BURAPHA UNIVERSITY WISDOM OF THE EAST
MUPA Faculty of Music and Performing Arts

MUSIC AND PERFORMING ARTS JOURNAL

Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University

วารสารดนตรีและการแสดง

ISSN 2774-0722 (Online)
Volume 10 Issue 2 July-December 2024

ที่ปรึกษากองบรรณาธิการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศ.ดร.พรรัตน์ ดำรุง

ศ.ดร.ขำคม พรประสิทธิ์

มหาวิทยาลัยขอนแก่น

ศ.ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี

มหาวิทยาลัยรังสิต

ศ.ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี

รศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

รศ.ดร.ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์

สำนักงานราชบัณฑิตยสภา

ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก

บรรณาธิการที่ปรึกษา

ผศ.ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ

บรรณาธิการ

ผศ.ดร.กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ

ผู้ช่วยบรรณาธิการ

อ.วิสาขา แซ่อุ้ย

กองบรรณาธิการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รศ.ดร.ภัทระ คมขำ

มหาวิทยาลัยขอนแก่น

รศ.ธรณัส หินอ่อน

มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

รศ.ดร.สุพัตรา วิไลลักษณ์

มหาวิทยาลัยนเรศวร

รศ.ดร.ณัฏฐนิช นักปี่

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

รศ.ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์

มหาวิทยาลัยทักษิณ

ผศ.ดร.สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ผศ.ดร.ระวิวรรณ วรรณวิไชย

ผศ.ดร.นพดล อินทร์จันทร์

กองบรรณาธิการ

มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

ผศ.ดร.นภดล ทิพยรัตน์

มหาวิทยาลัยมหิดล

ผศ.ดร.ณัฐชยา นัจจนาวากุล

มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม

ผศ.ดร.สรายุทธ์ โชติรัตน์

มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม

ผศ.ดร.กมลธรรม เกื้อบุตร

มหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์

ผศ.คอลิด มิดำ

มหาวิทยาลัยบูรพา

ดร.ณัฏฐนันธ์ เอื้อศิลป์

กองบริหารงาน

นายสุภัทรชัย จีบแก้ว

นางสุกัญญา จารุธัมโม

นายกฤษณะ สโมสร

นายมานพ เกษประดิษฐ์

นางสาวปาณิศา ผลประพฤติ

เจ้าของ

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

169 ถ.ลงหาดบางแสน ต.แสนสุข อ.เมือง

จ.ชลบุรี 20131 โทร 038102566 ต่อ 103

อีเมล mupa.journal@gmail.com

ISSN 2774-0722 (Online)

เครดิตภาพ

ภาพปกหน้า: การแสดงชุด The Golden Guys

ภาพปกหลัง: การแสดงชุด Southern CRAZE

ภาพโดย: นิสิตสาขาการจัดการผลิตสื่อและวัฒนธรรมสร้างสรรค์

วัตถุประสงค์

วารสารดนตรีและการแสดงมีวัตถุประสงค์ ดังนี้

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

วารสารดนตรีและการแสดงเปิดรับบทความวิจัย และบทความวิชาการ ของนักวิชาการ ครู อาจารย์ นิสิต นักศึกษา ที่เกี่ยวข้องกับวิชาการด้านดนตรีและการแสดง ได้แก่ ดนตรีไทย ดนตรีตะวันตก นาฏศิลป์ไทย นาฏศิลป์ตะวันตก ศิลปะการละคร การออกแบบเพื่อการแสดง การผลิตสื่อด้านดนตรีและการแสดง หรือบทความที่ครอบคลุมทุกสาขาวิชาทางด้านดนตรีและการแสดง โดยบทความที่ส่งมาตีพิมพ์ต้องไม่เคยเผยแพร่ในวารสารหรือสิ่งพิมพ์ใดมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาของวารสารหรือสิ่งพิมพ์อื่น

บทความทุกฉบับผ่านการประเมินคุณภาพบทความโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer Review) ที่มีองค์ความรู้และความเชี่ยวชาญตรงหรือเกี่ยวเนื่องกับสาขาของบทความ จำนวน 3 ท่านต่อบทความ ผู้ประเมินจะไม่ทราบว่ากำลังพิจารณาบทความของผู้เขียนคนใด พร้อมกันนั้นผู้เขียนบทความจะไม่สามารถทราบว่าใครเป็นผู้พิจารณา (Double Blind Review) ลิขสิทธิ์ของบทความเป็นของเจ้าของบทความ บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ถือเป็นทัศนะของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วย และไม่รับผิดชอบบทความนั้น

กำหนดการเผยแพร่วารสาร

วารสารดนตรีและการแสดง เป็นวารสารวิชาการในรูปแบบวารสารอิเล็คทรอนิกส์ (e-Journal) มีกำหนดการออกปีละ 2 ฉบับ

ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน

ฉบับที่ 2 กรกฎาคม – ธันวาคม

ค่าใช้จ่ายสำหรับการดำเนินงาน

บทความภาษาไทย 4,000 บาท ต่อบทความ

บทความภาษาอังกฤษ 6,000 บาท ต่อบทความ

บทบรรณาธิการ

วารสารดนตรีและการแสดงได้ดำเนินงานการผลิตผลงานทางวิชาการด้านดนตรีและการแสดงอย่างต่อเนื่อง วารสารได้รับการตอบรับจากนิสิต นักศึกษา อาจารย์ นักวิจัยจากสถาบันต่าง ๆ ร่วมส่งบทความเพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ในรูปแบบวารสารออนไลน์

