มีขนาดใหญ่จะมีความเร็วที่ช้ากว่า การเคลื่อนไหวที่มีขนาดเล็กและการเคลื่อนไหวที่มีขนาดเล็กกว่า เร็วกว่า แคบกว่า จะถูกดึงดูดเข้าไปในพื้นที่บริเวณจุดศูนย์กลางการเคลื่อนไหวร่างกายควรพยายามที่จะหาความสมดุลไม่ว่าจะเป็นระยะห่างจากสองสิ่ง¹⁵ พื้นที่ว่าง ยังหมายถึงพื้นที่โดยรอบร่างกาย ดังที่ สมพร ฟูราช เรียกว่า พื้นที่ส่วนตัว (Personal Space / Kinesphere) ที่เป็นอีกหนึ่งแนวคิดสำคัญ ในด้านพื้นที่อื่นจะทำให้มนุษย์เคลื่อนไหวได้อย่างอิสระ มนุษย์เคลื่อนไหวไปยังพื้นที่รอบ ๆ ตัว เอื้อมและเหยียดขา เคลื่อนไหวร่างกายและแสดงออกในทิศทางต่าง ๆ กัน ไม่ว่าจะเป็นซ้ายขวา หน้าหลัง บนล่าง มนุษย์เคลื่อนที่ผ่านพื้นที่ตลอดเวลาเหมือนกับเราเป็นเจ้าของพื้นที่ และพื้นที่ที่เป็นเจ้าของเรา¹⁶

ดังนั้น จากข้อมูลที่ได้ศึกษาได้ศึกษาเห็นได้ว่า พื้นที่ว่างเป็นอีกหนึ่งองค์ประกอบสำคัญในการสร้างสัดส่วนในรูปร่างหรือรูปทรงเรขาคณิตตามธรรมชาติ ทั้งสองมิติและสามมิติ ผ่านการใช้ร่างกายของมนุษย์ที่สามารถแสดงทิศทางได้อย่างไม่มีที่สิ้นสุด มีความสัมพันธ์กับระบบขนาดทางด้านนาฏศิลป์ สัดส่วนในรูปร่างหรือรูปทรงเรขาคณิตสามารถเกิดได้จากบุคคลเพียงคนเดียว สองคน สามคน หรือมากกว่าขึ้นไป เกิดจากการใช้ร่างกายเดิมลวดลายลงไปในพื้นที่ ก่อให้เกิดรูปแบบบนพื้นที่ว่างที่หลากหลาย สามารถสังเกตได้จากสัดส่วนของผู้แสดงกับพื้นที่ ระยะห่างระหว่างบุคคล กลุ่มนักเต้น และรูปแบบการเคลื่อนไหวผ่านพื้นที่ สั้น ยาว หนัก เบา ที่ล้วนส่งผลต่อรูปแบบผลงานการแสดง ทั้งในแง่ของความสวยงามและอารมณ์ความรู้สึก

3) มุมมองเรื่องการสร้างงานนาฏศิลป์กับเรื่องรูปร่างหรือรูปทรงเรขาคณิต

การสร้างงานนาฏศิลป์กับเรื่องรูปร่างหรือรูปทรงเรขาคณิตตามมีความสัมพันธ์อย่างแยกไม่ออก เนื่องจากร่างกายของมนุษย์คือปัจจัย

12. จิรายุทธ พนมรัชช์, “เอกลักษณ์ไทยในงานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยของนางพญ์ จรัสศรี” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553), 21-22.

13. V. Maletic, *BODY – SPACE – EXPRESSION* (New York: Mouton de Gruyter, 1987), 59.

14. J. Smith-Autard, *Dance composition* (London: Bloomsbury Publishing Plc, 2016), 63.

15. D. Royston, *DRAMATIC DANCE An Actor's Approach to Dance as a Dramatic Art* (London: Bloomsbury Publishing Plc, 2014), 15.

16. สมพร ฟูราช, *mime: ศิลปะท่าทางและการเคลื่อนไหว* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2554), 46-47.

หลัก ในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏศิลป์ที่สามารถสร้างรูปทรง การเคลื่อนไหวที่แสดงถึงคุณภาพ และคุณลักษณะของผลงานสร้างสรรค์ ไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนไหวแบบเดี่ยวหรือกลุ่ม โดยนำแนวคิด ความสมมาตรที่มีอยู่ในรูปเรขาคณิต ค้นหาความท้าทายในการปรับเปลี่ยนหรือพัฒนารูปแบบท่าทางเพื่อให้เกิดความหลากหลาย ศิลปินการเต้นในยุคหลังสมัยใหม่ที่ใช้แนวความคิดเหล่านี้มาทำการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ โดยนราพงษ์ จรัสศรี¹⁷ ได้อธิบายถึงรูปแบบและศิลปินที่มีความชัดเจนในประเด็นนี้ ดังเช่น ลูซินดา ไชลด์ส (Lucinda Childs) ได้สร้างงานแบบทดลองที่เกี่ยวข้องกับจังหวะบนรูปแบบของการแสดงที่อิงกับเรื่องของเรขาคณิต (Geometric Pattern) ส่วนใหญ่จะเป็นงานกลุ่ม (Group Work) ที่มีนักแสดงหลายคน ลอรา ดีน (Laura Dean) สร้างสรรค์ผลงานที่มีลีลาแบบธรรมชาติ ท่าเต้นที่ดูธรรมดาสามัญ แบบเรียบง่ายซ้ำไปซ้ำมา (Repetitive Movement) สร้างและเปลี่ยนรูปแบบ (Pattern) อย่างค่อยเป็นค่อยไป นอกจากนี้เธอยังได้ใช้เทคนิค การหมุนตัวอยู่กับที่ทั้งในเนื้อที่แคบและหมุนวนเป็นวงในที่กว้างใหญ่ ทวีลา ชาร์ป (Twyla Tharp) เน้นการเต้นกลับหน้ากลับหลัง การลดความเร็วหรือเพิ่มความเร็ว การเต้นที่เคลื่อนไหวไปทางด้านข้าง เหล่านี้ล้วนแล้วแต่เป็นศิลปินการเต้นในยุคหลังสมัยใหม่ที่ใช้แนวคิดในการสร้างงานนาฏศิลป์กับเรื่องรูปเรขาคณิต ที่ไม่ได้หมายความว่าเฉพาะร่างกายเท่านั้น แต่หมายรวมถึงการกำหนดรูปแบบ (Pattern) สัดส่วนความสมดุลตามแนวคิดของผู้สร้างสรรค์ การกำหนดทิศทางที่มีความเชื่อมโยงต่อรูปเรขาคณิต เห็นได้ว่าแนวคิดเรื่องสัดส่วนในรูปร่างหรือรูปทรงเรขาคณิตล้วนแล้วแต่ส่งผลต่อการออกแบบสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ทั้งในด้านรูปแบบของการแสดง (Pattern) จากจัดวางองค์ประกอบ (Composition) ร่างกาย (Body) เป็นสิ่งที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ต้องคำนึง พิจารณา ทั้งในด้านสัดส่วนของพื้นที่การแสดง จำนวนนักแสดง ระยะห่าง ระหว่างผู้แสดงและผู้ชม การจัดองค์ประกอบ ความสมส่วน ความกลมกลืน ตามวัตถุประสงค์ของผู้สร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ โดยใช้ร่างกายเป็นเครื่องมือในการเล่าเรื่องราวลงบนพื้นที่ว่างด้วยการเคลื่อนไหว

มุมมองเรื่องการสร้างงานนาฏศิลป์กับเรื่องรูปเรขาคณิต พบว่าทฤษฎีของลาบานถือเป็นทฤษฎีที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์อย่างชัดเจน ผู้ศึกษาจึงเห็นควรในการนำมาแสดงรายละเอียดเพิ่มเติมในหัวข้อนี้อีกครั้ง โดยในตำราเรื่องลาบานโนเทชั่น (Labanotation) ของนักทฤษฎีรู돌์ฟ ลาบาน ได้กล่าวถึงการเคลื่อนไหวร่างกายโดยการวาดเป็นภาพ (Visual Design) ซึ่งท่าทางเหล่านั้นอาจเป็นท่าทางการเคลื่อนไหวของมนุษย์ในอิริยาบถต่าง ๆ อีกทั้งธรากร จันทะสาโร¹⁸ ได้แสดงทฤษฎีสำคัญเกี่ยวกับการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวของลาบาน (Laban Movement Analysis) ที่ได้พยายามทำให้เห็น ความเชื่อมโยงกันระหว่าง “ความสอดคล้องและความพยายาม” (Harmony and Effort) ซึ่งลาบานได้เรียกการเคลื่อนไหวของมนุษย์ในอิริยาบถที่แตกต่างกันไปในนั้นว่า ด้านซ็อพอไลฟ์ (Dance of Life) เนื่องจากเป็นภาพพระบำแห่งชีวิตที่ร่างกายสามารถเคลื่อนไหวได้อย่างมั่นคง นอกจากจะเห็นความสวยงามตามธรรมชาติแล้ว ยังทำให้เห็นคุณค่าและความหมายของชีวิตมนุษย์ในแต่ละอากัปกริยาได้อีกด้วย สรร ถวัลย์วงศ์ศรี¹⁹ ได้แสดงทฤษฎีเพิ่มเติมเกี่ยวกับแนวคิดรูปร่างหรือรูปทรงเรขาคณิตและทฤษฎีของลาบานที่เกิดขึ้นจากการเคลื่อนไหวของร่างกาย ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของลาบานในเรื่องพื้นที่ส่วนตัว (Personal Space) การเคลื่อนไหวทางร่างกายโยงสู่ความสัมพันธ์ด้านข้อต่อ กระดูก การเคลื่อนไหวสามารถใช้ได้อย่างไรก็ได้บ้าง เช่น บางข้อต่อสามารถหมุนเป็นวงได้ แต่บางข้อต่อทำไม่ได้ทำได้เพียงแค่นั่ง เอียงซ้ายขวาได้อย่างเดียว ไม่สามารถหมุนหรือบิดเกลียว (Twist) ได้ ดังนั้นเหล่านี้ทำให้เกิดการค้นพบด้านการเคลื่อนไหวที่ไม่เหมือนกันของอวัยวะแต่ละส่วน อาจจะมองได้ว่าการอธิบายในทฤษฎีของลาบานอาจจะนำมาอธิบายภาพเป็นสองมิติให้กลายเป็นสามมิติ เช่น การเคลื่อนไหวที่เคลื่อนตัวไปด้วย (Locomotors) หรือการเคลื่อนไหวที่ไม่เคลื่อนที่ (Non-Locomotors) ซึ่งสามารถทำให้เกิดการเคลื่อนไหวในรูปแบบใหม่ ที่สามารถนำมาบิบบขอบเขตทั้งการออกแบบการเคลื่อนไหวในเชิงระนาบรูปร่างหรือรูปทรงเรขาคณิตที่ไม่ได้มุ่งเน้นการสร้างลายเส้นที่อิสระแต่มุ่งเน้นการเคลื่อนไหวที่สามารถตีความหมายเชิงเรขาคณิต การสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ได้อย่างหลากหลายและสามารถนำมาใช้อธิบายถึงเหตุผลในการสร้างสรรค์ผลงานได้อย่างมีประสิทธิภาพ

สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษาความสัมพันธ์ในประเด็นสัดส่วนและรูปร่างหรือรูปทรงเรขาคณิตกับการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ ทั้ง 3 ประเด็นพบว่า

ด้านข้อพิจารณาการสร้างงานนาฏศิลป์กับแนวคิดเรื่องสัดส่วนในเรขาคณิตล้วนแล้วแต่ส่งผลทั้งในด้านรูปแบบของการแสดง การจัดวางองค์ประกอบ การใช้ร่างกาย ล้วนแล้วแต่เป็นสิ่งที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ต้องคำนึง พิจารณาทั้งในด้านสัดส่วนของพื้นที่การแสดงกับจำนวนนักแสดง ระยะทางระหว่างผู้แสดงและผู้ชม การจัดวางองค์ประกอบเพื่อให้เกิดเอกภาพ ความกลมกลืนของผลงาน

17. นราพงษ์ จรัสศรี, *ประวัตินาฏศิลป์ตะวันตก* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548), 140.

18. ธรากร จันทะสาโร, “นาฏศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557), 53.

19. สรร ถวัลย์วงศ์ศรี, “มุมมองเรื่องการสร้างงานนาฏศิลป์กับเรื่องรูปร่างหรือรูปทรงเรขาคณิต,” สัมภาษณ์โดย ธนกร สรรยารักษ์, 12 กรกฎาคม 2560.

ด้านองค์ประกอบสำคัญของสัดส่วนในรูปเรขาคณิต การสร้างสัดส่วนในรูปร่างหรือรูปทรงเรขาคณิตตามธรรมชาติ ทั้งสองมิติและสามมิติ ผ่านการใช้ร่างกายของมนุษย์ที่สามารถแสดงทิศทางได้อย่างไม่มีที่สิ้นสุด โดยพิจารณาจากเส้นและพื้นที่ว่างที่มีความสัมพันธ์กับนาฏศิลป์ สามารถเกิดได้จากบุคคลเพียงคนเดียว สองคน สามคน หรือมากกว่านั้นก่อให้เกิดรูปแบบบนพื้นที่ว่างที่หลากหลาย สามารถสังเกตได้จากสัดส่วนของผู้แสดงกับพื้นที่ ระยะห่างระหว่างบุคคล กลุ่มนักเต้น และรูปแบบการเคลื่อนไหวซึ่งส่งผลต่อรูปแบบผลงานการแสดง ทั้งในแง่ของความสวยงามและอารมณ์ความรู้สึก

ด้านมุมมองเรื่องการสร้างงานนาฏศิลป์กับเรื่องรูปเรขาคณิต พบว่าศิลปินการเต้นยุคหลังสมัยใหม่ในอดีตที่ใช้แนวคิดในการสร้างงานนาฏศิลป์กับเรื่องรูปเรขาคณิต ที่ไม่ได้หมายความว่าเฉพาะร่างกายเท่านั้น แต่หมายรวมถึงการกำหนดรูปแบบ สัดส่วนความสมดุลตามแนวคิดของผู้สร้างสรรค์ การกำหนดทิศทางที่มีความเชื่อมโยงต่อรูปเรขาคณิต ก่อให้เกิดทฤษฎีการเคลื่อนไหวที่นำมาใช้ในการวิเคราะห์ และใช้ประโยชน์ในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ได้อย่างหลากหลายและสามารถนำมาใช้อธิบายถึงเหตุผลในการสร้างสรรค์ผลงานได้อย่างมีประสิทธิภาพ ดังเช่น การแสดงชุดเอ็มไทด์ เจสเจอร์ส (Emptied Gestures) โดย เฮเธอร์ ฮันเซน (Heather Hansen) ที่สร้างภาพเรขาคณิตจากการเคลื่อนไหวของนักแสดง การแสดงชุด บุรพประทีป โดยนราพงษ์ จรัสศรี ที่สร้างภาพเรขาคณิตจากการกำหนดทิศทาง ตำแหน่งให้นักแสดง เมื่อผู้ชมรับชมในตำแหน่งที่อยู่ไกลทำให้เห็นภาพเรขาคณิตบนพื้นที่สนามได้อย่างชัดเจน

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษามุมมองเรื่องสัดส่วนและรูปร่างหรือรูปทรงเรขาคณิตกับงานนาฏศิลป์ในบทความวิชาการฉบับนี้ หากมีนักนาฏศิลป์ผู้สนใจนำวิธีการในบทความจัดทำการศึกษาทดลองสร้างสรรค์นาฏศิลป์อาจจะก่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ หรือพบปัญหาที่บกพร่องจากการศึกษาในประเด็นนี้ อีกทั้งจะเป็นประโยชน์ต่อวงการศึกษาด้านนาฏศิลป์ต่อไป

