4|2

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Journal of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

ปีที่ 4 ฉบับที่ 2 (กันยายน 2560 - กุมภาพันธ์ 2561) I Vol.4 No.2 (September 2017- February 2018)

eISSN 2408-2317 วารสารอิเล็กทรอนิกส์ (e-Journal)



Creative Director: รองศาสตราจารย์อารยะ ศรีกัลยาณบุตร
Illustrator: นางสาวชุติกาญจน์ ดำรงรักษ์



วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Journal of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

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

ปีที่ 4 ฉบับที่ 2 กันยายน 2560 – กุมภาพันธ์ 2561
Vol. 4 No. 2 September 2017 – February 2018

จัดทำโดย สำนักงานกองบรรณาธิการ
ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Journal of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

เจ้าของ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สำนักงานกองบรรณาธิการ ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ISSN (Online) 2408-2317

วัตถุประสงค์และขอบเขต วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นเวทีเพื่อนำเสนอ แลกเปลี่ยนความรู้ ความคิดเห็นทางวิชาการ เผยแพร่ผลงานวิชาการ ผลงานวิจัย และผลงานสร้างสรรค์ด้านมนุษยศาสตร์ ในสาขาที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปกรรมดังต่อไปนี้

- ทัศนศิลป์
- นฤมิตศิลป์
- ดุริยางคศิลป์ไทย
- ดุริยางคศิลป์ตะวันตก
- นาฏยศิลป์ไทย
- นาฏยศิลป์ตะวันตก

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

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

บรรณาธิการที่ปรึกษา คณบดี คณะศิลปกรรมศาสตร์ (ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

บรรณาธิการบริหาร รองคณบดีฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ (รองศาสตราจารย์ ดร.อรพินท์ พานทอง)

บรรณาธิการ อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์

ผู้ช่วยบรรณาธิการ ดร.จิรัชญา บุรวัฒน์

ผู้จัดการวารสาร นายบรรพต โปทา

กองบรรณาธิการ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์วิไล อัศวเดชศักดิ์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
อาจารย์ ดร.กิตสิรินทร์ กิติสกุล	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
อาจารย์ ดร.พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
อาจารย์วิรัช สงเคราะห์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. ม.ร.ว.สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์	มหาวิทยาลัยสยาม
ศาสตราจารย์เกียรติคุณรสริน กาสต์	มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
ศาสตราจารย์ ดร.ชมนาด กิจขันธ์	มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
รองศาสตราจารย์ ดร.ศิริมงคล นาฏยกุล	มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

รองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น	วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
รองศาสตราจารย์ฉันทนา เอี่ยมสกุล	มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นภนันท์ จันทร์อรทัยกุล	นักวิชาการอิสระ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ญาดา ชวาลกุล	สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้า เจ้าคุณทหารลาดกระบัง
อาจารย์ ดร.สุภาสิรีร์ ปิยะพิพัฒน์	มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
อาจารย์ ดร.จิรเดช เสตะพันธุ	สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา
อาจารย์ ดร.มนน ธรานุรักษ์	มหาวิทยาลัยกรุงเทพ
อาจารย์ ดร.ณัฐชยา นัจจนาวากุล	มหาวิทยาลัยมหิดล

กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณากลั่นกรองบทความประจำฉบับ

ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พันเอกพิเศษ.ชูชาติ พิทักษากร	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น	วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์	วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
อาจารย์ ดร.จิรเดช เสตะพันธุ	สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา
อาจารย์ ดร.พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
อาจารย์ ดร.ณัฐชยา นัจจนาวากุล	วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
อาจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ	วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
อาจารย์วราภรณ์ เชิดชู	คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

สารบัญ | Contents

หน้า

บทความวิชาการ | Academic Articles

การบูรณาการสอนวิชาการละครสำหรับเด็กและเยาวชนเพื่อพัฒนาวิชาการของเด็กและเยาวชนในชุมชน.....1-10
An integration of academic drama for children and development for academic development among children and adolescent in community
ธนภรณ์ แสนอ้าย

“ร็องแง็ง” การบูรณาการกับการเรียนการสอนในมหาวิทยาลัยทักษิณ.....11-19
Ronggeng: an Integration with educational activity in Thaksin University
ยงกฤต สายเนตร

บทความปริทัศน์ | Reviewed Articles

วัฒนธรรมนาฏยศิลป์ไทยในฐานะหน่วยทางเศรษฐศาสตร์จุลภาค : การสำรวจข้อมูลประวัติศาสตร์เชิงวัฒนธรรม.....20-29
Thai Dance Culture as Microeconomic Unit: A Survey in Cultural History
ชวโรฒน์ วัลยเมธี

เงินกำนล 6 บาท ธรรมคุณ 6 ประการ.....30-37
Six-Baht Ritual Fee: Six Virtues of Dhamma
ประชากร ศรีสาคร

บทความวิจัย | Research Articles

การแสดงขับร้องเดี่ยวโดย กุลมาศ ลิมปวุฒิวรานนท์.....38-47
A Master Vocal Recital by Kulamas Limprawuttiwaranonth
กุลมาศ ลิมปวุฒิวรานนท์ และ ดวงใจ ทิวทอง

การแสดงขับร้องโดย แก้วกาญจน์ ชื่นเป็นนิจ.....48-66
A Vocal Recital by Kaewkarn Chuenpennit
แก้วกาญจน์ ชื่นเป็นนิจ และ ดวงใจ ทิวทอง

วิธีการประพันธ์เพลงที่ได้รับแรงบันดาลใจจากจังหวัดน่านของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน.....67-81
Technique of Associate Professor Pakorn Rodchangphuen for Composing Thai Classical Repertoire Inspired by Nan Province
ขวัญชัย ชะยูเด็น และ ภัทระ คมขำ

หลักการแปรทำนองจะเข้และซออู้ เพลงทยอยเขมร สามชั้น.....82-89
Principles of Melodic Variation for Jakhay and Saw-u
in Thayoi Khmer Samchan by Associate Professor Pakorn Rodchangphuen
นริศรา พันธุ์ธาดาพร และ ขำคม พรประสิทธิ์

ลีลาการแสดงซินโฟเนียของเจ.เอส.บาค โดย นิชิสา ทรัพย์สินอำนวย 90-96
Performance Practice on J.S. Bach's Sinfonias by Nishisa Supsinamnuay
นิชิสา ทรัพย์สินอำนวย และ ศศี พงศ์สรายุทธ

การแสดงขับร้องเดี่ยวโดย มนัสนันท์ อักษรถึง 97-110
A Master Vocal Recital by Manasanun Aksornteang
มนัสนันท์ อักษรถึง และ ดวงใจ ทิวทอง

การประพันธ์เพลง : ดอกไม้แดง.....111-116
Music Composition: the Red Flower
วิริทธิ์พล ปัญญาพฤกษ์ และ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

วิธีการขับร้องหมอลำกลอน ของหมอลำ ป.ฉลาดน้อย.....117-124
Moh Lum Klon's Vocal Style of Moh Lum Klon Po Chaladnoi
สุริยพงษ์ บุญโกมล และ ขำคม พรประสิทธิ์

วิธีการบรรเลงเครื่องสายผสมออร์แกน วงบางขุนพรหมใต้.....125-140
Performance Techniques of Bang Khun Phrom
Tai's Thai String Ensemble Combined With Organ
อัญญาภ์ แสงเทียน และ ขำคม พระประสิทธิ์

มหาบัณฑิตนิพนธ์การประพันธ์เพลง: สุวรรณภูมิ (แผ่นดินทอง) สำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา.....141-152
Master Music Composition: Suwannaphum (The Goldenland) for Chamber Orchestra
อัญนา แจสิริ และ วีรชาติ เปรมานนท์

คำแนะนำสำหรับผู้นิพนธ์.....153-159

บทความวิชาการ

Academic Articles

การบูรณาการสอนวิชาการละครสำหรับเด็กและเยาวชนเพื่อพัฒนาวิชาการของเด็กและเยาวชนในชุมชน

AN INTEGRATION OF ACADEMIC DRAMA FOR CHILDREN AND DEVELOPMENT FOR ACADEMIC DEVELOPMENT AMONG CHILDREN AND ADOLESCENT IN COMMUNITY

ธนภรณ์ แสนอ้าย*

บทคัดย่อ

บทความวิชาการเรื่องนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อ ศึกษาวิธีการบูรณาการการสอนวิชาละครสำหรับเด็กและเยาวชนเพื่อพัฒนาเด็กและเยาวชนในชุมชน โดยใช้นิสิตวิชาเอกการละคร สาขาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2559 จำนวน 6 คน เป็นกลุ่มตัวอย่าง เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษา ประกอบด้วย แผนการสอนวิชาละครสำหรับเด็กและเยาวชน หนังสือนิทาน แบบสำรวจข้อมูล

ผลการศึกษาพบว่า 1.การให้นิสิตลงพื้นที่เก็บข้อมูลและทำกิจกรรมเชิงสร้างสรรค์ร่วมกับชุมชน โดยเน้นความต้องการของกลุ่มเป้าหมายเป็นหลัก เป็นวิธีการบูรณาการการสอนที่สามารถบริการวิชาการสังคมได้ 2. การจัดกิจกรรมการเล่านิทานและการแสดงละครช่วยให้เด็กและเยาวชนในชุมชนได้รับความรู้ ความเข้าใจในเรื่องของคุณธรรมและจริยธรรม รวมถึงพฤติกรรมที่เหมาะสมตามช่วงวัยในขณะที่ชมละคร 3. ได้ผลงานการเล่านิทาน 6 เรื่อง การแสดงละครนิทานเด็ก 6 เรื่อง และละครประเด็นศึกษา 2 เรื่อง การศึกษาในครั้งนี้ ผู้เขียนพัฒนาขึ้นจากการนำองค์ความรู้ของวิชาการละครสำหรับเด็กและเยาวชนมาสร้างสรรค์ผลงานทางด้านการแสดงละครที่สอดคล้องกับความต้องการของชุมชน ซึ่งวิธีการนี้สามารถนำไปเป็นแนวทางในจัดการเรียนการสอนแบบบูรณาการ เพื่อการบริการวิชาการสำหรับชุมชนและสังคมต่อไปได้

คำสำคัญ: การบูรณาการสอน/ การบริการวิชาการ/ละครสำหรับเด็กและเยาวชน/ ละครเพื่อการศึกษา

Abstract

The objective of this study is to investigate the optimum integral methodology of children theatre and teaching plan to develop children and young adults in the local area arranged by target group of six sophomores who studied performing arts, Faculty of Fine Arts, Thaksin University. The tools of the study are consisted of lesson plans of children theatre, story books, and questionnaires.

It is found that to construct creative activities collaborated with the local people's needs can be an integral methodology to contribute an academic service to the society. Besides, storytelling, children theatre and theatre-in-education can help the audiences to learn more and better understand about morals and desired behaviors related to their age ranges. As well as this, there have been products created by those targeted sophomores as followed: six story telling activities, six playwrights of children theatre, and two playwrights of theatre-in-education based on the needs of the audiences and community. Finally, the study of this integral methodology, which has been developed from the theory of children theatre and social needs, can be utilized as a lesson plan for academic service in the future

KEYWORDS: Integration of Teaching/ Academic Service/ Children Theatre/ Theatre-in-Education

*อาจารย์ ดร., สาขาวิชาศิลปการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณวิทยาเขตสงขลา, maymae_drama@hotmail.com**

บทนำ

การเรียนการสอนในปัจจุบันได้มุ่งเน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ โดยหน่วยงานที่เกี่ยวข้องทางการศึกษาของไทยได้มีความพยายามที่จะส่งเสริมครูและอาจารย์ให้มีการจัดการเรียนการสอนที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ โดยมีแนวทางการจัดการเรียนการสอนกำหนดไว้ในพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542 แก้ไขเพิ่มเติม (ฉบบัที่ 2) พ.ศ. 2545 และ (ฉบับที่ 3) พ.ศ. 2553 ในหมวดที่ 2 มาตรา 22 ได้กล่าวถึงหลักการ ไว้ว่า “การจัดการศึกษาต้องยึดหลักว่าผู้เรียนทุกคนมีความสามารถเรียนรู้และพัฒนา ตนเองได้ และถือว่าผู้เรียนมีความสำคัญที่สุด กระบวนการจัดการศึกษาต้องส่งเสริมให้ผู้เรียนสามารถพัฒนา ตามธรรมชาติและเต็มตามศักยภาพ” (พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542, 2553: 8) และ มาตรา 24 ได้กล่าวไว้ว่า

> การจัดกระบวนการเรียนรู้ ให้สถานศึกษาและหน่วยงานที่เกี่ยวข้องดำเนินการ ดังต่อไปนี้
>
> 1. จัดเนื้อหาสาระและกิจกรรมให้สอดคล้องกับความสนใจและความถนัดของผู้เรียน โดยคำนึงถึงความแตกต่างระหว่างบุคคล 2. ฝึกทักษะ กระบวนการคิด การจัดการ การเผชิญสถานการณ์ และการประยุกต์ความรู้มา ใช้เพื่อป้องกันและแก้ไขปัญหา 3. จัดกิจกรรมให้ผู้เรียนได้เรียนรู้จากประสบการณ์จริง ฝึกการปฏิบัติให้ทำได้ คิดเป็น ทำเป็น รักการอ่านและเกิดการใฝ่รู้อย่างต่อเนื่อง 4. จัดการเรียนการสอนโดยผสมผสานสาระความรู้ด้านต่าง ๆ อย่างได้สัดส่วนสมดุลกัน รวมทั้งปลูกฝังคุณธรรม ค่านิยมที่ดีงามและคุณลักษณะอันพึงประสงค์ไว้ในทุกวิชา 5. ส่งเสริมสนับสนุนให้ผู้สอนสามารถจัดบรรยากาศ สภาพแวดล้อม สื่อการเรียน และอำนวยความสะดวกเพื่อให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้และมีความรอบรู้ รวมทั้งสามารถใช้การวิจัยเป็นส่วนหนึ่งของ กระบวนการเรียนรู้ ทั้งนี้ ผู้สอนและผู้เรียนอาจเรียนรู้ไปพร้อมกันจากสื่อการเรียนการสอนและแหล่งวิทยาการ ประเภทต่าง ๆ 6. จัดการเรียนรู้ให้เกิดขึ้นได้ทุกเวลาทุกสถานที่ มีการประสานความร่วมมือกับบิดามารดา ผู้ปกครอง และบุคคลในชุมชนทุกฝ่าย เพื่อร่วมกันพัฒนาผู้เรียนตามศักยภาพ (พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542, 2553: 8-9)

นอกจากนี้ Mc Combs and Whisler (1997) ได้เสนอแนวคิดสำคัญ ไว้ว่า

> การเรียนรู้เป็นกระบวนการการสร้างสรรค์ ที่เกิดได้ดีที่สุดเมื่อสิ่งที่เรียนรู้นั้นมีความหมายต่อผู้เรียน โดยให้ผู้เรียนได้สร้างความรู้ของตนเองจากสิ่งที่กำลังเรียนอยู่กับประสบการณ์ความรู้เดิม และการเรียนรู้เกิดได้ดีที่สุดในสภาพแวดล้อมที่บุคคลต่าง ๆ มีความสัมพันธ์และปฏิสัมพันธ์อันดีต่อกันมีความสบายและเป็นระเบียบ โดยที่ผู้เรียนได้รับการชื่นชมและยอมรับนับถือ (Mc Combs and Whisler, อ้างถึงใน ชัยวัฒน์ สุทธิรัตน์, 2555: 57)

จากข้อกำหนดดังกล่าวนี้ แสดงให้เห็นแล้วว่าการเรียนการสอนที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญมีส่วนสำคัญอย่างยิ่งในการพัฒนาผู้เรียน ซึ่งสอดคล้องกับแผนการเรียนการสอนของผู้เขียนที่มุ่งเน้นให้เด็กได้ทั้งความรู้วิชาการและทักษะวิชาชีพ เน้นการฝึกทักษะจากประสบการณ์ตรง ในสภาพแวดล้อมต่าง ๆ นอกจากจะพัฒนาด้านความรู้ทางวิชาการแล้วนั้น การผลิตบัณฑิตที่มีศักยภาพสามารถรับใช้สังคมและชุมชนในท้องถิ่นก็

เป็นหัวใจสำคัญในการศึกษา ซึ่งตรงตามกับปณิธานของมหาวิทยาลัยทักษิณ คือ “มหาวิทยาลัยรับใช้สังคม” และ พันธกิจของมหาวิทยาลัย ในข้อที่ 2 และ 3 ไว้ว่า “2. สร้างสรรค์ผลงานการวิจัยและพัฒนาเพื่อการรับใช้ชี้นำการพัฒนาให้กับสังคม และพัฒนาสู่การเป็นมหาวิทยาลัยวิจัยในอนาคต 3. บริการวิชาการ ถ่ายทอดองค์ความรู้สู่สังคม ร่วมสร้างสังคมแห่งการเรียนรู้ที่เข้มแข็ง”

จากข้อความดังกล่าว ผู้เขียนจึงได้เล็งเห็นความสำคัญในการศึกษาที่ผลิตบัณฑิตให้มีความรู้ทางวิชาการและสามารถนำความรู้นั้นไปรับใช้ชุมชนท้องถิ่นของตนเองได้ จึงต้องที่จะศึกษาเพื่อค้นหาแนวทางและวิธีการการบูรณาการการสอนที่สามารถบริการวิชาการแก่ชุมชนและสังคมในท้องถิ่น โดยมุ่งเน้นกลุ่มเป้าหมายเป็นเด็กและเยาวชนในจังหวัดสงขลา ดังนั้นจึงเลือกนิสิตในรายวิชา ละครสำหรับเด็กและเยาวชน ในหลักสูตรของวิชาเอกการละคร สาขาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ มาเป็นกรณีศึกษาเพื่อค้นหาวิธีการบูรณาการสอนวิชาละครสำหรับเด็กและเยาวชน เพื่อพัฒนาเด็กและเยาวชนในชุมชนในท้องถิ่นจังหวัดสงขลา

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาวิธีการบูรณาการสอนวิชาละครสำหรับเด็กและเยาวชนเพื่อพัฒนาเด็กและเยาวชนในชุมชน

กลุ่มตัวอย่าง

กลุ่มตัวอย่างในการศึกษาครั้งนี้ หมายถึง นิสิตที่เรียนวิชาละครสำหรับเด็กและเยาวชน โดยมีผู้เขียนเป็นอาจารย์สอน ตามหลักสูตรของสาขาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2559 จำนวน 6 คน

กลุ่มเป้าหมาย

กลุ่มเป้าหมายในการศึกษาครั้งนี้ หมายถึง เด็กและเยาวชนในพื้นที่อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา ที่นิสิตจากกลุ่มตัวอย่างได้ลงพื้นที่เก็บข้อมูลและจัดโครงการเพื่อนำเสนอผลงานการแสดง ซึ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่

1. เด็กวัยก่อนเข้าเรียน - วัยอนุบาล จากสถานสงเคราะห์เด็กบ้านสงขลา จำนวน 30 คน
2. นักเรียนระดับประถมศึกษาตอนต้น จากโรงเรียนวิเชียรชม จำนวน 70 คน
3. นักเรียนระดับมัธยมศึกษาตอนต้น จากโรงเรียนวชิรานุกูล จำนวน 100 คน

วิธีการศึกษา

การศึกษาครั้งนี้ผู้เขียนมีวิธีการศึกษา ดังนี้

1. ผู้เขียนออกแบบการเรียนการสอนในรายวิชา ละครสำหรับเด็กและเยาวชน รหัสวิชา 0607337 ในภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2559 ให้สอดคล้องกับการบริการวิชาการแก่ชุมชน ในกลุ่มของเด็กและเยาวชน

2. กระบวนการเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสังเกต ขณะที่นิสิตกำลังเรียนและทำกิจกรรมตามที่ผู้เขียนได้ออกแบบไว้ รวมถึงข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ซึ่งมีขั้นตอนดังนี้

2.1 การเรียนการสอนทฤษฎีและหลักการที่เกี่ยวกับทางด้านละครเด็กและละครเยาวชน ตามแผนการสอนตามกรอบมาตรฐานคุณวุฒิระดับอุดมศึกษาแห่งชาติ (มคอ.3)

2.2 มอบหมายให้นิสิตลงพื้นที่เก็บข้อมูลตามกลุ่มเป้าหมายที่ได้กำหนดไว้

2.3 ให้คำแนะนำ คำปรึกษา และแนวทางในการพัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานทางด้านละคร ประกอบด้วย การเล่านิทาน การแสดงละครเด็ก และการแสดงละครประเด็นศึกษา (Theatre-in-Education) ของนิสิต

2.4 ให้นิสิตฝึกการเขียนโครงการ และเอกสารต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำเสนอผลงานการแสดงและกิจกรรมนันทนาการ ในพื้นที่กลุ่มเป้าหมาย

2.5 ให้นิสิตนำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์ ประเมินผล สรุปผล และจัดทำรูปเล่มรายงาน

3. วิเคราะห์ข้อมูลและประเมินผล

4. ถอดองค์ความรู้ การบูรณาการการสอนกับการบริการวิชาการ เพื่อพัฒนาเด็กและเยาวชนในรายวิชาละครสำหรับเด็กและเยาวชน

5. สรุปผลการศึกษา

ผลการศึกษา

1. การให้นิสิตลงพื้นที่เก็บข้อมูลและทำกิจกรรมเชิงสร้างสรรค์ร่วมกับชุมชนเป็นวิธีการบูรณาการสอนที่สามารถบริการวิชาการสังคมได้

เพราะนิสิตสามารถเรียนรู้ เข้าใจ ในหลักการ และได้ฝึกทักษะทางด้านละครเด็กและเยาวชน จนสามารถผลิตผลงานสร้างสรรค์ที่ตรงกับเนื้อหาในรายวิชาที่เรียน ซึ่งสอดคล้องกับโจทย์และความต้องการของกลุ่มเป้าหมายในชุมชนนั้น ๆ ส่งผลให้ทั้งนิสิตกลุ่มตัวอย่าง เด็ก นักเรียน และคุณครู ที่เป็นกลุ่มเป้าหมาย ต่างก็ได้รับความพึงพอใจ ความชื่นชอบ ตรงตามจุดประสงค์ของทั้งสองฝ่าย ได้แก่ กลุ่มตัวอย่าง ต้องการฝึกทักษะและประสบการณ์ที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านละครเด็กและละครเยาวชน ส่วนกลุ่มเป้าหมายก็ต้องการชมการแสดงละครที่สอดแทรกสาระความรู้ ควบคู่กับคุณธรรม จริยธรรม นั่นเอง

2. การจัดกิจกรรมการเล่านิทานและการแสดงละครช่วยให้เด็กและเยาวชนในชุมชนได้รับความรู้ความเข้าใจในเรื่องของคุณธรรม และจริยธรรม รวมถึงพฤติกรรมที่เหมาะสมตามช่วงวัยในขณะที่ชมละคร

เนื่องจากการเล่านิทานและการแสดงที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นนี้ เป็นผลงานที่มุ่งเน้นให้สาระการเรียนรู้เกี่ยวกับพฤติกรรมที่พึงประสงค์ คุณธรรมและจริยธรรมของแต่ละช่วงชั้น ซึ่งตอบสนองความต้องการของพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542 มาตรา 23 บัญญัติไว้ว่า “การจัดการศึกษา ทั้งการศึกษาในระบบ การศึกษานอกระบบ และการศึกษา ตามอัธยาศัย ต้องเน้นความสำคัญทั้งความรู้ คุณธรรม กระบวนการเรียนรู้และบูรณาการตามความเหมาะสม ของแต่ละระดับการศึกษา” (พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542, 2553: 8) ดังนั้นการจัดกิจกรรมและการแสดงต่าง ๆ จึงมุ่งเน้นให้ความรู้ที่ควบคู่ไปกับคุณธรรมและจริยธรรม อันเป็นไปตามกระบวนการรับรู้ที่เหมาะสมของแต่ละช่วงวัย ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ในแต่ละกลุ่มก็จะมีกิจกรรม และวิธีการประเมินหลังจากการชมการแสดงที่แตกต่างกันออกไป ดังนี้

2.1 เด็กวัยก่อนเข้าเรียน-วัยอนุบาล จากสถานสงเคราะห์เด็กบ้านสงขลา จำนวน 30 คน กิจกรรมที่ทำกับกลุ่มวัยนี้จะใช้ “การเล่านิทาน” โดยการจัด “โครงการนิทานสานต่อก่อจินตนาการ” ในวันที่ 7 เมษายน 2560 เวลา 09.00 น. – 12.00 น. ณ สถานสงเคราะห์เด็กบ้านสงขลา จังหวัดสงขลา ซึ่งนิทานที่เลือกมาเล่าให้ฟังนั้นจะสอดแทรกคติสอนใจ คุณธรรม จริยธรรม เช่น การเก็บของแล้วนำไปคืนเจ้าของ การแบ่งปัน นอกจากนี้ยังมีเกี่ยวกับการดูแลตัวเองในชีวิตประจำวัน เช่น ประโยชน์ของการอาบน้ำ สระผม หรือการรับประทานผักที่มีประโยชน์ เป็นต้น หลังจากเล่านิทานจบ ก็จะมีการประเมินความรู้ความเข้าใจ โดยการตั้งคำถามและให้เด็ก ๆ ตอบ ซึ่งเด็ก ๆ ก็สามารถตอบคำถามได้ นอกจากนั้นยังให้เด็กลงคะแนนเรื่องที่ตัวเองชื่นชอบ ประทับใจ หรือได้รับความรู้มากที่สุด โดยการนำสติ๊กเกอร์ไปติดที่ตัวของนิสิตที่ได้เล่านิทานเรื่องนั้น ๆ หลังจากนั้นก็ได้สอบถามครูพี่เลี้ยงที่ดูแลเด็กถึงการทำกิจกรรมในวันนี้ ซึ่งจากข้อมูลทั้งหมดสามารถสรุปได้ว่า ได้ขณะที่เด็กได้ชมการเล่านิทานอยู่นั้น เด็ก ๆ สามารถเรียนรู้เรื่องของคุณธรรม จริยธรรม และพฤติกรรมที่เหมาะสมได้




ภาพที่ 1 นิสิตแนะนำตัวเอง แนะนำนิทาน และอธิบายกิจกรรมที่จะเกิดขึ้น
ที่มา: ธนภรณ์ แสนอ้าย

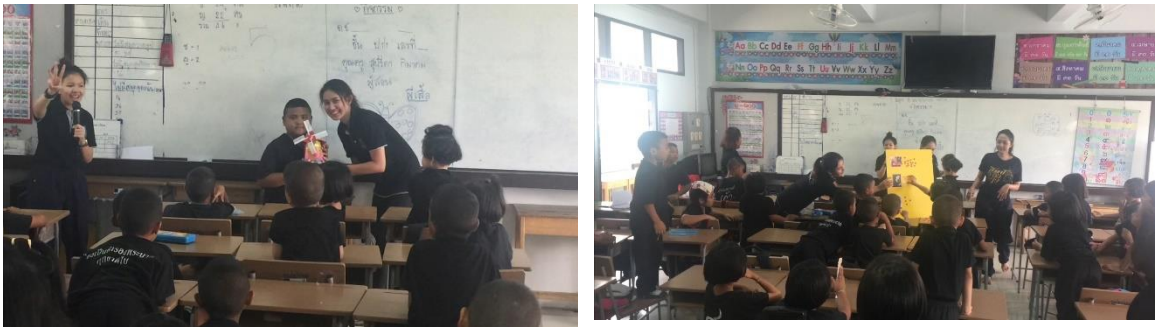



ภาพที่ 2 นิสิตเล่านิทาน (ภาพซ้าย) และนิสิตแจกขนมและของรางวัลหลังจาก
ตอบคำถามและประเมินผล (ภาพขวา)
ที่มา: ธนภรณ์ แสนอ้าย

2.2 นักเรียนระดับประถมศึกษาตอนต้น จากโรงเรียนวิเชียรชม จำนวน 70 คน ซึ่งแบ่งการดำเนินกิจกรรมออกเป็น 2 ห้องเรียน ได้แก่ นักเรียนระดับชั้น ป.1/1 และ ป.1/4 การนำเสนอผลงานในครั้งนี้จะเป็น “การแสดงละครเด็ก” ซึ่งเป็นการเล่าเรื่องและแสดงแบบละครเดี่ยว (Monologue) ซึ่งนิสิตแต่ละคนได้ฝึกฝนและพัฒนาการแสดงในชั่วโมงเรียน เมื่อผ่านเกณฑ์การประเมินจึงได้จัดโครงการเรื่อง “โครงการนิทานสนุกสนานผสานข้อคิด” ในวันที่ 26 พฤษภาคม 2560 เวลา 13.00 น. – 14.00 น. ณ โรงเรียนวิเชียรชม จังหวัดสงขลา การแสดงที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นนี้ ได้สอดแทรกเรื่องราวเกี่ยวกับความพยายาม ความกตัญญู การรู้จักคิดและวางแผน และการเลือกรับประทานอาหารที่มีประโยชน์ ซึ่งการแสดงเน้นการสร้างความสนุกสนานและการมีส่วนร่วมของนักเรียน ทำให้นักเรียนที่ชมการแสดง เข้าใจเนื้อหาสาระที่ต้องการสื่อมากยิ่งขึ้น หลังจากจบการแสดง ก็มีกิจกรรมการตอบคำถามถึงสิ่งที่ได้เรียนรู้จากการชมการแสดง ซึ่งได้รับความร่วมมือจากนักเรียนอย่างมากมาย นอกจากนี้ยังมีการประเมินเรื่องที่ชื่นชอบ โดยจะให้นักเรียนติดสติกเกอร์เรื่องที่ชื่นชอบและได้รับความรู้มากที่สุด ลงบนแผ่นฟิวเจอร์บอร์ดที่ได้เตรียมไว้ซึ่งจะมีรูปที่เป็นเอกลักษณ์ของการแสดงแต่ละเรื่องติดไว้ จากการสังเกตและสัมภาษณ์แสดงให้เห็นว่านักเรียนที่ได้รับชมการแสดงสามารถได้รับความรู้ด้านวิชาการและคำสอนที่เกี่ยวกับคุณธรรมและจริยธรรมในขณะชมการแสดงได้



ภาพที่ 3 การแสดงละคร เรื่อง “ลูกหมูสามตัว” (ภาพซ้าย) และ เรื่อง “หนูนิดไม่ยอมกินผัก” (ภาพขวา)
ที่มา: ธนภรณ์ แสนอ้าย



ภาพที่ 4 การตอบคำถามและมอบของรางวัล (ภาพซ้าย) และการประเมินผลงานที่ชื่นชอบ
และได้รับความรู้มากที่สุด (ภาพขวา)
ที่มา: ธนภรณ์ แสนอ้าย

2.3 นักเรียนระดับมัธยมศึกษาตอนต้น จากโรงเรียนวชิรานุกูล จำนวน 100 คน ประกอบด้วยนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 – 3 การนำเสนอผลงานครั้งนี้เป็นรูปแบบของ ละครประเด็นศึกษา (Theatre-in-Education) ซึ่งนักเรียนจะต้องผ่านการเรียนหลักการและทฤษฎี ลงพื้นที่เก็บข้อมูล หลังจากนั้นจึงเข้าสู่กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานละคร และนำเสนอผลงานละคร โดยจัดเป็นโครงการในหัวข้อ “โครงการละครสอนเยาวชน” ในวันที่ 25 พฤษภาคม 2560 เวลา 13.00 น. – 14.00 น. ณ โรงเรียนวชิรานุกูล จังหวัดสงขลา การทำละครในครั้งนี้ได้เปิดโอกาสให้นิสิตที่ไม่ได้เรียนวิชาการละครสำหรับเด็กและเยาวชนเข้ามามีส่วนร่วมในกิจกรรมด้วย ละครเวทีนี้จะสอดแทรกเนื้อหาสาระที่เกี่ยวกับความรักในวัยเรียนและยาเสพติด หลังการแสดงจบลงก็จะมีการถาม-ตอบ การสัมภาษณ์ และการตอบแบบสอบถาม เพื่อวัดและประเมินผลในสิ่งที่ได้เรียนรู้จากการชมละคร ซึ่งร้อยละ 80 มีความชื่นชอบและได้รับความรู้เกี่ยวกับพฤติกรรมที่เหมาะสมกับวัย คุณธรรมและจริยธรรมที่สอดแทรกการสอนไว้ในละครในขณะที่ได้รับชมการแสดง




ภาพที่ 5 การแนะนำตัวและอธิบายกิจกรรม (ภาพซ้าย) การตอบคำถามและการสัมภาษณ์หลังชมละคร (ภาพขวา)
ที่มา: ธนภรณ์ แสนอ้าย




ภาพที่ 6 การแสดงละครประเด็นศึกษา
ที่มา: ธนภรณ์ แสนอ้าย

3. ได้ผลงานการสร้างสรรค์สำหรับเด็กและเยาวชน จำนวนทั้งสิ้น 14 ชิ้น ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 ประเภท ดังนี้

3.1 การเล่านิทาน มีทั้งหมด 6 เรื่อง ได้แก่ หนูนิดไม่ยอมกินผัก เก็บได้ให้คืน กบกับหนู มดกับตั๊กแตน กรุ้งกริ้งเป็นตาแดง และเที่ยวสวนสัตว์

3.2 การแสดงละครนิทานเด็ก มีทั้งหมด 6 เรื่อง ได้แก่ ลูกหมูสามตัว ลูกเจี๊ยบยอดกตัญญู สุนัขแสนฉลาด หนูนิดช่างเลือกกิน กระต่ายน้อยยอดกตัญญู และแม่จ๋าหนูปวดท้อง

3.3 ละครประเด็นศึกษา มีทั้งหมด 2 เรื่อง ได้แก่ เพราะรักจึงยอม และลูกชายคนนี้ที่หลงผิด

สรุปและอภิปรายผล

การดำเนินการศึกษาในครั้งนี้ ผู้เขียนได้สรุปองค์ความรู้จากการบูรณาการสอนวิชาการละครสำหรับเด็กและเยาวชนเพื่อพัฒนาวิชาการของเด็กและเยาวชนในชุมชน สามารถแบ่งออกเป็น 4 ประเด็นหลัก ๆ ได้ดังนี้

1. กระบวนบูรณาการสอน สามารถสรุปเทคนิคการสอนได้ดังนี้

1.1. แบ่งระดับเนื้อหาการเรียนจากง่ายไปยาก จากกิจกรรมขนาดเล็กไปขนาดใหญ่ จากความรับผิดชอบน้อยไปความรับผิดชอบที่มากขึ้น

1.2. เน้นการเรียนการสอนที่นิสิตสามารถนำความรู้หลาย ๆ ด้าน มาประยุกต์ใช้ได้อย่างเหมาะสม

1.3. เน้นให้นิสิตฝึกทักษะ กระบวนการคิด วิเคราะห์ เพื่อป้องกันและแก้ไขปัญหา

1.4. เน้นการเรียนการสอนที่ให้นิสิตเป็นศูนย์กลาง

1.5. จัดโครงการหรือกิจกรรมที่นิสิตสามารถเรียนรู้จากประสบการณ์จริง

1.6. ปลูกฝังคุณธรรม จริยธรรม และจรรยาบรรณในการเรียนการสอนและการทำกิจกรรม

2. องค์ความรู้ที่นิสิตกลุ่มตัวอย่างได้รับ ซึ่งสามารถสรุปได้ดังนี้

2.1 ทฤษฎีและหลักการที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านละครเด็กและละครเยาวชน

2.2 กระบวนการเก็บข้อมูล และวิเคราะห์ข้อมูล จากการลงพื้นภาคสนาม

2.3 กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงละครสำหรับเด็กและเยาวชน ประกอบด้วย การกำหนดแนวคิดของเรื่อง การวางโครงเรื่อง การเขียนบทการแสดง การฝึกซ้อมและพัฒนาการแสดงทั้งการเล่านิทาน การแสดงละครเด็ก และการแสดงละครประเด็นปัญหา

2.4 การจัดทำเอกสาร โครงการ และหนังสือทางราชการต่าง ๆ เพื่อจัดทำโครงการ ฯ และขอความอนุเคราะห์นำการแสดงไปเผยแพร่

2.5 การเตรียมความพร้อม การวางแผนงาน และการนำเสนอผลงานการแสดงในพื้นที่กลุ่มเป้าหมาย

2.6 การประยุกต์องค์ความรู้ การแก้ไขปัญหา การวิเคราะห์ และสรุปผลองค์ความรู้ต่าง ๆ เป็นรูปเล่มรายงาน

3. องค์ความรู้ของกลุ่มเป้าหมายได้รับจากการจัดกิจกรรม

เด็กและเยาวชนในพื้นที่ที่ได้เข้าร่วมกิจกรรม ต่างได้รับความรู้ คุณธรรม จริยธรรม และพฤติกรรมอันดีที่เหมาะสมกับวัยของตนเอง ผ่านการสื่อสารที่สนุกสนาน เพลิดเพลิน และเน้นการมีส่วนร่วมระหว่างเด็กและเยาวชนกับนิสิตในการทำกิจกรรม ทำให้เด็กและเยาวชนเปิดใจและสามารถรับองค์ความรู้ต่าง ๆ ได้เต็มที่ เพราะไม่รู้สึกว่ากำลังถูกยัดเยียดสิ่งต่าง ๆ หรือถูกบังคับให้ทำกิจกรรม

4. การบูรณาการการสอนที่สอดคล้องกับพันธกิจของมหาวิทยาลัยทักษิณ

การเรียนการสอนในการศึกษาครั้งนี้ เป็นการบริการวิชาการ และการส่งเสริมคุณธรรม จริยธรรม ในกิจกรรมเดียวกัน ซึ่งการบูรณาการในครั้งนี้ถือได้ว่าเป็น การบูรณาการพันธกิจของมหาวิทยาลัยทักษิณได้อย่างแท้จริง เพราะผู้เขียนได้ดำเนินการสอนวิชาละครสำหรับเด็กและยาวชนตลอด 1 ภาคเรียนนั้น ได้พานิสิตลงพื้นที่เก็บข้อมูล แลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับคนในพื้นที่ และมีการนำเสนอผลงานที่เน้นความต้องการของกลุ่มเป้าหมาย คือ คนในพื้นที่เป็นหลัก และสร้างกิจกรรมให้มีการแลกเปลี่ยนความรู้ ความคิดร่วมกัน ซึ่งถือได้ว่ามหาวิทยาลัยทักษิณได้ทำหน้าที่บริการวิชาการแก่ชุมชนและสังคมไปด้วย ซึ่งตรงกับปณิธานของมหาวิทยาลัยที่ว่า “มหาวิทยาลัยรับใช้สังคม” กิจกรรมในครั้งนี้นับว่าเป็นการบูรณาการการสอนและการบริการวิชาการเพื่อพัฒนาเด็กและเยาวชนในชุมชนได้อย่างแท้จริง




ภาพที่ 7 กิจกรรมการมีส่วนร่วมกันระหว่างมหาวิทยาลัยทักษิณกับคนในชุมชน
ที่มา: ธนภรณ์ แสนอ้าย

ข้อเสนอแนะ

การเรียนการสอนในปัจจุบัน เน้นการบูรณาการองค์ความรู้ในหลาย ๆ ด้าน และเน้นกระบวนการคิดวิเคราะห์ และแก้ไขปัญหาในสถานการณ์ต่าง ๆ และที่สำคัญเน้นการสอนที่ให้นิสิตได้รับประสบการณ์ตรง การศึกษาการบูรณาการสอนวิชาการละครสำหรับเด็กและเยาวชน เพื่อพัฒนาวิชาการของเด็กและเยาวชนในชุมชนครั้งนี้ ผู้ที่สนใจสามารถนำไปเป็นแนวทางในการสอนนิสิต โดยอาจนำไปประยุกต์ใช้กับรายวิชาอื่น ๆ ได้ นอกจากนี้ยังสามารถนำไปพัฒนาการเรียนการสอนให้สอดคล้องกับการบริการวิชาการ หรือการบริการทางด้านวัฒนธรรม หรือภูมิปัญญาด้านอื่น ๆ เช่น ภูมิปัญญาท้องถิ่น ความเชื่อและคติคำสอน เป็นต้น อันเป็นประโยชน์ต่อวงการศึกษาและสังคมในท้องถิ่น

รายการอ้างอิง

ชัยวัฒน์ สุทธรัตน์. (2555). *80 นวัตกรรมการจัดการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ.* พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ : บริษัท แดเน็กซ์ อินเตอร์คอร์ปปอเรชั่น จำกัด.

สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ. (2553) *พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542. แก้ไขเพิ่มเติม (ฉบบัที่ 2) พ.ศ. 2545 และ (ฉบับที่ 3) พ.ศ. 2553.* ออนไลน์ : https://www.mwit.ac.th/~person/01-Statutes/NationalEducation.pdf. สืบค้นเมื่อ 1 ธันวาคม 2560

“ร็องแง็ง” การบูรณาการกับการเรียนการสอนในมหาวิทยาลัยทักษิณ

RONGGENG: AN INTEGRATION WITH EDUCATIONAL ACTIVITY IN THAKSIN UNIVERSITY

ยงกฤต สายเนตร*

บทคัดย่อ

บทความเรื่องนี้ มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา รวบรวมและเก็บบันทึกเพลงและการแสดง ในพื้นที่ตำบลเกาะลิบง อำเภอกันตัง จังหวัดตรัง และบูรณาการการสอนรายวิชาดนตรีพื้นบ้านไทย และส่งเสริมให้นิสิตได้เรียนรู้และได้มีประสบการณ์ในการเรียนรู้ชุมชน ซึ่งเป็นการฝึกการทำงานร่วมกันระหว่างนิสิตสาขาดุริยงคศาสตร์กับนิสิตต่างสาขาวิชา และระหว่างนิสิตกับศิลปินพื้นบ้าน โดยการนำมาบูรณาการการสอนกับรายวิชาดนตรีพื้นบ้านไทย รายวิชาในหลักสูตรดุริยางคศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ

ขั้นตอนในการศึกษา ผู้เขียนได้มีการให้นิสิตลงพื้นที่เก็บข้อมูล และออกไปศึกษาดนตรีร็องแง็งในสถานที่จริง ประกอบไปด้วยนิสิตจำนวน 40 คน แบ่งออกเป็น นิสิตสาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ จำนวน 28 คน และนิสิตสาขาวิชาศิลปะการแสดงที่สนใจในเนื้อหารายวิชาและลงเรียนเป็นวิชาเลือกเสรี จำนวน 12 คน

สรุปผลการศึกษาครั้งนี้ ด้านการเรียนการสอนเป็นการบูรณาการการเรียนที่ส่งเสริมการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมของภาคใต้และของชาติเพื่อการพัฒนาที่ยั่งยืน เป็นการพัฒนาระบบการสร้างสรรค์และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ส่งเสริมการเรียนรู้จากกระบวนการวิจัย และใช้กลยุทธ์การส่งเสริมการเรียนรู้ภูมิปัญญาศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นร่วมกับชุมชน

คำสำคัญ: ร็องแง็ง / การเรียนการสอน / การบูรณาการ / องค์ประกอบของดนตรี

Abstract

The aims of this article are to study the history and collection of music and performance. In Libong sub-district, Kantang district, Trang province. As the objective of educational activity in which hand-on experienced in the community and have an experience in working with local artist, Ronggeng is integrated in the subject of musical art, Faculty of Art, Thaksin University. The objective of this subject is focus on local music, with the activities consisted on knowledge of local music, how to study local music, musical instrument, composition, lyrics, local performance, and style of local music in the view of social science. Regarding to the effective of teaching, pedagogy in this subject are lecture and hand-on experience are provided. Moreover, students who taking this subject will gain more knowledge on conduct research about music.

Data were collect via observation participation. Teacher and students together were go to collect the data in the community. There were 40 students participated in the study in which 28 from musical art, 12 from performance art whom enroll as selective subject.

In conclusion, this academic activity is enhancing the local art preservation which can lead to the sustainable of Thai art and wisdom. Moreover, this is a development of publish method for promoting Thai art and wisdom, promoting how to do research on art. Last but not least, this considered as an effective method for promoting knowledge on local art with an interprofessional activity with the community.

KEYWORDS: Ronggeng / educational / Integration / Element of music

*อาจารย์, สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ วิทยาเขตสงขลา, yongkrich@gmail.com**

บทนำ

รายวิชาดนตรีพื้นบ้านไทยเป็นรายวิชาในหลักสูตรดุริยางคศาสตร์ คณะศิลปะกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ ที่เน้นให้นิสิตศึกษาลักษณะทางดนตรีพื้นบ้านไทย โดยการเรียนการสอน จะศึกษาถึงความรู้ทั่วไปของดนตรีพื้นบ้านและวิธีการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน, เครื่องดนตรี, การประสมวงดนตรี, บทเพลงพื้นบ้าน ศิลปะการแสดงพื้นบ้านและลักษณะดนตรีพื้นบ้านในแง่สังคมวิทยา

ทั้งนี้กระบวนการเรียนรายวิชาดังกล่าว ได้มีการสอนให้นิสิตเข้าใจถึงวิธีการและกระบวนการวิจัยทางด้านดนตรี ทั้งนี้การได้รับประสบการณ์ตรงจากผู้เชี่ยวชาญในศาสตร์ดนตรีพื้นบ้าน เป็นสิ่งสำคัญที่จะทำให้การจัดการเรียนการสอนมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น ทั้งยังทำให้นิสิตเข้าใจถึงกระบวนการวิจัยดนตรีมากยิ่งขึ้นด้วย ทำให้ผู้สอนจึงเล็งเห็นถึงความสำคัญดังกล่าว จึงได้มีการให้นิสิตออกไปศึกษานอกสถานที่จริง โดยเฉพาะการศึกษาดนตรีพื้นบ้านไทยภาคใต้ ประเภทร็องแง็ง ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านท้องถิ่นภาคใต้ที่นับวันเหลืออยู่ไม่กี่คณะที่ยังคงทำการแสดงอยู่ โดยเฉพาะดนตรีพื้นบ้านร็องแง็ง ในพื้นที่ตำบลเกาะลิบง อำเภอกันตัง จังหวัดตรัง

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของวงดนตรีร็องแง็ง รวบรวมและเก็บบันทึกเพลงและการแสดงดนตรีพื้นบ้านร็องแง็ง ในพื้นที่ตำบลเกาะลิบง อำเภอกันตัง จังหวัดตรัง

2. บูรณาการการสอนรายวิชาดนตรีพื้นบ้านไทย และส่งเสริมให้นิสิตได้เรียนรู้และได้มีประสบการณ์ในการเรียนรู้ชุมชน

กลุ่มตัวอย่าง

กลุ่มตัวอย่างในครั้งนี้หมายถึง นิสิตที่เรียนรายวิชาดนตรีพื้นบ้านไทย โดยผู้เขียนเป็นอาจารย์ประจำรายวิชาและเป็นผู้สอนในรายวิชาดังกล่าว ตามหลักสูตรของสาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ หลักสูตรดุริยางคศาสตร์สากล คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ

กลุ่มเป้าหมาย

กลุ่มเป้าหมายในการศึกษาครั้งนี้ หมายถึง คณะร็องแง็งที่ยังคงทำการแสดงอยู่ในพื้นที่ตำบลเกาะลิบง อำเภอกันตัง จังหวัดตรัง ที่นิสิตลงพื้นที่เก็บข้อมูลและจัดโครงการเพื่อนำเสนอผลงานภาคสนาม ซึ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่

1. กลุ่มนักดนตรีและนางรำ

2. กลุ่มผู้ชมการแสดง

3. กลุ่มชาวบ้านในพื้นที่

วิธีการศึกษา

การศึกษาครั้งนี้ผู้เขียนมีวิธีการศึกษาดังนี้

1. ผู้เขียนออกแบบแผนการสอนในรายวิชาดนตรีพื้นบ้านไทย รหัสวิชา 0604213 ในภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2559 ให้สอดคล้องกับการส่งเสริมการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมของภาคใต้และของชาติเพื่อการพัฒนาที่ยั่งยืน เป็นการพัฒนาระบบการสร้างสรรค์และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ส่งเสริมการเรียนรู้จากกระบวนการวิจัย และใช้กลยุทธ์การส่งเสริมการเรียนรู้ภูมิปัญญาศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นร่วมกับชุมชน

2. กระบวนการเก็บรวมรวมข้อมูลจากการสังเกตเมื่อนิสิตเรียนและทำกิจกรรมตามที่ผู้เขียนได้ออกแบบไว้ รวมถึงข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ซึ่งมีขั้นตอนดังนี้

2.2 การเรียนการสอนทฤษฎีและหลักการที่เกี่ยวกับทางด้านดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ตามแผนการสอนตามกรอบมาตรฐานคุณวุฒิระดับอุดมศึกษาแห่งชาติ (มคอ.3)

2.3 มอบหมายให้นิสิตลงพื้นที่เก็บข้อมูลตามกลุ่มเป้าหมายที่ได้กำหนดไว้

2.4 ให้คำแนะนำ คำปรึกษา และแนวทางในการลงพื้นที่เก็บข้อมูล

2.5 ให้นิสิตฝึกการถอดบทเพลงพื้นบ้าน การเขียนเอกสารโครงการและเอกสารต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำเสนอผลงานภาคสนามในพื้นที่กลุ่มเป้าหมาย

2.6 ให้นิสิตนำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์ ประเมินผล สรุปผล และจัดทำรูปเล่มรายงาน

3. วิเคราะห์ข้อมูล และประเมินผล

4. ถอดองค์ความรู้ การบูรณาการการสอนกับการบริการวิชาการเพื่อพัฒนาเด็กและเยาวชนในรายวิชาละครสำหรับเด็กและเยาวชน

5. สรุปผลการศึกษา

ผลการศึกษา

1. การให้นิสิตลงพื้นที่เก็บข้อมูลสามารถบูรณาการเข้ากับการเรียนการสอนได้

นิสิตสามารถเรียนรู้ เข้าใจ ในหลักการ และนำความรู้และหลักการเชิงทฤษฎีที่ได้ในเรียนในห้องเรียนมาบูรณาการปรับใช้ เช่น การเก็บข้อมูลวิจัยโดยการลงพื้นที่จริง การแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้า การมีส่วนร่วมกันกับชุมชน ทำให้นิสิตมีทักษะในการวิจัยทางด้านมนุษยศาสตร์มากขึ้น

2. ส่งเสริมการเรียนรู้จากกระบวนการวิจัยได้

ในการศึกษาภาคสนามครั้งนี้ได้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยา ซึ่งนิสิตได้ใช้ทฤษฎีดังกล่าวในการรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำรา และการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม การตรวจสอบข้อมูล การวิเคราะห์ เปรียบเทียบ การบันทึกโน้ตเพลง สรุปและการนำเสนอเป็นรูปเล่มรายงาน ตามขั้นตอนดังนี้

2.1 การเรียนรู้ขั้นตอนการเตรียมการก่อนออกภาคสนาม

2.1.1 การศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

นิสิตได้ทำการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จากเอกสาร ตำราต่าง ๆ โดยแบ่งเนื้อหาออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่

1. เนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับจังหวัดตรัง เกี่ยวกับลักษณะที่ตั้ง ประวัติความเป็นมา การปกครอง การประกอบอาชีพ ศาสนา การแต่งกาย ภาษา และลักษณะครอบครัว

2. ข้อมูลเกี่ยวกับดนตรีร็องแง็ง ได้แก่ ประวัติของดนตรี เครื่องดนตรี ระบบเสียง บทบาทหน้าที่ของดนตรีร็องแง็ง ในจังหวัดตรัง

3. ข้อมูลที่เกี่ยวกับแนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษา ได้แก่ แนวคิดทฤษฎีทางด้านดนตรีชาติพันธุ์วิทยา (Ethnomusicology)

2.1.2 กลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูล

เมื่อนิสิตได้ศึกษาเอกสาร งานวิจัยและการสอบถามจากผู้เชี่ยวชาญ รวมทั้งการสำรวจข้อมูลเบื้องต้นแล้วนั้น นิสิตได้ฝึกหากลุ่มบุคคลผู้ที่สามารถให้ข้อมูลที่สำคัญ สรุปมีดังนี้ คือ หัวหน้าวงดนตรีร็องแง็ง คณะตารีบง, ผู้อำนวยการโรงเรียนเกาะลิบง, ผู้ใหญ่บ้านเกาะลิบง, ผู้ปกครองของนิสิตที่อาศัยอยู่ในบ้านเกาะลิบงและชาวบ้านในพื้นที่เกาะลิบง

2.1.3 การเลือกพื้นที่ในการลงภาคสนาม

การศึกษาครั้งนี้ได้เลือก ดนตรีร็องแง็ง ในพื้นที่ตำบลกันตัง อำเภอกันตัง จังหวัดตรัง เนื่องจากในพื้นที่เกาะลิบง เหลือคณะร็องแง็งเพียงคณะเดียวเท่านั้น จากการสอบถามเบื้องต้นก็ยังไม่มีผู้ที่สนใจที่จะสืบทอดวัฒนธรรมการเล่นดนตรีร็องแง็งเลย รวมถึงมีนิสิตที่ลงเรียนในรายวิชามีภูมิลำเนาอยู่ในพื้นที่ดังกล่าวจึงง่ายแก่การติดต่อประสานงานและการให้ข้อมูลจากคนในชุน

2.2 การเรียนรู้ขั้นตอนดำเนินการเก็บข้อมูล

ขั้นตอนการเก็บข้อมูลภาคสนาม (Field Work) คือการเก็บข้อมูลที่ตำบลเกาะลิบง อำเภอกันตัง จังหวัดตรัง โดยใช้วิธีการสังเกต การสัมภาษณ์ และการใช้เครื่องมือเก็บข้อมูลภาคสนาม



ภาพที่ 1 นิสิตกำลังทำการเข้าสัมภาษณ์นักดนตรีและนักแสดงเพื่อเก็บข้อมูล
ที่มา : ยงกฤต สายเนตร

2.3 การเรียนรู้ขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูล

นิสิตได้ใช้วิธีเก็บข้อมูลและนำมาถอดความร่วมกันในห้องเรียน และนำเอาบทเพลงมาวิเคราะห์ ด้านคุณลักษณะเฉพาะทางด้านดนตรี โดยในช่วงแรกของการเรียนจะเน้นการเก็บข้อมูลจากเอกสาร จากนั้นจึงเก็บข้อมูลภาคสนามและหากข้อมูลไม่เพียงพอก็จะทำการเก็บข้อมูลเพิ่มเติม มีการตรวจสอบความน่าเชื่อถือและความถูกต้องของข้อมูลหลังจากที่รวบรวม และวิเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้นเสร็จแล้ว จึงนำข้อมูลมาเรียง สรุป และวิเคราะห์เนื้อหาทั้งหมด

3. ได้ข้อมูลประวัติความเป็นมาและวิเคราะห์องค์ประกอบและรูปแบบของดนตรีรวมถึงการรวบรวมและเก็บบันทึกเพลงและการแสดง ดนตรีพื้นบ้านร็องแง็ง “คณะสองพี่น้อง” ในพื้นที่ตำบลเกาะลิบง อำเภอกันตัง จังหวัดตรัง ดังนี้

ความเป็นมาของร็องแง็งคณะสองพี่น้อง (ร็องแง็งตารีบง) ได้ก่อตั้งมานานมากกว่า 19 ปี โดยมีอาจารย์บ่าวเหมรันย์และอาจารย์เจ๊ะหร่า เป็นผู้ที่ทำให้เกิดร็องแง็งตารีบง และเป็นผู้ถ่ายทอดวิชาท่ารำดนตรีพื้นบ้านร็องแง็งตารีบงให้กับ นางลี่ เขียดเขียว อายุ 60 ปี และนางลี เขียดเขียว อายุ 58 ปี หัวหน้าร็องแง็งคณะสองพี่น้อง (ร็องแง็งตารีบง) ซึ่งทั้งคู่เป็นพี่น้องร่วมสายเลือดที่มีอุดมการณ์ในการถ่ายทอดและอนุรักษ์วัฒนธรรม ในการเป็นผู้สืบทอดท่ารำดนตรีพื้นบ้านต่อจากอาจารย์บ่าวเหมรันย์และอาจารย์เจ๊ะหร่า และทั้งคู่ยังเป็นนางรำของคณะอีกด้วย ซึ่งร็องแง็งคณะสองพี่น้อง (ร็องแง็งตารีบง) มีเพลงที่ใช้ในการแสดงทั้งหมด 40 เพลง นางรำในคณะ 8 คน นักดนตรี 4 คน



ภาพที่ 2 หัวหน้าคณะสองพี่น้อง (ซ้าย) และ นักดนตรีกำลังแนะนำวิธีการเล่นเครื่องดนตรีในแต่ละชิ้น (ขวา)

ที่มา : ยงกฤต สายเนตร

คณะร็องแง็งสองพี่น้องหรืออีกชื่อที่ชาวบ้านรู้จักกันในชื่อกันตาลิบง ได้ทำการแสดงเพลงทั้งหมดกว่า 40 บทเพลง ซึ่งในการทำรายงานครั้งนี้นิสิตได้คัดเลือกมาวิเคราะห์บทเพลง 5 ด้วยกัน เนื่องจากเป็นบทเพลงที่นิยมเล่นทุกครั้งที่มีการแสดง ได้แก่ เพลงภูเก็ต เพลงหาดทรายยาว เพลงรากัน เพลงรักแรก และเพลงอ้อร้อได้ถ้วย ซึ่งจะประกอบไปด้วยนักดนตรี 5 คน คือคนร้องเพลงและผู้บรรเลงเครื่องดนตรี โดยที่นักดนตรีทั้ง 5 คน จะร้องและสลับกันเล่นเครื่องดนตรีไปมา ได้แก่ ไวโอลิน รำมะนาเล็กและรำมะนาใหญ่ และมีนางรำอีก 3 คน



ภาพที่ 3 นักดนตรี และนางรำ ของคณะสองพี่น้อง กำลังถ่ายสอนและทอดเทคนิคในการแสดงให้กับนิสิต

ที่มา : ยงกฤต สายเนตร

ร็องแง็งตามปกติใช้บรรเลงประกอบการแสดงร็องแง็ง แต่ในปัจจุบันโอกาสที่จะแสดงร็องแง็งมีไม่มาก นักประกอบทั้งผู้เต้นร็องแง็งในปัจจุบันก็ไม่ค่อยมี แต่ดนตรีร็องแง็งยังพอมีอยู่ ใช้แสดงในงานมงคลต่าง ๆ เพลงที่เล่นประกอบด้วยเพลงพื้นฐานของการเต้นร็องแง็ง เพลงภาษามลายูทั่วไป เพลงไทย สากลที่กำลังเป็นที่นิยม เพลงเต้นซำเป็ง แม้กระทั่งเพลงไทยเดิม เพลงพื้นฐานของการเต้นร็องแง็ง มีชื่อต่าง ๆ ดังต่อไปนี้ เช่น เพลงเลนัง เพลงปูโจ๊ะปีซัง เพลงเมาะอินังชวา เพลงจินตาซายัง เพลงเมาะอินังลามา เพลงอาเนาะดีดี๊ เพลงบุหงารำไป เพลงมาศแมเราะห์ เพลงซำเป็ง เพลงโยเก็ตร็องแง็ง เพลงซำมาริซำ เพลงบุราคำเปา และเพลงแกแนะอูแด

ดนตรีร็องแง็งประกอบด้วยเครื่องดนตรีหลายอย่าง เช่น เครื่องดนตรีไวโอลิน แบบอย่างตะวันตก ฆ้องแบบเอเชีย เครื่องประกอบจังหวะ รำมะนา บานอ กรือโต๊ะ อันเป็นดนตรีพื้นบ้านไทย และยังแทรกด้วยดนตรีไทยบางชิ้น แสดงถึงการผสมผสานทางด้านวัฒนธรรมดนตรี โดยไม่มีอุปสรรคทางเชื้อชาติ ศาสนา หรือวัฒนธรรม เป็นศิลปะที่มีคุณค่าทางด้านจิตใจเป็นอย่างยิ่ง

อภิปรายผล

ผู้เขียนสามารถสรุปองค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษาครั้งนี้ตามวัตถุประสงค์ได้ดังนี้

1. การศึกษาประวัติความเป็นมาของวงดนตรีร็องแง็ง รวมถึงการรวบรวมและเก็บบันทึกเพลงและการแสดง ดนตรีพื้นบ้านร็องแง็ง ในพื้นที่ตำบลเกาะลิบง อำเภอกันตัง จังหวัดตรัง ของคณะร็องแง็งตาลีบง ถือได้ว่าเป็นอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมทางด้านดนตรีและการแสดงท้องถิ่นอย่างหนึ่ง โดยการบันทึกและรวบรวมเป็นเอกสารทางวิชาการที่สามารถนำไปพัฒนาต่อยอดเป็นงานวิจัย หรือเป็นแหล่งข้อมูลอ้างอิงทางวิชาการได้ นอกจากนี้การลงพื้นที่เก็บข้อมูลและบันทึกดนตรีและการแสดงได้สร้างความภูมิใจและความยินดีให้กับผู้ที่อยู่ในคณะร็องแง็งตาลีบง รวมถึงชาวบ้านที่อาศัยอยู่ในระแวกนั้น ที่ดนตรีและการแสดงของตนเป็นที่ยอมรับ ได้รับการศึกษาและบันทึกไว้ เพื่อเก็บรักษาไว้ โดยเฉพาะเยาวชนคนรุ่นใหม่ซึ่งเป็นนิสิตลงมาเป็นผู้ที่มาศึกษาและเก็บข้อมูลด้วยตนเอง จึงยิ่งทำให้ชาวคณะรู้สึกว่าดนตรีและการแสดงของพวกเขาจะไม่สูญหาย



ภาพที่ 4 นิสิตเรียนรู้การรำร็องแง็งกับคณะสองพี่น้อง
ที่มา : ยงกฤต สายเนตร

2. การบูรณาการสอนรายวิชาดนตรีพื้นบ้านไทย สามารถส่งเสริมให้นิสิตได้เรียนรู้เกี่ยวกับภูมิปัญญาศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นจากประสบการณ์ตรง การที่นิสิตได้ลงพื้นที่เรียนรู้จากศิลปินพื้นบ้านซึ่งเป็นเจ้าของของวัฒนธรรมนั้น ๆ โดยตรง รวมถึงได้ทำงานร่วมกัน ได้แลกเปลี่ยนเรียนรู้ประสบการณ์ ระหว่างนิสิตกับศิลปินพื้นบ้านในท้องถิ่นและคนในชุมชน เช่น การได้ฝึกหัดเล่นเครื่องดนตรีร็องแง็ง การได้ฝึกรำไปพร้อม ๆ กับนางรำ การได้รับชมการแสดงไปพร้อมกับชาวบ้านที่มาชมการแสดง และแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกันหลังชมการแสดง จากกระบวนการศึกษาตั้งแต่เรียนทางด้านทฤษฎีในห้องเรียน การเตรียมงาน การติดต่อประสานงาน จนถึงการจัดกิจกรรมที่เกิดขึ้น สิ่งเหล่านี้ล้วนกระตุ้นการเรียนรู้ ทำให้นิสิตได้มีการใช้ความคิด การตระหนักรู้ การคิดวิเคราะห์ การแก้ไขปัญหาและป้องกันปัญหา การบูรณาการสอนที่ให้นิสิตได้ออกไปเรียนรู้ดนตรีพื้นบ้านร็องแง็งครั้งนี้ ส่งผลให้นิสิตมีความสนอกสนใจในการเรียนรู้มากยิ่งขึ้น เห็นได้จากการที่นิสิตตั้งใจที่จะเรียนรู้จากศิลปินพื้นบ้าน การวางแผนการดำเนินงาน การแบ่งหน้าที่กันทำงานเป็นกลุ่ม การแก้ปัญหาเฉพาะหน้า เป็นผลจากการที่นิสิตได้เห็นสภาพของศิลปิน สภาพแวดล้อม แตกต่างจากบรรยากาศในห้องเรียนที่นิสิตเกิดความเบื่อหน่ายและไม่สนใจในการเรียน

ในส่วนของศิลปินและชาวบ้านในพื้นที่เองก็เกิดความรู้สึกปิติยินดีที่นิสิตให้ความสำคัญกับดนตรีพื้นบ้านร็องแง็งที่น้อยคนนักที่จะสนใจ ทำให้เกิดการเรียนรู้ร่วมกันระหว่างชุมชนและนิสิต ซึ่งทำให้นิสิตเกิดความรักและภาคภูมิใจวัฒนธรรมของตน อันเป็นวัฒนธรรมท้องถิ่นของภาคใต้อีกด้วย นอกจากนี้การบูรณาการสอนในลักษณะดังกล่าวยังเป็นการเรียนรู้เชิงอนุรักษ์ สืบสานภูมิปัญญาท้องถิ่น สอดคล้องกับพันธกิจของมหาวิทยาลัย ในข้อที่ 4 คือ ส่งเสริม สนับสนุนการทำนุบำรุง รักษา และพัฒนาด้านศิลปะ วัฒนธรรม ภูมิปัญญา และสิ่งแวดล้อมของภาคใต้ตอนล่างให้เกิด คุณค่า มูลค่าเพิ่มแก่การพัฒนาท้องถิ่น ประเทศ และอาเซียน อีกด้วย



ภาพที่ 5 ผู้เขียน นิสิตทุกคน และนักแสดงดนตรีพื้นบ้านร็องแง็ง ถ่ายภาพร่วมกัน
ที่มา : ยงกฤต สายเนตร

ข้อเสนอแนะ

การบูรณาการสอนร่วมกับการอนุรักษ์วัฒนธรรมท้องถิ่นในการศึกษาครั้งนี้ สามารถนำไปเป็นแนวทางในการศึกษาสำหรับการเรียนการสอนในรายวิชาอื่น ๆ เพื่อเป็นการส่งเสริมการเรียนรู้ของนิสิตและเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมท้องถิ่นในด้านต่าง ๆ เช่น อาหาร ประเพณี วิถีชีวิต เป็นต้น นอกจากนี้ควรได้รับการสนับสนุนจากหน่วยงานมหาวิทยาลัยหรือหน่วยงานต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง เพื่อให้สามารถศึกษาได้อย่างต่อเนื่องและสม่ำเสมอ

รายการอ้างอิง

งามพิศ สัตย์สงวน. 2535. *การวิจัยทางมานุษยวิทยา.* กรุงเทพมหานคร: โรงพิพม์เจ้าพระยาการพิมพ์.

ปัญญา รุ่งเรือง. 2546. *ระเบียบวิธีวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยา.* เอกสารคำสอนรายวิชาพื้นฐานงานวิจัยทางด้านดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ภาควิชาศิลปนิเทศ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

ปัญญา รุ่งเรือง. 2546. *หลักวิชามานุษยดุริยางควิทยา.* ม.ป.ท. เอกสารคำสอน รายวิชาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา หลักสูตรศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ภาควิชาศิลปนิเทศ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

ประภาส ขวัญประดับ. 2540. *รองแง็ง: ระบำและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ของไทย.* วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี, มหาวิทยาลัยมหิดล.

สุภางค์ จันทวานิช. 2547. *การวิเคราะห์ข้อมูลในการวิจัยเชิงคุณภาพ.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บทความปริทัศน์

Reviewed Articles

วัฒนธรรมนาฏยศิลป์ไทยในฐานะหน่วยทางเศรษฐศาสตร์จุลภาค : การสำรวจข้อมูลประวัติศาสตร์เชิงวัฒนธรรม

THAI DANCE CULTURE AS MICROECONOMIC UNIT: A SURVEY IN CULTURAL HISTORY

ชวโรฒน์ วัลยเมธี

บทคัดย่อ

การศึกษาครั้งนี้อาศัยกระบวนการเก็บข้อมูลเชิงคุณภาพ เพื่อสำรวจปรากฏการณ์ของนาฏยศิลป์ในวัฒนธรรมไทย โดยมีสมมติฐานว่านาฏยศิลป์ครองพื้นที่ในวิถีชีวิตของคนไทยอยู่ในสามลักษณะ ได้แก่ นาฏยศิลป์ในฐานะการบันเทิง นาฏยศิลป์ในฐานะพิธีกรรม และนาฏยศิลป์ในฐานะหน่วยทางเศรษฐศาสตร์จุลภาค อันเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตของมนุษย์ซึ่งรวมเอาระบบเศรษฐกิจเอาไว้ด้วย การศึกษาพบว่า นาฏยศิลป์นั้นมีมูลค่าทางเศรษฐกิจมาแต่เดิม ดังจะเห็นได้จากหลักฐานมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา การเก็บภาษีที่งอกงามขึ้นมากตั้งแต่รัชกาลที่ 4 และอากรมหรสพในรัชกาลที่ 5 จนถึงรัชกาลที่ 6 นอกจากการประกอบอาชีพนาฏยศิลป์โดยตรงแล้ว ยังพบว่ามีการประกอบอาชีพสืบเนื่องด้วย เช่น การทำหัวโขน ซึ่งเป็นวิจิตรศิลป์อย่างหนึ่ง

การสำรวจข้อมูลพบว่านาฏยศิลป์มีมูลค่าในเศรษฐสังคมมาแต่โบราณ ข้อมูลปรากฏชัดขึ้นหลังจากประกาศในรัชกาลที่ 4 ว่าด้วยละครผู้หญิง ซึ่งนาฏยศิลป์ที่นัยว่ามีแนวโน้มเป็นที่นิยมของประชาชนอยู่แล้วได้แพร่หลายมากขึ้น มีการกำหนดอัตราภาษีทำให้รัฐมีรายได้เพิ่มขึ้น นอกจากนี้นาฏยศิลป์เองก็เป็นเครื่องช่วยให้กิจการอื่น ๆ เช่น บ่อน การจัดเก็บภาษีมหรสพมีรายได้ดีขึ้นเรื่อย ๆ จนกระทั่งเลิกจัดเก็บไป ด้วยเหตุผลทางการบริหารบ้านเมือง แม้ในปัจจุบัน อุปสงค์ทางด้านการแสดงก็ยังมีอยู่ คณะนาฏยศิลป์มีการปรับตัวให้ตอบรับความต้องการของสังคมได้อย่างดี

คำสำคัญ: การละครศึกษา / นาฏยศิลป์ไทย / ประวัติศาสตร์เชิงวัฒนธรรม

Abstract

This study deploys qualitative data collecting methods in surveying cultural historic phenomena of dance in Thai culture with the hypothesis that dance occupies life of Thai people in three cultural areas i.e. dance as a form of entertainment, dance as a form of ritual, and dance as a microeconomic unit. The survey has found that dance has had economic value since ancient time, Economic life of dance troupe in Ayutthaya kingdom and flourishing taxation in King Rama IV to King Rama VI were documented. Not only the dance itself, but also supporting business factors such as prop makers and craftsmanship of costumes still play an important role in dance economy.

The Survey has also found more succeed in entertainment taxation after King Rama IV's royal edict in 1854 by which restriction of female dance troupe was waived. The royal edict, more or less, answered social demand of entertainment as it was recorded that new form of entertainment taxation was issued. The royal government seemed to be more and more successful in reign of King Rama V since income from the taxation was eight times in value more of when it was started. Many of dance troupes in present time still survive by their adaptability since they not only do performance but also involve in ritual and dance ritual as requested.

