



MUSIC AND PERFORMING ARTS JOURNAL

วารสารดนตรีและการแสดง
Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University



ISSN 2774-0722 (Online)

Volume 8 Issue 1 January-June 2022



ที่ปรึกษา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศ.ดร.พรรัตน์ คำรณ
ศ.ดร.ชาคม พรประสิทธิ์
ผศ.ดร.สุกัญญา สมไพบูลย์

มหาวิทยาลัยมหิดล

รศ.ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์

วิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี

รศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ผศ.ดร.ปาริชาติ จิ่งวิวัฒนาภรณ์

บรรณาธิการที่ปรึกษา

ผศ.ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ์

บรรณาธิการ

ผศ.กิตติภรณ์ ชิตเทพ

ผู้ช่วยบรรณาธิการ

อ.วิสาชา แซ่ฮ้อย

กองบรรณาธิการ

มหาวิทยาลัยรังสิต

รศ.ดร.วิบูลย์ ตระกูลอุ้น

มหาวิทยาลัยทักษิณ

ผศ.ดร.สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ผศ.ดร.ภาวไล ดันจันทร์พงศ์

มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

ผศ.ดร.นภดล ทิพย์รัตน์

มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม

ผศ.ดร.กมลธรรม เกื้อบุตร

มหาวิทยาลัยนเรศวร

ผศ.ดร.ณัฐนิช นกปี

มหาวิทยาลัยมหิดล

ดร.ณัฐชา นัจจนาวกุล

มหาวิทยาลัยบูรพา

ดร.พิมลพรรณ เลิศล้ำ

ผู้ทรงคุณวุฒิประเมินคุณภาพบทความ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศ.ดร.ชาคม พรประสิทธิ์
ดร.พัชรินทร์ สันติอัครวรรณ

มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์

รศ.ดร.สุชาติ แสงทอง

มหาวิทยาลัยรังสิต

รศ.ดร.วิบูลย์ ตระกูลอุ้น

มหาวิทยาลัยขอนแก่น

รศ.ดร.ณัฐ หินอ่อน

มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย

ผศ.ดร.กิตติศักดิ์ เกิดอรุณสุขศรี

วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผศ.จินตนา อนุวัฒน์

มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี

ดร.มนัส แก้วบุชา

มหาวิทยาลัยทักษิณ

ดร.ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ

มหาวิทยาลัยบูรพา

ผศ.ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ์ ผศ.ดร.จันทนา คชประเสริฐ
ผศ.ดร.สันติ อุดมศรี ดร.อภิรักษ์ ชัยปัญญา
ดร.จักรี กิจประเสริฐ ดร.พิมลพรรณ เลิศล้ำ
ดร.ธนระวี อนุกุล

กองบริหารงาน

นายสุภัทรชัย จีบแก้ว นางสาวสุกัญญา จารุธัมโม
นายกฤษณะ สโมสร นายมานพ เกษประดิษฐ์
นางสาวปานิศา ผลประพจน์

เจ้าของ

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

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

เครดิตภาพ

ภาพปกหน้า นายกฤษฎา ลำเภา

ภาพจากงาน การแสดงละครพื้นทาง เรื่อง ปาจิตตอพิมพ์
ตอน เสน่ห์ (ลัก) อรพิมพ์

ภาพปกหลัง นิสิตสาขาการจัดการผลิตสื่อและวัฒนธรรมสร้างสรรค์

ภาพจากงาน การแสดง Joy of Learn Joy of Life

โดย MUPA Dance Troupe



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

วารสารดนตรีและการแสดง

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
ต.แสนสุข อ.เมือง จ.ชลบุรี 20131
โทร. 038-10-2566-7 โทรสาร. 038-745-807

ออกแบบปกและจัดรูปเล่ม

นางสาวปาณิศา ผลประพฤติ
นายมานพ เกษประดิษฐ์

บทบรรณาธิการ

วารสารดนตรีและการแสดงดำเนินการงานการผลิตผลงานทางวิชาการ ก้าวเข้าสู่ปีที่ 8 ในรูปแบบวารสารออนไลน์ ซึ่งวารสารฉบับนี้เป็นวารสารฉบับแรกที่ผู้เขียนรับหน้าที่เป็นบรรณาธิการ

เนื้อหาในวารสารดนตรีและการแสดงปีที่ 8 ฉบับที่ 1 นี้ มีการนำเสนอบทความวิจัยประกอบด้วยบทความด้านดนตรี ได้แก่ 1) บทความเรื่องเพลงขับร้องสำหรับเด็กไทย: กรณีศึกษา ผลงานของนายฉันทจำเริญ 2) บทความเรื่องศึกษาจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัย หลักสูตรดนตรีพื้นฐานสำหรับเด็กของโครงการศึกษาดนตรีสำหรับบุคคลทั่วไป วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล 3) บทความเรื่องกรรมวิธีการสร้างบัณฑิตของครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ 4) บทความเรื่องการเรียนรู้การสอนดนตรีผิผา (PIPA) ในโรงเรียนประถมศึกษา เมืองกุ้ยโจว ประเทศจีน 5) บทความเรื่องระเบียบวิธีการบรรเลงวงปี่พาทย์มอญ คณะพาทยโกศล ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร 6) บทความเรื่องแนวทางการบรรเลงกลุ่มทอมโบในวงปิกแบนด์ในบทเพลงของแซมมี เนติโก 7) บทความเรื่องกลวิธีการขับร้องเพลงไทยสำหรับวงโยธวาทิตของเรือโทหญิง เลี่ยมลักษณ์ สังข์ชัย 8) บทความเรื่องบทประพันธ์เพลงออเรียนทอลฟลาวเวอร์สำหรับปิกแบนด์ และ 9) บทความเรื่องการประพันธ์เพลง “CLARINET EVOLUTION” สำหรับคลาริเน็ตและคอมพิวเตอร์ดนตรี นอกจากนี้ยังมีบทความด้านศิลปะการแสดง ได้แก่ 1) บทความเรื่องบทบาทการแสดงลิเกของครูสุกฤษฎา รุ่งเรือง และ 2) บทความเรื่องการสร้างสรรค์ระบำโบราณคดีจากแหล่งโบราณสถานปราสาทเขาน้อยสีชมพู

ในนามของบรรณาธิการ วารสารดนตรีและการแสดงขอขอบคุณผู้เขียนและผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่านวารสารมีความยินดีน้อมรับฟังข้อเสนอแนะจากทุกท่านเพื่อปรับปรุงคุณภาพและยกระดับงานวิชาการของประเทศไทยต่อไปในอนาคต

ผู้ช่วยศาสตราจารย์กิตติภักดิ์ ชิตเทพ

บรรณาธิการ

สารบัญ

เรื่อง	หน้า
เพลงขับร้องสำหรับเด็กไทย: กรณีศึกษา ผลงานของนายฉันท ขำวิไล SONGS FOR THAI CHILDREN: A CASE STUDY OF MR. CHAN KHAMVILAI'S SONGS ณัฏชา วรรณทะมาศ พูนพิศ อมาตยกุล อนรรฆ จรรย์ยานนท์ ณัฐชยา นัจจนาวากุล Natcha Wanthamard Poonpit Amatyakul Anak Charanyanada Nachaya Natchanawakul	7
ศึกษาการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัย หลักสูตรดนตรีพื้นฐานสำหรับเด็กของ โครงการศึกษาดนตรีสำหรับบุคคลทั่วไป วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล A STUDY OF MUSIC LEARNING MANAGEMENT FOR CHILDREN : A CASE STUDY OF MUSIC ACTIVITIES FOR CHILDREN, MUSIC CAMPUS FOR GENERAL PUBLIC, COLLEGE OF MUSIC, MAHIDOL UNIVERSITY ธนกร วิริยาลัย พิมลมาศ พร้อมสุขกุล ชาลิณี สุริยนเปล่งแสง ปรีญานันท์ พร้อมสุขกุล Tanakron Wiriyalai Pimonmas Promsukkul Chalinee Suriyonplengsaeng Preeyanun Promsukkul	21
กรรมวิธีการสร้างบันทึหะวของครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ METHODS OF MAKING BANDHAW BY KRU BOONRAT THIPRAT พรรษพงศ์ ลิขันทกานาค พรประพิตร เผ่าสวัสดิ์ Patsapong Sikanthakanak Pornprapit Phoasavadi	34
การเรียนการสอนดนตรี เปีย (Pipa) ในโรงเรียนประถมศึกษา เมืองกู่โจว ประเทศจีน TEACHING PIPA MUSIC IN ELEMENTARY SCHOOL, GUIZHOU, CHINA หยาง ชูจิง คมกริช การ์รินทร์ Yang Shujing Khomkrich Karin	48
บทบาทการแสดงลิเกของครูสุกุนา รุ่งเรือง PERORMANCE STYLE OF MASTER SAKUNA RUNGRUANG IN LIKEY วรรณวิภา วงวาน อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ Wanwipa Wongwan Anukoon Rotjanasuksomboon	59

สารบัญ

เรื่อง	หน้า
ระเบียบวิธีการบรรเลงวงปี่พาทย์มอญ คณะพาทย์โกสัล ในงานพระราชพิธี ถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร PERFORMANCE METHODS OF WONG PIPHAT MON BY THE PATTAYAKOSOL PIPAT ENSEMBLE AT THE ROYAL CREMATION CEREMONY FOR HIS MAJESTY KING BHUMIBOL ADULYADEJ พีระพล ปลิวมา ภัทระ คมขำ Perapol Pliwma Pattara Komkam	70
แนวทางการบรรเลงกลุ่มทอมโบนในวงบิ๊กแบนด์ในบทเพลงของแซมมี เนติโก TROMBONE SECTION IN SAMMY NESTICO'S BIG BAND COMPOSITIONS สรพจน์ วรแสง เด่น อยู่ประเสริฐ Soraphot Worasaeng Den Euprasert	92
กลวิธีการขับร้องเพลงไทยสำหรับวงโยธวาทิตของเรือโทหญิง เลี่ยมลักษณ์ สัจจัย VOCAL TECHNIQUES FOR MILITARY BAND BY LIEUTENANT JUNIOR GRADE LIAMLAK SANGJUI WOMEN ROYAL THAI NAVY ศิริชัยวัตร ชัยสุข ชำคม พรประสิทธิ์ Sirichaiwat Saisuk Kumkom Pornprasit	104
บทประพันธ์เพลงออเรียนทอลฟลาวเวอร์สำหรับบิกแบนด์ ORIENTAL FLOWER FOR BIG BAND ณัฐพล อาสวาง เด่น อยู่ประเสริฐ Natthaphon Asawang Den Euprasert	120
การประพันธ์เพลง “CLARINET EVOLUTION” สำหรับคลาริเน็ตและคอมพิวเตอร์ดนตรี MUSIC COMPOSITION “CLARINET EVOLUTION” FOR CLARINET AND COMPUTER MUSIC อัศรพล เดชวัชรนนท์ Akkarapon Dejjwacharanon	133
การสร้างสรรค์ระบำโบราณคดีจากแหล่งโบราณสถาน ปราสาทเขาน้อยสีชมพู THE CREATION OF ARCHAEOLOGICAL DANCE BASED ON PRASART KAONOI SICHOMPOO HISTORIC SITE มานิต เทพปฏิมาพร Manit Theppatimaporn	147



MUSIC AND PERFORMING ARTS JOURNAL

วารสารดนตรีและการแสดง

Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University



ISSN 2774-0722 (Online)

Volume 8 Issue 1 January-June 2022



เพลงขับร้องสำหรับเด็กไทย: กรณีศึกษา ผลงานของนายฉันท ขำวิไล¹

SONGS FOR THAI CHILDREN: A CASE STUDY OF MR. CHAN KHAMVILAI'S SONGS

ณัชชา วรรณทะมาศ² พูนพิศ อมาตยกุล³

อนรรฆ จรรย์ยานนท์⁴ ณัฐชา นัจจนาวกุล⁵

Natcha Wanthamard Poonpit Amatyakul

Anak Charanyanada Nachaya Natchanawakul

บทคัดย่อ

เพลงขับร้องสำหรับเด็กไทย: กรณีศึกษา ผลงานของนายฉันท ขำวิไล เป็นการศึกษาความเป็นมา และวิเคราะห์เพลงขับร้องสำหรับเด็กไทยในสังกัดกระทรวงศึกษาธิการ ช่วง พ.ศ. 2431 - 2494 ผลการวิจัยพบว่า 1) เพลงขับร้องสำหรับเด็ก ผลงานของนายฉันท ขำวิไล ทั้ง 4 เล่ม เกิดจากการทำงาน ร่วมกันของ นายฉันท ขำวิไล พระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร) ครูมนตรี ตราโมท และนายจำรัส เกียรติก้อง มีการบันทึกเสียงลงแผ่นเสียง 78 rpm ด้วยวงดนตรีไทยและวงดนตรีสากล ใช้สอนเด็กนักเรียน ทั่วประเทศ 2) นายฉันท ขำวิไล เป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในการประพันธ์บทกวีและภาษาไทย มีผลงานที่ได้รับการตีพิมพ์กว่า 20 เล่ม รวมถึงการเรียบเรียงแบบเรียนเร็วใหม่และประพันธ์บทร้องเพลง ชาติไทย พ.ศ. 2477 ใช้ร้องในท่อน 3 และ 4 ต่อจากบทร้องของขุนวิจิตรมาตรา (สง่า กาญจนาคพันธุ์) 3) เพลงขับร้องสำหรับเด็ก ผลงานของนายฉันท ขำวิไล เล่ม 1 ใช้โครงสร้างฉันทลักษณ์แบบกลอนสี่ กายยานี 11 และกลอนเพลง อัตราร้อยหระ 2/4 และ 4/4 เนื้อร้องเต็ม มีท่อนเดียว ความยาว 4 - 20 ห้องเพลง มีสัมผัสระหว่างคำช่วยในการจดจำของเด็ก ใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิค F และ G เหมาะสม สำหรับเด็ก เพลงที่มีช่วงเสียงไม่เกินขั้นคู่ 8 จำนวน 28 เพลง เกินขั้นคู่ 8 จำนวน 3 เพลง เนื้อร้อง กล่าวถึงธรรมชาติ สัตว์ สิ่งแวดล้อมรอบตัวที่เด็ก ชีวิตประจำวัน บทบาทหน้าที่ และการละเล่นของ เด็กไทย

คำสำคัญ: เพลงขับร้องสำหรับเด็ก, ฉันท ขำวิไล

¹บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของสารนิพนธ์ เรื่อง “เพลงขับร้องสำหรับเด็กไทย: กรณีศึกษา ผลงานของนายฉันท ขำวิไล”

หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

²นักศึกษาระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

³อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ศาสตราจารย์ สาขาดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

⁴อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม: รองศาสตราจารย์ สาขาดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

⁵อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม: อาจารย์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

Abstract

Songs for Thai Children: A Case Study of Mr.Chan Khamvilai's Songs is a study on background and analysis of songs for Thai children under the Ministry of Education from B.E. 2431 to B.E. 2494. The findings revealed that: 1) All 4 books of songs for Thai children by Mr.Chan Khamvilai were composed in cooperation with PhraChenduriyang (Piti Vâdyakara), Mr.Montri Tramot, and Mr.Chamras Khietkong. The songs accompanied with both Thai and western music instruments had been recorded on phonograph disc 78 rpm for teaching in the public schools nationwide. 2) Mr.Chan Khamvilai demonstrated his proficiency in poetry writing and Thai language through more than 20 published pieces of work, including rewriting Thai intensive textbook and composing lyrics of the National Anthem of Siam (B.E. 2477); verse 3 and verse 4 which follow KhunVichitmatra (Sanga Kanchanakkhaphan)'s verses. 3) Songs for Thai Children: Mr.Chan Khamvilai's Songs (Song Book No.1) have been composed with prosody structure of klonsi (a four - syllable verse poem), kapyani sip et (an eleven-syllable verse poem), and klonpleng (a type of Thai versification), with lyrics in 2/4 and 4/4 time signatures, a line sung over 4 - 20 bars, rhyme between words for ease of children's remembering, F and G pentatonic scales, 1 octave (28 songs), and over 1 octave (3 songs). Lyrics mainly describe about nature, animals, environment around children, embracing virtue, and Thai children's plays.

Keywords: Songs for Thai Children, Mr.Chan Khamvilai

1. ความเป็นมาและความสำคัญ

จากการค้นคว้าเรื่องเพลงขับร้องสำหรับเด็กในประเทศไทยตั้งแต่มีการก่อตั้งกระทรวงศึกษาธิการ พ.ศ. 2431 พบว่ามีประวัติการใช้เพลงขับร้องสำหรับเด็กในโรงเรียนอย่างเป็นทางการครั้งแรก เมื่อ พ.ศ. 2433 ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ผู้เริ่มต้นให้เกิดบทร้อง คือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ อธิบดีกรมศึกษาธิการขณะนั้น ได้ทรงชักชวนกวีที่อยู่ในกรมมาช่วยกันประพันธ์บทกลอนประเภทบทดอกสร้อยสุภาวชิตร มีวัตถุประสงค์เพื่อใช้สอนเด็กในโรงเรียนเด็กของพระอัครชายาเธอพระองค์เจ้าสายสวลีภิรมย์ เรียกว่า เพลงกล่อมเด็ก ใช้สำหรับร้องเล่นและเป็นเครื่องมือในการอบรมสั่งสอนเด็ก มีบันทึกไว้ในหนังสือบทดอกสร้อยสุภาวชิตร จำนวน 33 บท เริ่มให้เรียนเป็นบทกลอนกำหนดให้อ่านเป็นลิลิตทำนองเสนาะก่อน เรียกว่า ท่องอาขยาน ให้ปฏิบัติทุกวันจนจำได้แม่นยำโดยมิต้องเปิดอ่าน จากนั้นจึงเปลี่ยนมาเป็นการขับร้อง โดยกำหนดทำนองเพลงไทยอัตราสองชั้นประจำทุกบทไม่ซ้ำ

ทำนองกัน

ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 พ.ศ. 2482 - 2487 ประเทศไทยได้รับผลกระทบจนเกิดความเสียหายจากภัยสงครามเป็นอันมาก การศึกษาของไทยได้รับความกระทบกระเทือนโรงเรียนหลายแห่งหยุดทำการสอน บางโรงเรียนต้องอพยพไปทำการสอนในตำบลหรือจังหวัดที่ปลอดภัย (กระทรวงศึกษาธิการ, 2497, หน้า 32) นอกจากนี้ยังประสบปัญหาขาดแคลนครูผู้สอน บางโรงเรียนจึงต้องงดเว้นการเรียนการสอน ขั้บร้องเพลงไทยไปก่อน ครั้นเมื่อสงครามโลกครั้งที่ 2 สงบลง กระทรวงศึกษาธิการได้ส่งเสริมให้มีการสอนวิชาขั้บร้องสำหรับนักเรียนประถมศึกษาสำหรับเพลงไทยนั้นไม่มีปัญหาในเรื่องบทขั้บร้องและทำนองเพลง เพราะมีบทร้องและทำนองเพลงของเก่าอยู่แล้วจำนวนมากมาย แต่เกิดปัญหาในเรื่องแบบเรียนขั้บร้องเพลงเด็กในแบบของสากลที่ยังไม่มีทั้งเนื้อร้องและทำนองประกอบโน้ตสากล

กองโรงเรียนประชาบาล กระทรวงศึกษาธิการจึงต้องสรรหาบุคคลที่มีความรู้ความสามารถมาช่วยประพันธ์เพลงสำหรับเด็กประกอบโน้ตสากลสำหรับใช้ในการเรียนการสอนขั้บร้องของนักเรียนชั้นประถมศึกษา ซึ่งในช่วงปี พ.ศ. 2475 - 2490 มีบุคคลสำคัญที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จัก 2 ท่าน ท่านแรกเป็นผู้ประพันธ์ทำนองเพลงชาติ พ.ศ. 2475 คือพระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร นามเดิม Peter Veit) อีกท่านคือนายฉันท ขำวิไล เป็นที่รู้จักในฐานะผู้ประพันธ์เนื้อร้องเพลงชาติราชวัลลภขณะเลิกจากการประกวดเพลงชาติ ปี พ.ศ. 2477 ซึ่งใช้ร้องเป็นท่อนที่ 3 และ 4 ส่วนเนื้อร้องเพลงชาติ ท่อนที่ 1 และ 2 ใช้เนื้อร้องที่ขุนวิจิตรมาตรา (สง่า กาญจนาคพันธุ์) ซึ่งได้รับรางวัลชนะเลิศ (สุกรี เจริญสุข, 2532, หน้า 54 - 56) นอกจากนี้ในปี พ.ศ. 2477 นายฉันท ขำวิไล ยังได้รับเชิญจากกระทรวงศึกษาให้เป็นผู้ประพันธ์ตำราแบบเรียนภาษาไทยร่วมกับหลวงจรูญกจิวิฑูร (ชด เมนะโพธิ) ชื่อว่า แบบเรียนเร็วใหม่ เล่ม 1 ตอนต้น ตอนกลาง และตอนปลาย เริ่มใช้เป็นแบบเรียนภาษาไทยสำหรับนักเรียนประชาบาลทั่วประเทศตั้งแต่ พ.ศ. 2480 (จนถึง พ.ศ. 2520) นายบุรินทร์ สิมพะลิก หัวหน้ากองโรงเรียนประชาบาลขณะนั้น จึงได้เสนอชื่อนายฉันท ขำวิไล ให้มารับหน้าที่ในการแต่งบทร้องเพลงสำหรับเด็ก (ฉันท ขำวิไล, 2509, หน้า ญ)

จากการศึกษาไฟล์เสียงดิจิทัล (Digital) เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเด็กมาจากศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล เก็บรักษาไว้ที่อาศรมดนตรีวิทยา พบว่า เป็นไฟล์เสียงเพลงสำหรับเด็กผลงานของนายฉันท ขำวิไล ที่มีการบันทึกไว้ในช่วงปี พ.ศ. 2491 - 2494 เป็นจำนวนถึง 101 เพลง สุกรี เจริญสุข ได้กล่าวถึงบทเพลงชุดนี้ว่า “เพลงร้องสำหรับเด็กนี้เป็นผลงานที่สมบูรณ์ที่สุดที่ประพันธ์โดยคีตกวีชาวไทย เพราะนอกจากจะเป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับเด็กจริงๆ แล้ว ยังเป็นเพลงที่มีการบันทึกบทเพลงและโน้ตสากลบนบรรทัด 5 เส้น ไว้ทุกเพลงนับว่าสมบูรณ์ที่สุดในยุคดังกล่าว เนื้อเพลงเป็นเรื่องราวของเด็ก เขียนให้เด็กร้อง ไม่ใช่เป็นเรื่องของผู้ใหญ่สอนเด็กดังที่เป็นอยู่ทั่วไป แต่เป็นเพลงสั้นๆ ทำนองง่าย ๆ การบันทึกโน้ตไว้ทั้งที่เป็นโน้ตตัวเลขและที่เป็นโน้ตสากล นอกจากนี้ยังบันทึกโน้ตสำหรับเปียโนบรรเลงประกอบการร้องเพลงอีกด้วย โน้ตเพลงเขียนโดยพระเจนดุริยางค์” (สุกรี เจริญสุข, 2532, หน้า 55) และมีครูมนตรี ตราโมท ศิลปินแห่งชาติ ทำหน้าที่ควบคุมวงดนตรีและผู้ขั้บร้องในการบันทึกลงบนแผ่นเสียง และนายจำรัส เกียรติก้อง ผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะทำหน้าที่เขียนภาพประกอบโน้ตเพลงสำหรับเด็ก จากคุณค่า

ของทางประวัติศาสตร์ดนตรีและสาระทางดนตรีที่สำคัญนี้ จึงส่งผลให้ผู้วิจัยได้จัดทำสารนิพนธ์เรื่อง “เพลงขับร้องสำหรับเด็กไทย: กรณีศึกษา ผลงานของนายฉันท ขำวิไล” เพื่อเป็นการทบทวนองค์ความรู้เดิมจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์และวิเคราะห์รูปแบบ คุณลักษณะบทเพลงสำหรับเด็กที่ใช้ในอดีตซึ่งแสดงถึงพัฒนาการงานดนตรีศึกษาในประเทศไทยในขณะนั้นซึ่งส่งผลต่อการจัดการศึกษาดนตรีของประเทศในเวลาต่อมา

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของเพลงขับร้องที่จัดขึ้นสำหรับเด็กในระบบของกระทรวงศึกษาธิการ ซึ่งเกิดขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2431 - 2494
2. เพื่อศึกษาประวัติชีวิต ความรู้ความสามารถ และผลงานการประพันธ์เพลงขับร้องสำหรับเด็กของนายฉันท ขำวิไล
3. เพื่อวิเคราะห์คุณลักษณะเพลงขับร้องสำหรับเด็กของนายฉันท ขำวิไล

ระเบียบวิธีวิจัย

ในการวิจัย เรื่อง เพลงขับร้องสำหรับเด็กไทย: กรณีศึกษา ผลงานของนายฉันท ขำวิไล ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยแบ่งการศึกษาข้อมูลออกเป็น 3 ส่วน คือ

1. ข้อมูลจากเอกสารเก่าในหนังสือบทขับร้องเพลงตามหลักสูตรประถมศึกษา กระทรวงศึกษาธิการ มีทั้งหมดจำนวน 4 เล่ม โดยในการวิจัยครั้งนี้จะทำการวิเคราะห์เนื้อหาและคุณลักษณะทางดนตรีของเพลงขับร้องสำหรับเด็กจากหนังสือบทขับร้อง เพลงตามหลักสูตรประถมศึกษา ของกระทรวงศึกษาธิการ เฉพาะ เล่ม 1 พ.ศ. 2491 จำนวน 31 เพลง เพียงเล่มเดียว (จากทั้งหมด 4 เล่ม 112 เพลง หรือประมาณ 27.68 เปอร์เซ็นต์)
2. ข้อมูลไฟล์เสียงบทขับร้องเพลงสำหรับเด็ก จากศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล จากแผ่นเสียงต้นฉบับซึ่งเป็นแผ่นเสียงครึ่งเนื้อหนา 78 rpm (รอบต่อนาที) ตรา Columbia จำนวน 50 แผ่น
3. ดำเนินการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านประวัติศาสตร์ดนตรี โดยใช้การสัมภาษณ์แบบเจาะจง ได้แก่ ทายาทของนายฉันท ขำวิไล คือ นายอุปจิตร์ ขำวิไล บุตรคนที่ 9 และผู้เชี่ยวชาญทางด้านประวัติศาสตร์ดนตรี คือ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล อาจารย์ดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

เครื่องมือที่ใช้ในการดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยได้จัดทำเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย แบ่งเป็น 2 ประเภท ดังนี้ 1) แบบสัมภาษณ์ทายาท และแบบสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านประวัติศาสตร์ดนตรี 2) แบบวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีของเพลงขับร้องสำหรับเด็ก จากหนังสือบทขับร้องเพลงตามหลักสูตรประถมศึกษา กระทรวงศึกษาธิการ

จากนั้นจึงนำข้อมูลที่ได้จากเอกสารต่างๆ มาจัดกลุ่มตามเนื้อหาทั้งด้านประวัติศาสตร์การสอน ขับร้องเพลงสำหรับเด็กในระบบโรงเรียนของกระทรวงศึกษาธิการ และทำการวิเคราะห์ข้อมูลโดยการจำแนก บทเพลงตามเนื้อหาเพื่อนำไปสู่การจำแนกประเภทของเพลงขับร้องสำหรับเด็ก และทำการวิเคราะห์โครงสร้าง ฉันทลักษณ์ของเนื้อเพลง และการวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรี 5 หัวข้อ คือ 1) ด้านโครงสร้างรูปแบบ 2) บันไดเสียงที่ใช้ 3) ความกว้างของช่วงเสียง 4) ลักษณะการเดินทำนอง และ 5) ความยากง่ายของบทเพลง และใช้การเขียนเชิงพรรณนาวิเคราะห์เพื่อสรุปข้อมูล

ผลการวิจัย

ประวัติของนายฉันท ขาววิไล

นายฉันท ขาววิไล เกิดในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 เมื่อวันที่ 21 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2447 ตรงกับวันแรม 2 ค่ำ เดือน 3 ปีมะโรงที่ตำบลป่าโมก เดิมเรียกว่าบ้านนรสิงห์ อำเภอบ้านโพธิ์ จังหวัดอ่างทอง บิดาชื่อนายหมื่น ขาววิไล (บุตรนายขำและนางขำ ขาววิไล ชาวเมืองวิเศษชัยชาญ จังหวัดอ่างทอง ปู่กับย่าชื่อ ขำ กันทั้งคู่ จึงได้นำชื่อนี้มาตั้งเป็นชื่อสกุลว่า “ขาววิไล”) มารดาชื่อนางกิ้ง (บุตรนายสีและนางเจียม โพธิ์เจริญ ตาเกิดเป็นคนตำบลลาดชะโด อำเภอดมัย จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ส่วนยายเป็นเจ้าของตลาดบางปลาเก็ดบางส่วน)

นายฉันทเป็นบุตรคนที่สองจากพี่น้องทั้งหมด 7 คน พี่คนโตชื่อนางเทียบ จำปาทอง มีน้อง 5 คน คือนายฉันท ขาววิไล คู่แฝดชายหญิง (ถึงแก่กรรมแต่ยังเล็ก) นางสาวเกา เอี่ยมสอาด (ถึงแก่กรรม) ขณะที่ยังมีชีวิตอยู่ได้ตั้งรกรากทำมาค้าขายอยู่ในตลาดบางปลาเก็ดที่ยายเป็นเจ้าของตลาดและเด็กหญิงสมพงษ์ ขาววิไล (ถึงแก่กรรม)

นายฉันท ขาววิไล เริ่มต้นการศึกษาจากการเป็นศิษย์วัด โดยมีนายหมื่นผู้เป็นบิดาได้พาไปฝากเรียนกับพระที่วัดโบสถ์ซึ่งเป็นวัดในบ้านเกิด จนกระทั่งอายุได้ 10 ขวบ บิดาได้พาลงมาศึกษาที่จังหวัดพระนคร โดยพาไปฝากเรียนที่วัดสามพระยา จากนั้นกลับมาเรียนต่อที่โรงเรียนประจำอำเภอบ้านโพธิ์ เรียนวิชาภาษาไทยขั้นพื้นฐานกับครูชื่อนายบุญแล้วกลับไปเรียนชั้น ม. 1 ที่โรงเรียนวัดเบญจมบพิตรพระนคร ปี พ.ศ. 2457 ครั้นเมื่อขึ้นเรียนชั้น ม. 2 ก็หนีกลับบ้านที่อำเภอบ้านโพธิ์ นัยว่าโดนครูเฆี่ยนหรือครูดุ บิดาได้พากลับมาให้เรียนต่อ โดยพาไปฝากไว้ที่วัดสุทัศนเทพวรารามแล้วให้ไปเรียนที่วัดราชบพิธ แต่เรียนไม่จบชั้นสูงสุด ก็กลับไปบ้านอีก และหลังจากนั้นก็ไม่ได้กลับมาเรียนต่ออีกเลย (อาจิณ จันทรมพร, 2537, หน้า 261)

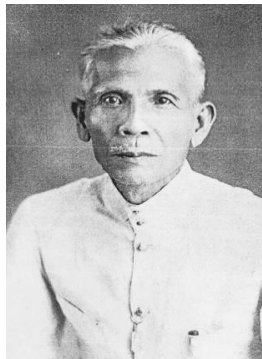
ภาพที่ 1 นายฉันท ขำวิไล (21 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2447 - 12 สิงหาคม พ.ศ. 2533)



ที่มา: ประวัติครู กระทรวงศึกษาธิการ พ.ศ. 2542

เมื่อเด็กชายฉันทไม่ยอมกลับไปเรียนต่อที่พระนครแล้ว นางเจียมผู้เป็นยายจึงให้บวชเป็นสามเณร อยู่ที่วัดแถวบ้าน ปัจจุบันคือ วัดป่าโมกและด้วยความที่สามเณรฉันทได้คลุกคลีอยู่กับหนังสือกาพย์กลอนมา ตั้งแต่ยังเล็กได้อ่านหนังสือให้ยายและคนแก่คนเฒ่าฟังอยู่เป็นประจำ ครั้นพอบวชเป็นเณรก็ได้รับมอบหมาย ให้เป็นนักเทศน์ โดยการเทศน์จากคัมภีร์ไบเบิลที่มีอยู่ในวัดทำให้สามเณรฉันทผูกพันกับหนังสือโดยเฉพาะ กวีนิพนธ์ตั้งแต่นั้นมา (อาจิณ จันทรมพร, 2537, หน้า 266)

ภาพที่ 2 นายหมุน ขำวิไล (พ.ศ. 2419 - 2483)



ที่มา: หนังสือกลอนนิราศลาสิกขา และกลอนกำสรวลฉันทโสภณ
พิมพ์ในงานฌาปนกิจศพ นายหมุน ขำวิไล (26 ตุลาคม พ.ศ. 2500)

จากการที่นายฉันทได้คลุกคลีกับหนังสือประเภทกวีนิพนธ์ทั้งจากที่บ้านและสังครอบตัวมาตั้งแต่ยังเป็นเด็กนี่เองที่เป็นจุดเริ่มต้นให้นายฉันทสนใจงานทางด้านกวีนิพนธ์จนเกิดผลงานของตนเองเมื่อเติบโตขึ้น เมื่อสามเณรฉันทอยู่จำพรรษาที่วัดป่าโมกจนอายุย่างเข้า 17 ปี ก็ได้ย้ายเข้ามาจำพรรษาที่วัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฎิ์ จังหวัดพระนครซึ่งในอดีตน้องชายคนสุดท้องของนายหมุน ชื่อ นายจรก ก็เคยบวชเรียนปริยัติธรรม

อยู่ที่วัดมหาธาตุฯ นี้ ก่อนจะกลับไปอยู่บ้านเกิดที่บ้านคลองขุน อำเภอวิเศษไชยชาญ จังหวัดอ่างทอง ส่วนบุตรชายอีก 4 คน จากพี่น้อง 7 คนนั้น บวชศึกษาอยู่ ณ วัดนวก ซึ่งเป็นวัดที่อยู่ในบ้านเกิด เป็นส่วนมาก เรียนพออ่านออกเขียนได้ (ฉันท ขำวิไล, 2500, หน้า คำนำ ก) สามเณรฉันทศึกษาอยู่ที่วัดมหาธาตุฯ นี้จนอายุครบบวช จึงได้อุปสมบทเป็นพระภิกษุ ศึกษาทางธรรมจนสอบได้นักธรรมโทและเปรียญธรรม 3 ประโยค เป็นพระมหาฉันท ได้รับมอบหมายให้เป็นครูสอนบาลีไวยากรณ์อยู่จนถึงพรรษาที่ 3 จึงได้ลาสิกขา เมื่อ พ.ศ. 2471 เพื่อออกมาประกอบอาชีพ

ผลงานของนายฉันท ขำวิไล

ในปี พ.ศ. 2477 นายฉันท ขำวิไล เป็นที่รู้จักในฐานะผู้ประพันธ์เนื้อร้องเพลงชาติราชวัลรอนชนะเลิศจากการประกวดเพลงชาติ ซึ่งใช้ร้องเป็นท่อนที่ 3 และ 4 ส่วนเนื้อร้องเพลงชาติ ท่อนที่ 1 และ 2 ใช้เนื้อร้องที่ขุนวิจิตรมาตรา (สง่า กาญจนาคพันธุ์) ได้รับรางวัลชนะเลิศ (สุกรี เจริญสุข, 2532, หน้า 54 - 56) เพลงชาติทั้งสี่ท่อนนี้ เป็นเพลงชาติฉบับทางการที่ใช้ในระหว่างปี พ.ศ. 2477 ใช้นาจนถึงปี พ.ศ. 2482 ก่อนที่จะเปลี่ยนมาใช้เนื้อร้องที่ประพันธ์ใหม่ โดยพันเอกหลวงสารานุประพันธ์ (นวล ปาจิณพยัคฆ์) ในปี พ.ศ. 2482

ผลงานชิ้นสำคัญที่ส่งผลให้ชื่อของ นายฉันท ขำวิไล ได้เป็นที่รู้จักในด้านภาษาศาสตร์ คือการได้รับเชิญจากกระทรวงศึกษาธิการให้เป็นผู้ประพันธ์ตำราแบบเรียนภาษาไทยร่วมกับหลวงจรูญกิจวัตร (ชด เมนะโพธิ) ชื่อว่า แบบเรียนเร็วใหม่ เล่ม 1 ตอนต้น ตอนกลางและตอนปลาย เริ่มใช้เป็นแบบเรียนภาษาไทยสำหรับนักเรียนประถมศึกษาทั่วประเทศตั้งแต่ พ.ศ. 2480 จนถึง พ.ศ. 2520 ส่งผลให้ในราวปี พ.ศ. 2490 นายบุรินทร์ สิมพะลิก หัวหน้ากองโรงเรียนประถมศึกษาขณะนั้น ได้เสนอชื่อนายฉันท ขำวิไล ให้มารับหน้าที่ในการแต่งบทร้องเพลงสำหรับเด็ก (ฉันท ขำวิไล, 2509, หน้า ญ) โดยผลงานการประพันธ์เพลงขับร้องสำหรับเด็กที่ใช้สำหรับนักเรียนประถมศึกษาทั่วประเทศ ในช่วง พ.ศ. 2491 - 2494 ได้ถูกรวบรวมไว้ในหนังสือบทขับร้อง จำนวน 4 เล่ม ซึ่งในเวลาต่อมากระทรวงศึกษาธิการได้ซื้อลิขสิทธิ์ใช้เป็นหนังสือบทขับร้องสำหรับนักเรียนระดับชั้นประถมปีที่ 1 - 4

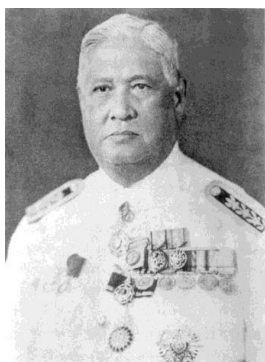
ผลงานชิ้นนี้เกิดจากการร่วมงานกันของบุคคลสำคัญ คือ นายฉันท ขำวิไลผู้ประพันธ์เพลง จากกองโรงเรียนประถมศึกษา กระทรวงศึกษาธิการ และข้าราชการจากกรมศิลปากร คือ พระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร) เป็นผู้เขียนโน้ตสากลประกอบเพลง ศิลปินผู้เขียนภาพลายเส้นประกอบเพลง คือนายจำรัส เกียรติก้อง ผู้ควบคุมวงดนตรีและจัดหานักร้องบันทึกเสียง โดย ครูมนตรี ตราโมท จากโรงเรียนนาฏศิลปกรมศิลปากร และมีการบันทึกเสียงลงบนแผ่นครั้ง 78 ตรา Columbia สถานที่บันทึกเสียงคือชั้นบนสุดของโรงภาพยนตร์เฉลิมไทย (ปัจจุบันถูกรื้อไปแล้ว) แผ่นเสียงชุดนี้ได้แจกจ่ายไปพร้อมกับหนังสือบทขับร้องไปยังโรงเรียนประถมศึกษาในสังกัดกองประถมศึกษา กระทรวงศึกษาธิการทั่วประเทศ

ภาพที่ 8 แผ่นเสียงบันทึกการบรรเลงและขับร้อง



ที่มา: หนังสือที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพ
นายฉันท – นางสาวพันธ์ ขำวิไล

ภาพที่ 10 พระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร)



ที่มา: หนังสือที่ระลึกงานพระราชทาน
เพลิงศพพระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร)

ภาพที่ 9 นายจำรัส เกียรติก้อง



ที่มา: หนังสือ ชีวิตและผลงานของศิลปินเอก
ของชาติ อาจารย์จำรัส เกียรติก้อง

ภาพที่ 11 ครูมนตรี ตราโมท



ที่มา: ดุริยสาสน์

เพลงแรกสำหรับเด็กจากหนังสือบทขับร้อง เล่ม 1 ได้ถูกนำไปใช้ออกอากาศเผยแพร่เป็นบทเพลงนำเข้าสู่รายการในรายการวิทยุศึกษากรมประชาสัมพันธ์ โดยครูมนตรี ตราโมท เป็นผู้ดำเนินรายการ เนื้อเพลงร้องว่า “สวัสดี เธอจำ เรามาพบกัน เธอกับฉัน สวัสดี”

ภาพที่ 12 เพลง สวัสดิ์ จากหนังสือบทขับร้อง เล่ม 1 พิมพ์ครั้งที่ 1 พ.ศ. 2491



ที่มา: หนังสือบทขับร้อง เล่ม 1 พิมพ์ครั้งที่ 1 พ.ศ. 2491 ห้องสมุดกรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ

นอกจากนี้ยังมีเพลงจากหนังสือบทขับร้องอีกหลายเพลงได้ถูกนำมาใช้ในกิจกรรมประกอบการสอน ซึ่งปรากฏอยู่ในแผนการสอนคู่มือการสอนเกือบทุกกลุ่มประสบการณ์ในหลักสูตรประถมศึกษา พุทธศักราช 2521 เช่น เพลงจำใจผลไม้ เพลงนกน้อย เป็นต้น เพลงขับร้องสำหรับเด็ก ผลงานของ

นายฉันท ขาวิโล ทั้ง 4 เล่ม เกิดจากความร่วมมือของบุคคลของภาครัฐ คือ นายฉันท ขาวิโล ผู้ประพันธ์บทร้อง และข้าราชการจากกรมศิลปากร คือ พระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยกร) ผู้บันทึกโน้ตสากล และเชอเว (Cheve') คุรุมนตรี ตราโมท ผู้ควบคุมนักร้องและวงดนตรี และผู้วาดภาพประกอบเพลง คือ นายจำรัส เกียรติก้อง ความร่วมมือนี้ก่อให้เกิดตำราแบบเรียนเพลงขับร้องสำหรับเด็กไทยและมีการบันทึกเสียงลงบนแผ่นเสียงครั้ง 78 รอบต่อนาที ด้วยวงดนตรีไทยและวงดนตรีสากล เพื่อใช้สำหรับสอนเด็กนักเรียน ทั่วประเทศ ระดับชั้นประถมศึกษาทั่วประเทศในเวลานั้น

เพลงขับร้องสำหรับเด็กไทย

ครั้งเมื่อย้อนไป เมื่อปี พ.ศ. 2431 เมื่อมีการจัดตั้งโรงเรียนเด็กของพระวิมาดาเธอฯ ก็เกิดเพลง ดอกสร้อย ที่เรียกว่า บทดอกสร้อยสุภาสิต เพื่อใช้สอนขับร้องสำหรับเด็กในทำนองเพลงไทย มีบันทึกเป็นหลักฐานไว้ถึง 34 บท โดยสมเด็จพระเจ้า กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และข้าราชการในกรมศึกษาธิการ มีจุดมุ่งหมายสำคัญคือการสอนจริยธรรมให้แก่เด็ก ซึ่งจากการศึกษาพบว่า เพลงขับร้องสำหรับเด็ก ผลงานของนายฉันท ขาวิโล นอกจากจะสอนเรื่องต่างๆ รอบตัวเด็กแล้วยังมีการสอดแทรกคุณธรรมจริยธรรมในเพลง มีการลำดับความยากง่ายในแต่ละเล่มที่มีความน่าสนใจและมีพัฒนาการเพิ่มขึ้นชัดเจน จากการวิเคราะห์ เนื้อหาบทเพลงจากหนังสือบทขับร้องเพลงตามหลักสูตรประถมศึกษา กระทรวงศึกษาธิการ เล่ม 1 ทั้งหมด 31 เพลง และทำการวิเคราะห์ในหัวข้อต่างๆ ได้แก่ เนื้อหา โครงสร้างฉันทลักษณ์ โครงสร้างรูปแบบบันไดเสียงที่ใช้ความกว้างของช่วงเสียง ลักษณะการเดินทำนองความยากง่ายของบทเพลง

จากการศึกษาพบว่า ด้านเนื้อหาของบทเพลงสำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 นั้น เนื่องจากเป็นนักเรียนที่เข้าเรียนครั้งแรกในระบบโรงเรียน นายฉันทได้เริ่มบรรจุเพลงต่างๆ โดยมุ่งเน้น (1) ปลุกฝังมารยาททางสังคมเมื่อได้พบกันระหว่างตัวนักเรียนกับเพื่อนจะต้องทักทายกันด้วยการยกมือไหว้และกล่าวคำว่า สวัสดิ์

จากนั้นจะเป็นบทเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการละเล่นของเด็กไทย (2) การปลุกฝังการละเล่นของเด็ก จำนวน 11 เพลง ซึ่งครูผู้สอนสามารถใช้ในกิจกรรมการเรียนการสอน สันทนาการและการเคลื่อนไหวได้ เช่น เพลง ฉิ่งฉับ การท่ายปริศนาอะไรเอ๋ย การเล่นซ่อนหา การรำวง หรือแม้แต่การเล่นไล่ชิงช้า ก็มีการสอนให้รู้จักระวังอย่าเล่นเร็วเกินไปในเนื้อร้องอีกด้วย (3) เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสัตว์ นายฉันท์เลือกสอนนักเรียนด้วยสัตว์เลี้ยงที่พบในท้องถิ่น และเป็นวัยเดียวกับนักเรียน ได้แก่ ลูกเป็ด นกน้อย แพะ หมู แมว แม่ไก่ เป็นต้น (4) เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการปลุกฝังคุณธรรมเบื้องต้น เช่น ความรัก ความเมตตาปราณี การไม่รังแกกันผ่านสัตว์เลี้ยง คือ ลูกไก่ และลูกแมว (5) การสอนเรื่องธรรมชาติที่เป็นสิ่งแวดล้อมรอบตัวเด็กด้วยบทเพลงที่บรรยายถึงความงดงามของดอกไม้ ปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ คือ ฝนตก และลมพัด (6) การสอนให้นักเรียนรู้จักบทบาทหน้าที่ของคนในครอบครัว ผ่านเพลงคุณพ่อคุณแม่ และบทบาทหน้าที่การเป็นนักเรียนผ่านเพลงแม่ศรีโรงเรียน และ (7) การสอนเรื่องความสัมพันธ์ของคนในสังคม ด้วยวันทั้ง 7 ใน 1 สัปดาห์ การไปมาหาสู่ญาติพี่น้อง ลำดับของญาติ และการคิดถึงกันและกันเมื่อต้องจากกัน (ในวันปิดภาคเรียน)

ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างเพลงร้องสำหรับเด็ก เป็นเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสัตว์ จำนวน 8 เพลง ได้แก่ 1. ลูกเป็ด 2. แพะ 3. หมู 4. แมวทะโมน 5. แมวจำ 6. หนู 7. แม่ไก่ 8. นกน้อย โดยยกตัวอย่างการวิเคราะห์เพลงแพะ ดังนี้

เพลง แพะ

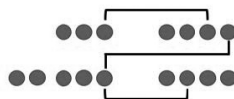
แพะแพะเอ๋ย

เสียงร้อง แพะแพะ

ฉันทบมือ แปะแปะ

เรียกแพะก็มา

ภาพที่ 13 โครงสร้างฉันทลักษณ์ของเนื้อเพลงแพะ



ที่มา: ณิชชา วรรณทะมาศ

ภาพที่ 14 บทร้องและโน้ตเพลงแพะจากหนังสือบทขับร้อง เล่ม 1 พิมพ์ครั้งที่ 1 พ.ศ. 2491



ที่มา: ห้องสมุดกรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ

โครงสร้างรูปแบบ: เพลงแพะ อยู่ในอัตราจังหวะ 2/4 มี 1 ท่อน จำนวน 8 ห้องเพลง
บันไดเสียงที่ใช้: F เพนทาโทนิค
ความกว้างของช่วงเสียง:

ภาพที่ 16 ความกว้างของช่วงเสียงเพลงแพะ



ที่มา: รัชชา วรรณทะมาศ

ลักษณะการเดินทำนอง (Melodic motion)

การเดินทำนองช่วงแรกมีการเรียงโน้ตไม่เกินโน้ตคู่ 3 พบการกระโดดของโน้ตอยู่ที่ท้ายเพลงลงไปคู่ 5 แล้วขึ้นไปคู่ 4 จบด้วยโน้ตโทนิคของบันไดเสียง

เอกลักษณ์ของบทเพลง

เพลงแพะ เป็นเพลงที่ใช้รูปแบบการซ้ำคำ ในรูปสระ แอะ (แ - อะ) การซ้ำรูปสระเป็นไปในลักษณะที่มีการเปลี่ยนเสียงพยัญชนะ อักษร พ และ ป ส่งผลให้การออกเสียงต้องมีการปรับเปลี่ยนรูปปากในเวลาออกเสียง ขณะเดียวกันการซ้ำคำ ยังช่วยให้ผู้เรียนได้คุ้นชินกับการออกเสียงในรูปปากที่มีลักษณะใกล้เคียงกัน การสอนขับร้องเพลงนี้ ควรสอนนักเรียนให้ร้องบันไดเสียงเพนทาโทนิคเป็นขั้นคู่เป็นระยะทั้งขึ้นและลงเพื่อให้นักเรียนจำได้และร้องได้แม่นยำเสียงก่อน ด้วยลักษณะของช่วงเสียงที่ไม่กว้างเกินไปสำหรับเด็ก เพลงนี้จึงเป็นพื้นฐานที่เหมาะสมกับระดับเสียงของเด็กเล็กในช่วงวัยดังกล่าว

จากตัวอย่าง จะเห็นได้ว่าความสอดคล้องขององค์ประกอบในเพลงสำหรับเด็กที่ประพันธ์ขึ้นโดยนายฉันท ขาววิไล และทำนองโดยพระเจนดุริยางค์นั้น ให้ความสำคัญกับโครงสร้างสัมผัสในบทร้องตามแบบแผนและฉันทลักษณ์ตามขนบ คำนึงถึงทำนองที่สอดคล้องกับคำร้อง ซึ่งสามารถออกเสียงได้ตรงตามวรรณยุกต์ ใช้กลุ่มเสียงเพนทาโทนิครวมถึงโน้ตที่เกาะกลุ่ม 5 เสียง ขณะเดียวกันท่วงทำนองที่ง่าย สั้น กระชับยังช่วยให้ผู้เรียนคุ้นหูและจดจำได้รวดเร็วขึ้น

โครงสร้างฉันทลักษณ์และการวิเคราะห์บทเพลง จากหนังสือบทขับร้อง เล่ม 1 พิมพ์ครั้งที่ 1 พ.ศ. 2491 จำนวน 31 เพลง จากการศึกษาโครงสร้างฉันทลักษณ์ของเนื้อเพลง และวิเคราะห์บทเพลงในด้านโครงสร้างรูปแบบ บันไดเสียงที่ใช้ ความกว้างของช่วงเสียง และลักษณะการเดินทำนอง ดังนี้

1) โครงสร้างฉันทลักษณ์เพลงขับร้องสำหรับเด็ก จากหนังสือบทขับร้อง เพลงตามหลักสูตรประถมศึกษา กระทรวงศึกษาธิการ เล่ม 1 เป็นเพลงสั้นๆ ใช้โครงสร้างฉันทลักษณ์อยู่ในแบบกลอนสี่ กายยานี 11 และแบบกลอนเพลง มีทั้งบังคับสัมผัสถูกต้อง และแบบไม่เคร่งครัดตามโครงสร้าง

2) โครงสร้างรูปแบบอยู่ในอัตราจังหวะ 2/4 จำนวน 30 เพลง และอัตราจังหวะ 4/4 จำนวน 1 เพลง คือเพลงลำดับที่ 11 ซ้ำ ซ้ำ ซ้ำ ทุกเพลงมีท่อนเดียว จำนวนห้องเพลงตั้งแต่ 4 - 20 ห้องเพลง โดยเพลงที่มี 4 ห้องเพลง คือเพลงลำดับที่ 16 คุณพ่อปลูกผัก และเพลงที่มี 20 ห้องเพลง คือเพลงลำดับที่ 17 จำใจผลไม้

3) บันไดเสียงที่ใช้ อยู่ในบันได 5 เสียง เพนทาโทนิค คือ F เพนทาโทนิค จำนวน 28 เพลง และ G เพนทาโทนิค จำนวน 3 เพลง คือเพลงลำดับที่ 16 คุณพ่อปลูกผัก ลำดับที่ 18 ใครมีมะม่วง และลำดับที่ 26 วันอาทิตย์

4) ความกว้างของช่วงเสียง จากเสียงต่ำสุด ถึงเสียงสูงสุด มี 8 ช่วงเสียง ดังนี้

ช่วงคู่ 6 มีจำนวน 1 เพลง คือ เพลงลำดับที่ 22 เพลงโยกเยก

ช่วงคู่ 7 มีจำนวน 16 เพลง

ช่วงคู่ 8 มีจำนวน 11 เพลง

ช่วงคู่ 10 มีจำนวน 2 เพลง

ช่วงคู่ 11 มีจำนวน 1 เพลง คือเพลงลำดับที่ 22 เพลงจำใจผลไม้

5) ลักษณะการเดินทำนอง พบการซ้ำเสียง Unison เรียงลำดับเป็น Step ขึ้นและลงคู่ที่ 2 และมีการใช้คู่ 3 มากที่สุด ขึ้นคู่ที่กว้างที่สุดคือ คู่ 8

อภิปรายผล

จากการศึกษา ผู้วิจัยใช้เกณฑ์การเลือกเพลงใช้ในกิจกรรมการร้องเพลงระดับประถมศึกษาของ ณรุทธิ์ สุทธิจิตต์ (2540) ในเพลงที่เหมาะสมสำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาตอนต้น (ป.1 - 3) เป็นเกณฑ์ในการอภิปรายผล พบว่า เนื้อหาของบทเพลงสำหรับเด็กโดยมากมีการกล่าวถึงเนื้อหาต่างๆ ได้แก่ สิ่งแวดล้อมรอบตัว เช่น สัตว์เลี้ยง ดอกไม้ ผลไม้ ธรรมชาติ เช่น ฝนตก และลมพัด บทเพลงที่มีการปลูกฝังคุณธรรมเบื้องต้น เช่น การสวัสดีเมื่อได้พบกัน ความรัก ความเมตตาปราณี การรู้จักรอ ไม่แก่งแย่งกัน ความอดทน และการรู้จักหน้าที่ของคนในครอบครัว บทเพลงที่ใช้เนื้อหาใกล้ตัวนักเรียนมาสอน เช่น เพลงลูกไก่ มีการกล่าวถึงลูกไก่ ลูกแมว ซึ่งเป็นสัตว์เลี้ยงที่พบในสังคมไทย การใช้สัตว์ที่ยังอยู่ในวัยเดียวกับนักเรียนสอน ความรักความเมตตาปราณี จะทำให้นักเรียนรู้สึกมีส่วนร่วมมากขึ้น ส่วนเพลงที่เกี่ยวกับการละเล่นของเด็ก เช่น การร้องเล่นดนตรี การทายปริศนาอะไรเอ๋ย การเล่นซ่อนหา เป็นการละเล่นที่คุ้นเคยและพบได้ทั่วไปทั้งในโรงเรียนและตามชนบทของไทยในขณะนั้น

นอกจากนี้ยังมีการใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิค (Pentatonic) ที่เหมาะสมสำหรับเด็กในช่วงประถมต้น (ป.1 - 3) ที่สอดคล้องกับงานของยูพิน รัตนเกลิงศก ซึ่งอ้างอิงแนวคิดของ โคดาย (Kodaly) ซึ่งเขาเสนอว่าการสอนดนตรีควรมีขั้นตอนเป็นระบบ ระเบียบ โดยเริ่มต้นจากเสียงก่อนสัญลักษณ์ เพราะดนตรีเป็นเรื่องของเสียง สัญลักษณ์เป็นเพียงภาษาเพื่อถ่ายทอดเสียง เด็กๆ ควรได้เรียนรู้เนื้อหาดนตรีที่ถูกต้องและมีคุณค่า เพลงพื้นเมืองควรนำมาใช้ก่อนเพลงคลาสสิกและเป็นเพลงที่มีระยะช่วงเสียงแคบ อยู่ในบันไดเสียงเพนทาโทนิค (ยูพิน รัตนเกลิงศก, 2543, หน้า 2)

ช่วงความกว้างของเสียงอยู่ในเกณฑ์ที่ได้ก่ประณต่นสามารถขับร้องได้ถึงช่วงคู่ 9 มีเพลงที่มีช่วงกว้างเกินคู่ 9 จำนวน 3 เพลง สามารถนำไปสอนในระดับประถมปลาย (ป.4 - 6) ได้ เพราะมีพัฒนาการทางร่างกายที่เติบโตขึ้นสามารถร้องได้ถึงคู่ 11 ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของณรุทธ์ สุทธจิตต์ เรื่อง ระยะเสียงที่เหมาะสมของเด็กระดับประถมศึกษาปีที่ 1 - 6 ที่ใช้ในการร้องเพลง พบว่าช่วงเสียงที่เหมาะสมในการร้องเพลงของเด็กในระดับประถมศึกษา คือ ระยะช่วงเสียงระหว่าง G1 หรือ A1 - A ระยะช่วงคู่ 9 หรือ 8 และระยะช่วงเสียงที่ร้องได้ คือ G1 - C1 ระยะช่วงคู่ 11 ส่วนเสียงของเด็กหญิงและเด็กชายในระดับประถมศึกษาปีที่ 5 และระดับประถมศึกษาปีที่ 6 ไม่มีความแตกต่างกัน (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2532 อ้างถึงใน ยุพิน รัตนเกลี้ยงศักดิ์, 2543, หน้า 3)

นอกจากนี้ทำนองที่พบในแบบเรียนมีลักษณะการเดินทำนองเป็นแบบซ้ำๆ เรียงลำดับ พบการกระโดดของเสียงถึงคู่ 8 หากต้องการใช้ในการเรียนการสอนสำหรับนักเรียนประถมศึกษาตอนต้น ครูผู้สอนสามารถปรับโน้ตลดลงมาให้นักเรียนร้องได้ในช่วงคู่ 5 และใช้อัตราจังหวะ 2/4 และ 4/4 อนาครุซิส (Anacrusis) ซึ่งเหมาะสมกับการใช้สอนนักเรียนชั้นประถมต้นได้

จากการวิเคราะห์จะเห็นได้ว่า เพลงขับร้องสำหรับเด็กไทย ผลงานของนายฉันท ขำวิไล เหมาะสมกับพัฒนาการของนักเรียนในระดับชั้นประถมศึกษาตอนต้น ทั้งด้านโครงสร้างฉันทลักษณ์ของเนื้อเพลง โครงสร้างรูปแบบ บันไดเสียงที่ใช้ ในส่วนของความกว้างของช่วงเสียงที่มีขั้นคู่เกินช่วงคู่ 8 ไปถึง 3 เพลง และมีลักษณะการเดินทำนองที่ต้องร้องขึ้นคู่เสียงกระโดดค่อนข้างมากอาจเป็นการยากสำหรับการขับร้องเพลงของนักเรียน เนื่องจากพัฒนาการทางด้านการรับรู้เรื่องระดับเสียง และกล้ามเนื้อต่างๆ ที่ใช้ในการร้องเพลงยังเติบโตไม่เต็มที่ นอกจากนี้เนื้อหาในบทเพลงยังสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม ความเป็นอยู่ สิ่งแวดล้อมของผู้คนในช่วงก่อนปี พ.ศ. 2500 ได้เป็นอย่างดี ผู้ประพันธ์สามารถนำชุดความรู้และโลกทัศน์ของเด็กมาบูรณาการผสานเป็นแบบเรียนร้องเพลงได้เหมาะสม กับวิถีของเด็กไทยในช่วงวัยต่างๆ ได้อย่างกลมกลืนทั้งในรูปแบบภาพ ทำนอง และบทประพันธ์ที่สอดคล้องกันไปอย่างสมบูรณ์

ข้อเสนอแนะ

1) การวิเคราะห์เพลงขับร้องสำหรับเด็กจากหนังสือบทขับร้อง เล่ม 2 - 4 ในด้านพัฒนาการต่างๆ ที่เพิ่มขึ้นจากเล่ม 1 ทั้งเนื้อหา และคุณลักษณะทางดนตรีด้านต่างๆ เพื่อเป็นแนวทางในการเรียบเรียงเนื้อหาทางดนตรี การปลูกฝังคุณธรรมต่างๆ ในเด็ก

รายการอ้างอิง

- กระทรวงศึกษาธิการ. (2491). *หลักสูตรประถมศึกษา พ.ศ. 2491*.
- . (2497). *รายงานการศึกษา พ.ศ. 2497*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา.
- ฉันท ขำวิไล. (2491). *หนังสือบทขับร้อง เพลงตามหลักสูตรประถมศึกษา กระทรวงศึกษาธิการ เล่ม 1*.
กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา
- . (2500). *นิราศลาสิกขา*. หนังสืองานพระราชทานเพลิงศพ นายหมื่น ขำวิไล.
- . (2500). *ลิขณหั่ว เรื่อง รจนาลืออกคู่*. หนังสืองานพระราชทานเพลิงศพ นายหมื่น ขำวิไล.
พระนคร: กรุงเทพฯการพิมพ์.
- . (2509). *กำสรวลสังเวช*. หนังสืองานพระราชทานเพลิงศพ นายบุรินทร์ สิมพะลิก.
- สุกรี เจริญสุข. (2532). *เพลงชาติ*. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.
- อาจัน จันทรัมพร. (2537). *นักเขียนไทย ใน “สวนหนังสือ”*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : ดอกหญ้า.

ศึกษาการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัย หลักสูตรดนตรีพื้นฐานสำหรับเด็กของ โครงการศึกษาดนตรีสำหรับบุคคลทั่วไป วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

A STUDY OF MUSIC LEARNING MANAGEMENT FOR CHILDREN : A CASE STUDY OF MUSIC ACTIVITIES FOR CHILDREN, MUSIC CAMPUS FOR GENERAL PUBLIC, COLLEGE OF MUSIC, MAHIDOL UNIVERSITY

ธนกร วิริยาลัย¹ พิมลมาศ พร้อมสุขกุล²

ชาลิณี สूरียนเปล่งแสง³ ปรีญานันท์ พร้อมสุขกุล⁴

Tanakron Wiriyalai Pimonmas Pomsukkul

Chalineee Suriyonplengsaeng Preeyanun Pomsukkul

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ วัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัย หลักสูตรดนตรีพื้นฐานสำหรับเด็กของโครงการศึกษาดนตรีสำหรับบุคคลทั่วไป วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ทั้ง 3 สาขา ได้แก่ สาขาศูนย์การค้าซีคอนสแควร์ สาขาศูนย์การค้าสยามพารากอน และสาขาศูนย์การค้าซีคอนบางแค ซึ่งมีผู้ให้ข้อมูลหลักเป็นผู้สอนที่มีประสบการณ์ ด้านการสอนหลักสูตรดนตรีพื้นฐานสำหรับเด็กมากกว่า 5 ปี จำนวน 4 ท่าน ใช้วิธีการเก็บข้อมูลด้วยการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม และการสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง

การวิเคราะห์ข้อมูลจำนวนทั้ง 4 ด้าน พบว่า 1. แผนการจัดการเรียนรู้หลักสูตรดนตรีพื้นฐานสำหรับเด็ก หลักสูตรได้เปิดโอกาสแก่ผู้สอนในการออกแบบกิจกรรม จากวัตถุประสงค์และเนื้อหาที่ทางหลักสูตรกำหนด โดยการวางแผนการจัดการเรียนรู้ ผู้สอนจะกำหนดกิจกรรมให้มีความเชื่อมโยงต่อเนื่องกันระหว่างระดับชั้น และเพิ่มเนื้อหาสาระทางดนตรีตามลำดับ 2. ด้านเทคนิคการสอน เป็นการสอนในรูปแบบย่ำทวน เพื่อให้ผู้เรียนได้เกิดการเรียนรู้และปฏิบัติจนเป็นธรรมชาติ 3. ด้านสื่อการสอน ผู้สอนได้นำเพลงเป็นสื่อในการดำเนินกิจกรรมทางดนตรี และ 4. ด้านการประเมิน ผู้สอนใช้การสังเกตพัฒนาการของผู้เรียนในระหว่างปฏิบัติกิจกรรมทั้งการปฏิบัติเดี่ยว และการปฏิบัติกลุ่มตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ มีจดบันทึกรายละเอียดการเรียนการสอนรวมถึงพัฒนาการของผู้เรียนภายหลังการสอน เพื่อนำไปปรับปรุงการสอนให้ดียิ่งขึ้น

คำสำคัญ: การจัดการเรียนรู้ดนตรี, เด็กปฐมวัย, ดนตรีเด็กเล็ก

¹นักศึกษาปริญญาโท สาขาวิชาดนตรีตะวันตก มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

²อาจารย์ที่ปรึกษา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

³อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

⁴อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

Abstract

This qualitative research aimed to study music learning management for children in early childhood: a case study of Music Activities for Children, Music Campus for General Public (MCGP), College of Music, Mahidol University. The study is done in all three branches of MCGP, namely, Seacon Square Shopping Center Branch, Siam Paragon Shopping Center Branch, and Seacon Bangkai Shopping Center Branch. Main informants were four experienced teachers in basic music learning for children for more than five years. The data collection methods were non-participant observation and semi-structured interview. The collected data was analyzed and presented in a descriptive format.

From the data analysis in all four aspects, it indicated that; 1. Management of basic music learning for children – The courses provided an opportunity for teachers to design activities according to specified objectives and contents. By managing learning courses, the teachers can create corresponding activities which are linked between levels, as well as integrating more music contents in each level respectively; 2. Teaching technique – An iterative teaching style is used to let the learners understand and familiarize with music practices; 3. Teaching media – Songs were used as a medium for music teaching activities; 4. Learning assessment – Following the set objectives, the teachers observed learners' development during activities, both in solo practices and group practices. There is also a detailed record of the teaching and learning activities, including the details of learners' development after class which will be used to improve the learning management in the future.