บรรณานุกรม

- จิรายุทธ พนมภักษ์. “เอกลักษณ์ไทยในงานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยของนราพงษ์ จรัสศรี.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.
- ชลุด นิมเสมอ. *องค์ประกอบศิลปะ*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2559.
- ธรากร จันทนะสาโร. “นาฏศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557.
- นราพงษ์ จรัสศรี. “ข้อพิจารณาการสร้างงานนาฏศิลป์กับแนวคิดเรื่องสัดส่วนในเรขาคณิต.” สัมภาษณ์โดย ธนกร สรรยวราภิกุล, 7 กุมภาพันธ์ 2560.
- _____. “ข้อพิจารณาการสร้างงานนาฏศิลป์กับแนวคิดเรื่องสัดส่วนในเรขาคณิต.” สัมภาษณ์โดย ธนกร สรรยวราภิกุล, 9 มิถุนายน 2560.
- _____. “ข้อพิจารณาการสร้างงานนาฏศิลป์กับแนวคิดเรื่องสัดส่วนในเรขาคณิต.” สัมภาษณ์โดย ธนกร สรรยวราภิกุล, 28 มิถุนายน 2560.
- _____. *ประวัตินาฏศิลป์ตะวันตก*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.
- _____. “องค์ประกอบสำคัญของสัดส่วนในรูปร่างหรือรูปทรงเรขาคณิต.” สัมภาษณ์โดย ธนกร สรรยวราภิกุล, 28 มีนาคม 2560.
- ภัทรฤทัย กันตะกนิษฐ์. “ข้อพิจารณาการสร้างงานนาฏศิลป์กับแนวคิดเรื่องสัดส่วนในเรขาคณิต.” สัมภาษณ์โดย ธนกร สรรยวราภิกุล, 28 มิถุนายน 2560.
- ศรวณีย์ ธนะธินิต. “ข้อพิจารณาการสร้างงานนาฏศิลป์กับแนวคิดเรื่องสัดส่วนในเรขาคณิต.” สัมภาษณ์โดย ธนกร สรรยวราภิกุล, 31 เมษายน 2561.
- สมพร พูลราช. *Mime: ศิลปะท่าทางและการเคลื่อนไหว*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2554.
- สรธ วัลย์วงศ์ศรี. “มุมมองเรื่องการสร้างงานนาฏศิลป์กับเรื่องรูปร่างหรือรูปทรงเรขาคณิต.” สัมภาษณ์โดย ธนกร สรรยวราภิกุล, 12 กรกฎาคม 2560.

Maletic, Vera. *BODY – SPACE – EXPRESSION*. New York: Mouton de Gruyter, 1987.

Mohan, Mantri Madan. “Mathematics of Dance.” *Journal of Applied & Theoretical Mathematics (OJATM)* 2, no.4 (December

2016): 519-527.

Royston, Darren. *DRAMATIC DANCE An Actor's Approach to Dance as a Dramatic Art*. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2014.

Smith-Autard, Jacqueline. *Dance composition*. 6th ed. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2016.

Ullmann, Lisa. *Modern Educational Dance*. 2nd ed. London: Richard Clay (The Chaucer Press), Ltd., 1948.

บทคัดย่อ

ในช่วงเวลาเริ่มต้น ดนตรีแจ๊สเป็นดนตรีที่ไม่มีกฎเกณฑ์ทั้งด้านการบรรเลงและด้านทฤษฎี เนื่องจากเป็นดนตรีที่เกิดจากอารมณ์และความรู้สึกของพวกทาสชาวแอฟริกันอเมริกัน ต่อมาดนตรีแจ๊สค่อย ๆ ได้รับการพัฒนาขึ้น โดยรับเอาองค์ความรู้ทางทฤษฎีดนตรีและเครื่องดนตรีต่าง ๆ ของดนตรีตะวันตกเข้ามาผสมผสานอย่างกลมกลืน ส่งผลให้ดนตรีแจ๊สเริ่มมีระเบียบแบบแผนมากขึ้นเรื่อย ๆ สามารถสรุปว่า ดนตรีแจ๊ส มีองค์ประกอบทั้งหมด 5 อย่าง คือ 1. การอิมโพรไวส์สำหรับดนตรีแจ๊ส จัดว่าเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่สุดของดนตรีแจ๊ส 2. จังหวะในดนตรีแจ๊ส มีเอกลักษณ์โดดเด่นที่นิยมบรรเลงจังหวะซัดอยู่เสมอ 3. สำเนียงดนตรีแจ๊ส เป็นองค์ประกอบที่ทำให้ดนตรีแจ๊สมีเสน่ห์แตกต่างจากดนตรีประเภทอื่น 4. เสียงประสานดนตรีแจ๊ส เป็นเรื่องที่ดนตรีแจ๊สนำองค์ความรู้ด้านเสียงประสานของดนตรีตะวันตกมาประยุกต์ให้เหมาะสมกับดนตรีแจ๊ส และ 5. สังกีตลักษณ์และโครงสร้างของดนตรีแจ๊ส สำหรับบทเพลงแจ๊สจะมีสังคีตลักษณ์ที่ไม่ซับซ้อน เพื่อให้ผู้บรรเลงสามารถสร้างทำนองอิมโพรไวส์ได้อย่างอิสระ

คำสำคัญ: องค์ประกอบดนตรีแจ๊ส/ ดนตรีแจ๊ส

Abstract

In the beginning, jazz music had neither performance nor theory rules because such music was created from the feelings and emotions of African-American slaves. Afterwards, being influenced by the knowledge of music theories and Western music instruments, it blended with these ingredients and evolved gradually, and thus contained more and more rules. In conclusion, jazz music has 5 elements: 1. jazz improvisation which is the most important part of jazz music, 2. jazz rhythm with its distinguished uniqueness of the use of syncopation, 3. jazz sound which creates its identical enchantment unlike other kinds of music, 4. jazz harmony which results from applying the harmony of Western music to jazz, and 5. jazz form and structure which are not complicated and therefore provide freedom in improvisation.

Keywords: Elements of Jazz/ Jazz music

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต, cook_sax@hotmail.com

* Assistant Professor, Conservatory of Music, Rangsit University, cook_sax@hotmail.com

Received: 9/7/2018 Revised: 15/8/2018 Accepted: 17/8/2018

ดนตรีแจ๊สถือกำเนิดและพัฒนาโดยมีรากฐานมาจากอารมณ์และความรู้สึกของพวกทาสชาวแอฟริกันอเมริกัน ที่ไม่ได้รับการศึกษาและไม่มีความรู้ทางด้านดนตรีตะวันตก จากดนตรีที่ถือกำเนิดมาจากชนชั้นล่าง กาลเวลาผ่านไปดนตรีแจ๊สได้รับการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง โดยรับเอาความรู้และแนวความคิดทางด้านทฤษฎีดนตรี รวมถึงเครื่องดนตรีต่าง ๆ ของดนตรีตะวันตกเข้ามาผสมผสานอย่างกลมกลืน พวกเขาศึกษาและนำมาประยุกต์ให้เหมาะสมกับดนตรีของตนเอง และพยายามบรรเลงเครื่องดนตรีตะวันตกให้มีเสียงที่แปลกหู สามารถสรุปว่าดนตรีแจ๊สมีองค์ประกอบอยู่ทั้งหมด 5 อย่าง คือ 1. การอิมโพรไวส์สำหรับดนตรีแจ๊ส (Jazz Improvisation) 2. จังหวะในดนตรี (Jazz Rhythm) 3. สำเนียงดนตรีแจ๊ส (Jazz Sound) 4. เสียงประสานดนตรีแจ๊ส (Jazz Harmony) 5. สังกัณษณ์และโครงสร้างของดนตรีแจ๊ส (Jazz Form and Structure)

1. การอิมโพรไวส์สำหรับดนตรีแจ๊ส (Jazz Improvisation)

การอิมโพรไวส์เป็นองค์ประกอบดนตรีแจ๊ส ซึ่งถือว่าสำคัญที่สุด นักดนตรีและนักวิชาการต่างให้นิยามความหมายการอิมโพรไวส์สำหรับดนตรีแจ๊สไว้หลากหลาย สามารถสรุปได้ว่า การอิมโพรไวส์ คือ การแสดงสติปัญญา การค้นสด การประพันธ์ทำนองขึ้นมาอย่างฉับพลัน ไม่ได้มีการเตรียมมาก่อน เป็นการบรรเลงที่แสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึก และความสามารถเฉพาะตัวของแต่ละบุคคล

การอิมโพรไวส์ไม่มีรูปแบบหรือวิธีตายตัว ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับอุปนิสัยความชอบและความถนัดของแต่ละบุคคล ถึงแม้ว่าจะมีวิธีการมากมายเพียงใด แต่ทุกวิธีต่างมีพื้นฐานเหมือนกัน คือ ผู้ที่สนใจการอิมโพรไวส์ควรมีความชำนาญทางด้านการปฏิบัติเครื่องดนตรี รวมถึงมีทักษะทางโสตที่ดี ควรจะมีความรู้ทางด้านทฤษฎีดนตรีด้วย เพื่อให้สามารถสร้างทำนองได้อย่างไพเราะไม่ผิดเพี้ยน ควรมีความคิดสร้างสรรค์ในการอิมโพรไวส์ ไม่ยึดติดกับวิธีการบรรเลงแบบเก่า มีความกล้าทดลองและหาวิธีการบรรเลงรูปแบบใหม่ ๆ อยู่เสมอ เนื่องจากดนตรีแจ๊สมีรูปแบบการบรรเลงหลากหลาย แต่ละรูปแบบมีวิธีการบรรเลงและใช้แนวความคิดที่แตกต่างกัน ประเด็นหนึ่งที่ที่น่าสนใจ คือ แนวความคิดที่ว่า การอิมโพรไวส์สำหรับดนตรีแจ๊สเปรียบเสมือน “การสื่อสารและการสนทนา”

1.1 การเปรียบเทียบระหว่างการอิมโพรไวส์กับการสื่อสารและการสนทนา¹

การสนทนาจะประกอบด้วย ผู้พูดและผู้ฟัง บางครั้งอาจมีมากกว่า 2 คน ผู้พูดจะนึกถึงคำศัพท์ สำนวน และเรื่องราวที่จะนำมาสื่อสารกับผู้ฟัง หากผู้พูดมีความชำนาญทางด้านภาษา จะสามารถถ่ายทอดสิ่งที่ต้องการสื่อสารออกมาเป็นคำพูดได้โดย “อัตโนมัติ” การเลือกใช้คำศัพท์จะเป็นธรรมชาติ เช่นเดียวกับการอิมโพรไวส์ในวงดนตรีแจ๊ส บางครั้งก็อาจมีผู้บรรเลงมากกว่า 2 คน ผู้บรรเลงเดี่ยว (Soloist) จะเป็นเสมือนผู้พูด และผู้บรรเลงร่วมคนอื่น (Accompanist) เป็นเสมือนผู้ฟัง หากผู้บรรเลงเดี่ยวมีความชำนาญจะสามารถอิมโพรไวส์ได้โดย “อัตโนมัติ” ไม่มีความกังวลใด ๆ การสนทนาในบางครั้งผู้พูดจะพูดโดย “ไม่ได้มีการเตรียม” ไว้ล่วงหน้า หัวข้อการสนทนาอาจขึ้นอยู่กับสิ่งที่ผู้พูดกำลังนึกคิดอยู่ในขณะนั้น สำหรับการบรรเลงดนตรีแจ๊สในบางครั้งก็ “ไม่ได้มีการเตรียม” บทเพลงไว้ล่วงหน้าเช่นกัน การสนทนาที่ดีไม่ใช่การพูดอยู่ฝ่ายเดียว ผู้พูดที่ดีควรเปิดโอกาสให้ผู้ฟังพูดโต้เถียงหรือแสดงความคิดเห็น เช่นเดียวกับการอิมโพรไวส์ ผู้บรรเลงร่วมทุกคนจะสามารถบรรเลงโต้ตอบกันได้อย่างอิสระ

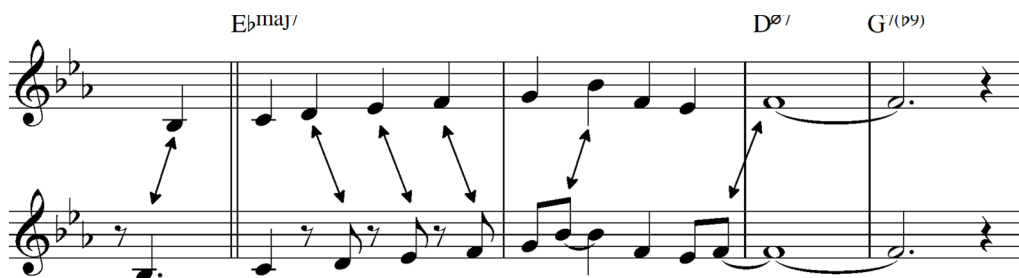
มนุษย์ทุกคนเรียนรู้วิธีการพูดจาก “การฟัง” เป็นอันดับแรก หลังจากนั้นจึงหัดออกเสียง ฟังพูดตามคำพูดที่ได้ยิน ต่อจากนั้นจึงหัดนำคำศัพท์ต่าง ๆ มาร้อยเรียงให้เป็นประโยค และเมื่อได้พัฒนาทักษะพื้นฐานทุกอย่างแล้ว จึงเริ่มศึกษาหลักไวยากรณ์ และวิธีการเขียนหนังสือตามลำดับ สำหรับการศึกษาดนตรีแจ๊สนั้น นักเรียนก็เป็นเสมือนเด็กเริ่มฝึกพูด จึงควรเริ่มศึกษาโดย “การฟัง” ดนตรีแจ๊สให้มากที่สุด เลือกฟังผลงานการบรรเลงของนักดนตรีคนสำคัญที่ได้รับการยอมรับ จากนั้นจึงเริ่มฝึกบรรเลงเลียนแบบทำนองอิมโพรไวส์ของนักดนตรีเหล่านั้น ต่อมาให้ค้นหาทำนองเหล่านั้นมาดัดแปลงและสร้างเป็นประโยคของตนเอง ควบคู่ไปกับการพัฒนาเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีของตนเองให้ชำนาญ และศึกษาทฤษฎีดนตรี รวมถึงวิธีการประพันธ์เพลงตามลำดับ การหัดพูดเบื้องต้นนิยมใช้วิธีการฝึกด้วยการจำเป็นคำหรือเป็นประโยคสั้น ๆ เพื่อให้ผู้พูดสามารถนำมาใช้สื่อสารได้โดยทันที เช่น การฝึกพูดประโยคทักทายต่าง ๆ เป็นต้น ประโยคเหล่านั้นเป็นเหมือน “ประโยคสำเร็จรูป” ผู้พูดสามารถนำมาใช้สื่อสารได้โดยไม่ต้องรู้ถึงหลักไวยากรณ์ สำหรับการอิมโพรไวส์ก็มีทำนองสั้น ๆ ที่มีลักษณะคล้ายกับประโยคสำเร็จรูป เช่นกัน เรียกประโยคสั้น ๆ เหล่านี้ว่า “ลิก (Lick)”

1. ธีรช เล่าหิระพานิช, “แนวความคิดพื้นฐานของบทสนทนาและการอิมโพรไวส์ในดนตรีแจ๊ส,” วารสารดนตรีรังสิต 11, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2559):

2. จังหวะในดนตรีแจ๊ส (Jazz Rhythm)