KEYWORDS: Theatre Studies / Thai Dance / Cultural History

* อาจารย์ ดร., สาขาวิชานาฏยศิลป์ศึกษา คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา, Chawaval@gmail.com

บทนำ

บทความนี้มุ่งเสนอนาฏยศิลป์ในแง่ที่เป็นปรากฏการณ์ทางสังคม เพื่อให้ได้ข้อพิจารณานาฏยศิลป์ในฐานะที่ไม่เพียงแต่เป็นการบันเทิง ทั้งนี้มีแนวคิดหลักคล้อยตามตวามคิดพื้นฐานในทฤษฎีความสัมพันธ์ของการผลิต (Relations of Production หรือ Produktionsverhalnisse) ของคาร์ล มารกซ์ (Karl Marx) และฟรายดริก เองเกล (Friedrich Engel) ที่เห็นว่ามนุษย์มีความสัมพันธ์ในแง่มุมต่าง ๆ กันเพื่อจะอยู่รอด (survive) เพื่อผลิต (produce) และผลิตซ้ำวิถีชีวิต (reproduce means of life) กล่าวโดยง่ายได้ว่านาฏยศิลป์ในฐานะที่เป็นวิถีชีวิตและวัฒนธรรมนั้น มีฐานะเป็นผลิตผลทางสังคมที่มิได้เกิดขึ้นโดยไร้เหตุผล ทั้งนี้มารกซ์และเองเกลมองว่าผลิตผลทางสังคมมีขึ้น ในฐานะที่เป็นโครงสร้างทางเศรษฐศาสตร์ (Economic Structure) อย่างไรก็ตามมารกซ์และเอนเกลนิยามศัพท์นี้ขึ้น โดยหมายถึงความสัมพันธ์เชิงเศรษฐสังคม (Socioeconomic Relationship) นาฏยศิลป์ในมุมมองของผู้เขียนจึงมิใช่เพียงการสร้างสรรค์ทางศิลปะทว่ายังเป็นประดิษฐกรรมทางสังคมที่เกิดขึ้นเพื่อตอบสนองสังคมในบางแง่มุม ทั้งนี้ผู้เขียนมีสมมติฐานว่าพื้นที่ (arena) ของนาฏยศิลป์ในสังคมไทยมีอยู่ในสามฐานะ ได้แก่

1 นาฏยศิลป์ในฐานะการบันเทิง

2 นาฏยศิลป์ในฐานะพิธีกรรม

3 นาฏยศิลป์ในฐานะหน่วยทางเศรษฐศาสตร์จุลภาค

การมองว่านาฏยศิลป์การบันเทิงชนิดหนึ่งย่อมจะไม่มีปัญหาใด ๆ เพราะถือว่าเป็นหน้าที่ดั้งเดิมของนาฏยศิลป์ไม่ว่าจะอยู่ในวัฒนธรรมใด ๆ นาฏยศิลป์ในศิลปะการแสดงของไทยมีมากมายหลายชนิด เมื่อเป็นศิลปะการบันเทิง นาฏยศิลป์ย่อมจะต้องผูกพันอยู่กับหลักการทางสุนทรียศาสตร์ มีหลักคิดทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์หลากหลายที่สามารถนำมาใช้อภิปราย รูปแบบทางศิลปะและความหมายของนาฏยศิลป์ไทยได้ ส่วนนาฏยศิลป์ในฐานะที่เป็นพิธีกรรมก็เป็นเรื่องน่าพิเคราะห์ ทั้งในแง่ความสัมพันธ์และสัญวิทยาที่ปรากฏทางการแสดง อย่างไรก็ตามปรากฏการณ์ที่ว่ายังมีลักษณะทางนามธรรมอยู่มาก จำเป็นต้องศึกษาในแง่พัฒนาการทางความคิดและปรัชญา ซึ่งต่างจากการมองในเชิงเศรษฐสังคมที่เป็นลักษณะเชิงรูปธรรมเด่นชัดกว่า ดังจะได้นำเสนอในบทความบทนี้

นาฏยศิลป์ในฐานะหน่วยทางเศรษฐศาสตร์จุลภาค

เศรษฐศาสตร์เป็นแขนงวิชาที่ศึกษากิจกรรมสำคัญอย่างหนึ่งในชีวิตมนุษย์ นักวิชาการคนสำคัญ ๆ ในวิชาเศรษฐศาสตร์ได้ให้คำจำกัดความของเศรษฐศาสตร์ไว้อย่างน่าสนใจ เช่น อัลเฟรด มาร์แชล (Alfred Marshall) ศาสตราจารย์ทางเศรษฐศาสตร์แห่งมหาวิทยาเคมบริดจ์และมหาวิทยาลัยชั้นนำอื่น ๆ ผู้ก่อตั้งแขนงวิชาเศรษฐศาสตร์จุลภาค ได้ให้คำจำกัดความไว้ว่า เศรษฐศาสตร์คือการศึกษากิจธุระธรรมดา ๆ ของมนุษย์

(Economics is the study of people in the ordinary business of life) หรือ ลิโอเนล ร็อบบินส์ ศาสตราจารย์ทางเศรษฐศาสตร์ที่ London School of Economics ได้กล่าวไว้ในหนังสือที่ดีที่สุดของท่าน คือ An Essay on the Nature and Significance of Economic Science ว่า เศรษฐศาสตร์คือศาสตร์ซึ่งศึกษาพฤติกรรมมนุษย์ในการเลือกใช้หนทางที่มีอย่างจำกัด ให้ได้ผลลัพธ์ที่นับไม่ถ้วน (Economics is the science which studies human behavior as a relationship between given ends and scarce means which have alternative uses)

แขนงวิชาของเศรษฐศาสตร์นั้นมีมากมาย แต่ที่น่าจะมีความสัมพันธ์กับประวัติศาสตร์เชิงวัฒนธรรม คือวิชาเศรษฐศาสตร์จุลภาค เศรษฐศาสตร์จุลภาค (Microeconomics) คือแขนงวิชาทางเศรษฐศาสตร์ที่ศึกษาการตัดสินใจของปัจเจกบุคคล ครัวเรือน และภาคธุรกิจ และศึกษาวิธีการที่การตัดสินใจเหล่านี้มีปฏิสัมพันธ์กันในกระบวนการกำหนดราคาของสินค้า บริการ และปัจจัยการผลิต (www.web.archive.org, 2008)

ก่อนที่จะเข้าถึงการพิจารณานาฏยศิลป์ในฐานะเป็นหน่วยทางเศรษฐศาสตร์จุลภาค เราควรจะเข้าในมุมมองของวิชาวัฒนธรรมที่มีต่อนาฏยศิลป์เสียก่อน กล่าวคือ มนุษย์สามารถใช้นาฏยศิลป์ให้เป็นตัวแทนการแสดงออกทางสังคมว่าด้วยคุณค่า เอกลักษณ์ หรือการต่อต้านแรงกดดันจากภายนอกสังคม แม้ว่าจะเป็นงานนาฏยศิลป์ในเชิงธุกิจ แองเจลลา แม็คร็อบบี้ (Angella McRobbie) เสนอว่านาฏยศิลป์พื้นบ้านนั้นมีลำดับชั้นที่เข้าถึงด้วยแนวคิดที่แตกต่างกันออกไป ไม่ว่าจะเป็นกิจกรรมเพื่อการบันเทิง แหล่งที่จะเผยแพร่ความรู้สึกเชิงกามารมณ์ และรูปแบบของการบริหารร่างกาย แนวคิดนี้เสนอว่านาฏยศิลป์อาจเป็นการขยายอาณาบริเวณของวัฒนธรรมเฉพาะกลุ่ม (private culture) ของความเป็นสตรีไปสู่อาณาบริเวณสาธารณะ นาฏยศิลป์หรือการเต้นรำเป็นรูปแบบของการหลบเลี่ยง และเป็นโอกาสสำหรับการเพ้อฝัน ในฐานะที่นักเต้นนั้นทั้งขาดออกจากควบคุม ดังนั้นนักเต้นจึงชื่อว่าเป็นอิสระจากอำนาจควบคุมใด ๆ (Andrew Edgar, 1999: 107) ผู้เขียนเห็นว่าแนวคิดนี้สะท้อนแง่มุมทางการผลิต และผลิตซ้ำเพื่อสร้างวิถีชีวิตโดยตรง เมื่อพิจารณาการเข้าถึงหรือการใช้นาฏยศิลป์ด้วยจุดประสงค์ต่าง ๆ จะเห็นได้ว่า นาฏยศิลป์มีฐานะเป็นผลิตผลทางสังคมมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งปรากฏการณ์ของนาฏยศิลป์ในสังคมไทย

นาฏยศิลป์นั้นมีมูลค่าทางเศรษฐศาสตร์นับแต่อดีต เพราะวัฒนธรรมของคนไทยได้ผนวกนาฏยศิลป์เข้าไปในหลายแง่มุม ดังปรากฏเป็นหัวข้อต่าง ๆ ข้างต้น ปรากฏการณ์ทางนาฏยศิลป์ไทยที่มีผลในเรื่องเศรษฐกิจจุลภาคครั้งแรก ๆ ตามบันทึกประวัติศาสตร์การศึกษาพบว่า นาฏยศิลป์ถือเป็นอาชีพอย่างหนึ่งมานาน เมื่อลองค้นคว้าดูจะพบว่ามีการกล่าวถึงนาฏยศิลป์ในฐานะอาชีพมานานแล้ว

คณะละครราษฎร์ในประวัติศาสตร์ไทย

ประวัติศาสตร์ทางเศรษฐกิจจุลภาคของนาฏยศิลป์ไทยอาจย้อนไปได้ถึงปลายสมัยกรุงศรีอยุธยา (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2559 : ออนไลน์) ดังปรากฏว่า สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงอ้างถึงหนังสือพงศาวดารฉบับหนึ่ง ซึ่งบันทึกเหตุการณ์ใน

รัชกาลสมเด็จพระเจ้าเอกทัศ หรือสมเด็จพระที่นั่งสุริยาสน์อมรินทร์ ซึ่งเป็นกษัตริย์ลำดับสุดท้ายในอาณาจักรอยุธยาที่ครองราชสมบัติตั้งแต่ ปีพ.ศ.2301 ถึงปีพ.ศ. 2310 ว่าครั้งหนึ่ง นายสังข์ มหาดเล็กชาวบ้านคูจามรับผูกภาษีผักบุ้ง แต่นายสังข์จะได้รับอนุญาตให้เก็บภาษีอย่างไรไม่ปรากฏหลักฐานชัดเจน ในบันทึกพงศาวดารที่ทรงอ้างถึงนี้กล่าวแต่ว่า นายสังข์กำเริบเพราะน้องสาวชื่อฟักเป็นเจ้าจอมพระสนมเอก และน้องสาวชื่อปานก็เป็นพระสนม นายสังข์จึงตั้งข้อบังคับว่า ใครเก็บผักบุ้งขายต้องเอามาขายแก่เจ้าภาษีผู้เดียว ถ้าไปขายให้ผู้อื่นต้องปรับเป็นเงิน 20 บาท ทั้งนี้นายสังข์กดราคา รับซื้อผักบุ้งด้วยราคาถูก แต่ขายราคาแพงราษฎรที่เคยขายซื้อผักบุ้งมาก่อนก็ได้ความเดือดร้อน

ในการนี้มีราษฎรไปร้องทุกข์ต่อข้าราชการผู้ใหญ่ไม่มีใครนำความขึ้นกราบทูลฯ สมเด็จพระเจ้าเอกทัศ เพราะนายสังข์อ้างว่าทำภาษีเก็บเงินเข้าพระคลังหลวง ต่อมาสมเด็จพระเจ้าเอกทัศทรงประชวรบรรทมไม่หลับหลายวัน จึงมีรับสั่งให้หาละครเข้าไปเล่น นายแทนกับนายมีเป็นตัวจำอวด ละครที่เข้าไปเล่นนั้นเล่นทำเป็นผู้ชายคนหนึ่ง เป็นผู้หญิงคนหนึ่ง แสดงบทบาทว่าตัวผู้ชายจะเอาเงินจากตัวผู้หญิง นายมีตัวจำอวดที่เป็นผู้หญิงจึงกล่าวว่า “จะเอาเงินมาแต่ไหนจนจะตาย แต่เก็บผักบุ้งขายยังมีภาษี” เช่นนี้ถึงสองสามครั้ง สมเด็จพระเจ้าเอกทัศได้ทรงฟังก็สงสัย จึงโปรดให้ไต่ถามจำอวดทั้ง 2 คน เมื่อทรงทราบความจริง ก็ทรงพระพิโรธรับสั่งให้เสนาบดีชำระเงินคืนให้ราษฎร ส่วนตัวนายสังข์นั้นต้องพระราชอาญาให้เอาไปประหารชีวิต ต่อมาจึงโปรดให้งดโทษประหารชีวิต

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงตั้งข้อสังเกตว่า ความที่ปรากฏในหนังสือพงศาวดารนี้ แสดงให้เห็นว่าละครผู้หญิงของหลวงครั้งกรุงเก่า เห็นจะเป็นของโปรดอยู่เพียงแผ่นดินสมเด็จพระเจ้าบรมโกศ เมื่อสมเด็จพระเจ้าบรมโกศสวรรคตแล้ว ละครผู้หญิงในวังคงจะโรยราลง คงจะละเลยมิได้ซักซ้อมเสมอเหมือนแต่ก่อน สมเด็จพระเจ้าเอกทัศจะทอดพระเนตรละคร จึงต้องหาละครผู้ชายข้างนอกวังเข้าไปเล่น ซึ่งผู้เขียนเห็นว่าเป็นหลักฐานสำคัญว่าการละครนั้นเป็นอาชีพของคนไทยมาแต่โบราณ

ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ เมื่อศึกษาเรื่องคณะละครแก้บนในกรุงเทพมหานคร ลายพระหัตถ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพที่มีไปถึงสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้อ้างถึงสมเด็จเจ้าพระยามหาประยูรวงศ์ (ดิศ บุนนาค) เมื่อเป็นที่เจ้าพระยาพระคลังเดินทางไปปราบขบถที่เมืองไทรบุรีเมื่อปี พ.ศ. 2375 ว่ามีราษฎรแขวงเมืองพัทลุงและเมืองนครศรีธรรมราชติดตามทัพกลับมากรุงเทพมหานครด้วย พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงพระกรุณาให้ตั้งบ้านเรือนอยู่ที่ตำบลสนามควาย ซึ่งก็คือย่านนางเลิ้งในปัจจุบัน ในบรรดาราษฎรที่ตามทัพหลวงมาครั้งนั้น มีคนที่เคยเป็นโนรามาก่อนตามมาด้วย คนเหล่านี้เมื่อตั้งบ้านเรือนแล้วก็ได้แสดงโนราด้วย ปรากฏว่าเป็นที่นิยมมาก จนเล่นเป็นอาชีพมานานแล้ว[1] นอกจากนั้นในพระลิขิตฉบับเดียวกัน ยังได้ทรงกล่าวว่าเคยทอดพระเนตรคณะละครชาตรีมาแก้บนเมื่อทรงหายประชวร แสดงที่เฉลียงหน้าพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ละครชาตรีแก้บนนี้มีตัวเอกชื่อนายหนู แต่งตัวอย่างละครกรุงเทพฯ แต่ไม่ใส่เสื้อ กับสวมกำไลมือข้างละหลายเส้นอย่างโนรา (สมเด็จพระเจ้าบรมเธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2552 : 314-315) แสดงให้เห็นว่าธรรมเนียมเรื่องละครแก้บนมีมาแล้ว

[1] ลายพระหัตถ์ลงวันที่ 4 กุมภาพันธ์ 2484 มีเนื้อความว่าเล่นมาร้อยกว่าปีแล้ว คือก่อนปี 2384 ก็เกิดมีคณะละครโนราเล่นในกรุงเทพแล้วนั่นเอง

ประกาศในรัชกาลที่ 4 ว่าด้วยละครผู้หญิง และข้อสังเกตเรื่องภาษีมหรสพ

ในสมัยรัตนโกสินทร์ การที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ทรงออกประกาศว่าด้วยละครผู้หญิงแลเรื่องหมอช่าง ความปรากฏในประชุมประกาศรัชกาลที่ 4 ภาค 2 ที่มีพระบรมราชานุญาตให้ราษฎรทั่วไปเล่นละคร ทั้งทรงเห็นว่าการที่มีละครคณะต่าง ๆ นั้นดี บ้านเมืองจะได้ครึกครื้น และเป็นเกียรติยศของแผ่นดิน

การที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ทรงออกประกาศเช่นนั้น ทำให้เกิดละครคณะเอกชนขึ้นมาก ประกอบกับในสมัยนั้น ไทยได้ทำสัญญาการค้ากับอังกฤษ ซึ่งมีใจความสำคัญประการหนึ่งให้สยามยกเลิกภาษีเบิกร่อง หรือภาษีปากเรือ ทำให้รัฐบาลขาดรายได้ จึงมีการปฏิรูประบบภาษีขึ้น ให้มีการเก็บภาษี 16 ประเภท ในจำนวนนี้เป็นภาษีที่เคยยกเลิกไปในรัชกาลที่ 3 จำนวน 2 ประเภท และภาษีใหม่อีก 14 ประเภท ซึ่งหนึ่งในนั้นคือ อากรมหรสพ

กรมสรรพากรได้ให้ความหมายของอากร ไว้ว่าหมายถึง ส่วนที่เก็บผลประโยชน์ที่ราษฎรทำมาหาได้ในการประกอบการต่าง ๆ เช่น ทำนา ทำไร่ ทำสวนฯ หรือการได้รับสิทธิจากรัฐบาลไปกระทำการ เช่น ต้มกลั่นสุรา เก็บของในป่า จับปลาในน้ำ ฯลฯ การเก็บอากรอาจจัดเก็บเป็นตัวเงินหรือเป็นสิ่งของ ถือเป็นภาษีที่จัดเก็บตามหลักผลประโยชน์ที่ได้รับจากรัฐไม่ทางตรงก็ทางอ้อม (www.rd.go.th, 2559 : ออนไลน์) การเก็บภาษีใหม่ 14 ประเภทนี้ มีผู้วิเคราะห์ไว้ว่ามีเหตุผลต่าง ๆ กันออกไป เช่น ภาษีฝิ่น จัดเก็บเพื่อจำกัดและควบคุมการเสพฝิ่น ส่วนอากรมหรสพนั้น มุ่งจัดเก็บรายได้จากผู้จัดมหรสพ ซึ่งมีรายได้ดีมากในสมัยนั้น (www.rd.go.th, 2559 : ออนไลน์)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรงบันทึกไว้ว่า พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 โปรดให้ตั้งภาษีละครขึ้นเมื่อปีมะแม พ.ศ. 2402 การเก็บอากรครั้งนั้นอ้างเหตุในท้องตราว่า เพราะเห็นเจ้าของละครทั้งปวงได้ผลประโยชน์มาก ควรจะต้องเสียภาษีช่วยราชการแผ่นดินบ้าง เหมือนอย่างที่มีประเพณีในต่างประเทศ จึงโปรดให้ตั้งภาษีขึ้น เรียกกันว่าภาษีโขนละคร[2] จีนนิ่มได้เป็นขุนสัมมัชชาธิกร เจ้าภาษีคนแรก รับผูกภาษีละครในจังหวัดกรุงเทพฯ หัวเมืองอีก 26 หัวเมือง เป็นเงินหลวงปีละ 4,400 บาท ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรงบันทึกพิกัดที่เก็บภาษีละครในพระนิพนธ์ตำนานละครอิเหนา ซึ่งพิกัดภาษีที่กำหนดนั้นใช้วิธีการกำหนดระยะเวลาการแสดง เบื้องต้นคือ “วันกับคืน 1” (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2559 : ออนไลน์) ประมาณได้ว่าพิกัดขั้นต่ำกำหนดเก็บใน 24 ชั่วโมง มีรายละเอียดดังนี้

ละครโรงใหญ่เล่นเรื่องละครใน

เล่นเรื่องรามเกียรติ์ เล่นวันกับคืน 1 หรือวัน 1 ภาษี 20 บาท

เล่นเรื่องอิเหนา เล่นวันกับคืน 1 หรือวัน 1 ภาษี 16 บาท

[2] บันทึกของกรมสรรพากร เรียกว่า อากรมหรสพ

เล่นเรื่องอุณรุท	เล่นวันกับคืน 1 หรือวัน 1 ภาษี 12 บาท

ละครเล่นเรื่องละครนอก

ละครกุมปนี	คือเลือกคัดแต่ตัวดีเล่นประสมโรงกัน(เล่นวัน 1) ภาษี 4 บาท
ละครสามัญเล่นงานปลีก	เล่นวันกับคืน 1 ภาษี 3 บาท
ละครสามัญเล่นงานปลีก	เล่นวัน 1 ภาษี 2 บาท
ละครสามัญเล่นงานปลีก	เล่นคืน 1 ภาษี 1 บาท
ละครเล่นงานเหมา	เล่นวันกับคืน 1 ภาษี 1 บาท 50 สตางค์
ละครเล่นงานเหมา	เล่นวัน 1 ภาษี 1 บาท
ละครเล่นงานเหมา	เล่นคืน 1 ภาษี 50 สตางค์

อย่างไรก็ตาม ละครหลวงและละครที่เกณฑ์เล่นงานหลวง ยกเว้นไม่ต้องเสียภาษี ทั้งนี้ยังมีศิลปะการแสดงชนิดอื่น ที่เข้าข่ายต้องเสียอากรมหรสพด้วย ซึ่งได้ทรงบันทึกไว้อีกจำนวนหนึ่ง คือ

โขน	เล่นวัน 1 ภาษี 4 บาท
ละครหน้าจอหนัง	เล่นเรื่องรามเกียรติ์ ตัวละครแต่ 10 คนขึ้นไป เล่นคืน 1 ภาษี 20 บาท
ละครหน้าจอหนัง	ตัวละครน้อยกว่า 10 คน ภาษี 2 บาท 50 สตางค์
ละครชาตรีและละครแขก	เล่นวัน 1 ภาษี 50 สตางค์
เพลง	เล่นวัน 1 ภาษี 1 บาท
แคน มอญรำ ทวายรำ	เล่นวัน 1 ภาษี 50 สตางค์
กลองยาว	เล่นวัน 1 ภาษี 12 สตางค์ครึ่ง (คือเฟื้อง 1)
หุ่นไทย	เล่นวัน 1 ภาษี 1 บาท
หนังไทย	เล่นคืน 1 ภาษี 50 สตางค์
งิ้ว	เล่นวัน 1 ภาษี 4 บาท
หุ่นจีน	เล่นวัน 1 ภาษี 1 บาท
หนังจีน	เล่นวัน 1 ภาษี 50 สตางค์

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรงตั้งข้อสังเกตไว้ว่า การตั้งภาษีโขนละครขึ้นครั้งนั้น ไม่ได้ทำให้เกิดความลำบากแต่อย่างใดแก่คณะละคร เพราะเจ้าของละครและศิลปะการแสดงที่เข้าข่ายต้องเสียภาษี ต่างขึ้นราคาค่าแสดงให้มากกว่าเดิม ทรงยกตัวอย่างไว้ว่า ละครที่เล่นงานปลีก แต่ก่อนเคยเรียกเงินโรงแต่วันละ 16 บาท ถึง 24 บาท ต่างกันตามเรื่องที่คนเล่นมากและน้อย ก็เพิ่มอัตราค่าแสดงขึ้นเป็นวันละ 28 บาท รวมทั้งเบี้ยเลี้ยงเป็นวันละเจ็ดตำลึงสิบสลึง เรียกเป็นประเพณีทั่วไป คณะละครก็ยังมีงานเล่นได้ไม่ฝืดเคือง ดังที่ปรากฏว่าเงินหลวงที่ได้จากภาษี โขนละครเพิ่มขึ้นโดยลำดับ ทรงยกตัวอย่างการเก็บภาษีในปีจอ พ.ศ. 2429 ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 จำนวนเงินหลวงที่ได้จากภาษีละครเป็นเงิน 36,000 บาท มากกว่าเมื่อแรกตั้งภาษีเกือบถึง 8 เท่า

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงบันทึกไว้ว่า เมื่อรัตนโกสินทรศก 111 ปีพ.ศ. 2435 ได้มีประกาศแก้ไขภาษีโขนละคร แต่นั้นมาเรียกว่า อากรมหรสพ ซึ่งก็คือการเก็บภาษีศิลปะการแสดง ที่กล่าวมาแล้ว และมีการขยายประเภทของศิลปะการแสดงที่เข้าข่ายต้องเสียภาษีให้กว้างขึ้นอีกด้วย นาฏยศิลป์และศิลปะการแสดงที่เพิ่มเข้ามา ได้แก่

ละครชาตรีที่เล่นเทียมละครนอก	เก็บภาษีวันละ 4 บาท
หนังตะลุง	เก็บภาษีคืนละ 50 สตางค์
สักวา	เก็บภาษีคืนละ 1 บาท
เสภา	เก็บภาษีคืนละ 50 สตางค์
ลิเก	เก็บภาษีคืนละ 2 บาท
ปี่พาทย์ หรือ มโหรี หรือกลองแขกเครื่องใหญ่	เก็บภาษีวันละ 1 บาท
ปี่พาทย์ หรือ มโหรี หรือกลองแขกเครื่องเล็ก	เก็บภาษีวันละ 50 สตางค์
จำอวดสวดศพ	เก็บภาษีคืนละ 8 บาท

จำนวนเงินหลวงที่ได้จากอากรมหรสพจึงเพิ่มขึ้นมาก กล่าวคือใน ปีพ.ศ. 2447 ได้เงินอากรมหรสพมากถึง 167,828 บาท]

โดยเหตุเบื้องต้นประการหนึ่ง ที่นายบ่อนเบี้ยที่อยากจะให้ราษฎรไปบ่อนให้มาก จึงได้หาคณะละครผู้หญิงไปเล่น เมื่อละครได้รับงานบ่อย ๆ เจ้าของละครก็ได้ผลประโยชน์มากขึ้น ศิลปะการแสดงต่าง ๆ จึงเป็นตัวดึงดูดให้ประชาชนทั่วไปเข้าบ่อน ซึ่งอาจจะทำให้ศีลธรรมเสื่อมทรามลง สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงบันทึกไว้ว่าต่อมา พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชดำริจะเลิกการเล่นเบี้ยเสียให้หมด จึงโปรดให้ลดจำนวนบ่อนเบี้ยให้น้อยลง การเล่นละครและเครื่องมหรสพต่าง ๆ หาผลประโยชน์ได้น้อยลง พวกที่เคยเล่นละครก็พากันเลิกเสียโดยมาก เงินอากรมหรสพปี พ.ศ. 2449 จำนวน

ตกลงคงเหลือเพียง 31,006 บาท และต่อมาก็ทรงพระกรุณาโปรดให้เก็บภาษีเฉพาะศิลปะการแสดงที่รับงานในบ่อน ต่อมาจำจวนบ่อนก็ลดลงเรื่อย ๆ จนถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อราวปี พ.ศ.2460 บ่อนเบี้ยจึงได้เลิกหมดทุกแห่ง การเก็บอากรมหรสพจึงหมดไปตั้งแต่บัดนั้น

นอกจากการกำหนดพิกัดอัตราภาษีจะทำให้เห็นว่า มหรสพโดยทั่วไปเป็นที่นิยมมากในหมู่คนไทยแล้ว ยังอาจตั้งข้อสังเกตว่าด้วยรูปแบบการแสดงที่ในปัจจุบันเข้าใจว่าเป็นแบบเดียวกันนั้น แท้จริงแล้วคงจะแตกต่างกัน เช่น การแสดงที่เล่นเรื่องรามเกียรติ์ กับการแสดงโขน ที่มีการกำหนดพิกัดภาษีไม่เท่ากัน กล่าวคือ รามเกียรติ์เล่นทั้งกลางวันกลางคืน คิดภาษี 20 บาท แต่เล่นโขน 1 วัน (เฉพาะกลางวัน) คิดภาษี 4 บาท หรือการแสดงละครใน อิเหนา คิดภาษี 16 บาท แต่ละครในอุณรุท คิดภาษี 12 บาท จึงน่าสนใจว่า ในมุมมองรัฐในสมัยนั้น ซึ่งเป็นผู้เก็บภาษีอากรการแสดงเหล่านี้ มีความแตกต่างกันอยู่ อาจจะเป็นแง่ขนาดการแสดง หรือเป็นแง่ความนิยมการแสดง แม้กระทั่งการเก็บภาษีในอัตราต่ำอาจเพราะต้องการสนับสนุนให้แสดงมากขึ้นก็เป็นได้ ทั้งนี้จะต้องอาศัยการสืบค้นต่อไป

กิจการละครแก้บนและงานหัตถศิลป์ที่มีพื้นฐานมาจากนาฏยศิลป์ในยุคปัจจุบัน

นอกจากเศรษฐกิจจุลภาคที่มีนาฏยศิลป์โดยตรงเป็นตัวขับเคลื่อนแล้ว ยังพบว่าองค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ก็มีบทบาทในเศรษฐกิจระดับจุลภาคเช่นกัน ในที่นี้จะขอยกตัวอย่างจากการสร้างเครื่องละครที่พบว่ามีหลายลักษณะ ทั้งเครื่องละครที่เป็นของใช้จริง ๆ ทางการแสดง และเครื่องละครที่เป็นของเล่นหรือของที่ระลึก ในหัวข้อนี้จะอภิปรายการประดิษฐ์หัวโขนในฐานะที่เป็นธุรกิจในครัวเรือน

หัวโขน เป็นศิราภรณ์อย่างหนึ่งซึ่งมีลักษณะเป็นหน้ากาก คงมีมาแต่เดิมในสมัยอยุธยา การทำหัวโขนประกอบด้วยศิลปะแขนงต่าง ๆ หลายแขนง ต้องใช้เวลาและความเพียรเป็นอันมาก ผู้ที่จะประกอบอาชีพนี้ได้ดีจึงจำเป็นที่จะต้องสร้างสมประสบการณ์เพื่อนำมาสู่การสร้างสรรค์เชิงอนุรักษ์ที่มีคุณภาพ กรณีศึกษาที่สำคัญคือการทำหัวโขนในบ้าน ม.ร.ว.จรูญสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์ ซึ่งปัจจุบันบุตรชาย คือ ม.ล.พันธ์สวัสดิ์ สุขสวัสดิ์ ที่พำนักอยู่ในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา เป็นผู้สืบทอด

ม.ร.ว.จรูญสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์ ได้ย้ายมาอยู่ที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยาเมื่อ ปีพ.ศ. 2475 และหัดเรียนลายไทยจากครูแช่ม ภาพจิตรกรรมฝาผนัง แกะสลัก เขียนลายลักษณ์ให้กับคณะหอมหวล ซึ่งเป็นคณะลิเกสำคัญและเป็นต้นกำเนิดของคณะลิเกจำนวนมากในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา จนเมื่อปี พ.ศ.2480 ม.ร.ว.จรูญสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์ ต้องการจะฝึกหัดทำหัวโขน จึงตัดสินใจหัดโขนเป็นตัวพระลักษณ์ และได้ศึกษาเรื่องหัวโขน จนปี พ.ศ.2482 จึงเริ่มทำหัวโขน หน้าทศกัณฐ์ ซึ่งมีราคาสมัยนั้น 20 บาท ม.ล.พันธ์สวัสดิ์ สุขสวัสดิ์ กล่าวว่ากว่าจะมาเป็นทุกวันนี้ได้ ต้องใช้วิชาช่างหลายอย่าง คือ ช่างเขียน ช่างปั้น ช่างสลัก ช่างลงรักปิดทอง ช่างกระจก ช่างมุก ช่างกลึง ช่างหล่อ (www.ilwc.aru.ac.th/Contents/ArtCraftThai/ArtCraftThai1, 2559 : ออนไลน์)

นอกจากบ้านหัวโขนของ ม.ร.ว.จรูญสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์ แล้ว ยังพบว่ามีอุตสาหการหัตถกรรมประดิษฐ์หัวโขนที่อื่นอีกพอสมควร เช่น ที่บ้านศิลปะไทย ในชุมชนบางไส้ไก่ แขวงหิรัญรูจี เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร ซึ่งก่อตั้งเมื่อปี พ.ศ.2500 มีนายสุข เพไพ ที่ได้ศึกษาวิชาศิลปะมาจากวิทยาลัยเพาะช่าง และนางเจริญ

กิจราษฎร์ ผู้ซึ่งเดิมอาชีพหาบของขาย แต่ชอบดูละครรำ ชอบการแต่งกายของตัวละคร จึงสนใจที่จะประดิษฐ์ของเล่นไทยโบราณ เครื่องแต่งกาย และเครื่องศิราภรณ์ของตัวละคร ในยุคแรก คือเมื่อราวปี พ.ศ. 2501 นายสุข เพไพ และนางเจริญ กิจราษฎร์ เริ่มการประดิษฐ์ของเล่นโบราณ เช่น ตุ๊กตาของเล่นสำหรับเด็ก หน้ากาก เครื่องดนตรีขนาดย่อ และนำไปจำหน่ายตามที่ต่าง ๆ แต่ต่อมาพบว่าสิ่งของที่ประดิษฐ์ขึ้นนั้นเสียหายได้ง่าย ทำให้ไม่มีผู้คนนิยมซื้อหามากนัก ในปี พ.ศ.2505 จึงเริ่มประดิษฐ์หัวโขน และหัวโขนขนาดเล็กด้วยกระดาษ และได้ดำเนินกิจการขายหัวโขนและของเล่นเครื่องละคร ตามสถานที่สาธารณะอื่น ๆ เช่น สนามหลวง งานวัด และยังได้จำหน่ายที่บ้านศิลปะไทยด้วยนับแต่นั้น (ณัฏฐา คงมั่น และ แสงอรุณ นนดี, 2557 : 57)

ภายหลัง นายสุข เพไพ ได้รับยกย่องให้เป็นผู้มีผลงานดีเด่นแห่งประเทศไทยด้านวัฒนธรรมภาคกลาง สาขาการช่างศิลปะและการช่างฝีมือ ประจำปี พ.ศ.2535 และนางเจริญ กิจราษฎร์ ได้รับยกย่องให้เป็นผู้มีผลงานดีเด่นด้านวัฒนธรรมภาคกลางสาขาศิลปะด้านอนุรักษ์ของไทยของกรุงเทพมหานคร

ในปัจจุบัน คณะละครที่รับจ้างเล่นในงานต่าง ๆ ก็ยังมีอยู่มาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งคณะละครชาตรีดังกล่าวแล้วข้างต้น ว่าสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ทรงบันทึกไว้ว่าสมเด็จเจ้าพระยามหาประยูรวงศ์ (ดิศ บุนนาค) เมื่อเป็นที่เจ้าพระยาพระคลังเดินทางไปปราบขบถที่เมืองไทรบุรีเมื่อปี พ.ศ. 2375 เมื่อสิ้นการศึกษาปรากฏว่ามีราษฎรแขวงเมืองพัทลุงและเมืองนครศรีธรรมราชติดตามทัพกลับมากรุงเทพมหานครด้วย ซึ่งพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงพระกรุณาให้ตั้งบ้านเรือนอยู่ที่ตำบลสนามควาย ซึ่งอยู่ในเขตป้อมปราบศัตรูพ่าย วัดสนามกระบือในอดีตก็คือวัดแคนางเลิ้งในปัจจุบัน บรรดาราษฎรที่ตามทัพหลวงมาครั้งนั้น มีคนที่เคยเป็นโนรามาก่อนตามมาด้วย คนเหล่านี้เมื่อตั้งบ้านเรือนแล้วก็ได้แสดงโนราด้วย การศึกษาว่าด้วยละครชาตรีที่น่าสนใจมีอยู่เรื่องหนึ่ง คืองานของ แมรี่ แอล โกรว (Mary L. Grow) ซึ่งเขียนบทความลงไว้ใน Journal of Siam Society vol.80/2 1992 เรื่อง Dancing for Spirits: Lakhon Chatri Performers from Phetchaburi Province ซึ่งเป็นงานที่ศึกษาว่าด้วยสถานภาพของนักแสดงละครชาตรีในจังหวัดเพชรบุรี ซึ่งทำหน้าที่ทั้งนักแสดงและผู้ประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งพิธีเรียกขวัญและแก้บน แมรี่ แอล โกรว พบว่านักแสดงละครชาตรีในขณะที่ท่านไปเก็บข้อมูลวิจัยนั้นพิเศษคือเป็นสุภาพสตรี และได้เชื่อมโยงไปสู่การฝึกหัดละครผู้หญิงตามที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระบรมราชานุญาต และการที่ผู้หญิงมีสรีระงดงามอ่อนช้อย ทำให้เจริญก้าวหน้าในวิชาชีพทางการแสดงอย่างยิ่ง และเป็นผู้ประกอบพิธีกรรมในที่สุด

ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้เขียนก็เล็งเห็นว่าละครชาตรีนั้นมีวัฒนธรรมการแสดงที่น่าสนใจ นอกจากความคิดเห็นของผู้เขียน และจากการได้เคยศึกษาที่ว่าละครชาตรีนั้นน่าจะเป็นต้นแบบการแสดงสังเวยพระสยามเทวาธิราชแล้ว ผู้เขียนยังเห็นว่าละครชาตรีเป็นละครที่รวบเอาความสำคัญของบทบาทของนาฏยศิลป์ไทยทางประวัติศาสตร์วัฒนธรรมไว้อย่างครบถ้วน เพราะปรากฏว่าคณะละครชาตรีบางคณะ เช่น คณะจงกล โปร่งน้ำใจ นอกจากจะเล่นละครชาตรี ลิเก แล้วยังทำขวัญนาคด้วย (มูลนิธิเล็ก-ประไพ วิริยะพันธุ์, 2558: สัมมนา) ปัจจุบันละครชาตรีมีมากคณะด้วยกัน เช่นเดียวกับละครชาตรีคณะจงกล โปร่งน้ำใจ คณะละครเหล่านี้ส่วนมากจะแสดงละครชาตรีเป็นพื้น แล้วมักจะสามารถเล่นละครประเภทอื่นได้ด้วย มีลักษณะเป็นการตอบสนองหรืออุปทานที่เกิดขึ้นจากอุปสงค์ของสังคม ดังกล่าวแล้วว่าละครชาตรีบางคณะก็ยังรับทำขวัญนาค

ซึ่งมีลักษณะเป็นพิธีกรรมทางศาสนา (religious rites) ซึ่งอาจจะพิจารณาได้ว่าละครชาตรีเป็นจุดตัด (cross) ของศิลปะการแสดง กับศาสนาความเชื่อ ซึ่งมีความสัมพันธ์แน่นแฟ้นมากในสังคมไทย

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กอร์เดอร์, โยสไตน์. 2553. *โลกของโซฟี: เส้นทางจินตนาการสู่ประวัติศาสตร์ปรัชญา.* กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์คบไฟ

การจัดเก็บภาษีอากรในสมัยรัชกาลที่ 4 (พ.ศ.2394 – 2411) [ออนไลน์] 2559. แหล่งที่มา www.rd.go.th 25 มิถุนายน 2559.

ณัฏฐา คงมั่น และ แสงอรุณ นนดี. 2557. *การศึกษาองค์ความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมในเขตธนบุรี : กรณีศึกษาการประดิษฐ์หัวโขนบ้านศิลปะไทย ชุมชนบางไส้ไก่ เขตธนบุรี*, ศิลปกรรมนิพนธ์ แขนงวิชานาฏยศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา. กรุงเทพมหานคร.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยา. *ตำนานละครอิเหนา* [ออนไลน์]. 2559. แหล่งที่มา www.vajiranaya.org, 24 สิงหาคม 2559.

มูลนิธิเล็ก-ประไพ วิริยะพันธุ์. *การเสวนา "ชีพจรยังสั่นไหวที่ตรอกละครตลาดนางเลิ้ง" งานเสวนาสาธารณะของคนย่านเก่าเมืองกรุงเทพฯ ที่ป้อมมหากาฬ.* 9 สิงหาคม 2558.

รุจพร ประชาเดชสุวัฒน์. *นาฏศิลป์ล้านนา : กรณีศึกษาสมัยพระราชชายาเจ้าดาราวัศมี (พ.ศ.2416) ถึงปัจจุบัน.* 2543. งานวิจัยได้รับทุนอุดหนุนจากสำนักงานวัฒนธรรมแห่งชาติ. กรุงเทพฯ : กรมส่งเสริมวัฒนธรรม,.

พูนพิศ อมาตยกุล, บรรณาธิการ. 2552. *เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ จากสาส์นสมเด็จ.* นครปฐม **:** สำนักพิมพ์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

ศิลปะการทำหัวโขน [ออนไลน์]. 2559. แหล่งที่มาwww.ilwc.aru.ac.th/Contents/ArtCraftThai/ArtCraftThai1html. 18 ตุลาคม 2559.

อคิน รพีพัฒน์, ม.ร.ว. 2551. *วัฒนธรรมคือความหมาย ทฤษฎีและวิธีการของคลิฟฟอร์ด เกียร์ซ.* กรุงเทพฯ : ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

ภาษาอังกฤษ

Bell, Catherine. *Ritual: Perspectives and Dimensions*. New York: Oxford University Press, n.p.

Cline, Austin. *Why Does Religion Exist? Karl Marx's Analysis of Religion*. 2009. www.atheism.about.com/od/philosophyofreligion/a/marx_4.htm) สืบค้นเมื่อ 20 สิงหาคม 2559.

Edgar, Andrew. 1999. *Key Concepts in Cultural Theory.* London; New York : Routledge.

Schechner, Richard. 2006. *Performance Studies: An Introduction* New York : Routledge.

Social Studies Standards Glossary. [online]. 2008. in https://web.archive.org. New Mexico: Public Education Department. Archived from the original on 2007-08-08. Retrieved 2008 - 02-22.

เงินกำนล 6 บาท ธรรมคุณ 6 ประการ
SIX-BAHT RITUAL FEE: SIX VIRTUES OF DHAMMA

ประชากร ศรีสาคร*

บทคัดย่อ

บทความปริทัศน์นี้เป็นการนำเสนอคตินิยมความเชื่อว่าด้วยเรื่องเครื่องบูชาในขันกำนลอันมีความสัมพันธ์กับพุทธศาสนา วัฒนธรรมการสืบทอดดนตรีไทยมีระเบียบวิธีและยึดถือปฏิบัติกันมาแต่โบราณ การฝากตัวเป็นศิษย์ผู้เป็นศิษย์จะต้องนำขันกำนล ประกอบด้วย 1) ขันโลหะ 2) ผ้าเช็ดหน้าขาว 3) ดอกไม้ 4) ธูปเทียน 5) เงินกำนลมากราบครูเพื่อฝากตัวเป็นศิษย์และประสิทธิ์ประสาทวิชาต่อไปให้ถูกต้องตามขนบ ในเครื่องบูชาทั้ง 5 นี้ สะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญาของครูดนตรีไทย และแฝงด้วยธรรมคุณทั้ง 6 ประการ ดังนี้ 1) สวากขาโต ภควตา ธัมโม 2) สันทิฏฐิโก 3) อกาลิโก 4) เอหิปัสสิโก 5) โอปนยิโก 6) ปัจจัตตัง เวทิตัพโพ วิญญูหิ เพื่อเป็นคำสอนแก่ครูและศิษย์ให้มีใจเป็นพุทธและนอบน้อมต่อพุทธศาสนาอันจะส่งผลให้รู้ถึงความกตัญญูที่ศิษย์พึงมีต่อครู

คำสำคัญ: กำนล / ธรรมคุณ / พิธีกรรม / ไหว้ครู

Abstract

This review article is a presentation of the ideology of the offering in a Bowl of Ritual Fee in relation to Buddhism. The tradition of the succession in Thai music has been regulated and obeyed since the old days. To conform with the tradition, student must bring a Bowl of Ritual Fee, which compose of 1) Silver bowl 2) White handkerchief 3) Flower 4) Incense and candle 5) Ritual Fee, to prostrate the teacher to become student and has been bestowed since then. These 5 offerings reflect the wisdom of Thai music teacher which conceal the 6 virtues, i.e.1) Svā kkhāto Bhagavatā Dhammo 2) Sandiṭṭhiko 3) Akāliko 4) Ehipassiko 5) Opanayiko 6) Paccattaṁ Veditabbo Viññūhi. It will be the doctrine for both teachers and students to have Buddhist-minded and respect to Buddhism, which will result in the appreciation of the gratitude to the teacher.

Keyword: Ritual Fee / Virtues of Dhamma / Ritual / Wai Khru Ceremony

*อาจารย์พิเศษเครื่องสายไทย สาขาวิชาดนตรี ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร
อาจารย์พิเศษเครื่องสายไทย สาขาวิชาดนตรี ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา,
seaacsskcu@hotmail.co.th

บทนำ

"พุทธธรรมในดนตรีไทย" ถือเป็นความสัมพันธ์ที่มิอาจแยกออกจากกันได้ พิธีกรรมต่าง ๆ ในดนตรีไทย เช่น พิธีไหว้ครูและครอบครูดนตรีไทยเพื่อแสดงความยึดมั่นในความกตัญญูต่อครูบาอาจารย์อันเป็นที่ตั้ง ย่อมมีความสัมพันธ์กับพุทธศาสนาครบทั้ง 3 องค์ คือ พระพุทธ พระธรรม และพระสงฆ์ หรือเรียกว่า พระรัตนตรัย พิธีกรรมต่าง ๆ ทางดนตรีไทยจะแฝงด้วยกุศโลบายหลักธรรมคำสอนในพุทธธรรม และภูมิปัญญาอันทรงคุณค่าของครูโบราณ "ไทยเราเป็นชาติที่นับถือพระพุทธศาสนาอย่างเคร่งครัด ถึงแม้เราจะทำพิธีไหว้ครูตามศาสนาพราหมณ์ก็ตาม เราก็ต้องเอาลัทธิแห่งพุทธศาสนาขึ้นหน้า" (บุญธรรม ตราโมท, 2545: 96) เนื่องจากไทยเราเป็นพุทธมามกะ พิธีไหว้ครูจึงมักจะเริ่มด้วยพิธีสงฆ์ก่อน คือในวันพุธตอนเย็นก็จะมีพระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์ รุ่งเช้าวันพฤหัสบดีถวายอาหารบิณฑบาตร เมื่อพระสงฆ์เสร็จภัตตกิจแล้ว จึงเริ่มพิธีไหว้ครู (มนตรี ตราโมท, 2537: 2-3)

> *ด้วยความเป็นมนุษย์ที่ยังไม่พ้นความโลภ โกรธ หลง ย่อมจะดำเนินไปสู่ความมีคุณธรรมไม่ได้ง่ายนัก หากผู้ที่ต้องการพัฒนาคุณค่าทางจิตใจ อารมณ์ และความรู้สึกของมนุษย์จะหันมามองถึงประโยชน์ในการใช้ศิลปะเป็นเครื่องมือในการกล่อมเกลาจิตใจให้บริสุทธิ์ขึ้น ตามกระบวนการและขั้นตอนทางศาสนา* (บุญช่วย โสวัตร, 2531: 22)

มือพร้อมใจพร้อม

การเรียนการสอนดนตรีไทยในอดีตได้รับอิทธิพลอย่างอินเดีย เป็นการเรียนการสอนในระบบคุรุกุล หรือการเรียนในระบบอุปถัมภ์ โดยเริ่มจากการไปอาศัยที่บ้านครู ดูแลครู ช่วยเหลือการงานในบ้านครู ซึ่งตลอดเวลาที่อาศัยกับครูนั้น ครูจะเลี้ยงดูอบรมสั่งสอนเสมือนครอบครัวของตนอย่างดีที่สุด จนกระทั่งผู้เป็นศิษย์ถึงพร้อมทั้งมือและใจ "ในระบบการสืบทอดแบบคุรุกุลนั้น คือ การที่ได้ไปพำนักอาศัยอยู่ที่บ้านครูเพื่อดูแล และได้รับการสืบทอดองค์ความรู้ในบ้านของครูเป็นลำดับขั้น แต่ในปัจจุบันระบบการศึกษาแบบคุรุกุลนั้นก็ไม่ได้ใช้จริงในปัจจุบัน (ประชากร ศรีสาคร, 2559: 90)

การสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่นระหว่างครูกับศิษย์ เมื่อครูแลเห็นถึงความพร้อมของลูกศิษย์จึงรับศิษย์เข้าสำนักเพื่อทำการเรียนการสืบทอดต่อไป ในความพร้อมของลูกศิษย์ ผู้เขียนขอขยายความให้กระจ่างดังนี้ คือคำว่า "มือพร้อม ใจพร้อม" (Hand and Heart) มือพร้อม หมายถึง มีความพร้อมทางร่างกายตลอดจนทักษะการบรรเลง และใจพร้อม หมายถึง มีความพร้อมในคุณธรรม จริยธรรม ซึ่งครูผู้สืบทอดจะรับศิษย์เข้าในสำนักโดยการพิจารณาจาก "มือและใจ" เป็นสำคัญ

> *คำว่า มือพร้อม ใจพร้อม อาจไม่เป็นรูปธรรมที่ชัดเจนเหมือนเช่นการเรียนดนตรีไทยในอดีต หรือใช้ไม่ได้สักเท่าใดนักในลักษณะวัฒนธรรมการถ่ายทอดดนตรีไทยในปัจจุบันที่เข้ามาอยู่ในหลักสูตรของสถานศึกษา เพราะต้องเป็นไปตามเกณฑ์ ดังนั้น มือพร้อม คือ ทักษะวัดได้ แต่ใจพร้อม มิได้หมายถึงแค่ว่า ใจพร้อมที่จะเรียนแต่หากหมายถึง ใจถึงพร้อมด้วยคุณงามและความดี มีคุณธรรม ซึ่งเป็นคุณสมบัติสำคัญที่ครู*

> *ดนตรีไทยในอดีตใช้เป็นเกณฑ์ในการพิจารณาศิษย์นอกเหนือจากวัยวุฒิ คุณวุฒิ และความสามารถ ซึ่งเป็นเรื่องที่ลึกซึ้ง ละเอียดอ่อน วัดได้ยาก ต้องอาศัยเวลา และบริบทหลายประการหากผิดพลาดก็ไม่ต่างกับติดปีกให้เสือ ยื่นดาบให้โจร* (ธัญนภัทร์ มังกรหิรัญสิรี, 2559 อ้างถึงใน ประชากร ศรีสาคร, 2559: 106)

เมื่อครูเห็นถึงความพร้อมของศิษย์ทั้งมือและใจ และพร้อมที่จะรับศิษย์เข้าสู่สำนัก ในขั้นต้นผู้เป็นศิษย์จะต้องเตรียมขันกำนลเพื่อเป็นเครื่องบูชาครูอันแสดงถึงความกตัญญูเป็นที่ตั้ง และความถึงพร้อมด้วยจริยธรรม คุณธรรมทั้งปวง เพื่อฝากตัวเป็นศิษย์และศึกษาร่ำเรียนต่อไป

วาระที่เกี่ยวข้องกับขันกำนล



ภาพที่ 1 ขันกำนล
ขันโลหะ, ผ้าเช็ดหน้าขาว, ดอกไม้ (พวงมาลัย), ธูปเทียน, เงินกำนล
ที่มา: ประชากร ศรีสาคร

วาระที่เกี่ยวข้องกับขันกำนล กล่าวคือ ขั้นตอนในพิธีกรรมต่าง ๆ ทางดนตรีไทยที่ต้องใช้เครื่องบูชาเป็นขันกำนลอันประกอบด้วย 1) ขันโลหะ 2) ผ้าเช็ดหน้าขาว 3) ดอกไม้ 4) ธูปเทียน 5) เงินกำนล เป็นเครื่องบูชาต่อครูบาอาจารย์ เช่น การฝากตัวเป็นศิษย์ การครอบเพื่อการเรียนเพลงหน้าพาทย์ การยกขันเพื่อรับการสืบทอดเพลงเดี่ยวขั้นสูง “ขันกำนลซึ่งมีขันล้างหน้าใส่ดอกไม้ธูปเทียน ผ้าขาวหรือผ้าเช็ดหน้า และเงินกำนล ซึ่งโบราณใช้ 6 บาท (มนตรี ตราโมท, 2537: 3)

> *คำว่าครอบนี้ มิได้หมายว่านำวัตถุอย่างหนึ่งมาครอบเหมือนอย่างเอาฝาชีมาครอบอาหารกันแมลงวัน ครอบในที่นี้หมายถึงการประสิทธิ์ประสาทวิทยาการหรืออนุมัติให้เริ่มเรียนวิชาในชั้นนั้น ๆ ได้ วิธีการครอบย่อมแล้วแต่กรณีของศิลปะนั้น ซึ่งอาจไม่เหมือนกัน ในศิลปะดนตรีไทยถือ*

ว่าปี่พาทย์เป็นหลักสำคัญของดนตรีทั้งหลาย จึงครอบด้วยเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ (มนตรี ตราโมท, 2537: 4)

ดังที่อาจารย์ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และศิลปินแห่งชาติ ประจำปี 2557 สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) กล่าวว่า

การครอบเป็นสิ่งที่แสดงถึงฐานะฝีมือของศิษย์ว่าความสามารถจะได้เลื่อนชั้นความรู้สูงไปอีกระดับหนึ่ง หมายความว่าได้รับการต่อเพลงที่สูงขึ้นโดยเฉพาะเพลงหน้าพาทย์ แต่ในปัจจุบันมักเข้าใจผิดกันว่าการครอบนั้นจะต้องทำทุกครั้งในพิธีไหว้ครู ซึ่งที่จริงแล้วการนำดอกไม้ธูปเทียน ไปบูชาครูทำสมาธิและร่วมพิธีด้วยความตั้งใจจนจบพิธี ก็ถือว่าเป็นมงคลแก่ชีวิตอย่างยิ่งแล้ว (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, 2554: 7)

ขนบประเพณีการรับเข้าเป็นศิษย์ในแต่ละสำนักจะมีความแตกต่างกันออกไป “ในสมัยที่ครูประสิทธิ์ ถาวร ฝากตัวเข้าเป็นศิษย์ ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นั้น พิธีกรรมการรับเข้าเป็นศิษย์ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มีขั้นตอนและเครื่องบูชาตามขนบประเพณีโบราณ” (ประสิทธิ์ ถาวร, 2546 อ้างถึงใน อุทัย ศาสตรา, 2553: 86)

ครูหลวงประดิษฐไพเราะก็จัดหาฤกษ์ยามอันดี เพื่อทำพิธีมอบตัวเป็นศิษย์ตามประเพณีที่มีมาแต่โบราณ โดยจัดเครื่องบูชา ดังนี้ 1) ศีรษะสุกร 1 หัว 2) บายศรีปากชาม 1 ชุด 3) ขนมต้มแดง 1 ชุด 4) ขนมต้มขาว 1 ชุด 5) ผลไม้อื่น ๆ ตามสมควร 6) ขันล้างหน้า 1 ใบ 7) ผ้าขาว 1 ผืน 8) เงิน 6 บาท (ประชากร ศรีสาคร, 2559: 104)

...เครื่องบูชาครู ซึ่งประกอบไปด้วย ขัน-ผ้าขาว-เงินกำนล 6 บาท และดอกไม้ธูปเทียนมาใช้ในการดำเนินพิธีด้วย เครื่องบูชาครูนี้ถ้าไม่เป็นไปเพื่อกุศลในพุทธศาสนา ก็แสดงความหมายเชิงสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมทั้งสิ้น กล่าวคือ ขันและผ้าขาวพึงนำไปถวายพระภิกษุเพื่อใช้แทนบาตรและเย็บย้อมเป็นจีวรต่อไป เงินกำนล 6 บาท พึงนำไปซื้อหาภัตตาหารถวายภิกษุสงฆ์เช่นกัน แต่จำนวน 6 นั้นแสดงความหมายได้หลายประการ เช่น แทนพระศุกร์หรือ Venus ซึ่งเป็นเทพแห่งการศิลปะ แทนกำลังของพระอาทิตย์ทางโหราศาสตร์ เพื่อเอาเคล็ดว่าอาทิตย์ย่อมเป็นจุดเริ่มแห่งพลังทั้งปวง หรือ แทนธรรมคุณ 6 ประการ เพื่อเปรียบเทียบว่าวิชาความรู้เสมือนธัมมะ ผู้เขียนเห็นว่าความหมายเชิงสัญลักษณ์ของธรรมคุณ 6 นี้ เหมาะสมที่สุดเมื่อคำนึงถึงการประกอบกุศลข้างต้น ส่วนดอกไม้ธูปเทียนนั้นก็เป็นอามิสบูชาแด่ผู้มีพระคุณตามปกติ (พิชิต ชัยเสรี, 2544: 37-38)

นัยแห่งเงินกำนล

เงินกำนล หมายถึง เงินคำนับครู โดยมากเงินกำนลแต่โบราณครูอาจารย์ทางดนตรีไทยได้กำหนดมูลค่าไว้เพียง 6 บาท โดยมีนัยแอบแฝงในเรื่องของธรรมคุณ 6 ประการ ซึ่งเป็นธรรมะที่เป็นความรู้อันประเสริฐ ในอดีตมูลค่าของเงิน 6 บาท ในขันกำนลนั้นมีค่ามาก เพื่อเป็นกุศโลบายของทั้งครูและลูกศิษย์ ฝ่ายครูจะต้องถ่ายทอดองค์ความรู้ให้ลูกศิษย์อย่างไม่ปิดบังซ่อนเร้นจนถึงความรู้สูงสุดของตนที่มี และฝ่ายลูกศิษย์ คือ การมาขอความรู้อันประเสริฐสุดจากครู ความรู้ในที่นี้หมายถึง ความรู้ที่เหนือความรู้ทั้งปวง คือ ธรรมคุณ 6 ประการ ซึ่งทั้งครูและลูกศิษย์จะต้องตระหนักถึงในองค์ความรู้ที่จะสืบทอดสอนสั่งว่ามีค่ามากเพียงใด

มูลค่าของเงิน 6 บาท ในขันกำนลสมัยโบราณนั้น มีความแตกต่างกับปัจจุบันอย่างสิ้นเชิง ซึ่งในปัจจุบันครูของแต่ละสำนักต่าง ๆ ได้เพิ่มมูลค่าของเงินกำนลตามเหตุผลแห่งตน ถึงจะเพิ่มมากขึ้นเพียงใด ผู้เขียนเชื่อว่าไม่น้อยไปกว่าเงินกำนล 6 บาท ซึ่งเปรียบเสมือนธรรมคุณ 6 ประการ

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี กล่าวถึง ธรรมคุณ 6 ประการ ในเอกสารคำสอน “พุทธธรรมในดนตรีไทย” สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ไว้ดังนี้

> *ธรรมคุณ ๖ ประกอบไปด้วย*
>
> *1. สวากขาโต ภควตา ธัมโม - พระธรรมอันพระพุทธเจ้าตรัสดีแล้ว*
>
> *2. สันทิฏฐิโก - อันผู้ปฏิบัติจะพึงเห็นชัดด้วยตนเอง*
>
> *3. อกาลิโก - ไม่ประกอบด้วยกาล*
>
> *4. เอหิปัสสิโก - ควรเรียกให้มาดู*
>
> *5. โอปนยิโก - ควรน้อมเข้าในตน*
>
> *6. ปัจจัตตัง เวทิตัพโพ วิญญูหิ - อันวิญญูชนพึงรู้เฉพาะตน*
>
> (พิชิต ชัยเสรี, 2544: 45)

ความหมายตามพจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลธรรม สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ (ป. อ. ปยุตฺโต) อธิบายธรรมคุณ 6 ประการ ไว้ดังนี้

> *ธรรมคุณ 6 (คุณของพระธรรม)*
>
> *1. สฺวากฺขาโต ภควตา ธมฺโม (พระธรรมอันพระผู้มีพระภาคเจ้าตรัสดีแล้ว คือ ตรัสไว้เป็นความจริงแท้ อีกทั้งงามในเบื้องต้น งามในท่ามกลาง งามในที่สุด พร้อมทั้งอรรถพร้อมทั้งพยัญชนะ ประกาศหลักการครองชีวิตอันประเสริฐ บริสุทธิ์ บริบูรณ์สิ้นเชิง - Svākkhāto: Well proclaimed is the Dhamma by the Blessed One)*
>
> *2. สนฺทิฏฐิโก (อันผู้ปฏิบัติจะพึงเห็นชัดด้วยตนเอง คือ ผู้ใดปฏิบัติ ผู้ใดบรรลุ ผู้นั้นย่อมเห็นประจักษ์ด้วยตนเอง ไม่ต้องเชื่อตามคำของผู้อื่น*

ผู้ใดไม่ปฏิบัติ ไม่บรรลุ ผู้อื่นจะบอกก็เห็นไม่ได้ - Sandiṭṭhiko: to be seen for oneself)

3. อกาลิโก (ไม่ประกอบด้วยกาล) คือ ไม่ขึ้นกับกาลเวลา พร้อมเมื่อใด บรรลุได้ทันที บรรลุเมื่อใด เห็นผลทันที อีกอย่างว่า เป็นจริงอยู่อย่างไร ก็เป็นอย่างนั้น ไม่จำกัดด้วยกาล - Akāliko: not delayed; timeless)

4. เอหิปสฺสิโก (ควรเรียกให้มาดู คือ เชิญชวนให้มาชม และพิสูจน์หรือท้าทายต่อการตรวจสอบ เพราะเป็นของจริงและดีจริง - Ehipassiko: inviting to come and see; inviting inspection)

5. โอปนยิโก (ควรน้อมเข้ามา คือ ควรน้อมเข้ามาไว้ในใจ หรือน้อมใจเข้าไปให้ถึง ด้วยการปฏิบัติให้เกิดมีขึ้นในใจ หรือให้ใจบรรลุถึงอย่างนั้น หมายความว่า เชิญชวนให้ทดลองปฏิบัติดู อีกอย่างหนึ่งว่าเป็นสิ่งที่นำมาผู้ปฏิบัติให้เข้าไปถึงที่หมายคือนิพพาน - Opanayiko: worthy of inducing in and by one's own mind; worthy of realizing; to be tried by practice; leading onward)

6. ปจฺจตฺตํ เวทิตพฺโพ วิญญูหิ (อันวิญญูชนพึงรู้เฉพาะตน คือ เป็นวิสัยของวิญญูชนจะพึงรู้ได้ เป็นของจำเพาะตน ต้องทำจึงเสวยได้เฉพาะตน ทำให้กันไม่ได้ เอาจากกันไม่ได้ และรู้ได้ประจักษ์ในใจของตนนี่เอง - Paccattaṁ Veditabbo Viññnūhi: directly experienceable by the wise)

(สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์, 2559: 223-224)

ด้วยหลักธรรมคำสอนในพุทธศาสนาล้วนประสงค์เพื่อขัดเกลาจิตใจมนุษย์ให้ละเว้นความชั่ว ทำความดี ทำจิตใจให้ผ่องใส ในความกตัญญูรู้คุณถือเป็นสิ่งดีงามที่ศิษย์พึงปฏิบัติ และเป็นเครื่องหมายของคนดี ผู้เขียนซึ่งมีใจเป็นพุทธและให้ความสำคัญถึงหลักคำสอนในพระพุทธศาสนา จึงแลเห็นว่าครูและศิษย์ต้องตระหนักหลักธรรมคำสอนว่าด้วยเรื่อง “ทักษิณทิศ” ทิศเบื้องขวา ครูอาจารย์คือบุคคลที่ควรแก่การบูชา

ทิศ 6: ทักษิณทิศ

ทักษิณทิศ ความหมายพจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลธรรม สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ (ป. อ. ปยุตฺโต) อธิบายทักษิณทิศ ไว้ดังนี้

ทักษิณทิศ (ทิศเบื้องขวา คือ ทิศใต้ ได้แก่ ครูอาจารย์ เพราะเป็นทักขิไณยบุคคลแก่การบูชาคุณ)

ก. ศิษย์พึงบำรุงครูอาจารย์ ผู้เป็นทิศเบื้องขวา ดังนี้

1. ลุกต้อนรับ

2. เข้าไปหา (เพื่อบำรุง คอยรับใช้ ปรึกษา ซักถาม และรับคำแนะนำ เป็นต้น)

3. ใฝ่ใจเรียน (คือ มีใจรัก เรียนด้วยศรัทธา และรู้จักฟังให้เกิดปัญญา)

4. ปรนนิบัติ ช่วยบริการ

5. เรียนศิลปวิทยาโดยความเคารพ (คือ เอาจริงเอาจัง ถือเป็นกิจสำคัญ)

ข. ครูอาจารย์ย่อมอนุเคราะห์ศิษย์ ดังนี้

1. ฝึกฝนแนะนำให้เป็นคนดี

2. สอนให้เข้าใจแจ่มแจ้ง

3. สอนศิลปวิทยาให้สิ้นเชิง

4. ยกย่องให้ปรากฏในหมู่คณะ

5. สร้างเครื่องคุ้มภัยในสารทิศ (สอนฝึกให้รู้จักเลี้ยงตัวรักษาตนในอันที่จะดำเนินชีวิตต่อไปด้วยดี รับรองความรู้ความประพฤติให้เป็นที่ยอมรับในการไปประกอบอาชีพเป็นอยู่ได้ด้วยดี)

(สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์, 2559: 192-193)

บทสรุป

ด้วยประเทศไทยเป็นเมืองพุทธ และมีศาสนาพุทธเป็นศาสนาประจำชาติ จึงทำให้เรื่องของพุทธศาสนามีความเกี่ยวพันกับพิธีกรรมต่าง ๆ นอกจากนี้ในสังคมไทย ได้มีการปลูกฝังและอบรมสั่งสอนให้มีความยึดมั่นถือมั่นในความกตัญญูต่อบุพพการีเป็นนิสัย โดยเฉพาะครูอาจารย์และผู้มีพระคุณ ในทางดนตรีไทยนั้นได้มีพิธีไหว้ครูและครอบครูดนตรีไทย การฝากตัวเป็นศิษย์เพื่อศึกษาร่ำเรียน โดยมีการใช้เครื่องบูชาครูที่เรียกว่าขันกำนลเป็นเครื่องแสดงความถึงพร้อมทั้งมือและใจ เครื่องบูชาต่าง ๆ ที่อยู่ในขันกำนลมีนัยเป็นกุศโลบายในการสอนให้ครูและศิษย์ยึดมั่นในหลักธรรมคำสอนในพุทธศาสนา

ธรรมะนั้นจริง ๆ แล้วคือธรรมชาติที่รวมไปถึงทุกสิ่งอย่าง ในทางกลับกันหากเราจะเปรียบองค์ความรู้ทางดนตรีไทยให้เสมือนเรื่องของธรรมะ ซึ่งจะแสดงให้เข้าถึงรากฐานทางภูมิปัญญาของไทย ว่าเรานั้นมิอาจหนีพุทธธรรมไปได้

ดังนั้น ในธรรมคุณ 6 ประการ และทักษิณทิศ ทิศเบื้องขวา อันเป็นสิ่งที่พระสัมมาสัมพุทธเจ้าทรงแสดงในหลักธรรมคำสอนนั้น หากครูและศิษย์น้อมใจเข้าหา และตระหนักถึงความสำคัญ ตลอดจนปฏิบัติอย่างเคร่งครัดด้วยสติและปัญญา ผู้เขียนเชื่อว่าทั้งครูและศิษย์จะเข้าใจธรรมชาติของธรรมะตามประสงค์ อันจะส่งผลให้เกิดกุศลและหนุนนำให้มีความเจริญในชีวิตต่อไป

รายการอ้างอิง

บุญช่วย โสวัตร. 2554. *หนังสือที่ระลึกงานไหว้ครู และครอบครูดนตรีไทยประจำปี ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุญธรรม ตราโมท. 2545. *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

ประชากร ศรีสาคร. 2559. *การสืบทอดทักษะการบรรเลงจะเข้ กรณีศึกษาครูชิดพงษ์ ส่งเสริมวรกุล*. รายงานวิจัย. ทุนอุดหนุนคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์.

พิชิต ชัยเสรี. 2544. *พุทธธรรมในดนตรีไทย*. [ม.ป.ท.: ม.ป.พ.]. (เอกสารอัดสำเนา)

มนตรี ตราโมท. 2537. “ไหว้ครูดนตรีไทย”. *สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ จัดพิมพ์เนื่องในการจัดสัมมานาดนตรีไทย-กัมพูชา 9-10 สิงหาคม 2537*. กรุงเทพฯ: นีลนาราการพิมพ์.

สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ (ป. อ. ปยุตโต). 2559. *พจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลธรรม*. พิมพ์ครั้งที่ 38. กรุงเทพฯ: ผลิธัมม์ ในเครือ บริษัท สำนักพิมพ์เพ็ทแอนด์โฮม จำกัด

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. 2554. *หนังสือที่ระลึกงานไหว้ครู และครอบครูดนตรีไทยประจำปี ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อุทัย ศาสตรา. 2553. *การศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ*. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. คณะครุศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บทความวิจัย

Research Articles

การแสดงขับร้องเดี่ยวโดย กุลมาศ ลิมปวุฒิวรานนท์
A MASTER VOCAL RECITAL BY KULAMAS LIMPRAWUTTIWARANONTH

กุลมาศ ลิมปวุฒิวรานนท์*
ดวงใจ ทิวทอง**

บทคัดย่อ

การแสดงการขับร้องครั้งนี้มีจุดประสงค์เพื่อพัฒนาศักยภาพทางด้านการร้องของผู้แสดง ทางด้านเทคนิคของการ ขับร้อง ศึกษาประวัติของบทเพลง และประวัติผู้ประพันธ์เพลง การตีความ และการวิเคราะห์บทเพลง รวมถึงการเตรียมการจัดแสดงผลงาน ซึ่งประกอบไปด้วยการคัดเลือกบทเพลง การฝึกซ้อม การจัดทำโปสเตอร์ สูจิบัตร และการจัดเตรียมสถานที่จัดการแสดง อีกทั้งยังเป็นการเผยแพร่ เพลงขับร้องคลาสสิกแก่ผู้ที่ให้ความสนใจ

ผู้แสดงคัดเลือกบทเพลงขับร้องทั้งหมด 13 บทเพลง 3 ภาษา จากผู้ประพันธ์ 8 คน จากยุคบาโรก ยุคโรแมนติก ยุคคลาสสิก ได้แก่ (1) Ganymed ประพันธ์โดย Franz Schubert (2) Auf dem Wasser zu Singen ประพันธ์โดย Franz Schubert (3) Sweeter than Roses ประพันธ์โดย Henry Purcell (4) If Music Be the Food of Love ประพันธ์โดย Henry Purcell (5) Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald ประพันธ์โดย Gustav Malher (6) Wer hat dies Liedlein erdacht? ประพันธ์โดย Gustav Malher (7) Song my mother taught me ประพันธ์โดย Antonín Dvorák (8) Batti, batti, o bel Masetto from Opera “Don Giovanni” ประพันธ์โดย Wolfgang Amadeus Mozart (9) Saper Vorreste from Opera “Unballo in maschera” ประพันธ์โดย Giuseppe Verdi (10) Libiamo ne’lieti calici จาก Opera “La Traviata” ประพันธ์โดย Giuseppe Verdi (11) Quando men ‘n vo’ from Opera “Bohème” ประพันธ์โดย Giacomo Puccini (12) O mio babbino caro from Opera “Gianni Schicchi”ประพันธ์โดย Giacomo Puccini (13) Con te partirò ประพันธ์โดย Francesco Sartori

คำสำคัญ: การแสดงขับร้อง / กุลมาศ ลิมปวุฒิวรานนท์

Abstract

The Master vocal recital aims to develop the performer’s vocal capacity in various vocal techniques and music interpretation. This includes the study of composers and composition histories, the musical analysis. Moreover, the recital also enables the performer to have an experience in organizing solo recital which includes repetoir selection, practice coordination, preparation of posters and program notes, and performance venue arrangements. In conclusion the Master vocal recital aims to provide in depth information about classical vocal music to all interested parties.