Keywords: Music learning management, Early childhood, Music activities for children

บทนำ

กิจกรรมดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัย เป็นการจัดประสบการณ์ผ่านการปฏิบัติทักษะทางดนตรี ประกอบด้วย ทักษะการร้อง การฟัง การเคลื่อนไหว การเล่นเครื่องดนตรี การอ่านสัญลักษณ์ และการสร้างสรรค์ เพื่อให้ผู้เรียนเข้าใจเกี่ยวกับองค์ประกอบพื้นฐานทางดนตรี กิจกรรมทางดนตรีควรจัดในลักษณะองค์รวมให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ตามสาระดนตรีอย่างครอบคลุม ดนตรีจึงเป็นวิชาที่ทำให้ผู้เรียนเกิดความสุขสนุกสนาน กล้าแสดงออกทางกาย และความคิดอย่างอิสระ โดยนำไปสู่การอยู่ร่วมกันในสังคมเป็นอย่างดี (พรพรรณ แก่นอำพรพรรณ, 2550 ; ศราพงศ์ อิศรศักดิ์ ณ อยุธยา, 2553 ; อนุรุทธิ์ สุทธิจิตต์, 2560)

การจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัยในโรงเรียนดนตรีนอกระบบของ อัญญา สุตมาต (2546) พบว่า การสอนดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัยนั้นมีที่มาของหลักสูตรที่แตกต่างกัน จึงทำให้มีรูปแบบการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัยที่สามารถแบ่งออกมาได้ 3 ประเภท ดังนี้ 1. การนำหลักสูตรของชาวต่างชาติมาใช้โดยเป็นการขอลิขสิทธิ์จากต่างประเทศ 2. การนำทฤษฎีหรือหลักการสอนของนักวิชาการศึกษาดนตรีมาเป็นต้นแบบในการจัดทำหลักสูตร 3. หลักสูตรที่สร้างโดยคนไทยโดยมีการปรับทฤษฎีหรือหลักการสอนของนักวิชาการศึกษาดนตรีมาเป็นรูปแบบการจัดการเรียนรู้ของตนเอง ทั้งนี้การนำหลักสูตรของชาวต่างชาติมาใช้โดยเป็นการขอลิขสิทธิ์จากต่างประเทศ และการนำทฤษฎีหรือหลักการสอนของนักวิชาการศึกษาดนตรีมาเป็นต้นแบบในการจัดทำหลักสูตร ส่งผลให้กิจกรรม รวมถึงเนื้อเพลงที่ร้องส่วนใหญ่เป็นภาษาและวัฒนธรรมของต่างชาติ ทำให้เด็กไทยสามารถเคลื่อนไหวหรือทำกิจกรรมตามได้แต่ไม่สามารถร้องเพลงได้ด้วยตนเอง และในบางหลักสูตรเป็นการเรียนการสอนที่เน้นในการเล่นเครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ดประกอบการอ่านโน้ต และสัญลักษณ์ทางดนตรีเป็นหลัก แต่หลักสูตรที่สร้างโดยคนไทยที่มีการปรับทฤษฎีหรือหลักการสอนของนักวิชาการศึกษาดนตรีมาเป็นรูปแบบการเรียนการสอนของตนเอง มีการปรับเปลี่ยนกิจกรรมให้เป็นไปตามศักยภาพสอดคล้องภาษา และวัฒนธรรมของผู้เรียน ทำให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจและใช้จินตนาการได้มากขึ้น ด้วยกิจกรรมเน้นทักษะดนตรีเพื่อให้ครอบคลุมพัฒนาการทางด้านดนตรีและพัฒนาการทางด้านร่างกายและความคิดในทุกด้าน (อัญญา สุตมาต, 2546) สิ่งสำคัญอีกอย่างหนึ่งคือ รวมถึงการพ่อแม่ผู้ปกครองตัดสินใจส่งบุตรหลานเรียนดนตรี คือ การเข้าศึกษาในสถาบันดนตรีที่ดี และการเลือกครูสอนดนตรีที่มีคุณภาพ ลักษณะของครูดนตรีที่ดี คือมีทักษะการเล่นดนตรีที่ดี มีทักษะในการจัดการเรียนการสอนที่ดี เหมาะสมกับวัยของเด็กและทันสมัย มีบุคลิกภาพที่ดีเพื่อเป็นตัวอย่างให้นักเรียน ซึ่งจะส่งผลกระทบยาวต่อการเรียนดนตรี ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนดนตรี และทัศนคติของผู้เรียน (เลิศรัตน์ โตสิงห์, 2559)

โครงการศึกษาดนตรีสำหรับบุคคลทั่วไป เป็นโรงเรียนในความควบคุมของวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดลเป็นสถาบันที่มีบุคลากรที่มีความรู้ความสามารถทางดนตรี มุ่งเน้นการให้บริการวิชาการดนตรีมิได้มุ่งหวังผลกำไรดังเช่นโรงเรียนเอกชนทั่วไป และถือได้ว่าเป็นหน่วยงานต้นแบบทางการศึกษาดนตรีนอกระบบโรงเรียน (เมทินี เตชะวิทยากุล, 2545) มีการจัดการเรียนการสอนดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัยตั้งแต่อายุ 3 ปี 6 เดือนขึ้นไป เป็นการสอนพื้นฐานทางดนตรีตั้งแต่การนับจังหวะ การร้องเพลง การอ่านโน้ตขั้นพื้นฐานฝึกการใช้มือ นิ้วมือและร่างกายให้สัมพันธ์กันด้วยกิจกรรมทางดนตรี มีการบูรณาการการสอนจากทฤษฎีการสอนจากนักวิชาการทางดนตรี เช่น ดาลโครซ โคดาย และออร์ฟ เป็นต้น ทำให้ผู้เรียนมีพัฒนาการทางดนตรีที่สมบูรณ์และเป็นพื้นฐานในการศึกษาดนตรีและการปฏิบัติเครื่องดนตรีต่อไป

จากความสำคัญของการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัย และการเลือกสถาบันดนตรีให้แก่บุตรหลาน ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษาการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัยของโครงการศึกษาดนตรีสำหรับบุคคลทั่วไป วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เพื่อเป็นข้อมูลพื้นฐานให้กับครูผู้สอนเจ้าของโรงเรียน และผู้ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัย ที่ต้องการพัฒนารูปแบบการสอนที่

เน้นการพัฒนาการทางด้านทักษะดนตรี รวมถึงเป็นความรู้และแนวทางให้กับผู้ปกครองในการเลือกรูปแบบการเรียนการสอนดนตรีให้ตรงกับความต้องการของผู้ปกครอง และพัฒนาการของบุตรหลานในการส่งเข้าศึกษาดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัยในอนาคต

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัย หลักสูตรดนตรีพื้นฐานสำหรับเด็กของโครงการศึกษาดนตรีสำหรับบุคคลทั่วไป วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ประโยชน์ที่ได้รับการวิจัย

1. ได้แนวทางในการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัย ดังนี้ แผนการจัดการเรียนรู้ เทคนิคและวิธีการสอน สื่อการสอน และการประเมินผู้เรียน
2. เป็นแนวทางในการพัฒนา ปรับปรุง เพื่อเพิ่มประสิทธิภาพในการจัดการเรียนรู้ดนตรี เด็กปฐมวัย สำหรับโรงเรียนปฐมวัยที่เปิดสอนวิชาดนตรีสากล สถาบันดนตรีนอกระบบ ครู อาจารย์ รวมถึงบุคลากรทางการศึกษาที่ประสงค์จะจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัย

ขอบเขตการวิจัย

ขอบเขตเนื้อหาแบ่งเป็น 4 ด้าน ต่อไปนี้ 1. แผนการจัดการเรียนรู้ 2. เทคนิคและวิธีการสอน 3. สื่อการสอน และ 4. การประเมินผู้เรียน โดยมีผู้ให้ข้อมูลเป็นผู้สอนจากสาขาศูนย์การค้ำชีคอนสแควร์ ผู้สอนจากสาขาศูนย์การค้ำสยามพารากอน และผู้สอนจากสาขาศูนย์การค้ำชีคอนบางแค ผู้วิจัยใช้ระยะเวลาในการเก็บข้อมูล เป็นเวลา 4 เดือน

วิธีการดำเนินการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยมีผู้ให้ข้อมูลเป็นผู้สอนที่มีประสบการณ์ด้านการสอนในหลักสูตรดนตรีพื้นฐานสำหรับเด็ก มากกว่า 5 ปี จากทั้ง 3 สาขา ได้แก่ สาขาศูนย์การค้ำชีคอน สแควร์ จำนวน 2 ท่าน ผู้สอนจากสาขาศูนย์การค้ำสยามพารากอน จำนวน 1 ท่าน และผู้สอนจากสาขาศูนย์การค้ำชีคอนบางแค จำนวน 1 ท่าน รวมทั้งสิ้นจำนวน 4 ท่าน เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ แบบสังเกต เป็นการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม ในหัวข้อแผนการจัดการเรียนรู้ เทคนิคและวิธีการสอน สื่อการสอน การประเมินผู้เรียน และแบบสัมภาษณ์ โดยการใช้การสัมภาษณ์แบบกึ่งทางการ ในเรื่องแนวคิดในการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัย จากนั้นนำข้อมูลจากการสังเกตและข้อมูลการสัมภาษณ์มาจำแนกและเชื่อมโยงความสอดคล้องของข้อมูลตามวัตถุประสงค์ และทำการวิเคราะห์ จัดลำดับเนื้อหาตามวัตถุประสงค์ของการศึกษา และนำเสนอข้อมูลตามสภาพจริงจากการศึกษา

ผลการวิจัย

ผู้วิจัยขอเสนอข้อมูลผลการวิจัยดังนี้ แผนการจัดการเรียนรู้พบว่า ทางหลักสูตรได้เปิดโอกาสแก่ผู้สอนในการออกแบบการจัดการเรียนรู้ดนตรีโดยมีวัตถุประสงค์ และแนวทางของเนื้อหาการสอนที่กำหนด

ให้ผู้เรียนมีพื้นฐานทักษะทางด้านดนตรี ผู้วิจัยขอนำเสนอตัวอย่างการจัดการเรียนรู้หลักสูตรดนตรีพื้นฐานสำหรับเด็ก ในแต่ละระดับขั้นตามวัตถุประสงค์ ดังนี้

ระดับชั้น Mac I

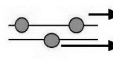
ตารางที่ 1 ตัวอย่างการจัดการเรียนรู้ในแต่ละระดับขั้นตามวัตถุประสงค์ Mac

วัตถุประสงค์	สื่อ				กิจกรรม	ประเมินผู้เรียน
	เพลง	เครื่องดนตรี		อุปกรณ์		
		ครู	นักเรียน			
ฝึกทักษะการฟัง	Hello				- ฟังและเคลื่อนไหวเป็นสัญลักษณ์มือที่ครูกำหนด  สูง  ต่ำ - ฟังและร้องได้ตอบตามทำนองและจังหวะที่ได้ยิน (ดัง-เบา)	- สามารถร้องและแสดงสัญลักษณ์มือได้ตรงตามเสียงที่ได้ยิน
เรียนรู้ส่วนประกอบพื้นฐานทางดนตรีโดยผ่านธรรมชาติการเคลื่อนไหวของร่างกาย	Cuckoo	ขลุ่ยรีคอร์เดอร์	กระดิ่งมือ		- เคลื่อนไหวร่างกายโดยการตบเข้าตามจังหวะเพลง - ฟังและเล่นเครื่องดนตรีได้ตอบ (ขอ-มี)	- สามารถเคลื่อนไหวได้ตรงจังหวะ
	Hello				- ฟังและเคลื่อนไหวเป็นสัญลักษณ์มือที่กำหนด  สูง  ต่ำ	- จัดจำตอบสนองโดยแสดงสัญลักษณ์มือได้ตรงตามเสียงที่ได้ยิน

จากตารางที่ 1 การจัดการเรียนรู้ดนตรีในระดับชั้น Mac I มีวัตถุประสงค์ให้ผู้เรียนได้ฝึกทักษะการฟังและการเคลื่อนไหวร่างกาย โดยเป็นการฟังเสียงสูง-ต่ำ ฟังโน้ตตัวซอล ตัวมี และการฟังระดับเสียง ดัง-เบา โดยผู้เรียนทำการโต้ตอบเสียงที่ได้ยินด้วยการร้อง การแสดงสัญลักษณ์มือและการเล่นเครื่องดนตรีกระดิ่งมือตามระดับเสียงที่ได้ยิน การเคลื่อนไหวร่างกายเป็นการเคลื่อนไหวแบบอยู่กับที่เป็นจังหวะ เช่น การตบเข้าตบมือตามจังหวะเพลง โดยมีการใช้บทเพลงที่ไม่ซับซ้อน และเครื่องดนตรีที่เหมาะสมกับช่วงวัยเป็นสื่อในการสอน

ระดับชั้น Mac II

ตารางที่ 2 ตัวอย่างการจัดการเรียนรู้ในแต่ละระดับชั้นตามวัตถุประสงค์ Mac II

วัตถุประสงค์	สื่อ			กิจกรรม	ประเมินผู้เรียน	
	เพลง	เครื่องดนตรี				อุปกรณ์
		ครู	นักเรียน			
สามารถแยกเสียงสูง-ต่ำสัญลักษณ์เสียงตั้ง-เบา, เร็ว-ช้า และส่วนประกอบจังหวะ				รูปผลส้ม, กระดาน	- ผู้เรียนวางรูปผลส้มบนบรรทัด 2 เส้น และร้องตามระดับเสียง  สูง ต่ำ	- สามารถแยกแยะเสียงสูง-ต่ำและร้องได้ถูกต้อง - สามารถวางรูปผลส้มได้ถูกต้องตามระดับเสียง
	Looby loo	เปียโน	กลอง แทมบูรีน		- ฟัง ร้อง เคลื่อนไหวด้วยการวิ่งหรือเดินพร้อมกับ ตีกลองตามจังหวะช้า-เร็วและระดับเสียงตั้ง-เบาของเพลง	- สามารถฟัง ร้องเคลื่อนไหวและเล่นเครื่องดนตรีตามลักษณะของเพลงที่ได้ยินได้
การเคลื่อนไหวร่างกายอย่างมีรูปแบบ	Looby loo	เปียโน	กลอง แทมบูรีน		- ฟัง และเคลื่อนไหวเมื่อเพลงหยุด ให้หยุดการเคลื่อนไหวพร้อมกับตีกลอง 1 ครั้ง ตามระดับเสียงตั้ง-เบาของเพลงที่ได้ยิน	- สามารถเคลื่อนไหวตามรูปแบบของเพลงได้

การจัดการเรียนรู้ในระดับชั้น Mac II จากตัวอย่างตารางที่ 2 ผู้เรียนจะได้ฝึกทักษะการฟัง เช่นเดียวกับในระดับชั้น Mac I โดยเพิ่มการฟังจังหวะช้า-เร็ว ฝึกการแยกแยะลักษณะของเสียงที่ได้ยินผ่านกิจกรรมทางดนตรี เช่น กิจกรรมการอ่านสัญลักษณ์ โดยผู้เรียนจะทำการวางสัญลักษณ์บนบรรทัด 2 เส้นตามระดับเสียงสูง-ต่ำที่ได้ยิน และร้องระดับตามสัญลักษณ์ที่วางได้ กิจกรรมการเคลื่อนไหว เป็นการเคลื่อนไหวแบบเคลื่อนที่ในรูปแบบที่ผู้สอนกำหนดตามจังหวะ ระดับความดัง-เบา และรูปแบบของเพลงที่ได้ยิน สื่อการสอนในระดับชั้น Mac II บทเพลงจะมีความซับซ้อนทางจังหวะ และลักษณะของเสียงมากขึ้น โดยผู้สอนจะเป็นผู้บรรเลงเปียโนและร้องเพลงด้วยตนเองเพื่อปรับเปลี่ยนรูปแบบของเพลงได้ และใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเคาะตีเป็นสื่อสำหรับผู้เรียน

ระดับชั้น Mac III

ตารางที่ 3 ตัวอย่างการจัดการเรียนรู้ในแต่ละระดับชั้นตามวัตถุประสงค์ Mac III

วัตถุประสงค์	สื่				กิจกรรม	ประเมินผู้เรียน
	เพลง	เครื่องดนตรี		อุปกรณ์		
		ครู	นักเรียน			
เน้นการแสดงออกด้านความคิด และตอบสนองต่อดนตรีหลายสไตล์		อคูเลเล่		สี่เมจิ, ตัวปัม	- ร้องชื่อสี่ หรือชื่อตัวปัมที่วางไว้ตามจังหวะและทำนองแบบฉับพลัน	- สามารถบอกสี่หรือตัวปัมที่เรียงไว้ถูกต้องตามทำนองและจังหวะ
เรียนรู้สัญลักษณ์พื้นฐานเพิ่มมากขึ้น		เปียโน			- ฟัง และเคลื่อนไหวตามรูปแบบ (Form) ของทำนองเพลงที่กำหนดท่อน A ตบมือตามจังหวะ ท่อน B เคลื่อนไหวแบบอิสระ (ABA)	- สามารถฟังและแยกแยะลักษณะของท่อนเพลงได้

การจัดการเรียนรู้ดนตรีในระดับชั้น Mac III หลังจากผู้เรียนได้ฝึกทักษะทางดนตรีผ่านกิจกรรมต่างๆ ที่ผู้สอนจัดให้ในระดับชั้น Mac I และ ระดับชั้น Mac II ในรูปแบบการทำซ้ำ ย้ำ ทวน จนทำให้ผู้เรียนมีความเข้าใจและมีทักษะทางดนตรีผ่านการปฏิบัติอย่างเป็นธรรมชาติ จากตารางที่ 3 มีวัตถุประสงค์ให้ผู้เรียนได้ฝึกความคิดสร้างสรรค์ การกล้าแสดงออกผ่านทางกิจกรรมดนตรีในทักษะต่างๆ เช่น สร้างสรรค์ทำทางผ่านการเคลื่อนไหวตามรูปแบบของท่อนเพลง การสร้างสรรค์คำร้อง โดยการร้องเพลงตามทำนองแบบฉับพลัน ผู้สอนจะบรรเลงเพลงผ่านเครื่องดนตรีที่ผู้สอนถนัด เช่น อคูเลเล่ เปียโน เพื่อเปลี่ยนรูปแบบทำนองเพลง เพิ่มลักษณะของเสียง และการเล่นวงกิจกรรมเพื่อให้ผู้เรียนเกิดการปฏิบัติอย่างเป็นธรรมชาติ

ระดับชั้น Mac IV

ตารางที่ 4 ตัวอย่างการจัดการเรียนรู้ในแต่ละระดับชั้นตามวัตถุประสงค์ Mac IV

วัตถุประสงค์	สื่อ				กิจกรรม	ประเมินผู้เรียน
	เพลง	เครื่องดนตรี		อุปกรณ์		
		ครู	นักเรียน			
สามารถเล่นเครื่องดนตรีสำหรับเด็กได้ทั้งแบบเดี่ยวและแบบกลุ่ม	Old Macdonald	ไซโลโฟน			- ฟัง และเล่นเครื่องดนตรีโต้ตอบตามเสียงโน้ตที่ได้ยิน	- สามารถเล่นเครื่องดนตรีได้ถูกต้องระดับเสียงและจังหวะ
	บทกลอน Engine No.9				- บทกลอน Engine No.9 กลุ่มที่ 1 ท่องคำว่า ฉึก ฉึก ชู้ ชู้ ตามจังหวะ กลุ่มที่ 2 ท่องบทกลอนพร้อมกัน	- สามารถท่องบทกลอน 2 แนวได้ตรงจังหวะ

ตารางที่ 4 ตัวอย่างการจัดการเรียนรู้ในแต่ละระดับขั้นตามวัตถุประสงค์ Mac IV (ต่อ)

วัตถุประสงค์	สื่อ			กิจกรรม	ประเมินผู้เรียน	
	เพลง	เครื่องดนตรี				อุปกรณ์
		ครู	นักเรียน			
ฝึกการร้อง การอ่าน การกำหนด สัญลักษณ์ และเล่น ดนตรีที่มีความ ซับซ้อน มากขึ้น				เชือกยางยืด, แท่งไม้  โด เร มี ฟา ซอล ลา ที - ร้องตามระดับเสียงโน้ต บนบรรทัด 5 เส้น	- สามารถอ่านและร้องโน้ตที่ อยู่บนบรรทัด 5 เส้นตามที่ครู กำหนดได้	
	Marry had a little lamb		ขลุ่ย รีคอร์ดอร์	- ร้องตามทำนองเพลง - เคลื่อนไหวแสดงสัญลักษณ์ มือแทนระดับเสียงของเพลง - เล่นเครื่องดนตรีเพลง Marry had a little lamb ทั้งเพลง	- สามารถร้อง จดจำและแสดง สัญลักษณ์แทนระดับเสียงได้ - สามารถเล่นเครื่องดนตรีได้ ถูกต้องตามจังหวะและระดับเสียง	

การจัดการเรียนรู้ดนตรีในระดับขั้น Mac IV เป็นการจัดกิจกรรมทางดนตรีที่ผู้เรียนได้นำความรู้และทักษะทางดนตรีที่ได้ฝึกฝนมาจากระดับขั้น Mac I – Mac III ผู้เรียนจะได้ฝึกการอ่านและการบันทึกสัญลักษณ์ชื่อตัวโน้ต ทั้งในแบบตัวอักษรและตัวโน้ตบนบรรทัด 5 เส้น การอ่านสัญลักษณ์แทนจังหวะ เช่น โน้ตตัวดำ โน้ตตัวเข้บ็ต 1 ชั้น ตัวขาว และตัวหยุด ที่เป็นองค์ประกอบจังหวะในบทเพลงที่ผู้เรียนได้ปฏิบัติ การฟังระดับเสียงและโต้ตอบโดยการปฏิบัติ การร้องเนื้อร้อง ทำนองเพลงการท่องบทกลอนสำหรับเด็ก การเคลื่อนไหวเพื่อแสดงสัญลักษณ์มือตามระดับเสียงที่ได้ยิน การปฏิบัติเครื่องดนตรี ได้แก่ ไซโลโฟน ขลุ่ยรีคอร์ดอร์และเครื่องดนตรีประเภทเคาะตีในเพลงที่ผู้สอนเป็นผู้กำหนด การเล่นเครื่องดนตรี การร้องเพลง การท่องบทกลอนสำหรับเด็กในรูปแบบเดี่ยวและกลุ่ม

จากตารางที่ 1 - 4 พบว่า ทางหลักสูตรได้กำหนดวัตถุประสงค์ และเนื้อหาการสอนที่มุ่งเน้นให้ผู้เรียนมีพื้นฐานทางดนตรีอย่างครบถ้วนทั้ง 6 ด้าน คือ การฟัง การร้อง การเคลื่อนไหว การเล่นเครื่องดนตรี การอ่านสัญลักษณ์ และการสร้างสรรค์ โดยมีผู้สอนเป็นผู้จัดกิจกรรมให้ผู้เรียนเป็นไปตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ การกำหนดเนื้อหาเป็นการวางแผนในลักษณะกว้าง เพื่อให้มีความยืดหยุ่นสามารถปรับเปลี่ยนได้ตามความเหมาะสมของผู้เรียน

ทางด้านเทคนิคและวิธีการสอน จากตารางการจัดกิจกรรมดนตรีผู้สอนมีการนำหลักการ แนวคิดของนักการสอนดนตรีมาเป็นหลักในการดำเนินกิจกรรมตามวัตถุประสงค์โดยกิจกรรมมีความสอดคล้องกับพัฒนาการและวัยของผู้เรียน รูปแบบการทำกิจกรรมเป็นการทำซ้ำ สอนด้วยวิธีการสาธิตและให้ผู้เรียน

ปฏิบัติตามทำให้ผู้เรียนปฏิบัติได้ด้วยตัวเองด้วยความมั่นใจ สามารถปฏิบัติได้อย่างเป็นธรรมชาติและสร้างสรรค์ออกมาได้ การสอนในแต่ละระดับชั้นเป็นการซ้ำทวน สอดคล้องและต่อเนื่องกันของเนื้อหา อาจจะมีการใช้เพลงเดียวกัน โดยเพิ่มเนื้อหาทักษะทางดนตรีที่ซับซ้อนขึ้นหรือเปลี่ยนวิธีการทำกิจกรรมแต่ใช้เพลงเดิมเป็นตัวดำเนินกิจกรรม

ด้านสื่อการสอน ผู้สอนใช้เพลงเป็นสื่อหลักในการดำเนินกิจกรรม โดยสื่อการสอนที่ใช้สามารถแบ่งเป็นประเภทได้ 3 ประเภท คือ สื่อประเภทบทเพลง สื่อประเภทเครื่องดนตรี และสื่อประเภทอุปกรณ์ สื่อบางส่วนเป็นสื่อที่ได้จากการซื้อและประดิษฐ์ขึ้นเองโดยเป็นสื่อที่เหมาะสมกับวัยของผู้เรียนและครอบคลุมกับกิจกรรม หรือหัวข้อหลักในการสอน รวมถึงนำมาใช้กับกิจกรรมอื่นๆ ได้ ทำให้กิจกรรมมีความสอดคล้องและมีประสิทธิภาพ

การประเมินผู้เรียน ประเมินจากการปฏิบัติในแต่ละวัตถุประสงค์ระหว่างการทำกิจกรรมด้วยการสังเกตพฤติกรรมทักษะทางดนตรีผ่านทางการทำกิจกรรมของผู้เรียน ทั้งกิจกรรมเดี่ยว และกิจกรรมกลุ่ม โดยมีการประเมินผลตามทักษะทางดนตรี ดังนี้ การร้อง ผู้เรียนสามารถร้องได้ถูกต้องและจังหวะ การฟัง ผู้เรียนสามารถฟังและแยกแยะระดับเสียง สูง-ต่ำ ดัง-เบา ช้า-เร็ว และลักษณะของท่อนเพลงได้ การเคลื่อนไหว ผู้เรียนสามารถเคลื่อนไหวร่างกาย ท่าทางให้ตรงตามจังหวะสามารถเคลื่อนไหวเพื่อแสดงสัญลักษณ์มือให้ตรงกับระดับเสียง การเล่นเครื่องดนตรี ผู้เรียนสามารถปฏิบัติเครื่องดนตรีได้ถูกต้องระดับเสียงจังหวะทั้งแบบเดี่ยวและกลุ่ม การอ่านสัญลักษณ์ ผู้เรียนสามารถจดจำ อ่านและบันทึกสัญลักษณ์ทางดนตรีได้ถูกต้อง และการสร้างสรรค์ ผู้เรียนมีความกล้าแสดงออกและสามารถสร้างสรรค์ผ่านการเคลื่อนไหว การร้องได้อย่างเป็นธรรมชาติ

การอภิปรายผล

ศึกษาการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัย หลักสูตรดนตรีพื้นฐานสำหรับเด็กของโครงการศึกษาดนตรีสำหรับบุคคลทั่วไป วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลทั้ง 4 ประเด็น ดังนี้ 1. แผนการจัดการเรียนรู้ 2. เทคนิคและวิธีการสอน 3. สื่อการสอน และ 4. การประเมินผู้เรียน โดยประเด็นที่น่าสนใจจากผลการจัดการเรียนรู้การเรียนการสอนวิชาดนตรีพื้นฐานสำหรับเด็กมีดังนี้

แผนการจัดการเรียนรู้ ผู้สอนมีการเตรียมความพร้อมโดยวางแผนการสอนให้มีความสอดคล้องกันระหว่างวัตถุประสงค์กับพัฒนาการของผู้เรียนเป็นการวางแผนการสอนไว้แบบกว้าง เพื่อปรับรูปแบบกิจกรรมให้เข้ากับศักยภาพในการเรียนรู้ของผู้เรียนที่มีพัฒนาการแตกต่างกันในแต่ละกลุ่ม เพื่อให้ผู้เรียนบรรลุจุดประสงค์ที่ตั้งไว้ ซึ่งสอดคล้องกับ นิรดา เวชญาติลักษณ์ (2561) กล่าวถึงการออกแบบกิจกรรมผู้สอนควรออกแบบกิจกรรมให้เหมาะสมและสอดคล้องกับเนื้อหาเพื่อส่งเสริมพัฒนาการเรียนรู้ รวมถึงทางร่างกาย อารมณ์และสติปัญญา ซึ่งจะนำไปสู่การมีคุณลักษณะที่พึงประสงค์โดยจากผลการศึกษาหลักสูตรพื้นฐานทางดนตรีเป็นการจัดการเรียนการสอนเพื่อเตรียมความพร้อมด้านการฟังเสียงสูง-ต่ำ การฟังลักษณะเสียงดัง-เบา การฟังจังหวะช้า-เร็ว และการฟังระดับเสียงของตัวโน้ต การร้องให้ถูกต้องและจังหวะ การเคลื่อนไหวการให้ตรงตามจังหวะในรูปแบบที่กำหนด ตามจินตนาการ รวมถึงจดจำและการเคลื่อนไหวเพื่อแสดงสัญลักษณ์

มือแทนระดับเสียง การเล่นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเคาะตี และขลุ่ยรีคอร์เดอร์ การอ่านสัญลักษณ์มือ สัญลักษณ์แทนจังหวะ การอ่านชื่อตัวโน้ตทั้งในแบบตัวอักษรและตัวโน้ตบนบรรทัด 5 เส้น และการสร้างสรรค์ผ่านท่าทางการเคลื่อนไหวตามรูปแบบของเพลง การสร้างสรรค์คำร้องตามทำนองแบบฉับพลัน ซึ่งสอดคล้องกับ ญรฐธ สุทธจิตต์ (2544) กล่าวถึงการศึกษาดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัยว่า การจัดกิจกรรมดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัยนั้นสิ่งที่ควรคำนึงถึงคือพัฒนาการทางทักษะดนตรีในแต่ละด้าน กิจกรรมดนตรีพื้นฐานของเด็กได้แก่ การร้อง การฟัง การเคลื่อนไหว การเล่นเครื่องดนตรี การสร้างสรรค์ และการอ่านสัญลักษณ์ โดยจะเป็นการวางพื้นฐานเกี่ยวกับองค์ประกอบของดนตรีและทักษะทางดนตรีโดยองค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญสำหรับเด็กวัยนี้ที่ควรเรียนรู้คือ จังหวะ (Rhythm) จังหวะช้า-เร็ว (Tempo) ระดับเสียงสูง-ต่ำ ดัง-เบา ทำนอง เสียงประสาน รูปแบบเพลง และสีน้ของเสียง

เทคนิคและวิธีการสอนดนตรี จากผลการศึกษาเทคนิคและวิธีการสอนดนตรีพื้นฐานสำหรับเด็กของโครงการศึกษาดนตรีสำหรับบุคคลภายนอก พบว่าในขั้นการปฏิบัติกิจกรรม ผู้สอนใช้เทคนิคและวิธีการสอนแบบสาธิต (Demonstration) โดยให้ผู้เรียนได้ดูและสังเกตผู้สอนในการปฏิบัติทักษะทางดนตรีที่ดี และให้ผู้เรียนได้ลงมือปฏิบัติจากการเลียนแบบพฤติกรรมและการถ่ายทอดออกมาทางทักษะดนตรีที่ดีจากการเลียนแบบผู้สอน สอดคล้องกับ เลิศรัตน์ โตสิงห์ (2559) กล่าวว่าสำหรับเด็กปฐมวัยนั้น ครูมีความสำคัญในการปูพื้นฐานให้แก่เด็กการปลูกฝังทัศนคติ พฤติกรรมและบุคลิกภาพ โดยเด็กจะซึมซับสิ่งที่เห็น ลักษณะของครูดนตรีที่ดี คือมีทักษะการเล่นดนตรีที่ดี มีทักษะในการจัดการเรียนการสอนที่ดีเหมาะสมกับวัยของเด็กและทันสมัย มีบุคลิกภาพที่ดีเพื่อเป็นตัวอย่างให้แก่นักเรียน ซึ่งจะส่งผลกระทบยาวต่อการเรียนดนตรี ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนดนตรี และทัศนคติของผู้เรียน

โดยรูปแบบการทำกิจกรรมจะเป็นการทำซ้ำ ทั้งในรูปแบบการวนรอบการปฏิบัติกิจกรรม และการซ้ำเนื้อหาทางดนตรี บทเพลงในแต่ละระดับชั้น การปฏิบัติในแต่ละทักษะจึงทำให้ผู้เรียนปฏิบัติได้ด้วยตัวเองมีความมั่นใจ จากนั้นผู้สอนจะทำการเพิ่มทักษะทางดนตรีและปฏิบัติเช่นเดิม จนผู้เรียนสามารถปฏิบัติได้อย่างเป็นธรรมชาติและสามารถสร้างสรรค์ออกมาได้ ด้วยเทคนิคการสอนในรูปแบบนี้ทำให้ผู้เรียนเป็นไปตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ ลำดับขั้นตอนรูปแบบการสอนนี้สอดคล้องกับรูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของ แฮร์โรว์ (Harrow's instruction model for psychomotor domain) และพฤติกรรมทางด้านทักษะพิสัยของเดฟ (Dave, 1970) ที่เสนอลำดับขั้นการเรียนรู้ของทักษะการปฏิบัติไว้ 5 ลำดับขั้นดังนี้ ขั้นที่ 1 ขั้นการเลียนแบบ ขั้นที่ 2 ขั้นกระทำตามคำสั่งหรือคำแนะนำ ขั้นที่ 3 ขั้นกระทำอย่างถูกต้องสมบูรณ์หรือแม่นยำ ขั้นที่ 4 ขั้นการประสานต่อ และขั้นที่ 5 ขั้นการกระทำอย่างเป็นธรรมชาติ (กมลวรรณ ตั้งชนกานนท์, 2559)

สื่อการสอน ผลการศึกษาพบว่า สื่อที่ใช้ในการจัดการเรียนรู้ดนตรีดนตรีพื้นฐานสำหรับเด็ก แบ่งออกเป็น 3 ประเภทได้แก่ 1. สื่อประเภทบทเพลง ผู้สอนจะใช้บทเพลงเป็นหลักในการดำเนินกิจกรรมโดยเนื้อหาทางดนตรีที่ทำการสอนนั้นเป็นองค์ประกอบของบทเพลง เช่น ผู้สอนต้องการสอนเรื่องระดับเสียงสูง – ต่ำ (ตารางที่ 1) จึงเลือกใช้เพลง Hello ในการดำเนินกิจกรรม นอกจากนี้สื่อประเภทเพลงที่ผู้สอนใช้วิธีการบรรเลง

จากเครื่องดนตรีทำให้ผู้เรียน ได้ฟังเสียงและได้เห็นภาพ ทำให้ผู้เรียนเกิดความซาบซึ้งในดนตรีและเกิดจินตนาการตามเพลงที่ผู้สอนได้บรรเลง และผู้สอนยังสามารถควบคุมจังหวะช้า-เร็ว สูง-ต่ำ ดัง-เบา เพื่อให้ผู้เรียนฝึกการฟังองค์ประกอบของเพลงได้เป็นอย่างดี 2. สื่อประเภทเครื่องดนตรี จากการศึกษา มีการใช้สื่อประเภทเครื่องดนตรีแบ่งตามระดับชั้นดังนี้ Mac I – Mac III เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเคาะตีทั้งแบบมีระดับเสียงและไม่มีระดับเสียง และระดับชั้น Mac IV เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องขลุ่ยรีคอร์ดอร์ โดยตามความเหมาะสมของผู้เรียนและกิจกรรม เช่นเดียวกับ ไนย์ (Nye, 1975) ได้เสนอการเล่นเครื่องดนตรีประกอบเพลงไว้ว่า ครูควรให้เด็กได้เล่นเครื่องดนตรีที่เหมาะสมกับตัวเอง โดยช่วงอายุ 2-3 ปี จะมีความสามารถในการเล่นเครื่องดนตรีประเภทประกอบจังหวะ เช่น กลอง ไม้เคาะ และสามารถเล่นไซโลโฟนได้ อายุ 3-5 ปี สามารถเล่นเครื่องประเภทเคาะตีได้นานขึ้น และสามารถรับรู้ถึงจังหวะที่คงที่ได้มากขึ้น อายุย่างเข้า 5 ปี เด็กจะมีพัฒนาการด้านการควบคุมกล้ามเนื้อมัดเล็ก และสายตาที่ดีมากขึ้นทำให้สามารถเล่นเครื่องดนตรีได้หลายประเภท และ 3. สื่อประเภทอุปกรณ์ ผู้สอนมีการใช้สื่อประเภทอุปกรณ์ ในกิจกรรมที่ต้องการให้ผู้เรียนมีความเข้าใจในเนื้อหาดนตรีมากขึ้น โดยผู้สอนมักใช้สื่อประเภทนี้แทนสัญลักษณ์ เช่น การใช้แท่งไม้แทนสัญลักษณ์โน้ตตัวดำ การใช้รูปผลส้มวางไว้บนบรรทัด 2 เส้น เพื่อให้ผู้เรียนเข้าใจตำแหน่งระดับเสียงสูง-ต่ำในกิจกรรมการอ่านสัญลักษณ์ เป็นต้น สื่อการสอนจึงเป็นสิ่งทำให้ผู้เรียนสามารถเข้าใจเนื้อหาทางดนตรีได้ง่ายจากการปฏิบัติกิจกรรมต่างๆ ส่งผลให้ผู้เรียนบรรลุตามจุดประสงค์ที่ตั้งไว้ ซึ่งสอดคล้องกับ กมลธรรม เกื้อบุตร (2554) และวิทย์ธาดา เกาคำ (2556) กล่าวว่าการเลือกใช้สื่อการสอน ขึ้นอยู่กับ วิจารณ์ญาณของผู้สอนที่จะเลือกใช้สื่อที่สอดคล้องกับกิจกรรม มีความเหมาะสมต่อวัยและความสามารถในการเรียนรู้ของผู้เรียนจะช่วยให้กิจกรรมการเรียนการสอนดำเนินไปอย่างมีประสิทธิภาพช่วยให้บรรลุวัตถุประสงค์ในการเรียนได้ดียิ่งขึ้น

การประเมินผู้เรียน จากผลการศึกษาพบว่า หลักสูตรดนตรีพื้นฐานสำหรับเด็กมีการประเมินผลผู้เรียนจากการสังเกตพฤติกรรมทักษะต่างๆ ผ่านกิจกรรมตามทักษะทางดนตรีได้แก่ ทักษะการฟัง การร้อง การเคลื่อนไหว การเล่นเครื่องดนตรี การอ่านสัญลักษณ์ และการเคลื่อนไหว ตามวัตถุประสงค์ของหลักสูตร และกิจกรรมตามที่คุณสอนกำหนด ซึ่งในหนึ่งกิจกรรมมักจะเป็นการประเมินในหลายทักษะ เช่น กิจกรรมจากเพลง Looby loo ในระดับชั้น Mac II (ตารางที่ 2) เป็นกิจกรรมที่ผู้เรียนจะต้องเคลื่อนไหวตามจังหวะดนตรีพร้อมกับปฏิบัติเครื่องดนตรีเมื่อเพลงหยุดโดยการเล่นเครื่องเครื่องดนตรีตามระดับเสียงดัง-เบาตามเสียงที่ได้ยิน เป็นการประเมินทักษะทางดนตรีด้านการฟัง การเคลื่อนไหวและการเล่นเครื่องดนตรี ผู้สอนทำการสังเกตจากการปฏิบัติโดยที่ผู้เรียนไม่รู้สึกรู้ว่าตนเองกำลังถูกประเมินอยู่ ทำให้การปฏิบัติเป็นไปอย่างธรรมชาติ และสถานการณ์จริง การสังเกตการปฏิบัติระหว่างการทำกิจกรรม เป็นการประเมินถึงความเข้าใจในเนื้อหาทางดนตรีที่ผู้เรียนสื่อออกมาทางการปฏิบัติแสดงถึงความเข้าใจ และบูรณาการความรู้ทักษะที่ผ่านการเรียนรู้อย่างเป็นธรรมชาติทั้งการทำกิจกรรมเดี่ยวและกลุ่ม การประเมินทักษะดนตรีนี้สอดคล้องกับ ณัฐธิดา สุทธิจิตต์ (2560) ในเรื่องการประเมินผลทักษะดนตรีเป็นการวัดการปฏิบัติดนตรีโดยตรง แบ่งเป็นการปฏิบัติเดี่ยวและการปฏิบัติกลุ่มการประเมินผลทักษะดนตรี ควรมีการประเมินผลเกี่ยวกับทักษะการฟัง การร้อง การเคลื่อนไหว การอ่าน และการสร้างสรรค์

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะเพื่อการปฏิบัติ

1. สามารถนำผลการวิจัยไปใช้เป็นแนวทางในการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัย ในเรื่องการสอนพื้นฐานดนตรีสำหรับเด็ก
2. สามารถนำข้อมูลด้านการวางแผนการจัดการเรียนรู้ เทคนิคและวิธีการสอน สื่อการสอน และการประเมินผู้เรียน ไปเป็นแนวทางและปรับใช้ให้เหมาะสมตามวัย และพัฒนาการของผู้เรียน

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

1. ในการเก็บข้อมูลการจัดการเรียนรู้ดนตรีพื้นฐานสำหรับเด็ก เป็นการเก็บข้อมูลด้วยวิธีการสังเกต และการสัมภาษณ์ครูผู้สอนจำนวนหลายท่าน และในระยะเวลาที่จำกัดทำให้ไม่สามารถเก็บข้อมูลจากผู้สอนทุกท่านได้ครบทั้งหลักสูตร ในการวิจัยครั้งต่อไปผู้วิจัยขอเสนอแนะให้เก็บข้อมูลจากการเลือกเป็นกรณีศึกษา เพื่อให้ได้ข้อมูลที่มีความต่อเนื่องกันทั้งหลักสูตร รวมถึงการปรับเปลี่ยนวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล เพื่อให้ได้ข้อมูล มุมมองที่แตกต่างจากงานวิจัยชิ้นนี้ ที่เป็นประโยชน์ในการพัฒนาการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัย
2. การศึกษาวิจัยเพื่อติดตามผลของผู้เรียนที่เคยเรียนในหลักสูตรดนตรีพื้นฐานสำหรับเด็ก โดยศึกษาผลระยะยาวจากการเรียนในช่วงปฐมวัยว่าส่งผลต่อทักษะทางดนตรีของผู้เรียน ลักษณะศึกษาเชิงเปรียบเทียบ ผลสัมฤทธิ์ระหว่างการจัดการเรียนรู้ดนตรีพื้นฐานสำหรับเด็ก และผู้เรียนที่เรียนการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัยแบบทั่วไป
3. ในงานวิจัยชิ้นนี้เป็นการศึกษาการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัยผลวิจัยจึงเป็นการศึกษาการจัดการเรียนรู้ในภาพรวม การศึกษากระบวนการสอนทักษะทางดนตรีจะทำให้ทราบถึงกระบวนการสอนทักษะทางดนตรีสำหรับเด็ก เพื่อเป็นแนวทาง สำหรับครูดนตรี และผู้ปกครองถึงกระบวนการสอนดนตรีที่เหมาะสมกับเด็กปฐมวัย

รายการอ้างอิง

- กมลธรรม เกื้อบุตร. (2554). *กระบวนการสอนกีตาร์คลาสสิกของกิริตินันท์ สดประเสริฐ*.
วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรี) มหาวิทยาลัยมหิดล.
- กมลวรรณ ตังชนกานัน. (2559). *การวัดและประเมินทักษะการปฏิบัติ*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ :
สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- จเร ลำอาจ. (2550). *สมองดี ดนตรีทำได้*. กรุงเทพฯ : บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด
(มหาชน).

รายการอ้างอิง (ต่อ)

- ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2544). *พฤติกรรมการสอนดนตรี*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- . (2560). *วิธีวิทยาการสอนดนตรี*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ : บริษัทพรณี พรินต์ติ้งเซ็นเตอร์ จำกัด.
- ณิรดา เวชญาลักษณ์. (2561). *หลักการจัดการเรียนรู้*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- พรพรรณ แก่นอำพรพันธ์. (2550). *ชุดการสอนวิชาดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัยเรื่องระดับเสียงและจังหวะ* (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี). มหาวิทยาลัยมหิดล.
- เมทีนี เตชะวิทยากุล. (2545). *ความคาดหวังของผู้ปกครองที่ส่งบุตรหลานเข้าเรียนดนตรีตามโครงการศึกษาดนตรีสำหรับ บุคคลทั่วไป วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล*. (วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี). มหาวิทยาลัยมหิดล.
- เลิศรัตน์ โตสิงห์. (2559). *ความคาดหวังของผู้ปกครองนักเรียนดนตรีปฐมวัยต่อครูดนตรีในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบ* (วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี). มหาวิทยาลัยมหิดล.
- วิทย์ธาดา เกาคำ. (2556). *การนำเสนอแนวทางการจัดการเรียนการสอนดนตรีโดยใช้ดนตรีคลาสสิกและดนตรีสมัยนิยมเพื่อพัฒนาทักษะเปียโนของนักเรียนเปียโนระดับขั้นต้น*. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ศราพงศ์ อิศรศักดิ์ ณ อยุธยา. (2553). *การนำเสนอรูปแบบการจัดการเรียนรู้วิชาดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัยของครูในโรงเรียนเอกชน* (วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- อัชชา สุตมาตร. (2546). *การศึกษาหลักสูตรและกระบวนการศึกษาดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัยของสถาบันจินตการดนตรีสถาบันดนตรีมีฟ้าและสถาบันดนตรีเคพีเอ็น* (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี). มหาวิทยาลัยมหิดล.
- Ney. V. (1975). *Music for Young Children*. Dubuque, Iowa : William C. Brown.

กรรมวิธีการสร้างบันฑะวของครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์

METHODS OF MAKING BANDHAW BY KRU BOONRAT THIPRAT

พรพงษ์ ลิขันทกานาค¹ พรประพิตร เผ่าสวัสดิ์²

Patsapong Sikanthakanak Pornprapit Phoasavadi

บทคัดย่อ

บทความเรื่องกรรมวิธีการสร้างบันฑะวของครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษามูลบทเกี่ยวกับบันฑะว ชีวประวัติครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ กรรมวิธีการสร้างบันฑะวของครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ และปัจจัยที่มีผลต่อคุณภาพเสียงบันฑะวของครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ โดยใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ วิเคราะห์ข้อมูลการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรี ด้านประวัติศาสตร์ ดนตรีพระราชมหิธี และใช้การสังเกตอย่างมีส่วนร่วมเป็นเวลา 10 เดือน

ผลการวิจัยพบว่าบันฑะวปรากฏในคติความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ซึ่งมีความเชื่อว่าเป็นเครื่องดนตรีประจำองค์พระศิวะ จึงใช้ในพระราชพิธีสำคัญเท่านั้น บันฑะวมีส่วนประกอบทั้งหมด 9 ส่วน วิธีการบรรเลงแบ่งออกได้ 2 ประเภทคือการแกว่งสำหรับการประโคมและการไกวสำหรับวงขับไม้ ในด้านการศึกษาประวัติชีวิตของครูบุญรัตน์พบว่าท่านเป็นชาวเชียงใหม่โดยกำเนิด เริ่มฝึกหัดการสร้างเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือตั้งแต่อายุ 20 ปีโดยได้รับการถ่ายทอดจากเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ได้รับมอบกระสวนเครื่องดนตรีราชสำนักภาคกลางจากอาจารย์ภาวส บุนนาค เสาบันฑะวเป็นผลงานการออกแบบที่ใช้เวลาศึกษาและพัฒนาด้วยตนเอง กรรมวิธีการสร้างบันฑะวของครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ เริ่มจากการคัดเลือกวัสดุที่มีคุณภาพ และปรับวัสดุให้มีความแข็งแรงทนทานมากยิ่งขึ้น ขั้นตอนการสร้างบันฑะวเริ่มด้วยขั้นตอนการเตรียมขอบบันฑะว ทำโครงบันฑะว ทำหัวขุ่น ทำเสาบันฑะว ทำชั้นชะเนาะและประกอบบันฑะว การกลึงบันฑะวของครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ มีรูปทรงที่เป็นเอกลักษณ์ ยากที่ผู้อื่นจะลอกเลียนแบบได้ การกลึงลวดลายต่างๆ คมชัดเปี่ยมด้วยสุนทรีย์ในเชิงช่าง เป็นความประณีตในงานประณีตศิลป์ และการเก็บรายละเอียดทั้งงดงามชัดเจน จึงสร้างความเป็นอัตลักษณ์เชิงช่างของครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์อย่างแท้จริง

คำสำคัญ: กรรมวิธี, การสร้าง, บันฑะว, บุญรัตน์, ทิพย์รัตน์

¹นิสิตหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

²รองศาสตราจารย์ ดร. ประจำสาขาวิชาดุริยางค์ศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และกรรมการศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย (Center of Excellence for Thai Music and Culture Research) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Abstract

This research article deals with the process of making *bandhaw* by Master Boonrat Thiparat. It employs qualitative research methods whereby data collections were derived from a series of interviewing with music experts in Thai music history and royal court music. The author took ten months to gain a rapport, observe and interview the process of making *bandhaw* with Master Boonrat Thiparat in Chiang Mai.

The research findings show that *bandhaw* came with Brahmanism during Sukhothai period. It is believed that that *bandhaw* is a musical instrument of Lord Shiva. Thus it is only accompanied royal ceremonies in Sukhothai, Ayuthaya and Rattanakosin courts. There are nine parts of *bandhaw*. The method of playing can be divided into two categories: (1) swinging for fanfare music.; (2) swinging in a *khob mai* ensemble. In regard to the study of Master Boonrat's life history, it shows that the master is a native of Chiang Mai. He had learnt how to make Thai and local musical instrument from Prince Soonthorn Na Chiang Mai and later received a musical instrument pattern of Rattanakosin court from Master Pawas Bunnag. Master Boonrat's process of making *bandhaw* begins with the fine selection of high quality materials and then adjusting the materials to be more durable. The next process is to prepare the frame, body, two pegs, a pole, a tuning rod, and assembling all the parts.

His process of making *bandhaw* reveals a unique structure and decoration. It is difficult for others to imitate his pattern and styles. His designs are abundantly clear, full of aesthetic, and exquisite as work of fine art work. Therefore, his artistic and musical identity of making this type of drum creates a true signature of Master Boonrat Thiparat.

Keywords: Methods, Making, Bandhaw, Boonrat Thiparat

บทนำ

สิริวัฒน์ คำวันสา ได้อธิบายถึงการเดินทางเข้ามาในดินแดนสุวรรณภูมิของศาสนาพราหมณ์ โดยสันนิษฐานได้ 2 กรณี คือ กรณีแรกสันนิษฐานว่าศาสนาพราหมณ์ ได้แพร่มาจากประเทศอินเดียและผ่านประเทศพม่าเข้าสู่ประเทศไทย และในอีกกรณี สันนิษฐานว่าแพร่จากอินเดียเข้าสู่กัมพูชาก่อนจึงเข้าประเทศไทย ซึ่งพบหลักฐานที่เก่าแก่ที่สุดราวพุทธศตวรรษที่ 6 เป็นเทวรูปอมราวดี ในจังหวัดสุราษฎร์ธานี และจังหวัดนครศรีธรรมราช จึงจะเห็นได้ว่าศาสนาพราหมณ์ ได้เข้ามายังประเทศไทยตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์แล้ว (สิริวัฒน์ คำวันสา และคณะ, 2539, หน้า 152 - 156)

วาทีน ศานดี สันติ (2556) ได้ศึกษาจากหลักฐานทางโบราณคดีพบว่าศาสนาพราหมณ์เข้าสู่ประเทศไทยราว 2,500 – 1,500 ปีมาแล้ว ปรากฏหลักฐาน คือ เทวรูปพระนารายณ์สวมหมวกทรงกระบอก ราวพุทธศตวรรษที่ 10 ที่จังหวัดสุราษฎร์ธานี จารึกอักษรปัลลวะภาษาสันสกฤต บทสรรเสริญพระศิวะ ราวพุทธศตวรรษที่ 12 ที่หุบเขาช่องคอย

นอกจากนี้ในคัมภีร์ชาดกในพระพุทธศาสนา เช่น พระมหาชนก คัมภีร์รามายณะ กล่าวถึงดินแดนสุวรรณภูมิไว้ว่า เมื่อปี พ.ศ.303 คณะพราหมณ์ที่ติดตามพระโสณะเถระกับพระอุตระเถระ ศาสนทูตของพระเจ้าอโศกฯ เดินทางเข้ามายังสุวรรณภูมิ จุดแรกที่ทั้งสององค์มาประดิษฐานพระพุทธศาสนาคือ นครปฐม ช่วงนี้นับเป็นยุคแรกๆ ของพราหมณ์ในประเทศไทย

การเข้ามาของพราหมณ์ในประเทศไทยมีหลักฐานในการเผยแพร่ศาสนา คือ ประติมากรรมและปูชนียวัตถุของศาสนา เช่น เทวรูป เทวาลัย โบราณวัตถุของพราหมณ์ดังกล่าวมักพบคู่กับปฏิมากรรมในพระพุทธศาสนา เช่น เมื่อพบพระพุทธรูป พระเจดีย์ หรือพระปรางค์ที่ใดก็มักพบเทวรูปและเทวสถานของพราหมณ์พร้อมกับวัตถุทางศาสนาด้วยเสมอ

ประมาณปี พ.ศ. 1800 พระพุทธศาสนาลัทธิลังกาวงศ์ ได้แพร่จากอินเดียเข้าสู่ประเทศไทย โดยพบหลักฐานเจดีย์ทรงช้างล้อมในอาณาจักรสุโขทัย พระมหากษัตริย์ในสมัยนั้นทรงเอาพระทัยใส่ในการทำนุบำรุงพระพุทธศาสนา ขณะเดียวกันก็ทรงใส่พระทัยในศาสนาพราหมณ์ – ฮินดูด้วย ในราชสำนักมีพราหมณ์เป็นพระครูบุโรหิต ทำหน้าที่ถวายความรู้ทางด้านศิลปวิทยาการและประกอบพิธีกรรมตามหลักพระเวทที่สืบเนื่องมาเป็นพระราชพิธีจนถึงปัจจุบัน

แม้ปัจจุบันคนไทยส่วนใหญ่จะนับถือพุทธศาสนา แต่อิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ยังคงเป็นสิ่งสำคัญอยู่ในวัฒนธรรมไทย จะเห็นได้ว่าในพระราชพิธีและรัฐพิธีต่างๆ ล้วนมีพิธีทางศาสนาพราหมณ์ประกอบอยู่ด้วยเสมอ พราหมณ์ในราชสำนักเป็นผู้ประกอบพระราชพิธีถวายตามโอกาสต่างๆ เช่น พระราชพิธีบรมราชาภิเษก พระราชพิธีจารึกสุพรรณบัฏ พระราชพิธีโสกันต์ พระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ การเปลี่ยนเครื่องทรงพระแก้วมรกต เป็นต้น แต่จากการเปลี่ยนแปลงทางสังคม พราหมณ์จึงขยายขอบเขตไปสู่สังคมที่กว้างขึ้น เช่น วางศิลาฤกษ์ ยกเสาเอก ตั้งศาลพระภูมิ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเสริมสร้างความเป็นสิริมงคลและปัดเป่าทุกข์ภัยให้หมดสิ้นไป

ยุทธกร สริกขานนท์ (2547, หน้า 81) ได้ศึกษาเรื่องเครื่องดนตรีพราหมณ์และวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องพบว่า เครื่องดนตรีของพราหมณ์แท้ๆ อันประกอบไปด้วยสังข์และบันฑะวั้นั้น เกิดขึ้นจากความเชื่อตามคัมภีร์พระเวท ในเรื่องการบัญญัติความเชื่อเกี่ยวกับเทพเจ้า อาทิ สังข์ มีความเชื่อในหมู่พราหมณ์ว่ามีลายนิ้วมือของพระวิษณุประทับอยู่ จึงมีความสำคัญจนนำมาเป่าให้เกิดเสียงในที่สุด ส่วนบันฑะวั้นั้นถูกจัดเป็นเครื่องดนตรีประจำองค์พระศิวะ ที่ปรากฏให้เห็นในงานจิตรกรรมและประติมากรรมของชาวฮินดูที่มักปรากฏภาพของบันฑะวั้นั้นแว่นไวที่ทวนหรือหอกอันเป็นอาวุธของพระศิวะ บันฑะวั้นั้นจึงมีความศักดิ์สิทธิ์และสำคัญ

องค์ประกอบสำคัญของพิธีกรรมคือเครื่องดนตรี เนื่องจากดนตรีจะช่วยสร้างบรรยากาศแห่งความศักดิ์สิทธิ์ของพิธีกรรมได้อย่างเป็นรูปธรรม เครื่องดนตรีที่นิยมใช้ประกอบในพระราชพิธีต่างๆ คือ วงมโหรีสังข์ที่ใช้ประกอบในพระราชพิธี นอกจากนี้ยังมีเครื่องดนตรีอีกชิ้นหนึ่งคือบันฑะวั้นั้น

บันฑะวั้นั้นเป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่มีที่มาจากศาสนาพราหมณ์ ซึ่งนับถือเทพเจ้าหลายองค์ โดยเทพเจ้าสูงสุดในศาสนาพราหมณ์ – ฮินดู มีอยู่ด้วยกัน 3 องค์ ได้แก่ พระพรหม พระวิษณุ และพระศิวะ โดยพระศิวะหรือพระอิศวร ถือว่าเป็นเทพเจ้าแห่งการทำลายสิ่งชั่วร้าย มีอาวุธประจำกาย คือ ในมือถือตรีศูล ขามรูปหัวกะโหลก กวางแผ่น และบันฑะวั้นั้น จึงได้รับการยกย่องให้เป็นเทพเจ้าสูงสุดและองค์ที่ถือว่าเป็นต้นแบบทางนาฏศิลป์หรือการร่ายรำ คือ พระศิวะหรือพระอิศวรปางศิวะนาฏราช นอกจากนี้ยังพบการใช้บันฑะวั้นั้นในการพระราชพิธีที่สำคัญ ได้แก่ พระราชพิธีสมโภชเดือนและขึ้นพระอู่ พิธีถือน้ำพิพัฒน์สัตยา เป็นต้น ดังที่อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้อธิบายถึงขั้นตอนของพระราชพิธีสมโภชเดือนและขึ้นพระอู่ ซึ่งถูกตีพิมพ์ในเอกสารประกอบการประชุมทางวิชาการ เรื่อง ดนตรีพิธีกรรม ไว้ว่า

...ครั้นถึงพระฤกษ์พระมหากษัตริย์ก็จะทรงหลั่งน้ำพระมหาสังข์พระราชทานแด่

พระราชกุมาร แล้วทรงจรดพระกรรไกรไทยขริบพระเกศา ทรงหลั่งน้ำพระพุทธรูปจากเต้า

พระราชทาน แล้วทรงผูกด้วยพระขวัญ ทรงเจิมพระราชทานแด่พระราชกุมาร ขณะนี้พระสงฆ์

ก็ได้เจริญมงคลคาถา พราหมณ์เป่าสังข์ พนักงานภูษามาลาแกว่งบันฑะวั้นั้น... (มนตรี ตราโมท,

2552, หน้า 6)

ดังจะเห็นได้ว่าบันฑะวั้นั้น ได้รับการเผยแพร่เข้ามาสู่วัฒนธรรมในราชสำนักสุโขทัย อโยธยา และรัตนโกสินทร์ พร้อมคติความเชื่อและพิธีกรรมทางศาสนา เป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญซึ่งปรากฏอยู่ในการพระราชพิธีเท่านั้นและล้วนเป็นงานมงคลทั้งสิ้น

เครื่องดนตรีไทยแต่ละชนิดขึ้นอยู่กับคุณลักษณะของเครื่องมือ ลักษณะการใช้งานจริง เสียงในอุดมคติ ถิ่นฐานที่มา ปัจจุบันการประดิษฐ์เครื่องดนตรีไทยนั้น มีช่างที่มีความรู้ความสามารถมากมาย แต่ด้วยเป็นงานที่มีความละเอียด ประณีต จึงต้องใช้ประสบการณ์ที่สั่งสมจากรุ่นสู่รุ่น เพื่อสร้างเครื่องดนตรีที่มีลักษณะถูกต้อง สวยงาม และมีคุณภาพเสียงที่ดี แสดงถึงเอกลักษณ์ที่ได้ถ่ายทอดจากช่างโบราณ ดังที่ สุรพล สุวรรณ ได้กล่าวไว้ในหนังสือ ผู้สืบสานบ้านครูช่างทำเครื่องดนตรีไทย ติด สี ดี เป่า ว่า

การประดิษฐ์เครื่องดนตรีไทยเป็นงานประณีตศิลป์ที่ได้ใช้สอยและแสดงถึงเอกลักษณ์ที่ได้รับถ่ายทอดจากคนรุ่นหนึ่งสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง ที่อาศัยประสบการณ์และความรักผูกพัน เป็นเวลายาวนานซึ่งเป็นงานที่ละเอียดอ่อนมาก เพราะเครื่องมือแต่ละชิ้นไม่ใช่ต้องมีความสวยในด้านกายภาพเพียงอย่างเดียว แต่เมื่อได้จับเครื่องดนตรีไทยบรรเลงเมื่อไร จะต้องมีความไพเราะของเสียงอันไพเราะอีกด้วย (สุรพล สุวรรณ, 2560, หน้า 11 – 12)

ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยมีความสนใจศึกษากิจกรรมวิธีการสร้างบัณฑิตเพาะวังของครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ เนื่องด้วยครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ เป็นช่างทำเครื่องดนตรีไทยที่เป็นที่ยอมรับในวงวิชาการและมีนักวิชาการทางด้านดนตรีขอรับการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านช่างทำเครื่องดนตรีไทยเป็นจำนวนมาก ครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ มีผลงานการสร้างเครื่องดนตรีโบราณที่ใช้ในพระราชพิธีต่างๆ เช่น ซอสามสาย บัณเฑาะว์ กระจับปี่ เป็นต้น กิจกรรมวิธีการสร้างบัณฑิตเพาะวังของครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ ยังคงสืบทอดสืบมาแต่เดิมไว้ แต่ยังคงรักษาไว้ซึ่งเอกลักษณ์เฉพาะตน

ปัจจุบัน ครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ อายุ 65 ปี อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 189/7 ตำบลสบแม่ข่า อำเภอดงจังหวัดเชียงใหม่ เป็นผู้มีความรู้ความสามารถในการสร้างเครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือโดยได้รับการถ่ายทอดจากเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ และยังสามารถในการสร้างเครื่องดนตรีในราชสำนัก เช่น ซอสามสาย กระจับปี่ และบัณเฑาะว์ เป็นต้น โดยได้รับการถ่ายทอดกระสวน และการออกแบบลวดลายประดับเครื่องดนตรี จากอาจารย์ภาวส บุนนาค ซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยราชสำนัก และอดีตองราชเลขาธิการสำนักพระราชวัง

นอกจากนี้ ครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ ยังเป็นวิทยากรบรรยายให้กับสถาบันการศึกษาต่างๆ จึงเป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย ด้วยประสบการณ์และความเชี่ยวชาญทั้งหมดนี้ทำให้ครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ ได้รับรางวัลครูช่างศิลปหัตถกรรม ปี 2558 และรางวัลครูภูมิปัญญาไทย ปี 2560 ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงทำการศึกษากิจกรรมวิธีการสร้างบัณฑิตเพาะวังของครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ ที่ควรค่าแก่การศึกษาวิจัยเพื่อเป็นอีกแหล่งข้อมูลในการค้นคว้าเกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมประเพณีของไทยต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษามูลบทเกี่ยวกับบัณเฑาะว์
2. เพื่อศึกษาชีวประวัติครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์
3. เพื่อศึกษากิจกรรมวิธีการสร้างบัณฑิตเพาะวังของครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์
4. เพื่อศึกษาปัจจัยที่มีผลต่อคุณภาพเสียงบัณฑิตเพาะวังของครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์

วิธีการดำเนินงานวิจัย

ผู้วิจัยดำเนินการวิจัยโดยใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) รวบรวมข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรี ด้านประวัติศาสตร์ ดนตรีพระราชพิธี และผู้ที่เกี่ยวข้อง การสังเกตอย่างมีส่วนร่วม รวมไปถึงการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร โดยแบ่งขั้นตอนการวิจัยออกเป็น 5 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1

รวบรวมข้อมูล ค้นคว้าเอกสาร ตำรา บทความทางวิชาการ วิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้องกับความเป็นมาของบัณฑิตเวช ุฒิ และและบทบาทหน้าที่ของบัณฑิตเวช ุฒิ จากห้องสมุดต่างๆ เช่น

1. ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
2. สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
3. หอสมุดดนตรีไทย สำนักบริหารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
4. ห้องสมุดจิ๋ว บางซื่อ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ขั้นตอนที่ 2

ขอจริยธรรมการวิจัยในคน

ขั้นตอนที่ 3

ศึกษาข้อมูลและสัมภาษณ์ผู้สร้างบัณฑิตเวช ุฒิ คือ ครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ ช่างทำเครื่องดนตรีไทย ร้านบ้านเสียงไท จังหวัดเชียงใหม่ ปัจจุบันอายุ 65 ปี โดยคำถามมีทั้งหมด 6 ข้อ และสัมภาษณ์ 5 ครั้ง ครั้งละ 2 ชั่วโมง ต้องใช้เวลาสัมภาษณ์ทั้งสิ้น 10 ชั่วโมง มีประเด็นที่จะสัมภาษณ์ดังนี้

1. ชีวิตประวัติและประวัติงานช่าง
2. วัสดุอุปกรณ์ที่ใช้สร้างบัณฑิตเวช ุฒิ มีอะไรบ้าง
3. การคัดเลือกพันธุ์ไม้ที่ใช้นามาสร้างบัณฑิตเวช ุฒิ ของช่าง ใช้วิธีคัดเลือกอย่างไร
4. กระบวนการสร้างและสัดส่วนของบัณฑิตเวช ุฒิ มีลักษณะอย่างไร
5. ขั้นตอนการสร้างบัณฑิตเวช ุฒิ มีกี่ขั้นตอน อย่างไรบ้าง
6. มีวิธีการประเมินคุณภาพของบัณฑิตเวช ุฒิ หลังจากสร้างเสร็จแล้วอย่างไร

ขั้นตอนที่ 4

ศึกษาข้อมูลและสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิที่ประเมินคุณภาพเสียงบัณฑิตเวช ุฒิ ทั้งหมด 5 ท่าน ดังรายนามต่อไปนี้

1. รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ศาสตราจารย์วิชาประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปัจจุบันอายุ 68 ปี
2. อาจารย์เลอเกียรติ มหาวิจิตรนิพนธ์ ดุริยางคศิลป์อาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ปัจจุบันอายุ 48 ปี
3. รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทร คุมขำ ประธานสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปัจจุบันอายุ 42 ปี
4. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สิปวิชญ์ กิ่งแก้ว อาจารย์ประจำภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ปัจจุบันอายุ 37 ปี
5. อาจารย์อนันต์ ศรีระอุดม เจ้าหน้าที่บริหารงานทั่วไป สังกัดงานเครื่องสูงและกลองชนะ กองพระราชพิธี สำนักพระราชวัง ปัจจุบันอายุ 36 ปี

โดยสัมภาษณ์และประเมินคุณภาพเสียงบันทึงจากการบรรเลงทดสอบจริง ทั้งหมด 1 ครั้ง
ครั้งละ 30 นาที มีประเด็นที่จะสัมภาษณ์ดังนี้

1. คุณภาพทางกายภาพบันทึง
2. คุณภาพวัสดุที่ใช้
3. ความสมดุลในการบรรเลงบันทึง
4. คุณภาพเสียงบันทึง
5. ประเมินผล

โดยการสัมภาษณ์ทั้งหมดนั้น มีการจดบันทึก บันทึกเสียง และบันทึกภาพ
ขั้นตอนที่ 5

สรุปและอภิปรายผลการวิจัยจากข้อมูลที่รวบรวมและวิเคราะห์ดังกล่าว พร้อมทั้งเสนอแนะ
ความคิดเห็นที่เป็นประโยชน์ต่อการศึกษาวิจัยต่อไป

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบมูลบทเกี่ยวกับบันทึง
2. ทราบชีวประวัติของครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์
3. ทราบกรรมวิธีการสร้างบันทึงของครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์
4. ทราบปัจจัยที่มีผลต่อคุณภาพเสียงบันทึงของครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์

ผลการวิจัย

1. ชีวประวัติครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์

ภาพที่ 1 ครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์



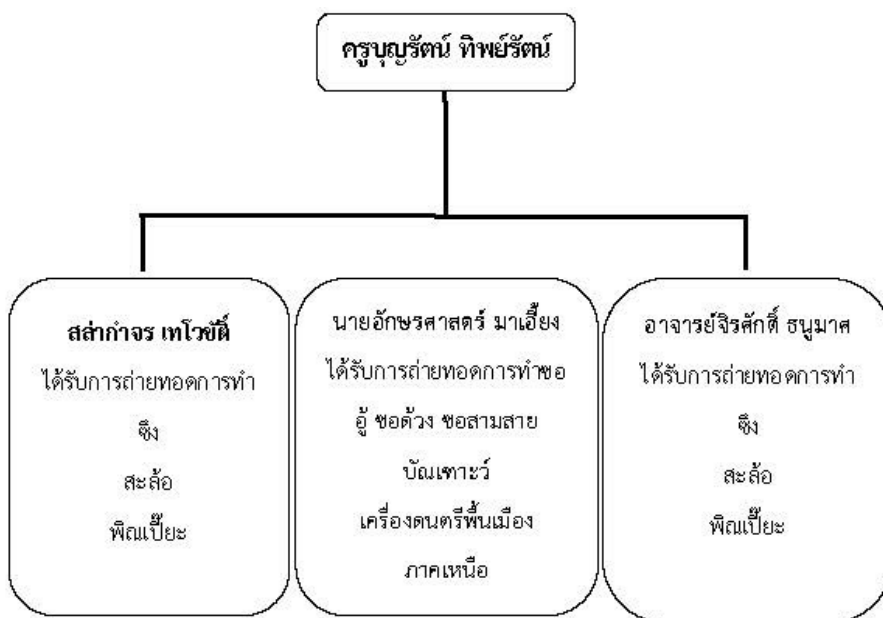
ที่มา: พระราชพงศ์ สีขันทนาค

ครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ เกิดเมื่อวันที่ 11 พฤศจิกายน พ.ศ. 2498 เกิดที่จังหวัดเชียงใหม่ เป็นบุตรของ นายดี อนุศรี และนางบัวผัน อนุศรี ครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ เข้ารับการศึกษาจนจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 7 จากโรงเรียนหอพระ จังหวัดเชียงใหม่ และก้าวเข้าสู่ชีวิตช่างสร้างเครื่องดนตรี โดยเริ่มจากการแกะกะลาขอ ทารายได้พิเศษ

ครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ เป็นผู้มีความสามารถในการสร้างเครื่องดนตรีไทยเป็นอย่างมาก โดยได้รับการฝึกหัดการกลึงเครื่องดนตรีไทยและเครื่องพื้นเมืองภาคเหนือจาก เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ และได้รับ กระสวนเครื่องดนตรีในราชสำนัก รวมถึงรายละเอียดส่วนประกอบต่างๆ จากอาจารย์ภาवास บุญนาค จึงทำให้ครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ มีความเชี่ยวชาญในการสร้างเครื่องดนตรีไทย และยังสามารถตั้งโรงงานของตนเองได้ในภายหลัง โดยตั้งชื่อว่า “บ้านเสียงไท”

ครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ ได้ถ่ายทอดองค์ความรู้ให้แก่ศิษย์มากหน้าหลายตา ส่วนศิษย์ที่ประสบความสำเร็จในแขนงต่างๆ ของการสร้างเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือ นั้น ผู้วิจัยจะ ขอเสนอการถ่ายทอดองค์ความรู้ของครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ เป็นแผนผังดังต่อไปนี้

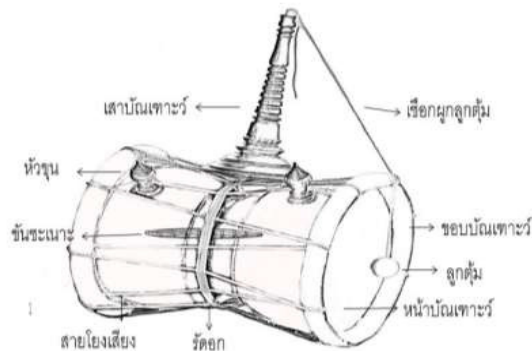
แผนผังที่ 1 การถ่ายทอดองค์ความรู้ของครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์



