



MUSIC AND PERFORMING ARTS JOURNAL

วารสารดนตรีและการแสดง
Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University



ISSN 2774-0722 (Online)

Volume 7 Issue 2 July-December 2021



ที่ปรึกษา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศ.ดร.พรรัตน์ คำรณ

รศ.ดร.ข้ามคม พรประสิทธิ์

ผศ.ดร.สุกัญญา สมไพบูลย์

มหาวิทยาลัยมหิดล

รศ.ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัษต์

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

รศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ผศ.ดร.ปาริชาติ จิ่งวัฒนาภรณ์

บรรณาธิการที่ปรึกษา

ดร.สันติไชยย์ เอื้อศิลป์

บรรณาธิการ

ผศ.ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ์

ผู้ช่วยบรรณาธิการ

อ.กิตติภรณ์ ชิตเทพ

อ.วิสาชา แซ่ฮ้อย

กองบรรณาธิการ

มหาวิทยาลัยรังสิต

รศ.ดร.วิบูลย์ ตรีภูมิต

มหาวิทยาลัยทักษิณ

ผศ.ดร.สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ผศ.ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์

มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

ผศ.ดร.นภดล ทิพย์รัตน์

มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม

ผศ.ดร.กมลธรรม เกื้อบุตร

มหาวิทยาลัยนเรศวร

ผศ.ดร.ณัฐนิช นักปี

มหาวิทยาลัยมหิดล

ดร.ณัฐชา นัจจนากุล

มหาวิทยาลัยบูรพา

ดร.พิมลพรรณ เลิศล้ำ

Dr.Koji Nakano

ผู้ทรงคุณวุฒิประเมินคุณภาพบทความ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศ.ดร.พรรัตน์ คำรณ

มหาวิทยาลัยรังสิต

รศ.ดร.วิบูลย์ ตรีภูมิต

มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์

รศ.ดร.สุชาติ แสงทอง

มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย

ผศ.ดร.กิตติศักดิ์ เกิดอรุณสุขศรี

มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม

ผศ.ดร.ประเสริฐ ภูมิคุ้ม

ราชบัณฑิตยสถาน

ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก

มหาวิทยาลัยบูรพา

ผศ.ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ์

ผศ.ดร.สันติ อุดมศรี

Dr.Koji Nakano

ดร.พิมลพรรณ เลิศล้ำ

ดร.ธนะรัชต์ อนุกุล

ผศ.ดร.จันทนา คชประเสริฐ

ผศ.ศานติ เดชคำรณ

ดร.จักรี กิจประเสริฐ

ดร.อภิรักษ์ ชัยปัญญา

ดร.อัศรพล เดชวัชรนนท์

กองจัดการ

นายสุภัทรชัย จีบแก้ว

นายกฤษณะ สโมสร

นางสาวปานิศา กิมทรง

นางสุกัญญา จารุธัมโม

นายมานพ เกษประดิษฐ์

นายมารุต จิรชุตติพร

เจ้าของ

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

169 ถนนลงหาดบางแสน ต.แสนสุข อ.เมือง จ.ชลบุรี 20131

เครดิตภาพ

ภาพปกหน้า นายพีระพัฒน์ สายสะอาด

ภาพจากงาน การแสดงชุด พาชั่วญ

ภาพปกหลัง นายกฤษณะ สโมสร

ภาพจากงาน การแสดงชุด Stop Station



วัตถุประสงค์

1. เพื่อส่งเสริมทางด้านวิชาการ การค้นคว้าวิจัย และการสร้างสรรค์ทางด้านดนตรีและการแสดง
2. เพื่อเผยแพร่ผลงานทางด้านวิชาการ และวิจัยด้านดนตรีและการแสดง
3. เพื่อเป็นการบริการวิชาการแก่สังคม
4. เพื่อเป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยนแนวความคิด องค์ความรู้ ความก้าวหน้าในด้านวิชาการ และวิจัยทางดนตรีและการแสดง

กำหนดออกเผยแพร่ ปีละ 2 ฉบับ

ฉบับที่ 1 (ฉบับภาคต้น) มกราคม – มิถุนายน

ฉบับที่ 2 (ฉบับภาคปลาย) กรกฎาคม – ธันวาคม

การติดต่อขอรับ

สถาบันการศึกษา หรือหน่วยงานที่สนใจ

ติดต่อขอรับวารสารดนตรีและการแสดง ได้ที่

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

วารสารดนตรีและการแสดง

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

ต.แสนสุข อ.เมือง จ.ชลบุรี 20131

โทร. 038-10-2566-7 โทรสาร. 038-745-807

ออกแบบปกและจัดรูปเล่ม

นางสาวปาณิสรา กิมทรง

นายมานพ เกษประดิษฐ์

จัดรูปเล่มและพิมพ์ที่

บริษัท ไฮโกะ เพรส จำกัด 166/33-34 หมู่ 3 ต.เสม็ด อ.เมืองชลบุรี จ.ชลบุรี

โทร. 038-398-095

บทบรรณาธิการ

สวัสดีครับ ท่านผู้อ่านทุกท่าน

วารสารดนตรีและการแสดงฉบับนี้เป็นฉบับที่ 2 ของปีที่ 7 ซึ่งในปีนี้กองบรรณาธิการได้จัดส่งเอกสารต่างๆ เพื่อเข้ารับการประเมินคุณภาพวารสารอีกครั้ง เนื่องจากในตอนนี้วารสารฯ อยู่ใน TCI ฐาน 2 ทางกองบรรณาธิการจึงมุ่งมั่นที่จะพัฒนาปรับปรุงคุณภาพวารสารเพื่อยกระดับมาตรฐานวารสาร ให้สามารถเข้าสู่เกณฑ์คุณภาพในฐาน 1 เพื่อเป็นประโยชน์และพื้นที่บริการวิชาการให้นักวิชาการ นิสิต นักศึกษา ได้มีพื้นที่ในการเผยแพร่ผลงานในวงกว้างได้ต่อไป

สำหรับวารสารดนตรีและการแสดงฉบับนี้ บทความวิชาการที่คัดสรรนำมาลงทั้งสิ้นจำนวน 10 บทความ โดยในฉบับนี้เป็นงานด้านการวิเคราะห์ดนตรีสากล งานด้านวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้าน งานละครเพื่อการเรียนรู้ และงานการวิจารณ์นาฏกรรม บทความต่างๆ เหล่านี้ได้นำเสนอองค์ความรู้ที่เป็นประโยชน์ต่อผู้อ่าน และใช้เป็นแนวทางสำหรับผู้สนใจได้มีแหล่งข้อมูลในการศึกษาอ้างอิงได้

สุดท้ายนี้ กองบรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง ยังยินดีน้อมรับฟังความคิดเห็นต่างๆ จากท่านผู้อ่านผ่านทางเว็บไซต์ของคณะดนตรีและการแสดง และหวังว่าวารสารดนตรีและการแสดง จะเป็นประโยชน์ต่อท่านผู้อ่านที่มีความสนใจต่องานเขียนวิชาการด้านดนตรีและการแสดง

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ
บรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง
มหาวิทยาลัยบูรพา

สารบัญ

เรื่อง

หน้า

The Musical Dialect in Modern Conventional Idiom of Mozart's Concerto in E-flat major for Two Pianos and Orchestra, KV. 365 Paulo Ricardo Soares Zereu, Tongsuang Israngkun Na Ayudhya	7
ศึกษาเทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์และจังหวะสวิงสำหรับกลองชุด กรณีศึกษา มังกร ปี่แก้ว ชนุตร์ เตชธนนันท์ และ สุธธิพงษ์ ปานคง The Study of The Practicing Technique of Rudiment and Swing Rhythm for A Drum Set: Case Studies of Mangkorn Peekaw, Chanut Techthananan and Suthipong Pankong จีรวัฒน์ แสงอนันต์, พิมลมาศ พร้อมสุขกุล Jeerawat Saeng-Anan, Pimonmas Promsukkul	18
ประวัติและคุณลักษณะทางดนตรีของเพลงพื้นบ้านลำพวนโคกปีบ จังหวัดปราจีนบุรี History and Musical Characteristics of Lam Puan Folk Song in Khok Pip Sub-district, Si Mahosot District, Prachin Buri Province. สรารัฐ โรจนศิริ, จริญญา ยินยอม, สมพงษ์ ทองคำ Sarawut Rotchanasiri, Jarun Yinyom, Sompong Tongkum	32
บรรดในอำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก Brass band in Muang district, Phitsanulok ณัฐนิช นักปี, กมลธรรม เกื้อบุตร Nattanit Nakpee, Kamontam Kuabutr	45
การเขียนบทละครเพลงว่าด้วยเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ Writing a Musical about The Narratives of Jit Poumisak's Life นฤทธิ์ ปาเฉย Narit Pachoei	60

สารบัญ

เรื่อง	หน้า
การสร้างคู่มือการออกแบบภาพแปรชบวนสำหรับวงโยธวาทิต Creating a Manual of Drill Design for Marching Band นัฏฐกานต์ ชนะสงคราม, ภาวไล ตันจันทรพงศ์ Natthakan Chanasongkram, Pawalai Tanchanpong	78
โหมโรงมวยไทยสำหรับวงเครื่องลมทองเหลือง Thai Boxing Overture for Brass band พฤตธีรณ นันทโววาทย์, ภาธร ศรีกรานนท์ Pruettiron Nanthawowat, Pathorn Srikranonda	97
แนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงประจํามหาวิทยาลัยบูรพา ชุด “เสียงประสานบูรพา” Arrangement’s Concept for Burapha University’s Album “The Harmony of Burapha” ศักดิ์ชัย เจริญสุขสนาน Sakchai Charoensuksanan	107
การวิเคราะห์และตีความบทประพันธ์ บทเพลง Three Pieces for Clarinet Solo ประพันธ์โดย อีโกร์ สตราวินสกี Analysis and Interpretation of Three Pieces for Clarinet Solo Composed by Igor Stravinsky อักรพล เดชวัชรนนท์ Akkarapon Dejwacharanon	118
การสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ประจําโบราณคดีของกรมศิลปากร The Creation of archaeological dance performance of the Fine Arts Department นพพล จำเริญทอง Noppon Jamreantong	132



MUSIC AND PERFORMING ARTS JOURNAL

วารสารดนตรีและการแสดง

Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University



ISSN 2774-0722 (Online)

Volume 7 Issue 2 July-December 2021



²Associate Professor Dr. Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

encourage hyper improvement experiences for students and pianists. Furthermore, to achieve an interpretational approach to stylistically and expressiveness in performance.

The statement of the problem

Piano practicing and pianistic interpretation involve complex technical factors interacting at different levels and engaging relevant musical knowledge, within the musical analysis. In this sense, the development of musical values requires interaction between affective and cognitive domains, the development of a sense of aesthetics. Effective narrations in pianistic interpretation cannot be accomplished without mastery aspects such as the expression of inner balance, musical language, supremacy and control over techniques such as fingering, articulation, pedal, tone quality (colour and character), posture, such that composers and performers are expressing thoughts, ideas, and feelings. This article follows a systematic approach toward progress that leads to the higher levels of piano performance.

Research objective

This research aims to develop, explore, and implement in-depth levels of knowledge of stylistic and pianistic interpretation of the selected Piano Concerto and to present a practicing concept by Schöllhorn (Widmaier, 2012) in the piano practice of the Concerto in E-flat major for Two Pianos and Orchestra, KV. 365 by Mozart.

II. Literature Review

Wolfgang Amadeus Mozart

Mozart a composer of Austrian nationality is acclaimed to be one of the titans throughout the history of Western music. He was born on January 27th, 1756 in Salzburg, Austria, and died on December 5th, 1791. Mozart was born into a family of court musicians. At the age of 4, he studied piano with his father, Leopold Mozart, and began to compose music at the age of 5. Leopold was renowned for the violin-playing manual that he wrote, which was published the same year Mozart was born.

In 1762, at the age of 6, Mozart undertook a several journeys in Europe with his family under his father's leadership, during which Mozart and his sister, Nannerl, performed as child prodigies. During their early life, Mozart and Nannerl made a name for themselves by playing the piano together when they toured throughout Europe. In the composer's early years, the piano was merely considered a new invention, whereas harpsichords had been in high regard in Europe since the Baroque era. Mozart was the founder of the Piano

Concerto. He composed 27 Piano Concertos and three KV.107 Piano Concertos.

Concerto in E-flat major for Two Pianos and Orchestra, KV. 365

Mozart's Concerto in E-flat major for Two Pianos and Orchestra, KV. 365 is believed to be the last concerto he composed before he moved from his native town Salzburg to Vienna. The solo parts, presumably written for himself and Nannerl, are of equal importance and difficulty. In his early twenties, Mozart was obviously quite fond of concertos for more than one instrument and orchestra, as proven by the Three-Piano Concerto, KV. 242, its re-arrangement as a Two-Piano Concerto; the Concerto for Flute, Harp, and Orchestra, KV. 299; and the Sinfonia Concertante for Violin, Viola, and Orchestra, KV. 364. For all of these concertos except KV. 299, Mozart's own cadenzas have been remained.

The Concerto in E-flat major for Two Pianos and Orchestra, KV. 365 was originally written for two pianos together with two oboes, two bassoons, two horns, and strings. Mozart later developed the score with pairs of clarinets, trumpets, and timpani in E-flat and B-flat. Mozart's Concerto in E-flat major for Two Pianos and Orchestra, KV. 365 was composed in 3 movements: 1) *Allegro*, 2) *Andante*, and 3) *Rondo: Allegro*.

The first movement is lyrical and "wonderfully spacious, as if Mozart is especially enjoying himself and letting his ideas flow freely," as Ledbetter noted. The middle movement is slow and refined, the orchestra remaining in the background behind the joyous pianists. The *finale* is a rondo consisting of rhythmic drive and lyrical grace. There is an exuberant return to the main rondo theme.

Mozart's cadenzas in general

The Concerto movement a cadenza has a structural function. Basically, a cadenza is a cadence—an opening fourth-sixth chord on V (more often than not with the 3rd step of the scale in the soprano), a seventh chord on V (with the 2nd step of the scale in the soprano), and a final triad on I (with the 1st step of the scale in the soprano). The fourth-sixth chord on V is followed by a not too lengthy elaboration, the seventh chord on V is adorned by a trill in the soprano, and the triad on I is expanded into a *Coda* or a final refrain.

In conclusion, as a rule, Mozart premiered his works himself, and he was very well able to improvise, be it on the piano or violin. Nonetheless, he has written down cadenzas to the majority of his concertos. Written-down cadenzas have never been unalterable parts of Mozart's works. He never wrote a concerto complete with cadenzas in print.

Research methodology

The Interpretational Approach and Analysis Overview of the selected Piano Concerto by W. A. Mozart has been designed based upon literature review and the researcher's experience. The researcher selected some measures from 1st movement, 2nd movement, and 3rd movement describing a sense of aesthetics and narrations in pianistic interpretation.

III. Researcher's Notes on the Approach to the Musical Interpretation of the selected measures of Mozart's Concerto in E-flat major for Two Pianos and Orchestra, KV. 365

First movement: *Allegro*

mm. 54-57: Both pianos enter the scene with trills performed in *grandioso* – a grand and noble style – with *forte* – *f* dynamic followed by the opening phrase as presented by the orchestra early on and performed in unison by both pianos. Approaching m. 57 however, it is recommended for both pianos to make *diminuendo* and end in m. 57 in *piano* – *p* dynamic.

mm. 84-103: From mm. 84-95, both pianos are conversing with each other, performing a theme alternately without the accompaniment of the orchestra. Starting from mm. 96-103, Piano II takes on the main melody while Piano I acts not only as an accompaniment, but also as a shadow melody which compliments the melody line taken by Piano II, hence Piano I should perform in a softer dynamic than Piano II. In mm. 102-103, Piano II is recommended to end the phrase with *diminuendo* to *piano* – *p* in m. 103.

mm. 103-121: This section is another conversation between both pianos with occasional accompaniment by the orchestra. In mm. 103-111, Piano I presents a theme, which is to be played in a sweet manner and soft dynamic. In mm. 111-115, Piano II states its reply with a variation of a theme presented previously by Piano I while being accompanied with a trill note by Piano I. Here, it is recommended that Piano II perform in a similar manner as Piano I previously did and Piano I is recommended to execute the trill softly in order to highlight the melody line by Piano II. Continuing in m. 115, Piano I assume the melody responding to Piano II in the previous part. At the end of the passage, it is suggested that Piano I end the phrase with *diminuendo* to *piano* – *p* in m. 121.

mm. 153-171: The section starts with Piano I taking the first melody in *piano* – *p* performing with a light touch. Piano II replies by taking the same melody in a different key, performing with a light touch and with an even softer dynamic. This is answered once again

by the Piano I with the same melody performed yet in an even softer dynamic, but ending abruptly in a *forte – f* dynamic note in m. 159 as the piece enters another section. In m. 159, the section starts with Piano II performing the main melody line on the bass note performing in *forte – f* dynamic with a darker tone. Throughout this section, Piano I only acts in response to the main line and should not be performed with greater importance than Piano II.

mm. 201-205: This section is a bridge to connect with the recapitulation coming in m. 205. Here it is recommended both pianos play in *mezzo forte – mf* to highlight the appearance of the piano and yet keep the light touch at the same time. The chords presented by Piano I in mm. 204-205 have to be performed in *forte – f* to prepare for the return of the main theme in the recapitulation in m. 205.

mm. 210-225: The resumption of the main theme of this movement, unlike the usual recapitulation, starts by representing the main theme in the minor key. Here Piano II has the chance to predominate first with occasional embellishment notes by Piano I until m. 216 where the passage is repeated but by the other soloist. The passage should be performed in *piano – p* dynamic with a darker tone, as the music is performed in minor key.

mm. 268-285: This section acts as the bridge to the cadenza. Both pianos are performing melodies in sixteenths throughout. Here, it is recommended that both pianos perform with a light touch and dynamic no louder than *mezzo piano – mp* as it will require less effort perform the notes precisely together. In mm. 281-285, there are staccato notes performed together by both soloists followed by another melody line in sixteenths before ending with trills performed together and a resolution in E-flat. It is highly recommended for both soloists to perform boldly and in *forte – f* dynamic to prepare for and create a majestic and glorious ending of the 1st movement.

Second movement: *Andante*

mm. 11-14: The pianos start together with Piano II taking the main melody and Piano I accompanies with a long trill before taking over the melody in m. 14 while being accompanied by Piano II. It is recommended that both pianos start softly in *piano – p* dynamic while the accompanist part always performs in a slightly softer dynamic.

mm. 23-28: This section introduces a new theme, starting out with Piano I in m. 23 and replied with a melody phrase by Piano II in m. 24. It is recommended that Piano I starts in a slightly louder dynamic than before – *mezzo piano – mp* – as the Piano I is not only

presenting the first ‘question’ melody, but also performing in the dominant key, and hanging without tonic resolution until the end of the phrase, while Piano II should perform in a softer dynamic - *piano* – *p* – to reply the question melody by Piano I as well as resolute the tune in tonic. The same conversation repeats in the next two measures with a slightly modified rhythm in the melody. Similar approach on performance as the precedent is recommended for both pianos. This section ends with both piano performing block chords together in mm. 27-28. Although it is stated that the dynamic is supposed to be *forte* – *f*, it is recommended that both soloists perform in a slightly softer dynamic, *mezzo forte* – *mf* for example, and end the phrase by performing m. 28 in *piano* – *p*. This is due to the overall atmosphere of the movement, which is sweet and romantic. It is recommended that both soloists not perform too harshly as it will counterbalance the movement’s feeling.

mm. 50-57: Here, the Piano II begins the section with a darker minor tone. It is recommended that Piano II perform in *pianissimo* – *pp* dynamic to create an introspective atmosphere. Each staccato should also be performed with a dry yet soft touch. In m. 54, the Piano I reassumes the melody but in a major key. Here, it is recommended that Piano I perform in *piano* – *p* dynamic, slightly louder than the previous performance by Piano II in order to dissolve the darkness brought recently by Piano II.

mm. 57-63: This small section is a resolution of the previous section. Consisting of both pianos conversing with each other by performing a phrase interchangeably. In mm. 58, 59, and 60 respectively, the measure should start with a loud *mezzo forte* – *mf* first beat and followed by a soft *piano* – *p* in *staccato* performed with a soft and light touch

mm. 85-88: This section is a small bridge consisting of two phrases presented alternately by both soloists. It is recommended that Piano I begins in *piano* – *p* dynamics, however, it is suggested that Piano II begins the trill in *mezzo piano* – *mp* dynamics. This dynamic helps to remind that the music is approaching the end, hence the slight builds up in dynamic.

mm. 88-96: In this particular section, both soloists change their roles into accompanists while the main melody is taken by the orchestra. Here it is recommended both soloists perform in a soft dynamic as they act as an accompaniment. Besides, both soloists are highly encouraged to perform in an extremely precise rhythm, as all the 3 elements – both pianos and orchestra – have to catch the first beat in every measure together, particularly the polyrhythmic parts between pianos and orchestra. In this recapitulation, both soloists are recommended to perform in a more *grazioso* manner to

compliment the arpeggios accompaniment and the sweet melody presented by the orchestra.

mm. 99-104: Both pianos end the piece with the melody presented previously by the orchestra. Here the Piano I takes the main melody while Piano II, the accompaniment. Throughout this section, both soloists are highly recommended to do diminuendo from *mezzo piano* – *mp* to *pianissimo* – *pp* in m. 102. This is due to the melody line that goes downwards. The Piano II has also to perform in a softer dynamic than Piano I as it acts as an accompaniment. In m. 102, it is recommended that Piano I perform slight *crescendo* to compliment the chromatic ascending notes, and resolute in *piano* – *p*, diminuendo into *pianissimo* – *pp* in m. 103 where the movement actually ends. In m. 103 however, it is suggested that Piano II perform all measures in *pianissimo* – *pp*, as the melody performed is a variation of the preceding melody acting as a reminder of the previous melody.

Third movement: Rondo: Allegro

mm. 55-85: Introduction of a theme performed by Piano I, a melody with triplets' accompaniment by LH. The melody should start out soft in *piano* – *p* dynamic. In mm. 63-65, Piano I is recommended to start with *forte* – *f* dynamic and *diminuendo* into m. 65, and repeat the same dynamic for the next two bars and the following two bars. In m. 71, Piano II assumes the same melody line but an octave lower than Piano I. A similar approach in performance is recommended for Piano II.

mm. 92-109: This section starts in mm. 92-96 with the presentation of the main theme by both pianos in octaves. It is recommended that both pianos perform in the same dynamic – *forte* – *f* – to create the effect of unison between both pianos. Continuing with a small bridge melody to connect to the next theme, mm. 97-109 is a conversation between two pianos alternating turns presenting musical phrases. It is recommended that the dynamic be performed throughout in *forte* – *f*, with a slight diminuendo for Piano II each time it appears.

mm. 151-181: This section is a bridge to reconnect with the main theme of the movement, consisting of repeated melodies by both soloists. Here it is suggested that Piano II perform in a softer dynamic than Piano I as the Piano II acts only in response to the main melody presented by Piano I.

mm. 181-197: Piano I continues solo presenting the main theme of the movement. Similar dynamics employed previously are recommended to be used by Piano I in this

particular section. It is also recommended that Piano I end the phrase in mm. 196-197 in *forte – f* to support the entrance of the orchestra in the same measure.

mm. 247-265: This section acts as a small bridge consisting of a circle of fifths performed interchangeably by both soloists and the orchestra. In mm. 261-265, it is recommended that both soloists perform in diminuendo starting in *mezzo forte – mf* dynamic. It is suggested that Piano I perform in a softer dynamic than Piano II as the Piano II assumes the main melody. However, the ending chord in mm. 265 should be performed in *forte – f* dynamic as the theme returns to the dark theme.

mm. 343-381: This section is a variation of the main theme with an intense build-up presented by both soloists exchanging melodies before culminating together in m. 381. Both soloists are recommended to perform in crescendo to compliment the ascending melodic line of the section, and both soloists are also recommended to perform in precise tempo, with a slight increase every so often in the tempo to create tension before the climax.

mm. 386-424: This section is a presentation of the existing theme, but performed with slight variations of the rhythm as well as in a different key. Piano II presents the main melody in octaves while Piano I acts as an accompaniment as well as shadow melody to Piano II. Here Piano I should perform softer than Piano II, not only as it will help Piano II to emphasize its main melody, but also because it will technically be less challenging to perform. In m. 408, the melody returns but the soloists switch roles. A similar approach as what proceeds is recommended for both soloists. A different ending is applied to this theme, and it is recommended that both pianos end in a softer dynamic to enter the bridge in a softer dynamic as it allows the soloists to explore a wider range of crescendo in the bridge later.

mm. 478-501: A *Coda* to the 3rd movement performed in connection to the cadenza, consisting of the melody from the main theme performed in octaves by Piano I while being accompanied by Piano II. Dynamic-wise, it is recommended that both soloists start out soft in *piano – p* dynamic and crescendo into *forte – f* towards the end of the section. The ending chord should also be performed in *forte – f* dynamic to end the piece in *grandioso* manner.

Differential learning in piano practice of the selected Piano Concerto by Mozart

‘Differential Learning’ is a learning concept – or more precisely: a learning model by

Schöllhorn (Widmaier, 2012). In prior concepts the brain is viewed as a machine controlled by a servo loop or programmed by a programmer. In ‘Differential Learning’, on the contrary, the learner and his or her environment is seen as a system, which unfurls its own dynamics (Widmaier, 2017). According to Schöllhorn, three assertions emerge as central aspects: 1) Learning takes place through differences, 2) Amplifying the fluctuations, which already occur in any phase of the learning process results in increased performance, and 3) Exploring the periphery opens up the entire scope of solution. The difference between ‘Differential Learning’ on the one hand, ‘differential training’ or ‘differential practice’ on the other hand is the former stands for the learning model, the latter for its application in the fields of sport or music education (Widmaier, 2017).

Piano practicing methodologies: Scales and Arpeggios on the selected Piano Concerto by Mozart

The researcher recommends all pianists who intend to perform the selected piano concertos adopt the methodology by Martin Widmaier for the development of piano technique. The supplementary exercises are also to reinforce skills or address possible weaknesses within the performer’s psychomotor domain of scales, dynamic, articulation, fingering, pedaling, musical language, and style; avoidance of ‘mistakes’ and drilling of ‘correct solution’ by means of a high rate of repetition. On practicing scales methodology by Widmaier is adopted some fundamental variants for practice are adopted:

Measure:

- change tempo / agogics
- change volume / dynamics
- change touch / legato – staccato – portato
- change accentuation
- change articulation
- change rhythm

Figure 1: Rhythmic change



- play backwards
- mirror with the other hand
- strike repeatedly

Basic exercise 1: From thumb to thumb

Figure 2: From thumb to thumb

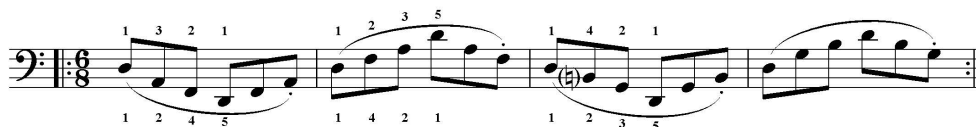


Basic Exercise 2: Around the thumb

Figure 3: Around the thumb



Figure 4: Interrupt the legato (a)



Conclusion

The objective of the current research was to develop, explore, and implement in-depth levels of knowledge of stylistic and pianistic interpretation within the musical analysis of the Concerto in E-flat major for Two Pianos and Orchestra, KV. 365 by Mozart and to present a practicing concept by Schöllhorn. The difference between ‘Differential Learning’ on the one hand, ‘differential training’ or ‘differential practice’ on the other hand is the former stands for the learning model, the latter for its application in the fields of sport or music education (Widmaier, 2017). The supplementary exercises and piano practicing methodologies by Widmaier for the development of piano technique are also to reinforce skills or address possible weaknesses within the performer’s psychomotor domain. The Interpretational Approach combined with Learning Concept by Schöllhorn and Piano Practice Methodology by Widmaier, addresses a tremendous contribution and provides assistance to music students and pianists results an unconditional powerful pianistic performance.

References

- Badura-Skoda, E. P. (2008): *Interpreting Mozart. The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions* (2nd ed.). New York
- Grayson, D. (1998). *Mozart. Piano Concertos No. 20 in D minor, KV. 466 and No. 21 in C major, KV. 467* (Cambridge ed.)
- Irving, J. (2003). *Mozart's Piano Concertos* (Aldershot ed.)
- Levin, R. (1975). *Improvisation and Embellishment in Mozart's Piano Concertos* in (Musical Newsletter, 5)
- Melkus, E. (1991). *On the Problem of Cadenzas in Mozart's Violin Concertos* (Larry Todd & Peter Williams (ed.): *Perspectives on Mozart Performance* (Cambridge ed.)
- Neumann, F. (1986). *Ornamentation and Improvisation in Mozart* (Princeton ed.)
- Rampe, S. (1995). *Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis*. Ein Handbuch (Kassel ed.)
- Reinecke, C. (2006). *Zur Wiederbelebung der Mozart'schen Clavier-Concerte. Ein Wort der Anregung an die clavierspielende Welt* (Leipzig 4th ed.)
- Ruthardt, A. (1925). *Wegweiser durch die Klavier-Literatur* (Leipzig 10th ed.)
- Wolff, C. *Cadenzas and Styles of Improvisation in Mozart's Piano Concertos*: Larry, T Williams, P.(1991): *Perspectives on Mozart's Performance* (Cambridge ed.)

ศึกษาเทคนิคการฝึกซ้อมรูดิเมนต์และจังหวะสวิงสำหรับกลองชุด
กรณีศึกษา มังกร ปี่แก้ว ชนุตร์ เตชธนนันท์ และ สุทธิพงษ์ ปานคง

The Study of The Practicing Technique of Rudiment and Swing Rhythm for
A Drum Set: Case Studies of Mangkorn Peekaw, Chanut Techthananan
and Suthipong Pankong

จิรวัดน์ แสงอนันต์¹, พิมลมาศ พร้อมสุขกุล²
Jeerawat Saeng-Anan, Pimonmas Promsukkul

บทคัดย่อ

การวิจัยในครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาเทคนิคการฝึกซ้อมรูดิเมนต์และจังหวะสวิงสำหรับกลองชุด ผู้ให้ข้อมูลคือ อาจารย์มังกร ปี่แก้ว อาจารย์ชนุตร์ เตชธนนันท์ และอาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง ใช้วิธีการเก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์และนำมาวิเคราะห์ โดยแบ่งออกเป็น 2 ประเด็น ดังนี้ 1) การฝึกซ้อมรูดิเมนต์ อาจารย์ 3 ท่านจับไม้กลองในตำแหน่งที่ดีแล้วทำให้ไม้กลองมีการรีบาวน์ และเริ่มต้นฝึกซ้อมรูดิเมนต์ที่เป็นรูปแบบมาตรฐานแล้วนำมาผสมกับรูปแบบที่คิดขึ้นใหม่เพื่อสร้างรูดิเมนต์ในรูปแบบเฉพาะตัว รวมถึงฝึกซ้อมการเน้นเสียง การเปลี่ยนเสียงบนกลองชุด เพื่อใช้ในการบรรเลงสนับสนุนหรือการโซโล 2) การฝึกซ้อมจังหวะสวิง อาจารย์ 3 ท่านเริ่มต้นฝึกซ้อมตีฉาบไรต์ในรูปแบบโน้ตตัวดำที่แบ่งย่อยด้วยโน้ตสามพยางค์เข้บัตหนึ่งชั้น และเพิ่มโน้ตสามพยางค์ตัวที่ 3 ในจังหวะที่ 2 และ 4 พร้อมกับเหยียบไฮแฮทในจังหวะที่ 2 และ 4 ให้ตรงกับเครื่องจับจังหวะ ศึกษาประวัติและผลงานของศิลปิน การฟังเพลง การถอดโน้ตกลองชุดจากบทเพลง มาใช้ในการฝึกซ้อมเพื่อการสร้างสำเนียงและภาษาในการตีจังหวะสวิง และมีข้อค้นพบเพิ่มเติมคือ การฝึกควบคุมสมาธิในขณะที่ตีกลองเพื่อแก้ปัญหาการฝึกซ้อม การใช้เสียงโน้ตแทนเสียงเมโทรโนมเพื่อลดความกดดัน การจำทำนองของเพลงโดย ร้อง ท่อง จำ

คำสำคัญ: การฝึกซ้อมกลองชุด, รูดิเมนต์, จังหวะสวิง

¹นักศึกษาปริญญาโท หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

²อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

Abstract

The purpose of this research is to study the practicing technique of rudiment and swing rhythm for a drum set. This research uses the analyzed data gathered through interviews with three teachers: Mangkorn PeeKaew, Chanut Techthananan and Suthipong Pankong. The information is then divided into two parts as follows: 1) The practice of the rudiment by these three teachers begins with the technique of holding drumsticks in the beaten position that makes drumsticks rebound. And the start of practicing rudiment from the standard pattern is mixed with the newly created pattern to practice rudiment in a personalized version. This includes the practice of sound emphasis, sound change on the drum set to be used in instrumental comping, drum fill-in and solo. 2) Basic swing rhythm practice by these three teachers begins with the ride cymbal with quarter notes in subdivision by eighth note triplet. It continues with the ride cymbal on the third in triplet notes in beat two and four, along with stepping on the pedal hi-hat in beat two and four to match metronome. Then, rudiment is applied to the study of the background and work of artists. Music, concert and drum set transcription for practice create articulation and language in the swing rhythm. Moreover, Practice controlling concentration while playing drums can solve problems in practice. Also, the use of notes instead of metronome reduces pressure. Another finding is memorizing the main melodies of songs by singing, reciting, and memorizing.

Keywords: Drum set practice, Rudiment, Swing rhythm

บทนำ

ในการแสดงดนตรีที่ประสบความสำเร็จนั้น นักดนตรีต้องมีการวางแผนเพื่อเตรียมตัวในการฝึกซ้อมที่ถูกต้อง จะส่งผลทำให้เกิดความเข้าใจและสามารถควบคุมการบรรเลงเครื่องดนตรี ช่วยลดความประหม่า ตื่นเต้นบนเวที ซึ่งการเตรียมตัวแสดงดนตรีโดยการฝึกซ้อมนั้นเป็นสิ่งจำเป็นที่นักดนตรีทุกคนต้องปฏิบัติและให้ความสำคัญ (อภิชัย เลี่ยมทอง, 2555, น.30) ในการฝึกซ้อมดนตรีที่ตุนั้นจะต้องมีการวางแผนความคิดที่มีกระบวนการและขั้นตอนในการวางแผนการฝึกซ้อมเทคนิคต่างๆ ก่อนการลงมือปฏิบัติ เพื่อให้การฝึกซ้อมนั้นถูกต้องและถูกวิธี จะทำให้เกิดผลสัมฤทธิ์ที่สามารถนำไปปฏิบัติได้จริง ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของสุรติ ประพัฒน์รังษี (2550, น.2) ที่ได้กล่าวว่า การแสดงดนตรีเป็นเรื่องของทักษะฝีมือซึ่งต้องมีความชำนาญในการปฏิบัติเหมือนการแสดงในสาขาอื่นๆ การฝึกซ้อมจึงเป็นสิ่งที่นักดนตรีต้องกระทำจนเรียกได้ว่า “การฝึกซ้อมเป็นวิถีชีวิตของนักดนตรี” และการที่นักดนตรีจะสามารถเล่นดนตรีได้ดีนั้น ต้องมีวินัยในการฝึกซ้อมและซ้อมอย่างถูกวิธี โดยแบ่งออกเป็น 3 รูปแบบใหญ่ๆ ได้แก่ 1.การเตรียมการซ้อม 2.วิธีการซ้อม

3. ขั้นตอนการฝึกซ้อม และจะต้องศึกษาหาความรู้เพิ่มเติมโดยการเข้าร่วมชม ร่วมฟังการแสดงคอนเสิร์ตหรือจากแผ่นบันทึกเสียง

เครื่องดนตรีที่มีบทบาทความสำคัญในเรื่องของจังหวะ และเป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่มากกว่าร้อยปี โดยเกิดขึ้นจากการหลอมรวมวัฒนธรรมของเครื่องประกอบจังหวะ จากดนตรีตะวันตกและพื้นฐานทางด้านจังหวะที่สลับซับซ้อนจากดนตรีแอฟริกัน มีต้นกำเนิดในรัฐนิวออร์ลีนส์ ประเทศสหรัฐอเมริกา เป็นเครื่องดนตรีที่มีพัฒนามาจากเครื่องกระทบหรือเพอร์คัสชัน (Percussion) ในวงออร์เคสตรา (Orchestra) ซึ่งมีชื่อเดิมเรียกว่า แจ๊สดรัม (Jazz Drum) หรือ แด้นซ์ดรัม (Dance Drum) แต่ในปัจจุบันเรียกว่า ดรัมคิท (Drum Kit) หรือดรัมเซต (Drum Set) แต่สำหรับในประเทศไทยเรียกว่า กลองชุด กลองชุดทำให้เกิดการพัฒนาเปลี่ยนแปลงจากเป็นเพียงแค่เครื่องประกอบจังหวะ ที่มีหน้าที่บรรเลงประกอบการเต้นรำไปสู่การพัฒนาบทบาทในเรื่องของจังหวะให้มีคุณค่ามากกว่าการที่จะเป็นเพียงแค่ผู้ควบคุมจังหวะ ซึ่งในการฝึกซ้อมกลองชุดจะประกอบด้วยสิ่งสำคัญคือการฝึกซ้อมรูดิเมนต์ ซึ่งเป็นการฝึกซ้อมขั้นพื้นฐานสำหรับการตีกลองชุดและกลองในรูปแบบอื่นๆ โดยเป็นการฝึกซ้อมมือขวาและมือซ้ายในการตีโน้ตสั้นๆ เพื่อพัฒนาทักษะผู้เล่นกลองในด้านการควบคุมไม้กลองในการสร้างเสียงและน้ำหนักมือ การสร้างความแข็งแรงและความยืดหยุ่นของกล้ามเนื้อ นิ้ว ข้อมือ ข้อศอก แขนและไหล่ การทำงานสอดคล้องประสานกับอวัยวะส่วนต่างๆ การอ่านโน้ต ซึ่งมากาดินี (Magadini, 1998, p.4) ได้กล่าวว่ารูปแบบของการฝึกรูดิเมนต์ในรูปแบบแรกนั้นถูกสร้างขึ้นจากสมาคมแห่งชาติการฝึกรูปแบบมือสำหรับมือกลอง 40 รูปแบบ จากที่มีอยู่ในต้นฉบับของวงเดินแถว วงออร์เคสตราในยุโรป โดยเพิ่มเพื่อให้มีความทันสมัยและได้รับความนิยมเพิ่มมากขึ้น และได้สอดคล้องกับผจญ พิบัง (2558, น. 225-226) ที่ได้กล่าวว่า รูดิเมนต์ (Rudiment) เป็นการฝึกทักษะพื้นฐานของกลุ่มเครื่องกระทบ ซึ่งเป็นรูปแบบการตีจังหวะสั้นๆ หลากหลายแบบ มีความสำคัญเปรียบได้กับการฝึกไล่บันไดเสียงและอาร์เปจของเครื่องดนตรีที่มีระดับเสียง และในการฝึกซ้อมจังหวะสวิง เป็นจังหวะที่เกิดขึ้นมาพร้อมๆ กับกลองชุด มีวิวัฒนาการมาจากการตีกลองสนเร็นในจังหวะมาร์ชของวงทหารเพื่อใช้ในการจัดระเบียบการเดินแถว และเป็นองค์ประกอบศูนย์กลางในการตีกลองชุด ในการฝึกซ้อมจังหวะสวิง ผู้ฝึกจำเป็นต้องมีทักษะพื้นฐานในการตีกลองชุดมาในระดับหนึ่ง สามารถอ่านโน้ตได้ ผ่านการฝึกรูดิเมนต์พื้นฐานเบื้องต้นและต้องพัฒนาทักษะในเรื่องการตีจังหวะสวิง โดยฝึกซ้อมตีฉาบไรต์ ในรูปแบบของโน้ตตัวดำที่แบ่งย่อยด้วยโน้ตสามพยางค์ในแต่ละสัปดาห์ของโน้ตตัวดำ โดยตีให้ไม้กลองมีการีบบาวกับฉาบไรต์เพื่อให้ง่ายต่อการตีจังหวะสวิง และรักษารูปแบบ 2 และ 4 โดยการเหยียบไอแซท และฝึกซ้อมการสนับสนุนจากการนำรูดิเมนต์ในรูปแบบต่างๆ มาประยุกต์ใช้บนกลองชุดในการตีจังหวะสวิง ซึ่งสอดคล้องกับไรลีย์ (Riley, 1994, p.6-9) ได้กล่าวว่า การตีฉาบไรต์ในจังหวะสวิงมีการใช้ลักษณะของโน้ตตัวดำแต่แบ่งแยกย่อยด้วยโน้ตสามพยางค์ชนิดหนึ่งขึ้น ฉาบไรต์ในลักษณะของโน้ตตัวดำแต่ให้สม่ำเสมอของเสียงทุกจังหวะ ไปพร้อมกับนับเสียงออกมา วันทริพลิต (1-Trip-let) ทูทริพลิต (2-Trip-let) ทรีทริพลิต (3-Trip-let) โฟร์ทริพลิต (4-Trip-let) โดยเน้นเสียงของโน้ตตัวที่ 3 ในรูปแบบสามพยางค์ในจังหวะที่ 2 และ 4 และสอดคล้องกับฟูลเลน (Fullen, 2005, p.13-14) ได้กล่าวไว้ว่า ในการตีฉาบไรต์ให้ได้เสียงที่กังวานแบบเต็มคุณภาพของเสียงนั้น ต้องปล่อยไม้กลองในขณะตีให้เกิดการสะท้อนกลับอย่างสม่ำเสมอต่อเนื่อง

ในเวลาที่ดีฉาบ (Rebound Stroke) และต้องรักษาการเคลื่อนไหวของแขนให้สม่ำเสมอ คล้ายกับการตีลูกเทนนิสให้ต่งและสะท้อนกลับอย่างสม่ำเสมอ

จากความสำเร็จในเรื่องเทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์และจังหวะสวิงสำหรับกลองชุด ส่วนใหญ่จะเป็นข้อมูลในการฝึกซ้อมที่วิเคราะห์มาจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านกลองชุดที่เป็นชาวต่างชาติ ผู้วิจัยจึงมีความสนใจในเรื่องของการฝึกซ้อมรูติเมนต์และการฝึกซ้อมจังหวะสวิงสำหรับกลองชุด จากมีoglองที่เป็นคนไทยจากการศึกษารวบรวมข้อมูลทำให้พบว่าในประเทศไทยมีผู้เชี่ยวชาญทางด้านกลองชุดมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับทั้งในวงการนักร้องและสถาบันการศึกษาดนตรีทั้งในระบบและนอกระบบ และยังเป็นอาจารย์สอนกลองชุดในระดับอุดมศึกษา รวมถึงสถาบันดนตรีต่างๆ รวมถึงยังมีผลงานการแสดงบรรเลงกลองชุดทั้งในและต่างประเทศ ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านกลองชุดในประเทศไทยและเป็นอาจารย์สอนกลองชุดในระดับอุดมศึกษา เป็นจำนวน 3 ท่าน ได้แก่ 1. อาจารย์มังกร ปิแก้ว เป็นต้นแบบและตำนานมือกลองแจ๊สคนแรกของเมืองไทยที่เป็นที่ยอมรับ จากวงการดนตรีทั่วประเทศไทยและมีประสบการณ์ในการสอนกลองชุดเป็นที่ยอมรับจากสถาบันการศึกษาดนตรีทั่วประเทศ อาจารย์เคยเป็นอาจารย์พิเศษสอนกลองชุดที่คณะดนตรี มหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ และโรงเรียนดนตรีศุภการ 2. อาจารย์ขุนทร เตชนนนท์ เป็นสมาชิกวงเอเชียแจ๊ส ออลสตาร์พาวเวอร์ควอเตต (Asian Jazz All-Stars Power Quartet) เป็นวงที่มีศิลปินแจ๊สต่างๆ ในแถบประเทศอาเซียนมารวมตัวกันและร่วมเดินทางแสดงคอนเสิร์ตแจ๊สทั้งในประเทศและต่างประเทศ และเป็นอาจารย์ประจำสอนเอกกลองชุดแจ๊ส คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร 3. อาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง เป็นมือกลองที่มีผลงานการแสดงร่วมกับศิลปินในเมืองไทยมากมาย อาทิ วงอินฟินิตี้ (Infinity) วงซาวนด์ออฟสยาม (Sound of Siam) หนึ่ง จักรวาล และยังเป็นมือกลองประจำให้กับวงอีทีซี (ETC) โดยร่วมเดินทางแสดงคอนเสิร์ตทั้งในประเทศและต่างประเทศ และเป็นอาจารย์พิเศษสอนกลองชุด ในสาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์สากล คณะศิลปศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จะเห็นได้ว่าอาจารย์ทั้ง 3 ท่านมีเทคนิคที่สำคัญในการฝึกซ้อมรูติเมนต์และจังหวะสวิงสำหรับกลองชุด ซึ่งเป็นประโยชน์เกี่ยวกับศึกษาทางด้านดนตรี ในเรื่องการฝึกซ้อมรูติเมนต์และจังหวะสวิงสำหรับกลองชุด พร้อมทั้งสามารถนำข้อมูลมาใช้ในการบูรณาการกับการเรียนการสอนกลองชุด รวมถึงยังเป็นแนวทางในการเริ่มต้นสำหรับการตีกลองชุดในรูปแบบดนตรีแจ๊ส

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาเทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์สำหรับกลองชุด
2. เพื่อศึกษาเทคนิคการฝึกซ้อมจังหวะสวิงสำหรับกลองชุด

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับการวิจัย

1. ได้ทราบเทคนิคในการฝึกซ้อมรูติเมนต์ของ อาจารย์มังกร ปิแก้ว อาจารย์ขุนทร เตชนนนท์ และอาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง

2. ได้ทราบเทคนิคในการฝึกซ้อมจังหวะสวิงขั้นพื้นฐานของอาจารย์มังกร ปี่แก้ว อาจารย์ชุนตร์ เตชชนนันท์ และ อาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง
3. ได้ทราบองค์ประกอบที่ช่วยส่งเสริมในการฝึกซ้อมรูดิเมนต์ และจังหวะสวิงสำหรับกลองชุด เพื่อเป็นแนวทางในการเริ่มต้นสำหรับการตีกลองชุดในรูปแบบดนตรีแจ๊ส และสามารถนำข้อมูลนำมาใช้ในการบูรณาการกับการเรียนการสอนกลองชุด

ขอบเขตของการวิจัย

ขอบเขตเนื้อหาแบ่งออกเป็น 2 ด้านที่มีความสำคัญในการฝึกซ้อมกลองชุด ได้แก่ ด้านเทคนิคในการฝึกซ้อมรูดิเมนต์และด้านเทคนิคในการฝึกซ้อมจังหวะสวิงสำหรับกลองชุด โดยศึกษาข้อมูลจากผู้ให้ข้อมูลด้านกลองชุดที่มีผลงานเป็นที่ยอมรับทั้งในประเทศ และต่างประเทศและเป็นอาจารย์ทางด้านกลองชุดในสถาบันการศึกษาดนตรีจำนวน 3 ท่าน ผู้วิจัยใช้ระยะเวลาในการเก็บข้อมูลเป็นเวลา 3 เดือน

วิธีการดำเนินวิจัย

การคัดเลือกผู้ให้ข้อมูล

ผู้วิจัยได้มีเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้ให้ข้อมูลจากคุณสมบัติ ดังต่อไปนี้

1. สอนวิชาเอกกลองชุดในระดับมหาวิทยาลัย
2. มีประสบการณ์ในการสอนมากกว่า 10 ปี
3. มีประสบการณ์ในการแสดงดนตรีในระดับชาติและนานาชาติ
4. มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับในด้านการตีกลองชุดในประเทศไทย

ซึ่งจากเกณฑ์ในการคัดเลือกทำให้ได้ผู้ให้ข้อมูล จำนวน 3 ท่าน ได้แก่ อาจารย์มังกร ปี่แก้ว

อาจารย์ชุนตร์ เตชชนนันท์ และ อาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

เครื่องมือในการวิจัย ได้แก่ แบบคำถามในการสัมภาษณ์ โดยกำหนดเนื้อหาของข้อคำถามออกเป็น 3 ด้าน ได้แก่ ด้านที่ 1 ด้านเทคนิคในการฝึกซ้อมรูดิเมนต์ ด้านที่ 2 ด้านเทคนิคในการฝึกซ้อมจังหวะสวิง ด้านที่ 3 ด้านองค์ประกอบที่ช่วยส่งเสริมในการฝึกซ้อมรูดิเมนต์และจังหวะสวิงสำหรับกลองชุด และนำแบบคำถามในการสัมภาษณ์ไปให้ผู้เชี่ยวชาญทั้ง 3 ท่าน ได้แก่ ดร.ดวงกมล บางขวด อาจารย์ประจำสาขาวิชาพัฒนศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พนัง ปานช่วย อาจารย์ประจำสาขาวิชาเอกดนตรีแจ๊ส ภาควิชาดนตรีตะวันตก วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุ่งเกียรติ สิริวงษ์สุวรรณ อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา ทำการตรวจสอบความเหมาะสมของข้อคำถาม และนำมาวิเคราะห์หาค่าดัชนีความสอดคล้องระหว่างข้อคำถามกับวัตถุประสงค์ (IOC) ซึ่งได้ผลค่าเฉลี่ย IOC อยู่ที่ 1.00 ซึ่งถือว่าผ่านเกณฑ์ สามารถนำมาใช้เป็นเครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูลสำหรับงานวิจัยได้

การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูลจากการใช้แบบคำถามในการสัมภาษณ์แบบกึ่งทางการ โดยบันทึกเทปและวิธีโอในการสัมภาษณ์

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์มาถอดเทป โดยแบ่งออกเป็น 3 ด้าน ได้แก่ ด้านที่ 1 ด้านเทคนิคในการฝึกซ้อมรูติเมนต์ ด้านที่ 2 ด้านเทคนิคในการฝึกซ้อมจังหวะสวิง ด้านที่ 3 ด้านองค์ประกอบที่ช่วยส่งเสริมในการฝึกซ้อมรูติเมนต์และจังหวะสวิงสำหรับกลองชุด และนำเสนอในรูปแบบพรรณนาวิเคราะห์

สรุปผลการวิจัย

จากผลการวิเคราะห์ข้อมูลในเรื่อง การศึกษาเทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์และจังหวะสวิงสำหรับกลองชุด กรณีศึกษา อาจารย์มังกร ปิแก้ว อาจารย์ชุนทร เตชชนันท์ และอาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง ซึ่งมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาเทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์และเทคนิคการฝึกซ้อมจังหวะสวิงสำหรับกลองชุด ผู้วิจัยขอนำเสนอข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์โดยสรุปผลการวิจัยแบ่งออกเป็น 3 ด้าน ดังนี้

ด้านที่ 1 ด้านเทคนิคในการฝึกซ้อมรูติเมนต์ มีแบบคำถามในการสัมภาษณ์ทั้งหมด 8 คำถาม และผู้วิจัยได้นำข้อคำถามทั้ง 8 ข้อมาสรุปลอกเป็นประเด็นที่สำคัญ 2 ประเด็น ดังนี้ 1. เทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์ขั้นพื้นฐาน 2. เทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์ในรูปแบบเฉพาะตัว

1.1 เทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์ขั้นพื้นฐาน

จากการศึกษาข้อมูล ในเรื่องเทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์ขั้นพื้นฐาน สรุปได้ว่าอาจารย์ 2 ท่าน มีวิธีการจับไม้ในรูปแบบเทรตติชักริฟ และรูปแบบแมทซ์กริฟ อีก 1 ท่านจับไม้ในรูปแบบเทรตติชักริฟเพียงอย่างเดียว และอาจารย์ทั้ง 3 ท่านมีความคล้ายกันในเรื่องการควบคุมไม้กลอง โดยจับไม้กลองให้อยู่ในจุดที่ดีไม้กลองลงไปที่หนังกลองแล้วไม้กลองสามารถต่งและสะท้อนกลับมาได้มากที่สุดหรือที่เรียกว่า รีบาวน์ และควรที่จะจับไม้กลองแบบกระชับไม่หลวมจนเกินไปและไม่แน่นจนเกินไป จับให้เป็นธรรมชาติในรูปแบบที่ตัวเรานั้นไม่ฝืนสรีระร่างกาย การฝึกซ้อมรูติเมนต์ขั้นพื้นฐานที่อาจารย์ทั้ง 3 ท่าน ใช้ในการฝึกซ้อมตรงกัน คือ ซิงเกิลสโตรค และ ซิงเกิลพาราดีดเดิล รวมถึงฝึกซ้อมการเน้นเสียง นอกจากนั้นแล้วอาจารย์ทั้ง 3 ท่านยังมีรูติเมนต์ที่ใช้ในการฝึกซ้อมเพิ่มเติม ดังนี้ อาจารย์มังกรฝึกซ้อมดับเบิลสโตรค และดับเบิลพาราดีดเดิล อาจารย์ชุนทรฝึกซ้อมรูปแบบของโน้ตสามพยางค์เซ็ปต์หนึ่งชั้น 1 ห้องแล้วต่อด้วยโน้ตเซ็ปต์หนึ่งชั้น 1 ห้อง อาจารย์สุทธิพงษ์ฝึกซ้อมในรูปแบบมือขวาตีจังหวะสวิง และมือซ้ายตีรูติเมนต์ โดยเริ่มตั้งแต่โน้ตตัวดำ โน้ตตัวเซ็ปต์หนึ่งชั้น โน้ตสามพยางค์เซ็ปต์หนึ่งชั้น โน้ตเซ็ปต์สองชั้น โดยเริ่มฝึกจากจังหวะช้าและค่อยเพิ่มอัตราความเร็วขึ้น

1.2 เทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์ในรูปแบบเฉพาะตัว

จากการศึกษาข้อมูลในเรื่องเทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์ในรูปแบบเฉพาะตัว สรุปได้ว่าอาจารย์แต่ละท่านมีความแตกต่างกันในเรื่องของเทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์ในรูปแบบเฉพาะตัว ดังนี้ อาจารย์มังกรนำรูปแบบรูติเมนต์ขั้นพื้นฐานมาผสมกับสิ่งที่อาจารย์ได้คิดขึ้นเองในการฝึกซ้อม รูติเมนต์ที่เป็นรูปแบบ

เฉพาะตัว 4 รูปแบบ ได้แก่ ชิงกีฬพาราดีดเดิลรูปแบบที่ 1 และ 2 ดับเบิลพาราดีดเดิล และชิงกีฬสโตรคใน รูปแบบโน้ตสามพยางค์ อาจารย์ขุฑุทร์ ไม่มีเทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์ที่เป็นรูปแบบเฉพาะตัวแต่นำรูติเมนต์ อินเวิร์สพาราดีดเดิลมาใช้ในการฝึกซ้อม เน้นเสียงที่ตัวสุดท้ายและตัวแรกของกลุ่มโน้ต โดยแบ่งสัดส่วนย่อย ของโน้ตในรูปแบบโน้ตเซ็ปต์สองชั้น และตีให้มีความเท่าเทียมกันของแต่ละสโตรคในการตีทั้ง 2 มือ ฝึกซ้อม โดยคิดให้เป็นประโยคเพลง อาจารย์สุทธิพงษ์ได้นำรูติเมนต์ขั้นพื้นฐานมาผสมกับรูติเมนต์ร่าตามาคิว แล้วนำมาดัดแปลงเป็นรูปแบบในการฝึกซ้อมเฉพาะตัวที่คิดขึ้นมาเองในเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างมือและเท้า 9 รูปแบบ และแบบฝึกหัดการเคลื่อนไหวบนกลองชุดโดยใช้รูติเมนต์ร่าตามาคิวอีก 4 รูปแบบ ฝึกซ้อมกับ เมโทรโนมเพื่อให้เกิดความคงที่ของจังหวะโดยใช้วิธีการสมมุติเสียงตัวโน้ตแทนเสียงเมโทรโนม อาทิ โน้ตตัวโดเท่ากับจังหวะที่ 1 โน้ตตัวลาเท่ากับจังหวะที่ 2 โน้ตตัวเรเท่ากับจังหวะที่ 3 และโน้ตตัวซอลเท่ากับ จังหวะที่ 4

อาจารย์ทั้ง 3 ท่านพบปัญหาและมีวิธีการแก้ไขในการฝึกซ้อมรูติเมนต์ที่มีความคล้ายคลึง กัน ซึ่งโดยส่วนใหญ่เป็นเรื่องของการฝึกซ้อม ดังนี้ อาจารย์มังกรพบปัญหาในเรื่องของการควบคุมไม้กลอง ในการตี แก้ไขโดยจับไม้กลองให้ขนานกับกลองสแนร์ทำให้ในขณะตีไม่สามารถดึงกลับเพื่อสร้างความคงที่ ของจังหวะและความสม่ำเสมอของไม้กลอง อาจารย์ขุฑุทร์พบปัญหาในเรื่องของการตีเร่งไม่ตรงจังหวะ ตีลูกส่งกลองไม่ตรงจังหวะ ตีสโตรคไม่ละเอียดทำให้เสียงไม่เท่ากัน แก้ไขโดย ฝึกซ้อมกับเมโทรโนมตามจังหวะ ของเพลงที่จะต้องเล่น อาจารย์สุทธิพงษ์พบปัญหาในเรื่องเกิดความตึงเครียดในการฝึกซ้อม และมีวิธีแก้ไข โดยให้หยุดการฝึกซ้อมก่อน และฝึกควบคุมสมาธิในขณะตีกลองหรือการทำสมาธิบนกลอง โดยตีเพียงแค่ กลองใหญ่ กลองสแนร์ และไฮแฮท เท่านั้น ในอัตราความเร็ว 60 บีพีเอ็ม โดยเริ่มจาก 5 นาทีก่อนพอทำได้ ค่อยเพิ่มเวลาจนถึง 1 ชั่วโมงเต็ม ทำให้สามารถควบคุมอารมณ์ จิตใจ มีสมาธิในการตีกลองมากขึ้น

ด้านที่ 2 ด้านเทคนิคในการฝึกซ้อมจังหวะสวิง มีแบบคำถามในการสัมภาษณ์ทั้งหมด 12 คำถาม และผู้วิจัยได้นำข้อคำถามทั้ง 12 ข้อมาสรุปออกเป็นประเด็นที่สำคัญ 3 ประเด็น ดังนี้ 1. เทคนิคการตีจังหวะ สวิงขั้นพื้นฐาน 2. เทคนิคการบรรเลงสนับสนุน การควบคุมเสียงและการสร้างสำเนียงในการตีกลองชุด และ 3. เทคนิคการฝึกซ้อมจังหวะสวิงกับบทเพลง

2.1 เทคนิคการตีจังหวะสวิงขั้นพื้นฐาน

จากการศึกษาข้อมูลในเรื่อง เทคนิคการตีจังหวะสวิงขั้นพื้นฐาน สรุปได้ว่า อาจารย์ทั้ง 3 ท่านได้มีเทคนิคในการฝึกตีฉาบไรต์ที่ตรงกัน โดยฝึกซ้อมตีฉาบไรต์ในรูปแบบโน้ตตัวดำแบ่งย่อยด้วยโน้ต สามพยางค์เซ็ปต์หนึ่งชั้น โดยเน้นเสียงที่จังหวะ 2 และ 4 พร้อมกับตีฉาบไรต์โน้ตสามพยางค์สุดท้ายใน จังหวะ 2 และ 4 ทำให้เกิดสวิงฟีล และศึกษาข้อมูลจากการฟัง การดูการบรรเลง และนำมาเลียนแบบใน การฝึกซ้อม และอาจารย์อีก 1 ท่านได้เพิ่มเติมในเรื่องการฝึกตีฉาบไรต์ ในด้านกายภาพ คือการฝึกในจังหวะ เร็ว เพื่อให้กล้ามเนื้อเคยชินกับการตีในจังหวะสวิงแบบเร็ว ด้านความเข้าใจดนตรี คือยึดเสียงของมือขวาหรือ การตี ฉาบไรต์จากต้นแบบหรือมือกลองระดับโลก และอาจารย์ทั้ง 3 ท่าน ใช้วิธีการเหยียบไฮแฮทที่ตรงกัน ทั้ง 2 รูปแบบ โดยขึ้นอยู่กับเสียงที่ต้องการ และเริ่มฝึกจากการเหยียบจังหวะที่ 2 และ 4 แล้วจึงค่อยพัฒนา ในการฝึกโดยที่ไม่จำเป็นต้องเหยียบไฮแฮทในจังหวะ 2 และ 4 แต่ใช้วิธีนำรูปแบบโน้ตสามพยางค์มาผสมกัน

ทั้งสองเท้า ทั้งไฮแอทและกลองใหญ่ ดังนั้นเท้าซ้ายที่เหยียบไฮแอทจึงไม่จำเป็นที่จะต้องลงจังหวะ 2 และ 4 แต่ใช้ทั้งไฮแอทและเบสดรัมในการรักษาจังหวะ 2 และ 4 แทนการเหยียบไฮแอท และเหยียบไฮแอทในรูปแบบโน้ตสามพยางค์ล้อกับการตีฉาบไรต์ในจังหวะสวิง และฝึกซ้อมไฮแอทคล้ายกับการฝึกตีไรต์และอาจารย์แต่ละท่านมีประเด็นที่แตกต่างกันในเรื่องเทคนิคในการฝึกเหยียบกระเดื่องกลองใหญ่ ดังนี้ อาจารย์มักการใช้วิธีการเหยียบแบบวางส้นเท้าแนบลงกับพื้นกระเดื่องแล้วใช้กำลังจากหน้าเท้าในการเหยียบ เนื่องจากต้องการให้เสียงกลองใหญ่ซบเสียงเบสและสามารถเคลื่อนไหวในการเล่นเร็วไม่เกร็ง อาจารย์ชุนตร์ใช้วิธีการเหยียบกระเดื่องทั้งแบบใช้วิธีการเหยียบแบบวางส้นเท้าแนบลงกับพื้นกระเดื่องแล้วใช้กำลังจากหน้าเท้าในการเหยียบและแบบยกส้นเท้าและใช้กำลังจากการจิกปลายเท้าในการเหยียบ ซึ่งขึ้นอยู่กับเสียงที่ต้องการขึ้นอยู่กับตัวเพลง แนวเพลง ความเข้าใจเพลง อาจารย์สุทธิพงษ์ใช้วิธีการเหยียบกระเดื่องแบบยกส้นเท้าและใช้กำลังจากการจิกปลายเท้าในการเหยียบ เนื่องจากต้องการเสียงของกลองใหญ่มีเสียงเบากว่าเสียงของเบสเพื่อสนับสนุนในย่านของเสียงต่ำ และอาจารย์ทั้ง 3 ท่านได้มีเทคนิคการตีกลองสแนร์ ที่คล้ายคลึงกัน โดยนำรูติเม้นท์มาเป็นส่วนประกอบในการฝึกซ้อมและสร้างการแบ่งสัดส่วนย่อยของโน้ตต่างๆ ในการฝึกซ้อมโดยเน้นมือซ้ายในการฝึกซ้อมบนกลองสแนร์และมือขวาตีไรต์ในจังหวะสวิง เนื่องจากมือซ้ายมักจะทำงานมากกว่ามือขวา

2.2 เทคนิคการบรรเลงสนับสนุน การควบคุมเสียง และการสร้างสำเนียงในการตีจังหวะสวิง

จากการศึกษาเทคนิคการฝึกซ้อมในเรื่องของการบรรเลงสนับสนุน การควบคุมเสียงและการสร้างสำเนียงในการตีกลองชุด สรุปได้ว่า อาจารย์ทั้ง 2 ท่านมีเทคนิคการฝึกซ้อมการบรรเลงสนับสนุนที่มีความคล้ายคลึงกัน โดยจะสนับสนุนจังหวะหรือรูปแบบจังหวะต่างๆ คล้ายกับการบรรเลงสนับสนุนมือซ้ายของเปียโน ขึ้นอยู่กับบทเพลง ผู้บรรเลงร่วมและรูปแบบของวงเป็นส่วนใหญ่ไม่ตายตัวอยู่ที่วิธีการเลือกใช้ในการเล่น และอีก 1 ท่านใช้วิธีคิดจากการนำบทเพลงอาร์แอนด์บีหรือป๊อปนำมาใช้ในเรื่องของการสนับสนุนและความพอดีในการเล่น รวมไปถึงคอยสนับสนุนให้ผู้ที่ร่วมเล่นคนอื่นด้วย ซึ่งอาจารย์ทั้ง 3 ท่านให้ความสำคัญในเรื่องของความรู้สึกสวิงฟีลในการฝึกซ้อมและบรรเลงเล่น และในเรื่องของแบบฝึกหัดและอัตราความเร็วในการเริ่มต้นฝึกซ้อมจังหวะสวิง อาจารย์แต่ละท่านมีประเด็นที่แตกต่างกันและบางประเด็นที่เหมือนกัน ดังนี้ อาจารย์มักกรไม่มีตำราในการฝึกซ้อม ใช้วิธีในการฟังมากและนำมาเลียนแบบ รวมไปถึงเน้นในเรื่องของการตีให้มีความรู้สึกสวิงหรือให้มีความรู้สึกสวิงในวิญญาณการเล่น ฝึกซ้อมโดยเปิดเสียงเมโทรโนมเน้นจังหวะที่ 1 และ จังหวะที่ 3 ในการตีจังหวะสวิงแบบปานกลาง และเปิดเสียงเมโทรโนมเน้นจังหวะที่ 1 เพียงจังหวะเดียวในจังหวะสวิงแบบเร็ว อาจารย์ชุนตร์มีหนังสือ 2 เล่มในการฝึกซ้อมคือ ซินโคเปชั่น ของเท็ดลิต และดิอาร์ทออฟบ๊อปรดรัมมิง เดอะแจ๊สดรัมเมอร์เวิร์คช็อป ของจอห์น ไรเลย์ โดยเริ่มฝึกจากจังหวะทั้งช้าไปจนถึงเร็วและเร็ว ที่สุดเท่าที่เราตีได้โดยที่เปิดเมโทรโนมเป็นตัวกำกับหรือไม่ก็เปิดแค่จังหวะ 2 และ 4 อาจารย์สุทธิพงษ์มีแนวคิดในการฝึกซ้อมแบบสวนทางคือ อาจารย์คิดจากการตีจังหวะในรูปแบบต่างๆ ไปหาจังหวะสวิง โดยลดเสียงกลองใหญ่เพิ่มเสียงไฮแอทจากการเหยียบ และตีฉาบไรต์ใน

รูปแบบตัวดำแบ่งย่อยด้วยโน้ตสามพยางค์ แต่อาจารย์ทั้ง 3 ท่านมีสิ่งที่สำคัญเหมือนกันคือ ศึกษาข้อมูลจากการฟังมา การดูการบรรเลง เพื่อนำมาเลียนแบบในการฝึกซ้อม

ในการควบคุมเสียงกลองชุดและการสร้างภาษา หรือสำเนียงในการตีจังหวะสวิง อาจารย์ทั้ง 3 ท่านมีประเด็นที่ต่างกัน ดังนี้ อาจารย์มักกรฝึกซ้อมโดยใช้การเน้นเสียงและในเรื่องการแบ่งจังหวะ อาทิ จากเครื่องหมายกำหนดจังหวะ **2** มาเป็น **4** แล้วฝึกกลับกันในการฝึกซ้อม อาจารย์ขุนทรใช้วิธีการถอดโน้ตจากเสียงกลองชุด ทำให้เข้าใจในเสียงหรือสำเนียงในการตีของมือกลองระดับโลกแต่ละคน ทำให้ได้ประโยชน์ของเพลง และสามารถนำประโยคเพลงมาต่อกัน ทำให้ได้ภาษาหรือสำเนียงในการเล่น อาจารย์สุทธิพงษ์ ฝึกซ้อมจังหวะสวิง 4 หรือ 6 ห้อง แล้วนำรูติเม้นท์มาใช้ในการส่งลูกกลอง หรือสลับกันโซโลคนละ 4 ห้อง และสิ่งที่อาจารย์ทั้ง 3 ท่านมีความคล้ายคลึงกัน คือ การศึกษาข้อมูลจากการฟัง การดูการบรรเลง เพื่อให้เกิดการตกผลึกแล้วนำมาเลียนแบบในการฝึกซ้อม สามารถสร้างภาษาและสำเนียงในการตีกลองชุดของตัวเองได้

