



MUSIC AND PERFORMING ARTS JOURNAL

วารสารดนตรีและการแสดง
Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University



ISSN 2774-0722 (Online)

Volume 8 Issue 2 July-December 2022



ที่ปรึกษา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

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

มหาวิทยาลัยมหิดล

รศ.ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกักรัตน์

วิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี

รศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ผศ.ดร.ปาริชาติ จีงวัฒนาภรณ์

บรรณาธิการที่ปรึกษา

ผศ.ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ์

บรรณาธิการ

ผศ.กิตติภณช์ ชิตเทพ

ผู้ช่วยบรรณาธิการ

อ.วิสาชา แซ่ฮ้อย

กองบรรณาธิการ

มหาวิทยาลัยรังสิต

รศ.ดร.วิบูลย์ ตระกูลอัน

มหาวิทยาลัยทักษิณ

ผศ.ดร.สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ผศ.ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์

มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

ผศ.ดร.นภดล ทิพย์รัตน์

มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม

ผศ.ดร.กมลธรรม เกื้อบุตร

มหาวิทยาลัยนเรศวร

ผศ.ดร.ณัฐนิช นักปี

มหาวิทยาลัยมหิดล

ดร.ณัฐชา นัจจนาวากุล

มหาวิทยาลัยบูรพา

ดร.พิมลพรรณ เลิศล้ำ

เครดิตภาพ

ภาพปกหน้า นิสิตการจัดการผลิตสื่อและวัฒนธรรมสร้างสรรค์

ภาพจากงาน งาน“เก้าปีคอนเสิร์ต The show must go all”

ภาพปกหลัง นิสิตการจัดการผลิตสื่อและวัฒนธรรมสร้างสรรค์

ภาพจากงาน งานเปิดม่านบ้าน MUPA (Workshop ดนตรีไทย)

ผู้ทรงคุณวุฒิประเมินคุณภาพบทความ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศ.ดร.ชาคม พรประสิทธิ์
ศ.ดวงใจ ทิวทอง

มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์

รศ.ดร.สุชาติ แสงทอง

มหาวิทยาลัยขอนแก่น

ศ.ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี
รศ.ธรรณัฐ หินอ่อน

รศ.จรัญ กาญจนประดิษฐ์

มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย

ผศ.ดร.กิตติศักดิ์ เกิดอรุณสุขศรี

มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม

รศ.ดร.ประเสริฐ ฉิมท้วม

มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

รศ.ดร.ศิริมงคล นาฏยกุล

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

รศ.ดร.ปาริชาติ จีงวัฒนาภรณ์

มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

รศ.ดร.สุพัตรา วิไลลักษณ์

มหาวิทยาลัยรังสิต

รศ.ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ

มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

ผศ.ดร.กุสุมา เทพรักษ์

มหาวิทยาลัยราชภัฏเลย

ผศ.ดร.วรารุณ เรืองบุตร

มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา

ผศ.ดร.รุจิภาส ภูธนัญญฤทธิ์

มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

ดร.จารุวัฒน์ นวลไย

มหาวิทยาลัยบูรพา

ผศ.ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ์ ผศ.ดร.จันทนา คชประเสริฐ
ผศ.ดร.สันติ อุดมศรี ดร.จักรี กิจประเสริฐ
ดร.อัครพล เดชวัชรนนท์

กองบริหารงาน

นายสุภัทรชัย จีบแก้ว นางสุกัญญา จารุณีโม
นายเกษม สโมสร นายมานพ เกษประดิษฐ์
นางสาวปาณิสรา ผลประพุดติ

เจ้าของ

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

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



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

นางสาวปาณิสรา ผลประพฤติ

นายมานพ เกษประดิษฐ์

บทบรรณาธิการ

วารสารดนตรีและการแสดงได้ดำเนินการผลิตผลงานทางวิชาการด้านดนตรีและการแสดงอย่างต่อเนื่อง วารสารได้รับการตอบรับจากนิสิต นักศึกษา อาจารย์ นักวิจัยจากสถาบันต่างๆ ร่วมส่งบทความเพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ในรูปแบบวารสารออนไลน์

เนื้อหาในวารสารดนตรีและการแสดงปีที่ 8 ฉบับที่ 2 นี้ มีการนำเสนอบทความวิจัยประกอบด้วยบทความด้านดนตรี ได้แก่ 1) การสร้างชุดฝึกทักษะเพื่อการพัฒนาทักษะการสืบทอดสายคลอรั้งของนักเรียนระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพ วิทยาลัยนาฏศิลป์ 2) A CROSS-CULTURAL COMPOSITION WITH MYANMAR AND WESTERN MUSICAL LANGUAGES 3) ศึกษาการอิมโพรไวส์ของวินตัน มาร์ชาลิส แบรินฟอร์ด มาร์ชาลิส และเคนนี เกิร์กแลนด์ ในบทเพลงแบลคโคดส์ 4) การอิมโพรไวส์ของแม็กโรซ ในบทเพลงเดอะดรัมส์ออฟโซลวอลซ ดรัมส์อันลิมิเต็ด และฟอร์บิกซิด ในอัลบั้มดรัมส์อันลิมิเต็ด 5) กรรมวิธีการสร้างกลองทัดของช่างสนั่น บัวคลี 6) ดุอาลโพลีฮาร์โมนี: ทอมโบนบรเลงเดี่ยวสองบุคลิก ผลงานของไอเดน ฮาร์ทเทอร์ 7) ชุดการสอนเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัย 8) การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: ตับเรื่องเกาะสีชัง 9) การศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและความพึงพอใจโดยใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 โรงเรียนสาธิต “พิบูลบำเพ็ญ” มหาวิทยาลัยบูรพา และ 10) การสร้างสรรค์การขับร้องชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก” จากบทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธา0.

นอกจากนี้ยังมีบทความด้านศิลปะการแสดง ได้แก่ 1) อินทกะฮอสุรบาล: นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์จากคติความเชื่อเรื่องยักษ์ในพุทธศาสนา

ในนามของบรรณาธิการ วารสารดนตรีและการแสดงขอขอบคุณผู้เขียนและผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่าน วารสารมีความยินดีน้อมรับฟังข้อเสนอแนะจากทุกท่านเพื่อปรับปรุงคุณภาพและยกระดับงานวิชาการของประเทศไทยต่อไปในอนาคต

ผู้ช่วยศาสตราจารย์กิตติภรณ์ ชิตเทพ

บรรณาธิการ

สารบัญ

เรื่อง	หน้า
การสร้างชุดฝึกทักษะเพื่อการพัฒนาทักษะการสีซอสายคลอร้อง ของนักเรียนระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพ วิทยาลัยนาฏศิลป์ THE CONSTRUCTION TRAINING PACKAGE TO DEVELOP OF “VOCAL ACCOMPANIMENT FOR SAW SAM SAI (THREE STRINGS FIDDLE)” FOR VOCATIONAL STUDENTS IN THE COLLEGE OF DRAMATIC ARTS ชนะชัย กอผจญ Chanachai Kawpachone	7
A CROSS-CULTURAL COMPOSITION WITH MYANMAR AND WESTERN MUSICAL LANGUAGES Wai Hin Ko Ko Koji Nakano Ronnachai Rattanaseth Kittipan Chittep	21
ศึกษาการอิมโพรไวส์ของวินตัน มาร์ซาลิส แบรินฟอร์ด มาร์ซาลิส และเคนนี เกิร์กแลนด์ ในบทเพลงแบลคโคดส์ IMPROVISATIONS OF WYNTON MARSALIS, BRANDFORD MARSALIS AND KENNY KIRKLAND IN BLACK CODES พีรพัฒน์ บัวนิลเจริญ เด่น อยู่ประเสริฐ Pheeraphat Buanincharean Den Euprasert	35
การอิมโพรไวส์ของแม็ก โรซ ในบทเพลงเดอะดรัมส์อัลโซวอลซ์ ดรัมส์อันลิมิเต็ด และฟอร์บิกซิด ในอัลบั้มดรัมส์อันลิมิเต็ด MAX ROACH’S IMPROVISATION APPROACH ON THE DRUMS ALSO WALTZ, DRUMS UNLIMITED, AND FOR BIG SID ภาณุพันธ์ สุขทนารักษ์ เด่น อยู่ประเสริฐ Phanupan Suktanarak Den Euprasert	47
กรรมวิธีการสร้างกลองทัดของช่างสนั่น บัวคลี PROCESS OF MAKING KLONG THAD BY MASTER SANAN BUAKLEE ปรเมษฐ์ เอียดนิมิตร ขำคม พรประสิทธิ์ Paramet Eidnimit Kumkom Pornprasit	57
คู่ออลโพซาวเนอ: ทรอมโบนบรรเลงเดี่ยวสองบุคลิกผลงานของไอเดน ฮาร์ทเทอร์รี่ DUAL POSAUNE: A SOLO TROMBONIST WITH A DUAL PERSONA BY AIDEN HARTERY นรเศรษฐ์ อุดาการ Norrasate Udakarn	68

สารบัญ

เรื่อง	หน้า
ชุดการสอนเทคนิคการขับร้องเพลงฟ็อนมาลัย INSTRUCTIONAL TECHNIQUES FOR SINGING “FORN MALAI” นาริสา ธัญโรจน์วิวัฒน์ ชัยพฤกษ์ เมฆมรา Navarisa Tanyarodvivat Chaipruck Mekara	77
อินทกะอสุรบาล: นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์จากคติความเชื่อเรื่องยักษ์ในพุทธศาสนา INTAKA ASURABAN: A CREATIVE THAI TRADITIONAL DANCE BASED ON DEITY MYTH IN BUDDHISM เจษฎา เนตรพลับ Jetsada Netplab	94
การสร้างสรรคผลงานทางดุริยางคศิลป์: ตับเรื่องเกาะสีชัง MUSIC COMPOSITION: TUB RUENG KOH SICHANG สันติ อุดมศรี ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน Santi Udomsri Pattarawadee Phuchadapirom Pakorn Rodchangphuen	110
การศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและความพึงพอใจโดยใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 โรงเรียนสาธิต “พิบูลบำเพ็ญ” มหาวิทยาลัยบูรพา THE STUDY OF LEARNING ACHIEVEMENT AND SATISFACTION BY USING THE KHLUI PHAING AW PRACTICE PACKAGE FOR PRATHOMSUKSA 5 AT PIBOONBUMPEN DEMONSTRATION SCHOOL, BURAPHA UNIVERSITY โอภาส สุวรรณโพธิ์ นัฐิกา สุนทรธนผล Opat Suwannapho Nuttika Soontorntanaphol	125
การสร้างสรรคการขับร้องชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก” จากบทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธา THE CREATIVE SINGING HUANG HANG RAK SUITE FROM THE LEGITIMATE DRAMA, MADANABADHA. ลดาวัลย์ อากาศสุวรรณ Ladawan Arcasuwan	136



MUSIC AND PERFORMING ARTS JOURNAL

วารสารดนตรีและการแสดง
Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University



ISSN 2774-0722 (Online)

Volume 8 Issue 2 July-December 2022



การสร้างชุดฝึกทักษะเพื่อการพัฒนาทักษะการสีซอสามสายคลอร้อง ของนักเรียนระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพ วิทยาลัยนาฏศิลป์

THE CONSTRUCTION TRAINING PACKAGE TO DEVELOP OF “VOCAL ACCOMPANIMENT FOR SAW SAM SAI (THREE STRINGS FIDDLE)” FOR VOCATIONAL STUDENTS IN THE COLLEGE OF DRAMATIC ARTS

ชนะชัย กอผจญ¹

Chanachai Kawpachone

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการสีซอสามสายคลอร้อง เพื่อสร้างแบบพัฒนาทักษะการสีซอสามสายคลอร้อง สำหรับพัฒนาศักยภาพนักเรียนดนตรี และศึกษาผลการพัฒนาศักยภาพของนักเรียนดนตรีในการสีซอสามสายคลอร้อง โดยเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญสาขาเครื่องสายไทยและสาขาศิลปะไทย จำนวน 6 ท่าน เพื่อวิเคราะห์หลักการสีซอสามสายคลอร้อง นำสร้างแบบพัฒนาทักษะการสีซอสามสายคลอร้อง โดยทดลองใช้กับกลุ่มอาสาสมัครจำนวน 20 คน จากวิทยาลัยนาฏศิลป์ 12 แห่ง

ผลการวิจัยพบว่า ซอสามสายมีความสำคัญต่อการสีคลอร้องช่วยให้ผู้ขับร้องสามารถร้องได้ตรงเสียง ผู้บรรเลงต้องมีทักษะการใช้กลวิธีการบรรเลงขั้นสูง มีความเข้าใจเรื่องทางร้อง เพื่อเลียนเสียงร้องได้อย่างกลมกลืน การสร้างชุดฝึกทักษะการสีซอสามสายคลอร้อง แบ่งออกเป็น 4 ชุด ประกอบด้วย (1) การฝึกพรมนิ้ว (2) การฝึกนิ้วนาคสะดุ้ง (3) การฝึกสีทำนองเอื้อน และ (4) การสีคลอร้องเพลงตับตันเพลงฉิ่ง สามชั้น ผลการประเมินการพัฒนาศักยภาพนักเรียนพบว่า ผู้เรียนมีศักยภาพในการสีซอสามสายคลอร้องเพิ่มสูงขึ้น โดยก่อนเรียนผู้เรียนมีคะแนนเฉลี่ย 11.7 หรือคิดเป็นร้อยละ 58.5 และหลังเรียนมีคะแนนเพิ่มสูงขึ้นเป็น 18.3 หรือคิดเป็นร้อยละ 91.5

คำสำคัญ: ชุดฝึกทักษะ, การสีซอสามสายคลอร้อง, วิทยาลัยนาฏศิลป์

¹อาจารย์ สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Abstract

The purpose of this research was to study about saw sam sai (three strings fiddle) vocal accompaniment for the construction training package to develop “saw sam sai (three strings fiddle) vocal accompaniment” in musical students and to study the result after using this package. The researcher collected information from interviewing 6 specialists of Thai strings fiddle and Thai classical singing. The specialists would analyze the principles of “saw sam sai (three strings fiddle) vocal accompaniment to create the construction training package to develop “saw sam sai (three strings fiddle) vocal accompaniment”. The samples for this research were 20 volunteers from 12 branches of The College of Dramatic Arts.

The result showed that saw sam sai (three strings fiddle) is an important part for) vocal accompaniment which will help the singer can sing in the correct voice pattern. The saw sam sai (three strings fiddle) players have to have high potential and deeply understand about singing so they will know how to imitate the sound closely as much as possible. In addition, to build the construction training package to develop “saw sam sai (three strings fiddle) vocal accompaniment” would include 4 steps: (1) Finger trilling practice (2) New Nak Sadoong practice (3) Draw out the note fiddle practice and (4) Fiddling along with 3-state of Tub Ton Pleng Ching. The students’ potential assessment found that the students had higher skill to play “saw sam sai (three strings fiddle) vocal accompaniment”. The average result before using the package was 11.7 or 58.5 percent and after using the package the result was higher to 18.3 or 91.5 percent.

Keywords: The construction training package, saw sam sai (three strings fiddle) vocal accompaniment, The College of Dramatic Arts.

บทนำ

“ซอสามสาย” เป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทในพระราชพิธี มีความสำคัญในการประกอบสมโภชและการขับกล่อมด้วยสำเนียงซอที่นุ่มลึกสงบนิ่ง มุ่งให้เกิดสมาธิอ่อนน้อมจิตใจให้จับอยู่กับการขับและการบรรเลง บทบาทหน้าที่สำคัญของซอสามสาย คือ การสีคลอเสียงขับและบรรเลงแทรกในระหว่างบท หรือเรียกว่า “การสีคลอร้อง” ด้วยเหตุเพราะเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงใกล้เคียงกับเสียงมนุษย์มากที่สุด การสีคลอร้องนั้นผู้บรรเลงจำเป็นต้องมีทักษะความเข้าใจในการบรรเลงซอสามสายควบคู่ไปกับทักษะการขับร้อง มีทักษะการปฏิบัติกลวิธีการบรรเลงขั้นสูง การสีซอสามสายคลอร้องได้ถูกต้องและมีความไพเราะนั้นผู้บรรเลงจึงจำเป็นต้องมีทักษะที่ดีเพื่อเป็นรากฐานสำคัญในการต่อยอดความรู้และประสบการณ์ทางดนตรี เพื่อให้สามารถบรรเลงได้แนบสนิทกลมกลืนกันดีกับคนขับร้อง

ปัจจุบัน “ซอสามสาย” จัดเป็นเครื่องมือเอกที่มีการจัดการเรียนการสอนในกลุ่มสาระการเรียนรู้เครื่องสายไทย ภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม สถานศึกษาที่จัดการศึกษาเฉพาะทางพิเศษด้านวิชาชีพ นาฏศิลป์ ดุริยางค์ศิลป์ สำหรับผู้เรียนที่มีความสนใจ ความสามารถ และความถนัด โดยจัดโครงสร้างของหลักสูตรให้สาระการเรียนรู้ มีความเหมาะสมกับผู้เรียน เพื่อพัฒนาผู้เรียนให้มีความสมดุลทั้งร่างกาย สติปัญญา อารมณ์ สังคม มีคุณธรรม จริยธรรม มีความรู้ ความสามารถทางด้านศิลปะ มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ มีสุนทรียภาพ ชื่นชม และเห็นคุณค่าของศิลปะซึ่งเป็นมรดกของชาติ

ในการจัดการเรียนการสอนซอสามสายของวิทยาลัยนาฏศิลป์ ผู้เรียนแต่ละคนมีความสามารถในการเรียนรู้แตกต่างกัน การฝึกปฏิบัติการซอสามสายคลอร้องนั้นสามารถฝึกปฏิบัติได้ทั้งในระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ และระดับอุดมศึกษา เนื่องจากผู้เรียนมีพื้นฐานในการฝึกปฏิบัติซอสามสายในชั้นกลางและชั้นสูง การซอสามสายคลอร้องเป็นการพัฒนาผู้เรียน นำกลวิธีการบรรเลงไปประยุกต์ใช้ได้อย่างเหมาะสมตามบทบาทหน้าที่ของซอสามสาย อย่างไรก็ตาม หากครูผู้สอนใช้วิธีการสาธิตเพียงอย่างเดียวโดยไม่มีการประยุกต์ใช้รูปแบบการสอนที่หลากหลายเพื่อให้ผู้เรียนสามารถสร้างองค์ความรู้ได้ด้วยตนเอง จะส่งผลให้ผู้เรียนขาดแรงจูงใจในการเรียนรู้ และไม่สามารถนำทักษะพื้นฐานไปประยุกต์ใช้กับบทเพลงได้อย่างเหมาะสม ทำให้การจัดการเรียนการสอนไม่บรรลุผลตามที่หลักสูตรกำหนดไว้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

จากสภาพปัญหาดังกล่าว ผู้วิจัยเล็งเห็นว่า การฝึกปฏิบัติการซอสามสายคลอร้องเป็นการใช้กลวิธีการบรรเลงขั้นสูง เหมาะสำหรับการฝึกปฏิบัติตั้งแต่ในระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ ระดับอุดมศึกษา หรือแม้แต่บุคคลผู้สนใจทั่วไป โดยใช้ชุดฝึกทักษะการซอสามสายคลอร้อง เพื่อให้ผู้เรียนสามารถเรียนรู้และทบทวนบทเรียนได้ด้วยตนเองอย่างต่อเนื่อง กระตุ้นให้เกิดการเรียนรู้ด้วยตนเองควบคู่กับการได้รับคำแนะนำจากผู้สอน นำไปสู่การพัฒนาทักษะการซอสามสายคลอร้องของผู้เรียนให้ดียิ่งขึ้น และสามารถนำไปประยุกต์ใช้ได้อย่างเหมาะสม

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษากระบวนการซอสามสายคลอร้อง
2. เพื่อสร้างแบบพัฒนาทักษะการซอสามสายคลอร้อง สำหรับพัฒนาศักยภาพนักเรียนดนตรี
3. เพื่อศึกษาผลการพัฒนาศักยภาพของนักเรียนดนตรีในการซอสามสายคลอร้อง

ประโยชน์ที่ได้รับ

1. เกิดองค์ความรู้ หลักการ และวิธีการซอสามสายคลอร้อง
2. นักเรียนสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการซอสามสายคลอร้องได้
3. เป็นส่วนหนึ่งในการอนุรักษ์และขยายองค์ความรู้ทางวัฒนธรรมดนตรีไทย

ขอบเขตการวิจัย

งานวิจัยนี้มุ่งเน้นการสร้างพื้นฐานการซอสามสายคลอร้องให้แก่ผู้เรียน ได้แก่ การฝึกพรมนิ้ว การฝึกนิ้วนาศะดั่ง การฝึกสีทำนองเอื้อน และการสีคลอร้องเพลงดัดต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น เนื่องจากเป็นเพลงที่ใช้ฝึกปฏิบัติขั้นพื้นฐานของสาขาเครื่องสายไทยและสาขาศิลปะไทย ทั้งนี้ผู้วิจัยเลือกทำนองเอื้อนที่พบบ่อยในการสีคลอร้องเพลงดัดต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น ให้ผู้เรียนได้ฝึกสีทำนองเอื้อนซ้ำๆ ซึ่งเป็นทำนองที่สามารถพบได้ในเพลงทั่วไป ฟังและเข้าใจง่าย สามารถนำไปใช้ในบทเพลงต่างๆ ได้ เพื่อให้ผู้เรียนมีฐานความรู้ ความเข้าใจ สามารถนำพื้นฐานเหล่านี้ไปประยุกต์ใช้ได้อย่างเหมาะสม

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง “การสร้างชุดฝึกทักษะเพื่อการพัฒนาทักษะการซอสามสายคลอร้องของนักเรียนระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพ วิทยาลัยนาฏศิลป์” เป็นการวิจัยและพัฒนา โดยเก็บรวบรวมข้อมูลจากการลงพื้นที่ภาคสนามสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูล รวมไปถึงศึกษาข้อมูลจากแหล่งข้อมูลทุติยภูมิ รวบรวมข้อมูลเอกสาร การทดลองใช้ชุดฝึกทักษะเพื่อการพัฒนาทักษะการซอสามสายคลอร้อง และนำเสนอด้วยการพรรณนาวิเคราะห์ โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. ผู้ให้ข้อมูล

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้เลือกผู้ให้ข้อมูล (key informants) แบบยึดจุดมุ่งหมายของการศึกษาเป็นหลัก (purposeful sampling) เพื่อให้ได้ผู้ให้ข้อมูลที่เหมาะสมกับแนวคิด จุดมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยใช้เกณฑ์ในการเลือกผู้ให้ข้อมูลดังนี้

- 1) เป็นครุดนตรี ผู้เชี่ยวชาญ หรือผู้ทรงคุณวุฒิในวงการดนตรีไทย
- 2) เป็นครุดนตรี ผู้เชี่ยวชาญ หรือผู้ทรงคุณวุฒิในด้านเครื่องสายไทยหรือด้านคีตศิลป์ไทย
- 3) เป็นผู้มีความเข้าใจในวัฒนธรรมดนตรีไทยเป็นอย่างดี

จากเกณฑ์การเลือกดังกล่าว สามารถแบ่งกลุ่มผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิได้เป็น 2 กลุ่ม ได้แก่

- 1) ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องสายไทย ได้แก่ คุณครูจิระพล เพชรสม คุณครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ และ

คุณครูบุญถึง พระยาชัย

- 2) ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย ได้แก่ คุณครูทัศนีย์ ขุนทอง คุณครูประคอง ชลานุภาพ และ

คุณครูพิชญญา สินธุ์แก้ว

2. กลุ่มตัวอย่าง

เนื่องจากการวิจัยครั้งนี้ผู้เรียนจำเป็นต้องมีพื้นฐานในการปฏิบัติซอสามสาย และใช้ชุดฝึกทักษะการสีซอสามสายคลอร้องเป็นเครื่องมือในการพัฒนาต่อยอดทักษะในการบรรเลงกลวิธีการสีซอสามสายคลอร้อง ดังนั้น ผู้วิจัยจึงเลือกกลุ่มตัวอย่างคือ อาสาสมัครจากนักเรียนระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพ สาขาเครื่องสายไทยที่มีทักษะการปฏิบัติซอสามสาย จากวิทยาลัยนาฏศิลป์ 12 แห่งทั่วประเทศ

3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ประกอบด้วย

- 3.1 แบบสัมภาษณ์ เป็นแนวทางในการสัมภาษณ์แบบกึ่งมีโครงสร้างเพื่อตอบวัตถุประสงค์การวิจัย

- 3.2 ชุดฝึกทักษะการสีซอสามสายคลอร้อง โดยแบ่งออกเป็น 4 ชุด ประกอบด้วย

ชุดที่ 1 การฝึกพรหมนี้ว

ชุดที่ 2 การฝึกนี้้วนาคสะดุ้ง

ชุดที่ 3 การฝึกสีทำนองเอื้อน

ชุดที่ 4 การสีคลอร้องเพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น

- 3.3 แบบประเมินการทดสอบทักษะการปฏิบัติ (ก่อนเรียน และหลังเรียน)

- 3.4 เกณฑ์การให้คะแนนแบบประเมินการทดสอบทักษะการปฏิบัติ (ก่อนเรียน และหลังเรียน)

4. วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัย เรื่อง การสร้างชุดฝึกทักษะเพื่อการพัฒนาทักษะการสีซอสามสายคลอร้องของนักเรียนระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพวิทยาลัยนาฏศิลป์ เป็นการวิจัยและพัฒนา (Research and Development) โดยใช้วิธีการวิจัยแบบผสมผสานวิธีการ (Mixed Method Research) ระหว่างการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) กับการวิจัยเชิงปริมาณ (Quantitative Research) โดยเก็บข้อมูลด้วยวิธีที่หลากหลาย เพื่อให้ได้ข้อมูลที่มีความเที่ยงตรง มีขั้นตอนดำเนินการวิจัย แบ่งออกเป็น 3 ระยะ ดังนี้

ระยะที่ 1 ศึกษากระบวนการสีซอสามสายคลอร้อง ดำเนินการตามขั้นตอนดังต่อไปนี้

ขั้นตอนที่ 1 ศึกษาแนวคิดทฤษฎีจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีทางดุริยางค์ไทย บทบาทหน้าที่ของซอสามสาย และหลักการสีซอสามสาย เพื่อร่างแนวคำถามสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิ

ขั้นตอนที่ 2 ตรวจสอบคุณภาพของแนวคำถามสัมภาษณ์ โดยผู้ทรงคุณวุฒิ จำนวน 3 คน และหาค่าดัชนีความสอดคล้อง (IOC)

ขั้นตอนที่ 3 การเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ และผู้ทรงคุณวุฒิด้านและคีตศิลป์ไทย จำนวน 6 คน

ระยะที่ 2 สร้างแบบพัฒนาทักษะการสีซอสามสายคลอร้อง สำหรับพัฒนาศักยภาพนักเรียนดนตรี ประกอบด้วย

ขั้นตอนที่ 1 สังเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิด้านเครื่องสายไทยและคีตศิลป์ไทย และพัฒนาเป็นชุดฝึกทักษะการสีซอสามสายคลอร้อง โดยใช้เพลงต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น และสร้างแบบประเมินผล

สัมฤทธิ์ทางการเรียนภาคปฏิบัติ

ขั้นตอนที่ 2 นำชุดฝึกทักษะที่สร้างขึ้นตรวจสอบคุณภาพ โดยผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิ จำนวน 3 คน และหาค่าดัชนีความสอดคล้อง (IOC)

ขั้นตอนที่ 3 ปรับปรุงแก้ไขชุดฝึกทักษะตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิ

ระยะที่ 3 ศึกษาผลการพัฒนาศักยภาพของนักเรียนดนตรีในการสีซอสامสายคลอรั้ง มีการดำเนินการดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 นำชุดฝึกทักษะการสีซอสامสายคลอรั้งทดลองใช้กับนักเรียนกลุ่มตัวอย่าง คือ นักเรียนระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพ สาขาเครื่องสายไทย เครื่องมือเอก ซอสามสาย ปีการศึกษา 2563 จากวิทยาลัยนาฏศิลป์ 12 แห่งทั่วประเทศ

ขั้นตอนที่ 2 ประเมินผลการใช้ชุดฝึกทักษะการสีซอสامสายคลอรั้ง โดยพิจารณาจากผลการทดสอบทักษะภาคปฏิบัติ ด้วยแบบประเมินผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนภาคปฏิบัติของกลุ่มตัวอย่าง การวิเคราะห์ข้อมูล ได้แก่ ค่าเฉลี่ย และร้อยละ

ขั้นตอนที่ 3 นำเสนอผลงานเป็นรูปเล่มวิจัยฉบับสมบูรณ์ และเผยแพร่

5. การตรวจสอบ การวิเคราะห์ และการสังเคราะห์ข้อมูล

ในการเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยได้คำนึงถึงความเที่ยงตรงและความน่าเชื่อถือของข้อมูล โดยใช้วิธีการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (triangulation) ผู้วิจัยนำข้อมูลจากการสังเกต สัมภาษณ์ และรวบรวมข้อมูลเอกสารมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูลเพื่อพัฒนาชุดฝึกทักษะการสีซอสามสายคลอรั้ง และนำเสนอด้วยการพรรณนาวิเคราะห์ โดยใช้แนวคิดทฤษฎีเป็นกรอบในการวิเคราะห์ตามประเด็นในการศึกษาซึ่งผู้วิจัยแบ่งการวิเคราะห์ข้อมูลดังแสดงผลการศึกษาตามวัตถุประสงค์

ผลการวิจัย

การสร้างชุดฝึกทักษะการสีซอสามสายคลอรั้ง ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลกระบวนการสีซอสามสายคลอรั้งจากความรู้และประสบการณ์ของผู้เชี่ยวชาญสาขาเครื่องสายไทย และสาขาคีตศิลป์ไทย นำมาสร้างแบบพัฒนาทักษะการสีซอสามสายคลอรั้ง และวิเคราะห์ข้อมูลการพัฒนาศักยภาพนักเรียนดนตรีจากการทดลองใช้แบบพัฒนาทักษะการสีซอสามสายคลอรั้ง เปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ก่อนเรียนและหลังเรียน โดยมีผลการวิจัยดังนี้

1. กระบวนการสีซอสามสายคลอรั้ง

ซอสามสายเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญต่อการสีคลอรั้ง ด้วยลักษณะเสียงของเครื่องดนตรี (tone color) ที่สามารถเลียนเสียงคนร้องได้อย่างกลมกลืนช่วยเป็นหลักให้กับนักร้องในการฟังเสียงเครื่องดนตรีและทำนองเพลงไม่ให้ผิดเพี้ยนไปทั้งยังเป็นส่วนช่วยเสริมให้อารมณ์เพลงชัดเจนยิ่งขึ้น ดังนั้น ในการสีซอสามสายคลอรั้งนอกจากผู้บรรเลงจะต้องมีความรู้ ความเข้าใจ และทักษะในการสีซอสามสายอย่างดีแล้วยังต้องมีความรู้ ความเข้าใจ สามารถขับร้องได้เพื่อให้สามารถสีคลอรั้งได้อย่างกลมกลืน พร้อมทั้งสามารถเป็นหลักให้กับผู้ขับร้องได้

ในการฝึกปฏิบัติการสีซอสามสายคลอรั้งผู้บรรเลงจำเป็นต้องผ่านการฝึกปฏิบัติกลวิธีการบรรเลงซอสามสายในขั้นกลางและขั้นสูง เนื่องจากการสีซอสามสายคลอรั้งผู้บรรเลงต้องใช้กลวิธีการบรรเลงต่าง ๆ เพื่อเลียนเสียงคำร้องและทำนองเอื้อนให้มีความใกล้เคียงและกลมกลืนมากที่สุด อาทิ การครั้น การสะบัด การพรม ความหนัก-เบา ในการฝึกปฏิบัติมักพบในการบรรเลงเพลงเดี่ยวมากกว่าเพลงที่ใช้ฝึกในระดับพื้นฐาน ซึ่งกลวิธีการบรรเลงเหล่านี้จะทำให้เกิดความไพเราะมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ผู้บรรเลงยังควรมีทักษะอีกอย่างหนึ่งคือ ทักษะการขับร้อง เพื่อให้รู้ในทำนองและจังหวะในการขับร้อง ทักษะการขับร้องจะช่วยให้ผู้บรรเลงเข้าใจทำนองทางร้องและสามารถคิดกลวิธีการบรรเลงซอสามสายให้สามารถเลียนเสียงคำร้องและทำนองการเอื้อนได้อย่างกลมกลืน

การผสมผสานทั้ง 2 ด้านจะช่วยให้ผู้บรรเลงสามารถประยุกต์ใช้กลวิธีการบรรเลงขั้นสูงมาใช้ในการเลียนเสียงร้องได้อย่างกลมกลืน อย่างไรก็ตาม การจัดการเรียนการสอนซอสามสายของวิทยาลัยนาฏศิลป์ ด้วยบทบาทของเครื่องดนตรีที่

ต้องสืบลอร้อง ส่งผลให้ผู้เรียนต้องสามารถสืบลอร้องได้ตั้งแต่ระดับมัธยมศึกษาก่อนที่จะได้เรียนรู้ทักษะการใช้กลวิธีการบรรเลงชิ้นสูงในเพลงเดี่ยว ดังนั้น การสร้างแบบพัฒนาทักษะการสืขอสามสายคลอร้อง จึงเป็นเครื่องมือที่ผู้วิจัยจัดทำขึ้นเพื่อช่วยเสริมศักยภาพในการสืขอสามสายคลอร้องของนักเรียนดนตรี และลดระยะเวลาการฝึกปฏิบัติให้ผู้เรียนในระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ หรือระดับอุดมศึกษาซึ่งอยู่ในขั้นกลางได้เรียนรู้การกลวิธีการบรรเลงชิ้นสูงและสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการสืขอสามสายคลอร้องได้อย่างเหมาะสม

2. ชุดฝึกทักษะการสื่อสารสามสายคล้อง

ในการสร้างชุดฝึกทักษะการสีซอสามสายคลอว์ร้องจากการสังเคราะห์ข้อมูลการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิ ด้านซอสามสาย พบว่า การสีซอสามสายคลอว์ร้องให้มีความถูกต้องและสอดคล้องประสานกับทางร้องได้ดีนั้นผู้บรรเลงซอสามสาย จะต้องมีความเข้าใจในเรื่องของทางร้อง รวมไปถึงการใช้กลวิธีต่างๆ ของซอสามสายเพื่อเลียนเสียงคนร้องได้อย่างกลมกลืน จากข้อมูลการสัมภาษณ์ดังกล่าวผู้วิจัยได้นำมาสังเคราะห์เป็นแนวทางในการสร้างชุดฝึกซอสามสายคลอว์ร้อง โดยแบ่งออกเป็น 4 ชุด ประกอบด้วย ชุดที่ 1 การฝึกพรหมนิ้ว ชุดที่ 2 การฝึกนิ้วนาคสะตั้ง ชุดที่ 3 การฝึกสีทำนองเอื้อน และชุดที่ 4 การสีคลอว์ร้องเพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น โดยมีรายละเอียดดังนี้

ชุดที่ 1 การฝึกพรมนิ้ว เป็นกลวิธีหนึ่งที่น่าสนใจในการบรรเลง และการสืคลอร้อง โดยการใช้นิ้วแต่ละบนสายซอให้เกิดเสียงสูงขึ้นไปอีกหนึ่งเสียงสลับกับเสียงเดิมเป็นระยะๆ หรือเป็นห่วงๆ ให้กระแสนเสียงยืดยาวตามอัตราจังหวะหรือคันทัก และใช้ในเสียงที่ค่อนข้างยาว เพื่อเพิ่มความไพเราะให้กับบทเพลง ในชุดฝึกการสืซอสามสายคลอร้องผู้วิจัยแบ่งการฝึกออกเป็นพรมเปิด และพรมปิด โดยมีการฝึกปฏิบัติดังนี้

1.1 พรอมเปิด ในการฝึกพรอมเปิดให้ผู้เรียนใช้นิ้วชี้กดในตำแหน่งเสียง ลา (ล) ของสายเอก หรือเสียง มี (ม) ของสายกลาง และใช้นิ้วกลางกดในตำแหน่งเสียง ที (ท) ของสายเอก หรือเสียง พา (พ) และขึ้นลงต่อเนื่องครึ่งละ 1 นาที จบด้วยเสียงที่อยู่ในตำแหน่งนิ้วชี้ โดยเริ่มต้นจากช้าและเพิ่มความเร็วจนให้เสียงต่อเนื่องกัน

สายเอก ฝึกปฏิบัติจำนวน 10 ครั้ง

สายเอก	----	---ล	----	---ล	----	---ล	----	---ล
สายกลาง	----	---	----	---	----	---	----	---
สายหุ้ม	----	---	----	---	----	---	----	---

สายกลาง ฝึกปฏิบัติจำนวน 10 ครั้ง

[illegible]

1.2 พรหมปิด ในการฝึกพรหมปิดให้ผู้เรียนใช้นิ้วชี้กดในตำแหน่งเสียง ลา (ล) ของสายเอก หรือเสียง มี (ม) ของสายกลาง และใช้นิ้วกลางกดในตำแหน่งเสียง ที (ท) ของสายเอก หรือเสียง พา (พ) และขึ้นลงต่อเนื่องครึ่งละ 1 นาที จบด้วยเสียงที่อยู่ในตำแหน่งนิ้วกลาง โดยเริ่มต้นจากช้าและเพิ่มความเร็วจนให้เสียงต่อเนื่องกัน

สายเอก ฝึกปฏิบัติจำนวน 10 ครั้ง

[illegible]

สายกลาง ฝึกปฏิบัติจำนวน 10 ครั้ง

สายเอก	----	----	----	----	----	----	----	----
สายกลาง	----	--- ฟ	----	--- ฟ	----	--- ฟ	----	--- ฟ
สายทุ้ม	----	----	----	----	----	----	----	----

ชุดที่ 2 การฝึกนิ้วนาศดั่ง หรือการครั้นเป็นกลวิธีในการบรรเลงซอสามสายโดยเสียงที่เกิดจากนิ้วนาศดั่งนี้จะทำให้เกิดอารมณ์ห้วนไหวหวาดสะดุ้งแก่ผู้ฟัง การใช้นิ้วนาศดั่งจะต้องเปิดซอให้เป็นเสียงเปล่า 1 ครั้งเสมอ

ในการฝึกปฏิบัตินิ้วนาศดั่งให้ผู้เรียนใช้นิ้วชี้และนิ้วกลางแตะลงไปตำแหน่งเสียง ลา (ล) ของสายเอก หรือเสียง มี (ม) ของสายกลาง และเปิดซอให้เป็นเสียงสายเปล่า 1 ครั้ง ในตำแหน่งที่ปรากฏเครื่องหมาย ○ ในชุดฝึก

สายเอก ฝึกปฏิบัติจำนวน 10 ครั้ง

สายเอก	--- ซ	- (ลซ)	--- ซ	- (ลซ)	--- ซ	- (ลซ)	--- ซ	- (ลซ)
สายกลาง	--- ร	---	--- ร	---	--- ร	---	--- ร	---
สายทุ้ม	----	----	----	----	----	----	----	----

สายกลาง ฝึกปฏิบัติจำนวน 10 ครั้ง

สายเอก	----	----	----	----	----	----	----	----
สายกลาง	--- ร	- (มร)	--- ร	- (มร)	--- ร	- (มร)	--- ร	- (มร)
สายทุ้ม	---	---	---	---	---	---	---	---

ชุดที่ 3 การฝึกสีทำนองเอื้อน เป็นการนำกลวิธีของซอสามสายมาประยุกต์ใช้ในการสืบทอดเสียงสำหรับการขับร้อง โดยผู้เรียนจะต้องมีความเข้าใจทางร้อง คือ จังหวะ ทำนองการเอื้อน รวมไปถึงคำร้อง และสามารถใช้กลวิธีของซอสามสายให้มีความสอดคล้องกลมกลืนกับทางร้องตามบทบาทหน้าที่ของซอสามสาย

ในการฝึกสีทำนองเอื้อน ผู้วิจัยได้เลือกทำนองการเอื้อนที่พบบ่อยในเพลงตับตันเพลงฉิ่งออกมา 10 ทำนอง ซึ่งเป็นการสีทำนองเอื้อนในการว่าดอ 1 ทำนอง เป็นพื้นฐานการเอื้อนที่พบในเพลงทั่วไปและการร้องว่าดอให้ผู้เรียนฝึกปฏิบัติในการสีตามทำนองเอื้อนให้เกิดความคุ้นเคยกับสำนวนทำนองในรูปแบบต่างๆ โดยให้ผู้เรียนฝึกปฏิบัติก่อนเรียนทุกครั้งให้เกิดความชำนาญ ถูกต้องตามทำนองและจังหวะ โดยมีการฝึกปฏิบัติดังนี้

ทำนองแบบที่ 1 ทำนองขับร้อง

ขับร้อง	----	--- เอื้อ	--- เอื้อ	เหื้อ-เอื้อเอื้อ	----	--- เอื้อ	-- ฮีเอื้อ	-เอ็ง-เงย
---------	------	-----------	-----------	------------------	------	-----------	------------	-----------

ทำนองซอสามสายคลอร้อง

สายเอก	----	----	----	----	----	----	----	----
สายกลาง	----	----	--- ร	ม ร - ร ม	----	--- ม	-- ซ ม	ร มร มร-
สายทุ้ม	----	---	---	- - ด -	----	----	----	ล - - ด

ทำนองแบบที่ 2 ทำนองขับร้อง

ขับร้อง	----	- - - เอื้อ	- เหื้อเอื้อเอื้อ	- เฮื้อ - เอื้อ	- - - ฮีเอื้อ	- เอ็ง - เอื้อ	- - - ฮีเอื้อ	- เอ็ง - เงย
---------	------	-------------	-------------------	-----------------	---------------	----------------	---------------	--------------

ทำนองขอสามสายคล่อง

[illegible]

ทำนองแบบที่ 3 ทำนองขับร้อง

[illegible]

ทำนองขอสามสายคล่อง

สายเอก	----	----	----	----	---ด ล	ซ - ซ ล	----	----
สายกลาง	----	- - - ร	ม ร ซ ร	ม ร --	----	ร ม ร -	----	----
สายทุ้ม	----	- - - ล	- ล - ล	--ด ร	ด ล ---	-----	----	----

ทำนองแบบที่ 4 ทำนองขับร้อง

[illegible]

ทำนองขอสามสายคล่อง

สายเอก	- - - ล	- - ดํ ช	ลช - ดํช	ลช - - -	- - -	- - -	- - -
สายกลาง	- - - -	- - - ร	- - -	- พ - พ	- ช พ ร	- - - -	- - - -
สายหุ้ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - -

ทำนองแบบที่ 5 ทำนองขับร้อง

[illegible]

ทำนองซอสามสายคล่อง

สายเอก	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----
สายกลาง	-----	-----	- ม ช ม	ร ม ร ร	-----	-----	- ร - ม	ร ม ร - ร
สายหุ้ม	-----	-----	-----	ด - ด ด	-----	-----	- ด - -	ด ด , ด

ทำนองแบบที่ 6 ทำนองขับร้อง

ปั๊บร้อง	-----	--- เออ	เฮอะเฮฮีสี่เงา	เห็ออเอออ์เงอ	เออเอ๋อ - ฮีเงา	เห็ออเอออ์เอื้อ	--- เอ๋อ	--- เออ
----------	-------	---------	----------------	---------------	-----------------	-----------------	----------	---------

ทำนองขอสามสายคล่อง

สายเอก	----	---ล	ท ล ร ล	ท ล ช - ล	----	----	---ช	---ล
สายกลาง	----	----	----	- - ร -	- ชม - ชม	ร - ร ม	- - - ร	----
สายหุ้ม	-----	-----	-----	-----	-----	ล ท ล -	-----	-----

ทำนองขับร้อง

ข้าบร้อง	- - - ฮี้เเอ	- เเอจ - เแอ	เออเอ่อ - เออ	เหือเออเอื่อเอัย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
----------	--------------	--------------	---------------	------------------	---------	---------	---------	---------

ทำนองขอสามสายคล่อง

[illegible]

ทำนองแบบที่ 7 ทำนองขับร้อง

ขับร้อง	----	-- เออ เอ๋อ	เห้อเออเอ๋อเอ๋อ	-เออ-เออ	--- ฮีเงอ	-เอ็ง-เห่งอ	--- ฮีเงอ	-เอ็ง-เง๋อ
---------	------	-------------	-----------------	----------	-----------	-------------	-----------	------------

ทำนองซอสามสายคลอร้อง

สายเอก	----	- - - ช	ลช - ชล	- คํ - รํ	- - ฟํ รํ	- คํ - ล	- - คํ ล	- ช - ลช
สายกลาง	----	- ฟ - ร	- ร ฟ -	----	----	----	----	- ร - ฟ
สายทุ้ม	----	----	----	----	----	----	----	----

ทำนองขับร้อง

ขับร้อง	-- เออ เอ๋อ	--- ฮีเงอ	เฮอะเออ-ฮีเงอ	เห้อเออเอ็งเง๋อ	-- เออเอ๋อ	----	----	----
---------	-------------	-----------	---------------	-----------------	------------	------	------	------

ทำนองซอสามสายคลอร้อง

สายเอก	- - ช ล	- - คํ ช	ลช - คช	ลช - - -	----	----	----	----
สายกลาง	- - ร -	- - - ร	----	- ฟ - ฟ	- ช ฟ ร	----	----	----
สายทุ้ม	----	----	----	----	- - - ล	----	----	----

ทำนองแบบที่ 8 ทำนองขับร้อง

ขับร้อง	----	--- เอ้อ	เห้อเออเอ๋อเอ๋อ	- - ฮีเงอ	-- เออเอ๋อ	- เออ - เออ	เฮอะเออฮีเงอ	เห้อเออเอ็งเง๋อ
---------	------	----------	-----------------	-----------	------------	-------------	--------------	-----------------

ทำนองซอสามสายคลอร้อง

สายเอก	----	----	----	----	----	----	----	----
สายกลาง	----	- - - ม	ม ร - ร ม	- - ช ร	----	- - - ร	ม ร ช ร	ม ร - -
สายทุ้ม	----	----	- ล ค - -	- - - ล	- - ค ล	- ค - ล	- - - ล	- - ค ร

ทำนองขับร้อง

ขับร้อง	เออเอ๋อ-ฮีเงอ	-เอ๋อ-เออ	--- เออ	เห้อเออเอ๋อเอ๋อ	----	----	----	----
---------	---------------	-----------	---------	-----------------	------	------	------	------

ทำนองซอสามสายคลอร้อง

สายเอก	คล - คล	- ช - ค	----	----	----	----	----	----
สายกลาง	----	- ร - -	- - - ร	ม ร - ร ม	----	----	----	----
สายทุ้ม	----	----	- - - ล	- ลค - ล	----	----	----	----

ทำนองแบบที่ 9 ทำนองขับร้อง

ขับร้อง	--- เอ๋อ	--- เออ	เฮอะเออฮีเงอ	เห้อเออเอ็งเง๋อ	-- เออเอ๋อ	--- เออ	--- ฮีเงอ	- เอ็ง - เง๋อ
---------	----------	---------	--------------	-----------------	------------	---------	-----------	---------------

ทำนองซอสามสายคลอร้อง

สายเอก	----	----	----	----	----	- - - ล	--- ค ล	- ช ลช -
สายกลาง	----	- - - ร	ม ร ช ร	ม ร - -	----	----	----	- ร - ฟ
สายทุ้ม	- - - ค	- - - ล	----	- - ค ร	- - ค ล	----	----	----

ทำนองขับร้อง

ขับร้อง	-- ฮี เออ	เห้อเออเอ๋อเอ๋อ	--- เออ	เห้อเออเอ๋อเอ๋อ	----	----	----	----
---------	-----------	-----------------	---------	-----------------	------	------	------	------

ทำนองขอสามสายคล่อง

สายเอก	----	----	- - - ช	ล ช - ช ล	----	----	----	----
สายกลาง	- - ช ฟ	ร - พร ฟ	- - - ร	- ร ฟ -	----	----	----	----
สายทุ้ม	-----	ล - ล -	-----	-----	----	----	----	----

ทำนองแบบที่ 10 ทำนองว่าดอกร ทำนองขับร้อง

[illegible]

ทำนองขอสามสายคล่อง

สายเอก	-- ล ท	ล ช - ล	ท ล ร ล	ท ล ช ล	ช - - - -	- - - -	- - - ช	- ล - ล
สายกลาง	- - - -	- ร - -	- - - -	- - ร -	ร ม - ช ม	ร - ร ม	- - - ร	- - - -
สายหุ้ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ล ท ล -	- - - -	- - - -

ทำนองขับร้อง

ข้อ ๑	ข้อ ๒	ข้อ ๓	ข้อ ๔	ข้อ ๕	ข้อ ๖	ข้อ ๗	ข้อ ๘	ข้อ ๙	ข้อ ๑๐	ข้อ ๑๑	ข้อ ๑๒	ข้อ ๑๓	ข้อ ๑๔	ข้อ ๑๕	ข้อ ๑๖	ข้อ ๑๗	ข้อ ๑๘	ข้อ ๑๙	ข้อ ๒๐	ข้อ ๒๑	ข้อ ๒๒	ข้อ ๒๓	ข้อ ๒๔	ข้อ ๒๕	ข้อ ๒๖	ข้อ ๒๗	ข้อ ๒๘	ข้อ ๒๙	ข้อ ๓๐	ข้อ ๓๑	ข้อ ๓๒	ข้อ ๓๓	ข้อ ๓๔	ข้อ ๓๕	ข้อ ๓๖	ข้อ ๓๗	ข้อ ๓๘	ข้อ ๓๙	ข้อ ๔๐	ข้อ ๔๑	ข้อ ๔๒	ข้อ ๔๓	ข้อ ๔๔	ข้อ ๔๕	ข้อ ๔๖	ข้อ ๔๗	ข้อ ๔๘	ข้อ ๔๙	ข้อ ๕๐	ข้อ ๕๑	ข้อ ๕๒	ข้อ ๕๓	ข้อ ๕๔	ข้อ ๕๕	ข้อ ๕๖	ข้อ ๕๗	ข้อ ๕๘	ข้อ ๕๙	ข้อ ๖๐	ข้อ ๖๑	ข้อ ๖๒	ข้อ ๖๓	ข้อ ๖๔	ข้อ ๖๕	ข้อ ๖๖	ข้อ ๖๗	ข้อ ๖๘	ข้อ ๖๙	ข้อ ๗๐	ข้อ ๗๑	ข้อ ๗๒	ข้อ ๗๓	ข้อ ๗๔	ข้อ ๗๕	ข้อ ๗๖	ข้อ ๗๗	ข้อ ๗๘	ข้อ ๗๙	ข้อ ๘๐	ข้อ ๘๑	ข้อ ๘๒	ข้อ ๘๓	ข้อ ๘๔	ข้อ ๘๕	ข้อ ๘๖	ข้อ ๘๗	ข้อ ๘๘	ข้อ ๘๙	ข้อ ๙๐	ข้อ ๙๑	ข้อ ๙๒	ข้อ ๙๓	ข้อ ๙๔	ข้อ ๙๕	ข้อ ๙๖	ข้อ ๙๗	ข้อ ๙๘	ข้อ ๙๙	ข้อ ๑๐๐
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	---------

ทำนองขอสามสายคล่อง

สายเอก	--- ร	-- ร ด	-- ร ด	รตทล-ล	----	--- ช	----	- ล - ล ล
สายกลาง	----	-----	-----	-----	----	--- ร	----	-----
สายหุ้ม	----	---	----	----	----	---	----	-----

ทำนองขับร้อง

ข้อร้อง	- - - -	- - - นก	- - อื้อฮือ	อื้ออ้ออื้อขม้น	- - อื้ออื้อ	- - - เหลือง	- ฮี - อ่อน	- - - -
---------	---------	----------	-------------	-----------------	--------------	--------------	-------------	---------

ทำนองขอสามสายคล่อง

สายเอก	----	-- ล ท	-- ล ล	ซ- ลลร ล	-- ซ -	-- ซ ล	- ร - ซ	----
สายกลาง	----	----	----	- ม - -	--- ม	----	--- ร	----
สายหุ้ม	----	----	----	----	-- ล ท	----	----	----

ทำนองขบร้อง

ข้อ ๑	ข้อ ๒	ข้อ ๓	ข้อ ๔	ข้อ ๕	ข้อ ๖	ข้อ ๗	ข้อ ๘	ข้อ ๙	ข้อ ๑๐
ข้อ ๑๑	ข้อ ๑๒	ข้อ ๑๓	ข้อ ๑๔	ข้อ ๑๕	ข้อ ๑๖	ข้อ ๑๗	ข้อ ๑๘	ข้อ ๑๙	ข้อ ๒๐
ข้อ ๒๑	ข้อ ๒๒	ข้อ ๒๓	ข้อ ๒๔	ข้อ ๒๕	ข้อ ๒๖	ข้อ ๒๗	ข้อ ๒๘	ข้อ ๒๙	ข้อ ๓๐
ข้อ ๓๑	ข้อ ๓๒	ข้อ ๓๓	ข้อ ๓๔	ข้อ ๓๕	ข้อ ๓๖	ข้อ ๓๗	ข้อ ๓๘	ข้อ ๓๙	ข้อ ๔๐
ข้อ ๔๑	ข้อ ๔๒	ข้อ ๔๓	ข้อ ๔๔	ข้อ ๔๕	ข้อ ๔๖	ข้อ ๔๗	ข้อ ๔๘	ข้อ ๔๙	ข้อ ๕๐
ข้อ ๕๑	ข้อ ๕๒	ข้อ ๕๓	ข้อ ๕๔	ข้อ ๕๕	ข้อ ๕๖	ข้อ ๕๗	ข้อ ๕๘	ข้อ ๕๙	ข้อ ๖๐
ข้อ ๖๑	ข้อ ๖๒	ข้อ ๖๓	ข้อ ๖๔	ข้อ ๖๕	ข้อ ๖๖	ข้อ ๖๗	ข้อ ๖๘	ข้อ ๖๙	ข้อ ๗๐
ข้อ ๗๑	ข้อ ๗๒	ข้อ ๗๓	ข้อ ๗๔	ข้อ ๗๕	ข้อ ๗๖	ข้อ ๗๗	ข้อ ๗๘	ข้อ ๗๙	ข้อ ๘๐
ข้อ ๘๑	ข้อ ๘๒	ข้อ ๘๓	ข้อ ๘๔	ข้อ ๘๕	ข้อ ๘๖	ข้อ ๘๗	ข้อ ๘๘	ข้อ ๘๙	ข้อ ๙๐
ข้อ ๙๑	ข้อ ๙๒	ข้อ ๙๓	ข้อ ๙๔	ข้อ ๙๕	ข้อ ๙๖	ข้อ ๙๗	ข้อ ๙๘	ข้อ ๙๙	ข้อ ๑๐๐

ทำนองขอสามสายคล่อง

[illegible]

ชุดที่ 4 การสืบทอดร้องเพลงดับตันเพลงฉิ่ง สามชั้น

ดับตันเพลงฉิ่ง เป็นเพลงอัตราสามชั้น เรียกดับตันเพลงฉิ่งหรือดับทากี้ มี 4 เพลง ประกอบด้วย เพลงดับตันเพลงฉิ่ง เพลงจะเข้หางยาว เพลงดวงพระธาตุ และเพลงนกขมิ้น ใช้บทร้องจากเรื่องกาเกี้ยวกลอนของเจ้าพระยาพระคลัง ในการฝึกการสืบทอดสามสายคลอร้องนั้นผู้วิจัยเลือกเพลงดับตันเพลงฉิ่ง สามชั้น เป็นเพลงที่ใช้ในการฝึกปฏิบัติ เนื่องจากเพลงดับตันเพลงฉิ่ง สามชั้น นับว่าเป็นเพลงขั้นพื้นฐานในการฝึกการบรรเลงของเครื่องสายรวมไปถึงการขับร้อง ด้วยโครงสร้างทำนองเพลงที่ไม่ซับซ้อน และสามารถนำทำนองเพลงไปใช้ในบทเพลงอื่นๆ ได้

จากการสร้างชุดฝึกทักษะการสืบทอดสามสายคลอร้อง ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ความสำคัญของการสืบทอดสามสายคลอร้องหลักและการใช้กลวิธีขั้นสูงในการสืบทอดสามสายคลอร้อง เพื่อตอบสนองต่อบทบาทหน้าที่สำคัญของซอสามสาย และให้ผู้เรียนสามารถปฏิบัติได้อย่างมีสุนทรีย์ จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญสาขาเครื่องสายไทยและสาขาศิลปะไทย นำมาสังเคราะห์เพื่อสร้างชุดฝึกทักษะการสืบทอดสามสายคลอร้องให้ผู้เรียนได้เรียนรู้อย่างเป็นลำดับขั้น และนำไปสู่การพัฒนาศักยภาพของนักเรียนดนตรี

3. ผลการพัฒนาศักยภาพของนักเรียนดนตรีในการสืบทอดสามสายคลอร้อง

ในการพัฒนาศักยภาพทักษะการสืบทอดสามสายคลอร้องของนักเรียนดนตรี ผู้วิจัยนำชุดฝึกทักษะการสืบทอดสามสายคลอร้องที่สร้างขึ้นทดลองใช้กับอาสาสมัครระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพ สาขาเครื่องสายไทย เครื่องมือเอกซอสามสาย ปีการศึกษา 2563 จากวิทยาลัยนาฏศิลป์ 12 แห่งทั่วประเทศ รวมจำนวน 20 คน โดยใช้เวลาในการทดลองเป็นเวลา 60 ชั่วโมง ผู้วิจัยได้บันทึกผลสัมฤทธิ์ก่อนเรียนและหลังเรียนตามเกณฑ์การให้คะแนนการประเมินการทดสอบทักษะปฏิบัติ และเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ก่อนเรียนและหลังเรียน โดยใช้สถิติพื้นฐานในการวิเคราะห์ข้อมูลพัฒนาการของผู้เรียน ได้แก่ ค่าเฉลี่ยและร้อยละ พบว่า ก่อนเรียนผู้เรียนมีคะแนนเฉลี่ย 11.7 จากคะแนนเต็ม 20 คะแนน หรือคิดเป็นร้อยละ 58.5 และหลังเรียนมีคะแนนเพิ่มสูงขึ้นเป็น 18.3 จากคะแนนเต็ม 20 คะแนน หรือคิดเป็นร้อยละ 91.5 ผลคะแนนดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า การพัฒนาศักยภาพนักเรียนดนตรีด้วยชุดฝึกทักษะการสืบทอดสามสายคลอร้องนั้นผู้เรียนมีศักยภาพในการสืบทอดสามสายเพิ่มสูงขึ้น เนื่องจากผู้เรียนได้รับการฝึกปฏิบัติกลวิธีการบรรเลงขั้นสูงเพื่อนำไปใช้ในการบรรเลง นอกจากนี้ผู้เรียนยังได้ฝึกปฏิบัติทำนองเอื้อนที่พบบ่อย ส่งผลให้ผู้เรียนรู้จักการแบ่งจังหวะทำนองการเอื้อนตามเสียงคนร้อง การใช้กลวิธีต่างๆ สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในบทเพลงได้

การอภิปรายผล

การสืบทอดสามสายคลอร้องเป็นการผสมผสานระหว่างทักษะการบรรเลงและการขับร้อง ซึ่งผู้บรรเลงควรมีความรู้ ความเข้าใจ ทั้ง 2 ด้าน เพื่อให้สามารถใช้กลวิธีการบรรเลงในการสืบทอดเสียงคนร้องได้อย่างกลมกลืน หากผู้บรรเลงสามารถขับร้องหรือสังเกตวิธีการต่างๆ ในการเปล่งเสียงของคนร้องได้นับว่าเป็นข้อดีต่อการสืบทอด และสามารถถ่ายทอดอารมณ์เพลงได้อย่างสมบูรณ์ สอดคล้องกับงานของเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี (2538) ซึ่งกล่าวถึงหลักการสืบทอดสามสายคลอร้องว่า การสืบทอดสามสายคลอร้องนอกจาก ผู้บรรเลงจะต้องมีทักษะความชำนาญในการสืบทอดสามสายแล้ว ยังต้องมีความรู้เรื่องลูกเอื้อนและวิธีการเอื้อนของซอสามสาย พร้อมทั้งการเอื้อนของบทร้อง ผู้บรรเลงซอสามสายจะต้องสังเกตทางร้องว่า การถ่ายทอดจากลูกเอื้อนของร้องมาเป็นขอเขาทำกันอย่างไร ช่อไปอยู่ตรงไหน จะหายใจอย่างไร และนำกลวิธีการบรรเลงซอสามสายมาประยุกต์ใช้ในการสืบทอดร้องให้มีความใกล้เคียงกับวิธีการร้องมากที่สุด

อย่างไรก็ตาม ในการสืบทอดสามสายคลอร้องผู้บรรเลงอาจไม่สามารถขับร้องได้ กรณีนี้ผู้บรรเลงควรมีความรู้ ความเข้าใจในการขับร้อง และรู้จักสังเกตการเปล่งเสียง จะช่วยให้สามารถสืบทอดสามสายคลอร้องได้อย่างกลมกลืน ดังนั้น นอกจากผู้ขับร้องจะต้องฟังเสียงซอสามสายเพื่อช่วยไม่ให้เพี้ยนเสียงระหว่างการขับร้องแล้ว ผู้บรรเลงควรระมัดระวังพร้อมทั้งสังเกตและฟังเสียงคนร้องเช่นเดียวกัน ซึ่งอรพรรณ บางยี่ขัน (2538) ได้สรุปหลักการสำคัญในการสืบทอดสามสายคลอร้องสำหรับผู้เริ่มต้นศึกษา

และพัฒนาการสีซอสامสายคลอร้องถึงแนวทางการสีซอสامสายคลอร้องและข้อควรระมัดระวัง เพื่อให้เกิดความไพเราะอย่างสมบูรณ์ ไว้ 11 ข้อ ดังนี้ (1) ให้ผู้บรรเลงซอสامสายถือคันทาว่า นักร้องเป็นใหญ่ ผู้บรรเลงเป็นเพียงผู้ช่วยเหลือนักร้อง การต่อเพลงที่เป็นทางร้องขึ้นอยู่กับวิธีของนักร้อง ควรเอาใจใส่นักร้อง และคลอร้องให้เหมือนนักร้องมากที่สุด (2) ผู้บรรเลงซอสامสายควรใช้สายตาชำเลื่องริมฝีปากของนักร้อง (3) ผู้บรรเลงซอสامสายควรให้ความช่วยเหลือเมื่อนักร้องเกิดการผิดพลาด (4) ผู้บรรเลงซอสامสายควรคลอร้องจนหมดเสียงร้อง แล้วจึงบรรเลงทางเครื่อง (5) ผู้บรรเลงซอสامสายควรให้เสียงแก่นักร้องได้ (6) ผู้บรรเลงซอสامสายควรระวังการบรรเลงเพลงที่มีดอก และตั้งใจฟังนักร้องเพื่อทำดอกให้เหมือนนักร้อง (7) ผู้บรรเลงซอสامสายควรศึกษาลักษณะการร้องของนักร้องแต่ละท่าน เพื่อบรรเลงให้เหมือน (8) สำหรับนักร้องที่ออดเสียง ผู้บรรเลงซอสامสายควรเพิ่มความตั้งใจมากขึ้น (9) ผู้บรรเลงซอสامสายควรศึกษาความรู้ด้านวรรณคดีไทย เพื่อใช้ถ้อยคำที่มีความไพเราะมากยิ่งขึ้นเช่น เพลงถอนสมอ (10) ผู้บรรเลงซอสامสายไม่ควรสืล้าหน้านักร้อง ควรสืตามหรือสืพร้อมนักร้อง (11) ผู้บรรเลงซอสامสายควรทำอักขระ ควบกล้ำ ให้ชัดเหมือนนักร้อง

ชุดฝึกทักษะการสีซอสามสายคลอร้องแบ่งออกเป็น 4 ชุด ประกอบด้วย ชุดที่ 1 การฝึกพรมนิ้ว ชุดที่ 2 การฝึกนิ้วนาคสะดุ้ง ชุดที่ 3 การฝึกสีทำนองเอื้อน และชุดที่ 4 การสีคลอร้องเพลงตับตันเพลงฉิ่ง สามชั้น ซึ่งเป็นการนำเพลงพื้นฐานที่ใช้ในการฝึกปฏิบัติด้านเครื่องสายไทยมาใช้ในการฝึกปฏิบัติการสีซอสามสายคลอร้อง และนำมาถอดเป็นชุดฝึกโดยใช้ทำนองการเอื้อน รวมถึงกลวิธีการบรรเลงขั้นสูงที่พบบ่อยในการสีซอสามสายคลอร้อง สอดคล้องกับงานของ พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ (2559) ซึ่งกล่าวถึงกลวิธีการบรรเลงซอสามสายที่มีความเป็นเอกลักษณ์อย่างมากต่างไปจากเครื่องดนตรีอื่น และมีชื่อเรียกเฉพาะ เช่น นิ้วซุน นิ้วนาคสะดุ้ง นิ้วแอ นิ้วประนิ้วพรม นิ้วก้อง ฯลฯ การใช้กลวิธีเหล่านี้ล้วนส่งเสริมให้เกิดความไพเราะยิ่งขึ้น ในที่นี้ผู้เขียนจะยกตัวอย่างกลวิธีที่ใช้กับการสีคลอร้องที่พบบ่อยครั้ง ได้แก่ นิ้วแอ นิ้วนาคสะดุ้ง นิ้วประนิ้วพรม นอกจากนี้ยังมีการใช้กลวิธีอื่นๆ ร่วมด้วยเพื่อให้สื่อสารได้ตรงกับการขับร้องมากที่สุด อาทิ คง ครัน สะบัด เป็นต้น ในที่นี้ผู้เขียนขอยกตัวอย่างการว่าดอกลเพลงนกขมิ้น สามชั้น เพื่อแสดงให้เห็นลักษณะของการขับร้องและการสีซอสามสายที่มีความสอดคล้องกัน

การจัดลำดับเนื้อหาของชุดฝึกทักษะการสีซอสามสายคลอร้อง ผู้วิจัยเรียงลำดับเนื้อหาจากง่าย ไปยากโดยเริ่มจากการฝึกปฏิบัติกลวิธีการบรรเลงคือ การฝึกพรมนิ้ว การฝึกนิ้วนาคสะดุ้ง แล้วจึงนำเทคนิคดังกล่าวไปประยุกต์ใช้ในการฝึกสีทำนองเอื้อนที่พบบ่อย และการใช้กับการสีคลอร้องเพลงตับตันเพลงฉิ่ง สามชั้น เพื่อให้ผู้เรียนได้ฝึกปฏิบัติทีละลำดับขั้นสามารถควบคุมคุณภาพเสียง จังหวะ และความคุ้นเคยในการฝึกปฏิบัติกลวิธีการบรรเลง กอปรกับเป็นการฝึกให้ผู้เรียนคุ้นชินกับทำนองเอื้อน การจัดลำดับเนื้อหาดังกล่าวดังกล่าวสอดคล้องกับงานวิจัยของ ยิ่งศักดิ์ พุ่มเย็น (2561) ซึ่งพัฒนาทักษะการตีฆ้องวงใหญ่ของนักศึกษาศาสนาพุทธวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี โดยใช้แบบฝึกทักษะปฏิบัติขั้นพื้นฐานของครูสุรินทร์ สงค์ทอง แบ่งออกเป็น 11 ขั้น ดังนี้ ขั้นที่ 1 ทำกรรเชียง ขึ้นลงขวาสุด ซ้ายสุดอย่างละ 1 ครั้ง ขึ้น ลงตามจังหวะ ขั้นที่ 2 ทำม้าวิ่ง ขึ้นด้วยมือขวา 15 ลูก และลงด้วยมือซ้าย 15 ลูก ขึ้นลงตามจังหวะ ขั้นที่ 3 ทำตึงคู่ 8 และคู่ 4 เปิดมือซ้าย ปิดมือขวาขึ้นลงตามจังหวะ ขั้นที่ 4 ทำตึง คู่ 4 เปิดมือซ้าย ปิดมือขวา เสียงที่ 2 ขึ้นลงตามจังหวะ ขั้นที่ 5 ทำตึงคู่ 8 และคู่ 4 ขึ้นลงตามจังหวะ ขั้นที่ 6 ทำตะเคียวคู่ 8 และคู่ 4 ขึ้นลงตามจังหวะ ขั้นที่ 7 ทำสะบัดคู่ 8 และคู่ 4 ขึ้นลงตามจังหวะ ขั้นที่ 8 ทำไล่ขวา 1 ซ้าย 1 ขึ้นลงตามจังหวะ ขั้นที่ 9 ทำไล่ขวา 3 ซ้าย 1 ขึ้นลงตามจังหวะ ขั้นที่ 10 ทำไล่คู่ 8 พร้อมกัน 2 มือขึ้นลงตามจังหวะ และขั้นที่ 11 ทำฝึกกรอนับให้ได้จังหวะ 1-10 จึงเปลี่ยนลูก ขึ้นลงตามจังหวะ

การพัฒนาศักยภาพในการสีซอสามสายคลอร้องของนักเรียนดนตรีด้วยชุดฝึกทักษะการสีซอสามสายคลอร้อง พบว่า ก่อนเรียนผู้เรียนมีคะแนนเฉลี่ย 11.7 หรือคิดเป็นร้อยละ 58.5 และหลังเรียน มีคะแนนเพิ่มสูงขึ้นเป็น 18.3 หรือคิดเป็นร้อยละ 91.5 ผลคะแนนดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ผู้เรียนมีศักยภาพในการสีซอสามสายคลอร้องเพิ่มสูงขึ้น เนื่องจากผู้เรียนได้รับการฝึกปฏิบัติกลวิธีการบรรเลงขั้นสูงเพื่อนำไปใช้ในการบรรเลง นอกจากนี้ผู้เรียนยังได้ฝึกปฏิบัติทำนองเอื้อนที่พบบ่อย ส่งผลให้ผู้เรียนรู้จักการแบ่งจังหวะทำนองการเอื้อนตามเสียงคนร้อง การใช้กลวิธีต่างๆ สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในบทเพลงได้สอดคล้องกับ

งานวิจัยของ สุรรัตน์ ประทุมแก้ว (2554) ได้ทำการวิจัยเรื่อง การพัฒนาชุดฝึกทักษะ การปฏิบัติดนตรี “จิม” สำหรับวงดนตรีไทยของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนบำรุงศิษย์ศึกษา อำเภอสัตหีบ จังหวัดชลบุรี ผลการวิจัยพบว่า ชุดฝึกทักษะการปฏิบัติดนตรี “จิม” สำหรับวงดนตรีไทยของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนบำรุงศิษย์ศึกษา อำเภอสัตหีบ จังหวัดชลบุรี มีประสิทธิภาพ 88.09/83.33 สูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนดไว้ สามารถนำมาใช้ในการประกอบการเรียนการสอนและการฝึกปฏิบัติดนตรี “จิม” สำหรับวงดนตรีไทยของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนบำรุงศิษย์ศึกษา อำเภอสัตหีบ จังหวัดชลบุรี และสอดคล้องกับงานวิจัยของ ยิ่งศักดิ์ ชุ่มเย็น (2561) ได้ทำการวิจัย เรื่อง การพัฒนาทักษะการตีฆ้องวงใหญ่ ของนักศึกษาภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี ผลการวิจัยพบว่า นักศึกษากลุ่มเป้าหมายทั้ง 15 คน ก่อนที่จะใช้ชุดฝึกทักษะนักศึกษามีคะแนนความก้าวหน้าจากการใช้ชุดฝึกทักษะการตีฆ้องวงใหญ่ทั้ง 11 ชิ้น จากคะแนนเฉลี่ยก่อนใช้ชุดฝึกทักษะเป็น 4.86 คะแนนเฉลี่ยหลังใช้ชุดฝึกทักษะเป็น 7.25 ดังนั้น นักศึกษา มีคะแนนเฉลี่ยเพิ่มขึ้นหลังการใช้ชุดฝึกทักษะการตีฆ้องวงใหญ่ของครูสุรินทร์ สงค์ทอง ทั้ง 11 ท่าโดยเฉลี่ย คือ 4.06 นั่นคือความก้าวหน้าของการใช้ชุดฝึกทักษะการตีฆ้องวงใหญ่ของนักศึกษากลุ่มเป้าหมายมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี ซึ่งการนำชุดฝึกทักษะของครูสุรินทร์ สงค์ทอง มาใช้กับกลุ่มเป้าหมายมีประสิทธิภาพอย่างยิ่ง ในการส่งเสริมให้นักศึกษามีทักษะการตีฆ้องวงใหญ่สู่ความเป็นเลิศ

ข้อเสนอแนะการวิจัย

1. การใช้ชุดฝึกทักษะการสีซอสายคลอร้อง ครูผู้สอนควรให้คำแนะนำในการฝึกปฏิบัติ และให้ผู้เรียนมีความเข้าใจทักษะการขับร้องเพื่อให้สามารถพัฒนาศักยภาพในการสีซอสายคลอร้องของผู้เรียนอย่างเต็มศักยภาพ
2. ชุดฝึกทักษะการสีซอสายคลอร้องสามารถนำไปใช้ได้กับผู้เรียนระดับมัธยมศึกษา และระดับอุดมศึกษาเพื่อพัฒนาทักษะการบรรเลงขั้นสูง ดังนั้น การใช้ชุดฝึกทักษะการสีซอสายคลอร้องครูผู้สอนควรนำไปประยุกต์ใช้ร่วมกับแนวทางการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ที่เหมาะสมกับช่วงวัยของผู้เรียนและบริบทของสถานศึกษา
3. การวิจัยครั้งนี้เป็นการสร้างชุดฝึกทักษะการสีซอสายคลอร้องซึ่งเหมาะสำหรับใช้ในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ในชั้นเรียน ในการวิจัยครั้งต่อไปผู้วิจัยเห็นว่า ควรมีการสร้างสื่อนวัตกรรม การฝึกทักษะการสีซอสายคลอร้องที่ช่วยให้ผู้เรียนสามารถเรียนรู้ได้ด้วยตนเองอย่างมีประสิทธิภาพ

รายการอ้างอิง

- พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2559). *เสียงเสนาะขอสามสาย*. กรุงเทพฯ : บริษัท อப்பิทครีเอชั่นส์ จำกัด.
- ยิ่งศักดิ์ ชุ่มเย็น. (2561). การพัฒนาทักษะการตีฆ้องวงใหญ่ ของนักศึกษาภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี. *วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ*, 19(2): 60-70.
- เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี. (2538). ครั้งหนึ่งในชีวิตที่ได้เป็นลูกศิษย์ขอสามสาย ครูเจริญใจ สุนทรวาทิน. ใน *ลมไม่รู้โรย โขยชายไหว้ครู คู่ขวัญศิลปิน ยังไม่สิ้นเสียงกลอง ฉบับ เพราะพร้อมขอสามสายร่ายลำนํ้า*. หนังสือที่ระลึกในงานไหว้ครูดนตรีไทย ประจำปีการศึกษา 2538 ภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วันพฤหัสบดีที่ 13 กรกฎาคม พ.ศ. 2538.
- วิจารณ์ พานิช. (2556). *ครูเพื่อศิษย์ สร้างห้องเรียนกลับทาง*. กรุงเทพฯ : เอสอาร์พรีนติ้งแมสโปรดักส์จำกัด.
- สุขสันต์ พ่วงกลัด. (2538). ภูมิปัญญาไทยในการถ่ายทอด กับ ความอยู่รอดของขอสามสาย. ใน *ลมไม่รู้โรย โขยชายไหว้ครู คู่ขวัญศิลปิน ยังไม่สิ้นเสียงกลอง ฉบับ เพราะพร้อมขอสามสายร่ายลำนํ้า*. หนังสือที่ระลึกในงานไหว้ครูดนตรีไทย ประจำปีการศึกษา 2538 ภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วันพฤหัสบดีที่ 13 กรกฎาคม พ.ศ. 2538.
- สุรรัตน์ ประทุมแก้ว. (2554). การพัฒนาชุดฝึกทักษะการปฏิบัติดนตรี “จิม” สำหรับวงดนตรีไทย ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนบำรุงศิษย์ศึกษา อำเภอสัตหีบ จังหวัดชลบุรี. *วารสารสารสนเทศ*, 12(1): 97-102.
- อรพรรณ บางยี่ขัน. (2538). หลักและวิธีการบรรเลงขอสามสาย. ใน *ลมไม่รู้โรย โขยชายไหว้ครู คู่ขวัญศิลปิน ยังไม่สิ้นเสียงกลอง ฉบับ เพราะพร้อมขอสามสายร่ายลำนํ้า*. หนังสือที่ระลึกในงานไหว้ครูดนตรีไทย ประจำปีการศึกษา 2538 ภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วันพฤหัสบดีที่ 13 กรกฎาคม พ.ศ. 2538.

