

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ISSN 2895-0940 (Online)



ปีที่ 13 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม-ธันวาคม 2569 VOL.13 No.2 July-December 2026



ออกแบบปกและรูปเล่ม : ชีรัช ธีญกิจจานุกิจ

จัดภาพประกอบปก : นายพชร พรหมโชติ

พิสูจน์อักษรภาษาอังกฤษ : ผู้ช่วยศาสตราจารย์สมพร หาญดี

วารสาร ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กรกฎาคม-ธันวาคม 2569
July-December 2026

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>

บรรณาธิการแถลง

เรียน ผู้อ่าน เพื่อนนักวิชาการ คณาจารย์ นักวิจัย และนิสิตนักศึกษาทุกท่าน

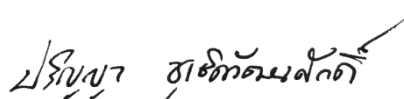
วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มุ่งมั่นเป็นพื้นที่วิชาการระดับชาติในการขับเคลื่อนและเผยแพร่ผลงานวิจัยและบทความวิชาการต้นฉบับที่ต่อยอดหรือท้าทายองค์ความรู้เดิม ในสาขาทัศนศิลป์ นฤมิตศิลป์ นาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และศาสตร์ที่เกี่ยวข้อง วารสารเปิดรับบทความทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษจากนักวิชาการ คณาจารย์ นักวิจัย และนิสิตระดับบัณฑิตศึกษา โดยเน้นผลงานที่สะท้อนการบูรณาการศาสตร์ด้านศิลปกรรมกับศาสตร์แขนงอื่น การสร้างความเชื่อมโยงกับสังคม และการสร้างความยั่งยืนด้วยความคิดสร้างสรรค์ เพื่อร่วมขับเคลื่อนวิสัยทัศน์ทางปัญญาของคณะศิลปกรรมศาสตร์สู่สังคมอย่างเป็นรูปธรรม

ด้วยความมุ่งมั่นในการยกระดับมาตรฐานวิชาการ ช่วงเวลานี้จึงเป็นก้าวสำคัญของการพัฒนาวารสารอย่างเชิงระบบ เรายังคงดำเนินงานตามเป้าหมายระยะสั้นคือ การนำวารสารกลับเข้าสู่ฐานข้อมูลระดับ Tier 1 ของศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย (TCI) ควบคู่กับเป้าหมายระยะยาวในการมุ่งสู่การบรรจุในฐานข้อมูลระดับนานาชาติอย่าง Scopus เพื่อเสริมสร้างความเข้มแข็งและการยอมรับในวงวิชาการระดับสากล

เพื่อบรรลุเป้าหมายดังกล่าว กองบรรณาธิการจึงได้พัฒนาและปรับปรุงคุณภาพวารสารในหลายมิติอย่างต่อเนื่อง ทั้งการปรับตัวสู่ประสงค์และขอบเขตของวารสาร (Aims & Scope) ให้สอดคล้องกับวิสัยทัศน์ของคณะ การกำหนดแนวทางการจัดเตรียมต้นฉบับให้มีความชัดเจน การเพิ่มความรัดกุมในกระบวนการประเมินคุณภาพโดยผู้ทรงคุณวุฒิ ตลอดจนการเปิดเผยข้อมูลบนเว็บไซต์อย่างโปร่งใส นอกจากนี้ วารสารได้จัดทำนโยบายการใช้ปัญญาประดิษฐ์ (AI Policy) และกำหนดกลไกจัดการการประพฤติมิชอบทางวิชาการตามมาตรฐานสากลของ COPE เพื่อให้มั่นใจว่า ผลงานที่ได้รับการเผยแพร่ทั้งหมดจะมีคุณภาพ ทรงคุณค่า และเกิดประโยชน์สูงสุดแก่ผู้อ่าน

กองบรรณาธิการขอขอบพระคุณผู้สนับสนุน ผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้อ่านทุกท่านที่มีส่วนร่วมในการธำรงและพัฒนามาตรฐานของวารสารมาโดยตลอด ความร่วมมือและความไว้วางใจจากทุกท่านคือพลังสำคัญที่ทำให้วารสารสามารถก้าวเดินต่อไปอย่างมั่นคง

ในโอกาสนี้ กองบรรณาธิการขอเชิญชวนนักวิชาการ นักวิจัย คณาจารย์ และนิสิต ร่วมส่งบทความวิจัยและบทความวิชาการเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารฉบับถัดไป เพื่อร่วมกันขับเคลื่อนองค์ความรู้ด้านศิลปกรรมศาสตร์ให้ก้าวหน้าอย่างยั่งยืน โดยท่านสามารถติดตามข่าวสารและส่งบทความได้ทางเว็บไซต์ <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/faa> หรือติดต่อกองบรรณาธิการได้ที่ jfaa.chula@gmail.com



อาจารย์ ดร.ปริญญญา ชูเชิดวัฒนศักดิ์

บรรณาธิการ

เจ้าของ	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
สำนักงานกองบรรณาธิการ	ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ISSN (Online)	2985-0940
วัตถุประสงค์และขอบเขต	วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นเวทีเพื่อนำเสนอ แลกเปลี่ยนความรู้ ความคิดเห็นทางวิชาการ เผยแพร่ผลงานวิชาการ ผลงานวิจัย และผลงานสร้างสรรค์ด้านมนุษยศาสตร์ในสาขาที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปกรรมดังต่อไปนี้ - ทัศนศิลป์ - นฤมิตศิลป์ - ดุริยางคศิลป์ไทย - ดุริยางคศิลป์ตะวันตก - นาฏศิลป์ไทย - นาฏศิลป์ตะวันตก วารสารเปิดรับบทความวิชาการและบทความวิจัยของนักวิชาการ ครู อาจารย์ นิสิต นักศึกษา ตลอดจนผู้ที่มีประสบการณ์หรือมุมมองทางด้านศิลปกรรมอย่างกว้างขวาง โดยบทความดังกล่าวต้องนำเสนอองค์ความรู้หรือแนวคิดใหม่ที่ได้มาจากการศึกษาค้นคว้าวิจัย ไม่เคยได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสารใดมาก่อน 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 3 คน จากหลากหลายสถาบันการศึกษา

กองบรรณาธิการ

บรรณาธิการที่ปรึกษา	คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ (ศาสตราจารย์ ดร.ข้าม พรประสิทธิ์)	
บรรณาธิการบริหาร	รองคณบดีฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ (ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สิริธร ศรีชลาคม)	
บรรณาธิการ	อาจารย์ ดร.ปริญญา ชูเชิดวัฒนศักดิ์	
ผู้ช่วยบรรณาธิการ	นางสาวณปภัช โอมิ	
ผู้จัดการวารสาร	นางสายชล ภัคตรีโกมล	
ผู้ช่วยผู้จัดการวารสาร	นางสาวนงคันช บัญพิทักษ์	
กองบรรณาธิการ	ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. ม.ร.ว.สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์	มหาวิทยาลัยสยาม
	ศาสตราจารย์ ดร.ชมนาด กิจจันทร์	มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม
	ศาสตราจารย์ ดร.มณีรัตน์ จันทนะพะลิน	มหาวิทยาลัยสวนดุสิต
	รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
	รองศาสตราจารย์ ดร.พรประสิทธิ์ เผ่าสวัสดิ์	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
	รองศาสตราจารย์ ดร.ระวีวรรณ วรรณวิไชย	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
	รองศาสตราจารย์ จุฬมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา	มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุภาสิริร์ ปิยะพิพัฒน์	มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พัชรินทร์ สันติอัครวรรณ	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศิริ อร์ธุนารถ	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จรรยา เทะโยธิน	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
	อาจารย์ ดร.จิรเดช เสดะพันธุ์	มหาวิทยาลัยมหิดล
	อาจารย์ ดร.บำรุง พาทยกุล	นักวิชาการอิสระ

Publication Ethics

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

บทบาทหน้าที่ของผู้นิพนธ์

ผู้นิพนธ์ต้องนิพนธ์ผลงานและนำส่งผลงานตนเองทั้งหมด หากมีการกล่าวถึงหรือพาดพิงผลงานหรือบทนิพนธ์ของผู้อื่นใด ต้องมีการอ้างอิงอย่างถูกต้องและเหมาะสม (cited and/or quoted appropriately) และต้องมีการระบุให้ชัดไว้ในรายการอ้างอิงด้วยทั้งภายในบทความ และในรายการอ้างอิง (as end-note and as reference)

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยสงวนสิทธิ์ในการตรวจบทความในทุกรูปแบบเพื่อควบคุมให้เป็นไปตามหลักการด้วยวิธีการที่เป็นไปได้และเหมาะสม หากมีการละเมิดในกรณีต่าง ๆ วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยจะดำเนินการติดต่อผู้นิพนธ์ เพื่อให้ส่งข้อชี้แจงอย่างเป็นทางการ และดำเนินการปฏิเสธการรับบทความนั้น ๆ หากพบว่าผู้นิพนธ์มีเจตนาที่ผิดและไม่ถูกต้องและไม่ดีงาม

บทความที่ผู้นิพนธ์ทุกคนนำส่ง จะต้องไม่ได้รับการตีพิมพ์แล้วหรือกำลังอยู่ในกระบวนการพิจารณาของวารสารหรือองค์กรอื่นใด

บทความที่ผู้นิพนธ์นำส่ง หากเป็นการทำการวิจัยจะต้องมีการนำเสนอผลลัพธ์การค้นพบสิ่งใหม่ 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 ผู้นิพนธ์ต้องรายงานเป็นทางการเมื่อนำส่งบทความต่อวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อการพิจารณา ในส่วนของผลประโยชน์ทับซ้อนนั้น เช่น การมอบผลประโยชน์ให้ การว่าจ้างงาน การเป็นที่ปรึกษา

บทบาทหน้าที่ของบรรณาธิการ

บรรณาธิการพึงทำหน้าที่ในการพิจารณากลับกรองเพื่อควบคุมคุณภาพบทความที่จะตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสาร โดยพิจารณาจากเนื้อหาที่มีประเด็นน่าสนใจ เป็นประโยชน์ในแวดวงวิชาการสอดคล้องกับวัตถุประสงค์และขอบเขตของวารสารเป็นสำคัญ

บรรณาธิการพึงไม่เปิดเผยข้อมูลผู้นิพนธ์และผู้ประเมินบทความแก่บุคคลอื่นที่ไม่มีส่วนเกี่ยวข้อง รวมทั้งไม่มีผลประโยชน์ทับซ้อนใด ๆ ระหว่างบรรณาธิการ ผู้นิพนธ์และผู้ประเมิน รวมทั้งไม่เสนอตีพิมพ์เผยแพร่บทความของตนเองในระหว่างที่ดำรงตำแหน่งบรรณาธิการ

บทบาทหน้าที่ของผู้ประเมินและกองบรรณาธิการ

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

หากมีกรณีที่มีเอกสาร ข้อมูล หรือสิ่งอื่นใด ๆ ที่เกี่ยวข้องกับบทความที่ผู้นิพนธ์ได้นำส่งไว้ประกอบการนำส่งบทความ กองบรรณาธิการพึงรักษาไว้เป็นความลับและสิทธิส่วนบุคคลของผู้นิพนธ์ เว้นแต่กรณีได้รับการเห็นชอบและยินยอมจากผู้นิพนธ์อย่างเป็นทางการ

ทั้งนี้ ยังพิจารณาให้รวมไปถึง

- 1) ต้องไม่มีการระบุข้อมูลอ้างอิง ข้อมูลภาคสนาม หรือเครื่องมือวิจัยอันเป็นเท็จ
- 2) ต้องไม่มีการล่วงละเมิดจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์และสิ่งมีชีวิต รวมถึงการทำลายสิ่งแวดล้อมและระบบนิเวศ
- 3) ต้องไม่มีการละเมิดลิขสิทธิ์ในผลงานศิลปกรรม
- 4) ต้องไม่มีการมีส่วนได้ส่วนเสียของผู้นิพนธ์กับบุคคลและนิติบุคคล
- 5) ต้องไม่มี อาทิ การแสดงออก ถึงการสนับสนุน การละเมิด และการดูหมิ่นอาฆาตมาดร้ายต่อความแตกต่างด้านสีผิว เพศ เชื้อชาติ ศาสนา ลัทธิความเชื่อ รวมไปถึงพฤติกรรมของกลุ่มวัฒนธรรมย่อย กลุ่มการเมืองการปกครอง และกลุ่มก่อการร้าย

อนึ่ง หากมีการตรวจพบความทุจริตในเชิงวิชาการไม่ว่าในกรณีใด กองบรรณาธิการต้องมีการตรวจสอบและหยุดการประเมินในทันที พร้อมแจ้งต่อผู้นิพนธ์เพื่อขอรับคำชี้แจงประกอบการพิจารณาตอบรับหรือปฏิเสธการตีพิมพ์บทความนั้น โดยหากตรวจสอบว่ามีการทุจริตจริง กองบรรณาธิการมีสิทธิในการไม่รับพิจารณาบทความที่ทุจริตและบทความอื่น ๆ ของผู้นิพนธ์ผู้นั้นไม่ว่ากรณีใด ๆ

จัดทำโดย สำนักงานกองบรรณาธิการ

ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญ

- 11 การใช้ทฤษฎีประสาทวิทยาในการออกแบบภาพประกอบ เพื่อสื่อสารข้อมูลทางวิชาการ
กับกลุ่มนักศึกษาในระดับปริญญาตรี
พลอย นิเกदानนท์
เพิ่มศักดิ์ สุวรรณทัต
- 29 การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวซิมเพลกสาย สามชั้น ทางฝั่งธนบุรี
สุวิวรรธน์ ลิ้มปชัย
- 45 การสร้างสรรค์นวัตกรรมเพื่อการถ่ายทอดทางเดี่ยวจะเข้าสำหรับการพัฒนาทักษะขั้นสูง
ในเพลงหอมหวาน อัตราจังหวะสามชั้น
จิตติ ทัศนกุลวงศ์
- 61 ดุษฎีนิพนธ์การแสดงดนตรี : นวัตกรรมและบทบาทการบรรเลงบทเพลง
สำหรับเปียโนแชมเบอร์ร่วมสมัย
กฤตินิ สุธรรมชัย
วีรชาติ เปรมานนท์
ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา
- 75 เทคนิคและการตีความวรรณกรรมเพลงเปียโนคู่ในทัศนมิติร่วมสมัยผ่านเปียโนปัจจุบัน
รวีสร่า โสรัตน์
วีรชาติ เปรมานนท์
ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา
- 91 บทประพันธ์เพลงระดับมหาดบัณฑิต : “ก้าวอย่างสุนิพพาน” สำหรับวงแจ๊ส
อิทธิศักดิ์ ปัญญาใหญ่
ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

- 106 บทเพลงแห่งการยืนหยัด : ความหมายเชิงสัญลักษณ์ของการต่อต้านอำนาจ
ในคอนแชร์โตสำหรับเชลโลหมายเลข 1 ของดมิทรี ขอสตาโกวิช
ณัฐนันท์ กู้เกียรติกาญจน์
ศศิ พงศ์สรายุทธ
- 118 แนวทางการฝึกเปียโนอย่างเป็นระบบและอัตลักษณ์ดนตรีบราซิล
ในบทเพลง VALSA DA DOR (1932) โดย ไฮเตอร์ วิลลา-โลบอส
เปาโล ริคาร์โด โซอาเรส เซอร์
- 130 อัตลักษณ์ทางดนตรีของทำนองจะขึ้นในบทเพลงประเภททางพื้นของครุฑนิภา อภัยวงศ์
ฐิติพงศ์ ราชวงศ์
ขำคม พรประสิทธิ์
- 149 เทวดารักษ์เมืองสาครบุรี : เจว็ดไม้ที่ศาลเจ้าปูนถ้ำก่ง ต.ท่าฉลอม จ.สมุทรสาคร
ประภัสสร ชูวิเชียร
- 169 นางสิบสอง : ตัวแทนของดนตรีกรรมมุขปาฐะที่กลายเป็นละครโทรทัศน์
ปรีชญา บุญมาสูงทรง
ศรัทธา จันทมนิโชติ
- 183 แนวทางการตีความการบรรเลงเชลโลในบทเพลง ครวญฝั่งโขง Rhapsody
จากโครงการงานสร้างสรรค์ “ร้อยเรียงสำเนียงสยาม 2”
อภิชัย เลี่ยมทอง

บทความวิจัย

การใช้ทฤษฎีประสาทวิทยาในการออกแบบภาพประกอบ
เพื่อสื่อสารข้อมูลทางวิชาการกับกลุ่มนักศึกษาในระดับปริญญาตรี
NEURO DESIGN PRINCIPLES IN DESIGNING ILLUSTRATIONS FOR COMMUNICATING
ACADEMIC CONTENT TO UNDERGRADUATE STUDENTS

พลอย นิกะดานนท์* PLOY NIKADANONT*
เพิ่มศักดิ์ สุวรรณทัด** PERMSAK SUWANNATAT**

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำทฤษฎีประสาทวิทยา (Neuro Design Principles) มาใช้ระบุปัจจัยที่ทำให้เกิดความคล่องแคล่วในการประเมินผลทางสายตา และเพื่อระบุรูปแบบของทัศนธาตุ และองค์ประกอบศิลป์ในการออกแบบภาพประกอบที่มีความสอดคล้องกับกลไกการแปรผลของสมอง ซึ่งจะนำไปสู่การให้ความสนใจ การทำความเข้าใจ และการจดจำ ของกลุ่มเป้าหมายซึ่งเป็นนักศึกษาในระดับปริญญาตรี โดยในงานวิจัยนี้ผู้วิจัยได้รวบรวมผลงานตัวอย่างจำนวน 80 ชิ้น ซึ่งเป็นงานที่ได้รับรางวัลในระดับนานาชาติมาใช้เป็นกรณีศึกษาสำหรับวิเคราะห์หาความเชื่อมโยงระหว่างปัจจัยที่ทำให้เกิดความคล่องแคล่วในการประเมิน ผลทางสายตา รวมถึงรูปแบบของทัศนธาตุและองค์ประกอบศิลป์ โดยผลลัพธ์ที่ได้จะถูกนำมาใช้เป็นแนวทางในการออกแบบภาพประกอบสำหรับสื่อสารข้อมูลทางวิชาการ 4 ประเภท ซึ่งประกอบด้วย 1) ข้อมูลประเภทเรื่องเล่าไม่ซับซ้อน 2) ข้อมูลประเภทบันทึกเหตุการณ์ อธิบายเหตุการณ์ หรือปรากฏการณ์ 3) ข้อมูลประเภทที่เป็นลำดับขั้นตอน หรือวิธีการ 4) ข้อมูลประเภทการแสดงความเห็น และการประเมินผล ซึ่งผลลัพธ์ที่ได้จากการวิจัยนี้ผู้วิจัยจะนำไปใช้เป็นแนวทางในการสร้างผลงานตัวอย่างให้กลุ่มเป้าหมายทดลองใช้ต่อไป

คำสำคัญ : การออกแบบภาพประกอบ/ ทฤษฎีประสาทวิทยา/ ข้อมูลทางวิชาการ/ ประสาทสุนทรียศาสตร์

* นิสิตหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต, สาขาวิชาทัศนศิลป์, คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,
ploynikadanont@gmail.com.

* Ph.D. student, Creative Arts, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, ploynikadanont@gmail.com.

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

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

Received 23/9/67 Revised 13/11/67 Accepted 26/11/67

Abstract

The objective of the research is to employ Neuro Design Principles to identify the keys that contribute to visual processing fluency and to determine visual elements and compositions that align with the brain's processing mechanisms, in order to improve attention giving, comprehension, and memory of the target audiences, which are undergraduate students. In this study, the researcher collected samples works that won the awards in the international level to use as case studies for analyzing keys that influence visual processing fluency and types of visual elements and compositions. The findings will serve as design guideline for developing creating illustration that communicate four types of academic content: 1) Story 2) Information 3) Procedure and 4) Evaluation. The findings of this study will be used as a guideline for developing a prototype, which will subsequently be tested with the target audience.

Keyword: Illustration/ Neuroscience/ Academic contents/ Neuroaesthetic

บทนำ

เนื่องจากการสำรวจพบนักศึกษาในระดับปริญญาตรีมีความสนใจในการอ่านน้อยไปจนถึงไม่อ่าน (Hoeft, 2012) ในขณะที่ระบบการเรียนรู้ของการศึกษาในประเทศไทย โดยเฉพาะในระดับอุดมศึกษาจะต้องอาศัยการอ่านเป็นหลัก (สมหมาย ปาริจฉัตต์, 2566, 23 เมษายน) จึงมีความจำเป็นที่จะต้องหาวิธีสื่อสารข้อมูลทางวิชาการกับกลุ่มนักศึกษาเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ โดยมุ่งเน้นในการดึงดูดความสนใจ สร้างความเข้าใจ และช่วยในการจดจำ ซึ่งในปัจจุบันเรขศิลป์เชิงข้อมูล (Infographics) อันประกอบด้วยภาพและตัวอักษรได้ถูกนำมาใช้เพื่อแก้ปัญหาดังกล่าว โดยมีการพิสูจน์แล้วว่า การใช้ภาพมาช่วยในการสื่อสารสามารถดึงดูดความสนใจ สร้างความเข้าใจ และช่วยในการจดจำได้จริง (Naparín & Saad, 2017, p. 15-24.) แต่ยังไม่เคยมีการระบุถึงลักษณะของภาพที่นำมาใช้ประกอบในการให้ข้อมูล โดยเฉพาะข้อมูลทางวิชาการที่มีรายละเอียดแตกต่างกัน ดังนั้นเพื่อการออกแบบภาพประกอบให้มีประสิทธิภาพในการดึงดูดความสนใจ สร้างความเข้าใจ และช่วยในการจดจำ จึงมีความจำเป็นต้องนำหลักการออกแบบด้วยทฤษฎีประสาทวิทยา (Neuro Design) มาใช้เป็นแนวทางในการออกแบบ เพื่อให้ภาพมีความสอดคล้องกับกลไกในการแปรรูปของกลุ่มเป้าหมาย โดยมีสมมติฐานว่าข้อมูลทางวิชาการแต่ละประเภท (Rose, 2011, p. 209-225.) ประกอบด้วย 1). ข้อมูลประเภทเรื่องเล่าไม่ซับซ้อน 2). ข้อมูลประเภทบันทึกเหตุการณ์ อธิบายเหตุการณ์ หรือปรากฏการณ์ 3). ข้อมูลประเภทที่เป็นลำดับขั้นตอน หรือวิธีการ 4). ข้อมูลประเภทการแสดงความเห็น และการประเมินผล จะมีปัจจัยที่ทำให้เกิดความคล่องแคล่วในการประเมินผลทางสายตา รวมถึงรูปแบบของทัศนธาตุและองค์ประกอบที่แตกต่างกัน

ทั้งนี้การแปรรูปของสมองจากการรับรู้ด้วยการมองเห็นแบ่งออกเป็น 2 ระบบ ได้แก่ System 1: การประมวลผลโดยไม่ใช้เหตุผล หรือการตัดสินใจจากความชอบหรือความสนใจ และ System 2: การประมวลผลอย่างมีตรรกะ ซึ่งในการแปรรูปจากสิ่งเร้าจากการมองเห็นนั้น System 1 จะมีความสำคัญมากกว่าเพราะมีผลต่อการให้ความสนใจของผู้ดู และเป็นตัวกระตุ้นความรู้สึกว่าชอบในสิ่งที่เห็นหรือไม่ ซึ่งการตัดสินใจของสมองว่าจะชอบสิ่งที่เห็นหรือไม่นั้นขึ้นอยู่กับความง่ายของการแปรรูป (Graf & Landwehr, 2015, p. 395-410.) หากสมองถูกกระตุ้นให้สนใจภาพที่เห็นก็จะส่งผลให้เกิดความรู้สึกชอบ ซึ่งจะนำมาสู่การทำความเข้าใจและการจดจำ (Lancow et al., 2012)

ดังนั้นหลักการออกแบบโดยใช้ทฤษฎีประสาทวิทยา (Neuro Design Principles) ที่กล่าวถึงในงานวิจัยนี้จะมุ่งเน้นไปที่การนำความรู้ด้านประสาทวิทยา (Neuroscience) ซึ่งเกี่ยวข้องกับการตอบสนองของสมองที่มีต่อสิ่งเร้า (Stimuli) กับหลักการออกแบบ (Design Principles) มาใช้ร่วมกันเพื่อสร้างประสิทธิภาพในการออกแบบ โดยการจัดองค์ประกอบภาพให้มี “ความซับซ้อนต่ำ” (Low-complexity design) เพื่อให้ง่ายต่อการแปรรูปของสมอง (Decode) ซึ่งการมีความซับซ้อนต่ำในที่นี้ไม่ได้หมายถึงภาพที่ไม่มีความซับซ้อน แต่หมายถึงการจัดวางองค์ประกอบของภาพอย่างเป็นแบบแผน (Pattern) ซึ่งสมองสามารถคาดเดา หรือคำนวณรูปแบบได้ เพราะการที่ภาพมีความซับซ้อนต่ำจะช่วยให้สมองแปรรูปสัญญาณภาพได้คล่อง ทำให้สามารถนำสัญญาณภาพที่มองเห็นไปเชื่อมต่อกับความรู้ หรือความทรงจำเดิมได้เร็ว ส่งผลให้กลุ่มเป้าหมายสามารถทำความเข้าใจ และจดจำข้อมูลได้ง่ายขึ้น (Bridger, 2017)

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

1. เพื่อนำทฤษฎีประสาทวิทยามาใช้ระบุปัจจัยที่ทำให้เกิดความคล่องแคล่วในการประเมินผลทางสายตาสำหรับการออกแบบภาพประกอบ เพื่อสื่อสารข้อมูลทางวิชาการแต่ละประเภท
2. เพื่อนำหลักการออกแบบด้วยทฤษฎีประสาทวิทยามาใช้ในการระบุรูปแบบของทัศนธาตุและองค์ประกอบศิลป์สำหรับการออกแบบภาพประกอบ เพื่อสื่อสารข้อมูลทางวิชาการแต่ละประเภท

ขอบเขตของงานวิจัย

ขอบเขตด้านข้อมูล : ผลงานที่นำมาวิเคราะห์ถูกเลือกจากผลงานที่ได้รับรางวัลในช่วงปี 2018-2023 จากเวทีที่ได้รับการยอมรับในระดับนานาชาติ ได้แก่ Malofiej International Infographics Awards, Red Dot Design Award, KANTAR Information is Beautiful Awards, European Design Awards, European News Design (SND), Cannes Lions และ D&AD โดยผลงานที่นำมาใช้จะต้องได้รับรางวัลที่ไม่ต่ำกว่า รางวัลชมเชย หรือ Awards of Excellents

ในส่วนขอบเขตของประเภทข้อมูลทางวิชาการ ในงานวิจัยนี้จะยึดตามรูปแบบ Sydney School (Rose, 2011, p. 209-225.) ซึ่งประกอบด้วย 1) ข้อมูลประเภทเรื่องเล่าไม่ซับซ้อน (Stories) 2) ข้อมูลประเภทบันทึกเหตุการณ์ อธิบายเหตุการณ์ หรือปรากฏการณ์ (Informing) 3) ข้อมูลประเภทที่เป็นลำดับขั้นตอน หรือวิธีการ (Procedural) 4) ข้อมูลประเภทการแสดงความเห็น และการประเมินผล (Evaluating)

ขอบเขตด้านผู้ถูกสัมภาษณ์ : ผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบภาพประกอบ การออกแบบเรขศิลป์ หรือการออกแบบทัศนศิลป์ ที่เป็นบุคคลทางวิชาการ หรือมีประสบการณ์ในการทำงานในสายงานดังกล่าว 10 ปีขึ้นไป

ขอบเขตของกลุ่มเป้าหมาย : นักศึกษาในระดับปริญญาตรีจากกลุ่มวิชามนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และวิทยาศาสตร์ อายุ 18 ปีขึ้นไป

วิธีดำเนินการวิจัย

1. การศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง แบ่งเป็น 3 ส่วนคือ
 - 1.1 ศึกษาหลักการออกแบบด้วยทฤษฎีประสาทวิทยา
 - 1.2 ศึกษาแนวคิด ทฤษฎี วรรณกรรม ที่เกี่ยวข้องกับการออกแบบภาพประกอบ
 - 1.3 การศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับประเภทของข้อมูลทางวิชาการ
2. รวบรวมผลงานตัวอย่างที่จะนำมาใช้เป็นกรณีศึกษา โดยนำมาจากผลงานภาพประกอบสำหรับให้ข้อมูลที่ได้รับรางวัลในช่วงปี 2018-2023 จากเวทีที่ได้รับการยอมรับในระดับนานาชาติ โดยผู้วิจัยได้ทำการรวบรวมผลงานจำนวน 80 ชิ้น โดยผลงานที่รวบรวมมาจะถูกแบ่งออกเป็น 4 ประเภท ประเภทละ 20 ชิ้น เพื่อนำมาวิเคราะห์หารูปแบบของทัศนธาตุและองค์ประกอบศิลป์ของภาพที่สอดคล้องกับหลักการออกแบบด้วยทฤษฎีประสาทวิทยา

3. ออกแบบข้อคำถามเพื่อใช้เป็นแนวทางในการสัมภาษณ์ (Interview Guide) ผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบภาพประกอบ ด้านการออกแบบเรขศิลป์ หรือด้านทัศนศิลป์ ด้วยการอภิปรายกลุ่ม เพื่อระบุรูปแบบของทัศนธาตุและองค์ประกอบศิลป์ของผลงานตัวอย่าง และตรวจคุณภาพของแบบสัมภาษณ์โดยการหาค่าดัชนีความสอดคล้อง (IOC)

4. สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้วยวิธีอภิปรายกลุ่ม เพื่อระบุรูปแบบของทัศนธาตุและองค์ประกอบศิลป์ของผลงานตัวอย่าง

5. นำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์มาวิเคราะห์ และสรุปผล โดยวิธีแจกแจงความถี่ด้วยจำนวน เพื่อนำทฤษฎีประสาทวิทยามาใช้ระบุปัจจัยที่ทำให้เกิดความคล่องแคล่วในการประเมินผลทางสายตาในการออกแบบภาพประกอบ เพื่อสื่อสารข้อมูลทางวิชาการแต่ละประเภท และระบุรูปแบบของทัศนธาตุและองค์ประกอบศิลป์สำหรับการออกแบบภาพประกอบ เพื่อสื่อสารข้อมูลทางวิชาการแต่ละประเภท

ผลการวิจัย

วัตถุประสงค์ข้อที่ 1 : เพื่อระบุปัจจัยที่ทำให้เกิดความคล่องแคล่วในการประเมินผลทางสายตาตามทฤษฎีประสาทวิทยาที่เหมาะสมสำหรับการนำมาใช้ในการออกแบบภาพประกอบ เพื่อสื่อสารข้อมูลทางวิชาการแต่ละประเภท

1.1 ข้อมูลจากการทบทวนวรรณกรรม

หลักการออกแบบด้วยทฤษฎีประสาทวิทยา (Bridger, 2017) ได้มีการระบุหลักการออกแบบเพื่อสร้างความคล่องแคล่วในการประเมินผลทางสายตา (Processing Fluency) ไว้ 10 ข้อดังนี้

1.1.1 การใช้ทัศนธาตุที่คุ้นชินแต่มีรายละเอียดที่น่าสนใจ (Familiar Form But Intrigue Detail) คือการเห็นสิ่งที่คุ้นชินถึงแม้จะมีความซับซ้อนสมองก็จะรู้สึกว่าย่อยง่ายในการแปรผล

1.1.2 มีความชัดเจนว่าอะไรเป็นอะไร (Clarity) รวมถึงจุดสนใจของภาพมีความโดดเด่น แบ่งแยกจากพื้นหลังอย่างชัดเจน (Contrast) เพราะความต่างที่ชัดเจนของทัศนธาตุกับพื้นหลังสามารถ เพิ่มความง่ายต่อสมองในการประเมินผล รวมถึงยังสร้างความรู้สึกเชิงบวกจากการมองเห็น

1.1.3 การกำหนดสัดส่วนตามหลักสัดส่วนทองคำ (Self-Similar Patterns) คือการใช้ทัศนธาตุแบบเดียวกัน หรือการแบ่งพื้นที่ในงานให้มีขนาดตามสัดส่วนทองคำ ซึ่งจะช่วยให้สมองเกิดความคุ้นชินกับสัดส่วนซึ่งมีอยู่ตามธรรมชาติ ส่งผลให้สมองมีความคล่องในการแปรสัญญาณ

1.1.4 ความสมมาตร (Symmetry) ช่วยให้ง่ายต่อสมองในการแปรสัญญาณ โดยความสมมาตรแบบแกนตั้งมีความง่ายต่อการประมวลผลของสมองมากกว่าแบบแนวนอนและแบบทแยง

1.1.5 การจัดวางทัศนธาตุในฝั่งซ้ายหรือขวาตามการแปรสัญญาณของสมอง โดยการจัดวางภาพอยู่ฝั่งซ้ายและให้ตัวหนังสืออยู่ฝั่งขวา (Left/Right Differences) เพื่อให้สัญญาณภาพถูกส่งไปสมองซีกขวา และสัญญาณที่เป็นภาษาเขียนจะถูกส่งไปสมองซีกซ้ายได้คล่องและเร็วขึ้น

1.1.6 การนำสายตาสู่ข้อมูลตามลำดับ (Visual Hierarchy) เพราะการสร้างลำดับในการมองว่าต้องมองอะไรก่อนอะไรหลัง จะช่วยให้ผู้ใช้รู้สึกว่าการมองเห็นเข้าใจง่าย

1.1.7 การชี้นำด้วยการใช้รูปร่าง รูปทรง ภาพ หรือบริบทที่คุ้นชิน (Priming and Context) คือการนำสิ่งที่กลุ่มเป้าหมายคุ้นเคย พบเห็นบ่อย หรืออยู่ในความสนใจมาใช้ในการสื่อสาร เพราะจะช่วยให้ง่ายในการเชื่อมต่อสัญญาณภาพกับความทรงจำเดิม ส่งผลให้ทำความเข้าใจได้ง่ายและเร็วขึ้น

1.1.8 การขยายขนาดหรือทำให้ภาพดูเกินจริง (The Peak Shift Effect) การทำให้รูปร่าง รูปทรง หรือทัศนธาตุอื่น ๆ ในภาพดูเกินจริง (Exaggerate) เช่น ใหญ่เกินจริง ดูแวววาวเกินจริง จะช่วยให้จดจำได้ง่าย จากการทดลองพบว่าในการจดจำและการแยกแยะภาพหรือวัตถุที่มีรูปร่าง รูปทรง แบบเดียวกันในขนาดปกติกับขนาดที่ใหญ่เกินจริง พบว่าผู้เข้าร่วมมีการตอบสนองที่ดีกว่าต่อภาพหรือวัตถุที่ขนาดใหญ่กว่า มีสีสดกว่า เพราะมีความชัดเจนมากกว่า

1.1.9 การจัดแบ่งพื้นที่ว่างหรือจัดวางทัศนธาตุไม่ให้มากหรือหลากหลายเกินไป โดยควรจะเห็นแล้วสามารถรับรู้จำนวนได้ในทันทีโดยไม่ต้องนับ (Perceptual Subitizing) เพราะการที่สามารถรับรู้จำนวนได้โดยไม่ต้องนับจะช่วยลดการมองกลับไปกลับมา ซึ่งทำให้เกิดความไม่คล่องในการแปรผล ส่งผลให้ยากต่อการจดจำ

1.1.10 การทำมุมเอียงที่ 30 องศา (Orientation Sensitivity and the Oblique Effect) สมองจะใช้ความพยายามในการแปรสัญญาณจากเส้นตรงในแนวตั้ง หรือแนวนอนน้อยกว่าสัญญาณจากเส้นทแยง ทั้งนี้ทัศนธาตุในภาพที่ถูกจัดวางให้ทำมุมเอียง 30 องศา สมองจะใช้ความพยายามในการแปรผลน้อยกว่ามุมเอียงในรูปแบบอื่น ซึ่งเรียกการตอบสนองต่อมุม 30 องศาว่า “ออบลิคเเอฟเฟกต์” (Oblique Effect)

1.2 สรุปผลปัจจัยที่ทำให้เกิดความคล่องแคล่วในการประเมินผลทางสายตาที่พบในผลงานภาพประกอบสำหรับให้ข้อมูลแต่ละประเภท

จากข้อมูลข้างต้นผู้วิจัยได้นำปัจจัยที่ทำให้เกิดความคล่องแคล่วในการประเมินผลทางสายตาทั้ง 10 ข้อ มาวิเคราะห์ผลงานกรณีศึกษาทั้ง 80 ชิ้น (ประเภทข้อมูลละ 20 ชิ้น) เพื่อหาความเชื่อมโยงในการนำปัจจัยที่ทำให้เกิดความคล่องแคล่วในการประเมินผลทางสายตาไปใช้ในการสื่อสารข้อมูลแต่ละประเภท สามารถสรุปผลได้ตามตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 1 สรุปผลปัจจัยที่ทำให้เกิดความคล่องแคล่วในการประเมินผลทางสายตาที่พบในผลงานภาพประกอบสำหรับให้ข้อมูลแต่ละประเภท

ที่มา : ผู้วิจัย

ประเภทของข้อมูล	ปัจจัยที่ทำให้เกิดความคล่องแคล่วในการประเมินผลทางสายตา									
	ปัจจัยที่ 1 Familiar form	ปัจจัยที่ 2 Clarity and Contrast	ปัจจัยที่ 3 Self-similar patterns	ปัจจัยที่ 4 Symmetry	ปัจจัยที่ 5 Left/Right differences	ปัจจัยที่ 6 Visual hierarchy	ปัจจัยที่ 7 Priming and context	ปัจจัยที่ 8 The peak shift effect	ปัจจัยที่ 9 Perceptual subitizing	ปัจจัยที่ 10 Oblique effect
Story	11	6	17	4	2	15	9	2	9	2
Informing	12	8	15	4	1	17	12	6	8	5
Procedural	15	6	15	4		18	10	3	4	13
Evaluation	16	3	12	4		17	8	1	8	1

จากตารางพบว่าในข้อมูลประเภทเรื่องเล่าไม่ซับซ้อน (Stories) มีปัจจัยที่ทำให้เกิดความคล่องแคล่วในการประเมินผลทางสายตาที่พบในชิ้นงานตั้งแต่ 10 ชิ้นขึ้นไป (ร้อยละ 50 ของผลงานทั้งหมด) มี 3 ปัจจัย ได้แก่ ปัจจัยข้อที่ 3 การกำหนดสัดส่วนตามหลักสัดส่วนทองคำ (Self-Similar Patterns) พบว่ามีอยู่ใน 17 ชิ้นงาน ปัจจัยข้อที่ 6 การนำสายตาสู่ข้อมูลตามลำดับ (Visual Hierarchy) พบว่ามีอยู่ใน 15 ชิ้นงาน และปัจจัยข้อที่ 1 การใช้ทัศนธาตุที่คุ้นชินแต่มีรายละเอียดที่น่าสนใจ (Familiar Form) พบว่ามีอยู่ใน 11 ชิ้นงาน

ในข้อมูลประเภทบันทึกเหตุการณ์ อธิบายเหตุการณ์หรือปรากฏการณ์ (Informing) พบว่ามีปัจจัย 4 ข้อที่มีอยู่ในชิ้นงานตั้งแต่ 10 ชิ้นขึ้นไป ได้แก่ ปัจจัยข้อที่ 6 การนำสายตาสู่ข้อมูลตามลำดับ (Visual Hierarchy) พบว่ามีอยู่ใน 17 ชิ้นงาน ปัจจัยข้อที่ 3 การกำหนดสัดส่วนตามหลักสัดส่วนทองคำ (Self-Similar Patterns) พบว่ามีอยู่ใน 15 ชิ้นงาน ปัจจัยข้อที่ 1 การใช้ทัศนธาตุที่คุ้นชินแต่มีรายละเอียดที่น่าสนใจ (Familiar Form) และ ปัจจัยข้อที่ 7 การชี้นำด้วยการใช้รูปร่าง รูปทรง ภาพหรือบริบทที่กลุ่มเป้าหมายคุ้นชิน (Priming and Context) พบว่ามีอยู่ใน 12 ชิ้นงานเท่ากัน

ในข้อมูลประเภทที่เป็นลำดับขั้นตอนหรือวิธีการ (Procedural) พบว่ามี 5 ปัจจัยที่มีอยู่ในชิ้นงาน ตั้งแต่ 10 ชิ้นขึ้นไป ได้แก่ ปัจจัยข้อที่ 6 การนำสายตาสู่ข้อมูลตามลำดับ (Visual Hierarchy) พบว่ามีอยู่ใน 18 ชิ้นงาน ปัจจัยข้อที่ 1 การใช้ทัศนธาตุที่คุ้นชินแต่มีรายละเอียดที่น่าสนใจ (Familiar Form) และ ปัจจัยข้อที่ 3 การกำหนดสัดส่วนตามหลักสัดส่วนทองคำ (Self-Similar Patterns) พบใน 15 ชิ้นงานเท่ากัน ปัจจัยข้อที่ 10 การทำมุมเอียงที่ 30 องศา (Oblique Effect) พบใน 13 ชิ้นงาน และ ปัจจัยข้อที่ 7 ชี้นำด้วยการใช้รูปร่าง รูปทรง ภาพ หรือบริบทที่กลุ่มเป้าหมายคุ้นชิน (Priming and Context) พบใน 10 ชิ้นงาน

ในข้อมูลประเภทการแสดงความเห็น และการประเมินผล (Evaluating) พบปัจจัยที่มีอยู่ในชิ้นงาน ตั้งแต่ 10 ชิ้นขึ้นไป 3 ข้อ ได้แก่ ปัจจัยข้อที่ 6 การนำสายตาสู่ข้อมูลตามลำดับ (Visual Hierarchy) พบว่ามีอยู่ใน 17 ชิ้นงาน ปัจจัย

ข้อที่ 1 การใช้ทัศนธาตุที่คุ้นชินแต่มีรายละเอียดที่น่าสนใจ (Familiar Form) พบว่ามีอยู่ใน 16 ชิ้นงาน และ ปัจจัยข้อที่ 3 การกำหนดสัดส่วนตามหลักสัดส่วนทองคำ (Self-Similar Patterns) พบว่ามีอยู่ใน 12 ชิ้นงาน

วัตถุประสงค์ข้อที่ 2 : เพื่อนำหลักการออกแบบด้วยทฤษฎีประสาทวิทยามาใช้ในการระบุรูปแบบของทัศนธาตุ และองค์ประกอบศิลป์สำหรับการออกแบบภาพประกอบ เพื่อสื่อสารข้อมูลทางวิชาการแต่ละประเภท

2.1 ข้อมูลจากการทบทวนวรรณกรรม

ในการวิเคราะห์กรณีศึกษาเพื่อระบุรูปแบบขององค์ประกอบ และทัศนธาตุที่สอดคล้องกับปัจจัยในการสร้างความคล่องแคล่วในการประเมินผลทางสายตา ตามหลักการออกแบบด้วยทฤษฎีประสาทวิทยา (Bridger, 2017) ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากผลงานตัวอย่างทั้ง 80 ชิ้น มาทำการวิเคราะห์รูปแบบขององค์ประกอบ และการจัดวางทัศนธาตุ โดยแบ่งการออกแบบเป็น 4 ส่วนหลักโดยอ้างอิงจากการทบทวนวรรณกรรมเกี่ยวกับหลักการออกแบบพื้นฐาน (Ocvirk et al., 2012) ดังนี้

2.1.1 รูปแบบของการจัดวางองค์ประกอบ (Arrangement) มีทั้งหมด 5 ประเภท ประกอบด้วย 1) แบบกฎ 3 ส่วน (Rule of thirds) 2) แบบสี่เหลี่ยมผืนผ้าทองคำ (Golden Rectangle) 3) แบบสามเหลี่ยมทองคำ (Golden Triangle) 4) แบบแฟร็กทัล (Fractal) และ 5) แบบระบบกริด (Grid System)

2.1.2 การจัดวางทัศนธาตุเพื่อสร้างลำดับในการมอง (Placement) มี 5 รูปแบบ ได้แก่ 1) การจัดวางแบบแยกจุดเด่นออกจากทัศนธาตุอื่น ๆ (Isolate) 2) การจัดวางจุดเด่นอยู่ตรงกลาง (Center) 3) การจัดวางแบบจุดเด่นไม่อยู่ตรงกลาง (Off Center) 4) การใช้ทัศนธาตุที่อยู่ข้างเคียงนำสายตาไปสู่จุดเด่น (Convergence) 5) ลักษณะที่ไม่พบทั่วไป (Unusual)

2.1.3 ดุลยภาพ (Balance) มี 5 รูปแบบประกอบด้วย 1) ดุลยภาพแบบสมมาตร (Symmetrical) 2) ดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetrical) 3) ดุลยภาพแบบรัศมีของวงกลม (Radius) 4) ดุลยภาพแบบภาพโมเสก (Mosaic) และ 5) ไร้อุลยภาพ (Imbalance)

2.1.4 สี (Colour) มี 10 รูปแบบ ประกอบด้วย 1) สีขาวดำ (Black and White) 2) สีเอกรงค์ (Monochromatic) 3) สีข้างเคียง (Analogous) 4) แม่สี 3 สี (Primary Triad) 5) สีข้างเคียง 3 สี (Secondary Triad) 6) สี 4 สี (Tetrad) 7) สีคู่ตรงข้าม (Complimentary) 8) สีเกือบตรงข้าม (Split Compliment) 9) สีโทนอุ่น (Warm Colours) 10) สีโทนเย็น (Cool Colours)

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลในส่วนนี้ ผู้วิจัยจะนับเฉพาะรูปแบบที่มีการซ้ำ ซึ่งหมายถึงรูปแบบของการจัดวางองค์ประกอบ (Arrangement) รูปแบบการจัดวางทัศนธาตุเพื่อสร้างลำดับในการมอง (Placement) รูปแบบของดุลยภาพ (Balance) และรูปแบบการใช้สี (Colour) ที่พบในงานตั้งแต่ 2 ชิ้นขึ้นไปเท่านั้น ทั้งนี้รูปแบบที่พบในงานเพียงชิ้นเดียวหรือไม่มีการซ้ำของข้อมูลจะถูกตัดออก เนื่องจากอาจเป็นค่าผิดปกติ หรือเป็นข้อมูลที่ไม่น่าเชื่อถือ (Creswell et al., 2017) ซึ่งสามารถสรุปผลเป็นตารางได้ดังนี้

2.2 สรุปผลรูปแบบของการจัดวางองค์ประกอบที่พบว่าการซ้ำของข้อมูลในผลงานตัวอย่างของข้อมูลทั้ง 4 ประเภท

ตารางที่ 2 สรุปผลรูปแบบของการจัดวางองค์ประกอบ ที่พบว่าการซ้ำของข้อมูลในผลงานตัวอย่างของข้อมูลทั้ง 4 ประเภท
ที่มา : ผู้วิจัย

ประเภทของ ข้อมูล	รูปแบบของการจัดวางองค์ประกอบ (Arrangement)				
	กฎสามส่วน (Rule of Thirds)	สี่เหลี่ยมผืนผ้า ทองคำ (Golden Rectangle)	สามเหลี่ยม ทองคำ (Golden Triangle)	แฟร็กทัล (Fractal)	ระบบกริด (Grid System)
Story	4	9	2	1	4
Informing	1	7	7		5
Procedural	4	5	7		4
Evaluation	1	6	5		8

จากตารางสรุปผลการวิเคราะห์องค์ประกอบของผลงานตัวอย่าง เพื่อหารูปแบบของสัดส่วนทองคำที่อยู่มีในองค์ประกอบของผลงานตัวอย่างของข้อมูลแต่ละประเภท พบว่าในข้อมูลประเภทเรื่องเล่าที่ไม่ซับซ้อน (Stories) จำนวน 20 ชิ้น มีองค์ประกอบ 4 ประเภทที่มีการซ้ำของข้อมูลใน 2 ชิ้นงานขึ้นไป โดยรูปแบบที่พบการซ้ำมากที่สุดคือสี่เหลี่ยมผืนผ้าทองคำ มีจำนวน 9 ชิ้น รูปแบบที่พบการซ้ำรองลงมาคือกฎสามส่วน และระบบกริด พบจำนวน 4 ชิ้นเท่ากัน ในขณะที่รูปแบบสามเหลี่ยมทองคำพบน้อยที่สุด มีจำนวน 2 ชิ้น

ในภาพประกอบสำหรับให้ข้อมูลประเภทบันทึกเหตุการณ์ อธิบายเหตุการณ์ หรือปรากฏการณ์ (Informing) จำนวน 20 ชิ้น พบว่ามีการจัดวางองค์ประกอบ 3 รูปแบบที่มีการซ้ำของข้อมูล โดยรูปแบบ องค์ประกอบที่พบการซ้ำมากที่สุดคือสี่เหลี่ยมผืนผ้าทองคำ และสามเหลี่ยมทองคำ มีจำนวน 7 ชิ้นเท่ากัน และรูปแบบที่พบการซ้ำรองลงมาคือระบบกริด มีจำนวน 5 ชิ้น

ในภาพประกอบสำหรับให้ข้อมูลประเภทที่เป็นลำดับขั้นตอนหรือวิธีการ (Procedural) จำนวน 20 ชิ้น พบว่ามีการจัดวางองค์ประกอบ 4 รูปแบบที่มีการซ้ำของข้อมูล โดยรูปแบบที่พบการซ้ำมากที่สุดคือสามเหลี่ยมทองคำ มีจำนวน 7 ชิ้น รูปแบบที่พบรองลงมาคือสี่เหลี่ยมผืนผ้าทองคำ มีจำนวน 5 ชิ้น รูปแบบที่พบว่าการซ้ำน้อยที่สุดคือระบบกริด และกฎสามส่วน มีจำนวน 4 ชิ้นเท่ากัน

ในภาพประกอบสำหรับให้ข้อมูลประเภทการแสดงความเห็น และการประเมินผล (Evaluating) 20 ชิ้น พบว่ามีการจัดวางองค์ประกอบ 3 รูปแบบที่มีการซ้ำของข้อมูล โดยรูปแบบองค์ประกอบที่พบการซ้ำมากที่สุดคือแบบระบบกริด มีจำนวน 8 ชิ้น รูปแบบที่ถูกพบรองลงมาคือสี่เหลี่ยมผืนผ้าทองคำ มีจำนวน 6 ชิ้น และรูปแบบที่มีการซ้ำน้อยที่สุดคือสามเหลี่ยมทองคำ มีจำนวน 5 ชิ้น

2.3 สรุปรูปแบบของการจัดวางทัศนธาตุและการสร้างลำดับการมองที่พบว่าการซ้ำของข้อมูลในผลงานตัวอย่างของข้อมูลทั้ง 4 ประเภท

ตารางที่ 3 สรุปรูปแบบการจัดวางทัศนธาตุ และการสร้างลำดับการมองที่พบว่าการซ้ำของข้อมูลในผลงานตัวอย่างของข้อมูลทั้ง 4 ประเภท

ที่มา : ผู้วิจัย

ประเภทของข้อมูล	รูปแบบของการจัดวางทัศนธาตุและการสร้างลำดับการมอง				
	แยกจุดเด่นออกจากทัศนธาตุอื่น (Isolated)	จุดเด่นอยู่ตรงกลาง (Center)	จุดเด่นไม่อยู่ตรงกลาง (Off-Center)	ใช้ทัศนธาตุที่อยู่ข้างเคียงนำสายตาไปสู่จุดเด่น (Convergent)	ลักษณะที่ไม่พบทั่วไป (Unusual)
Story	2	6	11		1
Informing		6	14		
Procedural		6	14		
Evaluation	1	10	8		1

จากตารางสรุปผลวิเคราะห์ผลงานตัวอย่าง เพื่อหารูปแบบการจัดวางทัศนธาตุที่สอดคล้องกับปัจจัยในการสร้างความคล่องแคล่วในการประเมินผลทางสายตา ในผลงานตัวอย่างของข้อมูลทั้ง 4 ประเภท พบว่าใน ข้อมูลประเภทเรื่องเล่าที่ไม่ซับซ้อน (Stories) จำนวน 20 ชิ้น มีการจัดวางทัศนธาตุเพื่อสร้างจุดเด่นในภาพ หรือสร้างลำดับการมอง 3 รูปแบบที่มีการซ้ำของข้อมูล โดยรูปแบบที่ถูกพบมากที่สุดคือแบบจุดเด่นไม่อยู่ตรงกลาง มีจำนวน 11 ชิ้น รูปแบบที่ถูกพบรองลงมาคือแบบจุดเด่นอยู่ตรงกลาง มีจำนวน 6 ชิ้น และรูปแบบแยกจุดเด่นออกจากทัศนธาตุอื่น ๆ มีจำนวน 2 ชิ้น

ในภาพประกอบสำหรับให้ข้อมูลประเภทบันทึกเหตุการณ์ อธิบายเหตุการณ์ หรือปรากฏการณ์ (Informing) จำนวน 20 ชิ้น พบว่ามีรูปแบบการจัดวางทัศนธาตุ 2 รูปแบบที่มีการซ้ำของข้อมูล โดยรูปแบบที่พบว่าการซ้ำมากที่สุดคือแบบจุดเด่นไม่อยู่ตรงกลาง มีจำนวน 14 ชิ้น และรูปแบบที่พบรองลงมาคือแบบ จุดเด่นอยู่ตรงกลาง มีจำนวน 6 ชิ้น

ในภาพประกอบสำหรับให้ข้อมูลประเภทที่เป็นลำดับขั้นตอนหรือวิธีการ (Procedural) จำนวน 20 ชิ้น พบว่ารูปแบบการจัดวางทัศนธาตุที่มีการซ้ำมากที่สุดคือแบบจุดเด่นไม่อยู่ตรงกลาง มีจำนวน 14 ชิ้น และรูปแบบที่พบรองลงมาคือแบบจุดเด่นอยู่ตรงกลาง มีจำนวน 6 ชิ้น

ในส่วนของภาพประกอบสำหรับให้ข้อมูลประเภทการแสดงความเห็นและการประเมินผล (Evaluating) จำนวน 20 ชิ้น พบว่ามีรูปแบบการจัดวางทัศนธาตุ 2 รูปแบบที่มีการซ้ำของข้อมูล โดยรูปแบบที่พบว่าการซ้ำมากที่สุดคือแบบจุดเด่นอยู่ตรงกลาง มีจำนวน 10 ชิ้น และรูปแบบที่พบรองลงมาคือแบบจุดเด่นไม่อยู่ตรงกลาง มีจำนวน 8 ชิ้น

2.4 สรุปรูปแบบดุลยภาพที่พบว่าการซ้ำของข้อมูลในผลงานตัวอย่างของข้อมูลทั้ง 4 ประเภท

ตารางที่ 4 สรุปรูปแบบดุลยภาพที่พบว่าการซ้ำของข้อมูลในผลงานตัวอย่างของข้อมูลทั้ง 4 ประเภท
ที่มา : ผู้วิจัย

ประเภทของ ข้อมูล	รูปแบบดุลยภาพ				
	สมมาตร (Symmetrical)	อสมมาตร (Asymmetrical)	รัศมีของวงกลม (Radius)	ดุลยภาพแบบ ภาพโมเสก (Mosaic)	ไร้ดุลยภาพ (Imbalance)
Story	2	17		1	
Informing	2	16	2		
Procedural	5	15			
Evaluation	4	16			

จากตารางแสดงผลการวิเคราะห์รูปแบบของดุลยภาพในผลงานตัวอย่างของข้อมูลทั้ง 4 ประเภท พบว่าในข้อมูลประเภทเรื่องเล่าที่ไม่ซับซ้อน (Stories) จำนวน 20 ชิ้นมีดุลยภาพ 2 รูปแบบที่มีการซ้ำของข้อมูล โดยรูปแบบที่มีการซ้ำมากที่สุดคือแบบอสมมาตร มีจำนวน 17 ชิ้น และรูปแบบที่พบรองลงมาคือแบบสมมาตร มีจำนวน 2 ชิ้น

ในภาพประกอบสำหรับให้ข้อมูลประเภทบันทึกเหตุการณ์ อธิบายเหตุการณ์ หรือปรากฏการณ์ (Informing) จำนวน 20 ชิ้น พบว่ามีดุลยภาพ 3 รูปแบบที่มีการซ้ำของข้อมูล โดยรูปแบบที่มีการซ้ำมากที่สุดคือแบบอสมมาตร มีจำนวน 16 ชิ้น และรูปแบบที่พบรองลงมาคือแบบสมมาตร และแบบรัศมีของวงกลม มีจำนวน 2 ชิ้นเท่ากัน

ในภาพประกอบสำหรับให้ข้อมูลประเภทที่เป็นลำดับขั้นตอนหรือวิธีการ (Procedural) จำนวน 20 ชิ้น พบว่ามีดุลยภาพ 2 รูปแบบที่มีการซ้ำของข้อมูล โดยรูปแบบที่มีการซ้ำมากที่สุดคือแบบอสมมาตร มีจำนวน 15 ชิ้น และรูปแบบที่พบรองลงมาคือแบบสมมาตร มีจำนวน 5 ชิ้น

ในภาพประกอบสำหรับให้ข้อมูลประเภทการแสดงความเห็นและการประเมินผล (Evaluating) 20 ชิ้นพบว่ามีดุลยภาพ 2 รูปแบบที่มีการซ้ำของข้อมูล โดยรูปแบบที่มีการซ้ำมากที่สุดคือแบบอสมมาตร มีจำนวน 16 ชิ้น และรูปแบบที่พบรองลงมาคือแบบสมมาตร มีจำนวน 4 ชิ้น

2.5 สรุปรูปแบบการใช้สีที่พบว่าการซ้ำของข้อมูลในผลงานตัวอย่างของข้อมูลทั้ง 4 ประเภท

ตารางที่ 5 สรุปรูปแบบการใช้สีที่พบว่าการซ้ำของข้อมูลในผลงานตัวอย่างของข้อมูลทั้ง 4 ประเภท

ที่มา : ผู้วิจัย

ประเภทของข้อมูล	รูปแบบการใช้สี									
	สีขาวดำ (Black and White)	สีเอกรงค์ (Mono Chromatic)	สีข้างเคียง (Analogous)	แม่สี 3 เส้า (Primary Triad)	สีข้างเคียง 3 เส้า (Secondary Triad)	สี 4 เส้า (Tetrad)	สีคู่ตรงข้าม (Complementary)	สีเกือบตรงข้าม (Split Complementary)	สีโทนอุ่น (Warm Colours)	สีโทนเย็น (Cool Colours)
Story	1	2	4	1		3	1	7		1
Informing		4	2	1	1	1		11		
Procedural	1	6	2		1	1		9		
Evaluation		4			2	1	1	12		

จากตารางสรุปผลการวิเคราะห์รูปแบบการใช้สีในผลงานที่นำมาเป็นกรณีศึกษา สามารถระบุรูปแบบการใช้สีในผลงานตัวอย่างของข้อมูลทั้ง 4 ประเภทได้ดังนี้ ในข้อมูลประเภทเรื่องเล่าไม่ซับซ้อน (Stories) พบว่าการใช้สี 4 รูปแบบที่มีการซ้ำของข้อมูล โดยรูปแบบที่พบว่าการซ้ำมากที่สุดคือ สีเกือบตรงข้าม มีจำนวน 7 ขึ้น รูปแบบที่พบว่าการซ้ำรองลงมาก็คือสีข้างเคียง มีจำนวน 4 ขึ้น สี 4 เส้า มีจำนวน 3 ขึ้น และ สีเอกรงค์ มีจำนวน 2 ขึ้น

ในข้อมูลประเภทบันทึกเหตุการณ์ อธิบายเหตุการณ์ หรือปรากฏการณ์ (Informing) พบว่าการใช้สี 3 รูปแบบที่มีการซ้ำของข้อมูล โดยรูปแบบที่พบการซ้ำมากที่สุดคือสีเกือบตรงข้าม มีจำนวน 11 ขึ้น รูปแบบที่พบว่าการซ้ำรองลงมาก็คือสีเอกรงค์ มีจำนวน 4 ขึ้น และ สีข้างเคียง มีจำนวน 2 ขึ้น

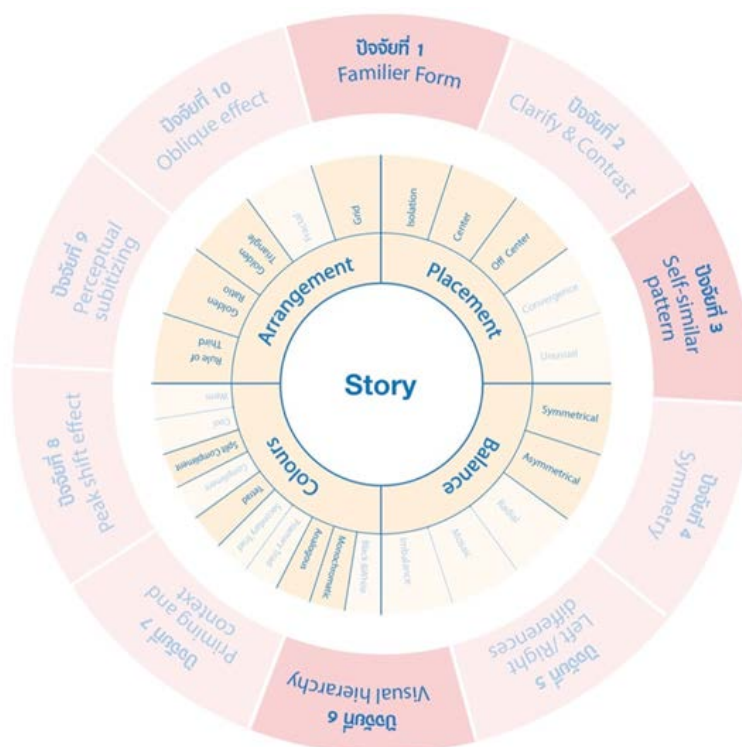
ในข้อมูลประเภทที่เป็นลำดับขั้นตอนหรือวิธีการ (Procedural) พบว่าการใช้สี 3 รูปแบบที่มีการซ้ำของข้อมูล โดยรูปแบบที่พบการซ้ำมากที่สุดคือสีเกือบตรงข้าม มีจำนวน 9 ขึ้น รูปแบบที่พบว่าการซ้ำรองลงมาก็คือ สีเอกรงค์ มีจำนวน 6 ขึ้น และสีข้างเคียง มีจำนวน 2 ขึ้น

ในข้อมูลประเภทการแสดงความเห็นและการประเมินผล (Evaluating) พบว่าการใช้สี 3 รูปแบบ ที่มีการซ้ำของข้อมูล โดยรูปแบบที่พบการซ้ำมากที่สุดคือสีเกือบตรงข้าม มีจำนวน 12 ขึ้น โดยรูปแบบการใช้สีที่พบการซ้ำรองลงมาก็คือ สีเอกรงค์ มีจำนวน 4 ขึ้น และสี 3 เส้า มีจำนวน 2 ขึ้น

สรุปผลการดำเนินการวิจัย/ อภิปรายผล

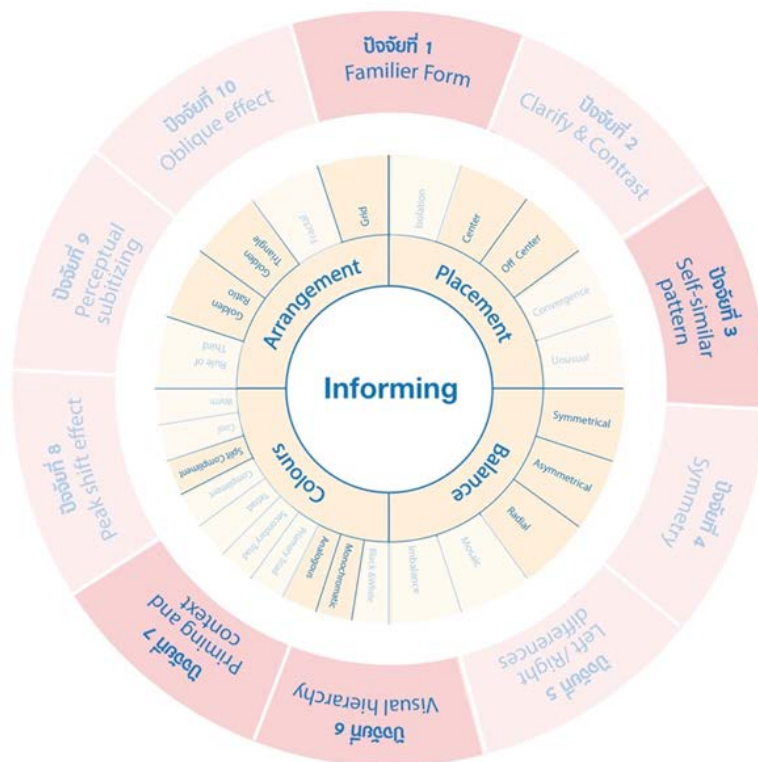
เพื่อสรุปผลลัพธ์จากการวิเคราะห์ผลงานตัวอย่าง ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้มาใส่ในแผนภูมิวงกลมเพื่อเชื่อมโยงข้อมูลในส่วนของการจัดวางทัศนธาตุ รูปแบบขององค์ประกอบ และปัจจัยที่ทำให้เกิดความคล่องแคล่วในการประเมินผลทางสายตา โดยได้แบ่งแผนภูมิออกเป็น 2 ชั้น แผนภูมิชั้นในจะแสดงข้อมูลการจัดวางทัศนธาตุ และรูปแบบขององค์ประกอบ ซึ่งแบ่งเป็น 4 ส่วนหลัก ได้แก่ รูปแบบของการจัดวางองค์ประกอบ รูปแบบของการจัดวางทัศนธาตุเพื่อสร้างลำดับในการมอง รูปแบบของดุลยภาพ และรูปแบบการใช้สี ทั้งนี้ ในการสรุปผล รูปแบบที่ไม่มีการซ้ำของข้อมูลจะถูกตัดออก

ตามที่กล่าวไว้ในเบื้องต้น ในส่วนของแผนภูมิชั้นนอกจะแสดงข้อมูลปัจจัยที่ทำให้เกิดความคล่องแคล่วในการประเมินผลทางสายตา 10 ข้อ ตามหลักการออกแบบด้วยทฤษฎีประสาทวิทยา ซึ่งปัจจัยข้อที่พบในชิ้นงานน้อยกว่า 10 ชิ้นในข้อมูลแต่ละประเภทจะถูกตัดออก เนื่องจากมีน้อยกว่าร้อยละ 50 ทั้งนี้ข้อมูลในแผนภูมิชั้นในจะทำหน้าที่เป็นแนวทางในการออกแบบ ว่ารูปแบบของการจัดวางองค์ประกอบ การจัดวางทัศนธาตุเพื่อสร้างลำดับในการมอง ดุลยภาพ และสีแบบใดเหมาะกับการนำไปใช้กับข้อมูลทางวิชาการประเภทใด ในขณะที่ข้อมูลจากแผนภูมิชั้นนอกจะเป็นตัวชี้แนะว่าปัจจัยที่ทำให้เกิดความคล่องแคล่วในการประเมินผลทางสายตาข้อใดสามารถนำมาใช้กับข้อมูลประเภทใดเพื่อสร้างเสริมประสิทธิภาพในการสื่อสารข้อมูลของชิ้นงาน ซึ่งสามารถสรุปผลของข้อมูลแต่ละประเภทได้ ดังนี้



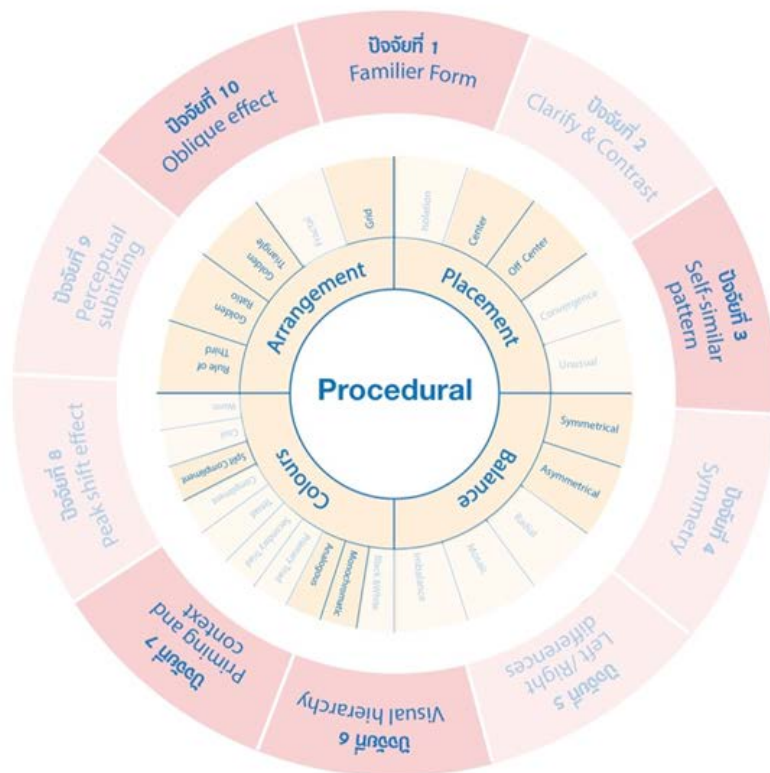
ภาพที่ 1 แผนภูมิแสดงการเชื่อมโยงข้อมูลของข้อมูลประเภทเรื่องเล่าที่ไม่ซับซ้อน (Story)
ที่มา : ผู้วิจัย

ข้อมูลประเภทเรื่องเล่าที่ไม่ซับซ้อน (Story) พบว่ามีการจัดองค์ประกอบ 4 รูปแบบที่มีการซ้ำของข้อมูล ได้แก่ แบบกฎสามส่วน แบบสี่เหลี่ยมผืนผ้าทองคำ แบบสามเหลี่ยมทองคำ และแบบระบบกริด ในการจัดวางทัศนธาตุเพื่อสร้างลำดับในการมอง พบว่ามี 3 รูปแบบ ที่มีการซ้ำของข้อมูล คือการจัดวางแบบแยกจุดเด่นออกจากทัศนธาตุอื่น ๆ การจัดวางแบบจุดเด่นอยู่ตรงกลาง และการจัดวางแบบจุดเด่นไม่อยู่ตรงกลาง รูปแบบของดุลยภาพที่พบว่ามีซ้ำของข้อมูลมี 2 รูปแบบ คือแบบสมมาตร และอสมมาตร การใช้สีที่มีการซ้ำของข้อมูลพบว่ามี 4 รูปแบบ คือสีเกือบตรงข้าม สีข้างเคียง สีเอกรงค์ และสี 4 เส้า โดยปัจจัยในการสร้างความคล่องแคล่วในการประเมินผลทางสายตา พบว่ามี 3 ข้อที่มีมากกว่าร้อยละ 50 คือ ปัจจัยข้อที่ 3 การกำหนดสัดส่วนตามหลักสัดส่วนทองคำ ปัจจัยข้อที่ 6 การนำสายตาสู่ข้อมูลตามลำดับ และ ปัจจัยข้อที่ 1 การใช้ภาพที่คุ้นชินแต่มีรายละเอียดที่น่าสนใจ



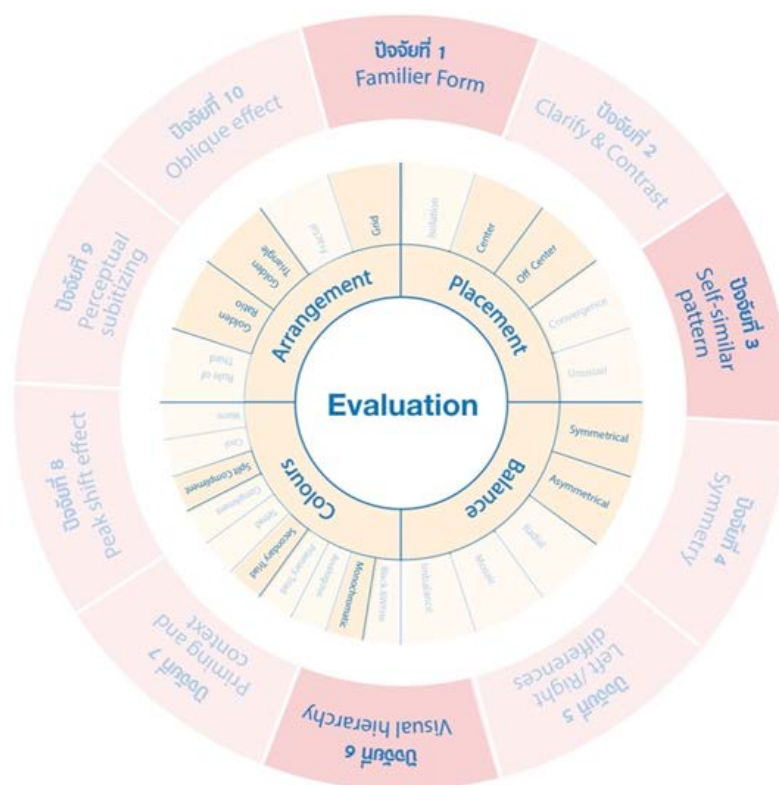
ภาพที่ 2 แผนภูมิแสดงการเชื่อมโยงข้อมูลของข้อมูลประเภทบันทึกเหตุการณ์อธิบายเหตุการณ์ หรือปรากฏการณ์ (Informing)
ที่มา : ผู้วิจัย

จากภาพลักษณะการจัดวางองค์ประกอบ และรูปแบบของทัศนธาตุที่มีการซ้ำของข้อมูล ในข้อมูลประเภทบันทึกเหตุการณ์ อธิบายเหตุการณ์ หรือปรากฏการณ์ (Informing) พบว่ามีรูปแบบการจัดองค์ประกอบ 3 รูปแบบ ได้แก่ สีเหลี่ยมผืนผ้าทองคำ สามเหลี่ยมทองคำ และระบบกริด ในส่วนของการจัดวางทัศนธาตุพบว่ามี 2 รูปแบบคือ แบบจุดเด่นอยู่ตรงกลาง และแบบจุดเด่นไม่อยู่ตรงกลาง ในดุลยภาพพบว่ามี 3 รูปแบบ ได้แก่ แบบสมมาตร แบบอสมมาตร และแบบรัศมีของวงกลม (Radius) ในส่วนของการใช้สีพบว่ามี 3 รูปแบบได้แก่ สีเกือบตรงข้าม สีข้างเคียง สีเอกรงค์ โดยปัจจัยในการสร้างความคล่องแคล่วในการประเมินผลทางสายตาที่พบมากกว่าร้อยละ 50 ของชิ้นงานทั้งหมดมี 4 ข้อ ได้แก่ ปัจจัยข้อที่ 6 การนำสายตาสู่ข้อมูลตามลำดับ ปัจจัยข้อที่ 3 การกำหนดสัดส่วนตามหลักสัดส่วนทองคำ ปัจจัยข้อที่ 1 การใช้ทัศนธาตุที่คุ้นชินแต่มีรายละเอียดที่น่าสนใจ และปัจจัยข้อที่ 7 ชื่นนำด้วยการใช้รูปร่าง รูปทรง ภาพ หรือบริบทที่กลุ่มเป้าหมายคุ้นชิน



ภาพที่ 3 แผนภูมิแสดงการเชื่อมโยงข้อมูลของข้อมูลประเภทที่เป็นลำดับขั้นตอนหรือวิธีการ (Procedural)
ที่มา : ผู้วิจัย

จากภาพลักษณะการจัดวางองค์ประกอบ และรูปแบบของทัศนธาตุที่มีการซ้ำของข้อมูล ในข้อมูลประเภทที่เป็นลำดับขั้นตอนหรือวิธีการ (Procedural) พบว่ามีรูปแบบการจัดองค์ประกอบ 4 รูปแบบ ได้แก่ กฎสามส่วน สีเหลี่ยมผืนผ้าทองคำ สามเหลี่ยมทองคำ และระบบกริด โดยมีการจัดวางทัศนธาตุเพื่อสร้างลำดับในการมองพบ 2 รูปแบบ คือ แบบจุดเด่นอยู่ตรงกลาง และแบบจุดเด่นไม่อยู่ตรงกลาง และดุลยภาพมี 2 รูปแบบ ได้แก่ แบบสมมาตร และ แบบอสมมาตร ทั้งนี้รูปแบบของการใช้สีที่พบการซ้ำคือ สีเกือบตรงข้าม สีข้างเคียง และสีเอกรงค์ ในส่วนของปัจจัยในการสร้างความคล่องแคล่วในการประเมินผลทางสายตาพบว่ามี 5 ปัจจัยที่พบมากกว่าร้อยละ 50 ได้แก่ ปัจจัยข้อที่ 6 การนำสายตาสู่ข้อมูลตามลำดับ ปัจจัยข้อที่ 1 การใช้ทัศนธาตุที่คุ้นชินแต่มีรายละเอียดที่น่าสนใจ ปัจจัยข้อที่ 3 การกำหนดสัดส่วนตามหลักสัดส่วนทองคำ ปัจจัยข้อที่ 10 การทำมุมเอียงที่ 30 องศา และปัจจัยข้อที่ 7 ชี้นำด้วยการใช้ รูปร่าง รูปทรง ภาพ หรือบริบทที่กลุ่มเป้าหมายคุ้นชิน



ภาพที่ 4 แผนภูมิแสดงการเชื่อมโยงข้อมูลของข้อมูลประเภทการแสดงความเห็น และการประเมินผล
ที่มา : ผู้วิจัย

จากภาพลักษณะการจัดวางองค์ประกอบ และรูปแบบของทัศนธาตุที่มีการซ้ำของข้อมูล ในข้อมูลประเภทการแสดงความเห็น และการประเมินผล (Evaluating) พบว่ามีรูปแบบการจัดวางองค์ประกอบ 3 ประเภท ได้แก่ สีเหลี่ยมผืนผ้าทองคำ สามเหลี่ยมทองคำ และระบบกริด การจัดวางทัศนธาตุเพื่อสร้างลำดับในการมองพบ 2 รูปแบบ ได้แก่ แบบจุดเด่นอยู่ตรงกลาง และแบบจุดเด่นไม่อยู่ตรงกลาง ในดุลยภาพพบ 2 รูปแบบ คือ แบบสมมาตร และอสมมาตร รูปแบบการใช้สีที่มีการซ้ำของข้อมูล พบว่ามี 3 รูปแบบ ได้แก่ สีเกือบตรงข้าม สีเอกรงค์ และ สี 3 เล้า โดยปัจจัยในการสร้างความคล่องแคล่วในการประเมินผลทางสายตา ที่พบมากกว่าร้อยละ 50 มี 3 ข้อ คือปัจจัยข้อที่ 6 การนำสายตาสู่ข้อมูลตามลำดับ ปัจจัยข้อที่ 1 การใช้ ทัศนธาตุที่คุ้นชินแต่มีรายละเอียดที่น่าสนใจ และปัจจัยข้อที่ 3 การกำหนดสัดส่วนตามหลักสัดส่วนทองคำ

จากข้อมูลข้างต้นสามารถสรุปได้ว่าปัจจัยที่ทำให้เกิดความคล่องแคล่วในการประเมินผลทางสายตาข้อใดมีอยู่ในงานภาพประกอบสำหรับให้ข้อมูลทางวิชาการแบบใด ทั้งนี้การมีปัจจัยดังกล่าวในชิ้นงานไม่ใช่สูตรหรือข้อกำหนดตายตัว แต่เป็นตัวช่วยในการยืนยันว่าชิ้นงานจะมีประสิทธิภาพตามหลักการออกแบบด้วยทฤษฎีประสาทวิทยา กล่าวคือ การมีปัจจัยดังกล่าวอยู่ในชิ้นงานจะทำให้ภาพมีความน่าสนใจ ง่ายต่อการทำความเข้าใจ และง่ายต่อการจดจำ เพราะผลงานจะมีความซับซ้อนต่ำ (Low Complexity) ส่งผลให้ระบบประสาทที่ถูกกระตุ้นหรือรับรู้จากการมองเห็นสามารถตอบสนองได้เร็ว ดังนั้นปัจจัยข้อที่พบน้อยกว่า ร้อยละ 50 สามารถนำมาใช้ร่วมกับปัจจัยข้อที่ระบุไว้สำหรับข้อมูล

ทางวิชาการแต่ละประเภทได้ โดยจากการวิเคราะห์กรณีศึกษาพบว่าในงานหนึ่งชิ้นจะต้องมีปัจจัยในการสร้างความคล่องแคล่วในการประเมินผลทางสายตามากกว่า 1 ข้อเสมอ ทั้งนี้ในการนำผลลัพธ์ไปใช้ในการออกแบบ ผู้ออกแบบไม่จำเป็นต้องมีรูปแบบการจัดวางองค์ประกอบ การจัดวางทัศนธาตุเพื่อสร้างลำดับในการมอง ดุลยภาพ สี และปัจจัยที่ทำให้เกิดความคล่องแคล่วในการประเมินผลทางสายตาทุกข้อตามที่ระบุไว้ในงานวิจัยนี้ แต่สามารถเลือกจากข้อมูลที่ระบุไว้เพื่อนำไปใช้ตามความเหมาะสม

ข้อเสนอแนะ

เนื่องจากในงานวิจัยนี้มุ่งเน้นในการระบุปัจจัยในการสร้างความคล่องแคล่วในการประเมินผลทางสายตา รวมถึงระบุรูปแบบของทัศนธาตุ และองค์ประกอบเพื่อสื่อสารข้อมูลทางวิชาการกับกลุ่มนักศึกษาระดับปริญญาตรีในรูปแบบที่เป็นภาพนิ่งเท่านั้น ทำให้ไม่สามารถครอบคลุมสื่อหรือเทคโนโลยีประเภทอื่น ๆ ที่ใช้ในการให้ข้อมูลทางวิชาการในปัจจุบัน ผู้วิจัยจึงเห็นว่าการวิจัยนี้สามารถนำไปขยายผลสู่การออกแบบสื่อประเภทอื่น ๆ เช่น สื่อภาพเคลื่อนไหว (Motion Graphics) สื่อระบบเสมือนจริง (Virtual Reality: VR) และสื่อความเป็นจริงเสริม (Augmented Reality: AR) เพื่อสื่อสารข้อมูลทางวิชาการให้มีประสิทธิภาพมากขึ้น

บรรณานุกรม

- สมหมาย ปาริจฉัตต์. (2562). *วิกฤติคนไทยไม่อ่าน*. https://www.matichon.co.th/columnists/news_1804137.
- Bridger, D. (2017). *Neuro Design*. Kogan Page Limited.
- Creswell, J. W., & Creswell, J. D. (2017). *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches*. (5th ed.). SAGE Publications.
- Graf, L. K., & Landwehr, J. R. (2015). A dual-process perspective on fluency-based aesthetics: The pleasure-interest model of aesthetic liking. *Personality and Social Psychology Review*. 19(4). P. 395–410. <https://doi.org/10.1177/1088868315574978>.
- Hoeft, E. (2012). Why university students don't read: What professors can do to increase compliance. *International Journal for the Scholarship of Teaching and Learning*. 6(2). Article 12. <https://doi.org/10.20429/ijsofl.2012.060212>.
- Lancow, J., Ritchie, J., & Cooks, R. (2012). *Infographics, the Power of Storytelling*. John Wiley & Sons.
- Naparin, H., & Saad, J. (2017). Infographics in education: Review on infographics design. *The International Journal of Multimedia & Its Applications*. 9 (4/5/6). P. 15-24. <https://doi.org/10.5121/ijma.2017.9602>.
- Ocvirk, O. G., Stinson, R. E., Wigg, P. R., Bone, R. O., & Cayton, D. L. (2012). *Art fundamentals: Theory and practice*. (12th ed.). McGraw-Hill.
- Rose, D. (2012). Genre in Sydney school. In J. Gee & M. Handford (Eds.). *The Routledge handbook of discourse analysis*. Routledge. PP. 209–225. <https://www.researchgate.net/publication/299534833>.

การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิมเพลงแขกสาย สามชั้น ทางฝั่งธนบุรี A CREATIVE WORK, THANG DIEW KHIM IN KHAEK SAI SONG THONBURI SIDE

สุวิวรรณ ลิมปชัย* SUWIWAN LIMPACHAI*

บทคัดย่อ

การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิมเพลงแขกสาย สามชั้น ทางฝั่งธนบุรี มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาสังคีตลักษณ์และอัตลักษณ์ของทำนองเพลงแขกสาย สามชั้น ทางฝั่งธนบุรี และเพื่อสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิมเพลงแขกสาย สามชั้น ทางฝั่งธนบุรี ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ผลวิจัย พบว่า ทางเดี่ยวขิมเพลงแขกสายนี้ เป็นทางที่ได้สร้างสรรค์โดยการกำหนดรูปแบบ ทำนอง สังคีตลักษณ์ กลุ่มเสียงที่สามารถเป็นแบบฝึกหัดที่ดีที่จะสร้างความเข้าใจรูปแบบของบทเพลงเดี่ยวประกอบด้วย “เที่ยวโอด” ซึ่งนิยมสร้างสรรค์คล้ายทำนองร้อง และ “เที่ยวพัน” ซึ่งจะต้องอาศัยความเข้าใจรูปแบบฉันทลักษณ์กลอนเพลงในเบื้องต้น จากนั้นได้กำหนดให้ห้องวงใหญ่เป็นหลักในการแปรทำนอง วางลำดับการประพันธ์โดยเริ่มจากการศึกษาทำนองหลักและทางเครื่องเฉพาะแต่ละทางให้แตกฉาน พิจารณาอารมณ์ บทร้อง สำเนียง คัดเลือกทำนองให้เหมาะสมกับวิธีการบรรเลง ใช้ลักษณะสัมผัสใน สัมผัสนอก พิจารณาลูกตก โดยเอกลักษณ์ของทางในการสร้างสรรค์นี้คือการวางรูปแบบให้สอดคล้องสัมพันธ์กันระหว่างทำนองห้องทางฝั่งธนบุรี และการแปรทำนองขิมในการบรรเลงเดี่ยว การเลือกใช้ท่วงทำนองที่เหมาะสมกับลักษณะของเครื่องดนตรี เช่น การตีสะบัด การตีชัย การกรอ การตีแบบเกี่ยวเสียง ซึ่งผู้วิจัยได้ประพันธ์โดยมุ่งเน้นกลวิธีพิเศษและคำนึงถึงความเหมาะสมของทำนองหลักของเพลงแขกสาย สามชั้น

คำสำคัญ : การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิม/ เพลงแขกสาย สามชั้น/ ทางฝั่งธนบุรี

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., กลุ่มวิชาดนตรีไทย, วิทยาลัยการดนตรี, มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา, suwiwan.wa@bsru.ac.th.

* Asst. Prof. Dr., Thai Music Department, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University, suwiwan.wa@bsru.ac.th.

Received 02/04/69 Revised 23/06/69 Accepted 04/08/69

Abstract

This research aims to study the musical structure and identity of the Thonburi-style “Khaek Sai Sam Chan” (Three-layered Khaek Sai melody) solo piece on the khim (Thai zither) and to create a solo piece for this melody in the Thonburi style. Using qualitative research methods, the findings indicate that this solo khim piece was created by defining the form, melody, musical structure, and sound groups that serve as excellent exercises for understanding the solo piece's form. It comprises “Tiew Ood,” which is typically composed similarly to a vocal melody, and “Tiew Phan,” which requires an initial understanding of poetic meter and rhyme. The large gong ensemble is designated as the primary instrument for melody variations. The composition sequence begins with a thorough study of the main melody and specific instrumental variations, considering the emotion, lyrics, and nuances, selecting melodies appropriate to the performance style, and utilizing internal and external rhymes and carefully considering the falling notes. The unique characteristic of this composition is the harmonious arrangement between the Thonburi-style gong melody and the khim variations in the solo performance. The selection of melodies appropriate to the characteristics of the instrument, such as flicking, crushing, rolling, and hooking techniques, was composed by the researcher focusing on special techniques and considering the suitability of the main melody of the three-tiered Khaek Sai song.

Keyword: Thang Diew Khim/ Khaek Sai Song/ Thonburi Side

บทนำ

ดนตรีของไทยเป็นมรดกที่สำคัญของชาติ เป็นศิลปวัฒนธรรมที่มีประวัติและพัฒนาการที่ยาวนาน การสืบทอดดนตรีไทยในอดีตมี 3 สถาบันหลักที่ทำหน้าที่ในการสืบทอดองค์ความรู้ ได้แก่ บ้าน วัด และวัง บ้านดนตรีฝั่งธนบุรี นับว่าเป็นพื้นที่ที่สำคัญในการสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรม มีสำนักดนตรีที่สำคัญ เช่น บ้านพาทยโกศล บ้านครูสิน สีนธนาคร บ้านวัดระฆังโฆสิตาราม เป็นต้น พื้นที่เขตธนบุรี ในรูปแบบของเพลงดนตรีนั้น ชัดเจนมากในเรื่องของปี่พาทย์ฝั่งธนบุรี เพราะมีอัตลักษณ์เฉพาะตัว โดยเฉพาะอัตลักษณ์ทางฆ้อง ที่ปรากฏชัดเจน โดยเฉพาะปี่พาทย์สำนักพาทยโกศล ถือได้ว่าเป็นแหล่งวัฒนธรรมทางดนตรีไทยที่สำคัญยิ่งในเขตธนบุรี ปัจจุบันบ้านพาทยโกศล ตั้งอยู่ที่บ้านเลขที่ 78 ถนนอรุณอมรินทร์ตัดใหม่ แขวงวัดกัลยาณ์ เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร 10600 ซึ่งเป็นบ้านของนักดนตรีไทยที่มีความสามารถ มีชื่อเสียงสืบแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ บ้านพาทยโกศलयังปรากฏเครื่องดนตรีที่เล่าสืบกันมาว่า สร้างขึ้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 2 ในปัจจุบันวงดนตรีไทยบ้านพาทยโกศलयังคงยืนหยัดดำรงรักษานูรักษ์ศิลปวัฒนธรรมดนตรีไทยให้คงอยู่กับประเทศไทย พร้อมทั้งจะถ่ายทอดให้กับลูกหลานไทย (วินัยธร วิชัยดิษฐ์ และจิตณรงค์ เอี่ยมสำอางค์, 2562, น 47.) สำนักพาทยโกศลนั้นโดยทั่วไปนักดนตรีไทยมักจะขนานนามว่า สำนักปี่พาทย์ฝั่งธนบุรี เป็นตัวแทนคู่ตรงข้ามกับปี่พาทย์ฝั่งพระนครสืบเนื่องมาจาก กรณีปี่พาทย์ประชันวงหลายโอกาสในอดีต โดยเฉพาะอย่างยิ่ง “วงวังบางขุนพรหม” เนื่องจากนักดนตรีตระกูลพาทยโกศล เคยมีบทบาทการรับใช้เชื้อพระวงศ์ ได้แก่ ถวายงานดนตรีแด่พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหลวงชุมพรเขตอุดมศักดิ์ และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ถวายการสอนดนตรีแด่ทูลกระหม่อมหญิงอุบลรัตนราชกัญญาสิริวัฒนาพรรณวดี สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี และสมเด็จพระเจ้าฟ้าฯ กรมพระศรีสวางควัฒนวรขัตติยราชนารี ทั้งนี้ ความสืบเนื่องถึงปัจจุบันของการดำรงอยู่ ทั้งแง่รูปธรรม คือ ตัวสำนัก ข้าวของเครื่องดนตรี ตัวบุคคล แง่นามธรรม คือ องค์ความรู้ที่จับต้องได้และแพร่กระจายไปกับกลุ่มลูกศิษย์ เป็นเหตุผลที่ทำให้สำนักพาทยโกศล ถูกยกความสำคัญเป็นตัวแทนของพื้นที่ฝั่งธนบุรี ดังนั้นเมื่อกล่าวถึงปี่พาทย์ฝั่งธนบุรีในความรับรู้ของคนดนตรีไทยจึงหมายถึง สำนักพาทยโกศล โดยปริยาย (พิชชาณัฐ ตูจินดา, 2563, น 144.) ในช่วงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวและพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว วงบางขุนพรหมเป็นศูนย์กลางการประชันวงปี่พาทย์ การแสดง ดนตรี และการละเล่นต่าง ๆ วงปี่พาทย์วังบางขุนพรหมเป็นวงที่มีชื่อเสียงมากและได้เข้าร่วมในการประชันวงที่วังบางขุนพรหม เมื่อ พ.ศ. 2466 ซึ่งได้รับการตัดสินให้ชนะเลิศต้นตำรับการขับร้องที่สืบทอดมาแต่โบราณและเป็นที่เกิดของเพลงที่มีชื่อเสียงเป็นจำนวนมาก เช่น เพลงแขกสาย เกา เพลงเทวาประสิทธิ์ เกา (สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย, 2549, น 79.)

เพลงแขกสาย เป็นเพลงไทยที่มีความไพเราะมากเพลงหนึ่ง เป็นเพลงพระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต เป็นเพลงประเภทปรบไก่อ มาจากเพลงแขกโหม่ง อัตราสองชั้นของเก่า ประเภทหน้าทับสดา漾ค์ (เทียบเท่าหน้าทับปรบไก่อ) มี 2 ท่อน ท่อนที่ 1 มี 6 จังหวะ ท่อนที่ 2 มี 7 จังหวะ ได้ทรงพระราชนิพนธ์ขยายขึ้นเป็นอัตราสามชั้น และตัดลงเป็นชั้นเดียว ครบเป็นเพลงเถา ชื่อว่า “เพลงแขกสาย เกา”

การเดี่ยวเป็นการบรรเลงชนิดหนึ่งซึ่งใช้เครื่องดนตรีบรรเลงแต่อย่างเดียว (ไม่นับเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ) การบรรเลงชนิดนี้มีความประสงค์อยู่ 3 ประการ คือ เพื่ออดทน (วิธีดำเนินของท่านอง) เพื่ออดความแม่นยำและมีมือ เพราะฉะนั้นที่เรียกว่าการเดี่ยวมิได้มีความหมายแคบ ๆ แต่เพียงการบรรเลงคนเดียว ต้องหมายถึงทางที่สมควรจะเป็นทางเดี่ยวด้วย เช่น มีโอปนหรือวิธีการโลดโผนต่าง ๆ เพื่อให้ถูกประสงค์ทั้ง 3 ประการที่กล่าวมาแล้วนั้น (มนตรี ตราโมท, 2545, น 38.)

ซิม เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ที่นิยมบรรเลงกันอย่างแพร่หลายทั้งในกลุ่มของนักเรียนนักศึกษา นักดนตรีไทย รวมทั้งผู้ที่ชื่นชอบในเสียงของเครื่องดนตรีชนิดนี้ เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงที่ไพเราะกลมกลืน แม้ว่าวงดนตรีไทยตามแบบแผนนั้นมิได้จัดให้ซิมเข้าไปร่วมอยู่ด้วย แต่ให้เข้าไปผสมอยู่ในวงเครื่องสายแทน นับว่าได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก การที่จะคิดแปรทำนองซิมให้เกิดความไพเราะ เหมาะสม และสอดคล้องกับลักษณะเฉพาะในการปฏิบัตินั้น สิ่งแรกที่สำคัญคือทำนองซิมองใหญ่ ทั้งนี้ในการแปรทำนอง หมายถึง การเปลี่ยนกลายไปจากสภาวะของท่านองดนตรีเดิม โดยการเปลี่ยนกลายดังกล่าวนี้ เป็นการเปลี่ยนไปตามวิธีแห่งการดำเนินทำนองเฉพาะของแต่ละเครื่องดนตรีอันมีเอกลักษณ์ที่แตกต่างกันไปในแต่ละเครื่อง ทั้งนี้ การเปลี่ยนตามวิธีแห่งการดำเนินทำนองดังกล่าวนี้เปลี่ยนมาจากทำนองซิมองใหญ่เป็นสำคัญ และต้องถูกต้องตามหลักวิชาทางด้านดุริยางคศิลป์ไทยที่โบราณจารย์ได้วางไว้ เป็นต้นว่า ต้องมีความกลมกลืนกับทำนองซิมอง ห้ามีสำนวนฟาด เป็นต้น (เกียรติศักดิ์ ทองจันทร์ จรินทร์ เทพสงเคราะห์ และศรัทธา จันทมนิโชติ, 2551, น 5.)

จากที่กล่าวข้างต้น จะเห็นว่าเพลงแขกสาย สามชั้น ทางฝั่งธนบุรี ที่จะทำการสร้างสรรค์ด้วยซิมไทยนั้น ยังไม่เคยปรากฏ ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะทำการศึกษาอัตลักษณ์ของเพลงแขกสาย สามชั้น ทางฝั่งธนบุรี และสร้างสรรค์ทางเดี่ยวซิมขึ้น โดยยึดตามอัตลักษณ์ที่ปรากฏตามโครงสร้างองค์ประกอบดนตรี กลวิธีในการบรรเลงในทางเดี่ยวซิมเพลงแขกสาย สามชั้น ซึ่งใช้ฐานการวิเคราะห์ในด้านจังหวะ ทำนอง การประสานเสียง รูปแบบ อารมณ์ และลีลา จากผู้ให้ข้อมูลโดยตรงจากทางสำนักพาทย์โกสัล ซึ่งผู้วิจัยจะวิเคราะห์ สังเคราะห์อัตลักษณ์ของท่านองทางฝั่งธนบุรี และจำแนกโดยใช้วิธีการยกตัวอย่างประกอบในแต่ละปรากฏการณ์และสร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยวซิมเพลงแขกสาย สามชั้น สำนวนของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สุวิวรรณ์ ลิ้มปชัย งานวิจัยชิ้นนี้นอกจากการเสนอให้เห็นถึงมุมมองในด้านการสร้างสรรค์บทเพลงแล้ว ยังสามารถนำองค์ความรู้ในอัตลักษณ์ของเพลงทางฝั่งธนบุรี แนวคิด และความหมายจากการวิเคราะห์วิพากษ์ผลงาน ต่อยอดการวิจัยนำไปสู่การเป็นตัวอย่าง เพื่อต่อยอดงานวิจัยตลอดจนปลูกฝังค่านิยมและวัฒนธรรมของคนในสังคมได้ต่อไป

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

1. เพื่อศึกษาสังคีตลักษณ์และอัตลักษณ์ของท่านองเพลงแขกสาย สามชั้น ทางฝั่งธนบุรี
2. เพื่อสร้างสรรค์ทางเดี่ยวซิมเพลงแขกสาย สามชั้น ทางฝั่งธนบุรี

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวซิมเพลกแซส สามชั้น ทางฝั่งธนบุรี ผู้วิจัยได้ดำเนินงานด้วยวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยการเก็บข้อมูลจากเอกสาร และภาคสนาม จากนั้นจึงนำข้อมูลมาวิเคราะห์และสังเคราะห์ โดยมีขั้นตอนการดำเนินการวิจัยมีลำดับขั้นตอนดังต่อไปนี้

1. ศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลัก สังคีตลักษณ์ บันไดเสียงของเพลงแซกแซส สามชั้น
2. ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
3. สร้างแรงบันดาลใจในการประพันธ์ทางเดี่ยวซิมเพลกแซส สามชั้น โดยยึดตามหลักทฤษฎีการบรรเลงในด้านสำนวนกลอนและกลวิธีในการปฏิบัติ ด้วยการนำทำนองหลักของบทเพลง และทำนองสารถีเพื่อประพันธ์ทางเดี่ยวซิมเพลกแซสตามลูกตกในแต่ละวรรค
4. วิเคราะห์ข้อมูลและรายงานผลการวิจัย ผู้วิจัยจะนำเสนอผลข้อมูลที่ได้จากการตีความและวิเคราะห์ในรูปแบบของงานวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งมีลักษณะเป็นการนำเสนอด้วยการพรรณนาเชิงวิเคราะห์ แล้วจึงนำเสนอตามลำดับหัวข้อที่เกี่ยวข้องกับประเด็นการวิจัย

ผลการวิจัย

ผู้วิจัยได้ศึกษาประวัติของเพลง โครงสร้าง ทำนอง บทร้อง อารมณ์ของแซกแซส สามชั้น และทำการสร้างสรรค์ทำนองเพลงให้สอดคล้องกับทำนอง ซึ่งสิ่งที่มีอิทธิพลต่อการแปรทำนองของการประพันธ์เพลงของผู้วิจัย คือ ทำนองฆ้องวงใหญ่ โดยการแปรทำนอง คิดค้นวิธีการบรรเลงโดยเฉพาะของซิมไทย และเพิ่มกลวิธีพิเศษต่าง ๆ ขึ้นในบทเพลงนี้เพิ่มกลวิธีการบรรเลงของซิมไทย ให้กลมกลืน ไพเราะ ในบทนี้จึงกล่าวถึงเพียงสังคีตลักษณ์และบทเพลงที่สร้างสรรค์สำหรับทางเดี่ยวซิมเพลกแซส สามชั้น ซึ่งจะนำเสนอผลการวิจัย การวิเคราะห์ทางเดี่ยวซิมเพลกแซส สามชั้น ได้กำหนดบันไดเสียงโดยลูกยอดของฆ้องวงใหญ่ ซึ่งเป็นบันไดเสียงทางกำหนดให้เป็น “เสียงฟา” และใช้ตัวอักษรไทย ก ข ค แทนสัญลักษณ์ท่อนต่าง ๆ ในเพลงแซกแซส สามชั้น

ตารางที่ 1 ตารางอธิบายในการกำหนดบันไดเสียง

ที่มา : ผู้เขียน

ทางทั้ง 7	กลุ่มเสียงปัญจมูล
1. ทางเพียงอล่าง	ช ล ท X ร ม X
2. ทางใน	ล ท ด X ม ฟ X
3. ทางกลาง	ท ด ร X ฟ ช X
4. ทางเพียงอบบน	ด ร ม X ช ล X
5. ทางนอก	ร ม ฟ X ล ท X
6. ทางกลางแหบ	ม ฟ ช X ท ด X
7. ทางขวา	ฟ ช ล X ด ร X

สังคีตลักษณ์

เพลงแขกสาย สามชั้น เป็นเพลงทำนองเรียบ ๆ พื้น ๆ เป็นเพลงประเภทเพลงหน้าทับปรบไก่อ มีทั้งหมด 2 ท่อน โดยมีรายละเอียดในแต่ละท่อน ดังนี้

ท่อนที่ 1 มีความยาวจำนวน 6 จังหวะหน้าทับ (12 บรรทัด) โดยลักษณะทำนองจะเป็นในลักษณะทำนองเรียบ ๆ พื้น ๆ

ท่อนที่ 2 มีความยาวจำนวน 7 จังหวะหน้าทับ (14 บรรทัด) โดยลักษณะทำนองจะเป็นในลักษณะทำนองเรียบ ๆ พื้น ๆ มีการซ้ำท้าย 4 บรรทัดสุดท้าย

เพลงแขกสาย สามชั้น ในทางเดี่ยว จะบรรเลงเดี่ยวพื้น (เดี่ยวโอด) 1 เที้ยว และเที้ยวเก็บ (เที้ยวพัน) อีก 1 เที้ยว รวมเป็น 2 เที้ยว ทำเช่นนี้ทั้งท่อน 1 และท่อน 2 และทอดเสียงลงจนจบเพลง ทั้งนี้เพลงแขกสาย สามชั้น จะใช้หน้าทับปรบไก่อจึงทำให้เป็นเพลงลักษณะเป็นวรรณคดีที่มีความสัมพันธ์กับหน้าทับ ลักษณะของเพลงแขกสาย สามชั้น เป็นเพลงประเภทเพลงทางพื้น ทำนองชื่อง่วงใหญ่ทำหน้าที่เป็นโครงสร้างหลักให้อิสระกับเครื่องดนตรีให้สามารถนำไปแปรทำนองเป็นของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดได้ โดยจำแนกได้ ดังนี้

ท่อน 1 มี 6 จังหวะ (6 หน้าทับ)

ท่อน 2 มี 7 จังหวะ (7 หน้าทับ)

เพลงแขกสาย สามชั้น เป็นเพลงที่มีความเหมาะสมกับการแปรทำนองเป็นอย่างมาก เนื่องจากเป็นเพลงทางพื้น ผู้ประพันธ์สามารถประพันธ์ได้อย่างอิสระ โดยบันไดเสียงของเพลงแขกสาย สามชั้น ใช้ทางเพียงออบน

การวิเคราะห์ผลการวิจัยทางเดี่ยวซิมเพลงแขกสาย สามชั้น โดยเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

การดำเนินท่วงทำนองของเพลงไทยนั้น มีทำนองสารัตถะเป็นส่วนประกอบที่สำคัญ ทำนองสารัตถะ คือ เสียงยืนพื้นหลักที่เป็นต้นรากของทำนองเพลงนั้น ๆ ก่อนที่จะนำไปประดิษฐ์ตกแต่งเป็นทำนองเพลงให้มีลักษณะแตกต่างกันออกไป ผู้เขียนได้ทำการถอดทำนองเพลงออกเป็นทำนองสารัตถะเพื่อให้เห็นการเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีต่าง ๆ โดยผู้เขียนได้แบ่งออกเป็น 2 ตารางโน้ต ในตารางโน้ตที่ 1 คือ ทำนองหลัก และ ตารางโน้ตที่ 2 คือ ทำนองเดี่ยวซิม โดยในคำว่า “ประโยค” เท่ากับ 1 บรรทัด ทำให้เห็นถึงกลวิธีที่ใช้ในการเดี่ยวซิม ซึ่งผู้วิจัยได้คัดเลือกมาทั้งสิ้น 4 ตัวอย่าง ที่เห็นชัดเจนในลักษณะของการสร้างสรรค์ทางเดี่ยว แม้เพลงแขกสาย สามชั้นนี้จะมีจำนวนมากถึง 52 บรรทัด แต่ก็สามารถมองเห็นเป็นแนวทางในการคิดสร้างสรรค์ทางเดี่ยวซิมเพลงแขกสาย สามชั้นขึ้น

ทำนองหลัก

— — — —	— — — —	— ล — ท	— ด — ร	— ม — ร	— ด — ร	— ม — ล	— ช — ม
— — — —	— — — —	— ม — ฟ	— ช — ล	— ท — ล	— ช — ล	— ท — ล	— ช — ท

ทำนองเดี่ยวขิมที่ผู้วิจัยประพันธ์ขึ้น

— — — —	— — — —	— ร — ร	— ด — ร	ลขม — ร	— ด — ร	มม ม ล	— ช — ม
— — — —	— — — —	— ล — ท	— ด — ร	— — — ร	— ด — ร	— — —	— — — —
— — — —	— — — —	— — — —	— — — —	— — — —	— — — —	— ม — —	— — — —

ตัวอย่างที่ 1 โน้ตเพลงท่อน 1 ประโยคที่ 1 เที้ยวโอด

ที่มา : ผู้เขียน

กลุ่มเสียงและทำนองสารัตถะ ส่วนหัวของเพลงแขกสาย สามชั้น เที้ยวโอด พบว่า ใช้กลุ่มเสียง ด ร ม X ช ล X (ทางเพียงออบน) แต่มีการใช้โน้ตนอกบันไดเสียง (เสียงที่) ในห้องที่ 5 และห้องที่ 6 ทางของทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มเสียงเดียวกัน แต่มีการใช้โน้ตนอกบันไดเสียง คือ เสียงที่ โดยมีทำนองสารัตถะปรากฏดังนี้ คือ วรรคหน้า (— — ท-ร) วรรคหลัง (ร-ร-ล-ม) กลวิธีการเดี่ยวที่พบ คือ การตีชัย การตีสะบัดแบบ 3 เสียง การตีสะเคาะแบบ 3 เสียง การกรอแบบคู่ประสาน การกรอแบบการกรอเสียงเดี่ยว รายละเอียดกลวิธีในการบรรเลง คือ การตีกรอประสาน ในห้องที่ 3 การตีสะบัด 3 เสียง ในห้องที่ 5 การตีสะเคาะเสียงมี ข้ามหย่อง 2 เสียง และต่อด้วยการกรอเสียงเดี่ยว ในห้องที่ 7 และห้องที่ 8

ส่วนของการวิเคราะห์ : ในการบรรเลงทางเดี่ยวขิมเพลงแขกสาย สามชั้น ในท่อน 1 ประโยคที่ 1 เที้ยวโอด พบว่า ใน 4 ห้องแรก ทางเดี่ยวขิมมีความสอดคล้องกับทำนองหลัก โดยไม่มีการใช้กลวิธีใด ๆ ทั้งนี้ เพื่อให้การขึ้นต้นของบทเพลงมีความอ่อนหวาน ใช้การกรอของขิมในการสร้างอารมณ์ของบทเพลง ในส่วนของห้องที่ 5 - 8 นั้น ผู้วิจัยได้สังเกตการบรรเลงให้เห็นถึงกลวิธีพิเศษของขิม เช่น การตีสะบัด การสะเคาะข้ามหย่อง ให้นายออกมาในรูปแบบการบรรเลงเดี่ยวขิมและในทำนองได้มีการบรรเลงที่เรียบง่ายเป็นทำนอง “จาว” เพื่อยังคงให้สื่ออารมณ์ถึงความไพเราะ อ่อนหวาน สำแดงความเป็นขิมได้อย่างครบถ้วน

ทำนองหลัก

— — — ช	— — — ร	— ม — ช	— ฟ — ม	— — ร —	— ร — ร	ม — ช ช	— ช — ช
— — — ช	— — — ล	— ท — ช	— ฟ — ท	— — — ด	— — ด ล	— ร — ม	— ร — ด

ทำนองเดี่ยวขิมที่ผู้วิจัยประพันธ์ขึ้น

ชชช ช ช	ช — ช —	ช — ช —	ช — ช —	— — — —	— ด — —	— — — —	— — — —
— — — —	— — — —	— — — —	— — — —	ลช — — —	— — — —	— — ช —	ชลช ช —
— ช ช ช	— ช — ร	— ม — ช	— ฟ — ม	— ม มรด	ร ด — ร	มรดมร ม	— ม มรด

ตัวอย่างที่ 2 โน้ตเพลงท่อน 1 ประโยคที่ 12 เที้ยวโอด

ที่มา : ผู้เขียน

กลุ่มเสียงและทำนองสารัตถะ ในประโยคที่ 12 เทียวโอด ทำนองเดิม พบว่า ใช้กลุ่มเสียง ด ร ม X ช ล X (ทางเพียงอบบน) แต่มีการใช้โน้ตนอกบันไดเสียง คือ เสียงฟา มีทำนองสารัตถะปรากฏ ดังนี้ คือ วรรคหน้า (ช-ล-ช-ท) วรรคหลัง (ด-ร-ม-ช) กลวิธีการเดี่ยวที่พบ คือ การตีสะบัดข้ามหย่อง การตีสะบัดแบบ 3 เสียง การกรอคู่แปด การตีชัย รายละเอียดกลวิธีในการบรรเลง คือ การตีสะบัดข้ามหย่อง ในห้องที่ 1 และห้องที่ 5 การตีสะบัดแบบ 3 เสียง ในห้องที่ 5 การกรอคู่แปด ในห้องที่ 6 การตีชัย ในห้องที่ 7 และห้องที่ 8

ส่วนของการวิเคราะห์ : ในท่อน 1 ประโยคที่ 12 เทียวโอด พบว่าผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทางเดี่ยวนี้โดยยังคงลูกตกไว้อย่างครบถ้วน ตกแต่งในลักษณะทำนองแบบเก็บทั้งวรรค เพื่อส่งไปเทียวพัน ในประโยคที่ 1 ซึ่งใน 4 ห้องแรกนั้น ผู้วิจัยมีการเพิ่มกลวิธีการตีสะเดาะข้ามหย่อง เพื่อแสดงอัตลักษณ์ทางซิม และใช้การตีเก็บเพื่อส่งไปยังห้องที่ 5 - 8 เร่งความเร็วขึ้นเพื่อไปเทียวพัน ประโยคที่ 1 โดยในห้องที่ 5 - 8 นั้น ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์แบบเน้นการตีสะบัด และการตีชัย เพื่อฉายกลเม็ดเด็ดพลายของเพลงให้เกิดความแตกต่าง เพิ่มกลวิธีและเร่งความเร็วในการบรรเลงเพิ่มขึ้น

ทำนองหลัก

— — — —	— — — —	— ม — ล	— ด — ช	— — — ม	— — — —	— ม — ล	ช ล — ด
— — — —	— — — —	— ท — ล	— ด — ช	— — — ท	— — — —	— ท — ล	ช ล — ด

ทำนองเดี่ยวซิมที่ผู้วิจัยประพันธ์ขึ้น

ชช ช	ช — ช —	— — — —	— — ด —	รด — —	ม — ม —	— — — —	— — — —
— — — —	— — — —	ลช — ช ล	ช ล — ช	ล ช —	— — — —	ลช — ช ล	ช ชลดชลด
ช — — ช	— ช — ช	ม — —	— — — —	— — — ม	— ม — ม	ม — —	— ม — —

ตัวอย่างที่ 3 โน้ตเพลงท่อน 1 ประโยคที่ 3 เทียวพัน

ที่มา : ผู้เขียน

กลุ่มเสียงและทำนองสารัตถะ ในประโยคที่ 3 เทียวพัน พบว่า ใช้กลุ่มเสียง ด ร ม X ช ล X (ทางเพียงอบบน) ทางของทำนองเดี่ยวซิมอยู่ในกลุ่มเสียงเดียวกัน มีทำนองสารัตถะปรากฏดังนี้ คือ วรรคหน้า (- - ล ช) วรรคหลัง (ม ช - ด) กลวิธีการเดี่ยวที่พบ คือ การตีสะบัดแบบ 3 เสียงข้ามหย่อง การตีสะบัดแบบ 3 เสียงข้ามหย่อง การชัย รายละเอียดกลวิธีในการบรรเลง คือ การตีสะบัดแบบ 3 เสียงข้ามหย่อง ในห้องที่ 1 การตีสะบัดแบบ 3 เสียงข้ามหย่อง ในห้องที่ 3 ในห้องที่ 5 ในห้องที่ 7 การชัย ในห้องที่ 8

ส่วนของการวิเคราะห์ : จากที่กล่าวมาในข้างต้นทั้งในเรื่องของกลุ่มเสียงทำนอง ทำนองสารัตถะ กลวิธีการเดี่ยวที่พบ และรายละเอียดกลวิธีในการบรรเลงนั้น ในการบรรเลงทางเดี่ยวซิมเพลงแขกสาย สามชั้น ในท่อน 1 ประโยคที่ 3 เทียวพัน พบว่าผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทางเดี่ยวนี้โดยยังคงลูกตกไว้อย่างครบถ้วน ตกแต่งในลักษณะทำนองแบบเก็บ โดยผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทางเก็บตามขนบการบรรเลงเพลงเดี่ยว คือ บรรเลงในรูปแบบทำนองเก็บตลอดทั้งท่อน ตกแต่งด้วยเทคนิคของซิมตามที่ศักยภาพของซิมจะพึงกระทำได้ เช่น การตีชัยดังปรากฏในตัวอย่างในห้องที่ 7 และห้องที่ 8

ทำนองหลัก

-- ล ล	ด ล --	-- ม ม	ซ ม --	-- ม --	ร ม - ร	ม ร --	ด ร - ด
-- ล -	-- ซ ม	-- ม -	-- ร ด	-- ร ด	-- - ล	-- ด ท	-- - ซ

ทำนองเดี่ยวขิมที่ผู้วิจัยประพันธ์ขึ้น

-- --	ด -- ม	-- --	-- ด -	-- --	-- ร -	-- ดร	มรดทดร ด
-- ซ ล	- ลซ -	ซ ล ซ -	ซ -- --	-- ซ ล	ซ -- --	ซลท ลท	-- --
ร ม --	-- ม ม	-- - ม	มรด- ด	ร ม --	ฟมร ร	-- --	-- --

ตัวอย่างที่ 4 โน้ตเพลงท่อน 2 ประโยคที่ 10 เทียบพัน

ที่มา : ผู้เขียน

กลุ่มเสียงและทำนองสารถะ ในประโยคที่ 10 เทียบโอด พบว่า ใช้กลุ่มเสียง ด ร ม X ซ ล X (ทางเพียงอบบน) แต่มีการใช้โน้ตนอกบันไดเสียง (เสียงที่) ในห้องที่ 7 ทางของทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มเสียงเดียวกันกับทำนองเพลงแต่เดิม แต่มีการใช้โน้ตนอกบันไดเสียง คือ เสียงที่ มีทำนองสารถะปรากฏดังนี้ คือ วรรคหน้า (ล-ม-ม-ด) วรรคหลัง (ด-ร-ม-ด) กลวิธีการเดี่ยวที่พบ คือ การตีขยี้ รายละเอียดกลวิธีในการบรรเลง คือ การตีขยี้ ในห้องที่ 1 - 8

ส่วนของการวิเคราะห์ : จากที่กล่าวมาในข้างต้นทั้งในเรื่องของกลุ่มเสียงทำนอง ทำนองสารถะ กลวิธีการเดี่ยวที่พบ และรายละเอียดกลวิธีในการบรรเลงนั้น ในการบรรเลงทางเดี่ยวขิมเพลงแขกสาย สามชั้น ในท่อน 2 ประโยคที่ 10 เทียบพัน พบว่า ในช่วงท้ายของบทเพลงแขกสาย สามชั้น ได้มีการสำแดงความเป็นเดี่ยวขิม ตกแต่งในลักษณะของการขยี้เป็นช่วง ๆ เพื่อความสอดคล้องกันของทำนองเพลง และมีการขยี้ในช่วงท้าย คือ ห้องที่ 7 และห้องที่ 8

วิเคราะห์การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิมเพลงแขกสาย สามชั้น

สัญลักษณ์ในการอ่านโน้ตขิม

1. สัญลักษณ์  แทนการตีสะบัด 3 เสียง
2. สัญลักษณ์  แทนการตีขยี้
3. สัญลักษณ์  แทนการกรอแบบเสียงเดี่ยว

----	----	-ร - ร	- ด - ร	ลขม - ร	- ด - ร	มม ม - ด	-ช - ม
----	----	-ล - ท	- ด - ร	---ร	- ด - ร	- - - -	----
----	----	----	----	----	----	-ม - -	----

----	----	---ด	---ร	ลขม - ร	- ด - ร	- - ม ม	- - ม -
----	----	----	----	---ร	----	-----	---ช
----	ม - - -	---ด	---ร	----	- ด - ร	---ม	ร ม -ช

----	----	มม - - ด	-ด - -	---ม	----	- - ม -	-ด - ด
----	----	- - -ล	-ด - ช	----	----	---ลลล	ช ล - ด
----	----	-ม - -	---ช	---ม	----	-ม - -	----

ดรม - ม	---ร	---ด	มรด - ด	---ร	ด - - -	ด - - -	รด - - -
----	---ร	---ด	---ล	---ร	ด - - -	ล - - -	- ล - ช
----	----	----	----	----	----	----	--- ช

ตัวอย่างที่ 5 โน้ตเพลงท่อน 1 เที้ยวโอด

ที่มา : ผู้เขียน

ในการประพันธ์ทางเดี่ยวขิมเพลงแขกสาย สามชั้นนั้น ขึ้นต้นด้วยความอ่อนหวาน มุ่งเน้นการกรออย่างเดียวกับทำนองเพลงที่ประพันธ์ไว้แต่เดิม แต่ใช้คู่เสียงประสานให้มีความกลมกลืนไพเราะ ในประโยคที่ 1 - 3 ใช้กลวิธีการตีสะบัดในลักษณะต่าง ๆ เช่น การสะบัดแบบ 3 เสียง การตีสะบัดแบบ 3 เสียงข้ามหย่อง การสะบัดเสียงเดียวข้ามหย่อง การกรอแบบคู่ประสาน การกรอคู่แปด โดยผู้เขียนสำแดงการบรรเลงให้เห็นถึงทำนองที่มีการบรรเลงที่เรียบง่ายเป็นทำนอง “จาว” เพื่อสื่อให้อารมณ์แห่งความอ่อนหวาน

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

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

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

ช ช ช ช	ช - ช -	ช - ช -	ช - ช -	-----	- ด - -	-----	-----
-----	-----	-----	-----	ล ช - - -	-----	----- ช	ช ล ช ช -
- ช ช ช	- ช - ร	- ม - ช	- ฟ - ม	ม ม ร ด	ร ด - ร	ม ร ด ร ม	- ม ม ร ด

ตัวอย่างที่ 6 โน้ตเพลงท่อน 1 เทียวโอด

ที่มา : ผู้เขียน

ในช่วงท้ายของท่อน 1 เทียวโอด ในประโยคที่ 9 - 12 นั้น จะสังเกตว่ามีการใช้ทางเก็บเพิ่มขึ้น แตกต่างจากในช่วงต้นที่มีการทอดตลอดทุกวรรค โดยในประโยคที่ 9 - 10 ผู้เขียนใช้กลวิธีในการบรรเลงคือ การตีสะบัดและการกรอ และจะมีการตกแต่งทำนองในลักษณะกึ่งกรอกึ่งเก็บ เพื่อให้ทำนองช่วยส่งจังหวะสำหรับการบรรเลงในทางเก็บต่อไป สังเกตได้จากประโยคที่ 11 และในประโยคที่ 12 จะเน้นการตีเก็บ และเพิ่มกลวิธีเข้าไปคือ การตีสะบัดที่ต่อเนื่อง และการตีขี้ โดยเป็นกลวิธีพิเศษของขิมให้ฉายออกมาในรูปแบบที่แสดงถึงอัตลักษณ์ของการบรรเลงเดี่ยวขิม

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

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

ซซ ซ	ซ - ซ -	-----	-- ด -	รด --	ม - ม -	-----	-----
-----	-----	ลซ - ซ ล	ซ ล - ซ	ล ซ -	-----	ลซ - ซ ล	ซ ซลดซลด
ซ -- ซ	- ซ - ซ	ม --	-----	--- ม	- ม - ม	ม --	- ม --

-----	-----	-----	-----	-- ด ร	รมร ด -	ร -----	ด -----
ซลซ ซลซ	ซลซ ซลซ	ซม - ซ-	-- ซล	ซ ล --	---- ล	- ด ล ซ	- ล ซ -
- ม - ซ	- ม - ซ	-รด -ดรม	รดรม รม-	-----	-----	-----	--- ม

	-----	-----	ด ร รด	-- ด ร	รมร ด -	-- ด ร	ด - ด -
-----	- - ซ-	ลซ -----	ล -- ล	ซ ล --	---- ล	ซ ล --	- ล - ซ
มรด ร ม	รดรม รม ร	ม-มรด	-----	-----	-----	-----	-----

ตัวอย่างที่ 7 โน้ตเพลงท่อน 1 เที้ยวพัน

ที่มา : ผู้เขียน

ในส่วนของการบรรเลงทางเก็บ ในท่อนที่ 1 เที้ยวพัน ในประโยคที่ 1 - 5 ผู้เขียนสร้างสรรค์ให้บรรเลงทางเก็บตามขนบการบรรเลงเดี่ยว คือ บรรเลงในรูปแบบของทำนองเก็บตลอดทั้งท่อน ตกแต่งด้วยกลวิธีของซิมตามทฤษฎีภาพของซิมฟังก์กระทำได้ เช่น การตีสะบัด การตีขี้ โดยในช่วงต้นของทำนองเก็บ คือ ประโยคที่ 1 และ ประโยคที่ 2 นั้นจะตกแต่งโดยการใช้การตีสะบัดและต่อด้วยการตีขี้เพื่อเพิ่มความสัมพันธ์ของท่วงทำนองให้ต่อเนื่องกลมกลืน ในส่วนของประโยคที่ 3 - 4 มุ่งเน้นการตกแต่งกลวิธีในการตีสะบัดต่อเนื่อง และการตีขี้ ในส่วนของประโยคที่ 5 ในวรรคแรกนั้น จะเป็นการตีเก็บแบบขยายอัตราจังหวะให้มีการใช้ทำนองที่ถี่ขึ้นอย่างต่อเนื่องทั้งประโยค

-----	-----	-----	ม - ม ม	-----	มมม	-----	--- ม
-----	-----	- ซ --	-----	-----	-----	ซ - ซลซ	ฟ ---
-----	-----	- ซ - ม	- ม - ม	--- ม	-----	- ม --	- ม ร ม

-----	- ร - ม	---- ด	-----	-----	ด ---	-- ด ร	ม ด ร ม
-----	-----	- ซ --	-----	-- ซ ล	- ซ ล ด	ซ ล --	-----
-----	- ร - ม	- ซ - ด	-----	ดรม --	-----	-----	-----

ตัวอย่างที่ 8 โน้ตเพลงท่อน 2 เที้ยวโอด

ที่มา : ผู้เขียน

ในช่วงต้นของท่อน 2 เทียวโอด ในประโยคที่ 1 และประโยคที่ 2 มุ่งเน้นความไพเราะอ่อนหวานเช่นเดียวกับท่อน 1 ในเทียวโอด แต่จะมีการใช้ทำนองแบบเก็บมากขึ้น โดยกลวิธีที่ใช้ในการบรรเลงคือ การกรอ การสะเดาะ การสะบัด

ม ร ม ช	ม - มมม	- - ช -	- ด - -	ม ร ม ช	ม - มมม	- - ช -	- ด - -
- - - -	- - - -	ช ด - -	ช - ช -	- - - -	- - - -	ช ด - -	ช - ช -
- - - -	- ม - -	- - - ด	- - - ม	- - - -	- ม - -	- - - ด	- - - ม

- - - -	- - - -	ร ด - ด -	- - - -	- - ด -	- - - -	- - - -	- - - -
ลช ช -	ช - - -	ล - -	- - ชล	ช - - ช	ฟ ล ลชฟ	- - - -	- - - -
- ม - ร	- ด ธรรม	- - - ม	ร ม ม -	- ล - -	- - - -	ม ช ชพม	ร ฟ พมร

- - - -	- - - -	- - - ด -	- - - -	ด - - ด	- ด - ร	- ล ช ม	- ร - ด
- - - -	- - - -	- ชลลช	ชลช ช -	- ฟ ช ล	- ด - ร	- - - -	- ร - ด
ด ม ร ด	ม รรมช ม	ม - - ม	- ม มรด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ด - - -	ร ด - -	ร - ม -
- - - -	- - - -	- ชล ลช -	ชลช ช -	- - ช ล	- ช ล ด	- - ท ด	- - - -
ด ม มรด	ม รรมช ม	ม - - ม	- ม มรด	ธรรม - -	- - - -	- - - -	- ม - ม

ตัวอย่างที่ 9 โน้ตเพลงท่อน 2 เทียวพัน

ที่มา : ผู้เขียน

ในส่วนของการบรรเลงทางเก็บ ในท่อนที่ 2 เทียวพัน ในประโยคสุดท้ายของเพลงนั้น ได้สร้างสรรค์ให้บรรเลงเป็นทางเก็บทุกประโยคและจบลงด้วยทางกรอตามลักษณะของการบรรเลงเพลงเดี่ยว โดยใช้กลวิธีในการบรรเลงคือ การสะเดาะ การสะบัด การขยี้

โดยกลวิธีที่พบในเดี่ยวซิมเพลกสาย สามชั้น มีทั้งสิ้น 4 กลวิธี คือ การตีสะบัด, การตีขยี้, การกรอ, การตีแบบเกี่ยวเสียง รายละเอียด ดังนี้ 1. การตีสะบัด การตีสะบัดแบบ 3 เสียง, การตีสะบัดแบบ 3 เสียงข้ามหย่อง, การสะบัดเสียงเดียวข้ามหย่อง, การสะบัดเสียงเดียว, การสะบัด 2 เสียง 2. การตีขยี้ 3. การกรอ การกรอแบบคู่ประสาน, การกรอคู่แยกหย่อง, การกรอคู่แปด, การกรอแบบการลากเสียง 4. การตีเสาะ การตีเสาะ ข้ามหย่อง 2 เสียง, การตีเสาะแบบ 2 เสียง, การตีเสาะแบบ 3 เสียงข้ามหย่อง, การตีเสาะแบบ 3 เสียง, การตีเสาะเสียงเดียว

สรุปผลการดำเนินการวิจัย/ อภิปรายผล

การสร้างสรรคทางเดี่ยวซิมเพลงแซกสาย สามชั้น ทางฝั่งธนบุรี พบว่า เพลงแซกสาย สามชั้น เป็นเพลงทางฝั่งธนบุรี โดยทางที่สร้างสรรคขึ้นนี้ ยังไม่เคยมีการสร้างสรรคทางเพลงสำหรับการเดี่ยวขึ้น ซึ่งที่สำคัญคือ การใช้ความเชื่อมโยงกับทำนองเพลงที่ผู้ประพันธ์ประพันธ์ไว้แต่เดิม เพราะในการแปรทำนองนั้น ผู้วิจัยได้ประพันธ์ขึ้นโดยยึดความสัมพันธ์และความเชื่อมโยงระหว่างทำนองเดิมของเพลงกับทำนองใหม่ที่สร้างสรรคขึ้น ทั้งนี้ต้องมีความสัมพันธ์กันทั้งในเรื่องของอารมณ์ของบทเพลง ด้วยการคิดค้นวิธีการบรรเลงและกลวิธีพิเศษต่าง ๆ ในบทเพลง สอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวซิมในหลากหลายมิติ เพื่อสร้างความหวานของทำนองเพลง และใช้เสียงกรอของซิมในการสร้างอารมณ์ของบทเพลง เพลงแซกสาย สามชั้นนี้ ด้วยท่วงทำนองของบทเพลงมีความไพเราะสมบูรณ์แบบอยู่ในท่วงทำนองแต่เดิมอยู่แล้ว หากแต่ยังคงหาทำนองของเครื่องดนตรีในการบรรเลงเดี่ยวเฉพาะของแต่ละเครื่องดนตรี รวมถึงการสร้างสรรคโดยใช้เอกลักษณ์ในการบรรเลงทางฝั่งธนบุรีที่ยังไม่เคยมีปรากฏ ทั้งนี้สิ่งที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือ ทางเดี่ยวจะมีความสมบูรณ์สูงสุดได้นั้น ผู้บรรเลงจะต้องมีศักยภาพในการบรรเลง ซึ่งประกอบไปด้วยกลวิธีพิเศษการบรรเลงและสำนวนที่ปรากฏในการบรรเลงซิมอย่างครบถ้วน เพลงเดี่ยวจึงเป็นเพลงประเภทหนึ่งที่จะต้องสร้างท่วงทำนองให้สอดคล้องกับฝีมือของผู้บรรเลง อีกทั้งต้องสอดคล้องกับเครื่องมือในการบรรเลงด้วย เช่น เครื่องมือระนาดเอกก็ต้องมีสำนวนการบรรเลงที่สอดคล้องกับเครื่อง ทั้งนี้ผู้วิจัยที่จะต้องประพันธ์เพลงก็ต้องใช้ลักษณะให้สอดคล้องกับการบรรเลงซิมไทย ทั้งในเรื่องท่วงทำนอง จังหวะ ลีลา อารมณ์เพลง โดยอาจสร้างสรรคให้สอดแทรกกลวิธีในแต่ละเครื่องดนตรีให้ถูกต้องเหมาะสม ซึ่งสอดคล้องกับ อุทัย ศาสตรา (2561) กล่าวไว้ว่า การสร้างสรรคทางด้านดนตรีไทย เป็นความสามารถของบุคคลที่อยู่บนรากฐานของความคิดสร้างสรรค กลวิธีในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีต้องมีความสอดคล้อง สัมพันธ์กัน

ในการสร้างสรรคทางเดี่ยวซิมเพลงแซกสาย สามชั้น ฝั่งธนบุรี หวังเป็นอย่างยิ่งในเรื่องของการศึกษาองค์ความรู้ความเข้าใจในเอกลักษณ์ของเพลงทางฝั่งธนบุรี เพื่อเป็นแนวทางการอนุรักษ์ให้คงอยู่ รวมทั้งสามารถพัฒนาทักษะในการบรรเลงซิมไทย ต่อยอดความรู้ เน้นความเข้าใจเพื่อมุ่งหวังในการพัฒนาความสามารถของผู้บรรเลงเป็นสำคัญ ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ได้ยึดทำนองหลักเพลงแซกสาย สามชั้น เป็นหลักสำคัญในการแปรทำนอง ด้วยถือว่าเป็นทำนองที่มีลักษณะทำนองห่าง ๆ ไม่ซับซ้อน เป็นเนื้อความกว้าง ๆ ที่สามารถให้เครื่องดนตรีชนิดอื่นแปรทำนองได้โดยง่าย รวมทั้งการทำให้สอดคล้องสัมพันธ์กันระหว่างทางฝั่งธนบุรี และการแปรทำนองซิมในการบรรเลงเดี่ยว การเลือกใช้ท่วงทำนองที่เหมาะสมกับลักษณะของเครื่องดนตรี มีกลุ่มเสียงที่ไปในทิศทางเดียวกัน และพิจารณารายละเอียดต่าง ๆ เช่น ทำนองเพลง สังคีตลักษณ์ บทร้อง ลักษณะพื้นฐานการบรรเลงเครื่องดนตรี บันไดเสียง อารมณ์เพลง สำเนียง จังหวะ การใช้ฉันทลักษณ์ เพื่อนำไปใช้ในการบูรณาการร่วมกับการสอนทักษะการปฏิบัติแก่นักศึกษา สามารถนำไปบรรเลงเพื่อการประกวด รวมทั้งอนุรักษ์ตลอดทั้งสืบทอดเพลงแซกสาย สามชั้น ทางฝั่งธนบุรี ให้คงอยู่สืบไป

ข้อเสนอแนะ

1. ควรมีการศึกษาเพลงทางฝั่งธนบุรีทั้งหมด เพื่อเป็นการเก็บรวบรวมข้อมูล คลังความรู้ เพลงอื่น ๆ ที่ครูทางด้านดนตรีไทยได้สร้างสรรค์ขึ้น ล้วนก็ต้องอาศัยภูมิปัญญา ตลอดจนประสบการณ์ของครูดนตรีไทยทั้งในอดีตและปัจจุบัน
2. การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวซิม เพลงแขกสาย สามชั้น ไปใช้บูรณาการร่วมกับการสอนปฏิบัติแก่นักศึกษาในรายวิชาปฏิบัติซิมไทย (ทักษะเพลงเดี่ยว) ได้ต่อไป โดยได้นำเพลง และกระบวนการในการวิเคราะห์ สังเคราะห์ เพื่อเป็นแนวทางให้นักศึกษาได้เข้าใจกระบวนการสร้างสรรค์ทางเพลงซิม สำหรับนักศึกษา อาจารย์ในสถาบันการศึกษาทั้งภาครัฐและเอกชน รวมทั้งวงการหรือชุมชน

บรรณานุกรม

- เกียรติศักดิ์ ทองจันทร์, จรินทร์ เทพสงเคราะห์ และศรัทธา จันทมนิโชติ. (2551). *การแปรทำนองของเพลงประเภทดำเนินทำนองในรายวิชาทักษะดนตรีเฉพาะทางกลุ่มเครื่องสายไทย*. [วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยทักษิณ].
- พิชิต ชัยเสรี. (2556). *การประพันธ์เพลงไทย*. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- พิชชาณัฐ ตูจินดา. (2563). รูปแบบเพลงดนตรีปี่พาทย์ผิงธนบุรี : เสียงดนตรีและการขับร้องของวงปี่พาทย์ใหม่ทางกระเบน (พาทย์รัตน์. *วารสารที่ทัศนวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา*. 20(2), น.141-165.
- มนตรี ตราโมท. (2545). *คำบรรยายดุริยางคศาสตร์ไทย*. กรมศิลปากร.
- วินัยธร วิชัยดิษฐ์ และจิตณรงค์ เอี่ยมสำอาง. (2562). การจัดการความรู้ด้านการบริหารจัดการเพื่อสืบสานวัฒนธรรมทางดนตรีไทยผิงธนบุรี: กรณีศึกษาบ้านพาทย์โกศล. *วารสารจันทร์เกษมสาร*. 25(1), น.45-60.
- สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย. (2549). *ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง ฉบับราชบัณฑิตยสถาน*. บริษัท ทีฟิล์ม จำกัด.
- อุทัย ศาสตรา. (2561). การสร้างสรรค์ดนตรีไทย: แนวคิดและแนวทางการเรียนการสอน. *วารสารครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, 46(4), น.554-569.

การสร้างสรรค์นวัตกรรมเพื่อการถ่ายทอดทางเดี่ยวจะเข้สำหรับการพัฒนาทักษะขั้นสูง
ในเพลงหอมหวาน อัตราจังหวะสามชั้น
THE DEVELOPMENT OF AN INNOVATION FOR THE TRANSMISSION OF ADVANCED
JAKHAY SOLO PERFORMANCE SKILLS IN THE HOM HUAN SAM CHAN

ธิติ ทศนกุลวงศ์* THITI TASANAKULWONG*

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างนวัตกรรมทางเดี่ยวจะเข้สำหรับพัฒนาทักษะขั้นสูงเพลงหอมหวาน สามชั้นเพื่อใช้ฝึกทักษะเดี่ยวจะเข้ที่มีประสิทธิภาพ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยแบบผสมผสานวิธีระหว่างการวิจัยเชิงคุณภาพและการวิจัยเชิงปริมาณ ในการสร้างบทเพลงและประเมินผู้รับการถ่ายทอดให้มีประสิทธิภาพ

ผลวิจัยพบว่า การพัฒนาท่วงทำนองต้องเน้นการสร้างนวัตกรรมวิธีการดีด ให้เพิ่มพูนท่วงทำนองพิเศษเพื่อฝึกทักษะขั้นสูง ได้แก่ ท่วงทำนองสามเสียงและสลับลักษณะพิเศษ การขยี้ รวมทั้งการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวจะเข้เพลงหอมหวานสามชั้น จำนวน 2 ทาง ที่มีอัตลักษณ์ทำนองและการใช้ตำแหน่งนิ้ว ได้แก่ การกำหนดเสียงคอง การดีดสลับสาย การดีดขึ้นคู่ทำนองระยะไกล การเพิ่มท่วงทำนองเดี่ยวจะเข้ ร่วมกับการสร้างนวัตกรรมเครื่องมือเพื่อถ่ายทอด โดยออกแบบจากการวิเคราะห์หน่วยทำนองย่อย โดยใช้เพลงหอมหวาน อัตราจังหวะสามชั้นเป็นกรณีศึกษา โดยบูรณาการเป็นนวัตกรรม Tablature เพื่อถ่ายทอด ในลักษณะวิดิทัศน์โน้ตจะเข้ร่วมกับสาดิถีวิธีการดีดจะเข้พร้อมเสียงเครื่องประกอบจังหวะแบบอิเล็กทรอนิกส์ เพื่อช่วยกำหนดอัตราความเร็วที่ต่อเนื่องเป็นระบบ ทั้งนี้ควรศึกษาร่วมกับการถ่ายทอดของครูผู้สอนเพื่อให้มีความสมบูรณ์ทางการเดี่ยวจะเข้

คำสำคัญ : นวัตกรรม/ ทางเดี่ยวจะเข้/ เพลงหอมหวาน

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., วิทยาลัยการดนตรี, มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา, thiti.ta@bsru.ac.th.

* Asst. Prof. Dr., College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University, thiti.ta@bsru.ac.th.

Received 07/04/69 Revised 30/06/69 Accepted 17/08/69

ABSTRACT

This study aims to develop an innovative Jakhay solo composition framework to enhance advanced performance skills, specifically using the traditional repertoire Phleng Hom Huan Sam Chan as a case study. Employing a mixed-methods research design that integrates qualitative and quantitative approaches, this study establishes a structured system for musical creation and pedagogical evaluation.

The findings reveal that upgrading performance techniques requires innovative plucking methods and advanced ornamentations, notably the three-tone Sabat, specialized Sabat variations, and Khayi. Furthermore, this research introduces two distinct Jakhay solo variations characterized by unique melodic identities and idiomatic fingerings. These variations incorporate complex techniques such as Khuang or octave-doubling/phasing, cross-string plucking, wide-interval melodic leaps, and structural repetitions. To facilitate knowledge transfer, a novel pedagogical tool was engineered based on micro-melodic unit analysis, culminating in a specialized tablature system. This innovation is delivered via instructional videos featuring synchronized tablatures, live demonstrations, and an electronic metronomic accompaniment to ensure systematic and consistent rhythmic pacing. Ultimately, this tool should be integrated with traditional master-apprentice instruction to achieve comprehensive mastery of the Jakhay solo technique.

Keywords: Innovation/ Jakhay solo performance/ Hom Huan song

บทนำ

การนำนวัตกรรมวิธีการดีดและนวัตกรรมเครื่องมือถ่ายทอดเข้ามาช่วยในการสืบทอดดนตรี สามารถช่วยฝึกฝนสร้างกรอบวินัยการพัฒนาทักษะนักดีดจะเข้า ให้มีศักยภาพการบรรเลงที่โดดเด่น เนื่องจากสามารถทำให้ผู้เรียนได้ฝึกฝนด้วยตนเองเพิ่มขึ้น ตามแนวคิดการใช้นวัตกรรมเป็นตัวช่วยฝึกฝน นับเป็นการสร้างสรรค์แปลกใหม่ที่ช่วยกระตุ้นการเรียนรู้สำหรับผู้เรียน (รุ่งเกียรติ สิริวงษ์สุวรรณ, 2566, น. 85–86.) และผู้สอนสามารถสร้างนวัตกรรมวิธีการ หรือตรวจสอบการทํากิจกรรมการเรียนการสอนและทบทวนการปฏิบัติได้ด้วยตนเอง ดังนั้น การขับเคลื่อนทักษะเสมือนจริงมาช่วยในการเรียนการสอนจะทำให้ทันแรงและเวลา ในการถ่ายทอดความรู้ต่าง ๆ (พระนิติพล นิติสโร และคณะ, 2568, น. 4.)

การวิจัยครั้งนี้ใช้เพลงหอมหวาน อัตรางังหะสามชั้นเป็นกรณีศึกษา โดยเรียบเรียงการประพันธ์ทำนองเดี่ยวจำนวนสองแนวทาง เนื่องจากโครงสร้างทำนองปรากฏสำนวนลูกตกซ้ำเสียงที่หลากหลาย กอปรทั้งมีลีลาและความยาวเหมาะสมในการแปลทาง สามารถนำมาศึกษานวัตกรรมวิธีการดีดในระยะเวลาจำกัด โดยใช้ข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญจะเข้ ออกแบบทำนอง ร่วมกับการใช้เทคโนโลยีเป็นอุปกรณ์เสริม เพื่อตอบสนองการพัฒนาทักษะให้รวดเร็ว มีลูกเล่นพลิกแพลงหลายวิธีการในจำพวกเพลงหน้าทับปรบไก่ อัตรางังหะสามชั้น เพื่อแก้ปัญหาข้อจำกัดด้านเวลาในการเรียน โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพร่วมกับการประเมินผล

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

เพื่อสร้างสรรค์นวัตกรรมทางเดี่ยวจะเข้สำหรับการพัฒนาทักษะขั้นสูง ในเพลงหอมหวาน อัตรางังหะสามชั้น เพื่อการถ่ายทอดและการแสดงเดี่ยวเครื่องดีดไทย

ขอบเขตของการวิจัย

ขอบเขตของการวิจัยในการศึกษานี้แบ่งเป็นสองลักษณะ คือ ขอบเขตการศึกษาด้านเนื้อหาบทเพลงหอมหวาน และขอบเขตการศึกษาด้านวิธีการดีดจะเข้ ซึ่งประมวลเป็นอัตลักษณ์ โครงสร้างและลีลาทำนองหลักของเพลง ร่วมกับการเรียบเรียงและกำหนดแนวทางนวัตกรรมวิธีการ นวัตกรรมเครื่องมือถ่ายทอด ตามการวิเคราะห์ สังเคราะห์จากผู้เชี่ยวชาญหลายท่าน อาทิ ศาสตราจารย์ ดร.ชาคม พรประสิทธิ์ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน อาจารย์ ดร.ดุขมณี สว่างวิบูลย์พงศ์ อาจารย์สิทธิชัย ศรกาญจน์ อาจารย์อัษฎาฐ สาคริก รองศาสตราจารย์ ดร.เอกชัย พุทธิรัฐ รวมถึงข้อมูลที่เกี่ยวข้อง

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยใช้กระบวนการวิจัยแบบผสมวิธีระหว่างการวิจัยเชิงคุณภาพและการวิจัยเชิงปริมาณ (Mixed Methods Research) โดยใช้แบบแผนการออกแบบการพัฒนาวิธีการ (Treatment Development Design)

ระยะที่ 1

1.1 การศึกษาข้อมูลและบริบทเพื่อออกแบบ (เชิงคุณภาพนำ) เพื่อเก็บข้อมูลเชิงคุณภาพ ด้านอัตลักษณ์ โครงสร้างทำนองหลักและลักษณะของเพลงหอมหวาน อัตรางังหะสามชั้น

1.2 สัมภาษณ์เชิงลึกจากผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย เพื่อศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลการสร้างสรรค์ นวัตกรรมทางวิธีการดีด เพื่อเดี่ยวจะเข้ในทักษะขั้นสูงและแนวคิดการสร้างนวัตกรรมเครื่องมือเพื่อลดการใช้เวลาในการฝึกฝนทักษะ

และมีประสิทธิภาพ โดยสังเคราะห์ข้อมูลตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพได้แนวความคิดจัดทำเพลงเป็นแบบฝึกหัดจำนวน 2 ทาง

ระยะที่ 2

2.1 ประพันธ์เพลงเป็นนวัตกรรมวิธีการ/ สร้างนวัตกรรมเครื่องมือช่วยถ่ายทอดโดยผู้วิจัยและปรึกษาผู้เชี่ยวชาญ โดยในการวิจัยครั้งนี้ได้สร้างเทคนิคการสร้างรูปแบบโน้ตจะเข้ใหม่ เพื่อนำมาใช้ฝึกเพลงที่ประพันธ์ (จาก 1.2) โดยโน้ตจะเข้ใหม่ออกแบบกราฟิกเลเยอร์ให้เป็น 3 สายหรือบรรทัดสามเส้นตามสายจะเข้ ในลักษณะการบันทึกโน้ตของจะเข้ในรูปแบบ Tablature จากนั้นจึงบันทึกภาพผู้วิจัย/ผู้ต้องการถ่ายทอดนวัตกรรมวิธีการเป็นวิดีโอเพื่อผสมผสานการถ่ายทอดภาพการใช้มือ/ นิ้วมือของผู้สอนร่วมกับรูปแบบ Tablature จะเข้

2.2 สร้างวิดิทัศน์การถ่ายทอดให้เป็นนวัตกรรมเครื่องมือ โดยถ่ายทำวิธีการตีคอร์ดร่วมกับการผสมภาพเคลื่อนไหวโน้ตดังกล่าวเรียกว่า แท็บแลตเจอร์ (Tablature) หรือที่เรียกสั้น ๆ ว่า TAB จะเข้ในวิดิทัศน์ ซึ่งจะเป็นเครื่องมือ นวัตกรรมถ่ายทอดวิดิทัศน์แท็บแลตเจอร์ (Tablature)

2.3 สัมภาษณ์เชิงลึกจากผู้เชี่ยวชาญ เพื่อตรวจสอบการประพันธ์เพลงที่เป็นนวัตกรรมวิธีการรวมทั้งตรวจสอบสร้างนวัตกรรมเครื่องมือช่วยถ่ายทอด โดยรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ศิลปินนักร้องจะเข้ผู้มีชื่อเสียงและ ผู้ทรงคุณวุฒิที่เชี่ยวชาญทางด้านจะเข้หลายสถาบัน (อดีตศาสตราจารย์ชำนาญการมหาวิทยาลัย ด้านดนตรีไทย) ปัจจุบันดำรงตำแหน่งอาจารย์ผู้สอนการตีคอร์ดจะเข้ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี

ระยะที่ 3

3.1 การวิจัยการพัฒนาความสามารถการตีคอร์ดจะเข้ โดยใช้วิดิทัศน์แท็บแลตเจอร์ (Tablature) เป็นนวัตกรรมเครื่องมือสำหรับผู้ตีคอร์ดจะเข้ ซึ่งผู้วิจัยดำเนินการวิจัย ดังนี้

3.2 ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง ได้แก่ ประชากร/นักศึกษาวิชาเอกจะเข้ ที่ศึกษาในรายวิชาปฏิบัติจะเข้ 1-ปฏิบัติจะเข้ 5 รวม 3 ชั้นปี คือ ชั้นปีที่ 2- 4 (ชั้นปี 1/ 2569/ 5 คนยังไม่เข้าเรียน) จำนวน 8 คน

กลุ่มเป้าหมายที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ คัดเลือกแบบเจาะจงจากนักศึกษาวิชาเอกจะเข้ที่ศึกษาที่อยูในเกณฑ์ ผู้ศึกษารายวิชาเพลงเดี่ยว จำนวน 2 คน ซึ่งสามารถบรรเลงบทเพลงเดี่ยวหรือแบบฝึกเพลงเดี่ยวได้เหมาะสม

3.3 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย เป็นการใช้นวัตกรรมวิดิทัศน์แท็บแลตเจอร์ (Tablature) เพื่อนำมาใช้กับกลุ่มเป้าหมายซึ่งเป็นสถานะกลุ่มทดลอง มีการทดสอบก่อนและหลังการใช้นวัตกรรม (One-Group Pretest-Posttest Design) ผู้วิจัยกำหนดเกณฑ์ (Rubric) ในการสังเกตพฤติกรรมการใช้นวัตกรรมการใช้นวัตกรรมอย่างละเอียด (บันทึกเชิงคุณภาพ) ควบคู่กับการดูคะแนนพัฒนาการการเดี่ยวจะเข้จากการใช้นวัตกรรม/เครื่องมือ (เชิงปริมาณ) เพื่อประเมินการเรียนรู้การใช้เครื่องมือ

การเก็บรวบรวมข้อมูลระยะที่ 1 และ 2 ได้แก่ (1) เก็บข้อมูลภาคเอกสารการพัฒนากลวิธีบรรเลง การฝึกทักษะจะเข้ และเก็บข้อมูลภาคสนามด้านการสร้างนวัตกรรมวิธีการตีคอร์ดจะเข้ที่มีความแตกต่างจากวิธีการเดิม หรือสร้างพัฒนาการผู้บรรเลงเพื่อให้ได้สมรรถนะตามรูปแบบอนุรักษ์และประยุกต์ การถ่ายทอดการบรรเลงจะเข้ ในลักษณะข้อมูลที่เป็นปลายเปิด (2) วิเคราะห์และสร้างข้อสรุป

การวิเคราะห์ข้อมูล (1) นำข้อมูลภาคเอกสาร และข้อมูลภาคสนามในระยะที่ 1 จากการเก็บข้อมูลมาวิเคราะห์หาข้อสรุป (2) เรียบเรียงวิธีการ นวัตกรรมวิธีเพื่อนำมาประพันธ์เพลงหอมหวาน สามชั้น ตามผลการวิเคราะห์ (3) สร้างนวัตกรรมวิดิทัศน์แท็บแบรทเจอร์ (Tablature) เป็นข้อมูลสำหรับทดสอบและพัฒนาผู้เรียนในระยะที่ 2 แล้วทำการตรวจสอบสร้างนวัตกรรมเครื่องมือช่วยถ่ายทอดโดยผู้เชี่ยวชาญจะเข้า

การเก็บรวบรวมข้อมูลระยะที่ 3 ได้แก่ (1) ชี้แจงรายละเอียดและวัตถุประสงค์เบื้องต้นในการจัดกิจกรรมทดลองเครื่องมือที่เป็นนวัตกรรมวิธีการบทเพลงบทเพลงเดี่ยวหอมหวาน ด้วยนวัตกรรมวิดิทัศน์แท็บแบรทเจอร์ (Tablature) เพื่อให้นักศึกษากลุ่มเป้าหมายได้เข้าใจถึงกระบวนการ (2) ทำการทดสอบก่อนเรียน โดยให้นักศึกษากลุ่มเป้าหมายบรรเลงเพลงตามโน้ต ด้วยการศึกษาโดยตนเองร่วมกับปรึกษาเพื่อนร่วมชั้น เพื่อวัดผลการบรรเลงดนตรีไทยอย่างสร้างสรรค์โดย (3) ดำเนินการจัดกิจกรรมใช้นวัตกรรมวิดิทัศน์แท็บแบรทเจอร์ (Tablature) โดยดำเนินการทดลอง ด้วยการสอนร่วมกับให้ศึกษาด้วยตนเองด้วยเครื่องมือที่สร้างขึ้น เป็นเวลา 4 สัปดาห์ สัปดาห์ละ 3 ครั้ง กำหนดเวลาเรียนครั้งละ 4 ชั่วโมง รวมจำนวน 48 ชั่วโมง (4) ทดสอบหลังเรียน โดยให้นักเรียนทำแบบวัดความสามารถในการบรรเลงดนตรีไทยอย่างสร้างสรรค์ จากนั้นนำข้อมูลที่ได้จากการทดสอบการบรรเลงดนตรีไทยอย่างสร้างสรรค์ แล้วนำข้อมูลมาวิเคราะห์ ซึ่งแบบวัดทักษะการบรรเลงดนตรีไทยอย่างสร้างสรรค์เป็นชุดเดียวกันที่ใช้ทดสอบก่อนเรียน

การวิเคราะห์ข้อมูล ได้แก่ (1) นำข้อมูลที่ได้จากการวัดการทดสอบความสามารถในการบรรเลงดนตรีไทยอย่างสร้างสรรค์ด้วยนวัตกรรมวิดิทัศน์แท็บแบรทเจอร์ มาวิเคราะห์หาค่าเฉลี่ย ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน (2) วิเคราะห์ข้อมูลโดยการเปรียบเทียบคะแนนก่อนและหลังสอบ โดยเปรียบเทียบสองกลุ่มสัมพันธ์ (Dependent samples t-test) จากนั้นจึงวิเคราะห์และสรุปผล

บททวนวรรณกรรม

ในการศึกษาครั้งนี้สำรวจข้อมูลทางด้านวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาหลายองค์ประกอบเพื่อนำไปศึกษาร่วมกับข้อมูลภาคสนาม คือ การสร้างนวัตกรรม การประพันธ์เพลงหอมหวาน ดังมีเนื้อหาวรรณกรรมเบื้องต้นบางส่วนของบทความดังต่อไปนี้

แนวคิดและเทคนิคการบรรเลงจะเข้า

การดีดจะเข้าในลักษณะการดีดเพื่อแสดงเดี่ยว หรือการแสดงทักษะขั้นสูงทางจะเข้า ต้องศึกษาการดีดที่มีความชำนาญทั้งพื้นฐานและการประยุกต์วิธีการ การมีความชำนาญการ ซึ่งหากต้องการพัฒนานวัตกรรมวิธีการดีด ต้องทราบเนื้อหาการทบทวนวรรณกรรมในส่วนนี้เพื่อเข้าใจเนื้อหาที่กล่าวถึงในข้อมูลมากขึ้น ดังนี้

ธรรมชาติและเทคนิคพื้นฐานการบรรเลงจะเข้า

ข้อมูลด้านการดีดจะเข้าเพื่อการพัฒนาทักษะจะเข้าพบว่า ผู้เชี่ยวชาญจะเข้าในปัจจุบันท่านหนึ่ง คือ ศาสตราจารย์ ดร.ชาคม พรประสิทธิ์ ได้เรียบเรียงผลการศึกษาวิชาการไว้มาก สามารถสรุปโดยสังเขปได้ว่า จะเข้าเป็นเครื่องดนตรีจำพวกเครื่องดีด มีสามสาย ใช้อุปกรณ์ดีดคือไม้ดีดจะเข้า ให้คุณลักษณะเสียงดัง กังวาน ไส นอกจากนี้ยังเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงทุ้ม ด้วยเป็นเครื่องดนตรีที่มีช่วงเสียงที่กว้าง กล่าวคือมีเสียงที่สามารถดำเนินทำนองได้ ๓๖ เสียงจากสาย ๓ สาย และเสียงทุ้มจะมีคุณลักษณะเสียงทุ้มนุ่มนวล เสียงสายลวดจะมีคุณลักษณะเสียงที่มีความสั่นสะเทือนลุ่มลึก และเนื่องด้วยคุณลักษณะพิเศษเรื่องเสียงที่มีความแตกต่างกันระหว่างเสียงที่เกิดจากสายทั้ง ๓ สาย ทำให้จะเข้าเป็น

เครื่องดนตรีที่มีเอกลักษณ์และมีกลวิธีการตีที่เป็นลักษณะเฉพาะ นิยมนำมาตีบรรเลงเดี่ยวจะเข้ ทั้งยังเป็นเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองในวงเครื่องสายไทย ที่ทำหน้าที่ดำเนินทำนองหลัก ในกลุ่มเครื่องดนตรีนำของวงเครื่องสาย... (ข้าคม พรประสิทธิ์, 2566, น. 2.) และสรุปเป็นประเด็นเพิ่มเติมได้ดังนี้

1. การจับไม้ดีดและการวางมือ: ไม้ดีดต้องพันทำมุม 45 องศากับสาย และตั้งฉากกับสายเมื่อดีด โดยใช้ นิ้วโป้งดันไม้ดีดและวางนิ้วอื่น ๆ ตามธรรมชาติ ห้ามใช้นิ้วกลางช่วยจับไม้ดีดเพื่อรักษาน้ำหนักเสียงให้เป็นอิสระ

2. กลวิธีการบรรเลง

การดีดเก็บ: การเพิ่มพยางค์เสียงให้ถี่ (4 พยางค์ต่อ 1 ห้องโน้ตไทย) โดยสลับไม้ดีด “ออก-เข้า” อย่างต่อเนื่อง การดีดรัว : การสับดีดข้อมือถี่ ๆ สลับสายเดี่ยว เริ่มด้วยไม้เข้าและจบด้วยไม้เข้า เพื่อสร้างเสียงที่เรียบสม่ำเสมอ การดีดสะบัด : การแทรกเสียงเพิ่ม 1 พยางค์ในจังหวะปกติระหว่างสองเสียง ให้เป็นสามเสียงที่ติดติดกัน เพื่อให้มีเสียงกลวิธีพิเศษที่มีลีลาที่รู้ๆ กัน มักนำไปใช้ร่วมกับการตีทั้งปกติและการเดี่ยว

ประวัติและความเป็นมาของเพลงหอมหวน

เพลงหอมหวน เป็นเพลงไทยกลุ่มเพลงเกร็ด ถูกนำมาเรียบเรียงเป็นทำนองเดี่ยวที่มีความยาวกระชับ ในลีลาการประพันธ์ทางจะเข้ของครูแสวง อภัยวงศ์ ซึ่งเป็นครูจะเข้ที่มีชื่อเสียง (2453-2515) และเป็นครูผู้ถ่ายทอดการดีดจะเข้แก่ครูระวี วิเศษสุการ ซึ่งมีชื่อเสียงทางด้านจะเข้ พบว่าทางเดี่ยวเพลงหอมหวนนั้นมีลูกเล่นของจะเข้ที่พลิกแพลงหลายวิธีการในจำพวกเพลงหน้าทับปรบไก่ เหมาะสมที่จะคัดเลือกมาเป็นต้นแบบในการประพันธ์เป็นทางเดี่ยวจะเข้ เน้นการสร้างนวัตกรรมการฝึกฝนเพื่อให้ผู้เรียนพัฒนาทักษะด้านกลวิธีดีดได้อย่างรวดเร็วและมีประสิทธิภาพสามารถใช้เป็นสื่อการเรียนการสอน สามารถพัฒนาฝีมือการเดี่ยวจะเข้ในหน้าทับปรบไก่ อัตราจังหวะสามชั้นให้ดียิ่งขึ้น

นอกจากนี้เพลงหอมหวน สามชั้น หน้าทับปรบไก่เป็นบทเพลงที่มีความกระชับ มีท่อนเดียว ความยาวของทำนองเพลงมีความพอดี ไม่สั้นหรือยาวเกินไป มีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นในด้านการใช้เสียงลูกตกซ้ำเสียงบ่อยครั้งในกิ่งกลางจังหวะหน้าทับและปลายจังหวะหน้าทับ ซึ่งโครงสร้างของบทเพลงใช้บันไดเสียงขวเป็นหลัก (พซล×ดร× และ พซล(ด)รม(ฟ/)) เหมาะสมที่จะนำมาบรรเลงฝึกฝนจะเข้ เนื่องจากทำนองอำนวยให้ต้องดีดเปลี่ยนสายบ่อยครั้ง ตามชั้นคู่ของทำนอง หรือการสร้างเทคนิคพิเศษในการบรรเลง สามารถเรียบเรียงทำนองให้สอดคล้องกับการดีดตามบันไดเสียงของจะเข้

เพลงหอมหวน สามชั้นขยายมาจากเพลงเดิมมีต้นเค้าตั้งแต่โบราณในสมัยอยุธยา เป็นเพลงดำเนินทำนอง เดิมเป็นเพลงอัตราจังหวะสองชั้นใช้ประกอบการแสดงละครใน ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 4 โบราณจารย์ได้นำมาแต่งขยายเป็นอัตราจังหวะ 3 ชั้น ตามข้อมูลของครูมนตรี ตราโมท (มนตรี ตราโมท, 2523, น. 509.) ระบุว่าเป็นเพลงที่มีสำนวนทำนองไพเราะเยือกเย็น และเป็นเพลงดำเนินกลอนที่เอื้อต่อการแสดงลีลาเฉพาะตัว ในการบรรเลงมักใช้บทร้อง 2 รูปแบบ ดังนี้: **บทร้องของเก่า:** "พระเอยพระยอดฟ้า พระสนธิทราอยู่ในที่ ทรงสดับขับไม้มโหรี ขอส่งเสียงจำเรียงราย เชิญพระบรรทมให้ถาวร จะกล่าวกลอนถนอมกล่อมถวาย ให้ไพเราะเสนาะพระทัยสบาย ฤๅสายจงไสยาเอ๋ย ฯ" **บทของครูมนตรี ตราโมท:** "แต่เพลิเพลินเดินตามเนินไศล ถึงต้นไทรร่มกว้างข้างละหาน รากผ่านยี่นัยย้อยยอวยาวนาน เยาวมาลัยโหนดเล่นเป็นชิงช้า ผลัดกันไกวไส้จริดเหมือนบิดผัน แล้วประพันธ์กลอนขับแจ้วจับป่า แสร้งเปรียบเปรยเย้ยหยันกันไปมา ในอุราเศร้าหมองร่วมพ้องกัน..."