2.3 เทคนิคการฝึกซ้อมจังหวะสวิงกับบทเพลง

จากการศึกษาข้อมูลในเรื่องเทคนิคการฝึกซ้อมจังหวะสวิงกับบทเพลง สรุปได้ว่าอาจารย์ 2 ท่านมีการนำบทเพลงมาใช้ประกอบการฝึกซ้อม เพื่อศึกษารูปแบบการตี สำเนียง และภาษาในการตีควบคู่ไปกับการเรียนรู้เพลงแต่ละเพลงไปด้วย และอาจารย์ 1 ใน 2 ท่านนี้ยังได้ใช้เทคนิคการฝึกด้วยการร้อง คือต้องพยายามร้องทำนองหลักให้ได้ การท่องคือต้องท่องทำนองหลักให้ได้ และการจำคือต้องจำทำนองเพลงให้ได้จนขึ้นใจ ทำให้การเล่นของตัวเองอยู่ในสังกัดลักษณะของเพลงตลอดเวลา ไม่หลงท่อนเพลง และอาจารย์อีก 1 ท่าน ไม่เคยนำบทเพลงมาใช้ประกอบในการฝึกซ้อม อาจารย์ 2 ใน 3 ท่าน มีการดูโน้ตประกอบเพื่อให้รู้ท่อนเพลง สัดส่วนของทำนองเพลง และอีก 1 ท่านได้ให้ความเห็นว่า ใช้การดูโน้ตประกอบในการเล่นสำหรับบางเพลงที่ไม่แม่นยำทำนองหลัก เพื่อต้องการเน้นกับเสียงโน้ตทำนองหลักของเพลง หรือในบางครั้งใช้วิธีนับจำนวนห้องเพลงเพื่อจะได้รู้ประโยคของเพลง ทำให้ไม่หลงท่อนเพลง ซึ่งอาจารย์ทั้ง 3 ท่าน มีแนวคิดที่คล้ายกันคือ ทุกอย่างเกิดจากการฟังแล้วนำมาเลียนแบบในการฝึกซ้อม

อาจารย์แต่ละท่านพบปัญหาและวิธีแก้ไขในการฝึกซ้อมจังหวะสวิงที่ต่างกันดังนี้ อาจารย์มักกรพบปัญหาในเรื่องของการฟังแล้วนำสิ่งที่ฟังมาใช้ในการมาเล่น แล้วค่อนข้างที่จะรักษาจังหวะให้คงที่ได้ยาก เนื่องจากมือไม่คล่อง แก้ปัญหาด้วยวิธีการฝึกรูติเม้นท์ให้มีความคล่องตัว โดยเริ่มฝึกจากช้าก่อน อาจารย์ขุนทรพบปัญหาในเรื่อง ศึกษาข้อมูลทางด้านดนตรีค่อนข้างน้อย ทำให้มีข้อมูลในการฝึกซ้อมมีน้อย การพัฒนาการฝึกซ้อมจึงช้า แก้ปัญหาโดยการศึกษาในเรื่องของดนตรีให้มากขึ้น ฟังเพลงมากขึ้น การดูยูทูบ และการออกไปหาประสบการณ์จากการดูการบรรเลง เพื่อนำข้อมูลที่ถูกต้องมาฝึกซ้อม ทำให้ฝึกซ้อมอย่างถูกต้อง มีการวางแผนและมีจุดหมาย เพื่อให้การฝึกซ้อมเกิดผลสัมฤทธิ์ อาจารย์สุทธิพงษ์พบปัญหาในการเริ่มต้นฝึกจังหวะสวิง โดยตีฉาบไรต์แล้วมีความรู้สึกที่ไม่สวิง แก้ไขด้วยการตีฉาบไรต์เป็นโน้ตตัวดำทุกตัวและเพิ่มการตีฉาบไรต์ในโน้ตสามพยางค์ตัวสุดท้ายในจังหวะที่ 2 และ 4 เพื่อให้รู้สึกถึงความเป็นสวิงฟูลมากขึ้น

ด้านที่ 3 ด้านองค์ประกอบที่ช่วยส่งเสริมในการฝึกซ้อมรูติเม้นท์และจังหวะสวิงสำหรับกลองชุด
มีแบบคำถามในการสัมภาษณ์ทั้งหมด 7 คำถาม และผู้วิจัยได้นำข้อคำถามทั้ง 7 ข้อมาสรุปรวบรวมเป็นประเด็นที่สำคัญ 2 ประเด็น ดังนี้ 1. ประวัติและผลงานของศิลปินมือกลอง และ 2. การฟังเพลง

3.1 ประวัติและผลงานของศิลปินมือกลอง

จากการศึกษาข้อมูล อาจารย์ทั้ง 3 ท่านให้ความสำคัญกับการศึกษาประวัติและผลงานของศิลปินมือกลอง เพราะทำให้เข้าใจในการการฝึกซ้อมพร้อมทั้งแนวคิดต่างๆ ในการฝึกซ้อม และเพื่อเป็นข้อมูลที่สำคัญในการฟังเพลง

3.2 การฟังเพลง

จากการศึกษาข้อมูลในเรื่องการฟังเพลง สรุปได้ว่า อาจารย์ทั้ง 3 ท่านให้ความสำคัญในการฟังเพลงค่อนข้างมาก เพราะการฟังทำให้ได้เข้าใจถึงภาษาและสำเนียงของคนตรี และเป็นข้อมูลที่สำคัญในการฝึกซ้อมรวมถึงการเล่น ซึ่งศิลปินที่มีอิทธิพลในการเริ่มฟังเพลงและตีกลองของอาจารย์ทั้ง 3 ท่าน มีความแตกต่างกันออกไปดังนี้ อาจารย์มังกรเริ่มจากฟังวงบิ๊กแบนด์แจ๊ส อาทิ เกลนน์มิลเลอร์ ทอมมิตอร์ซี แฮร์ริเจมส์ และฟังศิลปินมือกลองที่เปิดโลกทัศน์ในการเริ่มตีกลองชุด ได้แก่ เอ็ดทริกเพน เซลล์มานน์ โคซี่โคล แม็กซีโรซ หลุยส์เบลสัน และบัดดีรีช อาจารย์ชุนตร์เริ่มฟังจากศิลปินที่ชื่อ ไมล์เดวิส และเฮอรัปป์แชนคือค และมีมือกลองที่เปิดโลกทัศน์ในการเริ่มตีกลอง ได้แก่ โทนีวิลเลียมส์ ฟิลลีโจโจนส์ อาจารย์สุทธิพงษ์เริ่มฟังจากศิลปินที่ชื่อ โกรฟเวอร์วอชิงตันจูเนียร์ อัลจาโร และซิคโคเรีย และมีมือกลองที่เปิดโลกทัศน์ในการเริ่มตีกลอง ได้แก่ สตีฟแกด เดฟเวลล์ วินนี่โคลัวตา เดนนิสแซมเบอร์ สตีฟสมิธ ปีเตอร์เอิร์สกิน และ เจฟ แฮมิลตัน ซึ่งอาจารย์ทั้ง 3 ท่านให้ความสำคัญในเรื่องของสังคีตลักษณ์ของเพลง เพราะหน้าที่ของมือกลองจำเป็นที่จะต้องรู้และเข้าใจถึงสังคีตลักษณ์ของเพลง ทำให้รู้จักเพลง รู้ท่อนเพลง เล่นแล้วไม่หลงท่อน หลงฟอร์มเพลงและเข้าถึงอารมณ์ของบทเพลงได้ดีกว่า การฟังแล้วนำมาวิเคราะห์เท่ากับได้ศึกษาศิลปินต่างๆ ไปด้วย อย่าฟังแต่มือกลองเพียงอย่างเดียวต้องฟังศิลปินเครื่องดนตรีชนิดอื่นด้วย และในเรื่องของแนวคิดในการฟังเพลง อาจารย์ทั้ง 3 ท่านมีแนวคิดที่มีทั้งความคล้ายกันและความต่างกันในการฟังเพลงดังนี้ การฟังเพลงขึ้นอยู่กับความชอบของแต่ละบุคคล ซึ่งในแต่ละแนวก็มีความสำคัญและมีเสน่ห์ที่แตกต่างกันออกไป โดยที่เพลงแต่ละประเภทมีความแตกต่างด้วยภาษา การเรียบเรียงเสียงประสาน ซึ่งในดนตรีบางประเภท อาทิ ดนตรีแจ๊สจะมีความแตกต่างจากดนตรีในแนวอื่น เนื่องด้วยดนตรีประเภทนี้ค่อนข้างเน้นในเรื่องของการใช้ปฏิภาณไหวพริบ ไม่มีกรอบ มีอิสระในการบรรเลง และใช้ทักษะหรือเทคนิคต่างๆ ในการนำมาโซโลเดี่ยว

อภิปรายผล

จากผลการวิจัยในเรื่องศึกษาเทคนิคการฝึกซ้อมรูติเม้นท์และการฝึกซ้อมจังหวะสวิงสำหรับกลองชุด กรณีศึกษา อาจารย์มังกร ปี่แก้ว อาจารย์ชุนตร์ เตชะชนันท์ และอาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง ผู้วิจัยได้นำผลการวิจัยมาอภิปรายผลออกเป็น 3 ด้าน ได้แก่ 1. ด้านการฝึกซ้อมรูติเม้นท์ 2. ด้านการฝึกซ้อมจังหวะสวิง 3. ด้านองค์ประกอบที่ช่วยส่งเสริมในการฝึกซ้อมรูติเม้นท์และจังหวะสวิง โดยมีเนื้อหาในแต่ละด้าน ดังนี้

1. ด้านการฝึกซ้อมรูติเมนต์

จากการศึกษาอาจารย์ทั้ง 3 ท่านพบว่า ทั้งสามท่านมีวิธีการฝึกซ้อมรูติเมนต์ที่คล้ายคลึงกัน โดยเริ่มต้นจากการฝึกรูติเมนต์ที่เป็นรูปแบบพื้นฐานแล้วจึงนำผสมกับรูปแบบที่อาจารย์ได้คิดขึ้นมาใหม่ เพื่อนำมาใช้ในการฝึกซ้อมที่เป็นรูปแบบเฉพาะตัว ซึ่งสอดคล้องกับ เอิร์สกิน (Erskine, 1987, pp.92-93) ที่ได้กล่าวว่า แบบฝึกหัดจังหวะพื้นฐานในการฝึกซ้อมรูติเมนต์และแบบฝึกหัดการวอร์มอัพสามารถทำให้เกิดไอเดียหรือความคิดสร้างสรรค์ในการฝึกซ้อมหรือบรรเลง ซึ่งในการตีกลองทุกรูปแบบจะประกอบด้วย การฝึกซ้อมรูติเมนต์พื้นฐานที่สำคัญสำหรับนักเล่นกลองทุกคน 3 รูปแบบ ได้แก่ ซิงเกิลสโตรค ดับเบิลสโตรค และแฟลม และสร้างสรรค์ไอเดียในการฝึกซ้อมโดยนำรูติเมนต์มาฝึกซ้อมบนกลองชุด อาทิ ระหว่างกลอง สแนร์กับกลองทอมต่างๆ ซึ่งในการตีทุกครั้งอาจารย์ทั้ง 3 ท่านจะคำนึงถึงการจับไม้ในการตี โดยที่ตีลงไปที่หนังกลองแล้วไม้กลองสามารถสะท้อนกลับหรือรื้อววนไม้กลองได้มากที่สุด ซึ่งได้สอดคล้องกับ ฟูลเลน (Fullen, 2005, pp.13-14) ที่ได้กล่าวว่าในการที่จะรักษาความเร็วของจังหวะที่เหมาะสมกับดนตรีได้อย่างมั่นคงนั้น ควรจะต้องปล่อยให้ไม้กลองในขณะตีสะท้อนกลับอย่างมั่นคงและต่อเนื่องในเวลาที่ดี (Rebound Stroke) และอาจารย์ทั้ง 3 ท่านจะฝึกซ้อมในเรื่องของรูติเมนต์ในรูปแบบโน้ตสามพยางค์เพื่อเป็นพื้นฐานสำหรับการตีจังหวะสวิง ได้สอดคล้องกับ ฟิน (Fin, 2000, p.16) ที่ได้กล่าวว่า การฝึกซ้อมจังหวะสวิง นั้นส่วนใหญ่จะใช้รูติเมนต์ในรูปแบบโน้ตสามพยางค์ในแทบทุกจังหวะ จึงต้องมีการฝึกซ้อมรูติเมนต์ในรูปแบบโน้ตสามพยางค์เพื่อให้เข้าใจในความรู้สึกของสวิง และอาจารย์ทั้ง 3 ท่านนำรูติเมนต์ที่ใช้ในการฝึกซ้อมมาต่อยอด โดยสร้างเป็นรูติเมนต์รูปแบบเฉพาะตัวในการฝึกซ้อมสำหรับกลองชุด ซึ่งได้สอดคล้องกับ โมเรลโล (Morello, 2010, p.4) ที่ได้กล่าวว่า องค์ประกอบพื้นฐานของการตีกลองเป็นการเชื่อมโยงการเคลื่อนไหว ไม้กลองโดยแบ่งออกเป็น 3 รูปแบบ คือ การตีแบบครั้งเดียว (ซิงเกิลสโตรค) การตีแบบสองครั้ง (ดับเบิลสโตรค) การตีลงและสะท้อนกลับ (สโตรคและการตีแบบไม้สะท้อนกลับ) และการตีที่ใช้สองมือพร้อมกัน (แฟลม) ด้วย 3 เทคนิคการเคลื่อนไหวเหล่านี้สามารถนำมาสร้างสรรค์รูปแบบของทำนองดนตรีหรือแบบฝึกหัดต่างๆ ในการฝึกซ้อม

2. ด้านการฝึกซ้อมจังหวะสวิง

จากการศึกษาอาจารย์ทั้ง 3 ท่านพบว่า ทั้งสามท่านมีวิธีการฝึกซ้อมจังหวะสวิงที่คล้ายคลึงกัน โดยในการฝึกซ้อมตีฉาบไรต์ใช้รูปแบบโน้ตตัวดำแบ่งย่อยด้วยโน้ตสามพยางค์เช็ตหนึ่งชั้น และรักษาความสม่ำเสมอของไม้กลอง โดยตีไม้กลองไปที่ฉาบไรต์และให้ไม้กลองมีการรื้อววนของไม้กลองกลับมายังตำแหน่งเดิม ซึ่งสอดคล้องกับฟูลเลน (Fullen, 2005, pp.13-14) ได้กล่าวไว้ว่า ในการควบคุมการตีฉาบไรต์ ต้องทำร่างกายให้มีความผ่อนคลาย และมีความมั่นคงในการเคลื่อนไหวแขน เพราะจะทำให้เกิดช่องว่างระหว่างโน้ตที่เท่ากันและช่วยรักษาความเร็วที่เหมาะสมของคนตรีและมั่นคง ในการตีฉาบไรต์ต้องพยายามคิดให้เหมือนการตีลูกเทนนิสให้เด็ดจากระยะประมาณ 48 นิ้วเหนือพื้นดิน และสามารถรับได้ โดยให้ลูกเทนนิสสะท้อนกลับได้อย่างสม่ำเสมอ เช่นเดียวกันกับปลายไม้กลอง ในการตีฉาบไรต์ยกปลายไม้ห่างจากฉาบ 6-12 นิ้ว หลังจากการตีฉาบแต่ละครั้งปล่อยให้ไม้กลองสะท้อนกลับมายังตำแหน่งเดิม เหมือนการตีลูกเทนนิส

เรียกว่าการตีแบบฟูลสโตรค (Full Stroke) และจะต้องรักษาความผ่อนคลายและความมั่นคงในการเคลื่อนไหวเสมอ และอาจารย์ทั้งสามท่านฝึกซ้อมการรักษาจังหวะ 2 และ 4 ให้มีความคงที่ของจังหวะ โดยเหยียบไฮแฮทให้ตรงกับเมโทรโนมในการฝึกซ้อม ซึ่งสอดคล้องกับเฟลสไตน์และแบล็ค (Feldstein & Black, 2005, pp.32-33) ที่ได้กล่าวว่า การเน้นด้วยฉาบใหญ่และเหยียบไฮแฮทในจังหวะที่ 2 และ 4 เป็นสิ่งสำคัญสำหรับความรู้สึกของดนตรีแจ๊ส ซึ่งการเหยียบในรูปแบบโน้ตตัวดำทั้ง 4 จังหวะ แต่เหยียบให้เสียงเบากว่าในดนตรีแนวลูกโป่ง เป็นการฝึกซ้อมจังหวะสวิงขึ้นพื้นฐานในดนตรีแจ๊สทำให้เกิดการพัฒนาและการประสานที่สมดุล อาจารย์ทั้งสามท่านให้ความสำคัญในการศึกษาข้อมูลจากการฟังเพลงและการดูการบรรเลง เพื่อนำมาลอกเลียนแบบในการฝึกซ้อม ซึ่งได้สอดคล้องกับไรลีย์ (Riley, 1994, pp.6-9) ที่ได้กล่าวว่า ทำนองและเนื้อเพลงนั้นจะเป็นแนวทางสำคัญในการควบคุมการตีฉาบในการเล่นแบบแจ๊ส เทคนิคการฝึกปฏิบัติในการควบคุมการตีฉาบคือ ตั้งเครื่องจับจังหวะหรือเมโทรโนมที่จังหวะ 60 จังหวะต่อนาที แล้วตีฉาบไรต์ในลักษณะของโน้ตตัวดำให้เสียงสม่ำเสมอในทุกจังหวะไปพร้อมกับนับเสียงออกมา วันทริพลิต (1-Trip-let) ทูทริพลิต (2-Trip-let) ทรีทริพลิต (3-Trip-let) โฟร์ทริพลิต (4-Trip-let) และเพิ่มการเน้นเสียงแต่ไม่ลงเสียงหนักในโน้ตตัวที่สามของโน้ตสามพยางค์ในจังหวะที่ 2 และ 4 จะทำให้เกิดการพัฒนาในการสร้างความกลมกลืนในเนื้อเพลงได้เป็นอย่างดี

3. ด้านองค์ประกอบที่ช่วยส่งเสริมในการฝึกซ้อมรูติเมนต์และจังหวะสวิง

จากการศึกษาพบว่า ในการฝึกซ้อมรูติเมนต์และจังหวะสวิงสำหรับกลองชุดนั้น นอกจากการฝึกซ้อมแล้วยังมีองค์ประกอบที่ช่วยส่งเสริมในการฝึกซ้อมกลองชุดที่มีความสำคัญและมีผลในการฝึกซ้อมโดยแบ่งออกประเด็น 2 ประเด็น ดังนี้ การศึกษาประวัติและผลงานเพื่อทำให้เข้าใจถึงเทคนิคต่างๆ ที่มีความสำคัญในการฝึกซ้อม หรือผลงานที่ควรนำข้อมูลมาใช้ในการฝึกซ้อม และการศึกษาข้อมูลจากการฟังเพลง ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญมากในการฝึกซ้อมในเรื่องของจินตนาการ ความคิดสร้างสรรค์ในการฝึกซ้อม อาทิ การฟังเพื่อถอดโน้ตเสียงกลองจากบทเพลงในการฝึกซ้อม การฟังเพื่อทำความเข้าใจในสัญลักษณ์ของเพลงทำให้รู้จักเพลงมากขึ้น เข้าใจในวิวัฒนาการของจังหวะในการตีกลองชุดจากบทเพลงต่างๆ การฟังเพื่อนำข้อมูลมาใช้ในการเลียนแบบ เลียนเสียง สำหรับการสร้างภาษาและสำเนียงในการฝึกซ้อมและการเล่น ซึ่งในการฝึกซ้อมและการเล่นต้องมีความรู้สึกของสวิงฟิลทุกครั้ง ซึ่งได้สอดคล้องกับ สธน โรจนตระกูล (2559, น.8-12) ที่ได้กล่าวว่า ในการเริ่มต้นการฟังเพลง มีการจัดเรียงลำดับความสำคัญก่อนหลังในการฟังเพื่อรับรสความไพเราะซึ่งในเชิงดุริยางควิทยา แบ่งออกได้เป็นการฟังตามลำดับ ดังนี้ 1. การฟังเสียง 2. การฟังจังหวะ 3. การฟังทำนอง 4. การฟังเนื้อร้อง 5. การฟังการเรียบเรียงเสียงประสาน 6. การฟังสีสนของเสียง 7. การฟังรูปแบบหรือโครงสร้างของเพลง 8. การฟังอย่างวิเคราะห์ 9. การฟังเพื่อประโยชน์ของชีวิต และได้สอดคล้องกับศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล (2555, น.10) ที่ได้กล่าวว่า ดนตรีแจ๊สเป็นดนตรีที่ถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นสืบต่อกันมาโดยการฟังและการได้ยิน การศึกษาดนตรีแจ๊สในอดีตเป็นไปในลักษณะของการต่อเพลงทีละวรรค ทีละประโยคคล้ายกับการศึกษาสำนวนของภาษาพูด ดังนั้นจึงไม่มีหนังสือเล่มใดสามารถทดแทนการศึกษาดนตรีแจ๊สจากการฟังได้

จะเห็นได้ว่าการฝึกซ้อมรูติเมนต์และจังหวะสวิงสำหรับกลองชุดนั้นมີสิ่งที่สำคัญมากคือการฝึกซ้อมรูติเมนต์สำหรับกลองชุดที่มีการเชื่อมโยงไปสู่การตีจังหวะสวิง และการฝึกซ้อมจังหวะสวิงโดยใช้

โน้ตในรูปแบบตัวดำแบ่งแยกย่อยด้วยโน้ตสามพยางค์เซบิตหนึ่งชั้น พร้อมกับรักษาจังหวะ 2 และ 4 โดยการเหยียบไฮแฮทในการฝึกซ้อมขั้นพื้นฐาน และศึกษาข้อมูลในเรื่องขององค์ประกอบที่ช่วยส่งเสริมในการฝึกซ้อม อาทิ ศึกษาประวัติและผลงาน และศึกษาข้อมูลจากการฟังเพลงซึ่งเป็นสิ่งที่สำคัญมากในการฝึกซ้อม อาทิ ฟังเพื่อถอดโน้ตเสียงกลองจากบทเพลงในการฝึกซ้อม ฟังเพื่อทำความเข้าใจในสังคีตลักษณ์ของเพลง ทำให้รู้จักเพลงมากขึ้น ฟังเพื่อนำข้อมูลมาใช้ในการสร้างภาษาและสำเนียง เลียนแบบ เลียนเสียงในการฝึกซ้อมโดยในการฝึกซ้อมและการเล่นต้องมีความรู้สึกของสวิงฟील

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะการนำผลการวิจัยไปใช้

1. สามารถนำผลการวิจัยไปใช้ในการบูรณาการกับการเรียนการสอนกลองชุด ในเรื่องของการฝึกซ้อมรูติเม้นท์และการฝึกซ้อมจังหวะสวิงขั้นพื้นฐาน
2. สามารถนำข้อมูลในการฝึกซ้อมรูติเม้นท์และจังหวะสวิงสำหรับกลองชุดไปใช้เป็นแนวทางสำหรับการเริ่มต้นในการฝึกซ้อมตีกลองชุดในรูปแบบดนตรีแจ๊สเบื้องต้น

ข้อเสนอแนะการวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรมีการต่อยอดในเรื่องของการฝึกซ้อมกลองชุดในขั้นที่สูงกว่าเดิม
2. ควรมีการศึกษาในเรื่องการฝึกซ้อมกลองชุดในรูปแบบดนตรีประเภทอื่นๆ
3. ควรมีการศึกษาในเรื่องการฝึกซ้อมของเครื่องดนตรีประเภทต่างๆ

บรรณานุกรม

- ผจญ ฟ้าบุ้ง. (2558). รูติเม้นท์กับการพัฒนาทักษะผู้เล่นกลอง. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ (ศิลปกรรมศาสตร์)*, 7(2), 216-226.
- มังกร ปี่แก้ว. (สัมภาษณ์, 9 กันยายน 2561).
- ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล. (2555). *ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม 1*. กรุงเทพฯ : วงศ์สว่างพัลลภซิง แอนด์ พรินติ้ง.
- สรณ โรจนตระกูล. (2559). *ดนตรีนิยม*. (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์
- สุรติ ประพัฒน์รังษี. (2550). *กระบวนการฝึกซ้อมดนตรี (กลุ่มเครื่องลมไม้) กรณีศึกษา: นักเรียนชั้นเตรียมอุดม วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล).*
- อภิชัย เลี่ยมทอง. (2555.). *หลักสำคัญสำหรับการฝึกซ้อมดนตรีเพื่อประสิทธิภาพสูงสุด. วารสารดนตรีรังสิต (วิทยาลัยดนตรี)*, 7(1), 30-31
- Erskine, P. (1987). *Drum Concept and Techniques*. U.S.A : HalLeonard Corporation.
- Feldstein, S. & Black, D. (2005). *Alfred's Beginning Drum set Method*. U.S.A : Alfred Publishing Co, Inc
- Finn, L. (2000). *Beyond the Backbeat from Rock&Funk to Jazz&Latin*. U.S.A : Berklee Press
- Fullen, B. (2005). *Jazz Standard for Drumset*. Australia : Hal Leonard Australia Pty. Ltd.
- Magadini, P. (1998). *The Complete Drumset Rudiments*. Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation.
- Morello, J. (2010). *Rudiment Jazz*. U.S.A : Modern Drummer Publications, Inc.
- Riley, J. (1994). *The Art of Bop Drumming*. U.S.A : Manhattan Music Publications.

ประวัติและคุณลักษณะทางดนตรีของเพลงพื้นบ้านลำพวนโคกปีบ จังหวัดปราจีนบุรี

History and Musical Characteristics of Lam Puan Folk Song in Khok Pip Sub-district, Si Mahosot District, Prachin Buri Province.

สรารุช โรจนศิริ¹, จริญญา ยินยอม², สมพงษ์ ทองคำ³

Sarawut Rotchanasiri, Jarun Yinyom, Sompong Tongkum

บทคัดย่อ

คำว่า “พวน” เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่ตั้งถิ่นฐานอยู่ในเมืองพวน ประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว มีแม่น้ำสำคัญชื่อ “แม่น้ำพวน” จึงเรียกกลุ่มชนนี้ว่า “ชาวพวน” เข้ามาอยู่ในประเทศไทย ตั้งแต่สมัยกรุงธนบุรีตอนปลาย ตำบลโคกปีบเป็นพื้นที่ในจังหวัดปราจีนบุรีมีวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้านในลักษณะวัฒนธรรมไทพวนหรือลาวพวน มีการขับร้องเพลงพื้นบ้านในแบบฉบับของตนเองเรียกว่า “ลำพวน” หรือ “ขับพวน” ในลักษณะการนั่งขับร้องกลอนโต้ตอบกันหรือขับร้องบรรยายเรื่องราวต่างๆ โดยใช้ภาษาท้องถิ่น (ภาษาพวน) ลำพวนมีท่วงทำนองช้าๆ เนื้อเรื่องมีทั้งดั้งเดิมและทันสมัย ฟังแล้วมีทั้งโศกเศร้าและออกต้ออัน ปัจจุบันจัดแสดงลำพวนกันในงานเทศกาลมหาชาติและงานบุญกฐินเท่านั้น บทเพลงลำพวนใช้เสียงร้องหลักของนักขับร้องจำนวน 1 คน สลับกับการร้องรับด้วยเสียง “ฮิ้ว” ของผู้คนที่มาเข้าร่วม มีการขับร้องโต้ตอบสลับกันระหว่างชายกับหญิงแบบขับร้องเดี่ยวสลับกันไปประกอบกับเครื่องดนตรี 1 ชิ้น คือ แคน

คำสำคัญ: เพลงพื้นบ้าน, ลำพวน, โคกปีบ

Abstract

The term “Puan” refers to the ethnic group who resided in Puan town in the Lao People’s Democratic Republic where there was a Puan river running through it. Historically, the Puan people emigrated to Thailand during the late Krung Thonburi period. Khok Pip sub-district is an area in PrachinBuri Province where there is a unique culture of Thai Puan (or Lao Puan) known as “Lam Puan” or “Kub Puan” folk music. The characteristics of Lam Puan folk music are in the forms of antiphonal singing and narrative singing, using local language (Puan language). The songs have a slow melody with the lyrics that tell either traditional or modern stories. The sound of the music could be portrayed in sad or pleasing tones. The Lam Puan folk songs are performed by a leading vocalist who sings with the response of the “Hew” chorus from the participating people. The songs are also performed by male

¹ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อาจารย์สาขาวิชาดนตรีสากล คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏราชนครินทร์

²ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อาจารย์สาขาวิชาดนตรีสากล คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏราชนครินทร์

³อาจารย์สาขาวิชาดนตรีสากล คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏราชนครินทร์

and female soloists who sing alternately in Thai-style antiphon, accompanied by a single musical instrument, “Can” (the bamboo mouth organ). At present, the Lam Puan folk music is usually found only in the Ceremony of Vessantara Sermon and the Kathin Ceremony.

Keyword: Folk Song, Puan Folk Song, Khok Pip Sub-district

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

เพลงพื้นบ้านเป็นเพลงชาวบ้านในท้องถิ่นต่างๆ โดยในแต่ละท้องถิ่นต่างสร้างแบบแผนการร้องและสำเนียงภาษาเป็นไปตามความนิยมเฉพาะของตน เป็นเพลงที่เกิดจากคนในท้องถิ่นที่สืบทอดกันมาเริ่มต้นจากผู้ใดร้องเป็นคนแรกไม่มีปรากฏ แต่เป็นที่แน่นอนว่าสมัยก่อนไม่มีมหรสพให้ความสุขความบันเทิงเหมือนปัจจุบัน คนในท้องถิ่นจึงต้องใช้ความสามารถ ปฏิภาณคิดเพลงเพื่อให้เกิดความบันเทิงในกลุ่มของตน ต่อมามีการแสดงร่วมด้วยมีระเบียบแบบแผนแล้วพัฒนามาเป็นระรำฟองและการแสดงประเภทเล่นเป็นเรื่องราวเป็นเรื่องราวในอดีต ปัจจุบัน หรืออนาคต ส่วนการเดินเรื่องยังใช้เพลงเป็นตัวนำ เช่น เพลงเดินกำรำเคียว เพลงพวงมาลัย การแสดงที่เล่นเป็นเรื่องมักมาจากสิ่งสมมุติ (มนตรี トラโมท, 2507, น. 8) เพลงพื้นบ้านเป็นบทเพลงที่ไร้ตำนาน โดยไม่ทราบว่าเป็นผู้แต่งคนแรก ร้องกันมาตามปากด้วยการจำ คือ สืบทอดกันด้วยความจำโดยไม่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร แต่บังเอิญหรือไม่ก็ได้เพลงที่ร้องนั้นติดปาก ติดหูของผู้ฟังจึงนำมกร้องต่อๆ กันมา (อเนก นาวิกมูล, 2521, น. 3-20)

“ลำพวน หรือ ขับพวน” คือ เพลงพื้นบ้านของชาวไทยพวน ที่ร้องโต้ตอบกันในลักษณะเกี่ยวพาราสีระหว่างหญิงกับชาย โดยใช้เครื่องดนตรีประกอบ ได้แก่ แคน แต่ในบางการแสดงลำพวนอาจไม่ใช้แคนเป็นเครื่องดนตรีประกอบก็ได้ หากแต่ใช้การปรบมือตามจังหวะร้องแทนหรือใช้เครื่องตีประกอบจังหวะอื่นๆ ประกอบ เช่น กรับ ฉิ่ง ฉาบ เป็นต้น ภาษาที่ใช้ในการขับร้องลำพวน มีทั้งภาษาของชาวไทยพวนดั้งเดิมและภาษาผสมระหว่างไทยพวนกับภาษาไทย นับเป็นศิลปะพื้นบ้านที่ตกทอดมาจากบรรพบุรุษของชาวพวน เช่นเดียวกับหมอลำ โนราห์ ลิเก ลำตัด ฟ้อนเล็บ

พื้นที่ตำบลโคกبيب อำเภอสรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี เป็นพื้นที่ที่มีวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้านในลักษณะวัฒนธรรมไทพวนหรือลาวพวน ซึ่งเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมรูปแบบหนึ่งในประเทศไทย มีการขับร้องเพลงพื้นบ้านในแบบฉบับของตนเองเรียกว่า “ลำพวน” หรือ “ขับพวน” ในลักษณะการนั่งขับร้องกลอนโต้ตอบกันหรือขับร้องบรรยายเรื่องราวต่างๆ โดยใช้ภาษาท้องถิ่น (ภาษาพวน) ซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมทางดนตรีของชาวไทยพวนที่ปัจจุบันได้ขาดการสืบทอดต่อทางวัฒนธรรม มีเพียงผู้สูงอายุในชุมชนเท่านั้นที่สามารถขับร้องลำพวนได้ ดังนั้น เพื่อสร้างองค์ความรู้ทางด้านดนตรีของไทยให้เพิ่มพูนยิ่งขึ้น ซึ่งถือเป็นการอนุรักษ์และส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมไทยที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับดนตรี เกิดองค์ความรู้ด้านสังคมวัฒนธรรมและเพลงพื้นบ้านอย่างชัดเจน ผู้วิจัยจึงขอเลือกศึกษาเพลงพื้นบ้านโดยกำหนดหัวข้อเรื่องที่ศึกษา คือ “เพลงพื้นบ้าน กรณีศึกษาเพลงลำพวนตำบลโคกبيب อำเภอสรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี” เพื่อทำการศึกษาประวัติความเป็นมาและบริบทของเพลงพื้นบ้าน ลำพวน ศึกษาบทบาท

และวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีของเพลงพื้นบ้าน ลำพวน ในวัฒนธรรมไทพวน โดยใช้กรณีศึกษา ตำบลโคกปี่ อำเภอสรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและบริบทของเพลงพื้นบ้าน ลำพวน
2. เพื่อศึกษาวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีของเพลงพื้นบ้าน ลำพวน ในวัฒนธรรมไทพวน

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ในการวิจัยเรื่อง “เพลงพื้นบ้าน กรณีศึกษาเพลงลำพวนตำบลโคกปี่ อำเภอสรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี” ทำให้เกิดองค์ความรู้ทางด้านมานุษยวิทยาดนตรี มานุษยวิทยาและสังคมวิทยาในเรื่องประวัติความเป็นมาและบริบทของเพลงพื้นบ้าน ลำพวน รวมทั้งได้ความรู้ด้านบทบาทของเพลงพื้นบ้าน ลำพวน ในวัฒนธรรมไทพวน จนทำให้ทราบผลการวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีของเพลงพื้นบ้าน ลำพวน ในวัฒนธรรมไทพวนรวมถึงบริบทที่เกี่ยวข้องด้วย เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาวิจัยทางด้านมานุษยวิทยาดนตรีเรื่องเพลงพื้นบ้านในประเทศไทยต่อไป

ขอบเขตการศึกษา

1. ด้านเนื้อหา ศึกษาประวัติและคุณลักษณะทางดนตรีเพลงพื้นบ้านลำพวนวัฒนธรรมไทพวน
2. ด้านประชากร พื้นที่ทำการศึกษาคือ ตำบลโคกปี่ อำเภอสรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี
3. ด้านเวลา ดำเนินการวิจัยตั้งแต่เดือนธันวาคม 2560 ถึงเดือนธันวาคม 2561

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. ผู้วิจัยศึกษาเฉพาะบทเพลงพื้นบ้านลำพวน ตำบลโคกปี่ อำเภอสรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี
2. ผู้วิจัยจัดทำการบันทึกเสียงและเขียนโน้ตตามรูปแบบและวิธีการของหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตก เพื่อทำการวิเคราะห์ดนตรีทางดุริยางควิทยา
3. กำหนดการวิเคราะห์แนวคำเน้นทำนองร้อง (Voice Melody) จังหวะ (Rhythm) ของเพลงพื้นบ้านลำพวน โดยใช้หลักการวิเคราะห์ทางดนตรีตะวันตก เพื่อช่วยให้ความชัดเจนในการศึกษาข้อมูลและเผยแพร่ต่อไป

วิธีการดำเนินงานวิจัย

การดำเนินการวิจัยเรื่อง “เพลงพื้นบ้าน กรณีศึกษาเพลงลำพวนตำบลโคกปี่ อำเภอสรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี” ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพตามวิธีการทางมานุษยวิทยาดนตรี (Ethnomusicology Research) ข้อมูลหลักที่ได้จากการศึกษาเป็นข้อมูลจากการศึกษาภาคสนาม (Field Work) เป็นสำคัญในพื้นที่ทำการวิจัย คือ ตำบลโคกปี่ อำเภอสรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี ดำเนินการศึกษาค้นคว้าวิจัยตามขั้นตอนดังนี้

ขั้นเตรียมการศึกษา คือ ขั้นตอนในการหาข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับเรื่องราว สถานที่และเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับเพลงพื้นบ้าน ลำพวน โดยศึกษาข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ งานวิจัย บทความและวรรณกรรมต่างๆ ที่เกี่ยวข้องเพื่อนำข้อมูลมาประกอบการวิจัย ได้แก่ แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษาความรู้ทั่วไปที่เกี่ยวข้องกับเพลงพื้นบ้าน ลำพวน และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับพื้นบ้านลำพวน สํารวจข้อมูลเบื้องต้น โดยเข้าพื้นที่สนามวิจัยเพื่อติดต่อประสานงานกับบุคคลที่ให้ข้อมูลต่างๆ ได้แก่ นักร้อง นักดนตรีและกลุ่มบุคคลที่มีความรู้เกี่ยวกับเพลงพื้นบ้านลำพวน

ขั้นตอนการศึกษา คือ ขั้นตอนการเก็บข้อมูลทางภาคสนาม ซึ่งเป็นการแสวงหาความรู้จากการศึกษาพฤติกรรมและผลผลิตที่เกิดจากพฤติกรรมของมนุษย์จากสภาพแวดล้อมทางสังคมตามความเป็นจริง โดยทำการศึกษา “เพลงพื้นบ้าน กรณีศึกษาเพลงลำพวนตำบลโคกปีบ อำเภอสรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี” เริ่มตั้งแต่เดือนสิงหาคม พ.ศ. 2560 ถึงเดือน ธันวาคม พ.ศ. 2561 โดยดำเนินการศึกษาข้อมูลจากบุคคลข้อมูลต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินการวิจัย เพื่อเก็บประวัติส่วนตัวและข้อมูลต่างๆ ที่เกี่ยวข้องศึกษาข้อมูลเพลงพื้นบ้านลำพวน รวมทั้งศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้อง โดยผู้วิจัยทำการศึกษา ดังนี้

การสังเกต (Observation) คือ การเฝ้าดูอย่างเป็นระบบ ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้สังเกตแบบมีส่วนร่วม โดยได้เข้าร่วมในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำพวน เพื่อศึกษาถึงบทเพลง บทบาท ความหมาย สังคม วัฒนธรรมของชาวไทพวนในตำบลโคกปีบ อำเภอสรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี

การสัมภาษณ์ (Interview) คือ การสนทนาอย่างมีจุดมุ่งหมาย ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบเป็นทางการกับผู้ให้ข้อมูลหลักที่เป็นบุคคลสำคัญในเพลงพื้นบ้านลำพวน เช่น นักขับร้อง นักดนตรี เป็นต้น และการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ คือ การสนทนาทั่วไปในประเด็นต่างๆ ที่ต้องการศึกษาข้อมูลจากผู้เข้าร่วมในพิธีกรรมและบุคคลอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง

การตรวจระบบข้อมูล ผู้วิจัยกำหนดการเก็บรวบรวมข้อมูลมีขั้นตอนตั้งแต่การวางแผนการเก็บรวบรวมข้อมูล กำหนดวิธีการให้เหมาะสมกับกลุ่มตัวอย่าง กำหนดวิธีบันทึกข้อมูล มีการอบรมวิธีการเก็บข้อมูลสำหรับผู้ร่วมวิจัยในการเก็บข้อมูลให้มีความรู้ ความเข้าใจและชำนาญเท่าเทียมกัน จากนั้นจึงเก็บข้อมูลตามที่วางแผนไว้ เมื่อได้ข้อมูลกลับมา มีการตรวจสอบความถูกต้องและความสมบูรณ์ของข้อมูลที่ได้รับก่อนนำไปวิเคราะห์ข้อมูลต่อไป

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล คือ การนำข้อมูลจากการศึกษาภาคสนามมาจำแนก จัดระเบียบ จัดประเภทของข้อมูล จากนั้นจึงวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ที่ได้กำหนดไว้ ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้วิเคราะห์บทเพลงต่างๆ โดยเขียนเป็นโน้ตแบบดนตรีตะวันตก (Transcriptions) และกำหนดหัวข้อของการวิเคราะห์ ได้แก่ วิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีของเพลงพื้นบ้านลำพวน

ขั้นนำเสนอผลงานวิจัย เรื่อง “เพลงพื้นบ้าน กรณีศึกษาเพลงลำพวนตำบลโคกปีบ อำเภอสรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี” ผู้วิจัยกำหนดกระบวนการนำเสนอผลงานวิจัยตามแผนงาน ได้แก่ จัดทำงานวิจัยในรูปแบบของรายงานการวิจัย จัดทำบทความวิจัยเพื่อตีพิมพ์ในวารสารวิชาการ นำผลการวิจัยมาคืนข้อมูลสู่พื้นที่ นำผลการวิจัยมาบูรณาการกับการเรียนการสอนในหลักสูตรดนตรีสากล ระดับอุดมศึกษา

รายวิชามานุษยวิทยาทางดนตรีนำเสนอผลการวิจัย ณ มหาวิทยาลัยที่จัดงานประชุมวิชาการหรืองานวิจัยระดับชาติหรือระดับนานาชาติ

สรุปผลการวิจัย

การวิจัยเรื่อง เพลงพื้นบ้าน กรณีศึกษาเพลงลำพวนตำบลโคกปิบ อำเภอศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี ผู้วิจัยได้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้แนวทางการศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) ในการเก็บข้อมูลภาคสนามและการวิเคราะห์ข้อมูล กำหนดขอบเขตพื้นที่ทำการศึกษาวิจัย ได้แก่ ตำบลโคกปิบ อำเภอศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี มีการกำหนดวัตถุประสงค์ 2 ข้อ คือ 1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและบริบทของเพลงพื้นบ้าน ลำพวน 2. เพื่อศึกษาวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีของเพลงพื้นบ้าน ลำพวน ในวัฒนธรรมไทพวน สามารถอธิบายผลการวิจัย ดังนี้

1. ประวัติความเป็นมาและบริบทของเพลงพื้นบ้าน ลำพวน

คำว่า “พวน” หรือ คนพวน, ชาวพวน, ไทยพวน, ลาวพวน ภาษาอังกฤษเขียนว่า Phuen หรือ Puen เป็นคำที่ใช้เรียกกลุ่มชาติพันธุ์ที่ตั้งถิ่นฐานอยู่ในเมืองพวน แขวงเมืองเชียงขวาง หรือบริเวณที่ราบสูงในประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว เนื่องจากพื้นที่บริเวณเชียงขวางนี้มีแม่น้ำสายสำคัญไหลผ่านชื่อ “แม่น้ำพวน” และตั้งอยู่ใกล้ภูเขาคือว่า “ภูพวน” (ภาษาพวน คำว่า “ภู” คือ ภูเขา) จึงเรียกกลุ่มชนนี้ว่า “ชาวพวน” ซึ่งนิยมตั้งถิ่นฐานอยู่บริเวณลุ่มแม่น้ำ มีอาชีพเกษตรกรรม ทำไร่ไถนา เป็นหลัก ในประเทศไทยเรียกชื่อชาวพวนนี้แตกต่างกัน คือ ภาคอีสาน เรียกว่า “ไทยพวน” ส่วนภาคกลางเรียกว่า “ลาวพวน” ชาวพวนได้เข้ามาอยู่ในประเทศไทยตั้งแต่สมัยกรุงธนบุรีตอนปลาย เมื่อลาวถูกรวมเป็นอาณาจักรเดียวกับไทย จนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 3 พลเมืองทางฝั่งซ้ายแม่น้ำโขงได้ถูกกวาดต้อนมาอยู่ฝั่งขวาของแม่น้ำโขงหลายท้องถิ่นด้วยกัน ทั้งภาคอีสาน และภาคกลาง ปี พ.ศ. 2322 สมัยสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี โปรดเกล้าให้สมเด็จพระเจ้าพระยามหากษัตริย์ศึก ยกทัพไปตีเมืองเวียงจันทน์และหัวเมืองต่างๆ ซึ่งมีชื่อเรียกรวมกันว่า “หัวพันทั้งห้าทั้งหก” ได้กวาดต้อนชาวลาวเวียง (ลาวเวียงจันทน์) ลาวพวน และไทดำ (ปัจจุบันเรียกว่าไทยทรงดำ หรือลาวโซ่ง) มาไว้ที่เมืองต่างๆ ที่ถูกพมำกวาดต้อนราษฎรไปตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเสียแก่พม่าเมื่อ พ.ศ. 2310 เช่น เมืองสระบุรี ลพบุรี นครนายก และฉะเชิงเทรา ต่อมาปี พ.ศ. 2335 สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก เมืองแกลงและเมืองพวนแข็งข้อต่อเมืองเวียงจันทน์ เจ้าเมืองเวียงจันทน์จึงได้ยกทัพไปปราบ และกวาดต้อนครอบครัวไทดำมายังเพชรบุรี ส่วนลาวพวนถูกส่งมาที่เมืองสระบุรี ลพบุรี นครนายก ปราจีนบุรี ฉะเชิงเทรา ราชบุรี และจันทบุรี ต่อมาปี พ.ศ. 2370 เจ้าอนุวงศ์เมืองเวียงจันทน์ก่อกบฏ พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 โปรดเกล้าให้พระยาราชสุภาวดี (เจ้าพระยาบดินทรเดชา) เป็นแม่ทัพขึ้นไปปราบกบฏ และได้กวาดต้อนครอบครัวลาวพวนมาที่จังหวัดปราจีนบุรี จังหวัดสระแก้ว จังหวัดลพบุรี และจังหวัดพิจิตร

ตำบลโคกปิบ ตั้งอยู่ในอำเภอศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี คำว่า “โคกปิบ” สันนิษฐานว่ามาจากชื่อต้นดอกปิบที่มีมากในพื้นที่นี้เมื่อสมัยก่อน โดยยังใช้เป็นสัญลักษณ์ของจังหวัดปราจีนบุรีอีกด้วย ในปัจจุบันพื้นที่ส่วนใหญ่ของตำบลโคกปิบทางด้านตะวันออกของตำบลเป็นที่ราบสูงเนิน ซึ่งเคยเป็นเมืองโบราณมาก่อน

ส่วนพื้นที่ทางทิศเหนือ ทิศใต้ และทิศตะวันตกเป็นที่ราบลุ่ม พื้นที่ทั้งหมดของตำบลโคกปึกมีพื้นที่จำนวน 27,280 ไร่ ผู้วิจัยเลือกศึกษา เพลงพื้นบ้าน กรณีศึกษาเพลงลำพวนตำบลโคกปึก อำเภอสรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี เนื่องจากเป็นพื้นที่ที่มีวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้าน ในลักษณะวัฒนธรรมไทพวนหรือลาวพวน ซึ่งเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมรูปแบบหนึ่งในประเทศไทย มีการขับร้องเพลงพื้นบ้านในแบบฉบับของตนเองเรียกว่า “ลำพวน” หรือ “ขับพวน” ในลักษณะการนั่งขับร้องกลอนโต้ตอบกันหรือขับร้องบรรยายเรื่องราวต่างๆ โดยใช้ภาษาท้องถิ่น (ภาษาพวน) ซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมทางดนตรีของชาวไทยพวนที่ปัจจุบันได้ขาดการสืบทอดต่อทางวัฒนธรรมมีเพียงผู้สูงอายุในชุมชนเท่านั้นที่สามารถขับร้องลำพวนได้

เพลงพื้นบ้าน หรือเพลงพื้นเมือง เพลงชาวบ้าน เพลงหมู่บ้าน เพลงประจำเผ่า หมายถึง เพลงที่ถูกแต่งขึ้นร้องต่อๆ กันมา โดยไม่ทราบผู้แต่งที่แท้จริง และใช้ร้องรำทำเพลงเพื่อความสนุกสนาน เป็นบทเพลงที่เกิดจากคนในท้องถิ่นต่างๆ คิดรูปแบบการร้องการเล่นขึ้น เป็นบทเพลงที่มีท่วงทำนอง ภาษาเรียบง่าย ไม่ซับซ้อน มุ่งความสนุกสนานรื่นเริง ใช้ร้องเล่นกันในโอกาสต่างๆ เช่น สงกรานต์ ปีใหม่ ลอยกระทง งานไหว้พระประจำปี หรือแม้กระทั่งในโอกาสที่ได้มาช่วยกันทำงานอย่างหนึ่งอย่างใด เช่น เกี่ยวข้าว นวดข้าว เป็นต้น เพลงพื้นบ้านส่วนมากเป็นการเกี่ยวพาราสี หรือการชักถามโต้ตอบกัน ความเด่นของเพลงพื้นบ้านอยู่ที่ความไพเราะ คารม หรือถ้อยคำง่ายๆ แต่มีความหมายกินใจ ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการร้องโต้ตอบกัน เพลงพื้นบ้านส่วนใหญ่มีเนื้อร้อง และทำนองง่ายๆ ร้องเล่นได้ไม่ยาก ฟังไม่นานก็สามารถร้องเล่นตามได้ การเล่นเพลงชาวบ้าน มักเล่นกันตามลานบ้าน ลานวัด ท้องนา ตามลำน้ำ แล้วแต่โอกาสในการเล่นเพลง เครื่องดนตรีที่ใช้เป็นเพียงเครื่องประกอบจังหวะ เช่น ฉิ่ง กรับ กลอง หรือเครื่องดนตรีที่ประดิษฐ์ขึ้นเอง บางทีก็ไม่มีเลยใช้การปรบมือประกอบจังหวะ สิ่งสำคัญในการร้องเพลงชาวบ้านอีกอย่างก็คือ ลูกคู่ที่ร้องรับ ร้องกระทู้ หรือร้องสอดเพลง ซึ่งจะช่วยให้เกิดความสนุกสนานครึกครื้นยิ่งขึ้น การใช้ถ้อยคำในเพลงพื้นบ้านนั้น มีลักษณะตรงไปตรงมา นิยมใช้ภาษาพูดมากกว่าภาษาเขียน บางครั้งก็แฝงนัยให้คิดในเชิงสองแง่สองง่าม บางเพลงก็ร้องเข้าไปมาชวนให้ขับขับ มุ่งความสนุกสนานรื่นเริง

ลำพวน สามารถแบ่งเนื้อหาออกได้เป็นหลายลักษณะ ได้แก่

1. ลำพื้น คือ เนื้อหาเกี่ยวกับประวัติของกลุ่มชน
2. ลำเรื่อง คือ เนื้อหามักเป็นนิทานพื้นบ้าน
3. ลำด้น คือ เนื้อหาคิดขึ้นโดยผู้ขับร้องเอง
4. ลำเดินดง คือ เนื้อหาเป็นการชมความงามของธรรมชาติ
5. ลำเกี่ยว คือ เนื้อหาเป็นการเกี่ยวพาราสีกันระหว่างผู้หญิงกับผู้ชาย

สถานที่ของการขับร้องลำพวนของชาวตำบลโคกปึก อำเภอสรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี เป็นสถานที่ตามความสะดวกใช้พื้นที่จำกัด คือ บริเวณบ้านงาน หรือศาลาการเปรียญ โดยมักไม่จัดแสดงในที่โล่งหรือที่แจ้ง เพราะลำพวนไม่มีการแสดงท่าทางหรือการฟ้อนรำประกอบแต่อย่างใด จึงไม่ต้องใช้สถานที่กว้างขวางในการจัดแสดง ท่วงทำนองการขับร้องของลำพวนมักเป็นแบบคร่ำครวญ ออดอ้อน อ่อนหวานนุ่มนวล ซึ่งแตกต่างจากหมอลำภาคอีสานที่มีจังหวะตื้นเต้น กระชับเร้าใจ ภาษาที่ใช้ในการขับพวน เป็นภาษาเฉพาะ

การสืบทอดลำพวนของชาวไทยพวน ตำบลโคกปึก อำเภอสรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี ขับร้องลำพวนอยู่ในวงจำกัดเฉพาะผู้สูงอายุในชุมชนเท่านั้น ผู้วิจัยสังเกตจากการผู้คนที่เข้าร่วมกิจกรรมประเพณีที่มีการขับร้องลำพวนว่าไม่มีคนหนุ่มสาวเข้ามาร่วมงานมากนัก และไม่มีคนหนุ่มสาวคนใดเลยที่สามารถขับร้องลำพวนได้ เนื่องจากการขับร้องลำพวนใช้ภาษาพวนเป็นหลักในการขับร้อง อาจมีบ้างที่ใช้ภาษาไทยเข้าไปผสมแต่ก็เป็นส่วนน้อย จึงอาจเป็นมูลเหตุหนึ่งที่ทำให้คนรุ่นใหม่ในหมู่บ้านไม่สามารถขับพวนได้ เพราะวัยรุ่นหรือคนในวัยทำงานในหมู่บ้านไม่ได้พูดภาษาพวนเหมือนผู้สูงอายุแล้ว จึงเป็นการยากในการสืบทอดลำพวนในอนาคตช่วงเวลาไม่เกิน 20 ปีต่อจากนี้ คาดว่าลำพวนอาจสูญหายไปจากชุมชนนี้ก็เป็นได้จากเหตุผลข้างต้น ด้านผู้สอนใจหรือผู้ชมลำพวนเองก็อยู่ในลักษณะเดียวกันกับผู้สืบทอดลำพวน เพราะมีแต่ผู้สูงอายุด้วยกันเท่านั้นที่เข้าชมเนื่องจากมีวัฒนธรรมสละสลวยมาด้วยกัน และมีความเข้าใจในภาษาพวนที่ใช้ขับลำพวนมากกว่าผู้คนที่เป็วันหนุ่มสาวในหมู่บ้านด้วยกันที่ไม่ได้พูดภาษาพวนแล้ว

2. การวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีของเพลงพื้นบ้านลำพวน ในวัฒนธรรมไทยพวน

บทเพลงพื้นบ้านลำพวนของชาวไทยพวนในหมู่บ้านสระมะเขือ ตำบลโคกปึก อำเภอสรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี มีรูปแบบของสื่อสร้างเสียง (Medium) และคุณลักษณะของเสียง (Tone color) เป็นแบบการใช้เสียงร้องหลักของนักขับร้องหมอลำพวนจำนวน 1 คน ได้แก่ นางไข หาเลิศ (แม่เพลงลำพวน) สลับกับการร้องรับด้วยเสียง “ฮิ้ว” ของผู้คนที่มาเข้าร่วมพิธี มีการขับร้องโต้ตอบสลับกันระหว่างชายกับหญิงบ้าง เป็นแบบขับร้องเดี่ยวสลับกันไปประกอบกับเครื่องดนตรี 1 ชิ้น คือ แคน มีคุณภาพของเสียง (Quality) และความดัง (Dynamic) มีปริมาณของเสียง (Quantity) เป็นแบบไม่ดังมากเนื่องจากการขับร้องเดี่ยวหรือสลับกันเดี่ยวตลอดจนจบพิธีกรรม พื้นผิวทางดนตรี (Texture) ใช้การดำเนินทำนองประเภทโมโนโฟนี (Monophony) คือ มีทำนองหลักเป็นทำนองแนวเสียงเดียวโดยไม่มีการประสานในลักษณะของคอร์ดตามหลักดุริยางค์ศาสตร์แบบตะวันตกตลอดจนจบพิธีกรรม

ท่วงทำนอง (Melody) ของบทเพลงสวดต่างๆ ที่ใช้ในพิธีกรรมจะมีการใช้ระบบเสียง (Tuning system) แบบตะวันตก 12 เสียงเท่ากันทั้งสิ้นทุกเพลง มาตราเสียง (Scale) ที่ใช้ในบทเพลงต่างๆ เป็นแบบ A Natural Minor ตามแบบอย่างดนตรีตะวันตก แต่หากเป็นการขับร้องแบบโต้ตอบกันระหว่างชายกับหญิงจะใช้บันไดเสียงต่างกันเป็นคู่ 5th Perfect (Dominant Modulate) คือ ผู้หญิง อยู่ในบันไดเสียง A Natural Minor ผู้ชาย อยู่ในบันไดเสียง E Natural Minor ส่วนกลุ่มเสียง (Mode) ที่ใช้เป็นแบบ 5 เสียง (Pentatonic) ทางด้านขั้นคู่เสียง (Interval) ในบทเพลงต่างๆ ส่วนมากมักใช้ขั้นคู่แบบตามลำดับขั้นและมีส่วนน้อยที่ใช้ขั้นคู่ที่มีระยะห่างมากๆ เช่น ขั้นคู่ 4th คู่ 5th และขั้นคู่ 7th โดยเฉพาะช่วงต่อของประโยคเพลง ส่งผลให้ช่วงเสียง (Range) คือ โน้ตต่ำสุด กับโน้ตสูงสุด มักอยู่ในช่วงระยะหนึ่งช่วงเสียง (Octave) โดยเฉพาะขั้นคู่ 5th Perfect

รูปลักษณ์ท่วงทำนอง (Melodic contour) ของเพลงลำพวนต่างๆ ที่เป็นแบบเชื่อมโยงต่อเนื่องกัน (Conjunctive) โครงสร้างของวลี (Phrase structures) จึงนิยมใช้วลีที่ไม่มีการกระโดดของเสียงที่ห่างกันมากนัก โดยกลุ่มตัวโน้ตที่ใช้ในการสร้างสรรค์ท่วงทำนองเป็นแบบประเภททำนองเดี่ยว (Monophony) และใช้ตัวโน้ตหลักของบันไดเสียง (Tonic) คือ ลา (A) เป็นโน้ตตัวสำคัญในการสร้างแนวทำนองของผู้หญิง

และ มี (E) เป็นโน้ตตัวสำคัญในการสร้างแนวทำนองของผู้ชาย โดยมีตัวโน้ตที่ใช้สร้างทำนองจริงๆ เพียง 4 ตัว เท่านั้น คือ ผู้หญิงใช้โน้ตตัว A, C, D, E ไม่ใช้โน้ตตัว G จาก A Pentatonic Minor Scale และผู้ชายใช้โน้ตตัว E, G, A, B ไม่ใช้โน้ตตัว D จาก E Pentatonic Minor Scale ด้านเนื้อร้องและการเอื้อน (Syllabic text setting and Melismatic text setting) สามารถสรุปได้ว่าการใช้เสียงของเนื้อร้องส่วนมากเป็นแบบ Syllabic text คือ ร้องหนึ่งเสียงต่อหนึ่งคำร้องเท่านั้นหรือร้องแบบไม่มีการเอื้อนเสียง แต่ก็ มีบางห้องเป็นแบบ Melismatic text โดยการเอื้อนเสียงเพียงแค่เสียงเดียวมากกว่าเอื้อนหลายเสียงโน้ตต่อเนื่องกัน โดยเฉพาะช่วงท้ายของวรรคเพลง และช่วงที่มีคำร้องว่า “เอย”

จังหวะ (Rhythm) ของบทเพลงต่างๆ ใช้จังหวะภายในหนึ่งห้องเพลงเป็นแบบอัตราจังหวะไม่ตายตัว เรียกว่า จังหวะอิสระ (Perlando - Rubato) เป็นจังหวะที่ยืดหยุ่นมากคล้ายกับการพูด ขึ้นอยู่กับการกำหนดของผู้ขับร้องเป็นหลัก โดยมักทิ้งท้ายตัวโน้ตจบของแต่ละวรรคเพลงนานกว่าปกติหรือขึ้นต้นประโยคเพลงเร็วกว่าปกติทำให้ไม่สามารถนับจังหวะ (Tempo) ให้คงที่ได้ การเขียนโน้ตในงานวิจัยนี้ได้ใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะชนิด 4 จังหวะต่อหนึ่งห้องเพลง (Simple Time 4/4) เพื่อให้สามารถบันทึกโน้ตและทำการวิเคราะห์เพลงได้ในเชิงหลักทฤษฎีเท่านั้น ในการขับร้องจริงมีการปรับเปลี่ยนหรือลดค่าตัวโน้ตบางตัวตามความถนัดและความเชี่ยวชาญในการสร้างสรรค์เนื้อร้องและทำนองของผู้ขับร้องลำพวนเอง

ความเร็ว (Tempo) ของเพลงลำพวนต่างๆ แบ่งได้เป็น 2 ลักษณะ ได้แก่

แบบที่ 1 การลำพวนปกติใช้ความเร็วแบบช้า ตั้งแต่ ($\text{♩} = 64$) จนถึง $\text{♩} = 72$)

แบบที่ 2 การลำพวนแบบร่าวหรือลำเพลินเป็นจังหวะเร็ว ($\text{♩} = 96$)

คีตลักษณ์ของบทเพลง (Form) แบบกลอนด้น (Extemporaneous Rhyme) ที่ไม่มีความแน่นอน ในการกำหนดกลุ่มทำนองหรือรูปแบบของท่อนเพลงต่างๆ บทเพลงใช้วิธีการกำหนดทำนองตามเนื้อร้องเป็นหลัก ทำให้ไม่สามารถกำหนดท่อนเพลงที่แน่นอนได้คล้ายกับการพูด การกำหนดท่อนเพลงหรือประโยคเพลง ขึ้นอยู่กับการขึ้นและจบของเนื้อหาคำร้องต่างๆ เช่น มักขึ้นต้นประโยคเพลงด้วยคำว่า “ขอ” และจบประโยคเพลงด้วยคำว่า “เอย” หรือการทิ้งท้ายประโยคด้วยคำร้องเสียงยาวๆ เพื่อแสดงว่าจบวรรคหรือประโยคเพลงแล้ว และกำลังจะขึ้นในวรรคเพลงใหม่ การจบประโยคเพลง หรือจบท่อน จบตอนของการลำพวนที่มีลักษณะของคีตลักษณ์แบบกลอนด้นนี้ มีลักษณะเฉพาะที่เข้าใจกันในหมู่ชาวไทยพวนเอง คือ หากมีคำร้องช่วงท้ายว่า “เอย” เมื่อใดถือเป็นการรับทราบกันว่าได้จบวรรคเพลงหรือจบเนื้อหาในประโยคเพลงนั้นแล้ว และผู้ฟังจะมีส่วนร่วมด้วยการส่งเสียงร้องว่า (ฮิ้ว) ยาวๆ เพื่อตอบรับการร้องจบของผู้ขับร้องลำพวนเป็นอย่างนี้สลับกันไปเรื่อยๆ

ตัวอย่างที่ 1 โน้ตเพลงลำพวน บทถวาย ร.9 ตำบลโคกปี่ อำเภอสริมโพน จังหวัดปราจีนบุรี

ลำพวน: บทถวาย ร.9

♩ = 72 บันทึกโน้ตโดย ผศ.สราวุธ ไธจงศิริ



แม่ ท-ว่า โอ ้อี้ น้อ เอ้อ...