เนื้อหาในวารสารดนตรีและการแสดงปีที่ 10 ฉบับที่ 2 นี้ มีการนำเสนอบทความที่หลากหลายด้านดนตรี ประกอบด้วยบทความด้านดนตรีไทย ได้แก่ 1) คุณลักษณะเพลงกล่อมลูก 4 ภาคของไทย 2) การผลิตไม้ตีฆ้องมอญ กรณีศึกษาครูชลอ ใจชื้น 3) กลวิธีการเป่าปี่ในคลอร้องเพลงเขมรปี่แก้วน้อย ของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) บทความด้านดนตรีตะวันตก ได้แก่ 1) คอนแชร์โตหมายเลข 2 ของวลาดิสลาฟ บลาเชวิช: บทวิเคราะห์และแนวทางการฝึกซ้อม 2) การวิเคราะห์และตีความบทเพลงซิมโฟนีหมายเลข 7 ของเบโทเฟนสำหรับวงฮาร์โมนี 3) แนวทางการปรับวงและการอำนวยเพลงบทเพลงราชดำเนิน โดย วานิช โปตะวนิช 4) วิเคราะห์เพลงตอกคาตาจากเพลงชุดปูร์เลอปิยาโนของโคลดเดอบุสซี ตามหลักวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์ 5) การวิเคราะห์และตีความการบรรเลงปิคโคโลจากบทเพลงมาร์ช ประพันธ์โดย จอห์น ฟิลิป ซูซา 6) ผลงานสร้างสรรค์การผสมเสียงเพลงประกอบบรรยากาศ : เมืองโบราณจังหวัดสมุทรปราการ 7) ผลงานสร้างสรรค์บทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “THE KING NARAI TRUMPET FANFARE” บทความด้านเทคโนโลยีดนตรี ได้แก่ แนวคิดและกลวิธีการบันทึกเสียงวงปี่พาทย์ กรณีศึกษาอาจารย์ประทีป เจตนากูล และบทความด้านดนตรีบำบัด ได้แก่ ผลของดนตรีบำบัดเพื่อการฟื้นฟูประสิทธิภาพการหายใจในผู้ป่วยโรคโควิด 19 ที่พ้นระยะแพร่กระจายเชื้อ

นอกจากนี้ ยังมีการนำเสนอบทความด้านศิลปะการแสดง ได้แก่ 1) กระบวนการสร้างสรรค์เทศกาลศิลปะในชุมชนเมือง: กรณีศึกษาเทศกาลสามย่าน ละลานใจ 2) รูปแบบบทการแสดง แสง เสียง สื่อผสม ในวัง ณ วังหน้า และบทความด้านนาฏศิลป์ ได้แก่ การใช้อาวุธของตัวยักษ์ในการแสดงโขน

ในนามของบรรณาธิการ วารสารดนตรีและการแสดงขอขอบคุณผู้เขียนและผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่าน วารสารมีความยินดีน้อมรับฟังข้อเสนอแนะจากทุกท่านเพื่อปรับปรุงคุณภาพและยกระดับงานวิชาการของประเทศไทยต่อไปในอนาคต

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ
บรรณาธิการ

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

กระบวนการสร้างสรรค์เทศกาลศิลปะในชุมชนเมือง : กรณีศึกษาเทศกาลสามย่าน ละลานใจ 7

THE CREATIVE PROCESS OF URBAN COMMUNITY PERFORMING ARTS FESTIVAL:
A CASE STUDY OF SAMYAN LA-LAN JAI

กุนทรา ไชยชาญ

Kuntara Chaicharn

การผลิตไม้ตีฆ้องมอญ กรณีศึกษาครูชลอ ใจชื้น 19

THE PRODUCTION OF KONG-MORN STICK IN STUDY OF PROFESSOR CHALOR CHAICHUEAN

ศุภณัฐ นุตมากุล

Supanut Nutmakul

คอนแชร์โตหมายเลข 2 ของวลาดิสลาฟ บลาเชวิช: บทวิเคราะห์และแนวทางการฝึกซ้อม 34

CONCERTO NO.2 BY VLADISLAV BLAZHEVICH: ANALYSIS AND PRACTICING GUIDELINE

นรเศรษฐ์ อุดาการ

Noraset Udagarn

การวิเคราะห์และตีความบทเพลงซิมโฟนีหมายเลข 7 ของเบโทเฟนสำหรับวงฮาร์โมนี 46

THE ANALYSIS AND INTERPRETATION OF BEETHOVEN'S SYMPHONY No. 7 FOR HARMONIE

วรพล รัตนอำพล ภาวไล ตันจันทร์พงศ์

Worapol Rattanaumpol Pawalai Tanchanpong

แนวทางการปรับวงและการอำนวยเพลงบทเพลงราชดำเนิน โดย วานิช โปตะวนิช 58

CONDUCTING GUIDE THROUGH PERFORMANCE PRACTICE: RATCHADAMNOEN
MUSIC COMPOSITION BY VANICH POTAVANICH

ณัฐวัตร แซ่จิว ภาวไล ตันจันทร์พงศ์

Nattawat Saejiw Pawalai Tanchanpong

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

แนวคิดและกลวิธีการบันทึกเสียงวงปี่พาทย์ กรณีศึกษาอาจารย์ประทีป เจตนากูล **73**

CONCEPT AND TACTICS FOR PI-PHAT ENSEMBLES RECORDING:

A CASE STUDY OF AJARN PRATEEP JATTANAKUL

กฤษฎิพัฒน์ พลเยี่ยม ธรณัส หินอ่อน

Krittipat Polyiam Tharanat Hin-on

คุณลักษณ์เพลงกล่อมลูก 4 ภาคของไทย **86**

FEATURES OF 4 REGIONS LULLABY OF THAILAND

วิทยา ศรีผ่อง นพคุณ สุดประเสริฐ สุพรรณี เหลือบุญชู

Wittaya Sripong Nopphakoon Sudprasert Suphanni Luaboonchuand

การใช้อาวุธของตัวยักษ์ในการแสดงโขน **99**

THE UTILIZATION OF WEAPONS FOR DEMONS IN KHON

สุวรักข์ อยู่แท้กูล มาลินี อาชายุทธการ

Suwaruk Yootaekul Malinee Achayutthakan

รูปแบบบทการแสดงแสง เสียง สื่อผสม ในวัง ณ วังหน้า **112**

SCRIPT DESIGN FOR LIGHT & SOUND, MULTI - MEDIA PERFORMANCE IN WANGNA PALACE

อัมไพวรรณ เดชะชาติ ธีรภัทร์ ทองนิ่ม

Umpaiwan Dechachart Theeraphut Tongnim

ผลของดนตรีบำบัดเพื่อการฟื้นฟูประสิทธิภาพการหายใจในผู้ป่วยโรคโควิด 19 **126**
ที่พ้นระยะแพร่กระจายเชื้อ

THE EFFECT OF MUSIC THERAPY FOR RESPIRATORY RECOVERY IN POST COVID 19

COVID-19 PATIENTS

ทรงวรธรรม สมกอง กานต์ยุพา จิตติวัฒนา นิอร เตรัตนชัย

Zongworratham Somkong Kanyupa Chittiwatana Nior Terattanachai

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

วิเคราะห์เพลงตอกคาตาจากเพลงชุดปูร์เลอปิยาโนของโคลดเดอบุสซี ตามหลักวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์ **138**