รากฐานของดนตรีแจ๊สมาจากดนตรีของชาวแอฟริกัน ซึ่งเป็นดนตรีที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นทางด้านจังหวะ ซึ่งมีการใช้จังหวะที่ซับซ้อน อิทธิพลทางจังหวะที่ดนตรีแจ๊สรับมาจากชาวแอฟริกัน คือ การใช้จังหวะขัด (Syncopation) สามารถสรุปความหมายของจังหวะขัดแบบง่าย ๆ ได้ว่า จังหวะขัด คือ การบรรเลงเน้นจังหวะ (Accentuation) ที่ไม่เป็นธรรมชาติ หรือการบรรเลงเน้นเสียงบนจังหวะที่ปกติจะไม่บรรเลงเน้นเสียง สำหรับการบรรเลงจังหวะขัดมักจะบรรเลงก่อนหรือหลังจังหวะตก (Downbeat) วิธีการบรรเลงจังหวะขัดแบบง่าย ๆ คือ การบรรเลงในจังหวะยก (Upbeat) ดนตรีแจ๊สจะบรรเลงโดยใช้จังหวะขัดเสมอ ตั้งแต่เริ่มต้นจนจบบทเพลง เช่น ในการบรรเลงทำนองหลัก (Melody) มักจะมีการดัดแปลงสัดส่วนจังหวะไม่ให้เหมือนกับทำนองต้นฉบับ ทั้งนี้เพื่อช่วยให้การบรรเลงทำนองหลักมีความน่าสนใจมากขึ้น ไม่ซ้ำซากจำเจ ดังตัวอย่างที่ 1 ซึ่งแสดงการใช้จังหวะขัดในการดัดแปลงทำนองต้นฉบับบทเพลง There Will Never Be Another You ประพันธ์โดย Harry Warren (ค.ศ.1893-1981)

ตัวอย่างที่ 1 การดัดแปลงทำนองต้นฉบับโดยใช้จังหวะขัด



เนื่องจากนักดนตรีแจ๊สนิยมบรรเลงจังหวะขัดเป็นอย่างมาก ไม่ว่าจะบรรเลงบทเพลงช้าหรือเร็ว การทำซ้ำ ๆ เป็นประจำอย่างยาวนาน ส่งผลให้เกิดรูปแบบจังหวะชนิดหนึ่งที่เรียกว่า จังหวะสวิง (Swing) เป็นเรื่องยากหากจะพูดอธิบายว่าจังหวะสวิงเป็นอย่างไร เพราะดนตรีแจ๊สเป็นดนตรีที่มีอารมณ์ความรู้สึกเป็นส่วนสำคัญ จังหวะสวิงจึงเป็นรูปแบบจังหวะที่ผสมผสานความรู้สึกของผู้บรรเลงเข้าไปด้วย นักดนตรีแต่ละคนจะบรรเลงจังหวะสวิงไม่เหมือนกัน ซึ่งไม่มีใครถูกหรือผิด เช่น คนผิวสีจะบรรเลงจังหวะสวิงที่แข็งแรงดุเดือด แต่คนผิวขาวกลับบรรเลงจังหวะสวิงที่มีเสียงนุ่มนวลกว่า

จังหวะสวิง คือ รูปแบบจังหวะที่กำเนิดมาจากดนตรีแจ๊ส เป็นการบรรเลงจังหวะแกว่ง ไม่ตรงจังหวะ ค่าความยาวของโน้ตสามารถยืดหยุ่นได้ ไม่มีรูปแบบที่ถูกต้องตายตัว ให้ความรู้สึกหนักและโยน สัดส่วนโน้ตและการบรรเลงเน้นจะขึ้นอยู่กับความรู้สึกของผู้บรรเลงแต่ละคน ใช้โน้ตเจ็ดหนึ่งซัน (Eighth Note) เป็นโน้ตพื้นฐาน สามารถอธิบายถึงวิธีการบรรเลงจังหวะสวิงบนโน้ตเจ็ดหนึ่งซันได้พอสังเขปว่า หากต้องการบรรเลงจังหวะสวิงบนโน้ตเจ็ดหนึ่งซัน 1 จังหวะ (จะมีโน้ตเจ็ด 2 ตัว) ให้คิดว่าเป็นการบรรเลงโน้ตสามพยางค์ (Triplet) 1 จังหวะ (จะมีโน้ตเจ็ด 3 ตัว) ที่มีเครื่องหมายโยงเสียง (Tie) อยู่ที่โน้ตตัวที่ 1-2 จะทำให้เหลือโน้ต 2 ตัว ซึ่งค่าความยาวเสียงของโน้ตทั้ง 2 ตัว จะไม่เท่ากัน โน้ตตัวแรกจะมีค่าความยาวเสียงเท่ากับ 2/3 จังหวะ โน้ตตัวหลังที่มีค่าความยาวของเสียงเท่ากับ 1/3 จังหวะ และการบรรเลงจังหวะสวิงมักจะบรรเลงเน้นที่โน้ตตัวหลังด้วยเสมอ ดังนั้นเมื่อนักดนตรีแจ๊สเห็นการบันทึกโน้ตที่เป็นโน้ตเจ็ดหนึ่งซัน พวกเขาจะบรรเลงออกมาเป็นจังหวะสวิงแบบที่ได้อธิบายไว้ข้างต้นโดยอัตโนมัติ (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2 การบันทึกโน้ตและการบรรเลงบนจังหวะสวิง



ไม่มีใครจะสามารถเข้าใจและบรรเลงจังหวะสวิงได้อย่างถูกต้องภายในวันเดียว การทำความเข้าใจจังหวะสวิงต้องใช้เวลาค่อนข้างมาก ผู้บรรเลงต้องศึกษาโดยใช้วิธีการฟัง ค่อย ๆ ซึมซับความรู้สึกและวิธีการบรรเลงจากนักดนตรีผู้ยิ่งใหญ่ทั้งหลายให้มากที่สุด พยายามบรรเลงเลียนแบบนักดนตรีต้นแบบเหล่านั้น ฝึกฝนเป็นประจำอย่างต่อเนื่อง จนสามารถบรรเลงทำนองต่าง ๆ ให้เป็นจังหวะสวิงได้โดยไม่มี ความกังวลว่าจะต้องดัดแปลงค่าโน้ตหรือต้องบรรเลงเน้นเสียงอย่างไร

3. สำเนียงดนตรีแจ๊ส (Jazz Sound)

สิ่งแรกที่ทำให้ผู้ฟังเกิดความสนใจและประทับใจเมื่อได้ฟังดนตรีแจ๊สไม่ใช่เทคนิคหรือวิธีการอิมโพรไวส์ของนักดนตรีไม่ว่านักดนตรีจะใช้วิธีการอิมโพรไวส์ที่ซับซ้อนมากเพียงใด ผู้ฟังส่วนใหญ่ไม่เข้าใจว่านักดนตรีใช้เทคนิคอะไรในการสร้างทำนองบ้าง สิ่งดึงดูดทำให้ผู้ฟังสนใจดนตรีแจ๊ส คือ วิธีการใช้เสียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะบุคคลของนักดนตรีแจ๊ส

เอกลักษณ์ทางการผลิตเสียงที่แตกต่างของดนตรีแจ๊สจึงเป็นเสน่ห์ที่ชักจูงให้ผู้ฟังชื่นชอบและหลงใหลในดนตรีแจ๊ส โดยเฉพาะวิธีการใช้เสียงที่ผิดเพี้ยนออกจากเสียงแบบมาตรฐาน บางโน้ตเพี้ยนต่ำ บางโน้ตเพี้ยนสูง โน้ตที่ผิดเพี้ยนเหล่านั้นได้รับคำนิยามเรียกว่า บลูส์โน้ต (Blues Note) ซึ่งสันนิษฐานว่า บลูส์โน้ตอาจจะเกิดจากการร้องหรือบรรเลงดนตรีที่ผิดเพี้ยนของนักดนตรีผิวสีในอดีต เนื่องจากนักดนตรีเหล่านั้นเป็นชนชั้นกรรมาชีพ จึงไม่ได้รับการศึกษาทางดนตรีอย่างถูกต้อง รวมถึงการใช้เครื่องดนตรีที่ไม่มีคุณภาพด้วย

การคิดค้นหาเสียงหรือสำนวนการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์ของนักดนตรีแต่ละบุคคลเป็นสิ่งที่ทำให้นักดนตรีแจ๊สแตกต่างจากดนตรีประเภทอื่น การผลิตเสียงของดนตรีแจ๊สไม่มีการตั้งมาตรฐานว่าเสียงแบบใดเป็นเสียงที่ดี นักดนตรีแจ๊สสามารถสร้างสรรค์เสียงของตนเองได้โดยไม่มีข้อจำกัด ทุกอย่างขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของแต่ละบุคคล อีกทั้งดนตรีแจ๊สไม่มีข้อจำกัดทางเครื่องดนตรี นักดนตรีจะนำเครื่องดนตรีชนิดใดมาใช้บรรเลงก็ได้ ทั้งนี้ยังรวมถึงเสียงของมนุษย์ด้วย ดนตรีแจ๊สถือว่าเสียงของมนุษย์เป็นเสมือนเครื่องดนตรีชนิดหนึ่ง ที่สามารถแสดงออกและถ่ายทอดความรู้สึกได้ดีที่สุด ฉะนั้นนักร้องแจ๊สที่ดีจะเปรียบตัวเองเสมือนเครื่องเป่า จะฝึกฝนทุกอย่างให้เหมือนกับผู้เล่นเครื่องเป่า การเปล่งเสียงของนักร้องหรือการผลิตเสียงจากเครื่องดนตรีจะมีความเป็นธรรมชาติ ไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว นักร้องและนักดนตรีสามารถใช้โทนเสียงแบบหนา โปร่งบาง นุ่มนวล กระด้าง ฯลฯ ได้ตามความต้องการ และอาจใช้เสียงเอื้อน เสียงคำราม เสียงส่ออื่น เสียงออดอ้อน เสียงแหบพร่า เสียงในลำคอ เสียงขึ้นจมูก ฯลฯ อย่างไรก็ได้ ด้วยเหตุนี้เองทำให้เสียงหรือสำเนียงการบรรเลงของนักดนตรีแจ๊สแต่ละคนไม่เหมือนกัน

4. เสียงประสานดนตรีแจ๊ส (Jazz Harmony)

แม้ที่จริงแล้วดนตรีแจ๊สไม่ได้คิดค้นหลักการทางด้านเสียงประสานขึ้นเอง ไม่ว่าจะเป็นทางด้านทฤษฎีหรือด้านการดำเนินคอร์ดูรูปแบบต่าง ๆ (Chord Progression) ดนตรีแจ๊สได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีคลาสสิกทั้งสิ้น แต่สิ่งที่นักดนตรีแจ๊สทำคือ นำหลักการทฤษฎีเหล่านั้นมาประยุกต์และคิดค้นหาวิธีการนำมาใช้บรรเลงรูปแบบใหม่ ๆ ให้มีเสียงที่แปลกเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ ไม่เหมือนเดิมและเหมาะสมกับรูปแบบดนตรีและวิธีการบรรเลงแบบแจ๊ส

สำหรับเสียงประสานดนตรีแจ๊ส จะใช้คอร์ด (Chord) ที่มีจำนวนเสียงตั้งแต่ 3-7 เสียง คอร์ดมีหลายประเภท แต่ละประเภทก็ให้ความรู้สึกที่ต่างกัน ทั้งสดใสร่าเริง อบอุ่น เศร้าหมอง โกรธ ฯลฯ การบรรเลงคอร์ดยังสามารถบรรเลงในรูปแบบการพลิกกลับ (Inversion) ได้หลากหลายรูปแบบ แต่ละรูปแบบให้เสียงที่มีความรู้สึกไม่เหมือนกันและมีความเหมาะสมนำมาใช้บนการดำเนินคอร์ดที่ต่างกันด้วย ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความสามารถในการวางแผนเสียง (Voicing) ของนักดนตรีแต่ละคน การวางแผนเสียงที่ดีจะสอดคล้องกับทำนองในแนวนอน ช่วยให้ทำนองมีความไพเราะน่าฟังมากยิ่งขึ้น การวางแผนเสียงยังเป็นเรื่องสำคัญสำหรับผู้บรรเลงประกอบที่มีหน้าที่บรรเลงสนับสนุนผู้บรรเลงเดี่ยวด้วย

ดนตรีแจ๊สนิยมเรียกการบรรเลงประกอบว่า การคอมปิง (Comping) หมายถึง การบรรเลงเสียงประสานอยู่บนการดำเนินคอร์ดูรูปแบบต่าง ๆ เพื่อประกอบการบรรเลงของผู้บรรเลงเดี่ยว ทั้งช่วงบรรเลงทำนองหลักและช่วงสร้างทำนองอิมโพรไวส์ การบรรเลงประกอบจะทำให้ผู้บรรเลงเดี่ยวทราบว่า สามารถนำโน้ตใดมาสร้างทำนองอิมโพรไวส์ได้บ้าง ดังนั้นการบรรเลงประกอบจึงเป็นสิ่งที่คอยกำกับวิธีการบรรเลงของผู้บรรเลงเดี่ยวด้วย ผู้บรรเลงประกอบที่ดีจะต้องพยายามหาวิธีการวางแผนเสียงประสานให้สนับสนุนการอิมโพรไวส์ของผู้บรรเลงเดี่ยว ช่วยให้ทำนองอิมโพรไวส์มีเสียงที่โดดเด่น ชัดเจน น่าฟัง ผู้บรรเลงประกอบจึงจำเป็นต้องศึกษาการวางแผนเสียงรูปแบบต่าง ๆ ให้มากที่สุด เพื่อเป็นทางเลือกสำหรับการบรรเลงให้สอดคล้องกับทำนองอิมโพรไวส์ อีกทั้งต้องบรรเลงอยู่บนสัดส่วนจังหวะที่เข้ากันได้ดี ไม่บรรเลงประกอบมากเกินไป และไม่บรรเลงจังหวะขัดแย้งกับการอิมโพรไวส์ของผู้บรรเลงเดี่ยว แต่ก็สามารถบรรเลงเพื่อนำเสนอแนวความคิดให้กับผู้บรรเลงเดี่ยวได้ ทั้งนี้ผู้บรรเลงประกอบต้องคำนึงอยู่เสมอว่าหน้าที่หลักของตนเอง คือการบรรเลงสนับสนุนผู้บรรเลงเดี่ยว

5. สังกีตลักษณ์และโครงสร้างของดนตรีแจ๊ส (Jazz Form and Structure)

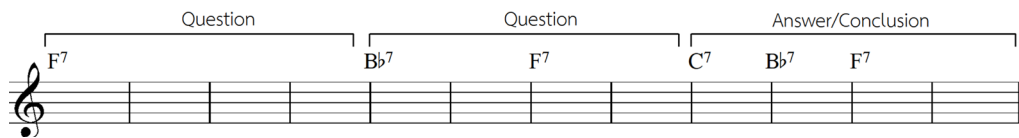
สังคีตลักษณ์และโครงสร้างของดนตรีแจ๊สเปรียบเสมือนกับแบบพิมพ์เขียว (Blueprint) หรือแผนผังโครงสร้างที่วิศวกรจะนำมาใช้สำหรับสร้างอาคารบ้านเรือน สังกีตลักษณ์เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่ดนตรีแจ๊สนำมาจากดนตรีคลาสสิก ในการบรรเลงบทเพลงแจ๊สมาตรฐาน (Standard

Jazz) นักดนตรีแจ๊สจะบรรเลงและสร้างทำนองอิมโพรไวส์อยู่บนสัจคีตลักษณ์รูปแบบต่าง ๆ อย่างเคร่งครัด สัจคีตลักษณ์จะช่วยให้ผู้บรรเลงทุกคนสามารถบรรเลงไปในทิศทางเดียวกัน บทเพลงแจ๊สมาตรฐานจะมีสัจคีตลักษณ์ที่ไม่ซับซ้อน เพื่อให้อ่านวยต่อการอิมโพรไวส์ช่วยให้ผู้บรรเลงจดจำได้ง่าย และทำให้ผู้ฟังสามารถเข้าถึงบทเพลงได้ไม่ยากนัก สามารถแบ่งสัจคีตลักษณ์ของดนตรีแจ๊สได้ดังต่อไปนี้