The author selected 13 pieces in 3 languages by 8 composers from Baroque, Classic, Romantic and Twentieth-Century periods, as follows: (1) Ganymed by Franz Schubert (2) Auf dem Wasser zu Singen by Franz Schubert (3) Sweeter than Roses by Henry Purcell (4) If Music Be the Food of Love by Henry Purcell (5) Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald by Gustav Malher (6) Wer hat dies Liedlein erdacht? by Gustav Malher (7) Song my mother taught me by Antonín Dvorák (8) Batti, batti, o bel Masetto from Opera “Don Giovanni” by Wolfgang Amadeus Mozart (9) Saper Vorreste from Opera “Unballo in maschera” by Giuseppe Verdi (10) Libiamo ne’lieti calici from Opera “La Traviata” by Giuseppe Verdi (11) Quando men ‘n vo’ from Opera “Bohème” by Giacomo Puccini (12) O mio babbino caro from Opera “Gianni Schicchi” by Giacomo Puccini (13) Con te partirò by Francesco Sartori

KEYWORDS: A Master Vocal Recital / Kulamas Limprawuttiwaranonth

* นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, geenajean@gmail.com

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

บทนำ

การจัดการแสดงการขับร้องในระดับบัณฑิตศึกษานั้น จะต้องมีการศึกษาค้นคว้าหาข้อมูลอย่างละเอียด โดยบทเพลงเหล่านี้ได้ถูกผ่านการคัดสรรให้มีความยากเหมาะสมตามมาตรฐานของระดับบัณฑิตศึกษา โดยมีการนำเสนอบทเพลงที่มีความแตกต่างกันทางด้านยุคสมัยรวมถึงภาษาที่แตกต่างกันอีกด้วยซึ่งผู้แสดงจะต้องมีการศึกษาวิจัยหาข้อมูลที่เป็นพื้นฐานของการทำความเข้าใจในบทเพลง ไม่ว่าจะเป็นชีวประวัติของผู้ประพันธ์ ดนตรีและผู้ประพันธ์บทกวีหรือเนื้อร้อง รวมถึงแรงบันดาลใจในการสร้างผลงานเพลงชิ้นนั้น อีกทั้งยังมีการศึกษาเชิงลึกถึงรายละเอียดต่าง ๆ ของบทเพลง เพื่อส่งเสริมให้ผู้แสดงมีความเข้าใจในการตีความหมาย และถ่ายทอดบทเพลงออกมาได้อย่างสมบูรณ์แบบ

โปรแกรมการแสดงการขับร้องเดี่ยวในครั้งนี้ ได้มีการนำเสนอบทเพลงที่มาจากหลากหลายยุคสมัย จำนวนทั้งหมด 13 บทเพลง แบ่งออกเป็น บทเพลงประเภท Art song จำนวน 8 บทเพลง และบทเพลงประเภท Aria จากอุปรากรจำนวน 5 บทเพลง โดยมีการใช้ภาษาที่แตกต่างถึง 3 ภาษา ประกอบด้วย ภาษาอังกฤษ ภาษาเยอรมัน และภาษาอิตาเลียน

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

ผู้แสดงมีวัตถุประสงค์หลักในการแสดง ดังนี้

1. เพื่ออนุรักษ์ผลงานวรรณกรรมเพลงร้อง และเพลงร้องจากอุปรากรให้เป็นที่รู้จักในกลุ่มคนที่ให้ความสนใจ
2. ผู้แสดงได้พัฒนาศักยภาพทางการร้อง ทั้งทางด้านเทคนิคการร้อง รวมถึงความเข้าใจในการตีความบทเพลงมากยิ่งขึ้น
3. เพื่อเป็นแนวทางการศึกษาบทเพลงร้องที่มีความแตกต่างกันทางด้านยุคสมัย
4. เพื่อศึกษารูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานในรายละเอียดของตัวบทเพลง และชีวประวัติของผู้ประพันธ์
5. เพื่อรวบรวมข้อมูลบทเพลงที่ใช้ในการแสดง ประกอบไปด้วย ประวัติของผู้ประพันธ์ เทคนิคการบรรเลง ความหมายของบทเพลง วิธีการซ้อม รวมถึงการทำความเข้าใจในการตีความบทเพลง นำมาจัดทำวิทยานิพนธ์

วิธีดำเนินการวิจัย

1. การคัดเลือกบทเพลงสำหรับการแสดง
2. ปรึกษาอาจารย์วิชาทักษะดนตรีเกี่ยวกับบทเพลงที่เลือกใช้ในการแสดง
3. ค้นคว้าศึกษาหาข้อมูลของบทเพลงที่ใช้ในการแสดง
4. วิเคราะห์บทเพลง
5. ฝึกซ้อมบทเพลงพร้อมกับนักเปียโน
6. ฝึกซ้อมเสมือนจริง

7. จัดแสดงผลงาน
8. จัดพิมพ์และนำเสนอเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์

การนำเสนอการวิจัย

การแสดงเดี่ยวขับร้องในครั้งนี้มีจุดประสงค์เพื่อเผยแพร่ผลงานเพลงอันทรงคุณค่า และก่อให้เกิดประโยชน์ทางด้านการศึกษาให้แก่ทั้งตัวผู้แสดงและผู้รับชม รวมถึงยังให้ความบันเทิงแก่ผู้รับชมอีกด้วย ความบันเทิงที่กล่าวถึงนั่นก็คือการที่ผู้รับชมนั้นสามารถเข้าถึงความไพเราะของท่วงทำนองของบทเพลงที่มีเสน่ห์และความลึกซึ้งกินใจ ทำให้ผู้ชมมีอารมณ์คล้อยตามอารมณ์ของบทเพลงแต่ละบทเพลง อีกทั้งยังเป็นการเปิดโลกทัศน์ในการรับฟังเพลงที่มีความแตกต่างกันทั้งทางด้านตัวดนตรี ภาษาที่แตกต่างและยุคที่แตกต่างกันอีกด้วย ทำให้ผู้ชมเพลิดเพลินไปกับความหลากหลายของบทเพลงแต่ละบทเพลง เพราะฉะนั้นการคัดเลือกบทเพลงสำหรับการแสดงจึงเป็นสิ่งที่สำคัญและผู้แสดงจะต้องให้ความใส่ใจในการคัดเลือกเป็นอย่างมาก เพื่อที่จะพาผู้ชมได้รับประสบการณ์ในการฟังเพลงที่แปลกใหม่ ตื่นเต้นและน่าสนใจ เนื่องจากผู้ฟังบางท่านไม่คุ้นชินกับการฟังเพลงคลาสสิกจึงจะต้องจัดลำดับเพลงในการแสดงให้มีอารมณ์แตกต่างกัน เพื่อการกระตุ้นความสนใจแก่ผู้ฟัง ซึ่งการจัดลำดับเพลงต่าง ๆ นั้นจะต้องมีความสมดุลกัน เนื่องจากโดยปกติแล้วมนุษย์เราจะมีสมาธิจดจ่อกับสิ่งใดสิ่งหนึ่งได้เต็มที่ไม่ควรนานเกิน 30 นาที ดังนั้นไม่ให้ผู้ชมรู้สึกอึดอัดจนเกินไป ผู้แสดงจึงได้จัดการแสดงออกเป็นสองช่วงได้จัดทำ “แนวคิดวิธีการคัดเลือกบทเพลงและวิธีการจัดลำดับบทเพลงสำหรับการแสดงขับร้อง” ขึ้นมาเพื่อทำให้การแสดงบรรลุตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้นั่นเอง โดยมีแนวคิดในการคัดเลือกบทเพลงดังนี้

1. การวางกรอบของแนวดนตรีที่จะนำเสนอ

การวางกรอบของแนวดนตรีเป็นเรื่องที่ควรให้ความใส่ใจเป็นอย่างมาก เพื่อให้ผู้ชมได้ทำความเข้าใจอย่างชัดเจนถึงแนวทางของบทเพลงที่ผู้แสดงต้องการจะนำเสนอ โดยกำหนดภาพ (Theme) ลักษณะของแนวดนตรีที่จะนำเสนอ ตัวอย่างเช่น การนำเสนอบทเพลงร้องยุคโรแมนติก นำเสนอบทเพลงร้องจากอุปรากร นำเสนอบทเพลงร้องจากภาพยนตร์ เป็นต้น

ทั้งนี้ผู้แสดงได้กำหนดลำดับของบทเพลงจากการแบ่งประเภทของบทเพลงร้องออกเป็นสองช่วง โดยช่วงแรกมีการนำเสนอบทเพลงประเภท Art Song และในช่วงที่สองมีการนำเสนอบทเพลงร้องจากอุปรากร

1. ช่วงแรก นำเสนอบทเพลงร้องประเภท Art Song
2. ช่วงที่สอง นำเสนอบทเพลงประเภท Aria ซึ่งเป็นบทเพลงจากอุปรากร

เพื่อให้ผู้ชมได้เห็นถึงความต่อเนื่องและเชื่อมโยงกันในแต่ละบทเพลง ผู้แสดงจึงได้มีการจัดลำดับของบทเพลงโดยการคัดเลือกจากบทเพลงของผู้ประพันธ์ที่มีชื่อเสียงออกมาคนละหนึ่งถึงสองเพลง เพื่อให้เห็นถึงเสน่ห์และเอกลักษณ์ของผู้ประพันธ์แต่ละคนชัดเจนมากยิ่งขึ้น ดังนั้นบทเพลงแต่ละเพลงจึงมาจากยุคที่แตกต่างกันตรงผู้ประพันธ์นั่นเอง

2. ปัจจัยหลักในการคัดเลือกเพลงที่ใช้ในการแสดง

เมื่อมีการวางกรอบของแนวดนตรีแล้ว ส่วนต่อมาคือการคัดเลือกและจัดลำดับบทเพลง ตามประเภทของบทเพลงที่วางกรอบไว้ ทั้งนี้บทเพลงส่วนมากจะเป็นบทเพลงที่ยังไม่เป็นที่รู้จักของผู้รับชม เพื่อเป็นการนำเสนอผลงานที่โดดเด่นน่าสนใจ แต่ยังไม่เป็นที่รู้จักในคนกลุ่มมากในประเทศไทยมาก่อน ดังนั้นผู้แสดงจึงได้มีการสอดแทรกบทเพลงที่เป็นที่รู้จักและคุ้นหูแก่ผู้ชมเข้าไปในการแสดงด้วย เพื่อทำให้ความสนใจของผู้รับชมรู้สึกผ่อนคลายและมีอารมณ์ร่วมไปกับการแสดง การสอดแทรกบทเพลงที่เป็นที่รู้จักของผู้ชมนั้นยังเป็นกลยุทธ์ที่ดีในการทำให้สมาธิของผู้ฟังจดจ่อไปกับการแสดง และอยากติดตามผลงานเพลงในลำดับต่อ ๆ ไปได้อีกด้วย ดังนั้นผู้ชมจะไม่รู้สึกเบื่อหน่ายไปกับการแสดงและสนุกไปกับการชม บทเพลงที่มีชื่อส่วนมากจะเป็นบทเพลงที่มาจากอุปรากรประกอบไปด้วยบทเพลงดังนี้

1. บทเพลง Batti, batti, o bel Masetto บทเพลง Aria จากอุปรากรเรื่อง DON GIOVANNI ผลงานการประพันธ์ของ Wolfgang Amadeus Mozart
2. บทเพลง Saper vorreste บทเพลง Aria จากอุปรากรเรื่อง UN BALLO MASCHERA ผลงานการประพันธ์ของ Giuseppe Verdi
3. บทเพลง Libiamo ne’lieti calici บทเพลง Aria จากอุปรากรเรื่อง La traviata ผลงานการประพันธ์ของ Giuseppe Verdi
4. บทเพลง Quando men ‘n vo’ บทเพลง Aria จากอุปรากรเรื่อง LA BOHÈME ผลงานการประพันธ์ของ Giacomo Puccini
5. บทเพลง O mio babbino caro บทเพลง Aria จากอุปรากรเรื่อง GIANNI SCHICCHI ผลงานการประพันธ์ของ Giacomo Puccini
6. บทเพลง Con Te Partiró ผลงานการประพันธ์ของ Francesco Sartori

3. ความหลากหลายของภาษา

จากรายชื่อบทเพลงทั้งหมด ผู้แสดงได้พิจารณาแล้วว่า บทเพลงทั้งหมดมีความน่าสนใจ และมีความชัดเจนในรูปแบบดนตรีที่แตกต่างกัน อีกทั้งยังมีความหลากหลายในเรื่องเทคนิคการร้องสไตล์ของบทเพลงและวิธีการเรียบเรียงเสียงประสาน แต่สำหรับเพลงร้องนั้นความหลากหลายทางด้านภาษา เนื้อร้องก็เป็นส่วนสำคัญที่จะต้องนำมาพิจารณาในการคัดเลือกบทเพลงที่จะเสนอ เพื่อให้การแสดงมีความน่าสนใจ เพราะการที่รูปแบบของแต่ละภาษามีความแตกต่างกัน มีผลต่อโทนเสียงร้องที่ปรากฏมาในบทเพลง ทั้งมีความแตกต่างให้ศึกษาถึงวิธีการออกเสียงเพื่อให้เปล่งไวยากรณ์ของภาษานั้น ๆ ให้ถูกต้อง การแสดงขับร้องเดี่ยวในครั้งนี้ผู้แสดงต้องการจะนำเสนอบทเพลงที่มีความหลากหลายทางภาษาศาสตร์ จึงได้คัดเลือกบทเพลงที่มีภาษาต่าง ๆ ดังนี้ ภาษาอิตาเลียน ภาษาเยอรมัน และภาษาอังกฤษ

วิธีการจัดลำดับเพลงสำหรับการแสดงขับร้อง

การแสดงเดี่ยวขับร้องโดยทั่วไปในระดับมหาบัณฑิตขึ้นไปนั้น ควรจะประกอบไปด้วยบทเพลงจำนวนมากประมาณ 11-15 บทเพลงขึ้นไปขึ้นอยู่กับขนาดและความยาวของบทเพลง เพื่อทำให้ระยะเวลาทำการแสดงออกมาเหมาะสม ไม่สั้นหรือไม่ยาวจนเกินไป ดังนั้นการจัดลำดับของบทเพลงในโปรแกรมการแสดงจึงเป็นเรื่องที่ควรให้ความสนใจ โดยจะต้องมีการวางแผนจัดเรียงลำดับเพลงที่ดี จะนำไปสู่รายการเพลงที่น่าสนใจ ทำให้ผู้ชมสนุกไปกับการแสดงไม่น่าเบื่อจนเกินไป อีกทั้งการวางแผนนั้นจะทำให้ผู้แสดงสามารถเห็นภาพรวมของการแสดงทั้งหมด ซึ่งจะเป็นการง่ายต่อผู้แสดง เมื่อมีการจัดเรียงลำดับตามบทเพลงให้มีอารมณ์เพลงและเทคนิคการร้องที่ต่อเนื่องกัน โดยผู้แสดงได้มีวิธีการจัดลำดับบทเพลง โดยพิจารณาองค์ประกอบดังต่อไปนี้

1. ภาษา

ผู้แสดงมีความต้องการที่จะทำให้การแสดงมีความน่าสนใจ ตื่นเต้นและไม่น่าเบื่อจนเกินไป จึงมีการใช้ภาษาที่แตกต่างกันในการจัดลำดับของบทเพลงที่ใช้ในการแสดงช่วงแรก ที่มีการนำเสนอบทเพลงร้องประเภท Art Song ความแตกต่างทางภาษาที่ว่านั้นจะทำให้ผู้ชมรู้สึกเกิดความสนใจในตัวบทเพลง โดยมีการเริ่มการแสดงด้วยบทเพลงภาษาเยอรมัน 2 บทเพลง จากนั้นมีการเปลี่ยนเป็นบทเพลงที่มีภาษาอังกฤษ 2 บทเพลง และกลับมานำเสนอบทเพลงภาษาเยอรมันอีก 2 บทเพลง และปิดท้ายการแสดงในช่วงแรกด้วยบทเพลงภาษาอังกฤษอีก 1 บทเพลง จากนั้นจะมีการพักการแสดง ในช่วงที่สองของการแสดงจะเป็นช่วงที่มีการนำเสนอบทเพลงจากอุปรากร โดยบทเพลงทั้งหมดที่ได้ถูกคัดเลือกมานั้นจะมีการใช้ภาษาอิตาเลียนทั้งหมด 6 บทเพลง แต่ในบทเพลงสุดท้ายซึ่งเป็นบทเพลงประกอบภาพยนต์ เพลง Con te partiro ประพันธ์โดย Francesco Sartori จะมีความพิเศษกว่าบทเพลงอื่น เนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีชื่อเสียง เป็นทำนองคุ้นหูสำหรับบุคคลทั่วไป จึงมีการผสมผสานกันระหว่างภาษาอิตาเลียนและภาษาอังกฤษอยู่ในเพลงเดียวกัน เพื่อให้ผู้รับชมได้เพลิดเพลินไปกับการชมการแสดงและบทเพลงที่คุ้นหู โดยลำดับเพลงจะถูกแบ่งกลุ่มภาษาดังนี้

ภาษาเยอรมัน

- บทเพลง Ganymed ผลงานการประพันธ์ของ Franz Schubert
- บทเพลง Auf dem Wasser zu singen ผลงานการประพันธ์ของ Franz Schubert

ภาษาอังกฤษ

- บทเพลง Sweeter than Roses ผลงานการประพันธ์ของ Henry Purcell
- บทเพลง If Music be the Food of Love ผลงานการประพันธ์ของ Henry Purcell

ภาษาเยอรมัน

- บทเพลง Ich ging mit Lust durch einen grunen Wald ผลงานการประพันธ์ของ Gustav Mahler
- บทเพลง Wer hat dies Liedlein erdacht? ผลงานการประพันธ์ของ Gustav Mahler

ภาษาอังกฤษ

- บทเพลง Songs my mother taught me ผลงานการประพันธ์ของ Anton Dvořák

พักการแสดง

ภาษาอิตาเลียน

- บทเพลง Batti, batti, o bel Masetto บทเพลง Aria จากอุปรากรเรื่อง DON GIOVANNI ผลงานการประพันธ์ของ Wolfgang Amadeus Mozart
- บทเพลง Saper vorreste บทเพลง Aria จากอุปรากรเรื่อง UN BALLO MASCHERA ผลงานการประพันธ์ของ Giuseppe Verdi
- บทเพลง Libiamo ne'lieti calici บทเพลง Aria จากอุปรากรเรื่อง La traviata ผลงานการประพันธ์ของ Giuseppe Verdi
- บทเพลง Quando men 'n vo' บทเพลง Aria จากอุปรากรเรื่อง LA BOHÈME ผลงานการประพันธ์ของ Giacomo Puccini
- บทเพลง O mio babbino caro บทเพลง Aria จากอุปรากรเรื่อง GIANNI SCHICCHI ผลงานการประพันธ์ของ Giacomo Puccini

ภาษาอิตาเลียนและภาษาอังกฤษ

- บทเพลง Con Te Partiró ผลงานการประพันธ์ของ Francesco Sartori

2. ผู้ประพันธ์เพลง

เนื่องจากผู้แสดงมีจุดประสงค์ที่จะนำเสนอบทเพลงของผู้ประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงโด่งดัง จึงอยากที่จะยกตัวอย่างบทเพลงของผู้ประพันธ์บางท่านมากกว่าท่านละหนึ่งบทเพลง จึงได้มีการคัดเลือกบทเพลงที่มีความโดดเด่นออกมาเพื่อให้เห็นถึงความแตกต่างของเอกลักษณ์ และเสน่ห์ของการเรียบเรียงเสียงประสานและท่วงทำนองที่มีความไพเราะแตกต่างกันอย่างชัดเจน โดยผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงของผู้ประพันธ์เพลงร้องที่มีชื่อเสียงโดยกำหนดให้มีจำนวนเพลงมากกว่าหนึ่งเพลงรายชื่อมีดังนี้ Franz Schubert, Henry Purcell, Gustav Mahler, Giuseppe Verdi และ Giacomo Puccini แต่ถึงกระนั้นเองไม่ได้หมายความว่าผู้ประพันธ์ที่เหลือไม่โด่งดัง เพียงแต่ด้วยเวลาที่ถูกกำหนดมาไม่พอเพียง และการคัดเลือกในครั้งนี้เป็นวิจารณญาณและรสนิยมความชอบของผู้แสดงแต่เพียงผู้เดียวเท่านั้น

3. อารมณ์ความรู้สึกของบทเพลง

การเรียงลำดับบทเพลงของผู้แสดงในครั้งนี้ ได้มีการให้ความสำคัญต่อการคำนึงถึงความรู้สึกของผู้รับชมเป็นอย่างมาก เรื่องจากผู้รับชมส่วนมากบางท่านไม่ได้มีความคุ้นชินกับดนตรีคลาสสิกมากนัก จึงทำให้อาจจะเกิดความไม่เข้าใจ เบื่อหน่าย อีกทั้งไม่สามารถเข้าถึงคุณค่าและความลึกซึ้งของบทเพลง ดังนั้นผู้แสดงจึงได้จัดทำสูจิบัตรที่ภายในมีรายละเอียดโดยสังเขปของบทเพลงที่แต่ละบทเพลงที่จะใช้ในการแสดงทั้งหมด เพื่อให้ความรู้แก่ผู้รับชม และทำให้เกิดความเพลิดเพลินในการรับชมการแสดง แต่ทั้งนี้การจัดลำดับเพลงยังเป็นอีกหนึ่งสิ่งที่สำคัญที่สุด ที่จะทำให้ผู้รับชมมีอารมณ์คล้อยตามการแสดง เนื่องจากหากจัดลำดับบทเพลงที่มีความช้าติดต่อกันมากจนเกินไป อาจจะทำให้เกิดความเบื่อหน่ายแก่ผู้รับชมได้ หรือหากจัดลำดับบทเพลงที่มีลักษณะจังหวะและอารมณ์เพลงเร็วติดกันจนเกินไปอาจจะทำให้ผู้รับชมเกิดความรู้สึกอึดอัดจนเกินไป จนทำให้มองข้ามความไพเราะและความแตกต่างของบทเพลงแต่ละบทเพลงได้ เพราะฉะนั้นผู้แสดงจึงได้มีการสลับบทเพลงต่าง ๆ ในแต่ละช่วงเพื่อให้เกิดความเร้าใจ กระตุ้นความสนใจแก่ผู้รับชม โดยการคั่นระหว่างเพลงช้าและเพลงเร็วเพื่อสร้างความตื่นเต้นนั่นเอง

4. ช่วงเสียง (Range) ของบทเพลงต่าง ๆ

การพิจารณาการจัดลำดับบทเพลงจากช่วงเสียงของบทเพลงต่าง ๆ มีประโยชน์สำหรับนักร้องเป็นอย่างมาก เนื่องจากการขับร้องนั้นเป็นการใช้กล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ ของร่างกายอย่างหนักหน่วงในการออกเสียงและสะท้อนเสียงออกมา ดังนั้นเมื่อการทำงานของกล้ามเนื้อมีการใช้งานไประยะหนึ่ง จะก่อให้เกิดผลดีและผลเสียแตกต่างกันออกไปในแต่ละบุคคล นักร้องบางคนมีความถนัดในช่วงเสียงต่ำมากกว่าเสียงสูง หรือบางคนสามารถร้องเสียงสูงแต่ไม่สามารถกดเสียงลงต่ำได้ เนื่องจากกล้ามเนื้อของแต่ละคนมีการใช้งานได้ไม่เท่ากัน เพราะฉะนั้นการออกกำลังกายให้ร่างกายแข็งแรง รวมถึงกล้ามเนื้อเส้นเสียงให้มีความแข็งแรง จะก่อให้เสียงมีประสิทธิภาพที่ดีมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะการแสดงที่จะต้องใช้เวลาการแสดงต่อเนื่องกันเป็นระยะเวลานาน การฝึกซ้อมเพื่อรองรับการใช้งานนาน ๆ ย่อมเป็นเรื่องที่ต้องใส่ใจเป็นอย่างมาก ที่สำคัญนักร้องจำเป็นต้องศึกษาเรียนรู้ธรรมชาติและขีดจำกัดของตนเอง เพื่อเป็นข้อมูลพื้นฐานในการจัดลำดับบทเพลง เพื่อให้แต่ละบทเพลงอยู่ในตำแหน่งที่กล้ามเนื้อสามารถทำงานออกเสียงได้อย่างมีประสิทธิภาพที่สุด

5. ความยากง่ายของบทเพลง

การจัดลำดับบทเพลงตามความยากง่ายของบทเพลงนั้น ขึ้นอยู่กับความพร้อมของร่างกายของผู้แสดง ซึ่งควรจะเริ่มจากลำดับเพลงที่ไม่ยากจนเกินไป และเป็นบทเพลงที่ก่อให้เสียงที่เปล่งออกมา สามารถทำงานได้อย่างมีประสิทธิภาพเนื่องจากเป็นเพลงเปิดการแสดง จากนั้นค่อย ๆ เพิ่มบทเพลงที่มีความยากขึ้นตามลำดับ คุณภาพเสียงของเราออกมาในแต่ละบทเพลงได้ดีที่สุด ทั้งยังเป็นความน่าสนใจที่ผู้แสดงและผู้รับชมในแง่ความตื่นเต้นเร้าใจเพิ่มความน่าสนใจให้แก่ผู้รับชมอีกด้วย เพราะเมื่อบทเพลงเริ่มมีความเข้มข้นขึ้นย่อมมีการใช้เทคนิคหรือลีลาการร้องที่ดูผาดโผน ผู้รับชมจะสัมผัสได้ว่าสิ่งนี้ดูน่าสนใจ

ขอบเขตของการแสดง

การแสดงขับร้องเดี่ยวในครั้งนี้มีการกำหนดขอบเขตของบทเพลงที่ใช้ในการแสดง โดยประกอบไปด้วยบทเพลงจำนวน 13 บทเพลง แบ่งการนำเสนอบทเพลงเป็นสองช่วงการแสดง โดยในช่วงแรกมีการนำเสนอบทเพลงร้องประเภท Art song เป็นจำนวน 8 บทเพลง และในช่วงที่สองมีการนำเสนอบทเพลงประเภท Aria ซึ่งเป็นบทเพลงที่นำมาจากอุปรากร อีกจำนวน 5 บทเพลง โดยเรียงลำดับการแสดงดังต่อไปนี้

1. บทเพลง Ganymed ผลงานการประพันธ์ของ Franz Schubert ใช้เวลาแสดงประมาณ 4.15 นาที
2. บทเพลง Auf dem Wasser zu singen ผลงานการประพันธ์ของ Franz Schubert ใช้เวลาแสดงประมาณ 3.36 นาที
3. บทเพลง Sweeter than Roses ผลงานการประพันธ์ของ Henry Purcell ใช้เวลาแสดงประมาณ 2.57 นาที
4. บทเพลง If Music be the Food of Love ผลงานการประพันธ์ของ Henry Purcell ใช้เวลาแสดงประมาณ 2.41 นาที
5. บทเพลง Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald ผลงานการประพันธ์ของ Gustav Malher ใช้เวลาแสดงประมาณ 4.58 นาที
6. บทเพลง Wer hat dies Liedlein erdacht? ผลงานการประพันธ์ของ Gustav Malher ใช้เวลาแสดงประมาณ 2.05 นาที
7. บทเพลง Songs my mother taught me ผลงานการประพันธ์ของ Anton Dvořák ใช้เวลาแสดงประมาณ 3.05 นาที
8. บทเพลง Batti, batti, o bel Masetto บทเพลง Aria จากอุปรากรเรื่อง DON GIOVANNI ผลงานการประพันธ์ของ Wolfgang Amadeus Mozart ใช้เวลาแสดงประมาณ 3.54 นาที
9. บทเพลง Saper vorreste บทเพลง Aria จากอุปรากรเรื่อง UN BALLO MASCHERA ผลงานการประพันธ์ของ Giuseppe Verdi ใช้เวลาแสดงประมาณ 2.20 นาที
10. บทเพลง Libiamo ne’lieti calici บทเพลง Aria จากอุปรากรเรื่อง La traviata ผลงานการประพันธ์ของ Giuseppe Verdi ใช้เวลาแสดงประมาณ 3.02 นาที
11. บทเพลง Quando men ‘n vo’ บทเพลง Aria จากอุปรากรเรื่อง LA BOHÈME ผลงานการประพันธ์ของ Giacomo Puccini ใช้เวลาแสดงประมาณ 2.35 นาที
12. บทเพลง O mio babbino caro บทเพลง Aria จากอุปรากรเรื่อง GIANNI SCHICCHI ผลงานการประพันธ์ของ Giacomo Puccini ใช้เวลาแสดงประมาณ 2.41 นาที
13. บทเพลง Con Te Partiró ผลงานการประพันธ์ของ Francesco Sartori ใช้เวลาแสดงประมาณ 4.00 นาที

การแสดงขับร้องเดี่ยวในครั้งนี้กำหนดจัดแสดงในวันพฤหัสบดีที่ 27 เมษายน 2560 เวลา 18.00 น. ณ ห้องแสดง ชั้น 3 ตึกคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย รวมเวลาที่ใช้ในการแสดงทั้งประมาณ 1 ชั่วโมง 30 นาที

การเตรียมพร้อมสำหรับการแสดงและการฝึกซ้อม

การแสดงการขับร้องเดี่ยวที่มีการกำหนดบทเพลงถึง 13 บทเพลง ผู้แสดงจะต้องมีความพร้อมในการแสดงทั้งทางด้านความแม่นยำและความพร้อมทางด้านร่างกาย เนื่องจากผู้แสดงจะต้องขับร้องติดต่อกันเป็นเวลา 1 ชั่วโมง 30นาที หากขาดการฝึกซ้อมและความแข็งแรงทางด้านร่างกาย จะทำให้ผู้แสดงอ่อนล้าได้ง่าย ประจวบกับความตื่นเต้นและความประหม่าขณะทำการแสดง จึงทำให้ประสิทธิภาพของการแสดงออกมาได้ไม่เต็มที่ ดังนั้นการออกกำลังกายเป็นประจำสม่ำเสมอ จะทำให้ร่างกายพร้อมต่อการแสดงจริง โดยการออกกำลังกายนั้นมีหลากหลายวิธีด้วยกัน ได้แก่ การว่ายน้ำ การวิ่ง หรือกิจกรรมทางด้านกีฬาต่าง ๆ ที่ส่งเสริมและสามารถเพิ่มศักยภาพในการทำงานของหัวใจ และกล้ามเนื้อต่าง ๆ ของร่างกาย โดยเฉพาะกล้ามเนื้อปอดและกระบังลมที่ส่งผลถึงระบบการหายใจ ซึ่งเป็นส่วนที่สำคัญที่สุดสำหรับการร้องเพลง

การตีความบทเพลงเป็นอีกสิ่งหนึ่งที่ผู้แสดงจะต้องให้ความสำคัญ โดยจะต้องมีการศึกษาประวัติของบทเพลงรวมถึงมีความเข้าใจในเนื้อหา เข้าใจความต้องการอีกทั้งแรงบันดาลใจของผู้ประพันธ์ โดยเฉพาะบทเพลงประเภทอุปรากรที่ผู้แสดงจะต้องทราบเรื่องราวของตัวละครที่ตนเองนำเสนอบทเพลงร้อง เพื่อความสมบูรณ์แบบของการแสดง

การจัดเตรียมสถานที่สำหรับการแสดงนั้น สิ่งแรกที่ควรคำนึงถึงคือ ความพร้อมทางด้านเครื่องดนตรี แสง สีและเสียง เนื่องจากหากสิ่งที่สำคัญต่อการแสดงบกพร่องหรือเกิดปัญหาขณะแสดง จะเป็นการทำลายสมาธิของผู้แสดงอีกทั้งยังเป็นปัจจัยหลักที่จะทำให้การแสดงสมบูรณ์แบบหรือไม่ โดยจะต้องมีการตรวจสภาพของเปียโนที่ต้องใช้ในการแสดงว่ามีความพร้อมหรือไม่ มีการซ้อมในสถานที่จริงก่อนวันแสดงจริง เตรียมการและหาจุดบกพร่องหากมีสิ่งใดที่ต้องได้รับการแก้ไข เพื่อในวันแสดงจริงจะเกิดความผิดพลาดน้อยที่สุด ขั้นตอนต่อมาในการเตรียมการแสดงคือการจัดที่นั่งสำหรับผู้ชมเพื่อให้ความสะดวกสบาย รวมถึงทำให้ผู้ชมทุกท่านสามารถมองเห็นและได้รับฟังการแสดงอย่างชัดเจนมากที่สุดเท่าที่จะสามารถเป็นไปได้ นอกจากนี้เพื่อเป็นการตอบแทนความกรุณาของผู้ชม จะมีการบริการอาหารว่างตอนรับผู้ที่มารับชมการแสดงอีกด้วย

ประโยชน์ที่ได้รับ

1. ได้แสดงความสามารถทางด้านการขับร้องอย่างมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น
2. ได้เรียนรู้เทคนิคการขับร้องและการแก้ไขสถานการณ์ต่าง ๆ อย่างมีไหวพริบ
3. มีความสามารถในการตีความบทเพลงได้อย่างแตกฉาน
4. มีวินัยในการฝึกซ้อมมากยิ่งขึ้น

บทสรุปและคำแนะนำ

การแสดงขับร้องเดี่ยวจะประสบความสำเร็จนั้น จะต้องใช้ระยะเวลาในการเตรียมตัวค่อนข้างมาก ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการศึกษาหาข้อมูลและการฝึกซ้อมบทเพลง แต่สิ่งที่เหนือไปกว่านั้นคือการได้พัฒนาตัวเองให้มีความรับผิดชอบมากยิ่งขึ้น มีระเบียบวินัย อีกทั้งยังรู้จักตัวเองมากยิ่งขึ้น รู้ถึงข้อจำกัดความสามารถของตัวเอง สิ่งไหนที่สามารถพัฒนาไปต่อได้ เนื่องจากการแสดงในครั้งนี้ด้วยบทเพลงที่คัดเลือกมาค่อนข้างยากและต้องใช้

พลังเป็นอย่างมาก เพื่อจะทำให้การแสดงประสบผลสำเร็จ ผู้แสดงจะต้องดูแลสุขภาพและออกกำลังกายอย่างหนัก เพื่อเสริมสร้างร่ายกายที่แข็งแรง ดูแลตัวเอง พักผ่อนให้เพียงพอ เนื่องจากร่างกายของนักร้องนั้นเปรียบเสมือนเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่ง แต่เป็นเครื่องดนตรีที่ไม่สามารถหาอะไหล่มาซ่อมแซมได้หากไม่ดูแลให้ดี ผู้แสดงเชื่อว่าหากเราเตรียมตัวพร้อมมากแค่ไหน ความผิดพลาดที่เกิดขึ้นจะต้องน้อยลงแน่นอน การเลือกบทเพลงที่เหมาะสมกับศักยภาพของตัวผู้แสดงเป็นอีกหนึ่งสิ่งที่สำคัญที่สุด จะทำให้ผู้แสดงจะสามารถถ่ายทอดคุณค่าของบทเพลงรวมถึงความงาม ความไพเราะได้ดีเยี่ยมยิ่งกว่า ทั้งยังสามารถให้รายละเอียดทางด้านเทคนิคในการพัฒนาตนเองให้ไปสู่จุดที่ดีขึ้นไม่มากก็น้อย เพราะถ้าหากเลือกบทเพลงที่ยากเกินความสามารถของผู้แสดงแล้วอาจก่อให้เกิดความผิดพลาด และทำให้คุณค่าของตัวบทเพลงลดน้อยลง ดังนั้นหากผู้แสดงเชื่อมั่นว่าความพยายามอยู่ที่ไหน ความสำเร็จก็ขึ้นอยู่กับที่นั่น

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

ณัชชา พันธุ์เจริญ. 2551. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์.* พิมพ์ครั้งที่4. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกศกะรัต

ณัชชา พันธุ์เจริญ. 2552. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่3. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกศกะรัต

ณัชชา พันธุ์เจริญ. 2553. *ศัพท์ดนตรีปฏิบัติ.* กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกศกะรัต

ดวงใจ อมาตยกุล. 2545. *การขับร้องประสานเสียง*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ดวงใจ อมาตยกุล. 2546. *เพลงเพราะ*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์กายมารุต.

ทวี มุขธระโกษา. 2551. *นักดนตรีเอกของโลก* เล่ม 1 (ฉบับสมบูรณ์). พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์สถาพรบุ๊ค.

ทวี มุขธระโกษา. 2551. *นักดนตรีเอกของโลก* เล่ม 2 (ฉบับสมบูรณ์). พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์สถาพรบุ๊ค.

การแสดงขับร้องโดยแก้วกาญจน์ ชื่นเป็นนิจ

A VOCAL RECITAL BY KAEWKARN CHUENPENNIT

แก้วกาญจน์ ชื่นเป็นนิจ*

ดวงใจ ทิวทอง**

บทคัดย่อ

การแสดงขับร้องในครั้งนี้มีจุดประสงค์เพื่อพัฒนาศักยภาพในการขับร้อง การตีความ การวิเคราะห์บทเพลง และการศึกษาประวัติเพลงและผู้ประพันธ์เพลงอย่างละเอียด ตลอดจนการเตรียมการจัดแสดงเดี่ยวซึ่งรวมถึง การคัดเลือกบทเพลง การฝึกซ้อม การประสานงาน การจัดทำโปสเตอร์ สูจิบัตร และการจัดเตรียมสถานที่แสดง นอกจากนี้ยังเป็นการเผยแพร่เพลงขับร้องคลาสสิกให้แก่ผู้ที่สนใจทั่วไป

การแสดงการขับร้องเดี่ยวครั้งนี้ประกอบไปด้วยบทเพลง 10 บทเพลงจาก 5 ภาษา ของคีตกวีที่มีชื่อเสียงครอบคลุมถึง 4 ยุคสมัยตั้งแต่ ยุคบาโรก ยุคคลาสสิก ยุคโรแมนติก และยุคศตวรรษที่ 20 โดยเรียงลำดับการแสดงดังต่อไปนี้ 1. CANTO DELLA MADRE 2. VINTO SONO (LA STATIRA) 3. RUHE, SANFT MEIN HOLDES LEBEN (ZAIDE) 4. A MEZZA NOTTE 5. LA ZINGARA 6. NE ORNERÀ LA BRUNA CHIOMA 7. บทเพลงชุด 5 MELODIES POPULAIRES 8. LOVE IS HERE TO STAY 9. SOMEONE TO WATCH OVER ME 10. BY STRAUSS

การแสดงขับร้องจัดขึ้นเมื่อวันที่ 24 เมษายน 2560 เวลา 14:00 น. ณ ห้องแสดงดนตรีธงสรวง 54/1 สุขุมวิท 3 กรุงเทพมหานคร โดยมีผู้ร่วมแสดงเป็นนักเปียโน 2 คน คือ นางอาภาวี ภู่ระหงษ์ เศตะพราหมณ์ และนางอามีญา ขวัญประยูร โดยใช้เวลาการแสดงทั้งหมดประมาณ 1 ชั่วโมง รวมพักครึ่งการแสดง

คำสำคัญ: : การแสดงขับร้อง/ แก้วกาญจน์ ชื่นเป็นนิจ

Abstract

This Vocal Recital aimed to develop the performer's vocal techniques, interpretation, and musical analysis, which included a study on composers' and composition's histories. The recital also enabled the performer to have an experience in organizing a solo recital, including repertoire selection, practice, coordination, preparation of a poster and program notes, and performance venue arrangement. Moreover, the Vocal Recital was a chance to give more information about classical vocal music to interested parties

For this recital, the performer selects 10 pieces in 5 languages from Baroque, Classical, Romantic and Twentieth-Century periods, as follows: 1 . CANTO DELLA MADRE 2 . VINTO SONO (LA STATIRA) 3. RUHE, SANFT MEIN HOLDES LEBEN (ZAIDE) 4. A MEZZA NOTTE 5. LA ZINGARA 6. NE ORNERÀ LA BRUNA CHIOMA 7 . 5 MELODIES POPULAIRES 8 . LOVE IS HERE TO STAY 9 . SOMEONE TO WATCH OVER ME 10. BY STRAUSS

The Vocal Recital took place on Monday April 24, 2016 at 2 p.m. at Thongsuang's Studio, 54/1 Sukhumvit 3 with Mrs. Arpawee Setabhrahmana and Amiah Kwanprayoon. The approximate duration of the Vocal Recital was one hour including an intermission.

Keywords: Vocal Recital/ Kaewkarn Chuenpennit

* นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, kaewkarnchuen@gmail.com

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

บทนำ

การจัดแสดงการขับร้องเดี่ยวในระดับบัณฑิตศึกษานั้นจำเป็นจะต้องศึกษาข้อมูลเพิ่มเติม เพื่อเสริมความรู้ความเข้าใจในแต่ละบทเพลงที่จัดแสดงอย่างละเอียด นำไปสู่การพัฒนาทักษะการแสดงขับร้องเดี่ยวให้มีมาตรฐานที่เหมาะสมกับระดับบัณฑิตศึกษาและเป็นการจัดการแสดงที่สมบูรณ์แบบที่สุด โดยการศึกษาวิจัยข้อมูลสำหรับการแสดงนั้นประกอบไปด้วย ข้อมูลชีวประวัติของผู้ประพันธ์ดนตรีและเนื้อร้องหรือบทกวี การตีความในบทเพลง อีกทั้งยังศึกษาลงไปยังรายละเอียดเชิงลึกของแต่ละบทประพันธ์เช่น แรงบันดาลใจในบทประพันธ์ สภาพสังคมในยุคสมัยนั้น สไตล์ในการขับร้องซึ่งขึ้นอยู่กับค่านิยมในยุคสมัยนั้น อีกทั้งยังศึกษาถึงเทคนิคในการใช้เสียงเพื่อเป็นประโยชน์ในการฝึกซ้อม และการเตรียมตัวสำหรับการแสดงเพื่อการแสดงเป็นไปอย่างสมบูรณ์แบบ

ในรายการการแสดงขับร้องเดี่ยวในครั้งนี้ผู้เขียนได้นำเสนอบทเพลงหลากหลายจำนวน 10 บทเพลง จากยุคสมัยที่ครอบคลุมตั้งแต่ ยุคบาโรก ยุคคลาสสิก ยุคโรแมนติก และยุคศตวรรษที่ 20 ซึ่งบทเพลงที่คัดเลือกมาทั้งหมดนั้นมีคุณค่าทางวรรณกรรมจาก 4 ภาษา ประกอบด้วย ภาษาเยอรมัน ภาษาอิตาลี ภาษาฝรั่งเศส และภาษาอังกฤษ โดยนำเสนอเพลงร้องจากอุปรากร เพลงร้องประเภท Art song และเพลงร้องสไตล์ Jazz ซึ่งผู้เขียนว่าเป็นความท้าทายความสามารถของนักร้องอย่างสูง ที่จะทำการแสดงบทเพลงที่ครอบคลุมทุกยุคสมัยดนตรี และหลากหลายภาษาอีกด้วย

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

ผู้แสดงมีวัตถุประสงค์หลักในการแสดง ดังนี้

1. เผยแพร่ผลงานวรรณกรรมเพลงร้องและเพลงร้องจากอุปรากรให้แก่ผู้ที่สนใจทั่วไป
2. เพื่อเปิดโลกทัศน์ในการรับชมและรับฟังบทเพลงในแต่ละยุคสมัยที่แตกต่างกัน โดยการนำเสนอบทเพลงเริ่มตั้งแต่ยุคบาโรก ยุคคลาสสิก ยุคโรแมนติก และยุคศตวรรษที่ 20 ทั้งยังนำเสนอเพลงจากอุปรากร เพลงร้องประเภท Art song และการขับร้องในสไตล์ Jazz
3. เพื่อส่งเสริมและพัฒนาศักยภาพในการแสดงของนักร้อง
4. เพื่อศึกษารูปแบบการสร้างสรรค์งานดนตรีในแต่ละประเภทและยุคสมัย และศึกษาประวัติความเป็นมาของผู้ประพันธ์และบทเพลงที่จะนำมาแสดงอย่างละเอียด
5. เพื่อรวบรวมข้อมูลบทเพลงที่สำคัญในด้านการแสดงทั้งหมด ในด้านประวัติความเป็นมาของเพลง ประวัติผู้ประพันธ์ เทคนิคการบรรเลง รวมไปถึงวิธีการฝึกซ้อมและการตีความ เพื่อนำมาจัดทำเป็นวิทยานิพนธ์

วิธีดำเนินการศึกษาวิจัย

1. คัดเลือกบทเพลงสำหรับการจัดแสดง
2. ปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์และอาจารย์ประจำทักษะดนตรีเกี่ยวกับบทเพลงที่จะใช้ในการแสดง
3. ศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้แสดง
4. วิเคราะห์บทเพลง
5. ฝึกซ้อมบทเพลงด้วยตนเอง และฝึกควบคู่ไปกับนักเปียโน
6. ฝึกซ้อมเสมือนแสดงจริง ณ สถานที่จัดแสดง
7. จัดแสดงผลงาน

8. จัดพิมพ์และนำเสนอเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์

ผลการวิจัย

1. สามารถคัดเลือกบทเพลงสำหรับการจัดแสดงได้อย่างเหมาะสมกับศักยภาพ
2. รับรู้ข้อมูลเกี่ยวกับวรรณกรรมทางบทเพลงอย่างลึกซึ้ง ทั้งในเรื่องการตีความอารมณ์และสไตล์ในการร้อง
3. สามารถวิเคราะห์บทเพลงที่จะแสดงได้ในเรื่องของความสัมพันธ์คำร้องกับดนตรี การตีความและรวมไปถึงเทคนิคการเปล่งเสียงที่เหมาะสมกับบทเพลงแต่ละบทเพลง
4. เตรียมการแสดงขับร้องได้อย่างมีประสิทธิภาพ
5. ได้เป็นส่วนหนึ่งในการอนุรักษ์บทเพลงที่น่าสนใจและยังเป็นการส่งเสริมให้ผู้ชมสนใจในดนตรีคลาสสิกมากขึ้น

รายการแสดงในครั้งนี้มี 10 บทเพลงที่นำมาวิจัยก่อนทำการแสดง ในแต่ละบทเพลงผู้แสดงจะทำการวิจัยอย่างละเอียดไม่ว่าจะเป็นในเรื่องของเชิงทบทวนวรรณกรรมและการวิเคราะห์บทเพลง ดังในตัวอย่างเพลง A MEZZANOTTE ที่ดำเนินการวิจัยได้ข้อมูลสำคัญดังต่อไปนี้

A MEZZANOTTE

ชีวประวัติ GAETANO DONIZETTI

Gaetano Donizetti (1797-1848) นักประพันธ์ชาวอิตาเลียนผู้โด่งดังในระดับแถวหน้าในด้านการประพันธ์อุปรากรที่โด่งดังหลายเรื่องในช่วงยุคต้นศตวรรษที่ 19 อีกทั้งยังเป็นหนึ่งในต้นแบบการประพันธ์ในใช้เทคนิคการขับร้องแบบ Bel Canto ซึ่งในภาษาอิตาลีมีความหมายว่า Beautiful/Fine Singing ร่วมกับนักประพันธ์อีกสองท่านคือ Gioachino Rossini และ Vincenzo Bellini ซึ่งคีตกวีทั้ง 3 ท่านนี้เป็นผู้นำทางด้านการขับร้องแบบ Bel Canto ซึ่งถือเป็นเทคนิคที่ว่าด้วยการขับร้องอย่างมีกฎเกณฑ์เป็นแบบมาตรฐานและมีความสละสลวย ความงดงามของเสียงร้อง และการแสดงความสามารถในการร้องโน้ตประดับอันหวือหวาอย่างสุดความสามารถของนักร้อง ในช่วงยุคนี้ถือเป็นยุคที่มีความรุ่งเรืองที่สุดของเทคนิคการร้องและยังคงเป็นเทคนิคที่ได้รับการยอมรับจนมาถึงปัจจุบัน

ตลอดชีวิตอันแสนสั้นสิริรวมได้ 51 ปี ของ Donizetti ได้ประพันธ์อุปรากรไว้ราว 69 ถึง 75 เรื่อง ซึ่งหลายเรื่องนั้นประสบความสำเร็จและยังได้รับความนิยมถึงปัจจุบัน ทำให้ชื่อเสียงของ Donizetti ได้รับการจารึกว่าเป็นนักประพันธ์อุปรากรคนสำคัญของโลกท่านหนึ่ง

บทเพลงประเภท Art Song, Lieder และ Song Cycle

บทเพลงร้องอมตะหรือเพลงร้องศิลป์เพลงร้องอมตะหรือเพลงร้องศิลป์ Art Song หรือ Lieder (เยอรมัน) มีคีตกวีประพันธ์บทเพลงประเภทนี้มากมาย เช่น Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms, Richard Strauss จึงเป็นภาษาเยอรมัน ดั้งเดิมนั้นนิยมร้องหรือเล่นกันในห้องโถงเล็ก ๆ เป็นเพลงที่ไพเราะน่าฟัง เกิดขึ้นและเป็นที่นิยมกันในสมัยโรแมนติก ในศตวรรษที่ 18 ยังนิยมร้องและเล่นกันมาจนปัจจุบันนี้

เพลง Lieder ภาษาอังกฤษแปลว่า Art Song ต่อมาได้ใส่คำร้องเป็นภาษาอื่น ๆ ด้วย เพลงประเภทนี้จะประกอบด้วยนักร้องหนึ่งหรือสองคน โดยมีเปียโนเล่นคลอ เพลง Lieder นี้ ผู้ร้องและผู้เล่นเปียโนคลอ ถือว่า

มีความสำคัญเท่าเทียมกัน ทั้งเนื้อร้อง ทำนอง วิธีการร้อง วิธีการเล่นเปียโนคลอ จะต้องมีความผสมผสานกลมกลืนสอดใส่ทั้งความไพเราะ อารมณ์ ต้องใช้เทคนิคต่าง ๆ ที่ทำให้ผู้ฟังเกิดความประทับใจอย่างยิ่ง

Art Song หรือ German Lied นี้ ถือว่าเป็นการพัฒนาด้านเพลงใหญ่ ในสมัยโรแมนติกตอนต้นของคริสต์ศตวรรษที่ 19 นอกจากนักประพันธ์เพลงร้องที่กล่าวมาข้างต้นแล้ว ยังมีนักแต่งเพลงท่านอื่น ๆ ซึ่งเป็นผู้บุกเบิกการแต่งเพลง Art Song เช่น Zumsteeg (1760-1802) , Zelter (1758-1832) และ Reichardt (1752-1814) ซึ่งถือว่าท่านทั้งสามก็สามารถสร้างผลงานที่ดีเยี่ยมไว้มากด้วยเหมือนกัน นอกจากนี้ยังมีนักแต่งเพลงท่านอื่น ๆ ซึ่งเป็นชาวอิตาลี สวิส เบลเยี่ยม ฝรั่งเศส อังกฤษ และรัสเซีย เป็นต้น ที่แต่งเพลงซึ่งมีลักษณะคล้ายคลึงกับ German Lied หรือ Art Song อีกด้วย

ชุดร้องเพลง (Song Cycle) หรือ ลีเดอร์ซือคลูส (Liedercyclus) คือ กลุ่มของเพลงร้อง และประกอบดนตรีคลอต่อเนื่องหลาย ๆ เพลง โดยมีความหมายของเนื้อเพลงเกี่ยวข้องหรือเป็นเรื่องเดียวกัน ซึ่ง Song Cycle ก็มีการประพันธ์ในแบบของ Art Song หรือ German Lied ด้วย เช่น บทประพันธ์ของ Franz Schubert ชื่อเพลง “The Beautiful Maid of the Mill” (1823) โดย Ludwig van Beethoven ชื่อเพลง “ To the distant Beloved”(1816) “Winter Journey” (1827) และ “ Swan Song” โดย Robert Schumann ชื่อเพลง “A Poet’s Love” (1844) และ “Woman’s Love and Life” (1843)

สำหรับโครงสร้างหรือรูปแบบการแต่งเพลงแบบ Song Cycle นี้ค่อนข้างจะเป็นรูปแบบอิสระที่เรียกว่า Through Composed โดยมากจะเป็นไปตามเนื้อร้อง (Lyrics และ Poem) ซึ่งเนื้อร้องนี้อาจจะเป็นบทที่นักประพันธ์เพลงนำมาจากผู้แต่งเนื้อ ซึ่งเป็นเรื่องเดียวที่ต่อเนื่องกัน หรือนำมาจากหลายบท แต่มีเนื้อร้องที่ให้อารมณ์ ความรู้สึก และความหมายคล้ายคลึงกันก็ได้ ผู้แต่งบทกลอนที่มีชื่อเสียง จนกระทั่งนักประพันธ์เพลงเกิดความประทับใจและนำมาแต่งทำนองประกอบเข้าไป ทำให้เกิดความประทับใจยิ่งขึ้นโดยเฉพาะในสมัยโรแมนติก เช่น Scott, Goethe, Heine และ Loewe เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีผู้ประพันธ์อีกมากมาย ซึ่งผู้อ่านควรศึกษาและค้นคว้าในโอกาสต่อไป

ความสำคัญของบทเพลง

เป็นที่รู้จักกันว่า Gaetano Donizetti เป็นนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงทางด้านเทคนิคการร้องแบบ Bel Canto และการแต่งอุปรากรที่ประสบความสำเร็จมากมาย แต่มีผลงานอีกอย่างที่เขาก็ได้รับการยอมรับไม่แพ้กันนั่นคือบทเพลงชุด Les Nuits d'été à Pausilippe (Summer Nights at Posillipo) ซึ่งเขาประพันธ์เพลงชุดนี้ช่วงที่เขาประสบความสำเร็จในชีวิตของเขามากที่สุดในนครปารีส เมื่อปี ค.ศ. 1836 ในเพลงชุดนี้ประกอบไปด้วย 12 เพลงที่มีทั้งบทเพลงร้องเดี่ยวและร้องเป็นคู่ ในตอนนั้นเขาประพันธ์เพื่อให้นักร้องที่มีชื่อเสียงโด่งดังที่มาร่วมงานร้อง และถึงแม้ว่าบทกวีหรือเนื้อร้องนั้นจะมาจากกวีหลายคน แต่เรื่องราวก็เชื่อมโยงกันในชุดนี้เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการไปท่องเที่ยวที่เมือง Posillipo แต่ละคนที่ได้ไปเที่ยวก็มาเล่าเรื่องแบ่งปันความรัก ความสุข และความสนุกสนานต่าง ๆ ให้แก่กันในค่ำคืนหนึ่ง มิตรภาพดี ๆ จึงเกิดขึ้น

A Mezzanotte เป็นเพลงหนึ่งในเพลงชุด Da Nuit d’été à Posillipo (Summer nights in Posillippo) เพลงน่ารัก จังหวะสนุก พูดถึงการรอคอยคนรักในมุมของคนที่หลงรักคนที่มีเจ้าของอย่างรอคอย ในเพลงชุดนี้ประกอบด้วยเพลงที่ค่อนข้างหลากหลายไม่ว่าจะเป็นเพลงประเภท Arietta, Romanzas, Notturnos, Duettinos เป็นผลงานที่น่าสนใจของ Donizetti ผลงานหนึ่งเพราะมีการประพันธ์ดนตรีที่แสนจะลงตัวในแบบฉบับของเขา เพลง “La Conocchia” เป็นเพลงที่กล่าวถึงคำพูดของนโปเลียนด้วยภาษาท้องถิ่นของเขาที่ต้องการบอกเรื่องราวของหญิงสาวคนหนึ่งที่เดินอยู่บนขบวนพาเหรด “Il Barcajuol”

ประพันธ์บทร้องโดย Leopold Tarantini เป็นอีกเพลงหนึ่งที่มีชื่อเสียงด้วยทำนองสไตล์เหมือนเพลงร้องในอุปรากร

บทร้องและคำแปลภาษาไทย โดย แก้วกาญจน์ ชื่นเป็นนิจ

Quando notte sarà oscura	เมื่อยามราตรีที่มืดสนิท
e le stelle in ciel vedrai,	และเมื่อดวงดาวเปล่งประกายเต็มท้องฟ้า
cheto, cheto mi verrai	ในความเงียบสงัดนั้น คุณจะมา
nel mio asilo a ritrovar.	มาหาฉันที่อยู่อย่างโดดเดี่ยว
Nel silenzio della notte	ในคืนที่เงียบสงัด
dentr'all'umile mio tetto,	ณ ห้องใต้หลังคาห้องนั้น
vieni pure, o mio diletto,	มาสิ....คุณผู้เป็นสีสันแห่งชีวิตของฉัน
la tua ninfa a consolar:	คุณจะมาทำให้ที่รักของคุณมีความสุข
canta pur la tua canzone	ฉันจะร้องเพลงของคุณ
ch'io t'attendo sul balcone.	ในระหว่างที่ฉันรอคุณอยู่ตรงระเบียง
ah!	อา...
Ma non debbo a te soltanto	แต่ฉันไม่ใช่คนรักเพียงคนเดียวของคุณ
aprir l'uscio a notte bruna:	ที่จะคอยเปิดประตูต้อนรับคุณยามวิกาล
coprirebbesi la luna	ในคืนที่ดวงจันทร์แสนเงียบสงัด
vereconda in suo pudor.	เป็นคืนที่ทำให้ฉันรู้สึกอับอาย
Noi due soli non saremo,	พวกเราไม่ได้อยู่กันลำพัง
verecondia nol consente,	เราไม่ควรจะกระทำเช่นนี้
vuò che un terzo sia presente	เราต้องมีคนที่สามเข้ามา
e quel terzo sia l'amor.	และรักที่สามนี้จะเป็นความรัก
Canta pur la tua canzone,	และฉันยังคงร้องเพลงของเธอ
ch'io t'attendo sul balcone,	ในระหว่างที่ฉันรออยู่ อยู่ตรงระเบียงนี้.
io t'attendo a mezzanotte,	ฉันหวังว่าจะเจอคุณตอนเที่ยงคืน
cheto cheto ne verrai,	ในความเงียบสงัดนั้น คุณจะมา
noi due soli non saremo,	พวกเราไม่ได้อยู่ลำพัง
vuò che il terzo sia l'amor.	คนที่สามนั้นต่างหาก จะเป็นคนที่ถูกรักจริง
ah!	อา...

วิเคราะห์บทเพลง

บทเพลง “A Mezzanotte” เป็นบทเพลงที่มาจาก Song cycle ที่ได้รับความนิยมของ Donizetti โดยเขาได้ประพันธ์เพื่อให้นักร้องเสียง Soprano ที่มีชื่อเสียงในงานนั้นร้อง แต่ด้วยความไพเราะลงตัวของเพลงนี้จึงได้รับความนิยมในการขับร้องในเวลาต่อมา เพลงนี้ Donizetti เขียนเป็น Arietta คือเป็นบทเพลงร้องเดี่ยวที่มีทำนองไพเราะ มีทำนองที่เป็นเอกลักษณ์ของตัวละครเหมือนกับการร้อง Aria แต่เป็นเพลงเล็ก ๆ สั้นกว่า

เทคนิคการประพันธ์ในเพลงนี้ จุดเด่นอยู่ที่การนำเสนอของกลุ่มจังหวะ (Motive) ในแต่ละประโยคที่เหมือนกัน ทำนองที่ร้องจึงจดจำได้ง่าย เริ่มต้นเพลงอยู่ในคีย์ Eb Major ระหว่างเพลงมีปรากฏโน้ตโครมาติกเพื่อสีสันของเสียงประสานและทำนอง และในช่วงกลางเพลงห้องที่ 51 เปลี่ยนเป็นคีย์ Ebm เพื่อเปลี่ยนอารมณ์ในการนำเสนอ ก่อนที่กลับมาในคีย์เดิมอีกครั้งที่ห้อง 65 ในเพลงนี้มีการใช้เทคนิค Tonicization คือการบิดเบือนคีย์ (ตัวอย่างเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 17-25) จะเห็นได้จากสกอร์ที่โน้ตแต่ละตัวนั้นติด Accidental อยู่มาก ตรงจุดนี้อาจจะฟังเหมือนกับความแข็งแรงของเสียงในคีย์นั้น ๆ ลดลง เทคนิคการประพันธ์เช่นนี้เราพบมากในช่วงยุคคลาสสิกตอนปลาย

ในส่วนของดนตรีบรรเลงสนับสนุนในเพลงนี้นั้นมิได้เล่นจังหวะที่ซับซ้อนอะไร หน้าที่หลักนอกจากจะเป็นเหมือนผู้คุมจังหวะในเพลงแล้วก็ยังเพื่อสนับสนุนในแนวร้องด้วย โดยเล่นเป็น Triad ในมือขวาและ Bass ในมือซ้าย จุดเด่นของเพลงนี้คือการเล่นเป็นเสียงสั้นทั้งหมด มีเพียงช่วง Intro ตอนต้นเพลงเพียง 5 ห้องเท่านั้นที่เล่นนำเสนอเสียง Motive ที่น่าสนใจในเพลง จากการวิเคราะห์บทเพลงนี้เพื่อสนับสนุนในการแสดงผู้แสดงได้วิเคราะห์แยกตามหัวข้อได้ดังต่อไปนี้

ลักษณะของสังคีตลักษณ์

บทเพลงนี้ผู้ประพันธ์ต้องการให้เป็นรูปแบบเพลงแบบ Arietta ในบทเพลงจึงมีบทดนตรีนำเข้ามาและในช่วงท้ายก็เป็นช่วงที่ปล่อยให้ผู้แสดง ได้แสดงความสามารถในการร้องและการสื่ออารมณ์ที่มากขึ้น เพลงนี้จำแนก ตามรูปแบบได้ดังนี้

<u>Intro</u>
เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 1-6 อยู่ในบันไดเสียง Eb Major
<u>ท่อน A</u>
เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 7-50 อยู่ในบันไดเสียง Eb Major
<u>ท่อน A’</u>
เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 51-84 อยู่ในบันไดเสียง Eb Minor
<u>Coda</u>
เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 84-103 อยู่ในบันไดเสียง Eb Major

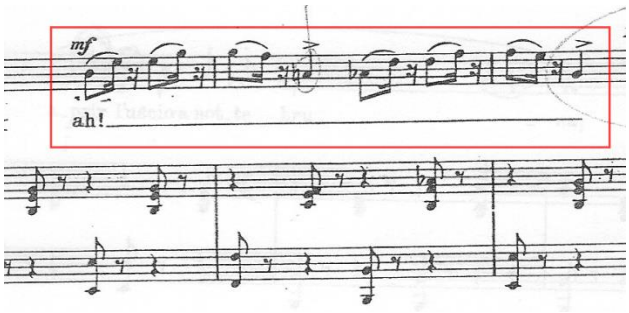
จากการวิเคราะห์ในรูปแบบของลักษณะสังคีตลักษณ์ที่เกิดขึ้นคือ Intro-A-A’-Coda จึงกำหนดให้เพลงนี้อยู่ใน Strophic Form ในท่อน A’ คือการนำเสนอรูปแบบทั้งทำนองและแนวดนตรีสนับสนุนที่เหมือนเดิมเพียงแต่ เปลี่ยนคีย์เป็น Eb Minor เพื่อสนับสนุนเนื้อร้องเท่านั้น

ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและดนตรี

เนื้อหาในการเล่าเรื่องราวตอนต้นในช่วงห้องที่ 1-50 เป็นเนื้อหาที่บอกถึงคนรักว่าเรากำลังรอคอยเขาอยู่ตรงนี้ ความรู้สึกในช่วงนี้โดยรวมเป็นความรู้สึกในเชิงบวก บรรยายถึงความรักอันแสนหวานในช่วงนี้ สีสันของดนตรีจะค่อนข้างฟังสดใสอยู่ในคีย์หลัก Eb Major และในช่วงต่อมา เมื่อเนื้อหานั้นเปลี่ยนความรู้สึกไปในเชิงลบหรือเป็นจุดหักเหของความรักครั้งนี้ คือกล่าวถึงความจริงที่ว่าความรักครั้งนี้เป็นความรักที่ไม่สมควรไม่ถูกต้อง การมีมือที่สามเข้ามาบรรยากาศของการนำเสนอดนตรีจึงเปลี่ยนไปอยู่ในคีย์ Eb Minor เกิดขึ้นในช่วงห้องที่ 51-64 และกลับมา Eb Major เหมือนเดิมตั้งแต่ ห้องที่ 65 ไปถึงจบเพลง

การใช้เทคนิคการประพันธ์ Tonicization ทำให้บรรยากาศและสีสันของดนตรีในเพลงนี้ให้ความรู้สึกคลุมเครือ สงสัย เป็นการสื่อถึงความหมายหลักของเพลงนี้นั่นคือความรักที่เป็นความลับ ไม่สามารถบอกใครได้

ในท่อนทำนองสำคัญในเพลงที่ร้อง Ah ช่วงห้องที่ 38-50 สื่อถึงท่วงทำนองในความรักของเรากับคู่รักในเพลงนี้ ร้องท่อนถึง 3 ครั้ง และถึงแม้ว่าในเพลงจะมีการเปลี่ยนคีย์ แต่เมื่อถึงท่อนนี้จะอยู่ในคีย์ Eb Major เสมอ บ่งบอกว่าเป็นทำนองแห่งความทรงจำ เป็นทำนองแห่งความสุขไม่ว่ารอบข้างจะเกิดอะไรขึ้นเมื่อคิดถึงหรือร้องทำนองนี้ขึ้นมาจะมีความสุขเสมอ



ตัวอย่าง ทำนองสำคัญของเพลงที่จะนำกลับมาร้อง 3 ครั้ง
เป็นท่วงทำนองที่สื่อถึงความรักที่อยู่ในความทรงจำเสมอ

การตีความบทเพลง

บทเพลง “A Mezzanotte” เป็นบทเพลงประเภท Arietta ที่มีเนื้อหาและการเล่าเรื่องที่จบลงในเพลง ที่มาของเพลงนั้นมิได้มาจากอุปรากรเรื่องใด ที่จะมีที่มาหรือคาแรคเตอร์ของตัวละคร การนำเสนอในเพลงนี้เป็นการเล่าในแบบของผู้แสดงตีความในบทเพลงด้วยตัวเอง สิ่งที่น่าสนใจคือทุกคนจะตีความและให้ความสำคัญในเรื่องของการเน้นคำที่แตกต่างกันไปแล้วแต่มุมมอง

เนื้อหาในบทเพลงนี้พูดถึงเรื่องของความรักที่มอบให้กับชายคนหนึ่งซึ่งเป็นคนที่เคยฝันถึงและเป็นคนที่ดูภายนอกนั้นดูสวยงามและเพียบพร้อมไปทุกอย่าง ความรักของเราทั้งสองนั้นเต็มไปด้วยเรื่องราวดี ๆ และมีความสุข เรามีทำนองเป็นของเราเอง ซึ่งเป็นท่วงทำนองที่เต็มไปด้วยความรักของเราทั้งสอง ทุกครั้งที่ร้องท่อนนี้เรื่องดี ๆ เหล่านี้ของเราจะผุดขึ้นมา ภาพแห่งความทรงจำที่เราอยู่ด้วยกัน (ตัวอย่างด้านบน) แต่บทเพลงนี้สร้างจุดขัดแย้งในเนื้อเรื่องเพื่อสีสันในการนำเสนอ เรื่องราวความรักครั้งนี้ไม่ได้สมหวังไปทุกสิ่งเพราะเมื่อรู้ความจริงว่าชายคนนั้นคนที่เรารักมากมายเขามีคนที่เขารักจริงอยู่แล้ว สุดท้ายกลายเป็นความผิดหวังเมื่อเรารู้ว่าเรานั้นเป็นเพียงตัวสำรอง ในท่อนร้อง Ah ที่ร้องทำนองรักของเรากลับเปลี่ยนเป็นการร้องด้วยความรู้สึกยอมจำนนกับความผิดพลาดในครั้งนี้

บทเพลงที่ฟังดูแล้วเป็นบทเพลงที่ฟังสนุก ด้วยการนำเสนอจังหวะที่เร็วกระชับ แต่แท้จริงแล้วท่ามกลางความสนุกสนานที่เห็นในบทร้องเรื่องราวนี้จบลงอย่างน่าเสียใจ การสื่ออารมณ์ในช่วงเศร้าโศกตรงจุดนี้ จะเป็นอารมณ์เหมือนกับอารมณ์เศร้าที่เกิดไม่สามารถเปิดเผยต่อสาธารณชน ข้างในผิดหวังและเศร้าเพียงใดภายนอกยังคงต้องยิ้มและต้องดูเหมือนสนุกสนานเสมอ ร้องด้วยรอยยิ้มที่เต็มไปด้วยความเจ็บช้ำเหมือนกับโทนดนตรีที่นำเสนอมา

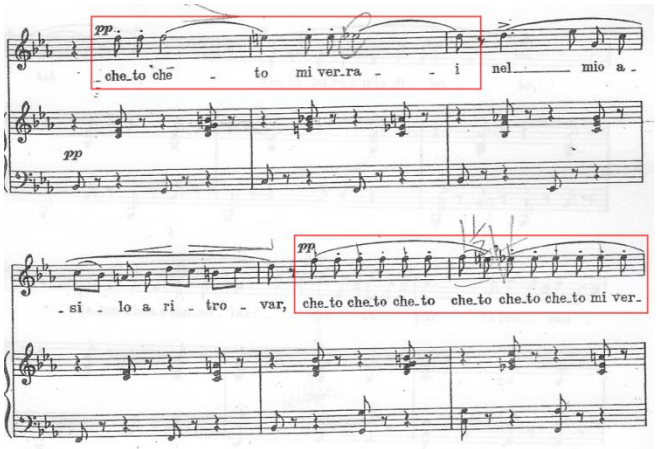
วิธีการฝึกซ้อม

ในเพลง “A Mezzanotte” เป็นเพลงร้องจาก Song Cycle ในยุคคลาสสิกตอนปลายความยาวของเพลงประมาณ 4:35 นาที ช่วงเสียงเริ่มตั้งแต่โน้ตตัว Db ถึง G เป็นเพลงแบบ Arietta การร้องต้องการการสื่อ

อารมณ์ในคำร้องและเทคนิคการร้องอย่างชัดเจน จากการฝึกซ้อมที่ผ่านพบปัญหาและวิธีการแก้ไขในเพลงดังนี้

ปัญหาที่พบ

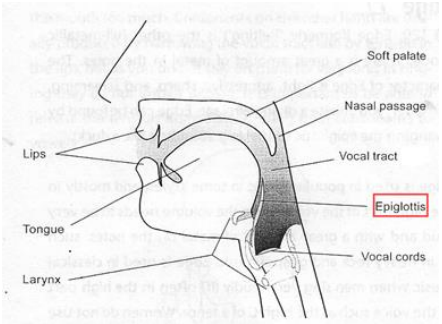
1. วิธีการร้อง Sotto voce ให้ระดับเสียงแม่นยำ และบรรยายอารมณ์ได้
2. ความแข็งแรงและความเสถียรในการร้องโน้ตเสียงสั้น (Staccato) ไม่เพียงพอในเพลงช่วงท้ายเพลงลมหรือ Support มักจะพลาดบ่อย
3. เป็นเพลงที่จังหวะค่อนข้างเร็วและโน้ตโครมาติกมาก พบปัญหาเรื่องของระดับเสียง (Pitch) ไม่แม่นยำเท่าที่ควร



ตัวอย่าง ประโยคในเพลงที่ต้องการการร้องแบบเสียงกระซิบที่เบา
และต้องสื่อถึงอารมณ์คำที่คมชัด นอกจากนี้ยังต้องร้องคำที่สั้นและกระชับอีกด้วย

วิธีการแก้ไข

1. การฝึกร้องเสียงกระซิบ (Sotto voice) คือเสียงร้องที่เบา และในเนื้อเสียงเหมือนมีเสียงลมแทรกออกมาในขณะที่ร้อง วิธีการร้องจำเป็นต้องควบคุมปริมาณลมมิให้ออกมามากจนเกินไป จนไม่ได้ยินเสียงร้องจะทำให้การสื่อสารในคำนั้นหายไป หรือปริมาณลมแทรกน้อยเกินไปจนเป็นการร้องเสียงเบาธรรมดาไม่ใช่เสียงแบบกระซิบกระซาบแบบฝึกหัดที่ผู้แสดงเน้นย้ำเป็นพิเศษเป็นแบบฝึกหัดจำพวกฝึกช่องเสียง หรือโฟกัส (Register) ในเพลงด้วยจังหวะที่ช้าลง ร้องอยู่บนสระของคำ เมื่อเริ่มคงที่แล้วจึงค่อย ๆ ลองใส่ลมแทรกเข้าไป มากขึ้น (อธิบายเพิ่มเติมข้อที่ 3.12)
2. ฝึกการใช้ร้องโน้ตสั้น (Staccato) ในประโยคที่ยาวขึ้นเพื่อที่ร่างกายจะสามารถบริหารการใช้ลมได้อย่างพอดี โน้ตสั้นในเพลงนี้มิได้ต้องการการตัดลมด้วยกล้ามเนื้อบริเวณท้องทุกตัว กล้ามเนื้อบริเวณท้องจะตัดก็ต่อเมื่อในช่วงโน้ตที่เสียงดังขึ้น ต้นประโยคเพลงและท้ายประโยคเพลงเท่านั้น แต่ในเพลงนี้ต้องการการทำงานของกล้ามเนื้อบริเวณฝาปิดกล่องเสียง (Epiglottis) และกระบวนการการใช้ Support อย่างสมบูรณ์แบบ



ตัวอย่าง ภาพฝาปิดกล่องเสียง (Epiglotti)
ที่ผู้แสดงต้องตระหนักถึงการทำงานอย่างสมดุล (อธิบายเพิ่มเติมในหัวข้อที่ 3.12)

3. แก้ปัญหาการร้องโน้ตเพี้ยนโดยการร้อง Solfege คือการร้องชื่อโน้ตตามสเกลลงไปส่วนตัวผู้แสดงใช้ระบบ Move Do คือการร้องโน้ตอิงตามคีย์ที่เกิดขึ้น ตัว Do เป็นตัว Tonic ของคีย์นั้นในส่วนของจุดที่มีโน้ตโครมาติกมากและร้องเร็ว ผู้แสดงใช้วิธีการเล่นเปียโนโดยอัดเสียงไว้เปิดฟังและร้องตาม เพื่อความสะดวกในการซ้อมให้บ่อยครั้งที่สุด

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์

การคัดเลือกบทเพลงในการคัดเลือกบทเพลงนั้นสิ่งที่ต้องคำนึงถึงมากที่สุดคือความสมดุลของรายการแสดงและความสามารถของผู้แสดงเอง มีการนำเสนอบทเพลงที่แตกต่างยุคสมัยและต่างสไตล์ ในแต่ละเพลงจะต้องมีจุดเด่นในการนำเสนออย่างชัดเจน ไม่ว่าจะเป็นในเรื่องของเทคนิคการประพันธ์ เทคนิคการร้อง สีสันของบทเพลง และอารมณ์เพลง บทเพลงที่แตกต่างกันเหล่านี้จะต้องนำมาถูกจัดเรียงต่อกันต่อกันโดยที่ไม่ให้ความรู้สึกขัดแต่ต้องจัดเรียงให้ผู้ฟังรู้สึกสนใจในการนำเสนอบทเพลงเสมอการจัดแสดงในครั้งนี้ได้มีการคัดเลือกบทเพลงทั้งหมดจำนวน 13 บทเพลง และแบ่งการแสดงออกเป็น 2 ช่วงการจัดเรียงของลำดับเพลงนั้นขึ้นอยู่กับยุคสมัยของบทเพลงโดยเรียงลำดับจาก ยุคบาโรก ยุคคลาสสิก ยุคโรแมนติก ยุคศตวรรษที่ 20 และปิดท้ายด้วยการนำเสนอบทเพลงสไตล์ Jazz ผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงโดยพิจารณาจากคุณค่าของบทประพันธ์ความไพเราะ ความเหมาะสมทางด้านเทคนิค การแสดงออกทางอารมณ์ ความเหมาะสมกับเวลาที่ใช้ในการแสดง และความชอบส่วนบุคคล โดยใช้เวลาในการแสดงรวมประมาณ 1ชั่วโมง ในช่วงครึ่งแรกนำเสนอบทเพลงดังนี้

1. CANTO DELLA MADRE บทเพลงประเภท Oratorio ผลงานประพันธ์ของ GIACOMO CARISSIMIถือเป็นเพลงในยุคบาโรก ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 2:40 นาที
2. VINTO SONO (LA STATIRA) บทเพลงประเภท Aria ผลงานประพันธ์ของ ALESSANDRO SCARLATTI ถือเป็นบทเพลงในยุคบาโรกตอนปลาย ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 1:50 นาที
3. RUHE, SANFT MEIN HOLDES LEBEN (ZAIDE) บทเพลงประเภท Aria จากอุปรากรเรื่อง Zaide ผลงานการประพันธ์ของ WOLFGANG AMADEUS MOZART ถือเป็นบทเพลงยุคคลาสสิก ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 5:45 นาที
4. A MEZZA NOTTE บทเพลงประเภท Song Cycle ในชุด Da Nuit d'été à Posillipo (Summer nights in Posílippo) ผลงานประพันธ์ของ GAETANO DONIZETTI ถือเป็นบทเพลงในยุคคลาสสิกตอนปลาย ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 4:35 นาที

5. LA ZINGARA บทเพลงประเภท Aria ผลงานประพันธ์ของ GAETANO DONIZETTI ถือเป็นบทเพลงในยุคคลาสสิกตอนปลาย ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 4:10 นาที
6. NE ORNERÀ LA BRUNA CHIOMA บทเพลงประเภท Art Song ผลงานประพันธ์การของ GAETANO DONIZETTI ถือเป็นบทเพลงในยุคคลาสิกตอนปลาย ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 7:40 นาที

หลังจากจบบทเพลงที่ 6 มีการพักแสดง 10 นาที และตามด้วยการแสดงในช่วงที่ 2

7. บทเพลงชุด 5 MELODIES POPULAIRES บทเพลงประเภท Art Song ผลงานการประพันธ์ของMAURICE RAVEL ถือเป็นบทเพลงในยุคโรแมนติก ใช้เวลาในการแสดงประมาณรวมทั้งหมดประมาณ 9:00 นาที ในชุดนี้ประกอบด้วย 5 เพลงสั้น ตามลำดับต่อไปนี้
    7.1.1 Le Réveil de la Mariée
    7.1.2 Là-bas, vers l'eglise
    7.1.3 Quel galant m'est comparable
    7.1.4 Chanson des cueilleuses de lentisques
    7.1.5 Tout gai!
8. LOVE IS HERE TO STAY บทเพลงร้องประกอบภาพยนตร์เรื่อง The Goldwyn Follies ผลงานประพันธ์ของ GEORGE GERSHWIN เพลงในยุคศตวรรษที่ 20 ใช้เวลาในการแสดง 4:00 นาที
9. SOMEONE TO WATCH OVER ME บทเพลงในละครเวทีเรื่อง Oh, Kay! ผลงานประพันธ์ของ GEORGE GERSHWIN ถือเป็นเพลงในยุคศตวรรษที่ 20 ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 4:30 นาที
10. BY STRAUSS บทเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่อง An American in Paris ผลงานประพันธ์ของ GEORGE GERSHWIN ถือเป็นเพลงในยุคศตวรรษที่ 20 ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 3:00 นาที

สรุปแนวคิดและหลักการการฝึกซ้อม

1. แนวคิดการร้องเพลง

ความมหัศจรรย์ของเสียงมนุษย์ เสียงมนุษย์เป็นเครื่องดนตรีที่มหัศจรรย์และมีความซับซ้อน การกำเนิดของเสียงในแต่ละแบบมีวิธีอธิบายมากมายและหลากหลายแนวความคิดที่มนุษย์ นักวิจัยพยายามหาที่มาและวิธีการเปล่งเสียงอย่างมีหลักเกณฑ์ แต่จากการที่ผู้แสดงนั้นได้เคยอ่านและได้เคยศึกษาพบว่า หลักการเหล่านี้เป็นเพียงตัวช่วยของเราในการเรียนรู้ทางหนึ่ง ทำให้เราได้รู้จักอวัยวะหรือกระบวนการในการเปล่งเสียงมากขึ้นเพื่อพัฒนาในเชิงเทคนิค ความมหัศจรรย์ของเสียงมนุษย์คือเราสามารถสร้างเสียงได้หลากหลายรูปแบบได้มากกว่าที่เราจะจินตนาการได้ ยกตัวอย่างผู้ที่ทำงานเป็นนักพากย์เสียง ส่วนใหญ่พวกเขาเหล่านั้นจะสามารถสร้างสีสันของเสียงได้หลายแบบที่แตกต่างกันไปอย่างอัศจรรย์ การเรียนรู้และการศึกษาที่มากขึ้นนำไปสู่การทดลองเพื่อที่จะสร้างเสียงใหม่ ๆ และเพื่อเป็นการใช้ศักยภาพของเสียงที่ธรรมชาติสร้างมาได้อย่างเต็มที่อีกด้วย

2. กำแพงการเรียนรู้

ศาสตร์ในการขับร้องนั้นเป็นศาสตร์ที่รวบรวมทักษะทางด้านการใช้เสียง และทักษะทางดนตรีเข้ามาผสมผสานกันเพื่อสร้างงานศิลปะในแบบของตัวเราเอง การตัดสินความไพเราะ การตัดสินว่าสิ่งนั้นดีสิ่งนี้ใช่และการอคติกับแนวดนตรีอื่นเป็นการสร้างกำแพงในการเรียนรู้และสร้างสรรค์ให้กับตัวเอง ทั้งนี้ควรเข้าใจว่ามนุษย์ทุกคนมีความแตกต่างกันในเรื่องของ สี เสียง ธรรมชาติ และลักษณะของสภาพแวดล้อม ที่เป็นอยู่สิ่งที่น่าสนใจคือ แต่ละคนสามารถสร้างสิ่งใหม่ได้เสมอในบทเพลงเดียวกันแต่บรรยายออกมาไม่เหมือนกัน แต่ละคนมีมุมมองและธรรมชาติที่แตกต่างกัน ในเมื่อเราทุกคนสามารถสร้างสิ่งใหม่ได้เสมอ ทำไมเรายังคงต้องพยายามเลียนแบบ ถ้าการเลียนแบบคือหนึ่งในกระบวนการเรียนรู้ที่ดี เราต้องเปิดใจที่จะเรียนรู้และกล้าที่จะเลียนแบบในแบบอื่น ๆ เช่นกัน เมื่อความรู้และความสามารถที่เพิ่มขึ้น เราจะสามารถรู้ได้เองว่าเราชอบหรือไม่ชอบที่จะทำสิ่งใด หรือชอบไม่ชอบแนวดนตรีไหน การเปิดใจ การไม่อคติสำคัญมากในกระบวนการพัฒนาทักษะการร้องเพลง

3. ขับเคลื่อนด้วยความรัก

จุดมุ่งหมายและแรงบันดาลในการเริ่มต้นร้องเพลงของแต่ละคนแตกต่างกันไป สิ่งนี้เป็นพลังสำคัญในการฝึกซ้อมและเรียนรู้ เพราะเมื่อเราสนใจหรือรักที่จะทำสิ่งใดมาก ๆ เราจะไม่รู้สึกเหน็ดเหนื่อยกับการเรียนและการฝึกเลย เป็นที่ทราบกันดีว่าการจะเป็นนักร้องหรือนักแสดงจะต้องอาศัยชั่วโมงแห่งการฝึกซ้อมและการเรียนรู้สม่ำเสมอ ส่วนตัวผู้แสดงเองคิดว่า สิ่งที่สำคัญที่สุดในการเป็นนักร้องและนักแสดงที่ดีนั้นคือ ความรักและแรงบันดาลใจ เพราะถ้าเมื่อไหร่เรามีสิ่งนี้อย่างเต็มเปี่ยมเราจะมีพลังในการทำทุกอย่างอย่างจริงใจและสัตย์ซื่อไม่ว่าสิ่งที่ทำจะยากและเหน็ดเหนื่อยแค่ไหนเราจะสามารถทำไปพร้อมกับรอยยิ้มเสมอ แต่ละครั้งพยายามคาดหวังสิ่งตอบแทนให้น้อยที่สุด ทุกครั้งในการแสดงให้ร้องด้วยจิตใจที่ขอบคุณและสร้างสรรค์งานที่ดีให้กับผู้ชมเสมอ

หลักการการฝึกซ้อม

ในการฝึกซ้อมร้องเพลง สิ่งที่ควรจะตระหนักถึงเป็นพิเศษนอกเหนือจากเรื่องเทคนิคการเปล่งเสียงคือ

1. สุขภาพเสียงที่ดี

สิ่งสำคัญที่สุดในการเป็นนักร้องคือการพยายามรักษาสุขภาพร่างกายและสุขภาพเสียงให้ดีอยู่อย่างสม่ำเสมอ เพราะเครื่องดนตรีของเราเป็นอวัยวะในร่างกายที่มีความซับซ้อน บางครั้งเราอาจจะพบว่า บางช่วงที่ร่างกายมีความตึงเครียดก็สามารถส่งผลต่อเสียงที่เกิดขึ้นเช่นกัน เพราะฉะนั้นควรรักษาไว้ให้ดีเสมอ เพื่อการฝึกซ้อมและแสดงได้อย่างใจต้องการ

2. การจดจำของกล้ามเนื้อ

การฝึกฝนการเปล่งเสียงนั้น เป็นการฝึกการใช้อวัยวะที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการเปล่งเสียงอย่างสม่ำเสมอจนร่างกายและสมองสามารถจดจำการทำงานของกระบวนการเหล่านี้ได้ เพราะฉะนั้นสิ่งที่ควรพึงระวังคือ หลีกเลี่ยงการร้องแบบผิดวิธีการฝึกควรฝึกด้วยแบบฝึกหัดที่ไม่ยากให้ออกมาให้ดีกว่าใช้แบบฝึกหัดที่ยากแล้วใช้เสียงผิดพลาด

3. เชื่อในความรู้สึกตัวเอง

กฎเหล็กสำคัญในการร้องเพลง คือ การร้องเพลงจะต้องไม่รู้สึกเจ็บหรือรู้สึกไม่สบาย ถ้าในขณะการร้องแล้วความรู้สึกเหล่านี้เกิดขึ้น แสดงว่ากระบวนการบางอย่างนั้นเกิดความผิดพลาด ควรจะหยุดร้องและหาจุดบกพร่องอย่างมีสติ

เทคนิคการใช้เสียง

1. การ Warm up

การ Warm up ทั้งร่างกายและเสียงเป็นการเตรียมพร้อมอวัยวะทุกส่วนของร่างกายให้พร้อมก่อนที่จะเริ่มใช้เสียงอย่างจริงจัง เนื่องจากสิ่งที่สำคัญที่สุดในการร้องเพลงนั้นคือร่างกาย ถ้าเป็นนักดนตรีก็เปรียบเสมือนเครื่องดนตรี ทุกขั้นตอนในการเตรียมพร้อมควรทำอย่างช้า ๆ เพื่อป้องกันการบาดเจ็บ และควรมีสมาธิอยู่กับร่างกายตนเองเพื่อรับรู้ความรู้สึกของร่างกายอย่างละเอียดในช่วงขณะนั้น ระยะเวลาที่ควรใช้ในกระบวนการนี้ควรอยู่ที่ประมาณ 20-30 นาที หลักการและขั้นตอนในการ Warm up มีดังนี้

1.1 ยืดกล้ามเนื้อทุกส่วนตั้งแต่ขา จนถึงส่วนศีรษะ ลดความตึงเครียดของร่างกาย อาจจะเน้นเป็นพิเศษตรงจุดที่รู้สึกตึงเป็นพิเศษ หรือส่วนที่จะใช้มาก เช่น ส่วนคอและไหล่

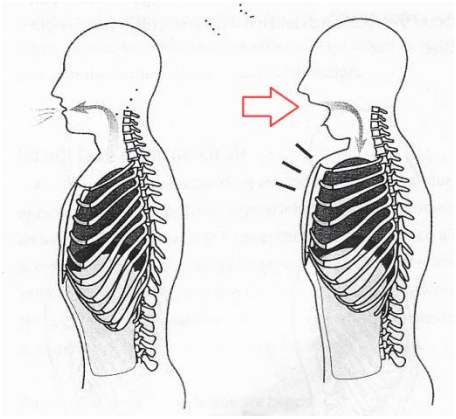
1.2 เตรียมพร้อมกล้ามเนื้อบริเวณหน้าท้องสำหรับการร้องเพลง โดยการเริ่มต้น จากการเกร็งส่วนนั้น ส่วนตัวผู้แสดงนั้นใช้การ Plank เริ่มจากเวลาที่น้อยที่สุด จนมากขึ้นเรื่อย ๆ โดยที่ต้องรู้ตัวอยู่เสมอ ระมัดระวังการเกร็งที่มากเกินไปจน เกิดการบาดเจ็บ บางครั้งอาจจะทำสลับกับการผ่อนคลายกล้ามเนื้อได้