คนเขา เกิด มา ใน แผ่น ดิน ไทย เตื่อ ทั้ง น้อย ทั้ง ใหญ่ เทิด ทูล นาย หลวง แผ่น

ดิน มิ่งขวัญ ของ คน ไทย ทั้ง ปวง ขอ ให้ ใน หลวง ทรง พระ เจ - รัญ

เตื่อ พี่ น้อง เอ้อ... เอ้ย... (ฮิ้ว) โอ โอ ้อี้

น้อ... ทุก คน เกิด มา เป็น ลูก พ่อ ร. 9 อย่า ได้

หลง ทำ ชั่ว มั่ว มา อย่า ได้ เห็น แก่ ตน หัน เข้า หา กัน เขา สา - มัค - คี กัน

ไว้ จี ป ได้ มั่ว หมอง เตื่อ ให้ คน เขา สือ กัน ทัว ประ เทศ ว่า พระ เจ้า อยู่ หัว

ของ เขา นี้ หนึ่ง ใน ส - ยาม เตื่อ พี่ น้อง เอ้ย (ฮิ้ว)

ให้เจ้า สุ - ชี นั้น เสา-มอันเครือเก่า ให้ เจ้า สุข อยู่ ล้วน บวพเจ้า คู่ ทุก ก้อง เตื่อ เจ้า

เอ้ย... (ฮิ้ว)

อภิปรายผล

การวิจัยเรื่อง เพลงพื้นบ้าน กรณีศึกษาเพลงลำพวนตำบลโคกปีบ อำเภอสรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี อภิปรายผลการวิจัยด้านความหมายของบทเพลงลำพวนต่างๆ ที่ใช้ประกอบพิธีกรรมของชาวไทยพวนในหมู่บ้านสระมะเขือ โดยสรุปภาพรวมของทุกเพลง ดังนี้

ลำพวนไหว้ครู แสดงถึงการไหว้ครูสำหรับการลำพวนของชาวไทยพวน การไหว้ครูถือเป็นสิ่งสำคัญในการเริ่มต้นการขับร้องลำพวนเป็นการทำพิธีสักการบูชาครูบาอาจารย์เพื่อแสดงความเคารพ และระลึกถึงพระคุณ เนื้อหากล่าวถึงการสักการะพระพุทธรูปเจ้า บิดามารดา ครูอาจารย์และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย ช่วยบันดาลให้การร้องหรือผู้ขับลำพวนสามารถขับร้องลำพวนได้อย่างไพเราะ คิดค้นทำนองร้องได้สอดคล้องประสานกัน ดังวงดนตรีบรรเลง บทเพลงนี้ยังมีความหมายว่าเป็นการเริ่มต้นลำพวน โดยใช้เพลงแรกเรียกว่า “บทไหว้ครู” เป็นการขับร้องในลักษณะที่มีการเตรียมการมาก่อน คือ มีการประพันธ์คำร้องมาก่อนเพื่อความถูกต้องของเนื้อหาและถ้อยคำร้อง ถือเป็นปกติของการลำไหว้ครู เพราะบทไหว้ครูที่ใช้ขับร้องลำพวนนี้ต้องมีการเรียงร้อยอย่างประณีตและใช้ถ้อยคำที่แสดงออกถึงความเคารพบูชา

ลำพวนลำเรื่อง แสดงถึงการสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณอย่างหาที่สุดมิได้ของในหลวง รัชการที่ 9 และสั่งสอนให้คนไทยทุกคนเป็นคนดี สามัคคีกันไว้เพื่อให้ประเทศไทยเราเจริญต่อไป บทเพลงนี้ยังมีความหมายว่าเป็นการลำเรื่อง คือ การลำพวนในลักษณะการขับร้องในเรื่องราวใดเรื่องราวหนึ่งตามแต่ตั้งขึ้นหรือนำเอาเนื้อหามาจากเรื่องราวหรือนิทาน คำสอนต่างๆ ตามที่ผู้ขับร้องลำพวนเลือกมา ดังนั้น การลำพวนแบบการลำเรื่องนี้ ต้องมีการกำหนดหรือประพันธ์เนื้อร้องมาก่อนเช่นเดียวกับบทไหว้ครู เหตุที่ต้องมีการประพันธ์หรือเขียนเนื้อร้องมาก่อน เนื่องจากการลำเรื่องต้องกำหนดเนื้อหาของการขับร้องหรือการลำให้อยู่ในกรอบของเรื่องราวที่กำหนดไว้ให้ได้เนื้อหาที่ดำเนินไปตามความของเรื่องอย่างครบถ้วน โดยการลำเรื่องของไทยพวนในครั้งนี้ เป็นการลำเรื่องถวาย ร. 9 เพื่อลำถึงพระมหากรุณาธิคุณในพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช ที่มีต่อปวงชนชาวไทยทุกคนและชาวไทยพวนในตำบลโคกปีบ เนื่องด้วยเป็นช่วงการเสด็จสวรรคตของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช

ลำพวนลำด้นเดียว แสดงถึงความตั้งใจในการทำบุญอุทิศ ผลบุญจะส่งให้คุณพระคุ้มครองและดำเนินชีวิตได้อย่างมีความสุข หากผู้ใดมีทรัพย์สินมากแล้วขอให้นำมาสร้างวัดสร้างโรงเรียนเพื่อตอนเสียชีวิตจะได้ไปสู่สวรรค์ เมื่อมาทำบุญขอให้มีความสุข สนุกสนาน บุญที่ทำก็ได้กลับมาสู่ตนและครอบครัว อีกทั้ง วัดยังได้รับความเจริญยิ่งขึ้นไปด้วย บทเพลงนี้ยังมีความหมายถึง การลำพวนแบบลำด้นขับร้องคนเดียว เนื้อหาที่นำมาขับร้องมักเป็นการเล่าเรื่องราวต่างๆ ในชีวิตตามที่ผู้ขับร้องคิดขึ้นหรืออาจเตรียมเนื้อร้องมาก็ได้คล้ายลำเรื่อง หากแต่ศัพท์สำนวนและเนื้อหาอาจไม่ต่อเนื่องเหมือนลำเรื่อง โดยอาจมีการปรับเนื้อหาใหม่จากเดิม หรืออาจเปลี่ยนไปเป็นเรื่องอื่นๆ ตามแต่ผู้ขับร้องคิดนึกขึ้นในขณะที่ขับร้อง

ลำพวนลำด้นโต้ตอบกัน แสดงถึงการหยอกล้อโต้ตอบกันระหว่างผู้ชายกับผู้หญิงในลักษณะเกี้ยวพาราสี โดยผู้ชายเป็นฝ่ายเข้าหาผู้หญิง มีการสอนให้ว่าหากใครมาจีบ อย่าใจอ่อน คิดจะทำอะไร ให้นึกถึงพ่อแม่ไว้ ด้านฝ่ายหญิงตอบว่าเมื่อฝ่ายชายมาจีบบอกไม่จริงใจ และมักไม่สนใจเมื่อรักแล้วก็มักจากไป บทเพลงนี้ยังมีความหมายถึงการลำพวนแบบลำด้นขับร้องหลายคน เป็นการลำพวนที่สร้างความสนุกสนาน

ให้กับผู้ฟังการขับร้องลำพวนแบบลำคานี้จำเป็นต้องใช้ผู้ขับร้องหลายคนเพื่อสร้างการโต้ตอบกันในถ้อยคำร้องต่างๆ ที่เกิดขึ้น โดยขับร้องสลับกันไปทีละคน ไม่มีการจัดลำดับของการขับร้อง เป็นไปตามความต้องการของผู้ขับร้องแต่ละคนจะคิดถ้อยคำร้องได้และขับร้องโต้ตอบออกไปในขณะนั้น โดยมีการตอบรับในแต่ละถ้อยคำร้องด้วยการส่งเสียงว่า “ฮิ้ว” ยาวๆ จากผู้ฟัง เช่นเดียวกับการขับร้องเดี่ยว

ลำพวนแบบลำเพลิน แสดงถึงการหยอกล้อกันในการร่ายรำของแต่ละคน เนื้อเพลงแสดงถึงความรักและมีความสุขเมื่อได้มาร่วมร้องรำกัน บทเพลงมีความสนุกสนานในการร่วมกันขับร้องเพลงทั้งแบบร้องเดี่ยวและร้องโต้ตอบกัน ในการขับร้องเพื่อให้เกิดความบันเทิงแก่ผู้ร่วมงาน มีการร่ายประกอบ การลำพวนของชาวไทยพวนรวมอยู่ด้วยในช่วงท้าย โดยเฉพาะการลำพวนแบบร้องโต้ตอบกันมักมีการเร่งจังหวะของการขับร้องให้เร็วขึ้นเล็กน้อยแต่ไม่เร็วเท่าหมอลำทางภาคอีสาน พอจะทำให้เกิดความตลกขบขันมากกว่าการลำพวนแบบขับร้องเดี่ยว จึงทำให้ผู้ฟังรู้สึกอย่างมีส่วนร่วมในการลำพวนโดยการเข้ามา ร่วมกันร่ายประกอบการขับร้องลำพวน

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยต่อไป

การวิจัยเรื่อง เพลงพื้นบ้าน กรณีศึกษาเพลงลำพวนตำบลโคกปึก อำเภอสรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี สามารถกำหนดหัวข้อวิจัยเพิ่มเติมอื่นๆ ได้ คือ การศึกษาวิจัยวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์อื่นๆ ที่มีอยู่ในประเทศไทย ในเรื่องของบทเพลงพื้นบ้านลำพวนหรือบทเพลงพื้นบ้านชนิดอื่นๆ ในพื้นที่ต่างๆ ในประเด็น การคงอยู่ การเปลี่ยนแปลงหรือการล่มสลายทางวัฒนธรรมบางอย่างของกลุ่มชาติพันธุ์ที่ศึกษา ฯลฯ อีกทั้งยังสามารถศึกษาเปรียบเทียบทางวัฒนธรรมด้านบทเพลงพื้นบ้านในพื้นที่ต่างๆ ในประเทศไทยได้อีกด้วย เพื่อหาความเหมือนหรือความแตกต่างทางวัฒนธรรม รวมทั้งการถ่ายโยงหรืออัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม โดยใช้ดนตรีมาเป็นสิ่งศึกษาเพื่อให้ได้องค์ความรู้และเข้าใจวัฒนธรรมของมนุษย์มากยิ่งขึ้น

กิตติกรรมประกาศ

ผู้วิจัยขอขอบคุณแม่เพลงพื้นบ้านลำพวน ตำบลโคกปึก อำเภอสรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี ได้แก่ นางไข หาเลิศ ซึ่งผู้วิจัยใช้เป็นกรณีศึกษาในการทำงานวิจัยครั้งนี้ที่อำนวยความสะดวกให้กับผู้วิจัยทั้งในเรื่องของสถานที่ กำหนดการประกอบพิธี ตลอดจนการติดต่อประสานงานต่างๆ การชี้แนะและให้คำปรึกษาในข้อมูลอันเป็นประโยชน์ต่างๆ สำหรับผู้วิจัย ขอขอบคุณชาวหมู่บ้านสระมะเขือ ตำบลโคกปึกทุกท่านที่ให้ข้อมูลสำคัญ ให้การต้อนรับและการสนับสนุนในการทำงานวิจัยครั้งนี้ ขอขอบคุณสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏราชนครินทร์ เป็นอย่างสูงที่ได้มอบทุนอุดหนุนการวิจัยโครงการขับเคลื่อนงานวิจัยเชิงพื้นที่: คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ประจำปีงบประมาณ 2560 ทำให้ผู้วิจัยได้ทำงานวิจัยอย่างเป็นระบบมากยิ่งขึ้นและเป็นแรงผลักดันในการดำเนินงานวิจัยให้สำเร็จลุล่วง เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการพัฒนางานวิจัยทางดนตรีของมหาวิทยาลัยราชภัฏราชนครินทร์และในพื้นที่ภาคตะวันออกต่อไป

บรรณานุกรม

- เฉลิมศักดิ์ พิภูลศรี. (2539). *การศึกษาดนตรีไทยทางเลือกแห่งนิยามดนตรีวิทยาหรือนุขสังคีตวิทยา: วารสารคำดนตรี*.
- ชูชาติ พิณพาทย์. (2541). *สำรวจเพลงพื้นบ้านภาคตะวันออก*. รายงานวิจัย: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.
- ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2544). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- พรรณราย คำโสภา. (2542). *การวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านกันตรึมของหมู่บ้านดงมัน*. ปริญญาโท ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- ภิญโญ ภูเทษ. (2553). *การวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีเพลงพื้นบ้านในจังหวัดนครสวรรค์*. รายงานวิจัย: คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์
- ภัทรธิรา ผลงาม. (2544). *มนุษย์กับสังคม*. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
- มนตรี ตราโมท. (2507). *ศัพท์สังคีต*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร
- ฤดีมน ปรีดีสนธิ. (2539). *วิถีชีวิต สังคม วัฒนธรรมประเพณีและประวัติศาสตร์ชุมชน*. อุดรธานี: ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏอุดรธานี
- ลักขณา ชุมพร. (2555). *เพลงพื้นบ้านภาคกลาง กรณีศึกษาบ้านสามโก้ ตำบลสามโก้ อำเภอสายบุรี จังหวัดอ่างทอง*. ปริญญาโท: ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- สงัด ภูเขาทอง. (2532). *การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้ว การพิมพ์.
- อเนก นาวิกมูล. (2521). *เพลงนอกคตวรรณ*. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: การเวก
- Sardie Stanley. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 6. London: McMillan Publication, Limited.

แตงวงในอำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก

Brass band in Muang district, Phitsanulok

ณัฐนิช นักปี¹, กมลธรรม เกือบุต²

Nattanit Nakpee, Kamontam Kuabutr

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่องแตงวงในอำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก มีวัตถุประสงค์คือ 1) เพื่อศึกษาการสืบทอดและการดำรงอยู่ของแตงวงในเขตอำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก 2) เพื่อศึกษาบทบาทหน้าที่ของแตงวงในเขตอำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก ผลการวิจัยพบว่า

การสืบทอดแตงวงในอำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก มีการสืบทอด 2 ส่วนประกอบด้วย 1) การสืบทอดด้านองค์ความรู้ของแตงวง คือ การสืบทอดภายในครอบครัว และการสืบทอดภายนอกครอบครัว 2) การสืบทอดด้านองค์ประกอบของแตงวง ได้แก่ เครื่องดนตรี รูปแบบการจัดวง บทเพลง และพิธีไหว้ครู การดำรงอยู่ของแตงวงในอำเภอเมืองจังหวัดพิษณุโลกมีปัจจัยที่เกี่ยวข้องคือ จำนวนสมาชิกในวง และอัตราค่าจ้าง บทบาทหน้าที่ของแตงวงในอำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลกแบ่งได้เป็น 2 ประเภทคือ บทบาทหน้าที่ในงานมงคล ได้แก่ งานบวช งานมงคลสมรส งานแก้บน งานแห่เทียนพรรษา และงานกฐิน เป็นต้น บทบาทหน้าที่ในงานอวมงคล ได้แก่ งานบำเพ็ญกุศลศพ

คำสำคัญ: แตงวง, การดำรงอยู่, การสืบทอด

Abstract

This research study about brass bands in Muang district, Phitsanulok. The objectives are 1) to study the inheritance and the existence of the brass band in Muang district, Phitsanulok 2) to study the roles and functions of brass bands in Muang district, Phitsanulok. The results show that the Inheritance of the brass bands had two parts. 1) Inheritance of the brass band knowledge and skill have taught inside and outside the band leader's family. 2) Inheritance of the brass band elements have passed on from generation to generation, including musical instruments, ensembles, songs, and Wai Kru ceremonies. The existence of the brass band in Muang district, Phitsanulok was related to two factors that are membership amount and remuneration.

¹ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

²ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำหลักสูตรดนตรีสากล คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม

Roles and functions of brass bands in Muang district, Phitsanulok were divided into two types. 1) auspicious ceremonies such as ordination ceremony, wedding ceremony, redeeming a vow ceremony, candle procession, and Kathin ceremony. Non-auspicious ceremony included funeral ceremony.

Keyword: Brass band, Existence, Inheritance

บทนำ

วัฒนธรรมดนตรีเป็นปัจจัยสำคัญหนึ่งของสังคมที่ขับเคลื่อนให้การดำรงชีวิตของมนุษย์เป็นไปด้วยความสุขจากสุนทรียะที่เกิดขึ้นจากการฟังดนตรี บทบาทหน้าที่ของดนตรีต่อสังคมไทยนั้นอาจกล่าวได้ว่ามีส่วนเกี่ยวข้องอย่างมากต่อวิถีชีวิต ซึ่งหากเราสังเกตการใช้ชีวิตในแต่ละวันพบว่า กิจกรรมหรือเหตุการณ์ส่วนใหญ่ของมนุษย์ล้วนมีศาสตร์ด้านดนตรีมาเกี่ยวข้อง ตัวอย่างเช่น บทเพลงยามเช้าในสถาบันการศึกษา เพลงจากโฆษณาในสื่อโทรทัศน์หรือวิทยุ เสียงดนตรีประกอบภาพยนตร์ เป็นต้น นอกจากนี้ในวิถีทางวัฒนธรรมและประเพณีต่างๆ ล้วนแต่เกี่ยวข้องกับดนตรีเกือบทั้งสิ้นตั้งแต่การกำเนิดจนกระทั่งสิ้นชีวิต โดยดนตรีมีบทบาทหน้าที่ในการเชื่อมโยงสื่อสารจากมนุษย์ถึงสิ่งที่ไม่มองเห็นซึ่งจัดเป็นดนตรีพิธีกรรม และอีกบทบาทหน้าที่ในการสร้างความผ่อนคลายให้กับมนุษย์คือ ดนตรีเพื่อความบันเทิง

ในสังคมไทยนั้น นอกจากวัฒนธรรมดนตรีไทยและพื้นบ้านแล้ว ยังมีวัฒนธรรมดนตรีจากนานาชาติที่ได้แพร่กระจายเข้าสู่ประเทศไทยมาอย่างยาวนาน โดยวัฒนธรรมดนตรีต่างชาติที่มีความโดดเด่นมากที่สุดที่ยังคงปรากฏและดำรงอยู่เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมไทย คือดนตรีตะวันตก ที่ได้เข้ามายังประเทศไทย ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา โดยในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชได้มีการนำเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาได้แก่ แตรทองเหลือง (อาจเรียกว่า แตรฝรั่ง หรือแตรวิลันดา ซึ่งสันนิษฐานว่าอาจเข้ามาในช่วงอยุธยาตอนต้นที่มีการค้าขายกับประเทศฮอลแลนด์) ไวโอลิน ออร์แกนลมชนิดเท้าเหยียบหรือฮาร์โมนีเยม (พูนพิศ อมาตยกุล, 2554: น.15)

วัฒนธรรมดนตรีตะวันตกที่ได้เข้ามาในประเทศไทยในระยะแรกนั้นได้จำกัดอยู่ในกลุ่มของชนชั้นสูงและขุนนาง จากนั้นจึงเริ่มกระจายสู่สามัญชนโดยมีศาสนาคริสต์เป็นปัจจัยหลักในการแพร่กระจายวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกรวมถึงกิจการทางทหารในสมัยรัชกาลที่ 4 ประมาณปี พ.ศ. 2394 เป็นปีแรกที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงขึ้นครองราชย์ ได้มีนายทหารชาวอังกฤษ คือ ร้อยเอกอิมเปย์ (Captain Impey) ได้เข้ามาสมัครรับราชการในวังหลวง โดยเสนอตนเป็นผู้ฝึกทหารในวังหลวงโดยอาศัยประสบการณ์ที่ได้จากการปฏิบัติในต่างประเทศ รวมถึงร้อยเอกโทมัส จอร์จ น็อกซ์ (Captain Thomas G. Knox) เดินทางจากอินเดียเข้ามาสมัครรับราชการ ได้เข้าสังกัดเป็นครูฝึกในวังหน้าเนื่องจากขณะนั้นวังหลวงได้มีร้อยเอกอิมเปย์อยู่แล้ว ร้อยเอกน็อกซ์ได้สอนการบรรเลงแตรสัญญาณทหารและให้ทหารชาวสยามใช้เพลงกอดเซฟเดอะควีน (God Save the Queen) บรรเลงเป็นเพลงค่านับพระมหากษัตริย์ หรือบรรเลงรับเสด็จเมื่อเสด็จออกมหาสมาคมเช่นเดียวกับแบบธรรมเนียมของชาวอังกฤษ (กมลธรรม เกื้อบุตร, 2557, น.47)

จากนั้นดนตรีจึงเกิดการประยุกต์ผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก โดยรูปแบบวงดนตรีดังกล่าวที่เกิดขึ้นในยุคแรกและเด่นชัดที่สุดคือ แตรวง (Brass band) ที่ได้รับอิทธิพลและการถ่ายทอดมาจากกลุ่มทหารกองดุริยางค์ รณชัย รัตนเศรษฐ (2557, น.125 - 126) กล่าวว่า แตรวงทหารถูกถ่ายทอดสู่ประชาชน เริ่มจากการเป็นผู้ฟัง และค่อยๆ เปลี่ยนแปลงเป็นผู้บรรเลง จากการถ่ายทอดความรู้ของทหารแตรที่ถูกส่งไปประจำตามภูมิภาคต่างๆ ของประเทศ จนเกิดเป็นวง “แตรวงชาวบ้าน” ส่งผลให้เกิดคณะแตรวงเพิ่มขึ้นในสังคมไทยกระจายไปทั่วทุกภาคส่วนของประเทศ และมีพัฒนาการควบคู่กับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมอย่างต่อเนื่อง (สุดแดน สุขเกษม, 2542, น.165; สุธี ชำนาญสุธา, 2545, น.70)

จังหวัดพิษณุโลกเป็นอีกหนึ่งจังหวัดที่ความโดดเด่นทางด้านวัฒนธรรมทางดนตรีที่มีความหลากหลายทั้งดนตรีตะวันตกในรูปแบบดนตรีสมัยนิยม ดนตรีคลาสสิก ดนตรีไทย และดนตรีพื้นบ้าน มีหน่วยงานทั้งภาครัฐและเอกชนที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการทำนุบำรุงวัฒนธรรมทางด้านดนตรี นอกจากประเพณีดนตรีที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น ดนตรีที่มีการผสมผสานทางด้านวัฒนธรรมตะวันตกและไทยคือ แตรวง มีการประยุกต์การบรรเลงบทเพลงตะวันตกและไทยเข้าด้วยกันในการบรรเลงบทเพลงแต่ละชุด พัฒนาตามยุคสมัยตามสภาพสังคมที่มีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา

การสำรวจข้อมูลเบื้องต้นพบว่า แตรวงในจังหวัดพิษณุโลกยังคงดำรงอยู่ในสังคมของชาวพิษณุโลก วงดนตรีหลายวงมีการบริหารและได้รับงานจ้างอย่างต่อเนื่อง เช่น แตรวง ศ.บุญมีศิลป์ แตรลูกนารายณ์ แตรวงเพชรบันเทิง และแตรวงเพชรชมพู เป็นต้น ทั้งนี้ในสถานการณ์ที่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่อง โดยมีเทคโนโลยีเป็นปัจจัยหลักทำให้เกิดรูปแบบวงดนตรีประเภทใดก็ได้ที่ใช้เครื่องดนตรีสมัยนิยมเข้ามาแทนที่วงดนตรีแตรวงที่เป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมของชาวบ้านในจังหวัดพิษณุโลก เป็นผลกระทบโดยตรงต่อการดำรงอยู่ของแตรวง

จากที่มาและความสำคัญดังกล่าวผู้วิจัยเล็งเห็นว่าควรมีการศึกษาข้อมูลและองค์ความรู้ของดนตรีแตรวงในจังหวัดพิษณุโลก เพื่อเป็นประโยชน์ทางวิชาการและเป็นแนวทางในการปฏิบัติเพื่อธำรงรักษาวัฒนธรรมทางดนตรีดั้งเดิมให้มีการดำรงอยู่ต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาการสืบทอด และการดำรงอยู่ของแตรวงในเขตอำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก
2. เพื่อศึกษาบทบาทหน้าที่ของแตรวงในเขตอำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก

ขอบเขตการศึกษา

การวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตการวิจัยไว้ 4 ประเด็น ได้แก่

1. บุคคลข้อมูล กลุ่มตัวอย่าง จำนวน 10 คน ซึ่งเป็นตัวแทนจาก 4 วงในอำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก แบ่งเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ หัวหน้าวงดนตรีจำนวน 4 คน นักดนตรีจำนวน 4 คน และชาวบ้านที่มีประสบการณ์ในการจ้างงานแตรวงจำนวน 2 คน มีวิธีการได้มาซึ่งกลุ่มตัวอย่างด้วยวิธีการคัดเลือกแบบเจาะจง โดยตั้งเกณฑ์คัดเลือกกลุ่มตัวอย่างคือ

1.1 หัวหน้าวงดนตรีและนักดนตรี ต้องมีประสบการณ์ด้านเครื่องดนตรี 10 ปีขึ้นไปและยังคงดำรงอาชีพด้านเครื่องดนตรีหรือเกี่ยวข้องในเขตจังหวัดพิษณุโลก

1.2 ชาวบ้านในจังหวัดพิษณุโลกต้องมีประสบการณ์ในการจัดงานเครื่องดนตรีอย่างน้อย 1 ครั้ง โดยเป็นการจัดงานที่มีงบประมาณ

2. ระยะเวลาในการศึกษาตั้งแต่เดือนมีนาคม พ.ศ.2563 – เดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2564

3. ขอบเขตด้านเนื้อหา การศึกษาวิจัยครั้งนี้ศึกษาเรื่อง บทบาทหน้าที่ การสืบทอด และการดำรงอยู่ของเครื่องดนตรีใน จังหวัดพิษณุโลก

4. ด้านพื้นที่ ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลในเขตอำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลกเป็นหลัก

การกำหนดขอบเขตในแต่ละประเด็นดำเนินการด้วยหลักจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ เพื่อให้สามารถเข้าถึงบุคคลข้อมูลได้อย่างเท่าเทียม รวมถึงการคัดข้อมูลให้สามารถตอบคำถามวิจัยได้อย่างครอบคลุมและชัดเจน ปราศจากอคติ เพื่อสะท้อนปรากฏการณ์ทางสังคมและวัฒนธรรมของเครื่องดนตรีในพื้นที่อำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลกได้อย่างถูกต้องชัดเจน

วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพในการเก็บรวบรวมข้อมูลโดยวิธีการสัมภาษณ์จากบุคคลข้อมูล รวมถึงข้อมูลจากเอกสารและตำราที่เกี่ยวข้อง วิเคราะห์และสรุปผลการวิจัยโดยใช้การพรรณนาวิเคราะห์ ผู้วิจัยมีขั้นตอนในการดำเนินการดังนี้

1. ศึกษาข้อมูลเบื้องต้นจากเอกสาร งานวิจัย รวมถึงลงพื้นที่สำรวจเบื้องต้น

2. ติดต่อบุคคลข้อมูลจากเครื่องดนตรีต่างๆ มีคุณสมบัติตามขอบเขตที่กำหนด

3. ออกแบบแนวทางสัมภาษณ์ให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์วิจัย

4. ลงพื้นที่ภาคสนามเก็บข้อมูลวิจัยโดยการสัมภาษณ์ และการสนทนากลุ่มตามสถานการณ์และปรากฏการณ์ในพื้นที่

5. นำข้อมูลที่ได้มาเรียบเรียง จัดหมวดหมู่

6. ทำการวิเคราะห์ สังเคราะห์องค์ความรู้และสรุปผลการวิจัย การวิเคราะห์ข้อมูลผู้วิจัยได้นำข้อมูลมาวิเคราะห์ตามประเด็นต่างๆ ดังต่อไปนี้

- ด้านการสืบทอด และการดำรงอยู่ของเครื่องดนตรีในจังหวัดพิษณุโลก ผู้วิจัยใช้ทฤษฎีภาพรวมทางวัฒนธรรม และทฤษฎีโครงสร้างการหน้าที่นิยมในการวิเคราะห์ข้อมูล

- บทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีในจังหวัดพิษณุโลก ผู้วิจัยใช้ทฤษฎีการหน้าที่นิยม และทฤษฎีโครงสร้างการหน้าที่นิยมในการวิเคราะห์ข้อมูล

7. นำเสนอเผยแพร่องค์ความรู้ที่ได้รับจากการวิจัย

ผลการวิจัย

ผลการวิจัยในบริบทการดำรงอยู่ของแตงในเขตอำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก ตามวัตถุประสงค์ที่ได้ตั้งไว้ พบว่ามีรายละเอียดแบ่งเป็นประเด็นดังนี้

1. การสืบทอดและการดำรงอยู่ของแตงในเขตอำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก

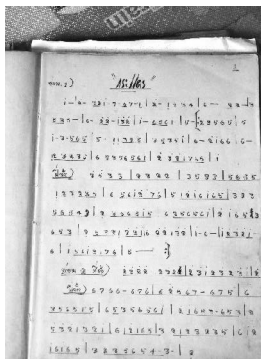
ปัจจุบันพบว่าในเขตอำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก มีคณะแตงที่ยังคงดำเนินกิจการตามรูปแบบดั้งเดิมของแตงอยู่ทั้งสิ้น 4 วง ได้แก่ แตงวงลูกนารายณ์ แตงวง ศ.บุญมีศิลป์ แตงวงเพชรแพร่ทองและแตงวงเพชรบันเทิง โดยมีแนวทางการสืบทอดดังต่อไปนี้

1.1 การสืบทอดองค์ความรู้แตง

1.1.1 การสืบทอดภายในเครือญาติ จากการศึกษาพบว่า วงดนตรีที่มีการสืบทอดกิจการภายในครอบครัวหรือเครือญาติ ได้แก่ แตงวงลูกนารายณ์ และแตงวง ศ.บุญมีศิลป์ โดยแตงวงลูกนารายณ์ได้เริ่มกิจการมาตั้งแต่ก่อนปี พ.ศ. 2511 เดิมชื่อ แตงวงมานพน้อย ก่อนจะเปลี่ยนชื่อเป็นแตงวงลูกนารายณ์ ควบคุมกิจการโดยนายปรัง สุวรรณชาติ นับได้ว่าเป็นผู้ควบคุมวงรุ่นที่ 1 จากนั้นจึงส่งต่อกิจการให้บุตรชายคือ นายสุวรรณ์ สุวรรณชาติ เป็นรุ่นที่ 2 ต่อมา จากการสัมภาษณ์นายสุวรรณ์ หรือครูสุวรรณ์ได้ให้ข้อมูลว่าตนเองเริ่มฝึกเป่าทรมเป็ตประมาณปี พ.ศ. 2515 ณ ขณะนั้นอายุประมาณ 7 ปี หลังจากนั้นเมื่อมีประสบการณ์มากขึ้นจึงได้เริ่มฝึกเครื่องดนตรีอื่นๆ ในวงได้แก่ อัลโตแซกโซโฟน ทรอมโบน กลองต่างๆ เป็นต้น ทำให้มีความสามารถในการถ่ายทอดทักษะทางดนตรีและปรับวงให้มีคุณภาพในการบรรเลงได้

สุวรรณ์ สุวรรณชาติ (2564) ให้ข้อมูลเพิ่มเติมว่า ได้เรียนวิธีการเป่าจากบิดา โดยใช้ในการท่อนัดผสมกับการอ่านโน้ต โดยระบบโน้ตที่ใช้ในการเรียนส่วนใหญ่เป็นโน้ตรูปแบบพยัญชนะไทยคือ ด ร ม พ ช ล ท ซึ่งรูปแบบดังกล่าวนี้เป็นแบบเดียวกับการบันทึกโน้ตดนตรีไทย แต่ในช่วงหลังได้ประยุกต์ผสมกับการบันทึกโน้ตแบบดนตรีตะวันตก อีกระบบคือ ระบบตัวเลขโดยให้เลข 1 = โด 2 = เร 3 = มี 4 = ฟา 5 = โซ 6 = ลา 7 = ที โดยการบันทึกระบบตัวเลขนี้จะใช้การกันห้องเพลงแบบบรรคไม่ได้อิงตามรูปแบบดนตรีตะวันตก ดังนั้นการฝึกปฏิบัติจากรูปแบบโน้ตดังกล่าวนี้ ต้องมีครูหรือหัวหน้าวงช่วยควบคุมก่อน เพื่อให้ผู้เรียนสามารถทำความเข้าใจในระบบโน้ตได้

ภาพที่ 1 การบันทึกโน้ตของวงดนตรีลูกนารายณ์ในระบบตัวเลข



ที่มา: ญญณัฐ นกปี

อีกคณะที่มีการสืบทอดภายในเครือญาติคือ แตรวง ศ.บุญมีศิลป์ ก่อตั้งขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2527 ควบคุมกิจการโดยนายมานพ บุญมี นับได้ว่าเป็นผู้ควบคุมรุ่นที่ 1 จากนั้นในปี พ.ศ.2542 จึงได้มอบตำแหน่งหัวหน้าวงให้กับนายมานพ บุญมี ผู้เป็นน้องชาย มีการถ่ายทอดให้กับสมาชิกในครอบครัวบ้าง ทั้งนี้ไม่ได้บังคับให้ทายาทรุ่นใหม่ต้องมาบรรเลงแตรวง ทั้งนี้ส่วนใหญ่จะมาร่วมบรรเลงด้วยความสมัครใจ

แตรวงทั้งสองวงที่ได้กล่าวข้างต้นมีการดำเนินการด้านการบริหารสืบทอดกันภายในครอบครัว ทั้งนี้มีการรับสมาชิกที่เป็นคนในพื้นที่เข้าร่วมบรรเลงกับวงด้วยเช่นกัน ซึ่งจากการสอบถามจากแตรวงลูกนารายณ์กล่าวว่า สมาชิกส่วนใหญ่เป็นนักเรียนที่โรงเรียนเซนต์นิโกลาส จังหวัดพิษณุโลก เนื่องจากครูสุวรรธน์เป็นครูสอนดนตรีในโรงเรียนดังกล่าว ส่วนแตรวง ศ.บุญมีศิลป์ ได้มีการรับผู้คนในพื้นที่เข้าร่วมเป็นสมาชิกวงเช่นกัน ไม่มีข้อจำกัดว่าต้องเป็นเด็กหรือผู้ใหญ่

1.1.2 การสืบทอดให้คนภายนอกครอบครัว ในประเด็นดังกล่าวนี้จากการศึกษาพบว่า แม้ว่าแตรวงส่วนใหญ่จะมีการดำเนินกิจการภายในเครือญาติเป็นหลัก แต่เมื่อเทียบสัดส่วนแล้ว ยังไม่มีวงใดที่ใช้สมาชิกของครอบครัวทั้งหมด แต่ใช้การจัดหาสมาชิกจากท้องถิ่นมาเป็นผู้ร่วมวง จากการสัมภาษณ์พบว่า แตรวงลูกนารายณ์ กับแตรวง ศ.บุญมีศิลป์ มีการจัดกิจกรรมการถ่ายทอดความรู้ด้านแตรวงให้กับนักเรียนในโรงเรียน เพื่อต่อยอดการเข้ามาเป็นสมาชิกและสามารถร่วมบรรเลงแตรวงในสถานการณ์จริงได้ แตรวงลูกนารายณ์มีการเชื่อมโยงกับโรงเรียนเซนต์นิโกลาส อำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก เนื่องจากครูสุวรรธน์ สุวรรณชาติ เป็นครูสอนดนตรีประจำที่โรงเรียนแห่งนี้ ทำให้การถ่ายทอดความรู้ด้านแตรวงสามารถทำได้สะดวกมากขึ้น เนื่องจากครูได้ดูแลวงโยธวาทิตและฝึกซ้อมให้กับนักเรียนที่เป็นสมาชิกของวงอยู่แล้ว ดังนั้นเมื่อมีช่วงเวลาที่นอกเหนือจากการฝึกซ้อมดังกล่าว จะเป็นการถ่ายทอดบทเพลงของแตรวงเป็นส่วนเพิ่มเติม

ในส่วนคณะแตรวง ศ.บุญมีศิลป์ ได้มีการถ่ายทอดให้กับนักเรียนโรงเรียนวัดบ้านไร่ อำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก มีชื่อว่า “แตรวงวัดบ้านไร่” โดยสมาชิกบางคนได้มาร่วมบรรเลงกับแตรวง

ศ.บุญมีศิลป์ด้วยเช่นกัน เพื่อเป็นการหารายได้เสริมและใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์ ในเขตอำเภอเมืองมีคณะวงอื่นๆ นอกเหนือจากข้างต้น ได้แก่ แตรวงเพชรแพรทอง และแตรวงเพชรบันเทิง มีการถ่ายทอดให้สมาชิกในชุมชนได้ร่วมฝึกบรรเลงแตรวงเพื่อเป็นอาชีพเสริม นอกเหนือจากอาชีพหลักได้แก่ เกษตรกร การรับจ้างทั่วไป และการค้าขาย เป็นต้น ทำให้สมาชิกชุมชนมีรายได้ เป็นการขับเคลื่อนค่านิยมทางด้านดนตรีให้แก่ชุมชนด้วยเช่นกัน

1.2 การสืบทอดด้านองค์ประกอบของแตรวง

1.2.1 เครื่องดนตรี จำนวนเครื่องดนตรีและการเลือกใช้เครื่องดนตรีในแตรวง เป็นอีกปัจจัยที่ส่งผลให้เจ้าภาพหรือผู้จ้างมีส่วนในการตัดสินใจจ้างแตรวง ซึ่งในปัจจุบันพบว่า เครื่องดนตรีที่ใช้ในแตรวงมีดังต่อไปนี้

- ทรัมเป็ต จำนวนตั้งแต่	3 – 4 คัน
- ทรอมโบน จำนวนตั้งแต่	3 – 4 คัน
- อัลโตแซกโซโฟน จำนวนตั้งแต่	4 – 5 คัน
- กลองสแนร์	1 ใบ
- กลองใหญ่	1 ใบ
- กลองทิมป์ทอม (Timp Tom)	1 ชุด
- คาวเบล (Cow Bell)	1 ตัว
- ฉาบ	2 คู่

เมื่อพิจารณาในภาพรวมเห็นได้ว่า ต้องใช้นักดนตรีประมาณ 20 คน ทั้งนี้อาจเพิ่มหรือลดจำนวนตามสัดส่วนของงานหรือสถานการณ์ตามที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้น โดยรูปแบบดั้งเดิมของแตรวงในพิษณุโลกนั้น จากการศึกษากววงดนตรีที่เก่าแก่หลายวงได้ข้อมูลชี้ชัดว่า เดิมแตรวงมีสมาชิกประมาณ 7 คน เรียกว่า วงเครื่องเจ็ด ประกอบด้วย

- คลาริเน็ต	1 คัน
- คอรัเน็ต	1 คัน
- ทรอมโบน	1 คัน
- แตรบาริโทน	1 ตัว
- กลองสแนร์	1 ใบ
- กลองใหญ่	1 ใบ

โดยเครื่องดนตรีบางชนิดเช่น คลาริเน็ต คอรัเน็ต และบาริโทน ไม่ได้มีการนำมาใช้ในวงแล้วในปัจจุบัน เนื่องจากการใช้เครื่องดนตรีในกลุ่มเดียวกันทดแทนเช่น แซกโซโฟนแทน คลาริเน็ต ทรัมเป็ตแทนคอรัเน็ต เป็นต้น มีความสะดวกในการใช้งาน การดูแลรักษา รวมถึงการจัดซื้อเครื่องดนตรีที่ผลิตจากประเทศจีนที่มีราคาถูกกว่าเครื่องยุโรปแบบสมัยเก่า

ภาพที่ 2 แตรบาริโทนของวงลูกนารายณ์ตั้งแต่ก่อตั้งวง



ที่มา: กมลธรรม เกื้อบุตร

1.2.2 รูปแบบการจัดวง แตรวงในอำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลกที่ยังคงบรรเลงด้วยรูปแบบดั้งเดิมได้แก่ แตรวงลูกนารายณ์ แตรวง ศ.บุญมีศิลป์ แตรวงเพชรแพร่ทอง และแตรวงเพชรบันเทิง โดยรูปแบบการบรรเลงในงานต่างๆ มี 2 ลักษณะคือ

1) การนั่งบรรเลง การนั่งบรรเลงจะปฏิบัติทั้งในงานมงคลและอวมงคล โดยนักดนตรีจะนั่งล้อมวงรวมกัน ถ้าเป็นงานมงคลเช่น งานบวช คณะแตรวงจะนั่งบรรเลงในร่มตามพื้นที่ที่จัดภาพจัดเตรียมไว้ บรรเลงเพลงขับกล่อมแขกที่มาร่วมงานก่อนเข้าสู่กระบวนการแห่หน้าเข้าโบสถ์ต่อไป หากเป็นงานอวมงคล ส่วนใหญ่คณะแตรวงจะทำหน้าที่แห่วงดนตรีปี่พาทย์ไทยที่เป็นที่นิยมใช้ในงานบำเพ็ญกุศลศพอยู่แล้ว การบรรเลงจึงเป็นการนั่งบรรเลงเช่นเดียวกันกับวงดนตรีปี่พาทย์

2) การยืนบรรเลง ในบริบทของการยืนบรรเลงนั้นหมายถึงรวมไปถึงการเดินบรรเลงนำหน้าขบวนแห่ ซึ่งในงานมงคลเช่น งานบวช บทบาทของแตรวงจะมีส่วนสร้างความสนุกสนานให้กับแขกผู้มาร่วมงาน โดยบรรเลงบทเพลงลูกทุ่ง เพลงสมัยนิยมต่างๆ นำหน้าขบวนแห่เพื่อให้แขกได้ออกท่าทาง เต้นรำกันอย่างสนุกสนาน ส่วนในงานอวมงคลการยืนบรรเลงและเดินนำหน้าขบวนจะอยู่ในขั้นตอนของการนำร่างผู้วายชนม์ขึ้นสู่เมรุ ลักษณะบทเพลงจะมีความโศกเศร้า เพื่อร่วมไว้อาลัยให้แก่ผู้ที่จากไป

1.2.3 บทเพลง บทเพลงที่นิยมในการบรรเลงอาจจำแนกได้เป็น 3 กลุ่มได้แก่

1) เพลงไทยเดิม ใช้บรรเลงในพิธีกรรมทั้งงานมงคลและอวมงคล รวมถึงบรรเลงขับกล่อมแขกที่มาร่วมงาน ได้แก่ เขมรละออองค์ แหกอาหวัง ลาวเสียงเทียน ลาวดำเนินทราย แสนคำนึ่ง กระแต เขมรไทรโยค เขมรพายเรือ คลื่นกระทบฝั่ง และหกบท เป็นต้น

2) เพลงมาร์ช นิยมบรรเลงพิธีการตอนเปิดหรือปิดงาน ขั้นตอนที่เป็นทางการ ได้แก่ มาร์ชบริพัตร สยามมานุสติ มาร์ชราชนาวี มาร์ชทหารเรือ มาร์ชสี่เหล่าทัพ และมาร์ชตำรวจ เป็นต้น

3) เพลงไทยลูกทุ่ง นิยมใช้บรรเลงในช่วงแห่ เพื่อขับกล่อมให้แขกที่มาร่วมงานมีความสุขสนุกสนาน ได้แก่ เพลงกลับมาทำไม เพลงคันหนู เพลงสาวนครชัยศรี เพลงผู้ชายในฝัน เพลงจี๋หอย เพลงสามสิบยังแจ๋ว เพลงฉันทนาที่รัก เพลงขวนน้องแต่งงาน และเพลงลูกเทวดา เป็นต้น

1.2.4 พิธีกรรมไหว้ครู

1) การไหว้ครูก่อนบรรเลง

เป็นพิธีกรรมสำคัญก่อนการบรรเลงในงานต่างๆ เมื่อคณะบรรเลงได้เดินทางไปถึงสถานที่จัดงาน และจัดตั้งวงเรียบร้อยแล้ว สมาชิกในวง จะนำเครื่องดนตรี มาวางรวมกันเป็นรูปวงกลมหรือวางเรียงกันตามความอำนวยการของสถานที่ หัวหน้าวงจะทำการตั้งเครื่องกำหนดเพื่อทำการบูชากราบไหว้แสดงความเคารพต่อครูบาอาจารย์ที่ได้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ด้านบรรเลง

เครื่องกำหนดประกอบด้วย ดอกไม้สด หรือพวงมาลัย รูป 5 ดอก เทียนไข 1 เล่ม สุรา ยาสูบ หมากพลู พร้อมด้วยเงินกำหนด 12 บาท จัดวางในพานหรือถาด วางไว้กลางวงหรือมุมใดมุมหนึ่งเพื่อทำพิธี หัวหน้าวงจะทำการจุดธูปเทียน สมาชิกทุกคนในวง พร้อมตั้งใจอธิษฐานระลึกถึงบุญคุณ ของครูบาอาจารย์ที่ได้สั่งสอนวิชาความรู้ด้านบรรเลง รวมถึงเทพยดาและฤๅษีทุกองค์ที่ได้สรรค์สร้างศาสตร์ดนตรีตามความเชื่อที่สืบทอดกันมา เป็นการขอพรให้การบรรเลง เป็นไปอย่างราบรื่นและปราศจากซึ่งอุปสรรคทุกประการ

ภาพที่ 3 การไหว้ครูของวงลูกนารายณ์ก่อนการบรรเลง



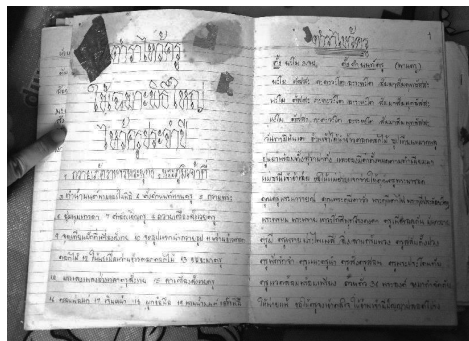
ที่มา: ณัฐพล สุวรรณชาติ

2) การไหว้ครูประจำปี

เป็นพิธีกรรมที่จัดขึ้นทุกปี ในวันพฤหัสบดีแรกของเดือนพฤษภาคม โดยก่อนหน้าหนึ่งวัน สมาชิกของวงทุกคน จะมาช่วยกันจัดสถานที่ โดยส่วนใหญ่นิยมจัดในบ้านของหัวหน้าวง เช้าวันถัดมา ในการเริ่มพิธีการไหว้ครู คณะบรรเลง จะเตรียมเครื่องกำหนดหรือขันครู เหมือนการ

เตรียมการไหว้ครูก่อนการบรรเลงที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้น ประกอบด้วย รูป 5 ดอก เทียน ดอกไม้
หมาก 3 คำ กล้วยสุก 1 หวี บุหรี่ 1 ซอง ขนม หมู 1 ส่วน ปลาตุ๋ก 1 ตัว เงิน 12 บาท มะกรูด สুরาแดง
1 ขวด น้ำ 1 ขัน สมาชิกวงจะนำเครื่องดนตรีของตนไปวางเรียงรวมกัน เมื่อได้เวลาเก้านาฬิกาตรง เริ่มพิธี
ไหว้ครู โดยหัวหน้าวงเป็นผู้ทำพิธีเชิญครู กล่าวบทอัญเชิญครู ต่อด้วยถวายดอกไม้ธูปเทียน เชิญครูเสวย
ทำนํ้ามนต์ ผูกข้อมือ นักดนตรีทุกคนร่วมบรรเลงเพลงมหาฤกษ์ เพลงมหาชัย และเพลงเชิด

ภาพที่ 4 บทไหว้ครูของวงลูกนารายณ์



ที่มา: ญฐนนิช นักปี

จากปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับการดำรงอยู่ของเครื่องดนตรีในเขตอำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก
สรุปได้ว่าการดำเนินกิจกรรมเครื่องดนตรีตามแบบฉบับดั้งเดิมยังคงมีความนิยมและจ้างงานอย่างต่อเนื่อง
จากการสัมภาษณ์คณะเครื่องดนตรีลูกนารายณ์ได้ข้อมูลตรงกับคณะเครื่องดนตรี ศ.บุญมีศิลป์ว่า การจ้างงานเครื่อง
มืออย่างต่อเนื่องทุกปี ไม่มีการลดจำนวนงาน แต่ได้รับผลกระทบจากวิกฤตการณ์โควิด19 ทำให้ต้องยกเลิกงาน
ตามคำสั่งของจังหวัดที่ห้ามรวมตัวและมีการบรรเลงดนตรี คณะนักดนตรีหลายท่านให้ความเห็นว่า
หากสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคโควิดดีขึ้น การจ้างงานต่างๆ จะกลับมาเหมือนเดิม เพราะชาวบ้าน
และผู้ที่ยินยอมในเครื่องดนตรียังมีปริมาณมาก นับได้ว่าเครื่องดนตรีเป็นเสมือนส่วนหนึ่งของสังคมชาวพิษณุโลก

1.3 การดำรงอยู่ของเครื่องดนตรี จากการศึกษาค้นคว้าสามารถสรุปได้เป็น 2 ประเด็นดังนี้

1.3.1 จำนวนสมาชิก ในอดีตนั้นการจัดจำนวนสมาชิกของวงมีประมาณ 7 คน
ประกอบด้วย คลาริเน็ต 1 คัน คอร์เน็ต 1 คัน ทรอมโบน 1 คัน แตรบารีโทน 1 ตัว กลองสแนร์แบบ
หนังโบราณ 1 ใบ และกลองใหญ่ 1 ใบ แต่ในปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงของการบรรเลงเครื่องดนตรีรูปแบบ
ใหม่ทำให้จำนวนสมาชิกเพิ่มขึ้นตามจำนวนเครื่องดนตรีที่เปลี่ยนไป มีการใช้กลองทิมป์ทอม (Timp tom)
เพิ่มเข้ามา อัลโตแซกโซโฟนแทนคลาริเน็ต ทรัมเปตแทนคอร์เน็ต จากข้อมูลสัมภาษณ์และการลงภาคสนาม
เพื่อสังเกตการณ์พบว่า เครื่องดนตรี 1 วงประกอบด้วยเครื่องดนตรีโดยเฉลี่ยประมาณ 15 - 20 คน

ทั้งนี้จำนวนสมาชิกในภาพรวมอาจมีเพิ่มขึ้นหรือลดลงตามปัจจัยอำนวย ไม่ได้
กำหนดแน่นอนเหมือนวงดนตรีอื่นๆ ส่วนสำคัญคือ ต้องมีสมาชิกครบตามกลุ่มของเครื่องดนตรี

บางครั้งนักดนตรีบางคนอาจทดแทนได้หลายตำแหน่ง ในกรณีที่สมาชิกวงบางคนติดภารกิจหรือต้องยกเลิกในเหตุไม่คาดคิด ส่วนใหญ่หัวหน้าวงจะกำกับดูแลสมาชิกเพื่อเตรียมพร้อมทดแทนในกรณีต่างๆ อีกทั้งบางวงยังมีการใช้ทรัพยากรบุคคลร่วมกัน เช่น แตรวง ศ.บุญมีศิลป์ แตรวงลูกนารายณ์ และแตรวงเพชรพรทองจากพื้นที่อำเภอเมืองด้วยกัน มีการสลับสับเปลี่ยนสมาชิกกันบ้าง โดยไม่ได้เป็นการแย่งงานกันแต่อย่างใด การรับงานแต่ละวงมีการเผื่อแผ่กันตามโอกาส ไม่ได้แข่งขันกันเพื่อเอาชนะ แต่อยู่ร่วมกันดังมิตร

1.3.2 อัตราค่าจ้าง ในส่วนนี้พบว่า แตรวงส่วนใหญ่เสนอค่าจ้างให้แก่ผู้ว่าจ้างคิดคำนวณเป็นช่วงเวลา กล่าวคือ 1 วันรับงานได้ 2 เวลาได้แก่ เวลาเช้ากับเวลาบ่าย มีอัตราค่าจ้างในปัจจุบันอยู่ที่ประมาณ 15,000 บาทต่อเวลา ดังนั้นหากมีงานจ้างเต็มวันรายได้ของวงอยู่ที่ประมาณ 30,000 บาท ทั้งนี้บางวงอาจมีการเรียกค่าจ้างเพิ่มเติมตามปัจจัยที่เกี่ยวข้องเช่น ระยะเวลา ประเภทเพลงที่ผู้ว่าจ้างร้องขอ เป็นต้น ซึ่งบางงานหากเจ้าภาพต้องการความสนุกสนาน เน้นบทเพลงสนุก ครื้นเครง นักดนตรีต้องเตรียมความพร้อมและใช้กำลังมากขึ้น ก็จะขอเพิ่มค่าจ้างตามแต่ตกลง ซึ่งส่วนใหญ่เจ้าภาพหรือผู้จ้างจะมีความเข้าใจในปัจจัยดังกล่าว ไม่ได้เป็นอุปสรรคต่อการสนับสนุนการดำเนินการของคณะแตรวงแต่อย่างใด

สมาชิกของวงส่วนใหญ่ได้อัตราค่าจ้างจำนวนเท่ากัน กล่าวคือ หารจากจำนวนเต็มที่ได้รับเท่ากันทุกคนที่ไปเข้าร่วมบรรเลงในงานนั้น ซึ่งกรณีนี้ส่วนใหญ่สมาชิกของวงจะมีเครื่องดนตรีเป็นของตนเอง อีกกรณี ที่สมาชิกวงไม่มีเครื่องดนตรีเป็นของตัวเอง หัวหน้าวงจะทำการหักค่าบำรุงเครื่องบางส่วนเพื่อใช้ในการซ่อมแซมหรือบำรุงรักษาเครื่องประจำวง ซึ่งส่วนใหญ่หัวหน้าวงจะเป็นผู้ซื้อไว้ให้สมาชิกที่เข้าใหม่ได้ฝึกและใช้บรรเลงออกงานต่างๆ

2. บทบาทหน้าที่ของแตรวงในจังหวัดพิษณุโลก

แตรวงในจังหวัดพิษณุโลกสามารถจำแนกบทบาทหน้าที่ได้ 2 ประเภทคือ

2.1 บทบาทหน้าที่งานมงคล

2.1.1 งานบวช บทบาทหน้าที่ในงานบวชถือได้ว่าเป็นกิจกรรมที่อยู่คู่แตรวงมาอย่างยาวนาน โดยแตรวงทำหน้าที่ในการบรรเลงนำขบวนแห่นาค โดยเริ่มต้นการประโคม หรือโหมโรงด้วยเพลงประจำวง จากนั้นก็เข้าสู่การบรรเลงเพลงที่เน้นความสนุกสนานโดยเฉพาะเพลงลูกทุ่งสมัยนิยม เพื่อให้บรรยากาศของงานครึกครื้น สนุกสนาน และสร้างความบันเทิงให้กับแขกผู้มีเกียรติที่มาร่วมงาน รวมถึงนางรำที่นิยมชมชอบการรำหน้านาค หรือเต้นรำสนุกสนานของชาวบ้านที่มาร่วม ในบางโอกาสมีการบรรเลงประกอบการทำงานขบวนด้วย ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของเจ้าภาพ

2.2.2 งานมงคลสมรส บทบาทสำคัญในการบรรเลงงานมงคลสมรส คือ การบรรเลงแห่ขบวนขันหมากและนำคณะเจ้าบ่าวไปเข้าบ้านเจ้าสาว บรรเลงบทเพลงเพื่อสร้างบรรยากาศงานให้ครึกครื้น สนุกสนาน สร้างความสุขให้กับผู้มาร่วมงานได้มีโอกาส

2.2.3 งานแก้บน บทบาทสำคัญคือ การบรรเลงนำขบวนแห่ให้ครึกครื้นสนุกสนาน โดยการเดินแห่ขึ้นอยู่กับเงื่อนไขของเจ้าภาพงาน ที่ได้บนบานกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ไว้

2.2.4 งานแห่เทียนพรรษา งานกฐิน และงานบุญอื่นๆ บทบาทของแตรวงสำหรับงานประเภทดังกล่าวนี้มีความคล้ายคลึงกับงานบวช เนื่องจากเป้าหมายหลักคือ การสร้างความสนุกสนาน

ให้แก่ผู้มาร่วมงาน และสร้างความครึกครื้นให้เกิดบรรยากาศที่ดีในงานบุญ เป็นสีสันให้กับงาน

2.2 บทบาทหน้าที่งานอวมงคล

2.2.1 งานบำเพ็ญกุศลศพ บทบาทส่วนใหญ่คือการบรรเลงนำหน้าขบวนแห่ศพ เพื่อไปทำพิธีทางศาสนา โดยปรกตินิยมใช้เพลงสโลว์มาร์ช เพลงธรรณีกรรมแสง เพลงมอญ บางงานเจ้าภาพได้มอบหมายให้วงทำหน้าที่บรรเลงประโคมศพ โดยใช้การนั่งบรรเลง ก่อนการเคลื่อนย้ายศพเพื่อทำพิธีทางศาสนา นอกจากนี้มีบางคณะได้รับการว่าจ้างให้บรรเลงในงานสวดพระอภิธรรมแทนวงปี่พาทย์ซึ่งเป็นวงดนตรีไทย บทเพลงส่วนใหญ่จึงเป็นเพลงไทย เพื่อขับกล่อมให้บรรยากาศของงานไม่เศร้าจนเกินไป เป็นการปลอบขวัญให้กำลังใจญาติพี่น้องของผู้วายชนม์

จะเห็นได้ว่าบทบาทหน้าที่ของแตรวงในจังหวัดพิษณุโลกมีความหลากหลายตามบริบทของงานในโอกาสต่างๆ ทั้งนี้ในภาพรวมส่วนใหญ่พบว่า การบรรเลงแตรวงเน้นการบรรเลงในงานมงคลมากกว่างานอวมงคล ตามบริบทท้องถิ่นที่นิยมใช้แตรวงในการบรรเลงเพื่อความสนุกสนานให้กับการจัดงาน อีกทั้งในพื้นที่พิษณุโลกและจังหวัดใกล้เคียงยังนิยมใช้วงปี่พาทย์ในการบรรเลงงานอวมงคลเป็นส่วนมาก

อภิปรายผลการวิจัย

1. การสืบทอดและการดำรงอยู่ของแตรวงในจังหวัดพิษณุโลก

ประเด็นการสืบทอดและการดำรงอยู่ของแตรวงมีปัจจัยที่เกี่ยวข้องส่วนสำคัญคือ การสืบทอดภายในเครือญาติ และการเปิดโอกาสให้คนในชุมชนเข้าร่วม เมื่อพิจารณาถึงโครงสร้างความสำคัญดังกล่าวแล้ว จะเห็นได้ว่า การสืบทอดภายในครอบครัวสร้างความเข้มแข็งให้กับวัฒนธรรมการบรรเลงแตรวง เนื่องจากการปลูกฝัง ซึมซับจากสิ่งแวดล้อมเป็นส่วนช่วยให้ความอยากเรียนรู้ สามารถถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นโดยมีเงื่อนไขของสายใยครอบครัวเป็นตัวประสานส่งต่อองค์ความรู้ สอดคล้องกับอมรา พงศาพิชญ์ (2553: น.33) กล่าวว่า การถ่ายทอดวัฒนธรรมภายในสังคมเดียวกัน คือ การสืบทอดวัฒนธรรมในแนวตั้งจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่ง ในกระบวนการเรียนรู้จากพ่อแม่อบรมลูก ก่อนจะแพร่กระจายไปสู่ชุมชนต่อไป

ในมิติของนักดนตรี สมาชิกในวงแตรวงควรหมั่นศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องและพัฒนาตนเองอย่างต่อเนื่อง เพื่อเตรียมรับสภาพการเปลี่ยนแปลงของสังคมและความต้องการของผู้จ้างงานตลอดเวลา จะทำให้ความนิยมที่เกิดขึ้นต่อแตรวงนั้นมีอย่างต่อเนื่อง ส่งผลต่อการดำรงอยู่ในวัฏจักรของวิชาชีพทางดนตรี สอดคล้องกับงานวิจัยของทรอยอาโน (Troiano, 2021: pp. 188 – 189) ได้กล่าวว่า “การแสดงดนตรีเป็นประสบการณ์ทางสังคมที่ได้มอบความบันเทิงให้แก่ผู้ฟัง นักดนตรีควรมีความรู้เชิงประวัติศาสตร์และดนตรีเป็นอย่างดี แม้ว่าความบันเทิงไม่ใช่ส่วนหลักในการถ่ายทอดความรู้ให้แก่ผู้ฟังในช่วงเวลาที่มีการแสดงแต่ละครั้งซึ่งมีเวลาจำกัด” ดังนั้นองค์ความรู้และความสามารถที่เกิดขึ้นในช่วงดังกล่าว เป็นสิ่งสะท้อนต่อคุณภาพและทักษะของวงดนตรีนั้นๆ ได้

2. บทบาทหน้าที่ของแตรวงในจังหวัดพิษณุโลก

จากผลการวิจัยจะเห็นได้ว่า แตรวงมีบทบาทต่องานสำคัญหลายด้านในวิถีชีวิตของชาวพิษณุโลก ทั้งงานมงคลและอวมงคล ดนตรีทำหน้าที่เชื่อมโยงความรู้สึกระหว่างมนุษย์ด้วยกัน ในฐานะสื่อกลาง

ความเชื่อ ทำหน้าที่สร้างความสนุกสนานและสร้างบรรยากาศที่ดีในงานสำคัญ เพื่อให้เกิดความรู้สึกที่ดีและประทับใจ รวมถึงสร้างขวัญกำลังใจต่อกัน เปรียบเสมือนอีกหนึ่งระบบในโครงสร้างสังคม ที่คอยหล่อเลี้ยงและขัดเกลาจิตใจของมนุษย์ สอดคล้องกับทฤษฎีโครงสร้างการหน้าที่นิยมของแรดคลิฟฟ์ บราวน์ (A.R. Radcliffe-Brown) ที่ได้เสนอแนวคิดที่ว่า สังคมประกอบด้วยระบบต่างๆ เช่น ครอบครัว เศรษฐกิจ ศาสนา การเมือง เป็นต้น ซึ่งแต่ละระบบมีโครงสร้างและหน้าที่เฉพาะ แต่ละระบบเหล่านั้นจะทำหน้าที่ให้สังคมดำเนินไปอย่างราบรื่น (ยศ สันตสมบัติ, 2556) ซึ่งในสังคมประกอบด้วยระบบในการดำรงชีพ มีกลไกหน้าที่สนับสนุนต่อโครงสร้างในสังคมนั้นให้ดำเนินไปได้อย่างมีเสถียรภาพที่มั่นคง

3. การแปรสภาพของแตงกวาในจังหวัดพิษณุโลกมีการปรับเปลี่ยนไปตามความต้องการของสังคม รวมถึงการเข้ามาของเทคโนโลยีที่อำนวยความสะดวกให้คณะแตงกวาบางกลุ่มจำยอมต้องเปลี่ยนรูปแบบของแตงกวาโดยนำเครื่องดนตรีประเภทไฟฟ้าเข้ามาผสมได้แก่ กีตาร์ไฟฟ้า เบสไฟฟ้า คีย์บอร์ด เป็นต้น จนพัฒนารูปแบบเป็นวงแห่อีกรูปแบบเรียกว่า “วงรอกแห่” สร้างความนิยมรูปแบบใหม่ให้เกิดขึ้นในสังคมจังหวัดพิษณุโลกและพื้นที่ใกล้เคียง โดยการแปรสภาพของแตงกวาที่เกิดขึ้นสอดคล้องกับงานวิจัยของสมบัติ เวชกามา (2554, น.140) กล่าวว่า แตงกวาในจังหวัดอุดรดิตรดิธมิพัฒนาการประสมวงนั้นมีการเครื่องดนตรีไฟฟ้ามาประสมวงดนตรีแตงกวาร่วมกันได้ เช่น กีตาร์ไฟฟ้า กีตาร์เบสไฟฟ้า ออร์แกนไฟฟ้า เพื่อการเปลี่ยนความรู้สึกในการฟังเพลงสมัยใหม่เพิ่มมากยิ่งขึ้น มีการเพิ่มนักร้องหญิงหรือนักร้องชาย เพื่อขับร้องสอดแทรกกับการบรรเลงเครื่องดนตรีและให้นักดนตรีได้พักผ่อน

แม้ว่าการปรับสภาพของคณะแตงกวาได้เปลี่ยนไปจำนวนหนึ่งตามความต้องการของสังคมในบางพื้นที่ ทั้งนี้จากการวิจัยพบว่า ความนิยมในแตงกวารูปแบบดั้งเดิมยังอยู่ในระดับที่ดี กล่าวคือ คณะแตงกวาสามารถดำรงอยู่ได้ภายใต้การจ้างงานที่ต่อเนื่อง มีปริมาณเพียงพอต่อการประกอบอาชีพนักดนตรีคณะแตงกวาได้ รวมถึงข้อมูลจากชาวบ้านในหลายพื้นที่พบว่ายังคงให้ความสำคัญและความนิยมในแตงกวารูปแบบดั้งเดิมที่เห็นความสำคัญและคุณค่าที่อยู่คู่กับประเพณีท้องถิ่นมาอย่างยาวนาน เป็นการสืบสานวัฒนธรรมดั้งเดิมของท้องถิ่นที่ควรสืบทอดต่อไปจากรุ่นสู่รุ่น

ข้อเสนอแนะจากงานวิจัย

1. การวิจัยในครั้งนี้มุ่งศึกษาปรากฏการณ์ทางสังคมที่สะท้อนถึงความนิยมในแตงกวาในจังหวัดพิษณุโลก แต่จากการศึกษาพบว่า มีประเด็นการถ่ายทอดองค์ความรู้ที่มีความน่าสนใจ ควรศึกษาและถอดองค์ความรู้ในลักษณะของหลักสูตรท้องถิ่น เพื่อต่อยอดการถ่ายทอดองค์ความรู้ดนตรีชาวบ้านที่เป็นเอกลักษณ์สำคัญของจังหวัดพิษณุโลก

2. ผลจากการวิจัยครั้งนี้ เป็นแนวทางในการศึกษากลุ่มนักดนตรีอื่นๆ ในพื้นที่จังหวัดพิษณุโลก เพื่อรวบรวมข้อมูลในการเตรียมการรับมือกับสถานการณ์ที่อาจส่งผลกระทบต่อการทำงานของวิชาชีพดนตรีที่อาจเกิดขึ้นในอนาคตได้

3. ควรมีการทำวิจัยต่อยอดจากผลวิจัยในครั้งนี้เพื่อสร้างเครือข่ายวิชาชีพของตำรวจชาวบ้านในเขตภาคเหนือตอนล่าง ให้สามารถรวมกลุ่ม หรือพัฒนาร่วมกันเชิงนโยบาย สามารถสร้างกลุ่มที่โครงสร้างที่แข็งแรง เข้มแข็ง พร้อมช่วยเหลือต่อยอดทางวิชาชีพต่อกันได้

กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบคุณคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม ที่ได้สนับสนุนทุนเพื่อการวิจัยในครั้งนี้ให้สามารถดำเนินการจนเสร็จสมบูรณ์

บรรณานุกรม

- กมลธรรม เกื้อบุตร. (2557). *ดนตรีเด่นรำในสังคมและวัฒนธรรมไทย* (วิทยานิพนธ์ปริญญาคุุณบัณฑิต, สาขาดนตรี). นครปฐม: มหาวิทยาลัยมหิดล.
- กฤษฎา นิยมทอง. (2550). *ตำรวจพื้นบ้านในจังหวัดสุพรรณบุรี*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาไทยคดีศึกษา). นครปฐม: มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม.
- งามพิศ สัตย์สงวน. (2538). *การวิจัยทางมานุษยวิทยา (พิมพ์ครั้งที่ 2)*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ประเสริฐ แยมกลิ่นฟุ้ง, อมรา พงศาพิชญ์, สุพัตรา สุภาพ, ประสิทธิ์ สวาสดีญาติ, งามพิศ สัตย์สงวน, ปรีชา คุณินทร์พันธุ์, ...สุริชัย หวันแก้ว. (2553). *สังคมและวัฒนธรรม (พิมพ์ครั้งที่ 12)*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- พูนพิศ อมาตยกุล. (2554). *การก่อเกิดเพลงไทยสากล: แนวคิดด้านดนตรีวิทยา*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- ยศ สันตสมบัติ. (2556). *มนุษย์กับวัฒนธรรม*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- รณชัย รัตนเศรษฐ. (2557). *วัฒนธรรมตำรวจชาวบ้าน อำเภอบ้านทอง จังหวัดชลบุรี*. วารสารศิลปกรรมบูรพา, 17(2), 123-143.
- สมบัติ เวชกามา. (2554). *การพัฒนารูปแบบการบรรเลงดนตรีตำรวจชาวบ้านร่วมสมัยในจังหวัดอุดรธานี*. วารสารศรีนครินทรวิโรฒวิจัยและพัฒนา (สาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์), 3(5), 128 - 146.
- สุดแดน สุขเกษม. (2542). *ตำรวจชาวบ้านกับการรับใช้สังคม: กรณีศึกษาคณะถนอมศิลป์*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี). นครปฐม: มหาวิทยาลัยมหิดล.

บรรณานุกรม (ต่อ)

สุธี ขำนาญสุธา. (2545). *แตงกวาชาวบ้าน: กรณีศึกษาแตงกวาในเขตพื้นที่อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสาคร*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี). นครปฐม: มหาวิทยาลัยมหิดล.

Troiano, C. (2021). *From antiquity to academia: a history of early American brass bands and away forward for their adaptation within institutions of higher learning*. Doctoral dissertation. Virginia: George Mason University. Retrieved from <https://www.proquest.com/docview/2572606771/7F0F1EBB6B2C4B6DPQ /1>

การเขียนบทละครเพลงว่าด้วยเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์

Writing a Musical about The Narratives of Jit Poumisak's Life

นฤทธิ ปาเฉย¹

Narit Pachoei

บทคัดย่อ

เรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ มีอิทธิพลต่อประเทศไทยในด้านสังคม การเมืองและศิลปวัฒนธรรม มาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยเฉพาะช่วงก่อน “เหตุการณ์ 14 ตุลา” หรือ “วันมหา-วิปโยค” พ.ศ. 2516 ถึงช่วงหลัง “เหตุการณ์ 6 ตุลา” หรือ “การสังหารหมู่ที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์” พ.ศ. 2519 ผู้วิจัยศึกษาการผลิตเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ ในฐานะวัตถุดิบสร้างสรรค์เรื่องราวและวิธีการนำเสนอ เพื่อเขียนบทละครเพลงที่แสดงให้เห็นการประกอบสร้างบุคคลต้นแบบผ่านเรื่องเล่า วิพากษ์การเผยแพร่และสืบทอดอุดมการณ์ทางการเมืองผ่านบุคคลต้นแบบ และทำให้ผู้ชมตระหนักถึงอิทธิพลของการยึดติดบุคคลต้นแบบจนเกิดความขัดแย้งที่บานปลายสู่การใช้ความรุนแรง ผู้วิจัยใช้เพลงเป็นองค์ประกอบสำคัญของการดำเนินเรื่องและใช้วิธีการนำเสนอแบบหลายโครงเรื่อง (multiple plots) เพื่อสื่อสารประเด็นดังกล่าว โดยศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับการผลิตเรื่องเล่า การเขียนบทละครเพลงและวิธีการนำเสนอแบบหลายโครงเรื่อง ผลการศึกษาพบว่า วิธีการนำเสนอแบบหลายโครงเรื่องด้วยการ “ตัดปะ” (collage) โครงเรื่อง 3 โครงเรื่องบนโครงเรื่องใหม่ เป็นวิธีการที่กระตุ้นความคิดเชิงวิพากษ์ (critical thinking) ของผู้ชมต่อประเด็นที่ผู้วิจัยตั้งไว้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ เพลงจะไม่ได้ทำหน้าที่ดำเนินเรื่องเป็นหลัก แต่ทำหน้าที่ถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดหรืออุดมการณ์ทางการเมืองของตัวละคร เพื่อให้ผู้ชมเข้าใจแรงผลักดันของตัวละครสำคัญที่ไม่สามารถแสดงความต้องการของการกระทำบนวิธีการนำเสนอแบบหลายโครงเรื่องได้

คำสำคัญ: จิตร ภูมิศักดิ์, ละครเพลง, วิธีการนำเสนอแบบหลายโครงเรื่อง

¹นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต สาขาวิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Abstract

From the past until now, narratives about Jit Poumisak's life have been influencing Thai society, politics, art and culture, especially during the period before "the 14th October 1973" or "1973 Thai popular uprising" until after "the 6th October 1976" or "the Thammasat University massacre". The researcher examined the productions of narratives about Jit Poumisak's life as materials used to create stories and styles for writing a musical. The musical was determined to portray the construction of a political icon through narratives, to criticise the passing over of political ideology by using an icon, and to raise the audience's awareness about the effects of excessive adherence to an icon that can cause conflicts resulting in violence. The researcher employed songs as a key element to tell the story and used multiple plot lines to achieve the aforementioned objectives. Throughout the process, the researcher studied concepts behind narrative productions, approaches to musical theatre writing, and the style of multiple plot lines. The finding of the study was inspired by a visual representation called "collage". The musical was written as an assembly of three different plot lines, cut and re-edited to create a whole new plot line. This approach was to effectively require that the audience thinks critically about the topics the researcher intended to criticise. In the musical, the main purpose of the songs was not to move the actions forward, but to deliver the high emotion or the political ideology of the characters. This particular use of songs was meant for the audience to understand the motivations of the main characters, whose actions cannot be composed continuously according to the style of multiple plot lines.