A CROSS-CULTURAL COMPOSITION WITH MYANMAR AND WESTERN MUSICAL LANGUAGES

Wai Hin Ko Ko¹ Koji Nakano²

Ronnachai Rattanaseth³ Kittipan Chittep⁴

Abstract

In the 21st Century Myanmar, *mahar gita*, a once highly regarded and sophisticated form of Myanmar music, has fallen out of favor. No new *mahar gita* has been composed since Daw Saw Mya Aye Kyi, the last great *mahar gita* composer, passed away in 1968. There is little scholarly research and public interest has been on decline since Colonial times. This study aims to address this and grow interest in *mahar gita* by 1) bringing *mahar gita* into today's contemporary context via cross-cultural composition, and 2) through providing transcribed scores and music analysis for younger generations of Myanmar musicians. The musical elements for this research are collected from four sources: 1) books and documents; 2) interviews with the *mahar gita* experts; 3) study with Myanmar music educator; and, 4) transcription of key works.

There are two key results. Firstly, a comprehensive discussion of the musical elements of the *pat pyoe* derived from the systematic analysis of the transcribed score of *Hman Ya Wai*, a *pat pyoe* song. Secondly, *pat pyoe* musical elements are combined with Western musical elements in *Kyatthayay*, a cross-cultural composition that brings *mahar gita* into contemporary context. This study provides the starting point for future research that might include analysis other highly regarded *pat pyoe* songs for their musical characteristics or the study of the idiomatic playing techniques and orchestration of Myanmar traditional instruments.

Keywords: Cross-cultural Composition, Pat Pyoe, Myanmar Music

¹Student, Master of Fine and Applied Arts (Music and Performing Arts), Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University.

²Advisor

³Assistant, Professor Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, Ph.D.

⁴Assistant Professor Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University

1. Introduction

Mahar gita, ancient court music, is an invaluable treasure for Myanmar both historically and musically but forgotten by the new generations today (Amar, 2004). As a Myanmar composer living in the 21st Century, I argue that to make this valuable music to be a living art today and it must also be made relevant. Although there were different approaches to show a new possibility of *mahar gita*, I chose to compose a cross-cultural work with the musical elements of *pat pyoe*, a subgenre of *mahar gita*, and Western compositional techniques to show a new direction of Myanmar traditional music. I also select Western music alongside with *pat pyoe* for this new creation because of my musical background as a church musician. Through my experiences in Nirmita composers' workshops⁵ in 2016 and 2017, I was introduced with contemporary compositions and encouraged to create experimental hybrid compositions between Myanmar and Western music traditions. This is the start of my journey to compose *Kyatthayay*, a cross-cultural work with the musical elements of *pat pyoe* and the Western music.

2. Research Objective

The Purpose of Creative Research is to compose *Kyatthayay*, for the *saung*, the *pattala*, the *maung*, and the viola with the musical elements of *pat pyoe* and Western Contemporary music.

3. Research Methodology

The research is qualitative research with three methods of data collection and analysis. The selected interviews and field studies with Burmese music experts are designed based on the intensive literature review. Professional recording and transcribing scores are tools for detailed musical analysis.

4. Instrumentation of the Piece and discussion of Instrument Techniques in Kyatthayay

This work is a quartet for *saung*, *pattala*, *maung*, and viola. *Saung* is a Myanmar/Burmese traditional harp with sixteen strings (Shein, 1969). The strings can be bent to raise the pitch using the thumb or finger of the left hand. Raising a tone or a semitone is common, and microtones are also possible. In *Kyatthayay*, both Myanmar and Western tuning are used and some Myanmar microtones are played on the *saung* by bending the strings. Bowing the strings, muting the string with palm, bending two strings simultaneously, knocking the sound body, striking the with palm, and snapping fingers are applied as the innovative extended techniques on the *saung* in the *Kyatthayay*.

Pattala is the Myanmar traditional xylophone, with twenty-four wooden or bamboo slats. It has a mellow tone. For *Kyatthayay*, I use a traditionally tuned *pattala* with a Burmese E and B that is slightly flatter than the diatonic E and B. The F is slightly sharper than the diatonic F. New non-traditional techniques used on *pattala* in *Kyatthayay* include playing with the wooden stick of the mallet (instead of the rubber head), and glissando.

⁵The Nirmita Composers Workshop was founded by Chinary Ung, a Cambodian- American composer, with his wife Susan Ung in 2013 to foster the next generation of composers and musicians throughout the Greater Mekong region and restore the practice of innovating with tradition.

The *maung* has twenty-five chromatic mellow gongs attached to a wooden frame, and it is played with mallets. As this piece is a hybrid piece, I use modern-day Western chromatic-tuned *maung* for greater pitch flexibility. I also used soft dynamics to produce a rounded, more resonance sound than usual. This was a creative approach to timbre and orchestration.

As the viola is a well-known instrument in music, it will not be explained in detail. Among other Western instruments, its timbre is very close to the color of the *mahar gita* voice. Also, all the other instruments except for the viola used in this piece are percussive so the viola adds a smoothing quality to the overall sound.

5. The Subject of the Piece

Kyatthayay is a Burmese word, which means “filled with all of goodness and blessings.” It is derived from *kyauk* (mon) and *Śrī* (Sanskrit) and is synonymous with grace, glory, and honor (Myanmar Language Commission, 1999). This piece was composed during the world pandemic when people were sad, anxious, uneasy, and feeling hopeless because of Covid-19. In such dark times, my impulse was to cultivate a spirit of goodness and blessing, *kyatthayay*. Humility is the most important thing for me to spread *kyatthayay* in such uneasy hours. This piece expresses my response to this pandemic with humbleness for spreading *kyatthayay*.

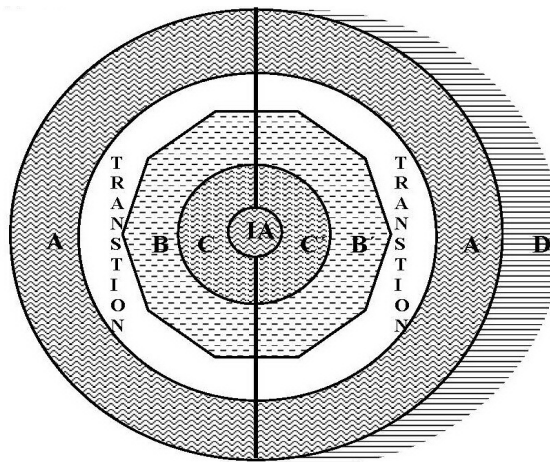
6. The Influence of Myanmar Traditional Singing on Vocalization in *Kyatthayay*

Myanmar musicians have been accustomed to singing while they are playing instruments as this is a very old tradition in *mahar gita*. By considering these two facts, I was convinced to add a vocalization in the *Kyatthayay* as both a traditional and innovative approach. There are two types of vocal music in Myanmar music: 1) recitative poems and 2) songs (Swe, 2018). As a creative approach, I ask the musicians in *Kyatthayay* to not only recite and sing, as would be done traditionally, but also to whisper and shout. For this vocalization, a short poem is composed and it was sung and recited in this piece.

7. Zedi Form, Form of *Kyatthayay*

It can be said that the form of *Kyatthayay* is based on the form of *pat pyoe*. There are seven sections in *Kyatthayay*: A, B, C, C', B', A', and D. Like the *pat pyoe khan* (specific musical introduction) of a typical *pat pyoe song*, *Kyatthayay* starts with an introduction section A. Both the first and second phrases of section A are in *atweh* (flexible rhythm) following the *pat pyoe kan* tradition. Section B is in the angular rhythm like the tradition of *pat pyoe* songs (angular section follows *atweh* section). While *pat pyoe* songs, always use quadruple meter (*nayi*) for angular sections, *Kyatthayay* uses quintuple and septuple meters applied alternatively to reduce the angularity. Furthermore, in the middle section, there are series of sub-sections like the sub-genre phrases featured in the middle section of a typical *pat pyoe* (Myint, 1990). The sections C and C' are sandwiched between or bordered by sections B and sections B'. A' follows B' so that the whole structure is one of nested mirror image sections (see Figure 1). Section D forms a tail or ending section like the *thaphyan* from *pat pyoe*.

Fig. 1: Form of Kyatthayay as the Layers of a Stupa.



When building a stupa or *zedi*, Burmese people enshrine the relics of Buddha at the center of the stupa structure. To represent this central holy space, *Kyatthayay* uses an inversion of an important motive from section A to make a heart-core phrase. Like the relics enclosed in a pagoda, this inverted A phrase (IA) is surrounded by the layer of C and C': then by B and B' and A and A' as the outermost layer. D is attached to the A' and features motives from the heart-core phrase (see Figure 1).

8. Pitches and Scales in *Kyatthayay*

Kyatthayay uses the basic two scales of *mahar gita*: *than yoe* (do-mi-fa-so-ti) and *pale* (do-re-mi-so-la) with modulations (Shein, 1969). When *than yoe* is used with the pitch center “so,” the scale is “so-ti-do-re-fe-so.” This scale is tuned in the *lay bauk ouk pyan* tuning in the lower two octaves of the *saung*. Burmese musicians usually called this scale as *lay bauk ouk pyan* instead of *than yoe* in “so.” When the *pale scale* is used, the helping tone is “fe” instead of “fa.” Because of the presence of “fe” frequently instead of “fa,” “fa” and “fe” becomes alternate pitches in *Kyatthayay*. Based on the other scales, other alternative tones are found out.

Table 1: Scales based on Than Yoe

Pitches	P1	Secondary Tone 1	P2	P3	P4	Secondary Tone 2	P5	P1
<i>Than yoe</i>	do	re	mi	fa	so	la	ti	do
<i>Ngar bauk ouk pyan</i>	fa	so	la	ta	do	re	mi	fa
<i>Lay bauk ouk pyan</i>	so	la	ti	do	re	mi	fe	so
No Specific Name	la	ti	de	re	mi	fe	se	la

Table 2: Scales based on Pale

Pitches	P1	P2	P3	Secondary Tone 1	P4	P5	Secondary Tone 2	P1
<i>Pale</i>	do	re	mi	fe	so	la	ti	do
<i>Myin Zine</i>	fa	so	la	ti	do	re	mi	fa
No Specific Name	so	la	ti	de	re	mi	fe	so

Four alternative tones based on these scales are: “fa” and “fe,” “ta” and “ti,” “do” and “de,” and “so” and “se.” Based on these scales that are used in *Kyatthayay*, the lower octave of the *suang* is tuned into *than yoe* and the upper two octaves are tuned into *ouk pyan* tuning. Even though this alternation of the pitches is majorly related to its own scale and modulations, these alternative tones are applied more freely in *Kyatthayay*, especially in section C’ (see Figure 2).

Fig. 2: A Phrase of *Kyatthayay* which is Comprises of the Alternative Pitches in Freedom



9. The Idea of Musical Phrase

The phrases in *Kyatthayay* are influenced by the phrase construction in a *pat pyoe*. They have three parts—the head, the body, and the tail. Following *pat pyoe*, phrases can be any length. However, they do follow a specific structure of head, body, and tail. Within that structure, there are single and doubled headed phrases. Figure 3 below shows a typical phrase in *Kyatthayay*. The body of the phrases could be either a single sub-phrase or a compound sub-phrase, which comprises of several short sub-phrases.

Fig. 3: A Phrase from Kyatthayay with Its Features

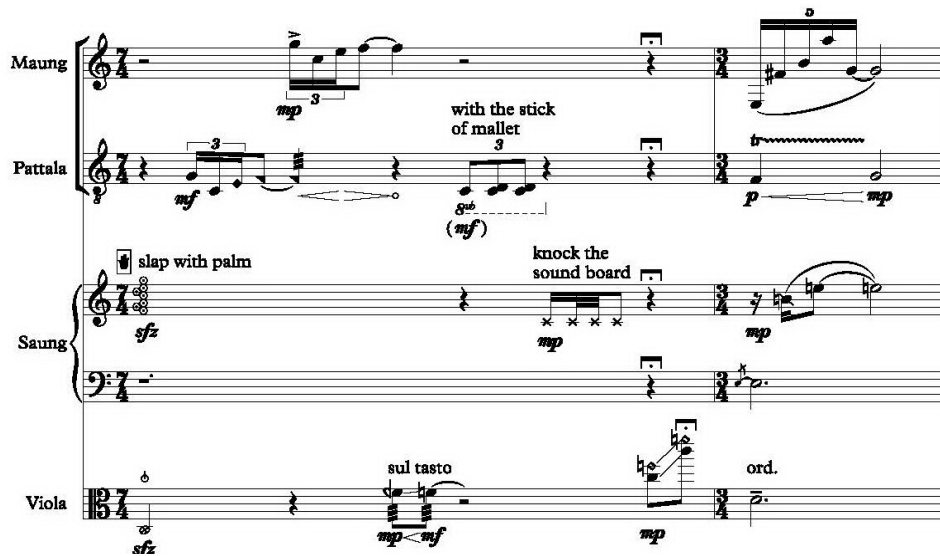
The musical score is divided into five systems, each with a label above it: "Majestically", "The Head", "The Body", "The Tail", and "The Tail". The first system is for Viola, marked "Majestically", with dynamics *sfz*, *smfz*, and *mp*. The second system is for Vla., marked "The Head", with dynamics *mf* and *f*, and a triplet of 3. The third system is for Vla., marked "The Body", with dynamics *p*, *mp*, *pp*, and *f*, and markings "sul tasto", "port.", and "ord.". The fourth system is for Vla., marked "The Tail", with dynamics *mp*, *f*, *mp*, and *mf*, and a triplet of 3. The fifth system is for Vla., marked "The Tail", with dynamics *p* and "ord.", and a triplet of 3.

10. Melody

Smoothness and delicacy are praised in *mahar gita* (K, 2006). The melody of *Kyatthayay* mostly follows those attributes except for some phrases. According to the nature of the *pat pyoe* melody, it is constructed through either the scale notes or the seven tone scales, which include two helping tones. In the *pat pyoe*, the melody is given to the vocal part as it is a song. However, in the *Kyatthayay*, the melody is either distributed among the instruments (see Figure 4) or placed in the viola part (see Figure 5).

When the melody is broken down and distributed among the instruments, it brings out the color combinations of the instruments, creating either a texture of the heterophony or unison. Figure 4 shows how melodic motive is used across instrumental parts in heterophony. The viola plays two types of *pat pyoe* melody: one is from the vocal line and another one is from the upper active line of the saung. In the first two measures of Figure 5, the melody takes the form of the vocal melody in the *pat pyoe*, and in the third measure, it takes the melodic form of the upper active line of the *saung*.

Fig. 4: A Melodic Motive Broken Down and Embedded in the Texture of *Kyatthayay*



This musical score illustrates the texture of *Kyatthayay* across four staves. The top staff, Maung, is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/4 time signature. It features a melodic line with a triplet of eighth notes marked *mp* and a later section marked *p* and *mp*. The second staff, Pattala, also in treble clef with the same key signature and time signature, includes a triplet of eighth notes marked *mf* and a section marked *p* and *mp*. The third staff, Saung, consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp and a 7/4 time signature. It includes a section marked *sfz* and another marked *mp*. The bottom staff, Viola, is in bass clef with a key signature of one sharp and a 7/4 time signature, featuring a section marked *sfz* and another marked *mp* and *mf*. Various performance instructions are provided, such as "with the stick of mallet", "slap with palm", "knock the sound board", "sul tasto", and "ord.".

Fig. 5: Some Melody Parts of Viola in *Kyatthayay*



This musical score shows two parts for the Viola. The top staff, labeled Viola, is in bass clef with a key signature of one sharp and a 7/4 time signature. It includes a section marked *mf* and another marked *p*. The bottom staff, labeled Vla., is in bass clef with a key signature of one sharp and a 7/4 time signature, featuring a section marked *f* and another marked *mp* and *mf*. Performance instructions include "ord.", "poco rit.", and "sul tasto".

11. Rhythm and Meters in *Kyatthayay*

There are two main types of rhythm in the *pat pyoe*: *atweh* or flexible rhythm, and angular rhythm (Keeler, 2008). In *Kyatthayay*, the composer tries to reduce the angularity as much as possible. Except for Sections B and B', all the Sections are composed in *atweh*. In order to be *atweh*, repeated notes with feather beams, descending scales with feather beams, and odd beat divisions such as triplets, quintuplets, and sextuplets are used to create rhythmic flexibility.

According to the Burmese rhythm concept that one beat can be of any length in *mahar gita*, a beat or a motive can be extended by a pause. When a beat with two quaver value is extended by a quaver-long pause, that beat becomes a dotted crochet beat. In this way, compound meters can be used as an *atweh* rhythm. When the last note of the quadruple meter is extended by a crochet-long pause, that meter would have an extra beat and becomes quintuple meter. Therefore, the various meters, whether compound or simple, are used in the *Kyatthayay* to make *atweh* rhythm. Section B and B' used regular rhythms (angular rhythm) like the middle sections of a *pat pyoe*. However, the quintuple and septuple meters are used alternatively in the *Kyatthayay* to reduce the angularity.

12. The Concept of Harmony in *Kyatthayay*

In *Kyatthayay*, I use the *twe lone* harmonizing way of mahar *gita* based on the interval strength (Swe, 2018). There are five techniques in *twe lone* harmonizing way, (1) alternation consonance and dissonance within a beat, (2) the interval arpeggio by two notes, (3) arpeggio-like figures (one note against a few notes including third intervals), (4) ascending or descending a certain scale against one note in the lower line (either divided or undivided in rhythm), and (5) two lines flowing independently to the same meeting point (stable cadences).

I apply Western musical elements such as cluster chords and some tertian chords in *Kyatthayay*. However, they are built from the scales and some alternative pitches of *pat pyoe*. In section B and B', the cluster chords are used on the maung. In section C and C', some tertian chords are used as a spacious arpeggio in the rhythm devices of the *pat pyoe*. *Twe lone*, chords and the melody are put together to make the texture of *Kyatthayay*.

Fig. 6: Example from *Kyatthayay* that uses *Twe Lone* Harmonizing Techniques 1-3

The figure displays three systems of musical notation for the *Kyatthayay* ensemble, illustrating *Twe Lone* Harmonizing Techniques 1-3. Each system consists of three staves: Maung (top), Saung (middle), and Pattala (bottom).

- System 1 (Top):** The Maung staff is in 4/4 time with a tempo of $\text{♩} = 70$. It features a long, sustained note with a *p* (piano) dynamic. The Saung staff is in 4/4 time with a tempo of $\text{♩} = 70$ and a *mp* (mezzo-piano) dynamic, showing a melodic line with eighth notes and a descending scale. The Pattala staff is in 4/4 time with a tempo of $\text{♩} = 70$ and a *mp* dynamic, featuring a melodic line with eighth notes and a descending scale.
- System 2 (Middle):** The Maung staff is in 4/4 time with a tempo of $\text{♩} = 60$. It features a melodic line with eighth notes and a descending scale. The Saung staff is in 4/4 time with a tempo of $\text{♩} = 60$ and a *mp* dynamic, featuring a melodic line with eighth notes and a descending scale. The Pattala staff is in 4/4 time with a tempo of $\text{♩} = 60$ and a *mp* dynamic, featuring a melodic line with eighth notes and a descending scale.
- System 3 (Bottom):** The Maung staff is in 4/4 time with a tempo of $\text{♩} = 60$. It features a melodic line with eighth notes and a descending scale. The Saung staff is in 4/4 time with a tempo of $\text{♩} = 60$ and a *mp* dynamic, featuring a melodic line with eighth notes and a descending scale. The Pattala staff is in 4/4 time with a tempo of $\text{♩} = 60$ and a *mp* dynamic, featuring a melodic line with eighth notes and a descending scale.

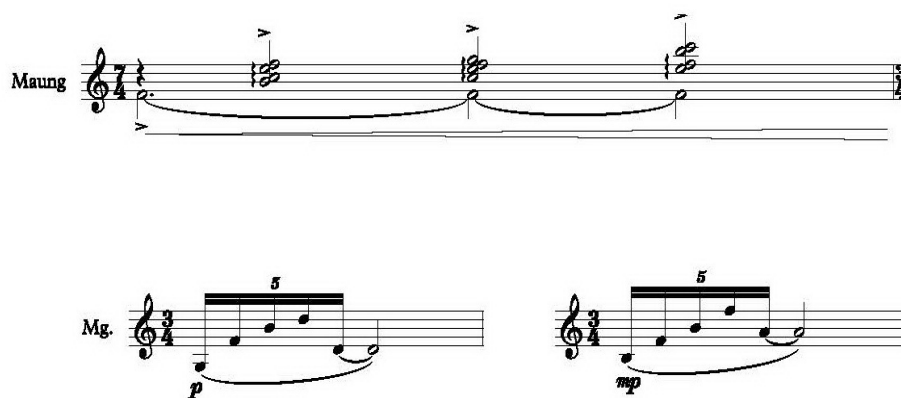
Fig. 7: Example from *Kyatthayay* that uses *Two Lone* Harmonizing Techniques 4-5



The musical score for *Kyatthayay* is presented in two systems. The first system features three staves: Maung (top), Pattala (middle), and Saung (bottom). The Maung staff begins with a *ppp* dynamic marking. The Pattala staff also begins with a *ppp* dynamic marking. The Saung staff begins with a *pp* dynamic marking. The second system continues the Maung and Pattala staves. The Maung staff includes dynamic markings of *mp*, *mf*, *p*, and *mf*. The Pattala staff includes dynamic markings of *mp*, *p*, *mp*, and *mf*.

I apply Western musical elements such as cluster chords and some tertian chords in *Kyatthayay* (see Figure 8). However, they are built from the scales and some alternative pitches of *pat pyoe*. In section B and B', the cluster chords are used on the maung. In section C and C', some tertian chords are used as a spacious arpeggio in the rhythm devices of the *pat pyoe*. Two lone, chords and the melody are put together to make the texture of *Kyatthayay*.

Fig. 8: Cluster Chords and Tertian Chords in the Maung Part of *Kyatthayay*



The musical score for *Kyatthayay* is presented in two systems. The first system features a Maung staff with a *p* dynamic marking. The second system features two staves: Mg (top) and Maung (bottom). The Mg staff includes a *p* dynamic marking. The Maung staff includes a *mp* dynamic marking.

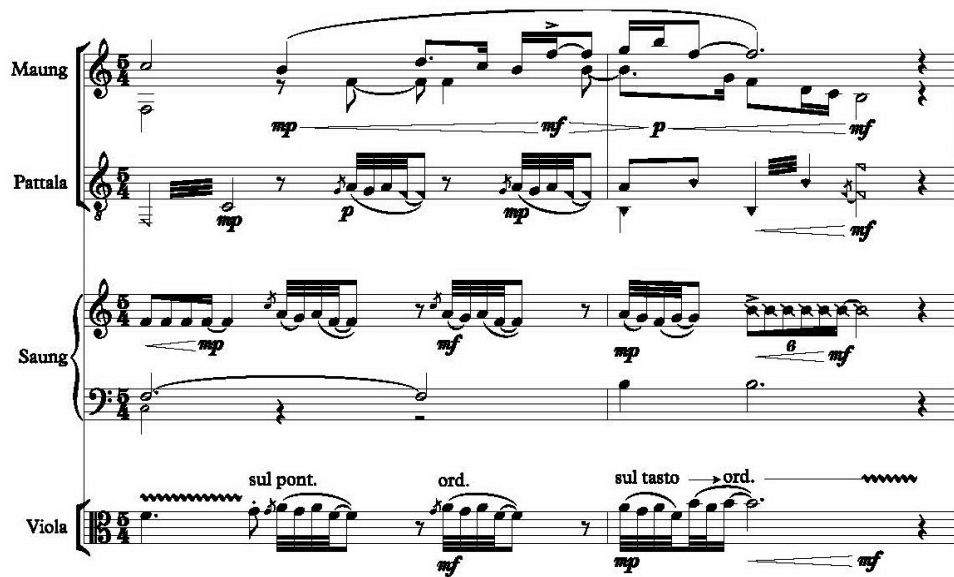
13. Musical Textures in *Kyatthayay*

Heterophony and polyphony are the original textures of the *pat pyoe*. *Kyatthayay* uses these, plus homophony. In the heterophony of Myanmar instruments, the same melody is played on all the instruments but they are played in different ways with their own *twe lone* harmony lines (K, 2006). Therefore, each instrument has two lines – one is the more active line, which can be called melody, and another one, which is more basic, is the *twe lone* harmony line. The colors of the instruments enrich the heterophonic lines.

In *Kyatthayay*, section A follows this kind of texture. The *maung*, the *pattala*, and the viola play in heterophony (see Figure 9). However, the *saung* part enriches the texture by vocalization and long notes played with a bow, which is an extended technique. In mm 14, the texture becomes polyphonic (see Figure 10). The *pattala* and *saung* parts are heterophonic. Each has its own *twe lone*. Additionally, the *pattala* part imitates the *saung* part a beat later. The viola part is in rhythmic unison with the upper *saung* part. *Pattala* and *saung* share the same *twe lone*: *ngar bauk tayaw* (perfect 5th) in the first measure and *htapauk tayaw* (diminished 5th) in the next (see Figure 10). This kind of complex texture can be seen as another kind of *twe lone* structure in *Kyatthayay*.

Fig. 9: Heterophonic Texture in *Kyatthayay*

Fig. 10: A Complex *Twe Lone* Texture in Kyatthayay by Combining Different Textural Lines



The musical score for Kyatthayay consists of four staves: Maung, Pattala, Saung, and Viola. The time signature is 5/4. The Maung staff features a melody with dynamics *mp*, *mf*, *p*, and *mf*. The Pattala staff has dynamics *mp*, *p*, *mp*, and *mf*. The Saung staff includes dynamics *mp*, *mf*, *mp*, and *mf*, with a sixteenth-note run marked with a '6'. The Viola staff includes articulations *sul pont.*, *ord.*, *sul tasto*, and *ord.*, with dynamics *mf*, *mp*, and *mf*.

In the later part of the transition and section B, a homophonic texture is used. The melody is given to the viola part in the first phrase and the saung part in the second phrase. And other parts stand as the supportive harmony and they also function as the ostinatos repeating every two measures. Moreover, some clusters chords, which were built from the scale tones and alternative pitches of the *pat pyoe*, are employed in the maung part (see Figure 8). Motive, ostinato, homophony, and cluster chords are the musical elements from Western music and are not part of the tradition of the *pat pyoe*.

Section C features a three-part texture following *pat pyoe* (vocal part, active instrument upper line, and *twe lone* line). However, the vocalization is not the main melody line, and it includes unpitched sub-phrases. The extended techniques such as unpitched vocalization and percussive playing on the viola are used for the color combinations of the instruments in the texture.

In the *pat pyoe* songs, it is very common to repeat a short fragment from a line in another line after it had just played. In Section C', this type of repetition or echoing occurs between the saung and the viola parts. And *twe lone* intervals in arpeggio are in the maung and the pattala parts. These two textures can be found in the first and second mini phrases of section C'. Homophony is created on the poly pitch-center harmony in mm. 89-90 (see Figure 11).

Fig. 11: Homophonic Texture with Poly-Pitch Center in *Kyatthayay*

The musical score for *Kyatthayay* features four staves: Maung, Pattala, Saung, and Viola. The Maung staff is in 15/16 time, while the Pattala, Saung, and Viola staves are in 18/16 time. The key signature has one sharp (F#). The score shows a transition from 15/16 to 3/4 time. Dynamics include *mf*, *p*, and *pp*. Performance markings include *sul pont.*, *ord.*, *port.*, and *dolce*.

14. Blending Myanmar and Western Musical Elements

Table 3: Musical Languages of *Pat Pyoe*

- 1) *Pat pyoe* form (three sections: *pat pyoe kan*, the middle section, and *thaphyan*).
- 2) Each phrase is composed of a head, body, and tail.
- 3) Sub-phrases are overlapped in different parts, which create a longer phrase.
- 4) *Mahar gita* scales and pitches.
- 5) Pitch alternation in the modulations of *pat pyoe* scales.
- 6) Rhythmic devices of *pat pyoe* (unusual divisions of a beat, odd meter, and feather rhythm)
- 7) Constructing a melody following the traditions of *pat pyoe* (using rhythm devices, scales, and pitches of the *pat pyoe*).
- 8) *Twe lone* cadences.
- 9) Harmonizing *twe lone*.
- 10) Three parts texture of *mahar gita* (Both heterophony and polyphony depending on the use of *twe lone*).

Table 4: Western Musical Elements

- 1) Motive
- 2) Inverted motive
- 3) Narrowing down the intervals of the motive
- 4) Ostinato
- 5) Cluster Chords
- 6) Tertian chords in spacious arpeggio
- 7) Poly-pitch centered harmony
- 8) Breaking down a melodic line and distributing among the parts
- 9) Extended techniques (percussive playing, dropping the string, bowing percussions, harmonic tones, bow pressure, and pitched or unpitched vocalization)
- 10) Ornamentations (trill, tremolo, and inverted mordent “m”)

When musical elements from different cultures are combined in a composition, it can be a challenge to find ways they can be blended into one voice. *Pat pyoe* and Western music have different historical, cultural, socio-political, and philosophical backgrounds. The present writer uses four ways to combine these musical elements from different cultures. They are: (1) finding the common ground; (2) modifying the original ideas; (3) maintaining the uniqueness; and, (4) embracing each other

15. Conclusion

This piece makes a fresh contribution for both *mahar gita* and the Western music traditions. New musical elements are created by merging these two different music traditions. This creative composition introduces the advanced musical elements of *pat pyoe* (such as the way of using rhythm and meters) and unique musical elements (such as the tuning, pitches, and *twe lone* harmony) to new audiences. The newly invented musical ideas with both cultures contribute to both genres, plus the modern-day cross-cultural music repertoire. The innovative way of playing traditional instruments in this piece also suggests new avenues of exploration to younger Myanmar composers for their future works. Taking the renovated pagoda (*zedi*) as a paradigm for the structure and the whole composition can also be an ideal approach for both younger Myanmar musicians and cross-cultural composers. With more cross-cultural repertoire, *mahar gita* could live again as a living music among modern audiences. *Kyatthayay* is an important step towards this.

References

- Amar, L. D. (2004). *Myanma Mhar Gita* (2nd ed.). Mandalay, Mandalay, Myanmar: Lu Du Kyi Pwar Yay Publishing House.
- K. (2006). *Myanmar Culture* (2nd ed.). Yangon, Yangon, Myanmar: Today Publishing House LTD.
- Keeler, W. (2008). *The Concise Garland Encyclopedia of World Music* (1st ed., Vol. 2). New York and London, US and UK: Routledge.
- Myanmar Language Commission. (1999). *Myanmar Pocket Dictionary*. Yangon, Yangon, Myanmar: Okka Kyaw Press.
- Myint, U. S. (1990). *Mahar Gita Swe Nwe Chat* (1st ed.). Yangon, Yangon, Myanmar: Myawaddy Press.
- Shein, S. U. (1969). *Saung Pyinyar Hnint Kyadaw Bawa* (1st ed.). Yangon, Yangon, Myanmar: Cho Tay Than.
- Swe, N. N. (2018). *Myanma Gita Pyin Nyar Shin Myar* (1st ed.). Yangon, Yangon, Myanmar: Seikuu Cho Cho.

ศึกษาการอิมโพรไวส์ของวินตัน มาร์ซาลิส แบรินฟอร์ด มาร์ซาลิส
และเคนนี่ เกร็กแลนด์ ในบทเพลงแบล็คโคดส์

IMPROVISATIONS OF WYNTON MARSALIS, BRANDFORD MARSALIS AND
KENNY KIRKLAND IN BLACK CODES

พีรพัฒน์ บัวนิลเจริญ¹ เด่น อยู่ประเสริฐ²
Pheeraphat Buanincharean Den Euprasert

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการอิมโพรไวส์ของวินตัน มาร์ซาลิส แบรินฟอร์ด มาร์ซาลิส และเคนนี่ เกร็กแลนด์ ในบทเพลงแบล็คโคดส์ ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์โดยมีประเด็นสำคัญที่ประกอบไปด้วย 1) ความสัมพันธ์ของคอร์ดและบันไดเสียง 2) การพัฒนาโมทีฟ 3) ลักษณะจังหวะ 4) เสียงขึ้นคู่สี่ และ 5) ทริยแอดเมเจอร์วางซ้อน จากนั้นจึงนำเสนอโดยอธิบายตามหลักพื้นฐานทฤษฎีดนตรีแจ๊ส

จากผลการวิจัยพบว่า วินตัน มาร์ซาลิส สร้างทำนองการอิมโพรไวส์ที่เรียบง่ายและมีความโดดเด่นในเรื่องการโน้ตเทนชัน โหมดที่นำมาใช้มากที่สุดคือโหมดโดเรียน เขาให้ความสำคัญกับการพัฒนาโมทีฟและมีความหนาแน่นลักษณะจังหวะปานกลางเป็นส่วนใหญ่ การสร้างทำนองเสียงขึ้นคู่สี่จากโน้ตเทนชันของคอร์ดและการใช้ทริยแอดเมเจอร์วางซ้อนระดับทำนองปรากฏน้อยแต่น่าสนใจ แบรินฟอร์ด มาร์ซาลิส สร้างทำนองการอิมโพรไวส์ที่ซับซ้อนด้วยการผสมโหมดและการเล่นนอกกรอบด้วยบันไดเสียงเพนตาโทนิค การพัฒนาโมทีฟมักใช้การทำซ้ำด้วยการแปรโมทีฟที่เป็นวลีย่อยหลายครั้งในช่วงสั้นอย่างสมบูรณ์แบบ รวมทั้งมีจุดเด่นในเรื่องทำนองที่มีลักษณะจังหวะผิดปกติที่น่าสนใจอย่างมาก เคนนี่ เกร็กแลนด์ สร้างทำนองอิมโพรไวส์ในรูปแบบที่หลากหลายและมีแนวทางในการจัดการทำนองที่สมบูรณ์แบบ ใช้ขึ้นคู่สี่เสียงจากโหมดจำนวนมากให้ความสำคัญกับการพัฒนาโมทีฟ ลักษณะจังหวะ และเสียงขึ้นคู่สี่เป็นช่วงยาวหลายห้องอย่างชัดเจน นำทริยแอดเมเจอร์มาใช้นำเสนอแนวคิดการเล่นนอกกรอบในรูปแบบที่น่าสนใจหลายครั้ง

คำสำคัญ: อิมโพรไวส์, บลัคโคดส์, วินตัน มาร์ซาลิส

¹นักศึกษานิเทศศาสตร์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

²อาจารย์ที่ปรึกษา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

Abstract

This research aimed to study improvisation techniques applied by Wynton Marsalis, Branford Marsalis, and Kenny Kirkland in *Black Codes*. The research focused on the analysis of chord scale relationship, motif development, rhythmic, quartal sound and triadic superimposition based on jazz theories.

The research result showed that Wynton Marsalis's improvisation emphasized listener-friendly melodies and a tonal harmonic sense by tension. Dorian mode was found mostly used. He mainly developed a motif with a moderate rhythmic density. Furthermore, some quartal sound and superimposition triad were found little used, but interesting melodic lines were found. Branford Marsalis's improvisation was complex. He applied modal mixture and played outside over pentatonic major scales. His motif development was perfectly conducted using repetitions and variation with an emphasis on cell motif in short phrases. In addition, he showed a sense of enigmatic rhythmic conception very interestingly. Kenny Kirkland composed his improvised melody in a variety of formats, and organized melodies perfectly. Most of his melodic lines were intervals from modal structures. He always emphasized the elements of motif development, and rhythmic and quartal sounds in long phrases. Furthermore, his outside playing format was the frequent use of superimposition triads.

Keywords: Improvisation, *Black Codes*, Wynton Marsalis

1. ที่มาและความสำคัญ

การศึกษาการอิมโพรไวส์จากนักดนตรีแจ๊สนั้นถือเป็นสิ่งมีความสำคัญอย่างยิ่ง เป็นกระบวนการในการเรียนรู้ที่ทำให้เกิดความเข้าใจอย่างมีประสิทธิภาพ ทั้งในเรื่ององค์ประกอบของดนตรีแจ๊สและแนวทางการบรรเลงที่เป็นลีลาเฉพาะตัวของนักดนตรี รวมทั้งลักษณะของรูปแบบดนตรีแจ๊สในยุคต่างๆ การอิมโพรไวส์นั้นเป็นการบรรเลงที่เกิดจากการเชื่อมโยงของความคิดรวบยอดที่เกิดขึ้นในเวลานั้น แล้วถูกกลั่นกรองออกมาโดยการผสมผสานระหว่างทฤษฎีดนตรีและการปฏิบัติเครื่องดนตรีชิ้นนั้น³ ดังนั้นการศึกษาการอิมโพรไวส์ที่มาจากนักดนตรีแจ๊สจึงเป็นเสมือนแนวทางที่นำไปสู่ความรู้ ความเข้าใจ และการนำไปประยุกต์ใช้ในการอิมโพรไวส์ในรูปแบบต่างๆ ด้วย

วินตัน มาร์ซาลิส นักทรัมเป็ตและนักประพันธ์เพลงแจ๊ส ชื่อเสียงของเขาเป็นที่รู้จักและถูกเรียกในนาม Young Lion ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1980 เขาตั้งวงดนตรีของตนเองและบันทึกเสียงกับสังกัดโคลัมเบียด้วยวัยเพียง 20 ปี⁴ ปัจจุบันเขามีผลงานของตนเองมากกว่า 60 อัลบั้ม ได้รับรางวัลแกรมมี อวอร์ด (Grammy Awards) จำนวน 9 รางวัล รางวัลพูลิตเซอร์ ไพร์ซ (Pulitzer Prize) และดำรงตำแหน่ง Artistic Director of The Jazz at Lincoln Center

แบรนฟอร์ด มาร์ซาลิส นักแซกโซโฟนและนักประพันธ์ดนตรีแจ๊ส เขาคืออีกผู้หนึ่งที่ถูกรู้จักกันในนาม Young Lion เช่นเดียวกับน้องชายของเขา ด้วยลีลาการบรรเลงที่ยอดเยียมทำให้เขาถูกเชิญไปร่วมงานกับศิลปินมากมาย อาทิเช่น คลาร์ก

³From "Theory and Practice in Idea Generation and Creativity in Jazz Improvisation," by L. D. Bruin, 2015, *Australian Journal of Music Education*, 8 (2), p. 91.

⁴From *Jazz Musicians, 1945 to The Present* (pp. 243-247), by D. Dicaire, 2006, NC: Mcfarland & Company, Copyright 2006 by David Dicaire.

เทอร์รี่ (Clark Terry) เฮอร์บี แฮนคอก (Herbie Hancock) และ ไมล์ส เดวิส (Miles Davis) เป็นต้น⁵ ปัจจุบันเขามีผลงานมากมายและได้รับรางวัลแกรมมี อวอร์ดจำนวน 3 รางวัล และก่อตั้งค่ายเพลงสังกัดมาร์ซาลิส มิวสิก

เคนนี่ เกร็กแลนด์ นักเปียโนแจ๊ส ชื่อเสียงของเขาเป็นที่รู้จักมากขึ้นหลังจากได้เข้าร่วมงานกับวินตันและแบรนฟอร์ด และเป็นสมาชิกคนสำคัญและมีความผูกพันกับ 2 พี่น้อง Young Lion การบรรเลงเปียโนของเขาได้รับอิทธิพลส่วนใหญ่มาจากเฮอร์บี แฮนคอก ซึ่งมีลักษณะการบรรเลงในรูปแบบโมเดิร์นแจ๊ส (Modern Jazz) ที่มีการนำเสนอแนวคิดใหม่อยู่⁶

บทเพลง*แบลคโคดส์* (Black Codes) คือบทเพลงในอัลบั้ม*แบลคโคดส์: ฟรอมดิอันเดอร์กราว* (Black codes: From The Underground) เป็นผลงานการบันทึกเสียงอัลบั้มสุดท้ายในการร่วมงานกันของทั้ง 3 ท่านที่ประสบความสำเร็จอย่างมาก โดยได้รับรางวัลแกรมมี อวอร์ด ในปี ค.ศ. 1985 จำนวน 2 รางวัล คือ Best Jazz Instrumental Performance ทั้งในรูปแบบ Soloist และ Group บทเพลงนี้ประพันธ์โดยวินตัน มาร์ซาลิส มีช่วงอิมโพรไวส์ที่แบ่งออกเป็น 3 ช่วง โดยลำดับจากช่วงแรกสำหรับทริมเป็ต บรรเลงโดยวินตัน มาร์ซาลิส ช่วงที่สองสำหรับโซปราโน แซกโซโฟน บรรเลงโดยแบรนฟอร์ด และช่วงสุดท้ายสำหรับเปียโน ซึ่งบรรเลงโดยเคนนี่ เกร็กแลนด์

จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องพบว่า มีงานวิจัยที่ศึกษาในเรื่องนี้จำนวนไม่มากนัก ยังมีงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวินตัน มาร์ซาลิส แบรนฟอร์ด มาร์ซาลิส และเคนนี่ เกร็กแลนด์ ในบทเพลง*แบลคโคดส์*อยู่จำนวนน้อย ด้วยเหตุดังกล่าว ทำให้ผู้วิจัยต้องการศึกษาเพื่อเป็นข้อมูลเกี่ยวกับการอิมโพรไวส์ของนักดนตรีแจ๊สทั้ง 3 ท่าน และแนวทางการอิมโพรไวส์ในบทเพลง*แบลคโคดส์* รวมทั้งเป็นองค์ความรู้ที่สามารถนำไปต่อยอด เพื่อพัฒนาการอิมโพรไวส์สำหรับผู้สนใจดนตรีแจ๊สและนักวิชาการท่านอื่นๆ ต่อไป

2. วัตถุประสงค์ในการวิจัย

เพื่อศึกษาการอิมโพรไวส์ของวินตัน มาร์ซาลิส แบรนฟอร์ด มาร์ซาลิส และเคนนี่ เกร็กแลนด์ ในบทเพลง*แบลคโคดส์*

3. ขอบเขต ในการวิจัย

3.1 ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของวินตัน มาร์ซาลิส แบรนฟอร์ด มาร์ซาลิส และเคนนี่ เกร็กแลนด์ ในบทเพลง*แบลคโคดส์* จากอัลบั้ม*แบลคโคดส์: ฟรอมดิอันเดอร์กราว* ของวินตัน มาร์ซาลิส สังกัดโคลัมเบีย (CK40009) บันทึกเสียงในปี ค.ศ. 1985 เท่านั้น

3.2 การวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ผู้วิจัยได้นำแนวคิดและคำอธิบายของเด่น อยู่ประเสริฐ อธิษฐ์ เลหาวิระพานิช เจตนิพิฐ สังข์จิตร มาร์ค เลวิน (Mark Levine) ฮาล ครูก (Hal Crook) เบิร์ต ลิกอน (Bert Ligon) และจิสต์ คี ปานพุ่ม รวมทั้งเสริมด้วยผู้ทรงคุณวุฒิอื่นๆ ที่มาจากเอกสาร หนังสือ และตำราที่เกี่ยวข้อง โดยแบ่งออกเป็นประเด็นสำคัญที่ประกอบไปด้วย 1) ความสัมพันธ์ของคอร์ดและบันไดเสียง 2) การพัฒนาโมทีฟ 3) ลักษณะจังหวะ 4) เสียงขึ้นคู่สี่ และ 5) ทริยแอดเมเจอร์วางซ้อน

3.3 โน้ตการอิมโพรไวส์ของวินตัน มาร์ซาลิส และแบรนฟอร์ด มาร์ซาลิส ที่ใช้ในงานวิจัยนี้ เป็นโน้ตที่ทำการทดเสียง (Transposition) สำหรับเครื่องดนตรี Eb เท่านั้น

4. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

4.1 ทราบถึงแนวทางในการอิมโพรไวส์ของวินตัน มาร์ซาลิส แบรนฟอร์ด มาร์ซาลิส และเคนนี่ เกร็กแลนด์ ในบทเพลง*แบลคโคดส์* ที่มีประเด็นสำคัญอันประกอบไปด้วย 1) ความสัมพันธ์ของคอร์ดและบันไดเสียง 2) การพัฒนาโมทีฟ 3) ลักษณะจังหวะ 4) เสียงขึ้นคู่สี่ และ 5) ทริยแอดเมเจอร์วางซ้อน

⁵From *Jazz Musicians, 1945 to The Present* (pp. 239-242), by D. Dicaire, 2006, NC: Mcfarland & Company, Copyright 2006 by David Dicaire.

⁶From *Jazz Musicians, 1945 to The Present* (pp. 232-136), by D. Dicaire, 2006, NC: Mcfarland & Company, Copyright 2006 by David Dicaire.

4.2 ทราบถึงการสังเคราะห์ภาพรวมการอิมโพรไวส์ในบทเพลง*เบลคโคดส์*ของวินตัน มาร์ซาลิส แบนฟอร์ด มาร์ซาลิส และเคนนี เกร็กแลนด์

4.3 เป็นแนวทางหนึ่งในการเรียนรู้การอิมโพรไวส์และเป็นข้อมูลสำหรับผู้สนใจดนตรีแจ๊สและนักวิชาการท่านอื่น

5. วิธีการดำเนินการวิจัย

การเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยทำการศึกษาจากแหล่งข้อมูลต่างๆ ที่เกี่ยวข้องจากหนังสือ บทความ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โน้ตเพลง เว็บไซต์และสื่อสารสนเทศที่เกี่ยวข้องกับวินตัน มาร์ซาลิส แบนฟอร์ด มาร์ซาลิส เคนนี เกร็กแลนด์ และ บทเพลง*เบลคโคดส์* รวมทั้งข้อมูลจากแผ่นซีดี จากนั้นทำการตรวจสอบข้อมูลและขอคำแนะนำจากผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ และการวิเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้น สำหรับกรอบแนวคิดขั้นการวิจัย ผู้วิจัยได้ทำการลำดับจากการศึกษา บทเพลง*เบลคโคดส์* การถอดโน้ตการอิมโพรไวส์ของนักดนตรีแจ๊สทั้ง 3 ท่านและทำการตรวจสอบโดยอาจารย์ที่ปรึกษา จากนั้นทำการวิเคราะห์และนำเสนอโดยการสรุปและอภิปรายผล

6. ช่วงอิมโพรไวส์ของบทเพลง*เบลคโคดส์*

6.1 ช่วงอิมโพรไวส์ของวินตัน มาร์ซาลิส จากโน้ตฉบับเต็ม (Score) นั้น ช่วงอิมโพรไวส์ของวินตันจะอยู่ในระหว่าง ห้องที่ 71-105 แบ่งออกเป็น 2 ช่วงย่อย ช่วงย่อยที่ 1 คือ ส่วนนำ อยู่บริเวณห้องที่ 71-73 มีความยาวจำนวน 3 ห้อง ไม่มีการกำหนดคอร์ด และช่วงย่อยที่ 2 คือ ส่วนย้อนทางเดินคอร์ดจำนวน 32 ห้อง ซึ่งอยู่ในบริเวณห้องที่ 74-105 (บริเวณจุดซ้อม F) บนจังหวะซิง

ตัวอย่างที่ 1 ช่วงอิมโพรไวส์ของวินตัน มาร์ซาลิส

Trumpet Solo

74 F Gb/F

82 Bbm11 Fm11

90 B/Bb Cm7

98 Emaj7(♯11) Dmaj7(♯11)

6.2 ช่วงอิมโพรไวส์ของแบนฟอร์ด มาร์ซาลิส จากโน้ตฉบับเต็ม นั้น จะอยู่ระหว่างห้องที่ 106-119 (บริเวณจุดซ้อมอักษร G) แบ่งออกเป็น 2 ช่วงย่อย ช่วงย่อยที่ 1 คือ ส่วนย้อนที่มีโน้ต F เป็นศูนย์กลางเสียง อยู่บริเวณห้องที่ 106-107 และช่วงย่อยที่ 2 คือ ช่วงทางเดินคอร์ดตอนท้ายในระหว่างห้องที่ 108-119 ในช่วงย่อยที่ 1 นั้น มีลักษณะการประพันธ์ให้อิสระกับผู้อิมโพรไวส์ทำการบรรเลงตามย้อนต้องการและให้สัญญาณเข้าสู่ช่วงย่อยที่ 2 เป็นช่วงทางเดินคอร์ดตอนท้าย ดังตัวอย่างที่ 2

ตัวอย่างที่ 2 ช่วงอิมโพรไวส์ของแบรนฟอร์ด มาร์ซาลิส

6.3 ช่วงอิมโพรไวส์ของเคนนี เกร็กแลนด์ มีลักษณะที่ผสมผสานระหว่างช่วงอิมโพรไวส์ของแบรนฟอร์ดและวินตัน มีการแบ่งออกเป็น 2 ช่วงย่อยเช่นกัน ช่วงย่อยที่ 1 คือ ส่วนนำที่มีโน้ต F เป็นศูนย์กลางเสียงอยู่ในระหว่างห้องที่ 123-126 (บริเวณจุดซ็อมอักษร 1) และช่วงย่อยที่ 2 คือ ส่วนย้อนทางเดินคอร์ดจำนวน 32 ห้อง อยู่ในระหว่างห้องที่ 127-158 ดังตัวอย่างที่ 3

ตัวอย่างที่ 3 ช่วงอิมโพรไวส์ของเคนนี เกร็กแลนด์

7. สรุปและอภิปรายผลการวิจัย

7.1 แนวทางในการอิมโพรไวส์ของวินตัน มาร์ซาลิส แบรนฟอร์ด มาร์ซาลิส และเคนนี เกร็กแลนด์ ในบทเพลง *เบลคโคดส์* ผู้วิจัยจะทำการสรุปและอภิปรายโดยเรียงลำดับจาก 1) วินตัน มาร์ซาลิส 2) แบรนฟอร์ด มาร์ซาลิส และ 3) เคนนี เกร็กแลนด์ ด้วยการกล่าวถึงในเรื่องที่เกี่ยวข้องตามประเด็นสำคัญในการวิจัยทั้ง 5 เรื่อง พร้อมทั้งเสริมด้วยสิ่งที่น่าสนใจในบริบทอื่นๆ มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1) การอิมโพรไวส์ของวินตัน มาร์ซาลิส ในบทเพลง *เบลคโคดส์*

ด้านความสัมพันธ์ของคอร์ดและบันไดเสียง วินตันเลือกใช้โหมดของบันไดเสียงเมเจอร์เป็นส่วนใหญ่มาสร้างทำนอง โดยให้ความสำคัญกับโน้ตเทนชันของคอร์ด รวมทั้งการนำบันไดเสียงบลูส์และบันไดเสียงเพนตาโทนิคเมเจอร์ที่เพิ่มสี่สั่นและให้ความสำคัญในเรื่องโน้ตเทนชันด้วยเช่นกัน (ดังตัวอย่างที่ 4) ด้านการพัฒนาโมทีฟมีการปรากฏอย่างชัดเจนและโดดเด่นอย่างมาก เขามักสร้างโมทีฟและเลือกทำซ้ำส่วนย่อยของโมทีฟที่เป็นลักษณะทำนองให้ผู้ฟังสามารถจดจำได้ง่ายและ

เข้าใจถึงสิ่งที่เขาต้องการจะสื่อสารได้ (ดังตัวอย่างที่ 5) ในด้านลักษณะจังหวะ เขาใช้แนวคิดเรื่องลักษณะจังหวะที่ไม่ซับซ้อน ส่วนใหญ่จะเป็นโน้ตที่มีค่าของลักษณะจังหวะที่อยู่ในระดับปานกลางและมีการหยุดระหว่างประโยคเพื่อแสดงถึงลักษณะประโยคถาม-ตอบที่ชัดเจน สิ่งสำคัญที่น่าสนใจในเรื่องนี้ คือ เขาสร้างจุดเด่น (Climax) ด้วยความหนาแน่นลักษณะเบาบาง (ดังตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 4 การใช้ไมด D โดเรียนของวินตันในคอร์สที่ 2 ห้องที่ 88-93



ตัวอย่างที่ 5 การพัฒนาโมทีฟเรื่องการใช้ส่วนย่อยและส่วนขยายของวินตันในคอร์สที่ 2 ห้องที่ 59-64



ตัวอย่างที่ 6 ความหนาแน่นลักษณะจังหวะเบาบางของวินตันในคอร์สที่ 4 ห้องที่ 100-115



ด้านเสียงขั้นคู่สี่ วินตันนำมาใช้เพื่อแสดงให้เห็นถึงโน้ตเทนชันของคอร์ดนั้นๆ แต่ไม่แสดงให้เห็นถึงการเล่นนอกกรอบที่ชัดเจน เป็นเพียงการจัดการระดับเสียงที่อยู่ในคอร์ดนั้นๆ สิ่งสำคัญที่น่าสนใจ คือ แนวคิดการสร้างทำนองเสียงขั้นคู่สี่ด้วยโน้ตเทนชันของคอร์ดประเภท Major7(#11) เช่น ทำนองที่อยู่บนคอร์ด Gbmaj7(#11) เช่นกัน เขาแสดงให้เห็นโดยการนำโน้ตเทนชันตัวที่ #11 ของคอร์ดมาสร้างเป็นคอร์ดประเภท Sus4 (ดังตัวอย่างที่ 7) และในด้านทฤษฎีแอดเมเจอร์วางซ้อน เขาใช้เพื่อให้ความสำคัญกับโน้ตเทนชันเช่นเดียวกับแนวคิดอื่นๆ ที่กล่าวมา แต่ไม่มีความโดดเด่นมากนัก อาจเนื่องมาจากทฤษฎีแอดเมเจอร์วางซ้อนที่เขานำมาใช้นั้น มักอยู่ในตำแหน่งที่เขาให้ความสำคัญกับการสร้างทำนองที่โดดเด่นในเรื่องอื่น อย่างไรก็ตาม การเลือกใช้ทฤษฎีแอดเมเจอร์วางซ้อนของเขายังคงมีส่วนในการสร้างผลกระทบต่อสีสันของระดับเสียงในทำนองที่น่าสนใจด้วยเช่นกัน (ดังตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 7 การใช้เสียงขั้นคู่สี่ของวินตันในคอร์ดที่ 1 ห้องที่ 32-33



ตัวอย่างที่ 8 การใช้ทฤษฎีแอดเมเจอร์วางซ้อนของวินตันในคอร์ดที่ 1 ห้องที่ 16-18



2) การอิมโพรไวส์ของแบรนฟอร์ด มาร์ชาลิส ในบทเพลงเบลคโคดส์

ด้านความสัมพันธ์ของคอร์ดและบันไดเสียงของแบรนฟอร์ดในบทเพลงนี้แสดงให้เห็นถึงการผสม โหมดอย่างชัดเจนมาก เนื่องจากช่วงอิมโพรไวส์ของเขามีการประพันธ์ที่เน้นการนำเสนอส่วนย้อนที่มีโน้ต G เป็นศูนย์กลางเสียงเป็นหลัก (ดังตัวอย่างที่ 9) เขาได้ใช้แนวคิดการเล่นนอกกรอบด้วยบันไดเสียง เพนตาโทนิคเมเจอร์ด้วย ในด้านการพัฒนาโมทีฟ เขามักสร้างทำนองเป็นประโยคสั้นคล้ายวลีย่อย ด้วยจำนวนของโน้ตที่มีการเคลื่อนที่น้อยและมีความยาวของจำนวนห้องไม่มาก แต่เขาสามารถทำการพัฒนาโมทีฟและแสดงให้เห็นในเรื่องการสร้างประโยคถาม-ตอบที่รวดเร็วและชัดเจนอยู่เสมอ (ดังตัวอย่างที่ 10) ในด้านลักษณะจังหวะ นอกจากการใช้โน้ตที่มีระดับเสียงในค่าของลักษณะจังหวะที่หลากหลายแล้ว โน้ตตัวหยุดของเขาก็ถูกให้ความสำคัญอย่างเท่าเทียมกันด้วย แนวคิดทั้งหมดนี้ทำให้ภาพรวมทำนองการอิมโพรไวส์ของเขามีลักษณะจังหวะที่ปราศจากเส้นกันห้องและอัตราจังหวะของซีฟรปกติ ที่มีการเคลื่อนที่ของลักษณะจังหวะมากมาย (ดังตัวอย่างที่ 11)

ตัวอย่างที่ 9 การใช้โมด G ฟรีเจียน6 และ G โดเรียน#4 ของแบรนฟอร์ดในส่วนย้อนที่มีโน้ต G เป็นศูนย์กลางเสียง ห้องที่ 65-66



ตัวอย่างที่ 10 การพัฒนาโมทีฟเรื่องส่วนขยายของแบรนฟอร์ดในส่วนย้อนที่มีโน้ต G เป็นศูนย์กลางเสียง ห้องที่ 57-61



ตัวอย่างที่ 11 การเคลื่อนที่ของลักษณะจังหวะของแบรนฟอร์ดในส่วนย้อนที่มีโน้ต G เป็นศูนย์กลางเสียง ห้องที่ 52-53



ด้านเสียงขึ้นคู่สี่ แบรนฟอร์ดนำเสียงขึ้นคู่สี่มาใช้อย่างชัดเจนเพียง 1 ครั้ง ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับลิค (Lick) เมื่อสังเกตทำนองดังกล่าว หากนำกลุ่มโน้ตทั้งหมดที่ประกอบไปด้วยโน้ต C D F และ G มาเรียงลำดับใหม่โดยเริ่มจากโน้ต D G C และ F จะพบว่าโน้ตกลุ่มนี้มีความสัมพันธ์ตามเสียงขึ้นคู่สี่อย่างชัดเจน (ดังตัวอย่างที่ 12) และในด้านทฤษฎีแอตเมเจอร์วางซ้อน จากการวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของแบรนฟอร์ดไม่พบการใช้แนวคิดทฤษฎีแอตเมเจอร์วางซ้อน

ตัวอย่างที่ 12 การใช้เสียงขึ้นคู่สี่ของแบรนฟอร์ดในส่วนย้อนที่มีโน้ต G เป็นศูนย์กลางเสียง ห้องที่ 35

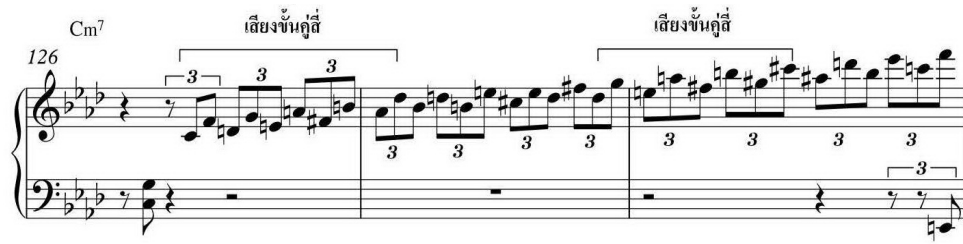


3) การอิมโพรไวส์ของเคนนี เกร็กแลนด์ ในบทเพลงแบลคโคดส์

ความสัมพันธ์ของคอร์ดและบันไดเสียง เขานำโมดโดเรียนมาใช้สร้างทำนองการอิมโพรไวส์เป็นส่วนใหญ่ เขามักจะเริ่มต้นโน้ตแรกของประโยคด้วยโน้ตเทนชัน เขาให้ความสำคัญกับการสร้างทำนองที่มีลักษณะการเคลื่อนที่ของโน้ตขึ้นคู่สี่เสียงของโมดต่างๆ ร่วมอยู่ด้วยเสมอ บางทำนองมีลักษณะที่เป็นขึ้นคู่สี่เสียงกว้างปรากฏอยู่ด้วย (ดังตัวอย่างที่ 13) ด้านการพัฒนาโมทีฟเขาให้ความสำคัญกับการพัฒนาโมทีฟในทุกคอร์ด โมทีฟต่างๆ ที่เขาส่งสร้างขึ้น ส่วนใหญ่มักมีโครงสร้างทำนองที่ผู้ฟังสามารถเข้าใจได้ง่าย การชีแควนซ์เป็นแนวคิดที่เขานำมาใช้มากที่สุด (ดังตัวอย่างที่ 14) และในด้านลักษณะจังหวะ เขาสร้างความน่าสนใจในการเคลื่อนที่ของลักษณะจังหวะที่ถือเป็นสิ่งสำคัญที่เหมือนส่วนประกอบในการสร้างจุดเด่นของเขาเช่นกัน เขาใช้แนวคิดนี้แสดงให้เห็นถึงการบรรเลงที่ปราศจากเส้นกันห้องและอัตราจังหวะของซีฟรปกติได้อย่างชัดเจนมาก ด้วยลักษณะทำนองที่ต่อเนื่องเป็นช่วงยาวทำให้การบรรเลงดังกล่าวนี้มีความคล้ายคลึงกับลักษณะจังหวะวางซ้อน จนถ้าเส้นกันห้องไปยังคอร์ดต่างๆ ที่อยู่ถัดไป (ดังตัวอย่างที่ 15)

ด้านเสียงชั้นคู่มือ คอนกรีตใช้แนวคิดนี้เป็นจุดเด่นได้ไม่น้อยไปกว่าแนวคิดด้านอื่นเลย เขาใช้สร้างเป็นทำนองยาวด้วยโน้ตที่มีค่าของลักษณะจังหวะ 3 พร้อมทั้งใช้ชั้นคู่มือมาเปลี่ยนสลับระหว่างประโยคที่กำลังดำเนินอย่างต่อเนื่อง เพื่อเพิ่มสีสันและเกิดความซับซ้อนที่น่าสนใจมากยิ่งขึ้นด้วย (ดังตัวอย่างที่ 16) และด้านทฤษฎีแอดเมเจอร์วางซ้อน เขานำมาใช้หลายครั้งและหลากหลายรูปแบบและส่งผลกระทบต่อคอร์ดนั้นอย่างชัดเจนนั้น เช่น บนคอร์ด B/Bb เขาได้นำ Db ทฤษฎีแอดเมเจอร์และ G ทฤษฎีแอดเมเจอร์ที่มีโน้ตพื้นต้นมาจากโน้ตตัวที่ 2 และโน้ตตัวที่ 13 ของคอร์ดมาใช้สร้างทำนองที่ทำให้รู้สึกถึงเสียงสลับอยู่ระหว่างความกลมกลืนและความกระด้างหรือที่นักดนตรีแจ๊สเรียกว่าการเข้าและออก (Inside-Outside) (ดังตัวอย่างที่ 17)

ตัวอย่างที่ 16 การใช้เสียงขึ้นคู่สี่ของเคนนีในคอร์ดที่ 4 ห้องที่ 126-128



ตัวอย่างที่ 17 การใช้ทริยแอดเมเจอร์วางซ้อนของเคนนีบริเวณคอร์ดที่ 2 ห้องที่ 54-55



7.2 การสังเคราะห์ภาพรวมการอิมโพรไวส์ในบทเพลง*เบลคโคดส์*ของวินตัน มาร์ชาลิส แบนฟอร์ด มาร์ชาลิส และเคนนี เกร็กแลนด์

จากการผลวิเคราะห์ที่กล่าวไว้ในข้างต้น ผู้วิจัยได้ทำการนำองค์ความรู้ทั้งหมดมาสังเคราะห์ภาพรวมการอิมโพรไวส์ในบทเพลง*เบลคโคดส์* เพื่อให้ทราบถึงแนวทางและองค์ประกอบต่างๆ ที่ขยายออกในมุมมองที่กว้างขึ้น ภาพรวมในการอิมโพรไวส์ของนักดนตรีทั้ง 3 ท่านนี้ เมื่อสังเกตจากลำดับช่วงอิมโพรไวส์ของการประพันธ์ในบทเพลง*เบลคโคดส์* บุคคลแรกที่ทำอิมโพรไวส์คือวินตัน มาร์ชาลิส วินตันได้ทำการสร้างทำนองอิมโพรไวส์ที่มีความเรียบง่ายและสามารถสื่อสารไปยังผู้ฟังได้อย่างไม่ซับซ้อนเพิ่มความโดดเด่นด้วยโน้ตเทนชัน และใช้ลักษณะจังหวะที่มีความหนาแน่นเบาบางถึงปานกลาง อีกทั้งยังลดความซับซ้อนในเรื่องของแนวคิดเสียงขึ้นคู่สี่และการใช้ทริยแอดเมเจอร์วางซ้อนลง หากเปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของวินตันกับรูปภาพจะมีลักษณะคล้ายกับเส้นตรงจำนวนหลายเส้นที่เรียงขนานกันอย่างสวยงาม บุคคลที่สอง แบนฟอร์ด มาร์ชาลิส การอิมโพรไวส์ของเขาเริ่มต้นด้วยการสร้างทำนองด้วยโน้ตเพียงไม่กี่เสียง และสานต่ออารมณ์การอิมโพรไวส์ของวินตันในเรื่องความหนาแน่นของลักษณะปานกลาง จากนั้นเขาเปลี่ยนรูปภาพมีลักษณะคล้ายกับเส้นตรงของวินตันออกแล้วใส่ลักษณะเฉพาะในการบรรเลงของเขาลงไป โดยเพิ่มความซับซ้อนที่เกินความคาดหมายต่อผู้ฟังด้วยโมดและบันไดเสียงเพนตาโทนิคต่างๆ รวมทั้งลักษณะจังหวะที่ขัดกับชีพจรปกติที่อยู่นอกกรอบของโครงสร้างการประพันธ์หลัก ทำให้การอิมโพรไวส์ของแบนฟอร์ดนั้นเปรียบเทียบกับรูปภาพที่มีลักษณะคล้ายเส้นหยักที่มีความซับซ้อนวางทับกันไปมาจำนวนหลายเส้น

บุคคลสุดท้าย เคนนี เกร็กแลนด์ การอิมโพรไวส์ของเขาเปรียบเสมือนช่วงที่ต้องบรรเลงให้เป็นจุดเด่น (Climax) ของบทเพลงนี้ ด้วยการบรรเลงที่ยอดเยียมและการผสมหลากหลายแนวคิดของเขา ทำให้เกิดสิ่งที่มีความน่าสนใจและโดดเด่นอย่างมาก คือ เขานำแนวทางในการอิมโพรไวส์ของนักดนตรีแจ๊ส 2 ท่านที่ได้ทำการอิมโพรไวส์ก่อนเขามาผสมกัน ทั้งในเรื่องการสร้างทำนองที่เรียบง่ายโดดเด่นของวินตันและการสร้างทำนองที่ความซับซ้อนเกิดความคาดหมายต่อผู้ฟังของแบนฟอร์ด พร้อมทั้งผสมลักษณะเฉพาะในการบรรเลงของเขาลงไปด้วย ดังนั้นการอิมโพรไวส์ของเคนนีจึงบทรูปทั้งหมด และในทางเดียวกันนี้ หากเปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของเคนนีกับรูปภาพจะมีลักษณะเหมือนว่า เขาคือเส้นกรอบสวยงามที่วางครอบรูปเส้นตรงและรูปเส้นหยักที่วางทับซ้อนกันอยู่ตรงกลางอย่างโดดเด่น

8. ข้อเสนอแนะ

จากการวิจัยเรื่อง “ศึกษาการอิมโพรไวส์ของวินตัน มาร์ซาลิส แบรินฟอร์ด มาร์ซาลิส และเคนนี เกิร์กแลนด์ ในบทเพลงเบลคโคดส์” ทำให้ทราบถึงการอิมโพรไวส์ของนักดนตรีแจ๊สทั้ง 3 ท่าน ตามประเด็นสำคัญต่างๆ ที่กล่าวมาข้างต้น เนื่องจากบทเพลงนี้แนวคิดการประพันธ์ในช่วงอิมโพรไวส์ของนักดนตรีแต่ละท่านที่แตกต่างและคล้ายกันในส่วนรวม ทั้งวิธีการบรรเลงที่ต่างกันไปตามประเภทของเครื่องดนตรี จึงทำให้แนวคิดในการอิมโพรไวส์ในประเด็นต่าง ๆ มีความหลากหลายที่ต่างกันไป อย่างไรก็ตามแนวคิดที่เกิดขึ้นตามประเด็นสำคัญต่างๆ นี้สามารถนำไปประยุกต์ต่อยอด และเปรียบเทียบกับองค์ความรู้ในแง่มุมของนักวิชาการท่านอื่นและบทเพลงอื่นที่มีหลักการประพันธ์ในรูปแบบเดียวกันได้เช่นกัน

ผลงานการวิจัยในฉบับนี้ เป็นเพียงส่วนหนึ่งในวิธีการอิมโพรไวส์ของวินตัน มาร์ซาลิส แบรินฟอร์ด มาร์ซาลิส และเคนนี เกิร์กแลนด์ ยังมีแนวทางและประเด็นสำคัญอื่นๆ อีกมากมายที่น่าสนใจสำหรับการค้นคว้าต่อไป เช่น ศึกษาการอิมโพรไวส์ของนักดนตรีแจ๊สทั้ง 3 ท่านในบทเพลงทั้งหมดของอัลบั้มเบลคโคดส์ ศึกษาการอิมโพรไวส์ของนักดนตรีแจ๊สทั้ง 3 ท่านที่เกิดขึ้นในบทเพลงอื่นๆ หรือบันทึกเสียงในช่วงปีใดปีหนึ่งเหมือนกัน เพิ่มประเด็นสำคัญอื่นที่เกี่ยวกับการอิมโพรไวส์ หรือใช้แนวคิดและทฤษฎีการอิมโพรไวส์จากผู้ทรงคุณวุฒิท่านอื่นที่มีความชัดเจนและครอบคลุมมากขึ้น เป็นต้น เพื่อทำให้เกิดความรู้ความเข้าใจและเป็นข้อมูลในการศึกษาการอิมโพรไวส์ที่มีประโยชน์ต่อผู้สนใจดนตรีแจ๊สและนักวิชาการมากขึ้น

รายการอ้างอิง

- เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร. (2559). *เอกสารประกอบการสอนดนตรีแจ๊สและการวิเคราะห์*. ปทุมธานี: สำนักพิมพ์ มหาวิทยาลัยรังสิต.
- จิรศักดิ์ ปานพุ่ม. (2555). การบรรเลงคีตปฎิภาณโดยการวางทริยแอดซ็อน: เมเจอร์ทริยแอด. *วารสารดนตรีรังสิต*, 7(1), 48-61.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์* (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.
- เด่น อยู่ประเสริฐ. (2559). Generatrix บทประพันธ์เพลงสำหรับวงดนตรีแจ๊ส และการแสดงเปียโนแจ๊ส. *วารสารดนตรีรังสิต*, 6(2), 5-21.
- ธีรัช เล่าห์วีระพานิช. (2562). *ทฤษฎีดนตรีแจ๊สและการอิมโพรไวส์* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- วิบูลย์ ตระกูลอุ้น. (2561). *ทฤษฎีดนตรีตะวันตก Western music theory*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- Bruin, L. D. (2015). Theory and Practice in Idea Generation and Creativity in Jazz Improvisation. *Australian Journal of Music Education*, 8(2), 91-106.
- Crook, H. (1991). *How to Improvise An Approach to Practicing Improvisation*. CA: Advance Music.
- Dicaire, D. (2006). *Jazz Musicians, 1945 to The Present*. NC: Mcfarland & Company.
- Levine, M. (1995). *The Jazz Theory Book*. Petaluma, CA: Sher Music.
- Ligon, B. (2001). *Jazz Theory Resources: Tonal, Harmonic, Melodic, & Rhythmic Organization of Jazz Volume Two*. WI: Hal Leonard.
- Marsalis, W. (1985). *Black Codes. On Black Codes (From The Underground)* [CD]. Newyork: Columbia records.

