



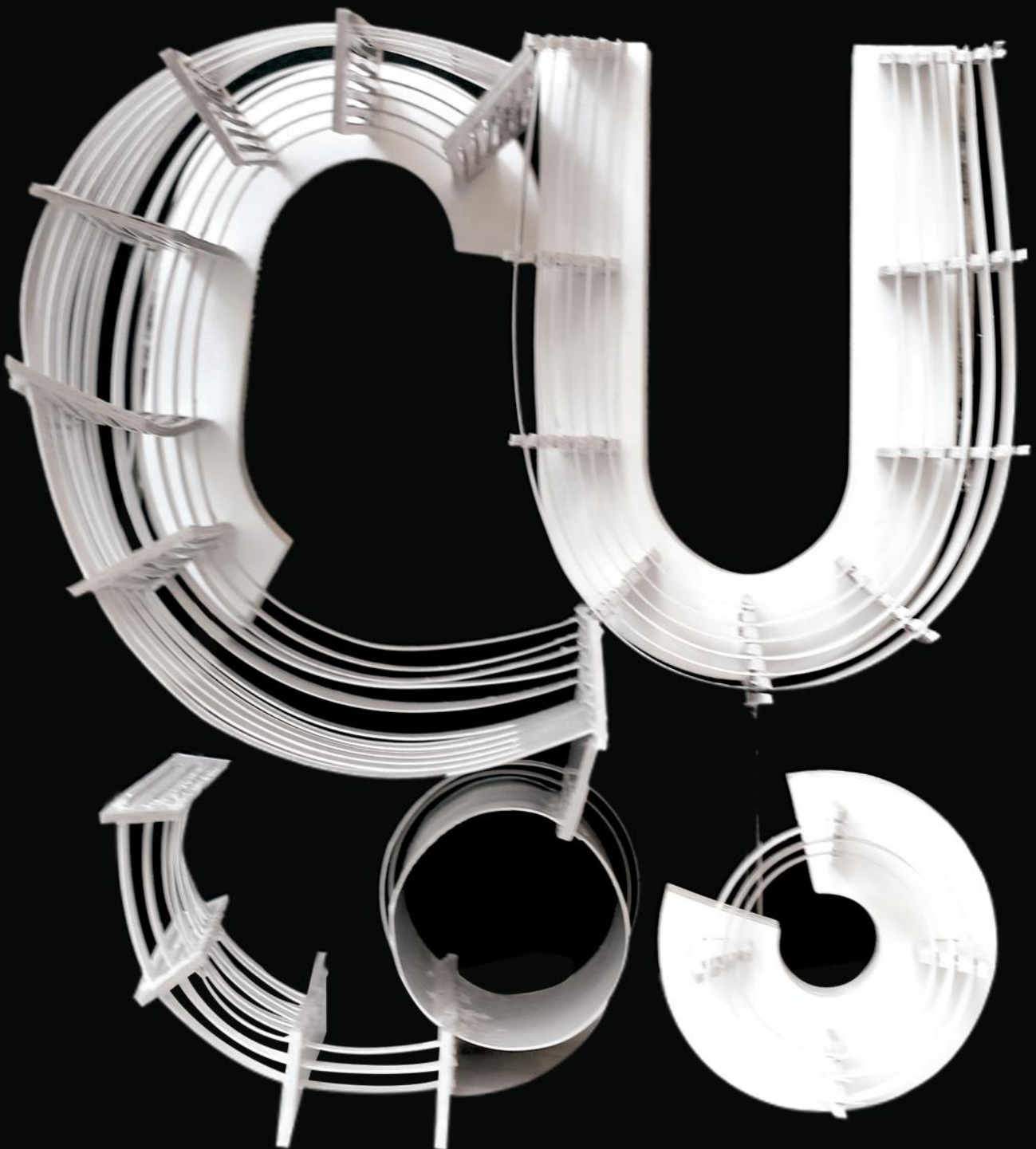
4|1

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Journal of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

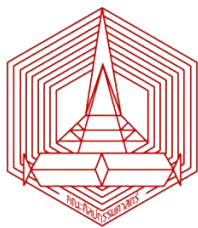
ปีที่ 4 ฉบับที่ 1 (มีนาคม - สิงหาคม 2560) | Vol.4 No.1 (March - August 2017)

eISSN 2408-2317

วารสารอิเล็กทรอนิกส์ (e-Journal)



Creative Director: รองศาสตราจารย์อารยะ ศรีกัลยานบุตร
Illustrator: นายธีรภัทร์ อินทจักร

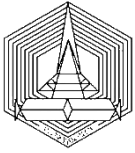


วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Journal of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

วารสารอิเล็กทรอนิกส์ | e-Journal
ISSN 2408-2317 (Online)

ปีที่ 4 ฉบับที่ 1 มีนาคม 2560 – สิงหาคม 2560
Vol. 4 No. 1 March 2017 – August 2017

จัดทำโดย สำนักงานกองบรรณาธิการ
ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Journal of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

เจ้าของ

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สำนักงานกองบรรณาธิการ

ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ISSN (Online)

2408-2517

วัตถุประสงค์และขอบเขต

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นเวทีเพื่อนำเสนอ แลกเปลี่ยนความรู้ ความคิดเห็นทางวิชาการ เผยแพร่ผลงานวิชาการ ผลงานวิจัย และผลงานสร้างสรรค์ด้านมนุษยศาสตร์ ในสาขาที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปกรรมดังต่อไปนี้

- ทศศิลป์
- นฤมิตรศิลป์
- ดุริยางคศิลป์ไทย
- ดุริยางคศิลป์ตะวันตก
- นาฏศิลป์ไทย
- นาฏศิลป์ตะวันตก

วารสารเปิดรับบทความวิชาการและบทความวิจัยของนักวิชาการ ครู อาจารย์ นิสิตนักศึกษา ตลอดจนผู้ที่มีประสบการณ์หรือมุมมองทางด้านศิลปกรรมอย่างกว้างขวาง โดยบทความดังกล่าวต้องนำเสนอองค์ความรู้หรือแนวคิดใหม่ที่ได้มาจากการศึกษาค้นคว้าวิจัย ไม่เคยได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสารใดมาก่อน บทความทุกฉบับผ่านระบบการกลั่นกรองคุณภาพบทความโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer-review) ลิขสิทธิ์ของบทความเป็นของเจ้าของบทความ บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ถือเป็นทัศนะของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยและไม่รับผิดชอบบทความนั้น

กำหนดการออกวารสาร

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นวารสารวิชาการในรูปแบบวารสารอิเล็กทรอนิกส์(e-Journal) มีกำหนดการออกปีละ 2 ฉบับ คือ ฉบับที่ 1 เดือนมีนาคม-สิงหาคม และ ฉบับที่ 2 เดือนกันยายน-กุมภาพันธ์

บรรณาธิการบริหาร

คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ (รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

รองบรรณาธิการ

รองคณบดีฝ่ายวิชาการ (รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูษณาภิรมย์)
รองศาสตราจารย์อารยะ ศรีเกลยานบุตร

กองบรรณาธิการ

ศาสตราจารย์ ดร.วีระชาติ เปรมานนท์
รองศาสตราจารย์ ดร.ชาคม พรประสิทธิ์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จิราวรรณ แสงเพชร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์วิไล อัสวเดชศักดิ์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อนุกุล ไรจนสุขสมบูรณ์
รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ใจภักดิ์ บุรพเจตนา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อนรรฆ จรรย์ยานนท์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นภาพรณ สวัสดิชัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.น้ำฝน ไส้ตู่ไกล
อาจารย์ ดร.ยอดขวัญ สวัสดิ
อาจารย์ ดร.ธรากร จันทนะสาโร

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยขอนแก่น
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
มหาวิทยาลัยรังสิต
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง
มหาวิทยาลัยศิลปากร
มหาวิทยาลัยศิลปากร
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณากลับการขอรับความประจักษ์

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี
รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน
รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี
รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์
รองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลชัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.น้ำฝน ไส้ตู่ไกล
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จิตตพิมญ์ แยมพราย
อาจารย์ ดร.จิรเดช เสดะพันธุ์
อาจารย์ ดร.ยอดขวัญ สวัสดิ์
อาจารย์ ดร.พิบูล ไวจิตรกรรม
อาจารย์ ดร.ณัฐชยา นัจจนาวากุล
อาจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ
อาจารย์ ดร.เทพิกา รอดสการ
อาจารย์วราภรณ์ เชิดชู

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
มหาวิทยาลัยศิลปากร
University of Northern Colorado, USA
สถาบันดนตรีกัลยาณีวัฒนา
มหาวิทยาลัยศิลปากร
มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

ผู้จัดการวารสาร

นายบรรพต โปทา

ผู้ช่วยผู้จัดการวารสาร

นางสาวผกาทิพย์ ลาขโรจน์

สารบัญ | Contents

หน้า

บทความวิชาการ | Academic Article

ปัจจัยที่ช่วยส่งเสริมการขายสำหรับภาพเวกเตอร์ในเว็บไซต์ไมโครสต็อก..... 1-14

Factors Promoting Vector Image Online Selling on Microstock Website

ธีรพงศ์ ไคลสุข

การร้อยเรียงสวดทำนองซอู้..... 15-34

Counterpoints in Verses and Melodies for Saw-u

ประชากร ศรีสาคร

วิธีการบรรเลงซอู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวมประกอบการแสดงของครูนิรมล ตระการผล 35-44

The Method of The Saw-u Playing in the Phiphatmainuam Ensemble of Kru.Niramon

Trakarnphol

สุเมธ สุขสวัสดิ์ และ บรรพต โปทา

บทความปริทรรศน์ | Article Review

คีตศิลป์ไทย: ที่มา ความหมาย และความหลากหลายแห่งนิยาม 45-64

Thai Vocal Music: Origin, Meaning, and Diversity of Definition

ชัยทัต โสพระขรรค์

บทความวิจัย | Research Article

บทวิเคราะห์เพลง Der Erlkönig op.1, D328 ผลงานการประพันธ์ของ Franz Schubert สำหรับการ
แสดงขับร้องเดี่ยว 65-80

An Analysis of the Song “Der Erlkönig op.1, D328 Composed by Franz Schubert for Vocal
Recital

กรวิช เทพหัสติน ณ อยู่ธยา และ ดวงใจ ทิวทอง

การแสดงเดี่ยวเปียโนโดย จิตศิริะ พันธุ์โยธี..... 81-95

A Plano Recital by Jitsira Panthuyothee

จิตศิริะ พันธุ์โยธี และ ชงสรวง อิศรางกูร ณ อยู่ธยา

การแสดงเดี่ยวฟลูต โดย ธันวาท พุ่งทอง 96-102

A Flute Recital by Thanwa Thungthong

ธันวาท พุ่งทอง และ ดวงใจ ทิวทอง

สัญลักษณ์ทั้ง 4 บทเพลงชุดสำหรับออร์เคสตรา..... 103-107

Composition: The Four Symbolic Suite

วรพัฒน์ ภูริปัญญวานิช และ วีรชาติ เปรมานนท์

ธาตุทั้ง 4 (ดิน น้ำ ลม ไฟ).....	108-112
The Four Elements (Earth Water Air Fire)	
จิตตมน ฉัตราคม และ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร	
การออกแบบเรขศิลป์สำหรับร้านอาหารไทยประเภทต่าง ๆ เพื่อเจนเนอร์เรชันวาย.....	113-123
Graphic Design of Various Thai Restaurants for Generation Y	
มุกด์ตรา ทองเวส และ เอื้อเอ็นดู ดิศกุล ณ อยู่ธยา	
พิธีไหว้ครูดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลปพบุรี.....	124-139
Wai Kru Rite in Thai Classical Music at Lopburi College of Dramatic Arts	
วราภรณ์ จัวยงษ์ และ บุษกร บินพาสันต์	
บทวิเคราะห์งานประพันธ์ Le Merle Noir ของโอลิเวียร์ เมสเซียน.....	140-149
A Musical Analysis of Olivier Messiaen's Le Merle Noir	
ธนศักดิ์ อังศุโกมุทกุล และ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร	
การวิเคราะห์การแสดงฟลุตในบทประพันธ์ “ซูม ทูบ ของ เอียน คลาร์ค”	150-160
A Performance Analysis of “Zoom Tube” by Ian Clarke	
ธิปก พินิจสกุล และ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร	
การสืบทอดความรู้ด้านดนตรีไทยของครูสมภพ ขำประเสริฐ	161-176
The Thai Music Transmission of Kru Somphop Khamprasert	
ปกป้อง ขำประเสริฐ และ ภัทระ คมขำ	
การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก โดย วริศรา โรจนบุตร	177-184
A Guitar Recital by Warisara Rojanbut	
วริศรา โรจนบุตร และ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร	
การแสดงขับร้อง โดย ลลิตา ลัดดากลม.....	185-193
A Vocal Recital by Lalida Laddaklom	
ลลิตา ลัดดากลม และ ดวงใจ ทิวทอง	
คำแนะนำสำหรับผู้นิพนธ์	194-200



ปัจจัยที่ช่วยส่งเสริมการขายสำหรับภาพเวกเตอร์ในเว็บไซต์ไมโครสต็อก
FACTORS PROMOTING VECTOR IMAGE ONLINE SELLING ON MICROSTOCK WEBSITE.
ธีรพงศ์ ไส่สุข*

บทคัดย่อ

การขายภาพเวกเตอร์ออนไลน์เป็นธุรกิจที่ได้รับความนิยมมานานพอสมควร เนื่องจากธุรกิจทางการออกแบบหลากหลายประเภทสามารถสมัครเข้าไปซื้อภาพได้อย่างง่ายดายเพียงทำตามขั้นตอนการซื้อของเว็บไซต์ไมโครสต็อก เนื่องจากภาพที่ขายอยู่ในตลาดมีความหลากหลาย สามารถค้นหาได้ง่ายและเมื่อซื้ออย่างถูกต้องก็สามารถนำไปใช้งานได้เลยหรือสามารถปรับแก้ให้ใช้งานตามความต้องการและความเหมาะสมในการออกแบบ ที่สำคัญเมื่อเริ่มมีการแข่งขันทางการตลาดราคาของภาพก็ถูกลง ทำให้ผู้ซื้อภาพหันมาให้ความสนใจกับ Microstock มากขึ้นเป็นลำดับ

ปัจจุบันมีนักออกแบบกราฟิกที่ให้ความสนใจในการสมัครขายภาพเวกเตอร์(Vector) มากขึ้น เพราะสามารถสร้างรายได้ได้จริง อาจทำเป็นอาชีพเสริมหรือทำเป็นอาชีพหลักเลยก็ได้ นักออกแบบบางท่านสามารถสร้างรายได้จำนวนมากถึงตัวเลขหลักสี่ซึ่งเป็นสิ่งที่วงการออกแบบกราฟิกควรจับตามอง อีกทั้งยังมีความเป็นอิสระในการทำงานออกแบบเพราะสามารถวาดภาพส่งขายได้หลากหลายแนวทาง ประสบการณ์หรือเรื่องราวต่าง ๆ ที่อยากถ่ายทอดผ่านผลงานสามารถเปลี่ยนเป็นรายได้แทบทั้งสิ้น แม้ว่าตลาดการขายภาพเวกเตอร์ออนไลน์จะเติบโตขึ้นและมีนักออกแบบสนใจสมัครเป็นผู้ขายภาพมากมายก็ตาม แต่การที่จะสามารถยืนอยู่ในตลาดหรือประสบความสำเร็จได้ก็ไม่ง่าย เพราะต้องมีการทำตามขั้นตอนเพื่อเข้าเป็นผู้ขายภาพ เมื่อสอบผ่านก็ต้องส่งผลงานเข้าไปแข่งขันในตลาดการขายภาพเวกเตอร์ออนไลน์

เนื่องจากการแข่งขันในตลาดสูงนักออกแบบจึงควรวิเคราะห์ด้านการออกแบบก่อนจะวาดภาพส่งขายว่าวาดอย่างไรภาพเวกเตอร์จึงจะสามารถอยู่ในตลาดอย่างโดดเด่น วาดอย่างไรให้ผู้ซื้อสนใจ วาดอย่างไรให้ภาพเวกเตอร์ขายดี

คำสำคัญ: กราฟิกดีไซน์, เวกเตอร์, เวกเตอร์ออนไลน์, ไมโครสต็อก, เว็บไซต์

Abstract

Business of vector image online selling has been popular for a long time. It is because of 1) many of design business companies can have easy access to purchase image by just following simple steps of the website 'Microstock'; 2) the website offers big variety of images; 3) the image searching tool is easy to use; 4) the images are easy for application; 5) the price is getting low. Hence the image buyers have increasingly paid attention on Microstock.

Nowadays graphic designers have increasingly registered to sell vector images since this business can really generate income to them like a part time job or a main job. Some vector image sellers can earn more than six digits baht. Besides people in this business have high freedom in working because they can sell several different types of images, all experiences and stories have possibilities to sell. Although vector image online selling is growing, not all sellers can be successful. It is because of various steps must be followed in order to gain authorized sellers.

Then they have to compete with another sellers in the market. Hence the sellers have to consider the demand of the market and quality of images

KEYWORDS: Graphic Design, Vector, Online Vector, Microstock, Website

* อาจารย์, สาขาวิชาภูมิสถาปัตย์ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ผังเมืองและนฤมิตศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, teerasalai@hotmail.com.

บทนำ

ภาพเวกเตอร์คืออะไร

ในปัจจุบันเราสามารถสร้างรายได้จากการขายภาพประกอบได้หลากหลายช่องทาง ไม่ว่าจะเป็นการขายภาพวาดเองโดยการวาดภาพด้วยเทคนิคต่าง ๆ ซึ่งถ้าหากเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงก็สามารถขายภาพได้ราคาสูงและขายได้ง่าย ศิลปินบางท่านอาจใช้เวทีงานแสดงศิลปะหรือการเปิดแกลลอรี่แสดงผลงานเป็นเวทีช่วยในการขายภาพ หากเป็นนักวาดภาพมือใหม่ก็อาจวางขายตามแหล่งที่มีคนสนใจ เช่น ตามห้าง ร้านค้า ตลาดรวมงานศิลปะต่าง ๆ ซึ่งต้องใช้ความพยายามอย่างมากในการสร้างชื่อเสียงและให้ภาพอยู่ในตลาดการซื้อขาย ศิลปินนักวาดภาพบางท่านอาจขายงานได้ไม่ตรงเป้าหมายที่วางไว้เพราะภาพอยู่ในพื้นที่เฉพาะ ลูกค้าไม่สามารถซื้อผลงานได้เพราะขาดการวางแผนทางการตลาดที่เข้าถึงกลุ่มเป้าหมาย แต่กระแสการขายภาพก็เริ่มมีการปรับเปลี่ยนวิธีการขายไปตามยุคสมัยซึ่งในปัจจุบันเทคโนโลยีมีความเจริญก้าวหน้ามาก ทุกคนสามารถเชื่อมต่อกับอินเทอร์เน็ตได้จากการใช้อุปกรณ์ต่าง ๆ เชื่อมต่อจึงเกิดการขายภาพออนไลน์เกิดขึ้นแต่การขายภาพด้วยตนเองในช่องทางออนไลน์ต้องอาศัยการโปรโมทและการทำแผนการตลาดที่ยั่งยืนซึ่งอาจทำยอดขายได้ไม่ตรงตามเป้าหมาย จึงมีเว็บไซต์ไมโครสต็อกเกิดขึ้นเพื่อให้นักวาดภาพจากทั่วทุกมุมโลกมาสมัครเป็นผู้ขายภาพโดยทางเว็บไซต์ไมโครสต็อกได้ทำการตลาดไว้รองรับการซื้อขายอย่างชัดเจนทำให้การซื้อขายมีความคล่องตัว เมื่อมีผู้สมัครขายภาพมากขึ้นก็ทำให้งานดีไซน์มากขึ้นตามไปด้วย ทำให้ผู้ซื้อนิยมซื้อภาพจากเว็บไซต์ไมโครสต็อกมากขึ้นเรื่อย ๆ ตามลำดับ โดยภาพที่ขายในเว็บไซต์ไมโครสต็อกมีทั้งภาพแบบเคลื่อนไหวเป็นไฟล์วิดีโอ เสียงดนตรี และภาพนิ่ง ซึ่งภาพนิ่งแบ่งออกเป็นสองประเภท คือ 1.เวกเตอร์(Vector) 2.ราสเตอร์(Raster) ในที่นี้จะกล่าวถึงเฉพาะการขายภาพนิ่งแบบเวกเตอร์ในเว็บไซต์ไมโครสต็อก

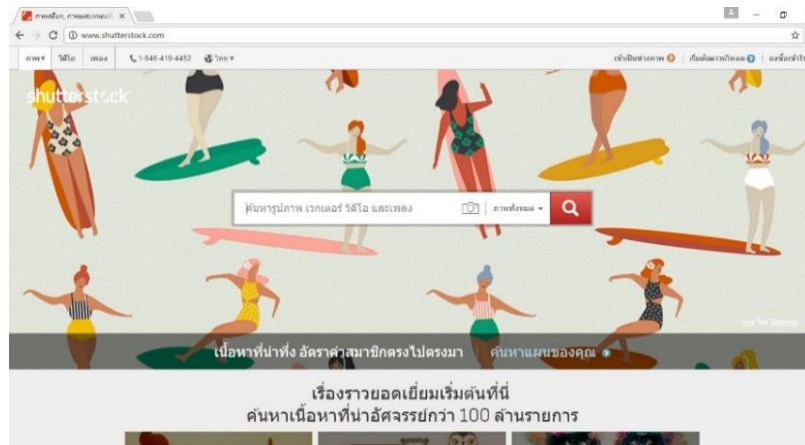
ภาพแบบเวกเตอร์(Vector) เป็นภาพที่มีความต้องการในตลาดการออกแบบกราฟิกสูงมากเพราะเป็นภาพที่มีลักษณะเฉพาะคือเป็นภาพที่ย่อหรือขยายแล้วไม่มีผลต่อความละเอียดของภาพ พูดให้เข้าใจง่ายคือย่อหรือขยายภาพแล้วไม่แตก เพราะไม่ได้ทำงานในรูปแบบ Pixel แบบภาพ Raster แต่ภาพแบบเวกเตอร์ถูกคำนวณในทางคณิตศาสตร์ในการสร้างภาพ ไฟล์ของรูปภาพที่เกิดจากการประมวลผลแบบ Vector ได้แก่ภาพที่มีนามสกุล .AI, .DRW, .CDR, .EPS, .PS ซึ่งเป็นภาพที่ถูกคิดค้นและออกแบบจากโปรแกรมสร้างภาพแบบเวกเตอร์ เช่น โปรแกรม Illustrator, CorelDraw, Inkscape และอื่น ๆ ส่วนภาพแบบ Raster ก็มีการขายผ่านระบบออนไลน์เช่นกันซึ่งมีภาพในตลาดหลากหลายหมวดหมู่แต่การนำภาพไปใช้จะมีลักษณะแตกต่างกันจากการใช้ภาพเวกเตอร์ เพราะหากขยายภาพจากขนาดเดิมภาพอาจแตกได้ ไฟล์ของรูปภาพที่เกิดจากการประมวลผลแบบ Raster คือ ไฟล์พวกที่มีนามสกุลเป็น .BMP .PCX .TIF .JPG .GIF .MSP .PNG .PCT โดยโปรแกรมที่ใช้จัดการกับภาพประเภทนี้คือ โปรแกรมประเภทจัดการภาพ ตกแต่งภาพ ซึ่งปัจจุบันนี้มีโปรแกรมมากมายให้เราได้ใช้กัน เช่น Photoscape, Paintbrush, Photoshop, Photostyler และอีกมากมาย

รัชพล ยรรยงเดชา (2557) ได้อธิบายว่าธุรกิจขายภาพเวกเตอร์เป็นธุรกิจที่เติบโตอย่างรวดเร็วในปัจจุบันซึ่งรวบรวมงานกราฟิกแบบเวกเตอร์เอาไว้ทุกหมวดหมู่ เพื่อการเข้าถึงการใช้งานของภาพกับผู้ซื้อภาพซึ่งมักจะอยู่ในวงการออกแบบกราฟิก โดยผู้ซื้อต้องสมัครเป็นสมาชิกในเว็บไซต์ไมโครสต็อกเพื่อที่จะสามารถดาวน์โหลดภาพที่ตัวเองต้องการ ส่วนผู้ขายก็ต้องสมัครเพื่อขายภาพเช่นกันโดยเว็บไซต์ไมโครสต็อกขึ้นนำก็มีกฎในการสมัครเพื่อขายภาพแตกต่างกันไป เมื่อสมัครผ่านแล้วก็สามารถนำภาพส่งขายในตลาดได้เลย โดยได้รายได้จากการขายภาพเป็นค่าคอมมิชชั่น(Commission) ตามกำหนดของแต่ละเว็บไซต์ซึ่งไม่ได้เป็นการขายสิทธิ์แต่เป็นการให้เช่าสิทธิ์เพื่อนำไปใช้งานเท่านั้น เจ้าของผลงานยังเป็นเจ้าของลิขสิทธิ์ภาพซึ่งสามารถนำผลงานไปวางขายได้ในหลากหลายเว็บไซต์ เว็บไซต์ที่ให้บริการขายภาพเหล่านี้เรียกว่าไมโครสต็อก (Microstock)

เว็บไซต์ไมโครสต็อก

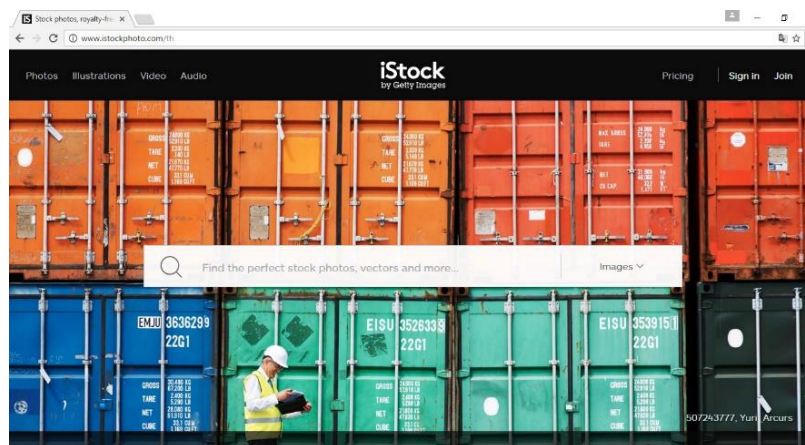
เว็บไซต์ไมโครสต็อกมีหลายเว็บไซต์ด้วยกันโดยมีเว็บไซต์ชั้นนำ 5 เว็บไซต์หลักที่บรรดานักออกแบบสามารถสมัครเพื่อเป็นผู้ขายภาพเวกเตอร์ออนไลน์และสามารถสร้างรายได้อย่างงดงาม โดยเว็บไซต์ชั้นนำมีดังนี้

1. Shutterstock



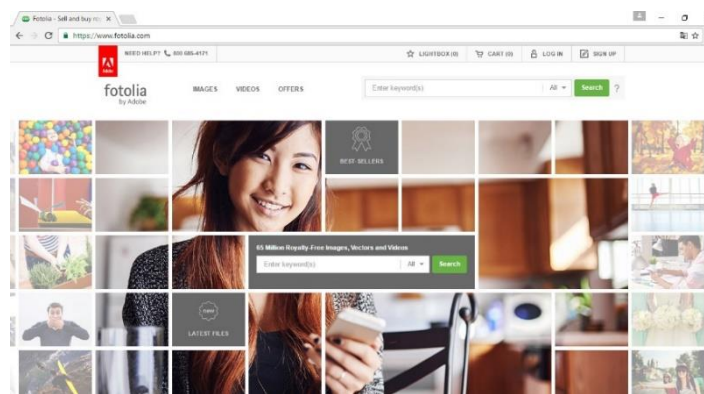
ภาพที่ 1 เว็บไซต์ Shutterstock
ที่มา : <http://submit.shutterstock.com>

2. Istock



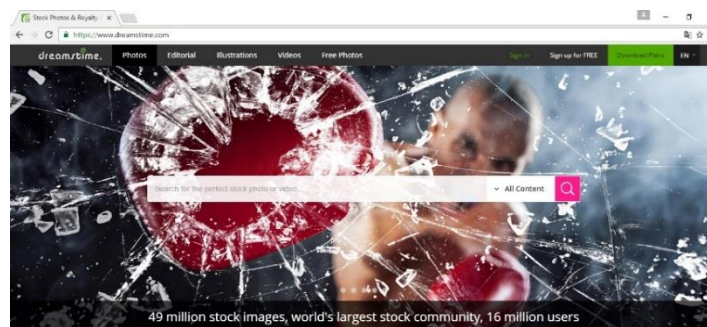
ภาพที่ 2 เว็บไซต์ Istock
ที่มา : <http://www.istockphoto.com>

3. Fotolia



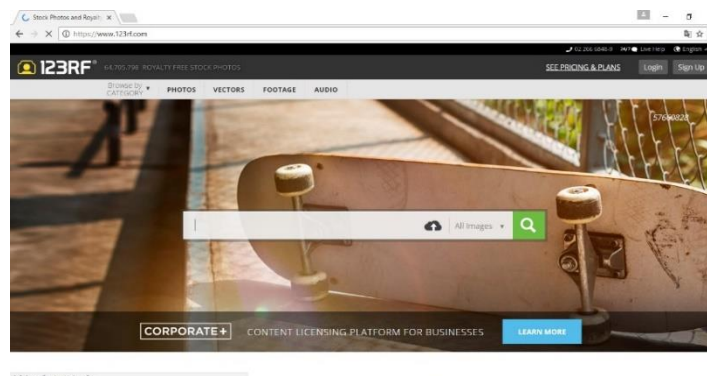
ภาพที่ 3 เว็บไซต์ Fotolia
ที่มา : <http://www.fotolia.com/>

4. Dreamstime



ภาพที่ 4 เว็บไซต์ Dreamstime
ที่มา : <http://www.dreamstime.com/>

5. 123RF



ภาพที่ 5 เว็บไซต์ 123RF
ที่มา : <http://www.123rf.com/>

ลูกค้าที่ซื้อภาพเวกเตอร์(Vector)

1. บริษัทโฆษณา

2. สำนักพิมพ์ งานออกแบบสิ่งพิมพ์

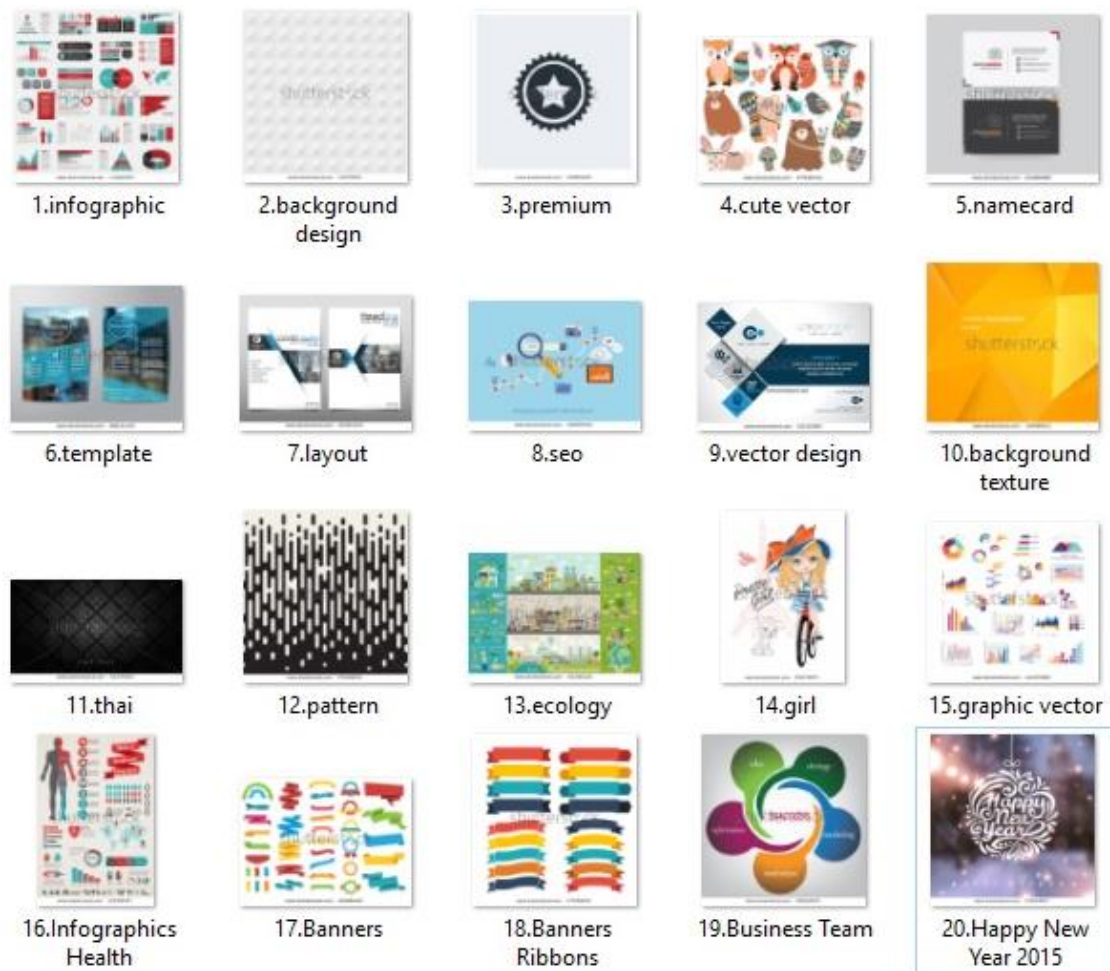
3. บริษัทกราฟิกดีไซน์

4. ผู้ออกแบบเว็บไซต์

วิเคราะห์ภาพเวกเตอร์ที่ขายดีในเว็บไซต์โมโครสต็อก

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1. Infographics 2. Background Design 3. Premium 4. Cute Vector 5. Name Card 6. Template 7. Layout 8. Seo 9. Vector Design 10. Background Texture 11. Thai 12. Pattern 13. Ecology 14. Girl 15. Graphics Vector 16. Infographics Health 17. Banners 18. Banners Ribbons 19. Business Team 20. Happy New Year 2015 ซึ่งภาพอันดับหนึ่งของการสืบค้นในแต่ละคีย์เวิร์ดมีดังนี้



ภาพที่ 6 ภาพที่ขายดีอันดับที่ 1 ในภาพ 20 หมวดหมู่ด้วยคีย์เวิร์ดยอดนิยม

ที่ใช้สืบค้น 20 อันดับจากเว็บไซต์ Shutterstock

การวิเคราะห์

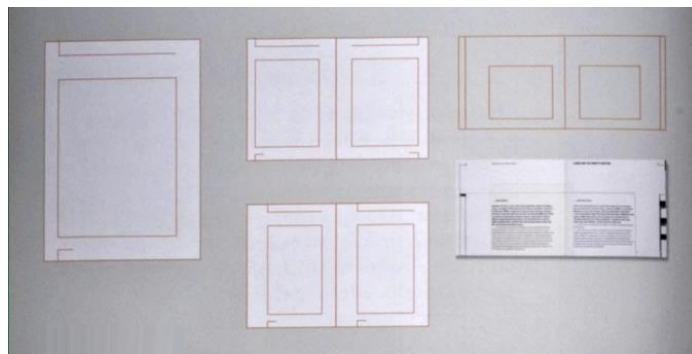
การวิเคราะห์ภาพจะวิเคราะห์ด้วยหลักการทางการออกแบบเบื้องต้น หลักการออกแบบที่วิเคราะห์มี 2 ส่วน คือ

1. การศึกษาเรื่องการจัดวาง Layout มุ่งเน้นการศึกษาระบบกริด (Grid System)
2. ศึกษาการใช้สีในงานออกแบบ

ส่วนองค์ประกอบสำคัญอื่น ๆ ที่ไม่ได้ศึกษา เช่น รูปแบบของภาพประกอบแน่นอนว่าเป็นภาพแบบเวกเตอร์ที่มีสไตล์แตกต่างกันออกไปเพราะเป็นภาพที่มาจากการสับคั่นจากคีย์เวิร์ด 20 คำ ส่วนในเรื่องการใช้ตัวอักษรในการขายภาพเวกเตอร์ออนไลน์นั้นก็เลือกใช้ตามสไตล์ของภาพและมีหลากหลายสไตล์ซึ่งเป็นเหตุผลในการตัดจากการวิเคราะห์องค์ประกอบทางเรขาคณิตส่วนนี้ไปด้วย

1. การศึกษาเรื่องการจัดวาง Layout มุ่งเน้นการศึกษาระบบกริด (Grid System) เป็นสำคัญ โดยรวบรวมข้อมูลจากหนังสือ Making and Breaking the grid : A Graphic Design Layout Workshop เขียนโดย Timothy Samara ซึ่งได้แบ่งข้อมูลของกริดเป็น 8 รูปแบบคือ

1.1 มานูสคริปต์ กริด (Manuscript Grid)



ภาพที่ 7 มานูสคริปต์ กริด (Manuscript Grid)

ที่มา : Making and Breaking the Grid

เรียกอีกชื่อหนึ่งว่า Block Grid หลักการคือ ต้องมีพื้นที่รูป 4 เหลี่ยมผืนผ้าขนาดใหญ่ เอาไว้วาง text ที่ต่อกันยาว ๆ ตัวอย่างของสิ่งของที่มี pattern ในลักษณะนี้ เช่น หนังสือ เรียงความ โครงสร้างพื้นฐานหลักประกอบด้วยพื้นที่รูป 4 เหลี่ยมผืนผ้าขนาดใหญ่ และขอบ (margin) สำหรับใส่เนื้อหาหลัก (body) โครงสร้างพื้นฐานรอง ประกอบด้วย ตำแหน่งสำหรับวาง header, footer, chapter title, page number

1.2 คอลัมน์ กริด (Column Grid)



ภาพที่ 8 คอลัมน์ กริด (Column Grid)

ที่มา : Making and Breaking the Grid

หมายถึง Grid ที่มี block ของเนื้อหา แบ่งเป็น column ซึ่ง column นี้สามารถมีได้มากกว่า 1 อัน ปริมาณของ column จะมากหรือน้อยขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของงาน

1.3 โมดูลาร์ กริด (Modular Grid)

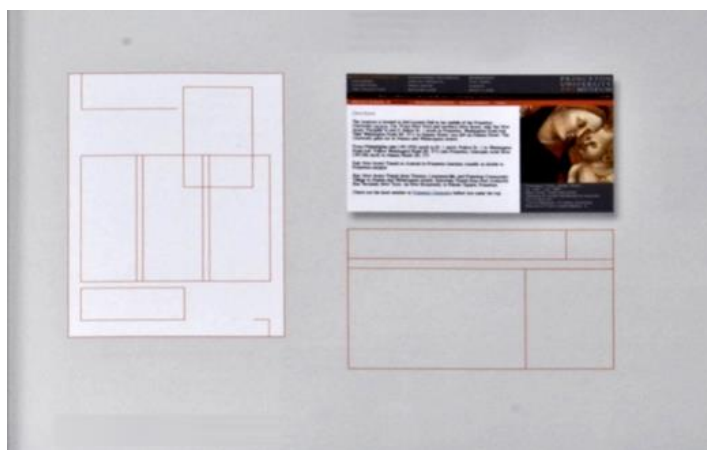


ภาพที่ 9 โมดูลาร์ กริด (Modular Grid)

ที่มา : Making and Breaking the Grid

กริดรูปแบบนี้จะคล้ายกับ column grid แต่จะมีการเพิ่มการแบ่ง block ในแนวนอนด้วย เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า แบ่งเป็น cell โดยจะมี block ที่เอาไว้เก็บเนื้อหา ขนาดเล็ก และมีจำนวนมาก ซึ่งในแต่ละ block นั้นเรียกว่า module เหมาะสำหรับเอาไว้ใช้ใน project ที่ค่อนข้างซับซ้อนเพราะว่ากริดรูปแบบนี้จะช่วยให้เราสามารถควบคุมเนื้อหาที่มีปริมาณมากได้เพราะแบ่งส่วนได้เล็ก โดยจะควบคุมมากหรือน้อยก็ขึ้นอยู่กับข้อกำหนดขนาด module ของเราซึ่งเราต้องวิเคราะห์เองตามความเหมาะสม เช่น ถ้าเราใช้ module ที่เล็กมาก ก็จะมีคามยืดหยุ่นมาก แต่ก็อาจจะทำให้ตาลายได้ เป็นต้น

1.4 ไฮราซิคัล กริด (Hierarchical Grid)



ภาพที่ 10 ไฮราซิคัล กริด (Hierarchical Grid)

ที่มา : Making and Breaking the Grid

กริด รูปแบบนี้มีหลักการคือ มีการใช้ block เหมือน pattern อื่น แต่จะไม่ได้วางเรียงกันแบบ Column Grid หรือ Modular Grid และ block สามารถวางซ้อนกันได้ อารมณ์ที่จะสื่อออกมาหากใช้กริดวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย -8- ปีที่ 4, ฉบับที่ 1, หน้า 1-14

รูปแบบนี้จะขึ้นอยู่กับการวางตำแหน่งของ block แต่ละ block ล้วน ๆ กริดรูปแบบนี้เป็นโครงสร้างที่มีความยืดหยุ่นมาก แต่ยังมีอิทธิพลพื้นฐานของการแบ่ง block เป็น module และการวาง block ในแนวตั้งเหมือน template พื้นฐานอยู่ หมายถึง ยังไม่ได้มีการยุ่งกับเส้นทแยงมุมหรือเส้นโค้ง ตัวอย่างที่พบเห็นการวาง grid รูปแบบนี้ที่เห็นได้บ่อย เช่น webpage ต่าง ๆ

1.5 ลิงกวิสติก ดีคอนสตรัคชัน (Linguistic Deconstruction)

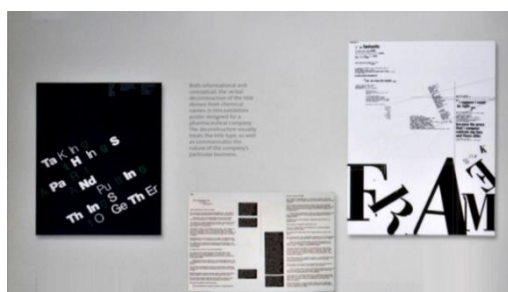


ภาพที่ 11 การรื้อโครงสร้างกริดประเภท ลิงกวิสติก ดีคอนสตรัคชัน (Linguistic Deconstruction)

ที่มา : Making and Breaking the Grid

การรื้อโครงสร้างกริดรูปแบบนี้มีหลักการ คือ การเล่นกับประโยคโดยทำให้คำหรือตัวอักษรแต่ละตัวหรือแต่ละกลุ่มมีความโดดเด่นต่างกันด้วยการใช้ สี ขนาดตัวอักษร แนวการเรียงกันของตัวอักษร ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความน่าสนใจ การเลือกใช้คำหรือประโยคถือว่ามีค่ามากสำหรับการรื้อโครงสร้างกริดรูปแบบนี้ ภาษาของ content ที่ใช้ก็สามารถนำมาใช้ทำลายกริดได้ เช่นอาจใช้สำเนียงธรรมชาติของภาษามาแปรให้เป็นภาพ ผ่านทางน้ำหนักของตัวอักษร สี สัน ความเอียง ฯลฯ เช่น คำว่า 'Faster' อาจจะใช้ตัว Bold พร้อมกับเป็นตัวเอียง เพื่อสื่อถึงความเร็ว เป็นต้น

1.6 สปอนเทเนียส ออปติคอล คอมโพสิชัน (Spontaneous Optical Composition)



ภาพที่ 12 การรื้อโครงสร้างกริดประเภท สปอนเทเนียส ออปติคอล คอมโพสิชัน

(Spontaneous Optical Composition)

ที่มา : Making and Breaking the Grid

การรื้อโครงสร้างกริดรูปแบบนี้มีหลักการ คือ การนำเอาสิ่งของ (material) ที่มีรูปแบบต่าง ๆ กันมาผสมกันโดยตำแหน่งและลักษณะของการเชื่อมต่อกันระหว่าง material เหล่านั้นจะเป็นตัวกำหนดโทนหรืออารมณ์ของงาน โดยส่วนใหญ่รูปแบบนี้มักจะเป็นที่นิยมในการทำให้งานดูมีชีวิตชีวา

1.7 คอนเซปต์ชวล ออร์ พิคโทเรียล ออลลูชั่น (Conceptual or Pictorial Allusion)



ภาพที่ 13 การรื้อโครงสร้างกริดประเภท คอนเซปต์ชวล ออร์ พิคโทเรียล ออลลูชั่น
(Conceptual or Pictorial Allusion)
ที่มา : Making and Breaking the Grid

การรื้อโครงสร้างกริดรูปแบบนี้เน้นการสร้างโครงสร้างของกริดจาก concept ของงานโดยการสร้างกริดตามแต่เนื้อเรื่องว่ากล่าวถึงอะไร กริดรูปแบบนี้ไม่มีการอ้างอิงโครงสร้างใด ๆ ซึ่งตามหลักการแล้ว concept ของงานนั่นเองที่เป็นตัวกำหนดโครงสร้าง (structure) ของทั้งหมดรวมถึงบรรยากาศของภาพทั้งหมดด้วย

1.8 ชานซ์ โอเพอเรชั่น (Chance Operation)



ภาพที่ 14 การรื้อโครงสร้างกริดประเภทชานซ์ โอเพอเรชั่น (Chance Operation)
ที่มา : Making and Breaking the Grid

การร้อยโครงสร้างกริดรูปแบบนี้มีหลักการคือการพยายามต่อภาพให้เกิดเป็นภาพใหญ่ การลองจัดวางองค์ประกอบแบบไม่รู้อนาคต เช่น ลองป้ายสีด้วยแปรงใหญ่ ๆ การลองยืดตัวอักษรให้บิดเบี้ยวดูเป็น organic shape อาจช่วยในการสื่อสารเนื้อหาได้ถ้าเนื้อหาเหมาะสม

การใช้วิธีนี้เหมาะสำหรับสื่อสารไอเดียเกี่ยวกับการเคลื่อนไหว ธรรมชาติ ความวิปริตแปรปรวนความแปลกประหลาด ฯลฯ ซึ่งจะสามารถทำให้งานเกิดโทนและอารมณ์ที่น่าสนใจขึ้นได้ การใช้กริดรูปแบบนี้เรามักจะคาดการณ์ผลลัพธ์ยากกว่างานจะออกมาแนวไหนจนกว่าเราจะวางโครงสร้างเสร็จไปในระดับหนึ่งแล้ว

รูปแบบของระบบกริดเหล่านี้จะนำไปวิเคราะห์ข้อมูลด้านการจัดวางองค์ประกอบของภาพที่ชายดีอันดับที่ 1 ในภาพ 20 หมวดหมู่ด้วยคีย์เวิร์ดยอดนิยมที่ใช้สับคัน 20 อันดับ

2. ศึกษาการใช้สีในงานออกแบบ Shigenobu Kobayashi (1984) ได้กล่าวว่าสีเป็นองค์ประกอบทางเรขาคณิตที่มีความสำคัญ และยังสามารถสื่อถึงอารมณ์หรือบุคลิกต่าง ๆ รวมทั้งสามารถสร้างเอกลักษณ์เฉพาะตัวให้กับงาน การจำแนกสีอย่างเป็นระบบผ่านบุคลิกภาพต่าง ๆ ก็ทำให้สีเหล่านั้นสามารถสื่อสารความหมายออกมาได้ชัดเจนและมีประสิทธิภาพมากขึ้น

การแบ่งประเภทของสีที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของบุคลิกภาพนั้น จะเป็นตัวแปรสำคัญที่ทำให้สามารถเข้าใจ และรับรู้ถึงการผสมผสานของสีเหล่านั้นได้เป็นอย่างดีซึ่งโทนสีแบ่งออกเป็น 4 โทนหลัก ได้แก่ Vivid ,Bright Subdued และDark ดังนี้

Tone / Hue			R	YR	Y	GY	G	BG	B	PB	P	RP
Vivid	V	vivid tone										
	S	strong tone										
Bright	B	bright tone										
	P	pale tone										
	Vp	very pale tone										
Subdued	Lgr	light grayish tone										
	L	light tone										
	Gr	grayish tone										
	DI	dull tone										
Dark	Dp	deep tone										
	Dk	dark tone										
	Dgr	dark grayish tone										

ภาพที่ 15 ตารางแสดงโทนของสี 4 โทนหลัก
ที่มา : Making and Breaking the Grid

โทนของสีเหล่านี้จะนำไปวิเคราะห์ข้อมูลด้านการจัดวางองค์ประกอบของภาพที่ขายดีอันดับที่ 1 ในภาพ 20 หมวดหมู่ด้วยคีย์เวิร์ดยอดนิยมที่ใช้สับค้น 20 อันดับ

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลระบบกริด (Grid System)

รูปแบบกริด (Grid System)	จำนวนภาพเวกเตอร์	คิดเป็น%
1. มานูสคริปต์ กริด (Manuscript Grid)	3	15%
2. คอลัมน์ กริด (Column Grid)	0	0%
3. โมดูลาร์ กริด (Modular Grid)	6	30%
4. ไฮราซิคัล กริด (Hierarchical Grid)	4	20%
5. ลิงกวิสติก ดีคอนสตรักชัน (Linguistic Deconstruction)	0	0%
6. สปอนเทนเนียส ออปติคอล คอมโพสิชัน (Spontaneous Optical Composition)	0	0%
7. คอนเซ็ปท์ชวล ออร์ พิคโทเรียล ออลลูชัน (Conceptual or Pictorial Allusion)	7	35%
8. ชานซ์ โอเพอเรชัน (Chance Operation)	0	0%

ตารางที่ 1 ผลการวิเคราะห์ข้อมูลเรื่องระบบกริด (Grid System)จากจำนวนภาพเวกเตอร์ 20 ภาพ

จากการวิเคราะห์ข้อมูลสามารถเรียงลำดับระบบกริด (Grid System) ที่นิยมใช้ในงานออกแบบจากมากไปหาน้อยดังนี้ 1.คอนเซ็ปท์ชวล ออร์ พิคโทเรียล ออลลูชัน (Conceptual or Pictorial Allusion) 2.โมดูลาร์ กริด (Modular Grid) 3.ไฮราซิคัล กริด (Hierarchical Grid) 4.มานูสคริปต์ กริด (Manuscript Grid) และลำดับที่ 5.ซึ่งไม่มีคะแนนคือคอลัมน์ กริด (Column Grid) ลิงกวิสติก ดีคอนสตรักชัน(Linguistic Deconstruction) สปอนเทนเนียส ออปติคอล คอมโพสิชัน (Spontaneous Optical Composition) ชานซ์ โอเพอเรชัน (Chance Operation)

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลการใช้สี

โทนสี	จำนวนภาพเวกเตอร์	คิดเป็น%
1. โทนมืด (Vivid)	2	10%
2. โทนมืด (Bright)	13	65%
3. โทนมืด (Subdued)	2	10%
4. โทนมืด (Dark)	3	15%

ตารางที่ 2 ผลการวิเคราะห์ข้อมูลการใช้สี จากจำนวนภาพเวกเตอร์ 20 ภาพ

การวิเคราะห์ข้อมูลสามารถเรียงลำดับการใช้สีที่นิยมใช้ในงานออกแบบจากมากไปหาน้อยดังนี้
1. โทนสีสว่าง (Bright) 2. โทนสีมืด (Dark) 3. โทนสีสด (Vivid) และ 4. โทนสีเทา

บทสรุป

ภาพแบบเวกเตอร์ที่อยู่ในตลาดจะขายดีหรือถูกใจคนซื้อนั้นมีเหตุผลหลายประการที่ช่วยส่งเสริมให้มียอดขายที่ดี จากที่ได้กล่าวมาทั้งหมดก่อนหน้านี้ก็นับว่าเป็นส่วนที่สำคัญในการทำความรู้จักกับตลาดที่มีการแข่งขันค่อนข้างสูง การศึกษางานที่ได้รับคามนิยมในตลาดก็เป็นอีกวิธีหนึ่งที่นักออกแบบทั่วโลกใช้เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานเข้าสู่ตลาด

จากการวิเคราะห์ข้อมูลในส่วนของการศึกษาระบบกริด (Grid System) ได้ผลสรุปว่ารูปแบบกริดแบบคอนเซ็ปท์ซวล ออร์ พิคโทเรียล ออลลูชั่น (Conceptual or Pictorial Allusion) เป็นรูปแบบที่นิยมใช้มากที่สุดเพราะเน้นการจัดองค์ประกอบของภาพเพื่อสื่อสารแนวคิดโดยรวมเป็นการเน้นการเล่าเรื่องราวหรือคอนเซ็ปท์ของภาพที่ชัดเจน รองลงมาอันดับที่สอง คือ โมดูลาร์ กริด (Modular Grid) ซึ่งเป็นการแบ่งส่วนหน้ากระดาษอย่างเท่า ๆ กัน โดยงานออกแบบเวกเตอร์มีความนิยมค่อนข้างสูงเพราะทำให้งานเป็นระเบียบและง่ายต่อการออกแบบแต่ก็ทรงพลังในการขาย อันดับสาม คือ ไฮราซิคัล กริด (Hierarchical Grid) กริดรูปแบบนี้ทำให้เกิดการเรียงลำดับความสำคัญของภาพและมักใช้อยู่เสมอในงานออกแบบเวกเตอร์ ลำดับที่สี่ คือ มานูสคริปต์ กริด (Manuscript Grid) กริดรูปแบบนี้มักใช้กับการออกแบบไอคอนหรือ โลโก้ที่วางอยู่กลางภาพอย่างโดดเด่น ปฏิเสธไม่ได้เลยว่ารูปแบบกริดชนิดนี้ง่ายต่อการออกแบบและจัดวาง อีกทั้งยังทำให้งานดูโดดเด่นในตัวของมันเอง ส่วนรูปแบบกริดชนิดอื่น ๆ ที่เหลือนั้นไม่เป็นที่นิยมในการออกแบบอาจเพราะเหตุผลในหลาย ๆ ด้านที่ต้องศึกษาต่อไป

จากการวิเคราะห์ข้อมูลเรื่องการใช้สีสามารถเรียงลำดับการใช้สีที่นิยมใช้ในงานออกแบบจากมากไปหาน้อยดังนี้ อันดับแรกนิยมโทนสีสว่าง (Bright) ในการออกแบบ เพราะมีความดึงดูดสายตาดูมีสีสัน หากได้เข้าไปสังเกตงานออกแบบจำนวนมากสีสันท่อนี้สามารถพบเจอในงานออกแบบเวกเตอร์เพื่อการค้าอย่างมากเป็นโทนสีที่ถูกหยิบมาใช้ในเกือบทุกงานดีไซน์ ซึ่งถูกนำมาใช้มากกว่าโทนสีอื่น ๆ อย่างเห็นได้ชัด ลำดับสอง โทนสีมืด (Dark) นับเป็นโทนสีที่ใช้กันอย่างแพร่หลายเพราะทำให้งานออกแบบดูนิ่งสงบ เรียบหรู และใช้ได้ในหลาย ๆ โอกาส ส่วนอันดับสามโทนสีสด (Vivid) และโทนสีเทา เป็นโทนสีที่ถูกนำมาออกแบบน้อยมากอาจเป็นเพราะเหมาะสมกับงานออกแบบบางประเภทที่เป็นงานเฉพาะ จึงมีการนำมาใช้น้อยที่สุด

หากมีผู้สนใจต้องการศึกษาหรือวิจัยเพิ่มเติมในด้านนี้นอกจากการวิเคราะห์ข้อมูลเรื่องการจัดวาง Layout และวิเคราะห์เรื่องการใช้สีในงานออกแบบแล้ว อาจจำเป็นต้องวิเคราะห์องค์ประกอบอื่น ๆ เช่น การใช้ตัวอักษร วิธีการนำเสนอแนวคิดในการออกแบบ รูปแบบของภาพประกอบ สไตล์ของลายเส้น เพราะนับเป็นสิ่งสำคัญประการหนึ่งที่มีผลต่อการตัดสินใจซื้อของกลุ่มลูกค้าซึ่งในโลกของการขายภาพเวกเตอร์ออนไลน์มีการวาดภาพเวกเตอร์ส่งขายจำนวนมาก การนำเสนอรูปแบบการออกแบบที่มีเอกลักษณ์มีแนวคิดเฉพาะตัวนับเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่มีผลอย่างมากที่จะทำให้ผลงานเป็นที่จับตามองของกลุ่มลูกค้าที่มองหางานที่โดดเด่นด้วยแนวคิดในการออกแบบและสไตล์ที่แตกต่าง ตรงกันข้ามกับงานที่มีการลอกเลียนแบบจากผลงานอื่น ๆ ซึ่งทางเว็บไซต์ก็ได้แจ้งเตือนอย่างเด็ดขาดว่าหากมีการลอกเลียนผลงานในรูปแบบใดก็ตามทางเว็บไซต์จะสามารถปิดพอร์ตนั้น ๆ ไม่ให้ขายภาพอีกต่อไปซึ่งเป็นการลงโทษสูงสุดทำให้ขาดรายได้และผิดต่อจรรยาบรรณวิชาชีพอย่างร้ายแรง เป็นแนวทางที่ควรหลีกเลี่ยง

ทั้งหมดที่กล่าวมานั้นนักออกแบบภาพเวกเตอร์ควรใช้เวลาในการศึกษาองค์ประกอบทางเรขาคณิตที่จะสามารถผลักดันคุณภาพของภาพที่ดีและเหมาะสมกับการออกแบบสู่ตลาดให้ขึ้นใจ ทั้งการสื่อสารความหมายวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การจัดวางองค์ประกอบ สีเส้นที่ใช้ในการออกแบบซึ่งจะช่วยให้เรามองเห็นในการสร้างสรรค์ผลงานที่เหมาะสมกับความต้องการของตลาดมากขึ้นในหลาย ๆ เว็บไซต์ที่นักออกแบบภาพเวกเตอร์เป็นสมาชิกในการขายภาพก็มักจะส่งอีเมลล์หรือข่าวสารที่เป็นประโยชน์ต่อผู้ขายภาพเสมอ เช่น แสดงภาพที่ได้รับความนิยมในสัปดาห์ที่ผ่านมาภาพที่ขายดีตลอดกาล 50 อันดับ หรือบทความเกี่ยวกับการออกแบบภาพที่เหมาะสมกับเทรนด์ (Trend) ในการออกแบบภาพแบบเวกเตอร์ที่ค่อนข้างละเอียดและเป็นกระแสแนวคิดที่ชัดเจนสำหรับการสร้างสรรค์งานสู่ตลาด

“ภาพแบบไหนที่ขายดี ?” เป็นคำถามที่เราต้องหาข้อมูลก่อนจะขายภาพ เพราะเมื่อเราเข้าใจลูกค้าเราก็จะสามารถผลิตผลงานที่น่าสนใจได้ แต่สิ่งที่ขาดไปไม่ได้เลยคือการศึกษภาพที่อยู่ในหมวดขายดีในเว็บไซต์ ไมโครสต็อกชั้นนำต่าง ๆ เพื่อศึกษาองค์ประกอบทางเรขาคณิตที่ถูกถ่ายทอดจากนักออกแบบทั่วโลกผู้ที่สามารถผลักดันชิ้นงานของตนเองสู่ผลงานขายดีระดับต้น ๆ ได้ นับว่าเป็นเวทีแข่งขันของนักออกแบบภาพแบบเวกเตอร์เวทีหนึ่งเลยก็ว่าได้เพราะมีผู้เข้าแข่งขันสูง งานที่มีในตลาดก็ถือว่าสูงมากตามไปด้วย นักออกแบบที่สามารถออกแบบภาพแบบเวกเตอร์แล้วมีภาพอยู่ในหน้า Popular ได้ถือว่ามีภาพที่ตีพิมพ์ เพราะภาพที่มีในเว็บไซต์ในหมวดต่าง ๆ นั้นมีให้เลือกซื้อหลากหลายมาก บางหมวดหมู่มีภาพแบบเวกเตอร์เป็น 1,000,000 ภาพ การที่สามารถผลักดันงานออกแบบไปอยู่ในหน้า popular ได้คือการเป็นอันดับ 1 ใน 100 จากภาพเวกเตอร์ 1,000,000 ภาพในช่วงเวลาหนึ่งเลยทีเดียว

ความขยันในการส่งภาพเป็นประจำก็มีผลกับการขายภาพเวกเตอร์เช่นกัน เพราะเมื่อภาพเยอะขึ้นก็มีผลให้ลูกค้าสามารถเข้าถึงงานออกแบบได้มากขึ้น อาจมีลูกค้าที่กดติดตาม(Follow) ผลงานของเรามากขึ้นด้วยทำให้ยอดขายก็เพิ่มขึ้นด้วยเช่นกัน แต่ปริมาณก็ไม่ใช่ว่าแนวทางที่จะทำให้ขายดีแนวทางเดียว นักออกแบบบางคนมีภาพเวกเตอร์ส่งขายแค่ 400 ภาพแต่สามารถมีรายได้หลักต่อเดือนได้ การออกแบบควรวาดให้ดีที่สุดเพราะถ้าภาพเวกเตอร์สามารถไปอยู่หน้าแรกหรือหน้า Popular ได้ งานนั้น ๆ จะเป็นส่วนหนึ่งในการเรียกลูกค้าเข้ามาติดตามงานอื่น ๆ ในพอร์ตโฟลิโอของเราซึ่งความสำเร็จในการขายภาพเวกเตอร์ก็ขึ้นอยู่กับความเอาใจใส่ในการส่งผลงานขายอย่างแท้จริง

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

- จุฑามาศ จิระสังข์. 2554. *ทำเงินกับการขายภาพออนไลน์*. กรุงเทพฯ: ซีเอ็ดดูเคชั่น.
รัชพล ยรรยงเดชา. 2557. *รวยด้วยการขายภาพเวกเตอร์ออนไลน์*. กรุงเทพฯ: ซีเอ็ดดูเคชั่น.

ภาษาอังกฤษ

- Shigenobu, K. 1984. *A Book of colors*. Tokyo: Kodansha International.
Timothy, S. 2002. *Making and Breaking the Grid*. USA: Rockport Publishers, Inc.



การร้อยเรียงสอดทำนองซอู้
COUNTERPOINTS IN VERSES AND MELODIES FOR SAW-U
ประชากร ศรีสาคร*

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอแนวทางที่เกี่ยวข้องกับหลักปฏิบัติในการผูกสำนวนกลอนสำหรับซอู้ ผู้บรรเลงจะต้องใช้สติปัญญาสร้างทำนองที่มีความพิศวงน่าฟัง โดยการหยอกล้อ เย้าแหย่ อย่างมีเสน่ห์ การร้อยเรียงสอดทำนองสามารถปฏิบัติได้ทั้งในเพลงประเภททางพื้นและทางกรอ ลักษณะสำนวนกลอนที่ปรากฏในซอู้โดยทั่วไป ได้แก่ กลอนฝาก กลอนพัน กลอนไล่เสียงขึ้น-ลง การผูกสำนวนกลอนซอู้จำเป็นต้องสร้างความโดดเด่นแตกต่างกันออกไปตามรูปแบบของการประสมวง ลีลาการผูกสำนวนกลอนซอู้ที่ปรากฏเป็นหลักมี 3 ประการ คือ 1) ทำนองล่งหน้า 2) ทำนองล้าหลัง 3) ทำนองอิหลักอิเหลื่อ การผูกสำนวนกลอนที่ดีต้องรู้และเข้าถึงความงามอันมีดุลยภาพและมีความกลมกลืน ผู้ที่จะสามารถผูกสำนวนกลอนได้อย่างมีประสิทธิภาพ และขึ้นเชิงชนิดที่เรียกว่า “รู้พลัน รู้กระจ่างเหมือนสายฟ้าฟาด” จำต้องผ่านตาหู ฟัง และนำประสบการณ์การบรรเลงที่ได้รับการสั่งสมมาทั้งสิ้นนั้นมาประยุกต์และปรับใช้ให้เข้ากับกาลเทศะ

คำสำคัญ: การสอดทำนองซอู้ / การผูกสำนวนกลอน / การแปรทำนอง

Abstract

This article offers the principles of conduct in creating melodic phrases for Saw-U. Performers must use their intelligence to produce the sublime melodic phrases, making them pleasant and attractive, creating both counterpoints in Thang Pean Melody and Thang Kraw Melody. Ordinarily, the melodic phrases in Saw-U are Klon Faak (Goal-delayed melodic phrases), Klon Pan (Complex melodic phrases) and Klon Lai Siang Kuen-Long (Way up and down passage of melodic phrases). Depending on the ensemble formation, creating variation across these phrases can produce outstanding results. Essentially, three methods are used in creating the melodic phrases for Saw-U: Firstly, Luang Naa (Anticipation), second, La Lung (Retardation), and thirdly, I-lak I-leua (Syncopation). The aesthetic elements combine with the equilibrium and harmonies to make impressive melodic phrases. The musicians, would gain access to the impromptu and diplomatic ability as “strike the glorious lightning of the instantaneous enlightenment,” (Intuitive-Cognitive-Thoroughness) should cultivate their experiences through their visual and auditory senses. They would apply their cultivated experiences according to the occasion.

Keyword: Saw-U Counterpoint / Creating Melodic Phrase / Variation-Making

* อาจารย์พิเศษเครื่องสายไทย, สาขาดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

1. บทนำ

การสวดทำนองเป็นภูมิปัญญาชั้นวิจิตรของโบราณจารย์ทางดนตรีไทยที่มีการสืบทอดและถ่ายทอดกันอย่างมุขปาฐะ (Oral Tradition) โดยการพ่ำสอน (Inculcation) ซึ่งเป็นการสืบทอดแบบตัวต่อตัว (Face to Face) กันมาแต่อดีต ผู้รับการสืบทอดจะต้องเลียนแบบ (Imitation) และจดจำองค์ความรู้อันล้ำค่าไว้เป็นคลังกลอนของตนเพื่อนำไปปรับใช้ในการบรรเลง นอกจากผู้บรรเลงต้องมีคลังกลอนที่มากพอแล้ว ผู้บรรเลงจำต้องใช้เวลาศึกษาและทำความเข้าใจกระทั่งตกผลึกในองค์ความรู้อันเป็นลักษณะเฉพาะตนของซออู้ ซึ่งท่านผู้รู้ได้อธิบายถึงคุณสมบัติของผู้ที่มีความสามารถในการร้อยเรียงสำนวนกลอนนั้น “ต้องผ่านตาหูฟังมา เยอะ และต้องมีประสบการณ์ ลำพังกฟังได้แต่หัดหรือฟังมาน้อยก็ทำไม่ได้ดี สิ่งหนึ่งที่เขาพูดกันคือ ‘ต้องมีน้ำลายครู่ไวยะยะ’ ต้องมี Stock Character (อัตลักษณ์เข้าแบบ) ไวยะยะทีเดียว ถึงเราจะนำมาเลือกใช้ได้อย่างเหมาะสม” (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 23 พฤศจิกายน 2559)

แต่เนื่องด้วยปัจจัยของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ที่มีลักษณะการร้อยเรียงสวดทำนองเฉพาะแตกต่างกันตามขอบเขตเสียงและวิธีการบรรเลง “โบราณอาจารย์ทางดนตรีไทยท่านจึงได้ประดิษฐ์ทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นให้มีลักษณะเหมาะสม สอดคล้องกับลักษณะทางกายภาพและขีดจำกัดของขอบเขตเสียงของเครื่องดนตรีนั้น ๆ อีกทั้งยังสร้างสรรค์ท่วงทำนองดังกล่าวให้มีความกลมกลืนกันระหว่างเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นทำให้มีความไพเราะสนิทยสนมและน่าฟังเมื่อบรรเลงรวมวง” (บุษกร สำโรงทอง 2539: 1)

ในบทความนี้ ผู้เขียนมีความประสงค์ที่จะนำเสนอแนวทางในการสวดทำนองซออู้ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองประเภทเครื่องสี ในส่วนของรายละเอียดต่าง ๆ นั้น ผู้เขียนได้จำแนกไว้เป็นประเด็นต่าง ๆ เพื่อเป็นกรณีตัวอย่างในการศึกษาและนำไปประยุกต์ใช้ได้ต่อไป

2. การร้อยเรียงสวดทำนองซออู้

2.1 กลอนเพลง

กลอนเพลงเป็นองค์ประกอบอย่างหนึ่งในการนำเสนอการบรรเลงทำนองเพลงไทยที่สามารถนำไปสู่ความไพเราะ ความเหมาะสม และเป็นลักษณะเฉพาะของตน โดยเฉพาะซอด้วง ซออู้ และจะเข้ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายไทยที่มีการดำเนินทำนองในลักษณะเก็บเหมือนกันทั้งสามเครื่องมือ หากแต่ในการผูกสำนวนกลอนเพลงแต่ละเครื่องดนตรีนั้น ๆ มีความแตกต่างกันตามข้อจำกัดของขอบเขตเสียงที่มีช่วงกว้างของเสียงไม่เท่ากัน (ข้าคม พรประสิทธิ์ 2546: 15)

2.2 ลีลันของซออู้

หลายคนนั้นมักกล่าวว่าซออู้เป็น “ตัวตลก” ผู้เขียนแลเห็นว่าซออู้เป็น “ไม่ใช่ตัวตลก” แต่ซออู้เป็นเครื่องดนตรีที่สร้างสำนวนลีลาที่มีความลึกซึ้ง น่าฟัง และประณีต แม้ว่าหลายครั้งซออู้อาจดูประหนึ่งเป็นตัวตลก แต่นั่นเป็นส่วนหนึ่งของซออู้เท่านั้น ลูกเต้านั้นมี 6 ด้าน เราจะใช้ด้านเดียวเรียกตัวของมันเองไม่ได้ ซออู้มันถือได้ว่าเป็นส่วนเติมเต็มในวงเครื่องสายไทยให้สมบูรณ์ขึ้น ซึ่งทำให้ช่องว่างระหว่างซอด้วงและจะเข้หายไป และท่วงทำนองของซออู้มีลักษณะที่หยอกล้อ เย้าแหย่ไปกับเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ อย่างกลมกลืน “การผูกกลอนเพลงที่ตื้นนั้นต้องมีลักษณะของกลอนที่มีความสัมพันธ์อย่างใดอย่างหนึ่งของทุก ๆ เครื่องดนตรีที่นำมาสวดทำนองร่วมกันเป็นไปในทิศทางเดียวกัน และสามารถแสดงลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของเครื่อง” (ข้าคม พรประสิทธิ์ 2546: 15)

2.3 การสวดทำนองซออู้ในเพลงทางพื้นและทางกรอ

การแปรทำนองของเพลงไทยเป็นเอกลักษณ์ประการสำคัญของดนตรีไทย ดังที่กล่าวว่าดนตรีไทยนั้นเป็นทำนองสวดประสานของเครื่องดนตรีที่ เรียกว่า “ทาง” เช่น ทางระนาด ทางซอ เป็นต้น บรรเลงสวดประสานกันระหว่างเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นไปตลอดเพลง การฟังเพลงให้ได้รรถรสจึงต้องฟังที่เม็ดพรายทำนอง

ของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดที่บรรเลงไปพร้อมกัน เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นจะแปรทำนองหลักในแต่ละทางนั้นต้องคำนึงที่เสียงตกจังหวะหรือลูกตกเป็นหลัก ลูกตกนั้นคือเสียงโน้ตในท้องสุดท้ายซึ่งเป็นประธานเสียงในแต่ละจังหวะ ถ้าเป็นอัตรา 2 ชั้น คือเสียงสุดท้ายในท้องที่ 8 หรือ บรรทัดแรก ถ้าเป็น 3 ชั้น คือเสียงสุดท้ายในบรรทัดที่ 2 หรือ ท้องที่ 16 และชั้นเดียวคือเสียงในท้องที่ 4 (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ 2554: 136)

การร้อยเรียงสอดทำนองซอู้ สามารถปฏิบัติได้ทั้งเพลงประเภททางพื้นและทางกรอ ลักษณะเพลงทางพื้น คือ เพลงที่มีทำนองเรียบ ๆ ไม่มีพลิกแพลงอันใด เพลงแบบนี้ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีทุก ๆ อย่างมีโอกาสที่จะใช้สติปัญญาของตนคิดประดิษฐ์ทำนองบรรเลงได้ตามความพอใจ แต่ก็ต้องให้กลมกลืนกันทุก ๆ คน และลักษณะเพลงทางกรอ คือ เพลงที่ทำนองผู้แต่งได้แต่งไว้ให้มีทำนองเป็นเสียงยาวมาก ๆ การบรรเลงเสียงยาวนั้น เครื่องดนตรีประเภทที่ใช้ไม้ตีจะต้องตีกรอ จึงได้เรียกเพลงทางนี้ว่าทางกรอ (มนตรี ตราโมท 2527: 93)

ตัวอย่างที่ 1 การแปรทำนองในเพลงทางพื้น

ทำนองหลัก

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

แปรทำนอง (ทางซอู้)

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

(ที่มา: สำนักพระราชกร ศรีสาคร)

จากตัวอย่างที่ 1 ในวรรคทำผู้เขียนผูกสำนวนกลอนโดยมีทิศทางของการเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีขึ้นตรงตามทำนองหลัก โดยยึดลูกตกของเสียงที่เป็นเสียงเดียวกับทำนองหลักในท้องคู่เป็นสำคัญ และการผูกสำนวนกลอนในวรรคนี้ใช้เพียง 5 เสียง ในกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ทางเสียงเพิงออบน (ด ร ม X ช ล X) มาร้อยเรียงเป็นทำนอง

ตัวอย่างที่ 2 การแปรทำนองในเพลงทางกรอ

ทำนองหลัก (ทางกรอ)

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

แปรทำนอง (ทางซอู้)

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

(ที่มา: สำนักพระราชกร ศรีสาคร)

เพลงประเภททางกรอเป็นเพลงที่สามารถแปรทำนองตกแต่งให้เกิดลีลาเฉพาะตนได้ตามสมควร โดยผู้บรรเลงจะต้องเลือกปฏิบัติเป็นบางวรรคบางตอนเพื่อสำแดงลีลาเฉพาะตน เมื่อสังเกตการแปรทำนองในตัวอย่างนี้ พบว่าผู้เขียนเลือกแปรทำนองเฉพาะท้อง 4-5-6 และ 8 โดยมีการบรรเลงซ้ำเสียงโดสูง (ด) 2 ครั้ง ในท้องที่ 4 และ 8 เพื่อแสดงลีลาการหยอกล้อ เย้าหย่าภายในท้อง อีกทั้งยังพบการผูกสำนวนกลอนลำหลังและใช้กลเม็ดเด็ดพรายการสับัดขึ้น 3 เสียง ร้อยเรียงเป็นทำนอง

การร้อยเรียงสอดทำนองในเพลงประเภทนี้ ผู้บรรเลงจะต้องร้อยเรียงสอดทำนองให้มีความงามอย่างพอดีในดุลยภาพ จนไม่เสียรูปเสียเอกลักษณ์ของเพลงประเภททางกรอนั้น ๆ

2.4 ลักษณะสำนวนกลอนโดยทั่วไปที่ปรากฏในซอู้

การดำเนินทำนองของซอู้ที่ใช้ในเพลงประเภททางพื้น ย่อมมีลักษณะสำนวนกลอนที่อาจคล้ายหรือเหมือนกับเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ ซึ่งการแปรทำนองเครื่องดนตรีประเภทนั้น ๆ สามารถใช้สำนวนกลอน

ร่วมกันได้ เนื่องจากลักษณะทางกายภาพในการใช้ระบบนิ้วของเครื่องดนตรี โดยเฉพาะเครื่องดนตรีประเภทซอ ที่มีขีดจำกัดในช่วงเสียงที่น้อยกว่าจะเข้ และระนาดเอก จึงเป็นเหตุให้ซออู้สามารถใช้นิ้วนิ้วกลอนร่วมอยู่กับเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ หากแต่กระทำแล้วเกิดความเหมาะสมและความกลมกลืนกับเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ ภายในวง

อย่างไรก็ตามการร้อยเรียงสอดทำนองที่ดีของเครื่องดนตรีทุกชนิด ควรแสดงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตนอย่างกลมกลืนภายในวงดนตรี และไม่ควรปรากฏสำนวนกลอนฟาดแต่อย่างใด ซึ่งผู้เขียนจะอธิบายในลำดับต่อไป

ลักษณะสำนวนกลอนโดยทั่วไปที่ปรากฏในซออู้ ผู้เขียนพิจารณาและแบ่งออกเป็น 3 สำนวนกลอน ดังนี้

- 1) กลอนฝาก
- 2) กลอนพัน
- 3) กลอนไล่เสียงขึ้น-ลง

กลอนฝาก หมายถึง สำนวนกลอนที่ฝากลูกของเสียงใดเสียงหนึ่ง โดยการประสานเสียงเป็นคู่ต่าง ๆ กับทำนองหลัก ซึ่งการฝากลูกตกของเสียงนั้นมักปฏิบัติในพยางค์ที่ 4 ของห้องโน้ตที่เป็นจังหวะตก

ตัวอย่างที่ 1 สำนวนกลอนฝาก

ทำนองหลัก							
- ล ช ม	ช ม ร ด	ด ด - ร	ร ร - ม	- ช - ล	- ช - ม	ม ม - ร	ร ร - ด
สำนวนกลอนฝาก (ทางซออู้)							
ช ล ช ร	ช ม ร ด	ด ล ด ช	ล ด ร ด	ล ด ช ล	ม ช ร ช	ม ร ด ร	ช ม ร ด

[ที่มา: สำนักครูล่วงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน)]

ห้องที่ 4 ระหว่างทำนองหลักกับทางซออู้ มีการประสานเสียงคู่ 3

ห้องที่ 6 ระหว่างทำนองหลักกับทางซออู้ มีการประสานเสียงคู่ 6

พบว่าการเคลื่อนที่ของเสียงของทำนองหลักในวรรคทำมีการเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีขึ้น การแปรทำนองทางซออู้ในวรรคทำนี้ มีการเคลื่อนที่ของเสียงไปในทิศทางเดียวกันกับทำนองหลัก เว้นแต่เสียงของลูกตกในห้องที่ 4 พยางค์ที่ 4 ของทางซออู้นั้นปรากฏลูกตกของเสียงที่แตกต่างจากทำนองหลัก กล่าวคือ ลูกตกของทำนองหลัก คือ เสียงมีสูง (ม) ลูกตกของทางซออู้ คือ เสียงโดสูง (ด) ซึ่งมีความสัมพันธ์กันเป็นคู่ 3

ในวรรครับทางซออู้มีการฝากลูกตกของเสียง คือ ซอล (ช) โดยการประสานเสียงเป็นคู่ 6 กับทำนองหลัก หากสังเกตต่อไปพบว่าการฝากเสียงลูกตกของเสียงในวรรครับนั้นอยู่ในตำแหน่งที่แตกต่างกับวรรคทำ ซึ่งการฝากลูกตกของเสียงสามารถปฏิบัติได้ในห้องโน้ตจังหวะตก(ห้องคู่)

กลอนพัน หมายถึง สำนวนกลอนที่มีลักษณะการดำเนินทำนองแบบซ้อนตะเข็บประสมกับสำนวนกลอนอื่น ๆ จนดูว่าเป็นการพัวพันกันระหว่างสำนวนกลอน

ตัวอย่างที่ 2 สำนวนกลอนพัน

ทำนองหลัก

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

สำนวนกลอนพัน

(ด ช ล ม)	ช ล ด ช	ล ด ร ล	(ช ล ด ร)
-----------	---------	---------	-----------

พบว่าสำนวนกลอนพันในตัวอย่างนี้ เป็นสำนวนกลอนพันที่เครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ สามารถใช้ร่วมกันได้ เช่น ซออู้ ขลุ่ยเพียงออ เป็นต้น ในลักษณะของสำนวนกลอนนี้พบว่าการเคลื่อนที่ของเสียงทั้งขึ้นและลงสลับซับซ้อนกันภายในห้องโน้ต ซึ่งคล้ายกับลักษณะของการซ้อนตะเข็บ

และเมื่อมาถึงห้องโน้ตที่ 4 พบว่ามีการคลี่คลายของทำนองกล่าวคือ ปรากฏการร้อยเรียงทำนองแบบเรียงเสียงขึ้นอย่างเป็นระบบ โดยปราศจากการร้อยเรียงของสำนวนกลอนในลักษณะซ้อนตะเข็บดังในห้องโน้ตที่ 1-3

กลอนไล่เสียงขึ้น-ลง¹

กลอนไล่เสียงขึ้น หมายถึง สำนวนกลอนที่มีการดำเนินทำนองม้วนไปข้างหน้าจากซ้ายไปขวาภายในวรรค โดยถูกตกท้ายห้องไล่เสียงขึ้นทีละเสียง

กลอนไล่เสียงลง หมายถึง สำนวนกลอนที่มีการดำเนินทำนองม้วนไปข้างหลังจากขวาไปซ้ายภายในวรรค โดยถูกตกท้ายห้องไล่เสียงลงทีละเสียง

ตัวอย่างที่ 3 สำนวนกลอนไล่เสียงขึ้น-ลง

ทำนองหลัก

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

สำนวนกลอนไล่เสียงขึ้นทีละเสียง

สำนวนกลอนไล่เสียงลงทีละเสียง

ม ด ร <u>ม</u>	ฟ ร ม <u>ฟ</u>	ช ม ฟ <u>ช</u>	ล ฟ ช <u>ล</u>	ช ฟ ล <u>ช</u>	ฟ ม ช <u>ฟ</u>	ม ร ฟ <u>ม</u>	ร ด ม <u>ร</u>
----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

ผู้เขียนผูกสำนวนกลอนในวรรคทำโดยใช้หลักการเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีขึ้นเพื่อให้มีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกันกับทำนองหลัก ซึ่งเป็นการผูกสำนวนกลอนไล่เสียงขึ้นไปทีละเสียงอย่างเป็นระบบระเบียบ จากนั้นในวรรครับพบว่าทำนองหลักมีการเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีลง ผู้เขียนจึงผูกสำนวนกลอนให้มีการเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีลงอันสัมพันธ์กันกับทำนองหลัก โดยใช้เสียงนอกบันไดเสียงคือ เสียงมี (ม) มาประกอบเป็นทำนองเพื่อให้เกิดความเรียบของทำนองในการไล่เสียงลงทีละเสียงอย่างเป็นระบบ

2.5 บริบทของซออู้ด้านการบรรเลงประสมวงในวงดนตรีไทยประเภทต่าง ๆ

ซออู้เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงนุ่มนวลจัดอยู่ในประเภทเครื่องตามของวงดนตรีไทย และมีบทบาทเข้ามาบรรเลงรวมวงในวงเครื่องสายไทย วงมโหรี ครั้งตั้งแต่สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ หรืออาจจะเป็นช่วงราวปลายสมัยกรุงศรีอยุธยา โดยทำหน้าที่บรรเลงร่วมในวงและว่าดอกล ต่อมาได้นำมาร่วมบรรเลงในวงปี่พาทย์ไม้นวมและวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ อันแสดงให้เห็นว่าซออู้เป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทและสำคัญยิ่งในวงดนตรีไทยประเภทต่าง ๆ (ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ 2559: 4)

การผสมวงเครื่องสายมีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาแล้ว แต่ไม่สู้จะเป็นหลักฐานมั่นคง ครั้นถึงสมัยรัตนโกสินทร์ ได้มีการบรรเลงประสมวงเครื่องสายขึ้นอย่างแท้จริง นอกจากนี้สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ประทานอธิบายถึงกำเนิดวงเครื่องสายว่า ผู้ชายบางพวกซึ่งหัดเล่นเครื่องสายจีน

¹ สำนวนกลอนที่มีการเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีขึ้นและลง โดยในแนววิถีขึ้นถูกตกของเสียงพยางค์ที่ 4 ในท้ายห้องโน้ตจะไล่เสียงขึ้นอย่างเป็นระบบทีละหนึ่งเสียง และเมื่อไล่เสียงลงก็จะไล่เสียงลงมาอย่างเป็นระบบเช่นกัน

ได้คิดเอาซอด้วง ซออู้ จะเข้ กับปี่อ้อ เข้าเล่นประสมกับเครื่องกลองแขก ครั้งต่อมา
เอากลองแขกกับปี่อ้อออกเสีย ใช้ทับกับรำมะนาและขลุ่ยแทนเรียกว่า “มโหรี
เครื่องสาย” (ธนิต อยู่โพธิ์ 2517 อ้างถึงใน ยุทธนา ฉิมพรรณรัตน์ 2559: 4)

ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 5 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์และเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ได้คิดประสมวงขึ้นมาอีกแบบ
หนึ่ง มีการประสานเสียงที่ไพเราะนุ่มนวลน่าฟัง เหมาะที่จะใช้บรรเลงในอาคารได้
เป็นอย่างดี โดยตัดเครื่องดนตรีที่มีเสียงแหลมออก คือ ปี่ ฆ้องวงเล็ก ระนาดเอก
เหล็ก ใช้ขลุ่ยแทนปี่ เพิ่มฆ้องหุ่ย 8 ใบ ที่ดีให้มีเสียงสูงต่ำเข้ากับทำนองเพลงได้
รวมความได้ว่า วงปี่พาทย์ที่ประสมขึ้นใหม่นี้ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้
1) ระนาดเอก (ดีด้วยไม้ฉวม) 2) ระนาดทุ้ม (ดีด้วยไม้ฉวม) 3) ระนาดทุ้มเหล็ก (ดี
ด้วยไม้ฉวม) 4) ฆ้องวงใหญ่ (ดีด้วยไม้ฉวม) 5) ขลุ่ย 6) กลองตะโพน 7) ฆ้องหุ่ย 8
ลูก 8) ตะโพน 9) กลองแขก 10) ฉิ่ง 11) ซออู้

เดิมซออู้ไม่มีเลยในวงปี่พาทย์ดีกดาบรรพ์ แต่เกิดความจำเป็นเพื่อแสดง
ละครเรื่องสังข์ศิลป์ชัย ซึ่งมีเพลงหนึ่งที่เรียกว่า เพลงหุ่นกระบอก คือเพลงสังขาร
ต้องมีซออู้เข้าไปสืคล้ำเพลงนี้มาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 แต่เป็นการสืผลสมวงไม่ได้สื
คลอเสียงร้อง ซออู้นี้จึงคงติดอยู่ในวงปี่พาทย์ดีกดาบรรพ์มาจนทุกวันนี้
(ศูนย์ส่งเสริมวัฒนธรรมแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2530)

จากข้อมูลดังกล่าวมา จะเห็นได้ว่าซออู้เป็นเครื่องดนตรีที่ประสมอยู่ในวงดนตรีไทยหลาย ๆ ประเภท
โดยเฉพาะอย่างยิ่งวงดนตรีที่มีเสียงทุ้มนุ่มนวลเป็นหลัก ซึ่งการนำซออู้เข้าไปประสมในวงนั้น ๆ ช่วยเพิ่มสีสัน
และความนุ่มนวลของวงดนตรีให้น่าฟังยิ่งขึ้น อีกทั้งสำนวนกลอนของซออู้อย่างช่วยส่งเสริมให้วงดนตรีประเภท
ต่าง ๆ มีอรรถรสที่ฟัง

2.6 ลักษณะสำนวนกลอนของซออู้

ซออู้เป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเสียงทุ้มทุ้นเช่นเดียวกับระนาดทุ้ม ทำหน้าที่ในการบรรเลงรวมวงใน
กลุ่มเครื่องตาม ด้วยลักษณะเสียงที่ทุ้มทุ้นคล้ายกัน จึงส่งผลให้ตำแหน่งที่นั่งในการบรรเลงจึงอยู่เคียงใกล้กัน
ทั้งในวงมโหรี วงปี่พาทย์ไม้ฉวม และวงปี่พาทย์ดีกดาบรรพ์ เมื่อเครื่องดนตรีทั้งสองมีลักษณะของเสียงและ
หน้าที่ที่คล้ายกัน จึงส่งผลให้ลักษณะลีลาของท่วงทำนองมีความคล้ายคลึงกัน โดยครูพิชิต ชัยเสรี ได้แบ่ง
ลักษณะลีลาสำนวนกลอนซออู้ที่ปรากฏเด่นชัดไว้ 3 ประการ คือ

1. ทำนองล่วงหน้า (Anticipation)
2. ทำนองล่าหลัง (Retardation)
3. ทำนองอิหลักอิเหลื่อ (Syncopation-Hide and seek fashion)

พิชิต ชัยเสรี กล่าวว่า “จริง ๆ คำภาษาไทยคำนี้ ฉันเป็นคนพูดไว้คนแรกเลยก็ว่าได้ คำว่า “ล่วงหน้า
ล่าหลัง” เขามีมาก่อนอยู่แล้ว แต่คำว่า อิหลักอิเหลื่อ ฉันเป็นคนเอามาพูดเอง ซึ่งคำนี้คุณพระเจนใช้คำว่า
Hide and seek fashion คือ ทำนองมันเหมือนการเล่นซ่อนหา”(พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 7 เมษายน 2560)

ทำนองล่วงหน้า หมายถึง การร้องหรือบรรเลงอย่างหนึ่ง ซึ่งอาจเป็นเครื่องดนตรีอย่างใดอย่างหนึ่ง
พลิกแพลงทำนองบรรเลงโดยตัดทำนองให้สั้นลงเพื่อไปถึงเสียงที่ตกจังหวะให้ตกก่อนเครื่องดนตรีอื่น ๆ

ตัวอย่างที่ 1 ทำนองล่วงหน้า

ทำนองหลัก

- ท - รี่	- ท - ล	ล ล - ช	ช ช - ม	- ม - ท	ร ร - ม	ม ม - ช	ช ช - ล
-----------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ทำนองล่วงหน้า

ชลท รี่ ท	ร ม ช ล	รื ท ล ท	ช ม - -	ร ม ร ร	ร ช ม ม	ม ล ช ช	ช ทั ล ล
-----------	---------	----------	---------	---------	---------	---------	----------

(ที่มา: สำนักประชากร ศรีสคร)

ทำนองล้ำหลัง หมายถึง การร้องหรือบรรเลงอย่างหนึ่ง ซึ่งประดิษฐ์ทำนองให้เสียงที่ควรจะต้องตรงจังหวะไปตกกลางภายหลังจังหวะ เมื่อเป็นเช่นนี้ทำนองของประโยคนี้นี้ยาวกว่าประโยคธรรมดา

ตัวอย่างที่ 2 ทำนองล้ำหลัง

ทำนองหลัก

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

ทำนองล้ำหลัง

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

(ที่มา: สำนักประชากร ศรีสคร)

ทำนองอิหลักอิเหลือ หมายถึง ทำนองช่วงระหว่างกลางของวรรคนั้น ๆ หรือประโยคนั้น ๆ มีการยกจังหวะไปมาราวกับว่าอึดอัดใจในลักษณะจะไปกับไม่ไป

ตัวอย่างที่ 3 ทำนองอิหลักอิเหลือ

ทำนองหลัก

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

ทำนองอิหลักอิเหลือ

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

(ที่มา: สำนักประชากร ศรีสคร)

จะเห็นว่าลักษณะสำนวนกลอนของซออุทั้ง 3 ประการ ผู้บรรเลงต้องใช้สติปัญญา และไหวพริบอย่างพลันในการร้อยเรียงทำนอง หากถ้าเป็นทำนองล่วงหน้าผู้บรรเลงจะต้องจับจังหวะก่อนเครื่องอื่น ๆ ในจังหวะยก และจะต้องรอจังหวะเสียก่อนที่จะเริ่มสำนวนในวรรคต่อไป แต่ถ้าเป็นทำนองล้ำหลัง ลูกตกของทำนองในวรรคนั้นจะเคลื่อนไปตกในท้องถัดไป ผู้บรรเลงจะต้องตัดทำนองให้ลงจังหวะพอดีเพื่อบรรเลงในวรรคต่อไป และสำนวนอิหลักอิเหลือเป็นสำนวนที่ยากที่สุด ผู้บรรเลงจะต้องมีปฏิภาณและจังหวะที่ดี เพราะทำนองในลักษณะนี้จะยกเยื้องทำนองดังจังหวะไปมาราวกับการเล่นซอหนา

ล่วงหน้าคือลงก่อน ถ้ามมว่าตลกไหม มมว่าไม่ตลก แต่น่าพิศวง แต่ถ้าล้ำหลังมันจะย้อยจังหวะไปข้างหลัง ถ้าหากมันย้อยจังหวะไปข้างหลังพอกกลอนต่อไปมันต้องตัดลงให้พอดี ต้องคิดน่าดู

หลายคนบอกว่าซออุไม่ต้องเรียนหรอก มีปฏิภาณอย่างเดียวก็สำเร็จ พูดอย่างนั้นก็ไม่ได้ มันต้องเรียนครับ แล้วมันต้องสองอย่าง ต้องเรียนด้วยและปฏิภาณด้วย ถ้าเรียนอย่าง

เดียวก็กินน้ำลายครู จืดหมด ไปไม่รอด แต่ถ้ามีแต่ปฏิภาณก็เดียวจะเพ้อไปกันใหญ่
[พูนพิศ อมาตยกุล (ผู้ดำเนินรายการ) และพิชิต ชัยเสรี (ผู้บรรยาย) 12 ธันวาคม 2540]

3. หลักการร้อยเรียงสอดทำนองขออู้

ในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีนั้น จำเป็นต้องอาศัยหลักการอันเป็นเครื่องช่วยให้กระบวนการคิดนั้นมีความสัมฤทธิ์ผล และถูกต้องตามวัตถุประสงค์ของเพลงมากที่สุด ซึ่งสามารถแบ่งได้เป็นหลัก 7 ประการ 1) ต้องรักษาเสียงตกในทำนองหลักไว้ 2) ต้องดำเนินทำนองให้กลมกลืนกับทำนองหลัก 3) ต้องดำเนินทำนองให้มีสัมผัส 4) ต้องดำเนินทำนองให้เหมาะสมกับเพลง 5) หลีกเลี่ยงการดำเนินทำนองซ้ำ ๆ กัน 6) ต้องมีท่วงทีในการดำเนินทำนอง 7) เลือกดำเนินทำนองให้เหมาะสมแก่กำลังของตน (บุษกร สำโรงทอง 2539: 16-20)

สำหรับหลักการในการร้อยเรียงสอดทำนองขออู้นั้น ผู้เขียนแลเห็นถึงความสำคัญหลักที่ใช้สำหรับขออู้นี้เพียง 5 ประการ ดังนี้

- 1) ต้องรักษาเสียงตกในทำนองหลักไว้
- 2) ต้องดำเนินทำนองให้กลมกลืนกับทำนองหลัก
- 3) ต้องดำเนินทำนองให้มีสัมผัส
- 4) หลีกเลี่ยงการดำเนินทำนองซ้ำ ๆ กัน
- 5) เลือกดำเนินทำนองให้เหมาะสมแก่กำลังของตน

3.1 ต้องรักษาเสียงตกในทำนองหลักไว้

การร้อยเรียงสอดทำนองผู้บรรเลงจะยึดโครงสร้างของเพลงจากทำนองหลักเป็นสำคัญ โดยการยึดเสียงตกหรือลูกตกในท้องที่เป็นท้อง 4 หรือ 8 เป็นหลัก หรือยึดลูกตกในท้องคู่เป็นหลัก ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1

ทำนองหลัก

--- ซุ	- ซ -	ซ	- ม - -	พซล - ด	- - ม ร	ม ด ร	ล	ด ล ร	ด	ร	ล	ซ
ทางขออู้นี้												
ซ ม ซ ซ	ซ ล ซ	ซ	ด ล ด	ด	ร	ล	ซ	ม ม ม ซ	ม ร	ด	ล	ซ

(ที่มา: สำนักนประชากร ศรีสคร)

ทำนองหลักลูกตกในคู่ท้องที่ 2, 4, 6 และ 8 คือเสียงซอล (ซ) โดสูง (ด) ลา (ล) และซอล (ซ)

ทางขออู้นี้ลูกตกในคู่ท้องที่ 2, 4, 6 และ 8 คือเสียงซอล (ซ) โดสูง (ด) ลา (ล) และซอล (ซ)

เสียงลูกตก (Falling note) มีความสำคัญต่อการร้อยเรียงสอดทำนองดังนี้ 1) เป็นเสียงหลักเพื่อสังเกตในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ 2) เป็นแนวทางในการดำเนินทำนองร่วมกัน เพื่อสร้างความกลมกลืนให้เกิดขึ้นขณะบรรเลงรวมวง (บุษกร สำโรงทอง 2539: 16)

3.2 ต้องดำเนินทำนองให้กลมกลืนกับทำนองหลัก

ความกลมกลืนถือได้ว่าเป็นสิ่งที่นักดนตรีไทยทุกคนต้องให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก หากวงดนตรีไทยไร้ซึ่งความกลมกลืนก็ยากที่จะเป็นวงดนตรีที่ไพเราะและน่าฟัง การร้อยเรียงสอดทำนองจำต้องมีความกลมกลืนสัมพันธ์กับทำนองหลัก และเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ภายในวง

การผูกสำนวนกลอนให้มีการเคลื่อนที่ของเสียงไปในแนววิถีเดียวกันกับทำนองหลักถือเป็นสิ่งสำคัญ สำหรับการฝึกการผูกสำนวนกลอนในขั้นต้น หากทำนองหลักมีการเคลื่อนที่ของเสียงไปในแนววิถีขึ้นการผูกสำนวนกลอนจึงควรผูกให้มีความสัมพันธ์กับทำนองหลัก

หรืออาจมีข้อยกเว้นในการร้อยเรียงสอดทำนองบางสำนวน โดยผู้บรรเลงไม่จำเป็นต้องผูกสำนวนกลอนให้มีการเคลื่อนที่ของเสียงไปในทิศทางเดียวกันกับทำนองหลักกล่าวคือ หากทำนองหลักมีการเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีขึ้นการผูกสำนวนกลอนสามารถสวนทิศทางการเคลื่อนที่ของเสียงในทำนองหลักได้เช่นกัน หากปฏิบัติแล้วเกิดความเหมาะสมและความกลมกลืนในการบรรเลงรวมวง การร้อยเรียงสอดทำนองในลักษณะนี้ผู้บรรเลงต้องมีความชำนาญในการผูกสำนวนกลอนเบื้องต้นเป็นอย่างดี จึงจะพัฒนานำไปสู่การผูกสำนวนกลอนในรูปแบบอื่น ๆ ได้เป็นอย่างดีเช่นกัน

3.3 ต้องดำเนินทำนองให้มีสัมผัส

การผูกสำนวนกลอนในเพลงไทยในแต่ละวรรคนั้นย่อมถือเรื่องของการสัมผัสเสียงเป็นสำคัญ ซึ่งคล้ายกับบทประพันธ์ประเภทคำกลอนต่าง ๆ บทกลอนที่ไพเราะย่อมต้องมีความสละสลวยในการร้อยเรียงถ้อยคำ และต้องมีสัมผัสนอกสัมผัสในสร้างความไพเราะให้เกิดขึ้นในบทกวี การสัมผัสกันของท่วงทำนองสามารถสร้างให้มีขึ้นได้ทั้งการสัมผัสในประโยค และสัมผัสนอกประโยค (บุษกร สำโรงทอง 2539: 17)

ทำนองสัมผัสใน หมายถึง กระสวนทำนองภายในวรรคทำหรือวรรครับที่มีการเคลื่อนที่ของเสียงไปในแนววิถีเดียวกันภายในวรรค

ตัวอย่างที่ 1 ทำนองที่มีสัมผัสใน

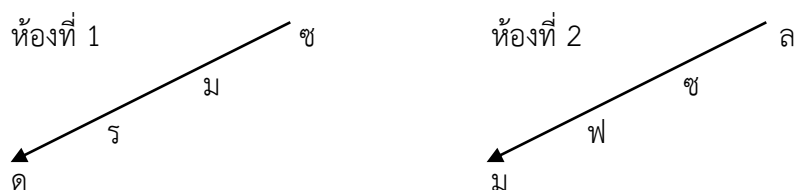
ทำนองหลัก

- ซ - ด	- - ร มี	- ร - มี	- พ - ซ
---------	----------	----------	---------

ทางซอ

ซ ม ร ด	ล ซ พ ม	ร ซ ร ม	พ ล - ซ
---------	---------	---------	---------

จะเห็นได้ว่าการผูกสำนวนกลอนในวรรคนี้ ในห้องที่ 1 และ 2 มีการเคลื่อนของเสียงในแนววิถีลงเหมือนกันภายในวรรค