Keyword: Jit Poumisak, Musical Theatre, Multiple Plots

ที่มาและความสำคัญของปัญหา

ผู้วิจัยมีโอกาสดำเนินการเขียนบทละครเวทีเรื่อง *เนบิวลา* โดยเขียนจากชีวประวัติของ จิตร ภูมิศักดิ์ ขณะที่เป็นนิสิตคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2496 และจัดแสดง เมื่อวันที่ 22 กันยายน พ.ศ. 2560 ณ ศูนย์ศิลปการละครสดใส พันธุมโกมล คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ทางภาควิชาศิลปการละครและคณะอักษรศาสตร์จึงผลักดันให้ผู้วิจัยค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับ จิตร ภูมิศักดิ์ อย่างกว้างขวาง จนนำมาสู่การต่อยอดเป็นวิทยานิพนธ์ในปีการศึกษา 2561

จากการศึกษาต่อยอดและค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ เพิ่มเติม ทำให้ผู้วิจัยพบว่า เรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ มีอิทธิพลต่อประเทศไทยในด้านสังคม การเมืองและศิลปวัฒนธรรม เป็นอย่างมาก นักศึกษาและปัญญาชนที่เป็นแกนนำต่อสู้ทางการเมืองช่วง พ.ศ. 2516 ถึง 2519 ได้ตั้งสมญานามที่มีลักษณะสวดุติวิกรรมของจิตร ภูมิศักดิ์ ไว้อย่างหลากหลาย เช่น “ศิลปิน-นักรบของประชาชน” “นักรบของคนรุ่นใหม่” “วีรบุรุษนักปฏิวัติ” เป็นต้น การดำรงอยู่ของชีวิตและแนวคิดของจิตร ภูมิศักดิ์ ในสังคมไทย กับการต่อสู้ทางการเมืองของประชาชนในช่วง พ.ศ. 2516 ถึง 2519 ต่างเอื้อประโยชน์ซึ่งกันและกัน กล่าวคือ ชีวิตและแนวคิดของจิตร ภูมิศักดิ์ เป็น “อาวุธ” ต่อสู้ทางการเมืองให้แก่ประชาชน ผู้ต่อต้านอำนาจรัฐ ขณะเดียวกันการผลิตซ้ำแนวคิดและผลิตเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ โดยประชาชนผู้ต่อต้านอำนาจรัฐ ก็ทำให้ชื่อของจิตร ภูมิศักดิ์ ยังคงวนเวียนอยู่ในความรับรู้ของสังคมไทย จนถึงปัจจุบัน

ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นแนวทางในการเขียนบทละครจากเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ ออกเป็นสองแนวทาง แนวทางแรก คือ การนำเสนอด้วยรูปแบบละครเพลง (musical theatre) โดยใช้ เพลงเป็นองค์ประกอบสำคัญของการดำเนินเรื่องและแสดงโลกทัศน์ของตัวละคร เพราะเพลงเป็น “อาวุธ” ต่อสู้ทางการเมืองและเป็นเครื่องมือเผยแพร่อุดมการณ์ทางการเมืองของจิตร ภูมิศักดิ์ ในทางกลับกัน บทเพลง บทกวีและแนวคิดของจิตร ภูมิศักดิ์ ก็เป็นหลักที่ใช้นิยาม “เพลงเพื่อชีวิต” ที่เป็น “อาวุธ” ต่อต้านอำนาจรัฐ ในเวลาต่อมา แนวทางที่สอง คือ การเขียนบทละครเพลงจากเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ ที่ถูกผลิตขึ้นตั้งแต่ พ.ศ. 2516 ถึง 2560 โดยใช้วิธีการนำเสนอแบบหลายโครงเรื่องและใช้ตัวละครหลักที่เป็น ผู้ผลิตเรื่องเล่าในแต่ละช่วงเวลาเป็นผู้ดำเนินเรื่อง

ทั้งนี้ ผู้วิจัยเห็นว่า หนึ่งในสาเหตุสำคัญของปัญหาความขัดแย้งทางสังคมและการเมืองไทยในปัจจุบัน คือ การให้ความสำคัญกับตัวบุคคลมากกว่าหลักการ ทั้งบุคคลที่เป็นผู้นำในพรรคการเมืองและสถาบันหลักของชาติ บุคคลเหล่านี้เป็นบุคคลต้นแบบที่ถูกใช้เป็นตัวแทนของอุดมการณ์ทางการเมืองต่างชั่ว เพื่อปลุกระดมหรือสร้างความชอบธรรมให้แก่การต่อสู้ของแต่ละฝ่าย จนสุดท้ายก็นำไปสู่การปะทะกันที่สร้างความเสียหายให้แก่ชีวิต ทรัพย์สินและประเทศชาติ การเขียนบทละครเพลงว่าด้วยเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของ จิตร ภูมิศักดิ์ จะแสดงให้เห็นการประกอบสร้างบุคคลต้นแบบผ่านเรื่องเล่า วิพากษ์การเผยแพร่และสืบทอด อุดมการณ์ทางการเมืองผ่านบุคคลต้นแบบ และทำให้ผู้ชมตระหนักถึงอิทธิพลของการยึดติดบุคคลต้นแบบ จนเกิดความขัดแย้งที่บ้านปลายสู่การใช้ความรุนแรง

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาชีวประวัติของจิตร ภูมิศักดิ์ รวมทั้งเอกสารและงานวิชาการที่เกี่ยวข้องกับเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์
2. เพื่อสร้างบทละครเพลงว่าด้วยเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์

สมมติฐาน

การเขียนบทละครเพลงว่าด้วยเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ ใช้เพลงเป็นองค์ประกอบสำคัญของการดำเนินเรื่องและใช้วิธีการนำเสนอแบบหลายโครงเรื่อง เพื่อแสดงให้เห็นว่าเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ ถูกผลิตขึ้นและถูกนำไปใช้ด้วยวัตถุประสงค์ที่แตกต่างกัน การยึดติดบุคคลต้นแบบที่ผ่านการประกอบสร้างจากเรื่องเล่า อาจทำให้เกิดความแตกแยกทางความคิดในสังคมที่บานปลายสู่การใช้ความรุนแรงได้

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เข้าใจวิธีการสร้างบทละครเพลงจากเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์
2. เป็นแนวทางในการศึกษาการสร้างบทละครเพลงเพื่อนำเสนอเรื่องเล่าเกี่ยวกับบุคคลต้นแบบอื่นๆ

ระเบียบวิธีวิจัย

1. ศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับการผลิตเรื่องเล่า แนวคิดเกี่ยวกับการเขียนบทละครเพลงและแนวคิดเกี่ยวกับวิธีการนำเสนอแบบหลายโครงเรื่อง
2. ศึกษาเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ เพื่อนำมาใช้เป็นวัตถุดิบในการเขียนบทละครเพลง
3. เขียนบทละครเพลงร่างที่ 1
4. จัดแสดงในรูปแบบการอ่าน (stage reading)
5. ประมวลผลความคิดเห็นของผู้ชม และพัฒนาเป็นบทละครเพลงร่างที่ 2
6. นำเสนอผลผลิตจากการวิจัยในรูปแบบละครเพลง
7. ประเมินผลแบบสอบถามจากผู้ชมทั่วไป
8. สรุปผลการวิจัยพร้อมข้อเสนอแนะ

กรอบแนวคิด

ผู้วิจัยศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับการผลิตเรื่องเล่า เพื่อนำมาเป็นหลักวิเคราะห์เรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ แล้วนำมาเป็นวัตถุดิบสร้างเรื่องราว (story) และวิธีการนำเสนอของบทละครเพลง ศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับการเขียนบทละครเพลง เพื่อให้เข้าใจคุณลักษณะที่แตกต่างจากละครเวทีรูปแบบอื่นและกำหนดวิสัยทัศน์ในการเขียนบทละครเพลงว่าด้วยเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ สุดท้ายผู้วิจัยศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับวิธีการนำเสนอแบบหลายโครงเรื่อง เพื่อนำมาประยุกต์ใช้สื่อ “สารหลัก” (main message)

เรื่อง “การยึดติดบุคคลต้นแบบที่ผ่านการประกอบสร้างจากเรื่องเล่า” ให้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

1. แนวคิดเกี่ยวกับการผลิตเรื่องเล่า

เรื่องเล่ามีอำนาจเปลี่ยนแปลงความคิดและพฤติกรรมของผู้รับ เพราะทั้งผู้ผลิตและผู้รับต่างก็ยอมรับและคาดหวังร่วมกันว่า เรื่องเล่านั้นถูกผลิตขึ้นเพื่อสื่อความหมายใดความหมายหนึ่ง (ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิช, 2546, น. 6) เรื่องเล่าที่เกี่ยวข้องกับความรู้ทางประวัติศาสตร์นั้นมีความหมายมาก เพราะความรู้ทางประวัติศาสตร์เป็นวาทกรรม (discourse) ที่มีอำนาจครอบครองพื้นที่ความทรงจำอันเป็นตัวกำหนดความคิดและพฤติกรรมของคนในสังคม

เรื่องราวหรือเรื่องเล่าไม่ได้กินความถึงแค่เรื่องแต่งตามจินตนาการเท่านั้น แต่รวมถึงเหตุการณ์จริงจำนวนหนึ่งที่มีความหมายขึ้นมาได้เมื่อถูกประมวลเป็น “เรื่อง” การลำดับเวลาก่อนและหลังเป็นวิธีประมวลเรื่องราวขึ้นพื้นฐานที่มนุษย์ทุกชาติพันธุ์จะเข้าใจได้ การเลือกเหตุปัจจัยหนึ่งเหนือเหตุปัจจัยอื่นที่เกิดขึ้นเป็นจำนวนมากในช่วงเวลาเดียวกัน ย่อมเกี่ยวข้องกับแนวคิด อคติและอุดมการณ์ที่จะนำมาใช้อธิบายเรื่องเล่านั้น เป็นการจัดความสัมพันธ์ตามที่ผู้ผลิตเรื่องเล่าวิเคราะห์และอธิบาย ลำดับเหตุการณ์ในเรื่องเล่าจึงไม่ใช่ความจริงตามธรรมชาติ แต่เป็นผลงานของผู้ผลิตเรื่องเล่า จุดเริ่มต้นและจุดจบของเรื่องเล่าถูกกำหนดให้สอดคล้องกับความหมายและสาระสำคัญที่เรื่องเล่าเรื่องนั้นต้องการจะสื่อ (ธงชัย วินิจจะกุล, 2562, น. 195-197)

มิเชล ฟูโกต์ (Michael Foucault) นักปรัชญาชาวฝรั่งเศสเป็นผู้ที่มุ่งศึกษาอำนาจที่มากับความรู้ที่อ้างตัวว่าเป็นแบบแผนอันถูกต้อง เป็นสัจจะและเป็นธรรมชาติ ฟูโกต์เชื่อว่าอำนาจไม่สามารถกำเนิดขึ้น ดำรงอยู่และถูกบังคับใช้ได้ หากไม่มีการผลิต การสะสม การเผยแพร่และการทำหน้าที่ของวาทกรรม ทุกสังคมล้วนมีวาทกรรมที่ใช้กำหนดเงื่อนไขว่าสิ่งใดเป็นจริงหรือเป็นเท็จ คนในสังคมถูกบังคับให้ผลิตความจริงของอำนาจ (the truth of power) ที่จำเป็นต่อสังคม เช่น ถูกบังคับให้ต้องสารภาพผิด ถูกบังคับให้ต้องค้นหาความจริง เป็นต้น ความจริงทำให้เกิดการสร้างกฎหมายและผลิตวาทกรรมว่าด้วยความจริง ทั้งสองสิ่งนี้ส่งเสริมให้อำนาจแข็งแกร่งยิ่งขึ้น สุดท้าย คนในสังคมนั้นก็ถูกวาทกรรมว่าด้วยความจริงกลับมาตัดสิน ลงโทษและจัดประเภทอีกทอดหนึ่งโดยคุณิ (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2556, น. 173) ความจริงถูกนำไปใช้ผ่านระบบการศึกษาและระบบข้อมูลข่าวสาร ถูกผลิต ควบคุมและเผยแพร่ผ่านสถาบันของสังคม เช่น มหาวิทยาลัย กองทัพ งานเขียน สื่อสารมวลชน เป็นต้น ความจริงจึงเป็นประเด็นหลักที่ถกเถียงในแวดวงการเมืองและเป็นฐานของความขัดแย้งในสังคม (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2556, น. 183-184)

การศึกษาเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ ควรให้ความสำคัญกับปฏิบัติการของวาทกรรมที่เรื่องเล่านี้ผลิตขึ้น มากกว่าเจตนารมณ์และอุดมการณ์ของบุคคลผู้ผลิตเรื่องเล่านี้ เพราะผู้ผลิตเป็นเพียงผู้ใช้และเป็นกลไกของอำนาจที่เรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ ผลิตขึ้นมา

2. แนวคิดเกี่ยวกับการเขียนบทละครเพลง

การเขียนบทละครเพลงต้องเริ่มจากการทำความเข้าใจคุณลักษณะของละครเพลงที่แตกต่างจากละครเวทีประเภทอื่น “คือ การเพิ่มแรงสะท้อนอารมณ์ของเรื่องราวและความคิด ผ่านเสียงดนตรี

และบทเพลง” (Cohen and Rosenhaus, 2006, p. 28) “เมล็ดพันธุ์ความคิด” (seed) ที่เกิดจากแรงบันดาลใจส่วนตัวของผู้เขียนบทละครเพลงจะต้องมีแก่นสำคัญ 3 ประการตามคุณลักษณะของละครเพลง ประการแรก ความคิดดังกล่าวต้องสามารถทำลาย “ฝาที่สี่ของละคร” (fourth wall) ได้ เพราะละครเพลงจะส่งพลังงานถึงผู้ชมโดยตรง ด้วยการปลดปล่อยและขยายสิ่งที่อยู่บนเวทีออกมา ประการที่สอง การร้องเพลงต้องสามารถถ่ายทอดความคิดนี้ได้ เพราะบทเพลง (song) ในละครเพลงจะบรรจุจุดประสงค์หลักของโครงเรื่องไว้ และทำหน้าที่บีบแน่นจุดประสงค์เหล่านั้นด้วยการบีบอัด (compress) และขยาย (expand) ในเวลาเดียวกัน และประการที่สาม การเต้นรำ (dance) ก็ต้องสามารถถ่ายทอดความคิดนี้ได้เช่นเดียวกัน (Aaron Frankel, 2000, pp. 6-8)

การสร้าง “เรื่องราว” ควรเริ่มจากการสร้างรูปประโยคที่สมบูรณ์ ด้วยประธาน กริยาและกรรม เหมือนพาดหัวข่าวหนังสือพิมพ์ โดยหัวใจสำคัญอยู่ที่ “คำกริยา” เพราะคำกริยาที่ปรากฏในเรื่องราวมิใช่การกระทำหลักของเรื่องเพียงอย่างเดียว แต่เป็นวิธีการแสดงออกที่มาจากลักษณะภายใน (spirit) ของเรื่องราวนั้นๆ ลักษณะภายในที่ว่าเป็นตัวกำหนดวิธีการแสดงออกของเรื่องราวที่จะส่งผ่านพลังงานไปถึงผู้ชมตั้งแต่แถวหน้าจนถึงแถวสุดท้าย ผู้เขียนบทละครเพลงควรได้ยินเสียงดนตรีและมองเห็นการเคลื่อนไหวภายในเรื่อง รู้สึกถึงจังหวะลีลาและมีโนภาพโดยรวมที่จะดังมา สร้างสรรค์ ผู้เขียนบทละครเพลงอาจให้รายละเอียดของเรื่องราวนั้นเหมือนลักษณะหรือพฤติกรรมของมนุษย์ โดยแจกแจง “เสียง” (sound) และรูปลักษณ์ (look) ของเรื่องราวนั้นออกมา (Aaron Frankel, 2000, pp. 14-20)

นอกจากนี้ ผู้เขียนบทละครเพลงยังสามารถใช้วิธีการเดียวกันนี้กับ “ตัวละคร” (characters) เพื่อตั้งแก่นสำคัญของตัวละครออกมา วิธีการนี้จะช่วยให้ผู้เขียนบทละครเพลงมองเห็นบทเพลงของตัวละครรวมถึงวิธีการที่ตัวละครแต่ละตัวแสดงออกภายในบทเพลงได้ แต่เหนือสิ่งอื่นใด ผู้เขียนบทละครเพลงต้องระลึกว่า “การกระทำ” (action) คือ เครื่องมือพื้นฐานของบรรดาเครื่องมือทางการละครทั้งหมด เพราะการกระทำ คือ เจตจำนง ความตั้งใจหรือความมุ่งมาดปรารถนา (intention) “การกระทำอย่างละคร” (dramatic action) เป็นการกระทำที่ต่อสู้เพื่อเอาชนะความยากลำบากและสิ่งกีดขวางเสมอ ในละครแต่ละเรื่องจะมี “การกระทำหลักของเรื่องราว” (story main action) ที่ขับเคลื่อนเรื่องไปข้างหน้า เป็นศูนย์กลางของเรื่องและเป็นสิ่งที่กำหนดการกระทำของตัวละคร การกระทำหลักของเรื่องราวมักปรากฏอยู่ใน “คำกริยา” ของเรื่องราวนั้น และ “การกระทำหลักของตัวละคร” (character main action) ก็กำเนิดและแตกแขนงจากการกระทำหลักของเรื่องราว (Aaron Frankel, 2000, pp. 26-30)

ทุกเรื่องราวเริ่มต้นจาก “เหตุการณ์” (situation) ทุกการกระทำคือการตอบสนองต่อการกระทำก่อนหน้า “เหตุการณ์” คือ ช่วงเวลาแห่งความขัดแย้งในความสัมพันธ์ของมนุษย์ ทุกเหตุการณ์ในละครควรมีเดิมพันเกี่ยวพันกับเรื่องส่วนตัวและสร้างแรงกดดันอย่างสูงให้กับตัวละคร ธรรมชาติของละครเพลงอนุญาตให้ผู้เขียนสร้างสรรค์วิธีการนำเสนอที่อยู่นอกเหนือกฎเกณฑ์ของโลกแห่งความเป็นจริงและโลกในละครพูด (straight play) หนึ่งในเครื่องมือที่มีประสิทธิภาพที่สุด คือ “เวลาและสถานที่” (time and place) เมื่อสองสิ่งนี้หลอมรวมกัน เหตุการณ์ในฉากจะถูกบีบให้เข้มข้นขึ้นอย่างมหาศาล หากสองสิ่งนี้ทำงาน

สวนทางกัน ก็จะทำให้เกิดการสร้างสรรค์ “ฉาก” (scene) ขึ้นใหม่ด้วยตัวของมันเอง เหมือนที่ปรากฏในบทเพลง “Tonight” ของละครเพลงเรื่อง *West Side Story* ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน มีกลวิธีการใช้ “เวลาและสถานที่” ที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นมาเป็นจำนวนมาก เช่น การเปลี่ยนผ่านเวลาภายในสถานที่เดิม การเปลี่ยนสถานที่ แต่เวลาไม่เปลี่ยน การใช้เวทีที่ไม่แบ่งชี้เวลาและสถานที่อย่างเฉพาะเจาะจง หรือการแข่งแข่งเวลาให้เรื่องราวดำเนินวนรอบเหตุการณ์เดียวอย่างในละครเพลงเรื่อง *Company* เป็นต้น สภาพความจริงในละครเพลงจะถูกทลายออกจากเวลาและสถานที่ตามกฎธรรมชาติ เวลาในละครเพลงอาจจะโดดข้ามไปมา อาจหยุดนิ่ง แต่จะไม่กักขังเหตุการณ์และตัวละคร สถานที่ในละครเพลงก็ไม่ใช่ฉากหรือสิ่งตกแต่งที่บ่งชี้อย่างเฉพาะเจาะจง แต่เป็นพื้นที่ของเวทีที่มอบศักยภาพในการสื่อสารกับผู้ชมได้โดยตรง (Aaron Frankel, 2000, pp. 35-40)

คุณลักษณะของละครเพลงคือการประสานกันระหว่างศิลปะการแสดงและดนตรี เพื่อยกระดับประสบการณ์ทางอารมณ์ของผู้ชม ทุกเครื่องมือของบทละครเพลงจะต้องรับใช้การขับเคลื่อนเรื่องราว ไม่อยู่ครั้งหรือเป็นเพียงสิ่งประดับประดา เครื่องมือของการเขียนบทละครเพลงอาจทำหน้าที่พื้นฐานไม่ต่างจากเครื่องมือของการเขียนบทละครทั่วไป แต่ทุกเครื่องมือจะต้องถูกทำความเข้าใจใหม่อย่างถี่ถ้วนเพื่อปรับเปลี่ยนไปตามคุณลักษณะของละครเพลง การศึกษาแนวคิดในการเขียนบทละครเพลง ช่วยให้ผู้วิจัยคัดกรองเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ ที่เต็มไปด้วยรายละเอียดที่น่าสนใจจำนวนมาก ให้เหลือเพียงส่วนที่มีศักยภาพในการบอกเล่าผ่านรูปแบบละครเพลงมากที่สุด และกำหนดวิสัยทัศน์ในการบอกเล่าเรื่องราว โดยผลักดันให้ผู้วิจัยค้นหาวิธีการนำเสนอที่อยู่นอกเหนือกฎเกณฑ์ของโลกแห่งความเป็นจริงหรือโลกในละครพูด

3. แนวคิดเกี่ยวกับวิธีการนำเสนอแบบหลายโครงเรื่อง

วิธีการนำเสนอบทละครเพลงว่าด้วยเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ แบบหลายโครงเรื่องตามวัตถุประสงค์ของผู้วิจัยนั้น มีใช้วิธีการที่นำ “ความจริง” หรือ “ข้อเท็จจริง” หลากหลายรูปแบบมาเสนอ อย่างในเรื่อง *Rashomon* ของริวโนะสุเกะ อะคุตะงะวะ (Ryunosuke Akutagawa) แต่เป็นวิธีการนำเสนอที่ทำหน้าที่วิพากษ์ความพยายามนิยามตัวตนของจิตร ภูมิศักดิ์ เพื่อใช้เป็นเครื่องมือเผยแพร่หรือสืบทอดอุดมการณ์ทางการเมือง โดยเผยให้เห็นการประกอบสร้าง “จิตร ภูมิศักดิ์” ผ่านเรื่องเล่าที่ตัวละครหลักยึดถือเป็น “ความจริง” หรือข้อเท็จจริง นอกจากนี้ วิธีการนำเสนอดังกล่าวจะต้องเผยให้เห็นกลไกของตนเองในฐานะที่เป็นเครื่องมือผลิตเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของ “จิตร ภูมิศักดิ์” อีกเรื่องหนึ่งด้วยเช่นกัน

ผู้วิจัยพบว่า มีวิธีการนำเสนอแบบหลายโครงเรื่องปรากฏในละครหลากหลายรูปแบบ แต่ลักษณะที่ตรงกับแนวคิดของผู้วิจัยมากที่สุดปรากฏอยู่ในละครเวทีเรื่อง *อุบายแสนหา* ของปรีดา มโนมัยพิบูลย์ และในภาพยนตร์เรื่อง *The Hours* ของสตีเฟน ดาลดรี (Stephen Daldry) ที่ดำเนินโครงเรื่อง 3 โครงเรื่องไปพร้อมกัน เพื่อบอกเล่าเรื่องราวของตัวละคร 3 กลุ่มที่อยู่ต่างช่วงเวลาและสถานที่ ทั้งสองเรื่องนี้มีกระบวนการสร้างสรรค์วิธีการนำเสนอแบบเดียวกัน คือ สร้างโครงเรื่องที่สมบูรณ์ในตัวเอง 3 โครงเรื่อง แล้วร้อยออกมาประกอบสร้างรวมกันด้วยการ “ตัดปะ” บนโครงเรื่องใหม่

จากการศึกษาวิธีการนำเสนอแบบหลายโครงเรื่องของละครเวทีเรื่อง *อุณยานุเสนา* และภาพยนตร์เรื่อง *The Hours* ผู้วิจัยวิเคราะห์คุณลักษณะของวิธีการนำเสนอดังกล่าวได้ 5 ประการ ประการแรก ตัวละครหลัก (main character) ในแต่ละโครงเรื่องมีความเชื่อมโยงกันไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง เช่น ความสัมพันธ์ เหตุการณ์ สถานภาพ แนวคิด ความเชื่อ ฯลฯ เป็นต้น ประการที่สอง ตัวละครหลักในแต่ละโครงเรื่องอยู่ต่างเวลาและสถานที่กัน แม้จะเผชิญปัญหาเดียวกัน แต่ก็ต่างเงื่อนไข ประการที่สาม โครงเรื่องในแต่ละโครงเรื่องมีความสมบูรณ์ในตัวเอง คือ มีการกระทำอย่างละครบน “เส้นโค้งของละคร” (the dramatic arc) ครบถ้วนตั้งแต่ต้นจนจบ ประการที่สี่ โครงเรื่องแต่ละโครงเรื่องจะต้องถูกรื้อถอนแล้วนำมาประกอบสร้างรวมกันด้วยการ “ตัดปะ” บนโครงเรื่องใหม่ เพื่อแสดงปฏิสัมพันธ์ของเหตุการณ์ที่อยู่ต่อกัน และประการสุดท้าย การออกแบบปฏิสัมพันธ์ของเหตุการณ์ที่อยู่ต่อกันด้วยการ “ตัดปะ” มาจากวัตถุประสงค์ที่แน่ชัดของผู้เขียนบทละคร วัตถุประสงค์ดังกล่าวมักเกิดจากความตั้งใจที่จะกระตุ้นความคิดเชิงวิพากษ์ของผู้ชมให้มีต่อเรื่องราว ตัวละครหรือประเด็นสำคัญของเรื่อง เหมือนที่ปริดา มโนมัยพิบูลย์ (2018, p. 156) ได้ช่วยยืนยันว่า “...โครงสร้างของละครคือปัจจัยหลักที่จะใช้สื่อ “สารหลัก” ไปยังผู้ชม ยิ่งไปกว่านั้นยังกระตุ้นให้ผู้ชมตั้งคำถามต่อค่านิยมตามแบบแผนและกระแสหลัก รวมถึงความเชื่อในสังคม โครงสร้างของการเล่าเรื่องที่ไม่เป็นไปตามแบบแผนเป็นเครื่องมือที่มีประสิทธิภาพสำหรับนักเขียนบทละครที่จะนำไปประยุกต์ใช้”

ผลการศึกษา

ผู้วิจัยแบ่งขั้นตอนการดำเนินการวิจัย ดังนี้ 1) ศึกษาเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ เพื่อนำมาใช้เป็นวัตถุดิบในการเขียนบทละครเพลง 2) เขียนบทละครเพลงร่างที่ 1 3) จัดแสดงในรูปแบบการอ่าน 4) พัฒนาบทละครเพลงร่างที่ 2

1. ศึกษาเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์

ผู้วิจัยแบ่งการผลิตเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ ออกเป็น 3 ช่วงเวลา ช่วงเวลาแรก คือ ช่วงก่อน “วันมหาวิปโยก” วันที่ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ถึงช่วง “การสังหารหมู่ที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์” วันที่ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ในช่วงเวลานี้ พบว่าผู้ผลิตเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ มี 2 กลุ่มหลัก คือ ขบวนการนักศึกษาและพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย (พคท.) โดยเริ่มจากการค้นพบผลงาน *ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน* และ *โฉมหน้าศักดินาไทย* ภายใต้นามปากกาที่ต่างกันของจิตร ภูมิศักดิ์ ผลงานชิ้นแรกได้วางหลักนิยามให้ “เพลงเพื่อชีวิต” ที่เป็น “อาวุธ” ต่อสู้ทางการเมืองชนิดหนึ่งในช่วงเวลานั้น ผลงานชิ้นหลังเป็น “งานที่ทำให้จิตร ภูมิศักดิ์ กลายเป็นวีรบุรุษของคนหนุ่มสาวภายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม...” (ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิช, 2557, น. 37) หลังจากนั้นก็มี การนำบทเพลงและบทกวีของจิตร ภูมิศักดิ์มาตีแผ่อย่างแพร่หลาย และมีการเขียนบทกวีและแต่งเพลงสดุดียกย่อง เช่น บทกวี “ไปไม่ป่า” ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ บทเพลง “จิตร ภูมิศักดิ์” ของสุรชัย จันทิมาธร รวมถึงภาพโปสเตอร์จิตร ภูมิศักดิ์ 4 สี ที่มีการกล่าวว่าเป็น “โปสเตอร์ที่มีอยู่ในทุกห้องของคนหนุ่มสาว” (ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิช, 2557, น. 44)

การผลิตเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ ในช่วงเวลาต่อมา คือ ช่วงหลังเหตุการณ์วันที่ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ช่วงนี้เป็นช่วงที่ภาพลักษณ์ความเป็นนักวิชาการและปัญญาชนของจิตร ภูมิศักดิ์เด่นชัดขึ้นมา เนื่องจากบรรยากาศการเมืองช่วงหลังเหตุการณ์ดังกล่าวไม่สู้ดี นักศึกษาและปัญญาชนหนีการจับกุมของรัฐบาลเข้าไปสมทบกับกองกำลังติดอาวุธของพคท. ในเขตป่าเขา ผลงานของจิตร ภูมิศักดิ์ที่ตีพิมพ์เผยแพร่ในช่วงก่อนหน้านั้นถูกประกาศให้เป็นหนังสือต้องห้าม แต่ความสนใจในชีวิตและผลงานของจิตร ภูมิศักดิ์ มิได้หายไป มีการตีพิมพ์ผลงานเชิงวิชาการของจิตรออกมา มีชีวประวัติของจิตรถูกนำออกมาเผยแพร่มากขึ้น รวมถึงมีการจัดงานอภิปรายเกี่ยวกับผลงานของจิตร ภูมิศักดิ์ จำนวน 2 ครั้งติดต่อกัน (ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิช, 2557, น. 54)

การผลิตเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ ในช่วงเวลาต่อมา คือ หลังจากช่วงเวลาที่สองจนถึงปัจจุบัน ชื่อของจิตร ภูมิศักดิ์ถูกใช้เป็นประเด็นหัวข้อในงานสัมมนาวิชาการอยู่บ่อยครั้ง มีการจัดงานรำลึกการเสียชีวิตของจิตรทุกปีที่บ้านหนองกง ตำบลคำบ่อ อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา และมีผู้ดูแลในนาม มูลนิธิจิตร ภูมิศักดิ์ กระทั่งช่วง พ.ศ. 2540 ที่กลุ่มพันธมิตรประชาชนเพื่อประชาธิปไตย (พธม.) นำบทเพลง “แสงดาวแห่งศรัทธา” ของจิตร ภูมิศักดิ์ ขึ้นไปขับร้องเพื่อปลุกกำลังใจผู้ชุมนุม ความหมายและตัวตนของ “จิตร ภูมิศักดิ์” ก็กลายมาเป็นประเด็นถกเถียงอีกครั้ง (อดิภ ภัทรเดชไพศาล, 2556, น. 160-191) นอกจากนี้ เรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ ยังมีอิทธิพลต่อชุมชนที่เขาเสียชีวิต ด้วยการผลิตตำนาน “ผีบักข่อหล่อ” และ “เจ้าพ่อไ้ห้วย” อีกทั้งยังผ่านกระบวนการสร้างโดยชุมชนจนทำให้ “จิตร ภูมิศักดิ์” กลายเป็นบุคคลสำคัญของท้องถิ่น และมีชื่ออยู่ในคำขวัญประจำตำบลเพื่อดึงดูดนักท่องเที่ยว (สมานฉันท์ พุทธจักร, 2559, ออนไลน์) สุดท้าย เมื่อเดือนตุลาคม พ.ศ. 2559 วารสาร อ่าน ฉบับอ่าน-อาลัย ได้นำต้นฉบับจดหมาย 8 ฉบับของจิตร ภูมิศักดิ์ ที่เขียนถึงเพื่อนชื่อ “สมพร” เมื่อ พ.ศ. 2496 มาเสนอไว้หลักฐานชิ้นนี้ช่วยขยายขอบเขตการให้ความหมายจิตร ภูมิศักดิ์ ออกไปจาก “วีรบุรุษนักปฏิวัติ” และ “นักวิชาการนอกคอก” สู่การเป็นปुरुชนคนหนึ่ง

จากการศึกษาเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ ผู้วิจัยพบว่า จิตร ภูมิศักดิ์ ในฐานะ “ผู้แต่ง” (author) ที่มีอำนาจผูกขาดความหมายของตัวบท (text) และตัวงาน (work) ของตนได้ตายไปแล้ว นั่นทำให้ “จิตร ภูมิศักดิ์” กลายเป็นสัญลักษณ์ที่มีความหมายเลื่อนลอย ในงานวิจัยนี้ ตัวตนของจิตร ภูมิศักดิ์ และเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ มิใช่วัตถุที่ผู้วิจัยศึกษาโดยตรง แต่เป็นปฏิบัติการของเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ ที่ถูกศึกษาเพื่อนำมาใช้เป็นวัตถุดิบในการเขียนบทละครเพลง ปฏิบัติการของเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ คือสิ่งที่ใช้กำหนดเนื้อหาของบทละครเพลง และข้อสรุปที่ได้จากการศึกษาปฏิบัติการดังกล่าว คือสิ่งที่ใช้กำหนด “สารหลัก” ที่ผู้วิจัยต้องการสื่อผ่านบทละครเพลง ผู้วิจัยได้ข้อสรุปว่า เรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ จะปรากฏเสมอเมื่อเกิดการลุกขึ้นต่อต้านอำนาจรัฐและความรู้/ความจริงกระแสหลัก “จิตร ภูมิศักดิ์” จะปรากฏตัวเสมอเมื่อมีการกีดกันแนวคิดหรือค่านิยมอื่นที่ตีความได้ว่าเป็นภัยต่อแนวคิดหรือค่านิยมกระแสหลักของสังคม นิยามความหมายของ “จิตร ภูมิศักดิ์” จะถูกขบขันตามแต่โอกาสที่ฝ่ายต่อต้านจะฉวยคว้า แต่ก็ไม่เคยพ้นเลยไปจากการเป็นนักปฏิวัติ นักวิชาการ และนักต่อสู้เพื่อประชาธิปไตย

2. เขียนบทละครเพลงร่างที่ 1

ผู้วิจัยเขียนบทละครเพลงร่างที่ 1 โดยเริ่มจากการสร้างโครงเรื่องที่สมบูรณ์ 3 โครงเรื่องแล้ว รื้อออก ก่อนจะประกอบสร้างรวมกันด้วยการ “ตัดแปะ” บนโครงเรื่องใหม่ เพื่อให้ปฏิสัมพันธ์ของตัวละคร และเหตุการณ์ช่วยเผยให้เห็นการประกอบสร้าง “จิตร ภูมิศักดิ์” ผ่านเรื่องเล่า ผู้เขียนกำหนด “คำกริยา” ในเรื่องราวของทั้ง 3 โครงเรื่อง การกระทำของเรื่องราวและการกระทำของตัวละคร เพื่อใช้พัฒนาเป็น โครงเรื่องที่สมบูรณ์ ดังนี้

2.1. เรื่องราวของตัวละคร “สมชาย ปรีชาเจริญ”

เรื่องราว คือ ผู้เขียนชีวประวัติที่ ค้นหา “ความจริง” เกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ เพื่อเผยแพร่เป็นแบบอย่างแก่ผู้คนและปลุกกระตือรือร้นต่อต้านอำนาจที่ไม่เป็นธรรม แต่กลับพบว่าตัวเองเป็นคน ที่สร้าง “ความจริง” ที่ไม่เป็นธรรมเสียเอง การกระทำหลักของเรื่องราว คือ ค้นหา “ความจริง” เพื่อเขียน ชีวประวัติของจิตร ภูมิศักดิ์ ให้สมบูรณ์ การกระทำหลักของตัวละคร คือ พิสูจน์ว่าตนก็สามารถทำและ เป็นอย่างจิตร ภูมิศักดิ์ ได้

2.2. เรื่องราวของตัวละคร “ทิปกรหรือสหายแสง”

เรื่องราว คือ นักดนตรีเพลงเพื่อชีวิต อุทิศ ชีวิตให้พรรคคอมมิวนิสต์ฯ เพื่อให้ นำพา ไปสู่การปฏิวัติสังคมเก่า แต่กลับพบว่าพรรคคอมมิวนิสต์ฯ ก็ไม่ต่างจากสังคมเก่าที่ตัวเองต้องการปฏิวัติ การกระทำหลักของเรื่องราว คือ ดัดแปลงตนเองเพื่อเป็นส่วนหนึ่งของพรรคคอมมิวนิสต์ การกระทำหลักของ ตัวละคร คือ ทำให้พรรคคอมมิวนิสต์ยอมรับ เพื่อนำพากลับไปล้างแค้น

2.3. เรื่องราวของตัวละคร “ขวัญนรา”

เรื่องราว คือ นักศึกษาที่พยายาม ผลักดัน ให้เกิดการจัดแสดงละครเวทีเกี่ยวกับ ชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ เพื่อแสดงให้เห็นความไม่เป็นธรรมของอำนาจเผด็จการ แต่กลับพบว่าตัวเองก็ใช้ วิธีเผด็จการผลักดันให้เกิดการจัดแสดงละครเรื่องนี้ การกระทำหลักของเรื่องราว คือ ผลักดันให้เกิดการจัดแสดงละครเวทีเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ ให้ได้ การกระทำหลักของตัวละคร คือ ยืนหยัดเพื่อการ บอกเล่าชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ อย่างที่พ่อเคยทำ

จากการสร้างเรื่องราว ค้นหาการกระทำของเรื่องราวและการกระทำของตัวละคร ผู้วิจัยได้ สร้างโครงเรื่อง 3 โครงเรื่องที่สมบูรณ์ตามองค์ประกอบของโครงเรื่อง ดังนี้

ตารางที่ 1 โครงเรื่องที่สมบูรณ์ของตัวละครสมชาย ปรีชาเจริญ ทีปรกรและขวัญนรา

องค์ประกอบของโครงเรื่อง (elements of the plot)	สมชาย ปรีชาเจริญ (พ.ศ. 2518 ถึง 2520)	ทีปรกรหรือสหายแสง (พ.ศ. 2519 ถึง 2521)	ขวัญนรา (พ.ศ. 2560)
เหตุการณ์เริ่มเรื่อง (given circumstances)	พบทางตันในการค้นหาความจริงเกี่ยวกับชีวิตจิตร ภูมิศักดิ์	อยู่ร่วมเหตุการณ์ 6 ตุลาฯ เห็นเพื่อนพ้องถูกฆ่าอย่างเหี้ยมโหด	ทะเลาะกับเพื่อนในรุ่น เพราะเพื่อนไม่จริงจังกับการซ้อมละคร “จิตร ภูมิศักดิ์” อาจารย์ก็ไม่เห็นด้วยที่จะจัดแสดง
ความต้องการของตัวละคร (objective of the characters)	ออกตามหาความจริงให้มากกว่านี้ ลึกกว่านี้	เข้าร่วมจับอาวุธกับพคท. เพื่อกลับมาล้างแค้น	ทำให้ทุกคนรอบข้างเห็นความสำคัญของการเล่าชีวิตจิตรสู่สังคม
ไต่ระดับการกระทำ (rising actions)	(1) ทิ้งเพื่อน ทิ้งงาน ทิ้งครอบครัวออกไป สัมภาษณ์คนที่ฆ่าจิตร (2) แต่เมื่อมาถึง กลับไม่ได้พบความจริงอย่างที่หวัง อีกทั้งยังพลั้งสร้างบาดแผลความทรงจำให้เด็กคนหนึ่ง	(1) เดินทางถึงค่ายพคท. ได้รับการต้อนรับอย่างอบอุ่น (2) สหายนักศึกษาเริ่มมีปัญหาด้านทางความคิดกับสหายชาวนา พยายามไกล่เกลี่ยเพื่อไม่ให้เกิดความบาดหมางภายใน (3) เกิดการกวาดล้างครั้งใหญ่ ต้องอพยพย้ายค่ายหนี	(1) แม่กังขาเจตนาของขวัญ ขวัญคิดว่าแม่มีอคติ ยืนยันว่าเรื่องที่เล่าคือข้อเท็จจริง (2) นักแสดงที่รับบท “จิตร ภูมิศักดิ์” ประสบอุบัติเหตุ ขวัญเสนอตัวรับบทนี้เอง แต่เพื่อนๆ คัดค้าน เพราะเป็นผู้หญิง ยืนยันว่าจะทำให้ละครได้จัดแสดง
จุดวิกฤต (crisis)	(1) กลับมาพบว่าเกิด 6 ตุลาฯ รู้ว่าเพื่อนโดนฆ่า ตัวเองถูกจับเข้าคุก (2) พ่อพิการ เพราะออกไปตามหาสมชาย (3) จำเป็นต้องทิ้งทุกอย่างกลับไปดูแลกิจการของครอบครัวทันที	(1) สหายชาวนาถูกฆ่า เพราะข้อเสนอของแสงเป็นต้นเหตุให้ความสัมพันธ์ขาดกับชาวนา (2) พยายามกู้คืน ด้วยการฆ่าชะนีไปเป็นอาหารให้ทุกคน (3) ได้รู้ว่าสหายนำกินดีอยู่ดีกว่าสหายทุกคนที่กำลังลำบาก ศรีทราพังทลาย (4) เพื่อนร่วมค่ายขอให้เล่นดนตรีงานรำลึกจิตรที่จะจัด	(1) เพื่อนร่วมรุ่นตัดสินใจเปลี่ยนไปสร้างละครเรื่องอื่น ขวัญคิดว่าเพื่อนทรยศ สู้กลับด้วยการขอความช่วยเหลือจากพ่อของเพื่อนที่เป็น ส.ส. (2) ส.ส. สร้างกระแสใน social media เกิดความวุ่นวายบานปลายในมหาวิทยาลัย

องค์ประกอบของโครงเรื่อง (elements of the plot)	สมชาย ปรีชาเจริญ (พ.ศ. 2518 ถึง 2520)	ทีปกรหรือสหายแสง (พ.ศ. 2519 ถึง 2521)	ขวัญนรา (พ.ศ. 2560)
จุดแตกหักและการตระหนักรู้ (climax and realization)	ได้รู้ว่าต้นฉบับชีวประวัติที่ยังไม่เสร็จหลุดออกไปและได้ถูกตีพิมพ์ ยอมรับไม่ได้ เพราะมีแต่ความเห็นของตัวเอง ขอให้พี่ชายที่เป็นทหารอายัดให้หมด	สหายชานาไม่คุ้นรูปแบบงานรำลึกนี้ ไม่สนใจสิ่งที่สหายนักศึกษาพยายามจะสื่อ แสงระเบิดอารมณ์ทุบกีตาร์เหล็กต่อหน้าทุกคน ขณะร้องเพลง “จิตร์ ภูมิศักดิ์”	ได้รู้ว่าเรื่องเล่าของพ่อในนิยายของแม่ที่ตัวเองใช้เป็นแรงบันดาลใจเล่าเรื่องจิตร์ ภูมิศักดิ์เป็นเรื่องที่แม่บิดเบือน คิดว่าพ่อใช้จิตร์สานสัมพันธ์กับสหายชานาได้สำเร็จแล้วร่วมสู้ถึงวันที่ป่าแตก
จุดคลี่คลาย (denouement)	(1) พี่สาวจิตร์ชี้ให้เห็นว่าจิตร์เป็นอะไรได้หลายอย่าง ไม่ใช่แค่นักปฏิวัติ แต่ไม่ว่าจะเปลี่ยนไปก็บทบาทความปรารถนาที่เห็นสังคมเป็นธรรมก็ยังเหมือนเดิม (2) สมชายตัดสินใจไปเรียนต่อต่างประเทศ พี่ชายคืนหนังสือชีวประวัติที่ล้มเหลวให้สมชาย	(1) เขาถูกส่งตัวกลับบ้าน (2) ระหว่างทางกลับตัดสินใจจะตายแบบจิตร์ ภูมิศักดิ์ แต่สหายชานาเพื่อนสนิทนักกีตาร์ที่เอาไปซ่อมให้กลับมาคืน แสงกลับบ้านกับกีตาร์และเสียงหัวเราะเยาะตัวเอง	กลับไปหาเพื่อนร่วมรุ่นพร้อมบทที่ปรับแก้ ขวัญขอโอกาสให้เรื่องราวของจิตร์อีกสักครั้ง เธอขอให้เพื่อนทุกคนตัดสินใจ ถ้าทุกคนตัดสินใจจะไม่เล่าเรื่องนี้ เธอก็จะยอมรับ
การเปิดเผย (revelation)	(6) ต้นฉบับชีวประวัติจิตร์ที่ไม่สมบูรณ์ หลุดออกไปและได้รับการเผยแพร่	(1) เรื่องเล่านี้เป็นนิยายของแม่ขวัญ	(2) สหายแสงเป็นพ่อของขวัญนรา (5) เรื่องของสหายแสงถูกบิดเบือนจากความจริง (3) สมชายคืออาจารย์ที่คัดค้านการจัดแสดงละคร (4) ชีวประวัติจิตร์ที่เด็กนำมาสร้างละคร คือชีวประวัติจิตร์ที่ล้มเหลวของสมชาย

เมื่อได้โครงเรื่อง 3 โครงเรื่องที่สมบูรณ์ ผู้วิจัยทำการรื้อออกแล้วนำมาประกอบสร้างรวมกันด้วยการ “ตัดปะ” บนโครงเรื่องของละครเพลง *Long Live Jit Poumisak* ชุมนุมเรื่องเล่าวีรกรรมวีรชนปฏิวัติ โดยเหตุการณ์ที่มีเครื่องหมาย (*) กำกับ คือ การกำหนดตำแหน่งของบทเพลง (song spotting) ดังนี้

ตารางที่ 2 โครงเรื่องของละครเพลง *Long Live Jit Poumisak* ชุมนุมเรื่องเล่าวีรกรรมวีรชนปฎิวัติ

องค์และฉาก	โครงเรื่องสมชาย (พ.ศ. 2518 ถึง 2520)	โครงเรื่องที่ปกร (พ.ศ. 2519 ถึง 2521)	โครงเรื่องขวัญนรา (พ.ศ. 2560)
องค์ 1	<i>Transformation</i>		
1/1	ฉากนำเรื่อง*	ฉากนำเรื่อง*	ฉากนำเรื่อง*
1/2		เหตุการณ์เริ่มเรื่อง	
1/3	เหตุการณ์เริ่มเรื่อง		
1/4			เหตุการณ์เริ่มเรื่อง*
2/1		ไต่ระดับการกระทำ (1)*	
2/2	ไต่ระดับการกระทำ (1)*		
2/3		ไต่ระดับการกระทำ (2)*	
2/4			ไต่ระดับการกระทำ (1)* การเปิดเผย (1) และ (2)
องค์ 2	<i>Death</i>		
3/1	ไต่ระดับการกระทำ (2)		
3/2	ไต่ระดับการกระทำ (2)		ไต่ระดับการกระทำ (2)*
3/3	ไต่ระดับการกระทำ (2)		ไต่ระดับการกระทำ (2)
3/4	ไต่ระดับการกระทำ (2)		ไต่ระดับการกระทำ (2)
3/5	ไต่ระดับการกระทำ (2)		
3/6		ไต่ระดับการกระทำ (3)	
3/7	ไต่ระดับการกระทำ (2)*		
3/8		จุดวิกฤต (1)*	
4/1	จุดวิกฤต (1)		
4/2	จุดวิกฤต (1)	จุดวิกฤต (2)*	จุดวิกฤต (1)
องค์ 3	<i>Reborn</i>		
5/1			จุดวิกฤต (2)* การเปิดเผย (3) และ (4)
5/2	จุดวิกฤต (1)		
5/3	จุดวิกฤต (1)	จุดวิกฤต (3)	
5/4	จุดวิกฤต (2)*	จุดวิกฤต (3)*	จุดวิกฤต (2)*

6/1		จุดวิกฤต (4)	
6/2	จุดวิกฤต (3)*		
6/3		จุดวิกฤต (4)	จุดแตกหัก
6/4			จุดแตกหัก การเปิดเผย (5)
7/1		จุดแตกหัก*	จุดแตกหัก
7/2	จุดแตกหัก การเปิดเผย (6)		
7/3	จุดแตกหัก/คลี่คลาย(1)*		จุดแตกหัก*
8/1		จุดคลี่คลาย (1)	
8/2			จุดคลี่คลาย
8/3	จุดคลี่คลาย(2)		จุดคลี่คลาย
8/4			จุดคลี่คลาย
8/5		จุดคลี่คลาย (2)*	จุดคลี่คลาย
8/6			จุดคลี่คลาย*

การประกอบสร้างโครงเรื่อง 3 โครงเรื่องรวมกัน ด้วยการ “ตัดแปะ” บนโครงเรื่องใหม่ ช่วยเผยให้เห็นการประกอบสร้าง “จิตร ภูมิศักดิ์” ด้วยปฏิสัมพันธ์ของเหตุการณ์ที่อยู่ต่างช่วงเวลาและสถานที่ ปฏิสัมพันธ์ดังกล่าวแบ่งออกได้ 4 รูปแบบ รูปแบบแรก คือ การเชื่อมต่อกันด้วยการส่งทอดประเด็นแก่กัน ปรากฏเด่นชัดในฉากที่ 1 และฉากที่ 2 รูปแบบที่สอง คือ การดำเนินเหตุการณ์คู่ขนานโดยใช้ประเด็นร่วมกัน ปรากฏเด่นชัดในฉากที่ 3 รูปแบบที่สาม คือ การดำเนินเหตุการณ์ขนานกันสองหรือสามโครงเรื่องเพื่อเปรียบเทียบความเหมือน ปรากฏเด่นชัดในฉากที่ 5 และรูปแบบสุดท้าย คือ การเชื่อมต่อกันด้วยการโอนย้ายตัวละครข้ามโครงเรื่อง ปรากฏเด่นชัดในฉากที่ 6 และฉากที่ 7

3. จัดแสดงในรูปแบบการอ่าน

ในการจัดแสดงรูปแบบการอ่าน เมื่อวันที่ 26 มกราคม พ.ศ. 2562 ผู้วิจัยแบ่งคำถามสำคัญในแบบสอบถามออกเป็น 3 หมวด หมวดแรก คือ ความเข้าใจเนื้อเรื่องของ 3 โครงเรื่อง หมวดที่สอง คือ ประสิทธิภาพของการใช้วิธีการนำเสนอแบบหลายโครงเรื่อง และหมวดที่สาม คือ สารหรือประเด็นที่ได้รับจากบทละคร ผลสรุปปรากฏว่า ผู้ชมมีความเข้าใจโครงเรื่องของ “ขวัญนรา” เป็นอันดับแรก โครงเรื่องของ “สมชาย ปรีชาเจริญ” อันดับสองและโครงเรื่องของ “ทีปกรหรือสหายแสง” เป็นอันดับสุดท้าย สำหรับโครงเรื่องของ “ทีปกรหรือสหายแสง” ที่ผู้ชมมีความเข้าใจน้อยที่สุด ผู้ชมส่วนใหญ่ให้เหตุผลว่า โครงเรื่องนี้ผูกโยงกับรายละเอียดเฉพาะของฉากพื้นหลังที่ห่างไกลจากการรับรู้และประสบการณ์ของผู้ชมมากเกินไป ทำให้เข้าใจแรงผลักดันหรือเหตุผลเบื้องหลังการกระทำของตัวละครได้ไม่เพียงพอ

การใช้วิธีการนำเสนอแบบหลายโครงเรื่องในการจัดแสดงรูปแบบการอ่าน ในช่วงต้นเรื่อง ผู้ชมต้องใช้เวลาและสมาธิปะติดปะต่อเรื่องราวอย่างมาก เมื่อถึงช่วงท้ายขององก์ที่ 1 จึงเริ่มยอมรับไวยากรณ์ของโครงเรื่องได้ อย่างไรก็ดี ผู้ชมในรอบการอ่านส่วนใหญ่มองเห็นปฏิสัมพันธ์ของเหตุการณ์ในรูปแบบที่สองมากที่สุด คือ การดำเนินเหตุการณ์คู่ขนานโดยใช้ประเด็นร่วมกัน ผู้ชมยืนยันว่าวิธีการนำเสนอแบบหลายโครงเรื่องไม่ลดทอนการดำเนินเรื่องหรือขัดกับเนื้อหาโดยรวมของเรื่อง เพียงแต่คาดหวังจะให้เห็นการใช้วิธีการนำเสนอนี้ร่วมกับองค์ประกอบศิลป์และทิศทางของผู้กำกับการแสดงที่สมบูรณ์

สุดท้าย ผู้ชมส่วนใหญ่ได้รับสารหรือประเด็นเกี่ยวกับ “ความจริง” ในเรื่องเล่าทางประวัติศาสตร์ ตามด้วยการยึดถืออุดมการณ์ในการต่อสู้ทางการเมือง ขบคิดกับความเชื่อมโยงและความสัมพันธ์ของตัวละครหลักต่างโครงเรื่อง รวมถึงการบูชาตัวบุคคล แต่ยังไม่เห็นการวิพากษ์อย่างชัดเจนในสารหรือประเด็นที่ตัวละครเพลงเรื่องนี้ต้องการจะสื่อ

4. พัฒนบทละครเพลงร่างที่ 2

ผู้วิจัยนำความคิดเห็นของผู้ชมในการจัดแสดงรูปแบบการอ่านมาประมวล และได้แนวทางพัฒนบทละครเพลงร่างที่ 2 ดังนี้ คือ ปรับบทสนทนา (dialogue) เพื่อขยายความและสร้างความชัดเจนให้แก่การกระทำของตัวละครหลัก “ที่ปรกรหรือสหายแสง” ลดการใช้คำศัพท์เฉพาะตามข้อเท็จจริงที่เป็นฉากพื้นหลังของโครงเรื่อง พัฒนบทละครเพลงร่างที่ 2 ร่วมกับ ภาณุวัฒน์ อินทวัฒน์ ผู้กำกับการแสดง และ ประมะ นิมิตรอนันท์ ผู้ประพันธ์และเรียบเรียงดนตรีอย่างใกล้ชิด เพื่อให้ภาพและเสียงที่เกิดขึ้นบนเวทีช่วยแสดงรูปแบบปฏิสัมพันธ์ของเหตุการณ์ในบทละครเพลงอย่างชัดเจนยิ่งขึ้น ผู้วิจัยเพิ่มบทเพลงจำนวน 2 บทเพลงในองก์ที่ 3 เพื่อยืดระยะเวลาให้ผู้ชมได้ซึมซับประเด็นสำคัญ และได้ระดับอารมณ์ของเรื่องราวในช่วงก่อนจุดแตกหักและหลังจุดแตกหัก

สรุปและอภิปรายผลการวิจัย

จากการจัดแสดงละครเพลง *Long Live Jit Poumisak* ชุมนุมเรื่องเล่าวีรกรรมวีรชนปฏิวัติ จำนวน 3 รอบการแสดงระหว่างวันที่ 31 พฤษภาคม ถึงวันที่ 2 มิถุนายน พ.ศ. 2562 ผู้วิจัยใช้แบบสอบถามเดียวกับรอบการอ่าน เพื่อตรวจวัดความเปลี่ยนแปลงให้ได้อย่างชัดเจน ผลปรากฏว่าผู้ชมมีความเข้าใจในเรื่องราว 3 โครงเรื่องอย่างมาก วิธีการนำเสนอแบบหลายโครงเรื่องและปฏิสัมพันธ์ของเหตุการณ์ภายในโครงเรื่องช่วยส่งเสริมให้ผู้ชมเกิดความคิดเชิงวิพากษ์ต่อประเด็นเรื่องการประกอบสร้างบุคคลต้นแบบผ่านเรื่องเล่า และการยึดติดบุคคลต้นแบบที่เป็นหนึ่งในสาเหตุของปัญหาความขัดแย้งทางการเมืองไทยในปัจจุบัน นอกจากนี้ การเขียนบทละครเพลงว่าด้วยเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ ยังสะท้อนให้ผู้ชมย้อนกลับไปมองกลไกของการผลิตเรื่องเล่าอื่นที่มีอิทธิพลต่อสังคม และทบทวนความรู้สึกที่มีต่อการรับเรื่องเล่าของบุคคลต้นแบบอื่นอีกด้วย ผู้วิจัยจึงได้ข้อสรุปผลการวิจัย ดังนี้

1) การศึกษาเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ เพื่อนำมาใช้เป็นวัตถุดิบในการเขียนบทละครเพลงสามารถสื่อ “สารหลัก” ที่ผู้วิจัยตั้งไว้ในสมมติฐานได้อย่างมีประสิทธิภาพ คือ การประกอบสร้างบุคคลต้นแบบผ่านเรื่องเล่าและการยึดติดกับบุคคลต้นแบบจนนำไปสู่ความแตกแยกทางความคิดที่บ้านปลายสู่

การใช้ความรุนแรง ผู้วิจัยค้นพบสาเหตุ 2 ประการที่ทำให้เรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ สามารถสื่อ “สารหลัก” ดังกล่าวได้อย่างมีประสิทธิภาพ ประการแรกเป็นเพราะเรื่องราวชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ ถูกนำเสนอ แต่เพียงบางแง่มุมซ้ำๆ อย่างสม่ำเสมอ เช่น นักปฏิวัติ นักวิชาการและนักต่อสู้เพื่อประชาธิปไตย โดยไม่มีหลักฐานหรือข้อมูลเพียงพอที่จะโต้แย้งหรือเปิดทางให้เกิดการศึกษาแง่มุมอื่นได้อย่างจริงจัง จึงเกิดการนิยามความหมาย “จิตร ภูมิศักดิ์” อย่างตายตัว ประการที่สองสืบเนื่องจากสาเหตุประการแรก เมื่อไม่มีการศึกษาชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ ในแง่มุมอื่นอย่างจริงจัง “จิตร ภูมิศักดิ์” จึงถูกใช้เป็นตัวแทนของแนวคิด อุดมการณ์ หรือจริยธรรมที่คนกลุ่มหนึ่งยึดถือ สาเหตุสองประการนี้เป็นคุณลักษณะของเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตจิตร ภูมิศักดิ์ หากแทนที่ “จิตร ภูมิศักดิ์” ด้วยเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของบุคคลอื่นที่มีคุณลักษณะเดียวกัน บรรดาข้อมูล ข้อคิดเห็น หรืองานศึกษาเกี่ยวกับชีวิตของบุคคลผู้นั้นย่อมเป็นวัตถุดิบในการเขียนบทละครเพลงที่สื่อ “สารหลัก” เดียวกับบทละครเพลงในงานวิจัยชิ้นนี้

2) หัวใจสำคัญของการเลือกใช้วิธีการนำเสนอแบบหลายโครงเรื่อง คือ การออกแบบปฏิสัมพันธ์ของเหตุการณ์ที่อยู่ต่อเนื่องกันด้วยวัตถุประสงค์ที่ชัดเจน ในงานวิจัยชิ้นนี้ ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์ที่จะใช้วิธีการนำเสนอดังกล่าวแสดงให้เห็นการประกอบสร้างบุคคลต้นแบบผ่านเรื่องเล่า ผู้วิจัยจึงออกแบบปฏิสัมพันธ์ของเหตุการณ์ 4 รูปแบบ ได้แก่ การเชื่อมต่อกันด้วยการส่งทอดประเด็นแก่นกัน การดำเนินเหตุการณ์คู่ขนาน โดยใช้ประเด็นร่วมกัน การดำเนินเหตุการณ์ขนานกันสองหรือสามโครงเรื่อง เพื่อเปรียบเทียบความเหมือน และ การเชื่อมต่อกันด้วยการโอนย้ายตัวละครข้ามโครงเรื่อง ปฏิสัมพันธ์ของเหตุการณ์ทั้ง 4 รูปแบบนี้จะรับใช้วัตถุประสงค์ดังกล่าวได้ก็ต่อเมื่อตัวละครหลักของทั้ง 3 โครงเรื่องมีความเชื่อมโยงกัน ความเชื่อมโยงขั้นพื้นฐานคือเชื่อมโยงในเชิงความสัมพันธ์ส่วนตัว เหตุการณ์ สถานภาพ แนวคิด ความเชื่อ ฯลฯ เป็นต้น ในบทละครเพลงเรื่อง *Long Live Jit Poumisak ชุมนุมเรื่องเล่าวีรกรรมวีรชนปฏิวัติ* ตัวละครหลักของทั้ง 3 โครงเรื่องมีความเชื่อมโยงกัน 3 ประการ ประการแรก คือ อุดมการณ์ทางการเมืองของตัวละครหลักที่มีเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตจิตร ภูมิศักดิ์ เป็นตัวแทน ประการที่สอง คือ ลักษณะความขัดแย้งที่ตัวละครหลักพบเจอเหมือนกัน และประการสุดท้าย คือ ตัวละครหลักทั้ง 3 โครงเรื่องผูกโยงกันด้วยความสัมพันธ์ส่วนตัว โดยมี “ตัวละครข้อต่อ” (joint character) ที่ถูกโอนย้ายข้ามโครงเรื่องเป็นตัวขับเคลื่อน

3) ภายใต้วิธีการนำเสนอแบบหลายโครงเรื่อง บทเพลงส่วนใหญ่จะทำหน้าที่ถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดและอุดมการณ์ทางการเมืองของตัวละครมากกว่าทำหน้าที่ดำเนินเรื่อง เพราะการนำเสนอแบบหลายโครงเรื่องด้วยการ “ตัดปะ” 3 โครงเรื่องรวมกันนั้นจะเรียกร้องสมมติของผู้ชมอย่างสูง บทเพลงจึงต้องทำหน้าที่ขับเคลื่อนการกระทำของตัวละครหลักและเปิดเผยลักษณะของตัวละครให้ผู้ชมจดจำ ก่อนที่จะถูกแทรกด้วยเหตุการณ์จากโครงเรื่องอื่น

คุณลักษณะของวิธีการนำเสนอแบบหลายโครงเรื่องในงานวิจัยชิ้นนี้ คือ การเผยให้เห็นกลไกการประกอบสร้างประเด็นสำคัญทางสังคม โดยเฉพาะประเด็นที่ถูกผลิตซ้ำผ่านสถาบันทางสังคมและฝังอยู่ในความคิด อคติและอุดมการณ์ของคนในสังคม วิธีการนำเสนอดังกล่าวจึงต้องหลีกเลี่ยงการชี้หน้าหรือให้ข้อสรุปที่แน่นอนตายตัวแก่ผู้ชม ซึ่งขัดต่อวัตถุประสงค์ของการเลือกใช้วิธีการนำเสนอ

ข้อเสนอแนะ

การใช้วิธีการนำเสนอแบบหลายโครงเรื่อง ด้วยการ “ตัดปะ” โครงเรื่อง 3 โครงเรื่องรวมกันบนโครงเรื่องใหม่ จะต้องคำนึงถึงองค์ประกอบของโครงเรื่องใหม่ด้วย การสร้างความสับสนในเบื้องต้นเพื่อกระตุ้นความคิดเชิงวิพากษ์ของผู้ชมต้องไม่ก่อกวนสมาธิในการติดตามเรื่องราว ผู้เขียนบทละครควรกำหนดองค์ประกอบของโครงเรื่องใหม่บน “เส้นโค้งของละคร” (the dramatic arc) ให้ชัดเจน แล้วดำเนินการ “ตัดปะ” โครงเรื่อง 3 โครงเรื่องภายในองค์ประกอบของโครงเรื่องใหม่ เพื่อให้โครงเรื่องทั้งหมดขับเคลื่อนไปข้างหน้า นอกจากนี้ ผู้เขียนบทละครควรออกแบบปฏิสัมพันธ์ของเหตุการณ์ในโครงเรื่องใหม่ โดยเริ่มจากรูปแบบที่ผู้ชมจะทำความเข้าใจได้ง่ายที่สุดก่อน เพื่อสร้างข้อตกลงในการ “อ่าน” ไวยากรณ์ของโครงเรื่อง ในกรณีของละครเพลงเรื่อง *Long Live Jit Poumisak* ชุมนุ่มเรื่องเล่าวีรกรรมวีรชนปฎิวัติ ปฏิสัมพันธ์ของเหตุการณ์รูปแบบที่สอง คือ การดำเนินเหตุการณ์คู่ขนานโดยใช้ประเด็นร่วมกัน เป็นรูปแบบที่ผู้ชมเข้าใจได้ง่ายที่สุด การออกแบบปฏิสัมพันธ์ของเหตุการณ์ในโครงเรื่องเพียงเพื่อสร้างความแปลกใหม่หรือตื่นตาตื่นใจ ไม่เป็นผลดีกับละครและผู้ชม วัตถุประสงค์ของการเลือกใช้วิธีการนำเสนอแบบหลายโครงเรื่อง จึงเป็นสิ่งที่ผู้เขียนบทละครต้องยึดไว้ให้มั่นที่สุด

ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิช. (2557). จิตร ภูมิศักดิ์ ในความทรงจำของใครและอย่างไร. ใน สุทธชัย ยิ้มประเสริฐ
จิตร ภูมิศักดิ์: ความทรงจำและคนรุ่นใหม่ 34-65. กรุงเทพมหานคร: พี.เพรส.

_____. (2546). อำนาจของเรื่องเล่า. ใน เชิงอรรวัฒนธรรม 3-9. กรุงเทพมหานคร: มติชน.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. (2556). ภาษากับการเมือง/ความเป็นเมือง. กรุงเทพมหานคร: วิชาษา.

ธงชัย วินิจจะกุล. (2562). ออกนอกขนบประวัติศาสตร์ไทย. นนทบุรี: ฟ้ายเดียวก้น.

สมานฉันท์ พุทธจักร. (2559). รายงาน: 50 ปีการจากไปของ จิตร ภูมิศักดิ์ จาก ‘ผีใบห่วย’ สู่
‘อาจารย์จิตร’ [ออนไลน์]. 5 พฤษภาคม 2562. จาก <https://prachatai.com/journal/2016/05/65617>.

อดิเทพ ภัทรเดชไพศาล. (2556). แสงดาวแห่งศรัทธา สถานะของเพลงเพื่อชีวิตและคอมมิวนิสต์ชื่อ
จิตร ภูมิศักดิ์. ใน เสียงเพลง/วัฒนธรรม/อำนาจ 161-191. กรุงเทพมหานคร: มติชน.

Cohen A. and Rosenhaus Steven L. (2006). *Writing Musical Theatre*. New York:
Palgrave Macmillan.

Frankel Aaron. (2000). *Writing the Broadway Musical*. United States of America:
Da Capo Press.

Parida Manomaiphibul. (2018 January). Writing the Play Chui Chai Saneha: Using
Structure to Deliver the Main Message. *ABAC ODI JOURNAL VISION. ACTION. OUTCOME* 5 (1) 144-157.

การสร้างคู่มือการออกแบบภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิต¹

Creating a Manual of Drill Design for Marching Band

นัทธกานต์ ชนะสงคราม², ภาวไล ตันจันทรพงศ์³

Natthakan Chanasongkram, Pawalai Tanchanpong

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง “การสร้างคู่มือการออกแบบภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิต” มีวัตถุประสงค์ดังนี้ 1) เพื่อการศึกษาและรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับเทคนิคการออกแบบภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิตในประเทศไทยรูปแบบคอร์ สไตร์ (Corps style)⁴ ช่วงปี พ.ศ. 2543-2563 2) เพื่อนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษานำมาวิเคราะห์ประมวลผลและจัดสร้างเป็นคู่มือการออกแบบภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิต 3) เพื่อทำการประเมินคุณภาพของคู่มือการออกแบบภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิตที่จัดสร้างขึ้น เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ 1) แบบสัมภาษณ์ 2) แบบสอบถาม

ผลการวิจัย พบว่า 1) การศึกษาและรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับเทคนิคการออกแบบภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิตในประเทศไทยรูปแบบคอร์ สไตร์ ช่วงปี พ.ศ. 2543-2563 พบว่า มีข้อมูลที่สำคัญเกี่ยวกับการออกแบบภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิต 4 ประเด็น ได้แก่ (1) วัตถุประสงค์ในการทำงาน (2) การวางแผนและการเตรียมข้อมูล (3) วิธีการทำงาน (4) ปัญหาและอุปสรรค 2) ผลจากการสร้างคู่มือการออกแบบภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิต พบว่า มีองค์ประกอบของคู่มือที่สำคัญ ได้แก่ ปก คำนำ สารบัญ เนื้อหา และบรรณานุกรม 3) ผลจากการประเมินคุณภาพคู่มือ พบว่า คู่มือการออกแบบภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิต มีความเหมาะสมอยู่ในระดับมากที่สุด ทั้ง 3 ด้าน ได้แก่ (1) ด้านรูปเล่ม (2) ด้านเนื้อหาและภาพประกอบ และ (3) ด้านการนำไปใช้ โดยมีค่าเฉลี่ยในภาพรวม คือ 4.60 ซึ่งเป็นไปตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้ ดังนั้นจึงสรุปว่า คู่มือการออกแบบภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิตมีคุณภาพ

คำสำคัญ: คู่มือ, การออกแบบภาพแปรขบวน, วงโยธวาทิต, รูปแบบคอร์ สไตร์

¹บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างคู่มือการออกแบบภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิต”

หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ (บางเขน)

²นิสิตระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ (บางเขน)

³อาจารย์ที่ปรึกษา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดนตรี ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ (บางเขน)

⁴รูปแบบคอร์ สไตร์ คือ รูปแบบการแสดงดนตรีสนามของวงโยธวาทิตที่มีแนวคิดในการออกแบบการแสดงที่ทันสมัย ทั้งด้านดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงและรูปแบบของภาพแปรขบวน มีการใช้ฉาก และเครื่องดนตรีไฟฟ้าเข้ามามีส่วนร่วมในการแสดง

Abstract

The Thesis entitled “Creating a Manual of Drill Design for Marching Band” aims to 1) study and Compile information about drill design techniques for marching band corps style in Thailand from 2000 to 2020 2) use the data obtained from the study to analyze, process, and create a manual of drill design for marching band 3) evaluate the quality of a manual of drill design for marching band created. The tools used in this study are 1) Interview form and 2) Questionnaire form.

The research found that 1) The study and Compile information about drill design techniques for marching band corps style in Thailand from 2000 to 2020 provide the important information in four issues including (1) Work objectives (2) Planning and preparation (3) Work methods and (4) Problems and obstacles 2) The result of creating a manual of drill design for marching band should have the following important manual elements: cover, foreword, table of contents, content, and bibliography 3) The result of the quality assessment manual found the manual of drill design for marching band very appropriate at the highest level in all 3 aspects as follows: (1) the form of the book, (2) the content and illustrations, and (3) the usability with an overall average 4.60 were marked as qualified according to the research’s criteria. Therefore, it is concluded that the manual of drill design for marching band having great quality.