สรุป เพลงหอมหวานเป็นเพลงเกร็ด มีลักษณะสำนวนกลอนเพลงแบบแปลทำนอง ความเด่นของทำนอง คือ ทำนองเก็บ เดิมใช้ประกอบการแสดงละครในและยังเป็นเพลงที่มีสำนวนทำนองไพเราะ ในลีลาแบบเพลงดำเนินกลอนที่เอื้อต่อการแสดงอัตลักษณ์เฉพาะตัว

ผลการวิจัย จากการเก็บรวบรวมข้อมูลระยะที่ 1 และ 2 สรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

1.1 การสร้างสรรค์นวัตกรรมวิธีการเพื่อการถ่ายทอดทางเดียวจะเข้าสำหรับการพัฒนาทักษะขั้นสูง เพลงหอมหวานสามชั้น ผู้สอนต้องมีความชำนาญด้านการดีดจะเข้าเพื่อให้การสร้างนวัตกรรมในบทเพลงมีการสอดแทรกเทคนิคที่พัฒนาทักษะขั้นสูงแก่ผู้เรียนระดับอุดมศึกษา โดยสรุปผลการรวบรวมข้อมูลเป็นองค์ความรู้เพิ่มเติมในกลวิธีการดีดใหม่ขึ้น ดังนี้

1.1.1 แนวทางการเพิ่มพูนระเบียบวิธีจะเข้า มี 2 รูปแบบ (1) ด้านแบบแผนการเดี่ยว การเพิ่มเทียบในการเดี่ยว (เทียบ/ รอบละ 1 กลวิธีหรือเปลี่ยนบันไดเสียง) (2) ด้านกลวิธีพิเศษการเดี่ยว การสลับที่ต่อเนื่อง การใช้ชั้นคู่เสียงที่ยาก การออกแบบทำนองโดยสร้างวิธีการดีดให้ยากขึ้น แต่ให้มีโครงสร้างทำนองสอดคล้องกับทำนองเพลงเดิม คือ การดีดชั้นคู่ทำนองในระยะที่ไกลกว่าเดิม ชั้นคู่ 5 คู่ 6 และคู่ 8 ซึ่งปกติไม่นิยมใช้ในการดีดจะเข้าแบบดั้งเดิม โดยเป็นการดีดแบบเรียงเสียง (Intervals) หรือดีดแบบโน้ตผ่นผวน เพื่อสร้างความแปลกใหม่และท้าทายกำลังนิ้ว และทำให้ผู้ดีดมีสมรรถนะกล้ามเนื้อสำหรับการดีดที่มากกว่าเดิม อาทิ สลับข้ามคู่เสียงที่ไกล หรือสลับในตำแหน่งนม (Fret) ที่กดได้ยาก แต่เพิ่มเสียงโน้ตให้มี 3 4 หรือ 5 เสียงที่ติดชิดติดกัน แต่ต้องให้สอดคล้องกับการบรรจุเรียบเรียงทำนองและบันไดเสียงด้วยหลักประพันธ์และสุนทรียศาสตร์

1.1.2 เทคนิคการใช้ “เสียงควง” ให้สอดคล้องกับทำนองประดิษฐ์ที่แปลกใหม่ ออกแบบทำนองที่ติดเสียงควงให้หลากหลาย สามารถทดแทนทำนองการดีดสายเอกตามปกติ เทคนิคนี้ช่วยเพิ่มความแปลกหูและเพิ่มความยาก เพื่อเพิ่มสมรรถนะการควบคุมการกดของนิ้วมือซ้ายให้มากขึ้น

1.1.3 การใช้เสียงฮาโมนิก พบว่าจะเข้าสามารถออกแบบระดับทำนองด้วยเสียงฮาโมนิกในบทเพลงหรือช่วงที่ต้องการเน้นอารมณ์เป็นพิเศษ วิธีการคือ การวางนิ้ว โดยใช้นิ้วมือซ้ายแตะเบา ๆ บนสาย ให้ปลายนิ้วอยู่เหนือ นม/เฟรตพอดี (ไม่ต้องกดลงไปจนติดไม้) แล้วดีดสายด้วยนิ้วมือขวา แล้วยกนิ้วซ้ายที่แตะไว้ออกทันที จะเกิดเสียงก้องกังวาน จุดที่ยอดนิยม คือ ตำแหน่งที่เล่นง่ายที่สุดคือเหนือเฟรตที่ 7 และ 4 แต่ทั้งนี้จะมีข้อจำกัด ไม่ดังทุกตัว ในรูปแบบนี้จึงต้องอาศัยการทดลอง โดยไม่ต้องดัดแปลงตัวเครื่องดนตรี เพื่อแสดงชั้นเชิงเชิงสุนทรียภาพที่แปลกหู และเพิ่มความสามารถแก่ผู้บรรเลง

1.1.4 การบรรเลงจะเข้าสองตัว (แตกต่างบันไดเสียง) ออกแบบทำนองให้ผู้เล่นควบคุมเสียงการดีดจะเข้าสองตัวที่มีระดับเสียงต่างกัน หรือจะเข้าสองตัวมีความแตกต่างบันไดเสียง เพื่อขยายช่วงเสียง (Range) ให้กว้างขึ้น แต่ให้คำนึงถึงความดังของระดับเสียงสูงต่ำในจะเข้าที่เป็นคู่เสียง เพราะเมื่อเสียงสูงหรือต่ำมีผลต่อพื้นผิวของเสียงและระดับเสียงดัง - เบา วิธีการเล่นในลักษณะที่ผู้ทรงคุณวุฒิแนะนำ คือ บรรเลงในแบบแผนการบรรเลงของจะเข้าเป็นหลัก แต่เมื่อวางจะเข้าในลักษณะสองตัวให้บรรเลงคนเดียว มิใช่แสดงแต่ความคล่อง แต่สามารถเพิ่มกลวิธีการเล่น จากผลการเรียบเรียงทำนองให้มีมิติของเสียงสูงต่ำที่แปลกใหม่หลากหลายมากขึ้น อาทิ ลูกเล่นที่ใช้ชั้นคู่ระยะไกลมากกว่าเดิม หรือสามารถสลับบันไดเสียง กลุ่มเสียงให้หลากหลายมากขึ้น ซึ่งต้องตั้งจะเข้าสองตัวที่ระยะที่เหมาะสมต่อท่าดีดขณะเปลี่ยนตัว/ บันไดเสียง แต่สำหรับหลักการนี้ ในการวิจัยครั้งนี้ยังมิได้เรียบเรียงวิธีบรรเลงในเพลงนี้ เนื่องจากยังไม่สอดคล้องกับทักษะของกลุ่มเป้าหมายและต้องพิจารณาคัดเลือกจะเข้าเพิ่มเติม

1.1.5 นวัตกรรมการออกแบบโครงสร้าง ในงานครั้งนี้การพัฒนาโครงสร้างมี 3 รูปแบบ คือ

(1) พัฒนาโครงสร้างเพลงให้เพลงมีความหลากหลายบันไดเสียง ทำนองที่ยากพลิกเพลงแปลกใหม่ เน้นการถอดประโยคเพลงเป็น “Block” หรือกลุ่มทำนองที่ใช้ฝึก (2) พัฒนากล้ามเนื้อผู้เล่น โดยการเพื่อฝึกซ้ำ ออกแบบทำนองจากง่ายไปยาก การเพิ่มแรงต้าน การนวดด้วยน้ำข้าว น้ำมัน และการฝึกสม่ำเสมอ (3) การมีแนวคิดสร้างความแปลกใหม่ให้ทำนองที่สอดคล้องกับหลักการประพันธ์เพลงไทย แต่เพิ่มเติมใหม่มีกลวิธีมากขึ้น คือ การติดแบบปักสาย การติดเสียงควงหลากหลาย การสับตะรยะไกลหรือคู่เสียงที่ห่างมากกว่าปกติ (4) การบันทึกบทเพลงเพื่อถ่ายทอดในระบบแท็บเบรเจอร์ (Tablature (Note TAB) สำหรับจะเข้า ซึ่งในลักษณะการถ่ายทอดเครื่องสายเพื่อให้ผู้เรียนเข้าใจเจตนาของผู้ประพันธ์พบว่า ในวัฒนธรรมของการบรรเลงเครื่องดีด กีตาร์ในอดีต ได้มีผู้สร้างวิธีการถ่ายทอดการบรรเลงโดยบันทึกเพลงในรูปแบบ Tablature สำหรับกีตาร์ซึ่งได้รับความนิยมมากในศตวรรษที่ 15 - 16 ซึ่งบันทึกด้วยตัวเลขแทนโน้ตเพื่อบ่งบอกตำแหน่งสายและเฟรตในการดีดวิฮูเลา เดอมาโน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีโบราณตระกูลพิณ (สเปนชื่อว่า วิฮูเอลาและเดอ มาโน (Vihuela de mano) ซึ่งพัฒนาเป็นกีตาร์ (กมลธรรม เกื้อบุตร, 2554, น. 20.)

1.2 นวัตกรรมวิธีการเดี่ยวจะเข้เพลงหอมหวาน สามชั้น ในครั้งนี้รวบรวมเป็นการสร้างทางเดี่ยวจะเข้แบ่งทางเดี่ยวเป็น 2 รูปแบบ โดยจำแนกทางเดี่ยวออกเป็น 2 แนวทางเพื่อพัฒนาทักษะที่แตกต่างกัน

1.2.1 เพลงหอมหวาน สามชั้น แบบที่ 1 เน้นความคล่องตัวของการใช้มือ การขยี้ในช่วงจังหวะที่ยาว และการบรรเลงเปลี่ยนสายเสียงควง โดยใช้การดีดหลากหลายรูปแบบโดยเพิ่มทักษะการควบคุมเสียงในสายทุ้มในระดับเสียงสูง และสายลวดเสียงสูง เพื่อฝึกความแม่นยำและความมั่นคงของนิ้วมือซ้ายในการกดนม นอกจากนั้นเพิ่มการขยี้ในทำนองจังหวะที่ 7 และ 8 เพื่อให้ฝึกความเร็วและความชัดเจนในการดีดเร็ว เปลี่ยนวิธีของแนวทำนองให้มือเสียงควงเพื่อฝึกฝนความชัดเจนในการควบคุมเสียงและเพิ่มความจัดของทำนองเพิ่มขึ้นทุกอัตราจังหวะ สามารถแยกนำไปถอดที่ละกลุ่มจังหวะเพื่อฝึกฝนได้ทุกช่วงทำนอง

1.2.2 เพลงหอมหวาน สามชั้น แบบที่ 2 เน้นเทคนิคการเปลี่ยนสายและการสลับสาย เพื่อฝึกประสาทสัมผัสและการทำงานที่สัมพันธ์กันระหว่างมือซ้ายและมือขวาให้แม่นยำยิ่งขึ้น และเน้นกลวิธีการเปลี่ยนสาย (String Crossing)

-- ลขฟ	- ด - ฟ	-รัดัลทลตลช	ฟชลทลช	-- ลขฟ	ม ร ด ช	-ดรรรมฟช	ลขฟมรด - ช
ดัดดี รี ดิ	ชลดลช - ล	-ฟชลชฟ - ช	ลขฟมรด - ฟ	ดดด ฟ ด	ลขฟดฟ - ช	ชลช ฟ ช	ล - รีฟัดัล
มรีดรี - มิ	ชมรีดรี - รี	มรีดลลรี - ดิ	ลลชลล -	ฟมร ชฟม	ลขฟ ทลช	ฟมร ทลช	รีดัล - -
ลลล ด ด x	ลขฟมร - ร x x x x x	ล ล ช ช x x	ดมรีดัล - ล x x x x x	ดัลท ท ดิ	รี ดิ ท ฟ	ดิ ฟ ช ล	ท ดิ - -
ฟฟฟ ฟ ฟิ	ฟฟฟ ฟ ชิ	ฟฟฟ ฟ ฟิ	ฟฟฟ ฟ ริ	ฟฟฟ ฟ ฟิ	รี ด ฟ ริ	รีทด ฟ ริ	ดิ ท ฟ ท
ด ฟ - ฟ x x	ฟ ด ร ร x x	ด ช ฟ ม x x	ร ด - ด x x	ด ฟิ - ฟิ x x	ฟิ ดิ รี ริ x x	ด มิ รี ดิ x x x	ท ล - ล x x
ดรีมรีดรี - รี	ชลดลช - ล	ชลดรีฟช	ลขฟมรด - ฟ	มรดชลทตร	มรดรรมฟมฟ	มรดรรมฟมฟ	ชฟมฟชลชล

ภาพที่ 1 โน้ตทางเดี่ยวจะเข้ เพลงหอมหวาน อัตราจังหวะ 3 ชั้น แบบที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 2 โน้ตทางเดียวจะเข้ เพลงหอมหวาน อัตราจังหวะ 3 ชั้น แบบที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย

ตารางที่ 1 ตารางการสังเคราะห์การสร้างข้อมูลจากนวัตกรรม
ที่มา : ผู้วิจัย

ผู้เชี่ยวชาญ	นวัตกรรมและการสังเคราะห์เชิงวิชาการ
ศ.ดร.ขำคม พรประสิทธิ์	นวัตกรรมการออกแบบโครงสร้าง เน้นการถอดประโยคเพลงเป็น “Block” เพื่อฝึกซ้ำ ทำนองจากง่ายไปยาก เน้นการสลับและขยี้ให้มีความยากกว่าปกติเพื่อเสริมสร้างความมั่นคงของกล้ามเนื้อ
ดร.ดุชนิ สว่างวิบูลย์พงศ์	นวัตกรรมระเบียบวิธี การเพิ่มท่วงเตี้ย และการใช้จะเข้ 2 ตัวต่างระดับเสียง (High/ Low register) (ยังไม่ได้ทดลองในการวิจัยครั้งนี้) รวมถึงเทคนิค Harmonic เพื่อเพิ่มมิติสุนทรีภาพในการแข่งขัน
อาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก	นวัตกรรมเทคโนโลยี : การใช้สื่อเทคโนโลยีแทนเสียงจังหวะและสื่อโสตทัศนวัสดุช่วยซ่อม, การเรียนรู้ด้วยระบบแบบกลุ่ม, และการสร้างคำ "ศัพท์ที่ใช้แทนเสียงดนตรี" ตามขนบโบราณควบคู่กับสื่อดิจิทัล
ครูสิทธิชัย ศรีกาญจน์	นวัตกรรมการสืบทอด : การตีความโน้ตตัวเลขแบบเก่าของครูแสวง อภัยวงศ์ และครูนิภา อภัยวงศ์ เพื่อรักษารากเหง้าของกลวิธี “รูตสาย” และการกำหนดระดับเสียงสูง - ต่ำที่แม่นยำ
รศ.ดร.เอกชัย พุทธิรัณ	นวัตกรรมถ่ายทอด : Tablature สำหรับถ่ายทอดเพลงหอมหวาน โดยนำแนวคิดการประยุกต์โน้ตที่ง่ายต่อการเรียนมาถ่ายทอดเป็นเฟรมร่วมกับวิธีการใช้มือ, จังหวะบทเพลงจะเข้ในรูปแบบวิดิทัศน์เป็นเครื่องมือแท้บของจะเข้สำหรับเรียนรู้ได้โดยไม่จำกัดสถานที่

ตารางที่ 2 ข้อมูลนวัตกรรมวิธีการ
ที่มา : ผู้วิจัย

ขั้นตอน/วิธีการ	สรีรวิทยาและการฝึกฝนเชิงกายภาพ	ผลสัมฤทธิ์ที่ต้องการทักษะการบรรเลง
การเตรียมความพร้อม	การแช่มือในน้ำอุ่น (น้ำด่างข้าว) และนวดนิ้วทุกวันเพื่อคลายเส้น การวอร์มร่างกายและซ้อมสม่ำเสมอ	ข้อต่อนิ้วยืดหยุ่น (Flexible) ไม่แข็งทื่อ สามารถดัด เคลื่อนไหวท่ายากที่นุ่มนวล
การฝึกแรงต้าน	ใช้ผ้าผูกสายจะเข้หรือวางอัดใต้สายเพื่อติดแบบไร้เสียงแต่ใช้แรงติดปกติ เพิ่มความเร็วในแต่ละบรรทัด และระหว่างท่อน เพิ่มจำนวนรอบการซ้อม	ควบคุมกล้ามเนื้อต้นแขนและปลายแขนได้ตรงจุด เพิ่มพลังกำลังในการปิดไม้ดีด

ขั้นตอน/วิธีการ	สรีรวิทยาและการฝึกฝนเชิงกายภาพ	ผลสัมฤทธิ์ที่ต้องการทักษะการบรรเลง
การจัดการท่าทาง	การดีดในมุม 90 องศา เทียบกับ 45 องศา และกลวิธีมากขึ้น คือ การดีดแบบพักสาย การดีดเสียงควงหลากหลาย การสลับระยะไกลหรือคู่เสียงที่ห่างมากกว่าปกติ	ดีดเสียงที่คม ชัด มีทางเสียง มีความสม่ำเสมอ ในการดีดน้ำหนักเสียง การควบคุมเครื่องดนตรี-เสียงมีประสิทธิภาพ
การควบคุมสรีระ	การพันไม้ดีดแบบ “พันขึ้น” เพื่อป้องกันไม้ดีดคว่ำ และการกดนม (Fret) มีคุณภาพ การเก็บนิ้วกลาง (Friction)	เพิ่มแรงส่งในการดีดและลดการสะดุด เมื่อต้องบรรเลงด้วยความเร็วสูง
การพัฒนามัดกล้ามเนื้อ	เน้นกล้ามเนื้อต้นแขน ไหล่ และหน้าอก ในการขยับและเอียงมือควบคุมความสม่ำเสมอของเสียงและจังหวะในเพลง	ควบคุมความสม่ำเสมอของเสียงและจังหวะในเพลงประเภททยอยหรือเดี่ยว

ตารางที่ 3 ตารางการสังเคราะห์การสร้างข้อมูลจากนวัตกรรม

ที่มา : ผู้วิจัย

แนวคิด	ศ.ดร.ชาคมพรประสิทธิ์	ดร.ดุขุภีสว่างวิบูลย์พงศ์	อ.สิทธิชัยศรกาญจน์	อ.อัษฎาวุธสาคริก	รศ.ดร.เอกชัยพุทธิรัญ
- สร้างกลอนเพลงแบบใหม่ - การสลับที่แปลกใหม่ - โน้ตระยะไกล - การสร้างเทคนิคให้ครบและเพิ่มความใหม่ - สร้างโน้ตจะเข้าใหม่ให้ดูง่าย - นวัตกรรมต้องสะดวก ประยุกต์หรือสร้างใหม่	- เน้นการประพันธ์เพลงทั้งแบบขนบนิยมและร่วมสมัย - มีการออกแบบทางอย่างเป็นระบบเน้นการฝึกซ้อมรายบุคคล - เพิ่มรอบการซ้อม - ความสม่ำเสมอ - การประเมินมีความถี่	- พัฒนานวัตกรรมจะเข้าที่ตั้งสายเปล่าในบันไดเสียงที่แตกต่างกัน ใช้กลวิธีการสลับเสียงควง - การสลับขึ้นคู่ที่ไกล/เสียงผันผวน ให้สอดคล้องกับทำนอง - เพิ่มรอบซ้อม	- ใช้หลักการฝึกซ้อมแบบ 80/ 20 (ครู/ฝึกเอง) - นำนวัตกรรมโบราณอย่างการแช่น้ำอุ่นดันนิ้วมาใช้ และเน้นพัฒนาจังหวะกล้ามเนื้อแขน	- สร้างนวัตกรรม Visual Board (แถบไฟ) - แอปพลิเคชัน Backing Track เพื่อผลักดันดนตรีไทยเป็น Soft Power ที่ใช้งานได้จริง	- ควรใช้ระบบ Note TAB (Tablature) สำหรับจะเข้า - วิเคราะห์เรื่องสีสันของเสียง (Tone Color) และนำทฤษฎีการเรียนรู้มาประยุกต์ใช้

ผลการสร้างสรรค์นวัตกรรม การสร้างกระบวนการเริ่มจากนำโน้ตเพลงที่บรรเลงด้วยตัวผู้วิจัยเองเป็นต้นแบบ และนำข้อมูลจากผลวิจัยมาสร้างเป็นกระบวนการสร้างนวัตกรรมได้ 2 ขั้นตอน ประกอบด้วยรายละเอียด ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การออกแบบนวัตกรรม สำหรับถ่ายทอดเพลงหอมหวาน โดยบันทึกวิธีทัศนพร้อมสัญลักษณ์แท็บเบรเจอร์หรือโน้ตแท็บ (อาจารย์กัมพล จาตุพรธรรม) โดยมีขั้นตอน คือ

1.1 การผลิตสื่อบันทึกภาพและเสียง โดยวิเคราะห์เพลงและนำมากำหนดวิธีการดีด โดยสร้างโน้ตแท็บบนบรรทัดสามเส้นเพื่อแทนสายจะเข้ โดยใช้ตัวเลขแทนเสียงโน้ตจากนม (fret) เพื่อให้ผู้บรรเลงเข้าใจลักษณะทำนองแปรขึ้นสูงง่ายขึ้นและปฏิบัติพลิกเพลงตามบทเพลงได้รวดเร็ว แล้วนำโน้ตแท็บนั้นมาบรรเลงบันทึกเป็นสื่อวิธีทัศนลักษณะภาพและเสียงการบรรเลง โดยกำหนดสัญลักษณ์พร้อมบันทึกเสียงจังหวะเพื่อแก้ปัญหาการจำตำแหน่งมือ ดังนี้

1.1.1 การแทนค่าสาย การออกแบบโครงสร้าง TAB จะใช้ ยึดหลักการบันทึกโน้ตตามลักษณะทางกายภาพของจะเข้ขณะบรรเลง โดยใช้บรรทัด 3 เส้น/ แทนสายจะเข้ โดยเรียงลำดับจากบนลงล่างเสมือนการมองเส้นบน/ สายเอก เส้นกลาง/ สายทุ้ม เส้นล่าง/ สายลวด จากนั้นแทนค่าตำแหน่งเสียงแต่ละนมจะเข้ (Frets) ทั้งหมด 11 นม ด้วยตัวเลข โดยเลข 0 = ดัดสายเปล่า (ไม่ใช้นิ้วกด) เลข 1 = กดนิ้วชี้ที่ตำแหน่งนมที่ 1 และตามลำดับการกดเลข 2 ถึง 11 ตามลำดับ

1.1.2 กำหนดสัญลักษณ์และจังหวะ โดยใช้โน้ตเพลงไทยแบบ 8 ห้อง/ บรรทัด แปลงจากโน้ตอักษรเป็นโน้ตตัวเลข และแบ่งห้องดนตรี ในระบบ TAB เพื่อควบคุมอัตราจังหวะ/ นำไปใช้งานสอนหรือฝึกซ้อม โดยกำหนดแทนทำนอง/ ตัวเลขลงบนเส้นสายที่ต้องการให้ดีด ผู้บรรเลงจะอ่านจากซ้ายไปขวา ตามลำดับเวลาของคลิป์ที่บันทึก โดยตัวเลขที่เรียงไป/ หรือเยื้องซ้าย - ขวา หมายถึง ให้ดีดทีละโน้ตเรียงกัน แต่ถ้าตัวเลขเขียนซ้อนกันในแนวตั้ง หมายถึงให้ดีดควบคู่เสียงพร้อมกัน (เช่น การดีดคู่ประสานระหว่างสายเอกและสายทุ้ม) สัญลักษณ์ต่าง ๆ ใน Tablature แทนค่าดังนี้

1.1.2.1 สัญลักษณ์ตัวอักษร : อ ท และ ล ใช้แทนคำว่า สายเอก สายทุ้ม และสายลวด

1.1.2.2 สัญลักษณ์ตัวเลข : 1-11 ซึ่งใช้แทนตำแหน่งนมจะเข้ทั้ง 11 นม ทั้งสามสาย

1.1.2.3 ระบุสัญลักษณ์พิเศษ : อาทิ กลวิธี/ เทคนิค การสลับ เช่น 345 หมายถึง การดีดเสียง ฟ-ช-ล (เข้า-ออก-เข้า) อย่างรวดเร็วแบบสลับ

1.2 บันทึกเสียงจังหวะ โดยใช้เสียงสังเคราะห์แทนเสียงฉิ่ง-กลอง ทดแทนการบรรเลงสดตามแบบแผนเพื่อฝึกซ้อม/ เรียนด้วยตนเอง และออกแบบอัตราความเร็วตามการกำหนดของจังหวะเคาะเมโทรโนมเป็น 3 ระดับ คือ อัตราความเร็วช้า ปานกลาง และเร็ว เพื่อฝึกให้ผู้บรรเลงได้ควบคุมอัตราจังหวะได้คงที่ ผู้ศึกษาจะได้เรียนรู้การใช้จังหวะและทำนอง ทั้งยังสามารถกำหนดความถี่ของจังหวะโดยใช้โปรแกรมของแอปยูทูบเพิ่มขึ้นได้

1.3 บันทึกภาพเฟรมของโน้ตเพื่อสร้างนวัตกรรมสื่อเพื่อถ่ายทอด ในขั้นนี้เป็นการผสมผสานศิลป์วิธีทัศนที่บันทึกในสองส่วนแรกให้เข้ากับนวัตกรรมระบบโน้ต Tablature (โดยจะเรียกว่าย่อว่า TAB) ของจะเข้เพื่อให้เห็นการวางมือ โดยสร้างกราฟิกเลเยอร์แทน 3 สายของจะเข้ และระบุตำแหน่งสายด้วยตัวอักษร มีการแทนระดับเสียงด้วยตัวเลขเพื่อให้ผู้เรียนเข้าถึงได้ง่าย และเห็นภาพของมือผู้สอนพร้อม ๆ กัน จากนั้นจึงนำนวัตกรรมระบบโน้ต Tablature เป็นเครื่องมือทดลองให้นักศึกษาใช้ฝึกฝนการเรียนรู้บทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นตามการวิจัย



ภาพที่ 3 โน้ต Tablature ของจะเข้ กับวิธีทัศนเพื่อให้เห็นการวางมือ
ที่มา : ผู้วิจัย

ผลการวิจัย จากการเก็บรวบรวมข้อมูลระยะที่ 3 สรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

3.1 ผลการทดลองใช้เครื่องมือ

จากกระบวนการวิจัยการใช้เครื่องมือนวัตกรรมและแนวทางการฝึกฝนโดยโน้ต Tablature จะเข้ ซึ่งเป็นวิธีทัศน การบูรณาการเทคโนโลยีการบันทึกภาพและเสียงการใช้รูปมือการดีดจะเข้ ร่วมกับการผสมเสียงจิ้งหะฉิ่งและกลองด้วยเสียงทดแทนจากโสตทัศนวัสดุ เพื่อให้ผู้เรียนและผู้สอนสามารถกำหนดความเร็วในแบบแผนไทย โดยสามารถใช้รูปแบบการบรรเลงจิ้งหะฉิ่งสลับกับการบรรเลงจิ้งหะเร็ว โดยอยู่ในการควบคุมของครูผู้ถ่ายทอด ซึ่งกำหนดการซ้อมในลักษณะใช้ร่วมเสริมประสบการณ์การเรียนรู้ภายในคาบเรียน โดยเน้นการจัดลำดับความเข้มข้นของบท/ แบบฝึกเพื่อป้องกันการบาดเจ็บของกล้ามเนื้อ นอกจากนี้ในการสอนประเมินเพื่อสรุปติดตามและพัฒนาทักษะดนตรีไทยของผู้เรียน

3.1.1 การศึกษาความสามารถในการดีดจะเข้ของนักศึกษาที่ถูกต้องตามจิ้งหะที่กำหนด ในนวัตกรรมวิธีการและนวัตกรรมเครื่องมือสำหรับการเดี่ยวเพลงหอมหวาน สามชั้น ของกลุ่มเป้าหมายก่อนและหลังการใช้เครื่องมือดังกล่าว นักศึกษามีคะแนนเฉลี่ยหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน โดยมีคะแนนเฉลี่ยก่อนเรียนเท่ากับ 18.00 คะแนน (S.D. = 4.24) และคะแนนเฉลี่ยหลังเรียนเท่ากับ 45.00 คะแนน (S.D. = 4.24) ดังตารางที่ 4 ดังนี้

ตารางที่ 4 ตารางผลการทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน

ที่มา : ผู้วิจัย

การทดสอบ	n	คะแนนเต็ม	X	S.D.	t	p
ก่อนเรียน	2	50	18.00	4.24		
หลังเรียน	2	50	45.00	4.24	4.50	0.14

3.1.2 การศึกษาความสามารถในการใช้กลวิธีพิเศษในการเดี่ยวจะเข้เพลงหอมหวน สามชั้น หลังจากการเรียนรู้ด้วยการถ่ายทอดของผู้สอนร่วมกับการใช้เครื่องมือนวัตกรรม สามารถจำแนกตามตารางที่ 5 ดังนี้

ตารางที่ 5 ตารางการแสดงความสามารถตามระเบียบวิธีการดีจะเข้

ที่มา : ผู้วิจัย

การแสดงความสามารถตามระเบียบวิธีการดีจะเข้	ก่อนเรียน		หลังเรียน		แปลผล
	$\bar{X}$	S.D.	$\bar{X}$	S.D.	
1. การดีดสะบัด, ดีดสะบัดมากกว่าสามเสียง การสะบัดขั้นคู่เสียงไกล การสะบัดเร็วกว่าปกติ	2.00	0.00	4.50	0.71	ดีมาก
2. การดีดขยี้ การขยี้ที่ต่อเนื่อง ความชัดเจน การขยี้	2.50	0.71	4.00	0.00	ดี
3. ความสม่ำเสมอของการปิดไม้ การเน้นเสียงหนักเบา	2.00	0.00	4.50	0.71	ดีมาก
4. ความชัดเจนเสียงคอง การเปลี่ยน - การสลับสายดีด - การกดตำแหน่งนมและดีดที่รวดเร็ว ชัดเจน	1.50	0.71	4.50	0.71	ดีมาก
5. การใช้แนวจังหวะ การเพิ่มแนว การลดแนว	2.50	0.71	4.00	0.00	ดี
6. คุณภาพเสียงที่มีสุนทรียภาพ	2.00	0.00	5.00	0.00	ดีมาก
รวมทั้งหมด	2.08	0.35	4.42	0.36	ดี

ผลการประเมินความสามารถตามระเบียบวิธีของนักศึกษาพบว่า (กลุ่มเป้าหมาย N=2) ก่อนและหลังการทดลอง มีรายละเอียดในภาพรวมดังนี้ พบว่า ก่อนเรียนนักศึกษามีความสามารถตามระเบียบวิธีอยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X} = 2.08$ S.D. = 0.35) และหลังเรียนมีความสามารถเพิ่มสูงขึ้นอยู่ในระดับดี ($\bar{X} = 4.42$ S.D. = 0.36) เมื่อพิจารณาเป็นรายข้อ พบว่าหลังเรียนนักศึกษามีการพัฒนาความสามารถเพิ่มขึ้นในทุกด้าน โดยด้านที่มีคะแนนเฉลี่ยสูงที่สุดและอยู่ในระดับดีมาก มีจำนวน 4 ด้าน ได้แก่ (1) คุณภาพเสียงที่มีสุนทรียภาพ ($\bar{X} = 5.00$ S.D. = 0.00) (2).การดีดสะบัด (ดีดสะบัดมากกว่าสามเสียง การสะบัดขั้นคู่เสียงไกล การสะบัดเร็วกว่าปกติ) ($\bar{X} = 4.50$ S.D. = 0.71) (3). ความสม่ำเสมอของการปิดไม้ และการเน้นเสียงหนักเบา ($\bar{X} = 4.50$ S.D. = 0.71) (4). ความชัดเจนเสียงคอง (การเปลี่ยน-การสลับสายดีด และการกดตำแหน่งนมและดีดที่รวดเร็ว ชัดเจน) ($\bar{X} = 4.50$ S.D. = 0.71) สำหรับด้านที่เหลืออีก 2 ด้าน มีผลการประเมินหลังเรียนอยู่ในระดับดี ได้แก่ การดีดขยี้ (การขยี้ที่ต่อเนื่องและความชัดเจนการขยี้) ($\bar{X} = 4.00$ S.D. = 0.00) และการใช้แนวจังหวะ

(การเพิ่มแนวและการลดแนว) ($\bar{X} = 4.00$ S.D. = 0.00) ตามลำดับ จึงสามารถสรุปได้ว่าการพัฒนาผู้รับการถ่ายทอดด้วยนวัตกรรมสามารถมีพัฒนาการเรียนที่ดีขึ้น และสามารถใช้นวัตกรรมเป็นเครื่องมือช่วยสอนได้เป็นอย่างดี

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

1. ข้อเสนอแนะจากการวิจัย

1.1 การบูรณาการนวัตกรรมร่วมกับการเรียนการสอนแบบดั้งเดิม ควรนำรูปแบบการใช้ โน้ตแบบ Tablature ที่แสดงตำแหน่งนิ้วและสายอย่างชัดเจน ควบคู่ไปกับสื่อวีดิทัศน์ที่แสดงภาพและเสียงการปฏิบัติจริง ไปใช้เป็นส่วนเสริมในการเรียนการสอนวิชาปฏิบัติดนตรีไทยในระดับอุดมศึกษา เพื่อช่วยลดข้อจำกัดด้านระยะเวลาในการฝึกซ้อมและเพิ่มประสิทธิภาพในการทำความเข้าใจเทคนิคขั้นสูง

1.2 การนำเทคนิคการบรรเลงขั้นสูงไปพัฒนาหลักสูตร ครูผู้สอนสามารถนำกลวิธีพิเศษที่ปรากฏในงานวิจัย อาทิ การติดสับดสามเสียง การขยี้ การสับดควบโน้ตในระยะไกลและการใช้แนวทางใช้เสียงฮาร์โมนิก มาประพันธ์เพลงหรือจัดลำดับเนื้อหาในหลักสูตรการเดี่ยวจะเข้ขั้นสูง หรือการใช้จะเข้สองตัวในการแสดงเดี่ยวหรือวงที่ตั้งเสียงให้มีความแตกต่างกันทางขึ้นคู่ เพื่อประสานกันหรือเพิ่มเติมการฝึกทักษะที่เน้นความแม่นยำและความสุนทริยภาพของเพลงที่ประพันธ์ใหม่

1.3 การใช้ระบบควบคุมจังหวะอิเล็กทรอนิกส์ ควรส่งเสริมให้นักศึกษาใช้ระบบเสียงจังหวะฉิ่ง-กลอง อิเล็กทรอนิกส์ในการฝึกซ้อม เพื่อสร้างทักษะการควบคุมอัตราความเร็ว ที่สม่ำเสมอและต่อเนื่อง ซึ่งส่งผลโดยตรงต่อคุณภาพการบรรเลงที่เป็นระบบ

2. ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

2.1 การขยายผลสู่การศึกษาที่เป็นระบบในบทเพลงอื่นและเครื่องดนตรีประเภทอื่น ควรมีการศึกษาวิจัยเพื่อพัฒนาระบบโน้ต Tablature และสื่อดิจิทัลในลักษณะเดียวกันนี้กับบทเพลงเดี่ยวจะเข้อื่นๆ หรือประยุกต์ใช้กับเครื่องดนตรีไทยประเภทสายชนิดอื่น เช่น ซอด้วง หรือซออู้ เพื่อสร้างมาตรฐานใหม่ในการบันทึกและถ่ายทอดดนตรีไทย

2.2 การศึกษาเชิงเปรียบเทียบในระยะยาว ที่ควรมีการวิจัยติดตามผล (Follow-up study) เพื่อประเมินความคงทนของทักษะการบรรเลง (Skill retention) ของผู้เรียนที่ฝึกฝนด้วยนวัตกรรมนี้ เมื่อเปรียบเทียบกับกลุ่มที่เรียนด้วยวิธีดั้งเดิมเพียงอย่างเดียวในระยะยาว

2.3 การพัฒนาสื่อการสอนด้วยเทคโนโลยีใหม่เสมอ จากผลการวิจัยที่พบว่าเทคโนโลยีช่วยให้ผู้เรียนพัฒนาทักษะได้รวดเร็วขึ้น ในอนาคตอาจมีการต่อยอดนำระบบปัญญาประดิษฐ์ (AI) เข้ามาช่วยวิเคราะห์ความถูกต้องของการวางนิ้วหรือน้ำหนักเสียงในการตีจะเข้แบบ Real-time เพื่อเพิ่มประสิทธิภาพในการเรียนรู้ด้วยตนเอง

2.4 การศึกษาด้านสรีรวิทยาของการบรรเลงที่ควรมีการวิจัยเพิ่มเติมในด้านกายภาพและการใช้กล้ามเนื้อที่เกี่ยวข้องกับการตีจะเข้ขั้นสูงตามแนวทางนวัตกรรม เพื่อสร้างองค์ความรู้ในการฝึกซ้อมที่ช่วยป้องกันอาการบาดเจ็บของกล้ามเนื้อในนักดนตรีไทย

บรรณานุกรม

- กมลธรรม เกื้อบุตร. (2554). *กระบวนการสอนกีตาร์คลาสสิกของกัณตินันท์*. [ปริญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล]. <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/fakku/article/view/27232>
- ขำคม พรประสิทธิ์. (2566). *การดีดจะเข้ขั้นพัฒนา*. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ชัยภัค ภัทรจินดา. (2569). *หัวใจปราชญ์ในดนตรีไทย*. ที่ระลึกดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 48. มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.
- ทศนา แคมมณี. (2567). *ศาสตร์การสอน : องค์ความรู้เพื่อการจัดกระบวนการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ*. สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- นาฏรินทร์ พัฒนเรืองรักษ์. (2561). *การถ่ายทอดความรู้ของครูสำรวย เปรมใจ*. [ปริญาศิลปศาสตร มหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. <https://digital.car.chula.ac.th/chulaetd/2911/>
- ประทีป คงเจริญ. (2564). ทักษะการเรียนรู้และนวัตกรรม: คุณลักษณะสำคัญของพลโลกในยุคเศรษฐกิจที่ขับเคลื่อนด้วยนวัตกรรม. *Journal of Humanities and Social Sciences Thonburi University*. 15(3). น. 170. <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/JRKSA/article/view/266620>
- ณัฐวัฒน์ ธะดาธิษฐ์ และอัฐพล อินทะเสนา. (2567) การพัฒนาความสามารถด้านการขับร้อง โดยใช้รูปแบบการเรียนการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส ร่วมกับปัญญาประดิษฐ์ (AI) สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2. *วารสารพุทธศาสตร์ มจร.อุบลราชธานี*. 6(3). น. 1892. <https://so12.tci-thaijo.org/index.php/JOB2025/article/view/3478>.
- พระนิติพล นิติสโร และคณะ. (2568). การประยุกต์ใช้ AI ในด้านการศึกษาในปัจจุบัน. *วารสารวิชาการสังคมศาสตร์ วิทยาลัยสงฆ์ร้อยเอ็ด*. 4(1). น. 4. <https://so14.tci-thaijo.org/index.php/jssmcure/issue/view/128>.
- มนตรี ตราโมท. (2523). *ฟังและเข้าใจเพลงไทย*. กรมศิลปากร.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2546). *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542*. นามมีบุ๊คพับลิเคชั่นส์ จำกัด.
- รุ่งเกียรติ สิริวงษ์สุวรรณ. (2566). นวัตกรรมสื่อการเรียนรู้ทักษะการปฏิบัติกลองชุดออนไลน์ในประเทศไทย เพื่อความเป็นเลิศทางดนตรี. *วารสารนวัตกรรมสังคมและเทคโนโลยีสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี*. 6(3). น. 81-89. <https://so04.tcihaijo.org/index.php/JRBGS/article/view/268467>.
- สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย. (2549). *ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง ฉบับราชบัณฑิตยสถาน*. บริษัท ทีฟิล์ม จำกัด.
- เสนาะ หลวงสุนทร. (2556). *หลักการประพันธ์เพลงไทย*. เอกสารประกอบการสอนรายวิชา หลักการประพันธ์เพลงไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์. พิมพ์เป็นหนังสือที่ระลึกงานไหว้ครูดนตรีไทย. อักษรสยามการพิมพ์.
- สุนทร สันธพานนท์. (2561). *นวัตกรรมการเรียนการสอนเพื่อพัฒนาทักษะของผู้เรียนในศตวรรษที่ 21*. เทคนิคพรินต์.
- Apel, W. (1953). *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*. Mediaeval Academy of America.
- Rastall, R. (1983). *The Notation of Western Music*. Dent.

คุณิพนธ์การแสดงดนตรี :

นวัตกรรมและบทบาทการบรรเลงบทเพลงสำหรับเปียโนแชมเบอร์ร่วมสมัย

DOCTORAL CREATIVE MUSIC PERFORMANCE: THE INNOVATIVE APPROACH OF THE MODERN PIANO CHAMBER

กฤติน สุธรรมชัย* KRITIN SUTHAMCHAI*

วีระชาติ เปรมานนท์** WEERACHAT PREMANANDA**

ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา*** TONGSUANG ISRANGKUN NA AYUDHYA***

บทคัดย่อ

การแสดงเปียโนเป็นศิลปะที่มีความสำคัญและมีความหลากหลายในโลกของดนตรี โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การแสดงเปียโนแชมเบอร์ (Piano Chamber) คือการใช้เปียโนจำนวนมากกว่า 1 หลังขึ้นไปบรรเลงพร้อมกันหรือใช้เปียโนบรรเลงกับเครื่องดนตรีประเภทอื่นตั้งแต่ 1 เครื่องดนตรีขึ้นไป งานวิจัยดนตรีสร้างสรรค์นี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) รวบรวมข้อมูลบทเพลงในการแสดง เช่น ประวัติความเป็นมาของบทเพลงและประวัติของนักประพันธ์เพลง 2) พัฒนาศักยภาพในการบรรเลงเปียโนในด้านต่าง ๆ เช่น การตีความบทเพลงและเทคนิคการบรรเลงบทเพลงเปียโนแชมเบอร์ 3) เผยแพร่บทประพันธ์เปียโนแชมเบอร์ที่สำคัญของยุคต่าง ๆ บนเปียโนสมัยใหม่และ 4) เผยแพร่การแสดงเปียโนแชมเบอร์ของผู้บรรเลงที่มีเอกลักษณ์ในระดับนานาชาติ ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทประพันธ์เปียโนแชมเบอร์ที่มีชื่อเสียงและมีความสำคัญต่อวรรณกรรมร่วมสมัย โดยแบ่งออกตามประเภทของเปียโนที่ใช้ในการบรรเลง ทำการวิเคราะห์และตีความบทเพลง ผูกเชื่อมและจัดการแสดง 3 รายการโดยใช้ชื่อว่า คุณิพนธ์การแสดงดนตรี “นวัตกรรมและบทบาทการบรรเลงบทเพลงสำหรับเปียโนแชมเบอร์ร่วมสมัย” ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และนำเสนอในบทความวิชาการนี้โดยหยิบยกบทเพลงมานำเสนอแ่งมจำนวน 3 บทเพลง คือ 1) Piano Concerto in A minor, Op.54, ประพันธ์โดยโรเบิร์ต ชูมันน์ 2) Variations on a Theme by Haydn for Two Pianos, Op.56b ประพันธ์โดยโยฮันเนส บราห์ม 3) Concerto for Three Harpsichords in D minor, BWV 1063 ประพันธ์โดยโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค

คำสำคัญ : เปียโนแชมเบอร์/ เปียโนคอนแชร์โต/ การบรรเลงสองเปียโน/ การบรรเลงหลายเปียโน

* นิสิตระดับปริญญาคุณิพนธ์, หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรคุณิพนธ์, สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก, คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, kritin.suthamchai@gmail.com.

* Doctoral student, Doctor of Fine and Applied Arts Program, Department of Western Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, kritin.suthamchai@gmail.com.

*** ศาสตราจารย์ ดร., สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก, คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, drwpremananda@yahoo.com.

** Professor Dr., Department of Western Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, drwpremananda@yahoo.com.

*** ศาสตราจารย์, สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก, คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, tongisra@gmail.com.

*** Professor, Department of Western Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, tongisra@gmail.com.

Abstract

Piano performance is an important and diverse art form in the world of music, especially piano chamber referred to the use of more than one piano played simultaneously or a piano played in combination with at least one other type of musical instrument. This creative music research aims: 1) to collect data on compositions in performances, such as the history of the compositions and the history of the composers, 2) to develop the potential of performers in various aspects of piano performances, such as compositions interpretation and techniques for performing piano chamber pieces, 3) to disseminate important piano chamber compositions by composers in the Baroque era, Classical era and Romantic era for those interested, and 4) to promote the piano chamber performances of unique performers to the international level. The researcher has selected chamber piano compositions according to the type of pianos used in the performances which are famous and important to literature in contemporary periods. The compositions are analyzed, interpreted, and used for piano practice. There are altogether 3 concerts in the series titled “DOCTORAL CREATIVE MUSIC PERFORMANCE: THE INNOVATIVE APPROACH OF THE MODERN PIANO CHAMBER.” The researcher gathered information from documents, textbooks, and related research and presented it in the form of an academic article by highlighting 3 musical works: 1) Piano Concerto in A minor, Op. 54 by Robert Schumann, 2) Variations on a Theme by Haydn for Two Pianos, Op. 56b by Johannes Brahms, and 3) Concerto for Three Harpsichords in D minor, BWV 1063 by Johann Sebastian Bach.

Keyword: Piano chamber/ Piano concerto/ Piano duo/ Piano ensemble

บทนำ

การแสดงบทประพันธ์ประเภทการแสดงเปียโนแชมเบอร์ (Piano Chamber) ในที่นี้คือการใช้เปียโนจำนวนมากกว่า 1 หลังขึ้นไปบรรเลงพร้อมกันหรือใช้เปียโนบรรเลงกับเครื่องดนตรีประเภทอื่นตั้งแต่ 1 เครื่องดนตรีขึ้นไป เปียโนแชมเบอร์มีต้นกำเนิดตั้งแต่ยุคบาโรกช่วงทศวรรษที่ 17 และเป็นที่ยอมรับอย่างแพร่หลายในยุคคลาสสิกช่วงทศวรรษที่ 18 ถือเป็นรูปแบบการบรรเลงที่สร้างประสบการณ์ทางดนตรีที่เต็มไปด้วยสีสันและความคิดสร้างสรรค์ จำเป็นต้องใช้ทักษะและการฝึกฝนของนักดนตรีอย่างมากในการบรรเลงสอดประสาน สร้างเสียงอันสวยงามและอารมณ์ที่หลากหลาย เพื่อสร้างผลงานที่มีคุณภาพทำให้ผู้ฟังรับรู้และรับฟังเพลงในมิติที่ลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น

บทความนี้จะส่งเสริมการศึกษาและการวิจัยเกี่ยวกับการแสดงเปียโนแชมเบอร์ โดยนำบทเพลงมาศึกษาวิจัยนำเสนอเทคนิคการบรรเลงและทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง รวมถึงการตีความของบทเพลงในการแสดงที่แตกต่างกันของแต่ละยุคสมัย โดยการศึกษาจะเป็นประโยชน์ต่อนักเปียโนหรือผู้ที่มีความสนใจที่ต้องการเพิ่มความเข้าใจในการแสดงเปียโนแชมเบอร์ รวมถึงเป็นแรงบันดาลใจในการพัฒนาทักษะการแสดงเปียโนของนักเปียโนหรือผู้ที่ต้องการสร้างนวัตกรรมแนวคิดเพื่อเป็นการสร้างแบบแผนบูรณาการต่อยอดสำหรับเปียโนร่วมสมัยในปัจจุบันและอนาคตต่อไป

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

1. เพื่อรวบรวมข้อมูลบทเพลง เช่น ประวัติแนวคิดของนักประพันธ์เพลง
2. เพื่อพัฒนาศักยภาพในการบรรเลงเปียโนร่วมสมัย การตีความบทเพลงและเทคนิคการบรรเลงบทเพลงเปียโนแชมเบอร์
3. เพื่อเผยแพร่บทประพันธ์เปียโนแชมเบอร์เป็นวรรณกรรมร่วมสมัย
4. เพื่อเผยแพร่การแสดงเปียโนแชมเบอร์ของผู้บรรเลงที่มีเอกลักษณ์ระดับนานาชาติ

วิธีดำเนินการวิจัย

1. กำหนดขอบเขตของบทเพลงที่เลือกใช้ในการแสดง โดยเลือกบทเพลงที่มีความแตกต่างกันในยุคสมัยต่าง ๆ คือ ยุคบาโรก ยุคคลาสสิก และยุคโรแมนติก นำมาตีความและบรรเลงด้วยเทคนิคสมัยใหม่ที่มีความแตกต่างด้านอารมณ์ สีสัน สังคัลลักษณ์ รวมถึงแนวคิดการประพันธ์จากนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงเพื่อเผยแพร่องค์ความรู้ในรูปแบบการแสดงเปียโนแชมเบอร์และทำการฝึกปฏิบัติบทเพลงสำหรับการแสดง
2. ศึกษาข้อมูลจากบทเพลงในวรรณกรรมที่ตีความใหม่ วิเคราะห์และตีความบทเพลง รวมถึงการประดิษฐ์เทคนิควิธีการบรรเลงบทเพลงให้เหมาะสมกับเปียโนในยุคปัจจุบันโดยบูรณาการความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของผู้นักวิจัย
3. แสดงบทประพันธ์สำหรับเปียโนแชมเบอร์ในเวทีระดับชาติและตีพิมพ์องค์ความรู้จากการทำวิจัยการแสดงในวารสารวิชาการ

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เรียนรู้เทคนิคในการบรรเลงบทประพันธ์สำหรับเปียโนเชมเบอร์ที่แตกต่างกันในยุคบาโรก ยุคคลาสสิก และ ยุคโรแมนติกรวมทั้งสามารถตีความผ่านการแสดงออกทางอารมณ์ได้อย่างเหมาะสม
2. เข้าใจในระบบและการสื่อสารระหว่างนักดนตรีทั้งเครื่องดนตรีเปียโนและเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ
3. เรียนรู้ในการเตรียมตัวแสดงได้อย่างมีประสิทธิภาพ
4. มุ่งองค์ความรู้ในการแก้ปัญหาทางด้านเทคนิคในการบรรเลงเป็นอย่างดี
5. เป็นการอนุรักษ์บทประพันธ์เปียโนเชมเบอร์เพื่อมิให้สูญหาย

ผลการวิจัย

ผลการวิจัยมี 2 ส่วนคือพัฒนาการของบทประพันธ์เปียโนเชมเบอร์ในแต่ละยุคแบ่งตามรูปแบบการผสมวงและ ตัวอย่างบทประพันธ์เปียโนเชมเบอร์ซึ่งผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลบทเพลง สะท้อนให้เห็นประวัติ แนวคิดของนักประพันธ์เพลง รวมถึงการพัฒนาศักยภาพในการบรรเลงเปียโนร่วมสมัย การตีความ เทคนิคในแต่ละบทเพลง นำไปเผยแพร่เป็น วรรณกรรมร่วมสมัยและจัดงานแสดงเปียโนเชมเบอร์ของผู้บรรเลงที่มีเอกลักษณ์ระดับนานาชาติ

พัฒนาการของบทประพันธ์เปียโนเชมเบอร์ในแต่ละยุคแบ่งตามรูปแบบการผสมวง

ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าพัฒนาการของบทประพันธ์เปียโนเชมเบอร์ในแต่ละยุคแบ่งตามรูปแบบการผสมวงเพื่อนำมาวิเคราะห์และตีความบทเพลงได้อย่างมีประสิทธิภาพโดยมีรายละเอียดดังนี้

บทประพันธ์หนึ่งเปียโนร่วมกับวงขนาดเล็กหรือร่วมกับวงออร์เคสตรา

การบรรเลงหนึ่งเปียโนร่วมกับวงขนาดเล็กหรือร่วมกับวงออร์เคสตราเริ่มขึ้นในยุคคลาสสิก (ค.ศ.1750-1820) ใน ยุคคลาสสิกเป็นยุคที่พัฒนารูปแบบการบรรเลงดนตรีอย่างมาก เนื่องจากการเปิดกว้างทางการศึกษาดนตรี ทำให้คนทั่วไปสามารถเข้าถึงได้ง่ายขึ้น จากแต่ก่อนดนตรีถูกใช้ในทางศาสนา ด้านสังคมที่ดีเลิศ ผู้ที่สามารถเข้าถึงต้องเป็นชนชั้นสูง เท่านั้น ดังนั้นในยุคคลาสสิกที่การศึกษาดนตรีเข้าถึงผู้คนได้ทั่วถึง ด้านดนตรีจึงพัฒนาขึ้นอย่างชัดเจน ทำให้นักดนตรี พัฒนาคิดค้นรูปแบบการประพันธ์ที่หลากหลายมากขึ้น ซึ่งรวมไปถึงการบรรเลงเดี่ยวเปียโนกับวงขนาดเล็กหรือ การบรรเลงเดี่ยวเปียโนกับวงออร์เคสตรา โดยลักษณะดนตรีในยุคนี้เป็นดนตรีบริสุทธิ์ (Absolute Music) ไม่มีการพรรณนาเรื่องราว ไม่มีบทกวีนิพนธ์เข้ามาเกี่ยวข้อง เป็นดนตรีที่มีคุณค่าทางสุนทรีย์โดยแท้จริง ตัวอย่างบทประพันธ์ หนึ่งเปียโนร่วมกับวงขนาดเล็ก เช่น Piano Quintet in Eb major, K. 452 เป็นบทเพลงที่ใช้หนึ่งเปียโนแสดงร่วมกับ โอโบ คลาริเน็ต ฮอ른และบาสซูน โดยนักประพันธ์บทเพลงนี้คือ ว็อล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart, ค.ศ. 1756-1791)

การบรรเลงหนึ่งเปียโนกับวงขนาดเล็กในยุคโรแมนติก (ค.ศ.1820-1900) ไม่ได้รับความนิยม เนื่องจากด้านดนตรี มีการพัฒนาอย่างมาก ทำให้นักดนตรี นักประพันธ์มีศักยภาพสูงขึ้น ผู้ฟังมีความต้องการความซับซ้อนของดนตรีที่มากขึ้น นักประพันธ์จึงมุ่งสู่การประพันธ์บทเพลงที่ยิ่งใหญ่ซึ่งรูปแบบการประพันธ์ที่ได้ความนิยมนั้นรวมไปถึงการบรรเลงหนึ่งเปียโนกับวงออร์เคสตราด้วย บทประพันธ์ยุคโรแมนติกมีความแตกต่างจากยุคคลาสสิกอย่างมาก ทั้งในส่วนของการใส่

ความรู้สึกลงในทำนองของบทเพลงและคอร์ดมีการสร้างรูปแบบใหม่ขึ้น ใช้โน้ตนอกคอร์ด ใช้เสียงกระด้าง ใช้บันไดเสียง ครึ่งเสียง (Chromatic Scale) เพื่อให้ได้เสียงที่บรรยายรวมถึงแสดงออกถึงอารมณ์ที่ชัดเจนลึกซึ้งมากขึ้น

บทประพันธ์สำหรับสองเปียโน

การบรรเลงเปียโนสองเปียโนหมายถึง การเล่นเปียโนโดยมีสองเปียโนบรรเลงร่วมกันในการแสดงดนตรี บทประพันธ์เกิดขึ้นตั้งแต่ยุคบาโรก (ค.ศ.1600-1750) ใช้เครื่องดนตรีฮาร์ปซิคอร์ดในการบรรเลงซึ่งสามารถใช้เปียโนใน ยุคปัจจุบันบรรเลงบทเพลงเดียวกันได้ โดยบทเพลงที่เป็นที่นิยมในยุคบาโรกคือการแสดงคอนแชร์โตสำหรับสอง ฮาร์ปซิคอร์ด (Concerto for Two Harpsichords) เช่น บทเพลง Concerto for two harpsichords in C minor, BWV 1060 ประพันธ์โดยโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, ค.ศ. 1685-1750) เมื่อเปรียบเทียบกับ เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในปัจจุบันจะเป็นการบรรเลงสองเปียโนประชันกับวงออร์เคสตรา บทเพลงสองเปียโนยุคนี้มี โครงสร้างที่ชัดเจนและเคร่งครัด มีระบบการประสานเสียงที่มีแบบแผนที่เรียกว่า ระบบอิงกัญแจเสียง เป็นยุคที่ดนตรี หลากแนว (Polyphony) ได้รับการพัฒนาจนถึงจุดสูงสุด ต่อมาการบรรเลงสองเปียโนในยุคคลาสสิกเป็นที่นิยมโดยเฉพาะ อย่างยิ่งในการแสดงคอนแชร์โตสำหรับสองเปียโน (Concerto for Two Pianos) และเปียโนโซนาตาสำหรับสองเปียโน (Piano Sonata for Two Pianos) เป็นต้น ซึ่งส่วนใหญ่จะมีเปียโนสองเปียโนจัดวางในลักษณะตรงกันข้ามเพื่อให้ นักเปียโนหันหน้าประชันกัน ขณะที่ในปัจจุบันมีการวางตำแหน่งที่หลากหลายมากขึ้น เช่น จัดวางเปียโนให้นักเปียโนนั่ง ตำแหน่งทิศเดียวกัน จัดวางเปียโนให้นักเปียโนหันหน้าไปทางผู้ชมหรือหันหลังให้ผู้ชม รวมทั้งการสร้างเปียโนสองหัว เป็นต้น

ในยุคโรแมนติก การบรรเลงแบบสองเปียโนได้รับความนิยมต่อเนื่องจากยุคคลาสสิกและได้รับการพัฒนารูปแบบ การประพันธ์ที่หลากหลายแบบมากขึ้น บทเพลงมีโครงสร้างไม่เคร่งครัดและมีความอิสระของรูปแบบในการประพันธ์ ในแนวทำนองมีการขยายมากขึ้น เพลงในยุคนี้เน้นอารมณ์และความรู้สึกมากขึ้น ไวทยากรณ์ด้านเสียงประสานครึ่งเสียง ได้รับการพัฒนาจนถึงที่สุด รวมถึงการใช้เสียงกระด้างและใช้บันไดเสียงหลากหลายมากขึ้น เป็นยุคที่ดนตรีประสานแนว ได้รับการพัฒนาจนมีความซับซ้อนขึ้นโดยผสมผสานกับดนตรีหลากหลายแนว

การบรรเลงบทเพลงสำหรับสองเปียโนนั้นเป็นรูปแบบของการแสดงที่น่าสนใจ เป็นการสร้างความสมดุลเสียงของ สองเปียโนรวมถึงความสัมพันธ์ระหว่างนักเปียโนทั้งสอง ถ่ายทอดท่วงทำนอง เทคนิค อารมณ์ ความรู้สึกออกมาเป็น ผลงานที่ลึกซึ้งและงดงามแก่ผู้รับฟัง

บทประพันธ์สำหรับสามหรือสี่เปียโน

การบรรเลงสามหรือสี่เปียโน หมายถึงการแสดงเปียโนบรรเลงพร้อมกันสามหรือสี่เปียโนโดยมีบทประพันธ์เกิดขึ้น ตั้งแต่ยุคบาโรกโดยใช้ฮาร์ปซิคอร์ดในการบรรเลง บทเพลงที่เป็นที่นิยมจะเป็นรูปแบบการแสดงคอนแชร์โตสำหรับ สามฮาร์ปซิคอร์ด (Concerto for Three Harpsichords) และการแสดงคอนแชร์โตสำหรับสี่ฮาร์ปซิคอร์ด (Concerto for Four Harpsichords) ซึ่งใช้เปียโนยุคปัจจุบันในการบรรเลงบทเพลงร่วมกับวงออร์เคสตรา ต่อมาในยุคคลาสสิก มีบทเพลงสำหรับสามเปียโนถูกประพันธ์ขึ้นแต่ไม่ได้รับความนิยม เช่น Concerto for 3 Pianos in F major, K. 242 ประพันธ์โดยโมสาร์ท เป็นเพียงการเริ่มความคิดสร้างสรรค์บทประพันธ์รูปแบบใหม่ ๆ ของนักประพันธ์ในยุคนั้นและ ยุคโรแมนติกเช่นกันที่บทเพลงสามหรือสี่เปียโนไม่ได้รับความนิยมเท่ากับรูปแบบการแสดงอื่น ๆ

บทเพลงตั้งแต่สองถึงสี่เปียโน เป็นบทเพลงที่หาได้ยากเกี่ยวกับการแสดงเดี่ยวเปียโนหรือการบรรเลงเดี่ยวเปียโนสี่มือ ควรค่าแก่การศึกษาในเชิงเทคนิค วิธีการบรรเลงที่แตกต่างกันในแต่ละยุคสมัย นำไปสร้างแบบแผนและบูรณาการต่อยอดสำหรับเปียโนร่วมสมัยต่อไป

ตัวอย่างบทประพันธ์เปียโนแชมเบอร์

ผู้วิจัยมีรายการแสดงได้แก่ บทเพลงสำหรับหนึ่งเปียโนร่วมกับวงออร์เคสตราคือ Piano Concerto in A minor, Op.54, ประพันธ์โดยโรเบิร์ต ชูมันน์ (Robert Schumann, ค.ศ.1810-1856) บทเพลงสำหรับสองเปียโนคือ Sonata for Two Pianos in D major, K. 448 ประพันธ์โดยโมสาร์ท, Variations on a Theme by Haydn for Two Pianos, Op.56b ประพันธ์โดยโยฮันเนส บราห์มส์ (Johannes Brahms, ค.ศ. 1833-1897) และ Caprice Melancolique for Two Pianos ประพันธ์โดยเรนาลโด ฮาน (Reynaldo Hahn, ค.ศ. 1874-1947) บทเพลงสำหรับสามหรือสี่เปียโนคือ Concerto for Three Harpsichords in D minor, BWV 1063 และ Concerto for Four Harpsichords in A minor, BWV 1065 ประพันธ์โดยบาก ทั้งนี้ในรายการแสดงได้หยิบยกรนำมาเสนอแถมเพียง 3 บทเพลง เพื่อให้เห็นภาพรวมและแนวทางการบรรเลงที่น่าสนใจ

บทประพันธ์หนึ่งเปียโนร่วมกับวงขนาดเล็กหรือร่วมกับวงออร์เคสตรา

บทประพันธ์เพลง Piano Concerto in A minor, Op. 54 เป็นผลงานชิ้นสำคัญของ โรเบิร์ต ชูมันน์ ความพยายามในการประพันธ์บทเพลงประเภทดังกล่าวเริ่มต้นขึ้นในช่วงปี ค.ศ. 1828-1831 โดยชูมันน์ได้พยายามประพันธ์บทประพันธ์เพลงคอนแชร์โตสำหรับเปียโนหลายบท ทั้งในบันไดเสียง Eb major ก่อนในปี ค.ศ. 1828 หรือคอนแชร์โตสำหรับเปียโนในบันไดเสียง F major ในปี ค.ศ. 1829-1831 รวมถึงคอนแชร์โตสำหรับเปียโนในบันไดเสียง D minor ในปี ค.ศ. 1839 ซึ่งทั้งหมดชูมันน์ประพันธ์ไม่จบบทเพลงทั้งสิ้น ต่อมาในปี ค.ศ. 1833 ได้มีความคิดริเริ่มในการประพันธ์บทประพันธ์เพลงคอนแชร์โตสำหรับเปียโนอีกหนึ่งบทโดยอยู่ในบันไดเสียง A minor ซึ่งในเวลาต่อมาชูมันน์ประพันธ์บทเพลงนี้ขึ้นสำเร็จในปี ค.ศ. 1841 แต่ได้ให้ชื่อว่า Phantasie in A minor แทนที่จะเป็น Piano Concerto in A minor ดังที่ตั้งใจไว้ตั้งแต่แรก เพราะเป็นบทเพลงที่มีเพลงกระบวนเดี่ยว (Mangum, 2024, October 20)

อย่างไรก็ตาม บทประพันธ์เพลงในรูปแบบแฟนตาเซียนี้ ไม่ได้รับการตีพิมพ์จากที่ใด คลารา ชูมันน์ (Clara Schumann, ค.ศ. 1819-1896) ผู้เป็นภรรยาของชูมันน์จึงได้แนะนำให้ชูมันน์ประพันธ์บทเพลงนี้ให้สมบูรณ์ในรูปแบบคอนแชร์โต โดยในปี ค.ศ. 1845 ชูมันน์ก็ได้ประพันธ์กระบวน Intermezzo และ Allegro vivace เพิ่มจนเป็นบทประพันธ์เพลงที่สมบูรณ์และออกแสดงรอบปฐมทัศน์โลกในปีเดียวกันโดยภรรยาของชูมันน์เป็นผู้บรรเลงเดี่ยวเปียโนและ Ferdinand Hiller ทำหน้าที่เป็นวาทยกรในครั้งนั้น นับว่าเป็นผลงานเพียงชิ้นเดียวที่อยู่ในประเภทบทประพันธ์เพลงคอนแชร์โตสำหรับเปียโนของชูมันน์

บทประพันธ์เพลง Piano Concerto in A minor, Op.54 ประกอบไปด้วย 3 กระบวน ได้แก่ 1) Allegro affettuoso เป็นส่วนที่ชูมันน์ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1841 ในรูปแบบแฟนตาเซีย ส่วน 2) Intermezzo: Andantino grazioso และ 3) Allegro vivace เป็นกระบวนที่ประพันธ์เพิ่มเข้าไปจนเป็นบทประพันธ์ประเภทคอนแชร์โตสำหรับเปียโนที่สมบูรณ์ในปี ค.ศ. 1845 มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

กระบวนที่ 1 Allegro affettuoso อยู่ในกุญแจเสียง Ab minor นำเสนอองค์ลักษณะในแบบโซนาตา (Sonata Form) กล่าวคือ มี 3 ตอนสำคัญได้แก่ ตอนนำเสนอ (Exposition) ตอนพัฒนา (Development) และตอนย้อนกลับต้น (Recapitulation) ความน่าสนใจของกระบวนนี้คือ ทำนองหลัก 2 ทำนองที่มีอารมณ์และลีลาแตกต่างกัน โดยทำนอง Florestan มีความร่าเริงและเต็มเปี่ยมไปด้วยพลัง ส่วนทำนอง Eusebius จะมีความอ่อนโยนและไพเราะอ่อนหวานกว่า ผู้บรรเลงทำการบรรเลงทำนองสะท้อนให้เห็นการแสดงออกถึงอารมณ์สองชั่วที่แตกต่างกันของชุมชนให้ชัดเจน ตัวอย่างที่ 1 ผู้บรรเลงแสดงอารมณ์ดุเดือดกดคอร์ดโดยใช้แรงจากร่างกายส่วนบนทั้งหมดรวมไปที่แขน ทำให้ได้เสียงที่กระหึ่มหนักแน่น แสดงออกถึงทำนอง Florestan ส่วนตัวอย่างที่ 2 เป็นทำนอง Eusebius ผู้บรรเลงกดโน้ตแต่ละตัวให้ลึก รวมทั้งใช้ข้อมือหมุนทิศทางเป็นวงกลมช่วยกระจายน้ำหนักเพื่อได้เสียงที่นุ่มลึกและอ่อนหวาน โดยผู้บรรเลงต้องคอยสังเกตเสมอว่าต้องไม่เกร็งข้อมือ ปรับท่อนแขนให้อยู่ในระดับเดียวกันกับข้อมือไม่ให้โค้งหรือตก พยายามถ่วงน้ำหนักไปที่ปลายนิ้วมากกว่าใช้ท่อนแขน (Hofmann, 1976, น. 9-10.)



ตัวอย่างที่ 1 ทำนอง Florestan ในกระบวนที่ 1 ของบทประพันธ์เพลง Piano Concerto in A minor ห้องที่ 1-3
ที่มา : ผู้วิจัย



ตัวอย่างที่ 2 ทำนอง Eusebius ในกระบวนที่ 1 ของบทประพันธ์เพลง Piano Concerto in A minor ห้องที่ 4-7
ที่มา : ผู้วิจัย

นอกจากนั้นในกระบวนที่ 1 ยังมีการบรรเลงส่วนคาเดนซ่ายิ่งใหญ่ราวกับพลุที่ทะยานสู่ท้องฟ้าด้วยความเร็ว และระเบิดกระจายออกเป็นประกายแสงที่ระยิบระยับ ต้องใช้ความเชี่ยวชาญสูงในการบรรเลง เนื่องจากต้องกดคอร์ดติดต่อกันด้วยความรวดเร็วตลอดเวลาจึงต้องอาศัยความคล่องตัวของนิ้วมือที่เปลี่ยนรูปตามคอร์ดที่เปลี่ยนไปในเสี้ยววินาที ผู้บรรเลงจำเป็นต้องฝึกการเปลี่ยนคอร์ดด้วยความเร็วที่ช้าก่อน เมื่อคุ้นชินจึงค่อยๆ เปลี่ยนความเร็วจนถึงความเร็วมาตรฐาน ขณะบรรเลงไม่จำเป็นต้องกดเสียงดังทุกคอร์ดแต่ให้ดูทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นและลงของคอร์ด ถ้าคอร์ดไล่ระดับสูงขึ้น ให้ค่อย ๆ เพิ่มแรง เพิ่มความดังขึ้น หรือถ้าคอร์ดมีทิศทางต่ำลง ให้กดคอร์ดด้วยเสียงที่เบาลง วิธีนี้สามารถประหยัดแรงและลดความเสี่ยงที่จะเกิดการบาดเจ็บที่นิ้วมือได้

ต่อมากระบวนที่ 2 Intermezzo: Andantino grazioso อยู่ในกุญแจเสียง F major ภายใต้งีตลักษณ์แบบสามตอน (Ternary Form) โดยมีความแตกต่างกับกระบวนที่ 1 อย่างสิ้นเชิง โดยกระบวนก่อนหน้าจะมีความเข้มข้นและเต็มไปด้วยพลัง ในขณะที่กระบวนที่ 2 นี้ ผู้บรรเลงต้องแสดงออกถึงอารมณ์และลีลาที่ผ่อนคลายและอ่อนหวาน สะท้อนความรู้สึกหวนหาอดีตและความคิดถึง โดยชุมชนได้เรียบเรียงแนวบรรเลงเปียโนให้ตอบโต้กับวงออร์เคสตราได้อย่างนุ่มนวลตลอดทั้งกระบวนโดยเน้นให้แนวเปียโนตอบโต้กับเครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องสายและเครื่องลมไม้เป็นหลัก ผู้บรรเลงเปียโนต้องคอยฟังและเชื่อมทำนองที่ส่งต่อกันระหว่างเครื่องดนตรีอื่นให้ได้เสียงที่สมดุลเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

สุดท้ายในกระบวนที่ 3 Allegro vivace อยู่ในกุญแจเสียง A major บรรเลงต่อจากกระบวนก่อนหน้าอย่างฉับพลัน มีความเร็วและลีลาที่แตกต่างกับกระบวนที่ 2 อย่างสิ้นเชิง ผู้บรรเลงแสดงจุดเปลี่ยนผ่านสู่กระบวนที่ 3 ด้วยเสียงที่ทรงพลัง สดใส ร่าเริง กระฉับกระเฉง ใช้แรงจากร่างกายส่วนบนทั้งหมดช่วยเสริมกำลังของนิ้วมืองัดตัวอย่างที 3 รูปแบบสัญลักษณ์ที่พบได้ในกระบวนนี้คือโซนาตารอนโด (Sonata-Rondo Form) และจบสุดท้ายด้วยช่วงท้ายเพลง (Coda) ที่สง่างาม



ตัวอย่างที่ 3 ทำนองในกระบวนที่ 3 ของบทประพันธ์เพลง Piano Concerto in A minor ห้องที่ 1-7
ที่มา : ผู้วิจัย

โดยรวมของบทประพันธ์เพลงนี้ถือว่าเป็นผลงานที่แสดงให้เห็นแนวทางการประพันธ์ที่เป็นเอกลักษณ์อันโดดเด่นของชุมชน โดยเฉพาะการนำเสนอด้านอารมณ์อย่างเข้มข้นและลึกซึ้ง รวมถึงความน่าสนใจของทำนองที่เกิดขึ้นในแต่ละกระบวนนั้น มีความเป็นเอกภาพทั้งบทเพลง ภายใต้งีตลักษณ์ประสานตามแบบฉบับดนตรีคลาสสิกในยุคโรแมนติก ตลอดจนความงามด้านการเรียบเรียงเสียงประสานและการตอบโต้ระหว่างแนวเปียโนกับวงออร์เคสตราได้อย่างลงตัว จึงถือว่าเป็นผลงานที่มีความสำคัญอย่างมาก

บทประพันธ์สองเปียโน

บทประพันธ์เพลง Variations on a Theme by Haydn ประพันธ์ขึ้นโดย โยฮันเนส บรามส์ ในปี ค.ศ. 1873 ซึ่งมีการเรียบเรียงโดยบรามส์เองเป็น 2 ฉบับคือ ฉบับโน้ต (Opus) สำหรับวงออร์เคสตราบรรเลงและฉบับ โอปัส b สำหรับเปียโนคู่ซึ่งเป็นฉบับที่ผู้วิจัยคัดเลือกนำมาเป็นส่วนหนึ่งของการวิจัยในครั้งนี้ บทประพันธ์เพลงบทนี้อยู่ภายใต้สัญลักษณ์ทำนองหลักและการแปร (Theme and Variations Form) มีทำนองหลักตั้งต้นชื่อว่า Chorale St. Antoni เป็นชื่อเดียวกันกับทำนองในกระบวน Partita ของบทประพันธ์เพลงสำหรับกลุ่มเครื่องลมไม้ของ ฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน (Franz Joseph Haydn, ค.ศ. 1732-1809) บรามส์จึงได้ตั้งชื่อบทประพันธ์เพลงนี้โดยให้เกียรติแก่ไฮเดิน แม้ในภายหลัง บรามส์ได้ทราบว่าทำนองนี้อาจมาจากนักประพันธ์คนอื่นที่เป็นเพื่อนร่วมยุคของไฮเดิน คือ อิกนาซ เพลเยล (Ignaz Pleyel, ค.ศ. 1757-1831) หากแต่สำนักพิมพ์ใช้ชื่อของไฮเดินเพื่อให้ตีพิมพ์และขายโน้ตเพลงได้ง่าย อย่างไรก็ตาม

บรามส์ยังคงเลือกใช้ชื่อ Variations on a Theme by Haydn เนื่องจากผลงานชิ้นนี้ได้รับการยอมรับภายใต้ชื่อนั้นแล้ว (Rodda, 2009)

บทเพลงประกอบด้วยกระบวนทำนองหลักตามด้วยการแปรทั้งหมด 8 กระบวน และจบด้วยท่อนฟิแนเล (Finale) เป็นกระบวนสุดท้าย แต่ละกระบวนแสดงถึงความเชี่ยวชาญในการประพันธ์ของบรามส์ซึ่งเสนอทำนองในรูปแบบที่ไม่ซ้ำกัน ทั้งด้านอารมณ์และรูปแบบการบรรเลง แต่ความหลากหลายนี้ได้เชื่อมโยงต่อกันและยังคงความเป็นเอกภาพได้ทั้งบทเพลง ซึ่งสำหรับบทความนี้ผู้วิจัยได้เลือกนำเสนอรายละเอียดเฉพาะกระบวนทำนองหลักดังการอธิบายต่อไปนี้

กระบวนทำนองหลัก Theme นำเสนอทำนองหลักที่จะใช้แปรในรูปแบบต่อไปทั้ง 8 กระบวน ซึ่งบรามส์เรียบเรียงให้มีความเรียบง่าย สง่างาม และที่สำคัญคือต้องมีความชัดเจนและง่ายต่อการจดจำ ในการบรรเลงกระบวนหลักผู้บรรเลงทั้งสองเปียโนจำเป็นต้องกดคอร์ดให้หนักแน่น โดยใช้แรงกดลงไปที่นิ้ว ใช้ข้อศอกช่วยกระจายแรงร่วมเพื่อให้เสียงที่หนักแน่นแต่ไม่ฟังดูกระแทก เสียงที่กดต้องกระชับและพร้อมเพรียงกันระหว่างสองเปียโน เน้นโน้ตตัวบนสุดของมือขวาให้ชัดเจนเนื่องจากเป็นทำนองหลัก รวมถึงบรรเลงเสียงแสดงออกถึงความสง่า หูหรร่า ราวกับกำลังเดินพรมในพระราชวัง ข้อสังเกตที่น่าสนใจของทำนองนี้ก็คือ 1 วลีมี 5 ห้อง ซึ่งเป็นเรื่องไม่ปกติเท่าไรของขนบการประพันธ์เพลงแบบดนตรีคลาสสิก ที่มักพบว่ามี 4 ห้องใน 1 วลี

บทประพันธ์สำหรับสามเปียโน

บทประพันธ์เพลง Concerto for Three Harpsichords in D minor, BWV 1063 นับว่าเป็นบทประพันธ์สำหรับประชันฮาร์ปซิคอร์ดแบบเดี่ยว 3 หลัง กับวงออร์เคสตราลักษณะที่บอกได้เรียบเรียงสำหรับแนวบรรเลงฮาร์ปซิคอร์ดนั้นมีความน่าสนใจที่ในบางช่วงมีการบรรเลงอย่างพร้อมเพรียงกันในการทำนองเดียวกันในลักษณะการดำเนินทำนองในรูปพรรณทางดนตรีแบบเสียงเดียว (Monophony) และบางช่วงของบทเพลงพบที่มีการจัดเรียงการบรรเลงให้มีลักษณะรูปพรรณทางดนตรีแบบหลายแนวเสียง (Polyphony) ที่มีความซับซ้อนอย่างมากตามแบบฉบับและเอกลักษณ์ของผู้ประพันธ์เพลง

โครงสร้างของบทประพันธ์เพลงนี้ประกอบไปด้วย 3 กระบวนตามธรรมเนียมปกติของบทประพันธ์เพลงประเภทคอนแชร์โตในยุคบาโรก โดยกระบวนที่ 1 ไม่ได้มีการระบุลีลาจังหวะไว้ช่วงต้น ผู้วิจัยเห็นว่าควรบรรเลงด้วยความเร็วค่อนข้างเร็วเพื่อให้ได้เสียงทำนองที่กระชับและผู้บรรเลงทุกเครื่องดนตรีจำเป็นต้องบรรเลงอย่างมีพลังราวกับกำลังผจญภัยในป่าลึกกลับ ผู้บรรเลงเปียโนให้ใช้นิ้วที่โค้งงุ้มเหมือนกำลังกำลูกบอลกดจะได้เสียงออกมาชัดเจนและดุดัน หนึ่งในสิ่งสำคัญคือความคงที่ของจังหวะ ไม่เร่งหรือช้าลงเนื่องจากการบรรเลงของเครื่องดนตรีหลายเครื่องร่วมกัน รวมทั้งโน้ตมีความต่อเนื่อง โดยกระบวนที่ 1 มีลักษณะของรูปพรรณทางดนตรีที่สลับระหว่างแบบแนวเสียงเดียวและหลายแนวเสียง ผู้บรรเลงเมื่อบรรเลงในรูปพรรณทางดนตรีแบบเสียงเดียว จำเป็นต้องให้ความสำคัญกับความพร้อมเพรียงบรรเลงโน้ตให้พร้อมกันเป็นสำคัญ ส่วนเมื่อบรรเลงรูปพรรณทางดนตรีแบบหลายเสียงให้ผู้บรรเลงที่พบทำนองหลักปรากฏในส่วนของตนเอง บรรเลงเสียงทำนองให้โดดเด่นกว่าผู้บรรเลงอื่น ทำให้ได้เสียงทำนองหลักเปลี่ยนผ่านไปยังแต่ละผู้บรรเลงที่ชัดเจนเกิดความไพเราะ สร้างมิติเสียงที่หลากหลายมากยิ่งขึ้น

[illegible]

ที่มา : ผู้วิจัย

ส่วนในกระบวนที่ 3 ซึ่งเป็นกระบวนสุดท้ายนี้อยู่ในลีลาแบบ Allegro ที่แสดงออกถึงลักษณะการบรรเลงหลายแนวเสียงแบบฟิวก์ (Fugue) โดยทำนองหลักจะบรรเลงด้วยฮาร์ปซิคอร์ดทั้งสามหลัง จากต้นเพลงจะทยอยเข้ามาทีละแนว โดยเริ่มจากแนวเดียวที่ 2 ในกุญแจเสียง D minor ตามด้วยแนวเดียวที่ 1 ที่ทอดเสียงขึ้นเป็นขั้นคู่ 5 บรรเลงทำนองตอบให้กับทำนองหลักแรก ทำนองหลักจะกลับมาอีกครั้งโดยบรรเลงด้วยแนวเดียวที่ 3 ในลำดับถัดมาในกุญแจเสียงหลักดังตัวอย่างที่ 5 ผู้บรรเลงแต่ละเครื่องดนตรีเมื่อบรรเลงทำนองหลัก ให้พยายามบรรเลงด้วยเสียงที่ดังและชัดเจนที่สุดเพื่อให้ผู้ฟังรับรู้ถึงการปรากฏตัวของทำนองหลักซึ่งเป็นตัวละครเอก ที่จะคอยเปลี่ยนผ่านไปในแต่ละเครื่องดนตรีเกิดมิติเสียงที่หลากหลายยิ่งขึ้น

Allegro.