ทำนองสัมผัสนอก หมายถึง กระสวนทำนองภายในวรรคทำและวรรครับที่มีการเคลื่อนที่ของเสียงไปในแนววิถีเดียวกันระหว่างวรรค และอาจมีการสัมผัสนอกระหว่างวรรคมากกว่าหนึ่งตำแหน่ง

ตัวอย่างที่ 2 ทำนองที่มีสัมผัสนอก

ทำนองหลัก

--- รี่	- ม มี่	--- ชี่	- ม มี่	--- ตี่	- ร รี่	--- มี่	- ร รี่
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

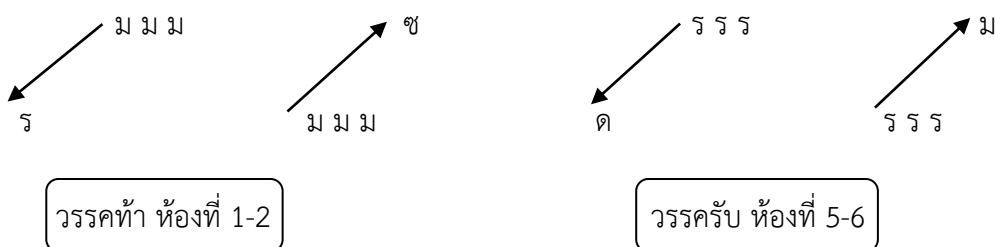
ทางซอฮู้

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

[ที่มา: สำนวนครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน)]

จากตัวอย่างที่ 2 พบว่า ในประโยคนี้นี้มีการสัมผัสนอกระหว่างวรรคทำและวรรครับอยู่ 2 ตำแหน่ง ภายในประโยค กล่าวคือ วรรคทำห้องที่ 1,2 สัมผัสระหว่างกับวรรครับห้องที่ 5,6 และวรรคทำห้องที่ 4-5 สัมผัสระหว่างวรรคกับวรรครับห้องที่ 7,8 โดยคู่ที่สัมผัสกันระหว่างวรรคมีการเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีเดียวกัน

สัมผัสนอก ตำแหน่งที่ 1



สัมผัสนอก ตำแหน่งที่ 2



3.4 หลีกเลียงการดำเนินทำนองซ้ำ ๆ กัน

หลายเพลงในเพลงไทยมักปรากฏกระสวนทำนองของทำนองหลักที่ซ้ำกันอยู่บ่อยครั้งภายในบทเพลง ข้อสำคัญขอหนึ่งของผู้บรรเลงที่ต้องคิดแปรทำนองอย่างไรให้ปรากฏท่วงทำนองที่มีความหลากหลาย และแสดงลีลาของเฉพาะตนของเครื่องดนตรีประเภทนั้น ๆ โดยไม่ซ้ำกัน ทั้งนี้ผู้บรรเลงต้องผ่านประสบการณ์ทางดนตรีมาไม่น้อย “ผู้ที่ฝึกปฏิบัติใหม่มักจะประสบปัญหาเช่นนี้อยู่เสมอ วิธีหลีกเลียงก็คือ ต้องหมั่นทดลองคิดทำนองจากทำนองหลักเดียวกัน ให้สามารถบรรเลงเป็นทำนองตกแต่งได้หลาย ๆ ทำนอง เพื่อสะดวกในการหยิบไปใช้ หากเกิดอุปสรรคในกรณีดังกล่าว” (บุษกร สำโรงทอง 2539: 19)

3.5 เลือกดำเนินทำนองให้เหมาะแก่กำลังของตน

ในทำนองหลัก 1 ทำนอง ผู้บรรเลงสามารถแปรทำนองได้หลายรูปแบบ ซึ่งทำนองนั้นย่อมมีการผูกสำนวนกลอนและลีลาที่ต่างกันอย่างออกป แต่ก็มีบางทำนองที่ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงสำนวนกลอนนั้น ๆ ได้อย่างไพเราะตามความสามารถของตนที่มีอยู่ เช่น ผู้บรรเลงซอฮู้เป็นผู้ที่มีทักษะการพรมจากได้ดี

การผูกสำนวนกลอนก็ควรผูกขึ้นโดยแทรกการพรมจากเข้าไปด้วย เพื่อเพิ่มอรรถรสลีลาของการบรรเลงให้น่าฟังยิ่งขึ้น หรือขณะบรรเลงเพลงที่มีแนวเพลงด้วยความเร็วสูง กระทั่งผู้บรรเลงประเมินศักยภาพของตนว่า หากใส่กลเม็ดเด็ดพรายต่าง ๆ แทรกเข้าไปในสำนวนกลอนนั้น ๆ อาจทำให้บรรเลงพลาดก็เป็นได้เนื่องจากผู้บรรเลงมีทักษะที่ไม่ดีพอ ผู้บรรเลงจะต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบในการผูกสำนวนกลอนให้เหมาะกับกำลังของตนและบริบทในขณะนั้น เพื่อให้เกิดคุณภาพเสียงและความกลมกลื่นของการบรรเลงที่ดีที่สุด

ตัวอย่างที่ 1

ทำนองหลัก

- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ด	ด ด - ร
---------	---------	---------	---------

ทางซอู้ที่ 1

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

ทางซอู้ที่ 2

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

จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่าทางซอู้ที่ 1 เป็นการผูกสำนวนกลอนการไล่เสียงขึ้นอย่างเป็นระบบ อีกทั้งสำนวนกลอนในลักษณะนี้ ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้โดยไม่ต้องใส่การพรมจาก เนื่องจากสำนวนกลอนลักษณะนี้ไม่สามารถใส่กลเม็ดเด็ดพรายใด ๆ ได้ หากมาพิจารณาทางซอู้ที่ 2 เป็นการผูกสำนวนกลอนซอู้ที่มีความซับซ้อนมากกว่าทางซอู้ที่ 1 โดยลักษณะสำนวนดังกล่าวผู้บรรเลงจะต้องใส่กลเม็ดการพรมจากในห้องที่ 2 และ 3 เนื่องจากเป็นลักษณะของสำนวนบังคับให้ใส่กลเม็ดการพรมจาก หากไม่ใส่การพรมจากก็ไม่ผิดแต่อย่างใด แต่ก็จะได้ซึ่งอรรถรสและลีลาของซอู้ หรือถ้าหากขณะบรรเลงเพลงใดเพลงหนึ่งที่มีอัตราความเร็วสูงจนผู้บรรเลงรู้สึกได้ว่าหากใช้ทางซอู้ที่ 2 ซึ่งมีการพรมจากอยู่ก็อาจจะบรรเลงไม่ทันหรือบรรเลงพลาดได้ ทางที่ดีที่สุดก็ควรใช้ทางซอู้ที่ 1 เนื่องจากเป็นสำนวนกลอนที่ไล่เสียงขึ้นอย่างเป็นระบบ และไม่มีความซับซ้อนของทำนองเช่นเดียวกับทางซอู้ที่ 2

4. ขั้นตอนการฝึกการร้อยเรียงสอดทำนอง

4.1 ทำความเข้าใจทำนองหลัก

ทำนองหลักถือได้ว่าเป็นโครงสร้างของทำนองเพลงต่าง ๆ มักจะปรากฏอยู่ในท่วงทำนองของฆ้องวงใหญ่ “จนกระทั่งนักดนตรีต่างพากันอนุโลมให้ทำนองหลักฆ้องวงใหญ่นั้นเป็นทำนองหลักไปโดยปริยาย” (บุษกร สำโรงทอง 2539: 22) ฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่ทำจากโลหะมีเสียงดังกังวาน จึงทำให้ท่วงทำนองของฆ้องวงใหญ่เป็นทำนองห่าง ๆ เป็นส่วนใหญ่ เพื่อเอื้อต่อให้เครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ ได้แปรทำนอง

มาตรฐานของเพลงไทยนั้นอยู่ที่ทำนองอันเป็นแม่บท เรียกว่า “ลูกซ้อง” (Basic melody) ลูกซ้องนี้เป็นทำนองหลักหรือเป็น “เนื้อเพลง” ที่แท้จริงของเพลงไทย เมื่อผู้แต่งเพลงนั้นท่านต้องแต่งทำนองอันเป็น “เนื้อ” หรือ “ลูกซ้อง” ขึ้นก่อนแล้วต่อ “ลูกซ้อง” นี้ให้แก่ลูกศิษย์ หน้าที่ของลูกศิษย์ก็คือ ต้องแปรลูกซ้องนี้ออกเป็นทำนองต่าง ๆ ให้เข้ากับเครื่องดนตรีที่ตนบรรเลง (อุทิศ นาคสวัสดิ์ 2530: 15)

ผู้บรรเลงจะต้องเข้าใจลักษณะของทำนองซ้องว่าทำนองประเภทใดสามารถแปรทำนองได้ และทำนองประเภทใดไม่ควรแปรทำนอง ซึ่งลักษณะของทำนองซ้องผู้เขียนแบ่งออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ 1) ลูกซ้องอิสระ 2) ลูกซ้องบังคับมือ

การแบ่งลักษณะของทำนองหลัก ผู้เขียนใช้หลักการแบ่งประเภทของลูกฆ้องตามลักษณะประเภทเพลง คือ เพลงทางพื้น และทางกรอ หากเป็นเพลงทางพื้นผู้บรรเลงสามารถแปรทำนองได้อย่างอิสระ แต่ถ้าหากเป็นเพลงทางกรอ ซึ่งจะปรากฏภูมิ้องในลักษณะบังคับมือ กล่าวคือ การกรอเสียงหรือสำนวนมือเก็บ

ตัวอย่างที่ 1

ลูกฆ้องอิสระ

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

จะเห็นได้ว่าลักษณะของลูกฆ้องอิสระจะมีกระสวนทำนองต่าง ๆ เพื่อเอื้อให้แก่เครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ ได้แปรทำนองอย่างอิสระ ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องแปรทำนองโดยยึดลูกตกของห้องที่ 4, 8 หรือห้องคู่เป็นหลักสำคัญ

ตัวอย่างที่ 2

2.1 ลูกฆ้องบังคับมือ (สำนวนมือเก็บ)

ด ร ม ฟ	ม ฟ ม ฟ	ม ฟ ซ ล	ซ ล ซ ล	ซ ด ซ ล	ซ ด ซ ล	ซ ด ซ ล	ซ ฟ ม ร
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

(ที่มา: ครูเพ็ง ดุริยางกูร)

เมื่อพิจารณาลูกฆ้องบังคับมือนี้แล้ว พบว่ากระสวนทำนองของทำนองหลักดังกล่าวเป็นกระสวนทำนองแบบเก็บเต็มห้องครบ 4 พยางค์ ด้วยลักษณะกระสวนทำนองประเภทยี่จึงเป็นเหตุให้เครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ ไม่ควรแปรทำนอง เนื่องจากเป็นมือฆ้องบังคับ โดยผู้ประพันธ์ตั้งใจประพันธ์ขึ้นเป็นพิเศษเพื่อเป็นมือบังคับทาง

นอกจากนี้ยังพบกระสวนทำนองของทำนองหลัก ที่มีลักษณะบังคับมือซึ่งปรากฏอยู่ในเพลงทั่ว ๆ ไป

2.2 ลูกฆ้องบังคับมือ (สำนวนมือเก็บ)

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

จากตัวอย่างที่ 2.2 พบว่า เป็นกระสวนทำนองของทำนองหลักที่ปรากฏอยู่ในเพลงทั่ว ๆ ไป เช่น เพลงแป๊ะ สามชั้น เป็นต้น หากเมื่อพิจารณาแล้วกระสวนทำนองนี้มีลักษณะแบบเก็บเต็มพยางค์เสียงภายในห้องเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งผู้บรรเลงสามารถแปรทำนองให้เหมือนกับทำนองหลัก หรือแปรทำนองโดยผูกสำนวนกลอนขึ้นมาใหม่ แต่มีข้อแม้ว่าสำนวนกลอนนั้นจะต้องมีความกลมกลืนกับทำนองหลักและเครื่องดนตรีอื่น ๆ ภายในวง ซึ่งผู้ที่ปฏิบัติเช่นนี้ได้ต้องเป็นผู้ที่เข้าใจหลักการร้อยเรียงสอดทำนองเป็นอย่างดี

4.2 สังเกตการเคลื่อนที่ของเสียงในทำนองหลัก

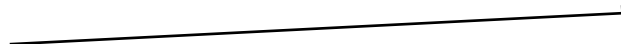
หากผู้บรรเลงสามารถจำแนกประเภทของลูกฆ้องได้ว่าลูกฆ้องลักษณะได้สามารถแปรทำนองได้ ในขั้นต่อไปสิ่งที่ต้องสังเกตคือการเคลื่อนที่ของทำนอง หากกระสวนทำนองมีการเคลื่อนที่ไปในแนววิถีใด ๆ ผู้แปรทำนองควรจะแปรทำนองไปในทิศทางเดียวกันกับทำนองหลัก เพื่อความกลมกลืนของการบรรเลง

การเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีต่าง ๆ แบ่งออกเป็น 3 วิธี ได้แก่

- 1) การเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีขึ้น (Way-up)
- 2) การเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีลง (Way-Down)
- 3) การเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีคงที่ (Stand-Still)

ตัวอย่างที่ 1 การเคลื่อนของเสียงที่ในแนววิถีขึ้น

- ช - ม	- ร - ด	ดํ ดํ - ร	รํ รํ - มํ
---------	---------	-----------	------------



ตัวอย่างที่ 2 การเคลื่อนของเสียงที่ในแนววิถีลง

- ชํ - ลํ	- ชํ - ม	มํ มํ - ร	รํ รํ - ดํ
-----------	----------	-----------	------------



ตัวอย่างที่ 3 การเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีคงที่

- - - -	- - - ดํ	- ดํ ดํ ดํ	- ดํ - ดํ
---------	----------	------------	-----------



4.3 ฝึกร้อยเรียงสอดทำนองจากทำนองหลัก

เมื่อผู้บรรเลงเข้าใจลักษณะของลูกฆ้องในทำนองหลัก และการเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีต่าง ๆ ของทำนองหลักแล้ว ในขั้นต่อไปให้ผู้บรรเลงเริ่มฝึกการแปรทำนองโดยเริ่มเป็นลำดับขั้นดังนี้

4.3.1 ขั้นสังเกต

ในแรกเริ่มให้สังเกตสำนวนกลอนที่ผ่านการตกแต่งแล้วจากวงดนตรีชั้นครู เช่น พระสรเพลงสรวง (บัว กมลวาทิน) หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) เป็นต้น จากสื่อต่าง ๆ เพื่อแยกเสียงของเครื่องให้ออกโดยชัดเจนจนกระทั่งเกิดความชำนาญ จากนั้นให้สังเกตว่าหากเครื่องดนตรีอื่น ๆ ผูกสำนวนกลอนในลักษณะใด ซอจะควรผูกสำนวนกลอนเช่นใด

4.3.2 ขั้นจดจำ

ขั้นตอนนี้เป็นขั้นตอนที่สำคัญ ในทัศนะของผู้เขียนมีความเชื่อว่าการถอดเพลงจากวงดนตรีชั้นครู ถือเป็นฝึกทักษะทางโสตประสาทได้เป็นอย่างดี เมื่อถอดทำนองเพลงออกมาเป็นทางแต่ละเครื่องมือให้บันทึกโน้ตและจดจำการร้อยเรียงสอดทำนองของสำนวนกลอนในประเภทเครื่องดนตรีต่าง ๆ “ขอให้พยายามเลียนแบบ และท่องให้ขึ้นใจ ผลที่เกิดขึ้นก็คือ สามารถเข้าใจถึงการดำเนินทำนองที่แตกต่างกันนั้นเป็นอย่างดี” (บุษกร สำโรงทอง, 2539: 25)

ผู้เขียนแลเห็นว่าการผูกสำนวนกลอนซออยู่ที่ตื้นนั้นต้องเริ่มจากการเลือกฟังดนตรีที่ความสมบูรณ์ในเชิงสุนทรีย์ โดยสังเกตและจดจำสำนวนกลอนซอจากวงดนตรีชั้นครูสะสมไว้เป็นคลังกลอนเพื่อนำไปปรับใช้ในขั้นต่อไป โดยผู้เขียนได้เลือกสำนวนกลอนที่ปรากฏในซออยู่ไว้เป็นตัวอย่างพอสังเขป ดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1

ทำนองหลัก

- ช - ม	- ร - ด	ดํ ดํ - ร	รํ รํ - มํ	- ชํ - ลํ	- ชํ - ม	มํ มํ - ร	รํ รํ - ดํ
---------	---------	-----------	------------	-----------	----------	-----------	------------

ทางซออยู่ที่ 1

ช ลํ ช ร	ช ม ร ด	ดํ ล ดํ ช	ล ด ร ดํ	ล ดํ ช ล	ม ช ร ช	ม ร ด ร	ช ม ร ด
----------	---------	-----------	----------	----------	---------	---------	---------

[ที่มา: สำนวนครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน)]

ทางซออยู่ที่ 2

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

[ที่มา: สำนวนพระสรเพลงสรวง (บัว กมลวาทิน)]

ตัวอย่างที่ 2

ทำนองหลัก

- รี่ - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	- รี่ - มี่	- รี่ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
-----------	---------	---------	---------	-------------	-----------	---------	---------

ทางซออยู่ที่ 1

รื ล ท รี่	ซ ทั ล ซ	ฟ ม ร รี่	ท ล รี่ ท	ม ซ ร ม	ซ ล ท รี่	ท ล ซ ม	ซ ทั ล ซ
------------	----------	-----------	-----------	---------	-----------	---------	----------

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

ทางซออยู่ที่ 2

รี่ รี่ รี่ มี่	- ท ล ซ	รี่ รี่ รี่ มี่	- ซ ล -	ท - ร ม	ซ ล ไลล	ซ ท ซ ม	ซ ท ล ซ
-----------------	---------	-----------------	---------	---------	---------	---------	---------

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

ตัวอย่างที่ 3

ทำนองหลัก

- ฟี่ - รี่	- ดี่ - ท	ท ท - ด	ดี่ ดี่ - รี่	- ฟี่ - ซี่	- ฟี่ - ร	รี่ รี่ - ด	ดี่ ดี่ - ท
-------------	-----------	---------	---------------	-------------	-----------	-------------	-------------

ทางซออยู่ที่ 1

ล ซ ฟ ด	ฟ ฟ ฟ ท	ซ ซ ซ ร	ซ ซ ซ รี่	ซ ซ ซ ร	ซ ซ ซ รี่	ดี่ ท ดี่ ด	ฟ ซ ฟ ท
---------	---------	---------	-----------	---------	-----------	-------------	---------

[ที่มา: สำนวนครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน)]

ทางซออยู่ที่ 2

ล ซ ฟ ด	ฟ ซ ล ท	ล ซ ฟ ซ	ล ท ดี่ รี่	ซ ี่ ล ซ ฟ	ม ร ี่ ี่ ี่ ี่	ซ ล ท ดี่	ซ ท ทั ท ทั
---------	---------	---------	-------------	------------	-----------------	-----------	-------------

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

ตัวอย่างที่ 4

ทำนองหลัก

- ล ซ ม	ซ ม ร ด	ดี่ ดี่ - ร	รี่ รี่ - มี่	- ดี่ - -	ดี่ ี่ มี่ - ซ	- ลี่ - ซี่	- มี่ - รี่
---------	---------	-------------	---------------	-----------	----------------	-------------	-------------

ทางซออยู่ที่ 1

ซ ี่ ล ซ ร	ซ ี่ ล ซ ดี่	ท รี่ ซ ดี่	ท ล ซ ม	ซ ด ร ม	ฟ ด ฟ ล	ซ ดี่ ฟ ี่	ซ ฟ ม ร
------------	--------------	-------------	---------	---------	---------	------------	---------

[ที่มา: สำนวนครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน)]

ทางซออยู่ที่ 2

ซ ี่ ล ซ ร	ซ ี่ ล ซ ดี่	ท ล ซ ล	ท ดี่ ี่ มี่	ซ ด ร ม	ฟ ด ไลล	ซ ฟ ม ฟ	ด ฟ ม ร
------------	--------------	---------	--------------	---------	---------	---------	---------

[ที่มา: สำนวนพระสรระเพลงสรวง (บัว กมลวาทิน)]

ตัวอย่างที่ 5

ทำนองหลัก

- ฟ ซ ล	ซ ล ท ดี่	ท รี่ ดี่ ท	ดี่ ท ล ซ	- รี่ ดี่ ล	รี่ ดี่ ล ซ	ดี่ ล ซ ฟ	ล ซ ฟ ร
---------	-----------	-------------	-----------	-------------	-------------	-----------	---------

ทางซออยู่ที่ 1

ด ฟ ซ ี่	ท ฟ ท รี่	ดี่ ท ล ท	ดี่ ท ล ซ	รี่ ดี่ รี่ ล	ดี่ ฟ ล ซ	ล ร ซ ฟ	ซ ด ฟ ร
----------	-----------	-----------	-----------	---------------	-----------	---------	---------

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

ทางซออยู่ที่ 2

ล ล ล ซ	ล ล ล ดี่	ล ล ล ฟ	ซ ซ ซ ล	ซ ซ ซ ร	ฟ ฟ ฟ ล	ซ ล ฟ ซ	ร ฟ ด ร
---------	-----------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

ตัวอย่างที่ 6

ทำนองหลัก

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

ทางซออยู่ที่ 1

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

(ที่มา: สำนักวิชาการ ศรีสัคร)

ทางซออยู่ที่ 2

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

(ที่มา: สำนักวิชาการ ศรีสัคร)

4.3.3 ขั้นตอนทดลอง

หลังจากจดจำสำนวนกลอนซอที่สำคัญแล้วให้ฝึกการผูกสำนวนกลอนโดยให้มีความสัมพันธ์และกลมกลืนไปกันทำนองหลักให้มากที่สุด ในการฝึกการผูกสำนวนกลอนในขั้นต้นควรทำความเข้าใจในเรื่องของทางเสียง เนื่องด้วยผู้แปรทำนองจะต้องแปรทำนองให้อยู่ในทางเสียงเดิม มิใช่หนีไกลจนนำตัวโน้ตตัวใดมา ร้อยเรียงเป็นทำนองจนผิดจากทางเสียงเดิม เรื่องของทางเสียงจำเป็นต้องใช้เวลาพอสมควรกว่านักดนตรีทั่วไปจะเข้าใจได้ การฝึกผูกสำนวนกลอนต้องฝึกไปอย่างช้า ๆ ตกแต่งทำนองไปที่ละน้อยตามสิ่งที่เคยได้ฟังและจดจำมา โดยฝึกการผูกสำนวนกลอนจากทำนองหลักทำนองเดียวแล้วให้ฝึกผูกสำนวนกลอนซออยู่ในหลาย ๆ รูปแบบ โดยมีให้ปรากฏสำนวนกลอนพาด “โดยปกติของนักดนตรีโดยทั่วไปการผูกกลอนในลักษณะที่เรียกว่า “กลอนพาด” ถือเป็นกลอนที่ไม่เหมาะสมที่จะมาดำเนินทำนอง หากพบลักษณะเช่นนั้นต้องยกเว้นและหาทางใหม่เพื่อดำเนินทำนอง”(ข้าคม พรประสิทธิ์ 2546: 19)

1) การผูกสำนวนกลอนเพื่อแก้ปัญหากลอนพาด

ตัวอย่างที่ 1

ทำนองหลัก

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

ทางซออยู่ที่ 1

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

(ที่มา: สำนักวิชาการ ศรีสัคร)

ทางซออยู่ที่ 2

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

(ที่มา: สำนักวิชาการ ศรีสัคร)

จากตัวอย่างที่ 1 ทางซออยู่แบบที่ 1 ในวรรคทำเป็นการผูกสำนวนกลอนเหมือนกับทำนองหลัก และมีระดับเสียงในตำแหน่งเดียวกัน โดยซอใช้การทอดนี้วก้อยสูงขึ้นไป 1 เสียง คือ เสียงมีสูง (ม) จากนั้นในวรรครับเป็นการผูกสำนวนกลอนจากทำนองสารัตถะ /- - - ม/- - - ร/- - - ท/- - - ล/ โดยใช้หลักการผูกสำนวนกลอนแบบสัมผัสในระหว่างวรรค

และตัวอย่างที่ 2 เป็นการผูกสำนวนกลอนที่มีต่างจากทำนองหลักอย่างชัดเจน โดยการผู้สำนวนกลอนในประโยคนี้เป็นการผูกสำนวนกลอนแบบสัมผัสในวรรค และสัมผัสระหว่างวรรค และมีการเล่นเสียงซ้ำ 2 เสียง ในพยางค์ที่ 3, 4 ของห้องที่ 2-8

ตัวอย่างที่ 2

ทำนองหลัก

ม ร ด ชู	ด ชู ด ร	ม ร ด ร	ม พ ช พ	- ด - ล	- ช - พ	พ พ - ม	ม ม - ร
----------	----------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ทางซออยู่ที่ 1

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

(ที่มา: สำนักประชากร ศรีสคร)

ทางซออยู่ที่ 2

ร ม ร ร	ร ชู ด ด	ช ด ม ร	ด ร ม พ	ล ช พ ล	ช พ ม พ	ม ร ด ชู	ด พ ม ร
---------	----------	---------	---------	---------	---------	----------	---------

(ที่มา: สำนักประชากร ศรีสคร)

หากซอผู้สํานวนกลอนเช่นเดียวกับทำนองหลักจะพบปัญหาของการใช้ระดับเสียงคือกลอนพาดในวรรคทำ ซึ่งในสำนวนนี้ซอไม่สามารถผูกสำนวนให้เหมือนกับทำนองหลักได้ เนื่องจากปรากฏสำนวนกลอนพาดที่เสียงซอล(ซ) อยู่ที่สายเอก ผู้เขียนจึงเสนอทางซออยู่ที่ 2 เพื่อเลี่ยงสำนวนกลอนพาด เมื่อพิจารณาพบว่าในพยางค์ที่ 3, 4 ของห้องที่ 1, 2 มีการซ้ำเสียง 2 เสียง ในลักษณะสัมผัสในระหว่างวรรค ในห้องที่ 1 มีการประสานเสียงของลูกตกระหว่างทางซออยู่กับทำนองหลักเป็นคู่ 4 และในห้องที่ 2 มีการประสานเสียงระหว่างทางซออยู่กับทำนองหลักเป็นคู่ 2 เพื่อแก้ไขปัญหากลอนพาด

นอกจากนี้ ผู้เขียนพบว่า หากพบทำนองหลักที่มีลักษณะของกระสวนทำนองเป็นทำนองสารัตถะ /- - xx /- - xx /- - xx /- - xx / เช่นนี้ ผู้บรรเลงซอผู้มักจะผูกสำนวนกลอนเพื่อแสดงเอกลักษณ์เฉพาะตนโดยยึดถือความกลมกลืนระหว่างเครื่องดนตรีภายในวงนั้นเป็นสำคัญ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1 การผูกสำนวนกลอนซอในทำนองสารัตถะ

ทำนองหลัก

- - พ พ	- - ช ช	- - ล ล	- - ด ด	- - ร ร	- - ด ด	- - ล ล	- - ช ช
- - ด ด	- - ร ร	- - พ พ	- - ช ช	- - ล ล	- - ช ช	- - พ พ	- - ร ร

ทางซอ

- - พ พ	ช ล ช ช	- ล ด ล	ด ร ด -	ด - ร ร	พ ร ล ด	- ด - ล	ด ล พ -
ช - ด ด	ร ช พ -	ร - ล ล	ด ล พ -	ช - ล ล	ด ล พ ช	ล ช ร พ	ช พ ด ร

(ที่มา: สำนักประชากร ศรีสคร)

จากทางซอที่ผู้เขียนผูกสำนวนกลอนขึ้นมานั้น ผู้เขียนพิจารณาทางเสียงของทำนองหลักเสียก่อนเมื่อทราบทางเสียงแล้วจึงนำเสียงในกลุ่มเสียงปัญจมูล พ ช ล X ด ร X มาร้อยเรียงเป็นทำนองโดยผูกสำนวนกลอนให้มีการสัมผัสในและสัมผัสนอก และการใช้ทำนองลำหลัง เพื่อแสดงลีลาการหยอกล้อ เข้าหาแย้งกันอย่างกลมกลืนกับทำนองหลัก

ข้อสังเกตของผู้เขียนพบว่า หากเมื่อซอผู้สํานวนกลอนในลักษณะนี้ในวงมโหรี วงปี่พาทย์ไม้นวม วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ซอและระนาดทุ้มมักจะผูกสำนวนกลอนขึ้นและบรรเลงสอดทำนองไปพร้อมกันอย่างกลมกลืน

เมื่อฝึกผูกสำนวนกลอนซอผู้จนมีเข้าใจในระดับหนึ่ง ให้ฝึกผูกสำนวนกลอนให้มีความหลากหลายและซับซ้อนมากขึ้น โดยฝึกการแปรทำนองจากการใช้เสียงในกลุ่มเสียงปัญจมูล 5 เสียง นำมาร้อยเรียงเป็นทำนองเสียก่อน เมื่อมีความเข้าใจและชำนาญมากขึ้น จึงควรนำเสียงนอกบันไดเสียง คือ เสียงที่ 4 และ 7 มาร้อยเรียงให้เป็นทำนอง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1

ทำนองหลัก

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

ทางซอู้ที่ 1

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

(ที่มา: สำนักพระราชกร ศรีสคร)

ทางซอู้ที่ 2

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

(ที่มา: สำนักพระราชกร ศรีสคร)

ทางซอู้ที่ 3

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

(ที่มา: สำนักพระราชกร ศรีสคร)

ตัวอย่างที่ 2

ทำนองหลัก

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

ทางซอู้ที่ 1

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

(ที่มา: สำนักพระราชกร ศรีสคร)

ทางซอู้ที่ 2

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

(ที่มา: สำนักพระราชกร ศรีสคร)

ทางซอู้ที่ 3

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

(ที่มา: สำนักพระราชกร ศรีสคร)

ตัวอย่างที่ 3

ทำนองหลัก

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

ทางซอู้ที่ 1

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

(ที่มา: สำนักพระราชกร ศรีสคร)

ทางซอู้ที่ 2

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

(ที่มา: สำนักพระราชกร ศรีสคร)

ทางซอู้ที่ 3

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

(ที่มา: สำนักพระราชกร ศรีสคร)

ดังตัวอย่างที่ 1-3 ผู้เขียนผูกสำนวนกลอนซออุ้โดยยึดทำนองหลักเป็นโครงสร้างในการแปรทำนอง ในหนึ่งทำนองหลักสามารถแปรทำนองออกไปได้หลายรูปแบบ ในขั้นตอนนี้ให้ฝึกสังเกต และทดลองผูกสำนวนกลอนเป็นวลีสั้น ๆ ภายในประโยค โดยนำวลีกลอนสั้น ๆ มาร้อยเรียงในตำแหน่งที่เหมาะสมหรือผูกสำนวนกลอนขึ้นใหม่ให้มีความกลมกลืน

ในการผูกสำนวนกลอน สิ่งที่ไม่ควรให้เกิดคือกลอนฟาด แต่บางที่ซออุ้ก็ฟาดแล้วไม่น่าเกลียดกลับเป็นเสน่ห์ของซออุ้เสียอีก เช่น/ดํ ล ช ม/ ร ม ช ร/ ม ชุ ด ร/ม ร ด ท/ ในวรรณคดีเห็นใหม่ว่าเสียงมันฟาดอยู่ที่เสียงที(ท) ลูกนี้ก็ปล่อยมันฟาดไปไม่เสียหาย แล้วเวลาบรรเลงอยู่ในวง ทางเครื่องอื่น ๆ มันก็เคลื่อนลูกนี้ไปหมด ฟังแล้วเรียบดีออก แต่ถ้าจะคิดแบบไม่ให้มันฟาดมันก็มีวิธี วิธีที่ง่ายที่สุด คือ เห็นฆ้องเก็บก็เก็บตามฆ้องไปก่อน พอเราเข้าใจในเรื่องสำนวนกลอนแล้วค่อยมาทดลองผูกสำนวนหลาย ๆ แบบ ที่สำคัญการที่จะผูกสำนวนกลอนได้กระจ่างเราต้องมี “กลอนพ่อ กลอนแม่” มันก็คือกลอนที่เราใช้กันทั่ว ๆ ไปเป็นหลัก เราต้องมีสะสมไว้ให้เยอะทีเดียวถึงจะโปรอด

(พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 5 เมษายน 2560)

4.3.4 ขั้นประเมินผล

เมื่อฝึกการร้อยเรียงสอดทำนองซออุ้จากประโยคสั้น ๆ จนกระทั่งเป็นเพลงแล้ว ให้ผู้ฝึกประเมินตนเอง โดยการบันทึกเสียงแล้วฟังหลาย ๆ ครั้ง เพื่อตรวจสอบทางซออุ้ที่ร้อยเรียงขึ้นมามีความเหมาะสมและกลมกลืนกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นหรือไม่ สำหรับผู้ที่ประเมินผลโดยการฟังเพียงครั้งเดียว อาจจะไม่สามารถเห็นข้อบกพร่องโดยละเอียดในบทเพลงได้ หากในขั้นตอนนี้ไม่สามารถที่จะประเมินผลด้วยตนเองได้ ผู้เขียนแนะนำให้ครูผู้เชี่ยวชาญทางดนตรีไทยเป็นประเมินผลและแนะนำแก้ไข

4.3.5 การเลือกใช้สำนวนกลอน

สำนวนกลอนที่ผ่านการร้อยเรียงจนเป็นบทเพลง และผ่านการประเมินผลได้ในระดับหนึ่ง ผู้ฝึกจะต้องจดจำสำนวนกลอนนั้น ๆ ไว้ให้ดีเพื่อนำไปปรับใช้และประสานประโยชนในเพลงไทยอื่น ๆ

นอกจากการเลือกใช้สำนวนกลอนที่ตนเองร้อยเรียงขึ้นแล้ว ผู้ฝึกก็ควรละเว้นการฟังวงดนตรีชั้นครูในสำนักต่าง ๆ เพื่อสังเกตและจดจำสำนวนกลอนเพื่อให้ตนมีภูมิแห่งคลังกลอนในรูปแบบต่าง ๆ มากขึ้น และสิ่งหนึ่งที่สำคัญคือการเลือกฟังวงดนตรีที่มีคุณภาพและพร้อมด้วยสุนทรียะอันว่าด้วยเรื่องความกลมกลืน “เชื่อนั่นเถอะ ครูเก่า ๆ ท่านได้ขัดไว้เรียบแล้ว เดินเท่าไรก็ไม่สะดุด” (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์ 5 เมษายน 2560) ผู้ที่มีทักษะการร้อยเรียงสอดทำนองที่ดี ล้วนแต่เริ่มจากการฝึกปฏิบัติทั้งสิ้น แล้วจึงย้อนกลับเข้าหาทฤษฎี หลายท่านอาจพบปัญหาการผูกสำนวนกลอนชนิดที่เรียกว่า “คิดกลอนไม่ออกผูกกลอนไม่เป็น” ผู้เขียนขอให้ท่านอดทนและทำความเข้าใจลักษณะของทำนองหลักที่สามารถแปรทำนองได้ ลักษณะลีลาเฉพาะตนของซออุ้ สุนทรียะแห่งกลมกลืน จนกระทั่งมีสำนวนกลอนสะสมในคลังมากพอที่จะใช้ก่อร่างสร้างฐานให้แข็งแรง หากท่านมีความเข้าใจมากพอผู้เขียนมีความเชื่อมั่นว่าท่านจะสามารถผูกสำนวนกลอนซออุ้ได้อย่างเหมาะสมและกลมกลืน

จากเนื้อหาสาระการร้อยเรียงสอดทำนองซออุ้ที่ผู้เขียนได้อธิบายไว้เป็นลำดับขั้น ผู้เขียนขอยกตัวอย่างการผูกสำนวนกลอนเพลงจะเข้ทางยาว สามชั้น เพื่อเป็นกรณีศึกษา

การร้อยเรียงสอดทำนองซอฮู้: เพลงจระเข้หางยาว สามชั้น

หน้าทับปรบไก่ สามชั้น

ท่อน 1

- - - ล	- ดํ ดํ	- - - รํ	- ดํ ดํ	- ม ซ ล	- ดํ - รํ	- ลํ ช ม	- ร - ด
- ม - ซ	ลํ ช ม ร	ม ซ ด ร	ม ร ด ล	ด ร ม ซ	ลํ ช ม ล	ดํ ลํ ช ดํ	รํ ดํ ล รํ
ซ ด ร ม	ฟ ด ฟ ล	ซ ดํ ฟ ลํ	ซ ฟ ม ร	ม ม ร ม	ร ร ด ร	ด ดํ ล ดํ	ล ล ซ ล
ดํ ลํ ช ร	ซ ม ร ด	ร ซ ม ร	ม ลํ ช ม	ด ดํ ม ซ	ดํ ลํ ช ม	ม ซ ด ร	ซ ม ร -

เทียบกลับ

ด - ซ ล	ดํ รํ ซ ล	รํดํล - ซ ล	ดํ รํ ดํ	ม ซ ม ล	ซ ล ดํ ซ	ล ดํ ม ซ	ดํ ซ ล ดํ
ม ม ร ม	ร ร ด ร	ด ดํ ล ดํ	ล ล ซ ล	ดํ ด ม ซ	ดํ ม ซ ดํ	ลลช ม ดํ	รํ ดํ ล รํ
ซ ด ร ม	ฟ ม ซ ฟ	ม ร ฟ ม	ร ด ม ร	ม ด ร ม	ซ ล ดํ รํ	ดํ ซ ล ดํ	ร ม ซ ล
ดํ ลํ ช ร	ซํ ล ท ดํ	ท รํ ซ ดํ	ท ล ช ม	ล ดํ ซ ล	ม ซ ร ซ	ม ร ด ม	ร ด ร -

ท่อน 2

ด - ซ ล	ดํ รํ ซ ล	รํดํล - ซ ล	ดํ รํ ดํ	ม ซ ม ล	ซ ล ดํ ซ	ล ดํ ม ซ	ดํ ซ ล ดํ
ด ร ม ฟ	ซ ล - ลลล	ดํ รํ ดํ ล	ซ - ฟฟฟ	ม ด ร ม	ร ด ร ฟ	ม ร ด ลํ	ซ ฟ ซ ล
ฟ ซ ล ดํ	รํ ล ดํ รํ	ล ซ ฟ รํ	ดํ ฟ ซ ล	ซ ล ดํ รํ	ล ดํ ล -	ฟ ม ร ม	ฟ ลํ ช ฟ
ม ด ร ม	ฟ ร ม ฟ	ซ ม ฟ ซ	ล ฟ ล ฟ	ด ฟ ซ ล	ท ดํ ท รํ	ดํ ท ล ท	ดํ ท ล ซ

เทียบกลับ

ฟ ฟ ซ ฟ	ม ร ด ซ	มํรด - ซ ด	ร ม ฟ ซ	ด ฟ ล ซ	ท ล ดํ ท	ล ท ดํ รํ	ดํ ท ล ซ
รํ มํ รํ รํ	ล ดํ ล ล	ร ร ร ล	ดํ ล ซ -	ฟ - ด ร	ฟ ซ ร ฟ	ม ร ด -	ฟ - ซ -
ล - ดํ ล	ซ ล ดํ รํ	ล ซ ฟ ร	ด ฟ ซ ล	ล ดํ ล ร	ล รํดํล - ซ	ฟ ด ร ม	ฟ ลํ ช ฟ
มํรด ร - -	มํรด ร ม ฟ	มํรด ฟ - -	มํรด ฟ ซ ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ท ดํ	ท ล ท รํ	ดํ ท ล ซ

ท่อน 3

ฟ ด ร ฟ	ร ซ ฟ ร	ฟ ลํ ช ฟ	ร ดํ ล ซ	รํ ดํ รํ ล	ดํ ฟ ล ซ	ล ร ซ ฟ	ซ ด ฟ ร
ล ซ ฟ ร	ด ฟ ซ ล	ดํ ดํ ดํ ล	ซ ล ดํ -	รํ - ล ดํ	ล ซ ฟ ร	ล ดํ รํ ร	ล ดํ ล ซ
ดํ รํ ดํ ซ	ล ล ล รํ	ดํ ล ซ ฟ	ซ ซ ซ ดํ	ล ซ ฟ ร	ฟ ฟ ฟ ล	ซ ล ฟ ซ	ร ฟ ด ร
ดํ รํ ดํ ซ	ดํ ลํ ช ฟ	ซ ล ดํ ซ	ล รํ ดํ ล	ร ม ด ร	ล ดํ ล รํ	ดํ ล ซ ดํ	ฟ ลํ ช ฟ

เทียบกลับ

- ด ร ฟ	ซ ฟ ด ร	- ดํ ล ร	ล รํดํล - ซ	ฟ ซ ล ล	ร ฟ ซ ซ	ด ร ฟ ฟ	ล ดํ รํ รํ
ล ซ ฟ ร	ด ฟ ซ ล	ดํ ดํ ดํ ล	ซ ล ดํ รํ	ดํ ท รํ ดํ	ท ล ดํ ท	ล ซ ท ล	ซ ฟ ล ซ
ล ล ล ซ	ล ล ล ดํ	ล ล ล ฟ	ซ ซ ซ ล	ซ ซ ซ ร	ฟ ฟ ฟ ล	ซ ล ฟ ซ	ร ฟ ด ร
ดํ รํ ดํ ซ	ดํ ซํ ดํ ฟ	ซ ล ดํ ซ	ล ดํ - ล	- ด - รํ	- ดํ - ล	- - - ซ	- - - ฟ

ผู้เขียนหวังว่าบทความวิชาการเรื่อง การร้อยเรียงสวดทำนองซออุ จะเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่ประสงค์จะรู้จักดนตรีไทยและต้องการรักษาภูมิปัญญาของไทยแขนงนี้ไว้มิให้ผิดเพี้ยนไปจากขนบโบราณก็จะสมประสงค์

ท้ายนี้ ผู้เขียนขอขอบคุณรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ที่คลี่คลายปัญหาสารพันว่าด้วยเรื่องศาสตร์แห่งดนตรีไทย และขอบคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ ที่ได้ถ่ายทอดความรู้ว่าด้วยเรื่องของซออุในบริบทต่าง ๆ

อนึ่ง หากประโยชน์ที่บังเกิดจากบทความวิชาการนี้ ขออุทิศผลบุญอันเป็นกุศลแด่เทพสังคีตอาจารย์และครูอาจารย์ทางดนตรีไทยทุกท่าน แม้ผู้อ่านก็ดุกกัน

รายการอ้างอิง

ศูนย์ส่งเสริมวัฒนธรรมแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2530. *การแสดงดนตรีไทยปีพาทย์ดีกดำบรรพ์* กรุงเทพฯ: (จัดแสดงเพื่อเฉลิมฉลองในวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ เจริญพระชนมพรรษา 5 รอบ 18 ธันวาคม 2530 ณ หอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย)

ขำคม พรประสิทธิ์. 2546. *งานส่งเสริมดนตรีไทยภาคใต้ ครั้งที่ 16 การผูกกลอนเพลงของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายไทย*. สงขลา: มหาวิทยาลัยทักษิณ.

บุษกร สำโรงทอง. 2539. *การดำเนินงานประเภทเครื่องดี*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. 2552. *ปฐมบทดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พูนพิศ อมาตยกุล (ผู้ดำเนินรายการ) และพิชิต ชัยเสรี (ผู้บรรยาย). 12 ธันวาคม 2540. “สุนทรียะของระนาดทุ้ม” ใน *ศูนย์สังคีตศิลป์ ครั้งที่ 902 “100 ปี ขุนบรมจตุลเลิศ” (ปลั่ง ประสานศัพท์)* [สื่อดิจิทัล]. กรุงเทพฯ: ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ.

พิชิต ชัยเสรี. 2559. สัมภาษณ์. 23 พฤศจิกายน.

_____. 2560. สัมภาษณ์. 7 มีนาคม.

_____. 2560. สัมภาษณ์. 7 เมษายน.

มนตรี ตราโมท. 2527. *โสมส่องแสง*. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์. 2559. *ซออุพิทักษ์*. กรุงเทพฯ: อักษรโสณ.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. 2530. *ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 1*. กรุงเทพฯ: ศิริวิทย์.



วิธีการบรรเลงซออุในวงปี่พาทย์ไม้นวมประกอบการแสดงของครุনিรมล ตระการผล
THE METHOD OF THE SAW-U PLAYING IN THE PHIPHATMAINUAM ENSEMBLE
OF KRU.NIRAMON TRAKARNPHOL

สุเมธ สุขสวัสดิ์*

บรรพต โปทา**

บทคัดย่อ

จากการศึกษาบทบาทหน้าที่ของซออุในวงปี่พาทย์ไม้นวมเพื่อประกอบการแสดงของครุนิรมล ตระการผล พบว่ามีประเด็นสำคัญหลัก 4 ประเด็น ได้แก่ 1.บทบาทการช่วยให้ผู้ขับร้องมีเสียงที่แม่นยำมากขึ้น 2.ตำแหน่งการนั่งบรรเลงซออุในวงปี่พาทย์ไม้นวม 3.การทำให่วงปี่พาทย์ไม้นวมมีเสียงที่กลมกล่อมยิ่งขึ้น 4.ส่งเสริมให้ผู้แสดงสื่ออารมณ์ผ่านบทบาทตัวละครได้สมบูรณ์ นอกจากนี้ยังพบว่าวงปี่พาทย์ไม้นวมเพื่อประกอบการแสดงจะมี 2 ลักษณะ คือ ลักษณะที่ 1 เป็นการแสดงประกอบการแสดงระบำ ซึ่งจะมีข้อจำกัดของการบรรเลงที่เป็นระเบียบแบบแผน ลักษณะที่ 2 เป็นการแสดงประกอบการแสดงละคร ซึ่งจะเน้นการสื่ออารมณ์เป็นอย่างมากจึงมีการใช้เทคนิคการบรรเลงที่หลากหลายกว่าลักษณะแรกถือได้ว่าทั้งสองลักษณะมีการบรรเลงที่แตกต่างกันโดยสิ้นเชิง

คำสำคัญ: ปี่พาทย์ไม้นวม/ซออุ/นิรมล ตระการผล

Abstract

The study of the role of Saw-u in Phiphatmainuam ensemble of Kru.Niramon Trakarnphol was found that there are 4 main issues. 1. To support the singer to be more precise voice. 2. sitting position of Saw-u playing in the Phiphatmainuam ensemble. 3. To make the sound of Phiphatmainuam ensemble more smooth. 4. To encourage the actor to make a truly acting. In addition, there are 2 styles of the Saw-u playing in Phiphatmainuam ensemble. The first is playing for a kind of Thai classical dance (Rabum) which has a restriction of regular play. The second is playing for Drama (Rakorn), it has to focus on emotion and use many technique more than the playing for Rabum

Keywords: Phiphatmainuam/Saw-u/ Kru.Niramon Trakarnphol

* ครูพิเศษ (ซออุ), วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, bkbenzco@gmail.com

** เจ้าหน้าที่บริการการศึกษา, ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, arpomagic@yahoo.co.th

บทนำ

ศาสตร์ทางการแสดง เป็นศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับบริบททางสังคมของแต่ละชนชาติ กล่าวคือ ศิลปะการแสดงจะสะท้อนสภาพสังคมในยุคสมัยนั้น ๆ แสดงให้เห็นถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ ความเชื่อ จิตวิญญาณ รวมไปถึงสภาพทางรัฐศาสตร์ เศรษฐศาสตร์ และภูมิศาสตร์ โดยมนุษย์ได้สื่อสารออกมาในรูปแบบการแสดง เพื่อตอบสนองความบันเทิงเรขารมณ์ของชนชาติ เพราะฉะนั้นศิลปะการแสดงจึงเป็นศาสตร์ชั้นสูง เนื่องจากเป็นศาสตร์ที่กลั่นกรองออกมาจากการจินตนาการของมนุษย์เพื่อให้มนุษย์ได้เสพสุนทรีย์อย่างสมบูรณ์ ดนตรีก็เป็นส่วนประกอบหนึ่งของศิลปะการแสดง โดยมีหน้าที่ส่งเสริมให้การสื่อสารทางการแสดงชัดเจนสมบูรณ์มากยิ่งขึ้นทั้งนี้ชนชาติไทยก็มีวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงหลายประเภทขึ้นอยู่กับสภาพแวดล้อมที่จะจัดการแสดงขึ้นนั่นเอง

วงปี่พาทย์ไม้นวมเป็นวงดนตรีไทยประเภทหนึ่งที่ใช้ประกอบการแสดงละคร โดยจะแสดงในโรงละคร หรือสถานที่ที่ไม่ใช่สถานที่โล่งกว้าง เนื่องจากเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ไม้นวม คือ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม และฆ้องวงจะติดด้วยไม้หุ้มนวม ใช้ขลุ่ยเพียงออแทนปี่ และเพิ่มซออู้เข้าไปอีกคันหนึ่ง จึงทำให้มีเสียงทุ้มนุ่มนวล และบรรเลงด้วยวิธีที่อ่อนหวานละมุนละไม แทนการบรรเลงอย่างเกรี้ยวกราด สนุกสนาน ตามแบบไม้แข็ง (ปัญญา รุ่งเรือง 2546:139) ซึ่งถ้าจะกล่าวถึงหน้าที่ของวงปี่พาทย์ไม้นวมนี้ นอกจากจะใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ แล้ว ยังใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนอีกด้วยเพราะฉะนั้นวงปี่พาทย์ไม้นวมจึงมีความแตกต่างจากวงปี่พาทย์ไม้แข็งทั้งทางด้านของเสียงและหน้าที่ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง

ซออู้ เป็นเครื่องดนตรีที่มีหน้าที่สำคัญคือ ใช้บรรเลงรวมอยู่ในวงเครื่องสาย วงมโหรี วงปี่พาทย์ไม้นวม และวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ มีหน้าที่หยอกล้อยั่วเย้าไปกับทำนองเพลงกระตุ้นอารมณ์ให้สนุกสนาน โดยเฉพาะในการบรรเลงประกอบการแสดงหุ่นกระบอก ซออู้มีหน้าที่สี่เคล้าไปกับการร้องทำนองสังขาร เรียกว่าเป็นสามัญว่า ทำนองหุ่นกระบอก และในการแสดงแอ่วเคล้าซอกก็ต้องสี่เคล้าไปกับการร้องแอ่วให้สอดคล้องกลมกลืนกัน (ราชบัณฑิตยสถาน 2545:67) ทั้งนี้การนำซออู้เข้ามาบรรเลงในวงปี่พาทย์นั้นไม่เคยมีปรากฏมาก่อน แต่มีการนำซออู้เข้ามาประสมกับวงปี่พาทย์เมื่อครั้งเกิดการริเริ่มประสมวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ขึ้น โดยที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ได้ทรงคัดเลือกเครื่องดนตรีที่มีเสียงทุ้มนุ่มนวลประสมเข้าด้วยกันให้เหมาะสมกับการแสดงละครดึกดำบรรพ์ ซออู้เพิ่มขึ้นภายหลังเมื่อแสดงเรื่องสังข์ศิลป์ชัย ได้ทรงบรรจุเพลงสังขารซึ่งต้องใช้ซออู้สี่ประกอบ (ราชบัณฑิตยสถาน 2545:100) เมื่อมีวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์เกิดขึ้น วงปี่พาทย์ไม้นวมก็ได้รับอิทธิพลจากวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ด้วยเนื่องจากวงปี่พาทย์ไม้นวมเกิดขึ้นหลังจากวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ซออู้จึงปรากฏอยู่ในวงปี่พาทย์ไม้นวมเช่นกัน

ครูนิรมล ตระการผล เป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านเครื่องสายไทยของวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ทั้งนี้ครูนิรมล ตระการผล ได้รับการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงซออู้จากหลวงไพเราะเสียงซอ (อุน่ ดุริยชีวิน) โดยเริ่มการศึกษาวิธีการบรรเลงซออู้ประกอบการแสดงละคร ด้วยการต่อเพลงสังขารแล้วจึงศึกษาวิธีการสี่ซออู้คลอร้องตามลำดับ ซึ่งตลอดการรับราชการเป็นข้าราชการครู นอกจากด้านการสอนแล้วครูนิรมล ตระการผล ได้ทำหน้าที่บรรเลงซออู้ประกอบการแสดง ตามที่ได้รับมอบหมาย และยังได้บันทึกเสียงการบรรเลงซออู้ไว้มากในนามนางสาวนิรมล งามอักษร ครูนิรมล รับราชการเป็นข้าราชการครู ณ วิทยาลัยนาฏศิลป์ จนเกษียณอายุราชการปัจจุบันครูนิรมล ตระการผล ยังคงทำหน้าที่ถ่ายทอดองค์ความรู้

ทางด้านทักษะการบรรเลงซออุ้ให้แก่นักเรียน ณ วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญทางด้านเครื่องสายไทย

ผู้เขียนได้ตระหนักเห็นถึงความสำคัญของระเบียบวิธีการบรรเลงซออุ้ในวงปี่พาทย์ไม้นวมเพื่อประกอบการแสดง ของครูนิรมล ตระการผล ซึ่งนับวันจะหาบุคคลที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านการบรรเลงซออุ้ประกอบการแสดงละครได้น้อย ทั้งไม่เคยปรากฏเอกสารหรือตำราใดกล่าวถึงระเบียบวิธีการบรรเลง ซออุ้ประกอบการแสดงละครไว้เลย ด้วยเหตุนี้ผู้เขียนจึงเห็นควรค่าแก่การศึกษารวบรวมองค์ความรู้นี้เพื่อเป็นประโยชน์แก่อนุชนผู้สนใจสืบไป

วัตถุประสงค์

1. ศึกษาประวัติของครูนิรมล ตระการผล
2. ศึกษาบทบาทหน้าที่ของซออุ้ในวงปี่พาทย์ไม้นวมจากครูนิรมล ตระการผล
3. ศึกษาวิธีการบรรเลงซออุ้ในวงปี่พาทย์ไม้นวมจากครูนิรมล ตระการผล

1. ชีวิตประวัติของครูนิรมล ตระการผล

ครูนิรมล ตระการผล เกิดเมื่อวันที่ 2 สิงหาคม ปีพุทธศักราช 2491 ที่กรุงเทพมหานคร รับราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร ปัจจุบันพักอยู่บ้านเลขที่ 285/133 ถนนจรัญสนิทวงศ์ แขวงบางอ้อ เขตบางพลัด กรุงเทพมหานคร 10700

เริ่มเรียนดนตรีไทยครั้งแรกเมื่ออายุ 10 ปี ในปีพุทธศักราช 2502 เครื่องมือที่ฝึกหัดคือซอด้วง และซออุ้ตามลำดับ โดยเรียนจากหลวงไพเราะเสียงซอ (อุน ดุริยชีวิน) และครูศิลป์ ตรีโมท สมัยนั้นห้องเรียนเครื่องสายไทยจะอยู่ในบริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ส่วนที่ทำงานของหลวงไพเราะเสียงซอจะอยู่ที่แก่งจันทน์ ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ซึ่งเป็นตำหนักที่ประทับของพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อถึงเวลาสอนครูหลวงไพเราะเสียงซอจะต้องเดินจากแก่งจันทน์เพื่อมาสอนที่ห้องเครื่องสายไทย ลักษณะการแต่งกายของหลวงไพเราะเสียงซอคือสวมชุดทำงานแบบสากลทับกางเกงผ้าแพร เมื่อนั่งเรียนก็จะเห็นชายกางเกงผ้าแพรเล็ดลอดออกมานอกขากางเกงทำงาน การเรียนการสอนครูหลวงไพเราะเสียงซอจะเลือกซอไว้ให้ ครูนิรมล เมื่อเริ่มเรียนจะคลานเข้าเข้ามาต่อเพลงกับครูหลวงไพเราะเสียงซอโดยมีซอ 2 คัน คันหนึ่งไว้ให้หลวงไพเราะเสียงซอใช้ต่อเพลง อีกคันจะเป็นซอที่ครูนิรมลใช้สี เพลงที่ต่อก็คือตามแต่หลวงไพเราะเสียงซอจะสอนไม่มีหลักสูตรตายตัวเหมือนการเรียนการสอนในสมัยนี้ สมัยนั้นมีการบรรเลงประกอบการแสดงละครมากกว่าปัจจุบัน

ในปีพุทธศักราช 2521 ครูนิรมล ตระการผล ได้เข้ารับราชการในวิทยาลัยนาฏศิลป์ โดยมีหน้าที่หลักคือการให้ความรู้แก่ผู้เรียน ทั้งนี้นอกจากการสอนแล้วครูนิรมล ตระการผล ยังมีหน้าที่บรรเลงซออุ้ประกอบการแสดงละครตลอดชีวิตการรับราชการจนเกษียณอายุราชการ

เมื่อเกษียณอายุราชการแล้ววิทยาลัยนาฏศิลป์ได้เรียนเชิญให้ครูนิรมล ตระการผล เป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านเครื่องสายไทย โดยมีหน้าที่แนะนำ ชี้แนะ ให้ครูผู้สอนรุ่นหลังดำเนินการสอนได้ถูกต้องตามแบบแผน รวมทั้งฝึกซ้อมการบรรเลงดนตรีตามคำสั่งต่าง ๆ ของนักเรียน



ภาพที่ 1 ครูนิรมล ตระการผล ขณะบรรเลงซออุ
ที่มา: สุเมธ สุขสวัสดิ์, 5 พฤษภาคม 2560

2. บทบาทหน้าที่ของซออุในวงปี่พาทย์ไม้นวมเพื่อประกอบการแสดงของครูนิรมล ตระการผล

2.1 บทบาทการช่วยให้ผู้ขับร้องมีเสียงที่แม่นยำมากขึ้น

หน้าที่สำคัญที่ทำให้เครื่องดนตรีไทยซออุได้รับการประสมเข้ากับวงปี่พาทย์ไม้นวมนั้น คือ การบรรเลงซออุคลอเสียงผู้ขับร้อง โดยการบรรเลงซออุคลอเสียงร้องของผู้ขับร้องนั้นจะช่วยให้ผู้ขับร้องจับเสียงหลัก ๆ ของท่วงทำนองเพลงนั้น ๆ ได้อย่างแม่นยำผู้ขับร้องจะไม่ฟังเสียงการคลอเสียงของซออุทุกเสียง แต่ผู้ขับร้องจะจับเสียงหลัก ๆ ของท่วงทำนองเพลงเท่านั้น ทั้งนี้ซออุมีขีดจำกัดของเสียงน้อยกว่าเสียงร้อง ซึ่งซออุจะไม่นิยมบรรเลงด้วยวิธีการรูดสายเพื่อให้ได้เสียงที่อยู่นอกขีดจำกัดของการวางนิ้วซออุนอกจากการบรรเลงในลักษณะการบรรเลงเดี่ยวเท่านั้น

การบรรเลงซออุเพื่อช่วยให้ผู้ขับร้องมีเสียงที่แม่นยำมี 3 ประการ เช่นเดียวกับวิธีการบรรเลงซออุในวงดนตรีไทยต่าง ๆ ได้แก่

2.1.1 การบรรเลงล่วงหน้าการขับร้อง

ลักษณะการบรรเลงนี้จะเป็นการให้เสียงก่อนที่จะหวนการขับร้องเสียงหรือคำนั้น ๆ จะถึง เพื่อให้ผู้ขับร้องได้จับเสียงได้อย่างแม่นยำของระดับเสียงนั้น ๆ และเป็นการตรวจสอบว่าตรงตามระดับเสียงหรือไม่

2.1.2 การบรรเลงล้ำหลังการขับร้อง

ลักษณะการบรรเลงนี้จะเป็นการบรรเลงย้อยจังหวะลงมานิดหน่อย เพื่อให้ผู้ขับร้องแสดงเทคนิคการขับร้องได้อย่างเต็มที่ โดยไม่ต้องคำนึงถึงเสียงซอมากเท่าที่ควร ทั้งนี้หรือจะเป็นการแสดงถึงเรื่องราวนั้น ๆ ความชัดเจนของเสียงซออุจึงไม่จำเป็นมากเท่ากับเสียงร้อง

2.1.3 การบรรเลงพร้อมการขับร้อง

ลักษณะการบรรเลงนี้จะเป็นการบรรเลงไปพร้อม ๆ กันกับการขับร้อง เปรียบเทียบกับการบรรเลงซออุเคล้าไปกับการขับร้อง

การลีซออุคลอร้อง คนส่วนมากเข้าใจว่าจะต้องลีให้เหมือนเสียงร้องเป๊ะ ๆ ซึ่งความเป็นจริงการลีซออุคลอร้องไม่จำเป็นต้องลีให้เหมือนร้อง เพราะนิ้วที่ใช้กำหนดเสียงซอของเรามีขีดจำกัด และการลีให้เหมือนร้อง จะทำให้ผู้ขับร้องถูกจำกัด เรียกได้ว่าขัดกับการร้องของเขา

แต่การสืบล่องต้องสื่อนำหน้า พร้อม ๆ ไปกับร้อง และตามหลังเขา จะดูเข้ากว่าการผืนให้สี
เหมือนร้องเปะ ๆ ซะมากกว่า (นิรมล ตระการผล, สัมภาษณ์ 5 พฤษภาคม 2560)

จากคำสัมภาษณ์ข้างต้นทำให้ผู้เขียนพบว่าการบรรเลงซออุลลอเสียงร้องของผู้ขับร้องนั้น ถ้าบรรเลงให้เหมือนกับผู้ขับร้องทุกประการจะทำให้ผู้ขับร้องเกิดความอึดอัดในการเลือกใช้เทคนิคต่าง ๆ ได้ เช่นเดียวกันกับผู้บรรเลงซออุลลอก็จะเกิดความอึดอัด เพราะต้องบังคับการบรรเลงให้เหมือนกับการขับร้อง จึงทำให้อารมณ์ที่จะสื่อออกมาทางการขับร้องและการบรรเลงก็จะถูกขัดกัน ทำให้สื่ออารมณ์ออกมาไม่สมบูรณ์กับบทร้องนั้น ๆ ซึ่งถ้านำวิธีการบรรเลงทั้ง 3 ประการดังกล่าวข้างต้นมาใช้ในการบรรเลง ก็จะเกิดความกลมกลืนระหว่างผู้ขับร้องกับผู้บรรเลงซออุลลอมากกว่า อารมณ์ของบทร้องก็จะไม่ถูกขัดกันทำให้สื่ออารมณ์ออกมาได้สมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

2.2 ตำแหน่งการนั่งบรรเลงซออุลลอในวงปี่พาทย์ไม้นวม

จากประเด็นการบรรเลงซออุลลอเสียงร้องของผู้ขับร้องนั้น ตำแหน่งการนั่งบรรเลงซออุลลอ จึงเป็นสิ่งสำคัญต่อผู้ขับร้องเป็นอย่างมาก ในปัจจุบันตำแหน่งการนั่งบรรเลงซออุลลอในวงปี่พาทย์ไม้นวม มีลักษณะแตกต่างไป อาจเป็นเพราะหน้าที่ของวงปี่พาทย์ไม้นวมที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครมีน้อยลง แต่จะพบเห็นวงปี่พาทย์ไม้นวมในการประกวดดนตรีไทยต่าง ๆ มากกว่า อีกทั้งเมื่อวงปี่พาทย์ไม้นวม อยู่ในการประกวดดนตรีไทยนั้น ซออุลลอกลดทอนหน้าที่ลง นั่นคือการบรรเลงคลอเสียงร้อง ซึ่งตำแหน่งที่นั่งบรรเลงควรจะนั่งอยู่ตรงกลางระหว่างระนาดเอกและระนาดทุ้ม เพราะฉะนั้นตำแหน่งการนั่งบรรเลงซออุลลอก็จะอยู่ตรงกลางด้านหลังผู้ขับร้องพอดี ทำให้ผู้ขับร้องได้ยินเสียงซออุลลออย่างชัดเจนและเสียงนั้นก็เสียงที่ดังออกมาจากเครื่องดนตรีจริง ๆ ไม่ใช่ดังออกมาจากเครื่องขยายเสียง ถ้าผู้บรรเลงสังเกตให้ชัดเจน จะทำให้ทราบว่าเสียงที่ดังออกมาจากเครื่องดนตรีจริงกับเสียงที่ดังผ่านเครื่องขยายเสียงจะมีความแตกต่างกัน ผู้ขับร้องก็จะได้ฟังเสียงที่ถูกต้องชัดเจนมากยิ่งขึ้น

เหตุผลที่ซออุลลนั่งตรงกลางวง นอกจากจะทำให้คนร้องได้ยินเสียงซออุลลอชัดเจนแล้ว คนซออุลลยังช่วยกระตุ้นให้คนระนาดเอกทราบด้วยว่าร้องจบแล้ว เพราะคนซออุลลจะมีบทละครวางอยู่ บางทีคนระนาดเอกอาจจะเผลอเนื่องจากคนระนาดเอกจะต้องดูท่าด้วย แต่คนซออุลลจะต้องสืบล่องไปตลอด การจะเล่นเป็นวงได้ก็ต้องช่วยกันทุก ๆ คนการแสดงจึงจะราบรื่น (นิรมล ตระการผล, สัมภาษณ์ 5 พฤษภาคม 2560)

จากคำสัมภาษณ์ข้างต้นทำให้ผู้เขียนพบว่าตำแหน่งการบรรเลงซออุลลอในวงปี่พาทย์ไม้นวมนอกจากจะช่วยให้ผู้ขับร้องฟังเสียงซออุลลอได้ชัดเจนขึ้นแล้ว ซออุลลยังช่วยให้ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีอื่น ๆ บรรเลงไม่ผิดพลาดซึ่งทำให้การแสดงละครสำเร็จราบรื่นตลอดจนจบการแสดง



ภาพที่ 2 วงปี่พาทย์ไม้นวมประกอบการแสดงละคร ของวิทยาลัยนาฏศิลป์
ที่มา: เกรียงไกร อ่อนสำอาด, 5 พฤษภาคม 2560

2.3 การทำให้วงปี่พาทย์ไม้นวมมีเสียงที่กลมกล่อมยิ่งขึ้น

เนื่องจากเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ไม้นวมส่วนมากจะเป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตีถึงแม้จะใช้ไม้นวมบรรเลงเพื่อให้เสียงนุ่มไพเราะกว่าใช้ไม้แข็งบรรเลง แต่เครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี เมื่อตีลงไปเสียงที่เกิดขึ้นจะขาดจากกัน ซึ่งต่างจากขลุ่ยและซออู้ซึ่งรวมอยู่ในวงปี่พาทย์ไม้นวมด้วยเพราะฉะนั้นซออู้จึงทำหน้าที่เสริมเติมแต่งช่องว่างของเสียงนั้น ๆ เพื่อให้เกิดเสียงที่ยาวขึ้น ทั้งนี้จะทำให้ วงปี่พาทย์ไม้นวมเกิดความไพเราะนุ่มนวลมากยิ่งขึ้น

สิ่งที่คนซออู้ต้องคำนึงเวลาเล่นในวงปี่พาทย์ไม้นวมนั้น คือ เราจะสืบทอดมาอย่างไรให้วงปี่พาทย์ไม้นวมเกิดความนุ่มนวลมากขึ้นเพราะเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องเป็นเครื่องตีถึงแม้เสียงจะไม่หนัก เท่ากับการใช้ไม้แข็งตี แต่เสียงก็ยังเป็นเสียงดี ไม่กังวานเท่าเครื่องสีอย่างซอ เพราะซอมีคันชักที่ยาว เวลาสีเสียงที่ออกมาจะสามารถทำให้เสียงนั้น ๆ ยาวได้ที่สำคัญการสีในวงปี่พาทย์ไม้นวมจะไม่แปรทางมาก แต่จะสีในลักษณะห่าง ๆ คล้ายกับฆ้องวงใหญ่ แต่จะต้องใส่เทคนิคต่าง ๆ เช่น พรหม ประ ครั้น ลงไปกับบทเพลงนั้น ๆ แทนการแปรทางมาก ๆ เพราะ จะทำให้เสียงซอไม่ดัง เนื่องจากมีเสียงที่เบากว่าเครื่องตี แต่ถ้าสีห่าง ๆ โดยใช้เทคนิคเข้ามาประกอบจะทำให้เสียงซอเล็ดลอดออกมาจากเสียงของวงปี่พาทย์ไม้นวมได้ และการสีย้อยจังหวะก็เป็นวิธีการสำคัญในการสืบทอดกับวงปี่พาทย์ไม้นวมอย่างมาก (นิรมล ตระการผล, สัมภาษณ์ 5 พฤษภาคม 2560)

จากคำสัมภาษณ์ข้างต้นทำให้ผู้เขียนพบว่าสิ่งสำคัญสำหรับการบรรเลงซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวมให้ไพเราะเพราะพริ้งมากยิ่งขึ้นคือการบรรเลงย้อยจังหวะบางสำนวนกลอน เพราะเสียงของซออู้จะมีเสียงที่เบา กว่าเครื่องปี่พาทย์เครื่องอื่น ๆ แต่ซออู้สามารถบรรเลงให้มีเสียงที่ยาวต่อเนื่องได้ดีกว่า การบรรเลงย้อยจังหวะลงมาจะทำให้เสียงที่ไม่ตกจังหวะดังขึ้น เสียงซออู้จึงสามารถที่จะเล็ดลอดออกมาได้บ้าง ถ้าผู้บรรเลงซออู้แปรกลอนซออู้อย่างเดียวโดยมีลักษณะการบรรเลงเก็บเกินไป เสียงซออู้ก็จะถูกกลืนไปกับวงดนตรี ทำให้การแปรกลอนซออู้ไม่ได้รับประโยชน์เท่าที่ควร ถึงแม้ผู้บรรเลงซออู้จะแปรกลอนได้วิจิตรพิสดารเพียงใดก็ตามเสียงซออู้

ก็ไม่อาจจะดั่งเล็ดลอดออกมาจากวงดนตรีได้ เพราะฉะนั้นการแปรกลอนซอจะต้องแปรกลอนออกมาให้มีความสัมพันธ์กันกับการย้อยจังหวะหรือการล้วงจังหวะ ทั้งนี้ควรมีการใช้เทคนิคต่าง ๆ ของซออุ้วควบคู่กันไปด้วย ดังตัวอย่างต่อไปนี้

เพลงเหาะ (ลักษณะการสืซออุ้วทั่วไป)

- - - ท	- ท ท ท	รื ล ท รื	ซ ท ล ซ	ฟ ร ม ฟ	ซ ม ฟ ซ	ล ฟ ซ ล	ท ซ ล ท
รื ซ ล ท	ล ซ ร ม	ฟ ซ ล ซ	ฟ ม ร ท	รื ท ล ซ	ร ซ ล ท	ซ ล ท ล	รื ท ล ซ

เพลงเหาะ (ลักษณะการสืซออุ้วประกอบการแสดงละคร)

- - - ท	- ท ท ท	- รื - ท	- ล - -	ซ - - ลซม	- ร - ซ	ท ล ซ ล	ท ล รื ท
รื ซ รื ท	ล ซ ร ม	ฟ ซ ล ซ	ฟ ม ร -	ท - ร -	- ซ - ทลซลท	- รื - ท	- ล - ซ

2.4 การส่งเสริมให้ผู้แสดงสื่ออารมณ์ผ่านบทบาทตัวละครได้สมบูรณ์

นอกจากผู้แสดงจะสื่ออารมณ์ผ่านบทบาทตัวละครที่แสดงแล้ว ซออุ้วยังมีหน้าที่ช่วยให้การแสดงบางช่วงบางตอนสื่ออารมณ์ได้อย่างชัดเจนนอกเหนือจากการสื่ออารมณ์จากการแสดงของผู้แสดง ซึ่งวิธีการนี้ผู้บรรเลงซออุ้วจำเป็นอย่างมากที่จะจินตนาการผ่านกลอนเพลงนั้น ๆ เพื่อสื่ออารมณ์ให้ผู้ชมได้รับสุนทรียะอย่างสูงสุด วิธีการนี้คือการบรรเลงเดี่ยวประกอบการแสดง เนื่องจากซออุ้วมีเสียงทุ้มนุ่มนวลไม่ดังหรือเสียงแหลมมาก การเดี่ยวซออุ้วส่วนใหญ่จึงปรากฏอยู่ในช่วงของการแสดงที่จำเป็นจะต้องสื่ออารมณ์โศกเศร้า เช่น ละครพันทาง เรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามรบกับนิ ซออุ้วจะบรรเลงเดี่ยวเพลงจินนาคำเสด็จครั้งที่พระเจ้ากรุงจีนเสด็จกลับเมืองเพราะกามนิรพ่ายแพ้สมิงพระราม เนื่องด้วยพระเจ้ากรุงจีนเป็นกษัตริย์ถึงแม้จะพ่ายแพ้ อากัปกิริยาตอนเสด็จกลับจะต้องสื่ออารมณ์ถึงความเศร้าโศกเสียใจ แต่ก็ยังคงความเป็นกษัตริย์ การเดี่ยวก็ต้องสื่ออารมณ์ให้โศกเศร้าแต่ก็ต้องแสดงถึงความยิ่งใหญ่ด้วย ไม่ใช่สื่ออารมณ์ให้ดูเศร้าจนหมดสิ้นยศศักดิ์ ทั้งนี้ยังมีการบรรเลงเพลงหุ่นกระบอกในการแสดงละครนอกเรื่องมโนราห์ และการบรรเลงเดี่ยวซออุ้วเพลงข้าโฮยในการแสดงละครเรื่องเรื่องสาวเครือฟ้า

-ทำเพลงข้าโฮย-			
เพลงล่องน่านเล็ก			
ลูกคู่ -	สาวคำจิต	จริงใจ	ไม่สับปลับ
	ขึ้นจับ ๆ	จ้องจ่อ	บ่ไถล
	หน้าเป็นมัน	พื้นเป็นยาง	หมางหัวใจ
คำจิต -	นี่เมื่อไร	นายฮ้อย	จะลอมมา
คำจิต โงกหลับข้างแคร่			

ภาพที่ 3 ทำนองเพลงเดี่ยวซออุ้วเพลงข้าโฮยในบทละครเรื่องสาวเครือฟ้า

ที่มา: หนังสือที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพนางเครือ เสนานาญ, 15 กุมภาพันธ์ 2558

จากที่ได้กล่าวมาข้างต้นจะสังเกตได้ว่าการบรรเลงเดี่ยวซออุ้วก็เป็นส่วนสำคัญให้อารมณ์ของนักแสดงรวมทั้งผู้ชมได้เสพสุนทรียะได้สมบูรณ์ครบถ้วน ซึ่งผู้บรรเลงเดี่ยวซออุ้วนั้นจะต้องมีไหวพริบอย่างมากเพราะบางครั้งจำเป็นต้องบรรเลงเดี่ยวช่วงเวลานั้น ผู้บรรเลงซออุ้วก็ต้องคิดกลอนซออุ้วให้มีลักษณะของการบรรเลง

เดี่ยวทันที และที่สำคัญก็ต้องไม่ลืมเรื่องอารมณ์ของการแสดงในเวลานั้นด้วย ซึ่งถือเป็นเรื่องยากมากที่จะทำได้ทันทีทันใด

การเดี่ยวแสดงถึงทักษะและความสามารถในการบรรเลงเครื่องดนตรีได้อย่างถูกต้อง ไม่ว่าจะเป็นด้านของลีลาความวิจิตรพิสดารเพียงใด น้ำเสียงที่บรรเลงออกมาจะต้องได้คุณภาพที่มาตรฐานอย่างสม่ำเสมอ (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี 2542:26)

3. การศึกษาวิธีการบรรเลงซอฮู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวมประกอบการแสดงของครูนิรมล ตระการผล

3.1 การบรรเลงซอฮู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวมประกอบการแสดงระบำ

การแสดงประเภทระบำจะมีลักษณะของบทเพลงที่เป็นมาตรฐาน กล่าวคือ ท่วงทำนองเพลงจะประพันธ์ออกมาในลักษณะกึ่งบังคับทางเปลี่ยนแปลงท่วงทำนองให้ผิดเพี้ยนไปจากเดิมมากไม่ค่อยได้ แต่ยังสามารถแปรทำนองตามขีดจำกัดของซอฮู้ได้บ้าง

รำที่เป็นชุดส่วนใหญ่เพลงมันจะตายตัว ไม่ต้องทำกลอนซอนมาก สีไปพร้อม ๆ กับร้องเขาเลย ไม่ค่อยมีเรื่องสืบลอร้องเท่าไรเที่ยวเพลงแต่ละเที่ยวคนแต่งก็กำหนดไว้แล้ว (นิรมล ตระการผล, สัมภาษณ์ 5 พฤษภาคม 2560)

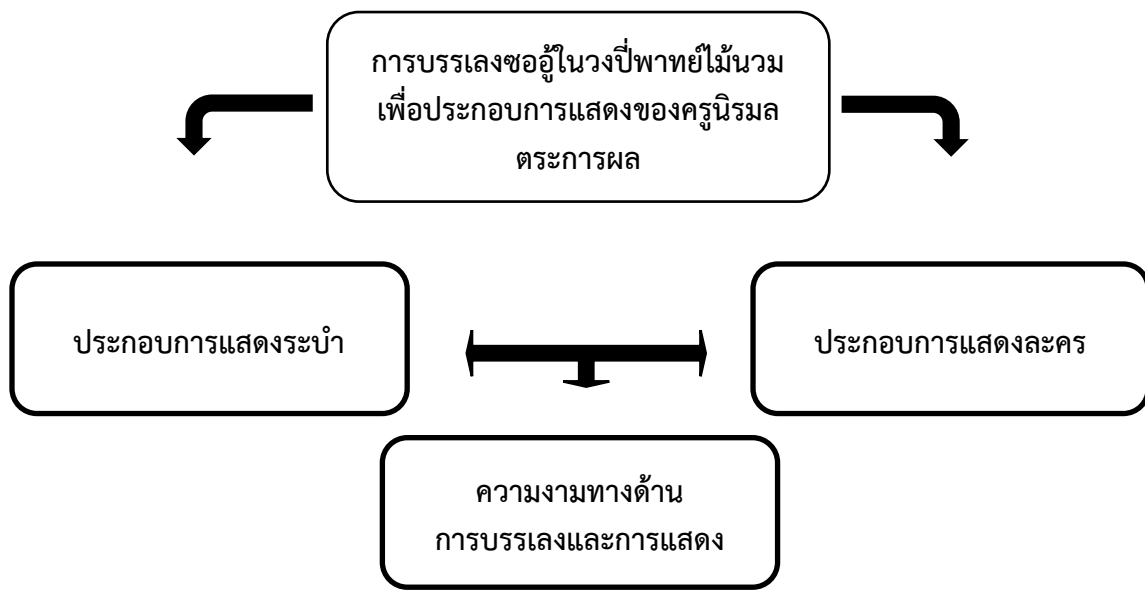
ทั้งนี้ผู้บรรเลงสามารถที่จะเลือกใช้อีกลักษณะหนึ่งคือจะบรรเลงลาลองไปพร้อมกับการขับร้องเลย จึงสะดวกต่อตัวผู้ขับร้อง ผู้บรรเลง และผู้แสดงเป็นอย่างมาก ทั้งนี้ไม่พบการบรรเลงซอฮู้ประเภทการเดี่ยวอาทิ ระบำไกรลาสสำเร็จ ระบำดอกบัว ระบำเทพบันเทิง ระบำกฤษณาภิหาร จากที่กล่าวมานี้แล้วแต่กำหนดทำนองเพลง เที่ยวเพลง หรือแม้แต่ลำดับของแต่ละบทเพลงที่เรียบเรียงไว้อย่างเป็นระบบ รวมถึงการสืบลอเสียงผู้ขับร้องก็ไม่ค่อยจะพบเห็นในการบรรเลงประกอบการแสดงระบำเท่าที่ควร จึงเหมาะสำหรับผู้เริ่มฝึกหัดบรรเลงซอฮู้ประกอบการแสดงละคร

3.2 การบรรเลงซอฮู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวมประกอบการแสดงละคร

การแสดงประเภทละครเป็นชุด เป็นตอน หรือเป็นเรื่องนั้น ทั้งผู้ขับร้อง ผู้บรรเลง และผู้แสดงจำเป็นต้องใช้ไหวพริบมากเป็นพิเศษ เพราะผู้ขับร้องก็ต้องร้องให้เปรียบเสมือนผู้แสดงเป็นผู้ขับร้อง ผู้บรรเลงก็ต้องสื่ออารมณ์ให้ถูกต้องตามอารมณ์ขณะนั้น ทั้งยังต้องสังเกตท่าทางของผู้แสดงด้วยว่าถึงท่าไหน เช่น รำเพลงเชิดฉิ่ง ผู้บรรเลงก็ต้องสังเกตท่าทางการโบกมือเพื่อมาปองด้านหน้าว่าครั้งที่เท่าใดจะออกเพลงเชิดกลอง หรือจะจบด้วยเพลงเชิด ชิ้นเดียว ส่วนผู้แสดงก็ต้องฟังจังหวะหน้าทับให้เป็น ฟังทำนองเพลงให้เป็น สังเกตบทร้องเป็นสำคัญ ยิ่งผู้บรรเลงซอฮู้จะต้องมีเทคนิคต่าง ๆ

ส่วนละครจะมีเรื่องอารมณ์ การสืจึงต้องมีเทคนิคเยอะมีการคลอร้อง มีการเดี่ยวเพื่อให้ได้อารมณ์ เที่ยวเพลงก็ไม่ตายตัวขึ้นอยู่กับท่าว่าท่าหมาดหรือยัง (นิรมล ตระการผล, สัมภาษณ์ 5 พฤษภาคม 2560)

จะเห็นว่าการบรรเลงประกอบการแสดงละครต้องสื่ออารมณ์ผ่านการคลอร้องเพื่อส่งผ่านไปยังผู้แสดงให้ได้ ช่วงที่มีการบรรเลงเดี่ยวก็ต้องสังเกตผู้แสดงให้ดีว่าผู้แสดงหมาดท่าหรือยัง ต้องสื่ออารมณ์ให้ผู้แสดงได้ การบรรเลงซอฮู้ประกอบการแสดงละครที่เป็นชุด เป็นตอนหรือเป็นเรื่องนั่นเอง



แผนภาพที่ 1 สรุปองค์ความรู้การบรรเลงขออยู่ในวงปีพาทย์ไม้นวม
เพื่อประกอบการแสดงของครุนิรมล ละครการผล

4. สรุปและอภิปรายผลการดำเนินการวิเคราะห์

จากการศึกษาวิธีการบรรเลงขออยู่ในวงปีพาทย์ไม้นวมเพื่อประกอบการแสดงของครุนิรมล ละครการผล ผู้เขียนได้สรุปประเด็นสำคัญดังต่อไปนี้

ประวัติครุนิรมล ละครการผล ท่านได้รับการถ่ายทอดการบรรเลงขออยู่จากหลวงไพเราะเสียงขอและครูศิลป์ ตรีโมท ตลอดชีวิตราชการของครุนิรมล ท่านได้เป็นผู้บรรเลงขออยู่ประกอบการแสดงละครมาโดยตลอดจนเกษียณอายุราชการ ซึ่งภายหลังจากเกษียณอายุราชการครุนิรมลก็ยังคงถ่ายทอดองค์ความรู้ต่าง ๆ ให้แก่นักเรียนและครูผู้สอนจนถึงปัจจุบัน โดยดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญทางด้านเครื่องสายไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

หน้าที่การบรรเลงขออยู่ในวงปีพาทย์ไม้นวมเพื่อประกอบการแสดงมีประเด็นสำคัญ 4 ประการ คือ 1.บทบาทการช่วยให้ผู้ขับร้องมีเสียงที่แม่นยำมากขึ้นด้วยวิธีการบรรเลงคลอเสียงผู้ขับร้อง ซึ่งการบรรเลงคลอเสียงผู้ขับร้องไม่จำเป็นจะต้องบรรเลงให้เหมือนการขับร้องแต่จะใช้วิธีการเคล้าไปกับการขับร้องมากกว่า 2.ตำแหน่งการนั่งบรรเลงขออยู่ในวงปีพาทย์ไม้นวมจะนั่งบรรเลงตรงกลางระหว่างระนาดเอกและระนาดทุ้มเพื่อให้เสียงขออยู่ใกล้กับผู้ขับร้องมากที่สุด 3.การทำให่วงปีพาทย์ไม้นวมมีเสียงที่กลมกล่อมยิ่งขึ้นจะต้องบรรเลงห่าง ๆ โดยใช้เทคนิคต่าง ๆ ประกอบกัน ทั้งนี้สิ่งสำคัญคือการบรรเลงย้อยจังหวะ เพื่อให้เสียงของขออยู่ดังเล็ดลอดออกมาจากวงปีพาทย์ไม้นวม 4.ส่งเสริมให้ผู้แสดงสื่ออารมณ์ผ่านบทบาทตัวละครได้สมบูรณ์ด้วยวิธีการบรรเลงเดี่ยวขออยู่ประกอบการแสดง ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องใช้ไหวพริบเป็นอย่างมากในการบรรเลง

ส่วนวิธีการบรรเลงขออยู่ในวงปีพาทย์ไม้นวมเพื่อประกอบการแสดงจะแบ่งออกตามลักษณะการแสดงได้ 2 ลักษณะ คือ 1.การบรรเลงขออยู่ในวงปีพาทย์ไม้นวมประกอบการแสดงระบำ บทเพลงจะมีการจัดระเบียบไว้อย่างชัดเจน ทำนองเพลงก็เช่นเดียวกัน เพราะฉะนั้นจะเปลี่ยนแปลงไม่ได้มากเท่าที่ควร ซึ่งง่ายต่อผู้บรรเลงผู้ขับร้อง และผู้แสดง 2.การบรรเลงขออยู่ในวงปีพาทย์ไม้นวมประกอบการแสดงละคร การบรรเลงจะต้องใช้ไหวพริบเป็นอย่างมาก มีการใช้เทคนิคต่าง ๆ การคลอเสียงร้องผู้บรรเลง การเดี่ยวขออยู่ ผู้แสดงกับผู้บรรเลงจะต้องสื่ออารมณ์ให้สัมพันธ์กันและถ่ายทอดอารมณ์ต่าง ๆ ออกมาจากเสียงและการแสดงให้ผู้ชมได้เข้าถึงสุนทรียะได้

มากที่สุด ถึงแม้ทั้งสองลักษณะจะมีความแตกต่างกันโดยสิ้นเชิงแต่จุดประสงค์ที่สำคัญ คือ สุนทรียะ ความงาม
ทางด้านการบรรเลงและขับร้องนั่นเอง

รายการอ้างอิง

- เครือ บุษยสิงห์ เสนานาญ. 2548. *แสงแห่งปัญญา*. นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. 2542. *สังคตินิยมว่าด้วยดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ :โอเดียนสโตร์.
- นิรมล ตระการผล, ผู้เชี่ยวชาญทางด้านเครื่องสายไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, 2560, “สัมภาษณ์.” 5 พฤษภาคม.
- ปัญญา รุ่งเรือง. 2546. *ประวัติการดนตรีไทย*. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพมหานคร: บริษัทโรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช จำกัด.
- ราชบัณฑิตยสถาน. 2545. *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ - ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน*. 2000 เล่ม. พิมพ์ครั้งที่ 2. นนทบุรี: สหมิตรพรินต์.



คีตศิลป์ไทย: ที่มา ความหมาย และความหลากหลายแห่งนิยาม
THAI VOCAL MUSIC: ORIGIN, MEANING, AND DIVERSITY OF DEFINITION
ชัยทัต โสพระขรรค์ *

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นการประมวลและทบทวนองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับที่มา ความหมาย และนิยามของศัพท์คำว่า “คีตศิลป์ไทย” หรือ “ศิลปะการขับร้องเพลงไทย” ที่รวบรวมจากหนังสือและตำราทางวิชาการที่เผยแพร่ในวงวิชาการและใช้เป็นเกณฑ์มาตรฐานในวิชาชีพคีตศิลป์ไทย โดยยึดตามเอกสารที่ปรากฏในปัจจุบัน มีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นแนวทางในการสังเคราะห์องค์ความรู้ด้านการขับร้องเพลงไทยซึ่งเป็น “ศาสตร์ที่มีพลวัต” และเพื่อประโยชน์ในการสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับพื้นฐานการวิเคราะห์วิจารณ์ผลงานวิชาการด้านการขับร้องเพลงไทยได้อย่างมีวิจารณญาณ ตลอดจนสามารถนำไปประยุกต์ใช้ได้อย่างเหมาะสมตามกาลเทศะ

คำสำคัญ: คีตศิลป์ไทย / การขับร้องเพลงไทย / ศัพท์บัญญัติทางดนตรี / นิยามและความหมาย / ความหลากหลาย

Abstract

This article offers collections and reviews body of knowledge relevant to the origin, meaning, and definition of musical terminology: “Thai Vocal Music” or “Thai Traditional Singing,” which collected from books and resource published in academia, and used as a national standard in Thai vocal singing based on current documentation. This article proposed guidelines for the synthesis of Thai singing knowledge, which is a “dynamic science.” Moreover, gaining benefit for understanding about the basis of critical analysis the Thai traditional singing’s publications critically and applied appropriately on all occasions.

Keywords: Thai Vocal Music / Thai Traditional Singing / Musical Terminology / Meaning and Definition / Diversity

* ศิลปินอิสระ, Chaiyathat_s@windowslive.com

บทนำ

การพัฒนาวิชาการดุริยางคศิลป์ไทยเพื่อความเจริญก้าวหน้าและเพื่อรักษาระบบแบบแผนการปฏิบัติทักษะดนตรีและขับร้องที่สั่งสมกันสืบมาให้พัฒนาขึ้นจนเป็นศาสตร์ที่มีหลักทฤษฎีและปรัชญาที่สะท้อนการเรียนรู้ตามแบบศึกษานิยม (Educationism) นั้น ได้เริ่มปรากฏการบันทึกลายลักษณ์อักษร ในลักษณะจดหมายโต้ตอบระหว่างชนชั้นปัญญาชน ดังปรากฏในเอกสาร “สาส์นสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว” และ “บันทึกความรู้เรื่องต่าง ๆ” ซึ่งเป็นการรวบรวมข้อเขียนต่าง ๆ จากความทรงจำที่ได้รับการบอกเล่าจากครูดนตรีและศิลปินที่ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ในระบบมุขปาฐะ ทั้งที่เป็นภาษาพูดและภาษาเขียนเพื่อหวังจะช่วยกันรักษาความรู้ไว้มิให้สูญหายไป ในเวลาต่อมาการเรียบเรียงเอกสารคำสอนและตำราทางทฤษฎีดนตรีในลักษณะเช่นนี้ก็ได้รับการพัฒนาขึ้นอย่างจริงจังนับตั้งแต่ที่มีการก่อตั้งสถาบันทางนาฏดุริยางคศิลป์ร่วมกับการขยายตัวของสถาบันการศึกษาในระดับอุดมศึกษาที่มีหลักสูตรการสอนดนตรีและการสร้างศิลปินบัณฑิตครอบคลุมในทุกภูมิภาคของประเทศโดยเริ่มมีการจำแนกเป็นหมวดหมู่ ทำให้เกิดผลิตผลทางความคิดที่ได้รับการต่อยอด จัดทำเป็นแบบเรียนและผลิตซ้ำเพื่อใช้สอนและเป็นเอกสารอ้างอิงในการศึกษาวิจัยมาอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน ตลอดจนถึงการรวบรวมถ้อยคำที่เคยใช้ในระบบมุขปาฐะนั้น ๆ ขึ้นเป็นศัพท์บัญญัติทางวิชาการเพื่อประกอบความรู้ทางทฤษฎีอีกทางหนึ่ง

ในบทความนี้จะนำเสนอข้อเขียนทางวิชาการที่ได้อบรมไว้ในส่วนของหลักวิชาว่าด้วยการขับร้องเพลงไทย หรือคำศัพท์บัญญัติที่เป็นที่รู้จักในแวดวงวิชาการว่า “คีตศิลป์ไทย” ซึ่งเป็นมรดกภูมิปัญญาทางศิลปวัฒนธรรมที่มีเอกลักษณ์ว่าด้วยเรื่องการใช้เสียงของคนไทย ที่ในปัจจุบันพบว่ามีแนวคิดที่หลากหลายในการอธิบายทั้งในด้านทฤษฎีและหลักปฏิบัติตามประสบการณ์ของครูขับร้องและศิลปินนักร้อง โดยในที่นี้จะนำเสนอเฉพาะในประเด็นตัวอย่างว่าด้วยเรื่องของการนิยามศัพท์ ซึ่งเป็นทฤษฎีพื้นฐานที่ควรต้องให้ความสำคัญและทำความเข้าใจในลำดับแรก

ที่มาของคำว่า “คีตศิลป์”

แต่เดิมนั้น ยังไม่มีศัพท์บัญญัติว่าด้วยศาสตร์การขับร้องในเชิงวิชาการโดยตรง แต่หากย้อนกลับไปที่สมัยกรุงศรีอยุธยา พบหลักฐานในจดหมายเหตุลาลูแบร์ที่มีบันทึกการขับร้องของชาวสยามไว้ว่า ผู้ที่ร้องเพลงนั้นเรียกว่า “ช่างขับ” (Tchang-crab) (La Loubère, แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร 2552: 211) และด้วยความเข้าใจโดยทั่วไปแล้วมักเรียกอาชีพการ “ขับร้อง” ของผู้แสดงในประเภทร้อง ๆ แต่โบราณว่า “ร้องรำทำเพลง” เป็นคำรวบยอดแห่งกิจริยาแห่งความรื่นเริงของมนุษย์ (สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ อ้างถึงใน ฤทธิรัตน์ ภายหลัง 2554: 42) แต่ก็มีกรกล่าวถึงศัพท์ที่เกี่ยวกับการขับร้องระคนกันในบริบทอื่น ๆ ดังที่กรมหมื่นสวัสดียามหัยทรงกล่าวไว้ในงานนิพนธ์ของพระองค์เผยแพร่ในสาร “วชิรญาณวิเศษ” ว่า “เรื่องขับร้องนี้ ความตรงกับคำมอญว่า คีตะ หรือ สังคีต” (กรมหมื่นสวัสดียามหัย 2431: 273) หรือตามจดหมายที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทูลถวายวิสัชนาแด่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์เกี่ยวกับตำรา “สังคีตรัตนนาถ” มีการกล่าวถึง “เครื่องสังคีต” ซึ่งมีพระวินิจฉัยตอบกลับว่า “สังคีต ก็แปลว่าร้อง” (สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ อ้างถึงใน ฤทธิรัตน์ ภายหลัง 2554: 178) จึงกล่าวได้ว่า “คีต” และ “สังคีต” นี้ถือเป็นคำศัพท์ที่ใช้กันอย่างแพร่หลายนับแต่ยุคต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ดังตัวอย่างในวงการวรรณศิลป์ที่ได้ให้ความหมายว่า “เพลงขับ” (เจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรี 2473: 167) แต่เมื่อนำมาใช้ในวิชาการดนตรีโดยตรงแล้ว จะหมายถึง “การร้องอย่างมีศิลป์ ในภาษาไทยเรียกว่า คีตศิลป์” (เสรี หวังในธรรม 2529: 150)

คำว่า “คีตศิลป์” สันนิษฐานว่าเริ่มมีการใช้ในรูปศัพท์บัญญัติอย่างเป็นทางการเมื่อราวทศวรรษ พ.ศ. 2590-2500 ดังปรากฏอยู่ในคำสมาสว่า “สังคีตศิลป์”^{*} ซึ่งเป็นชื่อเดิมของโรงเรียนในสังกัดกรมศิลปากร ซึ่งก่อตั้งขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2485 และยังได้ถูกใช้เป็นชื่อชุดวิชาภาควิชาการประกอบการสอบตำแหน่งศิลปินในสังกัดกรมศิลปากร อันประกอบด้วยวิชาย่อยคือ 1) ทฤษฎีหมายเสียงสากล 2) ประวัตินาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ 3) การขับร้อง และ 4) การประพันธ์บท^{**} สำหรับความหมายของ “สังคีตศิลป์” พระยาอนุมานราชธน (ยง เสฐียรโกเศศ) ได้ให้คำอธิบายไว้ว่า “ถ้าถึงความหมายอย่างกว้าง ก็ได้แก่เรื่องร้องรำทำเพลง ซึ่งแยกเป็นร้องส่วนหนึ่ง รำส่วนหนึ่ง และทำเพลงส่วนหนึ่ง เข้าใจว่าสิ่งทั้งสามนี้ เดิมที่เกิดขึ้นฝ่ายละแผนกแล้วจึงมาติดต่อกัน” (พระยาอนุมานราชธน 2491: 153)

เมื่อ พ.ศ. 2488 ได้มีการปรับปรุงการศึกษาภายในโรงเรียนสังคีตศิลป์ในความดูแลของกรมศิลปากร โดยได้เปลี่ยนชื่อเป็นโรงเรียนนาฏศิลป์ และจัดให้มีการเรียนการสอนใหม่แบ่งออกเป็น 6 สาขาวิชา โดยได้บรรจุหลักสูตร “คีตศิลป์” ขึ้นเป็นสาขาวิชาเฉพาะเพื่อสอนการขับร้อง โดยสอน “ขับร้องเพลง 3 ชั้น เพลงเถา เพลงตับ เพลงละคร ขับเสภา พากย์และบอกลบท ทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติ” (กรมศิลปากร 2492: 82) และได้ปรากฏการใช้คำดังกล่าวนี้สืบมาทั้งในส่วนของการตำแหน่ง “คีตศิลปิน” ดังตัวอย่างวัตถุประสงค์องค์การดุริยางคนาฏศิลป์ พ.ศ. 2497 ตอนหนึ่งว่า “ผดุง ส่งเสริมฐานะและเกียรติศักดิ์ของนาฏศิลปิน คีตศิลปิน และดุริยางคศิลปิน”^{***} เป็นต้น

จึงสันนิษฐานได้ว่า คำว่า “คีตศิลป์” นี้ได้ถูกใช้ในแวดวงราชการและการศึกษาภายในกรมศิลปากรในชั้นแรก ก่อนที่จะถูกกล่าวถึงในฐานะของศัพท์บัญญัติทางวิชาการดนตรีที่กระจายความนิยมออกไปสู่ภายนอกอย่างแพร่หลาย และใช้เป็นศัพท์บัญญัติเฉพาะในวิชาศิลปะว่าด้วยการขับร้องเพลงไทยสืบมาจนถึงปัจจุบัน

ความหมายของคำว่า “คีตศิลป์”

การใช้ศัพท์ “คีตศิลป์” ดังที่ปรากฏในปัจจุบันนั้น สามารถจำแนกความหมายออกได้ 3 ประเภทหลักคือ 1) ความหมายตามพจนานุกรม อันเป็นความหมายนัยตรงที่จำกัดความโดยทั่วไป 2) ความหมายตามระเบียบราชการซึ่งเป็นไปเพื่อประโยชน์ในการตราและบังคับใช้กฎหมาย และ 3) ความหมายตามนัยรากศัพท์ซึ่งช่วยให้ทราบถึงที่มาของคำที่ใช้ว่าเป็นคำไทยแท้หรือเป็นคำที่ยืมมาจากภาษาในตระกูลอื่น ๆ ที่ใกล้เคียงกัน

ความหมายตามพจนานุกรม

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ได้ให้ความหมายของคำว่า คีต และ ศิลป์ ดังนี้

คีต, คีตะ-, คีตะกะ [คีต, คีตะ-, คีตะกะ] (แบบ) น. เพลงขับ, การขับร้อง, เช่น แล
คีตสำเนียงบรรสาน (สมุทรโฆษ). (ป., ส.). (ราชบัณฑิตยสถาน 2556: 262)

^{*}ใช้อักษรวิธีตามต้นฉบับ, ดู “ระเบียบการกรมศิลปากร ว่าด้วยการอบรมศิลปิน” ใน ราชกิจจานุเบกษา, เล่มที่ 59 ตอนที่ 80 ง วันที่ 22 ธันวาคม พ.ศ. 2485 หน้า 3113-3115.