Keywords: Manual, Drill design, Marching band, Corps style

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

การแปรขบวนนั้นเริ่มต้นมาจากในอดีตกองทัพบกต้องการหาวิธีการเคลื่อนกำลังพลและการจัดขบวนทัพเวลาอยู่ในสนามรบ จึงต้องหารูปแบบวิธีการที่จะทำให้กองทัพบกที่มีกำลังพลจำนวนมากและถืออาวุธอยู่ในมือสามารถเคลื่อนทัพและปรับเปลี่ยนรูปขบวนได้อย่างสะดวก รวดเร็วและคล่องตัว จึงจำเป็นต้องมีการฝึกฝนการจัดรูปขบวนและมีชุดคำสั่งในการจัดรูปขบวนและปรับเปลี่ยนขบวนทัพเพื่อให้มีความเป็นระเบียบเรียบร้อยสะดวก รวดเร็ว และคล่องตัวเวลาเคลื่อนกำลังพลจากที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่ง หรือใช้เวลาจัดขบวนทัพในสนามรบ (The Canadian Forces Manual of Drill and Ceremonial, 2014) โดยใช้ชุดคำสั่งจากสัญญาณต่างๆ เช่น สัญญาณมือ สัญญาณธง สัญญาณแตร และสัญญาณกลอง เป็นต้น ต่อมาเมื่อสงครามสงบลงการแปรขบวนจัดทัพในกองทัพบกก็ยังมีการนำมาใช้แต่ไม่ใช่เพื่อการออกรบ แต่เป็นการใช้เพื่อฝึกระเบียบวินัยให้กำลังพล และใช้ในการเดินขบวนพาเหรดหรือการแสดงในพิธีการสำคัญต่างๆ ปัจจุบันกองทัพบกได้มีการใช้วงโยธวาทิตนำมาประยุกต์ในการแสดงโดยการบรรเลงดนตรีผสมผสาน

รูปแบบการจัดรูปขบวนจนพัฒนากลายมาเป็นการแสดงการแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิตเกิดขึ้น วัตถุประสงค์เพื่อฝึกความมีระเบียบวินัย ความแม่นยำความพร้อมเพรียง เพราะการฝึกการแปรขบวนนั้น เป็นพื้นฐานสำคัญในการฝึกการทำงานร่วมกันเป็นหมู่คณะ

ลักษณะของวงโยธวาทิตในปัจจุบันมีหลายประเภท ขึ้นอยู่กับรูปแบบการใช้งาน เครื่องดนตรีที่ใช้ และรูปแบบการแสดง โดยสามารถจำแนกลักษณะของวงโยธวาทิตเป็น 6 ประเภท ดังนี้

1. Military bands คือ วงโยธวาทิตที่มีรูปแบบเหมือนวงดนตรีของทหาร ซึ่งในอดีตวงดนตรีทหารถือเป็นวงดนตรีต้นแบบของวงโยธวาทิตรูปแบบอื่นๆ มีการใช้เครื่องดนตรีหลากหลายประเภท แต่โดยปกติแล้วจะประกอบไปด้วยเครื่องเป่าลมไม้ เครื่องเป่าลมทองเหลือง และเครื่องกระทบ

2. Parade bands คือ วงโยธวาทิตที่มีรูปแบบการใช้งานสำหรับการเดินแถวนำขบวนในโอกาสต่างๆ มีพัฒนาการมาจากวง Bagpipes⁵ หรือ Fife and Drum⁶ รวมถึงวงที่เป็นกลุ่มของเครื่องเป่ากับกลองทุกประเภท

3. Show bands คือ วงดนตรีที่มีบทบาทหลักที่ใช้แสดงในการจัดงานกีฬาและการแข่งขัน เช่น การแข่งขันอเมริกันฟุตบอล ส่วนใหญ่มักพบเห็นการแสดงของวง Show bands ในช่วงพักครึ่งเวลาของการแข่งขัน

4. HBCU bands คือ วงดนตรีที่เริ่มมาจากการใช้งานในงานแข่งขันอเมริกันฟุตบอล โดยมีลักษณะการเดินแบบยกเท้าสูงที่เป็นเอกลักษณ์แบบดั้งเดิม และวงดนตรีประเภทนี้ได้เจริญเติบโตมาพร้อมกับอุตสาหกรรมภาพยนตร์ การแข่งขันกีฬาระดับอาชีพ และการใช้งานในหน่วยงานของรัฐ วงประเภทนี้เป็นที่รู้จักกันในรูปแบบดั้งเดิมคือการเดินแบบยกเท้าสูง โดยบทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงเป็นบทเพลงยอดนิยมกว่า 40 เพลง มีทำนองที่ล้าสมัยและมีวงในรูปแบบนี้ที่เป็นที่รู้จักในปัจจุบันกว่า 100 วง

5. Drum and Bugle corps คือ ประเภทของวงดนตรีที่ใช้ในการเดินทัพสืบเชื้อสายมาจากหน่วยส่งสัญญาณทางทหาร ซึ่งจำแนกเป็นแบบดั้งเดิม และแบบสมัยใหม่อย่างชัดเจน ทั้งสองรูปแบบมีประวัติความเป็นมา และพัฒนาการอย่างต่อเนื่องมายาวนานตามความหมายของชื่อ Bugle and Drum ที่เป็นดนตรีใช้ส่งสัญญาณให้จังหวะในการเดินทัพ แต่วง Drum and Bugle corps สมัยใหม่ที่มีการแข่งขันกันในปัจจุบันได้มีการนำเครื่องลมทองเหลืองชนิดอื่นๆ และเครื่องดนตรีขอบสนาม⁷ (Pit percussion) เข้ามาใช้ในการบรรเลงด้วย

6. Bugle bands คือ วงดนตรีกลุ่มย่อยของวงดนตรีทหารโดยใช้เครื่องดนตรีเป็นแต่ที่ไม่มีปัมกอด (Non-valved) ปกติแล้วส่วนใหญ่จะเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นคีย์บีแฟลต (Bb) (Wikipedia, 2007)

⁵Bagpipes คือ เครื่องดนตรีชนิดหนึ่งของสกอตแลนด์ จัดอยู่ในประเภทเครื่องลม ในภาษาไทยใช้คำว่า ตัวเป็นลักษณะนาม เช่น เป็ดขลุ่ย 1 ตัว

⁶Fife and Drum คือ วงดนตรีทหารที่ใช้ในการนำขบวนเดินแถว ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรี 2 ชนิด ได้แก่ ขลุ่ยไฟฟ้า และกลอง

⁷เครื่องดนตรีขอบสนาม คือ กลุ่มเครื่องดนตรีไฟฟ้า และกลุ่มเครื่องกระทบที่ไม่สามารถแบกและเดินตีในสนามได้ เช่น ฆ้องวงฝรั่ง กลองตีปानी ระฆังราว เป็นต้น

ปัจจุบันมีการจัดการประกวดวงโยธวาทิตทั่วโลกทั้งในทวีปยุโรป อเมริกาและเอเชีย วัตถุประสงค์ในการจัดการประกวดเพื่อพัฒนาศักยภาพของวงโยธวาทิตในทุกรูปแบบของการแสดง เช่น การนั่งบรรเลง การเดินพาเหรด และการแปรขบวน โดยมีการแบ่งการประกวดตามระดับอายุและความสามารถของผู้แสดง เริ่มตั้งแต่ในระดับประถมศึกษาจนถึงในระดับไม่จำกัดอายุ ซึ่งในการประกวดวงโยธวาทิตนั้น มีหนึ่งประเภทการประกวดที่มีความน่าสนใจมากก็คือ การประกวดวงโยธวาทิตประเภทการแปรขบวน เนื่องจากการแปรขบวนของวงโยธวาทิต นักดนตรีไม่เพียงแต่บรรเลงดนตรีอย่างเดียว แต่นักดนตรีต้องเดินแปรขบวนเป็นรูปแบบต่างๆ ให้มีความสอดคล้องกับลีลาของดนตรีและการแสดงประกอบที่ใช้ในการแสดงด้วย

ปัจจุบันวงโยธวาทิตในประเทศไทยมีการพัฒนารูปแบบการแสดง และเทคนิคการแปรขบวนไปในทิศทางของรูปแบบคอร์ สไตล์ เห็นได้จากการประกวดวงโยธวาทิตประเภทดนตรีสนาม ซึ่งวงโยธวาทิตส่วนใหญ่ที่ประสบความสำเร็จในการแสดงและการประกวดนั้น เป็นวงโยธวาทิตที่มีรูปแบบการแสดงและการแปรขบวนรูปแบบคอร์ สไตล์ ดังนั้นในวิจัยนี้ ผู้วิจัยจึงมุ่งเน้นทำการศึกษาการแปรขบวนรูปแบบคอร์ สไตล์ เป็นหลัก นิพิต กาญจนะหุต อธิบายว่า การแสดงรูปแบบคอร์ สไตล์ มีแนวคิดในการออกแบบการแสดงที่เป็นเรื่องราว (Story) และแบบที่เป็นธีม (Theme) ที่ใช้ในการแสดง จึงทำให้การแสดงรูปแบบคอร์ สไตล์ มีความน่าสนใจ น่าติดตาม และสร้างความประทับใจให้กับผู้ชมเป็นอย่างมาก ซึ่งการแปรขบวนรูปแบบคอร์ สไตล์ จะมีการใช้นักแสดงประกอบ อุปกรณ์การแสดงของนักแสดงประกอบ เช่น ธง ปืน ดาบ ฯลฯ และฉากประกอบเข้ามามีส่วนร่วมในการแสดงด้วย เพื่อเป็นการเพิ่มสีสัน เพิ่มมิติและช่วยในการสื่อสารเรื่องราวในการแสดง อีกทั้งนักดนตรีและนักแสดงประกอบทุกคนจะต้องมีพื้นฐานการเต้น การแสดง และต้องมีร่างกายที่แข็งแรงเพื่อสามารถรองรับรูปแบบการแสดงที่หลากหลายได้ (นิพิต กาญจนะหุต, 2561) ซึ่งขั้นตอนการทำงานและเทคนิคในการออกแบบภาพแปรขบวนรูปแบบคอร์ สไตล์ จึงเป็นสิ่งสำคัญมากที่จะส่งผลให้การแสดงนั้นมีภาพรวมในการแสดงที่ดีและสามารถประสบความสำเร็จในการแสดงและการประกวดได้ ดังนั้นผู้ออกแบบภาพแปรขบวนจะต้องทำการศึกษาแนวทางการออกแบบภาพแปรขบวนเพื่อให้มีความรู้ความเข้าใจในกระบวนการทำงานจึงจะสามารถวางแผนจัดการการทำงานได้อย่างมีประสิทธิภาพ และทำให้ภาพแปรขบวนที่ออกแบบมานั้น มีความสอดคล้องกลมกลืนกับลีลาของบทเพลงที่ใช้ในการแสดง จึงมีโอกาสประสบความสำเร็จในการแสดงและการประกวดได้

จากความเป็นมาและความสำคัญที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยจึงมีความสนใจทำการศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลของการออกแบบภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิตรูปแบบคอร์ สไตล์ เพื่อจัดสร้างเป็นคู่มือการออกแบบภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิต โดยเนื้อหาของคู่มือจะกล่าวถึงหลักการ แนวคิด และทฤษฎี รวมถึงข้อมูลสำคัญที่เกี่ยวข้องกับการออกแบบภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิตรูปแบบคอร์ สไตล์ เพื่อใช้เป็นเป็นแนวทางในการศึกษาค้นคว้าให้กับครูผู้สอนวงโยธวาทิตและผู้ที่สนใจการออกแบบภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิต เพื่อเป็นประโยชน์ในการพัฒนางานดนตรีและการเรียนการสอนดนตรีในประเทศไทยต่อไป

วัตถุประสงค์ในการวิจัย

1. เพื่อการศึกษาและรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับเทคนิคการออกแบบภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิต ในประเทศไทยรูปแบบคอร์ ส്ടอล์ ช่วงปี พ.ศ. 2543-2563
2. เพื่อนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษานำมาวิเคราะห์ ประมวลผล และจัดสร้างเป็นคู่มือการออกแบบภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิต
3. เพื่อทำการประเมินคุณภาพของคู่มือการออกแบบภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิตที่จัดสร้างขึ้น

ขอบเขตการวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยมุ่งเน้นการศึกษาและเก็บข้อมูลเกี่ยวกับเทคนิคการออกแบบภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิตในประเทศไทยรูปแบบคอร์ ส്ടอล์ ช่วงปี พ.ศ. 2543-2563 จากนั้นนำข้อมูลที่ได้มาจัดสร้างเป็นคู่มือการออกแบบภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิต และทำการประเมินคุณภาพคู่มือ

ประโยชน์ที่ได้รับ

ผลของการสร้างคู่มือการออกแบบภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิตในครั้งนี้ นอกจากจะเป็นการสร้างองค์ความรู้ใหม่ในการออกแบบภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิตที่เป็นรูปธรรมแล้ว คู่มือดังกล่าวยังสามารถนำไปใช้เป็นคู่มือสำหรับครูผู้สอนวงโยธวาทิต หรือบุคลากรดนตรี ในการออกแบบภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิตได้จริง

วิธีการวิจัย

การวิจัยเรื่อง “การสร้างคู่มือการออกแบบภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิต” เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ผู้วิจัยได้แบ่งขั้นตอนในการดำเนินการวิจัยเป็น 3 ขั้นตอนดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับการแปรขบวนและการออกแบบภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิต โดยแบ่งข้อมูลเป็น 2 ส่วน ดังนี้

1.1 ทำการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา หลักแนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการแปรขบวนและการออกแบบภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิตจากเอกสาร งานวิจัย และสื่อออนไลน์ เพื่อนำข้อมูลมาเป็นตัวกำหนดประเด็นคำถามในแบบสัมภาษณ์และเก็บรวบรวมข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิตในประเทศไทย

1.2 ทำการสัมภาษณ์ข้อมูลจากกลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิตในประเทศไทย จำนวน 5 ท่าน ซึ่งผู้วิจัยใช้การเลือกผู้ให้ข้อมูลแบบเฉพาะเจาะจงและทำการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-Depth Interview) ทั้งแบบที่เป็นทางการ (Formal Interview) และแบบไม่เป็นทางการ (Informal Interview) โดยผู้วิจัยทำการกำหนดประเด็นข้อคำถามและใช้ประเด็นข้อคำถามแบบปลายเปิดทำให้ผู้ให้ข้อมูลสามารถตอบคำถามได้อย่างอิสระ เพื่อให้ได้ข้อมูลเชิงลึกและเป็นข้อมูลที่ได้จากประสบการณ์การทำงานจริง

ขั้นตอนที่ 2 การสร้างคู่มือ ในวิจัยนี้ ผู้วิจัยมีขั้นตอนในการสร้างคู่มือการออกแบบภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิต แบ่งเป็น 3 ขั้นตอนดังนี้

2.1 ทำการศึกษาค้นคว้าข้อมูลที่เกี่ยวข้องเกี่ยวกับหลักการ แนวคิด และทฤษฎีในการสร้างคู่มือจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำข้อมูลที่ได้มาเป็นแนวทางและรูปแบบในการจัดสร้างคู่มือการออกแบบภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิตให้มีคุณภาพและตรงกับวัตถุประสงค์ของงานวิจัย

2.2 ผู้วิจัยจัดทำโครงร่างคู่มือ (Outline) ด้วยการกำหนดจุดมุ่งหมายและลักษณะองค์ประกอบของคู่มือ โดยผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับรูปแบบ วิธีการสร้างคู่มือจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งทำการปรึกษากับอาจารย์ที่ปรึกษา

2.3 ผู้วิจัยนำผลข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ ซึ่งเป็นกลุ่มผู้ให้ข้อมูลด้านการออกแบบ ภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิตในประเทศไทย นำมาเรียบเรียงลงในคู่มือโดยการจัดลำดับสัดส่วนของเนื้อหาตามองค์ประกอบที่กำหนดเอาไว้

ขั้นตอนที่ 3 การประเมินคุณภาพคู่มือ ในวิจัยนี้ ผู้วิจัยได้ทำการตรวจหาคุณภาพคู่มือด้วยแบบประเมินจากกลุ่มผู้ให้ข้อมูล ซึ่งผู้วิจัยใช้การเลือกผู้ให้ข้อมูลแบบเฉพาะเจาะจงที่เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านการสอนการแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิตในสถานศึกษาทั้งภาครัฐและเอกชน จำนวน 5 ท่าน เพื่อหาคุณภาพและความเหมาะสมของคู่มือต่อการนำไปใช้งานจริง โดยผู้วิจัยจะทำการประเมินคุณภาพและความเหมาะสมของคู่มือใน 3 ด้าน ดังนี้

- 1) ด้านรูปแบบ
- 2) ด้านเนื้อหาและด้านภาพประกอบ
- 3) ด้านการนำไปใช้

จากนั้นผู้วิจัยจึงนำข้อมูลที่ได้จากการประเมิน มาทำการสรุป วิเคราะห์ผลการประเมินคุณภาพของคู่มือ

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยและเก็บข้อมูลมี 2 ฉบับ ดังนี้

1. เครื่องมือแบบสัมภาษณ์ (Interview Form) จำนวน 1 ฉบับ ที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นแบบเป็นทางการ (Formal Interview) และแบบไม่เป็นทางการ (Informal Interview) เพื่อใช้ในการสัมภาษณ์เก็บข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิตในประเทศไทย

2. เครื่องมือแบบสอบถาม (Questionnaire form) จำนวน 1 ฉบับ ที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นสำหรับใช้ในการเก็บข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญด้านการสอนการแปรขบวนในสถานศึกษาที่เป็นผู้ประเมินคุณภาพของคู่มือ

ผลการวิจัย

ผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์มีดังนี้

1. ผลการศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับเทคนิคการออกแบบภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิตในประเทศไทยรูปแบบคอร์ ส്ട്രัล ช่วงปี พ.ศ. 2543-2563 ผู้วิจัยได้ผลการศึกษาจากการสัมภาษณ์กลุ่มตัวอย่าง ผู้ให้ข้อมูล มีรายละเอียดดังนี้

1.1 ด้านวัตถุประสงค์

1.1.1 วัตถุประสงค์ในการทำงาน พบว่า ในการทำงานออกแบบภาพแปรขบวนสำหรับวงโยธวาทิตมีวัตถุประสงค์ 4 ประการ ได้แก่ 1) เพื่อใช้ในการประกวด 2) เพื่อใช้ในการแสดงงานกีฬา 3) เพื่อใช้ในงานเฉพาะกิจ และ 4) เพื่อใช้เป็นสื่อการเรียนการสอน

1.1.2 ความแตกต่างในการทำงาน พบว่า การออกแบบภาพแปรขบวนเพื่อใช้ในการประกวดมีความยากและรายละเอียดในการทำงานที่มากกว่าการออกแบบภาพแปรขบวนเพื่อใช้ในการแสดงงานกีฬา หรืองานเฉพาะกิจ ส่วนการออกแบบภาพแปรขบวนเพื่อใช้เป็นสื่อการเรียนการสอนมีความง่ายในการออกแบบมากที่สุด เนื่องจากต้องนำไปใช้สาธิตกับผู้เรียนในระดับพื้นฐาน

1.2 ด้านการวางแผนและการเตรียมข้อมูล

1.2.1 การวางแผนและการเตรียมข้อมูล พบว่า ก่อนการทำงานควรมีการประชุมวางแผนกับทีมงานเกี่ยวกับข้อมูลในภาพรวมที่เกี่ยวข้องกับการทำงาน ได้แก่ 1) ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับนักดนตรีและนักแสดง เช่น จำนวนสมาชิกที่ใช้ในการแสดง ช่วงอายุและระดับความสามารถ จุดอ่อนจุดแข็งของวง สัดส่วน รูปร่าง และระดับความสูงต่ำของร่างกาย เป็นต้น 2) ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับอุปกรณ์ เช่น เครื่องดนตรี ชุดเครื่องแต่งกาย ฉาก อุปกรณ์การแสดงต่างๆ 3) ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการแสดง เช่น ใครเป็นผู้ชมการแสดง (Who) ทำการแสดงเมื่อไหร่ (When) ทำการแสดงที่ไหน (Where) และจะทำการแสดงอะไร (What) 4) เขียนบทสรุปหรือเนื้อหาที่จะใช้ในการออกแบบการแสดง 5) วางโครงสร้างของการแสดงทั้งหมดให้เห็นเป็นภาพรวมของทิศทางในการทำงาน 6) เตรียมข้อมูลเพลงที่ใช้ในการทำงาน เช่น สกอร์เพลง และไฟล์เสียง 7) นำข้อมูลความต้องการของทีมงานแต่ละส่วนมาเรียบเรียงและเขียนรายละเอียดการแสดงทั้งหมดลงในตารางวิเคราะห์การแสดง

1.2.2 การกำหนดสัดส่วนผู้บรรเลงและผู้แสดง พบว่า สัดส่วนและจำนวนสมาชิกที่ส่งผลในการออกแบบภาพแปรขบวนมากที่สุด คือ สัดส่วนของกลุ่มเครื่องเป่า เนื่องจากกลุ่มเครื่องเป่ามีจำนวนสมาชิกมากที่สุด ซึ่งเป็นองค์ประกอบหลักในการออกแบบภาพแปรขบวน ดังนั้นจำนวนสมาชิกของกลุ่มเครื่องเป่าที่สะดวกในการออกแบบภาพแปรขบวน ได้แก่ จำนวนสมาชิกที่เป็นเลขคู่ หรือจำนวนเลขที่หารด้วย 2 และ 4 ลงตัว เช่น 12, 16, 24, 36, 40, 42, 48, 56, 60, 64, 100 เป็นต้น และสัดส่วนของกลุ่มเครื่องเป่าที่สามารถสร้างภาพแปรขบวนได้สมบูรณ์แบบและง่ายต่อการบริหารจัดการตัวเลข คือ จำนวน 64 โดยสัดส่วนของจำนวนสมาชิกในการจัดรูปแบบของภาพแปรขบวนลักษณะต่างๆ มีดังนี้ 1) ภาพลายเส้นต่างๆ ใช้จำนวนสมาชิกตั้งแต่ 3 คนขึ้นไปและสามารถใช้ได้ทั้งจำนวนเลขคู่และเลขคี่ 2) ภาพวงกลมควรใช้

สมาชิกอย่างน้อย 6 คน ขึ้นไปแต่ถ้าจะให้สมบูรณ์แบบควรใช้ 8-12 คน หรือมากกว่านี้เพื่อให้ความเป็นเหลี่ยมมุมลดน้อยลง 3) ภาพสี่เหลี่ยมจัตุรัสทึบตัน ใช้สัดส่วนจำนวนตัวเลขที่มีด้าน กว้างXยาว เท่ากัน เช่น 4, 9, 16, 25, 36 เป็นต้น และภาพสี่เหลี่ยมผืนผ้าทึบตัน ใช้สัดส่วนจำนวนตัวเลขที่เป็นเลขคู่ตั้งแต่ 6 คนขึ้นไป เช่น 6, 8, 12, 15, 20, 30 เป็นต้น นิพัทธ์ กาญจนะหุต ให้ข้อมูลเพิ่มเติมว่า ภาพสามเหลี่ยมทึบตันสามารถจัดสัดส่วนของจำนวนสมาชิกได้ 2 รูปแบบ ได้แก่ 1) สูตร 9 คือรูปแบบการจัดภาพสามเหลี่ยมแบบแถวตรงกันมีสูตรในการจัดจำนวนสมาชิก ดังนี้ เริ่มตั้งแต่ 9, 16, 25, 36, 49, 64, 81, 100 ฯลฯ 2) สูตร 10 คือรูปแบบการจัดภาพสามเหลี่ยมแบบแถวสลับฟันปลา มีสูตรในการจัดจำนวนสมาชิก ดังนี้ เริ่มตั้งแต่ 3, 6, 10, 15, 21, 28, 36, 46, 57, 69 ฯลฯ (นิพัทธ์ กาญจนะหุต, สัมภาษณ์, 6 เมษายน 2564)

1.2.3 การกำหนดพื้นที่การแสดง พบว่า ปัจจัยที่ใช้ในการพิจารณาเพื่อกำหนดพื้นที่การแสดงมีปัจจัย ดังนี้ 1) ปัจจัยด้านศักยภาพการบรรเลงของนักดนตรี 2) ปัจจัยด้านจำนวนสมาชิกในวง 3) ปัจจัยด้านสถานที่ใช้ในการฝึกซ้อม 4) ปัจจัยด้านสถานที่ในการแสดงหรือการประกวด 5) ปัจจัยด้านฉากและอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง

1.3 ด้านวิธีการทำงาน

1.3.1 อุปกรณ์และโปรแกรมที่ใช้ พบว่า อุปกรณ์ที่ใช้ในการทำงานออกแบบภาพแปรขบวน ได้แก่ 1) ดินสอ กระดาษ A4 กระดาษกราฟ ปากกาสีและยางลบ ใช้สำหรับร่างภาพโครงสร้างและกำหนดจุดของนักดนตรีและนักแสดง 2) ไม้บรรทัด ใช้สำหรับเขียนภาพเส้นตรง 3) วงเวียน ใช้สำหรับเขียนภาพวงกลม 4) ฟิกเกอร์ (Figure) แบบจำลองนักดนตรีกับสนาม ใช้สำหรับสร้างภาพจำลอง 6) คอมพิวเตอร์ สำหรับใช้งานร่วมกับโปรแกรม 3D Java

1.3.2 ขั้นตอนการทำงาน พบว่า ขั้นตอนในการทำงานออกแบบภาพแปรขบวน มีดังนี้ 1) ฟังเพลง ดูสกออร์ และวิเคราะห์เพลงเพื่อตีความหมายเสียงดนตรีออกมาเป็นภาพในจินตนาการ 2) สเก็ตภาพโครงสร้างภาพเป้าหมายที่จินตนาการเอาไว้ 3) แบ่งวรรคเพลงเพื่อหาจังหวะในการเปลี่ยนภาพแปรขบวน 4) ลงมือเขียนรายละเอียดต่างๆ ลงในโปรแกรม

1.3.3 รูปแบบของภาพแปรขบวน พบว่า รูปแบบของภาพแปรขบวนที่นำมาใช้ในการออกแบบมี 3 รูปแบบ ดังนี้ 1) ภาพรูปร่างและรูปทรงเรขาคณิตต่างๆ เช่น สามเหลี่ยม สี่เหลี่ยม วงกลม หกเหลี่ยม แปดเหลี่ยม ฯลฯ ซึ่งมีทั้งลักษณะภาพทึบตันและภาพโปร่งกลวง 2) ลายเส้นต่างๆ เช่น เส้นตรง เส้นเฉียง เส้นโค้ง ฯลฯ และ 3) รูปร่างและรูปทรงธรรมชาติ หรือรูปทรงอิสระ เช่น รูปใบไม้ ก้อนเมฆ สายน้ำ ลวดลายของแผนที่ เป็นต้น โดยมีหลักการในการเลือกใช้ภาพแปรขบวนให้สอดคล้องกับบทเพลง ดังนี้ 1) เพลงที่มีลักษณะเป็นเพลงช้า นุ่มนวล และแนวทำนองเป็นแนวนอน ให้ความรู้สึกเลื่อนไหลต่อเนื่อง ควรใช้ภาพแปรขบวนที่มีลักษณะเป็นลายเส้นโค้งในรูปแบบต่างๆ 2) เพลงที่มีลักษณะในการบรรเลงพร้อมกันทั้งวง และมีทำนองที่แข็งแรง หนักแน่น ควรใช้ภาพแปรขบวนในลักษณะเป็นแท่งทึบตัน 3) เพลงที่มีลักษณะของแนวดนตรีแบบผสมผสานควรใช้ภาพแปรขบวนทั้งสองรูปแบบผสมกันทั้งลายเส้นและภาพทึบตัน 4) ในช่วงดนตรีที่บรรเลงพร้อมด้วยความดังและมีเสียงประสานแบบโปร่งๆ ควรใช้ภาพแปรขบวน

ที่มีช่องไฟแบบกว้าง ๆ และถ้าดนตรีที่ดังแต่เสียงประสานฟังแล้วให้ความรู้สึกอัดอั้น ดึงเครียด ควรเลือกใช้ภาพแปรขบวนที่มีลักษณะเป็นภาพทึบตันและช่องไฟบีบระยะเข้าหากันแบบหนาแน่น 5) ในกรณีที่กลุ่มเครื่องเป่าเล่นทำนองเดียวกันแต่มีสามแนวประสานควรจัดให้เป็นภาพกลุ่มเดียวกันโดยใช้ภาพที่มีลักษณะสลับฟันปลาเรียงซ้อนกัน 6) ในกรณีที่มีการใช้ภาพเชิงสัญลักษณ์ที่มีคุณลักษณะไม่ตรงกับอารมณ์ของบทเพลงให้ใช้วิธีการปรับภาพนั้นๆ โดยภาพที่ปรับยังสามารถสื่อความหมายเดิมได้ เช่น ต้องการใช้ภาพหัวใจในเพลงที่ให้ความรู้สึกแข็งแรง ก็ให้ปรับจากภาพหัวใจที่เป็นเส้นโค้งให้เป็นภาพหัวใจแบบเหลี่ยม เป็นต้น

1.3.4 เทคนิคที่ใช้ในการแปรขบวน พบว่า มีการใช้เทคนิคที่หลากหลายในการแปรรูปขบวน ดังนี้ 1) Push คือ การเปลี่ยนตำแหน่งของภาพแปรขบวนจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่งโดยไม่มีการเปลี่ยนรูปร่าง รูปทรง และระยะต่อระยะเคียง 2) Morph คือ การเปลี่ยนรูปแบบของภาพแปรขบวนไปเป็นรูปร่าง หรือรูปทรงอื่น เช่น จากภาพเส้นตรงแปรขบวนไปเป็นภาพวงกลม หรือจากภาพสี่เหลี่ยมทึบตันแปรขบวนไปเป็นภาพเส้นตรง เป็นต้น 3) Resize คือ การเปลี่ยนรูปร่างรูปทรงโดยการพัฒนาจากรูปภาพก่อนหน้า เช่น การปรับขนาดของภาพให้เล็กลงหรือขยายออกให้ใหญ่ขึ้น การบิดภาพ การยืด การขยายภาพออกไปทุกทิศทางแบบอิสระ เป็นต้น 4) Sequential คือ การเปลี่ยนรูปขบวนในรูปแบบเดียวกันโดยการเคลื่อนที่ทีละกลุ่มไม่พร้อมกัน 5) Rotation คือ การหมุนรูปขบวน 6) Pivot คือ การหมุนภาพเชิงเส้นแบบมีจุดหมุนอยู่ตรงกลาง 7) Pinwheel or Gate คือ การหมุนภาพเชิงเส้นแบบมีจุดหมุนอยู่ด้านข้างลักษณะเหมือนการเปิดประตู 8) Follow the leader คือ การเดินตามคนหน้าที่อยู่ในภาพลายเส้นเดียวกัน

1.3.5 การออกแบบภาพแปรขบวนของนักแสดงประกอบ (Color guard) พบว่า ควรทำการออกแบบไปพร้อมกันกับการออกแบบภาพแปรขบวนของกลุ่มนักดนตรี ดังนั้น ผู้ออกแบบควรคำนึงถึงปัจจัย 4 ประการ ได้แก่ 1) ชุดเครื่องแต่งกาย 2) กลุ่มสีที่ใช้ในชุดและอุปกรณ์ 3) อุปกรณ์ที่ใช้ และ 4) ฉากที่ใช้ในการแสดง โดยทุกองค์ประกอบดังกล่าวต้องมีการบูรณาการเข้าด้วยกัน มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกันและต้องมีความเป็นเอกภาพ ซึ่งการออกแบบภาพแปรขบวนของนักแสดงประกอบขึ้นอยู่กับบทบาทหน้าที่และวัตถุประสงค์ของการแสดงในขณะนั้นว่าต้องการให้นักแสดงประกอบทำหน้าที่อะไร จึงจะสามารถจัดวางรูปแบบของภาพแปรขบวนให้นักแสดงประกอบได้อย่างเหมาะสม รูปแบบในการจัดวางภาพแปรขบวนของนักแสดงประกอบมีหลายลักษณะ ดังนี้ 1) รูปแบบ In form คือ การจัดภาพแปรขบวนในลักษณะแทรกอยู่ร่วมกันกับนักดนตรีเพื่อทำหน้าที่เป็นองค์ประกอบเดียวกันกับภาพแปรขบวนของนักดนตรี 2) รูปแบบ Background คือ การจัดภาพแปรขบวนที่ทำหน้าที่เป็นกรอบการแสดง หรือฉากหลังให้กับนักดนตรี 3) รูปแบบ Connectivity คือ การจัดภาพแปรขบวนที่ทำหน้าที่เชื่อมองค์ประกอบภาพแปรขบวนแต่ละส่วนให้มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกัน 4) รูปแบบ Focus คือ การจัดภาพแปรขบวนที่ทำหน้าที่เป็นจุดสนใจหลักเพื่อทำการชี้นำทิศทางการแสดงในขณะนั้น 5) รูปแบบ Contrast คือ การจัดภาพแปรขบวนให้มีทิศทางของภาพ หรือลายเส้นขัดแย้งกันกับภาพแปรขบวนของนักดนตรี และ 6) Isolation คือ การจัดภาพแปรขบวนลักษณะแยกผู้แสดงออกมาให้เด่นเพื่อทำการแสดงเดี่ยว ซึ่งภาพแปรขบวนของนักแสดงประกอบแต่ละ

รูปแบบมีหลักในการจัดระยะห่าง ดังนี้ ภาพแปรชบวนที่ใช้อุปกรณ์วงจรใช้ระยะช่องไฟ 4-16 ก้าว ขึ้นอยู่กับรูปแบบของการจัดภาพแปรชบวน ถ้าเป็นลายเส้นวงจรใช้ระยะ 4-8 ก้าว แต่ถ้าจัดภาพในลักษณะเป็นรูปแบบสลับฟันปลาสามารถใช้ระยะห่าง 8-16 ก้าวได้ และภาพแปรชบวนที่ใช้อุปกรณ์ปืน และดาบวงจรใช้ระยะช่องไฟ 2-8 ก้าว ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับรูปแบบของการจัดภาพแปรชบวนด้วยเช่นกัน

1.3.6 การใช้พื้นที่สนาม พบว่า ในช่วงประโยคเพลงที่สร้างความประทับใจให้ผู้ชมครั้งแรกของการแสดง (First Impact) ควรเลือกใช้พื้นที่บริเวณกลางสนามและด้านหน้าในการออกแบบภาพแปรชบวนเนื่องจากบริเวณดังกล่าวสามารถส่งพลังเสียงถึงผู้ชมได้ง่ายและสามารถมองเห็นภาพแปรชบวนและรายละเอียดของการแสดงได้อย่างชัดเจน ในช่วงประโยคเพลงที่มีการผ่อนคลายของดนตรีหรือช่วงที่ดนตรีที่มีความเบาบาง (Soft music) สามารถใช้พื้นที่ทุกส่วนของสนามในการออกแบบภาพแปรชบวนได้ เพื่อทำการคลายภาพแปรชบวนออกให้สอดคล้องกับอารมณ์ของดนตรีในขณะนั้น ในช่วงประโยคเพลงที่มีความเข้มข้นของการแสดงมากที่สุด (Climax) ควรเลือกใช้พื้นที่บริเวณกลางสนามและด้านหน้าสนามในการออกแบบภาพแปรชบวน และในช่วงสุดท้ายของการแสดง (Closer) ควรเลือกใช้พื้นที่บริเวณกลางสนามและด้านหน้าสนามในการออกแบบภาพแปรชบวน

1.3.7 การจัดวางฉากและอุปกรณ์ พบว่า การจัดวางฉากที่ใช้ในการแสดงไม่มีรูปแบบที่ตายตัว ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ในการใช้งานของฉากนั้นๆ ซึ่งฉากและอุปกรณ์ที่นำมาใช้ในปัจจุบันมีการออกแบบให้สามารถเคลื่อนที่ได้และมีรูปแบบการใช้งานที่หลากหลาย เช่น เพื่อใช้เป็นภาพพื้นหลังเพื่อเพิ่มมิติในสนาม หรือเพื่อใช้เป็นอุปกรณ์สำหรับการสร้างความตื่นเต้น และสร้างความประหลาดใจให้ผู้ชม ดังนั้นการจัดวางตำแหน่งของฉากที่นำมาใช้ ขึ้นอยู่กับบริบทที่ใช้ในการแสดง และการจัดตำแหน่งของฉากต้องระมัดระวังอย่าให้ไปขัดขวางทางเดินแปรชบวนและอย่าให้ไปดบังมุมมองของผู้ชม ในกรณีที่ใช้ฉากที่มีขนาดใหญ่และเคลื่อนที่ไม่ได้ควรศึกษาท่วงท่าตั้งแต่ต้นจนจบการแสดงต้องการใช้ฉากนั้นในตอนไหน จึงนำไปจัดวางไว้ในตำแหน่งนั้น โดยส่วนใหญ่ควรจัดวางไว้บริเวณจุดตัดเก้าช่องในบริเวณด้านหลังของสนาม ทินกร ตันวิริยะกุล กล่าวว่า ในกรณีที่ใช้ฉากขนาดใหญ่และเคลื่อนที่ไม่ได้หลายๆ ชิ้น ควรจัดวางฉากไว้บริเวณพื้นที่ด้านหลังของสนามเพื่อให้เป็นภาพพื้นหลังและไม่ไปดบังพื้นที่ที่ใช้ในการแปรชบวน และควรระมัดระวังการใช้ฉากที่มีขนาดใหญ่จนเกินไป เนื่องจากจะทำให้ดบังทั้งภาพและเสียงของการแสดงได้ ในการใช้ฉากควรออกแบบการใช้งานให้มีรูปแบบการใช้งานที่หลากหลาย ควรคำนึงถึงการจัดการในการเคลื่อนย้ายและการเคลื่อนที่ในสนามด้วยอย่าให้เกิดอันตรายและความเสียหายกับนักดนตรีและพื้นที่สนาม (ทินกร ตันวิริยะกุล, สัมภาษณ์, 30 เมษายน 2564)

1.4 ด้านปัญหาและอุปสรรค

1.4.1 ปัญหาที่พบในการทำงานและแนวทางการแก้ไข พบว่า ปัญหาที่พบในการทำงานของผู้เชี่ยวชาญแต่ละท่าน พบปัญหาและวิธีการแก้ไขปัญหาที่แตกต่างกันไป ดังนี้ 1) ปัญหาการออกแบบการแสดงล่าช้าจึงทำให้เวลาของการทำงานในขั้นตอนการออกแบบภาพแปรชบวนเหลือน้อยลง แนวทางการแก้ปัญหา คือ ต้องใช้หลักแนวคิด Who, When, Where เข้ามาช่วยในการตอบคำถามในการ

ทำงานจึงจะทราบว่า What หรือบทที่ต้องการจะใช้ในการแสดงคืออะไรที่จะช่วยให้คิดบทได้เร็วขึ้น 2) ปัญหาจากทีมงาน บางครั้งในการทำงานอาจเจอทีมงานที่ไม่เข้าใจกัน มีแนวคิดในการทำงานที่ไม่เป็นไปในทิศทางเดียวกันจึงทำให้เกิดปัญหาในการทำงาน แนวทางการแก้ปัญหา คือ ต้องหาทีมงานที่มีความเชี่ยวชาญเฉพาะด้านและมีแนวทางการทำงานแบบเดียวกัน เข้าใจกัน มาทำงานด้วยกัน ซึ่งเป็นได้ทั้งผู้รับฟัง ปฏิบัติตาม และผู้ที่สามารถแสดงความคิดเห็นในการทำงานได้ จึงจะทำให้การทำงานนั้นสำเร็จไปได้ด้วยดี 3) ปัญหาระยะเวลาในการทำงานที่กระชั้นชิด การทำงานที่ถูกบีบด้วยระยะเวลาจะทำให้หน้าเอาชุดข้อมูลเก่ามาใช้ในการทำงาน ซึ่งจะส่งผลให้ได้ผลงานออกมาช้าๆ เหมือนเดิม ไม่ได้งานสร้างสรรค์ใหม่ๆ เกิดขึ้น แนวทางการแก้ปัญหา คือ เพื่อเวลาในการทำงานอย่างน้อยประมาณ 1 เดือน ต่อหนึ่ง การแสดง เพื่อให้มีเวลาได้ใช้ความคิดสร้างสรรค์ซึ่งจะส่งผลให้การออกแบบมีคุณภาพที่ดี (นิพัทธ์ กาญจนะหุต, สัมภาษณ์, 6 เมษายน 2564) 4) ปัญหาการทำงานในขณะที่สมองเหนื่อยล้าทำให้คิดงานไม่ออก และทำให้งานที่ออกมาไม่มีคุณภาพเท่าที่ควร แนวทางการแก้ปัญหา คือ จัดตารางเวลาในการทำงานและการพักผ่อนให้สมดุลกัน ไม่ควรทำงานต่อเนื่องกันเป็นเวลานานๆ ควรทำงานในเวลาที่มีสติและความสดชื่นจึงจะสามารถคิดงานที่มีคุณภาพออกมาได้ (ทินกร ตันวิริยะกุล, สัมภาษณ์, 30 เมษายน 2564) 5) ปัญหาด้านการสื่อสารความต้องการไม่เข้าใจกันระหว่างผู้ออกแบบการแสดงและผู้ออกแบบภาพแปรชบวน เนื่องจากบางครั้งผู้ออกแบบการแสดงไม่ทราบถึงขอบเขตหรือข้อจำกัดในทางปฏิบัติของการออกแบบการแปรชบวน และมีภาพในจินตนาการไม่ตรงกัน แนวทางการแก้ปัญหา คือ ใช้วิธีการสร้างโมเดลจำลองโดยการตัดกระดาษเป็นนักดนตรีและใช้การปักลงบนกระดานที่เป็นสนามจำลองเพื่อให้เห็นภาพในจินตนาการของแต่ละส่วนได้ชัดเจนมากกว่าการถ่ายทอดออกมาเป็นคำพูด 6) ปัญหาการออกแบบภาพแปรชบวนที่มีการใช้ฉากขนาดใหญ่และต้องมีการใช้นักดนตรีหรือนักแสดงไปเป็นคนเคลื่อนไหวในสนามเวลาทำการแสดงอีกกรณีหนึ่ง คือ ต้องการให้มีการนำนักดนตรีหรือนักแสดงไปซ่อนอยู่ด้านหลังฉากแล้วในทางปฏิบัติไม่สามารถซ่อนได้หมดเนื่องจากไม่ทราบถึงปัจจัยของขนาดความสูงของฉาก รวมถึงมุมมองของสนาม จึงส่งผลให้ขณะที่นำภาพแปรชบวนที่ออกแบบไปปฏิบัติจริงแล้วไม่สามารถปฏิบัติได้ตามที่ออกแบบไว้ แนวทางการแก้ปัญหา คือ ขอข้อมูลสนับสนุนการออกแบบจากผู้ออกแบบการแสดงหรือครูผู้ควบคุมวง เช่น ขนาด น้ำหนัก ส่วนสูง โดยการให้ถ่ายภาพหรือวิดีโอมาดูก่อนการออกแบบก็จะช่วยลดการคลาดเคลื่อนของการคำนวณลงได้ 7) ปัญหาขณะที่เขียนภาพแปรชบวนแล้วจำนวนจังหวะหรือห้องเพลงของดนตรีไม่เพียงพอต่อการเคลื่อนที่ไปหาภาพเป้าหมายที่ต้องการ แนวทางการแก้ปัญหา คือ ย้อนกลับไปทำการแก้ไขภาพระหว่างทางก่อนหน้า หรืออาจจะใช้วิธีปรับองศา หรือขยายระยะของภาพเป้าหมายที่สเกッチเอาไว้เพื่อให้สามารถเคลื่อนภาพแปรชบวนมาเข้าตำแหน่งที่ต้องการได้ตามจำนวนจังหวะที่มี (ธนวันต์ ไทวิชญานวัณณ์, สัมภาษณ์, 26 เมษายน 2564) 8) ปัญหางานทับซ้อน มีงานเข้ามาหลายงานพร้อมๆ กัน แนวทางการแก้ปัญหา คือ บริหารจัดการโดยการจัดลำดับความสำคัญตามคิวที่รับงานมา (ครองยศ ศรีเพ็รซ์, สัมภาษณ์, 29 เมษายน 2564) 9) ปัญหาเกิดข้อผิดพลาดเนื่องจากความไม่ละเอียดรอบคอบระหว่างการทำงาน แนวทางการแก้ปัญหา คือ ต้องใส่ใจทุกรายละเอียดในการทำงานและอย่าใจร้อน 10) ปัญหาขั้นตอนการคิดบทการแสดงแล้วหาข้อสรุปในการทำงานไม่ได้ จึงทำให้ไม่สามารถออกแบบภาพ

แปรชบวนได้ตามที่ทุกส่วนต้องการทั้งหมด แนวทางการแก้ปัญหา คือ พยายามหาภาพแปรชบวนที่ใกล้เคียงตามความต้องการที่ทีมงานทุกคนพอใจให้ได้มากที่สุด (ทินกร ตันวิริยะกุล, สัมภาษณ์, 30 เมษายน 2564) 11) ปัญหาภาพแปรชบวนที่นำไปปฏิบัติจริงแล้วได้ผลลัพธ์ไม่เหมือนตามทีออกแบบในโปรแกรม แนวทางการแก้ปัญหา คือ กลับไปแก้ไขภาพแปรชบวนในโปรแกรม และ 12) ปัญหาเพิ่มหรือลดจำนวนคนออกกระหว่างการทำงาน แนวทางการแก้ปัญหา คือ ย้อนกลับไปปรับแก้ภาพแปรชบวนตั้งแต่แรก เพื่อให้ได้ความสมบูรณ์ของภาพแปรชบวนมากที่สุด ทั้งนี้ควรพิจารณากับระยะเวลาที่มีอยู่ด้วย (ศุภรัตน์ ปริญาบุตร, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2564)

2. ผลการสร้างคู่มือการออกแบบภาพแปรชบวนสำหรับวงโยธวาทิต

การสร้างคู่มือการออกแบบภาพแปรชบวนสำหรับวงโยธวาทิตที่มีองค์ประกอบของคู่มือแบ่งเป็น 3 ส่วน ได้แก่

ส่วนที่ 1 ส่วนนำ เป็นส่วนที่อธิบายข้อมูลภาพรวมของคู่มือ ได้แก่

ปก เป็นส่วนที่อธิบายชื่อเรื่อง ชื่อผู้แต่ง

คำนำ เป็นส่วนที่อธิบายที่มาและแนวทางการจัดทำคู่มือ

สารบัญ เป็นส่วนที่ชี้แจงถึงเรื่องเนื้อหาและส่วนต่างๆ ของคู่มือ

ส่วนที่ 2 ส่วนเนื้อหา เป็นส่วนที่บรรยายข้อมูลเกี่ยวกับการออกแบบภาพแปรชบวนสำหรับวงโยธวาทิต ซึ่งผู้วิจัยได้แบ่งเนื้อหาเป็น 13 บท ดังนี้ (1) วัตถุประสงค์ในการทำงาน (2) การวางแผนและการเตรียมข้อมูล (3) การกำหนดสัดส่วนผู้บรรเลงและผู้แสดง (4) การกำหนดพื้นที่การแสดง (5) อุปกรณ์และโปรแกรม (6) ขั้นตอนการทำงาน (7) รูปแบบของภาพแปรชบวน (8) เทคนิคที่ใช้ในการแปรชบวน (9) ภาพแปรชบวนของนักแสดงประกอบ (10) ลักษณะโครงสร้างของภาพแปรชบวน (11) การใช้พื้นที่สนาม (12) การจัดวางฉากและอุปกรณ์ (13) ปัญหาอุปสรรคและแนวทางการแก้ไข

ส่วนที่ 3 ส่วนประกอบท้าย เป็นส่วนที่อธิบายข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับคู่มือ ได้แก่

บรรณานุกรม เป็นส่วนที่อธิบายที่มาของเอกสารการอ้างอิง

ภาคผนวก เป็นส่วนของข้อมูลเพิ่มเติมที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาในคู่มือ

ประวัติผู้เขียน เป็นส่วนที่อธิบายข้อมูลส่วนตัวของผู้เขียน

3. ผลการประเมินคุณภาพคู่มือการออกแบบภาพแปรชบวนสำหรับวงโยธวาทิต

การประเมินคุณภาพคู่มือการออกแบบภาพแปรชบวนสำหรับวงโยธวาทิต แบ่งข้อมูลเป็น 3 ด้าน ดังนี้

ตารางที่ 1 ระดับความเหมาะสมด้านรูปเล่ม

ที่	รายการประเมิน	$\bar{X}$	S.D.	ระดับความเหมาะสม
1.	รูปแบบของคู่มือมีความเรียบร้อย สวยงาม และน่าอ่าน	4.40	0.55	มาก
2.	รูปแบบการจัดเรียง ปก คำนำ สารบัญ และเนื้อหา มีความเหมาะสม	4.60	0.55	มากที่สุด
3.	ขนาดตัวอักษร และรูปแบบของตัวอักษร อ่านง่าย และเหมาะสม	4.80	0.45	มากที่สุด
4.	จำนวนหน้ามีความเหมาะสมต่อการอ่าน	4.60	0.55	มากที่สุด
5.	การพิมพ์ การใช้ภาษา การสะกดคำ มีความถูกต้องเหมาะสม	4.40	0.89	มาก
รวม		4.56	0.17	มากที่สุด

จากตารางที่ 1 พบว่า ระดับความเหมาะสมด้านรูปเล่มของคู่มือการออกแบบภาพประกอบสำหรับ วงโยธวาทิต โดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X} = 4.56$) โดยประเด็นที่มีระดับความเหมาะสมมากที่สุด คือ ขนาดตัวอักษร และรูปแบบของตัวอักษร อ่านง่ายและเหมาะสม ($\bar{X} = 4.80$) รองลงมา คือ รูปแบบการจัดเรียง ปก คำนำ สารบัญ และเนื้อหาที่มีความเหมาะสม และจำนวนหน้ามีความเหมาะสมต่อการอ่าน ($\bar{X} = 4.60$) และประเด็นที่มีระดับความเหมาะสมน้อยที่สุด คือ รูปแบบของคู่มือมีความเรียบร้อย สวยงาม และน่าอ่าน และการพิมพ์ การใช้ภาษา การสะกดคำ มีความถูกต้องเหมาะสม ($\bar{X} = 4.40$)

ตารางที่ 2 ระดับความเหมาะสมด้านเนื้อหาและภาพประกอบ

ที่	รายการประเมิน	$\bar{X}$	S.D.	ระดับความเหมาะสม
1.	การกำหนดเนื้อหาในคู่มือมีความครอบคลุมด้านการออกแบบภาพประกอบ และมีความน่าสนใจ	4.60	0.55	มากที่สุด
2.	เนื้อหาของคู่มือมีความทันสมัย	4.60	0.55	มากที่สุด
3.	การใช้ภาพประกอบ มีความชัดเจน มีการอธิบายประกอบภาพที่มีความสอดคล้องและมีความเหมาะสมกับเนื้อหา	4.60	0.55	มากที่สุด
4.	การจัดเรียงลำดับเนื้อหา มีความเหมาะสม ต่อเนื่องกัน	4.40	0.55	มาก
5.	รายละเอียดของเนื้อหา มีความเข้าใจง่าย วิธีการอธิบาย หรือการยกตัวอย่างมีความชัดเจน	4.60	0.55	มากที่สุด
รวม		4.56	0.09	มากที่สุด

จากตารางที่ 2 พบว่า ระดับความเหมาะสมด้านเนื้อหาและภาพประกอบของคู่มือการออกแบบภาพแปรรูปสำหรับวงโยธวาทิต โดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X} = 4.56$) โดยประเด็นที่มีระดับความเหมาะสมมากที่สุด คือ การกำหนดเนื้อหาในคู่มือมีความครอบคลุมด้านการออกแบบภาพแปรรูป และมีความน่าสนใจ เนื้อหาของคู่มือมีความทันสมัย การใช้ภาพประกอบ มีความชัดเจน มีการอธิบายประกอบภาพที่มีความสอดคล้องและมีความเหมาะสมกับเนื้อหา และรายละเอียดของเนื้อหา มีความเข้าใจง่าย วิธีการอธิบาย หรือการยกตัวอย่างมีความชัดเจน ($\bar{X} = 4.60$) และประเด็นที่มีระดับความเหมาะสมน้อยที่สุด คือ การจัดเรียงลำดับเนื้อหาที่มีความเหมาะสมต่อเนื่องกัน ($\bar{X} = 4.40$)

ตารางที่ 3 ระดับความเหมาะสมด้านการนำไปใช้

ที่	รายการประเมิน	$\bar{X}$	S.D.	ระดับความเหมาะสม
1.	ท่านสามารถนำองค์ความรู้ในคู่มือนี้ไปประยุกต์ใช้ในการออกแบบภาพแปรรูปได้	4.60	0.55	มากที่สุด
2.	ท่านคิดว่าคู่มือฉบับนี้เป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาผลงานการออกแบบภาพแปรรูปให้มีประสิทธิภาพได้	4.60	0.55	มากที่สุด
3.	ท่านคิดว่าองค์ความรู้ในคู่มือฉบับนี้สามารถช่วยในการพัฒนางโยธวาทิตในประเทศไทยได้	4.80	0.45	มากที่สุด
รวม		4.67	0.12	มากที่สุด

จากตารางที่ 3 พบว่า ระดับความเหมาะสมด้านการนำไปใช้ของคู่มือการออกแบบภาพแปรรูปสำหรับวงโยธวาทิต โดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X} = 4.67$) โดยประเด็นที่มีระดับความเหมาะสมมากที่สุด คือ ท่านคิดว่าองค์ความรู้ในคู่มือฉบับนี้สามารถช่วยในการพัฒนางโยธวาทิตในประเทศไทยได้ ($\bar{X} = 4.80$) และประเด็นที่มีระดับความเหมาะสมน้อยที่สุด คือ ท่านสามารถนำองค์ความรู้ในคู่มือนี้ไปประยุกต์ใช้ในการออกแบบภาพแปรรูปได้ และท่านคิดว่าคู่มือฉบับนี้เป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาผลงานการออกแบบภาพแปรรูปให้มีประสิทธิภาพได้ ($\bar{X} = 4.60$)

ผลการประเมินในภาพรวมของคู่มือการออกแบบภาพแปรรูปสำหรับวงโยธวาทิตมีความเหมาะสมอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X} = 4.60$) จึงถือว่าคู่มือการออกแบบภาพแปรรูปสำหรับวงโยธวาทิตฉบับนี้ มีคุณภาพ เป็นไปตามเกณฑ์ที่งานวิจัยกำหนดไว้

สรุปผลการวิจัย

จากการวิจัยเรื่อง การสร้างคู่มือการออกแบบภาพแปรรูปสำหรับวงโยธวาทิต ผู้วิจัยได้ทราบผลของการวิจัยซึ่งสอดคล้องตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย โดยมีการสรุปผลตามประเด็นต่างๆ ได้ดังนี้

1. การศึกษาและรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับเทคนิคการออกแบบภาพแปรรูปสำหรับวงโยธวาทิตในประเทศไทยรูปแบบคอร์ สไตร์ ช่วงปี พ.ศ. 2543-2563 พบว่า มีข้อมูลที่สำคัญเกี่ยวกับการออกแบบ

ภาพแปรชบวนสำหรับวงโยธวาทิต 4 ประเด็น ได้แก่ (1) วัตถุประสงค์ในการทำงาน (2) การวางแผนและการเตรียมข้อมูล (3) วิธีการทำงาน (4) ปัญหาและอุปสรรค

2. การจัดสร้างเป็นคู่มือการออกแบบภาพแปรชบวนสำหรับวงโยธวาทิต พบว่า คู่มือดังกล่าวประกอบด้วยองค์ประกอบ 3 ส่วน ได้แก่

1) ส่วนนำ เป็นส่วนที่อธิบายข้อมูลภาพรวมของคู่มือ ได้แก่ ปก คำนำ สารบัญ

2) ส่วนเนื้อหา เป็นส่วนที่อธิบายองค์ความรู้เกี่ยวกับการออกแบบภาพแปรชบวนสำหรับวงโยธวาทิต โดยได้จำแนกเนื้อหาออกเป็น 13 บท ได้แก่ (1) วัตถุประสงค์ในการทำงาน (2) การวางแผนและการเตรียมข้อมูล (3) การกำหนดสัดส่วนผู้บรรเลงและผู้แสดง (4) การกำหนดพื้นที่การแสดง (5) อุปกรณ์และโปรแกรม (6) ขั้นตอนการทำงาน (7) รูปแบบของภาพแปรชบวน (8) เทคนิคที่ใช้ในการแปรชบวน (9) ภาพแปรชบวนของนักแสดงประกอบ (10) ลักษณะโครงสร้างของภาพแปรชบวน (11) การใช้พื้นที่สนาม (12) การจัดวางฉากและอุปกรณ์ (13) ปัญหาอุปสรรคและแนวทางการแก้ไข

3) ส่วนประกอบท้าย เป็นส่วนที่อธิบายข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับคู่มือ ได้แก่ บรรณานุกรม ภาคผนวก ประวัติผู้เขียน

3. การประเมินคุณภาพของคู่มือการออกแบบภาพแปรชบวนสำหรับวงโยธวาทิตที่จัดสร้างขึ้น พบว่า ระดับความเหมาะสมด้านรูปเล่มมีความเหมาะสมอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X} = 4.56$) ระดับความเหมาะสมด้านเนื้อหาและภาพประกอบมีความเหมาะสมอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X} = 4.56$) และระดับความเหมาะสมด้านการนำไปใช้มีความเหมาะสมอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X} = 4.67$) โดยผลการประเมินในภาพรวมของคู่มือการออกแบบภาพแปรชบวนสำหรับวงโยธวาทิต มีความเหมาะสมอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X} = 4.60$) จึงถือว่าคู่มือการออกแบบภาพแปรชบวนสำหรับวงโยธวาทิตฉบับนี้ มีคุณภาพเป็นไปตามเกณฑ์ที่งานวิจัยกำหนดไว้ คือ ค่าเฉลี่ยต้องไม่ต่ำกว่า ($\bar{X} = 3.51$)

การอภิปรายผล

ผู้วิจัยสามารถอภิปรายผลตามวัตถุประสงค์การวิจัยเรื่อง การสร้างคู่มือการออกแบบภาพแปรชบวนสำหรับวงโยธวาทิต โดยมีประเด็นที่น่าสนใจซึ่งจะขอนำมาอภิปรายผล ดังนี้

จากวัตถุประสงค์ ข้อ 1) ผู้วิจัยพบประเด็นที่สามารถนำมาอภิปรายได้ว่า ในทุกขั้นตอนของการทำงานต้องทำงานภายใต้แนวคิดที่ว่า ต้องออกแบบภาพแปรชบวนให้เสียงดนตรีที่บรรเลงนั้นออกมาดี ต้องคำนึงถึงการจัดเรียงเครื่องดนตรีและการจัดวางตำแหน่งของกลุ่มเครื่องดนตรีในสนาม เพื่อช่วยให้นักดนตรีฟังกันได้ง่ายและได้เสียงดนตรีที่บรรเลงออกมาดี โดยพยายามคำนึงถึงความเป็นไปได้ในทางปฏิบัติอย่างละเอียดรอบคอบ ด้วยการวางแผนการทำงานและการจัดการข้อมูลการทำงานอย่างเป็นระบบจะช่วยให้ประสบความสำเร็จในการออกแบบภาพแปรชบวน ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ สธน โรจนตระกูล (2554) ที่กล่าวว่า การแสดงกลางแจ้งของวงดนตรี โดยเฉพาะการสร้างรูปแบบและรูปทรง มีผลทางจิตวิทยาต่อผู้ดูเป็นอย่างยิ่ง การออกแบบที่ดีสามารถปลุกจิตใจผู้ดูเกิดความคล้อยตามไปด้วย ตั้งแต่เริ่มต้นจนจบการแสดง และจะทำให้ผู้ดูเกิดความประทับใจไปอีกร้าน การออกแบบต้องคำนึงถึงบทเพลง และรวมไปถึง

การฝึกฝนให้เกิดความชำนาญ โดยการออกแบบนั้นต้องให้สอดคล้องกับบทเพลง เพราะเพลงนั้นจะให้ความงามทางจิตใจ โดยทั่วไปในทางโสตประสาท ส่วนการแสดงรูปร่างต่างๆ นั้นเป็นความงามทางสายตาที่สอดคล้องกันให้ผู้ดูเกิดความประทับใจ ถือว่าเป็นความสำเร็จของการออกแบบ สอดคล้องกับแนวคิดของนิพัทธ์ กาญจนหุต (2561) ที่กล่าวว่า รูปแบบการแปรชวบนแบบร่วมสมัย (Contemporary Show Style) เป็นการแสดงแปรชวบนที่มีการออกแบบการแสดงเพื่อดึงดูดความสนใจจากผู้ชมตลอดเวลาซึ่งมักจะใช้ความกลมกลืนและลงตัวของคนตรีให้เหมาะสมกับการแสดงโดยมีรูปแบบการใช้ดนตรีให้เหมาะสมกับการแสดง

สำหรับวัตถุประสงค์ข้อ 2) ผู้วิจัยพบประเด็นที่สามารถนำมาอภิปรายได้ว่า การสร้างคู่มือการออกแบบภาพแปรชวบนสำหรับวงโยธวาทิตในครั้งนี้เป็นการรวบรวม วิเคราะห์องค์ความรู้ และเรียบเรียงเนื้อหา โดยอธิบายวิธีการขั้นตอนอย่างเป็นระบบเพื่อให้ผู้อ่านเกิดความเข้าใจและง่ายต่อการปฏิบัติตามแนวทางการจัดสร้างคู่มือ ซึ่งสอดคล้องกับแนวทางของ ดวงนภา เตปะ (2562) ได้กล่าวไว้ว่า คู่มือหมายถึง หนังสือหรือเอกสารที่ให้ความรู้เรื่องใดเรื่องหนึ่ง มีการอธิบายเป็นขั้นตอนและวิธีการดำเนินงานอย่างเป็นระบบ มีรายละเอียดของข้อมูลในส่วนประกอบต่างๆ เพื่อให้ผู้อ่านเกิดความเข้าใจและง่ายต่อการปฏิบัติงานสามารถนำไปใช้ได้อย่างถูกต้องตามวัตถุประสงค์ที่ผู้จัดทำกำหนดไว้ จากนั้นผู้วิจัยได้ทำการตรวจสอบข้อมูลความถูกต้องของเนื้อหาจากอาจารย์ที่ปรึกษา เพื่อให้คู่มือเป็นหนังสือหรือเอกสารที่ให้ข้อมูลความรู้เฉพาะด้านแก่ผู้อ่าน โดยมุ่งหวังให้ผู้อ่านหรือผู้ใช้มีความรู้ความเข้าใจและสามารถนำองค์ความรู้ไปใช้ในการดำเนินการด้วยตนเองได้อย่างถูกต้องเหมาะสม หรือใช้เป็นเอกสารประกอบเพื่อเป็นแนวทางในการปฏิบัติงานให้สอดคล้องกับความต้องการของผู้ใช้งาน ได้แก่ ครูผู้สอนวงโยธวาทิต บุคลากรที่เกี่ยวข้องหรือแม้กระทั่งนักเรียน นักศึกษาที่สนใจในการออกแบบภาพแปรชวบนสำหรับวงโยธวาทิต สามารถบรรลุผลสำเร็จตามเป้าหมายได้อย่างมีประสิทธิภาพ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ กฤษฎา ดั่งติลี (2560) ได้กล่าวว่า คู่มือเป็นเอกสารที่ให้ความรู้เกี่ยวกับสิ่งใดสิ่งหนึ่งแก่ผู้ใช้โดยมุ่งหวังให้ผู้อ่านหรือผู้ใช้เข้าใจ และสามารถดำเนินการในเรื่องนั้นด้วยตัวเองอย่างถูกต้อง บรรลุตามเป้าหมายในตนเองเดียวกัน และคู่มือยังเป็นหนังสืออ้างอิงประเภทหนึ่งที่จัดทำขึ้นเพื่อรวบรวมเรื่องราวและข้อเท็จจริงเฉพาะด้าน โดยผู้วิจัยได้ทำการศึกษาและจัดสร้างคู่มือ ซึ่งประกอบไปด้วยองค์ประกอบ 3 ส่วน ดังนี้ 1) ส่วนต้น ได้แก่ ปก คำนำ สารบัญ 2) ส่วนเนื้อหา ได้แก่ เนื้อหาจำนวน 13 บท 3) ส่วนท้าย ได้แก่ บรรณานุกรม ภาคผนวก และประวัติผู้เขียน ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ เสถียร คามีสักดิ์ (2553) ได้อธิบายถึงองค์ประกอบของคู่มือที่ดีแบ่งเป็น 3 ส่วน ดังนี้ 1) ส่วนประกอบต้น ได้แก่ ปกนอก ปกใน คำนำ สารบัญ บัญชีตาราง/บัญชีภาพประกอบ (ถ้ามี) 2) ส่วนที่เป็นเนื้อหาตามที่ทำโครงร่างโดยต้องปรับปรุงให้เป็น สารบัญ ที่แบ่งเป็นบทๆ ควรนำเสนอแต่ละบทว่ามีแนวคิดโดยย่ออย่างไร แนวคิดเมื่อนำไปปฏิบัติอย่างไร แล้วจึงเริ่มที่เนื้อหา ซึ่งอาจจะมีทั้ง อัญประกาศ และเชิงอรรถที่อ้างอิงในเนื้อหาสาระ หรือตารางภาพประกอบ (ถ้ามี) และ 3) ส่วนประกอบท้าย ได้แก่ บรรณานุกรม ภาคผนวก ประวัติย่อผู้เขียน

และจากวัตถุประสงค์ข้อ 3) ผู้วิจัยสามารถอภิปรายผลได้ว่า คู่มือการออกแบบภาพแปรชวบนสำหรับวงโยธวาทิตฉบับนี้ มีความเหมาะสมในภาพรวมในแต่ละด้านอยู่ในระดับมากที่สุด โดยผู้วิจัยได้

ทำการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัย สื่อออนไลน์ และทำการสัมภาษณ์เก็บข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญ การออกแบบภาพประกอบสำหรับวงโยธวาทิตในประเทศไทยรูปแบบคอร์ สไตล์ เกี่ยวกับหลักการ แนวคิด และทฤษฎีการออกแบบภาพประกอบที่เป็นข้อมูลสำคัญต่างๆ เพื่อนำมาวิเคราะห์และกำหนดเนื้อหาตาม วัตถุประสงค์ในการจัดสร้างคู่มือ ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการกำหนดโครงร่างของคู่มือและจัดสร้างเป็นคู่มือการออกแบบ ภาพประกอบสำหรับวงโยธวาทิตโดยผู้วิจัยให้ผู้เชี่ยวชาญและอาจารย์ที่ปรึกษาตรวจสอบความถูกต้องและ ความเหมาะสมของเนื้อหา จากนั้นทำการแก้ไข ปรับปรุงตามคำแนะนำและนำไปใช้ทำการประเมินหาคุณภาพ ตามกระบวนการวิจัย ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของจินตนา สุขสมแดน (2554) ได้กล่าวไว้ว่า ขั้นตอนในการ พัฒนาคู่มือมี 8 ขั้นตอน ดังนี้ 1) ศึกษาข้อมูลเบื้องต้นที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย จากเอกสาร ตำราหลักสูตร งานวิจัยต่างๆ เพื่อวิเคราะห์เนื้อหา และรูปแบบของคู่มือ 2) วิเคราะห์ลักษณะของผู้ใช้คู่มือ 3) กำหนด วัตถุประสงค์ ขอบข่ายเนื้อหา ความคิดรวบยอด ของคู่มือ 4) สรุปรายละเอียดและกำหนดจุดประสงค์ ในการให้ความรู้ของคู่มือ 5) เขียนเนื้อหาของคู่มือตามวัตถุประสงค์ และขอบข่ายเนื้อหากว้างๆ ของคู่มือ 6) ให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความเหมาะสมของเนื้อหา 7) ออกแบบรูปเล่ม ภาพประกอบ จัดพิมพ์ ทดลองใช้ ตามกระบวนการพัฒนาคุณภาพของคู่มือ 8) แก้ไข ปรับปรุงนำไปใช้กับกลุ่มทดลองเพื่อการเก็บรวบรวมข้อมูล โดยผู้วิจัยมีการกำหนดวัตถุประสงค์และเนื้อหาที่ชัดเจนทันสมัย มีการแบ่งเนื้อหาออกเป็น 13 บทเพื่อให้ สะดวกในการอ่าน มีการใช้ภาพประกอบพร้อมการบรรยายข้อมูลและรายละเอียดอย่างเป็นขั้นเป็นตอน มีการยกตัวอย่างพร้อมการอธิบายได้ภาพประกอบเพื่อให้ผู้อ่านเข้าใจได้ง่ายและสามารถนำองค์ความรู้ไป ประยุกต์ใช้ได้จริง สอดคล้องกับแนวคิดของ ศิริบุญ จงวุฒิเวศย์ และมาเรียม นิลพันธุ์ (2542) ได้กล่าวถึง ลักษณะของคู่มือที่ดีไว้ 3 ด้าน ดังนี้ 1) ด้านเนื้อหา เนื้อหาสาระหรือรายละเอียดของคู่มือควรตรงกับ เรื่องที่ศึกษาและไม่ยากจนเกินไปจนทำให้ไม่มีผู้ที่สนใจจะหยิบอ่าน การนำเสนอเนื้อหา ควรให้เหมาะสมกับ พื้นความรู้ของผู้ที่จะศึกษา ข้อมูลที่มีในคู่มือผู้อ่านสามารถประยุกต์ใช้ได้ เนื้อหาควรเหมาะสมที่น่าจะนำไป อ้างอิงได้ ควรมีกรณีตัวอย่างประกอบในบางเรื่องเพื่อจะได้ทำความเข้าใจง่าย และควรมีการปรับปรุงเนื้อหา ของคู่มือให้ทันสมัยเสมอ 2) ด้านรูปแบบ ตัวอักษรที่ใช้ควรมีตัวโต และมีรูปแบบที่ชัดเจนอ่านง่าย เหมาะกับ การใช้เครื่องมือ ควรมีภาพหรือตัวอย่างประกอบเนื้อหา ลักษณะการจัดรูปเล่มควรทำให้น่าสนใจ การใช้ภาษา ควรให้เข้าใจง่ายเหมาะกับผู้ใช้คู่มือ กระบวนการนำเสนอควรเป็นระบบจากง่ายไปหายากหรือเป็นเรื่องๆ ให้ชัดเจน และ 3) ด้านการนำไปใช้ ควรระบุขั้นตอน วิธีการให้ชัดเจน มีแผนภูมิตารางตัวอย่างประกอบ ให้สามารถนำไปปฏิบัติได้จริงมีข้อมูลเพื่อสามารถประสานงานต่างๆ ได้สะดวกและรวดเร็ว และบอก สิทธิประโยชน์และขอควรปฏิบัติให้เข้าใจง่าย

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัยเรื่อง การสร้างคู่มือการออกแบบภาพประกอบสำหรับวงโยธวาทิต ผู้วิจัยมี ข้อเสนอแนะเพิ่มเติมดังนี้

1. สามารถนำแนวทางการศึกษาของงานวิจัยนี้ไปใช้ในการศึกษาวิธีการสร้างคู่มือในลักษณะอื่นๆ ตามแนวทางหรือวิธีการเดียวกันได้

2. สามารถนำองค์ความรู้เกี่ยวกับการออกแบบภาพแปรชบวนสำหรับวงโยธวาทิตที่ได้จากงานวิจัยในครั้งนี้ ไปเผยแพร่ให้กับครูผู้สอนวงโยธวาทิต และบุคลากรทางดนตรีในประเทศไทย เพื่อใช้เป็นสื่อกลางในการเรียนการสอน หรือนำไปประยุกต์ใช้ในการพัฒนาการออกแบบภาพแปรชบวนสำหรับวงโยธวาทิตให้เหมาะสมกับบริบทวงโยธวาทิตของตนเองได้

บรรณานุกรม

- The Canadian Forces Manual of Drill and Ceremonial. (2014). Manual of Drill and Ceremonial Chapter 1 Introduction. [Online] <https://www.canada.ca/en/services/defence/caf/military-identity-system/drill-manual/chapter-1.html#1-4>.
- Wikipedia. (2007). Marching Band. [Online] https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Marching_band&oldid=138916568.
- กฤษฎา ตัวตลี. (2560). การสร้างคู่มือการใช้แอปพลิเคชันบนสมาร์ทโฟนและแท็บเล็ตสำหรับครูผู้สอนวิชาวิทยาศาสตร์ ระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น. (ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาเทคโนโลยีและสื่อสารการศึกษา แขนงวิชาเทคโนโลยีและสื่อสารการศึกษา การศึกษาค้นคว้าด้วยตัวเอง กศ.ม. สาขาวิชาเทคโนโลยีและสื่อสารการศึกษา), มหาวิทยาลัยนเรศวร.
- ครองยศ ศรีเพ็ชร. (2564, 29 เมษายน). สัมภาษณ์.
- ศิริบุญ จงวุฒิเวศย์ และมาเรียม นิลพันธุ์. (2542). รายงานการวิจัย การศึกษา และจัดทำคู่มือปฏิบัติงานอาสาสมัครท้องถิ่น ในการดูแลรักษามรดกทางศิลปวัฒนธรรม (อส.มส.). กรุงเทพฯ.
- จินตนา สุขสมแดน. (2554). การพัฒนาคู่มือ. [Online] http://jsuksomdan.blogspot.com/2011/02/blog-post_16.html.
- ดวงนภา เตปา. (2562). การพัฒนาคู่มือการบริหารงานวิชาการของโรงเรียนบ้านบุญเรือง อำเภอหาดง จังหวัดเชียงใหม่. (ครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการบริหารการศึกษา วิทยานิพนธ์), มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.
- ทินกร ต้นวิริยะกุล. (2564, 30 เมษายน). สัมภาษณ์.
- ธวันต์ ไทวิชญานุวัฒน์. (2564, 26 เมษายน). สัมภาษณ์.

