



วารสาร ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS
CHULALONGKORN UNIVERSITY



มกราคม-มิถุนายน 2564

VOL.8-NO.1

JANUARY-JUNE 2021



วารสาร ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

มกราคม-มิถุนายน 2564
JANUARY-JUNE 2021

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สำนักงานกองบรรณาธิการ ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 254 ถนนพญาไท แขวงวังใหม่ เขตปทุมวัน
กทม. 10330

เว็บไซต์ : <https://www.tci-thaijo.org/index.php/faa>
Email: jfaa.chula@gmail.com

E-JOURNAL วารสารอิเล็กทรอนิกส์ EISSN 2408-2317

บรรณาธิการแถลง

ท่ามกลางสถานการณ์การแพร่ระบาดของเชื้อไวรัส Covid-19 สังคมไทยมีการปรับเข้าสู่วิถีชีวิตใหม่ (New Normal) ซึ่งส่งผลกระทบต่อสังคมไทยในวงกว้าง ผู้คนในสังคมมีการปรับเปลี่ยนวิถีชีวิตให้มีระยะห่างทางสังคมระหว่างกัน มีการทำงานจากที่พักอาศัยโดยใช้ระบบออนไลน์ อีกทั้งมีการใช้เทคโนโลยีดิจิทัลเข้ามามีบทบาทในการเชื่อมโยงผู้คนที่ยังไกลกันให้สามารถสื่อสารกันได้อย่างมีประสิทธิภาพ วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเป็นอีกหนึ่งมิติทางสังคมที่ตอบสนองการทำงานในรูปแบบวิถีชีวิตใหม่นี้ด้วยการบริหารจัดการวารสารผ่านระบบออนไลน์ ซึ่งยังคงไว้ซึ่งการรักษาคุณภาพวารสารวิชาการอย่างเข้มข้น ผ่านระบบ Thai-Jo 2.0 ตามมาตรฐานที่ศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย (TCI) กำหนดไว้

สำหรับวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีที่ 8 ฉบับที่ 1 นี้มีบทความที่น่าสนใจหลายเรื่อง อาทิ เปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายของเบโทเฟน : ลักษณะพิเศษและอิทธิพลที่มีต่อวรรณกรรมเปียโนยุคต่อมา โดยจุฬิมนี สุทัศน์ ณ อยุธยา เอกลักษณ์ของโซแปงที่เรียบเรียงโดยเลโอโพลด์ โกดอดอฟสกี โดยปานใจ จุฬารัตน์ การออกแบบบรรจุภัณฑ์บนร้านค้าเสมือนที่มีผลต่อการตัดสินใจซื้อของผู้บริโภคเจนเอชเอ็นวายของวัชรธร เพ็ญศิริธรและอารยะ ศรีกัลยาณบุตร จิตรกรรมไตรภูมิโลกทัศน์ฐาน วัดสุทัศน์เทพวรารามราชวรมหาวิหาร กรุงเทพมหานคร โดยภัทรชนน ศักดิ์ศิริสัมพันธ์และจิราวรรณ แสงเพ็ชร ฯลฯ ซึ่งกองบรรณาธิการวารสารฯ ขอขอบพระคุณผู้เขียนจากหลากหลายสถาบันที่ให้ความสนใจส่งบทความเข้ามาตีพิมพ์เผยแพร่กับวารสารฯ ของเราเป็นจำนวนมาก และหวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะเป็นประโยชน์ต่อผู้อ่านในการศึกษาค้นคว้าบทความด้านศิลปกรรมศาสตร์และใช้เป็นแหล่งอ้างอิงเชิงวิชาการที่สำคัญของประเทศสืบไป

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พัชรินทร์ สันติอักษร
บรรณาธิการ

เจ้าของ	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
สำนักงานกองบรรณาธิการ	ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ISSN (Online)	2408-2317
วัตถุประสงค์และขอบเขต	วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นเวทีเพื่อนำเสนอ แลกเปลี่ยนความรู้ ความคิดเห็นทางวิชาการ เผยแพร่ผลงานวิชาการ ผลงานวิจัย และผลงานสร้างสรรค์ด้านมนุษยศาสตร์ ในสาขาที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปกรรมดังต่อไปนี้ - ทัศนศิลป์ - นฤมิตศิลป์ - ดุริยางคศิลป์ไทย - ดุริยางคศิลป์ตะวันตก - นาฏศิลป์ไทย - นาฏศิลป์ตะวันตก วารสารเปิดรับบทความวิชาการและบทความวิจัยของนักวิชาการ ครู อาจารย์ นิสิต นักศึกษา ตลอดจนผู้ที่มีประสบการณ์หรือมุมมองทางด้านศิลปกรรมอย่างกว้างขวาง โดยบทความดังกล่าว ต้องนำเสนอองค์ความรู้หรือแนวคิดใหม่ที่ได้มาจากการศึกษาค้นคว้าวิจัย ไม่เคยได้รับการตีพิมพ์ เผยแพร่ในวารสารใดมาก่อน บทความทุกฉบับผ่านระบบการกลั่นกรองคุณภาพบทความโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer-review) ลิขสิทธิ์ของบทความเป็นของเจ้าของบทความ บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ถือเป็นทัศนะของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยและไม่รับผิดชอบบทความนั้น
กำหนดการออกวารสาร	วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นวารสารวิชาการในรูปแบบวารสารอิเล็กทรอนิกส์ (e-Journal) มีกำหนดการออกปีละ 2 ฉบับ ฉบับที่ 1 เดือนมกราคม-มิถุนายน ฉบับที่ 2 เดือนกรกฎาคม-ธันวาคม ประเภทของการพิจารณาบทความ : double blinded review จำนวนผู้ทรงคุณวุฒิประเมินบทความ : อย่างน้อย 2 ท่าน
บรรณาธิการที่ปรึกษา	คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ (ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)
บรรณาธิการบริหาร	รองคณบดีฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ (รองศาสตราจารย์ ดร.อรพินท์ พานทอง)
บรรณาธิการ	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พัชรินทร์ สันติอักษรวรรณ
ผู้ช่วยบรรณาธิการ	นางสาวณปภัช ภูมิ
ผู้จัดการวารสาร	นายประกาศิต ประเสริฐสุข
ผู้ช่วยผู้จัดการวารสาร	นางสาวทิพนันทนา ไตรพรหม

กองบรรณาธิการ

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. ม.ร.ว. สิริวิบูลย์ สุขสวัสดิ์ มหาวิทยาลัยสยาม
ศาสตราจารย์เกียรติคุณรสริน กาสต์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
ศาสตราจารย์ ดร.ชมนาด กิจจันทร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม
ศาสตราจารย์ ดร.มนีรัตน์ จันทนะผะลิน มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต
รองศาสตราจารย์ ดร.ปาริชาติ จีงวิวัฒนาภรณ์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
รองศาสตราจารย์ ดร.ศศิ พงศ์สรายุทธ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์วิไล อัสวเดชศักดิ์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติรินทร์ กิตติสกล จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ระวีวรรณ วรรณวิไชย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์จุมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
อาจารย์ ดร.จิรเดช เสตะพันธุ์ สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา
อาจารย์ ดร.บำรุง พาทยกุล สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
อาจารย์ ดร.สุภาสิริร์ ปิยะพัฒน์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
อาจารย์วิรัช สงเคราะห์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Publication Ethics

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มีหลักการในการยึดถือและปฏิบัติตามจริยธรรมในงานวิจัยทางศิลปกรรม (Fine and Applied Arts Research Ethics) อย่างเคร่งครัดโดยยึดแนวหลักการของ COPE (Committee On Publication Ethics) ดังนี้

ผู้พิมพ์ต้องนิพนธ์ผลงานและนำเสนอผลงานตนเองทั้งหมด หากมีการกล่าวถึงหรือพาดพิงผลงานหรือบทนิพนธ์ของผู้อื่นใด ต้องมีการอ้างอิงอย่างถูกต้องและเหมาะสม (cited and/or quoted appropriately) และต้องมีการระบุให้ชัดไว้ในรายการอ้างอิงด้วย ทั้งภายในบทความ และในรายการอ้างอิง (as end-note and as reference)

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยสงวนสิทธิ์ในการตรวจสอบบทความในทุกรูปแบบเพื่อควบคุมให้เป็นไปตามหลักการด้วยวิธีการที่เป็นไปได้และเหมาะสม หากมีการละเมิดในกรณีต่าง ๆ วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยจะดำเนินการติดต่อผู้พิมพ์เพื่อให้ทำการส่งข้อชี้แจงอย่างเป็นทางการ และดำเนินการปฏิเสธการรับบทความนั้น ๆ หากพบว่าผู้พิมพ์มีเจตนาที่ผิดและไม่ถูกต้องและไม่ดีงาม

บทความที่ผู้พิมพ์ทุกคนนำเสนอจะต้องไม่ได้รับการตีพิมพ์แล้วหรือกำลังอยู่ในกระบวนการพิจารณาของวารสารหรือองค์กรอื่นใด

บทความที่ผู้พิมพ์นำเสนอ หากเป็นการทำการวิจัยจะต้องมีการนำเสนอผลลัพธ์ การค้นพบสิ่งใหม่ ๆ การถก การวิเคราะห์ของการวิจัย และการสรุปอย่างตรงไปตรงมา ข้อมูลที่ระบุไว้ต้องเป็นข้อมูลจริงทุกประการ (data shall be free of fabrication and improper manipulation) และมีหลักฐานรองรับการค้นพบสิ่งใหม่ ๆ และการสรุปประเด็น (findings and conclusions shall be based solely on the evidence presented)

หากมีการสนับสนุนเงินทุนการทำวิจัย และ/หรือหากมีสิ่งที่เป็นผลประโยชน์ทับซ้อนใด ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย และ/หรือบางส่วนของบทความ ที่พิจารณาว่าจำเป็นและไม่เปิดเผยต่อสาธารณชน ผู้พิมพ์ต้องทำการรายงานเป็นทางการเมื่อนำส่งบทความต่อวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อการพิจารณา ในส่วนของผลประโยชน์ทับซ้อนนั้น เช่น การมอบผลประโยชน์ให้ การว่าจ้างงาน การเป็นที่ปรึกษา

ผู้ประเมินและกองบรรณาธิการพึงรักษาความลับของกระบวนการประเมินบทความอย่างเคร่งครัด (respect the confidentiality of the peer review process) และต้องปกป้องและสงวนไว้ซึ่งความลับในการประเมินแบบปกปิดชื่อและสังกัดและรายละเอียดอื่น ๆ ทั้งหมดของผู้ประเมินซึ่งต้องเป็นผู้ประเมินที่มีความรู้ความสามารถและประสบการณ์โดยตรงต่อหัวข้อบทความและผู้ถูกประเมินหรือผู้พิมพ์ (double-blinded reviews)

หากมีกรณีที่มีเอกสาร ข้อมูล หรือสิ่งอื่นใด ๆ ที่เกี่ยวข้องกับบทความที่ผู้พิมพ์ได้นำส่งไว้ประกอบการนำเสนอบทความ กองบรรณาธิการพึงรักษาไว้เป็นความลับและสิทธิส่วนบุคคลของผู้พิมพ์ เว้นแต่กรณีที่ได้รับการเห็นชอบและยินยอมจากผู้พิมพ์อย่างเป็นทางการ ทั้งนี้ ยังพิจารณาให้รวมไปถึง

- 1) ต้องไม่มีการระบุข้อมูลอ้างอิง ข้อมูลภาคสนาม หรือเครื่องมือวิจัยอันเป็นเท็จ
- 2) ต้องไม่มีการล่วงละเมิดจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์และสิ่งมีชีวิต รวมถึงการทำลายสิ่งแวดล้อมและระบบนิเวศ
- 3) ต้องไม่มีการละเมิดลิขสิทธิ์ในผลงานศิลปกรรม
- 4) ต้องไม่มีการมีส่วนได้ส่วนเสียของผู้พิมพ์กับบุคคลและนิติบุคคล
- 5) ต้องไม่มี อาทิ การแสดงออกถึงการสนับสนุน การละเมิด และการดูหมิ่นอาชญากรรมร้ายต่อความแตกต่างด้านสีผิว เพศ เชื้อชาติศาสนา ลัทธิความเชื่อ รวมไปถึงพฤติกรรมของกลุ่มวัฒนธรรมย่อย กลุ่มการเมืองการปกครองและกลุ่มก่อการร้าย

สารบัญ

12	การถอดบทเรียนโดยใช้หลักสังคีตลักษณะวิเคราะห์ กรณีศึกษาประเภทเพลงฉิ่ง เพื่อหาแนวทางการสร้างสรรค์เพลงบทเรียนพื้นฐานประเภทเครื่องสาย ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ
30	การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงรองเง็งสำหรับวงอองชอมเบิล อัศววัฒน์ สิงห์ชู
43	เครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ (ในหลวงรัชกาลที่ ๙): กรณีศึกษา ครูพัฒนา สุขเกษม วิษณุ บุญรอด
60	จิตรกรรมไตรภูมิโลกทัศน์ฐาน วัดสุทัศนเทพวรารามราชวรมหาวิหาร กรุงเทพมหานคร ภัทรชนน ศักดิ์ศิริสัมพันธ์ จิราวรรณ แสงเพ็ชร
79	จิตรกรรมเพื่อบันทึกช่วงเวลาและความงามของทิวทัศน์ในพื้นที่จังหวัด เพชรบูรณ์ ทรงเกียรติ บัวลอย
91	คุณูปการประพันธ์เพลง : คีตกนิธแห่งแสง สำหรับวงเชมเบอร์ ออร์เคสตรา ธัญวรัช สนธิรัตน์ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร
103	บทประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนจากวรรณคดีไทย รามสุร สีตลาเย็น
118	บทวิเคราะห์เพลง เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียงบีไมเนอร์ สำหรับการแสดง เดี่ยวเปียโน พรพิมล อ้นจุ ศศิ พงศ์สรายุทธ

- 132 บทวิเคราะห์และเทคนิคการบรรเลงบทเพลง Love of the Three Oranges
Op.33 โดย Sergei Prokofiev
 ทรรศวรณ ภูริเรืองภูมิ
 ศศิ พงศ์สรายุทธ
- 144 บทวิเคราะห์และเทคนิคการบรรเลงบทเพลง UNA LIMOSNA POR EI
AMOR DE DIOS โดย AGUSTIN BARRIOS
 เอกบุตร ไปสินธุ์
 ศศิ พงศ์สรายุทธ
- 156 เปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายของเบโทเฟน : ลักษณะพิเศษและอิทธิพลที่มี
ต่อวรรณกรรมเปียโนยุคต่อมา
 จุฬิมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา
- 173 องค์ประกอบที่ใช้ในการออกแบบบรรจุภัณฑ์บนร้านค้าเสมือนที่มีผลต่อ
การตัดสินใจซื้อของผู้บริโภคเจนเนอเรชั่น-วาย
 วิชราธร เพ็ญศิริธร
 อารยะ ศรีกัลยาณบุตร
- 191 บทประพันธ์เพลง "กังคี" สำหรับวงแซกโซโฟน
 อรรคพงศ์ ภูลายยาว
- 201 บทฝึกเรียบเรียงจากเอทูตของโซแปง โดย เลโอโพลด์ กอดอฟสกี
 ปานใจ จุฬำพันธุ์
- 212 คำแนะนำสำหรับผู้นิพนธ์

บทความวิจัย

การถอดบทเรียนโดยใช้หลักสังเกตลักษณะวิเคราะห์ กรณีศึกษาประเภทเพลงฉิ่ง เพื่อหาแนวทางการสร้างสรรค์เพลงชุดบทเรียนพื้นฐานประเภทเครื่องสาย AFTER ACTION REVIEW BASED ON A MUSICAL ANALYSIS OF PLENG CHING STYLES FOR STUDYING IN THE WAY OF THE MUSICAL CREATION OF BASIC LESSON IN SPECIFIC STRING INSTRUMENT

ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ* NATTHAPHONG KAEWSUWAN*

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ วัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์เพลงฝึกหัดประเภทเพลงฉิ่ง และเพื่อหาแนวทางการสร้างสรรค์เพลงชุดบทเรียนพื้นฐาน การถอดบทเรียนทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย เป็นการศึกษาปรากฏการณ์ทางดนตรีไทย เพื่อนำสิ่งที่ค้นพบไปพัฒนาต่อยอดทั้งในด้านการเรียนการสอน และด้านงานศิลปกรรม ผลการวิจัยพบว่า 1) การฝึกหัดทักษะกลุ่มเครื่องสายนิยมใช้เพลงฉิ่งมูล่ง ขึ้นเดียว (ประเภทเพลงฉิ่ง) เช่นเดียวกับเพลงต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น (ประเภทเพลงปรบไก่) เพลงต้นเพลงฉิ่งเป็นเพลง พื้นฐาน จังหวะช้า เพลงฉิ่งมูล่งเป็นเพลงไล่ซ้อไล่มือ จังหวะเร็ว เพลงทั้งสองไม่ซับซ้อน จดจำง่าย เน้นยินเสียง เน้นเรียงเสียงทางเก็บ ขณะที่ เพลงฉิ่งมูล่งมีการซ้ำทำนองหลากหลายกว่า 2) แนวทางการสร้างสรรค์ เพลงชุดบทเรียนพื้นฐานพบว่า ควรใช้การประพันธ์แบบศึกษาอนุรักษนิยมแบบบุกเบิกทาง ควรสร้าง ทำนองแบบเพลงชุด ด้วยวิธียึดหยุ่น เน้นจดจำง่าย ทำนองไม่ยาว ลูกตกครบ 7 เสียง ซ้ำสำนวน เรียงเสียง ทางเก็บ ควรใช้หน้าทับปรบไก่ อัตราสองชั้นสลับกับขึ้นเดียว ควรใช้รูปแบบวงเครื่องสายไทย ทั้งนี้ การ บรรเลงเริ่มด้วยทำนองขึ้นต้น เพลงย่ำสำนวน เพลงชวนคิด เพลงมิตรสมาน เพลงผสานรส และทำนอง ลงจบมีทำนองเชื่อมเถาว์ลัยเชื่อมเพลงทั้ง 4

คำสำคัญ : การถอดบทเรียน/ หลักสังเกตลักษณะวิเคราะห์/ แนวทางการสร้างสรรค์/ เครื่องสายไทย

*อาจารย์ โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปทุมวัน คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ,
natthaphong@satitpatumwan.ac.th

*Lecturer, Patumwan Demonstration School, Faculty of Education, Srinakharinwirot University, natthaphong@satitpatumwan.ac.th

Abstract

The article was qualitative research. The purposes were to analysis of practical song and to synthesis the way to creation a basic lesson song suite. After action review in Thai Music is the reflection in order to using the knowledge to develop inside of education and art work. The results finding show that firstly, Ching Mu Long song (Ching styles) was the fingering song and faster rhythm. Thon Pleng Ching song (Prob Kai styles) was the fundamental song and slowly rhythm. Songs were similarity and different. The similarity was not complicated and normal. The different was variety of repetition in Ching Mu Long. Secondly, five guidelines to musical creation; 1) Mixing a composition styles by conservative and creativity. 2) Using by Yued Yub style and short melody. Repetition is a variety; same phrase, some phrase, translation, and within section. Melodic contour consist of standing style, collated note, and Keb pattern. 3) Rhythm should be medium and faster. 4) Using a string ensemble. 5) Song playing will begin by Inception part; Kurn Ton Song. Main part; Yam Sam Nuan Song, Chuan Kid song, Mid Sa Marn song, and Pha Sarn Ros song. Closure part; Long Job song. Also, Cherm Tao Wan song will connect to four songs in the main part.

Keywords: After action review/ Musical analysis/ Creation/ String instrument

บทนำ

การเรียนการสอนดนตรีไทยส่งเสริมให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจและซาบซึ้งในเรื่องดนตรี สามารถนำไปบูรณาการใช้งานวิจัย สร้างสรรค์และพัฒนาความรู้ ซึ่งมีความสำคัญต่อวงวิชาการดนตรีไทยทั้งเชิงอนุรักษ์และต่อยอด¹ การถอดบทเรียนเป็นแนวทางที่ส่งเสริมด้านการเรียนรู้ ด้วยวิธีวิเคราะห์และสังเคราะห์บทเรียน เพื่อสืบค้นข้อดีและข้อผิดพลาดแล้วนำไปพัฒนาให้เกิดประสิทธิภาพต่อไป การถอดบทเรียนจึงเหมือนการทบทวนหาข้อสรุปในแง่มุมต่าง ๆ ผ่านการเรียนรู้หรือลงมือปฏิบัติ เพื่อใช้เป็นแนวทางในการพัฒนาหรือปรับปรุงให้บรรลุเป้าหมายที่ตั้งไว้² หลักการดังกล่าวสอดคล้องกับแนวคิดดนตรีศึกษา คือ บทบาทครูในบริบทดนตรีศึกษามีความสัมพันธ์กับสาระดนตรีและการสอนดนตรี เพราะการสอนดนตรีนั้นหมายรวมถึงหลักการและกลวิธีการสอน จิตวิทยาการ การจัดการเรียนรู้ เป็นต้น³ ผู้สอนจึงต้องรู้จักการถอดบทเรียนในบริบทดนตรี เพื่อนำไปปรับใช้

ดนตรีศึกษาในศตวรรษที่ 21 ต้องอาศัยกลวิธีการถ่ายทอดความรู้ ครูในยุคการศึกษาศตวรรษที่ 21 ควรมีบทบาทครูฝึก ปรับวิธีการสอน มีบทบาทร่วมเชิงปฏิบัติเหมือนผู้อำนวยการสร้างไปพร้อมกับผู้เรียน เพื่อประโยชน์และคุณภาพการเรียนรู้ตามหลักการเรียนรู้ที่ว่า การรู้จริงมาจากการลงมือปฏิบัติ ดังนั้น การเรียนรู้สมัยใหม่จึงปรับเปลี่ยนจากเดิม ทักษะการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 จึงเป็นทักษะที่ซับซ้อน เพื่อกระตุ้นให้เกิดแรงจูงใจในการเรียนรู้ของผู้เรียนต่อไป⁴

ดนตรีไทยมีความงดงามในเชิงสุนทรียศาสตร์ สามารถจับต้องผ่านผัสสะต่าง ๆ ควบคู่กับความรู้สึกนึกคิด จินตภาพ เหตุและผลที่มีความน่าลุ่มหลง⁵ คุณค่าบ่งบอกถึงความเจริญ ภูมิปัญญาและความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรม ในด้านการสอนจัดอยู่ในกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ จำแนกการเรียนการสอนเป็น 2 ส่วนคือ ส่วนเนื้อหาภาคทฤษฎี (ทฤษฎีและปฏิบัติ) และส่วนเนื้อหาภาคทฤษฎีเลือก (ปฏิบัติ) ขณะเดียวกัน พบว่ามีการจัดเรียนการสอนโดยสถาบันการศึกษานอกหลักสูตร เช่น ชมรมตามหน่วยงาน องค์กรรัฐ เอกชน สถาบันสอนเสริม เป็นต้น ดังนั้น การเรียนดนตรีไทยในภาคปฏิบัติเป็นปรากฏการณ์ทางการศึกษาไทยทั้งในและนอกระบบที่มีความสำคัญต่อชาติ ผู้สอนดนตรีไทยควรตระหนักถึงทักษะการถ่ายทอดที่มีผลต่อผู้เรียนเป็นสำคัญ

การถ่ายทอดดนตรีไทยของผู้สอนจึงมีความสำคัญ การเข้าใจโครงสร้างเพลงเป็นตัวแปรการสอน ผู้สอนควรมีความเข้าใจด้านสังคีตลักษณ์เพลงไทย โดยเฉพาะเรื่องสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ ซึ่งเป็นกิจกรรมทางปัญญาที่สำคัญในการค้นหาคำตอบใหม่จากข้อมูลพื้นฐานเดิม เช่น ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับเรื่องลักษณะทางฆ้อง กลุ่มเสียง ท่วงทำนอง การประสานเสียง จังหวะ สังคีตลักษณ์ รวมถึงลีลาของท่วงทำนองเพลง เช่น การขึ้นต้นลงจบ เสียงประธาน กระสวนทำนอง เส้นแนวดำเนินทำนอง การย้ายบันไดเสียง ลักษณะสำนวนเฉพาะ⁶ ประเด็นดังกล่าวเป็นสิ่งสำคัญที่ผู้สอนควรมีความรู้และความเข้าใจ สามารถใช้เป็น

1. ณรุทธิ์ สุทธิจิตต์, ดนตรีศึกษา : หลักการและสาระสำคัญ พิมพ์ครั้งที่ 10. (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2561), 13.

2. อริษา ทองลาว, "การถอดบทเรียนผลการดำเนินงานโครงการ 9 บวร ของมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ วิทยาเขตกำแพงแสน," (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทศึกษาศาสตร์มหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557), 24.

3. ณรุทธิ์ สุทธิจิตต์, ดนตรีศึกษา : หลักการและสาระสำคัญ พิมพ์ครั้งที่ 10. (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2561), 21.

4. วิจารย์ พานิช, การสร้างการเรียนรู้สู่ศตวรรษที่ 21 (กรุงเทพฯ : ส.เจริญการพิมพ์, 2556), 12-14.

5. คณะศิลปกรรมศาสตร์, เอกสารประกอบการสอน 3500111 ศิลปกรรมปริทรรศน์ INTRODUCTION TO FINE AND APPLIED ARTS (คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ม.ป.ป.), 51.

6. พิชิต ชัยเสรี, สังคีตลักษณ์วิเคราะห์ (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559), 1-40.

ฐานคิดออกแบบวิธีการถ่ายทอดดนตรีไทยเพื่อผู้เรียนได้ สามารถออกแบบการสอนให้เหมาะสมตามสภาพกลุ่มผู้เรียน โดยเฉพาะปัจจุบันกลุ่มผู้เรียนให้ความสำคัญด้านความคิดสร้างสรรค์ ไม่เรียนรู้ด้วยแรงบันดาลใจ มีเหตุผล และมีศักยภาพในการคิดนอกกรอบอย่างร่วมสมัย ดนตรีศึกษาในยุคสมัยใหม่จึงต้องมียุทธวิธีการถ่ายทอดที่สอดคล้องต่อธรรมชาติความคิดผู้เรียน ผู้สอนควรมีความเข้าใจในบทเรียนควบคู่กับการออกแบบวิธีการสอน

บริบทและสภาพของการเรียนปฏิบัติพื้นฐานดนตรีไทยตามสถานศึกษาในปัจจุบัน ผู้วิจัยพบว่า ระยะเวลาในการจัดการเรียนการสอนมีจำกัด กลุ่มผู้เรียนบางกลุ่มมีความอดทนต่อการเรียนไม่เท่ากัน ผู้สอนจึงไม่สามารถถ่ายทอดองค์ความรู้ที่เป็นทักษะพื้นฐานตามขนบได้โดยสมบูรณ์ อีกทั้งไม่สามารถใช้เพลงฝึกตามขนบได้ ผู้สอนจึงปรับใช้เพลงอื่นทดแทน ขณะเดียวกัน หากผู้สอนเลือกเพลงไม่เหมาะสมกับศักยภาพผู้เรียน อาจส่งผลกระทบต่อทักษะและจิตใจของผู้เรียนเช่นกัน ดังนั้น ข้อจำกัดของเวลาในการสอนและสภาพกลุ่มผู้เรียน จึงเป็นปัจจัยให้ผู้สอนดนตรีไทยไม่สามารถนำบทเรียนที่เป็นต้นแบบตามขนบมาใช้พัฒนาทักษะผู้เรียนได้

จากความสำคัญและปัญหาด้านกระบวนการถ่ายทอดและการพัฒนาทักษะการเรียนรู้ดนตรีไทยในชั้นพื้นฐาน ผู้วิจัยจึงเห็นว่าการทำความเข้าใจบทเรียนเพื่อนำไปปรับใช้ในการออกแบบวิธีการสอนให้เหมาะสมกับผู้เรียน ตามแนวคิดการถอดบทเรียน (After Action Review) และการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะทำการศึกษารวบรวมองค์ความรู้การถอดบทเรียนโดยใช้หลักสังคีตลักษณ์วิเคราะห์เพลงประเภทเพลงฉิ่ง โดยจะนำผลจากการวิเคราะห์มาสังเคราะห์หาแนวทางการสร้างสรรค์เพลงไทยแนวคิดบทเรียนพื้นฐาน เพื่อรวบรวมองค์ความรู้การฝึกหัดพื้นฐานไว้ในรูปแบบของชุดเพลง ก่อนนำไปปรับใช้ในด้านการสอนหรือด้านผลงานสร้างสรรค์ต่อไป โดยหวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะเกิดเป็นองค์ความรู้ใหม่ที่มีประโยชน์ทั้งด้านการเรียนรู้และการเรียนการสอนดนตรีไทยต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาผลการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์เพลงไทยประเภทเพลงฉิ่ง
2. เพื่อศึกษาแนวทางการสร้างสรรค์เพลงบทเรียนพื้นฐานประเภทเครื่องสาย

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยกำหนดขอบเขตดังนี้

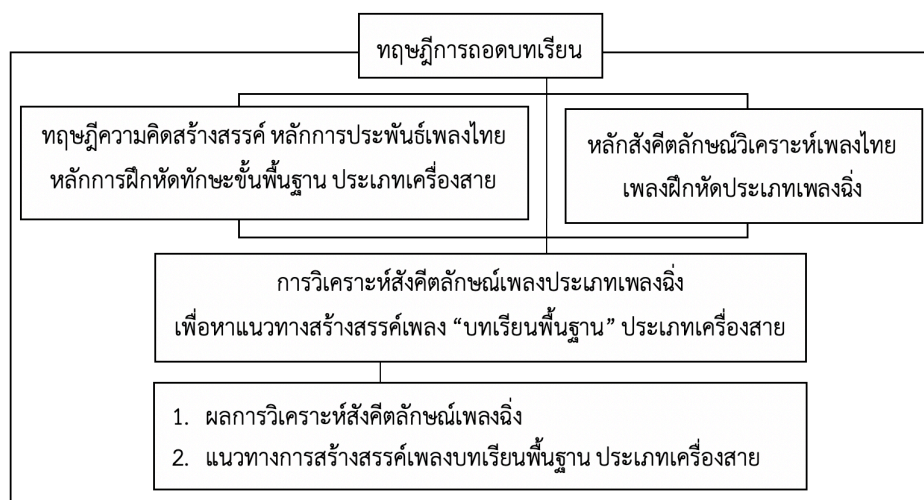
1. การรวบรวมข้อมูลสัมภาษณ์ (Interview Data Collection) เป็นการสัมภาษณ์เชิงลึกโดยผู้เชี่ยวชาญที่มีความรู้และประสบการณ์ด้านดุริยางคศิลป์ไทยและดนตรีศึกษา ดังนี้
 - 1.1 รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ผู้ทรงคุณวุฒิคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย
 - 1.2 รองศาสตราจารย์ ดร.ข้ามคม พรประสิทธิ์ รองคณบดีฝ่ายบริหาร และอาจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย สาขาเครื่องสายไทย

1.3 ผู้ช่วยศาสตราจารย์วงศ์สันต์ วสันตสุริย์ อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีศึกษา

1.4 อาจารย์สุนันทา พันธุกุล ข้าราชการ ตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ หัวหน้ากลุ่มสาระการเรียนรู้เครื่องสาย ภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ ผู้เชี่ยวชาญด้านการเรียนการสอนทางดุริยางค์ไทย สาขาเครื่องสาย

2. การทบทวนวรรณกรรม (Literature Review) รวบรวมข้อมูลจากเอกสารหนังสือ ตำรา งานวิจัย และบทความทางวิชาการจากแหล่งการเรียนรู้ โดยมีประเด็นการทบทวนวรรณกรรม 6 หัวข้อ ได้แก่ 1) แนวคิดการถอดบทเรียน 2) แนวคิดความคิดสร้างสรรค์ 3) หลักสัจจิตลักษณ์วิเคราะห์เพลงไทย 4) หลักการประพันธ์เพลงไทย 5) หลักการฝึกหัดทักษะดนตรีไทยขั้นพื้นฐาน 6) เพลงฝึกหัดทักษะดนตรีไทยขั้นพื้นฐาน

3. กรอบแนวคิดและทฤษฎีในการวิจัย



แผนภาพที่ 1 : กรอบแนวคิดงานวิจัย
ที่มา : ผู้วิจัย

4. เครื่องมือในการวิจัย (Methodology) การถอดบทเรียนใช้หลักการวิเคราะห์เพลงไทย ตามแนวคิด รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ด้วยการวิเคราะห์แบบเลือกประเด็น (Selective Approach) และการวิเคราะห์แบบแจ้งฉับพลัน (Intuitive Approach) โดยการวิเคราะห์แบบเลือกประเด็น หมายถึง การเลือกมโนทัศน์ทางดนตรีอย่างใดอย่างหนึ่งมาทำการวิเคราะห์ สำหรับการวิเคราะห์แบบแจ้งฉับพลัน หมายถึง การศึกษาปรากฏการณ์ของเพลงเฉพาะลักษณะที่โดดเด่นเหนือสิ่งอื่น ๆ⁷

ผู้วิจัยกำหนดกรณีศึกษา (Cased Study) จากการทบทวนวรรณกรรมจึงกำหนดเพลงฉิ่งมุล่ง ขึ้นเดียว ประเภทเพลงฉิ่ง เป็นกรณีศึกษา ขณะเดียวกันพบว่า เพลงต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น ประเภทเพลงปรบไก่อินิยมใช้เป็นเพลงต้นแบบในการฝึกหัดเช่นกัน ทั้งสองเพลงจึงมีความสำคัญต่อผู้เรียน ผู้วิจัยจึงเลือกวิเคราะห์ทั้งเพลงฉิ่งมุล่ง ขึ้นเดียว และเพลงต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น ทั้งนี้ได้รับการตรวจทานทำนองที่ใช้ในการวิเคราะห์ โดยรองศาสตราจารย์ ดร.ข้ามคม พรประสิทธิ์ และอาจารย์สุนันทา พันธุกุล

7. พิชิต ชัยเสรี, สัจจิตลักษณ์วิเคราะห์ (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559), 41.

5. ขั้นตอนการดำเนินงานวิจัย

- 5.1 สัมภาษณ์และรวบรวมข้อมูลตามที่กำหนดในข้อที่ 1-4
- 5.2 ถอดเทป บันทึก เรียบเรียง และสรุปข้อมูลบททวนวรรณกรรมในบทที่ 2
- 5.3 วิเคราะห์และสรุปข้อมูล กรณีศึกษาสังคีตลักษณ์เพลงผีกัดในบทที่ 3 โดยใช้กรอบแนวคิดและทฤษฎีในข้อที่ 3 และเครื่องมือที่กำหนดในข้อที่ 4 เป็นหลักในการวิเคราะห์ข้อมูล
- 5.4 สังเคราะห์และเรียบเรียงแนวทางการสร้างสรรค์เพลงในบทที่ 4 โดยนำผลบทที่ 2 และบทที่ 3 มาสังเคราะห์หาแนวทางการประพันธ์เพลง
- 5.5 ตรวจสอบงานวิจัยโดยผู้เชี่ยวชาญ
- 5.6 ปรับแก้ไขเล่มฉบับสมบูรณ์
- 5.7 ส่งผลงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ ประกอบด้วย 5 บท ดังนี้
 - บทที่ 1 บทนำ
 - บทที่ 2 บริบทที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย
 - บทที่ 3 วิเคราะห์สังคีตลักษณ์เพลงไทย กรณีศึกษาเพลงจิ้ง
 - บทที่ 4 แนวทางการสร้างสรรค์เพลงบทเรียนพื้นฐาน ประเภทเครื่องสาย
 - บทที่ 5 สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ
- 5.8 นำเสนอและเผยแพร่งานวิจัย

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. สร้างสรรค์ผลงานประพันธ์เพลง "ชุดบทเรียนพื้นฐาน ประเภทเครื่องสาย"
2. ดำเนินงานวิจัยดนตรีศึกษา โดยนำเพลงชุดบทเรียนพื้นฐานไปทดลองใช้กับกลุ่มตัวอย่าง

แผนการถ่ายทอดเทคโนโลยีหรือผลการวิจัยสู่กลุ่มเป้าหมาย

เผยแพร่ผลการวิจัยสู่โรงเรียนเครือข่ายทั้งในและนอกระบบที่ส่งเสริมด้านการสอนดนตรีไทย การตีพิมพ์ผลการวิจัยในรูปแบบบทความวิจัย ตลอดจนให้นิสิต นักศึกษา และนักวิชาการที่สนใจด้านการสอนดนตรีไทย และดุริยางคศิลป์ไทยได้นำองค์ความรู้ไปใช้ประโยชน์ต่อไป

นิยามศัพท์

1. สำนวนเรียงเสียงแบบวิธีขึ้นสลับวิธีลง หมายถึง การใช้ทำนองที่เกิดจากโน้ตเรียงเสียง โดยปรากฏเป็นเส้นแนวดำเนินทำนองวิธีขึ้นสลับวิธีลง เช่น ร่มฟซ / ลซฟม / รดรม / ร่มฟซ
2. สำนวนเรียงเสียงแบบเถาว์ลย์ หมายถึง การใช้ทำนองที่เกิดจากโน้ตเรียงเสียงแบบเรียงร้อยต่อเนื่องในทิศทางเดียวกัน วิธีเดียวกัน หรือเรียงร้อยจนเกิดอาการคล้ายอยู่ในสถานะเดิม เช่น ฟมรฟ / มรฟม / ร่มฟซ / ดลลล และ ดลซม / ลซมร / ซมรด / มรดล
3. การซ้ำประโยคเดิม หมายถึง การบรรเลงทำนองเดิมอีกครั้ง ซึ่งเดิมทุกประการ
4. การซ้ำบางส่วน หมายถึง การบรรเลงทำนองเดิมซ้ำอีกครั้ง แต่ปรับเปลี่ยนบางส่วนของประโยค เช่น บางห้อง หัวประโยค ท้ายประโยค เป็นต้น

5. การซ้ำแบบแปลสำนวน หมายถึง การบรรเลงทำนองเดิมอีกครั้ง แต่เป็นการแปลทำนองให้ล้อไปตามโครงสร้างทำนองเดิม ลูกตกเดิม ตัวอย่าง การซ้ำแบบแปลสำนวน ดังนี้

รอบแรกบรรเลง / ลซลท / ลทดร / มฟมร / ดทดร / ฟมฟร / มฟมฟ / ลซลฟ / ซลทค

รอบสองบรรเลง / ทลซฟ / ซฟมร / มรตท / ลทดร / ฟมฟร / มฟมฟ / ลซลฟ / ซลทค

6. เพลงพื้นฐาน (Fundamental Song) หมายถึง เพลงพื้นฐานที่ทำนองและจังหวะไม่ซับซ้อน ง่ายต่อการบรรเลงและจดจำ ทำนองไม่ยาวมาก ตามชนบทใช้ประเภเพลงปรบไก่ หรือเพลงทั่วไปจากระดับความง่ายไปยาก จากเพลงสั้น ๆ ไปกระทั่งเพลงยาว

7. เพลงไล่ข้อไล่มือ (Fingering Song) หมายถึง เพลงฝึกหัดเฉพาะทักษะ เช่น การไล่นิ้ว การไล่กำล้งมือ การไล่กำล้งข้อแขน ดังนั้น ทำนองและจังหวะจะซับซ้อนและยากกว่าเพลงพื้นฐานเล็กน้อย ตามชนบทนิยมใช้เพลงประเภทเพลงฉิ่ง หรือสามารถใช้เพลงอื่น ๆ ที่มีความยากและซับซ้อนมากขึ้นได้ตามดุลยพินิจ

ผลการศึกษาและวิจัย

งานวิจัยนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ วัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์เพลงไทยฝึกหัดพื้นฐาน ประเภทเพลงฉิ่ง และเพื่อสังเคราะห์หาแนวทางการสร้างสรรค์เพลงชุดบทเรียนพื้นฐาน การศึกษาปรากฏการณ์ทางดนตรีครั้งนี้ จะเกิดเป็นแนวทางการสร้างสรรค์เพลง เพื่อสะท้อนแก่นสารวัฒนธรรมแบบเพลงฝึกหัด ซึ่งสามารถพัฒนาเป็นผลงานการประพันธ์เพลงไทยตามหลักวิชาศิลปกรรมศาสตร์ หรือเป็นนวัตกรรมการเรียนดนตรีไทยในรูปแบบชุดเพลงฝึกหัดต่อไปได้ ผลการวิจัยจำแนกได้ 2 สารสำคัญ ดังนี้

1. ผลการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์เพลงไทยประเภทเพลงฉิ่ง 2 ประเด็น ดังนี้

1.1 ข้อสรุปการถอดบทเรียนทางดุริยางคศิลป์ไทย พบว่า เป็นการศึกษาปรากฏการณ์ทางดุริยางคศิลป์ไทย โดยใช้หลักทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทยในการวิเคราะห์และสังเคราะห์ให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ ประโยชน์จากการถอดบทเรียนจะส่งผลต่อพัฒนาการด้านการคิดในเชิงลึกของผู้ถอดบทเรียน สามารถนำองค์ความรู้ไปปรับใช้เป็นนวัตกรรมการศึกษาและผลงานทางดนตรีต่อไปได้

1.2 ผลการวิเคราะห์เพลงประเภทเพลงฉิ่ง พบว่า เพลงประเภทเพลงฉิ่งที่นิยมนำมาใช้ฝึกหัดทักษะคือ เพลงฉิ่งมุล่ง ขึ้นเดียว จัดเป็นเพลงไล่ข้อไล่มือ (Fingering Song) ขณะเดียวกัน เพลงต้นเพลงฉิ่งสามชั้น จัดเป็นเพลงพื้นฐาน (Fundamental Song) แม้ว่าจะเป็นเพลงปรบไก่ ก็ใช้เป็นต้นแบบเช่นกัน โดยเพลงต้นเพลงฉิ่งมาจากส่วนหนึ่งของเพลงสองชั้น 4 ท่อน ในเพลงฉิ่งพระฉันทน์เช้า ซึ่งเป็นเพลงฝึกหัดปีพาทย์ ซึ่งเป็นนัยว่าทั้งสองเพลงมีคุณสมบัติเป็นต้นแบบเพลงฝึกหัดทักษะ

การวิเคราะห์มุ่งประโยชน์ที่ตัวผู้เรียนเป็นสำคัญ จึงกำหนดใช้ทำนองกลางในการวิเคราะห์ เพื่อค้นหาลีลาของสำนวนที่ใช้ฝึกหัดจริง โดยครอบคลุมทั้งจะเข้ ซอด้วงและซออู้ การวิเคราะห์ใช้วิธีแบบเลือกประเด็นและแบบฉับพลัน ซึ่งผลการวิเคราะห์ มีดังนี้

1.2.1 ผลการวิเคราะห์เพลงต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น ดังนี้

1.2.1.1 สังคีตลักษณ์เรียบง่าย A1A2B/CB

1.2.1.2 อัตราจังหวะสามชั้น

1.2.1.3 โครงสร้างลูกตกเน้นการยืมเสียงแบบเรียบง่าย จดจำง่าย เน้นการย้ำเสียงเดิมในท่อนคู่ภายในประโยค ซ้ำเสียงลูกตกท้ายประโยคภายในท่อนและระหว่างท่อน

1.2.1.4 โครงสร้างเส้นแนวดำเนินทำนอง ผสมผสานระหว่างการยืมเสียงและวิธีขึ้นลงแบบเรียบง่าย ใช้วิธีเดิมต่อเนื่องตลอดวรรค ใช้สำนวนเรียงเสียงแบบเถาวัลย์ (รดัทร ดัทลัด ทลซท ลซฟซ) ใช้การยืมเสียงและใช้วิธีถึงต่อเนื่องตลอดวรรค ดังตัวอย่าง ท่อนที่ 1 ดังนี้

ลพชล	ชดชล	ชฟชล	ชลพห	รดิหรี	ดฬลดี	ทลชท	ลชฟช
รมฟช	ลชฟม	รดรม	รมฟช	ลชฟม	รมฟช	ทลชช	ทดรีดี
ชลชม	ชมรด	มรคร	มรชม	รมชช	ดฬชม	ลชมร	ชมรด
รมฟช	ลชฟม	รดรม	รมฟช	ลชฟม	รมฟช	ทลชช	ทดรีดี

ตัวอย่างที่ 1 ส่วนนวนวิถียืนเสียงและวิถึลงต่องเนื่องตลอดวรรค (ท่อนที่ 1)
ที่มา : ผู้วิจัย

1.2.1.5 ลักษณะการซ้ำสำนวน ใช้การซ้ำสำนวนภายในและระหว่างท่อนอย่างเรียบง่าย ไม่ซับซ้อน มีการซ้ำสำนวนด้วยการใช้เสียงลูกตกเดิมในท่อนถัดไป ตัวอย่าง ดังนี้

ลพชล	ชดชล	ชฟชล	ชลพห	รดิหรี	ดฬลดี	ทลชท	ลชฟช
รมฟช	ลชฟม	รดรม	รมฟช	ลชฟม	รมฟช	ทลชช	ทดรีดี
ชลชม	ชมรด	มรคร	มรชม	รมชช	ดฬชม	ลชมร	ชมรด
รมฟช	ลชฟม	รดรม	รมฟช	ลชฟม	รมฟช	ทลชช	ทดรีดี
ชลชช	ลดลล	ดรีดดี	รฬรรี	ฬชฬร	ฬรดีล	ดรีดีล	ดลลช
ดฬร	ดฬฟ	ฬลชฬ	ลชฬร	ฬดดด	ฬลลร	ชฬฬฬ	ลชชช

ตัวอย่างที่ 2 การซ้ำสำนวนภายในท่อนและการซ้ำสำนวนด้วยเสียงลูกตก (ท่อนที่ 1)
ที่มา : ผู้วิจัย

ดลลล	ชลดรี	มฟชฟ	มรดล	ดชชช	ดฬลล	รดีดดี	มรีรรี
ชดรม	รมฟช	ฬลชฬ	ชฬมร	ดรมฬ	ชฬมร	ชมรด	มรดล
ชลชช	ลดลล	ดรีดดี	รฬรรี	ฬชฬร	ฬรดีล	ดรีดีล	ดลลช
ดฬร	ดฬฟ	ฬลชฬ	ลชฬร	ฬดดด	ฬลลร	ชฬฬฬ	ลชชช

ตัวอย่างที่ 3 การซ้ำสำนวนระหว่างท่อน (ท้ายท่อนที่ 2 สัมผัสท้ายท่อนที่ 1)
ที่มา : ผู้วิจัย

1.2.1.6 ลักษณะกระสวนทำนอง เป็นสำนวนเก็บตลอดเพลง

1.2.2 ผลการวิเคราะห์เพลงฉิ่งมุล่ง ขึ้นเดียว ดังนี้

1.2.2.1 สังคิตลักษณ์ ลักษณะแบบเรียบง่าย A/B/C หากพิจารณาด้านการซ้ำสำนวนหลายประโยค จะพบลักษณะที่หลากหลาย A2B2C2D2 / E2F2G2 / H2IJK2LMN2O

1.2.2.2 มีอัตราจังหวะขึ้นเดียว

1.2.2.3 โครงสร้างลูกตก ขึ้นต้นลงจบด้วยเสียงเรทุกท่อนอย่างเรียบง่าย มีการใช้ลูกตกสุดท้ายแต่ละสำนวนหลากหลาย ยกเว้นเสียงมีที่ไม่พบ ตัวอย่าง ท่อนที่ 1 ทำนองที่ 1-4 คือ ซอล ลา ลา เร ท่อนที่ 2 ทำนองที่ 1-3 คือ เร เร เร ท่อนที่ 3 ทำนองที่ 1-8 และ ฟา (ซอล)-ที โด เร เร เร เร (ลา)-เร

1.2.2.4 โครงสร้างเส้นแนวดำเนินทำนอง ใช้วิธีการขึ้นเสียงแล้วต่อเนื่องด้วยลักษณะอื่น ๆ ได้แก่ ขึ้นเสียง-ขึ้นเสียง หรือ ขึ้นเสียง-วิถิลง หรือ ขึ้นเสียง-วิถิขึ้น ใช้จำนวนวิถิลงมากกว่า 4 ห้อง ใช้วิถิลงในช่วงท้ายของท่อนเหมือนการลงจบ นอกจากนี้ มีการใช้ลักษณะจำนวน 5 ลักษณะ คือ การเรียงเสียงแบบเถาว์ลย์ การใช้วิถิใดวิถิหนึ่งต่อเนื่องตลอด 3-4 ห้อง การเรียงเสียงแบบขึ้นลงสลับกันต่อเนื่อง 3-4 ห้อง ตัวอย่าง ดังนี้

ตรมร	ชมรด	ทตรล	ทตรด	รมฟช	ลชฟม	รมฟช
---ร	---ด	---ล	---ด	---ช	---ม	---ช

ตัวอย่างที่ 4 ส่วนนวนวิถิขึ้นเสียง-วิถิขึ้นเสียง (ท่อนที่ 1 ทำนองที่ 1)
ที่มา : ผู้วิจัย

ตรมร	ชมรด	ทตรล	ทตรด	มตรม	ฟลชฟ	ตรมฟ	ชฟมร
---ร	---ด	---ล	---ด	---ม	---ฟ	---ฟ	---ร

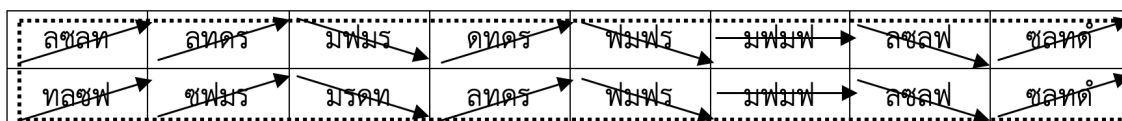
ตัวอย่างที่ 5 ส่วนนวนวิถิขึ้นเสียง-วิถิลงและการใช้วิถิลงต่อเนื่องเหมือนลงจบ (ท่อนที่ 2 ทำนองที่ 1)
ที่มา : ผู้วิจัย

ลชลท	ลทตร	มฟมร	ดทตร	ฟมฟร	มฟมฟ	ลชลฟ	ชลทด
---ท	---ร	---ร	---ร	---ร	---ฟ	---ฟ	---ด

ตัวอย่างที่ 6 ส่วนนวนวิถิขึ้นเสียง-วิถิขึ้น ท่อนที่ 3 (ทำนองที่ 3)
ที่มา : ผู้วิจัย

รชลท	ดิมรื	ชลทด	รืดทล				
---ท	---ด	---ด	---ล				
มมืมื	รืรื	ดลลล	ลลชล	ดลชม	ลชมร	ชมรด	มรดล
---ม	---ร	---ด	---ล	---ม	---ร	---ด	---ล
มตรม	รมฟช	ฟชรม	ฟลชฟ				
---ม	---ช	---ม	---ฟ				
ลฟชล	ดลชฟ	ชฟมร	ตรมฟ	ลฟชล	ดลชฟ	ตรมฟ	ชฟมร
---ล	---ฟ	---ร	---ฟ	---ล	---ฟ	---ฟ	---ร

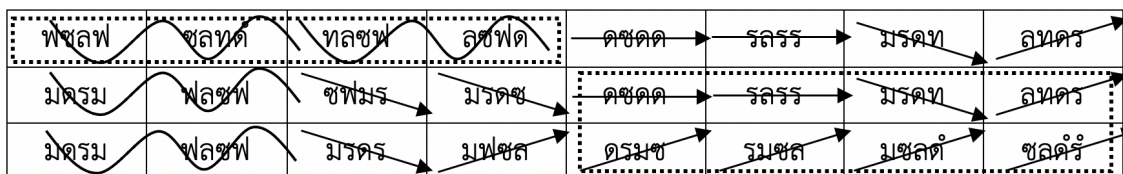
ตัวอย่างที่ 7 ส่วนนวนวิถิลงมากกว่า 4 ห้อง เหมือนลงจบ (ท่อนที่ 3 ทำนองที่ 8)
ที่มา : ผู้วิจัย



ตัวอย่างที่ 8 ส่วนนเสียงเสียงแบบขึ้นลงสลับกันต่อเนื่อง 3-4 ห้อง (ท่อนที่ 3)
ที่มา : ผู้วิจัย



ตัวอย่างที่ 9 ส่วนนเสียงเสียงแบบเลาวัลย์ (ท่อนที่ 3)
ที่มา : ผู้วิจัย



ตัวอย่างที่ 10 ส่วนนวิธีไตรีทหนึ่งต่อเนื่องตลอด 3-4 ห้อง (ท่อนที่ 3)
ที่มา : ผู้วิจัย

1.2.2.5 ลักษณะการซ้ำสำนวน 3 ลักษณะ คือ การซ้ำสำนวนเดิมทุกประการ การซ้ำสำนวนบางส่วน และการซ้ำแบบแปลสำนวน ตัวอย่าง ดังนี้ 1.2.2.6 ลักษณะกระสวนทำนอง เป็นสำนวนทางเก็บตลอดเพลง

ดรมร	ชมรด	ทดรล	ทดรด	มดรม	พลชฟ	ดรมฟ	ชฟมร
ดรมร	ชมรด	ทดรล	ทดรด	มดรม	พลชฟ	ดรมฟ	ชฟมร
ชมรม	ชมลช	ดมรด	มรดล	มดรม	พลชฟ	ดรมฟ	ชฟมร
ชมรม	ชมลช	ดมรด	มรดล	มดรม	พลชฟ	ดรมฟ	ชฟมร
รรมร	ลคคค	คคคค	ชฟมร	ลชรม	พลชฟ	ดรมฟ	ชฟมร
รรมร	ลคคค	คคคค	ชฟมร	ลชรม	พลชฟ	ดรมฟ	ชฟมร

ตัวอย่างที่ 11 การซ้ำสำนวนเดิมทุกประการ (ท่อนที่ 2 ทำนองที่ 1-3)
ที่มา : ผู้วิจัย

ฟลุต	ซลท	ทลชฟ	ลชฟด	ดชด	รลรร	มรดท	ลทดร
มดรม	ฟลชฟ	ชฟมร	มรดช	ดชด	รลรร	มรดท	ลทดร

ตัวอย่างที่ 12 การซ้ำสำนวนบางส่วน (ท่อนที่ 3 ทำนองที่ 5 เปลี่ยนวรรคทำซ้ำวรรครับ)
ที่มา : ผู้วิจัย

ลชลท	ลทดร	มฟมร	ดทดร	ฟมฟร	มฟมฟ	ลชลฟ	ซลท
ทลชฟ	ชฟมร	มรดท	ลทดร	ฟมฟร	มฟมฟ	ลชลฟ	ซลท

ตัวอย่างที่ 13 การซ้ำแบบแปลสำนวน (ท่อนที่ 3 ทำนองที่ 3 วรรคทำ)
ที่มา : ผู้วิจัย

จากข้างต้นสามารถสรุปในรูปแบบตารางแสดงความสัมพันธ์ระหว่างเพลงจึงมุล่ง ขึ้นเดียว และเพลงต้นเพลงจึง สามชั้น แนวคิดสู่การสังเคราะห์หาแนวทางการสร้างสรรค์เพลงชุดบทเรียนพื้นฐาน ดังนี้

ตารางแสดงความสัมพันธ์ลักษณะการดำเนินทำนองเพลงจึงมุล่งและเพลงต้นเพลงจึง
ที่มา : ผู้วิจัย

เพลงฝึกหัด	จังหวะ	ความคล้าย	ความแตกต่างที่โดดเด่น	
			ลีลาของสำนวน	การซ้ำสำนวน
เพลงต้นเพลงจึง (Fundamental Song)	สามชั้น (ทำนองสั้น)	ทางเก็บ จดจำ ง่ายด้วยเทคนิค การย่อหรือซ้ำ สำนวน แบบ เรียบง่าย	สำนวนเถาวัลย์และ สำนวนเรียงเสียงวิถี่ขึ้น ลง ยืนเสียงแบบเรียบง่าย เช่น ยืนเสียง-วิถี่ขึ้น ยืน เสียง-วิถี่ลง	ซ้ำภายในและระหว่างท่อน ย้ายลูกตกห้องที่ 4 และ 6
เพลงจึงมุล่ง (Fingering Song)	ขึ้นเดียว (ทำนองยาว)	ทางเก็บ จดจำ ง่ายด้วยเทคนิค การย่อหรือซ้ำ สำนวน แบบ ซับซ้อนหลากหลาย มากขึ้น	สำนวนการเรียงเสียง แบบขึ้นลงสลับกันตลอด วรรค / สำนวนเรียงเสียง แบบเถาวัลย์ / สำนวนใช้ วิถี่ใดวิถี่หนึ่งต่อเนื่อง ตลอดวรรค	ซ้ำทีละทำนองภายในท่อน การซ้ำสำนวนเดิมทุก ประการ / การซ้ำสำนวน บางส่วน (ซ้ำท้ายเปลี่ยนหัว ซ้ำหัวเปลี่ยนท้าย) / การซ้ำ แบบแปลสำนวน

จากความสัมพันธ์ข้างต้นสะท้อนให้เห็นลักษณะความโดดเด่นที่แตกต่างกัน สรุปได้ว่าเพลงพื้นฐานมีความเรียบง่ายด้วยเทคนิคการซ้ำเสียง ซ้ำสำนวน ลีลาของสำนวนจึงเหมาะสำหรับการฝึกหัดขั้นพื้นฐานก่อนพัฒนาด้วยเพลงไล่มือไล่ข้อตามลำดับ ซึ่งเพลงไล่มือไล่ข้อเน้นการซ้ำเสียง ซ้ำสำนวนที่ซับซ้อนและหลากหลายมากขึ้น อัตราจังหวะกระชับขึ้นเป็นขึ้นเดียว ทำนองยาวขึ้น อย่างไรก็ตาม ทั้งสองเพลงยังคงเน้นการฝึกทักษะพื้นฐานเหมือนกันคือ ส่งเสริมทักษะความจำด้วยการใช้สำนวนเก็บและเทคนิคการซ้ำสำนวน

2. แนวทางการสร้างสรรค์เพลงบทเรียนพื้นฐาน ประเภทเครื่องสาย ผู้วิจัยสังเคราะห์จากผลการวิจัย 4 แนวคิด ประกอบด้วยบริบทที่เกี่ยวกับงานวิจัย การสร้างแบบฝึกทักษะ การสร้างทำนองสะท้อนบทเรียน และการประพันธ์จากผลวิเคราะห์เพลง ซึ่งสำเร็จเป็นแนวทางสร้างสรรค์เพลงบทเรียนพื้นฐานในรูปแบบเพลงชุด โดยจินตภาพการสร้างสรรค์ 5 สาระสำคัญมีดังนี้

2.1 รูปแบบการประพันธ์ ควรใช้แบบฝึกหัดดนตรีผสมผสานแบบบุกไพรเบิกทาง การประพันธ์แบบฝึกหัดดนตรี เป็นการประพันธ์ที่ยังคงรักษารูปแบบขนบเพลงไทยและอนุรักษ์ภูมิปัญญา การประพันธ์ไทยไว้ ซึ่งมี 4 ลักษณะคือ ความกลมกลืน ดุลยภาวะ ถวิล และเคารพอดีต ขณะที่แบบบุกไพรเบิกทาง เป็นการประพันธ์รูปแบบใหม่ตามหลักความคิดสร้างสรรค์ตามแต่ผู้ประพันธ์⁸ เหตุผลที่ควรใช้ทั้ง 2 รูปแบบสืบเนื่องจากลีลาสำนวนที่ควรยึดแบบขนบ เพื่อสะท้อนความเรียบง่ายผสมผสานความหลากหลาย ด้วยมิติที่สร้างสรรค์ตามผลวิเคราะห์เพลง

2.2 รูปแบบทำนอง ใช้แนวคิดจากผลการวิเคราะห์เพลงต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น และเพลงฉิ่งมุล่งชั้นเดียว ดังนี้

2.2.1 สำนวนสะท้อนความเรียบง่ายและซับซ้อนด้วยเพลงหลัก 4 เพลง สนุกสนาน และมีทำนองเชื่อมเพลงหลักสั้น ๆ สะท้อนการชำระระหว่างท่อน

2.2.2 เครื่องมือที่ใช้คือ การยืดหยุ่นจากเพลงที่ 1 ของเพลงหลัก ขยายหรือแปลสำนวนไปยังเพลงลำดับต่อไปจนครบ 4 เพลง ใช้กระสวนทางเก็บตลอดเพลงหลัก เน้นกระชับ

2.2.3 ลักษณะทำนองเรียบง่ายแล้วค่อย ๆ เพิ่มระดับความซับซ้อน สะท้อนการฝึกเพลงพื้นฐานสู่เพลงไล่ซ้อไล่มือ โครงสร้างลูกตกครบ 7 เสียง สังเกตลักษณะเรียบง่าย

2.2.4 การซ้ำสำนวนใช้ 3 รูปแบบ ประกอบด้วยการซ้ำสำนวนเดิมทุกประการ การซ้ำสำนวนบางส่วน และการซ้ำแบบแปลสำนวนตามผลการวิเคราะห์

2.2.5 การตกแต่งทำนอง ดังนี้

2.2.5.1 การซ้ำสำนวนภายในและระหว่างท่อน

2.2.5.2 การเรียงเสียงในวิธีขึ้นสลับวิธีลง การเรียงเสียงแบบเถาว์ลย์

2.2.5.3 การใช้สำนวนเก็บสลับสำนวนกรอ

2.2.5.4 การใช้เส้นแนวดำเนินทำนอง 3 ลักษณะคือ การใช้วิธีใดวิธีหนึ่งตลอดวรรค การขึ้นเสียงในท่อนที่ 1-2 ก่อนแล้วจึงตามด้วยวิธีอื่น ๆ และการนำเสียงลูกตกท่อนที่ 4 ย้ำอีกครั้งในท่อนที่ 6 เสมือนการซ้ำโน้ตซ้ำห้อง

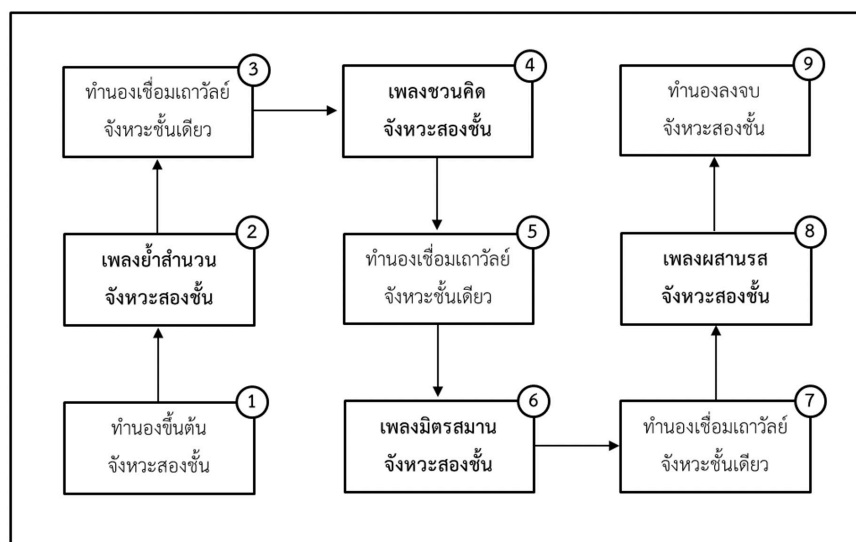
2.2.6 การตั้งชื่อเพลงตามเหตุผลการสร้างสรรค์ทำนอง

2.3 รูปแบบจังหวะ ใช้อัตราจังหวะสองชั้นสลับกับชั้นเดียว สะท้อนความเรียบง่ายสลับความซับซ้อน ใช้หน้าทับปรบไ้ตามขนบ ทำนองเชื่อมเพลงหลักใช้อัตราจังหวะชั้นเดียว เพื่อสะท้อนความหลากหลายและซับซ้อน ซึ่งเป็นแนวคิดในการพัฒนาทักษะการบรรเลง

2.4 รูปแบบการผสมวง ใช้แบบแผนวงเครื่องสายไทย ไม่มีการขับร้อง เน้นการบรรเลง

2.5 รูปแบบการบรรเลง ประกอบด้วยช่วงขึ้นต้น ช่วงเพลงหลักและช่วงลงจบ รวม 4 เพลงหลัก 3 ทำนอง

8. พิชิต ชัยเสรี, การประพันธ์เพลงไทย (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556), 1-5.



แผนภาพที่ 2 : รูปแบบการบรรเลงเพลงชุดบทเรียนพื้นฐาน
ที่มา : ผู้วิจัย

จากแผนภาพสรุปแนวทางได้ว่า เพลงชุดบทเรียนพื้นฐานมีความเชื่อมโยงกับคุณสมบัติเพลงฝึกหัดพื้นฐานตามผลวิเคราะห์ กล่าวคือ ผู้เรียนควรฝึกด้วยแบบฝึกหัดที่เรียบง่ายสลับกับซับซ้อนตามระดับ เช่นเดียวกับการใช้เพลงพื้นฐานก่อนใช้เพลงไล่ข้อไล่มือตามขนบ โดยแนวทางของเพลงและทำนองต่าง ๆ มีดังนี้

1. ทำนองขึ้นต้น สองชั้น สำนวนกรอ เรียบง่าย ขึ้นต้นเพลงตามขนบ สะท้อนเพลงต้นเพลงจึง (Fundamental Song) ด้วยการยืมเสียงแบบเรียบง่าย เช่น ยืมเสียง-วิถึขึ้น ยืมเสียง-วิถึลง

2. เพลงย่ำสำนวน สองชั้น สำนวนเก็บ กระชับขึ้นเล็กน้อย จัดจำง่ายด้วยเทคนิคการซ้ำสำนวนที่เรียบง่าย ใช้สำนวนเถาว์ลัยและสำนวนเรียงเสียงวิถึขึ้น วิถึลง และการยืมเสียงเรียบง่าย ซึ่งเป็นแนวคิดเพลงต้นเพลงจึง (Fundamental Song) ทั้งนี้ เพลงย่ำสำนวนจะเป็นเพลงหลักที่นำไปยืดขยายเพลงชวนคิด เพลงมิตรสมาน และเพลงผสารรส ต่อไป

3. ทำนองเชื่อมเถาว์ลัย ชั้นเดียว ใช้แนวคิดเพลงต้นเพลงจึงที่มีทำนองสั้นกว่าเพลงจึงมุล่ง แต่เพื่อความหลากหลาย จึงใช้สำนวนทางกรอแทนทางเก็บ ลีลาสำนวนยืมมาจากเพลงย่ำสำนวนเท่าตัว ใช้บรรเลงเชื่อมท้ายเพลงหลักทั้ง 4 สะท้อนการชำระระหว่างท่อนและส่งเสริมทักษะการจดจำ

4. เพลงชวนคิด สองชั้น สำนวนเก็บ กระชับขึ้นจากเพลงก่อนหน้า ยังคงจัดจำง่ายด้วยเทคนิคการซ้ำสำนวน ใช้การซ้ำภายในและระหว่างท่อน ดังนั้น จะนำสำนวนบางช่วงของเพลงย่ำสำนวนมาชำระระหว่างท่อนให้ชวนคิด เน้นการย้ำลูกตกห้องที่ 4 และ 6 เพื่อกระตุ้นการคิดและสังเกต เพลงชวนคิดยังคงใช้แนวคิดเพลงต้นเพลงจึง (Fundamental Song)

5. ทำนองเชื่อมเถาว์ลัย ชั้นเดียว แนวคิดตามข้างต้นทุกประการ เป็นการบรรเลงซ้ำเสมือนการชำระระหว่างท่อน

6. เพลงมิตรสมาน สองชั้น สำนวนเก็บ ส่งเสริมทักษะการจำด้วยสำนวนที่หลากหลายมากขึ้น ด้วยสำนวนเรียงเสียงแบบขึ้นลงสลับกันตลอดวรรค ผสมผสานสำนวนเรียงเสียงแบบเถาว์ลัย และสำนวนวิถึใดวิถึหนึ่งตลอดวรรค เสมือนการสมานสำนวนแบบเพลงจึงมุล่ง (Fingering Song)

7. ทำนองเชื่อมเถาว์ลัย ชั้นเดียว แนวคิดตามที่ข้างต้นทุกประการ

8. เพลงผสารรส สองชั้น สำนวนเก็บ เพิ่มความเข้มข้นด้วยเทคนิคการซ้ำสำนวนที่หลากหลายมากขึ้น ด้วยการซ้ำทีละทำนองภายในท่อน การซ้ำสำนวนเดิมทุกประการ การซ้ำสำนวนบางส่วน และการซ้ำแบบแปลสำนวน เสมือนการผสารรสอย่างเพลงฉิ่งมูล่ง (Fingering Song)

9. ทำนองลงจบ สองชั้น สำนวนกรอตามชนบชนเดียวกับทำนองขึ้นต้น เพื่อสอดคล้องตามชนบการขึ้นต้นและลงจบเพลง สะท้อนเพลงต้นเพลงฉิ่งที่มีการรับร้องส่งร้องเดียวกันสำนวนเดียวกัน

อภิปรายผลการวิจัย

การถอดบทเรียนทางดุริยางคศิลป์ไทยใช้วิธีวิเคราะห์ตามหลักสังคีตลักษณะวิเคราะห์เพลงไทย เพื่อหาแนวทางการสร้างสรรค์เพลงแนวคิดเพลงบทเรียนพื้นฐาน แนวคิดการวิจัยเกิดจากความสนใจการต่อยอดความรู้ทางดนตรีไทยในบริบทการจัดการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ ตามที่ทราบกันว่าผู้สอนมีหน้าที่วิเคราะห์บริบทการเรียนการสอนเพื่อการออกแบบการสอน เช่น วิธีการสอน เทคนิคการสอน เป็นต้น⁹ โดยเทคนิคการสอนจากการสร้างทำนองฝึกหัดมีมาตั้งแต่สมัยครูล่วงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) คุณครูได้สังเคราะห์มือข่องไว้เพื่อการสอน เป็นการนำแก่นสาระของเพลงมาสอนเพื่อพัฒนาเฉพาะเรื่องเฉพาะส่วนของผู้เรียน เกิดเป็นแนวทางการฝึกหัดในรูปแบบใหม่¹⁰ เช่นเดียวกับงานวิจัยครั้งนี้ที่สังเคราะห์แนวทางตามหลักวิชาดุริยางคศิลป์ไทย

จากปัญหาและประสบการณ์ของผู้วิจัยพบว่า ข้อจำกัดด้านเวลาและธรรมชาติผู้เรียนส่งผลต่อการใช้เพลงฝึกหัดในการสอน การถอดบทเรียนจากต้นแบบเพลงฝึกหัดจะทำให้เข้าใจโครงสร้างและอัตลักษณ์เพลงไทยฝึกหัดแล้วนำไปปรับใช้ได้เหมาะสมกับทักษะของผู้เรียน จากผลการวิจัยชี้ให้เห็นว่า ลักษณะเพลงฝึกหัดขึ้นพื้นฐานคือ มีอัตราสองชั้นหรือชั้นเดียว สำนวนพื้นฐาน ไม่ยาก แต่ซับซ้อนบ้าง พัฒนาทักษะการจำด้วยสำนวนซ้ำวรรค ซ้ำประโยคภายในท่อนและระหว่างท่อน ทำนองใช้ครบทุกเสียง จังหวะซ้ำสลับเร็ว ทำนองและจังหวะมีระดับง่ายไปยาก ซึ่งเพลงฝึกหัดที่ดีควรส่งเสริมผู้เรียน 6 ด้าน ประกอบด้วย การฟังเสียง จังหวะ การบรรเลงเดี่ยวและรวมวง¹¹ ความไพเราะ ทำทาง¹² และส่งเสริมแรงบันดาลใจให้กับผู้เรียน¹³

เพลงประเภทเพลงฉิ่งที่นิยมใช้ฝึกคือ เพลงฉิ่งมูล่ง ชั้นเดียว เป็นเพลงฝึกหัดชั้นพัฒนา ประเภทเพลงไล่ข้อไล่มือ (Fingering Song) เพลงต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น ประเภทเพลงปรบไก่ เป็นเพลงฝึกหัดประเภทเพลงพื้นฐาน (Fundamental Song)¹⁴ เมื่อพิจารณาเพลงต้นเพลงฉิ่งพบว่ามีคุณสมบัติเป็นเพลงฝึกหัดสถานะเดียวกับเพลงฉิ่งมูล่ง เนื่องจากเพลงต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น มีที่มาจากเพลงประเภทเพลงฉิ่ง เกิดจากการนำเพลงฉิ่ง อัตราจังหวะสองชั้น จากเพลงเรื่องฉิ่งพระฉันท์เข้า จำนวน 2 ใน 4 ท่อน มาขยายออกเป็นสามชั้น บรรจุไว้ในเพลงต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น¹⁵ ซึ่งเพลงฉิ่งพระฉันท์เข้ามีความสำคัญต่อการพัฒนาฝีมือของนักดนตรีปี่พาทย์เช่นกัน¹⁶ ลีลาทำนองเพลงฉิ่งพระฉันท์เข้าไม่มีจังหวะหน้าทับกำกับ ทำนองวนเวียนสืบเนื่องอยู่ในเพลง¹⁷ ผู้วิจัยจึงมีทัศนะว่า ต้นกำเนิดของเพลงต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น มีลักษณะทำนองในทิศทางเดียวกับเพลงฉิ่งมูล่งชั้นเดียว คือ การวนเวียนสืบเนื่องในเพลง อีกทั้ง มีต้นกำเนิดจากเพลงฝึกหัดประเภทเพลงฉิ่ง ดังนั้น เพลงต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น มีความสัมพันธ์กับเพลงประเภทเพลงฉิ่งในฐานะเพลงฝึกหัด อย่างไรก็ตาม เพลงต้นเพลงฉิ่ง

10. พิชิต ชัยเสรี, "เทคนิคการสอนรูปแบบใหม่," สัมภาษณ์โดย ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ, 27 มกราคม 2563.

11. พิชิต ชัยเสรี, "หลักการฝึกหัดที่ดี," สัมภาษณ์โดย ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ, 27 มกราคม 2563.

12. ชำคม พรประสิทธิ์, "หลักการฝึกหัดที่ดี," สัมภาษณ์โดย ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ, 5 มกราคม 2563.

13. วงศ์สันต์ วสันตสุริย์, "หลักการฝึกหัดที่ดี," สัมภาษณ์โดย ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ, 6 มีนาคม 2563.

14. พิชิต ชัยเสรี, "เพลงฝึกหัดขึ้นพื้นฐาน," สัมภาษณ์โดย ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ, 27 มกราคม 2563.

15. ชำคม พรประสิทธิ์, "อัตลักษณ์เพลงฉิ่ง" (รายงานวิจัย กองทุนวิจัย ขงทุนราชดาภิเษกสมโภช, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546), 227.

16. นิพนธ์ กล้าล้อมจิตร, "การสืบทอดดนตรีไทยในตำบลบ้านปึก จังหวัดชลบุรี" (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2561), 110.

17. พิชิต ชัยเสรี, "สังคีตลักษณะวิเคราะห์" (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559), 38-40.

สามชั้น มีความซับซ้อนน้อยกว่า แต่ด้วยคุณสมบัติเพลงฝึกหัดทั้ง 2 เพลง จึงถือเป็นเพลงที่โบราณจารย์ใช้ในการถ่ายทอดมาจนปัจจุบัน โดยผู้เรียนจะเริ่มฝึกจากเพลงพื้นฐานแล้วต่อยอดด้วยเพลงไล่มือไล่ข้อ เพื่อพัฒนาทักษะการฟัง จังหวะและการบรรเลงของผู้เรียน¹⁸ ตามลำดับขั้นการถ่ายทอดและสืบทอด

หลักสัจจิตลักษณะวิเคราะห์ชี้ให้เห็นว่าเป็นเครื่องมือของผู้สอนในการถอดบทเรียนจากเพลงไทย มีเป้าหมายเพื่อประโยชน์ต่อการสอนที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ ผู้สอนจึงควรออกแบบการสอนผ่านวิธีการวิเคราะห์และสังเคราะห์¹⁹ ผลการวิเคราะห์เพลงทำให้เข้าใจแนวคิดการฝึกหัดด้วยการบรรเลงซ้ำ เช่น การซ้ำสำนวนเดิมทุกประการ การซ้ำแบบแปลทำนอง การซ้ำสำนวนบางส่วน การซ้ำภายในและระหว่างท่อน การซ้ำสำนวนด้วยการยืมเสียงลูกตกก่อนที่จะใช้ลูกตกนั้นในท่อนถัดไป การซ้ำเส้นแนวดำเนินทำนองแบบวิธียืมเสียงตลอดวรรคและแบบวิธียืมเสียงก่อนสลับเป็นวิธีอื่น การซ้ำด้วยการเรียงเสียงของโน้ตแบบเถาว์วลัย และแบบเรียงเสียงในวิธีใดวิธีหนึ่ง อีกทั้ง พบว่าการใช้ทำนองเก็บตลอดเพลง และการใช้เสียงลูกตกท่อนแรกเหมือนกับท่อนสุดท้ายของท่อน ปรากฏเหมือนกันทั้งสองเพลง ซึ่งการซ้ำลูกตกและการใช้กระสวนเก็บยังคงสะท้อนหลักการปฏิบัติซ้ำ ๆ จนเกิดความชำนาญ

ความแตกต่างของเพลงฝึกหัดทั้ง 2 เพลงพบว่า เพลงจึงมุล่ง ชั้นเดียว มีลักษณะเด่นด้านการซ้ำและความซับซ้อนของสำนวนและโน้ตมากกว่าเพลงต้นเพลงจึง สามชั้น ซึ่งเป็นไปตามแนวคิดขั้นพัฒนา อีกทั้งพบว่ามีอัตราจังหวะสามชั้นและชั้นเดียว อัตราจังหวะที่ต่างกันสะท้อนกระบวนการฝึกหัดจากง่ายไปยาก เพื่อสร้างรากฐานที่มั่นคงตามหลักดนตรีศึกษา เพราะส่วนสำคัญของการจัดการเรียนรู้ทักษะดนตรีไทย จำเป็นที่ผู้สอนและผู้เรียนต้องใช้ความคิด จิตใจ และการวิเคราะห์ไปพร้อม ๆ กัน จึงจะส่งผลดีต่อผู้เรียนทั้งด้านทักษะชีวิต การบรรเลง และทฤษฎีดนตรี²⁰ สอดคล้องตามขั้นตอนการถ่ายทอดทางดนตรีไทยเช่นกัน

อัตลักษณ์การซ้ำสำนวน ซ้ำโน้ต ซ้ำรูปแบบ ซ้ำกระสวน ซ้ำจังหวะ ซ้ำเส้นแนวดำเนินทำนอง ผู้วิจัยมีทัศนะว่า สอดคล้องกับหลักการฝึกหัดทักษะพื้นฐานของทุกศาสตร์สาขาวิชา กล่าวคือ การเน้นรากฐานที่มั่นคงควรเน้นผลที่จะเกิดกับผู้เรียน โดยผู้เรียนต้องหมั่นฝึกหัดปฏิบัติซ้ำ ๆ จนเกิดความชำนาญ²¹ การบรรเลงซ้ำจึงกลายเป็นกลวิธีที่แยบยลในการฝึกหัดทางดนตรี บางสำนวนมีการปรับโยกย้ายสลับกัน ซึ่งส่งเสริมให้ผู้เรียนฝึกสังเกต จดจำ และปฏิบัติตาม ส่งเสริมทักษะการบรรเลงผ่านสำนวนที่ลุ่มลึก อย่างไรก็ตาม ผู้สอนต้องคอยชี้แนะและอธิบายให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจ ดังนั้น การถอดบทเรียนและนำไปขยายความให้ผู้เรียนเข้าใจจะช่วยให้การถ่ายทอดสมบูรณ์ยิ่งขึ้น²²

กลุ่มผู้เรียนที่สนใจดนตรี แต่ความอดทนหรือศักยภาพทางดนตรีไม่มาก สมควรได้รับการถ่ายทอดจากผู้สอนที่เข้าใจแก่นสาระต้นแบบเพลงฝึกหัด เพื่อชี้แนะนำผู้เรียน การถอดบทเรียนจึงสำคัญต่อผู้สอนในบทบาทผู้ถ่ายทอดเชิงลึก ช่วยให้การเรียนการสอนเป็นไปในทิศทางที่ดีขึ้น²³ เป็นการศึกษาปรากฏการณ์จากเพลงฝึกหัด²⁴ ซึ่งนำไปใช้ในขั้นเตรียมการสอนได้จริง

18. พิชิต ชัยเสรี, "การใช้และประโยชน์ของเพลงฝึกหัด," สัมภาษณ์โดย ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ, 27 มกราคม 2563.

19. พิมพ์พันธ์ เดชะคุปต์ และ พเยาว์ ยินดีสุข, *ทักษะ 7C ของครู 4.0* (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560), 61-62.

20. ธมนวรรณ อยู่ดี, "กระบวนการจัดการเรียนการสอนดนตรีไทยสำหรับผู้สูงอายุในประเทศไทย กรณีศึกษา ศูนย์พัฒนาคุณภาพชีวิตผู้สูงอายุเทศบาลนครนนทบุรี" (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560), 50.

21. พิมพ์พันธ์ เดชะคุปต์ และ พเยาว์ ยินดีสุข, *ทักษะ 7C ของครู 4.0* (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560), 60.

22. อุทัย ศาสตรา, "กระบวนการเรียนการสอนเพื่อส่งเสริมความสามารถในการสร้างสรรค์ดนตรีไทยสำหรับนักเรียน ระดับมัธยมศึกษาตอนต้น : การถอดบทเรียนจากศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย)" (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาครุศาสตรดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560), 58.

23. อรุณา ทองลาว, "การถอดบทเรียนผลการดำเนินงานโครงการ 9 บวร ของมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ วิทยาเขตกำแพงแสน" (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557), 24-25.

24. พิชิต ชัยเสรี, "ความหมายการถอดบทเรียนทางดุริยางคศิลป์," สัมภาษณ์โดย ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ, 27 มกราคม 2563.

ประโยชน์จากเพลงชุดบทเรียนพื้นฐาน หากนำไปใช้กับผู้เรียนคาดว่าจะประโยชน์ต่อทั้งผู้เรียนและผู้อำนวยต่อผู้สอนได้ การถอดสาระสำคัญจากเพลงจึงมุ่งและเพลงต้นเพลงจึงไว้ในรูปแบบบทเพลงสามารถนำไปให้ผู้เรียนได้ทดลองฝึกหัดได้ หากแต่ต้องนำไปใช้ให้เหมาะสมกับกลุ่มผู้เรียนที่มีปัญหาเพื่อแก้ไขปัญหาให้เกิดความชัดเจนมากขึ้น การนำไปใช้ต้องใช้อย่างเป็นระเบียบและมีวิธีการที่เหมาะสม²⁵ อย่างไรก็ตาม บทเพลงจัดเป็นนวัตกรรมที่ผู้สอนเป็นผู้สร้างสรรค์ อาจจะเป็นในรูปแบบชุดฝึกหรือวิธีการใหม่ ๆ²⁶ ซึ่งจัดเป็นสื่อการสอนที่ใช้ในการเรียนรู้ดนตรีได้เช่นกัน

จากการอภิปราย ล้วนเป็นแก่นสาระที่เกิดจากการถอดบทเรียนเพื่อหาแนวทางการสร้างสรรค์เพลงชุดบทเรียนพื้นฐาน ตามหลักดุริยางคศิลป์ไทย ดนตรีศึกษา หลักสูตรและการสอน เป็นการถอดบทเรียนจากเพลงฝึกหัดที่เป็นต้นแบบตามชนบ เพื่อนำไปประยุกต์ใช้ในการสอนและต่อยอดเป็นผลงานทางดุริยางคศิลป์ไทยได้เช่นกัน ผลการถอดบทเรียนครั้งนี้สะท้อนให้เห็นว่าบทเพลงนับเป็นนวัตกรรมหนึ่งทางดนตรีและการศึกษาซึ่งเชื่อมโยงกับคำว่า ทำนองเพลงฝึกหัด โดยหวังว่าในอนาคต ผู้วิจัยจะทำการต่อยอดจนสำเร็จเป็นผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์ไทยและสามารถนำไปใช้เป็นนวัตกรรมเพลงฝึกหัดพื้นฐานสำหรับผู้เรียนดนตรีไทยชั้นพื้นฐานผ่านกระบวนการวิจัยด้านหลักสูตรและการสอนต่อไป

ข้อเสนอแนะ

การถอดบทเรียนในมิติอื่น ๆ สามารถกำหนดการวิเคราะห์เฉพาะมิติได้ เช่น บันไดเสียง การย้ายทางการประสานเสียง เป็นต้น หรือสามารถทำการวิจัยว่าด้วยเรื่อง เพลงในประเภทเดียวกัน เช่น เพลงฉิ่งตริง เพลงฉิ่งซ่างประสานงา เป็นต้น หรือเพลงในดับต้นเพลงฉิ่ง ขณะเดียวกัน สามารถศึกษาต้นแบบในมิติดนตรีที่น่าสนใจได้ เช่น การถอดบทเรียนจากต้นแบบการบรรเลง ต้นแบบการสร้างเครื่องดนตรี ต้นแบบการปรับปรุง ต้นแบบการขับร้อง ต้นแบบศิลปิน ต้นแบบการสอนดนตรีไทย ต้นแบบจัดชมรม ต้นแบบการจัดการวงดนตรีไทยในสถานศึกษา เป็นต้น โดยผลจากการวิจัยตามแนวคิดการถอดบทเรียนสามารถศึกษาผ่านงานวิจัยทั้งเชิงคุณภาพ เชิงปริมาณ หรือเชิงผสมผสานได้เช่นกัน

กิตติกรรมประกาศ

บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัย เรื่อง การถอดบทเรียนโดยใช้หลักสังคีตลักษณะวิเคราะห์กรณีศึกษาประเภทเพลงฉิ่ง เพื่อหาแนวทางการสร้างสรรค์เพลงบทเรียนพื้นฐานประเภทเครื่องสาย ซึ่งได้รับทุนสนับสนุนการวิจัย งบประมาณเงินรายได้ โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปทุมวัน สัญญาทุนเลขที่ 187/2562 ปีงบประมาณ 2562

งานวิจัยนี้เป็นโครงการวิจัยที่เข้าข่ายยกเว้น (Research with Exemption from SWUEC) วันที่ยื่นยัน 21 พฤษภาคม พ.ศ. 2562 ยืนยันโดย คณะกรรมการจริยธรรมสำหรับพิจารณาโครงการวิจัยที่ทำในมนุษย์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ รหัสโครงการวิจัย SWUEC-062/2562X

25. ชำคม พรประสิทธิ์, "ประโยชน์ของการถอดบทเรียนทางดุริยางคศิลป์ไทย," สัมภาษณ์โดย ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ, 5 มกราคม 2563.

26. วงศ์สันต์ วสันตสุริย์, "ประโยชน์ของการถอดบทเรียนทางดุริยางคศิลป์ไทย," สัมภาษณ์โดย ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ, 6 มีนาคม 2563.

บรรณานุกรม

ข้าคม พรประสิทธิ์. "อัตลักษณ์เพลงฉิ่ง." รายงานวิจัย กองทุนรัชดาภิเษกสมโภช, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

_____. "ประโยชน์ของการถอดบทเรียนทางดุริยางคศิลป์ไทย." สัมภาษณ์โดย ญัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ. 5 มกราคม 2563.

_____. "หลักการฝึกหัดที่ดี." สัมภาษณ์โดย ญัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ. 5 มกราคม 2563.

คณะศิลปกรรมศาสตร์. เอกสารประกอบการสอน 3500111 ศิลปกรรมปริทรรศน์ INTRODUCTION TO FINE AND APPLIED ARTS. คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ม.ป.ป.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. ดนตรีศึกษา : หลักการและสาระสำคัญ. พิมพ์ครั้งที่ 10. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2561.

ธมนวรรณ อยู่ดี. "กระบวนการจัดการเรียนการสอนดนตรีไทยสำหรับผู้สูงอายุในประเทศไทย กรณีศึกษา ศูนย์พัฒนาคุณภาพชีวิตผู้สูงอายุ เทศบาลนครนนทบุรี." วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560.

นิพนธ์ กล้ากล่อมจิตร. "การสืบทอดดนตรีไทยในตำบลบ้านปึก จังหวัดชลบุรี." วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2561.

พิมพ์พันธ์ เดชะคุปต์ และ เพียว ยินดีสุข. ทักษะ 7C ของครู 4.0. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560.

พิชิต ชัยเสรี. การประพันธ์เพลงไทย. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.

_____. สังคีตลักษณ์วิเคราะห์. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.

_____. "การใช้และประโยชน์ของเพลงฝึกหัด." สัมภาษณ์โดย ญัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ. 27 มกราคม 2563.

_____. "ความหมายการถอดบทเรียนทางดุริยางคศิลป์." สัมภาษณ์โดย ญัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ. 27 มกราคม 2563.

_____. "เทคนิคการสอนรูปแบบใหม่." สัมภาษณ์โดย ญัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ. 27 มกราคม 2563.

_____. "เพลงฝึกหัดขั้นพื้นฐาน." สัมภาษณ์โดย ญัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ. 27 มกราคม 2563.

_____. "หลักการฝึกหัดที่ดี." สัมภาษณ์โดย ญัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ. 27 มกราคม 2563.

วงศ์วสันต์ วสันตสุริย์. "ประโยชน์ของการถอดบทเรียนทางดุริยางคศิลป์ไทย." สัมภาษณ์โดย ญัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ. 6 มีนาคม 2563.