FELIX SALZER'S METHOD ANALYSIS OF TOCCATA IN POUR LE PIANO BY CLAUDE DEBUSSY

พลพันธุ์ กุลกิตติยานนท์ วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

Ponpan Kunkittiyanon Wiboon Trakulhun

การวิเคราะห์และตีความการบรรเลงปิคโคโลจากบทเพลงมาร์ช ประพันธ์โดย จอห์น ฟิลิป ซูซา **153**

THE ANALYSIS AND INTERPRETATION OF THE PICCOLO EXCERPT FROM THE SELECTED MARCHES BY JOHN PHILIP SOUSA

กฤตพัฒน์ สุวรรณัง ภาวไล ตันจันทร์พงศ์

Kittapat Suwannang Pawalai Tanchanpong

ผลงานสร้างสรรค์การผสมเสียงเพลงประกอบบรรยากาศ : เมืองโบราณ จังหวัดสมุทรปราการ **165**

CREATIVE SOUND MIXING FOR PROGRAM MUSIC COMPOSITION: ANCIENT CITY, SAMUT PRAKAN

ชาคร คุระทอง พลังพล ทรงไพบูลย์ เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร

Chakorn Kurathong Palangpon Songpaiboon Jetnipith Sungwijit

ผลงานสร้างสรรค์บทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต "THE KING NARAI TRUMPET FANFARE" **178**

"THE KING NARAI TRUMPET FANFARE" COMPOSITION FOR TRUMPET SOLO

อภิวัฒน์ สุริยศ

Apiwat Suriyos

กลวิธีการเป่าปี่ในคลอร้องเพลงเขมรปี่แก้วน้อย ของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) **192**

PEENAI METHODS FOR SINGING ACCOMPANIMENT: A CASE STUDY OF PLENG KAMEN PEE KAEW NOI BY KRU PEEP KONGLAITHONG (NATIONAL ARTIST)

ยศพล คมขำ

Yossaphol Komkham

กระบวนการสร้างสรรค์เทศกาลศิลปะในชุมชนเมือง : กรณีศึกษาเทศกาลสามย่าน ละลานใจ
THE CREATIVE PROCESS OF URBAN COMMUNITY PERFORMING ARTS FESTIVAL: A CASE STUDY OF SAMYAN LA-LAN JAI

กุนทรา ไชยชาญ[1]
Kuntara Chaicharn[1]

บทคัดย่อ

บทความวิชาการชิ้นนี้มุ่งเน้นไปที่การบันทึกกระบวนการและถอดองค์ความรู้ในการทำงานเพื่อชี้ให้เห็นองค์ประกอบสำคัญในการสร้างสรรค์งานเทศกาลศิลปะการแสดงในชุมชน ความเชื่อมโยงกันของภาคส่วนต่าง ๆ เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างงานเทศกาลศิลปะที่ตอบสนองความต้องการของชุมชน สร้างการมีส่วนร่วมและเครือข่ายการทำงาน โดยเลือก “เทศกาลสามย่าน ละลานใจ” เป็นกรณีศึกษา

จากกระบวนการสร้างสรรค์งานพบว่า องค์ประกอบสำคัญนอกเหนือไปจากองค์ความรู้ด้านการบริหารจัดการแล้ว ปัจจัยเรื่องการศึกษาพื้นที่และลักษณะเฉพาะของชุมชนนั้นสำคัญอย่างยิ่งในการออกแบบเทศกาลและกิจกรรมในเทศกาลให้มีความสอดคล้องเหมาะสมกับลักษณะของพื้นที่และชุมชน และต้องอาศัยเครือข่ายการทำงานที่เข้มแข็ง มีวิสัยทัศน์ของการร่วมคิด ร่วมสร้าง ร่วมพัฒนา จึงจะทำให้เกิดการทำงานที่ยั่งยืน กระบวนการเหล่านี้จำเป็นต้องใช้เวลาและสร้างความเข้าใจถึงความสำคัญของกิจกรรมด้านศิลปะวัฒนธรรมที่ไม่ได้หวังเพียงผลลัพธ์ทางเศรษฐกิจแต่คำนึงถึงความคุ้มค่าทางสังคมควบคู่กัน

คำสำคัญ: การบริหารจัดการศิลปะ, เทศกาลศิลปะการแสดง, นิเวศวัฒนธรรมด้านการแสดง, พื้นที่สร้างสรรค์

---

[1] อาจารย์ประจำหลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาการจัดการผลิตสื่อและวัฒนธรรมสร้างสรรค์ คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา และผู้ร่วมวิจัยในโครงการวิจัย “การเพิ่มศักยภาพชุมชนเมืองเพื่อยกระดับท่องเที่ยวใหม่ด้วยศิลปะการแสดง : กรณีศึกษา ย่านสามย่าน-บรรทัดทอง” kuntara.ch@go.buu.ac.th
[1] Lectures, Department of Media and Creative Cultural, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, and co-researcher of the research project “Empowering Urban Communities for Tourism Using the Performing Arts: A Case Study of Bangkok’s Samyan-Banthat Thong Area”, kuntara.ch@go.buu.ac.th
Receive 17/10/67, Revise 30/11/67, Accept 03/12/67

Abstract

This academic article focuses on documenting the work process and extracting knowledge to highlight key components in creating community-based performing arts festivals and the interconnection between various sectors. It aims to provide guidelines for creating art festivals that respond to community needs, foster participation, and build working networks, using the 'Samyan La-lan Jai Festival' as a case study.

The creative process reveals that beyond management knowledge, understanding the area's characteristics and community specifics is crucial in designing festivals and activities that align with the local context. Success requires a strong network of collaborators sharing a vision of collective thinking, creation, and development to achieve sustainable operations. These processes need time and understanding of the importance of cultural and artistic activities that aim not only for economic outcomes but also consider social value simultaneously.