2. ส่วนประกอบของบันเตาะว์

ส่วนประกอบของบันเตาะว์ แบ่งออกได้เป็น 9 ส่วน ดังแสดงในภาพที่ 2

ภาพที่ 2 ส่วนประกอบของบันเตาะว์



ที่มา: นายพรพงษ์ สิชันทกนาค

ตารางที่ 1 ตารางอธิบายส่วนประกอบของบันเตาะว์

ส่วนที่	ส่วนประกอบ	ทำจากวัสดุ	หน้าที่
1.	หน้าบันเตาะว์	หนังแพะ	ทำหน้าที่รับการกระทบของลูกตุ้มเพื่อให้เกิดเสียง
2.	ลูกตุ้ม	ลูกปัดหยก	ทำหน้าที่เป็นตัวกระทบหน้าบันเตาะว์เพื่อให้เกิดเสียง
3.	ขอบบันเตาะว์	ไม้ขนุน	ทำหน้าที่ยึดเกาะหนังแพะ และเจาะรูเพื่อใส่สายโยงเสียง
4.	เชือกผูกลูกตุ้ม	ไนลอน	ทำหน้าที่เชื่อมระหว่างลูกตุ้มและเสาบันเตาะว์
5.	เสาบันเตาะว์	ไม้ชิงชัน	ทำหน้าที่เป็นแกนเหวี่ยงลูกตุ้มเพื่อส่งแรงกระทบสู่หน้าบันเตาะว์ทั้งสองด้าน
6.	หัวซุน	ไม้ชิงชัน	ทำหน้าที่ช่วยดึงสายโยงเสียง
7.	ชั้นชะเนาะ	ไม้ชิงชัน	ทำหน้าที่เร่งเสียงบันเตาะว์ให้มีความดังหวนตามต้องการ
8.	สายโยงเสียง	ไนลอน	ทำหน้าที่โยงระหว่างขอบบันเตาะว์ทั้งสองด้าน
9.	รัดอก	ไนลอน	ทำหน้าที่รัดสายโยงเสียงให้มีความตึง และเชื่อมระหว่างเสาบันเตาะว์กับหน้าบันเตาะว์

3. โอกาสที่ใช้บรรเลงและความเชื่อ

โอกาสในการบรรเลง มักพบบันเตาะว์ในการประกอบพิธีกรรมทางพราหมณ์ ซึ่งพิธีกรรมทางพราหมณ์มีทั้งพิธีหลวงและพิธีราษฎร์ พิธีหลวงที่ช่วงขบไม้ประกอบด้วย 3 พระราชพิธีสำคัญ ได้แก่ พระราชพิธีสมโภชเจ้าฟ้าขึ้นพระอู่ พระราชพิธีสมโภชพระมหาเศวตฉัตร และพระราชพิธีสมโภชพระคชาธาร และพระราชพิธีที่ใช้บันเตาะว์ในการประกอบ ประกอบด้วย 3 พระราชพิธี ได้แก่ พระราชพิธีบรมราชาภิเษก พิธีจารึกสุพรรณบัฏ และพระราชพิธีโสกันต์ ส่วนพิธีราษฎร์ประกอบด้วย 3 พิธี คือ พิธีทำขวัญเดือน พิธีวางศิลาฤกษ์ และพิธีบวงสรวง บันเตาะว์จึงไม่นิยมนำมาบรรเลงเพื่อความบันเทิง

ในส่วนของความเชื่อในการบรรเลงบันเตาะว ไม่ได้อาศัยจำกัดใดเป็นพิเศษ เนื่องด้วยบันเตาะว จัดอยู่ในเครื่องประโคมมิได้จัดอยู่ในเครื่องสูง แต่ที่ไม่นิยมนำมาบรรเลงเพื่อความบันเทิง เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่มีระบบความเชื่อกำกับอยู่ว่าบันเตาะวเป็นเครื่องมือของพระศิวะซึ่งเป็นเทพเจ้าสูงสุด ดังประติมากรรม “ศิวนาฏราช” ซึ่งเป็นปางหนึ่งของพระศิวะในท่าเคลื่อนไหวที่ได้รับการขนานนามว่างดงามที่สุดในบรรดาปางทั้งปวง ดังนั้นจึงไม่พบการใช้บันเตาะวในพิธีกรรมทั่วไป นอกจากในพระราชพิธีสำคัญที่เกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์

4. การเทียบเสียงบันเตาะว

อาจารย์เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี ได้อธิบายเรื่องการเทียบเสียงบันเตาะวไว้ว่า “โดยส่วนตัวผมจะตั้งเสียงบันเตาะวให้เท่ากับเสียงสายกลางของซอสามสาย เราก็บิดไม้เร่งเสียงขึ้นไป พอตั้งได้เสียงใกล้เคียงแล้วเลื่อนหัวขุนมาตั้งช่วย ก็จะได้เสียงที่เราต้องการ” (เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี, สัมภาษณ์, 23 กรกฎาคม 2563)

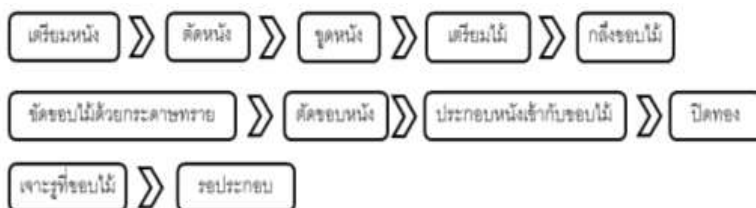
ลักษณะของการเทียบเสียงบันเตาะวนั้น นอกจากการสาวกลองและรัดอกในเบื้องต้นแล้วสามารถกระทำได้ใน 2 วิธี วิธีแรก บิดขันชะเนาะให้ได้ความตึงที่เราต้องการและใกล้เคียงกับเสียง เร (สายกลางซอสามสาย) มากที่สุด เนื่องจากขันชะเนาะเป็นส่วนที่เชื่อมกับรัดอก สามารถเร่งเสียงบันเตาะวได้มากที่สุด วิธีต่อมา ใช้การตั้งหัวขุนให้ชิดกับขอบบันเตาะวมากที่สุด จะสามารถเร่งเสียงบันเตาะวให้สูงขึ้นได้อีกทางหนึ่ง หรือจะใช้ทั้งสองวิธีควบคู่กันก็สามารถกระทำได้ เมื่อบรรเลงเสร็จแล้ว ควรคลายขันชะเนาะและหัวขุนทุกครั้ง เนื่องด้วยหน้าบันเตาะวทำจากหนังแพะซึ่งมีความบางเป็นพิเศษ จึงชำรุดได้ง่าย ส่วนเหตุที่หน้าบันเตาะวทำจากหนังแพะ แทนที่จะทำจากหนังวัวเหมือนกลองชนิดอื่นๆ เนื่องจากหน้าบันเตาะวมีขนาดเล็ก หากใช้หนังวัวที่มีความหนาจะส่งผลให้เสียงอับไม่ดังวาน จึงนิยมใช้หนังแพะที่มีความบางเพื่อทำให้เสียงบันเตาะวดังกังวานนั่นเอง

5. กรรมวิธีการสร้างบันเตาะวของครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์

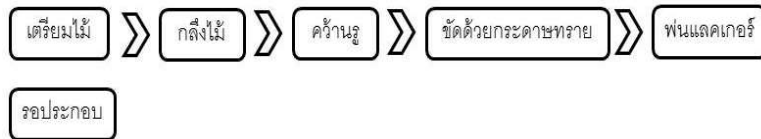
กรรมวิธีการสร้างบันเตาะวของครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ ผู้วิจัยขอเสนอเป็น 6 ขั้นตอนหลัก ดังนี้

สรุปขั้นตอนการสร้างบันเตาะวของครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์

ขั้นตอนการเตรียมขอบบันเตาะว



ขั้นตอนการทำหุ่นปั้นเทาะวี



ขั้นตอนการทำเสาหุ่นเทาะวี



ขั้นตอนการทำหัวหุ่น



ขั้นตอนการทำชิ้นชะเนาะ



ขั้นตอนการประกอบหุ่นปั้นเทาะวี



6. ปัจจัยที่มีผลต่อคุณภาพเสียง ความงาม และอัตลักษณ์

6.1. ขั้นตอนที่มีผลต่อคุณภาพเสียง

จากขั้นตอนทั้งหมด ขั้นตอนที่มีผลต่อคุณภาพเสียง มีอยู่ 10 ขั้นตอน ดังนี้ ขั้นตอนการ ขุดหนัง ขั้นตอนการขึ้นหน้ากลอง ขั้นตอนการกลึงหุ่นปั้นเทาะวี ขั้นตอนการคว้านหุ่นปั้นเทาะวี ขั้นตอนการขึ้น สายโยงเสียง ขั้นตอนการสาวกลองครั้งที่ 1 ขั้นตอนการสาวกลองครั้งที่ 2 ขั้นตอนการรัดอกหุ่นปั้นเทาะวี ขั้นตอนการใส่ชิ้นชะเนาะ และขั้นตอนการผูกลูกตุ้มเข้ากับเสา

6.2. ขั้นตอนที่มีผลต่อความงาม

จากขั้นตอนทั้งหมด ขั้นตอนที่มีผลต่อความงาม มีอยู่ทั้งหมด 19 ขั้นตอน เว้นเพียงแต่ขั้นตอนการสาวกลองครั้งที่ 1 และ 2 เท่านั้น

6.3. อัตลักษณ์

อัตลักษณ์ของครุบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ พบใน 4 ขั้นตอน ดังนี้ ขั้นตอนกลางกลิ้งหุ่นบั้นเพาะว์ ขั้นตอนการกลิ้งเสาบั้นเพาะว์ ขั้นตอนการกลิ้งชั้นชะเนาะ และขั้นตอนการกลิ้งหัวขุน

ผู้วิจัยพบว่า กรรมวิธีการสร้างบั้นเพาะว์ของครุบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ มีความละเอียดในแต่ละขั้นตอนเป็นอย่างมาก รวมกับความเชี่ยวชาญในการกลิ้งของครุบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ จึงส่งผลให้บั้นเพาะว์ครุบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ มีความสวยงามเป็นเอกลักษณ์ และคุณภาพเสียงที่ดีตามแบบในอุดมคติ เหมาะสำหรับการใช้งานในทุกโอกาสเป็นอย่างมาก

7. ลักษณะเฉพาะของบั้นเพาะว์ครุบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์

จากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 5 ท่าน ได้แก่ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน อาจารย์เลอเกียรติ มหาวิทยาลัยมนตรี รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรหะ คมขำ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สิวิชัย กิ่งแก้ว และอาจารย์อนันต์ ศรีระอุดม ผู้วิจัยพบว่า ลักษณะเฉพาะของครุบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ คือฝีมือการกลิ้งชั้นครุ ที่เกิดขึ้นจากความชำนาญ โดยพบทั้งหมด 4 ขั้นตอน ได้แก่ ขั้นตอนการกลิ้งหุ่นบั้นเพาะว์ ขั้นตอนการกลิ้งเสาบั้นเพาะว์ ขั้นตอนการกลิ้งชั้นชะเนาะ และขั้นตอนการกลิ้งหัวขุน ล้วนเป็นลวดลายที่เปี่ยมด้วยสุนทรียะในเชิงช่างความปราณีตในงานปราณีตศิลป์ และการเก็บรายละเอียดที่งดงามชัดเจน จึงสร้างความเป็นอัตลักษณ์ของครุบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ อย่างแท้จริง

อภิปรายผล

จากผลการวิจัยกรรมวิธีการสร้างบั้นเพาะว์ของครุบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ ผู้วิจัยพบว่า บั้นเพาะว์เป็นกลองที่มีลักษณะและรายละเอียดจำเพาะ ด้วยบั้นเพาะว์มีรูปทรงที่วิจิตรงดงาม กระบวนการสร้างจึงต้องมีความพิถีพิถันและความชำนาญของช่างกลิ้งโดยเฉพาะ ซึ่งแตกต่างจากกรรมวิธีการสร้างกลองชนิดอื่นๆ จากงานวิจัยของศิริ เอนกสิทธิสิน (2558) ได้ศึกษากรรมวิธีการสร้างปูจาของครุญาณ สองเมืองแก่น พบว่ามีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นคือ สลักกลองไม้ไผ่ช่างที่เหลาด้วยมือไม่ใช้การกลิ้ง การตัดชายหนังหุ้มปลอกกลองด้วยหวายหรือลุมิเนียมอย่างสวยงาม การชิงหน้ากลองด้วยวิธีชั้นชะเนาะ มีการประกอบพิธีบรรจุหัวใจกลองลงอักขระคาถาไว้ ทำให้กลองมีคุณภาพทั้งเสียง รูปลักษณ์ ความคงทนของหน้ากลองและมีความศักดิ์สิทธิ์ และงานวิจัยของเปมิกา เกษตรสมบูรณ์ (2559) ได้ศึกษากรรมวิธีการสร้างโพนของครุณลง นุ่มเรื่อง พบว่า โพนมีกรรมวิธีทั้งหมด 12 ขั้นตอน ได้แก่ การเตรียมหนัง การตากหนัง การฆ่าหนัง การทำหุ่นโพน การชิงหนัง การทำลูกสัก การทำหวาย การใส่หวายและการใส่ลูกสัก การตกแต่งหนังโพน การทำเหล็กเส้นและการใส่เหล็กเส้น การทำขาโพนและการประกอบขาโพน การทำไม้ตีโพน ปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อคุณภาพเสียงโพนมี 4 ประการ การทำอกไก่ การเตรียมหนัง สัดส่วน 9:10 ของอัตราส่วนหน้าโพนต่อส่วนสูง และการตกแต่งขอบขึ้นให้ได้ตามที่ต้องการ จากที่ได้ศึกษางานวิจัยทั้งสองเรื่อง พบว่าการสร้างกลองแต่ละชนิดมีขั้นตอนที่

ต่างกันออกไป ตามลักษณะของกลองชนิดนั้นๆ ซึ่งกรรมวิธีการสร้างบันฑะวั้นนั้นมีความละเอียดกว่า โดยเฉพาะการกลึงหุ่นกลอง บันฑะวั้นเป็นกลองประเภทเดียวในประเทศไทยที่มีเอวคอด ส่วนกลองปฐาและ โพนเป็นกลองที่มีส่วนตรงกลางป่อง ลักษณะคล้ายกลองทัดบันฑะวั้นจึงต้องใช้ความเชี่ยวชาญและความปราณีต ด้วยมีขนาดเล็กกว่ากลองทั้งสองชนิด อีกทั้งต้องสร้างเสาบันฑะวั้นที่มีรายละเอียดขั้นตอนการกลึงมาก ต้องชิงหนังที่มีเส้นผ่าศูนย์กลางสั้นกว่า และมีหน้ากลองที่เล็กกว่า

เสียงในอุดมคติของโพนและกลองปฐาต้องมีเสียงดังพุ่งไกล เนื่องจากเป็นกลองที่ดีในที่โล่งแจ้ง และจำเป็นต้องมีเสียงดังไกลกังวานไปทั่วหมู่บ้าน ส่วนบันฑะวั้นจะมีบริบทที่แตกต่างออกไป เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในพระราชพิธี ดังนั้นเสียงในอุดมคติจึงต้องการความกังวาน แต่ไม่จำเป็นต้องได้ยินไกลเหมือนกับกลองทั้งสองชนิดดังกล่าว

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษากรรมวิธีการสร้างบันฑะวั้นของครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ บันฑะวั้น เป็นเพียงเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่ง ที่ใช้ประกอบในพระราชพิธีของราชสำนัก ผู้วิจัยยังเห็นถึงองค์ความรู้ที่เกี่ยวกับกลองในพระราชพิธี ซึ่งยังไม่มีผู้ใดเข้าถึงและควรนำมาศึกษาวิจัย เช่น กลองชนะ กลองมโหระทึก และกลองสองหน้า เป็นต้น เพื่อรวบรวมองค์ความรู้ รักษามรดกทางภูมิปัญญา ให้คงอยู่กับคนรุ่นหลังสืบไป

รายการอ้างอิง

บุญรัตน์ ทิพย์รัตน์. ครูภูมิปัญญาไทยด้านอุตสาหกรรมและหัตถกรรม. (16 พฤษภาคม 2563). สัมภาษณ์.

ปกรณ รอดช้างเผื่อน. ศาสตราจารย์พิเศษประจักษ์ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (22 กรกฎาคม 2563). สัมภาษณ์.

ประภาส เพ็งฟุ้ง. (2559). โสกันต์ : พระราชพิธีแห่งความทรงจำ. นเรศวรวิจัย ครั้งที่ 12 : วิจัยและนวัตกรรมกับการพัฒนาประเทศ, 1488.

เปมิกา เกษตรสมบูรณ์. (2559). กรรมวิธีการสร้างโพนของ ครูฉลอง นุ่มเรือง (วิทยานิพนธ์ปริญญา มหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภัทรระ คมขำ. รองศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (20 กรกฎาคม 2563). สัมภาษณ์.

รายการอ้างอิง (ต่อ)

- มนตรี ตราโมท. (2552). ดนตรีพิธีกรรม. ใน คณะกรรมการจัดงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 37 (ฝ่ายวิชาการ), เอกสารประกอบการประชุมทางวิชาการ เรื่อง ดนตรีพิธีกรรม เนื่องในโอกาสครบรอบ 75 ปี มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์และการจัดงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 37 วันพฤหัสบดีที่ 29 ตุลาคม 2552 ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์รังสิต (หน้า 6). กรุงเทพฯ: บริษัท เท็คโพรโมชั่น แอนด์ แอดเวอร์ไทซิง จำกัด.
- ยุทธกร สริกขานนท์. (2547). เครื่องดนตรีพราหมณ์และวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง (วิทยานิพนธ์ปริญญา มหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี. ดุริยางคศิลป์ป็นอาวุธโส กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. (23 กรกฎาคม 2563). สัมภาษณ์.
- วาทีน ศานต์ สันติ. (20 ตุลาคม 2556). อิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ที่มีต่อศิลปกรรมและวัฒนธรรมไทย. เรียกใช้เมื่อ 1 กรกฎาคม 2563 จาก http://www.thaiihdc.org/web/index.php?option=com_content&view=article&id=646:2556-10-22-01-31-19&catid=4:2557-06-25-06-55-40&Itemid=23.
- ศิริ เอนกสิทธิสิน. (2558). กรรมวิธีการสร้างกลองปูจาของครูญาณ สองเมืองแก่น (วิทยานิพนธ์ปริญญา มหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- วิทยา ศักยภินันท์. (2549). ศาสนาฮินดู. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.
- สิบปวิชญ์ กิ่งแก้ว. หัวหน้าภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร. (19 กรกฎาคม 2563). สัมภาษณ์.
- สิริวัฒน์ คำวันสาและคณะ. (2539). อารยธรรมตะวันออก. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ธรรมศาสตร์.
- สุรพล สุวรรณ. (2560). ผู้สืบสานบ้านครูช่างทำเครื่องดนตรีไทย ดิดี สี ดี เป้า. กรุงเทพฯ: มินิ เซอร์วิส ซัพพลาย.
- อนันต์ ศรีระอุดม. เจ้าหน้าที่บริหารงานทั่วไป สังกัดงานเครื่องสูงและกลองชนะ กองพระราชพิธี สำนักพระราชวัง. (20 กรกฎาคม 2563). สัมภาษณ์.

การเรียนการสอนดนตรี เปียปา (Pipa) ในโรงเรียนประถมศึกษา เมืองกู่โจว ประเทศจีน

TEACHING PIPA MUSIC IN ELEMENTARY SCHOOL, GUIZHOU, CHINA

หยาง ชูจิง¹ คมกริช การินทร์²

Yang Shujing Khomkrich Karin

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่อง “การสอนดนตรี เปียปา ขั้นพื้นฐานสำหรับโรงเรียนประถมศึกษาในเมืองกู่โจว ประเทศจีน” โดยมีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษารูปแบบการเรียนการสอนดนตรี เปียปา “Pipa” ในโรงเรียนประถมศึกษาในเมืองกู่โจว ประเทศจีน ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ เน้นข้อมูลภาคสนามเป็นหลัก เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษา ได้แก่ แบบสอบถามและแบบสังเกตการณ์ รวบรวมข้อมูลจากกลุ่มตัวอย่าง จากครูสามคนของโรงเรียนประถมศึกษา ในเมืองกู่โจว ประเทศจีน ผลการศึกษา มีดังนี้

รูปแบบการสอน ในปัจจุบันของโรงเรียนประถมศึกษาหลายแห่งยกเลิกชั้นเรียนดนตรี และได้มีการจัดชั้นเรียนดนตรีพื้นฐานแทน โดยเครื่องดนตรี เปียปา (Pipa) เป็นเครื่องดนตรีจีนแบบดั้งเดิมชิ้นหนึ่งที่มีการจัดสอนให้กับนักเรียน รูปแบบการสอนประกอบด้วย 1. การสอนเทคนิคการใช้มือ มือขวาใช้ดีด เทคนิคของมือขวา ประกอบไปด้วย ตาล (tan) เตี้ยว (tiao) หลุนซื่อ (lunzhi) เซา (sao) และ ฟู่ (fu) ส่วนมือซ้ายใช้ในการบังคับเสียงจากสาย เทคนิคของมือซ้าย ประกอบด้วย ตู่ย (tui) ลา (la) หั่ว (hua) และ โหรว (rou) 2. การสอนพื้นฐานแบบรวม เป็นการสอนวิธีการบรรเลงพื้นฐานแบบกลุ่ม 3. การสอนแบบตัวต่อตัว และรวมวง การสอนแบบตัวต่อตัวและรวมวง เป็นการสอนแบบตัวต่อตัว รายคนสำหรับคนที่มีความสามารถแตกต่างกัน และสอนการปฏิบัติแบบรวมวงเพื่อให้นักเรียนได้มีทักษะการบรรเลงร่วมกับคนอื่น และ 4. การสอนแยกกลุ่มแบบพิเศษเป็นการรวมกลุ่มเด็กที่มีความสามารถใกล้เคียงกันเพื่อสอนเทคนิคการบรรเลงเฉพาะของเปียปา

คำสำคัญ: เปียปา, การเรียนการสอน, โรงเรียนประถม, กู่โจว, ประเทศจีน

¹นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต หลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม,

khamstikarin@gmail.com

²ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, khomkrichkarin@gmail.com

Abstract

This article is part of a thesis titled “Basic Pipa Music Teaching for Elementary Schools in Guizhou, China.” The objective was to study the teaching pattern of “Pipa” music instrument in elementary schools in Guizhou, China. This study employed qualitative research methods, focus on fieldwork data. The tools used in the study were questionnaires and observations form. Collecting data from the sample included three teachers at elementary school in Guizhou, China, the results were as follows.

The current teaching style of many elementary schools has canceled music classes, and a traditional music class was held instead. The Pipa is one of the traditional Chinese instruments taught to students. Teaching formats include: 1. Teaching techniques; for right hand. used right hand for play. right hand techniques consist of tan tiao lunzhi sao and fu. Used the left hand to control the sound from the string. The techniques of the left hand consist of tui la hua and rou. 2. Integrated basic teaching; The teacher teaches student how to perform the basics as a group. 3. One-on-one and ensemble teaching; Teaching Individual for people with different abilities, and to teach unified practice to give students the skills to play with others. 4. A special separate group teaching; This teaching involves groups of children with similar abilities to teach the spirit technique specific to the Pipa.

Keyword: Pipa, Teaching and learning, Elementary school, Guizhou, China

1. บทนำ

พิพา (Pipa) เป็นเครื่องดนตรีจีนแบบดั้งเดิมที่มีความสำคัญมาก สามารถบรรเลงเดี่ยวหรือบรรเลงรวมวงพร้อมกับเครื่องดนตรีอื่นๆ ได้เป็นอย่างดี มีประวัติศาสตร์ความเป็นมาอันยาวนาน ได้รับการขนานนามว่า “ราชาแห่งดนตรีพื้นบ้านของจีน” จากประวัติราชวงศ์ทั้งห้าของราชวงศ์ถึงสุราชวงศ์ซ่ง เครื่องดนตรีนี้ได้ปรากฏขึ้นในที่ราบภาคกลาง โดยการนำมาของนักดนตรีชาวตะวันตกผ่านเส้นทางสายไหม เข้ามาในประเทศจีน หลังจากการก่อตั้งสาธารณรัฐประชาชนจีน อาจารย์ หลิว เต๋อไห่ (Liu Dehai) เป็นผู้ที่มีความสำคัญในการส่งเสริมและเผยแพร่พัฒนาให้ พิพา เป็นที่รู้จัก ทุกวันนี้ พิพา มีหลายวิธีในการเล่นคล้ายเครื่องดนตรีตะวันตก และมีความสำคัญทางประวัติศาสตร์ที่ยาวนาน มีการใช้เทคนิค อารมณ์ ร่างกายในการบรรเลง ซึ่งเป็นเทคนิคที่จำเป็น พิพา มีรูปแบบการบรรเลงที่ไม่เหมือนใคร มีโทนเสียงที่ไพเราะ เป็นเครื่องดนตรีประจำชาติจีนที่ได้รับความนิยม (Wang yinan, 2018)

การส่งเสริมการเรียนรู้ขั้นพื้นฐานของพิพาในประเทศจีนนั้น แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิงในแต่ละพื้นที่ โดยการออกแบบการสอนก็ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ของครูแต่ละคน ทำให้การเรียนการสอนพิพา ไม่มีเอกภาพ ในเมืองกู่โจวกี่เช่นเดียวกัน มีการจัดการเรียนการสอนดนตรีในโรงเรียนที่แตกต่างกัน โดยเฉพาะในโรงเรียน ประถมศึกษาพบว่า เป็นการปลูกฝังรูปแบบการบรรเลงพื้นฐานสำหรับผู้เริ่มฝึกหัดบรรเลง เพื่อที่จะได้สามารถ พัฒนาต่อยอดการบรรเลงไปถึงขั้นสูงได้เป็นอย่างดี เพราะเชื่อว่าถ้าผู้เรียนสามารถฝึกหัดได้ตั้งแต่อายุยังน้อย จะเป็นการส่งเสริม และอนุรักษ์วัฒนธรรมดนตรีได้เป็นอย่างดี (Zhang Jiangmei, 2001)

ในการเรียนรู้ พิพา (Pipa) เป็นเรื่องยากและมีเทคนิคต่างๆ มากมาย และเนื่องจากที่ทักษะในการเล่น พิพา (Pipa) มีความซับซ้อนและยุ่งยากนี้ เป็นเหตุผลที่ทำให้ผู้ที่เริ่มต้นเรียนเครื่องดนตรีชิ้นนี้รู้สึกเบื่อ เพราะ การฝึกบรรเลงในช่วงต้น จะทำให้ผู้บรรเลงไม่สามารถสร้างเสียงที่ไพเราะได้ตามความต้องการบทเพลงที่มี ชื่อเสียงจำนวนมากมีความยากในการบรรเลง ทำให้ผู้เรียนหลายคนยอมแพ้ได้อย่างง่ายดาย ซึ่งกระบวนการ เรียนรู้ทั้งหมดนี้ ผู้เรียนต้องใช้ความพยายามและความสามารถที่ต้องเอาชนะให้ได้ ดังนั้นผู้เรียนต้องหาครูมีอ อาชีพ เพราะครูจะช่วยให้เกิดการเรียนรู้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ และในการสัมภาษณ์ครูผู้สอนหลายท่านใน เบื้องต้นต่างได้รับคำตอบที่คล้ายกันว่าในการเรียนและฝึกบรรเลง พิพา นั้นต้องฝึกหัดตั้งแต่เด็ก จึงจะสามารถ บรรเลงได้ดี

ปัญหาที่พบอีกอย่างเกี่ยวกับครูผู้สอน พิพา ในโรงเรียนประถม คือพบว่าครูผู้สอนหลายท่านไม่ได้ ผ่านการเรียนแบบดั้งเดิมที่สืบทอดกันมายาวนาน เป็นเพียงแค่มีความสามารถบรรเลงได้ในระดับเบื้องต้น ซึ่งปัญหาดังกล่าวนี พบในโรงเรียนประถมศึกษาในเมืองกู่โจว ซึ่งทำให้ผู้วิจัยเกิดความสนใจในการศึกษา สภาพการเรียนการสอนดนตรีพิพา ของโรงเรียนประถมศึกษาในเมืองกู่โจว ประเทศจีน เพื่อให้ทราบรูปแบบ การเรียนการสอนดนตรี พิพา (Pipa) ในโรงเรียนประถมศึกษาของเมืองกู่โจว ประเทศจีน และสามารถเป็น ข้อมูลสำหรับผู้สนใจศึกษาต่อไป

2. วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษารูปแบบการเรียนการสอนดนตรี พิพา (Pipa) ในโรงเรียนประถมศึกษาของเมืองกู่โจว ประเทศจีน

3. ขอบเขตการวิจัย

ในการศึกษารูปแบบการเรียนการสอน ผู้วิจัยแบ่งการศึกษามุ่งศึกษารูปแบบการเรียนการสอนดนตรี พิพา (Pipa) โดยรูปแบบของการเรียนการสอน หมายถึง วิธีการสอนดนตรี พิพา ของครูที่สอนให้นักเรียนโดย แบ่งเป็น

1. การสอนเทคนิคการใช้มือ
2. การสอนพื้นฐานแบบรวม
3. การสอนแบบตัวต่อตัวและรวมวง
4. การสอนแยกกลุ่มแบบพิเศษ

ข้อมูลที่ได้เป็นข้อมูลจากการสัมภาษณ์ครูในโรงเรียนประถมศึกษาในเมืองกู่โจว

4. ระเบียบวิธีวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ใช้การลงเก็บข้อมูลภาคสนามเป็นหลัก โดยทำการคัดเลือก ครูจากโรงเรียนประถมศึกษาในเมืองกุ้ยโจวประเทศจีน แบบเจาะจง จำนวน 3 คน ได้แก่ Miss Li nan Miss Wu di และ Miss Zhao Ruyu

- การเก็บรวบรวมข้อมูล

4.1 ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับ ผีผา ในเรื่องต่างๆ ได้แก่ ประวัติความเป็นมา วิธีการบรรเลง การเรียนการสอน รวมทั้งการดูแลรักษา จากเอกสารต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง

4.2 ผู้วิจัยทำการคัดเลือกบุคคลข้อมูลเพื่อทำการสัมภาษณ์ โดยคัดเลือกครูที่มีประสบการณ์ในการสอน ผีผา มากกว่า 5 ปี ขึ้นไป ที่สอนในโรงเรียนประถมศึกษาในเมืองกุ้ยโจว ประเทศจีน แบบเจาะจง

4.3 ผู้วิจัยจัดทำแบบสัมภาษณ์และแบบสังเกตการณ์ โดยใช้วัตถุประสงค์เป็นตัวตั้งในการตั้งคำถาม เพื่อให้ได้ข้อมูลครอบคลุม เมื่อทำเสร็จแล้วส่งให้อาจารย์ที่ปรึกษา และผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบก่อนนำไปใช้จริง

4.4 ผู้วิจัยใช้แบบสอบถามและแบบสัมภาษณ์ที่ผ่านการตรวจสอบแก้ไข จากผู้เชี่ยวชาญลงเก็บข้อมูล จากกลุ่มตัวอย่าง จากนั้นนำข้อมูลมาวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ และใช้การพรรณนาวิเคราะห์ ในการบรรยาย

5. ผลการศึกษา

สืบเนื่อง จากนโยบายการสอนดนตรีในโรงเรียนของจีน นับตั้งแต่การก่อตั้ง New China ในปี พ.ศ. 2492 (ค.ศ. 1949) การสอนดนตรีในโรงเรียนทั่วไปของประเทศจีนได้มีการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง แต่มีความแตกต่างกันออกไปตามพื้นที่ ในเมืองกุ้ยโจวก็ได้รับอิทธิพลดังกล่าวทำให้มีครูสอนดนตรีมากมายในเมือง โดยเฉพาะในโรงเรียนประถมศึกษา ที่มองว่าดนตรีเป็นส่วนสำคัญของการศึกษา ที่จะทำให้การเรียนการสอนอื่นๆ พัฒนาตามไปด้วย จากการเก็บข้อมูลจากครูผู้สอน พบว่า ในอดีตที่ผ่านมาที่ครูทุกคนให้ความสำคัญในการเรียนการสอนดนตรีในระดับประถมศึกษา มาก แต่วิธีในการจัดการเรียนการสอนนั้น แตกต่างกันไป โดยจัดการเรียนการสอนตามประสบการณ์ของครูผู้สอน จึงทำให้ไม่มีรูปแบบการเรียนการสอนที่ตายตัวเป็นรูปแบบเดียวกัน ดังนั้นจึงทำให้การเรียนดนตรีของนักเรียนมีความแตกต่างกัน

ผีผาได้รับการขนานนามว่า เป็น ราชอาแห่งเครื่องดนตรี พื้นบ้านของจีน และมีเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ มีความไพเราะ รูปแบบของการเรียนการสอนดนตรี ผีผา (Pipa) ในโรงเรียนประถมศึกษา ในเมืองกุ้ยโจว จากการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยสามารถนำเสนอผลการศึกษา ได้ ดังนี้

5.1 การสอนเทคนิคการใช้มือ

เทคนิคพื้นฐานในการบรรเลงที่สอนโรงเรียนประถมศึกษา คือฝึกใช้ทั้งมือขวาและมือซ้ายในการบรรเลงให้มีความสัมพันธ์กัน โดยใช้มือขวาในการดีด โดยเทคนิคของการดีดนั้น ประกอบไปด้วย ตาล (tan) เตียว (tiao) หลุนชื่อ (lunzhi) เซา (sao) และ ฟู (fu) และใช้มือซ้ายในการบังคับเสียงจากสาย เทคนิคของมือซ้าย ประกอบด้วย ต่วย (tui) ลา (la) หัว (hua) และ โหรว (rou) โดยจะเป็นการสอนเฉพาะขั้นพื้นฐาน สำหรับนักเรียนระดับประถม เพราะเทคนิคการบรรเลง ผีผา นั้นมีความยากมาก จึงไม่สามารถสอนใน

ระดับประถมศึกษาได้ทั้งหมด เพราะจะทำให้เกิดความเบื่อหน่าย และเลิกเล่นไปในที่สุด โดยเทคนิคต่างๆ ที่สอนมีรูปแบบการสอน ดังนี้

เทคนิคมือขวา

ภาพที่ 1 ตาล (tan): เป็นการฝึกใช้นิ้วชี้ดีดสายจากขวาไปซ้าย



ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 2 เตี้ยว (tiao): เป็นการฝึกใช้นิ้วหัวแม่มือดีดขึ้นจากซ้ายไปขวา และใช้ปลายนิ้วกดสาย



ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 3 หลุนซือ (lunzhi): เป็นการฝึกติดทีละนิ้วบนสายเดียวโดยไล่จากนิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนางและนิ้วโป้ง



ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4 เซา (sao): เป็นการติดเข้าทั้งสี่สายพร้อมกัน ฟู (fu): เป็นการดีดออกทั้งสี่สายพร้อมกัน



ที่มา: ผู้วิจัย

เทคนิคมือซ้าย

ภาพที่ 5 ต่วย (tui): เป็นการใช้นิ้วกดแล้วไสลด์ไปด้านใน



ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 6 ลา (la): เป็นการฝึกกดนิ้วแล้วไสลด์ไปด้านนอก



ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 7 หัว (hua): เป็นการฝึกกดนิ้วแล้วรูดนิ้วขึ้นและลง



ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 8 โหรว (rou): เป็นการฝึกกดนิ้วแล้วขยี้สยให้เกิดการสั่นสะเทือน



ที่มา: ผู้วิจัย

ทั้งหมดนี้คือเทคนิคพื้นฐานที่สอนในโรงเรียนประถม ซึ่งใช้รูปแบบการสอน ที่มีความพิเศษที่ครูต้องเอาใจใส่ในการเรียนการสอน

5.2 การสอนพื้นฐานแบบรวม

จากการที่การบรรเลงพิพา มีความยากมาก ดังนั้นการเรียนการสอนขั้นพื้นฐานแบบรวม สำหรับโรงเรียนประถมจึงต้องใช้วิธีการที่หลากหลายและใช้รูปแบบการสอนที่ทำให้เกิดความสนใจ จากข้อมูลจากครูทั้งสามท่าน การเรียนแบบนี้เป็นการรวมกลุ่มเพื่อทำการสอนการบรรเลงพิพา ขั้นพื้นฐานให้กับนักเรียน โดยจะสอนการใช้มือขวา และมือซ้ายตามแบบฉบับของการบรรเลง โดยการเรียนรู้แบบกลุ่มนี้ช่วยให้ให้นักเรียนที่เรียนด้วยกันสามารถช่วยเหลือกัน ในการทบทวน ฝึกหัดการบรรเลงเพิ่มความสามารถในการบรรเลงและสามารถตรวจสอบพัฒนาการของตนเองโดยการวัดจากเพื่อนๆ ได้ มันจะมีผลในเชิงบวกต่อการเรียนรู้ของพวกเขา ประการแรกสามารถช่วยเพิ่มความสนใจของนักเรียนในการเรียนรู้เครื่องดนตรีเพิ่มขึ้น เพราะการเรียนรู้ร่วมกับเพื่อนจะช่วยสร้างบรรยากาศในการเรียนให้มีความใส่ใจตลอดเวลา คนที่มีความสนใจน้อยในเบื้องต้นจะไม่เบื่อในการเรียนแบบกลุ่ม แต่ครูต้องเข้าใจความแตกต่างของนักเรียนแต่ละคน ครูจำเป็นต้องอธิบายและแสดงออกอย่างอดทนและช้าๆ เพื่อให้นักเรียนผ่อนคลายและมีความสุขในกระบวนการเรียนรู้

ประการที่สองเด็กๆ มีธรรมชาติที่อยากรู้อยากเห็นเกี่ยวกับสิ่งใหม่ๆ หากพวกเขาอยู่ภายใต้คำแนะนำที่สมเหตุสมผลของครู ธรรมชาติที่อยากรู้อยากเห็นนี้จะกลายเป็นที่สนใจในการเรียนรู้ดนตรีในระหว่างการสาธิตและการแสดงของครู ขับเคลื่อนโดยครูที่เป็นผู้สอน โดยครูสามารถพัฒนาวิธีการสอนเป็นเกมดนตรีที่น่าสนใจได้ ซึ่งจะทำให้การเรียนรู้มีสีสันมากขึ้นและนักเรียนจะมีความสนใจในการเรียนรู้มากขึ้น

5.3 การสอนแบบตัวต่อตัวและรวมวง

การสอนแบบตัวต่อตัว เป็นรูปแบบการสอน พิพา (Pipa) ในปัจจุบัน ที่ครูส่วนใหญ่ใช้ในการสอนขั้นพื้นฐานของพิพา (Pipa) โดยวิธีนี้ทำให้เกิดผลการเรียนรู้แก่นักเรียนที่แตกต่างกัน การเรียนรู้ด้วยวิธีนี้ช่วยให้นักเรียนสามารถเรียนรู้ได้ดีขึ้นและยังช่วยให้ครูสามารถดูแลนักเรียนได้อย่างใกล้ชิด และเข้าใจนักเรียนมากขึ้น

การเรียนรู้แบบตัวต่อตัวของ พิพา (Pipa) จะไม่ส่งผลกระทบต่อนักเรียนคนอื่น ๆ ในการฝึกซ้อมเพราะการเรียนขั้นพื้นฐานมีความยากลำบาก บางคนไม่มีเวลาซ้อมที่บ้าน บางคนมีความอดทนน้อย เมื่อเจอการเรียนที่ยากก็จะทำให้เกิดอาการท้อ ซึ่งการเรียนแบบตัวต่อตัว ทำให้ครูสามารถสอนนักเรียนได้ตามความสามารถของแต่ละคน และทำให้หลายคนสามารถเรียนรู้เครื่องดนตรีนี้ได้ดี และค่อยๆ ซึมซับอารมณ์สุนทรียศาสตร์และรักเครื่องดนตรีขึ้นนี้ในที่สุด ในการสอนแบบนี้ผู้ปกครองเป็นส่วนหนึ่งของความสำเร็จในการเรียนการสอนดนตรีนี้ เพราะต้องช่วยในการรับส่งนักเรียนในการเรียนที่โรงเรียน และคอยกำกับดูแลการฝึกซ้อมที่บ้าน โดยพบว่าทำให้โจทย์ที่เป็นการสอบเป็นการกระตุ้นให้นักเรียนมีความกระตือรือร้น ในการฝึกซ้อมมากที่สุดในการเรียนแบบนี้

ในการสอนแบบรวมวง เป็นรูปแบบที่ใช้คู่กับการสอนแบบตัวต่อตัว เพราะจะทำให้นักเรียนสามารถปรับวิธีการบรรเลงให้เข้ากับเพื่อนๆ เป็นการช่วยกระตุ้นให้ไม่เกิดความเบื่อหน่าย ซึ่งครูต้องใช้เทคนิคการสอนแบบตัวต่อตัว สลับกับการสอนแบบรวมวง เพื่อให้ นักเรียนสามารถบรรเลงเทคนิคต่างๆ ได้พร้อมกัน สามารถบรรเลงรวมวงได้ และการสอนรวมวงช่วยเสริมบรรยากาศให้เกิดความสนุกสนาน

การเรียนแบบ ตัวต่อตัว มีข้อเสียคือนักเรียนไม่สามารถสื่อสารกับคนอื่นในทางปฏิบัติ ซึ่งทำให้นักเรียนอาจเกิดความเบื่อหน่ายในการเรียนคนเดียว ขาดการปฏิสัมพันธ์ และขาดแรงกระตุ้นจากเพื่อนๆ ด้วยกัน และเมื่อบรรเลงอาจทำให้เกิดการเข้าถึงอารมณ์ของเพลงได้น้อยกว่าการบรรเลงเป็นกลุ่ม ซึ่งอาจมีการสื่อสารอารมณ์ต่างๆ จากเพื่อนๆ ที่บรรเลงผ่านบทเพลง ดังนั้นการสอนแบบกลุ่มจะช่วยเสริมตรงนี้ได้

5.4 การแยกสอนกลุ่มแบบพิเศษ

นอกจากการสอนรวมวงแบบธรรมดาแล้ว พบการสอนแบบพิเศษ แบบแยกกลุ่ม โดยเป็นการคัดแยกนักเรียนที่มีความสามารถใกล้เคียงกัน มาเรียนรวมกัน โดยแยกสอน ในเรื่องของเทคนิคการบรรเลงต่างๆ ที่มีความยากง่าย แตกต่างกัน โดยครูเป็นผู้คัดเลือกจากการสังเกตความสามารถของนักเรียนแต่ละคน แบ่งได้ ดังนี้

5.4.1 การเชื่อมเทคนิคการบรรเลง

เป็นการสอนการใช้เทคนิคแบบต่างๆ ในการบรรเลง โดยครูจะออกแบบฝึกให้นักเรียนได้ฝึกเทคนิคการบรรเลงต่างๆ ให้ต่อเนื่องกัน ก่อนนำไปใช้ในบทเพลงจริงๆ

5.4.2 เทคนิคพิเศษ

เป็นการสอนเทคนิคพิเศษ ขั้นสูง ที่ครูเห็นว่านักเรียนบางคน หรือบางกลุ่มสามารถที่จะเรียนรู้ได้เกินกว่าระดับปกติ เมื่อครูเห็นดังนั้นก็จะแยกนักเรียนคนนี้ หรือกลุ่มนี้ออกมา ซึ่งจะช่วยให้เพื่อนๆ ในกลุ่มใหญ่ไม่เกิดความเบื่อหน่าย เพราะต้องเรียนรู้เทคนิคที่ยากเกินไป

6. สรุปและอภิปรายผลการวิจัย

ในการเรียนการสอน ฆีผา (Pipa) ในปัจจุบันขาดการสนับสนุน และนโยบายที่ชัดเจนในการเรียนการสอนดนตรี โดยเฉพาะการสอน ฆีผา (Pipa) ขาดแนวทางและวิธีการสอนที่ทำให้นักเรียนเกิดความรักและผูกพันกับเครื่องดนตรี โดยโรงเรียนประถมศึกษาบางแห่งที่ให้ความสำคัญกับดนตรีอาจมี หลักสูตรสอนดนตรี ออร์เคสตรา แต่ยังมีหลักสูตรการสอนดนตรีพื้นบ้าน ที่จะเป็นการเสริมสร้าง และปลูกฝังความสามารถทางศิลปะและด้านสุนทรียศาสตร์ของนักเรียน ที่ทำให้นักเรียนมีความสุขในการเรียนรู้มากขึ้น

รูปแบบการสอน ฆีผา (Pipa) มีรูปแบบการสอนแบบเป็นกลุ่ม และแบบเดี่ยว ที่เรียกว่า ตัวต่อตัว ในปัจจุบันครูส่วนใหญ่ยึดรูปแบบการสอนแบบตัวต่อตัวในการสอนขั้นพื้นฐานของฆีผา (Pipa) โดยวิธีนี้ทำให้เกิดผลการเรียนรู้แก่นักเรียนที่แตกต่างกัน การเรียนรู้ด้วยวิธีนี้ช่วยให้นักเรียนสามารถเรียนรู้ได้ดีขึ้นและยังช่วยให้ครูสามารถดูแลนักเรียนได้อย่างใกล้ชิด และเข้าใจนักเรียนมากขึ้น

การเรียนรู้แบบตัวต่อตัวของพิพา (Pipa) จะไม่ส่งผลกระทบต่อนักเรียนคนอื่นๆ ในการฝึกซ้อม เพราะการเรียนรู้ขั้นพื้นฐานมีความยากลำบาก บางคนไม่มีเวลาซ้อมที่บ้าน บางคนมีความอดทนน้อย เมื่อเจอ การเรียนที่ยากก็จะทำให้เกิดอาการท้อ ซึ่งการเรียนแบบตัวต่อตัว ทำให้ครูสามารถสอนนักเรียนได้ตาม ความสามารถของแต่ละคน ซึ่งทำให้หลายคนสามารถเรียนรู้เครื่องดนตรีนี้ได้ และค่อยๆ ซึมซับอารมณ์ สุนทรีศาสตร์และรักเครื่องดนตรีชิ้นนี้ในที่สุด

ชั้นเรียนแบบ ตัวต่อตัว ก็มีข้อเสียเช่นกัน นักเรียนไม่สามารถสื่อสารกับคนอื่นในทางปฏิบัติซึ่งทำให้นักเรียนอาจเกิดความเบื่อหน่ายในการเรียนคนเดียว ขาดการปฏิสัมพันธ์ และขาดแรงกระตุ้นจากเพื่อนๆ ด้วยกัน และเมื่อบรรเลงอาจทำให้เกิดการเข้าถึงอารมณ์ของเพลงได้น้อยกว่าการบรรเลงเป็นกลุ่ม ซึ่งอาจมีการสื่อสารอารมณ์ต่างๆ สู่เพื่อที่บรรเลงผ่านบทเพลง

อีกสาเหตุของการบรรเลงที่ยาก เพราะสายของพิพา มีความบางแต่แข็งแรงมาก จะทำให้เกิดการเจ็บนิ้ว เวลากดนิ้วลงไปที่ยาย ซึ่งทำให้เกิดความยากในการบรรเลง และความยากในการสร้างเสียงที่ไพเราะในการ บรรเลง เพราะไม่มีจุดกำหนดเสียงที่ตายตัว อีกทั้งขนาดของเครื่องดนตรีที่อาจใหญ่กว่าสรีระร่างกายของ เด็กบางคน ดังนั้นผู้ที่ฝึกบรรเลงต้องมีความอดทนเพื่อฝึกฝนในการบรรเลง ต้องฝึกให้นิ้วมีความแข็งแรง มีกำลังในการสร้างเสียงที่นุ่มนวล และเสียงที่ดัง หรือแม้กระทั่งการเพิ่มความเร็วในการบรรเลง ซึ่งถ้านักเรียน ผ่านการเรียนรู้พื้นฐานที่ดี ครูได้ปลูกฝังวิธีการบรรเลงที่ถูกต้องตั้งแต่ต้น จะทำให้นักเรียนมีการบรรเลงที่พัฒนา ขึ้นและสามารถต่อยอดการบรรเลง เทคนิคขั้นสูงต่างๆ ได้ง่ายขึ้น

ปัญหาที่ควรแก้ไข ในการเรียนการสอนดนตรี พิพา (Pipa) คือ การเพิ่มประสิทธิภาพการสอนของครู ควรมีการเพิ่มประสิทธิภาพการสอนของครูโดยต้องมีการ ประชุม สัมมนาเพื่อรวบรวมเทคนิควิธีการสอนของ ครูแต่ละคน และทำการออกแบบรูปแบบการสอน พิพา (Pipa) ให้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน ซึ่งจะทำให้เกิด การพัฒนาด้านการเรียนการสอนดนตรีดังกล่าวในโรงเรียนประถมศึกษา และการปรับการเรียนแบบกลุ่ม ให้มีความหลากหลาย เพื่อสามารถพัฒนาความสามารถของนักเรียนแต่ละคน โดยต้องมีการวางแผนเนื้อหา ของการเรียนแบบกลุ่ม ตามลักษณะเทคนิคของการบรรเลง เพื่อให้ให้นักเรียนได้มีพัฒนาการแบบกลุ่มไปใน ทิศทางที่ดีขึ้น

7. ข้อเสนอแนะ

1. ในการศึกษาครั้งต่อไป ควรมีการศึกษาการเรียนการสอนดนตรี พิพา (Pipa) ในโรงเรียนมัธยม หรือในระดับอุดมศึกษา เพื่อให้ทราบสภาพการเรียนการสอนที่สามารถนำมาวางแผนสำหรับการเรียน การสอนขั้นพื้นฐานได้
2. ควรมีการศึกษาในพื้นที่อื่นนอกเหนือจากเมืองกู่โจวของประเทศจีน เพื่อให้ทราบข้อมูลของ พื้นที่อื่น เพื่อมาเป็นข้อมูลในการวางแผนการเรียนการสอนได้
3. ควรมีการศึกษาเปรียบเทียบกับเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องสายชิ้นอื่นของประเทศจีนหรือของ ต่างชาติ เพื่อให้ได้ข้อมูลรูปแบบการเรียนการสอนอันจะสามารถนำมาปรับปรุงการเรียนการสอน ดนตรีพิพา (Pipa) ได้ในอนาคต

รายการอ้างอิง

Wang Yinan. (2018). *A brief history of the history of the Silk Road*. Art Review, 571(20), 69-70.

Zhang Jingmei. (2001). *Establishing a great education concept and revitalizing national education*. Journal of Guizhou University for Nationalities (Philosophy and Social Sciences) (4).

บทบาทการแสดงลิเกของครูสุกุนา รุ่งเรือง

PERFORMANCE STYLE OF MASTER SAKUNA RUNGRUANG IN LIKEY

วรรณวิภา วงวาน¹ อนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์²

Wanwipa Wongwan Anukoon Rotjanasuksomboon

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ เรื่องบทบาทการแสดงลิเกของครูสุกุนา รุ่งเรือง มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบทบาทการแสดงลิเกของครูสุกุนา รุ่งเรือง โดยดำเนินการศึกษารวบรวมข้อมูล การวิจัยแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ 1. เอกสารทางวิชาการ บทความ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 2. สื่ออิเล็กทรอนิกส์ 3. การสัมภาษณ์ครูสุกุนา รุ่งเรือง รวมถึงผู้ร่วมงานในการแสดงลิเก เพื่อนำมาวิเคราะห์ให้เกิดเป็น องค์ความรู้เกี่ยวกับการแสดงลิเกในฐานะนางลิเก ครูสุกุนา รุ่งเรืองเป็นบุคคลสำคัญด้านลิเกที่มีผลงาน ทางด้านการแสดงบนเวที ทางโทรทัศน์ การกำกับการแสดงประพันธ์บทลิเกและถ่ายทอดกระบวนการ ขับร้อง กระบวนการรำ ให้กับผู้ที่มีความสนใจในการแสดงลิเกจนได้รับรางวัลอันทรงเกียรติคือรางวัล ดาวเมขลา ทำให้มีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักในวงการลิเก เป็นบุคคลที่เกิดในครอบครัวลิเก ได้รับการถ่ายทอด การแสดงลิเกจากครอบครัวบิดา มารดาคือคณะลิเกหอมหวลและคณะลิเกธิดาไวยกุล ได้รับการถ่ายทอดจาก ครู อาจารย์ทางด้านลิเก นาฏศิลป์ไทยหลายท่าน อีกทั้งในการด้นกลอนมีเสียงการขับร้องที่ก้องกังวาน โน้มน้าวให้ผู้ชมเกิดความสนใจและกระบวนการรำที่มีความโดดเด่นและเป็นที่ประทับใจของผู้ชม

จากการศึกษาพบว่าบทบาทการแสดงของนางลิเกเป็น 7 รูปแบบ ได้แก่ กระบวนการขับร้อง การรำ ในบทบาทของนางเอก นางร้าย นางตลก ผู้หญิงปลอมเป็นผู้ชาย การรำดาบ การรำทวน การรำเกี่ยวพระ-นาง การรำออกตัว การแสดงลิเกในบทบาทนางลิเกของครูสุกุนา รุ่งเรืองมีเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตน ทั้งในด้านการ ด้นกลอนและกระบวนการรำพัฒนาตนอย่างสม่ำเสมอ และได้ถ่ายทอดให้กับผู้ที่สนใจเพื่ออนุรักษ์ศิลปะของ ลิเก

คำสำคัญ: ครูสุกุนา รุ่งเรือง, ลิเก, การแสดง

¹นิสิตหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Student in Master of Arts, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

²รองศาสตราจารย์ ดร. คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Abstract

This article is a part of the thesis study, “The Likey Performance of Sakuna Rung-rueang”. The purpose of the study was to explore Likey performance of Sakuna Rung-rueang. The data were collected via 3 types of sources; (1) related academic documents, articles, and research, (2) electronic data, and (3) field study. The data were then analyzed to establish a body of knowledge about female roles in Likey performance. Sakuna Rung-rueang is a leading figure in Likey, a popular folk theater in Thailand. As a Likey master, Sukuna has performed the art on several stages, some of which have been televised. She has also worked as a stage director, a playwright, and a mentor who teaches both singing and dancing techniques in Likey performance to those who are interested. With her extensive work in Likey, Sakuna was awarded a Dao Mekhala Award and became even more well-known in Likey circles. Sakuna was born in a family of Likey performers and was taught the art by her father and mother who were from the troupes Homhuan and Thida Waiyakun. Sakuna then learned techniques from several Likey and Thai dance masters. Sakuna is known for her poem recital, as she sings with a powerful voice, as well as her outstanding dance that captivates her audience.

The results of the study revealed 7 types of roles for a female Likey performer including singing and dancing as a heroine, a villainess, a joker, and a male cross-dresser, as well as courting dancing, prelude dancing, and weapon dancing. The performances of Sakuna are outstanding with her own uniqueness in poem recital and dancing techniques which she has continuously improved and passed on to those who are interested in conserving the art of Likey.

Keyword: Sakuna Rungruang, Likey, Performance

บทนำ

ลิเกเป็นการแสดงพื้นบ้านที่พัฒนาจากการแสดงของชาวมุสลิมในภาคใต้ มีเอกลักษณ์ประกอบด้วยการพูด การขับร้อง การรำ การแสดงกิริยาต่างๆ โดยใช้วงปี่พาทย์ในการดำเนินเรื่อง อีกทั้งลิเกแบ่งออกเป็น 2 สาย ได้แก่ สายวิวัฒนาการไปเป็นลำตัดและสายวิวัฒนาการเป็นลิเกทรงเครื่อง ต่อมาได้เกิดการวิวัฒนาการอย่างไม่หยุดยั้ง มีการพัฒนาปรับเปลี่ยนในรูปแบบด้านการแต่งกาย ด้านการร้องด้านดนตรี ภายหลังเริ่มมีภาพยนตร์เข้ามามีบทบาทในสังคมไทยทำให้การแสดงลิเกเกิดลดความนิยม การแสดงลิเกเข้ามามีบทบาทการแสดงในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) โดยชาวมุสลิมในกรุงเทพมหานครร่วมกันแสดงลิเกถวายหน้าพระพักตร์ที่นั่น เนื่องในโอกาสงานพระราชพิธีบำเพ็ญพระราชกุศลพระบรมศพ สมเด็จพระเจ้าสุริยวงศาธรรมิกราช ซึ่งเป็นการแสดงพื้นบ้านที่มีต้นกำเนิดมาจากการสวดทางศาสนาของฮินดู เรียกว่า ซากูธร และมีการนำเข้ามาในประเทศไทยโดยชาวมุสลิมในสมัยกรุงศรีอยุธยา จากประเพณีของการสวดแขกในศาสนาอิสลามและประเพณีสวดพระมอญของไทยมาผสมผสานเข้าด้วยกันจึงเกิดการนำมาปรับเปลี่ยนรูปแบบและเนื้อหาการแสดงของละครร้อง ละครที่เป็นพื้นฐานสำคัญ ทำให้เกิดการแสดงชนิดใหม่ที่เรียกว่าลิเก หรือลิเก (สุจิต บัวพิมพ์, 2538, หน้า 23-24)

ลิเกเป็นการแสดงที่ถือว่าเป็นผลผลิตของประชาชนนิยมหรือการตลาดสมัยใหม่ ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงพัฒนาการของศิลปะ กระบวนการสร้างเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมด้านความบันเทิงและรสนิยมในการพักผ่อนหย่อนใจ มักจัดแสดงในงานประจำปี อุปสมบท งานศพ งานแก้บนและงานขึ้นบ้านใหม่ (สุริยา สมุทคุปต์, 2541, หน้า 51)

ปัจจุบันพบว่าในสังคมไทยมีผู้ให้ความสนใจในการประกอบอาชีพการแสดงลิเก จึงทำให้มีการก่อตั้งคณะลิเกในท้องถิ่นต่างๆ เพิ่มขึ้น ทั้งมีปรับเปลี่ยนให้มีความทันสมัย ทั้งด้านการร้อง การรำ แสดงหน้าเวที ไฟ แสง สี เสียง เครื่องแต่งกาย เพื่อให้มีความโดดเด่นในคณะของตนเองและทำให้ผู้ที่มีประสบการณ์จากการแสดงลิเกทั้งด้านการประพันธ์ การด้นกลอน กระบวนการรำได้ฝึกหัด ฝึกฝนและพัฒนาตนเองมาเป็นผู้ประพันธ์ ผู้กำกับการแสดงลิเก ได้แก่ ครูหอมหวล นาคศิริ ครูเด่นชัย เอนกลาภ ครูดวงแก้ว ลูกท่าเรือ รวมทั้งครูสุกญา รุ่งเรือง

ครูสุกญา รุ่งเรือง ได้เริ่มต้นการแสดงลิเกในช่วงอายุ 9 ปี เริ่มต้นการถ่ายทอดลิเกจากครอบครัวของบิดาคือนายพินิจ รุ่งเรืองโดยครอบครัวมีคณะลิเกราชผาแดงและมารดาคือนางระเบียบ มีสะอาดเป็นผู้ดูแลคณะลิเกธิดาไวยกุล ทำให้ครูสุกญา รุ่งเรืองได้เริ่มแสดงลิเกจากการเต้นระบำแขก และหาประสบการณ์การแสดงบทบาทตัวประกอบ นางตลก นางร้าย ผู้หญิงปลอมเป็นผู้ชายและนางเอกมาตามลำดับ จนมีโอกาเข้าร่วมแสดงลิเกโทรทัศน์ออกอากาศในปี พ.ศ. 2528 ทางไทยทีวีสีช่อง 9 และทางไทยทีวีสีช่อง 5 ในปี พ.ศ. 2532 ทำให้มีชื่อเสียงและได้รับรางวัลอันทรงเกียรติ ได้แก่ โล่ศิริราชร้อยปี รางวัลดาราวอร์ดรางวัลเกียรติยศเพื่อหนึ่งสตรี รางวัลดาวเมขลา เป็นต้น ในปี พ.ศ. 2550 ได้ก่อตั้งคณะลิเกสุกญา รุ่งเรืองและดูแลควบคุมคณะด้วยตนเอง จึงทำให้เป็นที่ยอมรับของวงการลิเกไทยในด้านของกระแสเสียงที่ก้องกังวาน การด้นกลอน กระบวนการรำ ปฏิภาณไหวพริบ การแสดงหน้าเวทีและการประพันธ์บทลิเก สามารถแสดงได้

ในทุกบทบาทของนางลิเก ได้แก่ นางเอก นางร้าย นางตลก และผู้หญิงปลอมเป็นผู้ชาย การแสดงแต่ละบทบาทนั้นมีความแตกต่างกันในการขับร้อง ซึ่งผู้แสดงจะด้นกลอนตามอารมณ์และความรู้สึกของตัวละคร นั้นๆ มีการใช้ลูกเอื้อนในคำกลอนรูปแบบเพลงไทย ทั้งด้นกลอนและรำไปพร้อมกันโดยใช้กระบวนการรำของ ภาษาท่าทางนาฏศิลป์ไทยในการประกอบการด้นกลอน อีกทั้งในกระบวนการรำยังแสดงถึงบุคลิกของตัวละคร ใช้การสื่ออารมณ์ความรู้สึกแสดงออกผ่านสีหน้า แววตา ทั้งนี้ในกระบวนการด้นกลอนและกระบวนการรำที่กล่าวนั้น ได้รับการถ่ายทอดจากครู อาจารย์ทางด้านลิเกและนาฏศิลป์ไทยหลายท่าน ได้แก่ ครอบครัวหอมหวาน ครูระเบียบ มีสะอาด ครูเทียนชัย สายเพชร ครูสมคิด ลูกพระร่วง ครูดำรง ชื่นสมทรง ครูฉัตร ทัมทิมธรรมนาถ ครูสวอง นาคศิริ ครูมะสะลุม นาฏวรดิถก ครูแจ่ม ชาวไร่ ครูบุญเลิศ นาคพินิจ และ ครูวิโรจน์ วีรวัฒนานนท์ ทั้งนี้ครูสุกญา รุ่งเรืองฝึกหัด ฝึกฝน นำประสบการณ์ที่ได้รับมาพัฒนาตนเองและถ่ายทอดอัตลักษณ์นางลิเกให้กับบุตรสาวคือนางสาวศรัญญา นาคศิริ เพื่ออนุรักษ์และเผยแพร่อัตลักษณ์ บทบาทการแสดงนางลิเกของครูสุกญา รุ่งเรืองและความเป็นไทยให้อยู่สืบต่อไป (สุกญา รุ่งเรือง, สัมภาษณ์, 5 สิงหาคม 2563)

จากการศึกษาพบว่าครูสุกญา รุ่งเรืองเป็นศิลปินที่ให้ความบันเทิงกับผู้ชม มีบทบาทสำคัญทางด้านการแสดงลิเกด้านหน้าเวทีและมีผลงานการแสดงทางโทรทัศน์ ซึ่งแสดงในบทบาทตัวละคร นางตลก นางร้าย ผู้หญิงปลอมเป็นชายและนางเอกตลอดมา โดยมีความเป็นอัตลักษณ์เฉพาะในฐานะนางลิเก ทั้งเป็นผู้ถ่ายทอดกระบวนการด้นกลอน กระบวนการรำ บทบาทการแสดงของตัวละครนางลิเกในบทบาทต่างๆ การประพันธ์และกำกับบทลิเกให้กับผู้ที่มีความสนใจ เป็นศิลปินที่ได้รับรางวัลอันทรงเกียรติเป็นที่ยอมรับของวงการลิเกคือรางวัลดาวเมขลา ซึ่งคัดเลือกจากศิลปินที่มีผลงานดีเด่นและนิยมทางโทรทัศน์ ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ผู้วิจัยสนใจศึกษาเรื่องบทบาทการแสดงลิเกของครูสุกญา รุ่งเรือง

ภาพที่ 1 ครูสุกญา รุ่งเรือง



ที่มา: วรณวิภา วงาน

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาบทบาทการแสดงนางลิเกของครูสุกญา รุ่งเรือง

ประโยชน์ที่รับจากการทำวิจัย

เป็นองค์ความรู้เกี่ยวกับการแสดงลิเกและการสร้างอัตลักษณ์เฉพาะในฐานะนางลิเก รวมทั้งนำไปใช้ประโยชน์ในเชิงวิชาการและวิชาชีพได้ในโอกาสต่อไป

ขอบเขต

การศึกษาวิจัย เรื่องบทบาทการแสดงลิเกของครูสุกญา รุ่งเรือง ผู้วิจัยมุ่งศึกษาบทบาทนางลิเก กระบวนการขับร้อง กระบวนท่ารำ การใช้อาวุธลิเกของครูสุกญา รุ่งเรือง โดยศึกษาจากเอกสาร บทความ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง สื่ออิเล็กทรอนิกส์และข้อมูลจากการสังเกต สัมภาษณ์ครูสุกญา รุ่งเรือง

นิยามศัพท์

บทบาทการแสดงลิเกของครูสุกญา รุ่งเรือง หมายถึง การแสดงท่าทางของครูสุกญา รุ่งเรืองตามบทบาทของตัวละครในการแสดงลิเก

นางลิเก หมายถึง ผู้หญิงที่แสดงลิเกในบทบาทของตัวละครตัวนาง

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมงานวิจัยแบ่งออกเป็น 3 ประเภท ซึ่งมีการเก็บข้อมูลที่มีความสอดคล้องกับวิจัย ดังนี้

1. การเก็บเกี่ยวรวบรวมจากเอกสาร บทความและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ซึ่งได้ศึกษาค้นคว้าจากสำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ศูนย์มนุษยวิทยาสรินธร และหอสมุด

2. การเก็บรวบรวมจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ได้แก่เทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสาร ซึ่งเป็นการวิวัฒนาการเทคโนโลยีคอมพิวเตอร์ ใช้ในการจัดเก็บข้อมูลเพื่อได้สารสนเทศที่ต้องการ

3. การเก็บรวบรวมข้อมูลจากการลงภาคสนาม ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 ประเภท ดังนี้

3.1 การเก็บรวบรวมจากการสังเกต ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลในการทำวิจัย จึงเกิดการสังเกตแบบมีส่วนร่วมคือ การเข้าฝึกหัดลิเก และในการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วมคือ จดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร บันทึกภาพนิ่ง ภาพเคลื่อนไหว

3.2 การเก็บรวบรวมจากการสัมภาษณ์ โดยการใช้การบันทึกภาพนิ่ง ภาพเคลื่อนไหว การบันทึกเสียงและการจดบันทึกในข้อมูลของบทบาทนางลิเกของครูสุกญา รุ่งเรือง ทั้งนี้ผู้วิจัยได้แบ่งการศึกษาแบ่งออกเป็น 7 ลักษณะ ได้แก่ กระบวนการรำ การร้องกลอนในบทบาทนางเอกกระบวนการรำ การร้องกลอนในบทบาทนางร้าย กระบวนการรำ การร้องกลอนในบทบาทนางตลก กระบวนการรำ การร้องกลอนในบทบาทนางเอกปลอมเป็นชาย การรำเกี่ยวเข้าพระเข้านาง การรำออกตัวและการรำอาวุธได้รับการถ่ายทอดโดยครูสุกญา รุ่งเรือง ซึ่งได้นำมาวิเคราะห์และรวบรวมผลการวิจัยไว้ดังนี้

4. การตรวจสอบข้อมูล ได้นำเอกสาร หนังสือ บทความ วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ข้อมูลสื่ออิเล็กทรอนิกส์และรวบรวมข้อมูลภาคสนามนำมาตรวจสอบความถูกต้อง และนำมาวิเคราะห์ตามความมุ่งหมายของการวิจัย เพื่อวิเคราะห์ข้อมูลตามกระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ

ผลการวิจัย

ในการวิจัยเรื่อง บทบาทการแสดงลิเกของครูสุกญา รุ่งเรือง เป็นการศึกษาบทบาทการแสดงลิเกของตัวนางหรือนางลิเก ซึ่งได้สรุปผลการวิจัยไว้ดังนี้

1. ชีวิตประวัติความเป็นมาของครูสุกญา รุ่งเรือง

ครูสุกญา รุ่งเรืองเติบโตในครอบครัวลิเก ได้รับการถ่ายทอดการแสดงลิเกจากนายพินิจ รุ่งเรือง ครอบครัวมีคณะลิเกราชสำนักและนางระเบียบ มีสะอาดมีคณะลิเกธิดาไวศุค เมื่ออายุ 9 ปีจึงได้เริ่มต้นการแสดงลิเกจากการเต้นระบำแขก และเป็นครูพักลักจำ เกือบเกี่ยวประสบการณ์นำมาฝึกฝนในการด้นกลองการรำและการแสดงหน้าเวที ต่อมาได้พัฒนาตนเองมาตามลำดับ

ในปีพ.ศ. 2519 ได้เริ่มฝึกหัดการร่ำออกตัว เพื่อเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของผู้แสดง ซึ่งได้รับการถ่ายทอดกระบวนการทำรำจากนางระเบียบ มีสะอาดและยังคงหาประสบการณ์การแสดงนำมาพัฒนาตนเองอย่างไม่หยุดยั้ง เพื่อนำมาฝึกหัด ฝึกฝนการแสดงลิเกในบทบาทของตัวประกอบ นางตลก นางร้าย ผู้หญิงปลอมเป็นผู้ชาย นางเอกและในกระบวนการรำต่างๆ ของนางลิเก