_____. "หลักการฝึกหัดที่ดี." สัมภาษณ์โดย ญัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ. 6 มีนาคม 2563.

วิจารณ์ พานิช. การสร้างการเรียนรู้สู่ศตวรรษที่ 21. กรุงเทพฯ : ส.เจริญการพิมพ์, 2556.

อโรชา ทองลาว. "การถอดบทเรียนผลการดำเนินงานโครงการ 9 บวร ของมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ วิทยาเขตกำแพงแสน." วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557.

อุทัย ศาสตรา. "กระบวนการเรียนการสอนเพื่อส่งเสริมความสามารถในการสร้างสรรค์ดนตรีไทยสำหรับนักเรียน ระดับมัธยมศึกษาตอนต้น : การถอดบทเรียนจากศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย)." วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาครุศาสตรดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560.

การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงรองเง้งสำหรับวงอองชอมเปิล THE ARRANGEMENT OF RONG NGENG SONGS FOR THE ENSEMBLE

อัศววัฒน์ สิงห์ชู* AKKARAWAT SINGCHOO*

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบทเพลงรองเง้งของคณะสวนกุหลาบ จังหวัดกระบี่ และเพื่อเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงรองเง้งสำหรับวงอองชอมเปิล การวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงรองเง้งสำหรับวงอองชอมเปิล มีจำนวน 7 เพลง คือ สะปะอิตู เลฮังกังกง นูหรงบูเต๊ะ เจ๊ะหม้าหมาด ซำมาริซาลาซุสวนกุ และปาหริฎเกิต การวิเคราะห์ในการเรียบเรียงเสียงประสานทางดนตรีนั้น มีกรอบแนวคิด 4 ประเด็นคือ การออกแบบสังคีตลักษณ์ การเพิ่มเติมแนวทำนองใหม่ในบางตอน การเพิ่มเติมลีลาจังหวะ และการสร้างบทบาทในการทำหน้าที่ของเครื่องดนตรีในแต่ละชนิดให้เกิดความสมดุล เครื่องดนตรีที่ใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงรองเง้งสำหรับวงอองชอมเปิลมีทั้งหมด 10 ชิ้น ได้แก่ 1) ไวโอลิน 2) ทรัมเป็ต 3) อัลโตแซกโซโฟน 4) เทเนอร์แซกโซโฟน 5) บาริโตนแซกโซโฟน 6) เปียโน 7) เบส 8) กลองร่ำมะนาเล็ก 9) กลองร่ำมะนาใหญ่ และ 10) ข้อง

ผลการวิจัยนี้ก่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่เชิงมิติสัมพันธ์ในทางสังคมดนตรี รวมถึงเป็นแนวทางการผสมผสานกับศาสตร์ด้านทฤษฎีตะวันตก ซึ่งสามารถนำไปสร้างสรรค์ดนตรีพื้นบ้านไทยในอนาคต

คำสำคัญ : บทเพลงรองเง้ง/ การเรียบเรียงเสียงประสาน/ วงอองชอมเปิล

*ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต, akkarawatsingchoo@gmail.com

*Assistant Professor, Faculty of Education, Phuket Rajabhat University, akkarawatsingchoo@gmail.com

Abstract

The objectives of this research were to study the Rong Ngeng songs of the Suan Kawee Band in Krabi Province and the arrangement of the Rong Ngeng songs for ensembles. There were seven arrangements of Rong Ngeng songs for ensembles that were analyzed: Sapa Etu, Lay Hung Gung Gong, Burong Buteh Jeh, Mamad, Zama Rizam, Lagu Suan Kawee, and Pahari Phuket. The four major themes were: form design, adding new melodies, adding new rhythms, and arranging the roles of each musical instrument to achieve balance in ensembles. The ten musical instruments in the arrangement of the Rong Ngeng song compositions were: 1) violin, 2) trumpet, 3) alto saxophone, 4) tenor saxophone, 5) baritone saxophone, 6) piano, 7) bass, 8) small ramada drum, 9) big rammana drum, and 10) gong.

The research results provide guidelines for creating new dimensions of knowledge for musical society and they provide direction on how to integrate western theories of music in creating new local Thai folk songs in the future.

Keywords: Rong Ngeng Songs/ Arrangement/ Ensemble

บทนำ

ดนตรีทุกประเภท ล้วนแล้วแต่เป็นดนตรีที่มีคุณประโยชน์ และบ่งบอกถึงวัฒนธรรม ศาสนาได้เป็นอย่างดี วัฒนธรรมทางด้านดนตรีของแต่ละท้องถิ่นที่มีเอกลักษณ์ที่แตกต่างกัน สิ่งเหล่านี้เกิดจากภูมิปัญญาที่สืบทอดกันมาจากรุ่นสู่รุ่น บทเพลงในแต่ละยุคสมัยเป็นสิ่งที่สะท้อนภาพวิถีชีวิตของผู้คนในแต่ละช่วงเวลา ศิลปินใช้บทเพลงเป็นเครื่องมือในการจดบันทึกทางสังคม และความเปลี่ยนแปลงของประวัติศาสตร์ทางสังคม

ร้องเง็้งเป็นการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ที่มีประวัติความเป็นมายาวนาน ทั้งเป็นการแสดงที่มีลักษณะการผสมผสานทางวัฒนธรรม ด้วยร้องเง็้งมีวิวัฒนาการมาจากการเต้นรำพื้นเมืองของสเปนหรือโปรตุเกส ซึ่งนำมาแสดงในแหลมมลายูเมื่อคราวที่ได้ติดต่อทางการค้า ต่อมาชาวมลายูพื้นเมืองได้ดัดแปลงเป็นการแสดงที่เรียกว่าร้องเง็้ง ดังเช่นเพลงร้องเง็้งฝั่งอันดามัน เป็นการแสดงท้องถิ่นภาคใต้ของไทยมีทั้งในบริเวณ 3 จังหวัดชายแดนตอนล่าง คือ ปัตตานี ยะลา นราธิวาส และแถบชายฝั่งทะเลตะวันตก ทางจังหวัดสตูล ตรัง กระบี่ พังงา และภูเก็ต มีเค้าความเป็นมาจากศิลปะยุโรป¹ แล้วผสมผสานกับวัฒนธรรมอาหรับ ชาวมลายู และไทย ตามหลักการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม ร้องเง็้งจึงเป็นตัวเชื่อมประสานระหว่างวัฒนธรรมโลกตะวันตกและตะวันออกเข้าด้วยกัน ร้องเง็้งฝั่งอันดามันมีจุดศูนย์กลางอยู่ที่เกาะลันตา จังหวัดกระบี่ ได้รับอิทธิพลมาจากมลายูเช่นเดียวกัน โดยผ่านทางกลุ่มชาวเลและไทยมุสลิม ร้องเง็้งเป็นการแสดงทางศิลปะแบบชาวบ้านที่เรียบง่าย แตกต่างจากร้องเง็้งฝั่งอ่าวไทยที่ได้รับอิทธิพลจากราชสำนัก ร้องเง็้งฝั่งอันดามันยังคงรักษารูปแบบดั้งเดิม คือมีการบรรเลงดนตรี ร่ายรำประกอบขับร้องเป็นเพลงป็นตอนอยู่

สืบเนื่องในปัจจุบันพอเพลงแม่เพลงในจังหวัดกระบี่ ไม่ได้ถ่ายทอดบทเพลงร้องเง็้งให้ชนรุ่นหลังมากนัก บวกกับชนรุ่นหลังไม่ได้เห็นถึงความสำคัญ และไม่ค่อยรู้จักบทเพลงประเภทนี้เท่าที่ควร ผู้วิจัยได้เล็งเห็นถึงความสำคัญที่จะพัฒนาศักยภาพการต่อยอดวัฒนธรรม รวมถึงการสร้างมูลค่าทางวัฒนธรรม โดยใช้แนวคิดดนตรีตะวันตกมาผสมผสานกับดนตรีพื้นบ้าน เพื่อจะได้เข้าถึงชนรุ่นหลังรวมถึงชาวต่างชาติได้ง่ายขึ้นอย่างเป็นรูปธรรม และเนื่องด้วยร้องเง็้งคณะสวนกวี จังหวัดกระบี่เป็นคณะของคนรุ่นใหม่ที่เข้ามามีส่วนร่วมกับการคนรุ่นเก่า ที่สนใจในการสืบทอดศิลปวัฒนธรรมการแสดงดนตรีร้องเง็้งไม่ให้สูญหายจากจังหวัดกระบี่ ผู้วิจัยมีความเห็นว่าผลงานและบทเพลงร้องเง็้งของคณะสวนกวีมีความสำคัญ ในฐานะที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรม จึงสนใจที่จะศึกษาและพัฒนาเพื่อเป็นการบันทึกหลักฐานและส่งเสริมดนตรีพื้นบ้านในฐานะที่เป็นศิลปวัฒนธรรมของชาติสืบไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาบทเพลงร้องเง็้งของคณะสวนกวี จังหวัดกระบี่
2. เพื่อเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงร้องเง็้งสำหรับวงออร์แกน

1. กลิ่น คงเหมือนเพชร, การวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านร้องเง็้งและเพลงตันหยก (กระบี่: กระบี่การพิมพ์, 2538), 7-9.

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ด้านวิชาการ

บูรณาการกับการเรียนการสอนวิชาดนตรีท้องถิ่น วิชาสังคมศึกษา และวิชาศิลปะและการวิเคราะห์ ผู้เรียนได้แนวคิดในการเรียบเรียงทางดนตรี รวมถึงวิธีการวิเคราะห์และสังเคราะห์ในการศึกษาดนตรีร่วมสมัยอย่างเป็นรูปธรรม

2. ด้านเศรษฐกิจ

ส่งเสริมการท่องเที่ยวโดยการสร้างรายได้จากการแสดงดนตรีร้องเงี้ยวในรูปแบบใหม่ในลักษณะดนตรีร่วมสมัยโดยการผสมผสานดนตรีพื้นบ้านกับดนตรีตะวันตก สามารถนำไปแสดงตามสถานบันเทิงต่าง ๆ เช่น โรงแรม ร้านอาหาร สถานบันเทิงที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม เป็นต้น

3. ด้านสังคมและชุมชน

ก่อให้เกิดวงดนตรีร้องเงี้ยวในรูปแบบใหม่ที่เรียกว่า ดนตรีร่วมสมัยในรูปแบบวงออร์เคสตราซึ่งไม่เคยปรากฏในท้องถิ่นมาก่อน เป็นการต่อยอดทางศิลปวัฒนธรรมรวมถึงการอนุรักษ์ที่เข้าถึงเยาวชนในท้องถิ่นและสังคมได้ดียิ่งขึ้น และเกิดการเรียนรู้วิธีการสร้างวงดนตรีร่วมสมัยภายในชุมชนและสังคมต่อไป

ขอบเขตของโครงการวิจัย

งานวิจัยนี้เป็นการศึกษาข้อมูลบทเพลงร้องเงี้ยวของคณะสวนกุหลาบ จังหวัดกระบี่ โดยคัดเลือกบทเพลงร้องเงี้ยว จำนวน 7 เพลง เพื่อนำมาเรียบเรียงเสียงประสานเป็นดนตรีร่วมสมัยในรูปแบบวงออร์เคสตรา ใช้ผู้บรรเลง 10 คน โดยผู้วิจัยเลือกกลุ่มผู้บรรเลงตามความเหมาะสมของบทเพลง โดยมีรายชื่อเพลง ดังนี้ สะปะอิตู เลี้ยงกังกง บุษรงบูเต๊ะ เจ๊ะหม้าหมาด ซามาริซ่า ลาฆูสวนกุและปาหริฎเก็ด

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยศึกษาบทเพลงร้องเงี้ยวของคณะสวนกุหลาบ จังหวัดกระบี่ เริ่มต้นการใช้แบบสัมภาษณ์ (Structured Interview) เพื่อการวิเคราะห์แนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสานของบทเพลงร้องเงี้ยวสำหรับวงออร์เคสตรา และใช้วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล ในการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยเก็บรวบรวมค้นคว้าข้อมูลต่าง ๆ จากเอกสาร ตำรา สิ่งพิมพ์ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และข้อมูลจากภาคสนาม ตามขั้นตอนต่อไปนี้

1. ข้อมูลเอกสาร ตำรา สิ่งพิมพ์ งานวิจัย ที่เกี่ยวข้องกับองค์ความรู้ในการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงร้องเงี้ยวสำหรับวงออร์เคสตรา ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากหอสมุดต่าง ๆ รวมไปถึงฐานข้อมูลงานวิจัยในอินเทอร์เน็ต

2. ข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยเก็บข้อมูลจากศิลปินร้องเงี้ยวคณะสวนกุหลาบ และนักวิชาการด้านดนตรีสากล โดยใช้วิธีการสัมภาษณ์

3. การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงร้องเงี้ยวสำหรับวงออร์เคสตรา มีขั้นตอนดังนี้

3.1 นำข้อมูลจากการสัมภาษณ์และบันทึกเสียงบทเพลงร้องเงี้ยวของคณะสวนกุหลาบไปศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล

3.2 คัดเลือกบทเพลงร้องเงี้ยวเพื่อใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงออร์เคสตราจำนวน 7 เพลง ได้แก่ 1. เพลงสะปะอิตู 2. เพลงเลี้ยงกังกง 3. เพลงบุษรงบูเต๊ะ 4. เพลงเจ๊ะหม้าหมาด 5. เพลงซามาริซ่า 6. เพลงลาฆูสวนกุ 7. เพลงปาหริฎเก็ด

3.3 นำบทเพลงรองเง็งมาบันทึกเป็นโน้ตสากล

3.4 ศึกษาวิธีการเล่นเพลงรองเง็ง

3.5 ศึกษาการบรรเลงในรูปแบบวงของซอมเบิลในแบบตะวันตก

3.6 ศึกษาวิธีการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงของซอมเบิล

3.7 ทำการวิเคราะห์บทเพลง เพลงรองเง็งต้นฉบับ และนำมาเรียบเรียงเสียงประสานใน
รูปแบบวงของซอมเบิล

3.8 วิเคราะห์แนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงของซอมเบิล

3.9 นำผลการเรียบเรียงเสียงประสานในสำหรับวงของซอมเบิล ให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความ
ถูกต้อง เพื่อจะได้นำมาปรับปรุงบทเพลงให้เกิดความสมบูรณ์

3.10. ผู้วิจัยนำผลการวิจัยที่ได้ทั้งหมดมาสรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

ในบทความนี้ผู้วิจัยขอเสนอเพลง สะปะอีตู เป็นบทเพลงตัวอย่างในการเรียบเรียงเสียงประสาน
บทเพลงรองเง็งในรูปแบบวงของซอมเบิลดังนี้

อธิบายเกี่ยวกับทำนองเดิมเพลงสะปะอีตู

สะปะอีตูเป็นภาษาของชาวเลอุรักลาไวส์ แปลว่าใครคนนั้นที่นั่งอยู่ จากแนวทำนองเดิมเพลงสะปะอีตู
ซึ่งมีการเล่นซ้ำทั้งหมด 5 รอบ เมื่อนำทำนองมาบันทึกเป็นโน้ตสากล มีความยาวทั้งสิ้น 17 ห้องเพลง ใน
บันไดเสียงจีเมเจอร์ (G Major Scale) มีอัตราจังหวะแบบ 4/4 ส่วนในห้อง ที่ 9 และ 16 อยู่ในอัตราจังหวะ
2/4 ดังนี้

สะปะอีตู

♩ = 96

Violin

A

5

B

10

14

3

3

1.

2.

ตัวอย่างที่ 1 แสดงแนวทำนองหลัก เพลงสะปะอีตู
ที่มา : อัครวัฒน์ สิงห์ชู

อธิบายแนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงออร์เคสตราในบทเพลงสะปะอีตู

จากต้นฉบับเดิม เพลงสะปะอีตู เป็นเพลงที่มี 2 ตอน คือตอน A และตอน B ดังตัวอย่างที่ 1 ผู้วิจัยได้มีแนวคิดในการขยายเพลงให้มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น โดยเพิ่มเติมในแต่ละส่วนดังโครงสร้างสังคีตลักษณ์เพลงสะปะอีตู 3 ส่วนดังนี้

1. การเพิ่มตอนนำ (Introduction)
2. การเพิ่มทำนองหลัก (Melody) ในตอน C
3. การเพิ่มตอนลงท้าย (Ending)

ในการเรียบเรียงเสียงประสาน ได้จัดลักษณะโครงสร้างสังคีตลักษณ์ประกอบไปด้วย ตอนนำ A1 A2 A3 B1 B2 ตอนลงท้าย ผู้วิจัยจะเลือกตอนที่สำคัญและโดดเด่นมาเป็นตัวอย่าง ได้แก่ ตอนนำ ตอน A1 ตอน B1 ตอน A2 ตอน C และตอนลงท้าย ดังต่อไปนี้

หน้าที่ของเครื่องดนตรีช่วงตอนนำ (Introduction) มีดังนี้

การเพิ่มตอนนำ เนื่องด้วยบทเพลงรองเงื่อนนั้นตามต้นฉบับเดิมไม่มีตอนนำ ผู้วิจัยได้มีแนวคิดในการประพันธ์ท่อนตอนนำจำนวน 4 ห้องเพลง เพื่อให้บทเพลงมีความสมบูรณ์ และมีความน่าสนใจยิ่งขึ้น โดยทริ้มเปิดมีบทบาทเป็นแนวทำนองที่เป็นฉากหลัง (Melody) อัลโตแซกโซโฟนมีบทบาทเป็นแนวประสานที่ 1 (Harmonic Background) เทเนอร์แซกโซโฟนทำหน้าที่เป็นแนว (Melodic Background) บาริโตนแซกโซโฟน ทำหน้าที่เป็นแนวประสานที่ 1 (Harmonic Background) เปียโนทำหน้าที่ดำเนินทำนองที่เป็นฉากหลัง (Melodic Background) และการเคลื่อนที่ของคอร์ด (Chord Progression) เบสทำหน้าที่ในการบรรเลงรูปแบบโครงสร้างของการเคลื่อนที่ของคอร์ด (Chord Progression) ซึ่งอยู่บนพื้นฐานของแนวทำนองที่มีรูปแบบจังหวะที่มีความสัมพันธ์กับจังหวะกลองรำมะนา รำมะนาเล็กทำหน้าที่ให้จังหวะ และคอยควบคุมจังหวะ อัตราความเร็วโน้ตตัวดำเท่ากับ 96 บรรเลงในช่วงจังหวะที่ 1 และ 3 ซึ่งเป็นจังหวะหนัก รำมะนาใหญ่ทำหน้าที่ให้จังหวะ และคอยควบคุมจังหวะ อัตราความเร็วโน้ตตัวดำ เท่ากับ 96 บรรเลงในช่วงจังหวะที่ 1 และ 3 ซึ่งเป็นจังหวะหนักส่วน ไวโอลิน และฆ้อง ไม่มีบทบาทในท่อนนี้ ดังตัวอย่างที่ 2

ตัวอย่างที่ 2 แสดงโน้ตเพลงสะปะอีตูในช่วงตอนนำ
ที่มา : อัครวัฒน์ สิงห์ชู

หน้าที่ของเครื่องดนตรีในช่วงตอน A1 มีดังนี้

ในตอนนี้ผู้วิจัยต้องการให้บทเพลงมีอารมณ์เข้มข้น ไวโอลินมีบทบาทดำเนินทำนองหลักในบันไดเสียง G เมเจอร์ใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4/4 เทเนอร์แซกโซโฟนทำหน้าที่เป็นแนวทำนอง ที่เป็นฉากหลัง บาริโตนแซกโซโฟนทำหน้าที่เป็นแนวประสานที่ 1 เปียโนทำหน้าที่ ในรูปแบบสนับสนุน การเคลื่อนที่ของคอร์ดที่สัมพันธ์กับแนวทำนอง เบสทำหน้าที่การบรรเลง รูปแบบโครงสร้างการเคลื่อนที่ของคอร์ด รูปแบบกระสวนจังหวะที่ใช้มีความสัมพันธ์กับจังหวะกลองร่ามะนา ร่ามะนาเล็กใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4/4 ใช้อัตราความเร็วโน้ตตัวดำเท่ากับ 96 การบรรเลงใช้โน้ตตัวดำเป็นหลักในช่วงจังหวะ ที่ 1 2 3 และ 4 บรรเลงในลักษณะกระสวนจังหวะเบาที่ขัดกับร่ามะนาใหญ่ในช่วงจังหวะ 2/4 ร่ามะนาใหญ่ใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4/4 ใช้อัตราความเร็ว โน้ตตัวดำเท่ากับ 96 การบรรเลงใช้ โน้ตตัวดำเป็นหลัก ในช่วงจังหวะที่ 1 2 3 และ 4 บรรเลงในลักษณะกระสวนจังหวะหนัก ส่วนทรมเป็ต อัลโตแซกโซโฟน และ ฆ้องไม่มีบทบาทในตอนนี้ ดังตัวอย่างที่ 3

The musical score for Figure 3 displays the first four measures of section A1. It features ten staves: Violin, Trumpet in Bb, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Baritone Saxophone, Piano, Electric Bass, Rummana Leg, Rummana Yai, and Gong. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'f'. The Piano part includes chord symbols: G, D, F#o, and G. The Rummana Leg and Rummana Yai parts are marked with 'mf'.

ตัวอย่างที่ 3 แสดงโน้ตเพลงสะปะฮิดูในตอน A1
ที่มา : อัครวัฒน์ สิงห์ชู

หน้าที่ของเครื่องดนตรีในช่วงตอน B1 มีดังนี้

ไวโอลินมีบทบาทดำเนินทำนองหลัก ทรมเป็ตมีบทบาทเป็นทำนองในท้องเพลงที่ 13 และมีบทบาทเป็นทำนองที่บรรเลงพร้อมกับไวโอลิน ในท้องเพลงที่ 14-17 อัลโตแซกโซโฟน มีบทบาทเป็นแนวประสานที่ 1 เปียโนทำหน้าที่บรรเลงในรูปแบบแนวสนับสนุน และแนวทำนอง เบสทำหน้าที่บรรเลงรูปแบบโครงสร้างการเคลื่อนที่ของคอร์ด ซึ่งอยู่บนพื้นฐานของแนวทำนองที่มีรูปแบบจังหวะสัมพันธ์กับจังหวะกลองร่ามะนา

ร่ำมะนาเล็กบรรเลงในลักษณะกระสวนจิ้งหะเบาที่ขัดกับร่ำมะนาใหญ่ ร่ำมะนาใหญ่บรรเลงในลักษณะกระสวนจิ้งหะหนัก ข้องบรรเลงในลักษณะกระสวนจิ้งหะหนักใช้นิตตัวขาวเป็นหลัก ในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 3 ส่วนเทนเนอร์แซกโซโฟนและบาริโตนแซกโซโฟนไม่มีบทบาทในตอนนี ดังตัวอย่างที่ 4

ตัวอย่างที่ 4 แสดงโน้ตเพลงสะปะฮิดูในตอน B1
ที่มา : อัครวัฒน์ สิงห์ชู

หน้าที่ของเครื่องดนตรีในช่วงตอน A2 มีดังนี้

ในท่อนนี้มีการลดอัตราความเร็วลงเป็นโน้ตตัวดำเท่ากับ 66 จากโน้ตตัวดำเท่ากับ 96 เพื่อต้องการเปลี่ยนอารมณ์เพลง ให้มีความรู้สึกผ่อนคลาย อ่อนหวาน ไวโอลินมีบทบาทดำเนินทำนองหลัก เทเนอร์แซกโซโฟนทำหน้าที่แนวทำนองที่เป็นฉากหลัง บาริโตนแซกโซโฟนทำหน้าที่เป็นแนวประสานที่ 1 เปียโนทำหน้าที่บรรเลงในรูปแบบสนั่นสนุน และเล่นเป็นคอร์ด ในลักษณะโน้ตตัวขาวในท้องเพลงที่ 21-24 เบสทำหน้าที่การบรรเลงรูปแบบโครงสร้างการเคลื่อนที่ของคอร์ด ซึ่งอยู่บนพื้นฐานของแนวทำนองที่มีรูปแบบจังหวะโดยมีความสัมพันธ์ กับจังหวะกลองร่ำมะนา ร่ำมะนาเล็กบรรเลงในลักษณะกระสวนจิ้งหะเบาที่ขัดกับร่ำมะนาใหญ่ ดังตัวอย่าง ร่ำมะนาใหญ่บรรเลงในลักษณะเน้นกระสวนจิ้งหะหนักเป็นส่วนใหญ่ ข้องบรรเลงในลักษณะกระสวนจิ้งหะหนักใช้นิตตัวขาวเป็นหลักในจังหวะที่ 1 ส่วนทรมเป็ตและอัลโตแซกโซโฟนไม่มีบทบาทในตอนนี ดังตัวอย่างที่ 5

The musical score is for a piece in A2 section. It features a variety of instruments including Violin, Trumpet in Bb, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Baritone Saxophone, Piano, Electric Bass, Rummata Leg, Rummata Yai, and Gong. The score includes tempo markings (rit., = 66) and a section marker [A2]. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is written for a full band and includes traditional Thai instruments (Rummata Leg, Rummata Yai, Gong).

ตัวอย่างที่ 5 แสดงโน้ตเพลงสะปะฮิดูในตอน A2
ที่มา : อัครวัฒน์ สิงห์ชู

หน้าที่ของเครื่องดนตรีในช่วงตอน C มีดังนี้

ท่อน C เป็นท่อนที่ประพันธ์ทำนองขึ้นมาใหม่ มีจำนวน 17 ห้องเพลง จุดเด่นคือมีการใช้อัตราความเร็วโน้ตตัวดำเท่ากับ 120 เพื่อต้องการเปลี่ยนอารมณ์เพลงให้มีความสุขสนุกสนานร่าเริงและมีการเปลี่ยนบันไดเสียงเป็น D เมเจอร์ในห้องเพลงที่ 53 และกลับเข้าสู่บันไดเสียง G เมเจอร์ตามปกติ ไวโอลินทำหน้าที่ดำเนินทำนองหลัก ทรัมเปตทำหน้าที่ดำเนินทำนองไปพร้อมกับไวโอลิน อัลโตแซกโซโฟน มีบทบาทเป็นแนวประสานที่ 1 เทเนอร์แซกโซโฟนทำหน้าที่เป็นฉากหลังที่เป็นแนวประสาน บาร์ริทอนแซกโซโฟนทำหน้าที่เป็นฉากหลังที่เป็นแนวประสาน เปียโนทำหน้าที่บรรเลงในรูปแบบสนับสนุนและแนวทำนองที่เป็นฉากหลังเบส ทำหน้าที่การบรรเลงรูปแบบโครงสร้างการเคลื่อนที่ของคอร์ด ซึ่งอยู่บนพื้นฐานของแนวทำนองที่มีรูปแบบจังหวะ โดยมีความสัมพันธ์กับจังหวะกลองรำมะนา รำมะนาเล็กใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4/4 มีการใช้อัตราความเร็วโน้ตตัวดำเท่ากับ 120 เพื่อต้องการเปลี่ยนอารมณ์เพลงให้มีความสุขสนุกสนานขึ้น บรรเลงในลักษณะกระสวนจังหวะเบาที่ขัดกับรำมะนาใหญ่ รำมะนาใหญ่ใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4/4 มีการใช้อัตราความเร็วโน้ตตัวดำเท่ากับ 120 เพื่อต้องการเปลี่ยนอารมณ์เพลงให้มีความสุขสนุกสนานขึ้น บรรเลงในลักษณะกระสวนจังหวะหนัก ข้องบรรเลงในลักษณะกระสวนจังหวะหนักใช้โน้ตตัวขาวเป็นหลัก ในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 3 ดังตัวอย่างที่ 6

ตัวอย่างที่ 6 แสดงโน้ตเพลงสะปะอิตูในตอน C
ที่มา : อัครวัฒน์ สิงห์ชู

หน้าที่ของเครื่องดนตรีในช่วงตอนลงท้าย (Ending) มีดังนี้

ตอนลงท้ายมีจำนวน 7 ห้องเพลง ไวโอลินทำหน้าที่ดำเนินทำนองหลักร่วมกับทรมเปิดใช้เครื่องหมาย Rit. เพื่อให้จังหวะค่อยๆ ช้าลง และจบอย่างสมบูรณ์ ทรมเปิดทำหน้าที่ดำเนินทำนองหลักอัลโตแซกโซโฟนทำหน้าที่ดำเนินทำนองแนวประสานที่ 1 เทเนอร์แซกโซโฟนทำหน้าที่เป็นฉากหลังที่เป็นแนวทำนอง บาริโตนแซกโซโฟนทำหน้าที่เป็นฉากหลังที่เป็นแนวประสาน เปียโนทำหน้าที่เคลื่อนคอร์ด ตามแนวทำนองหลัก เบสทำหน้าที่การบรรเลงรูปแบบโครงสร้างการเคลื่อนที่ของคอร์ด ตามแนวทำนองหลัก รำมะนาเล็กบรรเลงในลักษณะกระสวนจังหวะเป็นลักษณะโน้ตตัวดำพร้อมกับแนวทำนองหลักเช่นเดียวกันดังตัวอย่างที่ 7

ตัวอย่างที่ 7 แสดงโน้ตเพลงสะปะอิตูในช่วงตอนลงท้าย
ที่มา : อัครวัฒน์ สิงห์ชู

สรุปผลการดำเนินการวิเคราะห์/อภิปรายผล

ในการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงรองเง็งสำหรับวงของซอมเบล สามารถสรุปผลการอธิบายแนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสานดังนี้ บทเพลงรองเง็งของคณะสวนกวี จังหวัดกระบี่ ที่คัดเลือกมีจำนวน 7 เพลง ได้แก่ 1. เพลงสะปะอิตู 2. เพลงเล้งกังกง 3. เพลงบุหรงบูเต๊ะ 4. เพลงเจ๊ะหม้าหมาด 5. เพลงซำมารีซ่า 6. เพลงลาซุสวนกวี 7. เพลงปหาริฏเกิต เนื่องด้วยทำนองต้นฉบับเดิม ในแต่ละเพลงส่วนใหญ่มีทำนองสั้น ๆ ผู้วิจัยได้มีการเพิ่มเติมทำนอง ในแต่ละตอนของบทเพลงให้มีความน่าสนใจและมีสีสันทางดนตรีให้มากขึ้น ได้แก่การเพิ่มทำนองตอนนำ การเพิ่มทำนองหลัก และการเพิ่มตอนลงท้าย จากตัวอย่างเพลงสะปะอิตูในต้นฉบับ พบว่ามีโครงสร้างลักษณะเป็นเพลง 2 ตอน คือตอน A และ ตอน B เล่นซ้ำทั้งหมด 5 รอบ ซึ่งเมื่อบันทึกทำนองด้วยโน้ตสากล มีความยาวทั้งสิ้น 16 ห้องเพลง ใช้บันไดเสียง G เมเจอร์ ใช้อัตราจังหวะแบบ 4/4 และอัตราจังหวะ 2/4 เครื่องดนตรีที่ใช้ ได้แก่ ไวโอลิน กลองร่ามะนาเล็ก กลองร่ามะนาใหญ่ และฆ้อง ในการเรียบเรียงเสียงประสาน สำหรับวงของซอมเบล ผู้วิจัยได้เลือกใช้เครื่องดนตรี ทั้งหมด 10 ชิ้น ได้แก่ 1. ไวโอลิน 2. ทรัมเป็ต 3. อัลโตแซกโซโฟน 4. เทเนอร์แซกโซโฟน 5. บาริโตนแซกโซโฟน 6. เปียโน 7. เบส 8. ร่ามะนาเล็ก 9. ร่ามะนาใหญ่ 10. ฆ้อง เครื่องดนตรีแต่ละชนิดได้มีบทบาทในการทำหน้าที่ดังนี้

1. ไวโอลินมีบทบาทในการดำเนินทำนองเป็นหลักคอยสลับกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ในบางช่วงบางตอน

2. ทรัมเป็ตมีบทบาทเป็นแนวทำนองหลักสลับกับไวโอลินในบางช่วงบางตอน และมีบทบาทเป็นทำนองที่ฉากหลัง

3. อัลโตแซกโซโฟนมีบทบาทเป็นแนวทำนองพร้อมคอยสลับกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ มีบทบาทเป็นทำนองที่เป็นฉากหลัง และมีบทบาทเป็นแนวประสาน
4. เทเนอร์แซกโซโฟนมีบทบาทเป็นแนวทำนองพร้อมกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ในบางช่วงบางตอน มีบทบาทเป็นทำนองหลังที่เป็นฉากหลัง และมีบทบาทเป็นแนวประสาน
5. บาริโตนแซกโซโฟนมีบทบาทเป็นฉากหลังที่เป็นทำนอง มีบทบาทเป็นแนวประสาน เป็นแนวทำนองพร้อมกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ในบางช่วงบางตอน
6. เปียโนมีบทบาทเป็นแนวสนับสนุน ในการเคลื่อนที่ของคอร์ดที่สัมพันธ์กับแนวทำนองหลัก และเป็นแนวทำนองพร้อมกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ในบางช่วงบางตอน
7. เบสมีบทบาทหลักเป็นแนวสนับสนุนทำหน้าที่การบรรเลงรูปแบบโครงสร้างการเคลื่อนที่ของคอร์ดที่มีความสัมพันธ์กับรูปแบบของกระสวนจังหวะของกลองร่ำมะนา
8. ร่ำมะนาเล็กมีบทบาทหลักในการทำหน้าที่ให้จังหวะและคอยควบคุมสัดส่วนในการบรรเลงของเครื่องดนตรีต่าง ๆ เน้นการบรรเลงในรูปแบบกระสวนจังหวะที่เป็นจังหวะเบาเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งขัดกับร่ำมะนาใหญ่
9. ร่ำมะนาใหญ่มีบทบาทหลักในการทำหน้าที่ให้จังหวะ และคอยควบคุมสัดส่วนในการบรรเลงของเครื่องดนตรีต่าง ๆ เน้นการบรรเลงในรูปแบบกระสวนจังหวะที่เป็นจังหวะหนักเป็นส่วนใหญ่
10. ฆ้องมีบทบาทหลักเป็นแนวสนับสนุนทำหน้าที่ให้จังหวะหนักในเพื่อให้บทเพลงมีความกระชับหนักแน่นและยังมีกลิ่นอายของเพลงพื้นบ้านผสมอยู่

การวิจัยการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงรองเง็งสำหรับวงออร์แกนเบล ผู้วิจัยมีความตั้งใจที่จะสร้างสรรค์บทเพลงพื้นบ้านในรูปแบบใหม่ โดยการผสมผสานบทเพลงพื้นบ้านที่มีทำนอง ในแบบฉบับเป็นของตนเองมาเรียบเรียงเสียงประสานใหม่ โดยใช้หลักทฤษฎีดนตรีตะวันตก ด้านการเรียบเรียงเสียงประสาน เข้ามาทำให้เกิดเป็นบทเพลงร่วมสมัยแต่ยังไม่ทิ้งความเป็นพื้นบ้าน จากการศึกษาดนตรีรองเง็งของคณะสวนกุหลาบ จังหวัดกระบี่ พบว่าบทเพลงรองเง็งมีการสืบทอดกันมาตามภูมิปัญญาชาวบ้านจากรุ่นสู่รุ่น บทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นมาไม่มีแบบแผนหรือทฤษฎีที่ตายตัว ผู้วิจัยต้องการให้ดนตรีพื้นบ้านอย่างบทเพลงรองเง็งได้มีการพัฒนาและต่อยอดทางวัฒนธรรมเป็นอีกทางเลือกให้แก่ผู้ฟัง ซึ่งการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวได้สอดคล้องกับแนวคิดของ กาญจนา อินทรสุนานนท์² ที่กล่าวว่า “วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ไม่หยุดนิ่ง มีการเปลี่ยนแปลงปรับตัวอยู่ตลอดเวลา ด้วยยุคสมัยที่เปลี่ยนไปแต่วัฒนธรรมที่ดั้งเดิมต้องคงอยู่และต้องปรับตัวให้เข้ากับโลกปัจจุบันเกิดเป็นความสมดุลทางวัฒนธรรม”

ข้อเสนอแนะ

1. การศึกษาครั้งต่อไปควรนำบทเพลงรองเง็งที่ได้ศึกษามา ไปผสมผสานกับแนวคิดดนตรีตะวันตกในรูปแบบใหม่ การเรียบเรียงในกระบวนการใหม่ อาทิ การเรียบเรียงให้กับวงดนตรีออร์เคสตรา (Orchestra) วงโยธวาทิต หรือวงดนตรีบิ๊กแบนด์ (Big Band) เป็นต้น
2. การศึกษาครั้งต่อไปควรศึกษาเพลงพื้นบ้านอื่น ๆ อาทิ เพลงประกอบหนังตะลุง เพลงประกอบมินิราห์ เพลงกล่อมเด็ก เป็นต้น

2. กาญจนา อินทรสุนานนท์, “พื้นฐานมานุษยวิทยาจากวิทยาคาวัฒนธรรม,” ใน เอกสารคำสอนคณะศิลปกรรมศาสตร์ (กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2540), 163.

บรรณานุกรม

- กาญจนา อินทรสุนานนท์. "พื้นฐานมานุษยดุริยางควิทยาภาควัฒนธรรม." ใน เอกสารคำสอนคณะศิลปกรรมศาสตร์. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2540.
- กลั่น คงเหมือนเพชร. การวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านรองเง็งและเพลงตันหยง. กระบี่: กระบี่การพิมพ์, 2538.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2552.
- ณัชชา โสคติยานุรักษ์. สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544.
- บรรจง ชลวิโรจน์. การประสานเสียง. กรุงเทพฯ : คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา, 2542.
- ประภาส ขวัญประดับ. ดนตรีรองเง็ง : กรณีศึกษาคณะชาเคย์เวเต็ง. สงขลา : มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา, 2546.
- พูนพิศ อมาตยกุล. "อิทธิพลเพลงไทยแท้ต่อสุนทราภรณ์." ใน เอกสารประกอบการสอนสัมมนาเรื่องสุนทราภรณ์วิชาการ. กรุงเทพมหานคร : หอสมุดแห่งชาติ, 2532.
- ลัญจนะวัตติ นิมมานรตนกุล. หลักการประพันธ์เพลง. นนทบุรี : นิมมานรตนกุล, 2552.
- วีรชาติ เปรมานนท์. ปรัชญาและเทคนิคการแต่งเพลงร่วมสมัย. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.
- สุกรี เจริญสุข. จะฟังเพลงอย่างไรให้ไพเราะ. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์, 2532.
- สุขมาล จันทวี. "การวิเคราะห์เพลงไทยสากลใหม่ในช่วงปี พ.ศ. 2524-2534." ปรินิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2536.
- สมชาย รัชมี. เพลงพระราชนิพนธ์แนวคิดและหลักการเรียบเรียงเสียงเพลงสำหรับร้องประสานเสียง. กรุงเทพฯ : คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา, 2542.

เครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ (ในหลวงรัชกาลที่ ๙): กรณีศึกษา ครูพัฒนา สุขเกษม MUSICAL INSTRUMENTS FOR THE ELDERLY INSPIRED BY KING RAMA IX: A CASE STUDY OF PATTANA SUKKASEM

วิชญ์ บุญรอด* VICH BOONROD*

บทคัดย่อ

การวิจัยในครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาแนวคิดการสร้างเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ ของครูพัฒนา สุขเกษม และ 2) เพื่อศึกษาวิธีการสร้างและคุณประโยชน์ของเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุตามรอยพ่อของครูพัฒนา สุขเกษม โดยผู้วิจัยจะใช้รูปแบบการศึกษาเฉพาะกรณี (Case Study) และใช้วิจัยเชิงคุณภาพในการเก็บรวบรวมข้อมูล วิเคราะห์ผล และตอบวัตถุประสงค์การวิจัย เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ แบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-structured Interview) เพื่อศึกษาใน 3 ประเด็น ดังนี้ 1) แนวคิดการสร้างเครื่องดนตรี 2) วิธีการสร้างเครื่องดนตรี และ 3) คุณประโยชน์ของเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ

ผลการวิจัย พบว่า 1) แนวคิดการสร้างเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ ของครูพัฒนา สุขเกษม เกิดจากแนวคิดที่ต้องการจะสร้างสรรค์เครื่องดนตรีที่มีความเหมาะสมและตอบสนองกับกลุ่มผู้สูงอายุเป็นสำคัญ โดยคำนึงถึงความสะดวกในการพกพา สามารถปฏิบัติได้ง่าย มีวิธีการเรียนรู้และเข้าถึงเครื่องดนตรีโดยใช้เวลาอันสั้น 2) ผลการศึกษาวิธีการสร้างเครื่องดนตรี พบว่า ครูพัฒนาได้นำวัสดุจากสิ่งของเหลือใช้หรือวัสดุจากธรรมชาติมาเป็นส่วนประกอบหลักของเครื่องดนตรี ตามแนวคิดเศรษฐกิจพอเพียง โดยเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ จะสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท ได้แก่ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเคาะและเครื่องทำนอง ซึ่งจะใช้น้โดเสียง ซี เมเจอร์ เพนทาโทนิค (C major Pentatonic Scale) เพื่อเป็นฐานที่ใช้ในการขับเคลือบเพลงทั้งหมด และ 3) คุณประโยชน์ของเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุของครูพัฒนา เป็นเครื่องดนตรีที่สามารถใช้ในการเสริมสร้างพัฒนาการของผู้สูงอายุได้หลากหลายด้าน อย่างเช่น เสริมสร้างการบริหารปอด กล้ามเนื้อมัดเล็กและข้อมือ เสริมสร้างความสามัคคีและการมีปฏิสัมพันธ์ร่วมกับผู้อื่น ช่วยเพิ่มสมาธิและเสริมสร้างความจำ รวมถึงยังสร้างความเพลิดเพลินและความสุขในขณะที่ได้เล่นเครื่องดนตรี

จากผลของการวิจัยดังกล่าว เครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ (ในหลวงรัชกาลที่ 9) จึงเป็นอีกหนึ่งทางเลือกในการนำมาใช้เพื่อเสริมสร้างและพัฒนาคุณภาพชีวิตของผู้สูงอายุ รวมทั้งยังสามารถนำแนวคิดหรือวิธีการไปปรับใช้ต่อยอดในการสร้างสรรค์เครื่องดนตรีหรือกิจกรรมดนตรีอื่น ๆ เพื่อเป็นประโยชน์ให้กับสังคมได้

คำสำคัญ : เครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ/ ตามรอยพ่อ/ พัฒนา สุขเกษม

*ดร., อาจารย์ประจำ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร, vichb@nu.ac.th

*Lecturer, Dr., Faculty of Humanities, Naresuan University, vichb@nu.ac.th

Abstract

The objectives of this research study are 1) to investigate the concept of making music instruments for the elderly, inspired by King Rama IX, a case study of Pattana Sukkasem; and 2) to explore the creating methods and benefits of music instruments for elderly, inspired by King Rama IX, a case study of Pattana Sukkasem. The research applies case study and used to qualitative research methodology in data collection, analysis, and answering the research objectives. The research instrument is semi-structured interview used to investigate 3 aspects as follows: 1) the concepts of music instrument creation; 2) music instrument creating methods; and 3) the benefits of music instruments for the elderly made by Pattana Sukkasem.

The results of the study manifest the 3 objectives as follows. Firstly, the concept of music instruments for the elderly by Pattana Sukkasem is inspired from the need of appropriate music instrument creation for the elderly, which is conveniently movable, easily played, and short-period learning to play. Secondly, the music instruments are made from left home stuffs and natural material as the major elements, based on the Sufficient Economic Philosophy by King Rama IX. The music instruments can be categorized into 2 types: melody instrumentals and rhythm instrumentals, using C major Pentatonic Scale as the base of all songs. And thirdly, the music instruments for the elderly are beneficial for many reasons; for example, to encourage lung activity, fine motor and wrist, to develop interactions with other people, to encourage concentration and memory, and to entertain while playing.

In conclusion, the music instruments for the elderly inspired by King Rama IX, a case study of Pattana Sukkasem is considered one of the encouraging ways of the elderly's life quality development. The concept can also be adapted into making other kinds of music instruments or other activities for the benefits of all ages in the society.

Keywords: Music Instruments for the elderly/ Inspired by King Rama IX/ Pattana Sukkasem

บทนำ

ผู้สูงอายุเป็นวัยที่มีการเปลี่ยนแปลงในทิศทางที่ถดถอยลงทั้งทางด้านร่างกาย จิตใจ เศรษฐกิจ และสังคม รวมถึงด้านสิ่งแวดล้อมและความเป็นอยู่ ซึ่งได้ส่งผลทำให้คุณภาพชีวิตของกลุ่มผู้สูงอายุลดลงไปเช่นเดียวกัน ด้วยวัฒนธรรมทางความคิดของสังคมไทยที่มีความเชื่อว่า ผู้สูงอายุเป็นผู้ที่มีคุณค่าและเป็นผู้ที่มีประสบการณ์ในการใช้ชีวิตที่ยาวนาน สามารถนำแนวคิดหรือประสบการณ์มาปรับใช้ในการพร่ำสอนให้แก่คนรุ่นหลังได้¹ ดังนั้นสังคมและภาครัฐควรให้ความสนใจและสนับสนุนกลุ่มผู้สูงอายุมากขึ้น เนื่องด้วยผู้สูงอายุในประเทศไทยมีปัญหาทางความทุกข์ทางใจและทางสังคม คือ เกิดภาวะซึมเศร้าจากการถูกทอดทิ้ง รู้สึกไร้ค่า ขาดหลักประกันความมั่นคงทางสังคมด้านต่าง ๆ และยังมีผู้สูงอายุจำนวนไม่น้อยที่ถูกทอดทิ้งไว้อยู่เพียงลำพัง

ดนตรี เป็นศาสตร์อย่างหนึ่งที่มีศักยภาพและมีประสิทธิภาพในการสร้างการเปลี่ยนแปลง พัฒนาที่สามารถคงรักษาไว้ซึ่งสุขภาพของร่างกาย จิตใจ และอารมณ์ในเชิงบวกของมนุษย์ได้ ซึ่งมีงานวิจัยที่สนับสนุนมากมายเกี่ยวกับผลของการใช้ดนตรีกับกลุ่มผู้สูงอายุ และได้แสดงให้เห็นถึงประสิทธิผลของดนตรีในเชิงบวก ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มของผู้สูงอายุที่ทุกข์ทรมานจากโรคทางกายภาพหรือจิตใจ ซึ่งการใช้ดนตรีเป็นอีกหนึ่งทางเลือกที่น่าสนใจในการนำมาดูแล สร้างความสุข ความสนุกสนาน และเพิ่มมวลความสุขให้กับกลุ่มผู้สูงอายุ ซึ่งมีงานวิจัยของ Lesta และ Petocz พบว่า การร้องเพลง การร่วมบรรเลงดนตรีและการเคลื่อนไหวมีผลในเชิงบวกต่อด้านร่างกาย อารมณ์ และสร้างความมั่นใจในตนเองให้กับผู้สูงอายุ² และผลการวิจัยของ North, Hargreaves และ Hargreaves ที่ทำการศึกษาโดยการให้ผู้สูงอายุได้ใช้ดนตรีประกอบกับการทำกิจกรรมหรือกิจวัตรประจำวัน และ พบว่า ดนตรีสามารถช่วยให้ผู้สูงอายุมีภาวะของความสุขที่มากขึ้น ภาวะความเครียดและความซึมเศร้าได้ลดน้อยลง³

นายพัฒนา สุขเกษม หรือ ครูเอ็ด ศิลปินเมืองพะเยา สาขาศิลปะการแสดงด้านดนตรีไทย ผู้อำนวยการวงดุริยางค์ และได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็นบุคคลผู้มีผลงานทางดีเด่นด้านศิลปะเมืองพะเยา รวมถึงเป็นผู้ก่อตั้งโรงเรียนผู้สูงอายุพะเยา ศูนย์การดนตรีตามรอยพ่อ (เดินตามรอยพ่อสานต่อความสุขอย่างยั่งยืน) โรงเรียนส่งเสริมสุขภาพผู้สูงอายุจังหวัดพะเยา และศูนย์การดนตรีสร้างสุขผู้สูงอายุ ในจังหวัดพะเยา ซึ่งเป็นที่รู้จักต่อสาธารณชนในแถบภาคเหนือตอนบน และมีความพร้อมในการพัฒนาให้เป็นแหล่งเรียนรู้แหล่งศึกษาด้านเทคนิคและวิธีการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะให้แก่ประชาชนผู้ที่สนใจ ครูเอ็ด เป็นอดีตข้าราชการครู ในช่วงปี พ.ศ. 2511 จนถึงปี พ.ศ. 2551 ภูมิลำเนาอยู่ที่ อำเภอแม่ใจ จังหวัดพะเยา ท่านเป็นบุคคลต้นแบบที่ใช้ชีวิตแบบไม่ยอมหยุดนิ่ง โดยท่านได้คิดริเริ่มสร้างสรรค์ผลงานที่เกิดประโยชน์ต่อสังคมอยู่อย่างต่อเนื่อง เป็นปราชญ์ชุมชนด้านการดนตรีพื้นบ้าน และในปี พ.ศ. 2561 ได้รับรางวัลจากกระทรวงพัฒนาสังคมและความมั่นคงของมนุษย์ ด้านผู้ทำคุณประโยชน์ต่อสังคม ครูเอ็ดได้นำภูมิปัญญาความรู้ในด้านการละเล่นดนตรีอังกะลุงในสมัยที่ยังเป็นครูสอนนักเรียน มาประยุกต์และทำการสอนให้แก่ผู้สูงอายุในชุมชนในเมืองและชุมชนในชนบทของจังหวัดพะเยา และได้ขยายเครือข่ายไปยังกลุ่มผู้สูงอายุในแถบเขตจังหวัดทางภาคเหนือตอนบน โดยการรับเป็นวิทยากรสอนดนตรีให้กับกลุ่มผู้สูงอายุและบุคคลที่สนใจทั่วไป

1. เล็ก สมบัติ และคณะ, "ภาวะสูงวัยอย่างมีคุณภาพประโยชน์กับการพัฒนาสังคมและเศรษฐกิจในประเทศไทย" (รายงานวิจัย, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2554), 157-158.

2. Barnetta Lesta and Peter Petocz, "Familiar group singing: Addressing mood and social behaviour of residents with dementia displaying sundowning," *Australian Journal of Music Therapy* 17, (2006): 15.

3. Adrian C. North, David J. Hargreaves, Jon J. Hargreaves, "Uses of music in everyday life" *Music Perception* 22, no.1 (September 2004): 68-69.

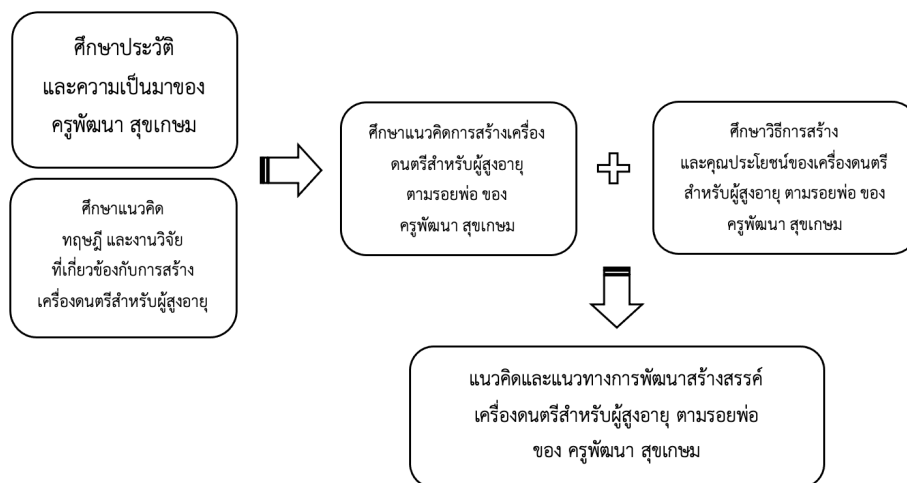
รวมทั้งยังได้สร้างสรรค์เครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุตามรอยพ่อ โดยยึดตามแนวคิดเศรษฐกิจพอเพียง เพื่อเอาไว้ใช้ในการจัดกิจกรรมดนตรีสำหรับผู้สูงอายุไว้จำนวนหนึ่ง โดยเครื่องดนตรีทั้งหมดล้วนแต่สร้างสรรค์มาจากวัสดุธรรมชาติและวัสดุจากการเหลือใช้โดยทั้งสิ้น

อ้างอิงงานวิจัยของ วิษณุ บุญรอด (2560) ที่ได้ทำการพัฒนานวัตกรรมเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ โดยใช้ชื่อว่า Bamboo Bell หรือ ระฆังไม้ไผ่ ซึ่งได้นำไปทดลองใช้จัดกิจกรรมกับผู้สูงอายุในจังหวัดขอนแก่น และผลการทดลองพบว่า ดนตรีช่วยให้ผู้สูงอายุมีปฏิสัมพันธ์กับสังคมและผู้อื่นมากขึ้น ทำให้ผู้สูงอายุรู้สึกว่าตนเองมีศักยภาพ มีคุณค่า มีความสามารถในการเล่นดนตรีได้ รู้สึกภูมิใจในตนเอง สามารถลดความรู้สึกโดดเดี่ยวของผู้สูงอายุได้⁴ และยังพบงานวิจัยที่สนับสนุนว่าดนตรีสามารถเสริมสร้างประโยชน์ในทิศทางบวก ไม่ว่าจะเป็นทางกายภาพ สุขภาพ จิตใจ อารมณ์ และเสริมสร้างให้ผู้สูงอายุมีคุณภาพชีวิตที่ดีขึ้น แต่ในประเทศไทยงานวิจัยที่การศึกษาเกี่ยวกับการสร้างสรรค์หรือพัฒนานวัตกรรมเครื่องดนตรีให้กับกลุ่มของผู้สูงอายุยังมีน้อย ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นถึงความสำคัญในการศึกษาแนวคิดในการสร้างและผลิตเครื่องดนตรีจากปราชญ์ชาวบ้านหรือครูของชุมชน ที่ได้สร้างสรรค์ผลงานไว้แต่ยังไม่ได้มีการเข้าไปศึกษาและเผยแพร่เป็นลายลักษณ์อักษร ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะทำการศึกษาแนวคิดในการสร้างเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ รวมถึงศึกษาวิธีการสร้างและคุณสมบัติของเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ ของครูพัฒนา สุขเกษม เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาและพัฒนารสร้างเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุให้กับผู้ที่สนใจ และเป็นองค์ความรู้ที่สามารถนำไปต่อยอดสร้างประโยชน์ให้กับกลุ่มผู้สูงอายุและสังคมต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาแนวคิดการสร้างเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ ของครูพัฒนา สุขเกษม
2. เพื่อศึกษาวิธีการสร้างและคุณสมบัติของเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ ของครูพัฒนา สุขเกษม

กรอบแนวคิดการวิจัย



แผนภูมิที่ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย
การศึกษาแนวทางการพัฒนาเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ ของ ครูพัฒนา สุขเกษม
ที่มา : ผู้วิจัย

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้รูปแบบการวิจัยเชิงคุณภาพ เพื่อตอบวัตถุประสงค์การวิจัย โดยผู้วิจัยได้แบ่งการดำเนินการวิจัยเป็น 2 ระยะ ประกอบด้วย ระยะที่ 1 คือการศึกษาแนวคิดในการพัฒนา วิธีการสร้างและคุณประโยชน์ของเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ ของครูพัฒนา สุขเกษม (ผู้ให้ข้อมูล) โดยใช้วิธีการสัมภาษณ์ และในระยะที่ 2 ผู้วิจัยจะนำประเด็นที่น่าสนใจจากผลการวิเคราะห์ข้อมูลระยะที่ 1 มาทำการสังเคราะห์เป็นแนวทางในการพัฒนาเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ ของครูพัฒนา สุขเกษมต่อไป

1. ผู้ให้ข้อมูล คือ นายพัฒนา สุขเกษม หรือครูเอ็ด ศิลปินเมืองพะเยา สาขาศิลปะการแสดงด้านดนตรีไทย ผู้อำนวยการศูนย์วัฒนธรรมเมืองพะเยา และได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็นบุคคลผู้มีผลงานดีเด่นด้านศิลปะเมืองพะเยา และเป็นผู้เชี่ยวชาญในการสร้างนวัตกรรมด้านดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ รวมถึงยังมีความรู้ความสามารถและประสบการณ์ในการใช้ดนตรีกับกลุ่มผู้สูงอายุ

2. สถานที่ทำการเก็บข้อมูล ศูนย์การดนตรีสร้างสุขผู้สูงอายุ จังหวัดพะเยา

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

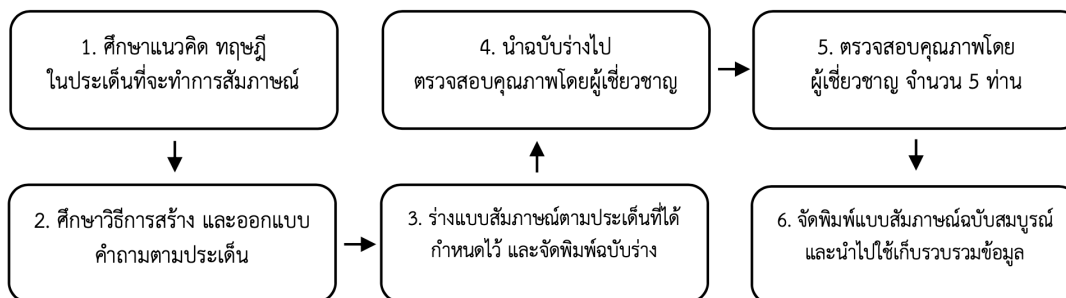
เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยในครั้งนี้ ได้แก่ แบบสัมภาษณ์เรื่อง “เครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ : พัฒนา สุขเกษม” เป็นแบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-Structured Interview) โดยใช้ในการสัมภาษณ์ครูพัฒนา สุขเกษม นักพัฒนานเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ ซึ่งข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยได้ทำการรวบรวมเพื่อนำไปศึกษา วิเคราะห์ และสังเคราะห์เป็นองค์ความรู้ในการสร้างเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุต่อไป โดยผู้วิจัยรับหน้าที่เป็นผู้ทำการสัมภาษณ์ เก็บข้อมูล บันทึกวิดีโอ รวมทั้งทำการบันทึกเสียงด้วยตนเอง ซึ่งแนวคำถามในการสัมภาษณ์เชิงลึกชุดนี้ เป็นการสัมภาษณ์โดยให้ผู้ให้ข้อมูลได้อธิบายและบรรยายตามความเข้าใจอย่างอิสระ ซึ่งข้อคำถามได้แบ่งออกเป็น 3 ตอน ประกอบด้วย ตอนที่ 1 แนวคิดในการสร้างเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ ตอนที่ 2 วิธีการสร้างเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ และตอนที่ 3 คุณประโยชน์ของเครื่องดนตรี สำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ ซึ่งตัวอย่างของข้อคำถามในแบบสัมภาษณ์มีดังนี้

“อะไรเป็นแนวคิดและจุดเริ่มต้นของท่านในการสร้างเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อนี้”

“ท่านเลือกใช้วัสดุและมีวิธีการสร้างเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ ในแต่ละเครื่องอย่างไร”

“ท่านคิดว่าเครื่องดนตรีนี้สามารถสร้างประโยชน์ต่อตัวท่าน ผู้สูงอายุ หรือสังคมได้หรือไม่ อย่างไร”

แบบสัมภาษณ์เรื่อง “เครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ : พัฒนา สุขเกษม” มีวิธีการสร้างและหาประสิทธิภาพ ดังนี้



แผนภูมิที่ 2 ขั้นตอนการสร้างและหาประสิทธิภาพ
แบบสัมภาษณ์เรื่อง เครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ : พัฒนา สุขเกษม
ที่มา : ผู้วิจัย

1.1 ศึกษาแนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยอ้างอิง ในประเด็นที่จะทำการสัมภาษณ์ให้ชัดเจนว่าจะมีการสัมภาษณ์กี่ประเด็น อะไรบ้าง เพื่อทำการออกแบบแบบสัมภาษณ์

1.2 ศึกษาวิธีการสร้างและออกแบบคำถามตามประเด็นที่ต้องการสัมภาษณ์ออกเป็นประเด็น แยกออกเป็นตอน ๆ ได้ 3 ตอน รวมเป็นจำนวน 13 ข้อ

1.3 ร่างแบบสัมภาษณ์ตามประเด็นที่ได้กำหนดไว้ เรียบเรียงคำถามให้ราบรื่น และเตรียมจัดพิมพ์ฉบับร่าง

1.4 จัดพิมพ์แบบสัมภาษณ์เป็นแบบฉบับร่างเพื่อนำไปตรวจสอบคุณภาพกับผู้เชี่ยวชาญ ทั้ง 5 ท่าน

1.5 ตรวจสอบคุณภาพแบบสัมภาษณ์ โดยผู้เชี่ยวชาญจำนวน 5 ท่าน เพื่อพิจารณาความเหมาะสมของข้อความและสนทนาในแบบสัมภาษณ์ โดยใช้การพิจารณาคัดชั้นความสอดคล้อง (IOC) ซึ่งได้ผลค่าเฉลี่ย 0.8-1.00

1.6 จัดพิมพ์แบบสัมภาษณ์ เรื่อง เครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ : พัฒนา สุขเกษม ฉบับสมบูรณ์ เพื่อนำไปใช้เก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูล

งานวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้รูปแบบการวิจัยเชิงคุณภาพในการเก็บรวบรวมข้อมูล วิเคราะห์ผล เพื่อทำการตอบวัตถุประสงค์การวิจัย ซึ่งผู้วิจัยได้แบ่งการดำเนินการวิจัยเป็น 2 ระยะ ประกอบด้วย ระยะที่ 1 ผู้วิจัยทำการศึกษาแนวคิดการสร้างเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ ของครูพัฒนา สุขเกษม และศึกษาวิธีการสร้างและคุณประโยชน์ของเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ ของครูพัฒนา สุขเกษม โดยใช้รูปแบบการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูล เพื่อสอบถามข้อมูลและนำมาวิเคราะห์เพื่อแยกเป็นประเด็นและแนวทางที่น่าสนใจ ส่วนในระยะที่ 2 ผู้วิจัยนำประเด็นที่น่าสนใจที่ได้ศึกษาในระยะที่ 1 เกี่ยวกับ แนวคิดการสร้างเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ วิธีการสร้างและคุณประโยชน์ของเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุของครูพัฒนา สุขเกษม มาทำการสังเคราะห์เป็นแนวทางและแนวคิดในการพัฒนาเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ ของครูพัฒนา สุขเกษม เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาและพัฒนาการสร้างเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ และเป็นองค์ความรู้ที่สามารถนำไปต่อยอดเพื่อสร้างเป็นประโยชน์ต่อไป ซึ่งรายละเอียด ดังนี้

ระยะที่ 1 ศึกษาแนวคิดการสร้างเครื่องดนตรี วิธีการสร้างและคุณประโยชน์ของเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ ของ ครูพัฒนา สุขเกษม

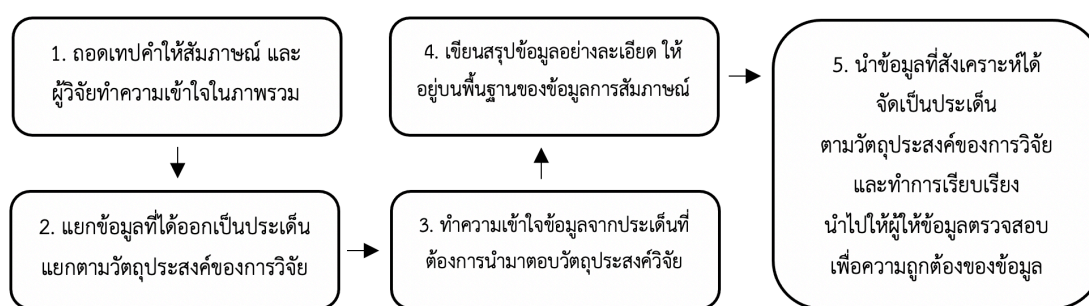
ในระยะที่ 1 ผู้วิจัยใช้แบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-structured Interview) เพื่อศึกษาใน 3 ประเด็น ดังนี้ 1. แนวคิดการสร้างเครื่องดนตรี 2. วิธีการสร้างเครื่องดนตรี และ 3. คุณประโยชน์ของเครื่องดนตรี สำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ ของครูพัฒนา สุขเกษม และเมื่อได้ข้อมูลที่ครบถ้วนต่อการตอบวัตถุประสงค์วิจัยแล้ว ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์เกี่ยวกับแนวคิดการสร้างเครื่องดนตรี วิธีการสร้างและคุณประโยชน์ของเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ ของครูพัฒนา สุขเกษม โดยนำมาแยกเป็นประเด็นที่น่าสนใจและทำการสังเคราะห์ข้อมูลเพื่อสรุปผลเป็นเชิงคุณภาพในระยะที่ 2 ต่อไป

ระยะที่ 2 สังเคราะห์ข้อมูลเพื่อเป็นแนวทางในการพัฒนาเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ ของครูพัฒนา สุขเกษม

ในระยะที่ 2 เป็นการวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล เพื่อตอบคำถามวัตถุประสงค์วิจัย โดยเมื่อได้ข้อมูลที่ครบถ้วนต่อการตอบวัตถุประสงค์วิจัยแล้ว ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์เกี่ยวกับแนวคิดการสร้างเครื่องดนตรี วิธีการสร้างและคุณประโยชน์ของเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อของครูพัฒนา สุขเกษม โดยนำมาแยกประเด็นที่น่าสนใจและทำการสังเคราะห์ จากนั้นจะทำการสรุปผลเป็นเชิงอรรถาธิบาย (Explanatory) เพื่อให้ทราบถึงแนวคิดในการพัฒนาเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ ของครูพัฒนา สุขเกษม

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยใช้การวิเคราะห์ข้อมูลตามแนวคิดของโคไลซซี่ (Colaizzi)⁵ โดยมีขั้นตอนวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้



แผนภูมิที่ 3 ขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูลตามแนวคิดของโคไลซซี่
ที่มา : ผู้วิจัย

สรุปผลการวิจัย

ผู้วิจัยได้สรุปผลการวิจัย ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยเป็น 2 ประเด็น ตามลำดับ ดังนี้

1. ผลของการศึกษาแนวความคิดการสร้างเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ ของครูพัฒนา สุขเกษม พบว่า ครูพัฒนา สุขเกษม ได้มีแนวคิดเกี่ยวกับการสร้างสรรค์เครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุว่า ท่านได้มีความคิดเริ่มจากที่ท่านได้หวนกลับมามองว่า ตนเองนั้นเป็นผู้สูงอายุผู้หนึ่ง ที่มีสุขภาพร่างกายเสื่อมถอยลงตามกาลเวลาและมีข้อจำกัดทางด้านร่างกาย ไม่สามารถประกอบกิจกรรมในชีวิตประจำวันได้สะดวกอย่างเคย และด้วยกระแสของวิกฤตโลกที่กำลังก้าวไปสู่ประชากรสูงอายุ รวมถึงยังได้ค้นพบงานวิจัยมากมายที่สนับสนุนว่า ดนตรีมีประสิทธิภาพในการช่วยเพิ่มศักยภาพและเสริมสร้างพัฒนาการของมนุษย์ในทั้งด้านร่างกาย จิตใจ และอารมณ์ในเชิงบวก ท่านจึงสนใจที่จะอยากสร้างสรรค์สิ่งที่คุณชื่นชอบให้เกิดประโยชน์ต่อกลุ่มผู้สูงอายุ ในเขตอำเภอแม่ใจ จังหวัดพะเยา บ้านเกิดของท่าน นั่นก็คือ การสร้างสรรค์กิจกรรมดนตรีเพื่อผู้สูงอายุ

ในช่วงแรกของการจัดกิจกรรมดนตรีกับกลุ่มผู้สูงอายุของครูพัฒนา ได้ใช้เครื่องดนตรีอังกะลุง (Angklung) มาเป็นเครื่องดนตรีในการขับเคลื่อนกิจกรรมดนตรี เนื่องจากครูพัฒนาได้รับฟังพระราชดำรัสของสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ว่า "อังกะลุง เป็นเครื่องดนตรีที่มีความเหมาะสมต่อการนำมาพัฒนาศักยภาพในด้านดนตรีของบุคคลเป็นอย่างยิ่ง" หลังจากนั้น ครูพัฒนาจึงได้ริเริ่มการจัดกิจกรรมดนตรี โดยใช้อังกะลุง เป็นเครื่องมือหลักในการจัดกิจกรรมดนตรีกับกลุ่มผู้สูงอายุ ในศูนย์การดนตรีสร้างสุขผู้สูงอายุ จังหวัดพะเยา ซึ่งมีเป้าหมายเพื่อให้ผู้สูงอายุได้เข้าถึงดนตรี สามารถปฏิบัติดนตรี ได้ใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์ ลดความเครียด พ้นจากความทรมาน สามารถเพิ่มสุขภาวะ และเสริมสร้างปฏิสัมพันธ์กับบุคคลอื่น ๆ แต่หลังจากนั้นครูพัฒนาได้เสียงสะท้อนจากผู้เข้าร่วมกิจกรรมและเกิดความรู้สึกนึกคิดว่า อังกะลุง เป็นเครื่องดนตรีที่มีขนาดใหญ่ มีน้ำหนักมาก และยังไม่เหมาะสมกับวัยผู้สูงอายุเท่าที่ควร ทำให้การจัดกิจกรรมดนตรีนั้นได้หยุดชะงักไปและทำให้เกิดโจทย์สำคัญให้กับครูพัฒนาที่จะต้องหาวิธีการดำเนินกิจกรรมดนตรีให้กับผู้สูงอายุต่อไปอย่างไรโดยที่จะก้าวข้ามอุปสรรคดังกล่าวไปได้

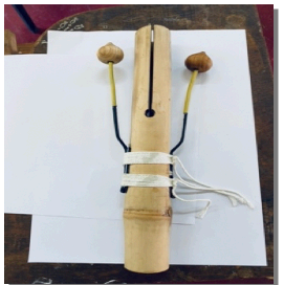
ในระหว่างช่วงเวลาที่ครูพัฒนาได้ค้นคว้าเพื่อหาวิธีการในการแก้ไขอุปสรรคข้างต้นนั้น ท่านได้พบเอกสารบันทึกของ หม่อมดุษฎี บริพัตร ณ อยุธยา ที่มีข้อความปรากฏว่า "หากดนตรีเป็นสิ่งที่ผู้สูงอายุเข้าถึงได้ยากลำบากนัก จะมีหนทางหรือวิธีการอย่างไรที่จะสามารถทำให้ผู้สูงอายุได้สัมผัส จับต้อง และสามารถปฏิบัติเครื่องดนตรีได้ง่าย โดยที่ไม่ต้องใช้ความเคร่งเครียดในการเรียนรู้และวิธีที่ท่องจำโน้ต"⁶ หลังจากเหตุการณ์นั้น ครูพัฒนาได้นำเอาคำกล่าวข้างต้นมาเป็นแนวคิดริเริ่ม และต้องการที่จะสร้างสรรค์เครื่องดนตรีที่มีความเหมาะสมและตอบสนองกับผู้สูงอายุเป็นสำคัญ โดยการคำนึงถึงความสะดวกในการพกพา สามารถปฏิบัติได้ง่าย มีวิธีการเรียนรู้และเข้าถึงดนตรีได้โดยใช้เวลาอันสั้น เพื่อเป็นการสานต่อสิ่งที่ตนใฝ่ฝันและปรารถนาที่จะทำเพื่อผู้สูงอายุ ในการดัดศักยภาพ พัฒนา และส่งเสริมสุขภาวะให้กับผู้สูงอายุต่อไป และสิ่งสำคัญอีกหนึ่งประการ คือ ครูพัฒนาต้องการสร้างสรรค์เครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ โดยใช้วัสดุเหลือใช้จากครัวเรือน วัสดุจากธรรมชาติ และจะใช้อุปกรณ์ที่สามารถหาได้ง่ายมาเป็นเครื่องมือในการสร้าง โดยยึด "แนวคิดตามปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียง" ของในหลวงรัชกาลที่ 9 พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร จึงเป็นที่มาของการใช้ชื่อแทนเครื่องดนตรีว่า "ตามรอยพ่อ" หรือตัวย่อ ตรพ. และตามด้วยตัวเลขของเครื่องดนตรีนั้น ๆ

6. พัฒนา สุขเกษม, "แนวคิดในการพัฒนาเครื่องดนตรี ตามรอยพ่อ," สัมภาษณ์โดย วิษณุ บุญรอด, 6 มีนาคม 2563.

2. ผลของการศึกษาวิธีการสร้างและคุณประโยชน์ของเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ ของ
ครูพัฒนา สุขเกษม ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ข้อมูลและสรุปผลได้ดังตารางนี้

ตารางที่ 1 ผลของการศึกษาวิธีการสร้างและคุณประโยชน์ของเครื่องดนตรี
ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อเครื่องดนตรี (พร้อมภาพประกอบ)	วัสดุที่ใช้ในการสร้าง เครื่องดนตรี	วิธีการสร้าง เครื่องดนตรี	วิธีใช้งาน เครื่องดนตรี	คุณประโยชน์ ของเครื่องดนตรี
1. ทรพ.01 	1. ท่อ PVC ขนาด 3 หุน 2. ไม้สักบาง (ทำเดือยของขลุ่ย) 3. กระดาษทราย 4. เลื่อย 5. มีด 6. สตีกเกอร์สีตัวโน้ต	1. นำท่อ PVC มาตัดให้มีความ ยาวตามลักษณะของเสียงตัวโน้ต 2. เจาะรูตรงบริเวณปลายท่อเพื่อ เป็นที่ระบายลม ความกว้างและ ยาวอย่างละ 5 เซนติเมตร 3. นำไม้สักมาตัดให้พอดีกับช่อง ของปากของท่อ PVC และเจาะรู เพื่อทำเดือยของเครื่องดนตรี 4. ตั้งปรับเสียงให้ตรงตามเครื่อง ตั้งเสียง (Tuner) 5. ติดสตีกเกอร์ตามสีของตัวโน้ต	เป่าลมเข้าไปบริเวณ ปากท่อเพื่อให้เกิด เสียงดังออกมา หรือ การใช้งานเช่นเดียว กันกับขลุ่ย	ผู้ใช้งานจะสามารถ บริหารปอดได้จากการ ปฏิบัติเครื่องดนตรีด้วย การเป่า
2. ทรพ.02 	1. ท่อ PVC ขนาด 3 หุน 2. ไม้สักบาง (ทำเดือยของขลุ่ย) 3. กระดาษทราย 4. เลื่อย 5. มีด 6. สตีกเกอร์สีตัวโน้ต 7. ขวดผลิตภัณฑ์เหลือ ใช้ ที่มีขนาดความสูง 12 เซนติเมตร ความ กว้าง 5 เซนติเมตร และความกว้างเส้นรอบ วงของปากขวด 7 เซนติเมตร 8. ดินน้ำมัน	1. นำเครื่องดนตรี ทรพ.01 มา ปรับใช้เพื่อให้เกิดความสะดวก สบายในการปฏิบัติมากขึ้น 2. โดยการนำเครื่องดนตรี ทรพ. 01 ใส่ลงในขวดผลิตภัณฑ์ ประมาณ 1 ส่วน 3 ของเครื่อง ดนตรี 3. อุดช่องว่างของปากขวด โดย ใช้ดินน้ำมัน เพื่อไม่ให้ลมออกมา จากปากขวด 4. นำสตีกเกอร์สีตัวโน้ต มาติดที่ บริเวณปลายของท่อ เพื่อบ่งบอก ว่าเครื่องดนตรีชิ้นนี้เป็นโน้ตเสียง ใด	บีบขวด เพื่อให้เกิด เสียงดังออกมา	ผู้ใช้งานจะสามารถ บริหารกล้ามเนื้อมัดเล็ก เสริมสร้างกำลังของมือ ที่ได้จากการปฏิบัติ เครื่องดนตรีด้วยการบีบ
3. ทรพ.03 	1. ท่อ PVC ขนาด 3 หุน จำนวน 5 แท่ง ขนาดความยาว ตามลักษณะของเสียง 2. ไม้สักบาง (ทำเดือยของขลุ่ย) 3. กระดาษทราย 4. เลื่อย 5. มีด 6. สตีกเกอร์สีตัวโน้ต 7. กาวร้อน	1. นำ ทรพ.01 มาเรียงติดกัน 5 แท่ง ความยาวแตกต่างกัน โดย การเรียงจากยาวไปสั้น (จากทางขวาไปซ้าย) ซึ่งเป็นการ เรียงตามระดับของเสียง มีทั้งหมด 5 เสียง 2. ติดสตีกเกอร์สี เพื่อบ่งบอกถึง เสียงโน้ตของเครื่องดนตรี ประกอบไปด้วยเสียงของตัวโน้ต โด (สีแดง) เร (สีเหลือง) มี (สีชมพู) ซอล (สีส้ม) และลา (สีฟ้า) ตามลำดับ	เป่าลมเข้าไปบริเวณ ปากท่อ (ด้านล่าง ของเครื่องดนตรี) เพื่อให้เกิดเสียงดัง ออกมา หรือ การใช้ งานเช่นเดียวกันกับ เครื่องดนตรีสากล แพนฟลูต (Pan Flute) หรือคล้ายกับ โหวด ที่เป็นเครื่อง ดนตรีอีสาน	ผู้ใช้งานจะสามารถ บริหารปอด เสริมสร้าง สมาธิและสติสัมปชัญญะ ในการเล่น เนื่องจากผู้ เล่นจะต้องใช้ตาดู ผู้อำนวยเพลงหรือ การดูโน้ตของบทเพลง และต้องใส่ใจปากในการ เลื่อนทิศทางในการเป่า เพื่อเปลี่ยนแปลงโน้ตใน บทเพลง

ชื่อเครื่องดนตรี (พร้อมภาพประกอบ)	วัสดุที่ใช้ในการสร้าง เครื่องดนตรี	วิธีการสร้าง เครื่องดนตรี	วิธีใช้งาน เครื่องดนตรี	คุณสมบัติ ของเครื่องดนตรี
4. ตรพ.04 	1. ท่อ PVC ขนาด 3 ฟุต จำนวน 1 แท่ง เพื่อเป็นฐานในการยึดขวดแก้ว 2. ขวดแก้ว ขนาด 500 มิลลิลิตร สูง 15 เซนติเมตร เส้นรอบวงของปากขวด 8 เซนติเมตร 3. สายเคเบิลไท (Cable Tie Nylon) 4. เชือก 5. ฤพลาสติค 6. สติ๊กเกอร์สีตัวโน้ต	1. นำขวดแก้ว 2 ขวด มาใส่น้ำ โดยระดับของน้ำจะขึ้นอยู่กับเสียงตัวโน้ตของเครื่องดนตรีนั้น ๆ ซึ่งจะทำให้การตั้งเสียงตามระบบของดนตรีสากลด้วยเครื่องตั้งเสียง (Tuner) 2. เมื่อได้ระดับเสียงที่ตรงตามโน้ตแล้ว จะทำการปิดปากขวด โดยใช้เชือกฤพลาสติค ตัดเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้า เพื่อปิดปากขวด และใช้สายเคเบิลไทรัดปากขวด 3. นำขวดแก้วทั้ง 2 มาแขวนไว้กับท่อ PVC ในระดับที่เท่ากัน	เคาะขวดแก้ว โดยใช้สิ่งของหาง่ายทั่วไป เช่น ปากกา ดินสอ ไม้ไผ่ หรือด้ามเหล็ก คล้าย ๆ ตะเกียบ	ผู้ใช้งานจะต้องใช้แขนและมือทั้ง 2 ข้างในการใช้งานเครื่องดนตรีนี้ ซึ่งจะสามารถบริหารกล้ามเนื้อเล็ก เสริมสร้างกำลังของมือ และแขนจากการแกว่งเพื่อเคาะขวดแก้ว ส่งเสริมในการฝึกการทรงตัวของมือและแขน ในการถือเครื่องดนตรี เพื่อให้เครื่องดนตรีอยู่ในระดับเดียวกันระหว่างการใช้งาน รวมถึงเสริมสร้างสมาธิในการใช้งาน
5. ตรพ.05 	1. ไม้ไผ่ ขนาดความยาว 25 เซนติเมตร ความยาวเส้นรอบวง 17 เซนติเมตร 2. สายลวดสปริง (จากสายไฟเหลือใช้) 3. สว่าน 4. คัตเตอร์ 5. เชือก 6. สกรู 7. กระดาษทราย 8. ลูกหมากแห้ง	1. นำไม้ไผ่ตามขนาดที่กำหนด มาขัดเพื่อให้เรียบเนียน 2. ใช้คัตเตอร์ผ่านกระบอกไม้ไผ่ ลงมาตามแนวยาวประมาณ 9 เซนติเมตร กว้าง 0.5 เซนติเมตร และปรับแต่งให้เป็นช่องให้สวยงาม 3. ใช้สว่านเจาะรูและใส่สกรู หมุนแต่งให้เป็นลักษณะ วงกลม จำนวน 1 รู 4. นำลวดสปริง (สายไฟ) มาปรับแต่งและนำลูกหมากแห้งที่ติดตั้งสมบูรณ์ มาสวมบริเวณปลายหัวของลวดสปริง 5. นำลวดสปริงทั้ง 2 เส้น มายึดไว้บริเวณข้างของกระบอกไม้ไผ่ และใช้เชือกมัดให้แน่น	ใช้มือจับที่บริเวณด้ามของเครื่องดนตรี และทำการเขย่าให้ลูกหมากแห้งทั้ง 2 ลูก ไปเคาะกับบริเวณปลายหัวของกระบอกไม้ไผ่	ผู้ใช้งานจะสามารถบริหารข้อมือ และเสริมสร้างสมาธิเพื่อเขย่าให้ตรงกับจังหวะของบทเพลง

ชื่อเครื่องดนตรี (พร้อมภาพประกอบ)	วัสดุที่ใช้ในการสร้าง เครื่องดนตรี	วิธีการสร้าง เครื่องดนตรี	วิธีใช้งาน เครื่องดนตรี	คุณประโยชน์ ของเครื่องดนตรี
6. ดรพ.06 	1. ไม้ไผ่ ขนาดความยาว 35 เซนติเมตร ความยาวเส้นรอบวง 23 เซนติเมตร 2. กิ่งไม้ 3. ไม้อัดแผ่นบาง 4. มีด 5. คัตเตอร์ 6. กระดาษทราย	1. นำไม้ไผ่ตามขนาดที่กำหนด มาขัดเพื่อให้เรียบเนียน 2. ใช้มีดฝานลำตัวของกระบอกล้อม ไม้ไผ่ ให้เป็นลักษณะของร่องลึก ประมาณ 1 เซนติเมตร แต่จะทำการเว้นไว้ 2 ข้าง โดยทำการฝานให้เหลือเปลือกนอกไว้ 2 จุด ยาว ประมาณ 28 เซนติเมตร 3. ใช้กระดาษทรายขัดผิวให้เรียบเนียน 4. ใช้เชือกมัดไม้ขนาดเล็ก ยาว ประมาณ 5 เซนติเมตร ไปพันบริเวณหัวและท้ายของเปลือกทั้ง 2 จุด 5. ใช้คัตเตอร์เจาะรูบริเวณ ตรงกลางของร่อง เพื่อสร้างเป็นจุดกำเนิดเสียง 6. ใช้ไม้อัดแผ่นบาง เป็นตัวยึดไว้ตรงกลางร่อง โดยเว้นที่ว่างระหว่างไม้ไผ่กับรูตรงกลาง (ห้ามปิดรู)	วางเครื่องดนตรีไว้บริเวณตัก และใช้นิ้วตีบริเวณเปลือกไม้ เสียงจะกำเนิดขึ้น ลักษณะการใช้งาน คล้ายคลึงกับเครื่องดนตรีสากล ดับเบิลเบส (Double Bass)	ผู้ใช้งานจะสามารถบริหารและเสริมสร้างกล้ามเนื้อเล็ก หรือนิ้วมือ
7. ดรพ.07 		เครื่องดนตรี ดรพ.07 จะมีเครื่องดนตรี ดรพ.02 เป็นส่วนประกอบ มีวิธีการสร้าง ดังนี้ 1. นำแอลกอฮอล์ใช้ มาเจาะรูโดยใช้มีดและคัตเตอร์เจาะบริเวณทั้ง 2 ข้างของแอลกอฮอล์ โดยจะเจาะทั้งหมด 5 รู โดยให้มีความกว้างเส้นรอบวงของปากขวด ประมาณ 7.5 เซนติเมตร 2. ใช้มีดและคัตเตอร์ เจาะเปิดแผ่นฝาด้านหลังของแอลกอฮอล์เป็นลักษณะสี่เหลี่ยมผืนผ้า กว้าง และยาว 10 เซนติเมตร เท่ากัน 3. นำเครื่องดนตรี ดรพ.02 มาสวมใส่ในรูที่เจาะทั้ง 5 รู ประกอบไปด้วย 5 เสียงตัวโน้ตโด เร มี ซอล และลา และเขียนชื่อโน้ตลงบนขวด 4. นำสันหนังสือมาติดบริเวณด้านหน้ากว้างของแอลกอฮอล์ เพื่อเป็นที่เสียบโน้ตของบทเพลง	เครื่องดนตรี ดรพ.07 สามารถใช้งานได้หลากหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นการใช้ทำงานโดยผู้เล่นเพียงคนเดียว หรือสามารถร่วมกันเล่นได้ตั้งแต่ 2-5 คนขึ้นไป โดยวิธีการใช้งาน จะสามารถวางเครื่องดนตรีไว้ในระดับที่ของหน้าอกของผู้ใช้งาน และทำการบีบขวดตามโน้ตที่ต้องการจะบรรเลง	เครื่องดนตรี ดรพ.07 ผู้ใช้งานจะสามารถบริหารกล้ามเนื้อเล็ก เสริมสร้างกำลังของมือที่ได้จากการปฏิบัติเครื่องดนตรีด้วยการบีบ และยังเสริมสร้างด้านสติสัมปชัญญะในการแยกประสาทมือซ้ายและมือขวา ในกรณีที่ใช้กันตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป จะเสริมสร้างการทำงานเป็นทีม และการสร้างปฏิสัมพันธ์ร่วมกับผู้อื่น

จากตารางที่ 1 จะสรุปได้ว่า ครูพัฒนา สุขเกษม ได้ทำการสร้างสรรค์เครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ เอาไว้ทั้งหมด 7 ชิ้น สามารถแบ่งประเภทของเครื่องดนตรีได้ 2 ประเภท ได้แก่ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเคาะและเครื่องทำนอง ซึ่งเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเคาะจะประกอบไปด้วย ตรพ.04 และ ตรพ.05 ส่วนประเภทเครื่องทำนอง จะใช้บันไดเสียง ซี เมเจอร์ เพนทาโทนิค (C major Pentatonic Scale) ประกอบไปด้วย ตรพ.01 ตรพ.02 ตรพ.03 ตรพ.06 และ ตรพ.07 วัสดุส่วนใหญ่ของเครื่องดนตรีทั้งหมดจะเป็นวัสดุที่เหลือใช้จากครัวเรือน และวัสดุจากธรรมชาติ ส่วนวิธีการสร้างเครื่องดนตรีจะใช้อุปกรณ์พื้นฐานทั่วไปที่ใช้ในชีวิตประจำวัน สามารถหาได้ง่าย เช่น มีด คัตเตอร์ กาว เชือก หรือกระดาษทราย ซึ่งกระบวนการสร้างเครื่องดนตรีจะสามารถทำได้ด้วยตนเอง ง่าย และใช้เวลาไม่นาน

ในวิธีการใช้งานเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตรพ. ทั้ง 7 ชิ้น จะมีวิธีการใช้งานที่สะดวก ง่าย และสามารถใช้เวลาเรียนรู้สั้น สามารถใช้งานได้หลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นการใช้งานเพียงคนเดียว เป็นคู่ หรือเป็นกลุ่มใหญ่ และลักษณะรูปร่างของเครื่องดนตรีจะมีรูปร่างกะทัดรัด สามารถพกพาได้สะดวก ในด้านของคุณประโยชน์ของเครื่องดนตรี ตรพ. ทั้ง 7 ชิ้น จะสามารถใช้ในการเสริมสร้างพัฒนาการและศักยภาพของผู้สูงอายุได้หลากหลายทาง เช่น เครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตรพ.01 และ ตรพ.03 จะสามารถใช้เสริมสร้างการบริหารปอดได้ ตรพ.02 ตรพ.03 ตรพ.04 ตรพ.05 และตรพ.06 จะสามารถเสริมสร้างกล้ามเนื้อมัดเล็กและข้อมือ และ ตรพ.07 จะเป็นเครื่องดนตรีที่สร้างคุณประโยชน์หลายด้าน สามารถเสริมสร้างบริหารกล้ามเนื้อมัดเล็ก เสริมสร้างกำลังของข้อมือ รวมถึงหากว่าใช้งานเป็นกลุ่มจะสามารถเสริมสร้างความสามัคคีและการมีปฏิสัมพันธ์ร่วมกับผู้อื่น นอกจากนั้นเครื่องดนตรีทั้ง 7 ชิ้น ยังสามารถเพิ่มสมาธิและเสริมสร้างความจำ รวมถึงยังสร้างความเพลิดเพลินให้กับผู้สูงอายุในขณะที่ใช้งานเครื่องดนตรีได้อีกด้วย

อภิปรายผล

1. ผลของการศึกษาแนวความคิดการสร้างเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ ของครูพัฒนา สุขเกษม พบว่า ครูพัฒนา สุขเกษม ได้มีแนวคิดเกี่ยวกับการสร้างสรรค์เครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ว่าด้วยเหตุการณ์ของกระแสวิกฤตโลกที่กำลังก้าวไปสู่ประชากรสูงอายุโดยจะเกิดปรากฏการณ์ผู้สูงอายุล้นเมือง ทำให้ผู้สูงอายุบางส่วนถูกเพิกเฉย ไม่ได้รับการเหลียวแลและอาจจะนำไปสู่ภาวะซึมเศร้าได้ ซึ่งสอดคล้องกับผลการศึกษาของ เอกชัย เพียรศรีวัชรา ที่พบว่า ปัจจุบันบุตรหลานและบุคคลในครอบครัวสังคมไทยไม่สามารถดูแลกลุ่มผู้สูงอายุได้ดีเท่าที่ควร เนื่องจากต่างต้องมีภาระอยู่นอกบ้านหรือการออกไปทำงานในต่างจังหวัด ผู้สูงอายุส่วนใหญ่จึงต้องอยู่เพียงลำพัง ขาดการดูแลเอาใจใส่จากคนรอบข้าง ซึ่งยังพบอีกว่าในหลาย ๆ ครอบครัวผู้สูงอายุยังมีการเฝ้าดูหลานเมื่อบุตรมีภาระในการออกไปทำงานนอกบ้าน ส่งผลให้ผู้สูงอายุได้รับการที่ไม่เหมาะสม ได้รับการดูแลเอาใจใส่น้อยลง และทำให้ความสัมพันธ์ในครอบครัวเปลี่ยนแปลงไป ซึ่งอาจจะส่งผลให้ผู้สูงอายุก้าวสู่ปัญหาสุขภาพทางกายและจิตใจได้รวดเร็วยิ่งขึ้น⁷ และจากการที่ครูพัฒนาได้ค้นคว้างานวิจัยที่สนับสนุนว่า ดนตรีมีประสิทธิภาพในการช่วยเพิ่มศักยภาพและส่งเสริมพัฒนาการของมนุษย์ในทั้งด้านร่างกาย จิตใจ และอารมณ์ในเชิงบวก ได้สอดคล้องกับ บุษกร บินพาสันต์ ที่พบว่า ดนตรีมีประสิทธิภาพในการช่วยผ่อนคลาย ช่วยลดภาวะในเชิงลบ โดยจะสามารถปฏิบัติได้หลากหลายรูปแบบ เช่น การร้องเพื่อฝึกสมาธิ ให้เกิดการเบี่ยงเบนทางจิต จากสภาพที่

7. เอกชัย เพียรศรีวัชรา, รายงานการสำรวจสุขภาพผู้สูงอายุไทย ปี 2556 ภายใต้แผนงานส่งเสริมสุขภาพผู้สูงอายุและผู้พิการ (นนทบุรี : กลุ่มอนามัยผู้สูงอายุ สำนักส่งเสริมสุขภาพกรมอนามัย กระทรวงสาธารณสุข, 2556), 42. 54

ฟุ้งซ่านในเรื่องต่าง ๆ ให้กลับมาจดจ่อกับเนื้อเพลงซึ่งจะก่อให้เกิดสมาธิที่ดีได้ หรือจะเป็นการบรรเลงดนตรีในรูปแบบกลุ่ม ซึ่งต้องใช้ความสามัคคี เสริมสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่นระหว่างการเล่น มีสติสัมปชัญญะ โดยต้องจดจ่อกับการทำหน้าที่ของตนเอง เพื่อที่จะให้เสียงโน้ตของตนเองเข้ากับจังหวะของเพลงได้อย่างต่อเนื่อง รวมถึงยังเสริมสร้างวินัยและหน้าที่ในการเล่นและการฝึกซ้อม⁸

แนวคิดหลักในการสร้างสรรค์เครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ ของครูพัฒนา คือ ต้องการที่จะสร้างสรรค์เครื่องดนตรีที่มีความเหมาะสมและตอบสนองให้กับกลุ่มผู้สูงอายุเป็นสำคัญ โดยการคำนึงถึงความสะดวกในการพกพา สามารถปฏิบัติได้ง่าย มีวิธีการเรียนรู้และเข้าถึงดนตรีได้โดยใช้เวลาอันสั้น ซึ่งสอดคล้องกับการศึกษาของ วิชญ์ บุญรอด ที่ได้ทำการสร้างนวัตกรรมเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุที่มีชื่อว่า ระฆังไม้ไผ่ (Bamboo Bell) ซึ่งมีแนวคิดที่จะสร้างเครื่องดนตรีที่มีความเหมาะสมและตอบสนองผู้สูงอายุเป็นสำคัญ โดยคำนึงถึงรูปร่าง น้ำหนักที่เหมาะสม การเรียนรู้ที่ง่ายและสะดวกรวดเร็ว ซึ่งหลังจากการนำ Bamboo Bell ไปทดลองกับผู้สูงอายุให้ได้ทดลองใช้งาน พบว่า Bamboo Bell เป็นเครื่องดนตรีที่ผสมผสานระหว่างวัสดุธรรมชาติและแท่งเสียง Glockenspiel ที่ลงตัว มีขนาดรูปร่าง และน้ำหนักที่เหมาะสมกับผู้สูงอายุ รวมถึงผู้สูงอายุยังสามารถเรียนรู้การใช้งานเครื่องดนตรีได้อย่างรวดเร็ว⁹

2. ผลของการศึกษาวิธีการสร้างและคุณประโยชน์ของเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ ของครูพัฒนา สุขเกษม พบว่า วัสดุส่วนใหญ่ที่นำมาสร้างสรรค์เครื่องดนตรีจะเป็นวัสดุที่เหลือใช้จากครัวเรือน วัสดุจากธรรมชาติที่สามารถหาได้ง่าย และจะใช้อุปกรณ์พื้นฐานทั่วไปที่ใช้ในชีวิตประจำวันมาเป็นเครื่องมือประกอบการสร้าง ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ สัญญา สมประสงค์ ที่ได้ทำการศึกษากำหนดเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน โดยการศึกษาหมู่บ้านท่าเรือ จังหวัดนครพนม ได้สร้างเครื่องดนตรีจากภูมิปัญญาของชาวบ้านที่เกิดจากการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นซึ่งกันและกัน โดยการนำวัสดุธรรมชาติเป็นวัสดุหลักสำคัญ เช่น ไม้ไผ่ก้านกล้วย ขวดพลาสติก หรือกระป๋องนม ซึ่งยังได้ทำการร่วมมือกันจัดตั้งสหกรณ์เพื่อจัดจำหน่ายเครื่องดนตรีที่เสร็จสมบูรณ์ โดยมีการแบ่งปันผลประโยชน์ให้กันและกันอย่างยุติธรรม¹⁰ นอกจากนี้ยังได้พบงานวิจัยโครงการออกแบบเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเคาะของ ณีฐรพงค์ พรหมวงศ์ ที่ทำมาจากการหล่อของเนื้อดิน และเคลือบสีสำเร็จรูป ซึ่งผลของการวิจัย สามารถนำมาใช้งานได้จริง และได้เสียงที่มีคุณภาพ แต่ก็ยังพบอุปสรรคจากการใช้งานของผู้ใช้งาน¹¹ และยังสอดคล้องกับงานวิจัยของ สุรกานต์ รวยสูงเนิน ที่ได้ศึกษาความต้องการในการใช้เครื่องเรือนของผู้สูงอายุ จังหวัดขอนแก่น รวมถึงได้ทำการออกแบบเครื่องเรือนตามความต้องการของผู้สูงอายุในชุมชน และได้นำไปทดลองใช้กับผู้สูงอายุในชุมชน ผลการศึกษาพบว่า สิ่งสำคัญในการเลือกวัสดุในการผลิตเครื่องเรือนสำหรับผู้สูงอายุ คือ ต้องคำนึงและพิจารณาจากสภาพความเป็นอยู่ สิ่งแวดล้อมของชุมชน ดังนั้น ควรเป็นวัสดุและอุปกรณ์ที่สามารถหาได้ง่าย มีราคาถูก และต้องบำรุงรักษาง่าย¹² ซึ่งจะช่วยลดปัญหาในด้านค่าใช้จ่ายให้กับผู้สูงอายุ รวมทั้งยังได้สอดคล้องกับแนวคิดพระราชดำริปรัชญาของเศรษฐกิจพอเพียง โดยการสนับสนุนให้คนในชุมชนทำกิจกรรมที่เหมาะสม

8. บุษกร บินทสันต์, *ดนตรีบำบัด* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553), 78.