การอิมโพรไวส์ของแม็ก โรช ในบทเพลง*เดอะดรัมส์อัลโซวอลซ์*
ดรัมส์อันลิมิเต็ด และ*ฟอร์บิกซิด* ในอัลบั้ม*ดรัมส์อันลิมิเต็ด*

MAX ROACH'S IMPROVISATION APPROACH ON
THE DRUMS ALSO WALTZ, DRUMS UNLIMITED, AND FOR BIG SID

ภาณุพันธ์ สุขทนารักษ์¹ เด่น อยู่ประเสริฐ²
Phanupan Suktnarak Den Euprasert

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์วิธีการอิมโพรไวส์กลองชุดแจ๊สของแม็ก โรช ในบทเพลง*เดอะดรัมส์อัลโซวอลซ์* บทเพลง*ดรัมส์อันลิมิเต็ด* และบทเพลง*ฟอร์บิกซิด* ในอัลบั้ม*ดรัมส์อันลิมิเต็ด* ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์โดยมุ่งเน้นประเด็นสำคัญต่างๆ ซึ่งประกอบไปด้วย 1) การพัฒนาหน่วยย่อยเอก 2) การทำให้เกิดกลุ่มอัตราจังหวะที่ผิดแปลกไปจากอัตราจังหวะเดิม

จากผลการวิจัยพบว่า การอิมโพรไวส์เดี่ยวโดยไม่มีผู้บรรเลงประกอบทั้ง 3 บทเพลง มีแนวความคิดการพัฒนาที่หลากหลายรูปแบบ โดยมีวิธีนำเสนอจากการสร้างหน่วยจังหวะย่อยเอกที่ไม่ซับซ้อน และมีการสร้างหน่วยจังหวะย่อยเอกให้กระจายอยู่บนสังคีตลักษณ์ AABA เพื่อเป็นช่วงนำเสนอ และนำไปพัฒนาให้อยู่ในลักษณะจังหวะต่างๆ ด้วยแนวความคิดซ้ำ ห้วงลำดับ ทำนอง การขยาย การย่อส่วนลักษณะจังหวะ การพลิกกลับ การบรรเลงถอยหลัง การสร้างประโยคถามและประโยคตอบ การประดับโน้ตด้วยการเพิ่มโน้ตและรูปแบบการตีด้วยแฟลมส์ บางประโยคใช้วิธีการเน้นจังหวะที่ผิดปกติและพบการเคลื่อนที่ของจังหวะเพื่อให้เกิดกลุ่มอัตราจังหวะที่ผิดแปลกไปจากอัตราจังหวะเดิม แนวคิดที่เกิดขึ้นของแต่ละเพลงมีการนำเสนอเพื่อให้เกิดความน่าสนใจที่แตกต่างกัน ทั้ง 3 บทเพลงดังกล่าวล้วนมีความสัมพันธ์กับหน่วยจังหวะย่อยเอกที่สร้างขึ้น ส่งผลให้การอิมโพรไวส์เดี่ยวกลองชุดโดยไม่มีผู้บรรเลงประกอบมีความเป็นเอกภาพ

คำสำคัญ: อิมโพรไวส์, เดอะดรัมส์อัลโซวอลซ์, ดรัมส์อันลิมิเต็ด, ฟอร์บิกซิด

¹นักศึกษานิพนธ์ปริญญาตรีสาขาศาสตรมหาบัณฑิต วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

²อาจารย์ที่ปรึกษา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

Abstract

This research aimed to study the improvisation techniques applied by Max Roach in The Drums Also Waltz, Drums Unlimited, and For Big Sid in the album entitled Drums Unlimited with an emphasis on the analysis of motivic development and irregular rhythmic patterns.

According to the research, the solo improvisation without other instruments on the backgrounds in these three songs was developed through many types of methods with motivic units which were not too complicated. The songs consisted motivic units on the AABA song form in their intros and other sections developed through a variety of techniques including repetition sequence extension, diminution, inversion, retrogression, and questioning and answering. Embellishments found were adding extra notes and playing with flams. In some sentences unusual rhythmic stresses were found used to create notes resulting in an unusual movement of rhythms. Three songs were all related to their motives providing uniqueness and interestingness to solo drumming.

Keywords: improvisation, The Drums Also Waltz, Drums Unlimited, For Big Sid

ที่มาและความสำคัญ

กลองชุดเป็นเครื่องดนตรีที่ไม่มีระดับเสียงหากมองในเรื่องของการสร้างเรื่องราวผ่านการอิมโพรไวส์นั้น ก็สามารถทำได้เหมือนกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น แต่เป็นการนำเสนอแนวคิดด้านการพัฒนาการอิมโพรไวส์จากหน่วยย่อยเอก โดยคราฟฟอร์ดได้กล่าวว่า “กลองชุดสามารถนำเสนอแนวคิดสร้างสรรค์ในการสร้างเรื่องราวจากหน่วยย่อยเอกได้โดยการแปร หรือมีการพัฒนาจากหน่วยจังหวะย่อยเอกด้วยแนวคิดที่หลากหลายวิธี การอิมโพรไวส์บนกลองชุดนั้นมักชี้ให้เห็นถึงเทคนิควิธีโดยไม่มีข้อจำกัด”³

ลักษณะเด่นของการอิมโพรไวส์ของกลองชุดในดนตรีแจ๊ส คือ ผู้บรรเลงสามารถใช้ทักษะที่เกี่ยวข้องกับจังหวะอย่างคล่องแคล่ว โดยมาฮอนีย์ ได้ให้แนวคิดการพัฒนาการอิมโพรไวส์บนกลองชุดไว้ว่า “การนำหน่วยจังหวะย่อยเอกมาพัฒนาการอิมโพรไวส์ เป็นการสร้างสรรค์ทางดนตรีให้มีความสัมพันธ์กับบทเพลง นักกลองที่ดีควรมีแนวคิดดังกล่าว และมีแนวคิดอื่นๆ ประกอบ เพื่อให้เกิดความน่าสนใจของการบรรเลง”⁴

แม็ก โรช (Max Roach, 1924-2007) เป็นนักกลองและนักประพันธ์ที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นทางด้านการเล่นอิมโพรไวส์ เขาเป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านการใช้โพลีริธึม การนำจังหวะอัลโฟรควิบามาประยุกต์ใช้บนกลองชุด⁵ นอกจากนี้แม็ก โรช ยังเป็นผู้บุกเบิกสำหรับการอิมโพรไวส์โดยไม่มีผู้บรรเลงประกอบ ตามที่โรเลย์ได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับแม็ก โรชว่า

แม็ก โรชเป็นผู้ที่สร้างผลงานการอิมโพรไวส์ โดยไม่มีเครื่องดนตรีอื่นบรรเลงประกอบ เป็นผู้บุกเบิกสำหรับการสร้างทำนองบนกลองชุดและรวมไปถึงการนำเอาออสตินาโตมาบรรเลงประกอบในขณะที่กำลังอิมโพรไวส์โดยแม็ก โรชยังพิสูจน์ให้เห็นอย่างสม่ำเสมอว่าการบรรเลงกลองชุดไม่ได้เป็นเพียงแค่การสร้างจังหวะเท่านั้น แต่กลองชุดสามารถสร้างเสียงทำนองให้เหมือนกับเครื่องดนตรีอื่นได้⁶

³Crawford, W. (2007, January 16). *Soloing on the drumset*. www.hudsonmusic.com.

⁴Mahoney, Terry O'. *Motivic drumset soloing a guide to creative phrasing and improvisation*. (Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2004), 4.

⁵Barry, Kernfeld. *The new grove dictionary of jazz*. 2nd ed. (New York: Mcmillan Publisher, 2002), 424.

⁶Riley, J. (2007, December). Max Roach 1924-2007 a life unlimited. *Modern Drummer*, 31(12) 98.

นอกจากแม็ก โรชจะเป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านกลองชุดแล้ว เขายังเป็นอาจารย์สอนดนตรีที่มหาวิทยาลัยแมสซาชูเซตส์ และได้รับรางวัลทุน “อัจฉริยะ” จากมูลนิธิแมคอาร์เธอร์ (McArthur) รางวัล Grand prix du Disque และรางวัลฮาร์วาร์ดแจ๊สมาสเตอร์ (Harvard Jazz Master) และยังได้รับรางวัลปริญญาดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ จนกระทั่งได้รับการแต่งตั้งให้เข้าสู่สมาคมศิลปะนานาชาติ (International Percussive Art Society) และหอเกียรติคุณ (Hall of Fame) ของนิตยสารดาวน์บีท⁷

อัลบั้มดรัมส์อันลิมิเต็ด (Drums Unlimited) ถูกบันทึกเสียงที่นครนิวยอร์ก ในช่วงปี ค.ศ.1966 สังกัด Atlantic LP 1467 ซึ่งเป็นอัลบั้มที่แม็ก โรช ได้ประพันธ์บทเพลงโดยการอิมโพรไวส์โดยไม่มีเครื่องดนตรีอื่นบรรเลงประกอบในอัลบั้มนี้ ประกอบด้วย บทเพลงเดอะดรัมส์อัลโซวอลซ์ (The Drums Also Waltz) บทเพลงดรัมส์อันลิมิเต็ด (Drums Unlimited) และบทเพลงฟอร์ บิ๊กซิด (For Big Sid) ซึ่งผลงานทั้ง 3 บทเพลงนี้ เป็นอัลบั้มเดียวที่แม็ก โรชประพันธ์โดยการบรรเลงเดี่ยวไว้มากที่สุด และเป็นบทเพลงที่มีความแตกต่างกันในเรื่องของอารมณ์ของการอิมโพรไวส์ จึงมีความน่าสนใจและเหมาะแก่การศึกษา โดยผู้วิจัยเห็นว่า ผลการวิจัยในครั้งนี้ สามารถเป็นประโยชน์ให้กับนักดนตรีที่สนใจวิธีการพัฒนาการอิมโพรไวส์กลองชุดของแม็ก โรช

วัตถุประสงค์การวิจัย

การศึกษาวิจัยครั้งนี้เพื่อวิเคราะห์วิธีการอิมโพรไวส์กลองชุดแจ๊สของแม็ก โรชในอัลบั้มดรัมส์อันลิมิเต็ด (Drums Unlimited) ผลิตโดยสังกัด Atlantic LP 1467 ปี ค.ศ. 1966

ขอบเขตของการศึกษา

1. งานวิจัยนี้เป็นการวิเคราะห์บทเพลงเดอะดรัมส์อัลโซวอลซ์ บทเพลงดรัมส์อันลิมิเต็ด และบทเพลงฟอร์บิ๊กซิด สำหรับประเด็นหลักในการวิจัย ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของแม็ก โรช ในเรื่องแนวคิดการพัฒนาอิมโพรไวส์จากหน่วยจังหวะย่อยเอก และการทำให้เกิดกลุ่มอัตราจังหวะที่ผิดแปลกไปจากอัตราจังหวะเดิม

2. บทเพลงเดอะดรัมส์อัลโซวอลซ์ บทเพลงดรัมส์อันลิมิเต็ด และบทเพลงฟอร์บิ๊กซิด ที่ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์ มาจากอัลบั้มดรัมส์อันลิมิเต็ด ผลิตโดยสังกัด Atlantic LP 1467 ปี ค.ศ.1966 การอิมโพรไวส์ทั้ง 3 บทเพลงนี้ เป็นการบรรเลงเดี่ยวกลองโดยไม่มีเครื่องดนตรีอื่นประกอบ

3. ผู้วิจัยนำแนวคิดหลักในการวิเคราะห์การพัฒนาหน่วยจังหวะย่อยเอก และการทำให้เกิดกลุ่มอัตราจังหวะที่ผิดแปลกไปจากอัตราจังหวะเดิมจากเทอร์รี โอ มาฮันนี (Terry O' Mahoney) พร้อมคำอธิบาย นอกจากนั้นผู้วิจัยเสริมด้วยแนวคิดของโจนาทาน เดวิด แมคแคสลิน (Jonathan David McCaslin) และจากผู้ทรงคุณวุฒิท่านอื่นเพื่อใช้เป็นแนวทางสำหรับการวิเคราะห์

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบถึงวิธีการอิมโพรไวส์ด้วยวิธีการพัฒนาหน่วยจังหวะย่อยเอกและเทคนิคการบรรเลงกลองชุดของแม็ก โรช ในบทเพลงเดอะดรัมส์อัลโซวอลซ์ บทเพลงดรัมส์อันลิมิเต็ด และบทเพลงฟอร์บิ๊กซิด
2. สามารถนำแนวคิดการอิมโพรไวส์ รวมถึงวิธีการพัฒนาหน่วยย่อยเอกของแม็ก โรช มาประยุกต์ใช้ในการบรรเลง
3. เป็นการพัฒนาทักษะการอิมโพรไวส์บนกลองชุดในดนตรีแจ๊ส
4. เป็นข้อมูลสำหรับนักดนตรีหรือผู้ที่สนใจดนตรีรูปแบบการบรรเลงของแม็ก โรช และสามารถนำองค์ความรู้ไปต่อยอดและพัฒนาได้

⁷Jarred, F. (2012, February 5). Who is Max Roach. www.drumlessons.com/drummers/max-roach/.

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. หลักการเขียนโน้ตกลองชุดในการวิจัยครั้งนี้มาจากหนังสือของเทอร์รี โอ มาฮันนี
2. ผู้วิจัยได้ถอดโน้ตและให้อาจารย์ที่ปรึกษา ผศ.ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ ตรวจสอบความถูกต้องเพื่อใช้ในการวิเคราะห์
3. ผู้วิจัยได้อ้างอิงคำศัพท์ที่เกี่ยวข้องจากหนังสือ พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ พิมพ์ครั้งที่ 4 โดยศาสตราจารย์ ดร.ณัฏฐา พันธุ์เจริญ พิมพ์เมื่อปี พ.ศ. 2554

วิธีการดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยได้กำหนดวิธีการดำเนินการวิจัย โดยมีการรวบรวมข้อมูลบริบทที่เกี่ยวข้อง ขั้นตอนการวิจัย การนำเสนอและสรุปผลการวิจัย ดังต่อไปนี้

1. การสืบค้นและรวบรวมข้อมูล

1.1 ข้อมูลที่เกี่ยวข้องจากหนังสือ ตำรา บทความ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และโน้ตเพลง

1.2 เว็บไซต์และสื่อสารสนเทศอิเล็กทรอนิกส์ต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง *เดอะดรัมส์ฮอลล์โซลวอลซ์* บทเพลง *ดรัมส์ฮอลล์ลิมิเตด* และบทเพลง *ฟอร์บิกซิด* โดยพิจารณาเฉพาะจากแหล่งข้อมูลที่มีความเชื่อถือ เช่น ฐานข้อมูลวิทยานิพนธ์ออนไลน์โพรควีสต์ (Proquest Dissertations) เว็บไซต์นิตยสารโมเดิร์นดรัมเมอร์ เป็นต้น

1.3 จากการเก็บข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยนำข้อมูลมารวบรวมแล้วทำการสังเคราะห์ จากนั้นจึงนำเสนอข้อมูลเบื้องต้นที่เกี่ยวข้องกับวัตถุประสงค์

1.4 ข้อมูลจากแผ่นซีดีและดีวีดี

2. การตรวจสอบข้อมูล

ผู้วิจัยถอดโน้ตบทเพลง *เดอะดรัมส์ฮอลล์โซลวอลซ์* บทเพลง *ดรัมส์ฮอลล์ลิมิเตด* และบทเพลง *ฟอร์บิกซิด* จากอัลบั้ม *ดรัมส์ฮอลล์ลิมิเตด* ผู้วิจัยจึงปรึกษาและรับคำแนะนำจาก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ

3. การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้นของบทเพลง *เดอะดรัมส์ฮอลล์โซลวอลซ์* บทเพลง *ดรัมส์ฮอลล์ลิมิเตด* และบทเพลง *ฟอร์บิกซิด* ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดวิธีวิเคราะห์การพัฒนาหน่วยย่อย และการทำให้เกิดกลุ่มอัตราจังหวะผิดแปลกไปจากจังหวะเดิมจากเทอร์รี โอ มาฮันนี มาเป็นแนวทางการวิเคราะห์สำหรับการวิจัยในครั้งนี้ และเพื่อเป็นแนวทางการศึกษา พร้อมทั้งได้เพิ่มเติมรายละเอียดจากผู้ทรงคุณวุฒิท่านอื่นประกอบ จากนั้นจึงนำเสนอข้อมูลที่เกี่ยวข้องตามวัตถุประสงค์ ผลการวิเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้น ผู้วิจัยได้แบ่งประเด็นได้ ดังนี้

3.1 ประวัติของแม็ก โรซ

3.2 บริบทโดยรวมของบทเพลง

3.3 แนวทางการวิเคราะห์อิมโพรไวส์

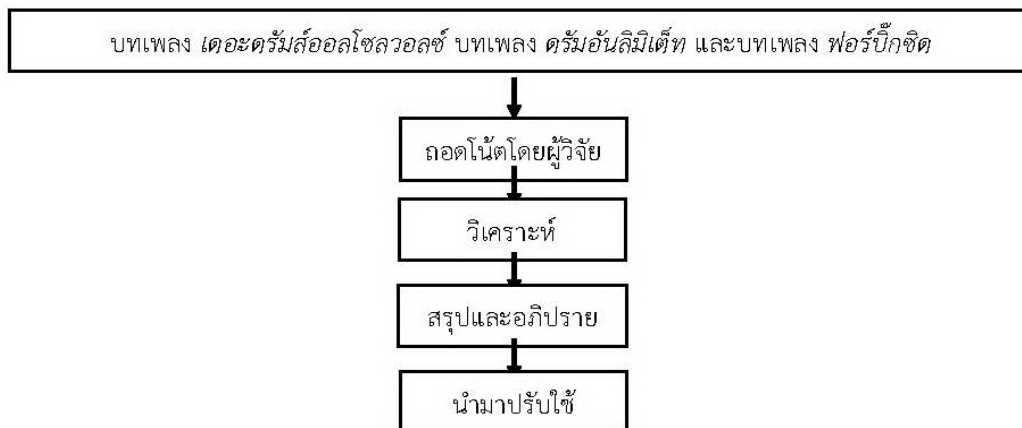
3.4 แนวคิดการพัฒนาอิมโพรไวส์ของเทอร์รี โอ มาฮันนี

3.4.1 การพัฒนาหน่วยย่อย

3.4.2 การทำให้เกิดอัตราจังหวะที่ผิดแปลกไปจากอัตราจังหวะเดิม

4. กรอบแนวคิดขั้นตอนการวิจัย

การวิจัยเรื่อง การอิมโพรไวส์ของแม็กโรซ ในบทเพลง *เดอะดรัมส์ฮอลล์โซลวอลซ์* บทเพลง *ดรัมส์ฮอลล์ลิมิเตด* และบทเพลง *ฟอร์บิกซิด* ในอัลบั้ม *ดรัมส์ฮอลล์ลิมิเตด* ผู้วิจัยได้เสนอแนวทางการศึกษา และขั้นตอนการดำเนินงานวิจัย ดังนี้



สรุปผลจากการวิจัย

การวิจัยเรื่องวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของแม็ก โรซ ในบทเพลงเดอะดรัมส์อัลโซลวอลซ์ บทเพลงดรัมส์อันลิมิเต็ด และบทเพลงฟอร์บิกซิด ทำให้ทราบวิธีหรือแนวคิดการพัฒนาการอิมโพรไวส์จากหน่วยจังหวะย่อยเอก ซึ่งมีแนวคิดการพัฒนาที่สามารถทำได้หลากหลายรูปแบบ รวมถึงวิธีการทำให้อัตราจังหวะผิดแปลกปกติไปจากเดิม ความน่าสนใจของทั้ง 3 บทเพลงดังกล่าวคือ เป็นบทเพลงที่แม็ก โรซ สร้างการบรรเลงเดี่ยวโดยไม่มีเครื่องดนตรีอื่นร่วมบรรเลงประกอบ ในแต่ละช่วงของการอิมโพรไวส์มีการบรรเลงด้วยความอิสระ วิธีการนำเสนอด้วยหน่วยจังหวะย่อยเอกที่ไม่ซ้ำซ้อน นอกจากนี้ยังมีการสร้างช่วงนำเสนอที่สามารถเทียบกับสังคีตลักษณ์ AABA ก่อนช่วงการอิมโพรไวส์ โดยสรุปได้ดังนี้

1. การอิมโพรไวส์บทเพลงเดอะดรัมส์อัลโซลวอลซ์

ตัวอย่างที่ 1 หน่วยจังหวะย่อยเอกของบทเพลงเดอะดรัมส์อัลโซลวอลซ์



บทเพลงนี้เป็นบทเพลงที่เริ่มจากการสร้างหน่วยจังหวะย่อยเอก ลักษณะหน่วยจังหวะย่อยของบทเพลงนี้ สร้างด้วยอัตราส่วนโน้ตเข้บัตหนึ่งชั้น 4 ตัวที่ไม่มีความซับซ้อน ซึ่งจะปรากฏให้เห็นทุกช่วงเพื่อเปลี่ยนช่วงการอิมโพรไวส์โดยหน่วยจังหวะย่อยเอกที่เกิดขึ้นนั้นเปรียบเสมือนธีม (Theme) และในแต่ละช่วงจะมีความแตกต่างในเรื่องของการเว้นระยะห่างหรือจำนวนห้องหยุดไม่เท่ากัน

ตัวอย่างที่ 2 การย้ายส่วนย่อยโน้ตกลุ่ม 2 (Duple Subdivision) ไปยังโน้ตกลุ่ม 3 (Triplet Subdivision)



การพัฒนาหน่วยจังหวะย่อยเอกในบทเพลงนี้พบว่าในช่วงแรกมีการพัฒนาโดยการย้ายส่วนย่อยโน้ตกลุ่ม 2 (Duple Subdivision) ไปยังโน้ตกลุ่ม 3 (Triplet Subdivision)

นอกจากนั้นพบว่ามีการพัฒนาโดยการย่อส่วนลักษณะจังหวะให้เป็นอัตราส่วนโน้ตเข้ตสองชั้นจากหน่วยจังหวะย่อยเอกเป็นส่วนใหญ่ และในแต่ละช่วงมีการใช้แนวคิดที่แตกต่างกันออกไปแม้ว่า โรซกีมีวิธีการพัฒนาแนวคิดที่น่าสนใจ โดยในแต่ละช่วงจะมีวิธีการใช้แนวคิดที่หลากหลายรูปแบบ เช่น ใช้แนวคิดการซ้ำ การย่อโน้ต ที่ส่งผลให้ผู้ฟังเข้าใจง่าย แนวคิดที่พบได้บ่อยของบทเพลงนี้คือการขยายโน้ต ลักษณะการขยายโน้ตนั้น เป็นการขยายโดยใช้อัตราส่วนโน้ตเข้ตสองชั้น ซึ่งความยาวในการขยายนั้นในแต่ละช่วงที่เกิดขึ้นมีจำนวนห้องที่ไม่เท่ากัน และในบางช่วงพบว่าการขยายโดยการสร้างระดับเสียงให้ดูมีพลังโดยการบรรเลงร่วมกับฉาบ นอกจากนี้ยังพบว่าแม้ว่า โรซกีให้ความสำคัญถึงระดับเสียงโดยใช้แนวคิดห้วงลำดับทำนอง ซึ่งเป็นการซ้ำลักษณะจังหวะที่เกิดขึ้นก่อนหน้านี้แต่มีการเปลี่ยนระดับเสียง และยังพบการบรรเลงถอยหลัง การพลิกกลับของทำนอง พบว่าเป็นการใช้เพียงประโยคสั้นๆ แต่เมื่อฟังแล้วจะรู้สึกถึงทำนองที่ถูกสร้างขึ้น ลักษณะของทำนองจะมีการผสมผสานระหว่างกลองทอม กลองสแนร์ กลองฟลอร์ทอม และกลองใหญ่เป็นหลัก และพบแนวคิดการประดับโน้ตด้วยลักษณะการใช้รูปแบบการตีแฟลมส์ เพื่อส่งผลให้การอิมโพรไวส์มีความน่าสนใจมากขึ้น

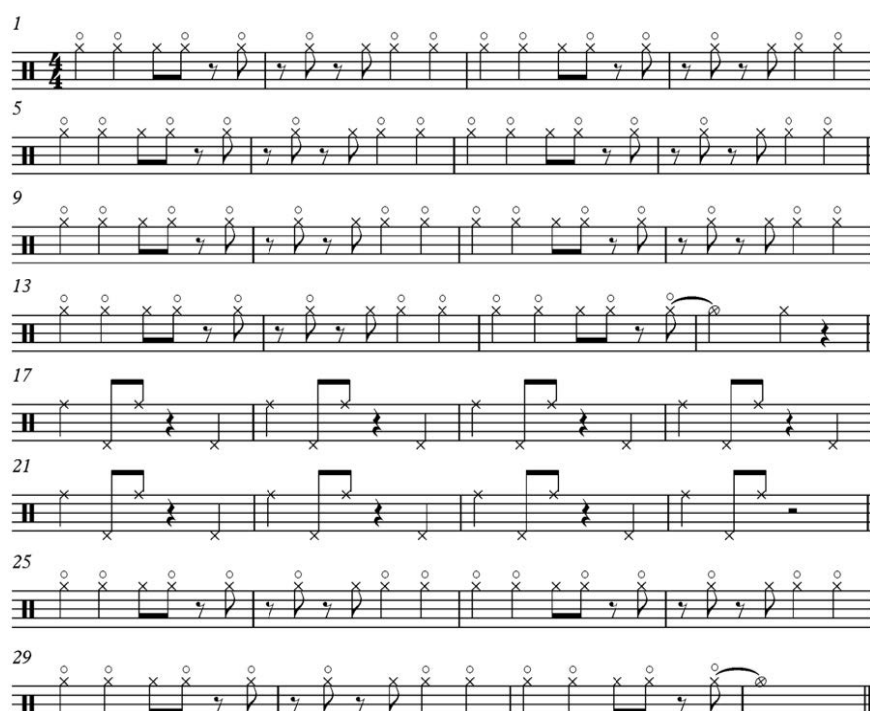
ตัวอย่างที่ 3 การเน้นเพื่อให้เกิดกลุ่มอัตราจังหวะ 6/8



แนวคิดวิธีที่ส่งผลให้เกิดกลุ่มอัตราจังหวะผิดแปลกปกติไปจากอัตราจังหวะเดิมพบแนวคิดการใช้วิธีการเน้นเพื่อให้เกิดกลุ่มอัตราจังหวะ 6/8 ดังห้องที่ 67 และห้องที่ 68 ลักษณะการเน้นนั้นเป็นการให้ความสำคัญไปที่กลองฟลอร์ทอมและกลองทอม ซึ่งเกิดขึ้นเป็นช่วงเวลาสั้นๆ กล่าวคือ พบว่าการเน้นบนจังหวะตกของจังหวะที่ 1 และเน้นบนจังหวะยกของจังหวะที่ 2 ถึงแม้ว่าจะเป็นบรรเลงเดี่ยวโดยไม่มีเครื่องดนตรีอื่นบรรเลงประกอบแม้ว่า โรซกีมีวิธีการซ้อนแนวคิดดังกล่าวเพื่อให้เกิดกลุ่มอัตราจังหวะที่ผิดแปลกไปจากอัตราจังหวะเดิม

2. การอิมโพรไวส์บทเพลงดรัมส์อันลิมิเต็ด

บทเพลงนี้เริ่มด้วยการสร้างช่วงนำเสนอดูเหมือนมีโครงสร้างเหมือนกับสังคีตลักษณ์บทเพลงแจ๊ส มาตรฐานคือ AABA ช่วงแรกนี้เป็นการเริ่มบรรเลงด้วยไฮแฮท และพบช่วงการอิมโพรไวส์จำนวนทั้งหมด 6 ช่วง โดยในแต่ละช่วงพบว่ามีนำท่อน B จากช่วงนำเสนอมารวมเป็นช่วงเชื่อมสำหรับเพื่อเปลี่ยนช่วงการอิมโพรไวส์

ตัวอย่างที่ 4 ช่วงนำเสนอบทเพลง *ดรัมส์อันลิมิเต็ด*

หน่วยจังหวะย่อยเอกของการอิมโพรไวส์ถูกสร้างขึ้นในช่วงแรกด้วยอัตราส่วนโน้ตเข้บิตสองชั้นผสมกับอัตราส่วนโน้ตเข้บิตหนึ่งชั้น นอกจากนี้พบว่าหน่วยจังหวะย่อยเอกที่สร้างขึ้นในช่วงแรกจะปรากฏให้เห็นเกือบตลอดทุกช่วงของการอิมโพรไวส์ (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 หน่วยจังหวะย่อยเอกบทเพลง *ดรัมส์อันลิมิเต็ด*

การพัฒนาหน่วยจังหวะย่อยเอกในช่วงแรกพบการใช้แนวคิดห้วงลำดับทำนอง เป็นการบรรเลงซ้ำโดยใช้อัตราส่วนโน้ตเดิมแต่มีการเปลี่ยนระดับเสียงเพื่อให้เข้าใจง่ายและสามารถจำได้ พบการซ้ำ การย่อโน้ต ลักษณะการย่อโน้ตเป็นการนำโน้ตบางส่วนจากหน่วยจังหวะย่อยเอกมาซ้ำโดยส่วนใหญ่จะเป็นอัตราส่วนโน้ตเข้บิตสองชั้น ทั้งนี้ยังพบการขยายโน้ต ซึ่งการขยายโน้ตของบทเพลงนี้พบว่าการขยายโดยใช้อัตราส่วนโน้ตเข้บิตสองชั้นและอัตราส่วนโน้ตสามพยางค์เข้บิตหนึ่งชั้น การขยายด้วยโน้ตสามพยางค์เข้บิตหนึ่งชั้นเป็นการขยายโดยที่ไม่มีความสัมพันธ์กับหน่วยจังหวะย่อยเอกของบทเพลงนี้ อีกทั้งยังพบการใช้แนวคิดโดยการสร้างประโยคคำถามและประโยคคำตอบโดยใช้รูปแบบประโยค 3 ห่อง นอกจากนี้ยังพบการประดับโน้ตด้วยการใช้รูปแบบการตีแฟลมส์บนอัตราส่วนโน้ตสามพยางค์เข้บิตหนึ่งชั้นเป็นช่วงสั้นๆ และยังพบการใช้รูปแบบการตีด้วยโรลเป็นการรวบกลองเพื่อให้เกิดความน่าตื่นเต้น

ตัวอย่างที่ 6 การเน้นเพื่อเกิดกลุ่มอัตราจังหวะ 6/8 และกลุ่มอัตราจังหวะ 5/4



แนวคิดวิธีที่ส่งผลให้เกิดกลุ่มอัตราจังหวะผิดแปลกปกติไปจากอัตราจังหวะเดิมพบแนวคิดการใช้วิธีการเน้นบนกลุ่มโน้ตเบ็ดสองชั้นเพื่อให้เกิดกลุ่มอัตราจังหวะ 6/8 เป็นการเน้นไปที่กลองฟลอร์ทอมหรือกลองทอมโดยที่เสียงหลักอยู่บนกลองสแนร์และยังพบการเน้นบนกลุ่มโน้ตเบ็ดสองชั้นเพื่อให้เกิดกลุ่มอัตราจังหวะ 5/4 การบรรเลงด้วยแนวคิดนี้ส่งผลให้เกิดความคลุมเครือของอัตราจังหวะเดิม

3. การอิมโพรไวส์บทเพลงฟอรั่มบิกซิด

บทเพลงนี้เริ่มด้วยการสร้างช่วงนำเสนอโดยมีโครงสร้างเหมือนกับสังคีตลักษณ์บทเพลงแจ๊สมাত্রฐานคือ AABA และพบว่ามีโครงสร้างหน่วยจังหวะย่อยเอก A และหน่วยจังหวะย่อยเอก B และนำไปพัฒนาโดยมีความสัมพันธ์กับการอิมโพรไวส์ตลอดทั้งช่วง

ตัวอย่างที่ 7 ช่วงนำเสนอและหน่วยจังหวะย่อยเอกบทเพลงฟอรั่มบิกซิด



การพัฒนาการอิมโพรไวส์บทเพลงนี้พบว่ามีการนำเอาหน่วยจังหวะย่อยเอก A และหน่วยจังหวะย่อยเอก B มาพัฒนา โดยส่วนใหญ่ที่พบจะเป็นลักษณะการกระจายหน่วยจังหวะย่อยเอกทั้ง 2 ให้อยู่ในรูปแบบการย่อโน้ต สิ่งที่พบได้บ่อยครั้งสำหรับการพัฒนาหน่วยจังหวะย่อยเอก A คือ การใช้แนวคิดการพลิกกลับของทำนอง ซึ่งมักเป็นการพลิกกลับด้วยประโยคหรือวลีสั้นๆ ส่วนหน่วยจังหวะย่อยเอก B มักจะพบการย่อโน้ตจากนั้นจึงมีการพัฒนาต่อด้วยแนวคิดที่หลากหลายเช่น การขยายโน้ตโดยใช้อัตราส่วนโน้ตที่มีความสัมพันธ์กับหน่วยจังหวะย่อยเอก และบางช่วงพบว่าการขยายโน้ตไม่มีความสัมพันธ์กับหน่วยจังหวะย่อยเอก การใช้แนวคิดหัวลำดับทำนอง นอกจากนี้ยังพบการประดับโน้ตด้วยรูปแบบการตีแฟลมส์ ตลอดทั้งช่วงการอิมโพรไวส์ของบทเพลงนี้เป็นการนำเอาวัตถุดิบที่สร้างขึ้นในช่วงตอนนำเสนอมาพัฒนาและเหมือนเป็นการถูกจัดเรียงใหม่ ซึ่งในบางครั้งมีการผสมระหว่างโน้ตจากหน่วยจังหวะย่อยเอก A และหน่วยจังหวะย่อยเอก B โดยที่ไม่มีความสัมพันธ์กัน

แนวคิดวิธีที่ส่งผลให้เกิดกลุ่มอัตราจังหวะผิดแปลกปกติไปจากอัตราจังหวะเดิมพบว่ามีการใช้การเคลื่อนที่ของลักษณะจังหวะซึ่งมักเกิดขึ้นกับหน่วยจังหวะย่อยเอก A (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 8 การเคลื่อนที่ของลักษณะจังหวะ



พบแนวคิดการใช้วิธีการเน้นเพื่อให้เกิดกลุ่มอัตราจังหวะ 3/8 ที่พัฒนาจากหน่วยจังหวะย่อยเอก B ทั้ง 2 แนวคิดดังกล่าวพบได้ไม่บ่อยนัก และเป็นการสร้างสีสันให้กับบทเพลงได้เป็นอย่างดี (ตัวอย่างที่ 9)

ตัวอย่างที่ 9 การเน้นเพื่อให้เกิดกลุ่มอัตราจังหวะ 3/8



ข้อเสนอแนะ

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้นำเสนอรูปแบบวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของแม่ก โรช ในบทเพลง *เดอะดรัมส์ออฟโซลวอลซ์* บทเพลง *ดรัมส์อันลิมิเต็ด* และบทเพลง *ฟอร์บิกซิด* ทำให้ทราบถึงการพัฒนาการอิมโพรไวส์เดี่ยวโดยไม่มีผู้บรรเลงประกอบทั้ง 3 บทเพลงตามประเด็นต่างๆ ที่กล่าวมาข้างต้น บทเพลงทั้ง 3 บทเพลงมีแนวความคิดการพัฒนาที่คล้ายกัน มีความแตกต่างในเรื่องของช่วงการนำเสนอในช่วงแรก สามารถนำแนวคิดไปพัฒนาและต่อยอดได้ แนวคิดการพัฒนาการอิมโพรไวส์ที่เกิดขึ้นนั้นเป็นเพียงมุมมองของผู้วิจัยเท่านั้น ยังสามารถเพิ่มประเด็นที่เกี่ยวกับการอิมโพรไวส์หรือใช้แนวคิดและทฤษฎีการอิมโพรไวส์จากนักวิชาการท่านอื่นเพื่อให้เกิดองค์ความรู้ที่แตกต่างกันออกไป

รายการอ้างอิง

- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์* (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.
- Brown, L. A. (1997). *The development of modern jazz drum set performance* (Unpublished Doctoral dissertation). Berkeley University, California.
- Crawford, W. (2007). *Soloing on the drumset*. Retrieved from <http://www.hudsonmusic.com>.
- Falk, J. (2012). *Who is Max Roach*. Retrieved from <http://www.drumlessons.com/drummers/max-roach/>
- Frank, A., (Ed.). (1995). *Downbeat 60 years of Jazz*. Milwaukee, WI: Hal Leonard.
- Gottlieb, D. (2011). *The evolution of jazz drumming*. New York: Hudson Music.
- Hoenig, A., & Weidenmueller, J. (2009). *Intro to polyrhythms contracting and expanding time with form*. New York: Mel Bay Publications.
- Hutchings, A. (2015). *Max roach the drums also waltz*. Retrieved from www.hutch-drums.com.
- Kernfeld, B. (Ed.). (2002). *The new grove dictionary of jazz* (2nd ed.). New York: Macmillan Publisher Limited.
- Mahoney, O. T. (2004). *Motivic drumset soloing a guide to creative phrasing and improvisation*. Milwaukee, WI: Hal Leonard.
- Mattingly, R. (1993). Max roach: no boundaries. *Modern Drummer*, 17(8), 1-128.
- . (1998). *The drummer's time conversations with the great drummer o jazz*. NJ: Modern Drummer Publications.
- McCaslin, D, J. (2015). *Melodic jazz drumming* (Unpublished Doctoral dissertation). Faculty of Music University of Toronto, Canada.
- McShane, L. (2007). max roach (1924-2007) Jazz master max roach dies at eighty-three. *The Black Scholar*, 37(3), 1-116.
- Riley, J. (2007). Max roach 1924-2007 a life unlimited. *Modern Drummer*, 31(12), 1-180.

กรรมวิธีการสร้างกลองทัดของช่างสนั่น บัวคลี

PROCESS OF MAKING KLONG THAD BY MASTER SANAN BUAKLEE

ปรเมษฐ์ เอียดนิตมิตร¹ ชำคม พรประสิทธิ์²

Paramet Eidnimit Kumkom Pornprasit

บทคัดย่อ

งานบทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องและกรรมวิธีการสร้างกลองทัดใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพจากการศึกษาพบว่าเครื่องหนังไทยมีที่มามีมาตั้งแต่ก่อนสมัยอาณาจักรสุโขทัย พบตั้งแต่พุทธศักราช 310 - 343 และมีวิวัฒนาการล่าสุดในสมัยรัชกาลที่ 1 กลองทัดเป็นเครื่องกำกับจังหวะที่บรรเลงคู่กับตะโพนไทย ปรากฏบทบาทอยู่ในการประกอบพิธีกรรม การแสดงโขนละคร และการให้สัญญาณบอกเวลาแก่พระสงฆ์ ช่างสนั่น บัวคลี เป็นช่างผู้มีความสามารถในการสร้างเครื่องหนังไทย อาศัยอยู่จังหวัดอ่างทอง ศึกษาจากการสัมภาษณ์จนสามารถสร้างเครื่องหนังได้ดี ได้รับการยอมรับจากหน่วยงานต่างๆ โดยกรรมวิธีการสร้างที่ส่งผลให้ลักษณะทางกายภาพมีหุ่นกลองที่สวยงามได้ลักษณะหุ่นที่เรียกว่าทรงมะนาว ตัด คือขั้นตอนการกลึงหุ่น และกรรมวิธีการสร้างที่ส่งผลให้คุณภาพเสียงกลองทัดทุ้มต่ำ ดังกังวาน มีความกลมกลืนใกล้เคียงเสียงในอุดมคติของนักดนตรีเครื่องหนังคือขั้นตอนการทำปากนกแก้ว ขั้นตอนการไสหนังเพื่อแต่งหนัง และขั้นตอนการนวดหนัง

คำสำคัญ: การสร้างกลองทัด, ช่างสนั่น บัวคลี

¹นิสิตหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

²ศาสตราจารย์ ดร. ประจักษ์สาวิชาดุริยางค์ศิลป์ไทย และหัวหน้าศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Abstract

This research aims to study the process of making *klong thad* by employing qualitative research methods. The research findings show that Thai drums dated back to 310-334 B.C and the latest development of Thai drum is found in the reign of King Rama I. *Klong thad* is a rhythmic instrument. It appears in a context of ritual performance and masked dance. It also serves as time signals to monks. Master Sanan Buaklee is a well-known drum maker in Ang Thong province. He gained experiences from practicing until reaching the success. His drum body is known as *manaw tad*. The process begins with making a body that results into a key factor contributed to a mellow sound and harmonious. This sound quality is preferred by musicians and it is close to idealistic sound of *klong thad*. Three main steps that are important to make an impact on sound qualities are as follows: (1) inner frame; (2) planning the hide and; (3) to rub the hide.

Keywords: Making Klong Thad, Mr.Sanan Buaklee

บทนำ

“กลองทัด” เป็นเครื่องหนังชนิดหนึ่ง ที่จัดอยู่ในประเภทเครื่องดนตรีที่บรรเลงเป็นจังหวะหน้าทับเป็นเครื่องดนตรีที่ปรากฏการมีอยู่ในวงดนตรีไทยประเภทวงปี่พาทย์ไม้แข็ง โดยพบหลักฐานตั้งแต่สมัยสุโขทัย ในช่วงกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานีนั้นกลองทัดถูกจัดอยู่ในวงปี่พาทย์เครื่อง 5 อันมีเครื่องดนตรีขึ้นอื่น ๆ ผสมอยู่ด้วยได้แก่ ระนาด 1 ราง ปี่ 1 เล้า ฆ้องวง 1 วง ตะโพน 1 ใบ และกลองทัด 1 ลูก ต่อมาจึงได้เพิ่มฉิ่งขึ้นอีกชิ้นหนึ่งเพื่อเป็นเครื่องประกอบจังหวะในวง จากนั้นจึงได้เพิ่มกลองทัดจากเดิมมีเพียงลูกเดียวให้เพิ่มขึ้นเป็นสองลูกในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (ประสิทธิ์ ถาวร, 2532, น.52 - 53) โดยหนังสือสังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทยได้อธิบายถึงกลองทัดว่า

กลองทัดเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะ หุ้มด้วยหนัง 2 หน้า
หนังที่ใช้หุ้มนั้นนิยมใช้หนังวัว ส่วนที่ใช้หนังหุ้มนั้นเรียกว่าหุ้มนั้นจะชุดด้วย
ไม้เนื้อแข็ง เช่น พวกรมะขาม ก้ามปู เป็นต้น ส่วนที่ใช้เป็นที่สำหรับเร่งเสียงให้ดัง
เรียกว่าหมุด หมุดจะทำด้วยไม้ กระดุก งา เป็นต้น ... ครั้นสมัยรัชกาลที่ 1
แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ก็ได้มีการนำกลองทัดมาเพิ่มจากใบเดียวเป็น 2 ใบ
โดยมีชื่อเรียกต่างกันว่า ตัวผู้และตัวเมีย...กลองทัดเป็นเครื่องดนตรีที่ประกอบอยู่
ในวงปี่พาทย์ไม้แข็ง ใช้บรรเลงคู่กับตะโพนไทย จะพบเห็นได้ในการแสดงประเภท
โขน ลิเก โขนสด เป็นต้น (เฉลิมศักดิ์ พิฤศรี, 2530, น.46 - 47)

แม้ลักษณะของกลองทัดโดยทั่วไปจะเป็นกลองหุ้มด้วยหนัง 2 หน้า หุ่นสร้างจากไม้เนื้อแข็ง และมีหมุดที่ใช้ชิงหน้ากลองเพื่อให้เกิดเสียงสูงต่ำซึ่งเป็นลักษณะโดยทั่วไปของกลองทัดก็ตาม เสียงในขณะบรรเลงออกมาก็จะไม่เหมือนกันทุกใบ นั่นด้วยองค์ประกอบสำคัญหลายส่วนไม่ว่าจะเป็นศักยภาพของผู้บรรเลง ชนิดของไม้ที่นำมาทำกลอง ขนาดของส่วนประกอบต่างๆ ล้วนส่งผลต่อคุณภาพเสียงกลองทัดทั้งสิ้น

ฝีมือดี ทางเพลงดี เครื่องดนตรีดี นับเป็นคุณสมบัติสำคัญอันดับต้นๆ ของการเป็นนักดนตรีที่ดีสมควรมีไว้กับตน เพราะหากขาดสิ่งใดสิ่งหนึ่งไปย่อมทำให้การบรรเลงบทเพลงนั้นๆ ไม่สามารถแสดงความสามารถออกมาได้อย่างสมบูรณ์ เช่น หากท่านเป็นนักดนตรีที่มีฝีมือเป็นเลิศ และได้รับการถ่ายทอดทางเพลงอันวิจิตรบรรจงเกินพรรณนาได้ แต่เมื่อท่านนำทางเพลงนั้นมาบรรเลงกับเครื่องดนตรีที่ไม่มีคุณภาพ เสียงเพี้ยน เสียงอับ แม้ท่านจะบรรเลงจนสุดความสามารถเพียงใดก็ตาม

การบรรเลงครั้งนั้น ก็เป็นเพียงแต่การแสดงฝีมือและทางเพลงที่ท่านได้เรียนได้ต่อมาเพียงเท่านั้น แต่เสียงเพลงที่บรรเลงออกมา ไม่อาจเป็นที่ประทับใจผู้ฟังในครั้งนั้นได้อย่างสมบูรณ์เนื่องจากท่านขาดเครื่องดนตรีที่มีคุณภาพดี อันเป็นหนึ่งในคุณสมบัติสำคัญไปเสียแล้ว นั้นแสดงให้เห็นว่าเครื่องดนตรีมีส่วนสำคัญอย่างยิ่งสำหรับการบรรเลงดนตรีไม่ว่าจะเป็นเครื่องดนตรีชนิดใด หรือวงดนตรีประเภทก็ตาม และบุคคลที่ทำให้เครื่องดนตรีมีคุณภาพเสียงที่ดีก็คือช่างผู้สร้างเครื่องดนตรี โดยช่างแต่ละคนจะมีเอกลักษณ์ กรรมวิธีการสร้างและกลวิธีในการสร้างเครื่องดนตรี ฯลฯ ที่แตกต่างกันออกไป เหล่านี้ล้วนนำไปสู่การสร้างคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีให้มีคุณภาพที่ดีทั้งสิ้น ปัจจุบันช่างผู้สร้างเครื่องดนตรีมีจำนวนที่น้อยลงมาก เนื่องจากปัจจัยหลายประการที่ทำให้ช่างสร้างเครื่องดนตรีลดจำนวนลงไปจากวงการดนตรีไทย นั้นทำให้เกิดผลกระทบต่อวงการดนตรีไทยเป็นอย่างยิ่ง

ช่างสนั่น บัวคลี เกิดเมื่อวันที่ 8 ธันวาคม พ.ศ. 2490 อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 25/1 หมู่ที่ 1 ตำบลเอกราช อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง เป็นบุตรของ นายสงว บัวคลี และนางขุน บัวคลี ท่านเป็นช่างผู้มีความสามารถในการสร้างเครื่องดนตรีไทย ประเภทเครื่องหนังไทยทุกชนิด เครื่องหนังไทยที่ท่านสร้างเป็นที่ยอมรับว่าให้คุณภาพเสียงที่ดี สังเกตได้จากสถานศึกษาต่างๆ รวมไปถึงวงดนตรีต่างๆ นิยมสั่งเครื่องหนังไทยของช่างสนั่น เพื่อนำไปใช้สำหรับการเรียนการสอนและการบรรเลง อาทิ โรงเรียนสวนกุหลาบนนทบุรี โรงเรียนพิบูลวิทยาลัย จังหวัดลพบุรี วิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง วิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี วิทยาลัยนาฏศิลป์นครราชสีมา วิทยาลัยนาฏศิลป์นครราชสีมา มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา วังปัทมคุณสุเทพ กรุงเทพมหานคร วังปัทมคุณเสวย สังข์ทอง จังหวัดอ่างทอง เป็นต้น (สนั่น บัวคลี, สัมภาษณ์, 16 กุมภาพันธ์ 2563) จากตัวอย่างสถานศึกษา และวงดนตรีต่างๆ ที่ได้กล่าวมาข้างต้นจะเห็นได้ว่าเครื่องหนังไทยของช่างสนั่น บัวคลี ได้รับความนิยมทั้งจากวงปัทม และสถานศึกษาด้านดนตรีไทยในจังหวัดต่างๆ เป็นอย่างมาก นั้นแสดงให้เห็นว่าเครื่องหนังไทยที่ช่างสนั่น บัวคลีเป็นผู้สร้างนั้น มีคุณภาพที่ดีควรแก่การนำไปบรรเลงเพื่อให้เสียงของเครื่องดนตรีที่ออกมามีความไพเราะน่าฟังมากยิ่งขึ้น

ช่างสนั่น บัวคลี เป็นช่างผู้มีความสามารถสร้างกลองทัดที่มีคุณภาพเสียงที่ดีออกมาได้อย่างสมบูรณ์ จึงเป็นแรงบันดาลใจศึกษากรรมวิธีการสร้างกลองทัดของช่างสนั่น บัวคลีและเพื่อเป็นการสืบทอดองค์ความรู้ในการสร้างกลองทัดสายของช่างสนั่น บัวคลีให้คงอยู่สืบไป โดยการดำเนินการวิจัยนี้อยู่ในความดูแลของศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษามูลค่าที่เกี่ยวข้อง กรรมวิธีการสร้างกลองทัด และปัจจัยที่มีผลต่อคุณภาพเสียงกลองทัดของช่างสนั่น บัวคลี

วิธีดำเนินการวิจัย

วิธีดำเนินการวิจัยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ ขั้นตอนการวิจัยมีดังนี้

1. ขั้นตอนการรวบรวมข้อมูล ค้นคว้าเอกสาร ตำรา บทความทางวิชาการ วิทยานิพนธ์ และหนังสือที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย จากห้องสมุดและแหล่งการเรียนรู้ เช่น ห้องสมุดดนตรี สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย หอสมุดแห่งชาติ ห้องสมุดมหาวิทยาลัยหรือสถาบันการศึกษาต่างๆ เป็นต้น

2. ทำการศึกษาอย่างมีส่วนร่วมโดยการสังเกตข้อมูลจากการสร้างกลองทัดของช่างสนั่น บัวคลี โดยในแต่ละขั้นตอนจะทำการบันทึกข้อมูลเป็นเสียงและภาพตามความเหมาะสม

3. สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดุริยางค์ไทยและผู้ทรงคุณวุฒิด้านเครื่องหนังไทยดังนี้

- รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทร คุมขำ หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รังสรรค์ บัวทอง อาจารย์ประจำวิทยาลัยการดนตรี และผู้อำนวยการสำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

- ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วงศ์สันต์ วสันตสุริย์ อาจารย์ประจำวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

4. สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านวิชาชีพดนตรีไทย (เครื่องหนังไทย) ดังนี้

- ร้อยตำรวจตรีอนันต์ ดุริยพันธ์ ข้าราชการบำนาญ ฝ่ายดนตรี กองสวัสดิการสำนักงานตำรวจแห่งชาติ
- อาจารย์อภิธาน สมานมิตร ผู้เชี่ยวชาญพิเศษสำนักงานวัฒนธรรมแห่งชาติ และสำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน

- ครูอนุชา บริพันธ์ ดุริยางคศิลป์ปิ่นอาวสุ กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักงานการสังคีต กรมศิลปากร
- ครูสุกร อิมวงศ์ ดุริยางคศิลป์ปิ่นอาวสุ กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักงานการสังคีต กรมศิลปากร
- ครูทิพย์ รุ่งเรือง อดีตลูกจ้างชั่วคราวตำแหน่งเครื่องหนัง ส่วนบริหารการดนตรี ฝ่ายดนตรีไทย

กรมประชาสัมพันธ์

สรุปผลการวิจัย

1. มุลบทที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ทำการแยกประเด็นการศึกษาออกเป็น 5 ประเด็นดังนี้ ประเด็นแรก ความเป็นมาของเครื่องหนังไทย ประเด็นที่สอง ความเป็นมาของกลองทัด ประเด็นที่สาม กลวิธีบรรเลงกลองทัด ประเด็นที่สี่ บทบาทของกลองทัดในดนตรีไทย และประเด็นสุดท้าย ประวัติชีวิตช่างสนั่น บัวคลี ปรากฏผลการศึกษา ดังนี้

เครื่องหนังของไทยมีความเป็นมาโดยปรากฏหลักฐานการมีอยู่ตั้งแต่สมัยกรุงสุโขทัยเป็นราชธานีโดยเครื่องหนังไทยที่พบในสมัยนี้มีทั้งหมด 3 ชนิดได้แก่ ตะโพน กลองทัด และกลองตุ้ม สืบมาจนถึงสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี เครื่องดนตรีไทยรวมถึงเครื่องหนังจากกรุงสุโขทัยได้รับการสืบทอดมาได้แก่ ตะโพน กลองทัด และกลองตุ้มนั้น ได้มีการคิดค้นเครื่องหนังขึ้นเพื่อบรรเลงร่วมกับวงมโหรีทั้งสิ้น 2 ชนิดได้แก่ โทนและรำมะนา ต่อมาจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์อันเป็นราชธานีได้มีการสืบทอดเครื่องดนตรีประเภทต่างๆ มาจากกรุงศรีอยุธยามีการประดิษฐ์คิดค้นเครื่องหนังขึ้นใหม่ในสมัยนี้ทั้งสิ้น 3 ชนิดได้แก่ กลองทัด เพิ่มจาก 1 ใบ เป็น 2 ใบในสมัยรัชกาลที่ 1 กลองสองหน้าได้ถูกคิดค้นขึ้นเพื่อใช้บรรเลงกับวงปี่พาทย์รับการขับเสภาในสมัยรัชกาลที่ 2 และกลองตะโพนถูกดัดแปลงมาจากตะโพนไทยอย่างเดิมแต่เปลี่ยนวิธีการบรรเลงเสียใหม่โดยบรรเลงด้วยวิธีการอย่างกลองทัด สันนิษฐานของคำว่ากลองทัดมีที่มาจากคำว่า ทัสสโหมส ในภาษาบาลี - สันสกฤต โดยคำว่า ทัส มีความหมายว่าเสียงดังกังวานจนมีคุณสมบัติในการกลบเสียงเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ได้ถึง 10 ชนิด ต่อมาคำว่า ทัสสโหมส จึงเกิดการกร่อนคำขึ้น โดยลดลงจากเดิมที่มีสามพยางค์ คือ ทัด - สะ - โคต เหลือเพียงพยางค์เดียวคือคำว่า ทัด และกลายเป็นชื่อของกลองทัดอย่างในปัจจุบัน กลองทัดเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังชนิดหนึ่ง มีความเป็นมาตั้งแต่สมัยก่อนอาณาจักรสุโขทัยโดยค้นพบหลักฐานที่ประเทศจีนในสมัยพระเจ้าอู่ปาอ่อง ซึ่งมีชีวิตอยู่ในราวปีพุทธศักราช 310 - 343 สืบทอดยาวนานมาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์เป็นราชธานี จากนั้นจึงได้มีการสร้างกลองทัดเพิ่มขึ้นอีกหนึ่งใบในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์

กลองทัดเป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงคู่กับตะโพนไทย โดยลักษณะหน้าทับของกลองทัดมีชื่อว่ไม้กลอง โดยแบ่งออกเป็นไม้กลองต่างๆ ดังนี้ ไม้เดิน ไม้ลา ไม้รว และไม้ปฏูล ไม้กลองจะถูกบรรจุเข้าไปยังบทเพลงต่างๆ ตามลักษณะของบทเพลง เพื่อให้เกิดสุนทรีรสของบทเพลงที่แตกต่างกันออกไป นอกจากนี้ยังมีการบรรเลงกลวิธีพิเศษคือการบรรเลงในลักษณะพร้อมกันทั้งสองมือ การบรรเลงในลักษณะนี้จะให้เสียงที่เรียกว่าเสียง ครีม โดยจะพบอยู่ในการบรรเลงเพลงกราวรำ เพลงเดี่ยว และในการประโคมวงปี่พาทย์นางหงส์เท่านั้น

บทบาทของกลองทัดแบ่งออกเป็นสองบทบาท คือหนึ่งบรรเลงกลองทัดใบเดียวเพื่อเป็นการบรรเลงให้สัญลักษณ์บอกเวลาแก่พระภิกษุสามเณร และสอง คือการบรรเลงเพื่อเป็นเครื่องกำกับจังหวะในวงดนตรีต่างๆ โดยพบวงดนตรีที่มี

กลองทัดประกอบอยู่ด้วยได้แก่ วงปีพาทย์ไม้แข็งบรรเลงสำหรับประกอบพิธีกรรม และการแสดงโขน วงปีพาทย์ไม้นวมบรรเลงสำหรับประกอบการแสดงละคร และวงปีพาทย์นางหงส์ บรรเลงสำหรับประกอบพิธีกรรมที่เป็นงานอวมงคล

ภาพที่ 1 ช่างสนั่น บัวคลี



ที่มา: ประเมษฐ์ เอียดนิมิตร บันทึกเมื่อวันที่ 19 พฤษภาคม 2563

ช่างสนั่น บัวคลี เกิดเมื่อวันที่ 8 ธันวาคม 2490 ที่บ้านหมู่ที่ 6 ตำบลเอกราช อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง ที่อยู่ปัจจุบันอาศัยอยู่บ้านเลขที่ 25/1 หมู่ที่ 7 ตำบลเอกราช อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง เป็นบุตรชายคนโตของนายสวง บัวคลี (ถึงแก่กรรม) และนางขุน บัวคลี (ถึงแก่กรรม) มีพี่น้องร่วมบิดามารดาทั้งหมด 5 คนได้แก่ นายสนั่น บัวคลี นางสาวเวียน ศรีจุลย์ นายจรัสศักดิ์ ธีระณีสัน นางสาววาล ธีระณีสัน และนางสมบัติ ธีระณีสัน ช่างสนั่น บัวคลี สำเร็จการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนเทศบาล วัดโบสถ์วรดิตถ์ อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง และได้สมรสกับนางสำลี บัวคลี (ถึงแก่กรรม) มีบุตรธิดาด้วยกัน คือ นางภัสกร บัวคลีตระกูล ช่างสนั่น บัวคลี ได้ศึกษาวิชาช่างมาจากการสังเกตด้วยการเข้าไปเป็นลูกจ้างของนายเพิ่ม ภูประดิษฐ์ ช่างผู้มีชื่อเสียงในขณะนั้น จากนั้นจึงได้เริ่มสร้างเครื่องดนตรีขึ้นโดยเริ่มจากการนำไปขายที่เวียงนครเขมร เมื่อความต้องการของตลาดมีจำนวนมากจึงได้มาสร้างธุรกิจที่ภูมิลำเนาเดิมและได้ประกอบธุรกิจสร้างและขายเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังมาจนถึงปัจจุบัน

ด้วยฝีมือทางเชิงช่างทำให้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังที่ช่างสนั่น บัวคลี เป็นผู้สร้างได้รับการยอมรับเป็นอย่างมาก ส่งผลให้ได้รับรางวัลประกาศเกียรติคุณมากมาย อาทิ เกียรติบัตรประกาศเกียรติคุณโดยวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดเนื่องในโอกาสที่ช่างสนั่น บัวคลี ได้ให้เกียรติเป็นวิทยากรผู้ให้ความรู้ด้านการผลิตเครื่องดนตรีไทย (เครื่องหนัง) ตามโครงการศึกษาดูงานประดิษฐ์เครื่องดนตรีไทย ระหว่างวันที่ 28 กรกฎาคม พ.ศ. 2552 ถึงวันที่ 2 สิงหาคม พ.ศ. 2552 ได้รับเกียรติในการถวายเครื่องดนตรีไทย (ตะโพนและกลองแขก) แต่สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย วันที่ 16 สิงหาคม พ.ศ. 2561 นอกจากนี้ท่านยังได้รับคัดเลือกการบรรจุรายชื่อลงหนังสือทำเนียบนามครูศิลป์ของแผ่นดิน ครูช่างศิลปหัตถกรรมทายาทช่างศิลปหัตถกรรมพหุศักราช 2552 - 2562 เป็นต้น

ช่างสนั่น บัวคลี เป็นผู้ที่มีความเชื่อเรื่องครูบาอาจารย์เป็นอย่างมาก โดยก่อนที่จะทำการสร้างเครื่องดนตรีท่านจะทำการขอพรจากครูเพื่อความเป็สิริมงคล อีกทั้งช่างสนั่น บัวคลี และชุมชนหมู่บ้านทำกลองตำบลเอกราช อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง ยังได้มีการจัดงานไหว้ครูประจำปีขึ้นทุกปีด้วยเช่นกัน ทศนคติทางด้านงานช่างของช่างสนั่น บัวคลี เป็นเรื่องของ การรักษารายาบรรณของช่าง โดยจะต้องเป็นผู้มีความซื่อสัตย์แก่ลูกค้า ช่างผู้สร้างเครื่องดนตรีจะต้องใส่ใจรายละเอียดในการสร้างเพื่อคุณภาพของเครื่องดนตรีที่ตนเป็นผู้สร้างจะได้ออกมามีคุณภาพที่ดี และนอกจากนี้ผู้เป็นช่างจะต้องถ่ายทอดองค์ความรู้ต่างๆ แก่ผู้มาสืบทอดอย่างเต็มที่ด้วยเช่นกัน

2. กรรมวิธีการสร้างกลองทัด และปัจจัยที่มีผลต่อคุณภาพเสียงกลองทัดของช่างสนั่น บัวคลี

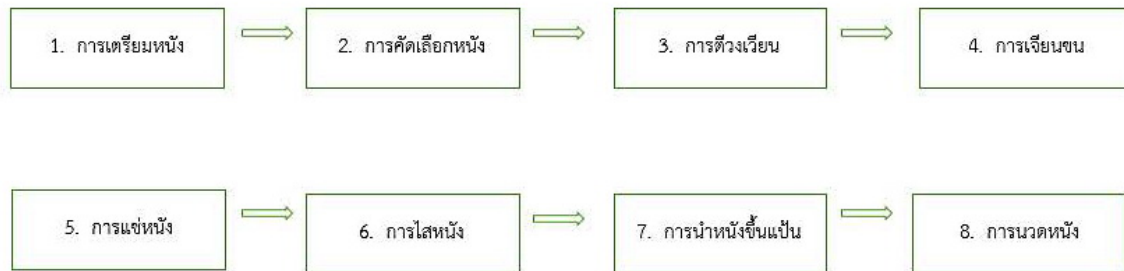
อุปกรณ์ในการสร้างกลองทัดของช่างสนั่น บัวคลี มีทั้งหมด 30 ชนิด ได้แก่

ตารางที่ 1 ตารางสรุปอุปกรณ์ในการสร้างกลองทัดของช่างสนั่น บัวคลี

ที่	ชื่ออุปกรณ์
1	เครื่องกลึง
2	เครื่องคว้าน
3	แป้นชิงหนัง
4	มีดไสหนัง
5	วงเวียน
6	ค้อนไม้
7	พริกแกง
8	น้ำมันพืช
9	มีดตัดหนัง
10	เหล็กเกลียวชิงหนัง
11	เหล็กสาแหกรชิงหนัง
12	สว่าน
13	เหล็กแฉ่
14	ค้อน
15	ฟูก้น
16	น้ำยารัก หรือสีดำชนิดแห้งเร็ว
17	เหล็กตอกหนัง
18	วงเวียนเล็ก
19	กระดาษทราย
20	น้ำยากัดเสี้ยนไม้
21	น้ำยาเคลือบเงาชนิดแข็ง (Unithane)
22	หนังรองกระแทก
23	เครื่องเจียร
24	บ่อแช่หนัง
25	ซ้อน
26	น้ำยากันมอด
27	เหล็กเชื่อมสาแหกร
28	เหล็กกลึง
29	ดอกสว่าน
30	ตลับเมตร

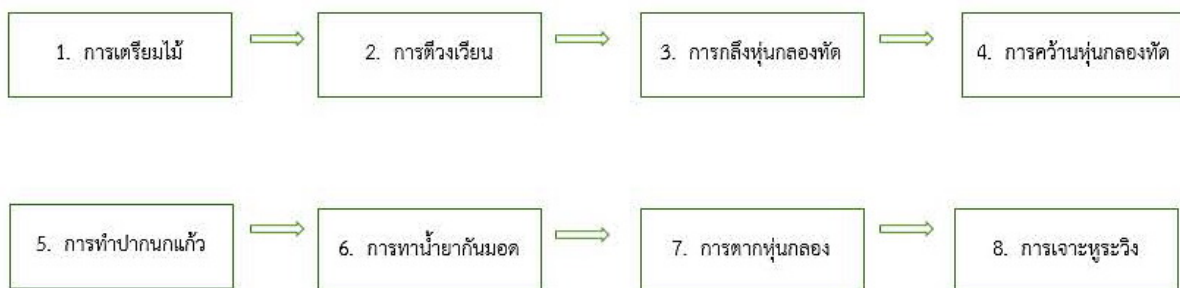
จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่ากรรมวิธีการสร้างกลองทัดของช่างสนั่น บัวคลี่ มีทั้งหมด 5 ขั้นตอน ได้แก่ ขั้นตอนการเตรียมหนัง ขั้นตอนการเตรียมหุ่นกลองทัด ขั้นตอนการขึ้นหนังกลองทัด ขั้นตอนการตกแต่งกลองทัด และขั้นตอนการดูแลรักษาคุณภาพของกลองทัด โดยทั้ง 5 ขั้นตอนนี้จะมีขั้นตอนย่อยออกเป็น 21 ขั้นตอนดังจะสรุปได้ดังต่อไปนี้

แผนผังที่ 1 สรุปขั้นตอนการเตรียมหนัง



ที่มา: ประเมษฐ์ เอียดนิมิตร

แผนผังที่ 2 สรุปขั้นตอนการเตรียมหุ่น



ที่มา: ประเมษฐ์ เอียดนิมิตร

แผนผังที่ 3 สรุปขั้นตอนการขึ้นหนังกลองทัด



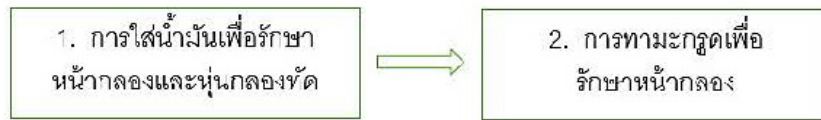
ที่มา: ประเมษฐ์ เอียดนิมิตร

แผนผังที่ 4 สรุปขั้นตอนการตกแต่งกลองทัด



ที่มา: ประเมษฐ์ เอียดนิมิตร

แผนผังที่ 5 สรุปขั้นตอนการดูแลรักษาคุณภาพของกลองทัด



ที่มา: ประเมษฐ์ เอียดนิมิตร

ภาพที่ 2 กลองทัดที่ผ่านกรรมวิธีการสร้างทั้งหมดแล้ว



ที่มา: ประเมษฐ์ เอียดนิมิตร บันทึกเมื่อวันที่ 28 กรกฎาคม 2563

กรรมวิธีการสร้างที่ส่งผลต่อปัจจัยที่มีผลต่อเสียง มีทั้งหมด 12 ขั้นตอน ได้แก่ ขั้นตอนการเตรียมหนัง ขั้นตอนการคัดเลือกหนัง ขั้นตอนการตีวงเวียน ขั้นตอนการเจียรขน ขั้นตอนการแช่หนัง ขั้นตอนการไล่น้ำ ขั้นตอนการนำหนังขึ้นแป้น ขั้นตอนการนวดหนัง ขั้นตอนการคว้านหุ่น ขั้นตอนการทำปากนกแก้ว ขั้นตอนการเจาะหุระวัง ขั้นตอนการขึ้นหนังกลองทัด

กรรมวิธีการสร้างที่ส่งผลต่อปัจจัยที่มีผลต่อความสวยงามและความคงทนของกลองทัดมีทั้งหมด 12 ขั้นตอน ได้แก่ ขั้นตอนการเจียรขน ขั้นตอนการเตรียมไม้ ขั้นตอนการตีวงเวียน ขั้นตอนการกลึงหุ่น ขั้นตอนการคว้านหุ่นกลองทัด ขั้นตอนการทาน้ำยากันมอด ขั้นตอนการตากหุ่นกลอง ขั้นตอนการขึ้นหนังกลองทัด ขั้นตอนการตกแต่งหุ่นกลอง ขั้นตอนการตกแต่งหน้ากลอง ขั้นตอนการใช้น้ำมันเพื่อรักษาหน้ากลองและหุ้มกลองทัด และขั้นตอนการทามะกูดเพื่อรักษาหน้ากลอง

พบกลวิธีพิเศษทางเชิงช่างในกรรมวิธีการสร้างกลองทัดของช่างสนั่น บัวคลี มีทั้งหมด 5 ขั้นตอน ได้แก่ ขั้นตอนการนำหนังขึ้นแป้น ขั้นตอนการนวดหนัง ขั้นตอนการทำปากนกแก้ว ขั้นตอนการเจาะหุระวัง และขั้นตอนการขึ้นหนังกลองทัด

ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญทั้ง 8 ท่าน เพื่อทำการประเมินคุณภาพกลองทัดของช่างสนั่น บัวคลี โดยประเมินจากการทดลองสังเกต และบรรเลงจริง เพื่อค้นหาเอกลักษณ์ของกลองทัดที่ช่างสนั่น บัวคลี เป็นผู้สร้างโดยผู้วิจัยได้แยกประเด็นการประเมินออกเป็น 2 ประเด็นคือลักษณะทางกายภาพของกลองทัดที่ช่างสนั่น บัวคลี เป็นผู้สร้าง และคุณภาพเสียงของกลองทัดที่ช่างสนั่น บัวคลี เป็นผู้สร้าง ดังนี้

หุ่นกลองทัดของช่างสนั่น บัวคลี เป็นหุ่นกลองทัดที่มีขนาดสัดส่วนที่ดี มีรูปทรงที่สวยงาม โดย รองศาสตราจารย์ ดร. ภัทร คุมขำ ได้กล่าวถึงลักษณะของหุ่นกลองทัดที่ช่างสนั่น บัวคลี เป็นผู้สร้างไว้ว่า

หุ่นคู่นี้เป็นยังงี้ครุว่าก็สมตัวเพราะว่าหน้าใหญ่ จะให้หุ่นเล็กก็ไม่ได้ ความประณีตของงานก็ตาม ลักษณะของเนื้อไม้ เนื่องจากเป็นหุ่นไม้เบญจพรรณ ช่างเขาก็จะรู้ว่าเลี่ยนกินมด กลึงยาก หุ่นนี้ก็ดีแต่ด้วยเป็นไม้เบญจพรรณก็อาจจะไม่ดีเท่าพวกไม้ชิงชัน แต่ก็ดี ไม่ได้มีปัญหาอะไร หุ่นดี ลีสวย ทำเป็นเอกลักษณ์ดี เห็นเนื้อไม้ชัดเจน ก็ดี รูปร่างสมส่วนกับหน้ากลองดี (ภัทร คุมขำ, สัมภาษณ์, 30 กรกฎาคม 2563)

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รังสรรค์ บัวทอง ได้กล่าวถึงลักษณะของหุ่นกลองทัดที่ช่างสนั่น บัวคลี เป็นผู้สร้างไว้ว่า
ขนาดของหุ่นก็กำลังน่าดี กำลังสวย ขนาดก็ถ้าหน้าประมาณนี้ก็ไม่ใหญ่ไป
ดูกระพุ้งตรงกลางก็น่าจะให้เสียงที่มีคุณภาพได้ วัสดุก็ลวดลายไม้ก็ดีโอเคเลยชอบ
ไม้สะเดานี้ก็ไม่เบญจพรรณ วัสดุที่ใช้ก็ปกติดีได้มาตรฐาน หนักก็โอเค
(รังสรรค์บัวทอง, สัมภาษณ์, 31 กรกฎาคม 2563)

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วงศ์สันต์ วสันตสุริย์ ได้กล่าวถึงลักษณะของหุ่นกลองทัดที่ช่างสนั่น บัวคลี เป็นผู้สร้างไว้ว่า
ขนาดของหุ่นก็กระพุ้งกับหน้ากลองที่ว่าสมดุลกันดี ตัวหุ่นขนาดนี้เทียบกับ
หน้าขนาดนี้ก็ดี วัสดุที่ใช้ไม้ก็สะเดาก็สวยดีโดยรวมคุณภาพดีนะ การตกแต่ง
ที่ว่าดีลวดลายสวย กลิ้งสวย การลงชิ้นเงาได้สวยดี หูระวังไม่มีปัญหา แล้วยังเข้าใจ
ด้วยความที่ขึ้นหนังมาพอเจออุณหภูมิ ลดหนังลดหนังตึงขึ้น ก็จะไม่มีความไม่เท่ากัน
แต่ถ้าไม่มีผลต่อเสียงอะไร หนักก็ถ้าเข้าใจไม่ผิดเขาน่าจะใสหนังข้างในด้วยเพื่อให้
บางหน่อยอันนี้ก็ทำได้ดี (วงศ์สันต์ วสันตสุริย์, สัมภาษณ์, 31 กรกฎาคม 2563)

ครูสุกร อิมวงศ์ ได้กล่าวถึงลักษณะของหุ่นกลองทัดที่ช่างสนั่น บัวคลี เป็นผู้สร้างไว้ว่า
คู่นี้ก็หุ่นสวย ถือว่าสวยถือว่าดีอันนี้คู่นี้ถือว่าหุ่นดี ขนาดไม่ใหญ่มากไม่เล็ก
มากถือว่าสวยใช้ได้ หูระวังก็เป็นทองเหลืองอย่างนี้ดี มีความทนทานก็โอเคนะ
ที่นี้ไม้นะก็ถือว่าดี มีรอยบ้างแต่ก็ถือว่าใช้ได้ ถือว่าใช้ได้ น้ำหนักก็ถือว่าไม่หนักมาก
การตกแต่งการขึ้นหมุดถือว่าเสมอกันดีช่องไฟก็เสมอกันดี หน้ากลองก็กลองทัดใหม่ๆ นะ
แต่อันนี้เขาชุดหนังกำพร้าออกหมด และค่อนข้างบางนิดนึง เวลาอากาศเปลี่ยนอาจมีผลต่อเสียงได้
แต่ก็ถือว่าทำมาได้ดีใช้หนังควายก็ดี หมุดก็ดี เรื่องงานถือว่าเรียบร้อย
(สุกร อิมวงศ์, สัมภาษณ์, 29 กรกฎาคม 2563)

ร้อยตำรวจตรีอนันต์ ดุริยพันธ์ ได้กล่าวถึงคุณภาพเสียงของกลองทัดที่ช่างสนั่น บัวคลี เป็นผู้สร้างไว้ว่า
เสียงดีนะเนี่ยต้องเสียงแบบนี้แหละเพิ่งขึ้นมา เดี่ยวดีไปเสียงจะซ้ำเสียงจะลงไปอีก
เดี่ยวดีไปก็จะตึงมันมีเสียงครางลอยอันนี้ถือว่าใช้ได้ เสียงสองใบก็กลมกลืนดี
ไม่หนักกันมากอย่างที่บอกเดี่ยวหนังซ้ำก็จะลงไปอีก (อนันต์ ดุริยพันธ์, สัมภาษณ์, 26 กรกฎาคม 2563)
อาจารย์อภิธาน สมานมิตร ได้กล่าวถึงคุณภาพเสียงของกลองทัดที่ช่างสนั่น บัวคลี เป็นผู้สร้างไว้ว่า
เสียงก็ก้องกังวานดี แต่หนังจะบางก็จะมีผลต่อความคงทนอาจจะหยาบเร็ว
แต่หนังนี้ขนาดมาได้ที่ครบอยู่ตัวแล้วละไม่มีกลิ่นแล้วก็สวยงาม
ใบกำลังดีไม่ใหญ่ไม่เล็กเกินการตกแต่งสวยแล้วก็ถูกต้องตามลักษณะนะครับ
เป็นกลองที่รูปร่างสวยไปตั้งที่ไหนก็ไม่อายเขา ความดังกำลังดี
เราก็ต้องเลือกหน้าอีกทีอยู่ที่คนตีด้วยนะ (อภิธาน สมานมิตร, สัมภาษณ์, 24 กรกฎาคม 2563)

ครูอนุชา บริพันธ์ ได้กล่าวถึงคุณภาพเสียงของกลองทัดที่ช่างสนั่น บัวคลี เป็นผู้สร้างไว้ว่า
ความดังความสมดุลของเสียงก็โอเค ดั่งดี แต่ยังไม่ก็ต้องถ่วงเสียงอยู่ดีถ้าไม่ถ่วงเสียงจะคั่ง
ตรงนี้เรื่องของเสียงไม่มีปัญหาเพราะถ่วงได้ ความกังวานก็โอเคเสียงมีความลอย
ไม่อับ ความกลมกลืนก็ยิ่งเอียงกันนิดหน่อย ครูว่าน่าจะเป็นเพราะอากาศด้วย
แต่ให้มีความกังวานอย่างนี้อยู่ว่าดีใช้ได้ (อนุชา บริพันธ์, สัมภาษณ์, 29 กรกฎาคม 2563)

ครูที่ขำๆ รุ่งเรือง ได้กล่าวถึงคุณภาพเสียงของกลองทัดที่ช่างสนั่น บัวคลี เป็นผู้สร้าง ไว้ว่า
เสียงกลองนี้เราขึ้นมาใหม่ ขึ้นมาใหม่ส่วนมากเสียงไม่ค่อยได้แบบนี้ ส่วนมาก
จะสูงเลย ลอยเกิน น้อยคู่ที่จะได้นะถือว่าดี ความดังกังวานอันนี้ก็ดีเสียงกระพือดี
แต่ตรงขอบนี้เขาเลาะให้บางนิดนึงตรงนี้ก็อาจจะมียลต่อเสียง เสียงกลมกลืนกันดีนะ
(ที่ขำๆ รุ่งเรือง, สัมภาษณ์, 26 กรกฎาคม 2563)

จากข้อมูลการประเมินคุณภาพของกลองทัดที่ช่างสนั่นบัวคลีเป็นผู้สร้าง โดยผู้ประเมินทั้ง 8 ท่าน ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า กลองทัดที่ช่างสนั่น บัวคลี เป็นผู้สร้างมีลักษณะทางกายภาพที่ดี หน้ากลองและหุ่นกลองมีความสมดุลกัน หุ่นกลองมีการตกแต่งที่สวยงาม กระพุ้งได้สัดส่วนกับหุ่นกลอง วัสดุที่ทำมาใช้สร้างกลองทัดเป็นวัสดุที่มีคุณภาพ คุณภาพเสียงของกลองทัดให้เสียงที่ดี มีความสั่นสะเทือนที่ดี เสียงไม่อับ และมีความกลมกลืนของกลองทั้งสองใบที่ดี

การอภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

จากปัจจัยที่ได้กล่าวมาส่งผลให้กลองทัดที่ช่างสนั่น บัวคลี เป็นผู้สร้าง มีลักษณะเฉพาะของตนเองคือ ลักษณะทางกายภาพมีหุ่นกลองที่สวยงามได้ลักษณะหุ่นที่เรียกว่าทรงมะนาวตัด ซึ่งเป็นลักษณะของหุ่นกลองทัดที่มีคุณภาพดี บริเวณส่วนตรงกลางหุ่นกลองมีลักษณะโค้งและใหญ่กว่าหน้ากลอง เรียกส่วนนั้นว่ากระพุ้ง เมื่อสังเกตจะพบว่ารูปทรงของหุ่นกลองทัดจะมีความคล้ายคลึงกับรูปแบบของผลไม้ที่ตัดส่วนหัวและส่วนท้ายออก ซึ่งรูปแบบกลองทัดทรงมะนาวตัดนี้พบได้ในลักษณะหุ่นของทัดตั้งแต่สมัยอดีต มาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งสอดคล้องกับที่รองศาสตราจารย์ ดร. ภัทรระ คมขำ ได้กล่าวอธิบายไว้ว่า “ลักษณะหุ่นที่ดีก็ต้องมีกระพุ้งหน้อยอย่างโบราณเนียเขาเรียกหุ่นแบบมะนาวตัด เวลาดูเนียจะเหมือนลูกมะนาวตัด” (ภัทรระ คมขำ, สัมภาษณ์, 30 กรกฎาคม 2563) หุ่นกลองทัดที่มีรูปทรงมะนาวตัดนี้ นอกจากช่างสนั่น บัวคลี ที่ ยังมีช่างอีกหลายท่านที่นิยมกลึงหุ่นกลองทัดให้เป็นอย่างทรงมะนาวตัดด้วยเช่นกัน อาทิ ช่างสุวรรณ โพธิ์ปิ่น ช่างเฉลิมชัย เผ่าพัยม และช่างทิวา อาจดี ซึ่งสอดคล้องกับที่ครูสุกร อิมวงศ์ ได้อธิบายว่า “ช่างที่กลึงหุ่นแบบนี้ก็มีเยอะในหมู่บ้านกลองป่าโมก ก็เช่น ตาป็อก บ้านเฉลิมชัย และบ้านทิวา อาจดี” (สุกร อิมวงศ์, สัมภาษณ์, 29 กรกฎาคม 2563) ลักษณะเฉพาะด้านคุณภาพเสียงของกลองทัดที่ช่างสนั่น บัวคลี เป็นผู้สร้าง ลักษณะเสียงมีความทุ้มต่ำ ดังกังวาน และมีความกลมกลืนใกล้เคียงเสียงในอุดมคติของผู้บรรเลงเครื่องหนัง ดังที่อาจารย์อภิธาน สมานมิตร ได้อธิบายเสียงกลองทัดในอุดมคติไว้ว่า “เสียงกลองทัดเนียก็ต้องเป็นเสียงที่ทุ้ม ต่ำ” (อภิธาน สมานมิตร, สัมภาษณ์, 24 กรกฎาคม 2563) ซึ่งสอดคล้องกับที่รองศาสตราจารย์ ดร. ภัทรระ คมขำ ได้กล่าวอธิบายเสียงกลองทัดในอุดมคติไว้ในแนวทางเดียวกันว่า “กระบวนการของเสียงกลองทัดเนีย จะต้องมียลทุ้ม ต่ำ ลุ่มลึก เป็นเสียงของผู้หลักผู้ใหญ่แน่นอน” (ภัทรระ คมขำ, สัมภาษณ์, 30 กรกฎาคม 2563)

ข้อเสนอแนะ

การศึกษากรรมวิธีการสร้างกลองทัดของช่างสนั่น บัวคลี การสร้างกลองทัดเป็นเพียงเครื่องดนตรีหนึ่งในหลายชิ้นที่ช่างสนั่น บัวคลี มีความสามารถในการสร้าง จากการศึกษาพบว่ายังมีเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ ที่ช่างสนั่น บัวคลี สามารถสร้างได้อย่างมีคุณภาพและเป็นที่ยอมรับในสังคมผู้บรรเลงดนตรีไทย ซึ่งสามารถทำการวิจัยสืบเนื่องได้ เช่น กลองสองหน้า เป็นต้น ด้วยองค์ความรู้เหล่านั้นเป็นองค์ความรู้ที่จะมีประโยชน์ทั้งในทางวิชาการ และในทางเชิงงานช่าง อันสมควรแก่การศึกษาและอนุรักษ์ให้คงอยู่แก่ชนรุ่นหลังสืบไป

รายการอ้างอิง

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. 2530. *สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย*. กรุงเทพมหานคร : โอ.เอส.พรี้นต้ง เอเ้าส์.