ทำนองหลักจากแนวฮาร์ปจิคอร์ดที่ 1

ทำนองหลักจากแนวฮาร์ปจิคอร์ดที่ 2



ตัวอย่างที่ 5 แนวบรรเลงทำนองหลักที่ทยอยเข้ามาในแต่ละเครื่องในกระบวนที่ 3 ของบทประพันธ์เพลง Concerto for Three Harpsichords in D minor, BWV 1063 ห้องที่ 1-19

ที่มา : ผู้วิจัย

สรุปผลการดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง นวัตกรรมและบทบาทการบรรเลงบทเพลงสำหรับเปียโนเซมเบอร์ร่วมสมัย บรรลุเป้าประสงค์ในการศึกษา วิเคราะห์และตีความบทเพลงสำหรับเปียโนเซมเบอร์ โดยผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงเปียโนเซมเบอร์ที่มีชื่อเสียงตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน บทเพลงที่คัดเลือกมา ผ่านการตีความและมีลีลาในการบรรเลงบทเพลงที่หลากหลายแตกต่างกันไป ขึ้นอยู่กับนักเปียโนแต่ละคน แต่สิ่งที่ควรคงไว้คือเอกลักษณ์ของนักประพันธ์เพลงแต่ละคน รวมถึงเจตนารมณ์ ที่มาที่ไปของบทเพลง ดังนั้นการที่จะเข้าถึงหรือเข้าใจในบทเพลงจึงมีความสำคัญอย่างยิ่งที่ทำให้ผู้บรรเลงสามารถถ่ายทอดทำนองความรู้สึกไปยังผู้ฟัง ตรงตามเจตนารมณ์ของนักประพันธ์ จากบทวิเคราะห์มีการเสนอการตีความ ความเข้าใจของบทเพลงที่เป็นประโยชน์ต่อนักเปียโนหรือผู้ที่มีความสนใจที่ต้องการเพิ่มความเข้าใจในการแสดงเปียโนเซมเบอร์ รวมถึงเป็นแรงบันดาลใจในการพัฒนาทักษะการแสดงเปียโนของนักเปียโนหรือผู้ที่สนใจที่ต้องการปรับปรุงเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์เพื่อเป็นการสร้างแบบแผนบูรณาการต่อยอดสำหรับเปียโนร่วมสมัยในเจนเนอเรชันใหม่ต่อไป

ข้อเสนอแนะ

จากผลการวิจัย วิเคราะห์และตีความบทเพลงสำหรับเปียโนเซมเบอร์นั้น การจะจัดการแสดงผู้บรรเลงควรซ่อมเปียโนที่จะใช้แสดง ณ สถานที่จัดงานจริง จากนั้นนำความรู้จากวิจัยนี้ไปประยุกต์ ปรับใช้ ให้เหมาะสมในแต่ละสถานการณ์ เช่น สถานที่แสดงมีเสียงก้องมากนักเปียโนควรเล่นเสียงให้สั้นลงกว่าปกติโดยไม่ใช้เพดลามากเกินไป หรือถ้า

สถานที่เสียงอับทึบหรือแห้งมากเกินไป ผู้บรรเลงควรบรรเลงให้เสียงยาวกว่าปกติ ใช้เพดัลมากขึ้นเพื่อให้เสียงกระจายในระดับที่เหมาะสม รวมถึงความชื้นของอากาศ สภาพจิตใจผู้บรรเลง ความพร้อมในการบรรเลง มีการฝึกซ้อมเพียงพอหรือไม่ ปัจจัยเหล่านี้ล้วนมีผลต่อการแสดงทั้งสิ้น นอกจากนี้บทความวิชาการที่ผู้วิจัยได้จัดทำยังเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่ต้องการสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เปียโนแชมเบอร์ สามารถนำแง่มุมของการแสดงเปียโนแชมเบอร์ไปศึกษาต่อยอดร่วมกับศาสตร์ด้านการประพันธ์บทเพลง โดยนำข้อมูลประวัติของบทเพลง การตีความและเทคนิคในการบรรเลงบทเพลงเปียโนแชมเบอร์ที่แสดงถึงเอกลักษณ์เฉพาะตัวของนักเปียโน นำไปต่อยอดเพื่อสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์สำหรับยุคปัจจุบันและอนาคต

บรรณานุกรม

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2564). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 5. สำนักพิมพ์เกศกะรัต.
ปานใจ จุฬาพันธุ์. (2551). *วรรณกรรมเพลงเปียโน 2*. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Hofmann, J. (1976). *Piano Playing with Piano Questions Answered*. Dover Publications.

Mangum, J. (2024). *Piano Concerto in A Minor, Op. 54*.

<https://www.laphil.com/musicdb/pieces/2707/piano-concerto-in-a-minor-op-54>.

Rodda, R. E. (2009) *Program Note for National Symphony Orchestra: Kurt Masur, Conductor/All-Brahms Program, April 9–11, 2009*. National Symphony Orchestra.

Slonimsky, N. (1992). *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. 8th ed. G. Schirmer.

เทคนิคและการตีความวรรณกรรมเพลงเปียโนคู่ในทัศนมิติร่วมสมัยผ่านเปียโนปัจจุบัน

TECHNIQUES AND INTERPRETATIONS OF TWO-PIANO LITERATURE IN CONTEMPORARY PERSPECTIVES ON MODERN PIANO

รวิสรา โสรรัตน์* RAVISARA SORATANA*

วีรชาติ เปรมานนท์** WEERACHAT PREMANANDA**

ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา*** TONGSUANG ISRANGKUN NA AYUDHYA***

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์ คือ 1) เพื่อศึกษาวิเคราะห์เทคนิคเปียโนในบทเพลงเปียโนคู่ 2) เพื่อนำเสนอแนวทางการตีความในทัศนมิติวรรณกรรมเพลงเปียโนคู่และทำการฝึกซ้อมในทัศนมิติร่วมสมัย และ 3) เพื่อสร้างสรรค์การแสดงเปียโนคู่ผ่านเปียโนปัจจุบันที่มีกลไกทางกายภาพแตกต่างจากเครื่องดนตรีในยุคของผู้ประพันธ์เพลง ผู้วิจัยคัดเลือกบทเพลงเปียโนคู่ที่มีชื่อเสียง 3 บทเพลงจาก 3 ยุคมาศึกษาเพื่อให้ครอบคลุมงานวิจัยเชิงวิชาการทางด้านดนตรีที่มีงานวิจัยน้อยชิ้นทำการศึกษาไว้ โดยมีบทเพลงดังนี้ คือ บทเพลงยุคคลาสสิก ชื่อ Sonata for two pianos in D major, K448 (Wolfgang Amadeus Mozart) บทเพลงยุคโรแมนติกตอนกลาง ชื่อ Variations on a Theme by Haydn Op. 56b (Johannes Brahms) และบทเพลงยุคโรแมนติกตอนปลายต่อตอนต้นของยุคศตวรรษที่ยี่สิบ ชื่อ Caprice mélancolique for two pianos (Reynaldo Hahn) วิธีดำเนินการ 1) ขั้นตอนวิเคราะห์เทคนิคเปียโน 2) ขั้นตอนวิเคราะห์แนวทางการตีความ เพื่อสร้างสรรค์แนวทางการฝึกซ้อมและการบรรเลง 3) ขั้นตอนสร้างสรรค์ผลงานการแสดงและเผยแพร่บทความวิจัยสู่สาธารณชน ผลการวิจัยพบว่า 1) คุณภาพของการวิเคราะห์และการตีความมีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์แนวทางการฝึกซ้อมและเทคนิคการบรรเลงเปียโนคู่ด้วยเปียโนปัจจุบัน 2) การสร้างสรรค์การแสดงบทเพลงเปียโนคู่สะท้อนลักษณะเฉพาะ การผลิตเสียงและการแสดงออกทางอารมณ์ดนตรีมีลักษณะเฉพาะตามพื้นฐานความรู้ความเข้าใจ ทักษะ และประสบการณ์ที่ต่างกันของนักเปียโนแต่ละคน ผลการศึกษานี้ผู้วิจัยได้พัฒนาศักยภาพในการตีความบทเพลงและสร้างสรรค์เทคนิคการบรรเลงบทเพลงเปียโนคู่ด้วยความเข้าใจอย่างลึกซึ้ง ทำให้การสร้างสรรค์การแสดงต่อสาธารณชนมีสีสันและมีสุนทรียะทางดนตรีแบบใหม่ที่น่าสนใจ

คำสำคัญ : การแสดงเปียโนคู่/ เทคนิคเปียโน/ การตีความวรรณกรรมเพลงเปียโนคู่/ ทัศนมิติร่วมสมัย

* นิสิตระดับปริญญาตรีบัณฑิต, หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต, สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก, คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 6581023135@student.chula.ac.th.

* Doctoral student, Doctor of Fine and Applied Arts Program, Department of Western Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, 6581023135@student.chula.ac.th.

** ศาสตราจารย์ ดร., สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก, คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, drwpremananda@yahoo.com.

** Professor Dr., Department of Western Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, drwpremananda@yahoo.com.

*** ศาสตราจารย์, สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก, คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, tongisra@gmail.com.

*** Professor, Department of Western Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, tongisra@gmail.com.

Abstract

The objectives of the study are 1) to study and analyze two-piano techniques on a modern piano, 2) to present ways of interpretations for two-piano literature in contemporary perspectives, and 3) to create a two-piano performance concert on a modern piano which is different from keyboard instruments in the composers' time. The researcher selected three distinct masterpieces for two pianos from three music periods. The pieces are as follows: from the Classical period, "Sonata for two pianos in D major, K448 (Wolfgang Amadeus Mozart)", from the mid-Romantic period, "Variations on a Theme by Haydn Op. 56b (Johannes Brahms)", and from the late Romantic period to the early twentieth century period, "Caprice mélancolique for two pianos (Reynaldo Hahn)". The processes of the methodology are 1) analyzing piano techniques, 2) creating ways of two-piano interpretations, and 3) creating a two-piano concert and publishing a research article to the public. Research findings suggest that 1) the quality of analysis and interpretations with high academic musical skills is crucial for ways of piano playing practice and the creativity of using techniques on a modern piano, and 2) the creativity of using piano playing techniques for two pianos on a modern piano is impacted differently on music styles, sound and self-expression based on each individual pianist's background knowledge, piano skills, and life experience. This research's aesthetic experience of the two-piano performance has shown deeply understanding of interpretations with new approaches to two-piano playing techniques.

Keyword: Two-piano performance/ Piano techniques/ Interpretations of two-piano literature/
Contemporary perspectives

บทนำ

ศาสตร์ด้านการแสดงเปียโนคู่เป็นสุนทรีย์ทางดนตรีชั้นสูงประเภทหนึ่ง ความมีเสน่ห์และความงดงามของการแสดงบทเพลงเปียโนคู่ของนักเปียโนแต่ละคนมีลักษณะเฉพาะแตกต่างกันไป โดยขึ้นอยู่กับองค์ประกอบหลายประการ เช่น ประเภทของการแสดง บทเพลงเปียโน เทคนิคและการตีความ และเครื่องดนตรีเปียโนที่ใช้ในการแสดง เนื่องจากเครื่องดนตรีเปียโนในรูปแบบปัจจุบันมีความแตกต่างทั้งด้านกายภาพที่มีขนาดใหญ่กว่าแข็งแรงกว่า และมีกลไกในการผลิตเสียงดังและเบาที่ควบคุมได้อย่างมีประสิทธิภาพ ต่างจากเครื่องดนตรีคีย์บอร์ดที่เรียกว่า คลาวิคอร์ด (Clavichord) และ ฮาร์ปซิคอร์ด (Harpsichord) ซึ่งเป็นที่นิยมในคริสต์ศตวรรษที่ 15-18 เป็นอย่างมาก ดังนั้น ความสำคัญของบทเพลงที่เลือกและกายภาพของเปียโนปัจจุบันเป็นตัวแปรสำคัญที่ส่งผลต่อเทคนิคการบรรเลงและการตีความบทเพลง การที่นักเปียโนนำบทเพลงเปียโนจากยุคต่าง ๆ มาแสดงกับเครื่องดนตรีเปียโนในปัจจุบัน ต้องอาศัยความรู้ความสามารถเฉพาะตัว ตีความอย่างละเอียด ฝึกซ้อมอย่างมีคุณภาพ และสร้างสรรค์เทคนิคการบรรเลงเปียโนให้ไพเราะและมีประสิทธิภาพ

เหตุผลและเกณฑ์การคัดเลือกบทเพลงเปียโนคู่ 3 บทเพลงจาก 3 ยุค และจากผู้ประพันธ์ 3 สัญชาติ มี 3 ประการ คือ 1) บทเพลงเปียโนคู่ในยุคคลาสสิก Sonata for two piano in D major, K448 ของผู้ประพันธ์ชาวออสเตรีย โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart: ค.ศ. 1756–1791) เป็นบทเพลงที่มีชื่อเสียงเป็นที่นิยมนำมาบรรเลงอย่างแพร่หลาย และถูกนำมาศึกษาวิจัยเรื่องโมซาร์ท เอฟเฟ็ค (Mozart Effect) ที่มีผลต่อการพัฒนาสมองด้านความฉลาด ความจำ และการควบคุมอารมณ์ รวมทั้งการช่วยแก้ไขปัญหาวินิจฉัยโรคลมชัก (Epilepsy) เมื่อได้ฟังบทเพลงนี้ (Jenkins, 2001, p. 170-172.) แต่ไม่พบงานศึกษาวิจัยเชิงการตีความและเทคนิคการบรรเลงเปียโนสนับสนุนมากพอ 2) ความโดดเด่นของบทเพลงและความยิ่งใหญ่ของผู้ประพันธ์ชาวเยอรมันในยุคโรแมนติก โยฮันเนส บราห์มส์ (Johannes Brahms: ค.ศ. 1833-1897) และบทเพลงเปียโนคู่ Variations on a Theme by Haydn Op. 56b ที่เป็นที่นิยมเป็นตัวแทนของสี่สັນในยุคโรแมนติกตอนกลาง 3) บทเพลงเปียโนคู่ที่มีความไพเราะจากยุคโรแมนติกตอนปลายต่อตอนต้นของยุคศตวรรษที่ยี่สิบ ชื่อ Caprice mélancolique for two pianos และความมีชื่อเสียงด้านดนตรีหลายประเภทของเจ้าของบทประพันธ์ชาวฝรั่งเศส เรนัลโด ฮันน์ (Reynaldo Hahn: ค.ศ. 1874–1947) ซึ่งเป็นบุคคลสำคัญของดนตรีฝรั่งเศสในต้นศตวรรษที่ยี่สิบ แต่ผลงานของเขาถูกกลืนและเลือนหายไปหลังเขาเสียชีวิต เมื่อปลายศตวรรษที่ยี่สิบมีนักดนตรีหลายคนนำงานเพลงของเขามาเล่นทำให้อันหันกลับมาเป็นที่สนใจอีกครั้ง (Hahn, 1901, p. 2-3.) บทเพลงในรูปแบบวอลซ์-แฟนตาซี (Form of a Waltz-Fantasy in Quadruple time) นี้จึงเป็นความตั้งใจของผู้วิจัยเพื่อเติมเต็มบรรณรณของงานวิจัยให้ครบถ้วนมากขึ้น นอกจากนี้ทั้ง 3 บทเพลงไม่พบงานวิจัยบทเพลงเปียโนคู่ที่ถูกนำมาศึกษาและจัดแสดงรวมกันโดยนักเปียโนคนเดียวกัน ผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงเปียโนและตีความบทเพลง 3 บทเพลงนี้ เพื่อทำการฝึกซ้อมอย่างละเอียดและถ่ายทอดผลงานการสร้างสรรค์ด้วยการแสดงเปียโนคู่ ผ่านเครื่องดนตรีเปียโนปัจจุบันที่มีลักษณะและคุณสมบัติที่แตกต่างจากเครื่องดนตรีในยุคของผู้ประพันธ์เพลง เพื่อถ่ายทอดบทเพลงอย่างสร้างสรรค์ให้มีคุณภาพและมีข้อผิดพลาดน้อยที่สุด

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

1. เพื่อศึกษาวิเคราะห์เทคนิคเปียโนในบทเพลงเปียโนคู่
2. เพื่อนำเสนอแนวทางการตีความในทัศนมิติวรรณกรรมเพลงเปียโนคู่ และทำการฝึกซ้อมในทัศนมิติร่วมสมัย
3. เพื่อสร้างสรรค์การแสดงเปียโนคู่ผ่านเปียโนปัจจุบันที่มีกลไกทางกายภาพแตกต่างจากเครื่องดนตรีในยุคของผู้ประพันธ์เพลงและเผยแพร่ผลงานบทความวิจัยต่อสาธารณชน

ขอบเขตการวิจัย

1. ศึกษาค้นคว้าบททวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง และศึกษาวิเคราะห์เทคนิคเปียโนของบทเพลงที่คัดเลือกจำนวน 3 บทเพลงจาก 3 ยุค คือ ยุคคลาสสิก ยุคโรแมนติกตอนกลาง และยุคโรแมนติกตอนปลายต่อตอนต้นของยุคศตวรรษที่ยี่สิบ (ระยะเวลาในการทำการวิจัย มกราคม-มิถุนายน พ.ศ. 2567)

2. นำข้อมูลที่ได้ศึกษามาตีความบทเพลงอย่างละเอียด ทำการฝึกซ้อม และพัฒนาเทคนิคการบรรเลงเปียโนคู่ให้สมบูรณ์เพื่อจัดเตรียมการแสดง (ระยะเวลาในการทำการวิจัย มกราคม-มิถุนายน พ.ศ. 2567)

3. จัดการแสดงบทเพลงเปียโนคู่ต่อหน้าสาธารณชนจำนวน 3 บทเพลงตามเกณฑ์ที่คัดเลือก การบรรเลงบทเพลงเปียโนคู่ในงานวิจัยนี้ใช้เปียโน 2 หลังในการแสดงโดยจัดรูปแบบการวางเปียโนให้หลังเปียโนชนกันเพื่อให้นักเปียโนทั้งสองคนสามารถสื่อสารกันระหว่างการบรรเลงได้ การวิจัยนี้ครอบคลุมเฉพาะในส่วนการสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจัยคนเดียวในฐานะนักเปียโนที่บรรเลงบทเพลงเปียโนคู่ โดยมีรายละเอียด ดังนี้ 1) บทเพลงที่ผู้วิจัยบรรเลงเปียโนแนว 1 ใช้เปียโนรุ่น Bösendorfer 200 limited edition no. 9 /32 (limited for moonlight sonata) ในบทเพลง Variations on a Theme by Haydn Op. 56b ของบรามส์ 2) บทเพลงที่ผู้วิจัยบรรเลงเปียโนแนว 2 ใช้เปียโนรุ่น Grotrian Steinweg 200 cm-1972 ในบทเพลง Sonata for two piano in D major, K448 ของโมสาร์ท และบทเพลง Caprice mélancolique for two pianos ของอันห์น การแสดงจัดขึ้นในวันที่ 2 กรกฎาคม พ.ศ. 2567 เวลา 14.00 น. ความยาวประมาณ 1 ชั่วโมง

4. นำข้อมูลจากการศึกษาและการจัดการแสดงมาสรุปเป็นผลงานบทความวิจัยเพื่อการตีพิมพ์เผยแพร่สู่สาธารณชน ผู้วิจัยใช้หลักการเขียนบทความวิจัยตามมาตรฐานวิชาการด้านดนตรี และคัดเลือกตัวอย่างโน้ตเพลงจำนวน 6 ภาพจาก 3 บทเพลง เพื่อประกอบการวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงและการตีความบทเพลง และนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อม ดังนี้ 1) ภาพโน้ตตัวอย่างที่ 1 ตัวอย่างที่ 2 และตัวอย่างที่ 3 วิเคราะห์กระบวณที่ 1 กระบวณที่ 2 และกระบวณที่ 3 ตามลำดับของบทเพลง Sonata for two piano in D major, K448 ของโมสาร์ท 2) ภาพโน้ตตัวอย่างที่ 4 แวร์ริเอชันที่ 2 ห้องที่ 1-5 และภาพโน้ตตัวอย่างที่ 5 วิเคราะห์ท่อน Finale ห้องที่ 56-61 ของบทเพลง Variations on a Theme by Haydn Op. 56b ของบรามส์ 3) ภาพโน้ตตัวอย่างที่ 6 วิเคราะห์ Andantino poetique ห้องที่ 34-37 ของบทเพลง Caprice mélancolique for two pianos ของอันห์น (ระยะเวลาในการศึกษาและสรุปผลงานเขียนบทความวิจัย มกราคม-ตุลาคม พ.ศ. 2567)

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ขั้นตอนการศึกษาเอกสาร ข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ ข้อมูลงานวิจัย และบทความในอดีตและปัจจุบัน โดยใช้แนวคิดบทเพลงเปียโนคู่ วิวัฒนาการเปียโน เทคนิคการบรรเลงเปียโน หลักการพื้นฐานของนักเปียโนปัจจุบัน และประวัติบทเพลงและผู้ประพันธ์เพลง
2. ขั้นตอนดำเนินการและวิเคราะห์ข้อมูล เปรียบเทียบ ตีความ และสร้างสรรค์เทคนิคการบรรเลงเพื่อประโยชน์ในการฝึกซ้อมและการแสดง โดยใช้แนวคิดเกี่ยวกับบทเพลง ผู้ประพันธ์เพลง เทคนิคการบรรเลงเปียโน และเปียโนที่ใช้ในการแสดง
3. ขั้นตอนการนำเสนอผ่านการแสดงเปียโนคู่ และเผยแพร่ตีพิมพ์บทความวิจัย ผู้วิจัยจัดการแสดงเปียโนคู่ด้วยเปียโนปัจจุบันต่อหน้าสาธารณชน โดยใช้แนวคิดเทคนิคการบรรเลงเปียโน หลักการพื้นฐานของนักเปียโนปัจจุบัน ความรู้ความเข้าใจการแสดงออกทางดนตรีและการฝึกซ้อม และนำข้อมูลการวิเคราะห์เอกสาร และข้อมูลหลังการแสดงมารวบรวมสรุปเขียนบทความวิจัยเพื่อเผยแพร่ในวารสารวิชาการโดยใช้แนวคิดตามหลักวิชาการด้านดนตรี

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

1. แนวคิดเบื้องต้นในการสร้างสรรค์งานวิจัย

การศึกษาแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องทำให้ผู้วิจัยมีข้อมูลและมโนทัศน์ความรู้เพียงพอ เกิดความเข้าใจในการนำองค์ความรู้เหล่านั้นมาวิเคราะห์และสร้างสรรค์ผลงานในขั้นตอนต่อไป แนวคิดสำคัญ ได้แก่ 1) วิวัฒนาการของเปียโน 2) เทคนิคการบรรเลงเปียโน 3) หลักการพื้นฐานการบรรเลงเปียโนของนักเปียโนปัจจุบัน 4) ประวัติบทเพลงและผู้ประพันธ์เพลงที่คัดเลือกมานำเสนอ

1.1 แนวคิดวิวัฒนาการเปียโน วิวัฒนาการของเปียโนถูกพัฒนามาจากเครื่องดนตรีหลายประเภท เช่น โมโนคอร์ด (Monochord: 600 ปีก่อนคริสต์ศักราช) และซิมแฮมเมอร์ดัลไซเมอร์ (Hammered Dulcimer: ประมาณ 582 ปีก่อนคริสต์ศักราช) ก้าวสำคัญของการพัฒนาเปียโนเมื่อจิโอวานนี สปินเนตตี (Giovanni Spinetti: คริสต์ศตวรรษที่ 15-16) พัฒนาระบบหัวค้อนของซิมแฮมเมอร์ดัลไซเมอร์กับเครื่องดนตรีประเภทลิ้นนิ้วหรือคีย์บอร์ด (Keyboard Instrument) ประดิษฐ์เครื่องดนตรี ชื่อ คลาวิคอร์ด (Clavichord: คริสต์ศตวรรษที่ 15: ประมาณ ค.ศ.1400) ต่อมา สปินเนตตีได้พัฒนาคลาวิคอร์ดและประดิษฐ์เครื่องดนตรีสปินเนต (Spinnet: ประมาณต้นคริสต์ศตวรรษที่ 16: ค.ศ. 1503) (The Evolution of the Modern Piano, 2024, 2 October) และแฮร์มันน์ โพล (Hermann Poll: ค.ศ.1370-1401) ได้ประดิษฐ์คลาวิเซมบาลัม (Clavicembalum: ประมาณปลายศตวรรษที่ 14: ค.ศ. 1397) ซึ่งต่อมาถูกเรียกว่าฮาร์ปซิคอร์ด (Harpsichord) โดยในยุคต้นมีการผลิตเสียงที่ค่อนข้างเบา ทำให้นักประดิษฐ์เครื่องดนตรีพยายามพัฒนาคุณภาพฮาร์ปซิคอร์ดให้ดีขึ้น ทั้งคลาวิคอร์ดและฮาร์ปซิคอร์ดได้รับความนิยมให้เป็นเครื่องดนตรีคีย์บอร์ดสำคัญในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 15-18 (Koster, 2019, p. 2-30.) การพัฒนาเปียโนหลังแรกเริ่มต้นเมื่อ ค.ศ. 1707 บาร์โตโลมีโอ คริสโตโฟรี (Bartolomeo Cristofori: ค.ศ. 1655-1731) ได้ผลิตเปียโนยุคเริ่มแรกเรียกว่า “ฮาร์ปซิคอร์ดที่เบาและดัง” (Clavicembalo col piano e forte หรือ a Harpsichord that can play with soft and loud noises) ต่อมาถูกเรียกว่า เปียโนฟอร์เต (Pianoforte) ใช้แฮมเมอร์แอคชันของคริสโตโฟรี (Christofori's Hammer Action) มีโครงสร้างบอบบางและผลิตเสียง

ได้เบามาก ซึ่งเขาพัฒนาต่อจนเสร็จสมบูรณ์ใน ค.ศ.1720 ต่อมาโยฮันเนส ซุมเป (Johannes Zumpe: ค.ศ.1726-1790) ได้พัฒนาเปียโนทรงสี่เหลี่ยม (Square Piano) โดยใช้แฮมเมอร์แอ็กชันของคริสโตโฟริมาพัฒนาเป็นแบบอังกฤษขึ้นเป็นครั้งแรก (First English Square Piano: ใน ค.ศ. 1766) ภาพลักษณ์และกลไกของเปียโนถูกปรับปรุงเรื่อยมา เช่น ซอฟเพเดิล หรือเพเดิลซ้าย (Soft Piano Pedal: ถูกประดิษฐ์ใน ค.ศ. 1774) ซัสเทนเพเดิลหรือเพเดิลขวา (Sustain Piano Pedal: ถูกประดิษฐ์ขึ้นใน ค.ศ. 1783) คอนเสิร์ตแกรนด์ฟอร์เตเปียโนหลังแรก (Stodart's Grand Fortepiano: สร้างใน ค.ศ. 1777) ขณะที่ในประเทศอังกฤษจอห์น บรอดวูด (John Broadwood: ค.ศ. 1732-1812) ปรับปรุงเพิ่มความยืดหยุ่นของสายและเสริมความแข็งแรงให้กับเฟรมทำให้การผลิตเสียงทรงพลังขึ้น และสร้างแกรนด์เปียโนระบบโครงเหล็กครั้งแรกใน ค.ศ.1820 โดยได้จดสิทธิบัตรใน ค.ศ. 1827 ฟอร์เตเปียโนของบรอดวูดจึงมีอิทธิพลในการสร้างผลงานเพลงที่มีการพัฒนาต่างจากเดิมในยุคบาโรกมาก โดยเฉพาะความแปลกใหม่ของการประพันธ์เพลงในยุคของไฮเดิน โมซาร์ท และเบโทเฟน ดังนั้น ปัจจุบันเมื่อมีการกล่าวถึง “ฟอร์เตเปียโน” จึงมักจะหมายถึงเปียโนในยุคศตวรรษที่ 18 ความก้าวหน้าที่สำคัญประการหนึ่งเมื่อแกรนด์เปียโนในสหรัฐอเมริกาโดยเฮนรี สไตน์เวย์ จูเนียร์ (Henry Steinway Jr.: ค.ศ. 1830-1865) ได้รับการจดสิทธิบัตรเป็นครั้งแรกในปี ค.ศ. 1859 เปียโนถูกพัฒนาให้ฝาครอบและแผ่นครอบของเปียโนอะคูสติคทำมาจากไม้ ในขณะที่กระดานเสียง (Soundboard) ถูกทำจากเหล็กกล้า และซิงด้วยสายโลหะ ลิ่มนิ้วของเปียโนมาตรฐานมีทั้งหมด 88 คีย์ (คีย์ขาว 52, คีย์ดำ 36) โดยสรุป ปัจจุบันมีการพัฒนารูปแบบและกลไกของเปียโนให้ทันสมัยจนกลายมาเป็นเครื่องดนตรีที่เอื้อให้นักเปียโนสามารถควบคุมและถ่ายทอดเทคนิคการบรรเลงได้อย่างมีประสิทธิภาพตามที่ต้องการ (Dolge, 1911, p. 58-59.)

1.2 แนวคิดเทคนิคการบรรเลงเปียโน ในช่วง ค.ศ. 1750-1830 เทคนิคเปียโนเป็นแนวคิดที่มีอิทธิพลต่อการบรรเลงบทเพลงเปียโนในยุคบาโรกและยุคคลาสสิก แนวคิดแบบอนุรักษนิยมเน้นการบรรเลงเปียโนให้ผลิตเสียงและลีลาใกล้เคียงเครื่องดนตรีในยุคนั้น เช่น ใช้ฮาร์ปซิคอร์ดกับบทเพลงของบาค และใช้ฟอร์เตเปียโนกับบทเพลงของโมซาร์ท เป็นต้น แนวคิดอีกกลุ่มมีความเป็นอิสระในลีลาการผลิตเสียงตามสิ่งประดิษฐ์และคุณภาพการผลิตเสียงของเครื่องดนตรีในขณะนั้นเป็นสำคัญ จากแนวคิดทั้งสองนี้ทำให้เกิดการจัดสำนักการบรรเลงเปียโนตะวันตก (School of Piano Playing: เริ่มต้นปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18) แบ่งเป็น 3 สำนัก ได้แก่ 1) สำนักการบรรเลงเปียโนแบบฝรั่งเศส (สำนักแห่งแรก- The Conservatorium of Music: 1796) เน้นการบรรเลงเร็ว ชัด เรียบ มีความสง่างามมากกว่าการแสดงพละกำลังภายนอก มีรายละเอียดของแต่ละเสียงของตัวโน้ตและการฝึกนิ้วแต่ละนิ้วให้มีความแข็งแรง 2) สำนักการบรรเลงเปียโนแบบเยอรมัน (สำนักแห่งแรก- The Conservatorium of Music: ค.ศ. 1843) เป็นสำนักที่สร้างรูปแบบและระบบ เน้นการบรรเลงเปียโนที่แม่นยำ ถูกต้อง ซื่อสัตย์กับโน้ตเพลงต้นฉบับแต่เน้นความงดงามและมีพลัง 3) สำนักการบรรเลงเปียโนแบบรัสเซีย (สำนักแห่งแรก-The Russian Musical Society (RMS): ค.ศ. 1859) มีแนวการบรรเลงเปียโนที่ทรงพลังด้วยเทคนิคการใช้นิ้วมือและส่วนของร่างกาย ในระยะต่อมามุมมองที่มีต่อแนวคิดนี้ต่างไปเมื่อนักเปียโนได้เดินทางไปแสดงในต่างประเทศจึงเกิดการแลกเปลี่ยนและหลอมรวมเทคนิคกับนักเปียโนสำนักอื่นจนกลายเป็นเทคนิคเฉพาะของแต่ละคนยากที่จะแยกได้ว่าเป็นของสำนักใด เป็นการสร้างความเป็นตัวตนที่มีลักษณะสำคัญที่ต่างกันไป เมื่อนักเปียโนในรุ่นต่อ ๆ มาได้รับอิทธิพลจากครูผู้สอนเปียโนที่เทคนิคถูกผสมผสานอย่างต่อเนื่องเรื่อยมา ทำให้นักเปียโนในช่วง

กลางศตวรรษที่ยี่สิบเป็นต้นมาจนถึงปัจจุบัน มีเทคนิคการบรรเลงเปียโนที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของตนมากขึ้นและไม่เคร่งครัดในแบบแผนสำนักใดเป็นการเฉพาะ (ณัชชา โสคติยานุรักษ์, 2550, น. 201-207.)

1.3 หลักการพื้นฐานของเทคนิคการบรรเลงเปียโนของนักเปียโนในปัจจุบัน ประกอบด้วย 3 ส่วน คือ 1) ความหลากหลายของการสัมผัส เช่น การเล่นเชื่อมต่อกันระหว่างกลุ่มโน้ต (Legato) การเล่นเสียงสั้น (Staccato) และการเล่นแบบเสียงติดต่อกัน (Portamento) เป็นต้น 2) การเคลื่อนที่ของมือและแขน มีความหลากหลายแตกต่างกันออกไปในแต่ละบทเพลง ขึ้นอยู่กับคุณภาพของเสียงที่ต้องการในบทเพลงนั้น 3) การใช้เพดัลในระบบของเปียโนปัจจุบันเป็นกลไกของเครื่องดนตรีโดยทำให้เกิดเสียงค้าง เป็นการบังคับเสียงและเชื่อมโยงเสียงโน้ตแต่ละตัวเข้าด้วยกัน เทคนิคการใช้เพดัลมีลักษณะเฉพาะแต่ละบุคคล (วีรชาติ เปรมานนท์, 2553, น. 5-19.) ดังนั้น การที่นักเปียโนปัจจุบันฝึกทักษะเทคนิคพื้นฐานการบรรเลงเปียโนให้มีคุณภาพและตีความบทเพลงด้วยความเข้าใจ จึงเป็นการส่งเสริมเอกลักษณ์เฉพาะตนในการบรรเลงเปียโนให้มีเสน่ห์อย่างสง่างาม

2. ประวัติบทเพลงและผู้ประพันธ์เพลง ประกอบด้วย 3 บทเพลงจาก 3 ยุค ได้แก่

1) บทเพลงเปียโนคู่ยุคคลาสสิก Sonata for two piano in D major, K448 ของ โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart: ค.ศ.1756–1791) คีตกวีชาวออสเตรีย ที่ประพันธ์ใน ค.ศ. 1781 เมื่ออายุ 25 ปี เพื่อแสดงกับเพื่อนนักเปียโน ชื่อโจเซฟา บาร์บารา ออร์นแฮมเมอร์ (Josepha Barbara Auernhammer: ค.ศ.1758-1820) โดยใช้ฟอร์เตเปียโนของเจ้าของงานในการแสดง โมซาร์ทใช้ฟอร์เตเปียโนที่สร้างตามแนวทางของเยอรมันที่ใช้แอ็กชันกลไกแบบเวียนนิส ฟอร์เตเปียโนที่โมซาร์ทชื่นชอบสร้างโดยโยฮันน์ สไตน์ (Johann Stein) (Encyclopaedia Britannica, 2024) อย่างไรก็ตาม โมซาร์ทไม่ได้ซื้อเปียโนของสไตน์ แต่ใน ค.ศ.1782 โมซาร์ทได้ซื้อเปียโนฟอร์เตของอันโตน วอลเตอร์ (Anton Walter: ค.ศ. 1752-1826) ซึ่งมีกลไกแบบเดียวกับของสไตน์แต่พัฒนาให้มีคุณภาพดีขึ้น โมซาร์ทใช้ฟอร์เตเปียโนหลังนี้จนเขาเสียชีวิต และปัจจุบันถูกจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์โมซาร์ทในส่วนของ การจัดแสดงบ้านของครอบครัวโมซาร์ทในซัลซ์บวร์ก (Mozateum museum as part of Mozart family home's permanent exhibition in Salzburg) (Mauder, 2001, p. 669.)

2) บทเพลงจากยุคโรแมนติกตอนกลาง Variations on a Theme by Haydn op.56b เป็นที่รู้จักในชื่อ St. Anthony Variations หรือ Variations on the St. Anthony Chorale ประพันธ์ใน ค.ศ.1873 โดยคีตกวีชาวเยอรมัน โยฮันเนส บรามส์ (Johannes Brahms: ค.ศ.1833-1897) บทประพันธ์นี้มีสองรูปแบบ (2 versions) ได้แก่ Op. 56b สำหรับเปียโนคู่ และ Op. 56a สำหรับออร์เคสตรา (Houston Symphony, 2018) บรามส์นิยมใช้เปียโนเยอรมันและเปียโนที่สร้างแบบเวียนนิส ในช่วงแรกของวัยเด็กบรามส์ใช้เปียโนของ Baumgarten & Heins บรามส์มีโอกาสดูใช้เปียโนของผู้ผลิตที่นำมาเสนอให้ทดลองใช้อย่างหลากหลาย โดยบรามส์สามารถเลือกใช้เปียโน J.B. Streicher และ Bösendorfer เมื่อเปิดการแสดงเปียโนในเวียนนา ใช้เปียโนของ Bechstein ที่กรุงเบอร์ลิน และ ใช้เปียโนของ Steinway ในนิวยอร์กและฮัมบวร์ก บรามส์มีแกรนด์เปียโนส่วนตัว 2 หลังที่เขาชื่นชอบ คือ Conrad Graf piano (no. 2616) ซึ่งได้รับเป็นของขวัญที่ระลึกจากนักเปียโนหญิงผู้เป็นที่รัก คลารา ชูมันน์ (Clara Schumann: ค.ศ. 1819-1896) เมื่อ ค.ศ.1856 และแกรนด์เปียโนอีกหลัง บรามส์ ได้รับมาเมื่อ ค.ศ. 1872 จาก โยฮันน์ แบบติสต์ สไทรเคอร์ (Johann Baptist

Streicher: ค.ศ. 1796-1871) โดยนำไปให้บรามส์ยืมใช้ตลอดชีวิตที่อพาร์ทเมนต์ของบรามส์ในเวียนนา (Bozarth and Brady, 2009, p. 73.)

3) บทเพลงจากยุคโรแมนติกตอนปลายต่อตอนต้นของยุคศตวรรษที่ยี่สิบ ชื่อ *Caprice mélancolique* for two pianos โดย เรนัลโด อันห์น (Reynaldo Hahn: ค.ศ. 1874–1947) ประพันธ์ในเดือนเมษายน ค.ศ. 1897 อันห์นเกิดที่เมืองคารากัส ประเทศเวเนซุเอลา (Caracas, Venezuela) ครอบครัวย้ายไปอยู่กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส เมื่อเขาอายุ 3 ปี อันห์นเป็นนักประพันธ์เพลงร้องศิลป์ (mélodies: French Art Songs) ที่ประพันธ์ไว้มากกว่า 100 บทเพลง และยังมีผลงานดนตรีหลากหลายรวมทั้งอุปรากร (Opera) อุปรากรขวนหัว (Comic Opera) บทเพลงสำหรับวงออร์เคสตรา และบทเพลงเปียโน (Piano works) อันห์นมีความสามารถอย่างโดดเด่นด้านการร้องเพลงและการแสดงเปียโน เขามีผลงานทุกประเภทบันทึกไว้มากมาย อันห์นถือได้ว่าเป็นบุคคลสำคัญของดนตรีฝรั่งเศสในช่วงปลายยุคโรแมนติก ต่อต้นยุคคริสต์ศตวรรษที่ยี่สิบ แต่หลังจากอันห์นเสียชีวิตผลงานของเขาถูกลืมและค่อย ๆ เลือนหายไป ปัจจุบันผลงานของอันห์นกลับมาเป็นที่สนใจอีกครั้ง (Hahn, 1901, p. 2-3.) เนื่องจากไม่มีข้อมูลชัดเจนเกี่ยวกับเปียโนที่อันห์นชื่นชอบ อย่างไรก็ตามผู้ผลิตเปียโนสัญชาติฝรั่งเศสที่มีชื่อเสียงในช่วงเวลาของอันห์นและผลิตในยุคปลายโรแมนติกต่อต้นศตวรรษที่ยี่สิบ ได้แก่ เปลแยล (Pleyel) เอิร์ฮาร์ด (Érard) และ กาโว (Gaveau) (1066 Pianos, 2024, 2 October)

ผลการวิเคราะห์ การตีความบทเพลง แนวทางการตีความ และแนวทางการฝึกซ้อม

ผลการศึกษา การวิเคราะห์ข้อมูล การตีความบทเพลง เทคนิคการบรรเลง แนวทางการตีความและการฝึกซ้อม การแสดงเปียโนคู่ สามารถสรุปได้ เป็น 3 รายการเรียงลำดับตามยุค ดังนี้

1. บทเพลง Sonata for two piano in D major, K448 ประพันธ์โดยโมสาร์ท มี 3 กระบวน ดังนี้

1.1) การวิเคราะห์ การตีความบทเพลง และแนวทางการตีความ กระบวนที่ 1: Allegro con spirito in D major and common time บทเพลง Sonata for two-piano in D major, K448 อยู่ในลีลา Allegro con spirito มีความหมายดังนี้ Allegro แปลว่า อัตรารวด และ Con spirito แปลว่า ด้วยจิตใจด้วยวิญญาณ ทำให้ผู้เล่นถ่ายทอดบทเพลงนี้ออกมาด้วยจิตวิญญาณที่ร่าเริง ขณะเดียวกันในท่อนนี้มีรูปแบบโน้ตเชบิตสองชั้นที่ไล่เป็นอาร์เปจิโอ (Arpeggio) และโครมาติก (Chromatic) เป็นจำนวนมาก

แนวทางการฝึกซ้อม เป็นตัวอย่างแนวทางการฝึกซ้อมห้องที่ 56-59 ซึ่งมีความยาก 2 ประการ คือ การเล่นโน้ตโครมาติกเป็นเชบิตสองชั้นในความเร็วค่อนข้างมากด้วยมือซ้าย โดยเล่นต่อเนื่องกันแบบไม่มีตัวหยุดเลย ต่อมาคือการลงตัวของทั้งสองมือ คอร์ดของมือขวาจะเข้ามาในลักษณะของจังหวะยกแต่ต้องผลิตเสียงออกมาให้ชัดเจน เนื่องจากเป็นทำนองที่สำคัญ และเมื่อผู้วิจัยบรรเลงโซนาตาบทนี้ด้วยเปียโนในยุคปัจจุบัน ผู้วิจัยจึงแก้ปัญหาโดยการซ้อม ดังนี้ ซ้อมเล่นบันไดเสียงโครมาติก (Chromatic Scale) ทุกกุญแจเสียง เพื่อให้กล้ามเนื้อและนิ้วมือซ้าย คู้ขึ้นและคล่องตัวมากขึ้น ต่อมาผู้วิจัยซ้อมการลงตัวของทั้งสองมือ เริ่มจากการซ้อมมือขวาให้สามารถลากคอร์ดอยู่จนครบจังหวะได้ เพื่อให้มีความสำคัญและได้ยินทำนองชัดเจน หลังจากนั้น จึงนำสองมือมาซ้อมรวมกันโดยจะไม่เน้นจังหวะของมือซ้ายเลย ให้มือขวาเป็นตัวนำ เริ่มจากซ้อมช้า ๆ ก่อนจนสามารถเล่นสองมือเข้ากันได้ดี ผู้วิจัยจึงเพิ่มอัตรารวดให้เร็วขึ้นทีละน้อย จนถึงอัตรารวดที่โมสาร์ทกำหนดไว้ หลังจากนั้น ผู้วิจัยจึงมีการใช้ซัสเทนเพดัลช่วยเหยียบพร้อมกับการเล่นคอร์ดของมือ

ขวาไปด้วยเพื่อช่วยทำให้ได้ยินทำนองของมือขวากังวานขึ้น ซึ่งเทคนิคการใช้ซัสเทนเพดลีนนี้แตกต่างจากการใช้แดมเปอร์เพดลีน (Damper Pedal) ในยุคของผู้ประพันธ์ ซึ่งต้องใช้เข้าเป็นตัวควบคุมเพื่อให้เสียงกังวาน ดังตัวอย่างที่ 1



ตัวอย่างที่ 1 การวิเคราะห์ การตีความบทเพลง แนวทางการตีความ และแนวทางการฝึกซ้อม
กระบวนที่ 1 ห้องที่ 56-59

ที่มา : Wolfgang Amadeus Mozart, "Sonata in D: K448," In *Schirmer's Library of Musical Classics*,
Vol. 1504, ed. Edwin Hughes (New York: G. Schirmer, 1926), p. 7–8.

1.2) วิเคราะห์ การตีความบทเพลง และแนวทางการตีความ กระบวนที่ 2: อยู่ในลีลา Andante แปลว่า ขำปานกลางด้วยความเคลื่อนไหวไปข้างหน้า ในท่อนนี้มีการสอดประสานของทำนองระหว่างสองมือตลอดทั้งท่อน โดยมีรูปแบบโน้ตมือขวาเป็นคู่สาม และมือซ้ายเป็นทำนองเสียงต่ำเคลื่อนไหวต่อเนื่องอย่างช้า ๆ

แนวทางการฝึกซ้อม เป็นตัวอย่างแนวทางการฝึกซ้อม ห้องที่ 1-2 ความยากของบทนี้ คือ การที่ทำนองระหว่างสองมือจะต้องต่อเนื่องกันเป็นหนึ่งเดียว และคู่ 3 ในมือขวาจะต้องฟังแล้วคุมมันคงแต่เคลื่อนไหวไปข้างหน้าด้วย ในขณะเดียวกัน ผู้วิจัยแก้ปัญหาโดยซ้อมแบบฝึก Hanon หมายเลข 48, 50, 52 และ 54 เพื่อพัฒนาการเล่นคู่ 3 ให้มีน้ำหนักและการควบคุมเสียงที่ดีให้ไม่ฟังดูรกจนเกินไป เนื่องจากการบรรเลงบทเพลงนี้ด้วยเปียโนปัจจุบัน กลไกของการผลิตเสียงได้ถูกพัฒนามาจนสมบูรณ์แบบแล้ว ตัวค้อนที่ตีสายทำให้เกิดเสียงมีความยาวและกังวานมากกว่าฟอร์เตเปียโนในยุคของโมสาร์ท ผู้วิจัยจึงต้องควบคุมการเล่นคู่ 3 ให้ดีเพื่อให้เสียงไม่ยาวจนเกินไป เพื่อการผลิตน้ำเสียงที่ใกล้เคียงตามเจตนาของโมสาร์ทที่ได้เรียบเรียงไว้ ต่อมาผู้วิจัยจึงนำสองมือมาเล่นรวมกัน และฝึกเล่นให้ทำนองมีความต่อเนื่องและเคลื่อนไหวไปข้างหน้าอย่างไพเราะ ดังตัวอย่างที่ 2



ตัวอย่างที่ 2 การวิเคราะห์ การตีความบทเพลง แนวทางการตีความ และแนวทางการฝึกซ้อมกระบวนที่ 2 ห้องที่ 1-2

ที่มา : Wolfgang Amadeus Mozart, “Sonata in D: K448,” In *Schirmer’s Library of Musical Classics*, Vol. 1504, บรรณาธิการโดย Edwin Hughes (New York: G. Schirmer, 1926), p. 23.

1.3) การวิเคราะห์ การตีความบทเพลง และแนวทางการตีความ กระบวนที่ 3: Molto allegro อยู่ในลีลา Molto allegro ซึ่งมีความหมายดังนี้ Molto แปลว่า มาก และ Allegro แปลว่า เร็ว เพราะฉะนั้นโซนาตาบทนี้จึงมีอัตราความเร็วมาก ลักษณะการเรียบเรียงเพลงในท่อนนี้มีทำนองหลักอยู่ที่มือขวาเป็นส่วนใหญ่ ส่วนมือซ้ายจะเป็นคอร์ดและคู่ 8 เพื่อช่วยทำให้เสียงฟังดูเต็ม อลังการ และหนักแน่นขึ้น

แนวทางการฝึกซ้อม เป็นตัวอย่างแนวทางการฝึกซ้อม ห้องที่ 109-112 โซนาตาบทนี้เป็นบทที่ยากที่สุดใน 3 กระบวน เนื่องจากมีอัตราจังหวะที่เร็วมาก และมือขวาต้องทำงานค่อนข้างหนักในการเล่นเป็นทำนองหลักเกือบตลอดทั้งท่อน ผู้วิจัยเลือกแบ่งซ้อมทีละมือ โดยซ้อมต่างเทคนิคกัน ดังนี้ มือขวา ผู้วิจัยแบ่งการซ้อมเป็น 3 ขั้นตอน ขั้นตอนที่ 1 ซ้อมโน้ตให้แม่นยำ และจำให้ได้ขึ้นใจก่อน ขั้นตอนที่ 2 ซ้อมดิ่ง คือ ดิ่งโน้ตแต่ละตัว ด้วยแรงนิ้วอย่างเดียวโดยไม่ใช้แรงแขนช่วย เพื่อเพิ่มความแข็งแรงของนิ้ว ขั้นตอนที่ 3 คือ ซ้อม “Rhythmic Pattern” เช่น การเล่นโน้ตสั้น-ยาว-สั้น-ยาว หรือ ยาว-สั้น-ยาว-สั้น สลับกันเพื่อความแม่นยำในการจำโน้ตและเพิ่มความแข็งแรงของนิ้ว ต่อมาผู้วิจัยซ้อมมือซ้าย โดยการซ้อมแบบฝึก Hanon หมายเลข 51 และ 53 เพื่อเพิ่มความแม่นยำในการเล่นคู่ 8 หลังจากนั้นจึงนำทั้งสองมือมาซ้อมรวมกันให้ได้อัตราเร็วและลักษณะการผลิตเสียงใกล้เคียงเจตนาของโมซาร์ท ดังตัวอย่างที่ 3



ตัวอย่างที่ 3 การวิเคราะห์ การตีความบทเพลง และแนวทางการตีความ และแนวทางการฝึกซ้อมกระบวนที่ 3 ห้องที่ 109-112
ที่มา : Wolfgang Amadeus Mozart, “Sonata in D: K448,” In *Schirmer’s Library of Musical Classics*,
Vol. 1504, บรรณาธิการโดย Edwin Hughes (New York: G. Schirmer, 1926), p. 41.

2. บทเพลง Variations on a Theme by Haydn op.56b ประพันธ์โดยบรามส์ ใน ค.ศ.1873 ประกอบด้วย บทนำ ต่อด้วย แวร์ริเอชันที่ 1-8 และ จบด้วยบท Finale โดยบทนำของเพลงนี้ อยู่ในลีลา Andante มีอัตราจังหวะที่ค่อนข้างช้า มีทำนองหลักที่ชัดเจนอยู่ที่มือขวา เป็นการเปิดเพลงมาด้วยความสวยงาม แวร์ริเอชันที่ 1 อยู่ในลีลา Andante con moto ซึ่งมีอัตราจังหวะค่อนข้างช้าเช่นกัน แต่ในบทนี้แนวทำนองเป็นโน้ต 3 พยางค์ (Triplet) จำนวนมากทำให้เพลงฟังดูเหมือนเร็วได้ แวร์ริเอชันที่ 2 อยู่ในลีลา Vivace แปลว่า อัตราเร็วมีชีวิตชีวา มีโน้ตที่เป็นโน้ตประจุ (Dotted Note) จำนวนมากตลอดทั้งเพลง ทำให้มีความยากที่ต่างออกไปจากบทอื่น ๆ แวร์ริเอชันที่ 3 อยู่ในลีลา Con moto แปลว่า ด้วยความเคลื่อนไหว เป็นเพลงที่ต้องใช้เทคนิคแขนและการกำหนดลมหายใจให้เหมาะสมเพื่อช่วยการบรรเลงเชื่อมเสียงให้มีความต่อเนื่องและฟังเป็นประโยคต่อเนื่องกัน แวร์ริเอชันที่ 4 อยู่ในลีลา Andante แปลว่า ช้า บทนี้มีความยากคือความช้าที่ต้องถ่ายทอดออกมาให้ความช้านี้ไม่น่าเบื่อ โดยต้องใส่ใจกับการเล่นโน้ตทุกตัว เคลื่อนน้ำหนักของนิ้วให้ดีเพื่อควบคุมเสียงทั้งเพลงให้ลงตัว แวร์ริเอชันที่ 5 อยู่ในลีลา Poco presto แปลว่า ค่อนข้างเร็ว บทนี้มีการเล่นคู่ 3 ที่ต่อเนื่องด้วยความเร็ว และยังคงเน้นจังหวะให้ถูกที่ตามที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดเอาไว้ แวร์ริเอชันที่ 6 อยู่ในลีลา Vivace เหมือนในแวร์ริเอชันที่ 2 ความยากของบทนี้คือ ความเร็ว การที่ต้องเล่นโน้ตคู่ 8 และโน้ตคู่ 3 ในความเร็วเช่นนี้ต้องใช้เทคนิคการฝึกฝนหลายอย่างเพื่อถ่ายทอดออกมาได้อย่างสมบูรณ์ที่สุด แวร์ริเอชันที่ 7 อยู่ในลีลา Grazioso แปลว่า สง่างาม มีเสน่ห์ แวร์ริเอชันบทนี้ มีความสง่างามดังชื่อ ผู้วิจัยต้องถ่ายทอดความสง่างามผ่านการเล่นออกมาให้ได้ ในขณะเดียวกันต้องมีความเข้มของเสียงพอที่จะทำให้เนื้อเสียงดูมั่นคง ไม่ลอยจนเกินไป แวร์ริเอชันที่ 8 อยู่ในลีลา Poco presto เหมือนแวร์ริเอชันที่ 5 บทนี้มีความเร็วค่อนข้างมาก และมีทำนองหลักที่เหมือนกันทั้ง 2 มือเกือบตลอดทั้งเพลง จึงต้องซ้อมให้กล้ามเนื้อมือคุ้นชินกับการที่ต้องเล่นทั้ง 2 มือเหมือนกันด้วยความเร็วเท่านี้ และบทสุดท้าย Finale อยู่ในลีลา Andante บทนี้ถึงแม้จะอยู่ในอัตราจังหวะที่ค่อนข้างช้าแต่มีความยากเฉพาะตัวสูง เนื่องจากมีความหลากหลายของเทคนิครวมถึงรูปแบบจังหวะในทำนองที่มีการเปลี่ยนไปมาตลอดทั้งเพลง ผู้วิจัยจึงต้องฝึกซ้อมหลายเทคนิคเพื่อที่จะถ่ายทอดแวร์ริเอชันบทนี้ออกมาให้ดีและเป็นบทจบที่สวยงามตามที่ผู้ประพันธ์เขียนไว้

2.1) การวิเคราะห์ การตีความบทเพลง และแนวทางการตีความ บทเพลง Variations on a Theme by Haydn Op. 56b ผู้วิจัยเลือกวิเคราะห์แวนริเอชันที่ 2 ซึ่งอยู่ในลีลา Vivace เนื่องจากแวนริเอชันบทนี้มีลักษณะความเข้มของเสียง (Dynamic Mark) ที่แตกต่างกันชัดเจน ซึ่งแสดงให้เห็นว่าบรามส์ประพันธ์เพลงนี้ไว้สำหรับเปียโนที่มีความใกล้เคียงกับเปียโนยุคปัจจุบันมาก เพราะต้องเป็นเปียโนยุคหลัง ๆ เท่านั้นที่จะทำได้ นอกจากนี้แวนริเอชันบทนี้ยังมีเทคนิคที่น่าสนใจหลายแห่งทั้งการควบคุมความเข้มของเสียง และการเล่นโน้ตประจุให้คมชัดตลอดทั้งเพลง

แนวทางการฝึกซ้อม เป็นตัวอย่างแนวทางการฝึกซ้อมแวนริเอชันที่ 2 (Vivace) ห้องที่ 1-5 ความยากของบทนี้ คือความเร็วและการทำให้ความเข้มของเสียงแตกต่างกันอย่างชัดเจนแต่ยังสามารถเล่นต่อเนื่องไปได้โดยไม่ติดขัด ผู้วิจัยแก้ปัญหาโดยแบ่งการซ้อมเป็น 2 ขั้นตอน ดังนี้ ขั้นตอนที่ 1 ผู้วิจัยฝึกซ้อมสเกล คือซ้อมทุกบันไดเสียงต่อเนื่องกัน บันไดเสียงละ 2 รอบ โดยรอบแรกเล่นดัง ส่วนรอบที่ 2 เล่นเบา เช่นนี้ต่อไปเรื่อย ๆ จนครบทุกบันไดเสียงเพื่อใหกล้ามเนื้อมือและนิ้วคุ้นชินกับการควบคุมความเข้มของเสียงที่ต่างกันแต่ยังต้องเล่นต่อเนื่องกันอยู่ ขั้นตอนที่ 2 ผู้วิจัยฝึกซ้อมตามโน้ตทีละมือให้แม่นยำ และจำให้ขึ้นใจ หลังจากนั้นนำมาเล่นรวมมือกัน เริ่มจากซ้อมช้า ๆ ก่อนและเพิ่มความเร็วยิ่งขึ้นไปเรื่อย ๆ ดังตัวอย่างที่ 4



ตัวอย่างที่ 4 ตัวอย่างการวิเคราะห์ การตีความบทเพลง และแนวทางการตีความ และแนวทางการฝึกซ้อม
แวนริเอชันที่ 2 (Vivace) ห้องที่ 1-5

ที่มา: Johannes Brahms, *Variationen über ein Thema von Joseph Haydn für 2 Klaviere zu 4 Händen*, Op. 56b (Frankfurt: C.F. Peters, n.d.), p. 6.

2.2) การวิเคราะห์ การตีความบทเพลง และแนวทางการตีความบทเพลงของบทเพลง Variations on a Theme by Haydn op. 56b ผู้วิจัยเลือกวิเคราะห์ Finale ซึ่งอยู่ในลีลา Andante เนื่องจากเป็นแวนริเอชันที่มีความหลากหลายทางเทคนิค และถึงแม้บทนี้จะอยู่ในอัตราความเร็วที่ค่อนข้างช้า แต่ในเพลงมีเนื้อดนตรี (Texture) ที่ค่อนข้างหนาแน่นและวุ่นวาย และที่สำคัญในแต่ละประโยคของเพลงจะมีแนวทำนองซ่อนอยู่ที่ต้องนำเสนอออกมาให้ได้ จึงทำให้บทนี้มีความยากเฉพาะตัวอยู่มาก

แนวทางการฝึกซ้อม เป็นตัวอย่างแนวทางการฝึกซ้อม Finale (Andante) ห้องที่ 56-51 บทนี้มีทำนองที่เด่นชัดที่ผู้เล่นจะต้องนำเสนอออกมาให้ได้ แต่ในขณะเดียวกันต้องมีความไหลลื่นต่อเนื่องกัน ผู้วิจัยแก้ปัญหาโดยการซ้อมทำนองสำคัญของมือขวาให้คล่องและแม่นยำก่อน โดยนิ้วก้อยที่ใช้เล่นต้องมีความแข็งแรงมากพอที่จะผลิตเสียงทำนองหลักให้เด่นชัดออกมา แต่เสียงไม่ฟังดูแข็งกร้าวจนเกินไป ต่อมาจึงนำมือซ้ายมาเล่นรวมกับมือขวา เพื่อซ้อมความต่อเนื่องของทำนองระหว่างสองมือให้ไหลลื่นแต่ยังได้ยินทำนองชัดเจนตามเจตนาของผู้ประพันธ์ ดังตัวอย่างที่ 5



(โน้ตสีแดง คือ ทำนองสำคัญของมือขวา)

ตัวอย่างที่ 5 การวิเคราะห์ การตีความบทเพลง และแนวทางการตีความ และแนวทางการฝึกซ้อม Finale
(Andante) ห้องที่ 56-51

ที่มา : Johannes Brahms, *Variationen über ein Thema von Joseph Haydn für 2 Klaviere zu 4 Händen*, Op. 56b (Frankfurt: C.F. Peters, n.d.), p. 30.

3. บทเพลง Caprice mélancolique for two pianos ประพันธ์โดย เรนัลโด อันห์น

3.1) การวิเคราะห์ การตีความบทเพลง และแนวทางการตีความบทเพลง Caprice mélancolique for two pianos อยู่ในลีลา Andantino poetique ซึ่งมีความหมายดังนี้ Andantino แปลว่า ช้ากว่าหรือเร็วกว่าอันดันทันเต มีนัยของอัตราความเร็วที่ค่อนข้างสบาย ไม่จริงจัง และ poetique แปลว่า บทกวีหรือผลงานที่มีความโรแมนติก ลักษณะการเรียบเรียงของเพลงนี้ มีทำนองที่ไม่เร็วไม่ช้านัก ฟังสบาย ๆ มีการเปลี่ยนท่วงทำนองเสียงค่อนข้างบ่อยเพื่อเปลี่ยนสีสันทันของเพลง ผู้วิจัยจึงเปรียบเทียบการบรรเลงเพลงนี้ เหมือนการถ่ายทอดความฝันที่มีหลากหลายสีสันและฟังสบาย

แนวทางการฝึกซ้อม เป็นตัวอย่างแนวทางการฝึกซ้อมบทเพลง Caprice mélancolique for two pianos (Andantino poetique) ห้องที่ 34-37 จากการวิเคราะห์บทเพลงพบว่า การเรียบเรียงเพลงของ Reynaldo Hahn สะท้อนให้เห็นว่าเขาแต่งเพลงนี้ให้เล่นด้วยเปียโนที่คล้ายกับเปียโนในยุคปัจจุบัน เนื่องจากทำนองและโน้ตต่าง ๆ ในเพลง มีโน้ตที่มีระยะห่างกันมากตลอดทั้งเพลง การเล่นเพลงนี้ต้องใช้ซัสเทนเพดัลช่วยในการเชื่อมเสียงและทำให้เสียงกังวานขึ้น เพื่อความไพเราะของผู้วิจัยจึงแบ่งการซ้อมเป็น 3 ขั้นตอน ดังนี้ ขั้นตอนที่ 1 คือ ซ้อมโน้ตให้แม่นยำจนจำได้ขึ้นใจทั้งสองมือ ขั้นตอนที่ 2 คือ ผู้วิจัยซ้อมอาร์เปโจทุกท่วงทำนอง เพื่อความคล่องตัวของนิ้ว และการฝึกกระยะห่างของนิ้วให้คุ้นเคยกับการต้องยืด-หด เพื่อเล่นโน้ตที่อยู่ไกลกันแต่เสียงยังจำเป็นต้องต่อเนื่องกันอยู่ ขั้นตอนที่ 3 ฝึกซ้อมการใช้ซัสเทนเพดัล เนื่องจากเพลงนี้ ผู้วิจัยเปรียบเทียบการบรรเลงเหมือนการถ่ายทอดความฝัน จึงสามารถเหยียบซัสเทนเพดัลให้ลึกและยาวได้ เพื่อให้เสียงก้องกังวาน มีความพุ่งของเสียง เหมือนภาพแห่งความฝัน ดังตัวอย่างที่ 6



ตัวอย่างที่ 6 การวิเคราะห์ การตีความบทเพลง และแนวทางการตีความ

บทเพลง Caprice mélancolique for two pianos (Andantino poetique) ห้องที่ 34-37

ที่มา : Reynaldo Hahn, *Caprice mélancolique for two pianos* (Paris: Heugel & Cie, 1897), p. 3.

สรุปผลการดำเนินการวิจัย/ อภิปรายผล

ผลสรุปการวิจัย “เทคนิคและการตีความวรรณกรรมเพลงเปียโนคู่ในทัศนมิติร่วมสมัยผ่านเปียโนปัจจุบัน” สามารถบรรลุผลได้ตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย โดยการนำเสนอการแสดงเปียโนคู่จัดขึ้นที่ Tongsuang’s Recital Hall เมื่อวันที่ 2 กรกฎาคม พ.ศ. 2567 เวลา 14.00 น. ความยาวประมาณ 1 ชั่วโมง ผู้วิจัยบรรเลงบทเพลงเปียโนคู่ของบราห์มส์ ด้วยเปียโนรุ่น Bösendorfer 200 limited edition no. 9 /32 (limited for moonlight sonata) และบรรเลงบทเพลงเปียโนคู่ของโมซาร์ทและอันห์ในแนว 2 ด้วยเปียโนรุ่น Grotrian Steinweg 200 cm-1972 การแสดงครั้งนี้มีการสลับการใช้เปียโนในการแสดงแต่ละเพลง ดังนั้น ผู้วิจัยต้องศึกษาและปรับเทคนิคการบรรเลงเพิ่มเติมโดยแบ่งออกเป็น 2 เรื่อง ได้แก่ เรื่องน้ำหนักของคีย์เปียโนว่ามีความหนักมากน้อยแค่ไหน เพื่อปรับการลงน้ำหนักนิ้ว มือ แขน และลำตัวให้สามารถคุมความดังเบาของเสียงได้ดีตามต้องการขณะแสดง และเรื่องเพดัล ว่าเพดัลมีความลึกแค่ไหน เพื่อปรับการลงน้ำหนักของเท้าให้สามารถคุมความกังวานของเสียงได้อย่างพอดี โดยการปรับทั้งหมดนี้ศึกษาจากการตีความและจากความรู้เกี่ยวกับเปียโนแต่ละยุคและแต่ละรุ่น เพื่อปรับให้การเล่นสอดคล้องกับเปียโนในสถานที่แสดง ซึ่งทำให้ผู้วิจัยสามารถควบคุมการผลิตเสียงให้มีความไพเราะ กังวาน และถ่ายทอดอารมณ์เพลงได้ในสำเนียงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะแต่ยังคงลักษณะของเพลงตามที่คุณประพันธ์เขียนไว้

ผลการศึกษาที่ผู้วิจัยได้พัฒนาศักยภาพในการตีความบทเพลงและสร้างสรรค์เทคนิคการบรรเลงบทเพลงเปียโนคู่ด้วยความเข้าใจอย่างลึกซึ้ง ทำให้การสร้างสรรค์การแสดงต่อสาธารณชนมีสีสันและมีสุนทรียะทางดนตรีแบบใหม่ที่น่าสนใจออกไป โดยผลการวิจัยพบว่า 1) คุณภาพของการวิเคราะห์และการตีความมีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์แนวทางการฝึกซ้อมและเทคนิคการบรรเลงเปียโนคู่ด้วยเปียโนปัจจุบัน 2) การสร้างสรรค์การแสดงบทเพลงเปียโนคู่ผ่านเปียโนปัจจุบันสะท้อนลักษณะเฉพาะด้วยเทคนิคการผลิตเสียงและการแสดงออกทางอารมณ์ดนตรีที่มีลักษณะเฉพาะตามพื้นฐานความรู้ความเข้าใจ ทักษะ และประสบการณ์ที่ต่างกันของนักเปียโนแต่ละคน

ข้อเสนอแนะ

การสรุปและอภิปรายผลแสดงให้เห็นว่า การศึกษาวิเคราะห์ลักษณะของเปียโนในแต่ละยุค และการตีความเพื่อเป็นแนวทางการฝึกซ้อมมีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์เทคนิคการบรรเลงเปียโน ดังนั้น นักเปียโนที่มีเป้าหมายในการแสดงเปียโนต่อหน้าสาธารณชนควรให้ความสำคัญกับการวิเคราะห์และการตีความบทเพลง เพื่อสร้างสรรค์เทคนิคการบรรเลงให้ฝึกซ้อมและแสดงอย่างมีประสิทธิภาพ ท้ายนี้ ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะเพิ่มเติมสำหรับนักเปียโนที่ต้องการบรรเลงเพลงเปียโนได้อย่างลึกซึ้ง ให้ศึกษาเกี่ยวกับเปียโนโบราณและวิวัฒนาการของเปียโนจากอดีตจนถึงปัจจุบัน โดยศึกษาผ่านอินเทอร์เน็ต หนังสือ การทดลองเล่นเปียโนโบราณและเปียโนหลากหลายรุ่น และเยี่ยมชมพิพิธภัณฑ์เปียโนที่อาคารเคียนทงวอน ถนนวิฑู กรุงเทพมหานคร เพื่อเพิ่มมุมมองในการศึกษาต่อไป

การเผยแพร่ผลงาน

1. การแสดงเปียโนคู่ต่อหน้าสาธารณชนจัดขึ้นที่ Tongsuang's Recital Hall เมื่อวันอังคารที่ 2 กรกฎาคม พ.ศ. 2567 เวลา 14.00 น. ความยาวประมาณ 1 ชั่วโมง
2. การนำเสนอบทความวิจัยเผยแพร่ในวารสารวิชาการด้านดนตรีเพื่อประโยชน์ต่อสาธารณชน

บรรณานุกรม

- ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2550). ศิลปะการบรรเลงเปียโนคลาสสิก. *วารสารราชบัณฑิตยสถาน*. 32(1). น. 201-207.
- วีรชาติ เปรมานนท์. (2553). บทเพลงเพื่อการพัฒนาศักยภาพ สำหรับนักเปียโนไทย. *วารสารดนตรีรังสิต*. 5(2). น. 5-19.
- Bozarth, G. S., & Brady, S. H. (2009). The pianos of Johannes Brahms. In W. Frisch & K. C. Karnes (Eds.). *Brahms and his world*. (Revised ed., PP. 73–102). Princeton University Press.
<https://doi.org/10.1515/9781400833627.73>
- Brahms, J. (1987). *Variationen über ein Thema von Joseph Haydn für 2 Klaviere zu 4 Händen, Op. 56b*. C.F. Peters.
- Dolge, A. (1911). *Pianos and their Makers*. Covina Publishing Company.
- Encyclopaedia Britannica. (n.d.). *Johann Andreas Stein*. <https://www.britannica.com/biography/Johann-Andreas-Stein>.
- Hahn, R. (1897). *Caprice mélancolique for two pianos*. Heugel & Cie.
- Hahn, R. (1901). *REYNALDO HAHN: Caprice mélancolique et Autres Pièces: Piano Duet: Pour deux Pianos*. Alphonse Leduc Publisher.
- Hanon, C.-L. (1992). *Hanon: The virtuoso pianist in 60 exercises (Complete) (A. Small, Ed.)*. Alfred Publishing Co., Inc.
- Houston Symphony. (n.d.). *An artist formerly known as Haydn: Brahms' Haydn Variations*.
<https://houstonsymphony.org/brahms-haydn-variations/>.
- Mozart, W. A. (1926). *Sonata in D major, K. 448* (E. Hughes, Ed.). G. Schirmer. (Original work published 1781)
- Jenkins, J. S. (2001). The Mozart effect. *Journal of the Royal Society of Medicine*. 94(4). P. 170–172.
<https://doi.org/10.1177/014107680109400404>.
- Koster, J. (2019). History and construction of the harpsichord. In M. Kroll (Ed.). *The Cambridge companion to the harpsichord*. (PP. 2–30). Cambridge University Press.
- Lindeblad Piano Restoration. (2017). *The evolution of the modern piano (facts, photos and timeline)*.
<https://www.lindebladpiano.com/blog/history-of-the-piano?srsId=AfmBOoroGeFfYliNqZWO0yQIROecVzbe3bWj3bWvjzYfk9PuOV1bim59>
- Maunder, R. (2001). Mozart's Walter fortepiano. *Early Music*. 29(4). P. 669.
<https://doi.org/10.1093/earlyj/XXIX.4.669>.
- 1066 Pianos. (n.d.). *Piano brands*. <https://www.1066pianos.com/piano-brands/>.

บทประพันธ์เพลงระดับมหาบัณฑิต : “ก้าวอย่างสู้นิพพาน” สำหรับวงแจ๊ส MUSIC COMPOSITION: “STEPS TO NIRVANA” FOR JAZZ ENSEMBLE

อิทธิศักดิ์ ปัญญาใหญ่* ITTISAK PANYAYAI*
ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร** NARONGRIT DHAMBUTRA**

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลงระดับมหาบัณฑิต : “ก้าวอย่างสู้นิพพาน” สำหรับวงแจ๊ส เป็นบทประพันธ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากดนตรีบลูส์และดนตรีแจ๊สที่ผู้วิจัยมีความสนใจ ซึ่งดนตรีบลูส์และดนตรีแจ๊สมีอิทธิพลต่อผู้วิจัยในแง่ของความอิสระที่จะแสดงศักยภาพภายใต้จังหวะต่าง ๆ ซึ่งวางไว้เป็นกรอบหลวม ๆ ที่เปิดโอกาสให้นักดนตรีสามารถแสดงศักยภาพ โดยมีแบบแผนของดนตรีแจ๊สภายใต้กรอบของเสียงประสานที่วางไว้ บทประพันธ์เพลง : “ก้าวอย่างสู้นิพพาน” สำหรับวงแจ๊ส แบ่งออกเป็น 3 ตอน รวมเวลาในการบรรเลง 15 นาที โดยแต่ละตอนมีชื่อเรียกดังนี้ ก้าวแรก ก้าวต่อ และปัจจุบัน ขณะ ก้าวแรกเปรียบกับดนตรีบลูส์ที่ถือว่าเป็นรากฐานสำคัญสำหรับดนตรีแจ๊ส ก้าวต่อเปรียบกับดนตรีแจ๊สที่ได้รับพัฒนาจากนักดนตรีที่มีความรู้มากขึ้นและปัจจุบันขณะเปรียบกับตัวผู้วิจัยที่ได้ผสมผสานองค์ความรู้ที่ได้ศึกษามานำมาสร้างสรรค์ในการประพันธ์ โดยผู้วิจัยได้ใช้เทคนิค เช่น การเลียน จังหวะขัด การคัดการดำเนินคอร์ด และเทคนิคอื่น ๆ มาใช้ในการประพันธ์เพลง แรงบันดาลใจจากพุทธศาสนา ก้าวแรกเปรียบกับการประสูติ ก้าวต่อเปรียบกับตรัสรู้ และปัจจุบันขณะเปรียบกับการปรินิพพาน

คำสำคัญ : วงดนตรีแจ๊สขนาดเล็ก/ ดนตรีบลูส์/ ดนตรีแจ๊ส

* นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก, ภาควิชาดุริยางคศิลป์, คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 6580018935@student.chula.ac.th.

* Master Student, Western Music Department, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, 6580018935@student.chula.ac.th.

** ศาสตราจารย์ ดร., สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก, ภาควิชาดุริยางคศิลป์, คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, narongrit_d@hotmail.com.

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

Received 01/10/67 Revised 07/11/67 Accepted 06/12/67

Abstract

MUSIC COMPOSITION: “STEPS TO NIRVANA” FOR JAZZ ENSEMBLE is music composition inspired by the researcher’s interest in Blues and Jazz Music. These genres have influenced the researcher, particularly through their emphasis on the freedom to improvise within flexible rhythmic frameworks. This approach allows musicians to express creativity while adhering to Jazz’s structural harmonies. “STEPS TO NIRVANA” is divided into three movements, with a total duration of 15 minutes. Each movement has a distinct title: Kawraek represents Blues, which serves as the fundamental basis of Jazz. Kawtor reflects the development of Jazz, advanced by musicians with deeper musical knowledge. Now symbolizes the researcher’s integration of learned elements into the creative process. The researcher employs various techniques in the composition, including imitation, syncopation, contrafact (reworking chord progressions), and other elements. Inspired by Buddhism, Kawraek represents the Buddha’s birth, Kawtor represents enlightenment and Now represents Nibbana.