9. วิชญ์ บุญรอด, "นวัตกรรมเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุและการศึกษาประสบการณ์การเข้าร่วมกิจกรรมดนตรีเพื่อผู้สูงอายุ" (วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต, มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2560), 92-95.

10. สัญญา สมประสงค์, "การศึกษาการทำเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน: กรณีศึกษาหมู่บ้านท่าเรือ ตำบลท่าเรือ อำเภอนาหว้า จังหวัดนครพนม" (ปริญญาโท, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2555), 46-54.

11. ณีฐรพงค์ พรหมวงศ์, "โครงการออกแบบเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเคาะ: อูตู" (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2551), 91-93.

12. สุรกานต์ รวยสูงเนิน, "การพัฒนากรอบแนวคิดในการออกแบบเครื่องเรือนตามความต้องการของผู้สูงอายุในชุมชนภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ในประเทศไทย," *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น* 6, no.1 (2557): 220.

กับความต้องการของตนเอง สามารถพึ่งพาตนเองได้ และรู้จักคุณค่าและค่าของทรัพยากรธรรมชาติรอบตัว โดยตั้งอยู่บนพื้นฐานการอนุรักษ์และใช้ประโยชน์อย่างยั่งยืน รวมถึงการใช้เทคโนโลยีพื้นบ้านและเทคโนโลยีสมัยใหม่ที่เหมาะสมสอดคล้องกับความต้องการและสภาพแวดล้อมของชีวิตประจำวัน และสนับสนุนให้มีการคิดภูมิปัญญาท้องถิ่นเพื่อการพัฒนาเทคโนโลยีท้องถิ่นจากภูมิปัญญาของตนเอง¹³

ในด้านของคุณประโยชน์ของเครื่องดนตรีผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ ของครูพัฒนา พบว่า สามารถนำไปใช้ในการเสริมสร้างพัฒนาการและพัฒนาศักยภาพของผู้สูงอายุ ในการบริหารกล้ามเนื้อมัดเล็ก เสริมสร้างกำลังของข้อมือ นิ้วมือ รวมถึงยังสามารถเสริมสร้างความสามัคคีในกลุ่มคณะและสามารถสร้างปฏิสัมพันธ์ร่วมกับผู้อื่น สอดคล้องกับการศึกษาของ Reijnders, van Heugten และ van Boxtel ที่พบว่า การที่ผู้สูงอายุเข้ามามีส่วนร่วมในกิจกรรมดนตรี รวมถึงการได้ร่วมเล่นดนตรี เป็นการเปิดโอกาสให้ผู้สูงอายุได้มีการติดต่อสื่อสาร ได้พบปะ พูดคุยกับบุคคลอื่น ๆ ในสังคม ซึ่งนอกจากเป็นการส่งเสริมให้ผู้สูงอายุใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์ ยังทำให้ผู้สูงอายุมีสุขภาพกาย สุขภาพจิตที่ดี¹⁴ และการที่ผู้สูงอายุได้ใช้งานหรือปฏิบัติเครื่องดนตรี จะทำให้ผู้สูงอายุเกิดความภูมิใจในตนเอง รู้สึกว่าตนเองมีคุณค่าและศักยภาพ มีความมั่นใจในตนเองมากขึ้น¹⁵ นอกจากนั้นเครื่องดนตรีผู้สูงอายุ ตรพ. ยังสามารถเพิ่มสมาธิและเสริมสร้างความจำ รวมถึงยังสร้างความเพลิดเพลิน สนุกสนาน ให้กับผู้สูงอายุในขณะที่ได้เล่นเครื่องดนตรี ซึ่งสอดคล้องกับการสนับสนุนของ Chang, Wray และ Lin ที่พบว่า การร่วมเล่นดนตรีและการทำกิจกรรมร่วมกันกับบุคคลอื่น ๆ จะทำให้ผู้สูงอายุเกิดความสุข ความเพลิดเพลิน และชื่นชอบที่ได้แลกเปลี่ยนเรียนรู้ประสบการณ์ทางสังคมกับผู้อื่น รวมทั้งยังสามารถช่วยส่งเสริมให้ผู้สูงอายุได้มีโอกาสถ่ายทอดศักยภาพที่มีอยู่ของตนเอง ทำให้ผู้สูงอายุเกิดความภาคภูมิใจต่อตนเองและรู้สึกว่าตนเองมีคุณค่าแก่การอยู่ในสังคมต่อไป¹⁶

ข้อเสนอแนะจากการวิจัย

ข้อเสนอแนะเพื่อการปฏิบัติ

1. ผู้ที่สนใจสามารถนำแนวคิดที่ได้จากการศึกษาในครั้งนี้ ไปต่อยอดเพื่อการสร้างสรรค์เครื่องดนตรีหรือนวัตกรรมอื่น ๆ ที่สามารถเป็นอีกหนึ่งทางเลือกในการช่วยเสริมสร้างคุณภาพชีวิตของผู้สูงอายุต่อไปได้
2. ผู้ที่สนใจสามารถสร้างสรรค์เครื่องดนตรีตามวิธีการของครูพัฒนา สุขเกษม เพื่อนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์ในชุมชนของตนเองได้
3. เครื่องดนตรีผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ ของครูพัฒนา สุขเกษม สามารถนำไปปรับใช้เพื่อสร้างประโยชน์ให้กับสังคมได้กับทุกกลุ่มวัย เช่น กิจกรรมดนตรีสำหรับเด็กเล็ก เด็กปฐมวัย กิจกรรมดนตรีบำบัดสำหรับผู้ป่วยติดเตียง ผู้ป่วยในโรงพยาบาล หรือจะนำไปจัดเป็นกิจกรรมนันทนาการเพื่อเสริมสร้างสุขภาวะและสร้างสัมพันธภาพของคนในชุมชน

13. กรมการพัฒนาชุมชน, รูปแบบการดำเนินงานเชิงธุรกิจของกลุ่มอาชีพพัฒนาชุมชน (กรุงเทพฯ : เพาเวอร์ พรีนซ์, 2543), 43.

14. Jennifer Reijnders, Caroline van Heugten and Martin van Boxtel, "Cognitive interventions in healthy older adults and people with mild cognitive impairment: A systematic review," *Ageing Research Reviews* 12, no.1 (January 2013): 271-272.

15. Aline Moussard, Patrick Bermudez, Claude Alain, William Tays and Sylvain Moreno, "Life-long music practice and executive control in older adults: an event-related potential study," *Brain Res* 1, no.1642 (July 2016): 150-153.

16. Po-Ju Chang, Linda Wray and Yeqiang Lin, "Social relationships, leisure activity, and health in older adults," *Health Psychol* 33, no.2 (June 2014): 521-523.

ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยในครั้งต่อไป

1. การศึกษาเรื่อง เครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ตามรอยพ่อ: พัฒนา สุขเกษม เป็นการศึกษาเชิงอนุรักษและสืบทอดในด้านภูมิปัญญาของคนไทย ควรมีการศึกษาถึงภูมิหลังและวิถีชีวิต ของครูพัฒนา สุขเกษม เพิ่มเติม เพื่อเป็นการยกย่องให้แก่ผู้ที่สร้างสรรค์ภูมิปัญญาและแนวคิดทางด้านเครื่องดนตรีเพื่อสืบทอดปฎิภาณต่อไป

2. ควรมีการศึกษา ครูพัฒนา สุขเกษม เพิ่มเติม ในมุมมองทางด้านอื่น ๆ เช่น มิติมุมมองทางสังคม หรือแนวความคิดเรื่องอื่น ๆ ต่อไป

3. ควรมีการศึกษาเกี่ยวกับภูมิปัญญาของชาวบ้านเพิ่มเติม เนื่องจากในประเทศไทยยังมีแหล่งภูมิปัญญาชาวบ้านอีกมากที่ยังรังสรรค์ผลงานที่เป็นประโยชน์ให้แก่ชุมชนและสังคม เพียงแต่มินักวิจัยหรือผู้ที่สนใจเข้าไปศึกษาอย่างเข้มข้นเพื่อทำการเผยแพร่เป็นลายลักษณ์อักษรยังมีไม่มากนัก

บรรณานุกรม

กรมการพัฒนาชุมชน. รูปแบบการดำเนินงานเชิงธุรกิจของกลุ่มอาชีพพัฒนาชุมชน. กรุงเทพฯ : เพาเวอร์พริ้นท์, 2543.

ณัฐพงษ์ พรหมพงศธร. "โครงการออกแบบเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเคาะ: อูคู." วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาศิลปมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2551.

บุษกร บิณฑสันต์. ดนตรีบำบัด. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

พัฒนา สุขเกษม. "แนวคิดในการพัฒนาเครื่องดนตรี ตามรอยพ่อ." สัมภาษณ์โดย วิษณุ บุญรอด. 6 มีนาคม 2563.

เล็ก สมบัติ และคณะ. "ภาวะสูงวัยอย่างมีคุณภาพขึ้นกับการพัฒนาสังคมและเศรษฐกิจในประเทศไทย." รายงานวิจัย, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2554.

วิษณุ บุญรอด. "นวัตกรรมเครื่องดนตรีสำหรับผู้สูงอายุและการศึกษาประสบการณ์การเข้าร่วมกิจกรรมดนตรีเพื่อผู้สูงอายุ." วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต, มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2560.

สุรกานต์ รวยสูงเนิน. "การพัฒนากรอบแนวคิดในการออกแบบเครื่องเรือบตามความต้องการของผู้สูงอายุในชุมชนภาคตะวันออก เฉียงเหนือในประเทศไทย." วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, ปีที่ 6 เล่มที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2557): 201-223.

สัญญา สมประสงค์. "การศึกษาการทำเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน: กรณีศึกษาหมู่บ้านท่าเรือ ตำบลท่าเรือ อำเภอนาหว้า จังหวัดนครพนม." ปริญญานิพนธ์, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2555.

เอกชัย เพียรศรีวัชรา. รายงานการสำรวจสุขภาพผู้สูงอายุไทย ปี 2556 ภายใต้แผนงานส่งเสริมสุขภาพผู้สูงอายุและผู้พิการ. นนทบุรี : กลุ่มอนามัยผู้สูงอายุ สำนักส่งเสริมสุขภาพกรมอนามัย กระทรวงสาธารณสุข, 2556.

Adrian C. North, David J. Hargreaves, Jon J. Hargreaves. "Uses of music in everyday life." *Music Perception* 22, no.1 (September 2004): 41-77.

Aline Moussard, Patrick Bermudez, Claude Alain, William Tays and Sylvain Moreno. "Life-long music practice and executive control in older adults: an event-related potential study." *Brain Res* 1, no.1642 (July 2016): 146-153.

Barnetta Lesta and Peter Petocz, "Familiar group singing: Addressing mood and social behaviour of residents with dementia displaying sundowning." *Australian Journal of Music Therapy* 17, (January 2006): 2–17.

Helen J. Streubert and Dona R. Carpenter. *Qualitative Research in Nursing: Advancing the Humanistic Imperative*. 5th ed. Philadelphia: Lippincott Williams & Wilkins, 2011.

Jennifer Reijnders, Caroline van Heugten and Martin van Boxtel. "Cognitive interventions in healthy older adults and people with mild cognitive impairment: A systematic review." *Ageing Research Reviews* 12, no.1 (January 2013) 263–275.

Po-Ju Chang, Linda Wray and Yeqiang Lin. "Social relationships, leisure activity, and health in older adults." *Health Psychol* 33, no.2 (June 2014): 516-523.

จิตรกรรมไตรภูมิโลกัณฐาน วัดสุทัศนเทพวรารามราชวรมหาวิหาร กรุงเทพมหานคร COSMOLOGY SYSTEM OF THE MURAL PAINTING IN WAT SUTHAT THEPWARARAM RATCHAWORAMAHAWIHAN BANGKOK

ภัทรชนน ศักดิ์ศิริสัมพันธ์* PATCHANON SAKSIRISAMPANT*
จิรวารณ แสงเพชร** JEERAWAN SANGPETCH**

บทคัดย่อ

จิตรกรรมไตรภูมิโลกัณฐานในพระวิหารวัดสุทัศนเทพวราราม กรุงเทพมหานครเป็นจิตรกรรมเกี่ยวกับจักรวาลทางพุทธศาสนาที่เขียนขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ปลายพุทธศตวรรษที่ 24) ซึ่งมีรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ โดยปรับเปลี่ยนตำแหน่งจิตรกรรม จากชนบเดิมที่อยู่บนฝาผนังซึ่งเป็นมุมมองระนาบเดียวในพื้นที่สองมิติ ให้กลายเป็นจิตรกรรมบนเสาพระวิหารทั้งสี่ด้านจำนวน 8 ต้น รวมเป็นภาพจิตรกรรมบนเหลี่ยมเสาทั้ง 32 เหลี่ยม ลักษณะดังกล่าวทำให้เกิดมุมมองที่ต่างระนาบในพื้นที่สามมิติ ตลอดจนมีลำดับและองค์ประกอบที่ซับซ้อนขึ้นจากผลการศึกษาพบว่าจิตรกรรมไตรภูมิโลกัณฐานบนเสาพระวิหารวัดสุทัศนเทพวรารามมีความสัมพันธ์กับจิตรกรรมไตรภูมิในหอพระไตรปิฎก วัดระฆังโฆสิตาราม ซึ่งเขียนขึ้นในยุคก่อนหน้า และสมุดภาพไตรภูมิฉบับต่าง ๆ ตั้งแต่สมัยอยุธยา ธนบุรี และรัตนโกสินทร์ พุทธศตวรรษที่ 22-24 ทั้งในเรื่องของการลำดับองค์ประกอบภาพ เนื้อหาเรื่องราว ตลอดจนรูปแบบของศิลปกรรม นอกจากนี้เนื้อหาของภาพจิตรกรรมดังกล่าวยังเชื่อมโยงกับวรรณกรรมพุทธศาสนา เช่น พระไตรปิฎก คัมภีร์อรรถกถา คัมภีร์หมวดโลกศาสตร์ ตลอดจนวรรณกรรมหมวดอื่น ๆ เช่น วรรณกรรมบันเทิงคดี และปกรณัมนิทาน

คำสำคัญ : ไตรภูมิโลกัณฐาน/ จิตรกรรมไทย/ วัดสุทัศนเทพวราราม

*นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, patchanon.1995@gmail.com

*M.F.A. Student, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, patchanon.1995@gmail.com

**รองศาสตราจารย์ ดร., คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, sangpetch.j@gmail.com

**Associate Professor Dr., Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, sangpetch.j@gmail.com

Abstract

The study of the Cosmology mural painting or Tribhumi-Lokasanthana in Wat Suthat Thepwararam, Bangkok, Thailand which was painted in the temple (Vihara) around the Early Rattanakosin period (Bangkok, 19th century). This mural painting is considered to have a unique feature by presenting on the 8 square-pillars (4 pairs of pillars with different contents in 32 sides) instead of the wall as a traditional position. This transposition considerably changes the view of painting from 2 dimensional surface to 3 dimensional space with a complex order and composition. The result of this study revealed that there is a correlation of order, composition, content, and style between the cosmology painting in Wat Suthat and Wat Rakhang-Kositaram Bangkok (Before Wat Suthat), including Illustrated Manuscript of Tribhum in Ayutthaya, Thonburi, Rattanakosin period (c.17-19th century), moreover, the content in this painting is also correlated to Buddhist scripture such as Tipitaka, Attakatha, Lokasatra (Buddhist Cosmology), including other literatures and ables.

Keywords: Tribhumi-Lokasanthana/ Thai Mural Painting/ Wat Suthat Thepwararam

บทนำ

ไตรภูมิโลกทัศน์เป็นเรื่องราวที่กล่าวถึงโลกและจักรวาลตามคติพุทธศาสนา มีที่มาจากพระไตรปิฎก และคัมภีร์ฉบับต่าง ๆ ซึ่งแพร่หลายในประเทศที่มีหลักฐานการนับถือพุทธศาสนา สำหรับงานศิลปกรรมในประเทศไทยนั้นมักปรากฏเนื้อหาในภาพจิตรกรรม โดยพบหลักฐานตั้งแต่ครั้งหลังพุทธศตวรรษที่ 22 ทั้งในรูปแบบจิตรกรรมฝาผนังและจิตรกรรมสมุดภาพ ซึ่งทำหน้าที่เป็นสื่อหนึ่งในการอธิบายลักษณะสัณฐานและองค์ประกอบต่าง ๆ ภายในจักรวาลอันเป็นลักษณะอุดมคติ ทั้งภูมิประเทศ สิ่งมีชีวิตที่อาศัยในแต่ละภพภูมิ ตลอดจนเป็นเครื่องเตือนใจพุทธศาสนิกชนให้ตระหนักถึงบาปบุญคุณโทษ โดยแสดงถึงผลของกรรมดีและกรรมชั่วแห่งสัตว์โลก

การศึกษาภาพจิตรกรรมไตรภูมิโลกทัศน์ พระวิหารวัดสุทัศนเทพวราราม กรุงเทพมหานคร เป็นกรณีศึกษาจิตรกรรมไตรภูมิโลกทัศน์สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่มีรูปแบบเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ โดยปรับเปลี่ยนตำแหน่งภาพจิตรกรรมจากชนบทเดิมที่เขียนบนฝาผนังซึ่งเป็นมุมมองระนาบเดียวในลักษณะสองมิติ ให้กลายเป็นจิตรกรรมที่ปรากฏบนเสาพระวิหารและจิตรกรรมประดับคอสองอันเป็นแนวคานเหนือเสาพระวิหาร ลักษณะดังกล่าวทำให้เกิดมุมมองที่ต่างระนาบกันในลักษณะสามมิติและมีองค์ประกอบที่ซับซ้อนมากขึ้น นอกจากนี้เนื้อหาและองค์ประกอบบางประการของภาพจิตรกรรมไตรภูมิโลกทัศน์ของวัดสุทัศนเทพวรารามยังเชื่อมโยงกับวรรณกรรมพุทธศาสนาและวรรณกรรมหมวดอื่น ๆ

จากความสำคัญดังกล่าว จึงเป็นที่มาของการศึกษาจิตรกรรมไตรภูมิโลกทัศน์วัดสุทัศนเทพวราราม เพื่อแสดงให้เห็นถึงบทบาทของจิตรกรรมดังกล่าวอันเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการแสดงความเป็นศูนย์กลางจักรวาลของพุทธสถานกลางพระนคร อีกทั้งมีรูปแบบที่พัฒนาเจริญสูงสุดในบรรดาจิตรกรรมไตรภูมิโลกทัศน์ตั้งแต่อดีตจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษารูปแบบศิลปะและระเบียบการจัดวางภาพจิตรกรรมไตรภูมิโลกทัศน์ในพระวิหารวัดสุทัศนเทพวราราม ตลอดจนความสัมพันธ์กับงานศิลปกรรมอื่น ๆ ที่เป็นต้นแบบ
2. เพื่อศึกษาอิทธิพลคติความเชื่อที่มีต่อจิตรกรรมไตรภูมิโลกทัศน์ วัดสุทัศนเทพวราราม รวมถึงความสัมพันธ์กับวรรณกรรมพุทธศาสนา

ขอบเขตงานวิจัย

ภาพจิตรกรรมไตรภูมิโลกทัศน์ในพระวิหารวัดสุทัศนเทพวราราม จิตรกรรมไตรในหอพระไตรปิฎก วัดระฆังโฆสิตารามและสมุดภาพไตรภูมิ

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับไตรภูมิโลกทัศน์จากวรรณกรรมพุทธศาสนา ตลอดจนแหล่งศิลปกรรมต่าง ๆ ที่คาดว่าเป็นต้นแบบ

2. ศึกษาข้อมูลของนักวิชาการในอดีต
3. ศึกษาข้อมูลภาคสนาม บันทึกภาพจิตรกรรม
4. รวบรวมข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์และเปรียบเทียบหลักฐาน
5. สรุปผลการวิจัย

ผลการวิจัย

จิตรกรรมไตรภูมิโลกทัศน์ฐานที่เสาศระวิหารวัดสุทัศนเทพวรารามมีความสัมพันธ์ในด้านลำดับภาพ เนื้อหาเรื่องราวและรูปแบบศิลปะกับจิตรกรรมฝาผนังไตรภูมิในหอพระไตรปิฎกวัดระฆังโฆสิตาราม และ สมุดภาพไตรภูมิฉบับต่าง ๆ ตั้งแต่สมัยอยุธยา ธนบุรี และรัตนโกสินทร์ รวมถึงเนื้อหาของภาพจิตรกรรม บางส่วนยังเชื่อมโยงกับคัมภีร์พุทธศาสนา เช่น พระไตรปิฎก คัมภีร์หมวดโลกศาสตร์ อรรถกถาชาดกและ นิทานปรกณัมต่าง ๆ รายละเอียดมีดังต่อไปนี้

1. ประวัติจิตรกรรมไตรภูมิโลกทัศน์ฐาน พระวิหารวัดสุทัศนเทพวราราม

วัดสุทัศนเทพวราราม เป็นพระอารามที่ตั้งอยู่ในบริเวณกึ่งกลางพระนคร ซึ่งพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกโปรดเกล้าฯ สถาปนาในราว พ.ศ. 2350¹ โดยสร้างให้สูงใหญ่เท่าวัดพนัญเชิงและอัญเชิญ พระศรีศากยมุนีซึ่งเป็นพระพุทธรูปสำริดจากเมืองสุโขทัยลงมาประดิษฐานเป็นพระประธาน พระราชทาน ชื่อพระอารามเมื่อแรกสร้างว่า “มหาสุทธาราม” ทั้งนี้ สิ่งก่อสร้างส่วนใหญ่ภายในพระอารามนั้นเป็นผลงาน ที่สร้างต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และล่วงมาจนเสร็จสมบูรณ์สมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวราวพ.ศ. 2390 พร้อมกับพระราชทานชื่อพระอารามใหม่เป็น “วัดสุทัศนเทพวราราม” อันมาจากชื่อ “สุทสนนคร” ศูนย์กลางของสวรรค์ชั้นดาวดึงส์บนเขาพระสุเมรุและสอดคล้องกับตำแหน่งของ พระอารามที่อยู่ใจกลางกรุงรัตนโกสินทร์อันเป็นชื่อที่เกี่ยวข้องกับคติพระอินทร์ด้วยเช่นกัน

นอกจากชื่อพระอารามแล้ว สถาปัตยกรรมและศิลปกรรมที่ปรากฏก็เกี่ยวเนื่องในคติดังกล่าวเช่นกัน ได้แก่ พระวิหารซึ่งประดับหน้าบันด้วยรูปพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณอันเปรียบดังสวรรค์ชั้นดาวดึงส์บนเขา พระสุเมรุ (ภาพที่ 1-2) รวมถึงจิตรกรรมภายในพระวิหาร โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพไตรภูมิโลกทัศน์ฐาน ซึ่ง สันนิษฐานว่าเขียนขึ้นในคราวสร้างพระวิหารช่วงรัชกาลที่ 2-3 ลักษณะเป็นจิตรกรรมบนเสาสี่เหลี่ยมใน ประธานทั้ง 8 ต้น หรือ 4 คู่ (แผนภูมิที่ 1, ภาพที่ 3-4) ประกอบด้วยเนื้อหาที่แตกต่างกันจำนวน 32 เหลี่ยม โดยอธิบายถึงสัจจญาณจักรวาลและภาพต่าง ๆ ในกามภูมิ² ได้แก่ สวรรค์ ชมพูทวีป นรก เทวดา อสูร มนุษย์ เปรต เสร็จฉาน ซึ่งเสาแต่ละต้นนั้นแบ่งออกเป็นสามระดับ (แผนภูมิที่ 2) ได้แก่

1. ยอดเสา ว่าด้วยภูเขาที่เป็นแกนกลาง ได้แก่ เขาพระสุเมรุ (สวรรค์ชั้นดาวดึงส์) เขาสัตตบริภัณฑ์ ทั้ง 7 ลูก และภูเขากำหนดขอบเขตจักรวาล ได้แก่ เขาจักรวาล
2. กลางเสา ว่าด้วยมหาสมุทร เกาะกลางทะเล มักแสดงภาพสัตว์และชาดกที่เกี่ยวข้องกับน้ำ
3. เชิงเสา ว่าด้วยภาคพื้นดิน ทวีป ป่าหิมพานต์-เมืองในชมพูทวีป รวมถึงพิภพเบื้องล่างซึ่งมี พิกพ อสูร (ใต้เขาพระสุเมรุ) และนรกภูมิ (ใต้ชมพูทวีป) โดยแสดงภาพสิ่งมีชีวิตและชาดกเช่นกัน³

1. พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, “จดหมายเหตุความทรงจำ,” ใน พระราชวิจารณ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่องจดหมายเหตุความทรงจำของพระเจ้าไปยกาเออ กรมหลวงนรินทรเทวี (เจ้าครอกวัดโพธิ์) (นนทบุรี : ศรีปัญญา, 2552), 260.

2. ในจิตรกรรมฝาผนังตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบันมักปรากฏภาพจักรวาลด้วยองค์ประกอบนี้ ประกอบด้วย สวรรค์ภูมิ (สวรรค์ชั้นสุทธภูมิ) และอบายภูมิ (เปรต นรก เสร็จฉาน) ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของกามภูมิ อ้างถึงใน เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24 (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539), 113-114.

3. รายละเอียดชาดกอ้างอิงถึงใน กองโบราณคดี กรมศิลปากร, ภาพไตรภูมิและชาดกที่เสาศระวิหารหลวง วัดสุทัศนเทพวรารามราชวรวิหาร (กรุงเทพฯ : งานอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง กองโบราณคดี, 2528), 16-18.

การอธิบายภาพเสาศระวิหารในบทความนี้ ผู้เขียนจะใช้รหัสตัวหนังสือกำหนดตำแหน่ง ได้แก่ ลำดับต้นเสา แทนด้วยตัวเลข 1-8 ทิศเหลี่ยมเสา แทนด้วยอักษร N (เหนือ) S (ใต้) E (ตะวันออก) W (ตะวันตก) และระดับเสา แทนด้วยอักษร ก (เชิงเสา) ข (กลางเสา) ค (ยอดเสา) ง (คอสอง) ตัวอย่างเช่น 1-N-ค : เสาที่ 1 ทิศเหนือ ระดับยอดเสา (ถ้าไม่ระบุส่วนใดคือกล่าวถึงส่วนนั้นทั้งหมด)

นอกจากนี้ที่เสาศระวิหารยังประดับแผ่นศิลาจารึกจำหลักคำบรรยายภาพที่ส่วนล่างสุดของทั้ง 32 เหลี่ยมเสา มีลำดับเนื้อหาเวียนขวารอบพระวิหารโดยเริ่มจากเสาด้านหน้าสุดของแนวเสาทิศตะวันออก (ขวามือพระประธาน) ไปยังเสาด้านหลังสุดที่ท้ายพระวิหาร จากนั้นเวียนขวามายังเสาท้ายพระวิหารที่อยู่ฝั่งตรงข้ามและเรียงลำดับมายังเสาด้านหน้าสุดพระวิหารตามแนวเสาทิศตะวันตก (ซ้ายมือพระประธาน)⁴ (ดูแผนภูมิที่ 1)

2. ความสัมพันธ์ระหว่างจิตรกรรมไตรภูมิโลกทัศน์ฐานในพระวิหารวัดสุทัศนเทพวรารามกับจิตรกรรมไตรภูมิในหอพระไตรปิฎกวัดระฆังโฆสิตารามและสมุดภาพไตรภูมิ

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่าจิตรกรรมไตรภูมิโลกทัศน์ฐานของวัดสุทัศนเทพวรารามนี้แสดงภาพจักรวาลอย่างมีเอกลักษณ์พิเศษโดยวางตำแหน่งอยู่บนเสาศระวิหารทั้ง 8 ต้น ทำให้เกิดระบบการลำดับองค์ประกอบภาพที่ละเอียดซับซ้อนกว่าจิตรกรรมแห่งอื่น ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงเกิดข้อสันนิษฐานว่าภาพจิตรกรรมดังกล่าวอาจมีรูปแบบและเนื้อหาเชื่อมโยงศิลปกรรมต้นแบบที่เกิดในยุคสมัยก่อนหน้า การศึกษาวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยจึงได้ใช้หลักฐานสองส่วนในการวิเคราะห์ ได้แก่ สมุดภาพไตรภูมิฉบับต่าง ๆ ซึ่งสมุดเหล่านี้แสดงลำดับองค์ประกอบภาพที่เป็นระบบและมีเอกลักษณ์ชัดเจนเช่นเดียวกัน โดยการศึกษาครั้งนี้ส่วนใหญ่ได้ใช้สมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยา เลขที่ 8 และสมัยธนบุรี เลขที่ 10/ก⁵ (ในบทความนี้จะแสดงตัวอย่างเฉพาะเล่มเลขที่ 10/ก) นอกจากนี้ ยังใช้หลักฐานอีกส่วนคือจิตรกรรมไตรภูมิที่หอพระไตรปิฎก วัดระฆังโฆสิตาราม⁶ ซึ่งเป็นจิตรกรรมฝาผนังที่สันนิษฐานว่าพัฒนารูปแบบมาจากสมุดไตรภูมิเนื่องจากมีองค์ประกอบคล้ายคลึงกันตลอดจนอาจเป็นจุดเชื่อมโยงวิวัฒนาการที่สำคัญของภาพจักรวาลระหว่างต้นฉบับในสมุดภาพ และจิตรกรรมที่เสาศระวิหารอีกด้วย

ในการศึกษาครั้งนี้ได้แบ่งการวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมออกเป็น 3 ชุด ได้แก่

1. จิตรกรรมชุดที่ 1 - เสาคู่หน้าสุดในพระวิหาร : เสาต้นที่ 1 และ 2
 - ส่วนยอดเสาทั้งพระวิหาร : เสาต้นที่ 3,4/ 5,6/ 7,8
 - คอสองพระวิหาร : คานเหนือเสาดังตะวันตกและตะวันออก
2. จิตรกรรมชุดที่ 2 เสากลุ่มกลางพระวิหาร : เสาต้นที่ 3,4,5,6 (ส่วนกลางเสาและเชิงเสา)
3. จิตรกรรมชุดที่ 3 เสาคู่ท้ายสุดในพระวิหาร : เสาต้นที่ 7 และ 8 (ส่วนกลางเสาและเชิงเสา)

4. จากการวิเคราะห์ภาพเสาศระวิหารนั้นพบว่าไม่ได้เรียงลำดับเวียนขวาตามศิลาจารึกซึ่งจะอธิบายในประเด็นต่อไป

5. สมุดภาพทั้งสองสมัยนี้เขียนด้วยภาษาไทย อักษรไทย มีอายุระหว่างช่วงพุทธศตวรรษที่ 22-24 ประกอบด้วยหน้าต้น อันว่าด้วยสถานที่และผู้คนในภพภูมิระดับต่าง ๆ ทั้งไตรภูมิ ได้แก่ อรูปภูมิ รูปภูมิ กามภูมิ และหน้าปลาย ว่าด้วยแผนที่ ภูมิประเทศในป่าทิพย์และเมืองในชมพูทวีป รวมทั้งแทรกชาดกเรื่องต่าง ๆ ซึ่งอยู่ในกามภูมิ

6. หอพระไตรปิฎก วัดระฆังโฆสิตาราม กรุงเทพฯ เป็นเรือนไทยแฝดสามหลังเรียงต่อกัน สันนิษฐานว่าเป็นตึกแห่งแรกที่รัชกาลที่ 1 ทรงยกถวายให้กับวัดเมื่อครั้งยังรับราชการเป็นพระราชวังวินทร์ และสันนิษฐานว่าภาพจิตรกรรมเขียนในช่วงธนบุรี-ต้นรัตนโกสินทร์ โดยจิตรกรรมไตรภูมินั้นปรากฏที่หอนอนทางทิศใต้ อ้างถึงใน เพื่อ หริพิทักษ์, ภาพเขียนในหอพระไตรปิฎกวัดระฆัง (พระนคร : คณะกรรมการอนุรักษ์ศิลปกรรม, 2513), 2-5.

1. จิตรกรรมชุดที่ 1 : ศูนย์กลางและภาพรวมของจักรวาล

1.1 เสาคู่หน้าสุดพระวิหาร (เสาด้านที่ 1 และ 2) : เขาพระสุเมรุ ทวีป

จิตรกรรมในเสาด้านที่ 1 อธิบายถึงเรื่องพระอินทร์กับอสูรซึ่งว่าด้วยที่มาของตำแหน่งพระอินทร์ (มขมาณพ) กำเนิดอสูร (สัมภรวอสูร) และสงครามเทวดากับอสูร เหตุการณ์ดังกล่าวเขียนครอบคลุมตลอดต้นเสา โดยเกี่ยวข้องกับฉากเขาพระสุเมรุอันเป็นศูนย์กลางจักรวาล (ภาพที่ 5) ส่วนเสาด้านที่ 2 อธิบายถึงพระเจ้านันทราชเสวยมหาสมบัติในทวีปทั้งสี่จนถึงสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ จึงเกี่ยวข้องกับฉากทวีปสี่ที่ช่วงกลาง-เชิงเสา (2-ข,ก ภาพที่ 6) และสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ที่ยอดเสา (2-ค) (เสาทั้งสองต้นดูแผนภูมิที่ 3) ทั้งนี้การวางองค์ประกอบภาพในคู่เสาดังกล่าวพบว่าถูกกำหนดให้แสดงมุมมองภาพจักรวาลแบบสามมิติ โดยในเสาด้านที่ 1 ได้สมมติเสาด้านให้เป็นดังแท่งเขาพระสุเมรุ มีสุทิสสนครในดาวดึงส์ที่ยอดเสา (1-ค) กับพิภพอสูรที่เชิงเสา (1-ก) ส่วนเสาด้านที่ 2 แสดงตำแหน่งภาพทวีปทั้งสี่ลงในแต่ละเหลี่ยมเสาได้ถูกทิศทางตามคติไตรภูมิ⁷

ภาพจิตรกรรมของเสาคู่หน้าสุดนี้จึงมุ่งเน้นถึงภพภูมิสวรรค์ (ดาวดึงส์) ความเป็นศูนย์กลางและภาพรวมของจักรวาล ซึ่งเนื้อหาทั้งสองเรื่องนี้สอดคล้องกับแนวคิดของพระอาราม และนับว่าเป็นการเปิดเรื่องราวจักรวาลที่ทำให้ผู้ชมเข้าใจภาพรวมได้ดีตลอดจนได้รับความเพลิดเพลิน โดยเมื่อเปรียบเทียบกับในจิตรกรรมหอพระไตรปิฎกแล้วจะสอดคล้องกับฉากภาพรวมจักรวาลทางซ้ายสุดของผนัง อันมีเขาพระสุเมรุเขาสัตตบริภัณฑ์ เขาจักรวาล พิกพอสูร ทวีป (ภาพที่ 8) และเมื่อเทียบกับสมุดไตรภูมิแล้วจะตรงกับช่วงแรกของสมุดหน้าปลาย ซึ่งจัดวางองค์ประกอบลักษณะเดียวกันแต่สมบูรณ์กว่า (ภาพที่ 9) ทั้งนี้จากเนื้อหาภาพเสาศระวิหารทั้งสองต้นที่เกี่ยวข้องอยู่เป็นชุดเดียวกัน ทำให้สะท้อนถึงลำดับภาพเสาศระวิหารที่แสดงเป็นคู่มากกว่าลำดับเขียนขวารอบพระวิหารตามแผนศิลาจารึก

อย่างไรก็ตาม รายละเอียดและลำดับเหตุการณ์ในจิตรกรรมเสาศระวิหารทั้งสองต้นนี้ไม่ได้แสดงตามจิตรกรรมต้นแบบทั้งสองแห่งเสียทีเดียว เนื่องจากในหลักฐานทั้งสองนั้นแสดงภาพรวมจักรวาลเป็นฉากหนึ่งเรียงไม่ประกอบเรื่องราว ดังนั้นผู้ออกแบบภาพเสาศระวิหารจึงต้องอาศัยการเล่าเรื่องตามวรรณกรรมและคัมภีร์ค่อนข้างมากเพื่อให้เกิดลำดับภาพในทุกเหลี่ยมเสาคือเรื่องพระอินทร์กับอสูรและนันทราชชาดกดังกล่าว⁸ ตลอดจนเพื่ออธิบายความเป็นมาของเนื้อหาเรื่องราวให้ผู้ชมเข้าใจด้วย

1.2 ส่วนยอดเสาศระวิหารที่ 3,4,5,6,7,8 (เสาคู่ที่ 2-4) : เขาสัตตบริภัณฑ์และเขาจักรวาล

โดยปกติในจิตรกรรมไตรภูมินั้น ภาพเขาพระสุเมรุ เขาสัตตบริภัณฑ์ เขาจักรวาล และทวีปสี่มักแสดงองค์ประกอบที่อยู่ร่วมฉากเดียวกัน ซึ่งปรากฏทั้งในจิตรกรรมหอพระไตรปิฎกและสมุดไตรภูมิ แต่ทว่าภาพเขาสัตตบริภัณฑ์และเขาจักรวาลที่เสาศระวิหารของวัดสุทัศนนี้ไม่ได้บรรจุร่วมกับเขาพระสุเมรุและทวีปสี่ที่เสาคู่หน้า แต่ได้กระจายองค์ประกอบไปยังส่วนยอดเสาทุกต้นต่อเนื่องไปจนถึงท้ายพระวิหาร โดยแสดงลำดับเป็นคู่เสา (3,4-ค : ยุคนธร / 5,6-ค : อสินธร, กรวิก, สุทศนะ, เนมินธร / 7,8-ค : วินันตกะ, อัสดัน, เขาจักรวาล ดูแผนภูมิที่ 3 และภาพที่ 7) ซึ่งนอกจากเป็นการแก้ปัญหภาพรวมของจักรวาลไม่ให้กระจุกองค์ประกอบที่เสาคู่หน้าแล้ว สันนิษฐานว่าเหตุผลที่สำคัญคือเพื่อกำหนดพื้นที่โดยรวมของพระวิหารนี้ให้สื่อ

7. ชมพูทวีป (ทิศใต้), อมรโคยานทวีป (ทิศตะวันตก), อุตตรภูทวีป (ทิศเหนือ), นพทวีป (ทิศตะวันออก)

8. ปรากฏในคัมภีร์อรรถกถาชาดก และคัมภีร์โลกศาสตร์ เช่น จักกวาทีปนี โลกทีปิกสาร ไตรภูมิโลกวินิจจกถา

ความหมายถึงขอบเขตจักรวาลทั้งมวล อีกทั้งการวางตำแหน่งภาพยอดเขาดังกล่าวลงบนส่วนยอดของเสาแต่ละต้นที่เป็นทรงแท่งสี่เหลี่ยมนี้ ก็สื่อถึงภาพแท่งภูเขาตามคติไตรภูมิที่แสดงออกมาในรูปแบบสามมิติด้วย ดังนั้นแล้วภาพไตรภูมิโลกสี่ฐานบนเสาพระวิหารนี้จึงได้สะท้อนวิธีการวางองค์ประกอบจักรวาลแบบใหม่ให้เหมาะสมกับบริบทสถานที่โดยยังรักษาคติเดิมไว้ได้

จากภาพเสาพระวิหารในหัวข้อ 1.1 และ 1.2 นับเป็นตัวอย่างสำคัญของความสัมพันธ์ทางรูปแบบระหว่างจิตรกรรมทั้งสามแห่งที่สังเกตได้อย่างชัดเจนในการนำเสนอภาพไตรภูมิโลกสี่ฐาน นอกจากนี้การวางภาพกลุ่มภูเขาเป็นคู่เสาดังกล่าวได้เป็นข้อพิสูจน์หนึ่งถึงวิธีการลำดับภาพเสาพระวิหารที่ไม่ได้เวียนขวาไปตามแผ่นศิลาจารึกอีกด้วย

1.3 คอสองพระวิหาร : สวรรค์ชั้นดาวดึงส์และพุทธประวัติ

คอสองพระวิหารนี้เป็นองค์ประกอบที่อยู่ถัดขึ้นไปเหนือแนวเสาพระวิหารทั้งสองฝั่งซึ่งแสดงภาพเกี่ยวกับสวรรค์ชั้นดาวดึงส์เช่นกันโดยปรากฏในแนวขวาง ที่บริเวณกลางคอสองแสดงภาพพระพุทธรูปเจ้าเทศนาโปรดพุทธมารดาและเทวดาในฝั่งตะวันออก (ง-E) ส่วนคอสองตะวันตก (ง-W) เป็นภาพพระจุฬามณีเจดีย์ (ดูแผนภูมิที่ 3) ซึ่งหากพิจารณาตำแหน่งภาพคอสองร่วมกับกลุ่มแท่งเสาแล้วจะดูเหมือนกับภาพพุทธประวัติในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ที่ประกอบกับกลุ่มภูเขาพระสุเมรุและสัตตบริภัณฑ์อันเป็นองค์ประกอบภาพไตรภูมิโลกสี่ฐานที่เคยปรากฏมาแล้วตั้งแต่อดีต ซึ่งหากผู้ออกแบบเจตนาให้ภาพส่วนคอสองสื่อความหมายร่วมกับเสาพระวิหารแล้ว ภาพพุทธประวัติดังกล่าวจะมีรูปแบบที่พัฒนาให้กลายเป็นมุมมองแบบสามมิติเช่นกัน และเติมเต็มคติศูนย์กลางจักรวาลของภาพไตรภูมิโลกสี่ฐานในพระวิหารแห่งนี้ให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

2. จิตรกรรมชุดที่ 2 เสากลางพระวิหาร ต้นที่ 3,4,5,6 (กลาง-เชิงเสา) : ชมพูทวีป (ป่าหิมพานต์,เมือง)

ภาพจิตรกรรมในเสาชุดที่ 2 อธิบายถึงเรื่องป่าหิมพานต์และเมืองในชมพูทวีป โดยอยู่ลำดับถัดจากกลุ่มภาพรวมจักรวาล (จิตรกรรมชุดที่ 1) และเกี่ยวเนื่องกับภพภูมิมนุษย์ (มนุษย์ภูมิ) ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกันกับในจิตรกรรมหอพระไตรปิฎกและสมุดไตรภูมิ และสำหรับภาพรวมของกลุ่มเสาพระวิหารชุดนี้ เริ่มจากส่วนชายป่าหิมพานต์มายังกลุ่มเมืองในชมพูทวีป โดยลำดับเวียนขวาลักษณะรูป U คว่ำ (เสาที่ 3-5-6-4 ดูแผนภูมิที่ 4) ซึ่งสอดคล้องกับการลำดับภาพในจิตรกรรมต้นแบบทั้งสองแห่งมากกว่าการลำดับเวียนขวารอบพระวิหารตามแผ่นศิลาจารึก โดยรายละเอียดมีดังนี้

ภาพส่วนป่าหิมพานต์และชมพูทวีปของเสาพระวิหารนั้น เริ่มต้นจากเสาต้นที่ 3 ในเหลี่ยมทิศตะวันตก (3-W-ข,ก) ซึ่งเขียนเรื่องทิวาหนชาดก (ภาพที่ 10) โดยตัวละครดำเนินเรื่องจากเกาะกลางทะเล (กลางเสา) แล้วไล่ระดับลงมายังฉาป่าหิมพานต์และเมือง (เชิงเสา) ซึ่งดูคล้ายคลึงกับจิตรกรรมหอพระไตรปิฎกที่แสดงเรื่องทิวาหนชาดกโดยลำดับภาพจากมหาสมุทรเข้าไปยังป่าหิมพานต์เช่นกัน (ภาพที่ 11) และยังปรากฏจากดังกล่าวในสมุดไตรภูมิหน้าปลายอีกด้วย โดยจากดังกล่าวนี้ในจิตรกรรมทั้งสองแห่งปรากฏอยู่บริเวณรอยต่อของฉาภาพรวมจักรวาลและป่าหิมพานต์ ดังนั้นแล้วการเปิดเรื่องราวชมพูทวีปโดยเชื่อมโยงด้วย

ชาวดังกล่าวจึงอาจเป็นแนวคิดตั้งแต่ในสมัยแรกสร้างสมุดไตรภูมิแล้วถ่ายทอดมาสู่จิตรกรรมฝาผนัง เนื่องจากในเนื้อหาชาดกมีเส้นทางที่กล่าวถึงสถานที่ครอบคลุมตั้งแต่มหาสมุทรมาจนถึงป่าหิมพานต์และเมืองในชมพูทวีป

อย่างไรก็ตาม เนื้อหาของเสาดันที่ 3 นี้ยังคงเน้นเรื่องป่าหิมพานต์เป็นส่วนมาก โดยในภาพส่วนที่เหลือต่อมาแสดงสระหิมพานต์ทั้ง 7 สระตามคติ โดยในเสาดันนี้มี 4 สระแรก ได้แก่ สระฉัททันต์ สระอินดาต สระรัการ และสระกณณมุนทะ (แผนภูมิที่ 4) รวมถึงภาพช้างประเภทต่าง ๆ อันมีช้างสิบตระกูล เป็นต้น ซึ่งใกล้เคียงกับจิตรกรรมหอพระไตรปิฎก⁹ และสมุดไตรภูมิหน้าปลายที่แสดงภาพสระหิมพานต์รวมถึงช้างหมวดสิบตระกูลเช่นกัน¹⁰ อย่างไรก็ตามภาพช้างสิบตระกูลในเสาพระวิหารนั้นพบว่าได้นำไปเขียนรวมกลุ่มกันในเสาเหลี่ยมทิศใต้ (3-S-ก) ที่ตำแหน่งสระกณณมุนทะ จึงได้เพิ่มกลุ่มช้างตระกูลอื่น ๆ ลงไปเพิ่มเติมในตำแหน่งสระอื่นด้วย เช่น ช้างไอยราวรรณที่สระรัการ (3-E-ก) เป็นต้น ซึ่งองค์ประกอบเหล่านี้แตกต่างไปจากในสมุดไตรภูมิรวมถึงหอพระไตรปิฎกที่ช้างสิบตระกูลจะยื่นกระจายกลุ่มอยู่ตามสระต่าง ๆ

ลำดับถัดมาเป็นเสาดันที่ 5 ซึ่งแสดงภาพสระหิมพานต์ต่อเนื่องจากเสาดันที่ 3 อีก 3 สระ ได้แก่ สระมณฑากินี สระกุณาละ สระสีห์ปาดะ และค่อนข้างลำดับไปตามสมุดไตรภูมิ โดยสระสุดท้ายจบที่สระชื่อสีห์ปาดะเหมือนกัน (5-S-ก แผนภูมิที่ 4) นอกจากนี้ในเสาพระวิหารต้นนี้ยังเน้นเนื้อหาเรื่องพญาสัตว์และชาดกที่เกี่ยวข้องพญาสัตว์ ได้แก่ พญาช้าง พญานกกระเหว่า พญาสิงห์ และพญาราชสีห์ ซึ่งเนื้อหาดังกล่าวนี้ปรากฏค่อนข้างน้อยทั้งในหอพระไตรปิฎกและสมุดไตรภูมิ จึงอาจมีการกำหนดองค์ประกอบของเสาพระวิหารเองโดยอ้างอิงร่วมกับคัมภีร์และวรรณกรรม¹¹

ถัดมาเป็นเสาดันที่ 6 ซึ่งในเสาดันนี้ได้ขยายองค์ประกอบเจาะจงไปยังภูเขาที่ล้อมสระอินดาตทั้ง 5 ลูก ได้แก่ เขาไกรลาส กาฬภูฏ จิตรภูฏ คันธมาหนิ และสุทศินภูฏ ซึ่งตามคตินั้นไม่ได้รับเจาะจงทิศ โดยวางภาพยอดเขาลงในแต่ละเหลี่ยมเสาทำให้เกิดเป็นมุมมองภาพแบบสามมิติ ลักษณะภูเขาที่ปรากฏมียอดเขาที่เป็นทรงวิมานและเทวดาประทับ ซึ่งแตกต่างกับจิตรกรรมหอพระไตรปิฎกและสมุดไตรภูมิหน้าปลายที่แสดงยอดเขาเป็นฐานฐานปากการอบสระอินดาต อย่างไรก็ตาม ในจิตรกรรมสมุดไตรภูมิพบว่ามีภาพยอดเขาไกรลาสอีกแห่งนอกสระอินดาตซึ่งเขียนเป็นทรงวิมาน โดยประกอบกับเรื่องพระสุธนชาดกและที่ประทับพระอิศวร ซึ่งค่อนข้างสัมพันธ์กับภาพเสาพระวิหารในเหลี่ยมตะวันออก (6-E-ก แผนภูมิที่ 4) ที่เขียนด้วยเนื้อหาและรูปแบบเดียวกัน และด้วยสาเหตุนี้ ภาพยอดเขาในเหลี่ยมเสาส่วนที่เหลือจึงต้องเขียนเป็นภาพวิมานแทนรูปปากกาทั้งหมดเพื่อความเป็นเอกภาพเดียวกันขององค์ประกอบทั้งต้นเสา

ต่อมาในลำดับสุดท้ายของภาพชุดที่สองนี้คือเสาดันที่ 4 อธิบายเรื่องเมืองในชมพูทวีปคือเมืองโสฬสทั้ง 16 เมืองที่สวนเชิงเสา (4-ก) โดยแบ่งไปในเสาแต่ละด้าน ด้านละ 4 เมือง ปรากฏภาพเมืองในรูปของปราสาทบ้านเรือนที่มีกำแพงล้อมรอบ และได้กล่าวถึงศูนย์กลางพระศาสนา (มัชฌิมประเทศ) ในชมพูทวีป

9. ในหอพระไตรปิฎกส่วนนี้แม้จะแสดงภาพสระและช้าง แต่ด้วยพื้นที่ที่มีจำกัดทำให้องค์ประกอบไม่ครบสมบูรณ์อีกทั้งไม่มีคำอธิบายประกอบจึงค่อนข้างอุปสรรคต่อการวิเคราะห์ ขณะที่สมุดภาพนั้นเปิดพื้นที่เป็นอิสระมากกว่า และเขียนคำอธิบายระบุรายละเอียดต่าง ๆ อย่างชัดเจน

10. อย่างไรก็ตามชื่อและลำดับสระในเสาพระวิหารและสมุดภาพมีบางส่วนที่ไม่ตรงกัน เช่น สระบันทมณฑล ซึ่งไม่ปรากฏในเสาพระวิหารและไม่สอดคล้องกับชื่อสระตามคติไตรภูมิ

11. พบเนื้อหาซึ่งระบุถึงพญาสัตว์ต่าง ๆ ที่กล่าวมาในคัมภีร์ไตรภูมิโลกวิณีจนยกถา เช่นในหมวดดิรัจฉานโลกถาว่าด้วยพญาสัตว์

อันเป็นที่ตั้งของโพธิบัลลังก์หรือสีสุปฐพี (4-E-ก ภาพที่ 12, แผนภูมิที่ 4) องค์ประกอบดังกล่าวนี้มีความสัมพันธ์เฉพาะในสมุดไตรภูมิหน้าปลาย¹² ซึ่งมีลำดับภาพถัดจากป่าหิมพานต์มาถึงเมืองในชมพูทวีปโดยปรากฏภาพโพธิบัลลังก์เช่นกัน (ภาพที่ 13) และตำแหน่งภาพในสมุดไตรภูมินั้นก็เป็นช่วงปลายของชมพูทวีปอีกด้วย นอกจากนี้ในเสาพระวิหารยังปรากฏภาพแม่น้ำปัญจมหานที (คงคา ยมุนา อจิรวดี สรรภู มหิ) ที่ไหลจากผ่านกลุ่มเมืองดังกล่าว ซึ่งสอดคล้องกับภาพเมืองในชมพูทวีปจากสมุดไตรภูมิหน้าเดียวกันที่ปรากฏภาพแม่น้ำปัญจมหานทีไหลผ่านเมืองต่าง ๆ หลังออกมาจากป่าหิมพานต์

การเรียงลำดับส่วนเชิงเสาของจิตรกรรมชุดที่ 2 นี้สังเกตว่าแตกต่างไปจากส่วนยอดเสาซึ่งแสดงเป็นคู่ตรงข้ามดังที่กล่าวมาแล้ว ทำให้สะท้อนถึงการกำหนดระบบภาพที่แตกต่างวัตถุประสงค์กันระหว่างส่วนยอดเสาที่ใช้แสดงขอบเขตและแสดงภาพรวมของจักรวาล กับส่วนเชิงเสาที่ใช้แสดงรายละเอียดปลีกย่อยของจักรวาลและร้อยเรียงเนื้อหาต่อเนื่องกันโดยอ้างอิงตามจิตรกรรมและวรรณกรรมต้นแบบ ดังนั้นแล้วจิตรกรรมชุดที่ 2 นี้จึงไม่ได้แสดงมุมมองภาพแบบสามมิติที่ชัดเจนเท่ากับเสาคู่หน้าพระวิหารและส่วนยอดเสาพระวิหาร ยกเว้นเสาต้นที่ 6 ที่แสดงภาพภูเขาคันถาหิมพานต์ล้อมสระอินดาตบนเหลี่ยมเสาทรงสี่ด้าน

สำหรับส่วนพื้นที่กลางเสา (ข) ในจิตรกรรมชุดนี้ซึ่งเป็นฉากพื้นน้ำทะเล พบว่าส่วนใหญ่ไม่เกี่ยวข้องกับภาพระดับยอดเสาและเชิงเสา รวมทั้งแทบจะไม่เชื่อมโยงกับที่หอพระไตรปิฎกและสมุดไตรภูมิ การกำหนดภาพส่วนนี้จึงเป็นรูปแบบเฉพาะของพระวิหาร ซึ่งเชื่อมโยงกันเองระหว่างระดับกลางเสาในเชิงเนื้อหาโดยอ้างอิงจากวรรณกรรม¹³ ได้แก่ ชาดกเกี่ยวกับมนุษย์ที่เดินเรือไปในทะเลและเกาะต่าง ๆ โดยเป็นทั้งเรื่องราวสอนใจและแสดงปาฏิหาริย์บารมีของพระโพธิสัตว์

3. จิตรกรรมชุดที่ 3 เสาคู่ท้ายพระวิหารต้นที่ 7 และ 8 (กลาง-เชิงเสา) : อบายภูมิ

ภาพจิตรกรรมในเสาชุดที่ 3 อธิบายเรื่องราวของเปรต นรกภูมิ และเดรัจฉานภูมิ ซึ่งอยู่ในอบายภูมิอันเป็นภพภูมิที่สัตว์โลกเสวยทุกข์จากการทำบาป โดยสถานที่ที่แสดงเรื่องราวนั้นส่วนมากยังคงอยู่ในป่าหิมพานต์ (เชิงเสา) และมหาสมุทร (กลางเสา) ซึ่งการกำหนดเรื่องอบายภูมิลำดับมาไว้ที่เสาคู่ท้ายพระวิหาร (แผนภูมิที่ 5) อาจสัมพันธ์กับลำดับภาพในสมุดไตรภูมิซึ่งนำเรื่องอบายภูมิไปเขียนไว้ที่ท้ายเล่ม¹⁴ นอกจากนี้ยังต่อยอดถึงลำดับเสาพระวิหารที่ปรากฏเป็นคู่มากกว่าการลำดับเวียนขวาตามแผนศิลาจารึกอีกด้วย โดยรายละเอียดมีดังนี้

ในเสาต้นที่ 7 นี้ ส่วนใหญ่แสดงเรื่องราวเกี่ยวกับเปรตประเภทต่าง ๆ ได้แก่ เปรตจักรผ้น เปรตเผ่าสวนมะม่วง เวมานิกเปรต ฯลฯ โดยภาพในแต่ละเหลี่ยมของเสาต้นนี้ส่วนใหญ่จะเขียนตั้งแต่ส่วนเชิงเสายาวไปจนเกือบถึงกลางเสาหรือเกือบยอดเสา (7-ก,ข) ซึ่งอธิบายเกี่ยวกับบุพกรรมของเปรตเหล่านี้เมื่อครั้งยังเป็นมนุษย์¹⁵ ลักษณะดังกล่าวแม้จะดูแตกต่างจากสมุดภาพไตรภูมิที่แสดงเพียงเฉพาะภาพเปรตแบบไม่ประกอบเรื่องราว แต่อาจสัมพันธ์กันด้วยเรื่องตำแหน่งภาพเปรตที่อยู่ท้ายสมุดไตรภูมิทั้งหน้าต้นและหน้าปลาย

12. กรณีหอไตรฯ วัดระฆังนั้นไม่แสดงภาพเมืองเนื่องจากพื้นที่จำกัด จึงมีองค์ประกอบเพียงป่าหิมพานต์

13. ส่วนใหญ่ปรากฏในคัมภีร์อรรถกถาชาดก และคัมภีร์หมวดโลกศาสตร์บางส่วน เช่น ไตรภูมิโลกวินิจจกถา

14. ส่วนในหอพระไตรปิฎกไม่ปรากฏภาพอบายภูมิ แต่อาจเกี่ยวข้องบ้างเล็กน้อยในส่วนนิทานชาดกเกี่ยวกับสัตว์

15. เนื้อหาอ้างอิงเพิ่มเติมจากคัมภีร์อรรถกถาชาดก เปตวัตถุ และไตรภูมิโลกวินิจจกถา

เช่นเดียวกับตำแหน่งที่ท้ายพระวิหาร โดยเรื่องราวที่ขยายรายละเอียดเพิ่มเติมนี้ สันนิษฐานว่าใช้การอ้างอิงจากวรรณกรรมเพื่อให้เกิดลำดับเหตุการณ์และให้ผู้ชมเข้าใจความเป็นมาของเรื่องราว คล้ายกับการใช้เรื่องพระอินทร์และมณฑลราชชาดกประกอบในเสาคู่หน้าพระวิหาร

ส่วนลำดับสุดท้ายในเสาต้นที่ 8 นั้น อธิบายเรื่องของนรกภูมิและเดรัจฉานภูมิ โดยเรื่องนรกภูมินั้นเขียนอยู่ที่เหลี่ยมท้ายสุดของพระวิหาร (8-S-ก, ภาพที่ 14) แสดงภาพพญายมราชกำลังสอบถามและตัดสินบุญกรรมต่าง ๆ ของสัตว์โลกเมื่อครั้งยังมีชีวิต ถัดลงมาเป็นภาพขุมนรกที่สัตว์นรกโดนลงโทษด้วยรูปแบบต่าง ๆ ตามกรรมของแต่ละคน ซึ่งปรากฏตรงกับช่วงท้ายของสมุดไตรภูมิหน้าต้นที่เขียนองค์ประกอบไล่จากระดับบนลงล่างเช่นกัน (ภาพที่ 15) ส่วนเนื้อหาที่เหลือได้แก่เดรัจฉานภูมิ ซึ่งปรากฏในรูปชาดกและนิทานปกรณัมจำนวนหลายเรื่อง¹⁶ โดยกระจายตำแหน่งทั่วทั้งส่วนเชิงเสาและกลางเสา แต่ละเรื่องนั้นตัวละครล้วนเป็นสัตว์ประเภทต่าง ๆ ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับการใช้ปัญญา การชิงไหวพริบ การมีสติรอบคอบ

การกำหนดภาพอบายภูมิให้อยู่ที่เสาคู่ท้ายพระวิหารนี้ นอกจากเติมเต็มองค์ประกอบตามภูมิให้ครบถ้วนแล้ว ยังมุ่งเน้นถึงเรื่องราวที่เป็นอุทาหรณ์สอนใจ และสั่งสอนให้เว้นจากบาปอกุศลเพื่อที่จะไม่ต้องมาเสวยทุกข์ในอบายภูมิ ซึ่งนับว่าอีกหนึ่งวัตถุประสงค์ในการแสดงภาพไตรภูมิโลกสันฐานของพระอาราม และเป็นการปิดฉากเรื่องราวจักรวาลที่ผู้ชมจะได้ประโยชน์ทางด้านจิตใจนอกเหนือจากความสวยงามอลังการ นอกจากนี้ในประเด็นของการแสดงภาพของจิตรกรรมชุดที่ 3 พบว่าเป็นการร้อยเรียงเรื่องราวต่อเนื่องไปในแต่ละเหลี่ยมเสาดตามวรรณกรรมหรือสมุดไตรภูมิซึ่งคล้ายคลึงกับจิตรกรรมชุดที่ 2 ด้วยเหตุนี้จึงไม่ได้แสดงองค์ประกอบภาพในมุมมองสามมิติอย่างชัดเจนเท่ากับส่วนยอดเสาหรือเสาคู่หน้าพระวิหาร

บทสรุป

จิตรกรรมไตรภูมิโลกสันฐานที่วัดสุทัศนเทพวรารามนี้เป็นจิตรกรรมบนเสาศระวิหารซึ่งมีรูปแบบพิเศษ โดยได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปกรรมในยุคสมัยก่อนหน้า ได้แก่ จิตรกรรมไตรภูมิในหอพระไตรปิฎก วัดระฆังโฆสิตารามและสมุดภาพไตรภูมิ โดยปรากฏความสัมพันธ์ตั้งแต่จิตรกรรมชุดที่ 1 ในเรื่องภพภูมิสวรรค์-อสูร ตลอดจนความเป็นศูนย์กลางและภาพรวมของจักรวาลที่เสาคู่หน้าพระวิหาร ส่วนยอดเสาพระวิหาร และคอสองเหนือเสาศระวิหาร เช่นเดียวกับภาพรวมจักรวาลในช่วงแรกของจิตรกรรมหอพระไตรปิฎกและสมุดไตรภูมิหน้าปลาย จากนั้นลำดับต่อเนื่องไปยังจิตรกรรมชุดที่ 2 ที่กลุ่มเสากลางพระวิหารซึ่งกล่าวถึงชมพูทวีปและภพภูมิมนุษย์โดยลำดับภาพจากป่าหิมพานต์มายังกลุ่มเมืองอันเป็นลักษณะเดียวกันกับจิตรกรรมต้นแบบทั้งสองแห่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับในสมุดไตรภูมิหน้าปลายเนื่องจากแสดงรายละเอียดได้ครบถ้วนกว่าที่หอพระไตรปิฎก ถัดมาในจิตรกรรมชุดที่ 3 ซึ่งว่าด้วยเรื่องอบายภูมิที่เสาคู่ท้ายพระวิหารซึ่งยังคงปรากฏอยู่ในฉากป่าหิมพานต์และชมพูทวีป พบว่ามีความสัมพันธ์เช่นเดียวกันกับช่วงท้ายเล่มของสมุดไตรภูมิทั้งหน้าต้นและหน้าปลาย

16. ได้แก่เรื่องนิทานนางต้นไทร เป็นชุดนิทานอุทาหรณ์ซึ่งมีที่มาจากนิทานปัญจตันตระและชาดก สำหรับฉบับภาษาไทยนั้นไม่ทราบอายุที่ชัดเจน แต่ปรากฏเอกสารในหอหลวงตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1, อ้างถึงใน หอพระสมุดวชิรญาณ, ประชุมปกรณัมภาคที่ 2 เรื่องปักษีปกรณัม (กรุงเทพฯ : หอพระสมุดวชิรญาณ, 2466), ก.

นอกจากนี้ จิตรกรรมเสาศระวิหารยังมีเนื้อหาสัมพันธ์กับวรรณกรรมพุทธศาสนา ซึ่งเป็นส่วนสำคัญที่ช่วยเสริมเนื้อหาและลำดับภาพในจักรวาลให้สมบูรณ์นอกเหนือจากในจิตรกรรมหอพระไตรปิฎกและสมุดไตรภูมิ ดังเช่นเรื่องประวัติพระอินทร์และมณฑลราชชาดกของจิตรกรรมชุดที่ 1 ที่เสริมเนื้อหาให้กับฉากเขาพระสุเมรุและทวีปทั้งสี่ หรือชาดกเกี่ยวกับมนุษย์ที่ระดับกลางเสาชของจิตรกรรมชุดที่ 2 ซึ่งช่วยเสริมความสำคัญของฉากรามหาสมุทรและภพภูมิมนุษย์ ตลอดจนเรื่องเปรตและนิทานชาดกเกี่ยวกับเดรัจฉานภูมิในจิตรกรรมชุดที่ 3 ซึ่งมุ่งเน้นเรื่องอุทาหรณ์และสอนให้ตระหนักถึงผลของบาปอกุศล อีกทั้งเติมเต็มองค์ประกอบของภาพจักรวาลส่วนภพภูมิในพระวิหารให้ครบถ้วนสมบูรณ์

อย่างไรก็ตาม จากการวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมเสาศระวิหารทั้งสามชุดพบว่ามี การแสดงลำดับภาพเป็นคู่เสาศระหรือเป็นไปตามจิตรกรรมหอพระไตรปิฎกและสมุดไตรภูมิมากกว่าการลำดับเวียนขวารอบพระวิหารตามแผนศิลาจารึก ส่วนการแสดงออกของจิตรกรรมเสาศระวิหารที่ได้ปรับเปลี่ยนเป็นมุมมองแบบสามมิตินั้น พบว่าปรากฏอย่างชัดเจนในจิตรกรรมชุดที่ 1 ได้แก่ การใช้เสาคู่หน้าพระวิหารทั้งต้นและส่วนยอดเสาศระวิหารเพื่อสื่อถึงแท่งเขาพระสุเมรุ ตำแหน่งทิศทางของทวีปสี่และแท่งเขาสัตตบริภัณฑ์ ขณะที่ในจิตรกรรมชุดที่ 2 และ 3 นั้นส่วนใหญ่เน้นอธิบายรายละเอียดตามลำดับเนื้อหาในจิตรกรรมสมุดไตรภูมิและวรรณกรรมเสียมากจึงไม่ได้แสดงภาพมุมมองสามมิติที่ชัดเจนเท่าใดนัก

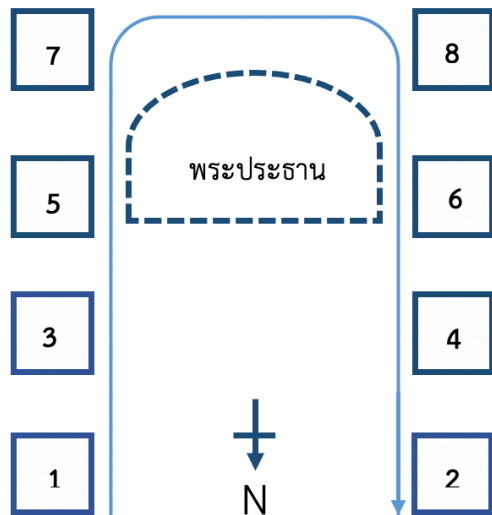
สุดท้ายนี้ แม้ว่าภาพจิตรกรรมไตรภูมิโลกสันฐานของวัดสุทัศนเทพวรารามจะถูกปรับเปลี่ยนตำแหน่งมาอยู่บนเสาศระวิหารแทนฝาผนังทำให้มีมุมมองภาพเปลี่ยนไปเป็นรูปแบบสามมิติแต่รูปแบบและเนื้อหาจิตรกรรมที่ปรากฏนั้นกลับสามารถตอบรับกับคติเดิมได้อย่างดีเยี่ยม สะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญาของครูช่างในอดีตที่สามารถแก้ไขปัญหารื่องข้อจำกัดของพื้นที่และปรับปรุงรูปแบบให้เหมาะสม โดยได้รับอิทธิพลต้นแบบจากจิตรกรรมไตรภูมิในหอพระไตรปิฎกวัดระฆังโฆสิตาราม สมุดภาพไตรภูมิ ตลอดจนวรรณกรรมพุทธศาสนา จึงนับได้ว่าจิตรกรรมไตรภูมิโลกสันฐานของพระอารามแห่งนี้มีพัฒนาการเจริญสูงสุดในศิลปรัตนโกสินทร์ซึ่งพบเพียงแห่งเดียวในประเทศไทย และไม่พบการสร้างภาพจิตรกรรมในลักษณะเช่นนี้อีกในศิลปกรรมยุคหลัง



ภาพที่ 1 พระวิหารวัดสุทัศนเทพวราราม
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 2 หน้าบันพระวิหารวัดสุทัศน์ รูปพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ
ที่มา : ผู้วิจัย



แผนภูมิที่ 1 เสาพระวิหาร 8 ต้น
และการลำดับเรื่องราวตามหมายเลขในศิลาจารึก
ที่มา : ผู้วิจัย



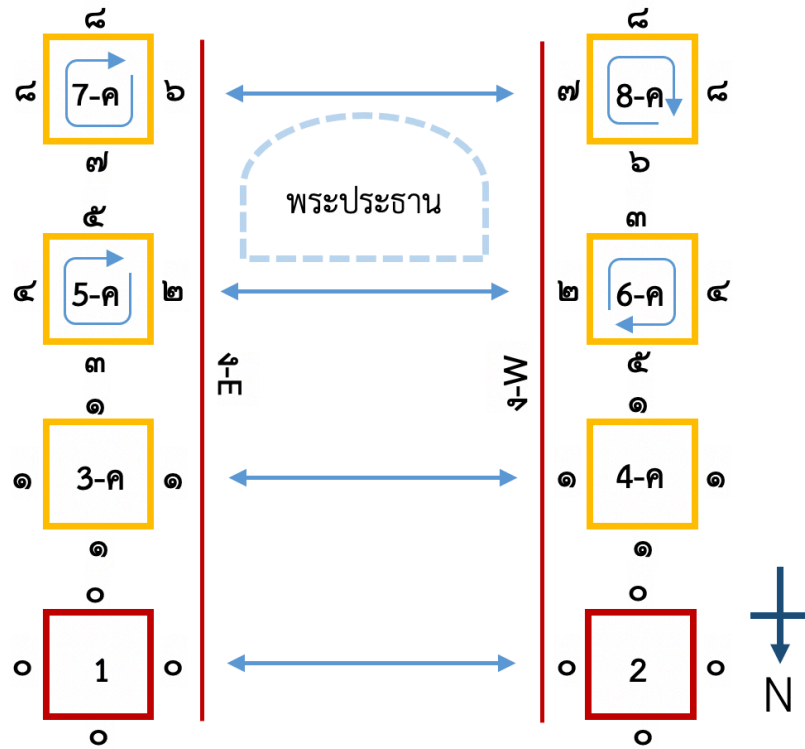
แผนภูมิที่ 2 ระดับเสาในพระวิหาร ได้แก่
ก (เชิงเสา), ข (กลางเสา), ค (ยอดเสา)
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 3 เสาร่วมในพระวิหารฝั่งตะวันออก
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 4 เสาร่วมในพระวิหารฝั่งตะวันตก
ที่มา : ผู้วิจัย



แผนภูมิที่ 3 จิตรกรรมชุดที่ 1 ภาพรวมและศูนย์กลางจักรวาล แบ่งออกเป็น

1.1 เสาคู่หน้าพระวิหาร (1-2) : เขาพระสุเมรุ (๐) และทวีปสี่ (เฉพาะเสาที่ 2)

1.2 ยอดเสาด้านที่ 3,4,5,6,7,8 : เขาสัตตบริภัณฑ์ ได้แก่

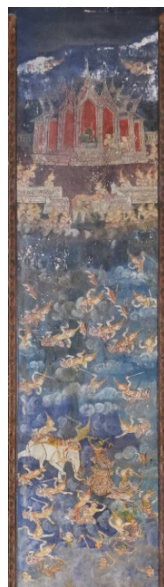
3-ค, 4-ค : ยุคนธร (๑)

5-ค, 6-ค : อสิณธร (๒), กรวิก (๓), สุทศนะ (๔), เนมินธร (๕)

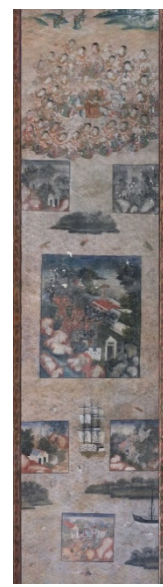
7-ค, 8-ค : วินันตะ (๖), อัสดัณ (๗), เขาจักรวาล (๘)

1.3 คอสองพระวิหาร (ง-E,W) : ดาวดั่งสีในพุทธประวัติ

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 5 ตัวอย่างภาพจิตรกรรมจากเสาที่ 1 เรื่องพระอินทร์
และอสูรในฉากเขาพระสุเมรุ
ที่มา : ผู้วิจัย



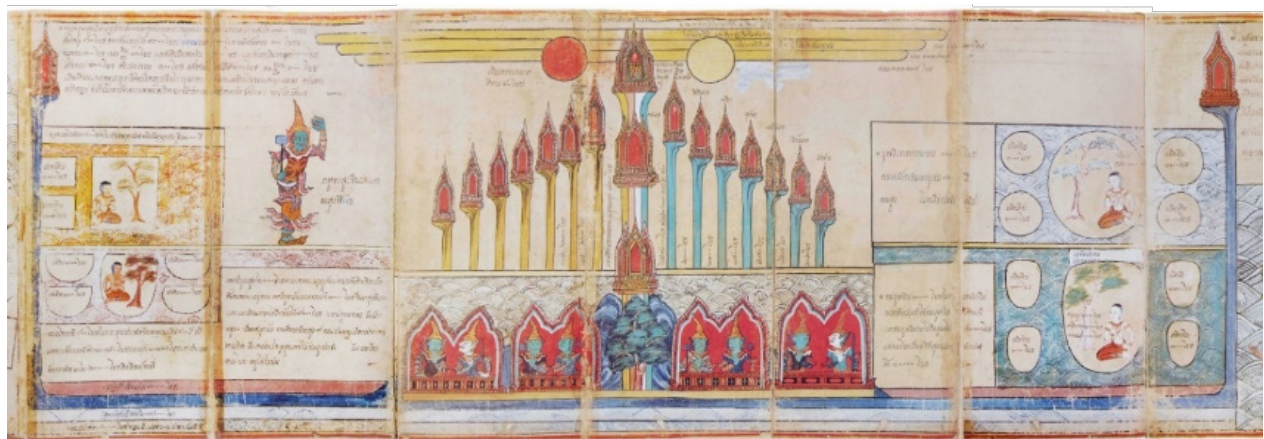
ภาพที่ 6 ตัวอย่างภาพจิตรกรรมจากเสาที่ 2 เรื่องมณฑลราช
ชาดกในฉากมหาทวีป
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 7 ตัวอย่างภาพยอเสาะ แสดงภาพเขายุคนธร
ในสัตตปริภังค์ มีพระจันทร์ (ซ้าย)
และพระอาทิตย์ (ขวา) ตั้งอยู่ที่เสาคู่ตรงข้าม
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 8 ภาพรวมจักรวาลในจิตรกรรม
หอพระไตรปิฎก วัดระฆังโฆสิตาราม
ที่มา : ผู้วิจัย

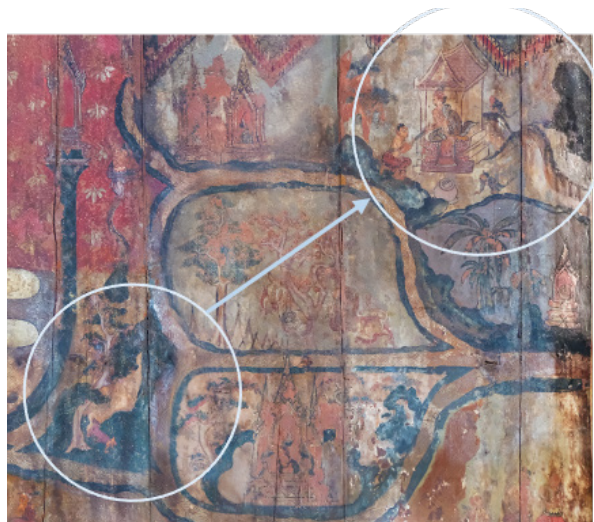


ภาพที่ 9 ภาพรวมจักรวาลในจิตรกรรมสมุดภาพไตรภูมิหน้าปลาย
ที่มา: คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, "สมุดภาพไตรภูมิสมัย
กรุงศรีอยุธยา-กรุงธนบุรี" (เล่ม 2) (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542), 83-87.

ลำดับเป็นตัว U คว่า (3,5,6,4-ก,ข) ประกอบด้วย
 เส้าที่ 3 : -ทริวาหนชาดก (3-W-ข,ก เริ่มต้นเข้าชมพูทวีป)
 -ระสำคัญทั้ง 7 ในหิมพานต์ (4 สระแรก) / ตระกูลช้าง
 เส้าที่ 5 : -ระสำคัญทั้ง 7 ในหิมพานต์ (3 สระต่อมา) / พญาสัตว์ต่าง ๆ
 เส้าที่ 6 : ยอดเขาที่ล้อมสระอินดาต 5 ลูก (ขยายสระอินดาต)
 เส้าที่ 4 : เมืองในชมพูทวีป และแม่น้ำปัญจมหานที (ปลายชมพูทวีป)
 ที่มา : ผู้วิจัย



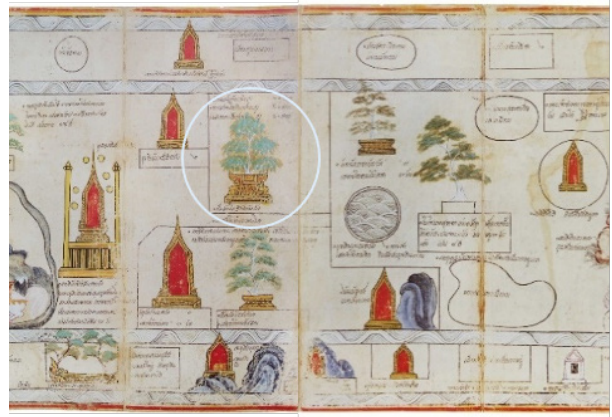
ภาพที่ 10 ทิวาหนขาดก จากกลางทะเล
(3-W-ข ชาย) ไปยังช่วงต้นป่าหิมพานต์ (3-W-ก ขว)
ที่มา : ผู้วิจัย



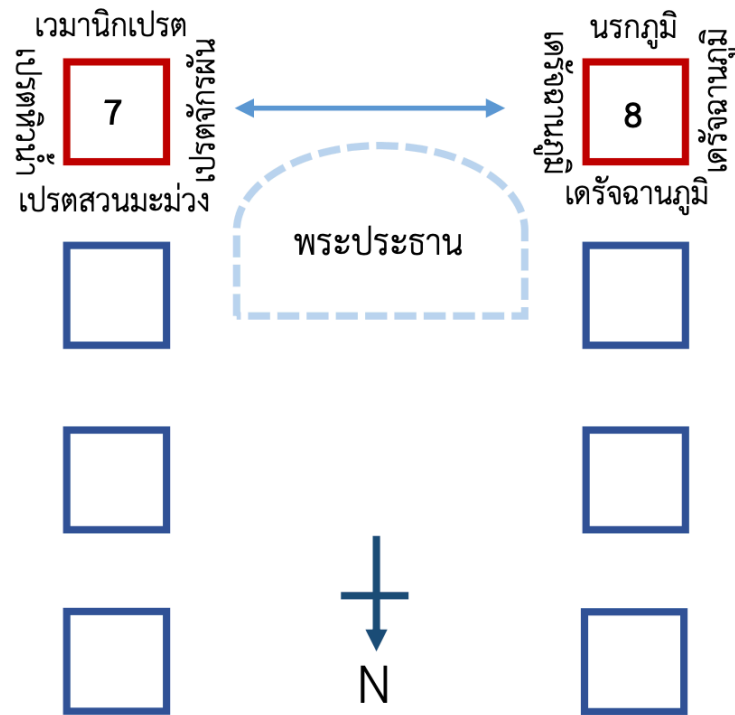
ภาพที่ 11 ทิวทัศน์หาดจากทะเลไปยังช่วงต้นป่าหิมพานต์
หอพระไตรปิฎกวัดระฆัง
ที่มา : ผู้วิจัย



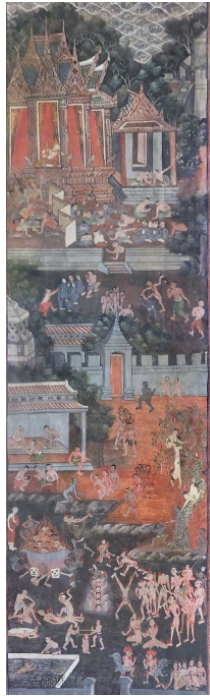
ภาพที่ 12 กลุ่มเมืองที่ช่วงปลาย
ของชมพูทวีป และโพธิบัลลังก์
(ศูนย์กลางมัชฌิมประเทศ) เสาต้นที่ 4
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 13 โพธิบัลลังก์ล้อมรอบด้วยกลุ่มเมืองที่ช่วงปลายของ
ชมพูทวีปในสมุดไตรภูมิ
ที่มา : คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ,
"สมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยา-กรุงธนบุรี" (เล่ม 2)
(กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542), 123-124.



แผนภูมิที่ 5 จิตรกรรมชุดที่ 3 เสาคู่ท่ายพระวิหาร เรื่องอบายภูมิ
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 14 นรภูมิ เสาต้นที่ 8
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 15 นรภูมิ ช่วงปลายของสมุดไตรภูมิ
ที่มา : คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ,
"สมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยา-กรุงธนบุรี" (เล่ม 2)
(กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542), 33-36.