บรรณานุกรม (ต่อ)

นิพัทธ์ กาญจนหุต. (2561). *Marching*. Paper presented at the การสมนาเพิ่มสมรรถนะผู้ฝึกสอน วงโยธวาทิต, โรงแรมเดอะ ทวิน ทาวเวอร์. วงโยธวาทิต retrieved from.

———. (2564, 6 เมษายน). *สัมภาษณ์*.

ศุภรัตน์ ปริญญาตร. (2564, 5 พฤษภาคม). *สัมภาษณ์*.

สธน โรจนตระกูล. (2554). หนังสือ ชุด โยธวาทิต เล่ม 3 กรุงเทพมหานคร: โอ.เอส. พรีนติ้ง เฮ้าส์.

เสถียร คามิศักดิ์. (2553). การเขียนคู่มือปฏิบัติงาน.

โหมโรงมวยไทยสำหรับวงเครื่องลมทองเหลือง¹

Thai Boxing Overture for Brass band

พฤตนิธ นันทโววาทย์², ภาธร ศรีกรานนท์³

Pruettiron Nanthawowat, Pathorn Srikranonda

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง โหมโรงมวยไทยสำหรับวงเครื่องลมทองเหลือง เป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ ในศาสตร์ การประพันธ์ดนตรีตะวันตก (Music Composition) ซึ่งใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์ดนตรีสำหรับวงเครื่องลมทองเหลืองและเครื่องดนตรีสังเคราะห์

ผลการวิจัยพบว่า 1) ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์บทประพันธ์ดนตรีโหมโรงมวยไทยสำหรับวงเครื่องลมทองเหลืองโดยมีความยาวของบทประพันธ์ดนตรีนี้เป็นเวลาทั้งหมดประมาณ 8 นาที และได้แบ่งท่อนเพลงในบทประพันธ์ออกเป็น 3 ท่อนหลัก ได้แก่ ท่อนนำ ท่อนไหว้ครูรำมวยไทย และท่อนต่อสู้ บทประพันธ์ดนตรีชิ้นนี้ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีทั้งหมด 21 เครื่อง โดยแบ่งออกเป็นกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง 13 เครื่อง ประกอบไปด้วย ทรัมเป็ต 4 เครื่อง เฟรนช์ฮอร์น 4 เครื่อง ทรอมโบน 2 เครื่อง เบสทรอมโบน 1 เครื่อง ยูโฟเนียม 1 เครื่อง และทูบา 1 เครื่อง กลุ่มเครื่องกระทบ 4 เครื่อง ประกอบไปด้วย กลองสแนร์ กลองใหญ่ คอนเสิร์ต ฉาบ และ เครื่องประกอบจังหวะ กลุ่มเครื่องดนตรีสังเคราะห์ 4 เครื่อง ประกอบไปด้วย ลีดซินธิไซเซอร์ เบสซินธิไซเซอร์ อาร์เพจเจเตอร์ซินธิไซเซอร์ และ แซมเปิ้ลเพลย์แบคซินธิไซเซอร์ ซึ่งเป็น บทประพันธ์ดนตรีสำหรับกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองโดยมิได้คำนึงถึงการจัดรูปแบบวงดนตรีตามหลักลักษณะของวงเครื่องลมทองเหลืองโดยทั่วไป

คำสำคัญ: โหมโรงมวยไทย, วงเครื่องลมทองเหลือง, เครื่องดนตรีสังเคราะห์

¹บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่อง “โหมโรงมวยไทยสำหรับวงเครื่องลมทองเหลือง” หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชา ดนตรี ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ (บางเขน)

²นิสิตระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ (บางเขน)

³อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: รองศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดนตรี ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ (บางเขน)

Abstract

The research entitled Thai boxing overture for brass band is the qualitative research in Music Composition which is aimed to (1) Compose music for brass band and Electronic Instruments.

The research results found that (1) Music composition Thai boxing overture for brass band approximate 8 minutes and combine with 3 Parts 1 Introduction 2 Wai Kru Muay Thai and 3. Fighting Scence This Music composition performing with 21 music instruments 3 groups included Brass instrument 4 Trumpets 4 French horns 2 Trombones 1 Bass Trombone 1 Euphonium and 1 Tuba Percussion instrument snare drum bass drum cymbal and auxiliaries percussion Electronic instrument Lead Synthesizers Bass Synthesizers Arpeggiator Synthesizers Sampling and playbacks Synthesizers. This is a composition for brass band without consideration of tradition brass band orchestration.

Keywords: Thai Boxing Overture, Brass Band, Synthisizer

บทนำ

ศิลปะการต่อสู้เป็นศาสตร์และศิลป์แขนงหนึ่ง ที่ผู้เรียนต้องมีความอดทนในการฝึกฝนอย่างถูกวิธีจนเกิดทักษะด้านการต่อสู้และป้องกันตัว ซึ่งในแต่ละประเทศนั้นล้วนมีศิลปะการต่อสู้ที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง เช่น กังฟูที่เป็นศิลปะการต่อสู้ของชาวจีน เทควันโดของชาวเกาหลี ยูโดของประเทศญี่ปุ่น รวมถึงมวยไทย ซึ่งเป็นศิลปะการต่อสู้ประจำชาติของไทยด้วยเช่นกัน

มวยไทยเป็นศิลปะการต่อสู้ที่ใช้อยู่อย่างสำคัญของร่างกาย ไม่ว่าจะเป็นการใช้หมัด เท้า เข่า ศอก เป็นอาวุธในการต่อสู้ศัตรูหรือคู่ต่อสู้ ประกอบกับจิตใจที่แข็งแกร่งมั่นคงมีสมาธิในระหว่างการต่อสู้ ทั้งนี้ การต่อสู้อย่างมีประสิทธิภาพต้องผ่านการฝึกฝนมาเป็นระยะเวลาหนึ่งจนมีความชำนาญ มวยไทยในปัจจุบันนั้นได้รับการสืบทอดมาจากมวยโบราณ ซึ่งแบ่งออกเป็นแต่ละสายตามท้องถิ่นนั้นๆ เช่น มวยท่าเสา (ภาคเหนือ) มวยโคราช (ภาคอีสาน) มวยไชยา (ภาคใต้) มวยลพบุรี และมวยพระนคร (ภาคกลาง) เป็นต้น นอกเหนือจากการต่อสู้แล้วสิ่งสำคัญประการหนึ่งคือ การไหว้ครู ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความเป็นสิริมงคลก่อนการชกมวย การไหว้ครูมวยไทยมีลักษณะที่โดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ไม่แพ้การต่อสู้ โดยใช้ศิลปะแม่ไม้มวยไทยเช่นกัน กล่าวคือนักมวยจะทำการรำรำในลีลาต่างๆ ตามจังหวะของดนตรีที่บรรเลงประกอบระหว่างการไหว้ครู ซึ่งประเพณีนี้ได้รับการสืบทอดต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน

จากเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของมวยไทยส่งผลให้ปัจจุบันมวยไทยไม่เพียงแต่ได้รับความนิยมเฉพาะแต่ในประเทศไทยเท่านั้น แต่ยังได้รับความนิยมไปสู่นานาชาติอีกด้วย โดยต่างให้การยอมรับว่ามวยไทยเป็นศิลปะการต่อสู้ที่สมบูรณ์แบบที่สุด ทั้งในเรื่องของทักษะการใช้ทักษะของร่างกายอย่างมีประสิทธิภาพในการต่อสู้

และศิลปะการไหว้ครูที่มีลีลาอ่อนช้อยสวยงาม ซึ่งทั้งสองสิ่งนี้ได้ผสมกลมกลืนอย่างลงตัวจนกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะอันโดดเด่นของมวยไทยตามที่ได้กล่าวมาแล้ว และจากเหตุผลดังกล่าวนี้ ผู้วิจัยจึงมีความสนใจเป็นอย่างมากและมีแนวคิดเบื้องต้นที่จะสร้างบทประพันธ์ดนตรีที่มีความเกี่ยวข้องกับมวยไทย ซึ่งผู้วิจัยจะได้กล่าวในรายละเอียดต่อไป

ประวัติของมวยไทยโดยสังเขป

ชนาเทพ วะสวนานท์ ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของมวยไทยไว้ว่า การรวมชาติในสมัยโบราณกว่าจะเกิดเป็นประเทศไทยจนถึงทุกวันนี้ บรรดาขุนศึกในสมัยนั้นต่างมีความเชี่ยวชาญ ในวิชาการต่อสู้เป็นอย่างยิ่ง เพราะจำเป็นจะต้องสู้รบกับศัตรูอยู่ตลอดเวลา ซึ่งการฝึก วิชาการต่อสู้ ที่เรียกว่า มวย จึงเริ่มกำเนิดขึ้น แต่มิได้มีการจารึกไว้แน่ชัดว่ามีมาเมื่อใด ที่พอมีหลักฐานอยู่บ้างในรัชสมัยของสมเด็จพระเจ้าเสือ หรือขุนหลวงสรศักดิ์ได้ปลอมพระองค์เป็นชาวบ้านเสด็จพระราชดำเนินประพาสคลองพระอาราม ณ บ้านประจันตเขต แขวงเมืองวิเศษชัยชาญ และได้ขึ้นชมมวยคาดเชือกกับคนมวยชาวบ้าน ส่วนพระยาพิชัยดาบหัก ซึ่งเป็นผู้ที่มีความแตกฉานในวิชามวยไทยได้เฝ้าจากชาวบ้านจนกระทั่งเป็นขุนศึกคู่พระราชหฤทัยของสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี คณะมวยไทยน่าจะมีแหล่งกำเนิดมาจากวัด ซึ่งเป็นศูนย์รวมของผู้ที่มีความสามารถในสรรพวิชาแขนงต่างๆ ที่ได้เข้ามาบวชเรียนศึกษาพระธรรมวินัยและเพื่อแสวงหาครูผู้รู้เคล็ดวิชา ที่มักจะมาบวชเรียนเมื่อรู้สึกเบื่อหน่ายจากทางโลกจึงได้รับการถ่ายทอดทั้งกายภาพ และจิตภาพ แสดงให้เห็นว่าการฝึกมวยไทยในสมัยนั้นนอกจากจะต้องฝึกด้วยพละกำลังแล้วยังต้องฝึกในเรื่องของสมาธิ ประกอบกับการเรียนวิชาอาคมด้วยเหตุนี้เองวิชามวยไทยจึงเป็นทั้งศาสตร์และศิลป์ที่มีความผสมกลมกลืน และฝังลึกอยู่ในจิตวิญญาณของคนไทยในสมัยนั้น (ชนาเทพ วะสวนานท์, 2555, น.3-4)

ประวัติดนตรีไทย

สมัยสุโขทัย โดยอ้างจากหลักศิลาจารึกในสมัยพ่อขุนรามคำแหง หลักที่ 1 ที่มีอยู่ในด้านที่ 2 ซึ่งมีข้อความที่เกี่ยวข้องด้วยเรื่องดนตรีในตอนหนึ่งว่า “ดบงคมกลอน ด้วยเสียงพาทย์ เสียงพิณ เสียงเลื้อน เสียงขับ ใครจักมักเล่น เล่นใครจักมักหัว หัว ใครจักมักเลื้อยเลื้อน” ข้อความอันนี้ แสดงว่าในสมัยสุโขทัยชาวบ้านมีความสนุกสนานเล่นดนตรีและขับร้องกันอย่างรื่นเริงบันเทิงใจทั่วไป ชาวเมืองกับดนตรีมีความใกล้ชิดกันมาก ซึ่งในสมัยนี้วัฒนธรรมของอินเดีย ได้แผ่เข้ามา และเป็นที่แพร่หลายอย่างมาก โดยไทยเรานำการจัดวงมาจากอินเดีย เรียกว่า ปัญจสุริยางค์ โดยเรียกว่าวงเครื่องห้า ซึ่งเลือกหาเครื่องดนตรีที่มีอยู่แล้วมาผสมเป็นวงขึ้น ประกอบด้วย ปี่ใน ขลุ่ย ตะโพน กลองทัด และ ฉิ่ง

สมัยอยุธยา ตั้งแต่อาณาจักรสุโขทัยได้มารวมกับอยุธยาที่บ้านเมืองก็มีศึกสงครามอยู่ตลอดเวลา การดนตรีต่างๆ จึงมิได้เจริญก้าวหน้าขึ้นกว่าเดิม สิ่งที่มีอยู่เดิมก็ยังคงสภาพอยู่เช่นเดิม เช่น วงปี่พาทย์ เครื่องทำก็ยังมีเครื่องอยู่เท่าเดิม และปรากฏว่าใช้กันมาถึงสมัยแผ่นดิน สมเด็จพระนารายณ์ มหาราช ดังได้ปรากฏตามจดหมายเหตุของมองซิเอร์ เดอ ลา ลูแบร์ ซึ่งในสมัยอยุธยาได้มีวงดนตรีเกิดขึ้นอีกวงหนึ่ง คือ วงมโหรี ซึ่งครั้งแรกที่บรรเลงมีเครื่องดนตรีเพียง 4 ชิ้นเท่านั้นประกอบไปด้วย พิณ ซอสามสาย โทน และกรับพวง ต่อมาจึงเพิ่มเครื่องดนตรีขึ้นอีก 3 ชิ้น คือ รำมะนา ขลุ่ย และฉิ่ง สมัยต่อมาได้นำจะเข้ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีของ

มอญเข้ามาประสมแทนกระจับปี วงมโหรีได้เป็นมาดังนี้ตลอดสมัยอยุธยา

สมัยธนบุรีและรัตนโกสินทร์ ในสมัยกรุงธนบุรีนี้การดนตรีทั้งปวง มโหรี เครื่องสาย ไม่มีสิ่งใดเปลี่ยนแปลงเพิ่มเติมจากสมัยอยุธยา แต่มีเครื่องดนตรีของชาติต่างๆ เข้ามาอยู่ในประเทศไทย เมื่อคราวสมเด็จพระแก้วมรกตก็ปรากฏว่ามีการบรรเลงมโหรีไทยสลับกับมโหรีแขก ญวน และเขมร พอถึงสมัยรัตนโกสินทร์ ในสมัยสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช มีผู้คิดเครื่องดนตรีเพิ่มมาอย่างหนึ่ง คือ กลองทัด และถูกเพิ่มเข้าไปในวงเครื่องห้าในแบบสมัยกรุงธนบุรีอีกหนึ่งใบ ซึ่งทำให้มีเสียงกลองทัดเพิ่มขึ้น และถือเป็นวิวัฒนาการ ขั้นที่ 1 ของยุครัตนโกสินทร์นี้อีกด้วย (สุรพล สุวรรณ, 2559, น.25-33)

เนื้อหาสาระดนตรี

โกวิท ชันศิริ (2558: 120-135) อธิบายถึงเนื้อหาสาระในทางดนตรีโดยมีความหมายถึง รูปแบบลักษณะของดนตรีประเภทต่างๆ ซึ่งกล่าวโดยกว้างๆ คือ เป็นความสัมพันธ์ระหว่างทำนอง และเสียงประสานของดนตรีนั่นเอง ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองและเสียงประสานซึ่งทำให้เกิดเป็นคีตนิพนธ์ (composition) ขึ้นมานี้ สามารถแบ่งออกเป็นประเภทต่างๆ ได้ดังนี้

1. โมโนโฟนิค (monophonic) คือ คีตนิพนธ์ที่มีแต่ทำนองอย่างเดียว ไม่มีเสียงประสาน อย่างอื่นประกอบด้วยมีเสียงทำนองเสียงเดียว เช่น การเล่นเดี่ยวไวโอลินหรือการร้องเดี่ยวโดยไม่มี ดนตรีอื่นประกอบ
2. โฮโมโฟนิค (homophonic) คือ คีตนิพนธ์ที่ประกอบขึ้นด้วยโน้ตสามตัวขึ้นไป (chord-triad) เล่นพร้อมกันในแนวตั้ง เช่น ประเภทเพลงสวดที่เรียกว่า hyme-tune มีการย้ายแนวประสานไปพร้อมกันเพื่อคลอทำนองหลัก และการกระจายคอร์ด (arpeggio) เช่น การโซโลไวโอลินคลอด้วยเปียโน เป็นต้น
3. โพลีโฟนิค (polyphonic) เป็นคีตนิพนธ์ที่ประกอบขึ้นด้วยทำนองตั้งแต่สองทำนองขึ้นไปเล่นประสานไปด้วยกัน แต่ละทำนองเป็นอิสระจากกัน และขณะเดียวกันก็ประสานกลมกลืนไปด้วย ในตัวคีตนิพนธ์ประเภทนี้เป็นที่นิยมประพันธ์และนิยมฟังกันแพร่หลายมากที่สุด
4. นอนเมโลดิก (non-melodic) คีตนิพนธ์บางบทต้องการให้เกิดความรู้สึกพิเศษแก่ผู้ฟัง โดยใช้แต่เสียงประสานล้วนโดยไม่มีทำนอง คือประกอบด้วยการดำเนินไปของกลุ่มเสียงประสาน โดยคีตนิพนธ์ประเภทนี้ไม่เป็นที่แพร่หลายนัก

รูปแบบของบทประพันธ์

คีตนิพนธ์ (Composition) ไม่ได้หมายถึงเพลงร้อง แต่หมายถึงบทเพลงบรรเลงทุกชนิด ซึ่งคีตกวี (Composer) ประพันธ์ขึ้นมาเพื่อให้ใช้เครื่องดนตรีต่างๆ บรรเลง ซึ่งคีตนิพนธ์เหล่านี้ แบ่งออกเป็นหลายแบบต่างๆ กันไป คือ

1. โซนาตา (Sonata) และ เพลงชุดหรือสวีต (Suite) คีตนิพนธ์ประเภทนี้ มักจะประพันธ์ขึ้นสำหรับให้เครื่องดนตรีประเภทใดประเภทหนึ่งแสดงเดี่ยวหรือเล่นโซโล หรืออาจมีเปียโนประกอบ ซึ่งโซนาตาแบ่งออกเป็นสองยุค คือ บาโรก โซนาตา และ คลาสสิก โซนาตา
2. คอนเสิร์ต (Concert) คอนแชร์โตกรอสโซ (Concerto grosso) เป็นคีตนิพนธ์ที่มุ่งแสดงความสามารถของผู้เล่นมากกว่าคีตนิพนธ์ชนิดอื่นๆ ที่นิยมแพร่หลายมากที่สุด คือ ไวโอลินและ เปียโน และแบ่งออกเป็นสองยุคเหมือนโซนาตา คือ บาโรก คอนเซอร์โต และคลาสสิก คอนเซอร์โต

3. ซิมโฟนี (Symphony) ดนตรีกวีพรรณนา (Symphonic poem) คำว่าซิมโฟนีมีความหมายอยู่สองประการ คือ ใช้เรียกชื่อวงดุริยางค์ขนาดใหญ่ ซึ่งตามปกติจะต้องมีค่าต่อท้ายให้สมบูรณ์ คือ ซิมโฟนีออร์เคสตราและหมายความถึงคีตนิพนธ์ที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับให้วงดุริยางค์ขนาดใหญ่ บรรเลง ซึ่งในบางครั้งคีตกวีในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 19 ได้ประพันธ์ซิมโฟนีเพื่อจะบรรยายถึงสิ่งต่างๆ โดยเรียกว่าโปรแกรมซิมโฟนี นอกจากนี้ยังมีดนตรีหรือคีตนิพนธ์ที่คล้ายคลึงกับซิมโฟนี เช่น ซิมโฟนิคโพเอ็ม ซิมโฟนิคสวิต เพลงบัลเลต์ เพลงโอเวอร์เจอร์ และคอนเสิร์ตโอเวอร์เจอร์ เป็นต้น

4. เพลงโหมโรงหรือโอเวอร์เจอร์ (Overture) มีมาในราวสมัยคริสต์ศตวรรษ 18 โอเวอร์เจอร์ เป็นศัพท์ที่แผลงมาจากศัพท์ Ouvrir ในภาษาฝรั่งเศสที่แปลว่า เปิด จึงมีความหมายว่า เพลงที่ใช้เปิดงาน หรือเปิดการแสดงต่างๆ เช่น การแสดงอุปรากร ต่อมาในคริสต์ศตวรรษที่ 19 มีเพลงโอเวอร์เจอร์อีก ประเภทหนึ่งเป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นไว้เพื่อการฟังเท่านั้นมิได้มุ่งหมายให้เป็นเพลงเปิดการแสดง หรือนำเรื่องใดๆ คือ ใช้สำหรับบรรเลงในการแสดงคอนเสิร์ตโดยเฉพาะ โดยโอเวอร์เจอร์ชนิดนี้ เรียกว่า คอนเสิร์ตโอเวอร์เจอร์ (Concert Overture)

จังหวะและแนวเพลงในดนตรีอิเล็กทรอนิกส์

คอนน่าซัมเมอร์ และจอร์จอีโรว์โรเดอร์ นักร้อง สาวและโปรดิวเซอร์ผู้สร้างเพลงดิสโก้ ที่ได้รับความนิยมอย่างเพลง Love to Love You Baby ในช่วงปี ค.ศ. 1980 โรว์โรเดอร์ได้ร่วมงานกับ ฟิท บาลอตเต้ นักแต่งเพลง และโปรดิวเซอร์ชาวอังกฤษ บาลอตเต้ กล่าวถึง วันหนึ่งในขณะที่กำลังเตรียมความพร้อมต่างๆ ก่อนการบันทึกเสียงว่าเขาได้ค้นพบรูปแบบของ จังหวะบนเสียงกลองใหญ่ ที่มีความเป็นเอกลักษณ์โดยมีชื่อเรียกว่าโฟร์ออนเดอะฟลออร์ ผสมผสานกับเสียงไฮแฮทที่เล่นโดยการเปิด และปิดเสียงของไฮแฮทให้เร็วกว่าปกติ ซึ่งเป็นองค์ประกอบและเป็นที่มาของจังหวะดิสโก้จนถึงทุกวันนี้ (Dina Santorelli, 2014, p. 14)

เฮาส์มิวสิก (House music) คือหนึ่งในรูปแบบแนวดนตรีที่นิยมมากที่สุดของดนตรีอิเล็กทรอนิกส์แดนซ์หนึ่งในรูปแบบจังหวะที่เป็นที่นิยมมากที่สุดของดนตรีเฮาส์มิวสิกที่เรียกว่าจังหวะโฟร์ออนเดอะฟลออร์ (Four on the Floor) ซึ่งรูปแบบของโฟร์ออนเดอะฟลออร์จะดำเนินในอัตราจังหวะ 4 จังหวะต่อ 1 ห้อง โดยเบสดรัมจะบรรเลงซ้ำในจังหวะตกทุกจังหวะ ทำให้ลักษณะของดนตรีประเภทนี้มีรูปแบบจังหวะที่ค่อนข้างมั่นคงโดยมีอัตราความเร็วโดยประมาณอยู่ในช่วง 110-130 ครั้งต่อนาที (Dina Santorelli, 2014, p. 14)

การวิเคราะห์ข้อมูล

รูปแบบของวงดนตรี

ผู้วิจัยขอเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการประพันธ์ดนตรี “โหมโรงมวยไทยสำหรับวงเครื่องลมทองเหลือง” ตามรูปแบบของวงดนตรีที่ใช้ในการประพันธ์ดนตรี ได้แก่ ทรัมเป็ต 4 เครื่อง เฟรนช์ฮอร์น 4 เครื่อง ทรอมโบน 2 เครื่อง เบสทรอมโบน 1 เครื่อง ยูโฟเนียม 1 เครื่อง ทูบา 1 เครื่อง กลองสแนร์ กลองใหญ่ ฉาบ เครื่องกระทบ ลิตซินธิไซเซอร์ เบสซินธิไซเซอร์ และอาร์เพจเจียเตอร์ซินธิไซเซอร์ โดยผู้วิจัยได้แบ่งบทประพันธ์เป็น 3 ท่อน ดังนี้

ตารางที่ 1 โครงสร้างบทประพันธ์ดนตรี

ท่อน	บทนำ	ไหว้ครูรำยรำมวยไทย	ท่อนต่อสู้
ตอน	-	A-B-A2-B2-A3	A1-B-A2-C-A3-D
ห้องที่	1-26	27-68	69-185

ท่อนนำ

ห้องที่ 1 - 2 เขียนกำกับด้วยเครื่องหมายเฟอร์มาต้าโดยกลุ่มเครื่องทองเหลืองเสียงต่ำและอาร์เพจจิเอเตอร์ซินธิไซเซอร์บรรเลงอยู่ในแนวคอร์ด C7sus4 เพื่อทำหน้าที่เป็นแนวดนตรีพื้นหลัง โดยที่อาร์เพจจิเอเตอร์ซินธิไซเซอร์จะบรรเลงอยู่บนส่วนโน้ตเซปต์สองชั้นในลักษณะของโน้ตอาร์เพจจิโอที่ประกอบด้วยโน้ต C F G Bb ในขณะที่กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองเสียงต่ำบรรเลงอยู่บนลักษณะของโน้ตตัวกลม ห้องที่ 3-5 ทริ้มเปิดและฮอว์นจะเริ่มบรรเลงทำนองหลัก ในลักษณะแบบ ดนตรีแฟนแฟร์ โดยผู้วิจัยเลือกตัวโน้ต 5 ตัว จากกลุ่มโน้ตในบันไดเสียง C มิกโซลีดียน ได้แก่ โน้ต C D E F G มาสร้างเป็นกลุ่มทำนองหลัก (Theme) ตลอดทั้งบทประพันธ์ดนตรีนี้ โดยผู้วิจัยกำหนดให้แนวทริ้มเปิดทำหน้าที่เป็นแนวทำนองหลักในห้องที่ 3 - 5 ในห้องที่ 6 - 10 บรรเลงลักษณะเหมือนห้องที่ 1 - 5 ซึ่งผู้วิจัยเลือกใช้แนวเฟรนช์ฮอว์นบรรเลงแนวทำนองหลักเหมือนทริ้มเปิด และผู้วิจัยได้เปลี่ยนโน้ตในทำนองหลัก 2 ตัวท้ายโดยเปลี่ยนจากโน้ต C D เป็นโน้ต F G โดยการเปลี่ยนโน้ตทั้งสองเสียงนี้ผู้วิจัยตั้งใจสื่อถึงการเปิดตัวของนักมวยคนที่หนึ่งและคนที่สอง

ในห้องที่ 11 - 22 ทริ้มเปิดและฮอว์นจะสลับกันเล่นแนวทำนองหลักในลักษณะของ

เพลงแฟนแฟร์โดยทริ้มเปิดจะเริ่มบรรเลงก่อนในห้องที่ 13 และกลุ่มฮอว์นจะเริ่มเล่นห้องที่ 14 โดยทั้งสองแนวจะบรรเลงทำนองหลักนี้พร้อมกันในห้องที่ 21 - 22 และในห้องที่ 23 กลุ่มเครื่องทริ้มเปิดและฮอว์นจะบรรเลงในลักษณะของเสียงประสานในคอร์ด Bb6/9 โดยบรรเลงอยู่ในโน้ต D F G ส่วนกลุ่มเบสทอมโบน ยูโฟเนียม ทูบา และอาร์เพจจิเอเตอร์ซินธิไซเซอร์ เปลี่ยนเป็นบรรเลงโน้ต F G H ในคอร์ด Bb6/9 เช่นเดียวกัน โดยจะเชื่อมเข้าสู่ท่อนต่อไปด้วยการบรรเลงด้วย เทคนิคเบลโตน ในห้องที่ 26 บนคอร์ด Bb6/9

ท่อนไหว้ครูรำยรำมวยไทย

ในห้องที่ 27 - 28 เขียนกำกับด้วยเครื่องหมายเฟอร์มาต้า ผู้ประพันธ์มีแนวคิดโดยให้แนวทริ้มเปิด 1 บรรเลงในลักษณะของปี่ชวาในเพลงโยนซึ่งในวงปี่กลองจะบรรเลงนำขึ้นมาด้วยปี่ชวา เสมอและแนวเฟรนช์ฮอว์น 1 บรรเลงในลักษณะของปี่ชวาเช่นเดียวกันแต่แตกต่างกันเพียงวิธีการบรรเลงเท่านั้นเพื่อเป็นตัวนำพร้อมกับหน้าทับโยนเพื่อเข้าสู่ในท่อน A ต่อไปตั้งแต่ห้องที่ 29 ผู้วิจัยให้แนวเบสซินธิไซเซอร์บรรเลงในโน้ตติงติงทัมโดยให้โน้ตทัมนั้นลากเสียงยาว 4 จังหวะจนถึงโน้ตติงในจังหวะต่อไปในขณะที่อาร์เพจจิเอเตอร์และแนวเฟรนช์ฮอว์น 3 และ 4 บรรเลงในโน้ต โจ๊ะ กับ จ๊ะ บนโน้ตเซปต์ 1 ชั้น โดยที่ฉาบไรด์บรรเลงอยู่ในโน้ตตัวดำในอัตราจังหวะ 6/4 เพื่อทำหน้าที่เป็นตัวยัดจังหวะโดยทำหน้าที่เล่นเหมือนฉิ่งในวงปี่กลอง โดยกลุ่มเครื่องดนตรีเหล่านี้จะทำหน้าที่เป็นแนวจังหวะหลักตลอดทั้งท่อนไหว้ครูรำยรำมวยไทยนี้ ในห้องที่ 45 - 48 โดยมีลีดซินธิไซเซอร์บรรเลงแนวปี่ชวาและให้แนวทูบาและเบสทอมโบนสลับกันเน้นกลุ่มจังหวะ

ต่างๆ ที่อยู่ในหน้าทาบโยนตามตัว

ในท่อน A สุดท้ายของท่อนให้ครูร้ายรำมวยไทยผู้วิจัยได้เลือกใช้ทาบเล่นเป็นแนวจังหวะในลักษณะการออกเสียงโดยมีพื้นฐานจากตัวโน้ตในคอร์ด Am7 บรรเลงบนโน้ตตัวดำและตัวหยุดโน้ตตัวดำ โดยที่มีคอนเสิร์ตเบสดรัมและฉาบไรด์บรรเลงไปพร้อมกันเพื่อเป็นการเข้าสู่ในท่อนต่อสัต่อไป

ตารางที่ 2 โครงสร้างของท่อนให้ครูร้ายรำมวยไทย

ตอน	A	B	A2	B2	A3
ห้องที่	29-36	37-48	49-56	57-60	60-68

ท่อนต่อสั

ในห้องที่ 69 - 72 ผู้วิจัยเริ่มท่อนต่อสันี้ด้วยเสียงจากแซมเปิ้ลเพลย์แบคซิงอิโซเซอร์ทั้งเสียงระฆังและเสียงซัซซาจากเพลงแขกเจ้าเซนโดยมีเสียงอเล็กทริกส์เบสดรัมบรรเลงอยู่บนแนวจังหวะโฟร์ออนเดอะฟลอ ในขณะทีเบสซิงอิโซเซอร์เดินแนวเบสบนทางเดินคอร์ด i-iv-i-v7 ไปจนถึงห้องที่ 86

ในท่อน A ผู้วิจัยใช้ทรมเปิดและเฟรนซ์ฮอร์นบรรเลงทำนองหลักตั้งแต่ห้องที่ 73 - 80 โดยมีกลุ่มเครื่องทองเหลืองเสียงต่ำบรรเลงแนวประสานในทางเดินคอร์ด i-iv-i-v7

ในท่อน B กลุ่มทรมเปิดและฮอร์นบรรเลงทำนองจากบันไดเสียงไมเนอร์เพนทาโทนิค ในขณะที่คอนเสิร์ตเบสดรัมและฉาบเล่นจะบรรเลงในลักษณะของการเน้นทั้งในจังหวะหลักและในจังหวะรอง (Syncopation) สลับกัน ในขณะที่กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองบรรเลงทางเดินคอร์ดจากตัวเลข (1-4-1-5-1-5) i-iv-i-v7-i-v7 ตั้งแต่ห้องที่ 81-86

ในห้องที่ 87 - 94 ผู้วิจัยสลับให้กลุ่มทรมโบนและทาบบรรเลงทำนองหลักแทนทรมเปิดและเฟรนซ์ฮอร์นจากบันไดเสียงไมเนอร์เพนทาโทนิคอย่างต่อเนื่องโดยผู้วิจัยเลือกใช้ทางเดินคอร์ดจาก ชุดตัวเลขที่ 2 คือ (5-5-4-5) v7-v7-i-v7 โดยผู้วิจัยเลือกใช้โฟเนี่ยมบรรเลงสลับกับแนวทรมเปิด 1, 2 ในลักษณะการเล่นแบบล้อกันโน้ตซิปต์หนึ่งชั้นอีกทั้งยังเพิ่มโน้ต

กลองสแนร์ให้บรรเลงแบบเน้นจังหวะที่โน้ตตัวดำซิปต์1ชั้นจนถึงซิปต์3ชั้นเพื่อเพิ่มความตื่นเต้นและเร้าใจมากขึ้นในท่อนต่อสัท่อนนี้

ในท่อน A 2 ทรมเปิดและเฟรนซ์ฮอร์นกลับมาบรรเลงในแนวทำนองหลักของบทประพันธ์นี้อีกครั้ง โดยผู้ประพันธ์ได้ใช้ทาบบรรเลงในลักษณะของโน้ตพื้นต้นบนทางเดินคอร์ด IIV-i-ii-III จากตัวเลข 7-8-2-3 แทรกเข้ามาในห้องที่ 99 และบรรเลงต่อเนื่องไปจนหมดท่อน C

ในท่อน C ผู้วิจัยต้องการให้ท่อนนี้สื่อถึงตอนที่นักมวยพักยกการต่อสู้โดยผู้วิจัยได้เปลี่ยนสัดส่วนโน้ตของอเล็กทริกส์เบสดรัมให้บรรเลงในลักษณะของเสียงการเต้นของหัวใจ โดยผู้วิจัยได้เลือกให้แนวทรมเปิด 4 เฟรนซ์ฮอร์น 4 และลีดซิงอิโซเซอร์เล่นแนวส่วนย่อยของทำนองโดยทรมเปิดและฮอร์นจะค่อยๆ บรรเลงเข้ามาตั้งแต่ห้องที่ 107 - 110

ในตอน A3 ผู้วิจัยเปลี่ยนให้กลุ่มเครื่องทองเหลืองเสียงต่ำบรรเลงทำนองหลัก (Theme) ของบทประพันธ์โดยมีเบสซินธิไซเซอร์บรรเลงอยู่บนโน้ตตัวกลมและอาร์เพจจิเอเตอร์ซินธิไซเซอร์บรรเลงอยู่บนโน้ตเช็ตสองชั้นตั้งแต่ห้องที่ 111-118 ในทางเดินคอร์ด i-VI-ii-v7 จากตัวเลข (6251) ซึ่งเป็นชุดตัวเลขชุดสุดท้ายจากเกมเมกาแมน 7 โดยผู้วิจัยสลับให้เลข 1 เริ่มก่อนแล้วตามด้วยตัวเลข 625

ตั้งแต่ห้องที่ 119 ผู้วิจัยได้เปลี่ยนอัตราจังหวะ 4/4 มาเป็นไปตามโครงสร้างเพลงของเพลงเซตขึ้นเดียวคือเริ่มด้วยอัตราจังหวะ 2/4 และ 1/4 ในห้องที่ โดยผู้วิจัยเลือกใช้ทางเดินคอร์ดเหลือเพียงสองคอร์ดคือ i-v7 เพื่อให้มีลักษณะเหมือนการเล่นของกลองแขกที่มีทั้งเสียงต่ำและเสียงสูงโดยคอร์ด i จะเล่นตั้งแต่ห้องที่ 119 - 137 และจะเปลี่ยนเปลี่ยนเป็นคอร์ด v7 ตั้งแต่ห้องที่ 138 ถึงห้องที่ 168 โดยขณะที่แนวเครื่องลมทองเหลืองทั้งหมดจะสลับกันเล่นเป็นทำนองในลักษณะหลากหลายรูปแบบจนมาสิ้นสุดในห้องที่ 168 โดยจะบรรเลงโน้ตที่อยู่ในบันไดเสียง F#ฮาร์โมนิคไมเนอร์

ห้องที่ 168 ผู้วิจัยกำกับด้วยเครื่องหมายเฟอร์มาต้าโดยมีเสียงเบสดรัมอิเล็กทรอนิกส์บรรเลงอยู่เหมือนเสียงหัวใจในขณะที่แซมเปิ้ลเพลย์แบคซินธิไซเซอร์บรรเลงเสียงระฆังเป็นการแสดงถึงการสิ้นสุดของการต่อสู้และเป็นเสียงสุดท้ายของบทประพันธ์ดนตรีนี้

ตารางที่ 3 โครงสร้างท่อนต่อสู้

ตอน	A	B	A2	C	A3	D
ห้องที่	74-85	86-99	100-113	114-133	134-141	142-185

สรุป

ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์บทประพันธ์ดนตรีโหมโรงมวยไทยสำหรับวงเครื่องลมทองเหลือง โดยมีความยาวของบทประพันธ์ดนตรีนี้เป็นเวลาทั้งหมดประมาณ 8 นาที และได้แบ่งท่อนเพลง ในบทประพันธ์ออกเป็น 3 ท่อนหลัก ได้แก่ ท่อนนำ ท่อนไหว้ครูรำมวยไทย และท่อนต่อสู้ บทประพันธ์ดนตรีชิ้นนี้ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีทั้งหมด 21 เครื่อง โดยแบ่งออกเป็นกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง 13 เครื่อง ประกอบไปด้วย ทรัมเป็ต 4 เครื่อง เฟรนช์ฮอร์น 4 เครื่อง ทรอมโบน 2 เครื่อง เบสทรอมโบน 1 เครื่อง ยูโฟเนียม 1 เครื่อง และทูบา 1 เครื่อง กลุ่มเครื่องกระทบ 4 เครื่อง ประกอบไปด้วย กลองสแนร์ กลองใหญ่คอนเสิร์ต ฉาบ และเครื่องประกอบจังหวะ กลุ่มเครื่องดนตรีสังเคราะห์ 4 เครื่อง ประกอบไปด้วย ลิตซินธิไซเซอร์ เบสซินธิไซเซอร์ อาร์เพจจิเอเตอร์ซินธิไซเซอร์ และแซมเปิ้ลเพลย์แบคซินธิไซเซอร์ ซึ่งเป็นบทประพันธ์ดนตรีสำหรับกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองโดยมีได้คำนึงถึงการจัดรูปแบบวงดนตรีตามหลักลักษณะของวงเครื่องลมทองเหลืองโดยทั่วไป

อภิปรายผล

ผู้วิจัยขออภิปรายผลการวิจัยเพิ่มเติมในประเด็นดังต่อไปนี้

1. จากการทดลองและวิจัยการประสมวงระหว่างกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและกลุ่มเครื่องดนตรีสังเคราะห์ ทำให้ผู้วิจัยทราบว่าเสียงจากเครื่องดนตรีสังเคราะห์นั้นสามารถนำมาใช้บรรเลงกับรูปแบบวงแบบใดก็ได้ โดยเสียงจากเครื่องดนตรีสังเคราะห์นั้นสามารถปรับจนตามเครื่องดนตรีได้เกือบทุกชนิดบนโลก ซึ่งขึ้นอยู่กับ บทประพันธ์ดนตรี ผู้ประพันธ์ดนตรี รวมไปถึงนักดนตรีด้วย เสียงที่ผลิตจากเครื่องดนตรีสังเคราะห์นั้นสร้างสีสันและความน่าสนใจอย่างมากให้กับบทประพันธ์ ดนตรีบทต่างๆ อีกทั้งยังสามารถผลิตเสียงที่ซับซ้อน หลากหลายและแปลกใหม่ ได้อีกมากมาย

2. จากการนำหน้าท่อนและระเบียบวิธีการบรรเลงปี่ชวาในเพลงชุดสรหม่ามาปรับใช้กับเครื่องดนตรีต่างๆ ในบทประพันธ์ดนตรีบทนี้ทำให้พบว่าเราสามารถนำรูปแบบการบรรเลงจากดนตรีประเภทต่างๆ มาปรับใช้และผสมผสานกันได้บนกรอบความคิดในศาสตร์ของดนตรีตะวันตกที่มีการกำหนดทิศทางอย่างชัดเจน เช่น จังหวะ เสียงประสานและทำนอง เป็นต้น

3. จากการทดลองข้างต้นผู้วิจัยนำผลการทดลองมาผสมผสานกันและกำหนดให้อยู่ในรูปแบบของเพลงคอนเสิร์ตโอเวอร์เจอร์ในลักษณะของดนตรีบรรยายเรื่องราวโดยการผสมผสานที่ได้กล่าวมานี้ยังคงสื่อถึงบรรยากาศการไหว้ครูและการต่อสู้มวยไทยตามสมมติฐานที่ผู้วิจัยได้กล่าวไว้ในบทที่ 1 ทำให้บทประพันธ์ดนตรีชิ้นได้บรรลุวัตถุประสงค์เป็นไปตามที่ผู้วิจัยได้คาดหวังไว้

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัยเรื่องประพันธ์ดนตรีโหมโรงมวยไทยสำหรับวงเครื่องลมทองเหลืองในครั้งนี้ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะสำหรับผู้สนใจในการวิจัยต่อไป ดังนี้

1. สามารถนำแนวคิด และวิธีการประพันธ์ดนตรีไปปรับใช้ได้กับการประพันธ์ดนตรีอื่นๆ
2. สามารถนำแนวทางการศึกษาวิเคราะห์เพลงโยนในเพลงชุดสระหม่าไปประยุกต์ใช้ได้กับการประพันธ์ดนตรีประเภทอื่นๆ
3. สามารถนำวิธีการประสมวงระหว่างเครื่องเป่าลมทองเหลืองกับเครื่องดนตรีสังเคราะห์เป็นต้นแบบในการทดลองประสมวงดนตรีอื่นๆ และนำมาใช้ในการประพันธ์ดนตรีต่อไป
4. ข้อเสนอแนะและงานวิจัยบทประพันธ์ดนตรีฉบับนี้ จะสามารถนำมาเป็นส่วนส่งเสริมและสนับสนุนในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ดนตรีในด้านงานวิชาการมากขึ้น

บรรณานุกรม

- โกวิทย์ ชันธศิริ. (2558). *ดุริยางคศิลป์ตะวันตก (เบื้องต้น)*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- จำคม พรประสิทธิ์. (2533). *สรหม่า*. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ชนาเทพ ะสวานนท์. (2555). *มวยไทยรัตนโกสินทร์ศาสตร์และศิลป์แห่งการต่อสู้ (ฉบับสมบูรณ์)*. กรุงเทพมหานคร.
- ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2543). *ทฤษฎีดนตรี*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- วิบูลย์ ตระกูลชัย. (2558). *ดนตรีศตวรรษที่ 20*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- วีระชาติ เปรมานนท์. (2532). *รายงานการวิจัยเรื่องดนตรีไทยแนวใหม่ช่วงปี พ.ศ. 2520 – พ.ศ. 2530*. ทุนวิจัยรัชดาภิเษกสมโภช, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สมนึก แสงอรุณ. (2562). *ครูดนตรีไทย. สัมภาษณ์*. 21 มีนาคม 2562.
- สุรพล สุวรรณ. (2559). *ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- อานุกาฬ คำมา. (2558). *ลาเวนเดอร์แห่งความสงบ*. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรี, มหาวิทยาลัยรังสิต.
- Dina Santorelli. (2014). *“Daft Punk a Trip Inside Pyramid.”* New York: St.Martin’s Press.
- Joseph Wagner and Peter L.Alexander. (1989). *“Electronic Arranging And orchestration.”* California: Alexander Publishing.
- Jim Aikin. (2004). *“Power Tools for Synthesizer Programing.”* San Fransisco: Blackbeat Books.
- Peter Ilyitch Thcaikovsky. (2005). *“Guide to the Practical Study of Harmony”* Newyork: Dover Publication.

แนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงประจำมหาวิทยาลัยบูรพา ชุด “เสียงประสานบูรพา”

Arrangement's Concept for Burapha University's Album “The Harmony of Burapha”

ศักดิ์ชัย เจริญสุขสนาน¹
Sakchai Charoensuksanan

บทคัดย่อ

บทเพลงประจำมหาวิทยาลัยบูรพาเป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อแสดงถึงการดำเนินชีวิตของนิสิตของมหาวิทยาลัยบูรพา ในสมัยนั้นมีความรักและความผูกพันกับมหาวิทยาลัยและพื้นที่บางแสนเป็นอย่างมาก ทำให้มีการประพันธ์เพลงที่ถ่ายทอดถึงเกียรติยศ ความภาคภูมิใจ ความรัก ความผูกพัน หรือแม้กระทั่งถ่ายทอดถึงบรรยากาศการดำเนินชีวิตในรั้วมหาวิทยาลัยเกิดขึ้นอยู่หลายบทเพลง ซึ่งในโอกาสครบรอบวันสถาปนามหาวิทยาลัยบูรพาครบรอบ 64 ปีใน พ.ศ. 2562 นี้ ทางมหาวิทยาลัยมีแนวคิดที่จะบันทึกเสียงเพลงประจำมหาวิทยาลัยขึ้นมาใหม่ เพื่อใช้แทนเพลงประจำประจำมหาวิทยาลัยบูรพาในรูปแบบเดิม เพื่อเป็นการอนุรักษ์บทเพลงประจำมหาวิทยาลัยบูรพาอันทรงคุณค่า จึงได้เกิดโครงการจัดทำเพลงประจำมหาวิทยาลัยที่มีชื่อว่า “เสียงประสานบูรพา” ในรูปแบบใหม่ ให้ทันยุคสมัยในปัจจุบันและก่อให้เกิดความรักและความภาคภูมิใจต่อ สถาบัน คณาจารย์ บุคลากร ศิษย์เก่าและนิสิตของมหาวิทยาลัยบูรพาในปัจจุบัน

ผู้เขียนได้พิจารณาปรับลักษณะและบุคลิกของบทเพลงให้ทันยุคสมัย บนพื้นฐานเทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานยุคใหม่ เพื่อมุ่งเน้นให้บทเพลงเข้าถึงผู้ฟังได้ง่าย ไม่ซับซ้อน โดยการยึดถือความหมายและอารมณ์ของคำในเนื้อเพลงเป็นแกนหลักของการเรียบเรียง สะท้อนความหมายของคำร้องด้วยเสียงดนตรีประกอบ เพื่อให้เกิดความสุนทรีย์จากการรับฟังเพลงและรำลึกถึงความเป็นบูรพา

คำสำคัญ: เพลงประจำมหาวิทยาลัยบูรพา, แนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสาน, เสียงประสานบูรพา

¹อาจารย์ประจำสาขาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

Abstract

Burapha University's song is a song written to present the lifestyle of Burapha University's students in those days who had a lot of love and relationship with the university and Bangsaen area. Therefore has occurred in many composed songs that conveys honor Pride, Love, Bonding, or even conveying the lifestyle in the university. Which on the occasion of the 64th anniversary of the establishment of Burapha University in 2019. The university had an idea to record a new university's song. to replace Burapha University's regular song in the original form. In order to preserve the valuable songs of Burapha University. Therefore, a project to create a university song called “ The Harmony of Burapha “ in a modern music style to keep up with the present era and create love relationship and honor pride for the Institute, Faculty, Personnel, Alumni and students of Burapha University.

The author has considered adjusting the nature and personality of the song to be up-to-date. On the basis of modern arrangement concepts in order to emphasize that the songs are accessible to the listeners easily, not complicated by taking the meaning and emotion of the words in the lyrics as the essence of the arrangement reflect the meaning of the lyrics with the accompanying music to cause the aesthetics of listening to music and reminiscing about Burapha University.

Keyword: Burapha university's song, Arrangement's Concept, The Harmony of Burapha

บทนำ

มหาวิทยาลัยบูรพาพัฒนามาจาก “วิทยาลัยวิชาการศึกษา บางแสน” เป็นสถาบันอุดมศึกษาแห่งแรกของประเทศไทยที่ตั้งอยู่ในส่วนภูมิภาค เริ่มก่อตั้งเมื่อวันที่ 8 กรกฎาคม พ.ศ. 2498 ต่อมาได้รับการยกฐานะเป็น “มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ วิทยาเขตบางแสน” เมื่อวันที่ 29 มิถุนายน พ.ศ. 2517 ยกฐานะขึ้นเป็น “มหาวิทยาลัยบูรพา” เมื่อวันที่ 29 กรกฎาคม พ.ศ. 2533 และเปลี่ยนสถานภาพเป็นมหาวิทยาลัยในกำกับของรัฐ เมื่อวันที่ 9 มกราคม พ.ศ. 2551 ซึ่งการดำเนินชีวิตของนิสิตมหาวิทยาลัยบูรพาในสมัยนั้นมีความรักและความผูกพันกับมหาวิทยาลัยและพื้นที่บางแสนเป็นอย่างมาก ทำให้มีการประพันธ์เพลงที่ถ่ายทอดถึงเกียรติยศ ความภาคภูมิใจ ความรัก ความผูกพัน หรือแม้กระทั่งถ่ายทอดถึงบรรยากาศการดำเนินชีวิตในรั้วมหาวิทยาลัยเกิดขึ้นอยู่หลายบทเพลง ซึ่งในโอกาสครบรอบวันสถาปนามหาวิทยาลัยบูรพาครบรอบ 64 ปีใน พ.ศ. 2562 นี้ ทางมหาวิทยาลัยมีแนวคิดที่จะบันทึกเสียงเพลงประจำมหาวิทยาลัยขึ้นมาใหม่ เพื่อใช้แทนเพลงประจำมหาวิทยาลัยบูรพาในรูปแบบเดิม เพื่อเป็นการอนุรักษ์บทเพลงประจำมหาวิทยาลัยบูรพาอันทรงคุณค่า ให้คงอยู่คู่มหาวิทยาลัยสืบต่อไปตามสมัย

การเรียบเรียงประสานบทเพลงชุดนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อบันทึกเสียงในอัลบั้มเพลงประจำมหาวิทยาลัยที่มีชื่อว่า “เสียงประสานบูรพา” จัดทำโดยคณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา เพื่อให้เกิดเพลงของมหาวิทยาลัยในรูปแบบดนตรีแบบใหม่ ให้ทันยุคสมัยในปัจจุบันและก่อให้เกิดความรักและความภาคภูมิใจต่อสถาบัน คณาจารย์ บุคลากร ศิษย์เก่าและนิสิตของมหาวิทยาลัยบูรพาในปัจจุบัน

ภาพที่ 1 อัลบั้มบทเพลงมหาวิทยาลัยบูรพา ชุด “เสียงประสานบูรพา”



ที่มา : ศักดิ์ชัย เจริญสุขสนาน

ภาพที่ 2 อัลบั้มบทเพลงมหาวิทยาลัยบูรพา ชุด “เสียงประสานบูรพา”



ที่มา : ศักดิ์ชัย เจริญสุขสนาน

แนวทางในการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงชุด เสียงประสานบูรพา^{นี้} ผู้เรียบเรียงได้ฟัง ค้นคว้า ศึกษาและคัดเลือกบทเพลงประจำมหาวิทยาลัยบูรพาในรูปแบบเดิมที่มีอยู่หลายบทเพลง หลายรูปแบบ แล้วมาทำการประยุกต์ ออกแบบ วางแผนในรูปแบบของการเรียบเรียงเสียงประสาน ให้บทเพลงในชุดนี้ มีความหลากหลายทางอารมณ์ ลีลา ของแต่ละบทเพลงให้มีครบถ้วนทั้งทางด้านอารมณ์ ความรู้สึกและการสื่อถึงความหมายของแต่ละบทเพลง ให้มีความทันสมัยตามยุคของบทเพลงและดนตรีที่เปลี่ยนแปลงไป ประเภทของเพลงในการบันทึกเสียงชุดเสียงประสานบูรพาแบ่งออกเป็นทั้งหมด 2 ประเภทดังนี้

1) บทเพลงที่มีความหมายแสดงถึงเกียรติยศ ศักดิ์ศรี ความภาคภูมิใจ และประวัติความเป็นมาของมหาวิทยาลัยบูรพา

2) บทเพลงที่มีความหมายแสดงถึงความรัก ความคิดถึง ความผูกพัน ความสนุกสนานและการดำรงชีวิตในรั้วมหาวิทยาลัยบูรพา และหาดบางแสนซึ่งเป็นที่ตั้งของมหาวิทยาลัย

แนวคิดในการจัดทำการบินบันทึกเสียงประจำมหาวิทยาลัยบูรพานั้น ทางมหาวิทยาลัยบูรพาได้คัดเลือกบทเพลงประจำมหาวิทยาลัยบูรพาเป็นจำนวนทั้งสิ้น 10 บทเพลง โดยมีเกณฑ์การพิจารณาในการคัดเลือกบทเพลงประจำมหาวิทยาลัยบูรพาอันตรงคุณค่าที่มีผลต่อจิตใจ เกียรติยศ ให้ครอบคลุมกับ นิสิต บุคลากร ศิษย์เก่าและผู้ที่มีความผูกพันกับมหาวิทยาลัยบูรพาในทุกฝ่ายให้ทั่วถึง ซึ่งมีรายชื่อของผู้ประพันธ์ คำร้องและทำนองของบทเพลงโดยแบ่งออกเป็น 2 ประเภทดังนี้

1) บทเพลงที่มีความหมายแสดงถึงเกียรติยศ ศักดิ์ศรี ความภาคภูมิใจ และประวัติความเป็นมาของมหาวิทยาลัยบูรพาจำนวน 5 บทเพลง ได้แก่

- 2.1.1) เกียรติบูรพา คำร้องและทำนองโดย คุณหญิงกุลทรัพย์ เกษแม่นกิจ
- 2.1.2) มาร์ชมหาวิทยาลัยบูรพา คำร้องและทำนองโดย พรพิรุณ
- 2.1.3) มาร์ชเทาทอง คำร้องและทำนองโดย รศ.กมล การกุศล
- 2.1.4) แดดรักฎ คำร้องโดย ม.ล.ปิ่น มาลากุล และ ทำนองโดย หิรัญ บรรจงปรุ
- 2.1.5) เพชรบูรพา คำร้องโดย ยมโดย เพ็ญพงศา และ ทศนีย์ ทานตวนิช ส่วนทำนองโดย พรพิรุณ

2) บทเพลงที่มีความหมายแสดงถึงความรัก ความคิดถึง ความผูกพัน ความสนุกสนานและการดำรงชีวิตในรั้วมหาวิทยาลัยบูรพาและหาดบางแสนซึ่งเป็นที่ตั้งของมหาวิทยาลัยจำนวน 5 บทเพลง ได้แก่

- 2.2.1) สายใยบูรพา คำร้องโดย อรรถสิทธิ์ บุญสวัสดิ์ และทำนองโดย พรพิรุณ
- 2.2.2) คีนสู่เหยา เทา-ทอง คำร้องและทำนองโดย พรพิรุณ
- 2.2.3) บางแสนโสกา คำร้องโดย ศรีสวัสดิ์ พิจิตรวรการ และทำนองโดย เอื้อ สุนทรสนาน
- 2.2.4) มนต์บางแสน คำร้องโดย สุธรรม ศุภระกาญจน์ และทำนองโดย มหาวิทยาลัยอินเดียนา
- 2.2.5) รับขวัญน้อง คำร้องและทำนองโดย หิรัญ บรรจงปรุ

เพลงประจํามหาวิทยาลัยในชุดที่มีชื่อว่า “เสียงประสานบูรพา” ประกอบด้วยทั้งหมด 10 บทเพลง และมีการเรียงลำดับและมีคำร้องดังนี้

1. บทเพลงเกียรติบูรพา

เนื้อร้องและความหมาย

ร้อยรวมดวงจิตธารัง เกียรติบูรพา ยืนยงนิรันดร์ นบอนันต์ บัณฑิต ปัญญาวิชาเกรียงไกร
เหมือนดังนก เพลวไฟ ประกายของโย เลิศในสังคม รักเกลียวกลม งามอาจ ประกาศเกียรติล้ำ กำจาย

บูรพา คือแสงตะวันฉาย งดงามเจิดฉ้านท์พร้อมคุณธรรม นำสร้างชีวัน เหล่าบัณฑิตล้วน
น้อมบังคมพระการุณย์แห่งราชา เกียรติบูรพาจึงงามวิไล พร้อมภักดีกายจิต เทิดบัวบาทไถ่ภูมินทร์ (ภูมิพล)

แนวคิดและการเรียบเรียงบทเพลง

แนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงเกียรติบูรพา ผู้เรียบเรียงมีแนวคิดที่จะให้บทเพลง
เกียรติบูรพาแสดงถึงความรัก สามัคคี ความภาคภูมิใจในสถาบันการศึกษา ความยิ่งใหญ่ของมหาวิทยาลัย
บูรพาและความภาคภูมิใจในสถาบันพระมหากษัตริย์ ซึ่งเป็นหนึ่งในสถาบันหลักของชาติ ซึ่งบทเพลงนี้
เปรียบเสมือนเพลงสำคัญที่เป็นศูนย์รวมจิตใจของนิสิต ศิษย์เก่า และบุคลากรของมหาวิทยาลัยบูรพา
โดยตีความจากคำร้องของเพลง ดังนั้น ผู้เรียบเรียงจึงออกแบบดนตรีประกอบของเพลงเกียรติบูรพาโดยเลือก
รูปแบบของการผสมผสานเสียงของวงออร์เคสตรา (Orchestra) และการขับร้องประสานเสียงเพื่อแสดงถึง
ความยิ่งใหญ่ ความไพเราะ และอลังการในช่วงต้นของบทเพลงและต่อเนื่องไปในท่อนคำร้องแรกในท่อนที่ร้องว่า
“ร้อยรวมดวงจิตธารัง เกียรติบูรพา ยืนยงนิรันดร์” ผู้เรียบเรียงได้ออกแบบให้มีการขับร้องเดี่ยว (Solo)
ในท่อนดังกล่าว เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกถึงความสงบ การรวมจิตใจของนิสิตและบุคลากรของ
มหาวิทยาลัย หลังจากนั้นผู้เรียบเรียงได้มีการเพิ่มองค์ประกอบทางดนตรีและแนวประสานเสียงอื่นเพิ่มเข้า
มาในท่อนต่อไป ให้มีความยิ่งใหญ่และชัดเจนขึ้นตามลำดับไปจนจบเพลง ถ่ายทอดคำร้องโดยวงขับร้อง
ประสานเสียงแห่งมหาวิทยาลัยบูรพา (BUU Chorus) ควบคุมวงโดยศานติ เดชคำรณ และลดาวัลย์
อาภาสุวรรณ

2. บทเพลงสายใยบูรพา

เนื้อร้องและความหมาย

สุดคั่นถึงถิ่นบางแสน แดนหาดทรายและสายลม ริมทะเลงดงามด้วยความสุขสมรื่นรมย์
ยามมองโสมส่องพิไล ถิ่นเทาทองนั้นเปรียบสวรรค์ เราผูกพันด้วยสายใย บูรพาน้ำใจไม่เคยเหือดหาย ผูกใจ
แม้เราจากไปไกลกัน

ทะเลเริงทรายพรายแสงดาว วับัววสุกใสปลายแสงจันทร์ สาดส่องสกวาดวงดาวร้อยพัน
ผ่านคืนผ่านวันผันเปลี่ยนเวียนไป ดอกขงโคร่งหล่นลงพลั่ว ปลิวปะปนบนผืนทราย ลมเวลาพัดพาให้เรา
จากไกล แต่ใจยังอยู่ที่บูรพา

แนวคิดและการเรียบเรียงบทเพลง

แนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงสายใยบูรพา ผู้เรียบเรียงมีแนวคิดที่จะให้บทเพลง
สายใยบูรพาอยู่ในรูปแบบเพลงแห่งความรักสถาบัน โดยการตีความจากคำร้องและความหมายของเพลง

ซึ่งพรรณนาถึงความรัก ความผูกพัน และความคิดถึงถิ่นบางแสนและเสน่ห์ของมหาวิทยาลัยบูรพา ผู้เรียบเรียงจึงออกแบบดนตรีประกอบของเพลง โดยเลือกรูปแบบของวงออร์เคสตราผสมกับการร้องประสานเสียง โดยใช้ช่วงเสียงและท่วงทำนองที่อ่อนหวานเพื่อถ่ายทอดถึงความรู้สึกอบอุ่น ซาบซึ้งและคิดถึง ความงดงามและมนต์เสน่ห์ของหาดบางแสน ในรูปแบบของเพลงแบบโรแมนติก (Romantic) และถ่ายทอดคำร้องในรูปแบบการร้องประสานเสียง โดยวงขับร้องประสานเสียงแห่งมหาวิทยาลัยบูรพา ควบคุมวงโดยศานติเดชคำรณ และลดาวัลย์ อากาศสุวรรณ

3. บทเพลงเพชรบูรพา

เนื้อร้องและความหมาย

งามเอยถิ่นเทาทองสถาบัน ตระการในเบื้องทิศบูรพา แหล่งเรงามจรัสรุ่งศรีธา ปรัชญาคุณและธรรมล้ำจน บำเพ็ญประโยชน์ไว้ให้ผองชน สร้างคนเลอค่าล้ำเลิศวิรุณ ดุจงานเจียรนัยเพชรอตุลย์ สร้างคุณเสริมค่างามส่องประกาย

เธอคือเพชรประกายเก๋จก่อง วับัววสมคุณค่าครองเพลิศพิริงพราย งามล้ำงามล้วนทั้งหญิงชาย เกียรติกำจายราวเพชรขาวเจดขวัญ งามงานก่อประสานเพื่อสังคม ชื่นชมงานเกื้อหนุนคุณอนันต์ ค่างานคือศักดิ์ศรีนิกาล เติบฉันท์สมค่าเพชรบูรพา

แนวคิดและการเรียบเรียงบทเพลง

แนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงเพชรบูรพา ผู้เรียบเรียงมีแนวคิดที่จะให้บทเพลงเพชรบูรพา อยู่ในรูปแบบเพลงที่ฟังง่าย สบาย (Easy listening) โดยการตีความจากคำร้องและความหมายของเพลงซึ่งพรรณนาถึงความงดงาม เสน่ห์ของมหาวิทยาลัยบูรพาซึ่งเปรียบเสมือนความงามดุจประกายของเพชร ผู้เรียบเรียงจึงออกแบบดนตรีประกอบของเพลงเพชรบูรพาโดยใช้แนวคิดการวางคอร์ดของเพลงให้เรียบง่าย ความสุนทรีย์และเข้าถึงอารมณ์ ความรู้สึกสบาย โดยใช้รูปแบบจังหวะของดนตรีอัตราส่วนโน้ตสามพยางค์ (Triplet) ที่เรียกว่า สโลว์ร็อก (Slow rock) โดยใช้วงรูปแบบวงสตริงคอมโบ (String Combo) ประกอบด้วย เปียโน กีตาร์ เบส และกลองชุด บทเพลงเพชรบูรพานี้ขับร้องโดย ลดาวัลย์ อากาศสุวรรณ

4. บทเพลงคืนสู่เหย้า เทา-ทอง

เนื้อร้องและความหมาย

กลับมาทวนความหลัง เมื่อครั้งเรายังครั้นแรง ชีวิตแบบกันเอง จำเรียนไม่เคยเกรง ว่าทุกข์ยากตรากตรำได้ยินเสียงกริ่งกริ่ง กริ่งกริ่งดังเป็นประจำ จักรยานคันงาม ผลัดกันแข่งกันนำเข้าสายค่าจำได้

เมื่อเลิกเรียนแล้วนั้น พุดคุยเฝ้ากันเรื่อยไป เราจึงไม่เหงาใจ เหลียวมองทางใด เพราะมีเพื่อนใกล้จวนรรจ์ห่างไกลแดนเทาทอง พี่น้องจงจำให้มั่น เคยทุกข์สุขอยู่ร่วมกัน หวนมาเจอจะเจอกัน คิดถึงวันเก่าเก่า