^{**}ดู “ประกาศกรมศิลปากร เรื่องหลักสูตรและวิธีสอบวิชาช่างตรี ศิลปินตรี” ใน ราชกิจจานุเบกษา, เล่มที่ 60 ตอนที่ 60 ง วันที่ 2 พฤศจิกายน 2486 หน้า 3534-3542.

^{***}ดู “พระราชกฤษฎีกาจัดตั้ง จัดตั้งองค์การดุริยางคนาฏศิลป์ พ.ศ. 2497” ใน ราชกิจจานุเบกษา, เล่มที่ 671 ตอนที่ 9 ง วันที่ 2 กุมภาพันธ์ 2497 หน้า 74-84.

ศิลปะ-, ศิลป์ ๑, ศิลปะ (๑) [สินละปะ-, สิน, สินละปะ] น. ฝีมือ, ฝีมือทางการช่าง, การทำให้จิตรพิสดาร, เช่น รูปสลักวินัสเป็นรูปศิลป์ เขาทำดอกไม้ประดิษฐ์อย่างมีศิลปะ ผู้หญิงสมัยนี้มีศิลปะในการแต่งตัว (ส. ศิลปะ; ป. ศิลป์ ว่า มีฝีมืออย่างยอดเยี่ยม).

(๒) น. การแสดงออกซึ่งอารมณ์สะท้อนใจให้ประจักษ์ด้วยสื่อต่าง ๆ อย่างเสียง เส้น สี ผิว รูปทรง เป็นต้น เช่น จิตรศิลป์ ศิลปะการดนตรี ศิลปะการวาดภาพ ศิลปะการละคร. (ส. ศิลปะ; ป. ศิลป์ ว่า มีฝีมืออย่างยอดเยี่ยม). (ราชบัณฑิตยสถาน 2556: 1144)

จากความหมายที่แสดงข้างต้น ถ้าแปลตามความหมายของพจนานุกรมแล้วจะอนุมานได้ออกเป็น 2 นัย คือ คีตศิลป์ หมายถึง “ฝีมือในการขับร้อง” อย่างหนึ่ง และ “การแสดงออกซึ่งอารมณ์สะท้อนใจให้ประจักษ์แก่ผู้ฟังด้วยการขับร้อง” (เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม 2554: 16)

ความหมายตามระเบียบราชการ

ในส่วนการปกครองภาครัฐ มีการให้ความหมายที่เกี่ยวกับคำว่า “คีตศิลป์” ในทางกฎหมายไว้อย่างจำกัด ดังเช่น กรมสรรพากร ให้ความหมายคำว่า “คีตศิลป์” หมายความว่า “การขับร้องเพลงไทยประกอบเครื่องดนตรีไทย” (กรมสรรพากร 2534) สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม ให้ความหมายว่า “การใช้เสียงที่เปล่งออกมาจากลำคออย่างมีศิลปะ ด้วยการตกแต่งเสียงทำนองเพลงให้เกิดความไพเราะ เช่น การร้องอิสระ การร้องประกอบดนตรี การร้องประกอบการฟ้อนรำ ฯลฯ” (สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย 2557: 5; 2560: 9) สำนักงานคณะกรรมการข้าราชการพลเรือน (ก.พ.) อธิบายลักษณะมาตรฐานการกำหนดตำแหน่งการปฏิบัติงานในสาขาศิลปว่า “ลักษณะงานที่ปฏิบัติเกี่ยวกับการขับร้องเพลงไทยเดิม เช่น การขับเสภา การขับร้องเพลงเถา เพลงตับต่าง ๆ ในการบรรเลงดุริยางค์ไทย เก็บรักษาคำร้องในบทเพลงต่าง ๆ และรวบรวมดำรงรักษาศิลปะในการขับร้องเพลงไทยและปฏิบัติหน้าที่อื่นที่เกี่ยวข้อง” (สำนักงานคณะกรรมการข้าราชการพลเรือน 2551)

จากตัวอย่างข้างต้นจะเห็นได้ว่าการกำหนดความหมายตามนัยแห่งการบังคับใช้กฎหมายโดยรัฐนั้นจะมีความหลากหลาย โดยอาจครอบคลุมความหมายไปถึงการขับร้องที่เกี่ยวข้องกับการดนตรีตะวันตกและดนตรีร่วมสมัย เว้นแต่เฉพาะกรมสรรพากรที่ให้ความหมายเฉพาะในขอบเขตของดนตรีไทยเพื่ออธิบาย “ลักษณะการประกอบกิจการให้บริการที่เป็นทางศิลปะและวัฒนธรรม” (กรมสรรพากร 2534) ในขณะที่การให้ความหมายของสำนักงาน ก.พ. จะเน้นในด้านบทบาทหน้าที่ตามศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับอัตรากำลังนั้น ๆ

ความหมายตามรากศัพท์

“คีตศิลป์” เป็นคำสมาสระหว่าง คีต และ ศิลป ศัพท์ คีต (สันสกฤต: गीत) เป็นคำกริยาวิเศษณ์ ในภาษาบาลีแปลตามรูปศัพท์ว่า ขับร้องแล้ว สร้างจากธาตุ คือรากศัพท์ คี (ยมโดย พังพสา 2545: 253) ความหมายถูกจำกัดอยู่ที่อากัปกริยาการเปล่งเสียงหรือการส่งเสียงร้อง ไม่ว่าจะโดยคนหรือโดยสัตว์ กระทำเพื่อสุนทรีย์ การสื่อสาร ศาสนา หรือแม้กระทั่งการต่อว่าด่าทอ (ชิงดวง ยุระยง 2556: 53) ไทยรับคำ คีต มาในรูปของคำนาม ในความหมายว่า การขับร้อง ส่วนศัพท์ ศิลป (สันสกฤต: शिल्प) เป็นคำนามในภาษาสันสกฤตรูปคำเดิม หมายความว่า ฝีมือ (ยมโดย พังพสา 2545: 253) ในความหมายเดิมไม่ใช่เป็นศิลปะอย่างที่เข้าใจในปัจจุบันที่เป็นวิชาการเกี่ยวกับความงาม แต่เป็นเรื่องของวิชาที่ศึกษาเล่าเรียน

(สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ 2550: 12) ดังนั้นเมื่อจะแปลได้ตามรากศัพท์เดิมจึงเป็น “วิชาว่าด้วยการขับร้องอันสำเร็จแล้ว (ด้วยฝีมือ)”

การนิยามศัพท์และแนวคิดที่สำคัญ

ทบวงมหาวิทยาลัย เคยมีเอกสารสรุปการระดมความคิดของนักวิชาการคีตศิลป์ไทยที่ระบุอย่างชัดเจนว่า “ระบบการขับร้องเพลงไทยต้องมีนิยาม จุดสุดยอดของระบบคือ เป็นศิลปินนักร้องโบราณเป็นอย่างไร ปัจจุบันเป็นอย่างไร ต้องมีการวิจัยสิ่งใหม่ พิสูจน์สิ่งเก่า ผลกระทบของการพัฒนาจะมีผลต่อการสร้างนักร้องอย่างไร” (ทบวงมหาวิทยาลัย 2538: 35) ซึ่งในปัจจุบันนี้พบว่ามิใช่ให้นิยามและความหมายเกี่ยวกับการขับร้องไว้อย่างกว้างขวาง ทั้งในรูปเอกสารคำสอน ตำรา เอกสารประกอบการประชุมสัมมนา บทความ และงานวิจัยต่าง ๆ เป็นต้น ซึ่งจะได้นำเสนอตัวอย่างข้อเขียนที่เป็นนิยามว่าด้วยศัพท์ “คีตศิลป์” และ “การขับร้อง” ตามที่ได้รวบรวมจากเอกสารที่จัดทำโดยนักวิชาการ ศิลปิน และหน่วยงานที่เกี่ยวข้องต่าง ๆ ในปัจจุบันซึ่งสามารถจำแนกตามกรอบการนิยามออกเป็นมิติต่าง ๆ กันดังนี้

1. การนิยามในมิติภาษากับพฤติกรรมมนุษย์

“ภาษา” นับเป็นเครื่องมือที่สำคัญยิ่งของมนุษย์ เพื่อใช้ในการสื่อสารและถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกขึ้นพื้นฐานไปถึงผู้รับสาร ภายใต้บริบทนี้ การขับร้องจึงนับว่าเป็นส่วนหนึ่งของพฤติกรรมในการใช้ภาษาเช่นกัน

การกล่าวถึงการ “ร้อง” ในประเด็นทางภาษานับว่าเป็นนิยามที่เกิดขึ้นในชั้นแรกสุดในแวดวงวิชาการขับร้องของไทย แต่ยังมีได้เกิดขึ้นจากข้อเขียนของศิลปินหรือนักวิชาการดนตรีโดยตรง หากแต่เป็นการขยายความรู้จากกลุ่มนักปราชญ์ราชบัณฑิตที่มีความรอบรู้ในศาสตร์แขนงต่าง ๆ ดังตัวอย่างข้อนิพนธ์ส่วนพระองค์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ที่ว่า “การร้องคิดว่าเกิดจากการเปล่งเสียงอุทานอันเกิดขึ้นแต่ความดีใจเศร้าใจ และเปล่งออกเพื่อให้สงบ ให้พร้อมเพรียง จึงไม่เป็นภาษาอะไร เช่น เฮโล โฮอีว ฉะนั้นเป็นต้น แล้วภายหลังแทรกคำ ที่เป็นภาษาเข้าประกอบ น่าจะมาแต่ทางเศร้าใจก่อนเปล่งอุทานแล้วก็พิไรต่อ” (สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ใน เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์ 2552: 51) ในขณะเดียวกัน พระยาอนุมานราชธน ซึ่งเป็นผู้ได้รับประทานจดหมายตอบจากสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ในประเด็นดังกล่าวนี้ ก็ได้ให้ทัศนะที่คล้ายกัน ดังปรากฏในหนังสือ “ร้องรำทำเพลง” ดังนี้

การร้องเกิดขึ้นแต่มีอารมณ์ให้สะท้อนใจ คือ ความดีใจ และความเศร้าใจเป็นต้น เมื่อเกิดอารมณ์อย่างนี้แล้ว ก็เปล่งเสียงอุทานออกมาเพื่อให้สงบความสะท้อนใจ เปล่งอุทานแล้วก็พิไรต่อ เพราะฉะนั้น การร้องจึงประกอบด้วยเสียงอุทานและคำที่เป็นภาษาเข้าประกอบกัน ดังจะเห็นได้จากคำของเด็กเมื่อร้องให้ การร้องนั้นลงอย่างก็มีจังหวะ ลงอย่างก็ไม่มีจังหวะ คิดว่าอย่างไม่มีจังหวะนั้นมาก่อน อย่างมีจังหวะเป็นของคิดได้ภายหลัง

(พระยาอนุมานราชธน 2500: 1)

จากตัวอย่างข้างต้นจะเห็นได้ว่าผู้นิพนธ์ทั้งสองท่านได้เรียบเรียงเนื้อหาโดยให้น้ำหนักการนิยามการขับร้องในบทบาทของการสื่อสารด้วยภาษาเป็นสำคัญในส่วนแรกของข้อเขียน แต่ได้เชื่อมโยงเข้ากับเรื่องของหลักดุริยางค์ว่าด้วยจังหวะในส่วนหลังของเนื้อหา สำหรับในตำราทางดนตรีที่จัดทำขึ้นในชั้นหลังนั้นพบว่ามิใช่นักวิชาการดนตรีได้ให้ความสำคัญต่อประเด็นทางภาษาและพฤติกรรมมนุษย์สำหรับการให้ทัศนะเกี่ยวกับการขับร้องแต่อาจสอดแทรกนัยยะทางดนตรีประกอบด้วยเช่นกัน ดังปรากฏในเอกสารคำสอนระดับอุดมศึกษา เรื่อง “การขับร้องเพลงไทย” ดังนี้

“การขับร้อง” นอกจากจะเป็นการใช้ภาษาของแต่ละชาติแต่ละภาษาเป็นของตนเอง แล้วภาษาของเสียงเหล่านั้นย่อมเป็นภาษาที่มีความไพเราะกว่าการออกเสียงในภาษาอย่างธรรมดา และการใช้ถ้อยคำในการขับร้องย่อมจะต้องปรุงแต่งด้วยคุณลักษณะทางดนตรี องค์ประกอบของดนตรีและองค์ประกอบของการขับร้องเข้ามาผสมผสานความกลมกลืน จนกลายเป็นเพลงสำหรับใช้ขับร้องได้อย่างสมบูรณ์ (สุพรรณิ เหลือบุญชู 2541: 1)

นอกจากนี้ยังมีการกล่าวถึงประเด็นทางภาษาโดยสอดแทรกการแสดงอารมณ์และความรู้สึกทางศิลปะ ดังข้อเขียนว่าด้วยการขับร้องเพลงไทยในหนังสือ “ดุริยางคศิลป์ไทย” และ หนังสือ “ทักษะการขับร้อง” ดังนี้

การร้องเพลงเป็นการแสดงออกขั้นพื้นฐานอย่างหนึ่งของมนุษย์ เพื่อถ่ายทอด ความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์ การร้องเพลงสามารถแสดงออกถึงความรู้สึกและอารมณ์ได้ ชัดเจนกว่าเสียงดนตรี เพราะการร้องเพลงมีการเชื่อมโยงกับภาษา ได้แก่ คำร้อง ซึ่งมีความหมายที่เฉพาะเจาะจง และถึงแม้การร้องนั้นจะไม่มีคำร้อง เสียงร้องก็ยังสามารถ ก่อให้เกิดความรู้สึกและอารมณ์แก่ผู้ฟังได้ (อรรณพ บรรจงศิลป์ 2546: 206)

เด็กแรกเกิดส่งเสียงร้องเพราะหิวหรือไม่สบายบอกให้ทราบว่าตนต้องการอาหาร หรือยารักษาโรค เมื่อโตขึ้นก็รู้จักใช้ภาษาในการสื่อสารความหมายด้วยคำพูด ด้วยเหตุ ดังกล่าวนี้อย่างนี้เอง มนุษย์ผู้ชาญฉลาดจึงนำเสียงพูดมาพัฒนาให้เกิดเป็นศิลปะอันวิจิตร ก็คือ การขับร้อง นั่นเอง (สมพงษ์ กาญจนผลิน 2552: 5)

จากตัวอย่างข้อเขียนที่ได้นำเสนอนั้น พบว่า ผู้นิพนธ์ใช้คำว่า “ภาษา” เป็น คำสำคัญ ประกอบอยู่ใน ข้อความเหมือน ๆ กัน และมีคำสำคัญที่ใช้ประกอบรองลงมา คือ “คำ” “ถ้อยคำ” และ “คำร้อง” ซึ่งถือเป็นองค์ประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่งสำหรับหลักการขับร้อง จึงอาจกล่าวได้ว่า การนิยามที่ เกี่ยวข้องกับการใช้ภาษานั้นจะให้ความสำคัญกับ “คำ” ซึ่งเป็นหน่วยเสียงขนาดเล็กที่สุดของการสื่อสารเป็น อันดับแรก ก่อนที่จะขยายไปสู่ “ถ้อยคำ” และพัฒนาขึ้นโดยผนวกเข้ากับองค์ประกอบทางดุริยางค์จน กลายเป็น “คำร้อง” ในที่สุด

2. การนิยามในมิติสรีรจิตวิทยา

ในที่นี้เป็นการกล่าวถึงความหมายของการบูรณาการ 2 องค์ความรู้ในสายวิทยาศาสตร์สุขภาพ 2 สาขาวิชา คือ สรีรวิทยา มีจุดมุ่งหมายมุ่งเน้นในการศึกษาระบบการทำงานของร่างกาย และ จิตวิทยา มุ่งเน้น การศึกษาพฤติกรรมและกระบวนการทำงานของจิต ซึ่งเมื่อกล่าวโดยรวม สรีรจิตวิทยา “เป็นวิชาที่ว่าด้วย การศึกษาค้นหาความสัมพันธ์ระหว่างหน้าที่การทำงานของระบบต่าง ๆ ภายในร่างกายมนุษย์ ซึ่งส่งผลต่อการ แสดงพฤติกรรมที่สมดุลและอยู่รอด” (มหาวิทยาลัยรามคำแหง 2544: ออนไลน์)

ในนิยามที่กล่าวถึงแนวคิดทางสรีรจิตวิทยานี้ จะมุ่งให้ความสำคัญกับกระบวนการผลิต “เสียง” ขับร้องที่ผ่านกระบวนการที่ซับซ้อนทั้งกายและจิต แต่สามารถอธิบายได้ด้วยหลักทางการแพทย์ ดังเช่น “ตำราดุริยางคศาสตร์ไทย” ของบุญธรรม (มนตรี) ตราโมท ได้ปรากฏข้อความในย่อหน้าแรกในส่วนที่ว่าด้วย เรื่อง “ร้อง” ดังนี้

การร้องเพลงถึงแม้จะไม่ใช้ดุริยางค์ หรือดนตรีโดยตรงก็จริง แต่มีความเกี่ยวข้องกัน อยู่กับดุริยางค์และดนตรีอย่างแยกไม่ออก ถ้าจะเอาตำราแพทย์เข้าประกอบแล้วการร้องก็ จะเป็นดนตรีโดยตรง เพราะดนตรีคือเครื่องที่มีเสียงเกิดขึ้นจากสาย และเสียงของคนเราก็คือ เกิดจาก “สายเสียง” ซึ่งอยู่ในลำคอเหมือนกัน (บุญธรรม ตราโมท, 2481: 13)

แม้ในส่วนของศิลปินนักร้องเพลงไทยนั้น ก็ให้ความสำคัญต่อระบบอวัยวะที่เป็นรากฐานแรกสุดของการสร้างเสียงขับร้องดังที่ อัมพร โสวัตร กล่าวว่า “การขับร้องไม่ว่าจะเป็นเพลงไทยหรือเพลงสากล เสียงเป็นอุปกรณ์สำคัญที่สุดอย่างหนึ่งก่อนการเรียนรู้ขับร้อง ผู้เรียนจึงมีความจำเป็นที่จะต้องรู้เกี่ยวกับแหล่งกำเนิดของเสียงและอวัยวะที่ทำให้เกิดเสียง” (อัมพร โสวัตร 2548: 34) ซึ่งแม้อวัยวะบางส่วนนั้นไม่สามารถมองเห็นหรือจับต้องได้ แต่สามารถรับรู้ได้ด้วยการฝึกปฏิบัติ ดังตัวอย่างข้อเขียนว่าด้วยความรู้ทั่วไปที่กล่าวถึงในตอนต้นของหนังสือ “หลักคีตศิลป์ไทย” ดังนี้

คีตศิลป์ หรือ ขับร้องเพลงไทยนั้น ถ้าพิจารณาอย่างถ่องแท้แล้ว จะเห็นลวดลายและรสชาติแห่งศิลปะของการขับร้องเพลงไทยแฝงไว้อย่างมากมาย อุปกรณ์ที่สำคัญ ๆ ที่ใช้ในการขับร้องเพลงไทยนั้น ไม่สามารถขอยืมใครได้ นอกจากอยู่ที่ตัวของผู้นั้นเอง อุปกรณ์ที่ว่านี้ก็คือ ปาก แก้ม คาง ลิ้น จมูก คอ เสียง ลม จิต สมองและสายเสียง สายเสียงของมนุษย์ เป็นสิ่งที่สัมผัสและต้องไม่ได้ (ท้วม ประสิทธิ์กุล 2529: 191)

นอกจากนี้ เจริญใจ สุนทรวาทิน ยังได้กล่าวถึงความสำคัญของการขับร้องเพลงไทยโดยอธิบายพื้นฐานความรู้ทางสรีรวิทยาด้วยความเข้าใจโดยละเอียด ดังนี้

เสียงที่ผู้ขับร้องเพลงออกมาจากลำคานั้น มาจากสายเสียงเส้นเล็ก ๆ 2 เส้น ที่อยู่ในลำคอส่วนลึก มิใช่เป็นกล่องตามที่เรียก ๆ กันว่า “กล่องเสียง” แท้จริงนั้นคือสายเสียงเล็ก ๆ 2 เส้นในลำคอดังที่ว่า สายเสียงนี้มีความสำคัญที่สุดแม้จะมีผู้ขับร้อง และถ้ายังเป็นผู้ขับร้องด้วยแล้วใช้เสียงยังมีความสำคัญเพิ่มขึ้นไปอีกมาก เพราะถูกใช้งานหนักกว่าคนธรรมดา โดยต้องฝึกต้องซ้อมทุกวัน นักร้องจะมีคุณภาพเสียงดีหรือไม่ขึ้นอยู่กับสายเสียงคู่นี้เอง (เจริญใจ สุนทรวาทิน 2555: 167)

นอกจากความสำคัญของระบบอวัยวะในร่างกายสำหรับการขับร้องแล้ว ความสำคัญของกระบวนการทางจิตในการสร้างความสัมพันธ์กับอวัยวะต่าง ๆ ซึ่งถูกใช้เป็นอุปกรณ์เพื่อการขับร้องก็มีความสำคัญเช่นเดียวกัน ดังที่ ท้วม ประสิทธิ์กุล ได้กล่าวถึงกระบวนการขับร้องไว้โดยละเอียดดังนี้

ขับร้องเป็นวิชาที่ใช้เสียงและกระแสลมที่ไม่มีตัวตน จึงต้องอาศัยจิตและสมอง เพราะเสียงลมเป็นเสียงที่ละเอียดอ่อนมาก ไม่สามารถมองเห็นด้วยตาว่ามันอยู่ที่ใด แต่ก็สามารถแสดงให้เราเห็นว่า มันเป็นอย่างไรได้เป็นอย่างดี สิ่งนั้นก็คือเสียงลม เสียงลมเป็นธาตุชนิดหนึ่ง ลอยไปลอยมา กระแทกก็ดัง แม้จะมองด้วยตาไม่เห็น แต่คนก็สามารถนำมาเป็นอุปกรณ์ ทั้งนี้จิตของคนจะมีกระแสก็ตาม ก็ยังต้องอาศัยสมองด้วย เพราะสมองเป็นผู้คุมประสาททั้ง 5 ดังนั้น เมื่อจิตต้องการให้เสียงเป็นอย่างไร ก็สั่งไปยังสมอง สมองก็จะบังคับให้ประสาทคือกล่องหรือเส้นเสียงให้เป็นสูงต่ำและอื่น ๆ เช่น ดังออกมา จะดังมากหรือน้อย ขึ้นอยู่กับกระแสลม ถ้ากระแสลมมีกำลังมาก ก็สามารถผลักดันบังคับเสียงให้ดังได้มาก

(ท้วม ประสิทธิ์กุล 2529: 193)

ในส่วนของนักวิชาการขับร้องในสมัยต่อ ๆ มา ก็ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับกระบวนการทางกายและจิตที่ใช้เพื่อขับร้องที่สอดคล้องกัน เช่น “การขับร้องเพลงไทยต้องมีการเปล่งเสียงที่ใช้กำลังเต็มที่มีการควบคุมเสียงให้เกิดเป็นเสียงหนักเบา มีการปั้นเสียงให้กลมกล่อมบ้างค่อย ๆ ผ่อนเสียงบ้างผู้ร้องต้องบังคับเสียงผ่านออกมาอย่างถูกต้องทางโดยใช้ส่วนต่าง ๆ ในปากและลำคอ” (สุภารัตน์ ชาญเลข 2541: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

เมื่อนำหลักกายวิภาคเข้ามาประกอบการอธิบาย กล่าวได้ว่าอวัยวะส่วนที่สำคัญที่สุดในการขับร้องนั้น “อยู่ที่บริเวณกล่องเสียง (Larynx) ซึ่งสายเสียงทั้ง 2 เส้นจะขยับมาจนชิดกันจนแนบสนิทที่แนวกลางเพื่อเก็บกักลมแล้วปล่อยออกเป็นจังหวะ พร้อมกันนั้นกล้ามเนื้อสายเสียงจะทำให้เกิดการสั่นของสายเสียงอย่างสม่ำเสมอ ต่อเนื่องเป็นคลื่นเสียงดังกระจายเป็นวงกว้างออกไป เสียงที่จะดังหรือเบาขึ้นอยู่กับความแรงของลมที่ปล่อยออกไป เสียงที่จะได้สูงหรือต่ำขึ้นอยู่กับความถี่ในการสั่นและความตึงของสายเสียง ” (สาทิพย์ ชัยประสิทธิ์กุล 2553: 22-23)

จากตัวอย่างข้อเขียนที่ได้นำเสนอนั้น พบว่า แนวคิดนี้จะใช้คำว่า “เสียง” เป็น คำสำคัญประกอบใน ส่วนของการให้นิยามการขับร้องเป็นหลัก โดยมักใช้ร่วมกับคำว่า “สายเสียง” ซึ่งเป็น “อวัยวะ” หลักในระบบอวัยวะเพื่อการขับร้อง มุ่งให้ผู้อ่านเข้าใจในกรอบมโนทัศน์ทาง “กาย” ที่มีความสัมพันธ์กับ “จิต” โดยอธิบายหลักการทำงานของระบบอวัยวะที่มีความซับซ้อนแต่สามารถสัมผัสผลผลิตได้ในรูปของ “เสียงร้อง” ที่มีความสั้นยาวหนักเบาเป็นต้น ในส่วนข้อสังเกตนั้นพบว่า ศิลปินนักร้องและนักวิชาการที่มีความรู้ความเข้าใจในกระบวนการขับร้องของตนเองเป็นอย่างดีแล้วนั้นมักจะกล่าวถึงหลักนิยามว่าด้วยสรีรจิตวิทยาเป็นส่วนต้นของเอกสารและตำราทางวิชาการเสมอ

3. การนิยามในมิติดุริยางคศิลป์

จากความสำคัญของนิยามในข้อ 2 นั้น “เสียงร้อง” นับว่าเป็นสิ่งที่สำเร็จแล้วจากกระบวนการของกายและจิต แต่ในแง่มุมมองดุริยางคศิลป์นั้น “เสียง” ที่ใช้ในการขับร้องนั้นต้องถูกนับเข้าเป็นองค์ของ “เสียงดนตรี” ด้วยจึงจะถือว่าเป็นการขับร้องที่มีความหมายโดยสมบูรณ์

ในหลักทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์ไทยนั้น องค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญที่เป็นหลักการขับร้องมี 4 อย่าง คือ เสียง ทำนอง จังหวะ และ ถ้อยคำ (มนตรี ตราโมท 2538: 110-112) หรือหากกล่าวโดยจำแนกคือ การผนวกรวมเอาองค์ประกอบทางดนตรี 3 ประการแรก คือ เสียง ทำนอง จังหวะ รวมเข้ากับหลักการถ่ายทอดเสียงผ่าน “ถ้อยคำ” หรือ “คำร้อง” ดังที่แสดงไว้ในตามแนวคิด ข้อ 1 จากการประมวลข้อมูลพบว่าการให้นิยามในลักษณะแนวคิดว่าด้วยหลักทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์นี้มักปรากฏในส่วนต่าง ๆ ของเอกสารที่เผยแพร่โดยศิลปินและนักวิชาการทั้งในลักษณะที่เป็นทางการและไม่เป็นทางการ ดังตัวอย่างที่ข้อเขียนที่จะได้ยกขึ้นแสดงดังนี้

การขับร้องเพลงไทย หมายถึงการขับร้องที่มีศิลปะแห่งการใช้เสียงอย่างมีระเบียบแบบแผนตามหลักการที่เรียกว่า “คีตศิลป์” ซึ่งจะต้องปฏิบัติตามขั้นตอนที่ถูกต้องทุกขั้นตอน ไม่ว่าจะเป็นเนื้อร้อง ทำนอง เสียงเอื้อน ถ้อยคำ จังหวะ สำเนียง และลีลา นอกจากนั้นผู้ร้องจะต้องคำนึงและระมัดระวังเกี่ยวกับระยะเวลาของไฟในการหายใจในขณะที่กำลังขับร้องให้ถูกต้องตรงตามจังหวะ ทั้งในเนื้อร้องและเสียงเอื้อนทำนองเพลงให้เป็นที่เป็นทาง (สุรางค์ ดุริยพันธุ์ 2552: 42-43)

การขับร้องเพลงคือการเปล่งเสียงออกเป็นทำนองมีจังหวะแน่นอน สม่ำเสมอ รายการร้องเพลงนี้จะมีทั้งทำนองและเนื้อร้อง การร้องเพลงนี้จะถือว่าทำนองเป็นส่วนสำคัญ ถ้อยคำที่ร้องนั้นจะโน้มเข้าหาทำนองจะต้องมีส่วนของทำนองเป็นประโยค วรรคตอน ครบถ้วนตามทำนองเพลงที่มีผู้แต่งไว้ และจะต้องอยู่ในกำหนดจังหวะของเพลงตามตัวผิดพลาดไม่ได้ (กาญจนา อินทรสุณานนท์ 2542: 38-46)

จะเห็นได้ว่าข้อนิยามที่แสดงไว้ข้างต้นนั้นได้กล่าวถึงความสำคัญขององค์ประกอบทางดนตรีที่ช่วยให้การขับร้องที่เป็น “คีตศิลป์” นั้นมีลักษณะที่เฉพาะเจาะจง และได้ให้ความสำคัญกับการรักษาทำนองอันเป็นวาทศิลป์ปกรณศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ส่วนที่มีผู้ประพันธ์กำหนดไว้ล่วงหน้า คือ ไม่ได้เกิดด้วยความบังเอิญเพียงอย่างเดียว แต่จะต้องมีการเรียบเรียงทำนองร้องอย่างมีระเบียบวิธีทางดุริยางคศิลป์อีกด้วย ในขณะเดียวกันพบว่า ผู้นิยามบางท่านได้มีการเชื่อมโยงลักษณะการดำเนินทำนองของดนตรีที่มีความสัมพันธ์กับงานวรรณศิลป์ด้วย ดังที่ปรากฏในหนังสือ “เพลงไทยไพเราะ” ดังนี้

การร้องหมายถึงการเปล่งเสียงไปตามบทหรือบทกวีประเภทต่าง ๆ โดยยึดทำนองและจังหวะเป็นสำคัญ ถ้อยคำที่มีเสียงสูงต่ำต้องอนุโลมเสียงเข้าหาทำนองแห่งเนื้อเพลงนั้น ส่วนความสั้นยาวก็ต้องอยู่ในบังคับของเพลง เพลงที่ร้องนี้ดนตรีประเภทดำเนินทำนองสามารถจะดำเนินทำนองตามได้โดยสมบูรณ์แบบ (เรณู โกศินานนท์ 2542: 2)

ในมิติสัมพันธ์ระหว่างเสียงดนตรีและเสียงขับร้องนั้น อธิบายได้ว่า “การขับ เป็นกริยาที่ทำให้เกิดเสียงออกมาเป็น ลำ และ ร้อง เป็นกริยาที่ทำให้เกิดเสียงออกมาเป็น เพลง ทั้ง ลำ และ เพลง มีองค์ประกอบอย่างเดียวกัน กล่าวคือ ประกอบด้วยลำนำ (Rhythm) ทำนอง (Melody) และจังหวะ (Timing)” (ยมโดยเพ็ญพงศา 2542: 1) จึงกล่าวได้ว่าการขับร้องนั้นมีองค์ประกอบเช่นเดียวกันกับองค์ประกอบทางดนตรีทุกประการ

จากนิยามข้างต้นจะสังเกตได้ว่า งานนิพนธ์ส่วนใหญ่มักใช้คำสำคัญที่เป็นองค์ประกอบทางดนตรีคือ “เสียง” “ทำนอง” “จังหวะ” ปรากฏร่วมกันอยู่เป็นหลักโดยไม่อาจแยกสิ่งใดสิ่งหนึ่งออกจากกันได้เลย ในขณะที่สาระของการขับร้องนั้นได้แปลความหมายของ “คำ” หรือ “ถ้อยคำ” นั้นไปสู่เสียงเพลงที่มี “เนื้อร้อง” หรือ “บทร้อง” เป็นส่วนประกอบสำคัญของคำนิยาม

4. การนิยามในมิติสังคมวัฒนธรรม

ในสาขาวิชาด้านวัฒนธรรมนั้น มีมติว่าผลผลิตทางดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของวิถีแห่งสังคมและมีลักษณะของความเจริญงอกงามตามลำดับ ด้วยกระบวนการต่าง ๆ ที่เป็นภาวะหล่อหลอมรวมกันภายในกลุ่มสังคมหรือกลุ่มสำนักรเรียนหนึ่ง ๆ ซึ่งมีความสัมพันธ์กันกับการขัดเกลาความรู้สึกรู้สึกนึกคิด ความประพฤติ และความเคารพในกฎเกณฑ์ แบบแผน และขนบประเพณี ไปจนถึงการกลั่นกรอง และตัดแปลงแก้ไขให้เข้ากับยุคสมัย เพื่อให้สามารถส่งต่อวิถีและรูปแบบทางวัฒนธรรมดนตรีนั้นไปสู่ชนรุ่นหลังได้

พิชิต ชัยเสรี (2544) กล่าวว่า วิถีไทยที่ปรากฏในดนตรีไทยมี 3 กรณคือ “ฉลาดในการประสานประโยชน์ ปราศวิหิงสา และ รักความมีอิสระ” จากข้อสันนิษฐานนี้ อาจกล่าวว่าการขับร้องเพลงไทยย่อมมีคุณลักษณะทั้ง 3 นั้นปรากฏอยู่ไม่มากก็น้อย ดังตัวอย่างข้อเขียนทางวัฒนธรรม ดังนี้

การขับร้องเพลงไทยเป็นศิลปะแห่งภูมิปัญญาของคนไทยที่สร้างสรรค์และสืบทอดมาจนปัจจุบัน ศิลปะของการขับร้องเพลงไทยนี้มีความไพเราะงดงามผ่านกระบวนการแก้ไขเราปรับปรุงและปรับเปลี่ยนตลอดมาเป็นระยะเวลาอันยาวนานในอดีตจึงเป็นแบบแผนที่ยอมรับเป็นวัฒนธรรมไทย (วชิราภรณ์ วรรณดี 2544: 90)

ข้อเขียนบางแห่งพบว่าการเน้นความหมายที่เน้นขนบธรรมเนียมและแบบแผนทางวัฒนธรรมให้เด่นชัดอีกลักษณะหนึ่ง เช่น “การขับร้องนี้อาจแตกต่างกันออกไปตามลักษณะแห่งขนบธรรมเนียมประเพณีของแต่ละชาติโดยมีแบบอย่างตามคุณลักษณะของการขับร้องซึ่งเป็นที่นิยมในชาตินั้นเอง เช่นเพลงไทยก็จะมีระเบียบแบบแผนต่าง ๆ ตามหลักวิชาดุริยางคศาสตร์ขับร้องไทย” หรืออีกตัวอย่างหนึ่งที่เน้นคุณค่าทาง

วัฒนธรรม เช่น “คีตศิลป์ไทย หมายถึง ศิลปะแห่งการใช้เสียงอย่างมีระเบียบแบบแผน มีความสมบูรณ์ไปด้วย ความงามในเชิงสุนทรียรส และคุณค่าทางวัฒนธรรมของไทย” (บุษยา ชิตทวัม ปีที่ 4 ฉ.8 2534 :60)

ในแง่มุมทางวัฒนธรรมไทย และความเป็นไทย นักวิชาการบางท่านให้ความสำคัญในการใช้ศัพท์ “คีตศิลป์” ในการอธิบายเอกลักษณ์ประจำชาติซึ่งไม่เหมือนกับชาติอื่น และมองลึกลงไปถึงความแตกต่างของ แต่ละสังคมหรือแต่ละท้องถิ่นอีกด้วย ดังตัวอย่างดังนี้

การขับร้องเพลงไทย หรือ คีตศิลป์ เป็นศิลปวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของชาติ คู่กับชาติไทยมาแต่โบราณ เป็นศิลปะด้านการขับร้องเพลงไทยที่นำร้องเพลงไทยหรือคีตวิ คิตคันและประดิษฐ์กลวิธีต่าง ๆ ขึ้นด้วยปัญญา อันเป็นเสียงที่เลียนธรรมชาติโดยไม่มี อุปกรณ์เป็นรูปธรรม ดังนั้นการขับร้องเพลงไทยจึงเกิดขึ้นเมื่อคนไทยรู้จักการเปล่งเสียง เลียนแบบเสียงธรรมชาติเพื่อขับกล่อม พัฒนามาเป็นการขับร้องทำนองเอื้อนที่มีท่วงทำนอง ลำนำ คำร้อง ลีลาและจังหวะที่พิสดาร มีลักษณะของการขับร้องของเพลงชาติเดียวกันที่ แตกต่างกันไปตามสภาพแวดล้อม วัฒนธรรม ประเพณี ความรู้สึกนึกคิดของชุมชนแต่ละ ท้องถิ่น และไม่เหมือนการขับร้องของชาติอื่น ๆ

(เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม 2554: ปกหลัง)

จากนิยามข้างต้นจะพบว่า การให้นิยามศัพท์คีตศิลป์ในลักษณะแนวคิดนี้ คำว่า “วัฒนธรรม” จะเป็นคำสำคัญที่ถูกใช้เป็นหลัก โดยมีคำประกอบที่ใช้ร่วมกันหลาย ๆ คำ เช่น “ประเพณี” “ธรรมเนียม” “ระเบียบแบบแผน” “สังคม” “ท้องถิ่น” “ชาติ” “เอกลักษณ์” “อัตลักษณ์” ซึ่งรวม ไปถึงกระบวนการและวิธีการได้มาซึ่งความเจริญงอกงามในบริบทวัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทย เช่น “ขัดเกลา” “ปรับปรุง” “สั่งสม” “ถ่ายทอด” “สืบทอด” เป็นต้น

5. การนิยามในมิติศิลปะและสุนทรียภาพ

การให้นิยามศัพท์ “คีตศิลป์” และ “การขับร้อง” ในแง่มุมทางศิลปะนั้นเกิดขึ้นได้บ่อยครั้งเนื่องจาก ความแตกต่างในมุมมองที่นักวิชาการด้านศิลปะจะให้คุณค่าของงานศิลปกรรมไปตามรสนิยมของแต่ละบุคคล เนื่องจาก “การขับร้องเพลงไทยเป็นศิลปะละเอียดอ่อน” (เรณู โกศินานนท์ 2542: คำนำ) มีปัจจัยในการ อภิปรายแตกต่างกันไปตามประสบการณ์และทฤษฎีทางศิลปะ ดังที่มีคีตศิลป์เปรียบเทียบไว้ว่า “การขับร้องนั้นเป็นศิลปะแขนงหนึ่งยากที่จะถ่ายทอดให้กันได้ เปรียบกับการปรุงอาหารนั้นผู้ปรุง ใช้เครื่องปรุงอย่างเดียวกันแต่ปรุงเสร็จแล้วอาหารที่ปรุงนั้นอาจมีรสชาติดีเลวแตกต่างกัน” (สุดจิตต์ คุริยประณีต 2556: 93)

หลักนิยามการขับร้องในมิติทางศิลปะมักมีการเชื่อมโยงเข้าหากันกับนิยามตามหลักปรัชญาศิลปะ สากกลนิยม เช่น นิยามของอริสโตเติล (Aristotle) ที่ว่า “ศิลปะคือการเลียนแบบธรรมชาติ” และ “ศิลปะคือ อารมณ์สะท้อนใจที่แสดงออกมา” (พระยาอนุমানราชธน 2533: 49) ดังตัวอย่างบทนิยามการขับร้องเพลง ไทยที่ใช้สอนในแบบเรียนว่า “คีตศิลป์ จึงหมายถึง การนำเสียงซึ่งเกิดจากธรรมชาติ เช่น เออ เอย ฯลฯ มา ประดิษฐ์ขึ้นเป็นลำนำทำนองเพลงโดยใช้ศิลปะเข้าตกแต่งทำให้เสียงซึ่งเกิดขึ้นจากธรรมชาติกลายเป็นทำนอง เพลง และประกอบเข้ากับเนื้อร้องทำให้ผู้ฟังเกิดความซาบซึ้งและมีอารมณ์คล้อยตาม (มนตรี トラโมท และคน อื่น ๆ 2522: 26)

ในกรณีของนักวิชาการกลุ่มประสบการณ์ดนตรีคีตศิลป์ไทย (Non-Professional) ก็ได้ให้ความสนใจในการให้นิยามที่อ้างอิงนิยามในทางศิลปะสากลเช่นกัน ดังที่ยืมโดย เพ็ญพงศา ศิษย์สำนักเรียน “เสนาะดุริยางค์” ได้ระบุนิยามคีตศิลป์ไทยว่า หมายถึง “ศิลปะที่เกิดจากการนำเสียงซึ่งเกิดจากธรรมชาติมาประดิษฐ์ขึ้นเป็นลำนำของเพลงโดยใช้ศิลป์วิธี (Technique) เข้าตกแต่งทำให้เสียงที่เกิดจากธรรมชาติกลายเป็นทำนองเพลงและประกอบกับเนื้อร้อง ทำให้ผู้ฟังเกิดความซาบซึ้งและมีอารมณ์คล้อยตาม” (ยมโดย เพ็ญพงศา 2542: 1) เช่นเดียวกับ คนพล จันทรหอม ศิษย์สำนักเรียนหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) กล่าวว่า คีตศิลป์ คือ “ศิลปะแห่งการเปล่งเสียง นั่นคือการเปล่งเสียงด้วยความประณีตละเอียดอ่อน ทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์คล้อยตามได้” (คนพล จันทรหอม 2539: 23)

แต่อย่างไรก็ตาม เป็นที่น่าสังเกตว่า การให้นิยามและการแสดงคุณค่าของคำว่า “คีตศิลป์” ในแง่มุมความงามตามหลักวิชาสุนทรียศาสตร์ยังคงพบได้ไม่มากนัก ซึ่งข้อสันนิษฐานนั้นมีความเห็นว่าเป็นเนื่องจากอุดมคติของการขับร้องในหลายสำนักเรียนในปัจจุบันยังคงนิยม “การขับร้องแบบคลาสสิก คือ แนวร้องตามแบบฉบับเครื่องเครา” (พูนพิศ อมาตยกุล 2541: ไม่ปรากฏเลขหน้า) ซึ่งต่างออกไปจากหลัก “คีตศิลป์วิวัฒน์” ของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) “ที่พัฒนาขึ้นมาเป็นทางขับร้องแนวโรแมนติก” (พูนพิศ อมาตยกุล 2541: ไม่ปรากฏเลขหน้า) ที่มุ่งเน้นการสำแดงอารมณ์ในการขับร้องมากขึ้น ดังที่ อภิญา ชีวะกานนท์ ศิษย์สำนักเรียน “สายเสนาะ” ได้กล่าวถึงนิยามของการขับร้องในแง่มุมการแสดงอารมณ์ตามคติลัทธิศิลปะสากลและแสดงถึงคุณค่าทางสุนทรียะในสายสำนักเรียนเสนาะดุริยางค์ที่ได้รับถ่ายทอดจากอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ไว้ดังนี้

การขับร้องเพลงไทยเป็นการขับร้องด้วยทักษะอันยอดเยี่ยมโดยมีจุดประสงค์ในการถ่ายทอดอารมณ์เพลงแก่ผู้ฟังด้วยวิธีการขับร้องที่วิจิตรแยบยล จึงจะถือว่าเป็นความงามทางศิลปะที่แท้จริง ... แนวความคิดนี้จัดอยู่ในหลักปรัชญาแนว Expressionism ที่มุ่งเน้นการแสดงออกทางอารมณ์ (อภิญา ชีวะกานนท์ 2532: 79)

จากตัวอย่างนิยามที่แสดงข้างต้นจะพบว่า การให้นิยามศัพท์คีตศิลป์ตามแนวคิดนี้ คำว่า “ศิลปะ” จะเป็นคำสำคัญที่จะขาดไม่ได้เลยในนิยาม และจะต้องมีการแสดงวิธีการ “ประดิษฐ์” หรือ “สร้างสรรค์” หรือ “ดัดแปลง” การขับร้อง คือ เสียงที่เกิดจาก “ธรรมชาติ” ให้กลายเป็นวัตถุสุนทรียะที่สามารถสร้าง “อารมณ์ความรู้สึก” “ความสะเทือนใจ” หรือ “ความพึงพอใจ” ให้เกิดแก่ตัว “ศิลปิน” และ “ผู้ฟัง” จนสามารถ “จูงใจ” ให้ “คล้อยตาม” ได้

6. การนิยามในมิติบูรณาการ

ในส่วนแนวคิดนี้ อาจกล่าวได้ว่าเป็นการนิยามที่เกิดขึ้นในกลุ่มนักวิชาการยุคใหม่ เมื่อมีกระบวนการวิเคราะห์วิจัยทางศิลปะและการจำแนกหมวดหมู่มาเป็นกรอบกำหนดในวิชาการขับร้องเป็นที่มั่นคงแล้ว โดยจะเป็นการนิยามที่มีความหมายกว้างครอบคลุมการนิยามดังที่แสดงไว้ทั้ง 5 แนวคิดข้างต้น “อันจะเป็นประโยชน์ในการวิเคราะห์สถานการณ์ต่าง ๆ ได้อย่างรอบคอบ รอบด้านและอย่างเป็นเหตุเป็นผล ทั้งในระดับสังคม การดำเนินชีวิตส่วนตัวและวิชาชีพ” (ศูนย์การศึกษาทั่วไป จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2549: ออนไลน์) อีกทั้งยังเป็นการเสริมสร้างให้เกิดการสร้างองค์ความรู้ใหม่เพื่อใช้เป็นกรอบในการกำหนดมาตรฐานทางวิชาการอย่างใดอย่างหนึ่ง ดังเช่น การกำหนดกรอบมาตรฐานวิชาชีพคีตศิลป์ไทยที่จัดทำโดยทบวงมหาวิทยาลัยในส่วนที่ว่าด้วยขีดความสามารถและสุนทรียะ ดังนี้

การแม่นยำ แม่นตา แม่นเสียง แม่นใจ ในบทเพลง สามารถในการใช้เสียงขับร้องได้ ถ้อยคำชัดเจน และไม่เพี้ยนวรรณยุกต์ ซึ่งแสดงออกได้อย่างชัดเจนทั้งความหมายและอารมณ์ของบทร้องและสามารถตกแต่งทำนองเพลงที่ผู้ประพันธ์กำหนดไว้ได้เหมาะสมจนเกิดความงามและความพึงพอใจทั้งฝ่ายผู้ฟังและผู้บรรเลง ทั้งนี้ผู้ขับร้องต้องใช้ทักษะและกลวิธีการขับร้องให้เหมาะสมในแต่ละโอกาส ตลอดจนขับร้องได้เหมาะสมตามสำเนียงของภาษา (ทพวงมหาวิทยาลัย 2538: 221)

และอาจมีการสอดแทรกค่านิยมที่มาจากศาสตร์ในแขนงอื่น ๆ มาประกอบเพื่อใช้สำหรับการวิเคราะห์วิจัยในระดับเชิงลึก ดังตัวอย่างรายงานวิจัยสาขาดนตรีศึกษาเกี่ยวกับการจัดการหลักสูตรคีตศิลป์ไทย ดังนี้

สาขาวิชาคีตศิลป์ไทยจึงเป็นการบูรณาการแนวคิดในการสร้างหรือประดิษฐ์เสียงต่าง ๆ จากความคิดหรือกระบวนการภายในของผู้ปฏิบัติ ที่จะต้องคิดตีความ วิเคราะห์ และสร้างสรรค์ออกมาเป็นเสียงที่มีคุณลักษณะที่ควรค่าแก่ความพึงพอใจของผู้รับหรือผู้ฟัง ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นกระบวนการที่มีลำดับขั้นตอนในการปฏิบัติ (สุชาติ โสวัตร 2553: 26)

ตัวอย่างการนิยามแนวบูรณาการในอีกลักษณะหนึ่งทั้งที่เป็นการนิยามแบบจำกัด และการนิยามแบบกว้างโดยนักวิจัยและนักวิชาการรุ่นใหม่ ดังนี้

ตัวอย่างที่ 1 การนิยามแบบจำกัด

“คีตศิลป์” จึงหมายความว่า ลักษณะการประดิษฐ์เสียงที่เปล่งออกมาในรูปแบบถ้อยคำ การใช้เทคนิคการเอื้อนต่าง ๆ ร่วมกับการทำนองเพลงและจังหวะอย่างประณีตบรรจงจนสามารถสื่ออารมณ์ความหมายของบทเพลงได้อย่างไพเราะกลมกลืน การขับร้องเช่นนี้จัดเป็นศิลปะการขับร้องชั้นสูง (สิริลักษณ์ ศรีทอง 2556: 79)

ตัวอย่างที่ 2 การนิยามแบบกว้าง

การขับร้องเพลงไทยหรือคีตศิลป์เป็นศิลปวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ประจำชาติไทยมาแต่โบราณ การขับร้องเพลงไทยนั้นเกิดขึ้นเมื่อคนไทยรู้จักการเปล่งเสียงเลียนแบบเสียงธรรมชาติเพื่อขับกล่อมและพัฒนาเป็นการขับร้องที่มีท่วงทำนอง ลำนำ คำร้อง ลีลา จังหวะที่วิจิตรพิสดาร อีกทั้งการขับร้องมีความแตกต่างกันออกไปตามขนบธรรมเนียมประเพณีของแต่ละชาติโดยมีแบบอย่างตามคุณลักษณะของการขับร้องซึ่งเป็นที่นิยมในชาตินั้น การขับร้องเพลงไทยเป็นสิ่งที่คนไทยสร้างสรรค์ขึ้นด้วยอารมณ์สุนทรีย์ผสมผสานกับจินตนาการ เพื่อสนองความต้องการด้านจิตใจ เป็นสิ่งที่ให้ความบันเทิงใจแก่คนในสังคมให้มีความสุขสดชื่นรื่นเริงและสิ่งสำคัญของการขับร้องเพลงไทย เป็นการแสดงออกทางสังคมที่รับใช้ปัจเจกบุคคลและผู้คนในสังคมไทย (อุทัย ชันลุน 2556: 8)

จากตัวอย่างนิยามที่แสดงแนวคิดเรื่องการบูรณาการ พบว่า การให้นิยามจะเน้นความครอบคลุมในการนำไปประยุกต์ใช้กับงานลักษณะต่าง ๆ ได้หลายรูปแบบทั้งในสาขาวิชามนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และแม้กระทั่งศาสตร์ในด้านอื่น ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกัน โดยคำที่สำคัญในนิยามเหล่านี้มักเน้นคำที่มีความ

เชื่อมโยงในระหว่างศาสตร์แขนงต่าง ๆ หลาย ๆ คำร่วมกัน ตลอดจนถึงศัพท์ในกระบวนการวิจัยที่เป็นสหศาสตร์ เช่น การตีความ การวิเคราะห์ การสังเคราะห์ เป็นต้น

จากตัวอย่างการนิยามศัพท์ คีตศิลป์ไทย และ การขับร้องเพลงไทย ที่นักวิชาการและศิลปินเพลงไทยได้ให้ความหมาย ทั้ง 6 แนวคิด นั้น สามารถกล่าวสรุปการนิยามโดยอุปนัยในประเด็นสำคัญต่าง ๆ ได้ดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 สรุปเปรียบเทียบลักษณะการนิยามศัพท์ “คีตศิลป์” และ “การขับร้องเพลงไทย”

ที่	แนวคิด/มุมมอง	ลักษณะนิยาม	คำสำคัญในนิยาม	
			คำนาม	คำกริยา
1.	ภาษากับพฤติกรรมมนุษย์	การใช้ภาษาเป็นเครื่องมือประกอบในการสร้าง “คำ” หรือ “ถ้อยคำ” ที่มีระเบียบแบบแผนให้กลายเป็น “คำร้อง” ที่มีเพื่อสื่อสารความหมายไปยังผู้ฟัง	คำ / ถ้อยคำ / คำร้อง ผู้ขับร้อง / ผู้ฟัง ภาษา / ความหมาย ฯลฯ	สื่อสาร / พูด / แสดง ร้อง / บอก / บอกเล่า ฯลฯ
2.	สรีรจิตวิทยา	ปรากฏการณ์ปฏิสัมพันธ์ระหว่างจิตและระบบอวัยวะที่ใช้ในการเปล่ง “เสียง” ซึ่งเป็นภาวะที่มีความละเอียดซับซ้อน โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อผลิต “เสียง” ที่มีเป็นรูปธรรมอันได้แก่เสียง เออ อือ เอย เป็นต้น (ปรากฏการณ์นี้อาจอธิบายให้เห็นเป็นรูปธรรมได้ด้วยความรู้ทางสรีรวิทยาและจิตวิทยา)	เสียง / สายเสียง / อวัยวะ / กาย / สมอ จิต / กระแสจิต จิตใจ / ประสาท / ระบบ รูป / นาม / กายภาพ สติสัมปชัญญะ ฯลฯ	รับรู้ / สัมผัส สั่งการ / เปล่งเสียง ฯลฯ
3.	ดุริยางคศิลป์	การใช้องค์ประกอบทางดนตรีอย่างประณีตเพื่อตกแต่งและสร้างสรรค์ “เนื้อร้อง” หรือ “ทำนองร้อง” ตามที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดไว้ให้สมบูรณ์ครบถ้วน	เสียง / ทำนอง / จังหวะเพลง / เนื้อเพลง / ลำนำ ทำนองร้อง / เนื้อร้อง บทร้อง / บทกวี คีตกวี / คีตนิพนธ์ / นักดนตรี / นักร้อง คีตลักษณ์ ฯลฯ	ประพันธ์ / แต่ง ร้อง / ขับร้อง / เอื้อน ฯลฯ
4.	สังคมวัฒนธรรม	รูปแบบการขัดเกลา พัฒนา ถ่ายทอดส่งต่อภูมิปัญญา และประเมินคุณค่าโดยใช้กรอบการศึกษาภายใต้บริบททางสังคมวัฒนธรรมไทย	ติงาม/ ภูมิปัญญา /คุณค่า / กรอบ / ขนบ / แบบแผน/ วิถี / ประเพณี / วัฒนธรรม จารีต / จรรยา / มารยาท / สำนัก / ชุมชน / ท้องถิ่น ไทย /ชาติ / ประเทศ / รัฐ เอกลักษณ์ / อัตลักษณ์ ผู้ถ่ายทอด / ผู้สืบทอด ฯลฯ	ขัดเกลา / พัฒนา เจริญ / งอกงาม สั่งสม / ถ่ายทอด / สืบ ทอด เปลี่ยนแปลง / ปรับปรุง คัดสรร / คลี่คลาย ฯลฯ

ตารางที่ 1 สรุปเปรียบเทียบลักษณะการนิยามศัพท์ “คีตศิลป์” และ “การขับร้องเพลงไทย” (ต่อ)

ที่	แนวคิด/มุมมอง	ลักษณะนิยามความหมาย	คำสำคัญในนิยาม	
			คำนาม	คำกริยา
5.	ศิลปะและสุนทรียภาพ	การใช้ธรรมชาติของการร้องสร้างและ สำแดงองค์แห่งความงามทางศิลปกรรมที่ สามารถเร้า “อารมณ์” ทั้งผู้บรรเลงและ ผู้ฟังให้เกิดความพึงพอใจและคล้อยตามได้ ตามหลักแห่งสุนทรียะ	ความงาม / ประชัญ / ธรรมชาติ ศิลปะ / ทักษะ / ฝีมือ สิ่งเร้า / อารมณ์ / ความรู้สึก การแสดงออกศิลปิน / นักร้อง วิธี / วิธีการ / กลวิธี / เทคนิค ผู้ฟัง / ผู้เสพ / รสนิยม ฯลฯ	ประดิษฐ์ / คิดค้น สร้างสรรค์ / สำแดง ดัดแปลง / ตกแต่ง ซาบซึ้ง / สะเทือนใจ พึงพอใจ / คล้อยตาม ฯลฯ
6.	บูรณาการศาสตร์	การบูรณาการองค์ความรู้ต่าง ๆ ร่วมกันได้ทั้งด้าน มนุษย์ ศาสตร์ วิทยาศาสตร์ และสังคมศาสตร์ เพื่อ พัฒนาการศึกษาวิจัยวิชาการขับร้องและ วิชาชีพศิลปิน	ความรู้ / องค์ความรู้ ความคิด / แนวคิด ขั้นตอน / กระบวนการ คุณสมบัติ / คุณลักษณะ บูรณาการ บุคคล / บุคลากร ความสอดคล้อง ความเหมาะสม ฯลฯ	พัฒนา / ประยุกต์ ปรับใช้ / ศึกษา ดำเนินการ / ศึกษา วิจัย / วิเคราะห์ / ปฏิบัติ สังเคราะห์ ฯลฯ



แผนภาพที่ 1 สรุปนิยามและแนวคิดของ “คีตศิลป์” ในมิติต่าง ๆ

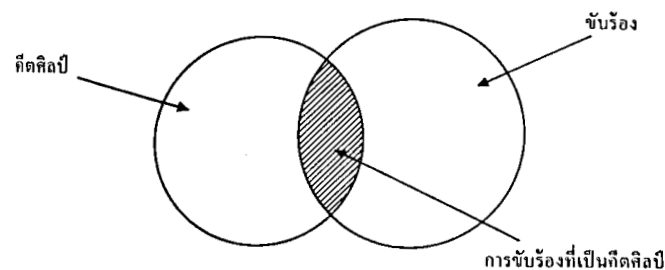
คีตศิลป์ไทย - ขับร้องเพลงไทย: กรณีว่าด้วยข้อพินิจพิจารณาและการนำไปใช้

จากการสำรวจเอกสาร ตำรา งานวิจัย และข้อเขียนทางวิชาการคีตศิลป์ไทยในปัจจุบัน พบว่ามีการใช้คำว่า “คีตศิลป์” ร่วมอยู่กับ “การขับร้อง” ในข้อเขียนทางวิชาการอยู่โดยตลอด ซึ่งอาจมีลักษณะไม่ต่างไปจากการเรียกชื่อเครื่องดนตรีของไทยบางชนิด เช่น “โทน-ทับ” ที่นักวิชาการดนตรีมักนิยมเรียกด้วยเหตุเป็นคำที่มีความหมายใกล้เคียงกัน แต่หากพิจารณาตามบทบาทการประสมวงก็อาจจะใช้ชื่อเรียกต่าง ๆ กันเป็นต้น ในขณะเดียวกัน ถ้าหากสังเกตพัฒนาการและบทบาทของข้อเขียนในเชิงวิชาการดนตรีร่วมกับการจัดทำข้อความที่ปรากฏต่อสาธารณชนอย่างเป็นทางการ จะพบว่าแนวโน้มความนิยมในการใช้ศัพท์บัญญัติ

“คีตศิลป์” นั้นมีจำนวนเพิ่มขึ้นเป็นลำดับ ดังที่ปรากฏในเอกสารทางราชการของกระทรวง ทบวง กรม ตลอดจนถึงเอกสารประกอบหลักสูตรการศึกษาในสาขาวิชาดนตรีไทยตามกรอบมาตรฐานในระดับอุดมศึกษา

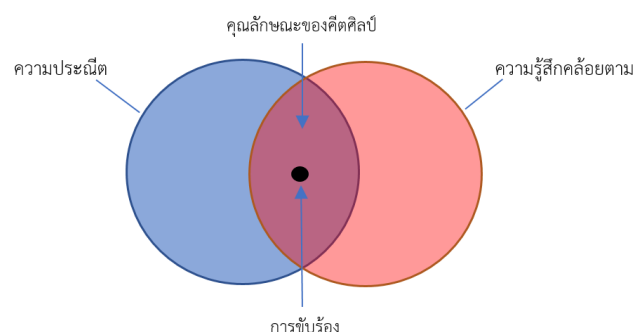
คณพล จันทรหอม ได้เสนอข้อสันนิษฐานเกี่ยวกับการพิจารณาศัพท์คำว่า “คีตศิลป์” และ “ขับร้อง” ปรากฏในหนังสือ “การขับร้องเพลงไทย” ดังนี้

เมื่อพิจารณาคำว่า **ขับร้อง** กับคำว่า **คีตศิลป์** แล้ว พึงสังเกตว่า **ขับร้อง** มีความหมายต่างไปจากคำว่า **คีตศิลป์** มีเพียงส่วนที่เป็นการขับร้องอย่างไพเราะประณีตละเอียดอ่อนและทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์คล้อยตามเท่านั้นที่เป็นคีตศิลป์ ถ้าวร้องอย่างไม่มี ความประณีตละเอียดอ่อนหรือร้องแล้วผู้ฟังไม่เกิดอารมณ์คล้อยตาม ก็ไม่เรียกการขับร้อง นั้นว่า **คีตศิลป์** (คณพล จันทรหอม 2539: 23)



แผนภาพที่ 2 แสดงความสัมพันธ์ของศัพท์ “ขับร้อง และ “คีตศิลป์”
ที่มา: คณพล จันทรหอม (2539: 23)

จากแผนภาพที่ 2 จะเห็นได้ว่าคณพล จันทรหอม ได้ใช้นิยามทางศิลปะในรูปอรรถวิสัยเป็นตัวกำหนดรูปแบบของการขับร้องที่มีคุณลักษณะเป็น “คีตศิลป์” และมีข้อสังเกตเรื่องการให้เหตุผลโดยมีการกำหนดค่าตัวแปรเกี่ยวกับความสัมพันธ์เพิ่มเติมคือ “ความประณีตละเอียดอ่อน” ซึ่งเป็นส่วนของ ศิลปิน และ “คล้อยรู้สึกคล้อยตาม” ที่เป็นส่วนของ ผู้ฟัง จึงจะได้นำเสนอแผนภาพในอีกรูปแบบหนึ่งในรูปภาวิสัยเพื่อตรวจสอบข้อสันนิษฐานดังกล่าว ดังแผนภาพที่ 3



แผนภาพที่ 3 แสดงเหตุผล “คุณลักษณะการขับร้องที่เป็นคีตศิลป์”

จากแผนภาพที่ 3 การให้เหตุผลได้สนับสนุนข้อสันนิษฐานที่คณพล จันทรหอมได้แสดงไว้ข้างต้นคือ การขับร้องที่มีคุณสมบัติที่จะเรียกได้ว่าเป็น “คีตศิลป์” นั้นจะต้องมีองค์ประกอบของความประณีตและต้องสร้างความรู้สึกของผู้ฟังให้คล้อยตามเกิดขึ้นได้พร้อม ๆ กันทั้งสองฝ่าย อย่างไรก็ตามการขับร้องใด ๆ ของฝ่ายนักร้องที่มีทักษะในระดับศึกษาแล้วย่อมต้องสามารถตัดสินใจตัดสินกระแสเสียงที่ตนเองหรือผู้อื่นผลิตขึ้นด้วยวิจรรย์ญาณส่วนตนร่วมกับการสังเกตปฏิกิริยาของผู้ฟังในเชิงอัตวิสัยได้ว่าการขับร้องในขณะจิตหนึ่ง ๆ นั้นอยู่ในระดับที่ทำให้ตนเองพึงพอใจหรือไม่ สามารถจะเรียกว่าถึงจุดของความเป็นคีตศิลป์ได้หรือไม่

สำหรับการตัวอย่างในการสร้างความเข้าใจในประเด็นการนำไปใช้เพิ่มเติม เป็นดังนี้

ตัวอย่างที่ 1

การเป็นคนร้องเพลงได้กับการเป็นคนร้องเพลงดีมีความหมายต่างกันและใช้เวลาฝึกฝนเล่าเรียนต่างกันมาก (เจริญใจ สุนทรวาทิน 2555: 167)

จากตัวอย่างที่ 1 พบว่าได้มีการอธิบาย “การร้องเพลง” ในเชิงเปรียบเทียบกัน 2 กรณี โดยเป็นการแทนค่าของคำว่า “การเป็นคนร้องเพลงได้” กับความหมายของการขับร้องทั่วไป และ “การเป็นคนร้องเพลงดี” กับความหมายของการขับร้องที่เป็น “คีตศิลป์” โดยมีระยะเวลาในการฝึกฝนเป็นเครื่องมือในการชี้วัดและประเมินคุณค่า

ตัวอย่างที่ 2

การขับร้องเพลงไทยที่ได้ยินได้ฟังอยู่ทุกวันนี้ บางคนเข้าใจว่าไม่ยาก ซึ่งก็เป็นความจริงอยู่บ้าง หากศึกษาเพียงผิวเผินก็จะรู้สึกว่ามีสำเนียงคล้ายกันหมด ความจริงแล้วการขับร้องเพลงไทยเป็นศิลปะที่มีความยากและง่ายร่วมกันอยู่ (วัฒนา โกสินานนท์ 2541: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

จากตัวอย่างที่ 2 การกล่าวถึง “การขับร้องเพลงไทย” ในช่วงต้นและท้ายประโยคมีความหมายโดยนัยแตกต่างกัน โดยในช่วงต้นประโยคนั้นเป็นการกล่าวถึงสิ่งที่ผู้ฟังได้ยินโดยทั่วไป และเป็นเพียงส่วนหนึ่งของความเข้าใจในเรื่อง “การขับร้อง” ในขณะที่ช่วงท้ายประโยคเป็นการแสดงถึงระดับทักษะความสามารถที่แฝงอยู่ใน “การขับร้อง” เหนือกว่าการขับร้องแบบทั่วไปที่โน้มไปในทักษะศิลปะการขับร้องขั้นสูง แต่ทั้งนี้ก็ย่อมขึ้นอยู่กับระดับของผู้ฟังที่มีประสบการณ์ในการฝึกปฏิบัติขับร้องเพลงไทยอีกด้วย

จะเห็นได้ว่า นักวิชาการขับร้องและศิลปินนักร้องได้ให้ความสำคัญของศัพท์ระหว่าง “คีตศิลป์” และ “การขับร้อง” ในสถานะต่างกันตามบริบทของเนื้อหาและสถานการณ์ที่เลือกใช้ และสามารถใช้ศัพท์ทั้งสองแทนระหว่างกันได้หลาย ๆ กรณี แต่อาจมีข้อเปรียบเทียบกันในส่วนคุณลักษณะของ “ความประณีตละเอียดอ่อน” เพื่อสร้าง “กลวิธี” และ “อารมณ์” ให้ผู้ฟังรู้สึกคล้อยตาม ตลอดจนถึงระยะเวลาในการศึกษาเล่าเรียน การฝึกฝน ที่เป็นตัวแปรที่สำคัญที่ทำให้การประเมินคุณค่าและความหมายของการขับร้องในความหมายทั่วไป กับการขับร้องที่เข้าข่ายลักษณะความเป็นคีตศิลป์แตกต่างกัน

ดังนั้น เมื่อนำศัพท์ที่เกี่ยวข้องนี้ไปใช้ในโอกาสอื่น ๆ จึงควรจะต้องมีการกำหนดนิยามศัพท์ในแนวกว้าง และนิยามศัพท์เฉพาะไว้ให้ชัดเจน เพื่อนำไปเรียบเรียงและแยกแยะเนื้อหาประกอบข้อเขียนตามบริบทของเนื้อหาโดยไม่เกิดความซ้ำซ้อน หรืออาจเลือกใช้เฉพาะคำใดคำหนึ่งเป็นคำหลักในการเขียนไปตลอดทั้งเรื่องก็ได้

บทสรุป

การจำแนกนิยามทั้ง 6 ตามแนวคิดที่นำเสนอขึ้นนั้น เปรียบได้คล้ายกับหน้าทั้ง 6 ของลูกเต๋า เมื่อยกลูกเต๋าด้านใดด้านหนึ่งขึ้นสองแล้ว ก็อาจจะไม่เห็นด้านที่อยู่ในทิศตรงข้ามกัน เปรียบเหมือนการใช้นิยามที่เน้นไปด้านใดด้านหนึ่ง ก็จะลดคุณค่าของการมองในมิติด้านอื่น ๆ ลดลงไป ดังนั้น หากนำเอานิยามทางวิชาการศาสตร์ไปใช้โดยไม่คำนึงถึงที่มา ความหมาย และวัตถุประสงค์ในการวิจัยหรือไม่สอดคล้องกับศาสตร์ที่ผู้ใช้มีความชำนาญเป็นทุนเดิมแล้ว ก็จะไม่สามารถนำเอานิยามนั้น ๆ ไปใช้หรือต่อยอดให้เกิดมูลค่าทางวิชาการได้อย่างเต็มที่ จึงต้องใคร่ครวญและพิจารณาให้รอบด้าน

อย่างไรก็ตาม การผลิตเอกสาร ตำรา เกี่ยวกับหลักทฤษฎีเพื่อประโยชน์ทางวิชาการมิได้มุ่งหมายเพียงการใช้เพื่อความเข้าใจแต่เฉพาะผู้เชี่ยวชาญหรือกลุ่มหรือศิลปินวิชาชีพในแต่ละสำนักเรียนหรือสถาบันเพียงแห่งใดแห่งหนึ่งเท่านั้น หากแต่จะต้องกำหนดความหมายและคำอธิบายให้กระจ่างเป็นที่เข้าใจในหมู่วิญญูชนผู้สนใจทั่วไปด้วย จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีการทบทวนความรู้ การตรวจสอบ และมีการเรียบเรียงองค์ความรู้เดิมที่ได้รับการสืบทอดมาอย่างต่อเนื่องยาวนานภายใต้ความแตกต่างในรายละเอียดทางวิชาการของแต่ละระบบ “บ้านดนตรี” หรือ “สำนักเรียน” ให้เป็นหมวดหมู่และสอดคล้องกับความเปลี่ยนแปลงของบริบททางวัฒนธรรม ร่วมกับการค้นคว้าวิจัยอย่างต่อเนื่อง เพื่อให้ผลิตทางวิชาการที่ได้รับการกลั่นกรองและชำระแก้ไขแล้วนั้นเข้าถึงปรัชญาของศาสตร์อย่างแท้จริง มีวิธีวิทยาการเป็นแบบแผนที่ยอมรับร่วมกัน และสามารถตอบสนองกับเป้าประสงค์ในการพัฒนาวิชาการคีตศิลป์ไทยให้เป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมประจำชาติที่สะท้อนความงามทางสุนทรียะ พร้อมทั้งต้องอาศัยความร่วมมือระหว่างนักวิชาการที่เป็นฝ่ายส่งเสริมการศึกษา (Education) และศิลปินซึ่งเป็นฝ่ายเสริมสร้างทักษะการเรียนรู้ (Learning) ที่จะช่วยกันสืบสานและต่อยอดองค์ความรู้ให้มั่นคงและยั่งยืน

รายการอ้างอิง

- กาญจนา อินทรสุนานนท์. 2542. “การขับร้องเพลงไทย”. *สารานุกรมศึกษาศาสตร์ คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ* 18 (2542): 38-46.
- คณพล จันทน์หอม. 2539. *การขับร้องเพลงไทย*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- คณะกรรมการข้าราชการพลเรือน, สำนักงาน. 2551. “มาตรฐานกำหนดตำแหน่งประเภททั่วไป สายงาน คีตศิลป์”. *มาตรฐานกำหนดตำแหน่ง*, 11 ธันวาคม. เลขที่ 04-8-002. วันที่สืบค้นข้อมูล 27 มิถุนายน 2560 (http://www.ocsc.go.th/sites/default/files/attachment/job_specification/4-8-002-0.pdf)
- จดหมายเหตุ ลา ลูแบร์ ราชอาณาจักรสยาม. 2552. แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร . กรุงเทพฯ: ศรีปัญญา.
- จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ศูนย์การศึกษาทั่วไป. 2549. “กลุ่มสหศาสตร์.” *ศูนย์การศึกษาทั่วไป จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*. วันที่สืบค้นข้อมูล 27 มิถุนายน 2560 (<http://www.gened.chula.ac.th/cms/index.php?id=101&L=1>)
- เจตชนินทร์ จิรสันติธรรม. 2554. *ทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- เจริญใจ สุนทรวาทิน. 2555. “การรักษาคอและสายเสียงของผู้ขับร้อง”. ใน *บรรณนุสรณ์ เจริญใจ สุนทรวาทิน*, หน้า 166-170. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พรินต์ติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.
- ชิงดวง ยุระยง (ผู้รวบรวม เรียบเรียง). 2556. “ภาษาศาสตร์ในดนตรี – ดนตรี คีต วาทิต ดุริยางค์.” *วารสารดนตรีศิลปการ*, 1(1): 45-63.

- ทบวงมหาวิทยาลัย 2538. เกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: ปรกาศพิริก.
- ท้วม ประสิทธิ์กุล. 2529. หลักคีตศิลป์. [ม.ป.ท. : ม.ป.พ.].
- ธรรมศักดิ์มนตรี, เจ้าพระยา. 2472. *โคลงกลอนของครูเทพ เล่ม 2*. พระนคร: โรงพิมพ์ไทยเชม.
- บุญธรรม ตราโมท. 2540. *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย*. กรุงเทพฯ: กองทุนสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี : สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมและประสานงานเยาวชนแห่งชาติ.
- บุษยา ชิตท้วม. 2534. “หลักการศึกษาศาสตร์การขับร้องเพลงไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.” *วารสารศิลปกรรม* 4(8): 52-65.
- “ประกาศกรมศิลปากร เรื่องหลักสูตรและวิธีสอบวิชาช่างตรี สิลปินตรี.” 2486.
- ราชกิจจานุเบกษา*, 3534-3542. เล่มที่ 60 ตอนที่ 60 ง 2 พฤศจิกายน 2486.
- พิชิต ชัยเสรี. 2544. *พุทธธรรมในดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- “พระราชกฤษฎีกาจัดตั้ง จัดตั้งองค์การดุริยางคนาฏศิลป์ พ.ศ. 2497.” 2497. *ราชกิจจานุเบกษา*, 74-84. เล่มที่ 671 ตอนที่ 9 ง 2 กุมภาพันธ์ 2497.
- พูนพิศ อมาตยกุล 2541. “การขับร้องเพลงไทย ประวัติสังเขป พัฒนาการ และสำนักเพลงขับร้อง” ใน *การพัฒนามาตรฐานดนตรีไทย ด้านคุณภาพเสียงและเครื่องมือ และ หลักทั่วไปของการขับร้องเพลงไทย*, ไม่ปรากฏเลขหน้า. การสัมมนาทางวิชาการ วันที่ 20 มีนาคม 2541 ณ ห้องบอลรูม โรงแรมเมอร์เคียว กรุงเทพฯ. กรุงเทพฯ: สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย.
- มนตรี ตราโมท. 2538. *ดุริยสาส์น*. กรุงเทพฯ: ธนาคารกสิกรไทย จำกัด.
- มนตรี ตราโมท และคนอื่น ๆ. 2522. *ดนตรีไทย-ขับร้องไทย*. กรุงเทพฯ: กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ.
- มหาวิทยาลัยรามคำแหง 2544. “บทที่ 2 : สรีรจิตวิทยาพื้นฐานของพฤติกรรม.” *e-book Ramkhamhang University*. วันที่สืบค้นข้อมูล 2 กรกฎาคม 2560. (<http://e-book.ram.edu/e-book/inside/html/dlbook.asp?code=PC103>)
- ยมโดย เพ็ญพงศ์. 2542. *การอ่านทำนองเสนาะเป็นพื้นฐานของการขับร้องเพลงไทย*. เอกสารประกอบการสัมมนาเชิงปฏิบัติการดนตรีไทย เรื่อง การปรับปรุงดนตรีไทย โรงเรียนพิชัยรัตนาคาร จ.ระนอง. (เอกสารอัดสำเนา)
- _____. 2545. *ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณศิลป์กับคีตศิลป์ในวรรณคดีเรื่องขุนช้างขุนแผน*. รายงานวิจัย, มหาวิทยาลัยบูรพา. (งบประมาณเงินรายได้ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา ปีงบประมาณ 2541)
- “ระเบียบการกรมศิลปากร ว่าด้วยการอบรมศิลปิน.” 2485. *ราชกิจจานุเบกษา*, 3113-3115. เล่มที่ 59 ตอนที่ 80 ง 22 ธันวาคม 2485.
- ราชบัณฑิตยสถาน 2556. *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554*. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.
- เรณู โกศินานนท์ 2542. *เพลงไทยไพเราะ*. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- ฤทธิรัตน์ ภายราศ. 2554. *สังคีตศิลป์ในสาส์นสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เล่ม 1*. กรุงเทพฯ: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.
- วัฒนา โกศินานนท์. 2541. “หลักการขับร้องเพลงไทย” ใน *การพัฒนามาตรฐานดนตรีไทย ด้านคุณภาพเสียงและเครื่องมือ และ หลักทั่วไปของการขับร้องเพลงไทย*, ไม่ปรากฏเลขหน้า. การสัมมนาทางวิชาการ

วันที่ 20 มีนาคม 2541 ณ ห้องบอลรูม โรงแรมเมอร์เคียว กรุงเทพฯ. กรุงเทพฯ: สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย.

วชิราภรณ์ วรรณดี. 2544. “วัฒนธรรมและมารยาทในการขับร้องเพลงไทย.” *วารสารภาษาและวัฒนธรรม* 20(1): 90-91.

ศิลปากร, กรม. 2492. “การศึกษาและประเพณีไหว้ครูของวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร.” *วารสารศิลปากร*, 3(2): 80-88.

ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย, สำนักงาน. 2557. *แผนยุทธศาสตร์การส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย (พ.ศ. 2555-2558)*. กรุงเทพฯ: สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย.

_____. 2560. *นโยบายและยุทธศาสตร์ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย (พ.ศ. 2560-2564)*. กรุงเทพฯ: สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย.

สถิตยารังสรรค์, กรมหมื่น. 2431. “เรื่องขับร้อง.” *วชิรญาณวิเศษ*, 173-175. เล่ม 4 สัมฤทธิ์ ศก 1250 - รัตนโกสินทร ศก 108 (พ.ศ. 2531).

สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ (ประยุทธ์ ปยุตโต). 2550. *ศิลปศาสตร์แนวพุทธ*. [นครปฐม]: วัดญาณเวศกวัน.

สมพงษ์ กาญจนผลิน. 2552. *ทักษะการขับร้องเพลงไทย*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

สรรพากร, กรม. 2534. *ประกาศอธิบดีกรมสรรพากร เกี่ยวกับภาษีมูลค่าเพิ่ม (ฉบับที่ 11) เรื่อง กำหนดสาขาและลักษณะการประกอบกิจการให้บริการที่เป็นงานทางศิลปะและวัฒนธรรม ตามมาตรา 81(1) (ข) แห่งประมวลรัษฎากร*, 27 ธันวาคม.

สาทิพย์ ชัยประสิทธิ์กุล. 2553. *เสียงดี เป็นที่หนึ่ง*. กรุงเทพฯ: มติชน.

สิริลักษณ์ ศรีทอง. 2556. “แนวทางการศึกษาศิลปะการขับร้องเพลงไทยเดิม ท่ามกลางวัฒนธรรมดนตรีที่หลากหลาย.” *วารสารธรรมศาสตร์* 32(2): 76-96.

สุชาติ สวัสดิ์. 2553. *การนำเสนอแนวทางการพัฒนากรอบมาตรฐานคุณวุฒิระดับปริญญาตรีสาขาวิชาศิลปศิลป์ไทย ตามกรอบมาตรฐานคุณวุฒิระดับอุดมศึกษาแห่งชาติ*. วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต. ภาควิชาศิลปะ ดนตรี และนาฏศิลป์ศึกษา, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุดจิตต์ ดุริยประณีต. 2556. “ข้อเสนอแนะสำหรับผู้แรกหัดขับร้องเพลงไทยเดิม.” ใน *อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นางสุดจิตต์ ดุริยประณีต อนันตกุล*, 93-94. กรุงเทพฯ: มูลนิธิดุริยประณีต.

สุรารัตน์ ชาญเลขา. 2541. “หลักการขับร้องเพลงไทยเบื้องต้น.” ใน *การพัฒนามาตรฐานดนตรีไทย ด้านคุณภาพเสียงและฝีมือ และ หลักทั่วไปของการขับร้องเพลงไทย*, ไม่ปรากฏเลขหน้า. รายงานการสัมมนาทางวิชาการ วันที่ 19 มีนาคม 2541 ณ ห้องบอลรูม โรงแรมเมอร์เคียว กรุงเทพฯ. กรุงเทพฯ: สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย.

สุพรรณิ เหลือบุญชู. 2541. *เอกสารคำสอน การขับร้องเพลงไทย*. มหาสารคาม : ภาควิชาทัศนศิลป์และศิลปะการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

สุรางค์ ดุริยพันธุ์. 2552. “กลวิธีการขับร้องเพลงไทยให้เกิดความไพเราะ.” ใน *ไหว้ครูดนตรีไทย 2552 งานมุขิตาจิต 72 ปี ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์*, 42-65. กรุงเทพฯ: สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์ และ พูนพิศ อมาตยกุล (บรรณาธิการ). 2552. *เพลงดนตรี : จากสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ถึง พระยาอนุমানราชชน*. นครปฐม: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหิดล.

- เสรี หวังในธรรม. 2529. “นาฏศิลป์และดนตรีไทย.” ใน *มรดกไทยกับการนำเที่ยว*, 150-152. เอกสารประกอบการอบรมมรดกไทย มหวิทยาลัยศิลปากร. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พิมพ์เนต.
- อรรณ บรจศิลป์. 2546. “การขับร้องเพลงไทย” ใน *อรรณ บรจศิลป์ (บรรณาธิการ) และคนอื่น ๆ. ดุริยางคศิลป์ไทย*, 205-245. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- อนุนาธาณ, พระยา . 2494. *อธิบายนาฏศิลป์ไทย พร้อมด้วยคำนำเรื่องสังคีตศิลป์*. พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์.
- _____. 2500. *ร้อง รำ ทำเพลง ของเสฐียรโกเศศ*. พระนคร: โรงพิมพ์มิตรไทย.
- _____. 2533. “ศิลปะและศิลปกรรม”. ใน *รวมเรื่องศิลปะและการบันเทิง*, หน้า 49-54. กรุงเทพฯ: คณะอนุกรรมการจัดพิมพ์เอกสารเนื่องในวาระครบ 100 ปี พระยาอนุนาธาณ.
- อภิญา ชีวะกานนท์. 2532. *การทำทางร้องจากทำนองหลักในเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ 3 ชั้น*. รายงานวิจัย. ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- อัมพร โสวัตร. 2548. “ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับการขับร้องเพลงไทย.” ใน *การประกวดดนตรีไทยระดับนักเรียนภาคตะวันออก ซึ่งถ้วยพระราชทานครั้งที่ 25*, 34-36. [ชลบุรี]: สถาบันศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยบูรพา.
- อุทัย ชันน. 2556. *เพลงไทยในหลักสูตรพื้นฐานวิชาชีพวิทยาลัยนาฏศิลป์ พุทธศักราช 2551*. วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหาร, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.



**บทวิเคราะห์เพลง DER ERLKÖNIG OP.1, D328 ผลงานการประพันธ์
ของ FRANZ SCHUBERT สำหรับการแสดงขับร้องเดี่ยว
AN ANALYSIS OF THE SONG “DER ERLKÖNIG” OP.1, D328 COMPOSED
BY FRANZ SCHUBERT FOR VOCAL RECITAL**

กรวิช เทพหัสดิน ณ อยุธยา*

ดวงใจ ทิวทอง**

บทคัดย่อ

การวิเคราะห์บทเพลง Der Erlkönig Op.1, D328 ผลงานการประพันธ์ของ Franz Schubert สำหรับการแสดงขับร้องเดี่ยว มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาและค้นคว้าหาข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลง Der Erlkönig Op.1, D328 อันมีชื่อเสียงมาก การศึกษาและวิเคราะห์ครั้งนี้เพื่อใช้ประกอบเป็นข้อมูลในการทำวิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตด้านการแสดงขับร้องเดี่ยวของกรวิช เทพหัสดิน ณ อยุธยา เนื้อหาในการวิเคราะห์บทเพลงนั้นจะประกอบไปด้วย การศึกษาหาข้อมูลเกี่ยวกับชีวประวัติของผู้ประพันธ์ดนตรีและผู้ประพันธ์เนื้อร้องหรือบทกวี ทั้งยังศึกษาไปถึงรายละเอียดเชิงลึกของบทประพันธ์ การตีความด้านความรู้สึก วิธีการนำเสนอบทเพลง อีกทั้งยังศึกษาถึงเทคนิคการร้องและการบรรเลงเปียโนประกอบเพื่อความเข้าใจในบทเพลงนี้เชิงลึก และนำไปสู่การแสดงบทเพลงได้อย่างสมบูรณ์ที่สุดด้วย

บทเพลง Der Erlkönig เป็นผลงาน Opus 1 อันมีชื่อเสียงโด่งดังที่สุดของ Franz Schubert (1797-1828) คีตกวีชาวออสเตรีย ชูเบิร์ท ประพันธ์บทเพลงนี้เมื่อ ค.ศ.1815 เมื่อเขามีอายุได้เพียง 18 ปีเท่านั้น เนื้อร้องเป็นบทกวีที่ประพันธ์โดย Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) กวีผู้ยิ่งใหญ่ชาวเยอรมัน บทกวีเป็นเรื่องราวจากนิทานปรัมปราของชาวเดนมาร์กที่มีชื่อเรื่องเดิมว่า “Alder King” โดยมีฉากของเรื่องราวอยู่ในป่าชื่อว่า Black Forest in Baden ประเทศเยอรมัน บทกวีถ่ายทอดเรื่องราวผ่านบทบาทตัวละครที่ปรากฏในบทกวี อันประกอบด้วย ผู้เล่าเรื่อง (The Narrator) พ่อ(The Father) ลูกชาย(The Son) และภูตผีที่เรียกว่า Erlking (Erlkönig) บทวิเคราะห์บทเพลง Der Erlkönig Op. 1, D328 จะประกอบไปด้วยเนื้อหา ดังนี้ 1) ชีวประวัติของ Franz Schubert (1797-1828) ผู้ประพันธ์ดนตรี 2) ชีวประวัติของ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) ผู้ประพันธ์บทกวีซึ่งถูกนำมาเป็นเนื้อร้องของบทเพลง 3) บทกวี Der Erlkönig และคำแปลภาษาไทย 4) การวิเคราะห์รายละเอียดของบทเพลง Der Erlkönig Op.1, D328

คำสำคัญ: การวิเคราะห์บทเพลง / Der Erlkönig Op.1, D328 / การแสดงขับร้องเดี่ยว

Abstract

An analysis of the song “Der Erlkönig” Op.1, D328 composed by Franz Schubert for vocal recital aimed at studying data searching on a very famous German lied: Der Erlkönig Op.1, D328. The study and analysis were part of data in master thesis on the master vocal recital by Korawij Devahastin Na Ayudhya. Content in the song analysis included data of the poetry, emotion interpretation, song presentation as well as singing techniques and piano accompaniment for song impression leading to the best singing performance.

Der Erlkönig was an opus 1 which was the most famous song of Franz Schubert (1797-1828) Austrian music composer. Schubert composed this song in 1815 when he was only 18 years old. The lyric was written by Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) the great German poet. The lyric was based on Danish folktale namely “Alder King” and the background’s scene was setting in the Black forest in Baden, Germany. The poetry was the story told by 4 characters including “The Narrator”, “The Father,” “The Son,” and the evil spirit called “Erlking” (Erlkönig). Content analysis on Der Erlkönig Op.1, D328 included as follows: 1) Biography of Franz Schubert (1797-1828) song composer. 2) Biography of Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) poetry writer. 3) Poetry Der Erlkönig and Thai translation verse. 4.) Detail analysis on Der Erlkönig Op.1, D328

Keywords: Song analysis / Der Erlkönig Op.1, D328 / Vocal Recital

* นิสิตระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาศาสนาและวัฒนธรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, korawij@gmail.com

** รองศาสตราจารย์, สาขาศาสนาและวัฒนธรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, jeab_duamgjai@hotmail.com

บทนำ

บทเพลง Der Erbkönig op.1 เป็นผลงานในลำดับที่ 1 อันมีชื่อเสียงโด่งดังที่สุดของซูเปอร์ที่ว่าได้ซูเปอร์ประพันธ์บทเพลงนี้เมื่อปี ค.ศ. 1815 เมื่อมีอายุได้เพียง 18 ปีเท่านั้น ผลงานเพลงร้องบทนี้ได้รับการกล่าวขวัญและยกย่องในวงกว้าง ถึงความเพียบพร้อมในด้าน ทำนองที่ไพเราะฟังง่ายและเนื้อหาเรื่องราวที่เต็มไปด้วยความตื่นเต้น ประกอบกับการสร้างอารมณ์ของบทเพลงผ่านเทคนิคของดนตรีที่สามารถโน้มน้าวความรู้สึกของผู้ฟังให้เข้าไปอยู่ในเรื่องราวอันเข้มข้นได้อย่างน่าอัศจรรย์ จนบทประพันธ์เพลง Der Erbkönig เป็นที่สนใจและถูกคีตกวีผู้โด่งดังของโลกหลากหลายท่านหยิบยกขึ้นมาเรียบเรียงใหม่ (Transcription) เพื่อใช้บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ เช่น

- Franz Liszt เรียบเรียงใหม่เป็นผลงาน Der Erbkönig for Piano Solo และ Der Erbkönig for orchestra with voice solo.