บรรณานุกรม

กองโบราณคดี กรมศิลปากร. ภาพไตรภูมิและชาดกที่เสารภายในพระวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวรารามราชวรมหาวิหาร. กรุงเทพฯ : งานอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง กองโบราณคดี, 2528.

กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร. วรรณกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ เล่ม 2 ไตรภูมิโลกวิจิตรจินตภาพ. กรุงเทพฯ : กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์, 2535.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ. สมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยา-กรุงธนบุรี จัดพิมพ์เนื่องในโอกาส พระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542.

พระครูวิจิตรการโกศล (สัจด์ ญาณโพล). ประวัติวัดสุทัศนเทพวราราม : พร้อมด้วยแผนที่ภาพปูชนียวัตถุและถาวรวัตถุ. กรุงเทพฯ : ศิวพร, 2516.

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. พระราชวิจารณ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่องจดหมายเหตุความทรงจำของพระเจ้าไปยิกาเธอ กรมหลวงนรินทรเทวี (เจ้าครอกกวัดโพธิ์). นนทบุรี : ศรีปัญญา, 2552.

เพื่อ หริพิทักษ์. ภาพเขียนในหอพระไตรปิฎกวัดระฆัง. พระนคร : คณะกรรมการอนุรักษ์ศิลปกรรม, 2513.

เสมอชัย พูลสุวรรณ. สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539.

หอพระสมุดวชิรญาณ. ประชุมปกรณ์ภาคที่ 2 เรื่องปักษีปกรณ์. กรุงเทพฯ : หอพระสมุดวชิรญาณ, 2466.

จิตรกรรมเพื่อบันทึกช่วงเวลาและความงามของทิวทัศน์ ในพื้นที่จังหวัด เพชรบูรณ์

PAINTINGS FOR RECORDING MOMENTS AND BEAUTY OF SCENERIES OF PHETCHABUN PROVINCE

ทรงเกียรติ บัวลอย* SONGKIAT BUALOI*

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้นำเสนอผลงานจิตรกรรมเพื่อบันทึกช่วงเวลาและความงามของทิวทัศน์ในพื้นที่จังหวัดเพชรบูรณ์ โดยมีวัตถุประสงค์ ดังนี้ 1) เพื่อบันทึกช่วงเวลาและความงามของทิวทัศน์ในพื้นที่จังหวัดเพชรบูรณ์ ผ่านประสบการณ์สุนทรีย์ในรูปแบบของจิตรกรรม 2) เพื่อศึกษา วิเคราะห์ ทักษะและเทคนิคในผลงานจิตรกรรม และ 3) เพื่อสร้างองค์ความรู้ในด้านเทคนิคในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเพื่อบันทึกช่วงเวลาและความงามของทิวทัศน์ในพื้นที่จังหวัดเพชรบูรณ์ สรุปออกมาเป็นภาพผลงานจิตรกรรมสีอะคริลิกบนผ้าใบ ขนาด 25 x 35 เซนติเมตร จำนวน 50 ชิ้น โดยแบ่งการวิเคราะห์ผลงานทั้งหมดเป็น 5 ชุด ดังนี้ ชุดที่ 1 แสดงถึงในเรื่องของช่วงเวลากับสถานที่ ชุดที่ 2 แสดงในเรื่องของช่วงเวลาพระอาทิตย์ขึ้นตอนเช้าจนถึงช่วงเวลาลงชุดที่ 3 แสดงในเรื่องของช่วงเวลาเย็นหรือเวลาก่อนค่ำ ชุดที่ 4 แสดงในเรื่องช่วงเวลาพลบค่ำ และชุดที่ 5 แสดงในช่วงเวลาที่ท้องฟ้ามีสีส้มที่แปลกตา ซึ่งรูปแบบการแสดงผลของแต่ละผลงานจะแตกต่างกันไปตามอารมณ์ความรู้สึก โทนสี และเทคนิควิธีการที่ศิลปินรับรู้ (Perception) ได้จากสภาพบรรยากาศของพื้นที่นั้น ๆ โดยส่วนใหญ่จะมีกระบวนการกึ่งนามธรรม (Semi Abstract) นิยมใช้สีโทนร้อน และเทคนิคระบายสีแบบเน้นที่แปรง (Brushstroke) ด้วยเกรียงปาดสีเป็นหลัก โดยผลการศึกษพบว่า การใช้เกรียงปาดสีทำให้ภาพแลดูมีมิติและให้อารมณ์ในการสร้างพื้นผิวของสีได้มากกว่าการระบายสีด้วยพู่กัน อีกทั้งงานวิจัยได้สะท้อนให้เห็นคุณค่าของจิตรกรรม ที่บันทึกความงามของสีบนท้องฟ้าในแต่ละช่วงเวลา และธรรมชาติที่สวยงามภายในจังหวัดเพชรบูรณ์

คำสำคัญ : บันทึกช่วงเวลา/ จิตรกรรม/ ทิวทัศน์ในพื้นที่จังหวัดเพชรบูรณ์

*อาจารย์ประจำ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบูรณ์, songkiat2012@gmail.com

*Lecturer., Faculty of Humanities and Social Sciences, Phetchabun Rajabhat University, songkiat2012@gmail.com

ABSTRACT

This research project is the presentation of paintings that capture the moments and beauty of sceneries in Phetchabun Province, with the objectives as follows: 1) to record the moments and beauty of sceneries in Phetchabun Province through aestheticism from paintings; 2) to study on and analyze visual elements and techniques used in the paintings; and 3) to build body of knowledge relating to techniques for creating painting works to capture the moments and beauty of sceneries in Phetchabun Province. The final works are 50 paintings on canvas, the size of each of which is 25 x 35 cm². The works can be divided into 5 sets, as follows: Set 1 works show the stories between moments and places, Set 2 works express the moment from sun dawn to the afternoon, Set 3 works show the moment in the evening, Set 4 works depict the moment at the twilight, and works in Set 5 emphasize on the moments when the sky has unusual colors. The expression in each piece of work is different from one another by dint of feelings, color tones and technique that I, the creator of works or artist, used due to my perception of the ambience of each particular space at that time. Most of the time, the creation process is semi-abstract, with warm color tone used. The coloring technique is brush stroke painted with trowel in order to better create dimensions and feelings through the painted surfaces than to paint with brushes. The works in this research project reflect the values of paintings that capture the beauty of colors of the sky in different moments and beautiful sceneries of Phetchabun Province.

Keywords: Recording Moments/ Painting/ Sceneries of Phetchabun Province

ของผู้วิจัย เพื่อถ่ายทอดช่วงเวลาความงามของบรรยากาศท้องฟ้า ทิวทัศน์ ตามสถานที่ต่าง ๆ ในจังหวัด เพชรบูรณ์

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อบันทึกช่วงเวลาและความงามของทิวทัศน์ในพื้นที่จังหวัดเพชรบูรณ์ ผ่านประสบการณ์สุนทรีย์ในรูปแบบของจิตรกรรม
2. เพื่อศึกษา วิเคราะห์ ทศนาตและเทคนิคในผลงานจิตรกรรม
3. เพื่อสร้างองค์ความรู้ในด้านเทคนิคในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเพื่อบันทึกช่วงเวลาและความงามของทิวทัศน์ในพื้นที่จังหวัดเพชรบูรณ์

ขอบเขตการวิจัย

1. สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม ที่สะท้อนถึงความงามของท้องฟ้า และทิวทัศน์ในช่วงเวลาต่าง ๆ เฉพาะในสถานที่ท่องเที่ยว แหล่งธรรมชาติ และสถานที่ทางวัฒนธรรมของจังหวัดเพชรบูรณ์ ดังนี้ อำเภอศรีเทพ อำเภอป่าสัก อำเภอวังสามหมอ อำเภอวังสามหมอ อำเภอเมือง อำเภอหนองบัว อำเภอหล่มสัก อำเภอหล่มเก่า อำเภอเขาค้อ และอำเภอน้ำหนาว
2. สร้างสรรค์จิตรกรรม เทคนิคสีอะคริลิกบนผ้าใบ ในกระบวนแบบ (Style) กึ่งนามธรรมด้วยการใช้พู่กันและเกรียงปาดสี ขนาด 25 x 35 เซนติเมตร จำนวน 50 ชิ้น

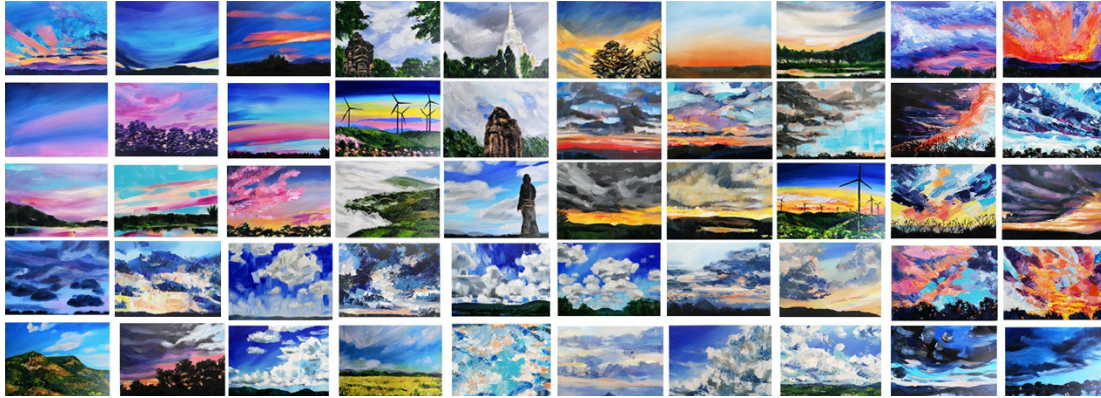
ขั้นตอนและวิธีดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาเอกสาร ตำรา งานวิจัย ที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย
ศึกษาข้อมูลเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) และประวัติความเป็นมาของจังหวัดเพชรบูรณ์
2. เตรียมวัสดุ อุปกรณ์ในการสร้างสรรค์ผลงาน
3. ลงพื้นที่เก็บข้อมูลในสถานที่จริง
ลงพื้นที่เก็บรวบรวมภาพของท้องฟ้า ทิวทัศน์ในช่วงเวลาต่าง ๆ ตามสถานที่ต่าง ๆ ในจังหวัดเพชรบูรณ์โดยการบันทึกภาพด้วยการถ่ายภาพ
4. สร้างสรรค์ผลงาน "จิตรกรรมเพื่อบันทึกช่วงเวลาและความงามของทิวทัศน์ในพื้นที่จังหวัดเพชรบูรณ์" ด้วยเทคนิคสีอะคริลิกบนผ้าใบ จำนวน 50 ภาพ
5. เก็บรายละเอียดปรับปรุงผลงานให้สมบูรณ์
6. วิเคราะห์และสรุปผลการวิจัย
7. รายงานผลและเผยแพร่ข้อมูล

ผลการวิจัย

การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมโดยการวาดภาพบันทึกช่วงเวลาและความงามของทิวทัศน์ในพื้นที่จังหวัดเพชรบูรณ์ สรุปออกมาเป็นภาพผลงานจิตรกรรม ขนาด 25 x 35 เซนติเมตร จำนวน 50 ชิ้น โดย

จะแบ่งการวิเคราะห์ผลงานเป็น 5 ชุด ดังนี้ ชุดที่ 1 แสดงถึงในเรื่องของช่วงเวลากับสถานที่ ชุดที่ 2 แสดงในเรื่องของช่วงเวลาพระอาทิตย์ขึ้นตอนเช้าจนถึงช่วงเวลาค่ำ ชุดที่ 3 แสดงในเรื่องของช่วงเวลาเย็นหรือเวลาก่อนค่ำ ชุดที่ 4 แสดงในเรื่องช่วงเวลาพลบค่ำ และชุดที่ 5 แสดงในช่วงเวลาที่ท้องฟ้ามีสีส้มที่แปลกตา โดยรูปแบบของผลงานจะแสดงผ่านภาพของแต่ละพื้นที่ อารมณ์ของงาน โทนสี และเทคนิควิธีการ



ภาพที่ 1 จิตรกรรมเพื่อบันทึกช่วงเวลาและความงามของทิวทัศน์ในพื้นที่จังหวัดเพชรบูรณ์ จำนวน 50 ภาพ
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 2 ผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ชุดที่ 1 จำนวน 6 ภาพผลงาน
ที่มา : ผู้วิจัย

การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมชุดที่ 1 แสดงถึงในเรื่องของช่วงเวลากับสถานที่สำคัญทางวัฒนธรรม ประวัติศาสตร์ และสถานที่ ๆ เป็นเอกลักษณ์ในพื้นที่ของจังหวัดเพชรบูรณ์ ภาพทั้งหมดในชุดนี้ เป็นการยก สถานที่ท่องเที่ยว และสถานที่สำคัญบางส่วนของจังหวัดเพชรบูรณ์มาวาด จุดเด่นที่เห็นได้ชัด ของภาพ ชุดที่ 1 นี้ คือ พื้นที่ ลักษณะของสถาปัตยกรรม รูปปั้น หรือสิ่งก่อสร้าง ปราสาทศรีเทพ ปราสาทสองพี่น้อง อนุสาวรีย์ พ่อขุนผาเมือง พระบรมธาตุเจดีย์กาญจนานิเชก ภูทับเบิก และทุ่งกังหันลมเขาค้อ องค์ประกอบของภาพจะ เน้นในเรื่องของสถานที่และรองลงมาจะเป็นเรื่องของบรรยากาศของท้องฟ้าที่แสดงช่วงเวลานั้น ๆ ในส่วนของ เรื่องอารมณ์ของภาพดูนิ่งสงบไม่รุนแรงเพื่อแสดงภาพของสถานที่ สิบบรรยากาศของท้องฟ้า 5 ภาพ สีสัน ลักษณะเป็นสีฟ้ากับขาว แสดงสภาพอากาศที่มีเมฆปกคลุมมาก และอีก 1 ภาพ เป็นท้องฟ้าที่มีสีฟ้า ชมพู เหลือง แสดงถึงช่วงเวลาของพระอาทิตย์ตก สีของภาพผลงานโดยรวมเป็นสีโทนเย็น โดยใช้ที่แปร่งพุ่มกัน ร่วมกับเกรียงปาดสีที่ไม่รุนแรงและเคลื่อนไหวมากจนเกินไป



ภาพที่ 3 ผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ชุดที่ 2 จำนวน 13 ภาพผลงาน
ที่มา : ผู้วิจัย

การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมชุดที่ 2 แสดงในเรื่องของช่วงเวลาพระอาทิตย์ขึ้นตอนเช้าจนถึงช่วงเวลาที่บ่าย ในช่วงเวลาเช้าที่พระอาทิตย์ขึ้นในวันที่อากาศไม่มีมรสุม อากาศปลอดโปร่ง ท้องฟ้าส่วนมากจะมีสีของท้องฟ้าเป็นสีส้ม และช่วงเวลาสายถึงบ่ายท้องฟ้าเปิด จะเห็นท้องฟ้าเป็นสีฟ้าหรือสีน้ำเงิน ซึ่งเราจะสามารถมองเห็นก้อนเมฆได้หลากหลายรูปแบบได้ชัดเจน ผลโดยรวมของภาพจะเห็นในเรื่องของสีท้องฟ้าโดยรวมเป็นสีโทนเย็น และมีลักษณะของก้อนเมฆ เป็นจุดเด่นที่เห็นได้ชัด มีลักษณะการปาดสีด้วยเกรียงเพื่อให้เกิดรูปทรงของก้อนเมฆในลักษณะเหลี่ยมด้วยความเร็ว เพื่อแสดงรูปทรงและลักษณะของก้อนเมฆที่ชัดเจน องค์ประกอบของภาพมีการแบ่งสัดส่วนที่เน้นท้องฟ้ามากกว่าสถานที่



ภาพที่ 4 ผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ชุดที่ 3 จำนวน 9 ภาพผลงาน
ที่มา : ผู้วิจัย

การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมชุดที่ 3 แสดงในเรื่องของช่วงเวลาเย็นหรือเวลาก่อนค่ำ ซึ่งเป็นช่วงขณะที่พระอาทิตย์กำลังตกในสถานที่แตกต่างกัน จุดเด่นที่เห็นได้ชัดคือ ลักษณะของแสงสีแดง และสีเหลืองอมส้มของท้องฟ้า ในลักษณะของพระอาทิตย์ที่กำลังจะตกดิน องค์ประกอบของภาพในแต่ละชิ้นจะแสดงมุมมองที่แตกต่างกัน บางชิ้นงานมีการวาดเน้นลักษณะของภูเขา ต้นไม้ และกังหันลม บวกกับการปาดสีเป็นก้อนเมฆที่เคลื่อนที่ไปตามทิศทางลม และบางชิ้นงานมีการแสดงมุมมองกว้างเพื่อให้เห็นพื้นที่ของท้องฟ้า ภาพรวมเน้นแสงพื้นที่และสีที่สะท้อนตกระทบบนก้อนเมฆ บรรยากาศของท้องฟ้าส่วนใหญ่ในภาพผลงานจะเป็นสีโทนร้อน ให้อารมณ์ของภาพส่วนใหญ่ดูแล้วมีอารมณ์ความรุนแรงจากการปาดสีด้วยพู่กันที่รวดเร็วและการใช้สีที่ตัดกัน



ภาพที่ 5 ผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ชุดที่ 4 จำนวน 10 ภาพผลงาน
ที่มา : ผู้วิจัย

การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมชุดที่ 4 แสดงในเรื่องช่วงเวลาพลบค่ำและช่วงเวลาที่มื้ออากาศแปรปรวนเมื่อมีลมพัดแรง ทำให้ลักษณะรูปทรงของก้อนเมฆเปลี่ยนแปลงและแปลกตาไปตามแรงลม เมื่อก่อนเมฆกระทบกับแสงของพระอาทิตย์ตกในตอนพลบค่ำ ก็จะเกิดสีส้มและความงามที่แปลกตาไปในอีกรูปแบบหนึ่งเช่นกันจุดเด่นที่เห็นได้ชัด คือ ลักษณะของก้อนเมฆที่มีหลากหลายรูปแบบที่สะท้อนกับสีส้มของท้องฟ้าที่มีดครีမ်แสงของสีที่กระทบบนก้อนเมฆจะอมแสงสีม่วง สีส้ม สีแดง ชมพู และสีน้ำเงิน องค์ประกอบของภาพจะเน้นมุมมองหรือจุดโฟกัส (Focus) ที่ก้อนเมฆ เพื่อให้เห็นรูปลักษณะต่าง ๆ และแสงสีที่สะท้อนการตกกระทบแสงบนก้อนเมฆอย่างชัดเจน และในเรื่องอารมณ์ของภาพสืบรรยายากาศของภาพจะมีทั้งสีโทนร้อนและสีโทนเย็นสลับกันไป ในลักษณะของการป้ายสี โดยเน้นการป้ายสีที่รวดเร็ว ดูแล้วให้อารมณ์รุนแรงและรู้สึกถึงความเคลื่อนไหวของก้อนเมฆ



ภาพที่ 6 ผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ชุดที่ 5 จำนวน 12 ภาพผลงาน
ที่มา : ผู้วิจัย

การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมชุดที่ 5 แสดงภาพช่วงเวลาท้องฟ้ามีสีสันสวยงามแปลกตา ส่วนมากเราจะเห็นแสงสีบนท้องฟ้าที่มีสีสันสวยงามและแปลกตาในช่วงเวลาก่อนพระอาทิตย์ตก สีที่เรามองเห็นบนท้องฟ้าส่วนมากจะเป็นสีเหลืองอมส้ม สีนํ้าเงินอมม่วง และสีชมพู ถ้าวันไหนท้องฟ้ามีเมฆมากเราก็จะสามารถมองเห็นสีบนท้องฟ้าชัดมากขึ้นตามอากาศของในแต่ละวัน จุดเด่นในผลงานชุดนี้โดยรวมจะเห็นในเรื่องของสีท้องฟ้าที่แปลกตาไปหลากหลายโทนสี เช่น สีชมพู ฟ้าม่วง และนํ้าเงินอมม่วง องค์ประกอบของภาพจะเน้นมุมกว้าง และจุดโฟกัสที่ก้อนเมฆเพื่อที่จะแสดงให้เห็นสีของแสงที่ตกกระทบบนก้อนเมฆได้ชัดเจน และบางส่วนของภาพเป็นภาพที่เน้นมุมกว้างเพื่อถ่ายทอดความงามของท้องฟ้าที่มีแสงสีอันหลากหลาย เรื่องอารมณ์ของภาพโทนสีดูแล้วให้ความรู้สึกสบายตา โทนสีบรรยากาศของภาพจะมีทั้งสีโทนร้อนและสีโทนเย็นสลับกันไป ลักษณะของการป้ายสีพู่กัน มีการลงสีพู่กันแบบไม่เคลื่อนไหวมากจนเกินไป และบางภาพมีการเน้นการป้ายสีที่รวดเร็วแล้วให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวของก้อนเมฆที่เคลื่อนไหวไปในทิศทางที่ต่างกันไป

สรุปและอภิปรายผลการวิจัย

การวิจัยในหัวข้อ“จิตรกรรมเพื่อบันทึกช่วงเวลาและความงามของทิวทัศน์ในพื้นที่จังหวัดเพชรบูรณ์” มีข้อมูลทางเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ในการวิจัยและการสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจัยที่เกี่ยวข้องกับ ภูมิทัศน์และสถานที่ท่องเที่ยวที่สำคัญของจังหวัดเพชรบูรณ์ จึงได้สร้างสรรค์ออกมาเป็นผลงานทัศนศิลป์ ในเทคนิคจิตรกรรมสร้างสรรค์ ตามความถนัดของคณะผู้วิจัย ภายใต้แนวคิด ขอบเขตของงานวิจัย ผ่านภาพ วาดจิตรกรรมสีอะคริลิก 50 ภาพ แสดงภาพบรรยากาศของสีท้องฟ้าตามสถานที่ท่องเที่ยวและภูมิทัศน์ สุนทรียะ ในท้องถิ่นที่ทรงคุณค่าของจังหวัดเพชรบูรณ์ ซึ่งสามารถสรุปและวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ได้ดังนี้

1. ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม จำนวน 50 ภาพ สามารถวิเคราะห์จำแนกผลงานออกเป็น 5 ชุด คือ ชุดที่ 1 แสดงถึงในเรื่องของช่วงเวลากับสถานที่สำคัญ ชุดที่ 2 แสดงในเรื่องของช่วงเวลาพระอาทิตย์ขึ้น ตอนเช้าจนถึงช่วงเวลาบ่าย ชุดที่ 3 แสดงในเรื่องของช่วงเวลาเย็นหรือเวลาก่อนค่ำ ชุดที่ 4 แสดงในเรื่องช่วงเวลาพลบค่ำและช่วงเวลาที่มียามอากาศแปรปรวน ชุดที่ 5 แสดงในช่วงเวลาที่ท้องฟ้ามีสีส้มที่แปลกตา

2. ผลงานจิตรกรรมทั้ง 5 ชุด ได้เน้นในเรื่องการใช้สีซึ่งเป็นทัศนธาตุและองค์ประกอบสำคัญหนึ่งในงานจิตรกรรม ดังนี้ ชุดที่ 1 สีของภาพผลงานโดยรวมเป็นสีโทนเย็น ผลงานส่วนใหญ่มีสีฟ้าขาว มีเพียง 1 ชั้น ที่มีสีฟ้าน้ำเงิน เหลืองและชมพู ชุดที่ 2 สีท้องฟ้าโดยรวมเป็นสีโทนเย็น ผลงานส่วนใหญ่มีสีฟ้าขาว น้ำเงิน และสีเหลืองอมส้ม ชุดที่ 3 ส่วนใหญ่ในภาพผลงานจะเป็นสีโทนร้อน สีเด่นที่เห็นได้ชัดคือ สีแดง สีแดงอมส้ม และสีเหลืองอมส้ม ชุดที่ 4 สีบรรยากาศของภาพจะมีทั้งสีโทนร้อนและสีโทนเย็น มีสีม่วง สีส้ม สีแดง ชมพู และสีน้ำเงินเป็นสีส่วนใหญ่ที่อยู่บนภาพ ชุดที่ 5 โทนสีบรรยากาศของภาพจะมีสีโทนร้อนและสีโทนเย็น สีหลักที่ใช้ในงานชุดนี้คือ สีชมพู ฟ้าและน้ำเงินอมม่วง

3. ผู้วิจัยได้สร้างองค์ความรู้ในด้านเทคนิคในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเพื่อบันทึกช่วงเวลา และความงามของทิวทัศน์ในพื้นที่จังหวัดเพชรบูรณ์ พบว่าการใช้เทคนิคปาดสีด้วยเกรียงสามารถสร้างร่องรอย และความหนาของเนื้อสีเมื่อเวลาปาดสีลงผ้าใบ ทำให้ภาพผลงานดูมีมิติมากขึ้นเมื่ออยู่บนพื้นที่เรียบ และเกรียงปาดสียังให้อารมณ์ความรู้สึกในการสร้างพื้นผิวของสีได้มากกว่าแปรงพู่กัน ขั้นตอนในการดำเนินงาน การวาดภาพชุดนี้ได้มีการทำงานทั้งในสตูดิโอและนอกสถานที่ การทำงานในสตูดิโอได้นำภาพถ่ายที่บ้านทึบเองจากตามสถานที่ต่าง ๆ มาวาดขยายลงบนเฟรมผ้าใบ และในส่วนของการทำงานในสถานที่จริงก็ได้มีการนำอุปกรณ์สี เฟรมผ้าใบ ไปวาดภาพยังสถานที่จริงตามช่วงเวลาที่น่าสนใจ

นอกเหนือจากผลสำเร็จที่ได้ตามวัตถุประสงค์แล้ว ผู้วิจัยยังได้ทำการจดแจ้งลิขสิทธิ์ไว้ต่อกรมทรัพย์สินทางปัญญา ประเภทงานจิตรกรรม “การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมโดยการวาดภาพบันทึกช่วงเวลาและความงามของทิวทัศน์ในพื้นที่จังหวัดเพชรบูรณ์” เลขที่ 379377



ภาพที่ 7 หนังสือรับรองการแจ้งข้อมูลลิขสิทธิ์ เลขที่ 379377
ที่มา : ผู้วิจัย

ข้อเสนอแนะ

จากการวิจัยทำให้ได้ข้อเสนอดังนี้

ด้านการเก็บข้อมูลด้วยภาพถ่ายทำให้ได้พบเห็นทรัพยากรทางธรรมชาติที่งดงามและควรอนุรักษ์ไว้ในพื้นที่ของอำเภอต่าง ๆ ในจังหวัดเพชรบูรณ์ ซึ่งสามารถนำสิ่งเหล่านี้ไปใช้ประโยชน์ในการศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมในเรื่องของประวัติความเป็นมา งานสถาปัตยกรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดเพชรบูรณ์ต่อไป และการเก็บข้อมูลจากภาพถ่ายที่จะนำมาสร้างสรรค์ผลงานกล้องบางยี่ห้อจะไม่สามารถเก็บสิ่งที่ตาเรามองเห็นได้ทั้งหมด จึงต้องแก้ไขโดยการนำกล้องหลายยี่ห้อเพื่อบันทึกภาพ เพื่อให้เห็นสิ่งที่ชัดเจนในการทำงาน ซึ่งฤดูกาลเป็นอีกปัจจัยสำคัญหนึ่งในการเก็บข้อมูล เช่น ถ้าเป็นช่วงฤดูร้อนท้องฟ้าส่วนใหญ่ในแต่ละวันจะเป็นสีฟ้าทั้งหมดแล้วมีก้อนเมฆบ้างในบางวัน ส่วนถ้าเป็นในฤดูฝนท้องฟ้าส่วนมากในช่วงวันอาจมีฝนตกหรือบางวันอาจพบเจอแต่เมฆลอยปกคลุมเต็มท้องฟ้าตลอดทั้งวันทำให้มองไม่เห็นแสงสีที่เกิดขึ้นบนท้องฟ้าเนื่องจากสถานที่และสภาพอากาศในแต่ละวันจะคล้ายกันมาก อาจจะทำให้มุมมองของภาพผลงาน โทนสีและบรรยากาศเหมือนภาพที่ซ้ำกัน

ด้านการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม ผู้วิจัยเห็นว่าผู้ที่สนใจสามารถนำเทคนิคเกรียงปาดสี อารมณ์ และโทนสีของบรรยากาศไปพัฒนาต่อยอดเป็นผลงานวิจัย หรือผลงานจิตรกรรมในแนวทางอื่นหรือนำไปประยุกต์ใช้กับศิลปะในแขนงต่าง ๆ ได้ ในรูปแบบของการจัดการเรียนสามารถนำเทคนิคการไล่เกรียงปาดสีมาให้ความรู้แก่นักศึกษาที่ศึกษาในรายวิชาจิตรกรรมสีอะคริลิก ที่นักศึกษาสามารถนำไปต่อยอดในการเรียนรายวิชาจิตรกรรมสร้างสรรค์จนถึงวิชาศิลปนิพนธ์ต่อไป

บรรณานุกรม

กำจร สุนพงษ์ศรี. *พจนานุกรมศัพท์ทัศนศิลป์*. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.

จิรพันธ์ สมประสงค์. *ประวัติศาสตร์ศิลปะ*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2533.

ทวีเดช จีวบาง. *ความคิดสร้างสรรค์ศิลปะ*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2537.

บุญเยี่ยม แยมเมือง. *สุนทรียะทางทัศนศิลป์*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2537.

สมภพ จงจิตต์โพธา. *ทฤษฎีสี*. กรุงเทพฯ : วาดศิลป์, 2556.

วิศัลย์ โฆษิตานนท์. "เพชรบูรณ์ เมืองอยู่สบาย." <https://wisonk.wordpress.com>.

สุธี ศรีปลั่ง. "การวาดภาพทิวทัศน์." <http://www.thaigoodview.com/node/67415>.

สำนักงานจังหวัดเพชรบูรณ์ ศาลากลางจังหวัดเพชรบูรณ์. "ประวัติจังหวัดเพชรบูรณ์." http://www.phetchabun.go.th/data_detail.php?content_id=1

แหล่งข้อมูลเพื่อการท่องเที่ยวเขาค้อ. "รู้จักเขาค้อ." <http://www.khaoko.com/index.php?lay=show&ac=article&Id=568828>.

ดุष्ฎินิพนธ์การประพันธ์เพลง : คีตคณิตแห่งแสง
สำหรับวงแชมเบอร์ออร์เคสตรา
DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: MUSIMATHICS OF LIGHT
FOR CHAMBER ORCHESTRA

ธัญวราษ สอนธิรัตน์* THANYAWAT SONDHIRATNA*
ณรงคฤทธิ ธรรมบุตร** NARONGRIT DHAMABUTRA**

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลงดุष्ฎินิพนธ์การประพันธ์เพลง : คีตคณิตแห่งแสง สำหรับวงแชมเบอร์ออร์เคสตรา เป็นบทประพันธ์เพลงที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากลักษณะทางกายภาพของแสงหรือการกระเจิงของแสง ซึ่งหักเหเข้าดวงตามนุษย์ทำให้สามารถมองเห็นวัตถุ สี สัน รูปทรงได้ โดยตีความเสียงจากแสงผ่านหลักการทางดนตรีและประพันธ์ขึ้นสำหรับวงแชมเบอร์ออร์เคสตรา ที่มาจากความสัมพันธ์ของคลื่นแสงและความถี่เสียงสามารถนำเสนอให้อยู่ในหลักการทางคณิตศาสตร์ได้ ดังนั้น แสงและเสียงจึงมีความสัมพันธ์ที่ประพันธ์เป็นเพลงได้เช่นกัน นอกจากนี้ ยังเป็นการต่อยอดงานวิจัยทางวิทยาศาสตร์จากการคิดค้นแปรค่าคลื่นแสงกับความถี่เสียงของนักวิทยาศาสตร์หลายคน และต่อยอดผลงานประพันธ์เพลงที่มีความเกี่ยวข้องในเรื่องแสงจากนักประพันธ์อีกหลายคนเช่นเดียวกัน บทเพลงนี้แบ่งเป็น 3 กระบวน โดยนำเสนอตามลักษณะของแสงอันได้แก่ การสะท้อนแสง การหักเหแสงและการเลี้ยวเบนแสง มีความยาวประมาณ 30 นาที ใช้นักดนตรีทั้งหมด 14 คน ในการบรรเลงบทเพลงนี้มีการสื่อความระหว่างความเข้มเสียงกับความเข้มแสงเป็นหลัก มีลักษณะเด่นคือการใช้เทคนิคการบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละประเภทให้สื่อออกมาตามการตีความลักษณะของ แสงตามการวิจัยในงานฉบับนี้ จากการศึกษาวิจัยทั้งเรื่องของแสง ข้อมูลทางคณิตศาสตร์ และงานประพันธ์ ดั้งเดิมของดนตรี บทประพันธ์ชิ้นนี้ได้นำองค์ความรู้ที่ได้ศึกษาตามขอบเขตและวัตถุประสงค์ของงานวิจัย มาถ่ายทอดเป็นงานประพันธ์เพลง โดยหวังว่าจะสามารถสร้างเป็นบรรทัดฐานใหม่ในการสร้างสรรค์งานทางศิลปะ

คำสำคัญ : บทประพันธ์เพลง/ แสง/ การสะท้อนแสง/ การหักเหแสง/ การเลี้ยวเบนแสง

*นิสิตระดับปริญญาดุष्ฎินิพนธ์ คณະศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, thanyawat78@gmail.com

**Doctoral Student, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, thanyawat78@gmail.com

**ศาสตราจารย์ ดร., คณະศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, narongrit_d@hotmail.com

**Professor Dr., Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, narongrit_d@hotmail.com

ABSTRACT

The doctoral music composition *Musimathics of Light* for Chamber Orchestra is inspired by characteristics of light, in which the composer interprets 'the sound of light' as music. By relating the light wave and sound frequency, which can be formulated into a mathematic theory, music can be composed for Chamber Orchestra as well. This research also continues from other mathematic research and musical pieces from many composers. *Musimathics of Light* consists of 3 movements. Each movement represents the characteristic of light: reflection, refraction, and diffraction. Approximately 30 minutes in length, the composition was written for 14 instrumentalists. This piece emphasizes the dynamics, which implies the light's intensity. In addition, each group of instruments has its unique tone-color and technique, clearly expressing its own characteristic of light. From the research about light, mathematics and other original works from great composers, the author hopes that this piece introduces original concepts and represents a new means of creating artistic expression.

Keywords: Music Composition/ Light/ Reflection/ Refraction/ Diffraction

บทนำ

จากการศึกษาค้นคว้าวิจัยตามหัวข้อวิทยานิพนธ์นั้นสามารถสรุปได้ว่า แสงเป็นพลังงานในรูปแบบคลื่น เมื่อแสงตกกระทบลงบนพื้นผิววัตถุใด ๆ ก็ตามจะเกิดลักษณะพิเศษขึ้น โดยแสงมีลักษณะที่แตกต่างกัน ดังนี้ (1) การสะท้อนของแสง (Reflection) คือ การเดินทางย้อนกลับของคลื่นแสงหลังจากตกกระทบบนผิวของวัตถุ (2) การหักเหของแสง (Refraction) เกิดเมื่อแสงเดินทางจากตัวกลางที่หนึ่งไปสู่ตัวกลางที่สองที่มีความหนาแน่นแตกต่างกัน ซึ่งการหักเหของแสงนี้ทำให้เกิดภาพเสมือนจริง และ (3) การเลี้ยวเบนของแสง (Diffraction) เป็นการกระจายของแสงในบริเวณด้านหลังของวัตถุที่บดบังแสงที่กั้นทางเดินแสง นอกจากนี้ความน่าอัศจรรย์ของแสงคือ แสงยังเป็นสิ่งที่ทำให้เกิดสีสันต่าง ๆ โดยต้นกำเนิดแสงนั้นเป็นสีขาวที่ประกอบด้วยแสงสีต่าง ๆ แต่สายตาของมนุษย์จะมองเห็นสีเหล่านั้นได้ เมื่อการเดินทางของแสงมีความยาวคลื่นแตกต่างกัน แม้แสงกับเสียงจะมีความคล้ายกันที่มีลักษณะ เป็นพลังงานในรูปแบบคลื่น แต่ถือเป็นคนละประเภทกัน ดังนั้นผู้ประพันธ์จึงเกิดความสงสัยว่าหากมนุษย์ สามารถอธิบายลักษณะของการกระเจิงของแสง¹ ให้อยู่ในรูปลักษณะของบทประพันธ์เพลงได้ บทประพันธ์เพลงนั้นจะมีลักษณะเป็นอย่างไร เมื่อสื่อลักษณะของแสงเป็นดนตรีแล้ว หากนำองค์ความรู้ใหม่นี้ไปขยายขอบเขตต่อในงานวิจัยอื่น ๆ บทประพันธ์เพลงชิ้นนี้จะเป็นจุดเริ่มต้นของแนวคิดใหม่ที่มีคุณค่าต่อมนุษย์และเป็นประโยชน์ให้กับวงการคีตศิลป์ได้

ขอบเขตของบทประพันธ์เพลง

จากเนื้อหาที่ได้กล่าวไว้ในประวัติความเป็นมาของงานวิจัยชิ้นนี้ ทำให้ผู้ประพันธ์มีแนวคิดที่จะสื่อความลักษณะของการกระเจิงของแสงด้วยบทประพันธ์เพลงจากสมมติฐานว่าแสง คณิตศาสตร์และดนตรีมีความสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องกัน และการบรรยายความของลักษณะของแสงที่กระเจิงให้อยู่ในรูปแบบของบทประพันธ์เพลงนี้ จะทำให้เกิดแนวคิดใหม่ที่เป็นประโยชน์ต่อผู้เรียนดนตรีในการสร้างแรงบันดาลใจและต่อยอดงานวิจัยด้านดนตรีให้เชื่อมโยงต่อวิทยาศาสตร์ในหลากหลายสาขาได้ บทประพันธ์คีตคณิตแห่งแสงสำหรับวงแชมเบอร์ออร์เคสตรานี้ ประกอบไปด้วย 3 กระบวน มีความยาวประมาณ 30 นาที ใช้เครื่องวงดนตรีแชมเบอร์ออร์เคสตราในการบรรเลง มีหลักสำคัญในการประพันธ์โดยการนำทฤษฎีสเปกตรัม² ของเซอร์ไอแซก นิวตัน (Sir Isaac Newton; ค.ศ. 1642-1727) มาต่อยอดในการสร้างสรรค์งานวิจัยชิ้นนี้ ทฤษฎีดังกล่าวนั้นเป็นการกำหนดสีต่าง ๆ ที่เกิดจากแสงมาเทียบค่าเป็นตัวโน้ต

ในทางวิทยาศาสตร์มักมีการคำนวณสูตรต่าง ๆ ซึ่งอยู่ภายใต้กฎเกณฑ์ของคณิตศาสตร์ทั้งสิ้น และหากมองรายละเอียดของดนตรีแล้ว ทุกสิ่งไม่ว่าจะเป็นตัวโน้ต จังหวะ อัตราความเร็ว ระดับเสียง โครงสร้างของบทเพลง ล้วนมีความเป็นคณิตศาสตร์เช่นเดียวกัน ดังจะเห็นได้จากผลงานของนักประพันธ์เพลงในยุคหลัง เช่น เบลา บาร์ตอก (Béla Bartók; ค.ศ. 1881-1945) มิลตัน แบ็บบิต (Milton Babbitt; ค.ศ. 1916-2011) หรือ อียานนิส เซนาคิส (Iannis Xenakis; ค.ศ. 1922-2001) ที่มีการนำหลักการทางคณิตศาสตร์มาใช้เป็นส่วนหนึ่งของการประพันธ์เพลงด้วย ไม่ว่าจะเป็นเรื่องความน่าจะเป็น อนุกรมฟีโบนัชชี (Fibonacci series) หรือการใช้ปัญญาประดิษฐ์หรือคอมพิวเตอร์ช่วยคำนวณหาผลลัพธ์ของค่าต่าง ๆ ทางดนตรี เป็นต้น

1. "การกระเจิงของแสง," ศูนย์การเรียนรู้วิทยาศาสตร์โลกและดาราศาสตร์, บันทึกข้อมูลเมื่อ 31 ตุลาคม 2562, <http://www.lesa.biz/earth/atmosphere/phenomenon/scattering>.

2. "Planetary Harmonics & Neurobiological Resonances in Light, Sound, & Brain Wave Frequencies; Including the translation of sound to color," Nick Fiorenza, Accessed in October 21, 2019, <https://www.lunarplanner.com/Harmonics/planetary-harmonics.html>.

ในการประพันธ์ผลงานดุริยางคศิลป์ขึ้นนี้ ผู้ประพันธ์ได้มุ่งเน้นไปที่การสื่อลักษณะของแสงเพื่อตีความเสียงจากแสง โดยการอิงหลักการทางวิทยาศาสตร์และคณิตศาสตร์เบื้องต้น แต่ผลงานที่ได้สร้างสรรค์ออกมาจะมีความเป็นดนตรีอยู่มากกว่าการคำนวณค่าตัวโน้ตต่าง ๆ แบบที่นักประพันธ์บางกลุ่มได้เคยประพันธ์ไว้ เนื่องจากผู้ประพันธ์ต้องการสร้างสรรค์ผลงานที่เน้นศิลปะที่เกิดจากความรู้สึกนึกคิดจากมนุษย์ ซึ่งเป็นจุดประสงค์หลักของการสร้างงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์อย่างแท้จริง

ข้อตกลงเบื้องต้น

โน้ตเพลงตัวอย่างของบทประพันธ์เพลงดุริยางคศิลป์การประพันธ์เพลง : คีตคณิตแห่งแสง สำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา ที่ใช้ในบทความกำหนดให้อยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ (C Score)

บทประพันธ์ที่ได้รับอิทธิพลในงานวิจัย

สำหรับการประพันธ์เพลงมักมีการหยิบจับสิ่งที่น่าสนใจที่นักประพันธ์เพลงพบเห็นตามธรรมชาติและต้องการจะสื่อหรือนำมาตีความ บทประพันธ์เพลงที่พบเห็นได้จากการนำธาตุต่าง ๆ มาตีความเป็นผลงานสร้างสรรค์ทางดนตรี คือ บทประพันธ์เพลงเดอะโฟร์ซีซั่น (*Le Quattro Stagioni*; 1723) ซึ่งเป็นดนตรีพรรณนาเกี่ยวกับฤดูกาลทั้ง 4 ประพันธ์โดย อันโตนิโอ วิวัลดี (Antonio Vivaldi; ค.ศ. 1678-1741) นักไวโอลินและนักประพันธ์เพลงชื่อดังชาวอิตาลี นอกจากนี้ยังมีผลงานจำนวนมากนิยมประพันธ์เพลงโดยการตีความจากเสียงให้กลายเป็นแสง และมีส่วนหนึ่งได้นำเรื่องทฤษฎีสีมาใช้ในการงานประพันธ์ อาทิ อะเล็กซานเดอร์ ชคริอาบิน (Alexander Scriabin; ค.ศ. 1872-1915) ในบทประพันธ์เพลงไฟโรเมเธอุส บทกวีแห่งไฟ (*Prometheus: The Poem of Fire, Op. 60*) ที่เขาได้ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1910 หรืออาเธอร์ บลิซ (Arthur Bliss; ค.ศ. 1891-1975) ผู้ประพันธ์บทเพลงอะ คัลเลอร์ ซิมโฟนี (*A Colour Symphony*; 1922) และยังพบได้จากแนวคิดของนักประพันธ์เพลงอีกหลายคน ในยุคศตวรรษที่ยี่สิบนั้นได้พบว่ามึนักประพันธ์ให้ความสนใจเกี่ยวกับแสงและเสียงมากขึ้น ซึ่งในปี ค.ศ. 1979 ฮิวจ์ ดูฟอว์ท์ (Hugues Dufourt; ค.ศ. 1943-ปัจจุบัน) ได้เป็นผู้บุกเบิกและกำหนดชื่อเรียกดนตรีที่มีลักษณะการใช้แสงเป็นแรงบันดาลใจว่า ดนตรีสเปกตรัม (Spectral Music) โดยมีนักดนตรีกลุ่มหนึ่ง อาทิ คาร์ลไฮน์ส สตอคเฮาเซน (Karlheinz Stockhausen; ค.ศ. 1928-2007) ทริสตัน มูเรล (Tristan Murail; ค.ศ. 1947-ปัจจุบัน) ให้ความสนใจในดนตรีสเปกตรัมนี้ ดนตรีในลักษณะนี้จะนิยมนำสูตรทางคณิตศาสตร์มาใช้คำนวณเพื่อหาค่าตัวโน้ต ลักษณะจังหวะ เป็นต้น

แนวคิดและกระบวนการของบทประพันธ์เพลง

I. Reflection (การสะท้อนแสง)

ในกระบวนการของบทเพลงนี้ จะแบ่งเป็น 4 ช่วง คือ ช่วงนำเสนอทำนองของแสง ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจมาจากการแปรค่าแสงเป็นสีเพื่อนำมาเทียบเป็นตัวโน้ตของนักวิทยาศาสตร์ ผู้ประพันธ์ได้กำหนดโครงสร้างย่อย ในบทเพลงด้วยระบบการเน้นศูนย์กลางเสียง (Tone Center) โดยเริ่มจากโน้ตไปตามลำดับดังนี้ D-G-C-G ซึ่งในช่วงที่สองและสามของบทเพลงจะเป็นการนำเสนอแนวคิดการสะท้อนแสงโดยมีทั้งหมด 2 ลักษณะ คือการสะท้อนพื้นผิวเรียบซึ่งเป็นการสะท้อนแสงแบบตรง และการสะท้อนพื้นผิวขรุขระซึ่งเป็นการสะท้อนแสงที่กระจายออกไปคนละทิศทาง ทั้งนี้ ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้เทคนิคการเดินคอร์ดแบบวงจรรูห้า (Circle of fifths)

เพื่อแสดงลักษณะที่ตกกระทบและสะท้อนกลับอย่างตรงไปตรงมา ขณะที่การสะท้อนแสงเชิงกระจายนั้นจะใช้เทคนิคพอยท์ทิลิสติก ควบคู่ไปกับเครื่องหมายประจำจังหวะ 6/16 ซึ่งจะทำให้ผู้ฟังคาดเดาทิศทางของเสียงได้ยาก จากนั้นบทเพลงจะดำเนินเข้าสู่ช่วงย้อนความ โดยทำนองหลักของแสงจะกลับมาอีกครั้งในศูนย์กลางเสียงที่ต่างออกไปจากช่วงแรก ก่อนจะเข้าสู่ช่วงจบด้วยศูนย์กลางเสียง G

II. Refraction (การหักเหแสง)

กระบวนที่สองนี้จะมีลักษณะแบบดนตรีพรรณนา แบ่งออกเป็น 2 ช่วง คือ ช่วงรุ่งกีนน้ำและช่วงมิราจ โดยช่วงรุ่งกีนน้ำจะมีการปูเรื่องราวด้วยการใช้เทคนิคการบรรเลงของเครื่องดนตรีต่าง ๆ สื่อสภาพแวดล้อมช่วงหลังฝนตกใหม่ ๆ เพื่อโยงเข้าสู่การมองเห็นรุ่งกีนน้ำ ในด้านทำนองของบทนี้จะมีความยากในการฟังเล็กน้อย เนื่องจากผู้ประพันธ์ได้ใช้เนื้อดนตรีแบบแปรแนวซึ่งมีลักษณะหลายแนวเสียง และแต่ละแนวเสียงมีบทบาทเด่นสลับกันและยังมีการนำเสนอทำนองหลักแบบระบบแถวไนต์ (Serialism) ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากกระบวนแถวไนต์สิบสองเสียง (Twelve-tone system) ดังนั้นท่วงทำนองที่ผู้ฟังจะได้ยินอาจมีทั้งทำนองที่จับได้ชัดและทำนองที่ซ้อนทับกันสลับกันไป ในส่วนของช่วงมิราจนั้นมีความแตกต่างจากช่วงรุ่งกีนน้ำคือจะมีทำนองหลักที่เด่นชัดดำเนินมาก่อน แต่จะใช้เทคนิคการปรับความเข้มเสียงสลับความดังเบาไปมาตามลักษณะการเกิดของมิราจ

III. Diffraction (การเลี้ยวเบนแสง)

สำหรับกระบวนที่สามคือ การนำเสนอการเลี้ยวเบนแสง ซึ่งแนวคิดแรกได้รับอิทธิพลจากนักวิทยาศาสตร์ชาวอิตาลี ประมาณปี ค.ศ. 1660 กริมัลดี ผู้ทดลองให้แสงเดินทางผ่านช่องเล็ก ๆ จึงได้พบว่าแสงมีทิศทางที่ขยายออกไป กล่าวคือ แสงไม่ได้เดินทางเป็นเส้นตรงเพียงอย่างเดียว แต่เมื่อสร้างช่องทางให้แสงส่องเข้าไปก็จะเกิดการซ้อนทับกันของคลื่นแสง ซึ่งสอดคล้องกับการปรับความเข้มเสียง (Dynamics) นอกจากนั้นในช่วงกลางของบทเพลงจะเน้นการนำเสนอปรากฏการณ์แสงเข้าสู่เข็ม ซึ่งเกิดจากการเลี้ยวเบนแสงแล้วสร้างภาพเสมือนจริงในมุกกลับที่ผนังห้องมืด โดยมีการใช้เนื้อดนตรีแบบหลายแนวเสียงแสดงลีลาของแสงทั้งสองเส้น ในกระบวนนี้ผู้ประพันธ์จึงได้เลือกใช้ลักษณะการกระจายทำนองและรวมเข้าด้วยกัน โดยเนื้อดนตรีส่วนใหญ่ที่นำเสนอจะมีลักษณะแบบประสานแนว ซึ่งจะชูทำนองหลักได้เด่นชัด และมีการย้ายศูนย์กลางเสียงไปยังโน้ต Eb เนื่องจากผู้ประพันธ์เห็นว่าโน้ตดังกล่าวให้ความรู้สึกที่อบอุ่นและทรงพลังได้ในเวลาเดียวกัน สะท้อนลักษณะของแสงตามความรู้สึกของมนุษย์ จากนั้นบทเพลงจะดำเนินไปสู่ช่วงจบซึ่งมีการสรุปความโดยการนำทำนองบางส่วนของกระบวนที่หนึ่งและสองกลับมาใช้ด้วย

แนวคิดการประพันธ์กระบวนที่ 1

บทประพันธ์เพลงชิ้นนี้มีฐานในการประพันธ์โดยนำทฤษฎีสเปกตรัมของ เซอร์ไอแซก นิวตัน (Sir Isaac Newton; ค.ศ. 1642-1727) ซึ่งเขาได้จัดลำดับกลุ่มโน้ตไว้ดังนี้ D, E, F, G, A, B, C, D สังเกตได้ว่านิวตันได้กำหนดให้โน้ตโทนิคคือโน้ตตัว D จากนั้นไล่เสียงไปถึงโน้ตตัว D ที่ครบหนึ่งช่วงเสียงนั้น มีลักษณะเป็น D Dorian อันเป็นโมดที่นิยมใช้ในการประพันธ์เพลงในสมัยยุคกลาง (ประมาณปี ค.ศ. 400-1450) โดยทำนองที่เกิดจากทฤษฎีของนิวตันเป็นแค่การอารัมภบทเพื่อให้ผู้ฟังรู้ถึงสิ่งที่มีผู้ค้นพบคนแรกถัดไปในช่วง

การนำเสนอทำนองหลักของแสง ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้แนวคิดดั้งเดิมผสมผสานแนวคิดใหม่ โดยอ้างอิงจากทฤษฎีของนิค แอนโทนี ฟิโอเรนซา³ (Nick Anthony Fiorenza; ไม่ระบุปีเกิด) นักดาราศาสตร์ร่วมสมัยมาต่อยอดในการสร้างกลุ่มระดับเสียง (Pitch class) ของบทเพลง ซึ่งทฤษฎีดังกล่าวมีการเทียบสีกับโน้ตครบ 12 เสียง ดังที่แสดงในตารางที่ 1

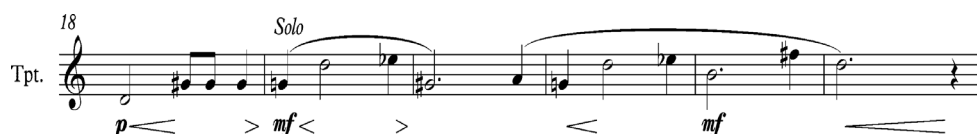
ตารางที่ 1 ตารางแสดงการจำแนกสีกับโน้ตทั้ง 12 เสียงของนิค แอนโทนี ฟิโอเรนซา
ที่มา : ผู้วิจัย

แดง	แสด	ส้ม	เหลือง	เขียวมะนาว	เขียว	ฟ้า	น้ำเงิน	ม่วง	คราม	ไวโอเลต
G	G#	A	Bb	B	C	C#	D	Eb	F	F#

1. แนวคิดการสร้างฐานของทำนอง

จากตารางที่ 1 ผู้ประพันธ์ได้จัดเรียงโน้ตใหม่โดยการประยุกต์ใช้กับอนุกรมฟีโบนาสซี มีการเลือกใช้บางกลุ่ม และการตัดทอน โดยมีกระบวนการคิดแบ่งออกเป็นสามกลุ่ม กลุ่มแรกมีลำดับเลขคือ 0, 1, 1 โดยโน้ตแรก จะเริ่มที่ F# ซึ่งมีสาเหตุจากทฤษฎีสีของฟิโอเรนซาที่ได้กล่าวไว้ว่าโน้ตตัว F มีความใกล้เคียงสีอัลตราไวโอเลต มากเกินไป ถัดมาในกลุ่มที่สองคือ (0), 1, (1), 2 โดยกำหนดให้โน้ตแรกคือ G# และใช้หลักการตัดทอนโดยการตัดลำดับเลขในวงเล็บออกเพื่อเลือกนำมาใช้เพียงลำดับ 1 กับ 2 และกลุ่มสุดท้ายคือลำดับที่เริ่มจาก 3, 5, 8 จากการศึกษาพบว่าการใช้ลำดับเลขดังกล่าวไม่จำเป็นต้องเริ่มด้วยเลข 0 หรือ 1 เสมอไป แต่สามารถเริ่มที่ลำดับเลขอื่นได้โดยมีกฎเกณฑ์ที่ต้องยึดไว้ว่าอนุกรมฟีโบนาสซีจะเกิดจากผลลัพธ์ของเลขสองตัวข้างหน้ารวมกัน ดังนั้น ลำดับเลขดังกล่าวจึงสามารถนำมาใช้ได้ เมื่อกำหนดให้เลข 3 จากลำดับชุด 3, 5, 8 เริ่มต้นที่โน้ต D ผลลัพธ์ของกลุ่มฐานเสียงทั้งหมดจากกระบวนการคิดสามารถสรุปได้ว่ามีกลุ่มโน้ตดังนี้ F#, G, G#, A, B, D, G, Eb จากชุดตัวโน้ตที่ได้มาผู้ประพันธ์มีความต้องการไล่ลำดับโน้ตใหม่เพื่อทำการจัดเรียง ลำดับฐานทำนองให้มีลักษณะการไล่เสียงครบหนึ่งช่วงเสียง จึงได้กำหนดให้โน้ต G เป็นฐานไล่เสียงไปจนครบ G ในช่วงเสียงถัดไป ดังนั้น เมื่อนำชุดฐานทำนองที่ซับซ้อนมาเรียงใหม่จะได้ลำดับโน้ตดังนี้ G, G#, A, B, D, Eb, F# และ G

จากกลุ่มฐานโน้ตดังกล่าวได้นำมาสร้างเป็นทำนองหลักขึ้นตามความรู้สึกของผู้ประพันธ์เอง ซึ่งทำนองหลักดังตัวอย่างที่ 1 นั้นมีโครงสร้างจากขั้นคู่ที่สื่อถึงความยิ่งใหญ่ด้วยคู่ห้าเพอร์เฟกต์ ความพิศวงด้วยขั้นคู่สองไมเนอร์ แล้ววนกลับมาด้วยคู่หกดิมิไนซ์เพื่อสร้างความรู้สึกน่าค้นหาต่อไป



ตัวอย่างที่ 1 ทำนองหลักที่หนึ่งในแนวทริมเบตของกระบวนการที่ 1 ห้องที่ 19-23

ที่มา : ผู้วิจัย

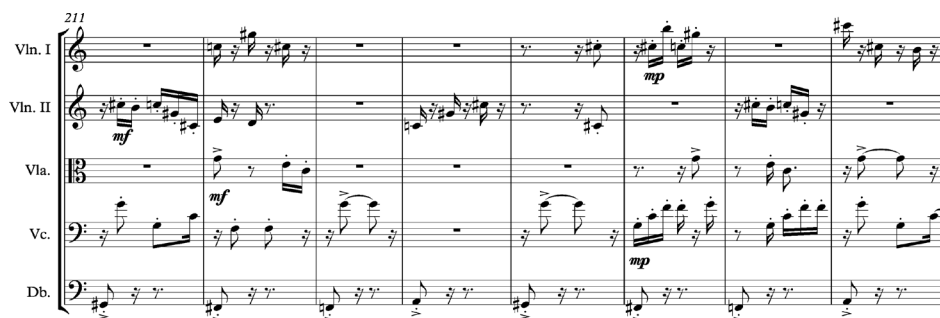
2. การเลือกใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงให้เหมาะสมกับลักษณะของแสงที่ต้องการจะตีความ
ลักษณะเด่นในกระบวนที่ 1 มี 2 ช่วง ช่วงแรกคือการสะท้อนผิวเรียบสืด้วยเครื่องหมายประจำจังหวะ
5/4 และลักษณะการเดินคอร์ดแบบวงจรคู่ห้า ในแนวเปียโน โดยผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้ศูนย์กลางเสียงเริ่ม
ที่ D โไล่เสียงลงคู่ห้า จะได้กลุ่มคอร์ด D-G-C-F ตามลำดับ นอกจากนี้ยังมีการใช้เทคนิคหลากหลายคอร์ด
(Polychord) โดยเลือกใช้การผสมคอร์ด I ตามด้วยคอร์ด iii และเปลี่ยนเป็น III7 ดังตัวอย่างที่ 2 สาเหตุที่มีการ
ปรับคอร์ดสามนั้นเพื่อให้เกิดเสียงที่ทับซ้อนกันแบบลักษณะของแสงตามที่คุณประพันธ์ได้สร้างจินตภาพไว้⁴



ตัวอย่างที่ 2 การใช้โครงสร้างการเดินคอร์ดแบบวงจรคู่ห้าในแนวเปียโน ห้องที่ 151-158
ที่มา : ผู้วิจัย

สำหรับการรวมวัตถุดิบที่หลากหลายมาใช้ในช่วงห้องที่ 151-158 นี้ จะไม่เกิดเสียงที่ฟังซับซ้อนมากนัก
เป็นเพราะผู้ประพันธ์ได้กำหนดขึ้นผิวของบทเพลงไว้ก่อนแล้วสำหรับเหตุผลที่เลือกการเดินคอร์ดแบบวงจร
คู่ห้ามาใช้ในช่วงนี้เพื่อเปรียบกับภาพแสงตกกระทบบนพื้นผิวขรุขระที่มีการเคลื่อนที่อย่างต่อเนื่องและมีการส่งต่อซึ่งก็คือ
การสะท้อนกลับนั่นเอง

ช่วงที่สองคือการใช้เทคนิคการประพันธ์แบบพอยท์ทิลิสติก ควบคู่ไปกับเครื่องหมายประจำจังหวะ
6/16 เพื่อให้คาดเดาทิศทางของเสียงได้ยากเปรียบกับแสงสะท้อนบนพื้นผิวขรุขระ (ดูตัวอย่างที่ 3)



ตัวอย่างที่ 3 ลักษณะพอยท์ทิลิสติกบนเครื่องหมายประจำจังหวะ 6/16 ห้องที่ 211-218
ที่มา : ผู้วิจัย

จากตารางที่ 2 ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้เครื่องดนตรีแต่ละแนวมีบทบาทที่แตกต่างกันไป โดยจากสีม่วง ฟา คราม เขียว เหลือง แสด แดง เมื่อนำมาเทียบกับเครื่องดนตรีจะได้ ฟลูต ไวโอลิน (แนว 1) ฮอรัณ ทิมปานี คลาริเน็ต กล็อกเคนชปีล และทรมเป็ต ตามลำดับ สิ่งสำคัญของตารางนี้คือเฉพาะโน้ตที่อยู่ในแนวทแยงจะไม่เรียงซ้ำกันเพราะเป็นการเรียงตามฐานทำนองหลัก จากตารางที่ 2 มีจุดที่น่าสังเกตคือในช่องที่ 1 จะเป็นกลุ่มโน้ตของฐานทำนองหลักเช่นเดียวกับแนวทแยงซึ่งเป็นการเรียงตามสีของรุ้งกินน้ำเมื่อ G เท่ากับสีแสด ในส่วนของช่องที่ 2 ถึง 7 จะเป็นการไล่โน้ตด้วยเทคนิคการถอยหลัง (Retrograde) กับช่องที่ 1 สำหรับเทคนิคที่ผู้ประพันธ์ใช้จะเป็นการถอยหลังในแนวตั้งโดยยึดโน้ตจากแนวทแยงเป็นหลัก ยกตัวอย่างเช่น แถวทำนองของฮอรัณ ช่องที่ 5 มีโน้ตตัว D เป็นหลักเมื่อใช้เทคนิคการถอยหลังในแนวตั้ง จะไล่เสียงจาก D ไปโน้ต Eb, F, G ในแนวของเครื่องทิมปานี คลาริเน็ต และกล็อกเคนชปีล ตามลำดับ สำหรับการเรียงโน้ตในส่วนของการทำนองที่นำมาใช้ในบทเพลงนั้นจะเกิดจากการสุมกลุ่มโน้ต ซึ่งจะมีการบรรเลงสลับแนวกันไป และกลุ่มโน้ตที่เลือกนำมาใช้ไม่จำเป็นต้องอยู่ในลำดับเดียวกันเสมอไป ดังตัวอย่างที่ 5 ซึ่งนำเสนอทำนองของบทเพลงที่ได้จากตารางที่ 2 จะพบว่าลักษณะทำนองที่ซ้อนทับกันมีความสอดคล้องกับเนื้อดนตรีแปรแนว โดยมีการแปรทำนองอย่างอิสระของลำดับแถวโน้ตที่นำมาใช้ ขณะเดียวกันก็มีการย้ำโมทีฟด้วย



ตัวอย่างที่ 5 ทำนองในช่วงรุ้งกินน้ำ ห้องที่ 62-66
ที่มา : ผู้วิจัย

ในช่วงมิมราจะมีลักษณะของบทเพลงที่ต่างจากช่วงรุ้งกินน้ำคือ มีทำนองหลักที่เด่นชัดปรากฏขึ้น และทำนองจะกลับมาบ่อยครั้งด้วยการเปลี่ยนสีสันเสียงหรือมีการแปรทำนองให้แตกต่างออกไป ซึ่งผู้ประพันธ์ได้รับอิทธิพลมาจากการสร้างโมทีฟนำ⁵ (Leitmotif) เพื่อสื่อถึงภาพมิมราหรือภาพลวงตาที่เห็น (ดูตัวอย่างที่ 6)

5. โมทีฟนำ หมายถึงความคิดหลักที่เป็นตัวแทนลักษณะนิสัยของตัวละคร ความรู้สึกนึกคิดต่าง ๆ ในอุปรากร คิดค้นโดยริชาร์ด วากเนอร์ (Richard Wagner; 1813-1883)

ตัวอย่างที่ 6 ช่วงต้นของโมทีฟนำแสดงลักษณะของมโหรี ห้องที่ 96-101
ที่มา : ผู้วิจัย

แนวคิดการประพันธ์กระบวนที่ 3

สำหรับกระบวนที่ 3 นี้ ผู้ประพันธ์ได้เลือกเนื้อดนตรีประสานแนวเป็นโครงสร้างหลัก เพื่อชูทำนองหลักให้มีความโดดเด่นเปรียบกับการรวมแสงขณะส่องผ่านช่องแคบ และในช่วงกลางของกระบวนผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้เนื้อดนตรีหลายแนวเสียงเพื่อสร้างจินตภาพของการเกิดแสงเข้าสู่เข็ม ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ที่แสงสองเส้นส่องผ่านวัตถุได้วัตถุหนึ่งและมุ่งผ่านรูเล็ก ๆ จึงเกิดการตัดกันของแสง แล้วเกิดเป็นภาพจริงกลับหัวบนผนังห้องมืด จากนั้นผู้ประพันธ์ได้นำเนื้อดนตรีประสานแนวกลับมาใช้จนจบเพลง (ดูตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 แสดงลักษณะเนื้อดนตรีหลายแนวเสียง บรรเลงทำนองหลักโดยฟลูตและคลาริเน็ต ห้องที่ 135-144
ที่มา : ผู้วิจัย

นอกจากนี้จุดเด่นของกระบวนที่ 3 คือ การสรุปความโดยการนำทำนองหลักของแต่ละกระบวนมาพัฒนา ก่อนที่ทำนองหลักของกระบวนที่ 3 จะกลับมาในช่วงจบอีกครั้งในลักษณะคล้ายการประโคนไตร แนวคิดทั้งหมดนี้เป็นการนำเสนอเอกภาพของแสงของบทประพันธ์เพลงขึ้นนี้ (ดูตัวอย่างที่ 8 และ 9)

ตัวอย่างที่ 8 การพัฒนาทำนองที่นำมาจากกระบวนที่ 2 ด้วยเทคนิคการถอยหลัง ห้องที่ 221-225
ที่มา : ผู้วิจัย

ตัวอย่างที่ 8 เป็นการนำทำนองเดิมมาพัฒนาใหม่ โดยใช้หลักการถอยหลังซึ่งเป็นเทคนิคการประพันธ์ที่นิยมในดนตรียุคศตวรรษที่ยี่สิบ ส่วนมากมาจากแนวคิดจากระบบแกวโนตีสองตัว โดยแนวคิดนี้เป็นการสื่อการสะท้อนแสงอีกครั้ง เนื่องจากก่อนช่วงการถอยหลังนั้นมีการนำเสนอทำนองนี้แบบปกติอยู่ก่อนแล้ว จึงเป็นการสื่อลักษณะที่สะท้อนกลับของทำนองเพลง

ตัวอย่างที่ 9 การพัฒนาทำนองจากกระบวนที่ 1 และปรับความเร็วของบทเพลง ห้องที่ 186-189
ที่มา : ผู้วิจัย

สรุป

บทเพลงดุซมิวนิพันธ์การประพันธ์เพลง : คีตคณิตแห่งแสง สำหรับวงแชมเบอร์ออร์เคสตรา เกิดขึ้นจากการศึกษาวิจัยในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อวิทยานิพนธ์ อาทิ แสง สี เทคนิคการประพันธ์เพลงที่เกี่ยวกับแสง ซึ่งผู้ประพันธ์ได้นำหลักการและองค์ความรู้จากเรื่องดังกล่าวมาสร้างสรรค์ให้เกิดเป็นบทเพลงที่ตีความเสียงจากลักษณะของแสงตามการวิจัยได้ ทั้งยังเป็นการนำแนวคิดดั้งเดิมมาประยุกต์ใช้โดยนำเสนอเป็นผลงานชิ้นใหม่ที่ได้ใช้ความรู้ทางด้านวิทยาศาสตร์และคณิตศาสตร์ มาเป็นส่วนหนึ่งของงานประพันธ์ด้านศิลปะ และยังรวมถึงการสร้างฐานองค์ความรู้ของการประพันธ์เพลงร่วมสมัย ซึ่งบทเพลงจากงานวิจัยสร้างสรรค์ชิ้นนี้ยังสามารถเป็นแรงบันดาลใจให้แก่นักประพันธ์เพลงที่มีความสนใจได้สามารถนำไปศึกษาต่อไป

การเผยแพร่ผลงาน

บทประพันธ์ชิ้นนี้ได้มีการจัดแสดงเมื่อวันศุกร์ที่ 25 ตุลาคม พ.ศ. 2562 ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อำนวยเพลงโดย นายธัช ชววิสุทธิกุล

กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบคุณผู้สนับสนุนงานวิจัยทุนอุดหนุนวิทยานิพนธ์สำหรับนิสิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บรรณานุกรม

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

_____. *อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทเพลงประพันธ์โดยณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร*. กรุงเทพฯ : ธนาเพรส, 2553.

โรงเรียนหนองนาคำวิทยาคม. "แสงและการมองเห็น." http://www.nakhamwit.ac.th/pingpong_web/Light.htm.

ศูนย์การเรียนรู้วิทยาศาสตร์โลกและดาราศาสตร์. "การกระเจิงของแสง." <http://www.lesa.biz/earth/atmosphere/phenomenon/scattering>.

Fiorenza, N. A. "Planetary Harmonics & Neurobiological Resonances in Light, Sound, & Brain Wave Frequencies: Including the translation of sound to color." <https://www.lunarplanner.com/Harmonics/planetary-harmonics.html>.

บทประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนจากวรรณคดีไทย BALLADES FROM THAI LITERATURE FOR PIANO SOLO

รามสุร สิตลายัน* RAMASOON SITALAYAN*

บทคัดย่อ

โครงการวิจัยเรื่อง บทประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนจากวรรณคดีไทย มุ่งศึกษาบทบาทของนักแสดงที่มีต่อการนำเสนอบทประพันธ์เพลง ผู้วิจัยต้องการศึกษา วิเคราะห์ และแสดงบทเพลงเดี่ยวเปียโนที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปวัฒนธรรมและวรรณคดีไทย จึงได้เชิญนักประพันธ์เพลงคลาสสิกร่วมสมัยชาวไทยสี่ท่านมาร่วมประพันธ์เพลงสำหรับโครงการวิจัยนี้ บทประพันธ์เพลงของผู้ประพันธ์สี่ท่าน ได้แก่

บทประพันธ์เพลงอิเหนา โดย ศาสตราจารย์ ดร.ณรงศ์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ถ่ายทอดดนตรีที่มีกลิ่นอายชาว ใช้เทคนิคการประพันธ์ที่มีหลายแนวทำนอง และมีเนื้อดนตรีแบบวงดุริยางค์ บทประพันธ์เพลงพระอภัยมณี โดยผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ ใช้การประสานเสียงแบบดนตรีแจ๊ส มีลีลาที่ฟังคล้ายการดนตรีสด บทประพันธ์เพลงรามเกียรติ์ โดยรองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ่น ใช้ทำนองที่เลียนเสียงพายุ ฟ่ำผ่า ฟ่ำร้อง และมีสังคีตลักษณะที่เคร่งครัด บทประพันธ์เพลงมัทนะพาธา โดยรองศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล เป็นผลงานประพันธ์เชิงโศกนาฏกรรม มีเทคนิคที่รุนแรงและแพรวพราว มุ่งเน้นการถ่ายทอดอารมณ์ที่เข้มข้นและลึกซึ้ง

โครงการวิจัยชิ้นนี้ได้รับการนำเสนอที่สถาบันชั้นนำทั้งในประเทศและต่างประเทศ เช่น สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และมหาวิทยาลัย UCSI ประเทศมาเลเซีย นอกจากนี้ โครงการวิจัยยังได้รับความสนใจจากสื่อต่าง ๆ เช่น หนังสือพิมพ์มติชน หนังสือพิมพ์กรุงเทพธุรกิจ สถานีวิทยุจุฬาฯ และสถานีโทรทัศน์ไทยพีบีเอส

โครงการวิจัยเรื่อง บทประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนจากวรรณคดีไทย ได้รับการสนับสนุนจากสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ (วช.)

คำสำคัญ : เปียโน/ บัลลาด/ ดนตรีคลาสสิกร่วมสมัย/ วัฒนธรรมไทย/ วรรณคดีไทย

*ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ramason.s@chula.ac.th

*Assistant Professor Dr., Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, ramason.s@chula.ac.th

Abstract

The music composition and performance project Ballades from Thai Literature for Piano Solo focused on the role of performer in the field of performing arts. The researcher would like to study and perform piano compositions that reflected the cultural root of Thailand. Therefore, the researcher invited four distinguished Thai contemporary composers to write piano works that showed a strong relationship with Thai culture and literature. Four composers participated in this project and their compositions were as follows:

Professor Dr. Narongrit Dhamabutra's Three Perspectives of I-Nao reflected his affinity for Javanese culture. Assistant Professor Dr. Denny Euprasert's Phra Abhai Mani utilized a strong Jazz idiom. Associate Professor Dr. Wiboon Trakulhun's Ramayana expressed his ideas through the sound of thunder and storm and used a well-designed formal structure. Associate Professor Dr. Saksri Vongtaradon's Matanaphata was a virtuosic piano work that expressed a very intense human state of mind.

This research project was successfully presented at several leading institutions in Thailand and abroad, such as Princess Galyani Vadhana Institute of Music, College of Music, Mahidol University, Chulalongkorn University, and UCSI University, Malaysia. The project was featured in Matichon newspaper, Bangkok Business newspaper, CU radio, and Thai PBS.

This research project was supported by the National Research Council of Thailand (NRCT)

Keywords: Piano/ Ballade/ Contemporary Classical Music/ Thai culture/Thai literature

ความสำคัญและที่มาของงานวิจัย

ผู้วิจัยมุ่งสร้างงานวิจัยชิ้นนี้ขึ้นเพื่อนำเสนอบทบาทและความสำคัญของนักแสดง ซึ่งทำหน้าที่เป็นสื่อกลางระหว่างผู้ประพันธ์และผู้ชม ถึงแม้ว่าผู้ประพันธ์จะเป็นผู้รังสรรค์ผลงานขึ้น แต่ศาสตร์ด้านศิลปะการแสดงล้วนแต่ต้องอาศัยนักแสดงเป็นผู้ถ่ายทอดผลงานนั้นไปสู่ผู้ชม ประเด็นนี้จึงทำให้ดนตรีแตกต่างไปจากการสร้างสรรค์ด้านศิลปะ เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม หรือผลงานประเภทวรรณกรรม ซึ่งผู้ชมสามารถเสพงานได้โดยตรง ไม่จำเป็นต้องมีนักแสดงเป็นสื่อกลาง

นักแสดงจึงมีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งต่อการสร้างสรรค์และเผยแพร่ผลงานดนตรี บทเพลงที่ยิ่งใหญ่อาจไม่สามารถแสดงศักยภาพและสร้างความประทับใจได้อย่างเต็มที่หากไม่มีนักแสดงที่มีความสามารถพอทั้งในด้านเทคนิคการบรรเลง การตีความ และการถ่ายทอดจิตวิญญาณที่ลึกซึ้งของผลงานแต่ละชิ้น นักแสดงจึงมีความรับผิดชอบที่สำคัญ คือการถ่ายทอดบทเพลงออกมาให้ใกล้เคียงกับความต้องการของผู้ประพันธ์มากที่สุด บุคลิกลักษณะและจิตวิญญาณของผู้แสดงก็เป็นสิ่งที่ทำให้การแสดงและการตีความของนักดนตรีแต่ละคนออกมาไม่เหมือนกัน การแสดงดนตรีจึงเป็นศาสตร์ที่ผสมผสานระหว่างความสามารถด้านทักษะการบรรเลง ความเข้าใจในตัวบทเพลงที่ผู้ประพันธ์ต้องการถ่ายทอด และการตีความในรูปแบบเฉพาะตัวของนักแสดงแต่ละคน

ผู้วิจัยเป็นนักเปียโนชาวไทยที่ได้รับการศึกษาและฝึกฝนในรูปแบบของดนตรีคลาสสิกตะวันตก มีความต้องการที่จะแสดงออกถึงความสามารถ อัตลักษณ์ และจิตวิญญาณของตนผ่านทางการเล่นเปียโน หากผู้วิจัยทำการฝึกซ้อมและค้นคว้าดนตรีคลาสสิกตะวันตก ก็จะเป็นผลงานในลักษณะของการตีความงานศิลปะที่มีรากฐานจากวัฒนธรรมต่างชาติ ดังนั้นจึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้วิจัยต้องหาบทเพลงที่มีลักษณะเป็นดนตรีคลาสสิกร่วมสมัยที่แต่งขึ้นโดยใช้หลักวิชาทฤษฎีดนตรีคลาสสิก มีความยากและท้าทายในแง่เทคนิคการบรรเลงเปียโน แต่ในขณะเดียวกันก็ถ่ายทอดเอกลักษณ์และจิตวิญญาณของความเป็นไทย จึงเป็นที่มาของโครงการวิจัยนี้ ที่จะเชิญนักประพันธ์ชาวไทยมาแต่งเพลงที่มีจุดประสงค์ตามต้องการ

ผู้วิจัยเลือกบทเพลงประเภท “บัลลาด” ซึ่งจัดเป็นบทเพลงพรรณนา เปรียบเสมือนการเล่าเรื่องที่ประกอบไปด้วยตัวละครและเหตุการณ์ต่าง ๆ บทเพลงบัลลาดเริ่มได้รับความนิยมในศตวรรษที่ 18 ต่อมาในศตวรรษที่ 19 บัลลาดเริ่มเป็นที่รู้จักในฐานะเพลงบรรเลงสำหรับเดี่ยวเปียโน มีลีลาเหมือนการถ่ายทอดเรื่องราว นักประพันธ์หลายคนเลือกเขียนบัลลาดเพื่อถ่ายทอดความประทับใจที่มีต่อบทกวีหรือแนวคิดบางอย่าง นักประพันธ์ที่เขียนบัลลาด เช่น โยฮันเนส บรามส์ เอ็ดเวิร์ด กรีก ฟรานซ์ ลิสต์, เกเบรียล ฟอเร แต่ผลงานบัลลาดสำหรับเปียโนที่โดดเด่นที่สุดคือบัลลาดสำหรับเดี่ยวเปียโน 4 บท ของ เฟร็ดเดอริก โชแปง คีตกวีเอกชาวโปแลนด์

ผู้วิจัยต้องการให้วงการดนตรีคลาสสิกร่วมสมัยของประเทศไทยมีผลงานการประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนที่มีมาตรฐานเป็นที่ยอมรับในระดับสากล จึงเลือกใช้ชื่อบทประพันธ์เพลงชุดนี้ว่า Ballades from Thai Literature for Piano Solo เพื่อสื่อถึงลักษณะของบทประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนที่เขียนขึ้นโดย

ได้รับแรงบันดาลใจจากวรรณคดีไทย โดยงานวิจัยชิ้นนี้กล่าวถึงการวิเคราะห์และตีความบทเพลง การนำเสนอผลงานในรูปแบบของการบันทึกเสียง การจัดงานเสวนาเชิงวิชาการและการแสดงสด

บทประพันธ์เพลงชุดนี้มีคุณค่าอย่างยิ่งต่อการดนตรีของประเทศไทย เพราะเป็นการสร้างสรรค์วรรณกรรมเดี่ยวเปียโนเพลงไทยที่ประพันธ์ขึ้นในลักษณะของเพลงคลาสสิกร่วมสมัย มีเรื่องราวของวรรณคดีไทยเป็นแก่นของบทประพันธ์ มีความไพเราะ ความน่าสนใจ และความท้าทายในด้านเทคนิคการบรรเลง แต่ยังคงไว้ด้วยเอกลักษณ์และวัฒนธรรมไทยเพื่อเป็นการแสดงออกถึงศักยภาพของศิลปินชาวไทยให้เป็นที่ยอมรับในระดับนานาชาติ จึงมีความเหมาะสมที่จะใช้ในการแสดงคอนเสิร์ตทั้งในประเทศและต่างประเทศ

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

1. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเปียโน ในรูปแบบของดนตรีคลาสสิกร่วมสมัยที่ได้รับแรงบันดาลใจจากวรรณคดีไทย
2. เพื่อนำบทเพลงชุดนี้มาวิเคราะห์ตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตกในแง่มุมของการใช้เสียง ประสาน การพัฒนาทำนอง สังคีตลักษณ์ เทคนิคการบรรเลงเปียโน และการตีความบทเพลง
3. เพื่อบันทึกเสียง ผลิตแผ่นซีดี จัดพิมพ์โน้ตเพลงพร้อมบทวิเคราะห์เพื่อเผยแพร่
4. เพื่อจัดงานเสวนาทางวิชาการและการแสดงคอนเสิร์ต
5. เพื่อเผยแพร่วัฒนธรรมไทยให้เป็นที่รู้จักและยอมรับในระดับสากล ผ่านทางการแสดงเปียโน

ระเบียบวิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยชิ้นนี้มีเป้าหมายเพื่อเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ทางดนตรีที่ประพันธ์ขึ้นด้วยหลักทฤษฎีดนตรีคลาสสิกร่วมสมัยโดยนำแรงบันดาลใจมาจากวรรณคดีไทย ในรูปแบบของการบันทึกเสียง การเสวนาทางวิชาการ และการแสดงสด ขั้นตอนการทำงานและวิธีดำเนินการวิจัยจึงแบ่งออกเป็นส่วนต่าง ๆ ได้แก่

1. การประพันธ์เพลง

ผู้วิจัยเลือกประเภทของบทเพลงให้เป็นเพลงเดี่ยวเปียโนประเภทบัลลาด เนื่องจากเป็นบทเพลงในลักษณะที่ถ่ายทอดเรื่องราว จึงเป็นช่องทางสำหรับใช้เพื่อแสดงออกถึงวัฒนธรรมไทยโดยการนำเสนอเรื่องราวและตัวละครในวรรณคดีไทยผ่านทางบทเพลง

ผู้วิจัยเสนอให้ผู้ประพันธ์ทั้งสี่ท่านเลือกวรรณคดีไทยเรื่องที่ตนชื่นชอบ และนำโครงเรื่องมาเป็นแนวทางในการประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนในลักษณะของบทเพลงประเภทบัลลาด โดยเปิดกว้างให้แต่ละท่านสามารถประพันธ์เพลงในแนวทางที่ตนถนัดและสนใจ มีข้อกำหนดแค่ความยาวของบทประพันธ์ที่มีความยาวประมาณ 12-15 นาที เพื่อความเหมาะสมในการบันทึกเสียงและแสดงคอนเสิร์ต

2. การฝึกซ้อมและวิเคราะห์บทประพันธ์

เมื่อผู้วิจัยได้รับบทประพันธ์ที่สมบูรณ์ทั้งสี่เพลงแล้ว ผู้วิจัยจึงเริ่มหัดเพลงตามกลวิธีของดนตรีคลาสสิกตะวันตก เช่น การเลือกใช้โน้ตที่เหมาะสมกับการบรรเลง การฝึกซ้อมเทคนิคและกล้ำมเนื้อให้สามารถบรรเลงเพลงได้ตามที่ผู้ประพันธ์กำหนด การวิเคราะห์เพลงตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล โดยเฉพาะในแง่มุมของการใช้เสียงประสาน การพัฒนาทำนอง สังคีตลักษณ์ และเทคนิคการบรรเลงเปียโน จากนั้นจึงเขียนอรรถาธิบายประกอบตัวอย่างเพลง

3. การเผยแพร่ผลงานด้วยการบันทึกเสียง การแสดงสด และการจัดงานเสวนาทางวิชาการ

เนื่องจากดนตรีเป็นศาสตร์แห่งเสียง จึงมีความจำเป็นต้องเผยแพร่องค์ความรู้ในรูปแบบของการบันทึกเสียง พร้อมกับการเผยแพร่โน้ตเพลงควบคู่กันไป ผู้วิจัยบันทึกเสียงในห้องอัดเสียงโดยร่วมงานกับวิศวกรควบคุมเสียงที่ช่วยบันทึกและตัดต่อผลงานการบันทึกเสียงให้ออกมาสมบูรณ์ที่สุด จากนั้นผู้วิจัยจึงนำบทเพลงชุดนี้ออกแสดงพร้อมกับจัดงานเสวนาทางวิชาการร่วมกับผู้ประพันธ์ทั้งสองท่าน ให้มาสนทนาแลกเปลี่ยนมุมมองในด้านการประพันธ์เพลงและการแสดงดนตรีคลาสสิกพร้อมสมัย ซึ่งในวันนำเสนอที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยมีการแจกเอกสารประกอบ ได้แก่ สู่จิตบัตร์ โน้ตเพลงพร้อมบทวิเคราะห์ และแผ่นซีดี

ผลการวิจัย : บทวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงทั้งสี่บท และการเผยแพร่ผลงาน

อิเหนา แต่งโดย ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

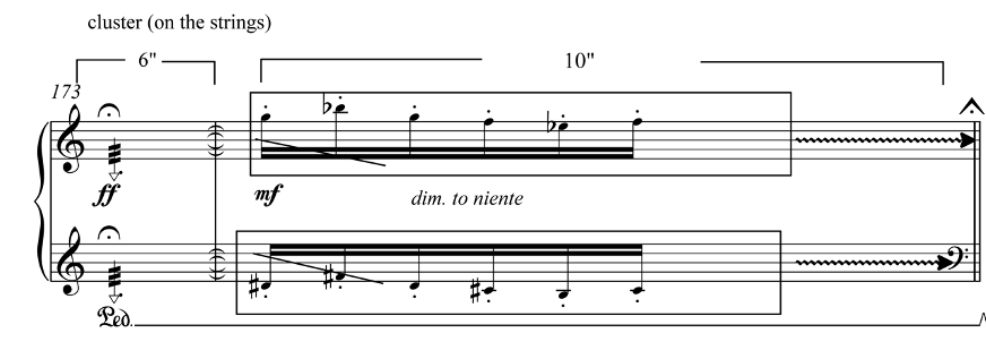
บทประพันธ์เพลงอิเหนา มีความยาวประมาณ 15 นาที ประกอบไปด้วย 3 ท่อน ใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงแบบ cyclic form หรือการนำองค์ประกอบทางดนตรีในท่อนแรกมาดัดแปลงเพื่อใช้ในท่อนต่อมา ทำให้บทประพันธ์เพลงมีเอกภาพที่เป็นอันหนึ่งอันหนึ่งเดียวกัน อีกทั้งยังสามารถถ่ายทอดเรื่องราวของวรรณคดีเรื่องอิเหนาผ่านการเลือกใช้ทำนองหลักเพื่อแทนตัวละครสำคัญ ใช้การประพันธ์เพลงแบบดนตรีพรรณนาเพื่อถ่ายทอดเหตุการณ์และบรรยากาศของภาพเขียนจิตรกรรมสามภาพ ที่ใช้เป็นต้นแบบของการประพันธ์เพลงนี้

เทคนิคการประพันธ์เพลงที่ผู้ประพันธ์เลือกใช้มีหลากหลายรูปแบบ มีการสอดแทรกทำนองเพลงไทยเดิม ผสมผสานกับวัตถุดิบทางการประพันธ์ของดนตรีพื้นบ้านในภูมิภาคอาเซียนเข้าไว้ด้วยกันอย่างลงตัวและสวยงาม ภาพรวมของการประสานเสียงนั้นเป็นดนตรีแบบอิงกัญแจเสียงในลีลาของดนตรีคลาสสิกร่วมสมัย กล่าวคือใช้การประสานเสียงแบบมีศูนย์กลางเสียง มีการพัฒนาหน่วยทำนองและรูปแบบเนื้อดนตรีในการสร้างมิติของเสียงที่หลากหลาย โดยยังคงไว้ซึ่งลักษณะของความเป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนในรูปแบบของสำนัก neo-classical ที่มีโครงสร้างชัดเจน สังเกตลักษณะในท่อนที่ 1 เป็นสังคีตลักษณะแบบโซนาตา แต่ละท่อนเพลงจะถูกเชื่อมด้วยทำนองท่อนเชื่อม ทำให้เพลงมีความต่อเนื่องเป็นเนื้อเดียวกัน ร่วมกับการใช้เทคนิคการยืมทำนอง (quotation) ซึ่งในบทนี้ใช้ทำนองเพลง "ค้างคาวกินกล้วย" และมีการใช้เทคนิคดนตรีเสียงทลายตามแบบฉบับดนตรีในศตวรรษที่ 20



ตัวอย่างที่ 1 การใช้ extended technique
ที่มา : ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

ห้องที่ 129-132 จากหนังสือบทประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนจากวรรณคดีไทย หน้า 10 เริ่มต้นด้วยการใช้ extended technique หรือการสร้างเสียงด้วยวิธีการพิเศษที่นอกเหนือไปจากเทคนิคมาตรฐานของเครื่องดนตรี ซึ่งเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายในดนตรีศตวรรษที่ 20 ผู้ประพันธ์เลือกใช้การเล่นแบบ cluster โดยให้ผู้บรรเลงตีไปที่สายของเปียโนโดยตรงและไม่ได้กำหนดระดับเสียงที่แน่นอน เพื่อให้เกิดเสียงที่ดังกระหึ่มเลียนเสียงการกระพือปีกบินอย่างไม่มีระเบียบแบบแผนของฝูงค้างคาวในถ้ำ



ตัวอย่างที่ 2 การใช้เทคนิคโน้ตกล่อง (box notation)
ที่มา : ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

ห้องที่ 173-174 จากหนังสือบทประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนจากวรรณคดีไทย หน้า 11 เป็นช่วงที่มีระดับความดังและความตึงเครียดสูงที่สุดโดยการตีสายเปียโนอย่างรุนแรงและต่อเนื่องเป็นเวลา 6 วินาที อีกทั้งยังพัฒนาทำนองด้วยเทคนิคโน้ตกล่อง (box notation) ผู้แสดงจะมีอิสระให้เลือกเล่นโน้ตได้ในจำนวนครั้งตามที่ตนเองต้องการ ผู้ประพันธ์กำหนดให้เล่นด้วยความเร็วสูงและค่อย ๆ จางหายไป โดยประโยคเพลงใช้เวลา 10 วินาที