Keywords: Arts Management, Performing Arts Festival, Culture Ecology of Performing Arts, Creative Space

บทนำ

ในช่วงทศวรรษที่ผ่านมาเทศกาลศิลปะถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือในการพัฒนาเมืองและย่านสร้างสร้างสรรค์เพิ่มมากขึ้นอย่างเห็นได้ชัด มีบทบาทในการสร้างตัวตนของเมืองและย่าน สังเกตจากจำนวนของเทศกาลศิลปะระดับเมืองที่เพิ่มขึ้นอย่างมีนัยยะสำคัญ เกิดแรงผลักดันให้เกิดเทศกาลสร้างสรรค์ประจำเมืองเพื่อกระตุ้นเศรษฐกิจและส่งเสริมภาพลักษณ์เมืองสร้างสรรค์ในหลากหลายประเทศทั่วโลก เช่นเดียวกับประเทศไทยเริ่มมีการขยายตัวของเทศกาลศิลปะมากขึ้น ทั้งในกรุงเทพมหานครและภูมิภาคต่าง ๆ เช่น งานเทศกาลออกแบบกรุงเทพฯ (Bangkok Design Week) เทศกาลศิลปะร่วมสมัยนานาชาติ บางกอก อาร์ต เบียนนาเล่ (Bangkok Art Biennale) เทศกาลงานออกแบบปักษ์ใต้ (Pakk Taii Design Week) เบียนนาเล่เชียงราย (Thailang Biennale, Chiang Rai) และเทศกาลศิลปะร่วมสมัยแห่งเมืองเลย (Loei Art Fes) เป็นต้น โดยเฉพาะเทศกาลศิลปะการแสดงก็เริ่มมีการขยายตัวและมีความหลากหลายมากยิ่งขึ้นเช่นเดียวกัน อาทิ เทศกาลละครนานาชาติสำหรับเด็กและเยาวชนกรุงเทพฯ (BICT Fest) เทศกาลศิลปะการแสดงร่วมสมัยนานาชาติ (BIPAM) เทศกาลศิลปะการแสดงเชียงใหม่ (Chiang Mai Performing Arts Festival) เทศกาลศิลปะการแสดงเพื่อความหลากหลาย (Homohaus) เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม แม้จะมีการขยายตัวเพิ่มขึ้นของงานเทศกาลศิลปะและเทศกาลศิลปะการแสดงที่หลากหลาย แต่การเผยแพร่องค์ความรู้ด้านการบริหารจัดการศิลปะในประเทศไทยยังไม่แพร่หลายเท่าที่ควร แม้ปัจจุบันจะเริ่มมีการตระหนักถึงการบ่มเพาะบุคลากรในสาขาอาชีพดังกล่าวผ่านการเรียนการสอนในระดับอุดมศึกษาอยู่บ้าง แต่องค์ความรู้เฉพาะเจาะจงของการบริหารจัดการศิลปะใน

ประเทศไทยที่มีข้อจำกัดในหลายด้านยังไม่ค่อยมีการศึกษาและบันทึกไว้มากนัก ผู้เขียนในฐานะนักวิชาการและนักบริหารจัดการศิลปะจึงมีความสนใจบันทึกกระบวนการทำงานและถอดองค์ความรู้ที่จำเป็นในการสร้างสรรค์งานเทศกาลศิลปะร่วมสมัยโดยเฉพาะศิลปะการแสดงไว้เป็นกรณีศึกษา

บทความวิชาการชิ้นนี้ ผู้เขียนเลือกศึกษาและบันทึกกระบวนการทำงานใน “เทศกาลสามย่านละลานใจ” เทศกาลศิลปะการแสดงในชุมชนสามย่าน-บรรทัดทอง เทศกาลนี้เกิดขึ้นภายใต้โครงการวิจัยเรื่อง “การเพิ่มศักยภาพชุมชนเมืองเพื่อยกระดับเป็นแหล่งท่องเที่ยวใหม่ด้วยศิลปะการแสดง : กรณีศึกษาย่านสามย่าน-บรรทัดทอง” ของคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากกองทุนส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัย และนวัตกรรม และหน่วยบริหารจัดการทุนด้านการเพิ่มความสามารถในการแข่งขันของประเทศ (บพข.) ประจำปีงบประมาณ พ.ศ.2564 ซึ่งผู้เขียนมีส่วนร่วมในฐานะผู้ช่วยวิจัยในโครงการดังกล่าว

ความน่าสนใจของเทศกาลสามย่าน ละลานใจ สำหรับผู้เขียน คือ เทศกาลนี้เป็นเทศกาลศิลปะการแสดงที่สร้างขึ้นภายใต้กรอบแนวคิดและกระบวนการทำงานวิจัยที่มุ่งศึกษาวิธีการทำงานร่วมกับชุมชนเพื่อสร้างเทศกาลศิลปะการแสดงที่เหมาะสมกับพื้นที่ ตอบโจทย์ความต้องการของชุมชน กระตุ้นให้เกิดพื้นที่สร้างสรรค์ใหม่ และนำไปสู่แนวทางการพัฒนาพื้นที่สร้างสรรค์อย่างยั่งยืนผ่านการสร้างเครือข่ายการทำงานร่วมกันของคนในชุมชน ความท้าทายของคณะทำงานทั้งในฐานะนักวิจัยและนักบริหารจัดการศิลปะจึงอยู่ที่ความพยายามหาสมดุลในการทำงานที่ต้องดำเนินตามกรอบงานวิจัยควบคู่ไปกับการบริหารจัดการงานเทศกาลให้ราบรื่น ซึ่งในความเป็นจริงการทำงานเทศกาลสร้างสรรค์ร่วมกับชุมชนนั้นมีกระบวนการวิจัยในขั้นตอนการดำเนินงานอยู่ในทุกกระบวนการอยู่แล้ว เพื่อจะนำข้อมูลต่าง ๆ มาวิเคราะห์ สังเคราะห์และสร้างสรรค์ออกแบบ ตลอดจนดำเนินงานเทศกาลให้มีความเหมาะสมกับพื้นที่ชุมชนที่มีความแตกต่างหลากหลาย ผู้เขียนหวังเป็นอย่างยิ่งว่าการถอดองค์ความรู้เชิงกระบวนการในบทความนี้จะเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่ต้องการแนวทางในการสร้างสรรค์งานเทศกาลศิลปะชุมชนต่อไป

วัตถุประสงค์

เพื่อถอดองค์ความรู้การสร้างสรรค์เทศกาลศิลปะการแสดงในชุมชนเมือง กรณีศึกษาเทศกาลสามย่าน ละลานใจ