ปีพ.ศ. 2528 ช่วงอายุ 18 ปี แสดงลิเกประจำคณะเทพบัญชา หอมหวานหนุ่มและร่วมแสดงลิเกโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 9 และช่อง 5 จนเป็นที่รู้จักและมีผู้ติดตามผลงานการแสดงลิเกมาจนถึงปัจจุบัน ต่อมาเมื่อครูสุกญา รุ่งเรืองและนายเทพบัญชา นาคศิริ ได้ร่วมแสดงลิเกในบทบาทของพระเอก นางเอกครั้งแรกในคณะลิเกเทพบัญชา หอมหวานหนุ่ม จึงทำให้เกิดสนิทสนมและสานสัมพันธ์แบบคนรัก

ปีพ.ศ. 2543 ครูสุกญา รุ่งเรืองและนายบัญชา นาคศิริ ได้แยกคณะกับครอบครัว และก่อตั้งคณะลิเกของตนเองชื่อคณะเทพบัญชา สุกญา รุ่งเรือง ซึ่งได้รับการตั้งชื่อคณะลิเกโดยสำนักงานข่าวไทยรัฐและยกย่องให้เป็นคณะลิเกโรงใหญ่ ทำให้เป็นที่รู้จักในวงการลิเกไทย

เมื่อทั้งสองได้แยกทางในการดำเนินชีวิตในปี พ.ศ. 2550 ทำให้ปรับเปลี่ยนชื่อคณะลิเกสุกญา รุ่งเรือง ทั้งได้สร้างสรรค์ผลงานให้กับผู้ที่ให้ความสนใจ กระทั่งในปี พ.ศ. 2555 ครูสุกญา รุ่งเรืองได้ปรับเปลี่ยนเป็นผู้ให้ความรู้ทางด้านลิเก ร่วมกำกับแสดงและประพันธ์บทลิเก ซึ่งในระยะเวลาฝึกหัดการแสดงลิเกจนกระทั่งประสบผลสำเร็จทางด้านการแสดงลิเก ครูสุกญา รุ่งเรืองได้เก็บประสบการณ์การแสดงลิเกและได้รับการถ่ายทอดการแสดงลิเกจากครู อาจารย์ด้านลิเกและนาฏศิลป์ไทย ได้แก่ครอบครัวหอมหวาน ครูระเบียบ มีสะอาด ครูเทียนชัย สายเพชร ครูสมคิด ลูกพระร่วง ครูดำรง ชื่นสมทรง ครูฉัตร ทัมทิมธรรมนาถ ครูสรวง นาคศิริ ครูระเบียบ มีสะอาด ครูสาวท นาคศิริ ครูมะละลุม นาฏวาทกร ครูแจ่ม ชาวไร่ ครูบุญเลิศ นาคพินิจ และครูวิโรจน์ วีระพัฒนานนท์ และปัจจุบันได้ถ่ายทอดอัตลักษณ์การแสดงลิเกของตนให้กับบุตรสาวคือนางสาวศรัณญา นาคศิริ

2. บทบาทการแสดงนางลิเกของครูสุกญา รุ่งเรือง

จากการศึกษากระบวนการทำรำของครูสุกญา รุ่งเรือง ผู้วิจัยได้วิเคราะห์แบ่งเป็น 3 ลักษณะ ได้แก่ การด้นกลอน กระบวนท่ารำ การใช้สีหน้าและอารมณ์ เป็นต้น

การด้นกลอนเป็นลักษณะบทกลอนลิเกมีความเป็นเอกลักษณ์ ใช้คำที่สามารถยืดหยุ่นคำตามความเหมาะสมและมีสัมผัสที่สอด้วยเสียงเดียวกัน โดยใช้ทำนองเพลงราชันีเกลิงและขับร้องแบบเพลงไทยในบทกลอนบรรยายให้ผู้ชมเกิดจินตนาจากการพรรณนาให้เข้าถึงบทบาทตัวละคร ทั้งนี้ในการด้นกลอนในเนื้อเรื่อง ครูสุกญา รุ่งเรืองเป็นผู้ประพันธ์บทกลอนด้วยตนเอง สามารถนำบทกลอนไปปรับใช้ในการแสดงเรื่องต่างๆ ที่มีการดำเนินเรื่องคล้ายคลึงกัน การด้นกลอนใช้ทักษะการจดจำบทกลอนและสามารถด้นกลอนสดได้โดยมีปฏิภาณไหวพริบใช้ในการแก้ไขปัญหาในระหว่างแสดง ซึ่งการขับร้องและการเจรจาของครูสุกญา รุ่งเรืองมีลักษณะในการเปล่งเสียงขับร้องที่ก้องกังวานด้วยถ้อยคำที่ชัดเจนและดั่งเต็มเสียง ใช้ลูกเอื้อนและการทอดเสียงให้ผู้ชมคล้อยตาม โดยใช้เสียงสูงที่สูงกว่าปกติ แต่เมื่อลงวรรคสุดท้ายของบทกลอนจะใช้เสียงต่ำเพื่อเป็นสัญลักษณ์ของการสิ้นสุดของบทกลอน ทั้งนี้การด้นกลอนสามารถบอกถึงอัตลักษณ์ของผู้แสดงและโน้มน้าวให้ผู้ชมติดตามและเป็นที่เลื่องลือของวงการลิเกไทย

กระบวนท่ารำของครูสุกญา รุ่งเรืองจะใช้กระบวนท่ารำของละครที่เป็นการสื่อความหมายของการขับร้องโดยใช้ภาษาท่าทางนาฏศิลป์ไทยและท่าทางเลียนแบบธรรมชาตินำมาสร้างสรรค์เป็นกระบวนท่ารำในการรำจะใช้อวัยวะของร่างกายในส่วนต่างๆ สัมพันธ์กัน ได้แก่ ศีรษะ มือ เท้า ลำตัว ซึ่งศีรษะจะใช้การลั่นคอหรือสลับเปลี่ยนเอียง มือใช้ในการแสดงออกท่าทางต่างๆ เท้าใช้ในการเหลื่อมเท้าหรือก้าวเท้าและลำตัวจะใช้ในการโยตัวหรือการกอดเอว ซึ่งได้นำมาผสมผสานเข้าด้วยกันทำให้เกิดเป็นกระบวนท่ารำ ในการดำเนินเรื่องจะใช้การรำตามคำร้องเพื่อสื่อความหมายของบทกลอน เรียกว่า การรำตีบท ทั้งนี้ในการรำประกอบ การขับร้องสามารถปรับเปลี่ยนท่ารำได้ตามพื้นฐานนาฏศิลป์ไทยของแต่ละบุคคล แต่ยังคงความหมายของคำร้องไว้ ซึ่งในการแสดงลิเกของครูสุกญา รุ่งเรืองจะให้ความสำคัญการขับร้องและการรำควบคู่กัน

การใช้สีหน้าและอารมณ์ในการแสดงลิเกจะต้องมีอารมณ์และความรู้สึกร่วมกับการแสดงเพื่อสื่อผ่านทางสีหน้า สายตา รอยยิ้ม ทำให้ผู้ชมเข้าถึงบุคลิก อารมณ์ของตัวละคร ซึ่งในการใช้สีหน้าและอารมณ์เป็นส่วนประกอบสำคัญของการแสดงลิเก ทั้งนี้ได้แบ่งบทบาทการแสดงลิเกของครูสุกญา รุ่งเรืองออกเป็น 7 รูปแบบ ดังนี้

ภาพที่ 2 บทบาทการแสดงลิเกของครูสุกญา รุ่งเรือง



ที่มา: วรณวิภา วงวาน

2.1 บทบาทนางเอก : ในการด้นกลอนจะมีการใช้เสียงเต็มเสียง ซึ่งมีกลวิธีการขับร้อง การแบ่งจังหวะ การเอื้อนและการทอดเสียง โดยขับร้องด้วยพยัญชนะ คำควบกล้ำที่ชัดเจน มีการใช้สูง ต่ำ สั้น ยาว เบาทตามลักษณะการเอื้อนอีกทั้งในกระบวนการรำจะมีความประณีตของกระบวนการท่า กระบะจังหวะเล็กน้อย เป็นตัวละครที่มีกิริยา วาจาสำรวม ซึ่งผู้แสดงต้องสามารถจัดระเบียบร่างกายได้ดี ใช้การแสดงออกทางสีหน้าและสายตาถึงความมุ่งมั่น สื่ออารมณ์ ความรู้สึกของตัวละครออกมาได้อย่างชัดเจนทั้งเสียงร้อง ท่ารำ สีหน้าและบุคลิก ซึ่งผู้แสดงจะต้องหมั่นทบทวน เรียนรู้พฤติกรรม บุคลิก อุปนิสัยของตัวละครเพื่อนำเสนอให้ผู้ชมเกิดอรรถรสในการรับชม

2.2 บทบาทนางร้าย : จากการนำการแสดงลิเกบทบาทนางร้ายมาวิเคราะห์พบว่าในการขับร้องลิเกจะเริ่มต้นการฝึกร้องจากเพลงไทยในอัตราสองชั้น ซึ่งจะฝึกการหายใจ การออกเสียง และได้เริ่มต้นการฝึกร้องกลอนสี่หรือกลอนลาคือคำกลอนที่ลงท้ายด้วยสระอี สระอาและฝึกหัด ฝึกฝน เก็บเกี่ยวประสบการณ์กระทั่งนำมาพัฒนาตนเองในการประพันธ์บทกลอน การด้นกลอนต้องเรียนรู้สิ่งรอบตัว คำศัพท์ต่างๆ เพื่อนำมาประพันธ์ให้มีความสอดคล้องกันในบทกลอน เสียงในการเปล่งออกมาจะมีเสียงที่ขึ้นจมูกหรือเรียกว่าเสียงนาสิก และในบทบาทนางร้ายจะใช้เสียงที่มีความแหลมดังกว่าปกติ ใช้เสียงที่ทอดอ่อนหรือเสียงดังไวยวาย เป็นตัวละครที่ช่วยในการดำเนินเรื่องของตัวเอก โดยมีลักษณะอารมณ์ขึ้น-ลงปรับเปลี่ยนตามสถานการณ์ได้อย่างรวดเร็ว มีกระบวนการรำ เทคนิค ลีลา ปฏิภาณไหวพริบ กิริยาและวาจาไม่สำรวม การรำกระฉับกระเฉง กระบะจังหวะในการรำชัดเจน ใช้ร่างกายในส่วนต่างๆ ได้อย่างคล่องแคล่ว เช่น การโย้ตัว กดเอว กดไหล่ และยังใช้สีหน้า สายตาในการสื่ออารมณ์ถึงบุคลิกและอุปนิสัย ความคิดของตัวละครเป็นตัวละครที่ปรับเปลี่ยนอารมณ์ได้รวดเร็วซึ่งเป็นจุดเด่นของตัวละครนางร้ายที่มีความแตกต่างจากตัวละครตัวอื่นๆ

2.3 การแสดงลิเกในบทบาทนางตลก

บทบาทนางตลกของครูสุกญา รุ่งเรืองพบว่านางตลกเป็นตัวละครที่สร้างความตลกขบขัน สร้างความผ่อนคลายให้กับผู้ชม เป็นตัวละครที่ไม่เน้นการด้นกลอนและการรำแต่จะเน้นการเจรจา

การด้นกลอนจะใช้คำที่สร้างความขบขัน สนุกสนานมีเนื้อหาที่เข้าใจง่าย จะใช้น้ำเสียงปกติไม่ดัดเสียงและมักใช้ท่าทางพฤติกรรมของมนุษย์หรือภาษาท่าทางนาฏศิลป์ไทยร่วมในการด้นกลอน บทบาทตัวละครเป็นตัวละครที่มีความสำคัญจะต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบตามเนื้อเรื่อง มีมุขตลกสอดแทรกอยู่เสมอทั้งในการร้อง การรำ และเจรจา ซึ่งครูสุภณา รุ่งเรืองได้เรียนรู้บทบาทนางตลกจากการจดจำจากครู อาจารย์ การศึกษาข้อมูลจากหนังสือและทางโทรทัศน์นำมาต่อยอดทางด้านการแสดงในบทบาทนางตลก

2.4 การแสดงลิเกในบทบาทนางผู้หญิงปลอมเป็นผู้ชาย

ในบทบาทนี้จะต้องมีการขับร้องด้วยเสียงที่มีพลังและหนักแน่น มีความตระหนักรู้ว่าตนเองเป็นผู้ชาย เสียงในการเปล่งเสียงร้องจะต้องมีการทำงานระหว่างกล้ามเนื้อและลมหายใจที่ออกมาจากปอด ซึ่งจะทำให้เสียงมีความก้องกังวาน มีการใช้เสียงหลบและการเอื้อน และในการเจรจาจะมีการดัดเสียงทั้งนี้เสียงในการขับร้องจะบ่งบอกถึงความกังวลใจตามความรู้สึกของตัวละครซึ่งมีการแสดงออกทางสีหน้า สายตาพร้อมด้วยและใช้กระบวนท่ารำตัวพระ เนื่องจากการปลอมตัวเป็นผู้ชายจึงต้องมีบุคลิก พฤติกรรม และกระบวนท่ารำเป็นผู้ชายเพื่อให้การแสดงมีความเหมือนจริง และทำให้ผู้ชมเกิดจินตนาการในการเข้าถึงตัวละคร ซึ่งเป็นตัวละครนางเอกที่ปลอมตัวเป็นผู้ชายเพื่อเข้าไปช่วยบุคคลที่มีความสำคัญ

2.5 การแสดงลิเกในบทบาทการเกี่ยวเข้าพระ-นาง

จากการวิเคราะห์บทบาทการเกี่ยวเข้าพระ-นางของครูสุภณา รุ่งเรืองจะใช้เพลงทุ่งแสงทอง ที่ได้รับการประพันธ์คำร้องโดยครูมะสะลุม นาฏวรติลภ มอบให้เป็นเพลงของครูสุภณา รุ่งเรืองและนายเทพ บัญชา นาคศิริ ในบทกลอนเป็นคำร้องที่หยอกล้อระหว่างผู้ชาย-ผู้หญิง ผู้ด้นกลอนจะใช้เสียงออตออัน มีการใช้ลูกเอื้อนและการทอดเสียง เพื่อให้มีเสียงที่หวานและโน้มน้าวผู้ชมให้เกิดความสนใจ เสียงที่ขับร้องจะกระชับโพร่งงูหรือเรียกว่าการขึ้นนาสิก โดยผู้ขับร้องจะต้องรู้จังหวะการหายใจ และการส่งต่อของท่อน เพลงให้กับผู้ที่ขับร้องร่วม กระบวนท่ารำที่ใช้เป็นกระบวนท่ารำแบบโจน ละคร เช่น ท่าอาย เซยคาง และโลม เป็นต้น มีการใช้สีหน้า สายตาที่สื่อถึงความสุขและสร้างจินตนาการ อารมณ์ ความรู้สึกถึงคนรักให้กับผู้ชม

2.6 การแสดงลิเกในบทบาทการรำออกตัว: จากการศึกษาการรำออกตัวพบว่าการรำออกตัวของครูสุภณา รุ่งเรือง ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากนางระเบียบ มีสะอาด ใช้ทำนองเพลงเชิด โดยมีกระบวนท่ารำออกตัวที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะของครูสุภณา รุ่งเรืองและเป็นกระบวนท่ารำในการแนะนำตัว สร้างความจดจำให้กับผู้ชมและเป็นโอ้วดฝีมือ ซึ่งเริ่มกระบวนท่ารำจากการเดิน การใช้สายตาและค่านับเพื่อสื่อถึงการทักทายระหว่างผู้แสดงและผู้ชม จากนั้นใช้กระบวนท่ารำการเดินแบบละครในการรำขึ้นเตียง ทั้งนี้ในการกรอออกตัวจะมีกระบวนท่ารำที่น้อยเพื่อกระชับเวลาในการแสดง

2.7 การรำอาวุธ คือ การรำดาบและรำทวน ในบทบาทการรำสรุปได้ว่า เป็นลักษณะการรำประเภทของการรำคู่ ผู้แสดงจะแสดงได้ทั้งผู้ชายและผู้หญิงตามโอกาสในการแสดง ใช้ทำนองเพลงเดิน ทั้งยังได้แบ่งการแสดงออกเป็น 3 ช่วง ได้แก่ช่วงที่ 1 คือการไหว้ครู เริ่มต้นจากทำนอง ทำไหว้และท่าเหินบ ดาบไว้ข้างลำตัว เป็นการรำอวดฝีมือก่อนการต่อสู้ ช่วงที่ 2 คือการมองเชิงผู้ต่อสู้ จะใช้กระบวนท่ารำที่

แข็งแรง กระฉับกระเฉง ใช้สีหน้าและบุคลิกน่าเกรงขาม เพื่อให้คู่ต่อสู้หวั่นเกรงและในช่วงที่ 3 คือการต่อสู้เพื่อชัยชนะ เป็นการรำในช่วงที่ 3 ทั้งมีการฝึกซ้อมจังหวะในการต่อสู้ โดยจะมีการนับจังหวะให้ชัดเจนเพื่อไม่เกิดอุบัติเหตุ ทั้งนี้ในการที่จะใช้ข้อมือในการกำหนดทิศทางของดาบคือการตีหางยข้อมือและตีพลิกข้อมือ ซึ่งจะมีการใช้กระบวนท่ารำท่าควงดาบในการเคลื่อนไหวร่างกาย อีกทั้งในการรำดาบเป็นศิลปะการต่อสู้ที่จะต้องมีการฝึกฝนความคล่องแคล่วว่องไวและกล้าตัดสินใจ ซึ่งผู้แสดงจะมีบุคลิกที่สูง่า โดยมีกระบวนท่ารำของการนั่ง การยืน การเดิน ทั้งใช้ทำนองดนตรีในการกระตุ้นเพื่อให้เกิดความฮึกเหิมและกระชับเวลาทำให้การดำเนินเรื่องรวดเร็ว

บทบาทการรำทวนได้วิเคราะห์ด้านกระบวนท่ารำต่อสู้การรำทวน ซึ่งทวนเป็นอาวุธที่ดัดแปลงมาจากหอก การใช้ทวนใช้ได้มือเดียวและสองมือ นำมาใช้ในการต่อสู้ การรำทวนของลิเกได้ต้นแบบมาจากละคร มีการคิดประดิษฐ์กระบวนท่ารำจากครุฑนาฏศิลป์และได้สืบทอดกันต่อมากระทั่งเข้ามาในการแสดงลิเก กระบวนท่ารำที่ใช้เป็นการเลียนแบบท่าทางการต่อสู้และผสมผสานกระบวนท่ารำร่วมด้วย ผู้แสดงแสดงได้ทั้งผู้ชายและผู้หญิงตามโอกาสของการแสดงในแต่ละเนื้อเรื่อง ซึ่งผู้แสดงต้องมีความคล่องแคล่ว กระฉับกระเฉง มีไหวพริบและการจดจำกระบวนท่ารำ เพื่อไม่ให้เกิดอุบัติเหตุในระหว่างแสดง ทั้งนี้ผู้แสดงจะแสดงความรู้สึกของตัวละครจากสีหน้าและสายตาเพื่อให้เห็นถึงความฮึกเหิมของตัวละคร ทั้งนี้ได้รับการถ่ายทอดการรำทวนจากครู อาจารย์ การสั่งสมประสบการณ์และได้สร้างสรรค์ขึ้นเป็นการรำทวนในลักษณะของตนเอง ในกระบวนท่ารำออกเป็น 4 ไม้ ใน 1 ไม้จะมีการปฏิบัติท่ารำซ้ำ 2 รอบ

อภิปรายผล

จากการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยพบว่าครูสุกฤณา รุ่งเรืองเป็นศิลปินทางด้านลิเกที่สร้างสรรค์ผลงานการแสดงจนได้รับรางวัลอันทรงเกียรติและเป็นที่ยอมรับในวงการนาฏศิลป์ไทย ซึ่งได้ฝึกหัดและฝึกฝนการแสดงลิเกตั้งแต่วัยเด็ก โดยเริ่มต้นจากการเต้นระบำแขก การรำออกตัว นางตลก นางร้าย นางเอก ผู้หญิงปลอมเป็นผู้ชาย การรำเพลงเกี่ยวและการรำอาวุธ ทั้งนี้บทบาทนางเอกเป็นบทบาทที่ได้รับความนิยมและเป็นที่ยอมรับของผู้ชมอย่างมาก บทบาทของตัวละครจะมีบุคลิก อุปนิสัย วาจาที่แตกต่างกันออกไป มีการขับร้อง การเอื้อน การทอดเสียง การผ่อนเสียง ม้วนเสียงม้วนคำ จังหวะ ทำนอง ถ้อยคำที่โน้มน้าวผู้ชมให้คล้อยตามโดยสื่อกออกมาผ่านทางสีหน้า สายตาที่สามารถแสดงออกถึงอารมณ์ ความรู้สึกของตัวละครได้ ซึ่งเสียงที่ใช้แต่ละตัวละครจะมีจุดเด่นของตัวละคร เช่น นางเอกใช้การทอดเสียงที่นุ่มนวล นางร้ายใช้เสียงแหลมขึ้นมีการใช้เสียงหนักเสียงเบา นางตลกจะขับร้องที่ไม่เน้นการเอื้อน ใช้คำร้องที่ไม่ซับซ้อนและบทบาทผู้หญิงปลอมเป็นชายจะใช้เสียงที่หนักแน่น มีเทคนิคการใช้เสียงต่างๆ อีกทั้งในกระบวนท่ารำจะใช้ภาษาท่าทางนาฏศิลป์ไทยในการรำประกอบคำร้อง โดยมีจังหวะในการรำที่แตกต่างกัน กระบวนท่ารำด้นกลอนและกระบวนท่ารำครุฑฤณา รุ่งเรืองให้ความสำคัญเทียบเท่ากัน ซึ่งได้รับการถ่ายทอดบทบาทนางลิเกจากครูอาจารย์ด้านลิเกและนาฏศิลป์ไทยหลายท่าน จึงได้นำมาสร้างสรรค์พัฒนาการแสดงลิเกของตนเอง ทั้งนี้บทบาทการแสดงลิเกเป็นสิ่งที่มีความคุณค่าในวงการลิเกไทย มีลักษณะเฉพาะ มีเอกลักษณ์ของการด้นกลอน เสียงร้อง การรำ สะท้อนและให้ข้อคิดของสังคมจึงทำให้มีคุณค่าในตัวของมันเอง ซึ่งในกระบวนท่ารำด้นกลอนและการรำของครูสุกฤณา รุ่งเรือง

ในบทบาทต่างๆ นั้น สามารถถ่ายทอดและเผยแพร่เพื่อเป็นองค์ความรู้และนำไปต่อยอดทางด้านการแสดงลิเกให้กับสังคมไทยสืบต่อไป

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาบทบาทการแสดงลิเก ได้ศึกษาเก็บข้อมูลเฉพาะในบทบาทนางลิเกที่เป็นอัตลักษณ์ซึ่งมีหลากหลายบทบาท เช่น นางเอก นางร้าย นางตลก ผู้หญิงปลอมเป็นผู้ชาย การรำเพลงเกี่ยว รำออกตัว และรำอาวุธ โดยเป็นองค์ความรู้ในการแสดงลิเก ควรที่จะศึกษาเพื่อเกิดองค์ความรู้ให้กับผู้ที่ให้ความสนใจในการด้นกลอนและกระบวนการรำของการแสดงลิเก

รายการอ้างอิง

นงนุช ไพรพิบูลยกิจ. (2541). ลิเก. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คอมแพคท์ปรีนท์.

โรงละครแห่งชาติ. (2546). ลิเกเกียรติยศแห่งสยาม พญางงพญาวานแห่งสุวรรณภูมิ. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์โรงละครแห่งชาติ.

สุจริต บัวพิมพ์. (2538). มรดกไทย. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์โอเดียนสโตร์.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2541). ลิเก. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คอมแพคท์ปรีนท์.

สุริยา สมุทคุปดี. (2541). แต่งองค์ทรงเครื่อง ลิเก ในวัฒนธรรมประชาไทย. นครราชสีมา : โรงพิมพ์สมบูรณ์การพิมพ์.

สกุณา รุ่งเรือง. ศิลปินลิเก. (5 สิงหาคม 2563). สัมภาษณ์.

อนุกุล โจนสมบูรณ์. (2559). ลิเก การแสดงและการฝึกหัด. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ระเบียบวิธีการบรรเลงวงปี่พาทย์มอญ คณะพาทย์โกสัล ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร

PERFORMANCE METHODS OF WONG PIPHAT MON BY THE PATTAYAKOSOL PIPAT ENSEMBLE AT THE ROYAL CREMATION CEREMONY FOR HIS MAJESTY KING BHUMIBOL ADULYADEJ

พีระพล ปลิวมา¹ ภัทระ คมขำ²
Perapol Pliwma Pattara Komkam

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับวงปี่พาทย์มอญ คณะพาทย์โกสัล และศึกษาระเบียบวิธี การบรรเลงวงปี่พาทย์มอญ คณะพาทย์โกสัลที่ใช้ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ สัมภาษณ์ ทายาท ลูกศิษย์ สมาชิกในวงปี่พาทย์มอญ คณะพาทย์โกสัลและบุคคลที่มีความเกี่ยวข้องกับงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ ผลการวิจัยพบว่าตระกูลพาทย์โกสัล นับทายาทได้ 8 รุ่น ผู้มีบทบาทสำคัญคือ หลวงกัลยาณมิตตาวาส (ทับ) และจางวางทั่ว พาทย์โกสัล วงปี่พาทย์มอญ บ้านพาทย์โกสัล สันนิษฐานว่าเกิดขึ้นในสมัยจางวางทั่ว เครื่องมอญเก่าแก่ที่สุดที่สร้างไว้เอง คือ ซ้องโพธิ์ เอกลักษณ์ของวงปี่พาทย์มอญคือชุดเครื่องมุกที่ประดับตราประจำตระกูล “พศ” และซ้องกระแต ปรากฏในงานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์เป็นครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2551

ระเบียบวิธีการบรรเลง พบว่าเพลงที่ใช้และรูปแบบการบรรเลงเป็นเอกลักษณ์ของบ้านพาทย์โกสัล ได้แก่ นาคบริพัตรทางมอญ ช้างประสานงาทางมอญ พม่าเห่ทางมอญ ซึ่งเป็นเพลงที่ครูทวดาประสิทธิ์พาทย์โกสัล ประพันธ์ไว้ พบเพลงในการบรรเลงประโคนทั้งสิ้น 13 เพลง ได้แก่ ประจำบ้าน ยกศพ พญาขวัญ พญาโคก สองไม้เต่าทอง สองไม้สี่เกลอ ประจำวัดเสียงล่าง นาคบริพัตรทางมอญ พม่าเห่ทางมอญ ช้างประสานงาทางมอญ เขมรทม จะเด็ด และมอบเรือ

คำสำคัญ: ปี่พาทย์มอญ, พาทย์โกสัล, ระเบียบวิธีการบรรเลง, พระราชพิธีถวายพระเพลิง

¹นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

²รองศาสตราจารย์ ดร. หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ กรรมการศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ประธานกลุ่มมหาวิทยาลัยเครือข่าย AUN - AYCF แห่งประเทศไทย

Abstract

This research aims to investigate contexts of the Piphat Mon Ensemble of Ban Pattayakosol as well as regulating methods of the Piphat Mon of Ban Pattayakosol Ensemble performance at the Royal Cremation Ceremony for His Majesty King Bhumibol Adulyadej. The research findings show that the descendants of Pattayakosol music family can be traced back up to 8 generations. Two of them that took important roles were Luang Kallayanamittavas (Tub) and Jangwang Tua Pattayakosol. It was assumed that the Piphat Mon Ensemble of Ban Pattayakosol was set up during the time of Jangwang Tua. The first Mon instrument belonging to the family is the oldest *Kong Mon* (Mon vertical circular gong), namely *Kong Pho*. The Piphat Mon Ensemble identity can be differentiated by a pearl inlaid set decorated with “PS”, the Family initials, and *Kong Kratae*. Both gongs first re-appeared at the Royal Cremation Ceremony For Her Royal Highness Princess Galyani Vadhana, the Princess of Naradhiwas in 2551 B.E.

The repertoire and traditional methods of performance of Ban Pattayakosol are *Nakboriphat Thang Mon*, *Chang Prasarn - nga Thang Mon* and *Phama - Hae Thang Mon* which were composed by Master Dhevaprasith. All 13 tunes were discovered as following : *Prajum Ban*, *Yok Sop*, *Phya Kwan*, *Phya Soke*, *Song Mai Tao Thong*, *Song Mai Si Kloe*, *Prajum Wat Siang Larng*, *Nakboriphat Thang Mon*, *Phama - Hae Thang Mon*, *Chang Prasarn - nga Thang Mon*, *Khamen Thom*, *Ja - ded* and *Mob Rua*.

Keywords: Piphat Mon, Pattayakosol, Regulations and Methods of Performance,
The Royal Cremation Ceremony

บทนำ

การบรรเลงดนตรีไทยในงานพระราชพิธีเป็นเครื่องประกอบพระราชอิสริยยศของพระมหากษัตริย์และพระบรมราชวงศ์ประการหนึ่งควบคู่ไปกับการประกอบของงานเครื่องสูงตามโบราณราชประเพณีเป็นการถวายพระเกียรติยศสูงสุดและเป็นการรักษารธรรมเนียมประเพณี ซึ่งในการพระราชพิธีที่เป็นการถวายพระเพลิงพระบรมศพนั้น แต่ละรัชกาลต่างมีการปรับเปลี่ยนระเบียบวิธีปฏิบัติรวมไปถึงดนตรีในพระราชพิธีเพื่อให้มีความเหมาะสมกับยุคสมัยและถวายพระเกียรติยศต่อองค์พระมหากษัตริย์ ซึ่งตามโบราณราชประเพณีงานพระบรมศพนั้น มีเพียงริ้วขบวนประกอบพระราชอิสริยยศเป็นดนตรีเครื่องสูง คือ ปี่โฆนกลองชนะ แตรสังข์กระทัมโหระทึก และเมื่อครั้งงานพระราชพิธีพระบรมศพสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี มีการเพิ่มวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ปี่พาทย์นางหงส์ ปี่พาทย์มอญ และวงบัลลอย เข้าไปประกอบในพระราชพิธี

ปัจจุบันวงปี่พาทย์มอญได้เข้ามามีบทบาทต่อการฟังและการดนตรีไม่น้อย จนถึงได้เป็นสมาชิกส่วนหนึ่งของวงการดนตรีไทย ซึ่งวงปี่พาทย์มอญนั้นมีการเปลี่ยนแปลงมาโดยตลอด โดยในอดีตชาวมอญได้นำวงปี่พาทย์มอญบรรเลงประกอบพิธีต่างๆ ทั้งงานมงคลและอวมงคล แต่ในปัจจุบันนี้จะสังเกตได้ว่าวงปี่พาทย์มอญได้เข้ามามีบทบาทให้เห็นส่วนมาก คือ งานอวมงคล รวมถึงได้เข้ามามีบทบาททั้งในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ พระศพ และได้แพร่หลายเข้ามาในงานศพของบุคคลต่างๆ โดยทั่วไป

พระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชบรมนาถบพิตร ได้มีการฟื้นฟูดนตรีประกอบพระราชพิธีและเพิ่มเติมขึ้นใหม่ โดยเพิ่มเติมตามพระราชประสงค์ของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี สำหรับวงปี่พาทย์มอญนั้น ได้รับสั่งให้บ้านพาทย์โกสศ ซึ่งเป็นสำนักบ้านดนตรีที่มีชื่อเสียงมีประวัติเก่าแก่บ้านหนึ่งของยุครัตนโกสินทร์ดำเนินการประโคม และด้วยบ้านพาทย์โกสศมีวงปี่พาทย์มอญอันเป็นเอกลักษณ์ ทั้งในเรื่องการบรรเลง ทางเพลงที่เป็นเฉพาะ รวมถึงการที่บ้านพาทย์โกสศนั้นเป็นสำนักดนตรีเก่าแก่ตั้งแต่สมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์และมีประวัติศาสตร์ด้านดนตรีที่เกี่ยวข้องกับประเทศชาติมาอย่างยาวนาน มีบุคคลสำคัญของตระกูลที่เป็นนักดนตรีที่มีความสามารถ มีความเชี่ยวชาญ เป็นครูสอนดนตรีที่มีชื่อเสียง อาทิ หลวงกัลยาณมิตตาวาส (ทับ พาทย์โกสศ) ครูจางวางทั่ว พาทย์โกสศ ครูเทวาประสิทธิ์ พาทย์โกสศ และคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ เป็นต้น ซึ่งทุกท่านล้วนมีบทบาทต่อวงการดนตรีไทยเป็นอย่างมาก ทั้งยังรับใช้ถวายงานเจ้านายของทุกรัชกาลมาโดยตลอด และในสมัยรัชกาลที่ 9 ยังได้รับพระมหากรุณาธิคุณโปรดเกล้าให้เข้าบรรเลงถวายสอนดนตรีไทยแด่สมเด็จพระเจ้าฟ้าหญิงทั้งสามพระองค์ และมีโอกาสเข้ารับใช้ถวายงานในพระราชพิธีสำคัญ ดังเช่นพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพและพระศพ โดยให้ดำเนินการประโคมเรื่อยมาตั้งแต่งานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี และครั้งในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร

ในการทำวิจัยเรื่องระเบียบวิธีการบรรเลงวงปี่พาทย์มอญ คณะพาทย์โกสศ ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร เพื่อเป็นการศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องของวงปี่พาทย์มอญ คณะพาทย์โกสศ และศึกษาระเบียบวิธีการบรรเลงวงปี่พาทย์มอญ คณะพาทย์โกสศ ที่ใช้ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ทั้งนี้เพื่อเป็นการศึกษาและเผยแพร่ผลงานทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับวงปี่พาทย์มอญของบ้านพาทย์โกสศ พระราชพิธี รวมถึงร่วมอนุรักษ์จารีตประเพณี และเป็นการร่วมบันทึกประวัติศาสตร์ของชาติที่ว่าด้วยดนตรีในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพให้มีการศึกษาและรวบรวมข้อมูลอย่างจริงจังเกิดขึ้นต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับวงปี่พาทย์มอญ คณะพาทย์โกสศ
2. ศึกษาระเบียบวิธีการบรรเลงวงปี่พาทย์มอญ คณะพาทย์โกสศที่ใช้ในงานพระราชพิธีถวาย

พระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบมูลบทที่เกี่ยวข้องกับวงปี่พาทย์มอญ คณะพาทยโกศล
2. ทราบระเบียบวิธีการบรรเลงวงปี่พาทย์มอญ คณะพาทยโกศลที่ใช้ในงานพระราชพิธีถวาย

พระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. การรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัย สื่อสิ่งพิมพ์ เก็บข้อมูลจากการสังเกตการณ์ภาคสนาม โดยผู้วิจัยใช้วิธีจัดบันทึกข้อมูลขั้นตอนของการพระราชพิธีและข้อมูลที่เกี่ยวข้องเพิ่มเติม ตลอดจนการบันทึกภาพ เก็บข้อมูลด้วยวิธีการสัมภาษณ์ทนายทนายและสมาชิกในวงปี่พาทย์มอญ คณะพาทยโกศล สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิและบุคคลที่เกี่ยวข้องกับงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพฯ จำนวน 12 คน

2. การศึกษาและบันทึกข้อมูล

ผู้วิจัยจะจำแนกข้อมูลเพื่อนำมาวิเคราะห์โดยการแบ่งกลุ่ม คือ

- 2.1 ข้อมูลเกี่ยวกับวงปี่พาทย์มอญและพระราชพิธีที่เกี่ยวข้องกับการพระบรมศพฯ
- 2.2 มูลบทที่เกี่ยวข้องกับวงปี่พาทย์มอญ คณะพาทยโกศล
- 2.3 ข้อมูลด้านชีวประวัตินักดนตรีที่บรรเลงในวงปี่พาทย์มอญ
- 2.4 ข้อมูลเกี่ยวกับระเบียบวิธีการบรรเลง วงปี่พาทย์มอญคณะพาทยโกศล

ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพฯ

3. การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลจากการศึกษาค้นคว้าต่างๆ เป็นหลักสำหรับการวิเคราะห์ แล้วจึงนำข้อมูลทั้งหมดมาทำการวิเคราะห์และสังเคราะห์เนื้อหา ดังหัวข้อตามวัตถุประสงค์ คือ มูลบทที่เกี่ยวข้องกับวงปี่พาทย์มอญ ของบ้านพาทยโกศล ระเบียบวิธีการบรรเลง ลักษณะการประสมวงและการจัดวง ลำดับเพลงที่ใช้ในการบรรเลงตามขั้นตอนในพระราชพิธี โดยนำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์และข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้องเข้าประกอบเพื่อเขียนเรียบเรียงในการพรรณนา ให้ได้ข้อมูลที่ถูกต้องตรงความเป็นจริงมากที่สุด แล้วจึงเรียบเรียงผลการศึกษา ข้อมูลเนื้อหาสาระต่างๆ ที่ได้รับการศึกษา ทุกส่วนที่กำหนดไว้ตามวัตถุประสงค์

4. สรุปผลและเสนอแนะ

นำข้อมูลจากการวิเคราะห์มาตรวจสอบประมวลผลให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย จากนั้นนำมาเรียบเรียงสรุปผลการวิจัยตามประเด็นที่กำหนดไว้

ผลการวิจัย

ผลการวิจัยเรื่องระเบียบวิธีการบรรเลงวงปี่พาทย์มอญ คณะพาทยโกศล ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร สามารถเรียบเรียงข้อมูลได้ดังนี้

1. มূলบทที่เกี่ยวข้องกับวงปี่พาทย์มอญ คณะพาทยโกศล
2. ระเบียบวิธีการบรรเลงวงปี่พาทย์มอญ คณะพาทยโกศล ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิง

พระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร

1. มূলบทที่เกี่ยวข้องกับวงปี่พาทย์มอญ คณะพาทยโกศล

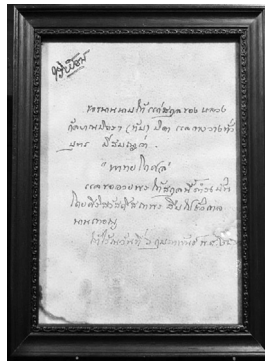
การศึกษามূলบทที่เกี่ยวข้องกับวงปี่พาทย์มอญ คณะพาทยโกศล ได้รวบรวมข้อมูลจากเอกสารและการสัมภาษณ์ทายาท ลูกศิษย์ และสมาชิกของวงปี่พาทย์มอญ คณะพาทยโกศล ผลการวิจัยปรากฏรายละเอียดดังนี้

ตระกูลพาทยโกศล

ตระกูลพาทยโกศล เป็นตระกูลนักดนตรีไทยเก่าแก่ตระกูลหนึ่ง มีประวัติความเป็นมาที่สามารถสืบค้นได้ย้อนไปถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 นับทายาทผู้สืบสกุลจากอดีตถึงปัจจุบันได้ 8 รุ่น ซึ่งเป็นทั้งนักดนตรีไทยและครูดนตรีไทยที่มีชื่อเสียง โดยลำดับที่ 1 - 2 ไม่ปรากฏนาม ลำดับที่ 3 คือ บิดาของหลวงกลยาณมิตตาวาส (ทับ) โดยมีน้องสาวของครูทองดี ชูสตัยเป็นภรรยา และลำดับที่ 4 คือ หลวงกลยาณมิตตาวาส (ทับ) ซึ่งได้รับพระราชทานนามสกุล “พาทยโกศล” พร้อมกับ จางวางทั่ว ซึ่งเป็นบุตรชายและทายาทในลำดับที่ 5 ในลำดับที่ 6 คือครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล และคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ลำดับที่ 7 คือ ร้อยเอกอุทัย พาทยโกศล และลำดับที่ 8 คือ นางนพวรรณ พาทยโกศล โปเรียนนท์ และนายยุทธนา พาทยโกศล

ต้นตระกูลของตระกูลพาทยโกศล คือ หลวงกลยาณมิตตาวาส (ทับ พาทยโกศล) และครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ซึ่งขณะนั้นเป็นนักดนตรีประจำอยู่ที่วังบางขุนพรหมและได้รับมอบหมายให้เป็นหัวหน้าวงพิณพาทย์ พร้อมทั้งได้รับการอุปถัมภ์จากสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิตหรือทูลกระหม่อมบริพัตร อย่างจริงจัง ทรงอุปถัมภ์วงดนตรีบ้านพาทยโกศลมาเป็นเวลากว่า 30 ปี โดยไม่โปรดให้ออกรับงานนอกและทรงอุปถัมภ์ค่าใช้จ่ายด้านการศึกษาให้ลูกหลานของบ้านพาทยโกศล ตลอดจนจัดหาเครื่องที่มีความรู้และเหมาะสมให้แก่ลูกศิษย์ของสำนักดนตรีบ้านพาทยโกศล และที่สำคัญได้พระราชทานนามสกุล “พาทยโกศล” ให้แก่ หลวงกลยาณมิตตาวาส (ทับ พาทยโกศล) และครูจางวางทั่ว พาทยโกศล เมื่อวันที่ 6 กุมภาพันธ์ ปี พ.ศ. 2460 นอกจากนี้ยังพระราชทานนามแก่ ครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล ในวันเดียวกัน

ภาพที่ 1 ลายพระหัตถ์ทูลกระหม่อมบริพัตร พระราชทานนามสกุล “พาทยโกศล”



ที่มา: บ้านพาทยโกศล (พีระพล ปลิวมา บันทึกภาพเมื่อวันที่ 15 พฤศจิกายน 2562)

จากอดีตจนถึงปัจจุบันตระกูลพาทยโกศล ยังคงสืบทอดเชื้อสายตระกูลและพักอาศัยอยู่ที่บ้านด้านหลังของวัดกัลยาณมิตรวรมหาวิหาร โดยบ้านพาทยโกศล (บ้านเครื่อง) ตั้งอยู่บ้านเลขที่ 894 ถนนอรุณอมรินทร์ตัดใหม่ แขวงวัดกัลยา เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร ปัจจุบันยังคงประกอบอาชีพรับงานบรรเลงดนตรีและสืบทอด “วงดนตรีบ้านพาทยโกศล” อันเป็นวงดนตรีประจำบ้านที่มีชื่อเสียงในด้านการสืบทอดวิชาความรู้ และสร้างลูกศิษย์ที่มีความสามารถ ทั้งด้านความรู้ และฝีมือในการบรรเลง เป็นนักดนตรีและครูดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงมากมาย รวมถึงการรักษาและอนุรักษ์มรดกทางศิลปวัฒนธรรม เครื่องดนตรีเรือนบ้านเครื่อง ให้เป็นแหล่งเรียนรู้วิชาการดนตรีไทย ตลอดจนรักษาวิธีการบรรเลงด้วยทางเพลงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่เรียกว่า “ทางฝั่งธน” ไว้อย่างมั่นคงเสมอมา

ภาพที่ 2 บ้านพาทยโกศล (บ้านเครื่อง) ปัจจุบัน



ที่มา: พีระพล ปลิวมา

ภาพที่ 3 ห้องเก็บเครื่องและสถานที่ใช้ต่อเพลงของบ้านพาทย์โกศลปัจจุบัน



ที่มา: พระพล ปลิวมา

วงปี่พาทย์มอญ คณะพาทย์โกศล

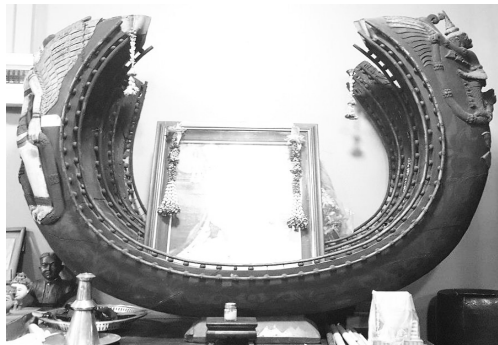
วงปี่พาทย์มอญของบ้านพาทย์โกศลนั้น ไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่าเริ่มมีขึ้นในเมื่อใดและเข้ามามีบทบาทต่อสำนักดนตรีบ้านพาทย์โกศลได้อย่างไร แต่ตามคำบอกเล่าของทายาทและลูกศิษย์บ้านพาทย์โกศลได้อธิบายถึงการมีปี่พาทย์มอญบ้านพาทย์โกศลไว้ว่า น่าจะมีมาตั้งแต่สมัยของครูจางวางทั่ว ซึ่งขณะนั้นก็มี การเรียนเพลงมอญอยู่แล้วและได้นำวงปี่พาทย์มอญ ออกรับงานบรรเลงต่างๆ เสมอมา รวมถึงได้เล่าเรื่อง การสร้างเครื่องมอญที่บ้านพาทย์โกศลสร้างไว้เอง คือ ซ้องโพธิ์ ซึ่งทำขึ้นมาเองจากต้นโพธิ์ของวัดกัลยาณมิตร

...เครื่องปี่พาทย์มอญนั้นมีมาตั้งนานแล้ว มีมาพร้อมกับบ้าน ถ้าถามจากลุงศักดิ์ หรือลุงนิวัติก็คงพูดตรงกันว่าไม่ทราบว่าจะเกิดมาตั้งแต่เมื่อไร พี่เองก็ไม่ทราบเช่นกัน รู้แต่ว่า มีมาตั้งนาน ... แต่คิดว่าน่าจะมีปี่พาทย์ไทยก่อนในสมัยครูจางวางทั่ว แล้วก็จะมีปี่พาทย์ มอญ ... ก็เลยต้องใช้ข้อสันนิษฐาน เลยคิดว่าน่าจะมีเข้ามาในสมัยของครูจางวางทั่ว ส่วนถ้าย้อนขึ้นไปจากนั้นก็ไม่สามารถทราบเช่นกัน ... แต่เท่าที่สืบค้นได้ เท่าที่เรารู้ ก็คาดว่าคงเป็นช่วงของ สมัยครูจางวางทั่ว แต่ถ้าเป็นเรื่องเครื่องมอญที่มีการสร้างของที่บ้านคือ ซ้องโพธิ์ ในสมัย ของ ย่าแสง ปู่โปีป (ครูเทวประสิทธิ์) เป็นคนชุดเอง ก็อ้างอิงว่าเป็นคำบอกเล่าจากคนใน บ้าน คุณพ่อพี่ป่าเองก็เล่าให้ฟังแบบนี้ว่า ซ้องโพธิ์ เกิดขึ้นในยุคของย่าแสง ซึ่งเป็นภรรยา ของครูจางวางทั่ว จึงคิดว่าเป็นจุดเริ่มต้น ของการมีเครื่องมอญของบ้านพาทย์โกศล ในสมัยต่อๆ มา ก็จะมีซ้องหนุมนาน ก็ไม่ทราบว่าสร้างตอนไหน ถัดมาก็เป็นชุดเครื่องมอญ อ.อุทัย ที่ช่างสมชัยทำไว้ให้ หลังจากนั้นก็ไม่มีการสร้างเพิ่ม แล้วก็มีพวกลูกศิษย์เอามาฝาก ไว้บ้าน ... ซึ่งเมื่อก่อนนี้ลุงนิวัติก็เล่าว่าแรกๆ เครื่องมอญก็ไม่ได้มีเยอะ เพิ่งจะมามีในสมัย ของครูอุทัย เพราะว่ามียางานมาก มียางานทุกวัน จึงต้องมีเครื่องมอญไว้หลายชุด ... การต่อเพลง ที่บ้านหลังจากปู่แล้วหลักๆ ก็จะเป็นครูฟ่งพอน แดงสืบทพันธ์ เป็นคนต่อให้...

(นพวรรณ พาทย์โกศล โปริยานนท์, สัมภาษณ์, 15 พฤศจิกายน 2562)

...วงปีพาทย์มอญบ้านพาทย์โกศลนี้ เริ่มต้นครั้งแรกผมก็มาไม่ทันนะ ผมมาก็เห็น
ห้องที่ครูจางวางทั่ว ท่านแกะเอง มีอยู่แล้วสองโค้ง เขาเอาไม้มา เขาเรียก ห้องโพธิ์
ตอนที่เข้ามาเขาก็มีเครื่องมอญไว้อยู่แล้ว เครื่องมุกนี่ก็มีอยู่แล้ว การเรียนเพลงมอญก็มีแล้ว
แต่ครูเขาจะบอกว่า เขาไม่ต่อกันที่บ้านหรอก ครูเขาให้ไปจำเอาตามงาน แต่ก่อนนี้งานมี
ทุกวัน เว้นวันศุกร์วันเดียว ตักกันทุกวัน วันนี้ตีเพลงนี้ถ้าไม่แม่นยำนี่ก็ตีใหม่...
(สมศักดิ์ ไตรยवासัน, สัมภาษณ์, 31 ตุลาคม 2562)

ภาพที่ 4 ห้องโพธิ์



ที่มา: พระพล ปลิวมา

ห้องโพธิ์เป็นห้องมอญเก่าแก่ของบ้านพาทย์โกศล จากการศึกษาเอกสารและการสัมภาษณ์ทายาท
และลูกศิษย์ของบ้านพาทย์โกศล สันนิษฐานว่าสร้างขึ้นในสมัยของครูจางวางทั่ว พาทย์โกศล จนถึงช่วงสมัย
ของครูเทวประสิทธิ์ พาทย์โกศล (ไม่ทราบปีที่สร้าง) ที่เรียกว่า “ห้องโพธิ์” เพราะทำจากต้นโพธิ์ของวัด
กัลยาณมิตรธรรมหาวีหารที่ล้มลง ขุดเป็นรางห้องมอญซึ่งมีขนาดใหญ่ มีหน้าพระทั้งสองข้าง คือ ข้างหนึ่งเป็น
รูปครุฑ อีกข้างหนึ่งเป็นรูปกษัตริย์จันนาคร สร้างคล้ายกับห้องมอญเครื่องมุก แต่ทาสีเป็นสีขาว แดง และเหลือง
ปัจจุบันได้นำลูกห้องของห้องโพธิ์บางส่วนมาใส่ในรางห้องเครื่องมุกเพราะมีเสียงดังตึกมากและห้องโพธิ์ไม่ได้
นำออกงานหรือไม่ได้นำออกมาบรรเลงแล้ว เนื่องจากว่ามีขนาดใหญ่และมีสภาพที่ชำรุดมาก ยากต่อการ
เคลื่อนย้าย จึงได้นำมาตั้งบูชาไว้ที่บนบ้านเครื่อง

เอกลักษณ์วงปีพาทย์มอญบ้านพาทย์โกศล

บ้านพาทย์โกศล เป็นสำนักดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงในสังคมดนตรีไทยอย่างกว้างขวางเป็นที่ยอมรับและ
มีบทบาทต่อการดนตรีไทยอย่างมาก ทั้งยังทำหน้าที่สืบทอดและเผยแพร่ทางเพลงรวมไปถึงทางการบรรเลง
ดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตนที่เรียกว่า “ทางฝั่งธน” ซึ่งวงปีพาทย์มอญของบ้านพาทย์โกศลนั้น เป็น
วงดนตรีที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นเฉพาะตัว ทั้งในเรื่องของเครื่องดนตรี ทางเพลง และวิธีการบรรเลง ซึ่งในส่วน
ของเครื่องดนตรีนั้น บ้านพาทย์โกศลมีวงปีพาทย์มอญ ที่เป็นเครื่องมุก เรียกได้ว่าเป็นเครื่องมุกที่สวยงามและ
เป็นเอกลักษณ์ที่ไม่มีใครเหมือน คือ ประดับด้วยมุกไฟทั้งหมด และมีตราประจำตระกูล “พศ” (พาทย์โกศล)
ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงออกแบบลวดลายไว้ ทั้งนี้หอยมุกที่ใช้

ประกอบเครื่องมอญชุดนี้ก็เป็นของที่บ้านพาทย์โกศลมีเก็บไว้ และมีเก็บไว้สำหรับซ่อมแซมเครื่องมุกโดยเฉพาะ โดยจะไม่ใช้หอยมุกจากที่อื่น

...เอกลักษณ์ของบ้านพาทย์โกศล คือ เครื่องดนตรีและทางเพลง อย่างเครื่องมุกของบ้านเรา ซึ่งเครื่องมุกแต่ละที่ก็มีความสวยงามที่แตกต่างกันไป แต่อาจด้วยของบ้านเราเป็นที่แรกๆ ที่มีเครื่องมุก เป็นของเก่า อีกประการก็คือเจ้านายท่านพระราชทานให้กรมพระยานริศฯ ออกแบบลวดลายและตราสัญลักษณ์ที่เป็นตราตระกูลให้ หน้าพระของห้องมอญที่มีทั้งสองด้าน แล้วก็เรื่องของห้องกระแต ส่วนมุกที่ใช้ก็จะเป็นมุกไฟทั้งหมด ... ส่วนเวลาที่ต้องมีการซ่อมก็จะเป็นช่างสมชัย ซึ่งเราจะมีหอยมุกของเราไป เพราะสีหอยมุกของเราจะออกสีชมพู ทุกครั้งที่จะไปงานสำคัญก็จะต้องมีการซ่อมอย่างเบื้องต้น เช่น ปิดกวาด เช็ดถู เราก็ทำกันเองอยู่แล้ว ถ้าส่วนไหนชำรุดก็จะมีพี่เก่งธรรมบุญ คอยช่วยกันดู แต่ว่าถ้าหลักๆ ที่เราทำไม่ได้เลยก็จะส่งให้ช่างสมชัย ... อย่างเครื่องมอญเครื่องมุกก็เพิ่งไปทำครั้งล่าสุดก็ครั้งงานพระเมรุ รัชกาลที่ 9 นี้..

(นพวรรณ พาทย์โกศล โปริยานนท์, สัมภาษณ์, 15 พฤศจิกายน 2562)

ภาพที่ 5 หอยมุกไฟของบ้านพาทย์โกศล



ที่มา: พันโทหญิงราตรี พาทย์โกศล (พระพล ปลิวมา บันทึกภาพเมื่อ 15 พฤศจิกายน 2562)

...ถ้าจะให้พูดถึงเอกลักษณ์ของปี่พาทย์มอญของเรา ก็คงจะเป็นอยู่ที่เครื่องมุกที่เป็นเอกลักษณ์ นอกนั้นก็คล้ายๆ กัน เพราะเครื่องมอญ เครื่องไทย ก็คงมีเครื่องมุกอย่างเดียวที่คงไม่มีใครมีเหมือน แบบนี้ อีกอย่างก็คือเรื่องห้องกระแต ห้องกระแตมีสิบสองลูกนะ ... เอกลักษณ์ของเครื่องมอญก็คงจะเพียงเท่านี้ อยู่ที่เครื่องมุกและห้องกระแต อย่างของกรมศิลป์เขาก็มีเครื่องมุก แต่ก็คงจะไม่เหมือน ... ส่วนเรื่องวิธีการบรรเลงก็คล้ายๆ กัน แต่เราก็จะมีเป็นเฉพาะของเราด้วย เช่น เพลงนาครีพัตร์ อย่างของที่อื่นเขาก็ไม่มี ... เอกลักษณ์เพลงของทางบ้านพาทย์โกศลก็จะเน้นที่ความเรียวร้อย ความพร้อมเพรียง ดีแล้วให้ดูสว่างาม แล้วก็มีอีก เรื่องเพลง คือ เพลงช้างประสานงา ทางของครูเทวาท เขาแต่ง

... เป็นเพลงมอญ คือคนที่ได้เพลงนี้ไปก็จะรู้ทันทีว่าเป็นคนของบ้านเครื่อง ... โดยส่วนใหญ่
ทางเพลงก็จะต่อให้ทายาทสายตระกูล แล้วก็ลูกศิษย์ของที่บ้านนี้...

(นิวัติ คงรำพึง, สัมภาษณ์, 31 ตุลาคม 2562)

เครื่องดนตรีมอญของบ้านพาทย์โกสธ ได้แก่ ฆ้องมอญ ฆ้องกระแต ปี่มอญ เปิงมางคอกและตะโพน
มอญ เป็นมรดกของตระกูลพาทย์โกสธที่มีลักษณะพิเศษ ส่วนชุดปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่ เครื่องมุกที่ประดับ
ตราประจำตระกูล “พศ” ทั้งวง ที่ครูจางวางทั่ว พาทย์โกสธ ได้สร้างไว้ ถือเป็นมรดกของตระกูลที่มี
ความงดงามและมีความล้ำค่าทางด้านวัฒนธรรมเชิงศิลปกรรมเป็นอย่างดี

ภาพที่ 6 ตราสัญลักษณ์ พศ (พาทย์โกสธ) ของชุดปี่พาทย์มอญ (เครื่องมุก)



ที่มา: พระพล ปลิวมา

ภาพที่ 7 เครื่องปี่พาทย์มอญ (เครื่องมุก)



ที่มา: พระพล ปลิวมา

ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เครื่องดนตรีในชุดปี่พาทย์เครื่องมุก ถูกนำออกบรรเลงเฉพาะในโอกาสสำคัญ
เท่านั้น เมื่อนับอายุจากหลักฐานการสร้างเครื่องดนตรีแล้วจึงพบว่าเครื่องดนตรีมีอายุประมาณ 80 ปี
ดังนั้นสภาพเครื่องดนตรี ในปัจจุบันจึงเสื่อมโทรมบ้างไปตามกาลเวลา แต่ยังสามารถใช้งานได้ทุกชิ้น ซึ่งหาก

ย้อนกลับไปถึงการนำเครื่องปี่พาทย์มอญเครื่องมุกออกบรรเลงในงานสำคัญๆ เช่น งานพระราชพิธีถวายพระเพลิง ผู้วิจัยพบว่า บ้านพาทย์โกสณำเครื่องดนตรีในชุดปี่พาทย์มอญเครื่องมุกออกบรรเลงในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิง 3 ครั้ง โดยครั้งแรก คือ งานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ เมื่อปี พ.ศ. 2551 ครั้งที่ 2 คือ งานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี เมื่อปี พ.ศ. 2555 และครั้งล่าสุด คือ งานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร เมื่อปี พ.ศ. 2560 ซึ่งถ้าหากไม่ได้นำเครื่องดนตรีในชุดปี่พาทย์เครื่องมุกชุดนี้ออกงานบรรเลง โดยปกติแล้วบ้านพาทย์โกสณำจะไปตั้งเก็บบูชาไว้บนชั้นวางเครื่องดนตรีอย่างเป็นระเบียบสวยงาม จึงกล่าวได้ว่าเป็นชุดเครื่องดนตรีชิ้นสำคัญที่สุดชุดหนึ่งของบ้าน

2. ระเบียบวิธีการบรรเลงวงปี่พาทย์มอญ คณะพาทย์โกสณำ ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร

การศึกษาระเบียบวิธีการบรรเลงวงปี่พาทย์มอญ คณะพาทย์โกสณำ ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาดนตรีที่ปรากฏในงานพระราชพิธีฯ กำหนดการ ขั้นตอนการพระราชพิธี เพื่อให้ทราบขั้นตอนตลอดจนการบรรเลงที่สอดคล้องและเกี่ยวเนื่องกับระเบียบการปฏิบัติทุกขั้นตอน โดยได้รวบรวมข้อมูลจากเอกสาร สื่อสิ่งพิมพ์ เก็บข้อมูลจากการสังเกตการณ์ภาคสนาม ตลอดจนการบันทึกภาพที่เกี่ยวข้องเพิ่มเติม บันทึกข้อมูลการสัมภาษณ์ทายาท ลูกศิษย์ สมาชิกของวงปี่พาทย์มอญ คณะพาทย์โกสณำ และบุคคลที่เกี่ยวข้องกับงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพฯ ผลการวิจัยปรากฏรายละเอียดดังที่ผู้วิจัยค้นพบเรื่องของดนตรีที่ปรากฏในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพฯ กำหนดการและขั้นตอนในพระราชพิธี ดังนี้

ดนตรีที่ปรากฏในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร

ภัทระ คมขำ (2561) ได้ศึกษาและอธิบายเรื่องดนตรีที่ปรากฏในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ว่าสามารถจำแนกออกเป็น 2 ประเภท คือ

1. ดนตรีเครื่องสูงประกอบพระราชอิสริยยศ เป็นดนตรีที่แสดงให้เห็นถึงพระบรมราชอิสริยยศ เรียกว่าเป็นเครื่องประกอบพระเกียรติยศอันสูงสุดของแผ่นดิน
2. ดนตรีประกอบพระราชพิธีและดนตรีที่มีการเพิ่มเติมขึ้นมาใหม่ ซึ่งทางกรมศิลปากรดำเนินการตามพระราชประสงค์ของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี จัดเพิ่มวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ บรรเลงช่วงพระภิกษุฉันภัตตาหาร วงปี่พาทย์นางหงส์และวงปี่พาทย์มอญบรรเลงช่วงการประโคม และสุดท้ายคือ วงบัลลอยบรรเลงในช่วงของพระราชพิธีถวายพระเพลิงฯ (ภัทระ คมขำ, 2561, หน้า 67 – 68)

ในการบรรเลงประโคมย่ำยามครั้งนี้มีผู้บรรเลงจำนวน 2 ชุด วงปี่พาทย์นางหงส์ชุดแรกบรรเลงโดยกลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และกองการสังคีต สำนักวัฒนธรรม กีฬา และการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร และในส่วนของวงปี่พาทย์มอญบรรเลงโดยบ้านพาทย์โกสณำ และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ร่วมกับวิทยาลัยนาฏศิลป์ โดยบรรเลงประโคมในช่วงเวลาตอนกลางวัน ของวันที่ 26 ตุลาคม พ.ศ. 2560 จนเสร็จสิ้นพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพฯ (ทางการ)

ชุด 2 เป็นกองดุริยางค์ 4 เหล่าทัพ วงปี่พาทย์นางหงส์บรรเลงโดยกรมดุริยางค์ทหารบกและกองดุริยางค์ทหารอากาศ ส่วนวงปี่พาทย์มอญบรรเลงโดยกองดุริยางค์ทหารเรือและฝ่ายดนตรี กองสวัสดิการสำนักงานกำลังพล สำนักงานตำรวจแห่งชาติ โดยบรรเลงประโคมในช่วงเวลาตอนกลางคืน ของวันที่ 26 ตุลาคม พ.ศ. 2560 หลังจากเสร็จสิ้นพระราชพิธีทางการไปจนถึงช่วงเช้าของวันที่ 27 ตุลาคม พ.ศ. 2560 ก่อนการพระราชพิธีเก็บพระบรมอัฐิ

กำหนดการพระราชพิธี

การจัดริ้วขบวนในการถวายพระเพลิงฯ มีริ้วขบวนที่มีการบูรณาการตกแต่งราชรถ ราชยาน และเครื่องตกแต่ง เครื่องประกอบพระอิสริยยศกำลังพลชุดข้าราชการ มี 2 ราชรถ คือ ราชรถพระนำ และราชรถพระมหาพิชัยราชรถเพื่อไปสู่พระเมรุมาศท้องสนามหลวง สำหรับการเดินริ้วขบวนวันที่ 26 ตุลาคม พ.ศ. 2560 มีทั้งสิ้น 3 ริ้วขบวน ในการอัญเชิญพระบรมโกศออกจากพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาทไปยังหน้าวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม และไปสู่พระเมรุมาศ

ริ้วขบวนที่ 1 เชิญพระบรมโกศจากพระบรมมหาราชวัง ไปหน้าวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม เพื่อไปที่พระมหา -พิชัยราชรถ

ริ้วขบวนที่ 2 เป็นการเชิญพระบรมโกศโดยพระมหาพิชัยราชรถ จากหน้าวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ไปสู่พระเมรุมาศ ณ ท้องสนามหลวง และเมื่อริ้วขบวนที่ 2 เคลื่อนมาถึงท้องสนามหลวงจะมีขั้นตอน ดังนี้

1. ต้นริ้วขบวนที่ 2 จะถึงหน้าบริเวณพระเมรุมาศพอดี
2. การเชิญพระบรมโกศจากพระมหาพิชัยราชรถ
3. การเชิญพระบรมโกศไปสู่พระราชรถปืนใหญ่
4. การเข้าสู่ริ้วขบวนที่ 3

ริ้วขบวนที่ 3 ในระหว่างริ้วขบวนที่ 3 วงแตรสังข์ ปี่โหม่ง กลองชนะ จะบรรเลงประโคม เมื่อการเวียนพระบรมโกศรอบพระเมรุมาศในแต่ละรอบ เจ้าพนักงานภูษามาลาถวายบังคม ปืนใหญ่อิงสุด หลังจากนั้นพระโกศทองใหญ่เคลื่อนลงมาตามเกรินบันไดนาค วงดุริยางค์บรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี แตรเกียรติยศเป่าขึ้น

กรับพวง รัวกรับครั้งที่ 1 ให้สัญญาณการเริ่มเดินของริ้วขบวน รัวกรับครั้งที่ 2 เป็นคำสั่ง “ริ้วขบวนเปิดอาวุธ” สมเด็จพระเจ้าอยู่หัว พร้อมด้วยราชวงศ์ เสด็จพระราชดำเนินเข้าสู่ริ้วขบวน รัวกรับครั้งที่ 3 เริ่มออกขบวนเวียนอุตราวัฏรอบพระเมรุมาศ ดนตรีที่ใช้ในขั้นตอนการเวียนอุตราวัฏรอบพระเมรุมาศ เวลา 13.30 น. พระสงฆ์สวดตลอดเวลา วงปี่พาทย์บรรเลงตลอดระยะเวลา ดนตรีบรรเลงติดต่อกันมีดังนี้

1. วงเครื่องสูง ของสำนักพระราชวัง
2. วงปี่พาทย์นางหงส์ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร และกองการสังคีต สำนักวัฒนธรรม กีฬา และการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร

3. วงปี่พาทย์มอญของบ้านพาทย์โกส และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ร่วมกับวิทยาลัยนาฏศิลป์

4. วงดุริยางค์สากลของกรมดุริยางค์ทหารบก บรรเลงเพลงพระราชนิพนธ์ลำดับที่ 7 คือเพลงมาร์ชราชวัลลภ

5. วงบัลลอย ณ ศาลาลูกขุนทั้ง 4 ทิศ บรรเลง รำ ในทำนองต้นของเพลงเรื่องบัลลอย รับเมื่อริ้วขบวนเคลื่อนมาถึงบริเวณวงทั้ง 4 ทิศ

เมื่อเวียนครบ 3 รอบแล้ว จะเคลื่อนพระบรมโกศขึ้นสู่ที่ตั้งพระจิตกาธาน ขณะเคลื่อนผ่านเกรินบันไดนาค พระสงฆ์สวดมนต์ และวงดุริยางค์บรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี เครื่องสูงบรรเลงประโคม ปี่พาทย์นางหงส์ ปี่พาทย์มอญบรรเลงประโคมอยู่ตลอดเวลา เว้นระยะเวลา 15.00 น. (เสด็จพระราชดำเนินกลับ) เริ่มพระราชพิธีถวายพระเพลิง (พระราชพิธีทางการ) ตามหมายกำหนดการ 16.30 น.

พระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพฯ (ทางการ)

วันที่ 26 ตุลาคม พ.ศ. 2560 เวลา 17.15 น. สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมหาวชิราลงกรณ บดินทรเทพยวรางกูร เสด็จพระราชดำเนินไปยังพระที่นั่งทรงธรรม ณ พระเมรุมาศ ท้องสนามหลวง

เริ่มพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพฯ (ทางการ)

เวลา 17.20 น. สมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เสด็จฯ มาที่ศาลาทรงธรรม ทรงจุดธูปเทียน

สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงจุดธูปเทียนที่

เครื่องทองน้อย บนพระเมรุมาศ (ปี่พาทย์บรรเลงเพลงสาธุการ)

(พระสงฆ์สวดมนต์)

(สมเด็จพระสังฆราชทรงแสดงธรรมเทศนา)

พระสงฆ์สวดเสร็จกลับ (วงปี่พาทย์บรรเลง)

เวลา 18.05 น. พระสงฆ์อีก 17 รูป ขึ้นนั่งบนอาสนสงฆ์ สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวถวายผ้าไตร

เวลา 18.35 น. สมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เสด็จฯ ขึ้นบนพระเมรุมาศ

วงดุริยางค์บรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี ทหารกองเกียรติยศพระบรม

ศพเป่าแตรนอน

เจ้าพนักงานประโคม (กระทั่มโหระทึก แตร สังข์ ปี่ กลองชนะ)

ปี่พาทย์บรรเลง ทหารกองเกียรติยศ 3 เหล่าทัพ ถวายความเคารพและ

ยิงปืนเล็กยาว 9 นัด พร้อมกับทหารปืนใหญ่ยิงปืนใหญ่ถวายพระเกียรติ 21 นัด

เวลา 18.39 น. ถวายพระเพลิง (ถวายดอกไม้จันทน์)

วงบัลลอยทั้ง 4 ทิศ เริ่มบรรเลงเพลงเรื่องบัลลอยพร้อมๆ กันจนจบ

วงปี่พาทย์นางหงส์และวงปี่พาทย์มอญ เริ่มบรรเลงพร้อมกันทั้ง 4 วง

สมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เสด็จฯ ประทับมุขหน้าพระที่นั่งทรงธรรม จากนั้น

คณะบุคคลต่างๆ ขึ้นถวายพระเพลิงพระบรมศพ

สมเด็จพระเจ้าอยู่หัว มีพระราชปฏิสันถารกับพระประมุข พระราชวงศ์ และผู้แทนรัฐบาลจากต่างประเทศแล้วเสด็จพระราชดำเนินกลับ

เวลา 18.56 น. วงปี่พาทย์นางหงส์และวงปี่พาทย์มอญบรรเลง (จนกว่าคณะบุคคล ขึ้นถวายดอกไม้จันทน์เสร็จสิ้น) จากนั้นมีการแสดงโขนหน้าไฟ ก่อนการ ถวายพระเพลิงจริง

เวลา 21.10 น. พระสงฆ์สวดพระพุทธรูป

เวลา 21.14 น. ปี่พาทย์นางหงส์และปี่พาทย์มอญบรรเลง

(ภัทรฯ คมขำ, 2561, หน้า 75 – 79)

ถวายพระเพลิงพระบรมศพฯ (ส่วนพระองค์)

เวลา 23.00 น. สมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เสด็จฯ ขึ้นพระเมรุมาศ ในช่วงเวลานี้มีวงบัลลอยทั้ง 4 ทิศ ประจำอยู่ ณ ศาลาลูกขุน วงปี่พาทย์นางหงส์และวงปี่พาทย์มอญ ประจำที่ทิมและทับเกษตร ทั้ง 4 ทิศของ พระเมรุมาศ เตรียมพร้อมที่จะบรรเลง เมื่อวงดุริยางค์บรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี เพลงมหาฤกษ์ ขณะนี้ วงบัลลอยจะทำการบรรเลงเพลงเรื่องบัลลอย จากนั้นวงปี่พาทย์ทั้งหมดจะบรรเลงพร้อมกันตาม เพลงที่ได้เตรียมไว้ของแต่ละวง เป็นลำดับสุดท้ายของงานถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร

หลังจากเสด็จพระราชดำเนินกลับ วงปี่พาทย์ที่ประจำอยู่แต่ละทิศ จะเวียนสลับกันบรรเลงที่ละวง โดยเริ่มจากวงปี่พาทย์นางหงส์ของกรมดุริยางค์ทหารบก วงปี่พาทย์มอญของฝ่ายดนตรี กองสวัสดิการ สำนักงานกำลังพล สำนักงานตำรวจแห่งชาติ วงปี่พาทย์นางหงส์ของกองดุริยางค์ทหารอากาศ และวงปี่พาทย์ มอญของกองดุริยางค์ทหารเรือตามลำดับ บรรเลงวงละหนึ่งเพลง โดยใช้เวลาบรรเลงแต่ละวงประมาณ 10 - 15 นาที ไปจนถึงช่วงเช้าของวันที่ 27 ตุลาคม พ.ศ. 2560 เวลาประมาณ 04.30 น. จึงหยุดการบรรเลง ก่อนมีการเตรียมพระราชพิธีเก็บพระบรมอัฐิ

ภาพที่ 8 วงปี่พาทย์มอญ คณะพาทย์โกศล บรรเลงช่วงคณะบุคคลต่างๆ ขึ้นถวายดอกไม้จันทน์



ที่มา: พีระพล ปลิวมา

ภาพที่ 9 วงปี่พาทย์มอญ คณะพาทย์โกศล ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพฯ



ที่มา: พระพล ปลิวมา

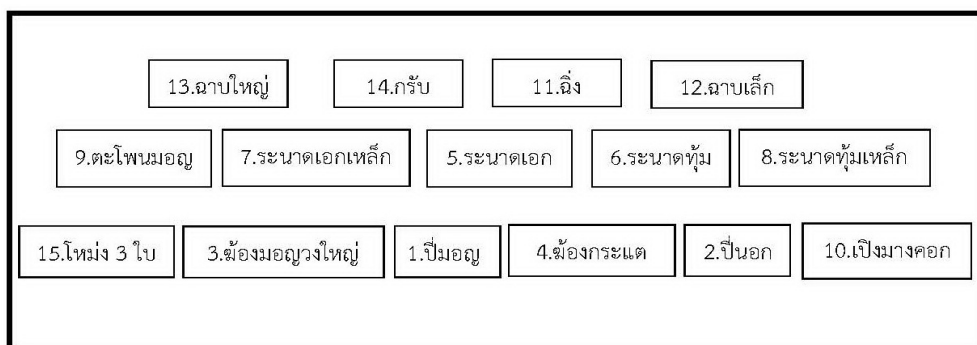
ระเบียบวิธีการบรรเลงของวงปี่พาทย์มอญ คณะพาทย์โกศล

การประสมวงและการจัดวงปี่พาทย์มอญคณะพาทย์โกศล

ลักษณะการประสมวงและการจัดวงปี่พาทย์มอญของคณะพาทย์โกศล ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร จะมีลักษณะการจัดรูปแบบวงเป็นวงปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่ ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังต่อไปนี้

- | | |
|-------------------|--------|
| 1. ปี่มอญ | 1 เลา |
| 2. ปี่นอก | 1 เลา |
| 3. ซ้องมอญวงใหญ่ | 1 โค้ง |
| 4. ซ้องกระแต | 1 โค้ง |
| 5. ระนาดเอก | 1 ราง |
| 6. ระนาดทุ้ม | 1 ราง |
| 7. ระนาดเอกเหล็ก | 1 ราง |
| 8. ระนาดทุ้มเหล็ก | 1 ราง |
| 9. ตะโพนมอญ | 1 ลูก |
| 10. เปิงมางคอก | 1 คอก |
| 11. ฉิ่ง | 1 คู่ |
| 12. ฉาบเล็ก | 1 คู่ |
| 13. ฉาบใหญ่ | 1 คู่ |
| 14. กรับ | 1 คู่ |
| 15. โหม่ง | 3 ใบ |

รูปแบบการตั้งเครื่องดนตรีของวงปี่พาทย์มอญ คณะพาทยโกศล



ภาพที่ 10 รูปแบบการวางเครื่องวงปี่พาทย์มอญ คณะพาทยโกศล



ที่มา: พระพล ปลิวมา

ระเบียบวิธีการบรรเลงวงปี่พาทย์มอญ ของบ้านพาทยโกศลที่ใช้ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ที่สำคัญประการหนึ่งคือ จะต้องยึดตามหมายกำหนดการและขั้นตอนของพระราชพิธีไว้เป็นสำคัญ จัดรูปแบบวงอย่างแบบแผน มีการเตรียมความพร้อมในเรื่องของเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบ การเรียบเรียงเพลงสำหรับการบรรเลงที่ใช้ระยะเวลาที่นาน เช่น ในช่วงของการเวียนพระเมรุ เป็นต้น โดยการบรรเลงวงปี่พาทย์มอญของบ้านพาทยโกศลจะยึดตามหลักและวิธีการบรรเลง ดังนี้

1. การขึ้นต้นเพลง ที่ยึดตามแบบแผนแต่โบราณ เพลงมอญที่ใช้ประกอบ ได้แก่ เพลงประจำวัด เพลงประจำบ้าน จะขึ้นต้นเพลงด้วยตะโพนมอญ ส่วนเพลงมอญสองชั้น เพลงเร้วมอญ โดยส่วนใหญ่จะเป็นการขึ้นต้นเพลงด้วยซ้องมอญวงใหญ่

2. การลงจบเพลง จะบรรเลงให้กระชั้นจังหวะขึ้นเรื่อยๆ และเวียนทำนอง โดยลงจบด้วยเสียงสุดท้ายของทำนองหรือบรรเลงโดยโรยจังหวะ ทอดให้ช้าลง

เพลงที่พบในการบรรเลงแต่ละขั้นตอนของการพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ มีดังนี้
 ช่วงการบรรเลงสำหรับเวียนพระเมรุมาศจนกระทั่งประดิษฐานพระบรมโกศที่พระจิตกาธาน
 ปรากฏพบเพลงยกศพออกเพลงพญาขวัญ เพลงพญาโศก เพลงสองไม้เต้าทอง และเพลงสองไม้สี่เกลอ
 ช่วงพระราชพิธีทางการ ปรากฏพบเพลงประจำวัดเสียงล่างออกเพลงเต้าทองและเพลงสี่เกลอ
 ช่วงการประโคมยามตามเวลา ปรากฏพบเพลงประจำบ้าน เพลงพญาขวัญ เพลงพญาโศก
 เพลงสองไม้เต้าทอง เพลงสองไม้สี่เกลอ เพลงประจำวัดเสียงล่าง เพลงนาคนคริพัตร เพลงพม่าเห่ เพลงช้าง
 ประสานงา เพลงเขมรทรม เพลงจะเด็ด และเพลงมอญเรือ

...การเตรียมความพร้อมก็หลังจากที่เจ้าของบ้านเขาไปประชุมกันมา เขาก็มาบอก
 เราก็มารเตรียม โทรศัพท์ไปให้นักดนตรีเตรียมตัว นัดกันมาซ้อม เราก็มารประชุมกันเรื่องการ
 ใช้เพลง เพลงเขาก็ได้กันหมดอยู่แล้ว เราใช้เพลงเก่าๆ เดิมๆ เราก็ใช้เพลงที่คนอื่นเขาไม่เคย
 ได้ยินก็มี เป็นเพลงของที่บ้าน เช่น เพลงเขมรทรม เพลงจะเด็ด คนอื่นเขาไม่ค่อยได้ยิน
 การจัดรูปแบบวงปี่พาทย์มอญที่ใช้ในงานพระเมรุ รัชกาลที่ 9 ก็จัดรูปแบบวงธรรมดา
 ใส่เลื้อยราชปะแตน ผ้าม่วง ก็เข้าไปบรรเลงประโคมในช่วงพิธี เข้าไปบรรเลงผลัดกันกับวง
 ของกรมศิลป์ ก็จัดคนบรรเลงเข้าตามเครื่องที่มีเลย ไม่ได้จัดไปมากโค้ง เอาตามของโบราณ
 เขามิแค่นี้ การผูกเพลงหรือที่ใช้ก็ใช้เพลงของเดิม ของเก่า เลือกใช้เพลงที่บ้านเป็นหลัก
 ก็ดูความหมายเพลง ดูเพลงให้เข้ากับงาน อย่างงานทั่วไปเราก็ตีโศกเศร้าสนุกสนานกันไป
 ได้ แต่งานนี้ต้องซึ้งๆ เรื่อยๆ เน้นเรียบร้อย ให้พร้อมกัน ... อย่างตอนที่เข้าเวียนพระเมรุเรา
 ก็ใช้เพลงอะไรก็ได้ ก็แล้วแต่ความเหมาะสม ของบ้านเราเองก็ใช้อยู่หลายเพลง เราก็ใช้เพลง
 ที่บ้านอย่างเพลงนาคนคริพัตร ช้างประสานงา ใช้เยอะ ผมก็จำไม่ค่อยได้ อย่างหลักการตอน
 ประชุมเพลิงหรือถวายพระเพลิงจริงหรือถวายพระเพลิงหลอก อย่างถ้าถวายพระเพลิงหลอก
 ก็จะใช้เพลงประจำบ้าน ตอนเผาจริงก็ประจำวัด หลัก ๆ ของเพลงจะเป็นเช่นนี้ อย่างประจำ
 วัดก็จะมีออกหางเพลงในกรณีเผาจริง แต่ประจำบ้านจะไม่มี แต่ก็ออกเพลงสองชั้นไป
 จนกว่าแขกเขาจะลงจากพระเมรุหมด... (สมศักดิ์ ไตรยวาสน์, สัมภาษณ์, 31 ตุลาคม 2562)

..การผูกเพลงสำหรับงานนี้ก็จะมึล่งอ้วน อาจารย์นิติ อาจารย์สมศักดิ์จะเป็นคน
 ผูกเพลงไว้ ซึ่งเป็นเพลงที่เขาใช้เมื่อสมัยก่อน ที่เขาตีกันมา ... ก็มีปรับปรุงเพิ่มเติมบ้างนิดๆ
 หน่อยๆ อาจใส่เพลงเพิ่มเข้าไป แต่รูปแบบก็แบบเดิมหมด ที่เคยใช้ในงานพระเมรุครั้ง
 ก่อนๆ ... รูปแบบการใช้เพลงก็อาจจะแตกต่างกับทางฝั่งพระนครบ้าง มือก็อาจจะมีการ
 ต่างกันบ้าง เช่น เพลงยกศพ ก็จะไม่เหมือนกัน ทางบ้านเครื่อง จะกลับต้นท่อนหนึ่งท่อน
 สองและเขาก็ไปเลย ออกอีกเพลงเลย บางท่อนอาจจะมีเพิ่มเติมมา ... การประโคมในงาน
 พระเมรุ ช่วงที่เวียนรอบพระเมรุเราใช้เพลงยกศพ แล้วก็ออกเพลง หมดจากตรงนี้จะ
 เป็นการบรรเลงตามเวลาปกติ เพลงที่ใช้ก็จะเป็นเพลงมอญที่เราเตรียมมา ก็ใช้เพลงของบ้าน
 เครื่องเป็นหลัก เช่น เพลงช้างประสานงาทามมอญ นาคนคริพัตรทามมอญ พม่าเห่ทามมอญ
 แล้วก็ที่เขาตีกันก็มีเพลงจะเด็ด เพลงจะเด็ดนี้อาจจะเป็นเพลงของที่อื่น แต่คนที่บ้านเครื่อง

เขาก็ดีกันมาอยู่แล้ว แต่เพลงที่เป็นของบ้านเครื่องเลยก็ช่างประสานงานา นาคบริพัตร พม่าเห่ที่ครุฑทวาทา แต่งโดยตรงเลย เราก็จะเลือก 3 เพลงนี้เป็นหลักไว้ก่อน เอกลักษณ์อีกอย่างหนึ่งของบ้านเครื่อง ก็คือเรื่องการใช้มือ แล้วเรื่องการออกเพลง ฟังดูก็จะรู้ เช่น การตีประโคม พอประจำวัดเสร็จ เราก็ออกยกศพ ออกยกศพแล้วก็ออกจุดเทียน ตีเหมือนคล้ายๆ เพลงเรื่องมี 3 ชั้น แบบนี้เขาก็ดีกันมานาน เป็นรูปแบบที่ทางบ้านเครื่องยึดถือ คือ ประโคมเพลงแรกก็ออกยกศพ แล้วก็ออกจุดเทียน หลังจากหมดการประโคมตามเวลา ช่วงที่มีการถวายพระเพลิง ก็จะใช้เพลงประจำบ้าน ถ้าเป็นเครื่องมอญต้องตีเพลงประจำบ้าน เรื่องการออกเพลงก็แล้วแต่ ถ้าเป็นทางบ้านเครื่อง ก็จะทำเพลงสองไม้ จะไม่เอาเพลงมอญที่เป็นมอญมาออก เราจะใช้เพลงสองไม้มากกว่า พอเสร็จจากช่วงถวายพระเพลิง จากนั้นเราก็จะประโคมรอเวลา ประโคมตามเวลาจะมีวงปี่พาทย์อยู่ล้อมของพระเมรุ สลับกันบรรเลงไปเรื่อยๆ แล้วก็จะมีวงดุริยางค์ตำรวจมาบรรเลงต่อ แทนที่บ้านพาทย์โกศล เขาก็ยืมเครื่องใช้ต่อ ซึ่งหน้าที่ของวงบ้านพาทย์โกศลก็หมดถึงแค่ช่วงถวายพระเพลิง (พระราชพิธีทางการ) เท่านั้น ช่วงนั้นก็หมดแล้วน่าจะประมาณช่วงทุ่มกว่าๆ ส่วนใหญ่งานพระราชพิธีอย่างงานพระเมรุเช่นนี้ก็จะมีการกำหนดการที่ชัดเจนบอกไว้ ว่าเราจะต้องทำอะไร ตอนไหน ซึ่งเราก็เตรียมเพลงไว้ตามความเหมาะสม เราจะไม่ค่อยได้มีเหตุการณ์เหนือความคาดหมายเท่าไร แล้วงานอย่างนี้ต้องเน้นความเรียบร้อยด้วย เพราะเป็นงานเจ้านายระดับสูง จะต้องบรรเลงอยู่ในกรอบเป็นหลัก ซึ่งทางบ้านพาทย์โกศลก็เน้นบรรเลงด้วยความเรียบร้อยอยู่แล้วด้วยเป็นสำนักเก่าแก่ที่ปฏิบัติสืบต่อกันมา... (นพพลน น้อยเศรษฐี, สัมภาษณ์, 3 พฤศจิกายน 2562)

วงปี่พาทย์มอญ คณะพาทย์โกศล ที่ใช้ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ ครั้งนี้ มีบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงประโคม โดยยึดหลักและวิธีการบรรเลงตามแบบแผนของบ้านพาทย์โกศล ซึ่งได้มีการเตรียมความพร้อมทั้งเรื่องการผูกเพลง การเลือกใช้เพลงที่เหมาะสมกับช่วงเวลา ผู้วิจัยพบว่าเรื่องของวิธีการเรียงร้อยบทเพลงนั้นสังเกตว่าใช้เพลงประเภทสองไม้และใช้บันไดเสียงที่เชื่อมโยงกันได้แนบสนิท สนิทสนม และกลมกลืน ปรับวิธีการบรรเลงให้มีความพร้อมเพรียง และเรียบร้อย เพื่อให้การบรรเลงมีความสง่างาม การบรรเลงในแต่ละขั้นตอนหรือช่วงเวลานั้นจะยึดตามหมายกำหนดการเป็นหลักประกอบกับการฟัง สัญญาณจากผู้ประสานงานของแต่ละวง ใช้วิทยุสื่อสารหรือโทรศัพท์ เพื่อให้สัญญาณสำหรับการเริ่มการบรรเลง และจากการสังเกตจากจอโทรทัศน์ที่ถ่ายทอดขั้นตอนการพระราชพิธีที่ติดตั้งไว้ให้แต่ละวงเพื่อสังเกตการณ์

สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่า บ้านพาทย์โกศลมีประวัติความเป็นมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 2 จนถึงปัจจุบัน นับหลายทศวรรษได้ 8 รุ่น โดยผู้ที่มีบทบาทสำคัญ คือ หลวงกลยาณมิตตาวาส (ทับ) และจางวางทั่ว พาทย์โกศล ซึ่งเป็นต้นของ สายสกุลพาทย์โกศล ปัจจุบันบ้านพาทย์โกศลยังคงยึดมั่นในวิชาชีพดนตรีไทยและได้มีส่วนร่วมในงานสำคัญของชาติมากมาย

จากข้อมูลที่ศึกษาเกี่ยวกับวงปี่พาทย์มอญบ้านพาทย์โกสศ ผู้วิจัยพบว่าไม่มีหลักฐานประวัติความเป็นมาที่แน่ชัด สันนิษฐานว่าเกิดขึ้นในสมัยของจางวางทั่ว พาทย์โกสศ ซึ่งขณะนั้นก็มีการเรียนเพลงมอญอยู่แล้ว และใช้วงปี่พาทย์มอญ ออกงานเสมอมา โดยเครื่องมอญเก่าแก่ที่สุดที่บ้านพาทย์โกสศสร้างไว้เอง คือ ฆ้องโพนี้อีกทั้งบ้านพาทย์โกสศมีชื่อเสียง ด้านเพลงมอญที่มีความเรียบร้อยของการบรรเลง รวมถึงความสวยงามของเครื่องปี่พาทย์มอญชุดเครื่องมุกที่มีลวดลาย อันเป็นเอกลักษณ์และประดับตราประจำตระกูล “พค” ออกแบบพระราชทานโดยสมเด็จพระปรมัยยิกายะนาถนาถราชวดีดิลก ปรางค์วงปี่พาทย์มอญเครื่องมุกออกบรรเลงในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิง 3 ครั้ง โดยครั้งแรก คือ เมื่อปี พ.ศ. 2551 ครั้งที่ 2 เมื่อปี พ.ศ. 2555 และเมื่อปี พ.ศ. 2560

ระเบียบวิธีการบรรเลงวงปี่พาทย์มอญ คณะพาทย์โกสศที่ใช้ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ที่สำคัญคือ ยึดตามหมายกำหนดการและขั้นตอนของการพระราชพิธีไว้เป็นสำคัญ ประกอบกับการฟังสัญญาณจากผู้ประสานงานของแต่ละวง เพื่อให้สัญญาณสำหรับการบรรเลงหรือหยุดการบรรเลง หน้าที่ในการบรรเลงประโคมจะยึดหลักและวิธีการบรรเลงตามแบบแผนของบ้านพาทย์โกสศ จัดรูปแบบวงอย่างแบบแผน มีการเตรียมความพร้อมเรื่องการผูกเพลง เพลงที่ใช้บรรเลงประโคม เลือกใช้เพลงที่เหมาะสมกับช่วงเวลา ปรับวิธีการบรรเลงให้มีความเรียบร้อยและพร้อมเพรียง เพื่อให้การบรรเลงมีความสง่างามสมพระเกียรติ การเลือกใช้เพลงจะเลือกเพลงที่เป็นของบ้านพาทย์โกสศเป็นหลัก ได้แก่ เพลงนาครีพัตรทางมอญ เพลงช้างประสานงาทางมอญ เพลงพม่าเห่ทางมอญ ซึ่งเป็นเพลงที่ครูเทวาประสิทธิ์ พาทย์โกสศ ประพันธ์ไว้ วงปี่พาทย์มอญ คณะพาทย์โกสศ เริ่มบรรเลงประโคมในการพระราชพิธีตั้งแต่เวียนพระเมรุจนถึงช่วงของพระราชพิธีทาง การปรากฏเพลงที่พบในการบรรเลงประโคมทั้งสิ้น 13 เพลง คือ เพลงประจำบ้าน เพลงยกศพ เพลงพญาขวัญ เพลงพญาโศก เพลงสองไม้เต่าทอง เพลงสองไม้สี่เกลอ เพลงประจำวัดเสียงล่าง เพลงนาครีพัตรทางมอญ เพลงพม่าเห่ทางมอญ เพลงช้างประสานงาทางมอญ เพลงเขมรทม เพลงจะเด็ด และเพลงมอญเรือ

อภิปรายผล

การศึกษาประวัติความเป็นมาของบ้านพาทย์โกสศ ทำให้ทราบถึงความสำคัญ พัฒนาการ การปรับปรุงเปลี่ยนแปลงของบ้านพาทย์โกสศ และได้ทราบถึงมูลบทที่เกี่ยวข้องกับวงปี่พาทย์มอญของบ้านพาทย์โกสศ ซึ่งบ้านพาทย์โกสศนั้นมีความเป็นมายาวนานตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 2 นับทายาทได้ 8 รุ่น โดยมีบุคคลที่มีบทบาทสำคัญ คือ หลวงกัลยาณมิตตาวาส (ทับ) และจางวางทั่ว พาทย์โกสศ โดยสิ่งสำคัญที่บ้านพาทย์โกสศยังคงรักษาไม่เปลี่ยนแปลง คือ ทางเพลงและการบรรเลง ที่มีระเบียบแบบแผนอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่เรียกกันว่า “ทางฝั่งธน” รวมถึงการสร้างและรักษาเครื่องดนตรีไว้เป็นมรดกทางวัฒนธรรมให้ลูกหลานและคนรุ่นหลังได้ศึกษา ตลอดจนบทบาทสำคัญของการนำวงปี่พาทย์มอญเข้าร่วมประโคมในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ

จากประเด็นการศึกษาผู้วิจัยพบว่าตรงกับงานวิจัยเรื่อง ต้นแบบการจัดทำคลังข้อมูลเครื่องดนตรีไทย สำนักดนตรีบ้านพาทย์โกสศ โดย มานิดา จันสุวรรณ์ (2552) ซึ่งแสดงให้เห็นถึงประวัติความเป็นมาของ

บ้านพาทย์โกสัล มีการศึกษารวบรวมข้อมูลเครื่องดนตรี บทบาทสำคัญของเครื่องดนตรีที่มีต่อบุคคลในตระกูลพาทย์โกสัลและสังคมวัฒนธรรม การนำเครื่องดนตรีออกบรรเลงในเหตุการณ์สำคัญที่เป็นประวัติศาสตร์การดนตรีไทย ชี้ให้เห็นถึงการเชื่อมโยงประวัติศาสตร์ทางวัฒนธรรมดนตรีของบ้านพาทย์โกสัลจากอดีตจนถึงปัจจุบัน และตรงกับงานวิจัยเรื่อง มือฆ้องวงใหญ่บ้านพาทย์โกสัล โดย คมกริช การินทร์ (2555) ซึ่งอธิบายว่าตระกูลพาทย์โกสัล ได้มาตั้งถิ่นฐานในกรุงเทพฯ สมัยรัชกาลที่ 2 ตั้งบ้านเรือนที่หลังวัดกัลยาณมิตรรวมหาวิหารจนถึงปัจจุบัน การประกอบอาชีพดนตรีและเป็นสำนักดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับโดยทั่วไป มีเอกลักษณ์โดดเด่นเรื่องการใช้มือฆ้อง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่องและทางดนตรี จนได้ชื่อเฉพาะว่า “ทางฝั่งธน” ดังนั้นข้อมูลจึงเป็นไปในทิศทางเดียวกัน

การศึกษาระเบียบวิธีการบรรเลงวงปีพาทย์มอญ คณะพาทย์โกสัล ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพฯ ครั้งนี้ ผู้วิจัยพบว่าบ้านพาทย์โกสัลได้นำเครื่องดนตรีวงปีพาทย์มอญเครื่องใหญ่ชุดเครื่องมุกมาบรรเลง โดยมีระเบียบวิธีการบรรเลงปฏิบัติตามแบบแผนและเลือกเพลงที่เป็นเอกลักษณ์ของบ้านพาทย์โกสัล เน้นความเรียบร้อยของการบรรเลง และปฏิบัติตามหมายกำหนดการของพระราชพิธีที่สำคัญ ซึ่งสอดคล้องกับบทความ เรื่อง ดนตรีในพระราชพิธีสมัยรัตนโกสินทร์ โดย อัครนิย เปลียนศรี (2558) บทความนี้อธิบายถึงแนวคิด ความเชื่อ ความหมาย และความสำคัญของการพระราชพิธีที่จัดขึ้น รวมไปถึงระเบียบวิธีการบรรเลงดนตรีในการพระราชพิธีไว้ว่า ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งในการประกอบพระราชพิธีต่างๆ ให้มีความสมบูรณ์และแสดงถึงพระเกียรติยศ โดยระเบียบวิธีการบรรเลงดนตรีในพระราชพิธีมีส่วนสำคัญของการบรรเลงเน้นที่ความซ้ำเร็วระดับปานกลาง ทำนองและลีลาของเพลงต้องมีความไพเราะ สนิทสนมกลมกลืนกัน ไม่มีทำนองโดดเด่น โดดเด่น โดดเด่นเด็ดขาด และตรงกับบทความเรื่อง ดนตรีในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร โดย ภัทระ คมขำ (2561) ซึ่งอธิบายถึงดนตรีที่ปรากฏในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร สามารถจำแนกออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ 1) ดนตรีเครื่องสูงประกอบพระบรมราชอิสริยยศ 2) ดนตรีประกอบพระราชพิธีและดนตรีที่มีการเพิ่มเติมขึ้นมาใหม่ ซึ่งกรมศิลปากรดำเนินการตามพระราชประสงค์ของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

การประโคมดนตรีด้วยวงปีพาทย์เป็นจารีตปฏิบัติในพระราชพิธีที่ปฏิบัติสืบเนื่องกันมา ส่วนวงปีพาทย์มอญมีความชัดเจนตามหลักฐานที่ปรากฏเริ่มในงานพระเมรุสมเด็จพระเทพศิรินทราบรมราชินี เป็นต้นมา และเป็นแนวคิดให้มีความนิยมปฏิบัติตามสืบเนื่องมาถึงปัจจุบัน สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงมีพระราชดำริให้เพิ่มเติมวงดนตรีในลักษณะต่างๆ เนื่องจากทรงเห็นว่าชาติไทยมีวัฒนธรรมทางด้านดนตรี มีความงดงามที่ไม่เหมือนชาติใด ควรรื้อฟื้น การบรรเลงวงดนตรีต่างๆ นำมาประกอบพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี เป็นครั้งแรก โดยมีพระราชดำริให้นาวงปีพาทย์นางหงส์ของบ้านพาทย์โกสัลมาบรรเลงประโคมสลับกับวงปีพาทย์นางหงส์ของกรมศิลปากร และเมื่อครั้งพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ จึงปรับเปลี่ยนให้บ้านพาทย์โกสัล บรรเลงด้วยวงปีพาทย์มอญ

ครั้งนี้พระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี โปรดเกล้าฯ ให้นำวงปี่พาทย์นางหงส์ ปี่พาทย์มอญ และวงบัวลอย เข้ามาประกอบพระราชพิธีอีกครั้ง เพิ่มเติมขึ้นจากการประโคมวงแตงสังข์ ปี่ฉวน กลองชนะ แตรงอน แตรฝรั่ง ซึ่งเป็นการประโคมประกอบพระอิสริยยศตามโบราณราชประเพณี ดังจะเห็น ได้ว่ามีการดำเนินตามจารีตแบบแผนดั้งเดิมในบางส่วน และปรับเปลี่ยนเพิ่มเติมแบบสมัยปัจจุบัน นับเป็น พระมหากษัตริย์องค์สูงสุดที่ทรงฟื้นฟูอนุรักษ์ให้ศิลปวัฒนธรรมทางดนตรีของชาติไทยคงอยู่สืบไป

ข้อเสนอแนะการวิจัย

จากการศึกษาระเบียบวิธีบรรเลงวงปี่พาทย์มอญ คณะพาทยโกศล ผู้วิจัยพบประเด็นสำคัญที่สามารถ นำมาศึกษาเป็นวิจัยสืบเนื่องได้ คือ

1. เรื่องทางเพลงของบ้านพาทยโกศล เนื่องจากมีลักษณะเฉพาะของการใช้มือในการบรรเลงและทาง เพลงที่เป็นเอกลักษณ์ จึงเป็นเรื่องที่สามารถนำมาวิจัยได้เป็นอย่างดี

2. การศึกษาในส่วนของการบรรเลงของเครื่องดนตรี เช่น การบรรเลงฆ้องกระแต เพื่อให้ทราบถึง แนวทางในการแปรลูกฆ้อง หรือสามารถต่อยอดสู่การพัฒนาเป็นแบบฝึกและเรียนรู้การบรรเลงฆ้องกระแต เพิ่มเติมได้ อีกทั้งยังเป็นการอนุรักษ์การบรรเลงฆ้องกระแตอันเป็นเอกลักษณ์สำคัญอย่างหนึ่งของวงปี่พาทย์ มอญ คณะพาทยโกศล และเป็นการสร้างผลงานทางวิชาการสำหรับเผยแพร่ของบ้านพาทยโกศลต่อไป

3. การศึกษาในส่วนของการเลือกใช้เพลงและการผูกเพลงของสำนักบ้านพาทยโกศลนี้ ปรากฏพบว่ามีการใช้เพลง ที่เป็นของบ้านพาทยโกศลอย่างมั่นคง เช่น ใช้เพลงประจำเสียงล่าง เพลงนาครีพัตรทาง มอญ เป็นต้น ทั้งยังมีการเลือกใช้เพลงและผูกเพลงให้เหมาะสมกับช่วงเวลา มีลีลาทำนองเพลงที่เหมาะสม และอนุรักษ์เพลงที่เป็นของบ้านพาทยโกศลไว้อย่างมั่นคงโดยเสมอ จึงสามารถศึกษาเพื่อเป็นต้นแบบหรือ แนวทางในการบรรเลงให้กับสำนักดนตรีอื่นๆ นำไปใช้เสนอบทเพลงของตนเองหรือนำเสนอวิธีแบบแผนใน การผูกเพลงต่อไป

รายการอ้างอิง

- คมกริช การ์รินทร์. (2555). *มือฆ้องวงใหญ่บ้านพาทย์โกศล*. วิทยานิพนธ์ (ปร.ด.) ดนตรี, มหาวิทยาลัยมหิดล.
- นพพลน์ น้อยเศรษฐี. ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย. (3 พฤศจิกายน 2562). สัมภาษณ์.
- นพวรรณ พาทย์โกศล โปริยานนท์. ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย. (15 พฤศจิกายน 2562). สัมภาษณ์.
- นิวัติ คงรำพึง. ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย. (31 ตุลาคม 2562). สัมภาษณ์.
- ภัทรระ คมขำ. (2561). *ดนตรีในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร*. บทความทางวิชาการ : งานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 43 วันที่ 20 - 22 มกราคม 2561, มหาวิทยาลัยพะเยา.
- มานิดา จันสุวรรณ. (2552). *ต้นแบบการจัดทำคลังข้อมูลเครื่องดนตรีไทยสำนักดนตรีบ้านพาทย์โกศล*. วิทยานิพนธ์ (ศศ.ม.) ดนตรี, มหาวิทยาลัยมหิดล.
- สมศักดิ์ ไตรวาสน์. ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย. (31 ตุลาคม 2562). สัมภาษณ์.
- อัศนีย์ เปลี่ยนศรี. (2558). *ดนตรีในพระราชพิธีสมัยรัตนโกสินทร์*. บทความวิชาการ : ข้อมูลจากศิลปกรรมสาร วารสารวิทยาการ ปีที่ 10 ฉบับที่ 1, คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์,

แนวทางการบรรเลงกลุ่มทรอมโบนในวงบิกแบนด์ในบทเพลงของแซมมี เนติโก

TROMBONE SECTION IN SAMMY NESTICO'S BIG BAND COMPOSITIONS

สรพจน์ วรแสง¹ เदन อยู่ประเสริฐ²
Soraphot Worsaeng Den Euprasert

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อให้ทราบถึงแนวทางการบรรเลงกลุ่มทรอมโบนในวงบิกแบนด์ในเรื่องเทคนิคการใช้การควบคุมลักษณะเสียง ความสมดุลเสียงในกลุ่มทรอมโบน และเทคนิคเฉพาะของทรอมโบน โดยผู้วิจัยเลือกบทประพันธ์เพลงของแซมมี เนติโกจำนวน 2 บทเพลงคือ บทเพลงเอทตี้เอทเบชี สตรีท และบทเพลงวินด์แมชชีน โดยวิเคราะห์จากแผ่นบันทึกเสียงอัลบั้ม เดอะเลกาซีออฟแซมมี เนติโก บรรเลงโดย เดอะยูไนเต็สดสเตทอาร์มีฟีลด์แบนด์ และอัลบั้ม เบชีคอลลีแซมมี บรรเลงโดย เดอะเซาท์เวสต์เรดิโอบิกแบนด์ โดยทั้ง 2 อัลบั้มแซมมี เนติโกทำหน้าที่เป็นผู้อำนวยเพลง แต่การถ่ายทอดอารมณ์บทเพลงของทั้ง 2 วงก็มีความหลากหลาย แสดงให้เห็นถึงความเป็นเอกลักษณ์ของแต่ละวงรวมถึงการตีความบทเพลงและความรู้สึกในการถ่ายทอดบทเพลง การวิเคราะห์นี้เป็นเพียงแนวคิดหนึ่งเพื่อจะให้เห็นว่าแนวทางการบรรเลงกลุ่มทรอมโบนในกลุ่มทรอมโบนสามารถใช้เทคนิคต่างๆ มาเสริมเพื่อให้เกิดความไพเราะในบทเพลง

คำสำคัญ: กลุ่มทรอมโบน, แซมมี เนติโก, วงบิกแบนด์

¹นักศึกษาปริญญาตรีวิทยาศาสตรมหาบัณฑิต วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

²อาจารย์ที่ปรึกษา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

Abstract

The objectives of this research focus on an investigation of trombone playing styles in a big band setting, balancing the sounds within the trombone section, and trombone playing techniques. In order to collect data, two compositions from Sammy Nestico which were 88 Basie Street and Wind Machine were selected. The data were analyzed using the records from The Legacy of Sammy Nestico performed by The United States Army Field Band and Basie Cally Sammy performed by The South West Radio Big Band. Both records are under the conducting of Sammy Nestico. even Sammy Nestico was the composer and conductor for both works, the musical interpretation and the performing styles from both bands were different. The performance from each band reflected their stylistic identity. This analysis was a small part reflecting the ability of trombone players who could utilize unique techniques to create musical beauty.

Keyword: Trombone section, Sammy Nestico, Big Band

ที่มาและความสำคัญ

ทรอมโบนเป็นเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องดนตรีทองเหลือง (Brass) ที่ใช้การเปลี่ยนเสียง โดยการเลื่อนคันชัก (Slide) ซึ่งแตกต่างจากเครื่องดนตรีทองเหลืองชนิดอื่นที่ใช้ระบบลูกสูบ (Valve) ด้วยเหตุนี้เอง จึงทำให้ทรอมโบนเป็นเครื่องดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวแตกต่างจาก เครื่องดนตรีทองเหลืองประเภทอื่นๆ โดยเฉพาะการเล่นโน้ตที่มีการเคลื่อนที่เร็ว และการบรรเลง เครื่องหมายควบคุมเสียงต่างๆ

วงดนตรีแจ๊สในรูปแบบวงบิ๊กแบนด์ (Big Band) ได้รับความนิยมมากในยุคซวิงราวปี ค.ศ. 1930 เป็นดนตรีที่บรรเลงเพื่อความสำราญและการเต้นรำ ซวิงมาพร้อมกับวงดนตรีขนาดใหญ่ที่เรียกว่า บิ๊กแบนด์ โดย ดอน เรดแมน (Don Redman 1900-1964) เป็นผู้มียุทธศาสตร์ในการวางโครงสร้าง 3 ส่วนให้แก่วง ประกอบ ด้วยส่วนเครื่องลมไม้ (Reed or Woodwind Section) เครื่องลมทองเหลือง (Brass Section) และ ส่วนเครื่องให้จังหวะ (Rhythm Section)³ จนกระทั่งราวปี ค.ศ. 1940 วงดนตรีแจ๊สในรูปแบบวงบิ๊กแบนด์ พัฒนาจนมีมาตรฐานของการใช้เครื่องดนตรีที่ประกอบไปด้วยกลุ่มเครื่องลมไม้ ได้แก่ อัลโตแซกโซโฟน 2 ชิ้น เทเนอร์ แซกโซโฟน 2 ชิ้น และบาร์โตนแซกโซโฟน 1 ชิ้น กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง ได้แก่ ทรัมเป็ต 4-5 ชิ้น เทเนอร์ทรอมโบน 3 ชิ้น และเบสทรอมโบน 1 ชิ้น และกลุ่มเครื่องให้จังหวะประกอบด้วย กีตาร์ เปียโน เบส และกลองชุด

วงบิ๊กแบนด์นับเป็นวงดนตรีแจ๊สขนาดใหญ่ที่มีสมาชิกประมาณ 17 คน จึงได้เริ่ม มีการประพันธ์เพลง และการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงบิ๊กแบนด์มากขึ้น เพื่อให้การบรรเลง ดนตรีนั้นมีความสอดคล้อง

³อนันต์ ลือประดิษฐ์. *Jazz อีสภาพทางดนตรีของมนุษยชาติ* พิมพ์ครั้งที่ 2. (กรุงเทพฯ: เนชั่น, 2545), 4.

และเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ต้องมีการเตรียมโน้ตเพลงสำหรับทั้งวง หรือมีการเรียบเรียงเสียงประสานเฉพาะท่อนต้นของบทเพลงเพื่อให้ง่ายต่อการซ้อม และบรรเลง ด้วยนักดนตรีจำนวนมาก (Martin & Waters, 2009, หน้า 77) ผู้นำวงบิกแบนด์ที่มีชื่อเสียงในยุคนั้น เช่น ดุ๊ก เอลลิงตัน (Duke Ellington, 1899-1974) เกล็น มิลเลอร์ (Glenn Miller, 1904-1944) เคาน์ เบซี (Count Basie, 1904-1984) เบนนี กูดแมน (Benny Goodman, 1909-1986) เป็นต้น

เฟล็ตเซอร์ เฮนเดอร์สัน (Fletcher Henderson 1897-1952) หัวหน้าวงบิกแบนด์ซึ่งเป็นผู้ที่มีบทบาททางดนตรีอย่างมากในช่วงต้นของยุคswing โดยมีดอน เรดแมน เป็นผู้เรียบเรียงเสียงประสานให้กับวงบิกแบนด์ของเฮนเดอร์สัน เรดแมนได้หยิบเอาอัตลักษณ์ในการบรรเลงทรม์เป็ดของหลุยส์ อาร์มสตรอง (Louis Armstrong 1901-1971) มาเป็นบรรทัดฐานในการทำงานของเขา⁴ การเรียบเรียงเสียงประสานในรูปแบบนี้มีความสมบูรณ์มาก และยังนิยมใช้กับวงเต้นรำหลายๆ วงในยุคswingอีกด้วย⁵

เฮนเดอร์สันได้รับการยอมรับว่าเป็นผู้ที่สามารถใช้เสียงทรม์เป็ด ทรอมโบน แซกโซโฟน และริทึมเซกชั่นได้อย่างอิสระ ผสมผสานกับการเดี่ยวเครื่องดนตรี รูปแบบวงในลักษณะนี้เป็นที่ยอมรับว่ามาตรฐาน และยังนิยมใช้มาจนถึงทุกวันนี้⁶

แซมมี เนสติโก (Sammy Nestico 1924) นักทรอมโบน นักประพันธ์เพลง และนักเรียบเรียงเสียงประสานคนสำคัญ แซมมี เนสติโกได้เคยร่วมงานกับศิลปินแจ๊สที่มีชื่อเสียงหลายคน เช่น เคาน์ เบซี, ชาร์ลี บาร์เน็ตต์ และเขายังได้รับรางวัลต่างๆ มากมาย นอกจากวงบิกแบนด์แล้ว แซมมี เนสติโก ยังเรียบเรียงเสียงประสานให้วงดนตรีแจ๊สขนาดเล็ก และวงคอนเสิร์ตแบนด์อีกด้วย เนสติโกเป็นนักแต่งเพลงและนักเรียบเรียงเสียงประสานคนสำคัญที่สุดในอัลบั้มของวงเคาน์ เบซี น่าจะเป็นหนึ่งในนักเขียนที่มีพรสวรรค์ที่สุดของวงการดนตรีแจ๊ส⁷

ในบทเพลงบางเพลงผู้ประพันธ์เพลงไม่ได้ใส่เครื่องหมายต่างๆ เอาไว้อย่างชัดเจนมากนัก หากถ้าผู้ประพันธ์เขียนเครื่องหมายทุกอย่างตามที่ผู้ประพันธ์เพลงคิดไว้อาจจะทำให้โน้ตนั้นเต็มไปด้วยคำอธิบายหรือเครื่องหมายต่างๆ มากมายทำให้ผู้เล่นอ่านโน้ตได้ลำบากมากขึ้น การเล่นทรอมโบนในวงบิกแบนด์ให้มีประสิทธิภาพนั้น นักทรอมโบนจำเป็นต้องเข้าใจ ในบทบาทและหน้าที่ของโน้ตแต่ละแนว เพราะโน้ตของทรอมโบนทั้ง 4 แนวจะแตกต่างกันไป การสร้างความสมดุลเสียงของกลุ่มทรอมโบน (Trombone Section) ก็เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้บทเพลงที่บรรเลงนั้นมีความไพเราะมากขึ้น รวมถึงเทคนิคการเลือกใช้การควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) เช่น เสียงสั้น เสียงยาว การเน้น ความดังเบา เหล่านี้ก็สามารถทำให้บทเพลงที่บรรเลงนั้นมีความสมบูรณ์ด้วยเช่นกัน

นอกจากโน้ตที่ผู้ประพันธ์เพลงและผู้เรียบเรียงเสียงประสานได้เขียนลักษณะเสียงต่างๆ ไว้ในโน้ตเพลงแล้ว นักทรอมโบนยังสามารถเติมลักษณะเสียงพิเศษต่างๆ เช่น การวิบราโต (Vibrato) การสไลด์โน้ต

⁴เรื่องเดียวกัน, 44.

⁵Tanner and Megill. Jazz. 13thed. (New York: Mc Graw Hill, 2019), 111.

⁶Ibid, 112.

⁷Wright, Rayburn. *Inside the Score*. (New York: Kendor Music, 1982), 5.

(Slide Note) เข้าไปได้ตามความเหมาะสมและมีความสัมพันธ์กับเพลงอย่างไรก็ตาม การที่นักทอมโบนจะเลือกใช้เทคนิคใดๆ ต้องอาศัยความรู้ความเข้าใจในลักษณะของบทเพลงและพื้นฐานการเล่นทอมโบนอีกด้วย ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีแนวคิดที่จะศึกษาวิจัยในหัวข้อ แนวทางการบรรเลงกลุ่มทอมโบนในวงบิ๊กแบนด์กรณีศึกษาบทประพันธ์เพลงของแซมมี เนสติโก

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อให้ทราบถึงแนวทางการบรรเลงของกลุ่มทอมโบนในวงบิ๊กแบนด์
2. เพื่อศึกษาถึงการใช้เทคนิคการควบคุมลักษณะเสียงต่างๆ ของกลุ่มทอมโบนในวงบิ๊กแบนด์

ในบทเพลงของแซมมี เนสติโก

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบถึงแนวทางการบรรเลงของกลุ่มทอมโบนในวงบิ๊กแบนด์
2. ทราบถึงการใช้เทคนิคการควบคุมลักษณะเสียงต่างๆ ของกลุ่มทอมโบนในวงบิ๊กแบนด์
3. พัฒนาทักษะการเล่นทอมโบนในวงบิ๊กแบนด์ให้มีประสิทธิภาพมากขึ้น
4. นำไปประยุกต์ใช้ได้กับการเล่นบทประพันธ์อื่นๆ สำหรับวงบิ๊กแบนด์

ขอบเขตการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยเลือกบทเพลงที่ประพันธ์ของแซมมี เนสติโก 2 บทเพลง ที่มีความแตกต่างในเรื่องของอัตราความเร็วของจังหวะ ความแตกต่างของปีที่ประพันธ์ และเป็นที่ยอมรับมาบันทึกเสียงและแสดงสด โดยจะวิเคราะห์จาก The United States Army Field Band (The USAF Band) และ South West German Radio Big Band (The SWR Big Band) เพราะมีทั้ง 2 เพลงอยู่อัลบั้มเดียวกัน และอำนวยเพลงโดยแซมมี เนสติโก

1. บทเพลง *เอทตี้เอทเบซีสตรีท (88 Basie Street)* ในจังหวะซวิง อัตราความเร็วจังหวะตัวดำเท่ากับ 116 วิเคราะห์จากอัลบั้ม The Legacy of Sammy Nestico บรรเลงโดย The United States Army Field Band บันทึกเสียงปี ค.ศ. 2001 และอัลบั้ม Basie cally Sammy แทรคที่ 3 บรรเลงโดย The South West Radio Big Band บันทึกเสียงปี ค.ศ. 2005

2. บทเพลง *วินด์แมชชีน (Wind Machine)* ในจังหวะฟาสต์ซวิง อัตราความเร็วจังหวะตัวขาวเท่ากับ 152 วิเคราะห์จากอัลบั้ม The Legacy of Sammy Nestico บรรเลงโดย The United States Army Field Band บันทึกเสียงปี ค.ศ. 2001 และอัลบั้ม Basie cally Sammy แทรคที่ 16 บรรเลงโดยวง The South West Radio Big Band บันทึกเสียงปี ค.ศ. 2005

ผู้วิจัยจะเลือกประเด็นในการศึกษาดังนี้

1. การเลือกใช้การควบคุมลักษณะเสียง (Articulation)
2. เรื่องความสมดุลเสียง (Balance) ของกลุ่มทอมโบนในวงบิ๊กแบนด์
3. เทคนิคเฉพาะสำหรับทอมโบน

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. ผู้วิจัยถ่ายสำเนาโน้ตเพลง เอพตีเอทเบซิสตรีท (88 Basie Street) และเพลง วินด์แมชชีน (Wind Machine) จากโน้ตต้นฉบับของกลุ่มงานดุริยางค์สากล กองการสังคีต สำนักวัฒนธรรม กีฬา และการท่องเที่ยว
2. ผู้วิจัยวิเคราะห์โดยใช้แผ่นบันทึกเสียงอัลบั้ม *The Legacy of Sammy Nestico* และอัลบั้ม *Basie cally Sammy*
3. ผู้วิจัยวิเคราะห์เฉพาะโน้ตที่เป็นส่วนของทอมโบนเท่านั้น
4. ผู้วิจัยวิเคราะห์จากเสียงที่ได้ยินผ่านอุปกรณ์ขยายเสียงดังนี้
 - 1) เครื่องผสมเสียง (Mixer) ยี่ห้ออะเลสิส (Alesis) รุ่นมัลติมิคซ์ (Multimix) โดยตั้งปุ่มปรับโทนเสียงไว้ที่ตำแหน่ง 0 และตั้งปุ่มปรับความดังเสียงไว้ที่ 11 นาฬิกาทุกครั้ง
 - 2) ลำโพงมอนิเตอร์ (Monitor Speaker) ยี่ห้ออะเลสิส รุ่น M1 Active Mk2
5. ความหมายของศัพท์ทางดนตรีที่เกี่ยวข้องส่วนใหญ่ อ้างอิงจากหนังสือ พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ โดยศาสตราจารย์ ดร.ณัฏฐา พันธุ์เจริญ (2554)

นิยามศัพท์

The USAF Band หมายถึง เดอะยูไนเต็สสเตทอาร์มีฟิลด์แบนด์ (The United State Army Field Band)

The SWR Big Band หมายถึง เดอะเซาท์เวสต์เรดิโอบิ๊กแบนด์ (The South West Radio Big Band)

วิธีการดำเนินงานวิจัย

การวิจัยเรื่อง แนวทางการบรรเลงกลุ่มทอมโบนในวงบิ๊กแบนด์ กรณีศึกษาบทประพันธ์เพลงของแซมมี เนสติโก ผู้วิจัยมีจุดมุ่งหมายที่จะบอกถึงการบรรเลงของผู้เล่นทอมโบนในวงบิ๊กแบนด์ ว่ามีการใช้กระบวนการใดบ้างในการบรรเลงบทเพลงสำหรับวงบิ๊กแบนด์ได้อย่างเหมาะสม โดยเลือกบทประพันธ์เพลงสำหรับวงบิ๊กแบนด์ของแซมมี เนสติโก และศึกษาการบรรเลงจากแผ่นบันทึกเสียงของวงบิ๊กแบนด์ 2 วง คือ The United State Army Field Band (The USAF Band) และ The South West German Radio Big Band (The SWR Big Band)

ผู้วิจัยเริ่มจากการฟังบทประพันธ์สำหรับวงบิ๊กแบนด์ของแซมมี เนสติโก หลายบทเพลงจากวงบิ๊กแบนด์หลายๆ วง โดยผ่านจากสื่อที่เป็นซีดี และสื่อออนไลน์ในรูปแบบวีดีโอ ประกอบกับการศึกษาจากสกอร์เพลงโดยจะวางกรอบและหลักเกณฑ์ในการคัดเลือกบทเพลงดังนี้

1. เป็นบทเพลงที่ประพันธ์และอำนวยเพลงโดยแซมมี เนสติโก
2. เป็นบทเพลงที่ประพันธ์สำหรับวงบิ๊กแบนด์ขนาดมาตรฐาน
3. เป็นบทประพันธ์ที่มีความแตกต่างกันในเรื่องสไตล์ อัตราความเร็วจังหวะ

4. เป็นบทเพลงที่ได้รับความนิยม นำมาแสดงและบันทึกเสียงอยู่บ่อยครั้ง
5. มีทั้ง 2 บทเพลงอยู่ในอัลบั้มเดียวกัน

ผู้วิจัยได้ใช้เกณฑ์ข้างต้นเป็นตัวคัดกรอง และได้นำบทเพลงที่เลือกไปขอรับคำปรึกษาและคำแนะนำจากอาจารย์เด่น อยู่ประเสริฐ เพื่อนำมาเป็นบทเพลงตัวอย่างสำหรับการทำงานวิจัย

หลังการบทเพลงได้รับการตรวจสอบจากอาจารย์เด่น อยู่ประเสริฐแล้ว ผู้วิจัยได้นำบทเพลงเหล่านั้นมาศึกษาวิเคราะห์ โดยผู้วิจัยจะเลือกวิเคราะห์เฉพาะโน้ตที่เป็นส่วนของทอมโบนเท่านั้น โดยจะใช้องค์ความรู้และทฤษฎีที่ค้นคว้าได้มาประกอบ โดยมีประเด็นในการวิเคราะห์ดังนี้ ประเด็นที่ 1 การเล่นเครื่องหมายควบคุมลักษณะเสียงให้ถูกต้องตามบทประพันธ์และสไตล์ ประเด็นที่ 2 การเพิ่มเครื่องหมายควบคุมลักษณะเสียงพิเศษให้เหมาะสมกับบทเพลง ประเด็นที่ 3 การสร้างความสมดุลในการบรรเลงภายในกลุ่มทอมโบน

การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยจะนำเสนอผลการวิเคราะห์ และนำเสนอผลงานวิจัยด้วยการเขียนพรรณนา พร้อมทั้งแสดงตัวอย่างโน้ตประกอบการวิเคราะห์ จากนั้นจะนำผลการวิเคราะห์ของทั้ง 2 วงและ 2 บทเพลงมาสรุป และอาจจะสอดแทรกประเด็นที่น่าสนใจในระหว่างการวิเคราะห์เพื่อให้ผู้อ่านได้เข้าใจถึงแนวทางการบรรเลงทอมโบนกลุ่มทอมโบนในวงบิ๊กแบนด์

สรุปและอภิปรายผลการวิจัย

จากการวิเคราะห์การบรรเลงกลุ่มทอมโบนของทั้ง 2 วง มีการเลือกใช้การควบคุมเสียงที่ต่างกันบ้างในบางประโยค ขึ้นอยู่กับการตีความบทเพลงและความรู้สึกของผู้เล่น เช่น โน้ตที่ไม่มีเครื่องหมายใดๆ กำกับกลุ่มทอมโบนก็สามารถเติมการเน้นเสียงลงไปทำให้อารมณ์เพลงมีความหนักแน่นมากขึ้น หรือเครื่องหมายกำกับเสียงยาวกลุ่มทอมโบนเล่นให้สั้นกว่าค่าโน้ตจริง เพื่อให้ประโยคเพลงมีความคมชัดของเสียง แต่การเลือกใช้การควบคุมลักษณะเสียงใดๆ ต้องขึ้นอยู่กับทักษะ ประสบการณ์และความเข้าใจในดนตรีแจ๊สประเภทวงบิ๊กแบนด์ของผู้เล่นด้วย

การใช้การควบคุมลักษณะเสียงของทั้ง 2 วง มีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ที่เป็นเฉพาะของแต่ละวงเอง เช่น การเน้นเสียง กลุ่มทอมโบนของ The USAF Band นิยมเล่นเน้นเสียงแล้วลดความเข้มเสียงลงเล็กน้อยทำให้โน้ตเสียงนั้นฟังสั้นลงเพื่อความกระชับของบทเพลง กลุ่มทอมโบนของ The SWR Big Band เน้นเสียงด้วยความหนักแน่นแต่ยังคงความเข้มเสียงนั้นไว้เพื่อความแข็งแรงของประโยคเพลง

บทประพันธ์เพลงของแซมมี่ เนสติโกทั้ง 2 เพลงนี้ แม้จะมีท่วงทำนองและอัตราความเร็วจังหวะที่แตกต่างกันมาก แต่การเลือกใช้การควบคุมลักษณะเสียงของกลุ่มทอมโบนทั้ง 2 วงก็ทำได้อย่างมั่นคงและแม่นยำ สำหรับทอมโบนแล้วการเน้นเสียงในลักษณะของโน้ตเสียงกระโดดเป็นสิ่งที่ต้องใช้ทักษะพื้นฐานในการเล่นเป็นอย่างมาก เช่นการบรรเลงกลุ่มทอมโบนของ The USAF Band ในบทประพันธ์เพลง *เอทดี้ เอทเบซิสตรีท* ห้องที่ 51-61 ดังตัวอย่างที่ 1

ตัวอย่างที่ 1 การบรรเลงกลุ่มทอมโบนของ The USAF Band ห้องที่ 51-61

จากตัวอย่างจะสังเกตเห็นได้ว่ากลุ่มทอมโบน The USAF Band บรรเลงประโยคที่มีการใช้หลายเทคนิคพร้อมกัน เช่น การสร้างความเข้มเสียงที่ดังขึ้นและเบาลงทีละน้อย (Crescendo และ Diminuendo) การเล่นโน้ตกระโดดขึ้นคู่กว้างๆ พร้อมกับการดังขึ้นทีละน้อยการและใช้เทคนิคการสคูโน้ตในห้องที่ 59-60 โดยเฉพาะผู้เล่นลีดทอมโบนจำเป็นต้องมีกล้ามเนื้อปากที่แข็งแรงและทักษะการเล่นทอมโบนสูงมากเพื่อจะเล่นโน้ตให้แม่นยำ

ความสำคัญของความสมดุลเสียงทำให้เกิดมิติของเสียงเพลงสู่ผู้ฟัง กลุ่มทอมโบนนอกจากจะสร้างความสมดุลเสียงภายในกลุ่มแล้วยังต้องสามารถสร้างความสมดุลระหว่างกลุ่มเครื่องเป่าด้วย เวลาบรรเลงร่วมกันกลุ่มทอมโบนจะทำหน้าที่สนับสนุน (Support) กลุ่มทริมเป็ต และสามารถบรรเลงให้กลมกลืนกับกลุ่มแซกโซโฟนด้วย

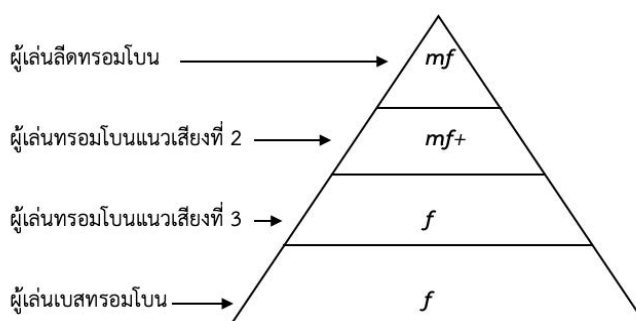
ตัวอย่างที่ 2 ตัวอย่างต้นฉบับเพลง เอทตี้เอทเบซีส์ตรีท ห้องที่ 33-40

จากตัวอย่างที่ 2 เป็นช่วงที่ลีดทอมโบนทำหน้าที่บรรเลงแนวทำนองหลักโดยมีกลุ่มทอมโบนแนวเสียงที่เหลือเล่นทำนองประสาน จากคำกล่าวของ Greig and Lowe ในเรื่องของความสมดุลเสียงในกลุ่มทอมโบน ผู้เล่นเบสทอมโบนควรเล่นให้ดังขึ้นกว่าที่โน้ตระบุไว้เพราะเบสทอมโบนมักจะเล่นโน้ตที่เป็นพื้น (root) ของคอร์ด⁸

⁸Greig and Lowe. "Breaking Sound Barriers: New Perspectives on Effective Big Band Development and Rehearsal" (*Australian Journal of Music Education* 47, 1: 2014), 56.

เช่นเดียวกับที่ Ball ได้บอกถึงความสมดุลเสียงของกลุ่มทรอมโบนในรูปทรงพีระมิดไว้ว่า เสียงของผู้เล่นลีดทรอมโบนมักจะได้ยินชัดเจนที่สุดเพราะอยู่ใช้ช่วงเสียงสูงและใช้ทรอมโบนขนาดเล็ก ถ้าผู้เล่นทรอมโบนแนวเสียงที่ 2 และ 3 เล่นด้วยความเข้มเสียงเดียวกันกับผู้เล่นลีดทรอมโบนจะทำให้ได้ยินเสียงเบากว่าผู้เล่นลีดทรอมโบน ทำให้ความสมดุลเสียงหายไป ดังนั้นผู้เล่นทรอมโบนแนวเสียงที่ 2 และ 3 ควรเล่นด้วยความเข้มเสียงที่มากกว่าตามลำดับ เช่นเดียวกันกับผู้เล่นเบสทรอมโบนที่เล่นในช่วงเสียงที่ต่ำที่สุดควรเล่นด้วยความเข้มเสียงที่มากพอเพื่อให้ผู้เล่นทรอมโบนทั้งหมดได้ยินด้วย⁹ การสร้างความสมดุลเสียงในกลุ่มทรอมโบนจะเป็นรูปทรงพีระมิด ดังตัวอย่างที่ 3

ตัวอย่างที่ 3 การสร้างความสมดุลเสียงในรูปทรงพีระมิด¹⁰



ความแตกต่างที่ชัดเจนของทรอมโบนกับเครื่องเป่าอื่นๆ คือการใช้คันชักของทรอมโบน เทคนิคที่ทรอมโบนจะทำได้ง่ายกว่าเครื่องดนตรีอื่นคือ การรูดเสียง อย่างไรก็ตามการรูดเสียงของทรอมโบนต้องขึ้นอยู่กับอารมณ์ จังหวะของบทเพลงและทักษะของผู้เล่นทรอมโบนด้วย

บทเพลงที่นำมาประกอบมีการใช้เทคนิคการใช้คันชักของทรอมโบนหลากหลายวิธี เช่น การสคูปเสียง คือเคลื่อนคันชักขึ้นอย่างรวดเร็ว เป็นการรูดเสียงจากโน้ตที่ต่ำกว่าเล็กน้อยไปหาโน้ตเป้าหมายให้มีความรู้สึกอ่อนหวานนุ่มนวล การสคูปเสียงผู้เล่นทรอมโบนจะสคูปก่อนจังหวะเพียงเล็กน้อย การสคูปเสียงไม่ได้เขียนเป็นโน้ตกำหนดตายตัวให้กับผู้เล่นทรอมโบน ผู้เล่นทรอมโบนสามารถเติมการสคูปเมื่อใดก็ได้ แต่ให้อยู่ในความเหมาะสมกับบทเพลง ซึ่งต่างจากการรูดเสียง (Glissando) การรูดเสียงแบบนี้เป็นแบบเจาะจงจากโน้ตหนึ่งไปยังอีกโน้ตหนึ่ง ส่วนใหญ่ผู้ประพันธ์เพลงจะเป็นผู้กำหนด ดูตัวอย่างที่ 4

⁹Ball, Thomas James. "A Trombone Handbook for The Secondary School Jazz Ensemble Director" (Ph. D. diss., University of Northern Colorado, 2009), 134-135.

¹⁰Ibid., 135.

ตัวอย่างที่ 4 ตัวอย่างต้นฉบับเพลง *เอทตี้เอทเบชีสตรัท* ห้องที่ 33-40

จากตัวอย่างที่ 4 จะเห็นว่าผู้ประพันธ์เพลงเขียนเครื่องหมายการรูดเสียงกำกับไว้เพียง 2 ห้อง คือ ห้องที่ 35 และ 39 ผู้เล่นสไลด์ทรอมโบน ได้เพิ่มการสคูปโน้ตในหลายๆ จุด สำหรับเครื่องหมายรูดเสียงที่ผู้ประพันธ์เขียนกำกับไว้ในห้องที่ 35 และ 38 กลุ่มทรอมโบนของทั้ง 2 วง เล่นเหมือนกันคือ เริ่มการรูดเสียงอย่างช้าๆ ที่จังหวะที่ 1 ไปหาโน้ตเป้าหมายในจังหวะที่ 2 ดังตัวอย่างที่ 5

ตัวอย่างที่ 5 การสคูปเสียงและการรูดเสียงของกลุ่มทรอมโบน

นอกจากการใช้คันชักในการรูดเสียงแล้ว การเทิร์น (Turn) ก็เป็นอีกหนึ่งเทคนิคที่กลุ่มทรอมโบนนำมาใช้แทนการรูดเสียงได้ เช่น บทเพลง *เอทตี้เอทเบชีสตรัท* ห้องที่ 140-143 ดังตัวอย่างที่ 6

ตัวอย่างที่ 6 ตัวอย่างโน้ตต้นฉบับเพลง *เอทตี้เอทเบชีสตรัท* ห้องที่ 140-143

กลุ่มทอมโบน The SWR Big Band ใช้การเทิร์นแทนการรูดเสียง การเทิร์นของกลุ่มทอมโบนวง The SWR Big Band ใช้การเปลี่ยนเสียงด้วยริมฝีปาก (Lip Slur) ขึ้นไปยังโน้ตที่สูงกว่าและกลับมายังโน้ตเป้าหมายอย่างรวดเร็ว เทคนิคนี้เหมือนกับการนำเทคนิคการดอยท์ (Doit) และการฟอลล์ (Fall) มารวมกัน ดังตัวอย่างที่ 7

ตัวอย่างที่ 7 การใช้เทคนิคการเทิร์นแทนการรูดเสียง

เครื่องหารูดเสียงโดยปกติผู้เล่นทอมโบนจะเคลื่อนคันชักทันทีเมื่อถึงจังหวะที่มีเครื่องหมายในบางโอกาสกลุ่มทอมโบนจะเล่นเสียงยาวก่อนแล้วค่อยรูดเสียงก่อนจังหวะที่จะถึงโน้ตเป้าหมายเพียงเล็กน้อย เช่น กลุ่มทอมโบน The USAF Band เล่นเครื่องหารูดเสียงห้องที่ 157-163 ในบทเพลง วินด์แมชชีน ดังตัวอย่างที่ 8

ตัวอย่างที่ 8 การเล่นเครื่องหารูดเสียง

จากการวิเคราะห์การบรรเลงกลุ่มทอมโบนในวงบิ๊กแบนด์ของทั้ง 2 วงในบทเพลงเดียวกัน ทำให้ทราบถึงการบรรเลงกลุ่มทอมโบนในวงบิ๊กแบนด์ว่าผู้เล่นทอมโบนสามารถใช้เทคนิคใดบ้างในการถ่ายทอดบทเพลง บางประโยคเพลงกลุ่มทอมโบนทั้ง 2 วง เล่นสอดคล้องกันแต่บางประโยคก็มีความแตกต่างกันในเรื่องของการใช้เทคนิค การเข้าใจในบทเพลงและการตีความบทเพลงจึงเป็นสิ่งสำคัญที่ช่วยให้การบรรเลงสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ผู้เล่นต้องทราบถึงความสำคัญของโน้ตที่กำลังเล่นอยู่ว่ามีความสำคัญหลักหรือรอง

ในบทเพลงที่มีอัตราความเร็วจังหวะปานกลาง เช่น บทเพลง เอทตี้เอทเบซีสตรีท กลุ่มทอมโบนสามารถที่จะเพิ่มเทคนิคหรือเล่นเทคนิคต่างๆ ให้มีความอ่อนหวานสวยงาม และในเพลงที่มีอัตราความเร็วจังหวะเร็วและมีความเข้มเสียงของเพลงที่มากกว่า เช่น บทเพลง วินด์แมชชีน กลุ่มทอมโบนจะเล่น

การควบคุมลักษณะเสียงที่ชัดเจน มีความเข้มเสียงที่มากมีพลัง และยังต้องมีความแม่นยำในเรื่องของจังหวะ และรูปแบบในการเล่นอีกด้วย

อภิปรายผล

แม้ว่าบทประพันธ์เพลงที่ผู้วิจัยเลือกมาศึกษาและวิเคราะห์ในครั้งนี้มาจากผู้ประพันธ์เดียวกันและอำนวยเพลงโดยผู้ประพันธ์เพลงเองทั้ง 2 อัลบั้ม ต่างกันที่วงดนตรีที่บรรเลงและปี ค.ศ. ที่บันทึกเสียง การบรรเลงถ่ายทอดออกมานั้นยังให้ความรู้สึกที่ต่างกัน ด้วยกลุ่มทอมโบนของทั้ง 2 วงมีการเลือกใช้เทคนิคที่ต่างกัน

การควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) เป็นสิ่งสำคัญที่มีผลต่อความรู้สึกถึงบทเพลง บทประพันธ์เพลงสำหรับวงบิกแบนด์หลายบทเพลงผู้ประพันธ์เพลงไม่ได้เขียนเครื่องหมายกำกับกับการควบคุมลักษณะเสียงไว้มากนัก ก่อนที่จะนำบทเพลงออกแสดงหรือบันทึกเสียงต้องมีการซักซ้อมหรือนัดแนะแนวทางการบรรเลง ซึ่งอาจจะถูกกำหนดแนวทางการบรรเลงโดยผู้อำนวยเพลงหรือโดยหัวหน้ากลุ่มของแต่ละเครื่องดนตรี

จะสังเกตเห็นว่าแผ่นบันทึกเสียงทั้ง 2 อัลบั้ม อำนวยเพลงโดยผู้ประพันธ์เพลง แต่การถ่ายทอดความรู้สึกออกมามีความแตกต่างกัน ทั้งในเรื่องของการเลือกใช้การควบคุมลักษณะเสียง การใช้เทคนิคเฉพาะสำหรับทอมโบน ผู้อำนวยเพลงปล่อยให้ผู้เล่นดนตรีแจ๊สได้ถ่ายทอดความรู้สึกของผู้เล่นออกมาเอง

การบรรเลงกลุ่มทอมโบนในวงบิกแบนด์ให้ความสมบูรณ์ในบทเพลง กลุ่มผู้เล่นทอมโบนควรมีแนวทางในการเล่นที่สอดคล้องกันเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน โดยผู้เล่นลีดทอมโบนควรฟังและบรรเลงให้กลมกลืนกับผู้เล่นผู้ลีดทรมเปิด ผู้เล่นทอมโบนที่เหลือควรฟังการเล่นและบรรเลงให้กลมกลืนกับลีดทอมโบน

อย่างไรก็ตามบทเพลงที่ผู้วิจัยนำมาศึกษาวิเคราะห์ ผู้วิจัยนำมาจากแผ่นบันทึกเสียง ซึ่งอาจมีการปรุงแต่งเสียงหรือปรับความสมดุลเสียงมาแล้วจากห้องบันทึกเสียงและชาวนัดเอ็นจิเนีย (Sound Engineer) ซึ่งผู้วิจัยฟังผ่านเครื่องขยายเสียงชุดเดียวกันและปรับความดังเท่ากันตลอด

ข้อเสนอแนะ

บทเพลงในรูปแบบดนตรีบิกแบนด์เป็นบทเพลงที่ยังเป็นที่นิยมนำมาเล่นอยู่เสมอ การวิจัยในหัวข้อแนวทางการบรรเลงกลุ่มทอมโบนในวงบิกแบนด์กรณีศึกษาบทประพันธ์เพลงของแซมมี เนสติ-โก ผู้ซึ่งถือว่าเป็นนักประพันธ์เพลงสำหรับวงบิกแบนด์ที่มีชื่อเสียงคนหนึ่ง ผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์ถึงการเลือกใช้เทคนิคต่างๆ ของกลุ่มทอมโบน ซึ่งสามารถนำมาประยุกต์ใช้กับบทประพันธ์สำหรับวงบิกแบนด์อื่นได้

การบรรเลงกลุ่มทอมโบนในวงบิกแบนด์ให้ได้ประสิทธิภาพนั้น ผู้บรรเลงควรมีทักษะในเรื่องการปฏิบัติเครื่องมือทอมโบน มีความรู้ความเข้าใจในเรื่องของการควบคุมลักษณะเสียง การศึกษาดนตรีแจ๊สอย่างเข้าใจจะสามารถทำให้ผู้เล่นทอมโบนเลือกใช้การควบคุมลักษณะเสียงรวมถึงเทคนิคเฉพาะสำหรับทอมโบนได้ดีขึ้น

ถึงอย่างไรการวิจัยเรื่องแนวทางการบรรเลงกลุ่มทรอมโบนในวงบิกแบนด์ครั้งนี้เป็นเพียงมุมมองหนึ่งเพื่อให้เห็นว่าบทประพันธ์เพลงสำหรับวงบิกแบนด์สามารถตีความและถ่ายทอดออกมาได้อย่างหลากหลายเพื่อให้มีความเข้าใจในดนตรีแจ๊สประเภทวงบิกแบนด์มากขึ้น ผู้ที่กำลังศึกษาในเรื่องวงบิกแบนด์อาจจะศึกษาเพิ่มเติมในแหล่งข้อมูลอื่นๆ เพื่อให้มีความรู้และความเข้าใจในดนตรีบิกแบนด์มากขึ้น

รายการอ้างอิง

- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์* (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.
- อนันต์ ลือประดิษฐ์. (2545). *Jazz อีสรภาพทางดนตรีของมนุษยชาติ* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: เนชั่น.
- Ball, T. J. (2009). *A Trombone Handbook for the Secondary School Jazz Ensemble Director* (Unpublished Doctoral dissertation). University of Northern Colorado, USA.
- Greig, J., & Lowe, G. (2014). Breaking Sound Barriers: New Perspectives on Effective Big Band Development and Rehearsal. *Australian Journal of Music Education*, 47 (1), 52-65.
- Martin & Waters, 2009.
- Tanner, O. P., & Megill, W. D. (2019). *Jazz* (13th ed.). New York: McGraw-Hill.
- Wright, R. (1982). *Inside the Score*. New York: Kendor Music.