บทประพันธ์เพลงอิเหนาท่อนที่ 2 ผู้ประพันธ์ใช้บันไดเสียงที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีกาเมลันของประเทศไทย เน้นการใช้ระยะเสียงขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 5 เป็นหลัก ทำให้เนื้อดนตรีของเพลงฟังดูมีกลิ่นอายของดนตรีพื้นบ้าน นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ยังหลีกเลี่ยงการใช้เสียงประสานขั้นคู่ 3 ซึ่งจะก่อให้เกิดเสียงของคอร์ดเมเจอร์และไมเนอร์ ท่วงทำนองจึงมีน้ำเสียงและลีลาที่ใกล้เคียงกับการบรรเลงเครื่องดนตรีอย่างระนาดช่วยสร้างบรรยากาศของการแสดงหุ่นกระบอกของหมู่เกาะชวา ตามภาพที่ผู้ประพันธ์ใช้เป็นต้นแบบของการประพันธ์เพลงในท่อนนี้

บทประพันธ์เพลงอิเหนาท่อนที่ 3 ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้สังคีตลักษณะแบบสามตอน ร่วมกับการใช้เทคนิคการประพันธ์แบบ cyclic form ซึ่งนำหน่วยทำนองมาจากท่อนที่หนึ่ง ความยาวของประโยคเพลงส่วนมากมีขนาดเท่ากับสองห้องเพลง แสดงถึงอิทธิพลจากดนตรีสำนัก neo-classical ซึ่งมีเอกลักษณ์คือความเคร่งครัดของการจัดวางรูปประโยค การใช้เสียงประสานที่ลงตัว และความสมดุลของโครงสร้างการประพันธ์เพลง กลิ่นอายของดนตรีในท่อนนี้จะถ่ายทอดบรรยากาศงานแต่งงานของอิเหนาที่เฉลิมฉลองอย่างยิ่งใหญ่และเต็มไปด้วยความสนุกสนานรื่นเริง ผู้ประพันธ์ได้รับอิทธิพลจากผลงานการประพันธ์เพลงชุด Carnival Op. 9 ของโรเบิร์ต ชูมันน์ คีตกวีเอกชาวเยอรมัน

การบรรเลงเพลงอิเหนา มีความยากและท้าทายเนื่องจากผู้ประพันธ์ใช้เปียโนเพื่อเลียนเสียงของวงดุริยางค์ ลีลาการบรรเลงจึงมีความคล้ายคลึงกับท่วงทำนองของเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ เช่นกลุ่มเครื่องเป่าหรือกลุ่มเครื่องสาย เสียงที่ออกมามีความหนักแน่นและสมบูรณ์ การตีความบทประพันธ์สามารถทำได้อย่างชัดเจนเนื่องจากผู้ประพันธ์กำหนดให้แนวทำนองแต่ละแนวแทนตัวละครหรือสัญลักษณ์อย่างเจาะจง ทำให้สามารถสื่อสารเนื้อหาดนตรีได้อย่างเด่นชัด

พระอภัยมณี แต่งโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ

บทประพันธ์เพลงพระอภัยมณี ได้รับแรงบันดาลใจมาจากวรรณคดีเรื่องพระอภัยมณีที่มีชื่อเสียงของสุนทรภู่ กวีเอกแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โดยแบ่งออกเป็นสิบตอน มีแนวคิดทางการประพันธ์เพลงและเสียงประสานที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีแจ๊ส นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ยังได้นำทำนองและหน่วยทำนองที่แสดงถึงตัวละครต่าง ๆ กลับมาปรากฏซ้ำในหลากหลายตอนเพลง ใช้เทคนิคการประพันธ์แบบ thematic transformation ร่วมกับ cyclic form ทำให้บทประพันธ์มีความเป็นเอกภาพสูง สามารถถ่ายทอดเนื้อหาและเรื่องราวในวรรณคดีได้อย่างสนุกสนาน

ตอนที่ 1 The Two Brothers สังคิตลักษณ์ที่ใช้ในตอนนี้คือสังคิตลักษณ์สองตอน แบ่งเป็นส่วน A และ B ซึ่งแต่ละตอนจะมีทำนองที่แสดงถึงตัวละครหลักทั้งสอง คือพระอภัยมณีและศรีสุวรรณ

ตอนที่ 2 The Mermaid ผู้ประพันธ์เลือกใช้สังคิตลักษณ์แบบตอนเดียว โดยยังคงรักษาไว้ซึ่งเทคนิคการประพันธ์ วิธีการสร้างทำนอง รวมถึงการประสานเสียงให้เป็นเอกลักษณ์แบบเดียวกับตอนที่ 1 บทประพันธ์เพลงในตอนนี้ใช้ชื่อท่อนว่า "The Mermaid" รูปแบบของจังหวะและทำนองจะเคลื่อนที่ไปข้างหน้าด้วยความเร็วค่อนข้างช้า ผู้ประพันธ์เลือกใช้ช่วงเสียงที่กว้าง ทำให้ภาพรวมของเสียงจะค่อนข้างบางและไม่ชัดเจน เสมือนเป็นการบรรยายถึงลีลาอันอ่อนช้อยงดงามแต่แฝงไว้ด้วยความน่าพิศวงของตัวละคร "นางเงือก" นั้นเอง

ตอนที่ 3 Wander Island ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้เทคนิค thematic transformation ขยายและพัฒนาทำนอง รวมไปถึงการใช้หน่วยย่อยของทำนองที่มีวัดดูติบจากทำนองหลักมานำเสนออย่างต่อเนื่อง ในส่วนของการสร้างเสียงประสาน ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิค polychord ทำให้เสียงที่เกิดขึ้นมีความไม่ชัดเจนว่าอยู่ในกุญแจเสียงใด จึงสอดคล้องกับการนำเสนอชื่อท่อนของบทประพันธ์ที่หมายถึงสถานที่อันพิเศษ เต็มไปด้วยความพิศวง และยังเสริมด้วยการเปลี่ยนรูปแบบของจังหวะให้ย้ายจากการเล่นกลุ่มละสามโน้ตไปสู่การเน้นกลุ่มละสองโน้ต ฟังเป็นจังหวะขัดแบบ syncopation กลับไปมาอยู่ตลอดเวลา แสดงถึงความอัศจรรย์ของ "เกาะแก้วพิสดาร" ซึ่งเป็นที่อยู่ของฤาษี

ตอนที่ 4 The Ogress ผู้ประพันธ์เลือกใช้สังคิตลักษณ์แบบสองตอนในลีลาและเสียงประสานที่แตกต่างกันโดยสิ้นเชิง เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวจากวรรณคดีในฉากที่ "นางผีเสื้อสมุทร" อาละวาดจนเรือแตกใช้กลุ่มเสียงกัดแสดงออกถึงความคลุ้มคลั่ง



ตัวอย่างที่ 3 อิทธิพลจากดนตรีแจ๊ส
ที่มา : เด่น อยู่ประเสริฐ

ห้องที่ 14-16 จากหนังสือบทประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนจากวรรณคดีไทย หน้า 36 แนวทำนองมือขวาเล่นเป็นกลุ่มเสียง cluster อย่างอิสระ ไม่จำเป็นต้องเล่นตามโน้ตแต่ควรรักษาความชัดเจนของจังหวะการบรรเลงอย่างอิสระในจุดนี้เปรียบเทียบกับได้กับการด้นสดของดนตรีแจ๊ส

ท่อนที่ 5 Princess of the East เป็นการกล่าวถึงตัวละคร “นางสุวรรณมาลี” พระธิดารูปงามแห่งเมืองฝล็ก ผู้ที่รักและหวงพระอภัยมณีมาก ผู้ประพันธ์ใช้สังคีตลักษณ์แบบสองตอน แบ่งแยกตอนเพลงด้วยการสร้างความแตกต่างของความเร็ว รูปแบบจังหวะ และวิธีการดำเนินคอร์ด แต่ยังคงความมีเอกภาพด้วยวิธีการนำทำนองเดิมมาแปรรูปใหม่

ท่อนที่ 6 The Two Sons ผู้ประพันธ์เลือกใช้เนื้อดนตรีแบบโพลิโฟนีเพื่อแสดงออกถึงทำนองหลักของตัวละครทั้งสอง ได้แก่ “สุดสาคร” และ “สินสมุทร” โดยมีลีลาในรูปแบบเพลงฟิวก์ ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองพระอภัยมณีและทำนองนางเงือกมาพัฒนารวมกันเข้าเป็นทำนองสุดสาคร และนำทำนองพระอภัยมณีมารวมกับทำนองผีเสื้อสมุทร ให้กลายเป็นทำนองสินสมุทร เพื่อจะได้สอดคล้องกับเนื้อเรื่องในวรรณคดี โดยนำเสนอผ่านรูปแบบสังคีตลักษณ์แบบสองตอน

ท่อนที่ 7 Lament ผู้ประพันธ์สร้างขึ้นเพื่อทำหน้าที่เป็นเสมือนท่อนเชื่อมสั้น ๆ ซึ่งเทคนิคทางการประพันธ์ในท่อนนี้เกิดจากการสร้างทำนองที่ต่อยอดมาจากส่วนย่อยของทำนองหลักในท่อนที่ 3 และท่อนที่ 6 โดยวิธีการประพันธ์ได้รับอิทธิพลมาจากการด้นสดของดนตรีแจ๊ส ท่อน Lament มีเนื้อหาที่พรรณนาถึงความเศร้าโศกเสียใจและการคร่ำครวญที่เกิดขึ้นในเรื่องหลายครั้ง

ท่อนที่ 8 The Dragon Horse ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคออสตินาโตโดยมีศูนย์กลางเสียงอยู่ที่โน้ตตัว F ประสานเสียงด้วยโน้ตตัว C ซึ่งเป็นระยะคู่ 5 เล่นไปตลอดท่อนเพลงเป็นการเลียนเสียงควมบ้า ซึ่งจะสอดคล้องกับชื่อของท่อนเพลงว่า “ม้านิลมังกร” สัตว์คู่กายของสุดสาคร

ท่อนที่ 9 The Hermit ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการสร้างเนื้อดนตรีแบบโพลิโฟนีที่มีสองทำนองเคลื่อนไหวโต้ตอบในเวลาเดียวกัน มีการนำเสนอส่วนย่อยของทำนองในรูปแบบที่หลากหลายแล้วนำมาพัฒนาให้เกิดทำนองใหม่ด้วยเทคนิคต่าง ๆ รวมถึงการประสานเสียงด้วยการดำเนินคอร์ดแบบอิสระ เนื้อหาดนตรีในท่อนนี้เป็นการพรรณนาถึง “ฤๅษี”

ท่อนที่ 10 Princess of the Western Isle ในท่อนสุดท้ายนี้ ผู้ประพันธ์ได้เขียนทำนองที่สวยงามในลีลาของการขับร้อง (cantabile) โดยให้บรรเลงอย่างช้าและนุ่มนวล ถ่ายทอดบุคลิกลักษณะของ “นางละเวง” แห่งเมืองลังกา ผู้ที่ทูลเชิญให้พระอภัยมณีหลงใหล ทำนองเพลงและเสียงประสานในท่อนนี้มีการใช้คอร์ดที่เป็นโน้ตโครมาติกซึ่งเป็นเสียงที่มักพบในดนตรีแจ๊ส มีท่วงทำนองที่อ่อนหวานเย้ายวน เป็นการสรุปบทเพลงในลีลาที่สวยงามและลึกซึ้ง

พระอภัยมณีเป็นบทเพลงที่มีความโดดเด่นในแง่ของลีลาการบรรเลงแนวเปียโนที่สวยงาม เป็นธรรมชาติ และน่าตื่นเต้น บวกกับการใช้สำเนียงดนตรีแจ๊สที่ฟังคล้ายการด้นสดเพื่อนำเสนอเรื่องราวและตัวละครจากวรรณคดีไทย จึงเป็นอีกบทเพลงหนึ่งที่มีคุณค่าและสามารถนำไปเผยแพร่ได้ในระดับสากล

รามเกียรติ์ แต่งโดย รองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลชยัน

บทประพันธ์เพลงรามเกียรติ์ได้รับแรงบันดาลใจจากวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ผู้ประพันธ์ได้เลือกเรื่องราวในช่วงที่รามสูรต้องการแย่งชิงดวงแก้วมณีจากนางเมขลา และตอนที่พระนารายณ์หรือ “พระราม” ต้องการปราบความอหังการของอสูรเทพ ซึ่งเป็นการต่อสู้ด้วยการแผลงศร

บทประพันธ์เพลงนี้ใช้สังคีตลักษณะแบบโซนาตาในท่อนที่ 1 และสังคีตลักษณะแบบสามตอนในท่อนที่ 2 มีการใช้ท่วงทำนองหรือประโยคเพลงที่แสดงออกถึงตัวละคร ปรัชญาการณธรรมชาติ หรือเหตุการณ์จากในเนื้อหาของวรรณคดี ร่วมกับเทคนิคทางการประพันธ์เพลงชนิดต่าง ๆ เช่น การเลือกสีสันของเสียงประสานที่เน้นการใช้เสียงกระด้าง รูปแบบของจังหวะที่เพิ่มขึ้นหรือลดลงอย่างมีอัตราส่วนที่ชัดเจน การกำหนดศูนย์กลางเสียง การใช้ระดับความดังเบาและความเข้มข้นของเสียงที่มีความแตกต่างกันอย่างมาก การอ้างอิงถึงทำนองเพลงไทยเดิม และดนตรีเสียงทยอย

ผู้ประพันธ์ใช้ระบบศูนย์กลางเสียงผสมกับโน้ตจากบันไดเสียงที่หลากหลาย โดยกำหนดให้ โน้ต D เป็นศูนย์กลางเสียงของทำนองที่เป็นตัวแทนของ “รามสูร” ในช่วงระยะเสียงต่ำ และใช้โน้ต E เป็นศูนย์กลางเสียงของทำนองที่เป็นตัวแทนของ “เมขลา” ในระยะเสียงกลางถึงเสียงสูง

Largo ♩ = 60 (Tempo Rubato)

ตัวอย่างที่ 4 การใช้เสียงประสานแบบ polytonality
ที่มา : วิบูลย์ ตระกูลชยัน

ห้องที่ 1-4 จากหนังสือบทประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนจากวรรณคดีไทย หน้า 50 เป็นการนำเสนอทำนองหลักที่หนึ่ง ผู้ประพันธ์เพลงดำเนินทำนองด้วยโน้ตเสียงยาวและเลือกใช้ช่วงเสียงสูงในมือขวาเป็นสัญลักษณ์แทน “ดวงแก้วมณี” ที่นางเมขลาใช้แปลงแสงบนท้องฟ้า แนวนมือขวามีการใช้เครื่องหมายกำหนดกุญแจเสียงเป็น 5 ชาร์ป แต่ในแนวมือซ้ายกลับไม่มี แสดงถึงอิทธิพลของแนวคิดแบบ polytonality โน้ตที่เป็นศูนย์กลางเสียงที่ใช้ในท่อนนี้ทั้งหมด ได้แก่ โน้ต D A และ E



ตัวอย่างที่ 5 การเลียนเสียงจากปรากฏการณ์ธรรมชาติ
ที่มา : วิทยุ ตรีภูมิตถ์

ห้องที่ 5-7 จากหนังสือบทประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนจากวรรณคดีไทย หน้า 50 ท่วงทำนองที่มีลักษณะเป็นการไล่เสียงบนโน้ตตัวดำนี้ ผู้ประพันธ์ใช้เป็นสัญลักษณ์ของภาพฟ้าแลบ ตามด้วยโน้ตประสานเสียงคู่สองแบบ cluster ในความดังระดับสูง เพื่อเป็นสัญลักษณ์ของเสียงฟ้าร้องและฟ้าผ่า และนำเสนอโน้ตศูนย์กลางเสียง D ในรูปแบบของทำนอง



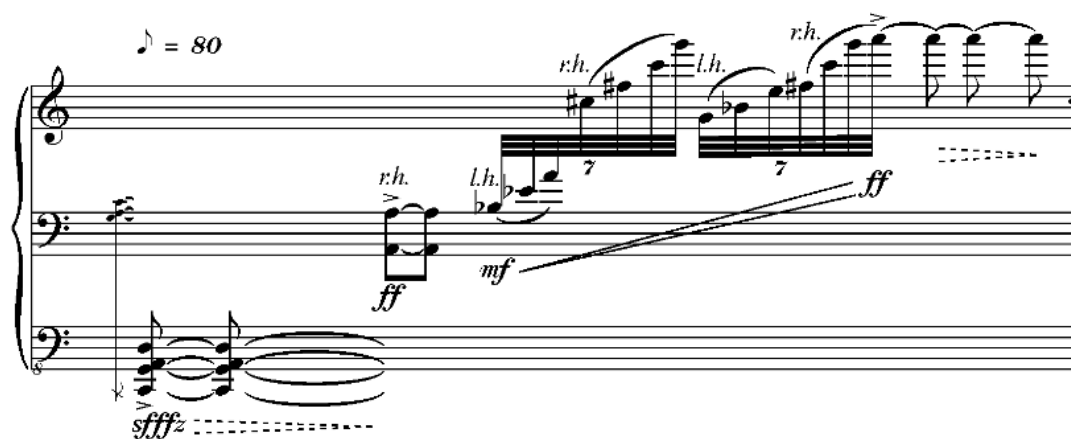
ตัวอย่างที่ 6 การใช้ทำนองเพื่อแทนตัวละคร
ที่มา : วิทยุ ตรีภูมิตถ์

ห้องที่ 8-11 จากหนังสือบทประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนจากวรรณคดีไทย หน้า 50 โน้ตศูนย์กลางเสียง D ได้ถูกพัฒนาให้เป็นทำนองเพลงในช่วงเสียงต่ำของมือซ้ายเพื่อแสดงการแนะนำตัวละคร “รามสูร” และสร้างโน้ตขึ้นคู่สอง (cluster) เพื่อแสดงถึงเสียงฟ้าผ่าและฟ้าร้องในช่วงท้ายของประโยคด้วยระดับเสียงที่ดังมาก

บทเพลงรามเกียรติ์ มีจุดเด่นที่ความชัดเจนในด้านโครงสร้างการประพันธ์และการใช้เสียงประสาน มีการใช้เสียงกระด้างเพื่อสื่ออารมณ์เพลงที่เข้มข้น สลับกับท่วงทำนองที่ไพเราะ ทำให้บทเพลงมีความน่าสนใจและชวนติดตามอยู่ตลอดเวลา

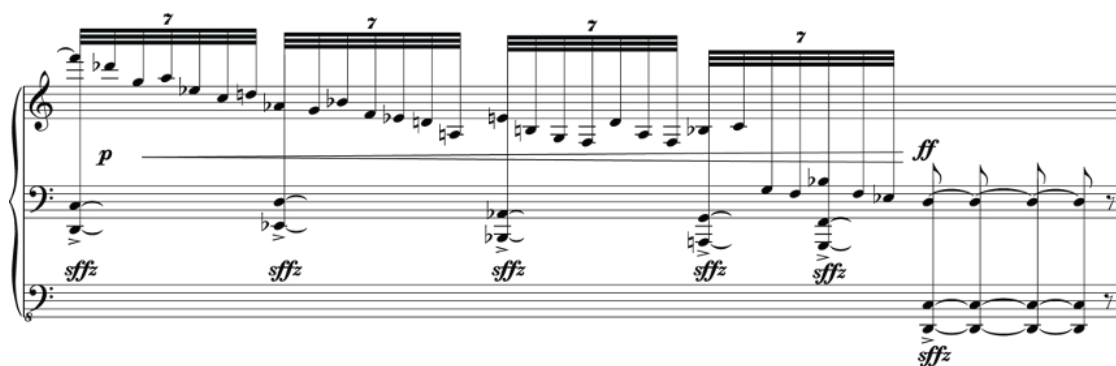
มัทนะพาธา แต่งโดย รองศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล

บทประพันธ์เพลงมัทนะพาธา ได้รับแรงบันดาลใจจากบทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธา ที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นในปี พ.ศ. 2466 เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับความรัก ความผิดหวังในความรัก และการเปรียบเทียบความงามของหญิงสาวกับดอกกุหลาบ บทละครคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธามีชื่อเป็นภาษาอังกฤษว่า Disquietude of Love ซึ่งแปลว่า ความเจ็บปวดอันเกิดจากความรัก



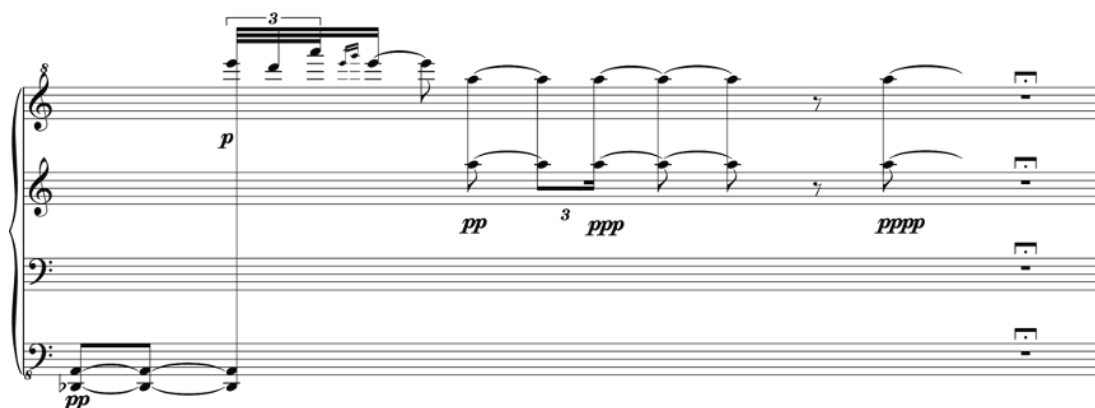
ตัวอย่างที่ 7 ประโยคเริ่มต้นของบทประพันธ์เพลงมัทนะพาธา
ที่มา : ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล

จากหนังสือบทประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนจากวรรณคดีไทย หน้า 71 ผู้ประพันธ์ใช้ช่วงเสียงต่ำและช่วงเสียงสูงของเปียโนเพื่อสื่อถึงตัวละครหลักของบทประพันธ์ โดยกำหนดให้เสียงต่ำเป็นสุเทษณ์เทพบุตร และเสียงสูงเป็นตัวแทนของนางมัทนา เพื่อสื่อถึงความห่างไกลและไม่สมหวังในความรักของสุเทษณ์เทพบุตร



ตัวอย่างที่ 8 การใช้เสียงที่รุนแรงเพื่อแสดงการโต้ตอบของตัวละคร
ที่มา : ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล

จากหนังสือบทประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนจากวรรณคดีไทย หน้า 72 การใช้ช่วงเสียงที่แตกต่างกันเพื่อสร้างการโต้ตอบของตัวละคร ประโยคเพลงนี้แสดงให้เห็นถึงการใช้ช่วงเสียงและความดังเบาของเสียงที่มีความแตกต่างกันอย่างมาก มีการเคลื่อนไหวจากช่วงเสียงสูงมาสู่ช่วงเสียงต่ำของเปียโนเพื่อสร้างรูปแบบดนตรีที่มีการเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วเหมือนกับการเคลื่อนไหวของผู้แสดงละคร เริ่มต้นจากระดับเสียงเบาไปสู่ระดับเสียงดังมากในมือขวา ในขณะที่มือซ้ายบรรเลงโน้ตที่มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 7 ด้วยการเน้นเสียงที่ดังมาก ทำให้เกิดเสียงกระด้างที่มีความเข้มข้นมากขึ้น นอกจากนี้ การแบ่งกลุ่มจังหวะในมือขวาเป็นโน้ตย่อย 7 ตัวโดยที่ไม่สัมพันธ์กับการจัดกลุ่มของแนวทำนอง ทำให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกตื่นเต้นอันเกิดจากความไม่แน่นอนของรูปประโยค



ตัวอย่างที่ 9 การจบเพลงเชิงสัญลักษณ์ในรูปแบบดนตรีพรรณนา
ที่มา : ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล

จากหนังสือบทประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนจากวรรณคดีไทย หน้า 81 เป็นการใช้น้ตในช่วงเสียงต่ำเพื่อสื่อถึงท้าวสุเทษณ์เทพบุตร และโน้ตในช่วงเสียงสูงเพื่อสื่อถึงนางมัทนา โน้ตสำคัญของส่วนนี้คือ โน้ต Db และ A ซึ่งบรรเลงเป็นเสียงต่ำในมือซ้ายและโน้ต A เสียงสูงในมือขวาที่บรรเลงเป็นคู่แปดซ้ำสามครั้ง การบรรเลงแต่ละครั้งจะมีระยะห่างของโน้ตที่มากขึ้นและจะเบาลงทีละน้อย เพื่อสื่อถึงนางมัทนาที่ต้องคำสาปให้กลายเป็นดอกกุหลาบไปตลอดชีวิต และถ่ายทอดภาพของนางมัทนาที่ค่อย ๆ เลือนหายไป

บทเพลงมัทนะพาธา มีความยากและซับซ้อนในแง่การประพันธ์ และมีเทคนิคการบรรเลงเปียโนที่แพรวพราว ใช้น้ตและเสียงประสานอย่างเป็นอิสระ เกิดเป็นสำเนียงที่น่าตื่นเต้นและแปลกใหม่ แสดงออกถึงเอกภาพและความคิดสร้างสรรค์ของผู้ประพันธ์ที่ไม่ยึดติดกับรูปแบบหรือลีลาการประพันธ์แบบดั้งเดิม

การเผยแพร่ผลงานวิจัยสร้างสรรค์

1. งานสัมมนาเชิงวิชาการนานาชาติ PGVIM International Symposium 2018: Music & Metamorphosis สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา วันศุกร์ที่ 31 สิงหาคม พ.ศ. 2561
2. การแสดงคอนเสิร์ต "The Path to Legend" ที่หอแสดงดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล วันเสาร์ที่ 8 กันยายน พ.ศ. 2561
3. การแสดงคอนเสิร์ตในงาน Piano Festival ที่ห้องแสดงดนตรี Music Salon สถาบันดนตรี ยามาฮ่า วันเสาร์ที่ 22 ธันวาคม พ.ศ. 2561

4. การบันทึกเสียงที่ห้องสตูดิโอบันทึกเสียงของสถาบันยามาฮา วันจันทร์ที่ 14 และ วันอังคารที่ 15 มกราคม พ.ศ. 2562 คุณประทีป เจตนากุล เป็นวิศวกรผู้ควบคุมการบันทึกเสียง

5. การจัดเสวนาทางวิชาการ และการแสดงคอนเสิร์ต ที่หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วันพฤหัสบดีที่ 14 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2562

6. การเผยแพร่ทางสื่อสิ่งพิมพ์และสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ได้แก่

- รายการดนตรีทิพย์ สถานีวิทยุจุฬา FM 101.5
- รายการไทยบันเทิง Thai PBS ทางสถานีโทรทัศน์ช่องไทยพีบีเอส
- บทความและสื่ออิเล็กทรอนิกส์ หนังสือพิมพ์มติชน
- บทความและสื่ออิเล็กทรอนิกส์ หนังสือพิมพ์กรุงเทพธุรกิจ คอลัมน์จุดประกาย
- เทปบันทึกภาพงานสัมมนาและการแสดงสด เผยแพร่โดยผู้วิจัยผ่านทางเว็บไซต์ยูทูบ

สรุปผลการวิจัย และข้อเสนอแนะ

โครงการวิจัยเรื่อง บทประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนจากวรรณคดีไทย ประสบความสำเร็จอย่างดีเยี่ยมด้วยความสนับสนุนจากองค์กรต่าง ๆ ที่เล็งเห็นถึงความสำคัญของการทำงานวิจัยสร้างสรรค์ในรูปแบบของการประพันธ์และการแสดงดนตรีคลาสสิกร่วมสมัย ลำดับขั้นตอนการทำงานวิจัยสามารถสรุปได้ดังนี้

1. ผู้วิจัยกำหนดหัวข้อและแนวคิดของการประพันธ์เพลงให้เป็นเพลงเดี่ยวเปียโนจากวรรณคดีไทย โดยใช้ชื่อสากลว่า Ballades from Thai Literature for Piano Solo เพื่อให้มีความเหมาะสมและเข้าใจได้ง่ายเมื่อนำเสนอบนเวทีระดับนานาชาติ

2. ผู้วิจัยเชิญนักประพันธ์เพลงที่มีความสามารถและผลงานเป็นที่ยอมรับในระดับนานาชาติที่มาร่วมโครงการวิจัย และอธิบายให้ผู้ประพันธ์รับทราบถึงกรอบแนวคิดของโครงการวิจัย

3. ผู้ประพันธ์คัดเลือกวรรณคดีไทยเรื่องที่ตนชื่นชอบ และนำมาพัฒนาเป็นบทประพันธ์เพลง

4. ผู้วิจัยและผู้ประพันธ์ สื่อสารและแลกเปลี่ยนมุมมองในการประพันธ์เพลงและการบรรเลง

5. ผู้วิจัยศึกษาและฝึกซ้อมบทเพลงเพื่อจัดทำแผ่นซีดี โน้ตเพลงพร้อมบทวิเคราะห์ และสูจิบัตร สำหรับการแสดงคอนเสิร์ต

6. ผู้วิจัยนำเสนอผลงานในรูปแบบของการบรรยายประกอบการแสดง การจัดงานเสวนาทางวิชาการ การแสดงดนตรี และการเผยแพร่ผลงานทางสื่อออนไลน์

ผลสัมฤทธิ์ในแง่การสร้างองค์ความรู้ต่อสังคม ได้แก่

1. เกิดผลงานเพลงเดี่ยวเปียโนเพลงคลาสสิกจำนวน 4 เพลง ในรูปแบบของดนตรีคลาสสิกร่วมสมัย ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากวรรณคดีไทย

2. เกิดองค์ความรู้ใหม่ทั้งในด้านการประพันธ์เพลงและการแสดงเปียโน เป็นแนวทางให้นักประพันธ์และนักเปียโนได้สร้างผลงานในลักษณะนี้ต่อไป

3. เกิดความตื่นตัวในวงการดนตรีคลาสสิกร่วมสมัย ให้มุ่งเน้นที่การอนุรักษ์และนำเสนอเอกลักษณ์ของชาติในรูปแบบที่สามารถนำเสนอได้บนเวทีโลก

4. เกิดบรรทัดฐานในการสร้างสรรค์และเผยแพร่ผลงานดนตรีคลาสสิกร่วมสมัย

บรรณานุกรม

- ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. กรุงเทพฯ : เกศกะรัต, 2552.
- นายตำรา ณ เมืองใต้ (เปลื้อง ณ นคร). *เล่าเรื่องพระอภัยมณี*. กรุงเทพฯ : พิมพ์คำ, 2548.
- พิgul ทองน้อย. *รวมเกียรติ ร้อยแก้วประกอบคำกลอน (พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1) ฉบับสมบูรณ์*.
กรุงเทพฯ : ศรีปัญญา, 2561.
- รามสูร สีตลายัน. *บทประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนจากวรรณคดีไทย*. กรุงเทพฯ : ธนาเพรส, 2562.
- รินฤทัย สัจจพันธุ์. *นามานุกรมรวมเกียรติ*. กรุงเทพฯ : สถาพรบุ๊คส์, 2554.
- _____. *เล่าเรื่องอิเหนา ฉบับร้อยแก้ว*. กรุงเทพฯ : แสงดาว, 2561.
- วิเชียร เกษประทุม. *เล่าเรื่องมัทนะพาธา*. กรุงเทพฯ : พัฒนาศึกษา, 2554.
- _____. *เล่าเรื่องอิเหนา*. กรุงเทพฯ : พัฒนาศึกษา, 2553.
- สุนทรภู่. *พระอภัยมณี*. กรุงเทพฯ : แสงดาว, 2558.
- Donington, Robert. *Baroque Music: Style and Performance*. New York: Norton, 1982.
- Gillespie, John. *Five Centuries of Keyboard Music*. New York: Dover Publications, 1972.
- Grout, Donald Jay, and Claude V. Palisca. *A History of Western Music*. 5th ed. New York, Norton, 1996.
- Hinson, Maurice. *Guide to the Pianist's Repertoire*. Bloomington: Indiana University Press, 1973.
- Hutcheson, Earnest. *The Literature of the Piano*. Toronto: Alfred A. Knopf, 1949.
- Landon, H. C. Robbins, ed. *The Mozart Compendium: A Guide to Mozart's Life and Music*. Ann Arbor: Borders Press, 1990.

Plantinga, Leon. *Anthology of Romantic Music*. New York: Norton, 1984.

Randel, Don Michael, ed. *The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians*. Cambridge
Harvard University Press, 1999.

Samson, Jim. *Chopin: The Four Ballades*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Sitalayan, Ramasoon. *4 Ballades from Thai Literature for Piano Solo*. Bangkok: Thana Press,
2019.

Straus, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. New Jersey: Prentice Hall, 2000.

Walker, Alan, ed. *The Chopin Companion: Profiles of the Man and the Musician*. New York:
Norton, 1973.

Wingell, Richard J, and Silvia Herzog. *Introduction to Research in Music*. New Jersey: Prentice
Hall, 2001.

บทวิเคราะห์เพลง เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียงบีไมเนอร์ สำหรับ การแสดงเดี่ยวเปียโน

AN ANALYSIS OF PIANO SONATA IN B MINOR, S.178 FOR PIANO RECITAL

พรพิมล อ้นจุ* PORNPIMON OANJOO*
ศศิ พงศ์สรายุทธ** SASI PONGSARAYUTH**

บทคัดย่อ

บทวิเคราะห์เพลง Piano Sonata in B minor, S.178 ผลงานการประพันธ์โดย Franz Liszt สำหรับการแสดงเดี่ยวเปียโน มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาค้นคว้าข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง เพื่อใช้ประกอบเป็นข้อมูลในการทำวิทยานิพนธ์ในระดับมหาบัณฑิตด้านการแสดงเดี่ยวเปียโน โดย พรพิมล อ้นจุ เนื้อหาในการวิเคราะห์บทเพลงประกอบไปด้วย การศึกษาชีวประวัติของผู้ประพันธ์ การวิเคราะห์และตีความบทประพันธ์ วิธีการนำเสนอ รวมไปถึงเทคนิคต่าง ๆ ในการบรรเลงบทเพลง เพื่อเป็นข้อมูลพื้นฐานที่สำคัญในการฝึกซ้อม และการประกอบการแสดงบทเพลงได้อย่างสมบูรณ์ที่สุด โซนาตาบทนี้มีความแตกต่างจากบทประพันธ์โซนาตาโดยทั่วไปในยุคคลาสสิก กล่าวคือ เป็นบทประพันธ์ขนาดใหญ่ที่มีเพียงท่อนเดียว มีเทคนิคการเล่นที่ยากและท้าทายผู้บรรเลงได้อย่างดีเยี่ยม เนื่องจากผู้ประพันธ์ต้องการที่จะแสดงถึงเทคนิค ความสามารถในการประพันธ์ของตน จึงทำให้บทประพันธ์นี้มีสีสันที่น่าสนใจและมีความซับซ้อนอย่างยิ่ง ผลการวิจัยที่ได้จากการวิเคราะห์บทเพลงนี้ สามารถนำองค์ความรู้ต่าง ๆ มาใช้ อาทิ เรียนรู้การวิเคราะห์ปัญหา การตีความบทเพลง เทคนิคการบรรเลงในยุคโรแมนติกได้อย่างถูกต้องและสอดคล้องกับแนวทางของผู้ประพันธ์ และนำมาพัฒนาในส่วนของศักยภาพในการบรรเลงบทประพันธ์และถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกได้อย่างเหมาะสม

คำสำคัญ : บทวิเคราะห์เพลง/ เปียโนโซนาตา/ ฟรานซ์ ลิสต์/ พรพิมล อ้นจุ

*นิสิตระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, pynuak11xwf@gmail.com

*M.F.A. Student, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, pynuak11xwf@gmail.com

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

**Associate Professor Dr., Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, pongsasi@yahoo.com

ABSTRACT

The following analysis of the Piano Sonata in B minor, S.178, Composed for solo piano by Franz Liszt, was carried out with the purpose of thoroughly studying and researching the composition. This analysis and study consist of the research used in the thesis of Pornpimon Oanjoo, as part of the requirements of the completion for the Master Degree in Piano Performance. The contents of the research including biography study of the composer, analysis and interpretation, presentation method and technical used in playing. These are the most important basic knowledge in order to facilitate a more comprehensive performance. Furthermore, this Sonata is different from typical Sonata from classical period, that is, a grand Sonata with one movement, also complexity playing technique which challenged every pianist. Due to the intention to displaying the ability of the composer; as a result, this makes the composition more colorful and complicated. All in all, the analysis results could bring knowledges including analysis and interpretation, technical used in playing from Romantic period to conformed with the method intended by the composer as well as helping to facilitate the potential in piano performance.

Keywords: Music Analysis/ Piano Sonata/ Franz Liszt/ Pornpimon Oanjoo

บทนำ

Sonata in B minor, S.178 สำหรับบทประพันธ์เดี่ยวเปียโนโดย Franz Liszt ไซนาตาบทนี้มีความสำคัญมากบทหนึ่งในยุคโรแมนติก ลิสต์วางโครงสร้างของเพลงบทนี้โดยตั้งใจให้คล้ายกับไซนาตาที่มี 4 ท่อนบรรเลงต่อกันไปไม่หยุดพัก มีความยาวประมาณ 30 นาที ลิสต์คิดทำนองหลักขึ้นมาประมาณ 3-4 ทำนองและนำทำนองดังกล่าว ไปปรากฏตลอดทั้งเพลง โดยมีการพัฒนาทำนอง เปลี่ยนรูปแบบและเชื่อมด้วยประโยคเพลงต่าง ๆ ทำให้บทเพลงนี้มีความเป็นเอกภาพ (Unity) อีกทั้งยังเรียกได้ว่าเป็นบทประพันธ์ที่ท้าทายความสามารถของนักเปียโนเป็นอย่างมาก เนื่องจากเป็นบทประพันธ์ที่เต็มไปด้วยเทคนิคการบรรเลงขั้นสูง อาทิ การใช้คอर्डเต็ม การใช้คู่แปดต่อเนื่องกันไป ฯลฯ เป็นต้น

บทประพันธ์นี้กล่าวได้ว่าเป็นบทประพันธ์ที่มีความซับซ้อนและลึกซึ้งอย่างแท้จริง ผู้บรรเลงต้องใช้จิตวิญญาณเพื่อแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึกของผู้ประพันธ์ ซึ่งมีความหมายเหนือความจริง อารมณ์ที่มีความเกี่ยวข้องกับศาสนาและยากที่จะหยั่งถึง ดังนั้น การถ่ายทอดอารมณ์จึงเป็นลักษณะเด่นที่สำคัญยิ่งในการบรรเลงบทประพันธ์นี้ ผู้วิจัยได้นำบทประพันธ์นี้บรรจุในรายการแสดงเดี่ยวเปียโนโดย พรพิมล อันจุ การแสดงในครั้งนี้จัดขึ้นเมื่อวันที่ 6 เมษายน พ.ศ. 2561 เวลา 18:00 น. ณ ห้องแสดงดนตรีโรงสรวง ตั้งอยู่บ้านเลขที่ 54/1 ถนนสุขุมวิทซอย 3 กรุงเทพมหานคร การแสดงทั้งหมดใช้เวลาประมาณ 1 ชั่วโมง 30 นาที นอกจากนี้ บทประพันธ์นี้ยังถูกจัดได้ว่าเป็นบทประพันธ์ที่มีชื่อเสียงอย่างมากและมีนักเปียโนหลายท่านนำไปศึกษาต่อและถูกบรรเลงกันอย่างกว้างขวางอีกด้วย

วัตถุประสงค์และขอบเขตการวิจัย

1. เพื่อส่งเสริมและพัฒนาศักยภาพในการบรรเลงเปียโน
2. เพื่อศึกษาและฝึกฝนเทคนิคในการบรรเลงบทประพันธ์ไซนาตาของลิสต์
3. เพื่อศึกษาค้นคว้ารวบรวมข้อมูลของบทประพันธ์ประกอบด้วย ชีวิตประวัติของผู้ประพันธ์วรรณกรรมทางด้านดนตรี การวิเคราะห์บทประพันธ์ เทคนิคการบรรเลงและวิธีการฝึกซ้อม
4. เพื่อเผยแพร่ผลงานการแสดงเดี่ยวเปียโนให้แก่นิสิต นักศึกษาและบุคคลทั่วไปที่มีความสนใจในงานแสดงดนตรี

วิธีดำเนินการวิจัย

1. คัดเลือกบทประพันธ์สำหรับการจัดแสดง
2. ปรีกษาอาจารย์ที่ปรีกษาวิทยานิพนธ์และอาจารย์วิชาทักษะดนตรีด้านเปียโนเกี่ยวกับบทประพันธ์ที่ต้องการนำออกแสดง
3. ศึกษาค้นคว้าหาข้อมูลและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับบทประพันธ์
4. วิเคราะห์บทประพันธ์และวางแผนการฝึกซ้อมให้เหมาะสม
5. นำองค์ความรู้จากการค้นคว้าข้อมูลและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องมาใช้ในการปฏิบัติจริงโดยการฝึกซ้อมบทประพันธ์เพื่อให้มีความสอดคล้องกัน
6. ปรับแต่งและแก้ไขการแสดง
7. วิเคราะห์ผลการวิจัยและสรุปผลเป็นรูปเล่ม
8. แสดงผลงาน

ผลการวิจัย

1. ได้แสดงความสามารถลีลาการแสดงเปียโนสู่สายตาของสาธารณชน
2. สามารถการจัดการการฝึกซ้อมด้วยตนเองอย่างเป็นขั้นตอนพร้อมทั้งได้พัฒนาศักยภาพเทคนิคการบรรเลงเปียโน
3. ได้ศึกษาข้อมูลบทประพันธ์สำหรับการแสดง รวมทั้งวรรณกรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับบทประพันธ์เพื่อให้เข้าใจในบทเพลงและสามารถวิเคราะห์ตีความบทเพลงออกมาได้อย่างสมบูรณ์
4. ได้ศึกษาวิธีการและขั้นตอนการจัดการแสดงเดี่ยวเปียโน ทั้งด้านการประชาสัมพันธ์ การจัดการวัน เวลาและสถานที่ การทำสูจิบัตร รวมถึงการติดต่อประสานงานต่าง ๆ

ชีวประวัติของฟรานซ์ ลิสต์

การเรียบเรียงเพลงเข้าเป็นสำหรับ

ฟรานซ์ ลิสต์ (Franz Liszt) นักประพันธ์เพลง นักเปียโน และนักเรียบเรียงเพลงชาวฮังการี เกิดเมื่อวันที่ 22 ตุลาคม ค.ศ. 1811 ณ เมืองไรดิง (Raiding) ลิสต์เป็นผู้ที่มีความสามารถทางดนตรีเนื่องจากบิดาของตนชื่อ อัดัม ลิสต์ (Adam Liszt) ซึ่งเป็นข้าราชการทำงานอยู่ในวังของตระกูลอีสเตอร์ฮาซี (Esterházy) เป็นผู้ปลูกฝังการเล่นและการฝึกซ้อมเปียโนให้แก่ลิสต์ ซึ่งความสามารถที่เก่งกาจของลิสต์นั้นทำให้เขาสามารถ ออกแสดงเดี่ยวเปียโนเมื่ออายุเพียง 9 ปี

ในปี ค.ศ. 1821 บิดาของเขาได้พาเดินทางไปสู่กรุงเวียนนา ได้มีโอกาสเรียนดนตรีกับอันโตนิโอ ซาลิเยรี (Antonio Salieri) และคาร์ล เซอร์นี (Carl Czerny) ในเวลาต่อมา นอกจากนั้นเขายังได้มีโอกาสพบกับเบโธเฟน (Beethoven) โดยได้รับอิทธิพลทางดนตรีและได้กลายเป็นผู้ที่นำเพลงของเบโธเฟนออกบรรเลงอย่างสม่ำเสมอ เมื่ออายุได้เพียง 12 ปี ลิสต์ได้ย้ายไปอยู่ที่กรุงปารีส เขาได้มีโอกาสออกแสดงเปียโนตามซาลอน (Salon)¹ ต่าง ๆ หลายแห่ง และกลายเป็นที่กล่าวขวัญอย่างกว้างขวางในสมาคม ณ นครปารีส

ในปี ค.ศ. 1848 ลิสต์ได้รับตำแหน่งผู้อำนวยการดนตรีที่ไวมาร์ (Weimar) มีหน้าที่ส่งเสริมการแสดงบทเพลงของศิลปินร่วมสมัย ทำให้เขามีโอกาสศึกษาบทเพลงของศิลปินร่วมสมัยหลายคน ไม่ว่าจะเป็นวากเนอร์ (Wagner) และแบร์ลิออส (Berlioz) เป็นต้น

ในปี ค.ศ. 1859 ลิสต์ได้ลาออกจากตำแหน่งผู้ควบคุมวงดนตรีที่ไวมาร์ และในปี ค.ศ. 1875 เขาได้เป็นประธานของสถาบันดนตรีแห่งชาติฮังการี เป็นผู้จัดตั้งสถาบันดนตรีที่มีชื่อเสียงระดับโลก คือ Liszt Academy of Music ณ เมืองบูดาเปสต์ และได้ทำกิจกรรมด้านดนตรีในประเทศต่าง ๆ อย่างสม่ำเสมอ ในบั้นปลายชีวิตเขาได้ทุ่มเทกำลังในการเป็นครู จนกระทั่งเสียชีวิตในปี ค.ศ. 1886 เนื่องจากการเดินทางและความตรากตรำ ในงานมากจนเกินไป ทำให้เกิดโรคภัยไข้เจ็บ

อย่างไรก็ตาม ลิสต์เป็นที่รู้จักในฐานะของนักประพันธ์เพลง และนักเปียโนฝีมือฉกาจที่หาคนเทียบได้ยากอีกทั้งเป็นคนชาตินิยมรุนแรง ในฐานะผู้ประพันธ์เพลง ลิสต์ได้สร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบของดนตรีบรรยายเรื่องราว (Program Music) และเป็นคนแรกที่ประพันธ์ซิมโฟนิคโพเอ็ม (Symphonic Poem) ซึ่งเป็นบทเพลง

1. ซาลอน (Salon) หมายถึง สถานที่พบปะสังสรรค์ระหว่างบุคคลสำคัญที่มีชื่อเสียงในแขนงต่าง ๆ อาทิ นักประพันธ์เพลง กวี นักเขียน วรรณกรรม ฯลฯ เป็นต้น

สำหรับวงออร์เคสตราที่เน้นการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึก มีเรื่องราวประกอบแฝงอยู่เบื้องหลัง บทประพันธ์ที่มีชื่อเสียงของเขามีมากมาย ยกตัวอย่างเช่น Faust Symphony, Hungarian Rhapsody, Totentanz ฯลฯ เป็นต้น

บทประพันธ์โซนาตาของลิสต์

ลิสต์ (Liszt) ได้ประพันธ์ไว้เพียงบทเดียวคือ Sonata in B minor, S.178 เป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่ออุทิศให้แก่โรเบิร์ต ชูมันน์ (Robert Schumann) ตอบแทนที่ชูมันน์ได้ประพันธ์บทเพลง Phantasia in C major, Op.17 ให้แก่เขา

โซนาตาบทนี้เป็นดนตรีพรรณนา (Program music) มีเรื่องราวประกอบเกี่ยวกับ ตำนานเฟาสต์ (Faust) มีรากศัพท์มาจากภาษาเยอรมัน เฟาสต์เป็นชื่อตัวเอกในตำนานโศกนาฏกรรมของเยอรมัน เกี่ยวข้องกับชายที่ขายวิญญาณให้ปีศาจเมฟิสโตเฟเลส (Mephistopheles) เพื่อแลกกับความรู้ ได้รับการดัดแปลงเป็นวรรณกรรม บทละคร ภาพเขียน และงานดนตรีเป็นจำนวนมาก ตำนานเฟาสต์ถูกบันทึกและนำมาเขียน ซึ่งมีทั้งฉบับที่เป็นภาษาอังกฤษของ คริสโตเฟอร์ มาโลว์ (Christopher Marlowe) "The Tragical History of Doctor Faustus" ตีพิมพ์ครั้งแรกในปี ค.ศ. 1604 และฉบับภาษาเยอรมันของโยฮันน์ โวล์ฟกัง ฟอน เกอเธ่ (Johann Wolfgang von Goethe) แบ่งออกเป็นสองตอน คือ "Faust. Der Tragödie erster Teil" (โศกนาฏกรรมของเฟาสต์ ตอนที่ 1 ตีพิมพ์ ค.ศ. 1808) และ "Faust. Der Tragödie zweiter Teil" (โศกนาฏกรรมของเฟาสต์ ตอนที่ 2 ตีพิมพ์ ค.ศ. 1832) บทละครของเกอเธ่นี้ได้รับการดัดแปลงเป็นอุปรากร (Opera) สองเรื่องคือ Faust ประพันธ์โดย ชาร์ล กูโน (Charles Gounod) และ Mefistofele ประพันธ์โดย อาร์ริโก โบอีโต (Arrigo Boito) นอกจากนี้ยังมีผู้ประพันธ์อีกหลายคน ที่เขียนผลงานเกี่ยวกับ เฟาสต์ (Faust) ได้แก่ เฮกเตอร์แบร์ลิโอส (Hector Berlioz), กุสตาฟ มาเลอร์ (Gustav Mahler), โรเบิร์ต ชูมันน์ (Robert Schumann), ฟรานซ์ ลิสต์ (Franz Liszt) เป็นต้น นอกจากนี้จะได้รับแรงบันดาลใจมาจากตำนานเฟาสต์ (Faust) แล้ว บทเพลงนี้ยังมีความเกี่ยวข้องกับภูติผีปีศาจ ซึ่งมีรากฐานมาจากคัมภีร์ไบเบิล (Bible) และจากบทกวี Paradise Lost ประพันธ์โดยจอห์น มิลตัน (John Milton) กวีชาวอังกฤษ

อีกทั้งยังเป็นบทเพลงที่ให้ความรู้สึกแทนตัวละครต่าง ๆ ซึ่งผู้ประพันธ์ได้อ้างอิงมาจากนิทานชาดกที่มีความเกี่ยวข้องกับสวนแห่งเอเดน (Garden of Eden) มีตัวละครต่าง ๆ ได้แก่ พระเจ้า (God) ลูซิเฟอร์ (Lucifer) ซาตาน (Satan) อัดัม (Adam) อีฟ (Eve) เป็นต้น โดยผู้ประพันธ์ได้นำความคิดหลักที่เป็นตัวแทนของตัวละครที่กล่าวถึง อีกทั้งโซนาตาบทนี้ถือได้ว่าเป็นบทเพลงที่สื่อถึงรูปแบบการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึก (Expressive Form) ที่มีความหมายที่เหนือความจริง มีความลึกซึ้ง กินใจในอารมณ์และยากที่จะหยั่งถึง

ลักษณะบทประพันธ์และบทวิเคราะห์เพลง

โซนาตาบทนี้เป็นบทเพลงที่คล้ายกับโซนาตาที่มี 4 ท่อน บรรเลงต่อกันไปไม่หยุดพัก ความยาวประมาณ 30 นาที ผู้ประพันธ์ได้ตั้งใจรวมโครงสร้างทั้งหมดให้อยู่ในท่อนเดียว กล่าวคือ โซนาตาบทนี้เป็นโซนาตาที่มีเพียงท่อนเดียว (Single Movement) เนื่องจากผู้ประพันธ์เห็นว่าบทประพันธ์โซนาตานี้ไม่ควรแบ่งเป็นตอน

หรือท่อนตามแบบแผนโครงสร้างบทเพลงโซนาตาในยุคคลาสสิก ดังนั้น ผู้ประพันธ์จึงรวมทุก ๆ ตอนต่อกันไปโดยไม่มีเครื่องหมายเส้นกันห้องย้อนเพื่อให้บทเพลงมีความต่อเนื่องและมีความเป็นเอกภาพ แต่ถ้าวิเคราะห์ในส่วนย่อยของบทเพลงลงไปแล้ว จะพบว่าสามารถแบ่งออกได้เป็น 4 ท่อน ดังต่อไปนี้

- Exposition
- Development
- Recapitulation
- Coda

ตอนนำเสนอ (Exposition): ในส่วนของตอนนำเสนอนี้ ไม่ได้ถูกนำเสนอในกุญแจเสียง B minor ซึ่งเป็นกุญแจเสียงหลักของบทเพลง แต่พบการนำเสนอแนวทำนองหลัก 3 ทำนอง โดยแนวทำนองหลักที่ 1 ในช่วงต้นบทเพลง *Lento assai* และทำนองหลักที่ 2 *Allegro energico* ถูกนำเสนอในกุญแจเสียง G minor (ตัวอย่างที่ 1, 2) สังเกตได้จากการย้ายโน้ต G ค่อนข้างมาก ให้ความรู้สึกถึงความเป็นศูนย์กลางของทำนอง (Tonal Center) ต่อจากนั้นพบทำนองหลักที่ 3 ในจังหวะยก ทำนองนั้นถูกเปลี่ยนทิศทางมาอยู่ในกุญแจฟาด้วยโน้ตเป็นเซปติสมาขึ้นสามพยางค์กล่าไปสู่กุญแจเสียง B minor (ตัวอย่างที่ 3) สังเกตได้จากความเข้มเสียงดัง (Forte) ที่เน้นในมือซ้าย ลักษณะเด่นที่เป็นองค์ประกอบที่สำคัญของตอนนำเสนอ คือ การดำเนินทำนองแบบบันไดเสียงไมเนอร์แบบฮังการีซาลง (Hungarian minor scale or Gypsy scale)² ในทำนองหลักแรก ซึ่งบันไดเสียงนี้เป็นบันไดเสียงที่พบในดนตรีฮังการี

Exposition Lento assai



ตัวอย่างที่ 1 แนวทำนองหลักที่ 1 ในกุญแจเสียง G minor

ที่มา : Antal Boronkay, Neue Liszt-Ausgabe. Series 1, Band 5 (Budapest: Editio Musica, 1983), 27.



ตัวอย่างที่ 2 แนวทำนองหลักที่ 2 ในกุญแจเสียง G minor

ที่มา : Antal Boronkay, Neue Liszt-Ausgabe. Series 1, Band 5 (Budapest: Editio Musica, 1983), 27.



ตัวอย่างที่ 3 แนวทำนองหลักที่ 3 กล่าไปสู่กุญแจเสียง B minor

ที่มา : Antal Boronkay, Neue Liszt-Ausgabe. Series 1, Band 5 (Budapest: Editio Musica, 1983), 27.

2. บันไดเสียงฮังการีหรือบันไดเสียงยิปซี (Hungarian minor scale or Gypsy scale) หมายถึง บันไดเสียงที่มีโครงสร้างเหมือนบันไดเสียงไมเนอร์แบบฮาร์โมนิก แต่ตัวที่ 4 สูงขึ้นครึ่งเสียง

ต่อจากนั้นพบการกลับมาของทำนองหลักที่ 2 (Theme A2) อีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 4) โดยผู้ประพันธ์ได้ขยายหรือพัฒนาทำนองออกไปในลักษณะของการแปร (Variation Motive) โดยใช้เทคนิค การขยายส่วนหรือขยายส่วน ลักษณะจังหวะ (Augmentation) อยู่ในรูปของอาร์เปจ (Arpeggio) และผู้ประพันธ์ได้เพิ่มความเข้าเสียงให้ดังขึ้นอีกเท่าตัว (Fortissimo) เพื่อให้เกิดสีสันของเสียงที่หลากหลาย



ตัวอย่างที่ 4 การกลับมาของทำนอง Theme A2 ขยายโดยใช้เทคนิคการแปร (Variation Motive)
ที่มา : Antal Boronkay, Neue Liszt-Ausgabe. Series 1, Band 5 (Budapest: Editio Musica, 1983), 28.

ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองหลักที่ 3 (Theme A3) กลับมาใช้อีกครั้งในกุญแจฟา (ตัวอย่างที่ 5) โดยพบการย้ายโน้ต F sharp ซึ่งมีความสัมพันธ์เป็นโดมิแนนท์ (Dominant Relationship) ของกุญแจเสียง B minor จนกระทั่งดำเนินเข้าสู่ Sempre f ed agitato ในกุญแจเสียง B minor



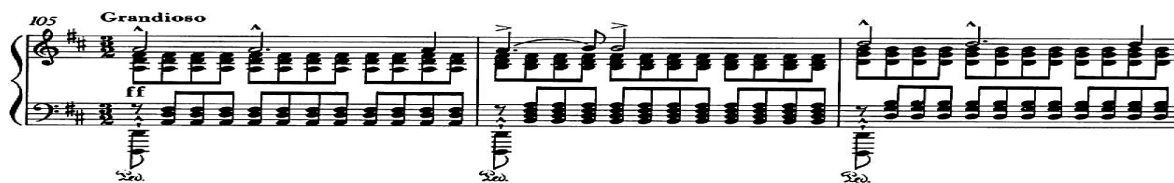
ตัวอย่างที่ 5 การกลับมาของทำนองหลักที่ 3 (Theme A3) ในกุญแจฟา
ที่มา : Antal Boronkay, Neue Liszt-Ausgabe. Series 1, Band 5 (Budapest: Editio Musica, 1983), 28.

โดยสรุป การดำเนินของเสียงประสานในส่วนของการทำนอง Theme A พบการดำเนินหรือการก้าวจากคอร์ดหนึ่งไปอีกคอร์ดหนึ่ง (Harmonic Progression) ดังนี้ G minor - B minor - F sharp major - B minor (vi - i - v - i) ซึ่งจัดได้ว่าเป็นการปิดเคเดนซ์ (Cadential Progression)³

จนกระทั่งช่วง Grandioso พบการนำเสนอทำนองที่สอง (Theme B) พบการเปลี่ยนกุญแจเสียงโดยถูกนำเสนอในกุญแจเสียง D major (ตัวอย่างที่ 6) มีความสัมพันธ์เป็นกุญแจเสียงเมเจอร์ร่วม (Relative major)

3. การปิดเคเดนซ์ (Cadential Progression) หมายถึง การขยายเคเดนซ์ให้ยืดออกไปด้วยวิธีการต่าง ๆ มักเป็นการขยายโทนิคหรือโดมิแนนท์

ของกุญแจเสียง B minor อีกทั้งลักษณะของทำนองและเสียงประสานก็เปลี่ยนอย่างเห็นได้ชัด โดยเปลี่ยนจาก Left hand theme มาอยู่ในรูปของทำนองพรรณนา (Lyrical melody) ซึ่งอยู่ในรูปของคอร์ดเต็มที่มีโน้ตมากกว่า 3 ตัว มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 3/2 ลดความเร็วจังหวะช้าลง สีสิ้นของเสียงอยู่ในบรรยากาศที่สง่างาม ยิ่งใหญ่ อลังการและไพเราะอ่อนหวาน



ตัวอย่างที่ 6 การนำเสนอทำนองที่ 2 (Theme B) นำเสนอในกุญแจเสียง D major

ที่มา : Antal Boronkay, Neue Liszt-Ausgabe. Series 1, Band 5 (Budapest: Editio Musica, 1983), 31.

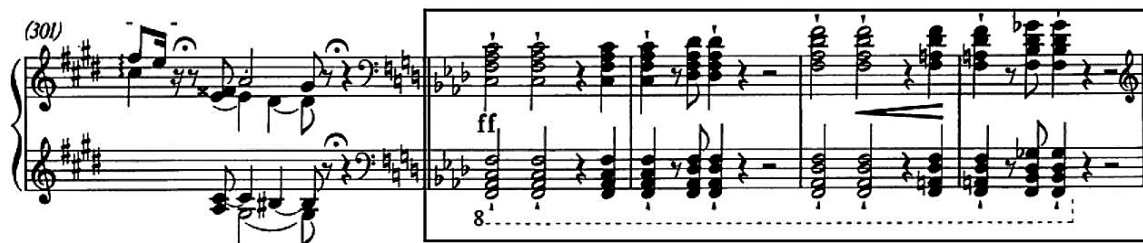
ต่อจากนั้นในช่วง Cantando espressivo พบทำนองหลักที่สาม (Theme C) (ตัวอย่างที่ 7) บรรยากาศของทำนองเปลี่ยนไป มีทำนองและเสียงประสานที่ให้ความรู้สึกเหมือนเสียงร้อง (Lyrical melody) มีความลื่นไหลหรือความเรียบ (Legato) เสียงประสาน (Harmony) เปลี่ยนไปโดยใช้ลักษณะโน้ตสามพยางค์ (Triplet) เข้ามา



ตัวอย่างที่ 7 การนำเสนอทำนอง Theme C ในบรรยากาศที่ไพเราะ อ่อนหวาน

ที่มา : Antal Boronkay, Neue Liszt-Ausgabe. Series 1, Band 5 (Budapest: Editio Musica, 1983), 33.

ต่อจากนั้นได้พบการกลับมาของทำนองหลัก (Theme A1, A2, A3) อยู่เรื่อย ๆ อาทิ พบการกลับมาของทำนอง Theme B (ตัวอย่างที่ 8) ในลักษณะของคอร์ดแบบแท่ง (Block Chord) การควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) มีความสั้นหรือขาดและในส่วนนี้มีการนำเสนอกุญแจเสียงใหม่ ซึ่งอยู่ในกุญแจเสียง C sharp minor อีกทั้งผู้ประพันธ์ได้พัฒนาทำนองออกไปตรง Recitativo ในรูปแบบเสมือนเป็นคาเดนซาสั้น ๆ สลับกันไปกับทำนอง Theme B จากที่กล่าวข้างต้นนี้ จะสังเกตได้ว่า ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองย่อยเอก (Theme or Motive) เหล่านี้มาพัฒนาออกไปในหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็น การนำเสนอในรูปพรรณกุญแจเสียง และสีสิ้นช่วงเสียงที่ต่างไปจากเดิม เพื่อให้ทำนองในแต่ละส่วน มีความน่าสนใจ และมีสีสิ้นของเสียงที่แตกต่างกัน



ตัวอย่างที่ 8 ปรากฏทำนอง Theme B นำเสนอในกุญแจเสียง C sharp minor

ที่มา : Antal Boronkay, Neue Liszt-Ausgabe. Series 1, Band 5 (Budapest: Editio Musica, 1983), 40.

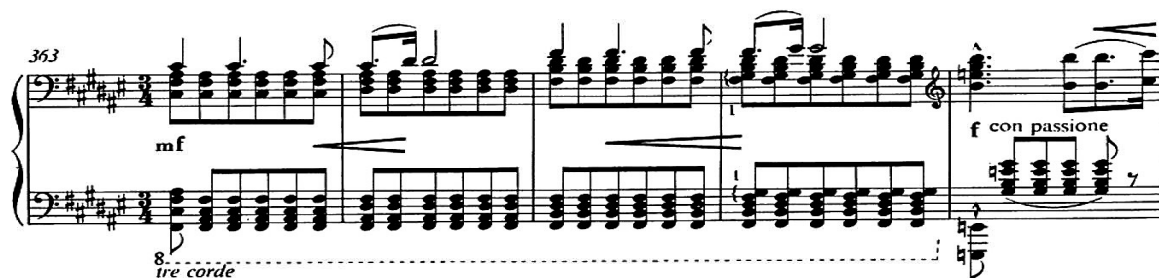
ตอนพัฒนา (Development)

ตอนพัฒนา (Development): ในส่วนนี้ผู้ประพันธ์ได้คิดวัตถุดับหรือทำนองใหม่ซึ่งเป็นทำนองหลักที่ 4 (Theme D) นำเสนอในกุญแจเสียง F sharp major เริ่มที่ Andante Sostenuto (ตัวอย่างที่ 9) ซึ่งในส่วนนี้เมื่อสังเกตจะพบว่า ทำนองจะเริ่มเข้ามาช่วง 3 ห้องก่อนหน้าซึ่งอยู่ในรูปของโน้ตเครื่องหมาย โยงเสียง (Tie Note) ในตอนนี้จัดได้ว่าเป็นส่วนที่มีความโดดเด่น ติดหู และเป็นจุดศูนย์กลางของบทเพลงเลยทีเดียว (Center Part)



ตัวอย่างที่ 9 การนำเสนอทำนอง Theme D ในกุญแจเสียง F sharp major
ที่มา : Antal Boronkay, Neue Liszt-Ausgabe. Series 1, Band 5 (Budapest: Editio Musica, 1983), 41.

ต่อจากนั้นพบการกลับมาของทำนองหลักต่าง ๆ จากตอนนำเสนอ (Exposition) อาทิ พบแนวทำนองหลักที่ 2 (Theme B) นำเสนอในกุญแจเสียง F sharp major (ตัวอย่างที่ 10) ผู้ประพันธ์นำส่วนขององค์ประกอบของทำนองและเสียงประสานมีความคล้ายคลึงกับทำนอง Theme B ชัดเจน



ตัวอย่างที่ 10 ปรากฏทำนอง Theme B ในกุญแจเสียง F sharp major
ที่มา : Antal Boronkay, Neue Liszt-Ausgabe. Series 1, Band 5 (Budapest: Editio Musica, 1983), 42.

ในส่วนตอนพัฒนานี้ ถึงแม้ว่าผู้ประพันธ์จะนำการวนกลับของวัตถุดับต่าง ๆ มาใช้ แต่ลักษณะเด่นที่ทำให้ทำนองในตอนพัฒนานี้มีสีสันที่แตกต่างไปจากตอนนำเสนอคือ การใช้เทคนิคการปรับทำนองหลัก (Thematic Transformation) ซึ่งเป็นการปรับโน้ตบางตัวในการซ้ำห้วงลำดับทำนองโดยอาจใช้ระยะขึ้นคู่เปลี่ยนไปบ้าง แต่ยังคงรักษาเค้าโครงหลักเดิมไว้ โดยผู้ประพันธ์อาจใช้ควบคู่กับการซ้ำซีควเอนซ์ หรือ แม้กระทั่งการแปร เป็นต้น เทคนิคดังกล่าวนี้ จัดว่าเป็นเทคนิคที่เป็นลักษณะเด่นของลิสต์เลยทีเดียว

ตอนย้อนความ (Recapitulation)

ตอนย้อนความ (Recapitulation) ส่วนนี้เป็นการย้อนกลับคืนมาของตอนนำเสนอ กล่าวคือ พบการกลับมาของทุกทำนองไม่ว่าจะเป็นทำนองหลักหรือทำนองย่อยแตกต่างกัน (Theme & Motive) ของตอนนำเสนอ อีกทั้ง ในส่วนนี้พบลักษณะเด่นของการดำเนินทำนองและเสียงประสานถือได้ว่าเป็นตอนสอดแนว (Fugue Section) (ตัวอย่างที่ 11) กล่าวคือ เป็นตอนที่อยู่ในรูปของดนตรีหลากหลายแนว กระบวนการดำเนินทำนอง

เป็นแบบแนวนอน พบการใช้เทคนิคห่วงลำดับทำนอง (Sequence) การเลียน (Imitation) มากมาย นอกจากนี้ ในส่วนตอนย้อนความ ผู้ประพันธ์ยังคงใช้เทคนิคการปรับทำนองหลักเช่นเดียวกับตอนพัฒนา และนำวัตถุดิบหลักต่าง ๆ กลับมาวนใ้ช้อยู่เรื่อย ๆ ในลีลาช่วงเสียงที่ต่างไปจากเดิม (Cyclic Device) อีกทั้งตอนย้อนความนี้ จัดว่าเป็นการบรรเลงดนตรีหลายแนวเสียงแบบโพลีโฟนีที่มีความยากทั้งต่อการบรรเลง และการจำมากที่สุด



ตัวอย่างที่ 11 ปรากฏการกลับมาของทำนอง Theme A1 โดยอยู่ในรูปของ ทำนองสอดประสาน (Fugue)
ที่มา : Antal Boronkay, Neue Liszt-Ausgabe. Series 1, Band 5 (Budapest: Editio Musica, 1983), 46.

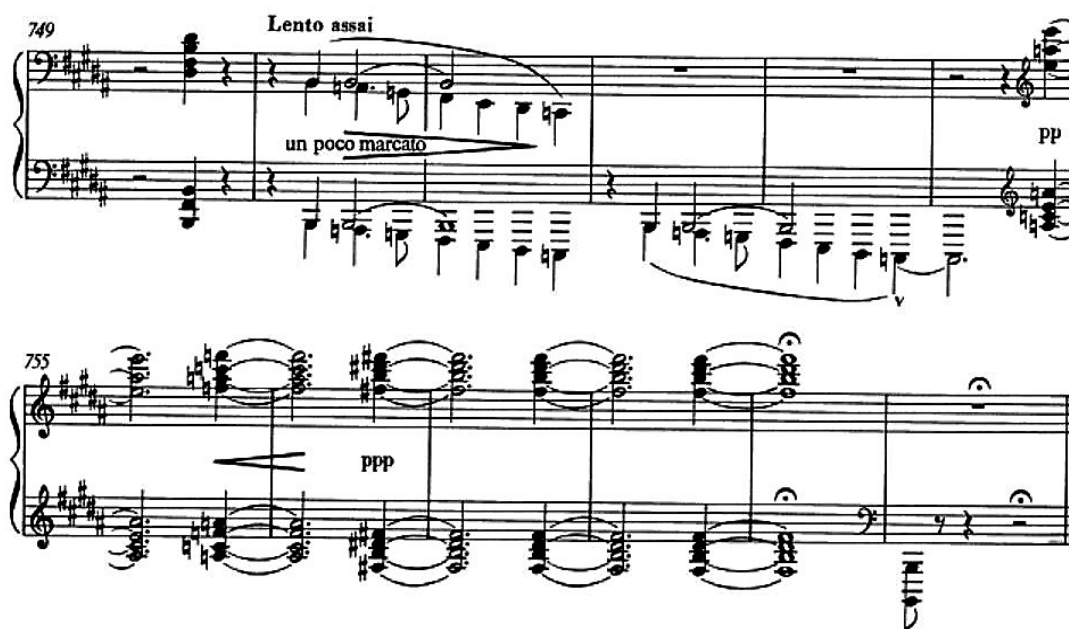
ช่วงหางเพลง (Coda)

ช่วงหางเพลง (Coda) เป็นส่วนที่ตามมาจากแนวทำนองสรุปในตอนย้อนความ (Andante sostenuto) ในส่วนนี้พบการกลับมาของทำนองหลักที่ 1 (Theme A1) ของตอนนำเสนออีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 12) สังเกตได้จากทำนองบนสุดในท่วงทำนองทำนองและเสียงประสานแสดงให้เห็นถึงความสงบตามมา หลังจากความดุเดือด เต็มไปด้วยพลังและเทคนิคที่ยากซับซ้อน และมีอัตราความเร็วมาก (Tour de force) กล่าวคือ ผู้ประพันธ์ได้แปรเปลี่ยนจากอารมณ์ที่รุนแรงตามมาด้วยความเงียบสงบ เพื่อที่จะโยนความรู้สึกเดิมออกไป ด้วยสเกลขาลงคล้ายตอนเริ่มต้นบทเพลง ให้ความรู้สึกถึงความตาย



ตัวอย่างที่ 12 ช่วงหางเพลง (Coda) แนวทำนองหลักที่ 1 (Theme A1) ในแนวนอนสุด
ที่มา : Antal Boronkay, Neue Liszt-Ausgabe. Series 1, Band 5 (Budapest: Editio Musica, 1983), 58.

จนกระทั่งช่วงหางเพลงย่อย (Codetta) ส่วน Lento assai พบบันไดเสียงฮังการีขาลง (Hungarian minor scale) อีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 13) ในความเร็วจังหวะช้าคล้ายช่วงต้นบทเพลง นอกจากนี้ในช่วงสุดท้ายของบทเพลง พบการเปลี่ยนท่วงทำนองเสียงให้อยู่ในท่วงทำนองเสียง B major ซึ่งเป็นท่วงทำนองเสียงเมเจอร์ร่วม (Relative major) หรือโน้ตสามปรับ (Picardie Third) กล่าวคือ เป็นคอร์ดเมเจอร์ที่จบลงในบทเพลงในท่วงทำนองเสียงไมเนอร์นั่นเอง



ตัวอย่างที่ 13 ช่วงทางเพลงย่อย (Codetta) ในบันไดเสียงฮังการีขาลง (Hungarian minor scale)
ที่มา : Antal Boronkay, Neue Liszt-Ausgabe. Series 1, Band 5 (Budapest: Editio Musica, 1983), 59.

สรุป

โดยสรุป จากการวิเคราะห์บทประพันธ์ Sonata in B minor, S.178 นี้ พบวิธีการประพันธ์ซึ่งเป็นลักษณะเด่น และเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของลิสต์ ได้แก่ เทคนิคโลทิโมทีฟ (Leitmotif) ผู้ประพันธ์ใช้วัตถุดิบหรือทำนองที่เป็นความคิดหลักที่เป็นตัวแทนของตัวละคร สถานการณ์ ความรู้สึกหรือความนึกคิดต่าง ๆ ในละครหรือตำนานมาใช้ เทคนิคการปรับทำนอง (Transformation) โดยผู้ประพันธ์ได้ปรับโน้ตและทำนองในบางตัวในการซ้ำแต่ละครั้ง เพื่อให้ในแต่ละช่วงของบทเพลงมีสีสันที่แตกต่างออกไปจากเดิม นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ยังได้ใช้เทคนิคการประพันธ์ลักษณะอื่น ๆ ยกตัวอย่างเช่น การปรับเนื้อผิว (Texture) โดยใช้วิธีสลับจากเนื้อผิวที่หนาแน่นแบบโฮโมโฟนี กับเนื้อผิวแบบโพลีโฟนี การใช้ช่วงเสียง (Range) ที่กว้างมาก การใช้กุญแจเสียง (Key Signature) ที่ไม่เป็นไปตามแบบแผน อีกทั้งการใช้เทคนิคการบรรเลง (Technic) ขั้นสูงมากมาย ไม่ว่าจะเป็นการย้ายช่วงคู่แปด (Octave Transfer) การใช้เทคนิคอาร์เปจจิโอ (Arpeggio) เทคนิคเทรโมโล (Tremolo) และการรวโน้ต (Trill) ยาวต่อเนื่องกันไป บทประพันธ์นี้จึงจัดได้ว่าเป็นบทประพันธ์ที่ซับซ้อน และเป็นบทประพันธ์ที่มีกลิ่นอายของความเป็นชาตินิยมอย่างแท้จริง

เทคนิคการบรรเลงและแนวทางการฝึกซ้อม

เทคนิคการบรรเลงและแนวทางการฝึกซ้อมสามารถแบ่งเป็น 2 หัวข้อหลักดังนี้

1. เทคนิคการบรรเลงที่พบในบทเพลง

1.1 เทคนิคการเล่นช่วงคู่แปดกระโดด (Blocked Octaves with Leaps)

พบเทคนิคการเล่นช่วงคู่แปดกระโดดอย่างต่อเนื่อง ด้วยอัตราจังหวะที่รวดเร็วจึงไม่สามารถเล่นให้ทัน หรือกดให้แน่นยำได้ (ตัวอย่างที่ 14)



ตัวอย่างที่ 14 เทคนิคช่วงคู่แปดกระโดด

ที่มา : Antal Boronkay, Neue Liszt-Ausgabe. Series 1, Band 5 (Budapest: Editio Musica, 1983), 29.

1.2 เทคนิคการเล่นคอร์ดแตก (Broken Chords)

พบเทคนิคการเล่นคอร์ดแตกโดยใช้นิ้วที่แตกต่างกันอย่างต่อเนื่อง ในอัตราจังหวะที่รวดเร็ว ซึ่งยากต่อความแม่นยำในการเล่น (ตัวอย่างที่ 15)



ตัวอย่างที่ 15 เทคนิคการเล่นคอร์ดแตก

ที่มา : Antal Boronkay, Neue Liszt-Ausgabe. Series 1, Band 5 (Budapest: Editio Musica, 1983), 51.

2. วิธีแก้ปัญหา

2.1 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่สามารถใช้ฝึกซ้อม "Franz Liszt – Technical Studies for the Pianoforte Book XIII – Octave studies with various fingerings and chord studies" เป็นแบบฝึกหัดฝึกการเล่นเทคนิคคู่แปดกระโดดและเพิ่มความแม่นยำของนิ้วได้ (ตัวอย่างที่ 16)

วิธีการฝึกซ้อมมีดังนี้

2.1.1 ฝึกการเล่นเทคนิคคู่แปดกระโดดในแต่ละกลุ่มเสียงในความเร็วจังหวะช้า

2.1.2 เพิ่มความเร็วจังหวะในการฝึก พร้อมทั้งเล่นเทคนิคคู่แปดกระโดดในทุกกลุ่มเสียง

ต่อเนื่องกันไป



ตัวอย่างที่ 16 Franz Liszt: Technical Studies for the Pianoforte Book XII
(Octave studies with various fingerings and chord studies)

ที่มา : Alexander Winterberger, Technische Studien für Pianoforte Heft XII (Leipzig: J. Schuberth & Co, 1886), 15.

2.2 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่สามารถใช้ฝึกซ้อม "Franz Liszt - Technical Studies for the Pianoforte Book X - Broken chords with various fingerings throughout all major and minor scales" (ตัวอย่างที่ 17)

วิธีการฝึกซ้อมดังนี้

2.2.1 เริ่มจากการฝึกซ้อมแยกมือของเทคนิคการเล่นคอร์ดแตกในแต่ละกุญแจเสียง ด้วย ความเร็วจังหวะช้า พร้อมทั้งเลือกใช้นิ้วสลับกันไป ต่อจากนั้นจึงรวมมือพร้อมทั้งเพิ่มความเร็วจังหวะในแต่ละกุญแจเสียงต่อเนื่องกันไป



ตัวอย่างที่ 17 Franz Liszt - Technical Studies for the Pianoforte Book X
(Broken chords with various fingerings throughout all major and minor scales)

ที่มา : Alexander Winterberger, Technische Studien für Pianoforte Heft X (Leipzig: J. Schuberth & Co, 1886), 38.

ประโยชน์ที่ได้รับ

ประโยชน์ที่ได้รับจากการศึกษาค้นคว้าหาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับบทประพันธ์นี้ ผู้วิจัยได้เรียนรู้และศึกษาในการหาข้อมูลเชิงลึก ทั้งด้านชีวประวัติของผู้ประพันธ์ วรรณกรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับบทประพันธ์ เทคนิคการบรรเลง การวิเคราะห์และตีความ วิธีการนำเสนอบทเพลง รวมไปถึงเทคนิคต่าง ๆ ในการบรรเลงบทเพลง เพื่อเป็นข้อมูลพื้นฐานที่สำคัญในการฝึกซ้อมและการประกอบการแสดง อีกทั้งสามารถนำองค์ความรู้ที่ได้ศึกษานำมาพัฒนาในส่วนของศักยภาพในการบรรเลงบทประพันธ์และถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกได้อย่างเหมาะสม นอกจากนี้ ยังได้เป็นส่วนหนึ่งในการอนุรักษ์ผลงานเปียโนที่น่าสนใจ และส่งเสริมให้สาธารณชนหันมาสนใจผลงานการแสดงเปียโนมากยิ่งขึ้น

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาค้นคว้าหาข้อมูลต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับผลงานการประพันธ์ชิ้นนี้ ผู้เขียนขอเสนอแนะสิ่งที่สำคัญในการวิเคราะห์บทประพันธ์ เพื่อเป็นแนวทางในการตีความและนำไปปฏิบัติได้อย่างถูกต้องและมีประสิทธิภาพ คือ คุณสมบัติของผู้ตีความ กล่าวคือ ผู้ที่จะสามารถวิเคราะห์บทประพันธ์ชิ้นนี้ได้ ควรเป็นผู้ที่ได้รับการศึกษา ในสาขาดูริยางคศิลป์ตะวันตก เนื่องจากจำเป็นต้องมีพื้นฐานทางประวัติศาสตร์ดนตรี ทฤษฎีและการปฏิบัติในระดับกลาง - สูง จึงจะสามารถนำความรู้พื้นฐานเหล่านั้นมาประยุกต์ใช้กับการวิเคราะห์บทประพันธ์ การบรรเลง และการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของผู้ประพันธ์ที่มีความซับซ้อนและยากที่จะหยั่งถึง

บรรณานุกรม

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. กรุงเทพฯ : เกศกะรัต, 2554.

ทวี มุขระโกษา. *นักดนตรีเอกของโลก*. กรุงเทพฯ : อมรการพิมพ์, 2542.

ปานใจ จุฬารัตน์. *วรรณกรรมเพลงเปียโน 2*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

Antal Boronkay. *Neue Liszt-Ausgabe*. Series 1, Band 5. Budapest: Editio Musica, 1983.

Alexander Winterberger. *Technische Studien fur Pianoforte Heft X*. Leipzig: J.Schuberth&Co, 1886.

Alexander Winterberger. *Technische Studien fur Pianoforte Heft XII*. Leipzig: J.Schuberth&Co, 1886.

Cisler, Valerie, Maurice Hinson. *Technique for the Advancing Pianist*. Van Nuys: Alfred Music Publishing Co., Inc., 2004.

Clark, Frances, Louise Goss and Sam Holland. *Musical Fingers Book 4*. Los Angeles: Summy Birchard Inc., 1997.

Dubal, David. *The Art of the Piano*. New Jersey: Amadeus Press, 2004.

บทวิเคราะห์และเทคนิคการบรรเลงบทเพลง Love of the Three Oranges Op.33 โดย Sergei Prokofiev AN ANALYSIS OF LOVE OF THE THREE ORANGES OP.33 BY SERGI PROKOFIEV

ทรรศวรณ ภูริเรืองภูมิ* TATSAWAN PHURIROENPOOM*
ศศิ พงศ์สรายุทธ** SASI PONGSARAYUTH**

บทคัดย่อ

การวิเคราะห์บทเพลง Love of the Three Oranges Op.33 ผลงานการประพันธ์ของ Sergei Prokofiev สำหรับการแสดงเดี่ยวเปียโน การวิเคราะห์บทเพลงนี้ทำให้ผู้วิจัยศึกษาและค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลง นำไปเพิ่มประสิทธิภาพในการแสดงทั้งในด้านชีวประวัติของผู้ประพันธ์ เทคนิคการบรรเลงและด้านการฝึกซ้อม ทำให้ผู้วิจัยสามารถเข้าใจถึงบุคลิกของบทเพลงและสามารถสื่อให้กับผู้ฟังได้อย่างมีประสิทธิภาพมากขึ้น Love of the Three Oranges เป็นบทประพันธ์ที่เซอร์เก โปรโคเฟียฟ (Sergei Prokofiev) ได้เริ่มจากการประพันธ์เป็นอุปรากรและได้อ้างอิงมาจากนิทานที่เขียนโดย Carlo Gozzi โดยเป็นเรื่องราวที่เจ้าชายผู้เศร้าโศกและผ่านเรื่องราวจนเมื่อพบกับนางฟ้า และนางฟ้านั้นทำให้เจ้าชายหวัหระได้ผ่านทางสัมิพิเศษ ดังนั้น นางฟ้าจึงได้ให้เจ้าชายตามหาผลสัมิพิเศษนี้ถ้าหากหาสัมิพิเศษ 1 ในนั้นให้เจอ สัมิพิเศษนั้นก็จะกลายเป็นเจ้าหญิงที่สง่างามและแต่งงานอย่างมีความสุข จากการศึกษาพบว่าบทวิเคราะห์และเทคนิคการบรรเลงเพลง Love of the Three Oranges Op.33 ประพันธ์โดยเซอร์เก โปรโคเฟียฟ (Sergei Prokofiev) ทำให้ผู้แสดงได้ค้นคว้าในด้านการวิเคราะห์โครงสร้างของรอนโด (Rondo) รวมถึงมีเสียงประสานที่มีความกระด้าง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของบทเพลงในยุคศตวรรษที่ 20 ในด้านของประวัติของบทประพันธ์นั้นผู้วิจัยได้ศึกษาเรื่องราวในอุปรากรเรื่อง Love of the Three Oranges เพื่อจะได้เข้าใจถึงบริบทของบทเพลงที่ต้องแสดงถึงความแข็งแกร่งของบทเพลงนี้ ในด้านของวิธีการซ้อมผู้วิจัยได้พบปัญหาและหาวิธีการซ่อมเพื่อแก้ปัญหาเหล่านั้น เช่น การบรรเลงโน้ตซ้ำ (Repeated note) โดยผู้แสดงได้นำแบบฝึกหัดที่ประพันธ์โดยฮานอน (Hanon) มาฝึกเพื่อแก้ปัญหา เป็นต้น ดังนั้นประโยชน์จากการวิเคราะห์ในด้านเทคนิคการบรรเลงและองค์ความรู้ในด้านประวัติศาสตร์นั้น เพื่อให้ผู้วิจัยเข้าใจบทบาทที่แสดงถึงความมั่นคงและแข็งแรงของบทเพลงประเภทมาร์ช (March) และสามารถแสดงออกถึงบทบาทของบทเพลงนี้ได้อย่างมีบุคลิกที่ชัดเจนมากขึ้น

คำสำคัญ : การแสดงเดี่ยวเปียโน/ เซอร์เก โปรโคเฟียฟ/ อุปรากร

*นิสิตระดับมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, iamfonnoi@gmail.com

*M.F.A. Student, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, iamfonnoi@gmail.com

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

**Associate Professor Dr., Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, pongsasi@yahoo.com

ABSTRACT

An analysis of Love of the Three Oranges Op.33 had composed by Sergei Prokofiev for solo piano recital. The researcher had studied and searched information about this piece to increase the capability of the performance including composer's biology, technique and music approach. It helps researcher to understand the characteristic of this piece and can communicate to the audience that can make them more understanding. First, Sergei Prokofiev had composed Love of the Three Oranges for opera and he had his reference from the fairy tales by Carlo Gozzi. The story was about the sad prince met the fairy whom can make him laugh through the magic orange. Therefore, The fairy let him find the magic orange if he can find the magic orange it will turn to be an elegant princess and they will get marry. According to the study, An analysis of Love of the Three Oranges Op.33 composed by Sergei Prokofiev, has led researcher to study Rondo form. It had dissonant chord that is a signature of 20th century period. In the part of information of this piece, Researcher has studied opera "Love of the Three Oranges" for understand characteristic of the piece that has to present the strength of this piece. In the part of music approach, Researcher has met problems and found the way to approach it, such as Repeated notes. The researcher has took exercise that composed by Hanon to fix the problem. Therefore, The benefit of analysis, playing and information make researcher understand the role that has to express strong and strength of March's characteristic and to show character of this piece more clearly.