กระบวนการสร้างสรรค์งานเทศกาลสามย่าน ละลานใจ

พื้นที่สามย่าน-บรรทัดทองเป็นพื้นที่ที่มีความเปลี่ยนแปลงสูงทั้งในเชิงกายภาพและวัฒนธรรม เนื่องจากแต่เดิมบริเวณนี้เป็นชุมชนอยู่อาศัย แต่ด้วยนโยบายการพัฒนาพื้นที่ของเจ้าของพื้นที่ที่ต้องการปรับปรุงและเปลี่ยนแปลงบริเวณนี้ให้เป็น “เมืองอัจฉริยะ” (smart city) ทำให้ภายในระยะเวลาไม่กี่สิบปี พื้นที่เปลี่ยนแปลงจากชุมชนอยู่อาศัยดั้งเดิมของชาวจีน กลายเป็นย่านค้าขายที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมมากขึ้น การลงพื้นที่สำรวจความเป็นไปของชุมชนและข้อมูลความต้องการของผู้มีส่วนได้ส่วนเสียจึงเป็นภารกิจแรกของคณะทำงานที่ต้องการมองให้เห็นถึงลักษณะที่แท้จริงของพื้นที่บริเวณสามย่าน-บรรทัดทอง เพื่อมองหานิเวศวัฒนธรรม (Ecology of Culture) ของย่านที่เชื่อมโยงกัน

จากการมีส่วนร่วมในกระบวนการวิจัยและสร้างสรรค์งานเทศกาลสามย่าน ละลานใจ เมื่อมองย้อนกลับมาในฐานะนักบริหารจัดการศิลปะ ผู้เขียนมองเห็นกระบวนการทำงานแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ได้แก่ ช่วงก่อนเริ่มเทศกาล (pre-production) ช่วงระหว่างเทศกาล (production) และช่วงหลังจบเทศกาล (post-production) ดังนี้

1. ช่วงก่อนเริ่มเทศกาล

เป็นช่วงเวลาที่ใช้ระยะเวลาการทำงานมากที่สุด แบ่งออกได้เป็น 2 ขั้นตอนหลัก คือ

1.1 ขั้นตอนการลงพื้นที่สำรวจและวิเคราะห์ข้อมูลผู้มีส่วนได้ส่วนเสีย

ในการศึกษาข้อมูลช่วงแรก คณะทำงานเลือกใช้วิธีการเก็บข้อมูลแบบผสมผสานเพื่อเก็บข้อมูลทั้งเชิงคุณภาพและเชิงปริมาณ เน้นที่กลุ่มผู้มีส่วนได้ส่วนเสีย 4 กลุ่ม คือ เจ้าของพื้นที่ (จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย) กลุ่มผู้อยู่อาศัย กลุ่มผู้ประกอบการ และกลุ่มผู้ใช้บริการในพื้นที่ โดยทำแบบสำรวจควบคู่กับการสัมภาษณ์เพื่อสอบถามความคิดเห็นเกี่ยวกับอัตลักษณ์ของย่านในมุมมองของกลุ่มผู้มีส่วนได้ส่วนเสีย

อุปสรรคที่เกิดขึ้นในช่วงแรกนี้คือการแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโควิด-19 ซึ่งยังไม่คลี่คลายในช่วงเวลาดังกล่าว ทำให้การเก็บข้อมูลในช่วงต้นจำเป็นต้องทำควบคู่ไปกับการสัมภาษณ์ออนไลน์ เมื่อสถานการณ์คลี่คลายจึงเริ่มกลับมาสำรวจพื้นที่และสัมภาษณ์เชิงลึกกับผู้ประกอบการอีกครั้ง ความซบเซาของย่านในช่วงการแพร่ระบาดดังกล่าวทำให้ผู้ประกอบการบางส่วนมองเห็นโอกาสที่จะร่วมมือกับเทศกาลเพื่อหวังให้ย่านกลับมาคึกคักขึ้น

จากการสำรวจพบว่าพื้นที่บริเวณสามย่าน-บรรทัดทอง นอกจากภาพจำของความเป็นชุมชนจีนดั้งเดิมแล้ว ยังโดดเด่นเรื่องร้านอาหารที่มีความหลากหลาย เป็น “พื้นที่สตาร์ทอัพ (Start-up) ด้านอาหาร” ที่น่าสนใจ เปิดโอกาสให้ธุรกิจอาหารใหม่ ๆ เข้ามาทำการค้าและเติบโตต่อยอดได้ น่าสนใจที่จากการสอบถามถึงความเป็นจีนดั้งเดิมในสำนึกของผู้ประกอบการนั้นไม่ได้มีความสำคัญนัก หลายคนมองว่าความเป็นชุมชนจีนดั้งเดิมของพื้นที่เปลี่ยนแปลงไปแล้ว เหลือเพียงภาพลักษณ์ที่พยายามยื้อภาพจำดั้งเดิมเอาไว้เป็นกลเม็ด (gimmick) ในการสร้างภาพลักษณ์การขาย มากกว่าจะเป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมของผู้อยู่อาศัย ประเด็น “ความเป็นจีนใหม่” จึงกลายเป็นประเด็นที่คณะทำงานสนใจหยิบยกขึ้นมาเพื่อตั้งคำถามกับความเปลี่ยนแปลงและความรู้สึกเป็นเจ้าของร่วมกันของพื้นที่และวัฒนธรรม ท่ามกลางกระแสของการไหลเวียนเปลี่ยนผ่าน ในส่วนนี้ผู้เขียนเห็นว่าน่าสนใจ เพราะการทำงานด้านศิลปะวัฒนธรรมในพื้นที่ชุมชนเมืองที่เผชิญความเปลี่ยนผ่านในมิติต่าง ๆ อาจทำให้สำนึกเดิม หรืออัตลักษณ์เดิมของชุนนั้นเปลี่ยนแปลงไปสู่สิ่งใหม่ ความหมายของชุมชนไม่ได้จำกัดอยู่เพียงแค่ผู้อยู่อาศัย แต่อาจมีมิติของชุมชนการค้าของผู้ประกอบการเข้ามาดังเช่นพื้นที่สามย่าน-บรรทัดทอง การหาสมดุลของความต้องการและความเปลี่ยนแปลงของชุมชนเพื่อสร้างสรรค์งานด้านศิลปะวัฒนธรรมที่สอดคล้องกับลักษณะของพื้นที่อย่างแท้จริงจำเป็นต้องเข้าใจลักษณะความเปลี่ยนแปลงของชุมชนเช่นนี้ด้วย

1.2 ขั้นตอนการออกแบบเทศกาล

จากการสำรวจพื้นที่พบว่าบริเวณสามย่าน-บรรทัดทองนั้นมีจุดไข่แดงที่น่าสนใจ คือ อุทยาน 100 ปี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นสวนสาธารณะใจกลางเมืองที่มีเอกลักษณ์ คือ ภาพทิวทัศน์ท้องฟ้ากว้างเกือบ 360 องศา โดยไม่มีแนวของตึกสูงมาบดบังทัศนียภาพ บรรยากาศยามเย็นเวลา