Keyword: Small Jazz band/ Blues Music/ Jazz Music

บทนำ

ผู้วิจัยมีพื้นฐานและความสนใจในดนตรีแจ๊ส ซึ่งผู้วิจัยได้รับอิทธิพลจากดนตรีแจ๊สในแง่มุมต่าง ๆ เช่น การแสดงดนตรี และการประพันธ์เพลงในรูปแบบที่แตกต่างกันออกไป ในด้านการแสดงดนตรีนั้น ดนตรีแจ๊สมีอิทธิพลต่อผู้วิจัยในแง่มุมของความอิสระที่จะแสดงศักยภาพภายใต้การดำเนินเสียงประสานที่อยู่ในจังหวะต่าง ๆ เป็นกรอบหลวม ๆ ที่เปิดโอกาสให้นักดนตรีสามารถแสดงศักยภาพโดยมีแบบแผนตามธรรมเนียมปฏิบัติของดนตรีแจ๊สภายใต้กรอบของเสียงประสานที่วางไว้ นักดนตรีแจ๊สที่มีอิทธิพลต่อผู้วิจัยนั้นมีจำนวนหลายคน แต่ละคนเล่นเครื่องดนตรีที่ต่างชนิดกันและอยู่ในช่วงของการแบ่งยุคสมัยหรือลักษณะของดนตรีแจ๊สที่แตกต่างกันออกไป ลักษณะการเล่นนั้นอาจจะเหมือนหรือแตกต่างกันซึ่งการแบ่งยุคสมัยของดนตรีแจ๊สนั้นอาจจะไม่สามารถจัดกลุ่มของนักดนตรีที่ใช้ชีวิตอยู่ต่างช่วงเวลากันได้ อย่างชัดเจน เช่นเดียวกับในด้านการประพันธ์เพลง ผู้วิจัยก็ได้รับอิทธิพลจากผลงานการประพันธ์เพลงของนักประพันธ์เพลงแจ๊สหลากหลายไม่ได้จำกัดอยู่ในช่วงของการแบ่งยุคสมัยของดนตรีแจ๊สช่วงใดช่วงหนึ่ง จากประเด็นที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยมีความสนใจที่ศึกษาลักษณะของดนตรีแจ๊สและการประพันธ์เพลงของนักประพันธ์เพลงแจ๊สในแง่มุมต่าง ๆ เพื่อนำข้อมูลเหล่านั้นมาสร้างสรรค์ผลงานประพันธ์เพลง

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อสร้างผลงานการประพันธ์เพลงจากการศึกษาลักษณะของดนตรีแจ๊สและผลงานการประพันธ์เพลงของนักประพันธ์เพลงแจ๊ส

แนวคิดเบื้องต้นในการประพันธ์

การประพันธ์เพลง “อย่างก้าวสู่นิพพาน” เป็นการสังเคราะห์ลักษณะของดนตรีแจ๊สและผลงานการประพันธ์เพลงของนักประพันธ์เพลงแจ๊สมาใช้เป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์ บทประพันธ์เพลงชิ้นนี้ประกอบด้วย 1 กระบวน ความยาวประมาณ 15 นาที และแบ่งตอนออกเป็น 3 ตอน แต่ละตอนมีความยาวประมาณ 5 นาที รูปแบบวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบไปด้วย กลุ่มวงดนตรีแจ๊ส ได้แก่ กลองชุด กีตาร์เบส กีตาร์ไฟฟ้า เปียโน เทนเนอร์แซกโซโฟน กลุ่มเครื่องสาย ได้แก่ ไวโอลิน วิโอลา เชลโล่ แต่ละตอนของบทเพลงผู้วิจัยได้รับอิทธิพลและแรงบันดาลใจมาจากนักดนตรีนักประพันธ์เพลงแจ๊สและยังรวมไปถึงอิทธิพลจากดนตรีคลาสสิกกระหว่างที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาฯ ผู้วิจัยตั้งชื่อผลงานเพลง “ก้าวอย่างสู่นิพพาน” เนื่องจากได้รับแรงบันดาลใจจากผลงานเพลง “Seven Steps To Heaven” ในอัลบั้มที่มีชื่อเดียวกับผลงานเพลงว่า “Seven Steps To Heaven” ซึ่งเป็นผลงานในปี ค.ศ.1963 ของ Miles Davis นักดนตรีแจ๊สคนสำคัญที่พัฒนาดนตรีแจ๊สอย่างต่อเนื่องในตลอดช่วงชีวิต แรงบันดาลใจในการตั้งชื่อตอนทั้ง 3 ตอนนั้นมีที่มาจากพุทธประวัติ ซึ่งประกอบไปด้วย ตอนที่ 1 ก้าวแรก หมายถึง ประสูติ ตอนที่ 2 ก้าวต่อ หมายถึง ตรัสรู้ และตอนที่ 3 ปัจจุบันขณะ หมายถึง ปรีณิพพาน

ผลการวิจัย

อรรถาธิบายบทประพันธ์ “ก้าวอย่างสู่นิพพาน” สำหรับวงแจ๊ส

ตอนที่ 1 ก้าวแรก (Kawraek)

ผู้วิจัยได้นำสังคีตลักษณ์แบบบลูส์ 12 ห้องมาใช้ โดยได้มีการพัฒนาให้มีการดำเนินคอร์ดที่แตกต่างจากสังคีตลักษณ์แบบเดิมเพื่อขยายบทเพลงและเปลี่ยนท่วงทำนองเสียงตามลำดับ

สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์ในตอนนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้สังคีตลักษณ์แบบบลูส์ 12 ห้อง ซึ่งเป็นการตีความของผู้วิจัยเองในแง่มุมของประวัติศาสตร์ของดนตรีแจ๊ส ที่มีรากฐานและได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีบลูส์และในแง่มุมของพุทธประวัติ ซึ่งหมายถึงการประสูติของพระพุทธเจ้า เปรียบได้กับการเริ่มต้นค้นหาหลักธรรมในพุทธศาสนา



ตัวอย่างที่ 1.1 สังคีตลักษณ์บลูส์ 12 ห้อง

ที่มา : ผู้วิจัย

ALL BLUES



ตัวอย่างที่ 1.2 ผู้วิจัยเลือกใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงแบบ Canon นำเสนอโดยกลุ่มเครื่องสาย ผู้วิจัยได้นำแนวเบสเพลง

All Blues ของ Miles Davis นำมาดัดแปลงและสร้างแนวทำนอง

ที่มา : ผู้วิจัย

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

Kaw Raek

Arranged by ITTISAK PANYAYAI

♩ = 72

Vn. I
Vn. II
Vla.
Vc.

pizz
mf

10

Vn. I
Vn. II
Vla.
Vc.

V.S.

ตัวอย่างที่ 1.3 เทคนิคการประพันธ์เพลงแบบ Cannon นำเสนอโดยกลุ่มเครื่องสาย

ที่มา : ผู้วิจัย

แนวทำนองหลักถูกนำเสนอโดย เทเนอร์แซกโซโฟนในห้องที่ 49-60 ตามธรรมเนียมปฏิบัติของดนตรีแจ๊ส บทเพลงที่มีแนวทำนองหลักที่สั้น เช่น เพลงบลูส์ ซึ่งมักจะมีแนวทำนองหลักอยู่จำนวน 12 ห้อง มักจะนิยมบรรเลงแนวทำนองหลักซ้ำอีกรอบ

Tenor Saxophone

Kaw Raek

Arranged by ITTISAK PANYAYAI

♩ = 72

Ten. Sax.

48

f

54

Ten. Sax.

ตัวอย่างที่ 1.4 แนวทำนองหลักโดยเทเนอร์แซกโซโฟนห้องที่ 49-60

ที่มา : ผู้วิจัย

โดยแนวทำนองหลักในรอบที่ 2 จะถูกนำเสนอโดยเทเนอร์แซกโซโฟนและมีกีตาร์ไฟฟ้าเพิ่มเข้ามา โดยกีตาร์ไฟฟ้าจะเล่นโน้ตตัวที่ 3 โน้ตตัวที่ 5 โน้ตตัวที่ 7 ในห้องที่ 61-72 ซึ่งการที่มีกีตาร์ไม่เล่นคอร์ดให้ครบและเลือกที่จะเล่นโน้ตตัวที่ 3 โน้ตตัวที่ 5 และโน้ตตัวที่ 7 นั้น ถือเป็นการเล่นที่ถือเป็นการเสี่ยงที่จะเล่นโน้ตพื้นต้นของคอร์ดและยังเป็น

ธรรมเนียมปฏิบัติของดนตรีบลูส์และดนตรีแจ๊สอีกด้วย การเล่นแบบละโน้ตพื้นต้นของกีตาร์ไฟฟ้าในห้องที่ 61-72 บนสังคีตลักษณ์บลูส์ 12 ห้องเนื่องจากผู้วิจัยต้องการเลี่ยงการเล่นโน้ตพื้นต้นที่ซ้ำกันของเบสกับกีตาร์ไฟฟ้าและการเล่นโน้ตเสียงค้ำของเบสในห้องที่ 73-76

ในห้องที่ 73 – 76 ผู้วิจัยเรียกท่อนนี้ว่าท่อน Interlude ซึ่งท่อนนี้เบสจะเล่นโน้ตเสียงค้ำ (Pedal) ที่โน้ต E เพื่อเป็นการส่งต่อไปให้เปียโนโซโล

The musical score is for guitar (J. Gtr.) and electric bass (E. Bass). It is in 12/8 time and E major. The score starts at measure 58 with a common time signature change (C). The guitar part features chords A7 and D7, with a dynamic marking of mf. The bass part features a pedal point on E. The score includes an acceleration marking (accel.) and a tempo marking of 80. The guitar part has a marking of D E7 = 80. The bass part ends with a vs. marking.

ตัวอย่างที่ 1.5 การละโน้ตพื้นต้นของกีตาร์ไฟฟ้าและเสียงค้ำของเบส

ที่มา : ผู้วิจัย

เปียโนโซโลในห้องที่ 77- 100 และคั่นด้วยท่อน Interlude โดยใช้เบสเล่นโน้ตเสียงค้ำที่โน้ต E เช่นเดิมในห้องที่ 101-104 เพื่อส่งเข้าท่อนกลองโซโลในห้องที่ 105-128 ในท่อนกลองโซโล ผู้วิจัยได้กำหนดจังหวะไว้หลวม ๆ เพื่อใช้ในการโซโล อีกทั้งจังหวะที่ผู้วิจัยกำหนดให้กลองโซโลนั้นเป็นจังหวะของแนวทำนองหลัก ซึ่งจะทำให้ผู้ฟังได้ยินแนวทำนองหลักในมิติที่แตกต่างออกไป

จากนั้นเป็นท่อน Interlude โดยใช้เบสเล่นโน้ตเสียงค้ำที่โน้ต F เพื่อส่งเข้าหาโน้ต Bb ซึ่งผู้วิจัยตั้งใจเปลี่ยนบันไดเสียงจาก A เป็น Bb เพื่อให้ความรู้สึกของทำนองหลักที่มีความเคลื่อนที่จากบันไดเสียงเดิม

ตอนที่ 2 ก้าวต่อ (Kawtor)

ผู้วิจัยเลือกใช้ลักษณะที่โดดเด่นของดนตรีบีบอบมาไซ โดยผู้วิจัยเลือกใช้การดำเนินคอร์ดแบบ I-IV-II-V ในบันไดเสียง Bb Major ผู้วิจัยยังใช้เทคนิคการประพันธ์ที่เรียกว่าคอนทราฟเฟค ซึ่งเป็นการประพันธ์ที่ใช้แนวทำนองที่แตกต่างกันบนการดำเนินคอร์ดที่เหมือนหรือคล้ายคลึงกัน ในแง่ของพุทธศาสนาเปรียบได้กับการเจริญสติและค้นพบกับหลักธรรมคำสอนต่าง ๆ

โครงสร้างเพลง

ตารางที่ 1 โครงสร้างเพลง ตอนที่ 2 ก้าวต่อ (Kawtor)

ที่มา : ผู้วิจัย

โครงสร้าง	ห้องที่	สัญลักษณ์จุดเชื่อม
A1	1-8	A
A2	9-16	B
B	17-24	C
A3	25-32	D
A Extend	33-48	E
A' Extend	49-64	F
Transition	65-72	G
H	73-84	H
I	85-96	I
I	97-108	I
J (String Soli)	109-129	J
K (2 Bars Phrase)	130-166	K
L	167-176	L
A2 Extend	177-192	M
A2 Extend	193-208	N
Transition	209-216	F
p	217-228	P
A1	229-236	Q

โครงสร้าง	ห้องที่	สัญลักษณ์จุดซ่อม
A2	237-244	R
B	245-252	S
A3	253-260	T

ผู้วิจัยนำเสนอแนวทำนองหลักในห้องที่ 1-8 และห้องที่ 9-16 โดยกำหนดให้เป็นท่อน A1 และ A2 ตามลำดับ โดยทำนองในท่อน A1 และ A2 นั้นจะถูกนำเสนอโดยเทเนอร์แซกโซโฟนและเปียโน

Kawtor

Arranged by Ittisak Panyayui

ตัวอย่างที่ 2.1 การนำเสนอแนวทำนองหลัก

ที่มา : ผู้วิจัย

ห้องที่ 17-24 กำหนดให้เป็นทำนองของท่อน B ถูกนำเสนอโดย Piano

V.S.

ตัวอย่างที่ 2.2 ทำนองท่อน B

ที่มา : ผู้วิจัย

ห้องที่ 25-32 กำหนดให้เป็นทำนองของท่อน A3 ถูกนำเสนอโดยเทเนอร์แซกโซโฟนและเปียโน

[D]

Ten. Sax.

Pno.

Measures 24-32. Chords: CΔ, A7, Dm7, G7, CΔ, Am7, F7, BbΔ, G7, Cm7, F7, BbΔ, Gm7, Dm7, G7, Gm7, C7, F7, Bb7, Em7, A7, Dm7, G7, Cm7, F7, Fm7, Bb7, Eb7, Ab7, Dm7, G7, Cm7, F7.

ตัวอย่างที่ 2.3 ทำนองท่อน B

ที่มา : ผู้วิจัย

ห้องที่ 33-48 และห้องที่ 49-64 นำการดำเนินคอร์ดของท่อน A มาขยายจังหวะจาก 1 คอร์ดต่อ 2 จังหวะ เป็น 1 คอร์ดต่อ 1 ห้อง โดยเรียกท่อนนี้ว่าเป็นท่อน A Extended และท่อน A'Extended โดยในท่อน A Extended และ A'Extended จะเป็นการโซโลของเปียโนและมีการเล่นสนับสนุนของไวโอลิน 1 และไวโอลาในห้องที่ 49-64

[E]

Pno.

Measures 33-48. Chords: BbΔ, G7, Cm7, F7, Bb7, Gm7, Cm7, F7, Fm7, Bb7, Eb7, Ab7, Dm7, G7, Cm7, F7.

ตัวอย่างที่ 2.4 การขยายการดำเนินคอร์ดและการโซโลของเปียโน

ที่มา : ผู้วิจัย

49 B $\flat$ Δ G 7 Cm 7 F 7 B $\flat$ Δ Gm 7 Cm 7 F 7

57 Fm 7 B $\flat$ 7 Eb 7 Ab 7 Dm 7 G 7 Cm 7 F 7 Eb 7

ตัวอย่างที่ 2.5 การขยายการดำเนินคอร์ดและการโซโลของเปียโนและมีการเล่นสนับสนุน
ของไวโอลินและวิโอลาในห้องที่ 49-64
ที่มา : ผู้วิจัย

ห้องที่ 65-72 กำหนดให้เป็นท่อน Transition โดยในห้องที่ 73-84 ใช้การดำเนินคอร์ดโดมินันท์แบบวงจรคู่ 4

65 E $\flat$ maj 7 Dm 7 G 7 Cm 7 F 7 B $\flat$ m 7 Eb Δ Eb $^\circ$

73 D 7 G 7 C 7 F 7 B $\flat$ 7 Eb 7 Ab 7 Db 7 G $\flat$ 7

82 B 7 E 7 A 7 D 7 (b9) Gm 7 Gm 7 D 7 F $\sharp$ $^\circ$ 7

ตัวอย่างที่ 2.6 ท่อน Transition และการดำเนินคอร์ดโดมินันท์แบบวงจรคู่ 4
ที่มา : ผู้วิจัย

ห้องที่ 109-115 ผู้วิจัยใช้บันไดเสียง E Minor ซึ่งเป็นบันไดเสียงเครือญาติของบันไดเสียง G Major โดยผู้วิจัยใช้เทคนิคการเขียน Soli ของเครื่องเป่าโนว Big Band แต่ผู้วิจัยนำเทคนิค Soli มาใช้กับเครื่องสาย โดยผู้วิจัยเลือกใช้กลุ่มโน้ตของการดำเนินคอร์ดในการเขียน Soli สำหรับกลุ่มเครื่องสายและมีการเปลี่ยนบันไดเสียง E Major ซึ่งเป็นบันไดเสียงคู่ขนานในห้องที่ 116-128 โดยใช้คอร์ด Ebdim7 ห้องที่ 116 เพื่อเคลื่อนเข้าหาคอร์ด E Major ในห้องที่ 117

The image displays a musical score for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) across three systems of measures. The first system covers measures 109 to 115, marked with a 'J' and '109 Str.Soli'. The second system covers measures 121 to 126, marked with a 'V'. The third system covers measures 127 to 132, marked with a 'K'. The key signature is E minor (one sharp, F#). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) and features various musical notations such as slurs, accents, and triplets. The string quartet is playing in a solo section, with each instrument having a distinct melodic line.

ตัวอย่างที่ 2.7 เครื่องสาย Soli

ที่มา : ผู้วิจัย

ห้องที่ 129-166 ผู้วิจัยใช้การดำเนินคอร์ตแบบวงจรคู่ 4 และใช้การนำเสนอทำนอง 2 ห้อง และเปลี่ยนเครื่องดนตรีดังนี้ 1. เปียโน 2. กีตาร์ไฟฟ้าและเทเนอร์แซกโซโฟน 3. ไวโอลิน 1 และ 2 4. เปียโนและเชลโล 5. เทเนอร์แซกโซโฟนและไวโอลา 6. เปียโน

ห้องที่ 167-176 ผู้วิจัยใช้การดำเนินคอร์ตแบบวงจรคู่ 4 เพื่อกลับเข้าไปยังทำนองหลักและกลับเข้าหาทำนองหลักในห้องที่ 177-260 ซึ่งถือเป็นการนำเสนอแนวทำนองหลักอีกครั้ง

ตอนที่ 3 ปัจจุบันขณะ (Now)

ผู้วิจัยได้นำความรู้ด้านดนตรีคลาสสิกที่เพิ่มพูนขึ้นระหว่างที่ได้ศึกษาที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย นำมาใช้เป็นข้อมูลรวมกับลักษณะของดนตรีแจ๊สในการประพันธ์เพลงในตอนนี้

ผู้วิจัยได้นำการดำเนินคอร์ตเพลงลาวสมเด็จและแปรการดำเนินคอร์ตของเพลงลาวสมเด็จจบบันไดเสียง D Major และใช้ลักษณะจังหวะขัดซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีแจ๊สมาใช้ เหตุผลที่ผู้วิจัยนำการดำเนินคอร์ตของเพลงลาวสมเด็จมาใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลงในตอนนี้เนื่องจากในขณะที่ผู้วิจัยกำลังประพันธ์เพลงในตอนนี้ ผู้วิจัยมีความสนใจเกี่ยวกับดนตรีไทยเดิม ซึ่งถือว่าเป็นช่วงเวลาที่คุณวิจัยอยู่ในเวลาปัจจุบันขณะ ซึ่งตรงกับชื่อตอนของตอนที่ 3 ตามที่คุณวิจัยได้กำหนดไว้ เปรียบได้กับแนวคิดตามพุทธศาสนาที่กล่าวถึงการอยู่กับปัจจุบันขณะ เช่น การกำหนดลมหายใจเข้าออก

โครงสร้างเพลง

ตารางที่ 2 โครงสร้างเพลง ตอนที่ 3 ปัจจุบันขณะ (Now)

ที่มา : ผู้วิจัย

โครงสร้าง	ห้องที่	สัญลักษณ์จุดซ่อม
A	1-36	A
B1	37-64	B
B2	65-80	C
C	81-92	D
D	93-104	E

ผู้วิจัยนำการดำเนินคอร์ตเพลงลาวสมเด็จมาใช้ในการสร้างการดำเนินคอร์ตและสร้างแนวทำนองในตอน A และนำบันไดเสียง D Major มาใช้ในการสร้างแนวทำนอง แนวกีตาร์เบสใช้วิธีการเล่นแบบ 2 feel หรือการเล่นที่จังหวะ 1 และ 3 ในห้องที่ 2 ห้องที่ 4 และ 6 มีการนำจังหวะขัดมาใช้ในแนวเครื่องสาย

Piano
Jazz Guitar
Electric Bass
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

NOW

Arranged by ITTISAK PANYAYAI

[A] ♩ = 76

Pno.
J. Gtr.
E. Bass
Vn. I
Vn. II
Vla.
Vc.

VS.

ตัวอย่างที่ 3.1 การดำเนินคอร์ดเพลงลาวสมเด็จที่ผู้วิจัยนำมาใช้
ที่มา : ผู้วิจัย

การสร้างแนวทำนองในตอน B ยังคงใช้บันไดเสียง D Major ในการสร้างแนวทำนอง การดำเนินคอร์ด และสร้างความเข้มข้นของเพลงด้วยการเล่นด้วยไม้แปรงที่กลองสะแนร์ แนวกีตาร์เบสใช้วิธีการเล่นแบบวอล์คกิ้งเบสให้ความรู้สึกสวิง

37 [B]

Ten. Sax.
Pno.
J. Gtr.
E. Bass
Dr.

Brush
R/L Hand Sweep

4

ตัวอย่างที่ 3.2 การเล่นด้วยไม้แปรงที่กลองสะแนร์และวิธีการเล่นแบบวอล์คกิ้งเบส
ที่มา : ผู้วิจัย

ตอน C เปลี่ยนการเล่นกลองสะแนร์จากไม้แปรงเป็นใช้มือหรือนิ้วเคาะลงไปบนกลอง ตอน D และ E เปลี่ยนการเล่นกลองสะแนร์มาใช้แปรงในการเล่น แนวทำนองถูกนำเสนอในตอนต้นโดยเทเนอร์แซกโซโฟนใช้จังหวะชัดในแนวเครื่องสายและเปียโน ลักษณะของแนวทำนองคล้าย ๆ กับการถามตอบระหว่างเทเนอร์แซกโซโฟนซึ่งเล่นในแนวทำนองและเครื่องดนตรีอื่น ๆ ที่คอยสนับสนุน

สรุปผลการดำเนินการวิจัย

บทประพันธ์เพลง “ก้าวอย่างสุนิพพาน” สำหรับวงแจ๊ส เป็นบทประพันธ์ที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับวงแจ๊สและเครื่องสายสากล โดยได้นำเอาลักษณะการประพันธ์เพลงที่เป็นที่นิยมของคนตรีแจ๊ส เช่น การคัดการดำเนินคอร์ดหรือคอนทราแพคมาใช้ในการประพันธ์ รวมไปถึงการนำเอาสังคีตลักษณ์ของคนตรีบลูส์ ซึ่งถือเป็นดนตรีที่เป็นรากฐานสำหรับดนตรีแจ๊ส รวมไปถึงอิทธิพลของคนตรีไทยที่มีต่อผู้วิจัยขณะประพันธ์เพลง บทประพันธ์เพลง “ก้าวอย่างสุนิพพาน” สำหรับวงแจ๊ส สามารถใช้เครื่องดนตรีประเภทอื่นในการเล่นแนวทำนองร่วมกับเทเนอร์แซกโซโฟนหรืออาจจะปรับเปลี่ยนจากเทเนอร์แซกโซโฟนเป็นเครื่องดนตรีอื่น ๆ ได้ เช่นเดียวกันกับกลุ่มเครื่องสาย สามารถปรับเปลี่ยนจากวงสตริงควอร์เทตเป็นวงสตริงออร์เคสตราและให้ดับเบิลเบสมาเล่นในแนวเดียวกันกับเชลโลได้

ปัญหาและอุปสรรค

ผู้วิจัยยังขาดประสบการณ์ในการประพันธ์เพลง ทำให้กระบวนการประพันธ์เพลงใช้เวลานาน เช่น ปัญหาการเลือกใช้เครื่องดนตรีให้เหมาะสมกับลักษณะของเพลง

ข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

จากการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง “ก้าวอย่างสุนิพพาน” สำหรับวงแจ๊ส ทำให้ผู้วิจัยได้ศึกษาวิธีการประพันธ์ต่าง ๆ ของนักประพันธ์เพลงในหลากหลายแนวเพลง รวมไปถึงการแสดงคีตปฏิภาณของนักดนตรีซึ่งถือว่าการประพันธ์เพลงในรูปแบบหนึ่งที่เกิดขึ้นอย่างฉับพลันในขณะที่กำลังแสดงดนตรีนั้น ๆ ซึ่งทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงขึ้นต่อไปโดยนำเอาการแสดงคีตปฏิภาณของนักดนตรีในแนวเพลงประเภทต่าง ๆ มาใช้วัตถุดิบในการประพันธ์บทเพลงใหม่ ในรูปแบบของวงดนตรีที่แตกต่างจากประพันธ์เพลง “ก้าวอย่างสุนิพพาน” สำหรับวงแจ๊ส



บทประพันธ์เพลง : “ก้าวอย่างสุนิพพาน” สำหรับวงแจ๊ส



ไฟล์เสียงบทประพันธ์เพลง : “ก้าวอย่างสุนิพพาน” สำหรับวงแจ๊ส

บรรณานุกรม

- เจตนิพิฐ สังขวิจิตร. (2566). *โมเดิร์นแจ๊ส*. ธนาเพรส.
- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2552). *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2561). “จิตวิญญาณแห่งอาเซียน” สำหรับวงเปียโนควินเทต. ธนาเพรส.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2552). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. (พิมพ์ครั้งที่ 3). สำนักพิมพ์เกษะรัต.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). *ทฤษฎีดนตรี*. (พิมพ์ครั้งที่ 10). สำนักพิมพ์เกษะรัต.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2558). *การแต่งทำนองสอดประสาน*. (พิมพ์ครั้งที่ 5). ธนาเพรส.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2558). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. (พิมพ์ครั้งที่ 7). สำนักพิมพ์เกษะรัต.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2557). *การเขียนเสียงประสานสี่แนว*. (พิมพ์ครั้งที่ 4). สำนักพิมพ์เกษะรัต.
- เด่น อยู่ประเสริฐ. (2556). *ดนตรีแจ๊สและการวิเคราะห์*. สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรังสิต.
- ธีรช เล่าหิระพานิช. (2562). *ทฤษฎีดนตรีแจ๊สและการอิมโพรไวส์*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). ธนาเพรส.
- วุฒิชัย เลิศสถากิจ. (2557). *วิธีการบรรเลงกีตาร์แจ๊ส การโซโล่เพลงแจ๊สบลูส์ 1. คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร*.
- ศศิ พงศ์สรายุทธ. (2560). *ดนตรีตะวันตกยุคบาโรกและยุคคลาสสิก*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ศศิ พงศ์สรายุทธ. (2562). *ดนตรีตะวันตกยุคกลางและยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สำนักงานพระพุทธศาสนาแห่งชาติ. *พุทธประวัติ*.
<https://www.onab.go.th/th/content/category/detail/id/72/iid/460>.
- อนันต์ ลือประดิษฐ์. (2545). *แจ๊ส : อีสรภาพทางดนตรีของมนุษยชาติ*. สำนักพิมพ์เนชั่น.
- อัญญาภรณ์ แสงเทียน. (2559). *วิธีการบรรเลงเครื่องสายผสมออร์แกนวงบางขุนพรหมใต้*. [วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย].

Pease, T. (2003). *Jazz Composition Theory and Practice*. Berklee Press.

บทเพลงแห่งการยืนหยัด : ความหมายเชิงสัญลักษณ์ของการต่อต้านอำนาจใน
คอนแชร์โตสำหรับเชลโลหมายเลข 1 ของดมิทรี โชสตาโกวิช
MUSIC OF RESILIENCE: THE SYMBOLIC MEANING OF DEFIANCE IN
DMITRI SHOSTAKOVICH'S CELLO CONCERTO NO. 1

ณัฐนันท์ กู้เกียรติกาญจน์* NUTTANON GOOGIETGARN*

ศศิ พงศ์สรายุทธ** SASI PONGSARAYUTH**

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาและตีความบทประพันธ์เพลง “คอนแชร์โตสำหรับเชลโลหมายเลข 1 ในกุญแจเสียงอีแฟล็ตเมเจอร์ ลำดับผลงานที่ 107 ของดมิทรี โชสตาโกวิช (Dimitri Shostakovich)” ว่ามีความหมายเชิงสัญลักษณ์ของการต่อต้านอำนาจและมีอิทธิพลต่อการประพันธ์เพลงในยุคของสหภาพโซเวียตอย่างไร ดมิทรี โชสตาโกวิช (Dimitri Shostakovich) เป็นนักประพันธ์ชาวรัสเซียที่มีชื่อเสียงในช่วงศตวรรษที่ 20 เผชิญกับความกดดันทางสังคมและการควบคุมด้านอุดมการณ์ภายใต้การปกครองของโจเซฟ วิซซารีโอนอวิช สตาลิน (Joseph Vissarionovich Stalin) ซึ่งกำหนดให้ศิลปินสร้างสรรค์ผลงานที่สนับสนุนอุดมการณ์ชาตินิยมและห้ามปรามแนวคิดที่ถูกรับว่าขัดแย้งหรือวิพากษ์วิจารณ์รัฐ ผลการวิจัยพบว่าบทเพลงนี้สะท้อนถึงความรู้สึกต่อต้านอำนาจเผด็จการผ่านโครงสร้างดนตรีที่ซับซ้อนและอารมณ์ที่ผันผวนในกระบวนต่าง ๆ โดยแนวเดี่ยวเชลโลทำหน้าที่เป็นตัวแทนของประชาชนที่ต้องเผชิญความกดขี่ เช่นในกระบวนที่ 1 สื่อถึงความดุดันและความรู้สึกเก็บกด กระบวนที่ 2 แสดงความโศกเศร้าจากผลกระทบของสงครามและการกดขี่ กระบวนที่ 3 และ 4 สะท้อนถึงความขัดแย้งระหว่างความปรารถนาในเสรีภาพของประชาชนกับการควบคุมอย่างเข้มงวดของรัฐ ผลงานของดมิทรี โชสตาโกวิช (Dimitri Shostakovich) ในบทเพลงนี้จึงถือเป็นการแสดงออกเชิงสัญลักษณ์ของการต่อต้านและยืนหยัดของศิลปินในยุคที่การเมืองมีอิทธิพลต่อเสรีภาพทางศิลปะ

คำสำคัญ : เชลโลคอนแชร์โต/ ดมิทรี โชสตาโกวิช/ การเมือง/ เสรีภาพทางศิลปะ

* นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต, สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก, ภาควิชาดุริยางคศิลป์, คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, Nuttanon521@gmail.com.

* M.F.A. Student, Western Music Department, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Nuttanon521@gmail.com.

** รองศาสตราจารย์ ดร., สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก, ภาควิชาดุริยางคศิลป์, คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, Sasi.p@chula.ac.th.

** Associate Professor Dr., Western Music Department, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Sasi.p@chula.ac.th.

Abstract

This research article aims to study and interpret the composition “Cello Concerto No. 1 in E-flat Major, Op. 107” by Dmitri Shostakovich, focusing on its symbolic meaning as a form of resistance against authority and its influence on musical compositions during the Soviet era. Shostakovich, a renowned 20th-century Russian composer, faced intense societal pressures and ideological control under Stalin's regime, which demanded that artists produce works supporting nationalist ideologies while banning musical styles perceived as subversive or critical of the state. The findings reveal that this concerto reflects resistance to authoritarianism through its complex musical structure and volatile emotional expressions across its movements. The cello serves as a symbol of the oppressed people. For instance, the first movement conveys aggression and suppressed emotions; the second expresses sorrow over the consequences of war and oppression; and the third and fourth movements depict the tension between the people's desire for freedom and the state's strict control. Shostakovich's work in this piece is thus regarded as a symbolic expression of defiance and resilience by an artist navigating an era when politics heavily influenced artistic freedom.

Keyword: Cello Concerto/ Dmitri Shostakovich/ Politics/ Artistic freedom

บทนำ

ดิมิทรี ชอสตาโกวิช (Dimitri Shostakovich, 1906-1975) เป็นคีตกวีและนักเปียโนชาวรัสเซียที่มีชื่อเสียงมากในศตวรรษที่ 20 ผลงานของเขาเป็นที่ยอมรับในแง่ของความหลากหลายและลึกซึ้ง บทเพลงของชอสตาโกวิชหลายบทสร้างขึ้นภายใต้ความกดดันทางการเมืองและสังคมในยุคของโจเซฟ วิซซพรีโอโนวิช สตาลิน (Joseph Vissarionovich Stalin, 1878-1953) โดยผลงานของเขานั้นมีอิทธิพลอย่างมากในวงการดนตรีคลาสสิกทั่วโลก ชอสตาโกวิชเริ่มเรียนเปียโนตั้งแต่ 5 ขวบจากการสนับสนุนของครอบครัว ในปี ค.ศ. 1919 ได้เข้าศึกษาที่สถาบันดนตรีเปโตรกราด (Petrograd Conservatory) กับ เลโอนิด นิโกลาเยฟ (Leonid Nikolayev) จนถึง ค.ศ. 1923 ต่อมาในปี ค.ศ. 1925 ได้เริ่มเรียนการประพันธ์เพลงกับอะเล็กซานเดอร์ กลาซูนอฟ (Alexander Glazunov, 1865-1936) ความสามารถในการประพันธ์เพลงของเขามีความโดดเด่น เห็นได้จากบทประพันธ์เพลง ซิมโฟนีหมายเลข 1 ที่ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1925 ที่ผู้คนในวงการดนตรีคลาสสิกต่างให้การยอมรับเขาในฐานะนักประพันธ์เพลง อย่างไรก็ตามเขาไม่ได้ละทิ้งความสามารถด้านเปียโน ได้ร่วมแข่งเปียโนในรายการ Chopin International Competition และได้รับรางวัลชมเชยในปี ค.ศ. 1927

ในปี ค.ศ. 1917 พรรคบอลเชวิกได้เริ่มการปฏิวัติทางการเมืองโดยมีผู้นำคือ วลาดีเมียร์ เลนิน (Vladimir Lenin, 1870-1924) และเปลี่ยนจากจักรวรรดิรัสเซียให้เป็นสหภาพโซเวียตอย่างสมบูรณ์ในปี ค.ศ. 1923 (“Russian Revolution”, 2023) ต่อมาหลังจากวลาดีเมียร์ เลนิน (Vladimir Lenin) เสียชีวิตลง โจเซฟ สตาลิน (Joseph Vissarionovich Stalin) ก็ได้ขึ้นเป็นผู้นำโซเวียตคนต่อมา และได้มีการเปลี่ยนแปลงนโยบายหลายอย่างจนส่งผลกระทบกับการใช้ชีวิตของประชาชนทั้งประเทศ รวมถึงวงการดนตรีคลาสสิกด้วยเช่นกัน โดยจำกัดให้การแสดงดนตรีที่เป็นชาตินิยมและสั่งห้ามปรามการแสดงดนตรีแนวล้ำยุค (Avant-garde) และดนตรีแจ๊ส (Britannica, 2025, 30 January) แนวทางการประพันธ์เพลงหลายรูปแบบ รวมถึงบทเพลงแนวคิดก้าวหน้าแบบใหม่ถูกสั่งห้ามในรัสเซีย อีกทั้งยังมีการลงโทษสำหรับผู้ที่ไม่ฝักใฝ่ใจอีกด้วย บทเพลงที่เกี่ยวกับชาตินิยมจึงเริ่มแพร่หลายมากขึ้น จากสถานการณ์เหล่านี้ทำให้ผู้ประพันธ์และนักดนตรีหลายคนเลือกที่จะออกจากประเทศรัสเซีย แต่ชอสตาโกวิชยังคงใช้ชีวิตอยู่ในรัสเซียต่อไป โดยเลือกที่จะไม่แต่งเพลงตามคำสั่งของสตาลินในปี ค.ศ. 1945 เมื่อสหภาพโซเวียตได้รับชัยชนะจากสงครามโลกครั้งที่ 2 สตาลินได้สั่งให้เขาแต่งเพลงซิมโฟนีหมายเลข 9 แต่เขากลับประพันธ์ในลักษณะเสียดสีคล้ายตัวตลกแทนการเฉลิมฉลองชัยชนะ แสดงให้เห็นถึงความรู้สึกทางการเมืองที่ได้สะท้อนผ่านบทเพลง บทเพลงของชอสตาโกวิชหลายบทเพลงถูกสั่งห้ามในสหภาพโซเวียตด้วย เช่น อุปรากรเรื่อง Lady Macbeth เนื่องจากความล้าสมัย อีกทั้งทศวรรษโครม อีกทั้งเนื้อหาของอุปรากรมีการเสียดสีและสะท้อนสภาพของสังคมในเวลานั้น แม้ว่าในรอบปฐมทัศน์สตาลินเดินทางมาชมด้วยตนเองในปี ค.ศ. 1934 แต่ต่อมาก็สั่งห้ามมิให้มีการจัดแสดงอุปรากรเรื่องนี้ในประเทศรัสเซียอีกจนถึงปี ค.ศ. 1961 รวมเป็นเวลาถึง 27 ปี อย่างไรก็ตามชอสตาโกวิชก็ยังสร้างผลงานที่ยิ่งใหญ่ออกมาอีกหลายบทเพลง ไม่ว่าจะเป็น Symphony No.5 in D minor Op.47, Cello Concerto No.1 in E-flat Major Op.107 หรือ String Quartet No.8 in C minor Op.110

วัตถุประสงค์และขอบเขตการวิจัย

1. เพื่อศึกษาแนวทางการประพันธ์เพลงของ ดมิทรี ชอสตาโกวิช ที่เกี่ยวข้องกับการเมืองในยุคของสหภาพโซเวียต
2. เพื่อนำเสนอการตีความเชิงการเมืองที่มีอิทธิพลต่อการประพันธ์เพลงในยุคสหภาพโซเวียต ของดมิทรี ชอสตาโกวิช

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาข้อมูลและวิเคราะห์บทเพลงของผู้ประพันธ์เพลงในยุคสหภาพโซเวียต
2. ศึกษาประวัติและอิทธิพลที่มีต่อดนตรีของดมิทรี ชอสตาโกวิช (Dimitri Shostakovich)
3. สังเคราะห์ข้อมูลเพื่อนำมาตีความบทเพลงคอนแชร์โตสำหรับเชลโลหมายเลข 1 ในกุญแจเสียงอีแฟล็ตเมเจอร์ ลำดับผลงานที่ 107 ของดมิทรี ชอสตาโกวิช
4. นำเสนอการตีความบทเพลง

ผลการวิจัย

จากการศึกษาข้อมูลและตีความบทเพลงดังกล่าว ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลประวัติความเป็นมาของบทเพลง รวมถึงวิธีการตีความบทเพลง สามารถสรุปผลได้ดังนี้

บทเพลงคอนแชร์โตสำหรับเชลโลหมายเลข 1 ในกุญแจเสียงอีแฟล็ตเมเจอร์ ลำดับผลงานที่ 107 ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1959 เพื่ออุทิศให้กับเมสดีสลาฟ รอสโตรโโปวิช (Mstislav Rostropovich, 1927-2007) นักเชลโลชาวรัสเซียที่มีชื่อเสียง บทเพลงนี้ได้นำออกแสดงโดยรอบปฐมทัศน์ที่สถาบันดนตรีเลนินกราด โดยรอสโตรโโปวิชบรรเลงร่วมกับวง Leningrad Philharmonic Orchestra อำนวยเพลงโดยเยฟเกนี มราวินสกี (Yevgeny Mravinsky, 1903-1988) บทเพลงคอนแชร์โตสำหรับเชลโล หมายเลข 1 นี้ประกอบด้วย 4 กระทบ ได้แก่ กระทบที่ 1 Allegretto มีโครงสร้างแบบโซนาตา กระทบที่ 2 Moderato มีโครงสร้างแบบสังคีตลักษณะสามตอน กระทบที่ 3 Cadenza เป็นช่วงแสดงฝีมือของผู้บรรเลงเดี่ยว กระทบที่ 4 Allegro con moto มีโครงสร้างแบบรอนโด

ผลงานบทนี้ของชอสตาโกวิชประพันธ์ขึ้นหลังสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 2 แต่สงครามก็ยังส่งผลกระทบต่อมายังบทเพลงนี้ สืบเนื่องจากเป็นช่วงเวลาแห่งการปฏิวัติการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาเป็นระบอบคอมมิวนิสต์ในรัสเซีย รวมไปถึงความรุนแรง ความสูญเสียจากสงคราม (วิษณุวิน สุริย์รัตนกร, การสื่อสารส่วนบุคคล, 29 พฤษภาคม 2567) และเนื่องจากผลกระทบต่าง ๆ รวมกับความจำเป็นในการหารายได้ ลักษณะการประพันธ์เพลงของชอสตาโกวิชในช่วงเวลานั้นยังได้รับอิทธิพลจากเพลงประกอบภาพยนตร์ด้วย ทำให้สามารถตีความผลงานเพลงในช่วงนี้ของเขาออกมาเป็นแต่ละฉากเหมือนในภาพยนตร์ได้ อย่างไรก็ตามภาพยนตร์ในสมัยนั้นยังคงเป็นดนตรีประกอบละครใบ้ (Interlude, 2021, 25 September) ดังนั้นถ้าหากจะตีความบทเพลงนี้ออกมาก็คงจะเป็นภาพของหนังขาวดำเก่าที่ไม่มีบทพูดเช่นเดียวกัน

การวิเคราะห์และตีความบทเพลงนี้ในแต่ละกระบวน ดังนี้

กระบวนที่ 1 Allegretto

เริ่มต้นตอนนำเสนอด้วยแนวเดี่ยวเชลโลบรรเลงแนวทำนองหลัก ในห้องที่ 1-3 ผ่านโน้ตทั้งหมด 4 ตัวโน้ตได้แก่ (G-F-flat-C-flat-B) ซึ่งรูปแบบโน้ตที่คล้ายกันนี้เคยเกิดขึ้นในทำนองหลักจากเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่อง The Young Guard & Zoya Suite, Op. 75 ในกระบวนที่ 6 มีชื่อว่า “Death of the Heroes” ของดิมิทรี ชอสตาโกวิช (Dimitri Shostakovich) โดยในบทเพลงดังกล่าวเริ่มต้นบทเพลงผ่านโน้ต 4 ตัวโน้ต ได้แก่ (E-flat-C-G-F-sharp) ซึ่งมีลักษณะเหมือนกับบทเพลงคอนแชร์โตสำหรับเชลโลหมายเลข 1 ในกุญแจเสียงอีแฟล็ตเมเจอร์ เพียงแต่แนวทำนองหลักของทั้งสองบทเพลงมีความห่างกันเป็น 3 ช่วงเสียง (Groep, 2021, p. 24-26.) (ตัวอย่างที่ 1) อีกทั้ง บทเพลงนี้ยังถูกประพันธ์ขึ้นในกุญแจเสียง E-flat Major และคอร์ดแรกของบทเพลงก็เป็นคอร์ด E-flat Major เช่นกัน Jarboe ได้กล่าวว่ากุญแจเสียงหรือคอร์ด E-flat Major จะแสดงออกถึงความโหดร้าย ทารุณ ความลำบากหรือการอุทิศตนได้อีกด้วย (Jarboe, 2018, p. 9.) ดังนั้นผู้วิจัยจึงตีความในบทเพลงคอนแชร์โตบทนี้ว่า ทำนองหลักนี้อาจแสดงถึงความรุนแรงของรัฐบาลโซเวียตในสงครามโลก หรือในอีกแง่มุมหนึ่งแอบแฝงไปด้วยความเก็บกดของผู้คนที่ถูกกดขี่และถูกรีดรอนสิทธิเสรีภาพจากรัฐบาล เห็นได้จากครั้งหนึ่งที่สตาลินเข้าร่วมชมการแสดงอุปรากรของชอสตาโกวิชเรื่อง Lady Macbeth ในปี ค.ศ.1936 และได้รับการประณามโจมตีจากสื่อทางการ อุปรากรและผลงานชิ้นสำคัญต่าง ๆ ถูกสั่งห้ามไม่ให้นำออกแสดง (Britannica, 2025, 30 January) ดังนั้นเรื่องราวที่เกิดขึ้นในกระบวนที่ 1 นี้จึงอาจจะเป็นตัวแทนของการแสดงออกถึงความรู้สึกที่ค่อนข้างแข็งกร้าวราวกับอารมณ์โกรธที่ไม่สามารถระบายออกมาได้ จากนั้นแนวทำนองหลักนี้จะไต่ระดับไปที่ช่วงเสียงสูงและดัง มีกลุ่มเครื่องสายในวงออร์เคสตราบรรเลงแนวเสียงประสานประกอบ เปรียบเสมือนความตึงเครียดและความอัดอั้นภายในของประชาชนที่ไม่สามารถเรียกร้องอะไรได้

ตัวอย่างที่ 1 แนวทำนองนำเสนอด้วยลักษณะเสียง Staccato และ Tenuto

เป็นการแสดงออกถึงความหนักแน่นและแข็งแกร่ง

ที่มา : ผู้วิจัย

กระบวนที่ 2 Moderato

กระบวนที่สองมีโครงสร้างแบบสังคีตลักษณ์สามตอน หรือ A B A บทเพลงจะเริ่มต้นด้วยช่วงบทนำ (Introduction) อย่างบางเบา โดยเริ่มจากแนวไวโอลินและส่งต่อให้เฟรนช์ฮอร์น หลังจากนั้นเข้าสู่ตอน A ในห้องที่ 16 เป็นต้นไป ด้วยแนวเดี่ยวเชลโลนำเสนอนำเสนอแนวทำนองหลัก โดยจะมีแนวไวโอลาบรรเลงประสาน ส่วนตอน B นำเสนอแนวทำนองหลักใหม่นี้ด้วยแนวเดี่ยวเชลโล โดยมีกลุ่มของเครื่องสายบรรเลงแนวเสียงประสาน ในห้องที่ 70 เป็นต้นไป จากนั้นตอน A กลับมาอีกครั้งในห้องที่ 158 โดยใช้เทคนิคเฉพาะแบบฮาร์โมนิกส์ของเครื่องสาย คือ การใช้โน้ตหนึ่งกดโน้ตไว้และใช้อีกโน้ตตะสายเป็นระยะห่างขึ้นคู่ 5 กับโน้ตแรกอย่างเบา ๆ เพื่อให้ได้เสียงของโน้ตฮาร์โมนิกส์ที่ต้องการแนวทำนองของกระบวนที่สองจะค่อนข้างนิ่งและมีการใช้ความดัง-เบาของเสียงที่แตกต่างกันมาก ผู้วิจัยตีความว่า เป็นการสื่อถึงอารมณ์

ความรู้สึกของประชาชนที่เกิดการสูญเสีย ความโศกเศร้า (วิญญูวิน สุริย์รัตนกร, การสื่อสารส่วนบุคคล, 29 พฤษภาคม 2567) ในตอนสุดท้ายการเลือกใช้เทคนิคฮาร์โมนิกส์ของเชลโลจะทำให้เสียงนั้นมีความบางและเบามาก เปรียบเสมือนอากาศที่หนาวเหน็บที่กำลังกรีดลึกลงไปจิตใจของผู้คนที่กำลังเผชิญหน้ากับความอดอยากและความทุกข์ทรมาน (ตัวอย่างที่ 2)

The image shows a musical score for a symphony orchestra, specifically measures 158 to 162. The staves are arranged vertically: Horn in F, Celesta, Violoncello solo, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Violoncello solo part is marked 'con sord. arco'. The dynamics are indicated as *pp* (pianissimo) for the Horn and Violoncello solo, *p* (piano) for the Celesta, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello, and *p poco espress.* (piano poco espressivo) for the Contrabass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

ตัวอย่างที่ 2 เทคนิคฮาร์โมนิกส์ของเชลโลเปรียบเสมือนอากาศที่หนาวเหน็บที่กำลังกรีดลึกลงไปจิตใจของผู้คน
ที่มา : ผู้วิจัย

กระบวนที่ 3 Cadenza

เนื่องจากในกระบวนที่หนึ่ง ผู้วิจัยตีความถึงการแสดงถึงภาพรวมของการบริหารจัดการของรัฐบาลโซเวียต และกระบวนที่สองก็สะท้อนให้เห็นถึงภาพรวมของปัญหาและผลกระทบที่เกิดขึ้นกับประชาชนจากการบริหารของรัฐบาล รวมไปถึงผลกระทบของสงครามโลก ณ ขณะนั้น กระบวนที่สามนี้จึงมีแนวคิดในการนำเสนอทำนองที่สำคัญของกระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สองกลับมาใช้อีกครั้งหนึ่ง ผู้วิจัยตีความว่าเป็นการเปรียบเทียบให้เห็นภาพของทั้งฝ่ายรัฐบาลและฝ่ายประชาชนได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น ครั้งนี้แนวทำนองทั้งหมดได้นำเสนอผ่านแนวเดี่ยวเชลโลโดยไม่มีวงออร์เคสตราบรรเลง ประกอบคล้ายกับเป็นช่วง Cadenza หรือช่วงอวดฝีมือในบทเพลงคอนแชร์โตที่นิยมกันทั่วไป กระบวนนี้จึงแสดงให้เห็นถึงความจริงจัง เครื่องเคียดโดยการเล่าเรื่องราวผ่านแนวเดี่ยวเชลโลนั่นเอง (ตัวอย่างที่ 3)

Violoncello

52 53 54 55

p

Vc. 56 57 58

cresc.

Vc. 59 60 61 62

mf dim. p

ตัวอย่างที่ 3 ช่วง Cadenza แสดงให้เห็นถึงความจริงจัง เคร่งเครียด
ที่มา : ผู้วิจัย

ทั้งนี้ จะเห็นได้ว่าการนำแนวทำนองหลักของกระบวนที่ 2 กลับมา โดยแนวเดี่ยวเชลโลบรรเลงทั้งแนวทำนองหลัก และแนวประสานไปด้วยกัน ในกระบวนที่ 3 นี้ผู้วิจัยจึงตีความว่า แนวประสานเสียงมีสำคัญและโดดเด่นเป็นอย่างมาก เนื่องจากในกระบวนที่ 2 นั้นได้มีการนำเสนอแนวทำนองหลักให้มีความโดดเด่นไปแล้ว

กระบวนที่ 4 Allegro con moto

กระบวนที่สี่ประพันธ์ขึ้นด้วยโครงสร้างแบบสังคีตลักษณ์รอนโดแบบ 5 ตอน คือ A B A C A ซึ่งจะเป็นการบรรเลงแบบต่อเนื่องมาจากกระบวนที่สามโดยไม่มีหยุดพัก เริ่มจากในแนวเดี่ยวเชลโลบรรเลงเป็นบทสรุปมาจากกระบวนที่สาม โดยทำนองรอนโดในตอน A ห้องที่ 9-13 นำเสนอต่อจากบทสรุปของแนวเดี่ยวเชลโล มีโอโบกับคลาริเน็ตทำหน้าที่เป็นผู้นำเสนอแนวทำนองหลักและมีกลุ่มเครื่องสายบรรเลงแนวเสียงประสาน แนวทำนองรอนโดนี้ นำมาจากบทเพลง Suliko ซึ่งเป็นเพลงที่โปรดปรานของสตาลิน (Groep, 2021, p. 24-26.) ซึ่งเสียงของคลาริเน็ตและโอโบค่อนข้างอยู่ในช่วงเสียงที่สูงแหลมและระดับความดังที่ดังมาก ด้วยการประพันธ์ในลักษณะช่วงเสียงแบบนี้ รวมถึงการที่ซอสตาโกวิชไม่ชอบสตาลิน เป็นทุนอยู่แล้ว ผู้วิจัยจึงวิเคราะห์ว่าซอสตาโกวิชมีความตั้งใจที่จะเสียดสีสตาลินผ่านความโหวกเหวกโวยวายของตัวดนตรี เช่นนี้ (ตัวอย่างที่ 4)

ตัวอย่างที่ 4 แนวเดี่ยวเชลโลมีโอโบกับคลาริเน็ตทำหน้าที่เป็นผู้นำเสนอแนวทำนองหลัก
ที่มา : ผู้วิจัย

จากนั้นแนวเดี่ยวเชลโลนำเสนอแนวทำนองใหม่ของตอน B ในห้องที่ 65-73 ด้วยกลุ่มของเครื่องสายในวงออร์เคสตรา ทำหน้าที่บรรเลงแนวเสียงประสาน แนวทำนองรอนโด A กลับมาอีกครั้ง ในห้องที่ 111 นำเสนอด้วยกลุ่มของฟลูตและคลาริเน็ต จากนั้นกลุ่มของแนวไวโอลินหนึ่งและไวโอลินสองจะเริ่มนำเสนอแนวทำนองใหม่อีกครั้งหนึ่งหรือตอน C ตั้งแต่ห้องที่ 132 เป็นต้นไป โดยมีกลุ่มของไวโอลา เชลโล และดับเบิลเบสในวงออร์เคสตราทำหน้าที่บรรเลงแนวเสียงประสาน สุดท้ายบทเพลงจะนำแนวทำนองรอนโดกลับมาอีกครั้งในห้องที่ 240 โดยกลุ่มของแนวไวโอลินหนึ่ง แต่การกลับมาในครั้งนี้จะมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบของจังหวะจากโน้ตเชบัตหนึ่งชั้นเป็นโน้ตเชบัตหนึ่งชั้นในรูปแบบสามพยางค์แทน ซึ่งส่วนนี้ผู้วิจัยตีความว่าเป็นเหมือนบทสรุปของบทเพลงตั้งแต่ในกระบวนที่ 1 โดยในช่วงท้ายได้มีการนำทำนองหลักของกระบวนที่ 1 กลับมาสอดแทรกด้วย ซึ่งเป็นเหมือนบทสรุปของคอนแชร์โตบทนี้ (Groep, 2021, p. 24-26.) ผู้วิจัยจึงตีความว่าเป็นเหมือนการตอกย้ำความหวาดกลัวของผู้คนในสหภาพโซเวียตได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

สรุปผลการดำเนินการวิจัย/ อภิปรายผล

จากการศึกษาเพื่อการวิเคราะห์และตีความบทประพันธ์เพลงคอนแชร์โตสำหรับเชลโลหมายเลข 1 ในกุญแจเสียงอีแฟล็ตเมเจอร์ ลำดับผลงานที่ 107 โดยชอสตาโกวิชในเชิงมุมมองทางด้านการเมืองที่มีผลต่อดนตรี ได้ข้อสรุปดังนี้

กระบวนที่ 1 Allegretto อารมณ์ของบทเพลงจะเน้นไปที่ความกดดัน เก็บกด และความโกรธ จากการถูกกดขี่โดยรัฐบาลโซเวียต การถูกกลืนรอนสิทธิเสรีภาพและความตายที่เกิดขึ้นได้อย่างง่ายดาย เนื่องจากดนตรีของกระบวนที่ 1 ค่อนข้างมีความเรียบเฉย ไม่เน้นความสวยงามของประโยคเพลง จังหวะปานกลางและคงที่ตลอดเวลา

กระบวนที่ 2 Moderato ลักษณะของบทเพลงจะค่อนข้างช้าและอารมณ์ของบทเพลงจะเน้นไปที่ความเศร้าเสียใจ ความทุกข์จากผลกระทบของสงครามและการถูกกดขี่จากรัฐบาลของโซเวียต โดยการใช้ความเบาบางผ่านพื้นผิวทางดนตรีและความแตกต่างของความดัง-เบาที่ชัดเจน

กระบวนที่ 3 Cadenza เป็นเหมือนการผสมผสานของกระบวนที่ 1 และกระบวนที่ 2 เข้าด้วยกัน ดังนั้นด้านอารมณ์เพลงจะเป็นการขยายภาพให้เข้าใจมากยิ่งขึ้นว่าในสิ่งที่รัฐบาลโซเวียตทำส่งผลกระทบต่อประชาชนบ้าง โดยการใช้การบรรเลงเดี่ยวของเชลโล่เพียงอย่างเดียว มีเทคนิคที่ค่อนข้างยาก ซึ่งถือได้ว่าไม่เป็นไปตามธรรมเนียมปฏิบัติสำหรับบทเพลงคอนแชร์โตที่จะรวมส่วนที่เป็น Cadenza ไว้ในตอนท้ายของท่อนที่ 1 หรือท่อนสุดท้าย มีใช้นามาแยกเป็นท่อนเดียวในบทประพันธ์ประเภทนี้

กระบวนที่ 4 Allegro con moto เป็นเหมือนบทสรุปของบทเพลงต่อเรื่องราวต่าง ๆ ที่ได้ดำเนินมาจากกระบวนที่ผ่านมา มีทั้งความกดดัน การเสียสละ ความโกรธแค้น ความเศร้าเสียใจที่ปะทุออกมา เห็นได้จากอารมณ์เพลงที่ค่อนข้างรุนแรงและดุเดือด

จากการศึกษาข้อมูลเพื่อนำมาวิเคราะห์เชื่อมโยงกับดนตรีที่ผู้ประพันธ์เพลงได้สร้างสรรค์ไว้ ผู้วิจัยจึงได้ตีความบทเพลงคอนแชร์โตสำหรับเชลโล่หมายเลข 1 ของชอสตาโกวิชในแง่มุมที่สะท้อนถึงความรู้สึกของประชาชนต่อรัฐบาลสหภาพโซเวียต โดยเฉพาะการกดขี่และอำนาจการปกครองแบบเผด็จการที่มีผลต่อความคิดสร้างสรรค์ของผู้ประพันธ์ชอสตาโกวิชแต่งบทเพลงนี้ขึ้นในปี ค.ศ.1959 ในช่วงที่บรรยากาศทางการเมืองยังคงเต็มไปด้วยความตึงเครียดและความไม่ไว้วางใจ ซึ่งการกดดันทางสังคมและการเมืองเป็นตัวแปรสำคัญที่เขาใช้ถ่ายทอดผ่านบทเพลง บทเพลงนี้จึงเป็นมากกว่าดนตรี เพราะเป็นเครื่องมือในการถ่ายทอดความรู้สึกที่มีต่อการเมืองและการกดขี่ภายใต้การปกครองแบบเผด็จการของโซเวียต อาจถือได้ว่าบทเพลงนี้เป็นตัวแทนของการแสดงออกเชิงสัญลักษณ์ของการต่อสู้และการยืนหยัดของศิลปินในยุคที่การเมืองมีอิทธิพลต่อเสรีภาพในการสร้างสรรค์อย่างลึกซึ้ง

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะทั่วไป

1. บทความวิจัยฉบับนี้เป็นการตีความของผู้วิจัยโดยอ้างอิงจากข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้อง ผู้อ่านสามารถใช้บทความวิจัยนี้เพื่อเป็นแนวทางในการตีความบทเพลงคอนแชร์โตสำหรับเชลโล่หมายเลข 1 ในกุญแจเสียงอีแฟล็ตเมเจอร์ ลำดับผลงานที่ 107 ของดมิทรี ชอสตาโกวิช (Dimitri Shostakovich) ได้ตามความเหมาะสม
2. บทความวิจัยฉบับนี้มีเนื้อหาเกี่ยวกับการตีความบทเพลงในเชิงบริบททางประวัติศาสตร์และการเมืองเป็นหลัก ไม่เน้นเทคนิคการฝึกซ้อมหรือการบรรเลงเครื่องดนตรี อย่างไรก็ตามผู้อ่านสามารถยึดแนวทางในการตีความบทเพลงเพื่อให้อารมณ์เพลงและสามารถถ่ายทอดบทเพลงได้อย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้น

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งถัดไป

1. ผู้วิจัยควรจะศึกษาลักษณะการประพันธ์เพลงและตีความเพลงของดิมิทรี ชอสตาโกวิช (Dimitri Shostakovich) จากบทเพลงอื่น ๆ เพิ่มเติม เพื่อช่วยในการเทียบเคียงในการตีความบทเพลงได้ดียิ่งขึ้น
2. ผู้วิจัยควรสัมภาษณ์ผู้ที่เคยผ่านการบรรเลงบทเพลงคอนแชร์โตสำหรับเชลโลหมายเลข 1 ในกุญแจเสียงอีแฟล็ตเมเจอร์ ลำดับผลงานที่ 107 ของ ดิมิทรี ชอสตาโกวิช (Dimitri Shostakovich) มากกว่า 1 คน เพื่อช่วยเป็นแนวทางในการตีความได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

บรรณานุกรม

- Britannica. (2024). Russian Revolution. <https://www-britannica-com.translate.goog/event/Russian>.
- Britannica. (2025). *Dmitri Shostakovich*. <https://www.britannica.com/biography/Dmitri-Shostakovich>.
- Britannica. (2025). *Joseph Stalin*. <https://www.britannica.com/biography/Joseph-Stalin>.
- Groep, H. V. D. (2021). A notable deadly game. *DSCH Journal*. (54). P. 24–26.
<https://interlude.hk/on-this-day-25-september-dmitry-shostakovich-is-born/>.
- Interlude. (2021). *Dmitri Shostakovich was born*.
- Jackson, S. (1997). *Dmitri Shostakovich*. Pavilion Books Limited.
- Jarboe, K. E. (2018). The Doctrine of Affection: Emotion and Music. *Cedarville*
Omnibus Press.
- Roseberry, E. (1981). *The Illustrated Live of the Great Composers Shostakovich*.
University, (11). P. 9.
- Wilson, E. (1994). *Shostakovich: A life Remembered*. Princeton University Press.

แนวทางการฝึกเปียโนอย่างเป็นระบบและอัตลักษณ์ดนตรีบราซิล
ในบทเพลง VALSA DA DOR (1932) โดย ไฮเตอร์ วิลลา-โลบอส
A SYSTEMATIC APPROACH TO PIANO PRACTICE AND
BRAZILIAN MUSICAL IDENTITY IN HEITOR VILLA-LOBOS'S VALSA DA DOR (1932)

เปาโล ริคาร์โด โซอาเรส เซอโร* PAULO RICARDO SOARES ZEREU*

บทคัดย่อ

งานวิจัยฉบับนี้เป็นการสำรวจบทเพลง "Valsa da Dor" ("Waltz of Sorrow") ประพันธ์ขึ้นสำหรับเปียโนเดี่ยวของ ไฮเตอร์ วิลลา-โลบอส ผลงานที่เปี่ยมด้วยความรู้สึกลึกซึ้งและตรึงใจชิ้นนี้ชี้ให้เห็นแนวทางเฉพาะตัวของนักประพันธ์ในการผสมผสานรูปแบบดนตรีพื้นบ้านบราซิลเข้ากับแนวทางดนตรีคลาสสิกของตะวันตก การศึกษานี้มุ่งเน้นการวิเคราะห์เชิงลึกเกี่ยวกับบริบททางประวัติศาสตร์ อิมพลีเมนต์ โครงสร้างเสียงประสาน และการสื่อสารทางอารมณ์ของบทเพลง ผ่านการตรวจสอบโน้ตเพลงอย่างละเอียด โดยการเน้นไปที่เทคนิคและความท้าทายของการแสดง งานวิจัยนี้เน้นย้ำถึงความสำคัญของ Valsa da Dor ในฐานะผลงานที่โดดเด่นในวงการดนตรีศิลปะบราซิล

ระเบียบวิธีวิจัยประกอบด้วยการสืบค้นทางประวัติศาสตร์ การวิเคราะห์โน้ตดนตรี และการศึกษาเชิงตีความเพื่อเสนอกรอบการทำความเข้าใจที่ครอบคลุมต่อผลงานชิ้นนี้ ทั้งนี้ แนวทางอันหลากหลายเหล่านี้มีเป้าหมายไม่เพียงเพื่อแสดงถึงเอกลักษณ์เฉพาะตัวของ Valsa da Dor เท่านั้น แต่ยังเพื่อสนับสนุนผู้แสดงผลงานและศึกษาบทเพลงดังกล่าว การศึกษานี้ได้เน้นย้ำถึงความสำคัญของบทประพันธ์ชิ้นนี้ในการพัฒนาความเข้าใจถึงมรดกทางศิลปะและรูปแบบการแสดงเปียโนในงานของเขาอีกด้วย

คำสำคัญ : ภาษาดนตรีแบบบราซิล/ วิลลา-โลบอส/ วัฒนธรรมบราซิล

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., คณะดนตรี, มหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ, paulozereu@hotmail.com.

* Assistant Professor Dr., School of Music, Assumption University, paulozereu@hotmail.com.

Abstract

This research explores Heitor Villa-Lobos's *Valsa da Dor* (Waltz of Sorrow) which was composed for a solo piano. This poignant and introspective work highlights the composer's unique approach to blending Brazilian folk idioms with Western classical traditions. The study provides an in-depth analysis of the piece, focusing on its historical context, thematic material, harmonic language, and emotional narrative. By emphasizing the technical and expressive challenges inherent in its performance, the research underscores the significance of *Valsa da Dor* within the repertoire of Brazilian art music.

The research methodology combines historical inquiry, score analysis, and interpretative studies to offer a comprehensive framework for understanding this work. This multifaceted approach aims not only to uncover the layers of expression that characterize *Valsa da Dor* but also to support performers and educators in their engagement with this piece. The study highlights the importance of this composition in advancing the understanding of his artistic and pianistic legacy.

Keyword: Brazilian musical language/ Villa-Lobos/ Brazilian culture

I. Introduction

Heitor Villa-Lobos (1887–1959) is widely regarded as one of the most significant composers in Brazilian music history. His works bridge the gap between Brazilian folk music's rich traditions and Western classical music's structural complexities. Among his diverse output, *Valsa da Dor*, composed in 1932, is a deeply personal and evocative piece. The waltz's melancholic character, imbued with a sense of nostalgia and yearning, provides a window into the composer's emotional world. (Peppercorn, 1996)

This research seeks to analyze *Valsa da Dor* within its cultural and musical contexts. By examining the piece's historical background, musical structure, and interpretive challenges, we aim to provide insights into its enduring appeal and significance.

The Statement of the Problem

Piano practice and interpretation are multidimensional processes involving the interplay of technical, cognitive, and affective components. Advanced pianistic performance necessitates mastery across these domains, encompassing technical proficiency, analytical insight, and emotional engagement.

The cultivation of musical values requires an integration of theoretical understanding with emotional expression and aesthetic sensitivity. Despite the recognition of these complexities, the mechanisms underlying advanced piano performance are not comprehensively understood.

This research addresses the need for a systematic approach to piano practice and Villa-Lobos's interpretation of *Valsa da Dor* (1932). It examines how technical skill, analytical acumen, and aesthetic development interact to enhance performance. By providing a structured framework, it aspires to guide pianists toward achieving higher levels of artistry and expressiveness.

Research Objective

This research aims to provide a comprehensive understanding of the historical evolution and musical characteristics of the Brazilian waltz, with a focus on Heitor Villa-Lobos's *Valsa da Dor* (1932). By establishing a systematic framework for analyzing the intricate musical and technical aspects of this significant work, the study seeks to offer valuable insights into its compositional language and interpretive achievements.

Specifically, it is designed to support piano students, educators, and performers in recognizing the artistic and cultural significance of the Brazilian waltz while fostering the development of advanced pianistic interpretation. Through this structured approach, the research aspires to elevate artistic and

expressive performance, contributing to a deeper appreciation of *Valsa da Dor* and its place within the broader Brazilian art music tradition.

II. Literature Review

Heitor Villa-Lobos (1887–1959): Biographical Overview

Heitor Villa-Lobos (1887–1959) stands as a seminal figure in the history of Brazilian music, celebrated for his extensive and stylistically diverse body of work that seamlessly integrates Brazilian folk traditions with European classical influences. (Salles, 2009) His oeuvre, comprising over 2,000 compositions - including symphonies, concertos, chamber music, and solo piano works- demonstrates an extraordinary breadth of creativity. Among these, *Valsa da Dor* (1932), a piano miniature, emerges as a notable piece that, despite receiving less scholarly attention compared to larger works like the *Bachianas Brasileiras*, exemplifies Villa-Lobos's ability to craft music that is both artistically profound and widely accessible.

Villa-Lobos's early life and musical education were profoundly shaped by his studies in cello and his initial forays into composition. His deep engagement with Brazil's rich and varied musical traditions, particularly those of the Amazon and Northeastern regions, significantly influenced his unique compositional voice. This voice was further refined through exposure to European composers such as Claude Debussy and Igor Stravinsky. Within this framework, *Valsa da Dor* provides a compelling lens through which to explore Villa-Lobos's compositional ethos, showcasing his talent for creating music that is both expressively potent and pianistically idiomatic within a succinct structure.

Heitor Villa-Lobos's music has grown significantly over the decades, with scholars such as Gerard Béhague, Lisa Peppercorn, and Eero Tarasti offering extensive analyses of his works. Béhague's studies emphasize the synthesis of Brazilian folk elements and European techniques in Villa-Lobos's compositions, while Peppercorn highlights the emotional depth and autobiographical elements in his music. Tarasti's semiotic approach provides a framework for understanding the symbolic and narrative aspects of his works.

Valsa da Dor has often been overshadowed by Villa-Lobos's larger and more experimental compositions, such as the "Bachianas Brasileiras" and "Chôros" series. (Lima, 1965) However, it has been noted for its lyrical beauty and emotional intensity. Previous analyses have touched on its harmonic language and melodic contours, but a comprehensive exploration of its thematic development and interpretive possibilities remains relatively underexplored.

Research Methodology

This research employs a comprehensive and multi-faceted methodological framework to explore the intricate musical and technical characteristics of Heitor Villa-Lobos's *Valsa da Dor*. The methodology integrates various approaches to ensure a thorough examination and interpretation of the work, encompassing the following key components:

1. Analysis Overview and Analysis of Brazilian Musical Identity in *Valsa da Dor* (1932)

Primary and secondary sources, including Villa-Lobos's correspondence, biographical accounts, archival documents, and existing scholarly analyses, are critically reviewed. This phase situates *Valsa da Dor* within its socio-cultural, historical, and personal contexts, offering insights into the external and internal influences on the composer during the period of its creation.

2. Analytical Framework

A detailed score analysis is conducted, focusing on the harmonic, melodic, rhythmic, and structural elements of the composition. The study also examines Villa-Lobos's compositional techniques and their relationship to Brazilian and Western classical traditions. Emphasis is placed on identifying stylistic elements characteristic of the Brazilian waltz and their manifestation in *Valsa da Dor*.

3. Interdisciplinary Perspectives

Drawing on musicology, ethnomusicology, and cultural studies, the research incorporates broader interdisciplinary perspectives. The goal is to understand how *Valsa da Dor* reflects and contributes to the cultural identity of Brazilian art music and its resonance within global classical music traditions.

Through this comprehensive methodological approach, the research seeks to uncover the multifaceted layers of *Valsa da Dor*, providing a valuable resource for scholars, educators, and performers in understanding and appreciating this masterpiece.

Analysis Overview on *Valsa da Dor* (1932)

The *Valsa da Dor* conveys a rare synthesis of introspection, intimacy, and romanticism (including a dramatic undertone), elements seldom combined in Villa-Lobos's works for piano yet prominently featured in the oeuvre of Frédéric Chopin (1810–1849), the master of pianistic idiom. In Chopin's compositions, poetic expression and meticulous craftsmanship allow the upper melodic lines to dominate the homophonic texture, creating, through the inherent potential of the keyboard, refined textures and resonances. (Ribeiro, 1987)

Chopin's fluid and lyrical melodies are occasionally interwoven with counterpoint and are frequently structured using recurring intervals, a characteristic observed, for instance, in Section A of the

Valsa da Dor. This combination of structural clarity and textural sophistication highlights the nuanced interplay between melody and harmonic support, embodying the expressive depth of the romantic idiom.

Analysis of Brazilian Musical Identity in *Valsa da Dor* (1932)

Valsa da Dor integrates elements of Brazilian musical identity by incorporating rhythmic, harmonic, and melodic features characteristic of Brazilian traditions. These elements complement the introspective and lyrical qualities that are also influenced by Chopin's romantic idiom, creating a distinctive synthesis that bridges European and Brazilian musical traditions.

1. Rhythmic Flexibility and Syncopation

The rhythmic structure of *Valsa da Dor* reflects the influence of Brazilian popular dances, such as the choro and *modinha* (a traditional Brazilian song genre that originated in the 18th century, influenced by European salon music and Portuguese romantic ballads).

While the waltz maintains its ternary foundation, Villa-Lobos incorporates subtle syncopations and rubato, echoing the expressive timing characteristic of Brazilian music. These rhythmic nuances contribute to the emotional narrative and enhance the dance-like qualities of the piece, distinguishing it from European waltzes.

2. Harmonic Language

Villa-Lobos employs chromaticism and modal shifts that are reminiscent of Brazilian folk harmonies. For instance, the use of unexpected modulations and pedal points mirrors the harmonic practices found in *serestas* (Brazilian serenades) and other traditional Brazilian forms. These harmonic choices imbue the piece with a sense of melancholy and longing, emotions central to both the romantic idiom and Brazilian cultural expression.

3. Melodic Ornamentation and Improvisatory Quality

The melodic lines in *Valsa da Dor* display a lyrical, song-like quality akin to Brazilian vocal traditions. This is achieved through ornamental flourishes, such as appoggiaturas and turns, which mimic the embellishments found in *choros* (a traditional Brazilian instrumental music genre that emerged in the late 19th century). The improvisatory character of these lines connects the work to the spirit of Brazilian street musicians, blending it seamlessly with the formal compositional techniques influenced by Chopin.

4. Integration of Folk Elements in the Texture

Villa-Lobos's use of ostinatos and repetitive harmonic patterns reflects the influence of Brazilian folk music. In *Valsa da Dor*, these elements often serve as a grounding foundation over which the melodic lines weave intricate narratives. This approach recalls the traditional instrumental practices of

viola *caipira* (a traditional Brazilian stringed instrument resembling a small guitar) players in rural Brazil, adapted for the piano's resonant capabilities.

5. Expressive Narrative with Brazilian Undertones

The dramatic shifts in dynamics and texture throughout *Valsa da Dor* align with the emotional intensity of Brazilian art forms, such as the theatricality of *modinhas* and the storytelling aspect of samba-canção (a lyrical and melodic genre of Brazilian popular music). Villa-Lobos's ability to convey a poignant narrative through these shifts adds a uniquely Brazilian dimension to the romantic framework borrowed from Chopin.

By integrating these elements of Brazilian musical identity, *Valsa da Dor* serves as a compelling example of Villa-Lobos's ability to blend local traditions with Western classical forms. The piece not only highlights his mastery of the piano but also asserts the distinctiveness of Brazilian art music within the broader classical repertoire.

Villa-Lobos's Structural Approach and Tonal Design

Villa-Lobos structured the work transparently as a Rondo, divided as follows: Introduction: mm. 1–3, Section A: mm. 4–13, Section B: mm. 14–29, Section A: mm. 30–39, Section C: mm. 40–47, and Section A: mm. 48–61, with an extended ending in mm. 60–61 (external expansion).

As mentioned above, the texture is predominantly homophonic, while the tonal organization is centered primarily on “E”. The principal tonal areas are E major in the Introduction, E minor in the Section A and its repetitions, A minor in Section B, and E major in Section C. The three-measure introduction in E major, descending in a “cascading” motion from the upper to the lower-middle register, contrasts with its associated section, as it does not exhibit the flowing lyricism, melancholy, and profound sadness that are unequivocal in Section A (See Fig. 1).

However, from measure 1 of the introduction, two key motives are derived: the descending fifth interval, which forms the melodic basis of Section A, and the rhythmic motive (rest-eighth note-eighth note), which underpins Section C. This intricate motivic development underscores Villa-Lobos's attention to both structural coherence and expressive depth.



Figure 1: mm. 1-3, Introduction: Texture 1

Source: “Valsa da Dor” is Éditions Max Eschig (1972)

In Section A, measure 4, the primary melodic line begins with an anacrusis starting in measure 3 on the note G. The presentation of the main melody occurs in the soprano voice, accompanied by a brief counterpoint in the alto voice.

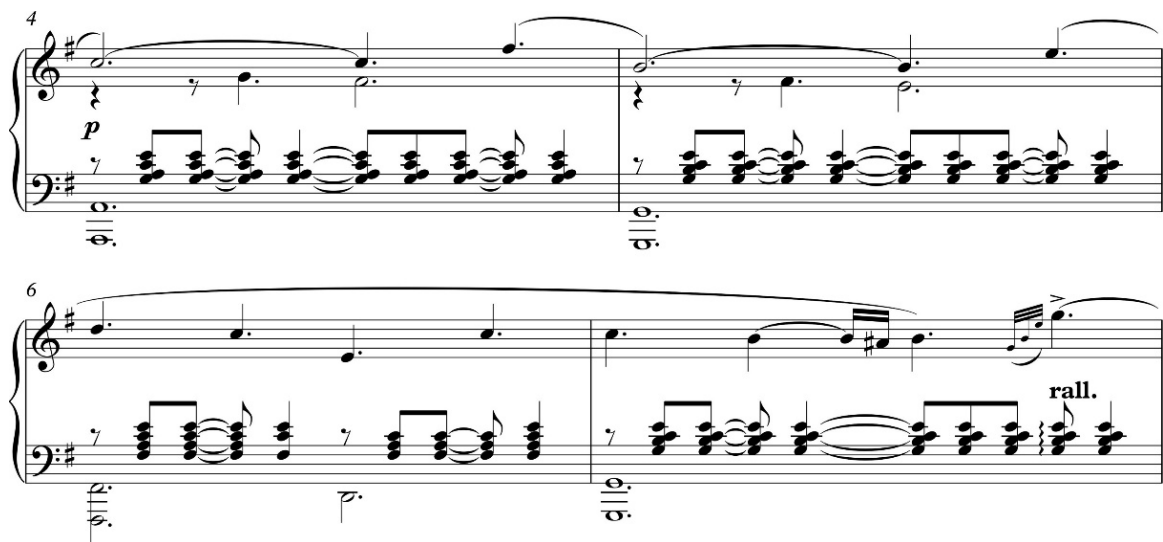


Figure 2: mm. 4-7, Texture 2

Source: “Valsa da Dor” is Éditions Max Eschig (1972)

A brief chromatic movement is introduced after Section A, between measures 10 and 13. This passage effectively concludes the section while preparing the anacrusis that leads into Section B.



Figure 3: The end of Section A, mm. 11-13

Source: “Valsa da Dor” is Éditions Max Eschig (1972)

Section B, mm. 14-29, exhibits the greatest density, turbulence, and drama of all the sections, with this character further emphasized by the tempo marking, *Allegro ansioso*. The main melody, which begins with an anacrusis in the final measure of Section A, as indicated in Figure 4, is characterized by stepwise motion.



Figure 4: Texture 3 Section B, mm. 14-16

Source: “Valsa da Dor” is Éditions Max Eschig (1972)

Section C, mm. 40-47, is characterized by repeated staccato chords and employs the same rhythmic pattern as the principal melody in Section A. This ostinato is utilized in Section 4 to accompany the melodic line. It features the same rhythmic design introduced in Section 1, suggesting it is derived from the material presented in the introduction.



Figure 5: Texture 4 Section C, m. 40

Source: “Valsa da Dor” is Éditions Max Eschig (1972)

The uniqueness of this work lies in the final measures of the last repetition of Section A, marked by an external expansion. As illustrated in Figure 6, beginning in measure 60, a leading-tone progression is introduced through chords transitioning from E minor to conclude in E major, performed *pianissimo*.



Figure 6: An external expansion characterized by a progression from E minor to E major.

Source: “Valsa da Dor” is Éditions Max Eschig (1972)

The piece is composed of two melodic motifs, one rhythmic motif, and three ostinato motifs, which appear in various transformations throughout the musical discourse. These elements are intricately interconnected, utilizing components of one motif to develop new elements for other sections, particularly in terms of rhythm. (Kiefer, 1981) The structure of the piece is organized through subdivisions into distinct parts, with a recapitulation of initial ideas interspersed among contrasting sections.

Conclusion

Despite the limited number of waltzes composed by Villa-Lobos, *Valsa da Dor* exemplifies his remarkable command of the genre's conventions and stylistic grammar. The piece demonstrates the composer's ability to integrate and repurpose musical material across its sections, showcasing his compositional ingenuity within the framework of a late 1940s work. While this waltz draws inspiration from early 20th-century French musical aesthetics and Chopinian Romanticism - marked by characteristics reminiscent of Frédéric Chopin's stylistic and expressive idiom - it would be reductive to classify Villa-Lobos as either a Romantic or Post-Romantic composer solely on this basis.

Villa-Lobos's compositional approach in *Valsa da Dor* is characterized by the deliberate use of a "least common denominator" technique, wherein core musical elements are decontextualized and transformed throughout the work. This approach, combined with a subtle amalgamation of Chopinian tonalities - as exemplified by the lyrical melancholy of Chopin's Nocturne in E-flat Major, Op. 9, No. 2, the harmonic sophistication of his Prelude in E Minor, Op. 28, No. 4, and the poignant expressiveness of the Mazurka in B Minor, Op. 33, No. 4 and the vibrant popular music culture of the early 20th century, reflects the composer's nuanced engagement with diverse musical traditions. These features, far from signaling artistic inferiority or regression, as posited by some critics, highlight Villa-Lobos's innovative spirit and adaptability.