ทิพย์ รุ่งเรือง. *ครูเครื่องหนังไทย*. (26 กรกฎาคม 2563). สัมภาษณ์

ประสิทธิ์ ถาวร. 2532. *ที่ระลึกในโอกาสแสดงมูทิตาจิตของ ศิษย์อาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร*. กรุงเทพมหานคร: รักศิลป์.

ภัทร คมขำ. *รองศาสตราจารย์*. (30 กรกฎาคม 2563). สัมภาษณ์

รังสรรค์ บัวทอง. *ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.* (31 กรกฎาคม 2563). สัมภาษณ์

วงศ์สันต์ วสันตสุรีย์. *ผู้ช่วยศาสตราจารย์*. (31 กรกฎาคม 2563). สัมภาษณ์

สนั่น บัวคลี่. *ช่างกลอง*. (16 กุมภาพันธ์ 2563). สัมภาษณ์

สุภา อิมวงศ์. *ครูดนตรีไทย*. (29 กรกฎาคม 2563). สัมภาษณ์

อนันต์ ดุริยพันธ์. *ร้อยตำรวจตรี*. (26 กรกฎาคม 2563). สัมภาษณ์

อนุชา บริพันธ์. *ครูเครื่องหนังไทย*. (29 กรกฎาคม 2563). สัมภาษณ์

อภิธาน สมานมิตร. *ครูโรงเรียนสตรีวัดมหาพฤฒาราม*. (24 กรกฎาคม 2563). สัมภาษณ์

คู่ออลโพซาวเนอ: ทรอมโบนบรเลงเดี่ยวสองบุคลิกผลงานของไอเดน ฮาร์ทเทอรี

DUAL POSAUNE: A SOLO TROMBONIST WITH A DUAL PERSONA BY AIDEN HARTERY

นรเศรษฐ์ อุดาการ¹
Norrasate Udakarn

บทคัดย่อ

ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาที่มาและแนวคิดของผู้ประพันธ์และองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง เพื่อนำไปพัฒนาเป็นแนวทางการฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรีเพื่อเตรียมตัวก่อนการแสดงและนำไปปรับใช้ในการแสดงบทเพลง คู่ออลโพซาวเนอ ในการแสดงแคนาดาเทียนคอนเสิร์ต 2020 ที่จัดขึ้นในวันที่ 25 มกราคม พ.ศ. 2563 ณ ห้องแสดงดนตรี CRK Recital Hall วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ จังหวัดเชียงใหม่ โดยผู้แสดงได้ทำการศึกษาวิเคราะห์รายละเอียดของบทเพลง แนวคิดของผู้ประพันธ์และพัฒนาแนวทางการฝึกปฏิบัติและเตรียมตัวก่อนการแสดงบทเพลง ซึ่งสามารถแบ่งการฝึกปฏิบัติเครื่องทรอมโบนออกเป็น 2 ส่วนคือ ส่วนแรก การบรรเลงโน้ตส่วนของดอกเตอร์เจ็คคอลล ซึ่งประกอบไปด้วย 4 เทคนิคและ ส่วนที่ 2 การบรรเลงโน้ตส่วนของมิสเตอร์ไฮด์อีก 4 เทคนิค โดยการแสดงบทเพลงนี้ใช้เวลาในการแสดงทั้งหมดประมาณ 18 นาที

คำสำคัญ: โพซาวเนอ, สองบุคลิก, ไอเดน ฮาร์ทเทอรี

Abstract

This creative work aims to study the background and ideas of the composer and musical elements of the piece to develop the performance practices and create the preparations for the performance in An Canadian Concert 2020. The performance took place on January 25th, 2020 at CRK Recital Hall, Payap University, Chiang Mai. The performer had studied all the musical element and background of the piece that build up the performance practices which divided into 2 parts: Dr. Jekyll's part consists 4 playing technics and more 4 technics in Mr. Hyde's part. The duration of the performance was around 18 minutes.

Keyword: Posaune, Dual Persona, Aiden Hartery

¹ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ Assistant Professor, College of Music, Payap University

บทนำ

คอนเสิร์ตแคนาดาเดียน 2020 เป็นกิจกรรมการแสดงคอนเสิร์ตที่เกิดขึ้นจากความร่วมมือของรัฐบาลประเทศแคนาดา โดยให้สถาบัน Canadian Music Centre (CMC) จากประเทศแคนาดาสนับสนุนงบประมาณ ร่วมกับโรงเรียนนานาชาติเปรมติณสูลานนท์ มหาวิทยาลัยพายัพและกลุ่ม Chiang Mai New Music Ensemble เพื่อจัดการแสดงคอนเสิร์ตแคนาดาเดียน 2020 ขึ้น โดยเน้นการนำเสนอและการบรรเลงบทเพลงสมัยใหม่ที่ประพันธ์ขึ้นโดยนักประพันธ์ชาวแคนาดา โดยผู้แสดงได้รับความอนุเคราะห์จาก ไอเดน ฮาร์ทเทอร์ นักประพันธ์ชาวแคนาดาในการส่งมอบบทเพลง ดุอาลโพลีชาวเนอ เพื่อให้นำมาแสดงในการแสดงคอนเสิร์ตแคนาดาเดียน 2020 ซึ่งจัดขึ้นในวันที่ 25 มกราคม พ.ศ.2563 ณ ห้องแสดงดนตรี CRK Recital Hall วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ จังหวัดเชียงใหม่

บทเพลงดุอาลโพลีชาวเนอ: สำหรับทอมโบนบรรเลงเดี่ยวสองบุคลิก เป็นผลงานการประพันธ์ของ ไอเดน ฮาร์ทเทอร์ ซึ่งนักประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจมาจากบทประพันธ์วรรณกรรมของโรเบิร์ต หลุยส์ สตีเวนสัน นักเขียนและกวีชาวสกอตแลนด์ ซึ่งเป็นงานประพันธ์ที่เกี่ยวกับเรื่องราวประหลาดที่เกิดขึ้นกับบุคคลที่มีลักษณะเป็นคนสองบุคลิก ซึ่งอ้างอิงและปรากฏอยู่ในงานเขียนเรื่อง “*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*” หรือในชื่อภาษาไทยคือ “*เรื่องวิปลาสของดอกเตอร์จekyllกับมิสเตอร์ไฮด์*”² โดยเรื่องราวเกี่ยวกับดอกเตอร์จekyllซึ่งเป็นชายที่มีนิสัยสุภาพ ประกอบอาชีพเป็นแพทย์ ณ กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ โดยเขาประสบกับเหตุการณ์ประหลาดเกี่ยวกับตัวตนของเขาหรือป่วยเป็นโรคหลายบุคลิก หรือ Dissociative Identity Disorder (DID) ซึ่งทำให้เขามีตัวตนอีกหนึ่งตัวตนที่ซ่อนตัวอยู่ในร่างกายของเขา โดยมีชื่อตัวตนนั้นว่า มิสเตอร์ไฮด์ โดยมิสเตอร์ไฮด์เป็นบุคลิกที่มีลักษณะตรงข้ามกับตัวตนของดอกเตอร์จekyllในทุกด้าน คือเป็นคนอารมณ์รุนแรง นิสัยไม่ดีและที่สำคัญคือมีความคิดและการกระทำที่ขัดแย้งกับดอกเตอร์จekyllตลอดเวลา ด้วยเหตุนี้ ผู้ประพันธ์จึงได้หยิบประเด็นซึ่งมีความน่าสนใจนี้ และให้ความสำคัญกับความขัดแย้งระหว่างสองตัวละครที่แฝงอยู่ร่างกายเดียวและนำมาเป็นแก่นหลักสำคัญของบทประพันธ์

ไอเดน ฮาร์ทเทอร์ นักทอมโบนและนักประพันธ์ชาวแคนาดา เกิดในปี ค.ศ. 1988 และเติบโตที่เมือง ลาบราดอร์ ซิตี้ (Labrador City) ชานเมืองควิเบก (Quebec) เขาสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีสาขาดนตรีพร้อมทั้งได้รับรางวัลเกียรตินิยมในสาขาดนตรีศึกษาด้วยเช่นกัน จากมหาวิทยาลัยเมมโมเรียล (Memorial University) และสำเร็จการศึกษาระดับมหาบัณฑิต ปริญญาโท สาขาดนตรีจากมหาวิทยาลัยโตรอนโต (University of Toronto) สำหรับบทเพลงดุอาลโพลีชาวเนอ ฮาร์ทเทอร์ประพันธ์บทเพลงนี้ขึ้นสำหรับ สตีเฟน ไอเวนี (Stephan Ivany) ซึ่งปัจจุบันดำรงตำแหน่งอาจารย์ระดับผู้ช่วยศาสตราจารย์ ด้านทอมโบน ประจำวิทยาลัยดนตรีแห่งมหาวิทยาลัยอีสต์ คาโรไลนา (East Carolina University) ประเทศสหรัฐอเมริกาและได้นำบทเพลงนี้ออกแสดงครั้งแรกที่ วิทยาลัยดนตรีแห่งมหาวิทยาลัยเยล (Yale School of Music) ในปี ค.ศ. 2013 รวมระยะเวลาในการแสดงทั้งหมดประมาณ 12 นาที

วัตถุประสงค์

1. เพื่อแสดงบทเพลงดุอาลโพลีชาวเนอ ในการแสดง แคนาดาเดียนมิวสิกคอนเสิร์ต 2020
2. เพื่อศึกษาที่มาและแนวคิดของผู้ประพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงเพื่อนำไปปรับใช้ในการแสดงได้อย่างถูกต้อง
3. ศึกษาค้นคว้าแนวทางการฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรีและการเตรียมตัวก่อนการแสดงบทเพลงดุอาลโพลีชาวเนอ

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. บันทึกการแสดงบทเพลงดุอาลโพลีชาวเนอ ในการแสดง แคนาดาเดียนมิวสิกคอนเสิร์ต 2020
2. ทราบถึงที่มาและแนวคิดของผู้ประพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงเพื่อนำไปปรับใช้ในการแสดงได้อย่างถูกต้อง
3. ได้แนวทางการฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรีและการเตรียมตัวก่อนการแสดงบทเพลงดุอาลโพลีชาวเนอ

²Robert Luis Stevenson, “Dr. Jekyll and Mr. Hyde,” accessed January 20, 2020, <https://www.sparknotes.com/lit/jekyll/summary/>.

การเตรียมความพร้อมก่อนการแสดง

ไอเดน ฮาร์ทเทอร์รี่ประพันธ์บทเพลง ดูกอลโฟชาวเนอ โดยได้รับแรงบันดาลใจมาจากวรรณกรรม เรื่อง “*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*” หรือในชื่อภาษาไทย “*เรื่องวิปาสของดอกเตอร์จิคอลกับมิสเตอร์ไฮด์*” บทประพันธ์ วรรณกรรมของ โรเบิร์ต หลุยส์ สตีเวนสัน ซึ่งเป็นเรื่องราวที่มุ่งประเด็นหลักไปที่ความขัดแย้งระหว่างตัวละครของดอกเตอร์ จิคอลและมิสเตอร์ไฮด์ โดยทั้งคู่เป็นตัวละครสองบุคลิก ซึ่งอาศัยอยู่ในตัวบุคคลเดียวกันใช้ร่างกายร่วมกัน แต่มีสองบุคลิก สองนิสัยหรืออาจจะกล่าวได้ว่าเป็นบุคคลซึ่งป่วยเป็นโรคหลายบุคลิก หรือ Dissociative Identity Disorder (DID) ทั้งนี้ ฮาร์ท เทอร์รี่ได้นำประเด็นความขัดแย้งที่เกิดจากอาการป่วยนี้ มาประพันธ์เป็นบทเพลงดูกอลโฟชาวเนอ และนำเสนอในรูปแบบของ บทเพลงบรรเลงเดี่ยวโดยทอมโบน ซึ่งมีการแบ่งส่วนของบทเพลงออกเป็นสองส่วน ซึ่งมีความแตกต่างกันทั้งในด้านอารมณ์ ของบทเพลง และในด้านของเทคนิคสำหรับการบรรเลง

สำหรับขั้นตอนการเตรียมความพร้อมก่อนการแสดง ผู้แสดงได้ทำการศึกษาค้นคว้าและวิเคราะห์เทคนิคในการบรรเลง ทอมโบน เพื่อพัฒนาแนวทางการฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรีโดยแบ่งออกเป็น สองส่วนตามเจตนาของผู้ประพันธ์คือ ส่วนแรก โน้ตบรรเลงเดี่ยวทอมโบนในส่วนของดอกเตอร์จิคอล และส่วนที่สองคือ โน้ตบรรเลงเดี่ยวทอมโบนในส่วนของมิสเตอร์ไฮด์ ซึ่งรวมเป็นการเตรียมความพร้อมก่อนการแสดง ด้วยการฝึกปฏิบัติเทคนิคการบรรเลงเดี่ยวทอมโบน โดยมีรายละเอียด ดังนี้

ส่วนที่ 1 ดอกเตอร์จิคอล

โน้ตทั้งหมดในส่วนของดอกเตอร์จิคอลนั้น เป็นโน้ตที่อยู่ในช่วงเสียงกลางและช่วงเสียงสูงตลอดทั้งท่อน โดยท่วงทำนอง ที่ผู้ประพันธ์สร้างขึ้นนั้น มีลักษณะโน้ตกระโดดหรือโน้ตที่ต้องบรรเลงข้ามช่วงเสียงไม่เกิน 1 Octave โดยใช้ท่วงทำนองหลักที่ ปรากฏตั้งแต่ต้นเพลงถูกนำมาพัฒนาและเพิ่มเติมเทคนิคในการบรรเลงต่างๆ ดังภาพตัวอย่างที่ 1

ภาพที่ 1 โน้ตทำนองหลักของดอกเตอร์จิคอล



การบรรเลงโน้ตในส่วนของดอกเตอร์จิคอล ทั้งหมดยังใช้การบรรเลงด้วยสำเนียงและน้ำเสียงที่ราบเรียบ เน้นการ เชื่อมต่อกันของโน้ตด้วยการใช้เทคนิคบรรเลงเสียงต่อเนื่องกัน (Legato) ซึ่งเป็นการบรรเลงที่ต้องใช้ลมอย่างต่อเนื่อง ประกอบกับการเปลี่ยน และการเคลื่อนที่ของคันชักอย่างรวดเร็วเพื่อให้ได้เสียงของท่วงทำนองที่ต่อเนื่อง อีกทั้งผู้แสดงยังสามารถ เพิ่มเติมเทคนิคการบรรเลงด้วยเทคนิควิบราโต (Vibrato) ในบางช่วงเพื่อสร้างความเคลื่อนไหวและความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น ให้ แก่ท่วงทำนอง โดยเฉพาะในส่วนที่เป็นโน้ตเดิม ที่ต้องบรรเลงซ้ำซ้ำกัน ยิ่งไปกว่านั้น ยังเป็นการบ่งบอกถึงความเป็นมนุษย์ ที่มีจิตใจปกติ มีอารมณ์ความรู้สึกตามลักษณะบุคลิกภาพทั่วไปของดอกเตอร์จิคอล ที่เป็นคนสุภาพและนิสัยดี ซึ่งนอกจากเทคนิค การบรรเลงทั่วไปที่กล่าวในข้างต้นแล้ว ยังมีเทคนิคที่เฉพาะเจาะจง ที่ผู้แสดงต้องเตรียมความพร้อมและฝึกซ้อมก่อน การแสดงอีกหลายประการ สำหรับการบรรเลงโน้ตในส่วนของดอกเตอร์จิคอล ซึ่งสามารถสรุปเป็นเทคนิคการบรรเลงสำหรับ ทอมโบนได้ 4 เทคนิคด้วยกันตามรายละเอียดดังต่อไปนี้

เทคนิคที่ 1 การใช้คันชักแทน (Alternate Positions) ในบทเพลงดูกอลโฟชาวเนอ ไอเดน ฮาร์ทเทอร์รี่กำหนดให้มี การใช้ตำแหน่งคันชักแทน (Alternate Positions) หลายแห่ง โดยผู้แสดงจะต้องบรรเลงด้วยเทคนิคดังกล่าวทั้งที่เป็นการกำหนด จากผู้ประพันธ์และจากการปรับเปลี่ยนและเพิ่มเติมตามรูปแบบการบรรเลงของผู้แสดงด้วยเช่นกัน ทั้งนี้ เนื่องจากบทเพลงใน ส่วนของดอกเตอร์จิคอลนั้น เป็นการบรรเลงทำนองที่สื่อถึงความสับสนและความขัดแย้งทางความคิดของตัวละครซึ่งนำเสนอ ออกมาด้วยการบรรเลงโน้ตและท่วงทำนองต่างๆ ด้วยการสลับตำแหน่งคันชักไปมาระหว่างการใช้คันชักปกติและคันชักแทน เสมือนกับดอกเตอร์จิคอลกำลังมีความสับสน ซึ่งผู้ประพันธ์ได้นำเสนอเรื่องราวผ่านการบรรเลงของผู้แสดง ที่แม้ว่าจะบรรเลง

โน้ตเดิมแต่สามารถบรรเลงได้จากหลากหลายตำแหน่งคันชัก เพื่อทำให้เห็นภาพ และสื่อถึงความสับสนของตัวละครดอกเตอร์ จีคอลลี่ค่อยๆ เปลี่ยนไปสู่การเป็นผู้ร้ายอย่างมิสเตอร์ไฮด์อย่างเต็มตัว ดังโน้ตตัวอย่างที่ 2

ภาพที่ 2 โน้ตส่วนที่บรรเลงด้วยตำแหน่งคันชักแทน



จากภาพผู้แสดงจะต้องบรรเลงโน้ต E โดยใช้ตำแหน่งคันชักที่ 2 ซึ่งเป็นตำแหน่งคันชักปกติของทรอมโบน แล้วเปลี่ยนไปบรรเลงโน้ต E ตัวเดิมที่ตำแหน่งคันชักที่ 7 จากนั้นบรรเลงโน้ตด้วยวิธีการเดียวกันอีก 3 ตัวโดยเริ่มที่ตำแหน่งคันชักปกติก่อนแล้วจึงสลับปรับเปลี่ยนไปบรรเลงโน้ตตัวเดิมด้วยตำแหน่งคันชักแทนและบรรเลงสลับกันไปมาที่โน้ต E-flat เพื่อสื่อถึงความสับสนของตัวละครดอกเตอร์จีคอลลี่ก่อนที่จะค่อยๆ เปลี่ยนไปสู่การเป็นมิสเตอร์ไฮด์ ดังภาพตัวอย่างที่ 2 ในห้องที่ 34

เทคนิคที่ 2 การสไลด์เสียง (Glissando) การสไลด์เสียง เป็นเทคนิคที่ผู้ประพันธ์หลายท่านนิยมนำมาใช้ในการประพันธ์บทเพลงบรรเลงเดี่ยวสมัยใหม่สำหรับทรอมโบน เนื่องจากทรอมโบนเป็นเครื่องดนตรีชนิดเดียว ที่สามารถใช้ท่อนสไลด์สำหรับการบรรเลงและปรับเปลี่ยนระดับเสียง ทำให้การสไลด์เสียงกลายเป็นเทคนิคที่อยู่คู่กับทรอมโบนมาโดยตลอด และในบทเพลงนี้ การบรรเลงเทคนิคสไลด์เสียง ผู้แสดงต้องใช้ในการบรรเลงแบบ “Slide Glissando”³ โดยเป็นวิธีการเลื่อนตำแหน่งคันชักขึ้นและลงโดยให้เสียงของโน้ตออกมาต่อเนื่อง อีกทั้งในบางท่อนผู้ประพันธ์ยังใช้เทคนิคดังกล่าว โดยกำหนดให้ผู้แสดงบรรเลงแบบสุม ทั้งเลื่อนคันชักขึ้นและลงสลับกันไปมาเพื่อให้ตรงตามความต้องการของผู้ประพันธ์ ภาพที่ 3 ตัวอย่างบทเพลงห้องหมายเลข 130

ภาพที่ 3 การบรรเลงเทคนิค *Glissando ad lib*

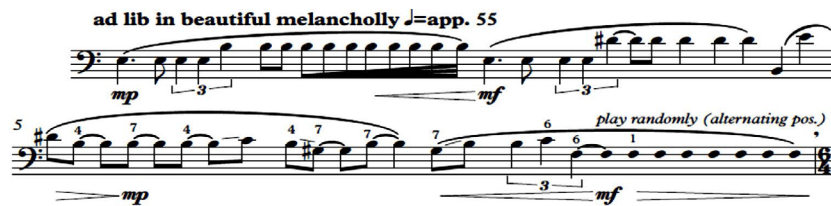


จากภาพ ผู้ประพันธ์ระบุให้ผู้แสดงบรรเลงทำนองตั้งแต่ห้องที่ 130 ถึง 132 ด้วยเทคนิคสไลด์เสียงด้วยการดัน (ad lib) ซึ่งมีการกำหนดเพิ่มเติมสำหรับการบรรเลง โดยให้เริ่มบรรเลงระหว่างโน้ต D-sharp กับโน้ต E และสามารถบรรเลงได้โดยการเลื่อนคันชักขึ้นลงอย่างอิสระโดยไม่ต้องตัดเสียง นอกจากนี้ ยังมีการนำเทคนิคสไลด์เสียงมาใช้เป็นส่วนเสริมของการบรรเลงทำนองในอีกหลายท่อนตลอดทั้งบทเพลง โดยสำหรับโน้ตในส่วนของดอกเตอร์จีคอลลี่ การบรรเลงเทคนิคสไลด์เสียงนั้นจะเป็นการบรรเลงที่ยังคงเน้นความราบเรียบ ทั้งในด้านของน้ำเสียงและอารมณ์ ซึ่งมีความแตกต่างจากบทเพลงส่วนที่สอง ที่มีการบรรเลงเทคนิคเดียวกันในส่วนของมิสเตอร์ไฮด์ที่จะมีความเกรี้ยวกราด และเน้นหนักแน่นมากกว่า

³Edward Kleinhammer, *Mastering the Trombone* (Madison, WI: EMKO Publication, 2000), 20.

เทคนิคที่ 3 บรรเลงเสียงต่อเนื่องกัน (Legato) บรรเลงเสียงต่อเนื่องกัน (Legato)⁴ ถือได้ว่าเป็นส่วนสำคัญและเป็นลักษณะเฉพาะสำหรับท่วงทำนองของดอกเตอร์จิคอล เนื่องจากการบรรเลงทำนองของดอกเตอร์จิคอลทั้งหมด ผู้ประพันธ์ได้กำหนดไว้ตั้งแต่ต้นบทเพลงให้ผู้แสดงบรรเลงท่วงทำนองทั้งหมดด้วยการบรรเลงเสียงต่อเนื่องกัน ซึ่งมีความแตกต่างและตรงกันข้ามกับท่วงทำนองในส่วนของมิสเตอร์ไฮด์ที่เน้นความหนักแน่นและชัดเจน ใช้น้ำเสียงที่แข็งและเน้นหัวเสียง และต้องบรรเลงให้โน้ตขาดออกจากกันมากกว่าโน้ตในส่วนดอกเตอร์จิคอลมาก ดังภาพที่ 4 โน้ตส่วนต้นของบทเพลงในท่อนของดอกเตอร์จิคอล

ภาพที่ 4 โน้ตช่วงต้นของบทเพลงในส่วนของดอกเตอร์จิคอล



จากภาพตัวอย่าง จะเห็นว่าท่วงทำนองทั้งหมดถูกกำหนดให้บรรเลงด้วยเทคนิคการบรรเลงเสียงต่อเนื่องกัน เน้นความต่อเนื่องของเสียง โดยแบ่งเป็นประโยคชัดเจน ถึงแม้ว่า ในบางช่วงจะเป็นท่วงทำนองที่มีคู่ระยะที่ห่างกันมาก แต่ผู้ประพันธ์ก็ยังต้องการรักษาความต่อเนื่องของท่วงทำนองด้วยการกำหนดให้บรรเลงเสียงต่อเนื่องกัน ดังเช่นทำนองในห้องที่ 4 ช่วงโน้ต B ไปโน้ต E ห่างกันถึง 11 ช่วงเสียง ก็ยังคงกำหนดให้บรรเลงภายใต้เครื่องหมายบรรเลงเสียงต่อเนื่องกันอยู่

เทคนิคที่ 4 สไลด์เสียงด้วยริมฝีปาก (Lip Glissando) เทคนิคการสไลด์เสียงด้วยริมฝีปาก เป็นเทคนิคการบรรเลงที่ต่างจากการบรรเลงสไลด์เสียงปกติ คือเป็นการผสมเทคนิคการบรรเลงด้วยการทำสไลด์เสียง เข้ากับการบรรเลง “Lip Slur” ซึ่งเป็นเทคนิคการบรรเลงที่มีเฉพาะในการบรรเลงเครื่องลมทองเหลือง

ภาพที่ 5 การบรรเลงด้วยเทคนิค Lip Glissando



จากภาพที่ 5 เป็นโน้ตท่อนจบของบทเพลง ซึ่งผู้แสดงจะต้องบรรเลงโน้ต E-flat ที่ตำแหน่งคันชักที่ 3 ซึ่งเป็นตำแหน่งคันชักปกติปกติแล้วบรรเลงเทคนิคสไลด์เสียงด้วยริมฝีปากต่อเนื่องไปสู่โน้ต B-flat ซึ่งเป็นโน้ตสุดท้าย โดยการบรรเลงโน้ตทุกตัวจะต้องบรรเลงสวนทางกับชุดฮอร์โมนิกของทรอมโบน ซึ่งเป็นการเคลื่อนที่ของคันชักทรอมโบนทั่วไป ที่จะมีระดับเสียงที่ลดต่ำลงเมื่อผู้แสดงเลื่อนคันชักลง แต่ในท่อนนี้ผู้แสดงจะต้องบรรเลงให้โน้ตไล่สูงขึ้นด้วยการบรรเลงโน้ตด้วยเทคนิคสไลด์เสียงด้วยริมฝีปาก เพื่อให้โน้ตทุกตัวสูงขึ้นไปตามแนวทำนองที่ผู้ประพันธ์ต้องการ จากโน้ต E-flat ที่ตำแหน่งคันชักที่ 3 ไปสู่โน้ต B-flat ที่ตำแหน่งคันชักที่ 6

ส่วนที่ 2 มิสเตอร์ไฮด์

ในส่วนของมิสเตอร์ไฮด์ ผู้ประพันธ์ได้เน้นการบรรเลงทรอมโบนไปที่การนำเสนอเทคนิคการบรรเลงที่มีความท้าทายและแสดงออกถึงความเกรี้ยวกราดและความหนักแน่นมากกว่าโน้ตในส่วนของดอกเตอร์จิคอล เนื่องจากมิสเตอร์เป็นตัวละครที่มีลักษณะนิสัยที่ตรงข้ามกับดอกเตอร์จิคอล โดยมีนิสัยก้าวร้าว มีภาพลักษณ์ที่มีความน่ากลัว พร้อมทั้งจะทำเรื่องเลวร้าย

⁴Max Schlossberg, *Daily Drills and Technical Studies for Trombone* (New York: M. Baron Company Inc, 1947), 40.

ตลอดเวลา ที่สำคัญคือมีลักษณะนิสัยที่ยากแก่การคาดเดา ด้วยเหตุนี้ผู้ประพันธ์จึงนำเทคนิคการบรรเลงและกำหนดลักษณะการบรรเลงของทอมโบนในส่วนนี้ซึ่งสามารถแยกออกเป็น 4 เทคนิคด้วยกันดังนี้

เทคนิคที่ 1 Flutter and Flutter Glissando เทคนิคการบรรเลงร้วล้น (Flutter) เป็นเทคนิคการบรรเลงที่สามารถทำได้เฉพาะเครื่องเป่า ซึ่งถือว่าเป็นเทคนิคที่ผู้ประพันธ์สมัยใหม่นิยมนำมาใช้ในบทเพลง เนื่องจากสามารถสร้างความแปลกใหม่และยังสามารถนำเสนอการบรรเลงโน้ตให้มีน้ำเสียงที่มีความแตกต่างจากน้ำเสียงปกติทั่วไปได้ โดยสำหรับบทเพลงนี้ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคร้วล้น เฉพาะโน้ตในส่วนของมิสเตอร์ไฮด์เพียงเท่านั้น เนื่องจากเสียงที่ได้จากการบรรเลงด้วยเทคนิค ร้วล้น มีลักษณะที่เหมาะสมกับลักษณะของตัวละครมิสเตอร์ไฮด์ที่มีความก้าวร้าวได้เป็นอย่างดี อีกทั้งยังนำเทคนิคร้วล้น มาใช้ในการบรรเลงสไลด์เสียง อีกด้วยเพื่อเพิ่มความก้าวร้าวให้กับน้ำเสียงทอมโบนมากยิ่งขึ้น ดังภาพที่ 6

ภาพที่ 6 การบรรเลงเทคนิค Flutter และ Flutter Glissando



จากภาพเป็นโน้ตในส่วนที่ผู้ประพันธ์กำหนดให้ผู้แสดงบรรเลงด้วยเทคนิคร้วล้นและบรรเลงสไลด์เสียงแบบร้วล้น (Flutter Glissando) ซึ่งผู้แสดงต้องบรรเลงโน้ตโดยการร้วล้นขณะบรรเลงโน้ตเพื่อให้มีน้ำเสียงมีลักษณะที่แผดและแตกเล็กน้อยตามระดับความดัง โดยเมื่อเพิ่มระดับความดัง เสียงจะมีลักษณะแตกมากขึ้น ยิ่งไปกว่านั้น ประกอบกับการบรรเลงสไลด์เสียงด้วย การเลื่อนคันชักอย่างช้าๆ ดังคำสั่งของผู้ประพันธ์ที่ระบุไว้ “Painfully slow” ยิ่งเพิ่มความเกรี้ยวกราดของน้ำเสียงเสมือนผู้แสดงกำลังบรรเลงเพื่อสื่อความคิดและความรู้สึกที่สุดแสนจะทรมาณของมิสเตอร์ ไฮด์ได้เป็นอย่างดี

เทคนิคที่ 2 โน้ตกระโดด (Leap Notes) เป็นเทคนิคการบรรเลงที่ต้องอาศัยพื้นฐานที่ดีในด้านความแม่นยำของเสียงและความยืดหยุ่นของการปรับปากร่วมกับการใช้ลมของผู้แสดง เนื่องจากเครื่องลมทองเหลืองไม่มีกระเดื่องหรือท่อพิเศษเพื่อใช้ในการปรับเปลี่ยนช่วงเสียงเหมือนเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ ที่สามารถปรับเปลี่ยนโน้ตสลับช่องเสียงได้ ดังเช่น บาสซูนหรือแซกโซโฟนที่มีกระเดื่องปรับ (Octave key) สำหรับเครื่องทองเหลืองจึงต้องอาศัยความยืดหยุ่นของการเป่า การใช้ลมประกอบเข้ากับความแม่นยำในการจับเสียงโน้ตทั้ง 2 ตัวเพื่อไม่ให้บรรเลงพลาดไปยังโน้ตอื่นๆ ใกล้เคียง ซึ่งการบรรเลงโน้ตกระโดดให้มีความแม่นยำนั้น ผู้แสดงควรทำการฝึกซ้อมและให้ความสำคัญกับโน้ตทั้ง 2 ตัวไม่ว่าจะเป็นโน้ตต่ำตัวแรกหรือโน้ตสูงที่ตามมาโดยการคิดถึงเสียงของโน้ตตัวต่อไปจะสามารถช่วยให้ผู้แสดงบรรเลงโน้ตได้แม่นยำมากยิ่งขึ้น

ภาพที่ 7 Leap Notes



จากภาพเป็นโน้ตในส่วนของมิสเตอร์ไฮด์ที่มีโน้ตกระโดดคิดกันถึง 4 ชุดโดยมีขั้นคู่ห่างกันมากกว่าคู่ 8 ซึ่งในการฝึกซ้อมผู้แสดงควรนำแบบฝึกการทำ Lip Slur และการฝึก Arpeggio เข้ามาช่วยในการฝึกเพื่อให้สามารถจดจำเสียงของโน้ตตัวที่ต้องบรรเลงขึ้นไปให้มีความแม่นยำมากยิ่งขึ้น

เทคนิคที่ 3 การบรรเลงแบบสุ่ม (Play Randomly) การบรรเลงแบบสุ่มเป็นเทคนิคการบรรเลงอีกประการที่ผู้ประพันธ์กำหนดให้ผู้แสดงบรรเลงในส่วนของมิสเตอร์ไฮด์ เนื่องจากลักษณะนิสัยที่ยากแก่การคาดเดาและอารมณ์ที่ไม่คงที่ของตัวละครมิสเตอร์ไฮด์ ผู้ประพันธ์จึงเลือกที่จะกำหนดเทคนิคการบรรเลงนี้ เพื่อให้สอดคล้องกับคุณลักษณะนิสัยของมิสเตอร์ไฮด์ จากภาพตัวอย่างที่ 8

ภาพที่ 8 เทคนิคการบรรเลงแบบสุ่ม



ผู้แสดงจะต้องบรรเลงโน้ตแบบสุ่ม โดยเริ่มการบรรเลงจากโน้ต B-flat แล้วบรรเลงสไลด์เสียงด้วยริมฝีปากขึ้นไปยังโน้ต B-flat สูงและบรรเลงเข้าโน้ต B-flat ซึ่งอยู่ในระดับเสียงเดียวกันโน้ตก่อนหน้านี้แล้วจึงบรรเลงแบบสุ่มลดระดับเสียงลงและขึ้นสลับกันตามโน้ตที่กำหนด โดยผู้แสดงสามารถเลือกโน้ตได้ตามความต้องการของตน โดยต้องอยู่บนฐานของการสุ่มโน้ต

เทคนิคที่ 4 การบรรเลงโน้ตประดับ (Grace notes) การบรรเลงโน้ตประดับในบทเพลงนี้ ผู้ประพันธ์กำหนดให้บรรเลงด้วยวิธีการบรรเลงโน้ตหลักตรงแม่จิ้งหะและทำการเน้นหัวเสียงให้มีความหนักแน่นและชัดเจน ยิ่งไปกว่านั้นการบรรเลงโน้ตประดับในบทเพลงคูอลโพชาวเนอ ยังมีความแตกต่างจากการบรรเลงโน้ตประดับแบบปกติ คือ ผู้ประพันธ์ระบุให้ผู้แสดงบรรเลงโน้ตประดับด้วยการเชื่อมโน้ตทั้ง 2 ตัวด้วยการบรรเลงเทคนิคสไลด์เสียงระหว่างโน้ตทั้ง 2 ตัวแทนการตัดเสียงปกติ ดังภาพที่ 9

ภาพที่ 9 เทคนิคการบรรเลง Grace notes

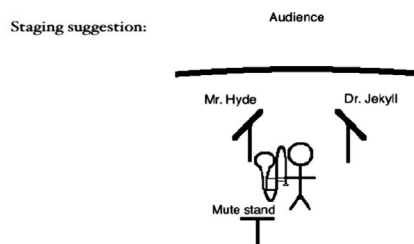


ผู้แสดงบรรเลงโน้ต B และจากนั้นต้องบรรเลงโน้ตประดับ B ไปสู่โน้ต B-flat โดยการบรรเลงสไลด์เสียงเชื่อมโน้ตทั้งสองโดยเคลื่อนคันชัก ซึ่งเสียงที่ได้จะเป็นเสียงลากคันชักที่โน้ตทั้งสองเชื่อมต่อกัน เช่นเดียวกับ คู่โน้ตประดับ B-C B-B-flat และ B-C-sharp

ข้อตกลงเบื้องต้นสำหรับการแสดง

บทเพลงคูอลโพชาวเนอของไอเดน ฮาร์ทเทอร์เป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับการบรรเลงเดี่ยวของนักทรมโบน โดยการแสดงจะต้องบรรเลงจากโน้ตบรรเลงเดี่ยวสองส่วนสลับกันไปมา คือ ส่วนที่เป็นโน้ตของดอกเตอร์จีคอลสลับกับการบรรเลงโน้ตส่วนของมิสเตอร์ไฮด์ ซึ่งในการแสดงจริงผู้แสดงจะต้องใช้สแตนวางโน้ตสองส่วน โดยวางโน้ตส่วนของดอกเตอร์จีคอลไว้ด้านขวาของผู้แสดงและวางโน้ตส่วนของมิสเตอร์ไฮด์ไว้ด้านซ้ายของผู้แสดงและมีสแตนวาง สเตรทมิวท์ (Straight Mute) ไว้ด้านหลังเพื่อความสะดวกสำหรับการใส่และถอดขณะทำการแสดง ดังภาพที่ 10

ภาพที่ 10 รูปแบบการจัดเวทีตามคำแนะนำของผู้ประพันธ์



การแสดง

การแสดงมีขึ้นในวันที่ 25 มกราคม พ.ศ. 2563 เวลา 19.30 น. ณ ห้องแสดงดนตรี CRK Recital Hall วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ จังหวัดเชียงใหม่ ใช้ระยะเวลาในการแสดงโดยประมาณ 18 นาที

ภาพที่ 11 โปสเตอร์การแสดง



สรุปและข้อเสนอแนะ

บทเพลงดูลอโฟชาวเนอเป็นบทเพลงบรรเลงเดี่ยวทอมนโบนที่ต้องอาศัยเทคนิคการบรรเลงที่หลากหลาย อีกทั้งเพื่อความถูกต้องในการนำเสนอและแสดงบทเพลง ผู้แสดงได้ทำการศึกษาวิเคราะห์รายละเอียดของบทเพลง แนวคิดของผู้ประพันธ์ และพัฒนาแนวทางการฝึกปฏิบัติและเตรียมตัวก่อนการแสดงบทเพลง ซึ่งสามารถสรุปการฝึกการปฏิบัติเครื่องทอมนโบนออกเป็น 2 ส่วนคือ ส่วนแรก การบรรเลงโน้ตส่วนของดอกเตอร์จีคอล ซึ่งประกอบไปด้วย 4 เทคนิค ประกอบได้ด้วยการใช้คันชักแทน การสไลด์เสียง การบรรเลงเสียงต่อเนื่องกันและการสไลด์เสียงด้วยริมฝีปาก และส่วนที่ 2 การบรรเลงโน้ตส่วนของมิสเตอร์ไฮด์อีก 4 เทคนิค คือ การรวลั่น การโน้ตกระโดด การบรรเลงแบบสุ่มและการบรรเลงโน้ตระดับอีกทั้ง ผู้แสดงยังมีความเห็นว่าการแสดงโดยการจัดรูปแบบเวทีตามที่ผู้ประพันธ์เสนอเป็นวิธีการนำเสนอที่สามารถทำให้ผู้ชมสามารถรับฟังและรับรู้ความแตกต่างของโน้ตเพลงและท่วงทำนองในส่วนของดอกเตอร์จีคอลและมิสเตอร์ไฮด์ได้อย่างชัดเจนเนื่องจากการจัดตั้งสถานที่วางไว้นกฉะฝั่ง แต่ในการแสดงจริงเพื่อให้การแสดงออกมาอย่างสมบูรณ์ผู้แสดงจะต้องมีการฝึกซ้อมการบรรเลง โดยต้องมีการจัดวางสแตนด์โน้ตไว้ในตำแหน่งจริงเพื่อสร้างความคุ้นชินและเพื่อไม่ให้เกิดการสับสนระหว่างการแสดง โดยจะต้องมีการบันทึกหรือเน้นโน้ตเพลงเพื่อไม่ให้ผู้แสดงหลงหรืออ่านโน้ตข้ามท่อน ซึ่งผู้แสดงได้ใช้วิธีการเขียนตัวเลขไว้และบรรเลงบทเพลงไล่ตามลำดับตัวเลขตั้งแต่ต้นจนจบบทเพลงพร้อมทั้งระบุคำเตือนเพื่อเตรียมการสำหรับการยิบและใส่ สเตรทมิวท์อีกด้วย

รายการอ้างอิง

- Baines, A. (1993). *Brass Instruments: Their History and Development*. 4th ed. North Chelmsford, MA: Courier Corporation.
- Berio, Luciano. (1966). Performance notes for *Sequenza V for trombone solo*. Universal Edition.
- Brink, P. (2019). *The Trombonist's Toolkit*. Mahidol University, Cherry Classics Music for Brass.
- Hartery, A. (2012). *Dual Posaune: for a solo trombonist with a dual persona*. Retrieved December 2, 2019, from Larb, QC: <https://soundcloud.com/aiden-hartery/dual-posaune-for-a-solo>.
- Kleinhammer, E. (1947). *Mastering the Trombone*. Madison, WI: EMKO Publication, 2000.
- Schlossberg, Max. *Daily Drills and Technical Studies for Trombone*. New York, NY: M. Baron Company Inc.
- Stevenson, R. L. (2008) *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Retrieved January 20, 2020, from <https://www.sparknotes.com/lit/jekyll/summary/>

ชุดการสอนเทคนิคการขับร้องเพลงฟ็อนมาลัย

INSTRUCTIONAL TECHNIQUES FOR SINGING “FORN MALAI”

นาริสา ธัญโรจน์วิวัฒน์¹ ชัยพฤกษ์ เมฆรา²

Navarisa Tanyarodvivat Chaipruck Mekara

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างและใช้ชุดการสอนเทคนิคการขับร้องเพลงฟ็อนมาลัย และเพื่อศึกษาประสิทธิภาพของการใช้ชุดการสอนเทคนิคการขับร้องเพลงฟ็อนมาลัย

ผู้วิจัยเลือกใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ศึกษาตามแนวคิดของฮัสเซล เป็นการวิจัยปรากฏการณ์วิทยาเชิงพรรณนา ศึกษาประสบการณ์ด้วยการค้นหาโดยตรง วิเคราะห์ และบรรยายปรากฏการณ์ที่เฉพาะเจาะจง โดยปราศจากการทดสอบสมมติฐานที่กำหนดไว้ล่วงหน้า ใช้การหยั่งรู้ เน้นความเข้มข้นของข้อมูล มี 3 กระบวนการสำคัญ คือ การหยั่งรู้ การวิเคราะห์ ปรากฏการณ์ และการบรรยายปรากฏการณ์ ซึ่งมีผู้ให้ข้อมูลจำนวน 2 คน มีคุณสมบัติ คือ สมัครใจเรียนการขับร้องเพลงไทย มีพื้นฐานการขับร้องเพลงประเภทอื่น สามารถอ่านโน้ตดนตรีไทยได้ สามารถอ่านออกเสียงถูกต้องตามอักขระภาษาไทย เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยคือ ชุดการสอนเทคนิคการขับร้องเพลงฟ็อนมาลัย คู่มือครู แผนการสอนจำนวน 6 แผน แบบประเมินแบบสัมภาษณ์ แบบสังเกต คู่มือผู้เรียน ใบความรู้ แบบฝึกปฏิบัติ การเรียนทั้งหมดจำนวน 10 ชั่วโมง

ผลจากการวิจัยพบว่า ผู้เรียนมีความรู้ความสามารถในการปฏิบัติเทคนิคการขับร้องเพลงฟ็อนมาลัยอยู่ในระดับที่ดี ทั้งเทคนิคเสียงเอื้อน อื้อ อือ เทคนิคการปรับเสียง และเทคนิคการกระทบเสียง และสามารถขับร้องเพลงฟ็อนมาลัยได้อย่างไพเราะ

คำสำคัญ: การขับร้องเพลงไทย, หลักการขับร้องเพลงไทย, เทคนิคการขับร้องเพลงฟ็อนมาลัย

¹นักศึกษาหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต วิทยาลัยดุริยางศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ

²อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยดุริยางศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ

Abstract

The purpose of this research was to create and use a teaching module of the singing techniques used in the song “Forn Malai”, and to study its effectiveness when used to teach that song. The researcher employed the qualitative approach to produce a result according to Husserl descriptive phenomenology, involving direct exploration, analysis, and description of specific phenomena independently, without relying on predefined hypothesis testing. The researcher also employed intuition in presenting the findings, prioritizing database intensity, exploration width and depth. There were two student participants with the following qualifications: familiarity with the basic singing techniques of other genres but not of Thai classical music; the ability to read Thai classical music notation; and the ability to pronounce the Thai alphabet correctly. The core material used for this research was the song, “Forn Malai”. The teaching module consisted of the teacher’s manual and six lesson plans, covering ten hours of study. The student textbook consisted of the information about “Forn Malai, singing exercises, assessments, interviews, and observation. During the tests of the teaching materials, a video was recorded by the researcher to aid in observing the progress of the participants.

The research results showed that the students achieved a good level in the Eue Hue vocal, Kratop vocal, and Prip vocal techniques used in “Forn Malai”. They were, thus, able to sing the song beautifully.

Keywords: Thai singing, Principles of Thai singing, Techniques for Singing “Forn Malai”

ความสำคัญและที่มา

เอกลักษณ์ที่โดดเด่นในการขับร้องเพลงไทย คือการผสมผสานการร้องตามบทประพันธ์เข้ากับการเอื้อน โดยการเอื้อนนี้นี้จะประกอบไปด้วยเสียงสั้น เสียงยาว เสียงดัง และเสียงเบา อีกทั้งยังแทรกอารมณ์โกรธ อารมณ์รัก อารมณ์โศกเศร้าเสียใจ ในการขับร้องด้วย อารมณ์เพลงขึ้นอยู่กับทำนองเพลงและความหมายของบทประพันธ์นั้นๆ รวมไปถึงวิธีการขับร้องของผู้ขับร้องด้วยว่าสามารถขับร้องให้มีความนุ่มนวล ไพเราะและอยู่ในหลักของการขับร้อง และความสามารถของผู้ขับร้องจึงมีความสำคัญมากต่อความไพเราะของบทเพลง (กาญจนา อินทรสุวรรณ์, 2540, น.1)

เมื่อก้าวถึงความสามารถของผู้ขับร้อง สิ่งสำคัญที่เป็นองค์ประกอบให้ผู้ขับร้อง ขับร้องได้อย่างไพเราะ ก็คือ วิธีการเรียนการสอน สื่อการสอน และขั้นตอนการฝึกซ้อมของผู้ขับร้อง แต่เดิมการเรียนดนตรีไทยมีระบบการถ่ายทอดความรู้แบบการบอกด้วยปากเปล่า เป็นการถ่ายทอดจากครูถึงผู้รับการถ่ายทอด (ลูกศิษย์) หรือที่เรียกว่า “มุขปาฐะ” (Oral Tradition) มาตั้งแต่โบราณกาลจนถึงปัจจุบัน

ภาณุภาค โมกขศักดิ์ (2558, น.185) ในการถ่ายทอดความรู้แบบ “มุขปาฐะ” สำหรับการสอนลักษณะนี้นั้นมีจุดแข็งอยู่ตรงสามารถถ่ายทอดรายละเอียดต่างๆ ได้อย่างครบถ้วน ไม่ว่าจะเป็นอารมณ์ จินตนาการ และเทคนิคเฉพาะตัวของครูผู้ถ่ายทอดที่หลากหลายแตกต่างกันไป แต่มักพบปัญหาในผู้ที่เริ่มเรียนครั้งแรก หรือผู้ที่ไม่ค่อยมีไหวพริบทางด้านความจำจากการฟังเพียงอย่างเดียว และยังไม่มีการสรุปการเรียนรู้แบบนั้นมาก่อน เนื่องจากไม่มีเอกสารบันทึกรายละเอียดข้อมูลความรู้ เมื่อต้องการความรู้ก็ต้องสอบถามครู อาจารย์ด้วยปากเปล่า ต้องหัดคิดค้นหาคำตอบวิธีด้วยตนเอง หรือเรียกว่าครูพักลักจำ นั่นเอง (มนตรี ตราโมท, 2481)

สำหรับการฝึกขับร้องเพลงไทยนั้น หลักสำคัญของการขับร้องเพลงไทยให้ถูกต้องทั้งเสียงร้องและวิธีการเอื้อนให้ไพเราะประกอบไปด้วย การใช้เสียง ใช้กำลังลม ฝึกการหายใจ ด้วยการบังคับลมหายใจให้ยาวขึ้น ฝึกการใช้ริมฝีปาก ออกเสียงให้ถูกต้องตามตัวอักษร อักษร และเส้นของเพลงไทยอยู่ตรงการเอื้อน มีทั้งเอื้อนในคำ และเอื้อนเป็นประโยคยาวๆ เพราะฉะนั้น

การหายใจให้ถูกต้องตามช่วงระยะของวรรคเพลงนั้น เป็นสิ่งสำคัญมาก เพราะจะช่วยให้เสียงแจ่มใสไพเราะอีกด้วย นอกจากนี้ การที่จะทำให้การขับร้องเพลงไทยไพเราะและสมบูรณ์ สิ่งที่สำคัญไม่ได้ก็คือ เทคนิคการเอื้อน หรือเรียกว่า “หลักเสียงพิสตาร” ซึ่งหลักเสียงพิสตารนี้ มีมากมายหลายเทคนิค อาทิเช่น ครั้น เกลือก กลอก ปรีบ กลิ่น กระทบ เป็นต้น (ท้วม ประสิทธิ์กุล, 2529, น.194) ซึ่งเทคนิคดังกล่าว ที่นำมาใช้กันบ่อยในทุกเพลงและทำให้เพลงไพเราะขึ้นเห็นจะเป็น การปรับเสียง และการกระทบเสียง ผู้ขับร้องจึงควรฝึกเทคนิคการขับร้องดังกล่าวนี้ให้ได้ก่อนแล้วจึงจะฝึกเทคนิคที่ยากขึ้นไปตามลำดับ

ในงานวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้เลือกบทเพลงที่มีการใช้เทคนิคการดังกล่าวในการฝึกการขับร้อง คือเพลงพ่อนมาลัย หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ลาวดวงดอกไม้ เป็นเพลงไทยที่มีสำเนียงลาว เป็นทำนองเพลงเก่าของเชียงใหม่ ซึ่งอาจารย์มนตรี ตราโมท ได้นำมาแต่งทำนองเพลงและบทร้องขึ้นใหม่ โดยได้นำทำนองเพลงพ่อนดวงดอกไม้ ของนางข้าหลวงของแม่ท้าว คำปิ่น มาเป็นแนวทางในการประพันธ์และเจ้านครราชบุรีมีพระชายาในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงนำมาใช้ประกอบการแสดงในละครเรื่อง น้อยใจยา ซึ่งกรมศิลปากรปรับปรุงขึ้นใช้แสดงละครพันทางเรื่อง พระยาผานอง แสดง ณ โรงละครแห่งชาติ

บทเพลงพ่อนมาลัยเป็นเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้น มีจังหวะปานกลางไม่ช้าและไม่เร็วเกินไป มีเสียงเอื้อน อื้อ ฮือ สอดแทรกกระหว่างคำร้องเพื่อเชื่อมต่อให้ทำนองเป็นไปอย่างต่อเนื่องไม่ขาดจากกัน และมีการใช้เทคนิคการเอื้อน คือการปรับเสียง และการกระทบเสียง อยู่ในบทเพลงจำนวนมาก จึงเหมาะสมสำหรับการใช้เป็นเพลงฝึกเทคนิคการขับร้องสำหรับผู้เริ่มเรียนการขับร้องเพลงไทยครั้งแรก เพราะผู้เรียนจะได้มีประสบการณ์การฝึกเทคนิคการขับร้องเพลงไทยได้จากการเรียน

จากความเป็นมาและความสำคัญของปัญหาที่กล่าวมา ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นความสำคัญในการฝึกเทคนิคการขับร้องเพลงไทยเป็นสำคัญ เพราะเทคนิคการขับร้องนั้นจะช่วยเสริมให้บทเพลงไพเราะ แต่ต้องได้รับการฝึกฝนเป็นขั้นตอน ผู้วิจัยจึงได้เลือกสร้างชุดการสอนเทคนิคการขับร้องเพลงพ่อนมาลัย เพื่อช่วยเสริมร่วมกับการสอนแบบ “มุขปาฐะ” ในการสอนแบบดั้งเดิม และเพื่อช่วยแก้ไขปัญหาดังกล่าว

วัตถุประสงค์

1. เพื่อสร้างและใช้ชุดการสอนเทคนิคขับร้องเพลงพ่อนมาลัย
2. เพื่อศึกษาประสิทธิภาพของการใช้ชุดการสอนเทคนิคการขับร้องเพลงพ่อนมาลัย

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากการศึกษา

1. สามารถใช้ชุดการสอนเทคนิคขับร้องเพลงพ่อนมาลัยเป็นคู่มือการสอนของครูได้ และเป็นแนวทางในการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนเทคนิคการขับร้องเพลงไทยได้
2. ผู้เรียนมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับเทคนิคการขับร้องเพลงพ่อนมาลัย
3. ได้ทราบประสิทธิภาพของการใช้ชุดการสอนเทคนิคการขับร้องเพลงพ่อนมาลัย

ขอบเขตการศึกษา

1. ขอบเขตด้านเนื้อหา ประกอบด้วย
ความรู้พื้นฐานการขับร้องเพลงไทย มีดังนี้
 - 1.1) ประวัติความเป็นมาของการขับร้องเพลงไทย
 - 1.2) องค์ประกอบการขับร้องเพลงไทย
 - 1.3) ทำนองในการขับร้องเพลงไทย
 - 1.4) ศัพท์ที่เกี่ยวข้องกับการขับร้องเพลงไทย
- เทคนิคการขับร้องเพลงไทยในเพลงพ่อนมาลัย มีดังนี้
 - 1.5) เสียงเอื้อนที่ใช้ในเพลงพ่อนมาลัย

1.6) การกระทบเสียง

1.7) การปรับเสียง

2. ขอบเขตผู้ให้ข้อมูล

บุคคลทั่วไปที่สมัครเรียนขับร้องเพลงไทย ที่วิทยาลัยดุริยางศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ ซึ่งเลือกแบบเฉพาะเจาะจง โดยมีเกณฑ์การคัดเลือก ดังนี้

2.1) เป็นผู้สมัครใจสนใจเรียนขับร้องเพลงไทย

2.2) มีพื้นฐานการขับร้องเพลงประเภทอื่น

2.3) สามารถอ่านโน้ตดนตรีไทยได้ เนื่องจากชุดการสอนมีการบันทึกระบบโน้ตดนตรีไทย

2.4) สามารถอ่านออกเสียงถูกต้องตามอักขระภาษาไทยได้

ระยะเวลาที่ใช้ในการทดลอง

ผู้วิจัยได้จัดการเรียนการสอนในการทดลองใช้ชุดการสอนเทคนิคการขับร้องเพลงฟ้อนมาลัย โดยใช้เวลาทั้งหมด 10 ชั่วโมง เรียนสัปดาห์ละ 2 ครั้ง ครั้งละ 1 ชั่วโมง รวมจำนวน 10 ครั้ง ทำการทดลองระหว่างวันที่ 29 กรกฎาคม 2563 ถึงวันที่ 28 สิงหาคม 2563 รวมระยะเวลาทั้งหมด 5 สัปดาห์ โดยใช้ วิทยาลัยดุริยางศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ เป็นสถานที่ทำการทดลองใช้ชุดการสอน

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. ชุดการสอนเทคนิคการขับร้องเพลงไทย หมายถึง ชุดการเรียนรู้ที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเพื่อใช้ฝึกการขับร้องเพลงไทย ประกอบด้วย คำชี้แจงเกี่ยวกับการใช้ชุดการสอน แนวทางการขับร้องเพลงไทย

2. การขับร้องเพลงไทย หมายถึง การเปล่งเสียงออกเป็นทำนองมีจังหวะแน่นอน สม่่าเสมอ การขับร้องเพลงที่มีเอื้อน สอดแทรกในคำร้องและระหว่างคำร้อง ซึ่งผู้ขับร้องต้องปฏิบัติตามการขับร้องด้วยความประณีต เพื่อให้บทเพลงไพเราะน่าฟัง

วิธีดำเนินการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้เลือกวิธีวิจัยแบบ ศึกษาเชิงปรากฏการณ์วิทยา (Phenomenology) ซึ่งมีรากฐานมาจากเชิงปรัชญา เป็นการแสวงหาความจริง ปรากฏการณ์วิทยาเป็นการศึกษาที่มีพื้นฐานมาจากสาขาปรัชญา คือการทำความเข้าใจความเชื่อมโยงของมนุษย์กับสิ่งแวดล้อมในโลก โดยศึกษาปรากฏการณ์ใดปรากฏการณ์หนึ่งที่สนใจ เพื่อค้นหาแก่นแท้ของปรากฏการณ์นั้นให้มีความชัดเจน

สำหรับการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยศึกษาตามแนวคิดของฮัสเซล ซึ่งเป็นการวิจัย ปรากฏการณ์วิทยาเชิงพรรณนา (Descriptive phenomenology) ที่ศึกษาประสบการณ์ด้วยการค้นหาโดยตรง (Direct exploration) วิเคราะห์ และบรรยายปรากฏการณ์ที่เฉพาะเจาะจงอย่างเป็นอิสระโดยปราศจากการทดสอบสมมุติฐานที่กำหนดไว้ล่วงหน้า ใช้การหยั่งรู้ (Intuiting) ในการนำเสนอข้อค้นพบ เน้นความเข้มข้นของข้อมูล ความกว้าง และความลึกของประสบการณ์ ประกอบด้วย 3 กระบวนการสำคัญ คือ การหยั่งรู้ การวิเคราะห์ปรากฏการณ์ และการบรรยายปรากฏการณ์ (ชาย โพธิ์สิตา, 2550, น.97)

โดยผู้วิจัยได้ดำเนินการตามขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 ศึกษาเอกสารและกำหนดขอบเขตการวิจัย ดังนี้

1) ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องในการสร้างชุดการสอน ประกอบด้วย เรื่องประเภทชุดการสอน วิธีการสร้างชุดการสอน เรื่องการขับร้องเพลงไทย ประวัติการขับร้องเพลงไทย หลักการขับร้องเพลงไทย เทคนิคการขับร้องเพลงไทย หลักการสอนขับร้องเพลงไทย เทคนิควิธีการสอนดนตรี วิธีการวัดผลและประเมินผล ตลอดจนเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสร้างชุดการสอน

2) วิเคราะห์เนื้อหาจากเอกสารที่ได้พบทวน แล้วกำหนดหัวข้อ เรื่อง กำหนดระยะเวลา และดำเนินการสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ขั้นตอนที่ 2 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ผู้วิจัยได้สร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ ประกอบด้วย 4 ส่วนสำคัญ ดังนี้

ส่วนที่ 1 การสร้างชุดการสอนเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัย

ผู้วิจัยได้สร้างชุดการสอนเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัย โดยมีรายละเอียด ดังนี้

1) คู่มือครู ประกอบด้วยแผนการจัดการเรียนรู้ 6 แผน จำนวน 10 ชั่วโมง แบ่งคาบเรียนออกเป็นครั้งละ 1 ชั่วโมง โดยได้กำหนด เนื้อหาจุดประสงค์การเรียนรู้ สาระสำคัญ ขั้นตอนการสอน กิจกรรมการเรียนรู้ ใบความรู้ และการวัดผล ประเมินผล

2) คู่มือผู้เรียน ประกอบด้วย บทนำ คำแนะนำเกี่ยวกับการฝึกปฏิบัติการขับร้องเพลงพ็อนมาลัย ใบความรู้ และแบบทดสอบ แบ่งออกเป็น 3 กิจกรรม ดังนี้

กิจกรรมที่ 1 เรื่อง ความรู้พื้นฐานการขับร้องเพลงไทย ใช้ระยะเวลาการเรียนรู้จำนวน 2 ชั่วโมง เนื้อหาประกอบด้วย ประวัติความเป็นมาการขับร้องเพลงไทย องค์ประกอบของการขับร้อง ศัพท์ที่เกี่ยวข้องกับการขับร้อง และทำนองในการขับร้องเพลงไทย

กิจกรรมที่ 2 เรื่องการปฏิบัติเทคนิคการขับร้องเพลงไทย ใช้ระยะเวลาการเรียนรู้จำนวน 3 ชั่วโมง เนื้อหาประกอบด้วย เทคนิควิธีการฝึกปฏิบัติเสียงเอื้อน อื้อ ฮือ การปรับเสียง และการกระทบเสียง

กิจกรรมที่ 3 เรื่องการปฏิบัติเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัย ใช้ระยะเวลาการเรียนรู้จำนวน 5 ชั่วโมง

ส่วนที่ 2 แบบสัมภาษณ์

ผู้วิจัยได้สร้างแบบสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูล โดยใช้สัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลหลังจากการทดลองใช้ชุดการสอนเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัยเสร็จสิ้นครบทั้ง 10 ชั่วโมง ระหว่างการสัมภาษณ์ผู้วิจัยได้มีการบันทึกเสียงการให้สัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลด้วย ซึ่งคำถามสำหรับการสัมภาษณ์ มีดังต่อไปนี้

- 1) สิ่งที่น่าสนใจในการขับร้องเพลงไทยคืออะไร
- 2) อะไรเป็นอุปสรรคสำหรับการขับร้องเพลงไทย
- 3) ชุดการสอนมีส่วนช่วยในการเรียนรู้หรือไม่ อย่างไรบ้าง
 - 3.1) ชุดการสอนเป็นส่วนช่วยในการจำได้หรือไม่
 - 3.2) ชุดการสอนเป็นส่วนช่วยให้เข้าใจบทเพลงได้ง่ายขึ้นหรือไม่
 - 3.3) ชุดการสอนเป็นส่วนช่วยให้พัฒนาการขับร้องได้เร็วขึ้นหรือไม่
 - 3.4) ชุดการสอนเป็นส่วนช่วยในการฝึกขับร้องเป็นลำดับขั้นตอนหรือไม่
 - 3.5) ชุดการสอนเป็นส่วนช่วยให้ผู้เรียนสนุกในการเรียนหรือไม่
- 4) ผู้เรียนมีความคาดหวังจากการเรียนครั้งนี้อย่างไรบ้าง
- 5) เทคนิคการขับร้องเพลงไทยสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับผู้เรียนได้อย่างไรบ้าง

ส่วนที่ 3 แบบสังเกต

ผู้วิจัยได้สร้างแบบสังเกต โดยวิธีการจดบันทึกพฤติกรรมการณ์การเรียนรู้ของผู้ให้ข้อมูล และบันทึกวิธีโอระหว่างการเรียนรู้ การสอนเพื่อสังเกตพัฒนาการของผู้ให้ข้อมูลในการเรียนรู้แต่ละชั่วโมง

โดยแบบสังเกตเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัยมีรายละเอียด ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 1 แบบสังเกตการปฏิบัติเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัย

ลำดับ	พฤติกรรมปฏิบัติ	ระดับคะแนน			
		ควรได้รับการปรับปรุง	กำลังพัฒนา	ระดับดี	ระดับดีมาก
		1-3	4-6	7-8	9-10
1.	คำร้องถูกต้อง				
2.	อักขระคำควบกล้ำ				
3.	จังหวะถูกต้อง				
4.	การเอื้อนถูกต้อง				
5.	ทำนองถูกต้อง				
6.	การหายใจถูกต้อง				
7.	เทคนิคการปรับเสียงถูกต้อง				
8.	เทคนิคการกระทบเสียงถูกต้อง				
9.	อารมณ์เหมาะสมกับบทเพลง				
10.	บุคลิกภาพ				

ปัญหา/อุปสรรค

.....