กลวิธีการขับร้องเพลงไทยสำหรับวงโยธวาทิตของเรือโทหญิง เลี่ยมลักษณ์ สังจ้าย

VOCAL TECHNIQUES FOR MILITARY BAND BY LIEUTENANT JUNIOR GRADE LIAMLAKE SANGJUI WOMEN ROYAL THAI NAVY

ศิริชัยวัตร ชัยสุข¹ ชำคม พรประสิทธิ์²

Sirichaiwat Saisuk Kumkom Pornprasit

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องและกลวิธีการขับร้องเพลงแขกสาย เถา และเพลงแขกสี่เกลอ เถา สำหรับวงโยธวาทิตของเรือโทหญิง เลี่ยมลักษณ์ สังจ้าย มูลบทที่เกี่ยวข้องพบว่า มีจุดเริ่มต้นจากการรวมวงโยธวาทิตของเหล่าทหารเตร จวบจนปี พ.ศ. 2447 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงนำเพลงไทยของเก่ามาพระนิพนธ์แยกเสียงประสาน สำหรับวงโยธวาทิต เพื่อบรรเลงรับส่งการขับร้องเพลงไทยที่ทรงบรรจุไว้เฉพาะด้วยพระองค์เอง โดยมีครูเจริญ พาทยโกศล เป็นผู้ประพันธ์ทางขับร้อง ส่วนกลวิธีการขับร้องปรากฏ 7 กลวิธีคือ การลักจังหวะ การย้อย จังหวะ การลอยจังหวะ การผันเสียง การกระทบเสียง การสะบัดเสียง และการปั่นคำ กลวิธีที่พบมากที่สุด คือ การกระทบเสียง ส่วนกลวิธีการลอยจังหวะพบเฉพาะเพลงแขกสี่เกลอ เถา ทั้งนี้พบสำนวนการขับร้องเฉพาะปรากฏ 3 สำนวน โดยร้องในจังหวะที่กระชับและมีระดับเสียงการขับร้องที่สูงกว่าวงเครื่องสายแต่ไม่สูงถึงวงปี่พาทย์ไม้แข็ง สำหรับเรือโทหญิง เลี่ยมลักษณ์ สังจ้าย ยังคงรักษาแนวทางการขับร้องเพลงไทย สำหรับวงโยธวาทิตที่ได้รับการถ่ายทอดจากคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ (ศิลปินแห่งชาติ) ตามแบบฉบับของครูเจริญ พาทยโกศล ไว้อย่างเคร่งครัด

คำสำคัญ: การขับร้องเพลงไทยสำหรับวงโยธวาทิต, เลี่ยมลักษณ์ สังจ้าย

¹นิสิตระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

²ศาสตราจารย์ประจำภาควิชาดุริยางคศิลป์ หัวหน้าศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Abstract

This article deals with vocal techniques of *Khak Sai* and *Khak Si Kler* in the third, second, and first version for the military band by Lt. Jg. Liamlak Sangjui. These vocal techniques belong to Thai Royal Navy Marching Band. The Thai Marching band was developed by Marshal-Admiral Paribatra Sukhumbandhu, Prince of Nakhon Sawan, who arranged Thai traditional tunes with western harmonization for the marching band in 1934. The vocal melodies was written by Kru Charoen Pattayakul. Research findings reveal seven vocal techniques consisting of *lak changwa* (syncopation), *yoi changwa* (delaying a pillar tone), *loy changwa* (non-metric singing within rhythmic cycles), *kan phan siang* (voice diversion), *kra thop siang* (embellishment with a grace note), *kan sabud siang* (triplet), and *phan kham* (word modification). The most used technique was *kra thop siang* while the *loy changwa* technique was found only in *Khak Si Kler*. In addition, three unique vocal styles were found. These three styles were sung in a fast tempo with a higher range designated between that of a string ensemble and a piphat ensemble. Lt. Jg. Liamlak Sangjui continues to strictly follow Kru Chareon Pattayakosol's vocal techniques which was passed on by Khunying Phaithoon Kittiwon (National Artist).

Keywords: Vocal Techniques for Military Band, Liamlak Sangjui

บทนำ

วงโยธวาทิต (Military Band) เป็นวงดนตรีสากลประเภทหนึ่งที่ชาวไทยทั่วไปรู้จักและเรียกขานกันด้วยความคุ้นเคยว่า “แตรวง” หรือ “วงแตร” แต่สำหรับบางท้องถิ่นอาจจะเรียกแตกต่างกันไปว่า “แกรวง” บ้าง โดยวงโยธวาทิตนั้นประกอบด้วยเครื่องดนตรีสากล 3 ประเภท คือ เครื่องเป่าลมไม้ (Woodwind) เครื่องเป่าลมทองเหลือง (Brass) และเครื่องประกอบจังหวะ (Percussion) เป็นวงดนตรีตะวันตกที่มีบทบาทเกี่ยวกับกิจการทางทหาร เช่น การบรรเลงประกอบการเดินสวนสนาม การบรรเลงเพื่อเป็นเกียรติแด่บุคคลสำคัญตลอดจนการบรรเลงเพื่อถวายความเคารพแด่พระมหากษัตริย์หรือพระราชวงศ์ชั้นสูง สำหรับประเทศไทยวงโยธวาทิตเริ่มเข้ามามีบทบาทสมัยสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 อันเป็นผลสืบเนื่องมาจากการขยายอำนาจของชาติตะวันตกที่ส่งผลให้ประเทศไทยเกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการฝึกทหารครั้งใหญ่เพื่อเพิ่มความแข็งแกร่งและเสถียรภาพความมั่นคงของกองทัพ ส่งผลให้วงโยธวาทิตเข้ามามีบทบาทเกี่ยวกับกิจการทางทหารของประเทศไทย ซึ่งต่อมามวงโยธวาทิตก็ได้มีบทบาททางวัฒนธรรมไทยด้วยการผสมผสานระหว่างวงโยธวาทิตกับรูปแบบการบรรเลงเพลงไทยและการขับร้องเพลงไทยจนเกิดการจัดวางสำหรับนั่งบรรเลงที่เรียกว่าวงคอนเสิร์ตแบนด์ (Concert Band) เพื่อบรรเลงรับส่งการขับร้องเพลงไทย

การบรรเลงเพลงไทยด้วยวงโยธวาทิตในช่วงเริ่มต้นนั้นยังไม่ได้มีการเรียบเรียงเสียงประสานและไม่มีสกอ์เพลงสำหรับการบรรเลงแต่อย่างใด ผู้บรรเลงจะต้องอาศัยความจำจากการบรรเลงวงดนตรีไทยหรือความคุ้นเคยจากการฟังเพลงไทย จึงจะสามารถบรรเลงออกมาได้ใกล้เคียงทำนองหลักมากที่สุด การบรรเลงด้วยวิธีการนี้มักส่งผลให้การบรรเลงเกิดความหลากหลายและคลาดเคลื่อนไปจากทำนองเดิม เช่นเดียวกันกับการขับร้องเพลงไทยร่วมกับวงโยธวาทิตที่ยังไม่มีทางเพลงและระเบียบแบบแผนที่ชัดเจนเกี่ยวกับการขับร้องเพลงไทยสำหรับวงโยธวาทิต

การเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญของการขับร้องเพลงไทยและการบรรเลงเพลงไทยด้วยวงโยธวาทิตเกิดขึ้นราวปี พ.ศ. 2447 เมื่อสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงย้ายมาดำรงตำแหน่งผู้บัญชาการทหารเรือและทรงนำเพลงไทยของเก่ามาทรงพระนิพนธ์เรียบเรียงเสียงประสานไว้สำหรับวงโยธวาทิตเพื่อบรรเลงรับส่งการขับร้องเพลงไทยที่ทรงคัดสรรและบรรจุบทร้องเฉพาะที่มีเนื้อหาสอดคล้องและเหมาะสมกับชื่อบทเพลงด้วยพระองค์เอง ก่อนจะทรงประทานแก่ครูเจริญ พาทยโกศล นำไปประพันธ์เป็นทางขับร้องเพลงไทยสำหรับวงโยธวาทิต ด้วยเหตุนี้จึงปรากฏว่าต้นฉบับทางขับร้องเพลงไทยสำหรับวงโยธวาทิตที่เป็นบทเพลงพระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ล้วนแต่เป็นทางขับร้องของครูเจริญ พาทยโกศลแทบทั้งสิ้น ซึ่งต่อมาท่านได้ถ่ายทอดให้แก่ลูกศิษย์หลากหลายท่าน แต่ลูกศิษย์ที่ได้มีโอกาสใกล้ชิดและได้รับสืบทอดไว้มากที่สุด คือ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ ศิลปินแห่งชาติ

เรือโทหญิง เลี่ยมลักษณ์ สัจจย์ (อยู่ดี) ถือเป็นลูกศิษย์คนสำคัญที่ได้รับการถ่ายทอดกลวิธีการขับร้องเพลงไทยจากคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ ศิลปินแห่งชาติ ซึ่งเป็นที่ยอมรับกันในวงการการขับร้องเพลงไทยว่ายังคงรักษาแนวทางการขับร้องตามแบบฉบับของครูเจริญ พาทยโกศล ไว้ได้อย่างเคร่งครัดและมั่นคงตามที่ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ที่ได้เขียนไว้ในบทความเรื่องนักร้องสตรีในสมัยรัตนโกสินทร์ ในหนังสือดนตรีไทย ความว่า “ทางขับร้องจากทหารเรืออันเป็นของคุณแม่เจริญ กิตติวรณ เปลี่ยนทันผล (ถึงแก่กรรม) ชะลอรัตน์ อ่วมห่วย สุดสงวน คงสิน อุบล คงสิน สุพรรณ บัวทั้ง เลี่ยมลักษณ์ อยู่ดี กล้า นาคะมนัง เป็นอาทิ (พูนพิศ อมาตยกุล, 2529, หน้า 67) นอกจากนี้ว่าโท ดิเรก กล้าหาญ ได้กล่าวไว้ว่า “ถ้าจะต่อทางร้องวงโยฯ ต้องพี่เลี่ยม เพราะพี่เลี่ยมโตมาจากวงโยฯ โดยเฉพาะเลย” (ดิเรก กล้าหาญ, สัมภาษณ์. 20 มิถุนายน 2562) ทั้งยังปรากฏผลงานการแสดงและบันทึกเสียงการขับร้องเพลงไทยร่วมกับวงโยธวาทิตกองทัพเรือ อันเป็นผลงานเชิงประจักษ์ไว้อย่างมากมาย ควรแก่การรักษาและศึกษาสืบทอดเป็นอย่างยิ่ง เนื่องจากปัจจุบันมีผู้ที่สืบทอดแนวทางการขับร้องเพลงไทยสำหรับวงโยธวาทิตตามแบบฉบับของครูเจริญ พาทยโกศล น้อยท่านและยิ่งแต่จะเลือนรางจางหายไปตามกาลเวลา

ด้วยเหตุผลที่กล่าวมานี้ ผู้วิจัยจึงมีความประสงค์ที่จะศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องและศึกษากลวิธีการขับร้องเพลงแขกสาย เถา และเพลงแขกสี่เกลอ เถา สำหรับวงโยธวาทิตของเรือโทหญิง เลี่ยมลักษณ์ สัจจย์ ที่ได้รับการถ่ายทอดจากคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ ศิลปินแห่งชาติ ตามแบบฉบับของครูเจริญ พาทยโกศล

เพื่อเป็นการเก็บรวบรวมข้อมูลไว้เป็นประโยชน์สำหรับผู้สนใจตลอดจนเป็นการอนุรักษ์ทางขับร้องเพลงไทยสำหรับวงโยธวาทิตไว้ให้คงอยู่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมไทยสืบไป โดยการดำเนินวิจัยได้รับการสนับสนุนและดูแลจากศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษามูลค่าที่เกี่ยวข้อง และกลวิธีการขับร้องเพลงแขกสาย เถา และเพลงแขกสี่เกลอ เถา สำหรับวงโยธวาทิตของเรือโทหญิง เลี่ยมลักษณ์ สังข์จ้อย

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ทราบมูลค่าที่เกี่ยวข้อง องค์ความรู้เรื่องกลวิธีการขับร้องเพลงแขกสาย เถา และเพลงแขกสี่เกลอ เถา สำหรับวงโยธวาทิตของเรือโทหญิง เลี่ยมลักษณ์ สังข์จ้อย

วิธีการดำเนินการวิจัย

การดำเนินวิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพโดยมีการรวบรวมข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ งานวิจัยที่เกี่ยวข้องและข้อมูลจากการสัมภาษณ์กลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการบรรเลงเพลงไทยด้วยวงโยธวาทิตของกองทัพบกและกองทัพเรือจำนวน 3 ท่าน ได้แก่ พันโท วิจิต ให้อยู่ ศิลปินแห่งชาติ นาวาเอก ประพันธ์ นิธิโรจน์ และนาวาตรี บุญส่ง เหมือนแย้ม และกลุ่มลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดกลวิธีการขับร้องเพลงไทยสำหรับวงโยธวาทิตจากคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ศิลปินแห่งชาติ จำนวน 3 ท่าน ได้แก่ นาวาโท ดิเรก กล้าหาญ เรือโทหญิง เลี่ยมลักษณ์ สังข์จ้อย และพันจ่าเอกหญิง อังคณา อ้วนล้ำ โดยแบ่งวิธีการดำเนินการวิจัยออกเป็น 5 ขั้นตอนดังนี้

1. สืบค้นและรวบรวมข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูลทั้งหมด 9 แห่ง ได้แก่ สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ หอสมุดและคลังความรู้ มหาวิทยาลัยมหิดล หอสมุดดนตรีไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ห้องสมุดโรงเรียนดุริยางค์ทหารเรือ และพิพิธภัณฑ์ดนตรีทุลกระหม่อมบริพัตรฯ วังสวนผักกาด

2. สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิผู้มีส่วนร่วมในการวิจัย ทั้ง 2 กลุ่ม ตามกรอบระยะเวลาในประเด็นคำถามที่กำหนดไว้อย่างเคร่งครัด

3. ศึกษามูลค่าที่เกี่ยวข้องและขอรับการถ่ายทอดกลวิธีการขับร้องเพลงแขกสาย เถา และเพลงแขกสี่เกลอ เถา สำหรับวงโยธวาทิตจากเรือโทหญิง เลี่ยมลักษณ์ สังข์จ้อย

4. วิเคราะห์มูลค่าที่เกี่ยวข้องตามหัวข้อที่กำหนดไว้ วิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงแขกสาย เถา และเพลงแขกสี่เกลอ เถา สำหรับวงโยธวาทิตของเรือโทหญิง เลี่ยมลักษณ์ สังข์จ้อย

5. สรุปผลการวิจัยที่เกี่ยวข้องและกลวิธีการขับร้องเพลงแขกสาย เถา และเพลงแขกสี่เกลอ เถา สำหรับวงโยธวาทิตของเรือโทหญิง เลี่ยมลักษณ์ สังข์จ้อย

ผลการวิจัย

การศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้สรุปผลการวิจัยและแบ่งการนำเสนอออกเป็น 7 ประเด็น ดังนี้

1. ประวัติความเป็นมาของวงโยธวาทิตในประเทศไทย

เรื่องความหมายและความแตกต่างระหว่างวงตรงกัวงโยธวาทิต พบว่าวงตรงกัวงโยธวาทิต มีความหมายและรูปแบบการประสมวงที่ต่างกันอย่างชัดเจนตามหลักทฤษฎีการประสมวงสากล โดยวงตรงประกอบด้วยเครื่องดนตรี 2 ประเภท คือ Brass และ Percussion ส่วนวงโยธวาทิตประกอบด้วยเครื่องดนตรี 3 ประเภท คือ Brass Woodwind และ Percussion แต่เดิมกองทัพ หน่วยงานราชการอื่นๆ ตลอดจนวงดนตรีชาวบ้านของไทยทั่วไปจะเรียกชื่อวงทั้งสองเพียงอย่างเดียวว่า “ตรง”

เรื่องประวัติความเป็นมาของวงโยธวาทิตในประเทศไทย พบว่าตรง (ชนิดไม่มีลูกสูบ) เข้ามาครั้งแรกสมัยกรุงศรีอยุธยาในรัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราชและมีบทบาทสำคัญในพระราชพิธีของทางราชสำนักสยาม แต่เมื่อสิ้นรัชสมัยของพระองค์ ตรงจึงถูกลดบทบาทลงไปจวบจนสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ตรง (ชนิดมีลูกสูบ) จึงได้กลับเข้ามาอีกครั้งเป็นครั้งที่สอง ซึ่งมีบทบาทสำคัญในกิจการทางทหารและการแสดง

เรื่องต้นกำเนิดตรงทหารบกและทหารเรือ

ตรงทหารบก พบว่าเกิดจากการรวมกองตรงทหารวังหน้าเข้ากับกองตรงทหารมหาดเล็ก เมื่อปี พ.ศ. 2428 โดยกองตรงทหารวังหน้า (สายแรก) ก่อตั้งเมื่อปี พ.ศ. 2410 โดยกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ ต่อมากองตรงทหารมหาดเล็ก (สายที่สอง) ก่อตั้งเมื่อปี พ.ศ. 2414 โดยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ ทิวงคต ในปี พ.ศ. 2428 ธรรมเนียมการแต่งตั้งวังหน้าได้สิ้นสุดลงทำให้กองตรงทหารวังหน้าต้องย้ายไปรวมกับกองตรงทหารมหาดเล็ก จึงกลายเป็นต้นกำเนิดตรงทหารบกหรือกรมดุริยางค์ทหารบกในปัจจุบัน

ภาพที่ 1 กรมดุริยางค์ทหารบกในปัจจุบัน



ที่มา: นายศิริชัยวัตร ช้ายสุข

ตรงทหารเรือ (สายที่สาม) ได้มีการก่อตั้งเมื่อปี พ.ศ. 2419 โดยพระยาประภากรวงษ์ (ชายบุญนาคน) และพัฒนามาอย่างต่อเนื่องจนกลายเป็นต้นกำเนิดตรงทหารเรือหรือกองดุริยางค์ทหารเรือในปัจจุบัน

ภาพที่ 2 กองดุริยางค์ทหารเรือ ในปัจจุบัน



ที่มา: นายศิริชัยวัตร ช้ายสุข

เรื่องการปรับปรุงวงโยธวาทิตโดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต พบว่าเมื่อปี พ.ศ. 2447 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ได้ทรงย้ายมาดำรงตำแหน่งผู้บัญชาการทหารเรือและทรงปรับปรุงวงรากฐาน การฝึกหัดวงโยธวาทิตเรือจนเกิดการพัฒนาที่มีคุณภาพและมาตรฐานทัดเทียมกับต่างชาติจนเป็นที่ชื่นชอบของประชาชนชาวไทยและเป็นที่ยอมรับของชาวต่างชาติ ต่อมาเมื่อปี พ.ศ. 2463 ได้ทรงย้ายไปดำรงตำแหน่งเสนาธิการทหารบก ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าให้เรือเอก สุทธิ ศรีชญา จากกองทัพเรือไปช่วยปรับปรุงวงโยธวาทิตกองทัพบกจนมีมาตรฐานเช่นเดียวกันกับทหารเรือ

2. หลักการประสมวงของวงโยธวาทิตสำหรับการบรรเลงเพลงไทย พบว่าเป็นการประสมวงประเภท Concert Band เพียงแต่เปลี่ยนเครื่องประกอบจังหวะสากลเป็นเครื่องกำกับจังหวะไทยเข้าไปประสมวงแทน โดยเป็นการนั่งบรรเลงมีผู้วาทยกรเป็นผู้อำนวยเพลง บทเพลงที่บรรเลงมีการเรียบเรียงเสียงประสานอย่างครบถ้วนทุกเครื่องมือสามารถจัดวงได้ 3 ขนาด คือ ขนาดเล็ก ขนาดกลาง และขนาดใหญ่ มีวาทยกรและนักร้องเพลงไทย ตำแหน่งละ 1 คน ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมว่าเป็นบทเพลงสำหรับนักร้องผู้ชายหรือนักร้องผู้หญิง ทั้งนี้สามารถบริหารจัดการจัดสรรได้ตามความพร้อมของจำนวนบุคลากรและความสะดวกของวงนั้นๆ

3. ประวัติความเป็นมาของการขับร้องเพลงไทยร่วมกับวงโยธวาทิต พบว่ากองทัพบกและกองทัพเรือเคยนำวงโยธวาทิตมาจัดเป็นวงนั่งบรรเลงสำหรับบรรเลงเพลงไทยมาแล้วแต่ยังไม่เป็นมาตรฐานเท่าที่ควร จนกระทั่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงนำเพลงไทยของเก่าอัตราสองชั้นเก่ามาทรงพระนิพนธ์แยกเสียงประสานสำหรับวงโยธวาทิต โดยมีครูจางวางทั่ว พาทยโกศล เป็นผู้ช่วยเรื่องการถวายเป็นมือฆ้องทางบรรเลงฝั่งธนบุรี (บ้านพาทยโกศล) และตรวจทานบทเพลงพระนิพนธ์ สำหรับบทร้องที่ใช้ในการขับร้องพระองค์ทรงบรรจบทร้องด้วยพระองค์เอง แต่ภายหลังทรงมอบหมายให้ครูเจริญ พาทยโกศล เป็นผู้คัดสรรบทร้องที่มีเนื้อหาดตามที่ทรงพระประสงค์มาถวายเพื่อทรงพระวินิจฉัยก่อนจะทรงบรรจบทร้องเพื่อให้ครูเจริญ พาทยโกศล นำไปประพันธ์ทางขับร้องให้สอดคล้องกับทรงบรรเลงของวงโยธวาทิต

4. อัตลักษณ์การขับร้องเพลงไทยฝั่งธนบุรี (บ้านพาทยโกศล) และอัตลักษณ์การขับร้องเพลงไทยสำหรับวงโยธวาทิต

อัตลักษณ์การขับร้องเพลงไทยฝั่งธนบุรี (บ้านพาทยโกศล) พบว่า 3 ส่วน คือ ทางขับร้อง จังหวะ หน้าทับ และคุณสมบัติของผู้ขับร้อง สำหรับทางขับร้องพบว่า มีรูปแบบอัตลักษณ์ (อัตลักษณ์เข้าแบบ) ที่คล้ายคลึงกับการขับร้องแบบฉบับเจ้าจอมมารดาศิลา ในรัชกาลที่ 2 (อังคณา อ้วนล้ำ, สัมภาษณ์, 24 กรกฎาคม 2562) และบทร้องที่ใช้ขับร้องมีความเฉพาะแตกต่างจากทางฝั่งพระนครฯ โดยมีการจัดวาง สัดส่วนของคำร้องเพื่อให้การขับร้องเกิดความโดดเด่นระหว่างการรับส่งร้อง มีการขับร้องที่ตรงเสียง โดยไม่นิยมการไถเสียงทั้งในคำร้องและการเอื้อน มีการซ่อนกลวิธีการเอื้อนลูกเท่า มีระดับเสียงเริ่มต้นของลูกเท่าที่ต่ำลงมาจากปกติเป็นคู่ 4 การเอื้อนลูกเท่าคู่จะเป็นการเอื้อนลูกเท่าเฉพาะเท่าแรกแล้วปล่อยทำนอง ลูกเท่าที่สองไปจนหมดจังหวะ มีการจัดตำแหน่งการหายใจที่เหมาะสม ส่วนจังหวะหน้าทับจะเริ่มเข้าจังหวะ ด้วยเสียง “ทัง” และบรรเลงกลองช่วงการขับร้องโดยยึดทำนองหลักเท่านั้น ส่วนคุณสมบัติของผู้ขับร้อง จะต้องมิสโตประสาทแม่นยำ สามารถขับร้องข้ามระดับเสียงได้อย่างไม่ผิดพลาดและควรมีสุภาพร่างกายที่แข็งแรงสามารถร้องเสียงได้ยาวครบตามจังหวะ สามารถเสียงออกอักขระได้ชัดเจนตรงตามความหมายของคำร้อง

อัตลักษณ์การขับร้องเพลงไทยสำหรับวงโยธวาทิต พบว่ามี 2 ส่วน คือ ส่วนที่เป็นรูปธรรมและส่วนที่นามธรรม โดยส่วนที่เป็นรูปธรรมจะเป็นการจัดวางสัดส่วนของคำร้อง การขับร้องคำร้องและเอื้อนที่ตรงเสียง การซ่อนกลวิธีการเอื้อนลูกเท่า การเริ่มเข้าจังหวะหน้าทับกลองด้วยเสียง “ทัง” ซึ่งล้วนแต่เป็นอัตลักษณ์การขับร้องเพลงไทยทางฝั่งธนบุรี (บ้านพาทยโกศล) อันเป็นต้นแบบ แต่สำหรับอัตลักษณ์สำคัญของการขับร้องเพลงไทยสำหรับวงโยธวาทิต คือ บทร้องเป็นบทร้องที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงมีพระวินิจฉัยและทรงบรรจุไว้สำหรับวงโยธวาทิต โดยเฉพาะด้วยพระองค์เอง ซึ่งมีเนื้อหาที่สอดคล้องกับข้อบทเพลงและอารมณ์ของบทเพลงที่พระองค์ทรงพระนิพนธ์ขึ้นมา โดยมีครูเจริญ พาทยโกศล เป็นผู้ประพันธ์ทางขับร้องสำหรับวงโยธวาทิต ซึ่งการขับร้องจะมีจังหวะที่กระชับกว่าปกติและขับร้องในระดับเสียงของวงโยธวาทิต (ระดับเสียงสากล) กล่าวคือ เสียงโดของวงเครื่องสายมีความถี่ที่ 237 Hz เสียงโดของวงปี่พาทย์ไม้แข็งมีความถี่ที่ 262 Hz ส่วนเสียงโดของวงโยธวาทิตมีความถี่ที่ 247 Hz ซึ่งมีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน และส่วนที่เป็นนามธรรม คือ อารมณ์และความรู้สึกที่เกิดขึ้นขณะขับร้องเพลงไทยร่วมกับวงโยธวาทิต โดยเป็นการบอกเล่าจากประสบการณ์ของนาวาโท ดิเรก กล้าหาญ เรือโทหญิง เลี่ยมลักษณ์ สังข์จ้อย พันจ่าเอกหญิง อังคณา อ้วนล้ำ ที่ได้เคยได้ขับร้องเพลงไทยร่วมกับวงโยธวาทิต ซึ่งล้วนแต่มีอารมณ์และความรู้สึกนึกคิดไปในแนวทางที่คล้ายกัน คือ มีอารมณ์ที่เข้มแข็งอีกเติมมีพลังและมีความยิ่งใหญ่สง่างามหนักแน่นหรือบางครั้งอาจอ่อนหวานละมุนละไม แตกต่างจากการขับร้องร่วมกับวงปี่พาทย์วงเครื่องสายหรือวงมโหรีทั่วไป

ภาพที่ 3 นาวาโท ดิเรก กล้าหาญ ยศขณะนั้น
พันจ่าเอก และเรือโทหญิง เลี่ยมลักษณ์
สังข์จ้อย (อยู่ดี) ยศขณะนั้น พันจ่าเอกหญิง
ขับร้องเพลงไทยร่วมกับวงโยธวาทิตกองทัพเรือ



ที่มา: นาวาโท ดิเรก กล้าหาญ

ภาพที่ 4 พันจ่าเอกหญิง อังคณา อ้วนล้ำ
ขับร้องเพลงไทยร่วมกับวงโยธวาทิตกองทัพเรือ



ที่มา: รองศาสตราจารย์ ดร.คนพล จันทน์หอม

5. เพลงพระนิพนธ์สำหรับวงโยธวาทิตในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต พบว่าทรงพระนิพนธ์ไว้ทั้งหมด 20 เพลง โดยสามารถแบ่งออกได้ 4 ประเภท คือ ประเภทเพลงโหมโรง ประเภทเพลงหน้าพาทย์ ประเภทเพลงสามชั้น และประเภทเพลงเถา

6. บุคคลผู้มีบทบาทสำคัญเกี่ยวกับการขับร้องเพลงไทยสำหรับวงโยธวาทิต พบว่ามีบุคคล ผู้มีบทบาทสำคัญเกี่ยวกับการขับร้องเพลงไทยสำหรับวงโยธวาทิตอยู่ 4 ท่าน ได้แก่ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ครูเจริญ พาทยโกศล และคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรธนา ศิลปินแห่งชาติ

ภาพที่ 5 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ
เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต



ที่มา: หนังสือชีวิตในวังบางขุนพรหม, 2548, หน้า 113

ภาพที่ 7 ครูจางวางทั่ว พาทยโกศล



ที่มา: สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย, 2561, หน้า 67

ภาพที่ 7 ครูเจริญ พาทยโกศล



ที่มา: จดหมายเหตุดนตรี 5 รัชกาล,
2550, หน้า 17

ภาพที่ 8 คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ศิลปินแห่งชาติ



ที่มา: จดหมายเหตุดนตรี 5 รัชกาล,
2550, หน้า 243

ภาพที่ 9 เรือโทหญิง เลี่ยมลักษณ์ สังข์จ้อย (อยู่ดี)



ที่มา: เรือโทหญิง เลี่ยมลักษณ์ สังข์จ้อย (อยู่ดี)

7. ประวัติชีวิตเรือโทหญิง เลี่ยมลักษณ์ สังข์จ้อย เกิดเมื่อวันอังคารที่ 17 สิงหาคม พ.ศ. 2491 ณ ตำบลสามเรือน อำเภอมะนัง จังหวัดราชบุรี เป็นบุตรของ คุณพ่อรอดและคุณแม่ปิ่น อยู่ดี เป็นครอบครัวที่มีความสามารถและประกอบอาชีพเกี่ยวกับดนตรีไทย มีพี่น้องทั้งหมด 7 คน มีพี่ชายต่างมารดา 2 คน (แม่ปิ่น) มีน้องชายและน้องสาวร่วมมารดาเดียวกันอีก 4 คน (แม่เมลิ) ปัจจุบันอายุ 72 ปี อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 72/165 หมู่ 7 หมู่บ้านพระปิ่น 2 แขวงศาลาธรรมสพน์ เขตทวีวัฒนา กรุงเทพมหานคร สมรสกับ ครูสิงหน สิงข์จ้อย ข้าราชการบำนาญ อดีตข้าราชการกลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักงานการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม มีบุตรชายคนเดียว คือ นายวรศิลป์ สังข์จ้อย รับข้าราชการที่กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักงานการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม สมรสกับจำสับเอกหญิง สาวิกา สังข์จ้อย (ผลอำพัน) รับราชการที่โรงเรียนดุริยางค์ทหารบก กรมดุริยางค์ทหารบก มีบุตรชาย 1 คน ชื่อเด็กชายสิริวิทย์ สังข์จ้อย กำลังศึกษาอยู่ระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนจิตรลดา

ครูเลี่ยมลักษณ์ สังข์ชัย (อยู่ดี) เริ่มเรียนฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องมืองแรกเมื่ออายุประมาณ 9 ขวบ จากคุณพ่อ ต่อมาเมื่ออายุประมาณ 14-15 ปี ได้รับการถ่ายทอดการขับร้องเพลงไทยจากคุณพ่อและครูหุดเผือกหอม ครูยล ไม่ทราบนามสกุล จนปี พ.ศ. 2511 มีโอกาสไปอยู่ที่คณะเปิงจันทร์เพ็งที่อำเภอบ้านโป่ง จังหวัดราชบุรี ทำให้มีประสบการณ์ด้านการขับร้องเพลงไทยเพิ่มมากขึ้นจนกระทั่งปี พ.ศ. 2515 สามารถสอบบรรจุเข้ารับราชการที่กองดุริยางค์ทหารเรือ

ครูเลี่ยมลักษณ์ สังข์ชัย (อยู่ดี) เป็นผู้ที่มีความขยันหมั่นเพียรฝึกซ้อมเป็นประจำอย่างสม่ำเสมอ ประพฤติตนอยู่ในระเบียบวินัยอย่างเหมาะสมเป็นที่ไว้วางใจของครูอาจารย์ตลอดจนผู้บังคับบัญชา จึงมีโอกาสดำเนินการถ่ายทอดการขับร้องเพลงไทยทางฝั่งธนบุรี (บ้านพาทยโกศล) จากครูผู้ใหญ่ทั้งที่ยังประจำการอยู่ เช่น นาวาโท อรุณ พาทยกุล เรือเอก กิตติ เกตรา จำเอก กล้า นาคะมัน และที่เกษียณอายุราชการไปแล้ว เช่น เรือเอก แสง วิเศษสุด และพันจ่าเอกหญิง ฉวีวรรณ เปลี่ยนทันผล และครูผู้ใหญ่ของบ้านพาทยโกศล คือ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ศิลปินแห่งชาติ

ครูเลี่ยมลักษณ์ สังข์ชัย (อยู่ดี) เกษียณอายุราชการเมื่อวันที่ 30 กันยายน พ.ศ. 2552 ยศเรือโทหญิง เครื่องราชอิสริยาภรณ์และเหรียญราชอิสริยาภรณ์ที่ได้รับ คือ บ.ม. บ.ช. จ.ม. ร.จ.ม. และ ร.พ.ม. โดยมีผลงานและรางวัลอันภาคภูมิใจ คือ การขับร้องไทยร่วมกับวงโยธวาทิต ชุด ดับพรหมมาศ เนื่องในพระราชพิธีสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี การแสดงดนตรีไทยโดยครูอาวุโสแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี การบันทึกเสียงเพลงพระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต การบันทึกเสียงบทมโหรีของเก่า 7 ตับ ทางขับร้องเพลงไทยฝั่งธนบุรี (บ้านพาทยโกศล) รับพระราชทานแถบบันทึกเสียงบทมโหรีของเก่า 7 ตับ จากสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี และรับโล่รางวัลเกียรติยศราชนาวิ

ครูเลี่ยมลักษณ์ สังข์ชัย (อยู่ดี) เป็นผู้ถ่ายทอดเพลงไทยทางฝั่งธนบุรีให้แก่บุคลากรภายในหน่วยงาน เช่น กองดุริยางค์ทหารเรือ สมาคมภริยาทหารเรือ และนอกหน่วยงาน เช่น ชมรมดนตรีไทย คณะแพทยศาสตร์ ศิริราชพยาบาล มหาวิทยาลัยมหิดล และสาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ และมีปณิธานในการรักษาและถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีไทยว่า “ที่ครูมีวันนี้ได้ก็เพราะท่านครู คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ศิลปินแห่งชาติ และครูจะรักษาทางฝั่งธนฯ ให้คงไว้ตามต้นฉบับทุกประการ” (เลี่ยมลักษณ์ สังข์ชัย, สัมภาษณ์, 12 กุมภาพันธ์ 2562)

ศึกษาทฤษฎีการขับร้องเพลงแขกสาย เถา และเพลงแขกสี่เกลอ เถา สำหรับวงโยธวาทิตของเรือโทหญิง เลี่ยมลักษณ์ สังข์ชัยผู้วิจัยได้สรุปผลการวิจัยและแบ่งการนำเสนอออกเป็น 2 บทเพลง ดังนี้

สำหรับทฤษฎีการขับร้องเพลงแขกสาย เถา พบว่ามีสังคีตลักษณะทำนองทางบรรเลงคือ (A) และ (BCDCD) ทำนองทางขับร้องคือ (A) และ (B) จังหวะหน้าทับในท่อนที่ 1 ทั้งเถามีจำนวนจังหวะของทำนองทางบรรเลงและทำนองทางขับร้องเท่ากันคือ 6 จังหวะ ท่อนที่ 2 ทั้งเถาจำนวนจังหวะของทำนองทางบรรเลงมี 9 จังหวะ ทำนองทางขับร้องมี 5 จังหวะ เนื่องจากทำนองทางบรรเลงเป็นการบรรเลงทำนองสร้อย 2 จังหวะ และเป็นบรรเลงซ้ำ 2 รอบ รวมเป็น 4 จังหวะ แต่ไม่มีทำนองทางขับร้องในทำนองสร้อย ส่งผลให้ทำนองทาง

ขับร้องมีน้อยกว่าทำนองทางบรรเลงอยู่ 4 จังหวะ ทำนองทางบรรเลงพบเพียงทางเพียงอบน ทำนองทางขับร้องพบ 2 ทางคือ ทางเพียงอบนและทางขวา มีการแบ่งวรรคตอนคำร้องตามรูปแบบฉันทลักษณ์ของบทกลอนประเภทกลอนสุภาพและมีรูปแบบการแบ่งวรรคตอนคำร้องทั้งหมด 7 รูปแบบ คือ 2/3, 2/2/2, 2/2/3, 2/3/3, 3/2/2, 3/2/3, และ 4/2/2 ไม่มีการทวนคำร้อง โดยรูปแบบที่พบมากที่สุด คือ 3/2/3 พบมากถึง 6 ครั้ง อัตราจังหวะสามชั้นมีการแบ่งวรรคตอนคำร้องเป็นท่อนละ 1 บท แต่ท่อนที่ 2 มีการเพิ่มคำร้องสร้อยเข้ามาอีก 1 บาท จึงทำให้ท่อนที่ 2 มีคำร้องที่มากกว่าท่อนที่ 1 อยู่ 1 บาท ส่วนอัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียวมีการแบ่งวรรคตอนคำร้อง เป็นท่อนละ 1 บาท เท่ากัน มีการบรรจุคำร้องทุกห้องเพลงแต่พบมากที่สุดในห้องเพลงที่ 7 โดยพบมากถึง 41 คำร้อง รวมจำนวนการบรรจุคำร้องเพลงแขกสาย เกา ทั้งหมด 129 คำร้อง มีการกำหนดตำแหน่งการหายใจในห้องเพลงที่ 1 2 3 5 6 7 และ 8 แต่พบมากที่สุดในห้องเพลงที่ 7 พบมากถึง 24 ครั้ง มีกลวิธีพิเศษในการขับร้องทั้งหมด 6 กลวิธี คือ การลักจังหวะ การย้อยจังหวะ การผันเสียง การกระทบเสียง การสะบัดเสียง และการปั่นคำ แต่พบมากที่สุด คือ การสะบัดเสียง พบมากถึง 40 ครั้งและพบสำนวนการขับร้องเฉพาะปรากฏ 3 สำนวน ในอัตราจังหวะ 3 ชั้น ท่อนที่ 1 โดยสำนวนที่ 1 คือ การขับร้องโดยคงเสียงหลักและใช้พยางค์เสียงน้อยลงกว่าการขับร้องแบบปกติ พร้อมกับกระทบเสียง 1 ครั้ง ในเสียงเดิม พบในห้องเพลงที่ 3 ถึง 6 บรรทัดที่ 3 จังหวะที่ 2 ตามตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 1 ทำนองทางขับร้องเพลงแขกสาย สามชั้น ท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 3

ห้องเพลง	1	2	3	4	5	6	7	8
การหายใจ			♥				♥	
กลวิธีพิเศษ		↗		↘				
คำร้อง	- อู - -	(อืออืออือ) - -	- อือ - (อือ - อืออึง) -	เงอ - - -	เออ - - -	- - -	- - -	- - -
ทำนองร้อง	- ม - -	- (ขลข) - -	- ม - (ข - ลข) -	ข - - -	- - -	- - -	- - -	- - -

โดยมีการขับร้องสำนวนนี้แต่ต่างออกไปตามทางต่างๆ หลายสำนวนตามตัวอย่างต่อไปนี้

ตารางที่ 2 ตัวอย่างที่ 1

	↗	↘	
- เออ - (เออเออ) -	- อือ - (เออเออ) -	- (เออ เออ เออ) -	- - -
- ม - (ขล) -	- ค - (คข) -	- (ล ข ม) -	- - -

ตารางที่ 3 ตัวอย่างที่ 2

	↗	↘	
- อือ - อือ (อืออืออึง) -	- (เงอ อือ อึง) -	- (เงอเออ) -	- - -
- ข - ล (ขลข) -	- (ข ล ข) -	- (ขม) -	- - -

สำหรับทางขับร้องบรรทัดที่ 3 เรือโทหญิง เลี่ยมลักษณ์ สังข์จ้อย ได้อธิบายเสริมไว้ว่า “เอื่อนหลังคำว่า แก้วตรงเนี่ย /- อือ - อือ/ - อืออึง - เงอ/- - - เออ/ - เออ - เออ/ - เออ - เออ/ เราเอื่อนตามเครื่องเขาตรงๆ เลย เพราะเราร้องกับวงโยฯ ถ้าเราร้องกับวงอื่นตรงนี้มีอยู่หลายแบบ” (เลี่ยมลักษณ์ สังข์จ้อย, สัมภาษณ์. 3 เมษายน 2562)

สำนวนที่ 2 คือ การขับร้องโดยคงเสียงหลักและใช้พยางค์เสียงน้อยลงกว่าการขับร้องแบบปกติพร้อมกับกระทบเสียง 2 ครั้ง ในเสียงที่แตกต่างกัน พบในท้องเพลงที่ 3 ถึง 6 บรรทัดที่ 5 จังหวะที่ 3 ตามตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 4 ทำนองทางขับร้องเพลงแขกสาย สามชั้น ท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 5

ท้องเพลง	1	2	3	4	5	6	7	8
การหายใจ								
กลวิธีพิเศษ								
คำร้อง	- แอ่ว - อู๋ - (ฮือฮือ) - - - - (เอ้อ - เอ้อเอ้อ) - เอ้อ - - - (เอ้อ - เอ้อเอ้อ) - (เงอเอ้อ) - ฮี - จีบ - (ฮือฮือ) - เรียง							
ทำนองร้อง	- ชุ - ม) - (ลช) - - - - (ม - ลช) - ล - - - (ค - รค) - (ค) - ค - ม - (ลช) - ชุ							

โดยมีการขับร้องสำนวนนี้แต่ต่างออกไปเล็กน้อยตามตัวอย่างต่อไปนี้

ตารางที่ 5 ตัวอย่างที่ 1

- - - เอ้อ	เอ้อ เอ้อ - (เอ้อเอ้อ)	- - - (เอ้อ - เอ้อเอ้อ) - (เงอเอ้อ)	
- - - ม	ช ม - (ชล)	- - - (ค - รค) - (ค)	

ตารางที่ 6 ตัวอย่างที่ 2

- - - (เอ้อ - เอ้อเอ้อ) เอ้อ (เอ้อเอ้อ)	- - - (เอ้อ - เอ้อเอ้อ) - (เงอเอ้อ)					
- - - (ม - ลช) ม (ชล)	- - - (ค - รค) - (ค)					

สำหรับทางขับร้องบรรทัดที่ 5 เรือโทหญิง เลี่ยมลักษณ์ สังข์ชัย ได้อธิบายเสริมไว้ว่า “หลังคำว่าแก้วเนี้ย ตรงนี้เป็นเอื้อนสำคัญเลย หลายคนต่อมาก็แปลงไป แต่ถ้าวรรณโวฯ เอื้อนตัวนี้เราจะตามเครื่อง Euphonium ไป /- - - เอ้อ/ - เอ้อเอ้อ - เอ้อ/- - - เอ้อ/ - เอ้อเอ้อ - เงอเอ้อ/ - ฮี - /- - - บางคนบอกตกลงนะ ใครจะว่ายังงี้ก็ช่าง แต่ครูก็ร้องของครูแบบเนี้ย เพราะครูต่อมาแบบนี้ ไม่เคยเปลี่ยน” (เลี่ยมลักษณ์ สังข์ชัย, สัมภาษณ์, 3 เมษายน 2562)

สำนวนที่ 3 คือ การขับร้องตามทำนองเพลงโดยเรียงเสียงเอื้อนพร้อมกับกระทบเสียง 1 ครั้งในเสียงเดิมและจบสำนวนด้วยการลากจังหวะ พบในท้องเพลงที่ 3 ถึง 6 บรรทัดที่ 10 จังหวะที่ 5 ตามตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 7 ทำนองทางขับร้องเพลงแขกสาย สามชั้น ท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 10

ท้องเพลง	1	2	3	4	5	6	7	8
การหายใจ								
กลวิธีพิเศษ								
คำร้อง	โอ ฮี - - - (ฮือฮือ) - - - เอ้อ ฮือ เอ้อ - เอ้อ - (เอ้อ - เอ้อเอ้อ) - เอ้อ - เอ้อ - - - โหม - ฮี - ครู							
ทำนองร้อง	ช ม) - - - (ลช) - - - - ม ช ร - ม - (ช - ลช) - ม - ช - - - - ล - ร - ค							

โดยมีการขับร้องสำนวนนี้แต่ต่างออกไปตามทางต่างๆ หลายสำนวนตามตัวอย่างต่อไปนี้

ตารางที่ 8 ตัวอย่างที่ 1

									
-	เออ	-	(เออ เออ)	-	(เออ เออ)	-	(เออเออเออ)	-	เออ
-	ม	-	(ร ช ม)	-	(ช ล ช)	-	(ลชม)	-	ช

ตารางที่ 9 ตัวอย่างที่ 2

					
- เออ - เออ	- เออ - (เออ)	เออ (เออ) -	เออ	- เออ - (เออเออ)	
- ม - ร	- ม - (ช	ล ช) -	ม	- ช - (ลช)	

สำหรับทางขับร้องบรรทัดที่ 10 เรือโทหญิง เลียมลักษณ์ สังข์ชัย ได้อธิบายเสริมไว้ว่า “เอื่อนตรงนี้ก็สำคัญจะไม่เหมือนที่อื่นๆ เขา” (เลียมลักษณ์ สังข์ชัย, สัมภาษณ์, 3 เมษายน 2562)

สำหรับกลวิธีการขับร้องเพลงแขกสี่เกลอ เถา พบว่ามีสังคีตลักษณ์ทำนองทางขับร้องอัตราจังหวะสามชั้นคือ (ABCD) และ (EBCFCG) อัตราจังหวะสองชั้นคือ (A) (B) และอัตราชั้นเดียวคือ (A) และ (BCC) จังหวะหน้าทับมีจำนวนที่แตกต่างกันออกไปทั้งเถาเนื่องจากเป็นเพลงประเภททยอยจึงเปิดอิสระให้สามารถประพันธ์ทางขับร้องตามแนวทางเนื้อแท้ของบทเพลงที่สลับกับทำนองลูกล่อลูกขัดในทำนองทางบรรเลงเพื่อแสดงทักษะขั้นสูงและความสามารถของผู้ขับร้องได้อย่างเต็มศักยภาพ จึงทำให้จำนวนจังหวะในแต่ละท่อนแต่ละอัตราจังหวะมีจำนวนจังหวะที่แตกต่างกัน ทำนองทางขับร้องพบ 4 ทาง คือ ทางเพียงอบน ทางกลางแหบ ทางขวา และทางเพียงออล่าง มีการแบ่งวรรคตอนคำร้องตามรูปแบบฉันทลักษณ์ของบทกลอนประเภทกลอนสุภาพและมีรูปแบบการแบ่งวรรคตอนคำร้องทั้งหมด 7 รูปแบบ คือ 2/3/3, 2/2/2, 3/3/2, 2/2/3, 3/2/3, 3/3/4 และ 3/2/2 มีการทวนคำร้อง 2 รูปแบบ คือ ทวนคำร้องช่วงก่อนและกลางของวรรคหลัง พบในท่อนที่ 1 ของอัตราจังหวะสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว และทวนคำร้องช่วงท้ายของวรรคหลังพบในท่อนที่ 2 ของอัตราจังหวะชั้นเดียว รูปแบบการแบ่งวรรคตอนคำร้องแบบ 2/3/3, 2/2/2, 3/3/2, 2/2/3, และ 3/2/3 โดยเฉลี่ยแล้วจะพบเท่ากันที่ 2 ครั้ง ส่วน 3/3/4 และ 3/2/2 จะพบเพียงอย่างละครั้งเท่านั้น มีการแบ่งวรรคตอนคำร้องในแต่ละท่อนนั้นเป็นการแบ่งเป็นท่อนละ 1 บท เท่ากันทั้งเถา มีการบรรจุคำร้องทุกห้องเพลงแต่พบมากที่สุดในห้องเพลงที่ 8 โดยพบมากถึง 18 คำ รวมจำนวนการบรรจุคำร้องเพลงแขกสี่เกลอ เถา ทั้งหมด 108 คำร้อง มีการกำหนดตำแหน่งการหายใจไว้ทุกห้องเพลงแต่พบมากที่สุดในห้องเพลงที่ 7 พบมากถึง 13 ครั้ง มีกลวิธีพิเศษในการขับร้องทั้งหมด 7 กลวิธี คือ การลักจังหวะ การย้อยจังหวะ การลอยจังหวะ การผันเสียง การกระทบเสียง การสะบัดเสียง และการปั่นคำ แต่พบมากที่สุด คือ การกระทบเสียง พบมากถึง 52 ครั้ง

สรุปและอภิปรายผล

การศึกษาประวัติความเป็นมาและหลักการประสมวงโยธวาทิตสำหรับการบรรเลงเพลงไทย ประวัติความเป็นมาและอัตลักษณ์การขับร้องเพลงไทยสำหรับวงโยธวาทิต บุคคลผู้มีบทบาทสำคัญ และชีวประวัติเรือโทหญิงเลียมลักษณ์ สังข์ชัย พบว่าวงโยธวาทิตเข้ามามีบทบาทสำคัญเกี่ยวกับทางทหาร ในสมัยรัชกาลที่ 4 เช่น การบรรเลงประกอบการเดินสวนสนาม การบรรเลงเพื่อเป็นเกียรติแด่บุคคลสำคัญ สอดคล้องกับวิทยา ศรีสอาด (2557) ที่ได้อธิบายไว้ในปริญญานิพนธ์ เรื่อง การศึกษาวงโยธวาทิตกองทัพบก ความว่าต้นกำเนิดของวงโยธวาทิตเริ่มจากการเจริญสัมพันธไมตรีจากต่างชาติในช่วงสมัยรัชกาลที่ 4 มีบทบาทหน้าที่

เพียงกิจการทางทหาร เช่น บรรเลงกองเกียรติยศถวายพระเกียรติ กำกับจังหวะ ความพร้อมเพียงในการเดินสวนสนามและถือเป็นบทบาทที่ยึดถือมาถึงปัจจุบัน สำหรับการบรรเลงเพลงไทยด้วยวงโยธวาทิตมีจุดเริ่มต้นจากการรวมวงของเหล่าทหารแต่ทั้งฝั่งทหารบกและฝั่งทหารเรือ และได้รับการปรับปรุงโดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต โดยทรงนำเพลงไทยของเก่าอัตราสองชั้นมาพระนิพนธ์แยกเสียงประสานสำหรับวงโยธวาทิตบรรเลงรับส่งการขับร้องเพลงไทยที่ทรงบรรจุบทขับร้องไว้เฉพาะด้วยพระองค์เอง โดยปรากฏรายนามบุคคลผู้มีบทบาทสำคัญ 4 ท่าน คือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ครูเจริญ พาทยโกศล และคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ศิลปินแห่งชาติ สอดคล้องกับอนุรักษ บัญจะ (2539) ที่ได้อธิบายไว้ในวิทยานิพนธ์เรื่อง วงโยธวาทิตกองทัพเรือ ความว่า บุคคลสำคัญที่มีส่วนในการพัฒนาโยธวาทิตกองทัพเรือ ได้แก่ ร้อยเอก พุสโก นายเรือโทผู้ช่วย (เรือเอก) หลวงพิมลเสนี (หล้า) ไม่ทราบนามสกุล จอมพลเรือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต จางวางทั่ว พาทยโกศล นางเจริญ พาทยโกศล และนาวาเอก ภิญโญ พงษ์สำรวย นอกจากนี้ยังพบว่าเรือโทหญิง เลี่ยมลักษณ์ สังข์ชัย เป็นผู้ที่ยังรักษาแนวทางการขับร้องเพลงไทยสำหรับวงโยธวาทิตที่ได้รับการถ่ายทอดจากคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ศิลปินแห่งชาติตามแบบฉบับของครูเจริญ พาทยโกศล ไว้ได้อย่างเคร่งครัดครบถ้วนสมบูรณ์ทุกประการ สอดคล้องกับพิรพันธุ์ กาญจนโหดพิศ (2561) ที่ได้อธิบายไว้ในงานวิจัย เรื่อง อาศรมศึกษา: เรือโทหญิง เลี่ยมลักษณ์ สังข์ชัย ความว่า เรือโทหญิง เลี่ยมลักษณ์ สังข์ชัย ได้รับการถ่ายทอดการขับร้องเพลงไทยจากคุณครูหลายท่าน เช่น นายรอด อยู่ดี (บิดา) นายนวล อยู่ดี (คุณลุง) ครูหยด เพื่อกหอม ครูยนต์ (ไม่ทราบนามสกุล) ครูฉวีวรรณ เปลี่ยนทันผล และคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ศิลปินแห่งชาติ สำหรับอัตลักษณ์การขับร้องเพลงไทยสำหรับวงโยธวาทิตนั้น มีการจัดวางสัดส่วนของคำร้องเพื่อให้เกิดความโดดเด่นระหว่างการรับส่งร้อง มีการขับร้องที่ตรงเสียง โดยไม่นิยมการไถเสียงทั้งในคำร้องและการเอื้อน ผู้ขับร้องจะต้องมีไสตประสาทแม่นยำ สามารถขับร้องข้ามระดับเสียงได้อย่างไม่ผิดพลาด สามารถตรึงเสียงและเสียงออกอักขระได้ชัดเจนตรงตามความหมายของคำร้อง สอดคล้องกับสัญญา เอื้อศิลป์ (2546) (ภายหลังเปลี่ยนเป็นสันทีไซญ์) ที่ได้อธิบายไว้ในปริญญานิพนธ์ เรื่อง ทางขับร้องบ้านพาทยโกศล กรณีศึกษา อุษา แสงไพโรจน์ ความว่า ทางขับร้องบ้านพาทยโกศลมีรูปแบบทำนองร้องที่เป็นเอกลักษณ์ คือ การคงความหมายของคำ เสียงคำร้องและเสียงเอื้อนมีความชัดเจนไม่ซับซ้อน เสียงเอื้อนและทำนองเอื้อนดำเนินทำนองอย่างตรงไปตรงมา นอกจากนี้ยังพบว่าการขับร้องเพลงไทยสำหรับวงโยธวาทิตจะมีจังหวะที่มีความกระชับกว่าวงดนตรีไทยทั่วไปและจะขับร้องในระดับเสียงของวงโยธวาทิต (ระดับเสียงสากล) โดยเสียงโดของวงเครื่องสายมีความถี่ที่ 237 Hz เสียงโดของวงปี่พาทย์ไม้แข็งมีความถี่ที่ 262 Hz ส่วนเสียงโดของวงโยธวาทิตมีความถี่ที่ 247 Hz ซึ่งมีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน และพบสำนวนการขับร้องเฉพาะที่สอดรับและล้อเลียนกับทำนองทางบรรเลงของ Euphonium ถึง 3 สำนวน โดยสำนวนที่ 1 คือ การขับร้องโดยคงเสียงหลักและใช้พยางค์เสียงน้อยลงกว่าการขับร้องแบบปกติ พร้อมกับกระทบเสียง 1 ครั้ง ในเสียงเดิม พบในห้องเพลงที่ 3 ถึง 6 บรรทัดที่ 3 จังหวะที่ 2 สำนวนที่ 2 คือ การขับร้องโดยคงเสียงหลักและใช้พยางค์เสียงน้อยลงกว่าการขับร้องแบบปกติ

พร้อมกับกระทบเสียง 2 ครั้ง ในเสียงที่แตกต่างกัน พบในท้องเพลงที่ 3 ถึง 6 บรรทัดที่ 5 จังหวะที่ 3 ส่วนวนที่ 3 คือ การขับร้องตามทำนองเพลงโดยเรียงเสียงเอื้อนพร้อมกับกระทบเสียง 1 ครั้ง ในเสียงเดิมและจบสำนวนด้วยการลักจังหวะ พบในท้องเพลงที่ 3 ถึง 6 บรรทัดที่ 10 จังหวะที่ 5 โดยทั้งหมดพบในเพลงแขกสาย อัตราสามชั้น ท่อนที่ 1 จากการศึกษากลวิธีการขับร้องเพลงแขกสาย เถา และเพลงแขกสี่เกลอ เถา พบกลวิธีพิเศษในการขับร้องทั้งหมด 7 กลวิธี คือ การลักจังหวะ การย้อยจังหวะ การลอยจังหวะ การผันเสียง การกระทบเสียง การสับัดเสียง และการปั่นคำ โดยกลวิธีที่พบมากที่สุด คือ การกระทบเสียง ส่วนกลวิธีการลอยจังหวะ พบเฉพาะเพลงแขกสี่เกลอ เถา

ข้อเสนอแนะการวิจัย

จากการวิจัยเรื่องกลวิธีการขับร้องเพลงไทยสำหรับวงโยธวาทิตของเรือโทหญิง เลี่ยมลักษณ์ สังข์ชัย พบประเด็นสำคัญที่เห็นว่าเหมาะสมแก่การศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติม เช่น กลวิธีการขับร้องบทเพลงพระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ที่ทรงพระนิพนธ์สำหรับวงโยธวาทิตโดยเฉพาะ แต่ภายหลังได้ปรับทางบรรเลงเป็นทางปี่พาทย์ เช่น เพลงเขมรใหญ่ เถา เพลงแขกมัสหรี เถา (แขกมัสซิริ เถา) เพลงแขกเห่ เถา เพลงครอบจักรวาล เถา และเพลงถอนสมอ เถา เป็นต้น โดยมีความเป็นไปได้ที่ทางขับร้องจะพบสำนวนที่มีอัตลักษณ์สอดคล้องกับทำนองทางบรรเลง Euphonium ในบทเพลงนั้นๆ ซึ่งจะพบได้น้อยหรือไม่พบเลยในบทเพลงอื่นๆ และกลวิธีการขับร้องเพลงทยอยนอก สามชั้นที่มีการขับร้องประสานเสียงร่วมกับการบรรเลงเพลงไทยอันเป็นแนวคิดริเริ่มโดย พันโท วิจิต ให้อยู่ไทย ศิลปินแห่งชาติ

รายการอ้างอิง

- กิตติพงษ์ วิโรจน์ธรรมากูร. (2548). *ชีวิตในวังบางขุนพรหม*. พิมพ์ครั้งที่ 8 กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ดอกหญ้า 2545.
- ดิเรก กล้าหาญ. ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย. (20 มิถุนายน 2562). สัมภาษณ์.
- พิรพันธุ์ กาญจนโหดพิศ. (2561). *อาศรมศึกษา: เรือโทหญิงเลี่ยมลักษณ์ สังข์ชัย*. (งานวิจัย
ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต.) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- พูนพิศ อมาตยกุล. (2550). *จดหมายเหตุดนตรี 5 รัชกาล*. เล่มที่ 1. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เดือนตุลา.
- . (2529). *นักร้องสตรีไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ ดนตรีไทย*. กรุงเทพมหานคร: ห้างหุ้นส่วนจำกัด
อรุณการพิมพ์.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2561). *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง*. พิมพ์ครั้งที่ 3
กรุงเทพมหานคร: บริษัท ธนาเพรส จำกัด.
- เลี่ยมลักษณ์ สังข์ชัย. ราชการบำนาญสังกัดกองดุริยางค์ทหารเรือ. (12 กุมภาพันธ์ 2562). สัมภาษณ์.
- . ราชการบำนาญสังกัดกองดุริยางค์ทหารเรือ. (3 เมษายน 2562). สัมภาษณ์.
- วิทยา ศรีสอาด. (2557). *การศึกษาวงโยธวาติดกองทัพบก*. (ปริญญานิพนธ์ ปริญญาศิลปกรรมศาสตร
มหาบัณฑิต.) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- สัญญาชัย เอื้อศิลป์. (2546). *ทางขั้วร้องบ้านพาทย์โกศล กรณีศึกษา อูษา แสงไฟโรจน์*. (ปริญญานิพนธ์
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต.) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- อนุรักษ์ บุญจะ. (2539). *วงโยธวาติดกองทัพเรือ*. (วิทยานิพนธ์ ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต.)
มหาวิทยาลัยมหิดล.
- อังคณา อ้วนล่า. ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย. (24 กรกฎาคม 2562). สัมภาษณ์.

บทประพันธ์เพลงออเรียนทอลฟลาวเวอร์สำหรับบิกแบนด์

ORIENTAL FLOWER FOR BIG BAND

ณัฐพล อาสว่ง¹ เด่น อยู่ประเสริฐ²

Natthaphon Asawang Den Euprasert

บทคัดย่อ

งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ชิ้นนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์ดนตรีแจ๊สบทใหม่ ออเรียนทอลฟลาวเวอร์สำหรับวงบิกแบนด์ โดยเป็นบทประพันธ์เพลงที่มีแนวทำนองหลักมาจากการดัดแปลงทำนองเพลงไทยคำหวาน และเพื่อเผยแพร่บทประพันธ์ออกสู่สาธารณะชนในระดับประเทศและระดับนานาชาติ

บทประพันธ์เพลงออเรียนทอลฟลาวเวอร์สำหรับบิกแบนด์ เป็นบทประพันธ์เพลงใหม่ที่มีการใช้ทำนองหลักอันเกิดจากการดัดแปลงทำนองเพลงไทยคำหวานในการนำเสนอ รวมถึงใช้เป็นแนวคิดสำคัญในการพัฒนาทำนองส่วนอื่นๆ ใช้มนต์ศน์ของดอกไม้ในการออกแบบโครงสร้างโดยรวมของบทประพันธ์ โดยกำหนดให้ทำนองหลักอยู่ในตอนกลางของบทประพันธ์เพื่อเป็นตัวแทนของเกสรดอกไม้ จากนั้นจึงนำทำนองดังกล่าวมาเป็นแนวคิดสำคัญเพื่อพัฒนาทำนองอื่นๆ ในตอนต้นและตอนท้ายของบทประพันธ์ เพื่อเป็นตัวแทนของกลีบดอกไม้ที่ห่อหุ้มเกสรเอาไว้ การสร้างเสียงประสานในตอนต้นและตอนท้ายของบทประพันธ์มีแนวคิดสำคัญมาจากการกำหนดกลุ่มโน้ตที่มีความสัมพันธ์คู่สี่ห้าขึ้น แล้วจึงเติมโน้ตเบสเพิ่มในภายหลังเพื่อสร้างคอร์ดต่างๆ ส่วนเสียงประสานในตอนกลางมีแนวคิดมาจากใช้ความสัมพันธ์ V-I รวมถึงองค์ประกอบอื่นๆ เพื่อให้คอร์ดโทนิคมีความสำคัญและความชัดเจนมากขึ้น แต่ไม่ได้ยึดหลักการเสียงประสานเสียงตามแบบแผนอย่างเคร่งครัด

คำสำคัญ: ออเรียนทอลฟลาวเวอร์, บิกแบนด์, บทประพันธ์เพลง

¹นักศึกษาปริญญาตรีสาขาศาสตรมหาบัณฑิต วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

²อาจารย์ที่ปรึกษา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

Abstract

The purpose of this creative research was to compose a new jazz composition, *Oriental Flowers for Big Band*, and to disseminate the composition nationally and internationally.

The melody of the Thai traditional song, Kham Wan, was modified to create the main theme in *Oriental Flowers for Big Band*. The main theme was also used to develop other parts of the theme in this composition. The overall structure of the piece came from the visual concept of a flower. The main theme was placed in the middle section of the song comparable to the pollen in the middle of a flower. Then, the sub themes comparable to corollas surrounding the pollen were composed and inserted throughout the song from the beginning to the ending parts of the song. The harmony concept at the beginning and ending part came from the relationship of 4-5 intervals with a bass note to create various chords depending on the suitability and colors of the chords in the overall section. The harmony in the middle section embraced a V-I relationship concept with other elements to emphasize the sound of tonic chords to make them sound clearer than other parts of the song.

Keywords: Oriental Flower, Big Band, Music Composition

ที่มาและความสำคัญ

ดนตรีแจ๊สมีต้นกำเนิดมาจากชาวแอฟริกันอเมริกันในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 จากการหลอมรวมองค์ประกอบทางดนตรีของชนเผ่าแอฟริกา และดนตรีของชาวยุโรปที่ย้ายเข้ามาตั้งถิ่นฐานในประเทศอเมริกาเข้าด้วยกัน ดนตรีแจ๊สเริ่มต้นจากการเป็นดนตรีที่มีจุดประสงค์เพื่อระบายความทุกข์ใจของทาสชาวแอฟริกันอเมริกัน จากนั้นจึงเริ่มพัฒนามาในเชิงศิลปะมากขึ้นในเวลาต่อมา หนึ่งในเอกลักษณ์สำคัญของดนตรีแจ๊สคือการเปิดโอกาสให้นักดนตรีแสดงถึงความเป็นอัตลักษณ์ของแต่ละบุคคลจากการกลั่นกรอง อารมณ์ ความรู้สึก ความชอบ ประสบการณ์ชีวิต เหตุการณ์ทางสังคม ความรู้ความเข้าใจในดนตรี ฯลฯ ออกมาผ่านการบรรเลงแบบคีตปฏิภาณ (Improvisation) นอกเหนือจากการปฏิภาณ ดนตรีแจ๊สยังเปิดโอกาสให้นักประพันธ์แสดงความเป็นอัตลักษณ์ผ่านการประพันธ์ และเรียบเรียง เฮอบอร์นกล่าวว่า “นักดนตรีแจ๊สส่วนใหญ่ปรารถนาที่จะแสดงความเป็นตัวตนไม่ใช่แค่เพียงการใช้ทักษะคีตปฏิภาณเท่านั้น พวกเขาต้องการที่จะขยายความคิดสร้างสรรค์ออกไปสู่การประพันธ์และการเรียบเรียง”³ นอกจากนี้โกลด์สตีน ยังได้กล่าวอีกว่า “นักดนตรีแจ๊สพยายามหาหนทางในการประพันธ์เพลง เพื่อแสดงออกถึงภาพสะท้อนของความรู้สึกภายใน และใช้มันเป็น

³Herbon, Peter. Jazz Arranging Jazz Arrangement. (Hechingen, DE: Advance Music, 2010), 8.