Keywords: Piano Recital/ Sergi Prokofiev/ Opera

บทนำ

Love of the Three Oranges Op.33 เป็นบทเพลงสำหรับการเดี่ยวเปียโน โดยท่อน March เป็นท่อนเพลงที่มีทำนองเด่นชัด ผู้ฟังสามารถจับใจความได้ง่าย มีเสียงประสานและการย้ายบันไดเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของบทเพลงในยุคศตวรรษที่ 20 มีการเดินทำนองที่แข็งแรงและมั่นคงแสดงถึงบุคลิกของเพลงมาร์ชที่จะต้องแสดงถึงความแข็งแรงและมั่นคง ตัวอย่างเช่น การเดินแถวของทหาร เป็นต้น มีการไต่ระดับของความแข็งแรงจากตอนต้นของบทเพลงโดยจะสังเกตได้จากทำนองหลักแรกที่เริ่มด้วยความดังของเสียงจากทำนองแรกที่เบาและมีการเพิ่มจำนวนโน้ตในคอร์ดเพื่อเป็นการเพิ่มความแข็งแรงของเสียง ไปจนถึงการเพิ่มบันไดเสียงเพื่อเป็นการเพิ่มสีสันให้กับทำนองหลักแรก และยังสามารถแสดงออกให้เห็นถึงความสามารถในทางเทคนิคของการบรรเลง อาทิ การไต่บันไดเสียงด้วยความรวดเร็ว การบรรเลงโน้ตอาร์เปจจิโอ (Arpeggio) การบรรเลงทำนองและเสียงประสานไปพร้อมกัน การบรรเลงโน้ตซ้ำ การบรรเลงคอร์ดแท่ง (Block Chord) ที่มีความกว้างเกินกว่ามือของผู้แสดง ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำบทเพลง Love of the Three Oranges Op.33 มาแสดงในการแสดงเปียโนเดี่ยวโดย ทรรศวรรณ ภูริเรืองภูมิ โดยใช้ภาษาอังกฤษว่า THE MASTER PIANO RECITAL BY TATSAWAN PHURIROENGPOOM จัดแสดงเมื่อวันที่ 6 เมษายน พ.ศ. 2561 เวลา 16.00 น. ณ ห้องแสดงธงสรวงเปียโนสตูดิโอ ซอยนานาเหนือ รวมเวลาที่ใช้ในการแสดงทั้งหมดประมาณ 1 ชั่วโมง 15 นาที รวมเวลาพัก

ชีวประวัติของเซอร์เก โพรโคเฟียฟ (Sergei Prokofiev)

เซอร์เก โพรโคเฟียฟ (Sergei Prokofiev) เป็นนักแต่งเพลงและนักเปียโนชาวรัสเซียที่มีความสามารถมากคนหนึ่งที่มีอิทธิพลต่อดนตรีในยุคศตวรรษที่ 20 อย่างมาก เกิดเมื่อวันที่ 27 เมษายน ค.ศ. 1891 ในหมู่บ้านโซนต์ซอฟก้า เขตโดเน็ตสค์ (Sontsovka village, Donetsk Oblast, Russian Empire) ในยูเครน ขณะนั้นเป็นส่วนหนึ่งของจักรวรรดิรัสเซีย พ่อของเขาคือ เซอร์เก อเล็กซีเยวิช โพรโคเฟียฟ (Sergey Alexeyevich Prokofiev; 1846-1910) และแม่ชื่อมาเรีย กริกโกเรียฟนา ซิทโกวา (Maria Grigoryevna Zhitkova; 1862-1924) มาเรียนั้นชอบเล่นเปียโนทำให้โพรโคเฟียฟสนใจดนตรีมาตั้งแต่ยังเล็ก เขาเริ่มเรียนเปียโนเมื่ออายุได้ 3 ปี กับมารดาของเขาผู้ซึ่งประกอบอาชีพเป็นนักเปียโน โพรโคเฟียฟชอบผลงานของปีเตอร์ อิลิช ไชคอฟสกี (Peter Ilich Tchaikovsky; 1840-1893) ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven; 1770-1827) แอนทอน รูบินสไตน์ (Anton Rubinstein; 1829-1894) เขายังแต่งทำนองสำหรับเปียโนเองตั้งแต่อายุ 5 ขวบ โดยมีชื่อว่า "Indian Gallop"

ค.ศ. 1900 เขาเดินทางมามอสโคว์ครั้งแรกและได้มีโอกาสดูละครอุปรากรเรื่อง "Faust" โดยชาร์ลส์ ฌูนาวด์ (Charles Gounod) และ เรื่อง "Prince Igor" โดยอเล็กซานเดอร์ โบโรดิน (Alexander Borodin; 1833-1887) ซึ่งกลายเป็นแรงบันดาลใจให้เขาแต่งบทละครในอุปรากรของตัวเองเรื่อง "The Giant" ในขณะที่เขามีอายุเพียง 9 ปี

ค.ศ. 1904 เมื่ออายุ 13 ปี แม่ของเขาพาเขาย้ายมาอยู่ในเซนต์ปีเตอส์เบิร์กและได้สมัครเข้าเรียนในวิทยาลัยดนตรีเซนต์ปีเตอส์เบิร์ก (St.Petersburg Conservatory) ซึ่งต่อมาศาสตราจารย์อเล็กซานเดอร์กลาซนอฟ (Alexander Glazanov; 1865-1936) เป็นผู้ดูแล และยังได้มีโอกาสเรียนการประพันธ์ดนตรีกับนิโคไล ริมสกี-คอร์ซาคอฟ (Nikolai Rimsky-Korsakov; 1844-1908) นักประพันธ์ดนตรีที่มีชื่อเสียงมากคนหนึ่ง ในเวลานั้นระหว่างที่เรียนอยู่ที่นี้เขาได้สร้างผลงานเพลงอุปรากรอย่าง Desert Island และ The Feast during the Plague

ค.ศ. 1909 เขาเรียนจบโดยทำผลงานเปียโนคอนแชร์โต (D-flat piano concerto) ซึ่งทำให้เขาได้รับรางวัล Anton Rubinstein Prize ด้วย และในปีถัดมาพ่อของเขาก็ได้เสียชีวิตลง

ค.ศ. 1918 ช่วงที่เกิดการปฏิวัติในรัสเซีย ศิลปินชาวรัสเซียมีอิสระในการประพันธ์เพลงน้อยลง เนื่องจากรัฐบาลพยายามควบคุมความคิดของศิลปินทุกสาขา เขาจึงเดินทางลี้ภัยออกจากประเทศ โดยได้เดินทางไปยังสหรัฐอเมริกา และต่อมาได้ย้ายไปอาศัยที่ประเทศฝรั่งเศส ทำให้โปรโกเฟียฟมีชื่อเสียงสูงสุดในฐานะนักประพันธ์ และหลังจากนั้นเขาดำรงชีวิตด้วยการเปิดการแสดงดนตรีในอังกฤษ ญี่ปุ่น และสหรัฐอเมริกา

ค.ศ. 1920 เขามาอยู่ในปารีสและได้เริ่มประพันธ์เปียโนคอนแชร์โต ลำดับที่ 3 (3rd Piano Concerto) แต่ว่าผลงานไม่เสร็จสมบูรณ์

ค.ศ. 1922 เขาย้ายไปอยู่ที่อิตาลี (Ettal) และในปีถัดมาเขาก็ได้แต่งงานกับโคโรลินา โคดีนา (Corolina Codina ชื่อจริง Lina Llubera; 1897 - 1989) นักร้องชาวสเปน พวกเขามีลูกด้วยกันสองคนชื่อ โอเล็ก (Oleg) และสเวียโตสลาว (Sviatoslav) เขาได้มีการกลับไปร่วมงานที่ประเทศรัสเซียอีกหลายครั้ง อาทิ ทำงานร่วมกับกลุ่มบัลเลต์หลายเรื่อง

ค.ศ. 1935 เขาเดินทางกลับมาโซเวียตพร้อมกับภรรยาและใช้ชีวิตที่เหลืออีก 19 ปีที่นี่ รวมไปถึงการประพันธ์เพลงประกอบการแสดงบัลเลต์เรื่อง Romeo and Juliet ซึ่งเขาได้สร้างผลงานสำคัญอย่างบัลเลต์เรื่อง Peter and The Wolf ช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 เขาหลบไปอยู่ในแถบคอเคซัสและระหว่างนี้เขามีความสัมพันธ์กับนักเขียนชื่อ ไมรา (Mira Mendelson; 1915-1968) จนกระทั่งทำให้ต้องหย่ากับภรรยาคนแรก ช่วงหลังสงครามเขาได้สร้างผลงานอุปรากรเรื่อง War and Peace โปรโกเฟียฟเริ่มมีอาการป่วยเป็นโรคหัวใจ ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1941 ทำให้ประพันธ์เพลงได้น้อยลง ณ วันที่ 20 กุมภาพันธ์ 1948 ภรรยาคนแรกของโปรโกเฟียฟถูกจับในข้อหาเป็นสายลับและถูกส่งไปอยู่ในค่ายแรงงานในสาธารณรัฐโกมิ (Komi Republic) ซึ่งใช้เวลายาวนานกว่า 8 ปีถึงได้รับการปล่อยตัวออกมา ในวันที่ 5 มีนาคม ค.ศ. 1953 เขาเสียชีวิตเนื่องจากเส้นโลหิตในสมองแตกที่กรุงมอสโก (Moscow) เป็นวันเดียวกับที่สตาร์ลินเสียชีวิต

ผลงานของโปรโกเฟียฟเป็นผลงานที่มีการผสมผสานของเสียงกระด้าง ใช้จังหวะและเสียงประสานที่มีความเป็นสมัยใหม่รวมไปถึงการใช้เสียงแบบกระแสดนตรีใหม่ ความสง่างามและมีสีสันเสียงแบบ

ชาตินิยม โดยผลงานที่ได้รับความนิยมนั้นส่วนมากเป็นบทประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตรา เช่น Peter and the Wolf บทประพันธ์สำหรับบัลเลต์ เช่น Romeo and Juliet และบทประพันธ์จากอุปรากร เช่น Love for Three Oranges เป็นต้น

การวิเคราะห์บทเพลง Love of the Three Oranges Op.33

ท่อน March

บทประพันธ์นี้อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 ไม่ได้กำหนดบันไดเสียงที่ชัดเจน ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่มีความโดดเด่นของบทประพันธ์ในยุคสมัยนี้ บทประพันธ์นี้อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบรอนโด (Rondo) โดยมีทั้งหมด 5 ตอน คือ ABACA ใช้อัตราจังหวะ Tempo di Marcia หมายถึง จังหวะมาร์ชที่ใช้สำหรับการเดินแถว มีความแข็งแรงของเสียง บรรยายภาพของเพลงมีความขึงขังจึงทำให้ทำนองไม่ได้มีการเปลี่ยนแปลงมากเนื่องจากจะเน้นที่ความแข็งแรงของเสียงมากกว่า โดยผู้ประพันธ์ได้อาศัยการเพิ่มโน้ตและการเพิ่มความดังของเสียง (Dynamic) มีเทคนิคการประพันธ์เพลงที่ใช้โน้ตซ้ำ (Repeated note) และโน้ตที่สั้นเพื่อแสดงให้เห็นถึงบุคลิกของบทประพันธ์มากขึ้น

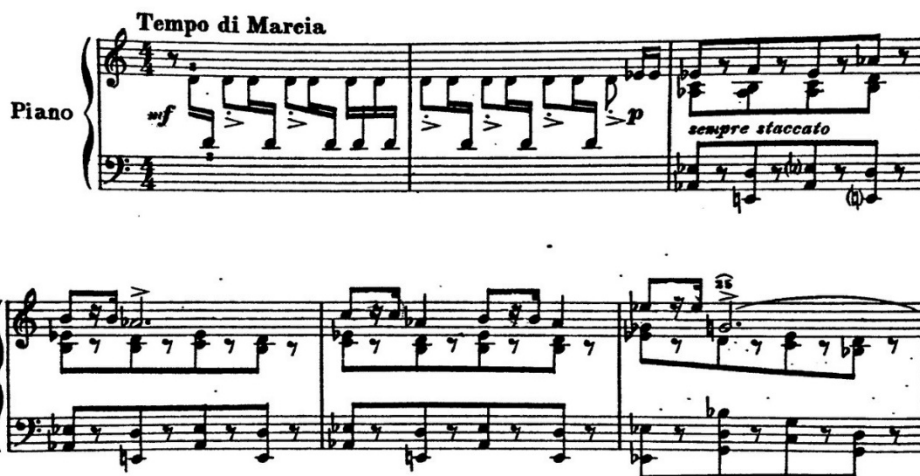
ห้องเพลงที่ 1 และ 2 เป็นบทนำของบทประพันธ์นี้โดยผู้ประพันธ์ใช้การซ้ำของโน้ต (Repeated note) D (ตัวอย่างที่ 1) เพื่อทำให้บทนำของบทประพันธ์นี้ดึงดูดผู้ฟังโดยมีการเน้นของโน้ตในจังหวะที่ 1 2 และ 3 กล่าวคือ เป็นจังหวะตกที่สร้างบรรยากาศของเพลงให้มีความมั่นคงและเสียงที่แข็งแรง โดยมีลักษณะคล้ายกับเสียงแตร



ตัวอย่างที่ 1 การซ้ำของโน้ต

ที่มา : Prokofiev, Sergei. *Prokofieff masterpieces selected composition for piano solo*.
(New York: Edward B. Marks Music Corporation, 1941), 43.

ตอน A ทำนองหลักที่ 1 นั้นจะเริ่มที่โน้ต E-flat ในห้องเพลงที่ 2 โดยอยู่ใน 2 โน้ตสุดท้ายก่อนเข้าห้องเพลงที่ 3 ทำนองหลักจะอยู่ที่โน้ตสูงที่สุดของกลุ่มโดยมีเสียงประสานเป็นคอร์ดแท่ง (Block Chord) โดยมีคอร์ด A-flat เป็นคอร์ดหลัก และมีการใช้โน้ตเขบ็ต 1 ชั้น และตามด้วยตัวหยุดเขบ็ต 1 ชั้นเช่นกันเพื่อให้ผู้ที่บรรเลงนั้นต้องบรรเลงด้วยเสียงที่สั้นตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการ (ตัวอย่างที่ 2)



ตัวอย่างที่ 2 ทำนองหลักจะอยู่ที่แนวสุดและมีเสียงประสานเป็นคอร์ดแท่ง (Block Chord)
ที่มา : Prokofiev, Sergei. *Prokofieff masterpieces selected composition for piano solo*.
(New York: Edward B. Marks Music Corporation, 1941), 43.

ห้องเพลงที่ 6 – 8 มีการย้ายมาเป็นบันไดเสียง E-flat ซึ่งมีความสัมพันธ์เป็นขั้นคู่ 5 ของ A-flat โดยมีการใช้คอร์ด E-flat minor G minor C minor E flat major และ B minor (ตัวอย่างที่ 3)



ตัวอย่างที่ 3 การย้ายบันไดเสียงจากบันไดเสียง A-flat สู่บันไดเสียง E-flat
ที่มา : Prokofiev, Sergei. *Prokofieff masterpieces selected composition for piano solo*.
(New York: Edward B. Marks Music Corporation, 1941), 43.

ห้องเพลงที่ 9 การใช้เพดัล (Pedal) ในห้องเพลงนี้จะใช้พร้อมกับโน้ต F-sharp ในจังหวะแรกของห้องเพลงนี้เพื่อเก็บเสียงและความก้องกังวาน โดยทำนองหลักมีขึ้นคู่ 3 ไมเนอร์เป็นเสียงประสาน และจบตอน A อย่างสมบูรณ์ด้วยคอร์ด D เมเจอร์ ที่แข็งแรงด้วยสัญลักษณ์เน้น (Accent) (ตัวอย่างที่ 4)



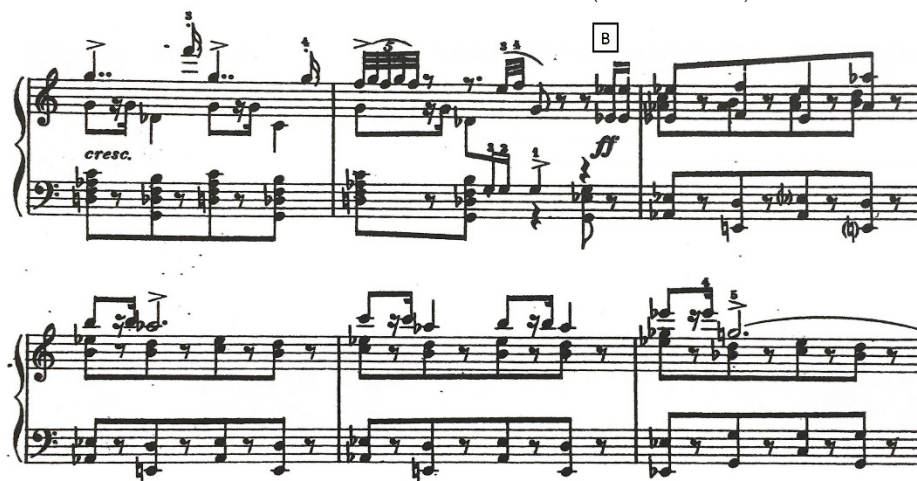
ตัวอย่างที่ 4 การใช้เพดัล (Pedal) พร้อมกับโน้ต F-sharp
ที่มา : Prokofiev, Sergei. *Prokofieff masterpieces selected composition for piano solo*.
(New York: Edward B. Marks Music Corporation, 1941), 43.

ตอน B ทำนองหลักที่ 2 นี้เริ่มจากการใช้โน้ตซ้ำ (Repeated note) และมีการใช้เทคนิคนี้อยู่หลายที่ อาทิ ห้องเพลงที่ 11 การซ้ำโน้ต G ห้องเพลงที่ 15 และ 16 การซ้ำโน้ต D ห้องเพลงการใช้เสียงประสานนั้น ได้ใช้คอร์ด G half diminished7 คอร์ด C7 D half diminished7 และ G7b5 ที่อยู่ในรูปแบบของคอร์ดแท่ง (Block Chord) มาประกอบ โดยก่อนจบประโยคมีการใช้โน้ตที่คล้ายการพรมโน้ต (trill) ในห้องเพลงที่ 18 (ตัวอย่างที่ 5)



ตัวอย่างที่ 5 คอร์ดแท่ง (Block Chord) มาประกอบและการพรมโน้ต (trill)
ที่มา : Prokofiev, Sergei. *Prokofieff masterpieces selected composition for piano solo*.
(New York: Edward B. Marks Music Corporation, 1941), 43-44.

ตอน A เป็นส่วนที่ทำนองหลักที่ 1 กลับมาอีกครั้งหนึ่ง โดยมีการเพิ่ม การประสานที่เป็นขั้นคู่ 8 เพื่อให้ทำนองมีความแข็งแรง กล่าวคือ เป็นการเพิ่มความดังของเสียง โดยผู้ประพันธ์ได้กำหนดความดังของเสียงไว้ที่ Fortissimo คือความดังของเสียงที่มีความดังมาก (ตัวอย่างที่ 6)



ตัวอย่างที่ 6 ทำนองหลักที่ 1 โดยมีเสียงประสานที่เป็นขั้นคู่ 8
ที่มา : Prokofiev, Sergei. *Prokofieff masterpieces selected composition for piano solo*.
(New York: Edward B. Marks Music Corporation, 1941), 44.

ตอน C ห้องเพลงที่ 26-34 ในตอนต้นของตอนนี้มีการนำบันไดเสียงแบบโครมาติก (Chromatic Scale) ขาลงมาใช้ (ตัวอย่างที่ 8) ห้องเพลงที่ 27 มีโน้ต B-flat เป็นเสียงหลัก โดยบรรยากาศของเพลงในตอนนี้มีอารมณ์เศร้า เนื่องจากทำนองและเสียงประสานอยู่ในย่านเสียงที่ต่ำและมีการกำหนดระดับของเสียงไว้ที่เบา (Piano) และทำนองหลักอยู่ในมือขวา ห้องเพลงที่ 27 มีการสอดแทรกบันไดเสียงเต็ม (Whole tone scale) ขาขึ้น โดยเพิ่มความดังของเสียงผ่านเสียงที่มีความสูงชันและจำนวนโน้ตในคอร์ด รวมถึงมีการใช้รูปแบบของทำนอง (Pattern) ที่ซ้ำกัน กล่าวคือมีโน้ตเซบิต 1 ชั้น และเซบิต 2 ชั้น (ตัวอย่างที่ 9) ห้องเพลงที่ 31 เพิ่มทำนองด้วยการใช้โน้ต C ซ้ำและขึ้นคู่ 4 ขาขึ้นและขึ้นคู่ 3 ไมเนอร์ขาลง ห้องเพลงที่ 33 มีการใช้รูปแบบของโน้ต (Pattern) เช่นเดียวกับห้องเพลงที่ 31 ขณะเดียวกันเสียงประสานนั้นมีการนำคอร์ด A-flat เมเจอร์ B flat ไมเนอร์ C ไมเนอร์ และ D-flat เมเจอร์ ในรูปแบบคอร์ดแท่ง (Block chord) เป็นคอร์ดในบันไดเสียง A-flat เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 10) เพื่อเชื่อมเข้าท่อน A



ตัวอย่างที่ 7 บันไดเสียงแบบโครมาติก (Chromatic Scale) ขาลง
ที่มา : Prokofiev, Sergei. *Prokofieff masterpieces selected composition for piano solo.*
(New York: Edward B. Marks Music Corporation, 1941), 44.



ตัวอย่างที่ 8 รูปแบบของทำนอง (Pattern) ที่ซ้ำกัน
ที่มา : Prokofiev, Sergei. *Prokofieff masterpieces selected composition for piano solo.*
(New York: Edward B. Marks Music Corporation, 1941), 44.



ตัวอย่างที่ 9 การนำคอร์ด A-flat เมเจอร์ B-flat ไมเนอร์ C ไมเนอร์ และ D-flat เมเจอร์ ในรูปแบบคอร์ดแท่ง (Block chord) มาประกอบ
ที่มา : Prokofiev, Sergei. *Prokofieff masterpieces selected composition for piano solo.*
(New York: Edward B. Marks Music Corporation, 1941), 45.

ตอน A เป็นส่วนที่ทำนองหลักที่ 1 กลับมาอีกครั้งหนึ่งแต่ครั้งนี้มีการเพิ่มของโน้ตในคอร์ดเพื่อให้สามารถเพิ่มความดังของเสียงและเพิ่มบันไดเสียงโดยมี A flat เมเจอร์ ขาขึ้น C ไมเนอร์ ขาลง F ไมเนอร์ ขาขึ้น E-flat เมเจอร์ ขาขึ้น และ G เนเจอร์รัล ไมเนอร์ (ตัวอย่างที่ 10)



ตัวอย่างที่ 10 การเพิ่มของโน้ตในคอร์ดและเพิ่มบันไดเสียง

ที่มา : Prokofiev, Sergei. *Prokofieff masterpieces selected composition for piano solo*.
(New York: Edward B. Marks Music Corporation, 1941), 45.

ส่วนหางเพลง (Coda) บรรยายภาพแสดงถึงความแข็งแรงในแต่ละคอร์ดที่อยู่ในรูปแบบคอร์ดแท่ง (Block Chord) โดยคอร์ดที่ผู้ประพันธ์นั้นอาจจะเป็นคอร์ดเดียวกันหรือเป็นคอร์ดที่มีสมาชิกคล้ายกันเพื่อให้เกิดเสียงที่ต่างออกไปโดยใช้คอร์ด Fm7 – Dm7, Am – Dm, F, E-flat, Am – Dm, G-sharp, C, D, A, D-sharp – A-flat, G, E, D, G, C โดยสองคอร์ดสุดท้ายเป็นการจบบทประพันธ์ด้วย Perfect Authentic Cadence กล่าวคือ เป็นการใช้คอร์ดในลำดับที่ 5 และ 1 ในบันไดเสียง C เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 12) เพื่อเป็นการจบบทประพันธ์ได้อย่างสมบูรณ์



ตัวอย่างที่ 11 การใช้คอร์ดในช่วงหางเพลง

ที่มา : Prokofiev, Sergei. *Prokofieff masterpieces selected composition for piano solo*.
(New York: Edward B. Marks Music Corporation, 1941), 45.

แนวทางการฝึกซ้อม

1. ปัญหาที่พบในบทเพลง

- 1.1 การบรรเลงโน้ตซ้ำโดยมีเสียงประสานที่เดินเป็นบันไดเสียงแบบโครมาติก (Chromatic)
- 1.2 การบรรเลงโน้ตซ้ำ
- 1.3 การบรรเลงโน้ตเบสและคอร์ดที่อยู่ในดนตรีประกอบแต่มีความกว้างแต่บรรเลงในมือเดียว

2. วิธีแก้ปัญห

2.1 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่สามารถใช้ฝึกซ้อม Aloys Schmitt: Preparatory Exercise for the Piano Op.16 ในหมายเลขที่ 57–60 เพื่อให้นิ้วก้อยมีความแข็งแรงมากขึ้นโดยมีวิธีซ้อม ดังนี้

- กำหนดอัตราความเร็วด้วยเครื่องจับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 60 ของค่าโน้ตตัวดำ โดยจะเริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าแล้วจึงค่อยๆเพิ่มอัตราความเร็วไปจนถึงระดับ 112 ของค่าโน้ตตัวดำ

- การเปลี่ยนส่วนของโน้ตเพื่อความแข็งแรงของนิ้วในส่วนอื่น โดยเริ่มจากการเสียงสั้นและเสียงยาวแล้วสลับเสียงยาวและเสียงสั้น

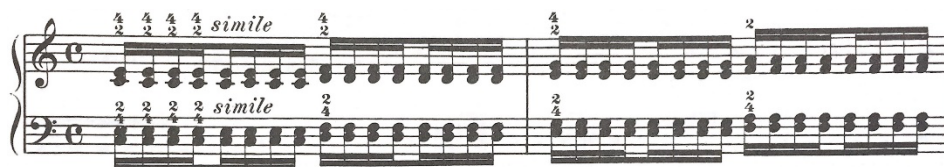


ตัวอย่างที่ 12 Aloy Schmitt: Preparatory Exercise for the Piano Op.16 หมายเลขที่ 57–60
ที่มา : Schmitt, Aloys. *Preparatory Exercise Op. 16*. (Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1997)

2.2 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่สามารถใช้ฝึกซ้อม Hanon: The Virtuoso-Pianist No.47 เป็นแบบฝึกหัดที่ฝึกการบรรเลงโน้ตซ้ำได้อย่างดี โดยมีวิธีซ้อมดังนี้

- กำหนดอัตราความเร็วด้วยเครื่องจับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 100 ของค่าโน้ตเข้บิต 1 ขึ้นโดยเริ่มจากความเร็วระดับ 100 ไปจนถึง 168 ของค่าโน้ตเข้บิต 1 ขึ้น

- บรรเลงให้โทนเสียงมีความดัง สั้นและแน่น เนื่องจากบทเพลงมีอัตราความเร็วที่ค่อนข้างเร็วและแข็งแรงดังนั้นนิ้วที่บรรเลงในส่วนนี้จึงต้องการความแข็งแรง



ตัวอย่างที่ 13 Hanon: The Virtuoso-Pianist No.47
ที่มา : Hanon, C.L.. *The Virtuoso Pianist in Sixty Exercises for Piano*. (Milwaukee: Hal Leonard, 1986)

2.3 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่สามารถใช้ฝึกซ้อม Carl Czerny: The School of Velocity Op.299 No.28 เป็นแบบฝึกหัดที่ฝึกการบรรเลงโน้ตเบสและคอร์ด โดยมีวิธีการซ้อมดังนี้

- กำหนดอัตราความเร็วด้วยเครื่องจับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 70 ของค่าโน้ตเข้บิต 1 ขึ้น โดยเริ่มจากความเร็ว 70 ของค่าโน้ตเข้บิต 1 ขึ้น-132 ของค่าโน้ตตัวดำ

- บรรเลงมือซ้ายด้วยเสียงที่สั้นและดัง

- เปลี่ยนส่วนของจังหวะเพื่อการปรับใช้ในบทเพลง



ตัวอย่างที่ 14 Carl Czerny: The School of Velocity Op.299 No.28

ที่มา : Czerny, Carl. *The School of Velocity Op.299*. (Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1997)

จากการศึกษาพบว่า บทวิเคราะห์และเทคนิคการบรรเลงเพลง Love of the Three Oranges Op.33 ประพันธ์โดยเซอร์เก โพรโกเฟียฟ (Sergei Prokofiev) ทำให้ผู้แสดงได้ค้นคว้าในด้านการวิเคราะห์โครงสร้างของรอนโด (Rondo) ที่มีทั้งหมด 5 ส่วนหลักคือ A B A C A รวมถึงมีเสียงประสานที่มีความกระด้าง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของบทเพลงในยุคศตวรรษที่ 20 ในด้านของประวัติของบทประพันธ์นั้นผู้แสดงได้ศึกษาเรื่องราวในอุปรากรเรื่อง Love of the Three Oranges เพื่อผู้แสดงจะได้เข้าใจถึงบริบทของบทเพลงที่ต้องแสดงถึงความแข็งแกร่งของบทเพลงนี้ โดยอุปรากรเรื่องนี้มีเนื้อหาที่กล่าวถึงเจ้าชายผู้เศร้าโศกและผ่านเรื่องราวจนเมื่อพบกับนางฟ้า และนางฟ้านั้นทำให้เจ้าชายหัวเราะได้ผ่านทางสัมผัสพิเศษ ดังนั้น นางฟ้าจึงได้ให้เจ้าชายตามหาผลสัมผัสพิเศษนี้ถ้าหากหาสัมผัสพิเศษ 1 ในนั้นให้เจอ สัมผัสพิเศษนั้นก็จะกลายเป็นเจ้าหญิงที่สง่างามและแต่งงานอย่างมีความสุข ในด้านของวิธีการซ้อมผู้แสดงได้พบปัญหาและหาวิธีการซ้อมเพื่อแก้ปัญหานั้น เช่นการบรรเลงโน้ตซ้ำ (Repeated note) โดยผู้แสดงได้นำแบบฝึกหัดที่ประพันธ์โดยฮานอน (Hanon) มาฝึกเพื่อแก้ปัญหานั้น เป็นต้น ดังนั้นประโยชน์จากการวิเคราะห์ในด้านเทคนิคการบรรเลงและองค์ความรู้ในด้านประวัติศาสตร์นั้นเพื่อทำให้ผู้แสดงเข้าใจบทบาทที่แสดงถึงความมั่นคงและแข็งแรงของบทเพลงประเภทมาร์ช (March) และสามารถแสดงออกถึงบทบาทของบทเพลงนี้ได้อย่างมีบุคลิกที่ชัดเจนมากขึ้น โดยการวิเคราะห์ทำให้ผู้แสดงได้เล็งเห็นถึงปัญหาจึงทำให้สามารถแก้ไขและฝึกซ้อมได้อย่างมีประสิทธิภาพมากขึ้น

บรรณานุกรม

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

ทวี มุขระโกษา. *นักดนตรีเอก เล่ม 2*. พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพมหานคร : สถาพรบุ๊คส์, 2551

Czerny, Carl. *The School of Velocity Op.299*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1997.

Griffiths, Paul. *The New Penguin Dictionary of Music*. London: Penguin Books, 2004.

Gutman, David. *Prokofiev*. London: Omnibus Press, 1990.

Hanon, C.L.. *The Virtuoso Pianist in Sixty Exercises for Piano*. Milwaukee: Hal Leonard, 1986.

Prokofiev, Sergei. *Prokofieff masterpieces selected composition for piano solo*. New York: Edward B. Marks Music Corporation, 1941.

Samuel, Claude. *Prokofiev*. New York: Grossman Publishers, 1971.

Schmitt, Aloys. *Preparatory Exercise Op. 16*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1997.

บทวิเคราะห์และเทคนิคการบรรเลงบทเพลง UNA LIMOSNA POR EI AMOR DE DIOS โดย AGUSTIN BARRIOS MANGORE AN ANALYSIS AND TECHNIQUE OF THE UNA LIMOSNA POR EI AMOR DE DIOS BY AGUSTIN BARRIOS MANGORE

เอกบุตร โปสินธุ์* EKABUTH POSIN*
ศศิ พงศ์สรายุทธ** SASI PONGSARAYUTH**

บทคัดย่อ

การวิเคราะห์บทเพลง Una Limosna por el Amor de Dios ผลงานการประพันธ์ของ Agustín Barrios Mangore สำหรับการแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก มีจุดประสงค์เพื่อศึกษา คันท้าและวิเคราะห์บทเพลง ในระดับมหามบัณฑิตด้านการแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิกของ เอกบุตร โปสินธุ์ โดยเนื้อหาในการวิเคราะห์ บทเพลงประกอบด้วย การศึกษาชีวประวัติของผู้ประพันธ์ ความเป็นมาของบทเพลง การวิเคราะห์บทเพลง เทคนิคการเล่น วิธีการฝึกซ้อม ตลอดจนแบบฝึกหัดประกอบการเล่นที่จะทำให้การเล่นมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น จากการวิจัยสรุปได้ว่าการวิเคราะห์เสียงประสาน และเทคนิคการเล่น ตลอดจนการคันท้าและนำแบบฝึกหัด มาปรับใช้ในบทเพลงส่งผลให้การแสดงสามารถถ่ายทอดรายละเอียดต่าง ๆ ให้กับผู้ฟังได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

คำสำคัญ : กีตาร์คลาสสิก/ การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก/ บทวิเคราะห์เพลง/ เทคนิคการร่ำนี้ว

*นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, bonus_tackifire@hotmail.com

*M.F.A. Student, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, bonus_tackifire@hotmail.com

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

**Associate Professor Dr., Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, pongsasi@yahoo.com

ABSTRACT

The analysis of Una Limosna por el Amor de Dios by Agustin Barrios Mangore for solo classical guitar is aiming for purposes of education research and analysis. This will be used for Mr.Ekabuth Posin master guitar recital. The analysis consisted of the composer's biography, influences for composing, analysis playing techniques and ways of practicing used for this composition with Etudes included to create the most efficient progress in mastering this composition. From this thesis we have learned that harmony analysis, technique of playing, research and exercises which is recommended for each composition can lead to a better quality and precision.

Keywords: Classical Guitar/ A Guitar Recital/ Music Analysis/ Tremolo

Una Limosna por el Amor de Dios อยู่ในรูปแบบของเพลงบรรเลงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก เป็นบทประพันธ์ในยุคโรแมนติกในรูปแบบสัณตลักษณ์สองตอน โดยบทเพลงนี้ได้รับแรงบันดาลใจจากพระเจ้าชื่อเพลงมีความหมายว่า "ทานความรักของพระเจ้า" บรรยายภาพของบทเพลงนั้นค่อนข้างสงบและแผ่ด้วยความเศร้าเล็กน้อย เทคนิคที่ใช้บรรเลงในบทเพลงนี้คือ เทคนิคการร่อน (Tremolo) ซึ่งเป็นเทคนิคที่เป็นเอกลักษณ์ของกีตาร์คลาสสิกที่สามารถเล่นแนวทำนองให้ต่อเนื่องเปรียบเสมือนกับเสียงน้ำไหล ในขณะที่เดียวกันยังสามารถเล่นคอร์ดและเสียงประสานพร้อมกับแนวทำนองได้อีกด้วย อีกทั้งบทเพลงนี้ถือเป็นวรรณกรรมที่สำคัญของกีตาร์คลาสสิกตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยผู้วิจัยได้นำบทเพลง Una Limosna por el Amor de Dios มาบรรเลงในการแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก โดย เอกบุตร โปสินธุ์ ใช้ชื่อภาษาอังกฤษว่า MASTER GUITAR RECITAL BY EKABUTH POSIN โดยการแสดงในวันที่ 30 มีนาคม พ.ศ. 2561 เวลา 17.00 น. ณ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ชีวประวัติ Agustín Barrios Mangore

ออกัสติน แบรียอส มังโกเร นักประพันธ์และนักกีตาร์ชาวปารากวัย เกิดเมื่อวันที่ 5 พฤษภาคม ค.ศ.1885 โดยใช้ชีวิตเติบโตในครอบครัวศิลปินทางดนตรี แบรียอสมีชื่อทางคริสเตียนว่า Agustin Pio Barrios แบรียอส มีความสนใจในกีตาร์ตั้งแต่วัยเด็ก จนกระทั่งอายุ 13 ปีได้รับทุนไปเรียนที่ โคเลคจิโอ นาซิโอแนล หลังจากจบการศึกษาก็เริ่มประพันธ์เพลงและตระเวนแสดงคอนเสิร์ตจนมีชื่อเสียงโด่งดังไปทั่วประเทศปารากวัย และในปี ค.ศ.1910 แบรียอสได้จากบ้านเกิดเพื่อไปเริ่มต้นการแสดงคอนเสิร์ตอาชีพ ช่วงเวลาที่สำคัญช่วงหนึ่งของการเป็นนักกีตาร์อาชีพ คือช่วงที่อาศัยอยู่ที่ประเทศอุรุกวัยเป็นเวลา 4 ปี เหตุที่สำคัญก็เพราะว่าช่วงที่อาศัยอยู่นั้น แบรียอสได้ทำการบันทึกแผ่นเสียงผลงานการประพันธ์ของเขาเป็นจำนวนมาก ต่อมาในปี ค.ศ.1916 แบรียอสได้ย้ายไปอาศัยอยู่ที่ประเทศบราซิลเป็นเวลา 6 ปี แบรียอสประสบความสำเร็จอย่างรวดเร็ว ในขณะที่แสดงคอนเสิร์ตมากมายในประเทศบราซิลแล้ว แบรียอสยังได้ใช้เวลาส่วนหนึ่งในการไปอัดแผ่นเสียงที่ประเทศอาร์เจนตินา ซึ่งในขณะที่ช่วงที่ตระเวนแสดงคอนเสิร์ตอยู่นั้น แบรียอสได้เกิดอาการหัวใจวายเฉียบพลันจึงทำให้ต้องยุติการแสดงคอนเสิร์ตเพื่อรักษาตัว หลังจากการรักษาตัวได้ไม่นานแบรียอสก็ได้กลับมาตระเวนแสดงคอนเสิร์ตจนกระทั่งอาการหัวใจวายเฉียบพลันได้เกิดขึ้นอีกครั้ง และได้เสียชีวิตลงในวันที่ 7 สิงหาคม ค.ศ.1944

บทวิเคราะห์เพลง Una Limosna por el Amor de Dios

Una Limosna por el Amor de Dios หรือมีอีกชื่อคือ El Ultimo Tremolo อยู่ในกุญแจเสียง E minor อัตราจังหวะ 3/4 สัณตลักษณ์สองตอน (AB) โดยมีวิธีการประพันธ์แบบยุคโรแมนติกที่มีการใช้คอร์ดและเสียงประสาน ที่ค่อนข้างแสดงถึงอารมณ์อย่างชัดเจน และในขณะที่เดียวกันก็ยังคงทำนองและเสียงประสานที่อ่อนหวานเป็นที่น่าจดจำของผู้ฟังไว้อีกด้วย

ตอน A

ห้องที่ 1-2 นำเสนอโมติฟหลักของบทเพลง โดยเล่นคอร์ด E minor และ C Major/E ในอัตราจังหวะเข็บบีต 1 ชั้น และต่อมาได้นำโมติฟนี้ไปขยายต่อในลักษณะเป็นคอร์ด และเสียงประสาน ตลอดทั้งบทเพลง (ตัวอย่างที่ 1)



ตัวอย่างที่ 1 Una Limosna por el Amor de Dios ประพันธ์โดย Agustin Barrios Mangore ห้องที่ 1-2
ที่มา : ผู้วิจัย

ห้องที่ 3 ได้นำโมติฟของห้องที่ 1 มาใช้ในรูปแบบของคอร์ดและเสียงประสานโดยและเล่นทำนองหลักด้วยเทคนิคการรวนนิ้ว (Tremolo) ในอัตราจังหวะเข็บบีต 3 ชั้น ในแนวเสียงโซปราโน (ตัวอย่างที่ 2)



ตัวอย่างที่ 2 Una Limosna por el Amor de Dios ประพันธ์โดย Agustin Barrios Mangore ห้องที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย

ห้องที่ 4-9 ทำนองหลักอยู่แนวเสียงโซปราโนในอัตราจังหวะเข็บบีต 3 ชั้น โดยในแนวเบสและเสียงประสานเล่นในอัตราจังหวะเข็บบีต 1 ชั้น ห้องที่ 10-15 ได้ทำการเปลี่ยนบันไดเสียงไปยัง C Major ชั่วคราว โดยเล่นคอร์ด G Major เป็นคอร์ดเชื่อมระหว่างบันไดเสียง E minor กับ C Major ในขณะที่อยู่ในบันไดเสียง C Major มีการเล่นคอร์ดโดมินันท์ระดับสอง (Secondary Dominant) เล็กน้อย (ตัวอย่างที่ 3)



ตัวอย่างที่ 3 Una Limosna por el Amor de Dios ประพันธ์โดย Agustin Barrios Mangore ห้องที่ 10-15
ที่มา : ผู้วิจัย

ห้องที่ 16-18 กลับเข้าสู่บันไดเสียง E minor อีกครั้ง โดยห้องที่ 16 เล่นคอร์ด F# Half diminished 7 เป็นคอร์ดเชื่อมระหว่างบันไดเสียง C Major กับ E minor และห้องที่ 18 เล่นคอร์ด B7 เพื่อย้ำโดมินันท์ ใน กุญแจเสียง E minor (ตัวอย่างที่ 4)



ตัวอย่างที่ 4 Una Limosna por el Amor de Dios ประพันธ์โดย Agustin Barrios Mangore ห้องที่ 16–18
ที่มา : ผู้วิจัย

ห้องที่ 19-26 การเล่นมีลักษณะเป็นการนำประโยคเพลงในห้องที่ 3 – 10 มาเล่นซ้ำก่อนจะเปลี่ยนแนวทำนองในห้องที่ 27

ห้องที่ 27-28 เริ่มมีการเล่นแนวทำนองที่สูงขึ้นโดยห้องที่ 27 เล่นคอร์ด E Major และห้องที่ 28 เล่นคอร์ด E7 (ตัวอย่างที่ 5)



ตัวอย่างที่ 5 Una Limosna por el Amor de Dios ประพันธ์โดย Agustin Barrios Mangore ห้องที่ 27–28
ที่มา : ผู้วิจัย

ห้อง 30-33 มีการเล่นคอร์ดโดมินันท์ระดับสอง (Secondary Dominant) โดยห้องที่ 30 เล่นคอร์ด A# Fully diminished 7 / C# ซึ่งเป็นนอกกุญแจเสียงมาใช้เพื่อทำให้บทเพลงสื่อสารอารมณ์ที่เป็นลักษณะ Tension และมีความแตกต่างในสีสนเสียง (Tone color) มากยิ่งขึ้น ห้องที่ 32 จังหวะที่ 2 มีการเล่นโน้ตนอกคอร์ดและเกล่าเข้าหาโน้ตในคอร์ดในจังหวะถัดไป (ตัวอย่างที่ 6)



ตัวอย่างที่ 6 Una Limosna por el Amor de Dios ประพันธ์โดย Agustin Barrios Mangore ห้อง 30–33
ที่มา : ผู้วิจัย

ห้องที่ 39-43 ทำนองในแนวเสียงโซปราโนมีทิศทางค่อยๆ สูงขึ้นทีละเล็กน้อย โดยห้องที่ 40-41 เล่นคอร์ด B Major (ตัวอย่างที่ 7) ห้องที่ 42 - 43 เล่นคอร์ด B minor (ตัวอย่างที่ 8)



ตัวอย่างที่ 7 Una Limosna por el Amor de Dios ประพันธ์โดย Agustin Barrios Mangore ห้องที่ 40-41
ที่มา : ผู้วิจัย



ตัวอย่างที่ 8 Una Limosna por el Amor de Dios ประพันธ์โดย Agustin Barrios Mangore ห้องที่ 42-43
ที่มา : ผู้วิจัย

ห้องที่ 44-46 เป็นการเล่นคอร์ด B Major ค้างยาวเนื่องจากใกล้เปลี่ยนกุญแจเสียงไป E Major ดังนั้นคอร์ด B Major จึงเป็นการเตรียมโดมิแนนท์ (Dominant Preparation) เพื่อเข้าสู่กุญแจเสียง E Major ต่อไป (ตัวอย่างที่ 9)



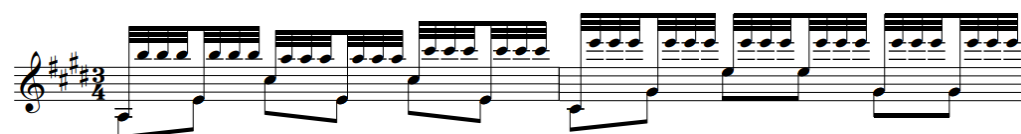
ตัวอย่างที่ 9 Una Limosna por el Amor de Dios ประพันธ์โดย Agustin Barrios Mangore ห้องที่ 44-46
ที่มา : ผู้วิจัย

ตอน B

ห้องที่ 56-59 อยู่ในกุญแจเสียง E Major โดยห้องที่ 56-57 เล่นคอร์ด E Major (ตัวอย่างที่ 10) และห้องที่ 58-59 (ตัวอย่างที่ 11) เล่นคอร์ด A Major ซึ่งเป็นการย้ำโทนิคและโดมิแนนท์ ในกุญแจเสียง E Major แต่ยังคงลักษณะ Texture ของบทเพลงในรูปแบบเดิม



ตัวอย่างที่ 10 Una Limosna por el Amor de Dios ประพันธ์โดย Agustin Barrios Mangore ห้องที่ 56-57
ที่มา : ผู้วิจัย



ตัวอย่างที่ 11 Una Limosna por el Amor de Dios ประพันธ์โดย Agustin Barrios Mangore ห้องที่ 58-59
ที่มา : ผู้วิจัย

ห้องที่ 60-61 ทำนองมีทิศทางค่อยๆ ไล่จากเสียงต่ำ-สูง โดยห้องที่ 60 เล่นคอร์ด A# Half diminished 7 ซึ่งเป็นประเภทคอร์ดโดมิแนนท์ระดับสอง (Secondary Dominant) และตามด้วยการเล่นคอร์ด B7 / D# ในห้องที่ 61 (ตัวอย่างที่ 12)



ตัวอย่างที่ 12 Una Limosna por el Amor de Dios ประพันธ์โดย Agustin Barrios Mangore ห้อง 30-33
ที่มา : ผู้วิจัย

ห้องที่ 75-76 โน้ตในแนวเบสและเสียงประสานได้นำโมติฟหลักของบทเพลงมาเล่นซ้ำ เพื่อย้ำโมติฟที่สำคัญของบทเพลงในอัตราจังหวะเขปัด 1 ชั้น (ตัวอย่างที่ 13)



ตัวอย่างที่ 13 Una Limosna por el Amor de Dios ประพันธ์โดย Agustin Barrios Mangore ห้องที่ 75-76
ที่มา : ผู้วิจัย

เทคนิคการเล่น

บทเพลง Una Limosna por el Amor de Dios มีการใช้เทคนิคการร่ำนิ้ว (Tremolo) ซึ่งเป็นเทคนิคที่เรียกได้ว่าเป็นเอกลักษณ์ของกีตาร์คลาสสิกที่มีรูปแบบการบรรเลงทำนองเบส และเสียงประสานเข้าไว้ด้วยกันโดยนิ้วมือขวาที่ใช้คือ p, a, m, i (p = นิ้วโป้ง a = นิ้วนาง m = นิ้วกลาง i = นิ้วชี้) การเล่น เทคนิคการร่ำนิ้วที่ดีนั้นโทนเสียงต้องมีลักษณะชัดเจน และสม่ำเสมอทุกนิ้ว โดยวิธีการที่ทำให้เสียงชัดเจน และสม่ำเสมอทุกนิ้วนั้นจะต้องเริ่มจากวางมือขวาที่ถูกต้องและมีการเคลื่อนไหวที่อิสระไม่มีมีอาการเกร็ง ต่อมาสิ่งที่ส่งผลต่อโทนเสียงอย่างมากคือมุมเล็บในการดีด เนื่องจากเล็บของนักกีตาร์เปรียบเสมือนกับเส้นเสียงของนักร้อง หากมีการแต่งเล็บที่ไม่ถูกรูปทรงก็จะส่งผลให้เสียงที่ออกมานั้นไม่ดีเท่าที่ควร หลังจากการวางมือขวาและการทำมุมเล็บที่ถูกต้องนั้น อีกสิ่งหนึ่งที่เป็นเรื่องสำคัญคือต้องเข้าใจการใช้กล้ามเนื้อของแต่ละนิ้วให้ถูกต้องเสียก่อนเพราะการเล่นเทคนิคการร่ำนิ้ว (Tremolo) ที่ถูกต้องนั้น ต้องมาจากการใช้กล้ามเนื้อใหญ่ของนิ้วและเล่นอยู่ในลักษณะความเป็นธรรมชาติของกล้ามเนื้อที่เป็นอิสระ จึงทำให้ไม่เกิดอาการเกร็งหรือบาดเจ็บใด ๆ ตามมาโดยมีวิธีการฝึกซ้อม คำอธิบาย บทเพลงและแบบฝึกหัดดังต่อไปนี้

การฝึกมือขวา

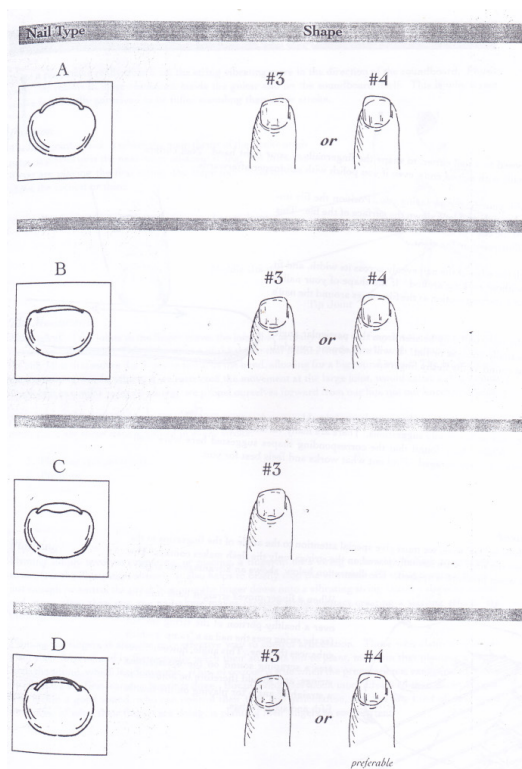
1. การวางมือ-การวางมือขวาที่ดีนั้นผู้เล่นควรวางมือขวาให้กล้ามเนื้อมีลักษณะผ่อนคลาย ข้อมือไม่บิดงอและข้อมือโค้งออกจากตัวกีตาร์เล็กน้อย (รูปภาพที่ 1)



ภาพที่ 1 การวางมือขวา

ที่มา : "Right Hand Position," Guitar salon , Accessed in October 18, 2014, <https://www.guitar-salon.com/blog/video-lesson-right-hand-position/>. และ "Right Hand Position," Right hand/wrist position-fingerstyle, Accessed in April 9, 2014, <https://www.acousticguitarforum.com/forums/showthread.php?t=337075>.

2. การแต่งมูมเล็บ-การแต่งมูมเล็บนั้นมีหลากหลายวิธี หลากหลายรูปทรง แต่เล็บไม่ควรยาวหรือสั้นจนเกินไปซึ่งขึ้นอยู่กับความถนัดของแต่ละบุคคลในการเลือกใช้ โดยมีตัวอย่างรูปแบบการแต่งมูมเล็บดังนี้ (รูปภาพที่ 2)



ภาพที่ 2 การแต่งมูมเล็บ

ที่มา : Scott Tennant, *PUMPING NYLON The Classical Guitarist's Technique Handbook* (USA: Alfred Publishing, 1998), 33.

3. ตำแหน่งในการดีด-ตำแหน่งในการดีดมือขวานั้นบริเวณที่สัมผัสกับสายควรเป็นบริเวณเนื้อและเล็บซึ่งจะทำให้โทนเสียงที่ออกมานั้นมีความคมชัด เสียงหนา ส่งผลให้ได้มิติของเสียงที่ต่อเนื่องได้ดียิ่งขึ้น (รูปภาพที่ 3)



ภาพที่ 3 ตำแหน่งการดีด

ที่มา : "Staccato Technique for Classical Guitar," Staccato Technique for Classical Guitar, Accessed in February 24, 2016, <https://www.classicalguitaracademy.co.uk/staccato-classical-guitar/>.

แบบฝึกหัด

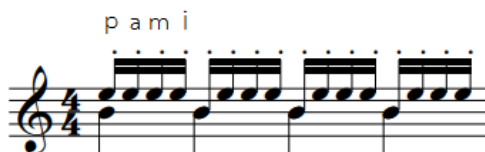
แบบฝึกหัดที่ 1

นิ้ว p ดีดบนสายที่ 2 และนิ้ว a, m, i ดีดบนสายที่ 1 เป็นค่าตัวโน้ตเชบิตสองชั้น : แบบฝึกหัดนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อให้นิ้วได้คุ้นเคยกับลักษณะการเล่นเทคนิคการร่อนนิ้ว (Tremolo)



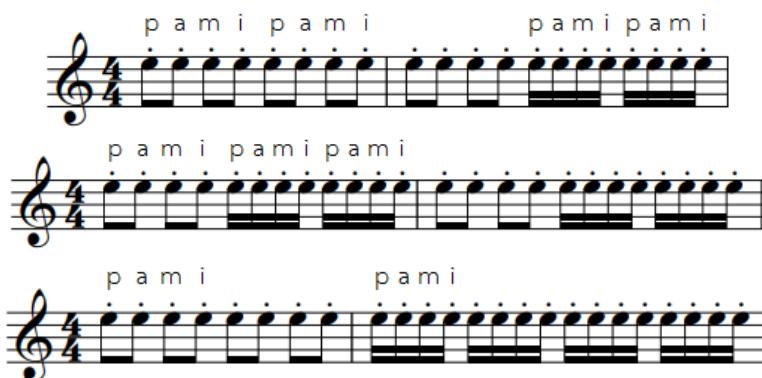
แบบฝึกหัดที่ 2

นิ้ว p ดีดบนสายที่ 2 และนิ้ว a, m, i ดีดบนสายที่ 1 เป็นค่าตัวโน้ตเชบิตสองชั้นโดยให้นิ้ว a, m, i ดีดในลักษณะเสียงสั้น (Staccato) ดังนั้นก่อนดีदनิ้วจะต้องมาแตะสายเพื่อทำการเตรียมนิ้วก่อนทุกครั้ง : แบบฝึกหัดนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อให้รู้จักการใช้แรงบนปลายนิ้วที่ถูกต้อง



แบบฝึกหัดที่ 3

นิ้ว p, a, m, i ดีดอยู่บนสาย 1 ในลักษณะเสียงสั้น (Staccato) แต่จะมีการเปลี่ยนค่าจังหวะระหว่างเชบิตหนึ่งชั้นสลับกับเชบิตสองชั้น โดยจำแนกออกเป็น 3 แบบฝึกดังนี้



แบบฝึกหัดที่ 4

นิ้ว p ดัดบนสายที่ 2, 3, 4, 5, 6 ตามลำดับและนิ้ว a, m, i ดัดบนสายที่ 1 เป็นค่าตัวโน้ตเขบ็ตสองชั้น โดยให้นิ้ว a, m, i ดัดในลักษณะเสียงสั้น (Staccato) ดังนั้นนิ้วจะต้องมาแตะสายเพื่อทำการเตรียมนิ้ว ก่อนทุกครั้ง : แบบฝึกหัดนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อให้ นิ้ว p ได้คุ้นเคยกับการเปลี่ยนสายซึ่งจะมีลักษณะคล้ายกับการเล่นในบทเพลงมากยิ่งขึ้น



แบบฝึกหัดที่ 5

นิ้ว p ดัดบนสายที่ 2, 3, 4, 5, 6 ตามลำดับและนิ้ว a, m, i ดัดบนสายที่ 1 เป็นค่าตัวโน้ตเขบ็ตสองชั้น ที่มือซ้ายจะมีการจับคอร์ดตามที่กำหนดให้ดังนี้ : แบบฝึกหัดนี้มีจุดมุ่งหมายในการฝึกความสัมพันธ์ของมือซ้ายและมือขวา



การฝึกมือซ้าย

ลักษณะมือซ้ายของบทเพลง Una Limosna por el Amor de Dios มีลักษณะเป็นการเล่นคอร์ดเป็นหลัก ดังนั้น ในแบบฝึกหัดมือซ้ายจึงจะเล่นทำนองเบส และคอร์ด โดยเล่นในสัดส่วนโน้ตที่ลดลงมาเพื่อให้มือซ้ายได้เรียนรู้ตำแหน่งต่าง ๆ ในบทเพลง (แบบฝึกหัดที่ 6) เพราะในขณะที่เล่นนั้นจะต้องควบคุมมือซ้ายให้สัมพันธ์กับมือขวาเพื่อที่จะให้เสียงต่อเนื่องซึ่งเป็นจุดสำคัญของการรวมนิ้ว ในช่วงเริ่มต้นของบทเพลงนั้น ทางนิ้วของมือซ้ายถือว่ายังไม่ยากมากนัก จนกระทั่งช่วงกลางของบทเพลงที่มีการเปลี่ยนตำแหน่งค่อนข้างมาก จึงต้องใช้การเชื่อมของนิ้วและเทคนิคของการสไลด์เพื่อให้ได้เสียงที่ต่อเนื่องกันมากยิ่งขึ้น

แบบฝึกหัดที่ 6



โน้ตต้นฉบับ



โน้ตแบบฝึกหัดที่ 6

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก โดย เอกบุตร โปสินธุ์ ผู้แสดงได้ศึกษาค้นคว้าชีวประวัติผู้ประพันธ์ ประวัติบทเพลง สังคีตลักษณ์ และการวิเคราะห์ นอกจากนี้ผู้แสดงได้นำเสนอวิธีการฝึกซ้อม และการแก้ปัญหาต่างๆ รวมถึงแนวทางการแก้ไขทำให้บทเพลงมีความไพเราะและสื่ออารมณ์ให้กับผู้ฟังได้เป็นอย่างดี ซึ่งในการแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิกในครั้งนี้ผู้แสดงได้เตรียมตัวมาเป็นเวลาประมาณ 1 ปี ตั้งแต่การเลือกบทเพลงที่จะใช้ในการแสดง การศึกษาเทคนิคเฉพาะในบทเพลงนั้นๆ การวางแผนการฝึกซ้อมและแก้ปัญหา การจัดทำโปสเตอร์เพื่อประชาสัมพันธ์ การจัดพิมพ์สูจิบัตร ตลอดจนการประชาสัมพันธ์ในสื่อออนไลน์โดยก่อนการแสดงและขณะทำการแสดง ผู้แสดงได้มีลำดับขั้นตอนการเตรียมตัวและการแก้ปัญหาต่าง ๆ ดังนี้

1. การคัดเลือกบทเพลงควรคัดเลือกจากรูปแบบของดนตรีหรือสไตล์ที่ผู้แสดงมีความถนัดและควรอยู่ในระดับความสามารถของผู้แสดงที่สามารถนำเสนอออกมาได้อย่างดี
2. วางแผนวิธีการซ้อม หรือนำแบบฝึกหัดต่าง ๆ มาแก้ข้อบกพร่องเพื่อพัฒนาคุณภาพของการแสดงให้มีมาตรฐานที่ดีขึ้น
3. นอกจากการฝึกซ้อมกับเครื่องดนตรีแล้ว ผู้แสดงได้ฝึกซ้อมจากจินตนาการด้วยการจำลองเหตุการณ์ในขณะที่ทำการแสดง ซึ่งวิธีนี้สามารถสร้างความมั่นใจให้กับผู้แสดงได้เป็นอย่างมาก
4. ในขณะทำการแสดง ผู้แสดงควรเล่นให้เหมือนกับการซ้อมมากที่สุดและต้องควบคุมตนเองไม่ให้เกิดอาการตื่นเต้นมากเกินไป

บรรณานุกรม

ณัฏชา พันธุ์เจริญ. *ดนตรีคลาสสิกศัพท์สำคัญ*. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

ณัฏชา พันธุ์เจริญ. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. กรุงเทพมหานคร : เกศกะรัต, 2553.

Ed Peczek. "Staccato Technique for Classical Guitar." Staccato Technique for Classical Guitar. <https://www.classicalguitaracademy.co.uk/staccato-classical-guitar/>.

JonPR. "Right Hand Position." Right hand/wrist position - fingerstyle. <https://www.acousticguitarforum.com/forums/showthread.php?t=337075>.

Scott Morris. "Right Hand Position." Guitar salon. <https://www.guitarsalon.com/blog/video-lesson-right-hand-position/>.

Tennant Scott. *PUMPING NYLON The Classical Guitarist's Technique Handbook*. USA: Alfred Publishing Co., 1997.

เปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายของเบโทเฟน : ลักษณะพิเศษและอิทธิพลที่มีต่อ วรรณกรรมเปียโนยุคต่อมา

BEETHOVEN'S LAST 5 PIANO SONATAS: CHARACTERISTIC AND INFLUENCE ON LATER PIANO LITERATURE

จุฬมนี สุทัศน์ ณ อยุธยา* JULMANEE SUDASNA NA AYUDHYA*

บทคัดย่อ

เปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายของเบโทเฟนเป็นผลงานที่มีความสำคัญมากที่สุดกลุ่มหนึ่งในวรรณกรรมเปียโนยุคคลาสสิก เป็นผลงานที่แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการทางความคิดสร้างสรรค์ของเบโทเฟนได้ชัดเจน งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอภาพรวมของลักษณะพิเศษที่พบในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้าย รวมทั้งวิเคราะห์ถึงอิทธิพลและผลกระทบที่มีต่อวรรณกรรมเปียโนยุคต่อมา

ผลการศึกษาพบว่าลักษณะพิเศษทั้งหมดเกิดขึ้นภายใต้กรอบแนวคิดในการประพันธ์เพลงที่มีลักษณะ "เชิงแฟนตาเซีย" กล่าวคือ มีลักษณะแบบบทเพลงประเภทแฟนตาเซีย ที่มุ่งเน้นความเป็นอิสระและให้ความสำคัญกับจินตนาการและอารมณ์ความรู้สึก การผสมผสานระหว่างบทเพลงประเภทโซนาตาและกรอบแนวคิด "เชิงแฟนตาเซีย" นี้มีอิทธิพลต่อนักประพันธ์เพลงยุคต่อมา และทำให้บทเพลงประเภท "โซนาตาทิ้งแฟนตาเซีย" หรือ "แฟนตาเซียทิ้งโซนาตา" พัฒนาก้าวหน้าและแพร่หลายทั่วไป

คำสำคัญ : ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน/ เปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้าย/ โซนาตาทิ้งแฟนตาเซีย/ สังคีตลักษณ์ซ้ำความ

*ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, jansudasna@gmail.com

*Assistant Professor, Faculty of Humanities, Kasetsart University, jansudasna@gmail.com

Abstract

Beethoven's last 5 piano sonatas are one of the most essential group of pieces in classical piano literature. They clearly demonstrate the development of Beethoven's creativity. This research takes a holistic approach in presenting the characteristics found in the last 5 piano sonatas, and analyzes their influence and impact on piano literature in later periods.

The study reveals that all characteristics originated from the conceptual framework of the "Fantasia style" which resembles the fantasia-type of compositions that focus on freedom and give importance to fantasy and emotion. The blending of sonata with the "Fantasia style" conceptual framework had influence on later composers. Thus, the "Sonata in the style of a Fantasia" or "Fantasia in the style of a Sonata" was greatly developed and became widespread.

Keywords: Ludwig van Beethoven/ Last 5 Piano Sonatas/ Sonata in the Style of a Fantasia/ Cyclic Form

บทนำ

ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven) เกิดในขณะที่ยุโรปกำลังถูกครอบคลุมด้วยกรอบแนวคิด "ภูมิธรรม" (enlightenment) ที่ให้ความสำคัญกับความเป็นเหตุผล ความเป็นธรรมชาติ และความก้าวหน้า อิทธิพลของกรอบแนวคิดภูมิธรรมได้ปรากฏในผลงานของเบโทเฟนหลายชิ้นด้วยกัน แต่อย่างไรก็ตาม ชีวิตของเบโทเฟนยืนยาวมาจนถึงคริสต์ศตวรรษที่ 19 ที่กรอบแนวคิด "โรแมนติก" ได้ก่อตัวขึ้น ผลงานของเบโทเฟนจึงมีการผสมผสานระหว่างความเป็นเหตุเป็นผล และจินตนาการอารมณ์ความรู้สึกอันลึกซึ้งรุนแรง อีกทั้งมักได้รับคำกล่าวขานว่าเป็นดังสะพานเชื่อมระหว่างดนตรียุคคลาสสิกและดนตรียุคโรแมนติก

เปียโนโซนาตาเป็นผลงานที่มีความสำคัญมากที่สุดกลุ่มหนึ่งในบรรดาผลงานทั้งหมดของเบโทเฟน เป็นผลงานที่แสดงให้เห็นถึงกระบวนการพัฒนาการทางความคิดสร้างสรรค์ ตลอดจนการเปลี่ยนแปลงในด้านมโนทัศน์ของการประพันธ์เพลงที่เติบโตขึ้นตามลำดับอย่างชัดเจน นักวิชาการได้แบ่งเปียโนโซนาตาของเบโทเฟนออกเป็น 3 ยุค คือ ยุคแรก ยุคกลาง และยุคหลัง แต่ละยุคมีลักษณะที่แตกต่างกัน เบโทเฟนได้ขยายขอบเขตของบทเพลงประเภทเปียโนโซนาตาออกไป บทบาทของเปียโนโซนาตาเพิ่มขึ้นอย่างเด่นชัดและกลายเป็นบทเพลงที่มีความเข้มข้นทั้งในด้านเนื้อหาสาระและอารมณ์ความรู้สึก เปียโนโซนาตาในยุคหลังของเบโทเฟนมีความเป็นอิสระและแสดงออกถึงความเป็นปัจเจกบุคคล นอกจากนี้ยังมีอิทธิพลต่อนักประพันธ์เพลงอื่น ๆ รวมทั้งสร้างผลกระทบต่องานวรรณกรรมเปียโนยุคต่อมาเป็นอย่างมาก ถือเป็นผลงานที่เปิดโลกทัศน์ให้กับวงการวรรณกรรมเปียโนเลยทีเดียว

เปียโนโซนาตายุคหลังของเบโทเฟนถูกประพันธ์ขึ้นระหว่าง ค.ศ. 1816-1822 ประกอบด้วยเปียโนโซนาตา 5 บท คือ เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง A เมเจอร์ Op. 101 เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ Op. 106 เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง E เมเจอร์ Op. 109 เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง Ab เมเจอร์ Op. 110 และเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง C ไมเนอร์ Op. 111 เบโทเฟนประพันธ์เปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายท่ามกลางปัญหาและความผันแปรในชีวิต ในช่วงหลังของชีวิต ราว ค.ศ. 1815 เบโทเฟนประสบกับปัญหาหลายด้าน ตั้งแต่ด้านสุขภาพ ที่อาการบกพร่องทางการได้ยินของเขาทรุดหนักลง จนกระทั่งใน ค.ศ. 1818 เขาสูญเสียความสามารถในการได้ยินไปเกือบทั้งหมด ด้านครอบครัว ที่เขาต้องเข้าสู่การต่อสู้อันยาวนานกับน้องสะใภ้เพื่อให้ได้สิทธิในการเลี้ยงดูหลานชายแต่เพียงผู้เดียว ด้านการเงิน ที่จำนวนเงินสนับสนุนจากผู้อุปถัมภ์ลดลง นอกจากนี้เบโทเฟนยังต้องเผชิญกับสภาวะเศรษฐกิจตกต่ำและบรรยากาศทางการเมืองอันเข้มงวดกดดันหลังสงครามนโปเลียน และท้ายสุดเบโทเฟนต้องเผชิญกับกระแสของดนตรีโรแมนติกที่กำลังก่อตัวขึ้น

ภาวะจิตใจและสภาพแวดล้อมทำให้ผลงานยุคหลังของเบโทเฟนมีความแตกต่างไปจากยุคแรกและยุคกลางมาก ผลงานในยุคนี้แสดงให้เห็นว่าเบโทเฟนมีมโนทัศน์ในการประพันธ์เพลงที่แปรเปลี่ยนไปจากเดิม ผลงานยุคหลังมีลักษณะของการย้อนกลับเข้าหาตัวตนภายใน (inward) มีความใคร่ครวญและลึกซึ้งมากกว่าจะแสดงเทคนิคการประพันธ์หรือแสดงอารมณ์อันรุนแรงดังที่มักพบในผลงานยุคก่อน เป็นผลงานที่มีความประณีต งดงาม ต้องใช้ความตั้งใจและสมาธิสูงทั้งในการบรรเลงและการรับฟัง นอกจากนี้ยังมีลักษณะพิเศษหลายประการด้วยกัน

ความเปลี่ยนแปลงในด้านการประพันธ์เริ่มปรากฏให้เห็นตั้งแต่ ค.ศ. 1815 ในเชลโลโซนาตา ในกฎแจเสียง C เมเจอร์ Op. 102 No. 1 ที่ท่อนที่ 1 มีแนวทำนองไพเราะอ่อนหวานคล้ายกับเพลงร้อง และในเชลโลโซนาตาในกฎแจเสียง D เมเจอร์ Op. 102 No. 2 ที่มีท่อนซ้ำที่งดงามลึกซึ้งมุ่งเข้าหาตัวตนภายใน และในท่อนที่ 3 มีการใช้กระบวนการประพันธ์เพลงแบบสอดประสานแนวทำนอง ซวาฟเฟิร์ดได้กล่าวว่าเชลโลโซนาตา Op. 102 เป็นผลงานที่เปิดประตูไปสู่ผลงานยุคหลังของเบโทเฟ่น¹ และหลังจากนั้นผลงานของเบโทเฟ่นก็ได้ก้าวเข้าสู่แนวทางใหม่อย่างชัดเจน เปียโนโซนาตาในกฎแจเสียง A เมเจอร์ Op. 101 ถูกประพันธ์ขึ้นในปีถัดมาคือ ค.ศ. 1816 เปียโนโซนาตาบทนี้มีความคล้ายคลึงกับเชลโลโซนาตา Op. 102 No. 1 เป็นอย่างมาก และเป็นเปียโนโซนาตาบทแรกที่แสดงแนวคิดในการประพันธ์เพลงยุคหลังของเบโทเฟ่นในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายนี้ แม้ว่าเบโทเฟ่นจะแสดงให้เห็นชัดเจนว่ายังคงประพันธ์เพลงในรูปแบบของดนตรีคลาสสิก แต่แนวคิดในการประพันธ์เพลงบางอย่างได้ก้าวเข้าไปในดินแดนของความเป็น “โรแมนติก” และหลังจากเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้าย วรรณกรรมเปียโนก็มีความเปลี่ยนแปลงไปอย่างชัดเจน

งานวิจัยนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อทำความเข้าใจแนวคิดสำคัญและลักษณะพิเศษที่พบในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายที่ทำให้มีความแตกต่างไปจากเปียโนโซนาตาทั่วไปในยุคคลาสสิก ตลอดจนวิเคราะห์ถึงอิทธิพลและผลกระทบที่มีต่อวรรณกรรมเปียโนยุคต่อมา ความรู้และความเข้าใจในปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจะช่วยสร้างองค์ความรู้ด้านความสัมพันธ์ ความเชื่อมโยงและการเปลี่ยนถ่ายจากกรอบแนวคิดการประพันธ์เพลงของยุคสมัยหนึ่งไปสู่อีกยุคสมัยหนึ่ง

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อนำเสนอภาพรวมของแนวคิดและลักษณะการประพันธ์พิเศษที่พบในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้าย รวมทั้งเพื่อวิเคราะห์หาแนวคิดที่มีอิทธิพลและผลกระทบต่อวรรณกรรมเปียโนยุคต่อมา

วิธีการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ ได้แก่ วิธีวิจัยเอกสาร (documentary research) และการวิเคราะห์ตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตก โดยมีขั้นตอนการศึกษาดังนี้

1. คัดเลือกบทเพลงจากวรรณกรรมเปียโนที่มีความสำคัญในยุคต่อมาจำนวน 3 บท เพื่อทำการศึกษาเปรียบเทียบ บทเพลงทั้ง 3 บท คือ วันเดอเรอร์แฟนตาเซีย Op. 15 ผลงานของชูเบิร์ต (Franz Schubert) แฟนตาเซียในกฎแจเสียง C เมเจอร์ Op. 17 ผลงานของชูมันน์ (Robert Schumann) และเปียโนโซนาตาในกฎแจเสียง B ไมเนอร์ ผลงานของลิสต์ (Franz Liszt)
2. ศึกษาข้อมูลปฐมภูมิ คือ การวิเคราะห์บทเพลงที่เกี่ยวข้องทั้งหมดจากโน้ตเพลง ตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตก
3. ศึกษาข้อมูลทุติยภูมิ ได้แก่ การศึกษาเอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง
4. ศึกษาเปรียบเทียบเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายของเบโทเฟ่นและบทเพลงที่คัดเลือกมาทั้ง 3 บท
5. สังเคราะห์ เชื่อมโยงข้อมูลและเขียนสรุปออกมาเป็นงานวิจัยและบทความ

1. Jan Swafford, *Beethoven: Anguish & Triumph* (London: Faber & Faber, 2015), 684.

ขอบเขตของการวิจัย

1. ศึกษาเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายของเบโทเฟน คือ เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง A เมเจอร์ Op. 101 เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ Op. 106 เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง E เมเจอร์ Op. 109 เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง Ab เมเจอร์ Op. 110 และเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง C ไมเนอร์ Op. 111 ในด้านภูมิหลังทางประวัติศาสตร์ โครงสร้าง เสียงประสานและลักษณะการประพันธ์
2. ศึกษาวรรณกรรมเปียโนในยุคต่อมาที่คัดเลือกไว้ 3 บทดังกล่าวข้างต้นในด้านโครงสร้าง เสียงประสานและลักษณะการประพันธ์

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

มีการศึกษาเรื่องเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายของเบโทเฟนอย่างแพร่หลาย ผลการศึกษาล้วนยืนยันความพิเศษในประเด็นต่าง ๆ กัน เอฟ. อี. เคอร์บี ได้อธิบายลักษณะของเปียโนโซนาตาที่ประพันธ์ขึ้นทุกช่วงโดยรวม สำหรับช่วงปลายเคอร์บีได้กล่าวว่าเป็นช่วงที่เบโทเฟนมีการเปลี่ยนแปลงในแนวทางการประพันธ์เพลง ผลงานในช่วงนี้มีความหลากหลาย ฟิวก์ (fugue) และการแปร (variations) มีบทบาทสำคัญ ฟิวก์พบใน 3 ลักษณะ คือ 1. พบเป็นท่อนหนึ่งของบทเพลงหรือเป็นตอนหนึ่งในท่อน 2. พบในตอนพัฒนา และ 3. พบในการแปรของสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร สำหรับการแปรนั้น ปรากฏ 2 ครั้ง โดยทั้ง 2 ครั้งปรากฏเป็นท่อนสุดท้ายของบทเพลง นอกจากนี้เคอร์บีได้ชี้ให้เห็นถึงลักษณะสำคัญอีกประการที่พบในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายคือ ลักษณะแบบแฟนตาเซีย (fantasia) ที่แสดงให้เห็นผ่านทางแนวคิดแบบสังคีตลักษณ์ซ้ำความ (cyclic form) หรือแนวคิดไซคลิกและแนวคิดตันสด²

ปานใจ จุฬารัตน์ ได้แบ่งเปียโนโซนาตาของเบโทเฟนออกเป็น 3 กลุ่ม และกล่าวถึงลักษณะของแต่ละกลุ่มโดยรวม รวมทั้งอธิบายรายละเอียดของแต่ละบท สำหรับเปียโนโซนาตาในกลุ่มสุดท้ายที่มี 5 บทนั้นปานใจได้ให้ความเห็นว่าเป็นเปียโนโซนาตาที่มีขนาดใหญ่ มีความซับซ้อน มีเทคนิคการบรรเลงขั้นสูง และมีองค์ประกอบหลายอย่างที่น่าสนใจศึกษา ปานใจได้นำเสนอข้อมูลของแต่ละบทไว้อย่างน่าสนใจ³

ชาร์ลส์ โรเซน ได้กล่าวถึงเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ Op. 106 ว่ามีลักษณะเด่นคือเป็นบทเพลงที่มีการใช้ความสัมพันธ์คู่สามเดินลง (descending third) ในการสร้างเนื้อหาทางดนตรี ความสัมพันธ์คู่สามเดินลงนี้เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องและสม่ำเสมอ เกิดขึ้นทั้งในระดับรายละเอียดและระดับโครงสร้าง นอกจากนี้ยังพบการปะทะกันของโน้ตตัว Bb และตัว B ที่เกิดขึ้นหลายครั้ง การปะทะนี้สร้างความตึงเครียดให้แก่บทเพลง และได้กล่าวถึงเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง C ไมเนอร์ Op. 111 ว่ามีจุดน่าสนใจหลายจุด เช่น ความตึงตันที่เกิดจากการใช้กระบวนการประพันธ์เพลงแบบฟิวก์ ความสำคัญของชุดคอร์ดทาบเจ็ดดีมินิชที่สมบูรณ์ในตอนต้นของบทเพลง การชะลอการมาและการเข้าหาจุดสำคัญในท่อนที่ 2 ช่วงก่อนการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปยังกุญแจเสียง Eb เมเจอร์⁴

บทความวิจัยของ จุฬมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา เรื่อง ลักษณะเพลงร้องในเปียโนโซนาตา 3 บทสุดท้ายของเบโทเฟน ได้กล่าวว่าการนำลักษณะเพลงร้องมาใช้ในบทเพลงเป็นผลกระทบจากเหตุการณ์ในชีวิต

2. F. E. Kirby, *Music for Piano: A Short History* (Singapore: Amadeus Press, 2004), 115-130.

3. ปานใจ จุฬารัตน์, *วรรณกรรมเพลงเปียโน I* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551), 134-169.

4. Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (New York: W. W. Norton, 1972), 407-448.

ช่วงท้ายของเบโทเฟน รวมทั้งสภาพสังคม เศรษฐกิจ และการเมือง ลักษณะเพลงร้องมีความโดดเด่นและสำคัญในเปียโนโซนาตาทั้ง 3 บท และโดดเด่นเป็นพิเศษในเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง Ab เมเจอร์ Op. 110 เบโทเฟนใช้ลักษณะเพลงร้องอย่างหลากหลาย การนำลักษณะเพลงร้องมาใช้ก่อให้เกิดมิติใหม่ในเปียโนโซนาตาและมีอิทธิพลต่อคีตกวีในยุคต่อมา⁵

บทความวิจัยของจุฬินันท์ สุทัศน์ ณ อยุธยา เรื่อง บทบาทและลักษณะของท่อนแปรในเปียโนโซนาตา ยุคหลังของเบโทเฟน ได้กล่าวว่า บทบาทและความสำคัญของท่อนแปรในเปียโนโซนาตาในยุคหลังของเบโทเฟน เพิ่มขึ้นอย่างโดดเด่นมาก ท่อนแปรในยุคนี้มีโครงสร้างและเสียงประสานที่อิสระ ยืดหยุ่น อีกทั้งมีลักษณะของเพลงร้องผสมผสาน มีลักษณะแบบลีลาสอดประสานแนวทำนอง มีเนื้อดนตรีแบบโน้ตพรม และมีเทคนิคการแปรที่ซับซ้อนแสดงเอกลักษณ์ของการแปรแต่ละครั้งอย่างชัดเจน⁶

ผลของการวิจัย

1. ลักษณะพิเศษที่พบในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้าย

ผลการวิจัยพบว่าลักษณะพิเศษที่พบในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายครอบคลุม 8 ประเด็นต่อไปนี้ คือ ประเด็นที่ 1 โครงสร้างและสังคีตลักษณ์ โครงสร้างและสังคีตลักษณ์ที่พบในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายมีความเป็นอิสระ ยืดหยุ่น และหลากหลายกว่าเปียโนโซนาตาทั่วไปในยุคคลาสสิก รวมทั้งเปียโนโซนาตาในยุคแรกและยุคกลางของเบโทเฟน เบโทเฟนได้ปรับเปลี่ยนโครงสร้างโดยรวมและสังคีตลักษณ์ของเปียโนโซนาตาทั้ง 5 บทให้เหมาะสมกับเนื้อหาและบุคลิกของแต่ละบท แต่ในขณะเดียวกันก็ยังคงลักษณะเฉพาะของบทเพลงประเภทโซนาตาไว้

ในด้านโครงสร้างโดยรวมนั้น พบว่าจำนวนท่อนของเปียโนโซนาตาแต่ละบทมีความแตกต่างกัน โดยมีจำนวนตั้งแต่ 2 ท่อนไปจนถึง 4 ท่อน นอกจากนี้ เบโทเฟนได้ทำการปรับเปลี่ยนโครงสร้างโดยรวมโดยกำหนดบทบาท ความสำคัญ อัตราความเร็วและลีลาให้มีความแตกต่างไปจากรูปแบบโซนาตามาตรฐาน การปรับเปลี่ยนสรุปได้ 3 รูปแบบ รูปแบบที่ 1 คือ การปรับให้ท่อนที่ 1 ที่เดิมมักเป็นท่อนที่มีพลัง มีชีวิตชีวา และเน้นการพัฒนาโมทีฟ ให้เป็นท่อนที่มีลักษณะเชิงกวินิพนธ์ เน้นความไพเราะงดงามของแนวทำนองมากกว่าการพัฒนาองค์ประกอบต่าง ๆ ของดนตรี อีกทั้งได้ลดทอนความสำคัญของตอนพัฒนาลง ลักษณะเช่นนี้พบได้ในเปียโนโซนาตา Op. 101 เปียโนโซนาตา Op. 109 และเปียโนโซนาตา Op. 110 รูปแบบที่ 2 คือ การเพิ่มบทบาทและความสำคัญให้แก่ท่อนสุดท้ายของบทเพลง โดยเพิ่มทั้งความยาวและเนื้อหาสาระทางดนตรี จนในบางบทท่อนสุดท้ายได้กลายเป็นท่อนที่มีบทบาทมากที่สุด ลักษณะเช่นนี้พบได้ในเปียโนโซนาตา Op. 101 เปียโนโซนาตา Op. 109 และเปียโนโซนาตา Op. 110 รูปแบบที่ 3 คือ การกำหนดให้ท่อนซ้ำมีความสำคัญและมีบทบาทเพิ่มขึ้นมากอย่างไม่เคยปรากฏมาก่อน พบได้ในท่อนซ้ำของเปียโนโซนาตาทุกบทตั้งแต่เปียโนโซนาตา Op. 106 จนถึงเปียโนโซนาตา Op. 111 นอกจากนี้เบโทเฟนยังได้ผูกท่อนซ้ำเข้ากับสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร สังคีตลักษณ์อิสระ กระบวนการประพันธ์เพลงแบบฟิวก์ ลักษณะเพลงร้อง และความเป็นดนตรีพรรณนา ทำให้ท่อนซ้ำในเปียโนโซนาตาในยุคหลังมีความเป็นอัตลักษณ์สูง

5. จุฬินันท์ สุทัศน์ ณ อยุธยา, "ลักษณะเพลงร้องในเปียโนโซนาตา 3 บทสุดท้ายของเบโทเฟน," วารสารสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ ปีที่ 43, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2560) : 236-253.

6. จุฬินันท์ สุทัศน์ ณ อยุธยา, "บทบาทและลักษณะของท่อนแปรในเปียโนโซนาตาในยุคหลังของเบโทเฟน," ใน บทความนำเสนอในการประชุมวิชาการและเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ทางดนตรีระดับชาติ ครั้งที่ 1: งานสร้างสรรค์ดนตรีสืบวิถีวัฒนธรรม (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2563), 1-16. (รอการตีพิมพ์)

สังคีตลักษณะที่พบในเปียโนโซนาตาทั้ง 5 บท สามารถจำแนกออกได้ 3 ประเภท ประเภทที่ 1 คือ สังคีตลักษณะอิสระซึ่งเบโทเฟนได้ประดิษฐ์คิดค้นขึ้นใหม่ พบได้ในท่อนที่ 3 ของเปียโนโซนาตา Op. 110 ซึ่งเป็นท่อนซ้ำที่มีน้ำหนักและบทบาทมากที่สุดในบทเพลง สังคีตลักษณะที่พบในท่อนนี้มีความพิเศษและน่าทึ่ง เบโทเฟนได้นำลักษณะการประพันธ์ที่มีธรรมชาติแตกต่างกันอย่างมาก คือลักษณะแบบการขับร้องในอุปรากร ที่ประกอบด้วยการขับร้องเจรจา (recitativo) และอาริโอโซ (arioso) และกระบวนการประพันธ์เพลงแบบฟิวก์มาผสมผสานกัน โครงสร้างของท่อนแบ่งออกเป็น 6 ตอน คือ ตอนที่ 1 บทนำ ตอนที่ 2 อาริโอโซ โดเลนต์ (Arioso dolente) ตอนที่ 3 ฟิวก์ ตอนที่ 4 ลิซเทซโซ เทมโป ดี อาริโอโซ (L'istesso tempo di Arioso) ตอนที่ 5 ฟิวก์ และตอนที่ 6 บทสรุป ทั้ง 6 ตอนดำเนินต่อเนื่องกันไปโดยไม่มีการหยุดพัก ลักษณะของโครงสร้างนี้มีความคล้ายคลึงกับ ตอกคาตา (toccata) บทเพลงที่เป็นที่นิยมในยุคบาโรก ประเภทที่ 2 คือสังคีตลักษณะมาตรฐานที่พบในเปียโนโซนาตาทั่วไป เช่น สังคีตลักษณะโซนาตา และสังคีตลักษณะสามตอน และประเภทที่ 3 คือสังคีตลักษณะและกระบวนการประพันธ์เพลงที่พบไม่บ่อยนักในเปียโนโซนาตา เช่น สังคีตลักษณะทำนองหลักและการแปร และฟิวก์ สำหรับสังคีตลักษณะประเภทที่ 2 และประเภทที่ 3 นั้น แม้ว่าจะเป็นสังคีตลักษณะและกระบวนการประพันธ์เพลงที่มีรูปแบบมาตรฐานแพร่หลายทั่วไป แต่เบโทเฟนได้ปรับเปลี่ยนและขยายขอบเขตสังคีตลักษณะเหล่านี้ออกไปอย่างสร้างสรรค์ เขาได้ทำให้สังคีตลักษณะเหล่านี้เป็นพาหนะในการสื่อแนวคิดและจินตนาการได้อย่างชัดเจน สามารถแสดงบุคลิกและเอกลักษณ์เฉพาะบทได้เป็นอย่างดีเยี่ยม การปรับเปลี่ยนของเบโทเฟนปรากฏในทุกบทและเป็นไปอย่างหลากหลาย เช่น การสร้างสังคีตลักษณะที่มีปลายเปิด เชื่อมไปยังท่อนต่อไปโดยไม่มีการหยุดระหว่างท่อน การตัดช่วงเชื่อมระหว่างกลุ่มทำนองหลักที่ 1 และกลุ่มทำนองหลักที่ 2 ออกไปและนำเสนอความแตกต่างของดนตรีอย่างฉับพลัน รวมทั้งการลดทอนความสำคัญของตอนพัฒนาและให้ความสำคัญกับความไพเราะและเนื้อหาอื่นมากกว่า การพัฒนาในสังคีตลักษณะโซนาตา การเพิ่มเติมช่วงอินเทรลูด (interlude) ที่มีกัญแจเสียงทางไกลจากกัญแจเสียงโทนิค และการนำกระบวนการประพันธ์เพลงแบบฟิวก์มาเป็นส่วนประกอบของบทเพลง

ประเด็นที่ 2 เสียงประสาน เสียงประสานในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายของเบโทเฟนแสดงให้เห็นถึงความคิดก้าวหน้าแปลกใหม่เช่นเดียวกันกับที่ได้ปรากฏในด้านโครงสร้าง แม้ว่าเบโทเฟนจะใช้เสียงประสานเป็นตัวกำหนดโครงสร้างและทิศทางของดนตรีเช่นเดียวกับบทเพลงในระบบอังกัญแจเสียงยุคคลาสสิกทั่วไป อีกทั้งยังคงมีแนวคิดหลักอยู่ที่ “ความตึงเครียด-ความผ่อนคลาย” (tension-release) เช่นกัน แต่เสียงประสานของเบโทเฟนในยุคหลังนี้มีความเปลี่ยนแปลงไปอย่างชัดเจน ลักษณะโดดเด่นของเสียงประสานที่พบในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้าย คือ การให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์คู่สามทั้งแบบโครมาติก (chromatic third relationship) และแบบไดอาโทนิค (diatonic third relationship) การให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์คู่สอง และการสร้างความคลุมเครือให้แก่กัญแจเสียง

ความสัมพันธ์คู่สามแบบโครมาติกได้ปรากฏในเปียโนโซนาตาของเบโทเฟนมาก่อนและทวีความสำคัญมากขึ้นในเปียโนโซนาตาในยุคหลัง โรเซนได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับการใช้ความสัมพันธ์คู่สามแบบโครมาติกของเบโทเฟนไว้ว่า

"...การขยายขอบเขตเสียงประสานอันกว้างใหญ่ของเบโทเฟนยังคงอยู่ภายใต้กรอบของดนตรียุคคลาสสิก (classical language) และไม่เคยที่จะฝ่าฝืนหลักการเรื่องชั่วคราวของกฎเสียงโทนิคและกฎเสียงโดมิแนนท์ หรือลักษณะของดนตรีคลาสสิกที่มุ่งเดินทางไปสู่ความตึงเครียดอันห่างจากกฎเสียงโทนิคเลย กลุ่มกฎเสียงที่ 2 เหล่านี้ คือ กฎเสียงมีเดียนท์และกฎเสียงซบมีเดียนท์ ทำหน้าที่ในโครงสร้างใหญ่แทนกฎเสียงโดมิแนนท์อย่างแท้จริง ..."