การแก้ไขปัญหา

.....

ส่วนที่ 4 แบบประเมิน

ผู้วิจัยได้สร้างแบบประเมินการปฏิบัติเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัยในงานวิจัยครั้งนี้ โดยได้สร้างตามหลักการขับร้องเพลงไทย ของครูท้วม ประสิทธิ์กุล และ คณพล จันทน์หอม เพื่อใช้ประเมินผู้ให้ข้อมูลในการปฏิบัติเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัย หลังจากเสร็จสิ้นการเรียนการสอนครบทั้ง 10 ชั่วโมง

แบบประเมินการปฏิบัติเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัย

คำชี้แจง : โปรดให้คะแนนเป็นตัวเลข ตามระดับความสามารถ ในการปฏิบัติเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัย

ตารางที่ 2 แบบประเมินการปฏิบัติเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัย

ลำดับ	พฤติกรรมปฏิบัติ	ระดับคะแนน			
		ควรได้รับการปรับปรุง	กำลังพัฒนา	ระดับดี	ระดับดีมาก
		1-3	4-6	7-8	9-10
1.	คำร้องถูกต้อง				
2.	อักขระคำควบกล้ำ				
3.	จังหวะถูกต้อง				
4.	การเอื้อนถูกต้อง				
5.	ทำนองถูกต้อง				
6.	การหายใจถูกต้อง				
7.	เทคนิคการปรับเสียงถูกต้อง				
8.	เทคนิคการกระทบเสียงถูกต้อง				
9.	อารมณ์เหมาะสมกับบทเพลง				
10.	บุคลิกภาพ				

ข้อเสนอแนะ

.....

.....

ลงชื่อ.....

(.....)

...../...../.....

ขั้นตอนที่ 3 การตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือ

การตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือการวิจัยการสร้างชุดการสอนเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัย ตรวจสอบโดยนำไปให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบแบบสอบถามการวิจัยการสร้างชุดการสอนเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัย โดยการหาค่า IOC (IOC : Index of item objective congruence) คือค่าสอดคล้องระหว่างข้อคำถามกับวัตถุประสงค์ จุดประสงค์และเนื้อหาให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบ 3 ท่าน ในการตรวจสอบโดยให้เกณฑ์ในการตรวจพิจารณาข้อคำถาม ดังนี้

ให้คะแนน +1 สอดคล้อง

ให้คะแนน 0 ไม่แน่ใจ

ให้คะแนน -1 ไม่สอดคล้อง

ตารางที่ 3.3 ผลการตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือปรากฏผลตามตาราง ดังนี้

เนื้อหา ข้อที่	ผู้เชี่ยวชาญคนที่			Σ R	IOC	ผลสรุป	
	1	2	3			ผ่าน	ไม่ผ่าน
1	+1	+1	+1	3	1.0	✓	
2	+1	+1	+1	3	1.0	✓	
3	+1	+1	+1	3	1.0	✓	
4	+1	+1	+1	3	1.0	✓	
5	0	+1	+1	2	0.67	✓	
6	+1	+1	+1	3	1.0	✓	
7	+1	+1	+1	3	1.0	✓	
8	0	+1	+1	2	0.67	✓	
9	+1	+1	+1	3	1.0	✓	
10	+1	+1	+1	3	1.0	✓	
11	+1	+1	+1	3	1.0	✓	
12	+1	+1	+1	3	1.0	✓	
13	+1	+1	+1	3	1.0	✓	
14	+1	+1	+1	3	1.0	✓	
15	+1	+1	+1	3	1.0	✓	
16	+1	+1	+1	3	1.0	✓	
17	+1	+1	+1	3	1.0	✓	
18	+1	+1	+1	3	1.0	✓	
19	+1	+1	+1	3	1.0	✓	
20	+1	+1	+1	3	1.0	✓	

จากตารางการตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือ พบว่าค่า IOC ทุกข้อมีค่าสูงกว่า 0.50 แสดงว่าชุดการสอนเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัย มีความเหมาะสมสามารถนำไปใช้ได้

ขั้นตอนที่ 4 นำไปทดลองใช้

หลังจากการปรับปรุงตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญแล้ว ผู้วิจัยได้นำชุดการสอนไปทดลองก่อนการนำไปใช้จริง โดยได้ทดลองใช้กับผู้เรียนจำนวน 2 คน เพื่อหาข้อบกพร่องและปรับปรุงแก้ไขให้มีความสมบูรณ์ก่อนการนำไปใช้จริง ซึ่งผลที่ได้จากการทดลองก่อนการนำไปใช้จริง พบว่า ชุดการสอนสามารถช่วยฝึกได้ตามจุดประสงค์การเรียนรู้ มีประสิทธิภาพในการช่วยเสริมทักษะทางด้านความจำ และสามารถใช้ฝึกซ้อมปฏิบัติได้เองหลังจากการเรียนรู้ในคาบเรียน หลังจากนั้นผู้วิจัยจึงได้นำชุดการสอนไปทดลองใช้จริง

ภาพที่ 1 บรรยากาศการทดลองใช้ชุดการสอนเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัย



ที่มา: นวริศา ธัญโรจน์วิวัฒน์

ขั้นตอนที่ 5 เก็บรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูล

1) ผู้ให้ข้อมูลที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้เป็นนักศึกษา ระดับปริญญาตรี สมัครงเรียนที่วิทยาลัยดุริยศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ จำนวน 2 คน โดยได้ทำการเลือกแบบจำเพาะเจาะจง มีเกณฑ์การคัดเลือก คือเป็นผู้สมัครใจสนใจเรียนขับร้องเพลงไทย มีพื้นฐานการขับร้องเพลงประเภทอื่น สามารถอ่านโน้ตดนตรีไทยได้ เนื่องจากชุดการสอนมีการบันทึกระบบโน้ตดนตรีไทย และสามารถอ่านออกเสียงถูกต้องตามอักขระภาษาไทยได้

2) การจัดการเรียนการสอนใช้เวลาทั้งหมด 10 ชั่วโมง โดยแบ่งเป็นครั้งละ 1 ชั่วโมง จำนวน 10 ครั้ง เรียนสัปดาห์ละ 2 ครั้ง ระหว่างวันที่ 29 กรกฎาคม 2563 ถึง วันที่ 28 สิงหาคม 2563 และได้ทำการทดสอบการปฏิบัติเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัย โดยคณะกรรมการผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องเพลงไทย 2 ท่าน ในวันที่ 31 สิงหาคม 2563 โดยใช้วิทยาลัยดุริยศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ เป็นสถานที่ในการจัดการเรียนการสอนและการทดสอบ

3) ในระหว่างการทดลองใช้ชุดการสอน ผู้วิจัยได้มีการบันทึกหลังการเรียนรู้ทุกครั้ง เพื่อบันทึกพัฒนาการ ผลการเรียนรู้ ปัญหา การแก้ไขปัญหา และการสังเกต โดยวิธีการจดบันทึกพฤติกรรมการเรียนรู้ การบันทึกวิดีโอเพื่อพัฒนาการการเรียนรู้ เพื่อเป็นข้อมูลในการรายงานผลการวิจัยในครั้งนี้

4) เมื่อสิ้นสุดการเรียนการสอนได้จัดการทดสอบประเมินผล โดยการสอบประเมินเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัย ทำการประเมินโดยคณะกรรมการผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องเพลงไทย

5) เมื่อสิ้นสุดการประเมินผล ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลตามโครงสร้างที่สร้างไว้

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยเริ่มวิเคราะห์ข้อมูลในขณะที่ทำการทดลองและภายหลังเก็บข้อมูล ในขณะที่เก็บข้อมูลนั้นผู้วิจัยจะตรวจสอบข้อมูลไปด้วย โดยการวิเคราะห์ค้นหาความหมายของข้อมูลที่ได้รับ การวิจัยครั้งนี้ของผู้วิจัยใช้การวิเคราะห์ข้อมูลตามขั้นตอนวิธีการของแวนแคม คือจะนำความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญมาใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูลด้วย

สำหรับขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูลการวิจัยครั้งนี้ มีดังนี้

- 1) วิเคราะห์การสังเกตพฤติกรรมการเรียนรู้ของผู้ให้ข้อมูล
- 2) วิเคราะห์จากการสัมภาษณ์
- 3) วิเคราะห์ผลการใช้ ชุดการสอนเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัย

ผลการวิจัย

ผลการวิจัยพบว่า จากการทดลองใช้ชุดการสอนเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัย ผู้เรียนมีคะแนนเฉลี่ยอยู่ที่ 83.5 - 86.5 ซึ่งจากคะแนนดังกล่าว หมายถึงผู้เรียนสามารถปฏิบัติเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัยได้อย่างถูกต้องเป็นส่วนใหญ่

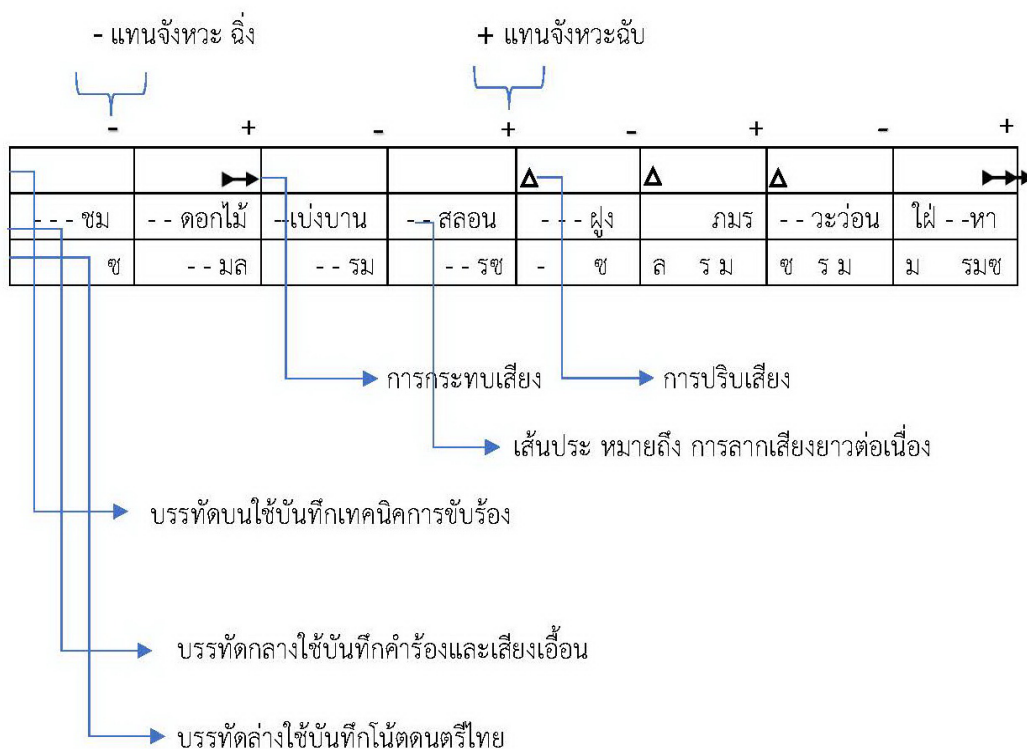
(ร้อยละ 80-89) ความหมายระดับคะแนน คืออยู่ในระดับดี ชุดการสอนมีประสิทธิภาพ ทำให้ผู้เรียนสามารถปฏิบัติเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัยได้ ถึงแม้ผู้เรียนจะไม่เคยเรียนขับร้องเพลงไทยและไม่มีพื้นฐานการขับร้องเพลงไทยมาก่อนก็ตาม ผู้เรียนสามารถปฏิบัติเทคนิคเสียงเอื้อน อื้อ อือ การกระทบเสียง การปรับเสียง ได้ในระดับดี และสามารถขับร้องเพลงพ็อนมาลัยได้อย่างไพเราะ นุ่มนวล อ่อนหวาน ตามทำนองเพลง จากการให้คะแนนการสอบของคณะกรรมการผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องเพลงไทย และชุดการสอนเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัย เป็นส่วนช่วยในเรื่องความจำให้กับผู้เรียน ทำให้ผู้เรียนเข้าใจวิธีการปฏิบัติเทคนิคการขับร้อง เสียงเอื้อน อื้อ อือ การกระทบเสียง การปรับเสียง ได้ง่ายขึ้น สามารถนำชุดการสอนเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัยไปฝึกซ้อมได้ด้วยตัวเอง ผู้ให้ข้อมูลมีความเข้าใจในวิธีการฝึกปฏิบัติการขับร้องเป็นรูปธรรมมากขึ้น จากผลการให้สัมภาษณ์ของผู้ให้ข้อมูลในการวิจัยครั้งนี้

เนื้อร้องเพลงพ็อนมาลัย

ชมดอกไม้แบ่งบานสลอน	ฝูงภมรระว่อนไผ่หา
ดอกพิกุลยี่สุ่นจำปา	ลมพัดพารำเพยขจร
เกดกระถินส่งกลิ่นหอมฟุ้ง	กำจายจรุงระรินเกสร
จันทน์กะพ้อช่างล่อภมร	ให้หลงเรืงร่อนบินว่อนตอม
ไอ้ดอกไม้ก็ไ้ใช้กลิ่น	อวดประทีนที่แสนสุดหอม
เร้าฤทัยเราให้ไ้ด้อม	ช่างน่าถนอมจริงเหนอ
พวกดอกไม้ก็ไ้งามเท่า	พัคตร์แม่เจ้าแม่ท้าวคำปิ่น
สำรวยเลิศช่างเจิดโฉมฉิน	บ่มีมลทินทั่วสรรพางค์
กลิ่นดอกไม้ก็ไ้ระรื่น	หอมชุ่มชื่นเท่าคุณพระนาง
ข้าเจ้าภักดีบ่มีจิตจาง	จนชีวิตวางวายเหนอ

ตารางบันทึกเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัย

ส่วนประกอบของตารางบันทึกการขับร้องเพลงพ็อนมาลัย มีดังนี้



ตารางบันทึกเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัย

คำร้องท่อนที่ 1

บรรทัดที่ 1

	-	+	-	+	-	+	-	+
		➡			Δ	Δ	Δ	➡
ชม	- - ดอกไม้	-- เบ่งบาน	-- สล่อน	- - ผู้ง	- - ภาร	- - ะว่อน	สื่อไฟสื่อหา	
ช	- - ม ล	- - ร ม	- - ร ช	- - ช	ล ร ม	ช ร ม	ม ร มช	

บรรทัดที่ 2

					Δ ➡	➡ ➡ ➡	➡ ➡ ➡
- - - ดอก	- - พิกุล	ยี่สุน	- - จำปา	- - - ลม	- พัด - พา	- - ร้าเพย	- - ขจร
- - - ม	- - ลช	ร ด	- - ร ม	- - - ม	ช ล ช ม	- - ช ม ม ม	- - ร มช

บรรทัดที่ 3

	Δ	Δ ➡	➡ ➡ ➡	➡ ➡ ➡	➡ ➡	➡ ➡ ➡	➡ ➡ ➡
- - - เกิด	- - กระถิน	- - ส่องกลิ่น	หอม- พุ้ง	- - กำจาย	- - จรุง	- - ะระริน	เก - - สร
- - - ช	ล - - ร ม	ช - ร ร ม	ด ร - ร ม	- - ร มชล	- - ช ช ม	- - ช ช ด	ม ร - - มชช

บรรทัดที่ 4

	Δ ➡	➡ ➡			Δ ➡ ➡ ➡	Δ	➡ ➡
- - - จันทน์	- - กะ พ้อ	- - ช่างล่อ	- - ภาร	- - ให้หลง	เรึงฮ้อร้อน	ฮ้อฮี้ - บิน	ฮ้อ-วอนตอม
- - - ช	ล ช มช	- - ร ร ด	- - ร ม	- - ร ม	ช ช - ม	ม ช - ม	ร - ด ม
		- - ร ม ร ด					

ดนตรีรับ

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

คำร้องท่อนที่ 2

บรรทัดที่ 5

	-	+	-	+	-	+	-	+
	➡	➡	➡	➡	➡		Δ	➡ Δ
- - - โอ	- - ดอกไม้	- - ก็ได้	- ใช้ - กลิ่น	- - - อวด	- - ประทิน	- - ที่แสน	สุดฮ้อหอม	
- - - ช ม	- - ม ชล	- - ร ม ร	มช - ด	- - - ล ด	- - ร ม	- - ร ม	ช ด ร ม มช	

บรรทัดที่ 6

	➡	➡	➡	➡	➡ ➡	Δ ➡	➡ ➡
- - - ไร่	- - ถ้าย	- - เราให้	ไฟฮ้อ-ดอม	- - ช่างน่า	- - - ถนอม	- - - จรุง	ฮ้อ-เหนอ
- - - ชล	- - ร มช	- - ร ร ม	ด ร - ร ม	- - ร ม	ช ม ร ด	ช - - ชล	ล - ล ด

ดนตรีรับ

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

คำร้องท่อน 1 เทียบกลับ

บรรทัดที่ 7

	-	+	-	+	-	+	-	+
	→	→	→		→	→	→	Δ
--- พวง	-- ดอกไม้	-- ก็ไม้	งามอ้อเท่า	-- พักตร์	- แม่-เจ้า	-- แม่เท้า	คำสือ-ปิ่น	
--- ซ	- ม ซล	-- ร มซ	ม ร ด	--- ม	- รด-รด	- ร มซ	ม ร- ม ซ	

บรรทัดที่ 8

	Δ	→	→	→	Δ	→	→	Δ
--- สำ	รวย- -เลิศ	- -ช่างเชิด	โฉม - -ฉิน	-- ป้อมี	ส้อมล- ทิน	--- ทั่ว	สรร- พวงค์	
--- ซ	ล ร- - มซ	- - ร มร	ด ร - - ม	ซ - - ร ม	ซ ซล ซม	--- มร	ด ซ ซม	

ดนตรีรับ

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

คำร้องท่อนที่ 2 เทียบกลับ

บรรทัดที่ 9

	-	+	-	+	-	+	-	+
	→	→	Δ	→	→	→	→	→
--- กลิ่น	-- ดอกไม้	-- ก็ไม้	อ้อ-ระเร็น	--- หอม	- ชุ่ม- ชื่น	-- เท่าคุณ	-- พระนาง	
--- ม	- ม ซล	- ร มซ	ซ ม - ร รด	-- มซ	- ชมร-รด	-- ร ม	-- ร มซ	

บรรทัดที่ 10

→			→		→	→	→
- - ข้าเจ้า	-- รักดี	อ้อ- ป้อมี	อ้อจิตอ้อจาง	-- จนซี	อ้อ วิตวาง	--- วาย	-- - เหนอ
-- ซ ซล	-- ร ม	ซ - ร ม	ร ด ร รม	-- ร ม	ซ ซม มด	--- ร ม	--- ล ด

ดนตรีรับ

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

ออกซุ่ม

อภิปรายผลการวิจัย

จากผลการศึกษาในงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยพบว่าผลที่ได้นั้น มีปัจจัยที่ส่งผลต่อการปฏิบัติเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัยของผู้ให้ข้อมูล มีส่วนประกอบด้วยกันหลายสาเหตุที่ทำให้ผู้ให้ข้อมูลปฏิบัติเทคนิคการขับร้องได้เร็วหรือได้ช้าเพราะสาเหตุอะไร มีอะไรเป็นตัวแปรสำคัญในการส่งผลให้การปฏิบัติเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัยของผู้เรียนแตกต่างกันหรือเหมือนกันเพราะเหตุใด

จากการทดลองใช้ชุดการสอนเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัย ผู้วิจัยได้พบสิ่งที่น่าสนใจในตัวของผู้เรียนทั้ง 2 คน ซึ่งมีทั้งความเหมือนกันและความแตกต่างกันในตัวของผู้เรียน ไม่ว่าจะเป็นเรื่องธรรมชาติของเสียง น้ำเสียง ทักษะการเรียนรู้ จังหวะการขับร้อง เป็นต้น เมื่อพูดถึงหลักการขับร้องเพลงไทย ตามที่ ครูท้วม ประสิทธิ์กุล (2529, น.42) ได้กล่าวถึงหลักการขับร้องเพลงไทยว่าควรประกอบด้วย 4 ข้อสำคัญ คือ

1) กระแสจิตและสมอง

การเรียนรู้ขับร้องเพลงไทย ต้องอาศัยปัญญา อาศัยจิตและสมอง เพราะการขับร้องเป็นวิชาที่ใช้เสียงและกระแสลม

ซึ่งไม่มีตัวตน จึงต้องอาศัยจิตและสมอง เพราะเสียงลมเป็นสิ่งที่ละเอียดอ่อนมาก ถึงแม้จิตของคนจะมีกระแสก็ตาม ก็ยังต้องอาศัยสมองด้วย เพราะสมองเป็นผู้คุมประสาททั้ง 5

2) ปัญญา

ผู้มีปัญญาคือคนนั้น ก็เนื่องมาจากจิตเป็นปฐมเหตุ เมื่อจิตเป็นปกติดี สมองก็ดี สติปัญญาดี มีไหวพริบดี หรือที่เรียกกันทั่วไปว่า ฉลาด เป็นลักษณะเฉพาะของแต่ละบุคคล เป็นสมบัติติดตัวมาแต่กำเนิด หรือเรียกอย่างสมัยใหม่ก็คือ พรสวรรค์เฉพาะตัว

3) การขับร้องเป็นศิลปะ

วิชาขับร้องเพลงไทย แต่เดิมยังไม่มีโน้ต มีหลักและวิธีเป็นหัวใจสำคัญ การเรียนก็เรียนแบบวิธีท่องจำ ดังนั้นผู้ที่เรียนขับร้องเพลงไทย ต้องเป็นผู้ตั้งใจจริง เพราะเพลงไทยนั้นมีกลวิธีซับซ้อน และลึกลับมากมาย ผู้เรียนต้องจริงจังและอดทน

4) ทฤษฎี ปฏิบัติ เทคนิค

หลักวิชาขับร้องเพลงไทย คือเรียนรู้ศัพท์ภาษา การใช้ถ้อยคำให้ถูกต้องตามอักขรวิธีของหลักการร้องเพลงไทย ร ล ไม่ให้ปนกัน จังหวะ อารมณ์เพลง และเทคนิคการทำเสียงพิสดาร อาทิ เช่น เสียงปริบ เสียงโปรย เสียงโหย เสียงหวาน เสียงกระหับ เสียงเกลือก เสียงครั่น เป็นต้น ซึ่งเทคนิคดังกล่าวจะช่วยเสริมให้บทเพลงมีความไพเราะน่าฟังยิ่งขึ้น

ตามหลักการขับร้องเพลงไทยที่ครูท้วมได้กล่าวมาข้างต้น และหลังจากที่ผู้วิจัยได้ทดลองใช้ชุดการสอนเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัยกับผู้เรียนแล้วนั้น ผู้วิจัยได้ค้นพบสิ่งที่อยู่ในตัวผู้เรียนทั้งสองคนไม่ว่าจะเป็น กระแสจิต สมอง ปัญญา ศิลปะการขับร้อง และทฤษฎี การปฏิบัติ เทคนิค ซึ่งทั้งหมดนี้ผู้วิจัย จะเรียกรวมว่า “ประสบการณ์เดิม” จากผลการศึกษาที่ปรากฏตามในบทที่ 4 ผู้วิจัยได้เลือกมาอภิปรายผล คือ ผลสรุปรวมจากการทดลองใช้ชุดการสอนเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัย กับผู้เรียน A1 และ ผู้เรียน A2 ซึ่ง “ประสบการณ์เดิม” ของผู้เรียนนั้นได้ส่งผลต่อการเรียนรู้การปฏิบัติเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัยในครั้งนี้ด้วยเช่นกัน

สิ่งที่ปรากฏเหมือนกันของผู้ให้ข้อมูล มีดังนี้

1) ปฏิบัติเทคนิคการขับร้อง เสียงกระหับ 3 พยางค์ ได้พอใช้ ในคำร้องคำว่า “หอมชุ่มชื่น”

2) ปฏิบัติเทคนิคการขับร้อง เสียงกระหับ 4 พยางค์ ได้พอใช้ ในคำร้องคำว่า “รำเพย”

3) ปฏิบัติเทคนิคการขับร้อง คำว่า “ให้หลงเรีงร้อน” ได้พอใช้ เนื่องจากคำดังกล่าวมีเทคนิคการขับร้องที่ใช้ทั้งเสียงปริบและเสียงกระหับที่ติดต่อกันจำนวนมาก

จากสิ่งที่ได้ปรากฏขึ้นในการปฏิบัติเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัย ที่เหมือนกันของผู้เรียนนั้นมีสาเหตุมาจาก “ประสบการณ์เดิม” ของผู้เรียน ซึ่งมีที่มาดังนี้

ประสบการณ์เดิมของผู้เรียน A1 และผู้เรียน A2

ประสบการณ์เดิมของผู้เรียน A1 ผู้เรียนเป็นนักศึกษาที่เรียนการขับร้องเพลงคลาสสิกมาประมาณ 3 ปี และสามารถขับร้องเพลงไทยสากลทั่วไปได้บ้าง และขับร้องเพลงในโบสถ์ ซึ่งการขับร้องทั้งหมดที่ผู้เรียนได้เคยปฏิบัติการขับร้องมานั้น ยังไม่เคยมีการใช้เทคนิคการขับร้อง ที่มีการเอื้อน เสียง อื้อ อือ การปริบเสียง และการกระหับเสียง มาก่อน ซึ่งครั้งนี้ถือว่าเป็นครั้งแรกที่ผู้เรียนได้พบประสบการณ์การขับร้องใหม่ที่ไม่เคยเจอมาก่อน จึงอาจจะส่งผลให้การปฏิบัติเทคนิคการขับร้องเพลงไทยของผู้เรียนนั้น เป็นไปได้ช้าบ้างเล็กน้อย

ซึ่งวิธีการแก้ไขให้ผู้เรียน A1 และ ผู้เรียน A2 ปฏิบัติเทคนิคการขับร้องได้ดีขึ้นของผู้วิจัย คือ ผู้สอนแนะนำให้ผู้เรียนใช้ระยะเวลาในการฝึกซ้อมเทคนิคการขับร้องดังกล่าวเป็นการบ้าน โดยได้แนะนำวิธีการฝึกซ้อม คือ ฝึกซ้อมตามแบบฝึกของชุดการสอนเทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัย โดยให้ผู้เรียนปฏิบัติตามวิธีการฝึกซ้อมตามขั้นตอน ตามตัวอย่างคำร้องท่อนที่ผู้เรียนต้องฝึกซ้อมเป็นพิเศษ ในเอกสารคู่มือผู้เรียน ของกิจกรรมที่ 3 เทคนิคการขับร้องเพลงพ็อนมาลัย และเมื่อผู้เรียนได้ฝึกซ้อมเพิ่มเติมมาจากบ้านแล้ว ผู้วิจัยได้สังเกตพฤติกรรมของผู้เรียน ในการปฏิบัติเทคนิคการขับร้องนั้นได้พัฒนาดีขึ้นกว่าเดิม

ต่อด้วยประสบการณ์เดิมของผู้เรียน A2 ผู้เรียนเป็นนักศึกษาที่เรียนเอกเปียโน แต่สามารถขับร้องเพลงไทยสากลทั่วไป ได้ ขับร้องเพลงในโบสถ์ได้ เรียกได้ว่ามีพื้นฐานการขับร้องในระดับหนึ่ง แต่ไม่ได้เรียนวิชาเอกการขับร้องโดยตรงเหมือนผู้เรียน A1 แต่ผู้เรียน A2 เป็นผู้มีปัญญาคิด ในด้านความจำ มีไหวพริบ มีความตั้งใจ อดทนในการเรียน เพียงแต่สิ่งที่ผู้เรียนปฏิบัติ เทคนิคการขับร้องเพลงไทยได้พอใช้ในส่วนของการปรับเสียง การกระทบเสียงก็เพราะว่า เทคนิคการขับร้องดังกล่าวเป็นเทคนิค การขับร้องที่ผู้เรียนได้พบเจอเป็นครั้งแรกเช่นเดียวกับผู้เรียน A1 ซึ่ง “ประสบการณ์เดิม” ที่กล่าวมานี้ได้สอดคล้องกับทฤษฎี สุธงจิตต์ (2534) ได้กล่าวถึงเทคนิคและวิธีการสอนร้องเพลง ไว้ว่า นักเรียนบางคนที่ไม่สามารถเปล่งเสียงได้ถูกต้องกับระดับ เสียงที่ได้ยิน กล่าวคือไม่สามารถควบคุมระดับเสียงของตนเองให้เปล่งได้ตามที่ตนต้องการได้ ที่เป็นเช่นนี้อาจเนื่องมาจากสาเหตุ หลายประการ เช่น

- 1) ไม่มีประสบการณ์เกี่ยวกับเรื่องระดับเสียงคือ ไม่มีแนวคิดเกี่ยวกับระดับเสียงสูงต่ำ
- 2) ไม่มีประสบการณ์เกี่ยวกับการร้องเพลงมาก่อนเลย

ซึ่งจากที่กล่าวมาข้างต้น จะเห็นได้ว่า “ประสบการณ์เดิม” นั้นสำคัญต่อการเรียนรู้ที่จะเชื่อมโยงการฝึกปฏิบัติเทคนิค การขับร้องในแต่ละขั้นตอนได้อย่างไร เมื่อผู้เรียนขาดประสบการณ์ใดในเบื้องต้น ครูผู้สอนควรฝึกให้ผู้เรียนปฏิบัติตามลำดับ ความสำคัญในเนื้อหาการเรียนรู้ สำหรับผู้ที่ขับร้องเพลงได้แล้วก็สามารถที่จะเติมหรือเพิ่มความรู้ เทคนิค ใหม่ ๆ ที่ผู้เรียนไม่เคย ได้เรียนหรือไม่เคยได้ฝึกปฏิบัติ ให้ผู้เรียนได้ลองเรียนรู้สิ่งใหม่เพื่อเพิ่มความสามารถและความท้าทายในการเรียนรู้ที่ยากขึ้นไป ตามลำดับ

สิ่งที่ปรากฏแตกต่างกันของผู้ให้ข้อมูล มีดังนี้

1. ผู้เรียน A2 เสียงเบากว่าผู้เรียน A1
2. ผู้เรียน A2 สามารถทำเทคนิคเสียงปรับได้เร็วกว่าผู้เรียน A1

จากสิ่งที่ได้ปรากฏขึ้นในการปฏิบัติเทคนิคการขับร้องเพลงฟ้อนมาลัย ที่แตกต่างกันของผู้เรียนนั้นมีสาเหตุมาจาก “ประสบการณ์เดิม” ของผู้เรียนด้วยเช่นเดียวกัน ซึ่งมีที่มาดังนี้

ในสิ่งที่ปรากฏข้อที่ 1 นั้น ผู้เรียน A2 มีลักษณะเสียงที่เบากว่าผู้เรียน A1 จากสิ่งที่ปรากฏขึ้นเช่นนี้ คงปฏิเสธไม่ได้ว่า มาจากสาเหตุใด คงไม่พ้น “ประสบการณ์เดิม” ซึ่งผู้เรียน A1 เป็นนักศึกษาเรียนวิชาเอกเปียโน และมีประสบการณ์การขับร้อง เพลงไทยสากล ขับร้องเพลงในโบสถ์มาบ้าง ซึ่งในการใช้กำลังเสียงหรือพลังเสียงมากนั้น คงไม่เท่ากับผู้เรียน A2 ซึ่งผู้เรียน A2 เรียนเอกการขับร้องเพลงคลาสสิก แน่นนอนว่าการขับร้องเพลงคลาสสิกนั้นย่อมใช้กำลังเสียงที่มากพอสมควร รวมไปถึง การได้เรียนได้ฝึกการเปล่งเสียงร้องทุกวัน จึงทำให้ผู้เรียน A2 นั้นมีกำลังเสียงพลังเสียงที่ดีกว่าผู้เรียน A1 ในเรื่องของกำลังเสียง หรือพลังเสียงนั้นมีความสำคัญต่อการร้องเพลงอย่างมาก ตามที่ (คณพล จันทน์หอม, 2539, น.28-35) ได้กล่าวถึงเรื่อง เสียง ไว้ว่า เสียง หมายถึง

1) กำลังเสียงหรือพลังเสียง หมายถึงผู้ขับร้องจะต้องมีกำลังเสียงที่แข็งแรงในการออกเสียงสูง ต่ำ ลากเสียงยาว ดัง เบา ตามทำนองเพลงได้อย่างเหมาะสม

2) คุณภาพเสียง กล่าวคือ ควรมีลักษณะเสียงที่ดี เสียงใส เสียงชัดเจนไม่คลุมเครือตามที่ คณพล จันทน์หอม ได้กล่าว ข้างต้น ในส่วนของผู้เรียน A1 นั้นยังขาดเรื่องของกำลังเสียงหรือพลังเสียงอยู่ในเบื้องต้น อาจด้วยเพราะประสบการณ์เดิมของ เรียนที่ไม่ได้ใช้กำลังเสียงหรือพลังเสียงที่มากพอ จึงทำให้เสียงร้องของผู้เรียน A1 นั้นเบากว่าเสียงร้องผู้เรียน A2 นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้ตั้งข้อสังเกตถึงสาเหตุที่ผู้เรียน A1 นั้นเสียงเบาอีกอย่างหนึ่งก็คือ ด้วยลักษณะเพลงไทย เพลงฟ้อนมาลัย มีความจำกัด ระดับเสียงในการร้องที่ตายตัว กล่าวคือ เพลงไทยเดิมไม่มีระดับเสียง หรือคีย์เพลงให้เลือกเยอะเหมือนเพลงไทยสากล เพลงไทยลูกกรุง เพลงไทยลูกทุ่ง ๆ ด้วยความจำกัดเรื่องระดับเสียงแบบนี้ อาจจะส่งผลให้ผู้เรียนไม่สามารถร้องในระดับเสียงที่ ผู้เรียนถนัดหรือตรงกับระดับเสียงตามธรรมชาติของผู้เรียนได้ จึงส่งผลให้ผู้เรียนไม่มีแรงพอในการขับร้อง และทำให้เสียงร้องที่ ออกมาเบาขึ้นเอง และนี่เป็นเพียงข้อสันนิษฐานจากผู้วิจัยเท่านั้น

ในสิ่งที่ปรากฏข้อที่ 2 ผู้เรียน A2 สามารถทำเทคนิคเสียงปรับได้เร็วกว่าผู้เรียน A1 จากสิ่งที่ได้ปรากฏขึ้นเช่นนั้นนั้น ทำให้ผู้วิจัยรู้สึกประหลาดใจเช่นเดียวกัน เนื่องจากผู้เรียน A1 นั้นเป็นนักศึกษาที่เรียนวิชาเอกการขับร้องเพลงคลาสสิก แต่ผู้เรียน A2 เรียนวิชาเอกเปียโน แน่แน่นอนว่าประสบการณ์การขับร้องของผู้เรียน A1 นั้นย่อมต้องมีมากกว่าผู้เรียน A2 สิ่งที่ทำให้ผู้วิจัยคิดเช่นนั้น เพราะผู้เรียนร้องโดยตรงย่อมได้รับการฝึกฝนวิธีการขับร้องมาอย่างเป็นขั้นเป็นตอน และมีโอกาสในการใช้เสียงในลักษณะต่างๆ เช่น เสียงสูง เสียงกลาง เสียงต่ำ เสียงเบา - ดัง และเทคนิคการขับร้องอื่นๆ ที่มีในการขับร้องเพลงคลาสสิก ด้วยเหตุผลนี้ผู้วิจัยจึงมีการคาดเดาว่าผู้เรียน A1 น่าจะปฏิบัติเทคนิคการขับร้อง การทำเสียงปรับได้เร็วกว่าผู้เรียน A2 ในขณะที่ทำการทดลองใช้ชุดการสอน

แต่ผลที่ปรากฏขึ้นนั้นตรงกันข้ามกับที่ผู้วิจัยได้คาดการณ์เอาไว้ สาเหตุที่ทำให้ผู้เรียน A2 สามารถปฏิบัติเทคนิคการปรับเสียงได้เร็วกว่าผู้เรียน A1 อาจจะเป็นเพราะว่า วิธีการทำเสียงปรับ (ครูท่อม ประสิทธิ์กุล, 2529) ตามที่ครูท่อมได้อธิบายว่า เสียงปรับ คือการเปล่งเสียงออกมาจากคอเล็กน้อยสู่नाสิก เน้นน้ำหนักของเสียงอยู่ที่จมูก หากผู้ขับร้อง ร้องอยู่เสียงใดเสียงหนึ่งใช้เสียงนั้นเป็นเสียงยืน เสียงยืนนี้ต้องเปล่งกำลังให้มีความแรงมากหน่อยในครั้งแรก ต่อจากนั้นเปล่งเสียงอีกครั้งติดไป แต่เสียงของครั้งที่สองนี้ลดกำลังเสียงให้เบาลง เหลือเพียงผิวเสียงของครั้งที่หนึ่งแล้วสลับปลายเสียงให้แรงอีกครั้งหนึ่ง เบาครั้งหนึ่ง สลับกันไปมาสองหรือสามครั้งแล้วแต่กรณีของบทเพลงและความเหมาะสม

จากวิธีปฏิบัติการปรับเสียงจากการอธิบายข้างต้น เห็นได้ว่า ลักษณะการปฏิบัติการปรับเสียงอยู่ที่การเน้นน้ำหนักเสียงอยู่ที่จมูก ด้วยลักษณะช่องเสียงที่ต้องอยู่ที่จมูก (นาสิก) นี่เองเป็นช่องเสียงของการขับร้องเฉพาะลักษณะของเพลงไทยที่แตกต่างจากการขับร้องเพลงคลาสสิก เพราะว่าเพลงคลาสสิกจะเน้นการขับร้องที่ออกมาจากท้อง เสียงร้องที่ออกมาฟังแล้วจะมีลักษณะเสียงกลมๆ ใหญ่ๆ และเพลงคลาสสิกไม่มีวิธีการปรับเสียงที่ใช้ช่องเสียงตรงจมูก (นาสิก) ด้วยเหตุนี้จึงจะเป็นสาเหตุทำให้ผู้เรียน A1 ไม่คุ้นเคยกับการทำเทคนิคเสียงปรับ เพราะติดกับวิธีการขับร้องแบบคลาสสิกที่เน้นการร้องออกมาจากกระบังลมนั่นเอง

คำแนะนำจากคณะกรรมการผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องเพลงไทย

สำหรับคำแนะนำข้อเสนอแนะที่คณะกรรมการผู้เชี่ยวชาญได้แนะนำไว้ให้กับผู้ให้ข้อมูล ทั้ง 2 คน คือ ภาพรวมอยู่ในระดับดี แต่ควรฝึกซ้อมเทคนิคการปรับเสียง และเทคนิคการกระทบเสียงเพิ่มเติมจะทำให้ผู้เรียนขับร้องได้ดีมากขึ้นกว่าเดิม สำหรับผู้ให้ข้อมูล A1 มีเสียงร้องที่แข็งแรงเกินไป แต่มีพลังเสียงที่ตีมาก ในส่วนนี้ผู้วิจัยคิดว่าด้วยพื้นฐานเดิมผู้ให้ข้อมูลเป็นนักศึกษาริเริ่มการขับร้องเพลงคลาสสิก จึงอาจทำให้เสียงร้องที่ร้องออกมานั้นฟังดูแข็งไปสำหรับเพลงฟ้อนมาลัย เพราะผู้ให้ข้อมูลนัดในการขับร้องแบบที่ต้องใช้โทนเสียงแข็งแรง ขับร้องเสียงดังนั่นเอง หรืออีกหนึ่งสาเหตุ คือ ในระหว่างทำการสอนนั้นผู้เรียนอาจมีความตื่นเต้น จึงทำให้ผู้เรียนมีความกังวล หรือกลัวขับร้องเพลงฟ้อนมาลัยผิด ด้วยความตื่นเต้น ความกังวลนี้จึงอาจทำให้ผู้เรียนไม่สามารถสื่อสารอารมณ์เพลงได้อย่างเต็มที่นั่นเอง ในส่วนนี้ผู้วิจัยเองมีความคิดว่า หากผู้เรียนได้แสดงการปฏิบัติเทคนิคการขับร้องเพลงไทยอย่างสม่ำเสมอ อาจช่วยให้ผู้เรียนมีความมั่นใจในการขับร้องเพลงไทยมากขึ้น และคลายความตื่นเต้นลงได้บ้าง และอาจช่วยให้ผู้เรียนสามารถสื่อสารอารมณ์เพลงได้ดีขึ้นกว่าเดิม ส่วนผู้ให้ข้อมูลคน A2 คณะกรรมการได้แนะนำว่ามีเสียงร้องที่เบาเกินไป แต่มีน้ำเสียงอ่อนหวานเหมาะสมกับอารมณ์เพลงฟ้อนมาลัย ในส่วนนี้ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่า เนื่องจากผู้ให้ข้อมูล A2 ไม่ได้เรียนเอกการขับร้องโดยตรง ในเรื่องของความแข็งแรงของเสียงและพลังเสียงนั้นอาจจะมีไม่มากพอ ส่วนน้ำเสียงที่อ่อนหวานของผู้ให้ข้อมูลนั้น เป็นสิ่งที่มีมาแต่กำเนิดและด้วยน้ำเสียงที่เบาของผู้ให้ข้อมูลอาจทำให้เสียงฟังดูอ่อนหวานด้วยเช่นกัน

คำชี้แนะจากคณะกรรมการผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องเพลงไทย ทั้ง 2 ท่าน มีดังนี้

ผู้ให้ข้อมูล A1 ภาพรวมอยู่ในระดับดี ควรฝึกซ้อมเทคนิคการปรับเสียงและเทคนิคการกระทบเสียงเพิ่มเติมจะทำให้ผู้เรียนร้องได้ดีมากขึ้นกว่าเดิม

ผู้ให้ข้อมูล A2 จังหวะผู้เรียนดีมาก ควรฝึกเทคนิคการปรับเสียงและกระแทกเสียงเพิ่มเติม จะทำให้ขับร้องได้ไพเราะขึ้นกว่าเดิม

ลงชื่อ นางนันทิตา คุ่มมา

31/ส.ค./2563

ผู้ให้ข้อมูล A1 พลังเสียงการร้องดีมาก แต่เสียงร้องฟังแล้วยังแข็งไปนิดสำหรับอารมณ์เพลง ต้องให้อ่อนหวานกว่านี้อีกนิด

ผู้ให้ข้อมูล A2 พลังเสียงไม่ค่อยดี แต่น้ำเสียงดีมากเสียงหวาน ร้องได้อารมณ์เพลงนุ่มนวลอ่อนหวาน แนะนำควรให้ผู้เรียนออกกำลังกายเพิ่มเติม เพื่อช่วยเรื่องกำลังเสียงพลังเสียง

ลงชื่อ นางพัสภา ถาวร

31/ส.ค./2563

ภาพที่ 2 บรรยากาศการประเมินผลเทคนิคการขับร้องเพลงฟ้อนมาลัย โดย คณะกรรมการผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องเพลงไทย และผู้วิจัย



ที่มา: นวนริศา ธัญโรจน์วิวัฒน์

ข้อเสนอแนะจากการวิจัย

1. ข้อเสนอแนะจากงานวิจัยการสร้างชุดการสอนเทคนิคการขับร้องเพลงฟ้อนมาลัย

ในส่วนที่ควรจะต้องปรับปรุงหรือปรับเปลี่ยนในงานวิจัยครั้งนี้คือ ส่วนของกิจกรรมที่ 1 ที่ได้เรียงเนื้อหาเรื่องความรู้ทฤษฎีไว้ค่อนข้างมากในช่วงแรก อาจจะทำให้ผู้เรียนมีเวลาในการฝึกปฏิบัติเทคนิคการขับร้องเพลงฟ้อนมาลัยน้อย หากปรับปรุงและแบ่งเนื้อหาความรู้เรื่องทฤษฎี พร้อมกับการสอนเทคนิคการขับร้องควบคู่กันไปด้วยน่าจะเป็นอีกทางหนึ่งที่จะช่วยให้ผู้เรียนมีระยะเวลาในการฝึกปฏิบัติเทคนิคการขับร้องเพลงฟ้อนมาลัยมากขึ้น และอาจทำให้ผู้เรียนเพลิดเพลินสนุกสนานในการเรียนอีกด้วย

2. ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

1) ควรสร้างชุดการสอนเทคนิคการขับร้องเพลงไทยเพิ่มเติม เนื่องจากเทคนิคการขับร้องเพลงไทยยังมีอีกจำนวนมาก เพื่อให้มีสื่อการเรียนการสอนเพิ่มเติมสำหรับผู้สนใจฝึกปฏิบัติเทคนิคการขับร้องเพลงไทย

2) ควรมีการสร้างสื่อการเรียนการสอนการขับร้องในรูปแบบสื่อมัลติมีเดีย

รายการอ้างอิง

- กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2540). *เทคนิคการขับร้องเพลงไทย*. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร.
- คณพล จันทน์หอม. (2539). *การขับร้องเพลงไทย*. กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พรินติ้ง เฮ้าส์.
- ชาย โพธิ์สิตา. (2550). *ศาสตร์และศิลป์แห่งการวิจัยเชิงคุณภาพ*. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: บริษัทอมรินทร์ พรินติ้งแอนด์พับลิชชิง จำกัด.
- ณรุทธิ์ สุทธิจิตต์. (2538). *พฤติกรรมการสอนดนตรี*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- . (2541). *จิตวิทยาการสอนดนตรี*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ท้วม ประสิทธิ์กุล. (2529). *หลักคีตศิลป์*. กรุงเทพฯ: บริษัทอมรินทร์พรินติ้งกรุ๊ป จำกัด.
- ประดิษฐ์ กล้วยจาก. (2535). *การพระราชทานเพลิงศพ ท้วม ประสิทธิ์กุล*. กรุงเทพฯ: บริษัทอมรินทร์พรินติ้งกรุ๊ป จำกัด.
- พิชิต ฤทธิ์จัญญ. (2550). *หลักการวัดและการประเมินผลการศึกษา*. (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: เฮ้าส์ ออฟ เคอร์มิสท์
- ภาณุภาค โมกษศักดิ์. (2558). *การสืบทอดภูมิปัญญาด้านการขับร้องเพลงไทย*. กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พรินติ้ง เฮ้าส์.
- มนตรี ตราโมท. (2481). *ดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์
- สุมาลี จันทรชลอ. (2545). *การวัดและการประเมินผล*. กรุงเทพฯ: บริษัทพิมพ์ดี จำกัด เพลท หจก สุเนตรฟิล์ม.
- สุนันทา สุนทรประเสริฐ. (2543). *ปฏิรูปการเรียนรู้ ปฏิรูปการศึกษา*.
- สุวิทย์ มูลคำ. (2547). *20 วิธีจัดการเรียนรู้*. (พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ภาพพิมพ์.
- Husserl, E. (1963). *Ideas: A General Introduction to Pure Phenomenology*. Trans. W.R. Boyce Gibson. New York: Collier Books.

อินทกะอสุรบาล: นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์จากคติความเชื่อเรื่องยักษ์ในพุทธศาสนา

INTAKA ASURABAN: A CREATIVE THAI TRADITIONAL DANCE

BASED ON DEITY MYTH IN BUDDHISM

เจษฎา เนตรพลับ¹

Jetsada Netplab

บทคัดย่อ

งานวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง อินทกะอสุรบาล: นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์จากคติความเชื่อเรื่องยักษ์ในพุทธศาสนา มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความหมาย ความเป็นมาของยักษ์ คติความเชื่อเรื่องยักษ์ ทวารบาล และบทบาทของยักษ์ในพระพุทธศาสนา เพื่อสร้างสรรค์เป็นผลงานนาฏศิลป์ไทยโดยใช้วิธีวิจัยสร้างสรรค์ (Practice as Research) ร่วมกับวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) เก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ภาพถ่าย วีดิทัศน์ การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ การสร้างสรรค์ และการวิพากษ์ผลงาน

ผลการวิจัยพบว่า แนวคิดของผลงานสร้างสรรค์ คือ อินทกะยักษ์อารักษ์เทวดาสารวจโลก ประพันธ์บทโดยใช้กาพย์ฉก 16 และกลอน 8 ใช้วงดนตรีปี่พาทย์ไม้แข็ง บรรเลงเพลงหน้าพาทย์คู่พาทย์ พากย์บรรยาย ร้องเพลงพญาลำพอง ร้องเพลงกระบองกัน และเพลงเชิด โครงสร้าง การแสดงประกอบด้วย ส่วนนำเรื่อง อินทกะยักษ์ออกจากวิมาน ส่วนดำเนินเรื่องที่ 1 อินทกะยักษ์มุ่งสู่โลกมนุษย์ ส่วนดำเนินเรื่องที่ 2 อินทกะยักษ์สำรวจโลกมนุษย์ ส่วนดำเนินเรื่องที่ 3 อินทกะยักษ์กลับที่ขุมนมเทวดา และส่วนจบเรื่อง อินทกะยักษ์กลับสวรรค์ขึ้นจาดุมหาราชิกา ออกแบบท่ารำและลีลานาฏศิลป์โดยใช้ 1. ท่าเด่นโชน 2. รำหน้าพาทย์ 3. รำใช้บท 4. การแปรแถว และ 5. การตั้งซุ้ม ใช้ผู้แสดงชายจำนวน 9 คน แต่งหน้าเป็นยักษ์ แต่งกายยืนเครื่องยักษ์ครึ่งท่อนที่ได้แนวคิดมาจากยักษ์ทวารบาล และถืออาวุธหอกสีทองคำ

คำสำคัญ: อินทกะอสุรบาล, นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์, ยักษ์ในพุทธศาสนา

¹อาจารย์สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย (โขนยักษ์) วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

Abstract

The research entitled Intaka Asurban: A Creative Thai Traditional Dance Based on Deity Myth in Buddhism aimed to study its meaning, background, guard deity myth, and roles of deity in Buddhism to create a traditional Thai performance based on the data of guardian deity and roles of Intaka deity according to Tripitaka. Practice as research and qualitative research were the research method by collecting essential documents, photographs, VDO, interview, observation, creations, and work criticism.

The results revealed that The conceptual framework manifested that Intaka deity accompanied the dava caretakers with a recital of kaap chabang 16 (a verse with 16 syllables per line), and glon 8 (verse with 8 syllables per line), and Kukpat song performed by Peepat music band. Payalampong and Krabongkan were sung; while, Cherd was finally performed. The performance structure was consisted of introduction (Intaka leaving the castle), story 1 (Intaka departing for human world), story 2 (Intaka exploring the human world), story 3 (Intaka back to the dava assembly), and the end (Intaka back to Catummaharajika heaven). The move and dance were designed by realizing the principles of Thai traditional dance, including 1) Khon dance, 2) Naphat dance, 3) dance with recital, 4) row marching 5) grouping nine performers were assigned to dance. Makeup denoted deity, with half-body deity costume. Golden spear were their weapons.

Keywords: Intaka Asurban, Creative Thai Traditional Dance, Deity in Buddhism

บทนำ

อินทกะยักษ เป็นโอรสของท้าวเวสสุวรรณมหาราชซึ่งเป็นท้าวจตุโลกบาลประจำอยู่ทางด้าน ทิศเหนือ อินทกะยักษมียศ มีฤทธิ์ มีความรุ่งเรือง และผิวพรรณงดงาม มีจำนวนทั้งสิ้น 91 องค์ และมีพระนามเดียวกันทุกองค์ อินทกะยักษนั้นเป็นยักษ์ ฝ่ายดีที่มีจิตใจใฝ่ธรรมและชอบเข้าเฝ้าพระพุทธเจ้าเพื่อฟังธรรม จึงเป็นยักษ์ที่มีปัญญาฉลาดรอบรู้ในธรรมของพระพุทธเจ้าและ เข้าใจสภาพธรรมต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี แตกต่างจากพวกยักษ์ฝ่ายชั่วที่จะมีลักษณะนิสัยไม่เลื่อมใสต่อพระพุทธเจ้า คือไม่ถ่วง จากเวร 5 ประการ คือ ปาณาติบาต อทินนาทาน กาเมสุมิฉฉาจาร มุสาวาท และการดื่มน้ำเมาสุราเมรัย ซึ่งเป็นที่ตั้งแห่งความ ประมาททั้งปวง พระพุทธเจ้าทรงกล่าวถึงยักษ์ในกลุฬวิพาสสูตร ว่า ยักษ์หมายถึง สัตว์ นรชน มานพ บุรุษ บุคคล ผู้มีชีวิต ผู้เกิด ผู้เป็นไปตามกรรมมนุษย์ และทรงตรัสถึงยักษ์ที่เข้ามาเกี่ยวข้องกับพระองค์และพุทธบริษัทเป็นจำนวนมากปรากฏอยู่ใน พระวินัยปิฎก พระสุตตันตปิฎก และพระอภิธรรมปิฎก (ชยาภรณ์ สุขประเสริฐ, 2560, น.79-86)

ยักษ์ที่ปรากฏในคัมภีร์พระไตรปิฎกส่วนใหญ่เป็นบริวารของท้าวเวสสุวรรณซึ่งมีที่อยู่อาศัยบนสวรรค์ชั้นจาตุมหาราชิกา มียักษ์จำนวนมาก คือ ยักษ์ 12 ตน ชื่อโตตลา ชื่อตัตตลา ชื่อโตตลา ชื่อโอชสี ชื่อเตชสี ชื่อโตชสี ชื่อสุระ ชื่อราชา ชื่อสุโรราชา ชื่ออริฏฐะ ชื่อเนมิ และ ชื่ออริฏฐะเนมิ ผู้คอยทำหน้าที่หาข่าวและประกาศข่าวให้ทราบ มหายักษ์ เสนาบดียักษ์ และมหาเสนาบดียักษ์ จำนวน 41 ตน คือ ชื่ออินทะ ชื่อโสมะ ชื่อวรุณะ ชื่อการทวาชะ ชื่อปชาบดี ชื่อจันทะ ชื่อคามเสฏฐะ ชื่อกนิษฐ ชื่อฉันทะ ชื่อนิฉันทะ ชื่อปนาทะ ชื่อโอปมัญญะ ชื่อเทวสุตะ ชื่อมาตลี ชื่อจิตตเสนะ ชื่อคันธัพพะ ชื่อโนโพรราชา ชื่อชโนสกะ ชื่อสาตาคิระ ชื่อเหมวตะ ชื่อปณณากะ ชื่อการติยะ ชื่อคุละ ชื่อสิวกะ ชื่อมัจฉลิตะ ชื่อเวสสามิตตะ ชื่อยุคันธระ ชื่อโคปาละ ชื่อสุปปะคะ ชื่อหิริ ชื่อเนตติ ชื่อมันทียะ ชื่อปัญจาลจันทะ ชื่ออาลวกะ ชื่อปชุนณะ ชื่อสุมุขะ ชื่อทมิขะ ชื่อมณิ ชื่อมานิระ ชื่อทีฆะ และ ชื่อเสรีสกะ (มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2559, น.241-245)

ยักษ์ในสวรรค์ชั้นจาตุมหาราชิกามีหน้าที่บำเพ็ญคุณงามความดีตามแนวทางพระพุทธศาสนายักษ์เหล่านี้ บางครั้ง จึงถูกเรียกว่า “อารักษ์เทวดา” ที่แปลว่า เทวดาที่คอยดูแลรักษาคนดีไม่ให้เป็นอันตราย (พระมหาศิริวัฒน์ สิริวิฑฺฒโนและ

ประยงค์ จันทรแดง, 2552, น.25-29) พระพุทธเจ้าได้ทรงปรับเปลี่ยนบทบาทของยักษ์เหล่านี้ให้คอยเป็นผู้สอดส่องตรวจตราดูแลพฤติกรรมมนุษย์ เดือนละ 3 ครั้ง ดังความปรากฏในจตุมหาราชสูตร กล่าวว่า ในวัน 8 ค่ำแห่งปักข์ ยักษ์เทวดา ผู้เป็นบริวารของท้าวเวสสุวรรณจะเที่ยวตรวจดูโลกมนุษย์ ในวัน 14 ค่ำแห่งปักข์ บุตรของท้าวเวสสุวรรณ จะเที่ยวตรวจดูโลกมนุษย์ และในวันอุโบสถ 15 ค่ำ ท้าวเวสสุวรรณจะออกเที่ยวตรวจดูโลกนี้ด้วยตัวเอง เพื่อสำรวจดูมนุษย์ คนที่เกื้อกูลมารดาบิดา สมณะ พราหมณ์ อ่อนน้อมต่อผู้ใหญ่ในสกุล อยู่จำอุโบสถหรือปฏิบัติภาวนา และทำบุญ มีจำนวนมากอยู่หรือไม่ เพื่อนำไปรายงานแก่เทวดาที่อยู่บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ณ เทวสภาสุทธรรมา (มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2559, น.196)

เมื่อพระพุทธศาสนาเผยแผ่เข้าสู่อาณาจักรสุโขทัย เรื่องราวเกี่ยวกับยักษ์เทวดาในสวรรค์ชั้นจตุมหาราชิกาจากพระไตรปิฎกได้เผยแผ่ผ่านทางไตรภูมิภูมิกถา วรรณกรรมที่พระยาสิทธิราชย์แห่งกรุงสุโขทัยทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นโดยอาศัยพระคัมภีร์ต่างๆ ในพระพุทธศาสนาไม่ต่ำกว่า 30 คัมภีร์ ที่ได้อธิบายถึงสภาพความเป็นอยู่ของพวกยักษ์เทวดาที่อาศัยอยู่บนสวรรค์ชั้นจตุมหาราชิกา และเกิดคติความเชื่อเรื่องการนับถือท้าวเวสสุวรรณสืบเนื่องมาตั้งแต่สมัยอาณาจักรสุโขทัย (กิตติยวดี ชาญประโคน, 2560, น.38) คติความเชื่อดังกล่าว ได้มีอิทธิพลต่อผลงานศิลปกรรมที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาในสมัยอาณาจักรสุโขทัยเป็นอย่างยิ่ง โดยเฉพาะคติการสร้างยักษ์ทวารบาล ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19-21 พบยักษ์ทวารบาลสังคโลกขนาดใหญ่และขนาดเล็กที่ยังมีร่องรอยหัก เป็นท่อนๆ อยู่ตามสองทางเข้าของศาสนสถาน สันนิษฐานว่า ในสมัยอาณาจักรสุโขทัยคงจะใช้ยักษ์เหล่านี้ทำหน้าที่เป็นทวารบาลเพื่อคอยเฝ้ารักษาประตู (ระพี เปรมสอน, 2555, น.11-12)

จากข้อมูลดังกล่าวพบว่า เรื่องราวของยักษ์ในพระพุทธศาสนาปรากฏในรูปแบบคติความเชื่อเรื่องท้าวเวสสุวรรณและยักษ์บริวารจากสวรรค์ชั้นจตุมหาราชิกา และได้เกิดความสำคัญขึ้นมาตั้งแต่ เมื่อครั้งพระพุทธศาสนาเจริญรุ่งเรืองในสมัยอาณาจักรสุโขทัย บทบาทของท้าวเวสสุวรรณปรากฏในฐานะท้าวจตุโลกบาลและราชาแห่งยักษ์ทั้งหลายเป็นที่รู้จักสืบเนื่องมาจนถึงสมัยปัจจุบัน แต่ผู้วิจัย มีความเห็นว่า ในคัมภีร์พระไตรปิฎกนั้นยังปรากฏยักษ์อีกจำนวนมากที่ยังไม่เป็นที่รู้จัก โดยเฉพาะบทบาทของอินทกะยักษ์ที่มีจิตใจใฝ่ธรรม เป็นยักษ์ที่มีปัญญาและฉลาดรอบรู้ในธรรมของพระพุทธเจ้า และยังมีบทบาทสำคัญรองลงมาจากท้าวเวสสุวรรณในฐานะโอรส และเป็นอารักษ์เทวดาที่คอยทำหน้าที่ดูแลรักษาคนดีไม่ให้เป็นอันตราย ผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจที่จะสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ไทยประเภท “ระบำ” จากเรื่องราวของอินทกะยักษ์ที่พบในคัมภีร์พระไตรปิฎกซึ่งเป็นอารักษ์เทวดา ร่วมกับข้อมูลยักษ์ทวารบาลสังคโลกซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของการปกป้องพระพุทธศาสนาในสมัยอาณาจักรสุโขทัย ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19-21 เพื่อเป็นการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทยชุดใหม่ๆ เพิ่มขึ้น และเพื่อแสดงถึงความก้าวหน้าทางวิชาการด้านนาฏศิลป์ ผลงานสร้างสรรค์จากการวิจัยนี้ สามารถนำไปใช้เผยแพร่ศิลปะและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาในระดับชาติหรือระดับนานาชาติได้ และกระบวนการวิจัยสร้างสรรค์ สามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ในสกุลอื่นๆ สำหรับผู้ที่มีความสนใจได้

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาความหมาย ความเป็นมาของยักษ์ คติความเชื่อเรื่องยักษ์ทวารบาล และบทบาทของยักษ์ที่ปรากฏในพระพุทธศาสนา
2. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ไทยจากข้อมูลเรื่องยักษ์ทวารบาลและบทบาทของอินทกะยักษ์ที่ปรากฏในคัมภีร์พระไตรปิฎก

ขอบเขตของการวิจัย

1. ขอบเขตของเนื้อหา: ผู้วิจัยมุ่งศึกษาเฉพาะความหมาย ความเป็นมาของยักษ์ที่ปรากฏในพุทธศาสนา บทบาทของอินทกะยักษ์ที่ปรากฏในคัมภีร์พระไตรปิฎก และข้อมูลเรื่องยักษ์ทวารบาลที่ปรากฏในผลงานประติมากรรมสังคโลก ศิลปะสุโขทัย ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19-21 เท่านั้น เพื่อนำมาใช้เป็นข้อมูลประกอบการออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานเรื่องอินทกะอสุรบาล

2. ขอบเขตของพื้นที่และกลุ่มประชากร: ผู้วิจัยเลือกสังเกตการณ์ข้อมูลจากพื้นที่อุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัย และพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติรามคำแหง จังหวัดสุโขทัย กลุ่มประชากร แบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม คือ 1) กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสัมภาษณ์ เป็นครูและอาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย และดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จำนวน 5 ท่าน 2) กลุ่มผู้แสดงผลงานสร้างสรรค์ เป็นนิสิตระดับปริญญาตรีและนักเรียนระดับชั้นมัธยมปลาย สาขานาฏศิลป์ไทย วิชาเอก โขนยักษ์ จำนวน 9 คน และ 3) ผู้วิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์ ได้แก่ ผู้ทรงคุณวุฒิและเชี่ยวชาญทางด้านนาฏดุริยางคศิลป์ จำนวน 1 ท่าน

3. ขอบเขตผลงานสร้างสรรค์: ผู้วิจัยสร้างสรรค์ผลงานตามองค์ประกอบการแสดง ดังนี้ 1) แนวคิดของผลงาน 2) รูปแบบผลงานสร้างสรรค์ 3) โครงสร้างการแสดง 4) บทประกอบการแสดง 5) เพลงประกอบผลงาน 6)ดนตรีประกอบการแสดง 7) ผู้แสดงและเกณฑ์การคัดเลือก 8) ท่ารำและลีลานาฏศิลป์ 9) เครื่องแต่งกาย และ 10) อุปกรณ์การแสดง ทั้งนี้ ผู้วิจัยจะสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายเฉพาะต้นแบบเป็นตัวอย่าง 1 ชุดเท่านั้น ประกอบด้วย ศิราภรณ์ 1 ชิ้น เครื่องแต่งกาย 1 ชุด เครื่องประดับ 1 ชุด สำหรับต้นแบบผลงานสร้างสรรค์เรื่องอินทกะอสุรบาลในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้บันทึก ท่ารำและลีลานาฏศิลป์ไว้ในรูปแบบวีดิทัศน์เพื่อเผยแพร่

คำถามวิจัย

1. คติความเชื่อเรื่องยักษ์มีบทบาทและความสำคัญอย่างไรต่อพระพุทธศาสนาในสมัยอาณาจักรสุโขทัย
2. การสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ไทยเรื่องอินทกะอสุรบาลมีแนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์อย่างไร

วิธีดำเนินการวิจัย

การออกแบบงานวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง อินทกะอสุรบาล: นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์จากคติความเชื่อเรื่องยักษ์ในพระพุทธศาสนา ผู้วิจัยใช้วิธีวิจัยสร้างสรรค์ (Practice as Research) ร่วมกับวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) รายละเอียด ดังนี้

1. การสำรวจข้อมูลเอกสาร ได้แก่ หนังสือ ตำรา สารานุกรม พจนานุกรม วิทยานิพนธ์ รายงานวิจัย บทความวิชาการ บทความวิชาการ และพระไตรปิฎก จากแหล่งข้อมูล คือ 1) ฐานข้อมูลวิทยานิพนธ์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2) ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย กระทรวงวัฒนธรรม 3) ศูนย์ข้อมูลการวิจัยดิจิทัล สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ 4) ฐานข้อมูลวิทยานิพนธ์ สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศิลปากร 5) โปรแกรมพระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย และ 6) ฐานข้อมูลวิจัยสร้างสรรค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2. การสำรวจข้อมูลภาพถ่าย คือ 1) ภาพถ่ายยักษ์ทวารบาลสังคโลก พุทธศตวรรษที่ 19-21 จากเว็บไซต์พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติสุวรรณภูมิ จังหวัดสุโขทัย 2) ภาพถ่ายยักษ์ทวารบาลสังคโลก พุทธศตวรรษที่ 21 จากรายงานวิจัย เรื่องจากทวารบาลแบบประเพณีมาสู่ทวารบาลจีน ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ปี พ.ศ. 2555 ของ ระพี เปรมสอน และ 3) ภาพถ่ายยักษ์ทวารบาลสังคโลก พุทธศตวรรษที่ 19-20 จากฐานข้อมูลภาพถ่าย ห้องสมุด ศ.ม.จ.สุภัทรดิศ ดิศกุล

3. การสำรวจข้อมูลวีดิทัศน์ ผู้วิจัยเลือกศึกษาเฉพาะผลงานสร้างสรรค์เรื่องยักษ์ที่น่าเสนอ ในรูปแบบของระบำเท่านั้น คือ 1) ระบำวีระชัยยักษ์ ของกรมศิลปากร พ.ศ. 2489 2) ระบำอสุรพงศ์ ของกรมศิลปากร พ.ศ. 2528 3) ระบำนางยักษ์ล้อตะโพน ของภาพร ตระกูลปาน พ.ศ.2554 และ 4) สัตตะสหายทศกัณฐ์ ของจุลชาติ อรัญยะนาถ พ.ศ.2560

4. การสังเกตการณ์ โดยการสังเกตผลงานประติมากรรมยักษ์ทวารบาลสังคโลก ศิลปะสุโขทัย อายุราวพุทธศตวรรษที่ 19-20 ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติรามคำแหง อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย และการสังเกตผลงานประติมากรรมเกี่ยวกับยักษ์ในเขตอุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัย อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย เมื่อวันที่ 22 เดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2563

5. การสัมภาษณ์ ครูและอาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยและดุริยางค์ไทยซึ่งมีประสบการณ์ทางการแสดง การสอน และการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ในวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จำนวน 5 ท่าน คือ 1) นายสมุทร อิงควระ ตำแหน่งครู วิชาเอกปีพาทย์ 2) นางวาสนา ปาลวงศ์ ณ อยุธยา ตำแหน่งครู วิทยฐานะชำนาญการพิเศษ

วิชาเอกคีตศิลป์ไทย 3) นายพงษ์เทพ เรือนหลวง ตำแหน่งครู วิทยฐานะชำนาญการพิเศษ วิชาเอกโขนยักษ 4) นางนิรมล หาญทองกุล ตำแหน่งครู วิทยฐานะชำนาญการพิเศษ วิชาเอกละครนาง และ 5) นางสาวกัญญารัตน์ นาครัตน์ ตำแหน่งครู วิชาเอกละครนาง

6. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย คือ 1) แบบสัมภาษณ์ชนิดไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interview) เพื่อนำไปใช้สัมภาษณ์ครูอาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยและดุริยางค์ไทยจำนวน 5 ท่าน 2) การสังเกตทางตรง (Direct Observation) เพื่อสังเกตผลงานประติมากรรมยักษ์สังคโลก ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติรามคำแหง อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย และการสังเกตทางอ้อม (Indirect Observation) เพื่อศึกษาวิถีทัศนผลงานสร้างสรรค์ คือ ระบายระย้ายักษ ระบายสุรพงศ์ ระบายนางยักษ์ล้อตะโพน และ สัตตะสหายทศกัณฐ์ 3) แบบประเมินผลงาน (Performance assessment form) ที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นจากเกณฑ์การให้คะแนนแบบองค์รวม (holistic scoring rubrics) เพื่อให้ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏดุริยางคศิลป์ประเมินผลงาน

7. การสร้างสรรค์ผลงาน ผู้วิจัยประพันธ์พระบำ บรรจุคำร้อง ทำนองเพลง นำส่งที่ปรึกษาโครงการวิจัย คือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรภัทร์ ทองน้อม ตรวจสอบแก้ไขแล้วจึงนำไปบันทึกเสียง เป็นซีดี-รอม เพื่อนำมาใช้ประดิษฐ์ท่ารำและลีลานาฏศิลป์ และนำไปใช้ทดลองจัดองค์ประกอบท่ารำและฝึกซ้อมกับผู้แสดงที่คัดเลือกไว้ จำนวน 9 คน คือ 1) นายรัตนพงศ์ นวลละออง 2) นายศักดิ์สิทธิ์ แก้วบัวโฮม 3) นายธนกร สมคะเน 4) นายปฏิภาณ เจริญสุข 5) นายอัครเดช สุปินะ 6) นายพิรวัฒน์ ครุฑทุ่ง 7) นายนราธิป คงเจริญ 8) นายนิติกรณ์ มีไชโย และ 9) นายอาคม แป้นเกิด และบันทึกเป็นวีดิทัศน์เพื่อนำเสนอผลการทดลองสร้างสรรค์ให้ คุณครูจตุพร รัตนวราหะ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยและศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) พุทธศักราช 2552 วิพากษ์และประเมินผลงานสร้างสรรค์

8. การวิเคราะห์ข้อมูล แบ่งออกเป็น 4 ขั้นตอน คือ 1) การวิเคราะห์เปรียบเทียบข้อมูลเอกสาร ภาพถ่าย วิถีทัศน การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ เพื่อค้นหาประเด็นเรื่องแนวคิดทฤษฎีที่ใช้ดำเนินการวิจัย เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับยักษ์ในพุทธศาสนา และผลงานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับข้อมูลเรื่องยักษ์ 2) การตีความและสรุปข้อมูลประเภทต่างๆ จากแนวคิดทฤษฎีที่ใช้ดำเนินการวิจัย เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับยักษ์ในพุทธศาสนา และผลงานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับข้อมูลเรื่องยักษ์ เพื่อนำไปใช้กำหนดแนวคิดของผลงาน รูปแบบของผลงาน โครงสร้างของผลงาน และองค์ประกอบการแสดง 3) การวิเคราะห์ข้อมูลจากกระบวนการสร้างสรรค์ คือ แนวคิดของผลงาน รูปแบบของผลงาน โครงสร้างของผลงาน และองค์ประกอบการแสดงต่างๆ จากการทดลองสร้างสรรค์ การฝึกซ้อม และการแก้ไขปรับปรุงผลงาน เพื่อนำไปเสนอให้ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏดุริยางคศิลป์วิพากษ์ผลงาน และ 4) การวิเคราะห์ข้อมูลจากการประเมินคุณค่า เนื้อหาสาระของกระบวนการสร้างสรรค์ทั้งหมดจากการวิพากษ์ผลงานของผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏดุริยางคศิลป์ เพื่อนำกลับมาแก้ไขและปรับปรุง และบันทึกผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบวีดิทัศน์เพื่อเผยแพร่ และสรุปผลการสร้างสรรค์ เขียนออกมาเป็นรูปเล่มวิจัยสร้างสรรค์ฉบับสมบูรณ์

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ผลงานสร้างสรรค์เรื่องอินทกะอสูรบาลสามารถนำไปใช้เผยแพร่ศิลปะและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาในระดับชาติหรือนานาชาติได้
2. กระบวนการวิจัยสร้างสรรค์ผลงานเรื่องอินทกะอสูรบาลสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการออกแบบผลงานนาฏศิลป์ไทยแนวอนุรักษ์และสร้างสรรค์ได้
3. ผลงานสร้างสรรค์เรื่องอินทกะอสูรบาลสามารถนำไปใช้ เป็นสื่อเพื่อเผยแพร่หลักธรรมคำสอนและแนวคิดเกี่ยวกับเรื่องคุณงามความดีตามแนวทางพระพุทธศาสนาได้

สรุปผลการวิจัย

การศึกษาความหมายและความเป็นมาของยักษ์พบว่า ยักษ์ในพระพุทธศาสนาหมายถึงเทวดาจำพวกหนึ่ง มีรูปร่างใหญ่โต มีเขี้ยว และมีฤทธิ์ เป็นบริวารของท้าวเวสสุวรรณผู้เป็นท้าวจตุโลกบาลประจำทิศเหนือ และอาศัยอยู่บนสวรรค์ชั้นจาตุมหาราชิกา ตามคติความเชื่อของพระพุทธศาสนา ยักษ์เหล่านี้จะรักษาศิลและนับถือพระพุทธเจ้า คอยปกป้องคุ้มครองพระพุทธศาสนา และคอยสนับสนุนให้คนทำดีหรือห้ามมิให้คนทำชั่ว ยักษ์มีบทบาทและความสำคัญต่อพระพุทธศาสนาในฐานะเป็นสัญลักษณ์ของการปกป้องพระพุทธศาสนา (ระพี เปรมสอน, 2555, น.11)