เค้าโครงสำหรับการคิดปฏิกิริยา”⁴ พิสูจน์ขยายเพิ่มเติมเกี่ยวกับการประพันธ์ดนตรีแจ๊สไว้ว่า

การประพันธ์ดนตรีแจ๊สเกี่ยวข้องกับการเขียนสิ่งที่เกิดจากการผสมผสานของทำนอง เสียงประสาน องค์ประกอบทางจังหวะ และสำนวนภาษาทางดนตรีแจ๊สอย่าง เฉพาะเจาะจง...การประพันธ์ดนตรีแจ๊สมีการพัฒนาควบคู่มากับการบรรเลงดนตรี แจ๊สอยู่ตลอดเวลา ในเชิงศิลปะการประพันธ์ดนตรีแจ๊สมักเป็นสิ่งที่บ่งชี้ถึงความลึกซึ้ง ทางอารมณ์และความซับซ้อนทางดนตรีที่ดี⁵

ดนตรีแจ๊สมีรูปแบบการรวมวงดนตรีที่หลากหลาย หนึ่งในกรรวมวงดนตรีที่ได้รับความนิยมตั้งแต่ อดีตจนถึงปัจจุบันคือ วงบิกแบนด์ประกอบด้วยกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลมไม้ เครื่องลมทองเหลือง และกลุ่มเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ เป็นวงดนตรีแจ๊สขนาดใหญ่มีผู้เล่นประมาณ 15-17 คน บรรเลง บทประพันธ์และบทเพลงเรียบเรียงเพื่อทำให้นักดนตรีทั้งหมดบรรเลงไปในทิศทางเดียวกัน อีกทั้งยังเปิดโอกาส ให้นักดนตรีแสดงความสามารถผ่านการบรรเลงคิดปฏิกิริยาในช่วงที่ผู้ประพันธ์หรือผู้เรียบเรียงจัดเตรียมไว้ให้ เทนเนอร์ เมจิล และจอร์จ กล่าวไว้ว่า “วงบิกแบนด์สามารถแสดงให้เห็นถึงศักยภาพการแสดงออกทางอารมณ์ ของการประพันธ์และการเรียบเรียงดนตรีได้อย่างเต็มที่”⁶ จากบริบทข้างต้นทำให้ผู้วิจัยมีความประสงค์จะ สร้างสรรค์บทประพันธ์ดนตรีแจ๊สบทใหม่สำหรับวงบิกแบนด์ โดยมีแรงบันดาลใจมาจากประสบการณ์ชีวิต ของผู้วิจัย

อีกหนึ่งประสบการณ์ของผู้วิจัยขณะที่ยังทำงานเป็นครูสอนวิชาดนตรีสากลที่โรงเรียนเซนต์โยเซฟ ระยอง ผู้วิจัยมักได้รับมอบหมายให้เรียบเรียงเพลงไทยสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมผสมวงดนตรีไทยของ โรงเรียน เนื่องด้วยเหตุดังกล่าวจึงทำให้ผู้วิจัยเริ่มศึกษาเพลงไทยจากครูสอนวิชาดนตรีไทยผู้เป็นเพื่อนร่วมงาน เมื่อศึกษาและเรียบเรียงเสียงประสานเพลงไทยเป็นระยะเวลาหนึ่ง ส่งผลให้ผู้วิจัยเริ่มซึมซับศาสตร์และศิลป์ รวมไปถึงธรรมเนียมปฏิบัติเบื้องต้นของนักดนตรีไทยที่ละน้อยจนเกิดเป็นความซาบซึ้ง และความตระหนักถึง คุณค่าของดนตรีไทย “คงไม่มีใครเลยที่จะปฏิเสธว่า ดนตรีไทยมิใช่เป็นมรดกอันล้ำค่าทางวัฒนธรรมของไทย เรา และทุกคนย่อมทราบอยู่ดีว่าศิลปะวัฒนธรรมทางดนตรี ถือเป็นเครื่องหมายสำคัญชิ้นหนึ่งที่เป็นเอกลักษณ์ อันแสดงถึงความสำคัญของชาติที่ทุกๆ คนควรจะหวงแหนเอาไว้”⁷ นอกจากนี้คุณหญิงชิ้น ศิลปะบรรเลง และ ลิขิต จินดาวุฒน์กล่าวไปในทิศทางเดียวกันว่า

เพลงไทยทุกเพลง...แสดงถึงความงามของเสียงซึ่งร้อยกรองเข้าไว้อย่างมีระเบียบแบบแผน วรรณคดีเป็นศิลปะของการเรียบเรียงถ้อยคำ ดนตรีเป็นศิลปะของการเรียบเรียงเสียง วรรณคดีร้อยกรองมีฉันทลักษณ์เป็นเกณฑ์ ดนตรีไทยก็มีหลักของคีตฉันทลักษณ์เป็น แบบแผนเช่นเดียวกัน...ฉะนั้นจึงกล่าวว่าดนตรีไทยเป็นศิลปะบริสุทธิ์⁸

⁴Goldstein, Gil. Jazz Composer's Companion. (Rottenburg, DE: Advance Music, 1993), 11.

⁵Pease, Ted. Jazz Composition Theory and Practice. (Boston: Berklee Press, 2003), ix.

⁶Tanner, Megill, and Gerow. Jazz. 9thed. (New York: Mc Graw Hill, 2001), 140.

⁷สัจ จูเขาทอง. การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย พิมพ์ครั้งที่ 2. (กรุงเทพฯ: Dr. Sax, 2539), 1.

⁸ชิ้น ศิลปะบรรเลง, คุณหญิง และลิขิต จินดาวุฒน์. ดนตรีไทยศึกษา. (กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์, 2521), 26-27.

เพลงไทยคำหวานเป็นอีกหนึ่งเพลงไทยที่ผู้วิจัยได้รับมอบหมายให้เรียบเรียงดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้น จากความคิดเห็นของผู้วิจัยทำนองเพลงไทยดังกล่าวให้ความรู้สึกที่ อ่อนหวาน งดงาม จึงทำให้ผู้วิจัยเกิดความรู้สึกประทับใจเป็นอย่างมาก และต้องการที่จะบรรยายความรู้สึกดังกล่าวว่าเป็นดังความงดงามของดอกไม้ รวมถึงต้องการนำทำนองเพลงไทยดังกล่าวมาเป็นแนวความหลักในสร้างสรรค์บทประพันธ์ใหม่ในอนาคตหากมีโอกาส

ด้วยที่มาและความสำคัญดังกล่าว ผู้วิจัยจึงมีความประสงค์ที่จะประพันธ์ดนตรีแจ๊สสำหรับวงบิกแบนด์ โดยนำเอาความรู้สึกประทับใจของผู้วิจัยที่มีต่อเพลงไทยคำหวานบรรยายเปรียบเทียบว่าเป็นดังความงดงามของดอกไม้ผนวกเข้ากับความสุขซึ่งและความตระหนักถึงคุณค่าที่ผู้วิจัยมีต่อดนตรีไทย ผู้วิจัยได้สร้างทำนองหลักของบทประพันธ์จากการนำทำนองเพลงไทยคำหวานมาดัดแปลง และนำทำนองหลักดังกล่าวไปพัฒนาในส่วนอื่นๆ เนื่องด้วยบทประพันธ์นี้มีความเกี่ยวข้องกับดนตรีไทยและดอกไม้ ผู้วิจัยจึงตั้งชื่อบทประพันธ์เพลงในภาษาอังกฤษว่า *ออเรียนทัลฟลาวเวอร์ (Oriental Flower)*

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์ดนตรีแจ๊สสำหรับวงบิกแบนด์บทใหม่ โดยมีทำนองหลักที่ดัดแปลงมาจากทำนองเพลงไทยคำหวาน
2. เพื่อเผยแพร่บทประพันธ์ออกสู่สาธารณะชน

ขอบเขตในการวิจัย

ผู้วิจัยได้ประยุกต์องค์ความรู้และความสร้างสรรค์ออกมาเป็นรูปแบบการประพันธ์เพลงโดยมีขอบเขตการประพันธ์ดังต่อไปนี้

1. ความยาวของบทประพันธ์ประมาณ 12 นาที
2. ประพันธ์ดนตรีแจ๊สสำหรับวงบิกแบนด์ โดยมีทำนองหลักที่ดัดแปลงมาจากทำนองเพลงไทยคำหวาน
3. เป็นบทประพันธ์สำหรับวงบิกแบนด์ ประกอบกลุ่มเครื่องดนตรีต่างๆ ดังนี้
 - 1) กลุ่มเครื่องลมไม้จำนวน 5 ชิ้น ได้แก่ อัลโตแซกโซโฟน 2 ชิ้น เทเนอร์แซกโซโฟน 2 ชิ้น และบาร์โตนแซกโซโฟน 1 ชิ้น
 - 2) กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองจำนวน 8 ชิ้น ได้แก่ ทรัมเป็ต 4 ชิ้น ทรอมโบน 3 ชิ้น และเบสทรอมโบน 1 ชิ้น
 - 3) กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะจำนวน 4 ชิ้น ได้แก่ เปียโน กีตาร์ไฟฟ้า ดับเบิลเบส และกลองชุด

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้บทประพันธ์ดนตรีแจ๊สสำหรับวงปิกแบนด์บทใหม่ โดยมีแนวทำนองหลักที่ดัดแปลงมาจากทำนองเพลงไทยคำหวาน
2. ได้เผยแพร่บทประพันธ์ออกสู่สาธารณะชน
3. เป็นตัวอย่างให้แก่ผู้ที่สนใจการประพันธ์และนักวิชาการดนตรีแจ๊สในการพัฒนาต่อยอดการประพันธ์ดนตรีแจ๊สที่มีแนวคิดสำคัญจากทำนองเพลงไทย
4. มีส่วนช่วยให้ผู้ฟังได้ตระหนักและเห็นคุณค่าถึงความงดงามของทำนองเพลงไทย

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. คำศัพท์ที่เกี่ยวข้องในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้การสะกดและอ้างอิงความหมายคำศัพท์จากหนังสือทฤษฎีดนตรีแจ๊สและการอิมโพรไวส์ โดยธีรช เล่าหิวัระพานิช (2562) และพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์พิมพ์ครั้งที่ 3 โดยณัชชา พันธุ์เจริญ (2552) เป็นหลัก หากมีคำอื่นที่ไม่ปรากฏในหนังสือและพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ดังกล่าว ผู้วิจัยจะอ้างอิงคำศัพท์จากพจนานุกรมศัพท์ดนตรีสากล ฉบับราชบัณฑิตยสภา โดยสำนักงานราชบัณฑิตยสภา (2561) แทน
2. ตัวอย่างโน้ตที่ปรากฏในงานวิจัยเป็นโน้ตที่อยู่ในระดับเสียงแท้ (Concert Pitch)

วิธีการดำเนินงานวิจัย

บทประพันธ์เพลงออเรียนทอลฟลาวเวอร์สำหรับปิกแบนด์ เป็นบทประพันธ์ที่บรรยายเปรียบเทียบความรู้สึกประทับใจของผู้วิจัยที่มีต่อเพลงไทยคำหวาน ว่าเป็นดังความงดงามของดอกไม้ โดยผู้วิจัยได้สร้างทำนองหลักของบทประพันธ์ที่ดัดแปลงมาจากทำนองเพลงไทยคำหวาน เพื่อใช้ในการนำเสนอรวมถึงใช้เป็นแนวคิดสำคัญในการพัฒนาทำนองส่วนอื่นๆ ทั้งนี้ผู้วิจัยวางแผนในการประพันธ์ดังนี้

- 1) ศึกษาบริบทโดยรวมของเพลงไทยคำหวาน และถอดโน้ตทำนองเพลงไทยดังกล่าว จากสื่อซีดีบรรเลงเพลงซอฮู้ซุดคำหวาน บรรเลงโดยจาตุรงค์ จันทภาโส
- 2) ศึกษาเทคนิคการประพันธ์ แนวคิดนักประพันธ์และตัวอย่างผลงาน
- 3) สร้างทำนองหลักของบทประพันธ์โดยนำทำนองเพลงไทยคำหวานมาดัดแปลง
- 4) ออกแบบโครงสร้างโดยรวมของบทประพันธ์จากการใช้จินตภาพของดอกไม้เป็นแนวความคิดหลัก โดยโครงสร้างดังกล่าวแบ่งออกเป็นสองส่วนสำคัญคือ ส่วนของกลีบและเกสรดอกไม้ (จะกล่าวอย่างละเอียดในลำดับถัดไป)
- 5) ประพันธ์เพลงออเรียนทอลฟลาวเวอร์โดยพิจารณาถึงความเหมาะสมของแนวทำนองแนวประกอบ และแนวเสียงประสาน รวมถึงองค์ประกอบอื่นๆ

แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการประพันธ์

บทประพันธ์บทประพันธ์เพลงออเรียนทอลฟลาวเวอร์มีจินตภาพมาจากดอกไม้ โดยแบ่งออกเป็นสองคือส่วนของกลีบและเกสรดอกไม้ โดยส่วนของเกสรดอกไม้จะเป็นส่วนที่ผู้วิจัยได้จัดวางทำนองหลักไว้และ

เป็นส่วนที่มีความสำคัญที่สุดในการพัฒนาบทประพันธ์ออกไปในส่วนที่เหลือ

การสร้างทำนองหลัก

ผู้วิจัยได้ทำการถอดโน้ตทำนองโน้ตทำนองเพลงไทยคำหวานจากสื่อซีดีบรรเลงเพลงซออุซุดคำหวาน บรรเลงโดยจาตุรงค์ จันทภาโส หลังจากที่ผู้วิจัยได้ทำการถอดทำนองเพลงไทยคำหวานแล้ว ผู้วิจัยได้นำโน้ตเพลงไทยคำหวานมาดัดแปลงเพื่อสร้างโมทีฟ A โดยโน้ตสามตัวแรกในจังหวะที่หนึ่งและสองผู้ประพันธ์ใช้วิธีการพลิกกลับ (Inverted) ส่วนในจังหวะที่สามและสี่ผู้ประพันธ์ใช้วิธีการพลิกกลับถอยกลับ (Retrograde Inversion) (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 แนวคิดการสร้างโมทีฟ A

ทำนองเพลงไทยคำหวาน

27 โมทีฟ A

พลิกกลับ

พลิกกลับถอยกลับ

ในลำดับถัดมาผู้วิจัยได้นำโมทีฟ A มาพัฒนาต่อเพื่อสร้างทำนองหลัก A ซึ่งมีความยาวทั้งหมด 16 ห้อง (ตัวอย่างที่ 2) กลุ่มโน้ตทั้งหมดเป็นสมาชิกของบันไดเสียง Eb เมเจอร์เพนตาโทนิค ยกเว้นโน้ต B ในห้องที่ 2 และห้องที่ 10 จังหวะที่สอง ผู้วิจัยได้กำหนดให้โมทีฟ A อยู่ในห้องที่ 1-2 จากนั้นจึงพัฒนาประโยคเพลงด้วยวิธีการซ้ำภายในประโยคอื่นในห้องที่ 3-4 (ตัวอย่างที่ 3) ทั้งนี้เพื่อให้ประโยคมีลักษณะเป็นประโยคตอบ ผู้วิจัยจึงได้ทำการปรับเปลี่ยนโน้ตในช่วงท้ายของประโยคเล็กน้อย ต่อมาในห้องที่ 5-8 ผู้วิจัยได้นำหน่วยทำนองย่อย (Fragment) ของโมทีฟ A บางส่วนมาพัฒนาด้วยวิธีการพลิกกลับ (ตัวอย่างที่ 4) ในห้องที่ 9-16 ผู้วิจัยได้นำทำนองในห้องที่ 1-8 มาเล่นซ้ำอย่างตรงไปตรงมายกเว้นห้องที่ 16 ซึ่งผู้วิจัยได้ปรับโน้ตจากโน้ต F เป็นโน้ต Eb เพื่อให้ประโยคมีน้ำหนักมากกว่า อาจกล่าวได้ว่าทำนองหลัก A ประกอบด้วยประโยคใหญ่ 2 ประโยค ประโยคละ 8 ห้อง

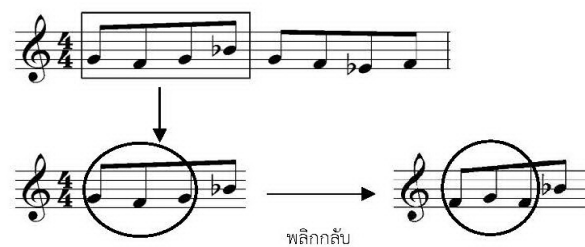
ตัวอย่างที่ 2 ทำนองหลัก A



ตัวอย่างที่ 3 แนวคิดการพัฒนาทำนองหลัก A ในช่วงห้องที่ 1-4

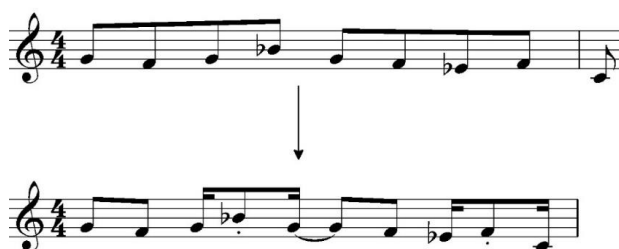


ตัวอย่างที่ 4 แนวคิดการพัฒนาทำนองหลัก A ในช่วงห้องที่ 5-8



โมทีฟ A' ถูกพัฒนามาจากโมทีฟ A โดยผู้วิจัยพัฒนาให้โมทีฟ A' ให้มีรูปแบบเป็นลักษณะจังหวะขัด (Syncopation) และใช้กลุ่มโน้ตจากบันไดเสียง Eb เมเจอร์เพนตาโทนิคเช่นเดียวกับโมทีฟ A

ตัวอย่างที่ 5 แนวคิดการสร้างโมทีฟ A'



ในลำดับถัดมาผู้วิจัยได้นำผู้ได้นำโมทีฟ A' มาพัฒนาจนกลายเป็นทำนองหลัก A' ซึ่งมีความยาวทั้งหมด 8 ห้อง (ตัวอย่างที่ 6) โดยในห้องที่ 1-2 เป็นการนำหน่วยทำนองย่อยของโมทีฟ A' ในห้องที่ 3 มาใช้ ต่อมาในห้องที่ 5-8 เป็นนำทำนองในห้องที่ 1-4 มาปรับเปลี่ยนขึ้นคู่และรูปแบบจังหวะเล็กน้อยโดยยังคงแนวคิดเดิม

ตัวอย่างที่ 6 ทำนองหลัก A'



เพื่อสร้างความรู้สึกให้ทำนองเพลงเหมือนถูกขับเคลื่อนไปข้างหน้ามากขึ้น รวมไปถึงสร้างความรู้สึกแตกต่างและเพิ่มความน่าสนใจให้กับบทประพันธ์ ผู้วิจัยจึงได้สร้างทำนองหลัก B (ตัวอย่างที่ 7) โดยกำหนดให้ทำนองดังกล่าวมีความหนาแน่นหนาแน่นของจังหวะ (Rhythmic density) มากกว่าทำนองหลัก A และทำนองหลัก A'

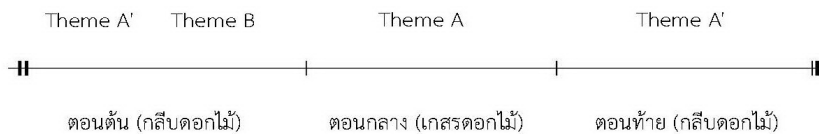
ตัวอย่างที่ 7 ทำนองหลัก B



การออกแบบโครงสร้างหลักโดยรวมของบทประพันธ์

ดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวไปเบื้องต้นว่าบทประพันธ์มีที่มาจากมนต์ศน์ของดอกไม้ จากแนวคิดสำคัญนี้ ผู้วิจัยจึงได้กำหนดส่วนประกอบของบทประพันธ์ไว้สองส่วนคือส่วนของเกสร และกลีบดอกไม้เพื่อใช้เป็นแนวคิดสำหรับการออกแบบโครงสร้างบทประพันธ์ ผู้วิจัยสร้างทำนองหลัก A ซึ่งเกิดจากนำทำนองเพลงไทย *คำหวาน* มาดัดแปลงดังที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้น โดยทำนองดังกล่าวมีความอ่อนหวาน และมีอัตราความเร็ว (Tempo) ที่ช้า ผู้วิจัยได้จัดวางทำนองหลัก A ไว้ที่ตอนกลางของบทประพันธ์เพื่อเป็นตัวแทนของเกสรดอกไม้ จากนั้นผู้วิจัยกำหนดให้ทำนองหลัก A' อยู่ในตอนต้นและตอนท้ายของบทประพันธ์ โดยบริเวณดังกล่าวผู้วิจัยกำหนดให้มีอัตราความเร็วที่มากกว่าช่วงกลางบทประพันธ์เพื่อใช้เป็นตัวแทนของกลีบดอกไม้ที่ห่อหุ้มเกสรเอาไว้ นอกจากนี้แล้วผู้วิจัยยังแทรกทำนองหลัก B ไว้ในตอนต้นเพื่อสร้างความรู้สึกแตกต่างระหว่างกลีบดอกไม้ในตอนต้นและตอนท้าย (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 8 โครงสร้างหลักโดยรวมของบทประพันธ์



แนวคิดเบื้องต้นในการสร้างเสียงประสาน

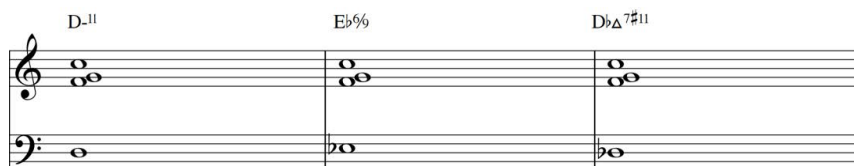
แนวความคิดหลักของการสร้างเสียงประสานซึ่งเป็นในตอนต้นและตอนท้าย ผู้วิจัยได้นำโน้ต G C และโน้ต F จากทำนองหลัก A ซึ่งอยู่ในบันไดเสียง Eb เพนตาโทนิคมาใช้เป็นกลุ่มโน้ตหลักในการสร้างเสียงประสาน จะเห็นได้ว่ากลุ่มโน้ตดังกล่าวมีลักษณะเป็นทริยแอดคูสี้และเป็นกลุ่มโน้ตที่มีความสัมพันธ์คู่สี่-ห้า ทั้งนี้ผู้วิจัยมิได้นำทริยแอดคูสี้มาใช้โดยตรงเพียงแต่ได้นำเอาลักษณะของความสัมพันธ์เป็นคู่สี่-ห้ามาใช้เป็นแนวความคิดในการสร้างเสียงประสาน (ตัวอย่างที่ 9)

ตัวอย่างที่ 9 กลุ่มโน้ตหลักในการสร้างเสียงประสาน



เมื่อได้กลุ่มโน้ตดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้นรวมเข้าโน้ตเบสต่างๆ เคลื่อนที่ขึ้นลงครึ่งและหนึ่งเสียงจึงทำให้เกิดเป็นคอร์ดดังตัวอย่างที่ 10

ตัวอย่างที่ 10 แนวคิดหลักด้านเสียงประสาน



ในช่วงกลางของบทประพันธ์ ผู้วิจัยสร้างการดำเนินคอร์ดโดยมุ่งเน้นคอร์ดโทนิคมีความสำคัญและความชัดเจนมากกว่าในตอนต้น แต่ไม่ได้มีได้ยึดหลักการเสียงประสานเสียงตามแบบแผนอย่างเคร่งครัด (ตัวอย่างที่ 11)

ตัวอย่างที่ 11 ทำนองและทางเดินเสียงประสานตอนกลาง



สรุปและอภิปรายผล

บทประพันธ์เพลงออเรียนทอลฟลาวเวอร์สำหรับบิกแบนด์ เกิดขึ้นจากแรงบันดาลใจที่ผู้วิจัยต้องการนำเอาความรู้สึกประทับใจที่มีต่อเพลงไทยคำหวาน บรรยายเปรียบเปรยว่าเป็นดังความงดงามของดอกไม้ ผสมผสานกับความซาบซึ้งและความตระหนักถึงคุณค่าที่ผู้วิจัยมีต่อดนตรีไทย จากแนวคิดสำคัญดังกล่าวผู้วิจัยจึงได้สร้างทำนองหลักของบทประพันธ์จากนำทำนองเพลงไทยคำหวานมาดัดแปลง และใช้ทำนองหลักดังกล่าวเป็นแนวคิดสำคัญไปพัฒนาในส่วนอื่นๆ จากการศึกษาและค้นคว้าผู้วิจัยได้บรรลุตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ทั้งหมดโดยสามารถสรุปได้ดังนี้

บทประพันธ์เพลงออเรียนทอลฟลาวเวอร์สำหรับบิกแบนด์บทนี้ มีทำนองหลักอันเกิดจากการนำทำนองเพลงไทยคำหวานมาดัดแปลงที่ชัดเจนและยังถูกนำไปใช้เป็นแนวคิดสำคัญในพัฒนาบทประพันธ์เพลงในมิติต่างๆ ได้อย่างลงตัวและมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันตลอดทั้งบทประพันธ์จากการใช้แนวคิดโดยสรุปดังนี้

1. ผู้วิจัยสร้างทำนองหลัก A ด้วยโมทีฟอันเกิดจากการนำทำนองเพลงไทยคำหวานมาดัดแปลงโดยวิธีการพลิกกลับ (Inverted) และวิธีพลิกกลับถอยกลับ (Retrograde Inversion) ในเบื้องต้น จากนั้นจึงนำโมทีฟและทำนองหลักดังกล่าวมาเป็นแนวคิดสำคัญในการพัฒนาทำนองอื่นๆ โดยคำนึงถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันเป็นอันดับแรก

2. ผู้วิจัยใช้โมทีฟของดอกไม้ในการออกแบบโครงสร้างโดยรวมของบทประพันธ์ มีส่วนประกอบสำคัญทั้งหมดสองส่วนคือเกสรและกลีบดอกไม้ เมื่อได้แนวความคิดเกี่ยวกับโครงสร้างดังกล่าวแล้ว ผู้วิจัยได้นำทำนองหลัก A มาจัดวางตอนกลางของบทประพันธ์เพื่อเป็นตัวแทนของเกสรดอกไม้จากนั้นผู้วิจัยได้นำทำนองหลัก A' ซึ่งเกิดจากการนำทำนองหลัก A เป็นแนวคิดสำคัญในการพัฒนามาจัดวางให้ทำนองหลักดังกล่าวอยู่ที่ตอนต้นและตอนท้ายของบทประพันธ์เพื่อเป็นตัวแทนของกลีบดอกไม้ที่ห่อหุ้มเกสรเอาไว้ นอกจากนี้แล้วผู้วิจัยยังแทรกทำนองหลัก B ไว้ในตอนต้นเพื่อสร้างความรู้สึกแตกต่างระหว่างตอนต้นและตอนท้าย

3. การสร้างเสียงประสานในตอนต้นและตอนท้ายของบทประพันธ์มีแนวคิดสำคัญจากการใช้กลุ่มโน้ตแนวคิดสำคัญมาจากการกำหนดทริยแอดจากโน้ต G C F ซึ่งเป็นกลุ่มโน้ตที่มีความสัมพันธ์คู่สี่-ห้าขึ้นแล้วจึงเติมโน้ตเบสเพิ่มในภายหลังเพื่อสร้างคอร์ดต่างๆ โดยโน้ตเบสดังกล่าวผู้วิจัยได้พิจารณาถึงความเหมาะสมและสีสันของคอร์ดในภาพรวม ส่วนเสียงประสานในตอนกลางมีแนวคิดมาจากใช้ความสัมพันธ์ V-I รวมถึงองค์ประกอบอื่นๆ เพื่อให้คอร์ดโทนิคมีความสำคัญและความชัดเจนมากกว่าในตอนต้นและตอนท้าย แต่ไม่ได้ยึดหลักการเสียงประสานเสียงตามแบบแผนอย่างเคร่งครัด เสียงประสานช่วงบรรเลงคีตปฏิภาณในตอนต้นมีแนวคิดจากการกำหนดคอร์ดไมเนอร์ทบเก้าทั้งหมด 4 คอร์ด และกำหนดให้โน้ตพื้นต้นของสามคอร์ดแรกเคลื่อนที่เป็นคู่สามไมเนอร์ จากนั้นในคอร์ดที่สี่ผู้วิจัยกำหนดให้โน้ตพื้นต้นของคอร์ดเคลื่อนที่ลงหนึ่งเสียง เพื่อให้โน้ตดังกล่าวเคลื่อนที่เป็นคู่สามเมเจอร์เมื่อวนกลับไปทีโน้ตพื้นต้นในคอร์ดที่หนึ่ง

4. แนวคิดการสร้างทำนองรองมีที่มาการประยุกต์ใช้ลีลาสอดประสานแนวทำนองในดนตรีแจ๊สเป็นแนวคิดสำคัญในการประพันธ์โดยคำนึงถึงความสอดคล้องระหว่างทำนองทั้งสอง และประพันธ์ให้ทำนองรองมีลักษณะเป็นประโยคถาม-ตอบสอดคล้องกับทำนองหลัก นอกจากนี้ยังมีการนำเอาทำนองหรือแนวคิดอื่นๆ ที่เคยถูกนำเสนอไปแล้วในมิติอื่นๆ กลับมาใช้ในมิติของทำนองรองตลอดทั้งบทประพันธ์เพื่อสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

5. การเรียบเรียงเสียงวงดนตรี ผู้วิจัยกำหนดให้ทรัมเป็ตและอัลโตแซกโซโฟนมีบทบาทสำคัญในการบรรเลงทำนองหลัก ส่วนทำนองประสานคู่สี่ถูกบรรเลงโดยทรมโบนและเทเนอร์แซกโซโฟน ในด้านทำนองรองผู้วิจัยได้ใช้เครื่องหลากหลายชนิดและยังได้แบ่งกลุ่มเครื่องดนตรีเพื่อบรรเลงทำนองดังกล่าวให้มีลักษณะที่ตอบโต้สลับกันระหว่างกลุ่ม การวางแผนเสียงระยะกว้างถูกนำมาใช้เป็นแนวคิดสำคัญในการสร้างเสียงประสานตลอดทั้งบทประพันธ์ ผู้วิจัยกำหนดให้กลุ่มทรมโบนเป็นกลุ่มเครื่องดนตรีหลักในการบรรเลงเสียงประสานและยังได้กำหนดให้เบสทรมโบนและบาริโตนแซกโซโฟนบรรเลงโน้ตพื้นต้นของเสียงประสานเพื่อสร้างความชัดเจนและแข็งแรง นอกจากนี้ผู้วิจัยยังใช้การแบ่งทำนองต่างๆ ออกเป็นประโยคสั้นๆ และแบ่งกลุ่มเครื่องดนตรีเพื่อบรรเลงประโยคนั้นๆ ทั้งในมิติของการบรรเลงสอดรับกันในทันที หรือการบรรเลง

ตอบโต้กันระหว่างกลุ่มเครื่องดนตรีเพื่อเป็นสับเปลี่ยนสีเสียงและสร้างความน่าสนใจให้การบรรเลงในช่วงนั้นๆ นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้ใช้การเพิ่มจำนวนเครื่องดนตรีในการบรรเลงทำนองและเสียงประสานต่างๆ โดยจะเริ่มจากการใช้เครื่องดนตรีน้อยชิ้นจากนั้นจึงเพิ่มจำนวนเครื่องดนตรีให้มากขึ้นตามลำดับเพื่อให้ได้น้ำเสียงที่หนาขึ้นรวมถึงเป็นการเพิ่มความเข้มข้นเสียงขึ้นทีละน้อย

การเผยแพร่บทประพันธ์

บทประพันธ์เพลง*ออเรียนทอลฟลาวเวอร์สำหรับบิกแบนด์* ได้นำออกแสดงต่อสาธารณชน ในงานระดับประเทศและระดับนานาชาติๆ ดังนี้

1. เทศการดนตรีแจ๊สนานาชาติเพื่อการเรียนรู้ (Thailand International Jazz Conference) บรรเลงโดยวงแจ๊สออร์เคสตราแห่งมหาวิทยาลัยรังสิต (Rangsit University Jazz Orchestra) เมื่อวันที่ 27 มกราคม ปี พ.ศ. 2561 ณ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล โดยมีอาจารย์อานุภาพ คำมา เป็นผู้ควบคุมวง ผู้เข้าชมโดยประมาณ 500 คน และเผยแพร่ผ่านสื่อออนไลน์ <https://www.youtube.com/watch?v=F778RL1FzRo>

2. งานมันเดย์ไนท์ไลฟ์ครั้งที่ 7 (Monday Night Live Part VII) บรรเลงโดยวงแจ๊สออร์เคสตราแห่งมหาวิทยาลัยรังสิต เมื่อวันที่ 26 มีนาคม ปี พ.ศ. 2561 ณ อาคารสุริยเทพ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต โดยมีอาจารย์อานุภาพ คำมา เป็นผู้ควบคุมวง ผู้เข้าชมโดยประมาณ 500 คน

ดังนั้นบทประพันธ์เพลง*ออเรียนทอลฟลาวเวอร์สำหรับบิกแบนด์* ประสบผลสำเร็จตามวัตถุประสงค์และขอบเขตในการวิจัยที่กำหนดไว้อย่างสมบูรณ์ และเนื่องด้วยการที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาลักษณะของทำนองเพลงไทย*คำหวาน* ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง เทคนิคการประพันธ์รวมถึงแนวคิดและตัวอย่างผลงานจากนักประพันธ์ดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียงในปัจจุบันจากหลายแหล่งข้อมูล จึงทำให้ผู้วิจัยเกิดความรู้ความเข้าใจอันเป็นประโยชน์ในนำไปถ่ายทอดให้แวดวงวิชาการ ผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่าบทประพันธ์เพลง*ออเรียนทอลฟลาวเวอร์สำหรับบิกแบนด์* จะสามารถใช้เป็นตัวอย่างให้แก่ผู้ที่สนใจการประพันธ์และนักวิชาการดนตรีแจ๊ส เพื่อพัฒนาต่อยอดการประพันธ์ดนตรีแจ๊สที่มีแนวคิดสำคัญจากทำนองเพลงไทย พร้อมทั้งเป็นบทประพันธ์เพลงที่มีส่วนช่วยให้ผู้ฟังได้ตระหนักและเห็นคุณค่าถึงความงามของทำนองเพลงไทยต่อไป

รายการอ้างอิง

ซัน ศิลปบรรเลง, คุณหญิง และลิขิต จินดาวัฒน์. (2521). *ดนตรีไทยศึกษา*. กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2552). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์* (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

ธีรัช เล่าห์วีระพานิช. (2562). *ทฤษฎีดนตรีแจ๊สและการอิมโพรไวส์*. กรุงเทพฯ: ธนาเพรส.

รายการอ้างอิง (ต่อ)

Goldstein, Gill. (1993). *Jazz Composer's Companion*. Rottenburg, DE: Advance Music.

Herborn, Peter. (2010). *Jazz Arranging Jazz Arrangement*. Hechingen, DE: Advance Music.

Kennan, Kent. (1999). *Counterpoint*, 4thed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.

Pease, Ted. (2003). *Jazz Composition Theory and Practice*. Boston: Berklee Press.

Tanner, Paul O. W., Megill, David W., & Gerow, Maurice. (2001). *Jazz*, 9thed. New York: Mc Graw Hill.

การประพันธ์เพลง “CLARINET EVOLUTION” สำหรับคลาริเน็ตและคอมพิวเตอร์ดนตรี

MUSIC COMPOSITION “CLARINET EVOLUTION” FOR CLARINET AND COMPUTER MUSIC

อักรพล เดชวัชรนนท์¹

Akkarapon Dejjwacharanon

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาเทคนิคและวิธีการประพันธ์เพลงสำหรับคลาริเน็ตและคอมพิวเตอร์ดนตรี และนำเสนอแนวคิดในการประพันธ์เพลง Clarinet Evolution สำหรับคลาริเน็ตและคอมพิวเตอร์ดนตรี โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) จากการศึกษาข้อมูลเอกสาร และการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านการประพันธ์เพลงและดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ ผลการวิจัยพบว่า การประพันธ์บทเพลง Clarinet Evolution เป็นการสร้างสรรค์ในลักษณะดนตรีร่วมสมัย โดยใช้คอมพิวเตอร์ในการสร้างเสียงสังเคราะห์เพื่อบรรเลงเป็นดนตรีประกอบให้กับคลาริเน็ต การประพันธ์เพลงประกอบด้วย 3 ขั้นตอนคือ 1) การสร้างทำนองของคลาริเน็ต 2) การเลือกใช้เทคนิคการบรรเลงคลาริเน็ต และ 3) การประพันธ์แนวคอมพิวเตอร์ดนตรีบรรเลงประกอบ การประพันธ์เลือกใช้เทคนิคของการบรรเลงคลาริเน็ตที่เหมาะสม ได้แก่ เทคนิคเสียงควบ เทคนิค Overtone Glissandi เทคนิคการรัวลิ้น เทคนิค Slap Tonguing เทคนิคเสียงลม เทคนิค Teeth Tone และ เทคนิคการกดคีย์ รวมถึงการใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์ในการสร้างเสียงสังเคราะห์โดยใช้เครื่องมือการดัดแปลงสัญญาณเสียงผ่านเอฟเฟค Filter เอฟเฟค Delay & Echo เอฟเฟค Reverberation และ เอฟเฟค Modulation ผลงานประพันธ์ในลักษณะใหม่นี้ เป็นการเปิดโลกทัศน์แก่บทเพลงสำหรับคลาริเน็ต และเป็นวิธีการนำเสนอผลงานดนตรีในรูปแบบใหม่ที่ผสมผสานเสียงธรรมชาติและเสียงสังเคราะห์ไว้ด้วยกัน

คำสำคัญ: การประพันธ์เพลง, คลาริเน็ต, คอมพิวเตอร์ดนตรี

¹อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

Abstract

This research article aimed to study music composition techniques and methods for clarinet and computer music, including the presentation of Clarinet Evolution composition concepts for clarinet and music computers. The research used qualitative research methodology, collected the document data, and interviewed experts in music composition and electronic music. The study revealed that Clarinet Evolution was a piece of contemporary music using the computer to create sound accompanied by the clarinet. Three steps of the composition consist of 1) creating the clarinet main melody 2) selecting clarinet techniques and 3) composing the computer musical line. The composition used suitable clarinet techniques including Overtone Glissandi, Flutter Tonguing, Slap Tonguing, Air Sound, Teeth Tone, and Key Clicks. The computer program was used to create synthesizer sounds by using music transducer tools including Filter Effect, Delay & Echo Effect, Reverberation Effect, and Modulation Effect. As a new musical composition created a worldwide composition of music for the clarinet, it was also a new manner of presenting music that combined nature and synthesizer sounds.

Keywords: Music composition, Clarinet, Computer music

บทนำ

เมื่อเข้าสู่ศตวรรษที่ 20 ดนตรีอิเล็กทรอนิกส์หรือดนตรีที่สร้างโดยคอมพิวเตอร์ (Computer Music) เทคโนโลยีคอมพิวเตอร์ได้เริ่มพัฒนาในขณะที่มีการพัฒนาดนตรีโมเดิร์น (Modern Music) ดนตรีไฟฟ้า และเสียงสังเคราะห์ (Synthesizer) ควบคู่กันเป็นเส้นขนาน จนนำไปสู่การใช้คอมพิวเตอร์ในการพัฒนาดนตรีไฟฟ้าและดนตรีสังเคราะห์โดยผู้สร้างได้ใช้คอมพิวเตอร์พัฒนา ภาษาโปรแกรมเพลง (Musical Programming Language) และกระบวนการสำหรับการนำเสียงสังเคราะห์ส่งสัญญาณดิจิทัลนำไปสู่เสียงที่ได้ยิน (Thom Holmes. 2016, หน้า 293)

ดนตรีที่สร้างโดยคอมพิวเตอร์นั้นได้ขยายขอบเขตหรือข้อจำกัดของจินตนาการของผู้ประพันธ์เพลงยุคใหม่ จากต้นกำเนิดของเสียงโดยธรรมชาติไปสู่เสียงสังเคราะห์ที่นอกเหนือจากความเป็นธรรมชาติ ยังมีจุดมุ่งหมายในการสร้างบรรยากาศใหม่ เปรียบเหมือนการท่องเที่ยวไปในโลกที่ไม่เคยไป ในฐานะนักคลาริเน็ตและนักวิชาการดนตรี ผู้วิจัยต้องการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ที่หวังว่าจะช่วยนำพาเสียงและสุนทรียะของคลาริเน็ตไปสู่โลกที่อยู่นอกกรอบขอบเขตเดิม โดยใช้คอมพิวเตอร์ดนตรีบรรเลงประกอบและทำหน้าที่เป็นตัวช่วยในการนำเสนอความหลากหลายของเสียง จากเสียงธรรมชาติของคลาริเน็ตไปสู่เสียงสังเคราะห์ การนำเครื่องดนตรีที่มีแนวคิดและวิธีการสร้างเสียงแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง หรือการนำเครื่องดนตรีที่กำเนิดจากโบราณ

กับเครื่องดนตรีในยุคใหม่ดังเช่นคลาริเน็ตกับคอมพิวเตอร์ ผู้วิจัยต้องการนำเสนอความเชื่อมโยงของเสียงที่มีที่มาแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง

งานวิจัยที่เป็นงานประพันธ์เพลงสำหรับคลาริเน็ตและคอมพิวเตอร์ดนตรีชิ้นนี้ ผู้วิจัยต้องการนำเสนอแนวทางการประพันธ์เพลงและบรรเลงดนตรีในยุคปัจจุบันที่ใช้เทคโนโลยีหรือคอมพิวเตอร์บรรเลงประกอบ โดยการสร้างเสียงสังเคราะห์มาประชันกับคลาริเน็ต ในส่วนของคลาริเน็ตผู้วิจัยได้เลือกใช้เทคนิคการเล่นที่มีผลต่อสีสันทันและลักษณะของเสียงที่หลากหลาย เพื่อให้ภาพลักษณ์ของดนตรียุคใหม่ชัดเจนและสอดคล้องกับเสียงสังเคราะห์ของคอมพิวเตอร์ดนตรี เปิดโลกทัศน์ของผู้ฟังให้เข้าถึงวิวัฒนาการของเสียงและบทเพลงในยุคปัจจุบันที่เดินทางไปสู่เสียงแห่งอนาคต

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาเทคนิคและวิธีการประพันธ์เพลงสำหรับคลาริเน็ตและคอมพิวเตอร์ดนตรี
2. เพื่อนำเสนอแนวคิดในการประพันธ์เพลง Clarinet Evolution สำหรับคลาริเน็ตและคอมพิวเตอร์ดนตรี

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยฉบับนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ดำเนินการศึกษาค้นคว้าข้อมูลเอกสาร และการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านการประพันธ์เพลงและดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ เพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์และนำผลที่ได้มาประพันธ์เป็นบทเพลง Clarinet Evolution

ผลการวิจัย

บทประพันธ์ Clarinet Evolution ที่ประพันธ์ขึ้นใหม่นี้มีการสื่อสารถึงผู้ฟังโดยใช้เสียงธรรมชาติจากเครื่องดนตรีบีแฟล็ตคลาริเน็ต (Clarinet in Bb) เสียงสังเคราะห์โดยคอมพิวเตอร์ และเสียงที่เกิดจากการนำเสียงของคลาริเน็ตมาดัดแปลงโดยโปรแกรมในคอมพิวเตอร์ทำให้เกิดเสียงใหม่ เสียงเหล่านี้ถูกนำเสนอผ่านส่วนประกอบพื้นฐาน บันไดเสียง และทำนองของดนตรีไปจนถึงส่วนประกอบที่เป็นนามธรรมหรือลักษณะของดนตรีพื้นผิว (Texture Music) ด้วยลักษณะของดนตรีจากเครื่องดนตรีคลาสสิกผนวกกับกับคอมพิวเตอร์ดนตรีที่สร้างเสียงสังเคราะห์และเอฟเฟค (Effect) จะสร้างบรรทัดฐานของสุนทรียะใหม่ให้แก่ผู้ฟังดนตรี

1. แนวคิดในการประพันธ์เพลง Clarinet Evolution

แนวคิดของการประพันธ์เพลง Clarinet Evolution ผู้วิจัยต้องการนำเสนอเรื่องราวของวิวัฒนาการของคลาริเน็ตผ่านการศึกษาโดยใช้ลักษณะและรูปแบบของเสียง (Sound Characteristic) เป็นสัญลักษณ์ของกาลเวลาและวิวัฒนาการของคลาริเน็ต อย่างไรก็ตามผู้วิจัยมิได้มุ่งหวังให้ผู้ฟังทุกท่านจำเป็นต้องมีความรู้เรื่องประวัติและวิวัฒนาการของคลาริเน็ตหากแต่ผู้วิจัยมีจุดมุ่งหมายให้ผู้ฟังได้จินตนาการถึงการเดินทางของคลาริเน็ตโดยตลอดแล้วแต่ผู้ฟังจะจินตนาการ โดยบทเพลงแบ่งเป็น 3 ช่วง

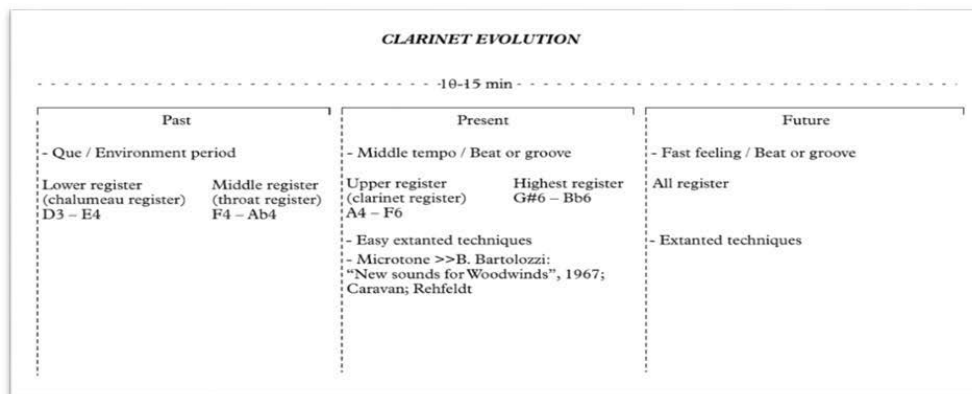
ช่วงที่ 1 ผู้วิจัยได้ศึกษาประวัติของคลาริเน็ตโดยรูปแบบของคลาริเน็ตในปัจจุบันได้พัฒนามาจากยุคบาโรก (ค.ศ. 1600-1750) บรรพบุรุษของคลาริเน็ตคือเครื่องดนตรีที่มีชื่อว่า ซาลูโม (Chalumeau) โดยลักษณะของปีซาลูโมนั้นลำตัว (Body) คล้ายรีคอร์ดอร์ (Recorder) แต่จะแตกต่างกันที่ซาลูโมนั้นมีปากเป่าในลักษณะที่คล้ายคลาริเน็ตในปัจจุบัน ต้องใช้ลิ้นเดี่ยว (Single Reed) ในการกำเนิดเสียง ช่วงเสียงของปีซาลูโมไม่เกิน 1 อ็อกเทฟ (Octave) หากเปรียบเทียบกับช่วงเสียงของคลาริเน็ตในปัจจุบันจะตรงกับช่วงเสียงต่ำที่เรียกว่า ช่วงเสียงซาลูโม (Chalumeau Register) อยู่ระหว่างเสียง E3-Bb4 ของคลาริเน็ต ปัจจุบัน ลักษณะของเสียงมีความทุ้ม นุ่มนวลและหนักแน่น ผู้วิจัยเลือกใช้ช่วงเสียงนี้ในการเริ่มต้นส่วนแรกของบทเพลง

ช่วงที่ 2 การพัฒนาของคลาริเน็ตนั้นมีหลากหลายแต่สามารถจำแนกได้เป็น 2 รูปแบบคือจากประเทศเยอรมนีที่พัฒนาคลาริเน็ตแบบโอเลอร์ (Oehler Clarinet) และประเทศฝรั่งเศสที่พัฒนาคลาริเน็ตระบบโบห์ม (Boehm System Clarinet) โดยคลาริเน็ตแบบโอเลอร์นั้นพัฒนามาก่อนจะมีลักษณะของเสียงที่เล็ก ใส ก้องกังวาน แต่เปี่ยมไปด้วยความสุกและฮาโมนี (Harmony) ที่เต็มเปี่ยม นับเป็นเสียงคลาริเน็ตที่ไพเราะที่สุด ผู้วิจัยใช้ลักษณะของเสียงโดยจินตนาการเสียงคลาริเน็ตแบบโอเลอร์ ช่วงเสียงที่ใช้จะเริ่มในช่วงช่วงเสียงที่สูงขึ้น (Upper register) และช่วงเสียงสูง (Highest register) และเทคนิคที่ไม่ยากจนเกินไปเพื่อจำลองการใช้ระบบนิ้วของคลาริเน็ตแบบโอเลอร์

ช่วงที่ 3 ผู้วิจัยใช้ลักษณะของเสียงคลาริเน็ตระบบโบห์มของประเทศฝรั่งเศส คือคลาริเน็ตที่ใช้กันแพร่หลายที่สุดในปัจจุบัน ลักษณะเฉพาะตัวของเสียงมีความพลิ้วไหว คล่องตัวและยืดหยุ่น สามารถเล่นในทุกช่วงเสียงได้อย่างคล่องแคล่ว รวดเร็ว (Fast Feeling)

ผู้วิจัยจินตนาการถึงเสียงคลาริเน็ตที่มีความหลากหลายและมีได้มีหน้าที่ในการสร้างความไพเราะของน้ำเสียงและทำนองแต่เพียงเท่านั้น แต่ยังสร้างบรรยากาศที่หลากหลายด้วยเช่นกัน ในช่วงสุดท้ายของบทเพลง ผู้วิจัยใช้คอมพิวเตอร์ดนตรีและโปรแกรมในการแปลงเสียงและบิดเสียงคลาริเน็ตให้มีความล้าสมัย สื่อถึงวิวัฒนาการที่ไม่หยุดอยู่กับที่ ชวนให้ผู้ฟังได้จินตนาการถึงเสียงคลาริเน็ตในอนาคต

ตัวอย่างที่ 1 โครงสร้างของบทประพันธ์ Clarinet Evolution

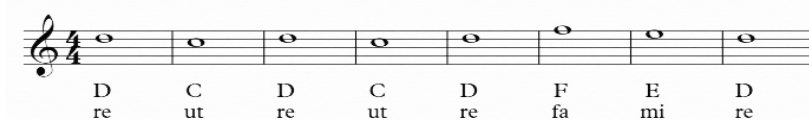


2. ขั้นตอนในการประพันธ์

2.1 การสร้างทำนองหลักของคลาริเน็ต

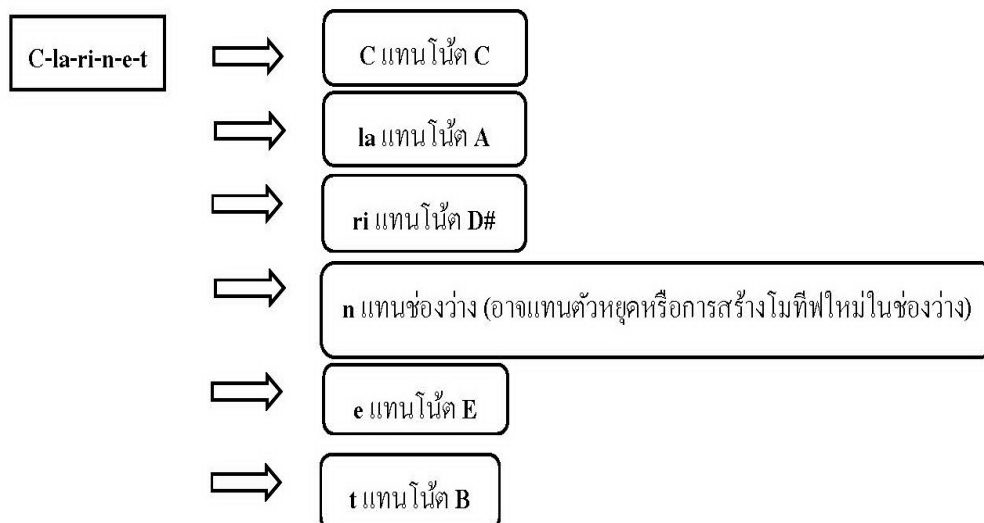
ผู้วิจัยคิดค้นแนวทำนองหลักโดยใช้แนวคิดของเทคนิคการประพันธ์เพลงที่นิยมในศตวรรษที่ 16 คือเทคนิค ซอจเจตโตคาว่าโต (Soggetto dalle Voca) คือการนำทำนองหลักมาจากเสียงสระของคำ หรือประโยคเพลง โดยให้เสียงสระแต่ละตัวถูกแทนด้วยเฮกซะคอร์ด (Hexachord) (ศศิ พงศ์สรายุทธ์, 2556, หน้า 120) ประกอบด้วยโน้ตตัว อุท (หรือโด) เร มี ฟา ซอล ลา (ut, re, mi, fa, sol, la)

ตัวอย่างที่ 2 เทคนิคซอจเจตโตคาว่าโต



ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดของเทคนิคซอจเจตโตคาว่าโตในการสร้างทำนองหลักที่เป็นแก่นของบทประพันธ์ โดยเชื่อมโยงกับคำว่า Clarinet (คลาริเน็ต) แบ่งออกเป็นโน้ต 5 ตัว และ 1 ช่องว่าง โดยคิดตามตัวอักษร สระ และคำ ดังนี้

ตัวอย่างที่ 3 การใช้เทคนิคซอจเจตโตคาว่าโต



2.2 การเลือกใช้เทคนิคการบรรเลงคลาริเน็ต

ด้วยบทประพันธ์เป็นบทประพันธ์ในยุคปัจจุบันที่วิวัฒนาการของเทคนิคการบรรเลงคลาริเน็ตมาได้ไกลและหลากหลาย ผู้วิจัยจึงต้องทดลองเทคนิคต่างๆ ด้วยตนเองและคัดเลือกเทคนิคที่เหมาะสมกับบทเพลง โดยแนวคิดในการเลือกเทคนิคคือการสร้างเสียงใหม่ให้เกิดความรู้สึกถึงความแตกต่างของยุคก่อน ยุคปัจจุบัน และจินตนาการถึงเสียงในอนาคต เทคนิคส่วนใหญ่คือเทคนิคการบรรเลงสมัยใหม่ที่มีแนวคิดในการปรับเสียงคลาริเน็ตให้ต่างไปจากเดิม เพื่อสร้างสีสันใหม่ที่หลากหลายให้กับบทเพลง ผู้วิจัยได้เลือกใช้เทคนิคคลาริเน็ตดังนี้

2.2.1 เทคนิคนิกเสียงควบ (Multiphonics)

เสียงควบ (Multiphonics) คือการสร้างเสียงให้เกิดขึ้นพร้อมกันหลายเสียง โดยทั่วไปสามารถสร้างเสียงควบได้จากเครื่องดนตรีที่เล่นได้ทีละโน้ต เช่น เครื่องที่อยู่ในตระกูลลมไม้ ได้แก่ คลาริเน็ต ฟลูต โอโบ และบาสซูน เป็นต้น (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554, หน้า 45) การสร้างเสียงควบในเครื่องลมไม้สามารถทำได้โดยการเปลี่ยนรูปปากหรือการจัดการแรงบีบให้อยู่ในตำแหน่งที่เหมาะสมผนวกกับการกำหนดการกดนิ้วให้อยู่ในตำแหน่งที่เอื้อต่อการเกิดเสียงควบ ผู้วิจัยใช้เทคนิคเสียงควบในการประพันธ์เพลงชิ้นนี้ โดยพัฒนามาจากการสร้างแบบฝึกหัด Etude สำหรับคลาริเน็ตของผู้วิจัยเอง

2.2.2 Overtone Glissandi

อนุกรมเสียง (Overtone Series) คือรูปแบบของโน้ตที่เกิดขึ้นจากโน้ตตัวต่ำที่สุด เรียกว่า โน้ตฐาน (Fundamental Note/ Tone) (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554, หน้า 143) เทคนิค Overtone Glissandi เป็นลักษณะการรูดเสียงอย่างรวดเร็วโดยผ่านอนุกรมของเสียงโน้ตฐาน ทำให้มิติของเสียงจะแตกต่างจากการใช้เทคนิครูดเสียง (Glissando) ปกติซึ่งจะได้ยินเพียงเสียงหลักเสียงเดียวเท่านั้น ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจในแนวคิดของเทคนิคนี้มาจากผลงานการเพลง Refract ประพันธ์โดยนักประพันธ์เพลงชาวไทย กัมปนาท จันธิมา

2.2.3 การร้วลิ้น (Flutter Tonguing)

การร้วลิ้น คือเทคนิคการเป่าลม ผนวกกับเหมือนการออกเสียง “ร” (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554, หน้า 135) เทคนิคนี้สำหรับคลาริเน็ตต้องอาศัยการดันลมที่เร็วและสม่ำเสมอในการพองการออกเสียง “ร” ให้สม่ำเสมอ การเล่นเทคนิคนี้ในคลาริเน็ตต้องอาศัยการฝึกฝน เป็นเทคนิคที่ค่อนข้างยากสำหรับผู้ใช้ออกเสียง “ร” ไม่ถนัด ผู้วิจัยทดลองเล่นเทคนิคนี้และค้นพบว่ารูปปากของการเป่าคลาริเน็ตนั้นควรใช้การออกเสียงคำว่า “รู” จะเหมาะสมกับลักษณะรูปปาก (Embouchure) ของการเป่าคลาริเน็ต

2.2.4 Slap Tonguing

เทคนิค Slap Tonguing คือการสร้างสัญญาณกระหว่างลิ้นของผู้เล่น (Tongue) และลิ้นคลาริเน็ต (Reed) โดยการทาบลิ้นของผู้เล่นแนบไปกับลิ้นคลาริเน็ต จากนั้นดึงช่วงกลางลิ้นกลับโดยปลายลิ้นและโคนลิ้นยังสัมผัสลิ้นคลาริเน็ตอยู่ จนเกิดสัญญาณจากนั้นชักลิ้นของผู้เล่นกลับอย่างรวดเร็วผนวกกับการเป่าลม สร้างเสียงคล้ายเสียงตบมือ ผ่านคลาริเน็ต เทคนิคนี้คือสีสันของเสียงในยุคใหม่ตั้งแต่ศตวรรษที่

20 เป็นต้นมา นักประพันธ์เพลงคลาริเน็ตมักใช้อย่างแพร่หลาย นับเป็นเทคนิคฝึกยากสำหรับนักคลาริเน็ตสำหรับลักษณะของเทคนิค Slap Tonguing สามารถจำแนกได้ 3 แบบ ได้แก่

Secco Slap คือการสร้างเสียงให้เกิดขึ้นระหว่างลิ้นผู้เล่น (Tongue) และลิ้นคลาริเน็ต (Reed) โดยผู้เล่นดูดลมในขณะที่สร้างสุญญากาศ ลักษณะเสียงที่เกิดขึ้นจะสั้นและคล้ายเครื่องเคาะจังหวะ (Percussive)

Standard Slap คือการสร้างเสียงให้เกิดขึ้นระหว่างลิ้นผู้เล่น (Tongue) และลิ้นคลาริเน็ต (Reed) โดยผู้เล่นเป่าลมผ่านเครื่องขณะที่สร้างสุญญากาศ โดยเสียงที่เกิดขึ้นจะมีลักษณะของระดับเสียง (Pitch) รวมถึงทางเสียงที่เกิดขึ้นในช่วงสั้นๆ โดยเกิดเสียง Slap ของหัวเสียงอย่างชัดเจนด้วยแรงของการทำสุญญากาศและการเป่าลม

Open Slap คือการสร้างเสียงให้เกิดขึ้นระหว่างลิ้นผู้เล่น (Tongue) และลิ้นคลาริเน็ต (Reed) โดยเกิดขึ้นในลักษณะของเสียงที่ยาว โดยหลังจากการสร้างสุญญากาศและเป่าลม ผู้เล่นจะปล่อยขากรรไกร หรือในรูปแบบของการอ้าปากล่าง (กัมปนาท จันธิมา, 2560, หน้า 23)

2.2.5 เสียงลม (Air Sound)

เสียงลม คือลักษณะของเสียงลมที่มาจากการเป่าลมผ่านเครื่องดนตรี โดยตัวแปรที่ทำให้เกิดเสียงลมที่แตกต่างกันนั้นมาจากการสร้างรูปปากคล้ายการออกเสียงสระ (Vowel) ความสั้นยาวของเครื่องดนตรีที่เกิดจากการกดนิ้ว และสรีระของเครื่องดนตรี

2.2.6 Teeth Tone

เทคนิคนี้คือการใช้ฟันของผู้เล่นกดไปที่ลิ้นคลาริเน็ต (Reed) ระหว่างที่เป่า จะทำให้เกิดเสียงหวีดแหลม สูง คล้ายเสียงกรีดร้อง ผู้ประพันธ์มักใช้เทคนิคนี้เพื่อมุ่งหวังให้ผู้เล่นคลาริเน็ตสร้างเสียงในระดับที่สูงกว่าระดับช่วงเสียงสูงปกติของคลาริเน็ต (Altissimo Register) โดยคำที่มักปรากฏในโน้ตเพลงมักใช้คำว่า “As high as possible” (Holding mouthpiece with teeth) หรือ Highest note

2.2.7 เทคนิคการกดคีย์ (Key Clicks)

เทคนิคการกดคีย์ หรือการตบคีย์ นั้นเกิดจากการกดไปที่คีย์ด้วยรูปแบบของนิ้วตามโน้ตพื้นฐานหรือรูปแบบตามที่ผู้ประพันธ์กำหนดไปที่คีย์โดยผู้เล่นไม่ได้เป่าลมเข้าเครื่องดนตรี เสียงเกิดขึ้นจากแรงปะทะของนิ้วที่กระทบบนตัวเครื่องดนตรี และคีย์ของเครื่องดนตรี เทคนิคได้รับความนิยมในนักประพันธ์เพลงตั้งแต่ยุคศตวรรษที่ 20 ในดนตรีทดลอง (Experimental Music) มาจนถึงปัจจุบัน

เทคนิคทั้ง 7 เทคนิคที่กล่าวมาข้างต้นคือตัวอย่างเทคนิคพิเศษนอกเหนือจากเทคนิคพื้นฐานที่ผู้วิจัยได้นำไปใช้ในงานประพันธ์ตามความเหมาะสมเพื่อสร้างสีสันและบรรยากาศของบทเพลง ผู้วิจัยวิเคราะห์ว่าเทคนิคทั้งหมดที่กล่าวมาข้างต้นคือเทคนิคในยุคใหม่ที่พยายามก้าวข้ามข้อจำกัดของเครื่องดนตรีเพื่อให้ได้เข้าใกล้ความเป็นธรรมชาติของมนุษย์ให้ได้มากที่สุด

3. การประพันธ์แนวคอมพิวเตอร์ดนตรี

แนวคิดการประพันธ์แนวคอมพิวเตอร์ดนตรี เกิดจากผู้วิจัยต้องการเสียงใหม่ที่เกิดจากการสร้างโดยโปรแกรมในคอมพิวเตอร์และเสียงที่ดัดแปลงจากเสียงคลาริเน็ตของผู้เล่นโดยโปรแกรมดัดแปลงเสียงเพื่อนำเสนอวิวัฒนาการของเสียงคลาริเน็ต คอมพิวเตอร์ดนตรีคือทางออกที่ตอบโจทย์แก่การประพันธ์ผลงานนี้ด้วยจากวิธีการผลิตเสียงที่แสดงให้เห็นถึงยุคปัจจุบันที่มีเสียงสังเคราะห์และยุคก่อนที่ต้องสร้างแรงสั่นสะเทือนให้กับเครื่องดนตรีเพื่อเกิดเสียง เมื่อนำเสนอการรับรู้ถึงวิธีการผลิตเสียงเก่า และใหม่ ทำให้เกิดความเข้าใจจากการเปรียบเทียบได้อย่างชัดเจนว่าโลกของเสียงและดนตรีได้เดินทางมาไกล อีกทั้งยังสร้างความตื่นเต้นให้กับผู้ชมด้วยศักยภาพของคอมพิวเตอร์ดนตรีที่สามารถสร้างเสียงเหนือจินตนาการได้อย่างหลากหลาย

ผู้วิจัยได้ทดลองเทคนิคต่างๆ ของคลาริเน็ต เลือกลีลาและโมทีฟ (Motif) ที่เหมาะสม จากนั้นปรึกษาผู้เชี่ยวชาญทางด้านคอมพิวเตอร์ดนตรี ด้วยความช่วยเหลือจากผู้เชี่ยวชาญในการบันทึกเสียงลงบนเครื่องบันทึกเสียงเพื่อให้ได้ไฟล์เสียงแบบดิจิทัลและนำมาผ่านกระบวนการอัดเสียงบนคอมพิวเตอร์ รวมถึงกระบวนการดัดแปลงสัญญาณเสียงเพื่อให้ได้สีสันของเสียงที่หลากหลายดังนี้

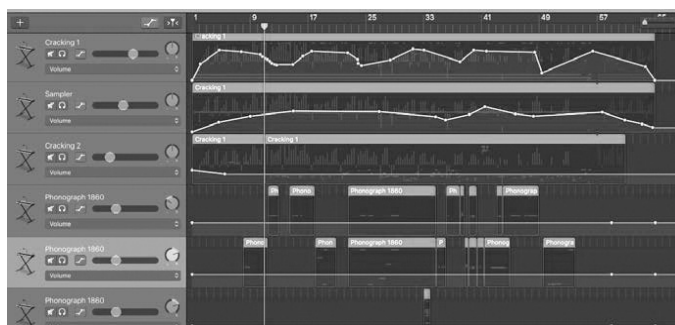
3.1 ช่วงต้นเพลง

ช่วงต้นของเพลงจะใช้เอกลักษณ์ของการเล่นดนตรีในสมัยคลาสสิก (Classical Period) ในช่วง ค.ศ. 1860 ที่เป็นทักษะการบรรเลงเดี่ยว (Clarinet Solo) กับแซมเพลอร์ (Sampler) ที่เกิดจากเครื่องเล่นแผ่นเสียง (Phonograph) แต่ด้วยวิวัฒนาการในการบันทึกเสียงในยุคเก่าทำให้มีเสียงรบกวน (Noise) เข้ามาระหว่างการบันทึกจึงเกิดเป็นแนวความคิดที่เอามาผสมผสานกันเพื่อให้ได้บรรยากาศที่มีความคลุมเครือและไม่ชัดเจนของเสียง อีกทั้งทำนองหลัก (Melody) ใช้เทคนิคที่เรียบง่ายและข้ามช่วงเสียงที่แคบ (ช่วงเสียง D3-E4 และ F4-Ab4) ทำให้ได้เสียงที่มีลักษณะต่ำและฟังสบาย

ห้องเพลงที่ 0-10 เริ่มจากเสียงรบกวนทั้ง 3 รูปแบบ ที่มาก่อนทำนองหลัก (Melody) ประกอบไปด้วย

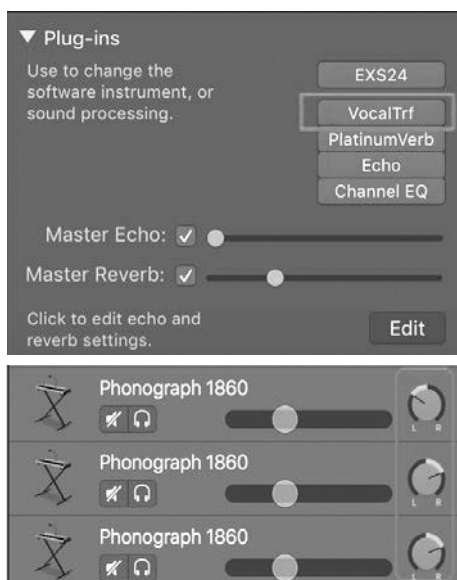
- Cracking 1 ลักษณะเป็นเสียงรบกวนแบบต่อเนื่อง (เสียงซ่า) เพื่อให้คงสภาพความไม่ชัดเจนของคลื่นเสียง และคุณภาพที่ไม่ดีเท่าที่ควร
- Cracking 2 ลักษณะเป็นเสียงรบกวนแบบครั้งคราว (เสียงคลื่นแทรก) แบบทำนองซ้อน (Counter melody) และมีการใช้ Plug-ins Reverb เพื่อให้เสียงมีความก้องกังวานช่วยเพิ่มความซับซ้อนของเสียงได้ดียิ่งขึ้น
- แซมเพลอร์ (Sampler) ลักษณะเป็นเสียงรบกวนเช่นเดียวกับ Cracking แต่ใช้ Plug-ins Vocal Tranformer เพื่อให้เสียงสูงขึ้นทำให้เกิดเสียงรบกวนแบบใหม่ที่ต่างจากเดิม