1.3 ใช้เทคนิค Lip Blow ในการเริ่มต้นการวอร์มเสียง เพื่อการทำงานของเสียง และลมเป็นไปอย่างสมดุลกัน เริ่มต้นด้วยเสียงที่ไม่สูงและต่ำจนเกินไป เริ่มจากประโยคของ Scale ที่สั้นและยาวขึ้นเรื่อย ๆ ตามลำดับ ระหว่างการวอร์ม ให้มีสมาธิรู้สึกถึงการทำงานของเส้นเสียงที่ยืดหดเสมอ ควบคุมขั้นตอนนี้ไม่ให้รู้สึกตึงจนเกินไป ทุกอย่างต้องดำเนินไปอย่างเป็นธรรมชาติที่สุด

2. การใช้ Support

Support คือกระบวนการทั้งหมดในเรื่องของระบบหายใจจนไปถึงการควบคุมลมอย่างมีประสิทธิภาพสำหรับการร้องเพลง การทำงานของ Support ที่ดี อวัยวะในกระบวนการนี้ตั้งแต่วิธีการหายใจเข้าผ่านหลอดลมเข้าไปสู่ปอด จนไปถึงผนังกล้ามเนื้อบริเวณท้องที่จะต้องบีบรัดอย่างพอดีเพื่อการทำงานอย่างมีประสิทธิภาพที่สุด และจะต้องเป็นธรรมชาติที่สุดอีกด้วย อย่างไรก็ตามกระบวนการนี้จะต้องอาศัยการฝึกฝนภายในชีวิตประจำวันอย่างต่อเนื่องเพื่อสร้างนิสัยในการใช้ Support อย่างถูกวิธี หลักการในการฝึกฝนเพื่อเพิ่มประสิทธิภาพในการทำงานมีดังนี้

2.1 พึงระลึกไว้เสมอว่าการหายใจเข้านั้นต้องหายใจอย่างพอดี การพยายามหายใจให้ได้มากจนเกินไปในแต่ละครั้ง ทำให้ร่างกายตึงเครียดและการทำงาน ของ Support ทำงานได้ลำบาก



ภาพจำลอง การหายใจเข้าที่มากเกินไปทำให้รบกวนกระบวนการทำงานในการเปล่งเสียง

2.2 เวลาหายใจเข้า ซี่โครงกางออก อกบนและไหล่ไม่ยกจนเกินไป

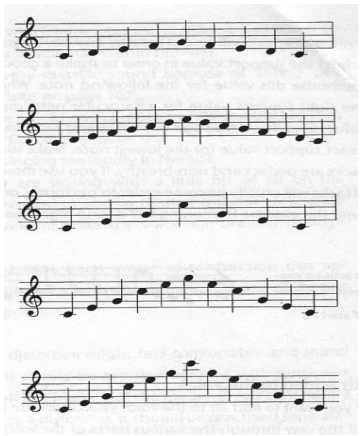
2.3 กระบวนการในการใช้แรง ให้คิดถึงกล้ามเนื้อบริเวณท้องที่จะทำงานมากขึ้น เพื่อรักษาให้ซี่โครงนั้นกางไว้นานที่สุด และสามารถควบคุมลมออกได้อย่างมีทิศทางและมีประสิทธิภาพ

2.4 การออกกำลังอย่างสม่ำเสมอและการพักผ่อนอย่างเพียงพอช่วยให้ กระบวนการทำงานได้อย่างประสิทธิภาพมากขึ้น การฝึกฝนสามารถฝึกได้ตลอดเวลาแม้ในวันที่ป่วย โดยการฝึกกับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าให้เสียงนิ่งที่สุดและนานที่สุด หรือเป่าเป็นเสียงสั้นและสามารถควบคุมความดังเบาของเสียงที่ออกมาได้ดั่งใจนึก

อย่างไรก็ตาม การแสดงทักษะการขับร้องนั้นย่อมต้องอาศัยการฝึกซ้อมทุกอย่างอย่างองค์รวมหรือฝึกซ้อมไปพร้อมกัน ทั้งการออกเสียงและการคิดถึงเรื่อง Support เพราะทุกอย่างต้องทำงานประสานกันไปอย่างสมดุลและอย่างเป็นธรรมชาติที่สุด

การ Vocalize

การ Vocalize คือการสร้างเสียงให้อยู่ใน Register หรือโทนเสียงที่ต้องการ ขั้นตอนนี้เปรียบเสมือนกับการเตรียมพร้อมเสียงร้องไปพร้อมกับฝึกฝนเทคนิคการใช้เสียงไปด้วยกัน วิธีการ Vocalize นั้นจะใช้หลักการร้องตามสเกล ผู้แสดงใช้รูปแบบง่าย ๆ เพื่อให้สมาธินั้นจดจ่อกับการใช้เสียงมากที่สุด การแก้ไขหรือการฝึกซ้อมในรูปแบบยาก ๆ จะทำในบทเพลงที่แสดงแทนที่จะใช้แบบฝึกหัด รูปแบบที่ผู้แสดงใช้มีดังนี้



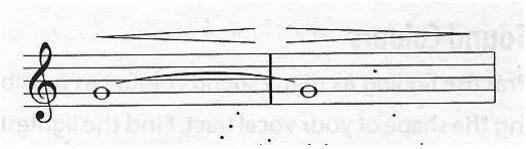
1. Five-note Scale
2. Octave Scale
3. Arpeggios

หลักการในการ Vocalize แบ่งออกเป็น 3 ช่องเสียงคือ High Register, Middle Register, Low Register (ชื่อเรียกอาจจะเปลี่ยนไปตามความเหมาะสมและหลักสูตรการเรียนรู้)

1. High Register

เป็นการฝึกฝนและค้นหาช่องเสียงในช่วงเสียงสูง ความรู้สึกของการก้องกังวานของเสียงอยู่ด้านบนของกะโหลก แบบฝึกหัดและสระที่เอื้อต่อการฝึกนี้คือ สระ Au และ Ao หรือสระที่มีลักษณะรูปปากที่กลมเพดานอ่อนด้านบนยกขึ้นสูง ลักษณะเสียงที่ได้ยินคือเสียงจะพุ่งและเดินทางไปไกล ช่วงเสียงนี้ใช้มากในการร้องแบบ Bel Canto

อาจจะเริ่มต้นด้วยการร้องโน้ตที่ลากยาวควบคุม Dynamic จากเบาแล้วค่อย ๆ ดังขึ้นแล้วกลับมาจบลงเบา ๆ โดยที่ควบคุมให้นิ่งและตั้งใจฟังเสียงของตัวเองให้มากที่สุดว่าอยู่ในช่องเสียงที่ถูกต้องหรือไม่ เมื่อฝึกฝนจนได้ช่องเสียงที่ต้องการแล้วจึงเริ่มทำสระอื่นตามลำดับเช่น Lu-Woo-Wa-Ae-Ai ร้องบนสระโดยเปลี่ยนแต่ละสระอย่างช้า ๆ ให้เปลี่ยนแปลงแต่ละสระอย่างกลมกลืนกัน

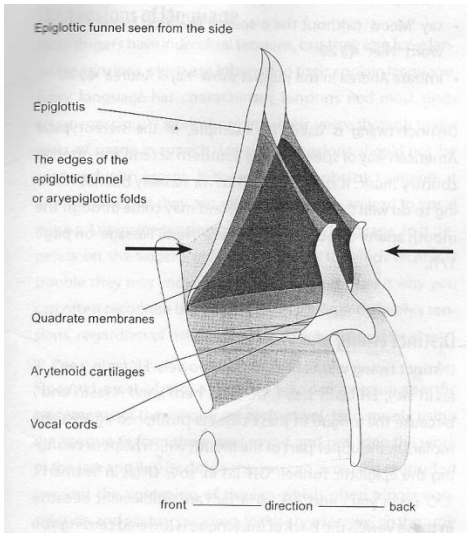


2. Middle Register (Twang)

เป็นการฝึกฝนในการร้องช่วงเสียงระดับกลางเพื่อให้มีความแข็งแรง และคมชัดออกมามากขึ้น ลักษณะของเสียงที่ตกกระทบจะรู้สึกถึงบริเวณโหนกแก้มบนใบหน้าในส่วนของเสียงกลางนี้ผู้แสดงใช้หลักการเปล่งเสียงในแนวสมัยใหม่เข้ามาประยุกต์ใช้ หรือศัพท์ทางด้านการใช้เสียงจะเรียกการใช้เทคนิคแบบนี้ว่า Twang ลักษณะคือจะได้โทนเสียงที่มีลักษณะคม แหลม และฟังชัดขึ้น การฝึกฝนในเทคนิคนี้อย่างเข้าใจจะสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับการร้องเพลงคลาสสิกและแนวอื่นได้เป็นอย่างดี

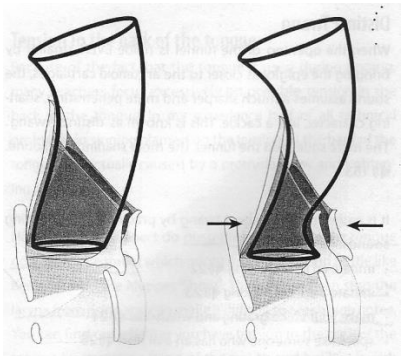
ความเข้าใจใน Twang

เทคนิคการใช้เสียงในปัจจุบันได้มีการบัญญัติคำศัพท์ขึ้นมาโดยใช้คำว่า “Twang” ความหมายตรงตัวแปลว่า เสียงที่แหลม จากการที่ผู้แสดงได้ศึกษาเพิ่มเติมได้ค้นพบว่าการทำเสียง Twang มิได้หมายความถึงคาแรคเตอร์เสียงที่แหลมเสมอไป แต่ในทางการศึกษาด้านการใช้เสียงนั้น มีความหมายไปถึงวิธีการทำงานของอวัยวะในการเปล่งเสียงในส่วน Epiglottic หรือบริเวณที่เรียกว่าฝาปิดกล่องเสียง และในการเปล่งเสียงในทุกแบบไม่ว่าจะด้วยเสียงสไตล์แบบใด ตั้งแต่คาแรคเตอร์เสียงที่ลอยและกว้างอย่างแนวคลาสสิกไปถึงคาแรคเตอร์เสียงแบบแหลม ๆ ทั่วไป ล้วนแต่ใช้กระบวนการนี้ทั้งสิ้น เพียงแต่ต้องเรียนรู้การใช้อย่างพอดีนั่นเอง



รูป: อวัยวะที่สำคัญในกระบวนการ Twang

จากรูปจะเห็นได้ว่ากล้ามเนื้อเส้นเสียง (Vocal cords) เป็นกล้ามเนื้อชิ้นเล็กที่เชื่อมติดกับฝาปิดกล่องเสียง (Epiglottis) โดยมีพังผืดกั้นกลาง ส่วนควบคุมฝาปิดกล่องเสียงนั้นคือบริเวณกระดูกอ่อนที่ติดกับเส้นเสียง (Arytenoid cartilages) ลักษณะการทำงานของกระบวนการนี้เปรียบเสมือนกับเครื่องเป่า ดังรูปต่อไปนี้



รูป: การทำงานของกระดูกอ่อนกับฝาปิดกล่องเสียง

ดังรูปตัวอย่างข้างต้นจะเห็นได้ชัดเจนขึ้นถึงกระบวนการการทำงานของฝาปิดกล่องเสียง ตามที่กล่าวในตอนต้นคือ การใช้ Twang นั้นใช้ได้กับการเปล่งเสียงหรือร้องเพลงในทุกสไตล์เพลง เพียงแต่เราสามารถควบคุมการทำงานของกระบวนการนี้ได้อย่างพอดีและเหมาะสม เสียงที่ได้จะมีความคมชัดมากขึ้น ควบคุมเสียงลมที่แทรกกับเสียงร้อง และสามารถเพิ่มระดับความดังของเสียงได้อีก 10-15 เดซิเบล

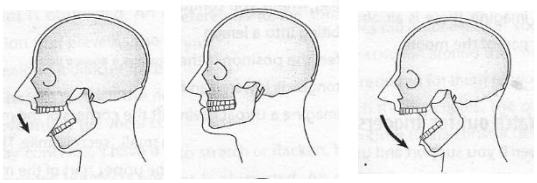
วิธีการฝึกหรือค้นหาเสียง ให้ใช้สระเสียงที่แบนลงอย่างเช่น Eh, Ee, Oe และเพิ่มพยัญชนะที่จะช่วยในการนึกถึงช่องเสียงบริเวณหลังจมูกอย่างเช่นพยัญชนะตัว N, M หรือ Ng เป็นต้น

3. Low Register

เป็นการฝึกฝนในการร้องช่วงเสียงต่ำเพื่อเสริมสร้างให้เสียงที่ร้องออกมานั้นแน่นและฟังแข็งแรงมากขึ้น มักใช้มากเป็นพิเศษในเพลงที่บรรยายถึง ความเศร้า ความทุกข์ระทม หรือเพลงที่ต้องการความแข็งแรงความมั่นใจใน เสียงร้อง ในช่วงช่องเสียงนี้นั้นต้องอาศัยการทำงานของเส้นเสียงที่ไม่ตึงแต่ก็ผ่อนคลายอย่าง

พอดี กล่องเสียงกดลงต่ำ ผู้แสดงจะใช้เทคนิคในการฝึกฝนโดยการใช้สระ Ao ควบคู่ไปกับการใช้ Twang เข้ามาช่วยให้เสียงต่ำนั้นออกมาฟังชัดเจนขึ้น และสิ่งสำคัญคือต้องปล่อยขากรรไกรและเตือนตัวเองไม่ให้กดคอลงระหว่างการฝึกฝน

ตำแหน่งของขากรรไกรโดยธรรมชาตินั้น เมื่อปล่อยลงแล้วจะต้องอยู่ด้านหลังฟันบน การที่ขากรรไกรหรือคางยื่นออกมาในระหว่างการร้องนั้นเป็นการรบกวนกล้ามเนื้อบริเวณเส้นเสียง เพราะฉะนั้นสิ่งที่นักร้องจะต้องมั่นใจอยู่เสมอคือไม่ปล่อยให้คางยื่นออกมาในระหว่างการร้องเพลง



รูป: ตำแหน่งขากรรไกรที่ถูกต้อง

ในการร้องเพลงสไตล์คลาสสิกนั้นเน้นการใช้ High Register มากที่สุด เพราะด้วยระดับเสียงของเพลงในแต่ละเพลงที่ค่อนข้างกว้างประกอบกับมีการร้องโน้ตประดับมากมาย และยังเป็นโทนเสียงที่นิยมใช้ในสมัยนั้นอีกด้วย หรือเรียกการร้องแบบนี้ว่า Bel Canto แต่ในขณะเดียวกันเราก็ไม่ควรละเลยการฝึกการใช้ช่องเสียงอื่น เพราะการร้องเพลงนั้นมิได้ใช้เทคนิคเพียงอย่างเดียว แต่อาศัยการฝึกฝนแบบองค์รวมแล้วสามารถเลือกใช้ได้อย่างเหมาะสมตามยุคสมัย ตามอารมณ์เพลงเพื่อเสริมสร้างอรรถรสในการฟัง และการสื่อสารของนักแสดงอีกด้วย

ขณะตอนฝึกฝนเทคนิคการเปล่งเสียงสิ่งที่ควรจะตระหนักเป็นพิเศษคือความธรรมชาติ การร้องเพลงที่ดีต้องรู้สึกสบายไม่อึดอัด มีการเกร็งที่น้อยที่สุด จุดที่นักร้องส่วนใหญ่มักจะเกร็งจนเกิดปัญหามักจะเป็นบริเวณขากรรไกรและหัวไหล่ เพราะฉะนั้นในขณะฝึกฝนนั้นควรมีสมาธิรู้ตัวและรู้จักร่างกายเสมอ ระลึกไว้เสมอว่าการฝึกในหลักการและพื้นฐานที่ถูกต้องนำไปสู่ชีวิตในการร้องเพลงที่ยืนยาว

4. กระบวนการฝึกซ้อมในแต่ละบทเพลง

ลำดับวิธีการฝึกซ้อมนั้น ผู้เขียนศึกษาทำนองของบทเพลงจากการอ่านโน้ตประกอบกับการศึกษาฟังบทเพลงจากสื่อบันทึกเสียงของนักร้องที่มีชื่อเสียงเพื่อให้รู้จักแนวทำนองและความเป็นไปของบทเพลง ทั้งนี้ผู้เขียนได้ศึกษาฟังบทเพลงจากนักร้องที่มีชื่อเสียงจากสื่อเสียงตามที่ต่าง ๆ เพื่อศึกษาวิธีการอ่านออกเสียงภาษาที่ชัดเจนและสไตล์การร้อง ขั้นตอนทำความรู้จักกับบทเพลงนี้ใช้เวลาประมาณ 1 สัปดาห์

ฝึกอ่านออกเสียงภาษาที่ร้องทีละคำ จากนั้นอ่านต่อเนื่องเป็นประโยคที่ยาวขึ้น จนสามารถอ่านได้อย่างคล่องแคล่ว พร้อมทั้งหาความหมายและตีความของบทกวีอย่างลึกซึ้งถึงสถานการณ์ที่ร้อง เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นอย่างละเอียด เพื่อเข้าใจการสื่อสารทางอารมณ์เพลง ขั้นตอนนี้ใช้เวลาฝึกประมาณ 2 สัปดาห์เพื่อให้อ่านออกเสียงได้อย่างคล่องแคล่วและเข้าใจความหมายของบทร้องไปในตัว ลำดับการฝึกซ้อมนั้นจำแนกได้ตามลำดับ ดังนี้

4.1 ฝึกซ้อมร้องให้เนื้อร้องและทำนองถูกต้องตามโน้ตและจังหวะที่ปรากฏใน Score และซ้อมร่วมกับเปียโน

4.2 ฝึกซ้อมร้องโดยประยุกต์ การใช้เทคนิคเสียงร้องผสมผสานกับการแสดงออกทางความรู้สึกให้สอดคล้องกับเรื่องราวที่เกิดขึ้นในแต่ละประโยค

4.3 ระหว่างฝึกซ้อมร้อง เลือกใช้เทคนิคการเปล่งเสียงที่เหมาะสมสำหรับเพลงนั้น ๆ เพื่อนำมา Vocalise อย่างมีประสิทธิภาพและเพื่อให้ร่างกายจำวิธีการใช้เสียงที่ถูกต้อง

4.4 การฝึกซ้อมเพื่อจำบทเพลงใช้เวลาประมาณ 2 สัปดาห์ รวมระยะเวลาในการ ฝึกซ้อมเพลงนี้ทั้งหมดประมาณ 6 สัปดาห์จึงจัดแสดงได้

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

การดำเนินงานวิจัยในครั้งนี้ค่อนข้างพบอุปสรรคที่ไม่สามารถควบคุมได้มากมาย ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการงานที่ตารางเวลาไม่เป็นไปตามแผนส่งผลทำให้การฝึกซ้อมและการเตรียมตัวไม่เป็นไปตามกำหนด รวมกับความเครียดในเรื่องการงานจนส่งผลกับสุขภาพที่ป่วยบ่อย แผนการทุกอย่างจึงมิได้เป็นไปตามเป้าหมายที่วางไว้ แต่อย่างไรก็ดีผู้แสดงก็จะพยายามจัดเวลาฝึกซ้อมร้องให้ได้อย่างต่ำอาทิตย์ละ 3 ครั้ง และซ้อมกับนักเปียโนอาทิตย์ละ 2 ครั้งเป็นเวลา 2 เดือนก่อนการแสดง การงานและภาระที่มากบวกกับเวลาการฝึกซ้อมที่น้อยกว่า ผู้แสดงคนอื่นทำให้ส่วนตัวผู้แสดงเกิดความวิตกกังวลกลัวว่าผลงานการแสดงครั้งนี้จะไม่ดีตามเป้าหมายที่วางไว้ ผู้แสดงจึงเลือกทำงานร่วมกับ Accompanist ที่รักและสนิทที่สุด 2 คน โดยบรรยากาศการซ้อมร้องนั้นเต็มไปด้วยความสุขและเสียงหัวเราะ ความอบอุ่นจากความรักของเพื่อนร่วมงานทั้งสอง และกำลังใจจากคนรอบข้างไม่ว่าจะเป็นครอบครัว ครูอาจารย์ และเพื่อนร่วมงาน ทำให้ลดความวิตกเหล่านั้นไปได้เป็นอย่างดีและยังทำให้การกลับมาร้องเพลงคลาสสิกนั้นเป็นความทรงจำที่มีความสุข

ก่อนวันจัดแสดง 1 สัปดาห์ เนื่องจากผู้แสดงยังคงต้องทำงานทุกวันไม่มีวันหยุด และเวลาพักผ่อนน้อย แต่ผู้แสดงก็ดูแลร่างกายและจิตใจอย่างเต็มที่เพื่อให้มีความพร้อมที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ ในวันแสดงจริงถึงแม้สภาพร่างกายอาจจะไม่พร้อมเต็มที่ แต่ผู้แสดงมีความสุขและอิ่มเอมใจ มีความมั่นใจในบทเพลงที่จะร้องเพราะได้ทำการฝึกซ้อมและศึกษามาเป็นอย่างดี ความตื่นเต้นเล็กน้อยที่เปี่ยมไปด้วยความชื่นชมยินดีวันนั้น ถึงแม้ว่าการแสดงอาจจะมีผิดพลาดไปบ้างแต่ผู้แสดงก็ได้แสดงออกมาจากหัวใจอย่างสุดความสามารถ

สำหรับการศึกษาระดับปริญญาโทด้านการขับร้องในครั้งนี้ ทำให้ผู้แสดงเองได้เรียนรู้รายละเอียดการจัดงานแสดงมากมายประกอบด้วย

1. การศึกษาข้อมูลของแต่ละบทเพลงในเชิงลึก ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของประวัติ ภาษา ที่มาของบทเพลง และการวิเคราะห์ เพื่อตีความสำหรับการสื่ออารมณ์ และการร้องได้ตามสไตล์ที่ต้องการนำเสนอได้อย่างสมบูรณ์แบบ
2. การวางแผนการฝึกซ้อมและการเตรียมแสดง เพื่อเตรียมความพร้อมทั้ง ร่างกายและจิตใจ
3. การเลือกสถานที่สำหรับจัดงาน ความเหมาะสมในเรื่องของวันเวลาและสถาน ที่จัดแสดง
4. การประชาสัมพันธ์สำหรับงานแสดง เรียนเชิญแขกผู้มีเกียรติ และกรรมการสอบวิทยานิพนธ์
5. การจัดเตรียมอาหารและเครื่องดื่มสำหรับแขกที่มาร่วมงาน
6. การบันทึกและตัดต่อวีดีทัศน์ เพื่อบันทึกการแสดงสดในงาน
7. จัดเตรียมพิมพ์สูจิบัตร 30 เล่ม
8. การติดต่อประสานงานกับนักเปียโนและทุกฝ่ายที่เกี่ยวข้องในวันงาน

คำแนะนำ

การแสดงเดี่ยวจะประสบความสำเร็จนั้น จำต้องใช้ระยะเวลาในการเตรียมตัวที่นานทั้งเรื่องของการศึกษาและฝึกซ้อมบทเพลง แต่เหนือไปกว่านั้นคือการรู้จักตัวเองไม่ว่าจะเป็นทั้งข้อดีและข้อเสียทั้งเรื่องของร่างกาย เสียงร้องและจิตใจ เพราะเมื่อเรารู้จักตัวเองและยอมรับตัวเองทั้งส่วนดีและส่วนเสีย เราก็จะสามารถเลือกสิ่งที่เหมาะสมที่สุดสำหรับเราได้ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของรายการเพลงที่จัดแสดง และนักเปียโน Accompanist นอกจากการฝึกซ้อมและการศึกษาบทเพลงแล้ว สิ่งที่สำคัญที่สุดสำหรับการแสดงคือ ทัศนคติที่ดี โดยส่วนตัวผู้แสดงนั้นเชื่อในเรื่องของ “ความรัก” การแสดงมิใช่การอวดอ้างด้วยความหยิ่งผยอง การสร้างผลงานทางศิลปะในด้านการขับร้องนั้นเป็นสิ่งที่มหัศจรรย์และทรงพลังมาก เราสามารถสร้างพลังดี ๆให้กับผู้ฟังได้เสมอ ถ้าผู้แสดงนั้นมีความจริงใจ ถ่อมตัวถ่อมใจ สัตย์ซื่อต่ออาชีพการแสดงของตนเสมอ โดยไม่หวังสิ่งตอบแทนจากการแสดงนั้น เชื่อได้เลยว่า ชีวิตในการเป็นนักร้องและนักแสดงคนหนึ่งเป็นชีวิตที่มีความสุขเหลือเกิน

ประโยชน์ที่ได้รับ

1. ได้มีโอกาสแสดงความสามารถด้านการขับร้องเดี่ยวสู่สายตาของสาธารณชน
2. ได้เรียนรู้เทคนิคการขับร้องเพลงในรูปแบบและยุคของดนตรีที่แตกต่างกัน และสามารถนำเทคนิคการร้องมาประยุกต์ใช้ในการใช้เสียงในรูปแบบงานและสไตล์ เพลงที่แตกต่างออกไป
3. ได้เรียนรู้วิธีการจัดแสดงคอนเสิร์ตการขับร้องแบบคลาสสิก เช่น การคัดเลือกบทเพลงให้เหมาะสมต่อผู้แสดง การวางแผนการจัดงานและการซ้อม การติดต่อประสานงานบุคคลที่เกี่ยวข้อง การหาสถานที่จัดงานที่เหมาะสม การจัดการค่าใช้จ่ายและงบประมาณต่าง ๆ การประชาสัมพันธ์งานแสดงตามกลุ่มเป้าหมาย
4. ได้ศึกษาและค้นคว้าข้อมูลเชิงลึกเพื่อความรู้ความเข้าใจในตัวบทเพลงและวรรณกรรมที่มากขึ้นเพื่อการตีความในเรื่องอารมณ์ความรู้สึก และการสื่อสารบทเพลงนั้นออกมาอย่างสมบูรณ์แบบ
5. สามารถประมูลข้อมูลที่ได้ศึกษามา นำมาตีพิมพ์เผยแพร่ในรูปแบบวิทยานิพนธ์ให้กับผู้ที่สนใจทั่วไป

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

ณัชชา พันธุ์เจริญ. 2552. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. 2553. *ทฤษฎีดนตรี*. พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดวงใจ อมาตยกุล. 2546. *การขับร้องประสานเสียง*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภาษาอังกฤษ

Coffin, Berton, Ralph Errolle, Werner Singer, Pierre Delattre. 1982. *Phonetic Readings of Songs and Arias*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.

Larry Dunlap, 2015. *Jazz Session Trainer,C* Edition: Hal Leonard

Moriarty, John. 1975. *Diction Italian, Latin, French, German: the Sounds and 81 Exercises for Singing Them*. Boston, Massachusetts: ECS Publishing.

วิธีการประพันธ์เพลงที่ได้รับแรงบันดาลใจจากจังหวัดน่านของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

TECHNIQUE OF ASSOCIATE PROFESSOR PAKORN RODCHANGPHUEN FOR COMPOSING THAI CLASSICAL REPERTOIRE INSPIRED BY NAN PROVINCE

ขวัญชัย ชะยูเด็น*

ภัทระ คมขำ**

บทคัดย่อ

การประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้องกับจังหวัดน่านของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน มีต้นกำเนิดจากการที่ได้เดินทางไปเก็บข้อมูลวัฒนธรรมทางดนตรีในจังหวัดน่านของคณาจารย์สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2552 รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้เห็นว่าวัฒนธรรมดนตรีของชาวจังหวัดน่านเป็นเอกลักษณ์ที่ถูกสร้างขึ้นเป็นวัฒนธรรมเฉพาะตัว รวมไปถึงทรัพยากรธรรมชาติต่าง ๆ ที่มีเฉพาะในจังหวัดน่าน เป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงที่นำเพลงพื้นเมืองเฉพาะตัวของจังหวัดน่านมาผนวกกับวัฒนธรรมดนตรีไทยแบบราชสำนัก จวบจนถึงปัจจุบันได้ประพันธ์เพลงไปแล้วทั้งสิ้น 6 บทเพลง ได้แก่ เพลงระบำน้ำสอด เพลงโหมโรงฟ้าน่าน เพลงระบำสกุณาน่าน เพลงระบำชมพูภูคา เพลงฟ้าน่าน เถา และเพลงสกุณาน่าน เถา ผู้วิจัยพบวิธีที่ใช้ในการประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้องกับจังหวัดน่านทั้งหมด 6 วิธี คือ ใช้ทำนองเพลงไทยมาเป็นเพลงต้นราก, ใช้ทำนองเพลงพื้นเมืองจังหวัดน่านเป็นเพลงต้นราก, ใช้วิธียักเยื้องลูกตก แล้วตกแต่งทำนองขึ้นใหม่, เปลี่ยน หรือโยกย้ายลูกตกให้ไปอยู่ในตำแหน่งใหม่แต่ยังอิงอยู่ในเพลงต้นรากเดิม, เปลี่ยนหรือโยกย้ายบันไดเสียงในทำนองเพลงเดียวกัน และประพันธ์ขึ้นตามจินตนาการโดยไม่อิงต้นรากใด ๆ ทั้งสิ้น

คำสำคัญ: ประพันธ์เพลง/ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน/จังหวัดน่าน

Abstract

The musical composition related to Nan province of Associate Professor Pakorn Rodchangphuen has been originated during his field study of musical culture data collection in Nan province. The field study of musical culture data collection in Nan province of the professors of Thai Music Branch Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University since 2552 B. E - Associate Professor Pakorn Rodchangphuen had found that Nan native's musical culture were based on identification establishment as specified culture including natural resources that especially found in Nan province only. Hence, the two attractive findings inspired Assoc. Professor Pakorn to compose Thai beautiful songs by conveying specific indigenous songs of Nan involved into the musical culture of the king's household. Until now Assoc. Professor Pakorn has composed 6 songs (Pleng) as follows: Pleng Rabum Nam Sod, Pleng Home Rong Fah Nan (Fah Nan overture), Pleng Rabum Sakuna Nan, Pleng Rabum Chompoo Bhukha Pleng Fah Nan Thao and Pleng Sakuna Nan Thao. The researcher's musical analysis in Assoc. Professor Pakorn 's musical composition related to Nan province can be summarized as follows : conveying Thai melody into the original songs, conveying indigenous melody of Nan into the original songs, not moving the notes down (maybe before or after for notes down) (Yak Yueng Luk Tok) and then rewrite new melodies, changing or moving Luk Tok to the new positions but still in basement on the original songs, changing or moving the climbing of sounds (Bundai Siang) of the same melodies and personally imaginative composing without any original songs.

Keywords: composition/ Pakorn Rodchangphuen/ Nan province

* นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, khwan_keaw_cu@hotmail.com

** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., ภาควิชาดุริยางคศิลป์ สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, pkomkam@yahoo.com

วิธีการประพันธ์เพลงที่ได้รับแรงบันดาลใจจากจังหวัดน่านของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ดนตรีพื้นบ้านในบางท้องถิ่นมีความน่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง เนื่องจากมีความใกล้เคียงกับดนตรีราชสำนักมาก โดยเฉพาะในจังหวัดน่าน เป็นดินแดนฝั่งล้านนาตะวันออก ปรากฏหลักฐานการนำเครื่องดนตรีราชสำนักบางชิ้นเข้าไปประสมในวงดนตรีด้วย เช่น วงดนตรีที่ปรากฏบนภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ อำเภอเมือง จังหวัดน่าน ได้บ่งบอกถึงการประสมวงดนตรีที่มีการใช้เครื่องดนตรีได้ใกล้เคียงกับดนตรีราชสำนักในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ โดยเครื่องดนตรีที่อยู่ในวงอย่างเห็นได้ชัดคือฆ้องวงใหญ่ ระนาดเอก และการใช้กลองทัด 2 ใบ ซึ่งภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ได้ถูกเขียนขึ้นประมาณปีพุทธศักราช 2410 (ปลายรัชกาลที่ 4) ซึ่งเป็นที่สังเกตได้ว่า ภาพเขียนนี้น่าจะเขียนโดยใช้วัฒนธรรมร่วมสมัยกับกรุงรัตนโกสินทร์ เพราะก่อนสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ใช้กลองทัดเพียงใบเดียว จนกระทั่งสมัยรัชกาลที่ 1 เพิ่มกลองทัดขึ้นมาเป็น 2 ใบ (มนตรี ตราโมท 2540: 20)



ภาพที่ 1 จิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์
ที่มา : ขวัญชัย ชะยูเด็น, 7 สิงหาคม 2554

ส่วนอีกหลักฐานหนึ่งที่ปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนอยู่บนจิตรกรรมฝาผนังวัดหนองบัว ตำบลป่าคา อำเภอท่าวังผา จังหวัดน่าน บนภาพจิตรกรรมฝาผนังปรากฏวงดนตรีที่มีระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ และกลองทัด 2 ใบ อยู่ในวงดนตรีด้วย ส่วนประวัติการเขียนจิตรกรรมฝาผนังวัดหนองบัว ได้มีการเล่าและเสนอแนวคิดกันต่อ ๆ มาว่า เป็นช่างสกุลน่าน คนเดียวกันกับผู้ที่เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ โดยเขียนหลังจากภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ประมาณ 30 ปี

อย่างไรก็ตามจะเห็นได้ว่าในจังหวัดน่านขณะนั้น มีการใช้เครื่องดนตรีราชสำนักจากกรุงเทพมหานครเข้าไปประสมอยู่ในวงด้วย แทนที่จะใช้วงดนตรีพื้นบ้านที่มีแต่เฉพาะเครื่องดนตรีพื้นบ้านอย่างเช่น ปิน สะล้อ ในการบรรเลงเท่านั้น หากแต่มีการผสมผสานวัฒนธรรม ระหว่างดนตรีพื้นบ้านกับดนตรีราชสำนักผนวกเข้ากัน ทำให้เป็นวัฒนธรรมใหม่สำหรับสมัยนั้นที่น่าสนใจมากยิ่งขึ้น



ภาพที่ 2 จิตรกรรมฝาผนังวัดหนองบัว
ที่มา : ขวัญชัย ชะยูเด็น, 6 สิงหาคม 2554

เมื่อเห็นได้ว่าในวัฒนธรรมดนตรีของจังหวัดน่านมีถึง 2 วัฒนธรรม เข้าผสมผสานอยู่ร่วมกันเสมอมาตั้งแต่อดีต จึงทำให้เกิดความคิดที่ว่าด้วยเรื่องของเพลงที่ใช้ในการบรรเลง และเรื่องราวเกี่ยวกับที่มาของเพลงนั้น ๆ ซึ่งในขณะนี้มีผู้เชี่ยวชาญทางด้านการประพันธ์เพลงท่านหนึ่งได้ประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้องกับจังหวัดน่าน แต่มีการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีไทยเข้าไปในผลงานการประพันธ์ด้วย อีกทั้งในบางเพลงยังใช้เครื่องดนตรีที่สื่อถึงความเป็นธรรมชาติ และวิถีชีวิตของผู้คนในท้องถิ่นนั้น ๆ ผู้ประพันธ์เพลงในลักษณะดังกล่าวข้างต้นคือ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน (ศาสตราภิชาน)

ด้วยเหตุความเป็นมาดังกล่าวข้างต้น ผู้ศึกษาจึงมีความสนใจเป็นอย่างยิ่งที่จะศึกษาหลักการ และวิธีการประพันธ์เพลงของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน โดยอาศัยหลักการเก็บข้อมูล สัมภาษณ์ และศึกษาวิธีการนำองค์ความรู้ต่าง ๆ เข้ามาใช้ในการประพันธ์เพลง เพื่อเป็นประโยชน์ในการศึกษา และการนำไปใช้อย่างถูกต้อง ถูกวิธี ถูกหลักการ ของผู้ศึกษารุ่นหลังต่อไป

2. ประวัติชีวิตของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน



ภาพที่ 3 รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน
ที่มา : ขวัญชัย ชะยูเด็น, 11 มีนาคม 2557

รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน (ศาสตราภิชาน) เกิดเมื่อวันที่ 3 เมษายน พ.ศ. 2494 ณ บ้านริมคลองบางเขน กรุงเทพมหานคร ที่อยู่ปัจจุบันคือ บ้านเลขที่ 21/43 ถนนประชาราษฎร์ ตำบลสวนใหญ่ อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี มีพี่น้องร่วมบิดา – มารดา จำนวน 5 คน ได้แก่

1. นายสมพูน รอดช้างเผื่อน (รับราชการ)
2. นางบำเพ็ญ วรภัย (รับราชการ)
3. นายธงชัย รอดช้างเผื่อน (ประกอบธุรกิจส่วนตัว)
4. นางธัญลักษณ์ โลยะวัฒนานันท์ (รับราชการ)
5. นายปกรณ์ รอดช้างเผื่อน (รับราชการ)

ต่อมาสมรสกับ หม่อมราชวงศ์รัตนวดี ชมพูนุช มีบุตร – ธิดาร่วมกัน 3 คน คือ

1. ด.ญ. ปรีชญา รอดช้างเผื่อน (เสียชีวิตตั้งแต่วัยเยาว์)
2. นางสาวจันทร์เจ้า รอดช้างเผื่อน
3. นายกฤษกร รอดช้างเผื่อน

การศึกษาสายสามัญ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน จบการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนวัดปากน้ำ จังหวัดนนทบุรี แล้วศึกษาต่อระดับมัธยมศึกษา จบระดับชั้นต้นและชั้นกลาง จากวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ต่อมาได้ศึกษาต่อระดับปริญญาตรี วุฒิการศึกษา ศึกษาศาสตรบัณฑิต จากวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล และศึกษาต่อในระดับปริญญาโท วุฒิการศึกษา ครุศาสตรมหาบัณฑิต จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การศึกษาสายดนตรีและการแสดงของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เริ่มต้นเมื่ออายุได้ 9 ปี ได้นำซออู้ของคุณครูบำเพ็ญ วรภัย ผู้มีศักดิ์เป็นพี่สาวร่วมบิดา – มารดา และเป็นศิษย์ของพระยาภูมีเสวิน (จิตร จิตตเสวี) มาหัดสีด้วยตัวเอง เมื่อพี่สาวมาพบเข้าจึงได้เริ่มสอนซออู้ให้เด็กชายปกรณ์ ต่อมา หมื่นภิรมย์เร้าใจนักระนาดทุ้มประจำกรมมหรสพ ผู้มีศักดิ์เป็นลุงฝ่ายแม่ได้มาพบเข้า และมองเห็นว่าเป็นผู้มีพรสวรรค์ ท่านได้กล่าวชมว่า “ก็หายากนะ ที่เด็กหัดซอด้วยตัวเอง แล้วเสียงไม่เพี้ยน ตรงเสียง” ท่านจึงแนะนำให้เข้าศึกษาต่อที่วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร วิชาเอกเครื่องสาย แต่ในระยะแรกนั้นได้ถูกสลับห้องให้ไปเรียนปี่พาทย์เป็นเวลา 1 ปี จึงได้กลับมาเรียนเครื่องสายตามเดิม ขณะที่ศึกษาอยู่ในวิทยาลัยนาฏศิลป ได้ศึกษาการบรรเลงจะเข้กับคุณครูทองดี สุจริตกุล และนางสนิทบรรเลงการ (คุณครูละเมียด จิตตเสวี) นอกจากนี้ยังได้ศึกษาวิธีการบรรเลงซออู้จากหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุรยชีวิน) จึงถือได้ว่าเป็นนักเรียนเครื่องสายคนแรกที่เป็นผู้ชายมีฝีมือดี ต่อมามีนักเรียนชายเข้ามาเพิ่มในชั้นเรียนอีก 2 คน คือ นายจีรพล เพชรสม และนายเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ ทั้ง 3 คนเป็นเพื่อนในชั้นเรียนที่เล่นดนตรีด้วยกัน และถือว่าเป็นกลุ่มนักเรียนเครื่องสายที่มีฝีมือจัดมากในขณะนั้น จนได้รับฉายาในเวลาต่อมาว่า “สามทหารเสือ”

ในขณะที่ศึกษาอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากรนั้น ได้มีโอกาสไปแสดงตามหมายราชการตามโอกาสต่าง ๆ และได้มีโอกาสเดินทางไปเผยแพร่วัฒนธรรมดนตรีไทยและผลงานในต่างประเทศ ครั้งหนึ่งเมื่อได้รับคัดเลือกให้บรรเลงดนตรีประกอบการแสดงระบำโบราณคดี 5 ชุด ซึ่งประพันธ์โดยศาสตราจารย์มนตรี ตราโมท จึงเป็นโอกาสให้ได้หัดเรียนกระจับปี่และพิณน้ำเต้ากับครูกมล เกตุศิริ จนเกิดความชำนาญสามารถนำไปแสดงในโอกาสต่าง ๆ ได้ เมื่อสำเร็จการศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากรแล้ว ได้ศึกษาต่อใน

ระดับปริญญาตรี คณะศึกษาศาสตร์ วิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล และเข้าศึกษาต่อระดับมหาบัณฑิต สาขาบริหารการศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สำเร็จการศึกษาในปีการศึกษา 2533

ในฐานะศิลปิน รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้รับการสืบทอดจากบรมครูดนตรีคนสำคัญของราชสำนักรัตนโกสินทร์ ราชสำนักล้านนา ราชสำนักเขมร และราชสำนักพม่า ทางด้านวิชาดนตรีประเภทเครื่องสาย อีกทั้งการบรรเลง ขับร้องดนตรีพื้นบ้านแขนงต่าง ๆ ดังนี้

1. ได้รับการถ่ายทอดวิชาดนตรี (เครื่องสี) จากหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) ข้าราชบริพารในรัชกาลที่ 7 ผลงานที่ได้รับการถ่ายทอดคือ การเดี่ยวซออู้ ซอด้วงและซอสามสายจากหลวงไพเราะเสียงซอ นับว่าเป็นศิลปินที่สามารถบรรเลงเครื่องดนตรีทั้ง 3 ชนิด ได้ถึงเดี่ยวระดับสูง
2. ได้รับการถ่ายทอดวิชาดนตรี (เครื่องดีด/จะเข้) จากนางทองดี สุจริตกุล ข้าราชบริพารและนักดนตรีไทยประจำวงเครื่องสายนารีศรีสุมิตร ในอุปถัมภ์ของพระสุจริตสุดา พระสนมเอกในรัชกาลที่ 6
3. ได้รับการถ่ายทอดวิชาดนตรี (เครื่องดีด/จะเข้) จากครูละเมียด จิตตเสวี (นางสนิทบรรเลงการ) โดยเฉพาะอย่างยิ่งการบรรเลงเพลงประเภทเพลงทยอย และหลักวิชาของวงเครื่องสายปี่ชวา
4. ได้รับการถ่ายทอดการดีดกระจับปี่แบบราชสำนัก จนกระทั่งถึงเดี่ยวขั้นสูงจากครูกมล เกตุศิริ
5. ได้รับการถ่ายทอดวิชาดนตรี (พิณพม่า) จากครูมะขิ่น เมียะคะยอ เมื่อปี พ.ศ. 2531 ขณะนั้นข้าราชการโรงเรียนนาฏศิลป์แห่งสหภาพพม่า ซึ่งได้รับเชิญเข้าร่วมในโครงการดนตรีพม่าในสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เพื่อถ่ายทอดวิชาพิณพม่าสำหรับครูดนตรีในประเทศไทยซึ่งปัจจุบันมีอยู่เพียงสองท่านเท่านั้น
6. ได้รับการถ่ายทอดความรู้ทางด้านดนตรีพื้นบ้าน สามารถบรรเลงพิณอีสานโดยได้รับการถ่ายทอดจากครูพูน สามสี จังหวัดสุรินทร์ และแม่ครูพลอย ราชประโคน จังหวัดบุรีรัมย์
7. ได้รับการถ่ายทอดความรู้ในการเป่าปี่จุม และการดีดซึงของล้านนา โดยได้รับการถ่ายทอดจากเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่
8. ได้รับการถ่ายทอดความรู้ทางช่างจากครูจรูญ คชแสง ครูสร้าง และซ่อมเครื่องดนตรี ซ่อมเครื่องละคร เครื่องเสียง ประจำกองการสังคีต กรมศิลปากร โดยเฉพาะอย่างยิ่งการกลึงคันทวน กระจับปี่ให้พอดีกับรอบนิ้วและการประกอบจะเข้ กระจับปี่ รวมทั้งพิณน้ำเต้า ให้รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ทดลองดีด จึงทำให้รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้รับการถ่ายทอดความรู้งานช่างสำหรับการซ่อมสร้างบำรุง และดูแลรักษาเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องสาย

เมื่อรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน สำเร็จการศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ในปี พ.ศ. 2516 จึงสอบเข้าบรรจุเป็นข้าราชการประจำวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร แล้วลาออกเมื่อ พ.ศ. 2527 และกลับเข้ารับราชการอีกครั้งในตำแหน่งอาจารย์ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อ พ.ศ. 2528 พร้อมกับศึกษาต่อในระดับปริญญาโท สาขาวิชาบริหารการศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จนกระทั่งสำเร็จการศึกษาในปี พ.ศ. 2533

ในฐานะนักประพันธ์เพลง รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้รับการถ่ายทอดวิชาการประพันธ์เพลงไทยจากศาสตราจารย์มนตรี ตราโมท อดีตข้าราชบริพารในกลุ่มพิณพาทย์หลวง กรมมหรสพมหาดเล็ก (วังจันทน์เกษม) ในสมัยรัชกาลที่ 6 ต่อมาได้รับราชการที่กรมศิลปากร และได้ดำรงตำแหน่งหัวหน้าแผนกดุริยางค์ไทย กองการสังคีต กรมศิลปากร ในระยะเดียวกันได้รับการอบรมหลักการประพันธ์เพลงไทยจาก

ครูเฉลิม บัวทั่ง อีกด้วยเมื่อครั้งได้รับการมอบหมายให้ประพันธ์เพลงครั้งแรก คือ เพลงระบำเก็บใบชา ขณะนั้นอายุ 21 ปีรับราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร (กรุงเทพมหานคร) ผลงานชิ้นนี้ได้รับการบรรเลงและกลายเป็นเพลงระบำสำคัญเพลงหนึ่งของกรมศิลปากร ผลงานประเภทเพลงโหมโรง ได้แก่ เพลงโหมโรงสีชังที่ได้ประพันธ์ไว้ให้กับวงดนตรีไทย โรงเรียนเกาะสีชัง อำเภอเกาะสีชัง จังหวัดชลบุรี เพื่อบรรเลงเป็นเพลงประจำโรงเรียน ผลงานด้านเพลงเดี่ยว คือ การประพันธ์เดี่ยวจะเข้ เพลงทยอยเดี่ยว ซึ่งถือว่าเป็นเดี่ยวสูงสุดทางวิชาการของสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย

การประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้องกับจังหวัดน่านของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน มีทั้งหมด 6 เพลง เรียงลำดับจากการประพันธ์ก่อน – หลัง ได้แก่ เพลงระบำน้ำสอด เพลงโหมโรงฟ้าน่าน เพลงระบำสกุณาน่าน เพลงระบำชมพูภูคา เพลงฟ้าน่าน เถา และ เพลงสกุณาน่าน เถา

เพลงระบำน้ำสอด ประพันธ์ขึ้นในปี พ.ศ. 2555 เพื่อถวายการรับเสด็จ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในวันพุธที่ 27 ตุลาคม พ.ศ. 2555 เนื่องในวโรกาสเสด็จฯ ทอดพระเนตรและส่งตรวจการดำเนินโครงการวิจัย “รักษ์ป่าน่าน” ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยในจังหวัดน่าน ผลงานการประพันธ์นี้เกิดขึ้นจากแรงบันดาลใจที่ผู้ประพันธ์ได้เดินทางไปศึกษาเก็บข้อมูลวัฒนธรรมของชาวขมุ และชาวถิ่น ซึ่งอาศัยอยู่ในหมู่บ้านน้ำสอด อำเภอทุ่งช้าง จังหวัดน่าน ประสบการณ์ในการเก็บข้อมูลดนตรีไม้ไผ่ซึ่งเรียกว่า กรุ่ง และเปรี๊ยะห์ จึงเป็นแรงบันดาลใจในนำข้อมูลที่ได้มาประพันธ์เพลงระบำน้ำสอด โดยรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้ให้สัมภาษณ์ว่า

> *ที่บ้านน้ำสอดนี่น่าตื่นเต้นมาก มีชนเผ่าของชาวขมุ และชาวถิ่นอาศัยอยู่ร่วมกัน เดิมที่ตรงนั้นเป็นชุมชนโบราณ เพราะเป็นต้นน้ำของแม่น้ำน่าน เขาอยู่ร่วมกันอย่างเป็นสุข ไม่ทะเลาะเบาะแว้ง หรือแบ่งพรรคแบ่งพวก แล้วยังมีวัฒนธรรมการใช้ไม้ไผ่มาทำเครื่องดนตรีเช่นเดียวกัน พอเวลาหมู่บ้านเขาจะมีงานปั๊บ เขาก็จะฟันไม้ไผ่กันเดี๋ยวนั้นเลย เอามาผ่า มาเหลา เป็นเครื่องดนตรี อีกอย่างเขาจะใช้ในงานรื่นเริงเท่านั้น* (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, สัมภาษณ์, 1 มีนาคม 2560)

อีกทั้งดนตรีไม้ไผ่ของชาวบ้านน้ำสอดเป็นแหล่งทรัพยากรธรรมชาติทางวัฒนธรรมที่สำคัญ และยังเป็นกลไกสำคัญในการช่วยอนุรักษ์ป่าต้นน้ำของจังหวัดน่าน ซึ่งมีไม้ไผ่นานาชนิดขึ้นอยู่อย่างสมบูรณ์ เน้นความคิดเกี่ยวกับเรื่องเสียงที่มาจากความประทับใจในการสร้างเครื่องดนตรีทั้งสองชนิดที่มีอยู่ในบ้านน้ำสอด คือ กรุ่งและเปรี๊ยะห์ โดยการออกแบบวงดนตรีสำหรับเพลงระบำน้ำสอด แสดงถึงความสัมพันธ์ของนักดนตรีจากสามวัฒนธรรมเครื่องดนตรี ประกอบด้วยภาพแห่งวัฒนธรรมทั้งสามส่วน คือ ดนตรีล้านนา (ปิน สะล้อ) ดนตรีจากภาคกลาง(ซออู้ ระนาดทุ้ม) และดนตรีจากบ้านน้ำสอด (กรุ่ง เปรี๊ยะห์) โดยรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้กล่าวถึงประวัติการสร้างสรรค์ผลงานเพลงนี้ว่า

> *ผมเอามาจากเพลงลาวล่องน่าน 2 ชั้นนำมาเยื้องลีลา เยื้องทำนองออก เมื่อลองมากางเทียบกันดูแล้วจะเห็นได้ชัดว่ามาจากลาวล่องน่าน 2 ชั้น นี่เอง แล้วเครื่องดนตรีของเขาคืออะไร ที่บ้านน้ำสอด กรุ่ง เปรี๊ยะ ใช่ไหม เราก็นำเข้ามา แสดงให้เห็นความเป็นวัฒนธรรมดนตรีของเขาให้คงอยู่ในเพลงด้วย* (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, สัมภาษณ์, 1 มีนาคม 2560)



ภาพที่ 4 การบรรเลงกรุ่งและเปรี๊ยะห์
ที่มา : ขวัญชัย ชะยูเด็น, 4 สิงหาคม 2554

เพลงโหมโรงฟ้าน่าน ประพันธ์ขึ้นในปี พ.ศ. 2556 เพื่อใช้เป็นเพลงโหมโรงประจำวงดนตรีไทยมหาดุริยางค์ฟ้าน่าน ซึ่งเริ่มก่อตั้งขึ้นภายใต้โครงการนำร่องบ่มเพาะยุวศิลปินนาฏศิลป์ – ดนตรีไทย จำนวน 111 คน นำแสดงออกครั้งแรกวันอาทิตย์ที่ 25 พฤษภาคม 2556 ณ ลานแสดงศูนย์บริการนักท่องเที่ยวเทศบาลอำเภอเมืองน่าน จังหวัดน่าน และแสดงครั้งที่ 2 ในวันพุธที่ 29 พฤษภาคม 2556 ณ เวทีศูนย์การเรียนรู้ และบริการวิชาการ เครือข่ายจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ตำบลผาสิงห์ อำเภอเมือง จังหวัดน่าน โดยรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้กล่าวเกี่ยวกับการตั้งชื่อเพลงนี้ว่า โหมโรงฟ้าน่าน ดังนี้

> *ที่เพลงนี้ไม่เรียกว่า น่านฟ้า เนี่ย นี่ ๆ ฟังเหตุผลนะ น่านฟ้าน่ะเป็นชื่อโรงแรมของคุณบัณฑูรหนึ่งแล้ว เราก็ไม่เอา แล้วอีกอย่าง ชื่อน่านฟ้า น่านน้ำ น่านปฐพีเนี่ย เป็นเรื่องของกองทัพอากาศ กองทัพเรือ กองทัพบก ไม่ใช่ชื่อเพลง เป็นชื่อหน่วยงาน สามารถจินตนาการไปได้อีกเยอะ* (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, สัมภาษณ์, 24 กุมภาพันธ์ 2560)

เพลงระบำสกุณาน่าน รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้รับมอบหมายให้ประพันธ์เพลงเพื่อสอดคล้องกับงานวิจัยของศูนย์การเรียนรู้ภูมิภาคแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จังหวัดน่าน ซึ่งทางศูนย์การเรียนรู้ฯ ได้ส่งข้อมูลผลการวิจัยมาให้รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน และที่รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้เดินทางไปเก็บข้อมูลด้วยตนเองอีกด้วย เมื่อได้ข้อมูลต่าง ๆ เป็นที่เรียบร้อยแล้ว รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน จึงคิดหาเพลงที่เหมาะสมนำมาเป็นต้นรากในการประพันธ์ ดังนั้นจึงเลือกเพลงหงส์ทองสามชั้น มาเป็นต้นรากในการประพันธ์เพลงระบำสกุณาน่านขึ้น อีกทั้งในระบำได้สอดแทรกความสนุกสนานของนก ความสมบูรณ์ของป่า โดยรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้ให้สัมภาษณ์ว่า

> *งานวิจัยของอาจารย์วีณา เมฆวิเชียร แต่ท่านตายไปแล้วนะเป็นนักวิทยาศาสตร์ เมื่อปีนึงได้แล้ว เขาไปลงพื้นที่จังหวัดน่าน เวลาลงก็จะพักศูนย์ฯ เราน่ะแหละ แล้วก็ไปถ่ายภาพรวบรวมนกตามที่ต่าง ๆ ในจังหวัดน่าน อาจารย์เขาก็ทำวิจัยไป ผมก็แต่งเพลงให้มันสอดคล้องกัน นาฏศิลป์เขาก็คิดท่า มีอาจารย์มาลินี คิดท่าทำระบำ ทีนี้พอสมเด็จพระเทพฯ เสด็จฯ ในคอนเซ็พของป่าน่านเนี่ย นกมันเป็นเซอเคิลของป่า ไม่มีป่า*

ก็ไม่มีนก ไม่มีนกก็ไม่มีป่า แล้วก็นกคาบเมล็ดพันธุ์ไปขยายเกิดใหม่ เป็นที่อยู่อาศัยซึ่งกันและกัน” (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, สัมภาษณ์, 24 กุมภาพันธ์ 2560)

เพลงระบำชมพูภูคา รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้รับมอบหมายให้ประพันธ์เพลงเพื่อสอดคล้องกับงานวิจัยของศูนย์การเรียนรู้ภูมิภาคแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จังหวัดน่าน ซึ่งทางศูนย์การเรียนรู้ฯ ได้ส่งข้อมูลผลการวิจัยมาให้รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน และรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้เดินทางไปเก็บข้อมูลด้วยตนเอง โดยให้สัมภาษณ์ว่า “ชมพูภูคามีอยู่ที่จังหวัดน่าน ไม่แต่งแล้วจะไปแต่งอะไร แล้วเดี๋ยวจะทำเถาอีกเนี่ย” อีกทั้งรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน มีความคิดที่ว่าดอกชมพูภูคาอยู่บนเขาในป่าลึก จึงเห็นสมควรที่จะนำเพลงดอกไม้ไพร สองชั้น มาเป็นต้นรากในการประพันธ์เพลงระบำชมพูภูคา ทำให้เห็นว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เห็นถึงความสำคัญของต้นชมพูภูคาที่จังหวัดน่านเป็นอย่างยิ่ง

เพลงฟ้าน่าน เถา ประพันธ์เมื่อปี พ.ศ. 2557 โดยนำเพลงโหมโรงฟ้าน่านมาประพันธ์เพิ่มเติมในอัตราจังหวะ สองชั้น และชั้นเดียว พร้อมทั้งประพันธ์เนื้อร้องเอาไว้ด้วย โดยรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนได้อธิบายไว้ว่า

ก็เพลงนี้เป็นเพลงที่น่าทำนี่นา เกี่ยวกับน่านไหมล่ะ พอทำออกมาแล้วมันก็เก๋อีกแบบ ลักษณะนี้มันก็มีให้เห็น ๆ กันอยู่แล้ว ทะแยไง ครูเขาก็เอาขึ้นมาทำโหมโรงแบบไม่มีร้อง แล้วก็ลงวาแบบโหมโรง จะเอาทะแย เถา ไหม มี ทำสองชั้น ชั้นเดียว มีร้อง ตัดออกมาเป็นเถา โบราณเขาก็ทำมาแล้ว ผมเลียนแบบโบราณเขามา ฟ้าน่านเนี่ย ผมเลียนแบบทะแยเขามา แล้วก็สกุณาน่าน เถา แต่งเนื้อเสร็จสรรพเรียบร้อยเคยเล่นถวายไปแล้วด้วย (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. สัมภาษณ์, 24 กุมภาพันธ์ 2560)

เพลงสกุณาน่าน เถา ประพันธ์หลังจากเพลงฟ้าน่าน เถา เล็กน้อย โดยมีเหตุผลเดียวกับเพลงฟ้าน่าน เถา โดยท่านรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนได้อธิบายไว้ว่า “ก็ทำให้มันเสร็จเรียบร้อย มีทั้งโหมโรง เพลงระบำ เพลงเถา” (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. สัมภาษณ์, 24 กุมภาพันธ์ 2560) นำเพลงระบำสกุณาน่านมาประพันธ์ต่อเพิ่มเป็น สองชั้น และชั้นเดียว ทั้งยังประพันธ์เนื้อร้องเกี่ยวกับนกที่มีในจังหวัดน่านชนิดต่าง ๆ อีกด้วย

3. สังคีตลักษณ์ของเพลงที่ประพันธ์เกี่ยวกับจังหวัดน่าน ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

จากการศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิธีการประพันธ์ทำนองเพลงที่เกี่ยวข้องกับจังหวัดน่าน ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน พบว่ามีบทเพลงสำคัญจำนวน 6 เพลง ที่ได้ประพันธ์ขึ้นภายใต้บริบทที่เกี่ยวข้องกับศิลปวัฒนธรรม วิถีชีวิต และบริบทในจังหวัดน่าน สามารถจำแนกการใช้จังหวะหน้าทับได้ 3 กลุ่ม ดังนี้

กลุ่มแรก ทำนองเพลงระบำ หากเป็นทำนองเพลงระบำ พบว่ารองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน จะให้กลองพื้นเมือง ได้แก่ กลองปังปึง ตีกำกับจังหวะหน้าทับ และจะเป็นการกำหนดอัตราจังหวะฉิ่ง ได้แก่ อัตราสองชั้นและชั้นเดียว เหมือนกันทุกเพลง

กลุ่มที่สอง ทำนองเพลงโหมโรง พบว่าเป็นการกำหนดเครื่องหนังตามขนบมาทำการบรรเลงกำกับ ได้แก่ กลองแขก โดยวงดนตรีที่นำมาบรรเลงเพลงโหมโรงฟ้าน่าน ได้แก่ วงเครื่องสายผสมปี่พาทย์ วงเครื่องสาย และวงมโหรี เพราะฉะนั้นหากเป็นการบรรเลงด้วยวงเครื่องสาย และวงมโหรี ก็จะใช้โทน – รำมะนา ตีกำกับจังหวะหน้าทับ

กลุ่มที่สาม ทำนองเพลงเถา พบว่าหากเป็นทำนองเพลงเถา การกำหนดเครื่องหนังที่จะตีหน้าทับเป็นไปตามแนวทางที่อธิบายไว้ในกลุ่มที่สอง กล่าวคือเป็นไปตามลักษณะการประสมวงดนตรีไทยแต่ละวงที่นำมาบรรเลงเพลงเถานั้น ๆ และจังหวะฉิ่งก็จะตีอัตราสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว ตามขนบการบรรเลงเพลงเถาเช่นเดียวกัน

สำหรับการศึกษาทางทั้ง 7 ของทำนองเพลงทั้ง 6 เพลงที่ประพันธ์โดยเกี่ยวข้องกับจังหวัดน่านในครั้งนี้ ผู้วิจัยจะได้ทำการอธิบายรายละเอียดทางต่าง ๆ ของทำนองเพลงทั้ง 6 เพลง แล้วทำการสรุปผลดังรายละเอียดต่อไปนี้

ทำนองเพลงระบำน้ำสอด พบการกำหนดเสียงซึ่งตรงกับทางทั้ง 7 มีระดับเสียงทางเพียงออบน เป็นประธานในการดำเนินทำนอง โดยใช้โน้ตเสริมได้แก่ เสียงที โดยจะนำมาเรียงร้อยเป็นทำนองเพลงเฉพาะในช่วงการดำเนินทำนองท่อน 1 เท่านั้น ส่วนทำนองท่อนที่ 2 พบว่าใช้ระดับเสียงทางเพียงออล่างในการดำเนินทำนองเฉพาะท่อนนี้เท่านั้น ส่วนทำนองสร้อยทั้งหมด และทำนองท่อน 3 เป็นการเรียงร้อยทำนองภายใต้กลุ่มเสียงหลักของทางเพียงออบนเท่านั้น จากการอธิบายข้างต้นแสดงให้เห็นว่ารองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ใช้โน้ตเสริมเสียงที มาร่วมตกแต่งทำนองท่อนที่ 1 เพลงเพื่อให้ทำนองมีความโดดเด่นและมีความน่าสนใจมากกว่าการดำเนินทำนอง โดยการใช้กลุ่มเสียงจากทางเพียงออบนล้วน ๆ เท่านั้น

จากการศึกษาทำนองเพลงโหมโรงฟ้าน่าน พบการกำหนดเสียงซึ่งตรงกับทางทั้ง 7 มีระดับเสียงทางชวาเป็นประธานในการดำเนินทำนอง โดยใช้โน้ตเสริมได้แก่ เสียงมี โดยจะนำมาเรียงร้อยเป็นทำนองเพลงพบเฉพาะในบรรทัดที่ 5 ของทำนองท่อน 1 เท่านั้น ส่วนทำนองท่อนที่ 2 พบว่าใช้ระดับเสียงทางเพียงออบน และระดับเสียงทางชวาในสัดส่วนที่เท่า ๆ กัน คือ ทางละ 5 บรรทัด และพบทำนองทางเพียงออล่างเป็นทางรองลงมา ใช้เพียง 2 บรรทัดเท่านั้น จากการอธิบายข้างต้นแสดงให้เห็นว่ารองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ใช้โน้ตเสริมเสียงมี มาร่วมตกแต่งทำนอง 2 ท่อนเพลง เพื่อให้ทำนองมีความโดดเด่นและมีความน่าสนใจมากขึ้น ทั้งยังพบว่าเพลงโหมโรงฟ้าน่าน มีการใช้บันไดเสียงที่หลากหลาย ผู้วิจัยพบถึง 3 บันไดเสียงในเพลงนี้ คือ ทางชวา ทางเพียงออบน และ ทางเพียงออล่าง ซึ่งทำให้เพลงมีอารมณ์ที่หลากหลาย ทั้งยังทำให้ทำนองโดดเด่นขึ้น

ทำนองเพลงสกุณาน่าน พบการกำหนดเสียงซึ่งตรงกับทางทั้ง 7 มีระดับเสียงทางเพียงออบนเป็นประธานในการดำเนินทำนอง โดยใช้โน้ตเสริมได้แก่ เสียงฟา และ ที โดยจะนำมาเรียงร้อยเป็นทำนองเพลงพบเฉพาะในบรรทัดที่ 4 ของทำนองท่อน 1 เท่านั้น ส่วนทำนองท่อนที่ 2 พบว่าใช้ระดับเสียงทางชวาเป็นประธานในการดำเนินทำนอง และระดับเสียงทางเพียงออล่างมีเพียง 1 บรรทัด พบการใช้โน้ตเสริม คือ เสียงมี ในการตกแต่งทำนองอย่างห่าง ๆ เป็นระยะ ๆ จากการอธิบายข้างต้นแสดงให้เห็นว่ารองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ใช้โน้ตเสริมต่าง ๆ มาร่วมตกแต่งทำนอง 2 ท่อนเพลงเพื่อให้ทำนองมีความหลากหลายและมีความน่าสนใจมากขึ้น ทั้งยังพบว่าเพลงระบำสกุณาน่าน มีการใช้บันไดเสียงที่หลากหลาย และเมื่อบรรเลงจากบันไดเสียงหนึ่งไปสู่อีกบันไดเสียงหนึ่งแล้ว สามารถเข้ากันได้อย่างลงตัวโดยไม่แปลกสำเนียงออกไป แต่ทำให้มิติของเสียงมีความน่าสนใจมากขึ้น ผู้วิจัยพบถึง 3 บันไดเสียงในเพลงนี้ คือ ทางชวา ทางเพียงออบน และทางเพียงออล่าง ซึ่งทำให้เพลงมีอารมณ์ที่หลากหลาย ทั้งยังทำให้ทำนองโดดเด่นขึ้น น่าสนใจกว่าการดำเนินทำนองโดยการใช้กลุ่มเสียงจากทางเพียงออบนล้วน ๆ เท่านั้น

ทำนองเพลงระบำชมพูภูคา พบการกำหนดเสียงซึ่งตรงกับทางทั้ง 7 มีระดับเสียงทางเพียงออบนเป็นประธานในการดำเนินทำนอง โดยใช้โน้ตเสริมได้แก่ เสียงทีเป็นส่วนใหญ่ และเสียงฟาพบเพียงครั้งเดียว อีกทั้งพบว่าทั้ง 2 ท่อน ใช้ระดับเสียงทางชวาเข้ามาแทรกระหว่างระดับเสียงทางเพียงออบน โดยพบในจุดเดียวกันคือ บรรทัดที่ 2 ของทั้ง 2 ท่อน จากการอธิบายข้างต้นแสดงให้เห็นว่ารองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ใช้โน้ตเสริมเสียงที มาร่วมตกแต่งทำนอง 2 ท่อน ของระดับเสียงทางเพียงออบนเพื่อให้ทำนองมีความโดดเด่นและมีความน่าสนใจมากขึ้น ทั้งยังพบว่าเพลงชมพูภูคา มีการใช้บันไดเสียงเพียง 2 บันไดเสียง ทำให้มีมิติของเพลงมากขึ้น

ทำนองเพลงฟ้าน่านเถา พบการกำหนดเสียงซึ่งตรงกับทางทั้ง 7 พบว่าส่วนของอัตราจังหวะ 3 ชั้น ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ ครั้งละ 1 บรรทัด (8 ห้องโน้ต) เมื่อตัดทอนลงมาเป็นสองชั้น ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ครั้งละครึ่งบรรทัด (4 ห้องโน้ต) พบว่าทำนองเพลงฟ้าน่าน เถา มีระดับเสียงทางชวาเป็นประธานในการดำเนินทำนอง โดยใช้โน้ตเสริมได้แก่ เสียงมี ส่วนทำนองท่อนที่ 2 พบว่าใช้ระดับเสียงทางเพียงออบนและระดับเสียงทางเพียงออล่างเป็นทางรองลงมา อีกทั้งเมื่อตัดทอนลงมาเป็นอัตราจังหวะสองชั้น พบว่า ระดับเสียงต่าง ๆ ถูกตัดทอนลงมาอย่างเหมาะสม จนกระทั่งเมื่อลงมาเป็นชั้นเดียวจึงพบว่าเป็นระดับเสียงทางชวาเพียงทางเดียว

ทำนองเพลงสกุณาน่าน เถา พบการกำหนดเสียงซึ่งตรงกับทางทั้ง 7 มีระดับเสียงทางเพียงออบนเป็นประธานในการดำเนินทำนอง โดยใช้โน้ตเสริมได้แก่ เสียงที อีกทั้งพบว่าใช้ระดับเสียงทางเพียงออล่างและระดับเสียงทางชวา เป็นทางรองลงมา เมื่อทำนองถูกตัดทอนจากอัตราจังหวะสามชั้น ลงมาเป็นอัตราจังหวะสองชั้น พบว่า ระดับเสียงต่าง ๆ ถูกตัดทอนลงมาอย่างเหมาะสม จนกระทั่งลงมาเป็นชั้นเดียวจึงพบว่าเป็นระดับเสียงทางเพียงออบนเพียงทางเดียว

จากการศึกษาทางทั้ง 7 ของผลงานการประพันธ์ทำนองเพลงที่เกี่ยวข้องกับจังหวัดน่าน สามารถจำแนกเป็นตารางแสดงรายละเอียดได้ดังนี้

ตาราแสดง รายละเอียดทางทั้ง 7 ของทำนองเพลงทั้ง 6 เพลง

เพลง	**ทางทั้ง 7 ที่นำมาใช้เป็นประธาน**	**ทางทั้ง 7 ที่นำมาใช้เป็นทางรอง**	**โน้ตเสริมที่นำมาใช้**
เพลงระบำน้ำสอด	ทางเพียงออบน	ทางเพียงออล่าง	เสียงที
เพลงโหมโรงฟ้าน่าน	ทางเพียงชวา	ทางเพียงออบน และ ทางเพียงออล่าง	เสียงมี
เพลงระบำสกุณาน่าน	ทางเพียงออบน	ทางชวา และ ทางเพียงออล่าง	เสียงฟา
เพลงระบำชมพูภูคา	ทางเพียงออบน	ทางชวา	เสียงที
เพลงฟ้าน่าน เถา	ทางชวา	ทางเพียงออบน และ ทางเพียงออล่าง	เสียงมี
เพลงสกุณาน่าน เถา	ทางเพียงออบน	ทางเพียงออล่าง และ ทางชวา	เสียงที

จากตารางข้างต้น ผู้วิจัยพบว่า การการศึกษาระดับเสียงทางทั้ง 7 ของบทเพลงทั้ง 6 เพลง สามารถจำแนกได้ 2 กลุ่ม ดังนี้

กลุ่มแรก ทำนองเพลงระบำ พบว่ารองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน จะใช้ระดับเสียงทางเพียงออบนเป็นประธานในการดำเนินทำนองเหมือนกันทุกเพลง ได้แก่ เพลงระบำน้ำสอด เพลงระบำสกุณาน่าน และเพลงระบำชมพูภูคา

กลุ่มที่สอง ทำนองเพลงโหมโรง พบว่ารองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน จะใช้ระดับเสียงทางชวาเป็นประธานในการดำเนินทำนอง ซึ่งมีอยู่เพลงเดียวคือ โหมโรงฟ้าน่าน อีกทั้งเมื่อทำการประพันธ์เพิ่มเติมให้กลายเป็นเพลงฟ้าน่าน เถา ก็ยังคงระดับเสียงทางชวาเป็นประธานในการดำเนินทำนองเช่นกัน

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังพบข้อสังเกตที่สามารถเห็นได้ในภาพรวมทั้ง 6 บทเพลงของ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน คือ ใช้ระดับเสียงเพียง 3 ทาง ได้แก่ ทางเพียงออบน ทางเพียงออล่าง และทางชวา ไม่พบการใช้ระดับเสียงอื่นในงานประพันธ์เพลงของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน อีกทั้งยังพบว่าทุก ๆ บทเพลงมีการใช้เสียงเสริมเพื่อเชื่อมไปยังอีกบันไดเสียงหนึ่ง และทำให้บทเพลงมีมิติที่ต่างออกไปจากเดิม ทั้งยังมีการใส่สำนวนทำนองเพลงล้านนาที่เป็นเพลงพื้นเมืองเฉพาะของจังหวัดน่านลงไปในบทเพลงอีกด้วย

4. แนวคิดและวิธีการประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้องกับจังหวัดน่านของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

การศึกษาแนวคิดและวิธีการประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้องกับจังหวัดน่านของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน จำนวนทั้งหมด 6 บทเพลงโดยเรียงตามลำดับก่อน – หลัง ได้แก่ เพลงระบำน้ำสอด เพลงโหมโรงฟ้าน่าน เพลงระบำสกุณาน่าน เพลงระบำชมพูภูคา เพลงฟ้าน่าน เถา และเพลงสกุณาน่าน เถา ผู้วิจัยกำหนดทำการวิเคราะห์โดยใช้วิธีการจับประเด็น (Selective Approach) ทำการศึกษาแนวคิดในการประพันธ์ วิธีการประพันธ์ โดยทำการศึกษาเปรียบเทียบกับทำนองต้นรากที่ผู้ประพันธ์ได้นำมาใช้เป็นแนวทางในการประพันธ์ทำนองเพลงทั้ง 6 เพลง ดังรายละเอียดต่อไปนี้

การประพันธ์เพลงระบำน้ำสอด รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้นำเพลงลาวล่องน่านมาเป็นเพลงต้นรากในการประพันธ์เพลงระบำน้ำสอด ผลการศึกษาแนวคิดและวิธีการประพันธ์เพลงระบำน้ำสอด ผลการศึกษาพบว่ารองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้แนวคิดจากการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านของชาวขมุและชาวถิ่น มีเครื่องดนตรีคือ กรุ่ง และเปรี๊ยะห์ ในการดำเนินทำนอง ซึ่งเป็นการดำเนินทำนองสั้น ๆ และซ้ำทำนองอยู่ตลอดเวลาในการบรรเลง อีกทั้งบ้านน้ำสอดเป็นหนึ่งในต้นน้ำของแม่น้ำน่าน ซึ่งเป็นแม่น้ำสายสำคัญของจังหวัดน่าน ผู้ประพันธ์จึงนำเพลงลาวล่องน่านมาเป็นเพลงต้นรากในการประพันธ์

ส่วนวิธีการประพันธ์เพลง ผู้วิจัยพบว่ารองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ใช้วิธีการประพันธ์เพลงระบำน้ำสอดถึงสามประการ คือ

1. การขยายทำนองเดิมและตกแต่งทำนอง
2. การเคลื่อนบันไดเสียงเพื่อเปลี่ยนอารมณ์เพลง
3. ทุกทำนองเพลงมีการซ้ำทำนองอย่างเห็นได้ชัดและจะเปลี่ยนเสียงเพียงห้องเพลงที่ 8 ในทุก ๆ ทำนองเพลง

ดังนี้จึงเห็นได้ว่าแม้เป็นเพียงช่วงสั้น ๆ ที่มีการซ้ำทำนอง แต่มีความหมายที่ลึกซึ้งทั้งในด้านประวัติความเป็นมาที่คงรากของวัฒนธรรมเดิมของชนพื้นเมืองท้องถิ่น ทั้งนำเพลงไทยที่มีสำเนียงลาว คือ เพลงลาวล่องน่าน ด้วยมีชื่อที่เกี่ยวข้องกับแม่น้ำน่านมาผูกเรื่องราวกับความสำคัญของบ้านน้ำสอด

จังหวัดน่าน ที่เป็นต้นกำเนิดแม่น้ำน่าน นำมาร้อยเรียงเป็นเพลงที่มีความสำคัญต่อบ้านน้ำสอด และจังหวัดน่านโดยตรง

การประพันธ์เพลงโหมโรงฟ้าน่าน มีทั้งหมด 2 ท่อน ใช้หน้าทับสองไม้ โดยท่อน 1 มี 8 จังหวะหน้าทับ ท่อน 2 มี 12 จังหวะหน้าทับ จากการศึกษาแนวคิดและวิธีการประพันธ์เพลงโหมโรงฟ้าน่าน ผลการศึกษาพบว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน มีความคิดรอบคอบก่อนที่จะลงมือประพันธ์เพลง มีการศึกษาค้นคว้าหาความรู้มาก่อนล่วงหน้าที่จะทำงาน ทำให้เห็นแนวคิดในการประพันธ์เพลงโหมโรงฟ้าน่านอย่างชัดเจน ส่วนวิธีการประพันธ์สามารถสรุปวิธีการประพันธ์เพลงโหมโรงฟ้าน่านของ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน แบ่งออกเป็น 3 ประการคือ