- Heinrich Wilhelm Ernst (1812-1865) คีตกวีและนักไวโอลินเชื้อสายยิว ชาวโมราเวีย ซึ่งปัจจุบันอยู่ในประเทศสาธารณรัฐเช็ก เรียบเรียงใหม่เป็นผลงาน Erbkönig for Violin solo Op. 26

- Hector Berlioz (1803-1869) คีตกวีชาวฝรั่งเศส เรียบเรียงใหม่เป็นผลงาน “Le Roi des Aulnes” for orchestra

บทประพันธ์เพลง Der Erbkönig ได้นำบทกวีที่ประพันธ์โดย Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) กวีผู้ยิ่งใหญ่ชาวเยอรมันมาเป็นเนื้อร้องโดยบทกวี Der Erbkönig เป็นเรื่องเล่านิทานปรัมปราของชาวเดนมาร์กมีชื่อเดิมของเรื่องว่า “Alder King” ภายหลัง Johann Wolfgang von Goethe ได้นำเรื่องราวจากนิทานนั้นมาแต่งเป็นบทกลอน มีความยาว 8 บทฉันทลักษณ์ (8 Stanzas) โดยมีฉากของเรื่องราวอยู่ในป่าชื่อว่า Black Forest in Baden ประเทศเยอรมนี บทกวีถ่ายทอดเรื่องราวผ่านบทบาทตัวละครที่ปรากฏในกวีอันประกอบด้วย ผู้เล่าเรื่อง(The Narrator) พ่อ(The Father) ลูกชาย(The Son) และภูตผีที่เรียกว่า Erlking (Erbkönig)

ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นำบทเพลง Der Erbkönig op.1 นี้มาบรรจุอยู่ในรายการการแสดงขับร้องเดี่ยวโดย กรวิช เทพหัสดิน ณ อยุธยา ใช้ชื่อรายการภาษาอังกฤษว่า THE MASTER VOCAL RECITAL BY KORAWIJ DEVAHASTIN NA AYUDHYA ด้วยโดยกำหนดจัดการแสดงขึ้นในวันอาทิตย์ที่ 24 เมษายน พ.ศ. 2559 เวลา 18.00 น. ณ ห้องแสดง รัชสรวงเปียโนสตูดิโอ ซอยนานาเหนือ รวมเวลาที่ใช้ในการแสดงทั้งหมดประมาณ 1 ชั่วโมง 30 นาที

วัตถุประสงค์

วัตถุประสงค์หลักในการวิเคราะห์บทเพลงดังนี้

1. เผยแพร่ผลงานทางวรรณกรรมเพลงร้องที่น่าสนใจแก่สาธารณชน
2. เพื่อเป็นตัวอย่างในการศึกษาเตรียมตัวแก่บุคลากรที่มีความเป็นเลิศทางด้านดนตรีและเป็นแนวทางในการปฏิบัติการขับร้อง
3. เพื่อเปิดโลกทัศน์ในการรับชมและรับฟังเพลงในแต่ละยุคสมัยที่แตกต่างกัน
4. เพื่อส่งเสริมและพัฒนาศักยภาพในการขับร้อง ของนักร้อง
5. เพื่อศึกษารูปแบบการสร้างสรรคงานด้านดนตรี รวมไปถึงการศึกษาและเผยแพร่ความเป็นมาของผู้ประพันธ์และบทเพลงที่นำมาแสดง
6. เพื่อรวบรวมข้อมูลบทเพลงที่ใช้การแสดง ในด้านประวัติของบทเพลง ด้านประวัติของผู้ประพันธ์ เทคนิคการบรรเลง วิธีการฝึกซ้อมและการตีความบทเพลง นำมาจัดทำเป็นวิทยานิพนธ์

วิธีดำเนินการวิจัย

1. เลือกบทเพลงสำหรับการแสดง
2. ปรีกษาอาจารย์ที่ปรีกษาวิทยานิพนธ์และอาจารย์วิชาทักษะดนตรีเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้ในการแสดง
3. ศึกษาและหาข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้แสดง
4. วิเคราะห์บทเพลงและฝึกซ้อมบทเพลงปรับแต่งและแก้ไขการแสดง
5. ฝึกซ้อม ณ สถานที่แสดงจริงกับนักเปียโนที่จะใช้ในการแสดงจริง
6. จัดพิมพ์และนำเสนอเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์
7. จัดแสดงผลงาน

ผลการวิจัย

ในส่วนของบทวิเคราะห์บทเพลง Der Erbkönig Op.1, D328 จะประกอบไปด้วยเนื้อหา ดังนี้

1. ชีวิตประวัติของ Franz Schubert (1797-1828) ผู้ประพันธ์ดนตรี
2. ชีวิตประวัติของ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) ผู้ประพันธ์บทกวีซึ่งถูกนำมาเป็นเนื้อร้องของบทเพลง
3. บทกวี Der Erbkönig และคำแปลภาษาไทย
4. การวิเคราะห์รายละเอียดของบทเพลง Der Erbkönig Op.1, D328

1. ชีวิตประวัติของ Franz Schubert

ชูเบิร์ต มีชื่อเต็มคือ Franz Seraph Peter Schubert คีตกวีชาวออสเตรีย ในยุคปลายคลาสสิกถึงยุคโรแมนติกตอนต้น เกิดเมื่อวันที่ 31 มกราคม ค.ศ.1797 ที่เมือง Himmelpfortgrund ใกล้กับกรุงเวียนนา ประเทศออสเตรีย ชูเบิร์ต เป็นลูกคนสุดท้องในจำนวนพี่น้องทั้งหมด 14 คน แต่เสียชีวิตไปถึง 9 คนตั้งแต่อายุยังน้อยจึงเหลือพี่น้องที่ยังอยู่ในครอบครัวเพียง 5 คน บิดาของชูเบิร์ต มีชื่อว่า Franz Theodor Schubert มีอาชีพเป็นครูสอนในโรงเรียนมัธยม และยังเป็นนักเซลโลสมัครเล่นฝีมือดีอีกด้วย

ส่วนมารดานั้นมีชื่อว่า Maria Elizabeth Vietz มีอาชีพเป็นแม่ครัวมาก่อน ด้านครอบครัวของชูเบิร์ตมีฐานะที่ค่อนข้างยากจน เมื่อเขาอายุได้แปดขวบ ชูเบิร์ตได้รับการฝึกหัดให้เล่นไวโอลินจากบิดาของเขาเอง และได้รับการสอนเปียโนครั้งแรกจากพี่ชายของเขาที่ชื่อ Ignaz ครั้นใน ค.ศ.1806 เมื่อความสามารถด้านดนตรีมีมากขึ้นเขาจึงได้มีโอกาสเรียนดนตรีเพิ่มเติมจาก Michael Holzer นักออร์แกนประจำโบสถ์ Liechtenthal Parish Church

เมื่อชูเบิร์ตอายุได้ 11 ขวบ เขาได้รับคัดเลือกให้เป็นนักร้องเสียง Boy Soprano ในวงประสานเสียงประจำโบสถ์ Imperial Court Chapel ซึ่งทางโบสถ์ประกาศรับนักร้องเข้าประจำวงในครั้งนั้นเพียง 2 คนเท่านั้น และชูเบิร์ตก็เป็นหนึ่งในนั้นที่ได้รับการคัดเลือก และที่โรงเรียนประจำของโบสถ์ Imperial Court Chapel นี้เองที่ชูเบิร์ตได้ร่ำเรียนวิชาดนตรีอย่างจริงจัง และได้เป็นลูกศิษย์ของ Antonio Salieri คีตกวีเอกชาวอิตาลีเป็นผู้ที่สอนวงประสานเสียงที่นั่นด้วย นอกจากการเป็นนักร้องประสานเสียง ชูเบิร์ตยังได้รับโอกาสในการเรียนดนตรีชนิดอื่น ๆ อย่างจริงจัง และได้เล่นไวโอลิน ในวงประจำของโรงเรียนด้วย ณ ที่โรงเรียนนั้นเขาได้บรรเลงเพลงซิมโฟนี และโอเวอร์เจอร์ มากมายทั้งของ ไฮด็น โมซาร์ท เบธโฮเฟิน เป็นต้น โดยการควบคุมวงของ Wenzel Rusiczka ซึ่งเป็นครูสอนเปียโนและไวโอลินที่ชูเบิร์ตเคารพรักและใกล้ชิดมาก

ที่โรงเรียนนี้เองที่เขาฉายแววการเป็นนักประพันธ์ ชูเบิร์ตนั้นหลงใหลในการแต่งเพลงอย่างมากถึงขนาดที่ว่าเอาเวลาส่วนมากในห้องเรียนต่าง ๆ ไปแต่งเพลงเสียหมด แต่ก็ไม่ได้ทำให้ผลการเรียนของเขาแย่

เลยมีปรากฏหลักฐานหนังสือรับรองจากผู้อำนวยการโรงเรียน Imperial Konvikt ที่เขียนว่า ชูเบิร์ตนั้นเรียนดี และดีมากเกือบทุกวิชา ด้านผลงานที่ชูเบิร์ตใช้เวลาในโรงเรียนแต่งมีทั้งเพลงสำหรับ Chamber music, Fantasie for Piano four-hand และเพลง Sonata อีกจำนวนหนึ่ง

จวบจน ค.ศ.1812 ซึ่งเป็นปีที่ชูเบิร์ตสูญเสียมารดาผู้เป็นที่รักของเขาไปด้วยโรคไข้รากสาดใหญ่ นำความโศกเศร้ามาสู่ตัวของชูเบิร์ตและครอบครัว เพื่อเป็นการไว้อาลัยแด่แม่ผู้ล่วงลับของเขา ชูเบิร์ตได้ประพันธ์เพลง Funeral Music (Kleine Trauermusik) สำหรับบรรเลงในงานศพของแม่ และในปีเดียวกันนั้นเองความสามารถในด้านดนตรีของเขาฉายแววอันโดดเด่นมากจนทำให้ Wenzel Rusiczka ครูดนตรีของชูเบิร์ต ต้องส่งต่อเขาให้ได้เรียนรู้ด้านดนตรีและการประพันธ์ที่เข้มข้นขึ้น โดยได้ส่งต่อให้ศึกษากับ Antonio Salieri ผู้ซึ่งเป็นครูคนสุดท้ายที่ชูเบิร์ตได้เรียนด้วยตลอดชีวิตของเขา

ค.ศ.1815 เมื่อชูเบิร์ตอายุได้ 18 ปี ในปีนั้นเป็นปีที่ผลงานเพลงของเขาพุ่งพรวดออกมามากมายที่สุด กล่าวกันว่าในปีนั้นเขาสามารถแต่งเพลงได้เฉลี่ยวันละ 6-8 เพลงเลยทีเดียว เฉพาะใน ค.ศ.1815 ปีเดียว มีผลงานเพลงออกมาทั้งหมด 145 บทเพลง จากบทเพลงทั้งหมดในชีวิตเขา 600 เพลง และหนึ่งในเพลงที่แต่งขึ้นในปีนั้นก็คือ Der Erlkönig อันโด่งดังมาก จากบทกวีของ Johann Wolfgang von Goethe

ด้านความรัก ของชูเบิร์ต เขาตกหลุมรักครั้งแรกกับนักร้องสาววัย 16 ปี ชื่อว่า Therese Grob ซึ่งในขณะนั้นชูเบิร์ตอายุได้ 17 ปี ชูเบิร์ตรักเธออย่างจริงจังและหวังที่จะแต่งงานกับเธอ แต่ด้วยฐานะที่ยากจน เขาก็ไม่สามารถขอร้องและได้แต่งงานกับเธอได้จนล่วงไป 6 ปีให้หลัง Therese Grob จึงตัดสินใจแต่งงานกับชายอื่นที่มีฐานะกว่าเขา

ด้วยอุปนิสัยที่น่ารักเรียบง่ายและเป็นคนชอบสังสรรค์ ทำให้ชูเบิร์ตนั้นมีเพื่อนฝูงมากมาย ซึ่งมีอิทธิพลต่อดนตรีของเขาด้วย จะเห็นได้ว่าชูเบิร์ต ประพันธ์ผลงานจำพวกเพลงร้องและเพลง Choral รวมถึงเพลงสำหรับวงเครื่องสายขนาดเล็ก 4-5 ชิ้น ไว้มากมายเพื่อใช้ร้องเล่นสังสรรค์ในหมู่เพื่อนฝูงตามบ้าน ด้วยเหตุนี้เอง ท่วงทำนองบทเพลงของเขาจึงไม่ซับซ้อน แต่กลับมีทำนองติดหู เรียกได้ว่าฟังไม่กี่ครั้งก็สามารถจำทำนองนั้นได้ บทเพลงมีความเรียบง่ายมีเรื่องราวที่กินใจ และเขามักแต่งเพลงโดยนำบทกวีที่มีชื่อเสียงหรือนิทานที่คุ้นหูของคนชนชั้นกลางทั่วไปมาเป็นเนื้อร้อง แต่ถึงกระนั้นก็ตามบทเพลงอันไพเราะเข้าถึงคนได้ง่าย และพรสวรรค์ด้านการประพันธ์ของเขาก็ไม่ได้ส่งผลให้เขาโด่งดังและได้เงินทองมากมายจากการประพันธ์บทเพลงเลย ในทางกลับกันฐานะทางการเงินของเขากลับขัดสนตลอดชีวิตอันสั้นของเขา เป็นที่น่าแปลกใจอย่างยิ่งที่ ชูเบิร์ต ไม่เคยขึ้นขั้นเป็นวาทยกรผู้โด่งดัง (Conductor) หรือแม้กระทั่งเป็นนักแสดงดนตรีฝีมือฉกาจ (Virtuoso) เลยในช่วงชีวิตของเขา ดูเหมือนว่าโชคชะตาและโอกาสในการประสบความสำเร็จจะไม่เคยเข้าข้างเขาเลย

จนกระทั่ง ค.ศ.1823 ชีวิตอันอดอยากแร้นแค้นของเขาทำให้สุขภาพกายและใจของเขาทรุดลง ในปีนั้นเองถือได้ว่าเข้าสู่ช่วงบั้นปลายชีวิตของคีตกวีผู้นี้ ค.ศ.1823 ชูเบิร์ตเริ่มป่วยและต้องเข้ารักษาอาการในโรงพยาบาล แม้ว่าสุขภาพกายและใจจะทรุดลง แต่ในช่วงท้ายของชีวิตเขา ชูเบิร์ตกลับสร้างสรรค์ผลงานที่จัดได้ว่ามีชื่อเสียงมากที่สุดถึง 23 บทเพลง อันประกอบไปด้วย Müllerlieder, Auf dem Wasser zu singen, Du bist die Ruh, Schwanengesang และ Piano sonata in A minor เป็นต้น

ชูเบิร์ตเสียชีวิตลงในวันที่ 19 พฤศจิกายน ค.ศ. 1828 สิริรวมอายุได้ 31 ปีที่โรงพยาบาลในกรุงเวียนนา ด้วยโรคไข้รากสาดใหญ่ (Typhoid Fever) และในบางตำรามีข้อสันนิษฐานว่าอาจเสียชีวิตด้วยโรคซิฟิลิส (Syphilis) ร่างของเขาถูกฝังที่สุสาน Matzleinsdorf Cemetery ในกรุงเวียนนา และอีก 60 ปีให้หลังมีการย้ายศพของชูเบิร์ตไปฝังไว้เคียงข้างกับเบโธเฟน คีตกวีเอก ณ สุสาน Währing Cemetery ตามความปรารถนาสุดท้ายของเขาที่สั่งเสียไว้

ผลงานการประพันธ์ที่สำคัญของ Franz Schubert ได้แก่บทร้องประเภท Songs Cycle ได้แก่ Die schöne Müllerin, Winterreise และ Schwanengesang บทซิมโฟนี (Symphony) ได้แก่ Symphony

No.9 in C major และ Unfinished Symphony No.8 in B minor และผลงาน Chamber music อันโด่งดังได้แก่ 'Trout' Quintet Op.114 in A major และยังมีเพลงร้อง บทประสานเสียง (Choral) อีกมากมายกว่า 600 บทเพลงที่ซูเปอร์บ่ ประพันธ์ขึ้นในช่วงชีวิตอันสั้นเพียง 31 ปีของเขา

2. ชีวิตประวัติของ Johann Wolfgang von Goethe

โยฮันน์ ว็อล์ฟกัง ฟอน เกอเธ่ (Johann Wolfgang von Goethe) เกิดเมื่อวันที่ 28 สิงหาคม ค.ศ. 1749 เป็นนักเขียน นักวิทยาศาสตร์และนักปรัชญาชาวเยอรมัน เกิดที่กรุงแฟรงก์เฟิร์ตในสมัยที่เยอรมันยังเป็นส่วนหนึ่งของจักรวรรดิโรมัน เด็กชายเกอเธ่ได้รับการศึกษาวิชาสามัญ ภาษาอังกฤษ ภาษาฝรั่งเศส ภาษาละติน และภาษากรีก นอกจากนี้ยังได้เรียนเต้นรำ ฟันดาบ และขี่ม้าอีกด้วย ตั้งแต่เด็กเกอเธ่ไม่ชอบการเข้าโบสถ์มาแต่ไหนแต่ไร เขาใฝ่ฝันที่จะเป็นจิตรกรแต่เล็ก ขณะเดียวกันก็สนใจวรรณคดีโดยเฉพาะผลงานของเฟรดริค คล็อพสตอค (Friedrich Gottlieb Klopstock) และ โฮเมอร์ (Homer) รวมถึงการละครและการละเล่นหุ่นกระบอกอีกด้วย

ในระหว่างปีค.ศ. 1765-1768 เขาเข้าศึกษาด้านกฎหมายที่เมืองไลป์ซิก และมักแอบเข้าฟังการบรรยายละครเวทีวิชาการเขียนบทกวีอยู่เสมอ มีเรื่องเล่าว่าเมื่อเกอเธ่หลงรักหญิงสาวคนหนึ่งเขาได้เขียนบทกวีที่ไพเราะและมีชีวิตชีวมามากมอบให้แก่เธอผู้นั้น หลังจากนั้นเขาก็หันมาสนใจงานวรรณกรรมอย่างเต็มตัว จนการเรียนด้านกฎหมายไม่ก้าวหน้า จึงถูกเรียกตัวกลับบ้านเกิด แต่ก็ได้กลับไปเรียนอีกครั้งที่เมืองสตราส์เบิร์ก จนจบการศึกษาแล้วได้เข้าทำงานเป็นนักกฎหมายที่เมืองแฟรงก์เฟิร์ตบ้านเกิดของเขานั่นเอง แต่ไม่นานเขาก็หันมาเขียนวรรณกรรมและบทกวีอีกครั้งระหว่าง ค.ศ. 1786-1788 เขาเดินทางท่องเที่ยวไปยังแถบคาบสมุทรอิตาลี ในสองปีนี้เป็นช่วงที่เขาได้พัฒนาความคิดทั้งด้านสุนทรียศาสตร์และปรัชญาอย่างมาก จนเขาได้ตีพิมพ์บันทึกการเดินทางในชื่อ "Italian Journey" จากจุดนี้เองที่เกอเธ่เริ่มเขียนหนังสืออย่างจริงจังมาตลอดจนกระทั่งวาระสุดท้ายของชีวิต เขาเสียชีวิตที่เมืองไวมาร์ ประเทศเยอรมัน เมื่อวันที่ 22 มีนาคม ค.ศ.1832

ผลงานชิ้นสำคัญของเกอเธ่ได้แก่ นิยายเรื่อง "Magnum Opus" นิยายเชิงอัตชีวประวัติเรื่อง "The Sorrow of Young Werther" และบทละครเชิงปรัชญาเรื่อง "Faust" เกอเธ่มีความสามารถหลากหลายด้าน ทั้งเขียนบทกวี บทละคร นวนิยาย เป็นนักวิชาการวรรณกรรม ศิลปิน นักเทววิทยาที่ไม่เชื่อในพระเจ้า นักมนุษยนิยม และนักวิทยาศาสตร์ ผลงานวรรณกรรมช่วงแรก ๆ ของเกอเธ่จัดอยู่ในงานแนวโรแมนติก หลังจากที่เขาได้เดินทางท่องเที่ยวในอิตาลี เขาจึงได้นำเสนอผลงานในแนวคลาสสิก ซึ่งเห็นได้ชัดเจนในงานเขียนช่วงหลัง ๆ เกอเธ่นับเป็นเสมือนสัญลักษณ์ของวรรณคดีเยอรมัน วรรณคดีคลาสสิกใหม่ของยุโรป และโรมันในช่วงปลายศตวรรษที่ 18 ถึงต้นศตวรรษที่ 19 ซึ่งเป็นยุค "แสงสว่างทางปัญญา" (Enlightenment) อิทธิพลงานเขียนของเขาได้ส่งผลในแง่แนวคิดสมัยใหม่อย่างกว้างขวางไปทั่วยุโรป ตั้งแต่อดีตตราบจนทุกวันนี้

ผลงานบทกวีของเกอเธ่ชื่อ Der Erlkönig เป็นเรื่องเล่านิทานปรัมปราของชาวเดนมาร์กมีชื่อเดิมของเรื่องว่า "Alder King" เกอเธ่ได้นำเรื่องราวจากนิทานนั้นมาแต่งเป็นบทกลอนมีความยาว 8 บทฉันทลักษณ์ (8 Stanzas) โดยมีฉากของเรื่องราวอยู่ในป่าชื่อว่า Black Forest in Baden ประเทศเยอรมนี บทกวีถ่ายทอดเรื่องราวผ่านบทบาทตัวละครที่ปรากฏในกวี อันประกอบด้วย ผู้เล่าเรื่อง(The Narrator) พ่อ(The Father) ลูกชาย(The Son) และภูตผีที่เรียกว่า Erlking (Erlkönig)

ตารางที่ 1 บทกวี Der Erlkönig และคำแปลภาษาไทย ถอดความเป็นภาษาไทยโดยผู้วิจัย

บทกวี Der Erlkönig	คำแปลภาษาไทย
[Narrator] Wer reitet so spät durch Nacht und Wind? Es ist der Vater mit seinem Kind; Er hat den Knaben wohl in dem Arm, Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.	[ผู้บรรยาย] ใครกันที่กำลังควม้าม่าท่ามกลางความมืดและพายุลมกระหน่ำ ปรากฏเห็นเป็นพ่อและลูกชายของเขานั่นเอง เขาประคองเด็กชายไว้ในอ้อมแขน อย่างรัดกุมและอบอุ่นในอ้อมแขนนั้น
[Father] "Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?"	[พ่อ] “ลูกรัก ไฉนลูกจึงมีสีหน้า อันหวาดกลัวเช่นนั้น?”
[Son] "Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht! Den Erlenkönig mit Kron und Schweif?	[ลูก] “พ่อไม่เห็นเอลฟ์คิงที่มาปรากฏกายอยู่หรือ!” “เอลฟ์คิง ผู้สวมใส่มงกุฎและผ้าคลุมยาวนั้น?”
[Father] "Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif."	[พ่อ] “ลูกเอ๋ย สิ่งนั้นคงเป็นแต่เพียงสายหมอกเท่านั้นแล”
[Erlking] "Du liebes Kind, komm, geh mit mir! Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir, Manch' bunte Blumen sind an dem Strand, Meine Mutter hat manch gülden Gewand."	[เอลฟ์คิง] “เด็กน้อยที่รักของฉัน จงมากับข้า! มาเล่นเกมสันทุกสนานกับข้าเถิด ในสวนของข้ามีดอกไม้หลากสีสนให้เจ้าได้ชมด้วย และแม่ของข้ายังมีเครื่องประดับเงินทองมากมายให้เจ้าได้ดู”.
[Son] "Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht, Was Erlenkönig mir leise verspricht?"	[ลูก] พ่อจำ พ่อจำ ได้ยินนั้นไหม สิ่งที่เอลฟ์คิง ได้กระซิบบอกกับลูก?”
[Father] "Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind; In dürren Blättern säuselt der Wind."	[พ่อ] “โอ้ นิ่งเสียเถิดลูกรักของพ่อ สิ่งที่เจ้าได้ยินนั้นอาจเป็นเสียงของใบไม้ไหว ที่ต้องลมพายุเพียงเท่านั้น”
[Erlking] "Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn? Meine Töchter sollen dich warten schön; Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn, Und wiegen und tanzen und singen dich ein."	[เอลฟ์คิง] จะไปกับข้าไหม เด็กดี เจ้าอยากไปไหม? ลูกสาวของฉันกำลังรอพบเธออยู่นะ ลูกสาวของฉันจะสอนเธอเต้นรำในค่ำคืนนี้ด้วย เราจะส่งสรรค์ เต้นรำ และร้องรำทำเพลงเพื่อต้อนรับเธอ

ตารางที่ 1 บทกวี Der Erbkönig และคำแปลภาษาไทย ถอดความเป็นภาษาไทยโดยผู้วิจัย (ต่อ)

บทกวี Der Erbkönig	คำแปลภาษาไทย
[Son] "Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort Erbkönigs Töchter am düstern Ort?" [Father] "Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau: Es scheinen die alten Weiden so grau." [Erlking] "Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt; Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt." [Son] "Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an! Erbkönig hat mir ein Leids getan!" [Narrator] Dem Vater grauset's, er reitet geschwind Er hält in Armen das ächzende Kind, Erreicht den Hof mit Müh' und Not; In seinen Armen das Kind war tot.	[ลูก] “พ่อจ๋า พ่อจ๋า นั้นพ่อเห็นไหม เหล่าลูกสาวของเอลฟ์คิง อยู่ที่ได้เงาไม้มนั?” [พ่อ] ลูกเอ๋ย ลูกพ่อ พ่อเห็นชัดแจ้ง นั่นเป็นเพียงแต่เงาต้นไม้สีเทาเท่านั้นแล [เอลฟ์คิง] “ฉันนั้นรักเธอ เด็กน้อยของข้า แต่ถ้าเธอไม่ไปกับฉันแต่โดยดี ฉันคงต้องใช้กำลังบังคับเธอเสียแล้ว” [ลูก] “พ่อจ๋า พ่อช่วยด้วย เอลฟ์คิงกำลังจะจับตัวฉันไป! เอลฟ์คิงได้ทำร้ายฉัน!” [ผู้บรรยาย] ชายผู้เป็นพ่อตื่นตระหนกก็เร่งควมมาให้เร็วขึ้นอีก เขาโอบลูกชายซึ่งป่วยหนักไว้ในอ้อมกอด ในที่สุดก็มาถึงบ้าน ด้วยความยากลำบาก ในอ้อมแขนของเขานั้น เด็กชายได้ตายไปเสียแล้ว

บทวิเคราะห์เพลง Der Erbkönig Op.1, D328

บทเพลง Der Erbkönig เป็นผลงานลำดับที่ 1 (Op.1, D328) มีสังคีตลักษณะ (Musical form) ในรูปแบบที่เรียกว่า Through-Composed หรือในภาษาเยอรมันใช้ว่า Durchkomponiert หมายถึง การประพันธ์เพลงที่ไม่มีท่อนย้อนกลับ (No repetition) มักมีรูปแบบการอิงเรื่องราวในเนื้อร้องหรือบทกวีที่นำมาใช้แต่งเพลงเป็นหลัก ทำให้ทำนองเปลี่ยนแปลงไปเรื่อย ๆ จนจบเพลงโดยไม่มีการย้อนซ้ำทำนอง ซึ่งมักจะพบเห็นได้บ่อยในผลงานเพลงร้อง (Lied) และเพลงบัลลาด (Ballad) ซึ่งสามารถเรียกบทเพลงชนิดนี้ ตามศัพท์บัญญัติของราชบัณฑิตยสถาน สาขาวิชาวรรณกรรมได้ว่า “ลำนำนิทาน” (Ballad) ใช้เรียกบทเพลง ที่แต่งจากบทกวีหรือนิทานนั่นเอง

ในบางตำรามีการเปรียบเทียบลักษณะของเพลง Through-Composed เหมือนกับการวิ่งจ็อกกิ้ง (Jogging) ที่ผู้วิ่งออกวิ่งไปตามถนนหนทางต่าง ๆ ผ่านตึกกรามบ้านช่องและพบเจอเรื่องราวต่าง ๆ ไปเรื่อย ๆ จนไปหยุดยั้งจุดมุ่งหมาย สิ่งที่ผ่านมาตาไประหว่างทางจะไม่ซ้ำเดิม ตรงกันข้ามกับรูปแบบการประพันธ์แบบย้อนทำนองหรือที่เรียกว่า Strophic Form เปรียบเหมือนการแข่งขันวิ่งอยู่ในสนามรูปวงรีที่จะต้องวิ่งวนย้อนกลับมาที่เดิมซ้ำนั่นเอง

บทเพลง Der Erbkönig เป็นบทเพลงประเภทบัลลาด (Ballad) หรือเพลงลำนำนิทาน มีความยาวตลอดบทเพลง 148 ห้อง ใช้เวลาในการบรรเลงประมาณ 4.20 นาที โดยต้นฉบับนั้น ชูเบิร์ตประพันธ์อยู่ในกุญแจเสียง G minor ตามหลักฐานการบันทึกโน้ตด้วยลายมือของเขาเอง แต่บทเพลงนี้ได้รับการแปลงคีย์ (Transpose) ไปอย่างหลากหลายให้เหมาะสมกับเสียงร้องต่าง ๆ ทั้งนี้ในบทความนี้จะวิเคราะห์บทเพลงในกุญแจเสียงต้นฉบับคือ G minor เป็นหลัก อันมีรายละเอียดที่ปรากฏในบทเพลงอธิบายดังนี้

บทเพลงเริ่มด้วย Introduction ของเปียโนด้วยอัตราความเร็วและลีลา Schnell ซึ่งแปลว่า “เร็ว” ในภาษาเยอรมัน มีความยาวท่อน Introduction จำนวน 15 ห้อง และเปิดบทเพลงด้วยลักษณะการย้ายโน้ตโทนิค G (G minor) ด้วยโน้ตเช็ตหนึ่งชั้น 3 พยางค์ในมือขวา (Triplet semiquavers on the tonic, G minor) ให้ความรู้สึกราวกับเสียงฝีเท้าม้าควบอย่างเร็ว (Galloping) ในบางตำราถือว่าส่วนของเปียโน Accompaniment นี้สามารถนับเป็นบทบาทของม้าและบรรยากาศในป่าที่มีลมพายุกระหน่ำด้วย ซึ่งวิธีการใช้ Piano accompaniment ในการสร้างเสียงบรรยากาศประกอบกับเพลงนี้เป็นรูปแบบที่ชูเบิร์ตได้นำเข้ามาใช้เป็นคนแรก ๆ ก็ว่าได้ ด้วยในยุคก่อนหน้านี้ ส่วนของเปียโนพาร์ทนั้นจะทำหน้าที่เพียงสร้างเสียงประสานประกอบให้กับแนวทำนองเพลงเท่านั้น มิได้สร้างเสียงประกอบพิเศษอื่นให้แก่เรื่องราว และเนื้อร้องเลยจนกระทั่ง ชูเบิร์ตเป็นผู้ริเริ่มวิธีการนี้ และศตวรรษต่อมา ก็นิยมใช้วิธีการนี้ในเวลาต่อมา

ตัวอย่างที่ 1 การย้ายโน้ตเช็ตหนึ่งชั้น 3 พยางค์ รวากับเสียงฝีเท้าม้า



ในท่อน Introduction ของเปียโน ทำนองหลักจะอยู่ในโน้ตเปียโนมือซ้ายดังรูปตัวอย่างที่ 2 ที่มีท่วงทำนองคล้ายกับเสียงของสิ่งผิดปกติอะไรสักอย่างที่เคลื่อนไหวอยู่รอบ ๆ และโผล่ออกมาเป็นช่วง ๆ คลอไปกับเสียงฝีเท้าม้าที่กำลังเคลื่อนที่ไปอย่างรวดเร็ว

ตัวอย่างที่ 2 ทำนองหลักจะอยู่ในโน้ตเปียโนมือซ้าย ท่วงทำนองคล้ายกับเสียงของสิ่งผิดปกติ



อย่างไรก็ดีรูปแบบโครงสร้างโน้ตเช็ตหนึ่งชั้น 3 พยางค์ (Triplet semiquavers) จะปรากฏในส่วน of เปียโนไปตลอดทั้งเพลง แต่อาจมีการแปรเปลี่ยนรูปและลักษณะการเรียบเรียงที่แตกต่างออกไปในบางท่อนเพื่อเปลี่ยนสีสรรของเสียงแต่ก็ยังคงลักษณะการเล่นโน้ตเช็ตหนึ่งชั้น 3 พยางค์ (Triplet semiquavers) ตั้งแต่ต้นจนจบเพลงโดยมีความแตกต่างที่น่าสนใจดังนี้

1. ข้อสังเกตประการแรกที่น่าสนใจในห้องที่ 58 ซึ่งเป็นทำนองร้องของการเปิดตัวครั้งแรกของบทบาท The Erlking ลักษณะการเล่นโน้ตเช็ตหนึ่งชั้น 3 พยางค์ในมือขวาของเปียโน (Triplet semiquavers) ชูเบิร์ตเปลี่ยนวิธีการเรียบเรียงโดยแยกโน้ตตัวแรกสุดของกลุ่มโน้ต 3 พยางค์ออกไปใส่ไว้ในโน้ตเปียโนมือซ้าย พร้อมทั้งเปลี่ยนความดังเบา (Dynamics) ให้เป็น Pianissimo ซึ่งลักษณะการเล่นนี้ทำให้เกิดสีสรรในเสียงเปียโนที่แตกต่างออกไปจากโน้ตที่นำเสนอมาก่อนหน้านั้น

2. ผู้ฟังจะรู้สึกถึงจังหวะ Quick Waltz ที่ให้ความรู้สึกคล้ายกับเพลงเต้นรำน่ารักนุ่มนวลและรู้สึกถึงการหยอกล้อปะปนไปด้วย นักวิชาการหลายคนให้ความเห็นว่า ซูเปอร์สามารถแปรเสียงของผีเท้ามาควบให้เป็นเสียงในวงค์หรือจินตนาการ ในความคิดของเด็กชายได้อย่างมีชั้นเชิง โดยใช้วิธีการเรียบเรียงเสียงประสานในรูปแบบที่ต่างออกไป ดังภาพตัวอย่างด้านล่างนี้

ตัวอย่างที่ 3 การแปรโน้ตเข้บัตหนึ่งชั้น 3 พยางค์ ให้เป็นรูปแบบจังหวะ Quick Waltz



ในจุดที่สองที่เกิดขึ้นในห้องที่ 87 เป็นท่อนที่บทบาท The Erlking ร้องออกมาเป็นครั้งที่สองจุดนี้รูปแบบการเล่นในส่วนเปียโนมีการเปลี่ยนอีกครั้ง ด้วยรูปแบบการเล่นคอร์ด Arpeggio ในมือขวาที่สร้างสีสันที่แพรวพราวมากขึ้นกว่าในท่อนแรก ซึ่งสอดคล้องกับเรื่องราวที่ The Erlking พยายามจะโน้มน้าวชักชวนเด็กน้อยให้หลงใหลเป็นครั้งที่สอง

ตัวอย่างที่ 4 ส่วนเปียโนมีการเปลี่ยนอีกครั้ง ด้วยรูปแบบการเล่นคอร์ด Arpeggio ในมือขวา



3. ประการสุดท้ายในท่อนบทร้องของ The Erlking ครั้งสุดท้ายในห้องที่ 117 กลับมีลักษณะแบบเดียวกับผีเท้ามาควบในท่อน Introduction ตอนต้น ให้ความรู้สึกเป็นจริงเป็นจังและเหมือนว่าสิ่งที่ได้ยินในท่อนนี้ไม่ได้อยู่ในจินตนาการความคิดของเด็กน้อยอีกต่อไป หากแต่เป็นเรื่องจริงที่เกิดขึ้นไปพร้อม ๆ กับเสียงผีเท้ามา อีกทั้งยังให้ความรู้สึกหนักแน่นด้วยการย่ำคอร์ดต่าง ๆ คล้ายกับเป็นการกดดันขู่บังคับด้วยพลังอำนาจ ด้านมืด ดังปรากฏในภาพตัวอย่างด้านล่างนี้

ตัวอย่างที่ 5 การย่ำคอร์ดต่าง ๆ คล้ายกับเป็นการกดดันขู่บังคับ



เนื่องจากบทเพลงนี้มีรูปแบบสังคีตลักษณ์ (Musical form) ในรูปแบบ Through-composed ซึ่งไม่สามารถแยกท่อนต่าง ๆ ออกเป็นท่อน A B C ได้เหมือนรูปแบบบทประพันธ์ทั่ว ๆ ไปเพราะบทเพลงประเภท Through-composed นี้มีเรื่องราวและตัวละครในบทกวีเข้ามาเกี่ยวข้อง ฉะนั้นผู้เขียนเห็นว่าลักษณะที่

สามารถแบ่งแยกท่อนต่าง ๆ ออกมาให้เห็นได้อย่างชัดเจนในบทเพลงนี้ก็คือ การแบ่งท่อน ตามบทบาทของตัวละคร เนื่องจาก ซูเปอร์ต วาโครสร้างทำนองลักษณะโตนเสียง (Vocal Register) และคีย์ ของแต่ละตัวละครให้มีความแตกต่างกันซึ่งมีรายละเอียดในแต่ละบทตัวละครดังนี้

บทบาทตัวละครกับการใช้ใช้ลักษณะเสียงที่แตกต่างกัน

บทบาทผู้เล่าเรื่อง (The narrator)

ลักษณะทำนองในบทร้องของ The narrator จะเป็นทำนองที่อยู่ในคีย์เมเจอร์ (major key) และไมเนอร์(minor key) ซึ่งแสดงให้เห็นทั้งอารมณ์ความรู้สึกของผู้เล่าที่มีต่อเหตุการณ์ที่กำลังเกิดขึ้น เช่น ความรู้สึกน่ากลัวพิศวงต่อเนื้อหาที่ร้องตลอดเวลา ทำนองสำหรับบทบาทนี้อยู่ในช่วงเสียงกลาง ๆ (Middle range of voice character) ทำหน้าที่ร้องเปิดเรื่องและสรุปจบเพลง

บทบาทพ่อ (The father)

เป็นบทบาทที่มีเสียงร้องอยู่ในช่วงเสียงที่ต่ำที่สุด (lowest range of voice character) และลักษณะทำนองของบทพ่อจะอยู่ในคีย์เมเจอร์ (major key) และไมเนอร์ (minor key) เช่นกัน ขึ้นอยู่กับสถานการณ์ความรู้สึกในใจของตัวละครตัวนี้ เราจะเห็นพัฒนาการทางความรู้สึกของพ่อได้ จากบทร้องท่อนแรก ๆ จะอยู่ในคีย์เมเจอร์ (major key) เมื่อสถานการณ์ดำเนินต่อไปจนพ่อเริ่มวิตกกังวลกับสิ่งที่เกิดขึ้น เราจะพบทำนองที่อยู่ในคีย์ไมเนอร์ (minor key) ปะปนผสมเข้ามาบ้างสื่อให้เห็นความไม่แน่ใจของพ่อต่อสถานการณ์จนถึงช่วงท้ายความรู้สึกของพ่อพัฒนาไปจนถึงขั้นที่วิตกกังวลมากที่สุด ทำนองจึงเปลี่ยนไปอยู่ในคีย์ไมเนอร์ (minor key) ทั้งประโยค

ในส่วนของเทคนิคการร้องของบทบาทพ่อนี้ จะมีรูปแบบประโยคเพลงที่ต้องร้องในแบบ legato ที่นุ่มนวลและมีบุคลิกที่สุขุมคอบลอบประโลมลูกชายให้หายจากอาการตื่นกลัว ซูเปอร์ตใช้การพัฒนาทำนองในบทบาทพ่อก็มีข้อสังเกตที่น่าสนใจคือ

1. มักจะปรากฏขึ้นคู่ 4 (The Perfect fourth interval) ในการพัฒนาทำนองของตัวละครบทพ่อนี้เสมอเราจะเห็นได้อย่างชัดเจนในช่วงต้นบทร้องของพ่อเสมอว่าลักษณะทำนองจะประกอบไปด้วยขึ้นคู่ 4 เสมอ ซึ่งให้ความรู้สึกตรงไปตรงมา หนักแน่นและเชื่อถือได้ มักปรากฏอยู่ในเพลงสรรเสริญ เพลงสวดซูเปอร์ตนำเอาลักษณะเด่นด้านเสียงนี้มาพัฒนาทำนองในบทตัวละครนี้เพื่อให้ผู้ฟังรู้สึกได้ถึงความเป็นพ่อที่น่าเชื่อถือและหนักแน่น

ตัวอย่างที่ 6 แสดงขึ้นคู่ 4 (The Perfect fourth interval) ในการพัฒนาทำนองของตัวละครบทพ่อ



2. นอกจากนั้นแล้วในทำนองของ The narrator เราก็ยังพบขึ้นคู่ 4 (The Perfect fourth) ในทำนองที่พูดถึงบทพ่อด้วย ดังตัวอย่างในท่อนที่ 21,25-26

ตัวอย่างที่ 7 พบขึ้นคู่ 4 (The Perfect fourth) ในทำนองที่พูดถึงบทพ่อด้วย



ตัวอย่างจากห้องที่ 37, 52, 82, 84, 106, 109

บทบาทของเด็กชาย (The son)

ลักษณะของทำนองในบทบาทนี้จะร้องอยู่ในคีย์ไมเนอร์ทั้งหมด (minor key) ซึ่งให้ความรู้สึกถึงความกลัวและการหวาดระแวงที่เกิดขึ้นในความรู้สึกของบทบาทเด็กน้อยผู้นี้ อีกทั้งการใช้ช่วงเสียง (Vocal range) ในทำนองทั้งหมดจะอยู่ในช่วงเสียงที่มีความสูงที่สุด (Highest range of voice character) เมื่อเปรียบเทียบกับบทบาทอื่น ซึ่งเป็นช่วงเสียงที่ให้ความรู้สึกว่าเป็นเด็กอายุน้อย และในความรู้สึกถึงการกรีดร้องในตอนสูงอีกด้วย

ตัวอย่างที่ 8 ทำนองทั้งหมดจะอยู่ในช่วงเสียงที่มีความสูงที่สุด และอยู่ในคีย์ไมเนอร์ทั้งหมด



บทบาทของเอลฟ์คิง (The Erlking)

ตัวละคร The Erlking จะมีทำนองร้องอยู่ในคีย์ไมเจอร์เท่านั้น ลักษณะเสียงและทำนองที่ยั่ววนใจ มีเสน่ห์ และมีประโยคเพลงที่ยาวกว่าบทบาทอื่น รวมถึงการใช้คำร้องจำนวนมากยิ่งทำให้คนฟังรู้สึกว้าวหรือมีลีลาแพรวพราวและชักจูงใจอย่างยิ่ง

ซูเปอร์ตีใช้การพัฒนาทำนองในบทบาท The Erlking เช่นกันซึ่งมีข้อสังเกตที่น่าสนใจคือ

1. ทำนองของบท ตัวละคร The Erlking จะปรากฏการใช้ขึ้นคู่ 2 ไมเนอร์ (the minor second) ได้บ่อย ทั้งนี้ซูเปอร์ตีเลือกใช้โน้ตขึ้นคู่ 2 ไมเนอร์ เพื่อสร้างสีสันของแนวทำนองที่ให้ความรู้สึกมีเงื่อนไข ขัดแย้งทั้งการใช้โน้ตขึ้นคู่ 2 ไมเนอร์ต่อกันทำให้ทำนองเพลงดูลื่นไหลไปมากกว่าปกติ ผู้ฟังจะรู้สึกได้ถึงความลื่นไหลของทำนองในตัวละครนี้มากเป็นพิเศษ ราวกับการลอยไปลอยมาในอากาศของตัวละครตามตำนานเลยทีเดียว ทั้งยังให้ความรู้สึกแอบแฝงเงื่อนไขและขัดแย้งด้วย

ตัวอย่างที่ 9 ปรากฏการใช้ขึ้นคู่ 2 ไมเนอร์ในการพัฒนาทำนองของตัวละคร The Erlking

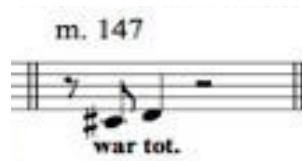


ตัวอย่าง จากห้องที่ 64, 66, 87, 91, 116-121

2. เรายังพบการใช้ขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ (the minor second) ในการพัฒนาทำนองในบทบาทของเด็กน้อย (The son) ด้วย จะสังเกตเห็นว่าซูเบิร์ตใช้ขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ ในทำนองที่กล่าวถึง Erlikönig (ห้องที่ 46-47,77) และในประโยคสุดท้ายที่เด็กน้อยร้องออกมาในห้องที่ 124 และห้อง 128 ก็ใช้การขึ้นต้นด้วยขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ ให้ความรู้สึกถึงอิทธิพลของ The Erlking และการถูกครอบงำให้หวาดกลัวอย่างที่สุด

3. การใช้ขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ (the minor second) ปรากฏในบทสรุปสุดท้ายของบทร้อง ในห้องที่ 147 ตรงกับคำว่า “War tot” ซึ่งแปลว่า การตาย ในจุดนี้สื่อให้เห็นได้ชัดเจนว่า ซูเบิร์ต ต้องการผูกบทบาทของ The Erlking ให้เกี่ยวโยงกับความตายของเด็กชายอย่างเป็นนัยยะ

ตัวอย่างที่ 10 การใช้ขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ ตรงกับคำว่า “War tot” ซึ่งแปลว่า การตาย



นอกจากการวิเคราะห์ท่อนต่าง ๆ ตามบทบาทของตัวละครในบทกวีแล้ว ยังมีรายละเอียดที่น่าสนใจในส่วนต่าง ๆ เช่น

- ในห้องที่ 81 บทบาทพ่อ (the Father) ร้องท่วงทำนองที่เป็นลักษณะบางส่วนเป็นเมเจอร์คีย์ บางส่วนเป็นไมเนอร์คีย์ ให้ความรู้สึกได้ว่าบทบาทพ่อนั้นเริ่มที่จะหวั่นไหวหรือรู้สึกอะไรบางอย่างที่ไม่ปกติกับสิ่งที่ได้ยินจากปากลูกชายร้องบอก

- เมื่อเปรียบเทียบทำนองบทร้องของบทเด็กชาย (The son) หลังจากได้ยินคำชักชวนของ The Erlking ลักษณะทำนองที่ร้องเรียกพ่อด้วยความตระหนก จะเหมือนกันทั้ง 3 ครั้งแต่เราจะพบว่า ในแต่ละครั้งที่เด็กน้อยร้องออกมาจะอยู่ในคีย์ที่สูงขึ้นไปเสมอ เราสามารถเปรียบเทียบในห้องที่ 73 ห้องที่ 98 และห้องที่ 124 จะเห็นได้ชัดเจนว่าทำนองที่เด็กน้อยร้องออกมานั้นเป็นทำนองที่เหมือนเดิมหากแต่มีการเปลี่ยนคีย์ที่สูงขึ้นและจะร้องในคีย์ที่สูงที่สุดในการร้องครั้งที่ 3 (ห้องที่ 124 เป็นต้นไป)

ร้องครั้งที่ 1 ห้องที่ 73 อยู่ในคีย์ G minor

ตัวอย่างที่ 11 อยู่ในคีย์ G minor



ร้องครั้งที่ 2 ห้องที่ 98 อยู่ในคีย์ A minor

ตัวอย่างที่ 12 อยู่ในคีย์ A minor



ร้องครั้งที่ 3 ห้องที่ 124 อยู่ในคีย์ Bb minor
ตัวอย่างที่ 13 อยู่ในคีย์ Bb minor ซึ่งเสียงร้องสูงที่สุด



การเปลี่ยนคีย์ในทำนองของเด็กน้อยให้สูงขึ้นทุกครั้งที่ได้แก่น้อยร้องโต้ตอบกับพ่อนั้น สร้างอารมณ์ความรู้สึกหวาดกลัวที่เพิ่มมากขึ้นในแต่ละครั้ง และทำให้บทเพลงมีความเข้มข้นทางอารมณ์ที่กดดัน (Tension) ได้อย่างน่าสนใจ

ในบทร้องของพ่อ (The father) ในห้องที่ 106 มีความน่าสนใจ จากที่ได้กล่าวมาในตอนต้นแล้วว่า บทร้องของพ่อนั้นจะร้องอยู่ในคีย์เมเจอร์และไมเนอร์ตามความรู้สึกหวาดกลัวต่อสถานการณ์ที่ค่อย ๆ พัฒนาความกลัวขึ้นมาในใจ ซูเปอร์จัดสรรให้ช่วงแรก พ่อนั้นร้องในคีย์เมเจอร์เพราะยังไม่รู้สึกหวาดหวั่นกับสถานการณ์ของลูกเท่าไรนัก แต่หลังจากได้ยินสิ่งที่เด็กน้อยบอกกล่าวมากขึ้น บทร้องของพ่อเริ่มที่จะแสดงความตื่นตระหนกออกมาจากการใช้ทำนองในคีย์ไมเนอร์ที่ปะปนเข้ามาบ้าง จนถึงห้องที่ 106 ซึ่งเป็นบทร้องสุดท้ายของพ่อที่ร้องขึ้น ในช่วงนี้เองทำนองร้องกลับอยู่ในคีย์ไมเนอร์ทั้งหมด ซึ่งแสดงให้เห็นอารมณ์หวาดระแวงหรือความกลัวที่เข้าครอบงำพ่ออย่างเต็มที่ แม้ว่าบทร้องนั้นจะยังเป็นการลอบประโลมลูกว่าสิ่งที่ลูกเห็นนั้นเป็นเพียงแค่ต้นหลิวสีเทาที่เคลื่อนไหวเท่านั้น แต่ลึก ๆ แล้วในสถานการณ์นั้นทำให้สามารถตีความได้ว่าพ่อนั้นรู้สึกถึงความผิดปกติบางอย่างได้อย่างชัดเจน ซึ่งอาจตีความได้สองประเด็น

ประเด็นที่หนึ่ง ความรู้สึกวิตกกังวลอย่างมากเนื่องจากลูกชายมีอาการเพ้อพูดในสิ่งที่ไม่จริง ซึ่งในประเด็นนี้ตีความไปในทางที่ว่า ความเป็นพ่อที่ห่วงลูกชายที่ไม่สบายหนักและมีอาการเพ้อจนน่าเป็นห่วงอย่างมาก การร้องจึงอยู่ในคีย์ไมเนอร์ ที่แสดงถึงความรู้สึกกังวลต่ออาการของลูกน้อย

ประเด็นที่สอง เป็นความรู้สึกที่สัมผัสได้ว่ามี ภูตผีปีศาจ หรือ The Erlking ปรากฏขึ้นให้เห็นจริงตามคำบอกของเด็กน้อย จึงร้องออกมาอยู่ในคีย์ไมเนอร์ด้วยความกลัวต่อภูตผีปีศาจ

ฉะนั้นจึงขึ้นอยู่กับการตีความของนักร้องที่จะสามารถเลือกตีความไปทางใดทางหนึ่ง หรืออาจจะรวมความรู้สึกทั้งสองทางเข้าไว้ด้วยกันก็เป็นได้

ตัวอย่างที่ 14 ทำนองร้องของพ่อกลับอยู่ในคีย์ไมเนอร์ทั้งหมด





จากห้องที่ 122 ในบทร้องครั้งสุดท้ายของ the Erlking มีความน่าสนใจในส่วนทำนองการร้องของ the Erlking ที่มีการลดระดับเสียงลงมาร้องโน้ตที่อยู่ในระดับต่ำ ซึ่งตรงกับเนื้อร้องที่ว่า “so brauch ich Gewalt” แปลได้ว่า “ฉันคงต้องใช้กำลังบังคับเธอเสียแล้ว”

ตัวอย่างที่ 15 ทำนองการร้องของ the Erlking ที่มีการลดระดับเสียงลงมาร้องโน้ตที่อยู่ในระดับต่ำ



จากข้อสังเกตว่า โดยปกติบทบาท The Erlking จะมีช่วงเสียงในการร้องโดยรวมอยู่ในระดับสูงมาโดยตลอดเกือบทั้งเพลง แต่ในห้องที่ 122-123 นี้ มีการกระโดดของโน้ตลงมาอยู่ในช่วงเสียงที่ต่ำ ทำให้โทนเสียงร้องมีความลึกและมีด (Dark tone) เพราะเป็นช่วงเสียงที่ต้องใช้การสะท้อนเสียงช่วงอก (Chest tone voice) ในการร้องโน้ตในช่วงนี้ ทำให้คำร้องในตอนนี้มีอารมณ์ราวกับว่า เป็นพลังอำนาจมืดในจิตใจ การข่มขู่ และเป็นการแสดงความโกรธ คล้ายกับการตะคอกออกมาอย่างดัง เพราะชูเบิร์ตเขียนระดับความดังมาก Fortississimo (fff) กำกับไว้เป็น Dynamic ในคำสุดท้ายด้วย

ในห้องที่ 124 ทำนองในส่วนของเด็กน้อยที่ ร้องออกมาด้วยความหวาดกลัวอย่างสุดขีด ด้วยทำนองที่มีการเปลี่ยนคีย์ให้อยู่ในช่วงเสียงสูงที่สุดราวกับเป็นการกรีดร้องบอกแก่ผู้เป็นพ่อว่า "Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an! Erkönig hat mir ein Leids getan!" มีใจความว่า “พ่อจ๋า พ่อช่วยด้วย เอิลฟ์คิงจะเอาฉันไป! เขาทำร้ายฉัน!”

ตัวอย่างที่ 16 การเปลี่ยนคีย์ให้อยู่ในช่วงเสียงสูงที่สุด ราวกับเป็นการกรีดร้อง

ในท่อนนี้จะเห็นได้ว่า เป็นท่อนที่มีความรู้สึกตึงเครียดทั้งในสถานการณ์เรื่องราวตัวของดนตรีและเสียงร้องเอง อันเกิดจากการเคลื่อนคีย์ที่สูงขึ้นทำให้นักร้องใช้เสียงสูงขึ้นซึ่งจะมาพร้อมกับพลังการร้องที่เพิ่มขึ้นเช่นกัน ประกอบกับเรื่องราวดำเนินมาจนถึงจุดสูงสุดของความขัดแย้งระหว่างเด็กน้อยและ The Erlking ทำให้ท่อนนี้ถือเป็นจุดสูงสุดของเพลง (Climax)

ตารางที่ 2 เปรียบเทียบการเปลี่ยนคีย์ (Modulation) ของบทบาท The Erlking และ the Son

	The Erlking	The Son
บทร้องครั้งที่ 1	Bb ห้องที่-58 72	G minor ห้องที่-72 79
บทร้องครั้งที่ 2	C ห้องที่ 96-87	A minor ห้องที่ 98-104
บทร้องครั้งที่ 3	E b ห้องที่ 123-117	B b minor ห้องที่ 124-131

จากตารางนี้ถ้าเปรียบเทียบการเปลี่ยนคีย์ของตัวละครทั้งสองตัวจากครั้งที่ 1 เปลี่ยนไปสู่คีย์ในครั้งที่ 2 จะเห็นว่ามีความห่างระยะ 1 คีย์เต็มเท่ากัน (The Erlking จาก Bb ไป C) (The Son จาก G minor ไป A minor) แต่ในครั้งที่ 2 เปลี่ยนไปหาครั้งที่ 3 นั้น ระยะคีย์ของบท The Erlking จะมีความกว้างมากกว่าจาก C ไปคีย์ E b ซึ่งในบางตำราได้วิจารณ์ในเชิงสัญลักษณ์ว่าเป็นการแสดงอำนาจที่เหนือกว่า ใหญ่กว่า และครอบงำบทบาทเด็กชายได้ในที่สุด

จากการวิเคราะห์การเปลี่ยนคีย์ตลอดทั้งบทเพลงในทิศทางเพิ่มสูงขึ้นทีละครั้งคีย์ มีผลให้บทเพลงถ่ายทอดความรู้สึกกดดัน และตึงเครียดได้อย่างน่าอัศจรรย์ (Chromatically rising harmonic modulation) ซึ่งสรุปออกมาได้ดังนี้

B ♭ Major (เริ่มห้องที่ 58) > B minor (เริ่มห้องที่ 72) > C major (เริ่มห้องที่ 87) > C # minor (เริ่มห้องที่ 97) > D minor (เริ่มห้องที่ 112) > E flat major (เริ่มห้องที่ 117)

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัย บทเพลงในรูปแบบ Art song นั้นมีรายละเอียดที่ลึกซึ้ง ทั้งในทางองค์ประกอบของดนตรี และองค์ประกอบของบทกวีที่เป็นเนื้อร้อง ฉะนั้นนอกจากผู้แสดงการขับร้องต้องศึกษาองค์ประกอบและรายละเอียดต่าง ๆ อย่างลึกซึ้งแล้วยังจำเป็นที่จะต้อง จัดสรรเวลาสำหรับการฝึกซ้อมให้เหมาะสมและเพียงพอ ทั้งการหัดออกเสียงคำเยอรมันให้ถูกต้องไหลลื่นตามทำนองเพลงและสามารถแสดงออกทางความรู้สึกของตัวละครออกมาอย่างชัดเจน การใช้เทคนิคการใช้เสียงที่แตกต่างกันในแต่ละตัวละคร เพื่อให้ผู้ชมเห็นความแตกต่างว่าตัวละครใดกำลังร้องอยู่ก็เป็นเรื่องที่คุณแสดงจะต้องฝึกซ้อมให้เสียงร้องมีความแตกต่างชัดเจน อีกทั้งการทำความเข้าใจและฝึกซ้อมร่วมกับนักเปียโนก็มีความสำคัญอย่างยิ่ง ผู้เขียนเองให้ความสำคัญและใช้เวลาในการทำความเข้าใจบทเพลงร่วมกับนักเปียโนเป็นเวลานานมากในแต่ละเพลง นั่นก็เพราะบทเพลงประเภทนี้ พาร์ทของเปียโนนั้นถือเป็นบทบาทตัวละครตัวหนึ่งด้วยเช่นกัน ฉะนั้นจึงจำเป็นอย่างมากที่นักเปียโนจะต้องเข้าใจเพลงอย่างลึกซึ้งพอ ๆ กับนักร้องเลยทีเดียว การแสดงเพลงในรูปแบบ Art song นั้นถือเป็นการแสดงคู่ของนักร้องและนักเปียโน มิใช่การแสดงเดี่ยว ฉะนั้นรูปแบบการแสดงจะต้องนำเสนอการทำงานที่สอดคล้องกันอย่างลงตัวของนักร้องและนักเปียโน เพื่อให้ผลงานออกมาสมบูรณ์แบบที่สุด

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

- ณัชชา พันธุ์เจริญ. 2553. *ทฤษฎีดนตรี*. พิมพ์ครั้งที่ 9. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- _____. 2552. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์เกศกะรัต.
- _____. 2552. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์เกศกะรัต.
- ศศิ พงศ์สรายุทธ. 2553. *ดนตรีตะวันตกยุคบาโรกและยุคคลาสสิก*. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ไชแสง ศุขะวัฒนะ. 2554. *ดนตรีปริทรรศน์*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ทวี มุขระโกษา. 2551. *นักดนตรีเอกของโลก เล่มที่ 1*. พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพมหานคร: สถาพรบุ๊คส์.

ภาษาอังกฤษ

- Jesse Rathgeber. 2012. *Der Erlkönig, D. 328, (Op. 1) by F. Schubert: Historical Background, Theoretical Analysis, and Lesson*. Northwestern University.
- Mary Eileen McDaniel. 1973. *Dramatic Expression in Thirty Musical Settings of Goethe's "Der Erlkonig"*. Master's Thesis. the Graduate Council of the North Texas State University.
- David Bennett Thomas. And Dr. Donald Chittum. 2012. *Harmonic Analysis Schubert's Der Erlkönig*. Philadelphia: The University of Arts.



การแสดงเดี่ยวเปียโน โดย จิตศิริะ พันธุ์โยธี
A PIANO RECITAL BY JITSIRA PANTHUYOTHEE
จิตศิริะ พันธุ์โยธี*
ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา**

บทคัดย่อ

การแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้มีจุดประสงค์เพื่อพัฒนาทักษะด้านการบรรเลงด้านการบรรเลงเปียโน โดยผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงที่มีมาตรฐานเทียบเท่ากับระดับบัณฑิตศึกษาในสถาบันอุดมศึกษาทั่วโลก บทประพันธ์สำหรับการแสดงในครั้งนี้คัดเลือกมาจากยุคสมัยที่แตกต่างกัน ทั้งนี้ผู้แสดงจะได้ศึกษาประวัติศาสตร์ การวิเคราะห์ การตีความบทประพันธ์ การฝึกซ้อม การถ่ายทอดอารมณ์ และพัฒนาทักษะในการบรรเลง

ในการแสดงครั้งนี้ผู้แสดงได้ทำการคัดเลือกบทประพันธ์ทั้งหมด 5 บท ดังนี้ (1) Toccata in F sharp minor, BWV 910 ประพันธ์โดย Johann Sebastian Bach (2) Piano Sonata in E flat Major Op.31 No.3 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven (3) Fairy Tale in B flat minor Op.20 No.1 ประพันธ์โดย Nikolai Medtner (4) Fairy Tale in B minor Op.20 No.2 ประพันธ์โดย Nikolai Medtner (5) Piano Sonata in C minor Op.29 ประพันธ์โดย Sergei Prokofiev

การแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้จัดขึ้นเมื่อวันที่ 23 มีนาคม พ.ศ. 2559 เวลา 18.00 น. ณ ห้องแสดงดนตรีธงสรวง โดยแบ่งการแสดงออกเป็น 2 ช่วง ใช้เวลาในการแสดงทั้งหมด 1 ชั่วโมง 15 นาที รวมพักครึ่งการแสดง

คำสำคัญ: การแสดงเดี่ยวเปียโน / จิตศิริะ พันธุ์โยธี

Abstract

The purpose of this Piano Recital was a development of piano performance abilities. The performer has selected the classical music pieces under the international standard of repertoire in graduated studies. Therefore, the pieces from this recital are from various periods in classical music history. Furthermore, the performer will have a chance to study a history of music, form and analysis, musical interpretation, practice, musical expression and performing development.

The program of this recital consists of 5 classical pieces, as follows: (1) Toccata in F sharp minor, BWV 910 by Johann Sebastian Bach (2) Piano Sonata in E flat Major Op.31 No.3 by Ludwig van Beethoven (3) Fairy Tale in B flat minor Op.20 No.1 by Nikolai Medtner (4) Fairy Tale in B minor Op.20 No.2 by Nikolai Medtner (5) Piano Sonata in C minor Op.29 by Sergei Prokofiev

The Piano Recital took place on Wednesday 23rd March, 2016 at 6:00 p.m. at Tongsuang's Piano Recital Hal. The total duration of the performance is about 1 hour 15 minutes with an interval included

KEYWORDS: A Piano Recital / Jitsira Panthuyothee

* นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, korawij@gmail.com

** รองศาสตราจารย์, สาขาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, tongisra@bkk3.loxinfo.co.th

บทนำ

การแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้มีจุดประสงค์เพื่อพัฒนาทักษะด้านการบรรเลงด้านการบรรเลงเปียโน โดยผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงที่มีมาตรฐานเทียบเท่ากับระดับบัณฑิตศึกษาในสถาบันอุดมศึกษาทั่วโลก บทประพันธ์สำหรับการแสดงในครั้งนี้คัดเลือกมาจากยุคสมัยที่แตกต่างกัน ทั้งนี้ผู้แสดงจะได้ศึกษา ประวัติศาสตร์ การวิเคราะห์ การตีความบทประพันธ์ การฝึกซ้อม การถ่ายทอดอารมณ์ และพัฒนาทักษะในการบรรเลง

วัตถุประสงค์

ผู้แสดงมีวัตถุประสงค์หลักในการแสดง ดังนี้

1. เพื่อพัฒนาการวิเคราะห์และตีความบทเพลงต่าง ๆ
2. เพื่อศึกษาและฝึกฝนเทคนิคในการบรรเลงบทเพลงในยุคที่แตกต่างกัน
3. เพื่อพัฒนาศักยภาพของการแสดงต่อหน้าสาธารณชน
4. เพื่อศึกษาการจัดการและการเตรียมพร้อมของการแสดง
5. เพื่อเผยแพร่บทเพลงคลาสสิกให้นักเรียน นิสิต นักศึกษา รวมไปถึงบุคคลทั่วไปที่มีความสนใจในงานดนตรีประเภทนี้

วิธีดำเนินการวิจัย

1. คัดเลือกบทเพลงที่จะใช้ในการแสดงและปรึกษากับอาจารย์ที่ปรึกษา
2. ศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับประวัติและวิเคราะห์บทเพลงที่จะแสดง
3. เรียนบทเพลงที่จะแสดงกับรองศาสตราจารย์ธงสรอง อิศรางกูร ณ อยุธยา
4. แบ่งเวลาในการฝึกซ้อมบทเพลงให้เหมาะสม
5. กำหนดวัน เวลา และสถานที่แสดง
6. ทำสูจิบัตรสำหรับการแสดง
7. เตรียมช่วงบันทึกภาพและเสียง
8. ฝึกซ้อมการแสดงเสมือนจริงพร้อมทั้งแต่งกายด้วยชุดแสดงจริง
9. วิเคราะห์ผลการวิจัยและสรุปผลเป็นรูปเล่ม

ผลการวิจัย

ผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงที่นำมาแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้ทั้งหมด 5 บทเพลง โดยพิจารณาจากเทคนิคในการบรรเลง การตีความบทเพลงและการวิเคราะห์ เพื่อให้มีระดับที่เหมาะสมต่อการศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาและเหมาะสมต่อความสามารถของผู้บรรเลง การแสดงแบ่งออกเป็น 2 ช่วง ช่วงแรกบรรเลง 2 บทเพลง ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 33 นาที พักครึ่งการแสดง 15 นาที และช่วงที่สองบรรเลง 3 บทเพลง ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 27 นาที รวมเวลาที่ใช้แสดงทั้งหมดประมาณ 1 ชั่วโมง 15 นาทีรายการแสดงประกอบด้วยบทประพันธ์ ดังต่อไปนี้

1. Toccata in F sharp minor BWV 910 ประพันธ์โดย Johann Sebastian Bach บทประพันธ์จากยุคบาโรค ใช้เวลาในการบรรเลงประมาณ 13 นาที

2. Sonata in E flat Major Op. 31 No. 3 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven บทประพันธ์จากยุคคลาสสิก ใช้เวลาในการบรรเลงประมาณ 20 นาที

หลังจบเพลงที่ 2 มีการพักการแสดง 15 นาที

3. Fairy Tale in B flat minor Op. 20 No. 1 ประพันธ์โดย Nikolai Medtner บทประพันธ์จากยุคโรแมนติก ใช้เวลาในการบรรเลงประมาณ 3 นาที
4. Fairy Tale in B minor Op. 20 No. 2 ประพันธ์โดย Nikolai Medtner บทประพันธ์จากยุคโรแมนติก ใช้เวลาในการบรรเลงประมาณ 4 นาที
5. Sonata in C minor Op. 29 ประพันธ์โดย Sergei Prokofiev บทประพันธ์จากยุคศตวรรษที่ยี่สิบ ใช้เวลาในการบรรเลงประมาณ 20 นาที

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์

การแสดงเดี่ยวเปียโนนี้ ผู้แสดงได้ศึกษาข้อมูลต่าง ๆ ทางด้านประวัติศาสตร์ของบทประพันธ์ การวิเคราะห์บทประพันธ์ เพื่อนำมาสนับสนุนการตีความบทประพันธ์ที่จะนำมาแสดง นอกจากนี้การบรรเลงบทประพันธ์ในแต่ละยุค จะมีความความแตกต่างในด้านของเทคนิคในการบรรเลง จึงทำให้ผู้แสดงต้องพัฒนาทักษะในด้านการบรรเลง เพื่อให้ผู้บรรเลงจะทำการแสดงได้เหมาะสมกับบทประพันธ์ในยุคนั้น ๆ

นอกจากผู้แสดงจะได้รับความรู้ในด้านการแสดงดนตรีแล้ว ผู้แสดงยังได้เรียนรู้ระบบการจัดการทั้งด้านการติดต่อประสานงาน การประชาสัมพันธ์ การติดต่อเรื่องอาคารและสถานที่ในการแสดง การทำสูจิบัตร และการทำโปสเตอร์

เหนือสิ่งอื่นใดการฝึกซ้อมอย่างมีวินัย เป็นกุญแจหลักในความสำเร็จของการแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้ เนื่องจากผู้แสดงต้องทำการฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอและถูกวิธี เพื่อพัฒนาทักษะในด้านของการแสดงและด้านเทคนิคในการบรรเลง ถ้าผู้แสดงไม่ทำการฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอ การแสดงจะมีความไม่ราบรื่นและอาจทำให้การเดี่ยวเปียโนครั้งนี้ไม่ประสบความสำเร็จ

บทวิเคราะห์งานประพันธ์ Fairy Tales Op.20 โดย Nikolai Medtner

ประวัติของ Nikolai Medtner

Nikolai Karlovich Medtner เกิดเมื่อวันที่ 5 มกราคม ค.ศ. 1880 ที่เมือง Moscow ประเทศรัสเซีย Medtner เริ่มเรียนเปียโนกับมารดาตั้งแต่อายุ 6 ปีจนถึงอายุ 10 ปี หลังจากนั้นเขาได้รับการคัดเลือกเข้าศึกษาต่อที่ Moscow Conservatory และสำเร็จการศึกษาจากสถาบันแห่งนี้ในขณะที่เขามีอายุ 20 ปี

Medtner ได้ศึกษาเปียโนกับนักเปียโนที่มีชื่อเสียงหลายคน เช่น P.Pabst (ลูกศิษย์ของ F. Liszt) W. Sapellnikoff และ V. Safonov และได้ศึกษาวิชาการประพันธ์กับ S. Taneyev นอกจากนี้เขายังเคยได้รับรางวัลจากการแข่งขัน 3rd International Anton Rubinstein Competition ณ กรุง Vienna ประเทศออสเตรีย ในปี ค.ศ. 1900 และได้รับโอกาสจาก Safonov ในการเดินทางไปแสดงในเมืองต่าง ๆ ในยุโรป อย่างไรก็ตาม Medtner ได้ปฏิเสธข้อเสนอนั้น เนื่องจากเขาต้องการที่จะมุ่งไปที่การประพันธ์เพลงมากกว่าการแสดง นอกจากนี้เขายังได้รับการสนับสนุนความคิดนี้จากอาจารย์ผู้สอนการประพันธ์ของเขาเอง ซึ่งก็คือ Taneyev

ผู้ที่มีความสำคัญอีกท่านในชีวิตของ Medtner คือ S. Rachmaninoff นักประพันธ์และนักเปียโนที่มีชื่อเสียงอย่างมากในยุคนั้น Medtner จะกล่าวชื่นชมผลงานการประพันธ์ต่าง ๆ ของ Rachmaninoff ผ่านทางจดหมายและการบันทึกต่าง ๆ นอกจากนี้ Medtner ยังได้มอบบทประพันธ์ Piano Concerto No.2 in C minor, Op. 50 และ Piano Sonata Op. 25 No.2 “Night Wind” ให้กับ Rachmaninoff อีกด้วย

Rachmaninoff ได้ตอบแทนการชื่นชมของ Medtner ด้วยการนำผลงานการประพันธ์ของ Medtner ไปแสดงในการเดี่ยวเปียโนของเขาเรื่อย ๆ อาทิเช่น Fairy tales Op. 20, 26 และ 51 หรือจะเป็น Sonata Op. 25 No. 2 นอกจากนี้เขายังได้ประพันธ์ Piano Concerto No. 4 in G Minor, Op. 40 มอบให้กับ Medtner อีกด้วย

Medtner ได้ลี้ภัยจากประเทศรัสเซียในปี ค.ศ. 1921 หลังจากเกิดการปฏิวัติของประเทศรัสเซียในปี ค.ศ. 1917 Medtner ได้เดินทางไปแสดงเดี่ยวเปียโนในประเทศต่าง ๆ ในยุโรป เช่น เยอรมัน ฝรั่งเศส และอื่น ๆ นอกจากนี้ในปี ค.ศ. 1924-1925 Medtner ได้เดินทางไปแสดงเปียโนในประเทศสหรัฐอเมริกา และได้รับการช่วยเหลือในการจัดการแสดงโดย Rachmaninoff ในการเดินทางไปเปิดการแสดงในครั้งนั้น Medtner ได้แสดงคอนเสิร์ตและแสดงเดี่ยวเปียโน (Piano Recital) รวมทั้งสิ้น 17 ครั้ง และได้ร่วมแสดงกับวงออร์เคสตรา วาทยกรที่มีชื่อเสียงเช่น The Philadelphia Orchestra ควบคุมการบรรเลงโดย L. Stokowski และ The Chicago Symphony Orchestra ควบคุมการบรรเลงโดย F. Stock

Medtner ได้กลับไปแสดงเดี่ยวเปียโนที่ประเทศรัสเซียอีกครั้งในปี ค.ศ. 1927 ซึ่งครั้งนี้เขาได้บรรเลงบทประพันธ์ของเขาเองทั้งสิ้น 13 บท และเป็นครั้งสุดท้ายที่เขาได้กลับไปแสดงที่ประเทศรัสเซียหลังจากนั้น Medtner ได้กลับไปเดินทางเปิดการแสดงอีกครั้งที่ประเทศสหรัฐอเมริกา และประเทศแคนาดาในปี ค.ศ. 1929-1930

Medtner ได้ย้ายที่อยู่ ไปที่ประเทศอังกฤษในปี ค.ศ. 1935 และใช้เวลาส่วนใหญ่ในการประพันธ์บทเพลงต่าง ๆ อย่างไรก็ตาม เขายังได้เปิดการแสดงบ้างเป็นครั้งคราว ในปี ค.ศ. 1942 Medtner ประสบปัญหาด้านหัวใจแต่หลังจากพักฟื้นแล้ว Medtner จึงได้กลับมาประพันธ์ Piano Concerto No.3 จนสำเร็จเพื่อมอบให้มหาราชาแห่งเมือง Mysore ประเทศอินเดียซึ่งเป็นผู้ก่อตั้ง Medtner Society และได้นำไปแสดงในปี ค.ศ. 1944 ที่ The Royal Albert Hall โดยทำการเดี่ยวเปียโนด้วยตัวเขาเอง

Medtner ได้วางแผนที่จะกลับไปเปิดการแสดงอีกครั้งที่ประเทศสหรัฐอเมริกาในปี ค.ศ. 1946 แต่ก็ได้ล้มเลิกแผนการไปเนื่องจากมหาราชาแห่งเมือง Mysore ยื่นข้อเสนอให้ทำการบันทึกแผ่นเสียงบทประพันธ์ต่าง ๆ ของเขาเอง Medtner ได้ทำการบันทึกแผ่นเสียงไปเรื่อย ๆ จนกระทั่งเสียชีวิตเมื่อวันที่ 13 พฤศจิกายน ค.ศ. 1951

ผลงานส่วนใหญ่ของ Medtner นั้นจะเน้นไปที่บทประพันธ์สำหรับเดี่ยวเปียโน ประกอบไปด้วยบทประพันธ์ประเภทโซนาตาทั้งสิ้น 14 บท Skazki หรือ Fairy Tales ทั้งสิ้น 38 บท และยังมีบทประพันธ์สั้น ๆ สำหรับการเดี่ยวเปียโนอีกมากมาย นอกจากนี้เขายังประพันธ์เปียโนคอนแชร์โตทั้งสิ้น 3 บท โซนาตาสำหรับไวโอลินและเปียโน 3 บท เปียโน ควินเต็ต 1 บท และบทเพลงร้องอีก 108 บทผลงานการประพันธ์ที่เป็นเอกลักษณ์และมีชื่อเสียงที่สุดคือ Fairy Tale

ลักษณะบทประพันธ์และบทวิเคราะห์เพลง

Fairy Tales หรือ Skazki ในภาษารัสเซียจัดเป็นบทประพันธ์ประเภท Character Pieces หรือบทประพันธ์ที่มีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง ลักษณะเด่นของบทประพันธ์จะมีความยาวไม่มากนัก แต่มีท่วงทำนองและความสวยงามเทียบเท่ากับบทประพันธ์ประเภทอื่น ๆ ที่มีความใหญ่กว่า บทประพันธ์ประเภทนี้เป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 เช่น Prelude, Impromptu, Mazurka, Polonaise ประพันธ์โดย F. Chopin และ Rhapsody, Ballade, Intermezzo ประพันธ์โดย J. Brahms แต่บทประพันธ์ที่ใกล้เคียงกับ Fairy Tales มากที่สุดคือ Song without Words ประพันธ์โดย Felix Mendelssohn ซึ่งมีลักษณะของการพำพรรณนาคลายการเล่าเรื่องผสมผสานกับการที่มีท่วงทำนองหลักคล้ายการขับร้อง

Fairy Tales เป็นบทประพันธ์แบบเล่าเรื่องราวคล้ายกับการเล่านิทานในตำนาน โดยมีเทคนิคในการประพันธ์ส่วนใหญ่แบบ Homophony โดยที่ท่วงทำนองหลักเลียนแบบเสียงของการเล่าเรื่องราวในบางบทประพันธ์มีใช้เครื่องหมายหยุดหายใจ (') คล้ายกับประพันธ์ประเภทขับร้อง และมีการใช้เสียงประสานต่าง ๆ เพื่อสร้างบรรยากาศในการเล่าเรื่องราว

มี Fairy Tales เพียง 9 บทจาก 38 บทเท่านั้นที่ผู้ประพันธ์ได้เขียนชื่อกำกับไว้ ได้แก่ Fairy Tales Op. 14 No. 1 “Ophelia’s Song”, Fairy Tales Op. 14 No. 2 “The March of the Paladin”, Fairy Tales Op. 20 No. 2 “Campanella”, Fairy Tales Op. 34 No. 1 “The Magic Fiddle”, Fairy Tales Op. 34 No. 3 “Wood Goblin”, Fairy Tales Op. 42 No. 1 “Russish Tale”, Fairy Tales Op. 42 No. 2 “Phrygian Mode”, Fairy Tales Op. 48 No. 1 “Dance-Tale” และ Fairy Tales Op. 48 No. 2 “Elves’ Tale”

ในบทอื่น ๆ ผู้ประพันธ์ต้องการให้ผู้บรรเลงและผู้ฟังมีอิสระในการจินตนาการตามบทประพันธ์ที่บรรเลง นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ยังได้นำรูปแบบของการประพันธ์ Fairy Tale ไปสอดแทรกในบทประพันธ์ที่มีขนาดใหญ่ขึ้น เช่น Piano Sonata Op. 25 No. 1 “Sonata-Skazka” และ Piano Sonata Op. 25 No. 2 “Night Wind”

Fairy Tales ของ Medtner ส่วนใหญ่จะอยู่ในรูปแบบสัจลักษณ์แบบสามตอน คือ A-B-A แต่ก็มีบางบทที่อาจจะอยู่ในรูปแบบสัจลักษณ์โซนาตาและรอนโด ช่วงทางเพลงและช่วงทางเพลงย่อยมีความสำคัญมากในงานประพันธ์โซนาตาของ Medtner และยังมีปรากฏให้เห็นในผลงาน Fairy Tales อีกด้วย นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ได้ใส่การประพันธ์เลียนแบบการเดี่ยวเครื่องดนตรีในบทประพันธ์ประเภทคอนแชร์โตไว้ในบทประพันธ์บางบทก่อนที่จะเข้าท่อน A อีกครั้งในสัจลักษณ์แบบสามตอน

Medtner นับว่าเป็นนักประพันธ์ที่มีความโดดเด่นในเรื่องการพลิกแพลงสัจลักษณ์คณนึ่งโดย Medtner ได้กล่าวไว้ในหนังสือ “Muse and Fashion” ซึ่งเขาเป็นคนเขียนเองว่า “แค่เนื้อหาผสมผสานกับสัจลักษณ์อันโดดเด่น ก็เกิดเป็นศิลปะที่สวยงามได้” บทประพันธ์ของเขาจึงมีรูปแบบที่แตกต่างและน่าสนใจเสมอ

การประพันธ์เสียงประสานเป็นส่วนที่สำคัญมากในบทประพันธ์ของ Medtner ถึงแม้เขาจะใช้องการประสานเสียงแบบดั้งเดิมในยุคโรแมนติก แต่ก็มีสอดแทรกการประพันธ์แบบครึ่งเสียงคอร์ดทริยแอดชยายเสียงกระด้าง (Dissonant Augmented Triad) การเคลื่อนย้ายกุกญแจเสียงที่ซับซ้อน และการใช้โมดในการวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย -85- ปีที่ 4, ฉบับที่ 1, หน้า 81-95

ประพันธ์ ท่วงทำนองหลักก็ถือเป็นหัวใจหลักในงานประพันธ์ของ Medtner เนื่องจากเป็นส่วนที่น่าเสนอ เนื้อหาของบทเพลงที่มีความสวยงามและน่าจดจำ นอกจากนี้ทำนองหลักมีลักษณะที่คล้ายการเล่าเรื่องราว และมีการใช้เครื่องหมายหยุดหายใจ (') เพื่อให้มีลักษณะใกล้เคียงกับการเล่านิทานจริง ๆ

Medtner เลือกที่จะใช้จังหวะในการประพันธ์ที่ซับซ้อนเพื่อเพิ่มความน่าสนใจในบทประพันธ์ เช่น การประพันธ์แบบจังหวะซ้อนในมือข้างเดียวกัน การเปลี่ยนจังหวะเป็นจังหวะขัด (Syncopation) แบบกะทันหัน และเปลี่ยนการเน้นของจังหวะในทำนองช่วงต่าง ๆ ของบทประพันธ์

จุดเด่นอีกอย่างในบทประพันธ์ของ Medtner คือการประพันธ์ลีลาสอดประสานแนวทำนอง (Contrapuntal) แต่เขาก็ไม่ได้ให้ความสำคัญของการประพันธ์แบบนี้เท่ากับการเรียบเรียงเสียงประสาน การประพันธ์ลีลาสอดประสานแนวทำนองในบทประพันธ์ของเขาจะพบในช่วงตอนพัฒนาเป็นส่วนใหญ่ มีทั้งการใช้ในรูปแบบของบทเพลงไล่เลี่ยน และทำนองเอกซ้อน (Stretto)

Fairy Tale in B flat minor, Op. 20 No. 1 โดย Nikolai Medtner

Fairy Tale Op. 20 No. 1 มีเอกลักษณ์ในการประพันธ์คล้ายเพลงร้องที่มีท่วงทำนองสวยงาม และเนื้อหาดนตรีที่เข้มข้น ช่วงต้นของบทประพันธ์มีความเริ่มต้นด้วยการบรรเลงที่เต็มไปด้วยอารมณ์และนำไปสู่เนื้อหาที่เข้มข้นที่สุดของบทประพันธ์ ซึ่งเนื้อดนตรีเรียกได้ว่าเข้มข้นเทียบเท่าจุดเข้มข้นที่สุดในบทประพันธ์ของ Rachmaninoff และ Scriabin

บทประพันธ์นี้อยู่ในบันไดเสียง Bb Minor อยู่ในสัจคีตลักษณ์แบบสามตอนในตอน A มีการนำเสนอทำนองหลักในห้องแรก โดยทำนองหลักนี้จะนำไปพัฒนาเรื่อย ๆ ในบทประพันธ์นี้ นอกจากนี้ในตอน A มีการใช้เทคนิคการประพันธ์แบบ บทเพลงไล่เลี่ยน (Canon) ในการนำเสนอท่วงทำนองหลัก (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 Fairy Tale in B flat minor, Op. 20 No. 1 โดย N. Medtner ห้องที่ 1-6



ท่อน B มีการนำทำนองหลักในท่อน A มาพัฒนาในรูปแบบของคอร์ดเจ็ด (7th Chord) และไตรโทน ทรียแอด (Tritone Triad) ในท่อนนี้จะมีการเปลี่ยนเสียงประสานบ่อยครั้ง เรียกได้ว่าการเปลี่ยนแปลงเกือบทุก จังหวะ และมีการย้ายกุญแจเสียงอย่างรวดเร็วจากกุญแจเสียง Bb Minor และ Eb Minor ไปสู่ F# Major และ E Major แล้วนำไปสู่ท่อนจบของท่อน B ด้วยการย้อนกลับไปสู่กุญแจเสียงทางแฟลตอีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2 Fairy Tale in B flat minor, Op. 20 No. 1 โดย N. Medtner ห้องที่ 10-13



นอกจากนี้ยังมีการย้ายทำนองหลักจากมือขวาไปสู่มือซ้ายแบบทเพลงไล่เลี่ยนอีกด้วย (ตัวอย่างที่ 3) ในด้านเนื้อหาดนตรีในท่อน B จะมีความเข้มข้นมากขึ้น โดยมีการเปลี่ยนเครื่องหมายบ่งบอกความเข้มของ เสียงอย่างรวดเร็ว (ตัวอย่าง 4)

ตัวอย่างที่ 3 Fairy Tale in B flat minor, Op. 20 No. 1 โดย N. Medtner ห้องที่ 16-19



ตัวอย่างที่ 4 Fairy Tale in B flat minor, Op. 20 No. 1 โดย N. Medtner ห้องที่ 24-27



หลังจากนั้นท่อน B จะจบลงด้วยจุดที่เข้มข้นที่สุดของบทเพลงที่มีการใช้อารมณ์ที่รุนแรง และใช้ความเข้มของเสียงที่ดังมากโดยที่ผู้ประพันธ์เขียนกำกับไว้ *fff con disperazione* (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 Fairy Tale in B flat minor, Op. 20 No. 1 โดย N. Medtner ห้องที่ 32-35



หลังจากนั้นท่อน A จะกลับมาอีกครั้ง แต่ครั้งนี้ท่อน A จะมีการบรรเลงที่รวบรัดและสั้นกว่าท่อน A ในครั้งแรก (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 6 Fairy Tale in B flat minor, Op. 20 No. 1 โดย N. Medtner ห้องที่ 37-39



ช่วงหางเพลงของบทประพันธ์นี้ก็ยังใช้ส่วนประกอบจากทำนองหลักของบทประพันธ์มาบรรเลง แต่มีการนำเสนอที่ชัดเจนและหนักแน่นกว่าในตอน A สลับกับการนำเสนอที่อ่อนแบบคร่ำครวญคล้ายตอน B และมีการเล่นระดับความเข้มของเสียงที่แตกต่างกันมาก (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 Fairy Tale in B flat minor, Op. 20 No. 1 โดย N. Medtner ห้องที่ 45-48



บทประพันธ์นี้จบด้วยการเล่นโน้ต Bb ที่ต่ำที่สุดของคีย์เปียโน เพื่อเป็นการเชื่อมโยงไปสู่ Fairy Tales Op. 20 No. 2 (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 8 Fairy Tale in B flat minor, Op. 20 No. 1 โดย N. Medtner ห้องที่ 51-53



Fairy Tale in B minor, Op. 20 No. 2 โดย Nikolai Medtner

Fairy Tale Op. 20 No. 2 ผู้ประพันธ์ได้เขียนชื่อกำกับไว้ว่า “Campanella” ซึ่งหมายถึงระฆัง แต่ผู้ประพันธ์ไม่ได้ตั้งใจให้เป็นเรื่องราวของระฆัง ซึ่งผู้ประพันธ์ได้เขียนกำกับไว้โน้ตต้นฉบับว่า “เรื่องเล่าเกี่ยวกับระฆังแต่ไม่ได้หมายถึงระฆัง” เป็นไปได้ว่าบทประพันธ์นี้เชื่อมโยงกับเหตุการณ์ปฏิวัติครั้งที่ 1 ในประเทศรัสเซีย เมื่อปี ค.ศ. 1905 ผู้ประพันธ์จึงได้รับแรงบันดาลใจนี้มาประพันธ์ Fairy Tale บทนี้ขึ้นในปี ค.ศ. 1907 และอีกเหตุผลที่คาดว่าบทประพันธ์นี้เกี่ยวเนื่องกับการปฏิวัติคือคำกำหนดอัตราจังหวะ *Pesante Minaccioso* ซึ่งแปลว่าเล่นอย่างชัดเจนและเหี้ยมโหด

บทประพันธ์นี้อยู่ในกุญแจเสียง B minor และอยู่ในสัณฐานลักษณ์แบบสามตอน โดยมีท่อนนำ และช่วงหางเพลงประกอบ

ในท่อนนำจะมีการนำเสนอหน่วยย่อยเอก (Motif) หลัก ๆ ซึ่งเป็นหัวใจของบทประพันธ์นี้ทั้งสิ้น 2 หน่วย หน่วยย่อยเอกแรกคือเซปต์ 1 ขึ้นที่อยู่ในรูปแบบของ 3 คอร์ดแรกที่มีการครึ่งเสียง ในเสียงกลางของมือขวา และหน่วยย่อยเอกที่ 2 คือบันไดเสียงเสียงเต็ม (Whole-tone scale) ขาลงแบบช่วงคู่ 8 (ตัวอย่างที่ 9) โดยเราจะพบหน่วยย่อยเอกที่สองนี้ตลอดทั้งบทเพลง ในรูปแบบของแนวซ้ำยืนพื้น (Ostinato) หลังจากนั้นจึงนำเสนอท่วงทำนองหลักอันไพเราะ และทำนองหลักนี้จะไปปรากฏอีกครั้งในช่วงหางเพลง (Coda) อย่างไรก็ตามในท่อนนำ ผู้ประพันธ์ได้สร้างความตึงเครียดขึ้น โดยการประพันธ์โน้ตของแนวซ้ำยืนพื้นให้เคลื่อนลงไปหยุดที่โน้ตสองของสเกล (Supertonic) แต่จะไม่เคลื่อนลงไปถึงโน้ตโทนิค โดยความตึงเครียดทั้งหมดจะคลี่คลายเมื่อเข้าสู่ท่อน A ในสัณฐานลักษณ์แบบสามตอน

ตัวอย่างที่ 9 Fairy Tale in B minor, Op. 20 No. 2 โดย N. Medtner ห้องที่ 1-7



ท่อน A นี้จะมีการเปิดเผยกุญแจเสียงหลักของบทประพันธ์ หลังจากที่มีการสร้างความตึงเครียดมาตลอดในท่อนนำ โดยช่วงคู่ 8 ของแนวซ้ำยืนพื้น ในมือซ้ายจะเคลื่อนที่ลงไปถึงโน้ตโทนิค ซึ่งก็คือโน้ต B ในจุดที่ผู้ประพันธ์เขียนกำกับไว้ว่า *f risoluto* ในส่วนของทำนองหลักก็จะเหมือนการเล่าเรื่องราวแบบเดียวกับ Fairy

Tale Op. 20 No. 1 ที่เน้นท่วงทำนองที่สวยงาม แต่ในบทประพันธ์นี้จะมีการซ่อนทำนองต่าง ๆ ไปอยู่ที่นิ้วโป้งของมือขวาทั้งหมด (ตัวอย่างที่ 10)

ตัวอย่างที่ 10 Fairy Tale in B minor, Op. 20 No. 2 โดย N. Medtner ห้องที่ 23-28



ท่อน B จะมีความยุ่งยากและซับซ้อนที่สุดในบทประพันธ์นี้ เนื่องจากมีการย้ายทำนองหลักของท่อนนี้ไปไว้ที่กุญแจฟา แล้วมีทำนองรองที่มีลักษณะคล้ายระฆังเล็กที่สั่นด้วยความเร็วในกุญแจซอล นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ได้เริ่มประโยคในบรรทัดทำนองหลักในจังหวะยกทุกครั้งในท่อนนี้ ทำให้เกิดความรู้สึกถึงความไม่คงที่ของจังหวะ (ตัวอย่างที่ 11)

ตัวอย่างที่ 11 Fairy Tale in B minor, Op. 20 No. 2 โดย N. Medtner ห้องที่ 47-55



ท่อน A จะกลับมาอีกครั้งด้วยทำนองหลักแบบเดิม แต่มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปที่ F Major แต่การนำเสนอทำนองหลักในครั้งนี้ มีความยิ่งใหญ่กว่าครั้งแรก มีการใช้ช่วงเสียงในการบรรเลงที่กว้างขึ้นในเสียงกุญแจซอลและกุญแจฟา มีการนำเสนอการประพันธ์เลียนแบบเสียงสะท้อนของทำนองหลัก ทำให้ท่อนนี้มีความเข้มข้นกว่าการนำเสนอในครั้งแรก (ตัวอย่างที่ 12)

ตัวอย่างที่ 12 Fairy Tale in B minor, Op. 20 No. 2 โดย N. Medtner ห้องที่ 80-88



ช่วงหางเพลงของบทประพันธ์นี้จะมีการนำเสนอโมทีฟ และทำนองหลักจากท่อนนำ แต่ครั้งนี้จะต่างจากท่อนนำโดยที่ผู้ประพันธ์ได้ใช้เทคนิคของจังหวะขัดให้หน่วยย่อยเอกที่ 2 อยู่ในจังหวะยก (ตัวอย่างที่ 13) ทำให้เกิดความรู้สึกขัดกันของจังหวะระหว่างหน่วยย่อยเอกที่ 1 แบบแนวเบสซ้ำยืนพื้นและหน่วยย่อยเอกที่ 2

ตัวอย่างที่ 13 Fairy Tale in B minor, Op. 20 No. 2 โดย N. Medtner ห้องที่ 107-112



บทประพันธ์นี้จับการวิ่งขึ้นอย่างรวดเร็วของสเกลและเคลื่อนที่ลงด้วยคอร์ดทรีแอด B minor จนถึงโน้ต B ที่ต่ำสุดของเปียโน (ตัวอย่างที่ 14) ซึ่งคล้ายการเชื่อมโยงกับ Fairy Tale Op. 20 No. 1

ตัวอย่างที่ 14 Fairy Tale in B minor, Op. 20 No. 2 โดย N. Medtner ห้องที่ 131-136



การเตรียมการแสดงเดี่ยว

1. การคัดเลือกบทเพลง

การคัดเลือกบทเพลงควรมีความเหมาะสมกับความสามารถของผู้บรรเลง เนื่องจากผู้บรรเลงต้องมีความรู้ด้านการตีความ การวิเคราะห์ และเทคนิคในการบรรเลง การคัดเลือกบทเพลงจึงมีความสำคัญมาก ถ้าผู้บรรเลงเลือกบทเพลงที่ยากเกินความสามารถ ผู้บรรเลงจะไม่สามารถแสดงศักยภาพในการแสดงได้อย่างเต็มที่ อย่างไรก็ตามผู้บรรเลงควรคัดเลือกบทเพลงที่มีระดับความยากที่เหมาะสมกับการศึกษาในระดับปริญญาโทบัณฑิต เพื่อที่จะพัฒนาศักยภาพในการบรรเลงต่อไป

2. การเลือกใช้โน้ตเพลง

ผู้บรรเลงควรเลือกใช้โน้ตเพลงจากสำนักพิมพ์ที่น่าเชื่อถือ เช่นสำนักพิมพ์ G. Henle และสำนักพิมพ์ Dover Publication นอกจากนี้ผู้บรรเลงควรตรวจสอบโน้ตเพลงที่ต้องการจะใช้ในการบรรเลงให้ถูกต้องอย่างใดก็ตามไม่ควรใช้โน้ตที่มีการปรับแต่งมากเกินไป เนื่องจากจะทำให้ผู้บรรเลงไม่มีอิสระในการตีความเพลงอย่างเต็มความสามารถ

3. การฝึกซ้อม

การฝึกซ้อมมีความสำคัญมากสำหรับการแสดงเดี่ยวเปียโนครั้งนี้ เพราะการฝึกซ้อมที่ดีต้องใช้ระยะเวลาพอสมควรก่อนที่จะทำการแสดงเดี่ยว นอกจากนี้ผู้บรรเลงต้องหมั่นฝึกซ้อมในด้านเทคนิคอย่างสม่ำเสมอและศึกษาความเป็นมาของบทเพลง เพื่อใช้ในการวิเคราะห์และตีความควบคู่ไปกับการฝึกซ้อม

4. การศึกษาบทเพลงที่ใช้ในการแสดงกับอาจารย์ที่ปรึกษา

ผู้บรรเลงควรเข้าพบอาจารย์ที่ปรึกษาในทุกสัปดาห์ เพื่อรับคำแนะนำในการบรรเลงบท เพลงที่ใช้ในการแสดง ทั้งด้านเทคนิคในการบรรเลงและการตีความบทเพลง และเพื่อให้เกิดประโยชน์สูงสุด ผู้บรรเลงควรนำข้อชี้แนะของอาจารย์ที่ปรึกษาในแต่ละสัปดาห์มาแก้ไขทันที เพื่อนำไปให้อาจารย์ที่ปรึกษาตรวจสอบในสัปดาห์ต่อไป

5. การกำหนด วัน เวลา และสถานที่

การกำหนดวันและเวลาที่แน่นอน จะช่วยให้ผู้บรรเลงทราบถึงระยะเวลาการฝึกซ้อม การเตรียมตัว และการประชาสัมพันธ์ได้อย่างมีประสิทธิภาพ นอกจากนี้การเลือกสถานที่สำหรับการแสดงเดี่ยวเปียโนควรคำนึงถึงความสะดวกของการเดินทางของผู้ที่จะเข้าชม และควรเลือกห้องที่แสดงที่ไม่มีเสียงสะท้อนหรือแห้งเกินไป

6. การทำโปสเตอร์ การประชาสัมพันธ์ และการทำสูจิบัตร

การทำโปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ควรมีข้อมูลผู้แสดง วัน เวลา สถานที่แสดงที่ชัดเจน นอกจากนี้ผู้แสดงได้ใช้โซเชียลมีเดีย ในการประชาสัมพันธ์การแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้ ด้วยการสร้างคำเชิญชวนบนเฟสบุ๊ก (Facebook) การทำสูจิบัตรควรมีลำดับการแสดงของบทเพลงอย่างชัดเจน มีประวัติของผู้แสดง และความเป็นมาของบทเพลงที่ใช้ในการแสดงอย่างครบถ้วน

วิธีการแสดงเดี่ยวเปียโน

1. แต่งกายสุภาพตามหลักการแสดงเดี่ยวเปียโนสากล
2. นำเสนอบทเพลงตามลำดับที่ผู้บรรเลงจัดเตรียมไว้
3. นำเสนอบทเพลงตามจุดประสงค์และการตีความของผู้บรรเลง
4. มีสมาธิและถ่ายทอดอารมณ์ของบทเพลงตามที่คุณบรรเลงได้ฝึกซ้อมมา

การแสดงเดี่ยวเปียโน

การแสดงแบ่งออกเป็น 2 ช่วง มีพักครึ่งการแสดง 15 นาที โดยช่วงแรกใช้เวลาประมาณ 33 นาที และช่วงที่สองใช้เวลาประมาณ 27 นาที การแสดงเดี่ยวเปียโนครั้งนี้ใช้เวลาแสดงประมาณ 75 นาที โดยจัดลำดับการแสดงบทเพลงต่าง ๆ ตามที่ผู้แสดงระบุไว้ในสูจิบัตร วัน เวลา และสถานที่แสดง

การแสดงเดี่ยวเปียโนครั้งนี้จัดขึ้นในวันที่ 23 มีนาคม พ.ศ. 2559 เวลา 18.00 น. ณ ห้องแสดงดนตรี ธงสรวง (Tongsuang's Piano Recital Hall) ตั้งอยู่ที่บ้านเลขที่ 54/1 ถนนสุขุมวิท ซอย 3 (ซอยนานาเหนือ)

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัย ผู้แสดงควรมีวินัยในการฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอ และศึกษาวิธีการซ้อมที่เหมาะสมกับบทประพันธ์ในยุคนั้น ๆ เพื่อให้เกิดความเข้าใจในตัวบทประพันธ์ และสามารถสื่อสารให้ผู้ฟังเข้าใจอารมณ์ของบทประพันธ์ได้ดีที่สุดในวันที่ทำการแสดง ก่อนวันแสดงจริงผู้แสดงควรหมั่นฝึกซ้อมการแสดงโปรแกรมทั้งหมดในสถานที่จริง เพื่อให้เกิดความคุ้นเคยกับสถานที่แสดงและคุณภาพของเสียง โดยทำการจำลองการแสดงให้แบบวันที่แสดงจริง รวมถึงการพัก การเดินขึ้นและลงบนเวที

ในวันที่แสดงจริง ผู้แสดงควรมีสมาธิกับการแสดงมากที่สุด พยายามถ่ายทอดอารมณ์ของบทประพันธ์ต่าง ๆ ให้กับผู้ฟังและมีความสุขกับการบรรเลง เพื่อความราบรื่นในการแสดง ไม่ว่าจะเกิดข้อผิดพลาดใด ๆ ขึ้นในระหว่างการแสดงไม่ควรหยุดการบรรเลง

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

- ณัชชา โสคติยานุรักษ์. 2547. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ (ฉบับปรับปรุง)*. พิมพ์ครั้งที่ 2 กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ปานใจ จุฬารัตน์. 2551. *วรรณกรรมเพลงเปียโน 1*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- _____. 2551. *วรรณกรรมเพลงเปียโน 2*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภาษาอังกฤษ

- Bach, J. S., Steglich, R., & Theopold, H.-M. 1971. *Toccaten*. München: G. Henle.
- Beethoven, L. v., Wallner, B. A., & Hansen, C. 1952. *Klavier-Sonaten*. München: G. Henle.
- Medtner, N. K. 2001. *Complete fairy tales : for solo piano*. Mineola, N.Y: Dover.
- Prokofiev, S. 1988. *Complete piano sonatas*. New York: Dover Publications.
- Ekaterina, Chernaya-Oh. 2008. *The Skazki (fairy tale) of Nikolai Medtner: the evolution and characteristics of the genre with compositional and performance aspects of selected fairy tales*. University of North Texas, University of North Texas. Doctor of Musical Arts.



การแสดงเดี่ยวฟลูต โดย ธันวาทุงทอง
A FLUTE RECITAL BY THANWA THUNGTHONG

ธันวาทุงทอง*
ดวงใจ ทิวทอง**

บทคัดย่อ

การแสดงเดี่ยวฟลูตในครั้งนี้มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาและค้นคว้าหาข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้แสดงฟลูต ประกอบด้วยการศึกษาเกี่ยวกับผู้ประพันธ์ในด้านชีวประวัติ ด้านการประพันธ์และแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงของผู้ประพันธ์ การตีความบทเพลง เปรียบเทียบการตีความในบทเพลงของนักแสดงฟลูตต่าง ๆ ศึกษาแนวความคิดและเทคนิคการบรรเลง และวิเคราะห์ในบทเพลงเพื่อให้เป็นประโยชน์ในการฝึกซ้อม การเตรียมตัวสำหรับการแสดงและรวมถึงการจัดการแสดง

การแสดงเดี่ยวฟลูตในครั้งนี้ ผู้แสดงได้คัดสรรบทเพลงมาด้วยกันทั้งหมด 4 บทเพลง โดยเป็นบทเพลงที่ทรงคุณค่าจากนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงในแต่ละยุคสมัย รวมทั้งสิ้น 3 ยุค ดังนี้ (1) Fantasie for Flute in D major, TWV 40:8 ประพันธ์โดย Georg Philipp Telemann (2) Sonata for Flute and Piano ประพันธ์โดย Paul Hindemith (3) Concerto for Flute and Piano in D major Op. 283 ประพันธ์โดย Carl Reinecke (4) Cabrioles for Flute and Piano ประพันธ์โดย André Jolivet

การแสดงเดี่ยวฟลูตในครั้งนี้กำหนดจัดการแสดงในวันที่ 31 มีนาคม พ.ศ. 2559 เวลา 18.00 น. ณ ห้องแสดงดนตรี ชั้น 3 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย รวมเวลาที่ใช้ในการแสดงทั้งหมดประมาณ 1 ชั่วโมง

คำสำคัญ: การแสดงเดี่ยวฟลูต / ธันวาทุงทอง

Abstract

The purpose of this Flute Recital was to study and research information on repertoire for flute performance. The study included composers' biography, composition, and composers' inspiration; interpretation, a comparative study on different performers' interpretation, thought processes, and performing techniques; musical analyses to aid the practice and preparation of the recital; and the presentation of the recital.

For the performance, four pieces by famous composers from two periods were selected: (1) Fantasie for Flute in D major, TWV 40:8 by Georg Philipp Telemann (2) Sonata for Flute and Piano by Paul Hindemith (3) Concerto for Flute and Piano in D major Op. 283 by Carl Reinecke (4) Cabrioles for Flute and Piano by André Jolivet.