5.1 สัจคีตลักษณ์แบบบลูส์ 12 ห้อง (Twelve Bar Blues)

สัจคีตลักษณ์แบบบลูส์ 12 ห้อง ได้รับความนิยมนำมาใช้สำหรับประพันธ์เพลงเป็นอย่างมาก โดยมักจะแบ่งประโยคออกเป็น 3 ประโยค แต่ละประโยคมีทั้งหมด 4 ห้อง ในการประพันธ์และการอิมโพรไวส์นิยมนำรูปแบบการแบ่งประโยคมาเปรียบเทียบกับการเล่นเป็นประโยคคำถาม-คำตอบ ได้แก่ ประโยคที่ 1 (ห้องที่ 1-4) เป็นประโยคคำถาม ประโยคที่ 2 (ห้องที่ 5-8) เป็นประโยคคำถามซ้ำอีกครั้ง และประโยคที่ 3 (ห้องที่ 9-12) เป็นประโยคคำตอบ-สรุป (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 3 สัจคีตลักษณ์แบบบลูส์ 12 ห้อง และการแบ่งประโยค



5.2 สัจคีตลักษณ์แบบ AABA

สัจคีตลักษณ์แบบ AABA พบมากในบทเพลงแจ๊สมาตรฐานโดยเฉพาะบทเพลงร้องที่ประพันธ์ขึ้นในช่วง ค.ศ. 1900-1950 บทเพลงเหล่านี้ได้รับการเรียกว่า The Great American Songbook เป็นบทเพลงที่ประพันธ์โดยนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงมากมาย เช่น George Gershwin (ค.ศ.1898-1937) Irving Berlin (ค.ศ.1888-1989) Richard Rodgers (ค.ศ.1902-1979) Cole Porter (ค.ศ.1891-1964) Jerome Kern (ค.ศ.1885-1945) Victor Young (ค.ศ.1900-1956) โดยปกติสัจคีตลักษณ์แบบ AABA จะมีทั้งหมด 32 ห้อง แบ่งออกเป็นท่อนละ 8 ห้อง ทำนองและการดำเนินคอร์ดของท่อน A กับท่อน B จะแตกต่างกัน ท่อน A จะเป็นส่วนหลักของบทเพลง ซึ่งจะบรรเลงซ้ำ 3 รอบ สามารถเรียกว่า ท่อน A1 ท่อน A2 และท่อน A3 ตามลำดับ แต่ละท่อนอาจจะมีการดำเนินคอร์ดแตกต่างกันได้บ้างเล็กน้อย เช่น การดำเนินคอร์ด 2 ห้องสุดท้ายของท่อน A1 มักจะเป็นการดำเนินคอร์ดแบบวนกลับ (Turnaround) เพื่อส่งไปยังท่อน A2 และการดำเนินคอร์ด 2 ห้องสุดท้ายของท่อน A2 มักจะเป็นการดำเนินคอร์ดที่ส่งไปยังท่อน B ซึ่งอาจจะเป็นการดำเนินคอร์ดที่ทำให้บทเพลงเกิดการเปลี่ยนกุญแจเสียง (Modulation) เป็นต้น สำหรับท่อน B บางครั้งถูกเรียกว่า ท่อนแยกหรือท่อนเชื่อม (Bridge) เป็นท่อนที่มักจะพบการเปลี่ยนกุญแจเสียงอยู่เสมอ และช่วงท้ายของท่อน B จะพบการดำเนินคอร์ดเพื่อเปลี่ยนกุญแจเสียงส่งกลับมามาหาท่อน A3 (ตัวอย่างที่ 4)

ตัวอย่างที่ 4 บทเพลง As Time Go By มีสัจคีตลักษณ์แบบ AABA

5.3 สังกีตลักษณ์แบบ AB

สังคีตลักษณ์แบบ AB เป็นสังคีตลักษณ์ที่ไม่มีการย้อน ส่วนมากจะเป็นบทเพลงที่ไม่ยาว แบ่งออกเป็น 2 ท่อน มักจะมีท่อนละ 8 ห้อง ทั้งบทเพลงจึงมีเพียง 16 ห้อง จึงสามารถเรียกว่า “สังคีตลักษณ์แบบ 16 ห้อง” ได้เช่นกัน (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 บทเพลง Re-Codame มีสังคีตลักษณ์แบบ AB

Am7 Cm7

9 Bbmaj7 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Abm7 Db7 Gbmaj7 Gm7 C7 Fmaj7 Eb7(#9)

5.4 สังกีตลักษณ์แบบ ABAC

สังคีตลักษณ์แบบ ABAC มักจะเป็นบทเพลงที่มีทั้งหมด 32 ห้อง แบ่งออก 4 ท่อน ท่อนละ 8 ห้อง โดยสามารถแบ่งออกเป็นท่อนใหญ่ได้ 2 ท่อน คือ ท่อน AB และท่อน AC เมื่อวิเคราะห์บทเพลงแล้วจะพบว่า ในบางบทเพลงท่อน B กับ ท่อน C จะมีทำนองและการดำเนินคอร์ดที่คล้ายกัน ส่วนมากจะแตกต่างกันที่ช่วงท้ายของท่อน (ตัวอย่างที่ 6) แต่ในบางบทเพลงก็พบว่า ท่อน B กับท่อน C มีทำนองและการดำเนินคอร์ดไม่คล้ายกันเลย (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 6 บทเพลง There Will Never Be Another You
มีสังคีตลักษณ์แบบ ABAC ที่ท่อน B กับท่อน C มีการดำเนินคอร์ดคล้ายกัน

Ebmaj7 Dm7(b5) Cm7 F7 Bbm9 Eb13

9 Abmaj7 Db9(#11) Ebmaj7 Cm7 F9 Fm7 Bb7

17 Ebmaj7 Dm7(b5) G7 Cm7 F7 Bbm9 Eb13

25 Abmaj7 Db9(#11) Ebmaj7 Am7(b5) D7 Eb6 Ab9(#11) Gm7 C7 Fm7 Bb13 Ebmaj7

ตัวอย่างที่ 7 บทเพลง Green Dolphin Street มีสัจคีตลักษณ์แบบ ABAC

ที่ท่อน B กับท่อน C มีการดำเนินคอร์ดไม่คล้ายกัน

Chord progression for Section A (measures 1-8): Cmaj7, Cm7, D, Db, Cmaj7.

Chord progression for Section B (measures 9-16): Dm7, G7, Cmaj7, Fm7, Bb7, Ebmaj7.

Chord progression for Section C (measures 17-24): Cmaj7, Cm7, D, Db, Cmaj7, Fm7, Dø7, G7(b9), Cm7, F#ø7, B7(b9), Em7, A7(b9), Dm7, G7, Cmaj7.

5.5 สัจคีตลักษณ์แบบ AAB

สัจคีตลักษณ์แบบ AAB เป็นสัจคีตลักษณ์ที่ไม่ค่อยได้รับความนิยมมากนัก บทเพลงจะแบ่งออก 3 ท่อน แต่ละท่อนจะมีจำนวนห้องเท่าใดก็ได้ บางบทเพลงมีท่อนละ 8 ห้อง บางบทเพลงมีท่อนละ 16 ห้อง การบรรเลงบทเพลงที่มีสัจคีตลักษณ์แบบ AAB มักจะทำให้ผู้บรรเลงสับสนและบรรเลงผิดท่อนได้ง่าย เนื่องจากผู้บรรเลงจะเคยชินกับการบรรเลงบทเพลงที่มีสัจคีตลักษณ์แบบ AABA มากกว่า ดังนั้นขณะอิมโพรไวส์ต้องคำนึงถึงท่อนให้ดีเพราะมักจะบรรเลงท่อน A เกินเสมอ (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 8 บทเพลง Song for My Father มีสัจคีตลักษณ์แบบ AAB

Chord progression for Section A (measures 1-8): Fm7, Eb7, Db7, C7, Fm7.

Chord progression for Section B (measures 9-16): Fm7, Eb7, Db7, C7, Fm7.

Chord progression for Section C (measures 17-24): Eb7, Fm7, Eb7, Db7, C7, Fm7.

5.6 สัจคีตลักษณ์แบบ ABA

สัจคีตลักษณ์แบบ ABA เป็นสัจคีตลักษณ์ที่ไม่ค่อยได้รับความนิยมเช่นกัน มีทั้งหมด 2 ท่อน จำนวนห้องในแต่ละท่อนมักจะมากกว่าสัจคีตลักษณ์อื่น ๆ เช่น ท่อน A มีจำนวน 16 ห้อง และท่อน B มีจำนวน 16 ห้อง เป็นต้น ทั้งบทเพลงจะมีทั้งหมด 48 ห้อง ซึ่งมีความยาวมากกว่าสัจคีตลักษณ์รูปแบบอื่น (ตัวอย่างที่ 9)

ตัวอย่างที่ 9 บทเพลง Invitation มีสังคีตลักษณ์แบบ ABA

Chord progression for Example 9 (Invitation, ABA form):

A Cm⁷ Cm⁷ Ebm⁷ Ebm⁷ Ab⁷ Db⁷(b9)

B 17 C#m⁷ F#7alt. Bm⁷ Bm⁷ E⁷alt. Am⁷ Am⁷ D⁷alt. Gm⁷ E^ø Eb⁷ D⁷alt. G⁷alt.

A 33 Cm⁷ Cm⁷ Ebm⁷ B⁷(#11) F⁷alt. Bb⁷alt. Ebm(maj7)

5.7 สังคีตลักษณ์แบบอิสระ (Through Composed Form)

สังคีตลักษณ์แบบอิสระเป็นสังคีตลักษณ์ที่ไม่มีการซ้ำท่อนเลย มักจะมีจำนวนท่อนตั้งแต่ 3 ท่อนขึ้นไป โดยส่วนมากจะมีท่อนละ 8 ห้อง เช่น สังคีตลักษณ์แบบ ABCD เป็นต้น (ตัวอย่างที่ 10)

ตัวอย่างที่ 10 บทเพลง Stella by Starlight มีสังคีตลักษณ์แบบ ABCD

Chord progression for Example 10 (Stella by Starlight, ABCD form):

A E^ø A⁷(b9) Cm⁷ F⁷ Fm⁷ Bb⁷ Ebmaj⁷ Ab⁷

B 9 Bbmaj⁷ E^ø A⁷(b9) Dm⁷ Bbm⁷ Eb⁷ Fmaj⁷ E^ø A⁷(b9) A^ø D⁷(b9)

C 17 E⁷ Am⁷ F⁷ Bbmaj⁷

D 25 E^ø A⁷(b9) B^ø E⁷(b9) A^ø D⁷(b9) Gmaj⁷

5.8 สังคีตลักษณ์แบบอื่น ๆ

นอกจากสังคีตลักษณ์รูปแบบต่าง ๆ ที่กล่าวมาทั้งหมดแล้ว ยังมีบทเพลงจำนวนหนึ่งที่ไม่สามารถจำแนกรูปแบบสังคีตลักษณ์ได้ เนื่องจากมีจำนวนห้องที่แปลกแตกต่างจากบทเพลงอื่น เช่น บทเพลงที่มีจำนวน 10 ห้อง หรือ 11 ห้อง เป็นต้น (ตัวอย่างที่ 11)

ตัวอย่างที่ 11 บทเพลง Peace มีสังคีตลักษณ์แบบ 10 ห้อง

Chord progression for Example 11 (Peace, 10 measures):

A^ø D⁷(b9) Gm⁷ C⁷ Bbmaj⁷ C^ø F⁷(b9) Bbmaj⁷ Bm⁷ E⁹

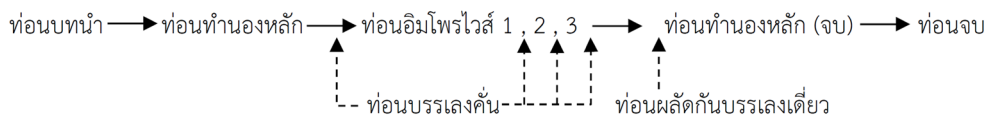
6 Amaj⁷ F#m⁷ Eb^ø D⁷(#11) Dbmaj⁷ C^ø B⁷(#11) Bbmaj⁷

5.9 โครงสร้างดนตรีแจ๊ส

เพื่อช่วยให้ผู้บรรเลงทุกคนสามารถบรรเลงไปในทิศทางเดียวกัน นักดนตรีแจ๊สจะบรรเลงและอิมโพรไวส์โดยอาศัยสังคีตลักษณ์เป็น

กรอบเสมอ ผู้บรรเลงจะสร้างทำนองอยู่บนสังคีตลักษณ์ไปเรื่อย ๆ จำนวนที่รอบก็ได้ ตามแต่ความต้องการและความสามารถของผู้บรรเลง นักดนตรีแจ๊สนิยมเรียกจำนวนรอบว่า คอรัส (Chorus) การบรรเลงวนอยู่บนสังคีตลักษณ์ไปเรื่อย ๆ แบบนี้ ทำให้เกิดโครงสร้างของบทเพลงขึ้น ยิ่งมีการบรรเลงวนหลายรอบมากขึ้น หรือมีผู้บรรเลงเดี่ยวเพิ่มขึ้น โครงสร้างบทเพลงก็จะขยายใหญ่ตามไปด้วย โดยพื้นฐานการบรรเลงดนตรีแจ๊สมาตรฐานจะมีโครงสร้างเพลงดังต่อไปนี้

แผนผังที่ 1 โครงสร้างบทเพลงแจ๊สมาตรฐาน



1. ท่อนบทนำ (Introduction/ Intro) คือ การบรรเลงเกริ่นนำก่อนเข้าบทเพลง ไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งของสังคีตลักษณ์แต่เป็นท่อนที่เพิ่มขึ้นมา จะมีจำนวนห้องเท่าใดก็ได้ตามความต้องการของผู้บรรเลง ในเบื้องต้นนิยมนำการดำเนินคอร์ดช่วงท้ายของบทเพลงมาใช้เป็นท่อนบทนำ หรืออาจจะใช้การดำเนินคอร์ดแบบวนกลับหรือการบรรเลงคอร์ดวนซ้ำ (Vamp) ก็ได้เช่นกัน

2. ท่อนทำนองหลัก คือ ทำนองและการดำเนินคอร์ดที่ประพันธ์อยู่บนสังคีตลักษณ์รูปแบบต่าง ๆ เป็นบทประพันธ์ที่เสร็จสมบูรณ์แล้ว ทำนองหลักจะทำให้ผู้ฟังสามารถจดจำบทเพลงนั้น ๆ ได้ สำหรับการบรรเลงท่อนทำนองหลัก หากบทเพลงมีทำนองหลักสั้นจะบรรเลง 2 รอบ เช่น บทเพลงที่มีสังคีตลักษณ์แบบบลูส์ และสังคีตลักษณ์แบบ 16 ห้อง เป็นต้น แต่หากบทเพลงที่มีทำนองหลักยาวก็จะบรรเลงรอบเดียว นักดนตรีแจ๊สนิยมเรียกทำนองหลักว่า “Head”

3. ท่อนอิมโพรไวส์ คือ ท่อนที่เปิดโอกาสให้นักดนตรีบรรเลงเพื่อแสดงความสามารถของตนเองอย่างเต็มที่ โดยใช้วิธีการอิมโพรไวส์อยู่บนสังคีตลักษณ์ของบทเพลงนั้น ๆ ผู้บรรเลงเดี่ยวจะสร้างทำนองอิมโพรไวส์ ที่รอบก็ได้ และในหนึ่งบทเพลงจะมีผู้บรรเลงเดี่ยวกี่คนก็ได้