แนวคิดและการเรียบเรียงบทเพลง

แนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลง คืนสู่เหย้า เทา-ทอง ผู้เรียบเรียงตีความหมายจากคำร้องของบทเพลงที่แสดงถึงการรำลึกถึงความหลัง ของบรรยากาศช่วงชีวิตที่เรียนอยู่ที่มหาวิทยาลัยที่แสดงให้เห็นถึงความสนุกสนานของการใช้ชีวิตร่วมกับเพื่อน ผู้เรียบเรียงจึงออกแบบดนตรีให้มี

ความสนุกสนาน ซาบซึ้ง การนึกถึงความหลังวันเก่า มาในรูปแบบของจังหวะดนตรีที่เรียกว่า จังหวะสวิงที่มีอัตราความเร็วปานกลาง (Medium Swing) ที่มีความสนุกสนาน น่ารักของดนตรี โดยการออกแบบรูปแบบของวงดนตรีที่เรียกว่า บิกแบนด์ (Big Band) ซึ่งประกอบด้วย แซกโซโฟน ทรัมเป็ต ทรอมโบน เปียโน กีตาร์ เบส และ กลองชุด เป็นวงดนตรีบรรเลงประกอบหลักและมีการนำเครื่องดนตรีมาผสมเพิ่มขึ้นอีก เช่น ฟลูต และ ไวโอลิน เพื่อเพิ่มความนุ่มนวลและไพเราะของบทเพลง ซึ่งในบทเพลงนี้ผู้เรียบเรียงได้มีการนำเสียงของกริ่งของรถจักรยาน บันทึกเพิ่มเข้าไปในช่วงหนึ่งบทเพลงในตอนที่มีคำร้องว่า “ได้ยินเสียงกริ่งกริ่ง กริ่งกริ่งดังเป็นประจำ จักรยานคันงาม ผลัดกันแข่งกันนำเข้าสายคำจำได้” เพื่อแสดงให้เห็นถึงชีวิตประจำวันในช่วงนั้นที่มีการใช้รถจักรยาน เป็นพาหนะที่ใช้ในการเดินทางเป็นประจำ ที่สามารถพบเห็นได้ทั่วไปในสมัยนั้น บทเพลง คินสู่เหยา เทา-ทอง ขับร้องโดย สุนิสา สุขสงวนศิลป์

5. บทเพลงบางแสนโสกา

เนื้อร้องและความหมาย

หาดบางแสนแสนโสกา งามเอ๋ยงามตาน่าชม ภาพทิวทัศน์เย็นรื่นรมย์ สมสะคราญ
หาดบางแสนแสนโสกี เลอลั่นฤดีปรีปราณ แวดวงล้อมล้อมละลาน ดาลดืมใจ

คลื่นลมร้องพร้องเพลง หวานวังเวงหวิวไป พาจิตใจครวญใคร่ ไหวหวิวคราง
เย็นยอดดลคว้านลม มะพร้าวพรหมพลิ้วพราง อ้อมหาดกาง ล้อมบางแสนงาม

หาดบางแสนแสนโสกา ชีวิตชีวาหวานหอม เมฆมุ่งฟ้าคราขอบคราม หาวมวาทา

หาดบางแสนแสนโสกี แดนฟ้าธาตุนีนา น่านรมิตรนิทรา ปราสาททราย

แนวคิดและการเรียบเรียงบทเพลง

แนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงบางแสนโสกา ผู้เรียบเรียงได้ตีความจากความหมายเนื้อเพลงที่แสดงถึงความงามของทิวทัศน์ของหาดบางแสน โดยออกแบบดนตรีให้มีความสนุกสนานและแสดงถึงความงามของหาดบางแสนที่เป็นพื้นที่ที่มหาวิทยาลัยบูรพาตั้งอยู่ โดยการออกแบบรูปแบบของเพลงให้มีความเรียบง่าย ฟังสบายมาในรูปแบบจังหวะดนตรีในแนวที่เรียกว่า “โซลอินทู” (Soul in 2) โดยการออกแบบรูปแบบของวงดนตรีที่เรียกว่า บิกแบนด์ ซึ่งประกอบด้วย แซกโซโฟน ทรัมเป็ต ทรอมโบน เปียโน กีตาร์ เบส และกลองชุด เป็นวงดนตรีบรรเลงประกอบหลัก และมีการนำเครื่องดนตรีมาผสมเพิ่มขึ้นอีก เช่น ฟลูต และไวโอลิน เพื่อให้ได้เสียงที่นุ่มนวล สดใส และไพเราะมากขึ้น บทเพลงบางแสนโสกา ขับร้องโดย ไอรดา บุญมี

6. บทเพลงมนต์บางแสน

เนื้อร้องและความหมาย

หัวใจเราฝากเคียงไว้อยู่คู่บางแสน

ฝังใจมันอยู่มีรู้หน่ายคลาญเลือนหาย

ชวนพิศยามเฟื่องฟ้าบาน ชงโคงามยามลมพัดผ่าน

จิตตราตรึงถึงถิ่นพิมานอันตระการเรืองรอง

ยามพระพายพริ้วแผ้วกรายกราว ใบมะพร้าวล่อลม

ถิ่นใดปานพิมานเทพไท้ เทียมทันได้ถาม

แนวคิดและการเรียบเรียงบทเพลง

แนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลง มนต์บางแสน ผู้เรียบเรียงตีความหมายจากคำร้องของบทเพลงที่แสดงถึงความรักและความผูกพันของนิสิตมหาวิทยาลัยบูรพาที่มีต่อหาดบางแสน ผู้เรียบเรียงได้ออกแบบดนตรีให้มีความสนุกสนาน โดยใช้รูปแบบของจังหวะเต้นรำที่เรียกว่า “กัวราซ่า” (Guaracha) ซึ่งเป็นรูปแบบจังหวะในกลุ่มเต้นรำแบบลีลาศที่มาจากบทเพลงเต้นรำของชาวคิวบา (Cuban Musical) มีมาตั้งแต่ยุคศตวรรษที่ 19 (19th Century) ซึ่งเป็นชื่อรูปแบบของบทเพลงที่นำมาผสมผสานการเต้นที่หลากหลาย (George Torres, 2013 : 181) มาเป็นจังหวะหลักของเพลง ซึ่งผู้เรียบเรียงได้ใช้รูปแบบของวงที่เรียกว่า สตริง ควินเทต (String Quintet) คือ วงเครื่องสายกลุ่มห้า เช่น ไวโอลิน (Violin) จำนวน 2 ตัว วิโอลา (Viola) เชลโล (Cello) และ ดับเบิลเบส (Double bass) เป็นหลัก แล้วนำมาผสมผสานกับเครื่องดนตรีอีก 3 ชนิดคือ คลาริเน็ต เปียโน และกลองชุด เพื่อเพิ่มลีลาของทำนองและเพิ่มความสุขสนุกสนานให้กับบทเพลง บทเพลงมนต์บางแสนนี้ ขับร้องโดย วงขับร้องประสานเสียงแห่งมหาวิทยาลัยบูรพา ควบคุมวงโดย ศานติ เดชคำรณ และ ลดาวัลย์ อากาศสุวรรณ

7. บทเพลงรับขวัญน้อง

เนื้อร้องและความหมาย

น้องเอ๋ย ถิ่นเรานี้เทาทอง ขวัญเอยขวัญน้องอย่าหวนภัย จากบ้านพ่อแม่มาไกล แสนเศร้าเปล่าเปลี่ยวใจร้องไห้ครั้น ขวัญเอย ขวัญน้อง เจ้าจงมา ขวัญเอย ขวัญตา อย่าไศกศัลย์ พวกเรา เทาทองป้องกัน ไว้มันไม่ให้ภัยมาแผ้วพาน

แดนเทาทองของเรานี้อบอุ่น เกื้อการณด้วยรักสมัครสมาน ต่างมุ่งมั่น หมั่นสร้างอุดมการณ์ให้ลือสะท้าน เกียรติเรานี้ เทาทอง

แนวคิดและการเรียบเรียงบทเพลง

แนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลง รับขวัญน้อง ผู้เรียบเรียงได้ตีความหมายจากเนื้อร้องของเพลงที่กล่าวถึง การให้ความรัก ความอบอุ่น ความเชื่อมั่น กับนิสิตน้องใหม่ที่จะเข้ามาศึกษาในมหาวิทยาลัย แล้วมาจากต่างท้องถิ่น ซึ่งบทเพลงนี้ผู้เรียบเรียงได้ออกแบบเป็น 2 ช่วงได้แก่ ช่วงท่อนซ้ำ แสดงถึงท่วงทำนองที่ไพเราะของบทเพลง ออกแบบดนตรีโดยใช้การขับร้องประสานเสียงเป็นหลักและการขับร้องนำโดย นางสาวชนากานต์ สวัสดิ์มงคล และนายพัฒนชัย เจริญพูนผล บรรเลงประกอบเครื่องดนตรี 2 ชนิด ได้แก่ เปียโน และไวโอลิน ในท่วงทำนองที่ไพเราะแสดงถึงความรู้สึก เศร้า เหงา และเปล่าเปลี่ยว ของนิสิตที่จากบ้านมาไกล เพื่อมาศึกษาต่อในระดับมหาวิทยาลัยบูรพา โดยใช้รูปแบบจังหวะที่เรียกว่า “สโลว์ วอลซ์” (Slow Waltz) ซึ่งในช่วงท้ายของท่อนแรกได้มีการเพิ่มเครื่องดนตรีชนิดอื่นเข้ามาบรรเลงประสานเสียงประกอบเช่น เบส กลอง และกลุ่มเครื่องเป่า เพื่อเพิ่มสีสันของบทเพลงให้มีความไพเราะมากยิ่งขึ้น และในช่วงที่ 2 ของบทเพลงนี้ ผู้เรียบเรียงได้มีการเปลี่ยนอารมณ์ของบทเพลงให้มีความสุขมากยิ่งขึ้นเพื่อแสดงให้เห็นถึงความรู้สึกในทางตรงกันข้ามกับความรู้สึกในช่วงแรกของเพลง ให้ความรู้สึกถึงความสนุกสนานของชีวิตในรั้วมหาวิทยาลัย ผู้เรียบเรียงได้ออกแบบดนตรีโดยใช้รูปแบบจังหวะที่สนุกสนาน

ที่มีชื่อเรียกว่า “แมชด์ โปเตโต้” (Mashed Potato) บรรเลงประกอบโดยวงดนตรีบิกแบนด์ ผลผสมผสานไปกับการร้องประสานเสียงที่มีท่วงทำนองที่มีความสนุกสนาน

8. บทเพลงแปดกรกฎ

เนื้อร้องและความหมาย

วันที่แปดกรกฎกำหนดไว้ เป็นวันวิทยาลัยการศึกษา ขยายออกท้องถิ่นจินตนา เพื่ออุดมศึกษาแก่ชาวไทยเลือกจำเพาะเหมาะที่บางแสน ต้องวางแผนกะการเป็นงานใหญ่วางศิลาฤกษ์ลงตรงชายไพร เพื่อให้ได้ตั้งงามอร่ามตา

ตัดมะพร้าว ผัวฉาง สร้างถนน แต่ละต้นเสียดายเป็นหนักหนา เพราะน้ำหอมระรื่นชื่นอุรา แต่เพื่อการศึกษาจำใจ ท่านผู้ใดจะใช้ถนนนี้ ทุกทิวนาที่จะควรใครว่าตนช่วยสร้างวิทยาลัย ให้ชื่อหอมแทนได้หรือไม่เอย

แนวคิดและการเรียบเรียงบทเพลง

แนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลง แปดกรกฎ ผู้เรียบเรียงได้ตีความหมายจากเนื้อร้องซึ่งมีความหมายถึงประวัติ และความเป็นมาของการก่อตั้งมหาวิทยาลัยในพื้นที่ของบางแสน และยังกล่าวถึงความเสียสละของชาวบ้านในพื้นที่บางแสน เพื่อทำให้เกิดการพัฒนาของสถาบันการศึกษา โดยใช้การออกแบบดนตรีในรูปแบบของเพลงประเภทลูกทุ่ง และใช้รูปแบบจังหวะเต้นรำที่เรียกว่า “บิกินี” (Beguine) เป็นจังหวะในการดำเนินบทเพลง โดยใช้ท่วงทำนองของดนตรีที่ให้ความรู้สึกไพเราะปนความรู้สึกเศร้าตลอดทั้งบทเพลง และใช้วงดนตรีในรูปแบบวงบิกแบนด์ในการบรรเลงประกอบ บทเพลงนี้ขับร้องโดย สุธิณี หาทรัพย์

9. บทเพลงมาร์ชเทาทอง

เนื้อร้องและความหมาย

ดูเด่นงามยามลมพัดระวีพลีว เทาทองปลิวเป็นมิ่งขวัญการศึกษา

บางแสนเราเลื่องชื่อเขาลือชา เรียนกีฬาเราสู้ทุกผู้ไป

สีเทานั้นเปรียบเราเป็นเช่นนักปราชญ์ ชาญฉลาดเชิงวิชากว่าที่ไหน

สีทองเด่นเป็นผู้ดีมีวินัย สูงกว่าใครคุณค่าครูอาจารย์

มาเถิดเราเทาทองทั้งน้องพี่ สามัคคีร่วมรักสมัครสมาน

น้ำใจดีโอบเอื้อจุนเจืองาน ร่วมการงานตามวิถีน้องพี่กัน

เสรีภาพความคิดอิสระ เราจะเกริกเกียรติศรีมีสุขสันต์

เพื่อบางแสนแดนดินที่ฝากชีวิต เพื่อเรานั้นเป็นคนดีศรีชาติไทย

แนวคิดและการเรียบเรียงบทเพลง

แนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลง มาร์ชเทาทอง ผู้เรียบเรียงได้ตีความหมายจากเนื้อร้องซึ่งมีความหมายถึงเกียรติยศของมหาวิทยาลัยบูรพาซึ่งมีสีประจำมหาวิทยาลัย คือ เทา-ทอง ซึ่งการออกแบบดนตรีเพลงมาร์ชเทาทองนั้น ผู้เรียบเรียงได้ออกแบบและเรียบเรียงดนตรีมาในรูปแบบ

ของเพลงมาร์ช หรือ เพลงเดินแถวของทหารซึ่งจะให้ความรู้สึกมั่นคง และภาคภูมิใจในเกียรติยศของมหาวิทยาลัยบูรพา บทเพลงมาร์ชเทาทองนี้ใช้รูปแบบของการบรรเลงในรูปแบบของวงซิมโฟนิคแบนด์ (Symphonic Band) ซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรี 3 กลุ่มหลัก ดังนี้

1) กลุ่มเครื่องลมไม้ (Woodwind Instruments) ประกอบด้วย ปิคโคโล ฟลูต คลาริเน็ต อัลโตแซกโซโฟน เทเนอร์แซกโซโฟน และ บาริโตน แซกโซโฟน

2) กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง (Brass Instruments) ประกอบด้วย ทรัมเปต เฟรนช์ฮอร์น ทรอมโบน ยูโฟเนียม ทูบา

3) กลุ่มเครื่องกระทบ ประกอบด้วย กลองสแนร์ กลองใหญ่ ฉาบ

ซึ่งบันทึกเสียงโดยวงดุริยางค์เครื่องลมแห่งมหาวิทยาลัยบูรพา (BUU Symphonic Band) ควบคุมวงโดยอาจารย์ อัครพล เดชวัชรนนท์ และขับร้องโดยวงขับร้องประสานเสียงแห่งมหาวิทยาลัยบูรพา (BUU Chorus)

10. มาร์ชมหาวิทยาลัยบูรพา

เนื้อร้องและความหมาย

มหาวิทยาลัยบูรพา แจ่มจ้าเจิดจรัญ ถิ่นซึ่งสร้างสรรค์วิชาการเด่นนำล้ำหน้า
ตระการสีธงคือ เทา - ทอง โบกปลิวเมืองมอญงามตา ประกาศศักดาว่าเราเกริกไกร
สร้างเสริมซึ่งภูมิปัญญา บูรพาเลิศล้ำกว่าใคร ฝ่าผจญความรู้ ทั้งเปรียบพร้อมคุณธรรมยิ่งใหญ่
ชี้นำสังคมคือหัวใจ สร้างความรู้ใหม่พัฒนา พร้อมส่องประทีปให้ปัญญานำทาง
เราช่วยสืบสานวัฒนธรรมให้เป็นตัวอย่าง บัณฑิตคือผู้เลือกสรรค์ทิศทางสู่ความรุ่งเรือง
แผ่ทางชีวิตด้วยปัญญา ได้ใช้วิชาเพื่อบ้านเมือง ให้งามประเทืองทั้งสกลศรัทธา

เห็นมวลมะพร้าวขึ้นเป็นแถวแนวเด่นงามยืนต้น สะพรั่งด้วยผลเนืองแน่นเช่นคนเปี่ยมภูมิปัญญา
เด่นดั่งนั้นคือบูรพา ผลิตบัณฑิตไทยเกียรติลือชา รักศักดิ์เหมือนหงส์เหินฟ้าทะนงเกียรติตน
เรารักกันเหมือนน้องพี่ คงมั่นสามัคคีมีระเบียบทั่วคน
มุ่งมั่นศึกษาหาความรู้เพื่อตนให้เกิดโภคผลแก่ตนและวงศ์ตระกูล
ขอใช้ความรู้ช่วยชาติจนสุดความสามารถ พัฒนาเพิ่มพูน
เทิดทูนราชา รักษาศาสน์เกื้อกูล พิตักษ์ชาติมิให้สูญ คงเกียรติไพบุลย์ช้วนรินทร์

แนวคิดและการเรียบเรียงบทเพลง

แนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลง มาร์ชมหาวิทยาลัยบูรพา ผู้เรียบเรียง ได้ตีความหมายจากเนื้อร้องซึ่งมีความหมายถึงเกียรติยศ ประวัติและความเป็นมาของมหาวิทยาลัยบูรพา ซึ่งการออกแบบดนตรีเพลงมาร์ชเทาทองนั้น ผู้เรียบเรียงได้ออกแบบและเรียบเรียงดนตรีมาในรูปแบบของ เพลงมาร์ช หรือ เพลงเดินแถวของทหารซึ่งจะให้ความรู้สึกมั่นคง และภาคภูมิใจในเกียรติยศของมหาวิทยาลัย บูรพา บทเพลงมาร์ชมหาวิทยาลัยบูรพานี้ใช้รูปแบบของการบรรเลงในรูปแบบของวงซิมโฟนิคแบนด์ (Symphonic Band) ขับร้องโดยวงขับร้องประสานเสียงแห่งมหาวิทยาลัยบูรพา (BUU Chorus)

บทสรุป

ดังนั้น จากการจัดทำบทเพลงประจำมหาวิทยาลัยบูรพานั้น ผู้จัดทำพบว่าบทเพลงมหาวิทยาลัย ดังกล่าวที่ถูกเรียบเรียงเสียงประสานใหม่นั้น สามารถทำให้ผู้ฟังเข้าถึงบทเพลงได้ง่าย ไม่เกิดความรู้สึกว่า บทเพลงมหาวิทยาลัยเป็นเรื่องไกลตัวที่จะสามารถฟังได้ต่อเมื่อมีพิธีการเท่านั้น เข้าถึงโดยไม่จำกัดเพศ อายุ หรือบริบทหน้าที่ทางสังคม เนื่องด้วยบทเพลงดังกล่าวมีความเท่าทันเหมาะสมกับยุคสมัยไม่ว่าจะเป็นแนวดนตรี แนววิธีการขับร้อง แต่ยังคงไว้ด้วยเอกลักษณ์ ทำนองหลัก และเนื้อร้องไว้ตามเดิม เพื่อเป็นการให้เกียรติ ผลงานแต่ผู้ประพันธ์บทเพลงด้วย โดยผู้เรียบเรียงได้ทำการวางแผน การเรียบเรียงเสียงประสานของแต่ละ บทเพลงให้มีทิศทางของการบรรเลงเพลงให้มีจุดเด่น และเอกลักษณ์อย่างชัดเจนเพื่อให้สอดคล้องกับ ความรู้สึก อารมณ์ และความหมายของแต่ละบทเพลงนั้นให้มากที่สุด โดยการวางแผนการซ้อม และวางแผน ในกระบวนการบันทึกเสียงอย่างรอบคอบ ซึ่งในระหว่างการทำงานแต่ละขั้นตอนนั้น ผู้เรียบเรียงได้แนวคิด ในการพัฒนาผลงานอัลบั้มเพลงประจำมหาวิทยาลัยชุดนี้ จากการทำงานร่วมมือกันในแต่ละฝ่าย จากการ เสนอและระดมความคิดเห็นของทีมงานทุกฝ่าย เพื่อนำมาพัฒนาต่อยอด หาสิ่งที่เหมาะสม และสมบูรณ์แบบ ที่สุดของในแต่ละบทเพลง

บรรณานุกรม

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

มหาวิทยาลัยบูรพา (2560). *ประวัติมหาวิทยาลัย*. วันที่สืบค้นข้อมูล 30 กันยายน 2563, เข้าถึงได้จาก <http://www.lib.buu.ac.th/buuarchives/ประวัติมหาวิทยาลัย>

George Torres. (2013). *Encyclopedia of Latin American Popular Music*. California : Greenwood.

การวิเคราะห์และตีความบทประพันธ์ บทเพลง Three Pieces for Clarinet Solo
ประพันธ์โดย อิกอร์ สตราวินสกี

Analysis and Interpretation of Three Pieces for Clarinet Solo
Composed by Igor Stravinsky

อักรพล เดชวัชรนนท์¹
Akkarapon Dejjwacharanon

บทคัดย่อ

บทความนี้ผู้เขียนได้นำเสนอแนวทางการวิเคราะห์และตีความบทเพลงในแนวทางของผู้เล่นคลาริเน็ต โดยเลือกบทเพลง Three Pieces for Clarinet Solo ประพันธ์โดย อิกอร์ สตราวินสกี บทความนี้คือแนวทางการวิเคราะห์ ตีความ เพื่อการบรรเลงโดยประสบการณ์ของผู้เขียน เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาการตีความและวิธีการบรรเลงคลาริเน็ตสามารถนำไปประยุกต์ใช้ให้เกิดประโยชน์ต่อการบรรเลงบทเพลงนี้หรือนำไปพัฒนาแนวทางในการบรรเลงในบทเพลงอื่นๆ

คำสำคัญ: อิกอร์ สตราวินสกี, การตีความบทเพลงคลาริเน็ต, อรรถาธิบายวิธีการบรรเลงคลาริเน็ต

Abstract

In this article, the author presents a method for analyzing and interpreting songs in a clarinet player approach by selected the repertoire “Three Pieces for Clarinet Solo” composed by Igor Stravinsky. The content of the article is classified into the subject of form analysis, music interpretation and explain how to play. The guideline in this article is an analysis and interpretation guideline for playing by the author’s experience. As a guideline for the study of interpretation and methods of playing the clarinet, it can be applied for the benefit of playing this song or developing a guideline for playing it in other song.

Keyword: Three Pieces for Clarinet Solo, Igor Stravinsky

¹อาจารย์ประจำสาขาคณตรีและการแสดง คณะคณตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

อิกอร์ สตราวินสกี (ค.ศ. 1882-1971) เกิดเมื่อวันที่ 17 มิถุนายน ค.ศ. 1882 เริ่มเรียนดนตรี โดยเรียนเปียโนกับมารดาตั้งแต่อายุ 9 ปี แต่เมื่อเติบโตขึ้นสตราวินสกีเข้าศึกษาต่อทางด้านกฎหมายที่มหาวิทยาลัยเซนต์ปีเตอร์สเบิร์ก ในประเทศรัสเซียโดยไม่ได้ศึกษาในสถานศึกษาที่เกี่ยวกับดนตรี ต่อมาได้ศึกษา การประพันธ์เพลงเป็นการส่วนตัวกับ ริมสกี คอร์ซาคอฟ (Rimsky Korsakov) สตราวินสกีคือคีตกวีที่ขึ้นชื่อ ในเรื่องของการประพันธ์บัลเลต์ ผลงานบัลเลต์ที่สร้างชื่อให้เขาได้แก่ Firebird (ค.ศ. 1910), Petrushka (ค.ศ. 1911) และ The Rite of Spring (ค.ศ. 1913) ทั้งชีวิตของสตราวินสกีได้ย้ายถิ่นอาศัยจากประเทศ รัสเซีย ไปประเทศสวิตเซอร์แลนด์ ประเทศฝรั่งเศส และประเทศสหรัฐอเมริกา แต่ละช่วงชีวิตของเขาจะ ประพันธ์เพลงด้วยลีลาที่หลากหลายและนำอิทธิพลที่เขาได้รับจากสิ่งแวดล้อมรอบตัวมาใช้ในการประพันธ์ เพลงของเขาเสมอ ในช่วงที่สตราวินสกีอาศัยอยู่ที่ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ (ค.ศ. 1914-1920) ผลงาน การประพันธ์ในช่วงนี้ได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีของประเทศเยอรมัน ไอร์แลนด์ ฝรั่งเศส อิตาลี สเปน อีกทั้งยังได้ เพิ่มเติมดนตรีที่หลากหลายของอเมริกาเหนือ แต่เป็นที่น่าสนใจของชนชาติเหล่านี้ไม่พบปรากฏอยู่ ในผลงาน Three Pieces for Solo Clarinet ที่ประพันธ์ขึ้นในช่วงที่เขาอาศัยอยู่ที่สวิตเซอร์แลนด์ (ค.ศ. 1918) เลยแม้แต่น้อย จึงมีคำถามเกิดขึ้นว่าสตราวินสกีมีแรงบันดาลใจหรือได้รับอิทธิพลจากอะไรใน การประพันธ์เพลง Three Pieces for Solo Clarinet

จากการสืบค้นข้อมูลและประวัติช่วงชีวิตและการประพันธ์เพลงของสตราวินสกีจึงทำให้พบ คำตอบว่าสตราวินสกีได้รับอิทธิพลในการประพันธ์เพลง Three Pieces for Solo Clarinet จาก “ดนตรีแร็กไทม์” (Ragtime) ในช่วงชีวิตที่สตราวินสกีอาศัยที่ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ เขาได้ศึกษาดนตรีแร็ก ไทม์จากโน้ตเพลงแร็กไทม์จำนวนมาก และผลงานที่เกิดขึ้นในช่วงนี้ล้วนได้รับอิทธิพลจากดนตรีแร็กไทม์ และดนตรีแจ๊ส ยกตัวอย่างเช่นผลงานที่มีชื่อว่า “L’histoire du soldat” ในคำแปลภาษาอังกฤษว่า “The Soldier’s Tale” เป็นบทเพลงดนตรีกึ่งการแสดงที่เรียกว่า Theatrical work คือดนตรีที่ประกอบ ด้วยการอ่านบรรยายเรื่องราว การเต้นของนักเต้น ในผลงานชิ้นนี้มีท่อนหนึ่งชื่อท่อนว่า Ragtime ที่มีช่วงที่ โหมทึฟและจังหวะคล้ายกับโหมทึฟของ Three Pieces for Clarinet Solo นอกจากนั้นสตราวินสกียังใช้จังหวะ ส่วนโน้ตของเพลงแร็กไทม์มาใช้ในผลงานเดี่ยวคลาริเน็ตของเขาอีกด้วย²

วิเคราะห์สังคีตลักษณะของบทเพลง

ในบทเพลงนี้เป็นบทเพลงสำหรับเดี่ยวคลาริเน็ต แบ่งเป็น 3 กระทบวนโดยโครงสร้างของแต่ละ กระทบวนนั้นเป็นรูปแบบอิสระ มีลีลาแตกต่างกัน ผู้เขียนได้วิเคราะห์และตีความโดยละเอียดตามลำดับกระทบวน เพลงดังนี้

กระทบวนที่ 1 ในกระทบวนนี้ใช้ A คลาริเน็ต (Clarinet in A) ในอัตราจังหวะห้าผู้ประพันธ์ได้ กำหนดลีลา ความเข้มเสียง และอัตราจังหวะของบทเพลงไว้อย่างชัดเจน คือ ‘Sempre p e molto tranquillo’ ผู้เขียนตีความว่า ให้เล่นในความเข้มเสียงเบาอย่างสม่ำเสมอในความรู้สึกที่เงียบสงบมาก คำว่า

²อัครพล เดชวัชรนนท์. “การแสดงคลาริเน็ตริยนิพนธ์”(วิทยานิพนธ์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557), 4-5.

“เจียบสงบมาก” ผู้เขียนตีความเป็นลักษณะของบรรยากาศ ความเจียบสงบจะมากหรือน้อยไม่ได้ขึ้นอยู่กับว่าต้องเล่นให้มีความเบามากที่สุด หากแต่ต้องสร้างสีสันทันและเอกลักษณ์ของเสียง (Tone Color) ให้เป็นลักษณะของความเจียบสงบ การที่สตราวินสกีเลือกใช้ A คลาริเน็ต บรรเลงในระดับเสียงต่ำของคลาริเน็ตที่เรียกว่าระดับเสียงชาลูโม (Chalumeau register) ระดับเสียงชาลูโมคือระดับเสียงต่ำตั้งแต่เสียง E ต่ำที่สุดไปจนถึงเสียง Bb กลางของคลาริเน็ต สีสันทันในระดับเสียงต่ำของคลาริเน็ตเหมาะสมกับความเจียบสงบในกระบวนนี้ เนื่องจากสีสันทันของเสียง A คลาริเน็ต มีความทุ้ม กว้าง และลึก ต่างจาก Bb คลาริเน็ตที่มีความใส แหลม และมีชีวิตชีวามากกว่า A คลาริเน็ต

อัตราความเร็วของจังหวะที่กำหนดไว้ให้ตัวดามีค่าเท่ากับ 52 หากแต่ต้องมีความยืดหยุ่นเพื่อสร้างความสวยงามให้กับประโยคของบทเพลงในกระบวนนี้ ผู้เขียนเลือกใช้เทคนิคการใช้อัตราจังหวะลัก (Rubato) มาใช้ในช่วงที่เป็นมีเครื่องหมายหายใจ (Breath mark) หรือตัวหยุด (Rest) เช่นในตัวอย่างห้องที่ 5 และ 6 นักคลาริเน็ตบางคนอาจมีมุมมองที่เลือกเล่นตามจังหวะอย่างตรงไปตรงมา ผู้เขียนมองว่าการเล่นจังหวะแบบตรงไปตรงมานั้นจะได้ความรู้สึกในความเจียบสงบของสิ่งที่ไม่มีชีวิต ผู้เขียนไม่ได้ต้องการให้ตรงไปตรงมาที่สุดเท่าที่จะทำได้ ไม่ใช่เพียงแค่เป็นบรรยากาศของความสงบ แต่ต้องเป็นอารมณ์ความรู้สึกที่สงบที่มีชีวิตหรือความสงบในใจของมนุษย์ จึงไม่ได้เล่นแบบตรงไปตรงมาเพื่อให้ทำนองรู้สึกถึงความเคลื่อนไหวและมีชีวิต

ตัวอย่างที่ 1 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1 - 6



จุดที่น่าสนใจอีกจุดหนึ่งคือเครื่องหมายประจำจังหวะ (Time signature) ที่แปรเปลี่ยนชีพจรของจังหวะไปในแทบทุกห้อง เครื่องหมายกำหนดจังหวะทั้งหมดที่ปรากฏในกระบวนนี้คือ 2/4, 5/8, 3/4, 3/8, 5/8, 6/8 และ 7/8 หากผู้บรรเลงให้ความใส่ใจในการเปลี่ยนชีพจรจังหวะที่ปรากฏในเพลงนี้จะทำให้ประโยคเพลงมีความน่าสนใจกว่าการทำให้ประโยคสวยงามเพียงอย่างเดียว เป็นเทคนิคการประพันธ์ที่จะพบได้บ่อยในผลงานเพลงของสตราวินสกี ลักษณะของการเปลี่ยนแปลงอัตราจังหวะเช่นนี้มักพบในเพลงของสตราวินสกีโดยเฉพาะเพลงประเภทบัลเลต์ ผู้เขียนได้ทดลองจินตนาการถึงอารมณ์ของการเต้นรำ (Dance) ตามชีพจรจังหวะ (Pulse) ที่แปรผัน แต่ไม่เน้นหนักมากจนเกินไป ยังคงบรรยากาศของความนิ่งสงบเป็นหลัก

ผู้เขียนได้จำแนกตอนของกระบวนที่ 1 เป็น 4 ตอนด้วยโน้ตตัวหยุดที่ปรากฏในเพลง หากกล่าวถึงสิ่งที่ทำหน้าที่แบ่งประโยคเพลงคือเครื่องหมายหายใจ โน้ตตัวหยุดในกระบวนนี้ก็ทำหน้าที่เหมือนเป็นเครื่องหมายยึดจังหวะ (Fermata) โดยอาจทิ้งช่วงเวลาให้นานกว่าค่าตัวหยุด เพื่อทำหน้าที่เป็นตัวแบ่งตอนเพลงรวมถึงอารมณ์และความรู้สึก โน้ตตัวหยุดในกระบวนที่ 1 นี้มีทั้งสิ้น 4 จุดคือ ห้องที่ 3, 9, 24 และห้องที่ 28 แสดงให้เห็นถึงการใช้ช่องว่างในการสร้างอารมณ์และความรู้สึกที่ชัดเจนยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 2 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1 - 30

Sempre p e molto tranquillo. MM ♩ = 52

Measures 1-30 are shown, with measures 29 and 30 marked *poco più f e poco più mosso* and *lunga* respectively.

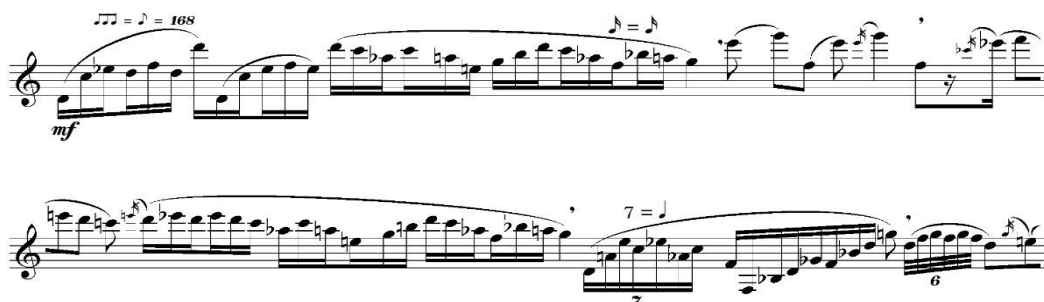
จากภาพตัวอย่างตอนนำเสนอทำนองหลักในห้องที่ 1 - 3 เป็นประโยคสั้นๆ โดยกลุ่มโน้ต ที่จะนำไปสู่การพัฒนาทำนองในตอนต่อไป ช่วงที่ 2 อยู่ในช่วงของห้องที่ 4 - 9 เป็นการตอบทำนองหลักที่ได้นำเสนอมา ช่วงที่ 3 ในห้องที่ 10 - 28 จะเป็นการเดินทำนองที่แปรเปลี่ยนไปและมีการเคลื่อนไหวมากขึ้น เป็นช่วงที่เผยให้เห็นถึงศูนย์กลางของเสียง (Tone center) ได้อย่างชัดเจนคือโน้ต E ต่ำที่สุดของคลาริเน็ต ในตอนท้ายสุดของกระบวนที่ 1 คือ 2 ห้องสุดท้ายที่มีความแตกต่างจากทั้ง 3 ตอนแรกในเรื่องของระดับเสียง

ที่มีความดัง จังหวะที่เร็วขึ้น และจบด้วยเสียง Eb ไม่ใช่เสียง E ที่นำเสนอในตอนที่ 3 แม้จะเป็นประโยชน์สักเพียง 2 ห้องแต่กลับทำให้บทเพลงมีความน่าสนใจและชัดเจนในแนวทาง โน้ต Eb สุดท้ายที่ลากผ่านเครื่องหมายเฟอร์มาตา กำหนดคำว่า 'lunga' ซึ่งหมายความว่า เล่นยาวกว่าค่าโน้ตหรือค่าตัวหยุด จนนำเข้าสู่กระบวนต่อไป

กระบวนที่ 2 ในกระบวนนี้มีความแตกต่างกันจากกระบวนที่ 1 อย่างมากแต่ยังคงใช้ A คลาริเน็ตในการบรรเลง ผู้เขียนแบ่งกระบวนที่ 2 เป็น 3 ช่วงที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน จุดเด่นของกระบวนนี้คือการใช้ช่วงระดับเสียงที่กว้างตั้งแต่ต้นเพลง การข้ามระดับเสียงในโน้ตที่มีความถี่และความเร็วสูงและอัตราจังหวะเร็วจากภาพตัวอย่างที่ 3 โดยเริ่มจากโน้ต D ในระดับเสียงต่ำ (Chalumeau register) ข้ามขึ้นไปโน้ต C ในระดับเสียงกลาง (Clarion register) อย่างรวดเร็ว

ระดับเสียงกลางคือระดับเสียงช่วงกลางของคลาริเน็ตที่เริ่มตั้งแต่เสียง B กลาง ไปจนถึงเสียง C ออกเทพที่ 3 ของ A คลาริเน็ตและกระโดดไปที่เสียง D ในระดับเสียงสูง (Altissimo register) (ดูตัวอย่างที่ 4) ทั้งหมดนี้เกิดขึ้นในจังหวะที่รวดเร็วในเครื่องหมายโยงเสียง จัดว่าเป็นจุดที่ยากของคลาริเน็ตเนื่องจากต้องทำโน้ตที่มีขึ้นคู่ห่างเชื่อมต่อกันในขณะที่จังหวะดำเนินไปรวดเร็ว

ตัวอย่างที่ 3 Three Pieces, Igor Stravinsky ช่วงต้นของกระบวนที่ 2



ตัวอย่างที่ 4 ช่วงเสียงของคลาริเน็ต

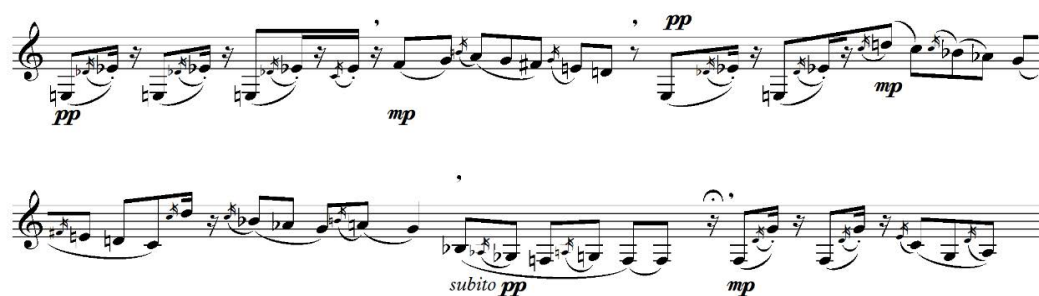


ข้อสังเกตอีกประการหนึ่งคือในกระบวนที่ 2 สตราวินสกีไม่ได้เขียนเส้นกันห้องแต่ใช้เครื่องหมายหายใจ โน้ตตัวหยุดและเครื่องหมายยึดจังหวะในการแบ่งประโยคเพลง (ดูตัวอย่างที่ 5) ผู้เขียนวิเคราะห์ว่าการไม่มีเส้นกันห้องทำให้ผู้เล่นมีอิสระในการสร้างสีสันในประโยคเพลงและตีความบทเพลงในแบบของตนเองได้หลากหลาย

ในช่วงต้นของกระบวนเป็นการนำเสนอทำนองที่รวดเร็ว เปรียบเสมือนนกที่บินโฉบไปมาอย่างรวดเร็ว ผู้บรรเลงต้องใช้เทคนิคขั้นสูงและสมาธิในการเล่นอย่างมากเนื่องจากเป็นการดำเนินทำนองที่รวดเร็วแต่ไม่ได้มีลักษณะของบันไดเสียง กล่าวคือเป็นขั้นคู่ที่ค่อนข้างกว้างในตอนเริ่ม ต้องอาศัยความชำนาญในการเล่นเชื่อมเสียงอย่างรวดเร็ว

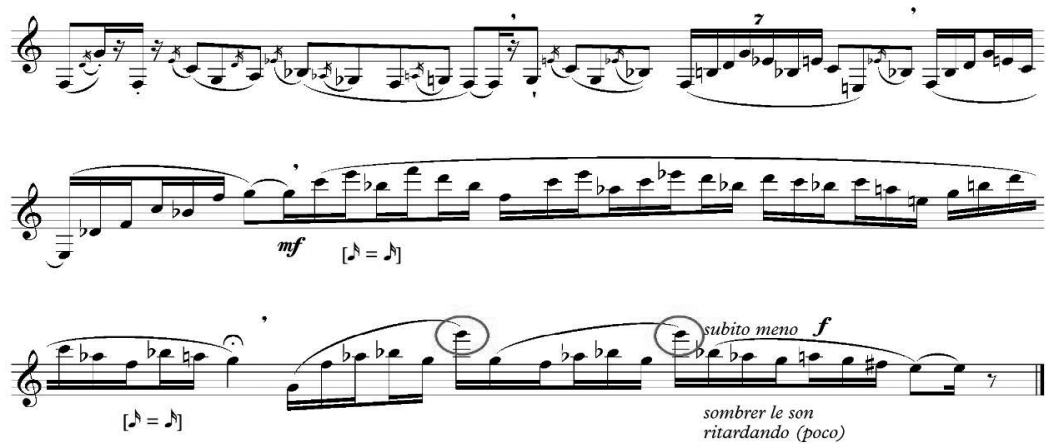
ช่วงกลางของกระบวนจะมีลักษณะที่แตกต่างจากช่วงแรกโดยการเดินทำนองที่ช้าลงตามส่วนของโน้ตที่กว้างขึ้นในช่วงเสียงกลางและต่ำ และใช้โน้ตสะบัดในการสร้างสีสันให้บทเพลง เปรียบเสมือนตัวละครคนละตัวกับในช่วงต้น ผู้เขียนจินตนาการถึงการก้าวย่างของแมวที่ค่อยตะครุบนกที่โฉบบินไปมา ทั้งนี้ความเป็นจริงเพลงนี้มีใช้บทเพลงบรรยายเรื่องราว (Program Music) หากแต่เป็นการเปรียบเทียบจากการตีความของผู้เล่นและสื่อสารให้เห็นภาพเพื่อความเข้าใจที่ชัดเจนที่สุดของผู้อ่าน

ตัวอย่างที่ 5 Three Pieces, Igor Stravinsky ช่วงกลางของกระบวนที่ 2



จากช่วงกลางเข้าสู่ช่วงท้ายของกระบวนโดยการกลับมาของลีลาที่เร้าร้อนของทำนองในช่วงต้น จุดสูงสุดของบทเพลงในกระบวนนี้อยู่ในประโยคที่ใช้โน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตสูงที่สุดของกระบวน

ตัวอย่างที่ 6 Three Pieces, Igor Stravinsky ช่วงท้ายของกระบวนที่ 2



กระบวนที่ 3 คือการเคลื่อนไหวครั้งสุดท้ายที่สับสนวุ่นวายแต่สม่ำเสมอ กล่าวคือ การมีโน้ตจำนวนหนาแน่นมากจนไม่มีที่หยุดพักทั้ง 61 ห้อง ในขณะที่เครื่องหมายประจำจังหวะที่เปลี่ยนตลอดเวลาแต่ยังคงสม่ำเสมอในอัตราส่วนจังหวะแบ่งย่อย (Subdivide) และความเข้มเสียงคงที่ตลอดทั้งกระบวน โดยมีลักษณะเหมือนการเต้นรำ สตราวินสกีใช้ลักษณะของดนตรีแจ๊สอย่างชัดเจนในกระบวนนี้ ด้วยการใช้โน้ตสลับและโน้ตสามพยางค์ให้ความรู้สึกถึงสำเนียงของดนตรีแจ๊ส รวมถึงอัตราส่วนของโน้ตในบางช่วงที่ให้ความรู้สึกคล้ายจังหวะสวิง (Swing) ของดนตรีแจ๊ส

ตัวอย่างที่ 7 กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1-5 การใช้โน้ตสลับและโน้ตสามพยางค์



ตัวอย่างที่ 8 กระบวนที่ 3 ห้องที่ 11 - 14 อัตราส่วนโน้ตที่ให้ความรู้สึกถึงจังหวะสวิง (Swing) ในดนตรีแจ๊ส



สิ่งที่น่าสนใจของกระบวนนี้คือความละเอียดของผู้ประพันธ์ในการกำหนดเครื่องหมายสั้นและยาว ชัดเจนและหากผู้บรรเลงปฏิบัติอย่างเคร่งครัดจะทำให้เกิดสีสันจากความต่างของสำเนียงในแต่ละโน้ต จากความเข้มเสียงที่ดังและเบียมด้วยพลังตั้งแต่ต้นกระบวน (ดูตัวอย่างที่ 9) มาถึงจุดสูงสุดของบทเพลง คือโน้ต Bb ลากยาวตัวสุดท้ายที่เบาลงทีละน้อยและจบด้วยโน้ตสะบัดเสียง Bb สูงขึ้นไปหนึ่งช่วงคู่แปด ถือเป็นเสน่ห์ของบทเพลงที่ผู้บรรเลงแต่ละคนได้มีความคิดสร้างสรรค์ในการเล่นที่แตกต่างกันไป

ตัวอย่างที่ 9 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 3 ช่วงเริ่มต้นผู้ประพันธ์ระบุให้เล่นความเข้มเสียง **f** ตั้งแต่ต้นเพลงจนจบเพลง



ตัวอย่างที่ 10 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 3 ห้องที่ 61



อธิบายวิธีการบรรเลง

กระบวนที่ 1 ช่วงต้นของกระบวนแรกนี้ผู้เขียนบรรเลงในความรู้สึกที่เรียบ เคลื่อนไหวช้า ไม่กระตือรือร้น และแว้งว้าง ในความเข้มเสียง **p** โดยการวางรูปปากที่คงที่ไม่เคลื่อนไหว เพื่อเปล่งประกาย สีสันของช่วงเสียงต่ำใน A คลาริเน็ตที่มีความทุ้ม ลึก อ่อน และกว้าง ได้อย่างเต็มที่ อีกหนึ่งจุดที่ผู้เขียนให้ความสำคัญคือการแบ่งประโยคเพลง ผู้เขียนเลือกที่จะหายใจเฉพาะที่ผู้ประพันธ์กำหนดเครื่องหมายหายใจจากโน้ตต้นฉบับไว้เท่านั้น หากพบตัวหยุด (Rest) ผู้เขียนจะกลืนหายใจ จากการตีความบทเพลงผู้เขียนมองว่าผู้ประพันธ์ต้องการให้เชื่อมต่อประโยคเพลงกับประโยคถัดไปแม้ว่าจะมีตัวหยุดก็ตาม จากตัวอย่างตัวหยุดเข้บัตหนึ่งชั้นในห้องที่ 3 ผู้เขียนหยุดเสียงโดยทางเสียงของโน้ต G# นั้นจะไม่บรรเลงในลักษณะปิดหรือเก็บประโยคแต่จะเปิดทางเสียงเพื่อประโยคต่อไป และหายใจตรงจุดที่ผู้ประพันธ์ให้หายใจ

ตัวอย่างที่ 11 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1-5



ผู้เขียนตัดสินใจบรรเลงโน้ตสลับให้ตรงจังหวะไม่บรรเลงก่อนจังหวะเนื่องจากต้องการสร้างความรู้สึกมั่นคง แน่วแน่ จินตนาการถึงการทำให้สมาธิหรือการเดินจงกรมที่การบรรเลงโน้ตสลับ เปรียบเสมือนความรู้สึกของสัมผัสแรกที่สัมผัสกับพื้นดินเวลาอย่างแท้จริง

ตัวอย่างที่ 12 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนการที่ 1 ห้องที่ 1 - 13



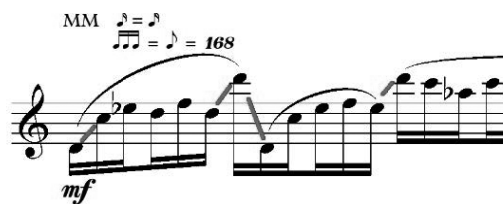
สิ่งสำคัญที่ผู้เขียนปฏิบัติอย่างเคร่งครัดคือ การรักษาความคงที่ของจังหวะในกรอบของความเข้มเสียง *p* ตลอดทั้งกระบวนการเพื่อไม่ให้สูญเสียความรู้สึกเยียบสงบ จากการศึกษาพบว่าตลอดทั้งกระบวนการที่ 1 นั้นจะไม่มีคำสั่งให้ช้าลงจนถึงห้องที่ 29 ที่กำหนดว่า *poco piu f e poco piu mosso* ซึ่งหมายความว่า ให้บรรเลงดังขึ้นและช้าลงเล็กน้อย

ตัวอย่างที่ 13 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนการที่ 1 ห้องที่ 29 - 30



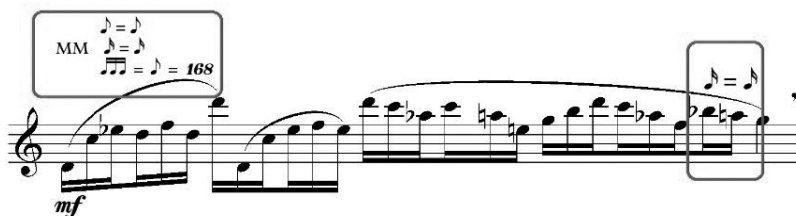
กระบวนการที่ 2 ข้อสังเกตของกระบวนการนี้คือไม่มีเส้นกันห้อง ผู้เขียนแบ่งประโยคเพลงจากเครื่องหมายหายใจที่ผู้ประพันธ์กำหนดเช่นเดียวกันกับกระบวนการแรก ช่วงแรกเริ่มด้วยการดำเนินทำนองที่รวดเร็ว แต่ด้วยระยะห่างของขั้นคู่ที่กว้างในบางช่วงจึงทำให้เกิดปัญหาในการเชื่อมเสียงให้ดำเนินไปได้อย่างเรียบเนียน ผู้เขียนจึงให้ความสำคัญเป็นพิเศษในจุดที่ระยะห่างของขั้นคู่มาดังตัวอย่าง ในขั้นตอนของการซ้อมผู้เขียนซ้อมซ้ำในลักษณะของการลากเสียงยาวเพื่อหาจุดที่เชื่อมเสียงได้อย่างเรียบเนียนโดยไม่ฝืน จากนั้นจำความรู้สึกถึงตำแหน่งนั้น และเพิ่มความเร็วขึ้นทีละน้อยตามลำดับจนได้ความเร็วที่กำหนด จุดนี้ต้องให้ความละเอียดแม้การดำเนินทำนองจะรวดเร็ว แต่หากมีโน้ตตัวใดตัวหนึ่งที่ไม่เชื่อมต่อกันอย่างเรียบเนียนจะทำให้ทิศทางของการดำเนินทำนองนั้นเสียไป

ตัวอย่างที่ 14 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 2 ช่วงเริ่มของกระบวน



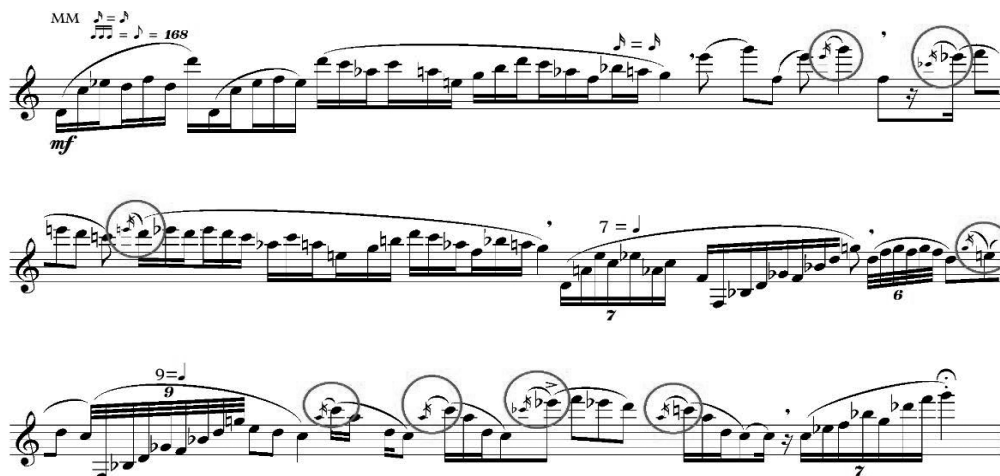
จากการกำหนดอัตราความเร็วตัวเข้บัตหนึ่งขึ้นเท่ากับ 168 ผู้เขียนปฏิบัติตามอัตราความเร็วที่กำหนดโดยเคร่งครัด สิ่งที่ควรระมัดระวังอย่างมากคือการแบ่งส่วนจังหวะโดยเฉพาะโน้ตตัวเข้บัตสองชั้น ผู้ประพันธ์จะระบุโดยละเอียดว่าจุดใดให้บรรเลงในลักษณะของโน้ตสามพยางค์และจุดใดให้บรรเลงตามค่าโน้ตปกติ มีนักคลาริเน็ตจำนวนมากที่ล้มตรงจุดนี้ไป ผู้เขียนจึงให้ความสำคัญตรงจุดนี้เป็นพิเศษ

ตัวอย่างที่ 15 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 2 การกำหนดค่าโน้ต



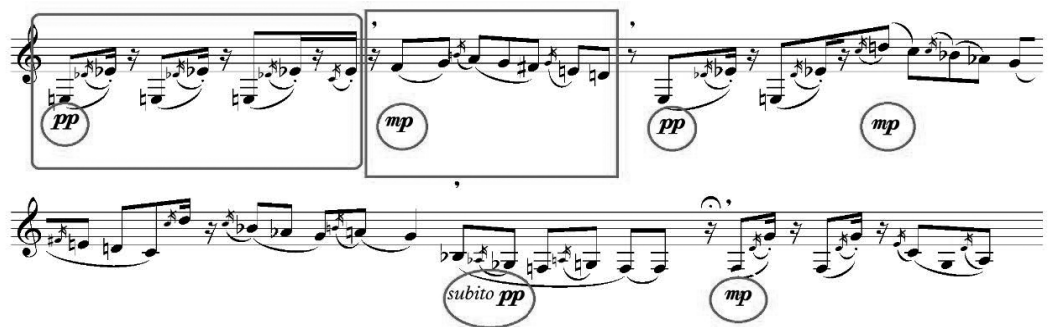
การบรรเลงโน้ตสลับในกระบวนที่ 2 ผู้เขียนเลือกบรรเลงก่อนถึงจังหวะซึ่งแตกต่างจากกระบวนที่ 1 เนื่องจากต้องการความรู้สึกที่ไม่หนักจนเกินไป เหมาะกับการดำเนินทำนองที่รวดเร็วและคล่องตัว ความแตกต่างของวิธีการบรรเลงโน้ตสลับในกระบวนที่ 1 และ 2 นั้นเป็นจุดเล็กๆ ที่สำคัญในการทำให้เกิดอารมณ์และความรู้สึกที่แบ่งแยกกันอย่างชัดเจน

ตัวอย่างที่ 16 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 2 การบรรเลงโน้ตสลับ



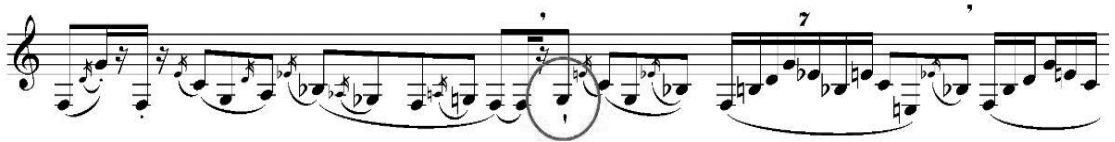
ในช่วงกลางของทำนองนั้นเป็นลีลาของทำนองที่ต่างจากช่วงต้น มีการเดินทำนองที่สุขุมโดยจะแบ่งเป็นสองลักษณะ จุดนี้ผู้ประพันธ์ได้แบ่งชัดเจนโดยกำหนดเครื่องหมายหายใจและความเข้มเสียงที่ต่างกัน จึงเกิดการดำเนินทำนอง 2 ลีลาในช่วงกลางของกระบวนโดยทำนองแรกนั้นผู้เขียนจินตนาการเหมือนการย่างเท้าในลักษณะการย่องของแมว ผู้เขียนจึงบรรเลงให้ได้ความรู้สึกเหมือนแนวตั้ง ทำนองที่ 2 ผู้เขียนบรรเลงในลักษณะของทำนองที่ไพเราะเป็นแนวนอนแตกต่างจากทำนองแรก โดยช่วงกลางของกระบวนนี้จะมีทำนองทั้ง 2 แบบนี้สลับกันไปมา

ตัวอย่างที่ 17 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 2 ช่วงกลางของกระบวน ลีลาที่แตกต่างกันของทำนอง



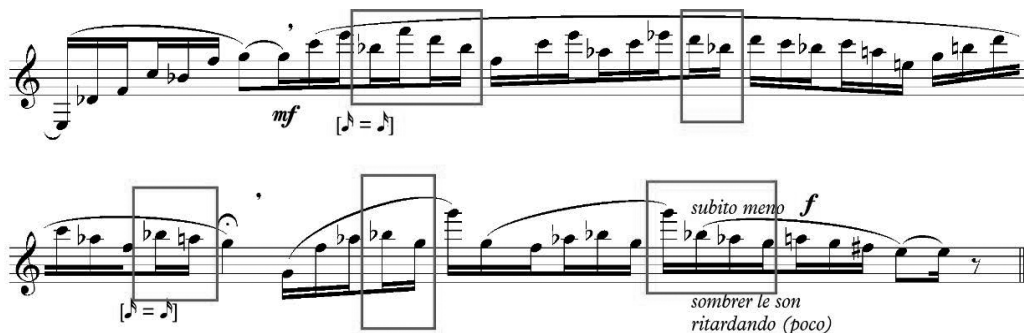
ช่วงก่อนที่จะเข้าสู่ท้ายกระบวนมีเครื่องหมายเสียงสั้นมาก (Staccatissimo) ที่โน้ต G ซึ่งเป็นจุดเดียวที่มีเครื่องหมายเสียงสั้นมากของกระบวน ผู้เขียนบรรเลงโดยใช้ลิ้นดูดที่ทางเสียงเพื่อให้เกิดสำเนียงที่แตกต่างจากเครื่องหมายเสียงสั้น ทำให้เกิดความรู้สึกถึงการสร้างประโยคเพลงใหม่เพื่อนำไปสู่การจบกระบวนที่ 2 อย่างสมบูรณ์

ตัวอย่างที่ 18 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 2 เครื่องหมายเสียงสั้นมาก (Staccatissimo)



ช่วงท้ายของกระบวนที่ 2 กลับเข้าสู่การเดินทำนองที่รวดเร็วและเปี่ยมด้วยความเร้าร้อนของการเดินทำนอง ผู้เขียนระมัดระวังเป็นพิเศษในเรื่องของการบรรเลงโดยคำนึงถึงค่าโน้ตที่กำหนดเหมือนช่วงต้นกระบวน โดยแบ่งค่าโน้ตปกติกับค่าโน้ตสามพยางค์ให้ชัดเจน เหตุที่ต้องระมัดระวังเนื่องด้วยอัตราจังหวะที่มีความเร็ว ทำให้ยากต่อการควบคุมการเคลื่อนไหว วิธีการเดียวที่จะทำได้คือการซ้อมในอัตราจังหวะที่ช้าที่สุดเท่าที่ผู้เขียนควบคุมได้ จากการศึกษาและฝึกซ้อมผู้เขียนเริ่มซ้อมในอัตราจังหวะตัวเซบต์หนึ่งขึ้นเท่ากับ 72 และค่อยๆ เร็วขึ้นตามลำดับจนถึงความเร็วที่กำหนด

ตัวอย่างที่ 19 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 2 ช่วงท้ายกระบวน



กระบวนที่ 3 เป็นกระบวนที่ต้องใช้พลากำลังเป็นอย่างมาก เนื่องจากต้องบรรเลงความเข้มเสียง *f* จนถึงท้ายกระบวน อยู่ในอัตราจังหวะเร็วและไม่มีจุดพัก ผู้เขียนได้เตรียมความพร้อมทางด้านร่างกายเพื่อที่จะส่งพลังตั้งแต่ช่วงต้นจนจบกระบวน จากการศึกษาพบว่าในกระบวนสุดท้ายนี้มีโน้ตสะบัดและลักษณะของโน้ตสามพยางค์ที่คล้ายโน้ตสะบัด ผู้เขียนจึงตีความถึงดนตรีแจ๊สที่ต้องมีสำเนียงของการโหนเสียง และสร้างสำเนียงของเพลงแจ๊สโดยการหย่อนริมฝีปากลงในขณะที่บรรเลงโน้ตสะบัดและตีริมฝีปากอย่างรวดเร็วเพื่อให้เสียงเชื่อมกับโน้ตหลัก จะได้ลักษณะของหัวเสียงที่ยืดหยุ่น ไม่แข็งกระด้าง ซึ่งเป็นบุคลิกของดนตรีแจ๊ส

ตัวอย่างที่ 20 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1 - 3



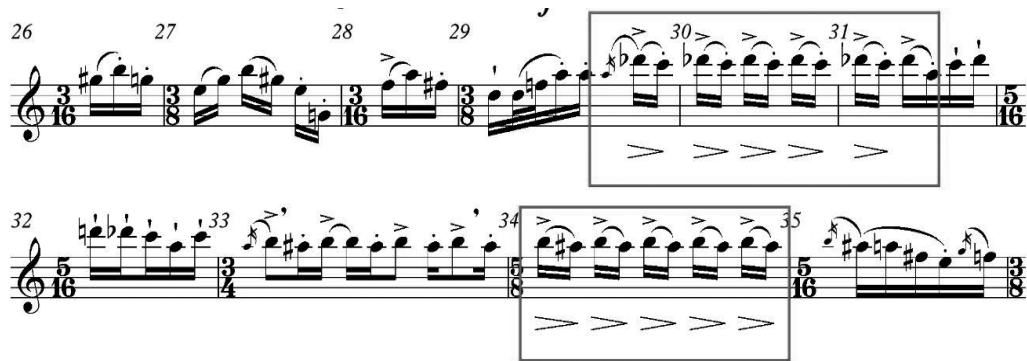
กระบวนที่ 3 นี้ผู้ประพันธ์ได้กำหนดความยาวค่าโน้ตไว้อย่างชัดเจน ซึ่งผู้เขียนให้ความสำคัญกับค่าความสั้นยาวของโน้ตในบทประพันธ์ของสตราวินสกีเป็นอย่างมาก โดยใช้เทคนิคการออกเสียงแทนสำเนียงของเครื่องหมายเสียงสั้นเพื่อสร้างความแตกต่างดังนี้ เสียงสั้น ออกเสียง “ทะ” และเสียงสั้นมาก ออกเสียง “ทุต” เพื่อให้เกิดสำเนียงที่และค่าความยาวของหางเสียงที่แตกต่างกัน

ตัวอย่างที่ 21 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 3 ห้องที่ 21 - 23



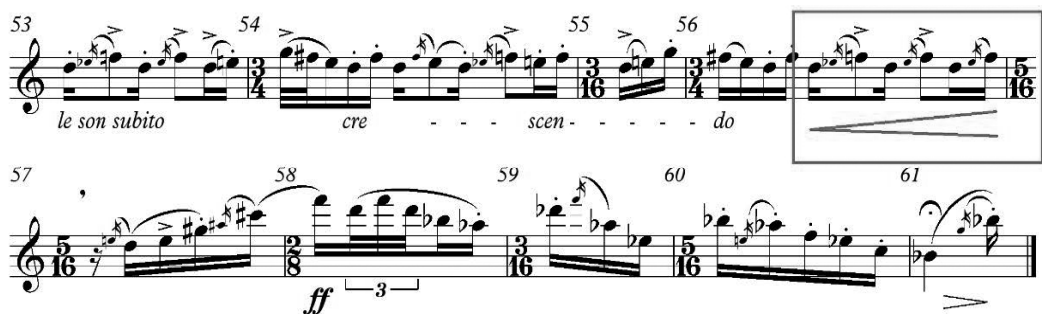
ในท้องที่ 29 - 31 และท้องที่ 34 คืออีกจุดหนึ่งทีผู้เขียนให้ความสำคัญเพราะมีลักษณะที่โดดเด่นของสำเนียงคล้ายดนตรีแจ๊ส เป็นลักษณะของการบรรเลงโน้ตขึ้นคู่ครึ่งเสียงสลับไปมาพร้อมทั้งเบาลงทีละน้อย ผู้เขียนเลือกทีจะบรรเลงหัวเสียงไม่แข็งกระด้างโดยใช้ลมในการเน้นหัวเสียงมากกว่าลิ้น เมื่อใช้ลมในการกำเนิดหัวเสียงเป็นหลักทำให้การทำให้ความเข้มเสียงเบาลงอย่างแนบเนียนในระยะเวลาอันสั้นนั้นทำได้ง่ายและชัดเจนขึ้น อย่างไรก็ตามผู้เขียนได้ทดลองใช้ลิ้นเน้นหัวเสียงมากขึ้น ผลปรากฏว่า หากผู้เขียนใช้ลิ้นในการเน้นหัวเสียงมากขึ้นจะทำให้หัวเสียงมีความแข็งกระด้างจนเกินไปจนทำให้เสียงถัดไปทีต้องเบาลงมีความรู้สึกเหมือนเบาลงทันที (Subito) จะมีความรู้สึกไม่เหมือนกับทีผู้ประพันธ์กำหนดไว้ในเครื่องหมายเบาลงทีละน้อย (Decrescendo)

ตัวอย่างที่ 22 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 3 ท้องที่ 26 - 35



ท้องที่ 54 ก่อนเข้าสู่ช่วงสุดท้ายของบทเพลงกำหนดเครื่องหมายดังขึ้นทีละน้อยไปจนถึงท้องที่ 56 ผู้เขียนสร้างจุดสูงสุดของบทเพลงด้วยการยังไม่เริ่มดังขึ้นชัดเจนในท้องที่ 54 - 56 จนกระทั่งถึงจังหวะที่ 2 ของท้องที่ 56 ผู้เขียนจึงเริ่มดังขึ้นด้วยความจริงจังในท้ายประโยคก่อนทีจะหยุดเสียงในตัวหยุดและเครื่องหมายหายใจในท้องที่ 57 เพื่อบรรเลงประโยคสุดท้ายทีดังทีสุดของบทเพลงได้อย่างถึงอารมณ์

ตัวอย่างที่ 23 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 3 ท้องที่ 53 - 61



การบรรเลงโน้ต Bb ลากยาวในห้องสุดท้าย ผู้เขียนใช้เทคนิคการลากเสียงโดยค้ำความเข้มเสียง ที่ดังมากไว้ก่อนหน้าประมาณ 2 วินาทีเพื่อเป็นการแสดงถึงจุดแวนอนสุดท้ายของเพลงหลังจากที่ดำเนิน ทำนองที่เป็นแนวตั้งมาตลอดทั้งเพลง จากนั้นจึงค่อยๆ เบาลงมาตรงถึงจุดที่เบาและบรรเลงโน้ต Bb สุดท้าย ในสีสันทันที่แตกต่างจากความเร้าร้อนของทั้งกระบวนการสร้างอารมณ์ซับซ้อน

ตัวอย่างที่ 24 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนการที่ 3 ห้องที่ 60 - 61



อธิบายวิธีการบรรเลงในบทความนี้เป็นกรณีศึกษาจากการปฏิบัติที่เกิดขึ้นจริง โดยมุมมองของผู้เขียนที่ใช้องค์ความรู้และประสบการณ์ในการแก้ไขปัญหา พัฒนา และสร้างเสียงจากจินตนาการ ผู้เขียนหวังว่าบทความนี้จะมีประโยชน์และเป็นแนวทางหนึ่งที่ทำให้ผู้อ่านได้ศึกษาและนำไปพัฒนาต่อยอด องค์ความรู้ในด้านการแสดงดนตรีให้ทัดเทียมระดับสากล

บรรณานุกรม

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2560). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกศกะรัต

—. (2554). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกศกะรัต

—. (2561). *ทฤษฎีดนตรี*. พิมพ์ครั้งที่ 15. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกศกะรัต

อัศรพล เดชวัชรนนท์. (2557). *การแสดงคลาริเน็ตดุซมิเนียนท์*. กรุงเทพมหานคร

การสร้างสรรคการแสดงนาฏศิลป์ระบำโบราณคดีของกรมศิลปากร¹

The Creation of archaeological dance performance of the Fine Arts Department

นพพล จำเริญทอง²

Noppon Jamreantong

บทคัดย่อ

การสร้างสรรคงานนาฏศิลป์รูปแบบระบำจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ เกิดขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2510 จากแนวคิดของ นายธนิต อยู่โพธิ์ อธิบดีอธิบดีกรมศิลปากร ได้สร้างระบำโบราณคดีขึ้น 5 ชุดการแสดง คือ ระบำทวารวดี ระบำศรีวิชัย ระบำลพบุรี ระบำเชียงแสนและระบำสุโขทัย ซึ่งได้พบภาพเขียน ภาพปั้น และภาพจำหลักตามโบราณสถาน และโบราณวัตถุสมัยต่างๆ ทั้งที่พบในประเทศไทย และประเทศใกล้เคียง จึงได้นำมาประกอบแนวคิดประดิษฐ์การแสดงขึ้น

ระบำโบราณคดี ที่สร้างขึ้นผ่านขั้นตอนกระบวนการสร้างสรรค์ด้วยความประณีต มีลักษณะทางศิลปะที่มีความลงตัว มีการค้นคว้าข้อมูลทางโบราณคดีและประวัติศาสตร์มาใช้อ้างอิงผสมผสานกับจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ แบ่งออกเป็น 4 ด้านได้ดังนี้ 1. ข้อมูลหลักฐานทางประวัติศาสตร์ โบราณสถาน โบราณวัตถุ ตำรา การลงพื้นที่หาข้อมูล 2. การออกแบบท่ารำ รูปแบบของระบำ สร้างท่าขึ้นใหม่ 3. การออกแบบเครื่องแต่งกาย สร้างเอกลักษณ์แต่ละชุดให้มีความพิเศษตามยุคสมัย 4. การออกแบบดนตรี ประพันธ์ทำนอง และสร้างเครื่องดนตรีให้เหมาะสมตามข้อมูล ปัจจัยทั้งสี่ประการเป็นสิ่งสำคัญในการสร้างสรรคงานนาฏศิลป์รูปแบบระบำจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์และถือเป็นต้นแบบงานสร้างสรรค์ต่อมา

คำสำคัญ: ระบำโบราณคดี, หลักฐานทางประวัติศาสตร์, การสร้างสรรค์

¹บทความเรื่องนี้เป็นส่วนหนึ่งของการทบทวนวรรณกรรมในงานวิจัยของผู้เขียนเรื่องการสร้างสรรคนาฏศิลป์จากข้อมูลประวัติศาสตร์ เมืองศรีโปล

²อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

Abstract

The creation of traditional dance from the historical evidence called archaeological dance was created in 1967 by Mr. Thanit Yupho, a former director-general Fine Arts Department who created 5-performances of archaeological dances consists of Dvaravati dance, Srivijaya dance, Lopburi dance, Chiang Saen dance, and Sukhothai dance which were inspired by the historical evidence such as paintings, sculptures, and bas-relief from the archaeological sites, antiques from various periods which found in Thailand and neighbor countries. Therefore, the dances were created.