The Flute Recital took place on March 31, 2016 at 6:00 p.m. at Recital Hall, Third Floor, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University. The total duration of the performance is 1 hour

Keywords: Flute Recital / Thanwa Thungthong

* นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, dagotar_tar@hotmail.com

** รองศาสตราจารย์, สาขาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, DuangjaiA@chula.ac.th

บทนำ

การจัดการแสดงเดี่ยวฟลูตในครั้งนี้ผู้แสดงได้คัดสรรบทเพลงจากยุคสมัยที่แตกต่างกันโดยในแต่ละบทเพลงนั้นผู้แสดงจะต้องใช้ความสามารถทางด้านเทคนิคและการตีความ เพื่อแสดงออก และสามารถสื่อสารส่งต่ออารมณ์ของบทเพลงที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ไว้ไปยังผู้ฟัง ซึ่งในการจัดการแสดงครั้งนี้มีระดับความยากของบทเพลงที่เหมาะสมกับการแสดงเดี่ยวฟลูตในระดับบัณฑิตศึกษา โดยบทเพลงในแต่ละบทมีลักษณะที่แตกต่างกันทั้งในด้านยุคสมัย รูปแบบการประพันธ์ และใช้เทคนิคขั้นสูงในการแสดงเดี่ยวฟลูต ทำให้ผู้แสดงสามารถแสดงศักยภาพได้อย่างเต็มที่ นำไปสู่การพัฒนาความสามารถในด้านต่าง ๆ ที่หลากหลายและเต็มไปด้วยประสิทธิภาพ

วัตถุประสงค์

ผู้แสดงมีวัตถุประสงค์หลักในการแสดง ดังนี้

1. เพื่อพัฒนาศักยภาพในการบรรเลงฟลูตในด้านต่าง ๆ ของผู้แสดง เช่น เทคนิคการบรรเลงและการตีความบทเพลง
2. เพื่อศึกษาและปฏิบัติจริงในการจัดการแสดงเดี่ยวฟลูต
3. เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาบทเพลงจากยุคต่าง ๆ
4. เพื่อเผยแพร่ผลงานทางวรรณกรรมเพลงฟลูตที่สำคัญแก่ผู้ที่สนใจ
5. เพื่อรวบรวมข้อมูลของบทเพลงในรายการแสดง เช่น ประวัติของบทเพลง และประวัติของผู้ประพันธ์

วิธีดำเนินการวิจัย

1. เลือกบทเพลงสำหรับการแสดง
2. ปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์และอาจารย์วิชาทักษะดนตรีเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้ในการแสดง
3. ศึกษาและหาข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้แสดง
4. วิเคราะห์บทเพลงและฝึกซ้อมบทเพลง
5. ปรับแต่งและแก้ไขการแสดง
6. จัดพิมพ์และนำเสนอเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์
7. แสดงผลงาน

ผลการวิจัย

1. คัดเลือกบทเพลงที่จะใช้ในการแสดงและปรึกษากับอาจารย์ที่ปรึกษา
2. ได้เรียนรู้เทคนิคการเล่นฟลูตจากบทเพลงในยุคสมัย และรูปแบบบทเพลงที่แตกต่างกัน สามารถวิเคราะห์ปัญหา ตีความบทเพลง ได้ถูกต้องตามจุดประสงค์ของผู้ประพันธ์ รวมทั้งมีวินัยในการฝึกซ้อม

3. เตรียมการแสดงเดี่ยวฟลูตได้อย่างมีประสิทธิภาพ
4. ได้เป็นส่วนหนึ่งในการอนุรักษ์ผลงานการประพันธ์เพลงและส่งเสริมให้ผู้คนหันมาชมการแสดงเดี่ยวฟลูตมากขึ้น

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์

1. การคัดเลือกเพลง

การคัดเลือกบทเพลงสำหรับใช้ในการแสดงเดี่ยวฟลูต พิจารณาจากความเหมาะสมที่จะนำมาศึกษาในระดับปริญญาโทบัณฑิต คุณค่าทางการประพันธ์ ความไพเราะจากบทเพลง และระดับความสามารถของ ผู้แสดง โดยการแสดงเดี่ยวในครั้งนี้ได้คัดเลือกบทเพลงสำหรับการแสดงไว้ 4 บทเพลง โดยผู้แสดงได้จัดทำข้อมูลการแสดงโดยการทำสูจิบัตรการแสดงดังนี้

รายการแสดงเดี่ยวฟลูต

การแสดงเดี่ยวฟลูตในครั้งนี้ได้กำหนดให้ผู้แสดงบรรเลงบทเพลงทั้งหมด 4 บทเพลง จากการประพันธ์ของนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงและประพันธ์บทเพลงอันทรงคุณค่าไว้รวม 3 ยุค โดยเรียงลำดับการแสดงดังต่อไปนี้

1. Fantasie for Flute in D major, TWV 40:8 ประพันธ์โดย Georg Philipp Telemann เป็นบทเพลงในยุคบาโรก ใช้เวลาแสดงประมาณ 3 นาที ตามลำดับดังนี้
 - Heiter bewegt
 - Sehr langsam
 - Sehr lebhaft/Marsch
3. Concerto for Flute and Piano in D major Op. 283 ประพันธ์โดย Carl Reinecke เป็นบทประพันธ์ในยุคโรแมนติก มีทั้งหมด 3 ท่อน ใช้เวลาแสดงประมาณ 22 นาที
 - Allegro molto moderato
 - Lento e mesto
 - Moderato
4. Cabrioles for Flute and Piano ประพันธ์โดย André Jolivet ใช้เวลาแสดงประมาณ 1.10 นาที

2. การเตรียมพร้อมสำหรับการแสดงเดี่ยวฟลูต

การเตรียมพร้อมสำหรับการแสดง ผู้แสดงได้จัดลำดับขั้นตอนโดยแบ่งเป็น การคัดเลือกบทเพลงสำหรับการแสดง การเลือกใช้น้ตเพลง การฝึกซ้อม การศึกษาบทเพลงสำหรับการแสดงกับอาจารย์ผู้สอน การแก้ไขปัญหาและการศึกษาจากแหล่งข้อมูลอื่น ๆ ดังนี้

1. การคัดเลือกบทเพลงสำหรับการแสดง

การคัดเลือกบทเพลงสำหรับใช้ในการแสดงต้องพิจารณาถึงความเหมาะสมหลายประการ ทั้งด้านความยากง่ายที่เหมาะสม ด้านความสามารถของผู้แสดง ด้านคุณค่าทางบทประพันธ์ ด้านนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงในยุคต่าง ๆ ด้านอารมณ์ในแต่ละบทเพลง ทั้งหมดนี้เพื่อให้ผู้ที่สนใจเกิดความซาบซึ้ง และเข้าใจในสิ่งที่ผู้แสดงต้องการสื่อสาร โดยได้รับคำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษาและผู้ที่มีความเชี่ยวชาญมีทักษะและประสบการณ์ในการแสดงคอนเสิร์ต

2. การเลือกใช้นิตเพลง

การเลือกใช้นิตเพลงพิจารณาจากความน่าเชื่อถือของสำนักพิมพ์เป็นหลัก เพราะนิตเพลงที่นำมาใช้ในการแสดงเป็นข้อมูล และเป็นสิ่งที่สำคัญอย่างยิ่งในการนำมาศึกษาเพื่อให้ได้ข้อมูลที่ถูกต้อง รวมถึงการนำมาซึ่งการวิเคราะห์บทเพลง รายละเอียดต่าง ๆ ในบทเพลงได้อย่างมีประสิทธิภาพ ในครั้งนี้ผู้แสดงได้คัดเลือกนิตเพลงจากสำนักพิมพ์ Bärenreiter, Breitkopf & Härtel, Gérard Billaudot Éditeur และ B. Schott's Söhne, Mainz

3. การฝึกซ้อม

การฝึกซ้อมถือเป็นปัจจัยหลักของการแสดงเดี่ยวฟลูต นอกจากผู้แสดงจะต้องมีวินัยในการจัดตารางเวลาในการฝึกซ้อม ผู้แสดงยังต้องจัดหาแหล่งข้อมูลเนื้อหาต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการตีความในบทเพลงต่าง ๆ ที่ใช้ในการแสดงด้วย ซึ่งในการฝึกซ้อม ผู้แสดงจะจัดลำดับการซ้อมให้เหมาะสมกับบทเพลงนั้น ๆ เช่น การฝึกคุณภาพเสียง ระบบนิ้วและเทคนิคในการเล่นฟลูต การฝึกการอ่านและเล่นโน้ตอย่างละเอียดซ้ำ ๆ พร้อมกับควบคุมคุณภาพเสียงให้มีคุณภาพที่ดีไปพร้อม ๆ กัน โดยในขณะเดียวกันก็เริ่มวิเคราะห์แต่ละประโยคเพลงอย่างละเอียดซ้ำ ๆ จนชำนาญ และสุดท้ายคือการฝึกซ้ำ ๆ โดยการฝึกซ้อมแต่ละครั้งควรตั้งเป้าหมายไว้ว่าต้องปฏิบัติให้ถูกเกินครึ่งของที่ตั้งเป้าหมายไว้ เพราะทักษะที่ดีเกิดจากการทำซ้ำที่ถูกต้องจึงจะได้ผลลัพธ์ที่ดี โดยการฝึกซ้อมทั้งหมดเพื่อให้เกิดความชำนาญในการแสดง รวมถึงการฝึกซ้อมร่วมกับนักเปียโนอย่างสม่ำเสมอทุกสัปดาห์ โดยทั้งนี้ผู้แสดงจะต้องทบทวนปัญหาและวางแผนการซ้อมให้ได้ประสิทธิภาพสูงสุด ผู้แสดงควรรู้ถึงเวลาที่ใช้ในการแสดงเพื่อให้ร่างกายเกิดความคุ้นเคยในช่วงเวลาทำการแสดง

4. การศึกษาบทเพลงสำหรับการแสดงกับอาจารย์ผู้สอน

ผู้แสดงจัดตารางเรียนกับท่านอาจารย์ผู้สอนอย่างสม่ำเสมอ อย่างน้อยอาทิตย์ละ 1 ครั้ง และไม่ควรงเกิน 3 ครั้งต่อสัปดาห์ เพราะวันเวลาที่เหลือควรให้เวลากับการฝึกซ้อมสิ่งที่ได้รับคำแนะนำจากอาจารย์ผู้สอนด้วยตนเอง ในแต่ละที่มีการเรียนการสอน ผู้สอนได้ทบทวนการฝึกซ้อม ดูพัฒนาการของผู้แสดง ให้เทคนิคและแบบฝึกหัดต่าง ๆ เพื่อช่วยในการฝึกซ้อมบทเพลงให้ดียิ่งขึ้น ให้คำปรึกษาถึงปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นระหว่างฝึกซ้อม และแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกันในช่วงการเรียนการสอน

5. การแก้ไขปัญหา

ในระหว่างการเรียนการสอน และการฝึกซ้อมของผู้แสดง สิ่งแรกที่ต้องรู้ในการเล่นบทเพลงในทุก ๆ บทเพลงก็คือ ปัญหาของบทเพลงนั้น ๆ ดังนั้นในการฝึกซ้อม ควรหาสาเหตุของปัญหาให้เจอ เพื่อปรึกษากับอาจารย์ผู้สอนให้ช่วยปรับวิธี หรือหาเทคนิคที่เหมาะสมกับตัวบุคคลนำมาปรับใช้ เพราะการที่เราซ้อมผิด ๆ เป็นเวลานาน จะยิ่งทำให้เราแก้ปัญหานั้นได้ยาก

6. การศึกษาจากแหล่งข้อมูลอื่น ๆ

นอกเหนือจากการฝึกซ้อมเป็นประจำแล้ว ควรศึกษาข้อมูลจากบทประพันธ์ที่หลากหลายของผู้ประพันธ์เพื่อให้ได้ข้อมูลเชิงลึก โดยควรศึกษาประวัติ แนวความคิดของผู้ประพันธ์และยุคสมัย รวมไปถึงรูปแบบของบทเพลงเพื่อนำมาใช้ในการฝึกซ้อมได้อย่างถูกต้องในปัจจุบันมีแหล่งข้อมูลให้ศึกษาหลายทางที่เกี่ยวข้องกับดนตรีตะวันตก เช่น หนังสือ ห้องสมุด บทความต่าง ๆ สุจิตร์ รายการโทรทัศน์ รายการวิทยุ แผ่นบันทึกเสียง และจากเว็บไซต์ต่าง ๆ

7. การกำหนดวัน เวลา และสถานที่สำหรับการแสดง

ผู้แสดงกำหนดวัน เวลา และสถานที่ให้แน่นอน เพื่อช่วยให้ผู้แสดงได้สามารถวางแผนในการฝึกซ้อมและเตรียมตัวในการแสดง รวมถึงการจัดทำข้อมูลและการประชาสัมพันธ์ทั้งในเรื่องสถานที่ที่เหมาะสมกับเวลา

8. การทำสุจิตร์และโปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดง

การจัดทำสุจิตร์ (Program Note) และโปสเตอร์คอนเสิร์ต เพื่อเป็นการประชาสัมพันธ์ถึงการแสดงในครั้งนี้และถือเป็นการเผยแพร่งานแสดงให้กับผู้ที่มีความสนใจในบทเพลง โดยการประชาสัมพันธ์โปสเตอร์และรายละเอียดของคอนเสิร์ตผ่านเว็บไซต์ รวมทั้งติดโปสเตอร์คอนเสิร์ตประชาสัมพันธ์ในสถานที่ต่าง ๆ โดยผู้แสดง ได้จัดทำข้อมูลลงในสุจิตร์ ดังนี้

- ชื่อ – นามสกุล และประวัติของผู้แสดง
- วัน เวลา และสถานที่ในการแสดง
- ลำดับการแสดงและข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับทุก ๆ บทเพลง

9. การฝึกซ้อม ณ สถานที่จริง

การฝึกซ้อมการแสดงคอนเสิร์ต ผู้แสดงควรหาโอกาสทดลองฝึกแสดงในสถานที่จริงอย่างน้อย 2 ครั้ง ก่อนการแสดงจริง ซึ่งถือเป็นเรื่องที่สำคัญมากต่อผู้แสดง สถานการณ์ และบริบทต่าง ๆ มีผลต่อการแสดง เช่น เรื่องคุณภาพของระบบเสียงในห้องที่ใช้แสดง ผู้แสดงจะต้องฝึกการปรับและควบคุมเสียงในขณะที่แสดงให้เข้ากับสถานที่แสดง นอกจากนี้ยังช่วยสร้างความคุ้นเคยกับสภาพแวดล้อม บรรยากาศและสร้างความคุ้นเคยกับการเล่นคู่กันกับนักเปียโน เพื่อช่วยลดความกังวล ความตื่นเต้นที่จะนำมาซึ่งความผิดพลาดในวันแสดง

วิธีการแสดงเดี่ยวฟลูต

1. ผู้แสดงกำหนดการแสดงและรูปแบบการแสดง
2. ผู้แสดงถ่ายทอดบทเพลงให้ตรงกับจุดประสงค์ของผู้ประพันธ์และการตีความของผู้แสดงต่อผู้ชม
3. ผู้แสดงถ่ายทอดอารมณ์และสร้างความประทับใจให้แก่ผู้ชมผ่านเสียงดนตรี และสื่อต่าง ๆ โดยจัดบรรยากาศห้องแสดงให้เหมาะสมเพื่อช่วยให้ผู้ชมเข้าถึงบทเพลงตั้งแต่ต้นจนจบการแสดง
4. ผู้แสดงแต่งกายได้เหมาะสมกับการแสดง

การแสดงเดี่ยวฟลูต

ผู้แสดงแบ่งการแสดงออกเป็น 2 ช่วงของการแสดง ช่วงละประมาณ 30 นาที รวมพักครึ่งการแสดง 15 นาที รวมเวลาการแสดงทั้งหมดใช้เวลาประมาณ 1 ชั่วโมง โดยแสดงบทเพลงตามลำดับที่ได้กำหนดไว้ในสูจิบัตร

วัน เวลาและสถานที่การจัดการแสดงเดี่ยวฟลูต

การแสดงเดี่ยวฟลูตในครั้งนี้กำหนดจัดการแสดงในวันที่ 31 มีนาคม พ.ศ. 2559 เริ่มการแสดงเวลา 18.00 น. ณ ห้องแสดงดนตรีชั้น 3 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัย ผู้แสดงควรประเมินความสามารถของตนเองก่อนที่จะเลือกบทเพลงที่นำมาแสดง จากนั้นจึงวางแผนการฝึกซ้อมให้เหมาะสมกับช่วงเวลา รวมถึงการเตรียมตัวด้านความพร้อมของร่างกาย และจิตใจที่ต้องแบกรับความประหม่า และปรับสภาพให้อยู่ในสภาวะปกติให้เร็วที่สุดในวันและเวลาแสดงจริง

นอกจากนี้ควรศึกษาแนว Piano accompaniment เป็นอย่างดีเพราะแนว accompaniment จะช่วยให้เข้าใจบทเพลงมากยิ่งขึ้น ควรศึกษาวิธีการเล่นของศิลปินแต่ละท่านที่มีชื่อเสียงจากช่องทางต่าง ๆ เช่น ซีดี วีซีดีการแสดง และจากเว็บไซต์ต่าง ๆ ทางด้านดนตรีเพื่อนำมาตีความ วิเคราะห์และนำมาเป็นแนวทางปรับใช้ในการแสดงของตนเอง ควรฝึกซ้อมทั้งโปรแกรมการแสดงในเวลาและสถานที่จริง เพื่อให้ร่างกายสามารถปรับสภาพตามได้ นอกจากนั้นยังสามารถนำข้อผิดพลาดจากการฝึกซ้อมในสถานที่จริง มาปรับแก้ไขให้ดียิ่งขึ้นเพื่อให้การแสดงจริงออกมาสมบูรณ์ที่สุด ก่อนขึ้นแสดงประมาณ 5 วันไม่ควรซ้อมหนัก มากจนเกินไปเพราะจะทำให้สภาพร่างกายแบกรับความตึงเครียดจนทำให้วันการแสดงจริงไม่สมบูรณ์เต็มที่ ในวันแสดงควรพักผ่อน และทำสมาธิก่อนขึ้นการแสดงอย่างน้อยประมาณ 30 นาที ควรตรวจเช็คสภาพแวดล้อมโดยรอบ อาทิเช่น เครื่องปรับอากาศต้องมีอุณหภูมิที่เหมือนหรือใกล้เคียงกับเวลาฝึกซ้อมทุก ๆ ครั้งที่ผ่านมา ไฟส่องสว่างพอดีต่อการมองเห็นโน้ตเพลงไม่ส่องหน้าจนทำให้สายตาว้าว และอาจทำให้อุณหภูมิร่างกายเปลี่ยนจนก่อให้เกิดอุปสรรคในการแสดง ซึ่งส่งผลให้ประสิทธิภาพในการแสดงลดลง ตำแหน่งที่ทำการแสดงอยู่ในตำแหน่งที่เสี่ยงไปทั่วทุกมุมห้อง โดยตำแหน่งดังกล่าวนักแสดงเปียโนประกอบสามารถสื่อสารกับนักแสดงเดี่ยวฟลูตได้อย่างเต็มศักยภาพ สิ่งสำคัญอีกประการคือตรวจสอบสภาพเครื่องดนตรีให้อยู่ในสภาพที่สมบูรณ์ก่อนขึ้นแสดง

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

ณัชชา พันธุ์เจริญ. 2553. *ทฤษฎีดนตรี*. พิมพ์ครั้งที่ 9. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

_____. 2552. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

_____. 2552. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

ศศิ พงศ์สรายุทธ. 2553. *ดนตรีตะวันตกยุคบาโรคและยุคคลาสสิก*. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่ง
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภาษาอังกฤษ

Andre Jolivet. *Cabrioles*. Gérard Billaudot Éditeur.

Carl Reinecke. *Concerto for Flute and Orchestra in D major*. Breitkopf & Härtel.

Paul Hindemith. 1936. *Sonata for Flute*. B. schott's Söhne, Mainz.

Telemann. *Twelve Fantasias for Flute without Bass*. Bärenreiter.



สัญลักษณ์ทั้ง 4 บทเพลงชุดสำหรับออร์เคสตรา
COMPOSITION: THE FOUR SYMBOLIC SUITE

วรพัฒน์ ภูริปัญญวานิช *
วีรชาติ เปรมานนท์ **

บทคัดย่อ

บทประพันธ์สัญลักษณ์ทั้ง 4 เป็นบทประพันธ์ประเภทเพลงชุดบรรเลงโดยวงออร์เคสตรา ในแต่ละท่อนมีเอกลักษณ์ที่แตกต่างกัน ไม่ว่าจะเป็นด้านทำนอง จังหวะ โครงสร้าง และแนวประสาน ถึงอย่างนั้น ก็ยังคงมีทำนองร่วมที่แฝงอยู่ในทุก ๆ ท่อนซึ่งเป็นทำนองหลักที่ผูกทั้ง 4 ท่อนไว้ด้วยกัน ซึ่งผู้แต่งเห็นว่า โครงสร้างบทเพลงชุดนั้นมีมานานและมีผู้ประพันธ์จำนวนมากที่นำไปใช้ประกอบการประพันธ์ แต่ลักษณะเด่นดั้งเดิมโครงสร้างแบบนี้ในแต่ละท่อนจะมีความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิงโดยไม่มีสิ่งใดมาผูกมัด เปรียบเหมือนนำบทเพลงหลาย ๆ ชิ้นมารวมกันเท่านั้น แต่ในบทประพันธ์สัญลักษณ์ทั้ง 4 นี้จะแตกต่างจากโครงสร้างเดิมโดยใช้ทำนองผูกมัดแต่ละท่อนไว้ตามที่กล่าวไว้ข้างต้น นอกจากนั้นในแต่ละท่อนจะเลือกใช้กลุ่มเครื่องดนตรีที่แตกต่างกันเป็นตัวดำเนินทำนองหลักเพื่อสร้างสีสันของเสียงในหลาย ๆ รูปแบบ

บทประพันธ์นี้มีความยาวโดยรวมประมาณ 20 นาที แบ่งออกเป็น 4 ท่อน ในแต่ละท่อนมีความยาวที่ใกล้เคียงกันที่ 5 นาทีทุกท่อน

คำสำคัญ: เพลงชุด / ออร์เคสตรา / สัญลักษณ์ / การประพันธ์เพลง

Abstract

The Four Symbolic Suite is a composition for an Orchestra, which each movement has an individual characteristic such as melody, rhythm, form and counterpoint. Nonetheless, there still has a same melody that hide in every each movement and also it's bind all of them together. The original Suite that being used by many composers, each movement has an individual character and also they are free from each other. No obligation. It just liked bringing many pieces into one suite. So the composer has an idea to change the form of an original Suite, by adding the same melody or theme in every movement, it will create a chain to each movement so that they can be connected. Moreover, each movement they use a different instrument to express a melody and because of that, it created a lot of styles and color to this Suite.

This Suite duration is approximately 20 minutes divided into four movements. Each one has the same duration approximately 5 minutes.

Keywords: Suite/ Orchestra/ Symbol/ Composition

* นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, voraputt@hotmail.com

** ศาสตราจารย์ ดร., สาขาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, drwpremananda@yahoo.com

บทนำ

บทประพันธ์สัญลักษณ์ทั้ง 4 สำหรับออร์เคสตรา เป็นบทเพลงชุดที่ประกอบไปด้วย 4 ท่อน ซึ่งในแต่ละท่อนจะมีลักษณะเด่นที่แตกต่างกันไม่ว่าจะเป็นในส่วนของท่านอง จังหวะ มิติของเสียง ฯลฯ ถึงอย่างนั้นก็ยังคงมีท่านองร่วมที่แฝงอยู่ในทุก ๆ ท่อนซึ่งเป็นท่านองหลักที่ผูกทั้ง 4 ท่อนไว้ด้วยกัน ซึ่งผู้แต่งเห็นว่าโครงสร้างบทเพลงชุดนั้นมีมานานและมีผู้ประพันธ์จำนวนมากที่นำไปใช้ประกอบการประพันธ์ แต่ลักษณะเด่นดั้งเดิมโครงสร้างแบบนี้ในแต่ละท่อนจะมีความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิงโดยไม่มีสิ่งใดมาผูกมัด เปรียบเหมือนนำบทเพลงหลาย ๆ ชิ้นมารวมกันเท่านั้น แต่ในบทประพันธ์สัญลักษณ์ทั้ง 4 นี้จะแตกต่างจากโครงสร้างเดิมโดยใช้ท่านองผูกมัดแต่ละท่อนไว้ตามที่กล่าวไว้ข้างต้น

ลักษณะเด่นที่สำคัญของบทเพลงนี้คือท่านองที่มีความไพเราะ อ่อนหวาน เข้มแข็ง ประกอบไปด้วยหลากหลายความรู้สึก เพราะบทเพลงชุดนี้ได้รับแรงบันดาลใจมากจากบทเพลงประกอบสื่อต่าง ๆ อาทิเช่น ภาพยนตร์ เกม ฯลฯ บทเพลงจะมีท่านองที่ดูเรียบง่าย ไม่ซับซ้อน แต่มีการพัฒนาท่านองและการใช้เทคนิคการทอดและขยายท่านองมากมายรวมถึงการแปรจังหวะอีกด้วย โดยผู้แต่งมีแนวความคิดที่ต้องการจะสร้างบทเพลงที่ผสมผสานการใช้ท่านองที่เรียบง่าย ไพเราะ กับรูปแบบจังหวะที่หลากหลาย มีการพัฒนาระหว่างบทเพลงและมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว

บทประพันธ์ชิ้นนี้มีความยาวโดยรวมประมาณ 20 นาที แบ่งออกเป็น 4 ท่อน โดยที่แต่ละท่อนเอกลักษณ์เฉพาะตัวและมีท่านองหลักร่วมกันแฝงอยู่ในแต่ละท่อน

วัตถุประสงค์

1. สร้างบทประพันธ์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว
2. เพื่อส่งเสริมและสร้างจินตนาการให้กับผู้ฟังทั่วไป
3. เพื่อแสดงออกถึงเทคนิคการผสมผสานลีลาดนตรีแบบดนตรีตะวันตกและตะวันออกให้กับผู้ฟัง

ขอบเขตการประพันธ์เพลง

1. เป็นบทประพันธ์ที่อยู่ในแบบ Tonal music
2. บทประพันธ์ให้ความรู้สึกในแบบดนตรีตะวันออกผสมผสานการใช้เทคนิคแบบดนตรีตะวันตก
3. บทประพันธ์ประกอบไปด้วย 4 ท่อน ทุกท่อนจะมีท่านองเดี่ยวแฝงอยู่
4. มีความยาวโดยรวม 20 นาที โดยแต่ละท่อนมีความยาวที่ใกล้เคียงกัน

วิธีดำเนินการประพันธ์เพลง

ขั้นตอนการประพันธ์ประกอบด้วย

1. กำหนดขอบเขตการประพันธ์ พร้อมทั้งหาแรงบันดาลใจและแนวคิดหลักที่จะใช้ประพันธ์เพลง
2. กำหนดโครงสร้างหลักและความยาวของบทเพลง รวมถึงเอกลักษณ์ของแต่ละท่อนอย่างชัดเจน
3. สร้างทำนองหลักและรูปแบบจังหวะขึ้นและบันทึกลงในลักษณะของ Piano Reduction เพื่อให้เห็นโครงสร้างบทเพลงอย่างชัดเจน ก่อนที่จะเรียบเรียงเสียงประสาน
4. เรียบเรียงเสียงประสานและรวมถึงการตกแต่ง เพิ่มลด แนวทำนอง แนวประสาน ปรับเปลี่ยนรูปแบบจังหวะและความกว้างของช่วงเสียงตามเห็นสมควร
5. พิจารณาบทประพันธ์ในลักษณะโดยรวมและทดลองการบรรเลง เพื่อสังเกตและฟังจากเสียงจริงที่เกิดขึ้น และแก้ไขตามเห็นสมควร
6. จัดพิมพ์และนำเสนอรูปเล่มประกอบบทวิเคราะห์พร้อมโน้ตเพลงที่สมบูรณ์

ผลการวิจัย

ตอนที่ 1 SKY DRAGON “มังกรฟ้า”

ในตอนที่ 1 จะมีอัตราจังหวะโดยรวม ปานกลาง ไม่ช้า ไม่เร็วจนเกินไปเพื่อที่จะนำเสนอแนวทำนองที่ให้ความรู้สึกในแบบดนตรีตะวันออกอย่างชัดเจน ในช่วงต้นของท่อนนี้จะมีการใช้บันไดเสียงแบบ Phrygian Dominant บนแนวทำนอง โดยที่ศูนย์กลางของเสียงจะอยู่ที่ F ภายในท่อนนี้จะเน้นการนำเสนอทำนองโดยกลุ่มเครื่องสายสลับกับ French Horn เป็นหลัก เมื่อถึงส่วนกลางท่อนจะเกิดทำนองใหม่ขึ้นซึ่งเป็นทำนองหลักของท่อนนี้ บนบันไดเสียง Eb Major และ C Minor และจากนั้นในช่วงท้ายของท่อนจะเปลี่ยนบันไดเสียงไปยัง F Major อัตราจังหวะเปลี่ยนมาอยู่ในลักษณะเร็ว ทำนองจากช่วงต้นเพลงถูกนำมาใช้อีกครั้งเพื่อใช้จบท่อน โครงสร้างโดยรวมมีลักษณะเป็น ABA ความยาวของท่อนนี้อยู่ที่ 5 นาทีกว่าโดยประมาณ

ตอนที่ 2 RED SWAN “หงส์แดง”

ในตอนที่ 2 จะเริ่มต้นด้วยความเร็ว 168 Bpm ในอัตราจังหวะแบบ 3/4 อยู่ในลักษณะของ Quick Waltz เพื่อแสดงถึงทำนองและจังหวะที่แตกต่างกับตอนที่ 1 อย่างชัดเจน อยู่ในบันไดเสียง A Minor และเมื่อมาถึงช่วงกลางของท่อนจะเข้าสู่ช่วงที่ช้า อัตราจังหวะเปลี่ยนเป็น 4/4 แนวทำนองที่เกิดขึ้นได้พัฒนาจากช่วงต้นแตกต่างกัน ที่ทิศทางการดำเนินทำนองบางจุดและถูกบรรเลงในจังหวะที่ช้าลง ในช่วงต่อมามีการนำเอาทำนองหลักที่เคยเกิดขึ้นจากท่อนก่อนหน้ามาพัฒนา ซึ่งเป็นแนวทำนองหลักที่ผู้กำกับบทประพันธ์ทั้ง 4 ท่อนไว้แต่ถูกนำเสนออย่างแตกต่างกันและจากนั้นช่วงท้ายความเร็วจะกลับมาเหมือนช่วงต้นเพียงแต่อัตราจังหวะจะเปลี่ยนเป็น 2/4 แทนในท่อนนี้มีความยาวโดยประมาณ 5 นาทีโดยประมาณ

ท่อนที่ 3 WHITE TIGER “พยัคฆ์ขาว”

ในท่อนที่ 3 เริ่มต้นด้วยความเร็วปานกลาง ด้วยอัตราจังหวะแบบ 4/4 โดยมีศูนย์กลางของเสียงอยู่ที่ Bb ในส่วนของท่อนที่ 3 แนวทำนองหลักจะถูกนำเสนอโดยเครื่องลมทองเหลืองเป็นส่วนใหญ่ เพื่อแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ที่แตกต่างจาก 2 ท่อนที่ผ่านมา ผู้แต่งจึงต้องการนำเสนอท่อนนี้ด้วยทำนองที่มีลักษณะเข้มข้นและดูคึกคัก และต่อมาศูนย์กลางของเสียงได้เปลี่ยนไปที่ Db แทน ในส่วนของจังหวะ มีการเร่งมากขึ้นจนถึง 172 Bpm และต่อมาจนถึงช่วงท้าย Texture ของช่วงนี้จะค่อย ๆ บางลง ด้วยจำนวนเครื่องที่ค่อย ๆ หดลง เพื่อที่จะจบท่อนในลักษณะที่ค่อย ๆ Fade out ท่อนนี้มีความยาวโดยรวมที่ 5 นาทีโดยประมาณเช่นเดียวกัน

ท่อนที่ 4 BLACK TORTOISE “เต่าดำ”

ในท่อนสุดท้าย เริ่มต้นด้วยความเร็วที่ 115 Bpm ภายในท่อนนี้อัตราจังหวะจะเริ่มต้นที่ 6/8 และต่อจากนี้ จะมีการเปลี่ยนแปลงอัตราจังหวะหลากหลายที่ และทำนองหลักจะถูกบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องเสียงต่ำ ได้แก่ Violoncello, Double bass, Bassoon, Trombone และ Tuba เพื่อแสดงเอกลักษณ์ของทำนองในช่วงเสียงต่ำซึ่งแตกต่างจากท่อนที่ผ่านมาทั้งหมด และนอกจากนี้ ในช่วงสุดท้ายของท่อนนี้ ได้นำเสนอทำนองหลักที่ถูกบรรจุในทุก ๆ ท่อน ในลักษณะที่ยิ่งใหญ่และสง่างามเพื่อที่จะเป็นการสรุปและจบบทเพลงลง ภายในช่วงท้ายจะบรรเลงในลักษณะเต็มวงไปตลอดจนจบ โดยศูนย์กลางอยู่ที่ E ภายในท่อนนี้มีความยาวโดยประมาณที่ 5 นาที

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์

บทประพันธ์ สัญลักษณ์ทั้ง 4 นี้เป็นบทประพันธ์ประเภทเพลงชุดสำหรับวงออร์เคสตราจำนวน 4 ท่อน ที่ถูกนำเสนอในรูปแบบต่าง ๆ มีโครงสร้างคล้ายคลึงกันแต่ให้ความแตกต่างกันในมุมมองทางด้านความรู้สึกถูกบรรยายออกมาผ่านบทเพลงในลักษณะของ Program Music มีลักษณะคล้ายการเล่าเรื่องนิทานจากหนังสือ ทุกท่อนมีเอกลักษณ์และลักษณะเด่นที่เฉพาะตัว เป็นผลงานที่ถูกสร้างจากแนวความคิดที่ต้องการให้ทำนองที่ไพเราะ เรียบง่าย เป็นแกนหลักของเพลง ผสานกับการพัฒนาทำนองและการใช้เทคนิคต่าง ๆ ในการเรียบเรียงเสียงประสาน เพื่อสร้างมิติของเสียงให้มีความน่าสนใจมากขึ้น และสามารถเข้าถึงผู้ฟังได้ในทุก ๆ แบบ

ข้อเสนอแนะ

บทประพันธ์ สัญลักษณ์ทั้ง 4 มีจำนวน 4 ท่อนที่มีลักษณะเด่นเฉพาะตัว มีเนื้อหา ทำนอง ที่สมบูรณ์ในตัวเอง สามารถจัดลำดับการบรรเลงได้อย่างเหมาะสมตามความต้องการ ไม่ว่าจะเรียงลำดับท่อนเช่นใด ก็สามารถแสดงออกได้ และส่วนความยาวของแต่ละท่อนนั้น มีความใกล้เคียงกันทั้งหมด ไม่ว่าจะเรียงลำดับอย่างไรก็สร้างอรรถรสให้กับผู้ฟังได้เช่นเดียวกัน

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

ณัฏฐา พันธุ์เจริญ. 2552. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

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

.

ภาษาอังกฤษ

William Cole. 2009. *The Form of Music*. 2nd Edition. United Kingdom: The Associated Board of the Royal Schools of Music (Publishing) Limited.



ธาตุทั้ง 4 (ดิน น้ำ ลม ไฟ)
THE FOUR ELEMENTS (EARTH WATER AIR FIRE)
จิตสมน ฉัตราคม*
ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร**

บทคัดย่อ

บทประพันธ์ (ดิน น้ำ ลม ไฟ) เป็นบทประพันธ์สำหรับกลุ่มเครื่องดนตรี 4 ชิ้น ประกอบไปด้วย ฟลูต ไวโอลิน วิโอลา และเปียโน ซึ่งเป็นการผสมที่ไม่เป็นที่นิยมมากนัก มีทั้งหมด 4 ภาควิน โดยมียุทธศาสตร์ความเร็วที่แตกต่างกัน แต่ละภาควินสื่อถึงรูปพรรณของธาตุทั้ง 4 ธาตุ โดยเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นจะรับสลับบทบาทกันไปในแต่ละภาควิน มีการนำเสนอเทคนิคเฉพาะของแต่ละเครื่องดนตรี แสดงถึงทั้งทักษะของการบรรเลงเดี่ยว และการบรรเลงเป็นกลุ่ม

บทประพันธ์นี้ได้แสดงเทคนิคการประพันธ์ตามแบบแผนตะวันตกกับเทคนิคการประพันธ์ดนตรียุคศตวรรษที่ยี่สิบ เช่น ลักษณะของโครงสร้างต่าง ๆ การเลือกใช้ระดับเสียง ลักษณะของจังหวะ และสีนของเสียงในแต่ละเครื่องดนตรี ทั้งนี้เพื่อให้บทประพันธ์มีความเป็นเอกภาพ มีการนำเอาหน่วยย่อยเอกทางด้านระดับเสียงและทางด้านจังหวะมาดัดแปลงโดยใช้เทคนิคที่หลากหลาย ทั้งยังพิจารณาถึงการใช้เสียงที่กลมกลืนและเสียงที่กระด้างอย่างเหมาะสม บทประพันธ์นี้มีความยาวประมาณ 20 นาที

คำสำคัญ: ธาตุทั้ง 4 / ดนตรียุคศตวรรษที่ยี่สิบ / จิตสมน ฉัตราคม

Abstract

THE FOUR ELEMENTS (EARTH WATER AIR FIRE) is a musical composition for 4 instruments including flute, violin, viola and piano which is not a prevalent combination, divided into 4 independent sections in different tempi. Each movement presents the texture of the four elements; each instrument has its own role. The piece demonstrates different techniques of each instrument and also shows playing skills as a group and a soloist.

This piece shows several dimensions of standard western music and twentieth-century music composition techniques such as structural dimension, pitch dimension, rhythmic dimension, and texture of each instruments. The main motif and rhythm will be used, adapted, and repeated by employing several musical techniques for the unity of the piece. Moreover, appropriate use of consonant and dissonant sounds is considered.

The duration is approximately 20 minutes.

Keywords: Musical Composition / Twentieth-century Music / Jitsamon Shattrakom

* นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, zhang_xiao_lan@hotmail.com

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

บทนำ

บทประพันธ์ (ดิน น้ำ ลม ไฟ) เป็นบทประพันธ์สำหรับกลุ่มเครื่องดนตรี 4 ชิ้น ประกอบไปด้วย ฟลูต ไวโอลิน วิโอลา และ เปียโน ซึ่งเป็นการผสมที่ไม่เป็นที่นิยมมากนัก มีทั้งหมด 4 กระบวน โดยมีอัตราความเร็วที่แตกต่างกัน แต่ละกระบวนสื่อถึงรูปพรรณของธาตุทั้ง 4 ธาตุ ผู้ประพันธ์เล็งเห็นถึงความสำคัญของธาตุทั้ง 4 ซึ่งเป็นองค์ประกอบหลักของโลกและมนุษย์ ขาดไปแม้แต่เพียงธาตุเดียวโลกและมนุษย์ย่อมไม่สามารถกำเนิดขึ้นมาได้ โดยธาตุทั้ง 4 ปรากฏอยู่ในตำราความเชื่อของทั้งทางตะวันตกและทางตะวันออกตั้งแต่สมัยก่อน แสดงให้เห็นว่าทั้งความเชื่อทางตะวันตกและตะวันออกก็ต่างให้ความสำคัญกับเรื่องธาตุทั้ง 4 ผู้ประพันธ์จึงนำธาตุทั้ง 4 มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์บทประพันธ์นี้ ธาตุ 4 (ดิน น้ำ ลม ไฟ) เป็นบทประพันธ์ในรูปแบบดนตรีพรรณนา (Program Music) ที่บรรยายถึงลักษณะของธาตุทั้งสี่ธาตุ โดยผู้ประพันธ์กำหนดบทบาทของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นให้รับส่งบทบาทกันไปในแต่ละกระบวน ผู้บรรเลงต้องอาศัยความสามารถและการฝึกซ้อมเพื่อที่จะแสดงเทคนิคในการบรรเลงบทเพลง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของความเร็วในการเล่นที่ต้องอาศัยความแม่นยำ ทั้งยังต้องใช้ทักษะของการบรรเลงเดี่ยวและการบรรเลงเป็นกลุ่ม

บทประพันธ์นี้ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการประพันธ์ตามแบบแผนตะวันตกกับเทคนิคการประพันธ์ดนตรียุคศตวรรษที่ยี่สิบผสมผสานเข้าด้วยกัน เช่น ลักษณะของโครงสร้างต่าง ๆ การเลือกใช้ระดับเสียง ลักษณะของจังหวะ และสีสันทันของเสียงในแต่ละเครื่องดนตรี ทั้งนี้เพื่อให้บทประพันธ์มีความเป็นเอกภาพ ผู้ประพันธ์นำเอาหน่วยย่อยเอกทางด้านระดับเสียงและทางด้านจังหวะมาดัดแปลงโดยใช้เทคนิคที่หลากหลาย เช่น การยืดจังหวะ การย่อจังหวะ การนำเอากลุ่มตัวโน้ตที่สำคัญมาทำเป็นก้อนกลุ่มโน้ตบรรเลงพร้อมกัน เป็นต้น และพิจารณาถึงการใช้เสียงที่กลมกลืนและเสียงที่กระด้างอย่างเหมาะสม พิจารณาการจับกลุ่มเครื่องดนตรีเพื่อให้เกิดสีสันที่น่าสนใจแก่บทเพลง ทั้งยังพิจารณาถึงระดับเสียงในแต่ละท่อนเพื่อให้เห็นภาพธาตุทั้ง 4 ได้ อย่างชัดเจน บทประพันธ์นี้มีความยาวประมาณ 20 นาที แบ่งออกเป็น 4 กระบวน

วัตถุประสงค์

ผู้แสดงมีวัตถุประสงค์หลักในการประพันธ์ ดังนี้

1. สร้างบทประพันธ์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว
2. เพื่อส่งเสริมและสร้างจินตนาการผู้สนใจฟังดนตรีคลาสสิกในประเทศไทย
3. วางรูปแบบการผลิตผลงานสร้างสรรค์ทางวิชาการรูปแบบใหม่ที่มีสีสัน เทคนิค และลีลาผสมผสานวัฒนธรรม ของตะวันตกและตะวันออก

ขอบเขตการประพันธ์เพลง

1. เป็นบทประพันธ์สำหรับกลุ่มเครื่องดนตรีขนาดเล็ก ประกอบไปด้วย ฟลูต ไวโอลิน วิโอลา และ เปียโน
2. เป็นบทประพันธ์ดนตรีร่วมสมัย
3. แบ่งออกเป็น 4 กระบวน
4. มีความยาวโดยประมาณ 20 นาที

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาลักษณะทางกายภาพของธาตุทั้งสี่ เพื่อนำมาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์
2. ค้นคว้าหาข้อมูลผลงานสำหรับกลุ่มเครื่องดนตรีขนาดเล็กที่ประกอบไปด้วยฟลูต ไวโอลิน วิโอลา และเปียโน เพื่อศึกษาการโต้ตอบ การสอดประสานกันของเครื่องดนตรี อีกทั้งเพื่อศึกษาบทบาทหน้าที่ของแต่ละเครื่องดนตรีในการนำเสนอ ทำนองหลัก สีสันของการผสมเครื่องดนตรี เสียงประสาน และแนวบรรเลงประกอบ
3. ค้นคว้าหาเทคนิคเฉพาะของแต่ละเครื่องดนตรี
4. วางโครงสร้างรูปแบบทำนองหลัก ทำนองรอง การประสานเสียง การดำเนินจังหวะและสังคีตลักษณ์
5. เริ่มประพันธ์โดยสร้างหน่วยย่อยเอก (Motif) โดยให้มีความสอดคล้องกับสังคีตลักษณ์และโครงสร้างของบทประพันธ์
6. พิจารณาถึงการใช้เสียงประสาน (Harmony) ทั้งระบบอิงกุกุญแจเสียง (Tonal Harmony) และระบบเสียงประสานตามทฤษฎีดนตรีศตวรรษที่ยี่สิบ
7. จัดวางแนวเสียงให้มีความเหมาะสมในแต่ละช่วงเสียง
8. การจัดพิมพ์และนำเสนอรูปเล่มสมบูรณ์ ซึ่งประกอบไปด้วยบทอรรถาธิบายและโน้ตเพลงที่สมบูรณ์

ผลการวิจัย

กระบวนการที่ 1 ดิน (Earth) เนื่องจากดินเป็นธาตุที่มีสถานะเป็นของแข็ง ท่อนี้มีเนื้อหาดนตรีที่หนาที่สุดแสดงถึงความแข็งแกร่งของผืนแผ่นดิน ท่อนี้มีความเร็วปานกลาง มีความยาวโดยประมาณ 3 นาที อยู่ในสังคีตลักษณ์ A-B-A โดยมีลักษณะเนื้อดนตรีส่วนใหญ่แบบโฮโมโฟนี มีทำนองขาขึ้นที่แสดงให้เห็นถึงความเจริญงอกงามของพืชพรรณบนผืนแผ่นดิน และมีการใช้ออสตินาโตยีนพื้นเพื่อแสดงให้เห็นถึงความมั่นคงและเป็นผืนแผ่นดิน ท่อนี้ผู้ประพันธ์ใช้ระดับเสียงที่ต่ำและใช้ระดับเสียงที่สูง เพื่อให้จำลองภาพดินที่ค่อยๆ โอบอุ้มเป็นฐานที่รองรับทุกสรรพสิ่งได้ชัดเจนขึ้น เปียโนบรรเลงเบสออสตินาโนเป็นส่วนใหญ่ เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่มีระดับเสียงต่ำที่สุดในกลุ่มเครื่องดนตรี 4 ชิ้น ฟลูต ไวโอลิน และวิโอลารับบทบาทรับส่งทำนองกันไปมา ไวโอลินและวิโอลามีการบรรเลงคอร์ดบ่อยครั้ง กระบวนการนี้ผู้ประพันธ์นำเอาคำว่า EARTH มาแปลงเป็นกลุ่มโน้ตสำคัญของกระบวนการนี้ โดย E แปลงเป็นโน้ตตัวมี A แปลงเป็นโน้ตตัวลา R แปลงเป็นโน้ตตัวเร T และ H แปลงเป็นโน้ตตัวที กลุ่มโน้ตนี้จะปรากฏอยู่ตลอดทั้งท่อนในลักษณะรูปแบบต่าง ๆ เช่น ปรากฏเป็นทำนอง ปรากฏในลักษณะการบรรเลงคอร์ด ปรากฏในแนวออสตินาโต

กระบวนการที่ 2 น้ำ (Water) เนื่องจากน้ำเป็นธาตุมีสถานะเป็นของเหลว ซึ่งเป็นธาตุที่มีวัฏจักรที่ชัดเจน คือเป็นหยาดฝนไหลลงสู่แม่น้ำ และระเหยเป็นไอ ผู้ประพันธ์จึงกระบวนการนี้แบ่งเป็น 3 ส่วน เพื่อบรรยายวัฏจักรของน้ำ โดยแต่ละส่วนมีการเชื่อมกัน ส่วนแรกคือหยาดฝน ในส่วนนี้ฟลูตและเปียโนบรรเลงแบบ Staccato เป็นส่วนใหญ่ ไวโอลินและวิโอลาใช้การเคาะที่เครื่องและดีดเพื่อบรรยายเสียงหยาดฝนกระทบดิน ระดับเสียงจะกระโดดไปมา ผู้ประพันธ์จะกำหนดชุดของโน้ตไว้ในกล่อง โดยกำหนดระยะเวลา และทิศทางของความดังเบา จากนั้นจึงเชื่อมเข้าสู่ส่วนที่ 2 คือแม่น้ำลำธาร ส่วนนี้จะมีเสียงเคลื่อนไหวยาวที่สุด ใช้อัตราจังหวะผสมเพื่อให้รู้สึกถึงสายน้ำที่เคลื่อนไหวยาวอยู่ตลอดเวลา โดยเปียโนรับบทหลักในจำลองเสียงของสายน้ำที่เคลื่อนไหววารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย -110- ปีที่ 4, ฉบับที่ 1, หน้า 108-112

จากนั้นจึงเชื่อมเข้าสู่ส่วนสุดท้ายคือการระเหย ส่วนนี้จะมีเนื้อหาที่บางลงมาเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 4/4 ใช้โครมาติกาขึ้นบ้อยครั้งเพื่อแสดงถึงการระเหยของน้ำ ไวโอลินและไวโอลารับบทหลักโดยใช้เทคนิคการบรรเลงแบบ Tremolo เป็นหลัก ส่วนนี้บรรเลงอย่างต่อเนื่องจนเข้าสู่กระบวนต่อไป

กระบวนที่ 3 ลม (Air) เนื่องจากลมเป็นธาตุที่อยู่ในสถานะเป็นแก๊ส ลม หรืออากาศ ท่อนนี้มีเนื้อหาดนตรีที่หลากหลาย อยู่ในสัจคีตลักษณ์ A-B-A ท่อน A มีเนื้อดนตรีที่บางที่สุด เป็นส่วนที่บรรยายถึงลมที่สงบ มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะบ้อยครั้งเพื่อแสดงถึงความไม่แน่นอนของลม โดยใช้ฟลูตจำลองเสียงลม ไวโอลินและไวโอลาใช้ฮาร์โมนิกบ้อยครั้ง ระดับเสียงในท่อนนี้จะอยู่ในระดับเสียงที่ค่อนข้างสูง จากนั้นท่อน B จะบรรยายถึงลมพายุที่โหมกระหน่ำมีเนื้อหาที่ต่างจากส่วนแรก จากนั้นจึงกลับมา A ซึ่งบรรยายถึงลมที่สงบอีกครั้ง

กระบวนที่ 4 ไฟ (Fire) ไฟเป็นธาตุเดียวที่ไม่ใช่สาร แต่มีสถานะเป็นพลังงาน เป็นธาตุที่ต้องใช้ความสมดุล ให้มีความพอดี ไม่น้อยหรือมากเกินไป ผู้ประพันธ์จึงเลือกพิวักมาบรรยายลักษณะของไฟท่อนนี้มีเนื้อหาดนตรีที่เข้มข้นมากที่สุด ใช้รูปพรรณแบบโพลีโฟนีเป็นหลัก มีการใช้พิวักเพื่อบรรยายถึงพลังงานมหาศาลของไฟ และมีอัตราจังหวะที่เร็วที่สุดโดยทุกเครื่องดนตรีจะมีบทบาทเท่า ๆ กัน แสดงถึงการรักษาความสมดุลของไฟ

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์

บทประพันธ์ (ดิน น้ำ ลม ไฟ) เป็นบทประพันธ์สำหรับกลุ่มเครื่องดนตรี 4 ชิ้น ประกอบไปด้วย ฟลูต ไวโอลิน ไวโอลา และเปียโน นอกจากผู้ประพันธ์ได้ศึกษาการใช้เทคนิคการประพันธ์และการเรียบเรียงเสียงประสานตามแบบแผนดนตรีตะวันตกประกอบกับเทคนิคการประพันธ์ดนตรียุคศตวรรษที่ยี่สิบแล้ว ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ยังได้ศึกษาเทคนิคทางการแสดงของเครื่องดนตรีทั้ง 4 ชิ้น เพื่อให้เห็นถึงขีดความสามารถด้านข้อจำกัดของการบรรเลงในแต่ละเครื่องดนตรี และความคิดวิเคราะห์ การจดจำ รวมถึงระยะเวลาที่ใช้ในการฝึกฝนส่วนต่าง ๆ ของบทประพันธ์เพื่อนำความรู้ที่ได้ไปประยุกต์และพัฒนาเทคนิคการประพันธ์ และเทคนิคทางการแสดงในบทประพันธ์เพลงบทต่อ ๆ ไป

ข้อเสนอแนะ

บทประพันธ์ (ดิน น้ำ ลม ไฟ) เป็นบทประพันธ์ที่เน้นทักษะทั้งการบรรเลงแบบกลุ่มและเดี่ยว โดยมีเทคนิคพื้นฐานต่าง ๆ ของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น โดยคำนึงถึงความเป็นไปได้ ในการนำผลงานออกแสดงจริงเหมาะสมสำหรับเป็นกรณีศึกษาการประพันธ์เพลงสำหรับกลุ่มเครื่องดนตรีที่ประกอบไปด้วย ฟลูต ไวโอลิน ไวโอลา และเปียโน

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

- ณัชชา พันธุ์เจริญ. 2551. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.
- _____. 2552. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.
- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. 2552. *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภาษาอังกฤษ

- Stefan Kostka. 2006. *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*. 3rd Edition. Pearson Prentice Hall.



การออกแบบเรขศิลป์สำหรับร้านอาหารไทยประเภทต่าง ๆ เพื่อเจนเนอเรชันวาย
GRAPHIC DESIGN OF VARIOUS THAI RESTAURANTS FOR GENERATION Y

มุกด์ตรา ทองเวส*
เอื้อเอ็นดู ดิศกุล ณ อยู่ธยา**

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาเรื่องการออกแบบเรขศิลป์ร้านอาหารไทยประเภทต่าง ๆ เพื่อเจนเนอเรชันวาย โดยมีวัตถุประสงค์หลัก 3 ประการของงานวิจัยดังนี้ เพื่อศึกษากลยุทธ์ในการออกแบบอัตลักษณ์ที่สื่อสารจุดเด่นและภาพลักษณ์ร้านอาหารไทยประเภทต่าง ๆ เพื่อศึกษาหาแนวทางในการออกแบบอัตลักษณ์ที่เหมาะสมสำหรับร้านอาหารไทยประเภทต่าง ๆ สุดท้ายนี้เพื่อศึกษาหาการจัดองค์ประกอบทางเรขศิลป์ องค์ประกอบอัตลักษณ์

ซึ่งขั้นตอนและวิธีการวิจัย ดังนี้ เก็บข้อมูลจากประเภทเอกสารงานวิจัย งานวิทยานิพนธ์ ตำรา หนังสือ บทความ เอกสาร อินเทอร์เน็ต สิ่งพิมพ์ การสัมภาษณ์ และสัมภาษณ์เชิงลึก จากประเภทบุคคลผู้เชี่ยวชาญทางการตลาด ผู้เชี่ยวชาญทางด้านการออกแบบ จากการเก็บข้อมูลที่ได้มานั้น นำมาวิเคราะห์ และสร้างเป็นแบบสอบถาม ทำให้ได้ข้อมูลนำมาดำเนินการออกแบบต่อไป

สรุปผลการวิจัยพบว่า ร้านอาหารไทยแบ่งแยกร้านอาหารออกเป็นประเภท ได้แก่ ไทยเฉพาะ (Thai Special) ไทยต้นตำรับ (Thai Original) ไทยพื้นบ้าน (Thai Traditional) และไทยประยุกต์ (Thai Modern ,Thai Fusion) แต่ประเภทร้านอาหารที่กลุ่มเป้าหมายหลักคือ เจเนอเรชันวาย คือไทยประยุกต์ ซึ่งได้แบ่งออกเป็น 3 ประเภทย่อยที่กลุ่มเป้าหมายให้ความสนใจมากที่สุดคือ ร้านอาหารไทยประยุกต์-อิตาเลียน ร้านอาหารไทยประยุกต์-ญี่ปุ่น

คำสำคัญ: การออกแบบ / เอกลักษณ์องค์กร / ร้านอาหารไทย / อาหารไทยประยุกต์ / เจเนอเรชันวาย

Abstract

This research aims to study the graphic designs and the corporate identity design of Thai restaurants that created to attract the generation Y customers.

The project has three main purposes. Firstly, to examine the strategies of various kind of Thai restaurants to communicate their identities and restaurant image. Secondly, to analyze the appropriate designs for each Thai restaurant. Lastly, to Communicate the most appropriate graphic designs that effective to various kind of Thai restaurants.

Research methodologies bases on the documentary research, article, books, internet resources and printing medias. In addition, the researcher observes, do the focus-group interview and the in-depth interview from the specialist in marketing and graphic designs. Moreover, by collecting the data becomes the questionnaire to illustrate the information.

As the results, Researcher founded there are 4 types of the Thai restaurants which are Thai special, Thai original, Thai traditional and Thai modern or Thai fusion. But The modern or Thai Fusion restaurant is the best decision of generation Y customers that can be divided into 3 outstanding type for Generation Y as Thai-Italian style, Thai-Japanese style and Thai-Chinese style.

KEYWORDS: DESIGN / IDENTITY / RESTURANTS / FUSION / GENERATION Y

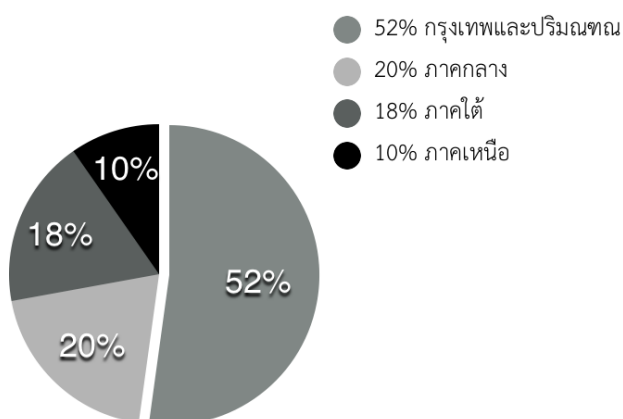
* นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขานฤมิตรศิลป์ ภาควิชาอนฤมิตรศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, mooktra@gmail.com

** รองศาสตราจารย์, สาขานฤมิตรศิลป์ ภาควิชาอนฤมิตรศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ua_endoo@yahoo.com

บทนำ

ธุรกิจบริการอาหารไทย โดยทั่วไปเป็นธุรกิจที่คงทนต่อสภาวะเศรษฐกิจ ได้ดีมากแม้ในยามที่เศรษฐกิจถดถอย ธุรกิจประเภทนี้ก็สามารถที่จะดำเนินธุรกิจอยู่ได้ เนื่องจากเกี่ยวข้องกับปัจจัย 4 ซึ่งประชาชนทั่วไปต้องรับประทานอาหารทุกวันโดยเฉพาะพฤติกรรมของผู้คนในปัจจุบันมีแนวโน้มที่จะทานอาหารนอกบ้านมากขึ้น ทำให้การ ประกอบธุรกิจประเภทนี้น่าสนใจ และจำนวนธุรกิจบริการด้านอาหารในปัจจุบัน มีจำนวนทั้งสิ้น 61,760 ราย มีมูลค่าตลาดรวมในปี 2556 มูลค่า 629,000 ล้านบาท ศูนย์วิจัยกสิกรไทยยังมองต่อว่าตลาดธุรกิจร้านอาหาร ขนาดกลาง และขนาดเล็กในปี 2558 นี้ มีแนวโน้มการแข่งขันที่สูงขึ้น เนื่องจาก 1.ภาวะเศรษฐกิจโลกมีแนวโน้มเติบโตอย่างชะลอตัวลง 2.การมีร้านอาหารขนาดกลางและขนาดเล็กรายใหม่ ๆ เข้าสู่ตลาดอย่างต่อเนื่อง 3.ผู้ประกอบการเผชิญภาวะต้นทุนสูงขึ้น 4.แข่งขันจากอาหารพร้อมปรุงและพร้อมรับประทาน ผู้ประกอบการธุรกิจร้านอาหารส่วนใหญ่จึงเลือกนำเสนอความคุ้มค่าในรูปแบบต่าง ๆ มากขึ้น ไม่ใช่เพียงแต่รสชาติอาหารที่ถูกปาก การนำเสนอความคุ้มค่าผ่านการให้ความสำคัญกับปัจจัยอื่น ๆ เช่นความแตกต่าง ความหลากหลายของอาหาร การตกแต่งร้าน การให้บริการ เป็นต้น

ผู้ประกอบการธุรกิจร้านอาหารต้องให้ความสำคัญกับการกระตุ้นให้ลูกค้ามีค่าใช้จ่ายในการรับประทานอาหารเช้า ต่อคนต่อครั้งสูงขึ้นขยายฐานลูกค้าไปในวงกว้างมากขึ้น รวมถึงดึงดูดลูกค้าให้เข้ามาใช้บริการซ้ำควบคู่กันไป มูลค่าธุรกิจร้านอาหารในประเทศไทยสูงถึงประมาณ 90,000 ล้านบาท และมีอัตราการขยายตัวประมาณ ร้อยละ 6.6 จากการคำนวณค่าใช้จ่ายในการบริโภคอาหารนอกบ้านของคนไทย ค่าใช้จ่ายในการบริโภคอาหารนอกบ้าน ของคนไทยเฉลี่ยต่อเดือนประมาณ 194.82 บาท ต่อครัวเรือนซึ่งค่าใช้จ่ายในการบริโภคอาหารนอกบ้านของคนไทยในแต่ละครัวเรือนเฉลี่ยต่อเดือนนั้น จะแตกต่างกันในแต่ละภาคซึ่งค่าใช้จ่ายในการบริโภคอาหารนอกบ้านของคนไทยในแต่ละครัวเรือนเฉลี่ยต่อเดือนนั้นจะแตกต่างกันในแต่ละภาค กรุงเทพฯ และปริมณฑล 528.25 บาท ภาคกลาง 202.25 บาท ภาคใต้ 184.00 บาท ภาคเหนือ 98.93 บาท และภาคตะวันออกเฉียงเหนือ 88.36 บาท



ภาพที่ 1 แผนภูมิแสดงค่าใช้จ่ายบริโภคอาหารนอกบ้านของคนไทยเฉลี่ยต่อเดือน
(ที่มา ศูนย์วิจัยกสิกรไทย)

คนไทยได้ชื่อว่า ช่างสรรหาของรับประทาน ส่งผลให้ธุรกิจร้านอาหารมีการเติบโตอยู่ในเกณฑ์ดี แนวโน้มของการออกไปรับประทานอาหารนอกบ้านเพิ่มสูงขึ้น เนื่องจากภาวะสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป ความเร่งรีบทำให้ไม่มีเวลาในการประกอบอาหารที่บ้าน ความต้องการเปลี่ยนบรรยากาศเพื่อผ่อนคลายความเครียด การแสวงหาความสุขให้แก่ตนเองมากขึ้น การเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตของคนไทย เช่น จากอยู่เป็นครอบครัวใหญ่ เปลี่ยนแปลงมีขนาดเล็กลง การใช้ชีวิตของผู้คนเร่งรีบและมีข้อจำกัดในด้านเวลา หนุ่มสาววัยทำงานยุคใหม่อาศัยอยู่ในกรุงเทพฯ สังคมเมืองเป็นแหล่งที่ต้องการการตอบสนองต่อไลฟ์สไตล์ร่วมสมัย ซึ่งส่วนใหญ่ต่างต้องการมอบรางวัลให้กับชีวิตของตัวเอง หลังจากที่ต้องคร่ำเคร่งกับหน้าที่การงานในแต่ละวัน อาหารจึงไม่ใช่เพียงผลสะท้อนของภาพวัฒนธรรมการบริโภคเท่านั้น แต่ยังสะท้อนให้เห็นถึงเรื่องของรสนิยม และค่านิยมในการดำรงชีวิตของสังคมปัจจุบันอีกด้วยปัจจุบันด้าน อาหารการกินได้รับอิทธิพลจนกลายเป็นเทรนด์ใหม่ที่โดดเด่นเป็นที่ชื่นชอบของชาวเมืองหลวงมากมายเพราะมีความหลากหลาย (Diversity) หลอมรวม (Harmony) และทันสมัย (Modern) คือการนำวัตถุดิบหรือรูปแบบการปรุงจากหลากหลายวัฒนธรรมอาหาร มาประยุกต์ให้หลอมรวมกัน และนำเสนอด้วยรูปแบบที่ทันสมัยจนกลายเป็นหนึ่งเดียวกันอย่างลงตัว ความอร่อยใหม่นั้นเองด้วยสไตล์ที่สอดคล้องกับชาวเมือง ปัจจุบันนี้จะพบเห็นจานอาหารแปลกตา ไม่ว่าจะเป็นด้วยวัตถุดิบ หรือการนำเสนอ เพราะสังคมโลกเปลี่ยนไป เทรนด์อาหารก็เช่นกัน มหานครใหญ่ ๆ ของโลกไม่ว่าจะฝั่งตะวันตกหรือตะวันออกได้ถูกหล่อหลอมเป็นหนึ่งเดียวกันอย่างลงตัว ทั้งนี้ทางกระทรวงพาณิชย์ ได้ทำการแบ่งแยกร้านอาหารในประเทศไทย ออกเป็น 4 ประเภท ได้แก่

1. ไทยเฉพาะ (Thai Special)
2. ไทยต้นตำรับ (Thai Original)
3. ไทยพื้นบ้าน (Thai Traditional)
4. ไทยประยุกต์ (Thai Modern ,Thai Fusion)

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษากลยุทธ์ในการออกแบบอัตลักษณ์ที่สื่อสารร้านอาหารไทยประเภทต่าง ๆ
2. เพื่อศึกษาหาแนวทางในการออกแบบอัตลักษณ์ ที่เหมาะสมสำหรับร้านอาหารไทยประเภทต่าง ๆ
3. เพื่อศึกษาหาแนวทางการจัดองค์ประกอบทางเรขศิลป์ องค์ประกอบ อัตลักษณ์ แบบใดที่เหมาะสมแก่ประเภทร้านอาหารแต่ละประเภทและแสดงบุคลิกภาพที่ชัดเจน
4. เพื่อศึกษาหากลุ่มเป้าหมายหลักและสำคัญที่สุดสำหรับร้านอาหารแต่ละประเภท
5. เพื่อศึกษาหาสื่อต่าง ๆ แบบใดที่เหมาะสมแก่ประเภทร้านอาหารแต่ละประเภทและกลุ่มเป้าหมายให้ความสนใจ

ขอบเขตของงานวิจัย

1. ออกแบบสื่ออัตลักษณ์สำหรับร้านอาหารไทยประเภทต่าง ๆ เพื่อกลุ่มเป้าหมายเจนเนอเรชั่นวาย
2. กำหนดกลุ่มเป้าหมายในการวิจัย คือ เจเนอเรชั่นวาย อาศัยอยู่ในกรุงเทพฯ
3. ศึกษาและวิเคราะห์จากร้านอาหารที่จดทะเบียนการค้ากับกระทรวงพาณิชย์ ในเขตกรุงเทพฯ และปริมณฑล ตั้งอยู่ใจกลางกรุงเทพฯ
4. การออกแบบสื่ออัตลักษณ์สำหรับร้านอาหารไทยประเภทต่าง ๆ เป็นเพียงกรณีศึกษาที่มุ่งเน้นการสร้างเอกลักษณ์ และความโดดเด่นเท่านั้น

ขั้นตอนและวิธีดำเนินการวิจัย

ข้อมูลประเภทเอกสาร

เก็บรวบรวม ค้นคว้าข้อมูลใหม่ ๆ จากแหล่งวิชาการต่าง ๆ และนำมาปรับใช้กับขั้นตอนการออกแบบ ได้แก่ เอกสารงานวิจัย งานวิทยานิพนธ์ ตำรา หนังสือ บทความ เอกสาร อินเทอร์เน็ต และสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง กับงานวิจัยต่าง ๆ ดังนี้

แนวคิดและข้อมูลทางการออกแบบ

1. หลักการจัดองค์ประกอบทางเรขาคณิต
2. ทฤษฎีบุคลิกภาพ
3. แนวคิดเกี่ยวกับเอกลักษณ์องค์กร
4. ทฤษฎีสี Image Scale โคบายาชิ
5. สีไทยโทน เส้นสีไทย เพิ่มมูลค่าธุรกิจ

แนวคิดและข้อมูลทางการตลาด

1. รูปแบบการใช้ชีวิต วิถีคิดและทัศนคติของคนในยุค 2015-16
2. ข้อมูลเกี่ยวกับกลุ่มเป้าหมาย เจเนอเรชันวาย
3. ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับประเทศที่เกี่ยวข้อง ประเทศญี่ปุ่น ประเทศจีน และประเทศอิตาลี

แนวคิดและข้อมูลที่เกี่ยวข้องทางด้านอาหาร

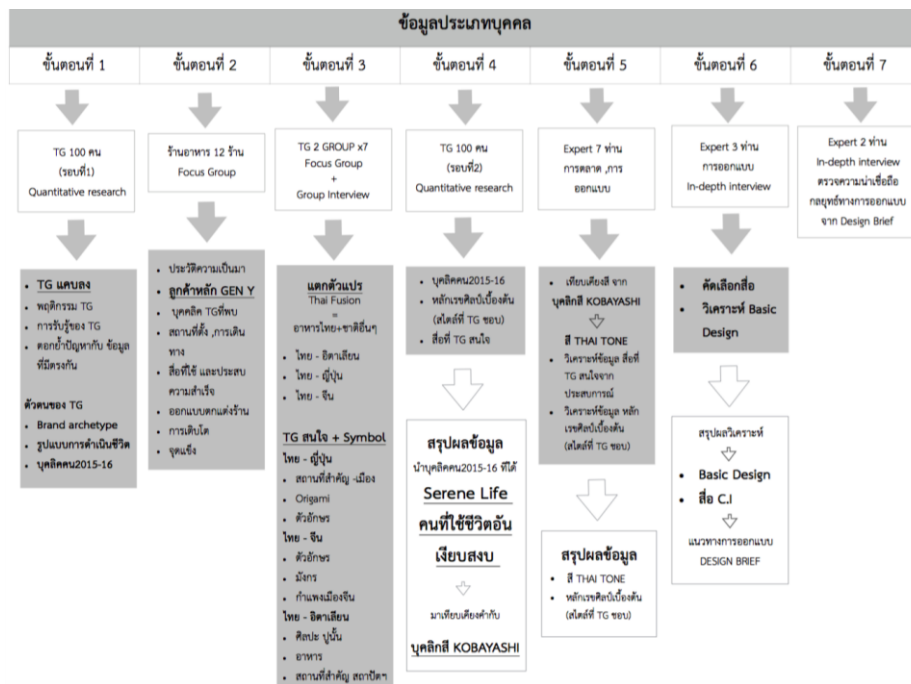
1. ข้อมูลเกี่ยวกับอาหารประเภทฟิวชั่น
2. แนวคิดเกี่ยวกับจิตวิทยาทางร้านอาหาร

แนวคิด ที่รวบรวมได้จากข้อมูลประเภทเอกสารนี้ เพื่อประโยชน์สำหรับการนำมาใช้ ในการวิเคราะห์ กลุ่มเป้าหมาย ตั้งประเด็นคำถาม เพื่อหาคำตอบสู่ขั้นตอนของการออกแบบ

ข้อมูลประเภทบุคคล

กลุ่มบุคคลที่เกี่ยวข้องในการวิจัยครั้งนี้ กลุ่มเป้าหมายของการวิจัยคือกลุ่ม เจเนอเรชันวาย ที่อาศัยอยู่ในเมืองหลวง กรุงเทพมหานคร ใช้วิธีการเก็บข้อมูลแบบเชิงปริมาณ (Quantitative research) การสนทนากลุ่ม (Focus Group) และการสัมภาษณ์กลุ่ม (Group Interview)

ผู้เชี่ยวชาญทางการตลาด และผู้เชี่ยวชาญทางด้านการออกแบบ โดยใช้ลักษณะการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth interview) และแบบสอบถามที่เป็นเครื่องมือในการวิจัย เป็นคำถามปลายปิดแบบมีตัวเลือกที่สามารถ เลือกได้มากกว่า 1 ข้อ โดยข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์และเครื่องมือในการวิจัยสำหรับผู้เชี่ยวชาญจะนำมาประกอบ ในการวิเคราะห์ หาสารที่ได้ไปสู่แนวทางในการออกแบบ โดยการเก็บข้อมูลจากกลุ่มนี้ แบ่งเป็น 7 ขั้นตอน ดังนี้



ภาพที่ 2 ตารางขั้นตอนการวิจัย

วิธีและผลการดำเนินการวิจัย

ขั้นตอนที่ 1 สืบค้นความคิดเห็นของกลุ่มผู้บริโภคที่มีต่อร้านอาหารไทยประเภทต่าง ๆ ใช้วิธีการเก็บข้อมูลแบบเชิงปริมาณ (Quantitative research) จำนวน 100 คน ผลสรุปได้ว่า

- หนุ่มสาววัยทำงานยุคใหม่ GenY อายุประมาณ 25-35 ปี
- ระดับการศึกษาปริญญาตรี
- อาชีพ พนักงานบริษัท
- รายได้เฉลี่ยต่อเดือน 25,001 – 35,000 บาท
- อาศัยอยู่คอนโด หรือหอพัก คนเดียว ในกรุงเทพฯ
- ทานอาหารนอกบ้านเกือบทุกมื้ออาหารเป็นหลัก อาทิตย์ละ 5 ครั้งขึ้นไป
- เป็นคนมีบุคลิกแบบ Serene Life (เรียบง่าย)

ขั้นตอนที่ 2 เก็บข้อมูลของร้านอาหารไทยประเภทต่าง ๆ ที่ประสบความสำเร็จด้วยวิธีการสนทนากลุ่ม (Focus Group) พร้อมกับรวบรวมบทความ บทสัมภาษณ์ รายการโทรทัศน์ที่สัมภาษณ์ร้านอาหารนั้น ๆ จากทางหนังสือพิมพ์ นิตยสาร และอินเทอร์เน็ตจำนวนทั้งหมด 12 ร้าน โดยแบ่งเป็น ร้านอาหารไทยเฉพาะ (Thai Special) ร้านอาหารไทยต้นตำรับ (Thai Original) ร้านอาหารไทยพื้นบ้าน (Thai Traditional) และร้านอาหารไทยประยุกต์ (Thai Modern ,Thai Fusion) ประเภทละ 3 ร้าน ผลสรุปได้ว่า

ร้านอาหารไทยแต่ละประเภทยังมีเพียงประเภทเดียวที่กลุ่มลูกค้าหลักคือ กลุ่มช่วงอายุเจนเอเรชั่นวาย คือร้านอาหารไทยประยุกต์ (Thai Modern ,Thai Fusion) ซึ่งสอดคล้องกับทางผู้บริโภค ที่ทางผู้วิจัยได้หาข้อมูลเบื้องต้น และเล็งเห็นว่ามีความสำคัญที่สุด

ผู้วิจัยจึงเลือกเจาะลึกด้านร้านอาหารไทยประยุกต์ (Thai Modern ,Thai Fusion) เพียงประเภทเดียว

ขั้นตอนที่ 3 เก็บข้อมูลของกลุ่มเป้าหมาย ด้วยวิธีการสนทนากลุ่ม (Focus Group) และการสัมภาษณ์กลุ่ม (Group Interview) นักวิจัย และกลุ่มเป้าหมายทุกคนตอบคำถามเดียวกันหมด เพื่อแยกประเภทร้านอาหารไทยประยุกต์ และพูดคุยถึงข้อเสนอ สิ่งที่น่าสนใจต่าง ๆ ที่กลุ่มเป้าหมายให้ความสนใจ จำนวน 2 กลุ่ม กลุ่มละ 7 ท่าน ผลสรุปได้ว่า

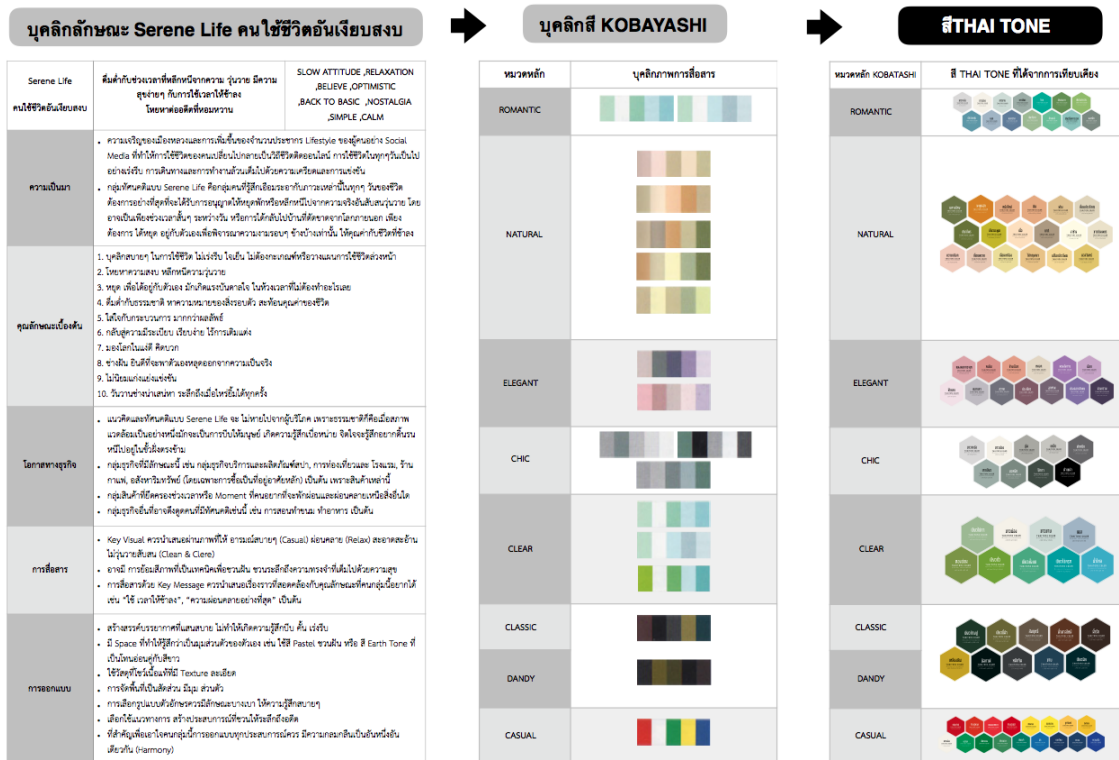
1. กลุ่มเป้าหมายส่วนใหญ่ นิยมเข้าร้านอาหารไทยประยุกต์จำนวน 3 ประเภท ได้แก่ ไทย-อิตาลี ไทย-ญี่ปุ่น และไทย-จีน
2. พบว่ากลุ่มเป้าหมายมีความเห็นตรงกันมากที่สุด คือชื่นชอบ สนใจ เมื่อเห็นหรือพบเจอ ศิลปะ รูปปั้น สถาปัตยกรรม เช่น สนามกีฬาโคลอสเซียม สถานที่สำคัญ เช่น กรุงโรม และอาหาร เช่น พิซซ่า รู้สึกว่า เป็นสัญลักษณ์ และสื่อความหมายแก่ประเทศอิตาลี
3. พบว่ากลุ่มเป้าหมายมีความเห็นตรงกันมากที่สุด คือชื่นชอบ สนใจ เมื่อเห็นหรือพบเจอ เมืองหลวง สถานที่สำคัญ เช่น ชิบูย่า ตัวอักษรญี่ปุ่น และการพับกระดาษ Origami รู้สึกว่า เป็นสัญลักษณ์และสื่อความหมายแก่ประเทศญี่ปุ่น
4. พบว่ากลุ่มเป้าหมายมีความเห็นตรงกันมากที่สุด คือชื่นชอบ สนใจ เมื่อเห็นหรือพบเจอ มังกร ตัวอักษรจีน และกำแพงเมืองจีน รู้สึกว่า เป็นสัญลักษณ์ และสื่อความหมายแก่ประเทศจีน

ขั้นตอนที่ 4 การสำรวจความคิดเห็น ของกลุ่มเป้าหมาย (รอบที่ 2) ที่มีต่อร้านไทยประยุกต์ (Thai Modern , Thai Fusion) จำนวน 100 คน เพื่อหารูปแบบการใช้ชีวิต วิถีคิด และทัศนคติ ของผู้คนในยุค 2015-16 (BaramiziLab, ศูนย์วิจัยเทรนด์และการออกแบบ) แนวทาง เอกลักษณ์ องค์กร องค์กรประกอบศิลป์ทางการออกแบบต่าง ๆ ที่กลุ่มเป้าหมายชื่นชอบ และสนใจ ผลสรุปได้ว่า

- คิดว่าตนเอง เป็นคนมีบุคลิก Serene Life (รูปแบบการใช้ชีวิตวิถีคิดและทัศนคติ ของผู้คนในยุค 2015-16, BaramiziLab ศูนย์วิจัยเทรนด์และการออกแบบ)
- ให้ความสนใจ ตัวอักษรภาษาอังกฤษ แบบตัวพิมพ์แบบตัวคัดลายมือ
- ให้ความสนใจ ตัวอักษรภาษาไทย แบบตัวพิมพ์แบบไม่มีหัวหรือหัวปาด
- ให้ความสนใจ ภาพประกอบจาก คอมพิวเตอร์

ขั้นตอนที่ 5 การเก็บข้อมูลผู้บริโภคในรูปแบบต่าง ๆ ของร้านอาหารไทยประยุกต์ (Thai Modern Thai Fusion) ที่ได้รับความนิยมจากกลุ่มเป้าหมายนั้น เมื่อนำมาเทียบกับรูปแบบการใช้ชีวิต วิถีคิด และทัศนคติของผู้คนในยุค 2015-16 ที่จะได้นำไปสู่การออกแบบโดยผู้วิจัยจึงทำแบบสอบถามด้วยวิธีสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth interview) จากผู้เชี่ยวชาญทางการตลาด และผู้เชี่ยวชาญด้านการ ออกแบบใช้ผู้เชี่ยวชาญจำนวน 7 ท่าน ผลสรุปได้ว่า

Romantic Natural Elegant Chic Clear Classic Dandy และ Casual



ภาพที่ 3 ตารางเทียบเคียงสีตามบุคลิกลักษณะ

ขั้นตอนที่ 6 การเก็บข้อมูล เพื่อคัดเลือกสื่อที่เหมาะสมแก่กลุ่มเป้าหมาย และวิเคราะห์สื่ออัตลักษณ์ เพื่อที่ผู้วิจัยได้นำมาออกแบบอัตลักษณ์ สามารถนำมาสร้างเอกลักษณ์องค์กร ออกมาเป็นสื่อต่าง ๆ ที่นำมาใช้ได้ผล มีประสิทธิภาพและผลักดันร้าน อาหารให้เจริญเติบโต ประสบความสำเร็จ ดึงดูดกลุ่มเป้าหมายให้ แยกแยะร้านแต่ละประเภท และเลือกใช้บริการมากขึ้น ผลสรุปได้ว่า

- เครื่องหมายตราสัญลักษณ์ – ป้ายหน้าร้าน
- เมนูอาหาร – เล่ม, E-menu
- แบบยูนิฟอร์ม - เสื้อ, ผ้ากันเปื้อน, หมวก, ป้ายชื่อ
- อุปกรณ์บนโต๊ะอาหาร – ที่รองจาน, ที่รองแก้ว, แก้ว, ถ้วย, จาน, ชาม, กระดาษเช็ดปาก, ชงใส่ ตะเกียบ, ช้อนส้อม
- นามบัตร
- ตุ๊กตา Mascot
- บรรจุภัณฑ์ – ถุง, บรรจุภัณฑ์อาหาร

Corporate Identity		Interior Design		Advertising	
1	LOGO (สไตล์)	1	• โต๊ะ (ขนาด กลม เหลี่ยม ให้รู้สึก) • เก้าอี้	1	• Hand Bill • แผ่นพับ • Tent card • Poster • Sticker • Standy • coupon ส่วนลด / แลก / แจก / แถม • ป้าย vinyl ,Billboards • ธงญี่ปุ่น • Sticker wrap BTS,MRT • Display AD แสดงภาพอาหาร
2	Menu • เล่ม (สไตล์) • Tablet Emenu , order online	2	ไฟ (ให้ความรู้สึก แสดงอารมณ์)	2	Promotion • บัตรสะสม • Member card • Give voucher
3	Uniform • เสื้อ • ผ่ากันเบื่อน • หมวก • ป้ายชื่อ	3	ผนังbackdrop		
4	แก้ว ถ้วย ชาม จาน	4	• Bar • Counter • Cashier	3	ภาพนะบริการภายนอก สำหรับ Delivery ,Food truck ,Event ฯลฯ • รถบรรทุก • รถตู้ • มอเตอร์ไซด์
5	กระดาษเช็ดปาก	5	Menu Hits,Menu recommend	4	ONLINE MEDIA โฆษณาแฝงตาม Social ,Website • Youtube • FB • IG • Line • Mobile APP • Web AD • ICON • Banner
6	ซองใส่ช้อนช้อน ตะเกียบ	6	Media TV Display /Tablet แสดงภาพอาหาร		
7	• ที่ตากรองจาน • ที่รองแก้วน้ำ	7	จัดร้านเป็นตามเทศกาลต่างๆ		
8	นามบัตร	8	ชั้นวางสินค้า		
9	Mascot • Line Character • ตุ๊กตาดังหน้าร้าน	9	Space		
10	Packages • ถุง • บรรจุภัณฑ์ใส่อาหาร takeaway				
11	Signage • ป้ายหน้าร้าน				

ภาพที่ 4 ตารางสื่อที่คัดเลือก

สรุปผลการวิจัย

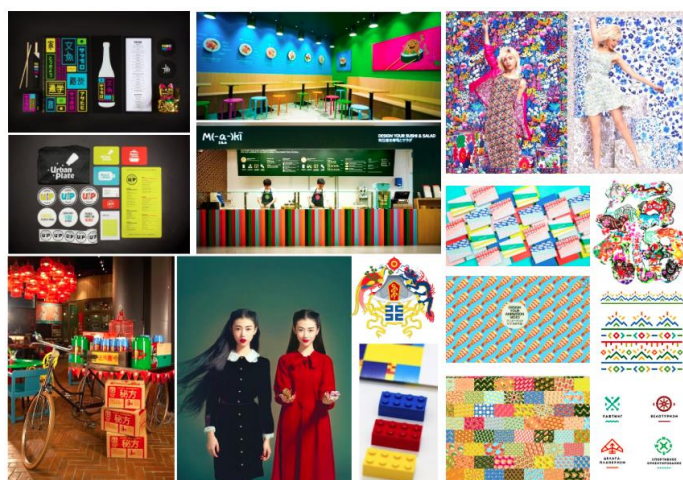
สรุปผลการวิจัยพบว่า ร้านอาหารไทยแบ่งแยกร้านอาหารออกเป็น 4 ประเภท ได้แก่ ไทยเฉพาะ (Thai Special) ไทยต้นตำรับ (Thai Original) ไทยพื้นบ้าน (Thai Traditional) และไทยประยุกต์ (Thai Modern,Thai Fusion) แต่ประเภทร้านอาหารที่กลุ่มเป้าหมายหลักตรงกับกลุ่มเป้าหมายเจนเอเรชั่นวาย คือ ไทยประยุกต์ ซึ่งได้แบ่งออกเป็น 3 ประเภทย่อยที่กลุ่มเป้าหมายให้ความสนใจมากที่สุดคือ ร้านอาหารไทยประยุกต์-อิตาเลียน ร้านอาหารไทยประยุกต์-ญี่ปุ่น และร้านอาหารไทยประยุกต์-จีน

กลุ่มเป้าหมาย

- หนุ่มสาววัยทำงานยุคใหม่ GenY อายุประมาณ 25-35 ปี
- ระดับการศึกษา ปริญญาตรี
- อาชีพ พนักงานบริษัท
- รายได้เฉลี่ยต่อเดือน 25,001 – 35,000 บาท
- อาศัยอยู่คอนโด หรือหอพัก คนเดียว ในกรุงเทพฯ
- ทานอาหารนอกบ้านเกือบทุกมื้ออาหารเป็นหลัก อาทิตย์ละ 5 ครั้งขึ้นไป
- เป็นคนมีบุคลิกแบบ Serene

-

ปีที่ 4, ฉบับที่ 1, หน้า 113-123



ภาพที่ 7 บุคลิกภาพของสารที่ต้องการสื่อของร้านอาหารไทยประยุกต์ - จีน

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์ / อภิปรายผล

ผู้วิจัยได้นำผลการศึกษาไปสร้างอัตลักษณ์ เพื่อให้เป็นเอกลักษณ์องค์กร โดยใช้สื่อต่าง ๆ ที่ได้มานั้นนำมาใช้ให้เหมาะสม มีประสิทธิภาพ ผลักดันร้านอาหารให้เจริญเติบโต ประสบความสำเร็จ ดึงดูดกลุ่มเป้าหมายให้แยกแยะร้านแต่ละประเภทได้ และเลือกใช้บริการมากขึ้น ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์ผลออกมาเป็นข้อ สรุปได้ว่า

ความเหมือน

- ผสมผสานกันกับรูปแบบความเป็นไทย มีกลิ่นไอความเป็นไทย
- ออกแบบอัตลักษณ์องค์กร ที่เหมาะสมสำหรับร้านอาหารไทยฟิวชั่น ให้มีภาพลักษณ์ที่ชัดเจน
- นำเสนอภาพลักษณ์ของร้านอาหารไทยประยุกต์ ให้ที่มีภาพลักษณ์ที่ชัดเจน พร้อมกับตอบสนอง

ความแตกต่าง

- วัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องของแต่ละประเทศ
- มีเอกลักษณ์ สัญลักษณ์ ที่สามารถดึงออกมาแสดงได้ชัดเจน

ข้อเสนอแนะ

ผลสรุปทั้งหมดที่ได้จากการวิจัยครั้งนี้เป็นเพียงแนวทางที่จะช่วยให้นักออกแบบ ได้ออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานได้อย่างมีประสิทธิภาพมากขึ้น เนื่องจากร้านอาหารไทยประยุกต์ปัจจุบันนี้มีการเจริญเติบโต และเป็นที่สนใจในการประกอบกิจการให้บริการมากขึ้น รวมทั้งกลุ่มเป้าหมายแสวงหาพื้นที่ที่เหมาะสมกับบุคลิกภาพของตัวเอง ดังนั้นจากข้อมูลที่สรุปมาข้างต้นทำให้การออกแบบอัตลักษณ์ของร้านอาหารไทยประยุกต์ ให้มีประสิทธิภาพในการสื่อสาร และมีความเหมาะสมสอดคล้องกับกลุ่มเป้าหมาย ช่วยให้ภาพลักษณ์ของร้านมีความโดดเด่น ชัดเจน และแตกต่างมากขึ้น อย่างไรก็ตามการนำผลการวิจัยไปใช้เป็นแนวทางการออกแบบจะต้องคำนึงถึงปัจจัย หลายส่วนประกอบกัน ซึ่งผู้วิจัยจะขอเสนอแนวทางที่อาจเป็นประโยชน์ในการวิจัยและการออกแบบดังนี้

1. การวิจัยนี้ คลอบคลุมถึงคนที่มีบุคลิกแบบ Serene Life (เรียบง่าย) เพียงอย่างเดียว ถ้าหากกลุ่มเป้าหมายของผู้ที่ต้อง การประกอบกิจการนั้น ตรงกับบุคลิกที่ผู้วิจัยระบุ สามารถนำไปปรับใช้ได้จริง แต่นักออกแบบไม่ควรยึดติดกับ แนวทางดังกล่าวมากเกินไป เพราะการออกแบบนั้น

ตัวแปรหลาย ส่วนเข้ามาเกี่ยวข้อง นักออกแบบสามารถนำไปพัฒนาแนวทางการวิจัยให้สมบูรณ์มากยิ่งขึ้นได้

2. แนวทางการออกแบบดังกล่าวเป็นแนวทางที่อาจใช้ได้ดีกับร้านอาหารไทยประยุกต์ในเขตกรุงเทพมหานคร แต่หากจะใช้เป็นแนวทางการออกแบบในพื้นที่อื่น อาจต้องปรับเปลี่ยนเนื่องจากความแตกต่างในการรับรู้และวัฒนธรรมของกลุ่มเป้าหมายในแต่ละพื้นที่อาจไม่เหมือนกัน นักออกแบบจึงควรคำนึงถึงวัฒนธรรมและการรับรู้ของกลุ่มเป้าหมายเป็นสำคัญ
3. การออกแบบครั้งนี้สามารถนำไปต่อยอดกับร้านประเภทอื่น หรือผลิตภัณฑ์อื่น และนำไปประยุกต์ใช้ตามที่นักออกแบบสนใจ

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

- สุมิตรา ศรีวิบูลย์. 2555. *ออกแบบแบรนด์*. กรุงเทพฯ: บริษัท อีเลฟแวนด์คัลเลอร์ส จำกัด.
- นิสาชล รัตนสาชล. 2541. *เอกลักษณ์ขององค์การในฐานะกลยุทธ์การสื่อสารในยุคโลกาภิวัตน์*. โครงการพิเศษปริญญาโทบริหารธุรกิจ, สาขาวิชาการโฆษณา ภาควิชาการประชาสัมพันธ์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ศูนย์วิจัยกสิกรไทย. 2558. *บทวิเคราะห์ทางเศรษฐกิจ 2014 ร้านอาหารแข่งขันรุนแรง*. [ออนไลน์]. www.kasikornresearch.com วันที่สืบค้น 28 พฤษภาคม 2558
- วีระ โรจน์พจนรัตน์. 2558. *สีไทยโทน เสน่ห์ไทยเพิ่มมูลค่าธุรกิจ*. พิมพ์ครั้งที่1. กรุงเทพฯ:ศูนย์บันดาลไทยกระทรวงวัฒนธรรม.
- Baramizi Co., Ltd. 2557. *การวิจัยสร้างแบรนด์ Baramizi's world Brand Consult&Design*. [อินเทอร์เน็ต]. www.baramizi.co.th. วันที่สืบค้น 10 กันยายน 2558)
- TCDC. 2557. *เจาะเทรนด์โลก TREND 2015*. [E-Book]
- TCDC. 2556. *เจาะเทรนด์โลก 2014*. [E-Book]

ภาษาอังกฤษ

- Gavin Ambrose. 2005. *Image*. Worthing: Crans-pres-Celigny,
- Gavin Wong. 1996. *Principles of Color Design – Designing with Electronic*. U.S.A.: John Wiley & Sons Inc.,
- Wucius Wong. 1996. *Principles of Form and Design – Principle of two-dimensional design*. U.S.A. :John Wiley & Sons Inc.,



พิธีไหว้ครูดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี
WAI KRU RITE IN THAI CLASSICAL MUSIC AT LOPBURI COLLEGE OF DRAMATIC ARTS
วราภรณ์ จั้ววงษ์*
บุษกร บินทสันต์**

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา บริบทที่เกี่ยวข้องในการจัดพิธีไหว้ครูดนตรีไทย และขั้นตอนการจัดพิธีไหว้ครูและระเบียบการบรรเลงของวงปี่พาทย์ประกอบในพิธีไหว้ครูของวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพในการสืบค้นและรวบรวมข้อมูล จากการศึกษาพบว่า พิธีไหว้ครูดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี เริ่มจัดให้มีขึ้นครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2526 มีอาจารย์มนตรี ตราโมท เป็นผู้ประกอบพิธีเป็นท่านแรกนับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2526-2532 ได้มีการผลัดเปลี่ยนผู้ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทยและผู้ช่วยประกอบพิธีในแต่ละปีซึ่งเป็นบุคคลที่มีคุณวุฒิและคุณสมบัติจากวิทยาลัยนาฏศิลป์และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ที่ได้รับมอบหมายให้ครูจากอาจารย์มนตรี ตราโมท รวมจำนวน 8 ท่าน ในด้านบริบทที่เกี่ยวข้องพบว่าบริเวณที่ใช้ในการจัดพิธีในปัจจุบัน คือ หอประชุมวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี พร้อมทั้งมีการตั้งเครื่องบูชากลางแจ้งสำหรับบูชาเทวดาผู้ดูแลเขตพระราชฐานชั้นนอกของวังนารายณ์ตามความเชื่อในท้องถิ่น แบบแผนในการสืบทอดและขั้นตอนการประกอบพิธีไหว้ครูในปัจจุบันยังคงรักษารูปแบบตามที่ได้รับมอบหมายจากอาจารย์มนตรี ตราโมท ทุกประการ พิธีไหว้ครูดนตรีไทยจะเริ่มขึ้นในช่วงเย็นวันพุธ มีการบรรเลงถวายมือของศิษย์เก่าจากสำนักการสังคีตและสถาบันต่าง ๆ มาร่วมบรรเลงถวายมือเพื่อบูชาพระคุณของครูและเข้าวันพฤหัสบดีภายหลังจากการทำพิธีไหว้ครูสามัญ วงดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีเป็นวงปี่พาทย์พิธีที่บรรเลงโดยนักดนตรีซึ่งเป็นบุคลากรภายในสังกัดที่มีอาวุโสและได้ครอบเพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพ(เต็มองค์) ทั้งผู้ประกอบพิธี ผู้ช่วยประกอบพิธี ผู้บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ และผู้เข้าร่วมพิธีจะต้องมีการเตรียมเครื่องบูชา ชันก้านล และเตรียมความพร้อมทางร่างกายและจิตใจเพื่อความเป็นสิริมงคลต่อตนเองและผู้อื่นโดยสมบูรณ์

คำสำคัญ: ระเบียบวิธีทางดุริยางคศิลป์ / พิธีไหว้ครู / พิธีกรรมและความเชื่อ / วิทยาลัยนาฏศิลป์ / ลพบุรี

Abstract

This research aims to study the history and context of the organization of the Wai Kru rite in Thai classical music, its different stages of organization and the performing method of the Pipat orchestra to accompany the Wai Kru rite of Lopburi College of Dramatic Arts. The research methodology was qualitative, consisting of searching for and collecting information. The study found that the Wai Kru rite in Thai Classical music at Lopburi College of Dramatic Arts was first organized in 1983, with Ajarn Montri Tramote performing the rite. He continued performing the rite until 1989. After that, the performers of the Wai Kru rite and the assistants were changed every year but all of them, eight persons in all, were qualified figures, both in terms of their academic qualifications and their personal attributes, from the College of Performing Arts and the Bundhit Phatthanasilp Institute, who had been taught about Wai Kru recitation by Ajarn Montri Tramote. In terms of its context, it was discovered that the current venue for the Wai Kru rite is the auditorium of Lopburi College of Dramatic Arts. In accordance with local belief, an outdoor set of offerings was placed in homage to the guardian deities of the outer court of Narai Palace. Currently, the format and the stages of the rite have meticulously continued to follow what the performers were taught by Ajarn Montri Tramote. The rite begins on Wednesday afternoon, with sacrificial musical performances by the alumni of the Office of Music and of other institutions as an act of respect to music teachers. This is repeated on Thursday morning after the general Wai Kru ceremony. The orchestra playing at the rite is the Pipat orchestra, consists of senior personnel of the College who have undergone and been blessed with the Na Phat Ong Phra Piraph music (at full length). The performers of the rite, the assistants and the players of the Na Path music must prepare sacrificial offerings and a bowl containing the fee to be paid to the music master and they must prepare themselves to be physically and spiritually ready to bring good fortune upon themselves and others.