ท้องฟ้าใกล้ตกดินเป็นทิวทัศน์ที่หาได้ยากอย่างยิ่งในเมืองใหญ่ ภาพท้องฟ้าเปลี่ยนสีแบบพาโนรามา (panorama) นี้เองเป็นสิ่งที่จุดประกายให้คณะทำงานเห็นว่าพื้นที่บริเวณนี้มีแนวโน้มเป็นพื้นที่สาธารณะที่สร้างบรรยากาศการมีส่วนร่วมให้กับทุกคนได้มาใช้เวลาร่วมกันได้อย่างสบายใจ จึงต้องการให้พื้นที่บริเวณนี้เป็นพื้นที่หลักในการจัดการแสดงแบบเปิดเพื่อดึงดูดผู้มาเยือนให้มาใช้เวลาร่วมกัน สอดคล้องกับแนวคิดการสร้างแบรนด์ของพื้นที่ (brand identity) การสร้างแบรนด์ให้เข้มแข็งจำเป็นต้องคำนึงถึงประโยชน์เชิงใช้สอย (Functionality) และการสร้างมูลค่าเพิ่ม (Added value) เพื่อดึงดูดผู้คนให้อยากมาใช้เวลาและใช้ประโยชน์ในพื้นที่ให้มากขึ้น ประกอบกับการสร้างเรื่องราวที่เชื่อมโยงกับอารมณ์ความรู้สึก ซึ่งทำให้เกิดการทำงานกับผู้คนในระดับจิตใต้สำนึกและดึงดูดให้ผู้คนเดินทางกลับมาในพื้นที่ซ้ำ (Dinnie, 2010)

ขั้นตอนการออกแบบเทศกาลสามย่าน ละลานใจ ผู้เขียนขออภิปรายโดยสรุปเป็น 3 หัวข้อใหญ่ ดังนี้

1) การคัดเลือกผลงานสร้างสรรค์เข้ามาร่วมในเทศกาล

คณะทำงานใช้หลักการของละครประยุกต์ เข้ามาเป็นหลักคิดในการคัดสรรผลงานและทำงานร่วมกับศิลปิน โดยแบ่งลักษณะงานสร้างสรรค์เป็น 2 ประเภท คือ งานสร้างสรรค์เดิมที่คัดเลือกเข้ามาร่วมแสดง และงานสร้างสรรค์ใหม่ที่กำหนดโจทย์ให้ศิลปินทำงานกับชุมชนและพื้นที่

งานสร้างสรรค์เดิมที่คัดเลือกเข้ามาร่วมแสดง จัดแสดงภายในบริเวณสวนสาธารณะ ซึ่งเป็นพื้นที่เปิด เข้าถึงผู้ชมหลากหลาย มีลักษณะการแสดงที่เข้าถึงง่าย เนื้อหาไม่ซับซ้อนและเหมาะสมกับกลุ่มผู้ชมทุกเพศทุกวัย การแสดงที่เลือกมาจัดแสดงภายใต้โจทย์นี้จึงมีทั้งรูปแบบการแสดงดนตรี ละครสำหรับเด็ก และศิลปะการแสดงขนบร่วมสมัย คณะทำงานตั้งใจคัดเลือกผลงานที่มีความหลากหลาย ไม่ใช่เพียงแค่จากศิลปินในเมืองเท่านั้น แต่ยังต้องการให้เกิดการมองเห็นและรับรู้ถึงศิลปะท้องถิ่นที่อาจหาดูได้ยากในเมืองใหญ่ การแสดงที่เลือกมา อาทิ การแสดงดนตรีสดโดยวงสีหยด ที่ร้องเพลงหลากหลายภาษา การแสดงจากหมอลำหุ่นคณะเด็กเทวดา เรื่อง สินไซ และการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยจากกลุ่มละครอนัตตา เป็นต้น

ภาพที่ 1 ภาพตัวอย่างผลงานสร้างสรรค์ที่คัดเลือกเข้ามาร่วมแสดงภายในเทศกาล
ที่มา: ภาพจากโครงการวิจัยเรื่อง “การเพิ่มศักยภาพชุมชนเมืองเพื่อยกระดับเป็นแหล่งท่องเที่ยวใหม่ด้วยศิลปะการแสดง : กรณีศึกษาย่านสามย่าน-บรรทัดทอง”

อีกส่วนคืองานสร้างสรรค์ใหม่ที่ต้องการให้ศิลปินทำงานกับชุมชนและพื้นที่ โดยกำหนดโจทย์ประเด็น “ความเป็นจีนใหม่” และการตั้งคำถามต่อความเปลี่ยนแปลงของพื้นที่ในชุมชนสามย่าน-บรรทัดทอง ท่ามกลางการเปลี่ยนผ่านทางวัฒนธรรมที่หลั่งไหลเข้ามาในชุมชนอย่างรวดเร็วให้ศิลปินเป็นโจทย์ตั้งต้นในการทำงาน โดยเลือกศิลปินสองกลุ่ม ได้แก่ กลุ่มที่หนึ่ง นิกร แซ่ตั้ง ศิลปินศิลปาธรด้านศิลปะการแสดง ปี 2553 จับคู่กับนักแสดงอุปกราจีนรุ่นเก่าจากเยาวราช เฉิน ฮุ่ย ชิง และกลุ่มที่สอง กลุ่มละคร Circle Theatre เป็นกลุ่มศิลปินรุ่นใหม่ที่สนใจการทำงานร่วมกับชุมชน โดยศิลปินทั้งสองกลุ่มมีโอกาสได้สำรวจพื้นที่ สืบค้นข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ และทำงานกับมิติต่าง ๆ ของชุมชน ผสานไปกับการใช้หลักการละครประยุกต์มาทำงานร่วมกับแนวคิดการแสดงเฉพาะที่ (site-specific performance) เพื่อสร้างงานที่มีเอกลักษณ์ และมีลักษณะเฉพาะสำหรับพื้นที่นั้น ๆ จนกระทั่งกลายเป็นผลงานการแสดง 2 เรื่องที่พูดถึงความเปลี่ยนแปลงของชุมชนสามย่าน-บรรทัดทองในมิติที่แตกต่างกัน ได้แก่ การแสดงเรื่องกลับบ้าน โดย นิกร แซ่ตั้ง และเฉิน ฮุ่ย ชิง ด้วยโจทย์การทำงานกับพื้นที่ของอาคารในโครงการดรากอนทาวน์ เพื่อสะท้อนการเปลี่ยนผ่าน “ความเป็นจีน” ในแบบดั้งเดิมและแบบใหม่ และการแสดงเรื่อง ขอให้สามย่านวันนี้อากาศดี (Hope It’s Mostly Sunny in Samyan) โดยกลุ่มละคร Circle Theatre ที่ทำงานกับร้านค้าในชุมชน 3 ร้าน โดยออกแบบให้ผู้ชมได้มีโอกาสเดินและใช้เวลาในพื้นที่ สำรวจความเป็นไปและสภาพแวดล้อมภายในย่านเพื่อต่อบทสนทนาถึงความเปลี่ยนแปลงของชุมชน