Evaluating such claims about individual works or Villa-Lobos's oeuvre demands a rigorous, multi-faceted approach. Critiques must be underpinned by comprehensive technical analyses that account for the compositional intricacies of his music. Furthermore, they should integrate an appreciation for the aesthetic dimensions of his art, derived from an informed and empathetic engagement with the lived experience of his music. Historical and sociocultural contexts must also serve as indispensable frameworks for understanding and assessing Villa-Lobos's contributions to the musical canon. This holistic perspective allows for a balanced and objective appraisal of his legacy, unencumbered by normative biases.

Bibliography

- Barrenechea, L. S., & Gerling, C. C. (2017). Villa-Lobos and Chopin: The Musical Dialogue of Nationalities. In Instituto Villa-Lobos (Ed.). *IVL 50 Anos: Edição Comemorativa* (PP. 227-267). UNIRIO/CLA/IVL.
- Kiefer, B. (1981). *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Ed. Movimento.
- Lago, M. A. C. do. (2015). Villa-Lobos in the 1930s and 1940s: Transcriptions and Work in Progress. *Revista Brasileira de Música*. 28(1). P. 87–106.
- Peppercorn, L. M. (1996). *The World of Villa-Lobos in Pictures and Documents*. Scolar Press.
- Ribeiro, J. C. (Ed.). (1987). *O Pensamento Vivo de Heitor Villa-Lobos*. Martin Claret.
- Rosen, C. (2000). *The Romantic Generation*. Translated by Eduardo Seincman. EDUSP.
- Salles, P. de. T. (2009). *Villa-Lobos: Compositional Processes*. Ed. Unicamp.
- Schoenberg, A. (1993). *Fundamentals of Musical Composition*. EDUSP.
- Souza Lima, J. (1965). *Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos*. Museu Villa-Lobos.

อัตลักษณ์ทางดนตรีของทำนองจะเข้ในบทเพลงประเภททางพีนของครูนิภา อภัยวงศ์ MUSIC IDENTITY OF JAKHAY THANG PHUEN MELODIES BY KHRU NIPA APHAIWONG

ฐิติพงศ์ ราชวงศ์* THITIPONG RATCHAWONG*

คำคม พรประสิทธิ์** KUMKOM PORNPASIT**

บทคัดย่อ

งานวิจัยฉบับนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทอดการบรรเลงจะเข้ของครูนิภา อภัยวงศ์ และศึกษาอัตลักษณ์ของทำนองจะเข้ในบทเพลงประเภททางพีนของครูนิภา อภัยวงศ์

ผลการศึกษาพบว่า ในด้านการถ่ายทอดการบรรเลงจะเข้ของครูนิภา อภัยวงศ์ ครูมีการถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์ 2 กลุ่ม คือ กลุ่มนักศึกษาที่ชมรมดนตรีไทย มหาวิทยาลัยรามคำแหงและกลุ่มลูกศิษย์ส่วนตัวที่มาศึกษาที่บ้าน โดยครูมีการคัดเลือกลูกศิษย์ทุกคนก่อนทำการถ่ายทอด การถ่ายทอดใช้วิธีการนอ่ยปากและสาธิตการดีดให้ดู ไม่มีการใช้โน้ตเพลง เริ่มสอนตั้งแต่พื้นฐานการพันไม้ดีด การใช้ไม้ดีด โดยเริ่มต่อเพลงตั้งแต่ดับต้นเพลงจนถึงสามชั้นไปจบด้วยเพลงเดี่ยวชั้นสูง โดยพิจารณาให้เหมาะสมตามความสามารถของผู้เรียน สอนลูกศิษย์ด้วยความเมตตาทำให้เกิดความผูกพันเป็นอย่างมากระหว่างครูและศิษย์

ในด้านอัตลักษณ์ของทำนองจะเข้ พบว่า การแปรทำนองจะเข้มี 8 รูปแบบ ได้แก่ 1. การดำเนินทำนองแบบเรียงเสียง 2. การดำเนินทำนองแบบสับทำนองสลับเสียงสูงต่ำ 3. การดำเนินทำนองแบบย่ำเสียงเดิม 4. การดำเนินทำนองโดดเสียงขึ้น 3 และ 4 เสียง 5. การดำเนินทำนองแบบหักเสียงโดยฉับพลัน 6. การดำเนินทำนองแบบยกย่อนทำนอง 7. การดำเนินทำนองแบบฝากทำนอง และ 8. การดำเนินทำนองโดยใช้การกลวิธีต่าง ๆ ของจะเข้แทรกอยู่ในทำนอง เม็ดพรายของทำนองจะเข้มี 3 รูปแบบ ได้แก่ 1. การสะบัด/สะเดาะ 2. การใช้สายลวด และ 3. การบรรเลงไม่ซ้ำทำนอง

คำสำคัญ : อัตลักษณ์ทางดนตรี/ จะเข้/ เพลงทางพีน/ ครูนิภา อภัยวงศ์

* นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต, สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย, คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, Thitipong.puen@gmail.com.

* M.F.A. Student, Department of Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Thitipong.puen@gmail.com.

** ศาสตราจารย์ ดร., ภาควิชาดุริยางคศิลป์, หัวหน้าศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย, คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, kumkom.p@chula.ac.th.

** Professor Dr., Department of Music, Head of Center of Excellence for Thai Music and Culture Research, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, kumkom.p@chula.ac.th.

Received 05/11/67 Revised 30/11/67 Accepted 06/12/67

Abstract

This research aims to study the context related to the transmission of Jakhay (Thai Zither) performance by Khru Nipa Aphaiwong and to examine the identity of the Jakhay melodies in the traditional compositions of Khru Nipa Aphaiwong.

The findings reveal that Khru Nipa Aphaiwong passed on her Jakhay performance skills to two groups of students: members of the Thai Music Club at Ramkhamhaeng University and private students who studied at her home. Khru Nipa Aphaiwong selected her students carefully before beginning her instruction. The teaching method involved oral transmission and demonstration of playing techniques without the use of musical notation. Instruction began with basic techniques, such as wrapping the Jakhay plectrum and using it properly and progressed through compositions from a suite of fundamental songs called “Tab Thon Phleng Ching” to advanced solo pieces, adjusted according to the student's abilities. Khru Nipa Aphaiwong taught her students with great compassion, fostering a deep bond between the teacher and students.

Regarding the identity of Jakhay melodies, it was found that the melodic variations of the Jakhay consist of eight forms: sequential melodic progression, alternating high and low notes, repetition of the same note, sudden leaps of three to four notes, abrupt shifts in melody, contrapuntal melodic development, melodic overlay, and incorporation of various Jakhay techniques into the melody. The techniques of the Jakhay melody are categorized into three forms: trills, use of wire strings, and non-repetitive melodic improvisation.

Keyword: Music identity/ Jakhay/ Thang Phuen Melodies/ Khru Nhipa Aphaiwong

บทนำ

จะเข้าเป็นเครื่องดนตรีประเภทดีดมีความเป็นมาและนิยมบรรเลงกันอย่างแพร่หลายตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ดังปรากฏหลักฐานในกฎมณเฑียรบาล ข้อที่ 20 ว่า “...ห้ามร้องเพลงเรือ เป่าปี่ เป่าขลุ่ย ดีดจะเข้ ดีดกระจับปี่ ดีโหนดทับ ในเขตพระราชฐาน...” (สงปศีก ธรรมวิหาร, 2566, น. 14.) ทางด้านของบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงประสมวงของจะเข้ นั้นเริ่มมีมาตั้งแต่ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยเป็นต้นมา เนื่องด้วยลักษณะของเครื่องดนตรีที่เอื้ออำนวยต่อการบรรเลงและลักษณะเสียงมีความดังกังวาน จนในปัจจุบันนี้การประสมวงเครื่องสายหรือวงมโหรีนั้น มักพบจะเข้ประสมวงอยู่ตั่งแต่นั้นสืบจนถึงปัจจุบัน โดยกลวิธีการบรรเลงแตกต่างกันออกไปตามความโดดเด่นของแต่ละสายทางการบรรเลงจะเข้ที่ได้รับการสืบทอดส่งต่อกันมาแต่โบราณ

การสืบทอดกลวิธีการบรรเลงจะเข้ในปัจจุบันปรากฏว่ามีสายทางการบรรเลงจะเข้ที่มีความสำคัญและโดดเด่นทั้งสิ้น 3 สายสำนัก อีรพร ยินเจริญ อธิบายไว้สรุปความว่า สายที่สืบทอดมาจากสำนักพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) คือ ครูละเมียด จิตตเสวี ครูจ่าง แสงดาวเด่น ครูแสวง อภัยวงศ์ ครูแอบ ยุวณวิชัย ครูสังวาล กุลวัลกี ครูบรรเลง สาคริก ครูนิภา อภัยวงศ์ สายที่สืบทอดมาจากสำนักพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) คือ ครูคงศักดิ์ คำศิริ ครูประคอง ประไพลักษณ์ และสายที่สืบทอดมาจากครูชุ่ม กมลวาทิน คือ ครูทองดี สุจริตกุล ครูระตี วิเศษสุรการ (อีรพร ยินเจริญ, 2557, น. 50-51.) นอกจากนี้ยังมีสำนักพาทยโกศล คือ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ด้วย ซึ่งสายทางการบรรเลงจะเข้ที่ปรากฏในปัจจุบันนี้เมื่อสืบค้นกลับไป ปรากฏว่ามีพื้นฐานทางการสืบทอดกลวิธีการบรรเลงดนตรีไทยมาจากครูที่มีชื่อเสียงในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 แทบทั้งสิ้น ดังปรากฏรายชื่อนักดนตรีที่มีชื่อเสียงมากมาย อาทิ พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) จางวางทั่ว พาทยโกศล หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยะชีวิน) หลวงว่องจะเข้รับ (โต กมลวาทิน) และพระสรเพลงสรวง (บัว กมลวาทิน) นอกจากนี้ยังมีศิลปินและครูดนตรีไทยท่านสำคัญ อาทิ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ครูมนตรี ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ) ครูชุ่ม กมลวาทิน ซึ่งศิลปินและนักดนตรีทั้งที่ปรากฏรายชื่อและมีได้ปรากฏรายชื่อนั้นล้วนเป็นผู้ที่มีความสามารถเป็นเลิศในวัฒนธรรมดนตรีไทย

จะเห็นได้ว่าศิลปินจะเข้ที่มีชื่อเสียงตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันล้วนแล้วแต่มีการสืบทอดกลวิธีการบรรเลงจะเข้มาจากสายสำนักต่าง ๆ ที่มีความโดดเด่น ทำให้กำเนิดศิลปินนี้จะเข้ที่มีทั้งความสามารถในการบรรเลงจะเข้และการประดิษฐ์ทางกลอนสำหรับการบรรเลงจะเข้ เกิดการสืบทอดการส่งต่อลักษณะของทางเพลงในแต่ละสายสำนักอย่างเคร่งครัด มีระเบียบแบบแผนและวิธีการตามลำดับ หนึ่งในศิลปินนี้จะเข้ที่มีความสามารถทางด้านการบรรเลงจะเข้และการคิดประดิษฐ์ทำนองเพลงที่มีความโดดเด่น คือ ครูนิภา อภัยวงศ์

ครูนิภา อภัยวงศ์ เป็นครูจะเข้ที่สำคัญท่านหนึ่งของวงการดนตรีไทย เนื่องจากมีความสามารถในการขับร้องบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทซอและจะเข้ได้อย่างเป็นเลิศ ในด้านการบรรเลงจะเข้ นั้น สายทางเพลงของครูนิภา อภัยวงศ์ มีความโดดเด่นในเรื่องของการเดินกลอนเพลง มีการผูกกลอนที่สวยงาม ไพเราะ และมีลักษณะเฉพาะตัว ในประเด็นนี้ อีรพร ยินเจริญ กล่าวไว้ในหนังสือ 90 ปี คุณครูระตี วิเศษสุรการ ว่า “ครูนิภา อภัยวงศ์ มีการประดิษฐ์กลอนเพลงที่แปลกไปจากครูท่านอื่น แต่ลักษณะของกลอนเพลงมีความไพเราะ อีกทั้งครูนิภา อภัยวงศ์ ยังดีดจะเข้ได้อย่างมีมนวล” (อีรพร ยินเจริญ, 2557, น. 55.) ซึ่งสิ่งเหล่านี้ต้องอาศัยองค์ความรู้และประสบการณ์ที่สั่งสมเรียนรู้มาจากครูในอดีต ตามขนบ

การถ่ายทอดดนตรีไทยที่มีมาตั้งแต่โบราณ โดยครูนิภา อภัยวงศ์ ได้รับการถ่ายทอดกลวิธีการบรรเลงจะเข้ามาจากครูที่มีชื่อเสียงในสมัยนั้น อาทิ หลวงว่องจะเข้รับ (โต กมลวาทิน) พระสรเพลงสรวง (บัว กมลวาทิน) ครูชุม กมลวาทิน เป็นต้น

ครูนิภา อภัยวงศ์ ได้ถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านการบรรเลงจะเข้ให้กับลูกศิษย์หลายสถาบัน เช่น กรมสื่อสารทหารบก โรงเรียนจิตรลดา (โดยสอนเป็นท่านแรก) ชมรมดนตรีไทย มหาวิทยาลัยรามคำแหง (นิภา อภัยวงศ์, 2542, น. 17-20.) ลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านการบรรเลงจะเข้โดยตรงจากครูนิภา อภัยวงศ์ เช่น ครูสิทธิพร ศรีกาญจน์ ครูสิทธิศักดิ์ จรรย์วูฒิ ครูชนัญญ์ ถนอมานนท์ ครูจำคม พรประสิทธิ์ ซึ่งกลุ่มลูกศิษย์แต่ละท่านอยู่ในวัยใกล้เคียงและวัยใกล้เคียงไปแล้ว

ครูสิทธิพร ศรีกาญจน์ เป็นศิลปินที่มีความสามารถทางด้านการบรรเลงจะเข้ หลังจากสำเร็จการศึกษาในระดับมัธยมศึกษา อาจารย์สิทธิพร ศรีกาญจน์ เรียนดนตรีไทยที่ชมรมดนตรีไทยของมหาวิทยาลัยรามคำแหง ทำให้ได้พบกับครูนิภา อภัยวงศ์ จากนั้นได้เริ่มเรียนจะเข้ใหม่ตั้งแต่ต้นกับครูนิภา อภัยวงศ์ ตั้งแต่การวางพื้นฐาน การนั่ง การจับไม้ดีด การปิดไม้ดีด ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านการบรรเลงจะเข้ ตั้งแต่เพลงขึ้นพื้นฐานจนถึงเพลงเดี่ยวขั้นสูง อย่างถูกต้องตามแนวทางของครูนิภา อภัยวงศ์ ดังนั้นครูสิทธิพร ศรีกาญจน์ จึงเป็นบุคคลที่เหมาะสมในการให้ข้อมูลในเรื่องของท่านองจะเข้ของครูนิภา อภัยวงศ์ เนื่องจากเป็นลูกศิษย์โดยตรงและศึกษาการบรรเลงจะเข้กับครูนิภา อภัยวงศ์ เพียงท่านเดียว

จากที่ได้นำเสนอข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยเห็นถึงความสำคัญของการศึกษาในเรื่องของท่านองที่มีลักษณะเฉพาะและโดดเด่นของครูนิภา อภัยวงศ์ จนกลายเป็นอัตลักษณ์ท่านองจะเข้ของครูนิภา อภัยวงศ์ ที่ปรากฏอยู่ในบทเพลงประเภททางพื้นและการแปรท่านองที่หลากหลาย แสดงภูมิปัญญาของศิลปินในการคิดประดิษฐ์ท่านองเพลง รวมไปถึงศึกษาการถ่ายทอดองค์ความรู้ในการบรรเลงจะเข้ของครูนิภา อภัยวงศ์ ด้วยซึ่งองค์ความรู้ดังกล่าวยังไม่มีผู้ใดทำการศึกษาประกอบกับบุคคลข้อมูลอยู่ในวัยใกล้เคียงและวัยใกล้เคียงไปแล้วจึงจำเป็นต้องศึกษาเก็บข้อมูลเรื่องของท่านองครูนิภา อภัยวงศ์ เพื่อดำรงไว้ซึ่งท่านองจะเข้และการถ่ายทอดองค์ความรู้ของครูนิภา อภัยวงศ์ ที่มีระบบ แบบแผน ตามขนบโบราณ ควรค่าแก่การอนุรักษ์สืบสานต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทอดจะเข้ของครูนิภา อภัยวงศ์
2. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ของท่านองจะเข้ในบทเพลงประเภททางพื้นของครูนิภา อภัยวงศ์

ขอบเขตของการวิจัย

สำนวนท่านองจะเข้ของครูนิภา อภัยวงศ์ ผู้วิจัยศึกษาเฉพาะท่านองที่ครูนิภา อภัยวงศ์ ถ่ายทอดให้ครูสิทธิพร ศรีกาญจน์ เท่านั้น และจะศึกษาเพลงทางพื้นจำนวน 5 เพลง คือ เพลงเขมรโพธิสัตว์ สามชั้น เพลงถอนสมอ สามชั้น เพลงสารถิ สามชั้น เพลงสุรินทราหู สามชั้น และเพลงแขกมอญ สามชั้น เท่านั้น โดยมีครูสิทธิพร ศรีกาญจน์ เป็นผู้คัดเลือกเพลงในการศึกษา

วิธีดำเนินการวิจัย

วิธีดำเนินการวิจัยเรื่อง อัตลักษณ์ทางดนตรีของทำนองจะเข้ในบทเพลงประเภททางพื้นของครุฑนิภา อภัยวงศ์ ในครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ แบ่งขั้นตอนการดำเนินการวิจัยเป็น 5 ขั้นตอน

1. การเตรียมการเบื้องต้น

1.1 ทบทวนวรรณกรรมโดยทำการศึกษาค้นคว้าเอกสาร แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

1.2 กำหนดขอบเขตของการวิจัย โดยการปรึกษาคณะครุฑนิภา ศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับการถ่ายทอดการบรรเลงจะเข้จากครุฑนิภา อภัยวงศ์ ถึงเรื่องเพลงที่ใช้ในการศึกษา

1.3 สร้างแบบสัมภาษณ์ ออกแบบชุดคำถาม ตามประเด็นต่าง ๆ ภายใต้ขอบเขตของการวิจัย

1.4 คัดเลือกบุคคลผู้ให้ข้อมูลในการสัมภาษณ์

2. การเก็บรวบรวมเอกสาร

ผู้วิจัยดำเนินการรวบรวมข้อมูลด้านเอกสาร หนังสือ สิ่งพิมพ์ โดยทำการสืบค้นข้อมูลจากแหล่งความรู้ต่าง ๆ

3. ด้านการรวบรวมข้อมูลสัมภาษณ์

3.1 การสัมภาษณ์ครุฑนิภา ศึกษาค้นคว้า บุคคลข้อมูลหลัก เก็บข้อมูลอย่างมีส่วนร่วม ด้วยการรับฟังการถ่ายทอดทำนองจะเข้จำนวน 5 เพลง คือ เพลงเขมรโพธิสัตว์ สามชั้น เพลงถอนสมอ สามชั้น เพลงสารถิ สามชั้น เพลงสุรินทราหู สามชั้น และเพลงแขกมอญ สามชั้น

3.2 การสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทอดจะเข้ของครุฑนิภา อภัยวงศ์ มีรายชื่อดังนี้ 1. ครุฑนิภา ศึกษาค้นคว้า จรรยาวัฑ 2. ครุฑนิภา ศึกษาค้นคว้า กณานนท 3. ครุฑนิภา ศึกษาค้นคว้า ธรรมานุกุล และ 4. ครุฑนิภา ศึกษาค้นคว้า

4. การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล

5. การนำเสนอผลการวิจัยและเผยแพร่ผลการวิจัย

ผลของการวิจัย

จากการศึกษาวิธีการถ่ายทอดการบรรเลงจะเข้ของครุฑนิภา อภัยวงศ์ จากการสัมภาษณ์กลุ่มผู้ศึกษาทั้ง 4 ท่าน คือ 1. ครุฑนิภา ศึกษาค้นคว้า จรรยาวัฑ (สัทศาสตร์ จรรยาวัฑ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 21 สิงหาคม 2567) 2. ครุฑนิภา ศึกษาค้นคว้า กณานนท (ชนัญญ์ กณานนท, การสื่อสารส่วนบุคคล, 8 กันยายน 2567) 3. ครุฑนิภา ศึกษาค้นคว้า ธรรมานุกุล (ธีรพันธุ์ ธรรมานุกุล, การสื่อสารส่วนบุคคล, 8 กันยายน 2567) และ 4. ครุฑนิภา ศึกษาค้นคว้า สัทศาสตร์ (สัทศาสตร์ สัทศาสตร์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 20 กุมภาพันธ์ 2567) โดยหลังจากนำข้อมูลมาทำการวิเคราะห์และสังเคราะห์ สามารถสรุปได้ดังนี้

1. ขั้นตอนการฝากตัวเป็นศิษย์ พบว่า ครุฑนิภา อภัยวงศ์ มีลูกศิษย์ 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่เรียนที่ชมรมดนตรีไทย มหาวิทยาลัยรามคำแหง กับกลุ่มที่ครุฑนิภา อภัยวงศ์ อนุญาตให้เข้ามาเรียนที่บ้าน โดยครุฑนิภา อภัยวงศ์ มีการคัดเลือกลูกศิษย์โดยสังเกตจากการถูกชะตาในเรื่องของอุปนิสัยส่วนบุคคล ต้องเป็นคนดี มีระเบียบวินัย ใจกว้าง อีกประเด็นหนึ่งคือ เรื่องของบุคลิกภาพ ท่าทางการบรรเลงจะเข้ต้องมีความสวยงาม เรียบร้อย ในเรื่องของพิธีกรรมการฝากตัวเป็นศิษย์นั้น ปรากฏว่ามีเพียงครุฑนิภา ศึกษาค้นคว้า จรรยาวัฑ เท่านั้นที่มีการยกขึ้นฝากตัวเป็นศิษย์ในขั้นต้น แต่ครุฑนิภา ศึกษาค้นคว้า กณานนท ครุฑนิภา ศึกษาค้นคว้า ธรรมานุกุล และครุฑนิภา ศึกษาค้นคว้า สัทศาสตร์ ไม่ได้มีการยกขึ้นฝากตัวเป็นศิษย์ในขั้นต้น แต่มีการยกขึ้นพิเศษเฉพาะ

เพลงเพื่อขอต่อเพลงเดียวจะเข้กราวโน โดยมีอุปกรณ์ที่ต้องจัดเตรียมเพื่อประกอบพิธีกรรม คือ ขัน ผ้าขาว ดอกไม้ ธูป เทียน เงินกำนัล

2. การถ่ายทอดองค์ความรู้ของครุฑนิภา มีวิธีการถ่ายทอด 2 รูปแบบคือ มีการนอปปากสาธิตทำนองเพลงและการคิดเป็นตัวอย่างเป็นตัวอย่างให้ปฏิบัติตาม โดยมีการสังเกตผู้เรียนในเรื่องของความเหมาะสมของกลอนเพลง หากพิจารณาแล้วว่าลูกศิษย์ทำไม่ได้ ครุฑนิภา อภัยวงศ์จะเปลี่ยนกลอนให้เหมาะสม เนื่องด้วยครุฑนิภา อภัยวงศ์ มีความแตกฉานในเรื่องของการคิดประดิษฐ์ทำนองเพลง กลอนเพลงของครุฑนิภาจึงมีความหลากหลาย แต่อย่างไรก็ตามครุฑนิภา อภัยวงศ์ มักเน้นย้ำเสมอในเรื่องของการปรับเปลี่ยนไปตามบริบทของการบรรเลง ในการเรียนการสอน ครุฑนิภา อภัยวงศ์ จะนั่งบนตั่ง วางจะเข้ไว้บนโต๊ะด้านหน้าแล้วต่อเพลง ส่วนลูกศิษย์จะนั่งที่พื้นในท่าพับเพียบหรือขัดสมาธิ ในการเรียนการสอนใช้วิธีการจดจำเท่านั้น ไม่มีการใช้โน้ต

3. ลำดับชั้นของเพลงที่ใช้ในการสืบทอดการบรรเลงจะเข้ของครุฑนิภา อภัยวงศ์ ใช้การพิจารณาจากฝีมือของผู้เรียนเป็นหลัก โดยสามารถแบ่งได้เป็น 2 ประเด็น ประเด็นแรกคือผู้เรียนเริ่มต้นใหม่ตั้งแต่พื้นฐาน ในประเด็นนี้ ครุฑนิภา อภัยวงศ์ จะสอนตั้งแต่ต้น การพันไม้ติด การมัดไม้ติดออก-เข้า การไล่เสียงตามแบบแผนของครุฑนิภา อภัยวงศ์ จากนั้นจะเริ่มต่อเพลงแรกคือ ตับตัน เพลงต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น และประเด็นที่สอง คือผู้เรียนมีฝีมือถึงขั้นบรรเลงเพลงเดียวได้ ครุฑนิภา อภัยวงศ์ จะพิจารณาต่อเดี่ยวให้กับลูกศิษย์แต่ละคนตามความเหมาะสมและโอกาสในการใช้งาน

4. บรรยากาศในการเรียนของลูกศิษย์ในขณะที่เรียนกับครุฑนิภา อภัยวงศ์ พบว่า ครุฑนิภา อภัยวงศ์ เป็นผู้ที่มีจิตวิญญาณของความเป็นครูที่แท้จริง สอนลูกศิษย์ด้วยความรัก ความเมตตา ดูแลลูกศิษย์เหมือนเป็นบุตรหลานของตนเอง สิ่งหนึ่งที่ทั้ง 4 ท่าน กล่าวเหมือนกัน คือ ไม่เคยถูกครุฑนิภา อภัยวงศ์ ดุเลยสักครั้งเดียว แสดงให้เห็นถึงความเข้าอกเข้าใจของคนเป็นครูที่มีต่อศิษย์ ครุฑนิภา เป็นบุคคลที่มีนิสัยเรียบร้อย สมกับเป็นบุคคลที่เติบโต ผ่านการอบรมสั่งสอนในรั้วในวัง มีอุปนิสัยรักสวयร์งาม ดูแลตัวเองเป็นอย่างดี

5. ความทรงจำของลูกศิษย์ที่มีต่อครุฑนิภา อภัยวงศ์ ผู้วิจัยสัมผัสได้ถึงความรัก ความผูกพัน ที่มีต่อกันระหว่างครุฑนิภา อภัยวงศ์และศิษย์ ในขณะที่เล่ามีการแสดงอาการคิดถึง แสดงอาการยิ้มแย้มแม้กระทั่งแสดงอาการร้องไห้ ซึ่งเป็นสิ่งที่แสดงถึงความรัก ความผูกพันที่มีต่อกัน

การวิเคราะห์สำนวนทำนองจะเข้ในบทเพลงประเภททางพื้นของครุฑนิภา อภัยวงศ์ ในการศึกษาผู้วิจัยใช้วิธีการวิเคราะห์โดยการเลือกประเด็น (Selective Approach) เพื่อแสดงสำนวนทำนองจะเข้ที่เป็นอัตลักษณ์ตามสายทางการบรรเลงจะเข้ของครุฑนิภา อภัยวงศ์ โดยปรากฏผลการศึกษา 2 ประเด็น ดังนี้

1. การแปรทำนองจะเข้ตามแนวทางของครุฑนิภา อภัยวงศ์ พบว่า ปรากฏอัตลักษณ์ในการแปรทำนองของครุฑนิภา อภัยวงศ์ 8 รูปแบบ คือ 1. การดำเนินทำนองแบบเรียงเสียง 2. การดำเนินทำนองแบบสลับทำนองสลับเสียงสูงต่ำ 3. การดำเนินทำนองแบบย่ำเสียงเดิม 4. การดำเนินทำนองโดดเสียงขึ้น 3 และ 4 เสียง 5. การดำเนินทำนองแบบหักเสียงโดยฉับพลัน 6. การดำเนินทำนองแบบยกย่อนทำนอง 7. การดำเนินทำนองแบบฝากทำนอง และ 8. การดำเนินทำนองโดยใช้กลวิธีต่าง ๆ ของจะเข้แทรกอยู่ในทำนอง โดย 1 บรรทัดอาจปรากฏอัตลักษณ์ในการแปรทำนองมากกว่า 1 รูปแบบ ดังตัวอย่าง

รื ดั ท รื	ดื ท ดื ท	ฟ ช ล ท	ดื ท ล ช	ดื รื ดื ดื	ช ล ชชช	ล ช ดื ฟ	ด ฟ ช ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ตัวอย่างการแปรทำนองของครุника อภัยวงศ์ ในเพลงแขกมอญ สามชั้น ท่อนที่ 2

ที่มา : ผู้วิจัย

จากตัวอย่างข้างต้นจะเห็นได้ว่า ปรากฏรูปแบบการซ้ำทำนองในท่อนที่ 2 จากนั้นในท่อนที่ 3-4 มีการดำเนินทำนองรูปแบบเรียงเสียง มีการดำเนินทำนองโดยใช้กลวิธีพิเศษของจะเข้ในท่อนที่ 5-6 ในที่นี้คือการสะเดาะเสียงเดี่ยว ก่อนปิดท้ายประโยคด้วยรูปแบบการโดดเสียงเป็นคู่ 4 จาก ช ไปยังเสียง ด ในท่อนที่ 7 และดำเนินทำนองแบบยกย่อนทำนองกลับไปตกที่เสียง ล ในท่อนที่ 8 เป็นต้น

นอกจากนี้การแปรทำนองของครุника อภัยวงศ์ ยังมีความหลากหลายในด้านของกลอนเพลง ซึ่งสอดคล้องกับคำกล่าวของครูสิทธิพร ศรีกาญจน์ ที่ว่า

ทางเพลงของครุника อภัยวงศ์ แตกทางไปได้เยอะมาก ในหนึ่งทำนองหลักครุника

ผูกกลอนได้หลากหลาย จำนวนจะเข้แฝงไปด้วยเม็ดพรายของจะเข้ที่พอดีลงตัว ครุника อภัยวงศ์

รู้จัก 3 สายของจะเข้เป็นอย่างดี จึงไม่มีวันตายกลอน (สิทธิพร ศรีกาญจน์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 24 มีนาคม 2567)

ตัวอย่างการแปรทำนองตามแนวทางของครุника อภัยวงศ์ ซึ่งปรากฏอัตลักษณ์ในการแปรทำนองของครุника อภัยวงศ์ ทั้ง 8 รูปแบบ สอดแทรกอยู่ในทำนอง

- ล - -	ช ม - -	ดื ดื - -	รื รื - มื
- - ช ม	- - ร ด	- - - ร	- - - ม

ทำนองหลักที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

ช ล ช ม	มชม ร ด	- - - ด	ม ร ช ม
- - - -	- - - -	- ช ล -	- - - -
- - - -	- - - -	ม - - -	- - - -

ทำนองจะเข้ที่ 1.1

ที่มา : ผู้วิจัย

ด ร ม ร	ช ม ร ด	ร ม ช ร	ช ม มมม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ทำนองจะเข้ที่ 1.2

ที่มา : ผู้วิจัย

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

ทำนองจะเข้ที่ 1.3

ที่มา : ผู้วิจัย

ดํริํ รํ ดํ	ล ดํ ช ดํ	ล ช ฟ ล	ช ฟ ฟฟฟ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ทำนองจะเข้ที่ 2.1

ที่มา : ผู้วิจัย

- มํ - -	มํ รํ - -	รํ ดํ - -	ดํ ล - -
- - รํ ดํ	- - ดํ ล	- - ล ช	- - ช ฟ

ทำนองหลักที่ 2

ที่มา : ผู้วิจัย

รํ มํ รํ ดํ	ล ดํ ช ดํ	ล ช ฟ ล	ช ฟ ฟฟฟ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ทำนองจะเข้ที่ 2.2

ที่มา : ผู้วิจัย

ม ร ด -	- ร ม ฟ	ม ร ด ร	ม ฟ ช ล
- - - ช	ด - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

- ดํ - ล	- ช - -	ฟ ฟ - -	ช ช - ล
- ด - ล	- ช - ฟ	- - - ช	- - - ล

ทำนองหลักที่ 3

ที่มา : ผู้วิจัย

ทำนองจะเข้ที่ 3.1

ที่มา : ผู้วิจัย

ฟ ช ล ช	ดํ ล ช ฟ	ม ร ด ร	ม ฟ ช ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ทำนองจะเข้ที่ 3.2

ที่มา : ผู้วิจัย

ม ร ด ร	ช ร ม ฟ	ม ร ด ร	ม ฟ ช ล
----	----	----	----
----	----	----	----

ทำนองจะเข้ที่ 3.3

ที่มา : ผู้วิจัย

ดํ ช ชชชช	ดํ ล ลลล	รํ ดํ ล ดํ	ช ล ดํ รํ
----	----	----	----
----	----	----	----

ทำนองจะเข้ที่ 4.1

ที่มา : ผู้วิจัย

- ล - -	ช ช - -	ล ล - -	ดํ ดํ - รํ
- ม - ร	--- ม	--- ด	--- ร

ทำนองหลักที่ 4

ที่มา : ผู้วิจัย

ช ล ชชช	ร ม ช ล	รํ ดํ ล ดํ	ช ล ดํ รํ
----	----	----	----
----	----	----	----

ทำนองจะเข้ที่ 4.2

ที่มา : ผู้วิจัย

ม ร ช ฟ	ม ร ด -	- ร ฟ ด	ร ด ฟ ร
----	--- ล	ด ---	----
----	----	----	----

ทำนองจะเข้ที่ 4.3

ที่มา : ผู้วิจัย

- - - ร	ด ร ฟ ช	ล ช ด ี ท	ล ช ฟ ร
ช ล ด -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ทำนองจะเข้ที่ 5.1

ที่มา : ผู้วิจัย

- - ด ร	- - ฟ ช	- ล - -	ล ช - -
- ล - -	ด ร - -	- - ช ฟ	- - ฟ ร

ทำนองหลักที่ 5

ที่มา : ผู้วิจัย

ด ร ฟ ร	ช ฟ ล ช	ท ล ด ี ท	ล ช ฟ ร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ทำนองจะเข้ที่ 5.2

ที่มา : ผู้วิจัย

2. เม็ดพรายของทำนองจะเข้ตามแนวทางของครุฑนิภา อภัยวงศ์ พบว่า ปรากฏการใช้เม็ดพรายของทำนองจะเข้ที่โดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ 3 ประเด็น สามารถสรุปได้ดังนี้

รูปแบบเม็ดพรายของทำนองจะเข้ เรื่องการสับัด/สะเดาะ เมื่อพิจารณารูปแบบของการสับัด/สะเดาะ ทั้งหมดแล้วปรากฏรูปแบบการสับัด/สะเดาะ ทั้งสิ้น 10 รูปแบบ ดังนี้ 1. การสับัด/สะเดาะปิดหัวปิดท้าย 2. การสับัด/สะเดาะสลับการดำเนินทำนอง 3. การดำเนินทำนองสลับการสับัด/สะเดาะ 4. การสับัด/สะเดาะห้องที่หนึ่ง 5. การสับัด/สะเดาะห้องที่สอง 6. การสับัด/สะเดาะห้องที่สาม 7. การสับัด/สะเดาะห้องที่สี่ 8. การสับัด/สะเดาะในสองห้องแรก 9. การสับัด/สะเดาะในสองห้องหลัง และ 10. การสับัด/สะเดาะทั้งสี่ห้อง โดยเรื่องของการสับัด/สะเดาะตามแนวทางของครุฑนิภา อภัยวงศ์ ครูสิทธิพร ศรีกาญจน์ ได้อธิบายเพิ่มเติมว่า “การสับัดของครุฑนิภา อภัยวงศ์ ครูไม่ได้สับัดเร็วมาก ความเร็วปานกลาง ต้องคิดให้ชัด ออกเป็น 3 เสียง ที่ชัดเจน วิธีการคือต้องใช้สไตรก์ของข้อมือในการสับัดไม่เกร็ง” (สิทธิพร ศรีกาญจน์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 20 กุมภาพันธ์ 2567)

สับัด/ สะเดาะ	ทำนอง		สับัด/สะเดาะ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ยกตัวอย่างเม็ดพรายของทำนองจะเข้เรื่อง การสับัด/ สะเดาะปิดหัวปิดท้าย

ที่มา : ผู้วิจัย

มีการเริ่มต้นทำนองด้วยการสะบัด/ สะเดาะ จากนั้นทำการดำเนินทำนองแล้วทำการสะบัด/สะเดาะ อีกครั้งเป็น
การปิดทำนองในท้ายห้องที่ 4

ด ช้ ด ล	ด ร้ ด ล	ด ช้ ด ล	ด ร้ ด ล	ด ร้ ม ร้ ด	ล ด ช ด	ล ช ฟ ล	ช ฟ ฟฟฟ
----	----	----	----	----	----	----	----
----	----	----	----	----	----	----	----

ยกตัวอย่างการสะบัดปิดหัวปิดท้าย ในเพลงเขมรโพธิสัตว์ สามชั้น ท่อน 1

ที่มา : ผู้วิจัย

ทำนอง	สะบัด/สะเดาะ	ทำนอง	สะบัด/สะเดาะ
----	----	----	----
----	----	----	----

ยกตัวอย่างเม็ดพรายของทำนองจะเข้าเรื่อง ดำเนินทำนองสลับการสะบัด/ สะเดาะ

ที่มา : ผู้วิจัย

รูปแบบนี้มีการเริ่มต้นด้วยการดำเนินทำนองมาก่อนแล้วจึงค่อยสะบัด/ สะเดาะ เป็นแบบนี้สลับกันจนจบประโยค

ด ล ช ล	ช ฟ ฟฟฟ	ล ช ฟ ด	ร ฟ รรร	ฟ ร ด -	--- ร	ม ฟ ลชฟ	ม ร ด -
----	----	----	----	--- ล	ช ล ด -	----	--- ล
----	----	----	----	----	----	----	----

ยกตัวอย่างการดำเนินสลับการสะบัด/ สะเดาะ ในเพลงสารถี สามชั้น ท่อน 2

ที่มา : ผู้วิจัย

รูปแบบเม็ดพรายของทำนองจะเข้า เรื่องการใช้สายลวด ปรากฏเอกลักษณ์ของการใช้สายลวดตามแนวทางการบรรเลง
จะเข้าสายทางครุฑา อภัยวงศ์ ทั้งหมด 3 รูปแบบดังนี้

xxx - x	- x - x	- x - x	- x - x
----	----	----	----
- - x -	x - x -	x - x -	x - x -

รูปแบบที่ 1 การใช้สายลวดขึ้นทำนองตามทำนองหลัก

ที่มา : ผู้วิจัย

การใช้สายลวดสลับกับสายเอกในเสียงเดียวกันไปตลอดจนจบประโยค โดยมีการเคลื่อนทำนองตามทำนองหลัก
ทุกประการ

ดํ ฅ ล	ดํ รํ ดํดํ	ฟํ รํ ดํ ล	ดํ รํ ดํดํ	ซซซ - ซ	- ซ - ล	- ซ - ล	- ดํ - รํ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - ซ -	ซ - ล -	ซ - ล -	ดํ - รํ -

ยกตัวอย่างการใช้สายลวดยืนทำนองตามทำนองหลัก ในเพลงเขมรโพธิสัตว์ สามชั้น ท่อน 1
ที่มา : ผู้วิจัย

ทำนองนำ		ใช้สายลวดยืนทำนอง	
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

รูปแบบที่ 2 การใช้สายลวดยืนทำนองลูกล้อ
ที่มา : ผู้วิจัย

มีการเริ่มต้นด้วยทำนองลูกล้อ คือ ในสองห้องแรกเป็นทำนองของเครื่องนำ และในสองห้องหลังเป็นทำนองของ
เครื่องตาม แต่ในกรณีนี้ในขณะที่เครื่องตามกำลังบรรเลง จะใช้สายลวดในการทึงนอยยืนเสียงคู่ไปด้วย

ดํ รํ ดํ ล	ดํ ฅ ล ดํ	- - - ดํ	ล ดํ ล รํ	ดํ ท ล ท	รํดํท ล ซ	- - - ซ	- - - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- ดํ - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ซ - -	- ซ - -

ยกตัวอย่างการใช้สายลวดยืนทำนองลูกล้อ ในเพลงเขมรโพธิสัตว์ สามชั้น ท่อน 2
ที่มา : ผู้วิจัย

X - - -	- - - X	X - - -	- - - X
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- X X X	X X - -	- X X X	X X - -

รูปแบบที่ 3 การใช้สายลวดในการดำเนินทำนอง (การรูดสายลวด)
ที่มา : ผู้วิจัย

ทำนองส่วนใหญ่จะใช้สายลวดในการดำเนินทำนอง โดยมีลักษณะเป็นช่วงของทำนองมาต่อกัน คือ เริ่มจาก
สายเอกแล้วทำการรูดด้วยสายลวดจากนั้นปิดจบที่สายเอกโดยใช้เวลา 2 ห้องเพลง ดำเนินทำนองลักษณะนี้ต่อกันไปเรื่อย ๆ
จนจบประโยค โดยส่วนมากมักเป็นทำนองต่อเนื่องตั้งแต่ต้นจนจบ

ด - - -	- - - ล	ด - - -	- - - ฟ	ฟ - - -	- - - ฟ	ด - - -	- - - ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ร ม ฟ	ช ล - -	- รี้ ดี้ ล	ช ฟ - -	- ด - ร	ม ฟ - -	- ร ม ฟ	ช ล - -

ยกตัวอย่าง การใช้สายลวดในการดำเนินทำนอง (การรูดสายลวด) ในเพลงสารถี สามชั้น ท่อน 3

ที่มา : ผู้วิจัย

รูปแบบเมื่อดูพยางค์ของการแปรทำนองจะเห็น เรื่องการไม่ซ้ำทำนอง ปรากฏว่าการแปรทำนองจะซ้ำของครุณีภา อภัยวงศ์ นั้นมีความแตกต่างกันในเที่ยวแรกกับเที่ยวกลับ โดยลักษณะของกลอนเพลงที่แสดงออกมานั้นมีความโดดเด่นเป็นอย่างมาก ดังยกตัวอย่างทั้ง 3 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบที่ 1 การไม่ซ้ำทำนองในลูกเท่าเสียง ในการบรรเลงเท่ารอบแรกจะมีลักษณะการบรรเลงเป็นทำนองจาว ๆ ห่าง ๆ ตามทำนองหลักแต่เมื่อบรรเลงกลับต้น ครุณีกักผูกกลอนโดยใช้ลักษณะของทำนองเก็บ ส่วนมากมักเก็บทำนองทั้งบรรทัด

ยกตัวอย่างในเพลงแขกมอญ สามชั้น ท่อน 1

- - - ฟ	ช ช ช ช	- - - ล	ช ช ช ช	- - ลชฟ	ด ฟ - ท	- - รี้ดี้ท	- ล - ช
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ทำนองเท่าเพลงแขกมอญ สามชั้น ท่อน 1 เที่ยวแรก

ที่มา : ผู้วิจัย

ช ฟ ชชช	ช ล ชชช	ดี้ รี้ ดี้ ท	ล ช ชชช	ลชฟ ช ล	ท ดี้ ท รี้	ดี้ ท ล ท	ดี้ ท ล ช
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ทำนองเท่าเพลงแขกมอญ สามชั้น ท่อน 1 เที่ยวกลับ

ที่มา : ผู้วิจัย

รูปแบบที่ 2 การไม่ซ้ำทำนองในเนื้อเพลง ในการบรรเลงเพลงต่าง ๆ ในส่วนของเนื้อเพลง ครุณีภา อภัยวงศ์ มักผูกกลอนเที่ยวแรกและเที่ยวกลับแตกต่างกัน เพื่อไม่ให้บรรเลงซ้ำทำนอง โดยส่วนใหญ่เที่ยวกลับมักบรรเลงด้วยทำนองเก็บหรือทำนองที่ต่างไปจากเดิม

ยกตัวอย่างในเพลงแขกมอญ สามชั้น ท่อน 1

พ ด ดด	พ ร รร	ซ พ ร พ	ด ร พ ซ	พ ซ ล ท	ดํ ท ล ซ	ล ซ ดํ ท	ล ซ พ ร
----	----	----	----	----	----	----	----
----	----	----	----	----	----	----	----

ทำนองเพลงแขกมอญ สามชั้น ท่อน 2 เที้ยวแรก

ที่มา : ผู้วิจัย

ด ดด - ด	- ด - ร	- ด - ร	- พ - ซ	พ ซ ล ท	ดํ ท ล ซ	ล ซ ดํ ท	ล ซ พ ร
----	----	----	----	----	----	----	----
-- ด -	ด - ร -	ด - ร -	พ - ซ -	----	----	----	----

ทำนองเพลงแขกมอญ สามชั้น ท่อน 2 เที้ยวกลับ

ที่มา : ผู้วิจัย

ยกตัวอย่างในเพลงสุรินทร์ราหู สามชั้น ท่อน 1

- ดํ ดํ ดํ	- รํ - ดํ	- ท - ดํ	- ซ - ล	ท ดํ ท พ	- ท - รํ	รํพํรํ ดํ ท	รํดํท ล ซ
----	----	----	----	----	----	----	----
----	----	----	----	----	----	----	----

ทำนองเพลงสุรินทร์ราหู สามชั้น ท่อน 1 เที้ยวแรก

ที่มา : ผู้วิจัย

ดํดํดํ ดํ ดํ	รํ พํ รํ ดํ	ท ล ท ดํ	ท ดํ ซ ล	ท ดํ ท พ	ท ดํ ท รํ	รํพํรํ ดํ ท	รํดํท ล ซ
----	----	----	----	----	----	----	----
----	----	----	----	----	----	----	----

ทำนองเพลงสุรินทร์ราหู สามชั้น ท่อน 1 เที้ยวกลับ

ที่มา : ผู้วิจัย

รูปแบบที่ 3 การไม่ซ้ำทำนองสูงสลับต่ำ ในการบรรเลงเพลงต่าง ๆ การดำเนินทำนองแบบสูงสลับต่ำนี้ เป็นการดำเนินทำนองด้วยลักษณะกลอนแบบเดียวกัน อาจแตกต่างกันเพียงเล็กน้อยเท่านั้น แต่ทำให้มีความแตกต่างกันโดยใช้ระบบของเสียงเข้ามาช่วยเที้ยวแรกบรรเลงในช่วงเสียงสูง เที้ยวกลับบรรเลงในช่วงเสียงต่ำ หรืออาจสลับกันก็สามารถทำได้ ยกตัวอย่างในเพลงเขมรโพธิสัตว์ สามชั้น ท่อน 3

- ฟ - ฟ	--- ร	ด - ด	- ร - ฟ	- ฟ - ร	- ด - ฟ	ฟฟฟ ฟ ด	ฟ ร ด
----	----	----	----	----	----	----	----
----	----	----	----	----	----	----	----

ทำนองเพลงเขมรโพธิสัตว์ สามชั้น ท่อน 3 เที้ยวแรก

ที่มา : ผู้วิจัย

- ฟ - ฟ	--- ร	ด ---	- ร - ฟ	- ฟ - ร	- ด - ฟ	ฟฟฟ ฟ ด	ฟ ร ด -
----	----	- ล - ด	----	----	----	----	--- ล
----	----	----	----	----	----	----	----

ทำนองเพลงเขมรโพธิสัตว์ สามชั้น ท่อน 3 เที้ยวกลับ

ที่มา : ผู้วิจัย

จากการสรุปประเด็นเรื่องเม็ดพรายของทำนองจะเข้าตามแนวทางของครุฑ อภัยวงศ์ ปรากฏรูปแบบสำคัญ 3 รูปแบบ คือ รูปแบบแรกเรื่องการสะบัด รูปแบบที่สองเรื่องการใช้สายลวด และรูปแบบสุดท้ายเรื่องการไม่ซ้ำทำนอง เมื่อผ่านการออกแบบ จัดเรียง สอดแทรกอยู่ในทำนองเพลงแล้ว แสดงให้เห็นถึงความปลั่งจำเพาะของทำนองที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะบุคคลของครุฑ อภัยวงศ์

สรุปผลการดำเนินการวิจัย

ผลการศึกษาพบว่า ในด้านการถ่ายทอดการบรรเลงจะเข้าของครุฑ อภัยวงศ์ ครูมีการถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์ 2 กลุ่ม คือ กลุ่มนักศึกษาที่ชมรมดนตรีไทย มหาวิทยาลัยรามคำแหงและกลุ่มลูกศิษย์ส่วนตัวที่มาศึกษาที่บ้าน โดยครูมีการคัดเลือกลูกศิษย์ทุกคนก่อนทำการถ่ายทอด การถ่ายทอดใช้วิธีการนอปปากและสาธิตการตีให้ดู ไม่มีการใช้โน้ตเพลง เริ่มสอนตั้งแต่พื้นฐานการพันไม้ตี การใช้ไม้ตี โดยเริ่มต่อเพลงตั้งแต่ตบตันเพลงถึงสามชั้นไปจบด้วยเพลงเดี่ยวชั้นสูง โดยพิจารณาให้เหมาะสมตามความสามารถของผู้เรียน สอนลูกศิษย์ด้วยความเมตตาทำให้เกิดความผูกพันเป็นอย่างมาก ระหว่างครูและศิษย์

ในด้านอัตลักษณ์ของทำนองจะเข้า พบว่า การแปรทำนองจะมี 8 รูปแบบ ได้แก่ 1. การดำเนินทำนองแบบเรียงเสียง 2. ดำเนินทำนองแบบสับทำนองสลับเสียงสูงต่ำ 3. ดำเนินทำนองแบบย่ำเสียงเดิม 4. ดำเนินทำนองโดดเสียงขึ้น 3 และ 4 เสียง 5. ดำเนินทำนองแบบหักเสียงโดยฉับพลัน 6. ดำเนินทำนองแบบยกย้อนทำนอง 7. ดำเนินทำนองแบบฝากทำนอง และ 8. ดำเนินทำนองโดยการใช้การกลวิธีต่าง ๆ ของจะเข้าแทรกอยู่ในทำนอง เม็ดพรายของทำนองจะเข้า 3 รูปแบบ ได้แก่ 1. การสะบัด/ สะเดาะ 2. การใช้สายลวด และ 3. มีการบรรเลงไม่ซ้ำทำนอง

อภิปรายผล

การดำเนินการวิจัยเรื่อง อัตลักษณ์ทางดนตรีของท่านองจะเข้ในบทเพลงประเภททางพื้นของครุฑนิภา อภัยวงศ์ เป็นการศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทอดการบรรเลงจะเข้ของครุฑนิภา อภัยวงศ์ และศึกษาอัตลักษณ์ของท่านองจะเข้ในบทเพลงประเภททางพื้นของครุฑนิภา อภัยวงศ์ ปรากฏผลการวิจัยดังนี้ ครุฑนิภา อภัยวงศ์ เป็นศิลปินที่มีความรู้ความสามารถ เป็นผู้พร้อมด้วยคุณสมบัติที่ดีในการเป็นครูผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านดนตรีไทย ครูได้รับการอบรมสั่งสอนและเติบโตในวังของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 อีกทั้งได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านดนตรีไทยจากครูที่ดีและมีชื่อเสียงในอดีต มีการปฏิบัติตนตามขนบแบบแผนในการสืบทอดดนตรีไทยอย่างถูกต้อง ซึ่งสอดคล้องกับ สงบศึก ธรรมวิหาร ที่กล่าวไว้ว่า การเรียนดนตรีไทยในอดีตต้องอาศัย การชี้แนะจากครู การท่องจำ บทเพลงและวิธีการบรรเลงต่าง ๆ โดยไม่จดโน้ต และต้องยึดมั่นในจารีตประเพณี (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2566, น. 202.) ซึ่งเป็นฐานสำคัญที่ครุฑนิภา อภัยวงศ์ ยึดเป็นหลักปฏิบัติในการถ่ายทอดองค์ความรู้ให้กับลูกศิษย์ ครูมีการคัดเลือกลูกศิษย์โดยสังเกตจากอุปนิสัยและบุคลิกภาพในการบรรเลงจะเข้เป็นสำคัญ การสอนของครูไม่มีการใช้โน้ต ในการต่อเพลงครูมักจะเริ่มต้นจากเพลงดัดต้นเพลงฉิ่งสามชั้นไปจนถึงเดี่ยวชั้นสูงและในการต่อเพลงเดี่ยวจะเข้สำคัญครุฑนิภา อภัยวงศ์จะขอให้ยกขึ้นพิเศษเฉพาะเพลง ชั้นก้านลประกอบด้วย ช้น ผ้าขาว ดอกไม้ รูป เทียนและเงินก้านล สอดคล้องกับ มนตรี ตราโมท กล่าวว่า ชั้นก้านลจะประกอบด้วย ชั้นล่างหน้าใส่ดอกไม้ รูป เทียน ผ้าขาวหรือผ้าเช็ดหน้า และเงินก้านล ซึ่งโบราณใช้ 6 บาท (มนตรี ตราโมท, 2530, น. 56.) ครุฑนิภา อภัยวงศ์ เป็นผู้ที่มีจิตวิญญาณของความเป็นครูที่แท้จริง สอนลูกศิษย์ด้วยความรัก ความเมตตา ดูแลลูกศิษย์เหมือนเป็นบุตรหลานของตนเอง ครูเป็นบุคคลที่เรียบง่าย มีอุปนิสัย รักสวยรักงามและดูแลตัวเองเป็นอย่างดี

การแปรท่านองจะเข้ตามแนวทางของครุฑนิภา อภัยวงศ์ ปรากฏอัตลักษณ์ 8 รูปแบบ ซึ่งเป็นการแปรท่านองที่มีเอกลักษณ์เฉพาะบุคคล ลักษณะกลอนมีความโดดเด่น มีการผูกกลอนที่หลากหลายและสามารถแปรทางได้อย่างเป็นเลิศ หรือเรียกว่า ไม่ตายกลอน สอดคล้องกับข้าคม พรประสิทธิ์ ที่กล่าวว่า วิธีการบรรเลงจะเข้ของครุฑนิภา อภัยวงศ์นั้น จัดเป็นทางที่อยู่ในระดับกลาง ไม่จัดจ้านเกรี้ยวกราด แต่ก็ไม่เรียบง่ายจนเกินไปซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของครุฑนิภา อภัยวงศ์ มีได้รับอิทธิพลมาจากใคร (ข้าคม พรประสิทธิ์, 2537, น. 79.)

เมื่อดูพรายของท่านองจะเข้ ตามแนวทางของครุฑนิภา อภัยวงศ์ ปรากฏทั้งสิ้น 3 รูปแบบ ซึ่งเป็นการเลือกใช้เมื่อดูพรายของจะเข้ได้อย่างลงตัว มีความวิจิตรงดงามและมีความโดดเด่น โดยมีการสอดแทรกกลวิธีต่าง ๆ ไว้ในท่านองคือการสะบัด การใช้สายลวด และมีการบรรเลงไม่ซ้ำท่านองในแต่ละเที่ยว เป็นการสะท้อนความสามารถทางด้านดนตรีของครุฑนิภา อภัยวงศ์ แสดงให้เห็นถึงปฏิภาณไหวพริบ ภูมิรู้ทางดนตรี การเลือกใช้กลวิธีพิเศษต่าง ๆ ทางด้านการบรรเลงจะเข้ได้อย่างลงตัวและมีแนวทางเป็นของตนเองซึ่งแสดงถึงอัตลักษณ์ทางดนตรีของท่านองจะเข้ในบทเพลงประเภททางพื้นของครุฑนิภา อภัยวงศ์ ได้อย่างชัดเจน

ข้อเสนอแนะ

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยทำการศึกษาในส่วนของเพลงประเภททางพื้นเท่านั้น และพบว่าการศึกษาอัตลักษณ์ในเพลงประเภทเพลงเดี่ยวจะเข้าใจของครูนิภา อภัยวงศ์ ยังไม่มีผู้ใดศึกษาสามารถดำเนินการวิจัยสืบเนื่องได้ เพื่อเป็นประโยชน์ทางด้านการศึกษาและสืบทอดต่อไป

กิตติกรรมประกาศ

งานนิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดีตามวัตถุประสงค์ โดยได้รับทุนอุดหนุนการศึกษา สาขาวิชาที่เกี่ยวข้องกับความเป็นไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้รับการดูแลจากศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บรรณานุกรม

- คำคม พรประสิทธิ์. (2537). *อาศรมศึกษานิภา อภัยวงศ์*. [งานวิจัยหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย].
- ธีรพร ยินเจริญ. (2557). *90 ปี คุณครูระดี วิเศษสุรการ*. พีเพรส จำกัด.
- นิภา อภัยวงศ์. (2542). *อนุสรณ์พระราชทานเพลิงศพ นิภา อภัยวงศ์*. ศิลปะสนองการพิมพ์.
- มนตรี ตราโมท. (2530). *ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 19 มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์*. แจ๊สเสทการพิมพ์.
- สงบศึก ธรรมวิหาร. (2566). *ดุริยางค์ไทย*. สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บทความวิชาการ

เทวดาอารักษ์เมืองสาครบุรี : เจว็ดไม้ที่ศาลเจ้าปูนเถ้ากง ต.ท่าฉลอม จ.สมุทรสาคร
GUARDIAN DEITIES OF SAKHON BURI CITY: CARVED WOODEN TABLETS AT PUN TAO
KONG SHRINE OF THA CHALOM COMMUNITY SAMUT SAKHON PROVINCE

ประภัสสร ชูวิเชียร* PRAPHAT CHUVICHEAN*

บทคัดย่อ

ศาลเจ้าปูนเถ้ากงที่ชุมชนท่าฉลอม จ.สมุทรสาคร เก็บรักษาเจว็ดไม้จำนวน 6 แผ่นที่จำหลักภาพเทวดาทรงเครื่องศิลปะไทยเอาไว้ ซึ่งเจว็ดดังกล่าวมีรูปแบบศิลปกรรมที่เก่าแก่และไม่มีเอกสารใดเคยระบุถึงมาก่อน บทความนี้มีจุดประสงค์ที่จะศึกษารูปแบบศิลปะ กำหนดอายุและตีความทางประติมานวิทยาเจว็ดรูปเทวดาเหล่านี้เพื่อทราบถึงอายุสมัยทางศิลปกรรมและความหมายที่อาจสอดคล้องกับประวัติความเป็นมาของเมืองสมุทรสาครในสมัยโบราณ โดยจากการวิเคราะห์พบว่าเป็นศิลปะสมัยอยุธยาตอนกลางถึงสมัยอยุธยาตอนปลาย (ประมาณปลายพุทธศตวรรษที่ 21-24) มีลักษณะทางประติมานวิทยาของเทพผู้ปกป้องรักษา ที่ชัดเจนที่สุดคือเจว็ดภาพเทวดาขึ้นกซึ่งน่าจะหมายถึงพระกาฬไชยศรีทรงนกแสกซึ่งเป็นหนึ่งในกลุ่มเทพเจ้าหลักเมืองของไทยโบราณ เจว็ดเหล่านี้อาจอัญเชิญมาจากบ้านท่าจีนซึ่งเป็นศูนย์กลางชุมชนเดิมจึงน่าจะมีสถานะเป็นรูปของเทวดาอารักษ์เมืองสาครบุรี (ชื่อเก่าของเมืองสมุทรสาคร) และเป็นหลักฐานร่วมสมัยกับการตั้งเมืองในสมัยอยุธยาตอนกลางเมื่อพุทธศตวรรษที่ 21 ก่อนการย้ายมายังท่าฉลอมและฝั่งมหาชัยในสมัยรัตนโกสินทร์หลังพุทธศตวรรษที่ 25 ลงมา

คำสำคัญ : เจว็ด/ เทพเจ้าหลักเมือง/ ศิลปะอยุธยา/ สมุทรสาคร/ ศาลเจ้าปูนเถ้ากง

* รองศาสตราจารย์ ดร., ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ, คณะโบราณคดี, มหาวิทยาลัยศิลปากร, chuvichean_p@su.ac.

* Associate Professor Dr., Department of Art History, Faculty of Archaeology, Silpakorn University, chuvichean_p@su.ac.

Received 25/12/68 Revised 23/02/69 Accepted 16/03/69

Abstract

At the Pun Tao Kong Shrine in the Tha Chalom community of Samut Sakhon Province, six Jawets (sacred wooden tablets) depicting deities dressed in traditional Thai attire are preserved with no referring documentation. This article aims to study on artistic forms, dating and iconography of these wooden tablets which will relate to the history of Samut Sakhon City in ancient times. The results of analysis suggest their age from the mid-Ayutthaya to the late Ayutthaya periods (about mid 16th to mid 18th century AD). The iconographic significance of these Jawets can be determined as the guardian deities. The most obvious example is the Jawet depicting a deity riding a bird, likely referring to Phra Kan Chai Si, one of the groups of ancient Thai city guardian deities. All of the Jawets were probably brought from Ban Tha Chin, the original community center, and thus likely represent the former city guardian deities. They are contemporary with the establishment of Sakhon Buri (former name of Samut Sakhon) in the Middle Ayutthaya period at mid of 16 thcentury AD, prior to its relocation of the city from Ban Tha Chin to the Mahachai region later during the Rattanakosin period after late 18th century AD.

Keyword: Jawet (Carved wooden tablet)/ City guardian deities/ Ayutthaya art/ Samut Sakhon Province/ Pun Tao Kong Shrine

บทนำ

เมืองสมุทรสาครตั้งอยู่ริมฝั่งแม่น้ำท่าจีนใกล้อ่าวไทย (ปัจจุบันคือ อ.เมือง จ.สมุทรสาคร) ในอดีตมีพัฒนาการมาจากชุมชนปากแม่น้ำคือ “บ้านท่าจีน” เป็นเมืองท่าที่ชาวจีนโพ้นทะเลมาตั้งถิ่นฐานกันอย่างคับคั่งก่อนถูกยกขึ้นเป็นเมืองสาครบุรีในสมัยอยุธยาเมื่อรัชกาลสมเด็จพระมหาจักรพรรดิประมาณ พ.ศ.2091 (พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาฉบับพันจันทนุมาศ (เจิม), 2545, น. 244.) ในฐานะหัวเมืองท่า “ปากใต้” ของกรุงศรีอยุธยาที่มีบทบาทในการควบคุมเส้นทางระหว่างราชธานีกับบ้านเมืองชายฝั่งทะเล

ในสมัยอยุธยาตอนปลายตัวเมืองสาครบุรียังคงอยู่บริเวณบ้านท่าจีน (ต.ท่าจีน) ใกล้ปากคลองสุนัขหอน ในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวท้ายสระ ราว พ.ศ.2250 เมื่อมีการขุดคลองมหาชัยมาออกทางตอนล่างของบ้านท่าจีน ประกอบกับการเปลี่ยนแปลงปากแม่น้ำท่าจีนที่ถอยร่นลงใต้ห่างจากชุมชนเดิม ตัวเมืองจึงค่อย ๆ เคลื่อนตัวจากบ้านท่าจีนลงไปอยู่บริเวณบ้านท่าฉลอม จนเมื่อการคมนาคมสมัยใหม่ที่ติดต่อกับกรุงเทพฯ ได้ง่ายขึ้นทำให้ความเจริญย้ายข้ามฝั่งมาฝั่งตะวันออกของแม่น้ำท่าจีนเป็นตัวเมืองสมุทรสาคร หรือ “มหาชัย” ในปัจจุบัน ขณะเดียวกันท่าฉลอมยังคงความเป็นชุมชนชาวจีนเก่าแก่อยู่ เพราะปรากฏผู้คน วัฒนธรรม ประเพณีและศาลเจ้าจีนเรียงรายอยู่หลายแห่ง โดยมีทั้งกลุ่มจีนไหหลำและจีนแต้จิ๋วซึ่งประกอบอาชีพประมงและค้าขาย

ที่ศาลเจ้าปูนเก่าของชุมชนท่าฉลอม นอกจากเทพประธานแบบศิลปะจีนแล้วยังพบการประดิษฐานเจว็ดไม้ที่สลักเป็นภาพเทวดาแบบศิลปะไทยอีกหลายแผ่น (ภาพที่ 1) เจว็ดเหล่านี้มีรูปแบบทางศิลปกรรมที่น่าสนใจและแฝงด้วยคติความเชื่อที่อาจเชื่อมโยงกับความเป็นเมืองสาครบุรีในสมัยโบราณ โดยที่ยังไม่มีการศึกษาวิเคราะห์ออกมาแต่อย่างใด



ภาพที่ 1 เจว็ดไม้สลักรูปเทวดาประดิษฐานบนแท่นเก๋งบูชาที่ศาลเจ้าปูนเก่า ต.ท่าฉลอม จ.สมุทรสาคร
ที่มา : ผู้วิจัย

บทความนี้มีจุดประสงค์ที่จะวิเคราะห์รูปแบบศิลปกรรมเพื่อกำหนดอายุและตีความทางประติมานวิทยาของเจ๊วตไม้สลักภาพเทวดาไทยที่ศาลเจ้าปูนเถ้ากงท่าฉลอม เพื่อนำไปสู่การวิเคราะห์ร่วมกับข้อมูลทางประวัติศาสตร์โบราณคดีอื่น ๆ อันเป็นการเปิดมุมมองใหม่เกี่ยวกับหลักฐานความเป็นมาของเมืองสมุทรสาครในสมัยโบราณที่ยังไม่เคยได้รับการศึกษามาก่อน

ศาลเจ้าปูนเถ้ากง ศูนย์กลางความเชื่อชาวจีนท่าฉลอม

ศาลเจ้าปูนเถ้ากง หรือศาลเจ้ากลาง (ภาพที่ 2) ตามคำเรียกของชาวบ้าน ตั้งอยู่บนถนนถวาย ต.ท่าฉลอม อ.เมือง จ.สมุทรสาคร โดยที่ตั้งถือว่าสัมพันธ์กับเส้นทางคมนาคมในท้องถิ่นคือหันหน้าเข้าสู่ถนนถวายและลงแม่น้ำท่าจีนตอนใกล้จะไหลออกสู่อ่าวไทยตามภูมิศาสตร์ของย่านท่าฉลอม ตัวศาลถูกเปลี่ยนแปลงมาหลายยุคสมัยจากอาคารไม้มาเป็นอาคารเครื่องก่อเมื่อหลายสิบปีที่แล้ว แต่ป้ายประจำศาลที่เก่าที่สุดระบุถึง “ปีซินเหมาแห่งรัชสมัยพระเจ้าเต้ากวง” ตรงกับ พ.ศ. 2374 สมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ซึ่งอาจเป็นปีที่สร้างหรือซ่อมศาลในอดีต



ภาพที่ 2 ศาลเจ้าปูนเถ้ากง หรือศาลเจ้ากลาง ต.ท่าฉลอม จ.สมุทรสาคร

ที่มา : ผู้วิจัย

ที่น่าสนใจคือชื่อของศาลเจ้าในป้ายที่เขียนด้วยอักษรจีน 程進古廟 ซึ่งต้องอ่านออกเสียงตามสำเนียงจีนแต้จิ๋วจึงจะเป็นคำว่า “เตี้ยจิงโก้วเปี้ย” หรือ ศาลเจ้าเก่าท่าจีน (หากออกเสียง “เฉิงจิงกูเมียว” ในจีนกลางจะไม่มี ความหมายตรงตัว) สะท้อนความเป็นศาลเจ้าในกลุ่มชาวแต้จิ๋ว ทั้งนี้ชื่อที่เรียกว่า “ท่าจีน” อาจหมายถึงความได้ถึงบริเวณบ้านท่าจีนที่เป็นชุมชนเดิมของสมุทรสาครหรือเป็นชื่อเดิมของบ้านท่าฉลอมก็ได้ อย่างไรก็ตามศาลเจ้าปูนเถ้ากงคงจะตั้งอยู่บริเวณนี้มาไม่น้อยกว่า 100 ปีแล้ว

รูปแบบของศาลปัจจุบันเทียบได้กับสถาปัตยกรรมจีนภาคใต้และองค์เทพเจ้าประธานในลักษณะชายแต่งกายเป็นทหารจีนโบราณซึ่งน่าจะหมายถึงเทพเจ้าปูนเถ้ากงที่มักพบเป็นเทพที่ชาวแต้จิ๋วในไทยนิยมนับถือ (อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, 2561, น. 62-122.) ส่วนในแง่ผังซ้ายมือมีการประดิษฐานเจ๊วตไม้ทรงสูงยาวจำนวน 6 แผ่นซึ่งสลักเป็นรูปเทวดา

ทรงเครื่องอย่างไทย มีป้ายเขียนภาษาจีนแปลว่า “รัตนบัลลังก์ของเหล่าเซียน” ซึ่งไม่น่าจะเป็นชื่อที่แท้จริงของรูปเทวดาเหล่านี้ แต่หมายถึงการที่ชาวจีนมองว่าเทวดาไทยเปรียบเสมือนเซียนตามความเชื่อแบบจีน

เจี๊วดเหล่านี้มีรูปแบบและความหมายที่สำคัญอย่างยิ่งต่อประวัติศาสตร์ในฐานะศิลปกรรมที่ยืนยันความเก่าแก่ของชุมชนเมืองสาครบุรีสมัยโบราณ

รูปแบบศิลปกรรมของเจี๊วดไม้รูปเทวดาของศาลเจ้าปูนเกล้า

เจี๊วดไม้จำนวน 6 แผ่นอยู่ในรูปทรงคล้ายกันคือเป็นแท่งไม้ยาวรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าเจียนด้านบนเป็นยอดแหลม ไม่มีเอวคอดแบบเจี๊วดทั่วไป ได้รับการปิดทองล่องชาดสีแดงไม่เห็นเนื้อไม้เดิมเนื่องจากมีสถานะเป็นปูชนียวัตถุสำคัญ (ภาพที่ 3) จากการตรวจสอบพบว่าบางแผ่นเคยมีเดือยต่อลงมาอีกแต่มีการเลื่อยตัดทิ้งไปเป็นรอยชัดเจนที่หน้าตัดไม้ด้านล่าง ซึ่งแสดงว่าเดิมมีส่วนฐานให้เสียบเข้ากับเดือยนี้ แต่อาจมีการโยกย้ายเปลี่ยนแปลงอย่างใดอย่างหนึ่งจึงต้องตัดเดือยทิ้งไป เข้าใจว่าเพื่อให้มีความสูงพอดีกับช่องเก๋งบนแท่นในศาลเจ้าอย่างที่เห็นในปัจจุบัน ไม่มีข้อมูลว่าเจี๊วดไม้นี้อยู่กับศาลเจ้าที่ทำฉลอมนี้มาตั้งแต่เมื่อใด

เจี๊วดไม้ทั้ง 6 แผ่นมีขนาดและรูปแบบที่แตกต่างกัน ในที่นี้จะขอแบ่งออกเป็นกลุ่มและหมายเลขตามผลการวิเคราะห์รูปแบบโดยลำดับตามอายุสมัยดังนี้



ภาพที่ 3 กลุ่มเจี๊วดไม้สลักรูปเทวดาที่ศาลเจ้าปูนเกล้า ต.ท่าฉลอม จ.สมุทรสาคร

ขณะนำลงมาจากแท่นเก๋งบูชาเพื่อทำการเก็บข้อมูลศิลปกรรม

ที่มา : ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1

- เจว็ดแผ่นที่ 1 (ภาพที่ 4) มีขนาด 183x20x7 เซนติเมตร สลักรูปเทวดานู่นต่ำ สวมเครื่องทรงประกอบด้วยศิราภรณ์ เป็นกระบังหน้า-รัดเกล้าทรงกรวยสูงบานออกด้านบนเล็กน้อย สวมกุณฑล ครองสังวาลห้อยทับทรวง สวมพาหุรัด ทองพระกร กำไลข้อเท้า นุ่งผ้าสองชั้นคือผ้าสั้นที่คลุมอยู่เหนือเข้า และผ้ายาวกรอมเท้า คล้ายผ้าแผ่เป็นวงด้านหน้าและข้าง ชายสองข้างด้านหลัง ประทับยืนย่อเข้าขวาบนฐานบัวสองฐาน ประดับลายกลีบบัวรองรับด้านล่างสุดด้วยขาสิงห์ที่ประกอบ จากวงโค้งหักทรงเตี้ย มีตัวกระหนกนอนออกมาหลังพระบาท ประภามณฑลรูปวงโค้งสูงรอบเศียร เหนือขึ้นไปคือฉัตรสี่ชั้น มือซ้ายถือพระขรรค์ (ดาบ) โดยยกขึ้นเสมออุระ มือซ้ายแนบไว้กับอุทร เจว็ดแผ่นนี้มีรูปแบบที่เทียบเคียงกับงานช่างหลวงได้มากที่สุด

- เจว็ดแผ่นที่ 2 (ภาพที่ 5) มีขนาด 132x28x9 เซนติเมตร รูปแบบเทวดาและเครื่องทรงคล้ายแผ่นที่ 1 แต่กลับ ด้านซ้าย-ขวากัน แลเห็นสังวาลเส้นคู่ตกจากอังสาลงมาแล้ววัดโค้งขึ้นเป็นรูปตัว U กับชายผ้ารูปหางปลาที่กึ่งกลางผ้านุ่ง ชัดเจนกว่า มือซ้ายห้อยลงข้างลำตัวโดยมือขวาถือพระขรรค์ในระดับอุระ ประทับยืนพักเข้าขวาบนฐานบัวลูกแก้วอกไก่ ไม่มี ประภามณฑลหรือฉัตรประดับบนเศียร

- เจว็ดแผ่นที่ 3 (ภาพที่ 6) เจว็ดขนาดเล็ก ขนาด 91x30x3.5 เซนติเมตร สลักภาพเทวดายืนถือพระขรรค์ด้วยมือ ข้างขวาโดยยกขึ้นระดับอุระ แขนซ้ายปล่อยลง ศิราภรณ์เป็นกระบังหน้ารัดเกล้า ครองสังวาลทับทรวง ผ้านุ่งยาวเป็นกลีบ พองฟู ประทับยืนบนฐานสิงห์ที่ขาสิงห์เป็นวงโค้งหักเตี้ยคล้ายขาสิงห์สมัยอยุธยาตอนกลางแต่จากฝีมือแล้วน่าจะเป็น การสลักเลียนแบบของเก่ามากกว่า



ภาพที่ 4 เจริตแผ่นที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 5 เจริตแผ่นที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย



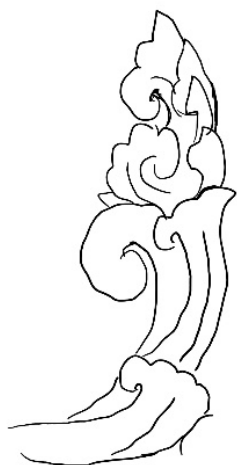
ภาพที่ 6 เจริตแผ่นที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย

รูปแบบของเทวดาบนเจริญตทั้งสามแผ่นนี้ มีลักษณะการสวมเครื่องทรงแบบที่เรียกว่า “ทรงเครื่องน้อย” นั่นคือ ศิวาภรณ์เป็นกระบังหน้า-รัตเกล้าทรงเตี้ย ครองสังวาลห้อยตาบทับทรวง และนุ่งผ้าสองชั้นยาวชักชายผ้าเป็นวงด้านหน้า มีชายหางปลาสั้น ๆ อยู่กึ่งกลาง ทั้งชายผ้ายาวพริ้วลงสองข้าง เจริตแผ่นที่ 1 และ 2 นั้นสามารถเทียบกับรูปเทวดา สลักไม้บนบานประตูจากวัดพระศรีสรรเพชญ์ อยุธยา (ภาพที่ 7) ซึ่งมีอายุสมัยอยุธยาตอนกลางระยะแรก (สันติ เล็กสุขุม, 2553, น. 327-328.) สิ่งที่จะช่วยกำหนดอายุได้ชัดเจนคือตัวกระหนกที่ประดับยังมีลักษณะเป็นกระหนกหัวขมวดขนาดใหญ่ มียอดกระหนกสามเหลี่ยมเตี้ย ๆ (ภาพที่ 8) และขาสิงห์เป็นหยักวงโค้งเตี้ย ๆ เป็นขาสิงห์ในศิลปะอยุธยาตอนกลางราว พุทธศตวรรษที่ 21 (ภาพที่ 9) (สันติ เล็กสุขุม, 2553, น. 298.) ส่วนเจริญตแผ่นที่ 3 มีขนาดเล็กกว่าและฝีมือเป็นอย่างพื้นถิ่น คือรูปเทวดาที่ไม่สมส่วนและผ้าถุงที่สลักเป็นลายประดิษฐ์ น่าจะมีอายุที่หลังลงมาจากสองแผ่นแรกพอสมควร

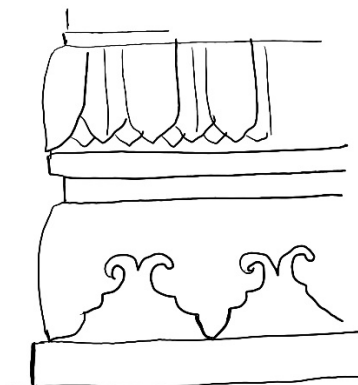


ภาพที่ 7 บานประตูจำหลักไม้รูปทวารบาลจากวัดพระศรีสรรเพชญ์ จ.พระนครศรีอยุธยา
ศิลปะอยุธยา ครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 21
ที่มา : ผู้วิจัย

อย่างไรก็ตามแม้รูปเทวดาบนเจดีย์กลุ่มที่ 1 นี้จะเทียบได้กับศิลปะอยุธยาตอนกลาง แต่ก็มีกรลดรูปรายละเอียดและฝีมือแบบพื้นถิ่น รวมทั้งการพบอยู่ในหัวเมืองห่างไกลออกมาจากราชธานีที่พระนครศรีอยุธยา อาจกำหนดอายุของเจดีย์ไม้รูปเทวดากลุ่ม 1 นี้ได้ว่าเป็นศิลปะอยุธยาตอนกลาง ราวกลางพุทธศตวรรษที่ 21 ลงมาจนถึงพุทธศตวรรษที่ 22 (ประมาณ พ.ศ.2050-2100) โดยเฉพาะเจดีย์แผ่นที่ 1 ซึ่งมีฝีมือคล้ายคลึงกับงานช่างหลวงอยุธยาหลังพุทธศตวรรษที่ 21 ลงมาได้



ภาพที่ 8 กระหนกประดับฐานบนเจี๊วต์แผ่นที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 9 ขาสีห้วงโค้งหยัก บนเจี๊วต์แผ่นที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 2

- เจี๊วต์แผ่นที่ 4 (ภาพที่ 10) ขนาด 140x20x2.5 เซนติเมตร เทวดายังมีภาพรวมของเครื่องทรงยังคล้ายกับกลุ่มแรก คือนุ่งผ้ายาวซ้อนกัน มีชายผ้าเป็นริ้วตกลงสองข้างและชายหางปลาเล็ก ๆ ตรงกลาง ครองสังวาลทับทรวง แต่ศิราภรณ์นั้นมียอดแหลมสูงขึ้น ประภามณฑลทำเป็นวงโค้งรูปกลีบบัว ฉัตรกางกั้นด้านบน ทั้งหมดนี้เทียบได้กับเทวดาบนเจี๊วต์กลุ่มแรกแต่มีรูปแบบอย่างง่าย ๆ เหมือนกับสร้างเลียนแบบขึ้นภายหลัง ที่น่าสนใจคือเทวดาประทับยืนอยู่เหนือองค์กางปิกบินซึ่งเป็นประติมานวิทยา/ ความหมายสำคัญของเจี๊วต์แผ่นนี้ซึ่งจะได้กล่าวถึงต่อไป