Keywords: Music Methodology / Wai Kru Rite / Rite and belief / College of Dramatic Arts / Lopburi

* นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, fon_frank@hotmail.com

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

บทนำ

วิชาดนตรีเป็นวิชาที่เป็นศิลป์ การกระทำท่วงทียังแผ่ออกไปถึงเทพเจ้าที่วิชา
นั้นถือว่าเป็นครูบาอาจารย์และเป็นผู้มีอุปการะคุณต่อวิชานั้นด้วย เพราะฉะนั้นศิษย์ที่
เรียนวิชาศิลปจึงยังมีท่วงทียังหนึ่งที่ยกกันว่าไหว้ครู (มนตรี ตราโมท, 2545:1)

สรรพวิชาทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย เป็นศาสตร์ที่ต้องร่ำเรียนและฝึกฝนจากครูบาอาจารย์โดยการ
ถ่ายทอดจากครูสู่ลูกศิษย์ปฏิบัติตามในสิ่งที่ครูได้พร่ำสอนปฏิบัติสืบทอดกันมา บุคคลที่จะทำการเรียนดนตรี
ไทยจะต้องไปฝากตนเป็นศิษย์ของครูที่บ้านหรือสำนักนั้น ๆ และจะต้องไปใช้ชีวิตอยู่ที่บ้านของครูท่าน มักจะ
ต้องมีผู้ใหญ่พาไปฝากทั้งกินและนอนอาศัยอยู่ในอาศรมนั้นเป็นเวลานานนับปี ครูจึงเปรียบเสมือนบุพการี
ที่คอยพร่ำอบรมสั่งสอนเพื่อให้ได้วิชาไปประกอบอาชีพหาเลี้ยงตน จึงถือได้ว่าครูดนตรีไทยนั้นมีพระคุณต่อ
ศิษย์เป็นอย่างมากเมื่อครูท่านได้ล่วงลับไปแล้วในฐานะศิษย์ที่พึงกระทำคือการทำบุญและรำลึกถึงพระคุณของครู
ผ่านพิธีกรรมความเชื่อที่เรียกว่า “การไหว้ครู”

สมิทร เทพวงศ์ (2548:1-2) ได้อธิบายถึงความสำคัญของพิธีไหว้ครูว่าเป็นการแสดงออกถึงการเคารพ
ครูบาอาจารย์ทางด้านดุริยางคศิลป์ไทยที่สั่งสอนและให้การฝึกหัดอบรมในเรื่องของการไหว้ครูนับเป็น
วัฒนธรรมไทยแบบหนึ่ง เป็นขนบธรรมเนียมประเพณีอันดีงามในส่วนที่เกี่ยวกับกิจกรรมการยथाสมาคมคารวะ
และมีส่วนที่จะโน้มน้าวจิตใจมนุษย์ให้รักษาคุณความดี ทั้งยังจงใจให้เป็นผู้ที่มิมีนิสัยอ่อนโยนไม่แข่งกระด้าง

พิธีไหว้ครูดนตรีไทยถือเป็นพิธีกรรมอย่างหนึ่งของชาติไทยเราที่ได้ปฏิบัติสืบทอดต่อกันมาหลาย
ชั่วอายุคนแล้ว ถือเป็นพิธีที่ศักดิ์สิทธิ์ของคนไทย โดยเฉพาะนักดนตรีไทยให้ความสำคัญเป็นอย่างมากเรื่องการ
“น้อมรำลึกถึงพระคุณครู และแสดงความเคารพต่อரியบุคคลและผู้มีคุณูปการทั้งหมด 6 ลำดับชั้น
คือสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า เทพยดา ฤาษี พระอริยสงฆ์ ตลอดจนครูมนุษย์ทั้งที่มีชีวิตอยู่ หรือล่วงลับไปสู่
ปรโลกแล้วก็ตาม” (พินิจ สุวรรณบุญ 2549:49) โดยนัยแล้วพิธีกรรมนั้นเป็นสิ่งที่ควบคุมมากับการเรียนดนตรี
และผู้เรียนต้องปฏิบัติตามขนบธรรมเนียมประเพณีที่เกิดขึ้นในพิธีไหว้ครู โดยมีความเชื่อที่ทราบกัน
ทั่วไปว่า “ถ้าเรียนโดยไม่ได้ทำพิธีไหว้ครูหรือครอบครูดังกล่าวแล้ว อาจจะส่งผลให้ไม่เป็นสิริมงคลกับตัวเอง
ซึ่งเป็นการขอโอกาสป้องกันจากเทวดาให้ปกป้องรักษาตัวเรา และเราก็จะเรียนด้วยความสวัสดี”(พิชิต ชัยเสรี,
สัมภาษณ์, 24 มกราคม 2559)

ในอดีตพิธีไหว้ครูจะจัดขึ้นที่บ้านของครูที่ได้รับการนับถือและมีลูกศิษย์จำนวนมาก เช่น จางวางทั่ว
พาทย์โกสัล บ้านหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ต่อมาเมื่อศิลปการดนตรีไทยได้รับการบรรจุไว้ใน
หลักสูตรเป็นวิชาเอกระดับอุดมศึกษา จึงได้มีการจัดพิธีไหว้ครูดนตรีไทยในสถาบันการศึกษาทั่วประเทศ
โดยเริ่มต้นในระยะแรกที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร ซึ่งภายหลังการก่อตั้งวิทยาลัยนาฏศิลป์ในส่วน
ภูมิภาคทั้งหมด 12 แห่ง แต่ละแห่งจึงมีพิธีไหว้ครูประจำปีของการศึกษาด้วย ดังที่อาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร
ได้กล่าวถึงความสำคัญของการจัดพิธีไหว้ครูดนตรีไทยประจำปีไว้ว่า

การไหว้ครูจัดเป็นพิธีใหญ่ถือเป็นประเพณีที่ต้องปฏิบัติเป็นประจำทุกปี มีการ
ประกอบพิธีเป็นขั้นตอนกระทั่งยึดถือเป็นแบบแผนมาจนถึงปัจจุบัน การบรรเลงปี่พาทย์
ในพิธีไหว้ครูก็เช่นกัน โบราณจารย์ท่านได้กำหนดเพลงและระเบียบวิธีบรรเลงไว้แล้วอย่าง
พอเหมาะสมควรมีหลักมีเกณฑ์ เพื่อให้เกิดความศักดิ์สิทธิ์และเป็นสิริมงคลชีวิตของศิษย์
ซึ่งได้รับการสืบทอดต่อ ๆ กันมา (ประสิทธิ์ ถาวร, 2558: 43)

วิทยาลัยนาฏศิลปชลบุรี เป็นหนึ่งในสถานศึกษาสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม เป็นวิทยาลัยภูมิภาคที่ก่อตั้งเป็นลำดับที่ 7 ได้จัดพิธีไหว้ครูดนตรีไทยเป็นประจำต่อเนื่องกันมาทุกปี ซึ่งพิธีไหว้ครูดนตรีไทยของวิทยาลัยนาฏศิลปชลบุรียังไม่มีผู้ใดได้ศึกษาขั้นตอนพิธีไหว้ครูดนตรีไทยไว้เป็นลายลักษณ์อักษร ในด้านประวัติความเป็นมา บริบทต่าง ๆ ในการจัดพิธีตลอดจนระเบียบในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์

ในฐานะที่ผู้วิจัยเป็นผู้ศึกษาวิชาด้านดุริยางค์ไทย อีกทั้งเป็นศิษย์เก่าของวิทยาลัยนาฏศิลปชลบุรี จึงได้ดำเนินการศึกษาวิจัยเรื่องของพิธีไหว้ครูดนตรีไทยของวิทยาลัยนาฏศิลปชลบุรี เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและบริบทที่เกี่ยวข้องในการจัดพิธีไหว้ครูดนตรีไทย ตลอดจนระเบียบการบรรเลงของวงปี่พาทย์ประกอบในพิธีไหว้ครูของวิทยาลัยนาฏศิลปชลบุรีไว้เป็นลายลักษณ์อักษรให้กับอนุชนรุ่นหลังได้เรียนรู้และสืบทอดต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของพิธีไหว้ครูดนตรีไทยของวิทยาลัยนาฏศิลปชลบุรี
2. เพื่อศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องในการจัดพิธีไหว้ครูดนตรีไทยของวิทยาลัยนาฏศิลปชลบุรี
3. เพื่อศึกษาขั้นตอนการจัดพิธีไหว้ครูและระเบียบการบรรเลงของวงปี่พาทย์ประกอบในพิธีไหว้ครูของวิทยาลัยนาฏศิลปชลบุรี

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาและเก็บข้อมูลโดยใช้วิธีวิทยาการวิจัยเชิงคุณภาพในพื้นที่ภาคสนาม ได้แก่ วิทยาลัยนาฏศิลปชลบุรี ซึ่งตั้งอยู่ในเขตอำเภอเมือง จังหวัดชลบุรี โดยสัมภาษณ์ผู้ประกอบพิธีและผู้ช่วยประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทยของวิทยาลัยนาฏศิลปชลบุรี รวมถึงบุคคลที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ คณาจารย์ ผู้ดำเนินงาน ผู้เข้าร่วมพิธีไหว้ครูดนตรีไทย และผู้บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครู อีกทั้งได้ศึกษาข้อมูลเพิ่มเติมจากฐานข้อมูลห้องสมุดเพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้อง โดยการค้นคว้าเอกสาร บทความทางวิชาการ ตำรา วิทยานิพนธ์และหนังสือต่าง ๆ พร้อมทั้งสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องกับข้อมูลเพิ่มเติมจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร มุลินธินธรี ตรีโมท ในพระอุปถัมภ์ฯ และจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผลการวิจัย

1. ประวัติความเป็นมาของการจัดพิธีไหว้ครูดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลปชลบุรี

กระทรวงศึกษาธิการ ประกาศก่อตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปชลบุรี เมื่อวันที่ 1 พฤษภาคม พ.ศ. 2524 ตามโครงการพัฒนาและจัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลป์ส่วนภูมิภาคโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อส่งเสริม เผยแพร่ และอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์และดุริยางค์ไทย โดยกรมศิลปากรได้มีคำสั่งแต่งตั้งให้ อาจารย์สิริชัยชาญ พักจำรูญ มาปฏิบัติหน้าที่ในตำแหน่งผู้อำนวยการ เริ่มปฏิบัติงานตั้งแต่เดือนตุลาคม พ.ศ. 2525 การปฏิบัติงานได้เริ่มประชาสัมพันธ์เพื่อแนะแนวการศึกษาและรับสมัครนักเรียนเพื่อเข้าเรียนในปีการศึกษา 2526

วิทยาลัยนาฏศิลปชลบุรี เปิดทำการเรียนการสอนภาคเรียนแรกเมื่อวันที่ 16 พฤษภาคม พ.ศ. 2526 มีนักเรียนจำนวน 138 คน บุคลากรจำนวน 15 คน โดยได้รับความอนุเคราะห์อาคารเรียนเก่าของโรงเรียนช่างไม้ (วัดราชา) ถนนพระยาภิรมย์ ตำบลท่าหิน อำเภอเมือง จังหวัดชลบุรี เป็นอาคารเรียนชั่วคราว และในปีเดียวกันนั้น วิทยาลัยนาฏศิลปชลบุรี ได้รับงบประมาณก่อสร้างอาคารเรียนหลังแรก และย้ายมาทำการเรียนการสอน ณ สถานที่ใหม่ ตั้งแต่วันที่ 12 สิงหาคม พ.ศ. 2527 เป็นต้นมา (ฉัตรพร ดวงสร้อย, 2551:24)

การจัดพิธีไหว้ครูเกิดขึ้นครั้งแรกในปีการศึกษา 2526 ได้ใช้สถานที่ประกอบพิธีในบริเวณโรงเรียน ช่างไม้ ซึ่งเป็นอาคารเรียนชั่วคราวมีเนื้อที่คับแคบ อีกทั้งจำนวนของนักเรียนมีน้อย จึงต้องจัดพิธีรวมกันทั้งฝ่าย ดนตรีไทยและนาฏศิลป์ไทย และในปีต่อมาจึงได้ย้ายมาทำการเรียนยังสถานที่ปัจจุบัน การจัดพิธีไหว้ครูจึงมี รูปแบบตามที่กรมศิลปากรได้กำหนดไว้ โดยแยกพิธีออกเป็น 2 ฝ่าย คือดนตรีไทยและนาฏศิลป์ไทย

พิธีไหว้ครูดนตรีไทยที่มีขึ้นครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2526 ของวิทยาลัยนาฏศิลปะลพบุรีนั้นมีอาจารย์มนตรี ตราโมท เป็นผู้ทำพิธีไหว้ครูเป็นคนแรก ดังที่อาจารย์สิริชัยชาญ ฟักจำรูญได้กล่าวว่า

วิทยาลัยนาฏศิลปะลพบุรี เริ่มจัดพิธีไหว้ครูดนตรีไทยขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ. 2526 เปิด ภาคเรียนที่ 1 โดยมีอาจารย์มนตรี ตราโมท เป็นผู้ทำพิธีไหว้ครูดนตรีไทยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2526-2532 เนื่องจากในช่วงนั้นผมเป็นผู้อำนวยการที่วิทยาลัยนาฏศิลปะลพบุรีเป็นเวลา 7 ปีด้วยกัน การไหว้ครูของวิทยาลัยนาฏศิลป์แต่ละแห่งนั้นอาจารย์มนตรี ตราโมทได้ ทำพิธีมอบและครอบให้กับครูท่านอื่นที่จะทำพิธีแทนไว้ส่วนหนึ่ง และได้เริ่มให้ผมและครู ศิลป์ไปไหว้ครูต่อจากท่านก็แล้วแต่ท่านจะให้ไปไหว้ที่วิทยาลัยไหนบ้างจะมีการสลับกันไป และอาจารย์มนตรีก็ได้ครอบไว้ให้กับครูอีกท่านหนึ่งมี 5 คนด้วยกันคือ อาจารย์สังเวียน ทองคำ อาจารย์นัฐพงศ์ โสวัตร อาจารย์บุญช่วย โสวัตร อาจารย์ยงยศ พันธมาศ และลูก ชายของครูประสิทธิ์ ถาวร รวมแล้ว 5 คนด้วยกัน แต่ที่วิทยาลัยนาฏศิลปะลพบุรีจะไม่ทราบ ว่าปีไหนครูคนไหนไปทำเพราะจะสลับกันไปในแต่ละปี

(สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, สัมภาษณ์, 11 สิงหาคม 2559)



ภาพที่ 1 อาจารย์มนตรี ตราโมท

ที่มา: มุลนิธินันท์ ตราโมท ในพระอุปถัมภ์ฯ

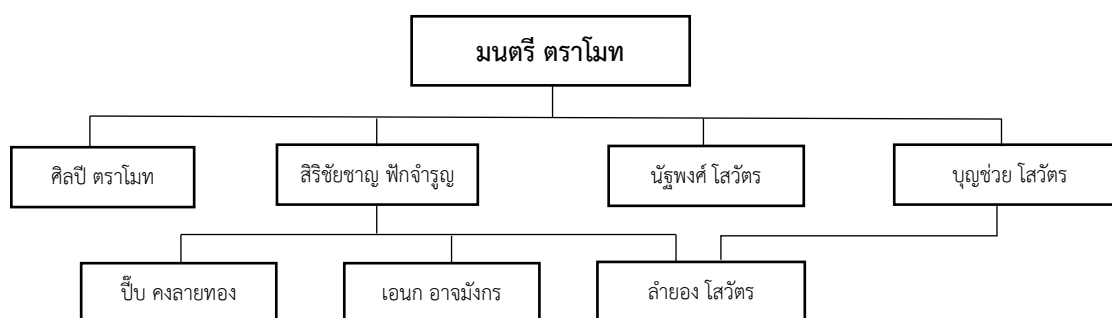
จากการศึกษาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของการจัดพิธีไหว้ครูดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลปะลพบุรี พบว่า นับตั้งแต่ พ.ศ. 2526 จนถึงปัจจุบัน มีระยะเวลาการจัดงานติดต่อกันรวม 33 ปี โดยมีผู้ประกอบพิธีไหว้ ครูผู้มีคุณวุฒิที่มาจากส่วนกลางคือ วิทยาลัยนาฏศิลป์ และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร ในระยะหลัง ได้มีการผลัดเปลี่ยนและคัดเลือกผู้ที่จะมาเป็นผู้ประกอบพิธีไหว้ครูตามความพร้อมและความเหมาะสมของผู้รับ มอบโองการไหว้ครู ดังที่อาจารย์ลายอง โสวัตร กล่าวว่า “ตอนที่วิทยาลัยนาฏศิลป์มีเพิ่มมากขึ้นครูผู้ทำพิธีมี จำนวนไม่พอและอาจารย์มนตรีได้เสียชีวิตไปแล้ว เพื่อแบ่งเบาภาระหน้าที่ของครูท่านอื่น ๆ จึงมีความจำเป็นที่ จะต้องมีการเพิ่มพิธีเพิ่มขึ้นและเนื่องจากครูบางท่านที่ได้รับมอบมาแล้วบางท่านไม่สามารถทำพิธีได้เนื่องจาก ปัญหาทางด้านสุขภาพ” (ลายอง โสวัตร, สัมภาษณ์, 5 สิงหาคม 2559)

สำหรับลำดับปีและรายนามของผู้ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทยจากอดีตจนถึงปัจจุบันที่สามารถรวบรวมข้อมูลได้ มีดังนี้

ตารางที่ 1 ลำดับปีและรายนามผู้ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทยวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี

ที่	ปี พ.ศ.	รายนามผู้ประกอบพิธีไหว้ครู
1.	พ.ศ. 2526 – 2532	อาจารย์มนตรี ตราโมท
2.	พ.ศ. 2533 – 2534	อาจารย์ศิลป์ ตราโมท
3.	พ.ศ. 2535 – 2546	อาจารย์สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ
4.	พ.ศ. 2547	อาจารย์บุญช่วย โสวัตร
5.	พ.ศ. 2548 – 2552	อาจารย์สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ
6.	พ.ศ. 2553	อาจารย์นัฐพงศ์ โสวัตร
7.	พ.ศ. 2554	อาจารย์สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ
8.	พ.ศ. 2555	อาจารย์บุญช่วย โสวัตร
9.	พ.ศ. 2556	อาจารย์เอนก อัจฉกร
10.	พ.ศ. 2557	อาจารย์ลายอง โสวัตร
11.	พ.ศ. 2558	อาจารย์เอนก อัจฉกร
12.	พ.ศ. 2559	อาจารย์ป๊อบ คงลายทอง

ผู้ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทยมีจำนวนทั้งหมด 8 ท่าน สามารถแบ่งจำแนกออกเป็น 3 กลุ่ม คือ 1. กลุ่มผู้ที่ประกอบพิธีที่เป็นต้นแบบตำราอ่านโองการไหว้ครู ได้แก่ อาจารย์มนตรี ตราโมท 2. กลุ่มผู้ที่ประกอบพิธีไหว้ครูที่รับมอบโองการไหว้ครูในสายของอาจารย์มนตรี ตราโมท ได้แก่ อาจารย์ศิลป์ ตราโมท อาจารย์สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ อาจารย์นัฐพงศ์ โสวัตร อาจารย์บุญช่วย โสวัตร 3. กลุ่มผู้ประกอบพิธีที่รับมอบโองการไหว้ครู ในชั้นรองลงมา ได้แก่ อาจารย์ป๊อบ คงลายทอง อาจารย์เอนก อัจฉกร ได้รับมอบโองการไหว้ครูจากอาจารย์สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ และอาจารย์ลายอง โสวัตร ได้รับมอบโองการไหว้ครูจากอาจารย์ผู้ประกอบพิธี 2 ท่าน คือ อาจารย์สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ และอาจารย์บุญช่วย โสวัตร



แผนภาพที่ 1 ลำดับการรับมอบโองการไหว้ครูของผู้ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี

1. บริบทของพิธีไหว้ครูดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลปชลบุรี

องค์ประกอบของพิธีไหว้ครูที่มีความสำคัญ ประกอบด้วย อาคารสถานที่ ผู้ประกอบพิธีไหว้ครูผู้ช่วย ผู้ประกอบพิธี ผู้เข้าร่วมพิธีโองการเพื่ออัญเชิญเทพและครูต่าง ๆ เข้าสู่พิธีวงปีพาทย์ที่ทำหน้าที่บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีอ่านโองการ เครื่องสังเวท เครื่องบูชากระยาบวช รวมถึงการกระทำอื่น ๆ เพื่อบูชาครู จนกระทั่งบริบทต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องในการจัดทำพิธีไหว้ครู ได้แก่ การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ ความหมายของเพลงหน้าพาทย์และการเรียกเพลงหน้าพาทย์

a. อาคารสถานที่ในการประกอบพิธี

แผนผังในการจัดพิธีไหว้ครูมีความจำเป็นที่จะต้องจัดไปทางทิศไหน และ “จะต้องเป็นไปตามสถานที่ในการจัดงานตามความสะดวกและความเหมาะสม แต่ทิศที่เป็นมงคลคือทิศตะวันออกหรือทิศเหนือแต่บางครั้งด้วยความจำเป็นและความเหมาะสมของสถานที่ก็ต้องจัดตามทิศทางที่สะดวก” (ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น, สัมภาษณ์, 11 มิถุนายน 2559) โดยสถานที่จัดพิธีไหว้ครูในปัจจุบัน คือ หอประชุมวิทยาลัยนาฏศิลปชลบุรี ซึ่งมีเวทีหันหน้าไปทางทิศตะวันออกตามรูปแบบของสถานที่จัดงานที่เหมาะสม

b. บริเวณปราสาทสำหรับตั้งเครื่องสังเวทและเครื่องสังเวท

การจัดสถานที่สำหรับตั้งเครื่องสังเวทต้องจัดยกแท่นสูง ทำลดหลั่นให้ถูกต้อง ระดับสูง ต่ำ ของเครื่องสังเวทเจ้าที่เราจะอัญเชิญมาตั้ง และตั้งให้เป็นหมวดหมู่ เครื่องสังเวทเจ้าครูที่จะเชิญมาตั้งในการประกอบพิธีไหว้ครู ควรจะมีครบถ้วนตามที่มิอยู่ในคำอ่านโองการไหว้ครูเป็นอย่างน้อย สำหรับการไหว้ครูดนตรีไทยมีการเชิญมาตั้งจำนวน 9 เครื่อง ได้แก่ พระอิศวร พระนารายณ์ พระพรหม พระวิฆณุกรรม พระปัญจสีขร พระพรคนธรรพ พระพิฆเนศ พระครุฑาษี และพระพิราพ โดยตั้งอยู่ในบริเวณเวทีภายในอาคารหอประชุม

นอกจากนี้อาจารย์สิริชัยชาญ พักจำรูญ กล่าวถึงความเชื่อเกี่ยวกับการตั้งเครื่องบูชาเทวดาที่มีลักษณะเฉพาะของพิธีไหว้ครูดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลปชลบุรี ซึ่งจัดแยกออกไปภายนอกอาคารหอประชุม ดังนี้

วิทยาลัยนาฏศิลปชลบุรีจะมีบูชาเทพเจ้ากลางแจ้งที่แปลกกว่าที่อื่นจะตั้งเครื่องบูชากลางแจ้ง จะมีการไหว้ครูหนังสือตอนเช้า จะไหว้ครูดนตรี นาฏศิลป์พร้อมกันระหว่าง การไหว้ครูหนังสือเสร็จ เราจะต้องมาทำพิธีไหว้เทวดากลางแจ้งก่อนไม่ว่าจะเป็นที่ความเชื่อ และที่ได้พบเห็นเองคือว่าที่ตั้งของวิทยาลัยนาฏศิลปชลบุรีนี้เป็นวังชั้นนอกของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ที่แรกไม่เชื่อว่าจะเป็นแบบนั้นจริง ๆ เพราะอยู่ไกลจากวังนารายณ์ แต่พระท่านแนะนำมีคนแนะนำให้บูชากลางแจ้งก็ได้ทำไป ตอนถวายเครื่องสังเวทได้มีสิ่งมหัศจรรย์เกิดขึ้นพอถวายเครื่องเสร็จปรากฏว่าพระอาทิตย์ทรงกลด เพราะตอนที่ถวายครูได้ขอไปว่าหากสถานที่นี้เป็นบริเวณของพระราชวังจริงมีเทวดารักษาคุ้มครองขอให้ประจักษ์ก็เห็นพระอาทิตย์ทรงกลดแบบนี้ 2 ปีซ้อนเพราะฉะนั้นตรงนั้นจะต้องมีเครื่องตั้งพิเศษกลางแจ้งเฉพาะวิทยาลัยนาฏศิลปชลบุรี องค์ประกอบส่วนอื่น ๆ ก็จะประกอบไปด้วย เครื่องสังเวทเจ้าครูบาอาจารย์ทางด้านดนตรี เครื่องดนตรี เครื่องสังเวทบูชากระยาบวชเค็ม หวาน หัวหมู บายศรีพร้อม ธูปเทียน เทียนเงิน เทียนทอง เทียนชัย (สิริชัยชาญ พักจำรูญ, สัมภาษณ์, 11 สิงหาคม 2559)



ภาพที่ 1 – 2 ประำพิธีในการจัดพิธีไหว้ครูดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลปชลบุรี
ที่มา: วิทยา จั้ววงศ์, 9 มิถุนายน 2559

c. ผู้ประกอบพิธีและผู้ช่วยประกอบพิธีไหว้ครู

พิธีไหว้ครูดนตรีไทยของวิทยาลัยนาฏศิลปชลบุรีมีบุคคลที่เป็นหลักเรียกว่า “ผู้ประกอบพิธี” ซึ่งบุคคลเหล่านี้ได้รับการเลือกสรรตามแบบโบราณราชประเพณีตามลำดับได้แก่ อาจารย์มนตรี ตราโมท อาจารย์ศิลป์ ตราโมท อาจารย์สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ อาจารย์นัฐพงษ์ โสวัตร อาจารย์บุญช่วย โสวัตร อาจารย์ลายอง โสวัตร อาจารย์เอนก อาจมังกร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์จะเป็นผู้กำหนดให้วิทยาลัยนาฏศิลป์แต่ละแห่งประชุมการจัดพิธีไหว้ครูขึ้นในเดือนเมษายนของทุกปี เพื่อกำหนดผู้ประกอบพิธีตามความเหมาะสมของแต่ละวิทยาลัยนาฏศิลป์ทั่วประเทศ ซึ่งในปีการศึกษา 2559 ผู้ที่ได้รับการคัดเลือกให้มาทำพิธีไหว้ครูดนตรีไทยของวิทยาลัยนาฏศิลปชลบุรีคือ อาจารย์ป๊อบ คงลายทอง (วิทยา จั้ววงศ์, สัมภาษณ์, 25 ตุลาคม 2558)

อาจารย์นัฐพงศ์ โสวัตร ได้กล่าวถึงขั้นตอนการเตรียมพร้อมของผู้ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทย ดังนี้

ต้องเตรียมร่างกาย เตรียมใจของตัวเองให้พร้อมที่เราจะต้องไปทำพิธีไหว้ครูของแต่ละแห่งอย่างน้อยคือ 2-3 วัน เตรียมทุกอย่างไม่ว่าจะเป็นทางกายภาพ ทางใจ ทางกายก็คือ ตั้งแต่เสื้อผ้าเครื่องนุ่งห่มตำราต่าง ๆ จัดเตรียม กระบวนการต่าง ๆ เราก็ต้องเตรียมทบทวน จะต้องทำอะไรบ้าง เตรียมทุกอย่างในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับตัวเรา ที่เราจะไปเป็นประธานผู้ประกอบพิธีไหว้ครู ทางด้านจิตใจก็ต้องทำจิตใจให้ใสสะอาดปราศจากสิ่งมัวหมองต่าง ๆ นานา ที่สำคัญที่สุดคือต้องทำร่างกายให้สะอาด สระผม ชำระล้างร่างกายให้สะอาด และมีการสวดมนต์ไหว้พระ นั่งสมาธิ มีการไปร่วมฟังพระสวดมนต์เย็น เป็นหน้าที่ที่เราต้องทำ (นัฐพงศ์ โสวัตร, สัมภาษณ์, 13 กรกฎาคม 2559)

ในอีกส่วนหนึ่ง นอกจากผู้ประกอบพิธีแล้ว “ผู้ช่วยประกอบพิธี” ก็จะมีบทบาทที่สำคัญเพื่อช่วยดำเนินการให้พิธีไหว้ครูดนตรีไทยเป็นไปด้วยความเรียบร้อย ซึ่งผู้ดูแลเมื่อสมัยก่อนก็จะเป็นนางทรัพย์ ตราโมท ภรรยาของอาจารย์มนตรี ตราโมท ในตอนหลังก็จะมีอาจารย์ดนตรี ตราโมท ที่เป็นบุตรสาวเป็นผู้ดูแลเรื่องนี้ บุคคลทั้งสองท่านนี้เป็นผู้ที่มีความรู้ความเข้าใจในเรื่องการตั้งศิระะครูและการจัดวางเครื่องสังเวทเป็นอย่างดี “โดยเวลาอาจารย์มนตรีไปเป็นผู้ประกอบพิธีที่ใด ก็จะได้ติดตามไปสังเกตการณ์และเป็นผู้ช่วยในพิธีนั้น ๆ ด้วย” (ดนตรี ตราโมท, สัมภาษณ์, 20 มิถุนายน 2559)



ภาพที่ 3 ผู้ประกอบพิธีไหว้ครู และผู้ช่วยผู้ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลปปทุมธานี
(ภาพจากทางซ้ายมือ ได้แก่ อาจารย์ดนตรี ตราโมท และ อาจารย์ป๊อบ คงลายทอง)

ที่มา: วิทยา จัวยงษ์, 9 มิถุนายน 2559

อาจารย์ป๊อบ คงลายทอง ได้กล่าวถึงการได้รับเลือกให้ปฏิบัติหน้าที่เป็นผู้ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทยของวิทยาลัยนาฏศิลปปทุมธานีประจำปี พ.ศ. 2559 ไว้ดังนี้

จริง ๆ ไม่เคยคิดว่าจะได้เป็นผู้ที่จะมาทำพิธีครั้งนี้ จนกระทั่งครบวาระของคุณครูด้วยอายุมากขึ้น จึงมีการถ่ายทอดให้ครูศิลป์ ครูสิริชัยชาญเป็นผู้ทำพิธีโดยใช้ตำราของอาจารย์มนตรี ตราโมท และด้วยการจัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลป์ขึ้นอีกหลายแห่ง จึงจำเป็นต้องมีผู้ทำพิธีมากขึ้นเพื่อแบ่งเบาครูผู้ทำพิธี และมีการคัดเลือกผู้อ่านโองการขึ้น เนื่องจากผู้ประกอบพิธีมีจำนวนน้อย โดยผมเป็นหนึ่งในจำนวนของผู้ที่คุณสมบัติครบถ้วน เหมาะสมที่จะเป็นผู้ทำพิธีไหว้ครูที่ได้รับคัดเลือกให้เป็นผู้ประกอบพิธี โดยมีสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีฯ เป็นองค์ประธานในพิธี และครูสิริชัยชาญ พักจำรูญ เป็นผู้ทำพิธีมอบโดยใช้ตำราของอาจารย์มนตรี ตราโมท ซึ่งเป็นตำราพิธีไหว้ครูที่มาจากการคัดลอกด้วยลายมือของกรมศิลปากร (ป๊อบ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 10 มิถุนายน 2558)



ภาพที่ 4 ตำราไหว้ครูฉบับของอาจารย์มนตรี ตราโมท
กรมศิลปากรจัดสร้างสำหรับมอบให้แก่ผู้ที่ได้รับคัดเลือกเป็นผู้ประกอบพิธีไหว้ครู
ในวาระฉลองครบรอบ 99 ปี กรมศิลปากร

ที่มา: ผู้วิจัย, 9 มิถุนายน 2559

d. ผู้บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครู

การคัดเลือกผู้บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ “จะคัดเลือกโดยการพูดคุยตามความเหมาะสม อย่างเช่นถ้าบรรเลงในวิทยาลัยของเราเอง จะคัดเลือกจากความเป็นอาวุโสก่อน ผู้ที่มีอายุน้อยก็จะให้ไปช่วยทางด้านอื่นเช่นผู้ช่วยผู้ประกอบพิธี แต่ถ้าจะไปบรรเลงข้างนอกเราจะคำนึงถึงการสอนเป็นหลัก” (ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น, สัมภาษณ์, 11 มิถุนายน 2559)

ในการเตรียมตัวก่อนการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์อาจารย์ณรงค์ฤทธิ์ กล่าวว่า

ส่วนใหญ่ผู้ที่บรรเลงเพลงหน้าพาทย์จะไปฟังพระสวดมนต์เย็นเพื่อเป็นการขอความสวัสดีมงคลให้กับตัวเอง โดยส่วนตัวแล้วจะเข้าร่วมพิธีสวดมนต์เย็นและทำบุญถวายภัตตาหารตอนเช้าปฏิบัติตนมาทุกปีที่มีพิธีไหว้ครู อยู่ร่วมฟังพระสวดและช่วยกิจกรรมต่างๆ ของวิทยาลัยรับน้ำพระพุทธรูปจากพระสงฆ์เพื่อความเป็นสิริมงคลทุกปีแล้วจึงเข้าสู่พิธีดุริยางคศิลป์ ส่วนผู้บรรเลงเพลงหน้าพาทย์คนอื่น ๆ ส่วนใหญ่ก็จะเข้าร่วมพิธีสวดมนต์เย็นและพิธีสงฆ์เกือบทุกคนแต่เนื่องด้วยหน้าที่อาจจะไม่ได้นั่งฟังพระสวดตลอด เพราะต้องดูแลนักเรียนในการบรรเลงบ้าง บริการพระสงฆ์บ้างทำหน้าที่อื่น ๆ บ้าง แต่จะอยู่ในพิธีกันตลอด (ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น, สัมภาษณ์, 11 มิถุนายน 2559)

ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่นได้กล่าวถึงการฝึกซ้อมการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูว่า

การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ ตามปกติหลังจากที่ได้รับการครอบเพลงองค์พระพิราพแล้ว จนกระทั่งได้ต่อเพลงจบแล้ว ครูท่านได้สั่งไว้ว่า ไม่ว่าคุณครูจิรัส อาจณรงค์ กิติ คุณครูสมพงษ์ นุชพิจารณ์ กิติ ครูศักดิ์ดา คำศิริ ท่านได้สั่งไว้ว่าก่อนที่จะบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ให้ทำการซ้อมร่วมกัน และซ้อมเพลงหน้าพาทย์ในวันพฤหัสบดีให้จัดรูปเทียนดอกไม้ บอกเล่าครูบาอาจารย์เป็นจารีตอย่างหนึ่ง เช่น ถ้าเรารู้ว่าจะไหว้ครูสัปดาห์หน้าสัปดาห์นี้เราก็จะฝึกซ้อมเพลงหน้าพาทย์กัน ส่วนวันอื่น ๆ ก็ตั้งจิตอธิษฐานนึกถึงครูบาอาจารย์และซ้อมเพลงอื่น ๆ ได้ (ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น, สัมภาษณ์, 11 มิถุนายน 2559)



ภาพที่ 5 ผู้บรรเลงในวงปี่พาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี
ที่มา: วิทยา จัวยงษ์, 9 มิถุนายน 2559

ในด้านคุณสมบัติของผู้บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทย จะต้องเป็นผู้ที่บวชเรียนมาแล้วอายุ 25-30 ปีขึ้นไป เป็นผู้ที่มีความประพฤติดีและต้องได้รับการมอบเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงตามลำดับขั้นตอนจากครูผู้ทำพิธีไหว้ครูและต้องมีความสามารถทางด้านดนตรีและมีความแม่นยำในการบรรเลง และที่สำคัญคือจะต้องได้รับการครอบถึงเพลงองค์พระพิราพ (เต็มองค์)

e. คณะผู้ดำเนินงานและผู้เข้าร่วมพิธี

ผู้เข้าร่วมในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย คือ นักเรียน นักศึกษา ศิษย์เก่า สมาคมผู้ปกครองและครูวิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี รวมถึงนักเรียนจากโรงเรียนอื่น ๆ และผู้ที่เกี่ยวข้องในวงการดนตรีไทยในจังหวัดลพบุรีเข้าร่วมในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย ผู้เข้าร่วมงานส่วนใหญ่มีความเชื่อในการเข้าร่วมพิธีกรรมไหว้ครูว่า “เป็นพิธีที่มีความศักดิ์สิทธิ์ เพราะมีการอันเชิญครูเทพเทวดาทั้งหลายอีกทั้งสิ่งที่ยังมองไม่เห็น ตามความเชื่อคนไทย และเพื่อขอขมาลาโทษแก่ครูบาอาจารย์ ทั้งท่านผู้ที่มีชีวิตก็ดี เสียชีวิตไปแล้วก็ดี ทั้งที่รู้ก็ดี ไม่รู้ก็ดี” (ยุทธศักดิ์ เชื้อพราหมณ์, สัมภาษณ์, 9 มิถุนายน 2559)

จากการสัมภาษณ์อาจารย์ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น อาจารย์ภาควิชาดุริยางค์ไทยวิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับคณะผู้ดำเนินงานและผู้เข้าร่วมพิธีไว้ดังนี้

การแบ่งหน้าที่จัดเตรียมความรับผิดชอบในการจัดพิธีไหว้ครู ของวิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรีจะมีการไหว้ครูเป็น 2 ส่วน คือ ไหว้ครูสามัญกับไหว้ครูศิลปะ ไหว้ครูศิลปะก็จะแยกออกเป็น 2 แห่งคือ ไหว้ครูดุริยางค์ศิลป์และไหว้ครูนาฏศิลป์ ตามการปฏิบัติหน้าที่ก็จะมีส่วนจากวิทยาลัย นอกจากจะได้คำสั่งจากวิทยาลัยแล้วเราก็จะมีการช่วยเหลือแบ่งหน้าที่ความรับผิดชอบซึ่งกันและกัน โดยเฉพาะเรื่องการนำโต๊ะมาตั้งเป็นปะรำพิธีทุกคนก็จะช่วยกันเพราะถือว่าเป็นงานครูทุกคนก็จะตั้งใจตั้งใจทำงานเพื่อบูชาครู แต่ก็จะมีการพูดคุยทำเป็นขั้นตอน เช่น สัปดาห์หน้าจะมีการไหว้ครู เสาร์ อาทิตย์ก็จะนัดกันมาทำความสะอาดเครื่องดนตรีเพื่อเตรียมพร้อม ขึ้นตั้งบูชาหรือเทียบเสียงเครื่องดนตรีต่าง ๆ พอถึงวันจันทร์ก็จะจัดโต๊ะเตรียมเครื่องดนตรีไปประดับประดาให้สวยงาม จะช่วยกันทำงานจนวินาทีสุดท้าย ก่อนหน้านั้นก็จะมีการประชุมแบ่งงานกันในการจัดเครื่องและแบ่งภาระหน้าที่ เช่น จัดวงบรรเลงเพลงไหมโรงเย็น ไหมโรงเช้า จัดวงบรรเลงเพลงสาธการจะมีการประชุมทุกครั้งก่อนการจัดงาน (ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น, สัมภาษณ์, 11 มิถุนายน 2559)

จากการศึกษาในด้านบริบทที่เกี่ยวข้อง พบว่ามีความเปลี่ยนแปลงสถานที่ในการจัดพิธีไหว้ครูไปตามลักษณะความเหมาะสมของขนาดและจำนวนของผู้เข้าร่วมพิธีในแต่ละปี โดยยังคงรูปแบบที่อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้วางรากฐานเกี่ยวกับการจัดปะรำพิธีไว้ทุกประการ แต่จะได้เพิ่มการตั้งบูชากลางแจ้งสำหรับเทวดา ผู้รักษาสถานที่ตามความเชื่อของคนในท้องถิ่น การดำเนินงานจะมีการวางแผนและแบ่งหน้าที่ความรับผิดชอบของแต่ละคน ก่อนจะมีพิธีไหว้ครูล่วงหน้า 1 สัปดาห์จะมีการทำความสะอาดเครื่องดนตรีเพื่อนำไปบูชา มีการเทียบเสียงเครื่องดนตรีที่จะบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ช่วยกันทำงานตกแต่งสถานที่ให้สวยงามและเหมาะสม

2. ขั้นตอนการจัดพิธีไหว้ครูและระเบียบการบรรเลงของวงปีพาทย์ประกอบในพิธีไหว้ครูของวิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี

อาจารย์ดนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึงลักษณะแบบแผนและองค์ประกอบของพิธีไหว้ครู ไว้ดังนี้

1. สถานที่ต้องเหมาะสมกับจำนวนคนที่มาร่วมงาน
 2. ปะรำพิธีที่จะจัดงาน
 3. ผู้อ่านโองการ
 4. ผู้ช่วยผู้ประกอบพิธีไหว้ครู
 5. วงปีพาทย์ในพิธี
 6. ผู้เข้าร่วมในพิธี
- และที่สำคัญที่สุดคือ พิธีสงฆ์จะต้องมีการนิมนต์พระมาสวดพุทธมนต์เย็น และฉันภัตตาหารเช้าก่อนที่จะเริ่มพิธีไหว้ครู ครูที่ทำพิธีและผู้ที่จะครอบหรือรับมอบจะต้องเข้าร่วมในพิธีสงฆ์เพื่อรับศีลชำระล้างจิตใจก่อนที่จะทำพิธีไหว้ครูอย่างน้อยต้องรับศีล 5 และปฏิบัติศีล 5 ให้

ได้ ปกติแล้วผู้ประกอบพิธีจะต้องถือศีล 5 และผู้ช่วยผู้ประกอบพิธีก็จะถือศีล 5 เช่นเดียวกัน เหตุผลเพื่อความเป็นสิริมงคล ทำตนให้เป็นคนดีเป็นที่เลื่อมใสและนับถือของคนทั่วไป เพราะครูผู้ทำพิธีจะต้องมีคนมากราบไหว้ให้ความเคารพนับถือเป็นที่ยอมรับของคนที่มา ร่วมในพิธี(ดนตรี ตรีโมท, สัมภาษณ์, 20 มิถุนายน 2559)

อาจารย์ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น อาจารย์ประจำภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปชลบุรี ได้กล่าวถึง แนวปฏิบัติในการจัดพิธีไหว้ครูดนตรีของวิทยาลัยนาฏศิลปชลบุรีไว้ดังนี้

พิธีไหว้ครูดนตรีของวิทยาลัยนาฏศิลปชลบุรี เป็นจารีตประเพณียึดแนวทางปฏิบัติ ที่อาจารย์มนตรี ตรีโมท วางไว้ทุกอย่างโดยเฉพาะการไหว้ครูดุริยางค์ศิลป์นี้จะไม่มีการ เปลี่ยนแปลงอะไรจะเป็นไปตามขั้นตอนโดยตลอดมาตั้งแต่ประธานเริ่มจุดธูปเทียน ไปจนกระทั่งส่งครู ผู้ประกอบพิธีก็จะเคร่งครัดในระเบียบปฏิบัติ อย่างที่สังเกตเห็นครูผู้ที่ ได้รับการครอบ เป็นผู้ประกอบพิธี ในปีหนึ่ง ๆ จะต้องไปสังเกตการณ์ลำดับขั้นตอนที่ครู ผู้ใหญ่ทำพิธีเช่น ครูบุญช่วยก่อนที่จะทำจะประกอบพิธีไหว้ครูท่านจะไปดูครูผู้ใหญ่ทำ พิธีก่อนว่าขั้นตอนเป็นอย่างไรตั้งแต่ต้นจนจบพิธี ทุกคนจะเคร่งครัดในระเบียบปฏิบัติ แต่ ลำดับขั้นตอนบางปีจะตัดบ้าง แต่ส่วนใหญ่จะไม่ตัด จะทำพิธีเต็ม แต่บางครั้งมีการประกอบ พิธีช้า ผู้ประกอบพิธีกลัวเวลาในการถวายเครื่องสังเวยจะเลยเวลาก็จะให้ผู้บรรเลงเพลงหน้า พาทย์ให้สั้นลงเช่นการตีรัวจากที่จะต้องบรรเลงยาวก็ให้ตัดลงเพื่อให้เวลากระชับขึ้นทันเวลา ในการถวายเครื่องสังเวย (ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น, สัมภาษณ์, 11 มิถุนายน 2559)

พิธีไหว้ครูของวิทยาลัยนาฏศิลปชลบุรี แบ่งขั้นตอนการจัดงานจะแบ่งออกเป็นสองช่วง คือ พิธีช่วง เย็นวันพุธก่อนวันเริ่มพิธีไหว้ครู ประกอบด้วยพิธีสวดมนต์เย็น การบรรเลงถวายมือของศิษย์เก่าจากสำนักการ สังคีต และสถาบันต่าง ๆ ที่มาร่วมในการบรรเลงถวายมือพิธีไหว้ครูดนตรีไทยของวิทยาลัยนาฏศิลป์

แบบแผนและกระบวนการสืบทอดพิธีไหว้ครูของวิทยาลัยนาฏศิลปชลบุรีในปัจจุบันนั้น เป็นไปตามที่ อาจารย์มนตรี ตรีโมท ได้วางรากฐานไว้ให้ทุกประการเช่นเดียวกันกับวิทยาลัยนาฏศิลป์แห่งอื่น ๆ โดยผู้ประกอบพิธีส่วนใหญ่เป็นผู้รับมอบโอนการไหว้ครูโดยตรงจากอาจารย์มนตรีและยังคงรักษารูปแบบของ พิธีไหว้ครูไว้ดังเช่นที่อาจารย์บุญช่วย โสวัตร อธิบายว่า “ขั้นตอนและพิธีการไหว้ครูทุกอย่างเป็นไปตาม แนวทางแบบแผนของอาจารย์มนตรี ตรีโมท ทุกอย่างไม่เป็นอะไรพิเศษหรือเป็นเอกลักษณ์ของตัวเอง” (บุญช่วย โสวัตร, สัมภาษณ์, 15 กรกฎาคม 2559)

สำหรับขั้นตอนในการประกอบพิธีนั้น ภายหลังจากที่ทำพิธีไหว้ครูสามัญเสร็จแล้วก็เริ่มพิธีไหว้ครู ดนตรีไทย ผู้ที่เข้าร่วมในพิธีไหว้ครู จะนำดอกไม้ ธูปเทียนเข้ามาร่วมในพิธี หลังจากผู้เข้าร่วมพิธีและแขกที่มา ในงานนั่งประจำที่เรียบร้อยแล้ว พิธีไหว้ครูจึงเริ่มขึ้นเวลา 9.50 น. โดยผู้ประกอบพิธีเข้านั่งประจำที่ โดยมี ผู้ช่วยผู้ประกอบพิธีนั่งด้านข้างซ้ายมือของผู้ทำพิธี ประธานในพิธีจุดเทียน ธูป บูชาพระรัตนตรัย ปี่พาทย์ บรรเลงเพลงสาธุการ เสร็จแล้วประธานในพิธีกลับไปนั่งที่ ผู้ประกอบพิธีจึงเริ่มทำพิธีไหว้ครูและพิธีครอบเป็น ลำดับต่อไป

ลำดับและขั้นตอนในการครอบครูสำหรับผู้เข้าร่วมพิธีไหว้ครูและครอบครูที่เป็นนักเรียนนักศึกษาของ วิทยาลัยนาฏศิลปชลบุรี เป็นดังนี้

ทางสถานศึกษาจะเป็นผู้จัดเตรียมขันก้านลให้ เพื่อให้เกิดความสะดวกในการครอบ ส่วนดอกไม้ที่เตรียมมาก็เหมือนการเตรียมดอกไม้มาบูชาพระ เช่น ดอกดาวเรือง ดอกบัว แต่ที่นิยมคือ ดอกดาวเรืองเพื่อความเจริญรุ่งเรือง สดใส เงินก้านลที่ใส่ในขันครอบปัจจุบัน

จะใส่ที่ 24 บาท เมื่อก่อนจะเริ่มจากค่ากำหนดที่ หกสลึงแต่ทางวิทยาลัยมีการกำหนดที่
ชัดเจนในการครอบจะกำหนดที่ 24 บาท แต่ผู้ที่ได้รับมอบจะกำหนด 36 บาท ชั้นกำหนดของ
ผู้ที่ทำพิธีจะใส่ที่ 336 บาท นักศึกษาของวิทยาลัยจะมีการกำหนดการครอบไว้ตามลำดับ
ผู้ที่เข้าใหม่หรือการเรียนเอกสาขาลงจะให้ครอบฉิ่งเพื่อความเป็นสิริมงคลส่วนเด็กปีพาทย์เด็ก
เข้าใหม่มัธยมศึกษาปีที่ 1 ครอบสาธูการ ม.3 ครอบเพลงตระโหมโรง ม.5 ครอบเพลงโหม
โรงกลางวัน ปริญญาตรีปี 1 เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ปริญญาตรีปี 2 รับมอบการไปเป็นครู
ตามลำดับการเรียน (ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น, สัมภาษณ์, 11 มิถุนายน 2559)

สำหรับบุคคลที่เป็นศิษย์เก่าและบุคคลภายนอกทั่วไปที่มีความประสงค์จะเข้ารับการครอบนั้น จะต้อง
แจ้งให้ผู้ดำเนินงานทราบก่อนที่จะเข้ารับการครอบ และต้องมีผู้รับรองความรู้ความสามารถทางดนตรีว่า
สามารถครอบได้ตามลำดับขั้นที่กำหนด เช่น การครอบฉิ่ง การครอบเพลงสาธูการ การครอบเพลงหน้าพาทย์
ต่าง ๆ เป็นต้น แต่สำหรับบุคคลภายนอกและแขกรับเชิญที่ไม่มีความเกี่ยวข้องกับการดนตรี ก็จะได้รับพิธีjem
หน้าผากเพื่อความเป็นสิริมงคลได้ โดยจะมีการเตรียมชั้นกำหนดให้เช่นกัน นอกจากนี้จะต้องมีการจัดเตรียม
ชั้นกำหนดให้แก่ผู้บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ตามจำนวนนักดนตรีแยกออกไปจากผู้ร่วมในพิธีไหว้ครู เพื่อใช้สำหรับ
บูชาครูเทพยดา และขอขมาครูในกรณีที่เกิดความผิดพลาดในขณะที่กำลังบรรเลงวงปีพาทย์พิธีด้วย



ภาพที่ 6-7 ผู้ประกอบพิธีไหว้ครูขณะกำลังทำพิธีjemและครอบแก่อจารย์ นักเรียน นักศึกษาและผู้เข้าร่วมงาน
ที่มา: วิทยา จุ้ยวงษ์, 9 มิถุนายน 2559

สำหรับเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบการอ่านโองการในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์
ลพบุรี มีลำดับเพลงและความหมายดังนี้

1. สาธูการกลอง หมายถึง การบูชาครูบาอาจารย์
2. ตระสันนิบาต หมายถึง อันเชิญเทพยดาทั้งหลาย
3. พรหมณ์เข้า หมายถึง เชิญครูเทพเข้ามาในพิธีเกี่ยวกับดอกไม้ ธูปเทียน เครื่องบูชา
4. เพลงโหมโรง หมายถึง เชิญทั้งหมดกล่าวถึงเทวดาทั้งหมด
5. ตระนารายณ์บรรทมลินธุ์ หมายถึง เชิญพระนารายณ์
6. บาทสกุณี หมายถึง เชิญพระนารายณ์หรือพระราม
7. โคเมเวียน หมายถึง อันเชิญเทพยดา
8. ตระพระปรคนธรรพ หมายถึง เชิญเทพเจ้าที่อยู่ในเครื่องหนังตะโพน
9. เสมอเถร หมายถึง อันเชิญถึงที่ประทับแล้ว
10. ตระเชิญ หมายถึง เชิญเทพเข้ามาในพิธี

11. ตระพระพิราพเต็มองค์ หมายถึง เชิญพระพิราพ
 12. นั่งกิน หมายถึง เชิญมาเสวย
 13. เซ่นเหล้า หมายถึง เชิญองค์พระพิราพมาเสวย
 14. เสมอเข้าที่ หมายถึง เชิญเทพเข้าที่ในทิวิมานของท่าน
 15. มหาชัย หมายถึง การพรมน้ำมนต์เพื่อเป็นสิริมงคล เอาฤกษ์ เอาชัยในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย
 16. พรหมณ์ออก หมายถึงเชิญเทพออกจากพิธี
- (ปั๊บบง คงลายทอง, สัมภาษณ์, 10 มิถุนายน 2558)

จากการศึกษาระเบียบการบรรเลงของวงปี่พาทย์ประกอบในพิธีไหว้ครูของวิทยาลัยนาฏศิลปบุรีรัมย์ พบว่า การเรียกเพลงหน้าพาทย์นั้น “ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงเพลงในตำราไหว้ครูหรือผู้ประกอบพิธีจะเรียกเป็นสำคัญ” (สุพิศชา ผดุงสุทธิ, สัมภาษณ์, 18 กรกฎาคม 2559) “ถ้ามีเวลาน้อยก็ให้เรียกตามความเหมาะสมตามสถานการณ์แต่เท่าที่เคยทำมายังไม่เคยตัดจะเรียกครบทุกเพลงเพราะเวลาสั้นอยู่ แต่ครูปั๊บบงท่านเคยบอกว่าเคยมีบางที่ที่ประธานมาซำก็ต้องทำแบบเร่ง ๆ แต่เพลงก็ทัน แต่ครูสิริชัยชาญเคยบอกว่าเพลงเราสามารถเพิ่มและตัดได้ตามความเหมาะสมแล้วแต่ผู้ทำพิธีพิจารณา” (เอนก อัจฉริยะ, สัมภาษณ์, 13 กรกฎาคม 2559) แต่อย่างไรก็ตามผู้บรรเลงจะต้องให้ความสำคัญกับแนวการบรรเลงที่แสดงถึงความเคารพต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ดังที่

อาจารย์พลณศักดิ์ ทรัพย์บางยาง ผู้บรรเลงปี่ในประกอบพิธีไหว้ครูของวิทยาลัยนาฏศิลปบุรีรัมย์ อธิบายว่า

สำนวนเพลงหน้าพาทย์เป็นมือฆ้องที่ใช้กลุ่มเสียงที่ฟังแล้วโน้มหน้าให้เกิดความศักดิ์สิทธิ์ทรงพลัง เข้มแข็ง ยำเกรงในอำนาจของเสียงที่บรรเลงออกมา ส่วนมากจะใช้เสียงที่ยาว หรือยืนอยู่เสียงใดเสียงหนึ่งนาน ๆ คล้ายกับเสียงสวดมนต์คาถา สรรเสริญให้เกิดความเป็นมงคลกับงานนั้นสำเร็จลุล่วงด้วยดี การเป่าปี่ในจะมีลักษณะเฉพาะการเป่าปี่ ในเพลงหน้าพาทย์จะต้องเป่าด้วยความเคารพสักการะบูชา ด้วยสำนวนกลอนที่ยึดไปกับมือฆ้องแทบจะไม่ต้องแปลทำนองเป็นอย่างอื่น ให้ยุ่งยาก สับสน ซึ่งฟังดูแล้วไม่เรียบร้อย ประมาณว่า ไม่ให้ความเคารพในบทเพลง

(พลณศักดิ์ ทรัพย์บางยาง, สัมภาษณ์, 18 กรกฎาคม 2559)

ในขณะเดียวกันในการบรรเลงระนาดเอกประกอบพิธีไหว้ครูอาจารย์สุพิศชา ผดุงสุทธิ อธิบายถึงการบรรเลงระนาดเอกไว้ดังนี้

จะบรรเลงแนวปานกลางไม่เร็วและไม่ช้าจนเกินไป เพื่อให้เพลงที่บรรเลงออกมานั้นมีความศักดิ์สิทธิ์ สง่างาม สำนวนกลอนเพลงที่ใช้ในการบรรเลงต้องเรียบร้อยไม่โลดโผน ตีเกาะไปกับทำนองหลักให้มากที่สุด น้ำหนักในการขึ้นเพลงลงเพลงต้องมีความชัดเจน เน้นที่เสียง ขึ้นตามเนื้อเพลงของทำนองหลัก ถ้ามีการบรรเลงผิดพลาดจะนำขึ้นและเงินก้านลงไปใส่บาตรและระลึกถึงครูขอโทษกรรมต่อครูในสิ่งที่ผิดพลาดไปเพื่อไม่ให้บาปและเกิดสิ่งไม่ดีเกิดโทษภัยอันตรายต่าง ๆ กับตัวเรา (สุพิศชา ผดุงสุทธิ, สัมภาษณ์, 18 กรกฎาคม 2559)

เมื่อเสร็จขั้นตอนการไหว้ครูและครอบแก้วศิษย์ทุกคนแล้ว ประธานจะกล่าวบูชาขอยุติการประกอบพิธีไหว้ครู ขอสมาธิในสิ่งที่ผิดพลาดและขอความเป็นสิริมงคลจึงมีมาสู่สถานที่สู่สถาบันที่จัดพิธีกรรมนี้

สู่ศิษยานุศิษย์และผู้เข้าร่วมในพิธีนี้โดยทั่วกัน คนตรีบรรเลงเพลงเชิดและเพลงกราวรำจบทีให้ครุฑดนตรีไทยอย่างมีพิธีรีตอง

จากการศึกษาเกี่ยวกับขั้นตอนและเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบพิธีให้ครุฑพบว่า มีรูปแบบที่แตกต่างกันไปตามแต่ที่ผู้ประกอบพิธีเป็นผู้กำหนด แต่จะใช้ลำดับพิธีการและเพลงหน้าพาทย์ตามตำราโองการให้ครุฑที่ได้รับมอบมาจากอาจารย์มนตรี ตราโมท ผู้บรรเลงเพลงหน้าพาทย์จะต้องบรรเลงในลักษณะที่เกาะกุมเข้ากับทำนองหลักเพื่อแสดงความเคารพต่อพิธีกรรมและเพื่อแสดงความศรัทธา ทั้งนี้เพื่อเป็นการน้อมนำจิตใจของผู้เข้าร่วมงานให้ได้รับสวัสดิมงคลตามความประสงค์ของผู้ดำเนินงาน และจะเห็นได้ว่านอกจากผู้ที่เข้าร่วมพิธีจะมาร่วมบูชาครูแล้วยังเป็นการบรรเลงถวายมือของศิษย์เก่าจากสถาบันต่าง ๆ มาพบปะสังสรรค์กันระหว่างครูอาจารย์ นักเรียนและศิษย์เก่าอีกด้วย

อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่า ยังมีข้อจำกัดบางประการในการเก็บรวบรวมข้อมูลเอกสารชั้นปฐมภูมิที่เกี่ยวข้องกับพิธีให้ครุฑของวิทยาลัยนาฏศิลปชลบุรีในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2526 – 2538 ให้มีความสมบูรณ์ครบถ้วน เนื่องจากในปัจจุบันเอกสารหลักฐานทางราชการย้อนหลังที่เกี่ยวข้องบางส่วนได้ถูกทำลายตามระเบียบราชการ และผู้ประกอบพิธีให้ครุฑบางท่านได้ถึงแก่กรรม ผู้วิจัยจึงมีความจำเป็นที่จะต้องอาศัยข้อมูลชั้นทุติยภูมิบางส่วนเพื่อนำมาประกอบเสริมกันให้มีความสมบูรณ์ เช่น สำเนาภาพถ่ายพิธีให้ครุฑดนตรีไทยจากพื้นที่ภาคสนามในแต่ละปี สำหรับในกรณีของข้อมูลเกี่ยวกับบุคคลในตระกูลตราโมท ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์อาจารย์ดนตรี ตราโมท ซึ่งเป็นผู้ที่มีความเกี่ยวข้องในฐานะผู้สืบสายสกุลที่มีประสบการณ์ตรงร่วมสมัยกับบุคคลในพื้นที่ภาคสนาม

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาพิธีให้ครุฑดนตรีไทยวิทยาลัยนาฏศิลปชลบุรี ทำให้ทราบถึงวัตถุประสงค์ของการวิจัยในแต่ละด้าน คือ ในด้านประวัติความเป็นมา พบว่ามีการดำเนินการจัดพิธีให้ครุฑดนตรีไทยอย่างต่อเนื่องนับตั้งแต่พ.ศ. 2526 จนถึงปัจจุบันโดยมีผู้ประกอบพิธีผลัดเปลี่ยนมาเป็นผู้ประกอบพิธีจากหน่วยงานผู้รับส่วนกลาง คือ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร

ในด้านบริบทที่เกี่ยวข้อง พบว่าพิธีให้ครุฑจัดขึ้นที่หอประชุมของวิทยาลัยฯ ซึ่งหันหน้าไปทางทิศตะวันออก และมีการตั้งเครื่องบูชากลางแจ้งแยกออกจากบริเวณปะรำพิธีที่ใช้สำหรับตั้งเศียรครูและเครื่องสังเวย จำนวนผู้ประกอบพิธีจากครั้งแรกจนถึงปัจจุบันมี 8 ท่าน ซึ่งสืบทอดตำราให้ครุฑจากอาจารย์มนตรี ตราโมท จำนวน 4 ท่าน จากอาจารย์สิริชัยชาญ พักจำรูญ 3 ท่าน และอาจารย์บุญช่วย โสวัตร 1 ท่าน นอกจากนี้ยังมีผู้ช่วยประกอบพิธีที่เป็นหลักในการจัดเครื่องบูชาและเครื่องสังเวยจำนวน 1 ท่าน ผู้ดำเนินงานคือคณาจารย์ของวิทยาลัยนาฏศิลปชลบุรี จะเป็นผู้เตรียมการดำเนินงานและมีการแบ่งหน้าที่อย่างชัดเจนในการจัดการเกี่ยวกับสถานที่ การเชิญผู้ประกอบพิธีให้ครุฑและบุคคลที่เกี่ยวข้อง การจัดเตรียมเครื่องดนตรีเครื่องสังเวย และวัสดุอุปกรณ์ที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม ผู้เข้าร่วมพิธีได้แก่คณะนักเรียนและนักศึกษาของวิทยาลัยฯ พร้อมทั้งศิษย์เก่าและบุคคลภายนอกผู้สนใจในเขตจังหวัดชลบุรี ผู้บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ในวงปี่พาทย์พิธีให้ครุฑ จะคัดเลือกจากบุคลากรภายในสังกัดวิทยาลัยฯ โดยพิจารณาคุณสมบัติจากวิทยุฒิและคุณวุฒิที่เป็นมาตรฐานหลัก คือ ต้องได้รับครอบหน้าพาทย์องค์พระพิราพเต็มองค์ โดยจะมีการฝึกซ้อมการบรรเลงล่วงหน้า 1 สัปดาห์ ขั้นตอนการจัดงานจะแบ่งออกเป็นสองช่วง คือ พิธีช่วงเย็นวันพูก่อนวันเริ่มพิธีให้ครุฑ ประกอบด้วยพิธีสวดมนต์เย็น การบรรเลงถวายมือของศิษย์เก่าจากสำนักการสังคีต และสถาบันต่าง ๆ ที่มาร่วมในการบรรเลงถวายมือพิธีให้ครุฑดนตรีไทยของวิทยาลัยนาฏศิลปชลบุรี และพิธีในเช้าวัน

พลหัตถ์ภายหลังจากพิธีไหว้ครูสามัญเสร็จ จะเริ่มการประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทยและการครอบประสิทธิ์ประสาทวิชาให้กับลูกศิษย์ตามลำดับขั้นตอนต่อไป

ในด้านระเบียบวิธีการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครู พบว่าลักษณะและกฎเกณฑ์ในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูจะยึดถือตามที่อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้วางรูปแบบไว้ เพลงที่ใช้ประกอบการอ่านโอองการในพิธีไหว้ครูตามลำดับคือ สาธุการ สาธุการกลอง ตระสันนิบาต พรหมณ์เข้า เพลงโหมโรง ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ บาทสกุณี โคมเวียน ตระพระปรคนธรรพ เสมอเถร ตระเชิญ ตระพระพิราพเต็มองค์ นั่งกิน เช่นเหล้า เสมอเข้าที่มหาชัย พรหมณ์ออก เชิด และกรวรารำ แต่อาจจะมีการปรับเปลี่ยนได้ตามความเหมาะสมแก่กาลเทศะ วิธีการบรรเลงใช้อัตราจังหวะปานกลางและจะไม่บรรเลงแบบแปรทำนองในช่วงที่มีทำนองหลักปฏิบัติมีหน้าพาทย์ เพื่อแสดงความเคารพต่อเพลงและสิ่งศักดิ์สิทธิ์

สำหรับข้อเสนอแนะที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยในแนวทางการศึกษาเอกสารหลักฐานเกี่ยวกับพิธีไหว้ครูดนตรีไทย พบว่า มีข้อมูลในบางช่วงปีที่ยังไม่สมบูรณ์หรือสูญหายไป จึงเห็นสมควรให้มีการขยายผลในการสืบค้นและรวบรวมข้อมูลของพิธีไหว้ครูดนตรีไทยที่เกี่ยวข้องในวิทยาลัยนาฏศิลป์แห่งอื่น ๆ ที่คล้ายคลึงกันให้เป็นหมวดหมู่ และจัดเก็บเป็นข้อมูลประจำห้องสมุดของสถาบันหรือหน่วยงานเพื่อความสะดวกในการสืบค้นต่อไปในอนาคต

รายการอ้างอิง

- ฉัตรพร ดวงสร้อย. 2551. ความหมายของเครื่องสังเวทบูชากระยาบวชในพิธีไหว้ครูดนตรีและนาฏศิลป์ไทย ภาควิชาวิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต แขนงวิชาไทยคดีศึกษา สาขาวิชาศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.
- ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น. ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. 2559. “สัมภาษณ์.” 11 มิถุนายน.
- นัฐพงศ์ โสวัตร. ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม. 2559. “สัมภาษณ์.” 13 กรกฎาคม.
- ดนตรี ตราโมท. กรรมการมูลนิธิมนตรี ตราโมท ในพระราชูปถัมภ์ฯ. 2559. “สัมภาษณ์.” 20 มิถุนายน.
- บุญช่วย โสวัตร. ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2559. “สัมภาษณ์.” 15 กรกฎาคม.
- ประสิทธิ์ ถาวร. 2558. “เพลงหน้าพาทย์ในพิธีไหว้ครู”. หนังสือที่ระลึกพิธีไหว้ครูดนตรีไทย. หน้า 43. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ป๊อบ คงลายทอง. ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม, 2558. “สัมภาษณ์.” 10 มิถุนายน.
- พลศักดิ์ ทรัพย์บางยาง. ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. 2559. “สัมภาษณ์.” 18 กรกฎาคม.
- พิชิต ชัยเสรี. ข้าราชการบำนาญ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2559. “สัมภาษณ์.” 24 มกราคม.
- พินิจ สุวรรณบุญ. “ค้นคว้ามาแล้วเรื่องดนตรี.” วชิราวุธานุสรณ์สาร. 25(2): 49.
- มนตรี ตราโมท. 2545. อาจารย์มนตรีตราโมทกับการไหว้ครูดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิมนตรี ตราโมท.
- ยุทธศักดิ์ เชื้อพรหมณ์. 2559. นักศึกษาระดับปริญญาบัณฑิตชั้นปีที่ 5 วิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. “สัมภาษณ์.” 9 มิถุนายน.
- ถ้ายอง โสวัตร. ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม. 2559. “สัมภาษณ์.” 5 สิงหาคม.

- วิทยา จัยวงศ์. อาจารย์ประจำภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. 2558. “สัมภาษณ์.” 25 ตุลาคม.
- สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม. 2559. “สัมภาษณ์.” 11 สิงหาคม.
- สุพัสชา ผดุงสุทธิ. ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. 2559. “สัมภาษณ์.” 18 กรกฎาคม.
- สุมิตร เทพวงศ์. 2548. *การไหว้ครูในพิธีไหว้ครู สำหรับการแสดงของไทย*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- เอนก อามังกร. ดุริยางคศิลป์บัณฑิตพิเศษ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. 2559. “สัมภาษณ์.” 13 กรกฎาคม.



บทวิเคราะห์งานประพันธ์ Le Merle Noir ของโอลิเวียร์ เมสซีเยน
A MUSICAL ANALYSIS OF OLIVIER MESSIAEN'S LE MERLE NOIR

ธนศักดิ์ อังศุโกมุทกุล*
ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร**

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการเลือกใช้อัตลักษณ์ทางโสตศิลป์ในการสร้างบทเพลงของ โอลิเวียร์ เมสซีเยน โดยศึกษาจากบทเพลง Le Merle Noir สำหรับฟลูตและเปียโน องค์ประกอบหลักในการวิจัยได้แก่ สังคีตลักษณ์บทเพลง การเลือกใช้ชิ้นคู่ การเลือกใช้โน้ตในการประพันธ์ การใช้สัดส่วนจังหวะจากดนตรีฮินดู การใช้รูปแบบบทเพลงไล่เลี่ยนด้วยการประจุ การเพิ่มและลดทอนค่าจังหวะ และเทคนิคสำหรับการแสดง

ผลการวิจัยพบว่าสังคีตลักษณ์บทเพลง Le Merle Noir มีความเป็นเอกลักษณ์โดยการใช้รูปแบบสังคีตลักษณ์โขนตาที่ปราศจากท่อนตอนย้อนความ เมสซีเยนได้เลือกใช้ชิ้นคู่เสียงที่หลบอยู่ในธรรมชาตินั้นคือ ชิ้นคู่ 4 ออกเมฆเทศในการดำเนินบทเพลงตลอดทั้งเพลง ยิ่งไปกว่านั้นเขานำเสนอรูปแบบเทคนิคการบรรเลงที่คำนึงถึงเสียงตามธรรมชาติมากกว่าความไพเราะทางโสตศิลป์โดยทั่วไป เขาได้ใช้ความกังวานของเครื่องดนตรีทั้งเปียโนและฟลูตในการนำเสนอคอร์ดและชิ้นคู่ที่มนุษย์ควรจะได้ยินตามธรรมชาติของเสียง โดยการให้ฟลูตบรรเลงเดี่ยวในขณะที่เปียโนเหยียบกระเดื่องค้างเอาไว้ตลอดช่วงบรรเลงเดี่ยว จึงอาจกล่าวได้ว่าผู้ประพันธ์ได้คำนึงถึงทุกองค์ประกอบในการประพันธ์

คำสำคัญ: เมสซีเยน / ฮาร์โมนิกส์ / ฟลูต / โหมด / ความกังวาน

Abstract

This research is aimed to study the method of operation from Le Merle Noir (The Black Bird) for flute and piano composed by Olivier Messiaen. The main components included in this research are as follows: musical form, pitch and interval selections, Hindu rhythmic patterns, canon by the addition of the dot, augmentation and diminution, and performance technique.

This research has discovered that Le Merle Noir was written in unique Sonata form without the present of the recapitulation section. Messiaen selected an interval of an Augmented 4th within the hidden harmony which is played throughout the composition. Furthermore, he asked the flutist to play inside the grand piano (under the piano lid). The purpose was to use the natural occurring acoustics generated from the piano, giving the performance a distinctive sound. This technique was specifically used throughout the flute solo section. In conclusion, the composer has successfully executed every composition technique that occurred in this composition.

Keywords: Messiaen / Harmonics / Flute / Mode / Acoustics

* นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, basfl126@hotmail.com

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

บทนำ

บทเพลง Le Merle Noir เป็นดนตรีคลาสสิกที่ประพันธ์ขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1952 เป็นดนตรีที่มีลักษณะการประพันธ์แบบเฉพาะ โอลิเวียร์ เมสเซียน ได้สร้างเอกลักษณ์ทางการประพันธ์ที่คำนึงถึงรูปแบบและคุณค่าของงานประพันธ์มากกว่าความเข้าใจของผู้ฟังทั่วไป เขาได้ประยุกต์แนวดนตรีสมัยศิลปวิทยาการ (Renaissance Period) และวัตถุดิบทางดนตรีจากต่างประเทศ (Exotic Musical Materials) รวมไปถึงความชอบทางด้านปักษีวิทยา (Ornithology) เข้ากับศาสตร์วิทยาการความรู้ดนตรีตะวันตกในยุคของเขา

เมื่อกล่าวถึงเมสเซียนในแง่มุมทางดนตรีแล้ว เราก็ไม่อาจหลีกเลี่ยงการนำเสนอชีวประวัติส่วนตัวของเขาด้วยเช่นกัน ด้วยความชื่นชอบในการดนตรีและศรัทธาอันแรงกล้าต่อศาสนาคริสต์นิกายโรมันคาทอลิก จึงทำให้ผลงาน Le Merle Noir ของเขาสอดแทรกไปด้วยเทคนิคการประพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับนกและบันไดเสียงที่ได้รับมาจากบทสวดเกรกอเรียน (Gregorian Chant)

เมสเซียนได้ออกแบบโครงสร้างงานประพันธ์มาอย่างรอบคอบโดยสอดแทรกสภาพแวดล้อม ความคิด และการวิจัยส่วนตัวอย่างมีระเบียบแบบแผนลงใน Le Merle Noir การศึกษาบทเพลงนี้ จึงเป็นเหมือนรากฐานการศึกษาเพื่อนำไปสู่ความเข้าใจรูปแบบงานประพันธ์ในศตวรรษที่ 21 ต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อทำความเข้าใจโครงสร้างงานประพันธ์ของบทเพลง Le Merle Noir
2. เพื่อศึกษางานประพันธ์ของโอลิเวียร์ เมสเซียน ในบริบทของทฤษฎีเสียงและความกังวานของเสียงต่อการแสดง

ขอบเขตการวิจัย

การวิจัยนี้ได้กำหนดขอบเขตของงานโดยพิจารณาจากทฤษฎีการประพันธ์ของโอลิเวียร์ เมสเซียน ในงานประพันธ์ Le Merle Noir ของเขา ซึ่งเป็นรูปแบบงานประพันธ์ที่เกิดขึ้นในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 20 โดยที่เมสเซียนเลือกใช้เสียง เลือกใช้ลักษณะจังหวะ และกำหนดข้อบังคับในการแสดงที่ทำให้เกิดความกังวานของเสียงที่ชัดเจนและเป็นระบบ

วิธีดำเนินการวิจัย

1. คัดเลือกงานประพันธ์โดยพิจารณาจากคุณค่า ลักษณะ และความยาวของงานประพันธ์ รวมไปถึงผลคุณค่าทางศิลป์ที่ผลงานชิ้นนี้กระทบต่อสาธารณะในวงกว้าง
2. ศึกษา วิเคราะห์และเก็บรวบรวมข้อมูลงานวิจัยจากโน้ตเพลง เอกสารประกอบการวิจัย และบันทึกการแสดงจริงรวมถึงการแสดงสด
3. สอบถามและปรึกษาข้อมูลวิจัยกับอาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อตรวจทานข้อมูลและสามารถอ้างอิงได้อย่างถูกต้อง เหมาะสมตามหลักวิชาการและจริยธรรม
4. จัดทำสรุปและข้อเสนอแนะที่ได้จากการวิจัยแล้วจึงนำเสนอต่อสาธารณะ

ผลการวิจัย

แนวคิดงานประพันธ์

Le Merle Noir ('The Black Bird' หรือ 'นกสีดำ') เป็นเพลงแรก ๆ ที่เมสเซียนแต่งขึ้นโดยสะท้อนแนวคิดเกี่ยวกับนก (ซึ่งกลายเป็นบรรทัดฐานต่อไปสำหรับ 'ดนตรีนก' ของเขา) โดยเพลงนี้ใช้เพื่อเป็นเพลงสำหรับการทดสอบและแข่งขันที่วิทยาลัยดนตรีแห่งปารีส (Paris Conservatoire) บทเพลง Le Merle Noir เป็นบทเพลงที่มีความโดดเด่นทางด้านการใช้สีสันทันของเสียง การใช้จังหวะที่ซับซ้อนและตัดกันของความช้าและเร็วของจังหวะที่เด่นชัดในส่วนบรรเลงต่าง ๆ เป็นงานประพันธ์ที่ปราศจากเครื่องหมายประจำจังหวะ (Time Signature) ในช่วงชีวิตของเมสเซียน เขากลับไม่ได้รับการยอมรับในฐานะนักปักษีวิทยาจากผู้เชี่ยวชาญด้านปักษีวิทยาเท่าไรนัก อย่างไรก็ตามตัวของเมสเซียนเองนั้น ก็ได้ยืนยันว่าบทเพลงของเขาประพันธ์ขึ้นให้ใกล้เคียงกับนกตามธรรมชาติมากที่สุด ซึ่งนกสีดำสามารถล้อเลียนเสียงของนกประเภทอื่นได้ เมื่อบทเพลงของนกสีดำบรรเลงไปเรื่อย ๆ เสียงของนกก็จะเปลี่ยนและพัฒนาตามไปด้วยเช่นกัน

สังคีตลักษณะบทเพลง

Le merle noir เป็นการประพันธ์ที่ใช้โครงสร้างแบบสังคีตลักษณะโซนาตาที่ปราศจากตอนย้อนความ (Sonata form without Recapitulation) โดยเมสเซียนได้พรรณนาไว้ว่าช่วงตอนย้อนความนั้น 'ล้าสมัย' (Obsolete) และควรรักษา 'สิ่งที่สำคัญที่สุด' (Most Essential) นั่นคือท่อนพัฒนา (Messiaen 1956: 40)

Le Merle Noir						
สังคีตลักษณะโซนาตา (ปราศจากตอนย้อนความ)						
ท่อนนำเสนอ (Exposition)			ท่อนพัฒนา (Development)			ส่วนจบ Coda
Modéré	Presque lent, tender	Un peu vif	Modéré	Presque lent, tender	Un peu vif	Vif
A	B	C	A'	B'	C'	Coda

*งานประพันธ์ชิ้นนี้มิได้มีการกำกับหมายเลขห้องในบทเพลง

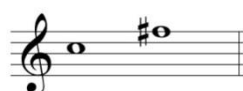
เทคนิคการประพันธ์

งานประพันธ์ Le Merle Noir เป็นผลงานที่มีการเลือกใช้วัสดุดิบทางงานประพันธ์อย่างพิถีพิถัน และได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีตะวันออก อีกทั้งยังมีการเลือกใช้วัสดุดิบของดนตรีที่ได้รับการพัฒนาขึ้นมาด้วย ตัวของเมสเซียสเอง ซึ่งเมสเซียสได้เขียนอธิบายวิธีการประพันธ์พร้อมกับตัวอย่างผลงานของเขาผ่านงานเขียน “The Technique of My Musical Language” และ “Treatise on Rhythm, Color and Ornithology”

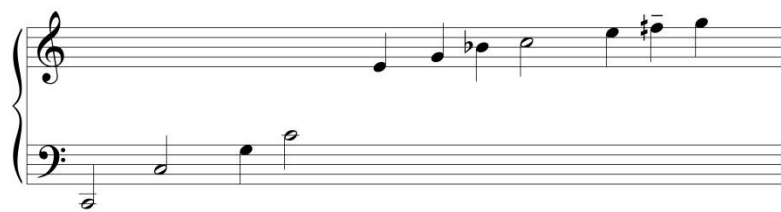
การเลือกใช้ขั้นคู่ (Interval)

เมสเซียสได้เลือกใช้ขั้นคู่ 4 ออกเมนเทตในงานประพันธ์ของเขาอยู่เป็นประจำทั้งในการประสานเสียง และการเขียนทำนองหลัก เนื่องจากว่าขั้นคู่ 4 ออกเมนเทต (หรือขั้นคู่ 5 ดิมินิชท์) (ตัวอย่างที่ 1) เป็นเสียงที่เกิดจากโน้ตตัวเดียวกัน อีกทั้งยังเป็นเสียงประสานตามธรรมชาติที่อยู่กึ่งกลางของระบบเสียงแบบ 12 เสียงพอดี (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 1 ขั้นคู่ 4 ออกเมนเทต (หรือขั้นคู่ 5 ดิมินิชท์)



ตัวอย่างที่ 2 เสียงฮาร์โมนิกที่เกิดจากโน้ต C จะได้โน้ต C, C, G, C, E, G, Bb, C, E, F# และ G (Latham 2002: 558)



เสียง F# ที่เกิดจากระบบอนุกรมฮาร์โมนิกส์ (Harmonic Series) จะเพี้ยนต่ำกว่าเสียง F# ตามปกติ จึงเขียนเป็น F#

การเลือกใช้โน้ตเพลงในการประพันธ์

โมดในรูปแบบจำกัดที่สามารถย้ายเสียงได้ (Modes of limited transposition) คือ ระบบบันไดเสียงที่ถูกคิดค้นขึ้นโดยเมสเซียส โดยธรรมชาติแล้วการทดเสียงในระบบบันไดเสียงต่าง ๆ จะต้องเกิดการวนซ้ำกลับมาที่เสียงเดิมเสมอ ไม่ว่าจะเป็นระบบบันไดเสียงรูปแบบใด ๆ เมสเซียสจึงได้เสนอระบบบันไดเสียงของเขาถึง 7 โมด และได้กำหนดความเป็นไปได้ที่การวนซ้ำจะกลับมายังจุดเดิมอีก โดยโมดที่ 1 ของเมสเซียส คือ โมดบันไดเสียงเสียงเต็ม (Whole-Tone Scale) จะสามารถทดเสียงได้เพียง 2 ครั้ง (เมื่อเสียงโทนิคเริ่มต้นด้วย C หรือ C# จะพบว่าบันไดเสียงจะไม่สามารถพัฒนาไปหาโน้ตหลักอื่น ๆ ได้) ไม่ว่าจะทดเสียงอย่างไรก็ตามบันไดเสียงนี้ก็จะมีลักษณะที่เดิมเสมอ ทั้งนี้โมดที่ได้รับการเลือกใช้ในเพลงนี้ คือ โมดที่ 4 ของเมสเซียส (ตัวอย่างที่ 3) สามารถทดเสียงได้ 6 ครั้ง มีความห่างของขั้นคู่เสียงแบบ ครึ่งเสียง – ครึ่งเสียง – สามครึ่งเสียง – ครึ่งเสียง – ครึ่งเสียง – ครึ่งเสียง – สามครึ่งเสียง – ครึ่งเสียง

ตัวอย่างที่ 3 โหมดในรูปแบบจำกัดที่สามารถย้ายเสียงได้ลำดับที่ 4 ของเมสเซียน



ตัวอย่างที่ 4 ในคอร์ดของเปียโน (ห้องที่ 3) จะประกอบไปด้วยโน้ต C, C#, D, F, F#, G, Ab ซึ่งเป็นโน้ตของโหมดในรูปแบบจำกัดที่สามารถย้ายเสียงได้ลำดับที่ 4 ของเมสเซียน

โหมดโดเรียน (Dorian Mode) เป็นอีกหนึ่งโหมดที่ได้รับการเลือกใช้โดยเมสเซียน โดยจะสังเกตเห็นได้อย่างชัดเจนในช่วงบรรเลงเดี่ยวของฟลูตที่จะมีการเน้นเสียงหนักไปที่โน้ต D และโน้ต A ซึ่งเป็นโน้ตโทนิคและโดมินันท์ตามลำดับ สันนิฐานได้ว่าเมสเซียนน่าจะเลือกใช้โหมดนี้เพื่อสื่อถึงบทเพลงสวดเกรกอเรียน เพื่อสื่อถึงศาสนจักรโรมันคาทอลิกที่เขามีความศรัทธาอย่างแรงกล้า หรืออาจเป็นไปได้ว่า ด้วยการเข้าโบสถ์โรมันคาทอลิกอย่างสม่ำเสมอ จึงทำให้เขาได้รับอิทธิพลจากดนตรีมาจากในโบสถ์และประพันธ์ผลงานที่ใช้วัตถุดิบจากโหมดโดเรียนไปโดยไม่รู้ตัว

ตัวอย่างที่ 5 โหมดโดเรียน



การใช้สัดส่วนจังหวะจากดนตรีฮินดู

เมสเซียสได้นำรูปแบบการใช้ลักษณะจังหวะมาจากดนตรีในศาสนาฮินดูที่มีชื่อเรียกว่า ‘รักกะวรณะ’ (Ragavardhana) หรือ ‘ราชยะวรณะ’ (Rajyavardhana) ซึ่งมีสัดส่วนของจังหวะที่ไม่สมมาตร (ตัวอย่างที่ 6) เมสเซียสได้ใช้กลวิธีในการพลิกแพลงรูปแบบการใช้จังหวะให้หลากหลาย โดยการนำจังหวะที่มีอยู่ก่อนมา บรรเลงย้อนหลัง (Retrograde rhythm) (ตัวอย่างที่ 7) อีกทั้งยังได้ค้นพบว่ารูปแบบลักษณะจังหวะบางรูปแบบจะไม่สามารถพลิกแพลงบรรเลงย้อนหลังได้ (Non-retrograde rhythm) (ตัวอย่างที่ 8) ซึ่งรูปแบบทั้งหมดล้วนมีความสมมาตรทางคณิตศาสตร์

ตัวอย่างที่ 6 ลักษณะจังหวะของ ‘รักกะวรณะ’ หรือ ‘ราชยะวรณะ’



ตัวอย่างที่ 7 ลักษณะจังหวะ ‘รักกะวรณะ’ ที่บรรเลงย้อนหลัง



ตัวอย่างที่ 8 ลักษณะจังหวะที่ไม่สามารถบรรเลงย้อนหลังได้



ตัวอย่างที่ 9 ลักษณะจังหวะและทำนองในช่วงนำเสนอ



สามารถพบรูปแบบการใช้ลักษณะจังหวะต่าง ๆ ได้ในทำนองซ้ำที่บรรเลงสลับกันระหว่างฟลูตและเปียโน (ตัวอย่างที่ 9) โดยทำนองที่ใช้ลักษณะจังหวะ ‘รักกะวรณะ’ จะบรรเลงโดยเปียโนในครั้งที่ 1 และลักษณะจังหวะ ‘รักกะวรณะ’ ที่บรรเลงย้อนหลังจะเกิดขึ้นในครั้งที่ 2 และลักษณะจังหวะที่ไม่สามารถบรรเลงย้อนหลังได้จะเกิดขึ้นในแนวเบสของเปียโนในครั้งที่ 2

การใช้รูปแบบบทเพลงแบบไล่เลี่ยนด้วยการประจุด (Canon by Addition of the dot)

ทำนองหลักของบทเพลง Le Merle Noir จะถูกบรรเลงในช่วงแรกของเพลงในท่อนนำเสนอบนเปียโน จากนั้นจึงตามมาด้วยฟลูต (ตัวอย่างที่ 9) หลังจากนั้นในช่วงท่อนพัฒนา ทำนองหลักจะกลับมาอีกครั้ง โดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบโครงสร้างของทำนอง แต่การขึ้นของประโยคเพลงจะถูกเปลี่ยนไปเป็น ‘ลูกเล่นแบบไล่เลี่ยน’ (Canon) ที่เกิดจากการประจุด (Dotted Note) ซึ่งมีจังหวะการขึ้นที่ขัดกันอย่างชัดเจน และต่อเนื่องตลอดทั้งช่วง (ตัวอย่างที่ 10) ในการนี้ทำให้เกิดการซ้อนทับกันของลักษณะจังหวะ หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นรูปแบบ ‘หลากหลายลักษณะจังหวะ’ (Polyrhythm) ซึ่งความขัดกันของจังหวะเหล่านี้ทำให้เกิดเป็นเหตุการณ์แฝงขึ้นถึง 2 เหตุการณ์ นั่นคือ ‘การไล่เลี่ยนลักษณะจังหวะ’ (Rhythmic Canon) และ ‘การไล่เลี่ยนทำนอง’ (Melodic Canon) โดยเหตุการณ์ทั้ง 2 นี้เกิดขึ้นด้วยความเหลื่อมของเวลาที่เกิดจากการประจุด

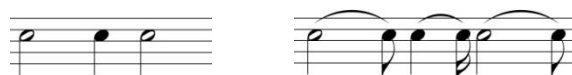
ตัวอย่างที่ 10 ลักษณะการไล่เลี่ยนกันด้วยการประจุด เกิดจากการเพิ่มตัวหยุดเข้บ็ตสองขึ้นก่อนการบรรเลงลูกเล่นแบบไล่เลี่ยน ทำให้เกิดความหลากหลายของลักษณะจังหวะ



การเพิ่มและลดทอนค่าจังหวะ

เมสซีเยนคิดค้นรูปแบบการ ‘เพิ่มค่าจังหวะ’ (Augmentation) (ตัวอย่างที่ 11) และ ‘ลดทอนค่าจังหวะ’ (Diminution) (ตัวอย่างที่ 12) โดยนิยามไว้ว่าจังหวะคือมาตรวัดทางดนตรี การเพิ่มและลดทอนค่านี้นั้นจะทำให้จังหวะเป็นอิสระ (Messiaen 1956: 16) โดยจะพบการเพิ่มและลดทอนจังหวะได้ทั่วไปในบทเพลงนี้

ตัวอย่างที่ 11 ‘การเพิ่มค่าจังหวะ’ จังหวะดั้งเดิม (ซ้าย) จังหวะที่เพิ่ม (ขวา)

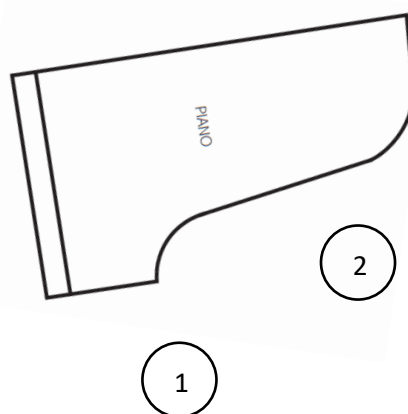


ตัวอย่างที่ 12 ‘การลดค่าจังหวะ’ จังหวะดั้งเดิม (ซ้าย) จังหวะที่ลด (ขวา)



เทคนิคพิเศษสำหรับการแสดง

ตัวอย่างที่ 13 ผังกำหนดจุดยืนของผู้บรรเลงฟลูตและเปียโน



บทเพลงนี้ได้รับการประพันธ์โดยคำนึงถึงสวนศาสตร์ (Acoustics) ระหว่างการบรรเลงด้วยเปียโนและฟลูตเป็นสิ่งสำคัญ เพื่อทำให้เกิดเสียงฮาร์โมนิกส์พิเศษในการแสดง จึงต้องมีการจัดวางแผนผังการยืนที่แตกต่างกันถึง 2 จุดในการบรรเลง โดยตามปกตินักฟลูตจะต้องยืนบรรเลงในจุดยืนที่ 1 แต่ในเพลงนี้ตอนเริ่มแรกนักฟลูตจะต้องยืนเข้าไปใกล้ตัวเครื่องเปียโนในจุดยืนที่ 2 เพื่อบรรเลงให้เสียงเข้าไปข้างในเปียโน แล้วจากนั้นนักฟลูตจะต้องยืนบรรเลงในจุดยืนที่ 1 เพื่อบรรเลงให้ได้เสียงกังวานตามปกติ จึงทำให้ต้องใช้ที่ตั้งโน้ตเพลง 2 อัน การบรรเลงบทเพลงนี้ร่วมกับเปียโนในการแสดงจำเป็นที่จะต้องใช้แกรนด์เปียโนสำหรับการบรรเลง เนื่องจากเทคนิคการบรรเลงจำเป็นที่จะต้องเปิดฝาเปียโนให้สุดเพื่อบรรเลงเพลงนี้ให้ได้เต็มอรรถรส

ในช่วงตอนต้นของบทเพลง (Modéré) จะเป็นการบรรเลงเดี่ยวไล่ระดับเสียงของเปียโนที่เบามากแล้วจึงรับต่อด้วยฟลูตในการบรรเลง นักเปียโนจะต้องเหยียบกระเดื่องเปียโนค้างเอาไว้ตลอดทั้งช่วงบรรเลงเดี่ยวเพื่อให้เกิดเสียงกังวานในเครื่องเปียโนตลอดเวลา นักบรรเลงฟลูตจะบรรเลงโดยหันช่วงท่อของเครื่องดนตรีเข้าไปข้างในเปียโน (จุดยืนที่ 2) แล้วบรรเลงเดี่ยวตลอดทั้งช่วง จากนั้นในระหว่างที่เปียโนบรรเลงทำนองหลัก (Presque lent, tender) นักฟลูตจะต้องเดินกลับเข้าสู่จุดแสดงตามปกติ (จุดยืนที่ 1) จึงจำเป็นที่จะต้องนัดแนะกับนักเปียโนในเรื่องของการยืนบรรเลงในจุดต่าง ๆ อย่างชัดเจน

ทั้งนี้เมื่อกลับเข้าสู่ช่วงพัฒนาบทเพลง (Modéré) นักฟลูตจะเดินกลับเข้าไปบรรเลงใกล้กับเปียโน (จุดยืนที่ 2) ดังเช่นที่ได้กระทำในตอนต้นและเดินกลับไปจุดบรรเลงปกติ (จุดยืนที่ 1) อีกครั้งในระหว่างที่เปียโนบรรเลงทำนองหลัก (Presque lent, tender) และยืนแสดงที่จุดยืนนี้ไปจนจบการแสดง

สรุปผลการวิจัย

บทเพลง Le Merle Noir สำหรับฟลูตและเปียโน เป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นด้วยภาษาทางดนตรีที่สร้างขึ้นจากการคิดค้นของตัวเมสเซียนเอง เมสเซียนได้มีการนำสังคีตลักษณะโชนาตามาดัดแปลงโดยตัดทอนย่อความ อีกทั้งยังนำลักษณะจังหวะมาจากดนตรีพื้นเมืองของฮินดูมาเพิ่มและลดทอนค่าจังหวะทำให้เกิดเป็นมิติของการแสดงที่ซับซ้อน และกำหนดข้อปฏิบัติในการแสดงเพื่อให้เกิดมิติของเสียงฮาร์โมนิกส์ จึงทำให้บทเพลงนี้มีความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ และด้วยภาษาทางดนตรีรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์นี้เองจึงทำให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกไม่คุ้นหูและสามารถทำความเข้าใจได้ยากกว่าบทเพลงอื่น ๆ

การทำความเข้าใจผลงานที่เป็นรูปแบบนามธรรมเช่นนี้ อาจมีความจำเป็นที่จะต้องทำความเข้าใจลักษณะการประพันธ์ และแนวคิดในงานประพันธ์เพื่อให้สามารถเข้าใจถึงคุณค่างานประพันธ์ได้ดียิ่งขึ้น อย่างไรก็ตามเป็นหน้าที่ของผู้แสดงและผู้จัดการแสดงที่จะต้องนำเสนอข้อมูลแก่ผู้ฟังก่อนการแสดงให้ครบถ้วน

ข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่องบทวิเคราะห์งานประพันธ์ Le Merle Noir ของโอลิเวียร์ เมสเซียนนั้น เป็นการศึกษาเทคนิคในการประพันธ์ของเมสเซียนในภาพรวมเป็นหลัก โดยเมื่อต้องศึกษางานประพันธ์อื่น ๆ ของเมสเซียนอย่างละเอียดจะพบว่าผลงานอื่น ๆ จะมีการใช้รายละเอียดทางการประพันธ์ที่แตกต่างกัน ทั้งในเรื่องของโครงสร้างของเสียง สังคีตลักษณะ ทฤษฎีเสียง เครื่องดนตรีที่ใช้และรูปแบบการประพันธ์ที่แตกต่างกัน ฉะนั้นหากมีการวิเคราะห์ผลงานชิ้นอื่น ๆ ของเมสเซียนในอนาคต ผลลัพธ์ที่ได้ย่อมต้องแตกต่างกันไปในรายละเอียด

การวิจัยเรื่องบทวิเคราะห์งานประพันธ์ Le Merle Noir ของเมสเซียนสามารถเป็นประโยชน์ต่อการประพันธ์บทเพลงดนตรีร่วมสมัยอื่น ๆ ที่มีความแนวคิดด้านมิติของเสียง และการใช้ดนตรีพื้นเมืองผสมผสานเข้ากับดนตรีตะวันตกให้มีความหลากหลายมากขึ้นได้ในอนาคต

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

ณัฏชา โสคติยานุรักษ์. 2543. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาษาอังกฤษ

Latham, Alison. 2002. *The Oxford Companion to Music*. Oxford: Oxford University Press.

Messiaen, Olivier. 1952. *LE MERLE NOIR pour Flûte et Piano*. Paris, France: Alphonse Leduc.

Messiaen, Olivier. 1956. *The technique of my musical language*. Paris, France: A. Leduc.



การวิเคราะห์การแสดงฟลูตในบทประพันธ์ “ซูม ทูบ” ของ เอียน คลาร์ค
A PERFORMANCE ANALYSIS OF “ZOOM TUBE” BY IAN CLARKE

ธิปก พินิจสกุล*
ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร**

บทคัดย่อ

บทประพันธ์ “ซูม ทูบ” สำหรับการเดี่ยวฟลูตเป็นบทประพันธ์ที่ได้รับอิทธิพลจากจังหวะของบทเพลงบลูส์ซึ่งประพันธ์โดย เอียน คลาร์ค ในบทประพันธ์มีการใช้เทคนิคการบรรเลงของฟลูตในแบบสมัยใหม่อย่างมีประสิทธิภาพ มีความเป็นธรรมชาติ และเข้าถึงดนตรีได้ง่าย นอกจากนี้บทประพันธ์ยังแสดงให้เห็นถึงความสามารถที่ยอดเยี่ยมของนักฟลูต

จากที่นักประพันธ์โดยส่วนใหญ่จะพยายามที่จะค้นหาความเป็นไปได้ของการบรรเลงจากเครื่องดนตรี ในแบบที่ไม่มีมาก่อนหน้า บทประพันธ์บทนี้ คือ คำตอบของการค้นหาความเป็นไปได้ของการบรรเลงเครื่องดนตรีฟลูตที่กำลังนำไปสู่ศตวรรษที่ 21

ผู้วิจัยได้ศึกษาผ่านประวัติความเป็นมาของผู้ประพันธ์ ด้านลักษณะการบรรเลง ด้านการวิเคราะห์ของบทประพันธ์ และ การวางแผนการฝึกซ้อมให้มีประสิทธิภาพ โดยบทประพันธ์มีความยาวประมาณ 6 นาที

คำสำคัญ: การแสดงเดี่ยวฟลูต / ซูม ทูบ / เอียน คลาร์ค

Abstract

"Zoom Tube" for solo flute is a rhythmic blues influenced piece that composed by Ian Clarke. The piece uses a vast amount of extended techniques for the flute in a way that are thoroughly powerful, natural and accessible musically. In addition, The piece also demonstrates the flutist's virtuosity.

As composers try to explore the possibilities of the instrument that never done previously, This work is the answer of exploration for flute repertoire that leading into twenty-first century.

The researcher has studied biography of composer, performance practices, analysis of musical forms and practice planning. The duration of the piece is approximately 6 minutes.