The archaeological dances were created through the elaborate process with a flawless artistic style. It used the information of archaeological and historical research with the imagination of the creator. It was divided into 4 parts including 1) Historical evidence, archaeological site, antiquities, textbook, and field research. 2) The newly created dance posture and dance design patterns 3) Costume design for creating a unique style of each era 4) Musical composition and creation of musical instruments according to the information. Thus, these were important factors used in the creation of traditional dance from the historical evidence in the following time as a model.

Keywords: Archaeological dance, Historical evidence, Creative

1. ความสำคัญและที่มาของปัญหา

บทความฉบับนี้เป็นบทความวิชาการที่มาจากการวิจัยการสร้างสรรคนาฏศิลป์จากข้อมูลประวัติศาสตร์ เมืองศรีฟโล ของนายพนพล จำเริญทอง เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไทย รูปแบบระบำจากแหล่งประวัติศาสตร์ภาคตะวันออก เมืองศรีฟโล โดยนำหลักแนวคิดการสร้างงานมาจากระบำโบราณคดีของนายธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร ทั้ง 5 ชุดได้แก่ ชุดที่ 1 ระบำทวารวดี ชุดที่ 2 ระบำศรีวิชัย ชุดที่ 3 ระบำลพบุรี ชุดที่ 4 ระบำเชียงแสนและ ชุดที่ 5 ระบำสุโขทัย เป็นแนวคิดในการดำเนินงานวิจัยการสร้างสรรคงานนาฏศิลป์ของชุมชนแต่ละยุคแต่ละสมัยต่างมีวัฒนธรรมและวิวัฒนาการที่ต่างกัน นาฏศิลป์เป็นสัญลักษณ์ชนิดหนึ่งของมนุษย์ที่แสดงออกเมื่อเกิดอารมณ์ขึ้น นาฏศิลป์มีวิวัฒนาการมาพร้อมกับความเจริญของมนุษย์ เมื่อสังคมเติบโตและสามารถจำแนกผู้เชี่ยวชาญเฉพาะทางได้ จึงเกิดการจัดระเบียบของแบบแผนของนาฏศิลป์ให้งดงามที่สุด ทำให้ต้องการผู้เชี่ยวชาญเฉพาะนาฏศิลป์ในชุมชนนั้นด้วยชุมชนเป็นผู้หล่อหลอมนาฏศิลป์ ดังนั้น นาฏศิลป์จึงสะท้อนศิลปะและวัฒนธรรมของชุมชนด้วย (สุพล วิรุฬกรักษ์, 2547, น.12)

แผนผังที่ 1 แผนภูมิลำดับอารยธรรมประวัติศาสตร์

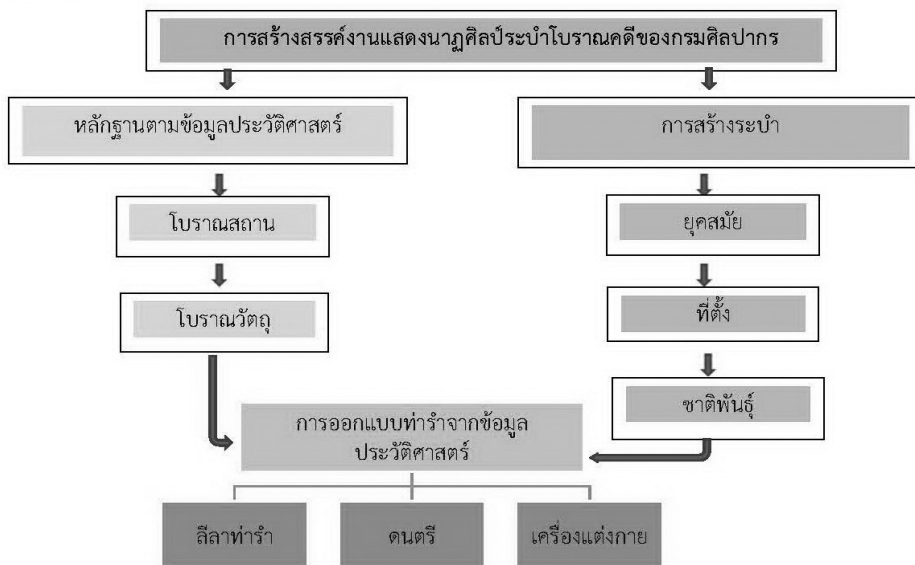


ระบอบาไรณคดี เป็นระบอบาที่จัดว่าเป็นศิลปะชั้นสูงทางด้านนาฏศิลป์ของไทยเนื่องจากผ่านขั้นตอนกระบวนการสร้างสรรค์ด้วยความประณีต มีลักษณะทางศิลปะที่มีความลงตัว มีการค้นคว้าข้อมูลทางโบราณคดีและประวัติศาสตร์มาใช้อ้างอิงผสมผสานกับจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ เป็นต้นแบบให้เกิดการสร้างสรรคในชั้นหลังได้ เกิดเป็นผลงานอันทรงคุณค่าและเปี่ยมไปด้วยปัจจัยหลายด้าน ซึ่งผู้เขียนได้จำแนกออกเป็น 4 ด้าน ได้แก่

1. ข้อมูลหลักฐานทางประวัติศาสตร์
2. การออกแบบท่ารำ
3. การออกแบบเครื่องแต่งกาย
4. การออกแบบดนตรี

ระบอบาไรณคดีเกิดจากแนวคิดของนายธนิต อยู่โพธิ์ อธิบดีอธิบดีกรมศิลปากร ซึ่งได้พบภาพเขียนภาพปั้น และภาพจำหลักตามโบราณสถาน และโบราณวัตถุสมัยต่างๆ ทั้งที่พบในประเทศไทย และประเทศใกล้เคียง จึงได้นำมาประกอบแนวคิดประดิษฐ์สร้างเครื่องดนตรี และทำนาฏศิลป์แต่ละสมัยขึ้น เมื่อปี พ.ศ. 2510 ตามวัตถุประสงค์จะเผยแพร่ความรู้ทางด้านศิลปะโบราณวัตถุที่พบบนผืนแผ่นดินไทยให้สามารถเคลื่อนไหวได้ในรูปแบบของระบอบา ซึ่งจะช่วยจูงใจให้ผู้ชมปรารถนาที่จะเดินทางไปศึกษาหาความรู้ในแหล่งโบราณสถานต่างๆ

แผนผังที่ 2 กรอบแนวคิดการการสร้างสรรค์



1. ข้อมูลหลักฐานทางประวัติศาสตร์

1.1 ชุดที่ 1 ระเบ้าทวารวดี (พุทธศตวรรษที่ 11 – 16)

ในระเบ้าโบราณคดีซึ่งมีทั้งหมดด้วยกันรวม 5 ชุด นายธนิต อยู่โพธิ์ อธิบดีอภิศิกรมคิลปากร ได้ริเริ่มขึ้น มีระเบ้าทวารวดีเป็นระเบ้าชุดที่ 1 โดยทำการสอบสวนค้นคว้าจากหลักฐานภาพปั้นและภาพจำหลัก ที่ขุดค้นพบ ณ โบราณสถานสมัยทวารวดี เช่นที่ คูบัว อุทอง นครปฐม โคกไม้เดนและจันเสน

ภาพที่ 1 ภาพปูนปั้นนักดนตรีสมัยทวารวดี เมืองคูบัว จังหวัดราชบุรี



ที่มา : อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนางใบศรี แสงอนันต์

1.2 ชุดที่ 2 ระเบ้าศรีวิชัย (พุทธศตวรรษที่ 13 – 18)

สมัยศรีวิชัยมีอาณาเขตตั้งแต่ภาคใต้ลงไปจนถึงดินแดนของประเทศมาเลเซีย และอินโดนีเซีย บางส่วนปัจจุบัน ระเบ้าศรีวิชัยเกิดขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2509 ตนกู อับดุล รามานห์ อดีตนายกรัฐมนตรีมาเลเซีย ได้แต่งเรื่อง Raja Bersiyong ซึ่งเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับอาณาจักรศรีวิชัย และได้เชิญคณะนาฏศิลป์ไทย ไปแสดงประกอบภาพยนตร์เรื่องนี้ กรมคิลปากรได้จัดการแสดง 2 ชุด คือ ระเบ้าชาตรี และระเบ้าศรีวิชัย เข้าร่วมการถ่ายทำ การสร้างระเบ้าศรีวิชัย โดยอาศัยหลักฐานจากคิลปกรรมภาพจำหลักที่สฤบบุโรพุทโธ ในเกาะชวา ซึ่งเชื่อกันว่าอยู่ในสมัยราชวงศ์ไศเลนทร์ อันเป็นยุคเดียวกันกับสมัยศรีวิชัย สร้างขึ้นในราวปลาย คริสต์ศตวรรษที่8

ภาพที่ 2 บุโรพุทโธ



ที่มา : เพลงระเบ้า

ภาพที่ 3 ภาพจำหลักนักดนตรี



ที่มา : เพลงระเบ้า

1.3 ชุดที่ 3 ระบำลพบุรี (พุทธศตวรรษที่ 16 – 19)

เกิดขึ้นจากแนวความคิดของนายธนิต อยู่โพธิ์ (อดีตอธิบดีกรมศิลปากร) เช่นเดียวกับระบำทวารวดีประดิษฐ์ขึ้นโดยอาศัยหลักฐานจากโบราณวัตถุ และภาพจำหลักตามโบราณสถาน ซึ่งสร้างขึ้นตามแบบศิลปะของขอม ที่อยู่ในประเทศกัมพูชา และประเทศไทย อาทิ พระปรางค์สามยอดในจังหวัดลพบุรี ทับหลังประตูระเบียงตะวันตกของปราสาทหินพิมายในจังหวัดนครราชสีมา ปราสาทหินพนมรุ้งในจังหวัดบุรีรัมย์ เป็นต้น

ภาพที่ 5 รูปหล่อสำริดโยคินี ศิลปะลพบุรี



ที่มา : ศิลปะการออกแบบท่ารำ

ภาพที่ 6 นางพื่อนรำ ทับหลังปราสาทหินพิมาย



ที่มา : อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนางใบศรี แสงอนันต์

1.4 ชุดที่ 4 ระบำเชียงแสน (พุทธศตวรรษที่ 17 – 25)

ประดิษฐ์ขึ้นตามแบบศิลปะ และโบราณวัตถุสถานเชียงแสน นักโบราณคดีกำหนดสมัยเชียงแสนอยู่ในระหว่างพุทธศตวรรษที่ 17 -15 ซึ่งได้เผยแพร่ไปทั่วดินแดนภาคเหนือของประเทศไทย ในสมัยโบราณเรียกว่าอาณาจักรลานนา ต่อมาเมื่อนครเชียงใหม่เป็นนครหลวงของอาณาจักร และเป็นศูนย์กลางแห่งการศึกษาพระพุทธศาสนา ฝ่ายหิโนยานอันเจริญรุ่งเรือง จนถึงมีพระเถระไทยผู้เป็นนักปราชญ์สามารถแต่งตำรา และคัมภีร์พระพุทธศาสนาเป็นภาษาบาลีขึ้นไว้หลายคัมภีร์ อาทิ คัมภีร์ชินกาลมาลีปกรณ์ และมังคลัตถทีปนี เป็นต้น ศิลปะแบบเชียงแสนได้แพร่หลายลงมาตามลุ่มแม่น้ำโขงเข้าไปในพระราชอาณาจักรลาว สมัยที่เรียกว่าลานช้าง หรือกรุงศรีสัตนาคนหุต แล้วแพร่หลายเข้าไปในประเทศไทยทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนบน

1.5 ชุดที่ 5 ระบำสุโขทัย (พุทธศตวรรษที่ 19 – 20)

นับเป็นยุคสมัยที่ชนชาติไทย เริ่มสร้างสรรค์ศิลปะด้านนาฏศิลป์ และดนตรีในเป็นสมบัติประจำชาติ โดยอาศัยหลักฐานอ้างอิงที่กล่าวไว้ในเอกสาร หลักศิลาจารึก เทวรูปสำริด พระพุทธรูปสำริด ภาพพระพุทธรูปปูนปั้น โบราณสถานในจังหวัดสุโขทัย จังหวัดกำแพงเพชรและจังหวัดพิษณุโลก ประกอบศิลปกรรมอื่นๆ ตามแบบอย่างของศิลปะสมัยสุโขทัย

ภาพที่ 7 เทวรูป พระอุม่าสำริด สมัยสุโขทัย



ภาพที่ 8 ภาพพระพุทธรูปปูนปั้น วัดตระพังทองหลวง



ที่มา : ทะเบียนข้อมูล : วิพิธทัศนา ชุตระบำร่าฟ่อน เล่ม 2

2. การออกแบบท่ารำ

ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก ราชบัณฑิตสาขานาฏกรรมไทย ราชบัณฑิตยสภา กล่าวถึงการสร้างงานระบำโบราณคดีไว้ว่า ข้อมูลหลักฐานทางประวัติศาสตร์ตามแหล่งโบราณคดี อ.ธนิต อยู่โพธิ์ จะลงพื้นที่ด้วยตนเอง แล้วรวบรวมข้อมูลต่างๆ นำมาให้ผู้เชี่ยวชาญทางนาฏศิลป์และดนตรีเป็นผู้ออกแบบการแสดง บางชุดการแสดงอาจยังไม่เสร็จสมบูรณ์ในครั้งคราวเดียว แต่มีการปรับปรุงเพิ่มเติมในภายหลัง เช่น ระบำศรีวิชัย ในการแสดงครั้งแรกมีการประดิษฐ์ท่ารำก่อน แล้วนำเพลงไกรลาสสำเร็จมาใช้ ภายหลังจึงสร้างเพลงระบำศรีวิชัยขึ้นมาแทน (ไพโรจน์ ทองคำสุก, สัมภาษณ์ วันที่ 31 กันยายน พ.ศ. 2564) ระบำโบราณคดีซึ่งมีทั้งหมดด้วยกันรวม 5 ชุดตามแนวคิดของ นายธนิต อยู่โพธิ์ ได้มอบหมายให้นางลมุล ยมะคุปต์ นางเฉลย ศุขะวณิช และท่านผู้หญิงแก้ว สนิทวงศ์เสนี ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย และศิลปินแห่งชาติ เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำสร้างเป็นระบำโบราณคดี

แนวคิดและแรงบันดาลใจในการออกแบบ ประดิษฐ์ท่ารำสามารถจำแนกออกได้ 5 ลักษณะ คือ

1. ประติมากรรมพระพุทธรูป
2. ประติมากรรมเทวรูป
3. ประติมากรรมภาพสลัก ภาพปูนปั้น
4. ชาติพันธุ์
5. สิ่งแวดล้อมของที่ตั้ง

ตารางที่ 1 ผู้ประดิษฐ์ท่ารำ

ระบำ	ผู้ออกแบบท่ารำ
ทวารวดี ศรีวิชัย ลพบุรี เชียงแสน	- นางลมุล ยมะคุปต์ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร - นางเฉลย ศุขะวณิช ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากรและศิลปินแห่งชาติ (ปี 2530)
สุโขทัย	- ท่านผู้หญิงแก้ว สนิทวงศ์เสนี ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย กรมศิลปากรและศิลปินแห่งชาติ (ปี 2528)

2.1 ระเบียบทวารวดี

นักโบราณคดี สันนิษฐานว่าชาวทวารวดีเป็นต้นเชื้อสายพวกมอญ ดังนั้นลีลาท่ารำ รวมทั้งเสียงทำนองเพลง จึงเป็นแบบมอญ ท่ารำบางท่าได้ความคิดมาจากภาพสลัก และภาพปูนปั้นที่ค้นพบโบราณสถานที่สำคัญ เช่น

2.1.1 ทำนั่งพับเพียบ มือขวาจับตั้งข้อมือระดับไหล่ มือซ้ายวางบนตัก ทำนี้เป็นท่าที่ได้จากภาพปูนปั้นนักร้องนักดนตรีหญิงสมัยทวารวดี ซึ่งพบที่ตำบลคูบัว จังหวัดราชบุรี

2.1.2 หน้าขาเกือบลึงเข้าซ้าย เขย่งเท้าซ้าย ย่อเข้าทั้ง 2 ข้างลง กดไหล่ซ้าย ลักคอข้างขวา ทำนี้เรียกว่าท่าลิตะ จากภาพปูนปั้นกนิรีพื่อนรำ ที่ตำบลโคกไม้เดน จังหวัดนครสวรรค์

2.1.3 ท่ามือซ้ายจับหันฝ่ามือเข้าหารักแร้ มือขวาจับตั้งวงกันศอกระดับไหล่ กดไหล่ขวา ลักคอทางซ้าย เท้าขวาเขย่ง สันเท้าขวาชิดกับข้อเท้าซ้าย ซึ่งยืนเต็มเท้า ย่อเข้าทั้ง 2 ข้างและกับเข้าขวา ทำนี้เป็นท่าที่ได้จากการภาพปูนปั้นที่ตำบลคูบัว จังหวัดราชบุรี

ภาพที่ 9 ระเบียบทวารวดี



ที่มา : บันทึกการแสดง กรมศิลปากร

2.2 ระเบียบศรีวิชัย

ท่ารำระเบียบศรีวิชัยประดิษฐ์ขึ้นจากภาพจำหลักและภาพปูนปั้นสมัยศรีวิชัย ประสมกับท่ารำชาวและบาหลีสอดแทรกลีลาทางนาฏศิลป์ ลักษณะท่าคัลลายท่ารำของชาวและบาหลี เช่น การตั้งวงกันศอก ออกเป็นวงโค้ง การทำมือ การใช้คอกยักคอกเหมือนนาฏศิลป์ชาวและบาหลี การตั้งทำนั่ง ท่าบิดสะโพก คัลลายท่ารำของบาหลี

ภาพที่ 10 ระบำศรีวิชัย



ที่มา : บันทึกการแสดง กรมศิลปากร

2.3 ระบำลพบุรี

ประดิษฐ์ขึ้น โดยอาศัยหลักฐานจากโบราณวัตถุ และภาพจำหลักตามโบราณสถาน ซึ่งสร้างขึ้นตามแบบศิลปะของขอม ที่อยู่ในประเทศกัมพูชา และประเทศไทย จึงมีลักษณะคล้ายเขมรเป็นส่วนใหญ่ สร้างให้มีลักษณะสอดคล้องต่อเนื่อง และยังมีการสร้างสรรค์ทำขึ้นใหม่

2.3.1 จีบมือ (จีบมือแบบลพบุรี) ได้รูปแบบมาจากลักษณะนิ้วของพระพุทธรูปในสมัยลพบุรี ซึ่งเมื่อนำมาผสมผสานกับลีลาทางนาฏศิลป์ จะมีลักษณะดังนี้ คือ ปลายนิ้วหัวแม่มือจรดเหนือข้อแรกของปลายนิ้วชี้ นิ้วที่เหลือเหยียดตั้ง

2.3.2 ถองสะเอว แขนขวาทางศอก ให้ข้อศอกจรดเอว หักข้อมือ ตั้งวงกลมไหล่ขวาศีรษะเอียงขวา มือซ้ายตั้งวงสูงระดับแง่ศีรษะ ถ่าถองสะเอวข้างซ้ายก็ปฏิบัติเช่นเดียวกัน เดี่ยวเท้าขวา ยืนด้วยเท้าซ้าย ยกฝ่าเท้าขวาขึ้นแนบกึ่งกลางด้านข้างขวา พับซ้าย ถ่าจะเดี่ยวเท้าซ้ายก็ปฏิบัติเช่นเดียวกัน

ภาพที่ 11 ระบำลพบุรี



ที่มา : บันทึกการแสดง กรมศิลปากร

2.4 ระบำเชียงใหม่

ประดิษฐ์ขึ้นตามแบบศิลปะ และโบราณวัตถุสถานเชียงใหม่ ศิลปะแบบเชียงใหม่ได้แพร่หลายลงมาตามลุ่มแม่น้ำโขงเข้าไปในพระราชอาณาจักรลาว สมัยที่เรียกว่าลานช้าง หรือกรุงศรีสัตนาคนหุต

แล้วแพร่หลายเข้าไปในประเทศไทยทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนบน ด้วยเหตุนี้ระบำเซียงแสนจึงมีลีลาท่ารำ แบบไทยภาคเหนือ ลาว และแบบไทยภาคตะวันออกเฉียงเหนือปนอยู่ด้วย

ภาพที่ 12 ระบำเซียงแสน



ที่มา : บันทึกการแสดง กรมศิลปากร

2.5 ระบำสุโขทัย

กระบวนท่ารำ ประดิษฐ์ขึ้นให้มีลักษณะที่อ่อนช้อยงดงาม ตามแบบอย่างของศิลปะสมัยสุโขทัย ตามแบบหลักศิลาจารึก เทวรูปสำริด พระพุทธรูปสำริด ภาพพระพุทธรูปลีลาปูนปั้น และประดิษฐ์ขึ้นใหม่ในบางลีลา

- 2.5.1 จีบหังสัษะหัตต์ โดยการนำนิ้วหัวแม่มือจรดข้อสุดท้ายของนิ้วชี้ หักข้อนิ้วชี้ลงมา นิ้วที่เหลือกรีดตึงออกไป
- 2.5.2 ท่าปางลีลา เป็นท่าออก โดยมีมือซ้ายจีบแบบหังสัษะหัตต์ มือขวาแบส่งไปหลังหางย่องแขนขึ้น เอียงศีรษะด้านซ้าย ก้าวเท้าขวามาข้างหน้า เท้าซ้ายเปิดส้นเท้า
- 2.5.3 ท่าดอกบัว คิดจากการเคารพบูชากราบไหว้ มือทำเป็นรูปดอกบัว อยู่ระหว่างอกเป็นดอกบัวตูม ชูมือขึ้นแล้วค่อยๆ บานปลายนิ้วออกเป็นบัวบาน
- 2.5.4 ท่าพระนารายณ์ แทนองค์พระนารายณ์ พระอิศวร ทำจีบแบบหังสัษะหัตต์ ตั้งวงกลางข้างลำตัว กระดกเท้าซ้าย
- 2.5.5 ท่ายุ่งฟ่อนหาง คิดจากท่านาฏศิลป์ แขนมือ แขนทั้งสองตึงส่งหลัง หางย่องแขนขึ้น
- 2.5.6 ท่าบัวชูฝัก คิดจากการขอพร อีกมือหนึ่งไว้ข้างสะโพก มือจีบคว่ำแล้วสอดมือขึ้น เป็นท่าสอดสูงเหนือศีรษะ
- 2.5.7 ท่าชะนีร้ายไม้ คิดจากมนุษย์โลกต้องการดำรงชีวิต หมุนเวียนเปลี่ยนไป โดยหมุนเป็นวงกลมแทนการเวียน ว่าย ตาย เกิด มือข้างหนึ่งตั้งวงสูง มืออีกข้างหนึ่งหางย่องแขน ลำแขนตึง แขนมือและชี้ปลายนิ้วลง มองมือสูง

ภาพที่ 13 ระบำสุโขทัย



ที่มา : บันทึกการแสดง กรมศิลปากร

ท่ารำของระบำโบราณคดี พบว่ามีโครงสร้างท่ารำที่เน้นภาพต้นแบบ ผู้แสดงปฏิบัติเป็นกลุ่ม โดยพร้อมเพรียงกัน มีความสอดคล้องกันทั้งในคู่และหมู่รำ บางชุดการแสดงที่มีตัวเอกและตัวรองจะมีความสอดคล้องกันด้วยอาทิ ในระบำลพบุรี ตัวเอก ทำท่าเชิดโดยหงายมือเรียกให้ตัวรองลุกขึ้นเป็นคู่ หรือในระบำสุโขทัยที่ตัวเอกรำในท่าชะนีรำไม่อยู่ในวงล้อมของตัวรองที่ปฏิบัติท่าเดียวกัน แสดงให้เห็นถึงความสอดคล้องต้องกันตามหลักทัศนศิลป์ ในด้านของดุลยภาพ ท่ารำในระบำโบราณคดีส่วนใหญ่มีการสร้างท่าโดยคำนึง การทรงตัวและความสมดุลของการจัดวางองค์ประกอบของร่างกาย ดังภาพตัวอย่าง รูปโยคินีหล่อสำริด ศิลปะสมัยลพบุรีในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร แสดงท่วงท่าโดยใช้การยกแขนซ้ายสูง มือขวาจับหงายระดับอก ในขณะที่ส่วนขายื่นงอเข้าด้วยเท้าขวา เท้าซ้ายยกแนบต้นขาขวาด้านใน แสดงลายเส้นที่ให้ความสมดุลระหว่างร่างกายช่วงบน และช่วงล่างเมื่อนำมาใส่เป็นท่ารำในระบำลพบุรีผู้รำสามารถปฏิบัติท่ารำได้ด้วยการหาจุดสมดุล ของการยกขา มีการย่อเข่าเล็กน้อยเพื่อให้ทรงตัวได้อย่างสง่างาม

ระบำโบราณคดีเป็นชุดระบำที่มีความหลากหลายในเรื่องของการแปรแถวหมู่ระบำ ทั้งประเภทหมู่ระบำล้วนได้แก่ ระบำทวารวดี ระบำศรีวิชัย และระบำเชียงแสน และประเภทระบำ ที่มีตัวเอกและตัวรอง ได้แก่ ระบำลพบุรีและระบำสุโขทัย เพื่อเสริมให้ตัวละครมีลักษณะเด่นแตกต่างกันออกไป ซึ่งตัวระบำนดังกล่าว มีการเคลื่อนที่ไป ตามตำแหน่งทิศทางต่างๆ บนเวที รวมทั้งมีการสลับสับเปลี่ยนแถว มีการใช้ระดับสูงต่ำ การแปรแถวในลักษณะต่างๆ อาทิ แถวหน้ากระดาน แถวตอนลึกแถวสลับฟันปลา แถววงกลม แถวเฉียง แถวตัววี (ปากพณัง) แถวตลบลงหลัง ฯลฯ ซึ่งจำนวนตัวระบำมีผลต่อการแปรแถวให้เป็นลายเส้นต่างๆ และสร้างความงดงามน่าชมให้แก่หมู่ระบำได้ (พัชรินทร์ สันติอัครธรณ, หน้า 21-22, 2560) ผู้เขียนบทความพบว่ามีการสร้างท่ารำขึ้นใหม่และใช้เรียกนาฏยศัพท์เฉพาะในการออกแบบลีลารำระบำโบราณคดี เช่น ท่าจับมือแบบต่างๆ และยังใช้วิถีชีวิตตามลักษณะชาติพันธุ์ สิ่งแวดล้อม มาเป็นองค์ประกอบในการออกแบบท่าด้วย

3. การออกแบบเครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายเป็นองค์ประกอบของการแสดงที่สำคัญประการหนึ่งที่บ่งชี้ถึง เอกลักษณ์ของการแสดง แต่ละชุดให้มีความพิเศษแตกต่างจากชุดอื่น เครื่องแต่งกายของระบำ โบราณคดีได้รับการออกแบบโดยความคิดริเริ่มของนายธนิต อยู่โพธิ์ อธิบดีอธิบดีกรมศิลปากรได้ทูลขอร้องให้หม่อมเจ้ายาใจ จิตรพงศ์ ซึ่งขณะนั้นทรงเป็นสถาปนิกพิเศษของกรมศิลปากร ขอให้ทรงศึกษาแบบอย่างและเขียนแบบเครื่องแต่งกาย สมัยลพบุรี และนายพรศักดิ์ ผลปราชญ์ ศึกษาและเขียนแบบเครื่องแต่งกายสมัยทวารวดีด้วยต่อมา เครื่องแต่งกายของระบำโบราณคดีได้กำเนิดขึ้นเพื่อออกแสดงระบำโบราณคดีหน้าพระที่นั่ง เมื่อวันที่ 25 พฤษภาคม พ.ศ. 2510 และออกแสดงทั้งในโรงละครแห่งชาติและที่ต่างๆ จำนวนหลายสิบครั้ง รวมทั้ง นายธนิต อยู่โพธิ์ ยังมอบหมายให้รองอธิบดีกรมศิลปากร ภัณฑารักษ์และช่างศิลป์ ศึกษาและเขียนแบบ เครื่องแต่งกาย ตามหลักฐานทางโบราณวัตถุที่ค้นพบในสมัยต่างๆ โดยใช้วัสดุที่มีอยู่ในยุคที่จัดสร้างกับจินตนาการของผู้ออกแบบและการใช้สีสำหรับชุดการแสดงที่มีสีสันสรรค์เพื่อให้เหมาะสมกับการแสดงเครื่องแต่งกายระบำโบราณคดี ทั้ง 5 สมัยมีดังต่อไปนี้

3.1 ระบำทวารวดี นายสนิท ดิษฐ์พันธ์ เป็นผู้ออกแบบเครื่องแต่งกาย จากภาพปั้นภาพจำหลักจากแหล่งโบราณสถานคูบัว จังหวัดราชบุรีและที่ค้นพบตามสถานที่สำคัญต่างๆ สมัยทวารวดี ประกอบด้วย

- | | |
|---|---|
| 1. ผมนเกล้าสูงกลางศีรษะในลักษณะคล้ายลูกจันทน์แบน | 6. ห่มสไบเฉียง ปล่อยชายไว้ด้านหน้าและด้านหลัง |
| 2. สวมกระบังหน้า | 7. สวมกำไลข้อมือ ต้นแขนโลหะ และแขวข้อเท้าผ้าติดลูกกระพรวน |
| 3. สวมต่างหูเป็นห่วงกลมใหญ่ | 8. สวมจี้นาง |
| 4. สวมเสื้อในสีเนื้อ (แทนการเปลือยอกตามภาพปั้น) | 9. คาดเข็มขัดผ้าคาดเงิน หรือเข็มขัดโลหะ |
| 5. นุ่งผ้าลักษณะคล้ายจีบหน้านางสีน้ำตาลแกวหนึ่ง และสีเหลืองอ่อนแกวหนึ่ง มีตาลสีทองตกแต่งเป็นลายพาดขวางลำตัว | |

ภาพที่ 14 ภาพร่างเครื่องแต่งกายระบำทวารวดี



ภาพที่ 15 เครื่องแต่งกายระบำทวารวดี



ที่มา : ทะเบียนข้อมูล : วิพิธทัศนา ชุดระบำรำฟ้อน เล่ม 2

3.2 ระเบียบวิธี นายสนธิ ดิษฐพันธ์ ออกแบบเครื่องแต่งกาย นางขนานันท์ ช่างเรียน สร้างเครื่องแต่งกาย นายชิต แก้วดวงใหญ่ สร้างศิราภรณ์ และเครื่องประดับ ประดิษฐ์ขึ้นจากลักษณะที่ปรากฏอยู่บนภาพจำลองหลักผสมกับท่วงท่าของนาฏศิลป์ชาว ดังนี้

1. เสื้อในนาง ตัวเสื้อใช้ผ้าท่อนเนื้อหนาสีเนื้อ เป็นเสื้อเข้ารูปไม่มีแขน ด้านตรง เปิดช่วงไหล่และหลัง
2. ผ้านุ่ง เป็นผ้าโสร่งบาติก เย็บเป็นจีบหน้านางเล็กๆ อยู่ตรงกลางด้านหน้า ไม่มีชายพก
3. ผ้าคาดรอบสะโพก ใช้ผ้าแพรเนื้อบาง มี 2 สี คือ สีเขียว และสีแดง
4. เข็มขัด ทำด้วยโลหะชุบทอง ลายโปร่งเป็นข้อๆ ต่อกัน หัวเข็มขัดทำด้วยหนังลงรักปิดทองประดับพลอยสี
5. ต่างหู เป็นต่างหูแบบห้อย ตรงส่วนแป้นหูทำด้วยหนังลงรักปิดทอง ประดับด้วยพลอยสี
6. สร้อยคอ เป็นห่วงๆ ต่อกัน ประดับด้วยพลอยสีแดงและสีเขียว
7. สร้อยสะโพก เป็นห่วงๆ ต่อกัน ทำด้วยหนังลงรักปิดทอง ประดับด้วยพลอยสีเขียวหรือสีแดง
8. กำไลต้นแขน มีลักษณะโปร่งตรงกลาง ด้านหน้าของกำไลเป็นรูปกลมเรียงสูงขึ้น 3 ชั้น
9. กำไลมือ มีลักษณะกลม ประดับด้วยพลอยสีขาว
10. กำไลข้อเท้า ลักษณะกลมด้านในทึบ ตัวกำไลสลับลวดลายทำด้วยหนังลงรักปิดทองประดับพลอย
11. โบเส้นเล็กๆ สำหรับสอดใต้เข็มขัด
12. ผ้านสะไบ มีแผ่นโค้งเหนือไหล่ตลอดสร้อยตัว 2 เส้น ประกอบด้วยผ้าแพรบาง ความยาวเท่ากับสร้อย ชายผ้าและสร้อยตัวทั้งสองข้างติดอยู่กับเครื่องประดับสีทอง ที่ใช้คล้องไว้บนไหล่ เครื่องประดับนี้ ทำด้วยหนังลงรักปิดทอง ประดับด้วยพลอยสีเขียว สีแดง ส่วนสร้อยตัวเป็นโซ่ห่วงทองเล็กๆ ต่อให้ติดกัน ทำด้วยโลหะชุบทอง
13. กะบังหน้า มีลักษณะคล้ายกะบังหน้าธรรมดา ตรงกลางด้านหน้าเป็นรูปกลมและต่อยอดกลมให้แหลมถึงตรงปลาย ประดับด้วยพลอยสีขาว
14. ปิ่นปักผม ตรงโคนที่ใช้ปักผมนั้นเรียวยาวแหลม ส่วนตอนปลายกลิ้งจนมีลักษณะกลม ประดิษฐ์ขึ้นด้วยไม้นามากลึงตามลักษณะ แล้วทาสีทองทับ

ภาพที่ 16 ภาพร่างเครื่องแต่งกายระเบียบวิธี



ภาพที่ 17 เครื่องแต่งกายระเบียบวิธี



3.3 ระเบ้าลพบุรี นายสนธิ ดิษฐพันธ์ ออกแบบเครื่องแต่งกาย นางชนานันท์ ช่างเรียน สร้างเครื่องแต่งกาย นายชิต แก้วดวงใหญ่ สร้างศิราภรณ์ ประดิษฐ์ขึ้น โดยอาศัยหลักฐานจากโบราณวัตถุ และภาพจำหลักตามโบราณสถาน ซึ่งสร้างขึ้นตามแบบศิลปะของขอม ที่อยู่ในประเทศกัมพูชา และประเทศไทย จึงมีลักษณะคล้ายเขมรเป็นส่วนใหญ่ ดังต่อไปนี้

1. เสื้อใช้ผ้ายัดสีเนื้อ คอกลม แขนสั้นเหนือศอกติดแถบสีทองโอบรอบคอตลอดหว่างอกและรอบเอว
2. ตัวเอกปักดินเป็นลายดอกประจายามหนึ่งดอกกระหว่างอก
3. ผ้านุ่งเย็บสำเร็จแบบซ้อนหน้า ชายล่างโค้งมน ยาวคลุมเข้า ปักดินลาย ประจายาม
4. ระบาย มีผ้าตาลสีทองทาบชายกระโปรง ตัวเอกนุ่งผ้าสีส้มแสด หมู่ระบำสีฟ้าอมม่วง
5. ผ้าคลุมสะโพก สีม่วงอ่อน ชายแหลมมนแยกเป็น 2 ชั้น หมู่ระบำริมผ้าทาบด้วยผ้าตาลสีทอง ตัวเอกทาบริมด้วยผ้าตาลสีเงิน
6. รัดตันแขน ประดับกระจกสีต่างๆ
7. สร้อยคอ ประดับด้วยแก้ว หรือพลอย
8. เข็มขัด
9. กำไลข้อมือ ประดับด้วยแก้วหรือ พลอย
10. กำไลข้อเท้า ประดับกระจกต่างๆ
11. กระบังหน้า หมู่ระบำใช้กระบังหน้าประดับดอกไม้ไหวตัวเอกกระบัง หน้ารูปดอกดาวกระจาย 6 ดอก

ภาพที่ 18 ภาพร่างเครื่องแต่งกายระเบ้าลพบุรี



ภาพที่ 19 เครื่องแต่งกายระเบ้าลพบุรี



ที่มา : ทะเบียนข้อมูล : วิพิธทัศน์า ชุดระบำรำฟ้อน เล่ม 2

3.4 ระเบียบเครื่องแต่งกาย นายสนิท ดิษฐพันธ์ ออกแบบเครื่องแต่งกาย นางชนานันท์ ช่างเรียน สร้างเครื่องแต่งกาย นายชิต แก้วดวงใหญ่ สร้างศิราภรณ์ และเครื่องประดับ ประดิษฐ์ขึ้นตามแบบล้านนา ไทยภาคเหนือ ลาว และแบบไทยภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ประกอบด้วย

1. เสื้อรัดอกสีเนื้อ
2. เสื้อลูกไม้สีเหลือง ตัดริมด้วยแถบผ้าตาดสีทอง
3. ชินเชิงแบบป้ายข้างแถวหนึ่งสีแดงอีกแถวหนึ่งสีทอง
4. เครื่องประดับประกอบด้วยเข็มขัดมีเชือกห้อยทิ้งชายพู่ลงมาด้านหน้าทั้งสองข้าง สร้อยคอ ต่างหู กำไลข้อมือ และกำไลข้อเท้า
5. แต่งทรงผมตั้งกระบังหน้าประดับขดโลหะสีเงิน เกล้าผมมวย ไว้ด้านหลัง ติดดอกกล้วยไม้ ข้างหูซ้าย

ภาพที่ 20 ภาพร่างเครื่องแต่งกายระเบียบเครื่องแต่งกาย ภาพที่ 21 เครื่องแต่งกายระเบียบเครื่องแต่งกาย



ที่มา : ทะเบียนข้อมูล : วิพิธทัศนา ชุดระบำรำฟ้อน เล่ม 2

3.5 ระเบียบเครื่องแต่งกาย นายสนิท ดิษฐพันธ์ ออกแบบเครื่องแต่งกาย นางชนานันท์ ช่างเรียน สร้างเครื่องแต่งกาย นายชิต แก้วดวงใหญ่ สร้างศิราภรณ์ และเครื่องประดับ ประดิษฐ์ขึ้นให้มีลักษณะที่อ่อนช้อยงดงาม ตามแบบอย่างของศิลปะสมัยสุโขทัย จากหลักศิลาจารึก เทวรูปสำริด พระพุทธรูปสำริด ภาพพระพุทธรูป ปูนปั้นและโบราณสถาน ดังนี้

1. ศีรษะทรงยอดรัศมีสำหรับตัวเอก และทรงระฆังคว่ำสำหรับตัวรอง
2. ต่างหูเป็นดอกกลม
3. เสื้อในนางสีชมพู่อ่อน
4. กรองคอสีดำ ปักดินและเลื่อม
5. ต้นแขน ตัวรองพื้นสีดำ ปักดินและเลื่อม ตัวเอกทำด้วยหนังงูรักปิดทอง
6. กำไลข้อมือตัวรองพื้นสีดำ ปักดินและเลื่อมตัวเอกทำด้วย หนังงูรักปิดทอง
7. ข้อเท้าตัวรองพื้นสีดำ ปักดินและเลื่อม ตัวเอกทำด้วยหนังงูรักปิดทอง
8. ผ้านรัดเอวทำด้วยผ้าสีดำ มีลวดลายเป็นดอกไม้ประดับ และห้อยที่ชายเป็นรูปสี่เหลี่ยม

ขนมเปียกปูนมีริบบิ้นสีเขียวห้อยมาทั้งสองข้าง

9. ผ้าถุงเป็นกระโปรงบานจีบหน้าสีส้ม มีลูกไม้สีขาวระบาย เป็นชั้นๆ

ภาพที่ 22 ภาพร่างเครื่องแต่งกายระบำสุโขทัย

ภาพที่ 23 เครื่องแต่งกายระบำสุโขทัย



ที่มา : ทะเบียนข้อมูล : วิพิธทัศนา ชุดระบำรำฟ้อน เล่ม 2

4. การออกแบบดนตรี

บทเพลงดนตรีที่ประกอบการแสดงระบำโบราณคดีถือว่าเป็นผลงานชิ้นเยี่ยม ที่รังสรรค์โดยปรมาจารย์ทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย คุณครูมนตรี ตราโมท ซึ่งระบำโบราณคดีแต่ละสมัยได้รับอิทธิพลต้นสำเนียงดนตรีมาจากอาณาจักรต่างๆ แต่ละยุค สำเนียงลีลาทางดนตรีที่ให้อรรถาธิบายชวนรำลึกถึงอดีตในยุคสมัยต่างๆ ด้วยเครื่องดนตรีที่มีสำเนียงที่เหมาะสมลงตัวการสัมผัสด้วยโสตประสาททำให้ผู้ชมมีความตระหนักถึงเรื่องราวในอาณาจักรต่างๆ ผ่านท่วงทำนองเพลง อีกทั้งยังมีลักษณะของการเน้นด้วยวิธีใช้ความช้า-เร็วของจังหวะแล้ว คุณครูมนตรี ตราโมท ได้ประพันธ์เพลงระบำขึ้นและเลือกใช้เครื่องดนตรีที่มีสำเนียงบ่งบอกเชื้อชาติ

การออกแบบดนตรีของคุณครูมนตรี ตราโมท แบ่งตามยุคสมัยได้ ดังนี้

4.1 ระบำทวารวดี ใช้สำเนียงดนตรีแบบขามอญในอาณาจักรทวารวดี เครื่องดนตรี สำคัญ

ได้แก่ พิณ 5 สาย จะเข้ ชลุ่ย ตะโพนมอญ ฆ้องวง และฉาบ

4.2 ระบำศรีวิชัย ใช้สำเนียงดนตรีแบบขามอญในอาณาจักรศรีวิชัย โดยเลือกเครื่องดนตรีไทย รวมทั้งสร้างขึ้นให้ใกล้เคียงกับเครื่องดีด สี ตี เป่า จากภาพจำหลักที่บุโรพุทโธ เครื่องดนตรีสำคัญ ได้แก่ กระจับปี ฆ้อง 3 ลูก ขอ 3 สาย ชลุ่ย และกลองแขก

4.3 ระบำลพบุรี ใช้สำเนียงดนตรีแบบขอมหรือเขมรในสมัยลพบุรี เครื่องดนตรีสำคัญ ได้แก่ ขอ 3 สาย พิณน้ำเต้า ปี่ใน โทน 2 ลูก และกระจับปี

4.4 ระบำเชียงแสน ใช้สำเนียงดนตรีแบบอาณาจักรเชียงแสน ซึ่งเป็นสำเนียงดนตรีของ ชาวไทยพื้นเมืองภาคเหนือระคนกับสำเนียงของดนตรีพื้นเมืองภาคตะวันออกเฉียงเหนือ เครื่องดนตรีสำคัญ ได้แก่ ปี่จุม แคน สะล้อ ซึง ฉาบใหญ่ และฆ้องหุ่ย

4.5 ระบำสุโขทัย ใช้สำเนียงดนตรีแบบอาณาจักรสุโขทัยตามถ้อยคำในศิลาจารึก เครื่องดนตรีสำคัญ ได้แก่ ปี่ใน ขอ 3 สาย กระจับปี ฆ้องวงและตะโพน

นอกจากเครื่องดนตรีที่มีใช้อยู่แล้ว ยังมีเครื่องดนตรีที่สร้างขึ้นใหม่ตามข้อมูลหลักฐานที่ปรากฏค้นพบ เพื่อให้เหมาะสมสอดคล้องกับระบอบาโบราณคดี ที่สำคัญอีก 3 เครื่อง คือ ระนาดตรางเล็ก ระนาดตรางใหญ่ และพิณ 5 สาย ซึ่งใช้ประกอบวงโบราณคดีชุดระบอบาทวารวดี

ภาพที่ 24 ระนาดตรางเล็ก



ที่มา : เพลงระบอบา

ภาพที่ 25 ระนาดตรางใหญ่



ที่มา : เพลงระบอบา

ภาพที่ 26 พิน 5 สาย



ที่มา : เพลงระบอบา

การสร้างสร้งงานแสดงนาฏศิลป์รูปแบบระบอบาจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ที่มาจากการผสมผสานศิลปะโบราณวัตถุ โบราณสถาน ตำรา ให้สามารถสื่อสารเรื่องราว บรรยากาศ และเอกลักษณ์ของอาณาจักรต่างๆ ในยุคโบราณผ่านท่วงทีลีลาทางด้านนาฏศิลป์ จัดว่าเป็นการบูรณาการศาสตร์และศิลป์ทางด้านทัศนศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และนาฏศิลป์เข้าด้วยกันอย่างลงตัว เพื่อให้ผู้ชมเข้าใจเรื่องราวโดยใช้ประสบการณ์จากภูมิหลังของตน ให้เข้ากับข้อมูลทางประวัติศาสตร์และโบราณคดี เมื่อผู้ชมเกิดความเข้าใจในการแสดงย่อมเกิดการรับรู้และมีอารมณ์ร่วมไปกับสุนทรียภาพที่บังเกิดขึ้นจากการชมระบอบาที่สร้างขึ้นมาจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ องค์ประกอบสำคัญในการสร้างงาน คือ ข้อมูลหลักฐานทางประวัติศาสตร์ การออกแบบท่ารำ การออกแบบเครื่องแต่งกายและการออกแบบดนตรี อย่างเช่นระบอบาโบราณคดี ทั้ง 5 สมัยเป็นจุดเริ่มต้นสำคัญที่ส่งอิทธิพลต่อการสร้างสร้งกระบอบาที่สร้างขึ้นตามหลักฐานประวัติศาสตร์ในชั้นหลังต่อมา เช่น ระบอบาศรีชัยสิงห์ ระบอบาเทพพนมรุ่ง ระบอบาเทวีศรีสัชนาลัย ฯลฯ

บรรณานุกรม

- กรมศิลปากร. (2550). *ทะเบียนข้อมูล : วิพิธทัศนา ชุดระบำรำฟ้อน เล่ม 2* : ไทภูมิ พับลิชชิ่ง
- ฉันทนา เอี่ยมสกุล. (2554). *ศิลปะการออกแบบท่ารำ* : บริษัทบพิตรการพิมพ์ ถนนราชบพิธ เขตพระนคร กรุงเทพฯ
- พัชรินทร์ สันติอัครวรรณ. (2561). *วารสารจันทร์เกษม ปีที่ 24 ฉบับที่ 46 มกราคม - มิถุนายน 2561*.
หน้า 17 – 29
- ไพโรจน์ ทองคำสุก. *สัมภาษณ์* วันที่ 31 กันยายน พ.ศ. 2564
- ภัทร คุมขำ. (2561). *เพลงระบำ*. พิมพ์ครั้งที่ 1 : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 254 ถ.พญาไท แขวงวังใหม่ เขตปทุมวัน กรุงเทพฯ
- บันทึกการแสดงระบำโบราณคดี กรมศิลปากร. สืบค้นวันที่ 9 ธันวาคม พ.ศ. 2564 จาก
https://www.youtube.com/watch?v=P8r3yBWtgdo&ab_channel=tingtongmakma
- หนังสือที่ระลึกอนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนางใบศรี แสงอนันต์. (2553). : ไทภูมิ พับลิชชิ่ง



คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
 เลขที่ 169 ถ.ลงหาดบางแสน ต.แสนสุข อ.เมือง จ.ชลบุรี 20131
 โทรศัพท์ 038-102566 โทรสาร 038-745807

รายละเอียดและหลักเกณฑ์ในการส่งบทความ

วารสารดนตรีและการแสดง จัดพิมพ์เพื่อเป็นสื่อกลางในการเผยแพร่ความรู้และวิทยาการด้านดนตรีและการแสดง อีกทั้งเป็นการแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ระหว่างนักวิชาการจากสถาบัน และหน่วยงานต่างๆ ซึ่งจัดพิมพ์เป็นราย 6 เดือน (ปีละ 2 ฉบับ)

ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน

ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม

บทความที่ส่งมาตีพิมพ์ต้องไม่เคยเผยแพร่ในวารสารหรือสิ่งพิมพ์ใดมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาของวารสารหรือสิ่งพิมพ์อื่น ประเภทของผลงานที่ตีพิมพ์ต้องเป็นบทความที่เกี่ยวข้องกับวิชาการด้านดนตรี เช่น บทความวิจัย บทความวิชาการ บทความสร้างสรรค์บทวิเคราะห์ บทความอื่นๆ ซึ่งครอบคลุมทุกสาขาวิชาทางด้านดนตรีและการแสดง หรือบทความที่มีเนื้อหา องค์ความรู้ ด้านดนตรีและการแสดงเกี่ยวข้องกับกรุณาส่งบทความของท่านมาที่กองบรรณาธิการ ตามที่อีเมลข้างล่างนี้

ThaiJo: <https://so06.tci-thaijo.org/index.php/Mupabuujournal>

Website: <https://www.mupabuu.com/journal>

ค่าใช้จ่ายสำหรับการดำเนินงาน (เริ่มตั้งแต่ พ.ศ. 2561)

บทความภาษาไทย 4,000 บาท ต่อ 1 บทความ

บทความภาษาอังกฤษ 6,000 บาท ต่อ 1 บทความ

คำแนะนำในการจัดเตรียมต้นฉบับ

นโยบายการตีพิมพ์และการส่งบทความ

วารสารดนตรีและการแสดงเป็นวารสารที่มีการประเมินบทความก่อนตีพิมพ์ (Refereed Journal) ซึ่งบทความแต่ละบทจะถูกพิจารณาคุณภาพโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer Review) จำนวน 2 คน และ 3 คน สำหรับบทความที่ส่งเข้าพิจารณาตั้งแต่กรกฎาคม พ.ศ. 2564 เป็นต้นไป ที่มีองค์ความรู้และความเชี่ยวชาญตรงหรือเกี่ยวเนื่องกับสาขาของบทความ ผู้ประเมินจะไม่ทราบที่กำลังพิจารณาบทความของผู้เขียนคนใด พร้อมกันนั้นผู้เขียนบทความจะไม่สามารถทราบว่าใครเป็นผู้พิจารณา (Double Blind Review) โดยบทความและผลงานการศึกษาวิจัยที่ประสงค์ส่งพิมพ์ ในวารสารดนตรีและการแสดงต้องอยู่ในรูปแบบดังต่อไปนี้

1. ผู้เขียนต้องระบุประเภทของบทความว่าเป็นบทความประเภทใด เช่น บทความวิจัย บทความวิชาการ ผลงานสร้างสรรค์ บทวิเคราะห์หรือบทความอื่นๆ โดยส่งถึงกองบรรณาธิการ ประกอบด้วยต้นฉบับของบทความในรูปแบบ MS Word และ PDF (ต้องส่งทั้ง 2 แบบ)

2. บทความภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (ภาษาใดภาษาหนึ่ง) ความยาวของบทความรวมตัวอย่างภาพประกอบ โน้ตเพลง บรรณานุกรม และอื่นๆ ไม่ควรเกิน 15 หน้ากระดาษพิมพ์ A4 โดยให้ตั้งค่าหน้ากระดาษ ด้านบน 3.75 ซม. ด้านล่าง 2.54 ซม. ด้านซ้าย 3.75 ซม. และด้านขวา 2.54 ซม. ใช้แบบอักษรมาตรฐาน TH Sarabun PSK ตลอดทั้งบทความ และมีส่วนประกอบของบทความที่สำคัญตามลำดับ ดังนี้

2.1 ชื่อเรื่อง (Title) ใช้อักษรตัวหนา ขนาด 18 pt ตัวพิมพ์ใหญ่ จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ โดยแต่ละภาษาจำนวนไม่ควรเกิน 1 บรรทัด และหลีกเลี่ยงการใช้อักษรย่อเป็นส่วนหนึ่งของชื่อเรื่อง

2.2 ชื่อผู้เขียน (Author) ใช้อักษรขนาด 14 pt จัดต่อจากชื่อเรื่องชิดขวา ระบุข้อมูลเฉพาะชื่อ - นามสกุลจริงของผู้เขียนเท่านั้น (ไม่ต้องใส่ตำแหน่งทางวิชาการ) หากมีผู้เขียนร่วมจะต้องระบุให้ครบถ้วน ถัดจากชื่อผู้เขียนหลักทุกรายการ

2.3 บทคัดย่อ (Abstract) ทุกบทความต้องมีบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ใช้อักษรปกติขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัด (Thai Distributed) ซึ่งควรประกอบด้วยรายละเอียด เกี่ยวกับปัญหา หรือความสำคัญของปัญหา หรือความสำคัญของการศึกษาผลการศึกษา และข้อสรุป รายละเอียดข้างต้นต้องเขียนกะทัดรัด (โดยแต่ละภาษาจำกัดประมาณ 150 - 250 คำ)

2.4 คำสำคัญ (Keywords) ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (ภาษาละไม่เกิน 3 คำ) ใต้บทคัดย่อของภาษานั้นๆ

2.5 ที่อยู่และสังกัดของผู้เขียน (Affiliation) ใช้อักษรขนาด 14 pt ในรูปของเชิงอรรถ ใต้บทคัดย่อ โดยระบุการศึกษาชั้นสูงสุดหรือตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) และสังกัดของผู้เขียน

2.6 เนื้อหา (Content) ใช้อักษรปกติ ขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัดหากเป็นบทความวิจัยหรือวิทยานิพนธ์ ควรมีเนื้อหาที่ครอบคลุมในหัวข้อต่าง ๆ ได้แก่ บทนำวัตถุประสงค์ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ ขอบเขตการศึกษาและ/หรือข้อตกลงเบื้องต้น (ถ้ามี) วิธีการศึกษาหรือวิธีการดำเนินงานวิจัย ผลการศึกษา สรุปและอภิปรายผล วันและสถานที่การจัดแสดง (ถ้ามี) หากเป็นบทความที่ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัย ให้ระบุชื่อของแหล่งทุนในส่วนของกิตติกรรมประกาศตามเงื่อนไขการรับทุน

2.7 บรรณานุกรม (Bibliography) ใช้อักษรขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบชิดซ้ายโดยบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันจะต้องย่อหน้าเข้า 1.25 cm (1 Tab) รายการอ้างอิงภายในเนื้อหาเป็นแบบเชิงอรรถ (Footnote) พร้อมทั้งตรงกับบรรณานุกรมท้ายบทความครบถ้วนทุกรายการ โดยเรียงตามลำดับตัวอักษรภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (อ่านรายละเอียดหลักเกณฑ์การเขียนเชิงอรรถและบรรณานุกรมเพิ่มเติม)

2.8 การเขียนเชิงอรรถและบรรณานุกรมอ้างอิงตามระบบ APA บรรณานุกรมไม่ควรมีน้อยกว่า 5 แหล่งและรวมทั้งหมดไม่เกิน 1 หน้ากระดาษ A4

3. กรณีที่มีไฟล์เอกสารแนบประกอบกับบทความ เช่น ภาพประกอบ หรือรูปภาพฟิกจะต้องระบุชื่อไฟล์ให้ชัดเจน และเรียงลำดับหมายเลขชื่อไฟล์ตรงกับรูปในบทความ โดยใช้รูปที่มีขนาดเหมาะสม มีคุณภาพสีและความละเอียดสำหรับการพิมพ์ (ไฟล์รูปชนิด TIFF หรือ JPEG ความละเอียดไม่น้อยกว่า 300 dpi ขนาดไฟล์ไม่น้อยกว่า 500 KB) ถ้ามีเส้นและ/หรือตารางควรมีความหนาไม่ต่ำกว่า 0.75 pt สำหรับชื่อตารางรูปภาพ หรือตัวอย่าง ให้ระบุเลขที่เป็นตัวเลขอารบิก เช่น ตารางที่ 1 หรือตัวอย่างที่ 1 เป็นต้น

4. กรณีโน้ตเพลง ไม่ควรใช้การถ่ายเอกสารแบบตัดปะ ใช้พิมพ์ใหม่โดยใช้โปรแกรมสำหรับพิมพ์โน้ต เช่น โปรแกรม Sibelius หรือโปรแกรม Finale เป็นต้น

5. กรณีที่เป็นบทความวิจัยซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา (วิทยานิพนธ์ หรือดุษฎีนิพนธ์) ต้องได้รับการรับรองจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักเป็นลายลักษณ์อักษรในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์ อีกทั้งมีชื่อลำดับถัดจากผู้เขียน

6. กรณีที่เป็นบทความที่มีผู้เขียนมากกว่า 1 คน จะต้องมีใบรับรองจากผู้เขียนร่วมทุกคนเป็นลายลักษณ์อักษร โดยให้ระบุชื่อ – นามสกุลจริงในลำดับถัดจากผู้เขียนหลักทุกรายการ (ที่อยู่และสังกัดของผู้เขียนร่วมให้อยู่ในรูปของเชิงอรรถใต้บทความเช่นเดียวกับผู้เขียนหลัก)

7. กรณีเป็นบทความภาษาต่างประเทศ ไม่ต้องมีบทคัดย่อภาษาไทย

8. กองบรรณาธิการสงวนสิทธิ์ในการพิจารณาและตอบรับการตีพิมพ์ ความรับผิดชอบใดๆ เกี่ยวกับเนื้อหาและความคิดเห็นในบทความเป็นของผู้เขียนเท่านั้น กองบรรณาธิการไม่ต้องรับผิดชอบ

9. บทความที่นำลงตีพิมพ์ต้องได้รับความเห็นชอบจากผู้ทรงคุณวุฒิเป็นผู้พิจารณา โดยผลการพิจารณาดังกล่าวถือเป็นที่สุด

10. วารสารดนตรีและการแสดงมีสิทธิ์ในการตีพิมพ์และพิมพ์ซ้ำ แต่ลิขสิทธิ์ของบทความยังคงเป็นของผู้เขียน

เกณฑ์การพิจารณากลับรองบทความ (Peer Review)

1. กองบรรณาธิการจะเป็นผู้พิจารณาคุณภาพวารสารขั้นต้นจากแบบตรวจสอบรายการเอกสารประกอบการเสนอส่งบทความต้นฉบับ ที่ผู้เขียนได้แนบมาพร้อมหลักฐานต่างๆ
 2. บทความต้นฉบับที่ผ่านการตรวจสอบปรับแก้ให้ตรงตามรูปแบบวารสาร (การอ้างอิงบรรณานุกรมและอื่นๆ) อีกทั้งเป็นงานเขียนเชิงวิชาการ มีความสมบูรณ์และความเหมาะสมของเนื้อหาจะได้รับการอ่านพิจารณากลับรองโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer Review) ที่มีองค์ความรู้ ความเชี่ยวชาญ หรือมีประสบการณ์ตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้อง ซึ่งไม่มีส่วนได้ส่วนเสียกับผู้เขียน จำนวน 2 คน และ 3 คน สำหรับบทความที่ส่งเข้าพิจารณาตั้งแต่กรกฎาคม พ.ศ. 2564 เป็นต้นไป ต่อ 1 บทความ
 3. บทความที่ได้ผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิ โดยมีความเห็นสมควรให้ตีพิมพ์จะได้รับการบันทึกลงสถานะและเก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ กองบรรณาธิการจะแจ้งผู้เขียนรับทราบเป็นหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์
 4. กรณีที่ผู้เขียนมีความประสงค์ต้องการยกเลิกการตีพิมพ์ ต้องแจ้งความประสงค์เป็นลายลักษณ์อักษรเรียนถึง “บรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา” เท่านั้น
 5. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการจะเรียนแจ้งผู้เขียนรับทราบเป็นลายลักษณ์อักษร โดยไม่ส่งคืนต้นฉบับและค่าธรรมเนียม ทั้งนี้ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด ผู้เขียนจะไม่มีสิทธิ์เรียกร้องหรืออุทธรณ์ใดๆ ทั้งสิ้น
- อนึ่ง กรณีที่ผู้เขียนถูกปฏิเสธการพิจารณาบทความ เนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มา จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก และกองบรรณาธิการขอสงวนสิทธิ์การส่งบทความของผู้เขียนในฉบับถัดไป จนกว่าจะมีการปรับปรุงคุณภาพบทความตามเกณฑ์ที่กำหนด

หลักเกณฑ์การเขียนบรรณานุกรมและเชิงอรรถ

รูปแบบการเขียนบรรณานุกรม

การเขียนรายการอ้างอิงมีแบบและหลักเกณฑ์แตกต่างกันตามประเภทของเอกสาร เช่น หนังสือ บทความในหนังสือ วารสาร หนังสือพิมพ์ สารานุกรม วิทยานิพนธ์ จุลสาร การสัมภาษณ์ ฯลฯ ผู้ใช้สามารถเลือกใช้ได้ตามความเหมาะสม

*หมายเหตุ:

- เครื่องหมาย / แทนการ เคาะ (Spacebar) 1 ครั้ง
- ชื่อหนังสือ ให้พิมพ์ด้วยอักษรตัวเอียง สำหรับภาษาอังกฤษให้ขึ้นต้นคำทุกคำด้วยอักษรตัวพิมพ์ใหญ่ ยกเว้นคำบุพบท สันธาน
- ครั้งที่พิมพ์ หากเป็นพิมพ์ครั้งแรกไม่ต้องลงรายการครั้งที่พิมพ์

การเขียนรายการอ้างอิงจากหนังสือ

1) รูปแบบการลงรายการอ้างอิงผู้แต่งชาวไทย

ชื่อ-ชื่อสกุลผู้แต่ง.// (ปีที่พิมพ์).// ชื่อหนังสือ/(ครั้งที่พิมพ์).// เมืองที่พิมพ์:/สำนักพิมพ์.

2) รูปแบบการลงรายการอ้างอิงผู้แต่งชาวต่างประเทศ

ชื่อสกุล/ชื่อต้น/ชื่อกลางผู้แต่ง.// (ปีที่พิมพ์).// ชื่อหนังสือ/(ครั้งที่พิมพ์).// เมืองที่พิมพ์:/สำนักพิมพ์.

การเขียนรายการอ้างอิงจากหนังสือชุด

1) หนังสือชุด (Series) ให้ลงรายการชื่อชุดของหนังสือเล่มนั้นไว้ในวงเล็บท้ายรายการ

ชื่อผู้แต่ง.// (ปีที่พิมพ์).// ชื่อหนังสือ (ครั้งที่พิมพ์).// เมืองที่พิมพ์:/สำนักพิมพ์.// (ชื่อชุด).

การเขียนรายการอ้างอิงจากหนังสือแปล

ชื่อผู้แต่ง.// (ปีที่พิมพ์).// ชื่อหนังสือ/(ครั้งที่พิมพ์).// แปลจาก..โดย.. //เมืองที่พิมพ์:/สำนักพิมพ์.

การเขียนรายการอ้างอิงจากหนังสือที่จัดพิมพ์ในโอกาสพิเศษ

ชื่อผู้แต่ง.// (ปีที่พิมพ์).// ชื่อหนังสือ.// เมืองที่พิมพ์:/สถานที่พิมพ์.// (รายละเอียดการจัดพิมพ์).

การเขียนรายการอ้างอิงจากวิทยานิพนธ์

ชื่อผู้เขียนวิทยานิพนธ์.// (ปีที่พิมพ์).// ชื่อวิทยานิพนธ์.// ระดับวิทยานิพนธ์ ชื่อสาขาวิชาหรือภาควิชา
ชื่อคณะ ชื่อมหาวิทยาลัย.

การเขียนรายการอ้างอิงจากบทความ

1) บทความในหนังสือ

ชื่อผู้เขียนบทความ.// (ปีที่พิมพ์).// ชื่อบทความ.// ใน ชื่อบรรณาธิการ(ถ้ามี).// ชื่อหนังสือ.// เลขหน้า. //
เมืองที่พิมพ์.// สำนักพิมพ์.

2) บทความในสารานุกรม (Encyclopaedia)

ชื่อผู้เขียนบทความ.// (ปีที่พิมพ์).// ชื่อบทความ.// ชื่อสารานุกรม.// เล่มที่.// เลขหน้า.

3) บทความในวารสาร

ชื่อผู้เขียนบทความ.// (ปี วัน เดือน).// ชื่อบทความ.// ชื่อวารสาร.// ปีที่.// (เล่มที่).// เลขหน้า.

4) บทความในหนังสือพิมพ์

ชื่อผู้เขียนบทความ.// (ปีวัน เดือน).// ชื่อบทความ.// ชื่อหนังสือพิมพ์.// เลขหน้า.

การเขียนรายการอ้างอิงจากการสัมภาษณ์

ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์.// (วัน เดือน ปี ที่สัมภาษณ์).// ตำแหน่ง(ถ้ามี).// สัมภาษณ์.

การเขียนรายการอ้างอิงจากอินเทอร์เน็ต และสื่ออิเล็กทรอนิกส์อื่น ๆ

ชื่อผู้แต่ง.// (ปีที่เผยแพร่).// ชื่อเรื่อง.// [ประเภทของสื่อ].// สถานที่ผลิต.// ชื่อผู้ผลิตหรือผู้เผยแพร่.//
วัน เดือน ปี ที่เข้าถึงข้อมูล.// จาก.// ชื่อแหล่งข้อมูลหรือที่อยู่ที่ใช้สืบค้นในอินเทอร์เน็ต.

รูปแบบการเขียนเชิงอรรถ

ให้เขียนหมายเลขกำกับข้อความที่ต้องการขยายเป็นเลขเดียวกับหมายเลขของเชิงอรรถ ซึ่งเชิงอรรถจะอยู่ที่ส่วนท้ายของหน้านั้น จบข้อความเชิงอรรถด้วยเครื่องหมายมหัพภาค (.)

ประเภทแหล่ง	รูปแบบการเขียนเชิงอรรถแบบระบุสถานภาพด้านลิขสิทธิ์
วารสาร นิตยสาร สื่อต่อเนื่องอื่นๆ	From [or The data in column 1 are from] “Title of Article,” by A.N. Author and C.O. Author, year, <i>Title of Journal</i>, Volume, p.xx. Copyright [year] by the Name of Copyright Holder. Reprinted [or adapted] with permission. ¹จาก [หรือ ข้อมูลในคอลัมน์ 1 มาจาก] “ชื่อบทความ,” โดย ชื่อ-สกุลผู้แต่ง 1 และชื่อผู้แต่ง 2, ปีพิมพ์, ชื่อวารสาร, ปีที่, น. หรือ p. หรือ pp. เลขหน้า. ลิขสิทธิ์ [ปัลลิตสิทธิ์] โดย ชื่อผู้ถือลิขสิทธิ์. พิมพ์ซ้ำ [หรือปรับปรุง] โดยได้รับอนุญาต. ตัวอย่าง ¹จาก “สมเด็จพระเทพรัตนกษัตริย์กับการอนุรักษ์มรดกไทยด้านภาษาไทย,” โดย สุพัตรา ศิริวัฒน์, 2553, <i>วารสารอนุรักษ์สาร</i>, 29(2), น. 25-40. มูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เจ้าของลิขสิทธิ์.



คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
เลขที่ 169 ถ.ลงหาดบางแสน ต.แสนสุข อ.เมือง จ.ชลบุรี 20131
โทรศัพท์ 038-102566 โทรสาร 038-745807