เบโทเฟนใช้ความสัมพันธ์คู่สามอย่างต่อเนื่องในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้าย และให้ความสำคัญเทียบเท่ากับความสัมพันธ์คู่ห้าหรือกฎเสียงโดมิแนนท์ เขามักมีการเตรียมเพื่อเข้าหาความสัมพันธ์คู่สามนี้ ทำให้ความสัมพันธ์คู่สามกลายเป็นเป้าหมายที่สำคัญเช่นเดียวกับกฎเสียงโดมิแนนท์ ความสัมพันธ์คู่สามสามารถสร้างความตึงเครียดในการเดินทางออกจากกฎเสียงโทนิค รวมทั้งก่อให้เกิดสีสันทางเสียงประสานที่มีความแปลกใหม่ ความน่าตื่นตันทึ่ง และความหลากหลายนอกเหนือไปจากสิ่งเดิมที่กฎเสียงโดมิแนนท์ได้เคยสร้างไว้ การใช้ความสัมพันธ์คู่สามพบทั้งในระดับโครงสร้างและระดับรายละเอียด ตัวอย่างของการใช้ความสัมพันธ์คู่สามปรากฏชัดเจนในเปียโนโซนาตา Op. 106 เช่น การกำหนดกฎเสียงของกลุ่มทำนองหลักที่ 2 ในตอนนำเสนอของท่อนที่ 1 ที่อยู่ในกฎเสียง G เมเจอร์ และการกำหนดกฎเสียงของทำนองเอก (subject) ที่ 2 ในฟิวก์ท่อนที่ 4 ที่อยู่ในกฎเสียง D เมเจอร์

ความสัมพันธ์ของเสียงประสานนอกเหนือไปจากความสัมพันธ์คู่ห้าที่พบอีกชนิดคือความสัมพันธ์คู่สอง แม้ว่าความสัมพันธ์คู่สองจะมีความสำคัญไม่เทียบเท่าและปรากฏไม่บ่อยครั้งเท่ากับความสัมพันธ์คู่สาม แต่ก็ก่อให้เกิดสีสันทางเสียงประสานที่พิเศษได้เช่นกัน โดยมากเบโทเฟนจะกำหนดให้การเปลี่ยนกฎเสียงไปสู่กฎเสียงที่มีความสัมพันธ์คู่สองเป็นไปอย่างค่อนข้างฉับพลัน เช่น ในเปียโนโซนาตา Op. 110 ท่อนที่ 3 ช่วงเปลี่ยนจากกฎเสียง Ab เมเจอร์ในตอนท่อนที่ 3 ไปยังกฎเสียง G ไมเนอร์ในตอนท่อนที่ 4 ในห้องที่ 113–114 คอร์ด Eb7 ซึ่งมีสถานะเป็นคอร์ดทบเจ็ดโดมิแนนท์ในกฎเสียง Ab เมเจอร์ ได้เปลี่ยนสถานะเป็นคอร์ดคู่หกออกเมนเทดแบบเยอรมันในกฎเสียง G ไมเนอร์ และเดินทางไปยังคอร์ดโทนิค G ไมเนอร์โดยทันที การเปลี่ยนกฎเสียงเช่นนี้สร้างความประหลาดใจ ไม่คาดคิดให้แก่ผู้ฟังเป็นอย่างมาก นอกจากนี้ ในบางครั้งเบโทเฟนยังสร้างความคลุมเครือให้แก่กฎเสียง เช่น ในเปียโนโซนาตา Op. 111 ช่วงบทนำของท่อนที่ 1

ประเด็นที่ 3 ความเป็นเอกภาพ ในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้าย แนวคิดเรื่องความเป็นเอกภาพในบทเพลงมีความสำคัญและเด่นชัดมาก โดยเฉพาะในเปียโนโซนาตา Op. 101 เปียโนโซนาตา Op. 106 และเปียโนโซนาตา Op. 110 เบโทเฟนได้ผูกและเชื่อมโยงบทเพลงทั้งบทเข้าด้วยกันเพื่อสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวผ่านทางวิธีการต่าง ๆ วิธีที่ 1 คือ การใช้ "แนวคิดไซคลิก" หรือ "แนวคิดซ้ำความ" พบในเปียโนโซนาตา Op. 101 วิธีที่ 2 คือ การกำหนด "แนวคิดหลักร่วม" ในการประพันธ์ พบในเปียโนโซนาตา Op. 106 ที่เบโทเฟนกำหนดให้การใช้ความสัมพันธ์คู่สามเป็นแนวคิดหลักร่วมในการประพันธ์ และในเปียโนโซนาตา

Op. 110 ที่เบโทเฟนใช้โมทิฟ 2 ชนิดเป็นฐานในการประพันธ์ โมทิฟที่ 1 คือ การเดินขึ้นหรือเดินลงของชั้นคู่สี่คู่ขนาน และโมทิฟที่ 2 คือ การเดินขึ้นหรือเดินลงของชั้นคู่หกที่มีลักษณะแบบบันไดเสียง⁸ และวิธีที่ 3 คือ การใช้ “แนวคิดต่อเนื่องและเชื่อมโยง” เบโทเฟนได้กำหนดให้บางท่อนดำเนินต่อเนื่องกันโดยไม่มีการหยุดพักระหว่างท่อน รวมทั้งมีการสร้างความเชื่อมโยงทางเสียงประสาน มีการปรับโมดจากไมเนอร์ไปยังเมเจอร์ เพื่อให้การดำเนินเข้าสู่ท่อนต่อไปเป็นไปอย่างสละสลวย เกิดความเชื่อมโยงรวมเป็นหนึ่งเดียว

ประเด็นที่ 4 ลักษณะเพลงร้อง เปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายเป็นผลงานที่มีลักษณะเชิงกวีนิพนธ์สูง มีความงดงาม ลึกซึ้ง และมุ่งเข้าหาตัวตนภายใน ลักษณะเพลงร้องจึงมีบทบาทและมีความโดดเด่น ลักษณะเพลงร้องปรากฏในเปียโนโซนาตาทั้ง 5 บท แม้ว่าบางบทจะมีความฮึกเหิม เต็มไปด้วยพลัง หรือ มีความเกรี้ยวกราดรุนแรง แต่ก็จะมีท่อนที่แสดงลักษณะเพลงร้องปรากฏร่วมอยู่ด้วยเสมอ ลักษณะเพลงร้องมีความโดดเด่นเป็นพิเศษในเปียโนโซนาตา 3 บทสุดท้าย และชัดเจนที่สุดในเปียโนโซนาตา Op. 110 ที่ปรากฏลักษณะเพลงร้องทั้งในรูปแบบการขับร้องเจรจาและรูปแบบอาโรโซ

ประเด็นที่ 5 สังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปรและการปรับทำนอง เบโทเฟนนำสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปรมาใช้ในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายถึง 2 บท อีกทั้งยังยกบทบาทความสำคัญของท่อนแปรขึ้นเป็นอย่างมาก ท่อนแปรในเปียโนโซนาตายุคหลังปรากฏเป็นท่อนสุดท้ายของบทเพลงที่มีเนื้อหาและน้ำหนักเทียบเท่าหรือมากกว่าท่อนแรก การแปรมีพัฒนาการที่เด่นชัด แสดงให้เห็นถึงความคิดสร้างสรรค์และเทคนิคการแปรขั้นสูง การแปรของเบโทเฟนในยุคหลังไม่ใช่การประดับตกแต่งทำนองหลัก แต่เป็นการสร้างสิ่งใหม่ขึ้นมาจากโครงสร้างเดิม บางครั้งการแปรมีบุคลิกที่แปรเปลี่ยนไปจากทำนองหลักมากจนมีความคล้ายคลึงกับ “การปรับทำนอง” (transformation) นอกจากนี้เบโทเฟนยังได้ดัดแปลงสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปรโดยการเพิ่มเติมช่วงอินเทอлюдที่มีกุญแจเสียงห่างไกลจากกุญแจเสียงโทนิคเข้ามา (พบในท่อนที่ 2 ของเปียโนโซนาตา Op. 111) การเพิ่มเติมช่วงอินเทอลูดนี้นำให้เกิดปรากฏการณ์ “ตั้งเครียด-ผ่อนคลาย” คล้ายคลึงกับที่พบในสังคีตลักษณ์โซนาตา

ประเด็นที่ 6 พิวก์ การใช้กระบวนการประพันธ์เพลงแบบพิวก์และลีลาสอดประสานแนวทำนองเป็นลักษณะพิเศษอีกประการที่พบในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้าย พิวก์ปรากฏในเปียโนโซนาตาทุกบทในบริบทที่แตกต่างกัน คือ ปรากฏในตอนพัฒนาของสังคีตลักษณ์โซนาตา ปรากฏเป็นการแปรในสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร ปรากฏเป็นตอนหนึ่งของท่อน และปรากฏเป็นท่อนหนึ่งของบทเพลง ลักษณะเด่นของพิวก์ในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้าย คือ มีการเชื่อมโยงกับแนวคิดหลักของบทเพลง (เช่น การใช้ความสัมพันธ์คู่สามในเปียโนโซนาตา Op. 106) มีการผสมผสานกับลักษณะการประพันธ์เพลงอื่นอย่างอิสระเพื่อที่จะทำหน้าที่ตามบริบทในขณะนั้นได้อย่างสมบูรณ์และมีการนำเรื่องราวเข้ามาเกี่ยวข้องทำให้มีลักษณะแบบดนตรีพรรณนา

ประเด็นที่ 7 ความเป็นดนตรีพรรณนา เบโทเฟนนำเรื่องราวเข้ามาเกี่ยวข้องกับเปียโนโซนาตาบางบทในยุคหลัง เช่น ในท่อนที่ 3 ของเปียโนโซนาตา Op. 110 ที่มีการสร้างบรรยากาศเลียนแบบอุปรากรและ

8. Charles Rosen, *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion* (London: Yale University Press, 2002), 235.

มีบทร้องแห่งความโศกเศร้าสิ้นหวัง รวมไปถึงการใช้พิวก์ในการบรรยายภาพการกลับฟื้นคืนสู่ชีวิต นอกจากนี้ในเปียโนโซนาตา Op. 111 แม้ว่ามีได้มีการระบุถึงเรื่องราวที่เกี่ยวข้องอย่างชัดเจน แต่ด้วยลักษณะที่แตกต่างกันอย่างสุดขั้วของทั้ง 2 ท่อน จึงอาจทำให้ผู้ฟังยากที่จะเข้าใจกับเรื่องราวได้ ท่อนแรกเป็นท่อนที่มีความกดดันและความตึงเครียดสูง คล้ายกับเป็นการต่อสู้อย่างรุนแรงภายในจิตใจ และในที่สุดจบลงด้วยชัยชนะ ท่อนที่ 2 เป็นท่อนที่บรรยายภาพความบริสุทธิ์ สงบ และงดงามที่เกิดขึ้นหลังพายุแห่งการต่อสู้

ประเด็นที่ 8 การผสมผสานลักษณะของดนตรียุคบาโรก ดนตรียุคคลาสสิก และดนตรียุคโรแมนติก เปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายของเบโทเฟนนั้นแม้ว่าจะเป็นผลงานในยุคคลาสสิกแต่เบโทเฟนได้ขยายขอบเขตของเปียโนโซนาตาออกไปอย่างกว้างไกลจนทำให้มีลักษณะของดนตรีบาโรกและลักษณะของดนตรีโรแมนติกร่วมอยู่ด้วย ลักษณะแบบบาโรกพบในกระบวนการประพันธ์เพลงแบบพิวก์ ลักษณะแบบโรแมนติกพบในแนวคิดก้าวหน้าและความเป็นอิสระของเบโทเฟนในทุกด้าน การผสมผสานนี้ทำให้เปียโนโซนาตายุคหลังประกอบไปด้วยความจริงจังของยุคบาโรก ความเป็นแบบแผนและความสมดุลของยุคคลาสสิก และความเป็นปัจเจกบุคคล มุ่งแสดงจินตนาการและความกล้าลึกของอารมณ์ความรู้สึก ความเป็นอิสระ และความเป็นเอกภาพของยุคโรแมนติก

2. อิทธิพลที่มีต่อวรรณกรรมเปียโนยุคต่อมา

จากการศึกษาเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายของเบโทเฟนและบทเพลงที่คัดเลือกมา 3 บท คือวันเดอเรอร์ แฟนตาเซีย Op. 15 ผลงานของซูเบิร์ต แฟนตาเซีย ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ Op. 17 ผลงานของชูมันน์ และเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง B ไมเนอร์ ผลงานของลิสต์ พบว่าบทเพลงทั้ง 3 ต่างได้รับอิทธิพลจากเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้าย ทั้งซูเบิร์ต ชูมันน์และลิสต์ได้นำแนวคิดของเบโทเฟนมาดัดแปลงและขยายต่อออกไปในแนวทางของตน

ในวันเดอเรอร์แฟนตาเซีย Op. 15 ผลงานของซูเบิร์ต พบแนวคิดจากเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายหลายประการด้วยกัน แนวคิดด้านความเป็นเอกภาพเป็นแนวคิดที่มีความโดดเด่นที่สุดในบทเพลง ซูเบิร์ตสร้างความเป็นเอกภาพของบทเพลงจากวิธีการที่หลากหลาย ความเป็นเอกภาพแสดงตนชัดเจนที่สุดผ่านทางแนวคิดไซคลิก ซูเบิร์ต นำทำนองจากเพลงร้อง “แดร์วันเดอเรอร์” (Der Wanderer, The Wanderer) ของเขามาเป็นทำนองหลักในท่อนที่ 2 และกำหนดให้ทำนองหลักของทุกท่อนประพันธ์ขึ้นโดยมีรากฐานมาจากโมทีฟของเพลงร้องนี้ การผูกบทเพลงทั้งบทเข้าด้วยกันด้วยโมทีฟเดียวกันเกิดขึ้นซ้ำตลอดทั้งบทเพลง ทำให้วันเดอเรอร์แฟนตาเซียมีลักษณะเป็นสังคีตลักษณะซ้ำความ นอกจากนี้ซูเบิร์ตยังได้สร้างความเป็นเอกภาพโดยการกำหนดให้ทุกท่อนบรรเลงต่อเนื่องกันโดยไม่มีการหยุดพักระหว่างท่อน สร้างความเชื่อมโยงและความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันตลอดทั้งบทเพลง

แนวคิดที่มีความโดดเด่นรองลงมาคือแนวคิดด้านโครงสร้างและสังคีตลักษณะ โครงสร้างและสังคีตลักษณะที่พบในวันเดอเรอร์แฟนตาเซียมีความเป็นอิสระและยืดหยุ่นเช่นเดียวกัน ซูเบิร์ตได้ปรับเปลี่ยนโครงสร้างและสังคีตลักษณะเพื่อที่จะสามารถถ่ายทอดจินตนาการได้เต็มที่ โครงสร้างแบ่งออกเป็น 4 ท่อน

ที่เชื่อมโยงต่อเนื่องกัน โดยรวมแล้วมีความคล้ายคลึงกับโครงสร้างของบทเพลงประเภทโซนาตาที่มี 4 ท่อน และมีอัตราความเร็วและลีลาเป็น เร็ว ช้า สนุกสนาน เร็ว หากสังเกตลักษณะย่อยภายในแต่ละท่อนได้ถูกดัดแปลงให้แตกต่างกันไปจากสังเกตลักษณะมาตรฐานทั่วไป เช่น ท่อนที่ 1 อยู่ในสังเกตลักษณะที่คล้ายคลึงกับสังเกตลักษณะโซนาตาแต่ไม่มีตอนย้อนความ

นอกจากนี้ยังพบแนวคิดอื่น ๆ อีก คือ แนวคิดด้านเสียงประสาน พบเสียงประสานที่มีความสัมพันธ์นอกเหนือจากความสัมพันธ์คู่ห้า คือความสัมพันธ์คู่สามและความสัมพันธ์คู่สองทั้งในระดับโครงสร้างและระดับรายละเอียด แนวคิดในเรื่องสังเกตลักษณะทำนองหลักและการแปรที่ปรากฏในท่อนที่ 2 แนวคิดในเรื่องลักษณะเพลงร้องที่ซูเปอร์ได้นำเพลงร้องมาเป็นทำนองหลักในท่อนที่ 2 และด้วยความที่ซูเปอร์นำเพลงร้องมาใช้นี้ ทำให้บทเพลงมีความเกี่ยวพันกับเรื่องราว มีแนวคิดแบบดนตรีพรรณนา แนวคิดในเรื่องพิภักปรากฏในท่อนที่ 4 และท้ายสุดแนวคิดด้านการผสมผสานลักษณะของดนตรียุคบาโรก ดนตรียุคคลาสสิก และดนตรียุคโรแมนติก วันเดอเลอร์แฟนตาเซียเป็นบทเพลงที่มีกลิ่นอายของความเป็นบาโรกผสมไปกับลักษณะของดนตรียุคคลาสสิกและยุคโรแมนติก

ในแฟนตาเซียในกุญแจเสียง C เมเจอร์ Op. 17 ผลงานของชูมันน์ พบว่าโครงสร้างและสังเกตลักษณะมีความคล้ายคลึงกับเปียโนโซนาตา 3 บทสุดท้ายของเบโทเฟน คือต่างมีท่อนซ้ำเป็นท่อนสุดท้ายของบทเพลง การกำหนดให้ท่อนซ้ำเป็นท่อนสุดท้ายแสดงให้เห็นถึงความเป็นอิสระของชูมันน์ที่จัดเรียงท่อนของบทเพลงตามจินตนาการ โดยคำนึงถึงเนื้อหาของดนตรีมากกว่ายึดตามแบบแผนดั้งเดิม และแสดงให้เห็นว่าชูมันน์ให้ความสำคัญกับท่อนซ้ำมากจนกำหนดให้เป็นท่อนสุดท้ายที่เป็นบทสรุปของบทเพลงเลยทีเดียว แฟนตาเซียในกุญแจเสียง C เมเจอร์ Op. 17 เริ่มต้นด้วยท่อนที่ 1 ที่เต็มไปด้วยกระแสของอารมณ์ความรู้สึกอันรุนแรงตามด้วยท่อนที่ 2 ที่มีพลังและมีชีวิตชีวา และจบด้วยท่อนที่ 3 ที่มีความประณีตลึกซึ้ง มีลักษณะเชิงกวีนิพนธ์และมีบรรยากาศของความสงบทางจิตวิญญาณ ท่อนที่ 3 นี้ได้ทำหน้าที่จบบทเพลงลงอย่างงดงาม นอกจากนี้ชูมันน์ยังได้ทำการปรับเปลี่ยนสังเกตลักษณะเช่นเดียวกับเบโทเฟน ในท่อนที่ 1 ชูมันน์ใช้สังเกตลักษณะโซนาตาแต่แทนที่ตอนพัฒนาด้วยช่วง Im Legendenton (in the style of a legend) การพัฒนาโมทีฟและตอนพัฒนาที่เคยเป็นสิ่งสำคัญในสังเกตลักษณะโซนาตาหายไป ถูกแทนที่ด้วยทำนองใหม่ซึ่งถึงแม้จะมีความคล้ายคลึงกับช่วงเชื่อมในตอนนาเสนอ แต่ได้มีการปรับทำนองจนมีบุคลิกแตกต่างออกไปอย่างสิ้นเชิง

ในแนวคิดด้านเสียงประสาน พบการใช้เสียงประสานที่มีความสัมพันธ์คู่สามและความสัมพันธ์คู่สองเช่นกัน ลักษณะเด่นในเสียงประสานของชูมันน์อีกข้อหนึ่งคือการสร้างความคลุมเครือให้แก่กุญแจเสียง ความคลุมเครือของกุญแจเสียงที่น่าสนใจปรากฏในท่อนที่ 1 ซึ่งอยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ ชูมันน์ได้สร้างความคลุมเครือและชะลอการมาของกุญแจเสียงหลักที่ชัดเจนและมั่นคงไว้จนช่วงสุดท้ายของท่อน ในช่วงโคดาเท่านั้นที่ชูมันน์ยินยอมให้กุญแจเสียงโทนิค C เมเจอร์เผยตัวอย่างชัดเจนและมั่นคงเป็นครั้งแรก นอกจากนี้ช่วงโคดายังมีความพิเศษเป็นอย่างยิ่ง เนื่องจากเป็นช่วงที่ชูมันน์คัดทำนองมาจากชุดเพลงร้อง "อันดีแฟร์เนอเกลิบเทอ" (An die ferne Geliebte, To the Faraway Loved One) Op. 98 ผลงานของเบโทเฟน การวางแผนการประพันธ์ของชูมันน์เช่นนี้มีความแยบยลมากและก่อให้เกิดผลกระทบทางอารมณ์อย่างยอดเยี่ยม

แนวคิดด้านความเป็นดนตรีพรรณนาและลักษณะเพลงร้องมีความชัดเจนมากในแฟนตาเซียบทนี้ ชูมันน์นำเรื่องราวมาเชื่อมโยงตั้งแต่การนำบทกวีของฟรีดริช ชเลเกล (Friedrich Schlegel) มาบรรจุไว้ในตอนต้นของบทเพลง และที่สำคัญที่สุดคือการที่ชูมันน์คัดทำนองจากชุดเพลงร้องอันดีแฟร์เนอเกลีบเทอมาไว้ในช่วงโคดาของท่อนที่ 1 ดังที่กล่าวไปแล้ว ทำนองที่คัดมานี้มาจากประโยคแรกของบทเพลงที่ 6 ซึ่งเป็นบทสุดท้ายในชุด มีเนื้อร้องว่า Nimm sie hin denn, diese Lieder (Take them, then, these songs) ที่บรรยายถึงความโศกเศร้าเจ็บปวดของชายผู้ซึ่งต้องพลัดพรากจากคนรัก เขาได้ส่งเพลงรักถึงเธอ และด้วยเพลงเหล่านี้ ดวงใจรักทั้ง 2 ดวงจะไม่ห่างจากกันอีกต่อไป การที่ชูมันน์คัดทำนองจากชุดเพลงร้องมาบรรจุในแฟนตาเซียบทนี้แสดงให้เห็นถึงอัจฉริยภาพของเขา ชูมันน์สามารถสื่อถึงความรู้สึกที่ต้องพลัดพรากจากคลารา วิก (Clara Wieck) ผู้เป็นที่รักได้อย่างชัดเจนผ่านประโยคเพลงสั้น ๆ นี้ ประโยคเพลงเพียงประโยคเดียวได้นำพาเนื้อหาของชุดเพลงร้องทั้งบทมาปรากฏในท่อนที่ 1 บทเพลงบรรเลงได้กลายเป็นเพลงรักและบทคร่ำครวญอย่างสมบูรณ์แบบ

แนวคิดด้านความเป็นเอกภาพปรากฏในแฟนตาเซียบทนี้เช่นกันแม้ว่าจะไม่เด่นชัดนัก ในท่อนที่ 1 ชูมันน์แสดงแนวคิดไซคลิกภายในท่อนให้เห็นโดยการกำหนดให้ทำนองจากชุดเพลงร้องอันดีแฟร์เนอเกลีบเทอมาปรากฏในช่วงกลางและช่วงท้ายของท่อน ครั้งแรกปรากฏอย่างไม่ชัดเจนนักในท่อนที่ 156 ถึงท่อนที่ 160 ครั้งที่ 2 ปรากฏในช่วงโคดา นอกจากนี้ยังมีหลักฐานว่าชูมันน์ได้ขยายแนวคิดไซคลิกออกไปสู่ระดับบทเพลงด้วย เขาได้นำทำนองจากชุดเพลงร้องอันดีแฟร์เนอเกลีบเทอมาในท่อนที่ 1 มาเสนออีกครั้งที่ตอนจบสุดท้ายของบทเพลงในท่อนที่ 3 ความตั้งใจนี้ปรากฏในโน้ตฉบับคัดลอกด้วยลายมือ (copyist's manuscript) ก่อนตีพิมพ์ แต่ภายหลังชูมันน์ได้ขีดฆ่าออกไป และแทนที่ด้วยบทจบดังที่ปรากฏในปัจจุบัน อนึ่ง แม้ว่าแนวคิดไซคลิกจะไม่ปรากฏในโน้ตฉบับตีพิมพ์ครั้งแรก แต่ก็เป็นที่ชัดเจนว่าชูมันน์มีแนวคิดนี้อยู่ในใจจนถึงช่วงสุดท้ายก่อนตีพิมพ์ นับว่าแนวคิดนี้มีความสำคัญพอสมควรเลยทีเดียว นอกจากนี้ยังพบร่องรอยของความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มทำนองหลักของท่อนที่ 1 และท่อนที่ 3 ที่มีลักษณะเดินลงเป็นลำดับขั้นทั้งคู่

ในเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง B ไมเนอร์ ผลงานของลิสต์นั้น อิทธิพลจากแนวคิดของเบโทเฟนปรากฏให้เห็นชัดเจนหลายประการด้วยกัน แนวคิดที่โดดเด่นคือ แนวคิดด้านโครงสร้างและสังคีตลักษณ์ แนวคิดด้านความเป็นเอกภาพ และแนวคิดด้านการปรับทำนอง โครงสร้างและสังคีตลักษณ์ของเปียโนโซนาตาบทนี้มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวสูง ลิสต์ได้ปรับเปลี่ยนทั้งโครงสร้างโดยรวมและสังคีตลักษณ์ให้แตกต่างไปจากโครงสร้างมาตรฐานที่พบทั่วไป โดยกำหนดให้บทเพลงนี้ดำเนินต่อเนื่องกันไปโดยไม่มีการหยุดพัก ทั้งเพลงมีความยาวประมาณ 30 นาที และแบ่งออกเป็นตอนย่อยหลายตอนด้วยกัน โครงสร้างของโซนาตาบทนี้ประกอบด้วยโครงสร้างใหญ่ครอบคลุมโครงสร้างย่อยอยู่ กล่าวคือ สามารถวิเคราะห์แยกออกเป็น 4 ท่อน ตามแบบฉบับของบทเพลงประเภทโซนาตาทั่วไป และในขณะเดียวกันก็สามารถวิเคราะห์ทั้งบทเพลงว่าเป็นบทเพลงท่อนเดียวที่อยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตาได้เช่นกัน นับว่าลิสต์ได้ขยายต่อแนวคิดด้านความเป็นอิสระของโครงสร้างของเบโทเฟนออกไปกว้างไกล เขาได้สร้างบทเพลงขนาดใหญ่ที่สามารถแสดงออกถึงจินตนาการอันโลดแล่นได้อย่างไม่มีขีดจำกัด

ในด้านความเป็นเอกภาพของบทเพลงนั้น ลิสต์สร้างความเป็นเอกภาพโดยใช้แนวคิดไซคลิก เขาได้กำหนดทำนองหลักขึ้นมา 5 ทำนอง ทำนองหลักทั้ง 5 นี้ปรากฏอย่างต่อเนื่องตลอดบทเพลงในรูปแบบต่าง ๆ กันด้วยเทคนิคการพัฒนาและการปรับทำนอง ทำให้เปียโนโซนาตาบทนี้มีลักษณะเป็นสังคีตลักษณะซ้ำความ นอกจากนี้เขายังใช้แนวคิดต่อเนื่องเชื่อมโยงโดยการกำหนดให้บทเพลงบรรเลงเชื่อมต่อกันตลอดโดยไม่มี การหยุดพักระหว่างท่อน อีกทั้งมีการจัดเตรียมเสียงประสานและช่วงเชื่อมเพื่อให้ความต่อเนื่องดำเนินไป อย่างสละสลวยและน่าสนใจ

สำหรับแนวคิดด้านการปรับทำนอง พบการปรับทำนองปรากฏอย่างต่อเนื่องตลอดบทเพลง รวากับ ว่าเป็นเทคนิคหลักในการประพันธ์ ทำนองหลักเพียง 5 ทำนอง ได้ถูกทำการปรับทำนองไปอย่างวิจิตรพิสดาร และโลดโผน จนทำให้บุคลิกแปรเปลี่ยนไปอย่างหลากหลาย ทำนองที่เคยมีความรุนแรงเข้มข้นและมี บรรยากาศที่มีดมน กลับกลายเป็นทำนองที่ไพเราะ ลึกซึ้งราวกับบทกวี ทำนองที่เคยมีความสง่างาม กลับกลายเป็นทำนองที่เต็มไปด้วยความตึงเครียด จินตนาการในการปรับทำนองของลิสต์นั้นกว้างไกลนัก และเทคนิคการปรับทำนองทำให้บทเพลงนี้ประกอบไปด้วยความเป็นเอกภาพและความหลากหลายในขณะ เดียวกัน

เสียงประสานในเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง B ไมเนอร์มีความเป็นโครมาติกสูงมาก พบความ สัมพันธ์อื่นที่นอกเหนือจากความสัมพันธ์คู่ห้า คือ ความสัมพันธ์คู่สาม ความสัมพันธ์คู่สอง และความสัมพันธ์ คู่ทริยโทน นอกจากนี้ลิสต์ยังนิยมสร้างความคลุมเครือให้แก่กุญแจเสียง ตัวอย่างที่ชัดเจนพบในตอนเริ่มต้น ของบทเพลง ลิสต์เริ่มต้นเปียโนโซนาตาบทนี้ด้วยการเดินลงจากโน้ตตัว G ซึ่งมีความสัมพันธ์คู่สามกับโน้ต โทนิกถึง 2 ครั้ง การเดินลงครั้งที่ 1 มีลักษณะเป็นบันไดเสียง G ฟรีเจียน (phrygian) การเดินลงครั้งที่ 2 มี ลักษณะเป็นบันไดเสียงยิปซีที่มีความคล้ายคลึงกับบันไดเสียงไมเนอร์แบบฮาร์โมนิก (harmonic minor scale) แต่มีโน้ตลำดับที่ 4 สูงขึ้นครึ่งเสียง การเริ่มต้นบทเพลงเช่นนี้มีความห่างไกลจากกุญแจเสียงหลักมาก สร้างความไม่มั่นคงและความคลุมเครือ ลิสต์ยังคงสร้างความคลุมเครืออย่างต่อเนื่องด้วยการใช้คอร์ดทบ เจ็ดดิมิโนชท์สมบูร์น การใช้ซีควเอนซ์และการชะลอคอร์ดโทนิกที่ชัดเจนไว้เป็นระยะเวลาจนถึง 31 ห้อง จนกระทั่งห้องที่ 32 คอร์ดโทนิก B ไมเนอร์ในรูปแบบพื้นต้นได้ปรากฏขึ้นเป็นครั้งแรก ทำให้ผู้ฟังรู้สึกถึงกุญแจเสียง ที่แน่นอนได้ในที่สุด

นอกจากนี้ยังพบแนวคิดด้านลักษณะเพลงร้อง เช่น ช่วงขับร้องเจรจาในห้องที่ 301 และห้องที่ 306 พบกระบวนการประพันธ์เพลงแบบพิวก์ในท่อนที่ 3 และพบแนวคิดด้านการผสมผสานระหว่างดนตรียุค บาโรก ยุคคลาสสิก และยุคโรแมนติก เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง B ไมเนอร์เป็นผลงานดนตรียุคโรแมนติก ที่มีกลิ่นอายของดนตรีบาโรกและดนตรีคลาสสิก ลักษณะของดนตรีบาโรกปรากฏในกระบวนการประพันธ์ เพลงแบบพิวก์ และลักษณะของดนตรีคลาสสิกปรากฏในโครงสร้างที่ได้รับอิทธิพลจากสังคีตลักษณะอันเป็น ที่นิยมในยุคคลาสสิก คือ สังคีตลักษณะโซนาตา

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

เมื่อพิจารณาลักษณะพิเศษทั้งหมดที่พบในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายของเบโทเฟนแล้วพบว่า ลักษณะพิเศษทั้งหมดเกิดขึ้นภายใต้กรอบแนวคิด “เชิงแฟนตาเซีย” ซึ่งหมายถึงแนวคิดในการประพันธ์เพลงที่ยึดเอาลักษณะของบทเพลงประเภทแฟนตาเซียที่เน้นความเป็นอิสระและการให้ความสำคัญกับจินตนาการเป็นแนวทางในการประพันธ์เพลง อนึ่ง บทเพลงประเภทแฟนตาเซียนั้นปรากฏมาตั้งแต่ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ และความเป็น “อิสระ” ที่เป็นรูปธรรมก็แตกต่างกันไปตามกรอบบรรทัดฐานของแต่ละยุคสมัย ความเป็นอิสระที่พบในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายของเบโทเฟนคือ การก้าวข้ามกรอบการประพันธ์แบบเดิม แสวงหาแนวทางใหม่ในการแสดงออกถึงภาวะจิตใจและจินตนาการที่ลึกล้ำและกว้างไกล

การที่เบโทเฟนสร้างเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายซึ่งเป็นผลิตผลของดนตรียุคคลาสสิกภายใต้กรอบแนวคิด “เชิงแฟนตาเซีย” ทำให้เปียโนโซนาตาในยุคหลังมีลักษณะร่วมของโซนาตาที่เป็นแบบแผนและแฟนตาเซียที่มีความเป็นอิสระ กลายเป็น “โซนาตาทิ้งแฟนตาเซีย” เบโทเฟนได้ขยายกรอบของเปียโนโซนาตาออกไปทุกด้าน ทำให้เปียโนโซนาตาของเขามีความล้ำยุคและบางครั้งยากที่จะเข้าใจ ทั้งนี้ แม้ว่าบทเพลงประเภทโซนาตาทิ้งแฟนตาเซียจะเคยปรากฏมาก่อนในผลงานยุคแรกของเบโทเฟน คือ เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง Eb เมเจอร์ Op. 27 No. 1 และเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง C# ไมเนอร์ Op. 27 No. 2 แต่โซนาตาทิ้งแฟนตาเซียในยุคหลังนี้ได้หลุดออกจากกรอบเดิมไปไกลมากกว่า อีกทั้งยังมีความเข้มข้นในเนื้อหาของดนตรีและมีความสะท้อนอารมณ์สูง

กรอบแนวคิด “เชิงแฟนตาเซีย” ที่พบในเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้ายมีอิทธิพลต่อนักประพันธ์เพลงรุ่นหลังและทำให้บทเพลงประเภท “โซนาตาทิ้งแฟนตาเซีย” หรือ “แฟนตาเซียทิ้งโซนาตา” แพร่หลายในระยะเวลาต่อมา บทเพลงประเภทนี้เป็นบทเพลงขนาดใหญ่ที่ยังคงมีโครงสร้างคล้ายคลึงกับบทเพลงประเภทโซนาตา แต่มีความเป็นอิสระในทุกมิติ และในที่สุดความแตกต่างระหว่างโซนาตาและแฟนตาเซียเริ่มเลือนรางลง ผลงานประเภทนี้พบได้ในผลงานของซูเปอร์ริอู ชูมันน์ และลิสต์ นักประพันธ์เพลงทั้ง 3 คนได้ขยายแนวคิดของเบโทเฟนออกไป และผลิตผลงานที่มีความสำคัญต่อการวรรณกรรมเปียโน คือ วันเดอเรอร์แฟนตาเซีย Op. 15 ที่มีความโดดเด่นในด้านความเป็นเอกภาพและด้านโครงสร้าง แฟนตาเซียในกุญแจเสียง C เมเจอร์ Op. 17 ที่มีโดดเด่นในด้านโครงสร้าง ด้านความเป็นดนตรีพรรณนา ด้านลักษณะเพลงร้องและลักษณะเชิงกวีนิพนธ์ และเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง B ไมเนอร์ ที่มีความโดดเด่นในด้านโครงสร้าง ด้านความเป็นเอกภาพ และด้านการปรับทำนอง นอกจากนี้ยังพบบทเพลงที่มีลักษณะคล้ายคลึงกันนี้ในผลงานของนักประพันธ์เพลงอื่นในครั้งแรกของคริสต์ศตวรรษที่ 19 คือ เฟลิกซ์ เมนเดลโซห์น (Felix Mendelssohn) และเฟรเดอริก โชแปง (Frederic Chopin)

บทเพลงวันเดอเรอร์แฟนตาเซีย Op. 15 แฟนตาเซียในกุญแจเสียง C เมเจอร์ Op. 17 และเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง B ไมเนอร์ เป็นตัวอย่างของวรรณกรรมเปียโนในช่วงต้นและช่วงกลางของคริสต์ศตวรรษที่ 19 ที่มีการผสมผสานระหว่างบทเพลงประเภทโซนาตาและกรอบแนวคิดเชิงแฟนตาเซียที่ได้รับอิทธิพลมาจากเบโทเฟน หลังจากนั้นในช่วงปลายของคริสต์ศตวรรษที่ 19 และในคริสต์ศตวรรษที่ 20

ได้มีบทเพลงที่มีลักษณะร่วมของโซนาตาและแฟนตาเซียเกิดขึ้นอีกมากมาย บทเพลงเหล่านี้มีการกำหนดชื่อเพลงที่ชัดเจนว่า “แฟนตาเซีย-โซนาตา” หรือ “โซนาตา-แฟนตาเซีย” เช่น แฟนตาเซีย-โซนาตา Op. 168 ผลงานของโยอาคิม ราฟฟ์ (Joachim Raff) โซนาตา-แฟนตาเซีย Op. 19 (เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง G# ไมเนอร์ No. 2) ผลงานของอะเล็กซานเดอร์ สคริอาบิน (Alexander Scriabin) โซนาตาแฟนตาเซีย Op. 59 ผลงานของฆัวคิน ตูรีนา (Joaquin Turina) และโซนาตาแฟนตาเซีย ผลงานของจอร์จ รอคเบิร์ก (George Rochberg) หากได้มีการศึกษาเปรียบเทียบบทเพลงเหล่านี้กับบทเพลงในช่วงต้นและช่วงกลางของคริสต์ศตวรรษที่ 19 จะทำให้เข้าใจในความคล้ายคลึงและความแตกต่าง เห็นภาพในองค์รวม และสามารถวิเคราะห์เชื่อมโยงข้อมูล สังเคราะห์เป็นองค์ความรู้ด้านวิวัฒนาการของบทเพลงประเภทแฟนตาเซียโซนาตา หรือโซนาตาแฟนตาเซียได้

บรรณานุกรม

จุฬมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา. "ลักษณะเพลงร้องในเปียโนโซนาตา 3 บทสุดท้ายของเบโทเฟน." *วารสารสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์*, ปีที่ 43 ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2560): 236-253.

_____. "บทบาทและลักษณะของท่อนแปรในเปียโนโซนาตายุคหลังของเบโทเฟน." ใน *บทความนำเสนอในการประชุมวิชาการและเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ทางดนตรีระดับชาติครั้งที่ 1 : งานสร้างสรรค์ดนตรีสืบวิถีวัฒนธรรม*. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2563. (รอการตีพิมพ์)

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : เกศกะรัต, 2554.

ณัชชา ไสคติยานุรักษ์. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ปานใจ จุฬพันธ์. *วรรณกรรมเพลงเปียโน 1*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

Beethoven, Ludwig van. *Beethoven Klaviersonaten II*. Munich: G. Henle Verlag, 1980.

Burkholder, J. Peter, Donald Jay Grout, and Claude V. Palisca. *A History of Western Music*. 9th ed. New York: W.W. Norton, 2014.

Gordon, Stewart. *A History of Keyboard Literature: Music for the Piano and Its Forerunners*. New York: Schirmer Books, 1996.

Kirby, F. E.. *Music for Piano: A Short History*. Singapore: Amadeus Press, 2004.

Liszt, Franz. *Piano Sonata in B Minor*. Munich: G. Henle Verlag, 2001.

Rosen, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W.Norton, 1972.

_____. *Sonata Forms*. Revised ed. New York: W. W. Norton, 1988.

_____. *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*. London: Yale University Press, 2002.

Schubert, Franz. *Fantasy in C Major Op. 15: Wanderer Fantasy*. Munich: G. Henle Verlag, 2002.

Schumann, Robert. *Fantasy in C Major Op. 17*. Munich: G. Henle Verlag, 2003.

Swafford, Jan. *Beethoven: Anguish & Triumph*. London: Faber & Faber, 2015.

Tovey, Donald Francis. *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*. Revised ed. London:
The Associated Board of the Royal Schools of Music, 1998.

องค์ประกอบที่ใช้ในการออกแบบบรรจุภัณฑ์บนร้านค้าเสมือน ที่มีผลต่อการตัดสินใจซื้อของผู้บริโภคเจนเอเรชั่น-วาย PACKAGING DESIGN ELEMENTS ON A VIRTUAL STORE THAT AFFECTS GENERATION-Y PURCHASING DECISIONS

วัชรารัตน์ เพ็ญศิริธร* WATCHARATORN PENSASITORN*

อารยะ ศรีกัลยานบุตร** ARAYA SRIKANLAYANABUTH**

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาองค์ประกอบทางการออกแบบบรรจุภัณฑ์บนร้านค้าเสมือนที่มีผลต่อการตัดสินใจซื้อของผู้บริโภคเจนเอเรชั่น-วาย และเพื่อหาแนวทางการออกแบบบรรจุภัณฑ์บนร้านค้าเสมือนที่ดึงดูดความสนใจของผู้บริโภคเจนเอเรชั่น-วาย การดำเนินการวิจัยใช้วิธีการเก็บข้อมูลด้วยแบบสอบถาม 2 ชุด มีค่าดัชนีความสอดคล้องระหว่างข้อคำถามและวัตถุประสงค์ (IOC) เท่ากับ 0.9 และมีความสัมพันธ์แอลฟา 0.837 แบบสอบถามชุดแรกใช้เก็บข้อมูลจากกลุ่มตัวอย่างผู้บริโภค ที่เกิดในช่วงปี พ.ศ.2524-2543 อาศัยอยู่ในกรุงเทพมหานคร และมีพฤติกรรมในการซื้อสินค้าสะดวกซื้อบนตลาดเสมือนเป็นประจำ จำนวน 30 คน ส่วนแบบสอบถามชุดที่ 2 ใช้เก็บข้อมูลจากนักออกแบบกราฟิกหรือนักออกแบบบรรจุภัณฑ์ที่มีประสบการณ์การทำงานไม่น้อยกว่า 5 ปี จำนวน 9 คน เก็บข้อมูลด้วยวิธีการตรวจสอบสามเส้าด้านผู้วิจัย โดยเก็บข้อมูลจากแบบสอบถามเดียวกัน ดำเนินการโดยผู้เก็บข้อมูลที่ต่างกัน 3 แบบ นั่นคือ 1) ผู้วิจัยเป็นคนเก็บข้อมูล 2) ผู้ช่วยวิจัยเป็นคนเก็บข้อมูล และ 3) การเก็บข้อมูลออนไลน์ โดยแยกเก็บข้อมูลจากนักออกแบบ 3 กลุ่ม กลุ่มละ 3 คน

ผลวิจัยสรุปได้ 4 ประเด็น ได้แก่ ประเด็นแรกคือบุคลิกภาพที่พบในผู้บริโภคเจนเอเรชั่น-วาย มี 3 รูปแบบคือ บุคลิกภาพแบบจริงจัง แบบน่าตื่นเต้น และแบบผู้มีความสามารถ ประเด็นที่ 2 คือ องค์ประกอบบนบรรจุภัณฑ์ที่มีผลต่อการตัดสินใจซื้อที่มีประสิทธิภาพสูงสุด ได้แก่ องค์ประกอบที่เป็นภาพประกอบบนบรรจุภัณฑ์ ตราสินค้า และข้อความแสดงคุณประโยชน์ของสินค้า ประเด็นที่ 3 ต้นแบบตราสินค้าที่เหมาะสมกับการนำมาใช้ในการออกแบบ ได้แก่ นักรบ วีรบุรุษ ผู้วิเศษ มารดา ผู้แสวงหาเพื่อนสนิท ราชา และเจ้าเสน่ห์ ส่วนประเด็นสุดท้ายคือการออกแบบภาพประกอบบนบรรจุภัณฑ์ที่มีประสิทธิภาพในการดึงดูดความสนใจ ได้แก่ การใช้ภาพสินค้าเป็นตัวเอก ภาพที่สื่อสารถึงประโยชน์ใช้สอยของตัวสินค้า ภาพที่ดึงดูดใจทางด้านอารมณ์ ภาพที่แสดงถึงภาพลักษณ์ของผู้บริโภคหรือแบรนด์ได้อย่างชัดเจน ภาพประกอบที่เน้นข้อความ ตราสินค้า และ การนำเสนอภาพโดยใช้ลวดลายตกแต่ง จากนั้นนำผลวิจัยมาสรุปเป็นแผนภูมิคู่มือเพื่อให้สะดวกในการใช้งานต่อไป

คำสำคัญ : การออกแบบบรรจุภัณฑ์/ ร้านค้าเสมือน/ เจนเอเรชั่น-วาย/ การตัดสินใจซื้อ

*ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ สถาบันเทคโนโลยี พระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง, watcharatorn.pe@kmitl.ac.th

**Assistant Professor Dr., Faculty of Architecture, King Mongkut's Institute of Technology Ladkrabang, watcharatorn.pe@kmitl.ac.th

**รองศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, araya.chula@yahoo.com

**Associate Professor, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, araya.chula@yahoo.com

Abstract

The research aimed to study the elements of package design on virtual stores that affect the purchasing decision and to guide the packaging design on virtual stores that attract the attention of Generation-Y consumers. The research was conducted by 2 questionnaires that has been approved for validity of research tools with item-objective congruence index (IOC) equals to 0.9 and the reliability on alpha coefficient or Cronbach's Alpha was 0.837. The first questionnaire was used to collect the data from the 30 sample of Generation-Y consumers who were born during the year 1981-2000, live in Bangkok and have a habit of buying convenience goods regularly on the virtual stores. The second questionnaire was used to collect data from 9 graphic designers or package designers with at least 5 years experiences. Data collection at this stage used an investigator triangulation is to collect data from the same questionnaire. It was conducted by 3 different collectors: 1) the researcher collecting data by himself, 2) the research assistant collecting the data and 3) using online data collection, by collecting data from 3 groups of designers with 3 persons per group.

The research results are summarized as 4 points. The first point is the personality found in the generation-Y consumers. There are 3 types which are sincerity, Excitement, and Competence. The second point is the element on the packaging that affect the purchasing decision: the illustration on the packaging, the brand and the message showing the benefits of the product. The third point is the brand archetype used for the packaging design are Warrior, Hero, Magician, Mother, Companion, King and Enchantress. The last point is the illustration design on the packaging that is effective to draw attention as follow; the use product image, the image of the product benefit, using the emotional image, the image shows the identity of the consumer or brand, emphasize product name or brand name, and using the decorative pattern image.

Keywords: Packaging Design/ Virtual Stores/ Generation-Y/ Purchasing Decisions

บทนำ

ในสังคมปัจจุบันผู้คนมีความต้องการแตกต่างกันไปตามการรวมกลุ่มทางสังคม ความสนใจ และวิถีชีวิต ก่อให้เกิดเป็นสังคมที่ประกอบด้วยวัฒนธรรมย่อยอันหลากหลาย แนวคิดในการออกแบบจึงควรปรับเปลี่ยนให้เหมาะสม¹ การแบ่งกลุ่มผู้บริโภคตามลักษณะเฉพาะของบุคคลเป็นกระบวนการจัดกลุ่มของผู้บริโภคที่มีในตลาดทั้งหมดเป็นกลุ่มย่อย เพื่อพัฒนาผลิตภัณฑ์และบริการเข้าไปตอบสนองแต่ละกลุ่มได้ ทำให้สินค้ามีความเฉพาะตัวและเหมาะสมกับผู้บริโภคที่มีความต้องการที่คล้ายกันได้ ทำให้สามารถขายสินค้าได้ง่ายขึ้นและช่วยให้ผู้บริโภคตัดสินใจซื้อสินค้าง่ายขึ้นด้วย การแบ่งคนจากปีที่เกิดขึ้นนั้นถูกแบ่งด้วยสภาพแวดล้อมและสถานการณ์ที่คนแต่ละยุคเผชิญทำให้ผู้คนที่เกิดและเติบโตขึ้นในแต่ละช่วงเวลามีลักษณะนิสัยและทัศนคติที่ต่างออกไป เรียกว่า เจเนอเรชัน (Generation) เป็นการแบ่งกลุ่มประชากรตามหลักประชากรศาสตร์ หรือแบ่งตามช่วงอายุนั่นเอง ศูนย์วิจัยเศรษฐกิจและธุรกิจ ธนาคารไทยพาณิชย์² รายงานเรื่องเจเนอเรชัน-วาย หรือ เจนวาย ไว้ว่า เป็นกลุ่มผู้บริโภคที่เกิดขึ้นในช่วงปี 1981-2000 มีจำนวนประมาณ 19 ล้านคน มีรายได้ค่อนข้างสูงแม้จะมีอายุเพียง 20-39 ปี กลุ่มเจนวายไทยเติบโตมาในยุคที่การใช้งานอินเทอร์เน็ตและโซเชียลมีเดียกำลังแพร่หลาย ทำให้คนกลุ่มนี้มีความสนใจด้านไอทีและการติดต่อสื่อสารออนไลน์ ส่งผลต่อทิศทางการตลาดของภาคธุรกิจในยุคดิจิทัล กลุ่มคนเหล่านี้มีลักษณะเด่น 5 ประการ คือ 1) มีความคล่องตัวด้านเทคโนโลยีเป็นพื้นฐาน 2) ชอบมีสังคมผ่านการแชร์ประสบการณ์หรือเรื่องราวที่สนใจด้วยช่องทางออนไลน์เพื่อเป็นการแสดงตัวตนที่แตกต่าง 3) ตัดสินใจบนข้อมูล โดยใช้ข้อมูลออนไลน์มาพิจารณาเปรียบเทียบและตรวจสอบให้แน่ใจก่อนการตัดสินใจซื้อสินค้า 4) เป็นคนช่างเลือก มักจะพิจารณาเปรียบเทียบราคาและคุณภาพจนกว่าจะเจอตัวเลือกที่ดีที่สุด และ 5) มีความรู้ทางการเงิน รู้วิธีบริหารเงินให้งอกเงย นอกจากจะใช้เงินเก่งแล้วยังมีทัศนคติที่ต้องการสร้างความมั่งคั่งให้เร็วที่สุด

เจนวาย³ เป็นผู้บริโภคที่ให้ความสำคัญกับความเท่ (Cool) ในแบบของตนเองเป็นอย่างมาก ซึ่งความเท่ในแบบที่เจนวายสนใจนั้น มี 2 ประเภท คือ ความเท่ในแบบ Mix and Match หมายถึง ความเท่ในการนำสองสิ่งที่ไม่น่าจะอยู่รวมกันมาปรับให้เข้าชุดกันเพื่อให้เกิดความแปลกใหม่ และความเท่ในแบบ Innovation ไม่ว่าจะเป็น Innovation ใน Product Price Promotion และ Place เจนวาย มีนิสัยชอบแสดงออก มีความเป็นตัวของตัวเองสูง ไม่ชอบอยู่ในกรอบ มีความสามารถในการทำงานเกี่ยวกับการติดต่อสื่อสาร และยังสามารถทำงานหลายอย่างได้ในเวลาเดียวกัน เจนวายเป็นผู้บริโภคที่ใจร้อน ต้องการเห็นผลสำเร็จอย่างรวดเร็วเนื่องจากเชื่อในศักยภาพของตนเอง สอดคล้องกับ ฮีโร่ พันธุ์พิทย์แพทย์ และ วิไล อัครเดชศักดิ์⁴ กล่าวว่า เป็นกลุ่มผู้บริโภคที่เสพติดเทคโนโลยี เว็บไซต์ เครือข่ายสังคมออนไลน์ มั่นใจในตัวเองสูง คาดหวังสูง กล้าตัดสินใจ ค้นพบตัวเองตั้งแต่อายุยังน้อย มีข้อมูลรองรับจากคนรุ่นก่อน ปรับตัวเก่ง และยอมรับความแตกต่างได้ดี

1. ปวรงค์ บุญช่วย และ วิไล อัครเดชศักดิ์, "การออกแบบเว็บไซต์ของสื่อสิ่งพิมพ์สำหรับกลุ่มวัฒนธรรมย่อยฮิปสเตอร์ในกรุงเทพมหานคร," *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย* ปีที่ 1, ฉบับที่ 1 (มีนาคม - สิงหาคม 2557): 15.

2. "Insight: กลยุทธ์มัดใจผู้บริโภค เจนวาย," ศูนย์วิจัยเศรษฐกิจและธุรกิจ ธนาคารไทยพาณิชย์, บันทึกข้อมูลเมื่อ 24 กรกฎาคม 2562, https://www.scbeic.com/th/detail/file/product/130/dzi68owq5l8372_20141112161337.pdf

3. ศรีกัญญา มงคลศิริ, "Marketing to Gen-Y," *BrandAge* 9 (กันยายน 2548): 136-137, อ้างถึงใน เริงฤทธิ์ เอกวงค์นันต์ และอารยะ ศรีกัลยานบุตร, "การออกแบบเว็บไซต์บรรณารักษ์ชุดขนมไหว้เจ้าเพื่อสื่อสารเทศกาลต่าง ๆ สำหรับกลุ่มเป้าหมายเจนเนอเรชันวาย," *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย* ปีที่ 1, ฉบับที่ 2 (กันยายน 2557 - กุมภาพันธ์ 2558): 3-4.

4. ฮีโร่ พันธุ์พิทย์แพทย์ และ วิไล อัครเดชศักดิ์, "การออกแบบอัตลักษณ์ของแบรนด์แฟชั่นสำหรับผู้ชายเจนเนอเรชันเอ็ม," *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย* ปีที่ 2, ฉบับที่ 1 (มีนาคม - สิงหาคม 2558): 117-130.

แนวคิดการตลาดเสมือน (Virtual Store)⁵ หรือการพาณิชย์อิเล็กทรอนิกส์ (E-commerce) เกิดจากแนวคิดในการโอนเงินผ่านทางอิเล็กทรอนิกส์ (Electronic Fund Transfers: EFT) ประกอบกับการเติบโตของเทคโนโลยีอินเทอร์เน็ตเข้ามามีบทบาทในชีวิตประจำวันของมนุษย์มากยิ่งขึ้น และสื่ออิเล็กทรอนิกส์สร้างประโยชน์มากมายให้กับบริษัทเล็ก ๆ เป็นจำนวนมาก ทำให้มีแนวโน้มการเกิดบริษัทเสมือนสูงขึ้นด้วย หนึ่งในธุรกิจที่ใช้ประโยชน์จากสถานการณ์นี้คือธุรกิจห้างค้าปลีก เนื่องจากธุรกิจห้างค้าปลีกในปัจจุบันประสบปัญหาการมีพื้นที่ไม่พอสำหรับการจัดเก็บสินค้า (Stock) และค่าใช้จ่ายที่สูงมากในการลงทุนขยายสาขาเพิ่มในอนาคตเพื่อเพิ่มช่องทางการจัดจำหน่าย การนำตลาดเสมือนเข้ามาใช้ในการจำหน่ายสินค้าและบริการผ่านระบบดิจิทัลแก่ผู้บริโภค เป็นการเพิ่มช่องทางการจำหน่ายที่เข้าถึงผู้บริโภคได้ง่ายและรวดเร็ว ธุรกิจการพาณิชย์อิเล็กทรอนิกส์ในรูปแบบตลาดเสมือนนี้ ลูกค้าสามารถซื้อสินค้าบนอุปกรณ์ต่าง ๆ เช่น คอมพิวเตอร์ หรือ สมาร์ทโฟน เพื่อค้นหา เลือกชม และเปรียบเทียบสินค้า และตัดสินใจซื้อด้วยตนเองโดยไม่มีการโน้มน้าวจากพนักงานขาย

การออกแบบบรรจุภัณฑ์⁶ เป็นเครื่องมือทางการตลาดที่ใช้โฆษณาและประชาสัมพันธ์สินค้าไปยังผู้บริโภค มีหน้าที่ในการดึงดูดความสนใจและให้ข้อมูลเกี่ยวกับตัวสินค้า องค์ประกอบของบรรจุภัณฑ์ที่แสดง ณ จุดขาย มี 2 ส่วน คือโครงสร้างบรรจุภัณฑ์ และฉลากบนบรรจุภัณฑ์ที่ประกอบด้วย ตราสัญลักษณ์ สี ภาพประกอบ และตัวอักษร ซึ่งองค์ประกอบเหล่านี้มีหน้าที่ต่อผู้บริโภคที่แตกต่างกัน สอดคล้องกับผลวิจัยของ ลัดดา ไชยรัตน์⁷ สรุปได้ว่า การออกแบบบรรจุภัณฑ์ที่แตกต่างกันมีผลต่อความตั้งใจซื้อของผู้บริโภค บรรจุภัณฑ์ในปัจจุบันถูกใช้เป็นเครื่องมือทางการตลาดที่สำคัญ เนื่องจากการแข่งขันที่เพิ่มขึ้นโดยเฉพาะในร้านค้าปลีกที่กำลังเจริญเติบโตอย่างยิ่งในประเทศไทย ในระบบการขายแบบการมีบริการแบบช่วยตัวเอง (Self Service) เช่นบนตลาดเสมือนนั้น ยิ่งทำให้บรรจุภัณฑ์ยังต้องทำหน้าที่มากขึ้นในการสร้างความดึงดูดใจผู้บริโภค⁸

การตอบสนองทางอารมณ์ของผู้บริโภคที่มีต่อภาพประกอบนั้น⁹ สามารถดึงดูดและสร้างความประทับใจที่ดีต่อผลิตภัณฑ์ นับว่าเป็นองค์ประกอบการออกแบบที่ทรงพลังที่ใช้สำหรับแสดงความแตกต่างจากผลิตภัณฑ์แบรนด์อื่น ๆ ได้ ในขณะที่สื่อบรรจุภัณฑ์จะนำพาผู้บริโภคให้เชื่อมโยงกับแบรนด์และทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์เพื่อสื่อสารแบรนด์ให้เป็นที่จดจำได้ ดังนั้น การออกแบบกราฟิกบนบรรจุภัณฑ์ รวมถึงเลย์เอาต์ การใช้สี และการใช้ภาพบนบรรจุภัณฑ์ที่เหมาะสม สามารถช่วยสื่อสารกับผู้บริโภคได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยเฉพาะเมื่อเราต้องทำการซื้อขายบนตลาดเสมือนที่ผู้บริโภคไม่สามารถหยิบจับสินค้า ใช้การตัดสินใจซื้อจากการมองภาพบนจอมือถือหรือคอมพิวเตอร์เท่านั้น การออกแบบบรรจุภัณฑ์บนตลาดเสมือนจึงควรมีประสิทธิภาพในการดึงดูดความสนใจ และในขณะเดียวกันต้องแสดงข้อมูลให้ตรงกับความต้องการของกลุ่มเป้าหมายด้วย

5. รติดา ไกรเทพ, "การรับรู้ทัศนคติ และพฤติกรรมของผู้บริโภคที่มีต่อการใช้บริการตลาดเสมือน" (วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556), 12.

6. กมล ชัยวัฒน์, *การโฆษณาและการส่งเสริมการตลาด* (กรุงเทพฯ : แมคกรอ-ฮิล, 2551), 14.

7. ลัดดา ไชยรัตน์, "อิทธิพลของการออกแบบบรรจุภัณฑ์ต่อกระบวนการตัดสินใจของผู้บริโภค" (วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546), 137.

8. สุมาลี ทองรุ่งโรจน์, *ออกแบบบรรจุภัณฑ์* (กรุงเทพฯ : วาดศิลป์, 2555), 16.

9. Heer Vyas and Bhuvanesh V., "Packaging Design Elements and Users Perception: A Context in Fashion Branding and Communication," *Journal of Applied Packaging Research* vol. 7, no. 2 (2015): 95-107.

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. เพื่อศึกษาองค์ประกอบของการออกแบบบรรจุภัณฑ์สินค้าสะดวกซื้อบนร้านค้าเสมือนที่มีผลต่อการตัดสินใจซื้อของผู้บริโภคเจนเนอเรชั่น-วาย
2. เพื่อหาแนวทางการออกแบบบรรจุภัณฑ์สินค้าสะดวกซื้อบนร้านค้าเสมือนที่ดึงดูดความสนใจของผู้บริโภคเจนเนอเรชั่น-วาย

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

บุคลิกภาพตราสินค้า

บุคลิกภาพตราสินค้านิยมใช้อุปมาระหว่างผู้บริโภคกับตราสินค้า ตราสินค้าที่แสดงบุคลิกภาพชัดเจนจะน่าสนใจและจดจำได้ดีกว่าตราสินค้าที่แสดงเพียงคุณสมบัติหรือคุณสมบัติประโยชน์ของสินค้า พฤติกรรมการบริโภคเพื่อแสดงอัตลักษณ์ (Self-Expression)¹⁰ หมายถึง ผู้บริโภคมีแนวโน้มที่จะบริโภคสินค้าหรือแบรนด์ที่มีภาพลักษณ์หรือบุคลิก (Brand personality and/or Brand image) สอดคล้องตรงกับภาพลักษณ์ของตนเอง กลุ่มของบุคลิกภาพของมนุษย์ที่มีความเกี่ยวข้องหรือถูกเชื่อมโยงเข้ากับตราสินค้า¹¹ ทั้งลักษณะทางประชากร เช่น เพศ อายุ ระดับชั้นทางสังคม ตลอดจนลักษณะเฉพาะของบุคลิกภาพและอุปนิสัย เช่น เป็นคนอบอุ่น เป็นห่วงเป็นใย หรือ มีอารมณ์อ่อนไหว แนวคิดเรื่องบุคลิกภาพตราสินค้า¹² ที่สร้างขึ้นโดยเอเคอร์นั้น แบ่งเป็น 5 กลุ่ม ได้แก่ 1) บุคลิกภาพแบบจริงใจ (Sincerity) 2) บุคลิกภาพแบบน่าตื่นเต้น (Excitement) 3) บุคลิกภาพแบบผู้มีความสามารถ (Competence) 4) บุคลิกภาพแบบหรูหรา (Sophistication) และ 5) บุคลิกภาพแบบห้าวหาญ (Ruggedness)

ต้นแบบตราสินค้า

แนวคิดต้นแบบตราสินค้าของ อริชัย อรรถอุดม¹³ เป็นการบูรณาการความรู้จากสายมนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และการสื่อสารการตลาด ในบริบทวัฒนธรรมไทย นักการตลาดสามารถนำเอาคุณลักษณะทางบุคลิกภาพของต้นแบบตราสินค้านี้ มาเชื่อมโยงกับภาพลักษณ์ตราสินค้า เพื่อช่วยในการกำหนดแผนกลยุทธ์ในการสร้างสรรค์บุคลิกภาพตราสินค้าและงานโฆษณาได้จริง ต้นแบบตราสินค้านี้มี 15 ต้นแบบ คือ 1) วีรบุรุษ (Hero) 2) นักปราชญ์ (Sage) 3) ผู้วิเศษ (Magician) 4) นักรบ (Warrior) 5) จอมเจ้าเล่ห์ (Trickster) 6) ผู้แสวงหา (Seeker) 7) ผู้ช่วยเหลือ (Helper) 8) มารดา (Mother) 9) นักรัก (Lover) 10) ผู้ไร้เดียงสา (Innocent) 11) เพื่อนสนิท (Companion) 12) ราชา (King) 13) ผู้สันโดษ (Loner) 14) เจ้าเสน่ห์ (Enchantress) และ 15) ขบถ (Rebel)

องค์ประกอบบนบรรจุภัณฑ์

ผู้ซื้อมองผ่านสินค้า 300 ชนิด ที่อยู่บนชั้นวางสินค้าตามร้านสะดวกซื้อหรือซูเปอร์มาร์เก็ต ในเวลา 1 นาที โดยร้อยละ 53 ตัดสินใจซื้อสินค้าในทันที¹⁴ การศึกษาว่าองค์ประกอบบนบรรจุภัณฑ์ใดบ้างที่ทำให้

10. ทิพย์สุภา ตั้งวงศ์เจริญลาภ, "สาเหตุและแรงกระตุ้นของพฤติกรรมจงรักภักดีมากกว่า 1 แบรินด์ขึ้นไป" (วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2553), 23.

11. Aaker, D. A., *Building strong brands* (New York: Free Press, 1996), 147-156.

12. Aaker, J., "Dimensions of brand personality," *Journal of Marketing Research* vol. 34, no. 3 (August 1997): 347-356.

13. อริชัย อรรถอุดม, "การพัฒนาแนวคิดและมาตรฐานต้นแบบตราสินค้า เพื่อประยุกต์ใช้เชิงการตลาด" (วิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552), 365-371.

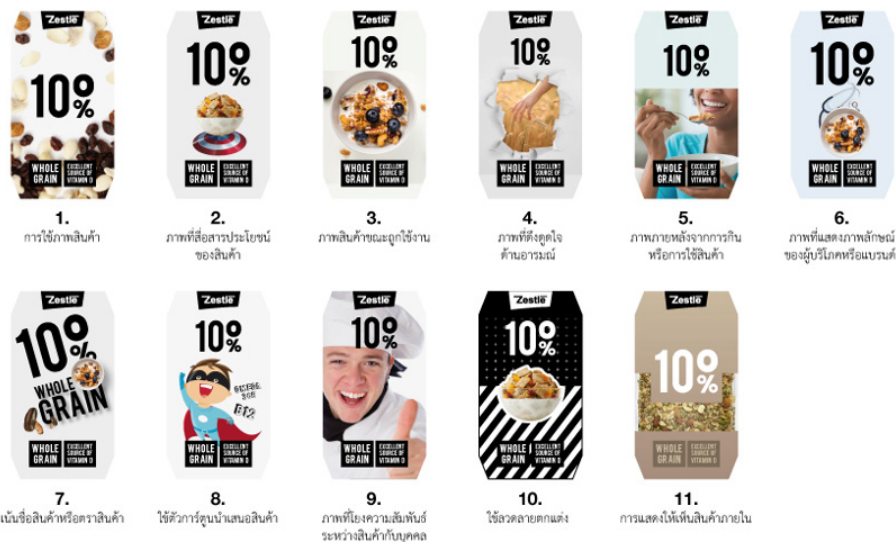
14. วารุณี ต้นติวังควาณิช และคณะ, *หลักการตลาด* (กรุงเทพฯ : เพียร์สัน เอ็ดดูเคชั่น อินโดไชน่า, 2545), 129.

ผู้ซื้อตัดสินใจซื้อได้อย่างมีประสิทธิภาพ ช่วยให้ตัดสินใจเลือกรูปแบบงานออกแบบได้ถูกใจกลุ่มเป้าหมายยิ่งขึ้น องค์ประกอบบนบรรจุภัณฑ์ที่ใช้ในงานวิจัยนี้ ประกอบด้วย 1) ตราสินค้า 2) ข้อความแสดงคุณประโยชน์ของสินค้า 3) ข้อความโฆษณา 4) ภาพประกอบ 5) ภาพลักษณะของบรรจุภัณฑ์ 6) สีของบรรจุภัณฑ์ และ 7) รูปร่างรูปทรงบรรจุภัณฑ์

ภาพประกอบบนบรรจุภัณฑ์

ภาพประกอบนั้นสามารถดึงดูดใจผู้บริโภคให้สนใจบรรจุภัณฑ์และสินค้า สามารถกระตุ้นให้ผู้บริโภคเกิดความต้องการสินค้าและเกิดการตอบสนองเชิงอารมณ์ที่มีต่อสินค้าได้

การนำเสนอภาพประกอบบนบรรจุภัณฑ์ 11 รูปแบบ¹⁵ ได้แก่ 1) การนำเสนอด้วยภาพสินค้า 2) ภาพสื่อสารประโยชน์ใช้สอยของสินค้า 3) ภาพสินค้าขณะถูกใช้งาน 4) ภาพที่ดึงดูดใจด้านอารมณ์ 5) ภาพแสดงผลลัพธ์สุดท้ายของการใช้สินค้า 6) ภาพที่แสดงภาพลักษณ์ของผู้บริโภคหรือแบรนด์ 7) ภาพที่เน้นชื่อสินค้าหรือตราสินค้า 8) ใช้ตัวการ์ตูนนำเสนอสินค้า 9) ภาพประกอบที่โยงความสัมพันธ์ระหว่างตัวสินค้ากับบุคคล 10) การใช้ลวดลายตกแต่ง 11) การแสดงให้เห็นสินค้าภายใน



ภาพที่ 1 ตัวอย่างการนำเสนอภาพประกอบบนบรรจุภัณฑ์ 11 รูปแบบ
ที่มา : วัชรธร เพ็ญศิริธร

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยแบ่งเป็น 3 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 ศึกษาและรวบรวมข้อมูลปฐมภูมิและทุติยภูมิ เพื่อนำมาออกแบบเครื่องมือวิจัยที่ใช้เก็บข้อมูลช่วงที่ 1 สำหรับใช้วิเคราะห์ผลการวิจัยเรื่ององค์ประกอบของการออกแบบบรรจุภัณฑ์สินค้าสะดวกซื้อบนร้านค้าเสมือนที่มีผลต่อการตัดสินใจซื้อของผู้บริโภคเจนเอเรชั่น-วาย และนำผลวิจัยในช่วงที่ 1 มาใช้ออกแบบเครื่องมือวิจัยเพื่อเก็บข้อมูลช่วงที่ 2 สำหรับใช้วิเคราะห์แนวทางการออกแบบบรรจุภัณฑ์สินค้าสะดวกซื้อบนร้านค้าเสมือนที่ดึงดูดความสนใจของผู้บริโภคเจนเอเรชั่น-วาย

15. วัชรธร เพ็ญศิริธร, "การออกแบบเรขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์สำหรับสินค้าสะดวกซื้อเพื่อผู้บริโภคสูงอายุ" (วิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556), 18-64.

ขั้นตอนที่ 2 เก็บข้อมูลจากผู้บริโภคเจเนอเรชัน-วาย จำนวน 30 คน ด้วยแบบสอบถามชุดที่ 1 ที่ผ่านการตรวจสอบหาความเที่ยงตรง (Validity) โดยให้ผู้เชี่ยวชาญด้านการทำวิจัย 3 ท่าน ประเมินค่าสอดคล้องระหว่างข้อคำถามกับวัตถุประสงค์ (IOC : Index of item objective congruence) ผลที่ได้มีค่าเฉลี่ย 0.9 และหาความเชื่อมั่น (Reliability) ของแบบสอบถามที่เป็นแบบให้เลือกตอบ (Check List) ใช้การคำนวณหาค่าอำนาจจำแนก (Discrimination) โดยการวิเคราะห์ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (Standard Deviation: SD.) ได้ค่าอยู่ระหว่าง 0.5164-1.2910 ส่วนแบบสอบถามมาตราส่วนประมาณค่า (Rating Scale) คำนวณหาความเชื่อมั่นของแบบสอบถามด้วยวิธีวิเคราะห์ค่าสัมประสิทธิ์อัลฟา (Cronbach's Alpha) ปรากฏผลได้ค่าเท่ากับ 0.837

กลุ่มตัวอย่างเจเนอเรชัน-วายในงานวิจัยนี้ ใช้การเลือกแบบเจาะจง (Purposive sampling) โดยกำหนดให้เป็นคนที่เกิดในช่วงปี ค.ศ.1981-2000 หรือ พ.ศ.2524-2543 (ศูนย์วิจัยเศรษฐกิจและธุรกิจ ธนาคารไทยพาณิชย์, 2557) อาศัยอยู่ในกรุงเทพมหานครและมีพฤติกรรมในการซื้อสินค้าสะดวกซื้อบนตลาดเสมือนเป็นประจำ

แบบสอบถามที่ใช้ในขั้นตอนที่ 2 ประกอบด้วย 3 คำถาม คือ ข้อแรกเป็นคำถามแบบเลือกตอบ ลักษณะทางประชากรศาสตร์ ข้อ 2 เป็นคำถามแบบให้เลือกตอบบุคลิกภาพที่ตรงกับผู้ตอบ และ ข้อ 3 เป็นคำถามแบบมาตราส่วนประมาณค่า 5 ระดับ ให้ผู้ตอบแสดงความเห็นต่อความสำคัญขององค์ประกอบที่มีอิทธิพลในการตัดสินใจเลือกซื้อสินค้าบนตลาดเสมือน

การวิเคราะห์ผลวิจัยในคำถามแบบให้เลือกตอบแสดงผลเป็นความถี่และเปอร์เซ็นต์ ส่วนผลวิจัยในคำถามแบบมาตราส่วนประมาณค่าแสดงผลเป็นค่าเฉลี่ย การอภิปรายผลคำตอบจากค่าเฉลี่ยนี้ใช้สูตรการคำนวณจากความกว้างของอันตรภาคชั้น¹⁶ ได้ผลเท่ากับ 0.8 แล้วนำไปแบ่งระดับความพึงพอใจทั้ง 5 ระดับ โดย ค่าเฉลี่ยมากกว่า 3.4 เป็นระดับที่มีความเห็นพ้องมากและมากที่สุด จึงใช้เป็นเกณฑ์ในการตัดสินใจเลือกเป็นผลวิจัยที่นำมาใช้รายงานได้ ผลวิจัยองค์ประกอบของการออกแบบบรรจุภัณฑ์บนร้านค้าเสมือนที่มีผลต่อการตัดสินใจซื้อที่วิเคราะห์ได้จากขั้นตอนนี้ นำไปสร้างแบบสอบถามชุดที่ 2 เพื่อใช้เป็นเงื่อนไขในการพิจารณาคำตอบของขั้นตอนที่ 3

ขั้นตอนที่ 3 เมื่อได้ผลวิจัยจากขั้นตอนที่ 2 แล้ว นำผลนั้นมาสร้างแบบสอบถาม ประกอบด้วย 2 ส่วน คือ ส่วนแรกเพื่อหารูปแบบของต้นแบบตราสินค้าที่นำมาใช้เป็นแนวทางในการออกแบบบรรจุภัณฑ์ที่เหมาะสมกับบุคลิกภาพของเจเนอเรชัน-วายแต่ละแบบ และส่วนที่ 2 คือ แนวทางการออกแบบภาพประกอบบนบรรจุภัณฑ์บนตลาดเสมือนที่เหมาะสมกับสินค้าสะดวกซื้อแต่ละประเภท

การเก็บข้อมูลด้วยแบบสอบถามชุดที่ 2 เก็บจากผู้เชี่ยวชาญที่เป็นนักออกแบบกราฟิกหรือนักออกแบบบรรจุภัณฑ์ที่มีประสบการณ์ทำงานไม่น้อยกว่า 5 ปี จำนวน 9 คน สำหรับขั้นตอนนี้ ผู้วิจัยได้เลือกการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (triangulation)¹⁷ ซึ่งเป็นการตรวจสอบข้อมูลที่ใช้กันมากในการวิจัย

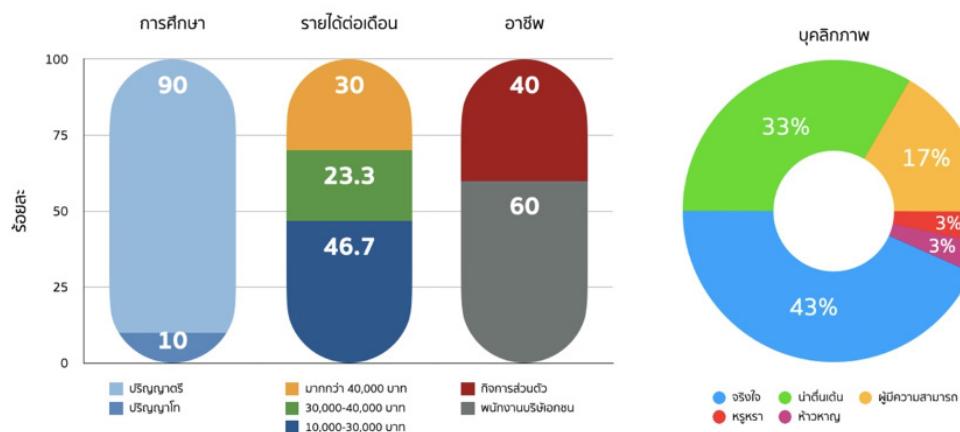
16. ศิริวรรณ เสรีรัตน์และคณะ, การวิจัยการตลาด (กรุงเทพฯ : ธรรมสาร จำกัด, 2549), 129.

17. สุภางค์ จันทวานิช, วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), 31-33.

เชิงคุณภาพมาออกแบบวิธีการเก็บและสรุปข้อมูล โดยเลือกใช้การตรวจสอบสามเส้าด้านผู้วิจัย (investigator triangulation) คือ เป็นการเก็บข้อมูลจากแบบสอบถามเดียวกันแต่เก็บโดยผู้วิจัยที่ต่างกัน 3 แบบ นั่นคือ 1) ผู้วิจัยเป็นคนเก็บข้อมูลด้วยตนเอง 2) ผู้ช่วยวิจัยเป็นคนเก็บข้อมูล และ 3) ใช้การเก็บข้อมูลแบบออนไลน์ โดยแยกเก็บข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญ 3 กลุ่ม กลุ่มละ 3 คน การสรุปผลวิจัยทำการเลือกคำตอบที่ลงความเห็นตรงกันตั้งแต่ 2 ความเห็นขึ้นไปมาใช้เป็นข้อสรุปแนวทางการออกแบบบรรจุภัณฑ์บนร้านค้าเสมือนที่ดึงดูดความสนใจของผู้บริโภคเจนเนอเรชั่น-วาย ผลวิจัยในขั้นตอนนี้ประกอบด้วย รูปแบบของต้นแบบตราสินค้า (Brand Archetype) ที่สื่อสารบุคลิกภาพผู้บริโภค และแนวทางการออกแบบภาพประกอบบนบรรจุภัณฑ์โดยแยกตามบุคลิกภาพของกลุ่มตัวอย่างผู้บริโภคที่เก็บข้อมูลไว้ในขั้นตอนที่ 2

ผลการวิจัย

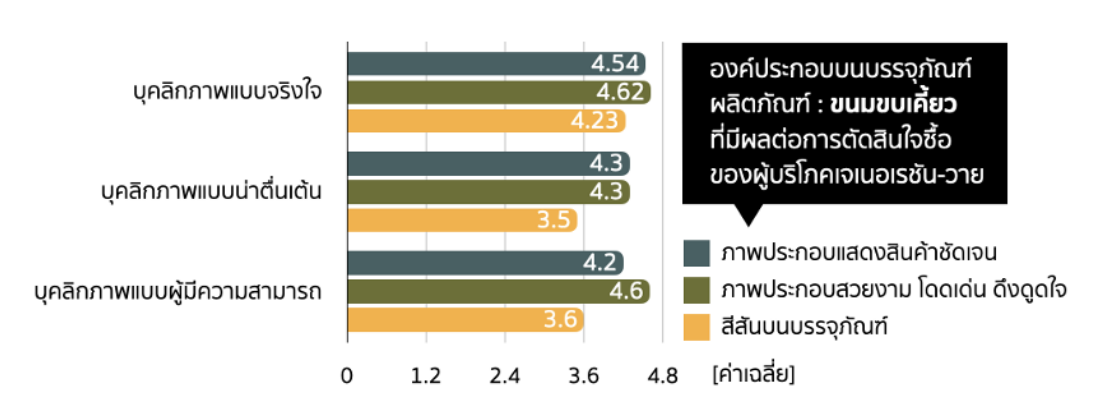
ผลการวิจัยที่ได้จากการเก็บข้อมูลในขั้นตอนที่ 2 เป็นการแสดงผลตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 ประกอบด้วยลักษณะทั่วไปทางประชากรศาสตร์ (ภาพที่ 2) และองค์ประกอบบนบรรจุภัณฑ์ที่มีผลต่อการตัดสินใจซื้อของผู้บริโภคเจนเนอเรชั่น-วายที่แยกตามบุคลิกภาพ (ภาพที่ 3 – ภาพที่ 6)



ภาพที่ 2 แผนภูมิแสดงผลวิจัยลักษณะทั่วไปของผู้บริโภคเจนเนอเรชั่น-วาย
ที่มา : วัชรธร เพ็ญศิริธร

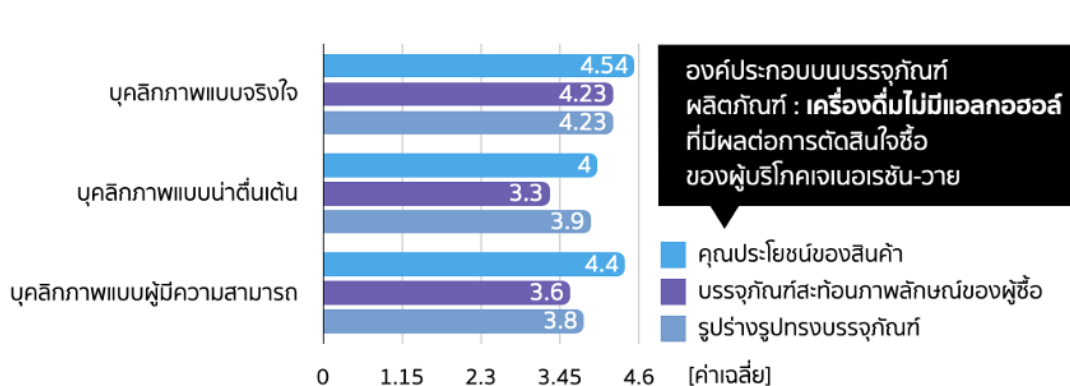
ลักษณะทั่วไปของเจนเนอเรชั่น-วายที่พบในงานวิจัยนี้ ร้อยละ 90 จบการศึกษาระดับปริญญาตรี และร้อยละ 10 จบการศึกษาระดับปริญญาโท ร้อยละ 46.7 มีรายได้ 10,000 – 30,000 บาท ร้อยละ 30 มีรายได้มากกว่า 40,000 บาท และ ร้อยละ 23.3 มีรายได้ 30,000 – 40,000 บาท ผลวิจัยบุคลิกภาพของเจนเนอเรชั่น-วาย พบว่า ร้อยละ 43 มีบุคลิกภาพแบบจริงใจ รองลงมาคือ ร้อยละ 33 มีบุคลิกภาพแบบน่าตื่นเต้น ร้อยละ 17 มีบุคลิกภาพแบบผู้มีความสามารถ และร้อยละ 3 มีบุคลิกภาพแบบหุนหัน และแบบหัวทลาย แต่เนื่องจากบุคลิกสองแบบหลังมีเพียง 1 คน ดังนั้นจึงไม่นำมาเป็นข้อสรุปในงานวิจัยนี้

องค์ประกอบบนบรรจุภัณฑ์ขนมขบเคี้ยวที่มีผลต่อการตัดสินใจซื้อของเจเนอเรชัน-วายที่แยกตามบุคลิกภาพ พบว่า ผู้มีบุคลิกภาพแบบจริงจังและผู้มีบุคลิกภาพแบบผู้มีความสามารถ เลือกซื้อขนมขบเคี้ยวที่ภาพประกอบสวยงาม โดดเด่น ดึงดูดใจ มากที่สุด (ค่าเฉลี่ย 4.62, 4.6) รองลงมาคือ ภาพประกอบแสดงสินค้าชัดเจน (ค่าเฉลี่ย 4.54, 4.2) และ สีสันทนบรรจุภัณฑ์ (ค่าเฉลี่ย 4.23, 4.3.6) ในขณะที่ผู้มีบุคลิกภาพแบบน่าตื่นเต้นเลือกซื้อที่ภาพประกอบแสดงสินค้าชัดเจนและภาพประกอบสวยงาม โดดเด่น ดึงดูดใจมากที่สุด (ค่าเฉลี่ย 4.3) รองลงมาคือสีสันทนบรรจุภัณฑ์ (ค่าเฉลี่ย 3.6) (ภาพที่ 3)



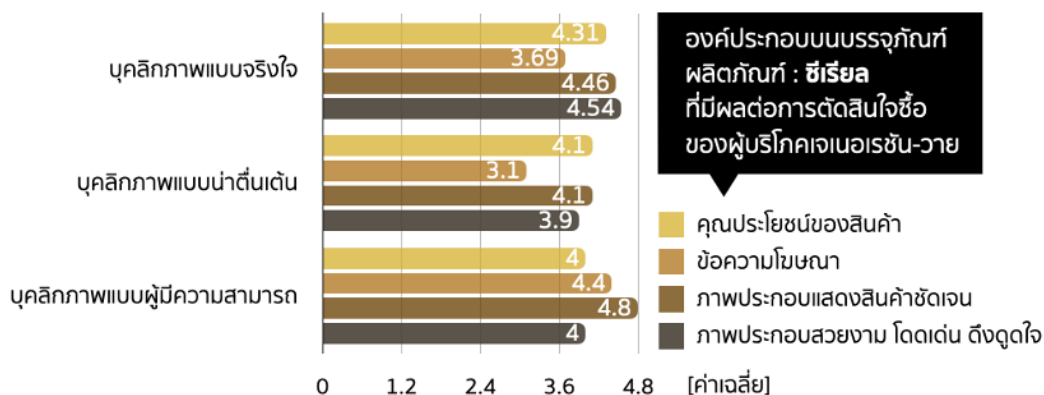
ภาพที่ 3 แผนภูมิแสดงผลวิจัยองค์ประกอบบนบรรจุภัณฑ์ขนมขบเคี้ยวที่มีผลต่อการตัดสินใจซื้อของผู้บริโภคเจเนอเรชัน-วายที่แยกตามบุคลิกภาพ
ที่มา : วัชรธร เพ็ญศิริธร

เจเนอเรชันที่มีบุคลิกภาพแบบจริงจัง เลือกซื้อเครื่องดื่มที่ไม่มีแอลกอฮอล์ที่คุณประโยชน์ของสินค้ามากที่สุด (ค่าเฉลี่ย 4.54) รองลงมาคือบรรจุภัณฑ์ที่สะท้อนภาพลักษณ์ของผู้ซื้อและรูปร่างรูปทรงบรรจุภัณฑ์ (ค่าเฉลี่ย 4.23) ในขณะที่บุคลิกภาพแบบน่าตื่นเต้นเลือกซื้อที่คุณประโยชน์ของสินค้ามากที่สุด (ค่าเฉลี่ย 4) และรูปร่างรูปทรงบรรจุภัณฑ์ (ค่าเฉลี่ย 3.9) ส่วนผู้มีบุคลิกภาพแบบผู้มีความสามารถเลือกซื้อที่คุณประโยชน์ของสินค้ามากที่สุด (ค่าเฉลี่ย 4.4) รองลงมาคือรูปร่างรูปทรงบรรจุภัณฑ์ (ค่าเฉลี่ย 3.8) และบรรจุภัณฑ์ที่สะท้อนภาพลักษณ์ของผู้ซื้อ (ค่าเฉลี่ย 3.6) (ภาพที่ 4)



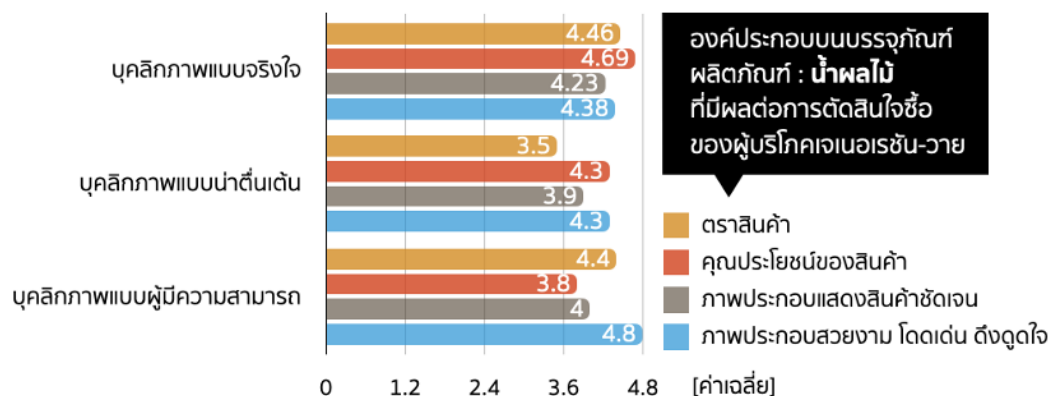
ภาพที่ 4 แผนภูมิแสดงผลวิจัยองค์ประกอบบนบรรจุภัณฑ์เครื่องดื่มที่ไม่มีแอลกอฮอล์ที่มีผลต่อการตัดสินใจซื้อของผู้บริโภคเจเนอเรชัน-วายที่แยกตามบุคลิกภาพ
ที่มา : วัชรธร เพ็ญศิริธร

เจนวายที่มีบุคลิกภาพแบบจริงจังเลือกซื้อซีเรียลที่ภาพประกอบสวยงาม โดดเด่น ดึงดูดใจ มากที่สุด (ค่าเฉลี่ย 4.54) รองลงมาคือภาพประกอบแสดงสินค้าชัดเจน (ค่าเฉลี่ย 4.46) คุณประโยชน์ของสินค้า (ค่าเฉลี่ย 4.31) และข้อความโฆษณา (ค่าเฉลี่ย 3.69) ผู้มีบุคลิกภาพแบบน่าตื่นเต้นเลือกซื้อที่คุณประโยชน์ของสินค้าและภาพประกอบที่แสดงสินค้าชัดเจนมากที่สุด (ค่าเฉลี่ย 4.1) รองลงมาคือภาพประกอบสวยงาม โดดเด่น ดึงดูดใจ มากที่สุด (ค่าเฉลี่ย 3.9) และผู้มีบุคลิกภาพแบบเลือกซื้อที่ภาพประกอบแสดงสินค้าชัดเจนมากที่สุด (ค่าเฉลี่ย 4.8) รองลงมาคือข้อความโฆษณา (ค่าเฉลี่ย 4.4) คุณประโยชน์ของสินค้าและภาพประกอบสวยงาม โดดเด่น ดึงดูดใจ (ค่าเฉลี่ย 4) (ภาพที่ 5)



ภาพที่ 5 แผนภูมิแสดงผลวิจัยองค์ประกอบบนบรรจุภัณฑ์ซีเรียลที่มีผลต่อการตัดสินใจซื้อ
ของผู้บริโภคเจนเอเรชั่น-วายที่แยกตามบุคลิกภาพ
ที่มา : วัชรธร เพ็ญศิริธร

เจนเอเรชั่น-วายที่มีบุคลิกภาพแบบจริงจังเลือกซื้อน้ำผลไม้ที่คุณประโยชน์ของสินค้ามากที่สุด ผู้มีบุคลิกภาพแบบน่าตื่นเต้นเลือกซื้อที่คุณประโยชน์ของสินค้าและภาพประกอบแสดงสินค้าชัดเจนมากที่สุด ส่วนผู้มีบุคลิกภาพแบบผู้มีความสามารถเลือกซื้อที่ภาพประกอบสวยงาม โดดเด่น ดึงดูดใจ มากที่สุด (ภาพที่ 6)



ภาพที่ 6 แผนภูมิแสดงผลวิจัยองค์ประกอบบนบรรจุภัณฑ์น้ำผลไม้ที่มีผลต่อการตัดสินใจซื้อ
ของผู้บริโภคเจนเอเรชั่น-วายที่แยกตามบุคลิกภาพ
ที่มา : วัชรธร เพ็ญศิริธร

ผลการวิจัยที่ได้จากการเก็บข้อมูลในขั้นตอนที่ 3 เป็นการแสดงผลตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 คือ แนวทางการออกแบบบรรจุภัณฑ์สินค้าสะดวกซื้อบนร้านค้าเสมือนที่ดึงดูดความสนใจของผู้บริโภค เจเนอเรชั่น-วาย โดยเกณฑ์การพิจารณาคำตอบของผู้เชี่ยวชาญเป็นการให้ความเห็นเรื่องความเหมาะสมของการนำไปใช้เป็น 2 ระดับคือ ระดับดี (Good) และ ระดับพอใช้ (Fair) และคำตอบที่นำไปใช้เป็นแนวทางการออกแบบบรรจุภัณฑ์ได้เหมาะสมนั้น เป็นคำตอบที่ผู้เชี่ยวชาญลงความเห็นแบบสามเส้าตรงกันอย่างน้อย 2 กลุ่ม แสดงละเอียดตามตารางที่ 1 และ 2