- เจี๊วต์แผ่นที่ 5 (ภาพที่ 11) ขนาด 173x16x8 เซนติเมตร องค์เทวดาผอมเพรียวสูงประทับยืนบนฐานบัวลูกแก้ว องค์เทวดาได้รับฐานสิงห์มีกระหนกงอนขึ้นมาหน้าพระบาท ด้านบนเป็นฉัตรซ้อนชั้น อิริยาบถยืนตรง มือซ้ายถือพระขรรค์อยู่บริเวณสะโพก มือขวาแสดงท่าประทานอภัย (แบมือออก) ยกอยู่ระดับอุระ จากรูปแบบของเครื่องทรงเทวดาจะเห็นว่ามีความแตกต่างกับเจี๊วต์แผ่นก่อนที่กล่าวมาแล้ว นั่นคือการ “ทรงเครื่องอย่างใหญ่” ที่ประกอบไปด้วยชฎายอดแหลม มีกรเจียวกอนที่โค้งงอนขึ้นสองข้าง กรองศอ นุ่งผ้าซ้อนสองชั้นโดยเป็นผ้านุ่งสั้นด้านนอกมีลวดลายผ้าสลักประดับและผ้านุ่งยาวหรือสนับเพลากรอมเท้าชั้นในเป็นลายทาง ซักชายผ้าเป็นวงด้านหน้าและงอนขึ้นด้านหลัง สวมพาหุรัด ทองกร กำไลข้อเท้า เป็นภาพรวมของเครื่องทรงในสมัยอยุธยาตอนปลาย ด้านล่างใต้ฐานที่ประทับมีภาพบุคคลนุ่งผ้าโจงกระเบน เหน็บไม้เท้า ยกมือกระทำอัญชลี รูปแบบดังกล่าวอาจเปรียบเทียบกับจิตรกรรมรูปทวารบาลบนบานประตูโบสถ์และบนตู้พระธรรมลายรดน้ำจากวัดใหญ่สุวรรณาราม เพชรบุรี ศิลปะอยุธยาตอนปลาย (สันติ เล็กสุขุม, 2553, น. 379, 339.) (ภาพที่ 12)



ภาพที่ 10 เจริตแผ่นที่ 4
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 11 เจริตแผ่นที่ 5
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 12 จิตรกรรมทวารบาลบนประตูอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม จ.เพชรบุรี ศิลปะอยุธยาตอนปลาย
ที่มา : ผู้วิจัย

นอกจากเครื่องทรงแล้วสิ่งที่ช่วยกำหนดอายุเจี๊วดแผ่นนี้คือฐานสิงห์ที่ประทับยืนซึ่งเป็นฐานสิงห์มีขาสิงห์ยึดสูงนมสิงห์ยาวจรดฐานล่าง มีสันแบ่งข้างสิงห์กับบัวหลังสิงห์ชัดเจน ปลายเท้าสิงห์มีลายกาบเท้าสิงห์เป็นตัวกระหนกเปลว ปลายสะบัดงอนขึ้น เป็นรูปแบบฐานสิงห์และกระหนก สมัยอยุธยาตอนปลาย-รัตนโกสินทร์ (สันติ เล็กสุขุม, 2553, น. 327-328.) ดังนั้นเจี๊วดแผ่นนี้คงมีอายุในราวพุทธศตวรรษที่ 23-24

เจี๊วดในกลุ่มที่ 2 มีลักษณะเป็นศิลปะสมัยอยุธยาตอนปลาย รวมทั้งความพื้นถิ่นมีมากขึ้นจึงกำหนดอายุหลังจากเจี๊วดกลุ่มที่ 1 คือในราวพุทธศตวรรษที่ 23-24 แล้ว (ประมาณ พ.ศ.2200-2300)

กลุ่มที่ 3

กลุ่มนี้เป็นเจี๊วดสลักรูปเทวดาเช่นกัน แต่คลี่คลายเป็นงานช่างแบบพื้นถิ่นอย่างมาก เห็นได้จากสัดส่วนรูปเทวดาที่ไม่สมส่วน เครื่องทรงที่สลักง่าย ๆ หรือเลียนแบบจากกลุ่มแรก ปรากฏเพียงแผ่นเดียว

- เจี๊วดแผ่นที่ 6 (ภาพที่ 13) ขนาด 68x19x4 เซนติเมตร สลักรูปเทวดายืนเอียงพระโสณิ (สะโพก) ถือพระขรรค์มือซ้าย จับด้ามพระขรรค์ตั้งขึ้นขนานกับลำตัว มือขวายกสูงถือวัตถุคล้ายช่อดอกไม้ ทรงศิราภรณ์ยอดแหลมมีฉัตรด้านบนสามชั้น ครองสังวาลย์เส้นคู่ ใฝ่นุ่งยาวชักชายผ้ายาวออกมาด้านหน้าทับกันเป็นริ้ว

ภาพรวมของเจี๊วดกลุ่มที่ 3 จึงน่าจะมีอายุสมัยหลังสุดในกลุ่ม นั่นคืออาจเป็นงานพื้นถิ่นในช่วงอยุธยาตอนปลายลงมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์แล้ว ประมาณพุทธศตวรรษที่ 24



ภาพที่ 13 เจี๊วดแผ่นที่ 6
ที่มา : ผู้วิจัย

จากการวิเคราะห์ทางศิลปกรรมได้พบว่ากลุ่มเจี๊วดทั้ง 6 แผ่นนี้ มีอายุที่เก่าแก่ที่สุดอยู่ที่สมัยอยุธยาตอนกลางราวพุทธศตวรรษที่ 21 และในศิลปะอยุธยาตอนปลายราวพุทธศตวรรษที่ 23-24 ขณะที่บางแผ่นสร้างขึ้นเลียนแบบของเก่าโดยฝีมือของช่างพื้นถิ่นที่มีรูปแบบตามงานช่างหลวง แสดงว่าเจี๊วดเหล่านี้ถูกสร้างขึ้นในท้องที่ย่านสมุทรสาครที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะอยุธยาสะท้อนความเป็นชุมชนเมืองสาครบุรีในสมัยโบราณออกมา

ประติมานวิทยาและความหมายของเจี๊วดรูปบุคคลที่ศาลเจ้าปูนเกล้าฯ ท่าฉลอม

หลังจากการวิเคราะห์รูปแบบที่สามารถกำหนดอายุเจี๊วดจากศาลเจ้าปูนเกล้าฯ ท่าฉลอมได้ในศิลปะสมัยอยุธยาตอนกลางมาจนถึงอยุธยาตอนปลายแล้ว ในประเด็นถัดมาจะได้วิเคราะห์ความหมายสำคัญอันแสดงถึงสถานะของรูปเทวดาบนเจี๊วดบางใบให้ชัดเจนยิ่งขึ้น

“เจี๊วด” ตัวแทนของผี-เทวดาผู้ปกป้องรักษาคุ้มครอง

เจี๊วด ตามความหมายคือแผ่นไม้ทรงเสมาสูง เอวคอด ยอดโค้งแหลม เป็นตัวแทนของผีเทวดาอารักษ์พื้นที่ต่าง ๆ เจี๊วดนี้จะประดิษฐานเอาไว้ในศาลพระภูมิเจ้าที่ซึ่งเป็นผู้พิทักษ์รักษา (โชติ กัลยาณมิตร, 2548, น. 153.) ดังนั้นกลุ่มเจี๊วดนี้จึงเป็นสัญลักษณ์ของผีหรือเทวดาผู้พิทักษ์ชุมชน โดยในแง่วิวัฒนาการนั้นแต่เดิมเจี๊วดเป็นเพียงแผ่นไม้เปล่า ๆ ซึ่งสะท้อนการนับถือผีที่ไม่มีรูปร่าง ภายหลังจากจะเริ่มมีการวาดหรือสลักรูปเทวดาลงไปเพื่อสถาปนาเทพอารักษ์นี้ให้ปรากฏกายที่ชัดเจนขึ้นตามหน้าที่ของเจี๊วด การใช้เจี๊วดเป็นตัวแทนของผีหรือเทวดาสำคัญในชุมชนมีตัวอย่างในพื้นที่ใกล้เคียงดังเช่น “เจ้าพ่อคุณโชน” ที่ชุมชนบ้านบ่อ อ.เมือง จ.สมุทรสาคร (นฤพนธ์ ดั้ววิเศษ, 2561, น. 333-334.) หรือ “พ่อปู่ศรีราชา” ของชุมชนเขายี่สาร จ.สมุทรสงคราม ซึ่งมีรูปเคารพเป็นเจี๊วดเช่นเดียวกัน (เบญจรัชต์ เมืองไทย, 2545, น. 106-109.) (ภาพที่ 14)

ดังนั้นวัตถุกลุ่มนี้ในรูปของเจี๊วดจึงถูกสร้างขึ้นให้เป็นตัวแทนที่สถิตของผีหรือเทวดาผู้มีหน้าที่เฝ้ารักษาสถานที่ตามความเชื่อดั้งเดิมของศาสนาผีในดินแดนแถบนี้ ส่วนการประดับตกแต่งเจี๊วดด้วยภาพสลักรูปเทวดาจะถูกอธิบายผ่านความหมายที่ชัดเจนมากขึ้นต่อไป



ภาพที่ 14 เจี๊วดตัวแทนของ “พ่อปู่ศรีราชา” ชุมชนเขายี่สาร จ.สมุทรสงคราม

ที่มา : ผู้วิจัย

สถานะของรูปบุคคลบนเจว็ดจากรูปแบบเครื่องทรง

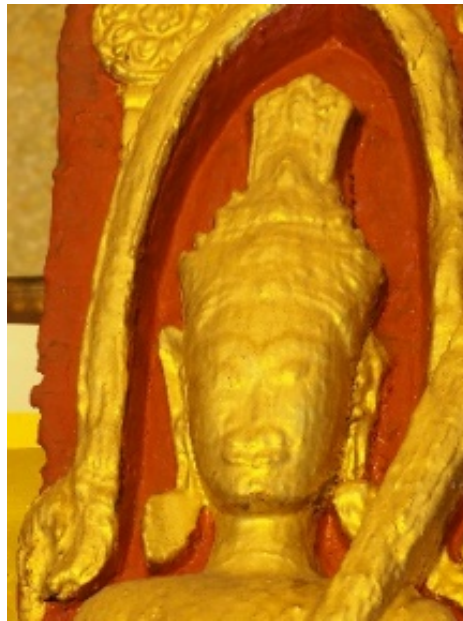
จากรูปแบบการทรงเครื่องเทวดาถือเป็นบุคคลชั้นสูง ยืนถืออาวุธคือพระขรรค์หรือดาบยาวสองคม มีคำเรียกว่า “เทวดายืนแท่น” แสดงถึงการเป็นเทพผู้ปกป้องคุ้มครองเช่นเดียวกับรูปทวารบาลสลักบนบานประตูศาสนสถานดังเช่น บานประตูจากวัดพระศรีสรรเพชญ์ และยังมีลายเส้นจารภาพเทวดายืนแท่นซึ่งปรากฏอยู่ร่วมกับภาพโลกบาลบน พระพุทธรูปสำริดจากวัดเสด็จ จ.กำแพงเพชร ซึ่งกำหนดอายุไว้ราวพุทธศตวรรษที่ 21 จารึกชื่อไว้ว่า “ชัตรคาม” (นันทนา ชุตินวงศ์, 2533, น. 49.) อันเป็นทิพยบุคคลในฐานะผู้รักษาพุทธศาสนา (ภาพที่ 15)



ภาพที่ 15 ภาพลายเส้นจารบนพระพุทธรูปสำริดจากวัดเสด็จ จ.กำแพงเพชร
เป็นภาพเทวดาที่มีจารึกกำกับว่า ชัตรคาม
ที่มา : ผู้วิจัย

ส่วนศิราภรณ์ดังเช่นของเทวดาบนเจว็ดแผ่นที่ 1 และ 2 ซึ่งมีรัดเกล้าทรงกระบอกบานออก มียอดตัดรูปสามเหลี่ยมมุมป้านเหมือนลุไปด้านหลัง (ภาพที่ 16) เทียบได้กับศิราภรณ์ที่ใช้กับรูปบุคคลประเภทยักษ์หรือทวารบาลที่พบในประติมากรรมไม้สมัยอยุธยา เช่น ภาพยักษ์ในฉาการผจญบนพระพุทธรูปสลักไม้วัดพระรูป จ.สุพรรณบุรี (ภาพที่ 17) ดังนั้นศิราภรณ์แบบนี้จะเป็นลักษณะของเทวดาที่มีอิทธิฤทธิ์ในทางดุร้ายและเป็นผู้ดูแลรักษาคุ้มครอง ซึ่งอาจตรงกับ “มังกุญยอดเดินหน” มีลักษณะที่ปลายยอดปิดไปด้านหลัง เป็นศิราภรณ์ของเทวดาหรือยักษ์ชั้นสูงที่เดินทางไปมา (นพวัฒน์ สมพิน, 2536, น. 9-11.) สอดคล้องกับอิริยาบถของรูปเทวดาบนเจว็ดเหล่านี้ที่อยู่ในท่าย่อเข้าข้างหนึ่งเล็กน้อย

ที่คล้ายการเหยียบย่างซึ่งอาจเรียกว่า “เทวดาเดินหน” ซึ่งก็น่าจะให้ความหมายของเทวดาอารักษ์ผู้ท่องเที่ยวไปในพื้นที่ต่าง ๆ เพื่อดูแลความสงบเรียบร้อยนั่นเอง



ภาพที่ 16 ศิราภรณ์ของเทวดาบนเจดีย์แผ่นที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 17 ศิราภรณ์ของรูปพลมาร ปรางค์บนพระพุทธรูปบาทสลักไม้ วัดพระรูป จ.สุพรรณบุรี
ศิลปะอยุธยา-รัตนโกสินทร์ 20-21

ที่มา : “พระพุทธรูปไม้,” watphrarup, เข้าถึงเมื่อ 23 ธันวาคม 2568, <https://watphrarup.com/product/>

“พระกาฬไชยศรี” และกลุ่มเทพหลักเมือง

เจว็ดแผ่นที่มีรูปแบบประติมานวิทยาชัดเจนที่สุด คือเจว็ดแผ่นที่ 4 ซึ่งมีรูปนกกางปีกบินรองรับอยู่ใต้เท้าของเทวดาเสมือนเป็นพาหนะ (ภาพที่ 18) สันนิษฐานว่าหมายถึงรูป “พระกาฬไชยศรี” บริวารของพระยม โดยรูปแบบทางประติมานวิทยาของพระกาฬไชยศรีที่สำคัญคือการขึ้นกแสดงออกดูแลในเมือง หากพบคนบาปที่อายุถึงขนาดก็จะจับคล้องเชือกลงนรก (สำเนียง มณีกาญจน์ และ สมบัติ จำปาเงิน, 2534, น. 52.) ในสมุดภาพตำราเทวดาสมัยรัตนโกสินทร์ระบุว่าพระยมมีพาหนะเป็นนกแสก (ตำราภาพเทวรูปและเทวดานพเคราะห์, 2535, น. 9.) (ภาพที่ 19) ซึ่งน่าจะเป็นการจดจำรูปลักษณะร่วมกันระหว่างพระยมและพระกาฬไชยศรี ที่สำคัญคือบริบทของพระกาฬไชยศรีนั้นคือเทวดาที่อยู่ในกลุ่มเทพเจ้าผู้ดูแลเมืองตามคติโบราณร่วมกับเทวดาองค์อื่น ๆ ด้วย (สมบัติ พลายน้อย, 2535, น. 172 และ สำเนียง มณีกาญจน์ และ สมบัติ จำปาเงิน, 2534, น. 52.)



ภาพที่ 18 ภาพเทวดาขึ้นกบนเจว็ดแผ่นที่ 4 ซึ่งอาจเป็นพระกาฬไชยศรี
ทรงนกแสก
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 19 ภาพพระยมทรงนกแสกในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์
ที่มา : ตำราภาพเทวรูปและเทวดานพเคราะห์, 2535, น. 9.

นอกจากเจ็ดรูปเทวดาทรงนกที่อาจหมายถึงพระกาฬไชยศรีแล้ว เจ็ดแผ่นอื่น ๆ ที่ไม่มีประติมานวิทยาชัดเจน แต่เมื่อสังเกตจากการถือพระขรรค์เป็นอาวุธและเครื่องทรงที่มีศิราภรณ์รัดเกล้าเป็นยอดมงกุฎดินหน ซึ่งได้กล่าวมาแล้วว่าหมายถึงเครื่องทรงของเทวดาผู้พิทักษ์รักษา ประกอบกับเจ็ดแผ่นที่ 5 มีภาพบุคคลยกมือไหว้ขึ้นไปยังเทวดาที่ยืนแทนอยู่ด้านบนก็น่าจะเป็นสัญลักษณ์ว่าเป็นเทพผู้มีฤทธิ์คุ้มครองผู้คนก็เป็นได้

รูปพระกาฬไชยศรีทรงนกแสดและรูปเทวดาองค์ต่าง ๆ ที่แสดงการปกป้องคุ้มครอง ทำให้สามารถตีความกลุ่มเจ็ดนี้ร่วมกันได้ว่าเคยมีสถานะเป็น “กลุ่มเทพเจ้าหลักเมือง” ซึ่งตามที่ปรากฏมาในความเชื่อของไทยที่มีหน้าที่ปกป้องคุ้มครองเมืองจากภัยอันตราย อันประกอบด้วย พระเสื้อเมือง พระทรงเมือง พระกาฬไชยศรีและพระเจดคุปต์ (บางทีนับเจ้าพ่อหอกลองอีกองค์ด้วย) (สมบัติ พลายน้อย, 2535, น. 172 และ สำเนียง มณีกาญจน์ และ สมบัติ จำปาเงิน, 2534, น. 52.) เทวดาเหล่านี้มีศาลที่สถิตอยู่ตามแห่งต่าง ๆ ภายในชุมชนเมือง ดังเช่นในเอกสารที่พรรณนาถึงกรุงศรีอยุธยาว่าภายในพระนครศรีอยุธยา มีศาลเจ้าหลักเมืองใจกลางพระนครและมีศาลพระกาฬซึ่งน่าจะอยู่ในอาณาบริเวณเดียวกัน (คำให้การขุนหลวงวัดประดู่ทรงธรรม เอกสารจากหอหลวง, 2534, น.12-14.) ครั้นลงมาถึงในสมัยรัตนโกสินทร์เทวดากลุ่มนี้ก็ยังคงถูกนับถืออยู่และมีการสร้างศาลของอยู่ต่าง ๆ กันไป แต่สุดท้ายได้ถูกนำมารวมไว้ที่ศาลหลักเมืองกรุงเทพฯ ในภายหลัง (สมบัติ พลายน้อย, 2535, น. 171-173.) (ภาพที่ 20)

ดังนั้นอาจเป็นไปได้อย่างยิ่งว่าเจ็ดจากศาลเจ้าปูนเถ่ากงท่าฉลอมชุดนี้เคยเป็นรูปเคารพประจำศาลเทพารักษ์หลักเมืองผู้คอยดูแลรักษาเมืองสาครบุรีในสมัยโบราณ



ภาพที่ 20 รูปเคารพของกลุ่มเทพเจ้าหลักเมืองกรุงรัตนโกสินทร์ ที่ศาลหลักเมืองกรุงเทพฯ

ที่มา : ผู้วิจัย

เป็นที่น่าเสียดายว่าไม่ทราบถึงที่มาที่แท้จริงของเจ็ดกลุ่มนี้ก่อนนำมาตั้งศาลเจ้าเงินที่ท่าฉลอม มีเพียงความทรงจำสืบทอดบอกเล่ากันมาว่าได้ย้ายมาจากทางบ้านท่าจีนอันเป็นที่ตั้งของเมืองสาครบุรีเก่า สอดคล้องกันกับประวัติและจารึกของศาลเจ้าปูนเถ่ากงนี้ว่านับเป็นศาลเจ้าเงินที่เก่าที่สุดในท่าฉลอมดังที่มีชื่อในภาษาจีนว่า “ศาลเจ้าเก่าท่าจีน” จึงเป็นไปได้

ได้ว่าวัดอุณห้านี้อาจเคยประดิษฐานที่เมืองสาครบุรีเก่าที่บ้านท่าจีนอันมีโบราณสถานสมัยอยุธยาที่วัดใหญ่จอมปราสาทเป็นศูนย์กลาง (ภาพที่ 21)



ภาพที่ 21 อุโบสถเก่าสมัยอยุธยาของวัดใหญ่จอมปราสาท จ.สมุทรสาคร ศูนย์กลางเมืองสาครบุรีเดิม

ที่มา : ผู้วิจัย

ซึ่งหากเป็นเช่นนั้นจริง อายุสมัยของเจดีย์บางใบที่เป็นศิลปะอยุธยาตอนกลางก็จะสอดคล้องกับข้อมูลประวัติศาสตร์เกี่ยวกับการตั้งบ้านท่าจีนขึ้นเป็นเมืองสาครบุรีในราว พ.ศ.2090 รัชกาลสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ แต่ยังมีข้อจำกัดคืออายุสมัยของเจดีย์แต่ละกลุ่มที่ไม่เท่ากันซึ่งแสดงว่าอาจมีการสร้างเจดีย์ขึ้นหลายสมัยต่อเนื่องกันลงมา ดังนั้นจึงยังไม่อาจสรุปได้ว่าเจดีย์ทั้งหมดเคยประดิษฐานอยู่ร่วมกันมาก่อนด้วยหรือไม่ แต่การรวบรวมมาอยู่ในศาลเจ้าปูนเก่าร่วมกันจึงอาจสันนิษฐานได้ว่าเจดีย์เหล่านี้คงได้เคยประดิษฐานร่วมกันมาแต่เดิม

สรุป การเปลี่ยนถ่ายมาสู่ “เจ้าพ่อหลักเมือง” ฝั่งมหาชัย

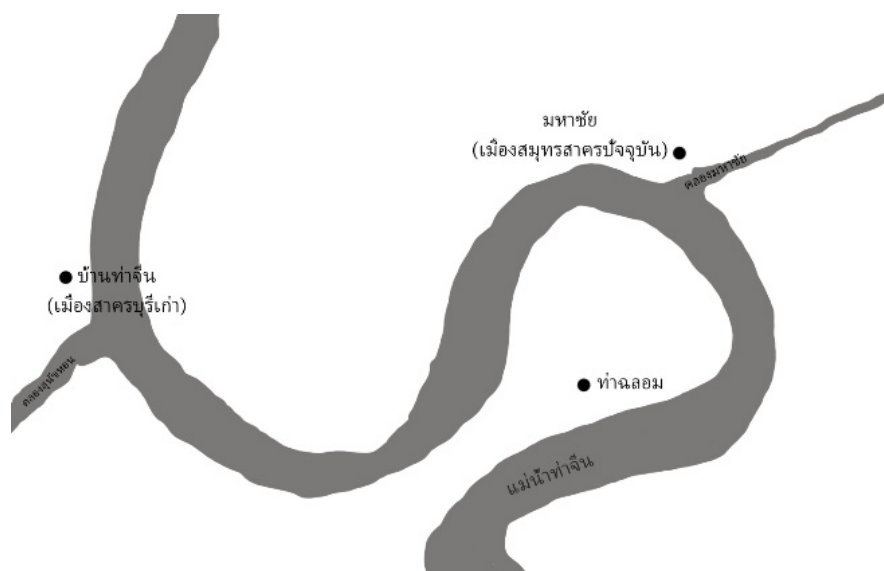
เจดีย์ไม้ที่เป็นตัวแทนของเทวดาอารักษ์ของเมืองสาครบุรีในสมัยโบราณที่บ้านท่าจีนอาจถูกรวบรวมและโยกย้ายมาไว้ยังศาลเจ้าของชาวจีนเมื่อศูนย์กลางของชุมชนเปลี่ยนความสำคัญลงมาอยู่ที่บริเวณท่าฉลอมทางตอนล่างลงมา และอาจถูกลืมนำไปเหลือเพียงความเชื่อว่าเป็นรูปเคารพของศาลเจ้าและถูกสถาปนาให้มีสถานะเป็นเทพเจ้าของจีน จึงไม่มีความทรงจำร่วมถึงความหมายดั้งเดิมที่เคยเป็นมาก่อน

ครั้นเมื่อถึงสมัยรัชกาลที่ 6 ราวหลัง พ.ศ.2453 การคมนาคมติดต่อระหว่างกรุงเทพฯ กับเมืองสมุทรสาครฝั่งมหาชัยสะดวกสบายมากขึ้นจากการตัดทางรถไฟสายแม่กลอง ทำให้มีการย้ายศูนย์กลางชุมชนของสมุทรสาครจากฝั่งท่าฉลอมไปยังฝั่งมหาชัย ซึ่งได้มีการสถาปนาศาลเจ้าพ่อหลักเมืองริมแม่น้ำท่าจีนขึ้นเป็นศูนย์รวมความเชื่อแห่งใหม่ของเมืองด้วย (ฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ, 2544, น. 68-69.) “เจ้าพ่อหลักเมือง” ของสมุทรสาครนั้นมีรูปแทนเป็นเจดีย์สลักภาพเทวดาทรงเครื่องใหญ่ยืนตรงเหมือนพระสยามเทวาธิราชอันเป็นแบบศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์ (ภาพที่ 22) รวมทั้งการพบเจดีย์ที่สลักภาพเทวดาเป็นเทพประจำเมืองตามแถบชายฝั่งทะเลอ่าวไทย เช่นที่ศาลเจ้าพ่อหลักเมืองชลบุรี

ก็เป็นหลักฐานยืนยันได้ว่าการนับถือเจว็ดไม้เทวดาของศาลเจ้าปูนเถ่ากง ท่าฉลอมนี้เคยมีสถานะเป็นกลุ่ม “เทพเจ้าหลักเมือง” ของสาครบุรีมาก่อน



ภาพที่ 22 รูปเจ้าพ่อหลักเมืองสมุทรสาครปัจจุบันมีลักษณะเป็นเทวดาสลักบนแผ่นเจว็ด
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 23 แผนที่แสดงตำแหน่งชุมชนเมืองสมุทรสาครในสมัยต่าง ๆ ที่โยกย้ายจากบ้านท่าจีน
มายังท่าฉลอมและตัวเมืองมหาชัยปัจจุบัน
ที่มา : ผู้วิจัย

กลุ่มเจรีดไม้ของศาลเจ้าเล่าปุนเก่าทางท่าฉลอมชุดนี้จึงมีความสำคัญอย่างยิ่งในฐานะรูปเคารพแทนเทวดาอารักษ์เดิมของเมืองและยังเป็นหลักฐานยืนยันการตั้งเมืองสาครบุรีในสมัยอยุธยาตอนกลางราวพุทธศตวรรษที่ 21-22 ตามข้อมูลประวัติศาสตร์ก่อนที่จะมีพัฒนาการโยกย้ายศูนย์กลางชุมชนมายังท่าฉลอมและมหาชัยอันเป็นตัวของจังหวัดสมุทรสาครในปัจจุบัน (ภาพที่ 23)

กิตติกรรมประกาศ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของรายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์ โครงการการสำรวจและสังเคราะห์ข้อมูลด้านประวัติศาสตร์และการท่องเที่ยวในการพัฒนาเมืองสมุทรสาคร โดยได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจากสำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม ปีงบประมาณ 2562 ผู้เขียนขอขอบคุณ ดร.สุวันชัย แสงสุขเอี่ยม ประธานกรรมการบริษัท สมุทรสาครพัฒนาเมือง (วิสาหกิจเพื่อชุมชน) ซึ่งได้เชิญชวนคณาจารย์จากคณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากรให้เข้าร่วมโครงการวิจัยดังกล่าว รวมทั้งขอขอบคุณบุคคลหลายท่านในพื้นที่ จ.สมุทรสาคร ที่ได้อนุเคราะห์ข้อมูลอันเป็นประโยชน์ขณะทำการศึกษาวิจัยมา ณ ที่นี้ด้วย

บรรณานุกรม

- คำให้การขุนหลวงวัดประดู่ทรงธรรม เอกสารจากหอหลวง. (2534). คณะกรรมการชำระประวัติศาสตร์ไทย สำนัก
เลขาธิการนายกรัฐมนตรี.
- โชติ กัลยาณมิตร. (2548). พจนานุกรมสถาปัตยกรรมและศิลปะเกี่ยวเนื่อง. พิมพ์ครั้งที่ 2. เมืองโบราณ.
- ตำราภาพเทวรูปและเทวดานพเคราะห์. (2535). หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร.
- นพวัฒน์ สมพิน. (2536). เครื่องศิราภรณ์(ศึกษาเฉพาะกรณีหัวโขน). ฝ่ายช่างสิบหมู่ กองหัตถศิลป์ กรมศิลปากร.
- นันทนา ชุตินวงศ์. (2533). รอยพระพุทธรูปในศิลปะเอเชียใต้และเอเชียอาคเนย์. เมืองโบราณ.
- นฤพนธ์ ด่วงวิเศษ. (2561). การบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ การอยู่ร่วมกันของพุทธ ผี วิญญาณ และเจ้าพ่อเจ้าแม่. ใน *สาคร
บุรี จากวิถีชาวบ้าน การเปลี่ยนผ่านวิถีชีวิตท้องถิ่นในลุ่มน้ำท่าจีน จังหวัดสมุทรสาคร*. ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร
(องค์การมหาชน). น. 277-376.
- เบญจรัชต์ เมืองไทย.(2545). คุณปู่ศรีราชา บทบาทความเชื่อกับการบูรณาการทางสังคมในชุมชนยี่สาร. ใน
สังคมและวัฒนธรรม ชุมชนคนยี่สาร. ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน). น. 105-124.
- ฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ. (2544). พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัด
สมุทรสาคร. โรงพิมพ์คุรุสภา.
- พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาฉบับพันจันทนุมาศ(เจิม). (2545). ใน *ประชุมพงศาวดารฉบับกาญจนาภิเษก
เล่ม 3. กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร*. น. 210-452.
- สมบัติ พลายน้อย. (2535). เล่าเรื่องบางกอก. พิมพ์ครั้งที่ 5. บำรุงสาส์น.
- สันติ เล็กสุขุม. (2553). กระหนกกับเอกลักษณ์ไทย. เมืองโบราณ.
- สำเนียง มณีกาญจน์ และ สมบัติ จำปาเงิน. (2534). *หมายเหตุเมื่อกรุงรัตนโกสินทร์สองร้อยปี*. โอเดียนสโตร์.
- อชิรชัญ ไชยพจน์พานิช. (2561). *ศาลเจ้าจีน ในกรุงเทพฯ*. มติชน.

นางสิบสอง : ตัวแทนของดนตรีกรรมมุขปาฐะที่กลายเป็นละครโทรทัศน์
THE TWELVE SISTERS: A REPRESENTATION OF ORAL TRADITIONAL MUSIC
ADAPTED INTO TELEVISION SERIES

ปรัชญา บุญมาสูงทรง* PRACHYA BOONMASOONGSONG*

ศรัทธา จันทมนิโชติ** SATTHA JANTAMANECHOTE**

บทคัดย่อ

บทความนี้ได้รับแรงบันดาลใจจากเพลงนำละครนิทานพื้นบ้าน เรื่อง นางสิบสอง ที่ผลิตโดย บริษัท ดีต้า วิดีโอ โปรดักชั่น จำกัด และบริษัท สามเศียร จำกัด ซึ่งออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบก ช่อง 7 มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์เพลงนำละครเรื่อง “นางสิบสอง” ซึ่งเป็นตัวอย่างของการแปรสภาพทำนองเพลงในการละเล่นดั้งเดิมมาเป็นสื่อสมัยใหม่ที่ได้รับความนิยมในปัจจุบัน

เมื่อพิจารณาโครงสร้างเพลงนำละครเรื่องนางสิบสอง พบว่าเพลงนำละครดังกล่าวเรียบเรียงจากทำนองเพลงลาวแพนและทำนองสวดล้านนอก อันมีที่มาจากการละเล่นดั้งเดิมของไทยคือ การสวดคฤหัสถ์ และแอ่วลาวแคน การละเล่นดังกล่าวเป็นการละเล่นที่หาชมหาฟังได้ยากในยุคปัจจุบัน ซึ่งทั้งสองเพลงมีความเป็นมาและอารมณ์เพลงเหมาะสมกับเนื้อเรื่อง เป็นเอกลักษณ์และเป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้ผู้ชมสามารถจดจำและเข้าใจเนื้อเรื่องได้ง่าย นับเป็นการแปรสภาพของการละเล่นดั้งเดิมของไทยมาสู่สื่อสร้างสรรค์ในยุคปัจจุบันได้อย่างน่าสนใจ

คำสำคัญ : ละครนิทานพื้นบ้าน/ ชาดก/ สวดคฤหัสถ์/ แอ่วลาวแคน

* อาจารย์, สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์, คณะศิลปกรรมศาสตร์, มหาวิทยาลัยทักษิณ, prachya.b@tsu.ac.th.

* Lecturer, Department of Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Thaksin University, prachya.b@tsu.ac.th.

** อาจารย์, สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์, คณะศิลปกรรมศาสตร์, มหาวิทยาลัยทักษิณ, sattha@tsu.ac.th.

** Lecturer, Department of Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Thaksin University, sattha@tsu.ac.th.

Received 31/01/69 Revised 16/04/69 Accepted 20/05/69

Abstract

This article is inspired by the theme song of the Thai folktale drama, “Nang Sib Song” (The Twelve Maidens), produced by Dida Video Production Co., Ltd. and Samsearn Co., Ltd., and broadcast on Channel 7 of the Royal Thai Army Television Station. Its purpose is to analyze the theme song of “Nang Sib Song” as an example of the adaptation of traditional folk melodies into modern, popular media.

Upon examining the structure of the theme song for “Nang Sib Song,” it was found that the theme song is composed from the melodies of Lao Phan and Suad Lam Nok, which originate from traditional Thai performances, that is, the Layman Chanting melody and the Lao Khaen folk song. These types of performance are rarely seen or heard nowadays. Both melodies have a history and mood that are appropriate to the story. Its uniqueness and the key elements that make the storyline easily memorable and understandable to the audience have made this an interesting adaptation of traditional Thai folk performance to modern creative media.

Keyword: Folktale drama/ Jataka tales/ Layman Chanting/ Lao Khaen folk song

บทนำ

ละครนิทานพื้นบ้านที่ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ช่วงเช้าวันเสาร์-อาทิตย์ ที่เรียกกันว่า “ละครจักร ๆ วงศ์ ๆ” นั้น ผู้ผลิตรายการมุ่งเน้นสื่อสารไปถึงผู้ชมกลุ่มเป้าหมายที่เป็นกลุ่มเยาวชน หลักการและเหตุผลมีอยู่ว่า เมื่อยามเช้าอันเป็นเวลาที่เด็ก ๆ กำลังรับประทานอาหารเช้า นั้น ควรจะมีสื่ออะไรที่สร้างสรรค์ สนุกสนานและมีคติสอนใจที่เป็นสาระประโยชน์ให้ชม ซึ่งบริษัท ดิต้า วิดีโอ โปรดักชั่น จำกัด และบริษัท สามเศียร จำกัด ได้ผลิตรายการตามหลักการและเหตุผลนี้เผยแพร่ทางโทรทัศน์มานานหลายปี

บริษัท ดิต้า วิดีโอ โปรดักชั่น จำกัด และบริษัท สามเศียร จำกัด เป็นบริษัทผู้ผลิตละครพื้นบ้านแนว “จักร ๆ วงศ์ ๆ” ที่มีชื่อเสียงของไทย โดยเฉพาะในช่วงเวลาออกอากาศทุกเช้าวันเสาร์และอาทิตย์ของช่อง 7HD ทั้งสองบริษัทอยู่ในเครือผู้ผลิตเดียวกันที่ก่อตั้งโดย ไพรัช สังวริบุตร ถือเป็นละครพื้นบ้านที่อยู่คู่โทรทัศน์ไทยมายาวนานหลายทศวรรษ จนกลายเป็นเอกลักษณ์ของโทรทัศน์ไทย ละครเรื่องที่ได้รับคามนิยมมาก ได้แก่ เรื่องสังข์ทอง แก้วหน้าม้า เทพสามฤดู ไกรทอง ปลายุทอง พระสุธน-มโนราห์ โหม่งป่า จันทโครพ ดาบเจ็ดสี มณีเจ็ดแสง ละครเหล่านี้สร้างจากนิทานพื้นบ้านหรือวรรณคดีไทยที่เชื่อมโยงมาจากนิทานชาดก และถูกนำมาสร้างเป็นละครโทรทัศน์ซ้ำหลายครั้ง เช่น สังข์ทอง ที่ออกอากาศเมื่อปี 2561 มีจำนวนมากถึง 110 ตอน และมียอดนิยมผู้ชมสูงมาก ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2550 จนถึงปัจจุบัน ละครเหล่านี้ยังคงออกอากาศในช่วงสุดสัปดาห์ และมีฐานผู้ชมจำนวนมากต่อเนื่องมากกว่า 50 ปี (มติชน, 2567, 23 กรกฎาคม.)

ต่อไปนี้เป็นรายชื่อละคร “จักร ๆ วงศ์ ๆ” ที่ออกอากาศทาง BBT Channel 7 เรียงตามปีออกอากาศตั้งแต่ยุคแรกจนถึงปัจจุบัน

- 2510 ปลายุทอง
- 2515 ฝนสามฤดู
- 2517 นางสิบสอง
- 2522 บัวแก้วบัวทอง
- 2523 เจ้าหญิงแดงอ่อน
- 2524 สังข์ทอง, โสนน้อยเรือนงาม
- 2526 สี่ยอดกุมาร, สิงห์ไกรภพ, ขวานฟ้าหน้าดำ
- 2527 ไชยเชษฐ์, เหยี่ยวมรดก
- 2528 จินดาสมุทร, เทพสังวาลย์, คนพวน, จอมขมังเวทย์
- 2529 ทิพย์เกษร, แว่วเสียงซอ, พระอภัยมณี
- 2530 เทพสามฤดู, แก้วหน้าม้า, พิกุลทอง
- 2531 นางสิบสอง (ผลิตซ้ำ), พระสุธน-มโนราห์, พระทิดวงศ์
- 2532 อุทัยเทวี, โกมินทร์
- 2533 กายเพชร กายสุวรรณ, มนต์นคราช, สังข์ศิลป์ชัย
- 2534 ดิน น้ำ ลม ไฟ, พระไชยมงคล, ม้าลายทอง
- 2535 ยอพระกลิน, โหม่งป่า
- 2536 จันทโครพ, โสนน้อยเรือนงาม (ผลิตซ้ำ), บัวแก้วบัวทอง (ผลิตซ้ำ)

- 2537 มิติมหัศจรรย์, ปลาบู่ทอง (ผลิตซ้ำ), ลุณารณ, ไกรทอง
- 2538 เกราะเพชรเจ็ดสี, มโหสถชาดก
- 2539 กัณหา ซาลี
- 2540 น้ำใจแม่, สิงห์ไกรภพ (ผลิตซ้ำ), ขวานฟ้าหน้าดำ (ผลิตซ้ำ)
- 2541 ลูกที่ถูกลืม, ดาบเจ็ดสี มณีเจ็ดแสง
- 2542 เทพศิลป์ อินทรจักร, ลักษณะวงศ์, นางพญาไพร
- 2543 เพชรรู้ใจ
- 2548 เทพสามฤดู (ผลิตซ้ำ)
- 2550 สังข์ทอง (ผลิตซ้ำ)
- 2553 ดาบเจ็ดสี มณีเจ็ดแสง (ผลิตซ้ำ)
- 2558 แก้วหน้าม้า (ผลิตซ้ำ)
- 2560 เทพสามฤดู (ผลิตซ้ำ)
- 2561 สังข์ทอง (ผลิตซ้ำ)
- 2565 ลักษณะวงศ์ (ผลิตซ้ำ)
- 2566 ดาบเจ็ดสี มณีเจ็ดแสง (ผลิตซ้ำ)

จากรายชื่อละครโทรทัศน์ดังกล่าว อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า ละครเหล่านี้เป็นสื่อประเภทละครชุด (ละครซีรีส์) ที่ได้รับความนิยมมาก เหตุปัจจัยที่ทำให้ละครประเภทนี้ประสบความสำเร็จ อาจเป็นเพราะตัวละครเหนือธรรมชาติ เช่น อสูรและเทวดานั้น มาจากนิทานพื้นบ้านหรือวรรณคดีไทยที่รู้จักกันดี มีการริเริ่มใช้เทคนิคคอมพิวเตอร์กราฟิกช่วยสร้างฉากและเครื่องแต่งกายแบบไทยในแนวแฟนตาซีที่สวยงามแปลกตา มีโครงเรื่องในรูปแบบ “ผจญภัย-ต่อสู้-กอบกู้บ้านเมือง” ซึ่งมุ่งเน้นผลกรรมดีและกรรมชั่ว ช่วยกระตุ้นเตือนเรื่องคุณธรรมแก่เยาวชนได้



ภาพที่ 1 ภาพละครโทรทัศน์เรื่อง นางสิบสอง

ที่มา : “ReMaster "นางสิบสอง" เวอร์ชัน 2531.” Facebook, เข้าถึงเมื่อ 22 มกราคม 2569,

<https://www.facebook.com/watch?v=607696565305831>

ความเป็นมาของนิทานเรื่องนางสิบสอง

นิทานเรื่องนางสิบสอง (The Twelve Sisters) มีเนื้อหากล่าวถึงชีวิตของหญิงสาวสิบสองคน ที่ต้องเผชิญทั้งความทุกข์และการผจญภัย เนื่องจากฐานะครอบครัวของเธอยากจนลง พ่อและแม่ของเธอจึงตัดสินใจนำพวกเธอไปปล่อยป่า ประสบเหตุการณ์และชะตากรรมต่าง ๆ จนได้พบกับนางยักษ์ เรื่องราวเหล่านี้สะท้อนถึงความขัดแย้งของความรักและศรัทธา และเปรียบเสมือนบททดสอบชีวิตของพวกเธอ นิทานเรื่องนางสิบสองนี้มีหลายชื่อเรียก บางแห่งเรียกว่า พระรถ-เมรี หรือ พระรถเสน ไม่ว่าจะเรียกชื่อว่าเรื่องอะไรก็ตาม เรื่องนี้ยังคงเป็นนิทานพื้นบ้านที่ได้รับความนิยมในหลายประเทศแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

หลักฐานที่กล่าวถึง “นางสิบสอง” ที่เป็นลายลักษณ์อักษรเก่าแก่ที่สามารถสืบค้นได้ คือ ราว พ.ศ. 2000 พระภิกษุชาวเชียงใหม่ได้แต่งชาดกในคัมภีร์พุทธศาสนาเรื่อง รถเสนชาดก ในปัญญาสาตกเป็นภาษาบาลี (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2545, น. 1-2.) ในยุคต่อมา พบวรรณคดีสำคัญสมัยอยุธยาที่กล่าวถึง “นางสิบสอง” ได้แก่ โคลงนิราศหริภุญชัย กาพย์ห่อโคลงพระศรีมโหสถ นอกจากนี้ หนังสือจินตามณีของพระโหราธิบดี ซึ่งเชื่อว่าแต่งขึ้นในรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราชนั้น ได้นำเอาข้อความซึ่งน่าจะตัดมาจากเรื่อง “นางสิบสอง” จำนวนใดจำนวนหนึ่งมาแสดงตัวอย่างการประพันธ์ “สุรางคณาปทุมฉันท”

“นางสิบสอง” เป็นเรื่องที่รู้จักอย่างแพร่หลายในสังคมไทยมาแต่โบราณ มีการนำมาแต่งเป็นคำประพันธ์ กาพย์ขับไม้ คำฉันท์ กลอนสวด หรือกาพย์ และคำกลอน (อาทิตย ธีรวัฒน์กุล, 2565, น. 142.) โดยเฉพาะคำฉันท์นั้น พบไม่น้อยกว่า 3 จำนวน คำกลอนพบไม่น้อยกว่า 10 จำนวน เรื่อง พระรถคำฉันท์ ที่กรมศิลปากรพบต้นฉบับและจัดพิมพ์เผยแพร่แล้วมี 3 จำนวน ได้แก่ พระรถคำฉันท์ จำนวนที่ 1 บอกชื่อไว้ในเอกสารต้นฉบับว่า พระรถนิราศคำฉันท์ สันนิษฐานว่าน่าจะแต่งขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลายหลังรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราช พระรถคำฉันท์ จำนวนที่ 2 เข้าใจว่าน่าจะปรับปรุงแก้ไขจากพระรถคำฉันท์ จำนวนที่ 1 และพระรถคำฉันท์ จำนวนที่ 3 บอกชื่อเรื่องไว้ในเอกสารสมุดไทยว่า พระรถคำทวน จำนวนนี้น่าจะแต่งขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ส่วน พระรถนิราศ ในลักษณะคำกลอน น่าจะเป็นผลงานของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) ในภาคเหนือและภาคอีสานของประเทศไทยรวมถึงในประเทศลาว ปรากฏชื่อเรื่องว่า “พุทธเสน” หรือ “พุทธเสนกะ” ในเขตไทใหญ่ของรัฐบาลเรียกว่า “นางสิบสองเมืองนาย” ในเขตไทลื้อและไทจีนเรียกว่า “จันทโสภาคกับนางสิบสอง” นอกจากนี้ พงศาวดารล้านช้างกล่าวว่า ชาวล้านช้างนั้นสืบเชื้อสายมาจาก “นางกังรี” หรือ “นางเมรี” ในเรื่องพระรถเสน (กรมศิลปากร, 2500, น. คำนำ.)

หลักฐานที่เป็นลายลักษณ์อักษรเก่าแก่ฉบับอื่น ๆ ได้แก่ ฉบับตีพิมพ์ของหลวงศรีอมรญาณที่รวมเรียบเรียงพิมพ์เมื่อ พ.ศ. 2476 ในชื่อ “นิทานร้อยแก้วเรื่องพระรถเสน ฉบับพระรถ จำนวนนายบุศย์” พิมพ์ที่โรงพิมพ์ราษฎร์เจริญ ในปี พ.ศ. 2492 ฉบับที่เป็นกลอนอ่าน ได้แก่ “พระรถเมรีกลอนสุภาพ ของ ส.เลี่ยมถนอม” พิมพ์เมื่อ พ.ศ. 2512 นอกจากนี้ยังมีข้อสันนิษฐานว่า หลักฐานที่เป็นลายลักษณ์อักษรของนิทานเรื่องนางสิบสองนั้น อาจมีที่มาจากหนังสือ “นิทานวัดเกาะ” เช่นเดียวกับนิทานพื้นบ้านเรื่องอื่น ๆ ด้วย

ต้นฉบับนิทานวัดเกาะที่เป็นลายลักษณ์อักษร

ก่อนคริสต์ศตวรรษที่ 19 คือระยะก่อนจะมีต้นฉบับตีพิมพ์เป็นลายลักษณ์อักษร นิทานพื้นบ้านจะอยู่ในรูปของวรรณกรรมมุขปาฐะ เช่น การเล่าเทศน์ การขับกลอน การแสดงพื้นบ้าน หรือปรากฏอยู่ในเนื้อหาของภาพจิตรกรรมฝาผนัง ลักษณะสำคัญของช่วงนี้คือ ไม่มีต้นฉบับตายตัว เนื้อเรื่องอาจแปรเปลี่ยนไปตามแต่ผู้เล่าจะกำหนด วัดเป็นศูนย์กลางการถ่ายทอด

“นิทานวัดเกาะ” เริ่มแปรสภาพเป็นลายลักษณ์อักษรอย่างเป็นระบบในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ในสภาพเดิมนั้นไม่ได้อยู่ในรูปแบบหนังสือ แต่ค่อย ๆ ถูกทำให้เป็นลายลักษณ์อักษรในภายหลัง เมื่อกล่าวถึงที่มาของ “นิทานวัดเกาะ” ในฐานะหลักฐานเกี่ยวกับนิทานพื้นบ้านนั้น พบว่ามีต้นฉบับดั้งเดิมในรูปแบบลายลักษณ์อักษรตั้งแต่แรก หากมีรากฐานจากการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะในวัดและชุมชน ก่อนจะถูกบันทึกและตีพิมพ์อย่างเป็นระบบในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ภายใต้นโยบายการปฏิรูปการศึกษาและการอนุรักษ์วรรณกรรมในสมัยรัชกาลที่ 5 การตีพิมพ์วรรณกรรมประเภทนี้มีกาดำเนินการรวบรวมต้นฉบับสมุดข่อยและคำบอกเล่าของพระสงฆ์และกวีพื้นบ้าน แล้วนำมาชำระและจัดพิมพ์โดยโรงพิมพ์เอกชนและหน่วยงานของรัฐ ตัวอย่างต้นฉบับเดิมที่สำคัญ ได้แก่ เรื่องนางสิบสองและพระรถเสน ซึ่งปรากฏในรูปแบบหนังสือกลอนและบทละครนอก ตีพิมพ์เผยแพร่เพื่อใช้เป็นหนังสืออ่านและเป็นต้นทางของการแสดงพื้นบ้านและการแสดงชนิดอื่น ๆ ในเวลาต่อมา วรรณกรรมเหล่านี้สะท้อนกระบวนการแปรรูปชาดก จากคัมภีร์ทางพุทธศาสนาไปสู่เรื่องเล่าของชาวบ้าน โดยมีศาสนสถานคือ วัดในพุทธศาสนา ทำหน้าที่เป็นตัวกลางสำคัญในการถ่ายทอดแปลความ และทำให้ประชาชนในระดับรากฐานของสังคมไทยสามารถเข้าถึงและเข้าใจหลักธรรมทางพุทธศาสนาได้

ตัวอย่างฉบับตีพิมพ์เป็นลายลักษณ์อักษรที่สามารถระบุสถานที่และปีที่พิมพ์ ได้แก่

- เรื่องนางสิบสอง ฉบับพิมพ์โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร (สมัยรัชกาลที่ 5-6) ตีพิมพ์เผยแพร่ในรูปวรรณกรรมคำกลอน ใช้อ่านและแสดงละครนอก
- เรื่องพระรถเสน ฉบับวรรณคดีสโมสรจัดพิมพ์เพื่อรวบรวมและชำระวรรณกรรมพื้นบ้านที่มีที่มาจากชาดก
- ประชุมชาดก (ภาคนิทานพื้นบ้าน) กรมศิลปากรชำระและพิมพ์เผยแพร่โดยอาศัยต้นฉบับเก่า

มีข้อสังเกตว่า ตัวอย่างฉบับตีพิมพ์เหล่านี้ไม่สามารถระบุผู้แต่งเป็นรายบุคคลได้ จึงใช้คำว่า “ไม่ปรากฏนามผู้แต่ง” และในกรณีที่ระบุปีที่พิมพ์ บางฉบับก็ยังยังคงใช้คำว่า “ราว พ.ศ.” ซึ่งเป็นไปตามหลักวิชาการวรรณคดีไทย

จุดเปลี่ยนแปลงที่สำคัญ เกิดจากเทคโนโลยีการพิมพ์ในสมัยรัชกาลที่ 5 เหตุปัจจัยที่สำคัญเนื่องมาจากการนำแท่นพิมพ์แบบตะวันตกเข้ามาในสยาม การปฏิรูปการศึกษาและความพยายามอนุรักษ์วรรณกรรมพื้นบ้านด้วยวิธีการตีพิมพ์ พระ นักปราชญ์ และนักวิชาการในด้านอักษรศาสตร์ทำหน้าที่รวบรวมต้นฉบับสมุดข่อย ชำระถ้อยคำ และจัดรูปแบบเป็นหนังสือ “นิทานวัดเกาะ” จึงถูก “ตรึงรูป” จากเรื่องเล่าหลายฉบับให้กลายเป็น ต้นฉบับหนังสือ

รูปแบบสิ่งพิมพ์ยุคแรก จึงมีสภาพเป็นหนังสือกลอน หนังสือบทละครนอก หนังสืออ่านนอกเวลา หนังสือสำหรับโรงเรียนวัด ซึ่งเอกสารประเภทต่าง ๆ เหล่านี้มีลักษณะร่วมกันคือ ใช้ภาษาไทยภาคกลาง ไม่ค่อยพบการใช้ภาษาถิ่น และแทรกคติธรรมในเนื้อหาอย่างชัดเจน โรงพิมพ์ที่มีส่วนช่วยเผยแพร่นิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ ให้เป็นที่รู้จักในหมู่นักอ่าน คือโรงพิมพ์ราษฎร์เจริญหรือโรงพิมพ์วัดเกาะ นิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ ฉบับพิมพ์นี้ พบทั้งที่เป็นร้อยกรองและร้อยแก้ว ในส่วนที่เป็นร้อยกรองพบว่ามี 3 รูปแบบ คือ กลอนอ่านหรือกลอนสวด กลอนบทละคร และเบ็ดเตล็ด (น้ามนต์ อยู่อินทร์, 2556, น. 32.)

สำหรับกรณีของนิทานเรื่องนางสิบสองหรือพระรถเสนานั้น ไม่มีต้นฉบับที่ระบุชื่อผู้แต่งที่ชัดเจนเพียงคนเดียว แต่ปรากฏว่ามีหลายฉบับตีพิมพ์ ซึ่งแต่ละฉบับต่างกันในเรื่องรายละเอียด แต่มีโครงเรื่องร่วมกัน นักวิชาการจึงถือว่า นิทานเรื่องนี้ เป็น “วรรณกรรมชาวบ้านที่ถูกทำให้เป็นลายลักษณ์อักษรภายหลัง” การตีพิมพ์เป็นลายลักษณ์อักษรเช่นนี้ ทำให้เกิดความมั่นคงชัดเจนของเนื้อหา กลายเป็นต้นทางของละครและสื่อสมัยใหม่ที่ได้รับการนิยมนจากผู้ชม ซึ่งสื่อประเภทนี้มีเอกลักษณ์สำคัญที่ทำให้ผู้ชมสามารถจดจำและเข้าใจเนื้อเรื่องได้ง่ายคือ เพลงนำละคร (Title)

เพลงนำละครโทรทัศน์เรื่องนางสิบสอง

ละครเรื่อง นางสิบสอง เป็นเรื่องหนึ่งในหลาย ๆ เรื่องที่ได้รับความนิยม เมื่อพิจารณาองค์ประกอบของละครเรื่องนี้พบว่า มีการใช้เพลงต้นรากที่มีที่มาจากการละเล่นดั้งเดิมของไทยที่หาชมได้ยากในยุคปัจจุบัน มาเรียบเรียงเป็นเพลงนำละคร คือทำนองเพลงลาวแพนและทำนองสวดล้านนอก



ภาพที่ 2 เพลงละครโทรทัศน์เรื่อง นางสิบสอง

ที่มา : “นางสิบสอง - กรองทอง ทศนพันธ์ (ละครพื้นบ้าน นางสิบสอง 2531),” YouTube,
เข้าถึงเมื่อ 16 เมษายน 2569,

<https://www.youtube.com/watch?v=mEBI571YCsk&list=RDmEBI571YCsk&index=1>

(ทำนองต้นลาวแพน)

โหมนั้นสคราญทั่วร่าง

สิบสองนางแรกรุ่นอ่อนละมุนโหม

แต่ชีวิตเฒ่า

ทุกนางสุดเหวกราทมขมขื่น

(ทำนองลาวแพนใหญ่)

สู่วรรณกรรม พ่อแม่นำหนูปล่อยพนา

ลิขิตแห่งโชคชะตา นางยักษ์มีใจอุมชู

เลี้ยงลูกผูกพันเอ็นดู เจ้าผู้รู้แม่ห้ามไม่ฟัง

ในถ้ำซากสัตว์พันพัง เลือดแดงคล้ำทุกนางตื่นกลัว...

(ดนตรีรับทำนองลาวแพน)

(ทำนองสวดล้านนอก)

นางยักษ์สารตรา (ชะหน่อละน้อ ละหน่อละน้อ ละน้อองเอย ชะเอ็งเอ๋ย) คับแค้นใจ
จะตามผลบุญมันไป (ชะอะเอ็งเอย) ถึงพารา (ชะหน้อย นอยนอย หน้อยนอย นอยนอยนอย)

เข้าแย่งคู่เคียงรัก (ชะหน่อละน้อ ละหน่อละน้อ ละน้อองเอย ชะเอ็งเอ๋ย) ควักลูกตา
ให้เมรีรักษา (ชะอะเอ็งเอย) ทำอาถรรพณ์ (ชะหน้อย นอยนอย หน้อยนอย นอยนอยนอย)

รถเสนตามมา (ชะหน่อละน้อ ละหน่อละน้อ ละน้อองเอย ชะเอ็งเอ๋ย) อย่าไว้มัน
พอถึงวันกินวัน (ชะอะเอ็งเอย) ถึงคืนกินคืน (ชะหน้อย นอยนอย หน้อยนอย นอยนอยนอย)

พระฤๅษีแปลงสาส์น (ชะหน่อละน้อ ละหน่อละน้อ ละน้อองเอย ชะเอ็งเอ๋ย) สาส์นฉ้อฉล
เมรีหลงกล (ชะอะเอ็งเอย) รักวุ่นวาย (ชะหน้อย นอยนอย หน้อยนอย นอยนอยนอย)

สามจอกสี่จอก (ชะหน่อละน้อ ละหน่อละน้อ ละน้อองเอย ชะเอ็งเอ๋ย) मारอกเข้า
นางเมรีชีเฒ่า (ชะอะเอ็งเอย) ก็กลับไป (ชะหน้อย นอยนอย หน้อยนอย นอยนอยนอย)

(ดนตรีรับทำนองซุ่มลาวแพน)

ความเป็นมาของทำนองเพลงลาวแพน

จุดเริ่มต้นของเพลงลาวแพน อาจมาจากความนิยมในการเล่นลาวเป่าแคน หรือหมอลำ และแอ่วเกล้าซอ ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ ได้กล่าวถึงประเด็นนี้ว่า แอ่วเกล้าซอน่าจะมาจากการที่สมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดภูมิทัศน์ ท่าเลที่ตั้ง และบรรดาประชากร สิ่งแวดล้อมของเมือง ในอาณาบริเวณริมฝั่งตะวันตกของแม่น้ำป่าสัก (ในบริเวณตำบลเตาปูน อำเภอแก่งคอย จังหวัดสระบุรีในปัจจุบัน) จึงมักจะเสด็จแปรพระราชฐานและทอดพระเนตร หรือทรงแอ่วลาวเป่าแคน อยู่เสมอ เฉพาะอย่างยิ่งทรงโปรดปรานบรรดาสาวชาวบ้านเชื้อสายลาวที่ตั้งภูมิลำเนาอยู่สองฝั่งลำน้ำป่าสัก ล้วนมีรูปโฉมงดงามเป็นที่ต้องพระราชหฤทัยเป็นอย่างนัก ทำให้เสด็จไปประทับพักแรมที่หมู่บ้านนี้ตั้งแต่เมื่อครั้งเสด็จพระราชดำเนินขึ้นไปสำรวจภูมิสถานเมืองนครราชสีมาในครั้งนั้น ด้วยเหตุนี้เองจึงทำให้สมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงได้สาวลาวบ้านสีทาของเมืองสระบุรีในสมัยนั้นเป็นบาทบริจาริกาจำนวนมาก จนเป็นที่เลื่อมใสใจกันทั่วไปในสังคมไทยสมัยนั้นว่า โปรดให้สร้าง "พระบวรราชวังสีทา" เพื่อให้เป็นที่พำนักอาศัยของบรรดาหม่อมห้ามทั้งหลายที่ทรงได้จากหมู่บ้านนี้ นับแต่บัดนั้นเป็นต้นมาก็เสด็จพระราชดำเนินไปประพาสสำราญพระราชอิริยาบถและประทับพักแรมที่วังสีทานี้อยู่เนือง ๆ มิได้ขาดจนตลอดพระชนม์ชีพ จากการที่ความนิยมในการเล่นแอ่วลาวได้รับความนิยมจากพระบรมวงศานุวงศ์ ตลอดจนเจ้านายชั้นผู้ใหญ่ลงมาถึงราษฎร มีผลกระทบทำให้กระแสนิยมที่มีต่อมหรสพอื่นซบเซาลง ทำให้พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวไม่พอพระราชหฤทัยอย่างยิ่ง ด้วยทรงเห็นว่า ไม่ควรเอาการเล่นแอ่วลาวมาเป็นพื้นวัฒนธรรมของไทย จึงทรงประกาศพระราชกิจจานุเบกษาห้ามมิให้เล่นแอ่วลาว (ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์, 2545, น. 18.)

หลังจากมีพระบรมราชโองการประกาศออกมา ทำให้การเล่นแอ่วลาวเสื่อมความนิยมลงไป เพราะเกรงว่าจะต้องโทษตามพระราชอาญา ด้วยประเด็นนี้เอง จึงก่อให้เกิดเป็นการประดิษฐ์รูปแบบเพลงขึ้นใหม่ โดยอาศัยท่วงทำนองและจังหวะแบบเดิมของแอ่วลาว แต่ดัดแปลงจากดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของลาว คือ แคน ดัดแปลงมาบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไทย เริ่มด้วยการใช้ปี่พาทย์ทอดเพลงเนื่องจากสามารถเลียนแบบเสียงแคนได้ ต่อมาได้้นำจะเข้มาบรรเลงแทนเนื่องจากเสียงของจะเข้สามารถเลียนเสียงทำนองลายของแคนและพิณได้ ทำให้ได้อารมณ์เพลงที่เป็นสำเนียงลาวอีสานได้อย่างชัดเจน โดยมี

การทำทางเดียวจะเข้าเพลงลาวแพนไว้หลากหลายทาง ชนะชัย กอผจญ ได้ศึกษาเพลงเดียวลาวแพนทางจะเข้า ทางครูละเมียด จิตตะเสวี พบว่า โครงสร้างทำนองเพลงประกอบด้วยเพลงเกร็ด จำนวน 7 เพลง คือ ต้นเพลงลาวแพนใหญ่ เพลงลาวแพนใหญ่ เพลงลาวแพนน้อย เพลงลาวสมเด็จ เพลงลาวลดค่าย เพลงลาวขับไม้ และเพลงซุ่ม (ชนะชัย กอผจญ, 2547, น. 2.)

ความเป็นมาของทำนองสวดล้านนอก

คณะสวดคฤหัสถ์ของนายหอม ภูมรา เริ่มก่อตั้งคณะมาตั้งแต่ พ.ศ. 2507 เป็นการแสดงเลียนแบบการสวดพระอภิธรรมของพระภิกษุสงฆ์ในพุทธศาสนา แสดงในประเพณีการตาย ผู้สวดเป็นฆราวาสที่ผ่านการบวชเรียนมาแล้ว คณะผู้สวดคฤหัสถ์จำนวน 4 คนนี้ เรียกว่า “สำรับ” แต่ละคนมีบทบาทการสวดที่มีแบบแผนแน่นอน (กรสรวง ดินวลพะเนาว์, 2549, น. 111.)



ภาพที่ 3 การแต่งกายการสวดคฤหัสถ์แบบดั้งเดิม

ที่มา : กรสรวง ดินวลพะเนาว์, สวดคฤหัสถ์ : กรณีศึกษาคณะนายหอม ภูมรา ตำบลหนองโสน
อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี (ปริญาตศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต, 2549), น. 37.

นอกจากนี้ ยังมีประเพณีที่ถือว่ามีความสำคัญและเป็นต้นแบบของการสวดคฤหัสถ์อีก 3 ชนิดคือ ประเพณีการสวดชาดกหรือเทศน์มหาชาติ ประเพณีการสวดพระมาลัย และประเพณีการสวดพระอภิธรรม ซึ่งการแสดงสวดคฤหัสถ์นั้นดัดแปลงมาจากการสวดอภิธรรมโดยตรง จึงมักจะยึดหลักคล้ายกัน กล่าวคือ เมื่อพระสงฆ์สวดพระอภิธรรมจบแล้ว ผู้สวดคฤหัสถ์ทั้ง 4 คน ขึ้นนั่งประจำที่โดยมีลำดับการสวดเริ่มแรก คือ การบูชาครูด้วยดอกไม้ธูปเทียน ตั้งพานก้านลเป็นเครื่องสักการะ จากนั้นเริ่มต้นเหมือนการสวดอภิธรรม แต่สวดเป็นทำนองขึ้นต้นด้วย นะโม 3 จบ แล้วขึ้นสวดกะ คือ พระธรรมบท สวดพื้นพระมาลัยโดยสวด 2 บท คือ บทในการและบทพระเถรจากนั้นจึงสวด “บทล้านนอก” เรื่องไกรทอง โดยสวดเป็นบทชาละวันและจับเรื่องเป็นละครชาตรี หรือเพลงพื้นเมืองต่าง ๆ จากนั้นสวดบทลาลา เพื่อเป็นการบอกกล่าวให้ผู้ชมทราบว่าการแสดงได้ยุติลงแล้ว และสวดบท “มหากา” ซึ่งถือว่าเป็นการอวยพรแก่ผู้ชมและป้องกันเสนียดจัญไรแก่ผู้สวดคฤหัสถ์ด้วย



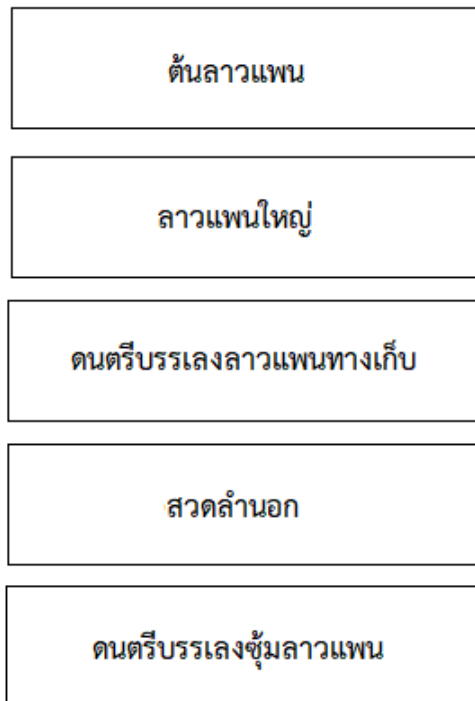
ภาพที่ 4 การแสดงการสาธิตสวดคฤหัสถ์ คณะมหาเทพบันเทิงศิลป์ เมื่อวันที่ 5 ตุลาคม 2557
ที่มา : “คณะมหาเทพบันเทิงศิลป์ คุณพระช่วย,” YouTube, เข้าถึงเมื่อ 30 มกราคม 2569,
<https://www.youtube.com/watch?v=BHWuzJfw9Bk>

การสวดคฤหัสถ์เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่ได้รับความนิยมมาอย่างยาวนาน เพราะมีหลักฐานกล่าวถึงการเล่นประเภทนี้มาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา และได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย มีการจัดตั้งกลุ่มผู้แสดง เป็นคณะหรือสำหรับสวดคฤหัสถ์รับงานการแสดงในงานศพ นอกจากนี้ ศิลปะการแสดงพื้นบ้านประเภทนี้มีหลักฐานว่า ได้รับความนิยมจากบุคคลในระดับเชื้อพระวงศ์บางพระองค์ จึงพอจะอนุมานได้ว่า การสวดคฤหัสถ์นี้เป็นที่ชื่นชอบของผู้คนทั่วไป เนื่องจากการแสดงประเภทนี้มีกลวิธีในการสร้างความสนุกสนานและแทรกมุขตลกต่าง ๆ ได้อย่างลงตัว ผู้ชมจึงชื่นชอบภายหลังสภาพสังคมโดยเฉพาะในพื้นที่กรุงเทพมหานครได้เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว ทำให้การสวดคฤหัสถ์เริ่มลดน้อยลง เพราะขาดการจ้างงานจากเจ้าภาพ อีกทั้งการสวดคฤหัสถ์ในมุมมองของนักสวดปัจจุบัน อาจจะมองว่า เป็นอาชีพที่ไม่มั่นคง ไม่สามารถเลี้ยงครอบครัวได้อีกต่อไป จึงหันไปประกอบอาชีพอื่นแทน นอกจากนี้ ยังขาดการสืบทอดจากคนรุ่นหลัง และขาดการส่งเสริมจากหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง ทำให้ศิลปะการแสดงประเภทนี้เริ่มห่างหายไปจากการรับรู้ของคนทั่วไป (มหิทธิ เป้าพิมพ์, 2564, น. 39.)

โครงสร้างทำนองเพลงนำละครเรื่องนางสิบสอง

เพลงนำละครเรื่องนางสิบสอง มีโครงสร้างทำนองสำคัญ 5 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 “ต้นลาวแพน” เป็นทำนองช่วงต้นของเพลงเดี่ยวลาวแพน ส่วนที่ 2 ทำนอง “ลาวแพนใหญ่” ส่วนที่ 3 เป็นส่วนที่นำทำนองมาจากสำนวนทางเก็บของเพลงเดี่ยวลาวแพน ส่วนที่ 4 เป็นทำนอง “สวดล้านนอก” ของการสวดคฤหัสถ์และปิดท้ายด้วยส่วนที่ 5 ดนตรีรับเป็นทำนอง “ซุ่มลาวแพน” ซึ่งเป็นเนื้อหาช่วงสุดท้ายของเพลงเดี่ยวลาวแพน

โครงสร้างเพลงนำ (Title) ละครื่องนางสิบสอง



ภาพที่ 5 : โครงสร้างเพลงนำ (Title) ละครื่องนางสิบสอง
ที่มา : ผู้เขียน

ทำนองต้นลาวแพนและลาวแพนใหญ่

----	--- ฟ	- ฟตรี	ดัล --	- ดัล	ซฟ --	ลชพล	- ซฟช
----	--- โนม	- นันสคราญ	ทัวร้าง --	- สิบสองนาง	แรกรุ่น --	อ่อนละมุน	- โนม
- - พร	- - - -	- ล - ด	- ร - ฟ	----	----	ลชพล	- ซพร
--- อิม	----	- แต่ - ซี	- วิต - เฉา	----	----	ทูกนางสุดเหงา	ระทมขมขื่น
----	- ลดร	- รฟช	พรดร	-- ดล	ชลดร	- รฟช	พรดร
----	- สู่เวรกรรม	พ่อแม่่นำ	หนูปลอยพนา	-- ลิขิต	แห่งโชคชะตา	- นางยักชี	มีใจอุมชู
- รรร	- ลดร	- รฟช	พรดร	-- ดล	ชลดร	- รฟช	ดัลชล
- เลียงลูก	ผูกพันเอ็นดู	- เจ้าสุรู้	แม่ห้ามไม่ฟัง	-- ในถ้ำ	ซากสัตว์พิน พัง	เลือดแดงคล้ำ	ทูกนางตื่น กลัว

ทำนองสวดล้านอก

- ด - ร	- ฟ - ช
- นาง - ยักษ์	- สัน - ตรา

- ช - ฟ	- - ชล	ชฟชล	ชฟมร	- - ชร	- ช - -	- รรร	- ร - ร
- ชะ - หน่อ	- - ละน้อ	ละหน่อละน้อ	ละน้อเอย	- - ชะเอ็ง	- เอย - -	- คับ - แค้น	- - - ใจ

- ร - ฟ	- รรร	- ร - ฟ	- ร - ด	- รดล	- ด - -	- ฟ - ช	พลชฟ
- นอย - นอย	นอยนอย	จะตามผลาญ	- มั่น - ไป	ชะอะเอ็ง	- เอย - -	- ถึง - พา	- - - รา

- ด - ร	- - ฟช	- ฟ - ล	- ชชช
- ชะ - หน้อย	- - นอยนอย	- หน้อย - นอย	นอยนอยนอย

- ด - ร	- ฟ - ช
เข้าแย่ง - คู่	- เคียง - รัก

- ช - ฟ	- - ชล	ชฟชล	ชฟมร	- - ชร	- ช - -	- รรร	- ร - ร
- ชะ - หน่อ	- - ละน้อ	ละหน่อละน้อ	ละน้อเอย	- - ชะเอ็ง	- เอย - -	- ควัก - ลูก	- - - ตา

- ร - ฟ	- รรร	- ร - ฟ	- ร - ด	- รดล	- ด - -	- ฟ - ช	พลชฟ
- นอย - นอย	นอยนอย	- ให้เมรี	- รัก - ษา	ชะอะเอ็ง	- เอย - -	- ทำ - อา	- - - ธรรมชาติ

- ด - ร	- - ฟช	- ฟ - ล	- ชชช
- ชะ - หน้อย	- - นอยนอย	- หน้อย - นอย	นอยนอยนอย

เมื่อพิจารณาความเป็นมาของทำนองเพลงลาวแพน ความเป็นมาของทำนองสวดล้านอก และโครงสร้างทำนองเพลงนำละครเรื่องนางสิบสอง พบข้อสังเกตหลายประการ

ประการแรก “ความคิดสร้างสรรค์” เพลงนำละครเรื่องนางสิบสองมีส่วนช่วยเชื่อมโยงภูมิปัญญาด้านดนตรีไทยไปสู่ระบบความคิดเรื่องศีลธรรมที่ปรากฏในละคร และแสดงให้เห็นว่าความคิดสร้างสรรค์ทางดนตรี อาจเกื้อหนุนให้เกิดสื่อสร้างสรรค์ใหม่ ๆ ในสังคมไทย

ประการที่สอง “ชุดความคิดดั้งเดิมของเพลง” นอกจากเพลงลาวแพนจะมีโครงสร้างทำนองที่ยืดหยุ่นและอิสระสามารถร้อยเรียงต่อกันได้ตามความประสงค์ของผู้ประพันธ์เพลงนำละครแล้ว เขาวนมนัส ประภักดี ยังได้กล่าวไว้ว่า อารมณ์ที่ปรากฏในเพลงลาวแพน คือการสะท้อนความทุกข์ยากของครัวลาวที่เข้ามาอยู่ในอาณาจักรสยามตามที่ปรากฏในเพลงลาวแพน ลักษณะคำร้องของเพลงลาวแพนที่มีมาแต่เดิมนั้น ก็เนื่องมาจากมันเป็นเพลงของชาวลาวที่ถูกเกณฑ์มา

โจมตีกรุงเทพา เพื่อปลดแอกเวียงจันทน์จากสยาม แต่เมื่อยกมาถึงเพียงนครราชสีมา ก็ถูกตีแตกพ่ายไป เหลยชาวลาวจึงถูกกวาดต้อนมากรุงเทพฯ พวกเจ้าขุนมูลนายศักดินาสยามกระทำการทารุณพวกเหลยเหล่านั้น ได้รับความเดือดร้อนแสนสาหัส ซึ่งประเด็นนี้สอดคล้องกับสภาพชีวิตทุกข์ยากตามบทบาทของนางทั้งสิบสองในเรื่องได้อย่างสมบูรณ์

ประการที่สาม “เพลงนำละครที่เป็นเสมือนบทค้อยของเนื้อเรื่อง” เมื่อพิจารณาโครงสร้างทำนองเพลงนำละครเรื่องนางสิบสอง สังเกตพบว่าถึงแม้เป็นเพลงสั้น ๆ ไม่กินาทีก็ตาม แต่ได้รวบรวมทำนองจากการละเล่นโบราณไว้ถึงสองชนิด คือ การแอ่วลาวเป่าแคน และการสวดคฤหัสถ์ ซึ่งการแอ่วลาวเป่าแคนนั้นถูกแปรสภาพเป็นเพลงเดี่ยวลาวแพนที่ได้รับความนิยมมาบรรเลง ด้วยเครื่องมโหรีและปี่พาทย์อยู่อย่างแพร่หลาย และทำนองสวดลำนอกของการสวดคฤหัสถ์นั้นเป็นอุปกรณ์ที่ใช้สื่อถึงคติความเชื่อทางพุทธศาสนา ในประเด็นเรื่องการทำบุญหรืออุทิศส่วนกุศลให้แก่ผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว โดยกล่าวถึงหลักธรรมคำสอนและเรื่องราวทางพระพุทธศาสนา เช่น บทพระอภิธรรมและบทพระมาลัย เป็นต้น สามารถเตือนใจให้ผู้ชมระลึกถึงการกระทำอันเป็นกุศล ละเว้นจากความชั่ว ซึ่งนับเป็นการอุทิศส่วนกุศลให้แก่ผู้วายชนม์อีกทางหนึ่ง จึงนับว่าผู้ประพันธ์เพลงสามารถใช้ทำนองจากการละเล่นโบราณสองชนิด มาร้อยเรียงเนื้อเรื่องและชักนำให้ผู้ชมมองเห็น “บทค้อยของเนื้อเรื่อง” พร้อมกับสื่อสารประเด็นทางศีลธรรมแก่ผู้ชมได้อย่างเข้าใจง่าย ชัดเจน และรวดเร็ว

ประการที่สี่ “ภูมิปัญญาดั้งเดิมไม่ได้สูญหาย เพียงแต่เปลี่ยนแปลงสภาพ” เมื่อพิจารณาโครงสร้างของเพลงนำละครเรื่องนางสิบสอง พบว่า เป็นเพลงที่นำทำนองของการสวดคฤหัสถ์ มาแปรสภาพจากดนตรีกรรมแบบมุขปาฐะ ให้กลายเป็นเพลงประกอบละครโทรทัศน์ ซึ่งในปัจจุบันนี้ไม่มีการจ้างหาผู้สวดคฤหัสถ์มาแสดงดังเช่นในอดีตอีกต่อไป พบเพียงลักษณะการแสดงเฉพาะในงานที่มีคนรู้จักหรือญาติสนิทเท่านั้น จึงอยู่ในสภาพดนตรีกรรมที่ใกล้สูญ ด้วยเหตุนี้จึงนับได้ว่าผู้ประพันธ์เพลงนำละครเรื่องนางสิบสอง ได้แปรสภาพจากการละเล่นโบราณ ให้กลายเป็นสื่อสร้างสรรค์ที่เผยแพร่ทางโทรทัศน์อันมีคุณค่าของสังคมไทย

อย่างไรก็ตาม ผู้เขียนเชื่อว่า トラบไตที่ยังมีความรัก ความโลภ ความโกรธ และความหลง อยู่ในเปื้องลึกของจิตใจมนุษย์แต่ละยุคสมัยแล้ว การเวียนว่ายตายเกิดนับร้อยพันครั้งของพระโพธิสัตว์ในชาดกเหล่านั้น ก็ยังคงมีอยู่ตราบนั้น “ละครจักร ๆ วงศ์ ๆ” จึงยังคงมีเสน่ห์ชวนให้ติดตามชมอยู่เสมอ ขึ้นอยู่กับว่า ผู้สร้างละครผู้ใดจะมีวิสัยทัศน์ สติปัญญา และมีเจตนารมณ์ที่จะนำเอาเรื่องราว ในชาติใดชาติหนึ่งของพระโพธิสัตว์มาเล่าขาน เพื่อเผยแพร่และกระตุ้นเตือนสำนึกเหล่านั้นแก่สังคม

บรรณานุกรม

- กรมศิลปากร. (2500). *บทละคร เรื่อง รถมเสน*. กรมศิลปากร.
- กรสรวง ดินวลพะเนา. (2549). *สวดคฤหัสถ์ : ธรรมเนียมศึกษาคณะนายหอม ภูมรา ตำบลหนองโสน อำเภอมือง จังหวัดเพชรบุรี*. [ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ].
- ชนะชัย กอผจญ. (2547). *การศึกษาเพลงเดี่ยวลาวแพนทางจะเข้*. [ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ].
- เชาว์มนัส ประภักดี. (2557). เพลงลาวแพน: ประวัติศาสตร์ทางการเมืองในเพลง. *วารสารภาษาและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี*. 31(1). น. 5-30.
- น้ำมนต์ อยู่อินทร์. (2556). พัฒนาการของนิทานจักรๆ วงศ์ๆ สู่ภาพยนตร์แนวแฟนตาซีในสังคมไทย. *The Journal*. 9(1). น. 27-62. <https://repository.li.mahidol.ac.th/handle/123456789/9942>
- มติชน. (2567). *ยุคเปลี่ยนผ่านของละครจักร ๆ วงศ์ ๆ และก้าวที่มั่นคงของ 'สามเศียร'*. https://www.matichon.co.th/entertainment/news_4695791
- มัทธิ เป้าพิมพ์. (2564). *การสวดคฤหัสถ์ ธรรมเนียมศึกษาคณะมหาเทพบันเทงศิลป์*. [ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยรามคำแหง].
- ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์. (2545). *แอ่วเกล้าซอ : ประวัติความเป็นมาและระเบียบวิธีปฏิบัติ*. [ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย].
- ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2473). *ปัญหาสาตก ประชุมนิทานในประเทศไทยนี้แต่โบราณ 50 เรื่อง: ภาคที่ 1 สมุททโฆษชาดกกับสุนชาดก*. โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร.
- อาทิตย์ ชีรวณิชกุล. (2565). *ชาดกกับวัฒนธรรมวรรณศิลป์ไทย*. โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- Kaewkinnaree. (2564). *นางสิบสอง - กรองทอง ทศนพันธ์ (ละครพื้นบ้าน นางสิบสอง 2531)*. [แฟ้มข้อมูลวิดีโอ]. <https://www.youtube.com/watch?v=mEBI571YCsk&list=RDmEBI571YCsk&index=1>
- Lakornthaiboran ละครพื้นบ้านไทย. (2568). *ReMaster "นางสิบสอง" เวอร์ชัน 2531*. [แฟ้มข้อมูลวิดีโอ]. <https://www.facebook.com/watch?v=607696565305831>
- WorkpointOfficial. (2561). *คณะมหาเทพบันเทงศิลป์ คุณพระช่วย*. [แฟ้มข้อมูลวิดีโอ]. <https://www.youtube.com/watch?v=BHWuzJfw9Bk>

แนวทางการตีความการบรรเลงเชลโลในบทเพลง ครวญฝั่งโขง Rhapsody จากโครงการงานสร้างสรรค์ “ร้อยเรียงสำเนียงสยาม 2”

GUIDELINES FOR CELLO INTERPRETATION IN “KHRUAN FANG KHONG RHAPSODY” FROM THE CREATIVE PROJECT “THAI TRACES 2”

อภิชัย เลี่ยมทอง* APICHAJ LEAMTHONG*

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอแนวทางการตีความและการปฏิบัติการบรรเลงเชลโลในบทเพลง ครวญฝั่งโขง Rhapsody สำหรับเปียโนทรีโอ จากโครงการงานสร้างสรรค์ “ร้อยเรียงสำเนียงสยาม 2” ประพันธ์โดย ไกวัล กุลวัฒโนทัย (ศิลปินศิลปาธร) บทเพลงนี้ได้รับการคัดเลือกเป็นกรณีศึกษาเนื่องจากการพัฒนาต่อยอดจากรากฐานดนตรีร่วมสมัยของ บรูซ แกสตัน ที่ถ่ายทอดอัตลักษณ์สำเนียงดนตรีพื้นบ้านให้เป็นดนตรีร่วมสมัย อีกทั้งยังสะท้อนกระบวนการทำงานร่วมกันระหว่างผู้ประพันธ์และผู้บรรเลงในการค้นหาเทคนิควิธีการบรรเลงเชลโลใหม่เพื่อถ่ายทอดสำเนียงดนตรีพื้นบ้านไทยในรูปแบบเปียโนทรีโอสู่บริบทสากล ผลการศึกษาพบว่า การตีความดนตรีคลาสสิกร่วมสมัยให้มีลักษณะเป็นดนตรีบรรยาย สำเนียงอีสานของไทยนั้น ต้องอาศัยการปรับเปลี่ยนและลดอัตราความเร็วอย่างเป็นธรรมชาติ รวมถึงการประยุกต์ใช้เทคนิคการเล่นเครื่องสายตะวันตกในการสื่อสารจินตนาการให้เป็นไปตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการ ได้แก่ การใช้ปลายนิ้วส่วนใกล้เล็บดีดสายเชลโล เพื่อเลียนสำเนียงเสียงที่ส่ำเสมอและคมชัดของพิณอีสาน การใช้เทคนิคฮาร์โมนิกเทียม โดยสั่นชักโก๊ตหย่องเพื่อสร้างบรรยากาศอารมณ์เศร้าสร้อยครุ่นคิด และการรูตเสียงร่วมกับการควบคุมความเข้มเสียงเพื่อสร้างบุคลิกตลกขบขันคู่ขนานไปกับความซึ้งซึ้งจริงจังในท่อนเชื่อม ผลการวิจัยเสนอแนะแนวทางการประยุกต์ใช้เทคนิคเชลโลเพื่อถ่ายทอดอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านไทยอีสาน โดยการปรับสัมผัสการดีดสาย น้ำหนักคันชัก และการควบคุมมิติของเสียง ซึ่งช่วยให้นักดนตรีคลาสสิกสามารถตีความและถ่ายทอดสุนทรียภาพรวมถึงกลิ่นอายดนตรีไทยผ่านเครื่องสายตะวันตกสู่ผู้ฟังได้อย่างแม่นยำตามเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์

คำสำคัญ : ครวญฝั่งโขง/ การตีความเชลโล/ แนวปฏิบัติการบรรเลง/ เปียโนทรีโอ/ ดนตรีร่วมสมัยสำเนียงไทย

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์, วิทยาลัยดนตรี, มหาวิทยาลัยรังสิต, apichai.l@rsu.ac.th.