ภาพที่ 2 ภาพตัวอย่างผลงานสร้างสรรค์ใหม่ที่ทำงานร่วมกับชุมชน
ที่มา: ภาพจากโครงการวิจัยเรื่อง “การเพิ่มศักยภาพชุมชนเมืองเพื่อยกระดับเป็นแหล่งท่องเที่ยวใหม่ด้วยศิลปะการแสดง : กรณีศึกษาย่านสามย่าน-บรรทัดทอง”

ในกระบวนการทำงานร่วมกับศิลปินและชุมชน เทศกาลจัดหาทีมงานเข้ามาเป็นผู้จัดการโครงการ (project manager) เพื่อดำเนินงานเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการประสานงานร้านค้าที่เข้าร่วมโครงการ เพื่อให้ศิลปินสามารถเข้าไปทำความรู้จักกับพื้นที่และดำเนินการฝึกซ้อมได้อย่างสะดวกโดยไม่รบกวนช่วงเวลาเปิดทำการของร้านค้าที่เข้าร่วมโครงการมากจนเกินไป อีกทั้งช่วยดูแลเรื่องการบริหารจัดการความเสี่ยงที่อาจเกิดขึ้นจากการสื่อสารผิดพลาดหรือความต้องการที่ไม่ตรงกันระหว่างศิลปินและผู้ประกอบการเพื่อสร้างสมดุลระหว่างการทำงาน เปิดโอกาสให้ศิลปินสามารถทำงานเชิงสุนทรียะได้อย่างเต็มที่ ในขณะเดียวกันก็รักษาผลประโยชน์ร่วมของร้านค้าที่ให้ความร่วมมือด้วย

ผู้เขียนมองว่ากระบวนการนี้สำคัญมากสำหรับการดำเนินงานในรูปแบบที่นำศิลปินภายนอกเข้าไปทำงานร่วมกับชุมชน จำเป็นต้องมีคนกลางที่เข้าใจธรรมชาติของทั้งศิลปินและชาวบ้านเพื่ออำนวยความสะดวกและประสานให้การทำงานดำเนินไปได้อย่างราบรื่นและเกิดความสบายใจในการทำงานร่วมกันทั้งสองฝ่าย

2) แนวคิดในการออกแบบสื่อประชาสัมพันธ์และกิจกรรมส่งเสริมการตลาดร่วมกับชุมชน

นอกเหนือจากกระบวนการคัดเลือกการแสดง สิ่งสำคัญอีกเรื่องหนึ่งคือการประชาสัมพันธ์ควบคู่ไปกับกิจกรรมส่งเสริมการตลาด เพื่อให้ผู้ประกอบการมองเห็นความเป็นไปได้ของโอกาสทางธุรกิจที่อาจเกิดขึ้นเมื่อมีเทศกาลศิลปะเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของพื้นที่ และสร้างโอกาสในการสานต่อเครือข่ายการทำงานร่วมกันในอนาคต คณะทำงานได้สร้างกิจกรรมส่งเสริมการตลาดร่วมกับร้านค้าและผู้ประกอบการภายในพื้นที่เพิ่มเติม โดยคำนึงถึงขนาดของธุรกิจที่มีความแตกต่าง กล่าวคือ ผู้ประกอบการที่มีธุรกิจขนาดเล็กทำกิจกรรมสะสมแต้มเพื่อแลกรับของสมนาคุณจากเทศกาลเพื่อช่วยกระตุ้นยอดขาย และธุรกิจขนาดกลางจัดทำโปรโมชั่นละลานใจร่วมกับร้านค้าเพื่อแลกรับส่วนลดตลอดระยะเวลาการจัดเทศกาล เป็นต้น ทั้งนี้เพื่อสร้างความรู้สึกเป็นหนึ่งเดียวกันกับเทศกาล แม้ว่าในท้ายที่สุดจะยังไม่สามารถกระตุ้นยอดขายของร้านค้าที่เข้าร่วมโครงการได้อย่างชัดเจนมากนัก แต่ก็ทำให้เกิดความคึกคักขึ้นในย่าน ให้ความรู้สึกถึงการมีส่วนร่วมระหว่างเทศกาลและร้านค้าในละแวก

ภาพที่ 3 ภาพตัวอย่างกิจกรรมส่งเสริมการตลาดร่วมกับผู้ประกอบการ
ที่มา: https://www.facebook.com/samyanlalanjai

ส่วนการประชาสัมพันธ์ เทศกาลทำงานกับทีมประชาสัมพันธ์มืออาชีพ โดยพูดคุยรายละเอียดเกี่ยวกับแนวคิดหลักของเทศกาลที่ต้องการยกระดับคุณภาพของเมืองให้คึกคักขึ้น โดยดึงเอกลักษณ์เรื่องอาหาร ความเรียบง่าย การมีส่วนร่วม และลักษณะของร้านค้าท้องถิ่นเข้ามาเป็นจุดขาย ให้มองเห็นวัฒนธรรมดั้งเดิม ผู้คน หรือผู้ประกอบการรายเดิม ที่ยังคงอยู่ควบคู่ไปกับกลิ่นอายของสมัยใหม่ พร้อมสร้างการรับรู้ถึงพื้นที่สาธารณะใจกลางเมือง คือ อุทยาน 100 ปี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ต้องการให้เป็นจุดเด่นสำคัญใหม่ของย่าน ชวนให้ผู้คนได้เข้ามาใช้เวลาร่วมกันและพักผ่อนหย่อนใจ รูปแบบการประชาสัมพันธ์เน้นที่การประชาสัมพันธ์ผ่านช่องทางออนไลน์ เน้นเนื้อหาให้มองเห็นวิถีชีวิต สภาพแวดล้อม และอัตลักษณ์ของความเป็นสามย่าน-บรรทัดทอง ผ่านผู้คนและองค์ประกอบต่าง ๆ ของพื้นที่ เช่น การนำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับศาลเจ้าในพื้นที่ เรื่องราวของ “มนุษย์สามย่าน” การประชาสัมพันธ์พื้นที่สวนสาธารณะ และการแสดงถึงสภาพแวดล้อมที่มีเอกลักษณ์ของย่านผ่านป้ายชื่อร้านต่าง ๆ เป็นต้น