4. ท่อนทำนองหลัก (จบ) คือ การบรรเลงทำนองหลักอีกครั้งหลังจากที่ผู้บรรเลงเดี่ยวทุกคนอิมโพรไวส์จบ เพื่อแสดงให้เห็นว่ากำลังจะจบบทเพลง จำนวนรอบที่บรรเลงมักจะเท่ากับการบรรเลงท่อนทำนองหลักในช่วงต้นบทเพลง นักดนตรีแจ๊สนิยมเรียกการบรรเลงทำนองหลักตอนท้ายเพลงว่า “Head Out”

5. ท่อนจบ (Ending) คือ การบรรเลงส่งท้าย ไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งของสังคีตลักษณ์ เป็นท่อนที่เพิ่มขึ้นมา จะมีจำนวนห้องเท่าใดก็ได้ตามความต้องการของผู้บรรเลง ในเบื้องต้นนิยมนำการดำเนินคอร์ดแบบวนกลับหรือการบรรเลงคอร์ดวนซ้ำมาใช้สำหรับท่อนจบ ท่อนจบจะมีเสียงดังหรือเบาอย่างไรก็ได้

6. ท่อนบรรเลงคั่น (Interlude) คือ ทำนองสั้น ๆ ที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับบรรเลงคั่นระหว่างท่อนต่าง ๆ ไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งของสังคีตลักษณ์ สามารถนำท่อนบรรเลงคั่นมาไว้ช่วงใดของบทเพลงก็ได้ เช่น นำมาใช้คั่นในท่อนอิมโพรไวส์ระหว่างผู้บรรเลงเดี่ยวคนที่ 1 กับผู้บรรเลงเดี่ยวคนที่ 2 เป็นต้น

7. ท่อนผลัดกันบรรเลงเดี่ยว (Trade) คือ ท่อนที่ผู้บรรเลงทุกคนจะผลัดกันบรรเลงเพื่อแลกเปลี่ยนแนวความคิด มักจะเป็นการบรรเลงที่ทำให้ผู้ฟังรู้สึกเหมือนการประชันระหว่างผู้บรรเลงด้วยกัน สามารถนำท่อนผลัดกันบรรเลงเดี่ยวมาไว้ช่วงใดของบทเพลงก็ได้ โดยปกตินิยมนำมาบรรเลงต่อจากท่อนอิมโพรไวส์ การบรรเลงท่อนนี้จะเรียงลำดับผู้บรรเลงตามท่อนอิมโพรไวส์ ผู้บรรเลงเดี่ยวคนที่ 1 จะเริ่มบรรเลงก่อน จากนั้นจึงตามด้วยผู้บรรเลงเดี่ยวคนที่ 2, 3, 4 ... ตามลำดับ นอกจากนี้นักดนตรีแจ๊สยังนิยมใช้ท่อนผลัดกันบรรเลงเดี่ยวสำหรับเปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงกลองชุดได้แสดงความสามารถทางการอิมโพรไวส์ ซึ่งจะเป็นการบรรเลงสลับกันระหว่างผู้บรรเลงเดี่ยวทั้งหมดกับผู้บรรเลงกลองชุด

การบรรเลงท่อนผลัดกันบรรเลงเดี่ยวยังคงบรรเลงอยู่บนสังคีตลักษณ์เสมอ มักจะเป็นการบรรเลงสลับกันคนละ 4 หรือ 8 ห้อง เช่น การบรรเลงท่อนผลัดกันบรรเลงเดี่ยว 4 ห้อง (Trade 4) ระหว่างผู้บรรเลงเดี่ยวกับผู้บรรเลงกลองชุด บนสังคีตลักษณ์แบบบลูส์ 12 ห้อง สามารถอธิบายได้ว่า ห้องที่ 1-4 จะบรรเลงโดยผู้บรรเลงเดี่ยวคนที่ 1 ห้องที่ 5-8 บรรเลงโดยผู้บรรเลงกลองชุด ห้องที่ 9-12 บรรเลงโดยผู้บรรเลงเดี่ยวคนที่ 2 (กรณีมีผู้บรรเลงเดี่ยวมากกว่า 1 คน) หลังจากบรรเลงรอบที่ 1 จบ ก็จะวนกลับไปยังห้องที่ 1 อีกครั้ง โดยที่ห้องที่ 1-4 จะบรรเลงโดยผู้บรรเลงกลองชุด ห้องที่ 5-8 บรรเลงโดยผู้บรรเลงเดี่ยว และห้องที่ 9-12 บรรเลงโดยผู้บรรเลงกลองชุด เป็นต้น (ตัวอย่างที่ 13)

ตัวอย่างที่ 13 แสดงท่อนผลิตภัณฑ์บรรเลงเดี่ยว 4 ห้อง ระหว่างผู้บรรเลงเดี่ยว
กับผู้บรรเลงกลองชุดบนสัจคีตลักษณ์แบบบลูส์ 12 ห้อง จำนวน 2 รอบ

The musical notation shows two staves of jazz improvisation. The first staff is for Soloist 1 and the second for Soloist 2. Both staves are in 12-measure blues format with a 4-measure solo section. The first staff has measures 1-4 (F7), 5-8 (Bb7), 9-12 (F7). The second staff has measures 1-4 (F7), 5-8 (Bb7), 9-12 (C7, Bb7, F7).

องค์ประกอบของดนตรีแจ๊สที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ เป็นองค์ประกอบที่พบในบทเพลงแจ๊สมาตรฐาน และเป็นเพียงประเด็นพื้นฐานสำหรับดนตรีแจ๊สเท่านั้น ยังมีประเด็นย่อยต่าง ๆ อีกมากที่ผู้สนใจควรศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติม เช่น ในประเด็นเรื่องการอิมโพรไวส์ ผู้บรรเลงควรทำความเข้าใจว่าดนตรีแจ๊สมีหลายรูปแบบ แต่ละรูปแบบก็มีวิธีการอิมโพรไวส์ที่ไม่เหมือนกัน เช่น ดนตรีนิวออร์ลีอันส์แจ๊ส (New Orleans Jazz) กับดนตรีฮาร์ดบอป (Hard Bop) หากเปรียบเทียบวิธีการบรรเลงจะพบว่าดนตรีแจ๊สทั้ง 2 แบบ มีวิธีการบรรเลงที่แตกต่างกันอย่างมาก ทั้งวิธีการอิมโพรไวส์ การใช้สำเนียงโทนเสียง การใช้สัดส่วนตัวจังหวะ รวมถึงเสียงประสานต่าง ๆ ก็มีความซับซ้อนมากขึ้นไม่เท่ากัน ทางด้านสัจคีตลักษณ์และโครงสร้างบทเพลงก็เช่นกัน หากศึกษาดนตรีฟรีแจ๊ส (Free Jazz) จะพบว่า เป็นดนตรีที่ไม่ได้บรรเลงอยู่บนสัจคีตลักษณ์หรือโครงสร้างใด ๆ เลย ดังนั้นบทความวิชาการเรื่ององค์ประกอบของดนตรีแจ๊ส จึงเป็นเพียงจุดเริ่มต้นสำหรับผู้สนใจจะศึกษาดนตรีแจ๊สเท่านั้น

บรรณานุกรม

- ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกษกรัต, 2554.
- _____. *สัจคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกษกรัต, 2551.
- ธีรช เล่าหิระพานิช. “แนวความคิดพื้นฐานของบทสนทนาและการอิมโพรไวส์ในดนตรีแจ๊ส.” *วารสารดนตรีรังสิต* 11, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2559): 19-32.
- Aebersold, Jamey. *Vol. 1 How to Play and Improvise Jazz*. 6th ed. New Albany, IN: Jamey Aebersold, 1992.
- Levine, Mark. *The Jazz Theory Book*. Petaluma, CA: Sher Music, 1995.
- Reeves, Scott D. *Creative Beginnings An Introduction to Jazz Improvisation*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 1997.

บทคัดย่อ

สิม เป็นคำที่มีความหมายเดียวกับคำว่าโบสถ์ มักสร้างสิมแบบพื้นบ้านที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว บางวัดก็ตกแต่งด้วยงานไม้หรือปูน รวมทั้งมีการวาดจิตรกรรมฝาผนัง หรือที่เรียกว่า ฮับแต้ม ภาพเขียนระบายสีอาจจะไม่มีสีเดียวไปจนถึงหลายสี ซึ่งส่วนใหญ่นิยมเขียนบนผนังด้านนอกอาคาร ภาพเขียนฝีมือช่างชาวบ้าน (ช่างแต้มหรือช่างฮับ) ภาคอีสานมีลักษณะเฉพาะถิ่นและโดดเด่น แบ่งออกเป็นสามกลุ่มดังนี้ กลุ่มที่ 1. เป็นฝีมือช่างภาคอีสาน กลุ่มที่ 2. เป็นฝีมือช่างกลุ่มที่ได้รับอิทธิพลมาจากช่างหลวงและช่างภาคกลาง และกลุ่มที่ 3. เป็นฝีมือช่างกลุ่มที่ได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมล้านช้าง ภาพเขียนบนผนังสิมในภาคอีสานส่วนใหญ่นิยมเขียนบนผนังด้านนอกสิม รูปแบบของภาพเขียนจะแตกต่างกันไปตามความถนัดของช่างและความนิยมของแต่ละถิ่น ไม่มีรูปแบบที่ตายตัว เรื่องที่นิยมนำมาเขียน คือ พุทธประวัติชาดก วรรณกรรมพื้นบ้าน ประเพณี วัฒนธรรม รวมถึงสอดแทรกวิถีชีวิตของชาวอีสาน สำหรับเครื่องดนตรีก็เป็นภาพที่ปรากฏเห็นบ่อยที่สุดในฮับแต้มของสิมอีสาน คือ “ภาพคนเป่าแคน ฟ้อน ล่า” ฮับแต้มเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมทางดนตรีของอีสานและล้านช้าง สิ่งที่น่าสนใจนอกจากฮับแต้มเกี่ยวกับคนกำลังบรรเลงแคนแล้ว ยังปรากฏเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ประกอบไปด้วย ระนาด พังงวง กลองคู่ และปี่ ที่ปรากฏอยู่ในฮับแต้ม เพราะเครื่องดนตรีต่าง ๆ เหล่านี้ส่วนใหญ่ล้วนเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมในภาคกลางของประเทศไทย จากภาพที่ปรากฏนักดนตรีกำลังบรรเลงปีพาทย์บนฮับแต้มอีสาน ที่แสดงว่าเพลงและดนตรีไทยนั้นมีอิทธิพลส่งผลให้ต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบของการบรรเลงดนตรี ที่มีลักษณะเฉพาะตัว และยังปรากฏการบรรเลงวงดนตรีในภาคอีสาน

คำสำคัญ: ฮับแต้ม/ สิม/ ปีพาทย์/ อีสาน

Abstract

Sim is an ordination hall located in North-eastern of Thailand (ISAN). They usually created unique local Sim. Some temples decorated it with wood or cement art, and they also had murals which were called Hub-Tam. The murals were monotonous or colorful which were painted on the wall outside of the building. The characteristics, positions and stories created uniquely and locally by the Isan local specialists (Tam or Hub specialists) could be categorized as follows; group 1 – crafts from Isan specialists, group 2 – crafts from influenced specialists of Khang Luang and Middle-region Khang, and group 3 – crafts from influenced specialists of Lan Chang traditions. Isan Sim paintings were usually painted on the outer walls of the church. Painting patterns were indefinite and would be different depending on the specialists' proficiency and local values. Stories preferred for the painting were such as Buddha's tales, local literatures, traditions and cultures. It might be interleaved with Isan ways of life. Isan music instruments could be generally seen in Hub-Tam of Isan Sim such as Kaen playing and Isan traditional dances. They excellently reflected musical traditions of Isan and Lan Chang. Beside this, there was another interesting traditional reflection found that some musical instruments namely xylophones, gongs, double drums and flutes could be generally seen in some Hub - Tam because these musical instruments were favorable in the Middle region of Thailand. From the paintings of musicians playing flutes on Hub - Tam, it could be stated that Thai songs and music were so influential which affected the adjustment of the patterns of unique music performance that occurred in music band in The North-eastern region or "Isan".

Keywords: HubTam/ Sim/ Pi-Phat/ Isan

* อาจารย์ สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด, nametaey160@gmail.com

* Lecturer, Department of Music, Faculty of Education, Roi Et Rajabhat University, nametaey160@gmail.com

** อาจารย์ สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด

** Lecturer, Department of Music, Faculty of Education, Roi Et Rajabhat University, sinlapachok1983@gmail.com

Received: 16/7/2018 Revised: 30/11/2018 Accepted: 7/12/2018

สิม

“สิม” หมายถึง โบสถ์หรืออุโบสถของชาวอีสาน เป็นคำที่มีความหมายเดียวกับคำว่า ‘โบสถ์’ ในภาษาไทยกลาง ในชนบทอีสานสมัยที่ยังไม่มีอิทธิพลสถาปัตยกรรมแบบสยามเข้ามาครอบงำ มักสร้างสิมแบบพื้นบ้านที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว คือ กะทัดรัด เน้นสมถะ เรียบง่าย สร้างเป็นศาลาโล่ง ๆ บางที่อาจจะมีการก่อผนังด้านหลังพระประธาน หรือบางที่ก็จะก่อทึบทั้งสี่ด้าน จึงมักจะพบรูปแบบของสิมแบบดั้งเดิมทั่วไปในภาคอีสาน

“สิมเป็นคำที่ชาวอีสานใช้เรียกโบสถ์ซึ่งเชื่อกันว่าเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์รองลงมาจากพระธาตุ คำว่า ‘สิม’ น่าจะมาจากคำว่า ‘สีมา’ หรือ ‘เสมา’ สิมมีหลายแบบ แต่ที่เหลือให้เห็นในอีสานนั้น ส่วนใหญ่จะเป็นสิมที่ก่อด้วยอิฐดิบหรืออิฐเผาฉาบปูน ซึ่งมีทั้งสิมโถงหรือสิมโปร่ง (อายุประมาณ 200-250 ปี) และสิมก่อผนังหรือสิมทึบ (อายุประมาณ 100-200 ปี)”¹



ภาพที่ 1 สิม วัดป่าเลไลย์ บ.หนองพอก ต.ดงบัง อ.นาคูน จ.มหาสารคาม

ภาพที่ 2 สิม วัดโพธาราม บ.ดงบัง อ.นาคูน จ.มหาสารคาม

ที่มา: ธวัชชัย ศิลปโชค



ภาพที่ 3 ภาพนักร้องปีพาทย์บนจิตรกรรมฝาผนังภายในสิมวัดโพธาราม บ.ดงบัง อ.นาคูน จ.มหาสารคาม

ภาพที่ 4 ภาพนักร้องปีพาทย์ในสิมวัดสวนวาริพัฒน์าราม บ.หัวหนอง ต.หัวหนอง อ.บ้านไผ่ จ.ขอนแก่น

ที่มา: ธวัชชัย ศิลปโชค

งานจิตรกรรมฝาผนังอีสานเป็นศิลปกรรมที่สำคัญสิ่งหนึ่ง ที่ปรากฏอยู่ตามวัดวาอารามต่าง ๆ ในภาคอีสานจำนวนมากไม่น้อย ทั้งในแหล่งที่เป็นชุมชนใหญ่ระดับเมือง ชุมชนระดับหมู่บ้าน ภาพจิตรกรรมฝาผนังอีสานก็เช่นเดียวกับภาพจิตรกรรมฝาผนังที่อื่น ๆ ถือเป็นภาพเขียนระบายสีอาจจะมียี่สิบถึงหลายสี ส่วนลักษณะของภาพจิตรกรรมตำแหน่งที่เขียนตลอดจนถึงเรื่องราวที่นำมาเขียนนั้นก็มีลักษณะพิเศษแตกต่างไปจากจิตรกรรมฝาผนังจากภูมิภาคอื่นอย่างน่าสนใจหลายประการ

1. อุทอง ประศาสน์วินิจฉัย, *ซ่อนไว้ในสิม ก-อ ในชีวิตอีสาน* (กรุงเทพฯ: โฟล์คโลรมเมจ ฟรันดิง กรุ๊ป, 2551), 14.