* Assistant Professor, Conservatory of Music, Rangsit University, apichai.l@rsu.ac.th.

Received 24/06/69 Revised 10/08/69 Accepted 31/08/69

Abstract

This article aims to present interpretative approaches and performance practices for the cello part in Khruan Fang Khong Rhapsody for a piano trio, composed by Kaival Kulavadhanonthai (Silpathorn Artist) under the creative project “Thai Traces 2”. This piece was selected as a case study because it builds upon the contemporary musical foundation of Bruce Gaston, which transformed traditional folk identity into contemporary musical expressions. Furthermore, it reflects a collaborative process between the composer and performer in discovering new cello techniques to convey Thai folk identity within an international piano trio context. The findings reveal that interpreting this contemporary classical work as program music imbued with Northeastern Thai (Isan) sonorities requires natural flexibility in tempo modification and the adaptation of Western string techniques to realize the composer’s intended imagery. These techniques include nail-side fingertip pizzicato to imitate the consistent and incisive timbre of the Isan phin lute, artificial harmonics played near the bridge to evoke a contemplative and melancholic atmosphere, and slides combined with dynamic control to juxtapose humor with seriousness in transitional passages. The study offers performance guidelines for adapting cello techniques to convey Northeastern Thai folk identity through the modification of pizzicato touch, bow weight, and tonal control, thereby enabling classical string players to accurately interpret and express Thai musical aesthetics through Western instruments in accordance with the composer's intent.

Keywords: Khruan Fang Khong/ Cello interpretation/ Performance practice/ Piano trio/ Thai-infused contemporary music

บทนำ

โครงการงานสร้างสรรค์ “ร้อยเรียงสำเนียงสยาม 2” (THAI TRACES 2) เป็นโครงการพัฒนาต่อเนื่องจากโครงการครั้งที่ 1 (พ.ศ. 2560) ซึ่งเคยได้รับทุนอุดหนุนจากสำนักงานการวิจัยแห่งชาติ (วช.) มีวัตถุประสงค์หลักเพื่อผลักดันการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงร่วมสมัยสำหรับวงเปียโนทรีโอ (Piano Trio) ประกอบด้วย ไวโอลิน เชลโล และเปียโน ถ่ายทอดและขับเน้นศักยภาพโดยผู้เชี่ยวชาญดนตรี ได้แก่ จามร ศุภผล (เปียโน) ณัฏฐ์ ทิพย์ธัญ (ไวโอลิน) และอภิชัย เลี่ยมทอง (เชลโล) (จามร ศุภผล, 2560, น. 4.) จากความสำเร็จในระยะแรกและกระแสความสนใจจากนักประพันธ์เพลงชาวไทยชั้นนำ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร จึงได้สนับสนุนงบประมาณเพื่อดำเนินโครงการระยะที่ 2 ต่อเนื่องในปี พ.ศ. 2565–2566 โดยคัดเลือกศิลปินศิลปาธรและนักวิชาการด้านการประพันธ์เพลงมาร่วมสร้างสรรค์หรือเรียบเรียงบทเพลงใหม่ภายใต้กรอบแนวคิดที่รับแรงบันดาลใจจากเพลงไทยเดิม เพลงพื้นบ้าน หรือเอกลักษณ์ของชาติไทย ความยาวบทเพลงละประมาณ 10 นาที เพื่อมุ่งเน้นการจัดพิมพ์โน้ต บันทึกเสียง และจัดแสดงคอนเสิร์ตเผยแพร่สู่สถาบันการศึกษาและสาธารณชนในระดับสากล อันเป็นแนวทางที่สอดคล้องกับแนวโน้มการสร้างสรรคดนตรีไทยร่วมสมัยที่มุ่งผสมผสานอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมเข้ากับบริบทดนตรีคลาสสิกตะวันตก (อานุกาภาพ คำมา, 2561, น. 29.)

ระเบียบวิธีดำเนินงานของโครงการแบ่งออกเป็น 4 ระยะหลัก เริ่มจากการคัดเลือกนักประพันธ์เพลงเพื่อสร้างสรรค์และปรับแก้ผลงานในกรอบเวลา 6 ถึง 12 เดือน ก่อนส่งมอบโน้ตสกออร์ (Score) สมบูรณ์ ในระยะที่สอง คณะผู้จัดทำโครงการในฐานะนักดนตรีผู้บรรเลงได้ดำเนินการฝึกซ้อมรวมภายใต้การกำกับดูแลอย่างใกล้ชิดจากผู้ประพันธ์เพื่อเข้าสู่กระบวนการบันทึกเสียง ระยะที่สามเป็นการเรียบเรียงและจัดเก็บเสียงบันทึกคุณภาพสูงพร้อมไฟล์สกออร์โน้ตในรูปแบบแฟลชไดรฟ์ (Flash Drive) เพื่อการแจกจ่าย และในระยะสุดท้ายคือการจัดแสดงผลงานในรูปแบบคอนเสิร์ตและการนำเสนอในงานประชุมวิชาการทางดนตรีต่าง ๆ เพื่อเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ดนตรีคลาสสิกร่วมสมัยของไทยอย่างเป็นรูปธรรม (จามร ศุภผล, 2560, น. 4.)

อัตลักษณ์อันโดดเด่นของโครงการนี้ที่แตกต่างจากการบรรเลงบทเพลงคลาสสิกทั่วไป ซึ่งมักเป็นการปฏิบัติบนผลงานของผู้ประพันธ์ที่ล่วงลับไปแล้ว ทำให้นักดนตรีต้องตีความเจตนารมณ์ของบทเพลงจากรายละเอียดที่ปรากฏในสกออร์ ประกอบกับการศึกษาข้อมูลทางประวัติศาสตร์และขนบธรรมเนียมปฏิบัติในการบรรเลง (Rink, 2002, p. 35.) ขณะที่โครงการนี้เปิดโอกาสให้เกิดกระบวนการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ร่วมกัน (Interactive Process) ระหว่างนักดนตรีผู้บรรเลงและผู้ประพันธ์ที่มีชีวิตอยู่อย่างใกล้ชิด ส่งผลให้ผู้ประพันธ์สามารถให้คำแนะนำเพื่อผลลัพธ์ที่ตรงตามจินตนาการ ในขณะที่ผู้บรรเลงก็สามารถนำเสนอแนวคิด การตีความ เทคนิค ตลอดจนข้อจำกัดของเครื่องดนตรีเพื่อปรับปรุงตัวบทเพลงร่วมกัน โดยไม่ปิดกั้นหรือเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์ตัวตนของผู้ประพันธ์ กระบวนการดังกล่าวสอดคล้องกับแนวคิดที่ว่า การปฏิบัติดนตรีเป็นกระบวนการสร้างความหมายร่วมกันระหว่างผู้ประพันธ์และผู้บรรเลง และสามารถก่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ผ่านการปฏิบัติจริง (Cook, 2013, p. 33.) ผ่านงานวิจัยปฏิบัติการที่สามารถสรุปองค์ความรู้ใหม่ที่ได้จากการศึกษาเป็น 3 ประการ ได้แก่ เทคนิคการใช้นิ้วส่วนใกล้เล็บติดเพื่อเลียนเสียงพิณอีสาน การผสมผสานการใช้ฮาร์โมนิกเทียม (Artificial Harmonic) ร่วมกับการสีกลั๊หย่อง (Sul Ponticello) เพื่อสร้างสีสันเสียงสี้อารมณ์ และแนวทางการปรับจังหวะความเร็วและน้ำหนักเสียงเชิงปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้บรรเลงและผู้ประพันธ์

ในส่วนของการปฏิบัติตามขั้นตอนดังกล่าว ในฐานะผู้ร่วมจัดทำโครงการและผู้บรรเลงเชลโล ได้ผ่านกระบวนการฝึกซ้อมและบันทึกเสียงภายใต้การกำกับดูแลของผู้ประพันธ์อย่างใกล้ชิด ได้นำกระบวนการแลกเปลี่ยนทัศนะรวมถึงการตีความทางดนตรี โดยคัดเลือกกรณีศึกษาจากบทเพลง ครัวญฝังโขง Rhapsody สำหรับเปียโนทรีโอ โดย ไกวัล ฤทธิพัฒน์ มารีเคราะห์และสังเคราะห์เป็นข้อสรุปเชิงวิชาการ ทั้งนี้ เพื่อนำเสนอแนวทาง เทคนิคการปฏิบัติเครื่องดนตรี และเป็นองค์ความรู้ในการตีความสำหรับการปฏิบัติการบรรเลงบทเพลงนี้ ตลอดจนเป็นแนวทางศึกษาสำหรับบทเพลงร่วมสมัยสำเนียงไทยอื่น ๆ ต่อไปในอนาคต เนื่องจากการถ่ายทอดความหมายทางดนตรีมิได้เกิดจากตัวโน้ตเพียงอย่างเดียว แต่ยังเกิดจากกระบวนการตีความและการแสดงออกของผู้บรรเลงร่วมด้วย (Clarke, 2002, p. 71-72.)

บทวิเคราะห์และการตีความบทเพลง ครัวญฝังโขง Rhapsody สำหรับเปียโนทรีโอ

บทเพลง ครัวญฝังโขง Rhapsody สำหรับเปียโนทรีโอ เป็นผลงานสร้างสรรค์ที่ประพันธ์ขึ้นในปี พ.ศ. 2566 โดย ไกวัล ฤทธิพัฒน์ ศิลปินศิลปาธร สาขาดนตรีประจำปี พ.ศ. 2563 จากการสัมภาษณ์ ไกวัล ฤทธิพัฒน์ (การสื่อสารส่วนบุคคล, 15 พฤษภาคม 2566) ผู้ประพันธ์อธิบายว่า ย้อนกลับไปเมื่อประมาณปี พ.ศ. 2533 อาจารย์บรูซ แกสตัน (Bruce Gaston) ได้ริเริ่มสร้างสรรค์อัลบั้มดนตรีร่วมสมัยชุด “สุดถนนคอนกรีต” ซึ่งเป็นการรวบรวมผลงานดนตรีทดลองและดนตรีร่วมสมัยโดยสมาชิกของวงฟองน้ำ ภายใต้แนวคิดหลักในการนำดนตรีสำเนียงพื้นบ้านอีสานมาเรียบเรียงและตีความใหม่ในบริบทสากล ในครั้งนั้น อาจารย์บรูซ แกสตัน ได้นำทำนองเพลงพื้นบ้านดั้งเดิมของครูละมูล เผือกทองคำ มาเป็นแกนหลักในการเรียบเรียง และเพื่อเติมเต็มโครงสร้างของบทเพลงให้มีความสมบูรณ์รอบด้านยิ่งขึ้น จึงได้ทำการแต่งขยายทำนองเพิ่มเติมโดยปรับเปลี่ยนท่วงทำนองให้เข้าสู่ลีลาสำเนียงลำเต้ยอันสนุกสนานในช่วงท้าย พร้อมกับตั้งชื่อบทเพลงขึ้นใหม่ว่า ครัวญฝังโขง ก่อนจะทำการบันทึกเสียงไว้ในอัลบั้มดังกล่าวด้วยเครื่องดนตรีอย่างแคน ฆ้องวง ฆ้องขลุ่ย ฉิ่ง คีย์บอร์ดไฟฟ้า และเบสไฟฟ้า

ล่วงเลยมาเป็นระยะเวลากว่า 33 ปี ไกวัล ฤทธิพัฒน์ ได้นำเอาโน้ตเพลง ครัวญฝังโขง จากประวัติศาสตร์ดนตรีร่วมสมัยดังกล่าวกลับมาทำการร้อยเรียงและเรียบเรียงใหม่อีกครั้งสำหรับวงเปียโนทรีโอ โดยกำหนดชื่อบทเพลงใหม่เป็น ครัวญฝังโขง Rhapsody ผลงานชิ้นนี้ยังคงโครงสร้างแนวคิดและการดำเนินทำนองของแนวเปียโนให้มีความใกล้เคียงกับต้นฉบับดั้งเดิมของอาจารย์บรูซ เป็นหลัก หากแต่ผู้ประพันธ์ได้ทำการสร้างสรรค์และเขียนแนวทำนองของไวโอลินและเชลโลขึ้นมาใหม่ทั้งหมด เพื่อให้สำเนียงและสีสันเสียงมีลักษณะใกล้เคียงดนตรีอีสานมากยิ่งขึ้น (การสื่อสารส่วนบุคคล, 15 พฤษภาคม 2566)

การเรียบเรียงบทเพลง ครัวญฝังโขง Rhapsody ของ ไกวัล ฤทธิพัฒน์ แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการทางความคิดที่สืบทอดและต่อยอดมาจากต้นฉบับของ อาจารย์บรูซ แกสตัน อย่างมีนัยสำคัญ ดังที่ เจริญชัย ขนโพธิ์โรจน์ (2526) ได้ระบุถึงลักษณะทางดุริยางควิทยาของดนตรีพื้นบ้านอีสานว่า มีระบบการคิดและการบรรเลงที่ตั้งอยู่บนโครงสร้างบันไดเสียงห้าเสียง (Pentatonic Scale) เป็นหลัก โดยให้ความสำคัญกับการใช้โน้ตตกแต่ง การเอื้อนหรือรูดเสียง (Glissando) ตลอดจนการถ่ายทอดอัตราจังหวะอันเป็นเอกลักษณ์ของทำนองหมอลำเต้ย ในผลงานต้นฉบับปี พ.ศ. 2533 อาจารย์บรูซ แกสตัน ได้นำทำนองดั้งเดิมของครูละมูล เผือกทองคำ ที่มีโครงสร้างบันไดเสียงห้าเสียงมาเรียบเรียงขึ้นใหม่ในลักษณะดนตรีผสมผสาน โดยใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านไทยบรรเลงร่วมกับคีย์บอร์ดและเบสไฟฟ้า

ขณะที่ผลงานของไกววัล (พ.ศ. 2566) แม้จะยังคงโครงสร้างแนวคิดและการดำเนินงานของแนวเปียโนให้ใกล้เคียงกับฉบับอาจารย์บุรุษ เพื่อรักษาสำเนียงและฐานของบทเพลงไว้ แต่ไกววัลได้สร้างความแตกต่างจากการบรรเลงวงใหญ่ไปสู่การบรรเลงวงเล็ก ด้วยการก้าวข้ามการใช้เครื่องดนตรีไฟฟ้าและเครื่องดนตรีไทยเดิม ไปสู่ดนตรีสำเนียงอีสานสำหรับวงเปียโนทรีโอซึ่งเป็นวงดนตรีมาตรฐานสำหรับดนตรีประเภทแจ๊ส โดยผู้ประพันธ์ได้เขียนแนวทำนองของไวโอลินและเชลโล่ขึ้นมาใหม่ทั้งหมด ออกแบบให้เครื่องสายตะวันตกทำหน้าที่แทนเครื่องดนตรีพื้นบ้าน จำลองเทคนิคและสีสันเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ดนตรีอีสาน เช่น ใช้เชลโล่เลียนลีลาการตีพิณอีสาน และการใช้ไวโอลินเลียนทางเสียงเอื้อนของซอและการขับร้อง (การสื่อสารส่วนบุคคล, 15 พฤษภาคม 2566) ส่งผลให้เกิดการปะทะกันระหว่างอัตลักษณ์ดนตรีอีสานกับเทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานแบบโรแมนติคคลาสสิกที่เพิ่มมิติความลึกซึ้งทางอารมณ์ได้อย่างโดดเด่น

ถึงกระนั้น ในฉบับเปียโนทรีโอนี้ ผู้ประพันธ์ได้กล่าวว่า มีการปรับเปลี่ยนการดำเนินแนวเสียงของโน้ตเปียโนในบางจุดเพื่อความเหมาะสมและเอื้อต่อธรรมชาติการปฏิบัติของนักเปียโนร่วมสมัย ส่วนแนวไวโอลินและเชลโล่นั้นผู้ประพันธ์ได้รังสรรค์ขึ้นจากองค์ความรู้เฉพาะทางเพื่อให้สอดคล้องกับเทคนิคและบุคลิกเสียงอันเป็นเอกลักษณ์จำเพาะของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น ซึ่งคุณูปการของการเพิ่มแนวเครื่องสายตะวันตกเข้ามาสอดประสานนี้ คือการช่วยเสริมสร้างมิติของอารมณ์ในลีลาแบบโรแมนติคที่แฝงเร้นไปด้วยความลึกกลับ ในขณะที่เดียวกันก็ยังสามารถคงกลิ่นอายและจิตวิญญาณของดนตรีพื้นบ้านอีสานได้อย่างกลมกลืน

จากบทสัมภาษณ์ผู้ประพันธ์ ไกววัล กุลวัฒน์นัย ได้ระบุว่า บทเพลงนี้ถูกประพันธ์ในลักษณะดนตรีบรรยาย (Program Music) เพื่อถ่ายทอดสถานะของแม่น้ำโขงในสองบรรยากาศที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง โดยช่วงแรกเป็นการสะท้อนภาพแม่น้ำโขงยามสงบนิ่ง ผ่านทำนองหลักระบบ 5 เสียง (Pentatonic Scale) ตามชนบทดนตรีพื้นบ้านที่มีลีลาช้า อ้อยอิ่งและละเมียดละไม เสมือนชายหนุ่มกำลังนั่งรำพึงรำพันถึงคนรักอยู่ริมฝั่งน้ำ โดยมีเสียงประสานแบบโครมาติก (Chromatic) และการใช้โน้ตนอกคอร์ด (Non-chord Tones) เข้ามาโอบอุ้มทำนองเพื่อสร้างบรรยากาศและมิติอารมณ์เชิงลึก

สำหรับช่วงที่สอง ดนตรีได้เปลี่ยนผ่านเข้าสู่กระบวนการแปรทำนองหลัก (Melodic Variations) โดยลดทอนทำนองเดิมและก้าวข้ามกรอบบันไดเสียงดั้งเดิม พร้อมทั้งเพิ่มอัตราความเร็ว (Tempo) และเพิ่มความซับซ้อนของระบบเสียงประสานผ่านอัตราจังหวะที่กระชั้น ตื่นเต้น เกิดการขับเคี่ยวกันอย่างเข้มข้นระหว่างเครื่องดนตรีทั้งสามชิ้น ก่อนจะจบลงอย่างเด็ดขาดเฉียบพลัน เปรียบเสมือนภาพแม่น้ำท่ามกลางคลื่นลมแปรปรวนที่บ้าคลั่ง และการเปลี่ยนผ่านทางอารมณ์จากความเศร้าสร้อยรันทดไปสู่ความวุ่นวายใจและสับสนอลหม่านอย่างรุนแรง (การสื่อสารส่วนบุคคล, 15 พฤษภาคม 2566)

ผู้เขียนในฐานะนักดนตรีผู้บรรเลงเชลโล่ในกระบวนการบันทึกเสียงผลงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้ จึงได้รวบรวมและประมวลข้อมูลด้านการตีความและการบรรเลง ซึ่งกลั่นกรองมาจากประสบการณ์และมุมมองทางดนตรีส่วนตัว ผ่านการแลกเปลี่ยนความเห็นและปฏิสัมพันธ์กับผู้ประพันธ์ ทั้งนี้ผู้บรรเลงได้นำเสนอการทดลองประยุกต์ใช้เทคนิคการบรรเลงรูปแบบใหม่ โดยเฉพาะการตีคอร์ด (Strumming) และการดีดสาย (Pizzicato) เพื่อเติมเต็มจินตภาพของผู้ประพันธ์ให้เป็นรูปธรรมยิ่งขึ้น นอกจากนี้ยังได้ตั้งข้อโต้แย้งต่อแนวคิดดั้งเดิมของผู้ประพันธ์ผ่านการนำเสนอปรับโครงสร้างจังหวะในบางช่วงของบทเพลง ตลอดจนการตีความเสริมเพื่อสร้างสีสันของเสียงเชิงอารมณ์ ซึ่งช่วยสื่อจินตภาพของผู้ประพันธ์ให้มีความชัดเจนและลึกซึ้งยิ่งขึ้น สามารถสรุปเป็นแนวทางปฏิบัติเชลโล่เชิงวิชาการได้ดังนี้

เริ่มต้นจากส่วนนำของบทประพันธ์ ซึ่งเปิดด้วยแนวเครื่องสายที่บรรเลงด้วยเทคนิคการใช้นิ้วดีดสายโดยในช่วง ห้องที่ 1-4 แนวไวโอลินจะเป็นผู้เริ่มบรรเลงทำนองหลัก ซึ่งผู้ประพันธ์ได้ให้คำแนะนำเชิงอารมณ์ว่า นักดนตรีจะต้อง บรรเลงด้วยความรู้สึกที่ลึกซึ้งและน่าค้นหา ในขณะที่แนวการดีดสายของเชลโลนั้น จะต้องทำหน้าที่จำลองและเลียนลีลา คล้ายกับการดีดเครื่องดนตรีประเภท “พิณอีสาน” เพื่อคลอบรรเลงประกอบไปกับการขับร้อง ด้วยเหตุนี้ ในขั้นต้น จึงได้ เลือกใช้เทคนิคการปฏิบัติโดยใช้การดีดในลักษณะการตีคอร์ดเพื่อสร้างสัมผัสของเสียงให้มีความใกล้เคียงกับรูปแบบ การบรรเลงพิณสไตร์อีสานให้ได้มากที่สุด (ภาพที่ 1)

The musical score is for measures 1 through 6 of a piece titled 'Rhapsody'. It is written for three instruments: Violin, Violoncello, and Piano. The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of 60. The time signature is 4/4. The Violin part begins with a pizzicato (pizz) instruction and a mezzo-forte (mf) dynamic. The Violoncello part also begins with a pizzicato instruction and a mezzo-forte dynamic. The Piano part begins with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

ภาพที่ 1 : ครวญฝั่งโขง Rhapsody ห้องที่ 1 - 6

ที่มา : ไกวัล กุลวัฒน์โยthy (ผู้ประพันธ์เพลง)

ภายหลังจากได้รับคำแนะนำจากผู้ประพันธ์ ผู้เขียนได้ศึกษาลักษณะการบรรเลงของพิณอีสานเพิ่มเติม รวมทั้งศึกษาวิธีการดีดสายของซิง ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดของภาคเหนือที่มีลักษณะทางกายภาพและวิธีการสร้างเสียงคล้ายคลึงกับพิณอีสาน จากการศึกษาพบว่า ผู้บรรเลงพิณอีสานและซิงนิยมใช้ “กระดิด” (Pick) ซึ่งเป็นอุปกรณ์ที่ทำจากไม้ พลาสติก หรือโลหะ สำหรับใช้ดีดสายโดยเฉพาะ ประกอบกับสายของพิณอีสานที่นิยมทำจากลวดโลหะและมีขนาดเล็ก (ภูวดล ใจหมั่น, 2567, น. 68.) จึงทำให้เกิดลักษณะเสียงที่มีความคมชัด โปรง และมีความสม่ำเสมอของการเปล่งเสียงสูงกว่าการดีดด้วยนิ้วเปล่า

ในทางตรงกันข้าม เซลโลซึ่งเป็นเครื่องสายตะวันตกมีสายที่มีขนาดใหญ่และมีวมมากกว่า อีกทั้งเทคนิคการดีดสาย (Pizzicato) ตามแนวปฏิบัติดนตรีคลาสสิกตะวันตกมักใช้นิ้วชี้หรือนิ้วกลาง โดยอาศัยส่วนเนื้อของปลายนิ้วบริเวณถัดจากเล็บเข้าไปในการดีดสาย และในบางกรณีที่ต้องการคุณภาพเสียงที่นุ่มนวลเป็นพิเศษ ผู้บรรเลงอาจเลือกใช้นิ้วโป้งในการดีดสาย (Stowell, 1999, p. 194.) ลักษณะการสัมผัสสายด้วยส่วนเนื้อของนิ้วดังกล่าวส่งผลให้เสียงที่ได้มีความอบอุ่นหนา และมีความนุ่มนวลมากกว่าเสียงจากการดีดพิณอีสาน จึงไม่สามารถถ่ายทอดคุณลักษณะของสำเนียงเสียงที่คมชัดและต่อเนื่องของเครื่องดนตรีพื้นบ้านได้อย่างสมบูรณ์

เมื่อทราบข้อจำกัดดังกล่าว จึงค้นหาวิธีการดีดสายเซลโลหลายรูปแบบเพื่อค้นหาแนวทางที่สามารถสร้างคุณภาพเสียงให้ใกล้เคียงกับการใช้กระดิดของพิณอีสานมากที่สุด ผลการทดลองพบว่า วิธีการที่ให้ผลใกล้เคียงที่สุดมีอยู่สองลักษณะ วิธีแรกคือการใช้เล็บสัมผัสสายโดยตรง ซึ่งสามารถสร้างลักษณะเสียงที่มีความคมชัดและใกล้เคียงกับเสียงของพิณอีสานมากที่สุด อย่างไรก็ตาม วิธีดังกล่าวมีข้อจำกัดในทางปฏิบัติ เนื่องจากนักเซลโลส่วนใหญ่มิได้ไว้เล็บยาว เช่นเดียวกับผู้บรรเลงกีตาร์ อีกทั้งการดีดที่มีความรวดเร็วด้วยปลายเล็บในกรณีที่เล็บมีความสั้น อาจทำให้คุณภาพเสียงขาดความสม่ำเสมอและยากต่อการควบคุม

ผู้เขียนจึงได้ทดลองวิธีการอีกลักษณะหนึ่ง โดยใช้บริเวณปลายนิ้วส่วนที่อยู่ใกล้กับเล็บที่สุดเป็นจุดสัมผัสสายแทนการใช้ส่วนเนื้อด้านในของนิ้วตามปกติ แม้ว่าวิธีดังกล่าวจะไม่สามารถสร้างลักษณะเสียงได้ใกล้เคียงกับการใช้กระดิดมากเท่ากับการใช้เล็บโดยตรง แต่กลับให้ความสม่ำเสมอของคุณภาพเสียงและความคล่องตัวในการบรรเลงมากกว่า ทั้งยังสามารถสร้างลักษณะเสียงที่มีความคมชัดและใกล้เคียงกับสำเนียงของพิณอีสานได้ในระดับที่น่าพอใจ

จากผลสรุปของการทดลอง จึงเสนอแนะให้ผู้บรรเลงเซลโลเลือกใช้วิธีการดีดสายด้วยบริเวณปลายนิ้วส่วนใกล้เล็บในการบรรเลงบทเพลง ครวญฝัอง Rhapsody โดยเฉพาะในท่อนที่ 32-35 ซึ่งผู้ประพันธ์มีความประสงค์ให้เซลโลทำหน้าที่เลียนแบบสำเนียงการดีดของพิณอีสาน การประยุกต์ใช้เทคนิคดังกล่าวไม่เพียงช่วยให้เกิดความใกล้เคียงกับอัตลักษณ์ทางเสียงของเครื่องดนตรีต้นแบบเท่านั้น แต่ยังสะท้อนถึงการปรับประยุกต์เทคนิคการบรรเลงเครื่องสายตะวันตกเพื่อรองรับการถ่ายทอดสำเนียงและสุนทรียภาพของดนตรีพื้นบ้านไทยภายในบริบทของดนตรีคลาสสิกร่วมสมัยอีกด้วย (ภาพที่ 2)

ภาพที่ 2 : ครวญฝิ่ง Rhapsody ห้องที่ 30 - 35

ที่มา : ไกวัล กุลวัฒโนทัย (ผู้ประพันธ์เพลง)

ในช่วงเปลี่ยนผ่านเข้าสู่ตอนที่ 2 ของบทเพลง ซึ่งมีการเปลี่ยนสัณฐานความเร็วที่สูงขึ้นอย่างฉับพลัน ผู้บรรเลงได้เสนอความเห็นต่อผู้ประพันธ์ว่า การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวอาจทำให้ผู้ฟังรับรู้ความแตกต่างของจังหวะมากเกินไป จึงเสนอให้เพิ่มอัตราความเร็วอย่างค่อยเป็นค่อยไปก่อนเข้าสู่ตอนที่ 2 เพื่อให้การเปลี่ยนผ่านของอารมณ์และพลัดดนตรีเป็นไปอย่างเป็นธรรมชาติ และทำให้บทเพลงดำเนินต่อด้วยความเร็วที่เหมาะสมตามเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์

ภายหลังการแลกเปลี่ยนความคิดเห็น ผู้ประพันธ์ได้ยอมรับข้อเสนอแนะดังกล่าว และอนุญาตให้ผู้บรรเลงค่อย ๆ เพิ่มอัตราความเร็วตั้งแต่ห้องที่ 50 เป็นต้นไป โดยเร่งจังหวะให้ชัดเจนยิ่งขึ้นในการบรรเลงซ้ำตามเครื่องหมายย้อนครั้งที่สอง แนวทางดังกล่าวช่วยให้การพัฒนาพลังของบทเพลงมีความต่อเนื่อง และลดความรู้สึกของการเปลี่ยนแปลงอัตราความเร็วอย่างฉับพลัน ทำให้โครงสร้างทางดนตรีและการรับรู้ของผู้ฟังมีความกลมกลืนมากขึ้น (ภาพที่ 3)

กรณีดังกล่าวสะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ประพันธ์และผู้บรรเลง ซึ่งเอื้อให้เกิดการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นเชิงปฏิบัติ และนำไปสู่การปรับรายละเอียดการบรรเลงให้สอดคล้องกับเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์ โดยไม่กระทบต่อแนวคิดหลักของบทเพลง หากแต่ช่วยเสริมความสมบูรณ์ในการนำเสนอและการสื่อสารทางดนตรีกับผู้ฟัง



ภาพที่ 3 : ครวญฝั่งโขง Rhapsody ห้องที่ 47 - 53

ที่มา : ไกวัล กุลวัฒน์โยthy (ผู้ประพันธ์เพลง)

ในห้องที่ 63 จนถึงกึ่งกลางของห้องที่ 67 ผู้ประพันธ์กำหนดให้นักดนตรีทุกคนบรรเลงด้วยอัตราจังหวะที่เคลื่อนที่ช้าลง (Meno Mosso) พร้อมทั้งถ่ายทอดบุคลิกของดนตรีในลักษณะเศร้าสร้อยและเปี่ยมด้วยความอาวรณ ให้เสมือนการครุ่นคิดถึงบุคคลอันเป็นที่รักซึ่งไม่อาจหวนกลับมาพบกันได้อีก (การสื่อสารส่วนบุคคล, 15 พฤษภาคม 2566) บรรยากาศทางอารมณ์ดังกล่าวถูกสร้างขึ้นผ่านการใช้นวทำนองที่เคลื่อนตัวอย่างเรียบง่ายร่วมกับการเลือกใช้คุณภาพเสียงที่มีลักษณะโพร่ง เบาบาง และคล้ายเสียงล่องลอย (ภาพที่ 4)

เพื่อให้ได้สีสนเสียงที่สอดคล้องกับจินตภาพดังกล่าว ผู้ประพันธ์กำหนดให้ทั้งไวโอลินและเชลโลบรรเลงด้วยเทคนิคฮาร์โมนิกเทียม ตลอดช่วงดังกล่าว เทคนิคนี้เกิดจากการใช้นิ้วหนึ่งกดสายเพื่อกำหนดระดับเสียงพื้นฐาน ขณะที่อีก

นิ้วหนึ่งแต่ละสายเบา ๆ โดยไม่กดลงจนสุด ส่งผลให้เกิดการสั่นสะเทือนเฉพาะบางส่วนของสาย และทำให้เกิดเสียงฮาร์โมนิกที่มีระดับเสียงสูงกว่าเสียงพื้นฐานที่กดไว้ (Galamian, 1999, p. 30.) โดยทั่วไปในการบรรเลงบทเพลงนี้ ผู้ประพันธ์เลือกใช้การวางนิ้วในระยะคู่สี่เพอร์เฟกต์ (Perfect Fourth) ซึ่งทำให้เกิดเสียงฮาร์โมนิกที่มีคุณลักษณะใส โปร่ง และมีคุณภาพเสียงที่แตกต่างจากการบรรเลงด้วยเสียงปกติ

จากมุมมองของผู้บรรเลง คุณลักษณะเฉพาะของเสียงฮาร์โมนิกเทียมมีบทบาทสำคัญในการสร้างบรรยากาศแห่งความโหยหาและการครุ่นคิด เนื่องจากเสียงที่เกิดขึ้นมีความโปร่ง เบาบาง และมีประกายเสียงที่ให้ความรู้สึกคล้ายสิ่งที่ไม่สามารถจับต้องได้ อันสอดคล้องกับจินตภาพของความทรงจำและความคิดถึงบุคคลอันเป็นที่รักที่ไม่อาจกลับมาพบกันได้อีกตามจินตนาการของผู้ประพันธ์

เพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะดังกล่าว การเลือกวางตำแหน่งคันชักให้ใกล้เคียง (Bridge) มากกว่าตำแหน่งการสีปกติ จะช่วยให้เสียงฮาร์โมนิกเทียมสามารถเปล่งเสียงได้ง่ายขึ้นและมีความคมชัดมากยิ่งขึ้น (อภิชัย เลี่ยมทอง, 2560, น. 26.) แม้ว่าการสีใกล้เคียงร่วมกับโน้ตฮาร์โมนิกเทียมอาจทำให้น้ำเสียงและความชัดเจนของระดับเสียงลดลงไปบ้าง แต่ผู้บรรเลงเลือกใช้เทคนิคนี้ในปริมาณเพียงเล็กน้อยบริเวณปลายคันชัก เพื่อสร้างเอฟเฟกต์สีสนเสียง (Timbre) ที่มีความแห้งและสั้นไหวเป็นพิเศษ สื่อถึงสภาวะจิตใจที่ฟุ้งซ่านและหวนไหว ทั้งนี้ ผู้บรรเลงต้องควบคุมน้ำหนักคันชักอย่างระมัดระวังเพื่อไม่ให้กระทบต่อความชัดเจนของกลุ่มเสียงประสานหลัก

ในเชิงการตีความจากผลการวิเคราะห์ชี้ให้เห็นว่า คุณลักษณะของเสียงที่เกิดขึ้นจากเทคนิคดังกล่าวสามารถสะท้อนสภาวะของความคิดที่ยังคงล่องลอย ฟุ้งซ่าน และไร้จุดยึดเหนี่ยว เปรียบเสมือนกระแสความทรงจำที่ยังคงวนเวียนอยู่ในจิตใจโดยปราศจากความสงบนิ่ง แนวทางการบรรเลงนี้เป็นข้อเสนอที่ผู้เขียนได้แลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับผู้ประพันธ์ในระหว่างกระบวนการซ้อมและพัฒนาผลงาน ซึ่งผู้ประพันธ์เห็นพ้องว่าคุณภาพเสียงที่เกิดขึ้นสามารถถ่ายทอดจินตภาพและบรรยากาศทางอารมณ์ได้ตรงตามเจตนารมณ์ของบทเพลง

กรณีดังกล่าวสะท้อนให้เห็นว่า การปรับประยุกต์เทคนิคการบรรเลงเชลโลให้แตกต่างไปจากแนวปฏิบัติมาตรฐานของดนตรีคลาสสิกตะวันตก มิได้มีวัตถุประสงค์เพียงเพื่อแสวงหาความหลากหลายของสีสนเสียงเท่านั้น หากแต่ยังเป็นองค์ประกอบสำคัญในการถ่ายทอดจินตภาพและอารมณ์ทางดนตรีตามเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์อย่างมีประสิทธิภาพ ทั้งยังแสดงให้เห็นถึงบทบาทของปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ประพันธ์และผู้บรรเลงในการร่วมกันพัฒนาแนวทางการปฏิบัติที่สามารถเชื่อมโยงเทคนิคการบรรเลงเข้ากับการสื่อสารความหมายเชิงสุนทรียะของบทเพลงได้อย่างลึกซึ้ง



ภาพที่ 4 : ครวญฟุ้งของ Rhapsody ห้องที่ 60 - 68

ที่มา : ไกวัล กุลวัฒโนทัย (ผู้ประพันธ์เพลง)

ช่วงเชื่อม (transition) ในห้องที่ 71 - 79 เป็นการนำดนตรีย้ายจากช่วงที่ 1 ที่เป็นช่วงช้าเข้าสู่ช่วงที่ 2 ที่เป็นช่วงเร็วโดยจะเร่งอัตราความเร็วเพิ่มขึ้นทีละน้อย ช่วงเชื่อมนี้ประกอบด้วย 2 ทำนองย่อย ผู้ประพันธ์ขอให้นักดนตรีบรรเลงทำนองย่อยทำนองแรก (ห้องที่ 71 - 75) แบบตื้นหนึ่งชั้นเสียงสั้น (Staccato) ด้วยบุคลิกตลกขบขัน และทำนองย่อยที่ 2 (ห้อง 76 - 79) ด้วยบุคลิกที่ซึ้งซึ้งจริง ผู้เขียนเลือกบรรเลงทำนองย่อยแรกในแต่ละชุดด้วยการบรรเลงที่ช้าและเร่งขึ้นภายหลัง จากนั้นจบโน้ตสุดท้ายโดยการรูดเสียง (Slide) ที่ห้องที่ 77 โดยเลือกใช้เสียงที่ไม่ดังเมื่อเริ่มบรรเลงและเพิ่มความเข้มเสียงอย่างรวดเร็วในภายหลัง ทำให้เกิดลักษณะตลกขบขัน และทำนองย่อยที่ 2 ใช้วิธีการคงความเข้มเสียงให้คงที่ให้ตรงข้ามกับวิธีบรรเลงทำนองย่อยที่ 1 ทำให้เกิดเสียงที่ซึ้งซึ้งจริงจัง เป็นไปตามความต้องการของผู้ประพันธ์ (ภาพที่ 5)

ภาพที่ 5 : ครวณฟ้งโขง Rhapsody ห้องที่ 69 - 78
ที่มา : ไกวัล กุลวัฒโนทัย (ผู้ประพันธ์เพลง)

บทสรุปโครงการ

การตีความและการฝึกซ้อมบทประพันธ์เพลง โดยเฉพาะบทเพลงคลาสสิกมาตรฐานที่ผู้ประพันธ์ล่วงลับไปแล้ว มักอาศัยข้อมูลจากรายละเอียดทางดนตรีที่บันทึกไว้ในสกออร์ ประกอบกับการศึกษาประวัติศาสตร์และแนวปฏิบัติในการบรรเลง (Performance Practice) เพื่อทำความเข้าใจเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์ (Rink, 2002, p. 35.) อย่างไรก็ตาม สกออร์โน้ตเพียงอย่างเดียวอาจไม่สามารถถ่ายทอดจินตภาพ แนวคิด และรายละเอียดทางการแสดงออกบางประการได้อย่างครบถ้วน

การร่วมฝึกซ้อมและแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับผู้ประพันธ์โดยตรงในโครงการนี้ ทำให้เข้าใจแรงบันดาลใจ จินตนาการ และแนวคิดเบื้องหลังบทประพันธ์ได้อย่างชัดเจน อันนำไปสู่การพัฒนาแนวทางการตีความและการประยุกต์ใช้เทคนิคการบรรเลงเชลโล่ที่เหมาะสม ทั้งในด้านการควบคุมอัตราความเร็ว สีสันเสียง และการสร้าง

คุณภาพเสียง เพื่อถ่ายทอดบรรยากาศและอารมณ์ของบทเพลงให้สอดคล้องกับเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์ แนวทางดังกล่าวยังสะท้อนถึงการประยุกต์เทคนิคการบรรเลงเครื่องสายตะวันตกเพื่อถ่ายทอดสำเนียงของดนตรีพื้นบ้านไทย ภายใต้บริบทของดนตรีคลาสสิกร่วมสมัย

อภิปรายและการวิจารณ์

การศึกษาครั้งนี้สะท้อนให้เห็นถึงแนวทางการตีความเชลโลในการบรรเลงบทเพลงร่วมสมัยสำเนียงไทย โดยผู้บรรเลงจำเป็นต้องก้าวข้ามข้อจำกัดของการบรรเลงเครื่องสายตะวันตกแบบดั้งเดิม ไปสู่การประยุกต์ใช้เทคนิคเฉพาะเพื่อสื่อสารสุนทรียภาพไทย เช่น การใช้ปลายนิ้วส่วนใกล้เล็บติดสายเชลโลเพื่อจำลองสำเนียงเสียงพิณอีสานที่คมชัด การควบคุมน้ำหนักคันชักและอัตราความเร็วอย่างยืดหยุ่นในท่อนเชื่อมเพื่อสะท้อนอารมณ์ชั้นคู่ขนานกับความชิงชัง ตลอดจนการเลือกใช้เทคนิคฮาร์โมนิกเทียมเพื่อสร้างจินตภาพความอาวรณ แนวทางเหล่านี้แสดงให้เห็นว่าผู้บรรเลงสามารถใช้ศักยภาพของเชลโลในการเป็นสื่อกลางเชื่อมโยงระหว่างโครงสร้างดนตรีสากลกับจิตวิญญาณของดนตรีพื้นบ้านไทยได้อย่างสมบูรณ์ ทั้งนี้ ข้อเสนอแนะสำหรับการบรรเลงบทเพลงร่วมสมัยสำเนียงไทยในอนาคต คือผู้บรรเลงควรทำความเข้าใจขนบและคุณลักษณะทางเสียงของเครื่องดนตรีพื้นบ้านต้นแบบ เพื่อนำมาปรับใช้ในการเลือกเทคนิคการบรรเลงเครื่องสายสากลได้อย่างเหมาะสมและมีมิติเชิงสุนทรีย์

อย่างไรก็ตาม การศึกษาครั้งนี้มุ่งวิเคราะห์แนวทางการตีความจากบทเพลงเพียงหนึ่งบทประพันธ์ จึงยังไม่อาจอ้างอิงผลไปยังบทเพลงร่วมสมัยไทยทั้งหมดได้ งานวิจัยในอนาคตอาจขยายการศึกษาไปยังบทประพันธ์ของผู้ประพันธ์หลายท่าน หรือเปรียบเทียบแนวทางการตีความของเครื่องดนตรีประเภทอื่น เพื่อพัฒนาองค์ความรู้ด้านการปฏิบัติดนตรีร่วมสมัยไทยให้ครอบคลุมยิ่งขึ้น

บรรณานุกรม

- ไกรวัล กุลวัฒโนทัย. (2566). *ครวญฝั่งโขง Rhapsody [บันทึกเสียง]*. ร้อยเรียงเสียงสยาม 2 [แฟลชไดรฟ์].
คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- จามร ศุภผล. (2560). *ร้อยเรียงลำเนียงสยาม*. (พิมพ์ครั้งที่ 1). อัมพปทรีเอชั่น.
- เจริญชัย ชนไฟโรจน์. (2526). *ดนตรีพื้นบ้านอีสาน*. มหาสารคาม: ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
มหาสารคาม.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. (พิมพ์ครั้งที่ 4). เกศกะรัต.
- ภูวดล ใจหมั่น. (2567). ลายพินอีสานร่วมสมัย: การผสมผสานแนวคิดที่เหนือเส้นกรอบทางวัฒนธรรม. *วารสารช่วงฉายา
มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่*. 18(1). น. 59-76.
- อภิชัย เลี่ยมทอง. (2560). การผลิตคุณภาพเสียงที่ดีด้วยคันชักสำหรับผู้บรรเลงเครื่องสาย. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ*. 21(2). น. 24-31.
- อานุภาพ คำมา. (2561). *Lavender of Peace*. *วารสารดนตรีรังสิต*. 13(1). น. 27-40.
- Clarke, E. (2002). *Performance and meaning*. In J. Rink (Ed.), *Musical performance: A guide to
understanding*, Cambridge University Press. P. 59-72.
- Cook, N. (2013). *Beyond the score: Music as performance*. Oxford University Press.
- Galamian, I. (1999). *Principles of violin playing and teaching*. (3rd ed.). Dover Publications.
- Rink, J. (Ed.). (2002). *Musical performance: A guide to understanding*. Cambridge University Press.
- Stowell, R. (Ed.). (1999). *The Cambridge companion to the cello*. Cambridge University Press.

คำแนะนำสำหรับผู้นิพนธ์

หลักเกณฑ์การเตรียมบทความต้นฉบับและเอกสารประกอบเพื่อเสนอพิจารณาลั่นกรองและตีพิมพ์
ในวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การจัดเตรียมต้นฉบับบทความสำหรับส่งเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์

1. ต้องเป็นบทความทางวิชาการ/ บทความวิจัย/ บทความปริทัศน์ ทางด้านศิลปกรรมศาสตร์หรือสาขาที่เกี่ยวข้อง ตรงตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของวารสาร บทความที่ส่งเสนอตีพิมพ์ต้องไม่เคยตีพิมพ์จากที่ไหนมาก่อน และไม่อยู่ในระหว่างการส่งเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารอื่น ๆ

2. เป็นบทความภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ ในกรณีเป็นภาษาอังกฤษ ต้องไม่เป็นบทความที่แปลจากงานนิพนธ์ที่ตีพิมพ์ในภาคภาษาไทยหรือภาษาต่างประเทศอื่น ๆ มาก่อน และจะต้องมีบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ

3. ผู้นิพนธ์จะต้องเตรียมเนื้อหาต้นฉบับ (Manuscript) พิมพ์ลงในแม่แบบบทความฉบับเต็มที่ได้เตรียมไว้ในรูปของเอกสารอิเล็กทรอนิกส์ (Word Document ไฟล์สกุล .Doc หรือ .Docx และ ไฟล์เอกสารชนิด PDF) สภาพพร้อมพิมพ์ลงบนกระดาษ (Print out) มีความยาวไม่น้อยกว่า 10 หน้ากระดาษ A4 และไม่เกิน 15 หน้ากระดาษ A4 ตั้งค่าน้ำกระดาษด้านบนและด้านซ้าย 1.5 นิ้ว ด้านล่างและด้านขวา 1 นิ้ว ใช้ชุดแบบอักษรมาตรฐานราชการไทยสารบรรณ (TH Sarabun New) 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 ใช้อักษรขนาด 14 point ในรูปแบบของเชิงอรรถใต้บทคัดย่อ กำกับด้วยเครื่องหมายดอกจัน (*) โดยระบุการศึกษาชั้นสูงสุดหรือตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) และสังกัดของผู้นิพนธ์ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ พร้อมทั้งระบุจดหมายอิเล็กทรอนิกส์ (Email address) ที่เป็นชื่อโดเมน (Domain) ของสถาบันต้นสังกัด หรืออีเมลอื่นที่ใช้ในการติดต่อที่เป็นทางการและหากมีผู้นิพนธ์ร่วมจะต้องระบุที่อยู่ สังกัด และอีเมลให้ครบถ้วนถัดจากชื่อผู้นิพนธ์หลัก

- บทคัดย่อ ใช้อักษรปกติขนาด 16 point ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัด กำหนดจำนวนไม่เกิน 2 หน้ากระดาษ สำหรับบทความวิจัย บทคัดย่อจะต้องประกอบด้วยความสำคัญของปัญหา วัตถุประสงค์ของการวิจัย ขอบเขตและหรือข้อตกลงเบื้องต้น (ถ้ามี) การดำเนินการวิจัยและผลการวิจัย

- คำสำคัญ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ภาษาละ 3-5 คำ โดยระบุไว้ใต้บทคัดย่อของภาษานั้น ๆ โดยเรียงลำดับคำให้ตรงกันทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ

- หัวเรื่อง ใช้ตัวอักษรตัวหนาขนาด 16 point จัดแนวพิมพ์แบบชิดซ้าย

- เนื้อหาบทความ ใช้ตัวอักษรปกติขนาด 16 point จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัด หากเป็นบทความจากรายงานวิจัย/วิทยานิพนธ์/งานค้นคว้าอิสระ ควรมีเนื้อหาที่ครอบคลุมในหัวข้อต่าง ๆ ได้แก่ บทนำ วัตถุประสงค์ ขอบเขตการวิจัย วิธีการศึกษา ผลการศึกษา การอภิปรายผล สรุปและข้อเสนอแนะ การนำไปใช้จัดแสดงหรือการจดแจ้ง ลิขสิทธิ์ พร้อมทั้งมีคำอธิบายภาพ ตาราง แผนผัง โน้ตเพลง ฯลฯ โดยระบุแหล่งที่มาให้ครบถ้วน

- การอ้างอิงในเนื้อหา ใช้รูปแบบการอ้างอิงของ APA Style (7th Edition) โดยใช้ตัวอักษรปกติขนาด 16 point ใช้ภาษาตามภาษาที่ใช้ในการเขียนบทความและตามข้อมูลต้นฉบับที่นำมาใช้อ้างอิง

- บรรณานุกรม ใช้ตัวอักษรปกติขนาด 16 point สำหรับบทความที่เนื้อหาเป็นภาษาไทย ให้ระบุนายการบรรณานุกรมเป็นภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ ตามข้อมูลต้นฉบับที่นำมาอ้างอิงแต่ละรายการ ส่วนบทความที่มีเนื้อหาภาษาอังกฤษ ให้ระบุนายการบรรณานุกรมเป็นภาษาอังกฤษล้วน หากข้อมูลที่อ้างอิงเป็นภาษาอื่น ๆ ที่มีใช้ภาษาอังกฤษ ให้พิมพ์บรรณานุกรมเป็นภาษาอังกฤษ แล้ววงเล็บท้ายรายการบรรณานุกรมนั้นตามภาษาต้นฉบับ เช่น (In Japan) โดยเรียงลำดับตามตัวอักษร ก-ฮ และ A-Z จัดบรรณานุกรมแยกรายการภาษาไทยและภาษาอังกฤษโดยให้ภาษาไทยขึ้นก่อนภาษาอังกฤษ (ดูตัวอย่างที่หน้าตัวอย่างการเขียนบรรณานุกรม) จัดแนวพิมพ์ชิดซ้ายและบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันทุกบรรทัดต้องย่อหน้าเข้าไป 8 ตัวอักษร

4. ผู้นิพนธ์ต้องจัดเตรียมภาพประกอบแยกอีกหนึ่งชุดนอกเหนือจากที่แทรกไว้ในบทความ โดยจัดทำภาพประกอบเป็นไฟล์รูปภาพ นามสกุล JPEG หรือ TIFF ความละเอียด 300-350 dpi และต้องระบุชื่อไฟล์ภาพให้ชัดเจน และเรียงไฟล์ภาพตามลำดับที่แทรกไว้ในเนื้อหาบทความ ส่งเข้ามาในระบบ Thaijo ของวารสารพร้อมกับการส่งบทความเพื่อพิจารณาตีพิมพ์

5. ในกรณีที่บทความวิจัยต้องแนบเอกสารรับรองการผ่านการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในคนจากสถาบันที่มีการดำเนินการ

เกณฑ์การพิจารณากลับรองบทความ (Peer-review)

1. กองบรรณาธิการจะเป็นผู้พิจารณาคุณภาพวารสารขั้นต้น จากแบบตรวจสอบรายการเอกสารประกอบการเสนอส่งบทความต้นฉบับด้วยตนเอง (Manuscript Submission Self-Checklist) ที่ผู้นิพนธ์ได้แนบมาพร้อมหลักฐานต่าง ๆ และจะต้องผ่านการตรวจการคัดลอกบทความ (Plagiarism) ด้วยโปรแกรมอักขราวิสุทธิ์ (Akarawisut)

2. บทความต้นฉบับที่ผ่านการตรวจรูปแบบแล้วจะได้รับการคัดกรองจากกองบรรณาธิการเพื่อสรรหาผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer-reviewer) ที่มีประสบการณ์การวิจัยตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้องจากหลากหลายสถาบันจำนวนอย่างน้อย 3 คน ซึ่งไม่มีส่วนได้ส่วนเสียกับผู้นิพนธ์

3. บทความที่ได้รับอนุมัติจากผู้ทรงคุณวุฒิแล้ว จะได้รับการบันทึกสถานะและแจ้งผลการพิจารณาแก่ผู้เขียนเพื่อให้ดำเนินการปรับปรุงแก้ไขต้นฉบับ และ/หรือ เก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ ทั้งนี้เมื่อได้รับต้นฉบับฉบับสมบูรณ์แล้ว กองบรรณาธิการจะแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์

4. ในกรณีที่ผู้นิพนธ์มีความประสงค์ต้องการยกเลิกการตีพิมพ์ ต้องแจ้งความประสงค์เป็นลายลักษณ์อักษร เรียงถึง บรรณาธิการวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เท่านั้น

5. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการจะแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นลายลักษณ์อักษรโดยไม่ส่งคืนต้นฉบับ ทั้งนี้ ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด ผู้นิพนธ์จะไม่มีสิทธิ์เรียกร้องหรืออุทธรณ์ใด ๆ ทั้งสิ้น

6. ในกรณีที่ผู้นิพนธ์ถูกปฏิเสธการพิจารณาบทความเนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มา จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก และกองบรรณาธิการขอสงวนสิทธิ์การส่งบทความของผู้นิพนธ์ในฉบับถัดไป จนกว่าจะมีการปรับปรุงคุณภาพบทความตามเกณฑ์ที่กำหนด

7. ในกรณีที่บทความได้รับการเผยแพร่ในรูปแบบวารสารอิเล็กทรอนิกส์เป็นที่เรียบร้อยแล้ว แต่มีการตรวจพบการทุจริตและการตีพิมพ์ซ้ำบทความเดียวกันในวารสารอื่นในภายหลัง กองบรรณาธิการถือเป็นความรับผิดชอบของผู้เขียน และขอสงวนสิทธิ์ในการไม่รับพิจารณาบทความของผู้เขียนผู้นั้นนับตั้งแต่วันที่ตรวจพบการทุจริต

การส่งบทความ

1. ผู้นิพนธ์ต้องกรอกแบบฟอร์ม แบบเสนอส่งบทความเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ลงในวารสาร โดยกรอกข้อมูลและพิมพ์แบบฟอร์มจากไฟล์เอกสารอิเล็กทรอนิกส์เท่านั้น

2. ในกรณีที่บทความจากรายงานวิจัยหรือโครงการต่าง ๆ จะต้องมียกย่องรับรองจากต้นสังกัด หรือประธานหลักสูตร หรืออาจารย์ที่ปรึกษา ในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์

3. ในกรณีที่บทความวิจัยซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ จะต้องมียกย่องรับรองจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์ โดยให้ระบุชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักเป็นชื่อที่สองถัดจากผู้นิพนธ์หลัก (Corresponding Author) หากมีอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม ให้ระบุชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วมเป็นชื่อที่สาม

4. ในกรณีที่บทความที่มีผู้นิพนธ์มากกว่า 1 คน จะต้องมียกย่องรับรองจากผู้นิพนธ์ร่วมทุกคน โดยให้ระบุชื่อ-นามสกุลจริง สังกัด และที่อยู่ ในลำดับถัดจากผู้นิพนธ์หลักทุกรายการ

5. ในกรณีเป็นบทความภาษาต่างประเทศ หรือมีการอ้างอิงเนื้อหาจากเอกสารภาษาต่างประเทศที่มีใช้ภาษาอังกฤษ ต้องมียกย่องรับรองความถูกต้องจากสถาบันภาษาหรือผู้เชี่ยวชาญด้านภาษาที่มีคุณวุฒิไม่ต่ำกว่าระดับปริญญาโทแนบมาพร้อมกับบทความวิชาการหรือบทความวิจัยนั้น

6. ในกรณีที่มีไฟล์เอกสารแนบประกอบกับบทความ เช่น รูปภาพ หรือรูปกราฟิก จะต้องระบุชื่อไฟล์ให้ชัดเจน และเรียงลำดับหมายเลขชื่อไฟล์ตรงกับรูปในบทความ โดยใช้รูปที่มีขนาดเหมาะสม คุณภาพสีและความละเอียดสำหรับการพิมพ์ (ไฟล์รูปชนิด TIFF หรือ JPEG ความละเอียดไม่น้อยกว่า 300 dpi ขนาดไฟล์ไม่เกิน 2 MB)

7. ให้ทำการลงทะเบียนเพื่อบอกรับเป็นสมาชิวารสาร พร้อมทำการส่งต้นฉบับบทความและแนบเอกสารประกอบการส่งบทความผ่านระบบ Online Submission โดยเลือกใช้ช่องทางเว็บไซต์วารสารในเครือข่าย Thai Journal Online (TCI) <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/faa>

ลิขสิทธิ์และกรรมสิทธิ์ของบทความ

ลิขสิทธิ์ของบทความเป็นของเจ้าของบทความ บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ถือเป็นทรัพย์สินของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยและไม่รับผิดชอบต่อบทความนั้น

การเขียนอ้างอิงในเนื้อหาและการเขียนบรรณานุกรม

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้กำหนดรูปแบบการอ้างอิงโดยใช้การอ้างอิงในเนื้อหาเป็นระบบนามปีตามรูปแบบการอ้างอิงแบบ APA Style (7th Edition) โดยผู้นิพนธ์สามารถศึกษาเพิ่มเติมได้จาก <https://apastyle.apa.org/> หรือจากหนังสือ Publication Manual of the American Psychological Association (7th Edition)

ตัวอย่างการเขียนอ้างอิงในเนื้อหา (ระบบนามปี)

Example of writing a reference in the text (Author-Date Citation System)

การเขียนอ้างอิงแทรกในเนื้อหาให้ใช้การอ้างอิงระบบนามปีตามแนวทางการอ้างอิงแบบ APA Style (7th Edition.) โดยให้มีข้อมูลชื่อผู้เขียน ปีที่พิมพ์ และเลขหน้า คั่นด้วยเครื่องหมายจุลภาค ระบุไว้ภายในวงเล็บ และไม่ต้องเว้นช่องว่างระหว่างข้อความที่อ้างอิงกับวงเล็บ วางไว้หลังข้อความหรือเนื้อหาที่ยกมาอ้างอิง ดังตัวอย่าง

In-text citations follow the author–date system in accordance with the APA Style, (7th Edition.) The citation should include the author’s surname, year of publication, and page number, separated by commas and enclosed in parentheses. There should be no space between the cited text and the parenthetical citation, which should be placed immediately after the referenced content, as illustrated in the following example.

(ชื่อผู้แต่ง, ปีที่พิมพ์, เลขหน้าที่ปรากฏข้อความที่อ้างอิง)

(มาลินี คัมภีรญาณนนท์, 2532, น. 240.)

(Author's name, year of publication, page number where the quoted text)

(Gumperayarnnont, 1989, p. 240)

รูปแบบการระบุชื่อผู้แต่ง Author Name Format

Author type	Parenthetical citation
ผู้แต่งหนึ่งคน One author	(มาลินี คัมภีรญาณนนท์, 2532, น. 240.) (Gumperayarnnont, 1989, p. 256.)
ผู้แต่งสองคน Two authors	(พัชรินทร์ สันติอัฐวรรณและพิมพ์วิภา บุรวัฒน์, 2566, น. 89.) (Suntiatchawan & Burawat, 2023, p. 100.)
ผู้แต่งสามคนขึ้นไป Three or more authors	(ภัทรวิทย์ ภูษฎาภิรมย์และคณะ, 2560, น. 345.) (Martin et al., 2020, p. 15.)
ผู้แต่งเป็นกลุ่มหรือหน่วยงานพร้อมระบุ อักษรย่อ Group author with abbreviation	การอ้างอิงครั้งแรก First citation (กระทรวงการอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม [อว.], 2568, น. 26.) (Ministry of Higher Education, Science, Research and Innovation [MHESI], 2025, p. 26.) การอ้างอิงครั้งถัดไป Subsequent citations (อว., 2568, น. 64.) (MHESI, 2025, p. 26.)
ผู้แต่งเป็นกลุ่มหรือหน่วยงานโดยไม่ระบุ อักษรย่อ Group author without abbreviation	(จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2568, น. 99.) (Chulalongkorn University, 2025, p. 99.)
การอ้างอิงแบบสัมภาษณ์ Personal Communication	(วิชุดา ฐาติตย์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 20 สิงหาคม 2567) (Vudhaditya, personal communication, August 20, 2024)
การอ้างอิงจากเว็บไซต์ Citation from a website	
กรณีมีชื่อผู้แต่ง	(วิจิตร รัตนากร, 2562, 14 กุมภาพันธ์)

Author type	Parenthetical citation
In cases where the author is identified	(Adam, 1998, August 17)
กรณีไม่มีชื่อผู้แต่ง	(สำนักการสังคีต, 2564, 2 เมษายน)
In cases where no author is identified	(King Rama IX Music Library, 2022, July 31)

การเขียนปีในการอ้างอิง Dates in a citation

- ปีที่ระบุในการอ้างอิงในเนื้อหาต้องตรงกับรายการบรรณานุกรม
- The year indicated in the in-text citation must correspond exactly with the year provided in the reference list.
- ใช้เฉพาะปีในการอ้างอิงในเนื้อหา ถึงแม้ว่าจะมีข้อมูลวัน เดือน ปี ในการตีพิมพ์โดยละเอียด
- Only the year should be included in the in-text citation, even if the full publication date (day, month, and year) is available.
- ปีที่อ้างอิงข้อมูลจากเว็บไซต์ต้องเป็นปีที่เผยแพร่ข้อมูล ปีที่ปรับปรุงแก้ไขข้อมูล หรือปีที่เข้าถึงข้อมูล (ให้เลือกระบุอย่างใดอย่างหนึ่ง)
- The year referenced from a website must correspond to either the year of publication, the year of the most recent update, or the year of access—only one of which should be specified.
- งานที่ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์ให้ระบุ ภาษาไทยให้ระบุ ม.ป.ป. (ไม่ปรากฏปี) และภาษาอังกฤษให้ระบุ “n.d.” (no date)
- For works with no publication year, use “n.d.” (no date) in place of the year.
- งานที่ได้รับการตอบรับตีพิมพ์แต่ยังไม่ได้ตีพิมพ์ให้ระบุ (ม.ป.ท) (ไม่ปรากฏที่พิมพ์) และ ภาษาอังกฤษให้ระบุ “in press.”
- For works that have been accepted for publication but have not yet been published, use “in press.”

ตัวอย่างการเขียนอ้างอิงใต้รูปภาพ/แผนภูมิ/โน้ตเพลง/ตาราง

Example of writing a reference in picture/chart/music score and table

รูปภาพ/Picture

การเขียนอ้างอิงรูปภาพในเนื้อหา ให้ใช้การอ้างอิงตามแบบการอ้างอิงในเนื้อหา โดยเขียนชื่อรูปภาพ/แผนภูมิ/โน้ตเพลง/ ตารางโดยใช้ภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษตามภาษาที่เขียนเนื้อหาของบทความ และใส่อ้างอิงเป็นภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษตามภาษาของข้อมูลต้นฉบับที่อ้างอิง และจัดตำแหน่งไว้กึ่งกลางด้านล่างรูปภาพที่อ้างอิง เช่น

Citing images within the content should follow the in-text citation format. The name of the image/chart/musical score/table should be written in either Thai or English, depending on the language used in the article. The citation should also be in Thai or English according to the language of the original source. The citation must be centered below the referenced image. For example:

รูปภาพจากเว็บไซต์

Picture from Website

ภาพที่ 1 แผนที่แสดงภูมิประเทศรัฐชาน

ที่มา : "Topography of Shan State In Shan State," Wikipedia, เข้าถึงเมื่อ 21 มกราคม 2562,
https://en.wikipedia.org/wiki/Shan_State

Figure 1 Topographic map of Shan State

Source: Topography of Shan State in Shan State. Wikipedia. Retrieved January 21, 2019, from
https://en.wikipedia.org/wiki/Shan_State

รูปภาพจากวิทยานิพนธ์/งานวิจัย

Picture from Research/Thesis or Dissertation

ภาพที่ 2 ครูสร้างท่า นักร้องต๋อยฮอร์น ณ เมืองตองยี

ที่มา : บุษกร บิณฑสันต์ และคณะ, วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทใหญ่ในรัฐชาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา (เมืองตองยี) (งานวิจัยทุนงบประมาณแผ่นดิน, 2560), 37ข.

Figure 2 Master Sanghang, Toi Ohorn musician in Taunggyi city

Source: Busakorn Binson et al., The culture of Tai Yai music performance in Shan State, Republic of the Union of Myanmar (Taunggyi city) (Government-funded research, 2017), p. 37b.

รูปภาพจากบุคคล

Image obtained from a private source

ภาพที่ 3 ผู้เข้าร่วมพิธีครูสุรสติ ดื่มน้ำอาบเพื่อความเป็นสิริมงคล

ที่มา : บุษกร บิณฑสันต์ (ใช้ในกรณีที่ต้องการระบุผู้บันทึกภาพ)

หรือ

ที่มา : ผู้วิจัย (ใช้ในกรณีที่ผู้วิจัยเพียงคนเดียวหรือต้องการระบุเป็นหมู่)

หรือ

ที่มา : ผู้เขียน

Figure 3 Participants in the Khru Surasati ceremony drinking blessed water for auspiciousness

Source: Busakorn Binson (used when specifying the photographer)

or

Source: The researcher (used when the researcher is the sole person or when referring to a group)

or

Source: The author

หมายเหตุ : กรณีบทความวิจัยให้ใช้คำว่า “ผู้วิจัย” และกรณีบทความวิชาการให้ใช้คำว่า “ผู้เขียน”

Note: In the case of research articles, use the term “the researcher,” whereas in academic articles, use the term “the author.”

แผนภูมิ/Chart

ให้ใช้อ้างอิงตามแบบการอ้างอิงในเนื้อหา และจัดตำแหน่งไว้กึ่งกลางด้านล่างแผนภูมิเช่นเดียวกับรูปภาพ

Citations should follow the standard in-text citation format and be centered directly below the chart, similar to the placement used for images.

โน้ตเพลง/Music Score

ให้ใช้การอ้างอิงตามแบบการอ้างอิงในเนื้อหา และจัดตำแหน่งไว้กึ่งกลางด้านล่างโน้ตเพลงเช่นเดียวกับรูปภาพ

Citations should follow the standard in-text citation format and be centered directly below the musical notation, similar to the placement used for images.

ตาราง/Table

ให้ใช้การอ้างอิงตามแบบการอ้างอิงในเนื้อหา และจัดตำแหน่งไว้ชิดซ้ายด้านบนบนของตาราง

Citations should follow the standard in-text citation format and be positioned at the top left corner of the table.

ตัวอย่างการเขียนบรรณานุกรม

Example of bibliography fomats

การเขียนบรรณานุกรมใช้รูปแบบการเขียนตามแนวทางการเขียนบรรณานุกรมแบบ APA Style (7th Edition.)

Bibliographies should be formatted according to the guidelines of the APA Style, (7th Edition.)

หนังสือ/Book

ชื่อผู้แต่ง. (ปี). ชื่อเรื่อง. สำนักพิมพ์. DOI หรือ URL (ถ้ามี)

ขำคม พรประสิทธิ์. (2566). *การดีดจะเข้เบื้องต้น*. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Author, A. A. (Copyright Year). *Title of the book (7th ed.)*. Publisher Name. DOI or URL

Amatayakul, P. (1984). *Appreciation of music*. Siam Samai.

วารสาร/Journal

ชื่อผู้แต่ง. (ปี). ชื่อบทความ. ชื่อวารสาร. ปีที่(ฉบับที่). เลขหน้า. DOI หรือ URL (ถ้ามี)

สุรพงษ์ ประเสริฐศักดิ์. (2567). การออกแบบชุดตัวอักษรไทยจากอัตลักษณ์จังหวัดนครปฐม. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*. 11(1). น. 114-132. <https://so02.tcithaijo.org/index.php/faa/article/view/260413/179427>

Author, A. A. (Copyright Year). Title of the article. Title of the journal. Title of Periodical. Pages. DOI or URL
Vorathumdusdee, D. Semiotics of Brand and Branding Process. *Walailak Journal of Social Science* 11(2).
P. 15-42. <https://so06.tci-thaijo.org/index.php/asi/article/view/163311>

หมายเหตุ : ระบุเลขหน้าทั้งหมดของบทความที่ใช้อ้างอิงข้อมูล

Note: Include the full page range of the article cited.

บทความในหนังสือ/Chapter or Other Parts of a Book

ชื่อผู้แต่ง. (ปี). ชื่อบทความ. ชื่อเรื่อง. สำนักพิมพ์. เลขหน้า. DOI หรือ URL (ถ้ามี)
อดิเทพ ภัทรเดชไพศาล. (2556). ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง กับเพลงดนตรีตะวันตกในการละครสมัยใหม่. *เสียงเพลงวัฒนธรรม อำนาจ. มติชน. น. 195-212.*

Author, A. A. (Copyright Year). Title of the article. *Title of the book* (7th ed.). Publisher Name. Pages.
DOI or URL
Wanwichai, R. (2002). Folk Performing Arts of the Northeast Region. In *Dance Dance Dance*,
Idia Square. p. 142-144.

วิทยานิพนธ์/Thesis or Dissertation

ชื่อผู้แต่ง. (ปี). ชื่อวิทยานิพนธ์. [ชื่อปริญญา, ชื่อสถาบัน]. ชื่อฐานข้อมูล หรือ URL
จิรัชญา บุรวัฒน์. (2559). *นาฏยลักษณะของนางยักษ์ในโขนและละครรำ*. [ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. <https://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/51188>

Author, A. A. (Year). *Title of Thesis or Dissertation*. [Thesis or Dissertation Degree, Name of Institution]. Database Name or URL
Burawat, J. (2015). *Characteristics of The Performance of the Female Demons in Khon Masked Drama and Dance Drama*. [Doctoral Dissertation, Chulalongkorn University]. <https://cuir.car.chula.ac.th/Handle/123456789/51188>

สัมภาษณ์/Personal Communication

การสัมภาษณ์ให้ระบุข้อมูลในการอ้างอิงในเนื้อหาแต่ไม่ต้องระบุในรายการบรรณานุกรม

For the personal communication, provide citation information in the text only; do not include them in the bibliography list.

โน้ตเพลง/music score

โน้ตเพลงที่ได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่/Published scores

ใช้รูปแบบการเขียนแบบการอ้างอิงหนังสือ/ Use the citation format for books.

โน้ตเพลงที่ไม่ได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่/Unpublished scores

ชื่อผู้แต่ง. (ปี). *ชื่อเพลง/ชื่อโน้ต*. [ลักษณะหรือรูปแบบโน้ต]. สถานที่สืบค้น.

มนตรี ตราโมท. (2483). *เพลงวันชาติ 24 มิถุนา*. [ต้นฉบับลายมือ]. มุลินนิมนตรี ตราโมท.

Author, A. A. (Year). *Title of the piece or score*. [Type or format of the score]. Source or location of access.

Jennifer, T. (1966). *Classical Song for Piano score*. [Special Collections]. Joseph Regenstein Library, University of Chicago.

รูปภาพ/Picture, ประติมากรรม/Sculpture

ภาพหรือประติมากรรมที่ได้รับการตีพิมพ์/ Published images or sculptures

ชื่อผู้เขียน/ผู้สร้างสรรค์ผลงาน. (ปี). *ชื่อผลงาน*. รูปแบบของผลงาน. ชื่อสำนักพิมพ์.

มหาวิทยาลัยศิลปากร. (2562). *Figure of Breath No.7*. ใน PRIMAVERA. ทวีทัศน์การพิมพ์.

Author, A. A. (Copyright Year). *Title of the work*. Format of work. Publisher Name.

Jean, P. C. David H., and Brain D.W.eds. (2014). *The Economics of Food Price Volatility*. University of Chicago Press.

งานศิลปะที่ไม่ได้รับการตีพิมพ์/ Unpublished artworks

ชื่อผู้เขียน/ผู้สร้างสรรค์ผลงาน. (ปี). *ชื่อผลงาน*. รูปแบบของผลงาน. ชื่อสถานที่จัดแสดง.

จักรพันธ์ โปษยกฤต. (2535). *เจ้าเงาะในเรื่องสังข์ทอง*. ประติมากรรมลอยตัวสำริด. อุทยานพระบรมราชานุสรณ์ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

Author, A. A. (Copyright Year). *Title of the work*. Format of work. Exhibition venue name.
Picasso, P. (1942). *Bicycle saddle and handlebars*, Plaster sculpture. Musee Picasso Paris.

สื่ออิเล็กทรอนิกส์/Electronic media

ชื่อผู้เขียน. (ปี). ชื่องาน. รูปแบบการเผยแพร่. ชื่อเว็บไซต์. URL

Siammelody. (2563). บันทึกการแสดงสดคอนเสิร์ต “เกิดมาเพื่อเพลง 77 ปี-สุเทพ วงศ์กำแหง ศิลปินแห่งชาติ.
[แฟ้มข้อมูลวิดีโอ]. [www.youtube.com.https://www.youtube.com/watch?v=vhaBvow1ax8&list=PLOY-tZtj4_LCCRNen13XeNPUN0hysHmqo](https://www.youtube.com/watch?v=vhaBvow1ax8&list=PLOY-tZtj4_LCCRNen13XeNPUN0hysHmqo)

Author, A. A. (Copyright Year). *Title of the work*. Publisher. Site Name. URL

"Suntiatchawan, P. (2020) *The Knowledge of Lakorn Nai*. [Video, education DVD]. Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University.

เว็บไซต์/Website

ชื่อผู้เขียน. (ปีที่เขียนข้อมูลในเว็บไซต์หรือปีที่เข้าถึงเว็บไซต์). ชื่องาน. URL

กรมศิลปากร. (2540). *การไหว้ครู*. <https://www.finearts.go.th/main/view/38962-การไหว้ครู>

Author, A. A. (Copyright Year). *Title of the work*. URL

Kietvuttinon, J. and Wisarat, K. (1999). *The world of cinema as seen by Saul Bass, the father of graphics who changed the screen industry forever*. <https://groundcontrolth.com/blogs/saul-bass-movie-industry>

หนังสืออิเล็กทรอนิกส์/Electronic Books และ หนังสือเสียง/Audio Books

ชื่อผู้เขียน. (ปี). ชื่อหนังสือ. [รูปแบบหนังสือ]. สำนักพิมพ์. URL

دنۇفل قىرىتراننث. (2562). *เล่าขานผ่านจิว*. [หนังสืออิเล็กทรอนิกส์]. ส.เอเซียเพลส (1989) จำกัด.

Author, A. A. (Copyright Year). *Title of the book*. [Ebook or Audiobook]. Publisher. URL

Rose, C. B. (2014) *The Archaeology of Greek and Roman Troy*. [Ebook]. New York: Cambridge University Press. <https://doi-org.ezproxy.uleth.ca/10.1017/CBO9781139028080>

หมายเหตุ: การระบุ DOI และ URL ให้ระบุในกรณีที่เอกสารอ้างอิงนั้นมีเลข DOI และหรือ มี URL ที่ระบุแน่นอน

Note: Include the DOI and/or URL only if the referenced document has a DOI or a specific URL available.

เอกสารที่ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์และสถานที่พิมพ์

เอกสารที่ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์ ภาษาไทยให้ระบุ ม.ป.ป. (ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์) ภาษาอังกฤษให้ระบุ n.d.

เอกสารที่ไม่ปรากฏสถานที่พิมพ์/สำนักพิมพ์ ภาษาไทยให้ระบุ ม.ป.ท. (ไม่ปรากฏสถานที่พิมพ์) ภาษาอังกฤษให้ระบุ n.p.

Documents without a publication year and/or place of publication

For documents with no publication year, use n.d. (no date)

For documents with no place or publisher, use n.p. (no place/no publisher)



สำนักกองบรรณาธิการ
ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
245 ถนนพญาไท แขวงวังใหม่ เขตปทุมวัน
กรุงเทพมหานคร 10330

เว็บไซต์: <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/faa>
Email : jfaa.chula@gmail.com
โทรศัพท์: 02 218 84556, 06 2337 4120