1. นำทำนองจากเพลงต้นรากมาแปรทำนอง หรือ นำมาใส่ตรง ๆ
2. การใช้ลูกล้อ – ลูกขัด, สำนวนถาม – ตอบ
3. การตัดทอนทำนองตามขนบการประพันธ์เพลงในจังหวะหน้าทับทยอย

เพลงระบำสกุณาน่าน มีทั้งหมด 4 ทำนอง คือ ทำนองรัว ทำนองท่อน 1 ทำนองท่อน 2 และทำนองสร้อย มีทำนองต้นรากมาจากเพลงหงส์ทอง สามชั้น จากการศึกษาแนวคิดและวิธีการประพันธ์เพลงระบำสกุณาน่าน ผลการศึกษาพบว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้ประพันธ์ทำนองเพลงระบำสกุณาน่านขึ้นมาใหม่ และในส่วนของทำนองท่อน 2 ได้ประพันธ์ทำนองแปลกไปจากเพลงต้นแบบเดิมจนแทบจะไม่ทราบถึงเพลงต้นรากที่นำมาประพันธ์เลย ที่ยังคงไว้คือลูกตกในจังหวะหนัก ได้แก่ ห้องเพลงที่ 4 และ ห้องเพลงที่ 8 ยังคงลูกตกในทำนองเพลงหงส์ทอง สามชั้น ท่อน 2 อยู่ ที่น่าสนใจอีกจุดหนึ่งคือ ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองเพลงอัตราจังหวะสามชั้น มาประพันธ์ขึ้นใหม่ในทำนองเพลงอัตราสองชั้น โดยใช้กลวิธีการเยื้องลูกตกและเปลี่ยนเสียงลูกตก เพื่อไม่ให้เกิดการซ้ำเสียงของลูกตกที่จะทำให้แสดงถึงความเป็นเพลงในอัตราจังหวะสามชั้นได้

เพลงระบำชมพูภูคา มีทั้งหมด 3 ทำนอง ได้แก่ ทำนองสร้อย ทำนองท่อน 1 และทำนองท่อน 2 โดยรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้นำต้นรากมาจากเพลงดอกไม้ไพร สองชั้น ซึ่งถูกนำมาใช้เป็นเพลงต้นรากในการประพันธ์เพลงชมพูภูคา จากการศึกษาแนวคิดและวิธีการประพันธ์ฟ้าน่าน เถา ผลการศึกษาพบลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

ประการแรก เพลงระบำชมพูภูคามีเพลงต้นรากที่เป็นสำเนียงพื้นบ้านของจังหวัดน่าน 1 เพลง คือเพลงซอพระลอเดินดง และมีเพลงต้นรากที่เป็นเพลงสำเนียงไทยราชสำนัก 1 เพลง คือ เพลงดอกไม้ไพร

ประการที่สอง สร้อยของเพลงนี้เกิดจากการที่ผู้ประพันธ์นึกคิดเป็นวลีสั้น ๆ ได้ก่อน จึงหาวิธีใส่ทำนองออกมาในแบบของตน จะไม่เหมือนทำนองสร้อยของเพลงอื่น ๆ ที่อาศัยหลักทางทฤษฎีในการประพันธ์เพลงต่าง ๆ จึงจะสามารถประพันธ์ออกมาเป็นทำนองสร้อยได้

ประการที่สาม ท่อนสองของเพลงระบำชมพูภูคา มีหลักวิธีการประพันธ์คล้ายกับเพลงระบำสกุณาน่าน คือ นำทำนองท่อน 1 ของเพลงต้นราก มาประพันธ์เป็นทำนองท่อน 2 แต่สิ่งที่เป็นจุดเด่นที่สุดของเพลงระบำชมพูภูคา คือ การขยับทำนองเพลงต้นรากขึ้น 4 ห้องเพลงก่อน แล้วจึงจะนำลูกตกและทำนองมาประพันธ์สร้างสรรค์เป็นงานใหม่ได้

เพลงฟ้าน่าน เถา มีทั้งหมด 7 ทำนอง ได้แก่ ทำนองอัตราจังหวะสามชั้น ท่อน 1 ทำนองอัตราจังหวะสามชั้น ท่อน 1 ทำนองอัตราจังหวะสองชั้น ท่อน 1 ทำนองอัตราจังหวะสองชั้น ท่อน 2 ทำนองอัตราจังหวะ

ชั้นเดียว ท่อน 1 ทำนองอัตราจังหวะชั้นเดียว ท่อน 2 และทำนองลูกหมด โดยรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้นำต้นรากมาจากเพลงเหาะ และเพลงดาดน่าน พบลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

ประการที่หนึ่ง ผู้ประพันธ์ใช้การยืดขยายแบบตรง ๆ ลูกตกตามจังหวะหนักในแต่ละอัตราจังหวะจะเท่ากันทุกประการ

ประการที่สอง ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ทำนองในจังหวะหน้าทับสุดท้ายของทำนองท่อน 1 ในอัตราจังหวะสามชั้น ให้ผิดแปลกต่างจากทำนองในอัตราจังหวะสองชั้น และทำนองในอัตราจังหวะชั้นเดียว เนื่องจากในคราวที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ทำนองในอัตราจังหวะสามชั้นนั้น ตั้งใจให้เป็นเพลงโหมโรง จึงเปลี่ยนบันไดเสียงในจังหวะหน้าทับสุดท้ายเป็นบันไดเสียงทางเพียงออบน เพื่อสะดวกที่จะส่งต่อไปยังท่อน 2 ซึ่งเป็นบันไดเสียงทางเพียงออบนเช่นกัน แต่เมื่อนำทำนองสามชั้นมาประพันธ์เพิ่มเติม ในอัตราจังหวะสองชั้น และอัตราจังหวะชั้นเดียว ผู้ประพันธ์เล็งเห็นว่าเพลงเหาะเป็นเพลงที่ใช้ในพิธีไหว้ครู หรือในงานมงคล เป็นเพลงศักดิ์สิทธิ์ จึงไม่ประพันธ์เปลี่ยนบันไดเสียงให้เป็นบันไดเสียงทางเพียงออบน แต่กลับคงไว้บรรเลงตามแบบเดิม จึงส่งผลให้การประพันธ์ทำนองในอัตราจังหวะชั้นเดียว ตัดทอนมาจากอัตราจังหวะสองชั้น มีบันไดเสียง และลูกตกเสียงตรงกันกับทำนองในอัตราจังหวะสองชั้นทุกประการ

ประการที่สาม การเลียนสำเนียงล้านนา การคงเอกลักษณ์ของเพลงดาดน่านซึ่งเป็นเพลงสำคัญในจังหวัดน่าน ผู้ประพันธ์ได้กล่าวถึงทำนองดาดน่านนี้ในอัตราจังหวะละ 4 ครั้ง โดยไม่โยกย้าย หรือประพันธ์เปลี่ยนลักษณะไปเป็นทำนองอื่น เป็นการให้เกียรติต่อวัฒนธรรมดนตรีของจังหวัดน่าน และอีกนัยหนึ่ง เพื่อแสดงให้เห็นการอยู่ร่วมกันของวัฒนธรรมทางดนตรีทั้งสองวัฒนธรรมคือ วัฒนธรรมดนตรีราชสำนักกรุงรัตนโกสินทร์ และวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านล้านนาในเขตจังหวัดน่าน

เพลงสกุณาน่าน เถา เป็นเพลงท่อนเดียว มีทั้งหมด 4 ทำนอง ได้แก่ ทำนองอัตราจังหวะสามชั้น ทำนองอัตราจังหวะสองชั้น ทำนองอัตราจังหวะชั้นเดียว และทำนองลูกหมด โดยรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้นำต้นรากมาจากเพลงหงส์ทอง เถา ซึ่งเพลงหงส์ทอง เถา มีต้นรากมาจากเพลงเวสสุกรรมสองชั้น ซึ่งผู้ประพันธ์มีความเห็นว่า เพลงต้นรากนี้ไม่ว่าจะเรียกชื่ออะไรก็ล้วนแต่มีความหมายที่ดีทั้งสิ้น จึงเหมาะสมที่นำมาประพันธ์เพลงกล่าวถึงสิ่งที่ดี สิ่งที่สวยงาม ความเป็นธรรมชาติ ความเป็นป่าที่อุดมสมบูรณ์ ประกอบไปด้วยนกนานาพันธุ์ในจังหวัดน่าน

ผลการศึกษาพบว่า ผู้ประพันธ์ได้เปลี่ยนบันไดเสียงจากคราวที่เพลงนี้ยังเป็นเพลงระบำสกุณาน่านใช้บันไดเสียงทางเพียงออบน แต่เมื่อมาเป็นสกุณาน่าน เถา ผู้ประพันธ์เปลี่ยนบันไดเสียงลงมาเป็นทางเพียงออล่าง โดยให้เหตุผลที่ว่าสะดวกต่อการบรรเลง และสอดคล้องกับบันไดเสียงของลูกหมดในช่วงท้ายอีกด้วย

ประการต่อมา คือ เมื่อคราวที่เป็นระบำสกุณาน่าน มีทำนองหลักคือ ทำนองสร้อย ทำนองท่อน 1 และทำนองท่อน 2 แต่ผู้ประพันธ์เลือกนำทำนองท่อน 2 ของเพลงระบำสกุณาน่านมาขยายออกให้เป็นเพลงเถา เนื่องจากทำนองท่อน 2 ในระบำสกุณาน่านนั้น มีทำนองต้นรากมาจากเพลงหงส์ทอง แต่ทำนองอื่น ๆ ในระบำสกุณาน่านนั้นเป็นทำนองที่ประพันธ์ขึ้นมาใหม่ มิได้มีความเกี่ยวข้องกับเพลงต้นรากแต่อย่างใด

ผู้ประพันธ์ใช้การยืดขยายแบบตรง ๆ แต่มีการฝากลูกตกให้เยื้องไปตกในห้องเพลงถัดไป ซึ่งเพลงที่ประพันธ์ก่อนหน้านี้ไม่เคยใช้กลวิธีนี้แทรกอยู่ในการประพันธ์เลย เพลงนี้จึงมีความพิเศษอยู่ที่ในแต่ละอัตราจังหวะลูกตกอาจจะไม่ตรงกันบ้าง ยักเยื้องบ้าง แต่ท้ายที่สุดในจังหวะหนักมีลูกตกที่ตรงกันทุกอัตราจังหวะ

จากการศึกษารายละเอียดวิธีการประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้องกับจังหวัดน่านของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ซึ่งที่พบวิธีต่าง ๆ นั้นมีมากมายหลายวิธี แต่ผู้วิจัยเลือกวิธีที่พบบ่อยและเห็นได้ชัดที่สุดมาทำการสรุป สามารถสรุปจำแนกเป็นตารางได้ดังต่อไปนี้

ตารางแสดง จำแนกวิธีที่ใช้ในการประพันธ์เพลงในแต่ละเพลงทั้ง 6 เพลง

เพลง	ทำนองต้นรากที่เป็นเพลงไทย	ทำนองต้นรากที่เป็นเพลงพื้นเมือง	การยักเยื้องจังหวะ	ทำนองที่ประพันธ์ขึ้นโดยไม่อิงต้นราก
ระบำน้ำสอด	/	/	/	-
โหมโรงฟ้าน่าน	/	/	-	-
ระบำสกุณาน่าน	/	-	/	/
ระบำชมพูภูคา	/	/	-	/
ฟ้าน่าน เถา	/	/	-	-
สกุณาน่าน เถา	/	-	/	-

จากตารางข้างต้น สามารถจำแนกวิธีการประพันธ์เพลงของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้ออกเป็น 3 กลุ่ม ดังนี้

กลุ่มแรก เพลงที่มีทำนองต้นรากที่เป็นเพลงไทย และทำนองต้นรากที่เป็นเพลงพื้นเมืองอยู่ด้วยกัน ในกลุ่มนี้ทำให้เห็นว่าผู้ประพันธ์มีความเชี่ยวชาญ ชำนาญในการประพันธ์เพลงไทย สามารถนำทำนองต้นรากทั้งสองแบบมาประพันธ์ขึ้นใหม่บนพื้นฐานของความเป็นสำเนียงเพลงพื้นเมืองน่าน อีกประการหนึ่งสามารถสะท้อนได้ว่าผู้ประพันธ์มีความรู้ความสามารถ ลงมือเก็บข้อมูลภาคสนามด้วยตัวเอง และทำความเข้าใจกับวัฒนธรรมดนตรีจังหวัดน่านมามาก จนกระทั่งสามารถสร้างสรรค์ผลงานออกมาเป็นที่ประจักษ์ และยอมรับทั้งในดนตรีราชสำนักกรุงรัตนโกสินทร์ และดนตรีพื้นเมืองจังหวัดน่าน

กลุ่มที่สอง เพลงที่มีทำนองต้นรากเป็นเพลงไทย แต่ไม่มีทำนองต้นรากเป็นเพลงพื้นเมือง ได้แก่ เพลงระบำสกุณาน่าน และ เพลงสกุณาน่าน เถา เพลงกลุ่มนี้เป็นเพลงที่บ่งบอกความสามารถของผู้ประพันธ์อย่างดียิ่ง เพราะว่าเพลงกลุ่มนี้ไม่มีทำนองที่เป็นต้นรากมาจากเพลงพื้นเมืองเลย แต่ผู้ประพันธ์สามารถประพันธ์บทเพลงที่เลียนสำเนียงพื้นเมืองได้เป็นอย่างดี หากสัมผัสเพียงผิวเผิน อาจจะไม่ทราบก็เป็นได้ว่าเพลงกลุ่มนี้มีต้นรากมาจากทำนองเพลงไทยล้วน ๆ เพียงอย่างเดียวเท่านั้น

กลุ่มที่สาม เพลงที่มีการยักเยื้องจังหวะอย่างเห็นได้ชัด พบว่าเป็นเพลงในกลุ่มเพลงระบำเสียเป็นส่วนใหญ่ มีเพียงระบำชมพูภูคาที่ไม่มีการใช้วิธียักเยื้องจังหวะเข้ามาช่วย ผู้วิจัยพบว่าการยักเยื้องจังหวะนี้ เป็นการแสดงออกในด้านสนุกสนาน รื่นเริง ซึ่งเหมาะสมที่จะนำมาใช้ในการประพันธ์เพลงระบำ แต่ในอีกมุมหนึ่งพบว่าวิธีการยักเยื้องจังหวะนี้สามารถนำมาใช้เลียนอากัปกิริยาของสัตว์ ซึ่งปรากฏในเพลงระบำสกุณาน่าน และเพลงสกุณาน่าน เถา ซึ่งวิธีนี้ให้อารมณ์การเลียนอากัปกิริยาของนกที่กระโดดโลดเต้น หรือแม้แต่ธรรมชาติของนกมักจะเอียงคออย่างรวดเร็ว โดยที่มนุษย์ไม่สามารถคาดเดาจังหวะพฤติกรรมของนกได้อย่างแม่นยำ วิธีการยักเยื้องจังหวะ เป็นวิธีที่เหมาะสมที่สุดสำหรับการนำมาใช้เพื่อเลียนอากัปกิริยาของนก

5. บทสรุป

วิธีการประพันธ์เพลงที่ได้รับแรงบันดาลใจจากจังหวัดน่านของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ประกอบไปด้วยวิธีหลัก 6 วิธี คือ

1. ใช้ทำนองเพลงไทยมาเป็นเพลงต้นราก พบการใช้ทำนองเพลงไทยในงานประพันธ์ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ด้วยกันทั้งหมด 4 เพลง คือ เพลงลาวล่องน่าน เพลงเหาะ เพลงหงส์ทอง และเพลงดอกไม้ไพร
2. ใช้ทำนองเพลงพื้นเมืองจังหวัดน่านเป็นเพลงต้นราก พบการใช้ทำนองเพลงพื้นเมือง ของจังหวัดน่านในงานประพันธ์ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ด้วยกันทั้งหมด 3 เพลง คือเพลงดาดน่าน ทำนองกรุ่งและเปรี๊ยะห์ของบ้านน้ำสอด จังหวัดน่าน และเพลงพระลอเดินดง
3. ใช้วิธียักเยื้องลูกตก แล้วตกแต่งทำนองขึ้นใหม่ พบการใช้วิธีนี้ทั้งหมด 3 เพลง คือ เพลงระบำน้ำสอด เพลงระบำสกุณาน่าน และเพลงสกุณาน่าน เถา
4. เปลี่ยน หรือโยกย้ายลูกตกให้ไปอยู่ในตำแหน่งใหม่ แต่ยังอิงอยู่ในเพลงต้นรากเดิมพบเพียงหนึ่งบทเพลง คือ เพลงสกุณาน่าน เถา
5. เปลี่ยนหรือโยกย้ายบันไดเสียงในทำนองเพลงเดียวกัน พบการใช้วิธีนี้ในงานประพันธ์ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนที่เกี่ยวข้องกับจังหวัดน่านในทุกบทเพลง
6. ประพันธ์ขึ้นตามจินตนาการโดยไม่อิงต้นรากใด ๆ ทั้งสิ้น วิธีนี้รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน นำมาประพันธ์เป็นทำนองสั้น ๆ ที่เสริมในแต่ละบทเพลง พบการใช้วิธีนี้อยู่ใน 2 บทเพลง คือ ระบำสกุณาน่าน และระบำชมพูภูคา

รายการอ้างอิง

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. 2560 “สัมภาษณ์.” 24 กุมภาพันธ์.

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. 2560. “สัมภาษณ์.” 1 มีนาคม.

มนตรี ตราโมท. 2540. *ดุริยางค์ศาสตร์ไทยภาควิชาการ*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพ: สำนักพิมพ์มติชน.

หลักการแปรทำนองจะเข้และซออู้ เพลงทยอยเขมร สามชั้น ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

PRINCIPLES OF MELODIC VARIATION FOR JAKHAY AND SAW-U IN THAYOI KHMER SAMCHAN BY ASSOCIATE PROFESSOR PAKORN RODCHANGPHUEN

นริศรา พันธุ์ธาดาพร*

ขำคม พรประสิทธิ์**

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง หลักการแปรทำนองจะเข้และซออู้ เพลงทยอยเขมร สามชั้น ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ผู้วิจัยตั้งวัตถุประสงค์ไว้ 2 ประการ คือเพื่อศึกษาหลักการทั่วไปสำหรับการแปรทำนองของจะเข้และซออู้ และเพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะในการแปรทำนองจะเข้และซออู้ เพลงทยอยเขมร สามชั้น ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ผลการวิจัยสามารถสรุปได้ดังนี้

ประการแรกหลักการทั่วไปในหลักการแปรทำนองจะเข้ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนปรากฏ 13 หลักการ มีลักษณะสำคัญคือ การเพิ่มพยางค์เสียงต่าง ๆ เข้าไปในทำนองเพลง ส่วนการแปรทำนองของซออู้ ปรากฏ 8 หลักการ มีลักษณะสำคัญ คือ ลักษณะทำนองฝากลูกตกไปห้องถัดไป ประการที่สอง ลักษณะเฉพาะการแปรทำนองจะเข้ปรากฏ 4 หลักการ มีลักษณะที่โดดเด่น คือ การดีดสายลวดสลับกับสายเอกในลักษณะที่เป็นการย้ำเสียงเดียวกัน ส่วนการแปรทำนองของซออู้ปรากฏ 4 หลักการ มีลักษณะที่โดดเด่นคือ การสีสะบัดสลับกับการสีลักคันชัก ซึ่งหลักการทั่วไปและหลักการเฉพาะในการแปรทำนองจะเข้และซออู้ในเพลงทยอยเขมร สามชั้นของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนในครั้งนี้ ปรากฏการแปรทำนองจะเข้และซออู้โดยยึดทำนองหลักในการแปรทำนองของทั้งสองเครื่องโดยขึ้นอยู่กับความสะดวกและความโดดเด่นในการบรรเลงของทั้งสองเครื่อง

คำสำคัญ: การแปรทางจะเข้/การแปรทางซออู้/เพลงทยอยเขมร สามชั้น/รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

Abstract

The study of Principles of Melodic Variation for Jakhay and Saw-u in Thayoi Khmer Samchan by Associate Professor Pakorn Rodchangphuen had two objectives, which were to study general principles of melodic variation for Jakhay and Saw-u and to study specific principles of melodic variation for Jakhay and Saw-u in Thayoi Khmer Samchan by Associate Prefessor Pakorn Rodchangphuen. The results of the study were as follows:

The general principles of melodic variation for Jakhay by Associate Professor Pakorn Rodchangphuen had 13 principles. The notable characteristic was the increasing of syllable sounds in the songs' melody. Moreover, the melodic variation for Saw-u had 8 principles. The notable characteristic was the melody that its rhythm fell into the next block. The specific principles of melodic variation for Jakhay had 4 principles. The notable characteristic was the switched playing of wire string and main string to repeat the same sound. Furthermore, the melodic variation of Saw-u had 4 principles. The notable characteristic was the switched playing between the fiddle bow. The study of both general and specific principles of melodic variation for Jakhay and Saw-u in Thayoi Khmer Samchan by Associate Professor Pakorn Rodchangphuen indicated that melodic variation for Jakhay and Saw-u depending on the convenience and the outstanding ability in playing these two instruments.

KEYWORDS: Melodic Variation for Jakhay/ Melodic Variation for Saw-u/ Thayoi Khmer Samchan/ Associate Professor Pakorn Rodchangphuen

* นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 1221_@hotmail.co.th

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

บทนำ

รูปแบบของวงเครื่องสายส่วนใหญ่จะประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่ใช้สายเป็นต้นกำเนิดของเสียงดนตรี ได้แก่ เครื่องดนตรีที่บรรเลงโดยการดีดคือจะเข้ เครื่องดนตรีที่บรรเลงโดยการสีคือซอด้วงกับซออู้ เครื่องดนตรีแต่ละเครื่องจะมีรูปร่างลักษณะ ระดับเสียง วิธีการบรรเลงที่แตกต่างกัน โดยเฉพาะจะเข้กับซออู้

การบรรเลงเครื่องดนตรีทั้งสองชนิดมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างกัน ถึงแม้เครื่องดนตรีทั้งสองชนิดเป็นเครื่องดนตรีที่มีสายเหมือนกัน แต่การร้อยเรียงสำนวนกลอนให้เกิดความไพเราะจะแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับปฏิภาณไหวพริบของผู้เล่นว่าสามารถคิดทำนองกลอนโดยที่ให้กลอนไปในทิศทางเดียวกัน มีความสัมพันธ์กับทำนองหลัก ต้องทำความเข้าใจธรรมชาติของเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องนำกับเครื่องตามใช้สำนวนกลอนให้เกิดความกลมกลืนกันเมื่อบรรเลงร่วมกัน ดังที่รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนกล่าวไว้ว่า

> *จะเข้เป็นเครื่องดนตรีประเภทดีด มีลักษณะการบรรเลงโดยการใช้สายเอก สายทุ้ม สายลวด สามารถดีดกระทบสาย รูดสาย โดยการใช้สายลวด ส่วนซออู้มีลักษณะการบรรเลงโดยการสี มี 2 สาย คือสายเอกกับสายทุ้ม ทั้งสองเครื่องนี้สามารถบรรเลงร่วมกันได้อย่างไพเราะ โดยคำนึงถึงลักษณะเฉพาะเครื่องดนตรีที่แตกต่างกันในการแปรทำนองโดยยึดตามทำนองหลัก* (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, สัมภาษณ์, 27 กุมภาพันธ์ 2560)

เพลงที่สามารถแสดงศักยภาพของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดได้ดี คือบทเพลงประเภทเพลงทยอย เพราะมีการยืดหยุ่นจังหวะได้ มีทำนองพลิกแพลงโลดโผนและที่สำคัญคือมีการแบ่งวรรคเนื้อเพลงกับวรรคโยน ดังที่รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนกล่าวไว้ว่า

> *เพลงทยอย เป็นเพลงที่ใช้หน้าทับสองไม้ มีลักษณะการบรรเลงแบ่งเป็นเครื่องดำเนินทำนองประเภทเครื่องนำ และเครื่องดำเนินทำนองประเภทเครื่องตาม บรรเลงทำนองที่เป็น ลูกล้อ ลูกขัด ลูกเหลื่อมตามลักษณะเครื่องดนตรีแต่ละประเภท* (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, สัมภาษณ์, 27 กุมภาพันธ์ 2560)

เพลงทยอย อัตราสองชั้นของโบราณ เป็นเพลงเรื่องซึ่งมีหลายเพลงบรรเลงติดต่อกัน สำหรับบรรเลงประกอบกิริยาเดินทาง โดยมีอารมณ์เศร้าโศกเสียใจของตัวละคร ในสมัยรัชกาลที่ 4 ครูแตง เป็นผู้มีฝีมือในการเป่าปี่ ได้นำเพลงทยอยเขมร สองชั้น มาแต่งขึ้นเป็นอัตราสามชั้น การแต่งขยายขึ้นมาเป็น สามชั้นนี้ ทำนองร้องยังคงแสดงอารมณ์โศกอยู่เช่นเดียวกับในอัตราสองชั้น ต่อมาพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ได้คิดแต่งเพลงทยอยเขมร สามชั้นเพิ่มขึ้นอีก 1 เที่ยวสำหรับบรรเลงเป็นเที่ยวกลับ แทนเที่ยวกลับอย่างเดิมของครูแตง และเพิ่มเติมเที่ยวแรกของครูแตงขึ้นอีกเล็กน้อยตรงลูกล้อที่ 2 จึงเป็นการบรรเลงด้วยทางของครูแตงในเที่ยว

แรก และบรรเลงด้วยทางของพระประดิษฐ์ไพเราะในเที่ยวหลัง (มนตรี ตราโมทและวิเชียร กุลตัณฑ์, 2523: 539)

ผู้วิจัยเล็งเห็นความสำคัญของการบรรเลงเครื่องสายที่เป็นเครื่องนำและเครื่องตามประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่ใช้สายได้แก่ จะเข้กับซออู้ ที่สามารถบรรเลงเพลงต่าง ๆ เข้าด้วยกันได้อย่างลงตัว ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาเพลงทยอยเขมร สามชั้น กับศิลปินครูดนตรีไทยผู้เชี่ยวชาญที่มีชื่อเสียงทางด้านเครื่องสายไทยคือ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ข้าราชการบำนาญ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย รองศาสตราจารย์ปกรณ์ ศึกษาด้านเครื่องสายไทยกับคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) คุณครูละเมียด จิตตเสวี (นางสนิทบรรเลงการ) คุณครูทองดี สุจริตกุล และคุณครูเบ็ญจรงค์ ธนโกเศศ (ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. 2541) ปัจจุบันรองศาสตราจารย์ปกรณ์ดำรงตำแหน่งศาสตราภิชานประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นผู้เชี่ยวชาญและเป็นที่ยอมรับในวงการเครื่องสายไทย จะเห็นได้ว่ารองศาสตราจารย์ปกรณ์ เป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูที่มีความสามารถในการบรรเลงเครื่องสายไทยหลายท่าน และเป็นผู้ที่มีความสามารถในการแปรทำนองเพลงของเครื่องสายไทยเพื่อให้แสดงลักษณะเฉพาะของแต่ละเครื่องได้อย่างชัดเจน คล่องตัว ทำให้ท่านเป็นนักดนตรีที่มีชื่อเสียงมากที่สุดท่านหนึ่งในวงการเครื่องสายไทยปัจจุบัน

ด้วยความเป็นมาและความสำคัญในด้านต่าง ๆ ข้างต้น ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะทำการศึกษาวิธีการแปรทำนองจะเข้และซออู้ ในบทเพลงที่มีลักษณะโลดโผนพลิกแพลง ได้แก่ เพลงทยอยเขมร สามชั้น โดยศึกษากับศิลปินที่มีความรอบรู้ด้านเครื่องสายไทยในหลาย ๆ เครื่องมือ ได้แก่ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เพื่อเป็นการเผยแพร่วิธีการ หลักการและแนวทางในการศึกษาครั้งนี้ให้ปรากฏสืบไป

วัตถุประสงค์และขอบเขตของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาหลักการทั่วไปสำหรับการแปรทำนองของจะเข้และซออู้
2. เพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะในการแปรทำนองจะเข้และซออู้เพลงทยอยเขมร สามชั้น ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยเรื่อง หลักการแปรทำนองจะเข้และซออู้ เพลงทยอยเขมร สามชั้น ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) มีขั้นตอนและวิธีการศึกษา ดังต่อไปนี้

1. ขั้นที่ 1 การเตรียมการรวบรวมข้อมูล
    1.1 บันทึกหลักการแปรทำนองจะเข้และซออู้ เพลงทยอยเขมร สามชั้นของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน
    1.2 บันทึกโน้ตและตรวจสอบความถูกต้อง

1.3 รวมรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยโดยแบ่งประเภทข้อมูล ดังนี้

- ข้อมูลด้านเอกสาร
- ข้อมูลจากการสัมภาษณ์

2. ขั้นที่ 2 การวิเคราะห์ข้อมูล

เมื่อเตรียมการและรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับหลักการแปรทำนองจะเข้และซออู้ เพลงทยอยเขมร สามชั้น ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เป็นที่เรียบร้อยแล้ว จึงนำข้อมูลที่ได้มาจัดหมวดหมู่และทำการวิเคราะห์ในประเด็น ดังต่อไปนี้

2.1 การวิเคราะห์ข้อมูลในบริบทที่เกี่ยวข้องกับหลักการแปรทำนองจะเข้และซออู้ เพลงทยอยเขมร สามชั้น ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

2.1.1 ความหมายของคำว่าทำนองเพลง

2.1.2 ความหมายของคำว่ากลอน

2.1.3 การแปรทำนองเพลง

2.1.4 เพลงประเภทลูกล้อลูกขัด

- หน้าทับสองไม้
- โยน
- ลูกขัด
- ลูกล้อ

2.1.5 ประวัติความเป็นมาของจะเข้

2.1.6 ประวัติความเป็นมาของซออู้

2.1.7 บทบาทและหน้าที่ของจะเข้และซออู้เมื่อรวมในวงเครื่องสาย

- ความหมายของวงเครื่องสาย
- ประวัติวงเครื่องสาย

2.1.8 ประวัติเพลงทยอยเขมร สามชั้น

2.1.9 ชีวประวัติรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

2.2 การศึกษาหลักการแปรทำนองจะเข้และซออู้ เพลงทยอยเขมร สามชั้น ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน โดยศึกษาหลักการแปรทำนองทั่วไป และศึกษาลักษณะเฉพาะในการแปรทำนองจะเข้และซออู้ ในการวิเคราะห์นี้จะใช้รูปแบบการวิเคราะห์แตกประเด็น พร้อมทั้งยกตัวอย่างประกอบอธิบายให้เกิดความเข้าใจที่ชัดเจน

3. ขั้นที่ 3 การนำเสนอข้อมูล

เมื่อได้ข้อมูลทุกส่วนเรียบร้อยแล้ว จึงนำเสนอข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์ในรูปแบบของวิจัยฉบับสมบูรณ์

ผลการวิจัย

หลักการทั่วไปสำหรับการแปรทำนองของจะเข้ เพลงทยอยเขมร สามชั้น คือการรักษาลูกตก การเพิ่มพยางค์เสียงต่าง ๆ เข้าไปในทำนองเพลง การเพิ่มทำนองเก็บเข้าไปมากกว่าทำนองหลัก การรักษาทำนองหลักโดยไม่แปรทำนอง ถ้าทำนองที่มีการซ้ำพยางค์เสียง จะเข้จะดีดสะบัดเสียงเดียว ถ้าทำนองเหลื่อมจะเข้จะดีดตามทำนองหลัก ส่วนทำนองหลักแบบจาว ๆ จะเข้จะดีดโดยใช้กลวิธีการดีดทิงนอย ถ้าทำนองหลักแบบย้ำพยางค์เสียงเดียวกันในทำนองย่อย 2 ห้องเพลงและทำนองหลักแบบเหลื่อมจาว ๆ จะเข้จะดีดย้ำเสียงในทำนองเดียวกันโดยใช้กลวิธีการดีดทิงนอยมาประกอบ นอกจากนี้ยังมีการแปรทำนองแบบอิสระ และถ้าทำนองหลักมือบังคับและเป็นทำนองลักษณะลูกล้อลูกขัด จะเข้จะไม่แปรทำนอง หากทำนองหลักเป็นทำนองเหลื่อมจะเข้จะดำเนินทำนองมาที่สายลวด ดังทำนองต่อไปนี้

ตัวอย่าง ทำนองหลักแบบจาว ๆ จะเข้จะดีดโดยใช้กลวิธีการดีดทิงนอย

- ซ	- ล	- ด̣	- ร̣	- ซ̣	- ม̣	- ร̣	- ด̣
- ซ	- ล	- ด̣	- ร̣	- ซ̣	- ม̣	- ร̣	- ด̣

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า จะเข้ดำเนินทำนองโดยการดีดทิงนอย เป็นทำนองแบบห่าง ๆ ในแต่ละห้องเพลง ยึดลูกตกตรงตามทำนองหลัก

หลักการทั่วไปสำหรับการแปรทำนองของซออู้ เพลงทยอยเขมร สามชั้น คือการรักษาลูกตก ลักษณะทำนองฝากลูกตกไปห้องถัดไป การปรับพยางค์เสียงต้นวรรคให้มีเสียงสูงขึ้น การสีลักจังหวะแทนที่จะสีตกจังหวะตามลักษณะทั่วไปของซออู้ และปรากฏการแปรทำนองแบบจาว ๆ ในบทเพลงประเภทนี้ดังทำนองต่อไปนี้

ตัวอย่าง ทำนองฝากลูกตกไปห้องถัดไป

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

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ซออู้มีการฝากลูกตกของห้องที่ 4 ไปยังห้องที่ 5 และดำเนินทำนองปกติเหมือนทำนองหลักต่อไป

ลักษณะเฉพาะการแปรทำนองจะเข้าปรากฏการดีดสะบัดสลับกับการรัวไม้ดีด การดีดสะบัดสลับกับการดีดเก็บ การดีดสะบัดติดต่อกันเป็นชุด การดีดรัวในทำนองล้อนำ การดีดรัวสลับกับการดีดเก็บ การดีดรัวร่วมกับการดีดสะบัด การดีดเก็บเรียงจากเสียงสูงลงมาทางเสียงต่ำ การดีดเก็บยืนเสียง การดีดเก็บเรียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง การดีดสายลวดสลับกับสายเอกในลักษณะที่เป็นการย้ำเสียงเดียวกัน การดีดที่สายเปล่าร่วมกับการดีดสายลวดสลับกับสายเอก การดำเนินทำนองจากสายลวดไปสู่สายเอกและการดีดรูดสายลวด ดังทำนองต่อไปนี้

ตัวอย่าง การดีดรูดสายลวด พบในทำนองเพลงดังนี้

ด	- ด̣	ด	- ซ	ด	- ด̣	ด	- ซ
↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔
ฟ ซ ล	ท ด̣	ร̣ ด̣ ท	ล ซ	ฟ ซ ล	ท ด̣	ร̣ ด̣ ท	ล ซ

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า จะเข้ดำเนินทำนองโดยการดีดสายลวดในการรูดสายขึ้นมายังสายเอก มีลูกตกที่ย้ำเสียงเหมือนกัน

ส่วนลักษณะเฉพาะการแปรทำนองของซออู้ ปรากฏการสีสะบัดสลับกับการสีลากคันชัก การสีสะบัดสลับกับการสีลักคันชัก การสีลากคันชักให้เกิดเสียงสั้นในทำนองล้อตาม การสีลากคันชักยาวทั้งประโยค การสีลากคันชักสลับการสีเก็บ การสีเก็บจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำตามทำนองเพลง การสีเก็บยืนเสียง การสีเก็บจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงตามทำนองเพลง การสีควบคันชักในทำนองล้อตาม และการสีควบคันชักร่วมกับทำนองเก็บ ดังทำนองต่อไปนี้

ตัวอย่าง การสีเก็บจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำตามทำนองเพลง พบในทำนองเพลงดังนี้

- - - ร	- ร ร ร	- - - ท	- ท ท ท	- - - ล	- ล ล ล	- - - ซ	- ซ ซ ซ

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน สีดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลักเป็นเครื่องเหลื่อมตาม ในสองห้องหลังของวรรครับ เป็นการสีเก็บเรียงเสียงจากเสียงสูงไปเสียงต่ำ

เนื่องจากเครื่องดนตรีประเภทดีดกับเครื่องดนตรีประเภทสีที่เป็นเครื่องดนตรีที่อยู่ในกลุ่มเครื่องสายไทยเหมือนกัน แต่ทั้งสองเครื่องมีลักษณะกายภาพ ลักษณะบรรเลงที่ต่างกัน โดยลักษณะเฉพาะของจะเข้มีการดีดโดยการใช้ทั้งสามสาย ใช้สายลวดสลับกับสายเอก (ทิงนอย) ใช้สายลวดดีดรูดสาย การดีดตบสาย ส่วนซออู้มีการสีลากคันชัก สีฝากลูกตกไปยังอีกห้องหนึ่ง สีแบบจาวๆ ทำนองห่างๆ สีลักจังหวะ สีลักคันชัก เป็นต้น ที่กล่าวมาทั้งหมดนั้นจะเห็นได้ว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ ได้นำลักษณะเฉพาะของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นมาแปรทำนองโดยยึดตามทำนองหลัก แสดงถึงความโดดเด่นของเครื่องดนตรีทั้งสองเครื่อง ซึ่งมีลักษณะการแปรทำนองที่คล้ายกัน และสามารถบรรเลงร่วมกันได้อย่างกลมกลืน

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์/อภิปรายผล

บทเพลงที่สามารถแสดงศักยภาพของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดได้ดี คือบทเพลงประเภทเพลงทยอย เพราะมีการยืดหยุ่นจังหวะได้ มีทำนองพลิกแพลงโลดโผนและที่สำคัญคือมีการแบ่งวรรคเนื้อเพลงกับวรรคโยน ในการวิจัยครั้งนี้ได้เลือกเพลงทยอยเขมร สามชั้น สามารถสรุปหลักการแปรทำนองจะเข้และซออู้ เพลงทยอยเขมร สามชั้น ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ปรากฏความเหมือนและความแตกต่าง ระหว่างการแปรทำนองของ 2 เครื่องดนตรี ได้แก่ การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ ในส่วนที่เหมือนกัน ได้แก่ ทำนองหลักที่เป็นลูกล้อ ลูกเหลื่อม ทั้งสองเครื่องจะแปรทำนองเหมือนทำนองหลัก รักษาลูกตกของทำนองหลักคงไว้ทุกห้องเพลง ทำนองหลักที่เป็นมือบังคับจะเข้กับซออู้จะไม่แปรทำนอง ทำนองหลักที่เป็นอัตลักษณ์เข้าแบบจะเข้กับซออู้จะแปรทำนอง สำหรับการแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ ในส่วนที่แตกต่างกัน ได้แก่ ทำนองหลักเป็นลูกเก็บจะเข้แปรทำนองแบบเก็บ ซออู้แปรทำนองแบบจาว ๆ จะเข้มีการเพิ่มพยางค์เสียงโดยการสะบัดเสียงเดียว ซออู้แปรทำนองเหมือนทำนองหลัก ทำนองหลักเป็นอัตลักษณ์เข้าแบบจะเข้แปรทำนองแบบเก็บ ซออู้แปรทำนองแบบจาว ๆ ในทำนองที่เป็นลูกเหลื่อมซออู้มีการสีลักจังหวะ ฝากลูกตกไปในห้องถัดไป ส่วนการแปรทำนองแบบเก็บจะเข้ดีดเรียงเสียงจากเสียงสูงไปเสียงต่ำ เสียงต่ำไปเสียงสูง แต่ซออู้แปรทำนองมีการใช้กลอนฟาดในทำนองที่เป็นเก็บ หรือทำนองที่เป็นลูกล้อ ลูกเหลื่อม

ทั้งสองเครื่องมีหลักการแปรทำนองทั่วไป ที่เหมือนกันกับแตกต่างกันโดยยึดทำนองหลักในการแปรทำนองด้วยลักษณะของจะเข้ที่มีสามสาย ประกอบด้วยสายเอก สายทุ้ม สายลวด ซึ่งมีช่วงเสียงที่กว้างกว่าซออู้ จึงทำให้จะเข้สามารถแปรทำนองได้หลากหลาย สามารถดีดเรียงเสียงจากสูงมาต่ำ จากต่ำไปสูงได้อย่างราบรื่น ส่วนซออู้นั้น มีเพียงสองสายในการแปรทำนองจึงไม่สะดวกเท่ากับจะเข้ จึงทำให้เกิดกลอนฟาดเกิดขึ้น ลักษณะนี้ซออู้สามารถทำได้ เพราะจะทำให้เสียงดังลอดออกมาจากวงดนตรี ซึ่งการแปรทำนองจะเข้กับซออู้ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนนั้น จะทำการยืดลูกตกตรงตามทำนองหลักเป็นสำคัญ

จากการศึกษาหลักการทั่วไปและหลักการเฉพาะในการแปรทำนองจะเข้และซออู้ในเพลงทยอยเขมร สามชั้นของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนในครั้งนี้สะท้อนให้เห็นความเป็นศิลปินต้นแบบที่ถึงพร้อมด้วยความรู้ ความสามารถ และสะท้อนการเป็นศิลปินที่มีความสามารถใช้กลวิธีการบรรเลงในขีดความเหมาะสมได้อย่างสมบูรณ์ ไม่ใช้กลวิธีการบรรเลงที่ซับซ้อนอย่างเพลงเดี่ยว แต่ใช้ความหลากหลายของกลวิธีต่าง ๆ มาสอดทำนองระหว่างจะเข้และซออู้ ทำให้บทเพลงทยอยเขมร สามชั้น ซึ่งเป็นเพลงที่มีความสำคัญเพลงหนึ่ง ปรากฏความไพเราะออกมาได้อย่างสมบูรณ์มากที่สุด สะท้อนลีลาเฉพาะของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ตามปรากฏจากผลงานการแปรทำนองเพลงนี้ที่อภิปรายมาทั้งหมดในบทความนี้

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาผลงานและประวัติชีวิตรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน พบว่ารองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ยังได้ศึกษาดนตรีกับครูที่มีชื่อเสียงในด้านเครื่องสาย ปี่พาทย์ นอกจากนี้รองศาสตราจารย์ปกรณ์ยังได้เรียนกระจับปี่กับพิณพม่า และมีประสบการณ์มากมายที่แสดงในประเทศและต่างประเทศ ผู้สนใจสามารถศึกษาเป็นการวิจัยสืบเนื่องต่อไปได้อีกหลากหลายแง่มุมทางวิชาการ

รายการอ้างอิง

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, ข้าราชการบำนาญ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2560. *สัมภาษณ์*. 27 กุมภาพันธ์.

มนตรี ตราโมทและวิเชียร กุลตัณฑ์, 2523. *ฟังและเข้าใจเพลงไทย*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยเขษม.

ลีลาการแสดงซินโฟเนียของเจ.เอส.บาค โดย นิชิสา ทรัพย์สินอำนวย

PERFORMANCE PRACTICE ON J.S. BACH'S SINFONIAS BY NISHISA SUPSINAMNUAY

นิชิสา ทรัพย์สินอำนวย*

ศศี พงศ์สรายุทธ**

บทคัดย่อ

ซินโฟเนียของเจ.เอส. บาค เป็นบทเพลงสำหรับเครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ดในยุคบาโรก มีทั้งหมด 15 บทเพลง โดยการแสดงชุดนี้มีจุดประสงค์เพื่อพัฒนาทักษะด้านการบรรเลงเปียโนในลักษณะดนตรีแบบหลายแนวเสียง และเพื่อศึกษาลีลาการบรรเลงเปียโนในเทคนิคต่าง ๆ ที่สำคัญของบทเพลงซินโฟเนีย ตลอดจนการวางแนวทางการฝึกซ้อมและวิธีการแก้ไขปัญหาที่พบ ทั้งนี้ในการแสดงได้มีการอธิบายประกอบการแสดงเพื่อให้ผู้ฟังมีความเข้าใจในบทเพลงมากขึ้น

ในส่วนของการแสดงได้คัดเลือกบทเพลงซินโฟเนียที่น่าสนใจจำนวน 11 บทเพลง โดยนำเสนอหัวข้อที่น่าสนใจมา 4 หัวข้อคือ Motif ,Voicing, Ornamentation และ Memorizing ซึ่งประกอบด้วย (1) Sinfonia No.11 in G minor (2) Sinfonia No.6 in E major (3) Sinfonia No.9 in F minor (4) Sinfonia No.3 in D major (5) Sinfonia No.4 in D minor (6) Sinfonia No.5 in E-flat major (7) Sinfonia No.8 in F major (8) Sinfonia No.10 in G major (9) Sinfonia No.14 in B-flat major (10) Sinfonia No.13 in A minor (11) Sinfonia No.15 in B minor

การแสดงในครั้งนี้จัดขึ้นเมื่อวันที่ 30 มีนาคม พ.ศ. 2560 เวลา 14.00 น. ณ ห้องแสดงดนตรีธงสรวง (Tongsuang's Studio) ตั้งอยู่บ้านเลขที่ 54/1 ถนนสุขุมวิทซอย 3 กรุงเทพมหานคร การแสดงทั้งหมดใช้เวลาประมาณ 1 ชั่วโมง

คำสำคัญ: เปียโน / ซินโฟเนีย / ลีลาการแสดง

Abstract

J.S. Bach's Sinfonia is a Baroque's keyboard music set that consists of 15 pieces. This Performance Practice on Bach's Sinfonia Recital aimed to enhance the polyphony performing skills, and to understand specifically more about both performing style and techniques of the Sinfonia. Additionally, this research study presented the guideline to practice and the solutions to possible obstructions with the detailed explanation for audience's better understanding.

In the recital, 11 pieces of the Sinfonia were selected to analyse and interpret. Then, they were presented in 4 interesting topics; Motif, Voicing, Ornamentation, and Memorizing. (1) Sinfonia No.11 in G minor (2) Sinfonia No.6 in E major (3) Sinfonia No.9 in F minor (4) Sinfonia No.3 in D major (5) Sinfonia No.4 in D minor (6) Sinfonia No.5 in E-flat major (7) Sinfonia No.8 in F major (8) Sinfonia No.10 in G major (9) Sinfonia No.14 in B-flat major (10) Sinfonia No.13 in A minor (11) Sinfonia No.15 in B minor.

The master recital took place at the Tongsuang's Studio on Thursday, 30th March, 2017 at 2:00 PM. The recital time is approximately one hour.

Keywords: Piano / Sinfonia / Performance Practice

* นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, pp.pearry@gmail.com

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

บทนำ

การแสดงซินโฟเนียของเจ.เอส. บาคในครั้งนี้ จำเป็นต้องศึกษาและค้นคว้าอย่างละเอียดโดยการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับชีวประวัติของผู้ประพันธ์ ซินโฟเนีย ดนตรีหลายแนวเสียง เครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ดในยุคบาโรก และลีลาการบรรเลงบทเพลงสำหรับคีย์บอร์ดในยุคบาโรก รวมถึงการวิเคราะห์เทคนิคในการประพันธ์เพลงและวิธีการฝึกซ้อม เพื่อเป็นข้อมูลพื้นฐานที่สำคัญประกอบการแสดง ทำให้เข้าใจถึงดนตรี และเปิดการแสดงให้เป็นไปอย่างสมบูรณ์แบบมากที่สุด

ในโปรแกรมการแสดงซินโฟเนีย ได้แบ่งหัวข้อที่น่าสนใจของเทคนิคต่าง ๆ เช่น Motif ,Voicing, Ornamentation และ Memorizing โดยยกตัวอย่างบทเพลงซินโฟเนียให้สอดคล้องกับหัวข้อที่กำหนดไว้ 11 บทเพลง การเลือกหัวข้อเทคนิคที่น่าสนใจนั้น มาจากความต้องการที่จะนำเสนอบทเพลงซินโฟเนียซึ่งมีลักษณะดนตรีคล้ายกันทั้งหมด โดยทำอย่างไรให้มีความแตกต่างหรือมีการดึงดูดให้ผู้ฟังมีความสนใจในการแสดง จึงเริ่มจากการวิเคราะห์บทเพลงทั้งหมดก่อน จากนั้นแบ่งหัวข้อที่น่าสนใจของเทคนิคต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับบทเพลง สุดท้ายเลือกบทเพลงของแต่ละบทมาลงหัวข้อ โดยแต่ละหัวข้อจะมีบทเพลงประมาณ 2-3 บทเพลง การแบ่งหัวข้อเพื่อทำให้การแสดงมีการอธิบายและยกตัวอย่างให้เห็นภาพชัดเจนมากยิ่งขึ้น

วัตถุประสงค์ของการแสดง

ผู้แสดงมีวัตถุประสงค์หลักในการแสดง ดังนี้

1. เพื่อส่งเสริมและพัฒนาศักยภาพในการบรรเลงเปียโน
2. เพื่อศึกษาสไตล์ดนตรีในยุคบาโรกและเทคนิคต่าง ๆ ที่นิยมใช้
3. เผยแพร่ผลงานลีลาการแสดงดนตรีแบบหลายแนวเสียงให้แก่ผู้ที่สนใจ
4. เพื่อรวบรวมข้อมูลและวรรณกรรมทางด้านดนตรี ด้านประวัติของผู้ประพันธ์ เทคนิคการบรรเลงและวิธีการซ้อม

วิธีดำเนินการวิจัย

1. เลือกบทเพลงสำหรับการแสดง
2. ปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์และอาจารย์วิชาทักษะดนตรีด้านเปียโน
3. ศึกษาและหาข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้แสดง
4. วางแผนการซ้อมให้เหมาะสม
5. เข้าเรียนกับอาจารย์ผู้สอนอย่างสม่ำเสมอ
6. กำหนดวัน เวลา และสถานที่การแสดง
7. ทำสูจิบัตรและโปสเตอร์สำหรับการแสดง
8. ฝึกซ้อมเสมือนแสดงจริง ณ สถานที่จัดแสดง
9. วิเคราะห์ผลการวิจัยและสรุปผลเป็นรูปเล่ม

ประโยชน์ที่ได้รับ

1. ได้แสดงความสามารถลีลาการแสดงเปียโนสู่สายตาของสาธารณชน
2. ได้พัฒนาการฝึกเพลงในลักษณะโพลีโฟนี ซึ่งเป็นเนื้อดนตรีที่สำคัญของบทประพันธ์เพลงในยุคบาโรก
3. การศึกษาเพลงในยุคบาโรกจะมีเอกลักษณ์สำคัญบางอย่าง เช่น Ornamentation ทำให้เราได้ศึกษาถึงที่มาและชนิดของ Ornamentation ที่ใช้ในยุคบาโรกไปด้วย

4. ได้ศึกษาหาข้อมูลในเชิงลึก รวมทั้งวรรณกรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับซินโฟเนียของบาค เพื่อให้เข้าใจในบทเพลงและสามารถวิเคราะห์บทเพลงออกมาได้อย่างสมบูรณ์แบบ
5. ได้เป็นส่วนหนึ่งในการส่งเสริมการแสดงดนตรีคลาสสิก เพื่อให้คนรุ่นหลังได้ทราบถึงคุณค่าและดำรงอยู่ต่อไป

บทเพลงที่ทำการวิเคราะห์และแนวทางการฝึกซ้อม

Sinfonia No.3 in D major, BWV 789

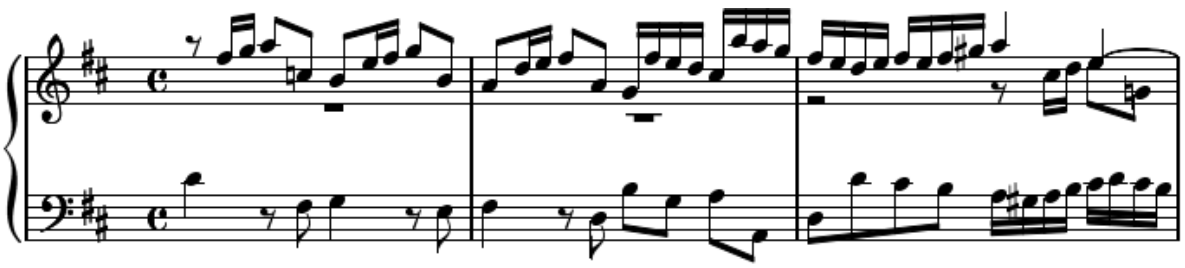
Sinfonia บทที่ 3 อยู่ในกุญแจเสียง D major อัตราความเร็วจังหวะ 4/4 โครงสร้างของทำนองหลักประกอบด้วย ทำนองเอก 2 ห้องครึ่ง เราสามารถแบ่งทำนองเอกได้ 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มที่ 1 ทำนองเอกมีลักษณะโน้ตเรียงขาขึ้น 3 ตัว ต่อด้วยโน้ตขั้นคู่ 6 และโน้ตขั้นคู่ 2 ขาลงต่อกันโดยใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้นสลับกับโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น ต่อมากลุ่มที่ 2 ทำนองเอกมีลักษณะโน้ตเรียงขาลง 4 ตัว 2 ชุด มีโน้ตเทิร์น (Turn) 4 ตัว ขั้นก่อนจบด้วยโน้ตเรียงขาขึ้น 4 ตัว โดยโน้ตกลุ่มนี้ใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้นทั้งหมด ยกเว้นตัวสุดท้ายใช้โน้ตตัวดำ (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554)

ดังนั้นทำนองเอกกลุ่มที่ 1 เริ่มที่ห้องที่ 1 เป็นตอนนำเสนอ แนวเสียงที่ 1 เข้ามาในแนวเสียงสูงด้วยโน้ต F# ซึ่งเป็นโน้ตมีเดียนของกุญแจเสียง D major ต่อด้วยทำนองเอกกลุ่มที่ 2 ในห้องที่ 2 จังหวะที่ 3 และจบทำนองเอกด้วยโน้ต A ซึ่งเป็นโน้ตโดมินันท์ของกุญแจเสียง D major ในห้องที่ 3 จังหวะที่ 3 จากนั้นแนวเสียงที่ 2 เข้ามาทำนองเดียวกันกับแนวเสียงที่ 1 ในห้องที่ 3 จังหวะที่ 3 ในแนวเสียงกลาง แต่เปลี่ยนระดับเสียงโดยใช้โน้ตขั้นคู่ห้าแทนระดับเสียงเดิม ตามด้วยแนวเสียงสุดท้ายเข้ามาทำนองเดียวกันกับแนวเสียงที่ 1 ในห้องที่ 6 ในแนวเสียงต่ำ แต่ต่างระดับเสียงกัน 2 ช่วงคู่แปด จบการเสนอทำนองเอกครบทั้งสามแนวเสียง

เข้าสู่ช่วงกลางของบทเพลง ซึ่งเป็นช่วงของการนำเสนอทำนองเอกด้วยการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปยังกุญแจเสียงต่าง ๆ เราจึงกำหนดให้ช่วงนี้เป็นตอนพัฒนา ในบทนี้เริ่มเปลี่ยนกุญแจเสียงในห้องที่ 10 ไปกุญแจเสียง B minor ซึ่งเป็นกุญแจเสียงร่วม (Relative key) ของ D major จากนั้นไปกุญแจเสียง D minor, G major และมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปมาจนถึงห้องที่ 23 (ปานใจ จุฬาพันธุ์, 2551)

จากนั้นเข้าสู่ตอนสุดท้ายของเพลงคือ ตอนย้อนความ โดยบทนี้มีความยาวตอนย้อนความ 3 ห้อง บาคได้นำทำนองเอกกลับมาในกุญแจเสียงเดิมคือ กุญแจเสียง D major ในห้องที่ 23 จังหวะที่ 3 ในแนวเสียงสูงและจบด้วยโน้ต D ซึ่งเป็นโน้ตโทนิกของกุญแจเสียง D major (ศศี พงศ์สรายุทธ, 2553)

ตัวอย่างทำนองเอกของ Sinfonia No.3 in D major, BWV 789



วิธีการฝึกซ้อมซินโฟเนียบทที่ 3 สามารถแบ่งเป็น 2 หัวข้อหลักดังนี้

1. ปัญหาที่พบในบทเพลง

1.1 ยกตัวอย่างในห้องที่ 5 มีโน้ตขั้นคู่ 3 ที่ต้องเล่นพร้อมกันอย่างต่อเนื่อง ด้วยอัตราจังหวะที่เร็วทำให้เล่นโน้ตไม่ทัน หรือบางครั้งลดอัตราจังหวะเองโดยไม่รู้ตัว

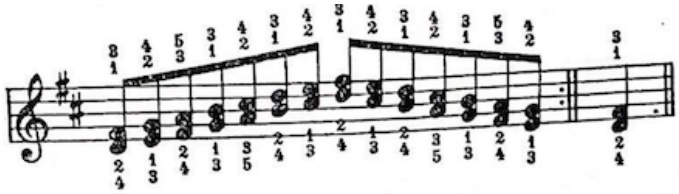
1.2 เทคนิคโน้ตขั้นคู่ โดยเฉพาะโน้ตขั้นคู่ 6 และโน้ตขั้นคู่ 7 ต้องกระโดดโน้ต

2. วิธีแก้ปัญหา

2.1 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่สามารถใช้ฝึกซ้อม “Marie Prentner: Leschetizky’s Fundamental Principles of Piano Technique” ในหัวข้อโน้ตขั้นคู่ 3 ในกุญแจเสียง D major โดยการเล่นให้ใช้นิ้วตามที่แบบฝึกหัดกำหนดและมีวิธีฝึกซ้อมดังนี้

- กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องจับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 80 ของค่าโน้ตตัวดำ เราจะเริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อนจากนั้นค่อย ๆ เพิ่มอัตราความเร็วไปจนถึงระดับ 120 ของค่าโน้ตตัวดำ (Ferguson, 1975)
- ในส่วนการคุมลักษณะเสียง (articulation) ควรฝึกซ้อมทั้งเสียงสั้นและเสียงยาว เริ่มฝึกซ้อมแบบเสียงสั้นก่อน 2 รอบ แล้วสลับเป็นฝึกซ้อมแบบเสียงยาว 2 รอบในแต่ละกุญแจเสียง ทั้งนี้ทั้งนั้นจำนวนรอบที่ซ้อมขึ้นอยู่กับการเล่นได้คล่องของผู้ซ้อมเป็นหลัก สามารถเพิ่มหรือลดจำนวนรอบได้ การฝึกซ้อมแบบสั้นมีผลทำให้สร้างความแข็งแรงกับกล้ามนิ้วมือ (Donington, 1982)

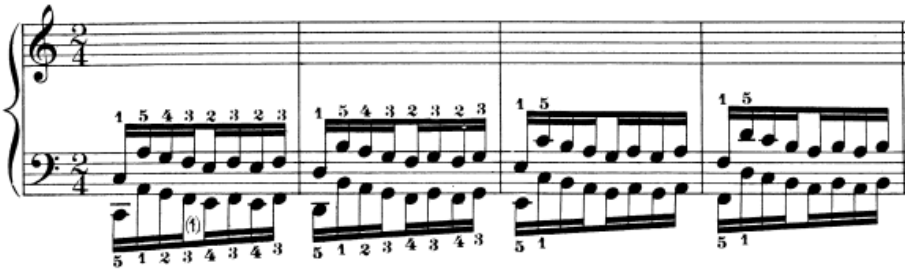
ตัวอย่าง Marie Prentner: Leschetizky’s Fundamental Principles of Piano Technique
(ขั้นคู่ 3 ในกุญแจเสียง D major)



2.2 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่สามารถใช้ฝึกซ้อม Hanon: The Virtuoso–Pianist No.10 เป็นแบบฝึกหัดฝึกโน้ตขั้นคู่ 2, 6 และโน้ตเรียง ซึ่งค่อนข้างตรงกับทำนองเอกของบทนี้ วิธีฝึกซ้อมมีดังนี้

- กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องจับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 70 ของค่าโน้ตตัวดำ เราจะเริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อนจากนั้นค่อย ๆ เพิ่มอัตราความเร็วไปจนถึงระดับ 100 ของค่าโน้ตตัวดำ
- ในส่วนการคุมลักษณะเสียง (articulation) ควรฝึกซ้อมทั้งเสียงสั้นและเสียงยาว เริ่มฝึกซ้อมแบบเสียงสั้นก่อน 2 รอบ แล้วสลับเป็นฝึกซ้อมแบบเสียงยาว 2 รอบในแต่ละกุญแจเสียง ทั้งนี้ทั้งนั้นจำนวนรอบที่ฝึกซ้อมขึ้นอยู่กับการเล่นได้คล่องของผู้ซ้อมเป็นหลัก สามารถเพิ่มหรือลดจำนวนรอบได้ การฝึกซ้อมแบบสั้นมีผลทำให้สร้างความแข็งแรงกับกล้ามนิ้วมือ (Bach, 1949)

ตัวอย่าง Hanon: The Virtuoso–Pianist No.28



ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์

1. การคัดเลือกบทเพลง

การคัดเลือกบทเพลง ผู้แสดงต้องการนำเสนอลีลาการแสดงพร้อมทั้งอธิบายประกอบ มีความประสงค์จะเล่นเพลงชุดเพื่อเป็นเนื้อเรื่องเดียวกัน โดยบทเพลงจะพิจารณาถึงความเหมาะสมแก่การนำมาแสดงในระดับปริญญามหาบัณฑิตด้วย

สำหรับบทเพลงที่จะแสดงคัดเลือกมาจากซินโฟเนียของเจ.เอส.บาค 11 บทเพลง จากทั้งหมด 15 บทเพลงซินโฟเนียเป็นบทเพลงที่มีลักษณะดนตรีหลายแนวเสียง มีอีกชื่อเรียกหนึ่งว่า Three - Part Invention เป็นบทเพลง สอดประสานทำนอง 3 แนวเสียง

ผู้แสดงแบ่งการแสดงเป็นหัวข้อที่น่าสนใจดังนี้

1. Motiff
   - Sinfonia No.11 in G minor
   - Sinfonia No.6 in E major
   - Sinfonia No.9 in F minor
2. Voicing
   - Sinfonia No.3 in D major
   - Sinfonia No.4 in D minor
3. Ornamentation
   - Sinfonia No.5 in E flat major
   - Sinfonia No.8 in F major
4. Memorizing
   - Sinfonia No.10 in G major
   - Sinfonia No.14 in B flat major
   - Sinfonia No.13 in A minor
   - Sinfonia No.15 in B minor

1. การเตรียมความพร้อมการแสดงซินโฟเนีย

1. ศึกษาและวิเคราะห์บทเพลงเพื่อทำความเข้าใจลักษณะของบทเพลง
2. บริหารเวลาซ้อมเปียโนให้มีคุณภาพ
3. เข้าเรียนเปียโนกับอาจารย์ผู้สอนอย่างสม่ำเสมอ

4. หาข้อมูลสำหรับการอธิบายประกอบการแสดงซินโฟเนีย

5. ส่งข้อมูลให้อาจารย์ที่ปรึกษาพิจารณาและแลกเปลี่ยนความคิดเห็น
6. ในส่วนการอธิบายประกอบการแสดง ฝึกซ้อมการพูดให้มีน้ำเสียงชัดเจน แบ่งวรรคประโยคและการหายใจ ให้ถูกต้อง
7. ฝึกซ้อมการแสดงซินโฟเนียทั้งโปรแกรม ณ สถานที่จริงเพื่อให้ผู้แสดงมีความคุ้นเคย
8. ทำสูจิบัตรและโปสเตอร์ ผู้แสดงต้องเตรียมข้อมูลเกี่ยวกับประวัติผู้แสดง โปรแกรมเพลงและประวัตินักประพันธ์เพลงเพื่อใช้ในการแสดง

2. วิธีการแสดงซินโฟเนีย

1. ผู้แสดงกำหนดการแสดงและรูปแบบการแสดง โดยการบรรเลงสลับกับการอธิบายประกอบการบรรเลงทีละหัวข้อ
2. ผู้แสดงบรรเลงบทเพลงให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์เพลง
3. ผู้แสดงถ่ายทอดอารมณ์บทเพลงและการอธิบาย ตามลำดับรายการการแสดงตั้งแต่ต้นจนจบ
4. ผู้แสดงแต่งกายให้เหมาะสมกับสถานที่การแสดง

3. การแสดงเดี่ยวเปียโน

ผู้แสดงได้ทำการแสดงทั้งหมดใช้เวลาประมาณ 1 ชั่วโมง โดยไม่มีการพักแสดง ลำดับการแสดงเรียงตามสูจิบัตร

4. วัน เวลาและสถานที่แสดง

การแสดงในครั้งนี้จัดขึ้นเมื่อวันที่ 30 มีนาคม พ.ศ. 2560 เวลา 14.00 น. ณ ห้องแสดงดนตรีธงสรวง (Tongsuang's Studio) ตั้งอยู่บ้านเลขที่ 54/1 ถนนสุขุมวิทซอย 3 กรุงเทพมหานคร

ข้อเสนอแนะ

1. การเตรียมตัวของผู้แสดง

ความสำเร็จในการแสดงคือจัดสรรเวลาในการเตรียมตัวและฝึกซ้อมให้เหมาะสม การเข้าเรียนกับอาจารย์ผู้สอนเปียโนอย่างสม่ำเสมอ และการเข้าพบกับอาจารย์ที่ปรึกษาสำหรับเรื่องการแสดง การพูดหน้าเวที เพื่อให้มีทักษะและความเข้าใจในการซ้อมบทเพลงมากยิ่งขึ้น ทำทุกอย่างด้วยความตั้งใจและมีสมาธิกับบทเพลงที่ซ้อมอยู่ทุกครั้ง นอกจากนี้ผู้แสดงควรพักผ่อนให้เพียงพอก่อนการแสดง เพื่อให้มีความพร้อมที่สมบูรณ์ ของสภาวะทางร่างกายและจิตใจในการออกแสดง

2. การคัดเลือกบทเพลง

การคัดเลือกบทเพลงคำนึงถึงความน่าสนใจของบทเพลงที่จะนำมาแสดง โดยทักษะของบทเพลงต้องอยู่ในระดับปริญญามหาบัณฑิต

3. การจัดสถานที่และเครื่องดนตรี

ผู้แสดงควรเข้าไปตรวจสอบสถานที่แสดงล่วงหน้าโดยเฉพาะเรื่องคุณภาพของระบบเสียง เวทีและการจัดวางเปียโน ควรหาเวลาฝึกซ้อมกับเปียโนที่ใช้ในการแสดงจริงเพื่อสร้างความคุ้นเคยและความมั่นใจ

4. การเตรียมการและจัดการด้านอื่น ๆ

- ควรติดต่อขอใช้สถานที่ล่วงหน้าอย่างน้อย 2 เดือน
- ควรเรียนเชิญคณะกรรมการและแขกผู้มีเกียรติล่วงหน้าอย่างน้อย 1 เดือน
- ควรประชาสัมพันธ์ล่วงหน้าอย่างน้อย 1 เดือน

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

ปานใจ จุฬาพันธุ์. 2551. *วรรณกรรมเพลงเปียโน 1*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. 2554. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

ศศี พงศ์สรายุทธ. 2553. *ดนตรีตะวันตกยุคบาโรกและยุคคลาสสิก*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภาษาอังกฤษ

Donington, R. 1982. *Baroque Music: Style and Performance*. NeW York: W.W. Norton & Company.

Bach, C.P.E. 1949. *Easy on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. By William J. Mitchell. NeW York: W.W. Norton & Company.

Ferguson, H. 1975. *Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th century*. New York: Oxford University Press.

การแสดงขับร้องเดี่ยวโดย มนัสนันท์ อักษรถึง

A MASTER VOCAL RECITAL BY MANASANUN AKSORNTEANG

มนัสนันท์ อักษรถึง*

ดวงใจ ทิวทอง**

บทคัดย่อ

การแสดงขับร้องเดี่ยวในครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาศักยภาพในการขับร้องของผู้แสดงทั้งด้านเทคนิคการขับร้อง การตีความบทเพลง การวิเคราะห์บทเพลง การศึกษาประวัติบทประพันธ์และผู้ประพันธ์ ตลอดจนการศึกษาและปฏิบัติจริงในการเตรียมการจัดแสดงเดี่ยว ซึ่งรวมถึงการคัดเลือกบทเพลง การฝึกซ้อม การจัดทำโปสเตอร์และสูจิบัตร การติดต่อประสานงาน การจัดเตรียมสถานที่แสดง นอกจากนี้ยังเป็นการเผยแพร่เพลงขับร้องคลาสสิกให้แก่ผู้ที่สนใจอีกด้วย

ในการแสดงครั้งนี้ผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงขับร้องทั้งหมด 17 บทเพลง จากชุดการประพันธ์ 8 ชุด 6 ภาษา ซึ่งได้ทำการคัดเลือกจากหลากหลายยุคสมัย ทั้งจากยุคบาโรค ยุคคลาสสิก ยุคโรแมนติก และยุคศตวรรษที่ยี่สิบ จากนักประพันธ์ทั้งหมด 8 ท่าน ได้แก่ (1) Quae moerebat et dolebat and (2) Quando corpus morietur by Giovanni Battista Pergolesi (3) Deh per questo istante solo by Wolfgang Amadeus Mozart (4) Dopo l'oscuro nembo by Vincenzo Bellini (5) Villanelle and (6) L'île inconnue by Hector Berlioz (7) Zueignung (8) Die Nacht and (9) Allerseelen by Richard Strauss (10) Má pí senzas mi laskouzní (11) A les je tichy kolem kol and (12) Kdyz mnes tará matka by Antonín Leopold Dvorák (13) A Piper (14) Love Not Me for Comely Grace and (15) A Singer by Michael Head (16) Edelweiss, No. 8 and (17) Sonnenblume by Robert Stolz.

การแสดงขับร้องเดี่ยวครั้งนี้จัดขึ้นเมื่อวันที่ 28 มีนาคม 2560 เวลา 16:30 น. ณ ห้องแสดงดนตรี ชั้น 3 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยใช้เวลาในการแสดงทั้งหมดประมาณ 1 ชั่วโมง 30 นาที รวมพักครึ่งการแสดง

คำสำคัญ: การแสดงขับร้องเดี่ยว / มนัสนันท์ อักษรถึง

Abstract

This Master Vocal Recital aimed to develop the performer's vocal techniques, text interpretation, musical analysis, a study on composers and compositions history, parallel to improve the performer to have an experience in organizing a solo recital, including selecting repertoires, practice, poster and program notes preparation, coordination, and performance venue arrangement. Moreover, the Master Vocal Recital was an opportunity to present more information about classical vocal music to the others.

In the recital, the performer selected 17 pieces from 8 selections in 6 languages by 8 composers from various period; Baroque, Classical, Romantic and Twentieth Century, as follows: (1) Quae moerebat et dolebat and (2) Quando corpus morietur by Giovanni Battista Pergolesi (3) Deh per questo istante solo by Wolfgang Amadeus Mozart (4) Dopo l'oscuro nembo by Vincenzo Bellini (5) Villanelle and (6) L'île inconnue by Hector Berlioz (7) Zueignung (8) Die Nacht and (9) Allerseelen by Richard Strauss (10) Má pí senzas mi laskouzní (11) A les je tichy kolem kol and (12) Kdyz mnes tará matka by Antonín Leopold Dvorák (13) A Piper (14) Love Not Me for Comely Grace and (15) A Singer by Michael Head (16) Edelweiss, No. 8 and (17) Sonnenblume by Robert Stolz.

The Master Vocal Recital took place on Tuesday, 28th March, 2017 at 4:30 P.M. at 3rd Floor, Recital Hall, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University. The approximate duration of the Master Voice Recital was 1 hour 30 minutes, including an intermission.

Keywords: Master Vocal Recital / Manasanun Aksornteang

* นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต, หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก, คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, a.m_angie@hotmail.com

** รองศาสตราจารย์, ภาควิชาดุริยางคศิลป์ สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก, คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, Duangjai.A@chula.ac.th

Introduction

The performer presented a Master Vocal Recital in partial fulfillment for the Degree of Master of Fine and Applied Arts, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University. The performer selected songs and arias from different periods (Baroque, Classical, Romantic, and Twentieth Century) for the recital according to the voice type, technique, expression of the pieces, and contrasting of style and tempo to make the program more interesting and allow the performance to show various abilities in singing. Since the recital was a degree requirement, the program was also a proper difficulty, allowing the performer to develop additional skills as a performer.

In order to present a good solo recital, the performer should learn how to prepare it in a correct and effective ways, including selecting the repertoire, healthy practicing, effective rehearsing, and a good organizing as well. She was learning by doing to extend her abilities and build up her capabilities to achieve the best of hers.

Research Objectives

For the Master Vocal Recital, the performer aimed to accomplish the following:

1. To develop the performer's skills in vocal technique and interpretation.
2. To explore more the performer's vocal capacity and proper repertoire.
3. To research and understand classical music for voice, especially those used in the recital.
4. To experience how to prepare a solo recital, including the informative program notes
5. To present the audience different styles of classical repertoire for voice.

Methodology

The performer followed the step below in order to achieve the goal of doing the Master Vocal Recital. The good result came from the good preparation and hard working.

1. Select the pieces for the recital and discuss with the advisor, Associate Professor Duangjai Thewtong.
2. Self-study the pieces: notes, rhythms, and diction pronunciation.
3. Research the pieces in details, including the meaning of the text, the composer's history, form and analysis.
4. Study the pieces with the advisor.
5. Practice the pieces alone, then, with the accompanist and the duet partner.
6. Perform some pieces in public to gain more performing experience.
7. Select the performance date and venue
8. Prepare the program notes booklet.
9. Consult a piano technician to tune the piano if needed.
10. Have a run-through or dress rehearsal at the recital hall.

11. Analyze the performance and prepare a written dissertation.

Discussions

Repertoire Selection

In order to select the songs for a recital, the performer considered most of self-ability and self-capacity, also the interesting program order. The program should include at least 4 languages (Italian, English, German, and French) from different periods (Baroque, Classical, Romantic, and Twentieth Century) with good contrasting styles, tempos and moods of songs. The performer chose 17 pieces 6 languages in Latin, Italian, German, French, English and Czech, from sacred set of songs, operas, art songs, songs selections, and song cycles from Baroque to Twentieth Century periods. The selection of the recital contained both famous and lesser known pieces, and were appropriate difficulties which suitable for a Master's level of recital.

The recital program contained 17 pieces, divided into two sections with a 10 minutes intermission. The pieces in the program are listed below:

1. Quae moerebat et dolebat, No. 4 from 'Stabat mater' by Giovanni Battista Pergolesi
2. Quando corpus morietur, No. 12 from 'Stabat mater' by Giovanni Battista Pergolesi
3. Deh per questo istante solo from Opera 'La Clamenza di Tito' by Wolfgang Amadeus Mozart
4. Dopo l'oscuro nembo from Opera 'Adelson e Salvini' by Vincenzo Bellini
5. Villanelle, Op. 7, No.1 from Song Cycle 'Les Nuits d'été' by Hector Berlioz
6. L'île inconnue, Op. 7, No. 6 from Song Cycle 'Les Nuits d'été' by Hector Berlioz
7. Zueignung, Op. 10, No.1 by Richard Strauss
8. Die Nacht, Op. 10, No.3 by Richard Strauss
9. Allerseelen, Op. 10, No.8 by Richard Strauss

   The first half of the program was approximately 40 minutes, followed by a 10 minutes intermission.
10. Má pí senzas mi laskouzní, Op. 55, No.1 from Set of Songs 'Cigánské Melodie' by Antonín Leopold Dvorák
11. A les je tichy kolem kol, Op. 55, No. 3 from Set of Songs 'Cigánské Melodie' by Antonín Leopold Dvorák
12. Kdyz mnes tará matka, Op. 55, No. 4 from Set of Songs 'Cigánské Melodie' by Antonín Leopold Dvorák
13. A Piper from Selection 'Songs of the Countryside' by Michael Head
14. Love Not Me for Comely Grace from Selection 'Songs of Romance and Delight'by Michael Head
15. A Singer from Selection 'Songs of Romance and Delight' by Michael Head

16. Edelweiss, Op. 500, No. 8 from Song Cycle ‘Blumenlieder’ by Robert Stolz
17. Sonnenblume, Op. 500, No. 14 from Song Cycle ‘Blumenlieder’ by Robert Stolz.

The second half of the program was approximately 40 minutes. The total performance time is approximately 1 hour and 30 minutes.

Preparation

1. Individual Pieces

The performer started the preparation by learning each piece, both technically and musically. She first searched out the background and meaning of the pieces to understand it and started to interpret, then learnt the melody and rhythm, making sure that she had sung the notes correctly with good control and intonation. After that, she practiced the text alone to make sure that every word is clear and understandable. (Moriarty, 1975) After the singer can fluently pronounce the text, she practiced the text along with the rhythm of the piece, then put together with the melody. This made the practicing much easier and more effective. (Brown, 1996)

The performer also considered of composer’s marking; dynamics, accents, tempos changes, and phrases to make the pieces most touched to the audience as possible. After the singer can sing the piece fluently with expression, the singer discussed in detail with the advisor and pianist about the meaning and interpretation to make sure that everyone has the same understanding about the piece. (Katz, 2009)

2. The Recital

Since the recital contained 17 pieces and was about one and a half hour long, the singer has prepared herself both physically and mentally. To prepare for the recital, the performer did vocalizing every day and exercised by riding a bicycle twice a week, also did a complete run-through of all the pieces 3-4 times a week. In addition, she performed the pieces in public to make a better mentally preparation. (Brown, 1996)

About one week before the recital, the performer and all the musicians had a rehearsal run-through at the performance venue to build confidence and build up more some last-minute details regarding the performance practice and stage appearance.