KEYWORDS: Flute Recital / Zoom Tube / Ian Clarke

* นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, tonyjargh@gmail.com

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

บทนำ

ในบทประพันธ์ “ซูม ทูบ” ของ เอียน คลาร์ค มีการใช้เทคนิคการบรรเลงของฟลูตในแบบสมัยใหม่อย่างมีประสิทธิภาพ มีความเป็นธรรมชาติ เข้าถึงดนตรีได้ง่าย และสามารถเรียกความสนใจต่อผู้ฟังได้เป็นอย่างดีเยี่ยม นอกจากนี้การบรรเลงบทประพันธ์ยังแสดงให้เห็นถึงศักยภาพและความสามารถที่ยอดเยี่ยมของผู้บรรเลง ซึ่งทำให้บทประพันธ์มีความน่าสนใจต่อการศึกษาและค้นคว้าเป็นอย่างยิ่ง ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาและพัฒนาองค์ความรู้ทั้งในด้านของการวิเคราะห์บทประพันธ์ ด้านการวางแผนการฝึกซ้อมเพื่อการแก้ไขปัญหาและการพัฒนาความสามารถในด้านเทคนิคของการบรรเลง เพื่อที่จะบรรเลงเทคนิคขั้นสูงจนสามารถนำออกแสดงได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยสิ่งเหล่านี้ทำให้ผู้วิจัยมีความเข้าใจบทประพันธ์มากขึ้น และสามารถนำองค์ความรู้ที่เกิดขึ้นมาพัฒนาเพื่อวิเคราะห์บทประพันธ์อีกทั้งเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจและนำไปศึกษาค้นคว้าต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อวิเคราะห์เทคนิคของการบรรเลงต่าง ๆ ของบทประพันธ์
2. เพื่อศึกษาชีวประวัติของผู้ประพันธ์และบทประพันธ์ Zoom Tube
3. เพื่อนำเสนอการฝึกซ้อมในรูปแบบต่าง ๆ ของบทประพันธ์

ผลการวิจัย

1. งานประพันธ์ Zoom Tube ประพันธ์โดย Ian Clarke

1.1 ประวัติของผู้ประพันธ์

เอียน คลาร์ค (Ian Clarke, 1964) เป็นนักฟลูตและนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงชาวอังกฤษซึ่งเกิดเมื่อวันที่ 4 กุมภาพันธ์ ค.ศ. 1964 โดยบิดาของคลาร์คเป็นนักเคมีที่มีความสามารถทางด้านดนตรี และมารดาของคลาร์คเป็นครูสอนเปียโนและเชลโล่ เมื่ออายุ 10 ปี คลาร์คได้หัดเริ่มเล่นฟลูตด้วยตัวของเขาเอง จนกระทั่งเมื่อเขาอายุ 16 ปี คลาร์คได้เริ่มเรียนฟลูตเป็นการส่วนตัวกับอาจารย์สอนฟลูตที่โรงเรียนดนตรีและการแสดง กิลด์ ฮอลล์ (Guildhall School of Music and Drama) คลาร์คได้เข้าศึกษาที่โรงเรียนเศรษฐศาสตร์เมืองลอนดอน (London School of Economics) ได้ประมาณ 1 ปี ก่อนที่จะออกจากมหาวิทยาลัยเพื่อมุ่งเน้นความสนใจไปในการเล่นฟลูต และวงดนตรีร็อกของเขาก่อนที่จะกลับไปเรียนอีกครั้งจนในปี ค.ศ. 1986 คลาร์คจบปริญญาใน ทางด้านคณิตศาสตร์เกียรตินิยมที่วิทยาลัยอิมพีเรียลลอนดอน (Imperial College London) ต่อมาในปี ค.ศ. 2000 เขาได้รับตำแหน่งเป็นศาสตราจารย์ทางด้านฟลูตที่โรงเรียนดนตรีและการแสดง กิลด์ ฮอลล์ ซึ่งเขาได้ถูกรับเชิญไปเป็นศิลปินในงานต่าง ๆ มากมายทั่วโลกและในปี ค.ศ. 2005 เขาได้มีการเปิดตัวแผ่นซีดีผลงานเพลง ประพันธ์ของเขาซึ่งประกอบไปด้วยทั้งหมด 12 บทเพลง

1.2 ความสำคัญของบทเพลง

บทเพลง Zoom Tube เดิมมีชื่อว่า Groove Tube ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1999 โดยผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์เพื่อมอบให้แก่ภรรยา บทเพลงมีความยาวโดยประมาณ 4 นาที บทเพลงได้มีการนำเสนอในจังหวะของเพลงบลูส์โดยใช้เทคนิคการบรรเลงของฟลูตในแบบสมัยใหม่ซึ่งแตกต่างจากการบรรเลงโดยปกติ ซึ่งในการประพันธ์บทประพันธ์บทนี้มีการทดลองอย่างหนักของผู้ประพันธ์ที่จะค้นหาเทคนิคการบรรเลงใหม่ ๆ ของฟลูตให้มีความน่าสนใจยิ่งขึ้น

1.3 บทวิเคราะห์

ตารางที่ 1 แสดงตัวอย่างสังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์

สังคีตลักษณ์แบบสามตอน (Ternary Form) โดยมีบทนำและ Coda				
บทนำ (Introduction)	A	B	A'	Coda
ห้องที่ 1-2	ห้องที่ 3-34	ห้องที่ 35-78	ห้องที่ 79-86	ห้องที่ 87-96

ตารางที่ 2 แสดงตัวอย่างการใช้บันไดเสียงในบทประพันธ์

บทนำ (Introduction)	A	B
ศูนย์กลางเสียง D	บันไดเสียง E ไมเนอร์เพนทาโทนิค บันไดเสียง A เมเจอร์ บันไดเสียง E บูลส์ บันไดเสียง F เมโลดิก ไมเนอร์ บันไดเสียง D ไมเนอร์ ศูนย์กลางเสียง F	บันไดเสียง D ไมเนอร์ บันไดเสียง F# บูลส์ Quarter Tones บันไดเสียง F ไมเนอร์ บันไดเสียง Quarter Tones
A'	Coda	
บันไดเสียง E ไมเนอร์ เพนทาโทนิค บันไดเสียง E บูลส์ บันไดเสียง A เมเจอร์	บันไดเสียง B เมเจอร์ บันไดเสียง E ไมเนอร์	

บทเพลง Zoom Tube มีการใช้เทคนิคการบรรเลงของฟลูตที่แตกต่างออกไปจากบทเพลงปกติทั่วไป ฉะนั้นการรู้จักเทคนิคต่าง ๆ ที่ใช้ในบทเพลงเป็นเรื่องสำคัญซึ่งเทคนิคต่าง ๆ ที่มีการใช้ในบทเพลงมีดังนี้

1. เทคนิค Breathy tone หรือ Residual tone เป็นเทคนิคการบรรเลงเสียงให้เสียงมีลักษณะที่เป็นเสียงเร่ของเสียงลมโดยจะปราศจากเสียงที่เป็นเสียงปกติ
2. เทคนิค Multiphonics เป็นเทคนิคการบรรเลงเสียงออกมาพร้อมกัน 2 เสียง
3. เทคนิค Singing/Playing เป็นเทคนิคการทำเสียงร้องออกมาในขณะที่บรรเลงไปพร้อมกัน
4. เทคนิค Note blending เป็นเทคนิคการเชื่อมเสียงโดยใช้การเลื่อนนิ้วที่ปุ่มกดของฟลูต
5. เทคนิค Jet Whistle เป็นเทคนิคการบรรเลงเสียงให้เสียงมีลักษณะเป็นเสียงลมที่ผ่านท่อของฟลูต
6. เทคนิค Flutter tonguing เป็นเทคนิคการบรรเลงโดยใช้การรื้อล้นทำให้เสียงที่ออกมาจะมีลักษณะของเสียงปกติพร้อมกับเสียงของการรื้อล้น
7. เทคนิค Glissando เป็นเทคนิคการบรรเลงเสียงติดต่อกันอย่างรวดเร็ว
8. เทคนิค Quarter tones เป็นเทคนิคการบรรเลงเสียงที่มีระดับเสียงอยู่ระหว่าง Semitone

ในบทประพันธ์นี้ผู้ประพันธ์ได้กำหนดลักษณะของหัวตัวโน้ตที่แตกต่างกันเพื่อที่จะกำหนดลักษณะของการบรรเลงเสียงในลักษณะที่แตกต่างกันดังนี้

1. ตัวโน้ตปกติ (Conventional) ให้บรรเลงเสียงที่เป็นเสียงปกติ
2. ตัวโน้ตแบบไม่มีหัว (Shadow Note Heads) ให้บรรเลงเสียงออกมาเล็กน้อยหรือไม่มีเสียง

3. ตัวโน้ตแบบหัวมีเส้นแบ่ง (Slashed Note Heads) ให้บรรเลงเสียงออกมาโดยมีการใช้เทคนิคแบบ Breathy Tone หรือ Residual Tone ที่มีลักษณะเป็นเสียงร่งของเสียงลมโดยปราศจากเสียงที่เป็นเสียงปกติ

ตารางที่ 3 แสดงตัวอย่างการใช้เทคนิคการบรรเลงต่าง ๆ ในบทประพันธ์

บทนำ (Introduction)	A	B	A'	Coda
Breathy Tone Note Blending	Multiphonics Note Blending Breathy Tone Singing/Playing Quarter Tones	Multiphonics Note Blending Breathy Tone Singing/Playing Quarter Tones Flutter Tonguing Screaming	Multiphonics Note Blending Breathy Tone Singing/Playing Quarter Tones	Multiphonics Breathy Tone Singing/Playing Quarter Tones Jet Whistle Glissando

บทนำของบทประพันธ์นั้นมีความสั้นโดยอยู่ในห้องที่ 1-2 ซึ่งฟลูตทำการบรรเลงโดยใช้เทคนิคของการบรรเลงแบบ Breathy Tone หรือ Residual Tone ซึ่งใช้ระยะเวลาประมาณ 20 วินาที

ตอน A เริ่มต้นด้วยทำนองหลักที่ 1 ในห้องที่ 3 (ตัวอย่างที่ 1) จะอยู่ในบันไดเสียง E ไมเนอร์เพนทาโทนิค และมีการใช้บันไดเสียง A เมเจอร์ และบันไดเสียง E บูลส์ ในห้องที่ 9 (ตัวอย่างที่ 2) โดยมีการซ้ำของทำนองหลักที่ 1 อีกครั้งในห้องที่ 13-17 โดยครั้งนี้ช่วงเสียงสูงขึ้นไปอีก 1 ช่วงเสียง

ตัวอย่างที่ 1 Zoom Tube ห้องที่ 1-4 (ตัวอย่างที่มีการบรรเลงโดยใช้เทคนิค Breathy Tone หรือ Residual Tone ในบทนำ และทำนองหลักที่ 1 ในห้องที่ 3)

Flute

Progressively uncover holes from D key to A key

residual - breathy tone approx. 20sec

Progressively open rings from D ring to G ring

pp mf ff niente

Conventional note heads - normal tone
Slashed note heads - breathy residual tone
No note head - shadow note with dry 'ke' articulation

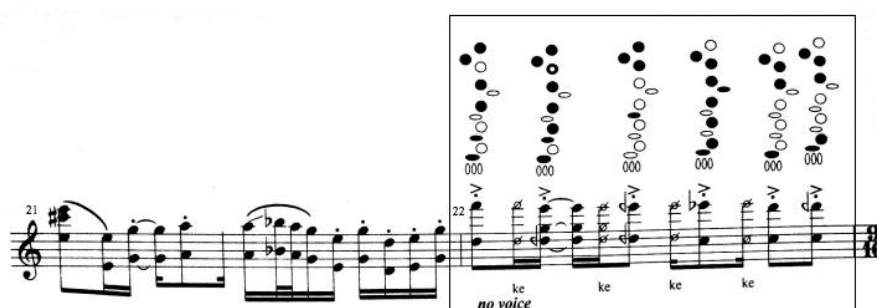
du ke cha ka

ตัวอย่างที่ 2 Zoom Tube ห้องที่ 9 (ตัวอย่างการใช้บันไดเสียง E บูลส์ ในห้องที่ 9)

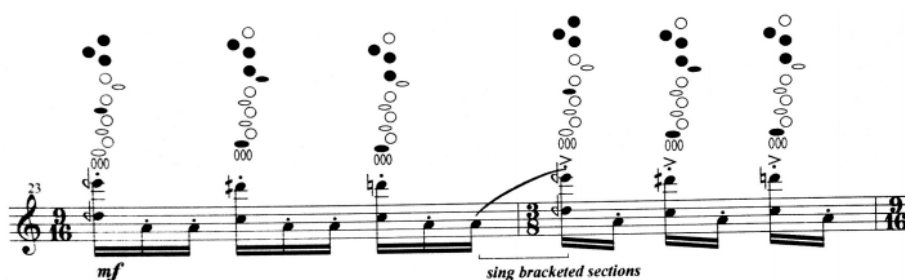


ในตอน A จะประกอบไปด้วยทำนองหลัก 2 ทำนองซึ่งทำนองหลักที่ 1 มีความยาวมากกว่ารวมไปถึงการใช้เทคนิคการบรรเลง Quarter Tones ในส่วนเชื่อม (Transition) ที่อยู่ในห้อง ที่ 22 (ตัวอย่างที่ 3) เพื่อที่จะนำไปสู่ทำนองหลักที่ 2 (ตัวอย่างที่ 4) ซึ่งอยู่ในบันไดเสียง D ไมเนอร์และปิดท้ายในตอน A ด้วยเทคนิคของการร้องเสียงในขณะบรรเลงเสียง F (ตัวอย่างที่ 5) ในห้องที่ 31-31

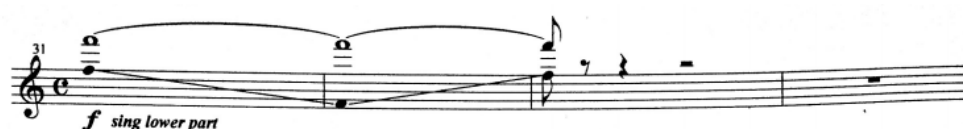
ตัวอย่างที่ 3 Zoom Tube ห้องที่ 22 (ตัวอย่างของส่วนเชื่อมในตอน A)



ตัวอย่างที่ 4 Zoom Tube ห้องที่ 23-24 (ตัวอย่างทำนองหลักที่ 2)



ตัวอย่างที่ 5 Zoom Tube ห้องที่ 31-33 (ตัวอย่างการใช้เทคนิคการร้องเสียงในขณะบรรเลง)



ตอน B ถูกเริ่มขึ้นในห้องที่ 35 โดยการบรรเลงจะถูกนำเสนอในรูปแบบของการทำจังหวะที่ เลียนเสียงเครื่องกระทบ โดยจะใช้เทคนิคการบรรเลงแบบ Breathy Tone ร่วมกับการออกเสียงคำพูด เป็นพยางค์ขณะบรรเลง และมีการใช้บันไดเสียง Quarter Tones เข้ามาร่วมด้วยโดยส่วนเชื่อมของตอน B จะอยู่ในห้องที่ 47-50 (ตัวอย่างที่ 6) เพื่อที่จะเข้าสู่ห้องที่ 51 ซึ่งเป็นการกลับมาของทำนองหลักที่ 2 ที่อยู่ในตอน A ซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงไปเล็กน้อย (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 6 Zoom Tube ห้องที่ 47-50 (ตัวอย่างของส่วนเชื่อมในตอน B)

light *p* *dim.* progressively uncover holes *simile*

Cher ke ke ke che ke ke thpe ker ke che ke che ke Sha ke che ke che ke ke du da ke che ke che ke
 Sha ke che ke che ke ke che cher ke che ke che ke Sha ke che ke che ke ka ka ke che ke che ke

Use resonant thpe, du & da. Pick and mix in given styles for this section.

mp *dim.* *fltz* *mf*
simile *normal tone*

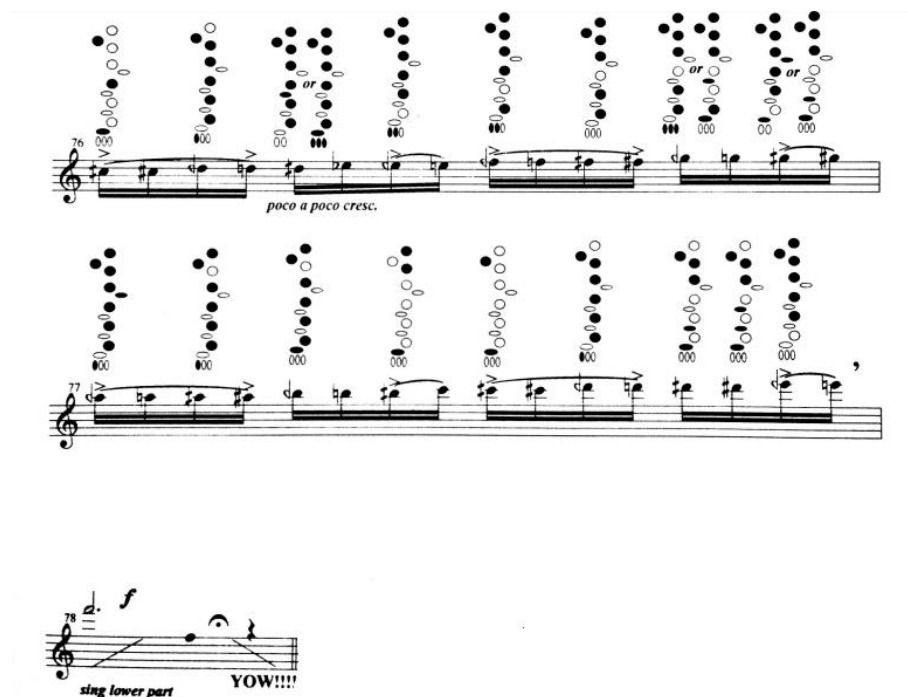
ตัวอย่างที่ 7 Zoom Tube ห้องที่ 51-56

(ตัวอย่างการกลับมาของทำนองหลักที่ 2 โดยมีการเปลี่ยนแปลงไป เล็กน้อย)

fltz *fltz* *fltz*

ในห้วงที่ 58 มีการใช้บันไดเสียง F# บูลส์แบบ Quarter Tones พร้อมกับการบรรเลงที่ใช้เทคนิคการร้องเสียงในขณะบรรเลงซึ่งกลายมาเป็นลักษณะการบรรเลงในระหว่างห้วงที่ 58-75 จนเข้าสู่ห้วงที่ 76-77 ที่มีการใช้บันไดเสียง Quarter Tones เพื่อเข้าสู่การลากเสียงยาวของเสียง F ในห้วงที่ 78 ก่อนจะปิดตอน B ด้วยการตะโกนเสียงออกมาด้วยคำว่า“Yow”(ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 8 Zoom Tube ห้องที่ 76-78 (ตัวอย่างการใช้บันไดเสียง Quarter Tones เพื่อเข้าสู่การลากยาว เสียงของเสียง F ในห้องที่ 78 ก่อนจะปิดตอน B ด้วยการตะโกนเสียงออกมาด้วยคำว่า “Yow”)



ตอน A' เป็นการกลับมาของตอน A อีกครั้งโดยเริ่มที่ห้องที่ 79 แต่เป็นการกลับมาแค่ทำนองหลักที่ 1 และเพิ่มส่วนท้ายที่เป็น Coda ในห้องที่ 87-95

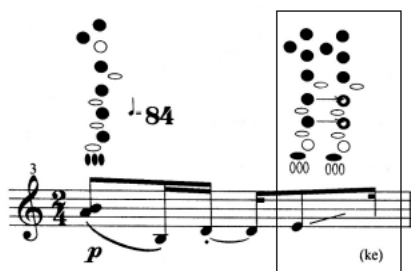
2. การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข

บทเพลง Zoom Tube เป็นบทเพลงที่มีเทคนิคการบรรเลงต่าง ๆ มากมาย ดังนั้นการฝึกซ้อมควรฝึกซ้อมทีละเทคนิคการบรรเลงจนเกิดความชำนาญ

การฝึกซ้อมเทคนิค Breathy tone หรือ Residual tone ในขณะของการบรรเลงเทคนิคนี้ควรวางรูปปากในลักษณะของฟันบนเกือบแตะฟันล่างและดันลมออกมาให้กระทบกับด้านหลังของฟันหน้า และบังคับทิศทางลมให้ลงไปสู่รูปร่างของฟลูต ซึ่งจะทำให้เกิดลักษณะเสียงร่งของเสียงลมโดยปราศจากเสียงที่เป็นเสียงปกติ

เทคนิค Note Blending ให้ฝึกซ้อมจากการเลื่อนนิ้วออกจากปุ่มกดทีละนิ้วโดยช้า ๆ โดยที่ปุ่มกดก็ยังถูกกดเอาไว้อยู่ (ตัวอย่างที่ 9) เสียงที่ได้จากการบรรเลงเทคนิค Note Blending จะมีลักษณะเป็นเสียงที่มีหางเสียงเป็นโน้ตที่มีระดับสูงกว่าเสียงเดิมเพื่อให้เกิดลักษณะของเสียงที่เหมือนกับบทเพลงบลูส์

ตัวอย่างที่ 9 Zoom Tube ห้องที่ 3 (ตัวอย่างการบรรเลงเทคนิค Note Blending)

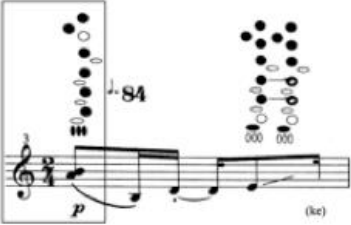


เทคนิค Multiphonics ผู้ประพันธ์ได้กำหนดลักษณะของนิ้วกดมาให้ ซึ่งในบทเพลงจะมีทั้งหมด 3 แบบ นิ้วกด (ตัวอย่างที่ 10) การบรรเลงเทคนิค Multiphonics ในบทประพันธ์นั้นจะมีลักษณะเสียงที่เกิดขึ้นพร้อมกัน 2 เสียงในขณะบรรเลง โดยผู้ประพันธ์ได้กำหนดระดับเสียงและรูปแบบนิ้วกดของการบรรเลงเอาไว้แล้ว

ตัวอย่างที่ 10 Zoom Tube ห้องที่ 3 และ 8

(ตัวอย่าง Multiphonics ทั้ง 3 แบบที่มีการใช้ในบทเพลง)

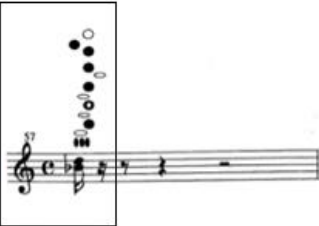
แบบที่ 1



แบบที่ 2



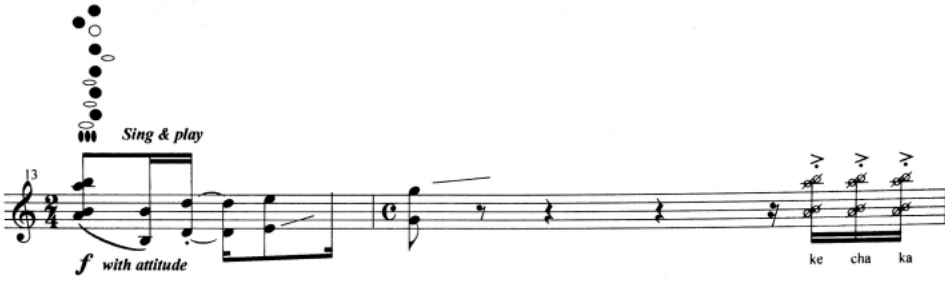
แบบที่ 3



เทคนิค Singing/Playing ในห้องที่ 13 (ตัวอย่างที่ 11) เป็นเทคนิคการทำเสียงร้องพร้อมกับการบรรเลงในขณะเดียวกัน ดังนั้นการฝึกซ้อมควรจะแยกการฝึกซ้อมในเรื่องของการร้องก่อนหลัง จากนั้นให้นำมารวมกันพร้อมกับการบรรเลงโดยขณะฝึกซ้อมจะได้ยินทั้งการบรรเลงและการร้องไม่ควรได้ยินเสียงใดเสียงหนึ่งดังจนเกินไป

ในการบรรเลงผู้วิจัยได้ทำการฝึกเสียงร้องให้สูงกว่าเสียงของการบรรเลงในระดับขั้นคู่ P4 เพื่อที่จะทำให้เกิดเสียงประสานที่ทำให้เกิดความไพเราะมากขึ้น

ตัวอย่างที่ 11 Zoom Tube ห้องที่ 13 (ตัวอย่างการใช้เทคนิค Singing/Playing ในบทเพลง)



เทคนิค Jet Whistle ในห้องที่ 94-95 (ตัวอย่างที่ 12) ขณะที่บรรเลงต้องใช้ปากครอบรูปเป่าของฟลูตไว้หลังจากนั้นให้ใช้ลมดันเข้าไปจนเกิดเสียงที่มีลักษณะลมผ่านท่อของฟลูตที่มีระดับเสียงตามนิ้วกด

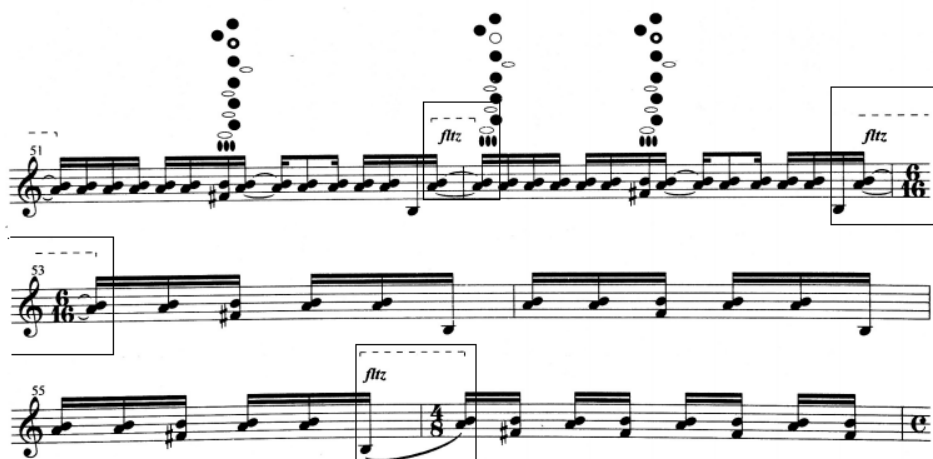
ตัวอย่างที่ 12 Zoom Tube ห้องที่ 94-95 (ตัวอย่างการใช้เทคนิค Jet Whistle ในบทเพลง)



เทคนิค Flutter tonguing ที่พบในห้องที่ 51-56 (ตัวอย่างที่ 13) ซึ่งเกิดจากการร่วลิ้นพร้อมกับการบรรเลงเสียงออกมาซึ่งมีอีกวิธีที่สามารถทำเสียงร่วลิ้นได้คือการทำเสียงออกมาจากลำคอ

ตัวอย่างที่ 13 Zoom Tube ห้องที่ 51-56

(ตัวอย่างของการใช้เทคนิค Flutter tonguing ในบทเพลง)



เทคนิค Glissando จะพบในช่วง Coda (ตัวอย่างที่ 14) ของบทเพลงซึ่งเป็นเทคนิคที่จะมีการบรรเลงโดยการเลื่อนนิ้วออกจากปุ่มกดทีละนิ้วซึ่งคล้ายคลึงกับเทคนิค Note Blending แต่ Glissando จะเป็นการเลื่อนนิ้วต่อเนื่องกันหลายตัวโน้ต

ตัวอย่างที่ 14 Zoom Tube ห้องที่ 87-91

(ตัวอย่างการใช้เทคนิค Glissando ในช่วง Coda ของบทเพลง)

The musical score for measures 87-91 of Zoom Tube is presented in two systems. The first system (measures 87-90) features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 87 begins with a forte (ff) dynamic and a glissando (gliss.) marking. A box above the staff contains the instruction: "gliss D until A then finger B progressively uncover holes". Above this, a diagram shows a vertical tube with finger holes being uncovered. Measure 88 continues the glissando. Measure 89 also includes the "gliss D until A then finger B progressively uncover holes" instruction. Measure 90 features a "cresc." (crescendo) marking and the instruction "improvise increasingly explosive articulation". The second system (measure 91) continues the melodic line. Above the staff, a diagram shows three vertical tubes, each with a different finger configuration, illustrating the articulation technique.

เทคนิค Quarter Tones มีการใช้ Quarter Tones ในหลาย ๆ ช่วงของบทประพันธ์แต่ในห้องที่ 76-77 (ตัวอย่างที่ 15) จะเป็นการใช้บันไดเสียง Quarter Tones จึงทำให้มีความยากในเรื่องของการกดนิ้วกด และการออกเสียงในแต่ละเสียงซึ่งการฝึกซ้อมควรซ้อมทีละตัวโน้ตเพื่อให้ได้เสียงที่ต้องการในจังหวะที่เข้าจนกระทั่งคุ้นเคยกับนิ้วกดจึงค่อยปรับจังหวะให้เร็วขึ้น

ตัวอย่างที่ 15 Zoom Tube ห้องที่ 76-77 (ตัวอย่างการใช้บันไดเสียง Quarter Tones ในบทเพลง)

The musical score for measures 76-77 of Zoom Tube is presented in two systems. The first system (measure 76) features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a "poco a poco cresc." (poco a poco crescendo) marking. The melody consists of quarter notes, each with a diagram above it showing the finger configuration for a quarter tone scale. The second system (measure 77) continues the quarter tone scale. Each note is accompanied by a diagram showing the finger configuration. The diagrams show a sequence of fingerings for the quarter tone scale, with some notes having "or" indicating alternative fingerings.

ผลสรุป

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าข้อมูลและนำองค์ความรู้ต่าง ๆ มาพัฒนาและศึกษาเพื่อที่จะค้นคว้าหาข้อมูล ซึ่งรวมไปถึงการศึกษาผ่านชีวประวัติและผลงานต่าง ๆ ของผู้ประพันธ์ ความสำคัญของบทเพลงและการวิเคราะห์บทเพลง เป็นต้น การศึกษาสิ่งเหล่านี้เป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่สามารถกำหนดทิศทางการศึกษาได้เป็นอย่างดี

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัยและค้นคว้าหาข้อมูลแล้ว การขอคำแนะนำและคำปรึกษาก็เป็นส่วนหนึ่งของการนำองค์ความรู้ไปพัฒนารวมไปถึงการศึกษาค้นคว้าหาข้อมูลจากแหล่งต่าง ๆ เช่น การเข้าร่วมชมการแสดงเดี่ยวและการแสดงของวงต่าง ๆ จนไปถึงการเข้าร่วมเป็นผู้สังเกตการณ์ในการฝึกอบรมเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ ซึ่งจากการศึกษาค้นคว้าหาข้อมูลจากสิ่งเหล่านี้แล้วเพื่อให้ผู้แสดงมีความเข้าใจลักษณะการบรรเลงที่มีความแตกต่าง และหลากหลายโดยนำมาปรับใช้เพื่อเป็นประโยชน์ต่อผู้แสดงเอง

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. 2552. *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. 2552. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกศกะรัต
- _____. 2552. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกศกะรัต

ภาษาอังกฤษ

- Clarke, Ian. 2014. *Zoom Tube* [Music score]. Surrey, England: IC Music/Just Flutes Edition
- Ian Clarke. "Ian Clarke." Retrieved 22 Apr. 2017. (<http://www.ianclarke.net>).



การสืบทอดความรู้ด้านดนตรีไทยของครูสมภพ ขำประเสริฐ
THE THAI MUSIC TRANSMISSION OF KRU SOMPHOP KHAMPRASERT
ปกป้อง ขำประเสริฐ*
ภัทรระ คมขำ**

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องนี้เป็นการศึกษาวิเคราะห์แนวทางการสืบทอดความรู้ด้านดนตรีไทยของครูสมภพ ขำประเสริฐ ทั้งในอดีต ปัจจุบันและอนาคต ผลการวิจัยพบว่า ครูสมภพ ขำประเสริฐ ได้รับการถ่ายทอดวิชาดนตรีไทยจาก ครูพุ่ม โตสง่า ครูองการ กลีบชื่น ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) รวมถึงได้ศึกษาเพลงหน้าพาทย์เพิ่มเติมจาก ครูหลวงบำรุงจิตรเจริญ (อุป สাত্রวิไล) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ความรู้ด้านดนตรีไทยของครูสมภพ ขำประเสริฐที่ปรากฏในงานวิจัยเรื่องนี้แบ่งออกเป็น 4 ประเภทคือ ด้านการประพันธ์เพลง ด้านแนวทางการบรรเลง ด้านผลงานที่เป็นงานวิชาการ และด้านงานช่าง ในด้านการประพันธ์เพลงสามารถแบ่งตามบทบาทของเพลง ได้แก่ เพลงเพื่อบรรเลงรับใช้สังคมและเพลงที่ใช้สำหรับการประลองวง จำนวนทั้งสิ้น 66 เพลง ประเภทแนวทางการบรรเลงที่ถ่ายทอดให้แก่ลูกศิษย์ทุกคนตรงกัน คือการแบ่งมือในการบรรเลงเครื่องตอย่างเคร่งครัด ประเภทงานเอกสารทางวิชาการ 4 เรื่อง และกรรมวิธีการสร้างไม้ตีสำหรับเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ ผู้สืบทอดความรู้จากครูสมภพแบ่งเป็นสายการสืบทอด ดังนี้ สายลูกศิษย์ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) รุ่นเล็ก สายทายาท สายวัดหัวลำโพง สายวัดรวกสุทธารามและสายสถาบันอุดมศึกษาในจังหวัดนครปฐม

คำสำคัญ: สมภพ ขำประเสริฐ/ การสืบทอด/ ดนตรีไทย

Abstract

This qualitative research with the aim to analyze the transmission methods from which Khru Somphop Khamprasert had acquired his Thai classical music knowledge and skills in the past, present and future. The study results showed that Khru Somphop Khamprasert was taught Thai classical music by Khru Phum Tosa-nga, Khru Ongkarn Kleebchuen and Khru Luang Pradit Phairoh (Sorn Silpabankeng) and had learned Phleng Na Phat from Khru Luang Bamrungchitcharoen (Thoop Satrwilai) and Khru Phum Bapuyawat. Thai classical music knowledge of Khru Somphop Khamprasert presented in this study can be categorized into four aspects including music composition, performance method, academic performance and carpentry. In respect to music composition aspect, it can be sub-divided based on the role of music played such as music for social service and music for band battling which consisted of 66 songs in total. The performance method which had been taught to every student, on the other hand, is strict hand positioning in percussion instruments performance whereas academic documentations comprised of four subjects and the last aspect comprised of carpentry method for Pi Phat percussion instruments. The successors of Khru Somphop's knowledge on Thai classical music can be divided into the following: Khru Luang Pradit Phairoh Students (junior) Group, Hereditary Group, Wat Hua Lam Pong Group, Wat Ruaksubtharam Group and Nakhon Pathom Undergraduate Students Group.

KEYWORDS: Somphop Khamprasert/ Transmission/ Thai music

* นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย tasanastudio@gmail.com

** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, peenai2004@hotmail.com

บทนำ

ครูสมภพ ข้าประเสริฐเป็นนักดนตรีที่มีความสามารถและชื่อเสียงปรากฏในสังคมนักดนตรีไทยท่านหนึ่ง ท่านมีฝีมือเป็นเลิศในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้ม มีผลงานปรากฏทั้งการบรรเลง และการประพันธ์ เพลงไทยมากมาย ท่านได้รับรางวัลผู้มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ซึ่งจัดขึ้น โดยสภาวัฒนธรรมแห่งชาติเมื่อ พ.ศ. 2536 ซึ่งสรรพวิชาความรู้ที่หล่อหลอมให้ครูสมภพมีความประสบความสำเร็จในวิชาชีพดนตรีไทยนั้นมาจากครูดนตรีสามสำนัก คือ สำนักครูพุ่ม โตสง่า ครูโองการ กลีบขึ้น และครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

การสร้างงานดุริยางคศิลป์ของครูสมภพ ข้าประเสริฐนั้นเกิดจากพื้นฐานความรู้ทางดนตรีของสาม สำนักดังกล่าว ซึ่งถือเป็นการบูรณาการความรู้ในชั้นปฐมนุฏของครูสมภพ ก่อนที่จะถ่ายทอดความรู้ไปสู่ บรรดาลูกศิษย์ของครูสมภพในภายหลัง ครูบุญยงค์ เกตุคง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) เคยปรารภถึงครูสมภพว่า

ระนาดทุ้มเขาเก่งกว่าฆ้อง แต่ว่าเขาตีฆ้องได้เหนียวหนอดหนักดี เขาเข้าใจดี รสมือ ฆ้องไม่เบาตีมาก ผมตีระนาดเค้าตีฆ้อง รู้ชั้นเชิงกัน จะไปนั้นไปนี้ ขยับไปนั้นเขาก็ตามได้ อย่างฉลาด เขาเก่งเพลงมอญมากหลายเพลง เขามีผลงานดีเด่นในเรื่องเพลง เรื่องจังหวะ เขามีลูกศิษย์มากฝีมือลายมือก็ดี ความประพฤติดีทีเดียว ต้องยกย่องเขา เขาไม่เคยวุ่นวาย กับใครไปงานก็ไปบรรเลงร่วมกัน ผมว่าน่าจะยกย่องเขาที่มีความรู้ความสามารถในชั้นเชิง ดนตรีมากทีเดียว (บุญยงค์ เกตุคง, 2543: 14)

การศึกษากระบวนการและเส้นทางของการสืบทอดองค์ความรู้ด้านดนตรีไทยของครูสมภพ ข้าประเสริฐ ผ่านลูกศิษย์ที่เคยเรียนดนตรีกับท่านรวมถึงผู้ใกล้ชิดเมื่อสมัยที่ท่านยังมีชีวิตอยู่นั้นจะสะท้อน กระบวนการทางความคิดของครูสมภพที่ตกผลึกจากองค์ความรู้ของครูดนตรีไทย 3 สำนักอันได้แก่ สำนัก ครูพุ่ม โตสง่า สำนักครูโองการ กลีบขึ้น สำนักครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ซึ่งถ่ายทอดมายัง ศิษย์ของท่านในปัจจุบันและทิศทางการสืบทอดต่อไปในอนาคต เป็นกรณีศึกษาที่มีความสำคัญและควรแก่ การวิเคราะห์ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นเพื่อเป็นฐานข้อมูลแก่วิชาการดนตรีไทยต่อไป

วัตถุประสงค์

1. ศึกษาประวัติของครูสมภพ ข้าประเสริฐ
2. ศึกษาผลงานด้านดนตรีไทยของครูสมภพ ข้าประเสริฐ
3. ศึกษาแนวโน้มของการสืบทอดความรู้ทางดนตรีของครูสมภพ ข้าประเสริฐในอนาคต

วิธีดำเนินการวิจัย

1. สัมภาษณ์ลูกศิษย์และผู้ใกล้ชิดของครูสมภพ ข้าประเสริฐที่ยังมีชีวิตอยู่เกี่ยวกับความรู้ และการสืบทอดความรู้ด้านดนตรีไทยในปัจจุบันรวมถึงแนวโน้มของการสืบทอดในอนาคต
2. บันทึกเสียงการสัมภาษณ์
3. ถอดคำสัมภาษณ์และทำการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร
4. สืบค้นความรู้ด้านดนตรีไทยของครูสมภพ ข้าประเสริฐ จากสื่อมวลชนมีเดียต่าง ๆ
5. สืบค้นความรู้ด้านดนตรีไทยของครูสมภพ ข้าประเสริฐ จากสื่อออนไลน์ต่าง ๆ

6. เรียบเรียงและวิเคราะห์ข้อมูล
7. ศึกษาเพิ่มเติมจากหนังสือและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับครูสมภพ ข้าประเสริฐ
8. จัดพิมพ์เป็นรูปเล่ม

ผลการวิจัย

จากการรวบรวมข้อมูลเอกสารและการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับครูสมภพ ข้าประเสริฐ สามารถสรุปผลการวิจัยเรื่องการสืบทอดความรู้ด้านดนตรีไทยของครูสมภพ ข้าประเสริฐได้ดังต่อไปนี้

ประวัติชีวิตครูสมภพ ข้าประเสริฐ



ภาพที่ 1 ครูสมภพ ข้าประเสริฐ

ที่มา : จากหนังสือนามานุกรมศิลปินเพลงไทย ในรอบ 200 ปี
แห่งกรุงรัตนโกสินทร์

ครูสมภพ ข้าประเสริฐ เกิดเมื่อวันพฤหัสบดี ขึ้น 14 ค่ำ เดือน 4 ปีฉลู ตรงกับวันที่ 24 กุมภาพันธ์ 2468 ที่บ้านหลังวัดเทพธิดาราม เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร เป็นบุตรของนายแดงกับนางจันทร์ ข้าประเสริฐ มีพี่น้องร่วมบิดามารดา 1 คน เป็นหญิงชื่อ สมใจ ข้าประเสริฐ ครูสมภพสมรสกับนางสาวประจิต มะกล้าแดง มีบุตรธิดารวม 4 คนได้แก่ นายธนู ข้าประเสริฐ นายป้อมเพชร ข้าประเสริฐ นางสาวกมลวรรณ ข้าประเสริฐ นางปิยะพันธ์ เกาพูล โดยมีบุตรชายคนโตคือนายธนู ข้าประเสริฐ รับราชการที่สำนักงานการสังคีต กรมศิลปากร ในตำแหน่งดุริยางคศิลปิน เครื่องมือฆ้องวงใหญ่ สืบทอดเจตนารมณ์ของบิดาในการประกอบอาชีพนักดนตรีไทยอย่างจริงจัง

ครูสมภพ ข้าประเสริฐ เข้ารับการศึกษาในระดับประถมศึกษาที่โรงเรียนวัดชนะสงครามจนกระทั่งจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 หลังจากนั้นก็ได้ศึกษาต่อในโรงเรียนอีก สำหรับวิชาดนตรีนั้น เริ่มแรกเมื่อครูสมภพ อายุได้ 12 ปี มารดาของครูสมภพได้พาไปฝากตัวเรียนวิชาเป่าแตรกับครูเสนอที่จังหวัดอ่างทอง เรียนเป่าแตรไล่牛油อยู่ได้ไม่นานก็มีเหตุให้ต้องเลิกเรียนและย้ายกลับมาอยู่กรุงเทพ จนได้มาพบกับครูพุ่ม โตสง่า ที่ตรอกบวรรังษี ย่านบางลำพู ครูสมภพจึงได้ฝากตัวเป็นศิษย์ครูพุ่ม ครูสมภพเล่าถึงเหตุการณ์ช่วงนี้ว่า

ผมได้เข้าสู่สำนักครูพุ่มเมื่ออายุ 12 ปี ได้เริ่มฝึกหัดฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น ดำเนินการตามระเบียบแบบแผนประเพณีโบราณ ในการรับศิษย์ เข้าสู่สำนักจะต้องมีการบูชาครูด้วยขันดอกไม้ ฐูปเทียน และเงินกำนัล (หกลสลึง) จากนั้นก็เริ่มต่อเพลงสาธุการ เพลงในชุดโหม

โรงเรียน เพลงกลอง เพลงเรื่องเต่ากินผักบุ้ง ซึ่งเป็นเพลงเรื่องที่ดีเด่นที่สุดในยุคนั้น และต่อมาได้ต่อเพลงเสภา โดยเริ่มจากเพลงโหมโรงไอ้เรศร์ และเพลงเถาอื่น ๆ จนกระทั่งถึงเพลงเดี่ยวกราวใน เพลงเดี่ยวพญาโคก ส่วนเพลงหน้าพาทย์ได้ต่อเพลงตระนอนเพื่อใช้ในการเทศน์มหาชาติ (บุญทวี นาคทิม, 2543:62)



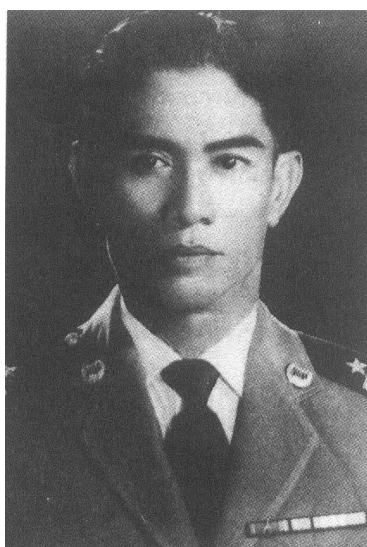
ภาพที่ 2 บัตรนักดนตรีไทยของครูฟุ่ม โตสง่า
ที่มา : ต้นฉบับของครูณรงค์ฤทธิ์ โตสง่า, 22 พฤศจิกายน 2559

การเรียนดนตรีของครูสมภพที่บ้านครูฟุ่มนี้เป็นการเรียนแบบประจำ กิน นอน อยู่ที่บ้านครูและมีหน้าที่ต้องปรนนิบัติครูและคนในครอบครัว รวมถึงช่วยภรรยาของครูฟุ่มขายของด้วย ครูสมภพเล่าว่า

นางแม่เป็นภรรยาครูฟุ่มเป็นคนขยัน เมื่อมีลูกศิษย์มาอยู่ที่บ้านหลายคน ก็รับทำ ปิ่นโตพระในวัดบวรนิเวศน์ รวมทั้งพระอาคันตุกะและพระต่างจังหวัดที่เข้ามาสอบนักธรรม บางครั้งทำอาหารปิ่นโต มีโต๊ะ 100 เก้า โต๊ะต้องตั้งขึ้นมา ไม่ใช่จะมานั่งไล่ห้องหรือไล่ระนาด แต่ต้องลุกขึ้นมาตักน้ำพริกใส่ปิ่นโตพระมือเช้า เสร็จจากปิ่นโตเพลก็กลับมาล้างถ้วยล้างชามอย่างเคย พักกลางวันแทนที่จะได้ต่อหรือท่วงเพลงก็ไม่มีเวลาเสียอีกต้องไปตลาดเพื่อไปรับอาหารที่ยังไม่ได้ประกอบที่ตลาดยอดบางลำพู เป็นแข่งใหญ่ ๆ บางทีเที่ยวเดียวไม่ถึงบ้าน ทั้ง ๆ ที่อยู่ใกล้วัดบวรแค่นั้น พอกลับถึงบ้านต้องรื้อของออก และเริ่มลงมือทำอาหารต่อ โดยมีภรรยาครูฟุ่มเป็นแม่ครัวว่าจะเรียบริยประมาณทุ่มกว่า พอเสร็จอาหารเย็นต้องเอาปิ่น 3 คู่ ไปหาบน้ำที่ก๊อกสาธารณะ ซึ่งรัฐบาลทำไว้ให้ใช้ฟรีริมถนนห่างจากบ้าน 60 เมตร เกือบถึงดุริยบรรณ และมีลูกศิษย์ตัวเล็ก ๆ คอยรองน้ำไว้ให้วันละ 15-16 หาบ ทุกวันไม่มากหรือน้อยกว่านี้ ยามใดมีปิ่นโตน้อยก็มีงานพิเศษเพิ่มขึ้นมาคือ ทำขนมขายมี ตะโก้ ข้าวต้มผัด ขนมกล้วย ขนมสอได้ ต้องเดินขายตามบ้านกับเพื่อนร่วมรุ่นคนหนึ่ง ชื่อสมบัติ เดชบันลือ (บุญทวี นาคทิม, 2543: 62)

ครูสมภพ ข้าประเทศเรียนกับครูพุ่มได้ประมาณ 8 ปี ก็เกิดสงครามมหาเอเชียบูรพา ครอบครัวครูพุ่มอพยพไปอยู่ต่างจังหวัด ครูสมภพเฝ้าบ้านให้ครูพุ่มได้ระยะหนึ่งก็กลับมาอยู่บ้านและมีโอกาสได้ฝากตัวเป็นศิษย์ของครูโองการ กลับขึ้น เมื่อปี พ.ศ. 2488 สำหรับการเรียนดนตรีกับครูโองการนี้ ครูสมภพ เล่าว่า

เมื่อ พ.ศ. 2488 อายุ 20 ปี ผมได้เข้าไปฝากตัวเป็นศิษย์ครูโองการ (ทองต่อ) กลับขึ้น เมื่อตอนเด็ก ๆ บ้านของผมอยู่ใกล้บ้านท่าน แต่ผมไม่ได้สนใจว่าใครเป็นใคร ผมเริ่มเรียนเพลงหน้าพาทย์ขั้นต้น สลับกับเพลงเดี่ยว เมื่อเข้ามาเป็นศิษย์ที่บ้านท่านก็ทำหน้าที่ตักน้ำให้ท่านด้วยความสมัครใจ ระยะนี้ผมปรับปรุงเรื่องการประลองวงอย่างเดียวอื่น ๆ ไม่สนใจ (บุญทวี นาคทิม, 2543:71)



ภาพที่ 3 ครูโองการ กลับขึ้น
ที่มา : จากหนังสือนามานุกรมศิลปินเพลงไทย ในรอบ 200 ปี
แห่งกรุงรัตนโกสินทร์

นอกจากการเรียนดนตรีไทยกับครูโองการแล้วครูสมภพยังได้รับมอบหมายให้ดูแลวงปี่พาทย์ของครูโองการซึ่งประจำอยู่ที่วัดพระพิเรนทร์ วรจักร โดยมีหน้าที่จัดหานักดนตรีและดูแลเรื่องต่าง ๆ ซึ่งครูสมภพเล่าถึงเหตุการณ์ช่วงนี้ว่า

เมื่อ พ.ศ. 2500 ครูโองการ ท่านได้มอบหน้าที่ให้ผมคุมวงปี่พาทย์มอญ ประจำวัดพระพิเรนทร์ วรจักร ผมรับหน้าที่จัดเครื่องและจัดคนบรรเลง ก็วันวายพอสสมควร บางวันต้องจัดถึง 3 วง บางครั้งก็ต้องไปเอาเครื่องดนตรีข้างนอกเข้ามาทำบ้าง ตามสั่ง ทางวัดจะจ่ายเงินให้เป็นอาทิตย์ เมื่อรับเงินมาก็มีหน้าที่จ่ายให้แก่ดนตรีตามบัญชี ส่วนของครูโองการก็ทำบัญชีรับจ่ายเงินให้ท่านเป็นอาทิตย์ (บุญทวี นาคทิม, 2543:79)

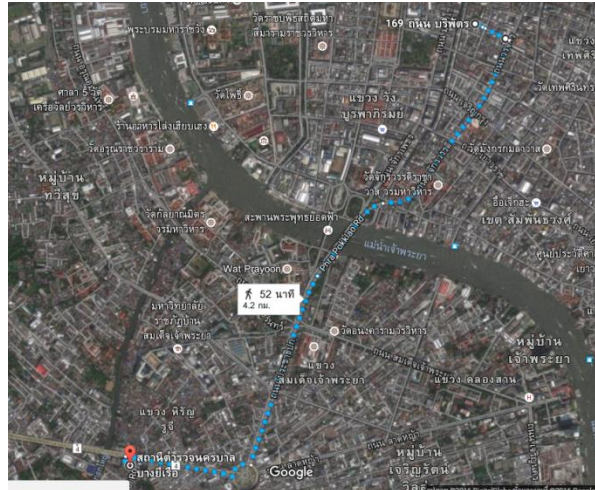


ภาพที่ 4 ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)
ที่มา : อาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก

หลังจากเรียนกับครูโองการได้ระยะหนึ่งแล้ว ครูสมภพมีโอกาสได้ฝากตัวเป็นศิษย์ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เพื่อเรียนเพลงเดี่ยวเพิ่มเติมอีกหลายเพลง เนื่องจากในขณะนี้ครูสมภพมีความคุ้นเคยกับครูหลวงประดิษฐไพเราะ เพราะเข้าร่วมประลองวงในงานไหว้ครูของบ้านท่านครูทุกปีการเรียนในครั้งนี้ครูสมภพได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มโดยเฉพาะ ครูสมภพเล่าถึงเหตุการณ์ช่วงนี้ว่า

ต่อมาได้เข้าประลองวงในงานไหว้ครู ที่บ้านท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จึงได้ใกล้ชิดกับท่านครูมากขึ้นด้วย ผมถึงกับออกปากขอต่อเพลงจากท่านโดยตรง ไม่มีผู้ใหญ่ไปฝากตัวเหมือนศิษย์คนอื่น ๆ ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะหัวเราะและพูดว่า “นี่เรายังไม่เป็นครูลูกศิษย์กันเต็มตัวเลยนะ จะมาต่อเพลงกันได้อย่างไร” ผมตอบท่านว่า “ครับ ผมกำลังจะกราบเรียนท่านว่า ผมจะนำเครื่องบูชา (กำนัล) มากกราบฝากตัวกับท่านครับ” ท่านครูก็ว่า “อาบ (เป็นคนรับใช้) ไปจัดเครื่องกำนัลมาที่ เอาดอกเข็มนะ” แล้วผมก็เอาเงิน 6 บาทใส่รวมไปในขัน นอกจากนั้นพี่อาบก็จัดให้เรียบร้อย วันนั้นเป็นวันพฤหัสบดีด้วย จึงเป็นการฝากตัวได้เป็นศิษย์ของท่านเรียบร้อย

(บุญทวี นาคทิม, 2543: 71)



ภาพที่ 5 แผนที่ทางอากาศแสดงเส้นทางการเดินทางไปบ้านบาตรของครูสมภพ
ที่มา : <http://goo.gl/oKHjW1>, สืบค้นเมื่อวันที่ 19 มิถุนายน 2560

นับแต่นั้นครูสมภพ ข้าประเสริฐ จึงได้เป็นศิษย์ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) อย่างเต็มตัวและได้เดินทางไปเรียนที่บ้านท่านเป็นประจำแทบทุกวัน โดยใช้รถจักรยานเป็นพาหนะเดินทางจากบ้านแถบบางยี่เรือ ธนบุรี ข้ามสะพานพุทธ เข้าทางถนนวัดตึกจนไปถึงสำนักบ้านบาตรของครูหลวงประดิษฐไพเราะ

ผลงานด้านดนตรีไทยของครูสมภพ ข้าประเสริฐ

สำหรับผลงานของครูสมภพ ข้าประเสริฐ สามารถแบ่งออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ผลงานทางด้านการประพันธ์เพลง ผลงานทางวิชาการ และผลงานทางด้านการสร้างไม้ดีสำหรับเครื่องปี่พาทย์ สำหรับผลงานทางด้านการประพันธ์เพลง ครูสมภพ ข้าประเสริฐเคยปรารภเกี่ยวกับเหตุของการประพันธ์เพลงไว้ว่า

ครูสมภพมีเหตุผลในการแต่งเพลงอยู่หลายประการ ดังนี้

1. มีผู้มาจ้างให้แต่ง โดยมีแนวโน้มไปทางกิจกรรมของผู้จ้าง
2. อยู่ว่าง ๆ เมื่อมีอารมณ์ก็คิดทำขึ้นเองโดยไม่หวังผลอะไร
3. แต่งขึ้นเพื่อป้องกันตัวเอง และห่มุ่คณะเพื่อแสดงปมเชื่องให้เห็นถึงความรู้ความสามารถ (บุญศรี นาคทิม, 2543:71)

ซึ่งตลอดช่วงชีวิตของครูสมภพท่านได้แต่งเพลงไว้มากมาย สามารถสรุปได้ตามประเภทเพลงดังนี้

ประเภทหน้าพาทย์	ตระบรรทมไพร สามชั้น ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ สามชั้น ตระสร้อยสน สามชั้น
ประเภทโหมโรง	โหมโรงโรงปฐมฤกษ์ โหมโรงมหาราช โหมโรงวชิรมงกุฏ
ประเภทเถา	จระเข้ทางยาว เถา พันธุ์ฝรั่ง เถา จำปานารี เถา สร้อยมยุรา เถา ปลาทอง เถา ทวยนอก เถา (ทางถอด) ทวยใน เถา (ทางถอด) พม่าเห่ เถา จีนชิมเล็ก เถา ทวยเขมร เถา แสนคำนึง เถา (ปรับปรุงสองชั้นและชั้นเดียว)
ประเภทเพลงเดี่ยวระนาดเอก	หกบท สามชั้น สุดสวณ สามชั้น สุรินทราหู สามชั้น

ประเภทเดี่ยวฆ้องวงใหญ่	สุดสงวน สามชั้น พญาโคก สามชั้น สารถิ สามชั้น หกบท สามชั้น แขกมอญ สามชั้น
ประเภทเดี่ยวระนาดทุ้ม	นารายณ์แปลงรูป สามชั้น มุล่ง ชั้นเดี่ยว อาเฮีย สามชั้น สุดสงวน สามชั้น หกบท สามชั้น ทะแย สุรินทราหู สามชั้น พญาโคก สามชั้น สารถิ สามชั้น แขกมอญ สามชั้น นกขมิ้น สามชั้น กราวโน สามชั้น
ประเภทเดี่ยวฆ้องวงเล็ก	สุดสงวน สามชั้น อาเฮีย สามชั้น หกบท สามชั้น พญาโคก สามชั้น สารถิ สามชั้น แขกมอญ สามชั้น
ประเภทเดี่ยวฆ้องมอญ	มุล่ง ชั้นเดี่ยว แขกมอญ สามชั้น นารายณ์แปลงรูป สามชั้น สุดสงวน สามชั้น พญาโคก สามชั้น สารถิ สามชั้น เดี่ยวประจำวัด (รอบวง)
ประเภทเพลงมอญ	เพลงมะลิวัลย์ เถา เพลงม่านมงคลใหญ่ เถา เพลงด้อมค่าย เถา เพลงมะลิซ้อน เถา เพลงโลงทอง เถา เพลงมะตะแบ เพลงลำปางใหญ่ เพลงเรียวยามเช้า ยกศพปากลัด เพลงหนึ่ง เพลงสอง เพลงเร็วกระเหยิง

ซึ่งเพลงแต่ละประเภทที่กล่าวมานั้นได้ถูกถ่ายทอดให้ศิษย์กลุ่มต่าง ๆ ตามแต่โอกาสจะเอื้ออำนวย ในปัจจุบันเพลงบางเพลงได้เริ่มสูญหายไปแล้ว เช่นเพลงโหมโรงมหาราช ซึ่งครูสมภพประพันธ์ไว้เมื่อครั้งขึ้น ประชันปีพาทย์ที่วัดพระพิเรนทร์เมื่อปี พ.ศ. 2518 ได้สาบสูญไปเนื่องจากไม่มีใครจำได้และไม่มีการบันทึกไว้ นอกจากเพลงแล้วครูสมภพ ข้าประเสริฐยังได้เรียบเรียงตำราวิชาการด้านดนตรีไทยอีก 4 เรื่อง ได้แก่

1. เรื่องแรกคือบทความเรื่อง “เรียนดนตรีอย่างไรถึงจะดี” เนื้อหาเกี่ยวกับพื้นฐานการฝึกหัดดนตรีไทย และความรู้ที่เกี่ยวข้อง เนื้อหาของบทความดังกล่าวเป็นการแสดงทัศนะด้านการศึกษาวិชาดนตรีไทยโดยเฉพาะใน ด้านปีพาทย์ของครูสมภพ ข้าประเสริฐ โดยแบ่งออกเป็น 6 บท เนื้อหาในบทแรกเป็นการแสดงทัศนะจาก ประสบการณ์ มีการกล่าวถึงคุณลักษณะ 5 ประการของนักดนตรีที่ดีได้แก่ แม่นมือ แม่นปาก แม่นตา แม่นหู แม่นใจ นอกจากนั้นยังระบุว่าผู้ฝึกหัดปีพาทย์ในขั้นเริ่มต้นต้องหัดฆ้องวงใหญ่เท่านั้น ในบทที่ 2 เป็นการกล่าวถึง เครื่องประกอบจังหวะในดนตรีไทยทั้งจังหวะสามัญและจังหวะหน้าทับต่าง ๆ ในบทที่ 3 มีเนื้อหาต่อเนื่องจากบท ที่ 2 โดยแสดงให้เห็นการใช้จังหวะต่าง ๆ ให้เข้ากับบทเพลง เช่น วิธีการสังเกตเพลงที่ใช้หน้าทับปรบไก่และสองไม้ เป็นต้น นอกจากนั้นยังมีการกล่าวถึงวิวัฒนาการของอัตราจังหวะต่าง ๆ ในดนตรีไทยด้วย ส่วนในบทที่ 4 นั้น กล่าวถึงความรู้ด้านการประพันธ์เพลง วิธีขยายและตัดทอน วิธีการคัดเลือกเพลงที่จะนำมาประพันธ์ ตลอดจน วิธีการประพันธ์เพลงเดี่ยว ในบทที่ 5 เป็นการอธิบายการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบอาภักปฏิกิริยาของผู้แสดง โดยอธิบายรายละเอียดของเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ว่าใช้บรรเลงประกอบอาภักปฏิกิริยาใด ส่วนในบทสุดท้ายนั้นเป็น รายละเอียดของเพลงโหมโรงประเภทต่าง ๆ โดยอธิบายว่าโหมโรงนั้นประกอบด้วยเพลงใดบ้าง และการประสมวง ดนตรีไทยว่าวงนั้นประกอบด้วยเครื่องดนตรีอะไรบ้าง

2. เรื่องที่สองคือ เรื่อง “ประวัติปีพาทย์นางหงส์” เนื้อหาเกี่ยวกับการผสมวงปีพาทย์นางหงส์ วิธีการบรรเลงรูปแบบต่าง ๆ สำหรับบทความนี้ครูสมภพ ข้าประเสริฐ เขียนขึ้นเพื่อใช้เป็นเอกสารประกอบการ บรรยายแก่นิสิตมหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ เนื้อหาในบทความเป็นการอธิบาย วิวัฒนาการของวงปีพาทย์นางหงส์ รวมถึงวิวัฒนาการของเพลงนางหงส์อัตราต่าง ๆ รวมถึงรูปแบบการบรรเลง

ปี่พาทย์นางหงส์ ตลอดจนความนิยมของการบรรเลงปี่พาทย์นางหงส์ในวาระต่าง ๆ และทำยบทความเป็นบทร้อง เพลงชุดย่าไทย หรือที่รู้จักกันดีในชื่อเพลงชุดสิบสองภาษา

3. เรื่องที่สามคือ “สิบเนื่องมาจากกระนาดทุ้ม” เนื้อหาเกี่ยวกับกลวิธีการบรรเลงระนาดทุ้มในลักษณะต่าง ๆ บทความนี้ครูสมภพ ข้าประเสริฐ เขียนขึ้นตามกระแสพระราชดำริของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในวาระที่จะจัดพิมพ์หนังสือที่ระลึกเนื่องในโอกาสเฉลิมพระชนมพรรษาครบ 60 พระพรรษา ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื้อหาในบทความกล่าวถึงประวัติศาสตร์ที่สูญหายไปของการกำเนิดระนาดทุ้ม รวมถึงความเชื่อมโยงของระนาดทุ้มกับฆ้องวงเล็ก ตลอดจนลักษณะที่ดีของผู้ฝึกหัดระนาดทุ้มและการบรรเลงระนาดทุ้มแบบต่าง ๆ โดยแบ่งออกเป็นสามประเภท ได้แก่ ล้ำหน้า คุ่มวง และรั้งท้ายหรือห้อยท้าย

4. เรื่องที่สี่คือ “เรื่องพิธีไหว้ครูในทัศนะของข้าพเจ้า” เนื้อหาเกี่ยวกับความเชื่อเกี่ยวกับพิธีไหว้ครู ขั้นตอนและรายละเอียดของพิธี รวมถึงประสบการณ์เรื่องพิธีไหว้ครูดนตรีไทยของครูสมภพ ข้าประเสริฐ เนื้อหาในบทความนี้เป็นการถ่ายทอดประสบการณ์และความเชื่อเกี่ยวกับพิธีไหว้ครูดนตรีไทยของครูสมภพ โดยในบทความกล่าวถึงการใช้เครื่องดุริยางค์บูชาพระพุทธเจ้าในครั้งพุทธกาล และประเภทของการไหว้ครูสองประเภทคือการไหว้ครูเพลงพื้นและการไหว้ครูเพลงร่าย ตลอดจนจุดประสงค์ต่าง ๆ ของการไหว้ครูรวมถึงเครื่องสังเวยในพิธีไหว้ครู ซึ่งมีความสำคัญเป็นอย่างมากไม่สามารถขาดสิ่งที่จะบูไว้เป็นอันขาด

นอกจากงานทั้งสองด้านดังกล่าวมาแล้วครูสมภพ ข้าประเสริฐมีชื่อเสียงมากในการประดิษฐ์ไม้ตีสำหรับเครื่องดนตรีปี่พาทย์ต่าง ๆ โดยเฉพาะไม้แข็งสำหรับบรรเลงระนาดเอก



ภาพที่ 6 ไม้ระนาดเอกซุบรัก ฝีมือครูสมภพ ข้าประเสริฐ
ที่มา : ผู้วิจัย, 20 พฤศจิกายน 2559

นายสิงโต มะกล่ำแดง น้องชายของครูประชิด ข้าประเสริฐ ผู้ที่ได้สนิทสนมคุ้นเคยและเห็นวิธีการทำไม้ระนาดของครูสมภพได้เล่าถึงกรรมวิธีการทำไม้ระนาดของครูสมภพมีความว่า

ได้ไม้ไผ่มาแล้วจะตากไว้บนหลังคาให้ไม้ยัดหดตัวจนกระทั่งอยู่ตัวดีแล้ว หลังจากนั้นจะมาฝึงไว้บนซื่อในครัวที่ด้านล่างเป็นเตาไฟสำหรับประกอบอาหาร ทิ้งไว้อย่างนั้นนานเป็นปีจนกระทั่งจากไม้ที่เป็นสีน้ำตาลอ่อน ๆ กลายเป็นสีเข้มจัด จากนั้นวิธีเหลาก้านของครูสมภพจะเหลาตัดเฉียง คือไม่สนใจเลยว่าเฉียงไม่จะคงหรือจะเลี้ยวไปทางไหนจะค่อย ๆ เหลาตัดจนตรง ครูสมภพใจเย็นมากเพราะต้องเหลาทีละนิดแล้วเวลาพันผ้าจะมีไม้กระดานไว้แผ่นหนึ่ง เมื่อพันได้รอบหนึ่งจะเอาไม้ที่พันค่อย ๆ ริดบนแผ่นกระดานจนแน่นแล้วจึงเริ่มถัก

จากนั้นถึงชุบรักแล้วตากไว้ทำเช่นนี้ประมาณสามรอบ รอบสุดท้ายทิ้งไว้นานเป็นปีกกว่าจะ
ใช้ได้ (สิงโต มะกล่ำแดง, สัมภาษณ์, 22 พฤศจิกายน 2559)

ไม้ระนาดเอกของครูสมภพ ข้าประเสริฐมีชื่อเสียงมากในยุคนั้น นักดนตรีที่ต้องการจะต้องสั่งจอง
ข้ามปีโดยมาจองก่อนไม้ระนาดไว้ก่อน แล้วเมื่อพ้นเสร็จจึงมารับไป ทำให้ไม้ระนาดของครูสมภพขายหมดก่อน
จะทำเสร็จเสมอ

การสืบทอดความรู้ด้านดนตรีไทยของครูสมภพ ข้าประเสริฐ

จากการสอบถามบรรดาศิษย์ของครูสมภพ ข้าประเสริฐ พบว่าลูกศิษย์กลุ่มแรก ๆ ที่ได้รับการถ่ายทอด
วิชาจากครูสมภพ ก็คือลูกศิษย์รุ่นเล็กของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ครูเสนาะ
หลวงสุนทร (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง) เล่าว่า “หลังจากสิ้นท่านครูแล้วก็ได้ไปต่อเพลงกับพี่สมภพ
พวกเพลงมอญเก่า ๆ โดยมากจะพบกันที่วัดพระพิเรนทร์ หรือไม่ก็ไปต่อบ้านพี่ซอที่หลานหลวง” (เสนาะ
หลวงสุนทร, สัมภาษณ์, 24 สิงหาคม 2559) นอกจากนั้นครูฉลาก โพธิ์สามต้นยังเล่าว่า “หลังท่านครูสิ้นไปต่อ
เพลงกับพี่ภพที่บ้านบางยี่เรือ มีผม ครูสุบิน ครูเสนาะ ส่วนมากไปต่อเพลงกันได้ไม่นานก็ตั้งวงกันแล้ว มีพี่
ประชิดคอยทำกับข้าว” (ฉลาก โพธิ์สามต้น, สัมภาษณ์, 6 กุมภาพันธ์ 2559)

ถัดมาจากชุดศิษย์รุ่นเล็กของครูหลวงประดิษฐไพเราะ ก็เป็นลูกชายคนโตของครูสมภพคือ
ครูธนู ข้าประเสริฐ ที่ครูหมามั่นปั้นมือถ่ายทอดวิชาให้ตั้งแต่เด็ก ซึ่งในภายหลังครูธนูได้ปฏิบัติราชการใน
ตำแหน่งดุริยางคศิลปิน สังกัดสำนักการสังคีต กรมศิลปากร สืบทอดเจตนารมณ์ทางด้านดนตรีไทยจาก
ครูสมภพเพียงท่านเดียวในบรรดาลูก ๆ ทั้งหมด

ลูกศิษย์ที่สำคัญอีกกลุ่มหนึ่งซึ่งมีฝีมือและสร้างชื่อเสียงอย่างมากคือศิษย์จากวัดหัวลำโพง
โดยครูเ็น หมอนวดดีหัวหน้านางได้เชิญครูสมภพให้เป็นผู้ถ่ายทอดวิชาและปรับวงสำหรับงานบรรเลงต่าง ๆ
ลูกศิษย์ที่สำคัญในยุคแรกคือ ครูสมพงษ์ ภูธร และครูสุนทร มาประสพ ซึ่งถือเป็นพี่ใหญ่ของวงวัดหัวลำโพง
ก่อนที่ในภายหลังจะได้นักดนตรีฝีมือดีอย่าง ครูสมนึก ศรีประพันธ์ ครูองอาจ อ่วมอนงค์ ครูเรือง มิ่งสมร
และครูวิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์ มาเป็นกำลังสำคัญในการทำวงเพื่อเข้าประชันวง ณ วัดพระพิเรนทร์
เมื่อปี พ.ศ. 2517 จนได้รับรางวัลชนะเลิศ

นอกจากนั้นครูสมภพ ข้าประเสริฐยังได้พบกับนายประยูร กิสิวาส ลูกศิษย์จากลพบุรีที่ย้ายถิ่นพำนัก
มาตั้งคณะปี่พาทย์ชื่อ “ศิลปแสงทอง” อยู่บริเวณวัดระฆังโฆสิตารามก่อนจะย้ายบ้านมาอยู่บริเวณ
วัดรวกสุทธารามในภายหลัง นายประยูรมีบุตรธิดาทั้งหมด 7 คน ทุกคนสามารถบรรเลงปี่พาทย์ทั้งหมด
ครูสมภพจึงได้ถ่ายทอดเพลงมอญสำหรับใช้ประกอบอาชีพแล้วเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ รวมถึงมาประกอบ
พิธีไหว้ครูที่บ้านนายประยูรติดต่อกันหลายปี

สำหรับลูกศิษย์ในสังกัดสถานศึกษานั้นครูสมภพ ข้าประเสริฐ ได้รับตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญพิเศษด้าน
ดนตรีไทยที่ภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์
เป็นระยะเวลานานถึง 12 ปี ลักษณะการเรียนการสอนดนตรีไทยของที่นี่ในสมัยนั้นเป็นรูปแบบของวิชาโท
นักศึกษาวิชาเอกต่าง ๆ ของคณะอักษรศาสตร์สามารถเลือกลงเรียนวิชาดนตรีไทยเป็นวิชาโทได้ตามต้องการ
ทำให้ลูกศิษย์ของครูสมภพมีมุมมองและระบบความคิดที่แตกต่างกับนักศึกษาวิชาเอกดนตรีไทยทั่วไป
ลูกศิษย์ที่มีฝีมือเป็นที่กล่าวขานได้แก่ อาจารย์โกวิทย์ แก้วสุวรรณ อาจารย์มิตต ทรัพย์ผุด อาจารย์โกศล
พจนารถ นอกจากนั้นวิทยาลัยครูนครปฐมในสมัยนั้นยังเชิญท่านเป็นวิทยากรพิเศษและผู้ประกอบพิธีไหว้ครูอีก
วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีที่ 4, ฉบับที่ 1, หน้า 161-176

หลายครั้ง โดยที่วิทยาลัยครูนครปฐมนี้ท่านได้ศิษย์ที่มีฝีมือคือ อาจารย์กฤษฎา ด้านประดิษฐ์ อาจารย์ไพรัช ดำรงกิจการ และอาจารย์สุรินทร์ สิริรัตนชัยกุล เป็นผู้สืบทอดความรู้ของครูสมภพในเวลาต่อมา

สำหรับวิธีการถ่ายทอดความรู้ของครูสมภพนั้นลูกศิษย์ของครูสมภพแต่ละท่านได้กล่าวไว้ดังนี้

ครูฉลาก โพธิ์สามต้น ได้กล่าวถึงวิธีการต่อเพลงของครูสมภพ ข้าประเสริฐว่า “ที่ต่อกับพี่ภพอ่เพลง เรื่องเพลงช้า เพลงหน้าพาทย์เก่า ๆ พวกพญาเดิน 7 ท่อน บางทีก็ยกเครื่องมาชน บางทีก็ใช้น้อยปาก ถ้าอยู่ไกลกันนอยดัง ๆ หรือถ้ากำลังซ้อมอยู่แล้วตีผิดก็น้อยปากบอก แขนอยู่ตรงเสียงเป๊ะเลย ไม่มีใช้ โด เร มี โทงคู่สี่ แดงคู่แปด ถ้ากรอคู่สองนอยเสียงกรู ถ้าคู่ห้าทั้ง” (ฉลาก โพธิ์สามต้น, สัมภาษณ์, 6 กุมภาพันธ์ 2559)

ครูเสนาะ หลวงสุนทร (ศิลปินแห่งชาติ) ได้กล่าวถึงวิธีการต่อเพลงของครูสมภพ ข้าประเสริฐว่า “ส่วนมากไปต่อเพลงเรื่อง เพลงมอญเก่า ๆ เวลาต่อเพลงแจะตีทุ้ม เราก็ตีระนาด ต่อกันแปบ ๆ เดียวก็เลิก แล้ว” (เสนาะ หลวงสุนทร, สัมภาษณ์, 24 สิงหาคม 2559)

ครูสมพงษ์ ภูธร ได้กล่าวถึงวิธีการต่อเพลงของครูสมภพ ข้าประเสริฐว่า “เพลงแรกต่อมือฆ้องเข้ตเดียวนี้ก็ลืมไปแล้ว ที่บ้านบางยี่เรือจะมีเครื่องหน้าจั่ว มีระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้อง เวลาต่อแจะตีให้ดู แต่ถ้าบางทีอยู่ไกล ๆ แล้วเราลืมแกก็จะนอยบอกมาบ้าง” (สมพงษ์ ภูธร, สัมภาษณ์, 8 สิงหาคม 2556)

ครูเรือง มิ่งสมร ได้กล่าวถึงวิธีการต่อเพลงของครูสมภพ ข้าประเสริฐว่า “เอารางมาตั้ง 2 รางวัล หน้าชนกัน เขาจะให้ดูมือว่าลูกอยู่ลูกไหน ให้สังเกตลูก ความละเอียดของครูจะละเอียดมาก แต่ตอนหลังนั้นน้อยปากนะ แล้วนั่งตี” (เรือง มิ่งสมร, สัมภาษณ์, 27 ธันวาคม 2558)

ครูวิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์ ได้กล่าวถึงวิธีการต่อเพลงของครูสมภพ ข้าประเสริฐว่า

ตอนแรกเลยครูท่านทดสอบผม ท่านทำมือตีในอากาศแล้วให้ผมตีตามบนลูกฆ้อง ตอนหลัง ๆ ท่านถึงตีให้ดูแล้วตีตาม ผมเรียนแต่เพลงเดียวกับท่านนะ น้อยปากนี้จะมีน้อยมาก น่าจะเพราะต่อเพลงยากแล้ว แล้วก็สอนเรื่องการแม่นยำทั้งท่านนั้นแหละ แม่นมือ แม่นปาก แม่ตา แม่นหู แม่นใจ เราก็กถามว่า มันหมายความว่าใครรับครู ครูก็บอกว่า เอ้า ฉันต่อเพลงให้เธอเนี่ยแสดงว่าเธอแม่นยำ ฉันไม่ดูลูกเลย ฉันตี แต่เธอสามารถตีลูกฆ้องได้ถูกต้องตามประโยคที่ฉันต่อให้แสดงว่าเธอแม่นยำ พื้นฐานเธอดีมาแล้ว ถ้าคนไม่ดีทำไม่ได้หรอก แม่นตาตีหมายความว่า เขาตีในท้องกระจะเนี่ย แล้วเรายืนข้างนอกเรายังสามารถจำเพลงไว้ได้หมดเลยทั้ง ๆ ที่เราไม่ได้ยิน (วิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์, สัมภาษณ์, 29 สิงหาคม 2559)

อาจารย์โกวิทย์ แก้วสุวรรณได้กล่าวถึงวิธีการต่อเพลงของครูสมภพ ข้าประเสริฐว่า

ถ้าเริ่มเรียนก็จะมี การตีลูกฆ้องนำหน้า ถ้าลูกศิษย์เริ่มแข่งแล้วก็จะอยู่กับคนละเครื่องดนตรีแล้วก็จะเริ่มตีทางฆ้องคู่กับเรา แล้วค่อยไประนาด พอสักพักก็จะค่อยไประนาดทุ้ม ก็คือกับเครื่องดนตรีเดียวกัน แล้วก็ไประนาดเอก แล้วก็เปลี่ยนระนาดทุ้ม ก็เริ่มให้รู้แล้ว หลังจากนั้นก็นั่งนอย แต่นั่งนอยจะอยู่ในกรณีที่ทวนแล้วมากกว่า แต่ถ้าต่อใหม่ก็จะเข้าคนละเครื่องดนตรี หรือในลักษณะที่ช่วงพักกลางวันเราซ้อมท่านเล่นหมากรูกกับเพื่อนท่าน ท่านเดินไปแต่หากเราติดขัดท่านก็จะนอยบอกท่านฟังเราตลอด

มีหลักการหนึ่งเลยนะที่ครูจะพูดอยู่เรื่อย ๆ คือว่าถ้าเห็นเราเรียนไม่ไหวเนี่ยนะท่าน ก็จะมาบอกเราว่าอีกนิด ๆ เอาให้หมดหน้าทับ แรก ๆ บางทีเอาให้หมดวรรคก่อน ก็คือเอาอีก หนึ่งให้หมดวรรค แล้วก็หยุดให้เราทวน แต่ถ้าจะหยุดแบบวันนี้จะหยุดแล้วก็คือให้หมดหน้า ทับก่อน ก็คือจะต่อไปที่ละครึ่งวรรคและกึ่งวรรคหนึ่ง แล้วก็ทบทวน แต่ถ้าวางแผนเลยว่า วันนี้คนนี้จะต้องจบก็คือให้จบหน้าทับไม่ค้างคา ถ้าใครค้างครึ่งหน้าทับจริง ๆ แสดงว่าไม่ ไหวจริง ๆ ท่านจะชอบนะคนที่ซ้อมเรื่อย ๆ นิสัยท่านจะบุคลิกอยู่อย่างหนึ่งเลยคือ ไม่เคย ให้ลูกศิษย์นั่งคนเดียว (โกวิทย์ แก้วสุวรรณ, สัมภาษณ์, 26 กุมภาพันธ์ 2560)

นอกจากนั้นลูกศิษย์ของครูสมภพ ขำประเสริฐทุกท่านยังกล่าวถึงวิธีการใช้มือในสำนวน “ทิงเนงเต้ริง” ซึ่งสำนวนดังกล่าวพบบ่อยมากในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ แต่ครูสมภพมีแนวคิดและวิธีจัด ระเบียบการใช้มือในวรรคดังกล่าวอย่างน่าสนใจ ซึ่งวิธีการบรรเลงของสำนวนนี้มีวิธีปฏิบัติดังนี้

มือขวา	- - - -	- X - X
มือซ้าย	- - - X	- - - -

สำนวน “ทิงเนงเนง”

มือขวา	- - - -	- X - X
มือซ้าย	- - - X	- - - X

สำนวน “ทิงเนงเต้ริง”

ครูฉลาก โพร้สามตันได้กล่าวถึงวรรคดังกล่าวว่า “ทิงเนงเนงคือไปต่อมือซ้าย แต่ถ้าทิงเนงเต้ริงคือหมด มือ ต่อไปจะขึ้นขวาหรือขึ้นซ้ายก็ได้” (ฉลาก โพร้สามตัน, สัมภาษณ์, 6 กุมภาพันธ์ 2559)

ครูสมพงษ์ ภูสุรได้กล่าวถึงวรรคดังกล่าวว่า “ท่านต้องการให้มือมันเท่ากัน ยิ่งเด็กหัดใหม่ ๆ ตีมือนี้นั้น จะฝึกให้มือเท่ากัน แต่ถ้าตีเร็ว ๆ ตีทิงเนงเต้ริงไม่ทันก็ตีทิงเนงเนงได้ มือนี้นี้ไม่เคยเห็นที่ไหน มีน้อยมาก ที่เห็น เยอะที่สุดคือลูกศิษย์ปู่ที่ทับแก้ว เพราะเด็กที่เรียนกับปู่ที่นั่นส่วนมากจะเพ็งหัดครั้งแรกหมดเลย ” (สมพงษ์ ภูสุร, สัมภาษณ์, 26 สิงหาคม 2558)

ครูเรือง มีงสมรได้กล่าวถึงวรรคดังกล่าวว่า “คือว่า ทิงเนงเนง ตีแบบปล่อย แต่ของเรา ทิงเนงเต้ริง ประคบมือไปในตัว เสียงจะได้ไม่หนีหาย ครูบอกว่าลูกไหน มือไหนที่เราไม่ได้ตีเราอยาก ถ้าตี ทิงเนงเนง ปล่อยล่องลอย กับตี ทิงเนงเต้ริง จะได้หาลูกต่อไปเจอ”(เรือง มีงสมร, สัมภาษณ์, 27 ธันวาคม 2558)

ครูโกวิทย์ แก้วสุวรรณได้กล่าวถึงวรรคดังกล่าวว่า

ท่านให้เหตุผลว่ามือซ้ายมันจะหนักขึ้นและเสียงมันก็จะท่วม ๆ ขึ้น มือซ้ายมันก็จะ ประคบ คือคนปกติส่วนใหญ่จะถนัดขวากันใช้มัยยะ ถ้าตี ทิงเนงเนง มันก็จะมั่งง่าย อีกอย่างเป็นเรื่องของการจัดระเบียบมือด้วย ถ้าตี ทิงเนงเต้ริง มันหมดพร้อมกันทั้งสองมือ ทำให้การใช้มือมีความหลากหลาย เพราะสำนวนฆ้องและระนาดทุ้มของครูสมภพ หมดซ้าย ต้องขึ้นขวาถ้าหมดขวาต้องขึ้นมือซ้าย ถ้าเราหมดพร้อมกันสองมือเนี่ย สำนวนไหนที่เป็น สำนวนบังคับก็ว่าไป แต่สำนวนไหนที่เราสร้างสรรค์เองเนี่ยเราสามารถเลือกขึ้น ได้ทั้งซ้ายและขวา ให้ให้เลือกใช้สำนวนได้อย่างมีความหลากหลาย อีกประการหนึ่ง

ที่ครูสมภพบอกไว้คือ ให้เด็กหัดตีฆ้องสำนวน ทิงเนงเตริง ไว้ตั้งแต่เริ่มจะทำให้ฝึกมือทั้งสองข้างให้เท่ากัน อีกหน่อยพอไปหัดตีระนาดมือทั้งสองข้างก็จะเท่ากันเท่าที่ได้คุยกับครูบุญยงค์ท่านก็บอกว่าก็มีแต่สายครูสมภพนี่แหละที่ตีแบบนี้ สายอื่นไม่เคยเห็น (โกวิทย์ แก้วสุวรรณ, สัมภาษณ์, 26 กุมภาพันธ์ 2560)

สำหรับการสืบทอดความรู้ด้านดนตรีไทยของครูสมภพ ข้าประเสริฐจนกระทั่งปัจจุบันนี้น้อยในรุ่นของหลานศิษย์ ซึ่งหลายท่านเป็นกำลังสำคัญของหน่วยงานต่าง ๆ กระจายอยู่ทั่วประเทศ สามารถสรุปได้ดังนี้

การสืบทอดความรู้ด้านดนตรีไทยของครูสมภพ ข้าประเสริฐในส่วนของคุณศิษย์รุ่นเล็กของคุณครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ครูฉลาก โปธิ์สามต้นท่านได้ถ่ายทอดเพลงหน้าพาทย์ที่สำคัญ ๆ เช่น ตระโหมโรง และ เพลงพญาเดิน 7 ท่อนให้แก่ลูกชายท่านคือ นายธีรสาน โปธิ์สามต้น ปัจจุบันนายธีรสานรับตำแหน่งครูชำนาญการที่โรงเรียนคลองหลวง “อุดมรัชต์วิทยา” ส่วนครูเสนาะ หลวงสุนทรได้ถ่ายทอดผลงานส่วนหนึ่งของครูสมภพ ข้าประเสริฐลงในรูปแบบแถบบันทึกเสียงบันทึกออกวิทยุศึกษาทุ่งมหาเมฆ เช่น เพลงแสนคำนึง เถา ในส่วนของสองชั้นและชั้นเดียวครูสมภพได้ปรับปรุงให้มีจังหวะหน้าทับเท่ากันทั้งสามอัตรา รวมถึงได้ชี้แนะแนวทางในการเดี่ยวระนาดเอกท้ายเพลงแสนคำนึงให้แก่ ครูเสนาะด้วย (เสนาะ หลวงสุนทร, สัมภาษณ์, 24 สิงหาคม 2559) ส่วนครูสุบิน จันทรแก้ว (ปัจจุบันถึงแก่กรรม) นั้นไม่สามารถสืบค้นได้ว่าท่านได้ถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีไทยของครูสมภพให้แก่ใครหรือไม่ แต่เป็นไปได้ว่าอาจจะเป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดท่านอื่นจากภาควิชาศิลปนิเทศ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ เนื่องจากทั้งครูฉลาก ครูเสนาะ และครูสุบิน ท่านได้สอนอยู่ที่นั่นเป็นระยะเวลาหลายปี

สำหรับสายทายาทนั้น ครูธนู ข้าประเสริฐ ได้แลกเปลี่ยนความรู้กับเพื่อนร่วมงานที่สำนักงานการสังคีตกรมศิลปากร เป็นจำนวนมาก ในด้านของเพลงเรื่องและเพลงหน้าพาทย์ ส่วนด้านศิษย์ครูธนู ได้ถ่ายทอดวิชาให้แก่บุตรคือนายปกป้อง ข้าประเสริฐเพียงผู้เดียว โดยนายปกป้องได้รับการถ่ายทอดเพลงเรื่อง เพลงหน้าพาทย์ ตระโหมโรง และเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่สุดสงวน สามชั้น ทางครูสมภพ ข้าประเสริฐ ก่อนที่นายปกป้องจะถ่ายทอดเพลงเดี่ยวต่าง ๆ ให้แก่ศิษย์เพื่อใช้ในการประกวดดนตรี ซึ่งได้แก่ โรงเรียนเกาะสีชัง ได้แก่ นายณัฐภูมิขุส ธนะวรเสฐ์ รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวน สามชั้น และนายเฉลิมเกียรติ แอลอง รับการถ่ายทอดเพลง เดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงสุดสงวนและเพลงพญาโคก สามชั้น โรงเรียนมหาวิทยาลัยราชภัฏจังหวัดสงขลา มีอาจารย์พิทพงษ์ ขุนสุยหนู ได้รับการถ่ายทอดเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงสุดสงวน สามชั้น เพลงพญาโคก สามชั้น เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถิ สามชั้น เพื่อถ่ายทอดต่อให้นายภฤติน คชศิริเดชไกร นายกนก กานท์ พัดแดง นายพิศุทธิพงษ์ สัตยานนท์ เพื่อใช้ในการประกวดดนตรีไทยระหว่างปี พ.ศ. 2558-2560

สำหรับสายศิษย์วัดหัวลำโพงนี้เป็นสายที่สำคัญที่สุด เนื่องจากมีสมาชิกจำนวนมากและกระจายอยู่ตามหน่วยงานทางดนตรีไทยที่สำคัญหลายแห่ง เช่น ครูสมพงษ์ ภูธร รับหน้าที่เป็นอาจารย์สอนดนตรีไทยประจำชมรมสมโสมรณิสิตแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ และคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม มีลูกศิษย์จำนวนมาก ที่สำคัญได้แก่ นายสิทธิพงษ์ เพ็งพานิช และนายปกป้อง ข้าประเสริฐ จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยครูสมพงษ์ได้ถ่ายทอดเพลงของครูสมภพ ข้าประเสริฐให้ทั้งสองจำนวนมาก

อาจารย์วิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์ ซึ่งปฏิบัติงานในตำแหน่งลูกจ้างประจำสังกัดฝ่ายดนตรี กองสวัสดิการสำนักงานตำรวจแห่งชาติ และยังเป็นอาจารย์พิเศษถ่ายทอดความรู้ให้หลายสถาบัน ได้แก่ โรงเรียนกรุงเทพคริสเตียน โรงเรียนมัธยมสังคีต และมหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร ครูวิบูลย์ธรรมได้ถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรี

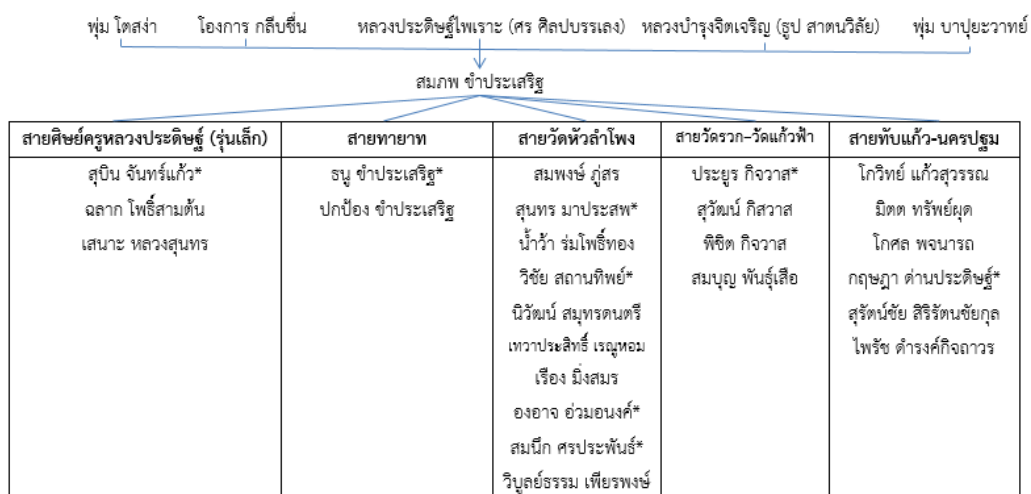
ไทยของครูสมภพ ข้าประเสริฐ ให้สมาชิกร่วมสายงานที่กองดุริยางค์ตำรวจ ได้แก่ นายเอกสิทธิ์ การคุณิ ร้อยตำรวจตรีมนตรี คล้ายฉั่ว และร้อยตำรวจตรีชานนท์ กำแพง ลูกศิษย์จากโรงเรียนมัธยมสังคีตวิทยา ได้แก่ นายพันธกานต์ แสงอ่อน นายธเรศ นกแจ้ว นายตระกูล แสงอ่อน และนายศักดิ์ภัทร สุขมุข มหาวิทยาลัย ราชภัฏพระนคร ได้แก่ นายนพดล ทมาภรณ์ และนายวิชัย สมพงษ์ และยังมีลูกศิษย์อีกท่านหนึ่งคือ อาจารย์กิตติ์ธเนศ ศิริสุริยเสรี ซึ่งได้รับการถ่ายทอดเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวในและเพลงอื่น ๆ อีกหลายเพลง ปัจจุบันอาจารย์กิตติ์ธเนศ รับหน้าที่สอนดนตรีไทยในตำแหน่งอาจารย์ที่มหาวิทยาลัยพะเยา

สำหรับสายวัดรวกสุทธารามนั้นบุตรชายของครูประยูร กิสาส หัวหน้าคณะศิลปะแสงทอง เมื่อสำเร็จ การศึกษาแล้วได้เข้ารับการบรรจุเป็นข้าราชการครูและถ่ายทอดวิชาความรู้ของครูสมภพ ข้าประเสริฐ ประกอบด้วยครูพิชิต กิสาส ครูชำนาญการพิเศษโรงเรียนบ้านเขว้าวิทยายน มีลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอด เพลงเดี่ยวหลายเพลงเพื่อใช้ในการประกวดดนตรีไทยรายการศิลปหัตถกรรมนักเรียนและรายการอื่น ๆ ได้แก่ นายชิตภพ บำเหน็จพันธ์ นายองอาจ จารณีย์ นายดุขภู ลีสุขสาม นายสวัสดิ์พงศ์ พรธชา นายกษิตศิ บรจรงค์ลักษณ์ นอกจากนั้นยังมีครูสุกเชษฐ กิสาส รับข้าราชการครูสังกัดวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุงอีกด้วย

ลูกศิษย์สายจังหวัดนครปฐมโดยเฉพาะมหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ที่เป็น กำลังสำคัญในการถ่ายทอดความรู้ของครูสมภพ ข้าประเสริฐคืออาจารย์โกวิทย์ แก้วสุวรรณ เนื่องจากภายหลัง จากสำเร็จการศึกษาแล้วอาจารย์โกวิทย์ได้กลับเข้ารับตำแหน่งอาจารย์ประจำภาควิชา นาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ สืบทอดความรู้ของครูสมภพ ให้แก่นักศึกษาหลายรุ่น

นอกจากนั้นยังมีอาจารย์มิตต ทรัพย์ผุด สังกัดคณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี และเป็นอาจารย์ที่ปรึกษาชมรมดนตรีไทยของมหาวิทยาลัย และอาจารย์โกศล พจนารถ ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป จันทบุรี จังหวัดนครปฐมที่ยังใช้ความรู้ด้านดนตรีไทยที่ได้จากครูสมภพ ข้าประเสริฐถ่ายทอด ให้นักดนตรีรุ่นใหม่อยูในปัจจุบัน

บทสรุปและข้อเสนอแนะ



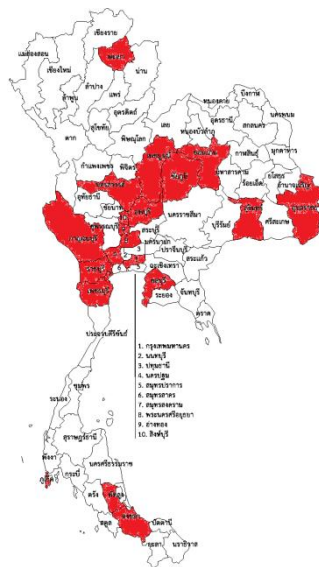
*ถึงแก่กรรม

ตารางที่ 1 ตารางแสดงสายการสืบทอดของครูสมภพ ข้าประเสริฐ

ผลการวิจัยเรื่องการสืบทอดความรู้ด้านดนตรีไทยของครูสมภพ ข้าประเสริฐ พบว่าครูสมภพ ข้าประเสริฐ ได้รับการถ่ายทอดปี่พาทย์เบื้องต้นจนกระทั่งต่อเพลงเดี่ยวกราวในทางฆ้องวงใหญ่จากครูพุ่ม โตสง่า ก่อนที่จะเรียนเพลงเดี่ยวและเพลงประชันเพิ่มเติมจากครูโองการ กลับขึ้น จากนั้นฝากตัวเพื่อเรียนเพลงเดี่ยว ฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มเพิ่มเติมกับครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เรียนเพลงหน้าพาทย์เพิ่มเติมกับครูหลวงบำรุงจิตเจริญ (ธูป สาตรวิสัย) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

ทางด้านผลงานด้านดนตรีไทยครูสมภพได้ประพันธ์เพลงไว้ทั้งสิ้น 66 เพลง โดยแบ่งเป็นประเภท เพลงหน้าพาทย์ เพลงโหมโรง เพลงเถา เพลงเดี่ยว เพลงมอญและเพลงเรื่อง นอกจากนั้นยังเขียนตำราเกี่ยวกับ ดนตรีไทยไว้ 4 เรื่อง ได้แก่ เรื่องเรียนดนตรีอย่างไรถึงจะดี เรื่องประวัติปี่พาทย์นางหงส์ เรื่องสืบเนื่องมาจาก ระนาดทุ้ม และเรื่องพิธีไหว้ครูในทัศนะของข้าพเจ้า ส่วนในด้านการประดิษฐ์ไม้ดีสำหรับเครื่องดนตรีในวงปี่ พาทย์นั้น ครูสมภพมีชื่อเสียงในการประดิษฐ์ไม้ดีสำหรับระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงเล็ก โดยไม้ดีของครูสมภพนั้นมีการคัดเลือกวัสดุต่าง ๆ อย่างพิถีพิถัน และมีขั้นตอนในการทำที่ประณีตทำให้ไม้ดีของ ครูสมภพมีความเรียบร้อยและมีคุณภาพสูง

ด้านการสืบทอดความรู้ด้านดนตรีไทย ครูสมภพ ข้าประเสริฐได้ถ่ายทอดความรู้ที่ได้รับจาก ครูบาอาจารย์ รวมถึงสรรพวิชาที่ตกผลึกและถูกสร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยฝีมือของครูสมภพเองแบ่งออกเป็นสาย การสืบทอดต่าง ๆ ได้แก่ สายลูกศิษย์ครูหลวงประดิษฐไพเราะ รุ่นเล็ก (ศร ศิลปบรรเลง) สายทายาท สายศิษย์ วัดหัวลำโพง สายวัดรวก สายทับแก้วและสถานศึกษาในจังหวัดนครปฐม



ภาพที่ 8 แผนที่แสดงการสืบทอดความรู้ด้านดนตรีไทยของครูสมภพ ข้าประเสริฐ ในประเทศไทย

ที่มา : ผู้วิจัย, 27 กุมภาพันธ์ 2560

จากภาพดังกล่าวสามารถสรุปได้ว่าปัจจุบันความรู้ด้านดนตรีไทยของครูสมภพ ข้าประเสริฐ ได้สืบทอดแพร่หลายไปในทุกภูมิภาค เท่าที่สืบค้นได้เหนือสุดที่จังหวัดพะเยา สุดฝั่งตะวันออกที่จังหวัด อุบลราชธานี สุดฝั่งตะวันตกที่จังหวัดกาญจนบุรี และได้สุดที่จังหวัดสงขลา และยังอาจมีความรู้ที่แพร่กระจาย ไปยังพื้นที่ต่าง ๆ นอกจากนี้จากการรับสื่ออื่น ๆ ที่ไม่ใช่การถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ เช่นดังที่ผู้วิจัยเคยพบเพลง เดี่ยวระนาดทุ้มมุล่ง ชิ้นเดียวของครูสมภพ ข้าประเสริฐ ถูกใช้ในการประกวดดนตรีระดับประเทศโดยนักเรียน

จากจังหวัดกระบี่ สอบถามอาจารย์ผู้สอนได้ความว่าถอดแบบมาจากสื่อบันทึกเสียงที่ครูสมภพบรรเลงไว้ เช่นนี้เป็นต้น

ข้อเสนอแนะ

บรรดารายชื่อบุคคลและรายชื่อเพลงที่ปรากฏในบทความนี้ยังมีสิ่งที่จะต้องศึกษาเก็บข้อมูลและวิเคราะห์อีกมาก ขอฝากงานเขียนชิ้นนี้ไว้เป็นข้อมูลพื้นฐานเบื้องต้นสำหรับผู้สนใจผลงานของครูสมภพ ข้าประเสริฐ หัวข้อที่เหมาะสมอย่างยิ่งที่จะต้องศึกษาวิเคราะห์กันให้กระจ่างกันต่อไปคือ อัตลักษณ์การประพันธ์เพลงลักษณะต่าง ๆ ของครูสมภพ ซึ่งเท่าที่ผู้ศึกษาได้สัมผัสคุ้นเคยกับเพลงของท่านมาพอสมควร เห็นว่ามีประเด็นที่สามารถจับเอาใจความต่าง ๆ มาแยกส่วนและรวมกลับเข้าไปใหม่เพื่อที่จะทราบกลไกในการสร้างงานของครูสมภพได้ชัดเจนมากขึ้น อันจะเป็นส่วนเติมเต็มวิชาการประพันธ์เพลงไทยให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้นไป

รายการอ้างอิง

- โกวิทย์ แก้วสุวรรณ, อดีตอาจารย์ประจำภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์. 2558. “สัมภาษณ์.” 24 ธันวาคม.
- ฉลาก โพธิ์สามต้น, ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง. 2559. “สัมภาษณ์.” 6 กุมภาพันธ์.
- บุญตรี นาคทิม. 2543. “ประวัติและผลงาน ครูสมภพ ข้าประเสริฐ” ใน *อนุสรณ์พิธีพระราชทานเพลิงศพครูสมภพ ข้าประเสริฐ*, 61 กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ดาว.
- บุญยงค์ เกตุคง. 2543. “ความเห็นเกี่ยวกับครูสมภพ ข้าประเสริฐ” ใน *อนุสรณ์พิธีพระราชทานเพลิงศพครูสมภพ ข้าประเสริฐ*, 14 กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ดาว.
- พูนพิศ อมาตยกุลและคณะ. 2532. *นามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้ว.
- เรือง มิ่งสมร. 2558. “สัมภาษณ์.” 27 ธันวาคม.
- วิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์. 2559. “สัมภาษณ์.” 29 สิงหาคม.
- สมพงษ์ ภูธร. 2556. “สัมภาษณ์.” 8 สิงหาคม.
- สิงโต มะกล้าแดง. 2559. “สัมภาษณ์.” 22 พฤศจิกายน.
- เสนาะ หลวงสุนทร, ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง. 2559. “สัมภาษณ์.” 24 สิงหาคม.
- แผนที่แสดงเส้นทางจากบ้านบาตรไปบางยี่เรือ 2560. (2560) สืบค้นจาก(<http://goo.gl/oKHjW1>) ค้นหามือวันที่ 19 มิถุนายน 2560.



การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก โดย วริศรา โรจนบุตร*

A GUITAR RECITAL BY WARISARA ROJANBUT

วริศรา โรจนบุตร*

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร**

บทคัดย่อ

การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิกครั้งนี้มีจุดประสงค์เพื่อพัฒนาทักษะในด้านการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก โดยนักแสดงได้คัดเลือกบทเพลงที่ต่างยุคต่างสมัยกันเพื่อแสดงให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงของดนตรีในแต่ละยุค

การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิกในครั้งนี้ ผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงทั้งหมด 11 บทเพลง ได้แก่ (1) Sakura (Tradition Japanese folk song) (2) Fantasia ประพันธ์โดย Sylvius Leopold Weiss (3) Queen Elizabeth's Galliard ประพันธ์โดย John Dowland (4) Mazurka Choro ประพันธ์โดย Heitor Villa Lobos (5) Tarantella ประพันธ์โดย Johann Mertz (6) Vals Venazolano No.3 ประพันธ์โดย Antonio Lauro (7) Danza in E minor ประพันธ์โดย Jorge Morel (8) Danza Brasileira ประพันธ์โดย Jorge Morel (9) Sevilla ประพันธ์โดย Isaac Albeniz (10) Vals Op.8 No.4 ประพันธ์โดย Agustin Barrios (11) Sunburst ประพันธ์โดย Andrew York

การแสดงครั้งนี้จัดขึ้นเมื่อวันที่ 11 มีนาคม พ.ศ.2560 เวลา 13.30 นาฬิกา ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ใช้เวลาในการแสดงทั้งหมดประมาณ 1 ชั่วโมง

คำสำคัญ: กีตาร์คลาสสิก / การแสดงกีตาร์คลาสสิก / วริศรา โรจนบุตร

Abstract

This guitar recital aims to develop the performer's guitar performance ability. The performer choose the pieces composed for guitar from different periods to represent the style of music in each age.

The program consists of eleven pieces : 1) Sakura Theme and Variation (Tradition Japanese folk song), 2) Fantasia by Sylvius Leopold Weiss, 3) Queen Elizabeth's Galliard by John Dowland, 4) Mazurka Choro by Heitor Villa Lobos, 5) Tarantella by Johann Mertz, 6) Vals Venazolano No.3 by Antonio Lauro, 7) Danza in E minor by Jorge Morel, 8) Danza Brasileira by Jorge Morel, 9) Sevilla by Isaac Albeniz, 10) Vals Op.8 No.4 by Agustin Barrios, 11) Sunburst by Andrew York.

The recital took place at Music hall, Building of Art and Culture, Chulalongkorn University on Saturday,11 March,2016. The approximate time of the recital is one hour.