ต้นแบบตราสินค้าที่สื่อสารบุคลิกภาพแบบจริงจังในระดับดี ได้แก่ ผู้ช่วยเหลือ มารดา ผู้ไร้เดียงสา และเพื่อนสนิท ส่วนต้นแบบตราสินค้าที่สื่อสารบุคลิกภาพแบบจริงจังในระดับพอใช้ ได้แก่ นักบวชผู้แสวงหา ผู้สันโดษ และเจ้าเสน่ห์ ต้นแบบตราสินค้าที่สื่อสารบุคลิกภาพแบบน่าตื่นเต้นในระดับดี ได้แก่ วีรบุรุษ ผู้วิเศษ นักรบ จอมเจ้าเล่ห์ เจ้าเสน่ห์ และขบถ ส่วนต้นแบบตราสินค้าที่สื่อสารบุคลิกภาพแบบน่าตื่นเต้นในระดับพอใช้ ได้แก่ ราชา และต้นแบบตราสินค้าที่สื่อสารบุคลิกภาพแบบผู้มีความสามารถในระดับดี ได้แก่ วีรบุรุษ นักปราชญ์ ผู้วิเศษ นักรบ มารดา และราชา ส่วนต้นแบบตราสินค้าที่สื่อสารบุคลิกภาพแบบผู้มีความสามารถในระดับพอใช้ ได้แก่ ผู้แสวงหา นักรัก และเพื่อนสนิท (ตารางที่ 1)

ตารางที่ 1 แสดงผลวิจัยรูปแบบของต้นแบบตราสินค้าที่สื่อสารบุคลิกภาพ
ของผู้บริโภคเจเนอเรชั่น-วายที่แยกตามบุคลิกภาพ 3 รูปแบบ
ที่มา : วัชรธร เพ็ญศิริธร

	จริงจัง		น่าตื่นเต้น		ผู้มีความสามารถ	
	Good	Fair	Good	Fair	Good	Fair
วีรบุรุษ (Hero)		B	A, B, C		A, B, C	
นักปราชญ์ (Sage)	B			B	A, B, C	
ผู้วิเศษ (Magician)		B	A, B	C	A, B, C	
นักรบ (Warrior)		A, B	A, B	C	A, B, C	
จอมเจ้าเล่ห์ (Trickster)			A, B, C			B
ผู้แสวงหา (Seeker)		A, B, C	B			B, C
ผู้ช่วยเหลือ (Helper)	A, B, C			B	C	A
มารดา (Mother)	A, B, C			B	A, B	C
นักรัก (Lover)	C		A	B		B, C
ผู้ไร้เดียงสา (Innocent)	B, C			B		B
เพื่อนสนิท (Companion)	A, B, C			B		B, C
ราชา (King)				B, C	B, C	
ผู้สันโดษ (Loner)	A	B, C		B		B
เจ้าเสน่ห์ (Enchantress)		B, C	A, B, C			B
ขบถ (Rebel)		B	A, B, C			B

* สัญลักษณ์การลงความเห็นแบบสามเส้า: A แทนคำตอบกลุ่ม 1, B แทนคำตอบกลุ่ม 2, C แทนคำตอบกลุ่ม 3)

แนวทางการออกแบบภาพประกอบบนบรรจุภัณฑ์ขนมขบเคี้ยวที่มีประสิทธิภาพในระดับดี ได้แก่ การใช้ภาพสินค้า และภาพที่แสดงถึงภาพลักษณ์ของผู้บริโภคหรือแบรนด์ ส่วนภาพประกอบที่มีประสิทธิภาพในระดับพอใช้ ได้แก่ การใช้ภาพลวดลายตกแต่ง แนวทางการออกแบบภาพประกอบบนบรรจุภัณฑ์น้ำผลไม้ที่มีประสิทธิภาพในระดับดี ได้แก่ ภาพที่สื่อสารประโยชน์ใช้สอยของสินค้า ภาพประกอบที่เน้นชื่อหรือตราสินค้า และการแสดงให้เห็นสินค้าภายใน ส่วนภาพประกอบที่มีประสิทธิภาพในระดับพอใช้ ได้แก่ การใช้ภาพสินค้า และการใช้ภาพลวดลายตกแต่ง แนวทางการออกแบบภาพประกอบบนบรรจุภัณฑ์เครื่องดื่มไม่มีแอลกอฮอล์ที่มีประสิทธิภาพในระดับดี ได้แก่ ภาพที่สื่อสารประโยชน์ใช้สอยของสินค้า ภาพที่ดึงดูดใจด้านอารมณ์ ภาพที่แสดงถึงภาพลักษณ์ของผู้บริโภคหรือแบรนด์และภาพประกอบที่เน้นชื่อหรือตราสินค้า ส่วนภาพประกอบที่มีประสิทธิภาพในระดับพอใช้ ได้แก่ การใช้ภาพสินค้าและการใช้ภาพลวดลายตกแต่ง แนวทางการออกแบบภาพประกอบบนบรรจุภัณฑ์ซีเรียลที่มีประสิทธิภาพในระดับดี ได้แก่ การใช้ภาพสินค้า ส่วนภาพประกอบที่มีประสิทธิภาพในระดับพอใช้ ได้แก่ ภาพที่ดึงดูดใจด้านอารมณ์ ภาพที่แสดงถึงภาพลักษณ์ของผู้บริโภคหรือแบรนด์ ใช้ตัวการ์ตูนนำเสนอสินค้า และการใช้ภาพลวดลายตกแต่ง (ตารางที่ 2)

ตารางที่ 2 แสดงผลวิจัยแนวทางการออกแบบภาพประกอบบนบรรจุภัณฑ์บนตลาดเสมือน
ของผู้บริโภคเจนเนอเรชัน-วายที่แยกตามประเภทสินค้า 4 ประเภท
ที่มา : วัชรธร เพ็ญศิริธร

	จริงใจ		น่าตื่นเต้น		ผู้มีความสามารถ	
	Good	Fair	Good	Fair	Good	Fair
วีรบุรุษ (Hero)		B	A, B, C		A, B, C	
นักปราชญ์ (Sage)	B			B	A, B, C	
ผู้วิเศษ (Magician)		B	A, B	C	A, B, C	
นักรบ (Warrior)		A, B	A, B	C	A, B, C	
จอมเจ้าเล่ห์ (Trickster)			A, B, C			B
ผู้แสวงหา (Seeker)		A, B, C	B			B, C
ผู้ช่วยเหลือ (Helper)	A, B, C			B	C	A
มารดา (Mother)	A, B, C			B	A, B	C
นักรัก (Lover)	C		A	B		B, C
ผู้ไร้เดียงสา (Innocent)	B, C			B		B
เพื่อนสนิท (Companion)	A, B, C			B		B, C
ราชา (King)				B, C	B, C	
ผู้สันโดษ (Loner)	A	B, C		B		B
เจ้าเสน่ห์ (Enchantress)		B, C	A, B, C			B
ขบถ (Rebel)		B	A, B, C			B

* สัญลักษณ์การลงความเห็นแบบสามเส้า: A แทนคำตอบกลุ่ม 1, B แทนคำตอบกลุ่ม 2, C แทนคำตอบกลุ่ม 3)

สรุปผลและประโยชน์ที่ได้รับจากการวิจัย

การนำผลวิจัยเพื่อใช้เป็นแนวทางการออกแบบบรรจุภัณฑ์สินค้าสะดวกซื้อบนร้านค้าเสมือนเพื่อโน้มน้าวใจผู้บริโภคเจนเอช-วายให้เลือกซื้อสินค้านั้น สามารถสรุปผลเพื่อนำไปประยุกต์ใช้ในการออกแบบ โดยแยกตามบุคลิกภาพกลุ่มเป้าหมาย 3 รูปแบบ คือ บุคลิกภาพแบบจริงจัง บุคลิกภาพแบบน่าตื่นเต้น และบุคลิกภาพแบบผู้มีความสามารถ เนื่องจากกลุ่มเป้าหมายที่มีบุคลิกภาพที่ต่างกัน จะมีการตัดสินใจซื้อจากองค์ประกอบบนบรรจุภัณฑ์ที่ต่างกัน ทำให้นักออกแบบตัดสินใจเลือกเน้นองค์ประกอบที่มีความสำคัญได้อย่างมีประสิทธิภาพ จากนั้นจึงเลือกใช้รูปแบบของต้นแบบตราสินค้าที่เหมาะสมกับแต่ละบุคลิกภาพ แล้วจึงค่อยเลือกแนวทางการออกแบบภาพประกอบที่มีประสิทธิภาพในการดึงดูดความสนใจกลุ่มเป้าหมายตามลำดับ ดังรายละเอียดภาพที่ 7



ภาพที่ 7 ภาพแสดงผลสรุปงานวิจัย
ที่มา : วิชราธร เพ็ญศิริธร

การนำผลวิจัยมาใช้ เริ่มจากการกำหนดกลุ่มเป้าหมายจากบุคลิกภาพของผู้บริโภค ซึ่งมีให้เลือก 3 บุคลิกภาพ คือ บุคลิกภาพแบบจริงจัง แบบน่าตื่นเต้น และแบบผู้มีความสามารถ ในแต่ละบุคลิกภาพสามารถเลือกสิ่งต้องให้ความสำคัญบนบรรจุภัณฑ์โดยพิจารณาจากองค์ประกอบที่มีผลต่อการตัดสินใจซื้อของกลุ่มเป้าหมาย จากนั้นให้เลือกกำหนดบุคลิกภาพของแบรนด์และงานออกแบบจากต้นแบบตราสินค้า เช่น กลุ่มเป้าหมายมีบุคลิกภาพแบบจริงจัง ควรกำหนดบุคลิกภาพของแบรนด์และงานออกแบบจากต้นแบบตราสินค้า แบบผู้ช่วยเหลือ มารดา ผู้ไร้เดียงสา หรือเพื่อนสนิท อย่างไรก็ตามหนึ่งหรือใช้ร่วมกันได้ ส่วนการออกแบบภาพประกอบบนบรรจุภัณฑ์ให้พิจารณาจากสินค้าประเภทต่าง ๆ ว่ารูปแบบมีประสิทธิภาพสูงที่สุดในการดึงดูดความสนใจและกระตุ้นให้เกิดการตัดสินใจซื้อสินค้านั้น ๆ

ผลวิจัยข้างต้น สามารถเลือกใช้ได้กับเจเนอเรชั่น-วายทั้งหมดหรือเลือกใช้ให้เหมาะสมแต่ละบุคลิกภาพ คือ จริงใจ (Sincerity) น่าตื่นเต้น (Excitement) และผู้มีความสามารถ (Competence) โดยแนวทางของการออกแบบในแต่ละหัวข้อก็มีศักยภาพในการสื่อสารกับเจเนอเรชั่น-วายที่แตกต่างกันด้วย และจากแนวทางการออกแบบบรรจุภัณฑ์บนตลาดเสมือนที่ดึงดูดความสนใจ และโน้มน้าวให้เกิดการตัดสินใจซื้อของเจเนอเรชั่น-วายที่ได้แสดงผลไว้ข้างต้นนี้ คาดว่าจะเป็นประโยชน์ในการคิดและการตัดสินใจของนักออกแบบทั้งกราฟิกและบรรจุภัณฑ์ นอกจากนี้ยังสามารถใช้เป็นเกณฑ์ในการตัดสินใจสำหรับผู้ประกอบการเลือกไปใช้ประเมินผลงานที่ต้องวางขายในตลาด

การอภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

จากผลวิจัยเรื่องบุคลิกภาพของผู้บริโภคเจเนอเรชั่น-วายทั้งหมด 5 แบบ แต่ในกลุ่มตัวอย่างเจนวายเพียง 3 แบบ คือ บุคลิกภาพแบบจริงจัง (Sincerity) แบบน่าตื่นเต้น (Excitement) และแบบผู้มีความสามารถ (Competence) แต่ในงานวิจัยของ ภรณ์ยา ชารสินธุ์¹⁸ อธิบายว่าเจนวายเป็นกลุ่มคนที่ชอบความรวดเร็ว ทันทีทันใด ไม่ชอบรอนาน ชอบบรรยากาศสนุกสนาน ไม่ชอบความเป็นทางการ ซึ่งค่อนข้างขัดแย้งกับบุคลิกภาพแบบจริงจังและแบบผู้มีความสามารถ โดยเฉพาะบุคลิกภาพแบบจริงจังนั้นมีผู้เลือกตอบมากที่สุด ในขณะที่ผลวิจัยของ วิไล พึ่งผล และคณะ¹⁹ สรุปคุณลักษณะของเจนเนอเรชั่นวายไว้ว่าเป็นคนที่ปฏิบัติอย่างมีมนุษยสัมพันธ์ที่ดี เป็นนักสร้างความปรองดองที่เจียบคม มีทัศนคติเชิงบวก มีความกระตือรือร้นมองเห็นคุณค่าผู้อื่น สื่อสารอย่างสุภาพ เปิดสู่เครือข่ายทางสังคม มีความเป็นตัวตนกับทีม ยอมรับความคิดเห็นใหม่และจำเป็นต้องมีปฏิสัมพันธ์ทางสังคม ซึ่งสอดคล้องกับเจนวายส่วนใหญ่ที่มีบุคลิกภาพแบบจริงจัง

จากผลวิจัยที่เหมือนหรือแตกต่างกันนั้น อาจเป็นไปได้ว่าการได้มาซึ่งข้อมูลนั้นแตกต่างกันทั้งในเรื่องของแหล่งที่มา กระบวนการสรุปหรือวิเคราะห์ผล รวมไปถึงจำนวนของกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในงานวิจัย ดังนั้นหากต้องการทำวิจัยที่มีกลุ่มตัวอย่างเป็นเจเนอเรชั่น-วายในอนาคต อาจจะต้องพิจารณาเลือกศึกษาจากหลายแหล่งข้อมูล หรือการใช้กลุ่มตัวอย่างที่ครอบคลุมมากขึ้น

18. ภรณ์ยา ชารสินธุ์, "การจำแนกความแตกต่างระหว่างกลุ่ม Gen-Y และ กลุ่ม Gen-Z โดยใช้ความต้องการส่วนประสมการค้ำปัสการกิจร้านอีฟแอนบอย ในเขตกรุงเทพมหานคร" (วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย, 2560), 6.

19. วิไล พึ่งผล และคณะ, "การวิเคราะห์คุณลักษณะของเจนเนอเรชั่นวายยุคประเทศไทย 4.0: กรณีศึกษานักศึกษาชั้นปีที่ 4 มหาวิทยาลัยเอกชนแห่งหนึ่ง," *Journal of Community Development Research (Humanities and Social Sciences)* vol. 11, no. 2 (2018): 152.

ข้อเสนอแนะสำหรับนักออกแบบในการนำผลวิจัยไปประยุกต์ใช้ โดยสามารถเริ่มจากการกำหนดกลุ่มเป้าหมายที่เฉพาะเจาะจงนั้นคือเลือกตามบุคลิกภาพของเจนเอเรชั่น-วาย ซึ่งผลวิจัยทำให้นักออกแบบทราบว่าองค์ประกอบบนบรรจุภัณฑ์ใดที่ควรให้ความสำคัญ จากนั้นจึงเลือกรูปแบบของต้นแบบตราสินค้าที่เหมาะสมกับบุคลิกภาพกลุ่มเป้าหมายเพื่อนำมาใช้เป็นกลยุทธ์ในการออกแบบแล้วจึงเลือกแนวทางการออกแบบภาพประกอบที่เหมาะสมและมีประสิทธิภาพในการดึงดูดความสนใจกลุ่มเป้าหมายในบุคลิกภาพนั้น ๆ

ในงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยเลือกเก็บข้อมูลจากกลุ่มตัวอย่างโดยให้พิจารณาผ่านหน้าจอโทรศัพท์ และบนคอมพิวเตอร์เท่านั้น โดยไม่ได้ให้สัมภาษณ์ ซึ่งเป็นการตอบคำถามโดยให้บรรจุภัณฑ์เพียงด้านหน้าด้านเดียว ผู้วิจัยมีความเห็นว่าผู้ตอบอาจจะตอบจากประสบการณ์เดิมของตนเองที่มีต่อสินค้าแต่ละประเภท ดังนั้นเราควรศึกษาต่อไปในเชิงลึกว่าความเกี่ยวพันระหว่างสินค้าและผู้บริโภคมีผลต่อการออกแบบบรรจุภัณฑ์หรือไม่อย่างไร

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยนี้ได้รับการสนับสนุนทุนวิจัยจากสำนักบริหารงานวิจัยและนวัตกรรมพระจอมเกล้าลาดกระบัง ประจำปีงบประมาณ 2562 สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง สัญญาเลขที่ KREF186214

บรรณานุกรม

- กมล ชัยวัฒน์. *การโฆษณาและการส่งเสริมการตลาด*. กรุงเทพฯ : แมคกรอ-ฮิล, 2551.
- ทิพย์สุภา ตั้งวงศ์เจริญลาภ. "สาเหตุและแรงกระตุ้นของพฤติกรรมจงรักภักดีมากกว่า 1 แบรินด์ขึ้นไป." *วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์*, 2553.
- ธีรภัทร พันธุ์พิทยแพทย และ วิไล อัสวเดชศักดิ์. "การออกแบบอัตลักษณ์ของแบรนด์แฟชั่นสำหรับผู้ชายเจนเนอเรชั่นเอ็ม." *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, ปีที่ 2 ฉบับที่ 1 (มีนาคม-สิงหาคม 2558): 117-130.
- ปวรงค์ บุญช่วย และ วิไล อัสวเดชศักดิ์. "การออกแบบเรขศิลป์ของสื่อสิ่งพิมพ์สำหรับกลุ่มวัฒนธรรมย่อยฮิปสเตอร์ในกรุงเทพมหานคร." *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, ปีที่ 1 ฉบับที่ 1 (มีนาคม-สิงหาคม 2557): 14-23.
- ภรณ์ยา ขมารสินธุ์. "การจำแนกความแตกต่างระหว่างกลุ่ม Gen-Y และ กลุ่ม Gen-Z โดยใช้ความต้องการส่วนประสมการค้าปลีกธุรกิจร้านอีฟแอนบอย ในเขตกรุงเทพมหานคร." *วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย*, 2560.
- รติตา ไกรเทพ. "การรับรู้ทัศนคติ และพฤติกรรมของผู้บริโภคที่มีต่อการใช้บริการตลาดเสมือน." *วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, 2556.
- เริงฤทธิ์ เอกวงศ์อนันต์ และ อารยะ ศรีกัลยาณบุตร. "การออกแบบเรขศิลป์บรรจุภัณฑ์ชุดขนมไหว้เจ้าเพื่อสื่อสารเทศกาลต่าง ๆ สำหรับกลุ่มเป้าหมายเจนเนอเรชั่นวาย." *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, ปีที่ 1 ฉบับที่ 2 (กันยายน 2557 – กุมภาพันธ์ 2558): 1-11.
- ลัดดา โสภณรัตน์. "อิทธิพลของการออกแบบบรรจุภัณฑ์ต่อการตัดสินใจของผู้บริโภค." *วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, 2546.
- วัชราร เพ็ญศิริธร. "การออกแบบเรขศิลป์บรรจุภัณฑ์สำหรับสินค้าสะดวกซื้อสำหรับผู้บริโภคสูงอายุ." *วิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, 2556.
- วารุณี ต้นติววงศ์วานิช และคณะ. *หลักการตลาด*. กรุงเทพฯ : เพียร์สัน เอ็ดดูเคชั่น อินโดไชน่า, 2545.
- วิไล พิงผล และคณะ. "การวิเคราะห์คุณลักษณะของเจนเนอเรชั่นวายยุคประเทศไทย 4.0: กรณีศึกษา นักศึกษาชั้นปีที่ 4 มหาวิทยาลัยเอกชนแห่งหนึ่ง." *Journal of Community Development Research (Humanities and Social Sciences)*, vol. 11 no. 2 (2018): 152.

ศูนย์วิจัยเศรษฐกิจและธุรกิจ ธนาคารไทยพาณิชย์. "Insight: กลยุทธ์มัดใจผู้บริโภค เจนวาย." https://www.scbeic.com/th/detail/file/product/130/dzi68owq5l/8372_20141112161337.pdf

ศิริวรรณ เสรีรัตน์และคณะ. *การวิจัยการตลาด*. กรุงเทพฯ : ธรรมสาร จำกัด, 2549.

สุภางค์ จันทวานิช. *วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

สมาลี ทองรุ่งโรจน์. *ออกแบบบรรจุภัณฑ์*. กรุงเทพฯ : วาดศิลป์, 2555.

อริชัย อรรถอุดม. "การพัฒนาแนวคิดและมาตรฐานวัดต้นแบบตราสินค้า เพื่อประยุกต์ใช้เชิงการสื่อสารการตลาด." *วิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิต*, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

Aaker, D. A. *Building strong brands*. New York: Free Press, 1996.

Aaker, J. "Dimensions of brand personality." *Journal of Marketing Research* vol. 34, no. 3 (August 1997): 347-356.

Heer Vyas and Bhuvanesh V. "Packaging Design Elements and Users Perception: A Context in Fashion Branding and Communication." *Journal of Applied Packaging Research*, vol. 7 no. 2 (2015): 95-107.

บทความวิชาการ

บทประพันธ์เพลง "กังคี" สำหรับวงแซกโซโฟน MUSIC COMPOSITION "PHUNG KHEE" FOR SAXOPHONE ENSEMBLE

อรรคพงศ์ ภูลัยยาว* AKAPONG PHULAIYAW*

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลง "กังคี" เป็นงานสร้างสรรค์ทางด้านดนตรี มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์งานเชิงวิชาการทางด้านดนตรี เป็นบทเพลงที่ใช้แนวคิดการผสมผสานระหว่างทำนองพื้นบ้านอีสานกับเทคนิคการประพันธ์ดนตรีแบบตะวันตกและมีการนำเอาแนวคิดจากวรรณคดีอีสานเรื่องผาแดงนางไอ่ มาประพันธ์ขึ้นสำหรับวงแซกโซโฟน ซึ่งผู้ประพันธ์เลือกตอนพญานาคกลายร่างเป็นกังคี (กระรอกเผือก) แล้วขึ้นมาเมืองมนุษย์เพื่อยลโฉมนางไอ่จนถึงตอนที่พญานาคผู้เป็นพ่อของกังคีขึ้นมาจากเมืองบาดาล เพื่อทำลายเมืองของนางไอ่ด้วยความโกรธแค้นทำให้เมืองจมอยู่ใต้น้ำจนเหลือเพียงแก่งน้อยใหญ่ที่เรียกว่าหนองหารจนถึงปัจจุบัน บทเพลงกังคีมีโครงสร้างดังนี้ Introduction A Transition A1 A2 Transition B C Transition D E F Coda

องค์ประกอบที่ใช้ในการประพันธ์ขึ้นคือกลมกล่อม ขึ้นคู่เสียงกระด้าง เทคนิคการคัดลอกทำนองเปลี่ยนคีย์ เทคนิคออสตินาโต โน้ตจังหวะขัด ทำนองสอดประสาน บันไดเสียงบลูส์ เทคนิคซีควเอนซ์และบันไดเสียงเพตาโทนิค

คำสำคัญ : บทประพันธ์เพลง/ วงแซกโซโฟน/ดนตรีร่วมสมัย/ ผาแดงนางไอ่

*ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, akapong773@gmail.com
*Assistant Professor, College of Music, Mahasarakham University, akapong773@gmail.com

ABSTRACT

Phang-Khee, a creativity of music between Isan folk music and western music. The purpose was for academic creation by using an integration concept between Isan folk melody and western music technique of composition. The song included the use of Isan folk melody mixed with ideas from Isan literature named "Pha Daeng Nang Ai" to compose pieces for a saxophone ensemble. The composer had chosen some part of Pha Deng Nang Ai for the composing ideas. It was from when the Naga had changed to be a human named Phang-Khee to look for Nang Ai to a part that the father of Naga came up from the underwater city to destroy a city of Nang Ai by the angry feeling. It took Nang Ai's city to be upside down under the water. It only had a small of marsh called Nong-Han in the current. The structure of Phang-Kee included Introduction A Transition A1 A2 Transition B C Transition D E F and Coda. This structure included the techniques of western music for composing that were Consonant Interval, Dissonant Interval, Quotation, Modulation, Ostinato, Syncopation, Counter Melody, Blues Scale, Pentatonic Scale and the Sequence.

Keywords: Music Composition/ Saxophone Ensemble/ Contemporary Music/ Pha Daeng Nang Ai

บทนำ

ดนตรีพื้นบ้านอีสานมีวิวัฒนาการและใช้เวลาในการวิวัฒนาการมาเป็นเวลานาน เริ่มจากการเลียนเสียงธรรมชาติ ป่าเขา ลำเนาไพร เสียงฝนตก เสียงลมพัด เสียงใบไม้ไหว เสียงน้ำตก และได้นำวัสดุในท้องถิ่นมาทำเลียนเสียงเหล่านั้น เช่น ใบไม้ ไม้ไผ่ ต้นหญ้าปล้อง หลังจากนั้นได้พัฒนาจากเครื่องหนัง จนเป็นวิวัฒนาการขั้นสูงสุดของดนตรีพื้นบ้าน มีความละเอียด มีความไพเราะมากขึ้น และเริ่มนำมาประสมประสานเกิดวงดนตรีพื้นบ้าน เช่น พิณ แคน โปงลาง โหวด ปี่ภูไท¹

ปัจจุบันรูปแบบวงดนตรีที่ใช้แสดงในวงดนตรีพื้นบ้านก็เริ่มมีการผสมผสานที่หลากหลาย การนำดนตรีตะวันตกมาประยุกต์ เช่น ในวงหมอลำหมู่ หมอลำซิ่ง จะมีการนำเครื่องดนตรีตะวันตกมาผสมผสาน เช่น กลอง เบส คีย์บอร์ด กีตาร์ ทรัมเป็ต ทรอมโบน แซกโซโฟน เป็นต้น ทำให้เกิดสีสันดนตรีใหม่ ๆ ตามยุคสมัย

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เป็นสถาบันหนึ่งที่มีการเรียนการสอนดนตรีทั้งทฤษฎี และปฏิบัติ พร้อมทั้งมีวงแซกโซโฟนที่ร่วมบรรเลงในโอกาสต่าง ๆ แต่ขาดบทเพลงบรรเลง ที่เป็นเอกลักษณ์ และการเรียบเรียงเสียงประสานให้เหมาะกับศักยภาพของนักดนตรี ดังนั้น ผู้ประพันธ์จึงมีความสนใจ ในการประพันธ์เพลงกังคี่ โดยใช้แนวคิดการผสมผสานระหว่างทำนองพื้นบ้านอีสานและเครื่องดนตรีตะวันตก เข้าด้วยกันเพื่อให้เหมาะสมกับความสามารถของนิสิตพร้อมทั้งได้บทเพลงที่มีเอกลักษณ์ในวัฒนธรรมท้องถิ่น และเพื่อเป็นการสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีอีสานให้ดำรงอยู่สืบไป

โครงสร้างการประพันธ์เพลงกังคี่ มีโครงสร้างดังนี้

ตาราง 1 โครงสร้างการประพันธ์เพลง กังคี่
ที่มา : ผู้เขียน

ท่อน	Intro	A	t	A1	A2	t	B	C	t	D	E	Coda
ท่อน	1-15	16-21	22-23	24-35	36-43	44-47	48-55	56-72	73-74	75-99	100-124	125-137

*หมายเหตุ t = transition

อรรถาธิบาย

การอรรถาธิบาย ผู้ประพันธ์ขออธิบายบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นพอสังเขป ตามแนวคิดดังต่อไปนี้

แนวคิดและแรงบันดาลใจ

บทประพันธ์เพลง “กังคี่” เป็นงานสร้างสรรค์ทางด้านดนตรี มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์เชิงวิชาการ โดยใช้แนวคิดการผสมผสานระหว่างทำนองพื้นบ้านอีสานกับแนวคิดจากวรรณคดีอีสานเรื่อง ผาแดงนางไอ่ มาประพันธ์ขึ้นสำหรับวงแซกโซโฟน ซึ่งผู้ประพันธ์นำเอาตอน พญานาค กลายร่างเป็นกังคี่ (กระรอกเผือก) ขึ้นมาเมืองมนุษย์เพื่อยลโฉมนางไอ่ ต้องการอยู่ใกล้นางไอ่และทำให้นางไอ่อยากได้กังคี่มาเลี้ยง

1. ปิยะพันธ์ แสนทวีสุข, คีตกวีอีสาน ตำนานเครื่องดนตรี และการเรียนรู้ดนตรีพื้นบ้าน : ดนตรีพื้นบ้านอีสานมหาสารคาม (มหาสารคาม : อภิชิตการพิมพ์, 2549), 13.

เมื่อนางไอ่เห็นกังคี่ จึงสั่งให้ทหารและนายพรานไปตามจับ แต่ก็ตามจับไม่ได้จนกระทั่ง นางไอ่ได้สั่งให้นายพรานจับตายกังคี่ และสุดท้ายนายพรานก็ยิงกังคี่ตายเพื่อนำกลับมาให้นางไอ่ แต่ก่อนตายกังคี่ได้อธิษฐานว่าใครที่นำร่างตัวเองไปขอให้เมืองนั้นเกิดภัยพิบัติ เมื่อพญานาคผู้เป็นพ่อของกังคี่ทราบข่าวการตายของลูกชายจึงขึ้นมาจากเมืองบาดาล เพื่อทำลายเมืองของนางไอ่ด้วยความโกรธแค้น ทำให้เมืองจมอยู่ใต้น้ำจนเหลือเพียงแก่งน้อยใหญ่ที่เรียกว่าหนองหารจนถึงปัจจุบัน ผู้ประพันธ์ได้นำแนวคิดดังกล่าวมาสร้างสรรค์เป็นทำนองพร้อมทั้งสร้างสีสันของเสียงในรูปแบบต่าง ๆ โดยใช้เทคนิคของดนตรีตะวันตกในการเรียบเรียงเสียงประสานให้เกิดความแตกต่างและน่าสนใจ ตามกรอบแนวคิดที่วางไว้ในแต่ละท่อนเพลง

Moderato **Intro**

Soprano Sax 1,2
Alto Sax 1,2
Tenor Sax 1,2
Baritone Sax 1,2

ภาพที่ 1 ท่อน Introduction
ที่มา : ผู้เขียน

ท่อน Introduction ห้องที่ 1-15 เป็นท่อนที่ต้องการสื่อถึงการกลายร่างเป็นกังคี่ของพญานาคหนุ่มแห่งเมืองบาดาล มีการใช้เทคนิคโน้ต 5 พยางค์ในห้องแรก มีการบรรเลงกลุ่มคอร์ดของอัลโตแซกโซโฟน เทเนอร์แซกโซโฟน และบาร์โตนแซกโซโฟน เป็นกลุ่มคอร์ดคลอไปกับทำนองหลัก (Accompaniment) ของโซปราโนแซกโซโฟน

A tempo **ท่อน A**

Sop. Sax. 1,2
Alto Sax. 1,2
Ten. Sax. 1,2
Bari. Sax. 1,2

ภาพที่ 2 ท่อน A
ที่มา : ผู้เขียน

ท่อน A ห้องที่ 16 - 21 มีการใช้เทคนิคออสตินาโด (Ostinato) ในบาริโทนแซกโซโฟนพร้อมทั้งการซ้ำทำนองเป็นโมทีฟสั้น ๆ ในอัลโตแซกโซโฟน เทเนอร์แซกโซโฟน เพื่อสื่อถึงกังค้ำลั้งกระโดดอยู่บนต้นไม้ไปมา

ท่อน A1

Sop. Sax. 1,2
Alto Sax. 1,2
Ten. Sax. 1,2
Bari. Sax. 1,2

ภาพที่ 3 ท่อน A1
ที่มา : ผู้เขียน

ท่อน A1 ห้อง 24-35 เป็นการพัฒนาทำนองจากท่อน A โดยเพิ่มโน้ต 6 พยางค์เพื่อสร้างความหลากหลายของบทเพลงด้วยเทคนิคซีควเอนซ์ (Sequence)

A tempo
ท่อน B
2.

Sop. Sax. 1,2
Alto Sax. 1,2
Ten. Sax. 1,2
Bari. Sax. 1,2

ภาพที่ 4 ท่อน B
ที่มา : ผู้เขียน

ท่อน B ห้อง 48-55 เป็นท่อนที่ต้องการสื่อถึงการไล่ล่ากังค้ำของทหารและนายพลาน ที่นางไอ่สั่งให้จับกังค้ำ ประพันธ์โดยใช้เทคนิคการคัดลอกทำนอง (Quotation) ในเทเนอร์แซกโซโฟน บาริโทนแซกโซโฟน และการใช้เทคนิค 6 พยางค์ใน โซปราโนแซกโซโฟน อัลโตแซกโซโฟน เทเนอร์แซกโซโฟน

ท่อน C

Sop. Sax. 1,2
Alto Sax. 1,2
Ten. Sax. 1,2
Bari. Sax. 1,2

ภาพที่ 5 ท่อน C
ที่มา : ผู้เขียน

ท่อน C ห้อง 56-72 มีการใช้เทคนิคการสับโน้ตและการกรอ เลียนเสียงของพิณโดยใช้ทำนองอีสาน ลายเกริ่น ในอัลโตแซกโซโฟนใช้ดนตรีแบบโฮโมโฟนี (Homophony Texture) โดยมีอัลโตแซกโซโฟน บรรเลง ทำนองหลักและเครื่องอื่นบรรเลงคอร์ดประกอบเป็นพื้นหลัง เพื่อสื่อถึงตอนกังคิฎกนายพลานยังกังคิ และกังคิ ได้อธิฐานว่าถ้าไครนาร่างตัวเองไปขอให้เมืองนั้นเกิดภัยพิบัติกับผู้คนในเมืองนั้น



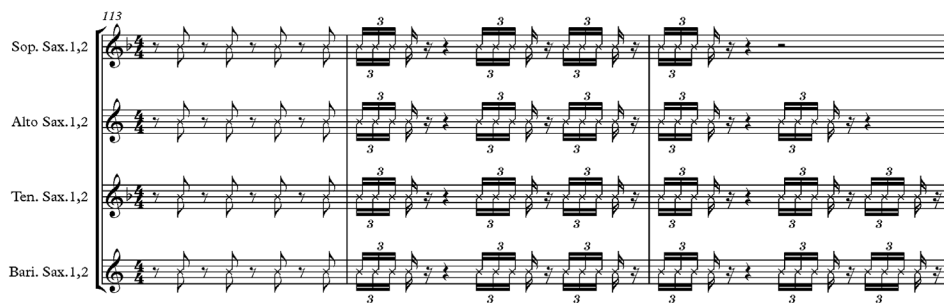
ภาพที่ 6 ท่อน D
ที่มา : ผู้เขียน

ท่อน D ห้อง 75-99 ใช้เทคนิคการเลียนเสียงจากโน้ตเสียงสูงมาเสียงต่ำ (Port) ในเทเนอร์ แซกโซโฟน บาริโตนแซกโซโฟน ส่วนอัลโตแซกโซโฟน และเทเนอร์แซกโซโฟนจะบรรเลงจังหวะซ้ำ ๆ เป็นพื้นหลัง ทำให้เกิด ขึ้นคู่เสียงกระด้าง (Dissonant Interval) เพื่อสื่อถึงความโกรธของพญานาคผู้เป็นพ่อของกังคิ เมื่อทราบ ข่าวร้ายว่าลูกชายตัวเองตาย



ภาพที่ 7 ท่อน E
ที่มา : ผู้เขียน

ท่อน E ห้องที่ 89-99 ผู้ประพันธ์ต้องสื่อถึงพญานาคผู้เป็นพ่อจากความโกรธแค้นที่ลูกต้องตายเพราะ มนุษย์ได้ขึ้นมาจากเมืองบาดาล มาจัดการกับทุกคนในเมืองของนางไอ่ ประพันธ์โดยใช้เทคนิคบันไดเสียง โครมาติก (Chromatic Scale) เคลื่อนจากต่ำไปสูง และมีการซ้ำโน้ตซีแควนซ์ที่เป็นโน้ตขั้นคู่ที่กระด้างในท้ายท่อน



ภาพที่ 8 ท่อน F
ที่มา : ผู้เขียน

ในท่อน F ห้องที่ 113-124 มีการใช้เทคนิค Slap Tongue ซึ่งเป็นเทคนิคพิเศษของแซกโซโฟน เพื่อให้ได้สีสันทันของเสียงที่แปลกใหม่ น่าสนใจ สื่อถึงน้ำที่ค่อย ๆท่วมเมืองของนางไอ่และผู้คนในเมืองค่อย ๆ ล่มตาย



ภาพที่ 9 ท่อน Coda
ที่มา : ผู้เขียน

ท่อน Coda ห้องที่ 125-137 มีการใช้เทคนิคโน้ตสะบัดเพื่อเลียนเสียงโหวดโดยนำเอาทำนองเกริ่นของโหวดมาประพันธ์ให้ โซปราโนแซกโซโฟน บรรเลงเป็นทำนองหลัก ส่วน อัลโตแซกโซโฟน เทเนอร์แซกโซโฟน บาริโตนแซกโซโฟน เป็นคอรัลที่คลอเสียงทำนองหลัก (Accompaniment) สื่อถึงเมืองที่เต็มไปด้วยน้ำ เหลือเพียงเกาะเล็ก ๆ ซึ่งกลายเป็นหนองหาร จังหวัดสกลนครในปัจจุบัน

นักดนตรี

- | | |
|----------------------------------|-----------------|
| 1. อาจารย์กิตติคุณ จันทรเกษ | โซปราโนแซกโซโฟน |
| 2. นายธีรชัย บุญหนัก | โซปราโนแซกโซโฟน |
| 3. นางสาวนภัสกร ณ วิเชียร | อัลโตแซกโซโฟน |
| 4. นายธนากร จัดโสภา | อัลโตแซกโซโฟน |
| 5. นางสาวกนกวรรณ จันทรอินทรีย์ | เทเนอร์แซกโซโฟน |
| 6. นายสันติภาพ แสงศรีจันทร์ | เทเนอร์แซกโซโฟน |
| 7. นายธีรวัฒน์ รักคำพันธ์ | บาริโตนแซกโซโฟน |
| 8. ผู้ช่วยศาสตราจารย์วรารกร สีโย | บาริโตนแซกโซโฟน |

การแสดงผลงาน

แสดงครั้งแรก วันที่ 6-7 กันยายน 2562 ในคอนเสิร์ต Road to China mini Concert ณ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม



ภาพที่ 10 ภาพแสดงคอนเสิร์ต Road to China mini Concert
ที่มา : "Road to China mini Concert" บันทึกข้อมูลเมื่อ 6 กันยายน 2562,
[http://www.facebook.com/MSUSax/
photos/a.2557675980964592/2577868512278672/?type=3&theater](http://www.facebook.com/MSUSax/photos/a.2557675980964592/2577868512278672/?type=3&theater)

แสดงครั้งที่ 2 วันที่ 17 กันยายน 2562 ในงาน 2019 The 2nd Asia Saxophone Congress ณ Shanghai Conservatory of Music สาธารณรัฐประชาชนจีน



ภาพที่ 11 ภาพการแสดงดนตรีในงาน 2019 The 2nd Asia Saxophone Congress
ที่มา : "2019 The 2nd Asia Saxophone Congress" บันทึกข้อมูลเมื่อ 6 กันยายน 2562,
[http://www.facebook.com/MSUSax/
photos/a.2621225634609626/2621225914609598/?type=3&theater](http://www.facebook.com/MSUSax/photos/a.2621225634609626/2621225914609598/?type=3&theater)



ภาพที่ 12 สู่ชีวิตจริง 2019 The 2nd Asia Saxophone Congress
ที่มา : ผู้เขียน

สรุป

บทประพันธ์เพลง "กังคิ" เป็นผลงานที่ผู้ประพันธ์ถ่ายทอดความรู้สึกผ่านจินตนาการด้วยทำนองพื้นบ้านอีสานที่เคยได้ยิน นำมาปรับใช้ในบทเพลงเพื่ออธิบายเรื่องราวที่เป็นวรรณกรรมเรื่องเอกของชาวอีสานคือ ผาแดงนางไอ่ ผู้ประพันธ์ได้เลือกตอนกังคิกับนางไอ่ มาเป็นแนวคิดและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานใช้วงแซกโซโฟนในการบรรเลง และใช้เทคนิคการประพันธ์แบบตะวันตกในการประพันธ์ คือขึ้นคู่กลมกล่อม ขึ้นคู่เสียงกระด้าง เทคนิคการคัดลอกทำนอง เปลี่ยนคีย์ เทคนิคออสตินาโต โน้ตจิ้งหะขี้ด ทำนองสอดประสาน บันไดเสียงบลูส์ บันไดเสียงเพตาโทนิคและเทคนิคซีควนซ์ เพื่อให้เกิดความหลากหลายความน่าสนใจในบทเพลง ก่อให้เกิดการต่อยอดและสืบทอดทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในการเผยแพร่ดนตรีพื้นบ้านอีสาน

บรรณานุกรม

ณรงค์ฤทธิ ธรรมบุตร. *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

_____. *อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงโดยณรงค์ฤทธิ ธรรมบุตร*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. *สังคีตนิยมความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*. พิมพ์ครั้งที่ 8 กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข. *คีตกวีอีสาน ตำนานเครื่องดนตรี และการเรียนรู้ดนตรีพื้นบ้าน : ดนตรีพื้นบ้านอีสาน*. มหาสารคาม : อภิชาติการพิมพ์, 2549.

Adler, Samuel. *The Study of Orchestration. Third Edition*. New York: W.W. Norton, 2002.

Kostka, Stefan & Payne, Dorothy. *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth Century Music*. Seventh Edition. New York: McGraw-Hill, 2012.

บทฝึกเรียบเรียงจากเอตูดของโชแปง โดย เลโอโพลด์ กอดอฟสกี STUDIES ON CHOPIN'S ETUDES BY LEOPOLD GODOWSKY

ปานใจ จุฬารัตน์* PANJAI CHULAPAN*

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นบทความวิชาการมีเนื้อหาเกี่ยวกับความสำคัญของ บทฝึกเรียบเรียงจากเอตูดของโชแปง ที่เลโอโพลด์ กอดอฟสกี (ค.ศ.1870-1938) นักเปียโนและนักแต่งเพลงชาวโปแลนด์-อเมริกันเรียบเรียงจากเอตูดของโชแปง โดยกล่าวถึงประวัติของกอดอฟสกีโดยสังเขป ประวัติและที่มาของบทฝึกเรียบเรียงรายละเอียดเกี่ยวกับเทคนิคการบรรเลงที่สำคัญ และวิธีการบรรเลงของบทฝึกเรียบเรียงที่คัดมาเพื่อเพิ่มความรู้เกี่ยวกับวรรณกรรมเพลงเปียโน หมวดบทเพลงสำหรับฝึกเทคนิค นอกจากเอตูดของโชแปง

คำสำคัญ: เอตูด/โชแปง/ กอดอฟสกี/ การสอนเปียโน/ วรรณกรรมเพลงเปียโน

*รองศาสตราจารย์ ดร., คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, cpanjai@chula.ac.th

*Associate Professor Dr., Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, cpanjai@chula.ac.th

ABSTRACT

This article discusses Studies on Chopin's Etudes by Leopold Godowsky, a Polish-American pianist and composer. The areas of discussion include Godowsky's related biography, history of the compositions, details about significant performing techniques, and performance practice of selected pieces. The content will also expand repertoires for technique improvement other than Chopin's *Etudes*.

Keywords: Etude/ Chopin/ Godowsky/ Piano pedagogy/ Piano literature

บทนำ

เลโอโพลด์ กอดอวสกี (Leopold Godowsky, ค.ศ.1870-1938) เป็นนักเปียโนชาวโปแลนด์-อเมริกัน ที่มีชื่อเสียง วางรากฐานการบรรเลงเปียโนตามแบบฉบับสำนักเปียโนรัสเซีย (Russian Piano School) ตอนต้น ประพันธ์บทเพลงและเอตูดที่มีเนื้อหาเข้มข้นและยังใช้ฝึกกันจนถึงปัจจุบัน รวมทั้งบทเพลงเรียบเรียง ที่คงเนื้อหาต้นแบบไว้พร้อมกับการเรียบเรียงเสียงประสาน และเนื้อหาที่สะท้อนให้เห็นความเข้าใจดนตรีและความเชี่ยวชาญในการพลิกแพลงให้มีเอกลักษณ์ไม่เหมือนใคร โดยเฉพาะเพลงชุด บทฝึกเรียบเรียง จากเอตูดของโชแปง (*Studies on Chopin's Etudes*)

กอดอวสกีเรียนเปียโนและไวโอลินด้วยตัวเองตั้งแต่เด็กเป็นส่วนใหญ่ หลังจากกอดอวสกีและมารดาเดินทางไปยังประเทศสหรัฐอเมริกา เขาได้เริ่มออกแสดงคอนเสิร์ตที่บอสตันในปี ค.ศ.1884 ต่อมาได้เดินทางไปทั่วประเทศสหรัฐอเมริกา เปิดการแสดงทั้งเปียโนเดี่ยวและบรรเลงร่วมกับนักไวโอลินชาวเบลเยียม โอวิดู มูซิน (Ovide Musin, ค.ศ.1854-1929) หลังจากนั้นกอดอวสกีได้กลับไปแสดงคอนเสิร์ตในยุโรปเป็นเวลาหลายปีก่อน ตัดสินใจกลับประเทศสหรัฐอเมริกาอีกครั้งในปี ค.ศ.1890 แสดงคอนเสิร์ตและสอนดนตรีในสถาบันดนตรี และมหาวิทยาลัยที่มีชื่อเสียงหลายแห่งรวมทั้งสถาบันดนตรีที่ชิคาโก หลังจากนั้นกอดอวสกีได้เดินทางไปประเทศเยอรมนีเพื่อสอน แสดงและบันทึกเสียงจนกระทั่งมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักไปทั่วประเทศเยอรมนีและเมื่อเกิดสงครามโลกครั้งที่ 1 กอดอวสกีจึงเดินทางกลับไปที่ประเทศสหรัฐอเมริกาอีกครั้ง ต่อมาเมื่อเริ่มมีปัญหาด้านสุขภาพในปี ค.ศ.1932 กอดอวสกีจึงไม่สามารถออกแสดงคอนเสิร์ตได้อีกและในที่สุดก็เสียชีวิตลงในปี ค.ศ.1938

นอกจากบรรเลงเปียโนเก่งแล้ว กอดอวสกียังได้ชื่อว่าเป็นครูที่มีความสามารถมากคนหนึ่ง เขาเน้นการบรรเลงเปียโนด้วยการเคลื่อนไหวร่างกายน้อยที่สุด ไม่ใช้ท่ามเคลื่อนไหวหรือเกร็งไปทั้งตัวขณะบรรเลง แต่หมายถึงเคลื่อนไหวเท่าที่จำเป็น ถ้ายืนหน้าหนึ่งของแขน มือและนิ้วอย่างมีประสิทธิภาพ และผ่อนคลายกล้ามเนื้ออย่างถูกต้องเพื่อลดอาการล้า นอกจากนั้นกอดอวสกียังเน้นการถ่ายทอดทำนองที่ไพเราะแสดงอารมณ์อย่างลึกซึ้ง ซึ่งเรียกได้ว่าเป็นองค์ประกอบสำคัญของการบรรเลงเปียโนที่สำนักเปียโนรัสเซียเน้นมาตลอดกอดอวสกีมีลูกศิษย์จำนวนมากในประเทศฝรั่งเศส เยอรมนีและสหรัฐอเมริกา ลูกศิษย์ที่มีความสามารถโดดเด่น มีหลายคน เช่น พอล เวลส์ (Paul Wells, ค.ศ.1888-1927) นักเปียโนและนักแต่งเพลงชาวอเมริกันที่เรียนเปียโน กับกอดอวสกี และโจเซฟ เลวิน (Josef Lhevinne, ค.ศ.1874-1944), ยาน สเมเทอร์ลิน (Jan Smeterlin, ค.ศ.1892-1967) นักเปียโนชาวโปแลนด์, แฟนนี ดิลลัน (Fannie Dillon, ค.ศ.1881-1947) ซึ่งเคยสอนจอห์น เคจ (John Cage, ค.ศ.1912-1992), แอเบย์ ซิมอน (Abbey Simon, เกิด ค.ศ.1920-2019) นักเปียโนชาวอเมริกันซึ่งเรียนเปียโนกับกอดอวสกีและโจเซฟ ฮอฟมันน์ (Josef Hofmann, ค.ศ.1876-1957) ที่สถาบันดนตรีเคอร์ติส และลูกศิษย์คนสำคัญที่สุดคือไฮน์ริช นอยเฮาส์ (Heinrich Neuhaus, ค.ศ.1888-1964) นักเปียโนและครูชาวรัสเซียซึ่งมีส่วนสำคัญในการสืบทอดหลักการบรรเลงเปียโนแบบรัสเซียตอนต้นให้แพร่หลายด้วยการสอนนักเปียโนระดับโลกเช่น สفياتอสลาฟ ริคเตอร์ (Sviatoslav Richter, ค.ศ.1915-1997) นักเปียโนชาวเยอรมัน-รัสเซีย, เอมีล กิลเลส (Emil Gilels, ค.ศ.1916-1985) นักเปียโนชาวรัสเซีย และราดู ลูปู (Radu Lupu, เกิด ค.ศ.1945) นักเปียโนชาวโรมาเนีย ในทำนองเดียวกันลูกศิษย์ของนอยเฮาส์ก็ได้สอนลูกศิษย์อีกเป็นจำนวนมาก ทำให้วิธีการบรรเลงเปียโนตามแบบฉบับสำนักเปียโนรัสเซียแพร่หลายออกไปเป็นวงกว้าง



ภาพที่ 1 เลโอโพลด์ กอดอฟสกี

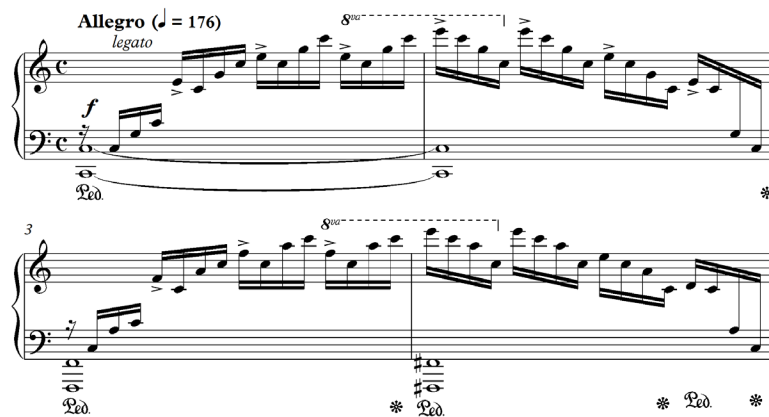
ที่มา : "Leopold Godowsky," PICRYL, Accessed in December 2, 2018, <https://picryl.com/media/leopold-godowsky-three-quarter-length-portrait-seated-at-rattan-table-with>.

กอดอฟสกีเป็นนักประพันธ์เพลงและนักเรียบเรียงเพลงที่มีความสามารถมาก ผลงานเพลงที่มีชื่อเสียงที่สุดของเขาคือ *Studies on Chopin's Etudes* ประกอบด้วยบทฝึกเรียบเรียงจำนวน 53 บทที่เรียบเรียงขึ้นจากเอตูดของเฟรเดอริก โชแปง (Frederic Chopin, ค.ศ.1810-1849) ระหว่างปี ค.ศ.1894-1914 บทฝึกเรียบเรียงทั้ง 53 บทแบ่งออกเป็นบทฝึกสำหรับบรรเลงด้วยมือทั้งสองข้าง 31 บท และสำหรับบรรเลงด้วยมือซ้ายข้างเดียว 22 บท กอดอฟสกีนำเอตูดโชแปงมาเรียบเรียงทุกบท บางบทนำมาเรียบเรียงถึง 7 แบบ ยกเว้น *Etude in C sharp minor, Op.25 No.7* ที่ไม่ได้นำมาเรียบเรียง ในการเรียบเรียงบทฝึกนั้นกอดอฟสกีปรับปรุงแจเสียงให้ครอบคลุมทุกเสียงที่หลากหลายมากขึ้นและเพื่อให้ง่ายในการบรรเลงด้วยมือซ้ายข้างเดียวอีกด้วย นอกจากนั้นยังสลับทำนองหลักไปนำเสนอในมือซ้ายแทนมือขวาบ้าง เรียบเรียงบางบทให้บรรเลงด้วยมือซ้ายเพียงมือเดียวบ้าง และรวมเอตูดของโชแปง 2 บทให้บรรเลงพร้อมกันบ้าง บทฝึกเรียบเรียงทุกบทมีการใช้เทคนิคขั้นสูงโดยเฉพาะบทฝึกสำหรับบรรเลงด้วยมือซ้ายข้างเดียว มีนักเปียโนระดับโลกไม่กี่คนที่สามารถบรรเลงบทฝึกเรียบเรียงนี้ได้ทั้งชุดหรือบันทึกเสียงได้ครบทุกเพลง อย่างไรก็ตาม บทฝึกเรียบเรียงของกอดอฟสกีชุดนี้ถือว่าเป็นบทเพลงที่ทำหายมาก หากนักเปียโนเลือกบทฝึกที่เหมาะสมกับตนเองแล้วจะทำให้สามารถพัฒนาเทคนิคที่ต้องการได้

ในบทความนี้ผู้เขียนเลือกเอตูดของโชแปงที่ได้รับความนิยมมาทั้งหมด 4 บทมาเสนอพร้อมกับบทฝึกเรียบเรียงของกอดอฟสกีที่เรียบเรียงมาจากเอตูดต้นแบบเหล่านั้น โดยกล่าวถึงเอตูดต้นแบบก่อนว่ามีลักษณะอย่างไรแล้วจึงกล่าวถึงบทฝึกเรียบเรียงของกอดอฟสกีว่ามีการเปลี่ยนแปลงไปอย่างไรบ้างตามลำดับ

Etude in C major, Op. 10 No. 1 ของโชแปงถูกกอดอฟสกีนำมาเรียบเรียงใหม่ 2 บท บทแรกอยู่ในกุญแจเสียง C major ส่วนบทที่ 2 สำหรับบรรเลงด้วยมือซ้ายข้างเดียวอยู่ในกุญแจเสียง D-flat major เอตูดของโชแปงบทนี้เน้นการฝึกอาร์เปจิโอ (arpeggio) ในมือขวาไล่ขึ้นลงไปตามคอร์ดที่ใช้ ผู้ฝึกต้องเปลี่ยนรูปมือขยับอย่างอิสระและไม่เกร็ง ส่วนบทฝึกเรียบเรียงของกอดอฟสกีบทแรกเพิ่มอาร์เปจิโอในมือซ้ายบรรเลงสวนทางกับมือขวา และเพิ่มความยากด้วยการที่ต้องรับทางมือออกทันทีหลังอาร์เปจิโอเพื่อบรรเลงแนวเบสที่เป็นคู่แปด หลังจากนั้นต้องรับยกมือขึ้นไปบรรเลงอาร์เปจิโอชุดใหม่ เป็นเช่นนี้ตลอดทั้งเพลง ส่วนในบทฝึกเรียบเรียงบทที่ 2

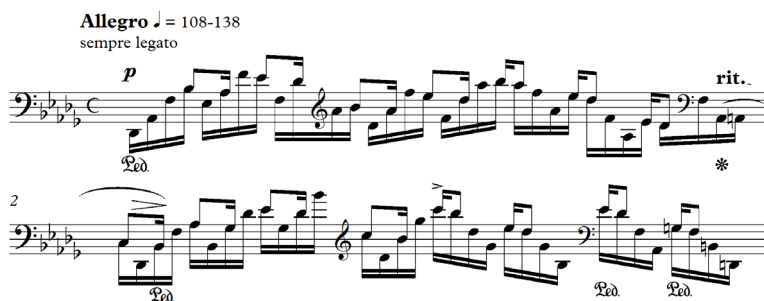
สำหรับบรรเลงด้วยมือซ้ายข้างเดียวนั้น ผู้ฝึกต้องเสนอแนวทำนองที่ถูกบันทึกเป็นโน้ตเพลงที่มีก้านโน้ต (stem) แยกออกมาต่างหากให้เด่นชัดพร้อมกับควบคุมเสียงประสานให้เบาลงและต่อเนื่อง (legato) เพื่อไม่ให้โน้ตที่ไม่สำคัญดังโดดออกมา



ภาพที่ 2 Etude in C major, Op.10 No.1 ของโชแปง ห้องที่ 1-4
ที่มา : ผู้เขียน



ภาพที่ 3 Study No.1 in C major after Op.10 No.1, 1st version ของกอดอฟสกี ห้องที่ 1-4
ที่มา : ผู้เขียน



ภาพที่ 4 Study No.2 in D-flat major after Op.10 No.1, 2nd version ของกอดอฟสกี ห้องที่ 1-2
ที่มา : ผู้เขียน

ส่วน *Etude in E major, Op. 10 No.3* ของโชแปงซึ่งเป็นที่ยอมรับและเล่นกันมากเนื่องจากมีทำนองไพเราะอ่อนหวานนั้น กอดดอฟสกีนำมาเรียบเรียงเป็น *Study No.5 in D-flat major after Op. 10 No.3* สำหรับบรรเลงด้วยมือซ้ายข้างเดียว เรียกได้ว่ายากกว่าของเดิมหลายเท่าเนื่องจากมือซ้ายต้องทำหน้าที่เสนอทำนองและเสียงประสานไปพร้อมกัน มีการเพิ่มโน้ตสะบัด (grace note) และโน้ตอาร์เปจิโอเข้าไปเช่นที่พบในตอนที่ 7 และ 9 ในการฝึกซ้อมผู้ฝึกต้องกดโน้ตแล้วยกนิ้วขึ้นอย่างรวดเร็วคล้ายสตั๊กกาโตเพื่อให้สามารถขยับมือและนิ้วไปกดโน้ตตัวต่อไปได้อย่างรวดเร็ว หลังจากนั้นค่อยฝึกซ้อมให้เป็นประโยคที่ต่อเนื่องขึ้น



ภาพที่ 5 *Etude in E major, Op. 10 No.3* ของโชแปง ตอนที่ 1-4
ที่มา : ผู้เขียน



ภาพที่ 6 *Study No.5 in D-flat major after Op. 10 No.3* ของกอดดอฟสกี ตอนที่ 1-4
ที่มา : ผู้เขียน

ส่วน *Etude in G-flat major, Op. 10 No.5 (Black Keys)* ของโชแปงซึ่งมีชื่อเสียงมากนั้นกอดดอฟสกีเรียบเรียงไว้หลายลักษณะ บทฝึกเรียบเรียงที่ได้รับความนิยมที่สุดคือ *Study No.47 Badinage* ซึ่งนำ *Etude Op. 10 No.5* ของโชแปงบทนี้มาเสนอพร้อมกับ *Etude in G-flat major, Op. 25 No.9 (Butterfly)* ทำให้เกิดเนื้อผิวแบบโพลิโฟนีขึ้น ผู้ฝึกต้องบรรเลงให้ชัดเจนทั้งตัวโน้ตและจังหวะ ต้องบรรเลงมือซ้ายให้เบาและสง่างาม กอดดอฟสกีเขียนกำกับไว้โน้ตเพลงว่าในช่วงต้นเพลงนักเปียโนควรให้ความสำคัญกับมือซ้ายมากกว่ามือขวาเล็กน้อยเพื่อให้ความสำคัญกับทำนองหลักของ *Black Keys Etude* แต่หลังจากนั้นในตอนที่ 13 ก็สามารถเน้นมือขวาให้มากขึ้นเมื่อทำนองหลักเดียวกันถูกเสนอในมือขวา

Vivace ($\text{♩} = 116$)
8^{va}
brillante

3 *sempre legato*
cresc. 8^{va}

Red. *

ภาพที่ 7 Etude in G-flat major, Op.10 No.5 (Black Keys) ของโชแปง ห้องที่ 1-4
ที่มา : ผู้เขียน

Allegro vivace ($\text{♩} = 112$)
leggiere

Red. *

ภาพที่ 8 Etude in G-flat major, Op.25 No.9 (Butterfly) ของโชแปง ห้องที่ 1-4
ที่มา : ผู้เขียน

Vivace gioiale ($\text{♩} = 92-104$)
p leggiere

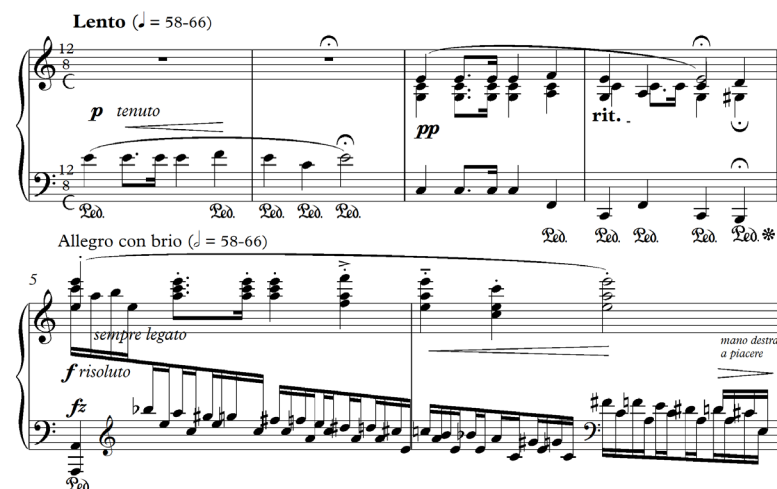
Red. *

ภาพที่ 9 Study No.47 in G-flat major after Op.10 No.5 and Op.25 No.9 (Badinage)
ของกอดดอฟสกี ห้องที่ 1-4
ที่มา : ผู้เขียน

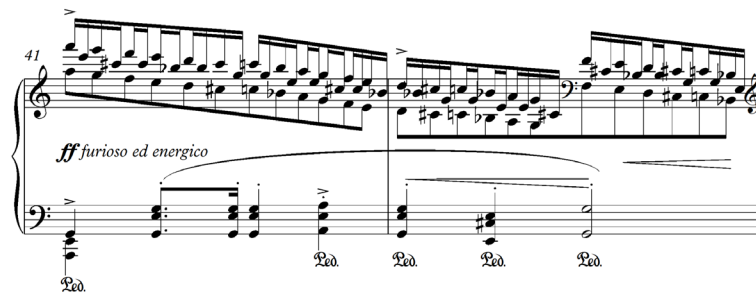
ส่วน *Etude in A minor, Op.25 No.11 (The Winter Wind)* ของโชแปงซึ่งใช้ฝึกการบรรเลงโน้ตโครมาติกและคอร์ดที่รุนแรงแปรปรวนนั้น กอดดอฟสกีเรียบเรียงใหม่เป็น *Study No.42* ในกุญแจเสียงเดียวกัน แต่เพิ่มเนื้อหาที่เข้มข้นเข้าไป ปรับการเสนอทำนองหลักตอนต้นให้อยู่ในมือขวาแทนมือซ้ายและสลับ ให้มือซ้ายบรรเลงอาร์เปจิเจบีตสองชั้นอย่างต่อเนื่องแทน โดยมีการจัดกลุ่มตัวโน้ต (note grouping) เป็นกลุ่มละ 4 ตัวบ้าง (เช่นในห้องที่ 5) หรือกลุ่มละ 6 ตัวบ้าง (เช่นในห้องที่ 11) ซึ่งต่างออกไปจากกลุ่มละ 6 ตัวตลอดเวลาที่พบในเอตูดของโชแปง ความยืดหยุ่นในการจัดกลุ่มตัวโน้ตนี้เป็นลีลาหนึ่งในการเรียบเรียงบทฝึกบทนี้ของกอดดอฟสกี นอกเหนือจากการย้ายทำนองหลักมาเสนอในมือขวาดังที่กล่าวมาแล้ว อนึ่ง การที่กอดดอฟสกีกำหนดเครื่องหมายประจำจังหวะเป็น 12/8 + C ก็สามารถทำให้การจัดกลุ่มตัวโน้ตมีความยืดหยุ่นมากขึ้นและไม่จำเป็นต้องใช้เครื่องหมายโน้ตหกพยางค์กำกับเหมือนกับที่พบในเอตูดของโชแปงตอนจบของ บทฝึกเรียบเรียงบทนี้ยิ่งทวีความซับซ้อนขึ้น เนื้อดนตรีมีความหนาแน่นกว่าเอตูดของโชแปงอย่างเห็นได้ชัด มีการใช้ความดังมาก (*fff*) ย้ำคอร์ดโทนิคหลายครั้งเหมือนที่พบในเอตูดของโชแปง แต่เพิ่มประโยชน์กึ่งทริล (quasitrillo) บรรเลงโน้ตคู่แปดสลับระหว่าง 2 มือ โลบันได้เสียงขึ้นไปจนถึงโน้ต A ในช่วงเสียงสูง รวมทั้งเพิ่มโน้ตคู่แปด (con 8va) ให้กับโน้ตตัวสุดท้ายในมือขวาอีกด้วย



ภาพที่ 10 *Etude in A minor, Op.25 No.11 (The Winter Wind)* ของโชแปง ห้องที่ 1-6
ที่มา : ผู้เขียน

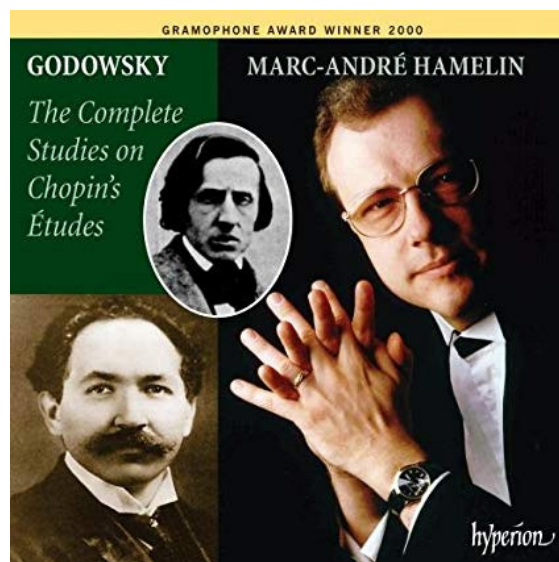


ภาพที่ 11 *Study No.42 in A minor after Op.25 No.11* ของกอดดอฟสกี ห้องที่ 1-6
ที่มา : ผู้เขียน



ภาพที่ 12 Study No.42 in A minor after Op.25 No. 11 ของกอดอฟสกี ห้องที่ 41-42
ที่มา : ผู้เขียน

จากตัวอย่างบทฝึกเรียบเรียงของกอดอฟสกีที่นำมาเสนอในบทความนี้ จะเห็นได้ว่ามีเทคนิคการบรรเลงที่ค่อนข้างยาก ทำให้นักเปียโนที่สามารถบรรเลงบทฝึกเรียบเรียงของกอดอฟสกีได้ทั้งชุดนั้นมีน้อยมาก บางคนเลือกแสดงคอนเสิร์ตเพียง 2-3 บท บางคนบันทึกเป็นเพียงแถบเสียง บางคนบันทึกเป็นวีดิทัศน์ นักเปียโนที่มีความสามารถสูงและบรรเลงบทฝึกเรียบเรียงได้ทั้งชุดอย่างไพเราะ ได้แก่ เจฟฟรีย์ ดักลาส เมดจ์ (Geoffrey Douglas Madge, เกิด ค.ศ.1941) นักเปียโนชาวออสเตรเลียซึ่งเป็นคนแรกที่บันทึกเสียงบทฝึกเรียบเรียงของกอดอฟสกีครบทุกเพลง, เดวิด สแตนโฮป (David Stanhope, เกิด ค.ศ.1952) นักเปียโนนักแต่งเพลงและวาทกรชาวอังกฤษ-ออสเตรเลีย, คาร์โล กรานเต (Carlo Grante, เกิด ค.ศ.1960) นักเปียโนชาวอิตาลีซึ่งเป็นคนแรกที่บรรเลงบทฝึกเรียบเรียงของกอดอฟสกีในปี ค.ศ.1995 และบันทึกเสียงบทฝึกดังกล่าวไว้รวมทั้งหมด 3 ชุด ในปี ค.ศ.1995, 1996 และ 1998 ตามลำดับ, มาร์ค-อันเดร แฮมลิน (Marc-André Hamelin, เกิด ค.ศ.1961) นักเปียโนชาวแคนาดาซึ่งบันทึกเสียงบทฝึกเรียบเรียงทั้งชุดและได้รับรางวัล 2000 Gramophone Magazine Instrumental Award, ฟรานเชสโก ลีเบตตา (Francesco Libetta, เกิด ค.ศ.1968) นักเปียโนชาวอิตาลีซึ่งเคยบันทึกวีดิทัศน์และออกแสดงคอนเสิร์ตบทฝึกเรียบเรียงทั้งชุดในช่วงปี ค.ศ.1990 และคนสุดท้ายคือ เอมานูเอเล เดลูชชี (Emanuele Delucchi, เกิด ค.ศ.1987) ซึ่งบรรเลงบทฝึกเรียบเรียงทุกบทในคอนเสิร์ตเมื่อปี ค.ศ.2018



ภาพที่ 13 ปกหน้าของแผ่นซีดีที่แฮมลินบันทึกเสียงบทฝึกเรียบเรียงของกอดอฟสกีไว้ทั้งชุด และได้รับรางวัล 2000 Gramophone Magazine Instrumental Award (Hyperion, 2000)
ที่มา : "Godowsky: Complete Studies on Chopin's Etudes," Amazon, Accessed in December 2, 2018, <https://www.amazon.com/Godowsky-Complete-Studies-Chopins-Etudes/dp/B00004S3BF>.

บทฝึกเรียบเรียงที่กอดอฟสกีเรียบเรียงมาจากเอทูตของโซแปงนั้นถือเป็นวรรณกรรมเพลงเปียโนที่สำคัญมากชุดหนึ่ง แสดงให้เห็นความสามารถของกอดอฟสกีในการเรียบเรียงบทเพลงอย่างชาญฉลาดและนำไปใช้ในการพัฒนาเทคนิคการบรรเลงเปียโนขั้นสูงได้จริง อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าในบทฝึกเรียบเรียงดังกล่าวจะมีการใช้เทคนิคที่ยากมาก แต่ก็ไม่ใช่ว่าบรรเลงไม่ได้เลย ถ้าผู้ฝึกค่อย ๆ ฝึกไปที่ละชั้นเพื่อเพิ่มพูนเทคนิคแล้วในระยะยาวก็จะมีพัฒนาการขึ้นอย่างแน่นอน ข้อสังเกตที่น่าสนใจอีกประการหนึ่งคือการที่กอดอฟสกีให้ความสำคัญกับการพัฒนาเทคนิคในมือซ้ายค่อนข้างมาก ซึ่งเห็นได้จากการที่เขาประพันธ์และเรียบเรียงเพลงสำหรับบรรเลงด้วยมือซ้ายข้างเดียวไว้เป็นจำนวนมาก เนื่องจากเขามองเห็นความสำคัญของการพัฒนาเทคนิค กอดอฟสกีจึงเข้มงวดในการสอนลูกศิษย์ให้ฝึกมือซ้ายอย่างหนักเพื่อให้มีกำลังและมีความคล่องแคล่วเท่ากับมือขวา ถ้านักเปียโนเลือกบทฝึกเรียบเรียงที่เหมาะสมมาฝึกก็จะทำให้สามารถพัฒนามือซ้ายและพัฒนาการบรรเลงของตนเองได้ดีขึ้นตามลำดับ

กิตติกรรมประกาศ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของการนำเสนอผลงานวิชาการด้านดนตรีตะวันตกของหน่วยปฏิบัติการวิจัยดนตรีสร้างสรรค์เชิงวิชาการ ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บรรณานุกรม

- ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร : เกศกะรัต, 2554.
- ปานใจ จุฬารัตน์. *วรรณกรรมเพลงเปียโน 2*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560.
หนังสืออิเล็กทรอนิกส์.
- ราชบัณฑิตยสถาน. *ศัพท์ดนตรีสากล*. กรุงเทพมหานคร : อรุณการพิมพ์, 2548.
- ราชบัณฑิตยสถาน. *หลักเกณฑ์การทับศัพท์*. กรุงเทพมหานคร : ราชบัณฑิตยสถาน, 2535.
- Amazon. "Godowsky: Complete Studies on Chopin's Etudes," <https://www.amazon.com/Godowsky-Complete-Studies-Chopins-Etudes/dp/B00004S3BF>.
- Chopin, Frederic. *Etudes for Piano, Op. 10 and Op. 25*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879.
- Godowsky, Leopold. *Studies on Chopin's Etudes*. Berlin: Schlesinger, n.d.
- Kumar, Ashish Xiangyi. "Godowsky: Studies on Chopin's Etudes, Op. 10 (Stanhope)." YouTube Video, 59:32. <https://www.youtube.com/watch?v=ka2lrfp5C-g>.
- Libetta, Francesco. "Francesco Libetta plays 3 Etudes by Godowsky/Chopin." YouTube Video, 6:44. <https://www.youtube.com/watch?v=bWzxKH67dgs>.
- Piano Classics. "Godowsky Original Piano Works and Transcriptions (Full Album) Played by Emanuele Delucchi." YouTube Video, 1:04:34. <https://www.youtube.com/watch?v=ua4MvF9XeOU>.
- PICRYL. "Leopold Godowsky." <https://picryl.com/media/leopold-godowsky-three-quarter-length-portrait-seated-at-rattan-table-with>.

คำแนะนำสำหรับผู้นิพนธ์

คำแนะนำสำหรับผู้นิพนธ์

หลักเกณฑ์การเตรียมบทความต้นฉบับและเอกสารประกอบเพื่อเสนอพิจารณาถ้อยแถลงและตีพิมพ์
ในวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การจัดเตรียมต้นฉบับบทความสำหรับส่งเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์

1. ต้องเป็นบทความทางวิชาการ/บทความวิจัย/บทความปริทัศน์/บทความหนังสือและผลงานด้านศิลปกรรมศาสตร์หรือสาขาที่เกี่ยวข้อง ตรงตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของวารสาร บทความที่ส่งเสนอตีพิมพ์ต้องไม่เคยตีพิมพ์จากที่ใดมาก่อน และไม่ควรรออยู่ในระหว่างการส่งเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารอื่น ๆ

2. เป็นบทความภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ ในกรณีเป็นภาษาอังกฤษ ต้องไม่เป็นบทความที่แปลจากงานนิพนธ์ที่ตีพิมพ์ในภาคภาษาไทยหรือภาษาต่างประเทศอื่น ๆ มาก่อน และจะต้องมีบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ

3. ผู้นิพนธ์จะต้องเตรียมเนื้อหาต้นฉบับ (Manuscript) พิมพ์ลงในแม่แบบบทความฉบับเต็มที่จัดเตรียมไว้ในรูปของเอกสารอิเล็กทรอนิกส์ (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

- **ชื่อผู้นิพนธ์** ใช้ตัวอักษรตัวหนาขนาด 16 point ระบุชื่อ-นามสกุลจริงทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษของผู้นิพนธ์ สำหรับชื่อภาษาอังกฤษให้ใช้ตัวพิมพ์ใหญ่ทั้งหมด จัดแนวพิมพ์แบบกึ่งกลาง

- **ตำแหน่งทางวิชาการ ต้นสังกัด และที่อยู่ของผู้นิพนธ์** ใช้ตัวอักษรขนาด 14 point ในรูปแบบของเชิงอรรถใต้บทความ ยกเว้นด้วยเครื่องหมายดอกจัน (*) โดยระบุการศึกษาขั้นสูงสุดหรือตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) และสังกัดของผู้นิพนธ์ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ พร้อมทั้งระบุจุดหมายอิเล็กทรอนิกส์ (Email address) ที่เป็นชื่อโดเมน (Domain) ของสถาบันต้นสังกัด หรืออีเมลอื่นที่ใช้ในการติดต่อที่เป็นทางการและหากมีผู้นิพนธ์ร่วมจะต้องระบุที่อยู่ สังกัด และอีเมลให้ครบถ้วนถัดจากชื่อผู้นิพนธ์หลัก

- **บทคัดย่อ** ใช้ตัวอักษรปกติขนาด 16 point ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัด กำหนดจำนวนไม่เกิน 2 หน้ากระดาษ สำหรับบทความวิจัย บทคัดย่อจะต้องประกอบด้วย ความสำคัญของปัญหา วัตถุประสงค์การวิจัย การดำเนินการวิจัยและผลการวิจัย

- **หัวเรื่อง** ใช้ตัวอักษรตัวหนาขนาด 16 point จัดแนวพิมพ์แบบชิดซ้าย

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

- **บรรณานุกรม** ใช้อักษรปกติขนาด 16 point ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ โดยเรียงลำดับตามตัวอักษร จัดแนวพิมพ์ชิดซ้ายและบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันต้องย่อหน้าเข้าไป 7 ตัวอักษร

4. ผู้นิพนธ์ต้องจัดเตรียมภาพประกอบ โดยจัดทำภาพประกอบเป็นไฟล์รูปภาพนามสกุล JPEG หรือ TIFF ความละเอียด 300-350 dpi และต้องระบุชื่อไฟล์ภาพให้ชัดเจน และเรียงไฟล์ภาพตามลำดับในเนื้อหาบทความ

5. ในกรณีที่บทความวิจัยที่มีการดำเนินงานหลังวันที่ 1 พฤศจิกายน 2561 เป็นต้นไป ต้องแนบเอกสารรับรองการผ่านการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในคนจากสถาบันที่มีการดำเนินการมาด้วย

เกณฑ์การพิจารณากลั่นกรองบทความ (Peer-review)

1. กองบรรณาธิการจะเป็นผู้พิจารณาคุณภาพวารสารขึ้นต้นจากแบบตรวจสอบรายการเอกสารประกอบการเสนอส่งบทความต้นฉบับด้วยตนเอง (Manuscript Submission Self-Checklist) ที่ผู้นิพนธ์ได้แนบมาพร้อมหลักฐานต่าง ๆ และจะต้องผ่านการตรวจการคัดลอกบทความ (Plagiarism) ด้วยโปรแกรมอักขราวิสุทธิ์ (Akarawisut)

2. บทความต้นฉบับที่ผ่านการตรวจรูปแบบแล้วจะได้รับการคัดกรองจากกองบรรณาธิการเพื่อสรรหาผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer-reviewer) ที่มีประสบการณ์การวิจัยตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้องจำนวนอย่างน้อย 2 ท่าน ซึ่งไม่มีส่วนได้ส่วนเสียกับผู้นิพนธ์

3. บทความที่ได้รับอนุมัติจากผู้ทรงคุณวุฒิแล้ว จะได้รับการบันทึกสถานะและแจ้งผลการพิจารณาแก่ผู้เขียนเพื่อให้ดำเนินการปรับปรุงแก้ไขต้นฉบับ และ/หรือ เก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ ทั้งนี้เมื่อได้รับต้นฉบับฉบับสมบูรณ์แล้ว กองบรรณาธิการจะแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์

4. ในกรณีที่ผู้นิพนธ์มีความประสงค์ต้องการยกเลิกการตีพิมพ์ ต้องแจ้งความประสงค์เป็นลายลักษณ์อักษรเรียนถึง “บรรณาธิการบริหารวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย” เท่านั้น

5. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการจะแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นลายลักษณ์อักษรโดยไม่ส่งคืนต้นฉบับ ทั้งนี้ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด ผู้นิพนธ์จะไม่มีสิทธิ์เรียกร้องหรืออุทธรณ์ใด ๆ ทั้งสิ้น

อนึ่ง ในกรณีที่ผู้นิพนธ์ถูกปฏิเสธการพิจารณาบทความเนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มา จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก และกองบรรณาธิการขอสงวนสิทธิ์การส่งบทความของผู้นิพนธ์ในฉบับถัดไป จนกว่าจะมีการปรับปรุงคุณภาพบทความตามเกณฑ์ที่กำหนด

การส่งบทความ

1. ผู้นิพนธ์ต้องกรอกแบบฟอร์ม “แบบเสนอส่งบทความเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ลงในวารสาร” โดยกรอกข้อมูลและพิมพ์แบบฟอร์มจากไฟล์เอกสารอิเล็กทรอนิกส์เท่านั้น

2. ในกรณีที่บทความจากรายงานวิจัยหรือโครงการต่าง ๆ จะต้องมีการรับรองจากต้นสังกัดหรือประธานหลักสูตร หรืออาจารย์ที่ปรึกษา ในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์

3. ในกรณีที่บทความวิจัยซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ จะต้องมีการรับรองจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์ โดยให้มีชื่อถัดจากผู้นิพนธ์ลำดับแรกในฐานะผู้นิพนธ์หลัก (Corresponding Author)

4. ในกรณีที่บทความที่มีผู้นิพนธ์มากกว่า 1 คน จะต้องมีการรับรองจากผู้นิพนธ์ร่วมทุกคน โดยให้ระบุชื่อ-นามสกุลจริง สังกัด และที่อยู่ ในลำดับถัดจากผู้นิพนธ์หลักทุกรายการ

5. ในกรณีเป็นบทความภาษาต่างประเทศ หรือมีการอ้างอิงเนื้อหาจากเอกสารภาษาต่างประเทศที่มีใช้ภาษาอังกฤษ ต้องมีการรับรองความถูกต้องจากสถาบันภาษาหรือผู้เชี่ยวชาญด้านภาษาที่มีคุณวุฒิไม่ต่ำกว่าระดับปริญญาโทแนบมาพร้อมกับบทความวิชาการหรือบทความวิจัยนั้น

6. ในกรณีที่มีไฟล์เอกสารแนบประกอบบทความ 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 บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ถือเป็นทรัพย์สินของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยและไม่รับผิดชอบต่อบทความนั้น

การเขียนอ้างอิงในเนื้อหาและการเขียนบรรณานุกรม

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

ตัวอย่างการเขียนอ้างอิงในเนื้อหา

หนังสือ/Book

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

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

หมายเหตุ : หากเป็นโรงพิมพ์ สำนักพิมพ์ บริษัท ห้างหุ้นส่วนจำกัด ฯลฯ ทัวไป ไม่ต้องใส่คำนำหน้าชื่อ อาทิ เรือนแก้วการพิมพ์ แต่ถ้าเป็นชื่อเฉพาะหน่วยงาน อาทิ สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โปรดระบุให้ครบ

วารสาร/Journal

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

2. ศศิ พงศ์สรายุทธ, "นวัตกรรมการบันทึกโน้ตเสียงปาฬจากพระไตรปิฎกสมัยอยุธยา," *วารสารดนตรีรังสิต* ปีที่ 12, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2560) : 127.

หมายเหตุ : ใส่เลขหน้าเฉพาะหน้าที่อ้างอิงข้อมูล

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, "นากลักษณะของนางยักษ์ในโขนและละครว่า" (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, 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 นูรวัฒน์, *จิตรกรรมสมัยคามาคุระ* (กรุงเทพฯ : 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 พัชรินทร์ 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. โอคุสต์ ร็อบแตง, *รูปปั้นนักคิด (the thinker)*, 1902. ประติมากรรมสำริด, 71.5 ซม. พิพิธภัณฑ์ร็อบแตง 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, ห้องบันทึกเสียงกองดุริยางค์ ทหารเรือ, แผ่นบันทึกเสียง.

เว็บไซต์/Website

11. "Privacy Policy," Privacy & Terms, Google, Accessed in 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 : ไทยพับบลิชเชอร์, 2557. กูเกิลเพลย์บุ๊ก.

ตัวอย่างการเขียนอ้างอิงได้รูปภาพ/แผนภูมิ/โน้ตเพลง/ตาราง

รูปภาพ/Picture

ให้ใช้การอ้างอิงตามแบบการอ้างอิงในเนื้อหาประเภทนั้น ๆ ไว้ด้านล่างรูปภาพที่อ้างอิง เช่น

รูปภาพจากเว็บไซต์

ภาพที่ 1 แผนที่แสดงภูมิประเทศรัฐชาน

ที่มา : "Topography of Shan State In Shan State," Wikipedia, Accessed in January 21, 2019,
https://en.wikipedia.org/wiki/Shan_State.

รูปภาพจากวิทยานิพนธ์/วิจัย

ภาพที่ 2 ครูช่างทำ นักดนตรีต๋อยฮอฮอ ณ เมืองต๋องยี

ที่มา : บุษกร บิณฑสันต์ และคณะ, "วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทใหญ่ในรัฐชาน สาธารณรัฐแห่ง
สหภาพเมียนมา (เมืองต๋องยี)" (งานวิจัยทุนงบประมาณแผ่นดิน, 2560), 37ข.

รูปภาพจากบุคคล

ภาพที่ 3 ผู้เข้าร่วมพิธีครูสุรสติ ตีมน้ำอึ่งเพื่อความเป็นสิริมงคล

ที่มา : บุษกร บิณฑสันต์ (ใช้ในกรณีที่ต้องการระบุผู้บันทึกภาพ)

หรือ

ที่มา : ผู้วิจัย (ใช้ในกรณีที่ผู้วิจัยเป็นคนเดียวหรือต้องการระบุเป็นหมู่)

หรือ

ที่มา : ผู้เขียน

หมายเหตุ : กรณีบทความวิจัยให้ใช้คำว่า "ผู้วิจัย" และกรณีบทความวิชาการให้ใช้คำว่า "ผู้เขียน"

แผนภูมิ/Chart

ให้ใช้การอ้างอิงตามแบบการอ้างอิงในเนื้อหาประเภทนั้น ๆ ไว้ด้านล่างแผนภูมิเช่นเดียวกับรูปภาพ

โน้ตเพลง/Score

ให้ใช้การอ้างอิงตามแบบการอ้างอิงในเนื้อหาประเภทนั้น ๆ ไว้ด้านล่างโน้ตเพลงเช่นเดียวกับรูปภาพ

ตาราง/Table

ให้ใช้การอ้างอิงตามแบบการอ้างอิงในเนื้อหาประเภทนั้น ๆ ไว้ด้านบนตาราง

ตัวอย่างการเขียนบรรณานุกรม

หนังสือ/Book

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

ขำคม พรประสิทธิ์. *การดีจะเข้ขั้นพัฒนา*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560.

หมายเหตุ : บทความที่มีเนื้อความภาษาอังกฤษต้องเขียนบรรณานุกรมภาษาอังกฤษทุกรายการ โดยวงเล็บคำว่า (in Thai) หากเป็นบรรณานุกรมที่มาจากหนังสือภาษาไทย

วารสาร/Journal

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

อานภาพ คำมา. "ลาเวนเดอร์แห่งความสงบ." *วารสารดนตรีรังสิต*, ปีที่ 13 เล่มที่ 1 (มกราคม – มิถุนายน 2561) : 27- 40

หมายเหตุ : ระบุเลขหน้าทั้งหมดของบทความที่ใช้อ้างอิงข้อมูล

บทความในหนังสือ/Chapter or Other Parts of a Book

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

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

วิทยานิพนธ์/Thesis or Dissertation

Rutz, Cynthia Lillian. "*King Lear and Its Folktale Analogues*." PhD diss., University of Chicago, 2013.

จิรัชญา นุวัฒน์. "นาฏยลักษณ์ของนางยักษ์ในโขนและละครว่า." วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทชั้นศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.

สารานุกรม/Encyclopedia

Garner, Bryan A. *Garner's Modern English Usage*. 4th ed. New York: Oxford University Press, 2016.

โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนโดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. *สารานุกรมไทย สำหรับเยาวชน*, เล่มที่ 34. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์ จำกัด, 2549.

สัมภาษณ์/Interview

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>.

วิษุตา วุฒิตย. "พุทธศิลป์ในประเทศไทย." สัมภาษณ์โดย บรรพต โปทา. 20 มกราคม 2561.

โน้ตเพลง/Score

Published scores – same way as book

Unpublished scores

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

รูปภาพ/Picture, ประติมากรรม/Sculpture

Print

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

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

งานศิลปะที่ได้รับการตีพิมพ์

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

งานศิลปะในลักษณะอื่น ๆ

โอกุสต์ ร็อดแตง, *รูปปั้นนักคิด (the thinker)*, 1902. ประติมากรรมสำริด, 71.5 ซม. พิพิธภัณฑ์ร็อดแตง ปารีส.

สื่ออิเล็กทรอนิกส์/Electronic media

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

ประทีป ประทีปเสน, *ฝากใจมาในเพลง*, บันทึกเสียงเมื่อ 9 ธันวาคม 2551, ห้องบันทึกเสียงกองดุริยางค์ ทหารเรือ, แผ่นบันทึกเสียง.

เว็บไซต์/Website

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.

สำนักการสังคีต. "ร่ำรจนาเสียงพวงมาลัย." ข้อมูลความรู้ทั่วไป. <http://www.finearts.go.th/performing/parameters/km/item/ร่ำรจนาเสียงพวงมาลัย>.

หนังสืออิเล็กทรอนิกส์/Electronic Books

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.

คุณสุวรรณ. พระมะเหลเถไถ. กรุงเทพมหานคร : ไทยพับบลิชเชอร์, 2557. หนังสืออิเล็กทรอนิกส์.



สำนักงานกองบรรณาธิการ
ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
254 ถนนพญาไท แขวงวังใหม่ เขตปทุมวัน กทม 10330

เว็บไซต์: <https://www.tci-thaijo.org/index.php/faa>
Email: jfaa.chula@gmail.com
โทรศัพท์: 06 2337 4120, 02 218 4555