การศึกษาคติความเชื่อเรื่องยักษ์ทวารบาลในสมัยอาณาจักรสุโขทัยพบว่า ยักษ์ปรากฏอยู่ในผลงานศิลปกรรมที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา เช่น เจดีย์ สลุป จะมีรูปยักษ์ยืนหรือยักษ์แบกภาพยักษ์ในจิตรกรรมฝาผนัง และยักษ์ปรากฏที่โบสถ์ (ชยาภรณ์ สุขประเสริฐ, 2560, น.86-87) โดยเฉพาะคติในการสร้างยักษ์ทวารบาลไว้ด้านหน้าทางเข้าของศาสนสถานเพื่อทำหน้าที่เป็นผู้รักษาประตูพบว่า มีหน้าที่ตามคติหลัก 3 ประการ คือ 1) ป้องกันรักษาไม่ให้สิ่งชั่วร้ายหรือสิ่งไม่ดีเข้ามาภายในศาสนสถาน 2) มีหน้าที่บูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ด้านในเพื่อเสริมให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่ด้านในให้สูงส่งขึ้น และ 3) เป็นสัญลักษณ์ของความเข้มแข็งและความอุดมสมบูรณ์ (เชาว์ เกรจิตร, 2556, น.5) คติเรื่องยักษ์ดังกล่าว เกิดจากไตรภูมิอภินิหารซึ่งเป็นวรรณกรรมที่พญาลิไทยทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นราวปี พ.ศ. 1888 ที่ได้อธิบายถึงสภาพความเป็นอยู่ของยักษ์ที่อาศัยอยู่บนสวรรค์ชั้นจาตุมหาราชิกา จนเกิดคตินิยมสร้างรูปยักษ์ทวารบาลเพื่อปกป้องพุทธสถานในสมัยสุโขทัยขึ้น ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19-21 สืบเนื่องมาจากจนถึงสมัยหลัง และเริ่มคลี่คลายลงในสมัยอยุธยาตอนปลายกับสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยพบว่าทวารบาลประเภทยักษ์หรือสूरที่สืบเนื่องมาจากคติความเชื่อเรื่องท้าวเวสสุวรรณ ระยะเวลาหลังนิยมทำเป็นรูปยักษ์ตัวสำคัญในเรื่องรามเกียรติ์ ตั้งเป็นคู่ๆ อยู่ด้านหน้าของซุ้มประตูทางเข้าด้านนอกของศาสนสถาน จนกระทั่งตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา คติความเชื่อได้คลี่คลายไปจากแบบแผนประเพณีดั้งเดิม เกิดทวารบาลประเภทบุคคลขึ้น ที่มักจะสลักเป็นรูปบุคคลที่แต่งกายแบบทหารตามสมัยนิยมหรือแต่งกายแบบทหารต่างชาติ และถืออาวุธประเภทดาบ หอก และปืน ซึ่งไม่จำเป็นต้องแสดงถึงความ威武ศักดิ์สิทธิ์อีกต่อไป (ปัทมา สาร, 2553, น.13)

การศึกษายกย่องของยักษ์ที่ปรากฏในพระพุทธศาสนาพบว่า ยักษ์ในพระพุทธศาสนามีหน้าที่คอยเป็นผู้สอดส่องตรวจตราดูแลพฤติกรรมมนุษย์เดือนละ 3 ครั้ง และพบว่าอินทกะยักษ์ซึ่งเป็นโอรสของท้าวเวสสุวรรณมีหน้าที่สำรวจดูโลกมนุษย์ในทุกๆ วัน 14 ค่ำ เพื่อคอยดูแลรักษาคนดีไม่ให้เป็นอันตราย คำว่า “อินทกะ” หมายถึง ผู้เป็นใหญ่ เป็นตำแหน่งสำคัญรองจากท้าวเวสสุวรรณ อินทกะยักษ์มีจำนวนทั้งสิ้น 91 องค์ แต่ละองค์นั้นจะมีความสามารถและวาสนาพร้อมที่จะได้เลื่อนตำแหน่งขึ้นเป็นท้าวมหาราชได้ เมื่อท้าวมหาราชขององค์เดิมไปเกิดเป็นมนุษย์หรือไปจุติเป็นเทวดาหรือเป็นพรหมชั้นสูงขึ้นไปจากสวรรค์ชั้นจาตุมหาราชิกา (มูลนิธิศิษย์วัดวิระโชติธรรมาราม, 2557, ออนไลน์)

การสร้างสรรคผลงานนาฏศิลป์ไทยจากข้อมูลเรื่องยักษ์ทวารบาลและบทบาทอินทกะยักษ์ ที่ปรากฏในคัมภีร์พระไตรปิฎกพบว่า แนวคิดของผลงาน คือ “อินทกะยักษ์อารักขเทวดาสารวจโลก” ซึ่งเป็นเรื่องราวที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับหน้าที่ของอินทกะยักษ์บนสวรรค์ชั้นจาตุมหาราชิกาที่ออกตระเวนสำรวจตรวจตราโลกมนุษย์ในวัน 14 ค่ำ เพื่อสำรวจพฤติกรรมของมนุษย์ที่ประพฤตินตามแนวทางของพระพุทธศาสนา ได้แก่ การเกื้อกูลมารดาและบิดา การบำรุงเหล่าสมณะและพราหมณ์ การรู้จักอ่อนน้อมต่อผู้ใหญ่ในสกุล การอยู่ประจำอุโบสถและปฏิบัติครุอุโบสถหรือการรักษาศีล 8 และการทำบุญสม่ำเสมอ เพื่อนำข้อมูลดังกล่าวกลับไปรายงานแก่ท้าวเวสสุวรรณที่สวรรค์ชั้นจาตุมหาราชิกา การนำเสนอเนื้อหาดังกล่าว ผู้วิจัยได้คัดเลือกมาจากบทบาทอินทกะยักษ์ที่ปรากฏในคัมภีร์ พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 12 (ฉบับมหาจุฬา) อังคุตตรนิกาย เอก-ทุก-ติกนิบาต จตุมหาราชสูตร

การกำหนดรูปแบบผลงานสร้างสรรค์พบว่า เป็นผลงานประเภท “ระบำ” ที่ผู้วิจัยกำหนดให้อยู่ในกรอบจารีตของนาฏศิลป์ไทยที่สามารถทำให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจได้ง่าย เนื่องจากสามารถอาศัยข้อกำหนดหรือกฎเกณฑ์เกี่ยวกับองค์ประกอบ การแสดงนาฏศิลป์ไทยที่มีแบบแผนอยู่แล้วมาใช้ในการสร้างสรรค์ได้อย่างเป็นระบบระเบียบ โดยผู้วิจัยประพันธ์บทขึ้นใหม่และ

บรรจุเพลงไทยที่เหมาะสม และออกแบบท่ารำตีบทหรือใช้บทจากท่าเต้นโขน การรำเพลงหน้าพาทย์ การแปรแถว และการตั้งซุ้ม เพื่อให้เกิดความแปลกตาและน่าชม รวมเวลาในการแสดง 10.40 นาที

การกำหนดโครงสร้างของผลงานสร้างสรรค์พบว่า สามารถแบ่งออกได้เป็น 5 ส่วนย่อย คือ ส่วนนำเรื่อง อินทกะยักษ์ ออกจากวิมาน เพื่อเป็นการเริ่มต้นเข้าสู่การแสดง และให้ผู้แสดงรำออกเวที ส่วนดำเนินเรื่องที่ 1 อินทกะยักษ์มุ่งสู่โลกมนุษย์ เพื่อบรรยายเนื้อหาการแสดง แนะนำภูมิหลังของตัวละคร และจุดมุ่งหมายของอินทกะยักษ์ที่จะออกไปสำรวจโลกในวัน 14 ค่ำ ส่วนดำเนินเรื่องที่ 2 อินทกะยักษ์สำรวจโลกมนุษย์ เพื่อบรรยายเนื้อหาการแสดง ให้เห็นถึงหน้าที่ของอินทกะยักษ์ ในขณะที่สำรวจโลก ส่วนดำเนินเรื่องที่ 3 อินทกะยักษ์กลับที่ชุมนุมเทวดา เพื่อบรรยายเนื้อหาของ การแสดงว่า อินทกะยักษ์กลับที่ชุมนุมเทวดาเพื่อนำข้อมูลไปรายงานท้าวเวสสุวัณ และ ส่วนจบเรื่องอินทกะยักษ์กลับสวรรค์จาดุมหาราชิกา เพื่อเป็นการสิ้นสุดการแสดง และเพื่อให้ผู้แสดงรำเข้าเวที

การประพันธ์บทพบว่า เป็นบทระบำที่ผู้วิจัยประพันธ์ขึ้นจากกาพย์ฉบัง 16 จำนวน 2 บท และกลอน 8 จำนวน 5 บท เพื่อเป็นการสื่อสารเนื้อหาของการแสดงให้ผู้ชมเข้าใจได้ง่าย และเพื่อให้ผู้แสดงที่อ่านรำไปตามคำและความหมายที่ประพันธ์ไว้ ใช้วงดนตรีปี่พาทย์ไม้แข็งบรรเลงประกอบการแสดง เครื่องดนตรีประกอบด้วย ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ซ้องวงใหญ่ ซ้องวงเล็ก ปี่ใน ตะโพน กลองทัด และฉิ่ง บรรจุเพลง 2 ประเภท คือ เพลงหน้าพาทย์ และเพลงอารมณ์ เพื่อให้สอดคล้องกับบทระบำ ที่มีตัวละครเป็นยักษ์เทวดาที่มียศ มีฤทธิ์ และมีความรุ่งเรือง ผู้วิจัยได้เลือกบรรจุเพลงในผลงานสร้างสรรค์ คือ ส่วนนำเรื่อง “อินทกะยักษ์ออกจากวิมาน” ใช้เพลงหน้าพาทย์คึกพาทยในหมวดเพลงอิทธิฤทธิ์ เพื่อสำแดงเดชและอารมณ์ของอินทกะยักษ์ผู้มีฤทธิ์และมีความรุ่งเรืองแห่งสวรรค์ชั้นจาดุมหาราชิกา ส่วนดำเนินเรื่องที่ 1 “อินทกะยักษ์มุ่งสู่โลกมนุษย์” ใช้บทพากย์บรรยาย ซึ่งเป็นลักษณะของการใช้ทำนองพากย์แบบดำเนินทำนอง คือเมื่อพากย์จบบทหนึ่งแล้วนักดนตรีจะตีตะโพนทำ คือการตีตามท่วงทำนองของหน้าทับที่ใช้เฉพาะในการพากย์โขน จากนั้นตีกลองทัดรับ 2 ครั้ง ผู้พากย์ก็จะร้องรับด้วยคำว่า “เพี้ย” (ธีรภัทร ทองนิม, 2556, น.4-5) ส่วนดำเนินเรื่องที่ 2 “อินทกะยักษ์สำรวจโลกมนุษย์” ใช้เพลงพญาลำพอง เป็นเพลงไทยสำเนียงมอญ ในอัตราจังหวะ 2 ชั้น เพื่อแสดงถึงความอึกเขิม เก่งกล้า และสามารถ ส่วนดำเนินเรื่องที่ 3 “อินทกะยักษ์กลับที่ชุมนุมเทวดา” ใช้เพลงกระบองกัน เพื่อแสดงให้เห็นถึงความขลังและศักดิ์สิทธิ์ของที่ชุมนุมเทวดาบนสวรรค์ และส่วนจบเรื่อง “อินทกะยักษ์กลับสวรรค์จาดุมหาราชิกา” ใช้เพลงหน้าพาทย์เชิด ในหมวดเพลงเดินทาง เพื่อแสดงถึงการเดินทางระยะไกลของอินทกะยักษ์ เพื่อกลับสวรรค์ชั้นจาดุมหาราชิกา บทระบำดังกล่าว มีลำดับการแสดงตั้งแต่เริ่มต้นจนจบการแสดง ดังนี้

- เพลงคึกพาทย -

- พากย์บรรยาย -

ปางนั้น อินทกะเทวบุตร
เนาในวิมานรูจี
ได้ฤกษ์ สิบสี่ค่ำยามดี
มุ่งสู่แดนดินโลกา

ทรงธรรมพิสุทธิ์

ออกจากปรางค์มณี

- ร้องเพลงพญาลำพอง -

ครั้นถึงแผ่นดินพิภพธาตวี
พิศดูทั่วถ้วนพสุธรา
ผู้ก่ออุลปิตามารดร
บำรุงสมณะพรหมณนำตน
เห็นผู้อ่อนน้อมต่อผู้ใหญ่
อธิษฐานอุโบสถโสธธรรม
สำรวจถ้วนครบจบสิ้น
ชนทั้งหลายไฝ่ธรรมนำปัญญา

อสุรีผู้ชำนาญญาณกล้า

ทัศนาวางหมู่นิกรชน

ให้ถาวรสุขสวัสดิ์ไม่ขัดสน

เจริญผลสุขขารมย์อภิราม

ตั้งอยู่ในนิวาตธรรมทั้งสาม

ดำเนินตามคำสอนพระศาสดา

อสุรินทร์แสนโสมนัสสา

ปวงเทวจะคุ้มครองปราณี

- ร้องเพลงกระบองกัน -

อินทกะอสุรีปรีชาหาญ
ทูลองค์เวสสุวัณธิบตี

เหาะกลับวิมานยักษี
ยังที่ชุมนุมเทเวีย

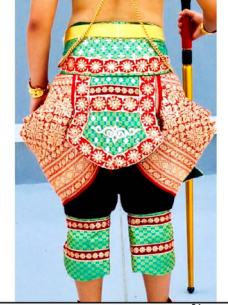
- เพลงกระบองกัน -

- เพลงเชิด -

การกำหนดตัวผู้แสดงพบว่า ใช้ผู้แสดงจำนวน 9 คน ผู้วิจัยใช้วิธีการแทนจำนวนผู้แสดง 1 คน ต่ออินทกะยักษี 10 องค์ เพื่อให้สอดคล้องกับจำนวนอินทกะยักษีที่พบในพระไตรปิฎกที่มีทั้งสิ้นจำนวน 91 องค์ โดยคัดเลือกจากนิสิตระดับปริญญาตรี และนักเรียนระดับชั้นมัธยมปลาย สาขานาฏศิลป์ไทย วิชาเอกโขนยักษี โดยมีหลักเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้แสดง คือ มีทักษะโขนยักษี โดยผ่านการฝึกหัดท่ารำพื้นฐาน และแม่ท่ายักษีท่าที่ 1-5 มีทักษะการรำหน้าพาทย์ โดยผ่านการฝึกทักษะการรำหน้าพาทย์ได้แก่ เพลงเชิด-เสมอ และ เพลงปฐม-ลา เพลงตระนิมิต มีทักษะในการรำตีบทหรือรำใช้บท โดยผ่านการฝึกทักษะการรำตีบทพากย์ เช่น พากย์รถ และการรำใช้บทของตัวยักษีเสนา หรือยักษีตัวดี เช่น เพลงสมิงทองมอญ เพลงร้าย เป็นต้น และมีทักษะในการใช้อาวุธ โดยผ่านการฝึกทักษะการรำตรวจพลยักษีด้วยอาวุธกระบองสั้น กระบองยาวหรือหอก เป็นต้น และมีทักษะในการจับและขึ้นลอยหรือการต่อตัวในการแสดงโขน

การออกแบบเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดงพบว่า “ศิราภรณ์” ได้แนวคิดมาจากศิราภรณ์ที่พบจากยักษีทวารบาล โดยออกแบบให้เป็นลักษณะมงกุฎทรงเทริด ศิลปะสมัยสุโขทัย ผสมศิลปะขอม มียอดน้ำเต้า และออกแบบกรรเจียกจรเพิ่มเติมเพื่อให้รับกับมงกุฎ เปิดใบหน้าเพื่อให้เห็นใบหน้าผู้แสดงที่แต่งหน้าเป็นยักษี สีของศิราภรณ์เป็นสีทอง ผังพลอยสีขาวสลับลอยสีแดง วัสดุที่ใช้สร้างสรรค์ คือ กระจดาช กาวแป้งเปียก ลวด ดินปั้นลาย รัก และ ทองคำเปลว “เครื่องแต่งกาย” ผู้วิจัยกำหนดใช้สีเขียวเป็นสีแทนสีตัวอินทกะยักษี จึงกำหนดใช้สีเขียวตัดกับสีแดงตามหลักนาฏศิลป์ไทย การแต่งกายเป็นลักษณะแต่งยืนเครื่องครึ่งท่อน ไม่สวมเสื้อตามลักษณะที่พบจากยักษีทวารบาล ประกอบด้วย ชายไหวและชายแครง 1 ชุด มีชายขอบด้านล่างเป็นรูปรอยหยักที่ได้แนวคิดจากลักษณะของผ้าทิพย์ที่พบจากยักษีทวารบาล สนับเพลลา 1 ตัว ผ้ายก 1 ผืน ผ้ารัดสะเอว 1 ผืน และผ้าปิดก้น 1 ผืน วัสดุที่ใช้สร้างสรรค์ คือ ผ้ายกปากีสถานสีเขียวมีลวดลาย ผ้าดิบ ผ้าต่วนสีแดง ดิ้นเงิน คริสตัล และเลื่อมสีเงิน ปักเป็นลวดลายศิลปะไทย “เครื่องประดับ” ได้แนวคิดในการออกแบบมาจากเครื่องประดับที่พบจากยักษีทวารบาล คือ กรองคอฉลุลวดลาย 1 ชิ้น สร้อยคอ 2 ชิ้น ตาบทิศด้านหลัง 1 ชิ้น ปิ่นแหว่ง (หัวเข็มขัด) ลวดลายหน้าสิงห์ 1 ชิ้น พาทูรัด (กำไลต้นแขน) ฉลุลวดลาย 1 คู่ กำไลข้อมือฉลุลวดลาย 1 คู่ กำไลข้อเท้าฉลุลวดลาย 1 คู่ สังวาล เป็นโซ่ทองเส้นใหญ่ 2 เส้น สายเข็มขัดสีทองลายทางมะพร้าว 1 เส้น สีของเครื่องประดับ คือ สีทอง ทำจากวัสดุ คือ กระจดาช กาวแป้งเปียก ลวด ดินปั้นลาย รัก และ ทองคำเปลว ประดับพลอยสีขาวสลับลอยสีแดง รองด้วยผ้าสักกะหลาดสีแดงเข้ม “อุปกรณ์การแสดง” กำหนดให้ผู้แสดงถืออาวุธหอกสีทองคำ ขนาดความยาวจากด้ามจรดปลายหอก 1.5 เมตร ทำจากไม้มะม่วงกลึงเป็นรูปทรงกลม ทาด้วยสีทองทั้งเล่ม และตัดด้วยสีดำและสีแดงที่ด้ามหอก ผู้วิจัยได้แนวคิดมาจากข้อมูลที่พบใน “อรรถกถา มหาโควินทสูตร” ซึ่งเป็นคำพรรณนาบทของพระสูตรที่ยังไม่ลึกซึ้งของ “มหาโควินทสูตร” ได้อธิบายถึงลักษณะอาวุธของยักษีบริวารของท้าวเวสสุวัณจำนวนแสนโกฏิว่าถือหอกทองคำ

ตารางที่ 1: การออกแบบศิราภรณ์ เครื่องประดับ และเครื่องแต่งกายอินทกะยักษ์

ออกแบบจากลักษณะการแต่งกายของยักษ์ทวารบาลสังคโลกโดยยึดหลักบัญญัติในนาฏศิลป์ไทย			
			
ยักษ์ทวารบาลสังคโลก ราวพุทธศตวรรษ ที่ 19-20	ออกแบบจอนหูเพิ่มเติม เพื่อให้รับกับมงกุฏ	ศิราภรณ์ลงรักปิดทอง ประดับพลอยขาว-แดง	โครงสร้างศิราภรณ์เป็น ลักษณะมงกุฏทรงน้ำเต้า
			
ยักษ์ทวารบาลสังคโลก พุทธศตวรรษ ที่ 19-20	ปั้นเหน่ง หรือ หัวเข็มขัด ออกแบบเป็นหน้าสิงห์	กรองคอ และสร้อยคอ 2 ชั้น พร้อมสร้อยสังวาล	พาดูรีด หรือ รัดต้นแขน ออกแบบจากลายกระจี่
			
ยักษ์ทวารบาลสังคโลก พุทธศตวรรษที่ 19-21	สนับเพลาใช้ผ้าลายสี เขียวตัดสีแดงอมชมพู	ผ้าก๊สตีแดงเพื่อใช้ในการ นุ่งผ้าแบบกันแป้น 3 จีบ	รัดสะเอวใช้ผ้าลายสี เขียวตัดขอบด้วยสีแดง
			
ยักษ์ทวารบาลสังคโลก พุทธศตวรรษที่ 21	ชายแครงใช้ผ้าลายสี เขียวตัดขอบสีแดงปักดิ้น	ผ้าปิดก้น ปักด้วยดิ้น เลื่อมโลหะ และพลอยสี	ชายไหวที่ออกแบบมา จากลักษณะของผ้าทิพย์

การออกแบบการแต่งหน้า เนื่องจากผู้วิจัยออกแบบศิราภรณ์ให้เป็นลักษณะมงกุฎทรงเทริด และเปิดใบหน้าผู้แสดง ผู้วิจัยจึงได้แนวคิดในการออกแบบการแต่งหน้าผู้แสดงมาจากลวดลายที่พบ บนใบหน้าของยักษ์ทวารบาลสังคโลก ซึ่งมีจุดเด่นที่ลวดลายบนคิ้ว ดวงตา จมูก และพรายปาก โดยใช้วิธีการเขียนสีดำให้เป็นเส้นหยักและเส้นโค้งตามลักษณะลวดลายที่พบบน ใบหน้าของยักษ์ทวารบาลผสมกับลวดลายในศิลปะไทย สีที่ผู้วิจัยเลือกใช้ในการแต่งหน้าของผู้แสดง กำหนดใช้ 5 สี คือ สีขาว สำหรับการรองพื้นบนใบหน้า สีแดงอมชมพู สำหรับการปิดบริเวณแก้ม สีดำ ใช้สำหรับการเขียนลวดลายบนใบหน้า สีเขียว และสีแดง ใช้สำหรับระบายลงบนเส้นต่างๆ เพื่อทำให้เกิดมิติและเพิ่มความคมชัดโดยการตัดเส้นด้วยสีดำทับสีแดงและสีเขียว

ตารางที่ 2: การออกแบบการแต่งหน้าอินทกะยักษ์

ออกแบบจากลวดลายบนใบหน้าของยักษ์ทวารบาลสังคโลก พุทธศตวรรษที่ 19-21			
			
การออกแบบการแต่งหน้าอินทกะยักษ์ ครั้งที่ 1	ยักษ์ทวารบาลสังคโลก ราวพุทธศตวรรษที่ 21	ยักษ์ทวารบาลสังคโลก ราวพุทธศตวรรษที่ 19-20	การออกแบบการแต่งหน้าอินทกะยักษ์ ครั้งที่ 2

ภาพที่ 1: การแต่งกายอินทกะยักษ์ และภาพยักษ์ทวารบาลสังคโลก พุทธศตวรรษที่ 19-20



ที่มา: พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติรามคำแหง จังหวัดสุโขทัย, ผู้วิจัย, 2563.

การออกแบบท่ารำและลีลานาฏศิลป์ ผู้วิจัยกำหนดใช้ท่ารำในเพลงคูกพาทย์และเพลงเชิด และท่าเต้นโขน ออกแบบท่ารำต่บจากกระบวนแม่ท่ายักษ์ แม่ท่าที่ 1-5 และภาษาท่าของตัวยักษ์ จัดองค์ประกอบการเคลื่อนไหวโดยการแปรแถวและตั้งซุ่ม การออกแบบท่ารำในเพลงคูกพาทย์ซึ่งเป็นส่วนนำเรื่อง “อินทกะยักษ์ออกจากวิมาน” เพื่อเป็นการเริ่มต้นเข้าสู่การแสดง และให้ผู้แสดงรำออกเวที มีจำนวน 20 ท่า ใช้วิธีการแปรแถว 5 รูปแบบ คือ 1) แถวหน้ากระดานทแยงมุม 1 แถว 2) แถวหน้ากระดานทแยงมุม 2 แถว 3) วงกลมชั้นเดียว 4) สามเหลี่ยม และ 5) เข้าพู่สามคน จำนวน 3 พู่

ภาพที่ 2: การออกแบบท่ารำในโครงสร้างที่ 1 เพลงคูกพาทย “ท่าผาลาเพียงไหล่”



อธิบายภาพ: การจัดองค์ประกอบโดยใช้รูปแบบแถววงกลมหันไหล่ซ้ายเข้าหาศูนย์กลางของวงกลม

การออกแบบท่ารำในบทพากย์บรรยายในส่วนดำเนินเรื่องที่ 1 “อินทกะยักษ์มุ่งสู่โลกมนุษย์” เพื่อบรรยายแนะนำ ภูมิหลังของตัวละคร และจุดมุ่งหมายของอินทกะยักษ์ที่ออกสำรวจโลกในวัน 14 ค่ำ มีจำนวน 18 ท่า ใช้วิธีการแปรแถว 1 รูปแบบ คือ เข้าพู่สามคน จำนวน 3 พู่

ภาพที่ 3: การออกแบบท่ารำในโครงสร้างที่ 2 คำพากย์บรรยาย “ท่าทรงธรรมพิสุทธิ์”



อธิบายภาพ: การจัดองค์ประกอบโดยใช้รูปแบบแถวยื่นปากพนักและผู้แสดงเข้าพู่สามคน

การออกแบบท่ารำในเพลงพญาลำพองในส่วนดำเนินเรื่องที่ 2 “อินทกะยักษ์สำรวจโลกมนุษย์” เพื่อบรรยายหน้าที่ของ อินทกะยักษ์ในขณะสำรวจโลก มีจำนวน 37 ท่า ใช้วิธีการแปรแถว 3 รูปแบบ คือ 1) เข้าพู่สามคน จำนวน 3 พู่ 2) แถวหน้า กระดานชนวน 3 แถว และ 3) แถวปากพนัก

ภาพที่ 4: การออกแบบท่ารำในโครงสร้างที่ 3 เพลงพญาลำพอง “ทำนิวาตธรรมทั้งสาม”



อธิบายภาพ: การจัดองค์ประกอบโดยใช้รูปแบบแถวหน้ากระดานเรียงซ้อนกันสามแถว

การออกแบบท่ารำในเพลงกระบองกันในส่วนดำเนินเรื่องที่ 3 “อินทกะยักษกลับที่ชุมนวมเทวดา” มีจำนวน 12 ท่า ใช้วิธีการแปรแถว 4 รูปแบบ ได้แก่ 1) แถวปากพนัง 2) แถวด้านหน้าเป็นรูปสามเหลี่ยมและด้านหลังจับกลุ่มหันหน้าเข้าหากัน 3) แถวด้านหน้าเป็นรูปแถวสามเหลี่ยมและด้านหลังจับกลุ่ม 4 คน 4) เข้าพู่สามคน จำนวน 3 พู่ และการตั้งซุ่ม 2 รูปแบบ คือ 1) การจับกลุ่มด้านหน้าเป็นรูปสามเหลี่ยมและด้านหลังจับคู่ขึ้นลอย 2 สองคู่ 2) การจับกลุ่มผู้แสดงโดยทำท่าทางสองข้างของแกนกลางเหมือนกันทั้งซ้ายและขวาและตรงกลางขึ้นลอย 1 คน คนเป็นฐาน 2 คน

ภาพที่ 5: การออกแบบท่ารำในโครงสร้างที่ 4 เพลงกระบองกัน “ทำอิบดี”



อธิบายภาพ: การจัดองค์ประกอบโดยใช้วิธีการตั้งซุ่มของโขนที่เรียกว่า “ขึ้นลอย” โดยต่อตัวกัน 2 คู่

การออกแบบท่ารำในเพลงหน้าพาทย์เชิดซึ่งเป็นส่วนจบเรื่อง “อินทกะยักษกลับสวรรค์จากตุมหาราชิกา” เพื่อเป็นการสิ้นสุดการแสดง และเพื่อให้ผู้แสดงรำเข้าเวที มีจำนวน 14 ท่า ใช้วิธีการแปรแถว 2 รูปแบบ คือ 1) เข้าพู่สามคน จำนวน 3 พู่ และ 2) แถวตอนสองแถว

ภาพที่ 6: การออกแบบท่ารำในโครงสร้างที่ 5 เพลงเชิด “ท่าเดินเข้าโรง”



อธิบายภาพ: การจัดองค์ประกอบโดยใช้รูปแบบแถวตอน 2 แถวๆ ละ 4 คน และตรงกลาง 1 คน

อภิปรายผลการวิจัย

การวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง อินทกะอสุรบาล: นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์จากคติความเชื่อเรื่องยักษ์ในพุทธศาสนา เพื่อศึกษาความหมาย ความเป็นมาของยักษ์ คติความเชื่อเรื่องยักษ์ทวารบาล และบทบาทของยักษ์ในพระพุทธรูปศาสนา เพื่อสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ไทย อภิปรายผลการวิจัยได้ดังนี้

1. แนวคิดของผลงานสร้างสรรค์ คือ อินทกะยักษ์อารักขเทวดาสารวจโลก ที่เป็นเรื่องราวของอินทกะยักษ์ในคัมภีร์พระสุตตันตปิฎก ซึ่งเป็นอารักขเทวดาที่คอยดูแลรักษาคนดีไม่ให้เป็นอันตราย โดยมีหน้าที่ออกตระเวนตรวจตราสารวจดูโลกมนุษย์ในวัน 14 ค่ำ เพื่อสำรวจประพฤติกรรมของมนุษย์ที่ก่อกรรมมารดาและบิดา บำรุงเหล่าสมณะและพราหมณ์ รู้จักอ่อนน้อมต่อผู้ใหญ่ในสกุล รู้จักรักษาศีล 8 และหมั่นทำบุญสม่ำเสมอ เนื้อหาดังกล่าวปรากฏในรูปแบบของ “บทระบำ” ที่ประพันธ์ขึ้นจากกาพย์ฉบัง 16 จำนวน 2 บท และกลอน 8 จำนวน 5 บท ใช้เวลาในการแสดง 10.40 นาที ผลการสร้างสรรค์ดังกล่าวสอดคล้องกับแนวคิด ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ ที่กล่าวว่า “บทระบำ คือบทที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อแสดงระบำ โดยให้ผู้แสดงพ้อนรำไปตามคำและตามความที่ประพันธ์ไว้ ควรแสดงให้เห็นเรื่องราว ปรัชญา ความคิด จินตนาการ และตัวละคร เพื่อให้ได้การแสดงที่มีเอกภาพ บทระบำควรมีความยาวพอเหมาะ มิฉะนั้นใจความอาจซ้ำซ้อนทำให้ความสนใจหรือสมาธิของคนดูลดลง โดยปกติสมาธิของคนดูและคนฟังจะมุ่งไปยังสิ่งหนึ่งสิ่งใดอย่างแน่วแน่ได้ในเวลา 15-20 นาที” (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, น.155-173)

2. รูปแบบผลงาน เป็นผลงานสร้างสรรค์ประเภท “ระบำ” ในกรอบจาริตนาฏศิลป์ไทยที่มีตัวละครเป็นยักษ์ที่มีฤทธิ์และพลังมาจากพระสุตตันตปิฎก ใช้ผู้แสดงชายจำนวน 9 คน ที่ผู้วิจัยคัดเลือกจากผู้เรียนสาขาวิชาเอกโยนยักษ์ ผลการสร้างสรรค์ดังกล่าว สอดคล้องกับแนวคิดของจักรกฤษณ์ ดวงพัตรา ที่กล่าวว่า “เกณฑ์การแบ่งกลุ่มระบำอีกเกณฑ์หนึ่งของกรมศิลปากร โดยการแบ่งระบำออกเป็นประเภทตามสถานะของตัวละครหรือผู้แสดงเป็นหลัก และแบ่งตามวัตถุประสงค์หรือการแต่งบทเป็นเกณฑ์รอง แบ่งได้ 8 ประเภท คือ 1) บทระบำที่มีตัวละครเป็นมนุษย์ 2) บทระบำที่มีตัวละครเป็นเทวดานางฟ้า 3) บทระบำที่มีตัวละครเป็นสัตว์ในวรรณคดี 4) บทระบำที่มีตัวละครเป็นสัตว์ปีก 5) บทระบำที่มีตัวละครเป็นสัตว์น้ำ 6) บทระบำที่มีตัวละครเป็นยักษ์ ลิง 7) บทระบำที่มีตัวละครเป็นภูตผีปีศาจ และ 8) บทระบำที่มีตัวละครเป็นสิ่งไม่มีชีวิต (เชิงบุคลาธิษฐาน)” (จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, 2540, น.146-152) และสอดคล้องกับแนวคิดของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ กล่าวว่า “การพ้อนรำ ประเภทดุดัน คือการแสดงที่ผู้แสดงเคลื่อนไหวร่างกายด้วยพลังที่รุนแรง สามารถเห็นได้อย่างชัดเจน จึงทำให้การรำหรือการเต้นดูรุนแรง ดุดัน เช่น การเต้นของยักษ์ในโขง กัดกลีของอินเดีย และระบำวาดูซีของเผ่าสวาฮีลิวาตูในอาฟริกากลาง เป็นต้น” (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, น.272)

3. โครงสร้างการแสดง ประกอบด้วย ส่วนนำเรื่อง อินทกะยักษ์ออกจากวิมาน เพื่อให้ผู้แสดงรำออกเวที ส่วนดำเนินเรื่องที่ 1 อินทกะยักษ์มุ่งสู่โลกมนุษย์ ส่วนดำเนินเรื่องที่ 2 อินทกะยักษ์สารวจโลกมนุษย์ ส่วนดำเนินเรื่องที่ 3 อินทกะยักษ์

กลับที่ชุมนุมเทวดา และส่วนจบเรื่อง อินทกะยักษ์กลับสวรรค์จาทุมหาราชิกา เพื่อให้ผู้แสดงรำเข้าเวที ผลการสร้างสรรค์ดังกล่าว สอดคล้องกับผลการวิจัยของสมรัตน์ ทองแท้ กล่าวว่า “โครงสร้างนาฏศิลป์ไทยทั้งผลงานที่มีบทร้องและไม่มีบทร้อง ประกอบการแสดง มักจะมีการแบ่งโครงสร้างออกได้เป็น 3 ส่วน คือ 1) ส่วนนำ เป็นการเริ่มต้นเข้าสู่ระบำ การแสดงระบำ ชุดต่างๆ จะต้องรำในส่วนนำก่อนเข้าสู่เนื้อหาของระบำ 2) ส่วนดำเนินเรื่อง แบ่งออกได้เป็นสองลักษณะ คือ มีบทร้อง และไม่มีบทร้อง 3) ส่วนจบเรื่อง เป็นการบอกให้รู้ว่าการแสดงระบำชุดนี้กำลังจะสิ้นสุดการแสดง มี 2 ลักษณะ คือ สิ้นสุดการแสดงในการรำที่ใช้เพลงลาหรือเพลงร่ำ หรือสิ้นสุดการแสดงโดยใช้เพลงเดียวกับที่อยู่ในส่วนเสริมของเนื้อหาระบำ” (สมรัตน์ ทองแท้, 2538, น.17-18)

4. ดนตรีและเพลงประกอบการแสดง ใช้วงดนตรีปี่พาทย์ไม้แข็ง บรรเลงเพลงหน้าพาทย์และเพลงอารมณ คือ เพลงคูกพาทย์ พากย์บรรยาย เพลงพญาลำพอง เพลงกระบองกัน และเพลงเชิด ผลการสร้างสรรค์ดังกล่าว สอดคล้องกับผลการวิจัยของสมรัตน์ ทองแท้ ที่กล่าวว่า “เครื่องดนตรีที่นำมาใช้ในการประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยสามารถใช้ได้ทั้งวงเครื่องห้า เครื่องคู่ และเครื่องใหญ่ ที่นิยมใช้ในการบรรเลง คือ วงปี่พาทย์ไม้แข็ง ประกอบด้วย ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ข้องวงใหญ่ ข้องวงเล็ก ปี่ใน ตะโพน กลองทัด และฉิ่ง (สมรัตน์ ทองแท้, 2538, น.16) และสอดคล้องกับแนวคิดของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ ที่กล่าวว่า “ดนตรีที่นำมาใช้ประกอบนาฏศิลป์ไทย ประกอบไปด้วยหลักการและกลวิธีของดนตรี ได้แก่ องค์ประกอบของดนตรี ขนบธรรมเนียม ระเบียบวิธีการบรรเลง เพลงที่ใช้บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยมีกฎเกณฑ์การใช้ อย่างเคร่งครัด แบ่งได้ 2 ประเภท คือ เพลงหน้าพาทย์ และเพลงอารมณ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, น.127)

5. เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง แต่งกายยืนเครื่องยักษ์ครึ่งท่อน แต่งหน้าเป็นยักษ์ ที่ได้แนวคิดมาจากยักษ์ ทวารบาลสังคโลก ศิลปะสุโขทัย ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19-21 และถืออาวุธหอกสี่ทองคำ ที่ได้ข้อมูลมาจาก “อรรถกถามหาโควินทสูตร” ผลการสร้างสรรค์ดังกล่าว สอดคล้องกับแนวคิดของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ กล่าวว่า “นาฏศิลป์ไทยมีระเบียบแบบแผนหรือบัญญัตินิยมในเรื่องเครื่องแต่งกายอย่างเคร่งครัด สามารถแบ่งซึ่งเอกลักษณ์ได้ 4 ประการ คือ 1) จุดเด่นเฉพาะชิ้นส่วน เช่น ขว้า ยอดแหลม เป็นต้น 2) ภาพรวมของเครื่องแต่งกาย หมายถึง เส้นรอบรูปของเครื่องแต่งกายที่ทำให้เห็นว่ากรอบภาพของเครื่องแต่งกายแต่ละชุดนั้นต่างกันอย่างไร เช่น ชุดยืนเครื่องพระ นาง ยักษ์ ลิง เป็นต้น 3) สีของเครื่องแต่งกาย นาฏศิลป์แต่ละชนิดมีบัญญัติ นิยมเรื่องสีอย่างละเอียด เช่น โขนเรื่องรามเกียรติ์ กำหนดให้พระรามสีเขียว พระลักษณ์สีเหลือง เป็นต้น 4) วัสดุทำให้เครื่องแต่งกาย มีสถานะแตกต่างกัน เช่น บางชุดใช้ผ้าแพรหนาหนัก บางชุดใช้ผ้าปักบางชุดบางชิ้น บางชุดใช้ผ้าพลิ้ว ทำให้การแสดงดูอ่อนไหวหรือแข็งกระด้างไปตามวัสดุนั้นๆ นาฏศิลป์หลายชนิดในกลุ่มการฟ้อนรำ ผู้แสดงมักถือวัสดุสิ่งของที่ใช้เป็นอุปกรณ์การแสดงไว้ตลอดเวลา อุปกรณ์การแสดงนี้ใช้เป็นส่วนหนึ่งของการฟ้อนรำ อีกทั้งอาจเป็นสิ่งที่กำหนดรูปแบบของการฟ้อนรำอีกด้วย เช่น อาวุธ เครื่องมือเครื่องใช้ เครื่องดนตรี พกษชาติ และ เบ็ดเตล็ดอื่นๆ” (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, น.263-270)

6. กระบวนท่ารำและลีลานาฏศิลป์ ผู้วิจัยกำหนดใช้กระบวนท่ารำในเพลงคูกพาทย์และเพลงเชิด และการรำตีบทหรือใช้บทที่ผู้วิจัยประดิษฐ์ท่ารำขึ้นจากกระบวนแม่ท่ายักษ์ แม่ท่าที่ 1-5 และภาษาทำนาฏศิลป์ของตัวยักษ์ ให้สอดคล้องกับภาพที่ประพันธ์ไว้ในบท และใช้วิธีการแปรแถวและการจับกลุ่มในลักษณะการตั้งซุ่มโซนที่เรียกว่า “ซ้นลอย” เพื่อให้การลำดับภาพในการแสดง ผลงานเกิดมิติและความน่าสนใจ เชื่อมโยงกันไปตั้งแต่ต้นจนจบการแสดง ผลการสร้างสรรค์ดังกล่าว สอดคล้องกับแนวคิดของกรมศิลปากร ที่กล่าวว่า “การสื่อสารให้ผู้ชมทราบถึงความรู้สึกนึกคิด นอกจากภาษาพูดแล้วยังสามารถสื่อสารด้วยกิริยาท่าทางที่แสดงออกมีทั้งท่าที่ใช้แทนคำพูด ท่าที่แสดงออกถึงกิริยาอาการ ท่าที่แสดงออกถึงภาวะทางอารมณ์ กิริยาท่าทางต่างๆ ครูบาอาจารย์ได้ประดิษฐ์เป็นแบบแผนสำหรับการแสดงออกในนาฏศิลป์ไทย กำหนดไว้ 2 อย่าง คือ 1) ท่าหน้าพาทย์ คือ การรำตามทำนองเพลงดนตรีปี่พาทย์ที่บรรเลงประกอบผู้แสดงจะต้องเต้นและรำไปตามจังหวะทำนองดนตรี ท่าหน้าพาทย์ที่ครูบาอาจารย์ทางนาฏศิลป์ไทย ได้ประดิษฐ์ขึ้นไว้เป็นแบบแผน ล้วนมีความสอดคล้องประสานกับทำนองเพลง ทั้งมีการคิดสรรให้เหมาะกับฐานะของตัวแสดงและเนื้อหาของเรื่องในแต่ละตอน หน้าพาทย์แสดงถึงความสง่างาม ภาคภูมิ ท่าเต้น

ทำร่าก็ต้องประดิษฐ์ให้สม กับนัยของเพลงด้วย 2) การรำบท หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่ารำใช้บท เป็นการรำตามบทพากย์ เจริจา และบทร้อง กล่าวคือ ประดิษฐ์ทำร่าไปตามถ้อยคำที่ปรากฏในบทแสดงออกถึงกิริยาอาการให้สอดคล้องกับถ้อยคำในบท” (กรมศิลปากร, 2552, น.85-86) และสอดคล้องกับแนวคิดของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ ที่กล่าวว่า “นาฏยประดิษฐ์ของไทยมีเอกลักษณ์สำคัญ 3 ประการ คือ 1) ทำร่า แบ่งออกได้เป็น 3 แบบ คือ ทำระบำ ทำละคร และทำเต้นโขน 2) การแปรแถว ที่ไม่สลับซับซ้อนมากนักอาจเป็นไปได้ว่านักนาฏศิลป์ไทยเน้นการประดิษฐ์ทำร่าเดี๋ยวกว่าการแปรแถว และ 3) การตั้งซุ่ม นิยมให้ผู้แสดงจับกลุ่มรูปสามเหลี่ยมโดยทำท่าสองข้างของแกนกลางเหมือนกันทั้งชายและขวา หากมีหลายกลุ่มก็จะจัดกลุ่มกลางให้ใหญ่เป็นหลัก และการตั้งซุ่มของโขนที่เรียกว่า “ซิ่นลอย” ซึ่งประกอบด้วย พระ ยักษ์ ลิง ตั้งแต่สองตัวขึ้นไปจนถึงกับจับกลุ่มเป็นซุ่มใหญ่นั้น ลักษณะสองข้างของแกนกลางไม่เหมือนกันแต่สมดุลกัน (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, น.233-235)

การสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ไทยเรื่อง “อินทกะอสุรบาล” ได้รับการวิพากษ์และประเมินผลงานจากผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ คือ คุณครูจตุพร รัตนวราหะ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยและศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) พุทธศักราช 2552 เมื่อวันที่ 12 กันยายน พ.ศ. 2563 โดยใช้แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์ที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นจากเกณฑ์การให้คะแนนแบบองค์รวม (holistic scoring rubrics) ประเมินผลงานตามองค์ประกอบการแสดงที่ผู้วิจัยออกแบบสร้างสรรค์ 10 องค์ประกอบ แบ่งระดับของความสามารถออกเป็น 5 ระดับ ผลการประเมินคุณภาพผลงานจากผู้ทรงคุณวุฒิได้คะแนน 39 คะแนน คิดเป็นร้อยละ 78% หมายถึง นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ เรื่อง อินทกะอสุรบาล อยู่ในระดับคุณภาพดีมาก

ข้อเสนอแนะ

1. อินทกะเป็นตำแหน่งของเทวดาบนสวรรค์ชั้นจาตุมหาราชิกา แบ่งออกได้ 4 จำพวก คือ อินทกะยักษ์ อินทกะนาค อินทกะกุมภัณฑ์ และ อินทกะคนธรรพ์ จึงควรมีการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ไทยหรือนาฏศิลป์ในสกุลอื่นๆ ผ่านตัวละครดังกล่าวเพิ่มเติมในอนาคต
2. ยักษ์ที่ปรากฏในพระไตรปิฎกมีจำนวนมาก ควรมีการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ไทย หรือนาฏศิลป์ในสกุลอื่นๆ เพิ่มเติม และสอดแทรกหลักคติธรรมไว้ในบทการแสดง โดยอาจแทรกไว้ในคำกลอนที่เป็นบทร้องหรือบทเจริญใจของตัวละคร เพื่อให้ผู้ชมได้ซึมซับหลักธรรมได้ง่ายขึ้น
3. การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยต้องอาศัยความรู้ความเข้าใจอย่างลึกซึ้งซึ่งเกี่ยวกับวิธีการประพันธ์บท กำหนดทำร่า คัดเลือกผู้แสดง บรรจุเพลงและดนตรี การแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง เนื่องจากองค์ประกอบดังกล่าว มีหลักเกณฑ์และบทบัญญัติมากมายที่ต้องศึกษาอย่างละเอียด

กิตติกรรมประกาศ

ผู้วิจัยขอขอบคุณ “สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม” ที่มอบทุนอุดหนุนการวิจัยสร้างสรรค์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2563 สำหรับการดำเนินการวิจัยในครั้งนี้

รายการอ้างอิง

- กิตติยวดี ชาญประโคน. (2560). *ท้าวเวสสุวรรณในสังคมไทย*. ใน วารสารรามคำแหง ฉบับมนุษยศาสตร์, 36(2), 27-46.
- จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา. (2540). *วรรณคดีการแสดง*. กรุงเทพฯ: องค์การค้าคุรุสภา.
- ชยาภรณ์ สุขประเสริฐ. (2560). *ยักษ์: ศิลปกรรมแห่งจินตนาการ*. ใน รายงานการประชุมวิชาการระดับชาติ ครั้งที่ 1. (77-89). บุรีรัมย์: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาลัยสงฆ์ บุรีรัมย์.
- เชาว์ เกร์จิต. (2556). *สัตว์ประดับและบริวารของทวารบาล: ที่มา คติการสร้าง รูปแบบแลพัฒนาการจากสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ, มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- ธีรภัทร์ ทองนิ่ม. (2556). *การพากย์และเจรจาที่ใช้ในการแสดงโขน*. ใน วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 15(1), 1-14.
- ปัทมา สาคร. (2553). *ทวารบาลแบบไทยประเพณีในงานจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลายกับสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ, มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- พระมหาศิริวัฒน์ สิริวิฑูโน และ ประยงค์ จันทรแดง. (2552). *การศึกษาเชิงวิเคราะห์บทบาทของเทวดาที่ปรากฏใน คัมภีร์พระสุตตันตปิฎก*. มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตอุบลราชธานี.
- มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย. (2559). *จตุมหาราชสูตร*. สืบค้นเมื่อ 20 ธันวาคม 2562, สืบค้นจาก <http://www.geocities.ws/tmchote/tpd-mcu/tpd20.htm#>
- มูลนิธิศิษย์วัดวีระโชติธรรมาราม. (2557). *ตายแล้วไม่สูญ...แล้วไปไหน*. สืบค้นเมื่อ 5 มิถุนายน 2563, สืบค้นจาก <http://watveerachotedhammaram.blogspot.com/2014/06/blog-post.html>
- ระพี เปรมสอน. (2555). *จากทวารบาลแบบประเพณีมาสู่ทวารบาลแบบจีนในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ, มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- ศิลปากร, กรม. (2552). *โขน อัจฉริยะลักษณ์แห่งนาฏศิลป์ไทย*. กรุงเทพฯ: รุ่งศิลป์การพิมพ์ (1977) จำกัด.
- สมรัตน์ ทองแท้. (2538). *ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). *นาฏศิลป์ปริทรรศน์*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: ตับเรื่องเกาะสีชัง

MUSIC COMPOSITION: TUB RUENG KOH SICHANG

สันติ อุดมศรี¹ ภัทรวดี ภูชดาภิรมย์² ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน³

Santi Udomsri Pattarawadee Phuchadapirom Pakorn Rodchangphuen

บทคัดย่อ

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: ตับเรื่องเกาะสีชัง มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาภูมิหลังทางประวัติศาสตร์และมูลบทที่เกี่ยวข้องกับเกาะสีชัง จังหวัดชลบุรี และเพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: ตับเรื่องเกาะสีชัง โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ เก็บและรวบรวมข้อมูลจากการศึกษาค้นคว้าทางเอกสาร สัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้อง ผู้ทรงคุณวุฒิ และการเก็บข้อมูลภาคสนาม

ผลการวิจัยพบว่า เกาะสีชังมีความน่าสนใจด้านประวัติความเป็นมาจากการเป็นสถานที่จอดพักเรือสินค้าเพื่อหลบลมพายุ ต่อมาใช้เป็นสถานที่ประทับตากอากาศของพระมหากษัตริย์และชนชั้นสูงและเป็นเกาะเดียวในประเทศไทยที่มีพระราชวังตั้งอยู่ ปัจจุบันเกาะสีชังเป็นแหล่งท่องเที่ยวที่มีชื่อเสียงของภาคตะวันออก พัฒนาการดังกล่าวจึงเป็นแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยสร้างสรรค์ผลงานในลักษณะของเพลงตับประเภทตับเรื่อง เพื่อบอกเล่าเรื่องราว ความเป็นมาและความน่าสนใจของเกาะสีชัง ผ่านบทเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในลักษณะกลอนสุภาพ ตามหลักการประพันธ์เพลงในลักษณะบันดาลรังสฤษฎ์ ของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี และแนวคิดการประพันธ์เพลงของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน โดยนำคำขวัญของเกาะสีชังมาสร้างสรรค์บทร้องเพลงคำขวัญเกาะสีชัง และนำเรื่องราวเกี่ยวกับเกาะสีชังมาสร้างสรรค์บทร้องและทำนองเพลง ได้แก่ เพลงปฐมลิขิต บอกเล่าถึงที่มาของชื่อเกาะสีชัง เพลงศักดิ์สิทธิ์สีชัง บอกเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ชาวเกาะสีชังนับถือ เพลงสรณักราชฐาน บอกเล่าประวัติและความสำคัญของพระราชวังจุฑาธุชราชฐาน เพลงสุขสนานชาวเกาะ และเพลงแสนเสนาสีชล เพื่อบอกเล่าความเปลี่ยนแปลงของชุมชนเกาะสีชังสู่แหล่งท่องเที่ยวที่สำคัญ ทั้งนี้ เพลงที่สร้างสรรค์ทั้งหมดใช้กลุ่มเสียงทางเพียงอล่าง ซลท x รม x มากที่สุด อีกทั้งผู้วิจัยใช้สำเนียงจีนในเพลงศักดิ์สิทธิ์สีชัง และใช้สำเนียงลาว สำเนียงจีน และสำเนียงฝรั่ง ในเพลงสุขสนานชาวเกาะ เพื่อสะท้อนว่าเกาะสีชังเป็นที่พักอาศัยและเป็นแหล่งท่องเที่ยวของคนหลากหลายเชื้อชาติ นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังได้สร้างสรรค์ทำนองเพลงแสนเสนาสีชลตามแนวร่วมประยุกต์แบบชาวบ้าน เพื่อสื่อถึงความสนุกสนานเชิญชวนไปท่องเที่ยวที่เกาะสีชัง

คำสำคัญ: การสร้างสรรค์, ตับเรื่อง, เกาะสีชัง

¹นิสิตระดับปริญญาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

²รองศาสตราจารย์ ดร. คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Associate Professor, Dr. Faculty of Fine and Applied Art, Chulalongkorn University, patarawadee@gmail.com

³รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน คณะดุริยางค์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี

Associate Professor, Faculty of Music, Bangkok Thonburi University.

Abstract

This dissertation “Music Composition: Tub Rueng Koh Sichang” aims at historical background studies of Chonburi ‘s Sichang Island and at creating music composition Tub Rueng Koh Sichang. The study is carried out by deploying qualitative research method with data gathering of documents, interviews of experts, and field research.

The research has found that Sichang Island is a place significant with its background as a shelter from monsoon for cargo ships and as summer villas for Thai monarchs and elites. Sichang Island is the only island in Thailand that has royal palace on it. Nowadays, the island is one of the tourist attractions in the eastern part of the country and such changes inspired this creative study of *phleng tup rueng* to narrate history and attractions of the island with poetic lyrics in *klawn suphap*. Musical compositions in this study have applied Associate Professor Pichit Chaisaree’s principle in inspirational composition and Associate Professor Pakorn Rodchanphuen’s compositional principles by making motto of Sichang Island’s into poetic narration of it. These musical compositions are put into a suite consisting of six melodic compositions: *Khamkhwan Kohsichang* narrates the motto of Sichang Island, *Pathom Likhit* tells history of the island, *Saksit Sichang* tells stories of the local spiritual beliefs on the island, *Saranang Ratchathan* tells history of the royal villa *Chudaduj Rajathan*, *Sanuksanan Chaokoh* tells the change and becoming of Sichang Island towards a Thai tourist spot. All the melodic compositions mostly deploy Thai traditional *Phiang Oo* scale with Thai penta-centric scaling of $GAB \times DE \times$. The creative study also applies Chinese melody in *Saksit Sichang*, Laotian, Chinese, and Western melodies in *Sanuksanan Chao-koh* to reflect ethnic diversity both of the residents and travelers in the island. In addition, *Ram Wong* melody is also a part of this composition to express festivity in welcoming visitors to the island.

Keyword: Creative, Tub Rueng, Koh Sichang

1. บทนำ

1.1 ความสำคัญและที่มาของปัญหา

เกาะสีชัง จังหวัดชลบุรี มีพัฒนาการสัมพันธ์กับการค้าในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มาแต่ครั้งอดีต เนื่องจากการคมนาคมขนส่งทางน้ำเป็นสิ่งสำคัญในการติดต่อค้าขายสินค้าระหว่างประเทศต่างๆ ตำแหน่งและที่ตั้งของเกาะสีชังเหมาะกับการเป็นที่พักเรือสินค้าก่อนที่จะเดินทางต่อไปยังปากแม่น้ำเจ้าพระยาหรือเดินทางต่อไปยังบ้านเมืองแถบภูมิภาคในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้รวมถึงประเทศจีน เรือสินค้าซึ่งเดินทางจากปากอ่าวเข้าสู่ทะเลใหญ่ไม่มีสิ่งใดเป็นที่หมายของเส้นทางอีกทั้งทัศนียภาพของเกาะสีชัง ที่สอดคล้องกับความเชื่อของชาวจีนส่งผลต่อความเชื่อความศรัทธาต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ คือ ศาลเจ้าพ่อเขาใหญ่สืบต่อมา นอกจากนี้เกาะสีชังยังเป็นสถานที่สำคัญทางประวัติศาสตร์ อันมีประวัติเชื่อมโยงกับพระมหากษัตริย์ สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ถึง 3 พระองค์⁴ โดยเฉพาะอย่างยิ่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ทรงพอพระราชหฤทัยในสภาพภูมิประเทศที่เหมาะสมและสภาพอากาศที่บริสุทธิ์สะอาดของเกาะสีชัง จึงโปรดเกล้าฯ ให้สร้างพระราชฐานสำหรับประทับตากอากาศ พระราชทานนามว่าพระจุฑาธุชราชฐาน เกาะสีชังจึงเป็นเกาะแห่งเดียวในประเทศไทยที่มีพระราชฐานตั้งอยู่ การพัฒนาเกาะสีชังในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 และความสวยงามทางธรรมชาติของเกาะสีชัง ส่งผลทำให้เกาะสีชังเป็นแหล่งท่องเที่ยวเพื่อการพักผ่อนหย่อนใจสืบต่อมา ปัจจุบันเกาะสีชังมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักทั้งของชาวไทยและชาวต่างชาติว่าเป็นแหล่งท่องเที่ยวเชิงธรรมชาติที่สำคัญและมีชื่อเสียงในภาคตะวันออก

ด้วยความสำคัญดังกล่าว ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นว่าเกาะสีชังมีความเหมาะสมอย่างยิ่งในทุกมิติในการศึกษาวิจัย ประกอบกับผู้วิจัยเป็นบุคลากรของมหาวิทยาลัยบูรพา อันเป็นจังหวัดที่ตั้งของเกาะสีชัง จึงทำให้ผู้วิจัยเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ เพื่อบอกเล่าเรื่องราวความเป็นมา ความสำคัญและความน่าสนใจของเกาะสีชัง ผ่านบทเพลงที่ร้อยกรองสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ โดยผู้วิจัยเลือกสร้างสรรค์ผลงานในลักษณะของ “เพลงตับ” ประเภท “ตับเรื่อง” ซึ่งเป็นชุดเพลงที่มีความหลากหลาย ทั้งขนาดของเพลง เรื่องราว และบทเพลงที่นำมาจัดเรียงเป็นลำดับการบรรเลง ชื่อ “ตับเรื่องเกาะสีชัง”

1.2 จุดประสงค์ของการวิจัย

- 1.2.1 เพื่อศึกษาภูมิหลังทางประวัติศาสตร์และมูลบทที่เกี่ยวข้องกับเกาะสีชัง จังหวัดชลบุรี
- 1.2.2 เพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: ตับเรื่องเกาะสีชัง

1.3 ขอบเขตการวิจัย

- 1.3.1 ประพันธ์บทร้องที่มีเนื้อหาบอกเล่าเรื่องราวของเกาะสีชัง ผ่านบทร้อยกรองประเภทกลอนสุภาพ (กลอนแปด) โดยประพันธ์เนื้อหาคำร้องต่อเนื่องเป็นเรื่องเดียวกันตั้งแต่ต้นจนจบเพลง
- 1.3.2 ประพันธ์ทำนองดนตรีโดยบันทึกทำนองเพลงด้วยระบบโน้ตไทย
- 1.3.3 รูปแบบวงดนตรี ใช้วงมโหรีซึ่งเป็นวงดนตรีที่ใช้สำหรับขับกล่อมในราชสำนักมาแต่โบราณ เนื่องจากพัฒนาการของเกาะสีชัง สัมพันธ์กับราชสำนัก

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัย เรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: ตับเรื่องเกาะสีชัง เป็นการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้วิจัยได้กำหนดวิธีการดำเนินการวิจัย ดังนี้

⁴พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 เสด็จพระราชดำเนินไปเกาะสีชังโดยเรือกลไฟในคราวเสด็จพระราชดำเนินตรวจตราการค้าทางเรือของเหล่าพ่อค้าวานิช พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 เมื่อครั้งพระชนมายุ 3 พรรษา เสด็จฯ ประทับรักษาอาการประชวร ณ เกาะสีชัง

1.4.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

1) ข้อมูลเอกสาร ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ ตำรา งานวิจัย บทความวารสาร ซีดีเพลง และสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ที่มีความเกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ท้องถิ่นของเกาะสีชัง การสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะ ทัศนศึกษาศิลปะ หลักการประพันธ์เพลงไทย เพื่อนำมาสนับสนุน อ้างอิง และเป็นแนวทางในการวิจัย

2) ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ กำหนดผู้ให้ข้อมูลการสัมภาษณ์เป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ ประชากรในชุมชนบนเกาะสีชัง เจ้าหน้าที่ของรัฐในหน่วยงานปกครองท้องถิ่นเกาะสีชัง และศิลปินและนักวิชาการด้านดุริยางคศิลป์ไทย

1.4.2 ขั้นตอนการเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยทำหนังสือขอความร่วมมือในการทำวิจัย เพื่อขอความร่วมมือและขอความอนุเคราะห์ ในการเก็บข้อมูล โดยการสัมภาษณ์ จัดเตรียมประเด็นสัมภาษณ์ตามหัวข้อที่กำหนด ประสานงานกับผู้ให้ข้อมูลการสัมภาษณ์ เพื่อทำความเข้าใจเกี่ยวกับวัตถุประสงค์ของการวิจัยและกระบวนการวิจัย และดำเนินการสัมภาษณ์ตามวัน เวลา และสถานที่ที่นัดหมาย ในประเด็นที่กำหนดไว้

1.4.3 การวิเคราะห์ข้อมูล ดำเนินการวิเคราะห์ 2 ประเด็น คือ วิเคราะห์ข้อมูลด้านประวัติความเป็นมาของเกาะสีชัง โดยการวิเคราะห์เนื้อหา (Content analysis) โดยนำผลการวิเคราะห์เนื้อหามาสร้างสคริปต์บทประพันธ์ในลักษณะของบทร้อยกรองประเภทกลอนสุภาพ (กลอนแปด) เพื่อนำไปสร้างสรรค์คำร้อง และสร้างสรรค์ท่วงทำนองเพลงจากจินตนาการตามบทร้อยกรอง โดยยึดหลักของทฤษฎีดนตรีไทย

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.5.1 ทราบภูมิหลังทางประวัติศาสตร์และมูลบทเกี่ยวข้องกับเกาะสีชัง จังหวัดชลบุรี

1.5.2 ผลงานการสร้างสรรคทางดุริยางคศิลป์: ตับเรื่องเกาะสีชัง

2. ผลการศึกษา

2.1 ประวัติและพัฒนาการของเกาะสีชัง ผู้วิจัยจำแนกการนำเสนอออกเป็น 3 ส่วน คือ มูลบทที่เกี่ยวข้องกับเกาะสีชัง พระจุฑาธุชราชฐาน วิถีชีวิตของชุมชนเกาะสีชัง

2.1.1 มูลบทที่เกี่ยวข้องกับเกาะสีชัง

เกาะสีชัง เป็นเกาะใหญ่ที่สุดในอ่าวไทย ตั้งอยู่นอกชายฝั่งอำเภอศรีราชา จังหวัดชลบุรี จัดเป็นอำเภอที่เล็กที่สุดในประเทศไทย มีอาณาเขตติดต่อกับจังหวัดต่างๆ ได้แก่ ทิศเหนือจรดทะเลเขตอำเภอเมือง จังหวัดสมุทรปราการ ทิศใต้จรดทะเลเขตอำเภอบางละมุง จังหวัดชลบุรี ทิศตะวันออกจรดทะเลเขตอำเภอศรีราชา จังหวัดชลบุรีและทิศตะวันตกจรดทะเลเขตอำเภอบ้านแหลม จังหวัดเพชรบุรี เกาะสีชังมีพื้นที่สำหรับการเพาะปลูกเพียงเล็กน้อย ไม่มีแหล่งน้ำ ลำธารและหนองบึง บริเวณที่เป็นจุดสูงสุด คือ บริเวณเขาใหญ่ ซึ่งอยู่ทางตอนเหนือของเกาะ โดยมีความสูงประมาณ 192 เมตร จากระดับน้ำทะเล สภาพพื้นที่โดยรวมของเกาะมีระดับความสูงและความลาดชัน (สำนักงานปลัดกระทรวงศึกษาธิการ, 2521, น.5)

พัฒนาการของเกาะสีชังสัมพันธ์กับการค้าในแถบภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เนื่องจากตำแหน่งและที่ตั้งของเกาะเหมาะแก่การเป็นที่พักเรือสินค้าก่อนที่จะเดินทางต่อไปยังปากแม่น้ำเจ้าพระยา หรือเดินทางต่อไปยังกัมพูชา เวียดนาม จีน เห็นได้จากการกล่าวถึงที่มาของนาม “สีชัง” สัมพันธ์กับคนหลากหลายเชื้อชาติ เช่น “สีชัง” มาจากคำจีนว่า ชีชั่น แปลว่า สหาย 4 คน เป็นต้น (ป. มหาพันธ์, 2540, น.2)

ทำเลที่ตั้งของเกาะสีชังซึ่งเป็นเส้นทางเดินเรือและที่พักรือสินค้า อีกทั้งยังมีธรรมชาติที่สวยงามสอดคล้องกับความเชื่อของคนเดินเรือ จึงปรากฏความเชื่อที่เกิดจากหินย้อยตามธรรมชาติในถ้ำ ลักษณะตรงตามตำราจีนว่าเป็นรูปเจ้าพ่อ จึงนับถือเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่คนเดินเรือและชาวเกาะสีชังเคารพนับถือมาจนปัจจุบัน นอกจากนี้ ยังมีสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่คนในชุมชนเกาะสีชังให้ความเคารพศรัทธา ได้แก่ ศาลเทพารักษ์ (ศรีชลโรเทพ) นักท่องเที่ยวที่เดินทางไปยังเกาะสีชังส่วนหนึ่งคือผู้ที่สนใจและตั้งใจเดินทางไปเพื่อสักการะบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ตั้งอยู่บนเกาะ

2.1.2 พระจุฑาธุชราชฐาน

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 เกาะสีชังมีบทบาทในฐานะท่าเรือต่างประเทศและสถานที่พักผ่อนตากอากาศเพื่อฟื้นฟูสุขภาพ ซึ่งเป็นค่านิยมใหม่ที่ได้รับอิทธิพลมาจากชาวตะวันตก เนื่องจากเกาะสีชังมีธรรมชาติอันเงียบสงบ มีทัศนียภาพที่งดงาม จึงเป็นสถานที่ซึ่งแพทย์หลวงประจำพระองค์ แนะนำให้พระบรมวงศานุวงศ์ที่ประชวรไปประทับตากอากาศ ดังที่ สมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ เมื่อครั้งยังดำรงพระยศเป็นสมเด็จพระนางเจ้าเสาวภาผ่องศรี พระวรราชเทวี ทรงประชวร แพทย์ถวายคำแนะนำให้เสด็จไปพักรักษาพระองค์ที่เกาะสีชัง หรือ สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าอักษราวัณเดชาวรุณ กรมหลวงนครราชสีมา ทรงประชวรพระอาการหนัก จึงเสด็จแปรพระราชฐานไปประทับรักษาพระองค์ที่เกาะสีชัง ต่อมาพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 เสด็จพระราชดำเนินประพาสทั่วบริเวณเกาะสีชัง จึงมีพระราชดำริที่จะบำรุงเกาะสีชังให้เจริญยิ่งขึ้นนับแต่ทรงโปรดฯ ให้สร้างพระตำหนักสำหรับเป็นที่ประทับ โดยพระราชทานชื่อ “พระจุฑาธุชราชฐาน” ตามพระนาม สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก ที่ประสูติ ณ พระราชฐานแห่งนี้ นอกจากนี้ทรงบริจาคพระราชทรัพย์ส่วนพระองค์สร้างที่ จ้างเหมาสร้างตึก 3 หลัง ได้แก่ ตึกวัฒนา ตึกผ่องศรี และตึกอภิรมย์ เพื่อใช้เป็นที่พักอาศัยสำหรับผู้ป่วยที่เดินทางไปรักษาตัวที่เกาะสีชัง เรียกว่า “อาไศรยสถาน” (ราชกิจจานุเบกษา, 2434, น.349) อีกทั้งทรงโปรดฯ ให้ก่อสร้างถาวรสถานสำคัญไว้หลายแห่ง เพื่อประโยชน์สำหรับประชาชนชาวเกาะสีชังโดยทั่วไป ได้แก่ บ่อน้ำ สะพาน เสาธง ประภาคาร และถนนหนทาง อย่างไรก็ตามหลังเหตุการณ์ ร.ศ.112 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ไม่ได้เสด็จฯไปประทับ ณ เกาะสีชังอีกเลยจนสิ้นสุดรัชกาล ภายหลังจากนั้นพื้นที่ภายในพระจุฑาธุชราชฐานถูกปรับใช้เป็นสถานที่ราชการต่างๆ เช่น ที่ว่าการกิ่งอำเภอเกาะสีชัง โรงเรียนประชาบาล ที่ทำการไฟฟ้า ไปรษณีย์โทรเลข บ้านพักราชการ เป็นต้น ปัจจุบันพระราชฐานแห่งนี้อยู่ในความดูแลของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อวัตถุประสงค์ทางการศึกษา อย่างไรก็ตามพระจุฑาธุชราชฐานซึ่งมีทัศนียภาพและรูปแบบสถาปัตยกรรมที่งดงาม ยังคงเป็นมรดกอันทรงคุณค่าทางวัฒนธรรมและทางประวัติศาสตร์

2.1.3 วิถีชีวิตของชุมชนเกาะสีชัง

ในอดีตผู้คนในเกาะสีชังมีอาชีพทำไร่และทำการประมง อยู่ร่วมกันเป็นชุมชนขนาดเล็ก หาเพื่อเลี้ยงชีพภายในครอบครัว ดำรงชีวิตด้วยอาหารประเภทพืชผักและอาหารทะเล นำอาหารและสิ่งของมาแลกเปลี่ยนกับเพื่อนบ้าน (สำนักบริหารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2564, น.7) นับแต่ทศวรรษ 2530 เกาะสีชังมีการเปลี่ยนแปลงเป็นชุมชนเมืองท่าเพราะเรือสินค้าขนาดใหญ่ที่มีระวางเกิน 10,000 ตันขึ้นไป ไม่สามารถนำสินค้าเข้าไปเทียบท่าเรือคลองเตยได้ เพราะสภาพท่าเรือที่ตื้นเขิน จึงจอดทอดสมอใกล้กับเกาะสีชังเพื่อหลบคลื่นลมและถ่ายเทสินค้าขนาดเล็กออก ลำเลียงเข้าสู่กรุงเทพมหานคร มีการตั้งด่านศุลกากรควบคุมเรื่องภาษีและตรวจคนเข้าเมือง ลูกเรือสินค้าจึงแวะใช้บริการต่างๆ บนเกาะสีชัง (พิรศรีโพพาทอง, 2542, น.78) จากสภาพการณ์ดังกล่าว ทำให้เศรษฐกิจของเกาะสีชังเกิดการขยายตัว เนื่องจากเกาะสีชังเป็นแหล่งท่องเที่ยวทางทะเลใกล้กับกรุงเทพมหานคร มีธรรมชาติเงียบสงบ การเดินทางสะดวกง่ายดาย ในปี พ.ศ. 2532 คณะรัฐมนตรีในขณะนั้นได้ประกาศให้เกาะสีชังเป็นแหล่งธรรมชาติควรอนุรักษ์ (หน่วยอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมศิลปกรรมท้องถิ่น, 2530, น.6)

จึงได้มีการศึกษาและวางแผนทางในการพัฒนาการท่องเที่ยว ด้วยเกาะสีชังมีทรัพยากรการท่องเที่ยวที่หลากหลาย ซึ่งสามารถจำแนกได้เป็น แหล่งท่องเที่ยวประเภทธรรมชาติ เช่น หาดถ้ำพัง หาดท่าวัง แหลมจักรพงษ์ เกาะคางคาว แหล่งท่องเที่ยวประเภทประวัติศาสตร์ โบราณสถาน และศาสนา เช่น พระจุฑาธุชราชฐาน ศาลเจ้าพ่อเขาใหญ่ วัดจุฬาทิศธรรมสภารามวรวิหาร แหล่งท่องเที่ยวประเภทการจัดกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับประเพณี และศิลปวัฒนธรรม เช่น ประเพณีวันกองข้าว ประเพณีปล่อยเรือ ประเพณีอุ้มสาวลงน้ำ การตกปลา ตกหมึก ดำน้ำดูปะการังน้ำตื้น เป็นต้น

การประชาสัมพันธ์การท่องเที่ยว ส่งผลให้นักท่องเที่ยวเดินทางไปเที่ยวเกาะสีชังเพิ่มมากขึ้น ภายหลังจากนั้นมีการพัฒนาโครงการพื้นฐาน สิ่งอำนวยความสะดวก ทำให้การท่องเที่ยวเกาะสีชังเกิดการตื่นตัวครั้งใหญ่ มีร้านค้าสถานประกอบการ และสิ่งอำนวยความสะดวกต่างๆ วิธีการผลิตที่เปลี่ยนแปลงไปทำให้วิถีการดำรงชีวิตของผู้คนบนเกาะ

เปลี่ยนแปลง ดังพรรณิ สุขเกษม อายุ 74 ปี ชาวเกาะสีชังซึ่งอาศัยอยู่เกาะสีชังมาแต่กำเนิด กล่าวถึงการเกิดอาชีพที่สัมพันธ์กับธุรกิจการท่องเที่ยวของชาวเกาะสีชัง ว่า

... เริ่มจากมีนักท่องเที่ยวเข้ามาจำนวนมาก จึงเกิดการบริการนักท่องเที่ยวในด้านต่างๆ อย่างเช่น รถรับจ้างพาเที่ยวรอบเกาะ ร้านค้า ร้านอาหาร ที่พักสารพัดแบบ ทั้งห้องพัก โฮมสเตย์ ไปจนถึงโรงแรมสวยๆ รีสอร์ทราคาแพง เมื่อมีการมาถ่ายทำละครก็ยิ่งพานักท่องเที่ยวให้เข้ามามากขึ้นไปอีก ทั้งนักท่องเที่ยวชาวต่างชาติ คนฝรั่ง คนจีน ที่มีมาอยู่แล้ว ก็เพิ่มพวกวัยรุ่นวัยทำงานมากขึ้นหลากหลายขึ้น หลังๆ มามีพวกธุรกิจถ่ายรูปแต่งงานอะไรมากันด้วยบ่อยๆ เลย เพราะเกาะเรามาแบบเข้าไปเย็นกลับได้ง่าย (พรรณิ สุขเกษม, สัมภาษณ์, 10 กรกฎาคม 2564)