3. Organizing

In order to put out a recital, the singer prepared a poster and program notes booklet, reserved the hall, contact and organize rehearsal schedule with all the musicians, informed judges and invited audience. Regarding to the recital hall preparation, the performer needed to be sure that the piano is in good working order, and all seats has well organized. Sometimes, things may overload, especially on the recital day, asking for some tiny help will give the singer better concentration on her singing. The performer asked her sister to help with the reception on the recital day.

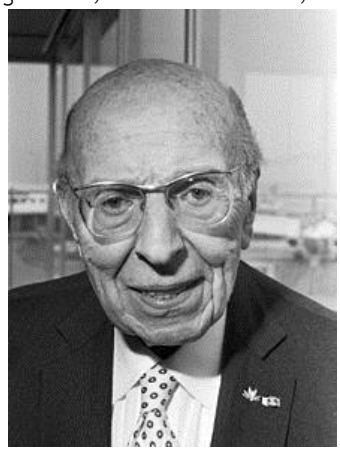
Research and Analysis

Since the recital contained 17 pieces from 8 selections of songs, the performer would like to shared part of her research and song analysis from the recital. She selected a selection of Robert Stolz which it was the eighth selection of the recital.

Songs Selection of "Blumenlied, Op. 500" composed by Robert Stolz

Biography : Robert Stolz

(August 25, 1880 - June 21, 1975)



Robert Stolz or Robert Elisabeth Stolz was an Austrian songwriter and conductor. He is also known as operettas and film music composer. He was born on August 25, 1880 in Graz, Austria. His father was a conductor, and his mother was a concert pianist. His great-grandmother was a soprano, Teresa Stolz. Robert started piano lessons at his early age. At the age of seven, he toured Europe as a young pianist, playing Mozart. Then, he studied at the Vienna Conservatory with Robert Fuchs and Engelbert Humperdinck. In 1899, he became a successive conductor in the area of Maribor (Marburg), Salzburg and Brno, he was only 19 at the time. In 1907, Stolz move to gain his success in Vienna, working at the Theater an der Wien. He conducted a lot in Vienna, including the first performance of Oscar Strauss's 'Der tapfere Soldat' (The Chocolate Soldier) in 1908. Stolz leave the theater in 1910, became a freelance composer and conductor. During that time, he started to compose operettas and songs which he had a number of pieces successes in these fields.

After the serve in Austrian Army in the World War I, Stolz devoted himself to cabaret. He moved to Berlin in 1925 and started to compose music for films in 1930. Some of his film music became a popular favorite, such as the first German sound film 'Zwei Herzen im Dreivierteltakt' (Tow Hearts in Walz Time). His compositions of operetta became known to wider audiences as well, including 'Adueu, mein kleiner Gardeoffizier' from operetta 'Die lustigen Weiber von Wien' which the song has been used in the film 'Im weißen Rößl' (The White Horse Inn).

The rise of Nazi in Germany brought Stolz back to Vienna, where his title song for the film 'Ungeküßt soll man nicht schlafen gehn' was a hit. He received a Great Medal (Best

Musical) Award from Venice international Film Festival for 'Spring Parade' in 1934. He remained active in Berlin as well, traveling by car which gets him in troubled while crossing the German-Austrian border. He get caught and became an enemy alien to Germany in 1939, but with the help of friends he was released in 1940, then, he move to New York, USA.

In America, Stolz achieved his fame with concerts of Viennese Music, starting with "A Night in Vienna" at the Carnegie Hall. With that concert, he received many invitations to compose music for shows and films. He also received two Academy Awards from his works: 'Waltzing in the Clouds' for the film 'Spring Parade' which was nominated for Best Original Song in 1941, and his score for the film 'It Happened Tomorrow' was nominated for Best Dramatic or Comedy Picture Score in 1945.

In 1946, Stolz returned to Vienna and received a Professor Honoris Causa by the Austrain Government. In 1952, he began to compose for the Vienna Ice Revue. He dedicated his first of 19 ice operettas 'Eternal Eve' to European Champion Eva Pawlik. During the 1960s and 1970s, he made numerous recordings of operettas which composed by Johann Strauss, Franz lehar, Emmerich Kalman, and Leo Fall. In 1970, he was made an Honorary Citizen of Vienna, he also awarded Vienna's Grand Medal of Hounour, being the second musician ever after Richard Strauss.

Robert Stolz died on June 21, 1975 in Berlin, and he received the honour of a lying-in-state in the foyer of the Vienna State Opera House after his death. He was buried near Johannes Brahms and Johann Strauss II in Vienna's Zentralfriedhof, and a statue to him was erected in the Wiener Stadtpark.

Literary:

Robert Stolz is known as a songwriter as same as a film music composer and conductor. One of his most interesting song cycles is the Blumenlied.

Blumenlieder is a song cycle Opus number 500 composed by Robert Stolz and lyrics by Bruno Hardt-Warden. It was written in 1927-1928, containing 21 songs by using name of different flowers as the name of the songs. Stolz's original idea for the cycle is to use the work as an effective returning to the 'charm and naivety', and presenting a reaction against the 'drudgery of modern composition'. Later on in 1972, he added one more piece into the cycle.

The song lists of Blumenlieder, op.500 is below:

1. Motto
2. Vergissmeinnicht
3. Klatschrose
4. Primel
5. Veilchen
6. Lilie
7. Herbstzeitlosen

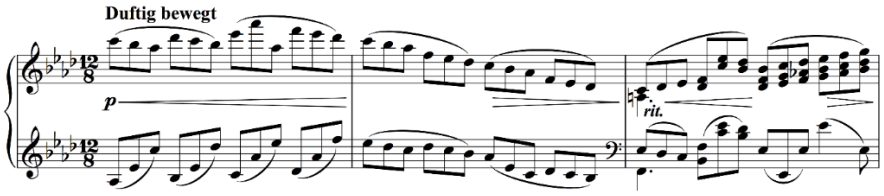
8. Edelweiß
9. Rebenblüte
10. Fingerhut
11. Kunstblume
12. Rittersporn
13. Stiefmütterchen
14. Sonnenblume
15. Feuernelken
16. Schneeglöckchen
17. Todesblume
18. Orakelblume
19. Rote Rose
20. Myrthe
21. Kornblumen
22. Kaktusblüte (1972)

Song Analysis:

1. Edelweiß, Op.500, No.8

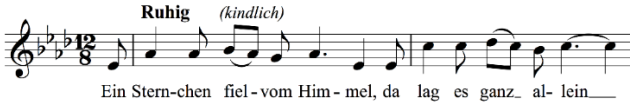
'Edelwei**ß**' is the eighth number of the cycle. The song was set in 12/8 meter with marking of 'Duftig bewegt' (gently flows). The song started with a piano introduction, sweet and lovely melody in the right hand and broken triplet in the left hand, creating a friendly feeling to the song. Stolz used descending motion of melody in the second measure to create a gently falling feeling, making a picture of a falling star, and ascending melody with *ritardando* (slow down) in the next measure to picture the rise of a flower which matched to the meaning of the text.

Ein Sternchen fiel vom Himmel,	*A little star fall down from heaven,*
da lag es ganz allein	*lie there all alone*
in mitten wilder Berge	*in the middle of the forest hill*
mit silberhellem schein,	*with its silver shimmering light,*
doch Gott kam ihm zu Hilfe	*then God gave it a hand*
"mein Sternchen", rief er leis'	*"my little star", be peaceful now*
"Ich schaffe dich zur Blume	*"I turn you into a flower*
und tauf' dich Edelweiß"	*and named you Edelweiß"*

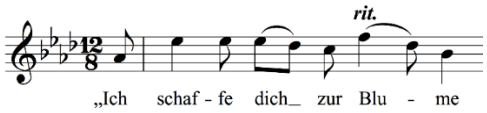


Ex.1 The introduction with a falling star melody in measure 2,
and rising flower melody in measure 3. (measure 1-3)

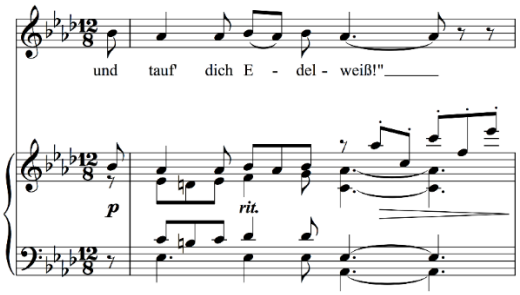
The vocal line came in at pick up beat to measure 4 with tempo marked *'Ruhig (kindlich)'* (Peaceful, naive). The song was set into a through-compose form. The climax of the song is in the second stanza at measure 10 at the text *"Ich schaffe dic zur Blume"* (I turn you into a flower), Stolz put the word 'Blume' (flower) at the F note with *ritardando* in order to emphasis that the star has been transform into a flower. He put another *ritardando* in the next measure at the name of the flower to ending the vocal line. The intro is repeated again as an ending with added *tremolo* notes at the last measure to end the piece.



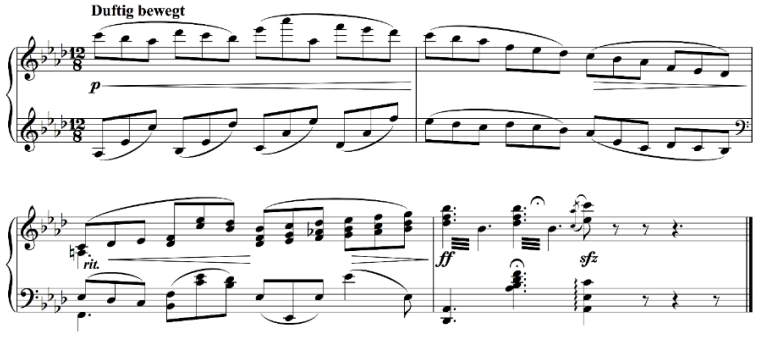
Ex.2 The starting of the vocal line at pick up beat
with peaceful feeling (measure 4-5)



Ex.3 Climax of the song in the second stanza (measure 10)



Ex.4 Ending phrase with *ritardando* on the word 'Edelweiß (measure 11)



Ex.5 The piano introduction is sounded again as an ending
with added *tremolo* to finish the song grandly. (measure 12-15)

2. Sonnenblume, Op.500, No.14

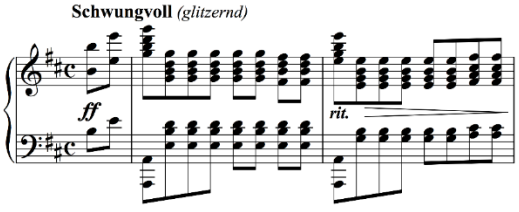
'Sonnenblume' is the fourteenth number of the cycle, written in 4/4 meter. Stolz set the opening into a very lively and energetic feeling with *Schwungvoll (glitzernd)* (lively, full of energy, sparkling) tempo marking. The vocal part started at measure 3 with a huge long phrase, containing 2 small phrases: a grand descending melody in the first phrase and ascending to the high notes again in the second phrase. Stolz put a climax into the opening section with ascending melody and *ritardando* at the high note in measure 11-12, the text at the climax is 'lichten Höh'n' (bright and high).

Große gold'ne Sonnenblume,
oh, wie ist dein Flammen schön!
Keiner andern Gottesblume ist erlaubt,
daß ihr Haupt wohnt in solchen
lichten Höh'n

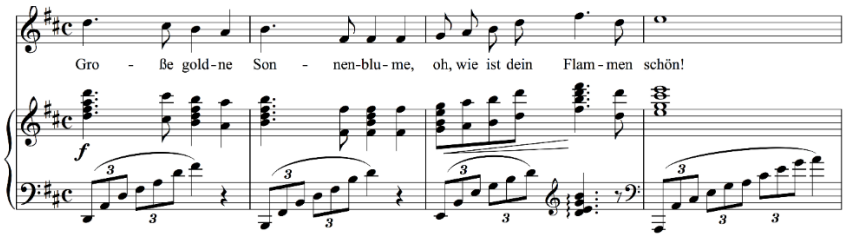
Great golden Sunflower
oh, how bright shining you are
there's no other flowers be compared
that your face grow such
bright and high

Und es betet manches Blümchen,
das in deinner Nähe sprießt,
oft zu dir mit scheuem Stimmchen,
weil es glaubt,
daß dein Haupt gar die Sonne
selber ist!

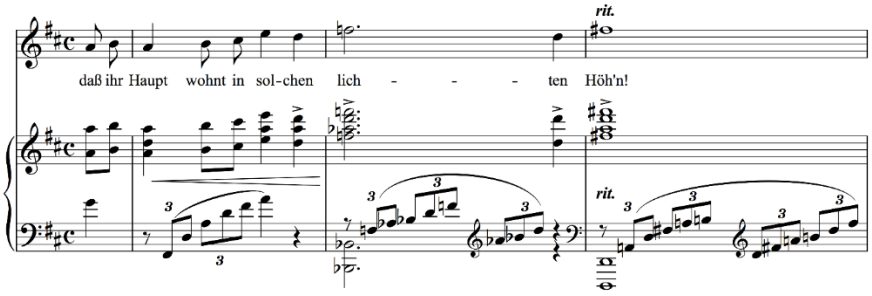
And there're praying of many flowers
that grow nearby you
they're often being shy
since they thought
that your face is precisely
the sun itself



Ex.6 Lively and Energetic opening of the song. (measure 1-2)

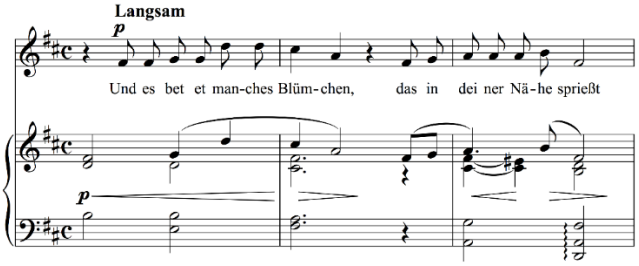


Ex.7 Vocal part started with a huge long phrase which containing 2 small phrases. (measure 3-6)

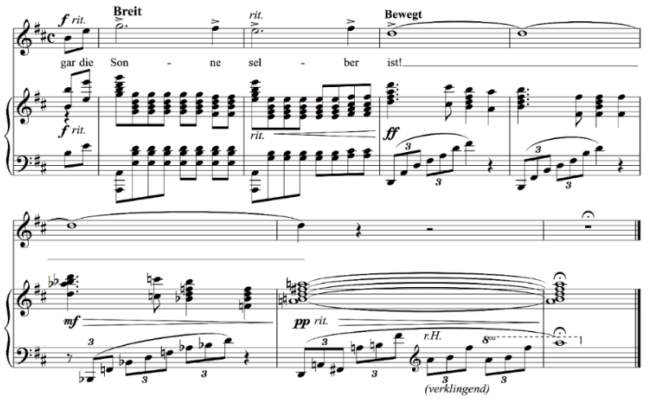


Ex.8 The ascending melody which move forward to the climax of the first section. (measure 10-12)

The song has been changed to slowly and calm feeling in the middle part of the song at measure 13 with *Langsam* (slow) tempo marking, and building up to a big finishing at the end with a marking *Breit* (broadly) at the long phrase at the end. It is a short but challenging Lied with all the long phrases, dynamics contrasting and right timing of rubato. (Kimball, 2006)



Ex.9 The change to slow section in the middle of the song (measure 13-15)



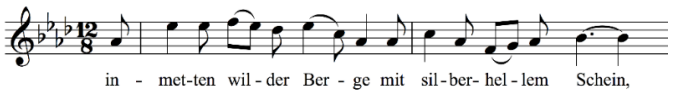
Ex.10 The big finishing ending. (measure 19-26)

Performance Practice:

The singer has chosen the songs: Edelweiß, No. 8 and Sonnenblume, No. 14 from the song cycle "Blumenlied, Op. 500" by Robert Stolz in middle of January 2017 in favor of presenting a friendly side and easy-listening of classical music. She has heard the Opus 500 of Stolz in 2014 and was impressed by the very nice and naive music, plus the direct ways to tell the stories through piano and vocal parts, which it was the composer's original idea for the cycle. Though, the songs were uncomplicated and easy to memorize, but Stolz did not leave the challenging of singing technique.

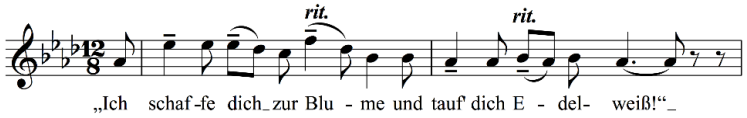
1. Edelweiß, Op.500, No.8

The song "Edelweiß" requires flowing *legato* lines with soft dynamics and right timing of *ritardando*. The singer gave evenly supports and good breath control to produce those sounds, especially in the middle part of the song: "in mitten wilder Berge mit silberhellem Schein". In order to give an evenly support, she worked on breath control by practicing scale in patterns to extend her breath, then adapted the way to sing long scale into the melody of the song before singing along with the texts. (Sadolin, 2008)



Ex.11 Long phrase in the middle (measure 6-7)

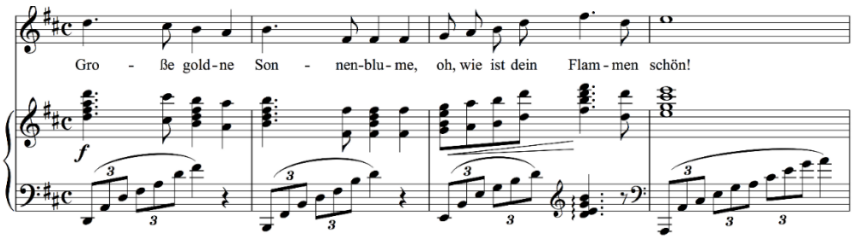
In the last part of the song, the singer emphasized many words by putting *tenuto,* at the phrase "Ich schaffe dich zur Blume und tauf' dich Edelweiß" to make important words sounded out-standing. (Moriarty, 1975)



Ex.12 Singing important words with *tenuto* to emphasis them. (measure 10-11)

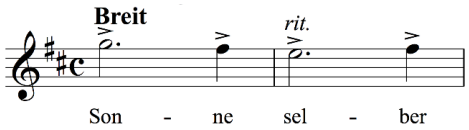
2. Sonnenblume, Op.500, No.14

The song "Sonnenblume" was a tiny more challenging than the number 4 because of the huge long phrases with loud dynamics at the beginning of the song. The singer practiced the *forte* sound with *Messa di voce* technique, in order to avoid the risk of throat tension by sudden loud singing. *Messa di voce* technique is also help the singer to extend the chords and to prepare the vocal chords before singing loud. (Brown, 1996)

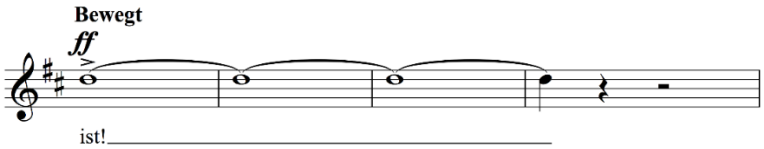


Ex.13 *forte* dynamics with long breath control at the beginning of the song (measure 3-6)

There is also a tempo changing in the middle of the song, parallel with the changed to the soft dynamics, then build up again to a big ending. The singer gave more energy and support to sing those *accent* at the very ending phrases. She also took breath before the last long ending note, and then held it as long as possible to make the ending sound grand. Since the ending word sounded ee or [i:], the singer modified the sound: [**ɛ**] into the [i:] sound, avoiding throat tension of the [i:] sound. (Moriarty, 1975)



Ex.14 *accent* with support and energy to emphasis the words (measure 20-21)



Ex.15 Breath before the last long ending note
with modified the pronunciation of “ist” (measure 22-25)

The song requires lots of energy to carry through with full concentration to make a different between sections. The singer separately practiced the sections, and then combined it together to sing it through. (Brown, 1996)

Interpretation:

Since the original idea of Stolz for the cycle was to produce the ‘charm and naive’ music. He set the songs in a very easy way for the audience to understand, so the singer was trying to interpret the selection of songs in the very direct ways.

1. Edelweiß, Op.500, No.8

Before starting the song, imagine you are standing on a hill, watching the sky on a starry night. The wind gently blew through you face and hair, and you breathe deeply with calm and peaceful joy. Suddenly, a star is falling from sky, “ein Sternchen fiel vom Himmel…”, it

lies down there on the green grass, shining lightly. After a while, the star glows brighter and brighter, and transforms into a white little flower named “Edelweiß”. You are so amazed with the picture you see.

2. **Sonnenblume, Op.500, No.14**

The song “Sonnenblume” talks about the beauty of a golden sunflower. Before starting the song, imagined you are standing in a middle of a field, surrounding by sunflowers. The sun shines bright, then all the sunflowers bloom and turn their faces toward the sun. You feel so amazing of the view you see, and all the sunflowers look shining in the sun. Then, you see a huge sunflower growing so high among them all. Beneath it, there are several of tiny little flowers which are hiding their faces in the shadow of the huge sunflower. You talk to the sunflower, letting it know that other flowers are sometimes too shy to face the sunflower because they thought that the sunflower is the sun itself.

Conclusion

Robert Stolz has written huge numbers of film music, along with operetta, song cycle and songs. In his entire life, he received almost 20 honors and awards with his simple but unique style of composition. His music often pleased the audience and was received with a warm welcome. It is a nice, easy to memorize and uncomplicated music which contain the challenging technique and full of imagination and naive interpretation. (Kimball, 2006)

Results

After the Master Vocal Recital, the performer completed the following:

1. The skills in vocal techniques and interpretation had improved.
2. The performer had a better understanding of her vocal capacity and proper repertoire.
3. The performer had more knowledge about classical music for voice, including the deep analysis and interpretation of the pieces.
4. The performer gained more experience in performing and preparing a solo recital, including the program notes booklet and coordinating.
5. The performer presented the audience different styles of classical music for voice.

Conclusion

The Master Vocal Recital gave the performer an opportunity to develop her vocal technique and interpretation, to understand more about her own vocal capabilities and limitation, improved her musicality, including song analysis and research studies of background of the pieces. (Kimball, 2006) Moreover, the performer had experienced to organize a solo recital, including coordination and venue arrangement, also had an opportunity to inform the audience various styles from different periods of classical voice music. The singer had learned

a lot from preparing and organizing the Master Vocal Recital. She also had more confidence on her voice abilities and courage of sharing the music she loved to the others by “singing with her heart”. (Labouff, 2008)

References

Brown, Oren. 1996. *Discover your voice : how to develop healthy voice habits*. California : Singular Publishing Group. Inc.

Katz, Martin. 2009. *The Complete Collaborator: The Pianist as Partner*. New York : Oxford University Press.

Kimball, Carol. 2006. *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*. Milwaukee : Hal LeonardCorporation.

Labouff, Kathryn. 2008. *Singing and Communicating in English: A Singer’s Guide to English Diction*. New York : Oxford University Press.

Moriarty, John. 1975. *Diction Italian, Latin, French, German: the Sounds and 81 Exercises for Singing Them*. Boston, Massachusetts : ECS Publishing.

Sadolin, Catherine. 2008. *Complete Vocal Technique. Denmark* : CVI Publications.

การประพันธ์เพลง : ดอกไม้สีแดง

MUSIC COMPOSITION: THE RED FLOWER

วิริทธิ์พล ปัญญาพฤกษ์*

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร**

บทคัดย่อ

บทประพันธ์ "ดอกไม้สีแดง" นี้ประพันธ์ขึ้นโดยมีเนื้อหาบรรยายถึงไฟในทัศนะต่าง ๆ ซึ่งมีทัศนะหรือมุมมองที่สามารถนำมาใช้เป็นปรัชญาในการดำรงชีวิตได้ ไฟนั้นถือเป็นตัวแทนของทั้งความดีและความชั่ว แต่ก็จะดับมอดลงหากไม่มีการเติมเชื้อไฟ ฉะนั้นเราจึงไม่ควรยึดติดอยู่กับไฟ หรือสิ่งใดสิ่งหนึ่ง

บทประพันธ์นี้เป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับวงออร์เคสตราโดยใช้ระบบอิงกุญแจเสียง มีการผสมผสานระหว่างสำเนียงดนตรีตะวันตกกับดนตรีตะวันออก แบ่งเป็น 4 ท่อน ดังนี้ ท่อนที่ 1 เป็นการบรรยายลักษณะการกำเนิดของไฟ ท่อนที่ 2 ไฟในฐานะผู้สร้างสรรค์ ท่อนที่ 3 คือไฟในฐานะผู้ทำลายและท่อนที่ 4 คือการดับสูญของไฟ

คำสำคัญ: การประพันธ์เพลง / ออร์เคสตรา / ดอกไม้สีแดง / ไฟ / ความดี / ความชั่ว

Abstract

The composition "The Red Flower" consists of a narrative describing fire in different perspectives. The views or perspectives can be used as a living philosophy. The fire represents both good and evil. Fire will die if it have no fuel, so we should not rely on fire or everything

This composition was composed for orchestra in a tonal style with a combination of western and eastern musical characteristics, into 4 movements - the first one describes the origin of fire, the second one describes fire as the creator, the third one portray fire as destroyer, and the last one was the end of fire.

KEYWORDS: composition / orchestra / Red Flower / fire / goodness / evil

* นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, wiridhbhon@gmail.com

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

บทนำ

มนุษย์แต่ละคนมีวิถีหรือแนวทางในการดำเนินชีวิตที่แตกต่างกัน เนื่องมาจากทัศนคติ ความเชื่อหรือปรัชญาชีวิตที่แตกต่างกัน “ความเชื่อเป็นอีกหนึ่งปัจจัยที่ทำให้ผู้คนเกิดการยอมรับ เกิดความคิดที่แตกต่างและเกี่ยวโยงไปถึงการดำเนินวิถีชีวิตที่แตกต่างกัน นั่นเพราะความเชื่อมีอิทธิพลต่อการดำรงชีวิต เช่นนั้นแล้วความเชื่อก็เปรียบเสมือนหนทางหนึ่งที่จะชี้ถูกชี้ผิดแก่ชีวิตของมนุษย์ได้” (มัลลิกา นามสง่า, 2550: ออนไลน์) ด้วยความเชื่อที่แตกต่างกัน ทำให้การดำรงชีวิตของมนุษย์โลกในแต่พื้นที่มีความแตกต่างกันด้วย นำไปสู่การเกิดวัฒนธรรมของกลุ่มชนต่าง ๆ ซึ่งในบางวัฒนธรรมนั้นมีความเชื่อกับสิ่งต่าง ๆ ที่อยู่รอบตัว เช่น ความเชื่อเกี่ยวกับภูตผี ความเชื่อเกี่ยวกับเครื่องรางของขลัง พิธีกรรม ตลอดจนความเชื่อเกี่ยวกับไฟ

“สิ่งทั้งหลายประกอบขึ้นด้วยไฟ ไม่มีพระเจ้าองค์ใดหรือมนุษย์เชื้อชาติใดสร้างโลกนี้ขึ้น โลกเป็นไฟอยู่ก่อน ทุกสิ่งมาจากไฟ ทุกสิ่งถูกเปลี่ยนแปลงไปเพื่อให้ได้ไฟ และไฟถูกเปลี่ยนแปลงเพื่อให้ได้ทุกสิ่ง ดังนั้นสสารสูงสุดมีเพียงหนึ่งเดียวคือไฟ”(ณัฐวุฒิ โสภาบุตร, 2553: 10) ด้วยเหตุนี้ผู้ประพันธ์จึงต้องการนำเสนอปรัชญาชีวิตที่เป็นสัจธรรมโดยเปรียบเทียบกับไฟที่มีจุดก่อกำเนิดเล็ก ๆ และขยายวงกว้างขึ้นมีอำนาจในการสร้างสรรค์สิ่งต่าง ๆ รวมถึงสามารถทำลายล้างได้ทุกสิ่งเช่นกัน ซึ่งในท้ายที่สุดแล้วไฟนั้นไม่ว่าจะมีอนุภาพมากเพียงใดก็ย่อมมีวันดับลงในที่สุด ซึ่งผู้ประพันธ์จะเรียกไฟนี้ว่า “ดอกไม้แดง” หรือ “The Red Flower” ซึ่งผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจส่วนหนึ่งจากการชมภาพยนตร์เรื่อง “The Jungle Book” หรือ “เมาคลีลูกหมาป่า” ในภาพยนตร์เรื่องนี้ สัตว์ทุกตัวต่างกลัวสิ่งสิ่งหนึ่งที่พวกมันไม่รู้จัก ซึ่งให้แสงสว่างมีอำนาจในการทำลายล้างที่สัตว์ทั้งหลายไม่อาจรับมือได้ มีลักษณะคล้ายกับดอกไม้ มีสีแดง พวกมันจึงเรียกว่า “ดอกไม้แดง” หรือ “The Red Flower” ซึ่งมนุษย์เรียกว่า “ไฟ” นั่นเอง

วัตถุประสงค์

1. สร้างบทประพันธ์ชิ้นใหม่จากแรงบันดาลใจ เทคนิคและจินตนาการของผู้ประพันธ์
2. เพื่อส่งเสริมและสร้างจินตนาการผู้สนใจฟังดนตรีคลาสสิกในประเทศไทย
3. เพื่อสร้างผลงานที่สามารถนำมาประยุกต์ใช้กับงานทางวิชาการและการเรียนการสอนดนตรีในระดับอุดมศึกษา

ขอบเขตของงานวิจัย

ผู้ประพันธ์ได้กำหนดขอบเขตของการประพันธ์เพลง ดังนี้

1. เป็นบทประพันธ์ในแบบดนตรีร่วมสมัย
2. เป็นบทประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตรา
3. บทประพันธ์มีความเหมาะสมอยู่ในระดับปริญญามหาบัณฑิต โดยบทประพันธ์ทั้งหมดมีความยาวประมาณ 18 – 20 นาที แบ่งเป็นทั้งหมด 4 ท่อน

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาลักษณะทางกายภาพของไฟ หลักปรัชญาชีวิต และศึกษาบทประพันธ์อื่น ๆ เพื่อเป็นแนวทาง
2. วางโครงสร้างรูปแบบทำนองหลัก ทำนองรอง การประสานเสียง การดำเนินจังหวะและสังคีตลักษณ์
3. ปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

4. สร้างลีลาและเอกลักษณ์บทประพันธ์ตามการดำเนินเรื่อง
5. เขียนรายงานการวิจัย
6. จัดพิมพ์และนำเสนอเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์
7. เผยแพร่บทประพันธ์

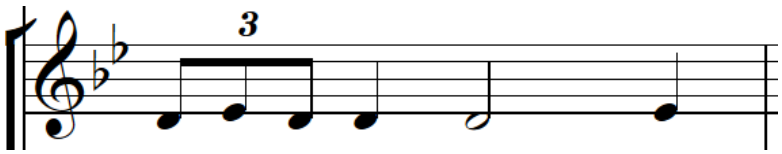
ผลการวิจัย

บทประพันธ์ดอกไม้สีแดงเป็นบทเพลงที่กล่าวถึงไฟ ซึ่งบรรยายถึงไฟในทัศนะต่าง ๆ มีทั้งหมด 4 ท่อน ดังนี้

ท่อนที่ 1

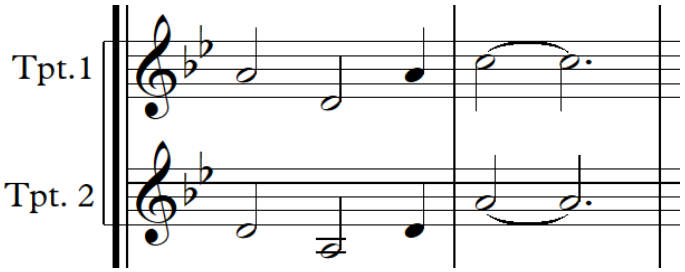
เป็นการบรรยายถึงลักษณะของการกำเนิดของไฟ ซึ่งไฟจะก่อกำเนิดขึ้นต้องอาศัยองค์ประกอบที่จำเป็น 3 ประการคือ เชื้อเพลิง (Fuel) ความร้อน (Heat) และออกซิเจน (Oxygen) ผู้ประพันธ์จึงแบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 3 กลุ่ม เพื่อใช้เป็นตัวแทนขององค์ประกอบหลักต่าง ๆ โดยให้กลุ่มเครื่องสายเป็นตัวแทนของเชื้อเพลิง โดยให้บทบาทเป็นกลุ่มที่เน้นลักษณะจังหวะการพัฒนาทำนองในแต่ละแนวเสียงจะใช้โมทีฟในตัวอย่างที่ 1 เป็นวัตถุดิบหลัก

ตัวอย่างที่ 1 วัตถุดิบที่นำมาใช้เป็นตัวแทนของเชื้อเพลิงในกลุ่มเครื่องสาย



กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองเป็นตัวแทนของความร้อน โดยมีบทบาทที่ให้ความสำคัญกับขั้นคู่เสียง โดยเฉพาะคู่ 4 และคู่ 5 ที่มีเสียงกลมกลืนทั้งแนวตั้ง และแนวนอน ดังตัวอย่างที่ 2 และกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้เป็นตัวแทนบรรยายถึงออกซิเจน โดยมีบทบาทในการไล่เสียงขึ้นลง

ตัวอย่างที่ 2 แนวทำนองในกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง ตัวแทนของความร้อน



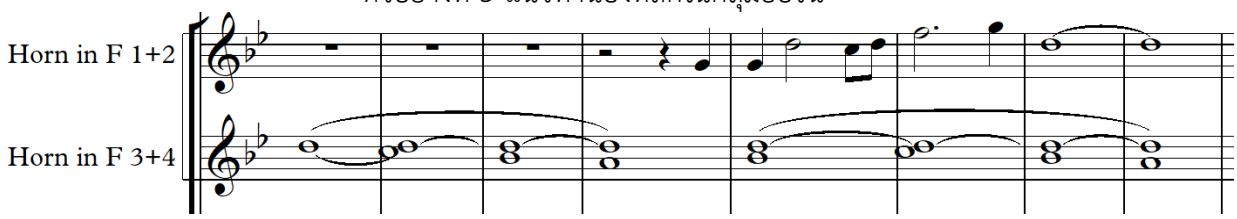
บทประพันธ์ในท่อนที่ 1 เริ่มด้วยกลุ่มเครื่องสายซึ่งเป็นเชื้อเพลิง โดยค่อย ๆ เพิ่มแนวเสียงขึ้นทีละแนวเสียงในอัตราจังหวะ 5/4 และพัฒนาจนได้โมทีฟหลักที่ได้ดังตัวอย่างที่ 1 ที่ได้กล่าวมาแล้ว จากนั้นตามมาด้วยกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง และเครื่องเป่าลมไม้ตามลำดับ บรรเลงพร้อมกันทุกกลุ่ม

ท่อนที่ 2

กล่าวถึงไฟที่เป็นส่วนดี ให้แสงสว่างและความอบอุ่น เป็นผู้สร้างสรรค์สิ่งอื่น ๆ ให้เกิดขึ้นบนโลกมนุษย์ ผู้ประพันธ์จึงใช้อัตราความเร็วค่อนข้างช้าในสังคีตลักษณ์แบบสามตอน ในบันไดเสียง C ไมเนอร์ โดยให้ความสำคัญกับขั้นคู่ที่มีระยะคู่ 4 และ คู่ 5 ทั้งในแนวตั้งและแนวนอน เนื่องจากเป็นขั้นคู่ที่ให้เสียงกลมกลืน มีความสว่าง สดใส

บทประพันธ์เริ่มต้นด้วยการนำเสนอทำนองหลักแรกด้วยกลุ่มฮอร์นดังตัวอย่างที่ 3 และตามด้วยการเดินจังหวะในกลุ่มเครื่องสายเสียงต่ำ ในลักษณะออสตินาโต จากนั้นนำทำนองหลักแรก (ตัวอย่างที่ 3) ไปพัฒนาต่อในกลุ่มเครื่องดนตรีต่าง ๆ มีการเปลี่ยนบันไดเสียงไปยังบันไดเสียง E เมเจอร์ ในตอนนำเสนอทำนองหลักที่ 2 และเปลี่ยนบันไดเสียงกลับมายังบันไดเสียง C ไมเนอร์ในตอนท้ายพร้อมกับเป็นการกลับมาของทำนองหลักที่ 1

ตัวอย่างที่ 3 แนวทำนองหลักในกลุ่มฮอร์น



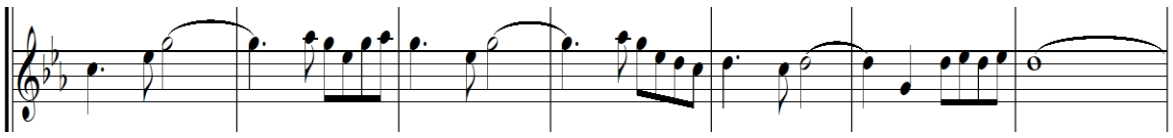
ท่อนที่ 3

กล่าวถึงไฟที่เป็นดั่งความชั่วร้าย ในทางพุทธศาสนาได้เปรียบเทียบรากเหง้าของความชั่วว่าเป็นไฟอัคคี ซึ่งมนุษย์ควรดับเชื้อไฟหรือกิเลสที่อยู่ในใจนี้ซึ่งมีทั้งหมด 4 อย่าง คือ ราคะ โลภะ โทสะ และโมหะ ผู้ประพันธ์จึงนำเสนอในรูปแบบสังคีตลักษณ์แบบรอนโด โดยนำเสนอตอนต่าง ๆ (Episode) ทั้งหมด 4 ตอน (A-B-A-C-A-D-A-E-A) ซึ่งหมายถึงเชื้อไฟ หรือกิเลสทั้ง 4 ในอัตราจังหวะที่ค่อนข้างเร็ว

บทประพันธ์เริ่มด้วยตอน A ที่เป็นการเพิ่มเข้ามาทีละแนวเสียงในกลุ่มเครื่องสาย และกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองตามลำดับ จนเกิดเป็นเสียงประสานขึ้น จากนั้นนำเสียงที่ได้มาลดค่าโน้ตสร้างเป็นแนวทำนองในแนวเสียงอื่น ๆ จนเกิดเป็นการไล่เสียงในกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ในตอนจบของตอน A

ตอนต่างที่ 1 (ตอน B) หมายถึง ราคะ ในทางพุทธศาสนา ไฟ คือ ราคะ มีกามคุณ 5 คือ รูป รส กลิ่น เสียง และสัมผัส ผู้ประพันธ์จึงนำเสนอทำนองในตอนนี้ในบันไดเสียง 5 เสียง (C-D-Eb-G-Ab) ดังตัวอย่างที่ 4

ตัวอย่างที่ 4 แนวทำนองหลักในตอนต่างที่ 1 (Episode 1) ในแนวโอโบ



ตอนต่างที่ 2 (ตอน C) หมายถึง โลภะ คือความอยากได้ไม่มีที่สิ้นสุด ผู้ประพันธ์จึงนำเสนอด้วยการเน้นเสียงประสานเป็นหลัก และลดความเร็วจังหวะลงเล็กน้อย มีการเพิ่มเสียงทีละแนวเสียง ทั้งขั้นคู่ที่มีความกลมกลืนและไม่กลมกลืนเปรียบเสมือนความโลภของมนุษย์ที่ค่อย ๆ เพิ่มขึ้นทีละน้อยจนทำให้ชีวิตยุ่งเหยิง เกิดเป็นกลุ่มเสียง (Tone Cluster) ที่กัดกันให้ความรู้สึกตึงเครียด

ตอนต่างที่ 3 (ตอน D) หมายถึง โทสะ คือความโกรธ มีความรุนแรง ให้โทษมากแต่คลายได้เร็ว ผู้ประพันธ์จึงนำเสนอด้วยโมทีฟหลักที่มีความดุดัน หนักแน่น ด้วยเครื่องลมทองเหลืองโดยการเล่นเป็นเสียงเดียว (Unison) เป็นโน้ตสั้น ๆ ในอัตราจังหวะ 3/4 และปรับความเร็วของจังหวะเพิ่มขึ้นให้เท่ากับตอนต่างที่ 1

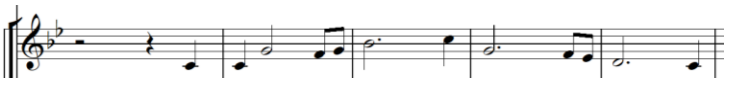
ตอนต่างที่ 4 (ตอน E) หมายถึง โมหะ คือ อวิชชาหรือความไม่รู้ เป็นความหลง ความงมงาย และไร้เหตุผล ผู้ประพันธ์จึงนำเสนอทำนองที่มีสำเนียงสั้น – ยาว และความดัง – เบา ให้หลากหลาย สลับกันไปมาโดยไม่มีรูปแบบที่แน่นอนเพื่อแสดงถึงความไร้เหตุผล

ท่อนที่ 4

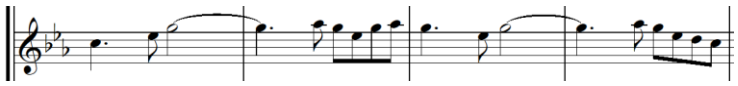
กล่าวถึงการดับสูญของไฟ เป็นการนำเอาทำนองหลักในท่อนที่ 2 และท่อนที่ 3 มาพัฒนาร่วมกันให้กลายเป็นไฟที่บรรยายถึงส่วนดีและร้าย (ตัวอย่างที่ 5) ในอัตราจังหวะที่เร็ว และในตอนท้ายจะค่อย ๆ ลดแนวเสียงลงทีละแนวเสียง จนหมด ถือเป็นการดับมอดของไฟ

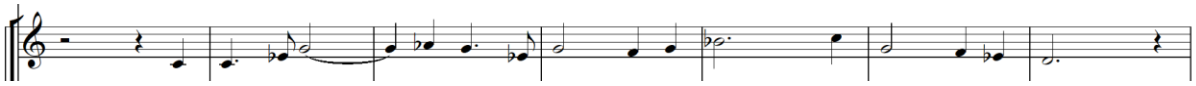
ตัวอย่างที่ 5 การนำทำนองหลักในท่อนที่ 2 และท่อนที่ 3 (ตอนต่างที่ 1) มาพัฒนาร่วมกัน

ทำนองหลักในท่อนที่ 2



ทำนองหลักในท่อนที่ 3





ทำนองที่พัฒนาขึ้น จากทำนองหลักท่อนที่ 2 และท่อนที่ 3

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์ / อภิปรายผล

บทประพันธ์เพลง “ดอกไม้สีแดง” เป็นบทเพลงที่บรรยายเรื่องราวเกี่ยวกับไฟ ซึ่งมีทัศนะหรือมุมมองที่สามารถนำมาใช้เป็นคำสอน และเป็นปรัชญาในการดำรงชีวิตได้ เนื่องจากไฟนั้นเป็นตัวแทนของทั้งความดีและความชั่ว แต่ในท้ายที่สุดเมื่อไม่มีเชื้อไฟนั้นก็จะดับมอดลง ฉะนั้นจึงไม่มีสิ่งใดจีรังยั่งยืน ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์เพลงบทนี้เพื่อสะท้อนถึงการมองสิ่งต่าง ๆ ในหลายแง่มุม ซึ่งเราจะพบว่ามันมีทั้งแง่ดีและแง่ร้าย อย่างไรก็ตามไม่ว่าสิ่งนั้นจะดีหรือร้าย เราก็ไม่ควรยึดติดอยู่กับมัน เพราะในท้ายที่สุดสิ่งนั้นก็จะมลายหายไปในที่สุด อาจเหลือเพียงความทรงจำครั้งหนึ่งของเราเท่านั้น

ข้อเสนอแนะ

บทประพันธ์ดอกไม้สีแดงนี้สามารถนำไปประยุกต์หรือเรียบเรียงในรูปแบบอื่น ๆ ตามโอกาสและความเหมาะสมได้ เช่น การเรียบเรียงสำหรับวง Symphonic band หรือวงกลุ่มเครื่องดนตรีขนาดเล็ก เป็นต้น สามารถนำไปใช้ในการเรียนการสอน เช่น เรื่อง Orchestration, Tone Color, Extended technique เป็นต้น

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

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

ณัชชา พันธุ์เจริญ. 2553. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์.* พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

ณัฐวุฒิ โสภาบุตร. 2553. *การศึกษาเรื่องไฟในทัศนะพระพุทธาศาสนาเถรวาท.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

มัลลิกา นามสง่า. 2550. (11 ธันวาคม 2550). อิทธิพลของความเชื่อกับชีวิต. สืบค้นจาก http://www.neutron.rmutphysics.com/teaching-glossary/index.php?option=com_content&task=view&id=4708&Itemid=17.

ภาษาอังกฤษ

Dallin, Leon. 1974. *Techniques of Twentieth Century Composition* 3rd ed. Long Beach: William C. Brown Company Publishers.

วิธีการขับร้องหมอลำกลอน ของหมอลำ ป.ฉลาดน้อย

MOH LUM KLON'S VOCAL STYLE OF MOH LUM KLON PO CHALADNOI

สุริยพงษ์ บุญโกมล*

ขำคม พรประสิทธิ์**

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์เรื่องวิธีการขับร้องหมอลำกลอนของหมอลำ ป.ฉลาดน้อย (ครูฉลาด ส่งเสริม) วัตถุประสงค์เพื่อศึกษาระเบียบวิธีการแสดงหมอลำกลอนของหมอลำ ป.ฉลาดน้อย และเพื่อศึกษากลวิธีการขับร้องหมอลำกลอนของหมอลำ ป.ฉลาดน้อย โดยใช้กลอนลำทางยาวตามน้องทั่วอีสาน ในการดำเนินการวิจัย ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ผลการวิจัยพบดังนี้ ระเบียบวิธีการแสดงหมอลำกลอนของหมอลำ ป. ฉลาดน้อย แบ่งได้เป็น 3 ลักษณะใหญ่ คือ การแสดงเฉพาะกิจ การแสดงครึ่งคืน และการแสดงทั้งคืน โดยจะมีความแตกต่างกันคือ การแสดงเฉพาะกิจ ผู้ว่าจ้างจะมาติดต่อการแสดงเพื่อแสดงในงานต่าง ๆ เป็นการเฉพาะไม่แสดงเป็นเรื่องราว อาจเป็นการว่าจ้างเพื่อแสดงในตอนใดตอนหนึ่ง ส่วนการลำแบบครึ่งคืนและเต็มคืน หมอลำจะแสดงไปจนถึงเวลาประมาณเที่ยงคืนและทั้งคืนตามลำดับขั้นตอนการแสดงหมอลำจะประกอบไปด้วย การลำบทกลอนลำไหว้ครู การลำกลอนลำเกี่ยวกับเจ้าภาพหรือกลอนลำยอศรัทธา ซึ่งเป็นกลอนลำที่แต่งขึ้นเฉพาะสำหรับงานนั้น ๆ การลำบทกลอนลำแนะนำตัว การลำบทเกี้ยวพาราสี การลำกลอนลำที่แสดงเรื่องราวและการลำลา กลวิธีการร้องหมอลำกลอน จากการศึกษากลอนลำทางยาวตามน้องทั่วอีสาน มีลักษณะเป็นลำทางยาวหรือลำล่อง พบกลวิธีการร้องคือ การปัดท้ายเสียง การร้องเลียนเสียงธรรมชาติ การใช้น้ำเสียงเพื่อสื่ออารมณ์ การเอื้อนโดยใช้ลูกคอ และการร้องโดยใช้คำพิเศษ โดยการใช้น้ำเสียงเพื่อสื่ออารมณ์เป็นกลวิธีที่พบมากที่สุด

คำสำคัญ: การขับร้องหมอลำกลอน/ ป. ฉลาดน้อย/ครูฉลาด ส่งเสริม

Abstract

This thesis is about Moh Lum Klon's vocal style of Moh Lum Klon Po Chaladnoi (Kru Chalad Songserm. The purpose is to study the strategies as well as the vocal techniques employed in the performance of Por. Chalard-Noi by studying Klon-Lam-Tang-Yao-Tam-Nong-Tua- Isan. This study is conducted by using a qualitative approach. The research findings are as follows. The strategies employed in the performance of Por. Chalard-Noi can be divided into three major categories: performance for special occasions; half-night performance; all-night performance. Regarding performances for special occasions, he will be contacted to perform on a certain occasion and the story will not be told entirely but rather just some parts. For half-night and all-night performance, he will perform until around midnight and all night respectively. The process includes singing in honor of the teachers, singing about the host or singing Lum-Yoh-Sat-Ta, which is specially composed for that certain occasion, singing introducing himself, singing about courting, singing to recount some stories, and singing to bid farewell. According to the study of Klon-Lam-Tang-Yao-Tam-Nong-Tua- Isan, the techniques used are Lum-Tang-Yao or Lum-Long. The frequently found techniques are dropping off the last sound, imitating nature sounds, expressing feelings through tones, clucking the sound from the throat, and using special words in singing. The mostly used one is expressing feelings through swing melodies.

Key Words : Vocal techniques of Lum-Klon/ Por. Chalard-Noi/ Kru Chalard Songserm

* นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, suriyaphong.b@hotmail.com

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

บทนำ

หมอลำ เป็นมหรสพที่มีความสำคัญในภาคอีสาน หมอลำเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตชาวอีสานไม่ว่าจะเป็นประเพณีต่าง ๆ พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับชีวิตหรือให้ความบันเทิง หมอลำจึงกลายเป็นวัฒนธรรมที่แสดงอัตลักษณ์ของชาวอีสานที่ชัดเจนที่สุด หมอลำมีการสืบทอดมาอย่างยาวนาน และมีพัฒนาการด้านต่าง ๆ ตามสภาพบริบทของสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป จนกลายเป็นหมอลำที่พบเห็นได้ในปัจจุบัน หมอลำจึงเป็นเสมือนดนตรีที่ยังมีชีวิตและพร้อมรับกับการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ “หมอลำ” หมายถึงผู้ที่มีบทบาทในการถ่ายทอดเรื่องราวต่าง ๆ เป็นทำนองผ่าน “การลำ” คือการเปล่งเสียงในท่วงทำนองต่าง ๆ ตามลักษณะของ “กลอนลำ” คือบทร้องที่ประพันธ์ขึ้นโดยไม่มีจังหวะตายตัว มีที่มาจากวรรณกรรมพื้นบ้าน นิทาน ชาดก คติสอนใจ คุณธรรม จริยธรรม จารีต ประเพณี ค่านิยม รวมไปถึงความเชื่อของผู้คนในท้องถิ่น กลอนลำอาจจะเป็นบทร้องที่สืบทอดกันต่อเนื่องมาตั้งแต่โบราณ หรือจะเป็นกลอนลำที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ก็ได้ (บุษกร บิณฑสันต์ และขำคม พรประสิทธิ์, 2553: 2)

การขับร้องหมอลำนั้น จะมีความแตกต่างกันในแต่ละพื้นที่ เช่น ในจังหวัดอุบลราชธานี หมอลำจะมีทำนองและลักษณะการเอื้อนช้า เอื้อนละเอียด มีการเกริ่นขึ้นต้นด้วยฟ้า ฝน อากาศ เป็นต้น ถือเป็นลักษณะเฉพาะตัวของหมอลำอุบลราชธานี ซึ่งการร้องหมอลำของชาวอุบลราชธานีนั้น ได้รับยกย่องว่าเป็นสุดยอดของการร้องหมอลำ มีการเอื้อนที่ละเอียด ชัดเจน สามารถถ่ายทอดอารมณ์ได้อย่างลึกซึ้ง ในปัจจุบันมีหมอลำที่ได้รับยกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) จำนวน 6 ท่าน ซึ่งล้วนเป็นหมอลำที่มีภูมิลำเนาเป็นชาวอุบลราชธานีแทบทั้งสิ้นคือ หมอลำทองมาก จันทะลือ ในปี 2529 หมอลำเคน ดาเหลา ในปี 2534 หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ในปี 2536 หมอลำบุญเพ็ง ไผ่ผิวชัย ในปี 2540 หมอลำฉลาด ส่งเสริม ในปี 2548 และ หมอลำบานเย็น รากแก่น ในปี 2556

หมอลำกลอนเป็นเพลงพื้นบ้านของอีสานไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่าเกิดขึ้นครั้งแรกเมื่อใดและที่ใด สันนิษฐานว่าคงมีมาพร้อมกับการกำเนิดชุมชนอีสาน โดยพัฒนามาจากการใช้ภาษาพูดธรรมดาต่อมาพัฒนาเป็นการขับร้องซึ่งแต่งเนื้อหา และทำนองขึ้นมาตามภาษาของตนเอง ประกอบกับชาวอีสานมีความเจ้าบทเจ้ากลอนด้านวรรณคดีอยู่มาก ได้จดหรือเรื่องราวต่าง ๆ ไว้เป็นคัมภีร์ ซึ่งในระยะแรกการจารึกเรื่องราวต่าง ๆ จะใช้เหล็กจารึกลงในแผ่นไม้ที่ตัดเป็นท่อนตามความยาวของกลอนโดยการจารลงบนไม้ไผ่ หากวรรณคดีเรื่องใดยาวก็อาจจะต้องใช้ไม้ไผ่หลายปล้องหลายลำในการจารึกจนกว่าจะจบเรื่อง ทำให้เกิดการเรียกคัมภีร์ที่จารึกลงบนลำไม้ไผ่ตามลักษณะนามของไม้ไผ่และชื่อเรื่องที่จารึกลงไปว่า “ลำ” เช่น ลำพระเวสสันดร ลำมหาชาติ ลำการะเกด ลำสังข์ศิลป์ชัย เป็นต้น (สุนทร อภิสุนทรางกูร, 2529: 36)

หมอลำกลอน เป็นเพลงพื้นบ้านที่ลำตัวต่อกันระหว่างหมอลำชายกับหมอลำหญิง เรื่องราวที่นำมาขับลำเป็นบทร้อยกรองที่ไม่ยาวนัก เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการเกี้ยวพาราสี การประชันความรู้เกี่ยวกับคดีโลกคดีธรรม หรือลำเพื่อแข่งขันความฉลาดเฉลียวและปฏิภาณไหวพริบระหว่างชายหญิง บางครั้งนิยมเรียกว่าลำโจทย์ – ลำแก้ หรือสมมติสถานการณ์แย่งชิงความรักระหว่าง 2 ชาย 1 หญิงเรียกว่า ลำชิงชู้ บางครั้งเป็นการแย่งชิงความรักระหว่างหญิงสองชายหนึ่งเรียกว่า ลำชิงชาย การลำในลักษณะนี้เป็นการเปิดโอกาสให้หมอลำได้แสดงออกทางความสามารถ ความรอบรู้ ให้ผู้ฟังเกิดสติปัญญา หมอลำกลอนผู้แสดงมีทั้งชายและหญิงลำโต้ตอบกันรำตามเนื้อหาบทกลอน โดยบทกลอนที่ใช้ในการลำมีหลายรูปแบบ เช่น กลอนเกี้ยว กลอนชมธรรมชาติ กลอนลำล่องยาว กลอนลำเต้ยชนิดต่าง ๆ เช่น ลำเต้ยธรรมดา ลำเต้ยสาละวัน ลำเต้ยพม่า ลำเต้ยสีทันดร ลำกลอนนั้นใครมีกลอนดีดึงดูดใจผู้ฟังจะรับความนิยมมาก ใครเสียงดีกลอนดีย่อมได้เปรียบกว่าและการลำกลอน ผู้ลำจะต้องมีปฏิภาณไหวพริบตอบโต้คู่ลำได้จึงจะสนุก ลำกลอนส่วนมากผู้ลำจะแต่งกลอนตามบทกลอนที่จำมาจากครู ในระยะหลังกลอนลำได้พัฒนาไป มีการนำหมอลำกลอนไปใช้ให้เกิดประโยชน์แก่

ส่วนรวม เช่น แต่งกลอนเพื่อเชิญชวนให้เกิดความสามัคคี พัฒนาประเทศชาติในด้านการเกษตรด้านสาธารณสุข เป็นต้น (เครือจิต ศรีบุญนาค, 2546: 34)

ครูฉลาด ส่งเสริม หรือ ป. ฉลาดน้อย เป็นหมอลำชาวจังหวัดอุบลราชธานี ที่ได้รับความนิยมและได้รับความยอมรับและยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ในปีพุทธศักราช 2548 ด้วยความที่ท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญในกลอนลำที่เรียกว่าหมอลำกลอน ซึ่งเป็นลักษณะหมอลำแบบดั้งเดิม และท่านยังได้ชื่อว่าเป็นหมอลำที่มีเอกลักษณ์ของหมอลำอุบลอย่างชัดเจน ท่านเป็นผู้วางแนวคิดในการแต่งกลอนลำประกอบการแสดงลำเรื่องต่อกลอนทุกเรื่อง เป็นผู้คิดค้นทำนองลำคือ "ทำนองเมืองอุบล" ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะของจังหวัดอุบลราชธานี โดยเฉพาะสำนวนการร้องที่นำเอาธรรมชาติสิ่งแวดล้อมมาเป็นเนื้อหาประกอบ เช่น การบรรยายถึงลักษณะภูมิอากาศ ฟ้า ลม ฝน น้ำ ซึ่งนักแสดงทั้งหลายโดยเฉพาะนักแสดงตลกชอบนำคำร้องและทำนองลำเมืองอุบลไปล้อเลียน จากทำนองกลอนลำคิดค้นนี้ประชาชนชื่นชอบและเรียกกันว่า "ทำนอง ป.ฉลาดน้อย"

ด้วยเหตุดังกล่าว ผู้วิจัยจึงมุ่งเน้นที่จะศึกษาวิธีการขับร้องหมอลำกลอนของหมอลำ ป.ฉลาดน้อย เนื่องจากท่านเป็นหมอลำที่มีความสามารถในการขับร้องหมอลำกลอน โดยมุ่งเน้นศึกษากลวิธีการขับร้องหมอลำกลอนและระเบียบวิธีในการแสดงหมอลำกลอน ซึ่งจะเป็นประโยชน์ทั้งในการเผยแพร่แก่ผู้สนใจ ตลอดจนเป็นการอนุรักษ์การขับร้องหมอลำกลอน และระเบียบวิธีการแสดงหมอลำกลอนเพื่อมิให้สูญหายและเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติสืบไป

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. เพื่อศึกษาระเบียบวิธีการแสดงหมอลำกลอนของหมอลำ ป.ฉลาดน้อย
2. เพื่อศึกษากลวิธีการขับร้องหมอลำกลอนของหมอลำ ป.ฉลาดน้อย

วิธีดำเนินการวิจัย

ในการดำเนินการวิจัย ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ(Qualitative Research) โดยผู้วิจัยทำการสัมภาษณ์ ครูฉลาด ส่งเสริม และผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้อง นอกจากนี้ยังได้ทำการศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร ตำราและงานวิจัย โดยวางแนวทางในการศึกษาไว้ดังนี้

1. ศึกษาข้อมูลจากตำรา เอกสาร ตลอดจนตำราทางวิชาการที่เกี่ยวข้อง
2. ศึกษาวิธีการขับร้องหมอลำกลอน ของหมอลำ ป.ฉลาดน้อย พร้อมทั้งนำข้อมูลที่ได้มาจัดแบ่งหัวข้อเพื่อทำการวิเคราะห์
3. นำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์ สรุปผลเพื่อขอคำแนะนำ พร้อมกับนำมาแก้ไข
4. จัดทำรูปเล่มวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์
5. สอบป้องกันวิทยานิพนธ์และดำเนินการแก้ไข พร้อมกับนำเผยแพร่ในวารสารทางวิชาการ

ผลการวิจัย

ข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์ ผู้วิจัยนำมาเรียบเรียงแบบการพรรณนาบรรยายและสรุปเป็นรายงานการวิจัยดังนี้

ตอนที่ 1 ระเบียบวิธีการแสดงหมอลำกลอน

ระเบียบวิธีการแสดงหมอลำกลอนของหมอลำ ป. ฉลาดน้อย แบ่งได้เป็น 3 ลักษณะใหญ่คือ การแสดงเฉพาะกิจ การแสดงครึ่งคืน และการแสดงทั้งคืน โดยจะมีความแตกต่างกันคือ การแสดงเฉพาะกิจ ผู้ว่าจ้างจะมาติดต่อการแสดงเพื่อแสดงในงานต่าง ๆ เป็นการเฉพาะไม่แสดงเป็นเรื่องราว อาจเป็นการว่าจ้างเพื่อลำในตอนใดตอนหนึ่ง ลำกลอนลำที่ผู้ว่าจ้างต้องการเป็นพิเศษ หรือลำกลอนลำที่แต่งขึ้นเพื่อโอกาสนั้น ๆ การลำในลักษณะนี้ ส่วนใหญ่จะมีหมอลำ 1 คน หมอแคน 1 คน เมื่อเดินทางไปถึงงาน อาจมีการลำกลอนลำทางสั้นไหว้ครู กลอนลำแนะนำตัว ต่อด้วยกลอนลำเฉพาะที่ได้ตกลงกัน แล้วลำลา เป็นอันเสร็จสิ้น



ภาพที่ 1 ครูฉลาด ส่งเสริมแสดงหมอลำแบบเฉพาะกิจ กับหมอลำคณะศรีจันทร์ วีสี
ที่มา: สุริยพงษ์ บุญโกมล 15 ตุลาคม 2558

ส่วนการลำแบบครึ่งคืนและเต็มคืนนั้น มีความแตกต่างกันคือ การลำแบบครึ่งคืน หมอลำจะแสดงไปจนถึงเวลาประมาณเที่ยงคืน แล้วก็จะเสร็จสิ้นการแสดง โดยเนื้อเรื่องที่แสดงอาจจะยังไม่จบ ส่วนการแสดงเต็มคืนนั้น หมอลำจะแสดงไปเรื่อย ๆ จนถึงเวลาประมาณ 04.30 น.หรือแสดงไปจนถึงพระอาทิตย์เริ่มขึ้น ฟ้าเริ่มสว่างจึงจะเสร็จสิ้นการแสดง แล้วแต่ตกลงกับเจ้าภาพ

การแสดงแบบครึ่งคืน และเต็มคืนนั้น มีขั้นตอนการแสดงคล้ายคลึงกัน โดยเจ้าภาพจะมาติดต่อการแสดงที่บ้านของครูฉลาด ส่งเสริม ซึ่งเป็นที่ตั้งของคณะหมอลำ “เพชรอุบล” ซึ่งครูฉลาดเป็นหัวหน้าวง โดยเจ้าภาพจะมาติดต่อเรื่องราคา สถานที่ และหมอลำที่ต้องการให้ไปแสดง เรื่องราวที่จะใช้ในการแสดง โดยครูฉลาดจะได้จดบันทึกรายละเอียดงานที่แสดง เพื่อนำไปประพันธ์บทกลอนลำ ที่กล่าวชื่นชมเจ้าภาพหรือกล่าวอวยพรเจ้าภาพในงานนั้น ๆ ด้วย เรียกกลอนลำลักษณะนี้ว่า “กลอนลำยอศรัทธา” ราคาจะมีความแตกต่างกันขึ้นอยู่กับชื่อเสียงของหมอลำ และจำนวนของหมอลำที่ต้องการ

เมื่อถึงวันที่แสดงสมาชิกในคณะหมอลำจะมาเตรียมตัวที่บ้านของครูฉลาด เพื่อเดินทางไปทำการแสดง เมื่อไปถึงงานที่จะแสดงแล้ว ฝ่ายเวทีและเครื่องดนตรีจะจัดสถานที่ เจ้าภาพจะจัดสถานที่พักและที่แต่งตัวให้ผู้แสดง รวมถึงจัดอาหารไว้ให้ และจัดเตรียมเครื่องสำหรับไหว้ครู ในช่วงนี้หมอลำก็จะพักผ่อน พูดคุยเกี่ยวกับการแสดง แต่งตัวและแต่งหน้า



ภาพที่ 2 ภาพนักแสดงหมอลำแต่งหน้าหลังเวที
ที่มา : สุริยพงษ์ บุญโกมล 16 ตุลาคม 2558

ก่อนเริ่มการแสดงจะมีการเปิดเพลงเพื่อเป็นการทดลองเครื่องเสียง เพื่อให้ผู้ชมทราบว่าการแสดงจะเริ่มขึ้นแล้ว ในช่วงนี้จะมีพิธีกรประกาศว่าจะมีการแสดงหมอลำ เชิญชวนให้ผู้ชมเข้ามาชม หลังจากนั้นเวลาประมาณ 19.00 น. จะมีนักร้องสับเปลี่ยนกันขึ้นมาร้องเพลงลูกทุ่ง-หมอลำ โดยจะแต่งกายด้วยผ้าไทย ผู้หญิงนุ่งผ้าซิ่นใส่เสื้อแขนกระบอกนิยมห่มทับด้วยสไบผ้าไหม ผู้ชายนิยมใส่เสื้อผ้าไทยแขนยาว อาจมีสไบห่มทับนุ่งกางเกงสีดำหรือสีขาว

เข้าสู่ขั้นตอนเริ่มการแสดงเวลาประมาณ 21.00 น. นักร้องหมอลำออกมาร้องเพลงกันเป็นชุด ๆ ชุดละ 6-8 คน อาจจะร้องสลับกันสองคนในเพลง หรือร้องคนเดียวก็ได้ นักแสดงที่เหลือก็จะเต้นประกอบลักษณะการเต้นจะเต้นเป็นจังหวะพร้อม ๆ กันด้วยท่าง่าย ๆ อาจจะก้าวเป็นจังหวะพร้อม ๆ กันอย่างเดียวหรือร่ายรำพร้อม ๆ กันด้วยก็ได้



ภาพที่ 3 การแสดงหมอลำในชุดการแสดงช่วงแรก
ที่มา : สุริยพงษ์ บุญโกมล 16 ตุลาคม 2558

เมื่อถึงเวลาประมาณ 21.30 น. ครู ป.ฉลาดน้อย จะเริ่มการแสดงด้วยลำทางสั้นไหว้ครูจาก นั้นจะร้องกลอนลำทางยาวเพื่อแนะนำตัว แล้วจึงร้องกลอนลำที่กล่าวถึงเจ้าภาพ หรือโอกาสที่แสดง หรือเรียกอีกอย่างว่ากลอนลำยอศรัทธา หลังจากนั้นหมอลำฝ่ายหญิงก็จะขึ้นมาทำการลำคู่กัน โดยบทลำจะเป็นบทเกี้ยวพาราสีกัน โดยในระหว่างนี้หมอลำคนอื่น ๆ จะเปลี่ยนเครื่องแต่งกายที่หลังเวที เพื่อแสดงหมอลำในเรื่องราวที่ได้เตรียมมา

เวลาประมาณ 22.30 น. จะเริ่มทำการแสดงหมอลำเป็นเรื่องราว โดยเรื่องที่นำมาแสดงนั้นส่วนใหญ่จะเป็นนิทานพื้นบ้านอีสาน เช่น นกกระยางขาว ท้าวก่ำกาดำ ก่องข้าวน้อยฆ่าแม่ พระเวสสันดร และสุวรรณหงส์ เป็นต้น ระหว่างการแสดงอาจจะมีการร้องเพลงต่าง ๆ ที่ประพันธ์เนื้อร้องขึ้นใหม่ หรือใช้เพลงลูกทุ่งที่ได้รับความนิยมนำมาขับร้องให้สอดคล้องกับเรื่องราวที่แสดง และมีการสอดแทรกด้วยการแสดงตลกในเนื้อเรื่องโดยการแสดงของคณะเพชรอุบลนั้น จะไม่มีหางเครื่องหรือแดนเซอร์ เนื่องจากต้องการที่จะอนุรักษ์การแสดงหมอลำในแบบดั้งเดิมให้คงอยู่เอาไว้

การแสดงทั้งคืนจะแสดงไปเรื่อย ๆ จนเสร็จสิ้นเวลา 04.30 น. สำหรับการแสดงครึ่งคืนจะเสร็จสิ้นเวลา 23.30 น. ก่อนการแสดงเสร็จสิ้นหมอลำทุกคนจะออกมาลำกลอนที่แต่งขึ้นเพื่อเป็นการลำลา และอวยพรให้ผู้ฟังหมอลำโดยผู้ลำจะเป็นครู ป.ฉลาดน้อยเพียงคนเดียว แต่หมอลำทุก ๆ คนจะมายืนคอยยกมือขึ้นอนุโมทนา เมื่อกล่าวอวยพร และยกมือไหว้อำลาผู้ชม โดยครู ป.ฉลาดน้อย จะเริ่มต้นกล่าวกลอนลำชื่นชมเจ้าภาพ ลำขอบคุณ ทั้งเรื่องสถานที่และอาหารการกิน จากนั้นกล่าวอวยพรผู้ชมหมอลำ เมื่อเสร็จสิ้นครูป.ฉลาดน้อย จะร้องกลอนลำเพื่อส่งท้ายเป็นกลอนลำเต้ยที่มีจังหวะสนุกสนาน ในช่วงนี้ดนตรีจะบรรเลงดนตรีจังหวะที่รวดเร็ว แคนเป่าทำนองลำเต้ย หมอลำคนอื่น ๆ เต้นประกอบจังหวะ จากนั้นหมอลำหญิงก็จะมาลำเต้ยบทต่าง ๆ ลักษณะการร้องจะเป็นการลำสลับกันไปคนละบท โดยเมื่อร้องจบของแต่ละคนแล้ว หมอลำก็จะกล่าวอำลาและอวยพรเล็กน้อย เช่น *“ไปละเด้อพี่น้อง ขอให้ร่ำให้รวย”* หมอลำที่เหลือก็จะเต้นประกอบ เมื่อลำเสร็จแล้วหมอลำบางคนก็จะเดินลงเวทีไปเพื่อเตรียมตัวกลับ แต่หมอลำบางคนยังอยู่เพื่อเป็นหางเครื่องให้กับหมอลำที่เหลือ

หลังจากหมอลำคนสุดท้ายร้องเสร็จก็จะกล่าวอำลา และอวยพรเล็กน้อย *“ขอบคุณหลาย ๆ ค่ะ พวกเฮาชาวหมอลำเพชรอุบลกะขอล่ำลาเพียงท่อนี้ ขอให้พี่น้องทั้งหลายเดินทางเมือโดยสวัสดิภาพ ร่ำรวยสู่ขู่สู่คนเด้อค่ะ ขอบคุณหลาย ๆ ค่ะ”* และเสร็จสิ้นการแสดงเพียงเท่านี้ในเวลาประมาณ 05.00 น.

ตอนที่ 2 กลวิธีการแสดงหมอลำกลอน

จากการวิเคราะห์กลอนลำทางยาวตามน้องทั่วอีสานของหมอลำ ป.ฉลาดน้อย สรุปได้ดังนี้

วิธีการร้อง

กลอนลำทางยาวตามน้องทั่วอีสาน ของหมอลำ ป.ฉลาดน้อย มีลักษณะเป็นกลอนลำทางยาว หรือลำล่อง ใช้แคนเป็นเครื่องดนตรีหลักสามารถแบ่งวิธีการร้องเป็น 3 ช่วงได้ดังนี้

1. ช่วงโอ่ หรือเกริ่น ในกลอนลำบทนี้จะปรากฏช่วงโอ่ หรือช่วงเกริ่น ในวรรคที่ 1 – 5 ลักษณะการร้องจะเป็นการร้องแบบอิสระกล่าวคือ ไม่มีจังหวะที่ชัดเจนนัก ผู้ร้องสามารถรอคอยจังหวะเพิ่มเติมเสียงเอื้อน หรือเพิ่มเติมคำสร้อยต่าง ๆ ได้โดยผู้เป่าแคนจะคอยฟังผู้ร้อง และคอยเข้าจังหวะการร้องในท่อนนี้ จะมีคำร้องที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของครูฉลาด คือการขึ้นต้นด้วย

ธรรมชาติ เช่น “ดิน น้ำ ลม ไฟต้นไม้ หรือสัตว์อื่น ๆ ” และมีการใช้คำกล่าวว่า “แหล่วบาดนี้” ซึ่งการร้องคำเหล่านี้ ครูฉลาดเป็นผู้คิดค้นขึ้นเป็นคนแรกและใช้เรื่อยมาจนกลายเป็นเอกลักษณ์ ได้ชื่อว่าเป็นกลอนลำทำนองอุบล หรือ “วาดอุบล”ซึ่งกลอนลำเมืองอุบลหรือวาดอุบลนั้น จะใช้กับลำทางยาวหรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “ลำล่อง” เท่านั้น เป็นกลอนลำที่มีจังหวะช้า มีการเอื้อนเสียงมาก มีการบรรยายถึง สถานที่ ธรรมชาติ หรือความพลัดพราก การจากลา เป็นต้น นับเป็นลำกลอนที่ยากที่สุด (ครูฉลาด ส่งเสริม,สัมภาษณ์, 10 เมษายน 2559) และจะหาผู้ที่มีความสามารถในการร้องได้ค่อนข้างน้อย

2. ช่วงเนื้อร้อง ในช่วงนี้หมอลำจะร้องไปตามทำนองกลอนลำของตน โดยจะแบ่งเป็นวรรค ๆ การร้องกลอนลำทางยาวนี้ ผู้ขับร้องจะต้องมีความเชี่ยวชาญการลำเป็นอย่างมาก เนื่องจากกลอนลำทางยาวจะมีการเอื้อนมาก และมีการถ่ายทอดอารมณ์ด้วยเสียงร้อง ในกลอนลำบทนี้มีการใช้กลวิธีการผ่อนเสียง หนัก เบา การใช้ลูกคอเพื่อเอื้อนเสียง การปัดเสียงท้ายคำร้อง การร้องเลียนเสียงธรรมชาติ และการเอื้อนเพื่อแสดงอารมณ์ต่าง ๆ เช่น การร้องไห้ การรำพึงรำพัน โดยการสอดแทรกเสียงร้องไห้ หรือเสียงธรรมชาติอื่น ๆ หลายครั้ง กลอนลำตามน้องทั่วอีสานบทนี้มีการใช้คำว่า “พู้นแล้ว” ซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของครู ป. ฉลาดน้อย ที่คิดใช้คำนี้เป็นคนแรกจนกลายเป็นเอกลักษณ์ของกลอนลำอุบลเช่นกัน สามารถพบได้ในการจบท้ายประโยคหลายครั้ง

3. ช่วงลงจบ จะเป็นการร้องทำนองที่เอื้อนด้วยจังหวะอิสระอย่างมีเอกลักษณ์ มีการการผันเสียงขึ้นลงสลับไปมาด้วยเสียงสูงต่ำสลับกันอย่างรวดเร็ว ผู้ร้องจะต้องมีความเชี่ยวชาญในการใช้เสียงแม่นยำในทำนอง และมีลูกคอที่แข็งแรงสามารถบังคับเสียงได้อย่างที่ใจต้องการ ลักษณะคล้ายคนร้องไห้คร่ำครวญจะขาดใจ ซึ่งช่วงนี้เองที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่นของครู ป. ฉลาดน้อย จนมีคำกล่าวที่ว่า “จะร้องให้ใจขาดตายพู้นบ้อ” (แปลว่า จะร้องให้คนฟังใจขาดตายเลยหรือ)

กลวิธีที่ใช้ในการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลอนลำทางยาวตามน้องทั่วอีสาน อีสาน ของครู ป.ฉลาดน้อย พบกลวิธีที่ใช้ในการร้องดังนี้

1. กลวิธีการปัดท้ายเสียง การปัดท้ายเสียงจะมีวิธีการร้องคือ ร้องเสียงเต็มในคำนั้น ๆ แล้วปัดท้ายเสียงไปใช้เสียงนาสิกอย่างรวดเร็ว ลักษณะคล้ายการถอนหายใจ ให้ความรู้สึกผิดหวัง เสียใจ เศร้าใจ พบบ่อยในคำสุดท้ายของแต่ละวรรค

2. กลวิธีการร้องเลียนเสียงธรรมชาติ การร้องเลียนเสียงธรรมชาติ เช่น เสียงฟ้า เสียงฝน เสียงน้ำไหล หรือเสียงลม พบได้บ่อยในกลอนลำของครูฉลาด โดยเฉพาะในการร้องเกริ่น หรือร้องโอ่ในท่อนแรก นับเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของครูฉลาด จนกลายเป็นลักษณะของกลอนลำทำนองอุบล โดยเฉพาะเมื่อหมอลำขึ้นต้นการร้องด้วยคำว่า “ฟ้าเอ๋ยฟ้า” จะเป็นที่รู้กันโดยทั่วไปว่า หมอลำกำลังร้องกลอนลำทำนองอุบล

3. กลวิธีการใช้น้ำเสียงเพื่อสื่ออารมณ์ กลอนลำทางยาวเป็นกลอนลำที่มีจังหวะช้า เน้นการพรรณนาถึงสถานที่ต่าง ๆ และการพลัดพราก การสื่อสารทางอารมณ์ด้วยเสียงต่าง ๆ จึงเป็นสิ่งที่สำคัญ กลอนลำตามน้องทั่วอีสานบทนี้ ครูฉลาดได้แสดงให้เห็นถึงทักษะความเชี่ยวชาญในการใช้

น้ำเสียงหนักเบาที่แสดงอารมณ์ต่าง ๆ ทั้งอารมณ์เศร้าเสียใจด้วยเสียงที่เบา สั่นเครือ สะอึกสะอื้น หรือเสียงที่หนักเพื่อแสดงความมุ่งมั่น เป็นต้น

4. กลวิธีการเอื้อนโดยใช้ลูกคอ เป็นกลวิธีการเอื้อนขั้นสูงที่พบได้ยาก การเอื้อนของครูฉลาดเป็นการเอื้อนที่มีเอกลักษณ์โดดเด่น เป็นการเอื้อนโดยใช้เสียงเต็มและเสียงนาสิก สลับกันไปแบบอิสระ ไม่มีความสั้นยาวตายตัว หมอแคนที่บรรเลงจะเป่าตามทำนองไปเรื่อย ๆ เพื่อรอให้การเอื้อนจบลงแล้วดนตรีจึงบรรเลงทำนองต่อไป การเอื้อนในลักษณะนี้จะใช้เสียงทั้งหมดที่อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลคือ ฟซลXดรX เป็นหลัก โดยการผันเสียงจากเสียงเต็มไปใช้เสียงนาสิกสลับไปมา ด้วยคำร้องที่เป็นเสียง ออ ส่วนใหญ่ เช่น ออ ออย อ่อย โอ โอ้ โอ้ย และมีเสียง ฮอ บ้าง เช่น เฮาะ ฮอย เป็นต้น การร้องลักษณะนี้ ใช้กลวิธีพิเศษคือการเอื้อนอย่างรวดเร็ว ให้มีลักษณะคล้ายการร้องไห้คร่ำครวญเหมือนจะขาดใจ และไม่หายใจระหว่างเอื้อน โดยเน้นการร้องให้ยาวจนหมดลมหายใจ เพื่อให้ผู้ฟังรู้สึกได้เหมือนกับว่าคนร้อง ร้องไห้จนจะขาดใจ กลวิธีการร้องเช่นนี้ ครู ป.ฉลาดน้อย คิดค้นขึ้น เพื่อให้การร้องสามารถสื่ออารมณ์กับผู้ฟังได้มากที่สุด

5. กลวิธีการใช้คำพิเศษ การใช้คำพิเศษที่พบได้บ่อยที่สุดในกลอนลำของครูฉลาด คือคำว่า “แหล่วบาดนี้” ซึ่งคำนี้เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของครูฉลาด และกลายเป็นเอกลักษณ์ของกลอนลำทำนองอุบล ให้ความหมายว่า แล้วบัดนี้ โดยจะใช้เพื่อเริ่มวรรคตอนในท่อนเกริ่นหรือท่อนเนื้อร้อง การร้องคำพิเศษจะใช้ เสียงใหญ่ เสียงหนัก และจะร้องด้วยเสียงที่ดังเพื่อให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกสนใจ สะดุ้งหรือตื่นตัว สาเหตุที่เกิดการร้องคำพิเศษในลักษณะนี้ เมื่อไปแสดงหมอลำจะต้องร้องตลอดคืน ผู้ฟังมักง่วงนอน หรืองีบหลับ การร้องเสียงดัง และหนักแน่นขึ้นมาอย่างฉับพลัน จะทำให้ผู้ฟังตื่นตัวและให้ความสนใจกลอนลำที่กำลัง จะร้องได้ (ครูฉลาด ส่งเสริม, สัมภาษณ์, 14 ตุลาคม 2558) นอกจากนี้ยังมีคำพิเศษอื่น ๆ เช่น “พู้นแหล่ว” “เด้อหละนาง” ซึ่งมักจะใช้ในช่วงกลอนลำ การใช้คำพิเศษลักษณะนี้มักตามด้วยการปัดเสียงเสมอ (ครูฉลาด ส่งเสริม, สัมภาษณ์, 10 ตุลาคม 2559)

ข้อเสนอแนะ

จากการดำเนินการวิจัย ผู้วิจัยพบประเด็นสำคัญที่สามารถดำเนินการวิจัยสืบเนื่องได้อีกจากงานวิจัยฉบับนี้ได้แก่ การศึกษาวิธีการร้องกลอนลำเพื่อรณรงค์ กลอนลำเพื่อการศาสนา กลอนลำในพิธีสู่ขวัญของครูฉลาด ส่งเสริม ผู้วิจัยพบว่ากลอนลำทั้ง 3 ประเภทยังมีแง่มุมทางวิชาการที่สามารถทำการวิจัยให้เกิดความกว้างขวางได้อีกในอนาคต

รายการอ้างอิง

เครือจิต ศรีบุญนาค. 2546. *พัฒนาการเพลงพื้นบ้านอีสาน.* สุรินทร์: มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์.