ภาพเขียนชาวบ้านภาคอีสานส่วนใหญ่เขียนไว้ตามอาคารพุทธศาสนา ได้แก่ ผนังโบสถ์หรือสิม ผนังวิหาร หรืออารามผนังหอไตร บนแผ่นไม้คอสองศาลาการเปรียญหรือหอแจก ผ้ามุขพระเวส ภาพเขียนเหล่านี้มักเขียนเรื่องพุทธประวัติ ทศชาติชาดก ปรีชาธรรม และวรรณกรรมท้องถิ่น ภาพเขียนบนผนังสิมในภาคอีสานมีทั้งที่เขียนบนผนังด้านนอกและผนังด้านใน แต่ส่วนใหญ่นิยมเขียนบนผนังด้านนอกสิม รูปแบบของภาพเขียนจะแตกต่างกันไปตามความถนัดของช่างและความนิยมของแต่ละถิ่น ไม่มีรูปแบบที่ตายตัว มักเขียนเป็นตอน ๆ ต่อเนื่องกันไป โดยช่างจะเลือกตอนที่สำคัญของพุทธประวัติชาดกแต่ละเรื่องมาเขียน องค์ประกอบของภาพมีภาพบุคคล อาคารบ้านเรือน และทิวทัศน์ ประเพณี ภาพบุคคล มักอยู่บนพื้นสีขาวหรือสีอ่อน ๆ ลักษณะของภาพแสดงให้เห็นความต้องการสื่อความหมาย และแสดงออกอย่างชัดเจนของช่างมากกว่าที่จะคำนึงถึงสุนทรียภาพและแบบแผน ภาพเขียนชาวบ้านภาคอีสานจึงดูเหมือนเป็นฝีมือหยาบ ๆ ซึ่งเป็นลักษณะของศิลปะชาวบ้าน ภาพเขียนชาวบ้านกลุ่มต่าง ๆ กระจายอยู่ในหลายท้องถิ่นในภาคอีสาน เช่น วัดป่าเลไลย์ บ.หนองพอก ต.ดงบัง อ.นาาดูน จ.มหาสารคาม (ภาพที่ 1, 5) วัดโพธาราม บ.ดงบัง อ.นาาดูน จ.มหาสารคาม (ภาพที่ 2, 3, 9) วัดสนวนวารีพัฒนาราม บ.หัวหนอง ต.หัวหนอง อ.บ้านไผ่ จ.ขอนแก่น (ภาพที่ 4, 6) วัดบ้านประดู่ชัย ต.บ้านนิเวศน์ อ.ธวัชบุรี จ.ร้อยเอ็ด (ภาพที่ 7) วัดสระบัวแก้ว บ.วังคูณ ต.หนองเม็ก อ.หนองสองห้อง จ.ขอนแก่น (ภาพที่ 8) ภาพเขียนฝีมือช่างชาวบ้าน (ช่างแต้มหรือช่างฮุบ) ภาคอีสานมีลักษณะเฉพาะถิ่นและโดดเด่น ภาพเขียนชาวบ้านภาคอีสานแบ่งออกเป็นสามกลุ่ม ดังนี้ กลุ่มที่ 1) ช่างภาคอีสานแท้ ๆ กลุ่มที่ 2) ช่างกลุ่มที่ได้รับอิทธิพลมาจากช่างหลวงและช่างภาคกลาง กลุ่มที่ 3) ช่างกลุ่มที่ได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมล้านช้าง”²

แคน ฟ้อน ลำ คือวัฒนธรรมของชาวอีสาน

นอกจากภาพเรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา และวรรณกรรมท้องถิ่น ฮุบแต้มในอีสานยังปรากฏภาพเรื่องราวเกี่ยวกับประเพณีวิถีชีวิต และหนึ่งในภาพทั้งหลายที่กล่าวมานั้นมักปรากฏภาพคนกำลังบรรเลงเครื่องดนตรี ซึ่งเครื่องดนตรีที่ปรากฏมากที่สุดที่ฮุบแต้มของสิมอีสาน คือ “ภาพคนเป่าแคน ฟ้อน ลำ”



ภาพที่ 5 ภาพคนกำลังเป่าแคนและฟ้อนในขบวนแห่ตามประเพณีงานบุญของชาวอีสาน
วัดป่าเลไลย์ บ.หนองพอก ต.ดงบัง อ.นาาดูน จ.มหาสารคาม
ที่มา: ธวัชชัย ศิลปโชค

2. วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, ศิลปะชาวบ้าน Folk art (กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2546), 70-76.



ภาพที่ 6 ภาพคนกำลังนั่งเป่าแคนประกอบหมอลำ
วัดสนวนวาริพัฒนาราม บ.หัวหนอง ต.หัวหนอง อ.บ้านไผ่ จ.ขอนแก่น
ที่มา: ธวัชชัย ศิลปโชค

ฮุบแต้มเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมทางดนตรีของอีสานและล้านช้างได้เป็นอย่างดี เพราะปรากฏเครื่องดนตรี คือ แคน ถือเป็นเครื่องดนตรี ใช้เป่าสื่อสารกับอำนาจเหนือธรรมชาติ คือ ผีบรรพบุรุษ เช่น ผีแถน หรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่นับถือ “พบหลักฐานเก่าสุุดราว 3,000 ปีมาแล้ว (แต่บางแห่ง อาทิ ที่มณฑลยูนนาน เคยพบแคนสมัยพุทธศักราชกว่า 4,000 ปีมาแล้ว) มีใช้ทั่วไปทุกกลุ่มชาติพันธุ์สุวรรณภูมิในอุษาคเนย์ทั้งผืนแผ่นดินใหญ่และหมู่เกาะ”³

แคนยังถือได้ว่าเป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมด้านดนตรีของภาคอีสานของไทยและประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ซึ่งถึงแม้ว่าจะอยู่คนละประเทศแต่วัฒนธรรมด้านดนตรีและวัฒนธรรมด้านอื่น ๆ ระหว่างวัฒนธรรมอีสานกับวัฒนธรรมล้านช้าง ประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ยังมีความคล้ายคลึงกันมากทีเดียว

ปัจจุบันแคนยังคงได้รับความนิยมจากผู้คนที่ทั้งสองประเทศ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในภาคอีสานของประเทศไทยเพราะแคนถือเป็นเครื่องดนตรีที่เป่าประกอบหมอลำเข้ากันได้ดีกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่น นอกจากนี้ยังพบว่าแหล่งผลิตแคนที่มีคุณภาพและใหญ่ที่สุดในภาคอีสานคือ ต.สีแก้ว อ.เมือง จ.ร้อยเอ็ด และ ที่ ต.ท่าเรือ อ.นาหว้า จ.นครพนม เพราะดินแดนแถบนี้โดยเฉพาะอย่างยิ่งพื้นที่ จ.ขอนแก่น จ.มหาสารคาม จ.ร้อยเอ็ด เป็นจังหวัดที่อยู่ในอีสานตอนกลางมีวัฒนธรรมทางด้านดนตรีและการแสดงที่เรียกว่า “กลุ่มหมอลำหมอลำแคน”⁴ ที่ค่อนข้างเข้มแข็งเพราะผู้คนส่วนใหญ่นิยมฟังหมอลำมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน จึงไม่แปลกที่จะพบเห็นฮุบแต้มของ คนเป่าแคน ฟ้อน ลำ ปรากฏอยู่ทั่วไปบนสิมอีสาน

สิ่งที่น่าสนใจนอกจากฮุบแต้มเกี่ยวกับคนกำลังบรรเลงเครื่องดนตรี (แคน) ประจำท้องถิ่นอีสาน ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังที่เขียนอยู่บนสิมแล้ว ยังพบว่าเครื่องดนตรีกลุ่มหนึ่งซึ่งเป็นที่น่าสงสัยเป็นอย่างยิ่ง อันประกอบไปด้วย ระนาด ซอวง กลองคู่ และปี่ ที่ได้แทรกอยู่ในจิตรกรรมฝาผนังอีสานหรือฮุบแต้มนั้น ซึ่งเครื่องดนตรีดังกล่าวนี้ไม่ได้เป็นเครื่องดนตรีที่อยู่ในวัฒนธรรมทางดนตรีของอีสาน หากแต่เป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมในภาคกลางของประเทศไทย หรืออาณาจักรสยามในอดีต

3. สุจิตต์ วงษ์เทศ, *ดนตรีไทยมาจากไหน* (กรุงเทพฯ: หจก. หินทรายการพิมพ์, 2553), 62.

4. เจริญชัย ชนไฟโรจน์, *ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านอีสาน* (มหาสารคาม: ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2526), 2.



ภาพที่ 7 ภาพคนเป่าแคน และมีการฟ้อนรำ อยู่ทางด้านทิศเหนือของสิม
วัดบ้านประตูลัย ต.บ้านนิเวศน์ อ.ธวัชบุรี จ.ร้อยเอ็ด
ที่มา: ราชันย์ เจริญแก่นทราย

ปีพาทย์วัฒนธรรมดนตรีจากลุ่มน้ำเจ้าพระยา

“ปีพาทย์” ชื่อเรียกวงดนตรีที่มีปี ผ้อง กลอง ตะโพน ผสมกัน มีขนาดวงอยู่ 3 ขนาด คือ ปีพาทย์เครื่องห้า ปีพาทย์เครื่องคู่ ปีพาทย์เครื่องใหญ่⁵

วงปีพาทย์เป็นวงดนตรีที่บรรเลงหลากหลายโอกาส เช่น บรรเลงประกอบพิธีกรรม การประกอบการแสดงโขน ละคร จึงปรากฏวงปีพาทย์ที่มีหลากหลายรูปแบบตั้งแต่ขนาดเล็กไปจนถึงการรวมวงขนาดใหญ่ คำว่า “ปีพาทย์” นั้นพบว่าใช้มาตั้งแต่สมัยอยุธยา หรือเรียกว่า พิณพาทย์

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ ได้กล่าวถึงคำว่าปีพาทย์ ในหนังสือปฐมบทดนตรีไทย ความว่า

ดังปรากฏในคำฉันท์ สรรเสริญพระเกียรติสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวงปราชสาททอง
ของพระมหाराชครู พบใช้คำว่า ปีพาทย์ ซึ่งเป็นวงประโคม ดังนี้

แตรสังข์ประนังเสียงศรี ผ้องกลองเกร
และสนั่นครื้นเครง ครื้นครื้นเครงเคร
สรวลรับ ปีพาทย์บันเลง สเทือนสท้านพสุธา⁶

การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมการบรรเลงปีพาทย์ มีการแพร่กระจายอยู่ก่อนแล้ว ตั้งแต่บ้านเมืองสมัยยังไม่ได้รวมเป็นอาณาจักร เป็นเพียงแว่นแคว้นต่าง ๆ การแพร่กระจายของปีพาทย์ผ้องวงจึงน่าจะจำกัดอยู่ในกลุ่มเมืองใหญ่ เช่น

กลุ่มอาณาจักรกัมพูชา โดยปรากฏภาพปีพาทย์ ผ้องวงที่สลักที่ปราสาทนครวัด และยังปรากฏการบรรเลงปีพาทย์ที่ใช้ในพิธีกรรมทั่วไปในกัมพูชา ในกลุ่มแม่น้ำมูล แถบ จ.สุรินทร์ ปรากฏการบรรเลงวง ตุ่มโหม่ง ที่ใช้ประกอบในพิธีกรรม ส่วนในแถบลุ่มแม่น้ำโขง ประเทศ สปป.ลาว พบฆ้องราวที่เรียงเป็นเสียงใช้ตีในพิธีกรรม เหมือน ๆ กัน⁷

5. ราชบัณฑิตยสถาน, พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2552 (กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่น, 2556), 700.

6. พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, ปฐมบทดนตรีไทย (นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร มหาวิทยาลัยศิลปากร พระราชวังสนามจันทร์, 2554), 105.

7. สุจิตต์ วงษ์เทศ, ดนตรีไทยมาจากไหน, 86.



ภาพที่ 8 ภาพวงปีพาทย์ในอีสาน
วัดสระบัวแก้ว บ.วังคูน ต.หนองเม็ก อ.หนองสองห้อง จ.ขอนแก่น
ที่มา: ธวัชชัย ศิลปโชค

ในภาพคนกำลังบรรเลงเครื่องดนตรีซึ่งส่วนใหญ่แล้วเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในวงปีพาทย์ ได้แก่ ระนาด ช้องวง ปี่ กลองคู่ และเครื่องประกอบจังหวะ นอกจากเครื่องดนตรีแล้วสิ่งที่น่าสังเกตอีกอย่างหนึ่งก็คือการแต่งกายของผู้บรรเลงนั้น มีความแตกต่างกับภาพวาดของนักดนตรีที่บรรเลงแคน คือ จะแต่งกายด้วยการนุ่งผ้าแบบเหน็บเตี่ยว สวมเสื้อคอกลม บางทีก็ไม่มี และสวมหมวกปีก ผู้ชายมักนิยมสักรยันต์ตามร่างกายโดยเฉพาะอย่างยิ่งบริเวณต้นขาซึ่งเอาไว้อวดสาว ส่วนภาพนักดนตรีที่บรรเลงปีพาทย์นั้นจะสวมเสื้อและนุ่งโจงกระเบนซึ่งมีความแตกต่างจากผู้คนอีสาน สันนิษฐานว่าการแต่งกายน่าจะเป็นผู้ที่มิใช่สถาบรรดาศักดิ์ในราชสำนักมากกว่าจะเป็นชาวบ้านธรรมดา



ภาพที่ 9 ภาพคนบรรเลงเครื่องดนตรีปีพาทย์
วัดโพธาราม บ.ดงบัง ต.ดงบัง อ.นาइन จ.มหาสารคาม
ที่มา: ธวัชชัย ศิลปโชค

การบรรเลงปีพาทย์ที่ปรากฏในอีสาน

การละเล่นมหรสพพื้นบ้านในการเสพงัน หรือการสมโภชในภาคอีสานมีหลากหลายอย่างการแสดง มีการแสดงฟ้อนรำ วัฒนธรรมหมอลำ วัฒนธรรมกัณทรึม วัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ไท การละเล่นที่ปรากฏเครื่องดนตรี เครื่องดีด สี ตี เป่า ได้แก่ พิณ ซอ กลอง แคน ปี่ วงดนตรีที่มีการบรรเลงเพื่อเสพงันมีมาแต่โบราณ คือการบรรเลงวงมโหรีอีสานที่ ปรากฏเครื่องดนตรีที่มีการประสมวงคล้ายคลึงกับดนตรีไทยภาคกลาง การสืบทอดมโหรีอีสานมีการปฏิบัติการเล่นอยู่ 2 กลุ่มใหญ่ คือ กลุ่มอีสานใต้ เป็นกลุ่มชนเชื้อสายเขมร ได้แก่ จ.สุรินทร์ จ.บุรีรัมย์ จ.ศรีสะเกษ “การบรรเลงวงมโหรีจะประกอบไปด้วย ซอ กระจับปี่ กลอง ฉิ่ง ฉาบ และระนาด”⁸ กลุ่มเชื้อสายโคราช ที่แพร่กระจายตัวมาจาก จ.นครราชสีมา เพชรบูรณ์ จ. มหาสารคาม และจ.ร้อยเอ็ด ใน “ระยะแรกรูปแบบการบรรเลงและการประสมวง คล้ายกับวงปีพาทย์ของภาคกลาง”⁹ แต่ปัจจุบันรูปแบบการประสมวงได้ปรับเปลี่ยนตามยุคสมัย และการสืบทอดของนักดนตรี ดังที่ปรากฏการบรรเลง วงมโหรีอีสาน ที่บ้านเทียมแซ่ จ.ร้อยเอ็ด โดยมีเครื่องดนตรี คือ ปี่ ซอด้วง ซออู้ กลองมโหรี ฉิ่ง ฉาบ

8. ราชันย์ เจริญแก่นทราย, “แบบแผนการบรรเลงมโหรีอีสาน: กรณีศึกษาบ้านเทียมแซ่ อำเภोजุดรพักตรพิมาน จังหวัดร้อยเอ็ด” (รายงานวิจัยระดับปริญญาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549), 36.