KEYWORDS: Classical Guitar / Classical guitar recital / Warisara Rojanabut

* นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ry_@hotmail.co.th

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

บทนำ

การศึกษากีตาร์คลาสสิกในระดับสูงนั้นจะต้องพัฒนาองค์ความรู้ครอบคลุมทุกด้าน การศึกษาบทเพลงนั้น ๆ ให้เกิดความรู้จริงทั้งด้านการวิเคราะห์บทเพลง การวางแผนการฝึกซ้อม การฝึกเทคนิคต่าง ๆ รวมไปถึงการวางแผนในการแสดง โดยในการแสดงครั้งนี้ผู้แสดงได้เลือกบทเพลงที่น่าสนใจและหลากหลาย โดยบทเพลงจะต่างยุคต่างสมัยเพื่อแสดงให้เห็นถึงเปลี่ยนแปลงของดนตรีในแต่ละยุค

วัตถุประสงค์

เพื่อเผยแพร่ผลงานการประพันธ์กีตาร์คลาสสิกแต่ละยุคสมัย ให้แก่บุคคลที่สนใจ

1. เพื่อเป็นตัวอย่างในการผลิตบุคลากรที่มีความเป็นเลิศทางด้านดนตรีและเป็นแนวทางในการปฏิบัติเครื่องดนตรีกีตาร์คลาสสิก
2. เพื่อเปิดโลกทัศน์ในการรับฟังบทเพลงคลาสสิกในแต่ละยุคสมัยที่แตกต่างกัน
3. เพื่อส่งเสริมและพัฒนาศักยภาพในการปฏิบัติดนตรีของผู้เล่น
4. เพื่อศึกษารูปแบบการสร้างสร้งงานด้านดนตรี รวมไปถึงการศึกษาและเผยแพร่ความเป็นมาของผู้ประพันธ์และบทเพลงที่นำมาแสดง

วิธีดำเนินการวิจัย

1. กำหนดรายชื่อบทเพลงและรูปแบบในการแสดง
2. นำรายชื่อบทเพลงไปปรึกษากับอาจารย์ที่ปรึกษาและอาจารย์ผู้ฝึกสอนกีตาร์
3. กำหนดและวางแผนการฝึกซ้อมบทเพลง
4. ศึกษาข้อมูลและวิเคราะห์บทเพลงที่จะทำการแสดง
5. แสดงบทเพลงที่จะจัดแสดงให้กับอาจารย์ผู้สอนวิชาเอกกีตาร์คลาสสิกเพื่อขอคำแนะนำและปรับปรุงแก้ไข
6. จัดหาพื้นที่เหมาะสมในการแสดงและจัดเตรียมสถานที่ในการแสดง
7. จัดทำสูจิบัตรและโปสเตอร์ข่าวประชาสัมพันธ์
8. จัดเตรียมสถานที่ในวันแสดงและฝึกซ้อมบทเพลงในสถานที่จริง
9. วิเคราะห์และเรียบเรียงผลการวิจัยเพื่อจัดทำเป็นรูปเล่ม

ผลการวิจัย

ในการแสดงครั้งนี้มีบทเพลงทั้งหมด 11 บทเพลง โดยผู้วิจัยได้คัดเลือกเพียงหนึ่งบทเพลงจากวิทยานิพนธ์เพื่อนำมาอธิบายอย่างละเอียด ได้แก่บทเพลงต่อไปนี้

1. Sakura Variations Tradition Japanese

1.1 ประวัติของผู้ประพันธ์

"ซากุระ" เป็นเพลงพื้นบ้านของชาวญี่ปุ่นที่แสดงถึงฤดูใบไม้ผลิที่ผลิบานเป็นดอกซากุระ บทเพลงนี้ได้รับความนิยมในเขตเมืองเอะโดะยุคโบราณของประเทศญี่ปุ่น และใช้สอนนักเรียนในสถาบันดนตรีที่เริ่มหัดเรียนโกโตะ เครื่องดนตรีโบราณของประเทศญี่ปุ่น Miller (1990) บทเพลงนี้ได้รับความนิยมตั้งแต่สมัยเมจิ เป็นเพลงที่ได้รับการยอมรับจากนานาชาติว่าเป็นตัวแทนเพลงของญี่ปุ่น ต่อมาภายหลัง Yukihiro Yoko เกิดในปี 1925 นักกีตาร์คลาสสิกชาวญี่ปุ่นได้นำบทเพลงนี้มาเรียบเรียงใหม่โดยใช้เทคนิคกีตาร์หลากหลายรูปแบบเพื่อเลียนเสียงโกโตะ Yukihiro Yoko เรื่องประวัติไม่เป็นที่ปรากฏในสาธารณะ

1.2 ความสำคัญของบทเพลงและบทวิเคราะห์

ซากุระถูกประพันธ์ขึ้นโดยใช้สเกล pentatonic ซึ่งมีเพียงห้าโน้ต ซากุระจะถูกเขียนลงในรูปแบบภาษาญี่ปุ่นเรียกว่า "In scale" โน้ตที่ Sakura ใช้ ได้แก่ E F A B และ C แต่ในบทเพลงที่เรียบเรียงใหม่นี้ Yukihiro Yoko นักกีตาร์ชาวญี่ปุ่นได้เพิ่มสีสันให้กับบทเพลง เขาได้ใช้เทคนิคการประพันธ์แบบการแปรทำนอง โดยเริ่มต้นจากท่อนนำเสนอ (Introduction) และเข้าสู่ทำนองหลัก (Theme) หลังจากนั้นจะแปรทำนองอีก 4 ครั้ง เพื่อให้เกิดสีสันกับบทเพลงโดยการแปรทำนองครั้งที่ 2 ได้ใช้เทคนิคเสียงลือก (Harmonic) เป็นกลวิธีที่ต้องฝึกฝนความแม่นยำของการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก ต้องใช้เวลาฝึกฝนเพื่อให้เกิดความชำนาญและในการแปรทำนองครั้งที่ 4 นักประพันธ์ใช้เทคนิคการรวีว เพื่อเลียนเสียงโกโตะซึ่งจะบรรเลงอย่างรวดเร็ว ในท่อนนี้จะได้ยินทำนองหลักที่ซ่อนอยู่ด้วย

บทเพลงอยู่ในสัจลักษณ์ทำนองหลักและการแปร (Theme and Variations) องค์ประกอบหลักนั้นจะประกอบด้วย 2 ส่วน คือทำนองหลักและส่วนที่เป็นการแปรทำนอง และปิดท้ายด้วยช่วงหางเพลง ซากุระอยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 โดยจะเริ่มจากท่อนนำเสนอมิมีการใช้เทคนิคการรวีวและเทคนิค Pizzicato (การใช้นิ้วดีดสายแทนการใช้คันชักสำหรับเครื่องสาย) เพื่อเลียนแบบเสียงเครื่องสายโกโตะ จากนั้นจึงเริ่มเข้าสู่ทำนองหลักในท่อนที่ 14 ทำนองหลักมีรูปแบบเหมือนต้นตำหรับเพลงเดิมของซากุระในแบบพื้นบ้าน Yukihiro Yoko ได้ใส่เสียงประสานผสมทำนองโดยใช้เป็นขั้นคู่ เช่น เริ่มจากคู่แปด คู่สาม คู่หก ตามลำดับ โดยทำนองหลักนั้นจะเป็นพื้นฐานในการแปรทำนองในท่อนต่อไป เมื่อเริ่มเข้าการแปรจะเป็นการนำทำนองหลักทั้งหมดมาแปรหลายครั้ง โดยครั้งที่ 1 เขาได้แปรทำนองในด้านจังหวะโดยเลือกใช้โน้ตเชบิตสองชั้น โดยจะให้สีสันของเสียงมีความแตกต่างคล้ายกับการบรรเลงโกโตะอย่างรวดเร็ว อัตราจังหวะท่อนนี้จะฟังดูไวขึ้น การแปรครั้งที่ 2 Yukihiro Yoko ได้เลือกใช้เทคนิคเสียงลือก เป็นการเพิ่มสีสันให้กับบทเพลง ทำให้บทเพลงน่าสนใจมากขึ้น การแปรครั้งที่ 3 จะแปรทำนองและลักษณะของจังหวะ และความเข้มของเสียง ในท่อนจบมีการใช้เทคนิคเสียงลือกอีกครั้ง การแปรครั้งที่ 4 เขาได้เลือกใช้เทคนิคขั้นสูงคือการเล่นแบบรวีว โดยจะซ่อนทำนองหลักไว้นิดเนวนกับล่างสลับกัน เมื่อจบการแปรครั้งที่ 4 จะเข้าสู่ช่วงสุดท้ายคือโคดา (Coda) มีลักษณะเหมือนท่อนนำเสนอ เพียงสองท่อนสุดท้ายก่อนจบนั้นจะย้ายมาเสียงต่ำคู่แปดและจบบทเพลง บทเพลงนี้ใช้เวลาแสดงประมาณ 6 นาที

ท่อนนำเสนอ ก่อนเข้าบทเพลงโดยเริ่มตั้งแต่ท่อนที่ 1-14 อยู่ในกุญแจเสียง A ไมเนอร์ อัตราจังหวะ 4/4 เริ่มต้นด้วยคอร์ด A ไมเนอร์ จากตัวอย่างด้านล่างจะเห็นว่าผู้ประพันธ์ใช้เทคนิค Pizzicato เป็นเทคนิคสำหรับเครื่องสาย เมื่อใช้ในกีตาร์คลาสสิกนั้นจะเป็นการเลียนเสียงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย โดยใช้

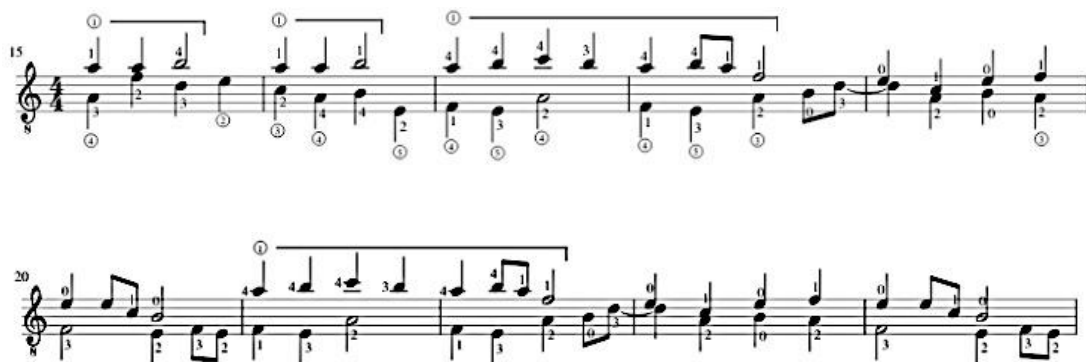
วิธีการนำมือขวาอุดสายจากนั้นจึงค่อยดีดสายกีตาร์ เพื่อให้เกิดลักษณะเสียงแบบ Pizzicato มีการใช้เทคนิคการรวีโน้ตด้วยนิ้ว i เพียงนิ้วเดียว ตั้งแต่ห้องที่ 9 - 10 ก่อนที่จะใช้เทคนิค Pizzicato อีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 ห้องที่ 1-9



ทำนองหลักของบทเพลง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 15-29 โดยทำนองหลักจะดำเนินอยู่ในแนวบนก่อนและหลังจากนั้นจะเริ่มเล่นสลับกับแนวล่าง ทำนองหลักอยู่ในกุญแจเสียง A ไมเนอร์ นักประพันธ์ใช้การดำเนินเพลงโดยใช้เพียงโน้ตขั้นคู่เท่านั้น เช่น คู่แปด คู่สาม คู่หก และคู่ห้า เป็นต้น จะเห็นได้ว่าเป็นเสียงกลมกลืนเป็นส่วนใหญ่ (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2 ห้องที่ 15-24



การแปรทำนองครั้งที่ 1 เริ่มจากห้องที่ 30-45 อัตราจังหวะท่อนนี้จะเร็วขึ้นด้วยการที่นักประพันธ์เลือกใช้โน้ตเชบิตสองชั้น กุญแจเสียง A ไมเนอร์ (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 3 ห้องที่ 30-32



การแปรทำนองครั้งที่ 2 นักประพันธ์ใช้เทคนิคเสียงหลอก โดยบรรเลงเทคนิคเสียงหลอกขึ้นคู่แปดจากทำนองเดิม เริ่มต้นห้องที่ 46-61 (ตัวอย่างที่ 4)

ตัวอย่างที่ 4 ห้องที่ 46-49



การแปรทำนองครั้งที่ 3 เริ่มต้นห้องที่ 62-71 มีการให้บรรเลงซ้ำและต่อสู่ท่อนจบ โดยก่อนจบบทเพลงได้ใช้เทคนิคเสียงหลอกอีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 ห้องที่ 62-63



การแปรทำนองครั้งที่ 4 เริ่มต้นห้องที่ 72-100 นักประพันธ์ใช้เทคนิคการรวบโน้ตในการบรรเลงตลอดทั้งตอน เป็นตอนที่มือทำนองไพเราะอ่อนหวาน โดยยังซ่อนทำนองหลักของซากระไว้ ท่อนนี้อยู่ในกุญแจเสียง A ไมเนอร์ (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 6 ห้องที่ 72-73



โคดาในท่อนนี้จะมีลักษณะเหมือนท่อนนำเสนอกลับมาอีกครั้งและยังอยู่ในกุญแจเสียง A ไมเนอร์ มีการใช้เทคนิคการสั่นเสียง (vibrato) โดยก่อนจบบทเพลงสองห้องจะย้ายขึ้นคู่ต่ำลงคู่แปด (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 ห้องที่ 101-103



1.3 วัตถุประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง

บทเพลงนี้เป็นบทเพลงพื้นบ้านของประเทศญี่ปุ่น โดยถูกนำมาเรียบเรียงใหม่โดย Yukihiro Yoko นักกีตาร์ชาวญี่ปุ่น บทเพลงนี้มีเทคนิคต่าง ๆ ที่น่าสนใจสอดแทรกอยู่ในการแปรทำนองหลักทั้ง 4 ครั้ง แต่ละท่อนนั้นจะมีเทคนิคที่แตกต่างกันไป โดยบทเพลงนี้สามารถแสดงความสามารถทางกีตาร์ได้เป็นอย่างดี และสามารถสื่อสารทางอารมณ์ที่แปลกใหม่สำหรับทางดนตรีคลาสสิก เนื่องจากเป็นบทเพลงจากทางเอเชีย โดยบทเพลงมีลักษณะเป็นแบบญี่ปุ่นดั้งเดิม ผิดแปลกจากบทเพลงที่ผู้แสดงเคยบรรเลงมา ทำให้เกิดความรู้สึกต้องการคัดเลือกบทเพลงนี้อยู่ในการแสดงครั้งนี้

1.4 การฝึกซ้อมกับบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข

ผู้แสดงเริ่มต้นด้วยการดูโน้ตและแก้ไขการใช้นิ้วให้เหมาะสมกับผู้แสดง เพื่อให้ง่ายต่อการฝึกซ้อมและจดจำ การฝึกซ้อมนั้นผู้แสดงเริ่มจากการจดจำโน้ตโดยเริ่มจำโน้ตวันละหนึ่งหน้ากระดาษเพื่อให้เกิดความคุ้นชิน เมื่อสามารถจำได้นั้นจึงเริ่มฝึกบรรเลงกับเครื่องนับจังหวะ เพื่อจะได้เข้าใจจังหวะที่ถูกต้องจากโน้ตที่กำหนดโดยผู้ประพันธ์ ผู้แสดงเริ่มจากจังหวะที่ช้าและค่อย ๆ เพิ่มความเร็ว ในท่อนนำเสนอมีการใช้เทคนิคการรวมนิ้วโดยนิ้วชี้ ต้องฝึกซ้อมเบื้องต้นในอัตราความเร็ว 60 และเพิ่มความเร็ว เมื่อสามารถบรรเลงได้เพื่อให้สามารถควบคุมนิ้ว i ได้อย่างดี และสิ่งสำคัญนั้นต้องคิดให้ทำนองหลักนั้นเด่นชัดออกมา ต้องฝึกนิ้ว i ใช้วิธีการสะบัดนิ้ว i ให้เกิดเสียงดังเพื่อให้ทำนองนั้นออกมาชัดเจน ท่อนการแปรครั้งที่ 2 เทคนิคเสียงหลอก เป็นท่อนที่ต้องอาศัยความแม่นยำในการบรรเลง ในตอนนี้ต้องใช้ใช้นิ้วก้อยของมือขวาเพื่อตีคอร์ด นี้นิ้วก้อยเป็นนิ้วที่อ่อนแรงแมากที่สุดทำให้ต้องฝึกซ้อมทุกวันเพื่อให้มีความแข็งแรงและความแม่นยำ ในท่อนการแปรครั้งที่ 4 ใช้เทคนิคการรวมนิ้ว เทคนิคนี้ต้องใช้เวลามากเพื่อให้เกิดความคล่องแคล่ว ได้รับคำแนะนำจากอาจารย์ผู้ฝึกสอนโดยการฝึกซ้อมให้ติดนิ้ว p กับ a พร้อมกันจากนั้นจึงตามด้วย m และ i ตามลำดับ ต้องฝึกซ้อมกับเครื่องนับจังหวะ และเน้นเสียงจากนิ้ว a เพื่อให้ทำนองหลักของบทเพลงนั้นเด่นชัดออกมา ในการที่จะเน้นเสียงทำนองหลักจากนิ้ว a นั้น ผู้แสดงต้องฝึกซ้อมโดยการติดนิ้ว a ให้ดังที่สุดและบรรเลงจังหวะเท่า ๆ กัน เมื่อทำได้จึงค่อยบรรเลงบทเพลงจริง ผู้แสดงฝึกซ้อมทุกวันทั้งแบบช้าและจังหวะจริงจนกระทั่งถึงวันแสดง

1.5 ความแตกต่างในการบรรเลงเทียบกับศิลปินอ้างอิง

ศิลปินอ้างอิงที่ผู้แสดงเลือกนำมาคือ John Williams จาก The Seville Concert บทเพลง Sakura Theme and Variations โดย Yukihiro Yoko ผู้เรียบเรียง เป็นบทเพลงที่มีนักกีตาร์ทั่วโลกนำมาแสดงมากมาย แต่ผู้แสดงนั้นชอบการแสดงของ John Williams เพราะว่าเราสามารถตีความบทเพลงได้ออกมาชัดเจน ผู้ฟังสามารถจินตนาการตามความหมายที่เขาสื่อออกมาได้เป็นอย่างดี อีกทั้งเขายังสามารถควบคุมจังหวะได้เป็นอย่างดี ผู้แสดงเปรียบเทียบการบรรเลงเทียบกับศิลปินอ้างอิงดังนี้

ทำนองหลัก ผู้แสดงตีความว่าเป็นตอนเกริ่นนำที่มีจังหวะช้าจึงเล่นให้ตรงจังหวะและค่อย ๆ ยืดจังหวะ ในท่อนจบ ลักษณะการบรรเลงในทำนองหลักนี้ค่อนข้างที่จะคล้ายกับศิลปินอ้างอิง

การแปรทำนองครั้งที่ 1 ผู้แสดงจะบรรเลงซ้ำในโน้ตตอนแรกมากกว่าศิลปินอ้างอิง โดยผู้แสดงจะบรรเลงให้จังหวะมีความมั่นคงและสามารถบรรเลงต่อเนื่องโดยไม่ติดขัด จากการศึกษาจากศิลปินท่านอื่นที่บรรเลงท่อนนี้ ส่วนมากจะยืดหยุ่น มีช้าและเร็ว ขึ้นอยู่กับการตีความ John Williams นั้นจะบรรเลงท่อนนี้แบบเร็ว แต่ผู้แสดงจะบรรเลงในจังหวะที่รู้สึกว่ามันคงและสามารถควบคุมได้เป็นอย่างดี เพื่อป้องกันการผิดพลาด

การแปรทำนองครั้งที่ 3 ผู้แสดงจะให้น้ำหนักดัง - เบา ในท่อนแรกของท่อนนี้โดยเริ่มจะเล่นเบา - ดัง - เบา จะสื่ออารมณ์ของบทเพลงได้ชัดเจนและมีความเป็นดนตรีพื้นบ้านของญี่ปุ่น ความแตกต่างจากศิลปินอ้างอิง John Williams ได้ตัดการแปรทำนองครั้งที่ 3 ออกจากการบรรเลง โดยจะแสดงเพียงทำนองหลัก การแปรทำนองครั้งที่ 1 2 และ 4 ตามลำดับ การแปรทำนองครั้งที่ 4 ผู้แสดงจะบรรเลงโดยยืดจังหวะและบรรเลงช้ากว่าศิลปินอ้างอิงพอสมควร เพื่อให้จังหวะมีความต่อเนื่อง John Williams บรรเลง ท่อนนี้ในจังหวะเร็วและจังหวะเท่ากันตลอดจนกระทั่งจบบทเพลง แต่ผู้แสดงเลือกที่จะตีความโดยบรรเลงช้าลงเพียงเล็กน้อยเพื่อที่จะเน้นย้ำทำนองหลักได้ออกมาอย่างชัดเจน

กระบวนการเตรียมตัวสำหรับแสดง

1. กำหนดรายชื่อบทเพลงและรูปแบบในการแสดง
2. นำรายชื่อบทเพลงไปปรึกษากับอาจารย์ที่ปรึกษาและอาจารย์ผู้ฝึกสอนกีตาร์
3. กำหนดและวางแผนการฝึกซ้อมบทเพลง
4. ศึกษาข้อมูลและวิเคราะห์บทเพลงที่จะทำการแสดง
5. แสดงบทเพลงที่จะจัดแสดงให้กับอาจารย์ผู้สอนวิชาเอกกีตาร์คลาสสิกเพื่อขอคำแนะนำและปรับปรุงแก้ไข
6. จัดหาพื้นที่เหมาะสมในการแสดงและจัดเตรียมสถานที่ในการแสดง
7. จัดทำสูจิบัตรและโปสเตอร์ข่าวประชาสัมพันธ์
8. จัดเตรียมสถานที่ในวันแสดงและฝึกซ้อมบทเพลงในสถานที่จริง

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์ / อภิปรายผล

การที่จะแสดงดนตรีให้ผลงานออกมาดีที่สุดนั้นต้องมีการเตรียมตัววางแผนในการฝึกซ้อมทำสมาธิและความเพียรในการฝึกซ้อมมีความอดทนและมีวินัยต่อสิ่งที่กำลังจะทำให้ผลงานออกมาดีที่สุด ศึกษาหาข้อมูลและฟังบทเพลงจากนักกีตาร์คนอื่น ๆ เสมอ เพื่อที่จะได้รูปแบบใหม่ ๆ ในการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก ผู้แสดงคิดว่าวิทยานิพนธ์เล่มนี้จะช่วยให้นักดนตรีหรือผู้ที่สนใจได้ความรู้และนำไปใช้ประโยชน์อย่างสูงสุด

ข้อเสนอแนะ

ผู้แสดงต้องเตรียมตัวและข้อควรคำนึงในการแสดงดังนี้ เตรียมพร้อมสภาพร่างกายและจิตใจของผู้แสดงรวมถึงตรวจสอบอุปกรณ์ที่ต้องใช้ในการแสดง เตรียมพร้อมมาถึงสถานที่จัดแสดงจริง ทดลองบรรเลงเพื่อให้เกิดความคุ้นเคยกับสภาพอากาศภายในห้อง ทำสมาธิและทำจิตใจให้สบายเพื่อลดความตื่นเต้นในการแสดง

ทำการแสดงให้ได้อย่างสุดความสามารถอย่างเต็มที่ซ้อมมา การควบคุมลดอาการตื่นเต้นและการเตรียมความพร้อมเป็นเรื่องสำคัญที่จะช่วยให้แสดงบทเพลงออกมาอย่างแม่นยำ และประสบความสำเร็จในการแสดง

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. 2552. *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณัฏฐา พันธุ์เจริญ. 2554. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกษกระรัต.
- _____. 2551. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภาษาอังกฤษ

- Annala, H. and H. Matlik. 2010. *Handbook of guitar and lute composers*. Mel Bay Publications.
- Mariz, V. 1989. *Heitor Villa-Lobos, Compositor Brasileiro*. Itatiaia Limitada.
- Miller, S. D. 1990. "Themes and Variations, and Those Not to Be Overlooked." *Soundings* (Reston, VA) 3(2): 14-18.
- Perlak, K. S. 2008. *Finding a voice" in the American classical guitar vernacular: The work of Andrew York, Benjamin Verdery, Bryan Johanson, and David Leisner*. The University of Texas at Austin.
- Stover, R. D. 1992. *Six Silver Moonbeams: The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré*. Querico Pubns.
- Wynberg, S. 1985. "Johann Kaspar Mertz. Guitar Works: Volume II." Unpublished works. Chanterelle Verlag, Heidelberg.
- Yates, S. 2011. *Isaac Albéniz: 26 Pieces Arranged for Guitar*, Mel Bay Publications.



การแสดงขับร้อง โดย ลลิตา ลัดดาภิรมย์ A VOCAL RECITAL BY LALIDA LADDAKLOM

ลลิตา ลัดดาภิรมย์*
ดวงใจ ทิวทอง**

บทคัดย่อ

การแสดงขับร้องเดี่ยวในครั้งนี้มีจุดประสงค์ เพื่อพัฒนาศักยภาพในการแสดงของผู้ขับร้อง ในด้านวิธีการปฏิบัติการขับร้องเดี่ยว การวิเคราะห์บทเพลง ศึกษาประวัติเพลงในยุคต่าง ๆ รวมถึงผู้ประพันธ์เพลง เพื่อให้เข้าใจถึงบริบททางสังคม วัฒนธรรม และสิ่งแวดล้อมทางดนตรีของบทเพลงในยุคสมัยนั้น รวมถึงการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีโดยมีเสียงร้องเป็นสื่อถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดของผู้ประพันธ์เพื่อนำมาเรียบเรียงอย่างมีศิลปะ นอกจากนี้ทำให้ผู้แสดงได้เรียนรู้ถึงขั้นตอนการดำเนินการจัดแสดง ตั้งแต่การเตรียมตัวการแสดง การฝึกซ้อม การประสานงานและการจัดเตรียมสถานที่ การแสดงการขับร้องในครั้งนี้เป็นการเผยแพร่ผลงานเพลงขับร้องคลาสสิกให้แก่ผู้ที่สนใจ

การแสดงขับร้องเดี่ยวในครั้งนี้ผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงขับร้อง 6 บทเพลงจากนักประพันธ์ 3 คนจากยุคโรแมนติกและยุคศตวรรษที่ยี่สิบ ได้แก่ (1) La Promessa ประพันธ์โดย Gioachino Rossini (2) Il Rimprovero ประพันธ์โดย Gioachino Rossini (3) L'invito ประพันธ์โดย Gioachino Rossini (4) La gita in gondola ประพันธ์โดย Gioachino Rossini (5) Der Hirt auf dem Felsen ประพันธ์โดย Franz Schubert (6) Knoxville: Summer of 1915 ประพันธ์โดย Samuel Barber

การแสดงขับร้องเดี่ยวจัดขึ้นในวันที่ 24 เมษายน 2560 เวลา 13.00 น. ณ ห้องแสดงดนตรีธรรมศาสตร์ ตั้งอยู่บ้านเลขที่ 54/1 สุขุมวิท 3 กรุงเทพมหานคร การแสดงทั้งหมดใช้เวลาประมาณ 1 ชั่วโมง 10 นาที รวมพักครึ่งการแสดง

คำสำคัญ: การแสดงขับร้องเดี่ยว / ลลิตา ลัดดาภิรมย์

Abstract

This vocal recital is aimed at developing the vocalist's potential in respect to the process of solo vocal performance, musical analysis of compositions, history of music from different periods and composers in order to understand the contexts of societies, culture, music of that period as well as the musical compositions delivered by the vocal to represent the compositions' thoughts and feelings artistically. Furthermore, another benefit was to make the performers learn about the procedures of the show arrangement starting from preparation, rehearsal, coordination and venue preparation. This vocal recital is held so as to spread the musical compositions of classical vocal towards those who are interested. For this solo vocal performance, the performer chose 6 compositions composed by 3 composers from the romantic period and the 20-century period as follows: (1) La Promessa composed by Gioachino Rossini, (2) Il Rimprovero composed by Gioachino Rossini, (3) L'invite composed by Gioachino Rossini, (4) La gita in gondola composed by Gioachino Rossini, (5) Der Hirt auf dem Felsen composed by Franz Schubert and (6) Knoxville: Summer of 1915 composed by Samuel Barber. The solo vocal performance took place on 24 April 2017 at 1 p.m. at Tongsuang's Studio locating at 54/1 Sukhumvit Soi 3 Bangkok. The duration of the performance is approximately 1.10 hours including an intermission.

Keywords: Vocal Recital / Lalida Laddaklom

* นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, lady17728@gmail.com

** รองศาสตราจารย์, สาขาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, jlab_duangjai@hotmail.com

บทนำ

การขับร้องเดี่ยวเป็นทักษะทางดนตรีที่สำคัญและเป็นการสร้างสรรค์ทางดนตรีวิธีหนึ่ง เป็นศาสตร์ความรู้ทางดนตรีที่มีประโยชน์ที่สามารถพัฒนาได้ตลอดเวลา ในการเรียนขับร้องเดี่ยวมีกระบวนการฝึกฝนเป็นขั้นตอนและหลากหลายวิธีการ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับสรีระตามธรรมชาติของแต่ละบุคคล มีลักษณะที่แตกต่างกันออกไป การศึกษาการขับร้องเดี่ยวในระดับบัณฑิตศึกษา ผู้เรียนต้องมีความรู้ ความเข้าใจในเสียงร้องของตนเอง เพื่อพัฒนาเทคนิคในการขับร้อง ศึกษาประวัติผู้ประพันธ์ คติวิเคราะห์ลักษณะบทประพันธ์ให้เข้าถึงบริบททางสังคม วัฒนธรรม และสิ่งแวดล้อมทางดนตรีของบทเพลงในยุคสมัยนั้น เพื่อให้ผู้ศึกษาตระหนักถึงจุดมุ่งหมาย ความสำคัญของบทเพลง โดยมีเสียงร้องเป็นสื่อถ่ายทอดความอารมณ์ในบทเพลง ตามความคิดและจินตนาการที่งดงามของผู้ประพันธ์ อันประกอบด้วยความหลากหลายของการดำเนินจังหวะ การสอดประสานทำนอง แล้วนำมาร้อยเรียงผ่านความไพเราะของบทกวีหรือคำร้องอย่างมีศิลปะ การแสดงขับร้องเดี่ยวที่มีคุณภาพต้องเข้าใจถึงสภาวะรอบตัวของสถานที่การแสดงเพื่อให้เกิดความมั่นใจในการแสดง แต่ละวิธีมุ่งเน้นการพัฒนาทักษะเพื่อให้ผู้เรียนคำนึงถึงจุดมุ่งหมายที่แท้จริงของการแสดงเดี่ยว ทำให้ปฏิบัติได้อย่างถูกต้องและพัฒนาศักยภาพของตนเองให้มีประสิทธิภาพสูงสุด เพื่อให้ผู้ฟังได้สัมผัสถึงความงามของบทร้องอันไพเราะที่แสดงออกถึงความรู้สึกต่าง ๆ

สิ่งสำคัญอีกประการคือ การคัดสรรบทเพลงให้เหมาะสมกับรายการการแสดง ทำให้การปฏิบัติเกิดความสมดุลและมีคุณภาพ การนำเสนอบทเพลงต้องคำนึงถึงลำดับเหตุการณ์ ยุคสมัย โครงสร้าง และความน่าสนใจของบทเพลงซึ่งอาจมาจากการกล่าวอ้างถึงวัฒนธรรมประเพณี เพลงประกอบพิธีกรรมทางศาสนา เพลงที่เกี่ยวข้องในงานพิธี บทเพลงบรรยายเรื่องราวที่เต็มไปด้วยอารมณ์และความรู้สึก การคัดสรรจะไม่มุ่งเน้นบทเพลงที่ฟังยากจนเกินไป บทเพลงที่มีความซับซ้อนเต็มไปด้วยอารมณ์ที่รุนแรง หากเป็นเช่นนั้นแล้วการแสดงอาจไม่ประสบความสำเร็จเท่าที่ควร ไม่สามารถเข้าถึงผู้ฟังให้เกิดความรู้สึกซาบซึ้งและรับรู้ในอารมณ์ของบทเพลง เพราะผู้ฟังดนตรีคือ ผู้ที่พร้อมจะรับกระแสเสียงที่ผู้ขับร้องเปล่งออกมาโดยผ่านการตีความหมายอย่างละเอียดลออ ชัดเจนในการแสดงออกอย่างเป็นธรรมชาติ เพื่อทำการแสดงได้อย่างมีประสิทธิภาพและพัฒนาตนเองในการแสดงเดี่ยวให้ก้าวหน้าต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อพัฒนาศักยภาพให้ผู้เรียนมีความรู้ ความเข้าใจ ในเรื่องของการขับร้อง
2. เพื่อเผยแพร่ผลงานวรรณกรรมเพลงร้องต่อสาธารณชนให้เป็นที่รู้จัก
3. เพื่อให้มีความหลากหลายในลักษณะของดนตรีในแต่ละยุคสมัย
4. เพื่อให้เกิดทักษะในการขับร้องร่วมกับเครื่องดนตรีที่เล่นประกอบ โดยคำนึงถึงทำนอง จังหวะและรูปแบบของเพลง
5. เพื่อให้ผู้เรียนคำนึงถึงสิ่งสำคัญที่แท้จริงของการแสดงเดี่ยว
6. เพื่อรวบรวมบทเพลงทั้งหมดในการแสดง รวมไปถึงประวัติผู้ประพันธ์ ประวัติของบทเพลง เทคนิคในการขับร้อง การวิเคราะห์บทเพลงแล้วนำมาจัดทำเป็นวิทยานิพนธ์

ขอบเขตงานวิจัย

ผู้แสดงได้กำหนดขอบเขตการแสดงขับร้องเดี่ยว ดังนี้

1. พิจารณาคัดเลือกบทเพลงที่ใช้ในการแสดงขับร้องเดี่ยวโดยผ่านความเห็นชอบจากอาจารย์ผู้สอน

2. ศึกษาบทเพลงที่จะทำการแสดงกับอาจารย์ผู้สอน และเข้าเรียนซ้ำร้องอย่างสม่ำเสมออย่างน้อยสัปดาห์ละ 1 ครั้ง
3. ผู้แสดงต้องทำการฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอ โดยกำหนดเนื้อหาและวิธีการฝึกซ้อม
4. ผู้แสดงควรศึกษาประวัติของผู้ประพันธ์ บทประพันธ์และแนวความคิดเพื่อนำมาปฏิบัติได้อย่างถูกต้อง
5. กำหนดวัน เวลา และสถานที่ให้ชัดเจน
6. จัดทำสูจิบัตร โปสเตอร์และประชาสัมพันธ์การแสดง

วิธีดำเนินการวิจัย

1. คัดเลือกบทเพลงสำหรับการแสดง
2. ปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาและอาจารย์ประจำวิชาทักษะดนตรีเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้ในการแสดง
3. ศึกษาบทเพลงที่จะแสดงกับรองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง
4. ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้แสดง
5. เตรียมความพร้อมด้านสมรรถภาพทางร่างกายเพื่อการแสดง
6. กำหนดวัน เวลา และสถานที่แสดง
7. ฝึกซ้อมบทเพลง และร่วมฝึกซ้อมร่วมกับนักเปียโน
8. ทำสูจิบัตรสำหรับการแสดง
9. วางแผน พิจารณา และแก้ไขปรับปรุง
10. จัดการฝึกซ้อม ณ สถานที่จัดแสดงร่วมกับนักเปียโนที่จะใช้ในการแสดงจริง
11. ปรับเสียงและตรวจสอบภาพเปียโนที่จะใช้แสดงโดยผู้เชี่ยวชาญช่างเทคนิคด้านเปียโน
12. จัดพิมพ์และนำเสนอผลงานเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์

ผลการวิจัย

1. ได้แสดงศักยภาพในการขับร้องเดี่ยวสู่สาธารณชน
2. ได้ศึกษาเรียนรู้เทคนิคในด้านการขับร้องบทเพลงในแต่ละยุคสมัย มีความแตกต่างด้านภาษาและรูปแบบของบทเพลง
3. ศึกษาข้อมูลอย่างลึกซึ้งในด้านประวัติผู้ประพันธ์ วิเคราะห์บทเพลงและวรรณกรรมเพื่อให้มีความรู้ความเข้าใจในบทเพลงและการแสดงออกมาอย่างสมบูรณ์
4. เรียนรู้วิธีการจัดแสดงคอนเสิร์ตได้อย่างถูกต้อง โดยคำนึงถึงจุดมุ่งหมายที่แท้จริงของการแสดง ตั้งแต่การคัดเลือกบทเพลง วิธีการซ้อม กสนติดต่อประสานงานกับบุคลากร การจัดหาทุนในการจัดแสดง ช่วงเวลาและสถานที่ที่เหมาะสมเพื่อความสะดวกต่อผู้เข้าชม
5. สามารถนำผลงานของผู้แสดงมาตีพิมพ์เพื่อเผยแพร่ข้อมูล สามารถนำมาอ้างอิงในส่วนของการศึกษาดนตรี

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์

1. การคัดเลือกบทเพลง

ในการคัดเลือกบทเพลงสิ่งสำคัญมากที่สุดคือ ดุลยภาพ กล่าวคือ ความกลมกลืนความพอเหมาะพอดีของสัดส่วนการแสดงทั้งหมดและศักยภาพของผู้แสดง แต่ละบทเพลงมีความแตกต่างกันในด้านการประพันธ์

เทคนิคในการร้อง ยุคสมัย ภาษาและการสื่อสารทางด้านอารมณ์เพลง ผู้แสดงจะต้องจัดองค์ประกอบของรายละเอียดการแสดงให้สมดุล จัดเรียงบทเพลงโดยให้อารมณ์ความรู้สึกของแต่ละบทเพลงมีความแตกต่างกันออกไป สร้างความซาบซึ้งในอารมณ์ความรู้สึก เป็นสุนทรียศาสตร์ที่แสดงในรูปแบบการขับร้องเพื่อมอบให้กับผู้ฟัง “การศึกษาทำความเข้าใจให้เข้าถึงองค์ประกอบดนตรีเหล่านี้อย่างถ่องแท้ และการรับรู้ในเชิงคุณภาพ ความไพเราะของโสตศิลป์ ย่อมทำให้ผู้ฟังเพลงได้รับสุนทรียประสบการณ์อย่างพร้อมสมบูรณ์ อันเป็นความเอื้ออัมเปี่ยมล้ำ ตราตรึงประทับในความรู้สึกของผู้รับอย่างสุดพรรณนา” (ณรุทธ์ สุทธจิตต์ 2554:71)

ผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงที่ใช้ในการแสดง จำนวน 6 บทเพลง โดยการแสดงขับร้องเดี่ยวในครั้งนี้ ผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงโดยพิจารณาจากความเหมาะสมทางด้านเทคนิคของบทเพลง การแสดงออกทางอารมณ์ บทกวี ความชอบส่วนบุคคลและคุณค่าของบทประพันธ์ รวมไปถึงความเหมาะสมเกี่ยวกับเวลาที่ใช้ในการแสดง โดยการแสดงในครั้งนี้ผู้แสดงแบ่งออกเป็น 2 ช่วงโดยใช้ระยะเวลาทั้งหมด 1 ชั่วโมง 10 นาที

รายการแสดงประกอบด้วยบทเพลง ดังต่อไปนี้

1. La Promessa ประพันธ์โดย Gioachino Rossini
2. Il Rimprovero ประพันธ์โดย Gioachino Rossini
3. L'invito ประพันธ์โดย Gioachino Rossini
4. La gita in gondola ประพันธ์โดย Gioachino Rossini
5. Der Hirt auf dem Felsen ประพันธ์โดย Franz Schubert

จบบทเพลงที่ 5 มีการพักการแสดง 15 นาที

6. Knoxville: Summer of 1915 ประพันธ์โดย Samuel Barber ใช้เวลาในการแสดงรวมทั้งหมดประมาณ 70 นาที

ผลงานของ Rossini ถูกตีพิมพ์ในปี 1835 ภายใต้ชื่อ "Soirees Musicales" เป็นบทประพันธ์ที่มีความประณีตผู้รับฟังจะเพลิดเพลินไปกับการสร้างสรรค์เสียงที่เต็มไปด้วยความเฉลียวฉลาดสง่างามและเสน่ห์ รวมถึงการเสียดสีและการเยาะเย้ย มีบทกวีที่ยอดเยียมซึ่งได้รับการประพันธ์จากผู้ทรงอิทธิพลมากที่สุด นั่นคือ Pietro Metastasio และ Carlo Pepoli และบทกวีจินตนาการกระตุ้นให้ Rossini สร้างสรรค์ผลงานอันล้ำค่ามาประดับไว้อย่างสวยงาม บทเพลงให้สนุกสนานในชุดเพลงที่สดชื่นและร่าเริงนี้ บทเพลงที่น่าเสนอได้แก่ บทเพลงชุด Soirée Musicales (Musical Evenings) มีทั้งหมด 12 เพลง ประกอบด้วยบทเพลงร้องเดี่ยว 8 บทเพลง และบทเพลงร้องคู่ 4 บทเพลง ในชุดเพลงนี้จะมีเปียโนเล่นประกอบ

บทเพลง La Promessa เป็นบทเพลงที่มีแนวขับร้องและแนวเปียโนที่สวยงาม แนวทำนองการขับร้องต้องแสดงความสามารถอย่างสูง เนื่องจากบทเพลงมีลักษณะแนวทำนองที่รวดเร็ว กระชับ สร้างความโดดเด่นในบทเพลงด้วยการใช้โน้ตสะบัด (Grace note) “โน้ตประดับชนิดหนึ่ง เป็นโน้ตตัวเล็กที่อยู่หน้าโน้ตหลัก เล่นผ่านไปอย่างรวดเร็วโดยไม่นับจังหวะ” (ณัชชา พันธุ์เจริญ 2547:125) ทำให้มีสีสันในโทนเสียงและภาษาดนตรีที่สวยงาม ผู้ขับร้องจะต้องตีความบทเพลงโดยบรรยายถึงความรักที่สวยงาม การตกหลุมรักอย่างถอนตัวไม่ขึ้น โดยเน้นย้ำด้วยเนื้อความเดิมแต่ลักษณะทำนองที่แตกต่างกัน เช่น ประโยค “Ne men per gioco v'ingannero” ในการร้องครั้งแรกจะร้องด้วยอารมณ์ต่อเนื่องด้วยน้ำเสียงที่ราบเรียบ และจะร้องประโยคนี้อีกครั้งในตอนสุดท้ายของบทเพลง ด้วยการร้องด้วยน้ำเสียงที่หนักแน่น คมชัด โน้ตตัวสุดท้ายออกเสียงสั้นและรวดเร็ว ความเข้มข้นของเสียงมีความดังเพื่อยืนยันความรู้สึกของตนเองว่ามีความหลงรักในบุคคลนั้นจริง

บทเพลง Il Rimprovero เป็นบทเพลงที่มีลักษณะแนวทำนองที่ประกอบไปด้วยโน้ตเซปต์สองชั้น โน้ตเซปต์สามชั้นและเล่นแบบโน้ตสามพยางค์ ทำให้แนวทำนองมีความกระชับและรวดเร็ว ผู้ขับร้องจะตีความบทเพลงโดยสื่อถึงการตัดขาดความรู้สึกรักอันเข้มข้นด้วยแนวทำนองที่รวดเร็วอันประกอบไปด้วยโน้ตเสกซ์ทำให้ลักษณะเสียงที่ได้มีการเคลื่อนไหว สื่ออารมณ์อันเข้มข้นด้วยความเข้มข้นของเสียงที่ดังและเน้นเสียงในคำว่า “Crudel” ซึ่งแสดงถึงความโหดร้ายที่ไม่ดับความรักจากบุคคลนั้น

บทเพลง L'invito เป็นบทเพลงที่มีแนวทำนองไพเราะและสวยงาม ลักษณะจังหวะแบบ Bolero บทร้องมีทำนองที่ให้ความรู้สึกหนักแน่นด้วยการร้องเสียงขึ้นและลงตลอดเวลา ลักษณะน้ำเสียงต้องคมชัดและมีความต่อเนื่อง ผู้ร้องต้องสื่อถึงความรักที่ไม่อาจอยู่ด้วยกัน เริ่มต้นบทเพลงด้วยคอร์ดไมเนอร์ น้ำเสียงเริ่มต้นบ่งบอกถึงความเศร้าหมอง ความทุกข์ที่เกิดจากความรัก และเยียวยาจิตใจด้วยการอธิษฐานปรารถนาให้สมหวัง เปลี่ยนน้ำเสียงด้วยคอร์ดเมเจอร์ เสียงร้องมีความหนักแน่น มีพลัง ความเข้มข้นของเสียงค่อนข้างดังบ่งบอกถึงความปรารถนาความสุขสมหวังที่จะหวนกลับมาอีกครั้งหนึ่ง

บทเพลง La gita in gondola เป็นบทเพลงที่มีทำนองแบบ Barcarola ให้ความรู้สึกเหมือนสายน้ำไหล ลักษณะจังหวะแบบ 12/8 แนวทำนองจึงให้ความรู้สึกเหมือนล่องลอยอยู่กลางสายน้ำ ในแนวขับร้องเสียงมีความขึ้นสูงและลงต่ำอย่างสม่ำเสมอ มีการเอื้อนและร้องโน้ตหลายตัวต่อหนึ่งพยางค์ การตีความบทเพลงผู้ร้องต้องสื่ออารมณ์ถึงความรักอันบริสุทธิ์ การแสดงความรักท่ามกลางการลอยเรืออยู่กลางทะเลด้วยบรรยากาศที่สวยงาม มีดวงจันทร์ทอแสงกลางท้องฟ้า ในประโยคที่ว่า “Voga, voga marinar” น้ำเสียงที่สื่อออกมามีความนุ่มนวล อ่อนหวาน เหมือนล่องเรือกับบุคคลอันเป็นที่รัก ลักษณะการร้องต้องมีความต่อเนื่อง ความเข้มข้นของเสียงมีทั้งค่อนข้างเบาไปจนถึงดังเพื่อแสดงอารมณ์ความรู้สึกอย่างชัดเจน

ผลงานของ Franz Schubert ในบทเพลง Der Hirt auf dem Felsen (The Shepherd on the Rock) สำหรับเสียงโซปราโน คลาริเน็ตและเปียโน เป็นเพลงที่แต่งสำหรับคอนเสิร์ตมากกว่าการบรรเลงในห้องเครื่องสร้างบทประพันธ์มีรูปลักษณะอิสระ (Through-composed) “มีลักษณะทำนองหรือบทกวีที่ไม่ซ้ำกัน จะดำเนินไปข้างหน้าด้วยทำนองใหม่เสมอ”(Donald Jay Grout, Claude V. Palisca 1996:A19) บทกวีมีการใช้คำอุปมาที่นำมาแต่งให้ทันสมัย ซึ่งคำอุปมานั้นเกี่ยวกับทุ่งหญ้าเลี้ยงสัตว์ เนื้อเพลงอันอ่อนโยนของนางไม้และเด็กเลี้ยงแกะ ซึ่งเป็นงานเขียนในยุคโบราณ เกี่ยวกับบทกวีชาวชนบท Virgil's Eclogues ความนิยมนี้เป็นรูปแบบศิลปะ ดนตรีและวรรณคดีแบบโรมัน ซึ่งนำมาสู่บรรยากาศของภูเขาสูง ความงดงามของธรรมชาติเปรียบเสมือนระยะทางอันยาวนานของความรัก การเริ่มต้นใหม่ของชีวิต ถูกคิดคำนึงโดยมนุษย์ ที่ต้องเผชิญกับการเริ่มต้นใหม่ เป็นสองสิ่งที่เกี่ยวข้องกันคือ อิสระภาพและความโดดเดี่ยว ดนตรีและเนื้อเพลงมีความสัมพันธ์กับอารมณ์เพลง แนวทำนองเป็นไปตามแบบฉบับของยุคโรแมนติก (ปลายศตวรรษที่ 18 และต้นศตวรรษที่ 19) เนื้อหาของบทเพลงเป็นการผสมผสานบางส่วนของบทกวีโดย Karl August Varnhagen von Ense และ Wilhelm Müller บุคคลทั้งสองเป็นฝ่ายเสรีนิยมทางการเมืองฟาร์นเฮเกนเป็นนักการทูตที่มีบทบาทแบบสาธารณรัฐของเขา ก่อให้เกิดการขัดแย้งกับเจ้านายซึ่งเป็นรัสเซียที่มีอำนาจมาก ข้อเขียนทางการเมืองของ Wilhelm Müller มักถูกตรวจสอบจากทางการอยู่บ่อย ๆ แม้เนื้อเพลงที่ดูอ่อนโยนของเขา ก็เผยให้เห็นมิติทางการเมืองที่มีการตีความเป็นการให้กำลังใจ ซึ่งตอนท้ายสุดของผลงานยืนยันเรื่องนี้โดยผ่านกวีนิพนธ์ของมุลเลอร์ ชื่อ “Liebesgedanken” ซึ่งแปลว่า “ฤดูใบไม้ผลิจะมาถึง” (Spring will come) เป็นการกล่าวถึงความเฟื่องฟูตามฤดูกาลซึ่งอาจเป็นสัญลักษณ์ การรอคอยอันยาวนานของสิ่งที่จะเกิดขึ้น คือ ความรัก เสรีภาพ ประชาธิปไตย และสันติสุข วัฒนธรรมประเพณีของคนพื้นเมืองทำให้เพลงเหล่านี้ยังคงอยู่อย่างถาวร ปัจจัยหลายอย่างที่ส่งเสริมให้ Schubert ใช้สำเนียงเพลงพื้นบ้านในดนตรีของเขาอย่างมาก และนำเสียงคลาริเน็ตกับเสียงโซปราโนมาคู่กัน โทนเสียงเต็มไปด้วยความคล่องแคล่ว และเสียงที่สดใส ผู้ร้องสื่ออารมณ์ถึงการร้องเพลงสะท้อนจากหุบเขาไปถึงคนรักที่อยู่เบื้องล่าง เสียงสะท้อนกลับมาด้วยเสียงคลาริเน็ตซึ่ง

ประสานกลมกลืนกันเป็นอย่างดี จากนั้นเสียงร้องจะสื่อถึงความโศกเศร้าด้วยทำนองคอร์ดไมเนอร์ในท่อนที่สอง จากความทุกข์ยังมีความหวังอันแรงกล้าที่จะกลับไปหาบุคคลอันเป็นที่รักอีกครั้งหนึ่ง จากนั้นเปลี่ยนท่อนด้วยน้ำเสียงอันสดใสสื่อถึงการผลัดเปลี่ยนฤดูกาล และพร้อมที่จะออกเดินทางอีกครั้งหนึ่ง

ผลงานของ Samuel Barber ผู้ประพันธ์เพลงในยุคศตวรรษที่ 20 เป็นผลงานที่น่ายากยิ่งในการกระตุ้นความรู้สึกที่เข้มข้นเกี่ยวกับความเคยชินในอดีตที่มีสัมพันธ์กับชีวิตในวัยเยาว์ของบุคคล เนื้อร้องประพันธ์โดย James Agee เขียนในสไตล์ร้อยแก้วเชิงบรรยายและนำมาใช้เป็นเนื้อร้องอย่างเป็นธรรมชาติเข้าใจได้ง่าย ซึ่งก่อให้เกิดจินตนาการบทเพลงเปรียบเสมือนเหมือนภาพวาด โครงสร้างทางจังหวะเป็นแบบดั้งเดิมซึ่งจะพบได้ในร้อยกรองของบทประพันธ์เพลงร้องของ Barber คือ บทร้องมีท่วงทำนองเหมือนเสียงดนตรีมีความไพเราะและได้รับการส่งเสริมโดยเสียงประสานซึ่งมักเป็นเสียงไดอาทอนิก และเมื่อเกิดเสียงกระด้างเสียงเหล่านี้มักถูกนำมาใช้เพื่อสร้างสีสันให้กับองค์ประกอบเฉพาะของเนื้อร้อง และศูนย์กลางเสียงมักไม่ชัดเจนช่วงเสียงและขึ้นคู่สามารถควบคุมได้โดยนักร้องที่มีความสามารถ “สำหรับในยุคศตวรรษที่ยี่สิบ ไม่มีกระบวนการแบบที่มีลักษณะเฉพาะตัว จึงเป็นกระบวนการแบบอิสระ ในการวิเคราะห์กระบวนการแบบ บางคนจะทราบแม้กระทั่งว่าเพลงนั้นน่าจะแต่งในช่วงชีวิตของผู้แต่งตอนต้นหรือตอนบั้นปลายชีวิต” (ณัชชา พันธุ์เจริญ 2553:80)

เพลง Knoxville : Summer of 1915 เป็นบทเพลงที่สื่อถึงความรักในครอบครัว การดำเนินชีวิตในวัยเยาว์ การเติบโต ความสวยงามของบ้านเมืองในยุคนั้น การตีความสื่อความหมายจากเสียงร้อง น้ำเสียงบ่งบอกถึงความสุข ลักษณะความเข้มข้นของเสียงมีความดังปานกลาง เสียงของบรรเลงด้วยการเน้นย้ำคำด้วยการร้องเสียงสั้น การร้องเสียงสูงและต่ำ บรรยายช่วงเวลากลางคืนด้วยเสียงที่สูงสุดใสและเบาบาง การมีครอบครัวที่อบอุ่น ประกอบไปด้วย พ่อ แม่ ลูก ป้า และการสูญเสียบิดาอันเป็นที่รัก น้ำเสียงที่สื่อออกมาแสดงถึงความอัดอั้น โศกเศร้า มีการเน้นถ้อยคำ สระ พยัญชนะ ระดับเสียง หรือเน้นหนักคำสำคัญในบทเพลงเพื่อสร้างอารมณ์ร่วมตามความหมาย

2. การเตรียมความพร้อมสำหรับการแสดงขับร้องเดี่ยว

สิ่งสำคัญที่สุดในการแสดงคือ ความแข็งแรงของร่างกายและสภาพจิตใจที่ดี เนื่องจากในการแสดงขับร้องเดี่ยวผู้แสดงต้องใช้เสียงร้องติดต่อกันเป็นระยะเวลาเกินหนึ่งชั่วโมง ทำให้ร่างกายต้องทำงานหนักด้วยท่าทางการยืนและการร้อง รวมไปถึงสภาวะความตื่นตัวและความตึงเครียดในเวลาเดียวกันทำให้ส่งผลต่อจิตใจและเสียงร้อง “การขับร้องเป็นทักษะสำคัญทางดนตรีที่ผู้เรียนดนตรีทุกคนควรเรียนรู้และฝึกฝนปฏิบัติเพื่อพื้นฐานความรู้ความเข้าใจและมีทักษะมากพอ ซึ่งจะเป็นประโยชน์อย่างยิ่งในการศึกษาเรื่องราวทางดนตรีให้ลึกซึ้งต่อไปได้อย่างมีประสิทธิภาพ และสามารถใช้เป็นวิถีทางในการเรียนรู้ทักษะปฏิบัติดนตรีให้ก้าวหน้าต่อไปได้เป็นอย่างดี” (ณรุทธ์ สุทธจิตต์ 2545:81)

ในการเตรียมพร้อมทางด้านร่างกายผู้แสดงเตรียมความพร้อมโดยการออกกำลังกายอย่างสม่ำเสมอ โดยการเคลื่อนไหวกล้ามเนื้ออย่างช้า ๆ และการยืดเหยียดกล้ามเนื้อ การออกกำลังกายในส่วนกล้ามเนื้อช่วงท้อง ซึ่งเป็นส่วนที่ช่วยควบคุมการหายใจ ฝึกการหายใจโดยใช้กล้ามเนื้อหน้าท้องหรือกระบังลม ฝึกการหายใจโดยใช้กล้ามเนื้อทรวงอกด้านข้างและกล้ามเนื้อทรวงอกส่วนบน เพื่อให้ร่างกายค่อย ๆ ปรับตัวเพื่อสร้างสมรรถภาพการทำงานของหัวใจและระบบการหายใจ โดยเฉพาะอย่างยิ่งความแข็งแรงของปอดและการเคลื่อนไหวของกะบังลมซึ่งเป็นส่วนที่สำคัญในการขับร้อง การเตรียมความพร้อมทางจิตใจ ผู้แสดงได้ศึกษาวิธีการขับร้องอย่างถูกต้องกับรองศาสตราจารย์ ดวงใจ ทิวทอง และทำการแสดงต่อหน้าผู้ชมอย่างสม่ำเสมอ ในสถานที่แสดงจริง ทำให้ลดภาวะความตึงเครียดและมีความมั่นใจในการแสดงมากขึ้น

ในการเตรียมความพร้อมของบทเพลง ผู้แสดงต้องมีท่าทางที่ดีและถูกต้องซึ่งเป็นสิ่งสำคัญในการขับร้อง การมีท่าทางการแสดงออกที่สวยงาม เหมาะสม ทำให้การแสดงต่อหน้าสาธารณชนได้ดี ไม่ประหม่า

การยืนที่ถูกต้องช่วยให้กล้ามเนื้อบริเวณคอทำงานได้อย่างมีประสิทธิภาพ ไม่มีอาการเกร็งของร่างกายทั้งภายนอกและภายใน ทำให้สามารถหายใจได้ลึกและง่ายขึ้น อีกทั้งยังช่วยให้กล้ามเนื้อบริเวณอกและท้องมีความยืดหยุ่นทำงานได้อย่างเต็มที่ ผู้แสดงต้องดูความตีความหมายของแต่ละบทเพลงเพื่อให้เป็นไปตามบริบท แต่ละบทเพลงมีความแตกต่างกันในด้านดนตรี เทคนิค และภาษาผู้แสดงต้องแสดงอารมณ์ความรู้สึกผ่านการเปล่งเสียงที่แสดงความรู้สึกให้ถึงความหมายของบทเพลง

3. การฝึกซ้อม

การฝึกซ้อมที่นำมาซึ่งการแสดงที่มีประสิทธิภาพและการประสบความสำเร็จ การฝึกซ้อมบทเพลงเริ่มจากการศึกษาการอ่านโน้ตให้ถูกต้องเป็นไปตามจังหวะที่กำหนดใน Score เมื่อการร้องโน้ตและจังหวะเป็นไปอย่างถูกต้อง ให้แทนเสียงทำนองเป็นสระ เช่น ซ้อมร้องเป็นสระอา หรือสระโอ ตลอดทั้งเพลงเพื่อยืดหยุ่นการออกเสียง และเป็นวิธีที่ง่ายในการใส่คำร้องในบทเพลงต่อการเปล่งเสียง เมื่อการขับร้องถูกต้องตาม Score จะฝึกร้องโน้ตในรูปแบบของเทคนิคต่าง ๆ อาทิ การร้อง Arpeggio การร้องโน้ตแบบ Appoggiatura และ Acciacatura การร้องโน้ตด้วยความรวดเร็วต้องมีแบบฝึกหัดในการร้องเพิ่มเติม ขั้นตอนแรกจะร้องด้วยอัตราจังหวะช้าไปจนถึงจังหวะเร็ว โดยคำนึงถึงความถูกต้องของเสียงและการหายใจในทุก ๆ ห้องเพลง คุณภาพของเสียงจะมีความชัดเจนในการเปลี่ยนโน้ตทุก ๆ ตัว เมื่อผู้ร้องสามารถร้องได้อย่างคล่องแคล่วและแม่นยำจะมีความมั่นใจมากขึ้นสามารถทำการแสดงได้อย่างดีเยี่ยม

การฝึกอ่านออกเสียงภาษาต่างประเทศ การแสดงขับร้องเดี่ยวมีความหลากหลายในการใช้ภาษา คือสิ่งสะท้อนความเจริญรุ่งเรืองของมนุษย์ผู้สร้างสรรค์ บทเพลงทั้งหมดได้ถูกพิจารณาและคัดสรรมาเป็นอย่างดี เนื้อเพลงมีภาษาที่สวยงาม มีเอกลักษณ์และวิธีการร้องที่แตกต่างกันออกไป นอกจากนี้ยังมีความหลากหลายทางภาษา มีความพอดีไม่มากหรือน้อยจนเกินไป ซึ่งเป็นส่วนที่สำคัญในการคัดเลือกบทเพลง ลักษณะของภาษามีถ้อยคำ สำนวน ประโยคของบทเพลง พยางค์ ซึ่งมีผลต่อลักษณะการร้อง วิธีการออกเสียง โทนเสียง ร้อง สัมผัสอักษรในเนื้อร้องทำให้เกิดความแตกต่างทางอารมณ์ในช่วงการฝึกซ้อมอาจใช้ภาษาไทยเขียนกำกับคำอ่าน เพราะภาษาไทยมีการผันวรรณยุกต์ทำให้เข้าใจง่ายต่อการฝึก นอกจากนี้เป็นการช่วยฝึกอ่านและได้เสียงที่แม่นยำ เพื่อให้การออกเสียงคำให้ถูกต้องและชัดเจนมากที่สุด โดยมีผู้เชี่ยวชาญทางด้านภาษาเป็นผู้ฝึกสอนการอ่านให้ถูกต้อง ทำให้การเปล่งภาษาสอดคล้องกับองค์ประกอบพื้นฐานทางดนตรี ได้แก่ เสียงประสาน จังหวะ ทำนอง เนื้อดนตรี สังคีตลักษณ์ สีสนของเสียง ส่งผลให้ภาษาเกิดความไพเราะ มีความสวยงามเมื่อรวมกับทำนองทำให้มีความสละสลวยในการเปล่งเสียงเป็นพยางค์หรือประโยคทำผู้ร้องมีอารมณ์ร่วมไปกับบทเพลง

4. การแก้ไขปัญหา

ปัญหาที่จะเกิดขึ้นในขั้นตอนต่าง ๆ เป็นสิ่งที่ไม่อาจหลีกเลี่ยงได้ ผู้แสดงจึงต้องศึกษาเรียนรู้ปัญหาที่อาจเกิดขึ้นกับตนเอง ดังนี้

- ควรทำความเข้าใจกับขั้นตอนการแสดงขับร้องเดี่ยวที่ทำอย่างรู้แจ้ง เมื่อเกิดปัญหาเราจะรู้ทันทีว่ามาจากขั้นตอนใด
- ทำความเข้าใจกับปัญหาที่เกิดขึ้นและแก้ไขด้วยความรอบคอบ
- ในระหว่างการฝึกซ้อม หากเกิดปัญหาควรปรึกษาอาจารย์ผู้สอน ให้ช่วยปรับ หาวิธีแก้ไข และสอบถามถึงปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในการเตรียมการแสดงขับร้องเดี่ยว เพื่อเตรียมการโดยไม่รอให้เกิดปัญหาในการจัดแสดง

- d. ติดตามชมการแสดงประเภทต่าง ๆ เพื่อศึกษาวิธีการ ปัญหาที่เกิดขึ้นและวิธีการแก้ไขเพื่อนำมาปรับใช้กับการแสดงของตนเอง
- e. คว้าศึกษาข้อมูลที่ใช้การศึกษาทางดนตรีที่หลากหลาย การประพันธ์เพลง แนวคิดวิธีการไม่ว่าจะเป็นสื่อสิ่งพิมพ์ ห้องสมุด แผ่นบันทึกเสียง และเว็บไซต์ต่าง ๆ เพื่อเพิ่มพูนความรู้ความสามารถพัฒนาตนเองและสร้างสรรค์ผลงานโดยไม่มีปัญหาใด ๆ เกิดขึ้น

5. การเตรียมสถานที่แสดงและเครื่องดนตรี

สถานที่เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้การแสดงออกมาดี ควรเลือกสถานที่แสดงที่ให้ลักษณะเสียงที่สมจริง มีประสิทธิภาพที่ดี ไม่มีความก้องกังวานหรือให้เสียงที่ทึบ ผู้แสดงต้องตรวจเช็คความพร้อมของเปียโนทุกครั้ง ก่อนทำการแสดงโดยให้ผู้เชี่ยวชาญเข้ามาปรับเสียงและตรวจสอบสภาพความพร้อมของเปียโนก่อนการแสดง ผู้แสดงควรฝึกซ้อมกับนักเปียโนและสถานที่แสดงจริง เพื่อให้เกิดความคุ้นเคยกับเสียงเปียโน และสถานที่เพื่อสร้างความมั่นใจให้กับผู้แสดงซ้ำร้อง

6. การกำหนด วัน เวลา และสถานที่

ผู้แสดงต้องกำหนดวัน เวลา และสถานที่แสดงให้ชัดเจน เพื่อทำความเข้าใจกับขั้นตอนต่าง ๆ ในการจัดแสดง วางแผนการฝึกซ้อม และเตรียมความพร้อมในการแสดง ช่วงเวลาในการจัดแสดงควรเป็นช่วงเวลาที่ผู้ฟังสะดวกต่อการเดินทางมารับฟัง สถานที่แสดงควรสะดวกต่อการเดินทางสำหรับผู้ฟัง การจัดที่นั่งสำหรับผู้ชมควรจัดให้ทุกคนสามารถรับชมและรับฟังเสียงของผู้แสดงได้อย่างชัดเจน จัดเตรียมอาหารว่างสำหรับผู้ฟังในช่วงเวลาพักระหว่างการแสดง

7. การทำสูจิบัตรและโปสเตอร์ประชาสัมพันธ์

ในสูจิบัตรและโปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดงควรมีข้อมูลที่สำคัญ ดังนี้

- ประวัติของผู้แสดง
- วัน เวลา และสถานที่จัดแสดง
- ลำดับรายการแสดง
- ข้อมูลต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับบทเพลง

8. การฝึกซ้อม ณ สถานที่จริง

การฝึกซ้อมกับสถานที่จริงมีความสำคัญมากในการแสดง จะทำให้ผู้แสดงเข้าใจในคุณภาพของเสียงที่แท้จริง สามารถปรับแต่งเสียงร้องให้เหมาะสมกับบทเพลงและสถานที่แสดง นอกจากนี้ยังสร้างความคุ้นชินกับสภาพแวดล้อมและการแสดงคู่กับนักเปียโน เพื่อช่วยลดความตื่นเต้นในวันแสดง

วิธีการแสดงซ้ำร้องเดี่ยว

1. กำหนดขั้นตอนการแสดง
2. เตรียมความพร้อมทางด้านสมรรถภาพทางร่างกายเพื่อการแสดง
3. เครื่องแต่งกายมีความสวยงาม เหมาะสมกับการแสดง
4. ทำการแสดงโดยใช้เสียงร้องเป็นสื่อถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกตามลักษณะของบทประพันธ์
5. การแสดงถ่ายทอดบทเพลงเพื่อสื่อสารกับผู้ฟังให้ได้รับความสุนทรีย์และอรรถรสในการฟัง

การแสดง

ผู้แสดงแบ่งการแสดงออกเป็น 2 ช่วง ช่วงละประมาณ 27 นาที รวมพักครึ่งการแสดง 15 นาที การแสดงทั้งหมดใช้เวลา 1 ชั่วโมง 10 นาที โดยแสดงบทเพลงตามลำดับที่ได้กำหนดไว้ในสูจิบัตร

วัน เวลา และสถานที่แสดง

การแสดงขับร้องเดี่ยวในครั้งนี้นัดขึ้นเมื่อวันที่ 24 เมษายน พ.ศ. 2560 เวลา 13.00 น. ณ ห้องแสดงดนตรีธรรมสงฆ์ ตั้งอยู่บ้านเลขที่ 54/1 สุขุมวิท 3 กรุงเทพมหานคร

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัย ผู้แสดงควรพิจารณาบทเพลงที่เหมาะสมกับลักษณะเสียงของผู้แสดง เรียนรู้ และศึกษาเทคนิคสไตล์การขับร้องบทเพลงประเภทต่าง ๆ แล้วนำมาปรับใช้เพื่อเพิ่มพูนความรู้และพัฒนาตนเอง ศึกษาความสำคัญของแต่ละบทเพลง ความสำคัญของการใช้เสียงที่ถูกต้อง วิธีการหายใจ การเปล่งเสียง การดูแลร่างกายเพื่อสร้างความแข็งแรงของกล้ามเนื้อ ท่าทางการแสดงที่ถูกวิธีทำให้การแสดงต่อหน้าสาธารณชนได้อย่างดี ก่อนถึงวันแสดงไม่ควรซ้อมอย่างหนักหน่วงเพื่อลดอาการบาดเจ็บของเส้นเสียงควรซ้อมแต่พอดี ทบทวนเนื้อหา ลำดับขั้นตอนสิ่งที่ต้องทำ เมื่อถึงการแสดงวันจริง ผู้แสดงจะสื่อสารและถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกนึกคิดของผู้ประพันธ์อย่างมีศิลปะและมีประสิทธิภาพสูงสุด

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

- ณัชชา พันธุ์เจริญ. 2547. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- _____. 2553. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพมหานคร. สำนักพิมพ์เกศกะรัต
- ณัฐธ สุทธิจิตต์. 2554. *สังคีตนิยมความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*. พิมพ์ครั้งที่ 10. กรุงเทพมหานคร. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- _____. 2545. *ดนตรีคลาสสิกบทเพลงและการขับร้อง*. กรุงเทพมหานคร. โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว

ภาษาอังกฤษ

- Donald Jay Grout, Claude V. Palisca. 1996. *A History of Western Music*. W. W. Norton & Company, New York
- Richard Osborne. 2007. *Rossini His Life and Works*. Oxford University Press
- Joseph Machlis. 1979. *Introduction to Contemporary Music*. W. W. Norton & Company. New York.



คำแนะนำสำหรับผู้พิมพ์

หลักเกณฑ์การเตรียมบทความต้นฉบับและเอกสารประกอบ
เพื่อเสนอพิจารณาแก่นักทรงและตีพิมพ์ในวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ส่วนที่ 1 บทความต้นฉบับ

1. ต้องเป็นบทความทางวิชาการ/บทความวิจัย/บทความปริทรรศน์/บทวิจารณ์หนังสือและผลงานด้านศิลปกรรมศาสตร์หรือสาขาที่เกี่ยวข้อง ตรงตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของวารสาร บทความที่ส่งเสนอตีพิมพ์ต้องไม่เคยตีพิมพ์จากที่ใดมาก่อน และไม่ควรรออยู่ในระหว่างการส่งเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารอื่น ๆ

2. เป็นบทความภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ ในกรณีเป็นภาษาอังกฤษ ต้องไม่เป็นบทความที่แปลจากงานนิพนธ์ที่ตีพิมพ์ในภาษาไทยหรือภาษาต่างประเทศอื่น ๆ มาก่อน จะมีบทความย่อภาษาไทยประกอบด้วยหรือไม่ก็ได้

3. ผู้พิมพ์จะต้องเตรียมเนื้อหาต้นฉบับ (Manuscript) พิมพ์ลงในแม่แบบบทความฉบับเต็มที่ได้เตรียมไว้ในรูปของเอกสารอิเล็กทรอนิกส์ (Word Document ไฟล์สกุล .Doc หรือ .Docx หรือ ไฟล์เอกสารชนิด PDF) สภาพพร้อมพิมพ์ลงบนกระดาษ (Print out) มีความยาวไม่เกิน 20 หน้ากระดาษ A4 ใช้ชุดแบบอักษรมาตรฐานราชการไทยสารบรรณ (TH SarabunPSK) ตลอดทั้งบทความ และมีส่วนประกอบของบทความที่สำคัญตามลำดับ ดังนี้

3.1 ชื่อเรื่อง (Title) ใช้อักษรตัวหนา ขนาด 16 pt จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษตัวพิมพ์ใหญ่ มีความยาวพอสมควรกับหน้ากระดาษ จำนวนไม่เกิน 15 คำ และหากเป็นชื่อเรื่องจากงานวิจัยควรปรับให้กระชับและตรงกับเนื้อหาของบทความ และหลีกเลี่ยงการใช้ตัวย่อเป็นส่วนหนึ่งของชื่อเรื่อง

3.2 ชื่อผู้พิมพ์ (Author) ใช้อักษรขนาด 16 pt จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ ระบุข้อมูลชื่อ – นามสกุลจริง ของผู้พิมพ์ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษตัวพิมพ์ใหญ่ หากมีผู้พิมพ์ร่วมจะต้องระบุให้ครบถ้วน ถัดจากชื่อผู้พิมพ์หลักทุกรายการ

3.3 บทคัดย่อ (Abstract) ใช้อักษรปกติ ขนาด 14-16 pt จัดแนวพิมพ์แบบเต็มแนวหรือกระจายบรรทัด ความยาวไม่เกินกรอบตารางสี่เหลี่ยมภายในพื้นที่หน้ากระดาษ A4 และจบภายใน 1 ย่อหน้า ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ จำกัดจำนวนคำอยู่ระหว่าง 250-300 คำ

3.4 ที่อยู่และสังกัดของผู้พิมพ์ (Affiliation) ใช้อักษรขนาด 12 pt ในรูปของเชิงอรรถใต้บทคัดย่อ กำกับด้วยเครื่องหมายดอกจัน (*) หรือเครื่องหมายกริช [dagger (+)] โดยระบุการศึกษาชั้นสูงสุดหรือตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) และสังกัดของผู้พิมพ์ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ พร้อมทั้งระบุจดหมายอิเล็กทรอนิกส์ (Email address) ที่เป็นชื่อโดเมน (Domain) ของสถาบันต้นสังกัด หรืออีเมลอื่นที่ใช้ในการติดต่อที่เป็นทางการ และหากมีผู้พิมพ์ร่วมจะต้องระบุที่อยู่ สังกัด และอีเมลให้ครบถ้วนถัดจากชื่อผู้พิมพ์หลัก

3.5 เนื้อหา (Content) ใช้อักษรปกติ ขนาด 16 pt การจัดแนวพิมพ์ตามความเหมาะสมกับภาษาที่ใช้ และหากเป็นบทความจากงานวิจัย/วิทยานิพนธ์/งานค้นคว้าอิสระ ควรมีเนื้อหาที่ครอบคลุมในหัวข้อต่าง ๆ ได้แก่ บทนำ วัตถุประสงค์ วิธีการศึกษา ผลการศึกษา การอภิปรายผล สรุปและข้อเสนอแนะ การนำไปใช้จัดแสดงหรือการจดแจ้งลิขสิทธิ์ พร้อมทั้งมีคำอธิบายภาพ ตาราง แผนผัง โน้ตเพลง ฯลฯ โดยระบุแหล่งที่มาให้ครบถ้วน และหากเป็นบทความที่ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัย ให้ระบุชื่อของแหล่งทุนในส่วนของการติดกรรมประกาศตามเงื่อนไขการรับทุน

3.6 เอกสารอ้างอิง (Reference) ใช้อักษรขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบชิดซ้าย โดยบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันจะต้องย่อเข้าไป 7 ช่วงตัวอักษร มีรายการอ้างอิงในเนื้อหาตรงกับรายการอ้างอิง

ทำยบบทความครบถ้วนทุกรายการ โดยเรียงลำดับตามชุดอักษรอนุกรมภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (อ่านรายละเอียดเรื่องการอ้างอิงเพิ่มเติม)

ส่วนที่ 2 การอ้างอิง (Citation)

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้กำหนดเกณฑ์รูปแบบการอ้างอิงและการจัดทำรายการอ้างอิงโดยปรับปรุงจากมาตรฐานของสมาคมสังคมวิทยาอเมริกัน (ASA) โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. การอ้างอิงชื่อผู้แต่ง

- ผู้แต่งเป็นชาวต่างประเทศ ให้ลงชื่อสกุลนำหน้า คั่นด้วยเครื่องหมายจุลภาค (,) ตามด้วยชื่อต้น และอักษรย่อของชื่อกลาง (ถ้ามี) เช่น Haraway, Donna J. และสำหรับผู้แต่งในลำดับถัดไป ให้ใส่ชื่อเต็มโดยไม่ต้องนำชื่อสกุลนำหน้า เช่น David Morton
- ผู้แต่งเป็นชาวไทย ให้ลงชื่อต้น เว้นวรรคแล้วตามด้วยนามสกุล เช่น รักชาติ นิยมไทย ในกรณีที่ผู้แต่งเขียนบทความเป็นภาษาต่างประเทศ ให้ลงชื่อเต็มโดยไม่ต้องใช้อักษรย่อ ตัวอย่างเช่น Manop Wisuttipat
- ผู้แต่งชาวไทยมีฐานันดรศักดิ์ บรรดาศักดิ์ ให้พิมพ์ชื่อ ตามด้วยเครื่องหมายจุลภาค (,) เช่น ธรรมศักดิ์มนตรี, เจ้าพระยา และละการไสยศ หรือ ตำแหน่งทางวิชาการ เช่น พลตำรวจเอก ศาสตราจารย์ ตัวอย่างเช่น วิชาญ เดชบุญชู ศิลป์ พิระศรี เว้นแต่เฉพาะสมณศักดิ์ ตัวอย่างเช่น พระพรหมคุณาภรณ์
- ผู้แต่งที่ใช้นามแฝงหรือนามปากกาที่เป็นที่รู้จักโดยทั่วไป ให้ใช้นามแฝงหรือนามปากกานั้นแทนชื่อผู้แต่ง และในกรณีที่ทราบชื่อเต็มของผู้แต่ง ให้แทรกชื่อเต็มหลังจากชื่อนามแฝงหรือนามปากกาภายในเครื่องหมายวงเล็บใหญ่ ตัวอย่างเช่น ศรีบุรพา [กุหลาบ สายประดิษฐ์] หรือ Dinesen, I. [Karen Blixen] เป็นต้น
- ผู้แต่งไม่เกิน 3 คน ให้ลงชื่อผู้แต่งทุกคน โดยใช้คำว่า “และ” (สำหรับภาษาไทย) และใช้คำว่า “and” (สำหรับภาษาอังกฤษ) ก่อนชื่อผู้แต่งคนสุดท้าย เช่น รักชาติ นิยมไทย, สุวัฒน์ จริ่งใจ และรักไทย พันธุ์แท้
- ผู้แต่งมากกว่า 3 คน ให้ใช้คำว่า “และคณะ” (สำหรับภาษาไทย) และใช้คำว่า “et al.” (สำหรับภาษาอังกฤษ) เช่น รักชาติ นิยมไทย และคณะ, Aitchison, J.C. et al.
- ผู้แต่งเป็นสถาบัน เช่น หน่วยงานการศึกษา รัฐวิสาหกิจ สมาคม ธนาคาร เป็นต้น ให้อ้างถึงหน่วยงานที่สูงกว่ามายัง หน่วยงานภายใต้สังกัด และใช้เครื่องหมายมหัพภาค (.) กำกับที่ท้ายชื่อแต่ละหน่วยงาน เช่น กระทรวงวัฒนธรรม. กรมศิลปากร, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. คณะศิลปกรรมศาสตร์.

อนึ่ง หากไม่ปรากฏชื่อผู้แต่ง ให้พิจารณาการอ้างอิงจากชื่อของบรรณาธิการ ผู้แปล ผู้รวบรวม ผู้วิจารณ์ หรือชื่อสถาบัน นามปากกา นามแฝง หากไม่ปรากฏชื่อผู้แต่งในส่วนใด ๆ ของเอกสาร ให้ระบุชื่อหนังสือแทน

2. การอ้างอิงแทรกในเนื้อหา (In-Text Citation) ใช้ระบบการอ้างอิงแบบนาม-ปี (Author-Date) โดยแบ่งออกเป็นประเภทต่าง ๆ คือ

- การอ้างอิงในเนื้อหาทั้งหมด ใช้ตัวอย่างดังนี้

รูปแบบ	ตัวอย่าง
(ชื่อ-สกุล ปีที่พิมพ์) (Surname Year)	(มนตรี ตราโมท 2545) (Morton 1976)

- การอ้างอิงในเนื้อหาบางส่วน ใช้ตัวอย่างดังนี้

รูปแบบ	ตัวอย่าง
(ชื่อ-สกุล ปีที่พิมพ์:หน้า) (Surname Year:p.)	(กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2474:15-19) (Morton 1976:1-4)

- การอ้างอิงจากสื่อวัสดุอิเล็กทรอนิกส์หรือแหล่งข้อมูลบริการสารสนเทศ ใช้ตัวอย่างดังนี้

รูปแบบ	ตัวอย่าง
(ชื่อ-สกุล ปีที่พิมพ์:แหล่งข้อมูล) (Surname Year:Source)	(วินัย เชิญทอง 2540:บทคัดย่อ) (Hood 2014:Online)

- การอ้างอิงจากการสัมภาษณ์ ใช้ตัวอย่างดังนี้

รูปแบบ	ตัวอย่าง
(ชื่อ-สกุล, สัมภาษณ์, วัน เดือน ปี) (Surname, Personal Interview, mm dd, yyyy)	(بيب คงลายทอง, สัมภาษณ์, 19 กันยายน 2557) (Hood, Personal Interview, November 20, 2014)

3. รายการอ้างอิง (Reference) ใช้รูปแบบตามระบบการเขียนบรรณานุกรม มีส่วนประกอบต่าง ๆ ดังนี้

ส่วนประกอบหลัก	ส่วนย่อย	รูปแบบอักษร	รูปแบบบรรทัดตอน	ตัวอย่าง
ชื่อผู้แต่ง 1 คน	ฐานันดรศักดิ์ บรรดาศักดิ์	ธรรมดา	XX, XX. (1) XX XX (2)	ธรรมศักดิ์มนตรี, เจ้าพระยา. Bussakorn Binson
ชื่อผู้แต่งที่เป็นบรรณาธิการ	ฐานันดรศักดิ์ บรรดาศักดิ์	ธรรมดา	XX (บรรณาธิการ). XX (ed.). XX (eds.).	พูนพิศ อมาตยกุล (บรรณาธิการ). Steward, F.C. (ed.)
ชื่อผู้แต่งร่วมกัน 2 คน	ฐานันดรศักดิ์ บรรดาศักดิ์	ธรรมดา	XX และ XX.	มนตรี ตราโมท และ วิเชียร กุณดินท์.
ชื่อผู้แต่งร่วมกัน 3 คน	ฐานันดรศักดิ์ บรรดาศักดิ์	ธรรมดา	XX, XX และ XX.	รักษาติ นิยมไทย, สุวัฒน์ จริ่งใจ และรักไทย พันธุ์แท้
ชื่อผู้แต่งร่วมกันมากกว่า 3 คน	ฐานันดรศักดิ์ บรรดาศักดิ์	ธรรมดา	XX, XX และคณะ.	พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ.
ปีที่พิมพ์ ปีที่สัมภาษณ์	วันที่ เดือน (ถ้ามี)	ธรรมดา	YY, DD MMMM.	2545, 19 กรกฎาคม. [ม.ป.ป.]
สถานะ/ตำแหน่งของผู้ให้ข้อมูล (สัมภาษณ์)	ที่อยู่ (ถ้ามี)	ธรรมดา	XXX XXXX XXX.	ผู้ใหญ่บ้าน ตำบลนาสาร อำเภอพระพรหม จังหวัด นครศรีธรรมราช.
ผู้แปล		ธรรมดา	แปลโดย XX.	แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร.
ชื่อเรื่องในบทความ		เน้น	“XXX.”	“เพลงเกี่ยวข้าว.”
ชื่อหนังสือ		เน้น	XXX.	คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย.
ชื่อหนังสือที่ถูกอ้างถึง		เน้น	ใน XXX.	ใน นามานุกรมศิลป์เพลงไทย.
ชื่อหนังสือพิมพ์ และสัมภาษณ์		เน้น	XXX,	สยามรัฐ, สัมภาษณ์,
ครั้งที่พิมพ์		ธรรมดา	พิมพ์ครั้งที่ X.	พิมพ์ครั้งที่ 2.
ลำดับชุดการพิมพ์			เล่ม X.	เล่ม 3.
รายละเอียดของหนังสือ		ธรรมดา	XXXX.	อนุสรณ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ.
ชื่อวารสาร	ปีที่ ฉบับที่ เดือน	เน้น	XXX ## (XX):	วารสารพัฒนบริหารศาสตร์ 14 (กรกฎาคม):
ประเภทของสื่อ		ธรรมดา	[XXXX].	[ออนไลน์].
พิมพ์ลักษณ์ (สถานที่พิมพ์ และ สำนักพิมพ์)		ธรรมดา	XXX: XXX.	กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร. [ม.ป.ท.: ม.ป.พ.].
เลขหน้า		ธรรมดา	XX-XX.	12-20.
รายละเอียดรูปเล่ม (วิทยานิพนธ์-รายงานวิจัย)	หน่วยงาน/ สถาบัน/สังกัด	ธรรมดา	XX, XXX XXXX.	รายงานวิจัย, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. Master's Thesis, Faculty of Commerce and Accountancy Chulalongkorn University.
วันที่เข้าถึงข้อมูล (ออนไลน์)		ธรรมดา	วันที่สืบค้นข้อมูล Retrieved date	วันที่สืบค้นข้อมูล 20 กันยายน 2555 Retrieved May 15, 2014
การเข้าถึงฐานข้อมูล (ออนไลน์/ สารสังเขป)	Source	ธรรมดา	(Domain name) (สารสังเขปจาก XX)	(http://www.chula.ac.th) (สารสังเขปจาก: BRS File: LISA Item: 91-3621)
รหัสกำกับเอกสาร/สื่อสารสนเทศ (ISBN, ISSN, DOI, etc.)	Serial no.	ธรรมดา	XXX:##### XXX #####-####	doi:10.1007/s12136-007-0012-y ISSN 0125-1996
ข้อมูลจำเพาะ (ถ้ามี) จุลสาร เอกสารอัดสำเนา และ เอกสารที่ไม่ได้ตีพิมพ์อื่น ๆ		ธรรมดา	(XXXX)	(เอกสารอัดสำเนา) (Mimeographed)

หมายเหตุ: ให้เว้นวรรคใหญ่ 1 วรรค (2 เคาะ) ระหว่างข้อมูลที่คั่นด้วยเครื่องหมายมหัพภาค (.)

ตัวอย่างรูปแบบรายการอ้างอิง

หมายเหตุ เครื่องหมาย / = การเว้นวรรค 1 ระยะ Space bar

1. หนังสือ

ชื่อผู้แต่ง./ปีพิมพ์./ชื่อหนังสือ./เล่มที่หรือจำนวนเล่ม(ถ้ามี)/ครั้งที่พิมพ์(ถ้ามี)/ชื่อชุดหนังสือหรือลำดับที่(ถ้ามี)/สถานที่พิมพ์/สำนักพิมพ์.

ตัวอย่าง

ประทีน พวงสำลี. 2514. อธิบายทำนานาฏศิลป์ ชุติระบำรำฟ้อน. พระนคร: ไทยมิตรการพิมพ์.

Harrison, Frank LL, Mantle Hood and Claude V. Palisca. 1963. Musicology. Englewood Cliffs. N.J.: Prentice-Hall.

2. บทความในหนังสือ

ชื่อผู้เขียนบทความ./ปีพิมพ์./“ชื่อบทความ.”/ใน/ชื่อบรรณาธิการ(ถ้ามี)/ชื่อเรื่อง/เลขหน้า./สถานที่พิมพ์/สำนักพิมพ์.

ตัวอย่าง

ชัยพร วิชชาวุธ. 2518. “การสอนในระดับอุดมศึกษา.” ใน การสอนและการวัดผลการศึกษา, 1-30. พระนคร: ฝ่ายวิชาการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Brown, R. and A.F. Dyer. 1972. “Cell Division in Higher Plants.” In F.C. Steward (ed.), *an Advanced Treatise*, 49-90. New York: Academic Press.

3. บทความในวารสาร

ชื่อผู้เขียนบทความ./ปีพิมพ์./“ชื่อบทความ.”/ชื่อวารสาร/ปีที่ (ฉบับที่หรือเดือน)/เลขหน้า.

ตัวอย่าง

โกวิท ชันศิริ. 2548. “ประสบการณ์ดนตรีไทยของข้าพเจ้า.” *วารสารศิลปกรรม* 6: 1-6.

Iwasawa, Takako. 2013. “The Revitalization of Community through Dance Communication: A Case of Community Dance in Sapporo, Japan.” *Journal of Urban Culture Research* 7 (2013): 112-128.

4. วิทยานิพนธ์

ชื่อผู้เขียนวิทยานิพนธ์./ปีพิมพ์./ชื่อวิทยานิพนธ์./ระดับปริญญา/ชื่อสาขาวิชาหรือภาควิชา/คณะ/ชื่อมหาวิทยาลัย.

ตัวอย่าง

พัชชา อุทิตวรรณกุล. 2553. *อัตลักษณ์ตราสินค้าแฟชั่นที่ปรับเปลี่ยนรูปแบบได้ สำหรับคนวัยทำงานในกรุงเทพมหานคร*. วิทยานิพนธ์ปริญญา ดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Tarrin, Attachariya. 2009. *Bayesian Alphas Predictability of the UK Market*. Master’s Thesis, Department of Banking and Finance, Faculty of Commerce and Accountancy Chulalongkorn University.

หมายเหตุ

- การอ้างอิงวิทยานิพนธ์จุฬาฯ ปี 2541 เป็นต้นไป ให้ระบุ ชื่อคณะ แทนคำว่า บัณฑิตวิทยาลัย

- การอ้างอิงวิทยานิพนธ์จากทุกสถาบัน ไม่ต้องระบุชื่อปริญญา โดยระดับมหาบัณฑิตให้ใช้คำว่า “วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต” “Master’s Thesis” และ ระดับดุษฎีบัณฑิต ให้ใช้คำว่า “วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต” “Doctoral dissertation”

5. การสัมภาษณ์

ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์/ตำแหน่ง(ถ้ามี)/ปี./“สัมภาษณ์.”/วัน/เดือน.

ตัวอย่าง

พรประพิตร เฝ้าสวัสดิ์, รองคณบดีฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2557. “สัมภาษณ์.” 16 กันยายน.

Ross, R., Associate Director, Cornell University Libraries. 1980. “Interview.” 5 May.

6. บทความในหนังสือพิมพ์

ชื่อผู้เขียนบทความ(ถ้ามี)/ปี./“ชื่อบทความ.”/ชื่อหนังสือพิมพ์(วัน เดือน)/เลขหน้า.

ตัวอย่าง

ศีกฤทธิ ปราโมช, ม.ร.ว. 2519. “ข้าวไกลนา.” *สยามรัฐ* (12 มกราคม): 3.

Behind That Noble Prize. 1976. *Nation Review* (12 December): 6.

7. เอกสารที่อ้างถึงในเอกสารอื่น

ให้ระบุข้อมูลของเอกสารทั้ง 2 รายการ โดยระบุข้อมูลของเอกสารอันดับแรก ตามด้วยคำว่า “อ้างถึงใน” หรือ “cited in” แล้วระบุข้อมูลของเอกสารอันดับรอง

ตัวอย่าง อนุমানราชชน, พระยา. 2479. <i>แหลมอินโดจีนสมัยโบราณ</i> . พระนคร: สำนักพิมพ์คลังวิทยา. อ้างถึงใน สายจิตต์ เหมินทร์. 2507. <i>การเสวยรัฐ ไทรบุรีกลันตัน ตรังกานุและปะลิสของไทยให้แก่อังกฤษในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว</i> . วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารบัณฑิต, แผนกวิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. Wallis, Osborne A. 1981. <i>Introduction to Microcomputers</i> . Berfley, Calif.: Adam Osborne & Assoc., 1977. Cited in Morris M. hyman. [n.d.]. <i>Automated Library Circulation System</i> . White Plains, NY: Industry Publications.
--

8. รายงานการประชุมทางวิชาการ

ชื่อผู้เขียนบทความ./ปีพิมพ์./“ชื่อบทความ.”/ใน/ชื่อบรรณาธิการ/ชื่อรายงานการประชุมทางวิชาการ./เลขหน้า./สถานที่พิมพ์./สำนักพิมพ์.

ตัวอย่าง วิทย์ วิศทเวทย์. 2542. “จริยธรรมในสังคมไทย.” ใน <i>รายงานการสัมมนาจริยธรรมในสังคมไทย</i> , 103-112. 28-29 เมษายน 2522 ณ สถาบันเทคโนโลยีแห่งเอเชีย จังหวัดปทุมธานี. Paitoon Sinlarat. [n.d.]. “Success and Failure of Faculty Development in Thai University.” In Pitiyanuwat, Somwang et al. (eds.), <i>Preparing Teachers for All the World’s Children: an Era</i> , [n.p.].

9. บทวิจารณ์หนังสือในวารสาร

ชื่อผู้เขียนบทวิจารณ์./ปี./วิจารณ์เรื่อง/“ชื่อหนังสือที่วิจารณ์.”/โดย/ชื่อผู้แต่งหนังสือ./ชื่อวารสาร/ปีที่/(ฉบับที่หรือเดือน):/เลขหน้า.

ตัวอย่าง อรจิรา อัจฉริยไพบูลย์. 2556. วิจารณ์เรื่อง “คำยืนยันของเปเรย์รา: Sostiene Pereira.” โดย อันตोनีโอ ตาบูคี. <i>วารสารมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนครสวรรค์</i> 10 (กรกฎาคม): 85-89. Skylstad, Kjell. 2011. Review of “Music Therapy: A Perspective from the Humanities.” By Even Ruud. <i>Journal of Urban Culture Research</i> 2 (2011): 126-127.

10. หนังสือแปล

ชื่อผู้แต่ง./ปีพิมพ์./ชื่อเรื่อง./แปลโดย ผู้แปล./สถานที่พิมพ์./สำนักพิมพ์.

ตัวอย่าง ลาตูแบร์, ซิมอง เดอ. 2557. <i>จดหมายเหตุ ลา ลูแบร์ ราชอาณาจักรสยาม</i> . แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร. นนทบุรี: ศรีปัญญา. Foucault, Michel. 1972. <i>The Archaeology of Knowledge</i> . By A.M.S. Smith. London: Tavistock Publications.
--

11. สื่ออิเล็กทรอนิกส์ แฟ้มข้อมูลและโปรแกรมคอมพิวเตอร์

ชื่อผู้รับผิดชอบหลัก./ปีที่จัดทำ./“ชื่อบทความ.” (ถ้ามี)/“ชื่อเว็บไซต์,แฟ้มข้อมูล, ฐานข้อมูล หรือโปรแกรมคอมพิวเตอร์.”/ วันที่สืบค้นข้อมูล/(ชื่อของแหล่งที่มา).

ตัวอย่าง [จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, หอประวัติ]. [ม.ป.ป.]. “เพลงมหาจุฬาลงกรณ์.” <i>หอประวัติจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย</i> , 7 พฤศจิกายน 2552. วันที่สืบค้นข้อมูล 13 พฤศจิกายน 2557 (http://www.memohall.chula.ac.th/article/เพลงมหาจุฬาลงกรณ์). Staiger, Uta et al. 2009. “Memory Culture and the Contemporary City Building Sites.” Basingstoke, UK; New York: Palgrave Macmillan. Retrieved May 18, 2009 (http://www.palgraveconnect.com/doi/10.1057/9780230246959).
--

12. บทความในสารานุกรม

ชื่อผู้เขียนบทความ./ปีพิมพ์./“ชื่อบทความ.”/ชื่อสารานุกรม/เล่มที่:/เลขหน้า.

ตัวอย่าง เจริญ อินทรเกษตร. 2515-2516. “ฐานันดร.” <i>สารานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน</i> 11: 6912-6930. Kaplan, L. 1975. “Library Cooperation in the United States.” <i>Encyclopedia of Library and Information Science</i> 15: 241-244.

13. เอกสารพิเศษ เช่น จดหมาย อนุทิน ต้นฉบับตัวเขียน เป็นต้น

ตัวอย่าง

สายสนทวนงค์, พระองค์เจ้า. ร.ศ. 125. ถวายพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 11 พฤษภาคม.

“เรื่องงบประมาณการจ่ายเงินแผ่นดิน ร.ศ. 111-112”. หอจดหมายเหตุแห่งชาติ. น.1.3.

Kent, A. 1985. *Letter to Suzy Queiroz*, 25 July.

14. จุลสาร เอกสารอัดสำเนา และเอกสารที่ไม่ได้ตีพิมพ์อื่นๆ

ให้พิมพ์คำว่า (อัดสำเนา) หรือ (Mimeographed), (พิมพ์ดีด) หรือ (Typewritten), (เอกสารไม่ตีพิมพ์) หรือ (Unpublished Manuscript) ไว้ในวงเล็บ โดยพิมพ์ไว้ท้ายสุดของรายการ

ตัวอย่าง

กรมศิลปากร. 2517. *ระเบียบการเข้าค้นคว้าเอกสารของหอจดหมายเหตุแห่งชาติ กรมศิลปากร*. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร. (อัดสำเนา)
Economic and Social Commission for Asia and the Pacific. 1976. *ESCAP Trade Promotion Centre: What It Is, What It Does, 1976-1977*. Bangkok: ESCAP. (Mimeographed)

15. วารสารสาระสังเขป (บทคัดย่อ) เช่น Dissertation Abstracts, Chemical Abstracts

ตัวอย่าง

ศักดิ์ชัย เกียรติจินดา. 2530. “ความสัมพันธ์ระหว่างความสามารถทางสมองเบื้องต้นด้านมิติสัมพันธ์ ด้านเหตุผลเชิงนามธรรม กับความถนัดทางศิลปะ ของนักศึกษาวิชาเอกศิลปศึกษา ชั้นปีที่ 3 มหาวิทยาลัยรัตนโกสินทร์ (Relationships Between Primary Mental Ability in Space Relation, Abstract Reasoning and Artistic Aptitude of Third Year Art Education Students in Rattanakosin United Colleges).” *รวมบทคัดย่องานวิจัย ปีการศึกษา 2530*: 204-205.

Misumi, J., and Fujita, M. 1982. “Effects of PM Organizational Development in Supermarket Organization.” *Japanese Journal of Experimental Social Psychology* 21: 93-111.

16. โสตทัศนวัสดุ

ชื่อผู้จัดทำ.//หน้าที่ได้รับผลิต(ฉบับ-ถ้ามี).//ปีที่เผยแพร่.//ชื่อเรื่อง.//ลักษณะของโสตทัศนวัสดุ.//สถานที่ผลิต.//หน่วยงานที่เผยแพร่.

ตัวอย่าง

ผุสดี หลิมสกุล. 2555. *รำเดี่ยวแบบมาตรฐานตัวนาง ชุดที่ 2*. DVD. กรุงเทพมหานคร: ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Maas, J. B. [Producer] and D.H. Gluck [Director]. 1979. *Deeper into Hypnosis*. Film. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

ส่วนที่ 3 เกณฑ์การพิจารณากันกรองบทความ (Peer-review)

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

2. บทความต้นฉบับที่ผ่านการตรวจรูปแบบแล้วจะได้รับการคัดกรองจากกองบรรณาธิการเพื่อสรรหาผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer-reviewer) ที่มีประสบการณ์การวิจัยตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้องอย่างน้อย 2 ท่าน ซึ่งไม่มีส่วนได้ส่วนเสียกับผู้นิพนธ์

3. บทความที่ได้รับอนุมัติจากผู้ทรงคุณวุฒิแล้ว จะได้รับการบันทึกสถานะและแจ้งผลการพิจารณาแก่ผู้เขียนเพื่อให้ดำเนินการปรับปรุงแก้ไขต้นฉบับ และ/หรือ เก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ ทั้งนี้เมื่อได้รับต้นฉบับฉบับสมบูรณ์แล้ว กองบรรณาธิการจะเรียนแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์

4. ในกรณีที่ผู้นิพนธ์มีความประสงค์ต้องการยกเลิกการตีพิมพ์ ต้องแจ้งความประสงค์เป็นลายลักษณ์อักษรเรียนถึง “บรรณาธิการบริหารวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย” เท่านั้น

5. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการจะเรียนแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นลายลักษณ์อักษรโดยไม่ส่งคืนต้นฉบับ ทั้งนี้ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด ผู้นิพนธ์จะไม่มีสิทธิ์เรียกร้องหรืออุทธรณ์ใด ๆ ทั้งสิ้น

อนึ่ง ในกรณีที่ผู้นิพนธ์ถูกปฏิเสธการพิจารณาบทความเนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มา จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก และกองบรรณาธิการขอสงวนสิทธิ์การส่งบทความของผู้นิพนธ์ในฉบับถัดไป จนกว่าจะมีการปรับปรุงคุณภาพบทความตามเกณฑ์ที่กำหนด

ส่วนที่ 4 การส่งบทความ

1. ผู้นิพนธ์ต้องกรอกแบบฟอร์ม “แบบเสนอส่งบทความเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ลงในวารสาร” โดยกรอกข้อมูลและพิมพ์แบบฟอร์มจากไฟล์เอกสารอิเล็กทรอนิกส์เท่านั้น
2. ในกรณีที่บทความจากรายงานวิจัยหรือโครงการต่าง ๆ จะต้องมีการรับรองจากต้นสังกัด หรือประธานหลักสูตร หรืออาจารย์ที่ปรึกษาโครงการ ในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์
3. ในกรณีที่บทความวิจัย จะต้องมีการรับรองจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์ โดยให้มีชื่อถัดจากผู้นิพนธ์ลำดับแรกในฐานะผู้นิพนธ์หลัก (Corresponding Author)
4. ในกรณีที่บทความที่มีผู้นิพนธ์มากกว่า 1 คน จะต้องต้องมีใบรับรองจากผู้นิพนธ์ร่วมทุกคน โดยให้ระบุชื่อ-นามสกุลจริง สังกัด และที่อยู่ ในลำดับถัดจากผู้นิพนธ์หลักทุกรายการ
5. ในกรณีเป็นบทความภาษาต่างประเทศ หรือมีการอ้างอิงเนื้อหาจากเอกสารภาษาต่างประเทศที่มีใช้ภาษาอังกฤษ ต้องมีการรับรองความถูกต้องจากสถาบันภาษาหรือผู้เชี่ยวชาญด้านภาษาที่มีคุณวุฒิไม่ต่ำกว่าระดับปริญญาโทแนบมาพร้อมกับบทความวิชาการหรือบทความวิจัยนั้น
6. ในกรณีที่มีไฟล์เอกสารแนบประกอบกับบทความเช่น รูปภาพ หรือรูปกราฟิก จะต้องระบุชื่อไฟล์ให้ชัดเจนและเรียงลำดับหมายเลขชื่อไฟล์ตรงกับรูปในบทความ โดยใช้รูปที่มีขนาดเหมาะสม คุณภาพสีและความละเอียดสำหรับการพิมพ์ (ไฟล์รูปชนิด TIFF หรือ JPEG ความละเอียดไม่น้อยกว่า 300 dpi ขนาดไฟล์ละไม่เกิน 2 MB)
7. ให้ทำการลงทะเบียนเพื่อขอรับเป็นสมาชิกวารสาร พร้อมทำการส่งต้นฉบับบทความและแนบเอกสารประกอบการส่งบทความผ่านระบบ Online Submission โดยเลือกใช้ช่องทางเว็บไซต์วารสารดังต่อไปนี้
- เว็บไซต์ในเครือข่าย Thai Journal Online (TCI) <https://www.tci-thaijo.org/index.php/faa>

ส่วนที่ 5 ลิขสิทธิ์และกรรมสิทธิ์ของบทความ

ลิขสิทธิ์ของบทความเป็นของเจ้าของบทความ บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ถือเป็นทัศนะของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยและไม่รับผิดชอบบทความนั้น



สงวนลิขสิทธิ์ © พ.ศ. 2557

ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

254 ถนนพญาไท แขวงวังใหม่ เขตปทุมวัน กรุงเทพฯ 10330

โทร. 0-2218-4578 โทรศัพท์เคลื่อนที่ 062-3374120

<https://www.tci-thaijo.org/index.php/faa>



วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
 254 ถนนพญาไท แขวงวังใหม่ เขตปทุมวัน กรุงเทพฯ 10330
 โทร. 0-2218-4578 โทรศัพท์เคลื่อนที่ 062-3374120
<https://www.tci-thaijo.org/index.php/faa> e-mail: jfaa.chula@gmail.com