ฉลาด ส่งเสริม, ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ). 2558. “สัมภาษณ์.” 14 ตุลาคม.

ฉลาด ส่งเสริม, ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ). 2559. “สัมภาษณ์.” 10 เมษายน.

ฉลาด ส่งเสริม, ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ). 2559. “สัมภาษณ์.” 10 ตุลาคม.

บุษกร บิณฑสันต์ และขำคม พรประสิทธิ์. 2553. *หมอลำ.* กรุงเทพมหานคร: บริษัทวี พรินท์ (1991) จำกัด.

สุนทร อภิสุนทรางกูร. 2529. *หมอลำในการละเล่นพื้นบ้านศูนย์สังคีตศิลป์.* กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้ว.

วิธีการบรรเลงเครื่องสายผสมออร์แกน วงบางขุนพรหมใต้

PERFORMANCE TECHNIQUES OF BANG KHUN PHROM TAI'S THAI STRING ENSEMBLE COMBINED WITH ORGAN

อัญญาภ์ แสงเทียน*

ขำคม พรประสิทธิ์**

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องการศึกษาวิธีการบรรเลงวงเครื่องสายผสมออร์แกน วงบางขุนพรหมใต้ มีวัตถุประสงค์ 3 ประการคือ ศึกษาประวัติการประสมวง ศึกษาเครื่องดนตรีออร์แกน (Organology) และวิธีการบรรเลง จากการศึกษาพบว่า วงบางขุนพรหมใต้เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 7 ก่อตั้งโดยครูชิต แฉ่งฉวี หลังจากครูชิต แฉ่งฉวีถึงแก่กรรม ครูเบ็ญจรงค์ ธนโกเศศ (ศิลปินแห่งชาติ) รับตำแหน่งหัวหน้าวงบางขุนพรหมใต้ มีสมาชิกในวง 8 ท่าน มีผลงานการบรรเลงออกอากาศและบันทึกเสียงของครูประสิทธิ์ ถาวร วิธีการบรรเลงออร์แกนจะบรรเลงในลักษณะการเล่นแบบคู่ 8 อย่างระนาดเอก การดำเนินทำนองจะยึดการบรรเลงของซอด้วงเป็นหลักและจัดอยู่ในกลุ่มเครื่องนำหน้า วิธีการพับสามารถทำได้โดยคนเดียวและสองคน ซึ่งมีระเบียบวิธีที่ผู้เก็บต้องทราบขั้นตอนการปฏิบัติ วงบางขุนพรหมใต้มีบทเพลงที่เป็นเอกลักษณ์ของวง 3 เพลงคือ เพลงวายุบุตรยาตรา เถา เพลงลาวสมเด็จ เถา และเพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า เถา สำนวนกลอนที่ปรากฏรวมทั้ง 3 เพลงจำนวน 12 สำนวน ได้แก่ สำนวนการยืนเสียง สำนวนการใช้เสียงชิดข้าม สำนวนกึ่งเก็บกึ่งทำเสียงยาว สำนวนจาว การซ้ำสำนวน สำนวนการลักจังหวะในทำนองเพลง สำนวนการลงจบก่อนหมดจังหวะ สำนวนการเคลื่อนที่ของทำนองที่สวนทางกัน สำนวนการใช้เสียงชิด สำนวนกลอนย้อนตะเข็บ สำนวนการแปรลูกเท่า และการทอนสำนวน

คำสำคัญ: เครื่องสายผสม /สำนวนกลอน / ออร์แกน / บางขุนพรหมใต้

Abstract

This article aims to study performance techniques of Bang Khun Phrom Tai's Thai String Ensemble combined with Organ. The objectives are threefolded : first it aims to study the history related to the ensemble and the performing techniques. The result of reseach findings indicated that Bang Khun Phrom Tai's Thai String Ensemble combined with Organ was originated during the reign of King Rama VII and it was established by Khru Chit Chaengchawee. After Khru Chit's death, Khru Benjarong Thanakoses acted as the ensemble leader with 8 members. The ensemble works included broadcasting for entertainment and recording participation with Khru Prasith Thavorn. The performing techniques of playing the organ were found in charactristics of performing octave like Ranad-Ek, strictly using the performing of Saw-Duang as main melodies. Bang Khun Phrom Tai Ensemble possessed three unique songs of Wayubutr Tao, Lao Somdej Tao and Bhram Deet Namtao Tao. An analysis of three repertoires showed distinctive twelve stylistic melodic lines including tonic emphasis (yuen siang), alternative from high notes to bass notes (chit kham), while semi-tapping and semi-lengthening the notes (kueng keb kueng tam siang yao), thin texture (chao), repeating melodies (sum), synchopation (lug jung wa), ending before the downbeat (long job korn mod jung wa), melody moving in reverse directions (tam nong suan tang gun), playing adjacent notes (siang chit), restrospecting melodies (yon ta keb), variation (prae luk tao) and shortening the melodies (torn sum nuan).

Keywords: Thai string ensemble / organ / Bang Khun Phrom Tai

* นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาดุริยางค์ศิลป สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, panpan_tempoo@hotmail.com

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

บทนำ

ในบรรดาวงเครื่องสายผสม วงเครื่องสายผสมออร์แกน นับว่าเป็นวงที่น่าสนใจมากที่สุดวงหนึ่ง เป็นวงที่มีบทบาทอย่างต่อเนื่องตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงปัจจุบัน ซึ่งสะท้อนสภาพสังคมในสมัยหนึ่งได้ดี ทำให้มองเห็นการเติบโตของวัฒนธรรมแผนใหม่ มองเห็นความเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจของคนไทย สถานภาพของนักดนตรีไทย และวงดนตรีไทย “การนิยมเล่นเครื่องสายผสมขยายตัวมากในรัชกาลที่ 7 เรียกว่าขึ้นสู่ยุคสูงสุด และมีการนำวงเครื่องสายผสมออกประชันฝีมือกันเป็นประจำ” (พูนพิศ อมาตยกุล, 2540 : 260) จึงทำให้เกิดวงเครื่องสายออร์แกนขึ้นมากมาย เช่น วงปิยะมิตร วัชรบรรเลง วงเสริมมิตรบรรเลง วงประสิทธิ์ศิลป์ วงบางขุนพรหมใต้ ฯลฯ

วงบางขุนพรหมใต้ เป็นวงเครื่องสายผสมออร์แกน โดยมีครูเบ็ญจรงค์ ธนโกเศศ (ศิลปินแห่งชาติ) เป็นหัวหน้าวงดนตรี ได้แก่ ครูเบ็ญจรงค์ ธนโกเศศ (ซอด้วง) ครูอารีย์ เอมอ่อน (ซออู้) ครูประสิทธิ์ คุ้มทรัพย์ (ออร์แกน) ครูอุบลศรี คุ้มทรัพย์ (ขิม) ครูสุรชัย แดงกูร (ขลุ่ยเพียงออ) ครูปราณี แฉ่งฉวี (ฉิ่ง) ครูบุญสืบ ภู่เถื่อน (โทนรำมะนา) และ ครูนิตยา แดงกูร (ขับร้อง) ซึ่งเป็นวงเครื่องสายผสมออร์แกนที่มีชื่อเสียงตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 7 ถึงรัชกาลที่ 9 คณะผู้บรรเลงต่างเป็นครูดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงและมีฝีมือที่เป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทย อีกทั้งยังมีผลงานการบรรเลงและการบันทึกเสียงไว้อีกด้วย

แต่ในปัจจุบันวงเครื่องสายผสมออร์แกนไม่ค่อยได้พบเห็นการบรรเลงมากนัก เครื่องดนตรีออร์แกนจึงกลายเป็นเครื่องประดับบ้าน ทำให้บทบาทของเครื่องดนตรีออร์แกนลดลง จึงเป็นเหตุที่ทำให้ผู้วิจัยประสงค์จะศึกษาวิธีการบรรเลงเครื่องสายผสมออร์แกน ทั้งในเรื่องการรวมวงของเครื่องดนตรี การปรับเทียบเสียง ตลอดจนการดูแลรักษาซ่อมบำรุงเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายผสมออร์แกน โดยเลือกวงบางขุนพรหมใต้มาเป็นวงกรณีศึกษาครั้งนี้ เพื่อทำการบันทึกในองค์ความรู้ที่เกี่ยวกับวงเครื่องสายผสมออร์แกนให้เป็นหลักฐานทางวิชาการสืบไป

วัตถุประสงค์และขอบเขตของการวิจัย

1. ศึกษาประวัติการประสมวงเครื่องสายผสมออร์แกน วงบางขุนพรหมใต้
2. ศึกษาเครื่องดนตรีออร์แกน (Organology) ของวงบางขุนพรหมใต้
3. ศึกษาวิธีการบรรเลงและสำนวนซอด้วงกับออร์แกนในวงเครื่องสายผสมออร์แกน วงบางขุนพรหมใต้

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการศึกษาวิจัยเรื่อง วิธีการบรรเลงเครื่องสายผสมออร์แกน วงบางขุนพรหมใต้ ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพและการเขียนงานวิจัย ในรูปแบบของการพรรณนาวิเคราะห์มีขั้นตอนและวิธีการศึกษาดังต่อไปนี้

ขั้นที่ 1 การเตรียมการและรวบรวมข้อมูล โดยศึกษาประวัติการประสมวงเครื่องสายผสมออร์แกน วงบางขุนพรหมใต้ ศึกษาด้าน Organology และศึกษาด้านสำนวนเพลง ท่วงทีลีลา หลังจากนั้นรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยโดยแบ่งประเภทข้อมูลออกเป็นข้อมูลทางด้านเอกสารและข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ

ขั้นที่ 2 การวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้มาจัดหมวดหมู่และทำการวิเคราะห์ในประเด็นเรื่องศึกษาประวัติการประสมวงเครื่องสายผสมออร์แกน ศึกษาเครื่องดนตรีออร์แกน (Organology) และศึกษาสำนวนซอด้วงกับออร์แกนในวงเครื่องสายผสมออร์แกนวงบางขุนพรหมใต้

ขั้นที่ 3 การนำเสนอข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์ในรูปแบบของงานเอกสารโดยแบ่งข้อมูลออกเป็น 5 บท

ผลการวิจัย

1. ศึกษาประวัติการประสมวงเครื่องสายผสมออร์แกน วงบางขุนพรหมใต้

วงเครื่องสายผสมออร์แกน วงบางขุนพรหมใต้ ก่อตั้งโดยครูชิต แฉ่งฉวี อยู่ในช่วงรัชกาลที่ 7 ไม่แน่ชัดว่าปีพุทธศักราชใด ในยุคสมัยนั้นวงเครื่องสายผสมออร์แกนได้รับความนิยมอย่างมาก จึงได้มีวงเครื่องสายผสมออร์แกนเกิดขึ้นมาหลายวง จนเมื่อปีพุทธศักราช 2515 ครูเบ็ญจรงค์ ธนโกเศศ (ศิลปินแห่งชาติ) ได้มารับตำแหน่งหัวหน้าวงบางขุนพรหมใต้ โดยมีสมาชิกในวง 8 ท่าน ได้แก่ ครูเบ็ญจรงค์ ธนโกเศศ (ซอด้วง) ครูอารีย์ เอมอ่อน (ซออู้) ครูประสิทธิ์ คุ้มทรัพย์ (ออร์แกน) ครูอุบลศรี คุ้มทรัพย์ (ขิม) ครูสุรชัย แดงกูร (ขลุ่ยเพียงออ) ครูปราณี แฉ่งฉวี (ฉิ่ง) ครูบุญสืบ ภู่เถื่อน (โทนรำมะนา) และ ครูนิตยา แดงกูร (ขับร้อง)

> *วงบางขุนพรหมใต้ตั้งวงก่อนที่ผมจะเข้าไป สมัยนั้นตั้งโดยครูชิต แฉ่งฉวี สามีครูเบ็ญจรงค์ วงบางขุนพรหมใต้เกิดมาไม่ต่ำกว่า 40 ปีแล้ว ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 7 เป็นวงเครื่องสายผสมออร์แกน ชื่อบางขุนพรหมใต้ครูสันนิษฐานว่ามาจากที่ครูเติมทำงานอยู่ที่แบงค์ชาติ วังบางขุนพรหมสมัยนั้น หลังจากที่ครูชิตเสีย ครูเติมก็เลยเป็นหัวหน้าวง หลังจากนั้นก็ยังใช้ชื่อวงเดิมคือวงบางขุนพรหมใต้ และได้มีนักดนตรีเข้ามาเพิ่มอีก เท่ากับเปลี่ยนผู้บรรเลงมาเรื่อย ๆ เปลี่ยนประมาณ 2 ชุด ในสมัยนั้นมีวงเครื่องสายผสมออร์แกนหลายวง แต่จริง ๆ แล้วแยกเป็นหลายคณะเท่านั้นเอง คนที่เล่นออร์แกนจริง ๆ มีไม่กี่คน* (ประสิทธิ์ คุ้มทรัพย์, สัมภาษณ์, 19 กันยายน 2559)

ภายหลังวงบางขุนพรหมใต้ได้มีการแบ่งออกเป็น 2 วง เนื่องจากเวลาไปบรรเลงตามที่ต่าง ๆ ครูเบ็ญจรงค์จะเปลี่ยนชื่อวงเสมอ เพราะไม่อยากให้ชื่อซ้ำกัน ซึ่งใช้ชื่อว่า วงศิษย์บรรเลงและวงมิตรบรรเลง ซึ่งในสมัยก่อนทั้งวงศิษย์บรรเลงและวงมิตรบรรเลงเป็นวงเดียวกัน ต่อมา วงมิตรบรรเลงได้เปลี่ยนผู้ควบคุมและผู้บรรเลงโดยครูสิทธิศักดิ์ จรรยาวุฒิได้ขอวงมิตรบรรเลงไปควบคุม ดังนั้นจึงเหลือแค่วงศิษย์บรรเลงที่ยังคงผู้บรรเลงและบทเพลงเหมือนเดิม

ในปีพุทธศักราช 2515 ที่ครูเบ็ญจรงค์ ธนโกเศศเป็นหัวหน้าวงเครื่องสายผสมออร์แกนวงบางขุนพรหมใต้นั้น ได้มีผลงานการบรรเลงคือการออกอากาศการกระจายเสียงวิทยุของกรมประชาสัมพันธ์และส่งเทปเท่านั้น ซึ่งการบรรเลงออกอากาศการกระจายเสียงวิทยุของกรมประชาสัมพันธ์จะไปบรรเลงประมาณเดือนละ 2 ครั้ง ระยะเวลาในการบรรเลงครั้งละครึ่งชั่วโมง จนถึงพุทธศักราช 2519 กรมประชาสัมพันธ์ถูกไฟไหม้จากการจลาจลครั้งใหญ่ในเหตุการณ์ 6 ตุลาคม รวมระยะเวลาการบรรเลงออกอากาศการกระจายเสียงวิทยุได้ 4 ปี ต่อมาเมื่อเหตุการณ์สงบลง วงบางขุนพรหมใต้ได้ไปบรรเลงโดยการบันทึกเทปที่กรมประชาสัมพันธ์ ถนนวิภาวดีรังสิตอีกครั้ง และได้มีการบันทึกเสียงของครูประสิทธิ์ ถาวร ในชุดสืบสานครูประสิทธิ์ ถาวร ซึ่งเคยได้นำไปเปิดที่ศูนย์วิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล

ภายหลังจากการบันทึกเสียงของครูประสิทธิ์ ถาวร สมาชิกในวงบางขุนพรหมใต้ต่างก็ไม่ได้มาซ้อมรวมวงด้วยกันอีก

วงบางขุนพรหมใต้มีบทเพลงที่บรรเลงมากมาย โดยเพลงที่บรรเลงจะเป็นเพลงเก่า เพลงที่เป็นเอกลักษณ์ของวงบางขุนพรหมใต้มีทั้งหมด 3 เพลง คือ เพลงวายุบุตรยาตรา เถา เพลงลาวสมเด็จ เถา และเพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า เถา ซึ่งทั้ง 3 เพลงนี้ครูชิต แฉ่งฉวีได้เป็นผู้ประพันธ์ทำนองขึ้น นอกจากนั้นจะเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงเวลาไปออกอากาศ ณ การกระจายเสียงวิทยุและใช้ซ้อมซึ่งมีเพลงที่บรรเลงร่วมร้อยเพลง เพราะในการบรรเลงแต่ละครั้งจะไม่บรรเลงเพลงซ้ำกัน

2. ศึกษาเครื่องดนตรีออร์แกน (Organology) ของวงบางขุนพรหมใต้

การประสมวงเครื่องสายผสมออร์แกนจะประกอบไปด้วยเครื่องดำเนินทำนอง ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ ขลุ่ยเพียงออ ออร์แกน ขิม เครื่องกำกับจังหวะได้แก่ ฉิ่งและโทนรำมะนา และผู้ขับร้อง โดยออร์แกนเป็นเครื่องดนตรีประเภทลิ่มนิ้ว ที่ใช้จะเป็นออร์แกนแบบถีบบรรเลงในวงเครื่องสาย หรือในสมัยนี้ได้มีออร์แกนแบบใหม่ซึ่งไม่ต้องใช้เท้าถีบ เรียกว่าออร์แกนไฟฟ้า

ออร์แกนแบบถีบจะผลิตเสียงออกมาได้จากการถีบเท้าหรือปั่นเท้าไปเรื่อย ๆ เนื่องจากการถีบจะเป็นการปั๊มลมให้ไปดันที่ลิ้น ส่วนกล่องตรงกลางเรียกว่ากระเพาะออร์แกน เป็นที่เก็บลม ลมจะไปดันลิ้น พอกดลงไปที่ลิ้นตรงปลายปิดเสียงถึงจะออกมา ซึ่งต่างจากออร์แกนไฟฟ้าที่ไม่ต้องถีบเท้า ลักษณะจะคล้ายเปียโน ใช้นิ้วกดไปที่เสียงไหนก็จะมีเสียงออกมา



ภาพที่ 1 ส่วนที่ใช้เท้าถีบเพื่อปั๊มลมในการผลิตเสียง
ที่มา : อัญญาภ์ แสงเทียน 23 กันยายน พ.ศ.2559

ขนาดของออร์แกนจะต่างกัน ออร์แกนแบบถีบจะมีเสียงทั้งหมด 49 เสียง ถ้าเป็นออร์แกนไฟฟ้าจะมีขนาดความยาวมากกว่าออร์แกนแบบถีบจำนวน 1 ช่วงเสียง (Octave) กล่าวคือจะมีเสียงที่มากกว่าออกไปอีก 7 เสียง



ภาพที่ 2 ช่วงเสียงของออร์แกน
ที่มา : อัญญาภ์ แสงเทียน 23 กันยายน พ.ศ.2559

ลักษณะเสียงของออร์แกนทั้งสองแบบนั้นมีความแตกต่างกันในลักษณะของเสียง ต่างกันตรงที่ถ้าเป็นออร์แกนแบบถีบจะมีลักษณะเสียงที่นุ่มและเพราะหูมากกว่า ที่สำคัญกว่านั้นคือสามารถกำหนดเสียงให้ดังหรือเบาได้ เพราะเสียงที่เกิดขึ้นนั้นมาจากการถีบ ซึ่งออร์แกนไฟฟ้าจะไม่สามารถกำหนดความดังเบาของเสียงได้

> *ออร์แกนที่ต้องถีบจะเน้นที่เท้าและทั้งสองข้างต้องกดลงไปเท่ากัน การเล่นไม่ใช่ถีบไปพร้อมกับเพลง แต่ต้องถีบไปเรื่อย ๆ เหมือนกับการปั่น ถ้าไม่ถีบกดไปก็จะไม่มีเสียง เพราะการถีบเหมือนการปั๊มลม พอปั๊มลมมันจะไปดันลิ้น พอกดลิ้นปลายปิดเสียงถึงจะออก ออร์แกนแบบถีบจะดีกว่าตรงที่สามารถกำหนดความเบาดังของเสียงได้ เหยียบแรงเหยียบเร็วจะทำให้เกิดเสียงดัง แต่ถ้าอยากได้เสียงที่นุ่มก็ต้องใช้เท้าถีบแบบเนิบ ๆ ถ้าเป็นออร์แกนแบบใหม่จะทำไม่ได้* (ประสิทธิ์ คุ้มทรัพย์, สัมภาษณ์, 23 กันยายน 2559)

ในการเทียบเสียง เดิมทีช่วงเสียงของเครื่องดนตรีออร์แกนและวงเครื่องสายจะไม่เท่ากัน กล่าวคือ ออร์แกนเมื่อมาทีแรก เสียง ซอล และเสียง เร จะเท่ากับเสียง ลา และเสียง มี (เทียบกับเสียงของขลุ่ยเพียงออ) เท่ากับว่าช่วงเสียงของออร์แกนจะสูงกว่าเสียงเพียงออ 1 เสียง ดังนั้น ก่อนที่จะมาประสมวงกับเครื่องสายจึงต้องทำการปรับเสียงของเครื่องดนตรีออร์แกนก่อน วิธีการลดเสียง ทำได้โดยดึงสองลิ้นแรกจากฝั่งเสียงต่ำออก ก็คือดึงลิ้นเสียงที่ 1 และเสียงที่ 2 ออก แล้วนำลิ้นเสียงที่ 3 และเสียงที่ 4 มาใส่แทนที่ ทำการร่นลิ้นไปเรื่อย ๆ จนครบทุกลิ้น เสียงจะต่ำลงมาหนึ่งเสียงเป็นเสียงเครื่องสายปกติ ในครั้งแรกจะต้องปรับเสียงออร์แกนให้ลงมาหาเสียงเครื่องสาย พอปรับได้แล้วหลังจากนั้นเครื่องสายจะต้องปรับเข้ามาหาออร์แกน

การปรับเสียงเพื่อให้เล่นในวงเครื่องสายผสมออร์แกนจะมีปัญหาที่เครื่องดนตรีอยู่ 2 เครื่อง คือจะเข้และขิม โดยปกติการเล่นเครื่องสายผสมออร์แกนมักจะตัดเครื่องดนตรีจะเข้ออก และเพิ่มขิมเข้ามา เนื่องจากจะเข้จะไม่สามารถทำครึ่งเสียงได้ ดังนั้นการเล่นวงเครื่องสายผสมออร์แกนมักจะเลี่ยงบรรเลงร่วมกับจะเข้ แต่

ในกรณีถ้ามีจะเข้ ผู้บรรเลงออร์แกนจะต้องเปลี่ยนไปเล่นเสียง ทีแฟลต (คีย์สีดำ) เป็นเสียงที่ต่ำลงมาครึ่งเสียง เพื่อให้เข้ากัน ส่วนเครื่องดนตรีขิม การบรรเลงขิมในวงเครื่องสายผสมออร์แกน ต้องมีการยกหย่องที่เสียงที กลาง หรือฟาสูง เพื่อทำให้เป็นครึ่งเสียง การยกหย่องคือเพิ่มหย่องเข้าไปทางด้านขวา จะกลายเป็นเสียงสากล และไม่เพี้ยน การยกหย่องนี้จะสามารถใช้ได้ทั้งสองเสียง ทั้งเสียง ฟา และเสียง ที หากไม่ยกหย่องจะสามารถใช้ได้เพียงเสียงใดเสียงหนึ่งเพียงเสียงเดียว หรือถ้าหากไม่ยกหย่อง ผู้ที่บรรเลงขิมจะต้องรู้ถึงวิธีการตีว่าควรจะเลี่ยงที่เสียงไหน โดยเฉพาะเพลงที่เป็นสำเนียงมอญ การตีเสียงฟา ควรจะเลี่ยงการตีที่เสียงฟากลางไปตีที่เสียงฟาต่ำแทน

รูปแบบในการจัดวงของวงเครื่องสายผสมออร์แกน การนั่งบรรเลงในวงเครื่องสายผสมออร์แกนจะไม่นั่งห่างกันมาก จะนั่งใกล้ ๆ กันเพื่อเกาะเสียงกัน จะเป็นระยะเสียงที่จะได้ยินดีที่สุด หากมีออร์แกนเครื่องเดียว ผู้ที่บรรเลงออร์แกนจะนั่งอยู่ทางด้านหลัง ทั้งนี้ต้องดูบริบทโดยรอบว่าสามารถนั่งได้หรือไม่ บางทีอาจมีพื้นที่จำกัด ก็สามารถปรับเปลี่ยนเป็นนั่งด้านหน้าได้เช่นเดียวกัน

วิธีการบรรเลงออร์แกนในวงเครื่องสาย ต่างจากการบรรเลงออร์แกนแบบสากล กล่าวคือ การบรรเลงออร์แกนโดยปกติจะเป็นการบรรเลงในลักษณะการกดคอร์ด เหมือนเปียโนและคีย์บอร์ด แต่ถ้าบรรเลงออร์แกนกับดนตรีไทยจะเป็นการบรรเลงในลักษณะการเล่นแบบคู่ 8 อย่างระนาดเอก เล่นเหมือนกันทั้งสองมือ การดำเนินทำนองของออร์แกนจะยึดการบรรเลงของซอด้วงเป็นหลัก จะไม่มีการเล่นประสานกัน ซึ่งการบรรเลงออร์แกนในวงเครื่องสายจะยากกว่าการบรรเลงแบบปกติ เพราะมือทั้งสองต้องกดไปพร้อมกัน รูปแบบการเล่นออร์แกนจะเป็นผู้นำอย่างซอด้วงและจะเข้ เรียกว่าออร์แกนเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องนำหน้า

ออร์แกนเป็นเครื่องดนตรีสากลที่มีระบบเสียงต่างจากดนตรีไทย หากจะนำมาบรรเลงร่วมกันกับวงเครื่องสายแล้ว จึงต้องมีการปรับเสียงของเครื่องดนตรีออร์แกนเสียก่อน เดิมทีออร์แกนนั้นจะมีเสียงที่สูงกว่าเสียงของเครื่องสายไทยอยู่ 1 เสียง ถ้าเสียงของเครื่องสายไทยเป็นเสียง ซอล-เร ออร์แกนจะเป็นเสียง ลา-มี ดังนั้นจึงจำเป็นต้องลดเสียงของออร์แกนลงมาเพื่อให้เท่ากับเสียงของเครื่องสาย ในการปรับเสียงจะปรับตำแหน่งเสียงเพียงแค่ครั้งแรกครั้งเดียวเท่านั้น มีวิธีการกล่าวคือ นำลิ้นออร์แกนสองตัวแรก (ทางเสียงต่ำ) ออก คือเสียงที่ 1 และเสียงที่ 2 จากนั้นให้นำเอาลิ้นถัดไปนำมาใส่แทนที่ ร่นลิ้นออร์แกนขึ้นไปเรื่อย ๆ จนครบทุกลิ้น เสียงของออร์แกนก็จะต่ำลงมาอีก 1 เสียงเท่ากับเสียงของเครื่องสาย ในการร่นลิ้นลงมาแทนที่จะทำให้สองเสียงสุดท้าย (ทางเสียงสูง) ไม่มีลิ้น หากไม่มีลิ้นก็จะไม่มีเสียง ถ้าต้องการให้สองเสียงสุดท้ายมีเสียงสามารถหาลิ้นอื่นมาใส่เพื่อให้มีเสียงได้

> *การลดเสียงก็ให้ดึงเสียงที่ 1, 2 ออก แล้วเอาลิ้นที่ 3, 4 มาใส่แทนที่ร่นไปเรื่อย ๆ จนหมด แล้วเสียงก็จะเป็นปกติ เสียงจะต่ำลงมาหนึ่งเสียง ออร์แกนจะยุ่งยากตอนปรับเสียง ถ้าแบบเก่าจะดึงออกได้ แต่ถ้าแบบใหม่ ที่เป็นไฟฟ้าไม่แน่ใจว่าดึงออกมาได้ไหม* (ประสิทธิ์ คุ้มทรัพย์, สัมภาษณ์, 23 กันยายน 2559)

ออร์แกนเป็นเครื่องดนตรีที่จะไม่เกิดเสียงเพี้ยนบ่อยนัก หากจะเกิดเสียงเพี้ยนโดยส่วนใหญ่จะใช้เวลานาน สาเหตุที่ทำให้เสียงของออร์แกนเกิดเสียงเพี้ยนอาจจะมีสิ่งสกปรกจำพวกฝุ่นละอองที่เข้าไปเกาะตามลิ้นของออร์แกน ซึ่งหากเสียงของออร์แกนเกิดเพี้ยน ในการปรับเสียงของเครื่องดนตรีออร์แกนสามารถปรับเสียงได้โดยการนำลิ้นออร์แกนออกมา ซึ่งลิ้นของออร์แกนเป็นส่วนที่กำหนดตำแหน่งของเสียงนั้น ๆ



ภาพที่ 3 ครูประสิทธิ์ คุ้มทรัพย์แสดงวิธีการชักลิ้นออร์แกน
ที่มา : อัญญาภ์ แสงเทียน 23 กันยายน พ.ศ.2559

ในส่วนของการเทียบเสียงออร์แกน วิธีการปรับเสียงของออร์แกนทำได้โดยให้นำกระดาษทรายมาฝนที่ลิ้น หากเสียงที่เพี้ยนมีเสียงสูงเกินไป และต้องการให้เสียงต่ำลง ให้ทำการฝนในส่วนตรงกลางของลิ้นออร์แกน แต่ถ้าหากต้องการให้เสียงสูงขึ้น ให้นำกระดาษทรายฝนตรงส่วนหัวของลิ้นออร์แกน หากไม่แน่ใจว่าฝนแล้วจะได้เสียงอย่างที่ต้องการหรือไม่ ผู้ปรับสามารถทำได้โดยวิธีการเป่าที่ลิ้นของออร์แกนเพื่อฟังเสียง เมื่อได้เสียงที่ต้องการแล้วให้นำลิ้นออร์แกนใส่กลับลงไปตามร่องเช่นเดิม

วิธีการพับเก็บออร์แกน สามารถทำได้เองโดยมี 2 วิธีด้วยกัน คือการพับเก็บออร์แกนแบบคนเดียวและแบบ 2 คน ซึ่งไม่ว่าจะเป็นการพับเก็บออร์แกนคนเดียวหรือ 2 คนก็จะมีวิธีการที่คล้ายกันคือ ให้ดึงสายที่อยู่ด้านล่างสองสายสลับกันไปมา ดึงไปเรื่อย ๆ จนกว่ากระเพาะจะเข้าไปข้างในให้สุด แล้วฝาก็จะปิดได้พอดี



ภาพที่ 4 ครูประสิทธิ์ คุ้มทรัพย์แสดงวิธีการดึงสายเพื่อเก็บออร์แกน
ที่มา : อัญญาภ์ แสงเทียน 9 มิถุนายน พ.ศ.2560

หลังจากนั้นให้เอาขาตั้งด้านล่างออกทั้งสองข้าง และพับขาของออร์แกนให้ประกบกันตามรอยพับ แล้วประกบตัวเครื่องเข้าด้วยกันแล้ว ให้ทำการล็อคที่ด้านข้างทั้ง 2 ฝั่งให้เรียบร้อย เพื่อเป็นการป้องกันไม่ให้ตัวเครื่องหลุดออกมา



ภาพที่ 5 ครูประสิทธิ์ คุ้มทรัพย์กับออร์แกนที่ทำการพับเก็บเสร็จเรียบร้อย
ที่มา : อัญญาภ์ แสงเทียน 9 มิถุนายน พ.ศ.2560

> *หากปิดได้แล้วก็เอาตั้งลงแล้วจะพับได้ พับตามรอยแล้วจะมีตัวล็อคก็ทำการล็อคให้เรียบร้อย รูปร่างจะคล้ายหีบ ทีนี้ก็หิ้วได้ ตอนเอาออกมาไม่ยากเท่าตอนเก็บ ตอนพับเก็บจะยากกว่า ถ้าไม่อธิบายคนที่ไม่เคยทำก็จะทำไม่ถูกและจะพับเก็บออร์แกนไม่ได้* (ประสิทธิ์ คุ้มทรัพย์, สัมภาษณ์ 9 มิถุนายน 2560)

ในการพับเก็บออร์แกนน้อยคนมากที่จะทราบวิธีการทำ บางคนสามารถเล่นออร์แกนได้แต่ไม่ทราบวิธีการพับเก็บ ดังนั้นการพับเก็บออร์แกนจึงมีความสำคัญมากหากต้องทำการเคลื่อนย้าย ควรคำนึงถึงความปลอดภัยเป็นสำคัญ ต้องอาศัยความรอบคอบและระมัดระวังไม่เช่นนั้นอาจจะทำให้ส่วนประกอบของออร์แกนเกิดความเสียหายและชำรุด

วิธีการดูแลบำรุงรักษาเครื่องดนตรีออร์แกน สามารถดูแลรักษาได้โดยหลังจากที่เล่นออร์แกนเสร็จให้หาผ้ามาเช็ดทำความสะอาดรอบ ๆ ตัวเครื่อง ใช้ผ้านุ่มชุบน้ำบิดพอหมาด ๆ เช็ดที่คีย์บอร์ด ตรวจสอบว่าไม่มีฝุ่นเกาะตามลิ้นของออร์แกน เนื่องจากฝุ่นเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เสียงออร์แกนเกิดเพี้ยน สามารถนำแปรงสีฟันขนอ่อนขัดบริเวณที่มีฝุ่นเพื่อให้ฝุ่นหลุดออกมาได้

3. วิธีการบรรเลงและสำนวนซอด้วงกับออร์แกนในวงเครื่องสายผสมออร์แกน วงบางขุนพรหมใต้

จากที่กล่าวข้างต้นถึงเพลงที่เป็นเอกลักษณ์ของวงบางขุนพรหมใต้ ได้แก่เพลงวายุบุตรยาตรา เถา เพลงลาวสมเด็จ เถา และเพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า เถา ซึ่งทั้ง 3 เพลงนี้ครูชิต แฉ่งฉวีเป็นผู้ประพันธ์ทำนองเที่ยวเปลี่ยนและเนื้อร้อง ซึ่งจากการวิเคราะห์ผู้วิจัยพบว่าทั้ง 3 เพลงนั้นเป็นเพลงท่อนเดียว มีเที่ยวเปลี่ยนทุกอัตราจังหวะ

จังหวะหน้าทับในการบรรเลง เพลงวายุบุตรยาตรา เถา และเพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า เถา ใช้หน้าทับปรบไก่กำกับจังหวะเหมือนกัน ส่วนเพลงลาวสมเด็จ เถา นั้นใช้หน้าทับสองไม้กำกับจังหวะ

ระดับบันไดเสียงที่พบในเพลงวายุบุตรยาตราเถา จะมีระดับบันไดเสียงเพียงเสียงเดียวคือ บันไดเสียงทางเพียงออบนจึงสามารถสรุปได้ว่าเพลงวายุบุตรยาตรา เถา มีทำนองอยู่ในระดับเสียงทางเพียงออบนเป็นบันไดเสียงประธาน เพลงลาวสมเด็จ เถา จะมีระดับบันไดเสียงเพียงเสียงเดียว คือ บันไดเสียงทางชวาจึงสามารถสรุปได้ว่าเพลงลาวสมเด็จ เถา มีทำนองอยู่ในระดับเสียงทางชวาเป็นบันไดเสียงประธาน และเพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า เถา จะมีบันไดเสียงทั้งหมด 2 บันไดเสียง คือ บันไดเสียงทางกลาง และบันไดเสียงทางชวา โดยผู้วิจัยพบว่าบันไดเสียงทางกลางนั้นมากกว่าบันไดเสียงทางชวา จึงสามารถสรุปได้ว่าเพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า เถา มีทำนองอยู่ในระดับเสียงทางกลางเป็นบันไดเสียงประธานและบันไดเสียงทางชวาเป็นบันไดเสียงรอง

ลูกตกที่พบในเพลงวายุบุตรยาตรา เถา มาเทียบกับจังหวะหน้าทับ ซึ่งใช้หน้าทับปรบไก่นั้นพบว่าเพลงวายุบุตรยาตรา เถานั้น จะพบลูกตกทั้งหมด 3 เสียง ได้แก่ เสียงโด เสียงมี และเสียงลา โดยลูกตกท้ายท่อนทุกท่อนจะเป็นเสียงโดซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของบันไดเสียงทางเพียงออบน ทำให้เพลงลงจบอย่างสมบูรณ์ เพลงลาวสมเด็จ เถา เมื่อเทียบกับจังหวะหน้าทับสองไม้แล้ว พบลูกตกทั้งหมด 5 เสียง ได้แก่ เสียงโด เสียงเร เสียงฟา เสียงซอล และเสียงลา และลูกตกหลักท้ายท่อนทุกท่อน ได้แก่เสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ 6 ของบันไดเสียงทางชวา ไม่จบด้วยเสียงที่ 1 ทำให้การจบไม่สมบูรณ์ แต่ทั้งนี้ลูกตกเสียงเรนำมาใช้เป็นส่วนใหญ่ในการดำเนินทำนองด้วย อาจกล่าวได้ว่าเป็นเพลงที่ใช้เสียงเรเป็นเสียงหลัก (Pillar Tone) และเพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า เถา เมื่อเทียบกับจังหวะหน้าทับปรบไก่แล้วพบลูกตกทั้งหมด 3 เสียง ได้แก่ เสียงโด เสียงเร และเสียงซอล โดยลูกตกเสียงโดและเสียงเรเป็นเสียงทางกลางเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 และเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของบันไดเสียงทางกลาง และเสียงซอลเป็นเสียงทางชวาเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ของบันไดเสียงทางชวา

การศึกษาสำนวนกลอนในเพลงวายุบุตรยาตรา เถา เพลงลาวสมเด็จ เถา และเพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า เถา ผู้วิจัยได้ศึกษาทำนองเครื่องดนตรีซอด้วงและออร์แกน ในวงบางขุนพรหมใต้นั้นจะบรรเลงโดยยึดทำนองของซอด้วงเป็นหลัก ซึ่งผู้วิจัยได้พบสำนวนกลอนทั้งหมด 12 สำนวน ได้แก่ สำนวนการใช้เสียงชิด สำนวนการใช้เสียงชิดข้าม สำนวนกลอนย้อนตะเข็บ สำนวนการยืนเสียง สำนวนกลอนลูกเท่า สำนวนกึ่งเก็บกึ่งทำเสียงยาว สำนวนการลักจังหวะในทำนองปกติ สำนวนการหมดก่อนจังหวะ สำนวนจาว สำนวนการเคลื่อนที่ของทำนองที่สวนทางกัน การซ้ำสำนวน และการทอนสำนวน ซึ่งปรากฏความถี่ในการใช้สำนวนกลอนดังนี้ เพลงวายุบุตรยาตรา เถา พบสำนวนกลอน 10 สำนวน เพลงลาวสมเด็จ เถา พบสำนวนกลอน 7 สำนวน และเพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า เถา พบสำนวนกลอน 10 สำนวน ดังตัวอย่างสำนวนซอด้วงและออร์แกนต่อไปนี้

1. สำนวนการใช้เสียงชิด หมายถึง “ลักษณะการใช้สำนวนกลอนที่เสียงใกล้กัน ทำให้มีเสียงชิดและการบรรเลงจะไม่โดดเสียงไปมา” (บรรพต โปทา, 2556 : 165)

ตัวอย่างเพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า อัตราจังหวะสามชั้น เที่ยวแรก ประโยคที่ 5

ทำนองซอด้วง

ด ร ฟ ซ๋	ล๋ ซ๋ ฟ ร	ซ๋ ฟ ร ด	ฟ ร ด ท	**ด ท ล ซ**	**ด ซ ล ท**	**ล ซ ด ซ**	**ล ท ด ร**

ทำนองออร์แกน

ด ร ฟ ซ	ล ซ ฟ ร	ซ ฟ ร ด	ฟ ร ด ท̣	**ด ท̣ ล̣ ซ̣**	**ด ซ̣ ล̣ ท̣**	**ล̣ ซ̣ ด ซ̣**	**ล̣ ท̣ ด ร**
ด̣ ร̣ ฟ̣ ซ̣	ล̣ ซ̣ ฟ̣ ร̣	ซ̣ ฟ̣ ร̣ ด̣	ฟ̣ ร̣ ด̣ ท	**ด̣ ท̣ ล̣ ซ̣**	**ด̣ ซ̣ ล̣ ท̣**	**ล̣ ซ̣ ด̣ ซ̣**	**ล̣ ท̣ ด̣ ร̣**

สำนวนกลอนที่ใช้เป็นลักษณะการใช้เสียงชิด เนื่องจากเป็นการส่งต่อมาจากวรรคหน้าที่ใช้สำนวนกลอนการเก็บเช่นเดียวกัน ซึ่งเป็นการถามตอบในประโยค ลักษณะการบรรเลงจะเป็นการเคลื่อนที่ไปมาแล้วจบวรรคด้วยการเรียงเสียงในวิถีขึ้นเพื่อเป็นการส่งต่อไปให้วรรคต่อไป

2. สำนวนการใช้เสียงชิดข้าม หมายถึง “ลักษณะการใช้สำนวนกลอนที่เสียงใกล้กันสลับกับเสียงห่างกัน ทำให้การบรรเลงมีการสลับเสียงไปมา” (บรรพต โปทา, 2556 : 165)

ตัวอย่างเพลงวายุบุตรยาตรา อัตราจังหวะสามชั้น เที่ยวแรก ประโยคที่ 4

ทำนองซอด้วง

ม ด ร ม	**ซ๋ ม ร ด**	**ซ ล ด ร**	**ม ร ด ล**	**ด ซ ล ด**	**ร ด ล ซ**	**ร ม ซ๋ ล๋**	**ด ล ซ ม**

ทำนองออร์แกน

ม̀ร̀ด̀ ร๋ ม๋	**ซ๋ ม๋ ร๋ ด**	**ซ ล ด ร๋**	**ม๋ ร๋ ด๋ ล**	**ด๋ ซ ล ด๋**	**ร๋ ด๋ ล ซ**	**ล ม ซ ล**	**ด๋ ล ซ ม**
มร̀ด ร ม	**ซ ม ร ด̣**	**ซ̣ ล̣ ด ร**	**ม ร ด ล̣**	**ด ซ̣ ล̣ ด**	**ร ด ล̣ ซ̣**	**ล̣ ม̣ ซ̣ ล̣**	**ด ล̣ ซ̣ ม̣**

สำนวนกลอนที่ใช้เป็นลักษณะเสียงชิดข้าม การเคลื่อนที่ของทำนองนั้นจะสังเกตจากเสียงลูกตกของห้องที่ 2 4 6 และห้องที่ 8 ซึ่งเป็นการเคลื่อนที่ในวิถีลง ในการดำเนินทำนองจะมีลักษณะใช้เสียงชิดข้ามในวิถีขึ้นและย้อนลงตามบันไดเสียงของประโยค

3. สำนวนกลอนย้อนตะเข็บ หมายถึง “เป็นกลอนของระนาดเอกซึ่งมีลักษณะการดำเนินทำนองม้วนไปข้างหน้าในวรรคหน้าของประโยคเพลงและดำเนินกลอนย้อนที่วรรคหลังม้วนกลับลงทุกห้องจนครบวรรค” (พิษณุ บุญศรีอนันต์, 2551 : 8)

ตัวอย่างเพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า อัตราจังหวะสามชั้น เที่ยวแรก ประโยคที่ 3

ทำนองซอด้วง

ด ร ม ฟ	ม ฟ ซ๋ ล๋	ด ร ด ล	ด ล ซ ฟ	**ล๋ ซ๋ ฟ ล๋**	**ซ๋ ฟ ม ซ๋**	**ฟ ม ร ฟ**	**ม ร ด ร**

ทำนองออร์แกน

ด ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	ด๋ ร๋ ด๋ ล	ด๋ ล ซ ฟ	**ล ซ ฟ ล**	**ซ ฟ ม ซ**	**ฟ ม ร ฟ**	**ม ร ด ร**
ด̲ ร̣ ม̣ ฟ̣	ม̣ ฟ̣ ซ̣ ล̣	ด ร ด ล̣	ด ล̣ ซ̣ ฟ̣	**ล̣ ซ̣ ฟ̣ ล̣**	**ซ̣ ฟ̣ ม̣ ซ̣**	**ฟ̣ ม̣ ร̣ ฟ̣**	**ม̣ ร̣ ด̣ ร̣**

สำนวนกลอนที่ใช้เป็นลักษณะกลอนย้อนตะเข็บ เนื่องจากเป็นประโยคที่รับต่อมาจากวรรคก่อนหน้าที่ใช้สำนวนเสียงข้ามชิด การเคลื่อนที่ของทำนองอยู่ในวิถีลง ดำเนินทำนองโดยใช้การเก็บแบบเรียงเสียงลงชิดติดกัน 3 เสียง จากนั้นจะวนย้อนข้ามขึ้นไปในลักษณะคู่ 3 แล้วเรียงเสียงลงมาอีกครั้ง แล้วจึงค่อย ๆ ไล่เสียงลง

ทีละเสียง ซึ่งลักษณะการใช้สำนวนกลอนย้อนตะเข็บจึงทำให้เกิดความซับซ้อนมากกว่าการไล่เสียงลงอย่างปกติ สังเกตได้จากเสียงที่มีการสลับแล้วย้อนทำให้ฟังดูแปลกหู แต่หากมีความน่าสนใจและชวนฟังเป็นอย่างดี

4. สำนวนการยืนเสียง หมายถึง ลักษณะการดำเนินทำนองที่ลงจบประโยคด้วยเสียงเดิม

ตัวอย่างเพลงวายุบุตรยาตรา อัตราจังหวะสามชั้น เที่ยวเปลี่ยน ประโยคที่ 3

ทำนองซอด้วง

- ด - ล	**(- - - -)**	**- ซ - ล**	**(- - - -)**	**- - - -**	**ด ล ซ ม**	**ร ม ซ ̣ล ̣**	**ด ซ – ล**

ทำนองออร์แกน

- ด ̣ - ล	**(- - - -)**	**- ซ - ล**	**(- - - -)**	**- - - -**	**ด ̣ล ซ ม**	**ร ม ซ ล**	**ด ̣ซ – ล**
- ด - ล ̣	**(- - - -)**	**- ซ ̣ - ล ̣**	**(- - - -)**	**- - - -**	**ด ล ̣ซ ̣ม ̣**	**ร ̣ม ̣ซ ̣ล ̣**	**ด ซ ̣– ล ̣**

สำนวนกลอนที่ใช้เป็นลักษณะยืนเสียง การดำเนินทำนองในวรรคแรกเป็นลูกล้อ ซึ่งจะตกด้วยเสียงลาทั้งสองทำนอง ส่วนในวรรคหลังจะเป็นลักษณะการเก็บที่ดำเนินทำนองโดยลงจบวรรคด้วยเสียงลาเช่นเดียวกัน ซึ่งการใช้สำนวนการยืนเสียงทำให้การดำเนินทำนองนั้นดูมีความสัมพันธ์กันทั้งสองวรรค

5. สำนวนการแปรลูกเท่า หมายถึง ลักษณะการดำเนินทำนองแบบเท่าเสียงตามอัตราจังหวะ หากแต่จะมีการปรุงแต่งทำนองให้ต่างจากการเท่าปกติ

ตัวอย่างเพลงวายุบุตรยาตรา อัตราจังหวะสองชั้น เที่ยวแรก ประโยคที่ 1

ทำนองซอด้วง

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

ทำนองออร์แกน

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

สำนวนกลอนที่ใช้เป็นลักษณะการแปรลูกเท่า การดำเนินทำนองในสองห้องแรกเป็นลักษณะสำนวนจาว แล้วมาใช้การเก็บในห้องที่ 3 และห้องที่ 4 ในการใช้สำนวนการแปรลูกเท่าเป็นการปกปิดลูกเท่าที่แท้จริง โดยปรุงแต่งทำนองขึ้นมาแต่ยังคงไว้ซึ่งลูกตกและบันไดเสียงที่เป็นรูปแบบของลูกเท่าปกติ ซึ่งในการใช้สำนวนการแปรลูกเท่าทำให้ทำนองเพลงมีความแตกต่างที่น่าสนใจและยังสร้างความโดดเด่นให้กับทำนองเพลงอีกด้วย

6. สำนวนกึ่งเก็บกึ่งทำเสียงยาว หมายถึง “ลักษณะการใช้สำนวนกลอนแบบจาว ๆ สลับกับการใช้สำนวนกลอนแบบเก็บเพื่อดำเนินทำนอง” (บรรพต โปทา, 2556 : 165)

ตัวอย่างเพลงวายุบุตรยาตรา อัตราจังหวะสามชั้น เที่ยวแรก ประโยคที่ 1

ทำนองซอด้วง

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

ทำนองออร์แกน

- - - -	- - - ด๎	- ด๎ ด๎ ด๎	- ด๎ - ด๎	**ซ ม ด๎ ล**	**ซ ม - ร**	**ม ร ซ ม**	**- ร - ด**
- - - -	- - - ด	- ด ด ด	- ด - ด	**ซ ฺ ม ฺ ด ล ฺ**	**ซ ฺ ม ฺ - ร ฺ**	**ม ฺ ร ฺ ซ ฺ ม ฺ**	**- ร ฺ - ด**

สำนวนกลอนที่ใช้เป็นลักษณะกึ่งเก็บกึ่งทำเสียงยาว เนื่องจากเป็นประโยคที่รับต่อมาจากวรรคก่อนหน้าที่มีการดำเนินทำนองเป็นลูกเท่า การดำเนินทำนองจึงมีลักษณะใช้สำนวนกลอนแบบเก็บและเชื่อมต่อเป็นแบบสำนวนทำเสียงยาวสลับกันเพื่อให้ทำนองมีความกระชับก่อนที่จะส่งต่อไปยังวรรคถัดไป

7. สำนวนการลักจังหวะในทำนองเพลง หมายถึง ลักษณะการดำเนินทำนองที่จบด้วยจังหวะยก ซึ่งไม่ได้มีการเหลื่อมหรือมีลูกล้อลูกขัดในประโยค

ตัวอย่างเพลงวายุบุตรยาตรา อัตราจังหวะสามชั้น เที่ยวแรก ประโยคที่ 2

ทำนองซอด้วง

- - - ด	ร ม – ม	- - - -	- - - ร	**- - - ด**	**- ร - -**	ด ล - ด	- ซ - ล

ทำนองออร์แกน

- - ม๎ร๎ด๎	ร๎ ม๎ - ม๎	- - - -	- - - ร๎	**- - - ด๎**	**- ร๎ - -**	ด๎ ล - ด๎	ล ซ - ล
- - มรด	ร ม - ม	- - - -	- - - ร	**- - - ด**	**- ร - -**	ด ล ฺ - ด	ล ฺ ซ ฺ - ล ฺ

สำนวนกลอนที่ใช้เป็นลักษณะลักจังหวะในทำนองเพลง การเคลื่อนที่ของวรรคหลังอยู่ในวิถีลง ในห้องที่ 6 ได้ใช้สำนวนการลักจังหวะที่เสียงเร ในการใช้สำนวนนี้เป็นการสร้างความโดดเด่นของทำนองในประโยคได้อย่างชัดเจน ทำให้จังหวะมีความสนุกสนานและสามารถส่งต่ออารมณ์ไปยังทำนองถัดไปได้เป็นอย่างดี

8. สำนวนการลงจบก่อนหมดจังหวะ หมายถึง ลักษณะการดำเนินทำนองที่จบประโยคก่อนการหมดจังหวะ ทำให้มีจังหวะว่างอีกหนึ่งห้องโน้ตเพลงไทย

ตัวอย่างเพลงวายุบุตรยาตรา อัตราจังหวะสามชั้น เที่ยวแรก ประโยคที่ 3

ทำนองซอด้วง

- - - ม	- - - ซ๎	- - - ด	- - - ร	**- - - -**	**ซ ล ด ร**	**ม ร ด ล**	**- - - -**

ทำนองออร์แกน

- - - ม๎	- - - ซ๎	- - - ด๎	- - - ร๎	**- - - -**	**ซ ล ด๎ ร๎**	**ม๎ ร๎ ด๎ ล**	**- - - -**
- - - ม	- - - ซ	- - - ด	- - - ร	**- - - -**	**ซ ฺ ล ฺ ด ร**	**ม ร ด ล ฺ**	**- - - -**

สำนวนกลอนที่ใช้เป็นลักษณะการลงจบก่อนหมดจังหวะ เนื่องจากเป็นลักษณะการเปลี่ยนสำนวนกลอนเชื่อมต่อมาจากวรรคก่อนหน้าซึ่งเป็นการใช้สำนวนจาว การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นลักษณะเคลื่อนที่ขึ้นและย้อนกลับลงมา ในการดำเนินทำนองจะเว้นจังหวะในห้องที่ 5 ก่อนจะใช้สำนวนการลงจบก่อนจังหวะโดย

บรรเลงเก็บในห้องที่ 6 และหมดทำนองในห้องที่ 7 การใช้สำนวนนี้สื่ออารมณ์ได้อย่างเรียบง่ายและให้ความรู้สึกผ่อนคลายในทำนองของเพลง

9. สำนวนจาว หมายถึง ลักษณะการดำเนินทำนองแบบจาว ๆ ตามลูกตกของเพลง ซึ่งเป็นการบังคับจึงทำให้สำนวนกลอนเป็นการทำเสียงยาว

ตัวอย่างเพลงลาวสมเด็จ อัตราจังหวะสามชั้น เที่ยวแรก ประโยคที่ 3

ทำนองซอด้วง

- - - ล	**- - - ด**	**- - - ฟ**	**- - - ซ๎**	- - ซ๎ ซ๎	ล๎ ซ๎ ฟ ร	ด ร ฟ ร	ฟ ด - ร

ทำนองออร์แกน

- - - ล	**- - - ด๎**	**- - - ฟ**	**- - - ซ**	- - ซ ซ	ล ซ ฟ ร	ด ร ฟ ร	ฟ ด - ร
- - - ล̣	**- - - ด**	**- - - ฟ̣**	**- - - ซ̣**	- - ซ̣ ซ̣	ล̣ ซ̣ ฟ̣ ร̣	ด̲ ร̣ ฟ̣ ร̣	ฟ̣ ด̲ - ร̣

สำนวนกลอนที่ใช้เป็นลักษณะจาว ในประโยคนี้เป็นการขึ้นต้นของเพลงในลักษณะสำนวนกลอนแบบจาว เนื่องจากเป็นการตั้งจังหวะเพื่อส่งไปยังวรรคต่อไป ในการใช้สำนวนนี้เป็นการสร้างอารมณ์ของเพลงให้มีความเรียบร้อยและน่าฟังอีกด้วย

10. สำนวนการเคลื่อนที่ของทำนองที่สวนทางกัน หมายถึง ลักษณะการเคลื่อนที่ทำนองของเครื่องดนตรีที่สวนทางโดยขึ้นสูงหรือลงต่ำพร้อมกัน ในการดำเนินทำนองจะลงจบด้วยลูกตกของเพลง

ตัวอย่างเพลงวายุบุตรยาตรา อัตราจังหวะสามชั้น เที่ยวเปลี่ยน ประโยคที่ 7

ทำนองซอด้วง

- ม - -	- ซ๎ - -	- ล - -	- ด - -	- ซ - -	- ด - -	**- - ซ ล**	**ท ด ร ม**

ทำนองออร์แกน

- ม - -	- ซ - -	- ล - -	- ด๎ - -	- ซ - -	- ด๎ - -	**- - ร๎ ด๎**	**ท ล ซ ม**
- ม̣ - -	- ซ̣ - -	- ล̣ - -	- ด - -	- ซ̣ - -	- ด - -	**- - ร ด**	**ท̣ ล̣ ซ̣ ม̣**

สำนวนกลอนที่ใช้เป็นลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองที่สวนทางกัน ในการบรรเลงออร์แกนในวงเครื่องสายผสมจะยึดทำนองจากซอด้วงเป็นหลัก ซึ่งในวรรคหลังของประโยคนี้ได้มีการสวนทางของทำนองระหว่างซอด้วงและออร์แกน หากแต่ยังคงไว้ซึ่งลูกตกและบันไดเสียงที่ถูกต้องตามขนบ การใช้สำนวนการเคลื่อนที่ของทำนองที่สวนทางกันจึงสร้างความโดดเด่นให้เกิดในทำนองเพลงโดยเคลื่อนที่สวนทางกันแต่ลงจบด้วยความลงตัวอย่างสมบูรณ์ ซึ่งแฝงไปด้วยความน่าสนใจ มีความไพเราะและน่าฟังเป็นอย่างยิ่ง

11. การซ้ำสำนวน หมายถึง ลักษณะการดำเนินทำนองที่มีรูปแบบหรือกระสวนเหมือนกัน

ตัวอย่างเพลงวายุบุตรยาตรา อัตราจังหวะสามชั้น เที่ยวแรก ประโยคที่ 6

ทำนองซอด้วง

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

ทำนองออร์แกน

- - - -	**ด๎ ด๎ ด๎ ด๎**	**- - ร๎ ร๎**	**ม๎ ร๎ ด๎ ล**	**- - - -**	**ซ ซ ซ ซ**	**- - ล ล**	**ด๎ ล ซ ม**
- - - -	**ด ด ด ด**	**- - ร ร**	**ม ร ด ล̣**	**- - - -**	**ซ̣ ซ̣ ซ̣ ซ̣**	**- - ล̣ ล̣**	**ด ล̣ ซ̣ ม̣**

สำนวนกลอนที่ใช้เป็นลักษณะการซ้ำสำนวน การเคลื่อนที่ของทำนองอยู่ในวิถีลง การดำเนินทำนองจะเป็นการเหลื่อมทั้งประโยคโดยทำนองเป็นกระสวนเดียวกัน ในการบรรเลงเป็นการลดเสียงลงมาในลักษณะคู่ 4 การใช้สำนวนนี้แสดงให้เห็นถึงความหลากหลายในการเปลี่ยนช่วงเสียงที่มีรูปแบบในการดำเนินทำนองเหมือนกันหากแต่ยังคงไว้ซึ่งความถูกต้องของบันไดเสียง

12. การทอนสำนวน หมายถึง ลักษณะการดำเนินทำนองแบบการตัดทอนทำนองของเพลงลงมาตามอัตราจังหวะ ทำให้ประโยคของเพลงมีการลดหลั่นกันลงมา

ตัวอย่างเพลงวายุบุตรยาตรา อัตราจังหวะสองชั้น
เที่ยวเปลี่ยน ประโยคที่ 3 และประโยคที่ 4 วรรคแรก

ทำนองซอด้วง

- ซ - -	**ล ซ - -**	**- ด - -**	**ร ด - -**	**- ร - -**	**ม ร - -**	**- ม - -**	**ซ ำ ม - ซ**
ล ซ – ด	**ร ด - ร**	**ม ร - ม**	**ซ ำ ม - -**	- ซ ำ - ร	ม ซ ำ - ม	- - ร͡ดล	- ซ - ด

ทำนองออร์แกน

- ซ̣ - -	**ล̣ ซ̣ - -**	**- ด - -**	**ร ด - -**	**- ร̣ - -**	**ม ร̣ - -**	**- ม̣ - -**	**ซ̣ ม̣ - ซ̣**
- ซ̲ - -	**ล̣ ซ̲ - -**	**- ด̲ - -**	**ร̣ ด̲ - -**	**- ร̣ - -**	**ม̣ ร̣ - -**	**- ม̣ - -**	**ซ̣ ม̣ - ซ̲**
ล̣ ซ̣ – ด	**ร ด - ร**	**ม ร̣ - ม**	**ซ̣ ม̣ - -**	- ซ̣ - ร	ม ซ̣ - ม	- - ร͡ดล̣	- ซ - ด
ล̣ ซ̲ – ด̲	**ร̣ ด̲ - ร̣**	**ม̣ ร̣ - ม̣**	**ซ̣ ม̣ - -**	- ซ̣ - ร̣	ม̣ ซ̣ - ม̣	- - ร̣͡ดล̣	- ซ̲ - ด̲

สำนวนกลอนที่ใช้เป็นลักษณะการทอนสำนวน สังเกตจากประโยคที่ 3 ซึ่งมีลักษณะการเคลื่อนที่ในวิถีขึ้นและมีการใช้เสียงเช่นเดียวกับประโยคที่ 4 วรรคหน้า ซึ่งในประโยคที่ 3 จะมีวิธีการดำเนินทำนองต่อเนื่องกันทั้งประโยค แต่ในประโยคที่ 4 จะดำเนินทำนองที่สั้นกว่าประโยคที่ 3 ครึ่งหนึ่ง ในการใช้การทอนสำนวนจึงสร้างความโดดเด่นให้กับทำนอง ซึ่งเป็นการใช้จังหวะที่เรียบร้อยเรื่อย ๆ แล้วเชื่อมด้วยการกระชับจังหวะให้เกิดความสนุกสนาน เรียกได้ว่าเป็นการเรียงร้อยการเชื่อมประโยคให้มีความสัมพันธ์กันได้อย่างลงตัวเป็นอย่างดียิ่ง ทำให้ทำนองในประโยคดังกล่าวมีความกลมกลืนและน่าสนใจเป็นอย่างมาก

ดังนั้นจึงสรุปได้ว่า ในการบรรเลงซอด้วงและออร์แกนจะมีแนวทางในการบรรเลงเหมือนกัน ดังที่กล่าวข้างต้นว่าออร์แกนจะยึดวิธีบรรเลงจากซอด้วงเป็นหลัก ซึ่งจะมีส่วนต่างกันเพียงสำนวนเดียวคือสำนวนการเคลื่อนที่สวนทางกัน เนื่องจากขอบเขตของเสียงที่เป็นลักษณะเฉพาะของแต่ละเครื่องดนตรีแตกต่างกัน จึงปรับเปลี่ยนการเคลื่อนที่ของทำนองให้สวนทางกันโดยยังคงไว้ซึ่งความถูกต้องของลูกตกและบันไดเสียง

สรุปและอภิปรายผลการดำเนินการวิเคราะห์

จากการดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลพบว่า วงเครื่องสายผสมออร์แกน วงบางขุนพรหมใต้ ก่อตั้งโดยครูชิต แฉ่งฉวี อยู่ในช่วงรัชกาลที่ 7 ต่อมาครูเบ็ญจรงค์ ธนโกเศศ (ศิลปินแห่งชาติ) ได้มารับตำแหน่งหัวหน้าวงบางขุนพรหมใต้ มีสมาชิกในวง 8 ท่าน มีผลงานการออกอากาศการกระจายเสียงวิทยุของกรมประชาสัมพันธ์และบันทึกเทปของครูประสิทธิ์ ถาวรในชุดสืบสานครูประสิทธิ์ ถาวร

ลักษณะของออร์แกนที่ใช้ในวงเครื่องสายจะเป็นแบบใช้เท้าถีบ การปรับเสียงเพื่อให้เล่นในวงเครื่องสายผสมออร์แกนจะพบปัญหาที่เครื่องดนตรีอยู่ 2 ชนิด คือ จะเข้ และขิม ส่วนประเภทเพลงที่ไม่นิยมนำมาบรรเลงในวงเครื่องสายผสมออร์แกนคือ เพลงประเภทที่มีสำเนียงมอญ รูปแบบการบรรเลงออร์แกนจัดอยู่ในกลุ่มเครื่องนำหน้า วิธีการบรรเลงออร์แกนในวงเครื่องสายจะเป็นการบรรเลงในลักษณะการเล่นแบบคู่ 8 อย่างระนาดเอก การดำเนินทำนองของออร์แกนจะยึดการบรรเลงของ ซอด้วงเป็นหลัก โดยจะไม่มีการเล่นประสานเสียงกัน เรียกว่าออร์แกนเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องนำหน้า ดังนั้นผู้ที่เล่นออร์แกนในวงเครื่องสายจึงต้องเป็นผู้ที่ฝึกซ้อมจนเชี่ยวชาญ ชำนาญและเข้าใจเพลงไทยได้เป็นอย่างดี ในการพับเก็บออร์แกนสามารถทำได้ 2 วิธีคือการพับเก็บออร์แกนคนเดียวและการพับเก็บออร์แกน 2 คน โดยมีระเบียบวิธีการปฏิบัติ ซึ่งผู้ทำการพับเก็บต้องทราบวิธีการและคุ้นเคยกับการพับเก็บมาแล้ว ไม่เช่นนั้นอาจจะทำให้ออร์แกนเกิดความเสียหายได้ วิธีการดูแลบำรุงรักษาเครื่องดนตรีออร์แกน สามารถดูแลรักษาได้โดยหลังจากที่เล่นออร์แกนเสร็จ ตรวจสอบว่าไม่มีฝุ่นเกาะตามลิ้นของออร์แกน เนื่องจากฝุ่นเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เสียงออร์แกนเกิดเพี้ยน สามารถนำแปรงสีฟันขนอ่อนขัดบริเวณที่มีฝุ่นเพื่อให้ฝุ่นหลุดออกมาได้

วงบางขุนพรหมใต้นั้นจะมีเพลงที่เป็นเอกลักษณ์ของวงด้วยกันทั้งหมด 3 เพลงคือ เพลงวายุบุตรยาตรา เถา เพลงลาวสมเด็จ เถา และเพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า เถา ซึ่งทั้ง 3 เพลงนี้ครูชิต แฉ่งฉวี ได้เป็นผู้ประพันธ์ทำนองและได้ทำทางเปลี่ยนขึ้นใหม่ โดยพบว่าทั้ง 3 นั้นเป็นเพลงท่อนเดียว มีเที่ยวกลับในทุกอัตราจังหวะ เนื่องจากในวงเครื่องสายผสมออร์แกนวงบางขุนพรหมใต้นั้น ออร์แกนจะบรรเลงโดยยึดทำนองของซอด้วงเป็นหลัก ในการศึกษาพบว่ามีลักษณะเฉพาะด้านสำนวนกลอนการบรรเลงซอด้วงและออร์แกนมีด้วยกันทั้งหมด 12 สำนวน ซึ่งในการใช้สำนวนกลอนต่าง ๆ นี้เพื่อเป็นการทำให้ทำนองมีความโดดเด่นและสร้างเอกลักษณ์ที่ชัดเจน อีกทั้งยังเพิ่มความไพเราะในการรับฟังอีกด้วย

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาประวัติการประสมวง ศึกษาเครื่องดนตรีออร์แกน (Organology) และวิธีการบรรเลงวงเครื่องสายผสมออร์แกนของวงบางขุนพรหมใต้ ผู้วิจัยพบประเด็นสำคัญที่สามารถนำมาศึกษาเป็นวิจัยสืบเนื่องได้คือ เรื่องการศึกษาวิธีการดีดออร์แกนในวงเครื่องสายผสม ซึ่งผู้ที่สามารถดีดออร์แกนในวงเครื่องสายได้ในปัจจุบันมีน้อย เนื่องจากมีวิธีการบรรเลงที่เป็นลักษณะเฉพาะ นักดนตรีต้องทราบสำนวนเพลง ทราบวิธีการบรรเลง ทราบข้อจำกัดต่าง ๆ จึงจะสามารถดีดออร์แกนในวงนี้ได้อย่างสมบูรณ์ และหากมีผู้สนใจศึกษาอาจารย์ประสิทธิ์ คุ้มทรัพย์ ซึ่งท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านนี้และมีความประสงค์จะทำการถ่ายทอดให้เกิดความก้าวหน้าทางวิชาการ จึงเป็นเรื่องที่สามารถทำการวิจัยสืบเนื่องได้เป็นอย่างดี

รายการอ้างอิง

บรรพต โปทา. 2556. *วิธีการบรรเลงจะเข้ในวงเครื่องสายปี่ชวา ทางรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประสิทธิ์ คุ้มทรัพย์, 2559. “สัมภาษณ์.” 19 กันยายน.

ประสิทธิ์ คุ้มทรัพย์, 2559. “สัมภาษณ์.” 23 กันยายน.

ประสิทธิ์ คุ้มทรัพย์, 2560. “สัมภาษณ์.” 9 มิถุนายน.

พิษณุ บุญศรีอนันต์. 2551. *การศึกษากลอนระนาดเอกและเทคนิคการบรรเลงระนาดเอกเพลงตระในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย บรรเลงโดยครูนัฐพงศ์ โสวัตร.* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

พูนพิศ อมาตยกุล. 2540. *ลำนำแห่งสยาม.* กรุงเทพฯ : นิตยสาร Hi-fi stereo.

มหาบัณฑิตนิพนธ์การประพันธ์เพลง: สุวรรณภูมิ (แผ่นดินทอง) สำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา

MASTER MUSIC COMPOSITION: SUWANNAPHUM (THE GOLDENLAND) FOR CHAMBER ORCHESTRA

อัญนา แจสิริ*

วีรชาติ เปรมานนท์**

บทคัดย่อ

บทเพลง สุวรรณภูมิ (แผ่นดินทอง) มีวัตถุประสงค์ในการประพันธ์ขึ้นเพื่อเป็นผลงานในการนำออกแสดงเพื่อเป็นการเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช เนื่องในวโรกาสมหามงคลเสด็จเถลิงถวัลย์ราชสมบัติครบ 70 ปี และสะท้อนวัฒนธรรมดนตรีที่มีนวัตกรรมทางดนตรีพื้นเมืองของไทยทั้ง 4 ภาค โดยผู้วิจัยแบ่งบทเพลงออกเป็นทั้งหมด 4 ท่อนดังนี้ ท่อนที่ 1 ผู้วิจัยได้เลือกกลุ่มโน้ตที่สื่อถึง พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช และนำมาใช้ในรูปแบบต่าง ๆ ในท่อนนี้ ผนวกกับใช้คอร์ดคู่ 4 เรียงซ้อน และคอร์ดคู่ 5 เรียงซ้อนมาเป็นเสียงประสานผสมกับทำนองเพลงพื้นบ้านภาคเหนือทั้ง 3 เพลง ทำให้ท่อนนี้ยังคง มีกลิ่นอายของความเป็นภาคเหนือของไทย ท่อนที่ 2 ผู้วิจัยได้นำเพลงพื้นบ้านของภาคกลางมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์โดยใช้กระบวนการฟิวก์ (Fugue) แต่ผู้วิจัยไม่ได้เคร่งครัดตามแบบแผนดั้งเดิม ท่อนที่ 3 ทำนองหลักมาจากเพลงพื้นบ้าน ของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ผู้วิจัยทำให้อัตราจังหวะเกิดความคลาดเคลื่อนผสมกับความไม่สมมาตรในแง่ต่าง ๆ ของตัวดนตรี ในท่อนสุดท้ายของบทเพลง สุวรรณภูมิ (แผ่นดินทอง) ผู้วิจัยได้เลือกใช้เพลงพื้นบ้านของภาคใต้ นอกจากนั้นผู้วิจัยใช้กลุ่มของเสียงประสานที่เป็นเซต (027) ซึ่งเป็นเซตที่มีความสมมาตรในตัวทำให้เกิดแกนกลางความสมมาตร (Axis of Symmetry) จากที่กล่าวมาในข้างต้นจะเห็นได้ว่าสุวรรณภูมิ (แผ่นดินทอง) เป็นบทเพลงมีแสดงถึงชนชาติของผู้วิจัยอย่างชัดเจน กล่าวได้ว่าบทเพลงนี้ถือเป็นดนตรีชาตินิยม (Nationalistic music)

คำสำคัญ: สุวรรณภูมิ (แผ่นดินทอง) / ดนตรีชาตินิยม / ดนตรีศตวรรษที่ 20

Abstract

The researcher has 2 objectives to compose Suwannaphum (The Goldenland), Frist compose for tribute His Majesty King Bhumibol Adulyadej and 70 Years of His Majesty The King's reign, Second show the culture of Thailand on western musical ideal mixed with folk music from 4 regions of Thailand. Suwannaphum (The Goldenland) has 4 movements, 1st movement represent His Majesty King Bhumibol Adulyadej by a unique group of notes and harmony with quartal- quint chord. 2nd movement composed by fugue with folk music from central region, but this form of fugue is different from the traditional fugue. 3rd movement used folk music from northeast region with meter change and metric displacement. Lastly, the final movement is composed by folk song's southern region with symmetry set (027), It has symmetry Instead of Tonality. Concluded that Suwannaphum (The Goldenland) refer to nationality of composer, In other words this piece is nationalism.