9. วัฒนธรรมจังหวัดร้อยเอ็ด, วงมโหรีพื้นบ้านอีสาน อำเภोजุดรพักตรพิมาน จังหวัดร้อยเอ็ด (ร้อยเอ็ด: สำนักงานวัฒนธรรม จังหวัดร้อยเอ็ด, 2548), 2.

ปีพาทย์ในฮุบแต้มส้มอีสาน

ราชันย์ เจริญแก่นทราย
ธวัชชัย ศิลปโชค

Pi Phat on Hub-Tam Mural Painting in Sim Isan

Rachun Charoenkaensai
Thawatchai Sinlapachok

การบรรเลงวงมโหรีอีสานในจังหวัดร้อยเอ็ดนั้น พบการบรรเลงวงดนตรีที่มีการถ่ายทอดทั้งสองกลุ่มเชื้อชาติ กลุ่มที่ได้รับวัฒนธรรมจากกลุ่มอีสานใต้ พบการบรรเลงของวงดนตรีของบ้านหนองแคน อ.ปทุมรัตน์ จ.ร้อยเอ็ด ที่มีพื้นที่ติดต่อกับ จ.สุรินทร์ ปรากฏการบรรเลงวงดนตรีที่ ประกอบขนาด ปี่ ซอ พิณ กลอง ฉิ่ง ฉาบ



ภาพที่ 10 ภาพวงดนตรี บ้านหนองแคน อ.ปทุมรัตน์ จ.ร้อยเอ็ด
ที่มา: <https://www.youtube.com/watch?v=Ck7h4gb1iOY>

และกลุ่มที่ได้รับวัฒนธรรมจากกลุ่มเชื้อสายโคราช พบการบรรเลงของวงดนตรีบ้านเทียมแซ่ ต.น้ำใส อ.จตุรพักตรพิมาน จ.ร้อยเอ็ด “ที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูเพ็ง ซึ่งสืบทอดจากเชื้อสายโคราช ปรากฏการบรรเลงวงดนตรี ได้แก่ ปี่ใหญ่ ปี่น้อย ซอใหญ่ ซอน้อย กลองมโหรี ฉิ่ง ฉาบ”¹⁰



ภาพที่ 11 ภาพวงดนตรี บ้านเทียมแซ่ ต.น้ำใส อ.จตุรพักตรพิมาน จ.ร้อยเอ็ด
ที่มา: <https://www.youtube.com/watch?v=11iF7PBGBMw&t=35s>

จากภาพที่ปรากฏนักดนตรีกำลังบรรเลงปีพาทย์บนฮุบแต้มอีสาน การบรรเลงวงดนตรีหรือการเล่นในภาคอีสานนั้นมีวัฒนธรรมประเพณีที่ปรากฏบนภาพวาดส้ม ส่วนใหญ่จะปรากฏเครื่องดนตรี คือ แคน ประกอบกับอากปึกิรยา ฟ้อนรำ สนุกสนาน ประกอบขบวนแห่ และการบรรเลงประกอบกับการร้อง ขับลำ เมื่อได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมจากภาคกลาง ดังปรากฏภาพวาดเครื่องดนตรีปีพาทย์บนส้ม “และครั้งเมื่อพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงสรรพสิทธิประสงค์ ข้าหลวงต่างพระองค์ ทรงให้มีการเสพงันต้นเทียนใหญ่ถวายเข้าพรรษาในเมืองอุบล โดยให้มีหมอขับหมอลำ พิณพาทย์ ขี่ฉ่องวง แคนวง ในการสมโภชครั้งนั้น”¹¹

ระบบการปกครองส่งผลให้ต้องปรับเปลี่ยน และก่อให้เกิดวัฒนธรรมใหม่ ๆ หลายอย่างตามกาลเวลา และที่ยังปรากฏการบรรเลงวงดนตรีมาจนถึงปัจจุบันจากการสืบทอดทางวัฒนธรรมจากส่วนกลาง วัฒนธรรมในท้องถิ่นที่ปรับเปลี่ยน และถ่ายทอดมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งได้ปรากฏการบรรเลงวงดนตรีพื้นบ้านที่มีการประสมเครื่องปีพาทย์ และเครื่องสาย ยังปรากฏให้เห็นในแต่ละท้องถิ่นที่มีเอกลักษณ์เฉพาะสายสืบทอดการบรรเลงมโหรีอีสาน คือสายสืบทอดจากกลุ่มวัฒนธรรมอีสานใต้ ที่ปรากฏการบรรเลงที่มีการประสมเครื่องดนตรีปีพาทย์ และสายสืบทอดจากทางวัฒนธรรมโคราช ที่ไม่ปรากฏการบรรเลงที่มีการประสมเครื่องปีพาทย์ แต่พบเพียง ซอ ปี่ กลองมโหรี และเครื่องกำกับจังหวะเท่านั้น การอนุรักษ์ และถ่ายทอดวัฒนธรรมพื้นบ้านเหล่านี้ได้รับการอนุรักษ์ พื้นฟู โดยสถาบันการศึกษาในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานและระดับอุดมศึกษา

10. ราชันย์ เจริญแก่นทราย, “แบบแผนการบรรเลงมโหรีอีสาน: กรณีศึกษากันต๊ายแซ่ อำเภोजตุรพักตรพิมาน จังหวัดร้อยเอ็ด.” 38.

11. เดิม วิพากย์พจนกิจ, ประวัติศาสตร์อีสาน (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2546), 583.

ท้องถิ่น ร่วมกันอนุรักษ์ภูมิปัญญาท้องถิ่นไม่ให้สูญหาย



ภาพที่ 12 ภาพขบวนแห่ วงปีพาทย์ในงานบุญบั้งไฟ อำเภอสุวรรณภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด ปี 2560

ที่มา: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1673748582742257&set=pb.100003213946399.-2207520000.1536042179.&type=3&theater>

บรรณานุกรม

เจริญชัย ชนไฟโรจน์. *ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านอีสาน*. มหาสารคาม: ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2526.

เดิม วิพากย์พจนกิจ. *ประวัติศาสตร์อีสาน*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2546.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. *ปฐมบทดนตรีไทย*. นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยนครปฐม มหาวิทยาลัยนครปฐม พระราชวังสนามจันทร์, 2554.

ราชบัณฑิตสถาน. *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2552*. กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่น, 2556.

ราชนันท์ เจริญแก่นทราย. “แบบแผนการบรรเลงมโหรีอีสาน: กรณีศึกษากันต๊อยบ้านเทียมแซ่ อำเภอจตุรพักตรพิมาน จังหวัดร้อยเอ็ด.” รายงานวิจัย ระดับปริญญาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

วัฒนธรรมจังหวัดร้อยเอ็ด. *วงมโหรีพื้นบ้านอีสาน อำเภอจตุรพักตรพิมาน จังหวัดร้อยเอ็ด*. ร้อยเอ็ด: สำนักงานวัฒนธรรม จังหวัดร้อยเอ็ด, 2548. (อัดสำเนา).

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. *ศิลปะชาวบ้าน Folk art*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2546.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. *ดนตรีไทยมาจากไหน*. กรุงเทพฯ: หจก.หยินหยาง การพิมพ์, 2553.

_____. *ปลั่งลาวชาวอีสานมาจากไหน*. กรุงเทพฯ: มติชน จำกัด (มหาชน), 2549.

อุทอง ประศาสน์วินิจฉัย. *ซ่อนไว้ในลิ้ม ก-อ ในชีวิตอีสาน*. กรุงเทพฯ: โฟล์คอิมเมจ ฟรินติ้ง กรุป, 2551.

การจัดเตรียมต้นฉบับบทความสำหรับส่งเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์

1. ต้องเป็นบทความทางวิชาการ/บทความวิจัย/บทความปริทัศน์/บทความหนังสือและผลงานด้านศิลปกรรมศาสตร์หรือสาขาที่เกี่ยวข้องตรงตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของวารสาร บทความที่ส่งเสนอตีพิมพ์ต้องไม่เคยตีพิมพ์จากที่ใดมาก่อน และไม่ควรรออยู่ในระหว่างการส่งเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารอื่น ๆ

2. เป็นบทความภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ ในกรณีเป็นภาษาอังกฤษ ต้องไม่เป็นบทความที่แปลจากงานนิพนธ์ที่ตีพิมพ์ในภาคภาษาไทยหรือภาษาต่างประเทศอื่น ๆ มาก่อน จะมีบทความภาษาไทยประกอบด้วยหรือไม่ก็ได้

3. ผู้พิมพ์จะต้องเตรียมเนื้อหาต้นฉบับ (Manuscript) พิมพ์ลงในแม่แบบบทความฉบับเต็มที่ได้เตรียมไว้ในรูปของเอกสารอิเล็กทรอนิกส์ (Word Document ไฟล์สกุล .Doc หรือ .Docx หรือ ไฟล์เอกสารชนิด PDF) สภาพพร้อมพิมพ์ลงบนกระดาษ (Print out) มีความยาวไม่น้อยกว่า 10 หน้ากระดาษ A4 และไม่เกิน 15 หน้ากระดาษ A4 ตั้งค่าน้ำหนักกระดาษด้านบนและด้านซ้าย 1.5 นิ้ว ด้านล่างและด้านขวา 1 นิ้ว ใช้ชุดแบบอักษรมาตรฐานราชการไทยสารบรรณ (TH SarabunPSK) ตลอดทั้งบทความ และมีส่วนประกอบของบทความที่สำคัญตามลำดับ ดังนี้

- **ชื่อบทความ** ใช้ตัวอักษรตัวหนาขนาด 18 point ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ สำหรับชื่อภาษาอังกฤษใช้ตัวพิมพ์ใหญ่ทั้งหมด ชื่อบทความต้องมีความกระชับและครอบคลุมเนื้อหาของบทความ กำหนดจำนวนคำไม่เกิน 15 คำ จัดแนวพิมพ์แบบกึ่งกลางหน้ากระดาษ

- **ชื่อผู้พิมพ์** ใช้ตัวอักษรตัวหนาขนาด 16 point ระบุชื่อ-นามสกุลจริงทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษของผู้พิมพ์ สำหรับชื่อภาษาอังกฤษให้ใช้ตัวพิมพ์ใหญ่ทั้งหมด จัดแนวพิมพ์แบบชิดขวา

- **ตำแหน่งทางวิชาการ ต้นสังกัด และที่อยู่ของผู้พิมพ์** ใช้อักษรขนาด 16 pt ในรูปแบบของเชิงอรรถใต้บทความกำกับด้วยเครื่องหมายดอกจัน (*) โดยระบุการศึกษาขั้นสูงสุดหรือตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) และสังกัดของผู้พิมพ์ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ พร้อมทั้งระบุจดหมายอิเล็กทรอนิกส์ (Email address) ที่เป็นชื่อโดเมน (Domain) ของสถาบันต้นสังกัด หรืออีเมลอื่นที่ใช้ในการติดต่อที่เป็นทางการ และหากมีผู้พิมพ์ร่วมจะต้องระบุที่อยู่ สังกัด และอีเมลให้ครบถ้วนถัดจากชื่อผู้พิมพ์หลัก

- **บทคัดย่อ** ใช้อักษรปกติขนาด 14-16 point ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัด กำหนดจำนวนไม่เกิน 2 หน้ากระดาษ สำหรับบทความวิจัย บทคัดย่อจะต้องประกอบด้วยความสำคัญของปัญหา วัตถุประสงค์การวิจัย การดำเนินการวิจัยและผลการวิจัย

- **หัวเรื่อง** ใช้ตัวอักษรตัวหนาขนาด 16 point จัดแนวพิมพ์แบบชิดซ้าย

- **เนื้อหาบทความ** ใช้ตัวอักษรปกติขนาด 16 point จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัดหากเป็นบทความจากรายงานวิจัย/วิทยานิพนธ์/งานค้นคว้าอิสระ ควรมีเนื้อหาที่ครอบคลุมในหัวข้อต่าง ๆ ได้แก่ บทนำ วัตถุประสงค์ วิธีการศึกษา ผลการศึกษา การอภิปรายผล สรุป และข้อเสนอแนะ การนำไปใช้จัดแสดงหรือการจัดแจ้งลิขสิทธิ์ พร้อมทั้งมีคำอธิบายภาพ ตาราง แผนผัง โน้ตเพลง ฯลฯ โดยระบุแหล่งที่มาให้ครบถ้วน

- **บรรณานุกรม** ใช้อักษรปกติขนาด 16 point ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ โดยเรียงลำดับตามตัวอักษร จัดแนวพิมพ์ชิดซ้าย และบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันต้องย่อหน้าเข้าไป 7 ตัวอักษร

4. ผู้พิมพ์ต้องจัดเตรียมภาพประกอบ โดยจัดทำภาพประกอบเป็นไฟล์รูปภาพ นามสกุล JPEG หรือ TIFF ความละเอียด 300-350 dpi และต้องระบุชื่อไฟล์ภาพให้ชัดเจน และเรียงไฟล์ภาพตามลำดับในเนื้อหาบทความ

เกณฑ์การพิจารณาถ่วงดุลบทความ (Peer-review)

1. กองบรรณาธิการจะเป็นผู้พิจารณาคุณภาพวารสารขั้นต้นจากแบบตรวจสอบรายการเอกสารประกอบการเสนอส่งบทความต้นฉบับด้วยตนเอง (Manuscript Submission Self-Checklist) ที่ผู้พิมพ์ได้แนบมาพร้อมหลักฐานต่าง ๆ และจะต้องผ่านการตรวจการคัดลอกบทความ (Plagiarism) ด้วยโปรแกรมอักขราวิสุทธิ์ (Akarawisut)

2. บทความต้นฉบับที่ผ่านการตรวจรูปแบบแล้วจะได้รับการคัดกรองจากกองบรรณาธิการเพื่อสรรหาผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer-reviewer) ที่มีประสบการณ์การวิจัยตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้องจำนวน 3 ท่าน ซึ่งไม่มีส่วนได้ส่วนเสียกับผู้พิมพ์

3. บทความที่ได้รับอนุมัติจากผู้ทรงคุณวุฒิแล้ว จะได้รับการบันทึกสถานะและแจ้งผลการพิจารณาแก่ผู้เขียนเพื่อให้ดำเนินการปรับปรุง

แก้ไขต้นฉบับ และ/หรือ เก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ ทั้งนี้เมื่อได้รับต้นฉบับฉบับสมบูรณ์แล้ว กองบรรณาธิการจะแจ้งผู้พิมพ์รับทราบเป็นหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์

4. ในกรณีที่ผู้พิมพ์มีความประสงค์ต้องการยกเลิกการตีพิมพ์ ต้องแจ้งความประสงค์เป็นลายลักษณ์อักษรเรียนถึง “บรรณาธิการบริหารวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย” เท่านั้น

5. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการจะแจ้งผู้พิมพ์รับทราบเป็นลายลักษณ์อักษรโดยไม่ส่งคืนต้นฉบับ ทั้งนี้ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด ผู้พิมพ์จะไม่มีสิทธิ์เรียกร้องหรืออุทธรณ์ใด ๆ ทั้งสิ้น

อนึ่ง ในกรณีที่ผู้พิมพ์ถูกปฏิเสธการพิจารณาบทความเนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มา จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก และกองบรรณาธิการขอสงวนสิทธิ์การส่งบทความของผู้พิมพ์ในฉบับถัดไป จนกว่าจะมีการปรับปรุงคุณภาพบทความตามเกณฑ์ที่กำหนด

การส่งบทความ

1. ผู้พิมพ์ต้องกรอกแบบฟอร์ม “แบบเสนอส่งบทความเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ลงในวารสาร” โดยกรอกข้อมูลและพิมพ์แบบฟอร์มจากไฟล์เอกสารอิเล็กทรอนิกส์เท่านั้น

2. ในกรณีที่บทความจากรายงานวิจัยหรือโครงการต่าง ๆ จะต้องมีการรับรองจากต้นสังกัด หรือประธานหลักสูตร หรืออาจารย์ที่ปรึกษาโครงการ ในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์

3. ในกรณีที่บทความวิจัยซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ จะต้องมีการรับรองจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์ โดยให้มีชื่อผู้พิมพ์ลำดับแรกในฐานะผู้พิมพ์หลัก (Corresponding Author)

4. ในกรณีที่บทความที่มีผู้พิมพ์มากกว่า 1 คน จะต้องมีการรับรองจากผู้พิมพ์ทุกคน โดยให้ระบุชื่อ-นามสกุลจริง สังกัด และที่อยู่ ในลำดับถัดจากผู้พิมพ์หลักทุกรายการ

5. ในกรณีเป็นบทความภาษาต่างประเทศ หรือมีการอ้างอิงเนื้อหาจากเอกสารภาษาต่างประเทศที่มีใช้ภาษาอังกฤษ ต้องมีการรับรองความถูกต้องจากสถาบันภาษาหรือผู้เชี่ยวชาญด้านภาษาที่มีคุณสมบัติไม่ต่ำกว่าระดับปริญญาโทแนบมาพร้อมกับบทความวิชาการหรือบทความวิจัยนั้น

6. ในกรณีที่มีไฟล์เอกสารแนบประกอบกับบทความ เช่น รูปภาพ หรือรูปกราฟิก จะต้องระบุชื่อไฟล์ให้ชัดเจนและเรียงลำดับหมายเลขชื่อไฟล์ตรงกับรูปในบทความ โดยใช้รูปที่มีขนาดเหมาะสม คุณภาพสีและความละเอียดสำหรับการพิมพ์ (ไฟล์รูปชนิด TIFF หรือ JPEG ความละเอียดไม่น้อยกว่า 300 dpi ขนาดไฟล์ละไม่เกิน 2 MB)

7. ให้ทำการลงทะเบียนเพื่อขอรับเป็นสมาชิกวารสาร พร้อมทำการส่งต้นฉบับบทความและแนบเอกสารประกอบการส่งบทความผ่านระบบ Online Submission โดยเลือกใช้ช่องทางเว็บไซต์วารสารในเครือข่าย Thai Journal Online (TCI) <https://www.tci-thaijo.org/index.php/faa>

ลิขสิทธิ์และกรรมสิทธิ์ของบทความ

ลิขสิทธิ์ของบทความเป็นของเจ้าของบทความ บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ถือเป็นทัศนะของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยและไม่รับผิดชอบต่อบทความนั้น

การเขียนอ้างอิงในเนื้อหาและการเขียนบรรณานุกรม

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้กำหนดรูปแบบการอ้างอิงโดยใช้การอ้างอิงในเนื้อหาเป็นระบบเชิงบรรณานุกรมรูปแบบการอ้างอิงแบบ Chicago Style โดยผู้พิมพ์สามารถศึกษาเพิ่มเติมได้จาก <http://www.chicagomanualofstyle.org> หรือจากหนังสือ The Chicago Manual of Style SEVENTEENTH EDITION

ตัวอย่างการเขียนอ้างอิงในเนื้อหา

หนังสือ/Book

1. Zadie Smith, *Swing Time* (New York: Penguin Press, 2016), 315–16.

1. มาลินี คัมภีร์ญาณนนท์, *ประวัติศาสตร์ศิลปะญี่ปุ่น* (นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2532), 240-252.

วารสาร/Journal

2. Susan Satterfield, “Livy and the Pax Deum,” *Classical Philology* 111, no. 2 (April 2016): 170.

2. ศศิ พงศ์สรายุทธ, “นวัตกรรมการบันทึกโน้ตเสียงปาฬิจากพระไตรปิฎกสมัยอยุธยา,” *ดนตรีรังสิต* 12, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2560): 127.

บทความในหนังสือ/Chapter or Other Parts of a Book

3. Kate Andersen Brower, “Backstairs Gossip and Mischief,” in *The Residence: Inside the Private World of the White House* (New York: Harper, 2015), 211.

3. ภาควิชาบรรณารักษศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, “การอ่านและการบันทึก,” ใน *การค้นคว้าและการเขียนรายงาน* (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556), 121.

วิทยานิพนธ์/Thesis or Dissertation

4. Cynthia Lillian Rutz, “*King Lear and Its Folktale Analogues*” (PhD diss., University of Chicago, 2013), 99–100.

4. จิรัชญา บุรวัฒน์, “นาฏยลักษณะของนางยักษ์ในโขนและละคร” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาตรีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559), 89-95.

สารานุกรม/Encyclopedia

5. *Encyclopedia Britannica*, 15th ed. (1980), s.v. “salvation”

5. สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน, เล่มที่ 34. (2540), “เพลงพื้นบ้าน”

การอ้างอิงข้อมูลจากเอกสารทุติยภูมิ/Citations taken from Secondary Sources

6. Louis Zukofsky, “Sincerity and Objectification,” *Poetry* 37 (February 1931): 269, quoted in Bonnie Costello, *Marianne Moore: Imaginary Possessions* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981), 78.

6. มาลินี คัมภีร์ญาณนนท์, “ภาพม้วนเล่าเรื่องบันทึกความทรงจำของมูราซากิ ชิกิบุ” *ประวัติศาสตร์ศิลปะญี่ปุ่น* (นครปฐม, โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ 2532): 181, อ้างถึงใน จิรัชญา บุรวัฒน์, *จิตรกรรมสมัยคามาคูระ* (สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560), 36.

สัมภาษณ์/Interview

7. Kory Stamper, “From ‘F-Bomb’ to ‘Photobomb,’ How the Dictionary Keeps Up with English,” interview by Terry Gross, *Fresh Air*, NPR, April 19, 2017, audio, 35:25, <http://www.npr.org/2017/04/19/524618639/from-f-bomb-to-photobomb-how-the-dictionary-keeps-up-with-english>.

7. จักรพันธุ์ โปษยกฤต, “แรงบันดาลใจในการวาดภาพนางมโนห์รา,” สัมภาษณ์โดย พัทรินทร์ สันติอัครวรรณ, 20 กันยายน 2557.

โน้ตเพลง/Score

8. **Published scores** – same way as book

Unpublished scores

8. Ralph Shapey, “Partita for Violin and Thirteen Players,” score, 1966, Special Collections, Joseph Regenstein Library, University of Chicago.

รูปภาพ/Picture, ประติมากรรม/Sculpture

Print

9. Jean-Paul Chavas, David Hummels, and Brain D. Wright, eds., *The Economics of Food Price Volatility* (Chicago: University of Chicago Press, 2014), 167, table 4.4.

Arts in collection and other stand-alone works

9. Picasso, Pablo. *Bull’s Head*. Spring 1942. Bicycle saddle and handlebars, 33.5 x 43.5 x 19 cm. Musee Picasso Paris.

งานศิลปะที่ได้รับการตีพิมพ์

9. จักรพันธุ์ โปษยกฤต, *ศุภลักษณ์อุ้มสม*, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540), 44.

งานศิลปะในลักษณะอื่น ๆ

9. โอกูสต์ รอตต์, *รูปปั้นนักคิด (the thinker)*, 1902. ประติมากรรมสำริด, 71.5 ซม. พิพิธภัณฑ์รอตต์ ปารีส.

สื่ออิเล็กทรอนิกส์/Electronic media

10. Richard Strauss, *Don Quixote*, with Emanuel Feuermann (violoncello) and the Philadelphia Orchestra, conducted by Eugene Ormandy, recorded February 24, 1940, Biddulph LAB 024, 1991, compact disc.

10. ประทักษ์ ประทีปะเสน, *ฝากใจมาในเพลง*, บันทึกเสียงเมื่อ 9 ธันวาคม 2551, ห้องบันทึกเสียงกองดุริยางค์ทหารเรือ, แผ่นบันทึกเสียง.

เว็บไซต์/Website

11. "Privacy Policy," Privacy & Terms, Google, last modified April 17, 2017, <https://www.google.com/policies/privacy/>.

11. "นิเทศศิลป์กับเรขศิลป์ต่างกันอย่างไร," arthouseschool, บันทึกข้อมูลเมื่อ 26 พฤศจิกายน 2559, <https://www.arthouseschool.com/single-post/2016/11/26/นิเทศศิลป์กับเรขศิลป์ต่างกันอย่างไร/>.

หนังสืออิเล็กทรอนิกส์/Electronic Books

12. Begley, Adam. Updike. New York: Harper, 2014.

12. Begley, Adam. Updike. New York: Harper, 2014. iBooks.

12. Begley, Adam. Updike. New York: Harper, 2014. Kindle.

12. Begley, Adam. Updike. New York: Harper, 2014. NOOK.

12. Begley, Adam. Updike. New York: Harper, 2014. Google Play Books.

12. คุณสุวรรณ, พระมะเหลเถไถ. กรุงเทพมหานคร: ไทย พับลิชเชอร์, 2557. กูเกิล เพลย์ บুক.

ตัวอย่างการเขียนบรรณานุกรม

หนังสือ/Book

13. Smith, Zadie. *Swing Time*. New York: Penguin Press, 2016.

13. จำคม พรประสิทธิ์. *การดีจะเข้ขั้นพัฒนา*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560.

วารสาร/Journal

14. Satterfield, Susan. "Livy and the Pax Deum." *Classical Philology* 111, no. 2 (April 2016): 165–76.

14. อานูภาพ คำมา. "ลาเวนเดอร์แห่งความสงบ." *ดนตรีรังสิต* 13, ฉบับที่ 1 (มกราคม – มิถุนายน 2561): 27–40

บทความในหนังสือ/Chapter or Other Parts of a Book

15. Brower, Kate, Andersen. "Backstairs Gossip and Mischief." *In The Residence: Inside the Private World of the White House*, 207–22. New York: Harper, 2015.

15. ภาควิชาบรรณารักษศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. "การอ่านและการบันทึก." ใน *การค้นคว้าและการเขียนรายงาน*, 121–140. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.

วิทยานิพนธ์/Thesis or Dissertation

16. Rutz, Cynthia Lillian. *"King Lear and Its Folktale Analogues."* PhD diss., University of Chicago, 2013.
16. จิรัชญา บุรวัฒน์. "นาฏยลักษณะของนางยักษ์ในโขนและละคร." วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาตรีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.

สารานุกรม/Encyclopedia

17. Garner, Bryan A. *Garner's Modern English Usage*. 4th ed. New York: Oxford University Press, 2016.
17. โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนโดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. *สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน*, เล่มที่ 34. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกษกรัต, 2549.

สัมภาษณ์/Interview

18. Stamper, Kory. "From 'F-Bomb' to 'Photobomb,' How the Dictionary Keeps Up with English." Interview by Terry Gross. *Fresh Air*, NPR, April 19, 2017. Audio, 35:25. <http://www.npr.org/2017/04/19/524618639/from-f-bomb-to-photobomb-how-the-dictionary-keeps-up-with-english>.
18. วิชชุดา วุฒาพิทย. "พุทธศิลป์ในประเทศไทย." สัมภาษณ์โดย บรรพต โปทา. 20 มกราคม 2561.

โน้ตเพลง/Score

19. **Published scores** – same way as book

Unpublished scores

19. Ralph Shapey, “Partita for Violin and Thirteen Players,” score, 1966, Special Collections, Joseph Regenstein Library, University of Chicago.

รูปภาพ/Picture, ประติมากรรม/Sculpture

Print

20. Jean-Paul Chavas, David Hummels, and Brain D. Wright, eds., *The Economics of Food Price Volatility*. Chicago: University of Chicago Press, 2014, 167, table 4.4.

Arts in collection and other stand-alone works

20. Picasso, Pablo. *Bull’s Head*. Spring 1942. Bicycle saddle and handlebars, 33.5 x 43.5 x 19 cm. Musée Picasso Paris.

งานศิลปะที่ได้รับการตีพิมพ์

20. จักรพันธ์ โปษยกฤต, *ศุภลักษณ์อุ้มสม*, กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540, 44.

งานศิลปะในลักษณะอื่น ๆ

20. โอคุสต์ รอแต็ง, *รูปปั้นนักคิด (the thinker)*, 1902. ประติมากรรมสำริด, 71.5 ซม. พิพิธภัณฑ์รอแต็ง ปารีส.

สื่ออิเล็กทรอนิกส์/Electronic media

21. “Crop Duster Attack,” *North by Northwest*, directed by Alfred Hitchcock (1959; Burbank, CA: Warner Home Video, 2000), DVD.

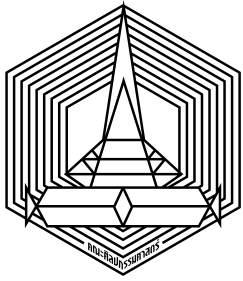
21. ประทักษ์ ประทีปะเสน, *ฝากใจมาในเพลง*, บันทึกเสียงเมื่อ 9 ธันวาคม 2551, ห้องบันทึกเสียงกองดุริยางค์ทหารเรือ, แผ่นบันทึกเสียง.

เว็บไซต์/Website

22. Bouman, Katie. "How to Take a Picture of a Black Hole." Filmed November 2016 at TEDxBeaconStreet, Brookline, MA. Video, 12:51.
https://www.ted.com/talks/katie_bouman_what_does_a_black_hole_look_like.
22. สำนักการสังคีต. "รำจนาเสียงพวงมาลัย." ข้อมูลความรู้ทั่วไป.
<http://www.finearts.go.th/performing/parameters/km/item/รำจนาเสียงพวงมาลัย>.

หนังสืออิเล็กทรอนิกส์/Electronic Books

23. Borel, Brooke. Infested: How the Bed Bug Infiltrated Our Bedrooms and Took Over the World. Chicago: University of Chicago Press, 2015. Adobe Digital Editions EPUB.
23. คุณสุวรรณ. พระมะเหลเถไถ. กรุงเทพมหานคร: ไทยพับบลิชเชอร์, 2557. หนังสืออิเล็กทรอนิกส์.



วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS CHULALONGKORN UNIVERSITY



Vol.

6

No.

1

สงวนลิขสิทธิ์ © พ.ศ. 2557

ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
254 ถนนพญาไท แขวงวังใหม่ เขตปทุมวัน กรุงเทพฯ 10330
โทร. 0-2218-4555, โทรศัพท์เคลื่อนที่ 06-2337-4120
<http://www.jfaa.faa.chula.ac.th>



วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS CHULALONGKORN UNIVERSITY



Vol.

6

No.

1



ที่อยู่:

ถนนพญาไท เขตปทุมวัน กรุงเทพมหานคร 10330

โทรศัพท์:

06 2337 4120 , 02 218 4555

อีเมล:

jfaa.chula@gmail.com

เว็บไซต์

www.jfaa.faa.chula.ac.th