การเติบโตของธุรกิจการท่องเที่ยวทำให้เศรษฐกิจการค้าขายของเกาะสีชังมีการขยายตัวเพิ่มมากขึ้นเป็นลำดับ ทั้งการค้าขาย การผลิตสินค้าและบริการต่างๆ เทศบาลตำบลเกาะสีชังบันทึกสถิตินักท่องเที่ยวชาวต่างชาติว่าเกาะสีชังมีนักท่องเที่ยวปีละประมาณหลายหมื่นคนจากหลากหลายประเทศ⁵ เช่น จีน เกาหลี ญี่ปุ่น ไต้หวันฮ่องกง มาเลเซีย สิงคโปร์ อเมริกา อังกฤษ ออสเตรเลีย เป็นต้น (เทศบาลตำบลเกาะสีชัง, 2564, น.7) การขยายตัวดังกล่าวนี้ทำให้วิถีชีวิตของชาวเกาะสีชังส่วนใหญ่เปลี่ยนแปลงจากวิถีเศรษฐกิจแบบพอเพียงสู่วิถีชีวิตที่สัมพันธ์กับธุรกิจการท่องเที่ยว

2.2 แนวคิดการสร้างสรรคผลงานทางดุริยางคศิลป์: ตับเรื่องเกาะสีชัง

การสร้างสรรคผลงานทางดุริยางคศิลป์: ตับเรื่องเกาะสีชัง สร้างสรรคประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ตามหลักการประพันธ์เพลงที่รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี เรียกว่า “บันดาลรังสฤษฎ์” หมายถึง ผู้ประพันธ์สร้างสรรค์ทำนองขึ้นจากแรงบันดาลใจ (พิชิต ชัยเสรี, 2557, น.4) โดยได้กำหนดหัวข้อในการอธิบายและวิเคราะห์เนื้อหาของ การสร้างสรรค ดังนี้

2.2.1 แนวคิดการประพันธ์บทร้อง ผู้วิจัยประพันธ์บทร้องเป็นบทร้อยกรองประเภทกลอนสุภาพ (กลอนแปด) ถ่ายทอดเรื่องราวแนวคิดจากประวัติและพัฒนาของเกาะสีชังเป็น 6 บทเพลง โดยตั้งชื่อเพลงตามหลักการตั้งชื่อเพลงของบุญธรรม ตราโมท ในลักษณะการ “ให้ชื่อตาม” ดังนี้

1) เพลง “คำขวัญเกาะสีชัง” มาจากคำขวัญของเกาะสีชัง การสร้างสรรคบทร้องจึงใช้คำขวัญของเกาะสีชัง ความว่า

พระจุฬาราชฐาน	ศาลเจ้าพ่อเขาใหญ่	วันไหลเกาะขาม
ลือนามพระพุทธรูป	หาดทรายงามล้ำค่า	เมืองท่าพาณิชย์

2) เพลง “ปฐมลิขิต” คำว่า “ปฐม” หมายถึง เริ่มต้น “ลิขิต” หมายถึง การเขียน สื่อความหมายถึงการเริ่มต้นปฐมบทของบทเพลง แนวคิดในการสร้างสรรคบทร้องเพลงปฐมลิขิต มาจากการค้นคว้าข้อมูลที่มาและความหมายอันหลากหลายของชื่อเกาะสีชัง

เพลงปฐมลิขิต

ปฐมความตามนี้ที่เกริ่นกล่าว	คือเรื่องราวกึ่งตำนานคนขานไข
ยังหมู่เกาะทิศบูรพาขาล้าย	ประวัติศาสตร์ยาวไกลใคร่พรรณนา
อุบัตินาม ‘สีชัง’ ฟังพิลึก	ไต่ตรองนึกชื่อซ่อนกลนาคันหา
บอกเรื่องเล่าเก่าแก่แต่ก่อนมา	เชิญทัศนาวนสดับแลรับฟัง

⁵นับแต่สถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 (COVID-19) ทำให้นักท่องเที่ยวมีจำนวนลดลง

3) เพลง “ศักดิ์สิทธิ์สี่ซัง” มีแนวคิดในการสร้างสรรค์บทร้องจากความเชื่อและความศรัทธาของชาวเกาะสี่ซัง ที่มีต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์สำคัญ 2 แห่ง คือ ศาลเจ้าพ่อเขาใหญ่ และศาลเทพารักษ์ (ศรีชลเทพ)

เพลงศักดิ์สิทธิ์สี่ซัง

ชนรำลึกคือตำนานแห่งพื้นที่	วิสุทธิศรีชลเทพวิเศษศาล
พ่อเขาใหญ่สองสิ่งคู่มงคลวาล	ปาฏิหาริย์ให้สมหวังดั่งตั้งใจ
สองสถานศักดิ์สิทธิ์มีมิตรเกาะ	วิเศษเหมาะชนเคารพมานับไหว
ชื่อสี่ซังจากสระซังชะล้างภัย	กลับกลายเป็นความสุขทุกซอกทุก

4) เพลง “สรณังราชฐาน” มีแนวคิดในการสร้างสรรค์บทร้องจากมูลบทการสร้างพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 และพระบรมวงศานุวงศ์ ชื่อเพลงหมายถึงราชฐานหรือที่ประทับของพระราชา

เพลงสรณังราชฐาน

อีกสี่ซังยังมีที่พำนัก	คือที่พักแห่งราชามาครั้งก่อน
พระจุลจอมราชฐานงานงามงอน	พระจุลจอมเกล้าเจ้านครทรงสร้างไว้
เด่นอาคารอาไศรยสถานพิมานมาศ	พราวพิลาสสามประดิษฐ์พิสมัย
เรือน “วัฒนา” “ผ่องศรี” แลวิไล	แพรวอำไพ อีก “อภิรมย์” เหมาะสมดี
ถิ่นนิเวศน์เขตประพาสราชฐาน	งามตระหง่านบนสี่ซังยังสดสี
หลากหลายเรื่องราวประวัติศาสตร์ชาติไทยมี	เล่าเท่านั้นเพียงพอรู้ลุ่มอน

5) เพลง “สุขสนานชาวเกาะ” มีแนวคิดในการสร้างสรรค์บทร้อง จากวิถีชีวิตของชุมชนเกาะสี่ซังซึ่งเป็นวิถีชีวิตที่มีความสนุกสนานสัมพันธ์กับการเติบโตของเศรษฐกิจการท่องเที่ยวที่มีผู้คนหลากหลายเชื้อชาติเข้ามาท่องเที่ยว

เพลงสุขสนานชาวเกาะ

ปัจจุบันผันเปลี่ยนได้เรียนรู้	อดีตล้วนนี้ดีก่อผล
ทุกเรื่องราวคือคุณค่ามหาชน	ที่แฝงกลิ่นความสนุกสุขสี่ซัง
เกิดสังคมเมืองใหญ่ขึ้นในเกาะ	ไม่จำเพาะเพียงชาติไทยสมัยหลัง
ล้วนผู้คนมากมีที่สี่ซัง	ทั้งเป็นแหล่งท่องเที่ยวไม่เปลี่ยนใจ
สมบุญบ้านวัดวังยังอยู่ครบ	ศรัทธาเคารพต่อพ่อเขาใหญ่
แหล่งทิวทัศน์พำนักที่พักใจ	มาคราใดก็สุขชื่นระรื่นรมย์
อีกวิถีโฮมสเตย์ทะเลสวย	ช่างช่วยจรรโลงใจให้สุขสม
สนุกสนานเกาะสี่ซังยังน่าชม	อัมมการณ์ธรรมชาติสะอาดงาม

6) เพลง “แสนเสนาะสี่ชล” มีแนวคิดในการสร้างสรรค์บทร้อง เพื่อส่งท้ายบทเพลง โดยประชาสัมพันธ์ชักชวนให้นักท่องเที่ยวมาเยี่ยมชมเกาะสี่ซังเพื่อชื่นชมประวัติศาสตร์ ความงดงาม และสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำเกาะสี่ซัง ผากคำอวยพรเป็นการส่งท้าย

เพลงแสนเสนาะสี่ชล

ทุกเรื่องราวเรียงร้อยถ้อยอักษร	ผ่านบทกลอนสี่ภาษาคำอร่าม
ประวัติศาสตร์สี่ซังยังงดงาม	ทั้งคงความศักดิ์สิทธิ์นิรันดร์
ชลบุรีถิ่นน้ำล้ำคุณค่า	เชิญท่านมาชื่นชมภิรมย์สันต์
เรื่อง สี่ซัง-สี่ชล ยินยลพลัน	จบจรรย์รจมีสุขถ้วนทุกคน

2.2.2 แนวคิดการประพันธ์ทำนองเพลง

1. แนวคิดการประพันธ์ทำนองเพลง มาจากบทร้องที่ถ่ายทอดเรื่องราวแนวคิดจากประวัติและพัฒนาการข้างต้น ดังนี้

1) เพลง “คำขวัญเกาสีซัง” มีทำนองแบบเรียบง่าย ฟังสบาย ใช้ทำนองพื้นฐานที่ปรากฏอยู่ในเพลงไทยทั่วไป เพื่อเกริ่นนำ เตรียมความพร้อมของผู้ฟัง ก่อนจะเข้าสู่บทเพลง

2) เพลง “ปฐมลิขิต” สื่อความหมายถึงการเริ่มต้นปฐมบทของบทเพลง มีบทร้อง 2 ท่อน ทำนองเพลงท่อนแรกยังคงความเรียบง่าย มีการบังคับทำนองให้เข้ากับบทร้อง ทำนองเพลงท่อนที่สองจะมีความซับซ้อนมากขึ้นจากการเปลี่ยนบันไดเสียงให้สูงขึ้น

3) เพลง “ศักดิ์สิทธิ์สิซัง” บอกเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ชาวเกาสีซังนับถือ บทร้องแบ่งเป็น 2 ท่อน ท่วงทำนองดนตรีใช้แบบคู่สองเพื่อแสดงความศักดิ์สิทธิ์และการเคารพบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำเกาะ ทำนองที่เยยเปลี่ยนตอนท้ายมีสำเนียงจีน เพื่อสื่อถึงศาลเจ้าพ่อเขาใหญ่ที่มีลักษณะสถาปัตยกรรมแบบจีนและเป็นທີ່เคารพสักการะของชาวจีน

4) เพลง “สรณักราชฐาน” บอกเล่าเรื่องราวของพระจุฑาธุชราชฐานและอาไศรยสถาน สถานที่ประทับตากอากาศของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 และพระบรมวงศานุวงศ์ ซึ่งเป็นสถาปัตยกรรมที่งดงาม ท่วงทำนองดนตรีจึงมีเพียงท่อนเดียว แต่มีทางเปลี่ยน 3 ทาง เพื่อสื่อถึงการชมความงามของพระจุฑาธุชราชฐานในแต่ละอารมณ์เพลง

5) เพลง “สุขสนานชาวเกาะ” บอกเล่าวิถีชีวิตของชุมชนเกาสีซัง ซึ่งมีคนหลากหลายเชื้อชาติเข้ามาท่องเที่ยว ท่วงทำนองดนตรีมีท่อนเดียว แต่มีทางเปลี่ยนเป็นสำเนียงเพลงของชนชาติต่างๆ ได้แก่ ลาว จีน ฝรั่งเศส สื่อถึงความหลากหลายและสีสันของนักท่องเที่ยวที่เดินทางไปเยี่ยมเยือนเกาะสิซัง

6) เพลง “แสนสนานะสิซล” บทร้องเพลงนี้เป็นบทส่งท้าย เพื่อฝากคำอวยพรและเชิญชวนนักท่องเที่ยวกลับมาเยี่ยมเยือนเกาะสิซัง ท่วงทำนองดนตรีจึงเน้นความสนุกสนาน ใช้ทำนองร่าเริงแบบชาวบ้านมาประยุกต์ และได้สร้างสรรค์หน้าทับขึ้นมาใหม่ให้สอดคล้องเข้ากับทำนองเพลงอย่างกระชับ สนุกสนานเป็นการส่งท้ายก่อนจบเพลง

2. ขั้นตอนการประพันธ์ทำนองเพลง เริ่มต้นจากการกำหนดประเภทของเพลง โดยกำหนดการสร้างสรรค์ผลงานเป็นประเภทเพลงตับเรื่อง เพื่อนำเสนอบทร้องซึ่งประพันธ์เป็นบทร้อยกรองประเภทกลอนสุภาพหรือกลอนแปด ต่อมาประพันธ์ทำนอง โดยใช้แนวคิดหลักการประพันธ์เพลงไทยของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เป็นหลัก ประกอบด้วย 3 วิธี คือ 1) ประพันธ์คำร้องก่อน แล้วนำลีลาระดับเสียงสูง-ต่ำตามหลักภาษาไทย สังเคราะห์ตกแตงออกมาเป็นทำนองของดนตรี 2) สร้างสรรค์ทำนองโดยการตกแต่งตามจินตนาการ (Making Design) ให้สอดคล้องกับจังหวะและลงตัวกับห้องเพลง ตามรูปแบบการสร้างสรรคใหม่ 3) เคลื่อนบันไดเสียงเพื่อเปลี่ยนอารมณ์เพลง จากนั้นนำหลักการประพันธ์เพลงที่รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี เรียกว่า “บันดาลรังสฤษฎ์” มาใช้เป็นแนวคิดร่วมเพื่อให้มีความหลากหลายของการสร้างสรรค์ทำนองดนตรีดังตัวอย่างขั้นตอนการสร้างสรรคผลงานเพลงคำขวัญเกาสีซัง ดังนี้

ขั้นที่ 1 สร้างทำนองคำร้องจากบทประพันธ์ตามจินตนาการและถอดเสียงทำนองสารัตถะ

-พระ-จุ	-ทา-รุช	---ราช	ชะ-ฐาน				
- ท - ล	- ฟ - ล	--- ท	- - - รุ				
---ศาล	--เจ้าพ่อ	---เขา	---ใหญ่				
- - - ท	- ท - ท	- รุ - ท	- ล - ฟ				

ขั้นที่ 2 สร้างสรรค์ทำนองโดยการขยายและตกแต่งทำนองให้สมบูรณ์

				-พระ-จุ	-ทา-รุช	---ราช	ชะ-ฐาน
--- ซ	- ล ล ล	--- ท	- ล ล ล	- ท - ล	- ฟ - ล	ล ล - ท	ท ท - รี่
----	---เออ	---เฮ้อ	เออเฮ้อเอียงเอย	---ศาล	--เจ้าพ่อ	---เขา	---ใหญ่
--- ท	- รี่ รี่ รี่	--- มี่	- รี่ รี่ รี่	--- ท	- ท - ท	- รี่ - ท	- ล - ฟ

2.2.3 การวิเคราะห์ทำนองเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่

กระบวนการสร้างสรรค์ทำนองจากบทประพันธ์คำร้อง นำไปสู่การตกแต่งทำนองตามเสียงที่เกิดจากจินตนาการของผู้วิจัย เมื่อได้ทำนองที่เหมาะสมจึงนำมาวิเคราะห์

1) เพลง “คำขวัญเกาะสีชัง” มีเนื้อหาจากการนำสัญลักษณ์ของเกาะสีชังมาร้อยเรียงเป็นคำขวัญ วิธีการขับร้องจึงไม่มีทำนองประกอบ การสร้างสรรค์ทำนองเพลงคำขวัญเกาะสีชังจึงเกิดขึ้นจากจินตนาการของผู้วิจัยที่ไม่มีทำนองต้นราก ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองตามจินตนาการและตกแต่งทำนองในส่วนที่ขาดให้เกิดความสมบูรณ์ลงตัวตามแบบแผนของเพลงไทย

--- ซ	- ล ล ล	--- ท	- ล ล ล	- ท - ล	- ฟ - ล	ล ล - ท	ท ท - รี่
--- ท	- รี่ รี่ รี่	--- มี่	- รี่ รี่ รี่	--- ท	- ท - ท	- รี่ - ท	- ล - ฟ
--- ล	- ล - ล	- ฟ - ล	- ท - รี่	--- ท	- รี่ รี่ รี่	--- มี่	- รี่ รี่ รี่
- ฟี ฟี ฟี	- ลี - ฟี	- ฟี - ฟี	--- มี่	- ฟี - ลี	- ฟี - มี่	มี่ มี่ - รี่	รี่ รี่ - ท
----	--- ท	--- รี่	--- มี่	- ฟี - ลี	- ฟี - มี่	มี่ มี่ - รี่	รี่ รี่ - ท
--- ม	--- ม	--- ล	--- ท	- รี่ รี่ รี่	- มี่ - ล	- ฟ - ซ	ล ท - รี่

วิเคราะห์ทำนองเพลง ทำนองกำหนดใช้อัตราจังหวะสองชั้น หน้าทับปรบไก่ 6 จังหวะหน้าทับ ใช้กลุ่มเสียงทางเพียงอล่าง และมีการเคลื่อนบันไดเสียงเป็นทางนอก ใช้ทำนองลูกเท่าในการขึ้นต้นบทเพลง และเชื่อมทำนองในเพลงทั้งหมด 3 ครั้ง เพื่อให้ทางร้องมีความโดดเด่น ไพเราะมากขึ้นเพื่อสื่อความหมายให้สัมพันธ์กับการเดินทางเข้าสู่เกาะสีชัง

(2) เพลง “ปฐมลิขิต” ใช้วิธีการสร้างสรรค์ทำนองตามจินตนาการและตกแต่งทำนองให้เกิดความสมบูรณ์สัมพันธ์กับบทร้อง โดยแบ่งบทประพันธ์เป็น 2 ท่อน เพื่อสร้างสรรค์ทำนองเพลงขึ้นใหม่ ดังนี้

ท่อน 1

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

กลับต้น

วิเคราะห์ทำนองเพลง ทำนองกำหนดให้เป็นอัตราจังหวะสองชั้น หน้าทับปรบไก่ 4 จังหวะหน้าทับ ใช้กลุ่มเสียงทางเพียงอบนตลอดทั้งท่อน รูปแบบทำนองร้องเป็นการร้องเนื้อเต็มตามทำนองหลัก ไม่นั่นเอื้อน เพื่อสื่อสารเรื่องราวให้กระชับ ดังทำนองเพลงในบรรทัด 2 3 และ 4 ในห้องที่ 6 7 มีการบังคับทำนองจบในห้องที่ 7 ทำให้ทำนองจบก่อนจังหวะ เพื่อให้สะดวกและน่าสนใจชวนติดตาม เสมือนเรือที่กำลังเคลื่อนตัวออกจากท่าตรงไปยังเกาะสีชัง

ท่อน 2

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

กลับต้น

วิเคราะห์ทำนองเพลง ทำนองกำหนดเป็นอัตราจังหวะสองชั้น หน้าทับปรบไก่อ่ 4 จังหวะหน้าทับ ใช้กลุ่มเสียงทางเพียงอบนและเชื่อมด้วยกลุ่มเสียงทางนอก ในบรรทัดที่ 2 ห้องที่ 5-8 ซึ่งเป็นลักษณะพิเศษให้เกิดความสัมพันธ์เชื่อมโยงเข้ากับความหมายของบทร้องที่กล่าวถึงชื่อเกาะ ท่วงทำนองมีการโยกย้ายไปมา เสมือนเดินทางในกลางคลื่นทะเลที่สร้างความตื่นเต้น ดนตรีจะบรรเลงแนวเพลงกึ่งเร็วและกระชับกว่าการบรรเลงในท่อน 1

(3) เพลง “ศักดิ์สิทธิ์สี่ซัง” ใช้วิธีการสร้างสรรค์ทำนองตามจินตนาการ และตกแต่งทำนองให้เกิดความสมบูรณ์สัมพันธ์กับบทร้อง โดยแบ่งบทประพันธ์ออกเป็น 2 ท่อน ท่อน 2 ได้สร้างสรรค์ทำนองออกเป็น 2 ทำนอง คือ ทำนองปกติ และทำนองเที่ยวเปลี่ยน เป็นสำเนียงจีน เพื่อให้เกิดความสอดคล้องกับสถานที่ที่มีความสัมพันธ์กับการนับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ของชาวจีน ดังนี้

--- ดํ	- ดํ - ดํ	- ฟ - ดํ	- ดํ - ดํ	- ท ด ร	- ดํ - ดํ	- ฟ ช ล	- ดํ - รํ
--- ดํ	--- ล/ซ	--- ซ/ฟ	--- ร	--- ฟ	--- รํ	--- ดํ	- ดํ - ดํ
- ท ดํ รํ	- ดํ - ดํ/ฟ	- ด - ฟ	- ฟ ช ล	- ฟ - ฟ	ช ล - ดํ	- รํ - ดํ	- ล - ซ
--- ร	- - ฟ ช	- ฟ ช ล	- ซ - -	- ล - ซ	- ฟ - ซ	--- ล	- ล - ล

กลับต้น

หมายเหตุ : บรรทัดที่ 2 ห้องที่ 2 และห้องที่ 3 แสดงถึงการใช้คู่ 2

วิเคราะห์ทำนองเพลง ทำนองกำหนดใช้อัตราจังหวะสองชั้น หน้าทับปรบไก่อ่ 4 จังหวะหน้าทับ ใช้กลุ่มเสียงทางชาวสร้างสรรค์ทำนองมีการใช้มือฆ้องอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะมือหน้าพาทย์ คู่ 2 ในบรรทัดที่ 2 ห้องที่ 2 และห้องที่ 3 เพื่อสื่ออารมณ์ทำนองเพลงให้มีความศักดิ์สิทธิ์ ดุมีมนต์ขลัง มีเสน่ห์ อย่างมือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ สอดคล้องกับชื่อเพลง

ท่อน 2

---	--- ซ	- ซ ซ ซ	- ซ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ	--- ล	- ล - ล
--- ล	- ล - ล	- ดํ - ซ	- ซ - ซ	- ฟ ช ล	- ดํ - ซ	- ดํ/ฟ - ล	ซ ฟ - รํ
---	--- รํ	- รํ รํ รํ	- รํ - รํ	--- มํ	--- รํ	--- ดํ	--- ท
--- ท	- ท - ท	- รํ - ล	- ล - ล	- ร - ซ	- - ล ท	- รํ - ท	- ล - ซ

กลับต้น

วิเคราะห์ทำนองเพลง ทำนองกำหนดใช้อัตราจังหวะสองชั้น หน้าทับปรบไก่อ่ 4 จังหวะหน้าทับ ใช้กลุ่มเสียงทางชาวและเชื่อมด้วยกลุ่มเสียงทางเพียงอล่าง เพื่อเปลี่ยนอารมณ์ความรู้สึกของเพลงให้โดดเด่น การตกแต่งทำนองเป็นลักษณะทำนองหลักทางพื้น แต่ในท่อน 2 เมื่อบรรเลงกลับมาในเที่ยวที่ 2 ได้ปรับเป็นสำเนียงจีน เพื่อสื่อถึงความสัมพันธ์เชื่อมโยงของกลุ่มชาวจีน การบรรเลงท่อน 2 ในเที่ยวที่ 2 เปลี่ยนเป็นสำเนียงจีน แต่ท่วงร้องเดิมอย่างเที่ยวแรก

ท่อนที่ 2 เทียบเปลี่ยนสำเนียงจีน

- - - รี่	- - มี่ ดี่	- - - ล	- - ดี่ ช	- - ฟ ร	- ฟ - ช	- ล - รี่	- ดี่ - ล
- - มี่ รี่	มี่ ดี่ รี่ ล	- - รี่ ดี่	รี่ย ล ดี่ ช	- - ดี่ ล	- - ดี่ ช	ล ฟ ช ร	- - - -
- - - -	- มี่ - ดี่	- มี่ - รี่	- - - -	- มี่ - ดี่	- มี่ - รี่	- มี่ - ดี่	- รี่ - ท
- - - -	- มี่ - รี่	- ท - ล	- - - -	- รี่ - ท	- รี่ - ล	- - - ช	- ช - ช

กลับต้น

(4) เพลง “สรณักราชฐาน” เป็นเพลงที่นำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับองค์พระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์ที่ทรงเสด็จฯ มาประทับอยู่ ณ เกาะสีชัง การสร้างสรรค์ทำนองเพลงจึงออกมาในลักษณะทำนองที่หลากหลาย ในเชิงสำนวนเพลงทางหวาน และสำนวนปรบปรุ่กตติทั่วไป กำหนดให้เป็นเพลงท่อนเดียว มีทำนองหลัก 1 ทำนอง มีทำนองทางเปลี่ยน 3 ทาง

ทำนองหลัก

- มี่ มี่ มี่	- รี่ - ท	- ล - ท	- ท - ท	- ล ล ล	- ช - ล	- รี่ - ท	- ท - ท
- - - ม	- ม - ม	- ท ร ม	- ช - ล	- ท - รี่	ท - ล	ล ล - ช	ช ช - ม
- - - ท	- ท - ท	- ท - ท	- รี่ - มี่	- ชี่ - มี่	- รี่ - ท	- ล - ช	ช ช - ล
- - - -	- ช - ล	- ช - ล	- ช - ล	- ด ร ม	- ช - ล	- ล - ล	- - - ช

กลับต้น

วิเคราะห์ทำนอง ทำนองกำหนดให้เป็นอัตราจังหวะสองชั้น หน้าทับปรบปรุ่ 4 จังหวะหน้าทับ ใช้กลุ่มเสียงทางเพียงอล่าง ลักษณะดำเนินทำนอง ไมโลดโผน ฟังสบายๆ รูปแบบทำนองร้องเป็นลักษณะการขับร้องเนื้อเต็ม

ทำนองการสร้างสรรคทำนองทางเปลี่ยน 1

- - - -	- - มี่	- ม - ร	- ม - ท	- ล - ท	- ดรม	- ช - ฟ	ม ร - ท
- - - มี่	- รี่ - ท	- ท - ท	- - - ล	- - - ท	- - ล ช	- ล - ท	- ม - ม
- - - ท	- ท - ท	- ช ล ท	- รี่ - มี่	- รี่ รี่ รี่	มี่ ชี่ - มี่	- รี่ - ท	- - - ล
- - - -	- ช - ล	- ท - ล	- ช - ล	- ด ร ม	- ช - ล	- ล - ล	- - - ช

กลับต้น

วิเคราะห์ทำนอง ทำนองทางเปลี่ยนที่ 1 นำเสนอการสร้างสรรคทำนองเพลงที่มีลักษณะพิเศษเชื่อมโยงเข้ากับองค์พระมหากษัตริย์ ลักษณะสำนวนของมือฆ้องที่ใช้บรรเลงจะมีความห่างของเสียง เว้นระจังหวะของการขยายทำนองจึงปรากฏในรูปแบบเพลงหน้าพาทย์ แสดงถึงความสูงศักดิ์ขององค์พระมหากษัตริย์

ทำนองการสร้างสรรคทำนองทางเปลี่ยน 2

- - - -	- - - -	- ท ท ท	รี่ย มี่ - รี่	- - ท ท	รี่ย ท - -	รี่ย ท ล ช	ท ล รี่ย ท
- - - -	- - - -	- ล ล ล	ร ม ช ล	- - ร ม	ช ล - -	ท ล ช ม	ช ร - ม
- - - -	- - - -	- รี่ รี่ รี่	ล ท รี่ย มี่	- - ล ท	รี่ย มี่ - -	ชี่ มี่ รี่ย ท	ล ช - ล
- - - -	- - - -	- ช ช ช	ร ม ช ล	- - ร ม	ช ล - -	ท ล ช ม	ช ล - ช

กลับต้น

วิเคราะห์ทำนอง ทำนองกำหนดใช้บรรเลงสอดรับกับบทร้อง เพื่อสื่อถึงความงามของอาคารสถานที่ ที่เหมาะแก่การมาแปรพระราชนาฐาน ลีลาของทำนองจึงมีความสดใส ลักษณะพิเศษสร้างสรรคออกมาให้แตกต่างกับทางพื้นทำนองหลัก

เว้นจังหวะใน 2 ห้องแรกของทุกบรรทัด เพื่อเว้นระยะให้เกิดช่องว่าง เพื่อเอื้อให้กับทางร้อง ทำให้การร้องมีความลงตัวที่ สนิทกับทางเครื่องและจังหวะหน้าทับมากขึ้น ให้นักดนตรีได้มีระยะในการขึ้นเพลง

ทำนองการสร้างสรรคทำนองทางเปลี่ยน 3

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

กลับต้น

วิเคราะห์ทำนอง ทำนองกำหนดให้สอดคล้องกับบทร้องในบทร้องสุดท้ายของเพลง เพื่อบอกเล่าเรื่องราวของ พระจุฬาธุชาฐานเกาสีซัง การสร้างสรรค์ทำนองจึงมีลีลาการเคลื่อนที่ในลักษณะการใช้เสียงสูงลงมาหาเสียงล่าง ทิศทาง กระสวนของทำนองจะขึ้น-ลง (เหมือนการเดินขึ้น-ลงบันได) ส่วนฉนวนถาม-ตอบ บรรทัดที่ 1-3 ห้องที่ 8 จะเว้นว่าง เพื่อให้โน้ต ในห้องที่ 7 บรรเลงลากเสียงปิดทำนองให้ครบจังหวะ

(5) เพลง “สุขสนานชาวเกาะ” บอกเล่าเรื่องราวความเป็นวิถีปัจจุบันของผู้คนในเกาะสีซัง อธิบายถึงความสมบูรณ์ ของสถานที่เชื่อมโยงตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน แสดงให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงของการดำรงชีวิตของผู้คนในเกาะ แนวคิดการ สร้างสรรค์บทเพลงจึงคำนึงถึง ความสุข สนุกสนาน เนื่องจากเพลงนี้มีบทร้องจำนวนค่อนข้างมาก จึงสร้างสรรค์ทำนองให้มี สำเนียงภาษาที่แตกต่างกันออกไป บ่งบอกถึงความหลากหลายทางวัฒนธรรมของกลุ่มชนที่มาท่องเที่ยวบนเกาะสีซัง กำหนด ให้เป็นเพลงท่อนเดียว มีทำนองหลัก 1 ทำนอง มีทางเปลี่ยน 3 ทาง

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

กลับต้น

วิเคราะห์ทำนอง กำหนดใช้อัตราจังหวะสองชั้น หน้าทับปรบไก่ 2 จังหวะหน้าทับ ใช้กลุ่มเสียงทางเพียงอล่าง ทำนองหลักของเพลงยึดตามทำนองร้องซึ่งมีลักษณะการร้องแบบเนื้อเต็ม ใช้ทำนองเดียวในการขับร้อง จึงกระชับ เข้ากับลีลา ของบทกลอนที่สื่ออารมณ์ถึงความสุขสนุกสนานของนักท่องเที่ยว เมื่อสร้างสรรค์ทำนองดนตรีออกมาจึงได้ทำนองเพลง 2 บรรทัด ดังทำนองหลักข้างต้น

ทำนองการสร้างสรรคทำนองทางเปลี่ยนที่ 1 (สำเนียงลาว)

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

กลับต้น

วิเคราะห์ทำนอง ทำนองกำหนดให้มีความแตกต่างจากทำนองหลัก ซึ่งตีความได้ว่าการท่องเที่ยวทำให้เกาะสีซังมีผู้คน หลากหลายเชื้อชาติ การประพันธ์ทำนองทางเปลี่ยนสำเนียงลาวเพราะมีเอกลักษณ์ทำนองและมีจังหวะที่คุ้นหูคนไทย ทำนองการสร้างสรรคทำนองทางเปลี่ยนที่ 2 (สำเนียงจีน)

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

กลับต้น

วิเคราะห์ทำนอง ทำนองกำหนดเป็นสำเนียงจีน จะมีลักษณะเส้นห์ของทำนองการใช้เสียงคู่ 3 เช่น คํ-ล / รํ-ท / มํ-คํ/ มีการตีสับมือเรียงเสียงล่างขึ้นข้างบน เช่น ชมลช / ทลคํท หรือ ตีเรียงเสียงบนลงข้างล่าง เช่น มํทมํรํ / มํทรํล ทำนองการสร้างสรรคํทำนองทางเปลี่ยนที่ 3 (สำเนียงฝรั่ง)

--- รํ	- รํ รํ รํ	- มํ รํ ท	- ท ท ท	- รํ ท ล	- ล ล ล	ช ล ท รํ	- รํ รํ รํ
--- รํ	- รํ รํ รํ	- รํ ท ล	- ล ล ล	- ร - ช	- ท - รํ	คํ ท ล ช	- ช ช ช

กลับต้น

วิเคราะห์ทำนอง สื่ออารมณ์ให้สอดคล้องกับบทประพันธ์ในบทสุดท้าย โดยตีความในแง่ของการท่องเที่ยวที่นำมาซึ่งความเจริญของพื้นที่ การปรับสภาพของวิถีชีวิตผู้คนที่บ้านให้เป็นที่พักแบบ โฮมสเตย์ ซึ่งเป็นแนวคิดเชิงพาณิชย์ และสื่อถึงสถาปัตยกรรมของพระจุฑาธุชราชฐานที่มีกลิ่นอายสไตล์ตะวันตก จึงสะท้อนมุมมองผ่านสำเนียงฝรั่ง

(6) เพลง “แสนเสนาสีชล” เป็นบทอาลาและอวยพรเพื่อส่งนักท่องเที่ยวกลับบ้านด้วยความสุข สนุก และประทับใจ สร้างสรรค์ท่วงทำนองให้สนุกสนานแบบรําวงชาวบ้าน โดยนำแนวคิดจังหวะรําวงประยุกต์แบบชาวบ้านมาสร้างสรรค์หน้าทับกลองขึ้นใหม่เป็นหน้าทับพิเศษ ดังนี้

- - โจ๊ะ โจ๊ะ	- - โจ๊ะ โจ๊ะ	โจ๊ะ โจ๊ะ โจ๊ะ โจ๊ะ	ติง ทัง ติง ทัง	- - โจ๊ะ โจ๊ะ	- - ติง ทัง	โจ๊ะ โจ๊ะ โจ๊ะ โจ๊ะ	ติง ทัง ติง ทัง
---------------	---------------	---------------------	-----------------	---------------	-------------	---------------------	-----------------

ทำนองจะเว้นจังหวะใน 2 ห้องแรกของทุกบรรทัด ตลอดทั้ง 2 ท่อน เพื่อเอื้อให้กับจังหวะหน้าทับของกลองโดดเด่นขึ้น ทำให้การร้องลงตัวสนิทกับทางเครื่องและจังหวะหน้าทับมากขึ้นเพื่อสื่อถึงความสนุกสนานเชิญชวนไปท่องเที่ยวที่เกาะสีชัง ท่อน 1

----	----	--- ล	- พ - ช	--- ช	--- ล	--- ช	- พ - ร
----	----	--- ล	- ค - ร	--- ร	- พ - ช	- - พ ช	- ล - คํ
----	----	--- ล	- คํ - ล	--- พ	--- รํ	- - คํ ล	- คํ - ช
----	----	--- ล	- ช - ช	--- พ	- ร - -	- ช - -	- ช - พ

กลับต้น

วิเคราะห์ทำนองเพลง ทำนองกำหนดให้เป็นอัตราจังหวะสองชั้น ใช้กลุ่มเสียงทางขวา เว้นจังหวะใน 2 ห้องแรกของทุกบรรทัด เพื่อเว้นระยะให้เกิดช่องว่างเอื้อให้กับจังหวะหน้าทับให้มีความโดดเด่นขึ้น ทำนองเพลงมีลีลาอารมณ์สนุกสนานแบบทำนองรําวงชาวบ้านมาประยุกต์ ฟังง่าย ให้ความรู้สึกผ่อนคลาย

ท่อน 2

----	----	--- รํ	- รํ - รํ	--- คํ	--- มํ	- - มํ รํ	- คํ - ล
----	----	- พ - ร	- พ - ช	--- พ	--- ช	- - ล ช	- ล - คํ
----	----	--- ล	- พ - รํ	--- คํ	--- ล	- ล - ล	--- ช
----	----	--- ร	- พ - ช	- - ช พ	- ร - -	- ร - -	พ ช - พ

กลับต้น

วิเคราะห์ทำนองเพลง กำหนดทำนองให้เป็นอัตราสองชั้น ใช้กลุ่มเสียงทางขวา ในท่อนที่ 2 มีการปรับเปลี่ยนทำนองเคลื่อนไปในระดับเสียงสูง ให้แตกต่างจากท่อนที่ 1 ทำนองในบรรทัดที่ 4 ในห้องที่ 6 และห้องที่ 7 เสียง เร ลักจังหวะเพื่เน้นย้ำคำว่า “สุข” และ “ถ้วน” ทุกคน ให้ความโดดเด่นขึ้นมามีออบความสุขให้ทุกคนที่มาเกาะสีชังอย่างไม่ลืมเลือน

3. สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

3.1 สรุปผลการวิจัย

เกาะสีชังเป็นเกาะที่ตั้งอยู่นอกชายฝั่งอำเภอศรีราชา จังหวัดชลบุรี มีความน่าสนใจในด้านประวัติความเป็นมาจากการเป็นสถานที่จอดพักเรือสินค้าเพื่อหลบลมพายุ ซึ่งสัมพันธ์กับการค้าในแถบภูมิภาคในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ อีกทั้งทัศนียภาพของเกาะสีชังที่สอดคล้องกับความเชื่อของชาวจีนส่งผลต่อความเชื่อความศรัทธาต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์สืบต่อมา

นอกจากนั้นเกาะสีชังเป็นสถานที่ประทับตากอากาศของพระมหากษัตริย์และชนชั้นสูงโดยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 โปรดเกล้าฯ ให้สร้างพระจุฑาธุชราชฐานไว้เป็นที่ประทับตากอากาศ ซึ่งมีชื่อเสียงด้านความงดงามทั้งด้านสถาปัตยกรรม นามจุฑาธุชราชฐานตั้งชื่อตามพระนามของสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก เกาะสีชังจึงเป็นเกาะเดียวในประเทศไทยที่มีพระราชฐานตั้งอยู่

ปัจจุบันวิถีชีวิตของชาวเกาะสีชังเปลี่ยนแปลงจากอดีตซึ่งประกอบอาชีพทำการประมง เป็นประกอบอาชีพเกี่ยวกับการท่องเที่ยวเป็นรายได้หลัก อันเป็นผลจากการส่งเสริมการท่องเที่ยวของรัฐบาล เศรษฐกิจการค้าของเกาะสีชังมีการขยายตัวเพิ่มขึ้นเป็นลำดับ ทั้งการค้าขายการผลิตสินค้าและบริการต่างๆ การขยายตัวดังกล่าวนี้ทำให้วิถีชีวิตของชาวเกาะสีชังส่วนใหญ่เปลี่ยนแปลงจากวิถีเศรษฐกิจแบบพอเพียงสู่วิถีชีวิตที่สัมพันธ์กับธุรกิจการท่องเที่ยว ซึ่งมีนักท่องเที่ยวหลากหลายทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติ

จากการศึกษาภูมิหลังทางประวัติศาสตร์และมูลบทที่เกี่ยวข้องกับเกาะสีชัง ผู้วิจัยได้นำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานทางดุริยางคศิลป์โดยใช้หลักการประพันธ์เพลงแบบ ”บันดาลรังสฤษฎ์” ของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ยึดตามหลักการ แนวคิด และทฤษฎี การประพันธ์เพลงไทยของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน โดยถ่ายทอดเรื่องราวจากประวัติและพัฒนาของเกาะสีชังอันเป็นผลจากการวิจัยเป็น บทร้อยกรองประเภทกลอนสุภาพ 6 บทเพลง ได้แก่ (1) เพลงคำขวัญเกาะสีชัง (2) เพลงปฐมลิขิต (3) เพลงศักดิ์สิทธิ์สีชัง (4) เพลงสรณักราชฐาน (5) เพลงสุขสนานชาวเกาะ (6) เพลงแสนสนานสีชล แล้วจึงประพันธ์ทำนองเพลงจากบทร้อยกรอง ผลงานสร้างสรรค์นอกจากได้ผลงานเพลงใหม่แล้ว ผู้วิจัยยังนำจังหวะร่วมยุคแบบชาวบ้านมาสร้างสรรค์หน้าทับกลองขึ้นใหม่เป็นหน้าทับพิเศษ เพื่อเพิ่มอรรถรสของเพลงให้มีสีสัน โดยยังคงใช้บรรเลงด้วยวงมโหรีตามขนบ เพลงที่สร้างสรรค์ทั้งหมดใช้กลุ่มเสียงทางเพียงกลาง ชลท x รม x มากที่สุด

3.2 ข้อเสนอแนะ

1. พื้นที่เขตพระจุฑาธุชราชฐานมีสิ่งที่น่าสนใจให้ศึกษาอีกมากมาย เช่น งานสถาปัตยกรรม วรรณศิลป์ สามารถนำมาสร้างสรรค์ผลงานประเภทดุริยางคศิลป์หรือผลงานอื่นได้

2. การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ สามารถสร้างสรรค์ได้จากการศึกษาประวัติและการพัฒนาของสถานที่สำคัญที่เป็นแหล่งท่องเที่ยวอื่นๆ เช่น เกาะภูเก็ต พระราชวังวิมานเมฆ ปราสาทพนมรุ้ง เป็นต้น

รายการอ้างอิง

- เกาะสีชัง, เทศบาล. (2563). *ระบบสถิติทางการลงทะเบียน*. กรมการปกครอง (13 เมษายน 2563).
- บุญธรรม ตราโมท. (2540). *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย*. กองทุนสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมและประสานงานเยาวชนแห่งชาติ (ส.ย.ช.). กรุงเทพมหานคร: ศิลปสนองการพิมพ์.
- ป. มหาจันทร์. (2540). *พระจุฑาธุชราชฐาน ณ เกาะสีชัง*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.
- พิชิต ชัยเสรี. (2557). *การประพันธ์เพลงไทย*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- พิพิธภัณฑ์พระจุฑาธุชราชฐาน. (2563). *โครงการเรียนรู้ประวัติศาสตร์ ท้องถิ่น รุ่น 14*. ม.ป.ท., ม.ป.พ.
- สำนักงานปลัดกระทรวงศึกษาธิการ. (2521). *อนุสรณ์เนื่องในงานพระกฐินพระราชทาน ณ วัดจุฬาทิศธรรมสภารามมหารั้ววิหาร กิ่งอำเภอเกาะสีชัง จังหวัดชลบุรี วันที่ 4 พฤศจิกายน 2521*. ม.ป.ท., ม.ป.พ.
- ราชกิจจานุเบกษา. (2434). *ราชกิจจานุเบกษา*. เล่ม 8 แผ่นที่ 16 วันที่ 19 กรกฎาคม รศ 110 เรื่องประกาศการเสด็จพระราชดำเนินเกาะสีชัง หน้า 339.
- หน่วยอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมศิลปกรรมท้องถิ่น. (2530). *พระจุฑาธุชราชฐาน เกาะสีชัง*. ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดชลบุรี โรงเรียนชลกันยานุกูล จังหวัดชลบุรี. ม.ป.ท., ม.ป.พ.

รายการสัมภาษณ์

พรณี สุขเกษม. สัมภาษณ์. 10 กรกฎาคม 2564

การศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและความพึงพอใจโดยใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ
ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 โรงเรียนสาธิต “พิบูลบำเพ็ญ” มหาวิทยาลัยบูรพา

THE STUDY OF LEARNING ACHIEVEMENT AND SATISFACTION BY USING THE KHLUI PHAING
AW PRACTICE PACKAGE FOR PRATHOMSUKSA 5 AT PIBOONBUMPEN DEMONSTRATION SCHOOL,
BURAPHA UNIVERSITY

โอภาส สุวรรณโพธิ์¹ นัฐิกา สุนทรธนผล²
Opat Suwannapho Nuttika Soontorntanaphol

บทคัดย่อ

การศึกษานี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อ 1) ศึกษาผลสัมฤทธิ์ก่อนเรียนและหลังเรียน และประเมินทักษะการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ที่เรียนโดยใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ 2) ศึกษาความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อการเรียนรู้โดยใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ ประชากรที่ใช้ศึกษาในการวิจัยครั้งนี้เป็นนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5/5 ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2564 โรงเรียนสาธิต “พิบูลบำเพ็ญ” มหาวิทยาลัยบูรพา อำเภอเมือง จังหวัดชลบุรี จำนวน 26 คน

ผลการศึกษาพบว่า 1) ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังการใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ สูงกว่าก่อนเรียน ซึ่งแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 แสดงว่า การเรียนโดยใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูงขึ้น 2) ความพึงพอใจต่อการเรียนรู้โดยใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ ทั้ง 2 ด้าน คือ ด้านคุณภาพของเนื้อหา ผลการวิเคราะห์อยู่ในระดับความพึงพอใจมากที่สุด และด้านคุณภาพของชุดฝึกทักษะผลการวิเคราะห์อยู่ในระดับความพึงพอใจมากที่สุด

คำสำคัญ: ชุดฝึกทักษะ, ขลุ่ยเพียงออ, ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน, ความพึงพอใจ

¹นิสิตปริญญาโท สาขาวิชาศิลปศึกษา (ดนตรีศึกษา) หลักสูตรการศึกษามหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

²อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สาขาวิชาศิลปศึกษา (ดนตรีศึกษา) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

Abstract

The purposes of this research are as follows: 1) to study the pre-study and post-study achievement and assessment of Khlui Phaing Aw skills practice among Prathomsuksa Five/Five students; 2) to study the level of student satisfaction with learning by using the Khlui Phaing Aw skills practice package. The population to be studied in this research were Prathomsuksa Five/Five students in the second semester of the 2021 academic year at Piboonbumpen Demonstration School, Burapha University in the Muang District of Chonburi Province.

The results revealed the following: 1) the results differed statistically at a level of .01, indicated that learning using the Khlui Phaing Aw skills practice package was higher than before study; 2) the satisfaction with learning by using the Khlui Phaing Aw skills practice package in both aspects was based on the quality of the content. The results of the analysis were at the highest level of satisfaction. In terms of the quality of the Khlui Phaing Aw skills practice package, the results of analysis were at the highest level of satisfaction.

Keyword: Skills practice package, Khlui Phaing Aw, Academic achievement, Satisfaction

บทนำ

ดนตรีเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่มีความเกี่ยวข้องกับชีวิตและสังคมมนุษย์ทุกเชื้อชาติทุกศาสนาต่างรู้จักดนตรีและนำดนตรีเข้ามาเป็นส่วนร่วมในชีวิตประจำวัน ตลอดจนดนตรียังสามารถช่วยผ่อนคลายในด้านเกี่ยวกับอารมณ์ความรู้สึกของผู้ฟังได้นับว่าดนตรีมีส่วนช่วยในการพัฒนาจิตใจและบุคลิกภาพของประชาชนในแต่ละประเทศ ทั้งในกระแสพระราชดำรัสของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 เมื่อวันที่ 5 ตุลาคม 2507 กล่าวถึงความสำคัญของดนตรีว่า “ดนตรีทุกชนิด เป็นศิลปะที่สำคัญอย่างหนึ่ง มนุษย์เกือบทั้งหมดชอบและรู้จักดนตรีตั้งแต่เยาว์วัย คนเริ่มรู้จักดนตรีบ้างแล้วความรอบรู้ทางดนตรีอย่างกว้างขวางย่อมขึ้นกับเขาวนและสามารถในการแสดงของแต่ละคนอาศัยเหตุนี้จึงกล่าวได้ว่าในระหว่างศิลปะนาฏศิลป์ดนตรีเป็นศิลปะที่แพร่หลายกว่าศิลปะอื่นและมีความสำคัญในด้านการศึกษาศึกษาของประชาชนทุกประเทศด้วย...” ทำให้หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐานได้บรรจุวิชาดนตรีไว้เพื่อให้ผู้เรียนมีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์มีจินตนาการทางศิลปะชื่นชมความงามมีสุนทรียภาพความมีคุณค่าซึ่งมีผลต่อคุณภาพชีวิตมนุษย์ กิจกรรมทางศิลปะช่วยพัฒนาผู้เรียนทั้งด้านร่างกายจิตใจ อารมณ์ สติปัญญาและสังคมตลอดจนการนำไปสู่การพัฒนาสิ่งแวดล้อมส่งเสริมให้ผู้เรียนมีความเชื่อมั่นในตนเองอันเป็นพื้นฐานในการศึกษาต่อหรือประกอบอาชีพได้ (กระทรวงศึกษาธิการ, 2551, น.5)

สาระดนตรีเป็นหนึ่งในกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะที่มุ่งเน้นให้ผู้เรียนเข้าใจเรื่องเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ ที่ใช้ในการผสมวง หรือทำให้เกิดวงดนตรีประเภทต่างๆ ระบุได้ว่าดนตรีมีอิทธิพลต่อจิตใจและความรู้สึกของบุคคล การขับร้องและการบรรเลงดนตรีโดยเลือกและประยุกต์ใช้องค์ประกอบและเทคนิคทางดนตรีให้ได้ผลตามความต้องการ มีความรับผิดชอบและระมัดระวังในการใช้และเก็บรักษาเครื่องดนตรี แสดงออกถึงความรู้สึกในการรับรู้ความไพเราะ จากดนตรี จากประสบการณ์รวมถึงความสนใจโดยใช้หลักการพื้นฐานทางดนตรี การแสดงความคิดเห็นและจำแนกความแตกต่างเรื่ององค์ประกอบดนตรีความไพเราะของเสียงดนตรีตามหลักการทางดนตรีสร้างสรรค์ทางดนตรี และนำความรู้ทางดนตรีไปใช้กับกลุ่มสาระการเรียนรู้อื่นๆ และชีวิตประจำวันได้ (กรมวิชาการ, 2544, น.10) จากมาตรฐานการเรียนรู้ที่กล่าวมาข้างต้น วิเคราะห์ได้ว่าผู้เรียนจะต้องเข้าใจเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ เพื่อให้ผู้เรียนสามารถบรรเลงดนตรีได้ โดยประยุกต์ใช้องค์ประกอบและเทคนิคทางดนตรีให้ได้ผลตามที่ต้องการ และในการจัดการเรียนรู้ที่จะทำให้การเรียนรู้บรรลุเป้าหมายตามหลักสูตรที่กำหนดให้และมีประสิทธิภาพ

มากขึ้นนั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องนำชุดแบบฝึกทักษะมาใช้เพื่อให้ผู้เรียนเข้าใจในเนื้อหาวิชาการได้อย่างรวดเร็ว และช่วยอำนวยความสะดวกให้กับครูผู้สอน ในการอธิบายหรือยกตัวอย่าง ให้ผู้เรียนมองเห็นภาพได้อย่างใกล้เคียงกับความเป็นจริงมากที่สุด โดยเนื้อหาวิชาดนตรีในระดับประถมศึกษาส่วนใหญ่จะเน้นในด้านการปฏิบัติเครื่องดนตรี และการขับร้อง ซึ่งการปฏิบัติเครื่องดนตรีส่วนใหญ่ นั้น ครูผู้สอนในแต่ละโรงเรียนจะให้นักเรียนเล่นเครื่องดนตรีที่หาง่าย ราคาไม่แพง และสะดวกต่อการเก็บรักษา ในการจัดการเรียนการสอนดนตรีระดับประถมศึกษานั้นมีความสำคัญมาก เนื่องจากเนื้อหาดนตรีในระดับประถมศึกษาจะเป็นพื้นฐานในการปฏิบัติเครื่องดนตรีที่ถูกต้อง ดังนั้นการจัดการเรียนการสอนจึงควรมีแบบอย่างที่ดีอันจะเป็นพื้นฐานในการเรียนรู้ที่ถูกต้อง และก่อประโยชน์ต่อผู้เรียนให้มากที่สุด

ขลุ่ยเพียงออ เป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องเป่าที่นิยมนำมาใช้ในการเรียนการสอนดนตรี เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงที่ไพเราะ ราคาถูก นักเรียนสามารถหาซื้อได้ง่าย และเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถนำติดตัวได้สะดวก อีกทั้งการฝึกปฏิบัติขลุ่ยเพียงออยังสามารถใช้เป็นพื้นฐานในการปฏิบัติเครื่องดนตรีไทยชนิดอื่นๆ ได้อีกด้วย

ปัจจุบันได้มีสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 ทำให้หลายโรงเรียนจำเป็นต้องจัดการเรียนการสอนที่หลากหลายเพื่อให้เหมาะสมต่อบริบทของแต่ละโรงเรียน โดยโรงเรียนส่วนใหญ่จะจัดกิจกรรมการเรียนการสอนในรูปแบบออนไลน์ จึงมีการนำสื่อต่างๆ เข้ามามีบทบาทเป็นส่วนเสริมหรือสนับสนุนการเรียนการสอนอย่างกว้างขวาง ได้แก่ สิ่งพิมพ์ ตำราเรียน และแบบฝึกหัด แหล่งทรัพยากรในชุมชนศูนย์การเรียนรู้ (Learning center) บทเรียนสำเร็จรูป (Programmed text) คอมพิวเตอร์ช่วยสอน (CAI) โปรแกรมเกมการศึกษา (Educational glume) ชุดการสอน (Instruction package) และ ชุดฝึกทักษะ (Practice Package)

จากความสำคัญและเหตุผลดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยในฐานะนิสิตระดับปริญญาโท สาขาศิลปศึกษา(ดนตรีศึกษา) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ และเป็นครูผู้สอน วิชาดนตรี จึงต้องการที่จะพัฒนาชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 เพื่อให้นักเรียนใช้ในชั้นเรียน และสามารถทบทวนเนื้อหาได้ด้วยตัวเอง ทำให้มีความรู้ความเข้าใจ และสามารถในการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออได้อย่างถูกต้อง อีกทั้งเพื่อเป็นแนวทางในการจัดการเรียนการสอนโดยใช้ชุดฝึกทักษะให้กับโรงเรียนอื่นได้อีกด้วย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาผลสัมฤทธิ์ก่อนเรียนและหลังเรียน และประเมินทักษะการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ที่เรียน โดยการใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ
2. เพื่อศึกษาความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อการเรียนรู้โดยใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากการวิจัย

1. ผู้เรียนสามารถนำความรู้ที่ได้รับจากการใช้ชุดฝึกทักษะไปใช้ในการเรียนและใช้ในชีวิตประจำวัน
2. ครูผู้สอนทราบแนวทางในการพัฒนาชุดฝึกทักษะ เพื่อช่วยแก้ปัญหาการเรียนการสอนให้มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น

ขอบเขตการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของการวิจัยไว้ดังนี้

ประชากร นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 โรงเรียนสาธิต“พิบูลบำเพ็ญ” มหาวิทยาลัยบูรพา ที่เรียนวิชา ดนตรี 5 ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2564 จำนวนนักเรียนทั้งหมด 138 คน

กลุ่มตัวอย่าง นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 โรงเรียนสาธิต“พิบูลบำเพ็ญ” มหาวิทยาลัยบูรพา ที่เรียนวิชาดนตรี 5 ห้อง 5 ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2564 จำนวน 26 คน โดยใช้วิธีการสุ่มตัวอย่างแบบยกลกลุ่ม (Cluster sampling) โดยการจับฉลาก

ระยะเวลาที่ใช้ในการทดลอง

ในภาคเรียนที่ 2 ปี การศึกษา 2564 ระยะเวลาในการสอน 6 สัปดาห์ โดยใช้เวลาในชั่วโมงเรียนวิชาดนตรี สัปดาห์ละ 1 ชั่วโมง และมีการทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน(ก่อนเรียน)โดยการทดสอบนอกตารางเรียน ทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน (หลังเรียน) ประเมินทักษะการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ และทำแบบสอบถามความพึงพอใจ โดยใช้เวลาในตารางเรียนชั่วโมงสุดท้าย

วิธีการดำเนินงานวิจัย

1. สร้างชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ผู้วิจัยทำตามขั้นตอนดังนี้

1) ศึกษารายละเอียดของเนื้อหา และจุดประสงค์การเรียนรู้ตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษา ขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 เพื่อให้เข้าใจถึงหลักการจุดหมายโครงสร้างแนวดำเนินการอัตราเวลาเรียน การวัดผลและประเมินผล

2) ศึกษาหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ สำหรับมาตรฐานการเรียนรู้ที่ผู้รายงานนำมาใช้ในการสร้างชุดฝึกทักษะการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 โรงเรียนสาธิต “พิบูลบำเพ็ญ” มหาวิทยาลัยบูรพา

3) ศึกษาเอกสารตำราหรืองานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เป็นการศึกษารายละเอียดทฤษฎีและหลักการ เกี่ยวกับการสร้างเอกสาร ที่มีผู้ศึกษาไว้เกี่ยวกับการสร้างชุดฝึกทักษะเพื่อเป็นแนวทางในการสร้างชุดฝึกทักษะสำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 โรงเรียนสาธิต “พิบูลบำเพ็ญ” มหาวิทยาลัยบูรพา

4) นำชุดฝึกทักษะไปให้ผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 ท่าน คือ

1. รองศาสตราจารย์ ดร.สุเมธ งามกนก อาจารย์ประจำภาควิชาการบริหารการศึกษา คณะศึกษาศาสตร์มหาวิทยาลัยบูรพา

2. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชูชาติ พิณพาทย์ หัวหน้าภาควิชาดนตรีศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

3. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ เอกพลิชฐ์ พชรกุลสงวงศ์ อาจารย์ประจำสาขาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม

ตรวจสอบความสอดคล้อง และความเหมาะสมต่อชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ แล้วนำมาแก้ไขในส่วนที่บกพร่อง และให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบอีกครั้งหนึ่ง มีผลการตรวจสอบดังนี้

ผลการประเมินความสอดคล้องต่อชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงอามีค่าเท่ากับ 1.00 ทุกข้อ แสดงว่าชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ มีความสอดคล้องด้านเนื้อหา และคุณภาพของชุดฝึกทักษะที่สามารถนำไปใช้กับกลุ่มตัวอย่างได้

ผลการประเมินความเหมาะสมต่อชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ อยู่ในระดับเหมาะสมมากที่สุด ($\bar{X} = 4.90$)

5) นำชุดฝึกทักษะ เรื่องการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ ทั้ง 4 หน่วยการเรียนรู้ที่ได้รับการตรวจสอบแล้ว นำไปทดลองใช้กับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 โรงเรียนสาธิต “พิบูลบำเพ็ญ” มหาวิทยาลัยบูรพา อำเภอเมือง จังหวัดชลบุรี สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษาชลบุรี เขต 1 ในปีการศึกษา 2564 และหาประสิทธิภาพของเครื่องมือ โดยดำเนินการตามขั้นตอนดังนี้

5.1 นำชุดฝึกทักษะ เรื่องการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ทั้ง 4 หน่วยการเรียนรู้ ไปทดลองกับนักเรียน 30 คน โดยเลือกนักเรียนที่มีระดับผลการเรียนสูง ปานกลาง และต่ำ ระดับละ 10 คนให้นักเรียนทดลอง ใช้ชุดฝึกทักษะเรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 เพื่อตรวจสอบความชัดเจนของภาษา ขั้นตอนการเขียน ความยากง่ายของเนื้อหาและความเหมาะสมของเวลาในแต่ละหน่วยการเรียนรู้ เพื่อนำผลการทดลองมาปรับปรุงชุดฝึกทักษะ ให้เหมาะสมโดยทดลองที่ละหน่วยการเรียนรู้ จนครบ 4 หน่วยการเรียนรู้

5.2 นำชุดฝึกทักษะ เรื่องการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ที่ได้รับการปรับปรุงแก้ไข แล้วจากการทดลองครั้งที่ 1 ไปทดลองกับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 จำนวน 30 คน โดยคณะนักเรียนที่เรียนเก่งกับอ่อน ซึ่งไม่เคยเรียนชุดฝึกทักษะมาก่อนเพื่อนำมาปรับกิจกรรมการเรียนการสอนให้เหมาะสมกับเนื้อหาและเวลา

5.3 นำชุดฝึกทักษะมาปรับปรุงแก้ไขก่อนนำไปทดลองกับกลุ่มตัวอย่าง นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5/5 จำนวน 26 คน ในปีการศึกษา 2564 เนื่องด้วยสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 ทำให้มีการ จัดการเรียนการสอน ในรูปแบบออนไลน์ ผ่านระบบ Microsoft Teams โดยผู้วิจัยส่งลิงค์ที่เป็นคิวอาร์โค้ด ของชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออให้นักเรียนกลุ่มทดลอง ในรูปแบบคิวอาร์โค้ด ซึ่งจะเป็นไฟล์ PDF รูปเล่มของชุดฝึกทักษะที่ผู้วิจัย สร้างขึ้น โดยใช้ระยะเวลา 6 สัปดาห์ สัปดาห์ละ 1 ชั่วโมง ในการจัดการเรียนการสอนโดยใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติ ขลุ่ยเพียงออ ประกอบด้วยหน่วยการเรียนรู้ จำนวน 4 หน่วยการเรียนรู้ ดังนี้

หน่วยการเรียนรู้ที่ 1 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับขลุ่ยเพียงออ ส่วนประกอบของขลุ่ยเพียงออ และหลักการ เบื้องต้นในการเป่าขลุ่ยเพียงออ (ใช้เวลาครึ่งชั่วโมง)

หน่วยการเรียนรู้ที่ 2 ท่าทางการจับ ระบบนิ้ว และการบำรุงรักษาขลุ่ยเพียงออ (ใช้เวลาครึ่งชั่วโมง)

หน่วยการเรียนรู้ที่ 3 วิธีการอ่านโน้ตดนตรีไทย (ใช้เวลา 1 ชั่วโมง)

หน่วยการเรียนรู้ที่ 4 โน้ตแบบฝึกทักษะการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ และโน้ตเพลงที่กำหนด ประกอบ ด้วยเพลงช้าง (พม่าเขว) และเพลงลอยกระทง (ใช้เวลา 4 ชั่วโมง)

ภาพที่ 1 ปกชุดฝึกทักษะ และ QR Code ลิงค์ ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ



ที่มา: โอภาส สุวรรณโพธิ์ (2564)

2. แบบการประเมินทักษะการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออโดยใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออของนักเรียน ชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ผู้วิจัยได้ดำเนินการสร้าง และหาคุณภาพดังนี้

1) กำหนดหัวข้อของแบบการประเมินทักษะการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ โดยทำการกำหนดหัวข้อตามเนื้อหาที่ ต้องการประเมิน

2) ดำเนินการสร้างแบบการประเมินทักษะการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออตามเนื้อหาการประเมิน คือ 2.1) ท่าทางการนั่ง 2.2) ท่าทางการจับขลุ่ย 2.3) การเป่าขลุ่ย 2.4) ความแม่นยำ 2.5) จังหวะ และ 2.6) คุณภาพเสียง

3) นำแบบการประเมินทักษะการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออโดยใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ที่สร้างขึ้นเพื่อให้อาจารย์ที่ปรึกษาปริญญาโทตรวจสอบ และให้ข้อเสนอแนะ ดังนี้

3.1) ควรปรับปรุงชื่อเครื่องมือให้มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น

3.2) ควรมีการปรับปรุงภาษาให้มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น

3.3) นำข้อเสนอแนะของอาจารย์ที่ปรึกษาปริญญาโทมาปรับปรุงแบบการประเมินทักษะการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออโดยใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5

3.4) นำแบบการประเมินทักษะการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออโดยใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ที่สร้างขึ้นเสนอผู้เชี่ยวชาญ 3 ท่าน เพื่อพิจารณาความสอดคล้อง ผลการพิจารณาพบว่าแบบการประเมินทักษะการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออโดยใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 มีค่าความสอดคล้องเท่ากับ 1.00 ทุกรายการประเมิน

3.5) หลังจากนั้นจัดทำเป็นแบบการประเมินทักษะการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ โดยใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ที่สมบูรณ์แล้ว นำไปใช้กับกลุ่มตัวอย่าง

3. แบบการประเมินความพึงพอใจของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ที่มีต่อการใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ ผู้รายงานได้ดำเนินการสร้างและหาคุณภาพดังนี้

1) ศึกษาหลักการ และเทคนิคการสร้างแบบประเมินความพึงพอใจเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2) เลือกประเภทของแบบประเมินความพึงพอใจที่จะวัด คือ มีลักษณะเป็นแบบมาตราส่วนประมาณค่า 5 ระดับ คือ มากที่สุด มาก ปานกลาง น้อย น้อยที่สุด

3) นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสาร บทความ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องมาสร้างแบบการประเมินความพึงพอใจของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ที่มีต่อการใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ

4) นำแบบการประเมินความพึงพอใจของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ที่มีต่อการใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ ที่พัฒนาขึ้นเพื่อให้อาจารย์ที่ปรึกษาปริญญาโทพิจารณาความเหมาะสม และปรับปรุงตามข้อเสนอแนะของอาจารย์ที่ปรึกษา ดังนี้ (1) เพิ่มข้อคำถามเพื่อให้ครอบคลุมมากยิ่งขึ้น (2) ปรับภาษาในข้อคำถามให้มีความเข้าใจมากยิ่งขึ้น

5) นำข้อเสนอแนะจากอาจารย์ที่ปรึกษาปริญญาโทมาปรับปรุงแบบการประเมินความพึงพอใจของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ที่มีต่อการใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ

6) นำแบบการประเมินความพึงพอใจของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ที่มีต่อการใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ ที่พัฒนาขึ้นให้ผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 ท่านตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหา เกณฑ์ในการคัดเลือกข้อคำถามที่มีคุณภาพต้องมีค่าดัชนีความสอดคล้องมากกว่า หรือเทียบเท่ากับ 0.5 ขึ้นไป พร้อมทั้งให้ผู้เชี่ยวชาญแสดงข้อเสนอแนะในการปรับปรุงแก้ไขแบบการประเมินความพึงพอใจของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ที่มีต่อการใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ

7) นำข้อมูลที่ได้จากผู้เชี่ยวชาญไปหาความตรงเชิงเนื้อหา พบว่า ข้อคำถามมีความตรงเชิงเนื้อหาเท่ากับ 1.00 ทุกข้อ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงนำทุกข้อไปเป็นข้อคำถามในแบบการประเมินความพึงพอใจของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ที่มีต่อการใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ

8) นำข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญมาปรับปรุงแบบการประเมินความพึงพอใจของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ที่มีต่อการใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ ดังนี้ 1) ควรมีการประเมินความพึงพอใจเป็นหัวข้อๆ ตามที่กำหนดไว้ 2) ควรมีการปรับข้อรายการประเมินให้มีความชัดเจนมากกว่านี้สะดวกในการประเมินผลงาน หลังจากนั้น

จัดทำเป็นแบบการประเมินความพึงพอใจของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ที่มีต่อการใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ

9) นำแบบการประเมินความพึงพอใจของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ที่มีต่อการใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ ที่ได้ทำการปรับปรุงแล้วไปทดลองใช้กับนักเรียนที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับกลุ่มตัวอย่าง จำนวน 26 คน เพื่อหาค่าความเชื่อมั่น ซึ่งมีค่าเท่ากับ 0.988 ซึ่งจะเห็นว่าค่าความเชื่อมั่นของแบบการประเมินความพึงพอใจของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ที่มีต่อการใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงอามีค่าสูง นั่นคือมีความเชื่อมั่นตั้งแต่ .800 ขึ้นไป จึงจัดทำแบบประเมินความพึงพอใจเพื่อนำไปใช้กับนักเรียนที่เป็นกลุ่มตัวอย่าง

10) เมื่อกลุ่มตัวอย่างได้เรียนจนครบทั้ง 4 หน่วยการเรียนรู้แล้ว ผู้วิจัยได้ทำการส่งลิงก์แบบประเมินความพึงพอใจของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ที่มีต่อการใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ ให้กลุ่มตัวอย่างผ่านระบบ Microsoft Teams โดยให้เวลานักเรียน 10 นาที ในการประเมินความพึงพอใจ

การเก็บรวบรวมข้อมูลวิจัย

1. ทดสอบก่อนเรียนด้วยแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนจำนวน 15 ข้อ โดยดำเนินการสอบ นอกตาราง ก่อนชั่วโมงแรกในการจัดการเรียนรู้
2. ดำเนินการจัดการเรียนรู้โดยใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่องการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออสำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 โดยใช้ระยะเวลา 6 ชั่วโมง ในการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน ซึ่งประกอบด้วยหน่วยการเรียนรู้ จำนวน 4 หน่วยการเรียนรู้
3. ทดสอบหลังเรียนด้วยแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ ทางกรเรียนจำนวน 15 ข้อ โดยดำเนินการสอบในชั่วโมงสุดท้าย หลังจากการจัดการเรียนรู้เรียบร้อยแล้ว
4. ประเมินทักษะการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ โดยให้นักเรียนบันทึกคลิปวิดีโอ ขณะที่นักเรียนเป่าเพลงที่กำหนด คือ เพลงช้าง (พม่าเชว) และเพลงลอยกระทง แล้วส่งคลิปวิดีโอผ่านช่องทำงานที่มอบหมาย ของระบบ Microsoft Teams
5. สอบถามความพึงพอใจด้วยแบบสอบถามความพึงพอใจที่มีต่อการเรียนรู้โดยใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ

สรุปผลการวิจัย

1. ผลการศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ที่เรียนโดยการใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ

ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ที่เรียนโดยการใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ พบว่า ค่าเฉลี่ยของคะแนนผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ที่เรียนโดยการใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ หลังเรียนแตกต่างจากก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

ตาราง 1 การวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อเปรียบเทียบค่าเฉลี่ยของคะแนนผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ก่อนเรียนและหลังเรียน ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ที่เรียนโดยการใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ

กลุ่มการทดลอง	N	Mean	S.D.	t	Sig.
ก่อนการทดลอง	26	3.58	.987	28.87	.000**
หลังการทดลอง	26	13.58	1.579		

* มีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

2. ผลประเมินทักษะการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ ของนักเรียนที่มีต่อการเรียนรู้โดยใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5

ผลประเมินทักษะการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ ของนักเรียนที่มีต่อการเรียนรู้โดยใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 พบว่า ค่าเฉลี่ยของคะแนนผลประเมินทักษะการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ ของนักเรียนที่มีต่อการเรียนรู้โดยใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 หลังเรียนแตกต่างจากก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

ตาราง 2 การวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อเปรียบเทียบค่าเฉลี่ยของคะแนนผลประเมินทักษะการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ ของนักเรียนที่มีต่อการเรียนรู้โดยใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5

กลุ่มการทดลอง	N	Mean	S.D.	t	Sig.
ก่อนการทดลอง	26	17.46	1.98	22.375	.000**
หลังการทดลอง	26	27/38	1.92		

* มีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

3. ผลการศึกษาความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อการเรียนรู้โดยใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5

ผลการศึกษาความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อการเรียนรู้โดยใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 พบว่า ในภาพรวมนักเรียนมีความพึงพอใจอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X} = 4.94$, S.D. = .230) เมื่อวิเคราะห์แยกออกเป็นตอนพบว่า

ตอนที่ 1 ด้านคุณภาพเนื้อหา นักเรียนมีความพึงพอใจอยู่ในระดับมากที่สุด

ตอนที่ 2 ด้านคุณภาพของชุดฝึกทักษะ นักเรียนมีความพึงพอใจอยู่ในระดับมากที่สุด

ตาราง 3 การศึกษาความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อการเรียนรู้โดยใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5

ข้อ	รายการประเมิน	$\bar{X}$	S.D.	การแปลผล
1	ด้านคุณภาพเนื้อหา			
	เนื้อหามีความชัดเจนและสอดคล้องกับจุดประสงค์	4.96	.196	มากที่สุด
	เนื้อหามีลำดับขั้นตอนการนำเสนอข้อมูลจากง่ายไปยาก	4.92	.272	มากที่สุด
	เนื้อหาในชุดฝึกทักษะมีความน่าสนใจ น่าติดตาม เหมาะสมกับระดับของผู้เรียน	4.92	.272	มากที่สุด
	เนื้อหาช่วยให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ได้ง่าย และสามารถจดจำได้นาน	4.92	.272	มากที่สุด
5	นักเรียนสามารถปฏิบัติขลุ่ยเพียงออในเพลงที่กำหนดได้หลังจากผ่านการเรียนรู้ด้วยชุดฝึกทักษะ	4.92	.272	มากที่สุด
	รวม	4.92	.272	มากที่สุด
6	ด้านคุณภาพของชุดฝึกทักษะ			
	มีความถูกต้องและชัดเจนของภาษาที่ใช้	4.96	.196	มากที่สุด
	มีความเหมาะสมของภาพ เสียง และ วีดิโอ	4.92	.272	มากที่สุด
	มีความเหมาะสมของรูปแบบ ขนาด สี ของตัวอักษร	4.92	.272	มากที่สุด

ข้อ	รายการประเมิน	X	S.D.	การแปลผล
9	สื่อมีความทันสมัย สะดวก ง่ายต่อการใช้งาน	5.00	.000	มากที่สุด
10	ความพึงพอใจโดยรวม	4.92	.272	มากที่สุด
	รวม	4.94	0.202	มากที่สุด
	รวมทั้งหมด	4.94	0.230	มากที่สุด

อภิปรายผลการวิจัย

1. การศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน และการประเมินทักษะการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ที่เรียนโดยใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ

ผลการวิจัยพบว่าผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ที่ใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ มีผลสัมฤทธิ์ก่อนเรียนแตกต่างกันอย่างมีนัยยะสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 แสดงว่าการจัดการเรียนการสอนโดยใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ ทำให้ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและทักษะการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออสูงขึ้น ซึ่งสอดคล้องกับสมมุติฐานที่ตั้งไว้