Keywords: Suwannaphum (The Goldenland) / Nationalistic music/ 20th Music

* นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ สาขาวิชาดุริยางคศิลปตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, anna_goldenhorse@yahoo.com

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

บทนำ

ภาพที่ปรากฏในความทรงจำวัยเด็กของผู้วิจัยซึ่งเป็นภาพที่เห็นได้ตั้งแต่ในอดีตจนถึงปัจจุบัน และเป็นภาพที่ไม่เคยเปลี่ยนแปลงคือ ภาพของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชกำลังทรงงานอย่างหนัก เพื่อพัฒนาประเทศไทยให้เป็นประเทศที่มีความเจริญรุ่งเรือง ประชาชนชาวไทยทุกภาคส่วนไม่พบกับความทุกข์ร้อน ซึ่งในแต่ละภูมิภาคของไทยประสบกับปัญหาที่ต่างกันออกไป ปัญหาเหล่านั้นมีมากมาย ไม่ว่าจะเป็น ปัญหาทางด้านการศึกษา สาธารณูปโภคขั้นพื้นฐาน สาธารณสุข การเกษตร การฟื้นฟูทรัพยากรธรรมชาติ และสิ่งแวดล้อม ทั้ง ดิน น้ำ ป่าไม้ และพลังงาน ภัยจากธรรมชาติรวมไปถึงการจราจร พระองค์ทรงศึกษาวิธีการ และรวบรวมข้อมูลต่าง ๆ ที่จำเป็นในการแก้ไขปัญหาเหล่านั้นที่เกิดขึ้น นอกจากนั้นพระองค์ยังเสด็จไปทุกสารทิศในประเทศไทยเพื่อแก้ไขปัญหานั้น ๆ ตามปัจจัย และบริบทต่าง ๆ ภายในพื้นที่ ไม่ว่าพื้นที่ที่ประสบปัญหาจะอยู่ห่างไกลสักเพียงใด พระองค์ก็มิเคยทรงย่อท้อที่จะเข้าไปให้ความช่วยเหลือแก่ราษฎร พระองค์ทรงเหน็ดเหนื่อยเป็นอย่างมากเสียสละพระองค์เพื่อให้ประเทศไทยร่มเย็น ประชาชนอยู่เย็นเป็นสุข

พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชไม่เพียงทำให้ประเทศไทยพัฒนาในเชิงรูปธรรมที่พวกเราชาวไทยได้เห็นเป็นที่เป็นประจักษ์เท่านั้น พระองค์ยังทรงประทานแนวคิดในการทำงานที่ทรงคุณค่าให้กับชาวไทยไว้มากมาย การทรงงานของพระองค์ยึดการดำเนินงานในลักษณะทางสายกลางที่สอดคล้องกับสิ่งที่อยู่รอบตัว และสามารถปฏิบัติได้จริง ทรงมีความละเอียดรอบคอบ ทรงคิดค้นหาแนวทางพัฒนาเพื่อมุ่งประโยชน์ต่อประชาชนสูงสุด มีคุณค่า และควรยึดเป็นแบบอย่างในการเจริญรอยตามเบื้องพระยุคลบาทนำมาปฏิบัติเพื่อให้บังเกิดผลต่อตนเอง สังคม และประเทศชาติตลอดไป จากพระราชกรณียกิจต่าง ๆ ของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชที่อยู่ในความทรงจำของผู้วิจัยพระองค์ทรงเป็นผู้ที่ทำให้แผ่นดินไทยเป็นแผ่นดินทองโดยแท้จริง

จากการที่ผู้วิจัยมีภาพในความทรงจำเกี่ยวกับพระองค์มาโดยตลอด จึงเริ่มสนใจในหลักการทรงงานของพระองค์เพื่อยึดเป็นแบบอย่าง จึงได้เริ่มศึกษา และเรียนรู้แนวคิดในการทรงงานของพระองค์จากหนึ่งในพระราชกรณียกิจนั้นคือ โครงการต่าง ๆ ในพระราชดำริ ซึ่งโครงการเหล่านั้นกระจายอยู่ทั่วประเทศไทย ผู้วิจัยจึงเลือกศึกษาโครงการในพระราชดำริทั้ง 4 ภูมิภาคของประเทศไทย โดยภาคกลางศึกษาโครงการของจังหวัดราชบุรี ภาคเหนือศึกษาโครงการของจังหวัดนครสวรรค์ ภาคตะวันออกเฉียงของจังหวัดกาฬสินธุ์ และภาคใต้ศึกษาโครงการของจังหวัดปัตตานี ซึ่งในแต่ละโครงการล้วนสร้างความประทับใจให้กับผู้วิจัยเป็นอย่างยิ่ง เป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นได้ชัดเจนว่าแนวคิดการทำงานที่พระองค์ทรงประทานไว้ให้ปวงชนชาวไทยนั้นสามารถทำได้จริง และเห็นผลที่เจริญงอกงาม ผู้วิจัยจึงตกผลึกได้ว่าสิ่งที่พระองค์ทรงสอนให้กับปวงชนชาวไทยนั้นสำคัญยิ่ง สิ่งเหล่านี้คือรากฐานที่สำคัญไม่ใช่แค่เพียงในการทำงานเท่านั้นยังรวมไปถึงการดำเนินชีวิตประจำวันอีกด้วยซึ่งอาจกล่าวได้ว่าสิ่งเหล่านี้คือความเป็นไทย ความเป็นตัวตนคนไทยที่ผู้วิจัยภาคภูมิใจเป็นอย่างยิ่ง

จากที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นได้ว่าพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชเป็นผู้ที่เรียนรู้อยู่ตลอดเวลา นอกจากนั้นพระองค์ยังนำองค์ความรู้ต่างๆ มาปรับใช้ให้เหมาะกับแนวทางพัฒนาประเทศไทย ในฐานะที่ผู้วิจัยเป็นชาวไทยคนหนึ่งซึ่งศรัทธา และจงรักภักดีในพระองค์เป็นอย่างสูง ผู้วิจัยจึงขอน้อมนำรากฐานทางความคิดที่พระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชทรงประทานให้แก่ปวงชนชาวไทยมาใช้ในการดำเนินชีวิต และการทำงาน

ผู้วิจัยได้มีโอกาสเข้าศึกษาภาควิชาดนตรีตะวันตกมาตั้งแต่ระดับปริญญาตรี และปริญญาโท ผู้วิจัยศึกษาเรียนรู้องค์ความรู้เกี่ยวกับดนตรีตะวันตกมาโดยตลอด ผู้วิจัยจึงมีความประสงค์ที่จะแสดงรากฐานความเป็นไทยผนวกกับองค์ความรู้เกี่ยวกับดนตรีตะวันตกที่ผู้วิจัยได้ศึกษามาตั้งแต่ระดับปริญญาตรี

ผ่านตัวโน้ตออกมาเป็นเสียงดนตรี โดยตัวแทนของความเป็นไทยคือ เพลงพื้นบ้านของจังหวัดต่าง ๆ ที่ผู้วิจัยได้ศึกษาเรียนรู้จากโครงการในพระราชดำริ มาผสมผสานกับแนวความคิดการประพันธ์เพลงแบบดนตรีตะวันตก เพื่อเป็นการเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชที่พระองค์ทำให้แผ่นดินไทยเป็นแผ่นดินทอง และในโรกาสเสด็จเถลิงถวัลยราชสมบัติครบ 70 ปี เมื่อวันที่ 9 เดือน มิถุนายน พ.ศ. 2559 ที่ผ่านมา

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. เพื่อเป็นผลงานในการนำออกแสดงเพื่อเป็นการเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเนื่องในโอกาศมหามงคลเสด็จเถลิงถวัลย์ราชสมบัติครบ 70 ปี
2. เพื่อสะท้อนวัฒนธรรมดนตรีที่มีนวัตกรรมทางดนตรีพื้นเมืองของไทยทั้ง 4 ภาค

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เกิดบทประพันธ์เพลงสำหรับวงแชมเบอร์ออร์เคสตราที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว
2. สร้างจินตนาการและเพิ่มจำนวนผู้สนใจฟังดนตรีคลาสสิกในประเทศไทย
3. ได้ผลงานสร้างสรรค์ทางวิชาการรูปแบบใหม่ที่มีสีสัน เทคนิคและลีลาผสมผสานวัฒนธรรมของตะวันตกและตะวันออก
4. เรียนรู้เทคนิคการประพันธ์ใหม่ ๆ

วิธีดำเนินการวิจัย

1. คัดสรรทำนองเพลงและจังหวะที่โดดเด่นของเพลงพื้นบ้านทั้ง 4 ภาค
2. วางโครงสร้างรูปแบบทำนองหลัก ทำนองรอง การประสานเสียง การดำเนินจังหวะ และสังคีตลักษณ์
3. ปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์
4. สร้างลีลาและเอกลักษณ์บทประพันธ์ตามการดำเนินเรื่อง
5. เขียนรายงานการวิจัย
6. จัดพิมพ์และนำเสนอเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์
7. เผยแพร่บทประพันธ์

แนวคิดการประพันธ์

ผู้วิจัยแบ่งบทประพันธ์*สุวรรณภูมิ (แผ่นดินทอง)* ออกเป็น 4 ท่อนในแต่ละท่อนจะนำทำนองเพลงพื้นบ้านจากภาคต่าง ๆ ของประเทศไทยมาผสมกับเทคนิคการประพันธ์ที่แตกต่างกันออกไปผู้วิจัยมีแนวคิดเบื้องต้นในการประพันธ์ *สุวรรณภูมิ (แผ่นดินทอง)* ทั้งหมด 4 แนวคิดดังนี้

1. คอร์ดคู่ 4 เรียงซ้อน และคอร์ดคู่ 5 เรียงซ้อน (Quartal, Quint Chord)

ในศตวรรษที่ 20 ผู้ประพันธ์มีความพยายามคิดค้นวิธีการสร้างเสียงประสานในรูปแบบใหม่ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตรให้ความเห็นว่าคอร์ดคู่ 4 เรียงซ้อน และคอร์ดคู่ 5 เรียงซ้อนเป็นหนึ่งในผลผลิตของศตวรรษที่ 20 สามารถอยู่ในกรอบของโทแนลิตี หรือในเนื้อหาของดนตรีเอโทนัลได้ เสียงของคอร์ดคู่ 4 เรียงซ้อน และคอร์ดคู่ 5 เรียงซ้อน อาจจะไม่ใช่ของใหม่ในดนตรีโทนัลก็มีให้ได้ยินอยู่เสมอ แต่คอร์ด

เหล่านั้นมักจะเกิดขึ้นจากการใช้โน้ตประดับในแนวนอนมากกว่า ที่จะได้ยินเป็นเสียงคอร์ดคู่ 4 เรียงซ้อนจริง ๆ นอกจากนั้นณรงค์ฤทธิ์ยังกล่าวต่ออีกว่าคอร์ดคู่ 4 เรียงซ้อน และคอร์ดคู่ 5 เรียงซ้อน สามารถใช้ผสมกับคอร์ดอื่นๆ เช่น คอร์ดคู่ 3 เรียงซ้อน (Tertian Chord) เป็นต้น คอร์ดคู่ 4 เรียงซ้อนและคอร์ดคู่ 5 เรียงซ้อนมักจะมีโน้ต 3-4 ตัว เรียงเป็นขั้นคู่ 4 หรือ 5 ขึ้นไปจากโน้ตพื้นต้น (Root) คอร์ดนี้ยังคงรักษาระยะของขั้นคู่ไว้เพื่อรักษาลักษณะของคอร์ดเอาไว้ (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2552: 63)

2. กระบวนการฟิวก์ในศวตรรษที่ 20 (Fugue in 20th)

ฟิวก์เป็นรูปแบบการประพันธ์ที่ได้รับความนิยมมากในยุคบาโรก ณัชชา พันธุ์เจริญได้ให้ความหมายของฟิวก์ไว้ว่า เป็นบทประพันธ์หลากแนวมักมี 3-4 แนว มีทำนองเอก (Subject) 1 ทำนอง และมีกระบวนการพัฒนาทำนองเอกนั้นให้ขยายความเป็นบทประพันธ์ที่สมบูรณ์ เทคนิคที่พบมากคือ การเลียน การใช้ห้วงลำดับทำนอง และการซ้ำ ถือว่าเป็นบทประพันธ์หลายแนวแบบโพลิโฟนีที่ซับซ้อนที่สุด (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554: 142)

นักประพันธ์ในศตวรรษที่ 20 ยังคงนิยมใช้กระบวนการฟิวก์มาใช้ในการประพันธ์ของตนเองแต่ไม่ได้เป็นไปตามแบบแผนของฟิวก์เท่าใดนั้นเช่น *Music for String Percussion and Celesta* ของ Bartók (1881-1945) เป็นบทประพันธ์ฟิวก์ขนาดใหญ่ที่มีความยาวถึง 8 นาที (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2552: 84) Bartók ได้ใช้วิธีการนำเสนอทำนองเหมือนเคยแต่สิ่งที่ต่างออกไปคือ เขาไม่ได้ให้ความสำคัญกับคู่เสียงกลมกลืนเหมือนในอดีต นอกจากนั้นเรายังสามารถพบได้ว่ามีผู้ประพันธ์บางท่านนำระบบโน้ต 12 เสียง (12-tone System) เข้ามาผสมผสานอีกด้วย ซึ่งเป็นการประยุกต์นำแนวคิดการประพันธ์ในยุคก่อนหน้ามาใช้ในบทเพลงของตนนั้นเอง

3. การคลาดเคลื่อนของอัตราจังหวะ (Metric Displacement)

ในศตวรรษที่ 20 ผู้ประพันธ์หันให้มาความสำคัญกับจังหวะมากกว่าแต่ก่อน (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2552: 125) ในบางครั้งผู้ประพันธ์อาจจะทำการเกิดอัตราจังหวะอย่างต่อเนื่อง หรือใช้วิธีการซ้ำแต่มีการรูปแบบการเน้นจังหวะหนัก-เบาที่เปลี่ยนไปจนทำให้ผู้ฟังไม่สามารถคาดเดา และรู้สึกถึงอัตราจังหวะได้ นอกจากนั้นการทำให้บทประพันธ์เกิดความไม่สมมาตรต่าง ๆ เช่น การซ้ำทำนองหลักแต่มีการตัดโน้ต หรือเพิ่มโน้ต การเปลี่ยนจังหวะเริ่มของทำนองหลัก รวมไปถึงการใช้อัตราจังหวะที่ไม่สมมาตรต่าง ๆ จากที่กล่าวมาพอสังเขปปัจจัยเหล่านั้นส่งผลให้เกิดการคลาดเคลื่อนของอัตราจังหวะในบทประพันธ์ ซึ่งเป็นเทคนิคการประพันธ์อย่างหนึ่งในศตวรรษที่ 20 ที่ให้ความสำคัญกับมิติของจังหวะ

4. แกนกลางความสมมาตร (Axis of Symmetry)

นักประพันธ์ในศควรรษที่ 20 คิดค้นวิธีการประพันธ์ที่จะก้าวข้าม หรือหลบหลีกวิธีการประพันธ์ดนตรีโทนัลที่ทรงอิทธิพลในดนตรีตะวันตกมาเป็นเวลายาวนาน ในศตวรรษที่ 20 ดนตรีโพสต์โทนัลเริ่มมีบทบาทมากกว่าดนตรีโทนัลแบบดั้งเดิม วิธีการหรือเทคนิคการประพันธ์เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงไป การให้ความสนใจในวิธีการประสานเสียงตามแบบแผนดั้งเดิมถูกลดลง และแทนที่ด้วยแนวคิดนีโอโทแนลิตี ผู้ประพันธ์มีการเปลี่ยนวิธีการได้มาซึ่งศูนย์กลางเสียงที่ต่างไปจากเดิม หนึ่งในวิธีการเหล่านั้นคือการใช้เทคนิคโทนัลโพลาริตี ซึ่งการพิจารณาบทเพลงด้วยเทคนิคโทนัลโพลาริตีนั้นจะต้องให้ความเท่าเทียมกันในเชิงโน้ตเอนฮาโมนิก (Enharmonic Note) เสมอ เทคนิคโทนัลโพลาริตีจะให้ความสำคัญกับการแบ่งสัดส่วนของกลุ่มขั้นระดับเสียงให้มีความสมมาตรกันเสมอ เมื่อเกิดความสมมาตรขึ้นจึงเกิดแกนกลาง (Axis) ระหว่างความสมมาตรเหล่านี้ หากแกนที่แบ่งความสมมาตรของกลุ่มขั้นระดับเสียงปรากฏขึ้นในรูปของขั้นระดับเสียงใดระดับเสียงหนึ่ง จะถือ

ว่าขั้นระดับเสียงนั้นเป็นศูนย์กลางเสียง แต่หากแกนกลางระหว่างความสมมาตรของกลุ่มขั้นระดับเสียงไม่ได้ปรากฏขึ้น ศูนย์กลางเสียงจะอยู่ที่แกนสมมติระหว่างกลุ่มขั้นระดับเสียงเหล่านั้นแทน (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2552: 82-84.)

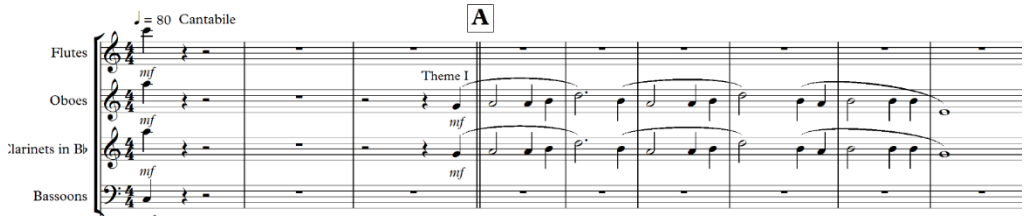
ผลการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยกล่าวถึงแนวคิด และวิธีการประพันธ์เบื้องต้นในการประพันธ์ สุวรรณภูมิ (แผ่นดินทอง) ผู้วิจัยได้เขียนพรรณนาโดยจะแบ่งตามท่อนของบทเพลง ซึ่งรายละเอียดต่าง ๆ ของแนวคิดและวิธีการประพันธ์เบื้องต้นในแต่ละท่อน โดยจะกล่าวถึง วัตถุดิบในการประพันธ์ สังคีตลักษณ์ (Form) วิธีการประพันธ์เบื้องต้น เป็นต้น

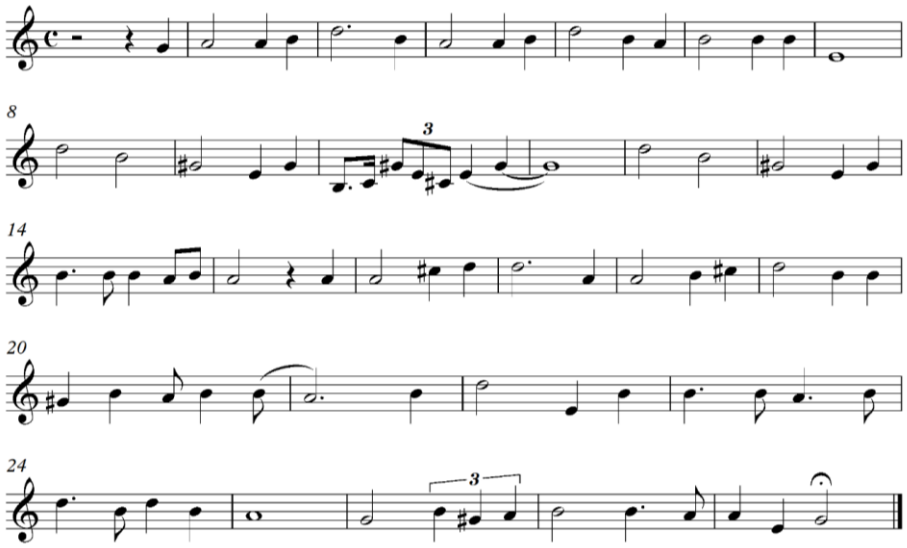
ผู้วิจัยกำหนดให้ท่อนที่ 1 ของ *สุวรรณภูมิ (แผ่นดินทอง)* มีสังคีตลักษณ์โซนาตา (Sonata Form) โดยตอนนำเสนอ (Exposition) ห้องที่ 1-66 ตอนพัฒนา (Development) ห้องที่ 67-99 และตอนย้อนกลับ (Recapitulation) ห้องที่ 100 จนจบท่อน แต่ต่างออกไปจากโซนาตาแบบดั้งเดิม โดยท่อนที่ 1 มีทำนองหลัก (Theme) ทั้งหมด 3 ทำนอง ในทำนองหลักแต่ละทำนองผู้วิจัยได้เลือกเพลงพื้นบ้านของภาคเหนือ ทำนองหลักที่ 1 (ตัวอย่างที่ 1) คือทำนองบางส่วนของเพลง*มาลาพวงดวงดอกไม้* (ตัวอย่างที่ 2) ทำนองหลักที่ 2 (ตัวอย่างที่ 3) มาจากบางส่วนของเพลง*เจ้าแก้วสาริกา* (ตัวอย่างที่ 4) ส่วนทำนองหลักที่ 3 (ตัวอย่างที่ 5) บางส่วนของบทเพลง*ลาที* (ตัวอย่างที่ 6) เช่นกัน นอกจากนั้นผู้วิจัยยังใช้เสียงประสานส่วนใหญ่ที่เป็นคอร์ดคู่ 4 เรียงซ้อน และคอร์ดคู่ 5 เรียงซ้อนอีกด้วย

นอกจากนี้ผู้วิจัยให้ความสำคัญบทเพลงท่อนนี้โดยการสร้างกลุ่มเสียงที่มีความเฉพาะ และพิเศษขึ้นมา โดยพิจารณาในมิติของกลุ่มขั้นระดับเสียงกลุ่มเสียงดังกล่าวคือ 9 (A), 7 (G) และ0 (C) ซึ่งเป็นตัวแทนสื่อถึงพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช และระยะเวลาในการครองราชสมบัติของพระองค์ โดยเลข 9 หมายถึงพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 ส่วนเลข 7 และ0 หมายถึงระยะเวลาในการครองราชสมบัติของพระองค์ และเมื่อพิจารณาในมิติของกลุ่มขั้นระดับเสียง เลข 9 หรือขั้นระดับเสียง 9 จึงหมายถึงโน้ต A เลข 7 หรือขั้นระดับเสียง 7 จึงหมายถึงโน้ต G และเลข 0 หรือขั้นระดับเสียง 0 จึงหมายถึงโน้ต C โดยกลุ่มเสียงนี้จะกระจายในท่อนที่ 1 ในรูปแบบต่าง ๆ (ตัวอย่างที่ 7) การปรากฏของกลุ่มเสียงดังกล่าวนี้เปรียบเสมือนภาพในความทรงจำของผู้วิจัยที่ได้เห็นพระองค์เสด็จทรงงานทั่วแผ่นดินไทยสร้างพื้นดินไทยให้เป็นแผ่นดินทอง

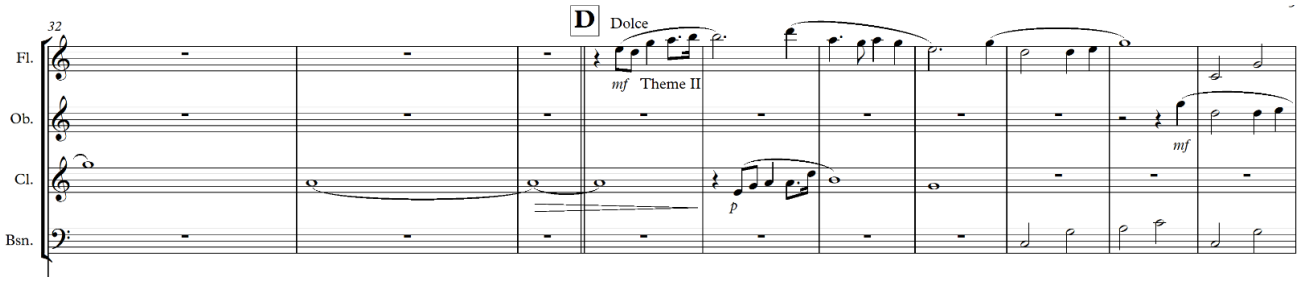
ตัวอย่างที่ 1 ทำนองหลักที่ 1 ของท่อนที่ 1 ปรากฏครั้งแรกในห้องที่ 3



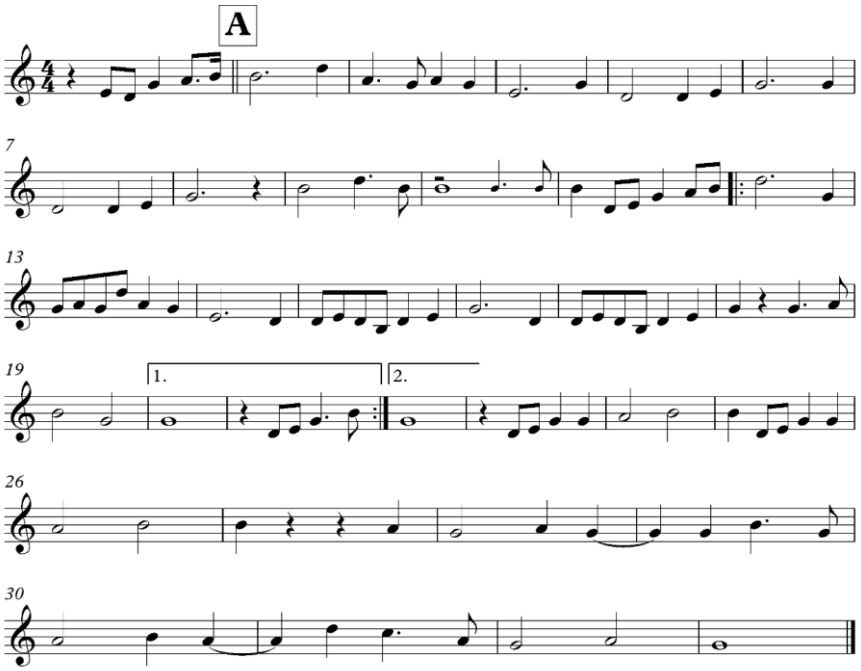
ตัวอย่างที่ 2 เพลงมาลาพวงดวงดอกไม้ (เลอพงศ์ กัณหา, 2554: 143)



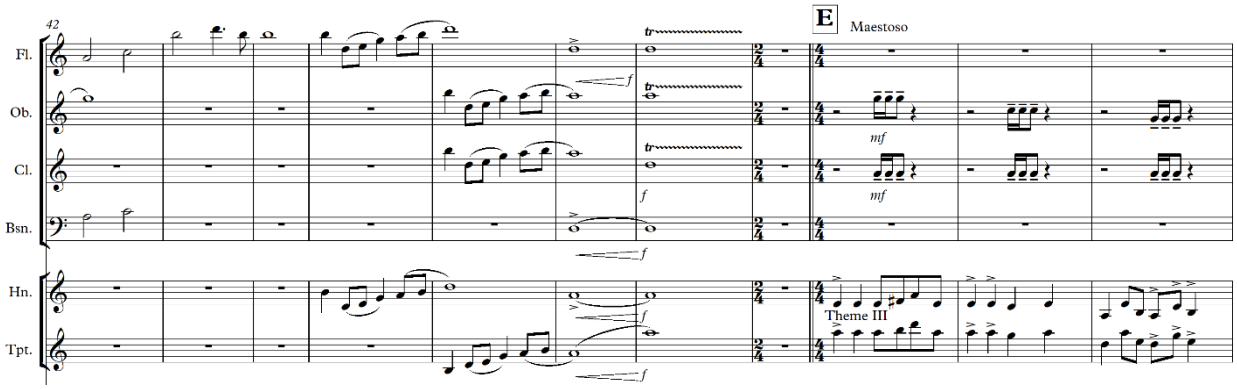
ตัวอย่างที่ 3 ทำนองหลักที่ 2 ของท่อนที่ 1 ปรากฏครั้งแรกในห้องที่ 35



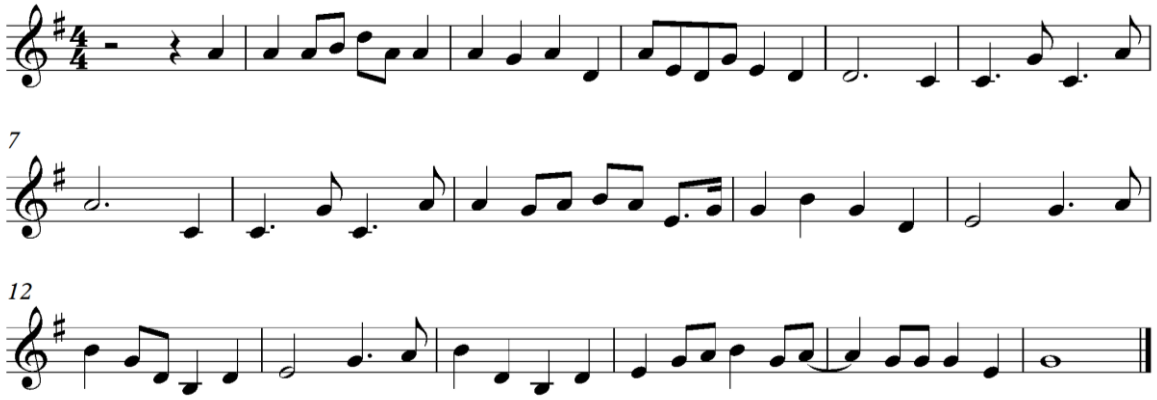
ตัวอย่างที่ 4 เพลงเจ้าแก้วสาริกา (เลอพงศ์ กัณหา, 2554: 145)



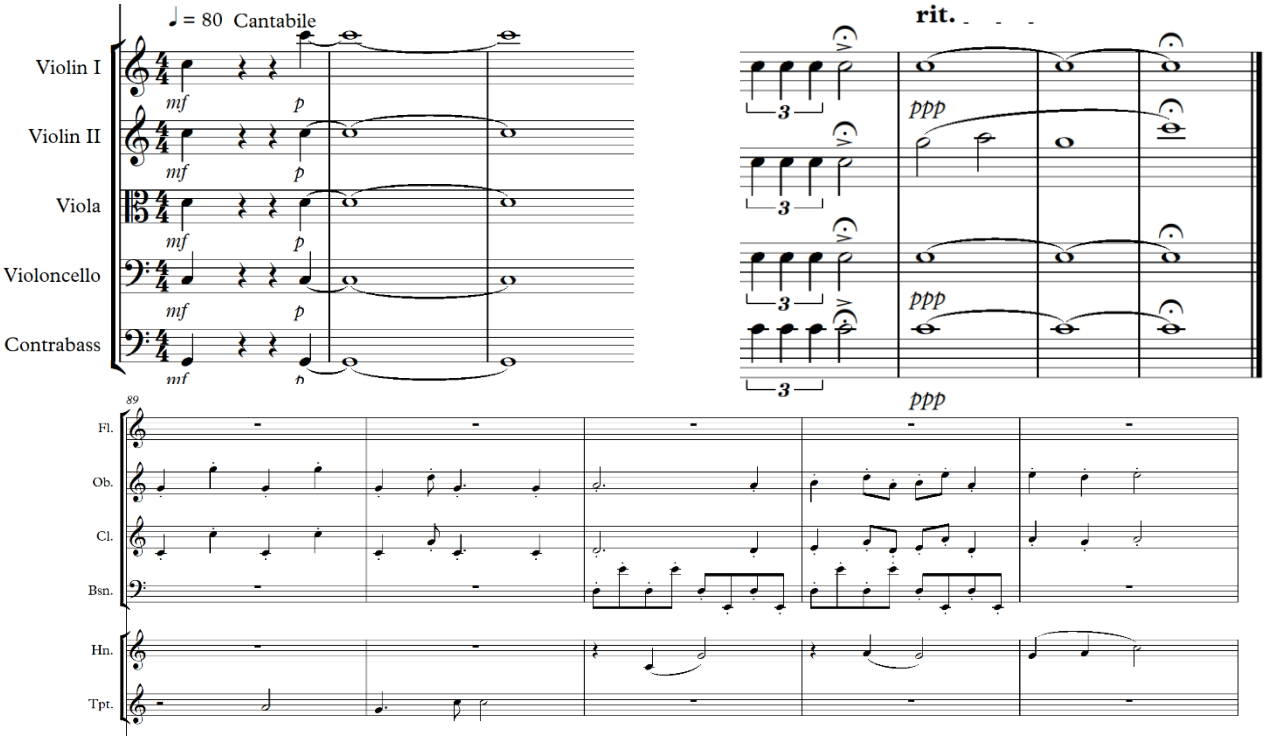
ตัวอย่างที่ 5 ทำนองหลักที่ 3 ปรากฏครั้งแรกในห้องที่ 50



ตัวอย่างที่ 6 บทเพลงลาที (เลอพงศ์ กัณหา, 2554: 147)

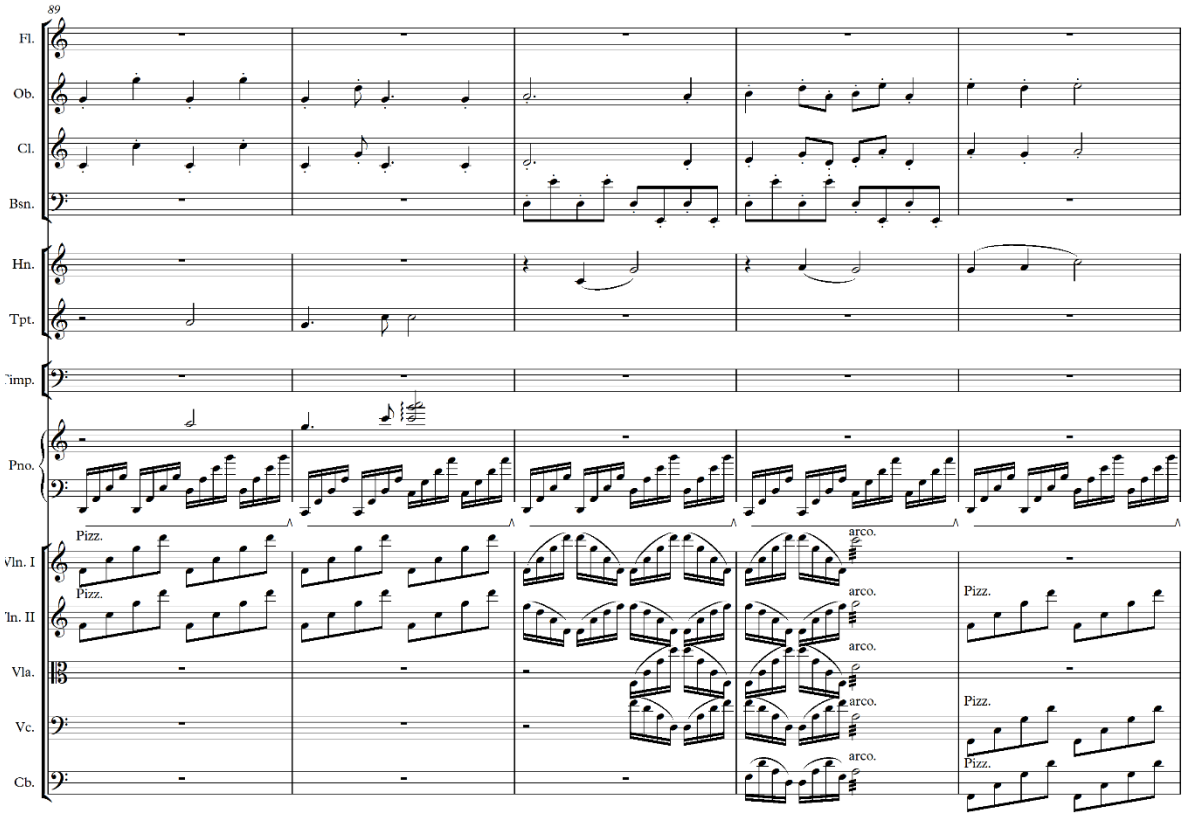


ตัวอย่างที่ 7 การปรากฏของกลุ่มเสียง 970 ในที่ต่างๆ ของท่อนที่ 1



ตอนพัฒนาของท่อนที่ 1 ผู้วิจัยได้นำวัตถุดิบต่าง ๆ ในตอนนำเสนอมาพัฒนาในรูปแบบต่าง ๆ (ตัวอย่างที่ 8) เช่น เปลี่ยนการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) การยืด และลดค่าโน้ต (Augmentation and Diminution) และการเล่นถอยหลัง (Retrograde) จากตัวอย่างที่ 8

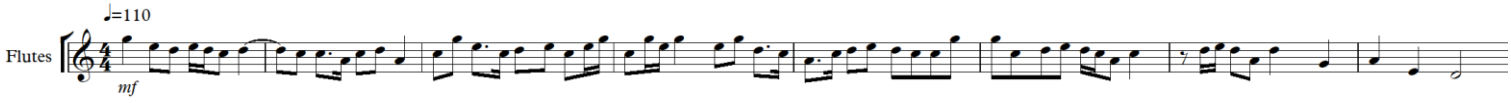
ตัวอย่างที่ 8 ตอนพัฒนาบางช่วงของท่อนที่ 1



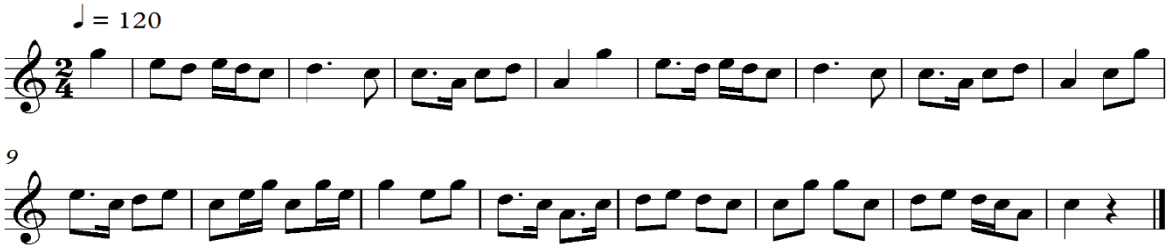
ตอนย้อนกลับผู้วิจัยนำแนวคิดประพันธ์รูปแบบเดิมในตอนนำเสนอมากลับมาอีกครั้ง แต่ได้มี การเรียบเรียงเสียงวงดนตรี (Orchestration) ใหม่ ในบางช่วงของตอนย้อนกลับผู้วิจัยนำแนวคิดในตอนพัฒนาผสมกับแนวคิดการประพันธ์ในตอนนำเสนอไว้ในตอนท้ายในตอนย้อนกลับท่อนที่ 1 ของ*สุวรรณภูมิ (แผ่นดินทอง)*

ท่อนที่ 2 ผู้วิจัยเลือกใช้วิธีการสอดประสานในรูปแบบของฟิวก์แต่ไม่ได้เคร่งครัดตามแบบแผนดั้งเดิมเท่าใดนักโดยเฉพาะในแง่การสอดประสานในท่อนที่ 2 ซึ่งท่อนดังกล่าวสามารถแบ่งช่วงได้ 3 ช่วงดังนี้ ตอนนำเสนอ (Exposition) ห้องที่ 1-25 ตอนกลาง (Middle Section) ห้องที่ 26-107 และตอนสุดท้าย (Final Section)เริ่มห้องที่ 108 จนถึงห้องที่ 154 ซึ่งทำนองเอก (ตัวอย่างที่ 9) ของท่อนที่ 2 ผู้วิจัยนำมาจากเพลง *สงคอลำพวน* (ตัวอย่างที่ 10) ซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านของภาคกลางมาใช้อย่างตรงไปตรงมา ส่วนทำนองรองสอดประสาน (Counter Subject) (ตัวอย่างที่ 11) ผู้วิจัยสร้างมาจากกลุ่มโน้ตเพนตาโทนิก (Pentatonic) ซึ่งเป็นโครงสร้างหลักของทำนองเอก

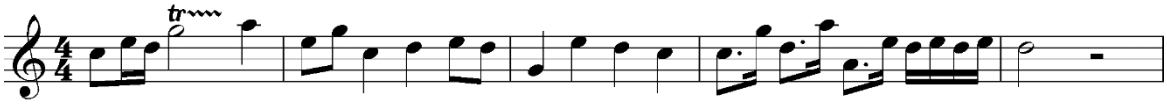
ตัวอย่างที่ 9 ทำนองเอกของท่อนที่ 2 ที่มาจากเพลง*สงคอลำพวน* ห้องที่ 1



ตัวอย่างที่ 10 เพลงสงคอลำพวน (กาญจนา อินทรสุมานนท์, 2526: 128)

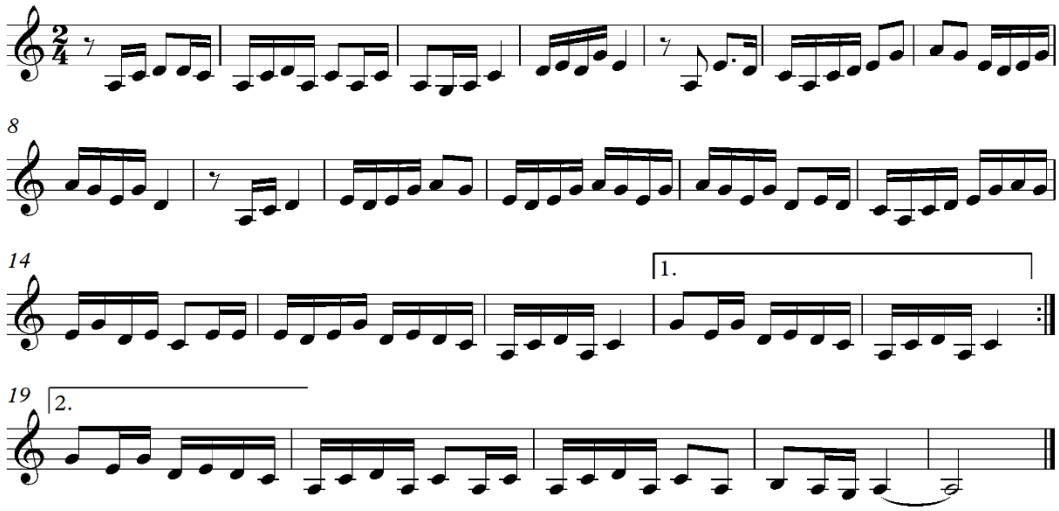


ตัวอย่างที่ 11 ทำนองรองสอดประสานของท่อนที่ 2

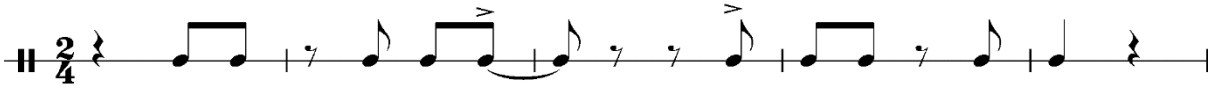


ท่อนที่ 3 ผู้วิจัยใช้ทำนองเพลงพื้นบ้าน*ลายมโหรีอีสาน* (ตัวอย่างที่ 12) และจังหวะมโหรีอีสาน (ตัวอย่างที่ 13) ซึ่งเพลงพื้นบ้านเป็นของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ มาใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ท่อนนี้ โดยผู้วิจัยแบ่งท่อนที่ 3 ออกเป็น 4 ตอนได้แก่ ตอน A ห้องที่ 1-88 ตอน B ห้องที่ 89-158 ตอน A ห้องที่ 159-187 และ โคดา (Coda) ห้องที่ 188-216 นอกจากนั้นผู้วิจัยนำจังหวะมโหรีอีสานมาทำการเคลื่อนจังหวะ และเปลี่ยนการเน้นเพื่อให้เกิดความรู้สึกที่ขัดแย้งกับอัตราจังหวะอีกด้วย (ตัวอย่างที่ 14)

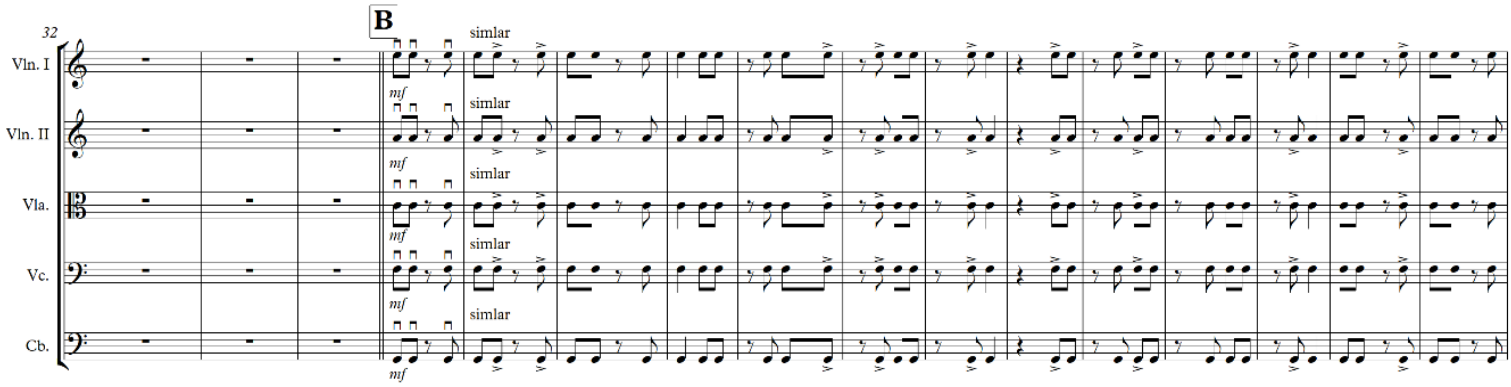
ตัวอย่างที่ 12 ทำนองเพลงพื้นบ้าน*ลายมโหรีอีสาน*



ตัวอย่างที่ 13 จังหวะมโหรีอีสาน

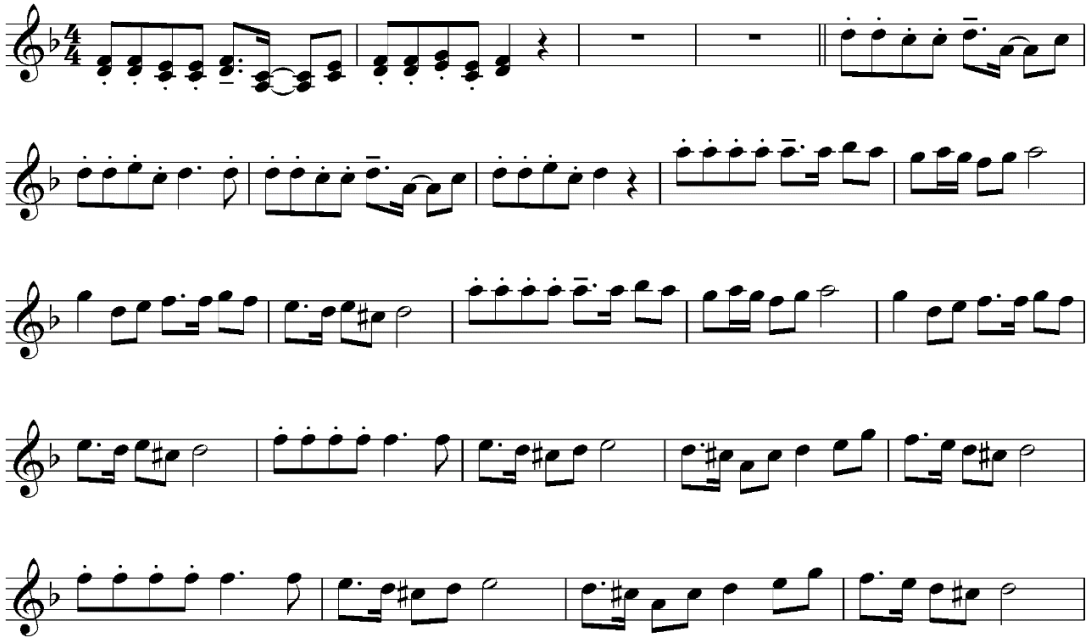


ตัวอย่างที่ 14 การเปลี่ยนการเน้นเพื่อให้เกิดความรู้สึกที่ขัดแย้งกับอัตราจังหวะ (ห้องที่ 35)

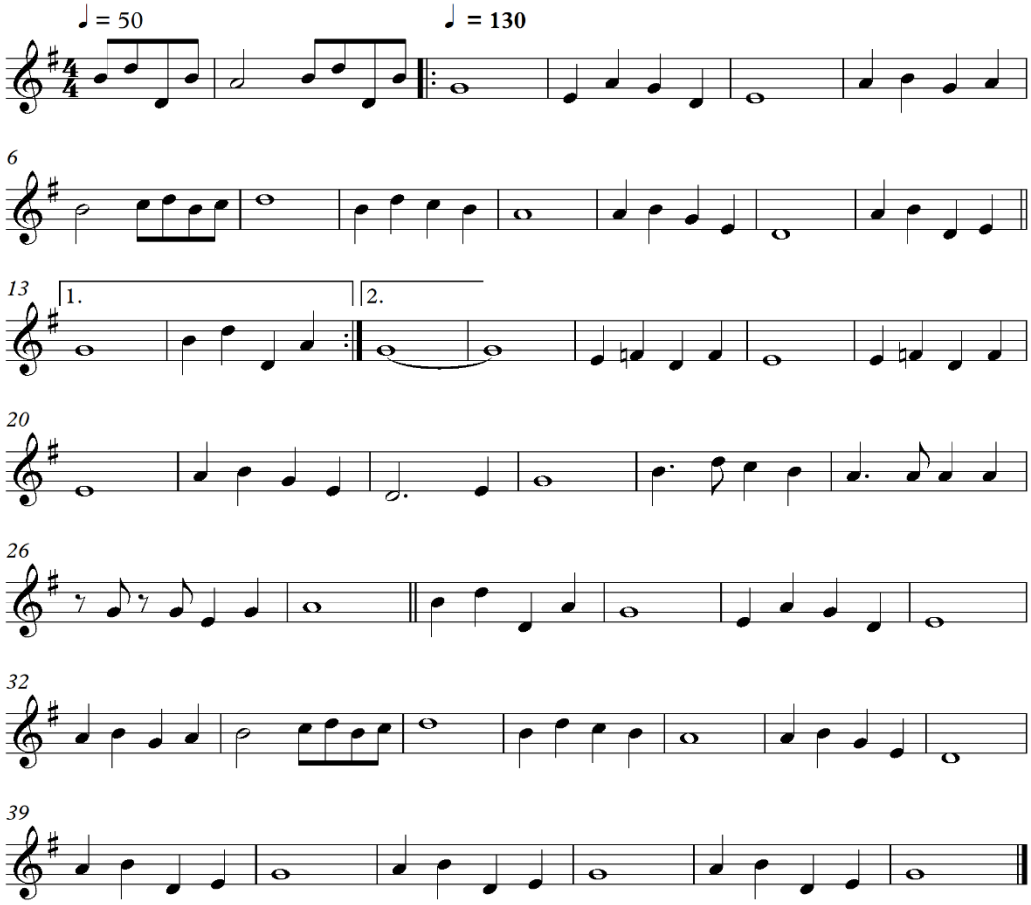


ท่อนสุดท้ายของบทประพันธ์มีสังคีตลักษณ์โซนาตารอนโดน (Sonata Rondo Form) ตอน A ตั้งแต่ห้องที่ 1-24 ตอน B 25-55 ตอน C ห้องที่ 84-128 ตอน A ห้องที่ 129-153 และตอน B ห้องที่ 154-213 ซึ่งทำนองของตอน A มาจากเพลงจง*อินัย* (ตัวอย่างที่ 15) ทำนองหลักของตอน B มาจากเพลง*อัมป๊ะเมอนารี* (ตัวอย่างที่ 16) และทำนองหลักของตอน C มาจากเซต (027) ตัวอย่างที่ 17

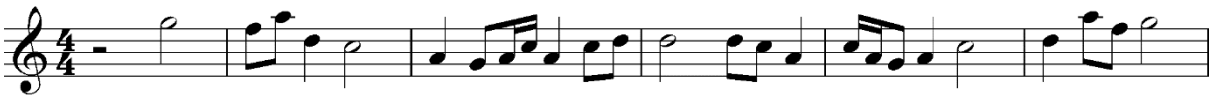
ตัวอย่างที่ 15 ทำนองของตอน A มาจากเพลงจงอินัย (เกศแก้ว บุญรัจนัง, 2553: 44)



ตัวอย่างที่ 16 ทำนองหลักของตอน B มาจากเพลง*อัมป๊ะเมอนารี* (เกศแก้ว บุญรัจนัง, 2553: 94)



ตัวอย่างที่ 17 ทำนองหลักของตอน C มาจากเซต (027)



จากที่ได้กล่าวไว้ขั้นตอนท่อนที่ 4 แบ่งออก 5 ตอน ซึ่งผู้วิจัยนั้นแบ่งจากแกนกลางความสมมาตรที่แตกต่างกันในตอน A ผู้วิจัยได้เลือกใช้โน้ต C, F และG เป็นเสียงประสานจึงส่งผลให้โน้ต C แล F# เป็นแกนกลางความสมมาตร ตอน B ผู้วิจัยสร้างเสียงประสานจากโน้ต D, G และA ทำให้แกนกลางความสมมาตรของท่อน B เกิดขึ้นที่โน้ต D และG# ส่วนตอน C นำกลุ่มเสียงประสานกลุ่มที่ 1 และ2 มารวมกันได้แก่ โน้ต C, F, G, D, และA จึงทำให้แกนกลางความสมมาตรของตอน C คือแกนที่เกิดจากโน้ต C#-G นั้นเอง ซึ่งกลุ่มโน้ตต่าง ๆ ที่ผู้วิจัยเลือกมาใช้เป็นเสียงประสานมีไพรมเดียวกันคือ (027)

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราห์ / อภิปรายผล

จากการวิจัยมหาบัณฑิตนิพนธ์การประพันธ์เพลง: สุวรรณภูมิ (แผ่นดินทอง) ผู้วิจัยได้วิเคราะห์บทเพลงตามท่อนต่าง ๆ ของบทเพลง และสามารถสรุปผลการวิจัยได้ดังนี้โดยผู้วิจัยแบ่ง บทเพลงออกเป็นทั้งหมด 4 ท่อนดังนี้ ท่อนที่ 1 ผู้วิจัยได้เลือกกลุ่มโน้ตที่สื่อถึง พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช และนำมาใช้ในรูปแบบต่าง ๆ ในท่อนนี้ ผนวกกับใช้คอร์ดคู่ 4 เรียงซ้อน และคอร์ดคู่ 5 เรียงซ้อนมาเป็นเสียงประสานผสมกับทำนองเพลงพื้นบ้านภาคเหนือทั้ง 3 เพลง ทำให้ท่อนนี้ยังคงมีกลิ่นอายของความเป็นภาคเหนือของไทย ท่อนที่ 2 ผู้วิจัยได้นำเพลงพื้นบ้านของภาคกลางมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์โดยใช้กระบวนการฟิวก์ (Fugue) แต่ผู้วิจัยไม่ได้เคร่งครัดตามแบบแผนดั้งเดิม ท่อนที่ 3 ทำนองหลักมาจากเพลงพื้นบ้านภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ผู้วิจัยทำให้อัตราจังหวะเกิดความคลาดเคลื่อนผสมกับความไม่สมมาตรในแง่ต่าง ๆ ของตัวดนตรี ในท่อนสุดท้ายของบทเพลง*สุวรรณภูมิ (แผ่นดินทอง)* ผู้วิจัยได้เลือกใช้เพลงพื้นบ้านของภาคใต้ นอกจากนั้นผู้วิจัยได้ใช้กลุ่มของเสียงประสานที่เป็นเซต (027) ซึ่งเป็นเซตที่มีความสมมาตรในตัวทำให้เกิดแกนกลางความสมมาตร (Axis of Symmetry) จากที่กล่าวมาในข้างต้นจะเห็นได้ว่า *สุวรรณภูมิ (แผ่นดินทอง)* เป็นบทเพลงที่แสดงถึงชนชาติของผู้วิจัยอย่างชัดเจน กล่าวได้ว่าบทเพลงนี้ถือเป็นดนตรีชาตินิยม (Nationalistic music)

ข้อเสนอแนะ

นอกจากการนำดนตรีพื้นบ้านของไทยมาผสมกับวิธีการประพันธ์ในดนตรีกระแสต่าง ๆ ในศตวรรษที่ 20 มาใช้วัตถุดิบในการประพันธ์แล้ว ผู้วิจัยเห็นว่าการที่จะยังคงเอกลักษณ์ความเป็นไทยในดนตรีศตวรรษที่ 20 นั้นคือ การนำระบบการเทียบระดับเสียงของดนตรีไทยมาประยุกต์กับใช้เครื่องดนตรีตะวันตก และนำเทคนิคเหล่านั้นมาสร้างสรรค์เป็นบทประพันธ์ที่แสดงถึงความเป็นไทยได้เป็นอย่างดี

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กาญจนา อินทรสุมานนท์. 2526. *การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนเรื่องเพลงพื้นบ้านภาคกลางในระดับปริญญาตรี โดยใช้บทเรียนโมดูลกับการสอนปกติ* การศึกษามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

เกศแก้ว บุญรัจนัง. 2553. *การศึกษาดนตรีรองเง็ง คณะบุหลันตานี ตำบลยามู อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี.* ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. 2554. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

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

ภราดร สาขามุละ. 2541. *“วงโปงลาง: วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์.”* ดนตรีนิพนธ์บัณฑิต ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์, สถาบันราชภัฏจันทรเกษม.

เลอพงศ์ กัณหา. 2554. *“เพลงพื้นบ้าน: กรณีศึกษารำวงพื้นบ้านดอนคา ตำบลดอนคา อำเภอท่าตะโก จังหวัดนครสวรรค์”*. ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Journal of Fine and Applied Arts Chulalongkorn University

คำแนะนำสำหรับผู้นิพนธ์

หลักเกณฑ์การเตรียมบทความต้นฉบับและเอกสารประกอบ
เพื่อเสนอพิจารณากลั่นกรองและตีพิมพ์ในวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ส่วนที่ 1 บทความต้นฉบับ

1. ต้องเป็นบทความทางวิชาการ/บทความวิจัย/บทความปริทรรศน์/บทวิจารณ์หนังสือและผลงานด้านศิลปกรรมศาสตร์หรือสาขาที่เกี่ยวข้อง ตรงตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของวารสาร บทความที่ส่งเสนอตีพิมพ์ต้องไม่เคยตีพิมพ์จากที่ใดมาก่อน และไม่ควรอยู่ในระหว่างการส่งเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารอื่น ๆ

2. เป็นบทความภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ ในกรณีเป็นภาษาอังกฤษ ต้องไม่เป็นบทความที่แปลจากงานนิพนธ์ที่ตีพิมพ์ในภาคภาษาไทยหรือภาษาต่างประเทศอื่น ๆ มาก่อน จะมีบทคัดย่อภาษาไทยประกอบด้วยหรือไม่ก็ได้

3. ผู้นิพนธ์จะต้องเตรียมเนื้อหาต้นฉบับ (Manuscript) พิมพ์ลงในแม่แบบบทความฉบับเต็มที่จัดเตรียมไว้ในรูปของเอกสารอิเล็กทรอนิกส์ (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 และหลีกเลี่ยงการใช้อักษรย่อเป็นส่วนหนึ่งของชื่อเรื่อง

3.2 **ชื่อผู้นิพนธ์ (Author)** ใช้อักษรขนาด 16 pt จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ ระบุข้อมูลชื่อ – นามสกุลจริง ของผู้นิพนธ์ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษตัวพิมพ์ใหญ่ หากมีผู้นิพนธ์ร่วมจะต้องระบุให้ครบถ้วนถัดจากชื่อผู้นิพนธ์หลักทุกรายการ

3.3 **บทคัดย่อ (Abstract)** ใช้อักษรปกติ ขนาด 14-16 pt จัดแนวพิมพ์แบบเต็มแนวหรือกระจายบรรทัด ความยาวไม่เกินกรอบตารางสี่เหลี่ยมภายในพื้นที่หน้ากระดาษ A4 และจบภายใน 1 ย่อหน้า ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ จำกัดจำนวนคำอยู่ระหว่าง 250-300 คำ

3.4 **ที่อยู่และสังกัดของผู้นิพนธ์ (Affiliation)** ใช้อักษรขนาด 12 pt ในรูปของเชิงอรรถใต้บทคัดย่อ กำกับด้วยเครื่องหมายดอกจัน (Asterisk : *) หรือเครื่องหมายกริช (Dagger : †) โดยระบุการศึกษาขั้นสูงสุดหรือตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) และสังกัดของผู้นิพนธ์ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ พร้อมทั้งระบุจดหมายอิเล็กทรอนิกส์ (Email address) ที่เป็นชื่อโดเมน (Domain) ของสถาบันต้นสังกัดที่เป็นทางการ ตัวอย่างเช่น Name.S@chula.ac.th และหากมีผู้นิพนธ์ร่วมจะต้องระบุที่อยู่และสังกัดให้ครบถ้วนถัดจากชื่อผู้นิพนธ์หลัก

3.5 **เนื้อหา (Content)** ใช้อักษรปกติ ขนาด 16 pt การจัดแนวพิมพ์ตามความเหมาะสมกับภาษาที่ใช้ และหากเป็นบทความจากรายงานวิจัยหรือวิทยานิพนธ์ ควรมีเนื้อหาที่ครอบคลุมในหัวข้อต่าง ๆ ได้แก่ บทนำ วัตถุประสงค์ วิธีการศึกษา ผลการศึกษา การอภิปรายผล สรุปและข้อเสนอแนะ การนำไปใช้จัดแสดงหรือการจดแจ้งลิขสิทธิ์พร้อมทั้งมีคำอธิบายภาพ ตาราง แผนผัง โน้ตเพลง ฯลฯ โดยระบุแหล่งที่มาให้ครบถ้วน และหากเป็นบทความที่ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัย ให้ระบุชื่อของแหล่งทุนในส่วนของกิตติกรรมประกาศตามเงื่อนไขการรับทุน

3.6 เอกสารอ้างอิง (Reference) ใช้อักษรขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบชิดซ้าย โดยบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันจะต้องย่อเข้าไป 7 ช่วงตัวอักษร มีรายการอ้างอิงในเนื้อหาตรงกับรายการอ้างอิงท้ายบทความครบถ้วนทุกรายการ โดยเรียงลำดับตามชุดอักขรานุกรมภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (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 และละการใส่ยศ หรือ ตำแหน่งทางวิชาการ เช่น พลตำรวจเอก ศาสตราจารย์ ตัวอย่างเช่น วศิษย์ เดชกุญชร ศิลป์ พีระศรี เว้นแต่เฉพาะสมณศักดิ์ ตัวอย่างเช่น พระพรหมคุณาภรณ์
- ผู้แต่งที่ใช้นามแฝงหรือนามปากกาที่เป็นที่รู้จักโดยทั่วไป ให้ใช้นามแฝงหรือนามปากกานั้นแทนชื่อผู้แต่ง และในกรณีที่ทราบชื่อเต็มของผู้แต่ง ให้แทรกชื่อเต็มหลังจากชื่อนามแฝงหรือนามปากกาภายในเครื่องหมายวงเล็บใหญ่ ตัวอย่างเช่น ศรีบูรพา [กุหลาบ สายประดิษฐ์] หรือ Dinesen, I. [Karen Blixen] เป็นต้น
- ผู้แต่งไม่เกิน 3 คน ให้ลงชื่อผู้แต่งทุกคน โดยใช้คำว่า “และ” (สำหรับภาษาไทย) และใช้คำว่า “and” (สำหรับภาษาอังกฤษ) ก่อนชื่อผู้แต่งคนสุดท้าย เช่น รักชาติ นิยมไทย, สุวัฒน์ จริงใจ และรักไทย พันธุ์แท้
- ผู้แต่งมากกว่า 3 คน ให้ใช้คำว่า “และคณะ” (สำหรับภาษาไทย) และใช้คำว่า “et al.” (สำหรับภาษาอังกฤษ) เช่น รักชาติ นิยมไทย และคณะ, Aitchison, J.C. et al.
- ผู้แต่งเป็นสถาบัน เช่น หน่วยราชการ สถาบันการศึกษา 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)	(ปิ๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 19 กันยายน 2557)
(Surname, Personal Interview, mm dd, yyyy)	(Hood, Personal Interview, November 20, 2014)

3. รายการอ้างอิง (Reference) ใช้รูปแบบตามระบบการเขียนบรรณานุกรม มีส่วนประกอบต่าง ๆ ดังนี้

ส่วนประกอบหลัก	ส่วนย่อย	รูปแบบอักษร	รูปแบบวรรคตอน	ตัวอย่าง
ชื่อผู้แต่ง 1 คน	ฐานันดรศักดิ์ บรรดาศักดิ์	ธรรมดา	XX, XX. (1) XX XX (2)	ธรรมศักดิ์มนตรี, เจ้าพระยา. Bussakorn Binson
ชื่อผู้แต่งที่มีบรรณาธิการ	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 กุณตัณฑ์.
ชื่อผู้แต่งร่วมกัน 3 คน	ฐานันดรศักดิ์ บรรดาศักดิ์	ธรรมดา	XX, XX และ XX.	รักชาติ นิยมไทย, สุวัฒน์ จริงใจ 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 จังหวัดนครศรีธรรมราช.
ผู้แปล		ธรรมดา	แปลโดย XX.	แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร.
ชื่อเรื่องในบทความ		เน้น	“XXX.”	“เพลงเกี่ยวข้าว.”
ชื่อหนังสือ		เน้น	*XXX*.	*คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย*.
ชื่อหนังสือที่ถูกอ้างถึง		เน้น	ใน *XXX*.	ใน *นามานุกรมศิลปินเพลงไทย*.
ชื่อหนังสือพิมพ์		เน้น	*XXX*,	*สยามรัฐ*,
การสัมภาษณ์และอีเมล์		ธรรมดา	XXX,	สัมภาษณ์, Personal Communication,
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 และสำนักพิมพ์)		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/ สาระสังเขป/อีเมล์)	Source	ธรรมดา	(Domain name) (สาระสังเขปจาก XX)	(http://www.chula.ac.th) (สาระสังเขปจาก: BRS File: LISA Item: 91-3621) (Chaiyathat.S@chula.ac.th)
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 และเอกสารที่ไม่ได้ตีพิมพ์อื่น ๆ		ธรรมดา	(XXXX)	(เอกสารอัดสำเนา) (Mimeographed)

หมายเหตุ: ให้เว้นวรรคใหญ่ 1 วรรค (2 เคาะ) ระหว่างข้อมูลที่คั่นด้วยเครื่องหมายมหัพภาค (.)

ตัวอย่างรูปแบบรายการอ้างอิง

<u>หมายเหตุ</u> เครื่องหมาย / = การเว้นวรรค 1 ระยะ Space bar

1.หนังสือ

ชื่อผู้แต่ง.//ปีพิมพ์.//*ชื่อหนังสือ.*//เล่มที่หรือจำนวนเล่ม(ถ้ามี).//ครั้งที่พิมพ์(ถ้ามี).//ชื่อชุดหนังสือหรือลำดับที่(ถ้ามี).//สถานที่พิมพ์:/สำนักพิมพ์.

<u>ตัวอย่าง</u>

ประทิน พวงสำลี. 2514. อธิบายท่านาฏศิลป ชุดระบำรำฟ้อน. 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.

<u>ตัวอย่าง</u>

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.

<u>ตัวอย่าง</u>

โกวิทย์ ขันธศิริ. 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.

<u>ตัวอย่าง</u>

พัดชา อุทิศวรรณกุล. 2553. *อัตลักษณ์ตราสินค้าแฟชั่นที่ปรับเปลี่ยนรูปแบบได้ สำหรับคนวัยทำงานในกรุงเทพมหานคร*. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, 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.

<u>หมายเหตุ</u>

- 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.

<u>ตัวอย่าง</u>

พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์, รองคณบดีฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2557. สัมภาษณ์, 16 กันยายน.

Ross, R., Associate Director, Cornell University Libraries. 1980. Personal Interview, 5 May.

6. บทความในหนังสือพิมพ์

ชื่อผู้เขียนบทความ(ถ้ามี).//ปี.//"ชื่อคอลัมน์ : ชื่อบทความ."//*ชื่อหนังสือพิมพ์*/(วัน เดือน):/เลขหน้า.

<u>ตัวอย่าง</u>

คึกฤทธิ์ 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

อนุมานราชธน, พระยา. 2479. *แหลมอินโดจีนสมัยโบราณ.* พระนคร: สำนักพิมพ์คลังวิทยา. อ้างถึงใน สายจิตต์ เหมินทร์. 2507. *การเสียรัฐ ไทรบุรีกลันตัน ตรังกานูและปะลิสของไทยให้แก่อังกฤษในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, แผนกวิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Wallis, Osborne A. 1981. *Introduction to Microcomputers.* Berfley, Calif.: Adam Osborne & Assoc., 1977. Cited in Morris M. hyman. [n.d.]. *Automated Library Circulation System*. White Plains, NY: Industry Publications.

8. รายงานการประชุมทางวิชาการ

ชื่อผู้เขียนบทความ.//ปีพิมพ์.//“ชื่อบทความ.”//ใน//ชื่อบรรณาธิการ,/*ชื่อรายงานการประชุมทางวิชาการ*,/เลขหน้า.//สถานที่พิมพ์:/สำนักพิมพ์.

ตัวอย่าง

วิทย์ วิศทเวทย์. 2542. “จริยธรรมในสังคมไทย.” ใน *รายงานการสัมมนาจริยธรรมในสังคมไทย*, 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.), *Preparing Teachers for All the World’s Children: an Era*, [n.p.].

9. บทวิจารณ์หนังสือในวารสาร

ชื่อผู้เขียนบทวิจารณ์.//ปี.//วิจารณ์เรื่อง/“ชื่อหนังสือที่วิจารณ์.”/โดย/ชื่อผู้แต่งหนังสือ.//*ชื่อวารสาร*/ปีที่/(ฉบับที่หรือเดือน):/เลขหน้า.

ตัวอย่าง

อรจิรา อัจฉริยไพบูลย์. 2556. วิจารณ์เรื่อง “คำยืนยันของเปเรย์รา: Sostiene Pereira.” โดย อันตอนีโอ ตาบุคคี. *วารสารมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร* 10 (กรกฎาคม): 85-89.

Skyllstad, Kjell. 2011. Review of “Music Therapy: A Perspective from the Humanities.” By Even Ruud. *Journal of Urban Culture Research* 2 (2011): 126-127.

10. หนังสือแปล

ชื่อผู้แต่ง.//ปีพิมพ์.//*ชื่อเรื่อง*.//แปลโดย ผู้แปล.//สถานที่พิมพ์:/สำนักพิมพ์.

ตัวอย่าง

ลาลูแบร์, ซิมอง เดอ. 2557. *จดหมายเหตุ ลา ลูแบร์ ราชอาณาจักรสยาม.* แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร. นนทบุรี: ศรีปัญญา.

Foucault, Michel. 1972. *The Archaeology of Knowledge*. 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.” *หอประวัติจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,* 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/doifinder/10.1057/9780230246959).

12. บทความในสารานุกรม

ชื่อผู้เขียนบทความ.//ปีพิมพ์.//“ชื่อบทความ.”//*ชื่อสารานุกรม*/เล่มที่/:/เลขหน้า.

ตัวอย่าง

เจริญ อินทรเกษตร. 2515-2516. “ฐานันดร.” *สารานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน* 11: 6912-6930.

Kaplan, L. 1975. “Library Cooperation in the United States.” *Encyclopedia of Library and Information Science* 15: 241-244.

13. เอกสารพิเศษ เช่น จดหมาย อนุทิน ต้นฉบับตัวเขียน เป็นต้น

ตัวอย่าง

สายสนิทวงศ์, พระองค์เจ้า. ร.ศ. 125. *ถวายพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าลายพระหัตถ์เจ้าอยู่หัว*, 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 เกียรตินาคินทร์. 2530. "ความสัมพันธ์ระหว่างความสามารถทางสมองเบื้องต้นด้านมิติสัมพันธ์ ด้านเหตุผลเชิงนามธรรม กับความถนัดทางศิลปะ ของนักศึกษาวิชาเอกศิลปศึกษา ชั้นปีที่ 3 สหวิทยาลัยรัตนโกสินทร์ (Relationships Between Primary Mental Ability in Space Relation, Abstract Reasoning and Artistic Aptitude of Third Year Art Education Students in Rattanakosin United Colleges)." *รวมบทคัดย่อวิทยานิพนธ์ 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.//(หน้าที่รับผิดชอบ-ถ้ามี).//ปีที่เผยแพร่.//*ชื่อเรื่อง*.//ลักษณะของโสตทัศนวัสดุ.//สถานที่ผลิต:/หน่วยงานที่เผยแพร่.

ตัวอย่าง

ผุสดี หลิมสกุล. 2555. *รำเดี่ยวแบบมาตรฐานตัวนาง ชุดที่ 2*. DVD. กรุงเทพมหานคร: ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Maas, J. B. [Producer] and D.H. Gluck [Director]. 1979. *Deeper into Hypnosis*. Film. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

ส่วนที่ 3 เกณฑ์การพิจารณากลั่นกรองบทความ (Peer-review)

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

2. บทความต้นฉบับที่ผ่านการตรวจรูปแบบแล้วจะได้รับการอ่านพิจารณากลั่นกรองโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer-review) ที่มีประสบการณ์การวิจัยตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้องอย่างน้อย 2 ท่าน ซึ่งไม่มีส่วนได้ส่วนเสียกับผู้นิพนธ์

3. บทความที่ได้รับฉันทานุมัติจากผู้ทรงคุณวุฒิแล้ว จะได้รับการบันทึกสถานะและเก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ กองบรรณาธิการจะเรียนแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์

4. ผู้นิพนธ์จะได้รับวารสารฉบับสมบูรณ์เมื่อกองบรรณาธิการได้เสร็จสิ้นการตรวจพิสูจน์อักษรและมีการเผยแพร่ในรูปของวารสารอิเล็กทรอนิกส์ (e-Journal) หรือวารสารฉบับตีพิมพ์ (Hard Print) ในบางฉบับ

5. ในกรณีที่ผู้นิพนธ์มีความประสงค์ต้องการยกเลิกการตีพิมพ์ ต้องแจ้งความประสงค์เป็นลายลักษณ์อักษรเรียนถึง "บรรณาธิการบริหารวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย" เท่านั้น

6. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการจะเรียนแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นลายลักษณ์อักษรโดยไม่ส่งคืนต้นฉบับ ทั้งนี้ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด ผู้นิพนธ์จะไม่มีสิทธิ์เรียกร้องหรืออุทธรณ์ใด ๆ ทั้งสิ้น

อนึ่ง ในกรณีที่ผู้นิพนธ์ถูกปฏิเสธการพิจารณาบทความเนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มา จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก และกองบรรณาธิการขอสงวนสิทธิ์การส่งบทความของผู้นิพนธ์ในฉบับถัดไป จนกว่าจะมีการปรับปรุงคุณภาพบทความตามเกณฑ์ที่กำหนด

ส่วนที่ 4 การส่งบทความ

1. ผู้นิพนธ์ต้องกรอกแบบฟอร์ม “แบบเสนอส่งบทความเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ลงในวารสาร” โดยกรอกข้อมูลและพิมพ์แบบฟอร์มจากไฟล์เอกสารอิเล็กทรอนิกส์เท่านั้น

2. ในกรณีที่เป็นบทความจากรายงานวิจัยหรือโครงงานต่าง ๆ จะต้องมีหนังสือรับรองจากต้นสังกัด หรือประธานหลักสูตร หรืออาจารย์ที่ปรึกษาโครงการ ในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์

3. ในกรณีที่เป็นบทความวิจัย จะต้องมีหนังสือรับรองจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์ โดยให้มีชื่อถัดจากผู้นิพนธ์ลำดับแรกในฐานะผู้นิพนธ์หลัก (Corresponding Author)

4. ในกรณีที่เป็นบทความที่มีผู้นิพนธ์มากกว่า 1 คน จะต้องต้องมีใบรับรองจากผู้นิพนธ์ร่วมทุกคน โดยให้ระบุชื่อ-นามสกุลจริง สังกัด และที่อยู่ ในลำดับถัดจากผู้นิพนธ์หลักทุกรายการ

5. ในกรณีเป็นบทความภาษาต่างประเทศ หรือมีการอ้างอิงเนื้อหาจากเอกสารภาษาต่างประเทศที่มิใช่ภาษาอังกฤษ ต้องมีหนังสือรับรองความถูกต้องจากสถาบันภาษาหรือผู้เชี่ยวชาญด้านภาษาที่มีคุณวุฒิไม่ต่ำกว่าระดับปริญญาโทแนบมาพร้อมกับบทความวิชาการหรือบทความวิจัยนั้น

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

7. นำส่งข้อความอิเล็กทรอนิกส์เป็นลายลักษณ์อักษรเรียนถึง “บรรณาธิการบริหารวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย” พร้อมแนบไฟล์บทความต้นฉบับและไฟล์สแกนเอกสารประกอบการส่งบทความมาที่ jfaa.chula@gmail.com

(วารสารกำลังปรับปรุงระบบการส่งบทความออนไลน์ ซึ่งจะแจ้งวิธีการส่งให้ทราบในโอกาสต่อไป)

ส่วนที่ 5 ลิขสิทธิ์และกรรมสิทธิ์ของบทความ

ลิขสิทธิ์ของบทความเป็นของเจ้าของบทความ บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ถือเป็นทัศนะของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยและไม่รับผิดชอบบทความนั้น



สงวนลิขสิทธิ์ © พ.ศ. 2557
ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
254 ถนนพญาไท แขวงวังใหม่ เขตปทุมวัน กรุงเทพฯ 10330
โทร. 0-2218-4578, โทรศัพท์เคลื่อนที่ 06-2337-4120
http://www.faa.chula.ac.th/journal



วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
254 ถนนพญาไท แขวงวังใหม่ เขตปทุมวัน กรุงเทพฯ 10330
โทร. 0-2218-4561, 0-2218-4578 โทรสาร 0-2218-4568