ตัวอย่างที่ 3 หน้าหน้าโปรแกรมการแปลงเสียงช่วง Past



ก่อนเข้าสู่เสียงคลาริเน็ต (Clarinet) ในห้องที่ 13 เป็นต้นไป มีเสียงแซมเพลอร์ (Sampler) เกริ่นนำมาก่อน และระหว่างที่คลาริเน็ต (Clarinet) เล่นจะมีเสียงเครื่องเล่นแผ่นเสียง (Phonograph) ที่มีการใส่เอฟเฟกต์ในการใส่เสียงทั้งซ้ายและขวาสลับไปมาแทรกอยู่ด้วย เพื่อให้เกิดความรู้สึกซับซ้อนมากยิ่งขึ้นและความประหลาดใจในเพลง มีการใช้ Plug-ins Reverb และ Echo เพื่อให้ได้ยินเสียงรบกวนมากขึ้นและบ่อยขึ้น และใช้ระบบอัตโนมัติ (Automation) ควบคุมความดัง – เบา (Dynamics) ของเพลงเพื่อให้เกิดความแตกต่างของมิติเสียง แต่ยังไม่มีการใช้เสียงพิเศษหรือเอฟเฟกต์เพื่อแสดงให้เห็นถึงการยังไม่ถูกพัฒนาทางดนตรี

ตัวอย่างที่ 4 และ 5 หน้าหน้าโปรแกรมการเติมเสียงคล้ายเครื่องเล่นแผ่นเสียง



3.2 ช่วงท้ายเพลง

ช่วงท้ายของเพลงเป็นการก้าวเข้าสู่การใช้เครื่องดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ (Electronic) อย่างสมบูรณ์ เพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของงานวิจัยตั้งแต่ที่ต้องการให้เห็นวิวัฒนาการอย่างชัดเจนของเครื่องดนตรีชนิดนี้ ตลอดช่วงท้ายจะมีการใช้จังหวะที่ดุดัน ไม่คงที่ หรือหยาบ ชับซ้อน และไม่แน่นอน ประกอบกับการใช้คอร์ด (Chord) ที่ล้าสมัยมากขึ้น โดยใช้เครื่องดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ (Sampler) ที่หลากหลาย เช่น กลองอิเล็กทรอนิกส์ Chill pad Dubstep Synth Bass และ Monster Bass ที่ทำให้เกิดทำนองที่ซ้อนกัน (Counter melody) แทรกกับทำนองเดิมที่เพิ่มจังหวะ (Beat) และทำให้ซับซ้อนขึ้นด้วย Synth Dark Heavy Bass และ ใช้ Boomer Fx ในการสร้างมิติของเสียงเพิ่มขึ้นอีก รวมด้วยเทคนิคของคลาริเน็ตที่ใช้มีความหลาย เช่น Trill Glissendo, Multiphonic Flutter TONGUE Teeth Tone เป็นต้น

ตัวอย่างที่ 6 การเพิ่มความซับซ้อนของเสียงโดยใช้เครื่องดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ (Sampler) ที่หลากหลาย



นอกจากนั้นช่วงเริ่มต้นของส่วนนี้เริ่มจากจังหวะกลอง และทำนองเพลงของคลาริเน็ต ก็ถูกนำกลับมาใช้) เพื่อให้เกิดความรู้สึกหลากหลาย โดยการสร้างคอร์ดผู้วิจัยใช้เครื่องสังเคราะห์เสียง (Synthesizer) ในการช่วยเปลี่ยนอารมณ์ จากแนวคิดที่นำเทคนิคทั้งสองยุคคือยุคเก่าและยุคปัจจุบันมาใช้เพื่อก่อให้เกิดเป็นยุคที่สามคืออนาคต โดยรวมทำให้เพลงในช่วงท้ายให้ความรู้สึกแตกต่างจากสองยุคโดยสิ้นเชิง

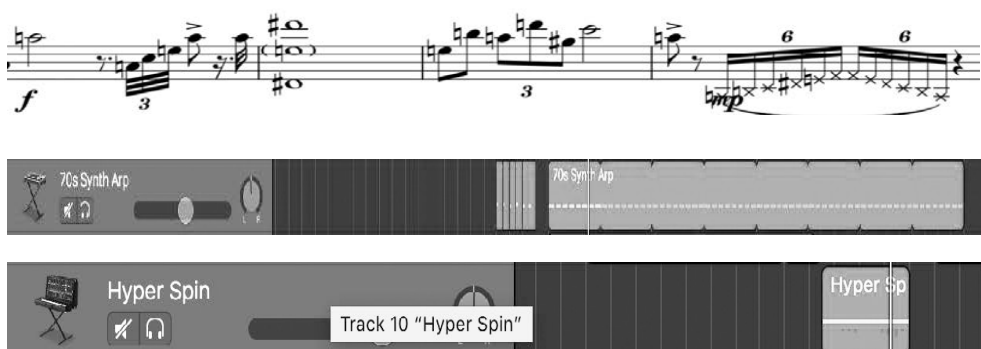
ตอนต้นของช่วงท้ายเพลง ผู้วิจัยใช้เสียง Synth Massive Slam ในการเริ่ม ต่อมาใช้เสียงตีกอง (Drum) อีก 13 ห้อง แทรกด้วย Synth Dark Heavy Bass กับ 70s Synth Arp เล่นสลับไปมา เกวีนก่อนเข้าเพลงด้วย Sampler Dubstep 808 Synth Bass 01 ทั้งนี้เพื่อให้เห็นความแตกต่างจากช่วงที่แล้วอย่างชัดเจน และค่อยๆ มีการพัฒนาที่ซับซ้อนมากยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 7 การเพิ่มเสียงอิเล็กทรอนิกส์



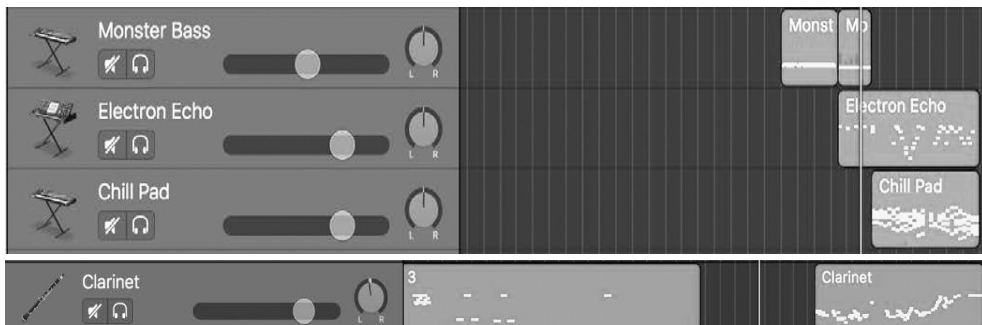
ในการบรรเลงเดี่ยวของคลาริเน็ต (Clarinet Solo) ผู้วิจัยนำทำนอง (Melody) ในช่วงต้นของเพลงกลับมาใช้อีกครั้งเพื่อให้หนักถึงทำนองหลักของเพลง และมีเสียง 70s Synth Arp ในการให้จังหวะ (Beat) พร้อมทั้งใส่ Hyper Spin เพื่อช่วยให้เพลงมีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 8 9 และ 10 การเพิ่มเสียงอิเล็กทรอนิกส์ในช่วงคลาริเน็ตบรรเลงเดี่ยว



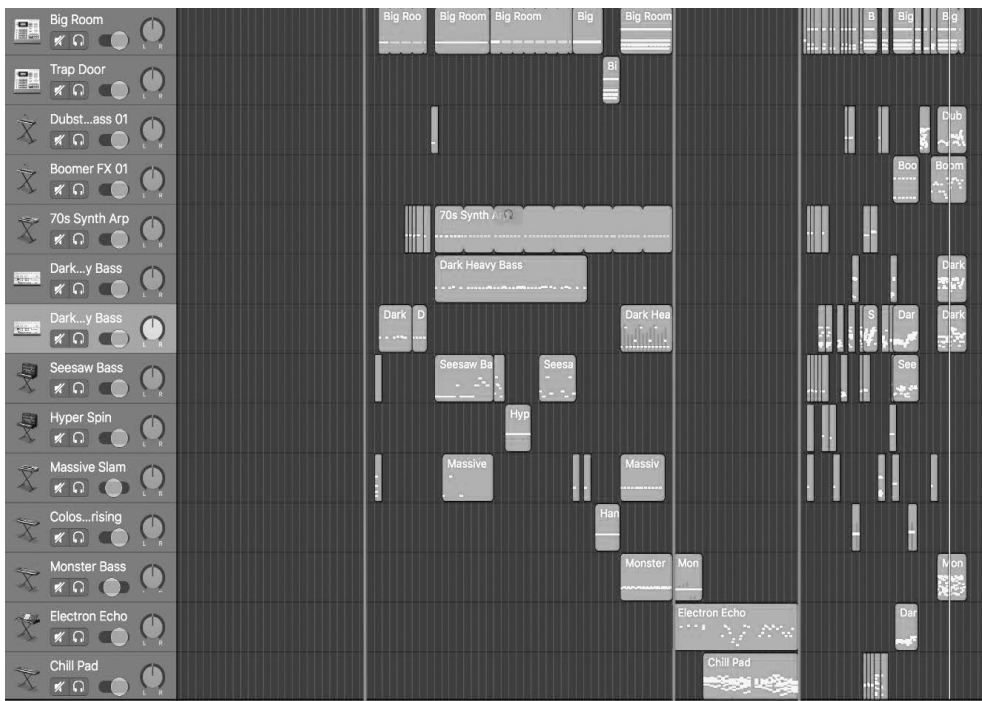
ตอนกลางของช่วงท้ายเพลงจะมีลักษณะผ่อนคลายด้วยการค่อยๆ ลดจังหวะของเพลงลง (Ritardando) โดย ใช้ Synth Electron Echo และ Monster Bass เป็นการเชื่อมต่อเสียง และใช้ Chill Pad สำหรับทำหน้าที่เกริ่นก่อนที่ทำนอง (Melody) จะเข้ามา ซึ่งทำนอง (Melody) ในช่วงนี้ผู้วิจัยเพิ่มเติมเทคนิคของคลาริเน็ต (Clarinet) มากมาย เช่น การเล่นโน้ตกับ Trill Quarter Tone เป็นต้น

ตัวอย่างที่ 11 และ 12 การเพิ่มเสียงอิเล็กทรอนิกส์ในช่วงคลาริเน็ตบรรเลงเดี่ยว



ตอนท้ายของเพลงจะมีจังหวะที่เร็วขึ้น และใช้การเล่นแบบ Canon เหมือนช่วงกลางของเพลง เน้นการใช้เสียงอิเล็กทรอนิกส์อย่างชัดเจน เสียง Monster Bass ที่เกิดจากโน้ตถูกปรับเสียงให้สูงขึ้นหรือเพิ่มออคเทฟ (Octave) จะทำให้เกิดเสียงที่คล้ายหุ่นยนต์ ร่วมกับเสียง Synth Dark Heavy Bass และ Boomer Fx ทำให้รู้สึกถึงความล้าสมัย มีการพัฒนาที่ซับซ้อนเป็นอย่างมาก ซึ่งแตกต่างจากช่วงต้นและช่วงกลางของเพลงอย่างชัดเจน

ตัวอย่างที่ 13 การเพิ่มเสียงอิเล็กทรอนิกส์ในช่วงท้ายของบทเพลง



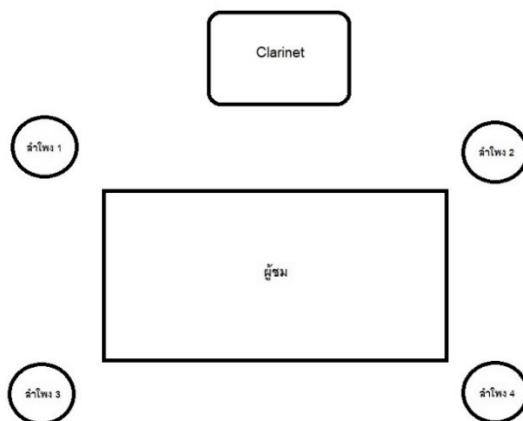
4. ขั้นตอนและกระบวนการในการแสดงผลงาน

หัวใจสำคัญของการแสดงผลงานคือการนำเสนอเสียง การกำเนิดเสียง วิธีการสร้างเสียงจากเทคนิคการเล่นคลาริเน็ตและการใช้คอมพิวเตอร์ดนตรี นำไปสู่การจัดวางระบบขยายเสียงในพื้นที่เพื่อให้ผู้ชมได้ยินเสียงและมีมิติของเสียงที่มีความลึกซึ่งยิ่งกว่าการกำเนิดเสียงจากหน้าเวทีเพียงอย่างเดียว

ผู้วิจัยคำนึงถึงหลักของการจัดวางเครื่องกำเนิดเสียงและเครื่องกระจายเสียงให้อยู่ในตำแหน่งที่สามารถสร้างเอฟเฟกต์ได้ตามที่มุ่งหวัง ผู้วิจัยได้วางแผนเพื่อทดลองจัดให้ตำแหน่งของผู้ชมหรือผู้ฟังอยู่ในส่วนกลางของห้องแสดง โดยตำแหน่งผู้บรรเลงคลาริเน็ตอยู่ส่วนหน้าของผู้ชม เพื่อสร้างเสียงจริงและทำให้เกิดความคุ้นชินในขนบของการแสดงดนตรีคลาสสิก ผู้ชมจะได้ยินเสียงจริงของคลาริเน็ตจากด้านหน้า

ผู้วิจัยใช้ลำโพงขยายเสียงจำนวน 4 ตัว ล้อมรอบผู้ชม โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อสร้างเสียงรอบทิศทาง ช่องเสียงที่แตกต่างกัน การวางลำโพงให้มีระยะห่างจากผู้ฟัง ระยะห่างจากลำโพงด้วยกันเอง รวมถึงทิศทางในการวางลำโพงล้วนสร้างมิติ (Dimension) ของเสียงให้มีความตื่น ลึก และซับซ้อนของเสียงที่หลากหลาย

ตัวอย่างที่ 14 แผนผังการจัดการแสดง



อภิปรายผลการวิจัย

ผู้วิจัยได้บรรลุวัตถุประสงค์ในการประพันธ์บทเพลง Clarinet Evolution สำหรับคลาริเน็ตและคอมพิวเตอร์ดนตรี ผู้วิจัยสามารถใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์ในการสร้างเสียงสังเคราะห์และดัดแปลงเสียงของคลาริเน็ต

ในการประพันธ์เพลงได้เกิดกระบวนการเรียนรู้ ทางด้านการประพันธ์เพลงและศึกษาองค์ความรู้ของการประพันธ์เพลง โดยแบ่งเป็นการประพันธ์แนวคลาริเน็ตที่ต้องใช้ประสบการณ์และการศึกษาเทคนิคสมัยใหม่ของการบรรเลงคลาริเน็ตสมัยใหม่ รวมถึงได้ศึกษาองค์ความรู้ใหม่สำหรับผู้วิจัยคือการประพันธ์เพลงโดยใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์ในการสร้างเสียงสังเคราะห์ ทำให้ผู้วิจัยได้มีทักษะการประพันธ์เพลงและทักษะการใช้โปรแกรมสร้างเสียงสังเคราะห์โดยคอมพิวเตอร์ การทำวิจัยชิ้นนี้สามารถนำองค์ความรู้ที่ได้ศึกษาและฝึกฝน

ไปพัฒนาต่อไปให้ชำนาญและสร้างผลงานที่มีคุณภาพยิ่งขึ้นได้ รวมถึงเป็นแรงบันดาลใจให้กับผู้ที่สนใจในการประพันธ์เพลงในยุคปัจจุบันเพื่อขยายขอบเขตองค์ความรู้ของตนเองได้

ข้อเสนอแนะ

การควรศึกษาองค์ความรู้ทางด้านการประพันธ์เพลงให้ลึกซึ้งยิ่งขึ้นด้วยการฝึกปฏิบัติโดยการประพันธ์ผลงานชิ้นใหม่ เพื่อให้เกิดความเชี่ยวชาญ ศึกษาหาความรู้เพิ่มเติมในมุมมองที่หลากหลายโดยการประพันธ์เครื่องดนตรีชนิดอื่น หรือการประพันธ์ดนตรีแชมเบอร์ (Chamber Music) เพื่อให้มีความรู้ทางด้านการประพันธ์เพลงอย่างกว้างขวางยิ่งขึ้น

รายการอ้างอิง

กัมปนาท จันธิมา. (2560). *บทประพันธ์เพลง หักเห สำหรับเดี่ยวคลาริเน็ต เครื่องลมไม้ 8 ชิ้น อิเล็กทรอนิกส์ และภาพเคลื่อนไหว (วิทยานิพนธ์)*. กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ (พิมพ์ครั้งที่ 3)*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

ศศิ พงศ์สรายุทธ. (2556). *ดนตรีตะวันตก ยุคกลาง และยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Bachmann, C. e. (2008). *Nuendo 4: Advanced Audio and Post Production System*. (C. Bachmann, Heiko Bischoff, Marion Bröer and Sabine Pfeifer., Ed.). Germany: Steinberg Media.

Thom Holmes. (2016). *Electronic and Experimental Music Technology, Music, and Culture (Fifth Edition)*. New York. Routledge.

การสร้างสรรค์ระบำโบราณคดีจากแหล่งโบราณสถาน ปราสาทเขาน้อยสีชมพู

THE CREATION OF ARCHAEOLOGICAL DANCE BASED ON
PRASART KAONOI SICHOMPOO HISTORIC SITEมานิต เทพปฏิมาพร¹

Manit Theppatimaporn

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไทยรูปแบบระบำจากแหล่งโบราณสถาน ปราสาทเขาน้อยสีชมพู จังหวัดสระแก้ว โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ผ่านการเก็บรวบรวมข้อมูลจาก เอกสารผลงานทางวิชาการด้านประวัติศาสตร์และนาฏศิลป์ไทย การลงพื้นที่เก็บข้อมูลจากแหล่งโบราณสถาน ปราสาทเขาน้อยสีชมพู การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย นักโบราณคดี และปราชญ์ชาวบ้าน โดยนำข้อมูลมาวิเคราะห์เพื่อหาวิธีการในการสร้างสรรค์การแสดง ผลการวิจัยพบว่าปราสาทเขาน้อยสีชมพู สร้างขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ 12 อ้างอิงจากอักษรบนหลักศิลาจารึกโบราณ และโบราณวัตถุอื่นๆ ได้แก่ ทับหลังศิลปะแบบสมโบร์ไพรกุก ศิลปะแบบไพรกเมง ประติมากรรมรูปบุคคล ตุ๊กตาดินเผาสมัยเกาะแกร์ ฐานศิวิลิ่งแบบตริมูรติ และเครื่องสำริด ฯลฯ ผู้วิจัยกำหนดจินตภาพรูปบุคคลอยู่เหนือตัวมกรที่ปรากฏ บนทับหลังของปราสาทเขาน้อย แสดงท่าทางการร่ายรำตามหลักฐานที่ปรากฏจากภาพจำหลัก ลายเส้น โครงสร้างของปราสาท โบราณวัตถุ กำหนดโครงสร้างสัญลักษณ์ ในการออกแบบท่าทาง การออกแบบแถว ในการแสดงสื่อถึงความเชื่อ ความศรัทธา การบูชาตามหลักศาสนาฮินดูที่กล่าวถึงการสรรเสริญพระวิษณุ ผสมกับหลักแนวคิดของการสร้างสรรค์ระบำโบราณคดีกรมศิลปากร การออกแบบสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย ใช้หลักการสร้างสรรค์เช่นเดียวกับการออกแบบท่ารำ การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำขึ้นใหม่ด้วยการถอดลาย จากภาพปูนดำ รูปบุคคล ลวดลายที่ปรากฏบนทับหลัง และโบราณวัตถุเป็นผลจากการวิเคราะห์ ตีความและ จินตภาพ กระบวนท่ารำเชิงสัญลักษณ์ผ่านการสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ไทยที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของ การแสดงปราสาทเขาน้อยสีชมพู

คำสำคัญ: นาฏศิลป์สร้างสรรค์, ระบำโบราณคดี, ปราสาทเขาน้อยสีชมพู

¹อาจารย์ประจำ สาขาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

Abstract

This research aimed to create a traditional Thai dance based on Prasart Kaonoi Sichompoo Historical Site of Sakaew Province. Qualitative research was applied by collecting data from Thai history and dramatic art documents; field study; interviewing Thai dramatic art experts, archaeologists, and local specialists. Data analysis was brought to find methods in creating the dance. The research results revealed that Prasart Kaonoi Sichompoo was established around the 14th century B.E., referred to a stone inscription on archaic items such as Sombopireku artistic style of a lintel; Prei Kmeng art; human sculpture; Koh Ker baked-clay dolls; Trimurti Shivalinga base; bronze vessels etc. The researcher has set an imagination that a human appearing above a Makara on the lintel of the Prasart. The human performed a dance, according to the carving; dancing line; structure of the Prasart; and antiques around the site. Hindu faith and belief were considered to choreography and row design by blending the concept of archaeological dance of the Fine Art Department. Costume design was similar to the choreography. Dance creation process by interpreting and copying from bas-relief; human sculpture; decorations on the lintel; and antiques were from analysis; interpretation; and imagination, as well as symbolic dance process through Thai dramatic art choreography and the uniqueness of Prasart Kaonoi Sichompoo performance.

Keywords: Creative dance, Archaeological Dance, Kaonoi Si Chompoo

หลักการและเหตุผล

การสร้างสรรค์ระบำโบราณคดีจากแหล่งโบราณสถานปราสาทเขาน้อยสีชมพู เป็นการสร้างสรรค์การแสดงจากหลักฐานข้อมูลทางประวัติศาสตร์ ข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัยเกี่ยวข้อง ลงพื้นที่สำรวจสถานที่จริง สัมภาษณ์ข้อมูลจากบุคคลสำคัญ ประชาชนชาวบ้านถึงบริบทความเป็นมาและความสำคัญของแหล่งโบราณสถานปราสาทเขาน้อยสีชมพู การเชื่อมโยงระหว่าง วัฒนธรรม ชุมชน สังคม จนหล่อหลอมเป็นที่ยึดเหนี่ยวทางจิตใจของบุคคลในพื้นที่คลองน้ำใส อำเภอรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว

จังหวัดสระแก้วเป็นดินแดนที่มีความหลากหลายทางประเพณีวัฒนธรรม มีกลุ่มชาติพันธุ์ที่ย้ายถิ่นฐานมาดำรงชีวิตอาศัยอยู่ในพื้นที่ เป็นดินแดนที่มีอาณาเขตติดกับประเทศกัมพูชา ณ ปัจจุบันมีการการค้าระหว่างประเทศในแนวทางการเชื่อมต่อ มีสถานที่ท่องเที่ยวทางธรรมชาติและสถานที่สำคัญทางประวัติศาสตร์ของประเทศชาติอีกหลายแห่ง จากหลักฐานมีการค้นพบวัฒนธรรมขอมโบราณเป็นจำนวนมาก มีโบราณสถาน หลายแห่งในจังหวัดสระแก้ว แสดงถึงความเจริญรุ่งเรืองทางการปกครองในอดีต นับจากการค้นพบหลักศิลาจารึกที่ระบุมหาศักราช ราวพุทธศักราช 1180 ที่เก่าแก่

ที่สุดของไทยในจังหวัดสระแก้ว มีโบราณสถานที่สำคัญหลายแห่งเช่น สดักกioskทม ปราสาทตาพญา ปราสาทเมืองฝั ปราสาทเขาโล้น ปราสาทตาใบ ปราสาทหนองผักบ้งใหญ่ ปราสาทพุลพล ปราสาทหนองบอน ปราสาททัพเทียม ปราสาทบ้านน้อยและปราสาทเขาน้อยสีชมพู

ปราสาทเขาน้อยหรือปราสาทเขาน้อยสีชมพู มีการจารึกที่ปรากฏมหาศักราชที่เก่าแก่ที่สุดในประเทศไทย เขาน้อยหรือปราสาทเขาน้อยเป็นภูเขาหินปูนสูงจากพื้นราบโดยประมาณ 80 เมตรหรือสูงจากระดับน้ำทะเลปานกลางประมาณ 130 เมตร อยู่ในเขตหมู่ 1 ตำบลคลองน้ำใส อำเภออรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว ทางทิศใต้ของอรัญประเทศห่างออกไป 12 กิโลเมตรและห่างจากชายแดนไทย – กัมพูชาเพียงกิโลเมตรเศษ ทิศทางตะวันตกของยอดเขาน้อย เป็นที่ราบเนื้อที่ประมาณ 1,400 กิโลเมตรปรากฏหลักฐานการปรับพื้นที่เป็นแนวเขื่อนหินกันอยู่โดยรอบบนพื้นที่ราบเป็นที่ตั้งของโบราณสถานรูปปรางค์ก่ออิฐไม่ถือปูนอยู่หลังหนึ่งเรียกกันโดยทั่วไปว่า “ปราสาทเขาน้อย” ด้านข้างปราสาทเขาน้อยทั้ง 2 ข้างเป็นเนินโบราณสถาน มีร่องรอยการลักลอบขุดหาโบราณวัตถุตรงกลางทำให้เห็นแนวอิฐซึ่งกำหนดได้ว่าคงจะเป็นโบราณสถานอีก 2 หลัง ตัวปราสาทและเนินโบราณสถานที่ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นโบราณสถานของชาติตั้งแต่ปี พ.ศ. 2478 สิ่งที่สำคัญของโบราณสถานแห่งนี้นอกจากปรางค์ก่ออิฐแล้ว ยังมีทับหลังหินทรายศิลปะเขมรแบบสมโบไพรุกที่มีอายุประมาณพุทธศตวรรษที่ 12 จารึกที่วงกบประตูทำจากหินทราย เป็นภาษาบาลีสันสกฤตและขอมโบราณ ระบุมหาศักราช 559 ตรงกับพุทธศักราช 1180 เสาประดับกรอบประตู 8 เหลี่ยมตามศิลปะขอมแบบกULENและประติมากรรมรูปบุคคล 4 กรยืนอยู่เหนือศิระกระบือ สันนิษฐานว่าเป็นประติมากรรมรูปนางมโหสิสมุทรทิณี (กรมศิลปากร, 2532, หน้า 24)

การวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์การศึกษาข้อมูลจากแหล่งประวัติศาสตร์ ปราสาทเขาน้อยสีชมพู จังหวัดสระแก้ว เป็นแหล่งโบราณสถานที่สำคัญในเขตภาคตะวันออก ถือเป็นศิลปะที่สำคัญในยุคแรกของไทยราวพุทธศตวรรษที่ 12 จากการจารึกปราสาทเขาน้อย ผ่านงานการแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์รูปแบบระบำโบราณคดี ที่สะท้อนให้เห็นถึงเอกลักษณ์และเรื่องราวความสำคัญของสถาปัตยกรรมที่ปรากฏ ณ ปราสาทเขาน้อยสีชมพู จังหวัดสระแก้ว โดยผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากเอกสารวิชาการ ด้านประวัติศาสตร์ โบราณสถาน โบราณวัตถุ ศิลปะขอม การลงพื้นที่สำรวจข้อมูลเกี่ยวกับแหล่งโบราณสถานปราสาทเขาน้อยสีชมพู โบราณวัตถุที่ค้นพบถูกจัดเก็บเป็นแหล่งข้อมูลทางโบราณคดี ณ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติปราจีนบุรี เพื่อศึกษารายละเอียดของโบราณวัตถุพร้อมทั้งสัมภาษณ์ นักวิชาการและบุคคลสำคัญในท้องถิ่นปราสาทเขาน้อยสีชมพู จังหวัดสระแก้ว ข้อมูลทางนาฏศิลป์ไทย ท่ารำ เทคนิคการเคลื่อนไหวและทฤษฎีทางนาฏศิลป์ เพื่อใช้เป็นหลักในการสร้างสรรค์การแสดงที่สะท้อนถึงลักษณะเฉพาะเชิงสัญลักษณ์ของปราสาทเขาน้อยสีชมพู ผ่านงานนาฏศิลป์ไทย

วัตถุประสงค์การวิจัย

เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไทยรูปแบบระบำโบราณคดี จากแหล่งโบราณสถานในภาคตะวันออก ปราสาทเขาน้อยสีชมพู จังหวัดสระแก้ว

วิธีดำเนินการวิจัย

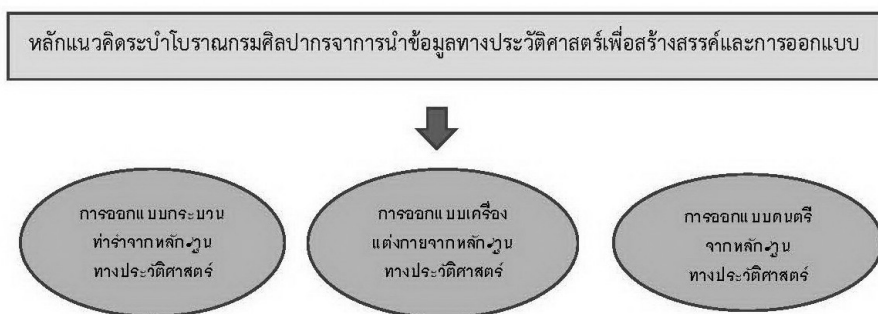
การวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์ระบำโบราณคดีจากแหล่งโบราณสถาน ปราสาทเขาน้อยสีชมพู เป็นการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ศึกษาข้อมูลเอกสาร การลงพื้นที่ภาคสนามเพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะและอัตลักษณ์ด้านสถาปัตยกรรมและโบราณวัตถุ และการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิได้แก่นายพูนสวัสดิ์ จันทราวดี อาจารย์ใหญ่โรงเรียน อพป.คลองน้ำใส นายผ่อง เกตุสอน ปราชญ์ชาวบ้าน และภัณฑารักษ์พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติปราจีนบุรี นอกจากนี้ยังสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก ราชบัณฑิตสาขานาฏกรรมไทย

กระบวนการสร้างสรรค์ ใช้การวางแผนแนวทางการสร้างสรรค์ตามลำดับ จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ สร้างวาทกรรมใหม่ในการเล่าเรื่องในรูปแบบสัญลักษณ์จากข้อมูลหลักฐานเชิงประจักษ์เรื่องเล่าและจินตนาการของผู้วิจัย

ผลการวิจัย

การสร้างสรรค์ระบำโบราณคดีจากแหล่งโบราณสถาน ปราสาทเขาน้อยสีชมพู ใช้แนวคิดหลักของการสร้างสรรค์ระบำโบราณคดีของกรมศิลปากร ที่ได้ประดิษฐ์และปรับปรุงขึ้นใหม่เมื่อปี พ.ศ. 2510 จากแนวคิดริเริ่มสร้างสรรค์ของนายธนิธ อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร ซึ่งมีวัตถุประสงค์เพื่อที่จะสร้างแรงจูงใจให้ผู้ชมเกิดความสนใจ ศึกษาหาความรู้ และรู้คุณค่าของโบราณวัตถุและโบราณสถานต่างๆ โดยนำภาพจำหลักจากศิลปวัตถุสมัยต่างๆ มาเป็นรูปแบบในการประดิษฐ์ท่าระบำโบราณคดีชุดต่างๆ อันได้แก่ ชุดทวารวดี ชุดศรีวิชัย ชุดลพบุรี ชุดเชียงแสนและชุดสุโขทัย โดยมอบให้ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยของวิทยาลัยนาฏศิลป์และกองการสังคีต กรมศิลปากร เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ (พรเทพ บุญจันทร์เพชร, 2549, หน้า 1) จากการศึกษาข้อมูลดังกล่าวถือเป็นแนวทางในการนำหลักแนวคิดเป็นรากต้นในการสร้างสรรค์การแสดงตามหลักการแนวคิดระบำโบราณคดี กรมศิลปากร

หลักแนวคิดการสร้างสรรค์ระบำโบราณคดีกรมศิลปากร



ที่มา: มานิต เทพปฏิมาพร

จากข้อมูลข้างต้นผู้วิจัยได้เรียนรู้หลักแนวคิดของระบอบโบราณคดีกรมศิลปากร ที่ใช้เรื่องราวทางประวัติศาสตร์สิ่งที่ค้นพบหลักฐานที่เป็นลักษณะเฉพาะของยุคสมัยที่อยู่ในช่วงเดียวกัน มาวิเคราะห์เรียบเรียงสร้างสรรค์จนเป็นการแสดงที่มีความเฉพาะเอกลักษณ์ของการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยใช้เรื่องความเชื่อ พิธีกรรม วิถีการดำรงชีวิต มาร้อยเรียงให้เป็นการแสดง หรือการนำวรรณกรรมที่สำคัญมาสร้างสรรค์ตลอดจนการนำแนวทางความสำคัญทางประวัติศาสตร์ โบราณวัตถุ เพื่อนำมาสร้างสรรค์เป็นรูปแบบการแสดงระบอบโบราณคดีที่มีขึ้นและใช้เป็นต้นแบบในการเรียนการสอนในหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย

ภาพที่ 1 (ซ้าย) ผู้วิจัยกับนายพูนสวัสดิ์ จันทราวุฒิ อาจารย์ใหญ่โรงเรียน อพป.คลองน้ำใส



ที่มา: มานิต เทพปฏิมาพร

ภาพที่ 2 (ขวา) นายผ่อง เกตุสอน ปราชญ์ชาวบ้าน ตำบลคลองน้ำใส อำเภอรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว



ที่มา: มานิต เทพปฏิมาพร

การลงพื้นที่สำรวจแหล่งข้อมูล โบราณสถานปราสาทเขาน้อยสี่ชมพู จากการสัมภาษณ์ข้อมูลเกี่ยวกับโบราณสถาน องค์ปราสาท โบราณวัตถุ นายพูนสวัสดิ์ จันทราวุฒิ (สัมภาษณ์, 27 กรกฎาคม 2564) อาจารย์ใหญ่โรงเรียน อพป.คลองน้ำใส อธิบายถึงรูปแบบสถาปัตยกรรม ตัวอาคารลักษณะการสร้างมีองค์ประกอบ ได้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ว่าเป็นลักษณะรูปแบบของโบราณสถานปราสาทเขาน้อยเป็นปราสาท ก่อด้วยอิฐไม่ถือปูน มี 3 หลังเป็นพระปรางค์องค์กลาง ทิศเหนือและวิหารทิศใต้การสร้างปราสาทเพื่อใช้ในการประกอบพิธีกรรมทางศาสนาพราหมณ์ เป็นศิลปะขอมโบราณปัจจุบันเหลือแต่เพียงปราสาทองค์กลางที่ยังคงความสมบูรณ์ มีทับหลังที่เป็นศิลปะแบบสมโบร์ไพรกุกและแบบไพรกเมง อายุราวพุทธศตวรรษที่ 12 -15 ที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของรูปแบบศิลปะขอมโบราณ

นายผ่อง เกตุสอน (สัมภาษณ์, 27 กรกฎาคม 2564) ปราชญ์ชาวบ้าน ได้อธิบายเกี่ยวกับด้านประเพณี วัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับปราสาทเขาน้อยสีชมพู ตลอดจนเรื่องของความเชื่อที่มีต่อวัฒนธรรมจากผู้รู้ในชุมชน เรื่องการดำรงชีวิตความเป็นอยู่ของกลุ่มชาติพันธุ์ ชาวไทญ้อ มีการนับถือผี มีพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องเนื่องชุมชนเชื่อมโยงกับพื้นที่ปราสาทเขาน้อยสีชมพู เพื่อนำผลมาสรุปเพื่อหาแนวทางการสร้างสรรค์การแสดงรูปแบบระบำโบราณคดีชุด ปราสาทเขาน้อยสีชมพู

จากการลงพื้นที่ในการสัมภาษณ์ข้อมูลจากบุคคลในพื้นที่ของปราสาทเขาน้อยสีชมพู ผู้วิจัยได้ข้อมูลเกี่ยวกับด้านศิลปวัฒนธรรม ประเพณี ศาสนา ตำนานความเชื่อ เรื่องเล่าขานจากรุ่นสู่รุ่น ตลอดจนข้อมูลจากแหล่งโบราณสถาน โบราณวัตถุที่ค้นพบ ในปราสาทเขาน้อยสีชมพู จากข้อมูลข้างต้นที่ได้จากการลงพื้นที่ในการสำรวจแหล่งข้อมูลเพื่อนำมาใช้ในการวิเคราะห์ช่วงการแสดง การเล่าเรื่อง กระบวนการสร้างสรรค์ตามแนวทางการวิจัยสร้างสรรค์ เพื่อการแสดงจากแหล่งโบราณสถานปราสาทเขาน้อยสีชมพู

รูปภาพที่ 3 ผู้วิจัยกับดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก ราชบัณฑิตสาขานาฏกรรมไทย



ที่มา: มานิต เทพปฏิมาพร

ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก (สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2564) ราชบัณฑิตสาขานาฏกรรมไทย นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้อธิบายเกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์โครงสร้างท่าทางการแสดงระบำที่มาจากข้อมูลประวัติศาสตร์หรือการสร้างสรรค์ระบำโบราณคดีไว้ว่า ควรเน้นความสำคัญของบริบททางประวัติศาสตร์ของท้องถิ่นเป็นสำคัญและควรหาข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องเกี่ยวกับรูปทรงของสถาปัตยกรรม ที่สามารถแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์เฉพาะของรูปแบบการแสดง

จากการสัมภาษณ์ข้อมูล ได้ข้อมูล 2 ส่วนเป็นข้อมูลที่ได้จากแหล่งโบราณสถานหลักฐานที่ค้นพบและรูปแบบการแสดงโบราณคดีกรมศิลปากรที่มีการสืบค้นข้อมูลจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่อยู่ในช่วงยุคสมัยเดียวกันเพื่อใช้ในการออกแบบท่ารำและสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายประกอบการแสดง ที่มาจากหลักฐานเชิงประจักษ์ โดยผู้วิจัยได้วิเคราะห์เนื้อหาหลักการสร้างสรรค์เพื่อนำผลที่ได้มาใช้ในการออกแบบสร้างสรรค์พร้อมกับการปฏิบัติท่ารำของผู้แสดง ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดลำดับของกระบวนการสร้างสรรค์ 5

ขั้นตอนดังนี้ตามลำดับการสร้างสรรค์การแสดง โดยเริ่มจากการคัดเลือกผู้แสดงที่มีความเหมาะสมตามความต้องการตามกรอบและกระบวนการสร้างสรรค์ ขั้นตอนการเตรียมร่างกายก่อนการฝึกซ้อมเพื่อปรับระดับโครงสร้างร่างกายให้เสมอกัน ขั้นตอนการออกแบบท่ารำผู้สร้างสรรค์ได้ให้ผู้แสดงปฏิบัติโครงสร้างตามโจทย์ในลักษณะต่างๆ จากผลข้อมูลและคัดเลือกท่ารำที่เหมาะสมที่สุดเพื่อใช้ในการประกอบการแสดง ขั้นตอนการออกแบบเครื่องแต่งกายและการแต่งหน้าสำหรับการแสดงที่คำนึงถึงความเหมาะสมเกิดความสมบูรณ์สามารถถ่ายทอดการแสดงสร้างสรรค์ที่สะท้อนให้เห็นถึงรากทางวัฒนธรรมของชุมชนภาคตะวันออกเฉียง ปรasaทเข้าน้อยสีชมพู

1. ขั้นตอนการคัดเลือกผู้แสดง

การคัดเลือกผู้แสดง ได้เริ่มต้นจากจินตภาพแรกคือรูปบุคคลที่อยู่เหนือตัวมกรคลาวยวงโค้งบนทับหลังผู้สร้างสรรค์จึงกำหนดเป็นนักแสดงชาย จากภาพบุคคล (เทวดา) ที่อยู่เหนือมกรที่ปรากฏบนทับหลังขององค์ปราสาทที่ค้นพบโดยคัดเลือกจากผู้ที่มีสรีระที่สมส่วน ผู้ที่มีความถนัดในการปฏิบัติโครงสร้างตัวพระที่เป็นผู้ชายด้วยรูปแบบเครื่องแต่งกายมีลักษณะเน้นรูปร่างเปลือยท่อนบนจึงเป็นเหตุให้มีคัดเลือกเป็นนักแสดงชายที่มีทักษะการปฏิบัติทางนาฏศิลป์ไทยเป็นอย่างดีเพื่อให้ถ่ายทอดขั้นตอนการฝึกซ้อมการแสดง

2. ขั้นตอนการเตรียมร่างกายของนักแสดงและแบบฝึกหัดการปฏิบัติโครงสร้างท่าทาง

สำหรับขั้นตอนนี้ กำหนดให้นักแสดงฝึกปฏิบัติเพลงช้า เพลงเร็วและการฝึกปฏิบัติท่าของระบำโบราณคดีชุดระบำทวารวดี ด้วยระบำทวารวดีเป็นระบำที่อยู่ในช่วงของยุคสมัยเดียวกันกับปราสาทเขาน้อยสีชมพู จากการจารึกบนหลักศิลาารพุทธศตวรรษที่ 12 ด้วยการฝึก ผู้สร้างสรรค์มีความประสงค์ให้ผู้แสดงเกิดความเข้าใจในกระบวนการท่ารำของการแสดงรูปแบบระบำโบราณคดี เพื่อการพัฒนาต่อยอดในรูปแบบการแสดงสร้างสรรค์จากโบราณสถานปราสาทเขาน้อยสีชมพู

การสร้างแบบฝึกหัดการเตรียมความพร้อมของร่างกายก่อนการปฏิบัติท่าทางจริง การปรับโครงสร้างท่าทาง และการเคลื่อนไหวท่าทางของนักแสดงให้อยู่ในระดับเดียวกัน เน้นเรื่องความพร้อม การฝึกเริ่มจากการกำหนดลมหายใจ จังหวะเพลงการเข้าออกให้พร้อมกัน การปรับโครงสร้างร่างกายให้เกิดความสมดุล การยืด การย่อ การทรงตัว การเชื่อมต่อท่าจากท่าหนึ่งไปสู่อีกท่าหนึ่งเพื่อพัฒนาทักษะ เกิดความชำนาญ และสามารถปฏิบัติท่าทางได้อย่างต่อเนื่องสมบูรณ์ การออกแบบฝึกหัด ท่าทางเพื่อใช้ในการฝึกซ้อมด้วยการออกแบบฝึกหัดสำหรับการแสดง ถือมีความสำคัญในการสร้างสรรค์ท่าทาง ที่มีความเฉพาะของการแสดง เช่นมีลักษณะของการ ยืนขาเดียว การนั่งทับบนสันเท้าที่ต้องอาศัยการทรงตัว ความนิ่ง ความสง่างามของโครงสร้าง การสร้างความสัมพันธ์มือ เท้า ขา แขน ตลอดจนถึงจังหวะการเคลื่อนไหวโครงสร้าง เพื่อลดการเกิดอุบัติเหตุระหว่างการฝึกซ้อม ให้เกิดรูปแบบการแสดงที่สมบูรณ์ตามแนวทางการบูรณาการวิจัย การสร้างสรรค์ระบำโบราณคดีจากแหล่งโบราณสถานปราสาทเขาน้อยสีชมพู โครงสร้างท่าทางในการเคลื่อนไหวที่จะนำไปสู่ข้อจำกัดการของการแสดง

รูปภาพที่ 4 ตัวอย่างโครงสร้างท่ารำ



ที่มา: มานิต เทพปฏิมาพร

รูปภาพที่ 5 ตัวอย่างโครงสร้างท่ารำ



ที่มา: มานิต เทพปฏิมาพร

3. ขั้นตอนการออกแบบท่ารำ

การสร้างสรรคโครงสร้างท่าได้จากข้อมูลการศึกษาแหล่งประวัติศาสตร์ ปราสาทเขาน้อยสีชมพู จังหวัดสระแก้ว เรื่องราวความสำคัญของสถาปัตยกรรมที่ปรากฏ โดยผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ ด้านประวัติศาสตร์ โบราณสถาน โบราณวัตถุ ศิลปะขอม ข้อมูลท่าทาง เทคนิค การเคลื่อนไหว ทางนาฏศิลป์ไทยเพื่อใช้เป็นแนวทางการสร้างสรรค์ รวมถึงการลงพื้นที่สำรวจข้อมูลเกี่ยวกับแหล่งโบราณสถานปราสาทเขาน้อยสีชมพู เพื่อศึกษารายละเอียดของโบราณวัตถุพร้อมทั้งสัมภาษณ์ นักวิชาการและบุคคลสำคัญในท้องถิ่นปราสาทเขาน้อยสีชมพู จังหวัดสระแก้ว เพื่อการแสดงที่สมบูรณ์สะท้อนให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของปราสาทเขาน้อยสีชมพู ผู้วิจัยได้นำข้อมูลมาวิเคราะห์และการออกแบบสร้างสรรค์ที่ได้จาก 3 โครงสร้าง ดังนี้

- 1) กระบวนท่าทางที่ได้จากรูปบุคคลและรูปสัตว์ที่อยู่บนทับหลังของปราสาทเขาน้อยสีชมพู
- 2) กระบวนรำที่ได้จากโบราณวัตถุที่ค้นพบจากแหล่งโบราณสถาน ของปราสาทเขาน้อยสีชมพู
- 3) กระบวนรำที่ได้จากความเชื่อพิธีกรรมการบูชาที่มีต่อศาสนาพราหมณ์

จากการศึกษาได้ผลจากการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ ได้กระบวนท่าจากโบราณวัตถุ เพื่อใช้ในการให้ความหมาย ท่ารำกับอุปกรณ์สื่อสารเรื่องของพิธีกรรม การเลียนแบบโครงสร้างท่ารำจาก รูปบุคคล รูปสัตว์บนทับหลัง ดังนี้

โบราณวัตถุ	โครงสร้างท่ารำ	คำอธิบาย
		ท่ารำเทพเป่าสังข์ : ออกแบบจากสังข์ดินเผาตามคติความเชื่อ ใช้ในการประกอบพิธีทางศาสนา พราหมณ์โดยออกแบบคล้ายลักษณะท่าเป่าสังข์ (เสี่ยงที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมทางศาสนา)
		ท่าลายมกร : การเลียนแบบท่าทางให้เหมือนตัวมกรโดยใช้แขนและขาทำให้เกิดโครงสร้างท่ารำ
		เทพนม : เลียนแบบท่ารูปรำเทวดา
		สุรรมรตินีสกรียนเหนือกะปือ : ใช้ผู้แสดงเลียนแบบโครงสร้างท่าทาง
		เทวดาขี่หลังมกร : เลียนแบบโครงสร้างท่ารำเทวดาขี่มกรคล้ายวงโค้ง(โครงสร้างทำคือเทวดาอวยชัยประหนึ่งทำการให้พรเพื่อเป็นสิริมงคล)
		เหรียญนกกุง (สัตว์ปีกที่มีหงอน) : ในเหรียญจะมีรูปสัตว์ปีกมีหงอนคล้ายนกยูง ใช้ผู้แสดงเลียนแบบโครงสร้างของนกยูงแสดงถึงความอุดมสมบูรณ์

โบราณวัตถุ	โครงสร้างท่ารำ	คำอธิบาย
		ท่าเหรียญ : แสดงลักษณะโครงสร้างท่าทางจากมุมของเหรียญ โดนจัดร่างกายผู้แสดงให้เป็นมุมสี่ทิศ แสดงถึงอำนาจ(อธิบายใหม่เรื่องของการตีความ)
		เทวดาขี้มกร : เป็นการใช้นักแสดง 2 คน ในการแสดงแบบท่าทาง มีแบบทำนั่ง และแบบทำยืน เป็นการแสดงถึงการอำนวยชัย

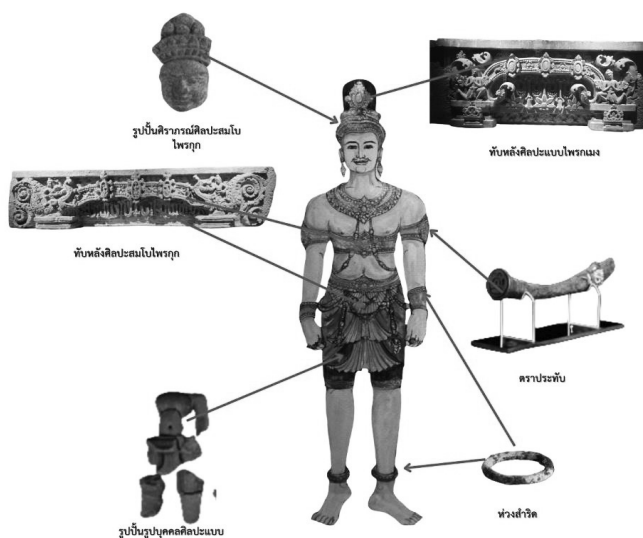
จากการศึกษาข้างต้นผู้วิจัยได้ศึกษาและออกแบบท่ารำจากภาพที่ปรากฏในโบราณสถานประเภทภาพจำหลัก ประติมากรรมรูปปั้นและเครื่องปั้นดินเผาทั้งสิ้น 8 ท่ารำ โครงสร้างการแสดงองค์รวมถึงการสรรเสริญพระวิษณุและการเล่าถึงเรื่องความงาม ความอุดมสมบูรณ์ ความรุ่งเรืองของแหล่งโบราณสถานในอดีตผ่านวัตถุ โบราณสถาน กระบวนท่าที่ได้ออกแบบถือว่าเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของปราสาทเขาน้อยสีชมพู ผ่านการออกแบบเสียงที่ใช้ประกอบการแสดงโดยผู้ช่วยศาสตราจารย์กิตติภรณ์ ชิตเทพ เป็นผู้ประพันธ์ทำนองเพลงออกมา 2 ช่วงคือทำนอง ช้า และ เร็ว ได้อย่างไพเราะมีจังหวะที่ชัดเจนเหมาะสมและได้ตอบโจทย์การออกแบบกระบวนท่ารำของผู้สร้างสรรค์ในครั้งนี้เป็นอันมาก เพื่อใช้ในการประกอบการแสดงต่อยอดให้เกิดความสมบูรณ์ในการแสดงถึงสุนทรียภาพทางการแสดงเชิงสัญลักษณ์ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะปราสาทเขาน้อยสีชมพู

4. ขั้นตอนการออกแบบเครื่องแต่งกาย

กระบวนกรออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบเพื่อความสอดคล้องสมบูรณ์ ตามโครงสร้างจากการสร้างสรรค์การแสดงที่มีความจำเป็นต้องเคลื่อนไหวเลียนแบบโครงสร้างจากภาพหุ่นต่ำ และโบราณวัตถุที่ค้นพบ ท่าทางจะมีลักษณะโครงสร้างที่ย่อและยืดมากกว่าปกติ มีการเคลื่อนไหวท่าทางที่กว้าง การเคลื่อนไหวที่มีความยืดหยุ่น ผู้แสดงต้องสามารถเหยียดขา กางแขนได้ตามแนวคิดการออกแบบท่ารำ เสื้อผ้าที่สวมใส่จึงต้องเห็นขา แขน และสามารถสวมใส่ได้จริง จากแบบร่างไปสู่กระบวนการสร้างสรรค์ การออกแบบเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับสามารถแสดงได้เป็นลำดับดังนี้

4.1 การออกแบบชุดผ้านุ่งและการสร้างสรรค์เครื่องประดับจากโบราณวัตถุ การเก็บข้อมูล โดยผู้ออกแบบได้ศึกษาเกี่ยวกับโบราณวัตถุสมัยเกาะแกร์ เป็นรูปบุคคลนุ่งโจงกระเบนแบบสั้น แสดงถึงการนุ่งผ้าในยุคนั้น

รูปภาพที่ 6 แสดงแบบภาพวาดและองค์ประกอบการออกแบบ



ที่มา: มานิต เทพปฏิมาพร

4.2 การออกแบบเครื่องประดับ จากการเก็บข้อมูลโบราณวัตถุที่ค้นพบจากโบราณสถานปราสาทเขาน้อยสีชมพู จังหวัดสระแก้ว หนังสือศิลปะขอมโดย ศาสตราจารย์หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล ถึงรูปแบบของศิลปะเครื่องแต่งกายที่อยู่ในยุคสมัยเดียวกันมาเทียบเคียงเพื่อให้ข้อมูลให้ตรงตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ก่อนการวางแผนออกแบบเครื่องประดับนั้นให้มีลักษณะเฉพาะของปราสาทเขาน้อยสีชมพู โดยได้รวบรวมจากโบราณวัตถุสิ่งของที่ค้นพบจากแหล่งโบราณสถานปราสาทเขาน้อยสีชมพู เพื่อเป็นแนวทางในการประกอบการออกแบบเครื่องแต่งกาย

การสร้างเครื่องประดับได้มีการเลือกใช้เครื่องประดับโดยวัสดุเป็นรูปแบบงานงานกระดามา ผลิตจากโครงเครื่องประดับ สร้างภาพปูนดำด้วยลูกปัดและดินปั้นได้จากการกดลายเพื่อใช้ในการประกอบลวดลายเครื่องประดับลงทองตามรูปทรงของเครื่องประดับที่ออกแบบ ไม่ว่าจะเป็นเครื่องประดับศีรษะ กรองคอ กำไลข้อมือ กำไลข้อเท้า พาดูรัด (รัดต้นแขน) รัดอก รัดเอว (เข็มขัด) เพื่อใช้เลียนแบบเครื่องสำริด หรือเครื่องประดับที่เป็นการตีลายหรือทำด้วยโลหะ ซึ่งมีประโยชน์ คือ เบา ต้นทุนต่ำ ทำง่าย ใช้เวลาไม่นานจนเป็นเครื่องประดับที่สมบูรณ์ มีเครื่องประดับทั้งสิ้น ดังนี้

ภาพที่ 7 -10 (จากซ้ายไปขวา) เครื่องประดับศีรษะ ต่างหู กรองคอ



ที่มา: มานิต เทพปฏิมาพร

ภาพที่ 11- 15 (จากซ้ายไปขวา) พาหุรัด กำไลข้อมือ กำไลข้อเท้า รัตอก รัตเอว



ที่มา: มานิต เทพปฏิมาพร

การออกแบบเครื่องประดับที่เป็นลักษณะเฉพาะของการแสดงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพู สามารถส่งเสริมให้ผู้แสดงสื่อสารท่าทางผ่านร่างกายได้อย่างชัดเจน บรรยายถึงสุนทรียภาพทางการแสดงตรงตามกรอบการสร้างสรรค์ท่าทางการแสดงและการออกแบบเครื่องแต่งกาย

5. การออกแบบการแต่งหน้าสำหรับการแสดง

ผู้วิจัยมีความต้องการให้นักแสดงมีรูปลักษณ์ตามลักษณะรูปร่าง เพื่อต้องการสื่อภาพการแสดงที่ตรงตามยุคสมัย ดังนั้นจึงออกแบบการแต่งหน้าเพื่อใบหน้าให้มีลักษณะคล้ายรูปร่าง รูปหน้าของพระพุทธรูปในสมัยทวารวดีและรูปร่างที่ค้นพบ โดยกำหนดให้มีลักษณะคิ้วจรดกันตามรูปแบบของรูปร่างศิลปะในสมัยพุทธศตวรรษที่ 12 แสดงให้เห็นภาพรวมที่ชัดเจนเพื่อให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์การสร้างสรรคเพื่อประกอบการแสดง

ภาพที่ 16 รูปปั้นหน้าบุคคล



ที่มา: พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติปราจีนบุรี

ภาพที่ 17 รูปแบบการแต่งหน้า



ที่มา: มานิต เทพปฏิมาพร

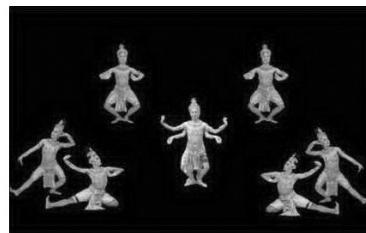
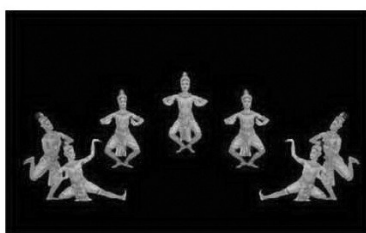
ภาพที่ 18 รูปเครื่องแต่งกาย



ที่มา: มานิต เทพปฏิมาพร

เมื่อผู้วิจัยจัดสร้างเสื้อผ้าและเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดงแล้วจึงได้นำไปทำการทดลองให้นักแสดงได้สวมใส่ให้ผู้แสดงได้เคลื่อนไหวท่าทางตามโครงสร้างท่ารำที่สร้างสรรค์ไว้ และตรวจสอบความเรียบร้อยของเครื่องแต่งกายที่ออกแบบสำหรับการแสดงนั้นว่าสามารถใช้ประกอบการแสดงได้จริงแสดงท่าได้อย่างครบถ้วน สามารถบรรยายถึงองค์ประกอบทางโบราณสถาน แสดงสุนทรียภาพทางการแสดงได้อย่างสมบูรณ์ ไม่ว่าจะเป็นท่ายืน ท่าโยน ท่ายกเท้าหน้า ยกเท้าหลังหรือกระดกเท้าหลัง ได้ตรงตามวัตถุประสงค์การออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดงนาฏศิลป์

รูปภาพที่ 19-21 โครงสร้างท่าทางและโครงสร้างแถว



ที่มา: มานิต เทพปฏิมาพร

จากกระบวนการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงและการออกแบบเครื่องแต่งกายในครั้งนี้ ผู้วิจัยค้นพบแนวทางการสร้างสรรค์การแสดงและการออกแบบเครื่องแต่งกายจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีที่มีความสำคัญต่อความเชื่อและวัฒนธรรมของชุมชน การสร้างสรรค์การแสดงชุดปราสาทเขาน้อยสีชมพู ครั้งนี้มีความสำคัญต่อโบราณสถานและโบราณวัตถุ ที่จะสามารถสร้างความภาคภูมิใจในท้องถิ่นโดยใช้ผลงานนาฏศิลป์เป็นเครื่องมือบันทึกสื่อสารเรื่องราว และเป็นแรงบันดาลใจต่อการศึกษาด้านประวัติศาสตร์ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้เลือกหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่สำคัญนำมาสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทย

โดยมุ่งเน้นการออกแบบและพัฒนาผลงานเพื่อตอบสนองต่อจินตภาพการออกแบบ และแนวทางการกำกับลีลา นำมาจัดสร้างสำหรับการแสดงได้สำเร็จตรงตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้

ผลจากการสร้างสรรค์ ผู้วิจัยได้เรียนรู้หลักแนวคิดของระบอบาโบราณคดีกรมศิลปากร ที่ใช้เรื่องราวทางประวัติศาสตร์สิ่งที่ค้นพบหลักฐานที่เป็นลักษณะเฉพาะของยุคสมัยที่อยู่ในช่วงเดียวกันมาร้อยเรียงสร้างสรรค์จนเป็นการแสดงที่มีความเฉพาะเอกลักษณ์ของการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ เพื่อบอกเล่าเรื่องราวของศิลปะการแสดงเชิงสัญลักษณ์ผ่านทางร่างกาย ผู้วิจัยได้ศึกษาหลักแนวคิดการการสร้างสรรค์เพิ่มเติมจากระบอบาโบราณคดีต้นแบบของกรมศิลปากร และได้มีการสร้างระบอบาที่เป็นประจำท้องถิ่น เจาะจงพื้นที่ให้ได้องค์ความรู้ที่ชัดเจนและสามารถส่งเสริมให้ศิลปกรรมและวัฒนธรรม เป็นที่รู้จักเพิ่มขึ้นสามารถพัฒนาเป็นแหล่งการเรียนรู้ทางประวัติศาสตร์ จากการศึกษาะบอบาโบราณคดีของกรมศิลปากรมีการนำเรื่อง ความเชื่อ พิธีกรรม วิธีการดำรงชีวิต มาร้อยเรียงให้เป็นการแสดง หรือการนำวรรณกรรมที่สำคัญมาสร้างสรรค์ ตลอดจนการนำแนวทางความสำคัญทางประวัติศาสตร์ โบราณวัตถุ เพื่อนำมาสร้างสรรค์เป็นรูปแบบการแสดงระบอบาโบราณคดีที่มีขึ้นและใช้เป็นต้นแบบในการเรียนการสอนในหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย

การอภิปรายผล

การสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ได้นำหลักการแนวคิดของระบอบาโบราณคดีกรมศิลปากรเพื่อใช้ในการออกแบบสร้างสรรค์กระบวนการบวรทำรำและการออกแบบเครื่องแต่งกายเพื่อใช้ในการประกอบการแสดงที่มีความเฉพาะ ด้วยการศึกษาค้นคว้าข้อมูลบริบททางประวัติศาสตร์ โบราณวัตถุที่ค้นพบ พิธีกรรมการบูชาพระวิษณุ ของปราสาทเขาน้อยสิมพู เพื่อใช้ในการสร้างสรรค์ออกแบบกระบวนการบวรทำรำเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการแสดงที่สามารถสื่อสารเรื่องราวเชิงสัญลักษณ์ผ่านทางร่างกายของผู้แสดง

การสร้างสรรค์ การออกแบบทำรำและเครื่องแต่งกายระบอบาโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสิมพูด้วยความประสงค์ในการส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมประจำท้องถิ่น เพื่อให้มีการแสดงที่เป็นเฉพาะของการแสดงที่สามารถบรรยายถึงเอกลักษณ์ทางโบราณสถานของปราสาทเขาน้อยสิมพู จากการสร้างสรรค์ได้นำข้อมูลจากโบราณวัตถุ พิธีกรรม ในการสร้างสรรค์จึงทำให้รูปแบบการแสดงแตกต่างจากชุดอื่นๆ ที่บรรยายในรูปแบบระบอบาที่มีลักษณะประเภทเดียวกัน

จากการสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ด้วยผู้วิจัยต้องการสร้างสรรค์การแสดงที่สามารถส่งเสริมวัฒนธรรมโบราณสถานปราสาทเขาน้อยสิมพู เป็นที่ยึดเหนี่ยวทางจิตใจของประชาชนในจังหวัดสระแก้วได้ตระหนักถึงความสำคัญของแหล่งโบราณสถานที่สำคัญของประเทศ ควรค่าแก่การเรียนรู้ ศึกษาข้อมูลเพื่อเกิดความเข้าใจ เกิดความรักในศิลปวัฒนธรรมในพื้นที่ของตนผ่านการแสดงสร้างสรรค์ที่สามารถบรรยายอีกมุมผ่านการแสดงในรูปแบบนาฏศิลป์ไทย จากแหล่งประวัติศาสตร์ภาคตะวันออก ซึ่งการศึกษาวิจัยสร้างสรรค์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากโบราณสถาน สามารถเชื่อมโยงศิลปวัฒนธรรมในอดีตให้ปรากฏในปัจจุบันและยังสามารถส่งเสริมให้ผู้คนเกิดความรักและหวงแหนในท้องถิ่นของตนอีกด้วย

รายการอ้างอิง

- กรมศิลปากร. (2533). *ปราสาทเขาน้อยสีชมพู จังหวัดปราจีนบุรี*. กรุงเทพฯ: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ป จำกัด.
- ฉันทนา เอี่ยมสกุล. (2553). *ศิลปะการออกแบบท่ารำ นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์*. กรุงเทพฯ : บริษัทบพิชการพิมพ์.
- ธนิต อยู่โพธิ์. (2554). *ระบำชุดโบราณคดี*. หนังสือที่ระลึกงานพระราชทานเพลงศพนางใบศรี แสงอนันต์ วันที่ 24 กรกฎาคม 2554. กรุงเทพมหานคร: บริษัทไทภูมิ พับลิชชิ่ง จำกัด.
- พรเทพ บุญจันทร์เพชร. (2549). *ระบำโบราณคดี*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.
- พีรพงศ์ เสนไสย. (2561). *นาฏยวิเคราะห์: ภาควิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม*
- สถาบันนาฏดุริยางค์ศาสตร์. (2542). *วิพิธทัศนา พร้อมคำอธิบายชุดการแสดงและภาพประกอบ*. กรุงเทพฯ: บริษัทเซเวนพริ้นติ้งกรุ๊ป
- สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). *นาฏยศิลป์ปริทรรศน์*. กรุงเทพมหานคร : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ศิลปากร. (2532). *ปราสาทเขาน้อยสีชมพู จังหวัดปราจีนบุรี*. กรุงเทพฯ : ชุมชนสหกรการเกษตรแห่งประเทศไทย
- ฤทธิรงค์ จิวากานนท์. (2557). *ศิลปะการออกแบบเครื่องแต่งกายละครเวทีสมัยใหม่*. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ไพโรจน์ ทองคำสุก. *ราชบัณฑิตยสถานนาฏกรรมไทย*. (10 สิงหาคม 2564). สัมภาษณ์.
- พูนสวัสดิ์ จันทราวุฒิ. อาจารย์ใหญ่โรงเรียน อพป.คลองน้ำใส. (27 กรกฎาคม 2564). สัมภาษณ์.
- ผ่อง เกตุสอน. *ตำบลคลองน้ำใส อำเภอรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว*. (27 กรกฎาคม 2564). สัมภาษณ์.



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 บทความสร้างสรรค์ บทวิเคราะห์ บทความอื่นๆ ซึ่งครอบคลุมทุกสาขาวิชาทางด้านดนตรีและการแสดง หรือบทความที่มีเนื้อหา องค์ความรู้ ด้านดนตรี และการแสดงเกี่ยวข้อง

กรุณาส่งบทความของท่านมาที่กองบรรณาธิการ 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 ผู้ประเมินจะไม่ทราบว่ากำลังพิจารณาบทความของผู้เขียนคนใด 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 และหลีกเลี่ยงการใช้ตัวย่อ เป็นส่วนหนึ่งของชื่อเรื่อง

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

2.3 บทคัดย่อ (Abstract) ทุกบทความต้องมีบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ใช้อักษรปกติขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัด (Thai Distributed) ซึ่งควรประกอบด้วยรายละเอียดเกี่ยวกับปัญหา 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 โดยระบุการศึกษาขั้นสูงสุดหรือตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) และสังกัดของผู้เขียน

2.6 เนื้อหา (Content) ใช้อักษรปกติ ขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัด หากเป็นบทความวิจัยหรือวิทยานิพนธ์ ควรมีเนื้อหาที่ครอบคลุมในหัวข้อต่างๆ ได้แก่ บทนำวัตถุประสงค์ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ ขอบเขตการศึกษาและ/หรือข้อตกลงเบื้องต้น (ถ้ามี) วิธีการศึกษาหรือวิธีการดำเนินงานวิจัย ผลการศึกษา สรุปและอภิปรายผล วันและสถานที่การจัดแสดง (ถ้ามี) หากเป็นบทความที่ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัย ให้ระบุชื่อของแหล่งทุนในส่วนของกิตติกรรมประกาศตามเงื่อนไขการรับทุน

2.7 รายการอ้างอิง (Reference) ใช้อักษรขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบชิดซ้ายโดยบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันจะต้องย่อหน้าเข้า 1.25 cm (1 Tab) รายการอ้างอิงภายในเนื้อหาตรงกับรายการอ้างอิงท้ายบทความครบถ้วนทุกรายการ โดยเรียงตามลำดับตัวอักษรภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (อ่านรายละเอียดหลักเกณฑ์การเขียนเชิงบรรณานุกรมเพิ่มเติม)

2.8 การเขียนเชิงบรรณานุกรมและรายการอ้างอิงตามระบบ APA รายการอ้างอิงไม่น้อยกว่า 5 แหล่งและรวมทั้งหมดไม่เกิน 1 หน้ากระดาษ A4

3. กรณีที่มีไฟล์เอกสารแนบประกอบบทความ เช่น ภาพประกอบ หรือรูปภาพฟิกจะต้องระบุชื่อไฟล์ให้ชัดเจน และเรียงลำดับหมายเลขชื่อไฟล์ตรงกับรูปในบทความ โดยใช้รูปที่มีขนาดเหมาะสม มีคุณภาพและความละเอียดสำหรับการพิมพ์ (ไฟล์รูปชนิด TIFF หรือ JPEG ความละเอียดไม่น้อยกว่า 300 dpi ขนาดไฟล์ไม่น้อยกว่า 500 KB) ถ้ามีเส้นและ/หรือตารางควรมีความหนาไม่ต่ำกว่า 0.75 pt สำหรับชื่อตาราง รูปภาพ 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 จะต้องมีการรับรองจากผู้เขียนร่วมทุกคนเป็นลายลักษณ์อักษร โดยให้ระบุชื่อ – นามสกุลจริงในลำดับถัดจากผู้เขียนหลักทุกรายการ (ที่อยู่และสังกัดของผู้เขียนร่วมให้อยู่ในรูปของเชิงอรรถใต้บทความเช่นเดียวกับผู้เขียนหลัก)

7. กรณีเป็นบทความภาษาต่างประเทศ ไม่ต้องมีบทคัดย่อภาษาไทย

8. กองบรรณาธิการสงวนสิทธิ์ในการพิจารณาและตอบรับการตีพิมพ์ ความรับผิดชอบใดๆ เกี่ยวกับเนื้อหาและความคิดเห็นในบทความของผู้เขียนเท่านั้น กองบรรณาธิการไม่ต้องรับผิดชอบ

9. บทความที่นำลงตีพิมพ์ต้องได้รับความเห็นชอบจากผู้ทรงคุณวุฒิเป็นผู้พิจารณา โดยผลการพิจารณาดังกล่าวถือเป็นที่สุด

10. วารสารดนตรีและการแสดงมีสิทธิ์ในการตีพิมพ์และพิมพ์ซ้ำ แต่ลิขสิทธิ์ของบทความยังคงเป็นของผู้เขียน

เกณฑ์การพิจารณากลับรองบทความ (Peer Review)

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

หลักเกณฑ์การเขียนรายการอ้างอิงและเชิงอรรถ

รูปแบบการเขียนรายการอ้างอิง

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, วชิราวุธานุสรณ์สาร, 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