ทั้งนี้อาจเป็นเพราะเพลงช้าง (พม่าเขว) และเพลงลอยกระทง ที่ผู้วิจัยเลือกมาใช้ในการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ เป็นเพลงที่ง่ายซึ่งนักเรียนรู้จักและคุ้นเคยกับทำนองของเพลง เมื่อนำเพลงที่นักเรียนรู้จักและคุ้นเคยมาใช้ในการฝึกทักษะการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ จะช่วยให้นักเรียนสามารถเข้าใจวิธีการอ่านโน้ตเพลงไทยและปฏิบัติขลุ่ยเพียงออได้รวดเร็วยิ่งขึ้น ซึ่งตรงตามเกณฑ์และวัตถุประสงค์ ที่ผู้วิจัยกำหนด สอดคล้องกับงานวิจัยของนิศาชล บังคม (2553) ที่ว่า การพัฒนาทักษะ โดยในแต่ละแผนการจัดกิจกรรมจะมีบทเพลงเป็นสื่อการสอนที่สำคัญ ซึ่งบทเพลงต้องเป็นบทเพลงที่เหมาะสมกับวัยและระดับชั้นของผู้เรียน และทั้งนี้ชุดฝึกทักษะยังมีสีสันทันสวยงาม และมีภาพวาดการ์ตูนซึ่งใส่ชุดนักเรียนโรงเรียนสาธิต “พิบูลบำเพ็ญ” มหาวิทยาลัยบูรพา แสดงตัวอย่างลักษณะท่าทางการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ ทำให้นักเรียนเกิดความชอบและความพึงพอใจ อีกทั้งมีความทันสมัย ทำให้นักเรียนสามารถทบทวนเนื้อหาในหน่วยการเรียนรู้ต่างๆ ได้ทุกที่ทุกเวลา โดยมีผู้วิจัยเป็นผู้สาธิตและอธิบายเนื้อหาในแต่ละหน่วยการเรียนรู้ เพราะในชุดฝึกทักษะจะมี QR Code ทำให้นักเรียนสแกนเพื่อรับชมและรับฟังได้ตลอดเวลา ซึ่งทันสมัยเข้าถึงง่าย และสะดวกในการเรียนรู้ของนักเรียน ส่งผลให้นักเรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนที่ดีขึ้นด้วย

สรุปได้ว่าการจัดการเรียนการสอนโดยใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ ทำให้นักเรียนแต่ละคนมีพัฒนาการทางด้านผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนที่ดีขึ้นแล้ว ยังทำให้มีทักษะการปฏิบัติขลุ่ยที่ดีขึ้นด้วย เนื่องจากนักเรียนสามารถเรียนรู้ได้ด้วยตัวเองได้ทุกที่ทุกเวลา และสอดคล้องกับคำกล่าวของประพันธ์ศักดิ์ พุ่มอินทร์ (2555, ออนไลน์) ที่ว่า การพัฒนาความสามารถที่สูงขึ้นทำได้ด้วยการฝึกซ้อมที่ถูกต้อง ในการฝึกซ้อมนั้น ไม่ต้องรีบร้อนแต่ไม่หยุดการฝึก ซ้อมอย่างสม่ำเสมอ การฝึกซ้อมที่ผิดๆ จะพัฒนาความสามารถที่ผิดๆ ด้วย ความลับของการฝึกซ้อมที่ดีก็คือการทำซ้ำๆ การฝึกซ้อมซ้ำแล้วซ้ำอีกจนดูเป็นเรื่องง่ายและเป็นเรื่องธรรมชาติ

2. การศึกษาความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อการเรียนรู้โดยใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5

ความพึงพอใจด้านคุณภาพของเนื้อหา พบว่า นักเรียนมีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด และผลการวิเคราะห์ความพึงพอใจด้านคุณภาพของชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ พบว่า นักเรียนมีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด ทั้งนี้อาจเป็นเพราะชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ เรียงลำดับเนื้อหาสาระจากง่ายไปยาก ทั้งนี้ชุดฝึกทักษะยังมีสีสันทันสวยงาม และมีภาพวาดการ์ตูนซึ่งใส่ชุดนักเรียนโรงเรียนสาธิต “พิบูลบำเพ็ญ” มหาวิทยาลัยบูรพา แสดงตัวอย่างลักษณะท่าทางการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ ทำให้นักเรียนเกิดความชอบและความพึงพอใจ อีกทั้งมีความทันสมัย ทำให้นักเรียนสามารถทบทวนเนื้อหาในหน่วยการเรียนรู้ต่างๆ ได้ทุกที่ทุกเวลา โดยมีผู้วิจัยเป็นผู้สาธิตและอธิบายเนื้อหาในแต่ละหน่วยการเรียนรู้ เพราะใน

ชุดฝึกทักษะจะมี QR Code ให้นักเรียนสแกนเพื่อรับชมและรับฟังได้ตลอดเวลา ส่งผลให้นักเรียนเกิดความพึงพอใจเกี่ยวกับตัวชุดฝึกทักษะซึ่งสอดคล้องกับผลการวิจัยของกานต์ธิดา กำแพงแก้ว (2554) ที่ว่า สื่อที่ใช้ในการจัดการเรียนการสอนนักเรียนมีความพึงพอใจกับสื่อที่มีความน่าสนใจมีสีสันสวยงามมากที่สุด คะแนนเฉลี่ยจะอยู่ที่ 3.00 คะแนน ซึ่งอยู่ในระดับความพึงพอใจมาก ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ ได้เน้นให้นักเรียนได้เรียนรู้ถึงการพัฒนาของตนเอง ทำให้นักเรียนเกิดความพึงพอใจต่อชุดฝึกทักษะ และมีความพึงพอใจต่อการจัดการเรียนการสอนของครู ซึ่งสอดคล้องกับทศนา แหมมณี (2554, น.69) กล่าวว่า เมื่อนักเรียนเกิดความพึงพอใจต่อการจัดการเรียนการสอนของครู จะทำให้นักเรียนเกิดความต้องการที่จะมาเรียนในครั้งต่อไป เพื่อให้เกิดพฤติกรรมการเรียนที่ดีขึ้นต่อไปได้ ทั้งนี้ครูผู้สอนเองต้องศึกษาความต้องการของผู้เรียนด้วยว่าอยู่ในระดับใดที่จะช่วยให้นักเรียนเกิดการเรียนรู้ที่ง่ายต่อการสร้างแรงจูงใจแก่นักเรียน และเป็นการจัดการเรียนการสอนที่เน้นให้นักเรียนเกิดความรู้สึกสนุกสนาน ไม่น่าเบื่อ ซึ่งจะสอดคล้องกับทฤษฎีสัมพันธ์เชื่อมโยงของธอร์นไดค์ (Thorndike, Edward Lee, 1975) คือ การเรียนรู้ที่เกิดขึ้นในแต่ละบุคคลที่เลือกตอบสนองต่อสิ่งเร้า ซึ่งการตอบสนองนั้นจะมีวิธีการที่หลากหลาย แต่ละบุคคลจะเลือกวิธีตอบสนองที่ดีที่สุด โดยมีการเชื่อมโยงพันธะระหว่างสิ่งเร้ากับการตอบสนอง เช่น เมื่อนักเรียนต้องการความร่วมมือในการเรียนรู้ ก็จะเลือกตอบสนองด้วยการหาวิธีการจัดการกับความพร้อมทางร่างกายและจิตใจของตนเอง เมื่อต้องการจดจำบทเรียนจึงเลือกที่จะตอบสนองด้วยการทบทวนบทเรียนนั้นซ้ำๆ เมื่อต้องการเรียน ความพึงพอใจจึงเป็นปัจจัยสำคัญในการเรียนรู้ เป็นต้น

ดังนั้นการเรียนการสอนโดยใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ นอกจากจะช่วยให้ นักเรียนเข้าใจและจดจำเนื้อหาสาระได้แล้ว ยังช่วยให้นักเรียนสามารถปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ ได้ง่ายขึ้น และทราบความก้าวหน้าและพัฒนาการของตนเอง ทั้งนี้ นักเรียนยังได้ฝึกทักษะการอ่านโน้ตเพลงไทยไปในตัวด้วย เนื่องจากการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ โดยใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ นั้น นักเรียนจะต้องอ่านโน้ตและปฏิบัติขลุ่ยเพียงออไปพร้อมๆ กัน จึงส่งผลให้นักเรียน เกิดความพึงพอใจต่อชุดฝึกทักษะอยู่ในระดับมาก การใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ สามารถพัฒนาทักษะการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ แก่ผู้เรียนได้อย่างมีประสิทธิภาพ สามารถนำความรู้ที่ได้จากชุดฝึกทักษะไปปรับใช้ในชีวิตประจำวัน ในเรื่องการปฏิบัติกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ และการอ่านโน้ตเพลงไทยในเพลงอื่นๆ ได้ เพราะนักเรียนสามารถเรียนรู้ได้ที่บ้านด้วยตนเอง โดยนักเรียนสามารถสแกน QR Code เพื่อรับชมและรับฟังผู้วิจัยสาธิตและอธิบายเนื้อหาในแต่ละหน่วยการเรียนรู้สามารถฟังได้ทุกที่ทุกเวลา ซึ่งเหมาะสมกับสถานการณ์ปัจจุบัน ที่มีการแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 นับเป็นความสำคัญอย่างยิ่งในการจัดหาและพัฒนาชุดฝึกทักษะการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออที่เหมาะสมกับวัยของนักเรียน มีความทันสมัย และมีประสิทธิภาพเพื่อเอื้อต่อการเรียนรู้ และพัฒนาการของนักเรียน จะช่วยพัฒนาทักษะด้านการปฏิบัติเครื่องดนตรี ซึ่งเป็นทักษะที่สำคัญต่อการเรียนรู้ดนตรีในระดับที่สูงขึ้น

ข้อเสนอแนะสำหรับการนำผลการวิจัยไปใช้

1. ครูผู้สอนจะต้องศึกษาคู่มือของชุดฝึกทักษะ เรื่อง การปฏิบัติขลุ่ยเพียงออให้เข้าใจก่อนนำไปใช้ จึงจะสามารถทำให้กิจกรรมการเรียนการสอนมีประสิทธิภาพ และระหว่างการใช้ชุดฝึกทักษะครูผู้สอนควรควบคุมและให้คำแนะนำอย่างใกล้ชิด เน้นย้ำให้นักเรียนปฏิบัติตามขั้นตอนของชุดฝึกทักษะอย่างเคร่งครัด
2. ผู้สอนควรให้คำแนะนำนักเรียนทุกสัปดาห์ เพื่อให้นักเรียนปฏิบัติได้อย่างถูกต้อง และเพื่อให้คำแนะนำกับนักเรียนที่มีข้อสงสัยหรือต้องการคำแนะนำเป็นรายบุคคล

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรมีการวิจัยที่เกี่ยวกับการสร้างหรือพัฒนาชุดฝึกทักษะสำหรับการปฏิบัติเครื่องดนตรีไทยเครื่องอื่นๆ และรักษาอัตลักษณ์ของเครื่องดนตรีนั้นๆ ให้เหมาะสม เพื่อการนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์สูงสุด

2. ควรทำการวิจัยเกี่ยวกับชุดฝึกทักษะในวัตถุประสงค์อื่นๆ ด้วย เช่น การศึกษาวิธีการจัดการเรียนการสอน ปัญหาและอุปสรรคในการเรียน เพื่อเป็นข้อมูลในการพัฒนาการสอนและเพื่อให้การวิจัยมีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น

3. ควรพัฒนาชุดฝึกทักษะสำหรับผู้เรียนในระดับชั้นอื่นๆ เพิ่มเติม เพื่อเป็นการเผยแพร่ให้เป็นวงกว้างและให้การปฏิบัติเครื่องดนตรีไทยเป็นส่วนหนึ่งในการพัฒนาทักษะการบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ ด้วย

รายการอ้างอิง

กรมวิชาการ. (2544). *หลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2544*. กรุงเทพฯ : พัฒนาคุณภาพ. วิชาการ(พว).

กระทรวงศึกษาธิการ. (2551). *หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551*. กรุงเทพฯ : ชุมชนสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย.

กานต์ธิดา กำแพงแก้ว. (2554). *การใช้วิธีสอนแบบโคตยาและกิจกรรมรูปภาพช่วยจำเพื่อส่งเสริมทักษะโสตประสาทของนักเรียนระดับชั้นต้น*. (วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, สาขาวิชาดนตรีศึกษา.

ทิตนา แคมมณี. (2554). *ศาสตร์การสอน, องค์ความรู้เพื่อการจัดกระบวนการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ*. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นิศาชล บังคม. (2553). *การพัฒนาแผนการจัดการเรียนรู้ด้านโสตทักษะตามแนวคิดโคตยาสำหรับนักเรียนเป็โนชั้นประถมต้น*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประพันธ์ศักดิ์ พุ่มอินทร์. (2555). *การสอนดนตรีของซูซูกิ (ระบบออนไลน์)*. ค้นเมื่อ 10 กุมภาพันธ์ 2565 จาก <https://suppavit014.wordpress.com>.

Thorndike, Edward Lee. (1975). *Connectionism Theory*. University of London.

การสร้างสรรคการขับร้องชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก” จากบทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธา

THE CREATIVE SINGING HUANG HANG RAK SUITE FROM THE LEGITIMATE DRAMA, MADANABADHA.

ลดาวัลย์ อากาศสุวรรณ¹

Ladawan Arcasuwan

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องการสร้างสรรคการขับร้องชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก” จากบทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธา มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรคการขับร้องชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก” จากบทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธา ผลศึกษาพบว่า ชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก” สร้างสรรคทำนองและนำเนื้อร้องมาจากบทละครพูดคำฉันท์ เรื่องมัทนะพาธาในองก์ที่ 3 ซึ่งเป็นองก์ที่มีความงดงามของภาษา เนื้อหาเป็นจุดเริ่มต้นความรักของท้าวชัยเสนและนางมัทนา ชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก” ประกอบด้วย 6 เพลง ได้แก่ เพลงห้วงภวังค์ เพลงภวังค์รัก เพลงสัญญาราตรี เพลงอรุณแรกฤดี เพลงความจริงของความรัก และเพลงปฎิญา โดยนำองค์ประกอบบทเพลงอรุณแรกฤดีมาพัฒนาเป็นทำนองเพลงอื่น ด้วยวิธีการเปลี่ยนบันไดเสียง การเลือกใช้โหมด การใช้โน้ตนอกคอร์ด การยึดหรือหาค่าตัวโน้ต

การสร้างสรรคการขับร้องเป็นการตีความและแสดงความรู้สึกของตัวละคร โดยออกแบบลักษณะเสียงร้องในการถ่ายทอดความรู้สึกของบทเพลง ในการออกแบบการขับร้องผู้วิจัยได้ออกแบบการออกเสียงคำร้องให้ตรงตามคำในภาษาไทย การผันเสียงตามวรรณยุกต์ รวมถึงการสร้างเสียงเพื่อถ่ายทอดอารมณ์ในบทเพลง เช่น การร้องปนลม การเน้น การเอื้อน การไถเสียง การโหนเสียง การกระเส้าเสียง การร้องโน้ตสะบัด การทำลูกคอ การหยุดเสียง และการผ่อนเสียง

คำสำคัญ: การสร้างสรรคการขับร้อง, ชุดบทเพลงห้วงแห่งรัก, มัทนะพาธา

¹อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

Abstract

This research entitled The Creative Singing of “Huang Hang Rak Suite” From The Legitimate Drama: MADANABADHA, has a primary purpose as to compose “Huang Hang Rak Suite” from the legitimate drama, MADANABADHA, and create the singing “Huang Hang Rak Suite” from the legitimate drama, MADANABADHA. The study revealed that the melody and lyrics of “Huang Hang Rak Suite” were influenced and inspired by the legitimate drama, MADANABADHA, Act 3, which demonstrate the beauty of language and is the beginning of love between the king and MADANA. The act has heavily dictated the suite and it has 6 songs; Reverie, first love, Promise of the night, Romance Dawn, The truth of love, and Love declaration, which using Romance Dawn as a theme to develop “Huang Hang Rak Suite” by utilized several techniques, for example Modulation Key, Modes, Non-chord tone, and Rhythmic Alteration, in order to harmonize the songs with the “Huang Hang Rak Suite”.

Creative singing of “Huang Hang Rak Suite”, The researcher interpreted and demonstrated the feelings of characters through specifically designed voices to be a medium to project feelings of the songs. In the singing design process, the researcher has designed the pronunciation to synchronize with Thai word and tonal conjugation. Also, the researcher has designed the voice to express the emotional of the songs such as the breath onset, Accent, Vowel Migration, Bending, Slide, Vocal Shakes, Mordent, Vibrato, Hyod and Relieving voice.

Keywords: The Creative singing, Huang Hang Rak Suite, MADANABADHA

บทนำ

บทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธา ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับโศกนาฏกรรมความรัก มีความยาว 5 องก์ การประพันธ์ทรงใช้คำฉันท์เป็นบทละครพูด ซึ่งไม่เคยมีกวีท่านใดใช้รูปแบบนี้ในการแต่งมาก่อน ถือว่าเป็นวรรณคดีที่มีความไพเราะ ให้คุณค่าทางวรรณศิลป์ เป็นวรรณคดีที่แต่งได้ยากยิ่ง อีกทั้งชื่อตัวละครและภูมิประเทศนั้นยังถูกต้องตามยุคแห่งการตรวราช ทางวรรณคดีสโมสรจึงยกย่องให้ มัทนะพาธา เป็นหนังสือวรรณคดีคำฉันท์ประเภทบทละครพูดแต่งดี เมื่อวันที่ 11 พฤษภาคม พ.ศ. 2467 (สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, 2554, บทนำ)

เรื่องมัทนะพาธามีความแตกต่างกับบทละครพูดเรื่องอื่นๆ คือใช้ฉันทในการแต่งการประพันธ์ดังได้กล่าวแล้วข้างต้น ด้วยเหตุนี้หรือรสรสจากเสียงของคำและความที่อยู่ในบทละครพูดร้อยกรองนี้จึงได้เพิ่มเสน่ห์ให้เกิดขึ้นอีกประการหนึ่งก็คือความไพเราะของถ้อยคำ ซึ่งมีการเลือกสรรมาได้อย่างเหมาะสมเจาะมีความลื่นไหลและเหมาะสมกับบริบทไม่ว่าจะอยู่ในบรรยากาศของการตกอยู่ในภวังค์ ความโกรธที่ไม่ได้ตั้งใจ ความรักที่หวานชื่น และความซุซสลดเมื่อพลัดพรากจากผู้เป็นที่รัก” (กัญญรัตน์ เวชศาสตร์, 2558, น.335)

แม้ว่าเรื่องราวของบทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธาจะเป็นโศกนาฏกรรมของความรัก แต่องก์ที่ 3 กลับถ่ายทอดอารมณ์รักระหว่างท้าวชัยเสนและนางมัทนาได้อย่างลึกซึ้ง ผ่านความงดงามทางภาษา โดยเฉพาะตอนที่ทั้งคู่ได้กล่าวพรรณนาความรักเปรียบกับแสงอาทิตย์ ในรูปแบบของอิทธิสังฉันท์ ซึ่งราชบัณฑิตยสถานได้นำบทประพันธ์ตอนนี้มาบรรจุในการจัดทำวรรณทองในวรรณคดี หนังสือกวีวิจารณ์วรรณนา ในปีพุทธศักราช 2557

จากความสำคัญดังกล่าวข้างต้นของบทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธา ผู้วิจัยจึงต้องการนำเสนอความงดงามด้านวรรณศิลป์ของวรรณคดีไทยในรูปแบบการขับร้อง ผู้วิจัยจึงได้เขียนวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์การขับร้องชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก” จากบทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธา เพื่อให้บุคคลทั่วไปตระหนักถึงความงามและคุณค่าของวรรณคดีไทย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อสร้างสรรค์การขับร้องชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก” จากบทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธา

ขอบเขตการวิจัย

การสร้างสรรค์การขับร้องชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก” จากบทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธา ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตการวิจัยไว้ ดังนี้

ขอบเขตด้านการประพันธ์ทำนองของชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก”

ผู้วิจัยกำหนดศึกษาความสัมพันธ์ของทำนองกับอารมณ์และความหมายของบทเพลง จาก การคัดเลือกคำร้องจากบทประพันธ์ต้นฉบับ และแนวคิดในการประพันธ์ทำนองชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก” โดยมีวิธีการสร้างทำนอง จาก ลักษณะจังหวะ ประโยคเพลง บันไดเสียงและโมด ช่วงเสียง ขึ้นคู่ และทิศทางทำนอง

ขอบเขตด้านการสร้างสรรค์การขับร้องชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก”

ผู้วิจัยกำหนดการสร้างสรรค์ออกเป็น 1) วิธีการถ่ายทอดอารมณ์ของบทเพลง 2) วิธีการขับร้อง ประกอบด้วยการแบ่งวรรคหายใจในบทเพลง และ การออกเสียงคำร้องในภาษาไทย 3) การสร้างเสียงเพื่อแสดงอารมณ์

วิธีการดำเนินงานวิจัย

การสร้างสรรค์การขับร้องชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก” จากบทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธา เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) ผู้วิจัยมีการเก็บรวบรวมข้อมูล จากหนังสือ ตำรา วิทยานิพนธ์จากห้องสมุด และการสัมภาษณ์บุคคล ข้อมูลที่เกี่ยวข้อง และนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ เพื่อเป็นแนวทางในการประพันธ์ทำนองเพลงชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก” จากบทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธา และการสร้างสรรค์การขับร้องชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก” จากบทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธา

ผลวิจัย

กระบวนการสร้างสรรค์การขับร้องชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก” ผู้วิจัยได้กำหนดวิธีการในการสร้างสรรค์ไว้ 2 ส่วนได้แก่ (1) กระบวนการประพันธ์ทำนองของชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก” และ (2) กระบวนการสร้างสรรค์การขับร้องชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก” โดยกระบวนการสร้างสรรค์ทั้งสองส่วน ผู้วิจัยใช้ขอบเขตการวิจัยเป็นหลักในการนำเสนอ โดยนำเสนอเป็นสองส่วน มีรายละเอียดดังนี้

ส่วนที่ 1 กระบวนการประพันธ์ทำนองชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก”

กระบวนการประพันธ์ทำนองชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก” ผู้วิจัยกำหนดหัวข้อในการวิเคราะห์ตามขอบเขตงานวิจัย คือ

1. ความสัมพันธ์ของทำนองกับอารมณ์ จากความหมายของบทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธา

1.1 การคัดเลือกคำร้องจากบทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธา

ผู้วิจัยได้ศึกษาบทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธา ซึ่งบทละครพูดคำฉันท์เรื่องนี้นับถวายเป็นไตรภูมิของความรัก แต่องก์ที่ 3 ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของความรักระหว่างท้าวชัยเสนและนางมัทนา กลับมีความลึกซึ้ง งดงาม ทั้งอารมณ์ความรู้สึกและถ้อยคำที่ใช้ในบทประพันธ์ จึงทำให้ผู้วิจัยสนใจที่จะนำเนื้อหาในองก์ที่ 3 มาเป็นวัตถุดิบในการเรียบเรียงเป็นชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก” โดยผู้วิจัยได้กำหนดแนวทางในการคัดเลือกบทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธาในองก์ที่ 3 คือ 1. แนวคิดที่แฝงในบทละครพูดคำฉันท์ 2. การแสดงออกถึงอารมณ์ของความรัก 3. ลักษณะของการสื่อสารในบทละครพูดคำฉันท์ 4. ความคิดและความต้องการของตัวละคร 5. รสของวรรณคดี 6. โวหาร

จากการกำหนดแนวทางในการคัดเลือกบทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธาในองก์ที่ 3 ข้างต้น ทำให้ผู้วิจัยสามารถกำหนดบทเพลงในชุดบทเพลง“ห้วงแห่งรัก” ได้จำนวนทั้งสิ้น 6 บทเพลง โดยมีแนวคิดที่สอดแทรกในบทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธา ซึ่งสะท้อนมุมมองของมนุษย์ในยามแรกรัก ความเชื่อในการให้คำสัตย์สาบาน และข้อคิดเตือนใจเกี่ยวกับความรัก ในส่วนการแสดงออกถึงอารมณ์ของความรัก โดยการถ่ายทอดอารมณ์ความรักตั้งแต่การตกลงหมั้นรักซึ่งกันและกัน จนถึงความรักที่มั่นคงในพิธีวิวาห์ ส่วนลักษณะของการสื่อสารในบทประพันธ์ มีลักษณะของการรำพึงรำพัน การสนทนาโต้ตอบ และการส่งสารหรือการกล่าวถึงอีกฝ่าย ในส่วนความคิดและความต้องการของตัวละครส่วนใหญ่ คือ ความปรารถนาที่จะสมหวังในความรัก ด้านวรรณคดี พบการใช้เสาวรจนีและนารีปราโมทย์ ส่วนของโวหารการประพันธ์และภาพพจน์ พบบรรยายโวหารพรรณนาโวหาร เทศนาโวหาร สาธกโวหาร อุปมาโวหาร อุปมา อติพจน์ ปฏิพจน์ และอุทาหรณ์ (ลดาวัลย์ อากาศสุวรรณ, 2564, น.124)

1.2 แนวคิดในการประพันธ์ทำนองชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก”

ชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก” เมื่อเสร็จสิ้นการประพันธ์ทำนองมีบทเพลงทั้งหมดจำนวน 6 บทเพลง ได้แก่ 1) บทเพลง ห้วงกว้างค์ 2) บทเพลงกว้างค์รัก 3) บทเพลงสัญญาราตรี 4) บทเพลงอรุณแรกฤดี 5) บทเพลงความจริงของความรัก 6) บทเพลง ปฎิญา

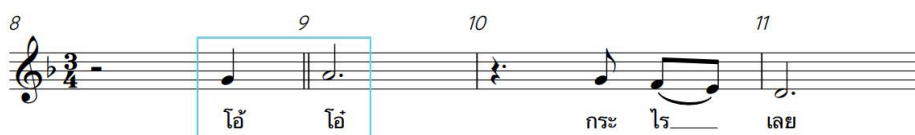
กระบวนการในการประพันธ์ ผู้วิจัยใช้บทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธาในช่วงองก์ที่ 3 ซึ่งเป็นช่วงเวลาอันหอมหวานจากความรักของทั้งคู่ที่ผลิบานในยามอรุณรุ่งเป็นจุดเริ่มต้นในการประพันธ์ทำนอง ซึ่งผู้วิจัยกำหนดชื่อบทเพลงคือ “อรุณแรกฤดี” และใช้เป็นบทเพลงหลักในการ ประพันธ์บทเพลงต่อไป เนื่องจากเพลงนี้เป็นเหตุการณ์ในขณะที่ทั้งคู่ได้กล่าวบรรยายความรู้สึกอึ้งใจในความรักของตนผ่านความงามของแสงอาทิตย์ในยามรุ่งสาง ซึ่งนับว่าเป็นจุดเริ่มต้นของความสัมพันธ์ที่สมหวังในความรักของตัวละครหลักทั้งสอง โดยผู้วิจัยมีแนวคิดในการสร้างโมทีฟของบทเพลงมาจากเสียงนกเบาของ ครุ ลหุ ในบทประพันธ์ ซึ่งแทนค่าเสียงนกด้วยตัวดำ ส่วนเสียงเบาคือโน้ตเชบิต 1 ขึ้น

ตัวอย่างที่ 1 โมทีฟของบทเพลงอรุณแรกฤดี



ขั้นตอนต่อไปคือการนำเหตุการณ์ในช่วงต้นขององก์ที่ 3 ขณะที่ท้าวชัยเสนกล่าวความรู้สึกของตนหลังจากได้พบเจอนางมัทนา มากำหนดชื่อบทเพลงคือ “ห้วงกว้างค์”และนำมาเป็นบทเพลงเดี่ยวของท้าวชัยเสน บทเพลงนี้มีการใช้โมทีฟคือโน้ตตัวดำและโน้ตตัวขาวประจุด ซึ่งเป็นการขยายโน้ตจากบทเพลงอรุณแรกฤดีซึ่งเป็นโน้ตตัวดำกับเชบิต 1 ขึ้น

ตัวอย่างที่ 2 โมทีฟของบทเพลงห้วงกว้างค์



ลำดับถัดมาผู้วิจัยได้นำเหตุการณ์ในขณะที่นางมัทนาได้รำพึงความรู้สึกของตนที่มีต่อท้าวชัยเสน มากำหนดเป็นเพลงร้องเดี่ยวของนางมัทนา โดยมีชื่อบทเพลงคือ “กว้างค์รัก” ซึ่งผู้วิจัยได้นำโมทีฟของบทเพลงอรุณแรกฤดีมาพัฒนาโดยการขยายโน้ตเชบิต 1 ขึ้นกลายเป็นโน้ตเชบิต 1 ขึ้นประจุด

ตัวอย่างที่ 3 โหมทีฟของบทเพลงภวังค์รัก



หลังจากนั้นผู้วิจัยจึงนำเหตุการณ์ที่เป็นบทพูดเดี่ยวของพระกาละทรศินที่แสดงถึงมุมมองเกี่ยวกับความรักของนางมัทนาผู้ซึ่งเป็นบุตรบุญธรรม มากำหนดชื่อบทเพลงคือ “ความจริงของความรัก” ซึ่งผู้วิจัยได้นำโหมทีฟของบทเพลงอรุณแรกรตีมาพัฒนาโดยการขยายจากโน้ตเช็ต 1 ขึ้นกลายเป็นโน้ตตัวกลม และเนื่องจาก 2 ตัวละครมีความเกี่ยวข้องกัน ผู้วิจัยจึงออกแบบให้ท่อน A ของบทเพลงความจริงของความรักใช้บันไดเสียงไมเนอร์ และเปลี่ยนเป็นบันไดเสียงเมเจอร์ในท่อน B เช่นเดียวกับบทเพลงภวังค์รัก

ตัวอย่างที่ 4 โหมทีฟของบทเพลงความจริงของความรัก



ขั้นตอนถัดไปหลังจากบทเพลงห้วงภวังค์และบทเพลงภวังค์รักซึ่งเป็นตัวแทนความรู้สึกของท้าวชัยเสนและนางมัทนาเสร็จสิ้น ผู้วิจัยจึงได้นำเหตุการณ์ในช่วงที่ท้าวชัยเสนเดินมาใกล้กับที่พักของนางมัทนาและแอบได้ยินนางเปิดเผยความรู้สึกของตนจึงปรากฏตัวและได้สนทนารักซึ่งกัน โดยผู้วิจัยได้กำหนดชื่อบทเพลงคู่นี้คือ “สัญญาราตรี” ซึ่งผู้วิจัยได้นำโหมทีฟของบทเพลงอรุณแรกรตีมาพัฒนาโดยการลดค่าตัวโน้ตตัวแรกจากโน้ตตัวดำกลายเป็นโน้ตเช็ต 1 ขึ้น 2 ตัว

ตัวอย่างที่ 5 โหมทีฟของบทเพลงสัญญาราตรี



ลำดับสุดท้ายของบทเพลงชุด ผู้วิจัยนำเหตุการณ์ช่วงสุดท้ายในงานอภิเษกสมรส มากำหนดชื่อบทเพลงคือ “ปฎิญา” ซึ่งแนวคิดในการสร้างโหมทีฟของบทเพลงนี้มาจากลักษณะการอ่านออกเสียงฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์ และเสียงหนักเบาของครุ - ลหุในบทประพันธ์ ซึ่งแทนค่าเสียงหนักด้วยโน้ตตัวขาว ส่วนเสียงเบาเป็นโน้ตตัวดำประจุ นอกจากนั้นยังมีการนำชุดโน้ตจากบทเพลงห้วงภวังค์ ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของความรักในองก์นี้ นำกลับมาปรากฏอีกครั้งในท่อน B ของบทเพลงปฎิญา เพื่อเป็นบทสรุปของความรักที่สมหวังในชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก”

ตัวอย่างที่ 6 โหมทีฟของบทเพลงปฎิญา



เมื่อประพันธ์บทเพลงทั้ง 6 บทเพลงเสร็จสิ้นแล้ว ผู้วิจัยจึงนำบทเพลงทั้ง 6 มาเรียงลำดับใหม่ตามเหตุการณ์ของบทละครพูดคำฉันท์ ดังนี้ 1) บทเพลงห้วงกว้างค์ เป็นเหตุการณ์ตอนที่ท้าวชัยเสนอรำพึงถึงความรู้สึกของตนที่มีนางมัทนา 2) บทเพลงภวังค์รัก เป็นเหตุการณ์ตอนที่นางมัทนากล่าวความรู้สึกของตนที่มีต่อท้าวชัยเสนผู้ซึ่งแอบฟังในขณะนั้น 3) บทเพลงสัญญาราตรี เป็นเหตุการณ์หลังจากที่ท้าวชัยเสนแสดงตนต่อหน้านางมัทนาและพูดจาเกี่ยวกับพาราสิจนกระทั่งทั้งคู่ตกลงปลงใจซึ่งกัน 4) บทเพลงอรุณแรกฤดี เป็นเหตุการณ์หลังจากที่ทั้งคู่ได้ยอมรับความรักซึ่งกันและกันและมีความอึดใจจากความสุขสมหวัง 5) บทเพลงความจริงของความรัก เป็นเหตุการณ์หลังจากที่พระกาละทรศินซึ่งเป็นพ่อบุญธรรมของนางมัทนาทราบเรื่องราวความรักของนางกับท้าวชัยเสนจึงได้กล่าวแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับความรักของนาง 6) บทเพลงปฏิกูญา เป็นเหตุการณ์ในงานพิธีอภิเษกสมรสโดยทั้งคู่ได้กล่าวคำสัตย์ให้แก่กันและกันในงานวิวาห์โดยมีท้าวกาละทรศินเป็นผู้ประกอบพิธี

1.3 วิธีการสร้างทำนอง

ผู้วิจัยกำหนดวิธีการสร้างทำนองชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก” โดยมีแนวทางในการสร้างทำนอง จากโมทีฟที่กล่าวไว้ข้างต้น นอกเหนือจากนั้นยังใช้การเลียนแบบจังหวะในการอ่านออกเสียงฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์ และเสียงของครุ ลหุ ในบทประพันธ์อีกด้วย อย่างไรก็ตามบางประโยคไม่ได้อิงตามลักษณะการอ่านออกเสียงฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์ หรือการเว้นวรรคตามฉันทลักษณ์ในบทประพันธ์ แต่จะพิจารณาจากความเหมาะสมตามความหมายของคำ และความสอดคล้องกับลักษณะจังหวะและโมทีฟของบทเพลง ส่วนการสร้างประโยคเพลงมีแนวคิดมาจากแบ่งวรรคของบทประพันธ์ โดยแบ่งออกเป็น 6 บทเพลงได้ดังนี้

(1) บทเพลงห้วงกว้างค์

บทเพลงห้วงกว้างค์มีความยาวทั้งหมด 181 ห้อง ประกอบไปด้วยช่วงนำ ท่อน A ท่อน B ท่อน C และท่อน D ในบทเพลงนี้ 1 วรรคของบทประพันธ์จะกลายเป็น 1 ประโยคเพลง ยกเว้นท่อน C คือการรวม 2 วรรคของบทประพันธ์เป็น 1 ประโยคเพลง โดยมีทั้งสิ้น 36 ประโยคเพลง บทเพลงนี้มีการเปลี่ยนบันไดเสียง โดยใช้บันไดเสียง D ไมเนอร์ บันไดเสียง C เมเจอร์ และบันไดเสียง G เมเจอร์ นอกจากนั้นยังมีการปรากฏของโมดทั้งสามชนิดคือ D โดเรียน C ลิเดียน และ C มิกโซลิเดียน รวมถึงขึ้นคู่โครมาติก ในส่วนทิศทางการทำนองมีลักษณะเป็นทิศทางขึ้นในท่อนที่ท้าวชัยเสนคร่ำครวญถึงนางมัทนา และใช้ทิศทางการทำนองขึ้นและลงเพื่อแสดงความรู้สึกอันหลากหลายของท้าวชัยเสน

(2) บทเพลงภวังค์รัก

บทเพลงภวังค์รักมีความยาวทั้งหมด 38 ห้อง ประกอบไปด้วยท่อน A และท่อน B ซึ่งการสร้างประโยคเพลงนำมาจาก 1 วรรคของบทประพันธ์ โดยมีทั้งสิ้น 16 ประโยคเพลง ท่อน A ของบทเพลง ใช้บันไดเสียง E ไมเนอร์ ท่อน B ใช้บันไดเสียง B เมเจอร์ ในส่วนของขึ้นคู่ส่วนใหญ่เป็นขึ้นคู่ตามขั้น เนื่องจากเป็นเพลงที่นางมัทนารำพึงกับตนเองถึงเรื่องความสับสนในใจ ทิศทางการทำนองในบทเพลงส่วนใหญ่เป็นทิศทางการทำนองขึ้นและลง

(3) บทเพลงสัญญาราตรี

บทเพลงนี้มีความยาวทั้งหมด 112 ห้อง ประกอบไปด้วยช่วงนำ ช่วงเชื่อมต่อ 1 ท่อน A ท่อน B ช่วงเชื่อมต่อ 2 และท่อน A' มีจำนวนทั้งสิ้น 26 ประโยคเพลง ในบทเพลงสัญญาราตรีมีการสร้างประโยคเพลงจาก 2 วรรคของบทประพันธ์ ยกเว้นช่วงสุดท้ายของช่วงนำ มีการเปลี่ยนแปลงเป็น 1 วรรค ต่อ 1 ประโยคเพลง บทเพลงนี้ใช้บันไดเสียง เสียง A เมเจอร์และ D เมเจอร์ นอกจากนั้นยังมีการปรากฏของโมดทั้งสามคือ G โดเรียน D ลิเดียน และ D มิกโซลิเดียน และมีการใช้ขึ้นคู่โครมาติกในท่อนที่นางมัทนาแสดงความไม่มั่นใจ ในขณะที่ทิศทางการทำนองเป็นลักษณะคงที่เพื่อเป็นการแสดงออกถึงการสนทนาระหว่างกัน

(4) บทเพลงอรุณแรกฤดี

บทเพลงนี้เป็นบทเพลงคู่ระหว่างท้าวชัยเสนและนางมัทนา ความยาวทั้งหมด 46 ห้อง ประกอบไปด้วยช่วงนำ ท่อน A1 ท่อน A2 ท่อน B และท่อน C การสร้างประโยคเพลง เริ่มจาก การนำวรรคแรกของบทประพันธ์เป็น 1 ประโยคเพลง

ส่วนวรรคที่ 2 นำไปรวมกับวรรคที่ 3 เป็นอีก 1 ประโยคเพลง โดยสลับกันเช่นนี้จนจบบทเพลง ซึ่งมีจำนวนทั้งสิ้น 16 ประโยคเพลง บทเพลงนี้ใช้บันไดเสียง C เมเจอร์ Ab เมเจอร์ และบันไดเสียง E เมเจอร์ บทเพลงนี้มีการใช้ทิศทางทำนองในลักษณะขึ้นเพื่อแสดงภาพพระอาทิตย์ที่ปรากฏ ใช้ทิศทางทำนองลงเพื่อบรรยายแสงของพระอาทิตย์ที่สาดส่องสู่พื้นโลก และใช้ทิศทางของทำนองในลักษณะขึ้นลง ส่วนช่วงจบบทเพลงใช้เคเดนซ์ IV-I เนื่องจากต้องการให้ตอนจบของบทเพลงมีความอบอุ่นแต่ไม่หนักแน่นจนเกินไป

(5) ความจริงของความรัก

บทเพลงนี้มีความยาวทั้งหมด 72 ห้อง ประกอบไปด้วย ท่อน A1 ท่อน A2 ท่อน B และท่อน A3 การสร้างประโยคเพลงนำมาจาก 1 วรรค ของบทประพันธ์ ซึ่งมีจำนวนทั้งสิ้น 16 ประโยคเพลง มีการใช้บันไดเสียง Eb ไมเนอร์ บันไดเสียง Eb เมเจอร์ บันไดเสียง F ไมเนอร์ ส่วนโมดที่ปรากฏคือ Bb ฟรีเจียน F โดเรียนและ F ฟรีเจียน ในส่วนทิศทางของทำนองส่วนใหญ่เป็นลักษณะขึ้นและลง เนื่องจากต้องการให้ทำนองมีลักษณะการเคลื่อนที่คล้ายกับวงกลมเพื่อแสดงถึงวัฏวนแห่งความรัก

(6) บทเพลงปญฺญญา

บทเพลงนี้มีความยาวทั้งหมด 81 ห้อง ประกอบด้วยท่อน A1 ท่อน B และท่อน A2 การสร้างประโยคเพลงนำมาจาก 2 วรรค ของบทประพันธ์ ซึ่งมีทั้งสิ้น 12 ประโยคเพลง โดยมีบันไดเสียง C เมเจอร์ และ Eb เมเจอร์ และโมดสามชนิด คือ โมด C มิกโซลิดีเยน C ลีเดียน Eb มิกโซลิดีเยน

บทเพลงปญฺญญาเป็นบทเพลงลำดับสุดท้ายของชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก” มีเนื้อหาในการให้คำปญฺญญาในพิธีซึ่งต้องการความสงบ หนักแน่น จึงกำหนดให้ทิศทางของทำนองเป็นลักษณะขึ้นและลงแบบตามขั้น เพื่อให้ความรู้สึกราบเรียบ รวมถึงมีการใช้คอร์ดโครมาติก เนื่องจากมีกลับมาของทำนองบทเพลงห้วงภวังค์ ซึ่งเป็นบทเพลงแรกกลับมาปิดท้ายชุดบท “ห้วงแห่งรัก” ด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ (V – I) เพื่อแสดงถึงบทสรุปของความรักทั้งคู่ในองก์ที่ 3

ส่วนที่ 2 กระบวนการสร้างสรรค์การขับร้องชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก”

กระบวนการสร้างสรรค์การขับร้องชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก” ผู้วิจัยกำหนดหัวข้อในการวิเคราะห์ตามขอบเขตงานวิจัย คือ

2.1 วิธีการถ่ายทอดอารมณ์ของบทเพลง

(1) บทเพลงห้วงภวังค์

ในบทเพลงนี้เป็นบทเพลงที่แทนความรู้สึกของท้าวชัยเสนที่กำลังตกอยู่ในห้วงรัก จิตใจรุ่มร้อน กระวนกระวาย และคลั่งไคล้ในความงามของนางมัทนา ในช่วงแรกของบทเพลง ผู้วิจัยได้ออกแบบน้ำเสียงที่แข็งแรงชัดเจนเพื่อแสดงถึงความรู้สึกพลุ่งพล่าน และใช้น้ำเสียงที่นุ่มนวลขึ้นในท่อนที่แสดงถึงความหลงใหลในความงามของนางมัทนา ส่วนวิธีการขับร้องมีการใช้ลมปน การโหนเสียง การไถเสียง และการเน้นเสียง เพื่อสื่อถึงความรู้สึกกระวนกระวาย พร่ำเพ้อถึงนางมัทนา ในท่อนที่กล่าวชมความงามของนางมัทนา ผู้วิจัยออกแบบให้น้ำเสียงมีความชัดเจนแสดงออกถึงความสดใส และใช้ไดนามิกดังปานกลางเพื่อสื่อถึงความตื่นเต็นยามพรรณนาความงามในแต่ละส่วนของนางมัทนา

ในช่วงสุดท้ายกลับมาใช้น้ำเสียงที่ชัดเจนอีกครั้งเพื่อเป็นการย้ำความรู้สึกอันแรงกล้าหลังจากที่ได้ยลโฉมและฟังเสียงนางมัทนา นอกจากนั้นผู้วิจัยได้ออกแบบให้ใช้การกระเส้าเสียง การไถเสียง การโหนเสียง และการเน้นเสียงเพื่อให้แสดงให้เห็นถึงความรักของท้าวชัยเสนชัดเจนมากขึ้น

(2) บทเพลงภวังค์รัก

บทเพลงภวังค์รัก กล่าวถึงความรู้สึกของนางมัทนา ที่ตกอยู่ในสภาวะสับสนกับความรักที่ไม่สามารถหาคำตอบให้ตนเองได้ ดังนั้นจึงเลือกใช้น้ำเสียงที่ให้ความรู้สึกหม่นหมองโดยเฉพาะท่อน A เพื่อแสดงรู้สึกสับสนและทุกข์ใจ ในขณะที่ไดนามิกภาพรวมคือเบา และดังขึ้นทีละนิดและจากนั้นค่อยๆ เบาลง ในส่วนท่อน B น้ำเสียงมีความสว่างขึ้น เนื่องจากความชื่นอายุเมื่อได้สบตากับท้าวชัยเสน และใช้ช่องเสียงที่มีความสะท้อนมากขึ้นเพื่อแสดงถึงความกว้าง ในท่อนที่เปรียบเทียบการห่างไกล

ของท้าวชัยเสนกับท้องฟ้าที่ขาดพระอาทิตย์และพระจันทร์ ช่วงสุดท้ายของบทเพลงใช้น้ำเสียงที่ให้ความรู้สึกหม่นหมอง และการกระเส้าเสียงเพื่อสื่อถึงสภาวะจิตใจของนางมัทนา โดนามิกในตอนจบมีความดังปานกลางเพื่อย้ำถึงการตั้งคำถามของตนเอง

(3) บทเพลงสัญญาราตรี

ในบทเพลงนี้เป็นบทสนทนาของท้าวชัยเสนและนางมัทนาที่พลอดรักกัน ผู้วิจัยจึงออกแบบให้ทั้งคู่ใช้น้ำเสียงที่แสดงถึงความนุ่มนวลเพื่อแสดงอ่อนหวานไพเราะของนางมัทนาและ แสดงถึงความบอบอ่อนของท้าวชัยเสน อย่างไรก็ตามน้ำเสียงของท้าวชัยเสนเจือความหนักแน่นในบางท่อนเพื่อแสดงความจริงใจของตนเอง วิธีการขับร้องใช้การขับร้องที่ต่อเนื่องเพื่อสร้างบรรยากาศความอบอุ่นแต่จะมีการเน้นเสียงในบางคำเพื่อให้ความสำคัญกับความหมาย นอกจากนี้มีการขับร้องด้วยการไถเสียง การโหนเสียง และการเปลี่ยนช่องเสียงเพื่อเพิ่มความนุ่มนวลในบทเพลง ในขณะเดียวกันการขับร้องของท้าวชัยเสนจะมีการสร้างเสียงหนักเบา-สั้นยาวที่ชัดเจนขึ้นในยามที่กริ้วกรำเมื่อเกี่ยวนางมัทนา

(4) บทเพลงอรุณแรกตี

ในบทเพลงนี้กล่าวถึงท้าวชัยเสนและนางมัทนาได้ตกลงปลงใจซึ่งกันยามรุ่งอรุณ และการเปรียบเทียบแสงอาทิตย์ยามเช้า กับอารมณ์แรกรักของหนุ่มสาว จึงใช้น้ำเสียงที่มีความคมชัด พุ่งตรงไปข้างหน้าและมี्यानการสะท้อนเสียงที่กว้างเพื่อแสดงให้เห็นถึงแสงสว่างของพระอาทิตย์ การขับร้องเน้นเสียงหนักเบาคล้ายกับการอ่านอิทิสงันท์ และคงลักษณะการเชื่อมต่อเพื่อให้ความต่อเนื่องของเสียง ในช่วงต้นของบทเพลง โดนามิกจะค่อยๆดั่งขึ้น เสมือนดวงอาทิตย์ที่เริ่มปรากฏ มีการขับร้องด้วยการไถเสียง โหนเสียง รวมถึงการเปลี่ยนช่องเสียงเพื่อสื่อถึงความสวยงามของแสงอาทิตย์ในส่วนนางมัทนาเพิ่มความอ่อนหวานด้วยการขับร้องเสียงต่อเนื่อง การไถเสียง การโหนเสียง การเปลี่ยนช่องเสียง และการใช้ลมปน ในช่วงท้ายใช้น้ำเสียงที่มีความหนักแน่นขึ้นเพื่อยืนยันความรักภักดีของตน และกลับมาใช้น้ำเสียงที่มีความนุ่มนวลอีกครั้งเพื่อแสดงถึงความสวยงามและความสุข

(5) บทเพลงความจริงของความรัก

ในบทเพลงนี้เป็นบทเพลงของพระกาละทรรคิน ผู้เป็นพระฤาษีและบิดาบุญธรรมของนางมัทนา ผู้วิจัยได้ออกแบบให้ มีน้ำเสียงแข็งแรงและก้องกังวาน ในขณะเดียวกันต้องมีความนุ่มนวลเพื่อแสดงถึงความเมตตาและความสงบ ลักษณะทิศทางทำนองที่ขึ้นลงคล้ายกับวงกลมซึ่งเปรียบเสมือนวังวนแห่งรัก จึงออกแบบให้มีโดนามิกดั่งขึ้นและเบาลงล่อไปกับทำนองในท่อน A และ A' ซึ่งต่างกับท่อน B ที่มีความเข้มข้นขึ้นของโดนามิก มีการใช้การโหนเสียงและไถเสียงในท่อน A และ A' เพื่อให้เสียงมีความต่อเนื่องและส่งเสริมแนวคิดวังวนแห่งรัก วิธีการขับร้องมีการเน้นเสียงเพื่อแสดงถึงความจริงจังและเน้นย้ำความหมาย ในช่วงท้ายบทเพลงเพิ่มการร้องด้วยเสียงต่อเนื่อง และลดน้ำหนักเสียงลงจนจบท่อนเพื่อแสดงถึงความรู้สึกการปล่อยวาง

(6) บทเพลงปฎิญา

บทเพลงปฎิญา มีเนื้อหาเกี่ยวกับการกล่าวคำมั่น คำปฏิญาณในพิธีอภิเษกสมรส ซึ่งถือเป็นการปิดชุดบทเพลงอย่างสวยงาม ผู้วิจัยจึงออกแบบให้มีการใช้ช่องเสียงที่มีความหนาแน่นเพื่อแสดงถึงความหนักแน่น แน่วแน่ในคำปฏิญาของตน ในส่วนของโดนามิกเป็นไปในลักษณะราบเรียบ เพื่อสอดคล้องกับบรรยากาศในพิธี วิธีการขับร้องมีความเชื่อมต่อกันเพื่อแสดงถึงบรรยากาศความสงบและความขลัง และใช้การเน้นเสียงเพื่อส่งเสริมความแน่วแน่มั่นใจ นอกจากนี้ยังมีการหยอดเสียงในท่อนของนางมัทนาในคำที่ต้องการความนุ่มละมุน

2.2 วิธีการขับร้อง

2.2.1 การแบ่งวรรคหายใจในชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก” ผู้วิจัยมีแนวคิดในการแบ่งวรรคการหายใจดังนี้

(1) การแบ่งวรรคหายใจตามจังหวะในการอ่านออกเสียงฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์

การแบ่งวรรคหายใจในลักษณะนี้คือ การแบ่งวรรคหายใจเลียนแบบการเว้นจังหวะในการอ่านออกเสียงตามบทประพันธ์ ซึ่งปรากฏในบทเพลงห้วงภวังค์ และบทเพลงความจริงของความรัก

(2) การแบ่งวรรคหายใจตามวรรคของบทประพันธ์

การแบ่งวรรคหายใจในลักษณะนี้คือ การแบ่งวรรคหายใจหลังจากจบหนึ่งวรรคของบทประพันธ์ ซึ่งปรากฏในบทเพลงภวังค์รัก บทเพลงปฏินญา

(3) การแบ่งวรรคหายใจตามวรรคของบทประพันธ์ประสมกับการหายใจหลังพยางค์ตัวที่ 3 ของวรรค ซึ่งปรากฏในบทเพลงสัญญาราตรี และบทเพลงอรุณแรกฤดี

2.2.2 การออกเสียงคำร้องในภาษาไทย

การปรับแต่งเสียงเสียงสระ เป็นเทคนิคการเปล่งเสียงที่สำคัญสำหรับนักร้องการปรับแต่งเสียงสระช่วยให้สามารถเปล่งเสียงสระของทุกภาษาที่ขับร้องได้อย่างสระสละสลวยและเชื่อมคำร้องได้อย่างเรียบเนียน (ดวงใจ ทิวทอง, 2560, น.200)

2.2.2.1 การออกเสียงสระและการปิดคำสะกด

การออกเสียงสระในชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก” ประกอบไปด้วยการออกเสียงสระเสียงสั้นและสระเสียงยาว ซึ่งมีทั้งพยัญชนะสะกด และไม่มีพยัญชนะสะกด ซึ่งผู้วิจัยมีแนวคิดในการออกเสียงสระและการปิดคำสะกด ดังนี้

(1) การออกเสียงสระเสียงสั้นในจังหวะยาวแบบไม่มีพยัญชนะสะกด

ผู้วิจัยมีการออกแบบให้ใช้การลากเสียงสระจนครบค่านोटแต่ไม่ใช้การเชื่อมเสียงให้ต่อเนื่องกัน โดยตัดเสียงในแต่ละพยางค์หรือคำและมักใช้ร่วมกับการเน้นเสียงเพื่อให้มีความชัดเจนขึ้น

(2) การออกเสียงสระเสียงสั้นในจังหวะยาวแบบมีพยัญชนะสะกด

โดยผู้วิจัยมีวิธีการออกแบบการออกเสียง 2 ลักษณะคือการปิดตัวสะกดแล้วค้างเสียงพยัญชนะท้าย และการลากเสียงสระจนครบค่านोटแล้วปิดคำสะกดในจังหวะสุดท้าย

(3) การออกเสียงสระเสียงยาวในจังหวะยาวแบบไม่มีพยัญชนะสะกด จะออกเสียงความยาวของสระตามค่าจังหวะ ในส่วนที่เป็นสระประสมจะพิจารณาการเปลี่ยนเสียงของสระตามความไพเราะของเสียงและความหมายของคำ

(4) การออกเสียงสระเสียงยาวในจังหวะยาวแบบมีพยัญชนะสะกด มีวิธีการออกแบบการออกเสียง 2 ลักษณะ คือ การค้างเสียงสระจนครบค่านोटและปิดตัวสะกดที่ท้ายจังหวะ และการค้างเสียงสระก่อนปิดตัวสะกดแล้วค้างเสียงพยัญชนะท้าย

2.2.2.2 การผันวรรณยุกต์

ผู้วิจัยได้ออกแบบการผันเสียงโดยการเพิ่มโน้ตเพื่อให้เสียงเป็นไปตามวรรณยุกต์ดังนี้

(1) การผันขึ้นโดยการเพิ่มโน้ตที่ต่ำกว่าก่อนหน้าโน้ตในบทเพลง ซึ่งปรากฏอยู่ในวรรณยุกต์เสียงเอก วรรณยุกต์เสียงตรี และวรรณยุกต์เสียงจัตวา

(2) การผันขึ้นการผันขึ้นโดยการเพิ่มโน้ตสูงข้างหลังโน้ตในบทเพลง ซึ่งปรากฏอยู่ในวรรณยุกต์เสียงจัตวา

(3) การผันลงโดยการเพิ่มโน้ตเสียงต่ำกว่าข้างหลังโน้ตในบทเพลง ซึ่งปรากฏอยู่ในวรรณยุกต์เสียงเอก

(4) การผันลงโดยการเพิ่มโน้ตเสียงสูงกว่าก่อนหน้าโน้ตในบทเพลง ซึ่งปรากฏอยู่ในวรรณยุกต์เสียงเอกโท และวรรณยุกต์เสียงตรี

2.3 การสร้างเสียงเพื่อแสดงอารมณ์

ตัวอย่างที่ 7 การร้องปนลมในบทเพลงห้วงภวังค์



ผู้วิจัยใช้วิธีการร้องปนลม เมื่อต้องการสร้างบรรยากาศที่ต้องการความ อ่อนโยน นุ่มนวล สงบและมีความความเยือกเย็นขึ้นเล็กน้อย โดยการปล่อยลมมากกว่าปกติในขณะที่ออกเสียงสระ

2.3.2 การเน้น

ตัวอย่างที่ 8 แสดงวิธีการเน้นในบทเพลงปฎิญา



ผู้วิจัยออกแบบให้มีการร้องเน้นเสียงของโน้ตมากกว่าปกติเพื่อย้ำความรู้สึกให้กับความหมายของคำ นอกจากนั้นยังใช้ในสถานการณ์ที่มีความจริงจัง หรือความเข้มข้นขึ้น เช่นการระบายความอัดอั้นตันใจ การตั้งคำถาม หรือการให้คำสัตย์สัญญา เป็นต้น

2.3.3 การเอื้อน

ตัวอย่างที่ 9 โน้ตเอื้อนในบทเพลงห้วงกว้างค์



การร้องคำเดียวหลายโน้ตลากเสียงสระขณะเปลี่ยนโน้ต โดยวิธีการเอื้อน สร้างความน่าสนใจ บางครั้งมีการใช้ร่วมกับวิธีการขับร้องในลักษณะอื่น เช่นการพ่อนเสียง การเชื่อมเสียง

2.3.4 การไถเสียง

ตัวอย่างที่ 10 การไถเสียงขึ้นในบทเพลงห้วงกว้างค์



ผู้วิจัยใช้วิธีการไถเสียงในการขับร้องชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก” เพื่อต้องการสร้างอารมณ์ให้กับความหมายของคำร้อง โดยมีทั้งการไถเสียงขึ้นและการไถเสียงลง จากตัวอย่างเป็นการสร้างอารมณ์ให้กับคำกล่าวชมความงามของนางมัทนาว่าสวยเกินมนุษย์ทั่วไป

2.3.5 การโหนเสียง

ตัวอย่างที่ 11 การโหนเสียงขึ้นในบทเพลงอรุณแรกรตี



ผู้วิจัยใช้วิธีการโหนเสียงในการขับร้องเพื่อสร้างความสละสลวย นุ่มนวลในการขับร้อง และยังใช้เพื่อสร้างบรรยากาศหรือความหมายของคำเห็นภาพชัดเจนยิ่งขึ้น

2.3.6 การกระเส้าเสียง

ตัวอย่างที่ 12 แสดงกระเส้าเสียงในบทเพลงภวังค์รัก



ผู้วิจัยใช้วิธีการกระเส้าเสียงในการขับร้อง เมื่อต้องการแสดงความรู้สึกของความคิดคำให้เห็นภาพชัดเจนขึ้น เช่น ความรู้สึกที่ไม่มั่นคง ทุกข์ใจ สะเทือนใจ โดยใช้สั่นเสียงลักษณะคล้ายกับการทำไวบราโตแต่จะการใช้การสั่นของร่างกายช่วยทำให้เกิดการสั่นของเสียงที่ต่างไปจากการทำไวบราโต ซึ่งเสียงที่ออกมามีจะมีลักษณะของความถี่ที่ช้าและไม่ราบเรียบเท่า

2.3.7 การร้องโน้ตสะบัด

ตัวอย่างที่ 13 แสดงการร้องโน้ตสะบัดในบทเพลงสัญญาราตรี



ผู้วิจัยใช้วิธีการร้องโน้ตสะบัดในการขับร้อง เพื่อทำให้การขับร้องมีความพลิ้วไหวมากขึ้น และเป็นการสร้างสีสันให้กับ การขับร้องในชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก”

2.3.8 การทำลูกคอ

ตัวอย่างที่ 14 การทำลูกคอในบทเพลงอรุณแรกรตี



ผู้วิจัยใช้วิธีการทำไวบราโตในโน้ตยาว โดยการทำลูกคอในขณะที่ออกเสียงสระเพื่อให้การลากเสียงในโน้ตยาวเกิดความกังวาน และสร้างความไพเราะเพิ่มขึ้น

2.3.9 การหยอดเสียง

ตัวอย่างที่ 15 การหยอดเสียงในบทเพลงกว้างครัก



ผู้วิจัยใช้วิธีการหยอดเสียงในการขับร้อง เพื่อให้วิธีการขับร้องมีความนุ่มนวล ละมุนขึ้น แต่ในขณะเดียวกันก็ใช้วิธีการหยอดเสียงกับอารมณ์ที่แสดงออกถึงความอ่อนไหว ไม่มั่นคง โดยค่อยๆ ถ่ายเทน้ำหนักเสียงเบาโน้ตตัวแรกมาสู่น้ำหนักเสียงที่หนักขึ้นในโน้ตถัดไป

2.3.10 การผ่อนเสียง

ตัวอย่างที่ 16 การผ่อนเสียงในบทเพลงห้วงกว้างครัก



ผู้วิจัยใช้วิธีการผ่อนเสียงในการขับร้อง เพื่อให้วิธีการขับร้องมีความนุ่มนวล คล้ายลักษณะการหยอดเสียง แต่จะเน้นที่เสียงของโน้ตตัวแรกให้ชัดขึ้นและค่อยๆ ผ่อนลง

8. สรุปและอภิปรายผล

การสร้างสรรค์การขับร้องชุดบทเพลง “ห้วงแห่งรัก” จากบทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธา ประกอบไปด้วยชุดบทเพลงทั้งสิ้นจำนวน 6 บทเพลง ซึ่งเป็นนำเสนอเรื่องราวความรักของท้าวชัยเสนและนางมัทนาในองก์ที่ 3 ซึ่งเป็นองก์ที่มีความไพเราะงดงามทางด้านภาษาโดยเฉพาะเมื่อบรรยายถึงความรัก ในชุดบทเพลงห้วงแห่งรัก ได้กำหนดบทเพลงหลัก ที่มีการสร้างทำนองหลักจากเสียงครูลหุของฉันทลักษณ์และนำมาพัฒนาจนเกิดชุดบทเพลงนี้ขึ้น

แนวคิดและวิธีการสร้างทำนองบทเพลงชุดห้วงแห่งรักเล่าเรื่องราวของตัวละครอารมณ์ความรู้สึกโดยใช้องค์ประกอบทางดนตรีเป็นเครื่องมือเพื่อส่งสารการตีความของผู้วิจัยไปสู่ผู้ฟังและเมื่อนำบทร้องเข้ามาประกอบกับการสร้างสรรค์การขับร้องที่ผู้วิจัยได้ออกแบบลักษณะเสียงโดยคำนึงถึงการรักษาความงดงามของภาษาในบทประพันธ์ และการถ่ายทอดความรู้สึกของตัวละคร จึงปรากฏว่าชุดบทเพลงห้วงแห่งรัก เป็นการรวมกันระหว่าง วรรณคดี ดนตรี และการขับร้องได้อย่างงดงาม

รายการอ้างอิง

กรมศิลปากร. (2550). *บัณเฑาะว์ วรรณคดีกับเพลง (เล่ม 2) ภาควรรณคดีไทยในเพลงไทยสากล*.

กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

ดวงใจ ทิวทอง. 2560. *อรรถบทการขับร้อง: กระบวนแบบและนวัตกรรมการขับร้อง*. กรุงเทพฯ: วิสคอมเซ็นเตอร์.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (2554). *บทละครพูดคำฉันท์ เรื่อง มัทนะพาธา*. กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณาการ.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2557). *กวีวิจารณ์วรรณนา วรรณทองในวรรณคดีไทยพร้อมประวัติและคำอธิบาย*.

กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

ลดาวลย์ อากาศสุวรรณ. (2564). การวิเคราะห์บทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธาเพื่อประพันธ์บทเพลงร้อง

ชุดห้วงแห่งรัก. *วารสารดนตรีและการแสดง*, 3/(2), 124.

สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. (2556). จาก “วรรณคดี” สู่ “คีตศิลป์”. ปทุมธานี:

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.



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 ประเภทของผลงานที่ตีพิมพ์ต้องเป็นบทความที่เกี่ยวข้องกับวิชาการด้านดนตรีและการแสดง เช่น บทความวิจัย บทความวิชาการ บทความสร้างสรรค์ บทวิเคราะห์ บทความอื่นๆ ซึ่งครอบคลุมทุกสาขาวิชาทางด้านดนตรีและการแสดง หรือบทความที่มีเนื้อหา องค์ความรู้ ด้านดนตรีและการแสดงเกี่ยวข้อง
กรุณาส่งบทความของท่านมาที่กองบรรณาธิการ ตามที่เว็บไซต์ข้างล่างนี้

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

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

2.6 เนื้อหา (Content) ใช้อักษรปกติ ขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัดหากเป็นบทความวิจัยหรือวิทยานิพนธ์ ควรมีเนื้อหาที่ครอบคลุมในหัวข้อต่างๆ ได้แก่ บทนำ วัตถุประสงค์ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ ขอบเขตการศึกษาและ/หรือข้อตกลงเบื้องต้น (ถ้ามี) วิธีการศึกษาหรือวิธีการดำเนินงานวิจัย ผลการศึกษา สรุปและอภิปรายผล วันและสถานที่การจัดแสดง (ถ้ามี) หากเป็นบทความที่ได้รับการสนับสนุนการวิจัย ให้ระบุชื่อของแหล่งทุนในส่วนของกิตติกรรมประกาศตามเงื่อนไขการรับทุน

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

2.8 การเขียนเชิงบรรณและรายการอ้างอิงตามระบบ APA รายการอ้างอิงไม่น้อยกว่า 5 แหล่งและรวมทั้งหมดไม่เกิน 1 หน้ากระดาษ A4

3. กรณีที่มีไฟล์เอกสารแนบประกอบบทความ เช่น ภาพประกอบ หรือรูปภาพพิกจะต้องระบุชื่อไฟล์ให้ชัดเจนและเรียงลำดับหมายเลขชื่อไฟล์ตรงกับรูปในบทความ โดยใช้รูปที่มีขนาดเหมาะสมมีคุณภาพสีและความละเอียดสำหรับการพิมพ์ (ไฟล์รูปชนิด TIFF หรือ JPEG ความละเอียดไม่น้อยกว่า 300 dpi ขนาดไฟล์ไม่น้อยกว่า 500 KB) ถ้ามีเส้นและ/หรือตารางควรมีความหนาไม่ต่ำกว่า 0.75 pt สำหรับชื่อตาราง รูปภาพ หรือตัวอย่างให้ระบุเลขที่เป็นตัวเลขอารบิก 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 (ที่อยู่และสังกัดของผู้เขียนร่วมให้อยู่ในรูปของเชิงบรรณใต้บทความเช่นเดียวกับผู้เขียนหลัก)

7. กองบรรณาธิการสงวนสิทธิ์ในการพิจารณาและตอบรับการตีพิมพ์ ความรับผิดชอบใดๆ เกี่ยวกับเนื้อหาและความคิดเห็นในบทความเป็นของผู้เขียนเท่านั้น กองบรรณาธิการไม่ต้องรับผิดชอบ

8. บทความที่นำลงตีพิมพ์ต้องได้รับความเห็นชอบจากผู้ทรงคุณวุฒิเป็นผู้พิจารณา โดยผลการพิจารณาดังกล่าวถือเป็นที่สุด

9. วารสารดนตรีและการแสดงมีสิทธิ์ในการตีพิมพ์และพิมพ์ซ้ำ แต่ลิขสิทธิ์ของบทความยังคงเป็นของผู้เขียน

เกณฑ์การพิจารณากลั่นกรองบทความ (Peer Review)

1. กองบรรณาธิการจะเป็นผู้พิจารณาคุณภาพวารสารขึ้นต้นจากแบบตรวจสอบรายการเอกสารประกอบการเสนอส่งบทความต้นฉบับ ที่ผู้เขียนได้แนบมาพร้อมหลักฐานต่างๆ
 2. บทความต้นฉบับที่ผ่านการตรวจสอบปรับแก้ให้ตรงตามรูปแบบวารสาร (การอ้างอิง และอื่นๆ) อีกทั้งเป็นงานเขียนเชิงวิชาการ มีความสมบูรณ์และความเหมาะสมของเนื้อหาจะได้รับการอ่านพิจารณาถ้อยแถลงโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer Review) ที่มีองค์ความรู้ ความเชี่ยวชาญ หรือมีประสบการณ์ การตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้อง 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 กองบรรณาธิการจะเรียนแจ้งผู้เขียนรับทราบเป็นลายลักษณ์อักษร โดยไม่ส่งคืนต้นฉบับและค่าธรรมเนียม ทั้งนี้ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด ผู้เขียนจะไม่มีสิทธิ์เรียกร้องหรืออุทธรณ์ใดๆ ทั้งสิ้น
- อนึ่ง กรณีที่ผู้เขียนถูกปฏิเสธการพิจารณาบทความ เนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มาจะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก และกองบรรณาธิการขอสงวนสิทธิ์การส่งบทความของผู้เขียนในฉบับถัดไป จนกว่าจะมีการปรับปรุงคุณภาพบทความตามเกณฑ์ที่กำหนด

หลักเกณฑ์การเขียนรายการอ้างอิง

รูปแบบการเขียนรายการอ้างอิง

การเขียนรายการอ้างอิงมีแบบและหลักเกณฑ์แตกต่างกันตามประเภทของเอกสาร เช่น หนังสือบทความในหนังสือวารสาร หนังสือพิมพ์ สารานุกรม วิทยานิพนธ์ จุลสาร การสัมภาษณ์ ฯลฯ ผู้ใช้สามารถเลือกใช้ได้ตามความเหมาะสม

*หมายเหตุ:

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

การเขียนรายการอ้างอิงจากหนังสือ

1) รูปแบบการลงรายการอ้างอิงผู้แต่งชาวไทย

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

2) รูปแบบการลงรายการอ้างอิงผู้แต่งชาวต่างประเทศ

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

การเขียนรายการอ้างอิงจากหนังสือชุด

1) หนังสือชุด (Series) ให้ลงรายการชื่อชุดของหนังสือเล่มนั้นไว้ในวงเล็บท้ายรายการ

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

การเขียนรายการอ้างอิงจากหนังสือแปล

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

การเขียนรายการอ้างอิงจากหนังสือที่จัดพิมพ์ในโอกาสพิเศษ

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

การเขียนรายการอ้างอิงจากวิทยานิพนธ์

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

การเขียนรายการอ้างอิงจากบทความ

1) บทความในหนังสือ

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

2) บทความในสารานุกรม (Encyclopaedia)

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

3) บทความในวารสาร

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

4) บทความในหนังสือพิมพ์

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

การเขียนรายการอ้างอิงจากการสัมภาษณ์

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

การเขียนรายการอ้างอิงจากอินเทอร์เน็ต และสื่ออิเล็กทรอนิกส์อื่น ๆ

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

รูปแบบการเขียนเชิงอรรถ

ให้เขียนหมายเลขกำกับข้อความที่ต้องการขยายเป็นเลขเดียวกับหมายเลขของเชิงอรรถ ซึ่งเชิงอรรถจะอยู่ที่ส่วนท้ายของหน้านั้น จบข้อความเชิงอรรถด้วยเครื่องหมายมหัพภาค (.)

ประเภทแหล่ง	รูปแบบการเขียนเชิงอรรถแบบระบุสถานภาพด้านลิขสิทธิ์
วารสาร นิตยสาร สื่อต่อเนื่องอื่นๆ	From [or The data in column 1 are from] “Title of Article,” by A.N. Author and C.O. Author, year, <i>Title of Journal</i>, Volume, p.xx. Copyright [year] by the Name of Copyright Holder. Reprinted [or adapted] with permission. ¹จาก [หรือ ข้อมูลในคอลัมน์ 1 มาจาก] “ชื่อบทความ,” โดย ชื่อ-สกุลผู้แต่ง 1 และชื่อผู้แต่ง 2, ปีพิมพ์, ชื่อวารสาร, ปีที่, น. หรือ p. หรือ pp. เลขหน้า. ลิขสิทธิ์ [ปัลลิตสิทธิ์] โดย ชื่อผู้ถือลิขสิทธิ์. พิมพ์ซ้ำ [หรือปรับปรุง] โดยได้รับอนุญาต. ตัวอย่าง ¹จาก “สมเด็จพระเทพรัตนกษัตริย์กับการอนุรักษ์มรดกไทยด้านภาษาไทย,” โดย สุพัตรา ศิริวัฒน์, 2553, <i>วารสารฐานธรรมสาร</i>, 29(2), น. 25-40. มูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เจ้าของลิขสิทธิ์.
หนังสือ	From [or The data in column 1 are from] <i>Title of Book</i> (p. xxx) by A.N. Author and C.O. Author, year, Place of Publication: Publisher. Copyright [year] by the Name of Copyright Holder. Reprinted [or adapted] with permission. ¹จาก [หรือ ข้อมูลในคอลัมน์ 1 มาจาก] ชื่อเรื่องหนังสือ (น. หรือ p. หรือ pp. เลขหน้า) โดยชื่อผู้แต่ง 1 (ชาวต่างประเทศใช้: อักษรตัวแรกของชื่อต้น. อักษรตัวแรกของชื่อกกลาง. (ถ้ามี) ชื่อสกุล) และชื่อผู้แต่ง 2 (อักษรตัวแรกของชื่อต้น. อักษรตัวแรกของชื่อกกลาง. ชื่อสกุล). ปีพิมพ์, สถานที่พิมพ์: สำนักพิมพ์. ลิขสิทธิ์ ปัลลิตสิทธิ์ โดย ชื่อผู้ถือลิขสิทธิ์. พิมพ์ซ้ำ [หรือปรับปรุง] โดยได้รับอนุญาต. ตัวอย่าง ¹จาก <i>คลังคำในบริบทการจัดเก็บและค้นคืนสารสนเทศ</i> (น. 49-51), โดย นฤมล ปราชญ์โยธิน, 2556, มหาสารคาม: หจก.อภิชาติการพิมพ์. ลิขสิทธิ์ 2556 โดย นฤมล ปราชญ์โยธิน. ²From <i>An easyguide to APA style</i> (pp. 107-108), by B. M. Schwartz, R. E. Landrum, and R. A. R. Gurung, 2012, Los Angeles: SAGE, Copyright 2012 by SAGE Publications, Inc.



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