ภาพที่ 4 ภาพตัวอย่างเนื้อหาการประชาสัมพันธ์ใน Facebook fanpage ของเทศกาล
ที่มา: https://www.facebook.com/samyanlalanjai

3) การทำงานร่วมกับทีมบริหารจัดการงานเทศกาลสร้างสรรค์ระดับมืออาชีพ

คณะผู้ทำงานเลือกทำงานร่วมกับบริษัท กางใจครีเอชั่น จำกัด ซึ่งมีความเชี่ยวชาญเรื่องการบริหารจัดการโครงการ งานอีเวนต์ และการจัดกิจกรรมสร้างสรรค์ โดยมอบหมายให้ช่วยบริหารจัดการการผลิต โดยคณะทำงานมีหน้าที่สื่อสารและอธิบายแนวคิดในการจัดงาน คัดสรรกิจกรรมผลงานสร้างสรรค์ และศิลปินที่จะมาเข้าร่วมงาน เพื่อให้สอดคล้องกับแนวคิดตามโจทย์วิจัย ระหว่างกระบวนการมีการนัดหมายพูดคุยเพื่อนำเสนอความคืบหน้าร่วมกันเป็นระยะ เพื่อให้มั่นใจว่าทิศทางของการดำเนินงานเป็นไปในทิศทางเดียวกัน และมีการบริหารจัดการที่สอดคล้องกันทั้งระบบ ไม่ใช่เพียงแค่การประสานงานส่วนใดส่วนหนึ่ง แต่ให้รู้สึกถึงความเป็นเจ้าของงานร่วมกัน แลกเปลี่ยนองค์ความรู้ในการบริหารจัดการงาน และสามารถดำเนินงานให้ตรงตามจุดประสงค์ของงานวิจัยได้อย่างครบถ้วน

ในส่วนนี้ผู้เขียนมองว่าเป็นกระบวนการที่สำคัญ งานด้านบริหารจัดการศิลปะนั้นครอบคลุมการบริหารจัดการที่ค่อนข้างกว้าง ในมุมมองของผู้เขียนแบ่งออกเป็น 2 ส่วนใหญ่ คือด้านการกำกับศิลป์ (Artistic Direction) และด้านการบริหารการปฏิบัติการ (operation management) ซึ่งทั้งสองส่วนจำเป็นต้องทำงานร่วมกันอย่างใกล้ชิดเพื่อให้ทิศทางของผลงานสร้างสรรค์สามารถดำเนินการออกมาได้อย่างสมบูรณ์ สำหรับเทศกาลสามย่าน ละลานใจ คณะทำงานหลักทำงานเป็นผู้บริหารจัดการเทศกาลควบคู่ไปกับบทบาทของนักวิจัย หากมองในมุมของการบริหารจัดการศิลปะนั้น คณะทำงานจึงมองตนเองอยู่ในส่วนของการบริหารจัดการด้านการกำกับศิลป์ เพื่อกำหนดแนวทางของเทศกาลให้เป็นไปตามกรอบแนวคิดที่ตั้งไว้ในเชิงศิลปะ ออกแบบงานในภาพรวม รวมถึงคัดเลือก

ศิลปินและผลงานสร้างสรรค์ที่เข้ามาจัดแสดงภายในเทศกาล รวมถึงการสำรวจและตรวจสอบคุณภาพของเทศกาลในมุมมองด้านศิลปะให้ตอบโจทย์กับความต้องการของทั้งแนวคิดของเทศกาลและงานวิจัย จึงจำเป็นที่จะต้องมีอีกหนึ่งหน่วยงานเข้ามาบริหารจัดการด้านการปฏิบัติงาน การผลิต ติดตั้ง รวมไปถึงการจัดการบริหารทีมงานสนับสนุนต่าง ๆ ให้มีความพร้อมเพื่อให้เทศกาลนั้นสำเร็จลุล่วงได้ตามรูปแบบที่วางไว้

2. ช่วงระหว่างเทศกาล

ช่วงระหว่างเทศกาลนี้เป็นช่วงระยะเวลาระหว่างการจัดเทศกาลทั้งหมด บทบาทหน้าที่ของผู้กำกับศิลป์ ซึ่งคือคณะทำงานหลักของเทศกาลนั้นลดบทบาทลงเป็นเพียงผู้สังเกตการณ์ เพื่อเก็บข้อมูลและดูแลความเรียบร้อยในเชิงเนื้อหาของเทศกาล บทบาทของทีมบริหารการปฏิบัติการ หรือกางใจครีเอชั่น เข้ามามีบทบาทสำคัญมากในช่วงระหว่างเทศกาลนี้ โดยมีหน้าที่ดำเนินการควบคุมงานทั้งหมดให้สามารถดำเนินไปตามแผนที่วางไว้ หากมองในมุมว่าโครงการนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัย ผู้เขียนมองว่ากระบวนการทำงานในลักษณะนี้ค่อนข้างตอบโจทย์การทำงานในสองมิติที่ควบคู่กันไป กล่าวคือ เมื่อคณะทำงานลดบทบาทในช่วงระยะเวลาของการปฏิบัติการลงมาเป็นเพียงผู้ควบคุมเนื้อหาในเชิงกำกับศิลป์ ทำให้ในช่วงระหว่างการจัดงานนั้น การสังเกตการณ์หรือการทำงานในลักษณะดังกล่าว อนุญาตให้คณะทำงานได้ดำเนินงานในฐานะผู้วิจัยเพื่อพูดคุย เก็บข้อมูล และสัมภาษณ์ผู้เข้าร่วมงาน เพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลมาสำหรับการประมวลผลได้ การเลือกให้การทำงานแบ่งออกเป็นสองส่วนเช่นนี้สำหรับสภาพการณ์ของเทศกาลจึงเป็นทางเลือกที่ดี และทำให้เกิดบทบาทหน้าที่ในการทำงานที่ชัดเจน

ระหว่างเทศกาลพบว่ามีผู้สนใจเข้าร่วมงานเทศกาลมากกว่าที่คาดการณ์ไว้ บริเวณอุทยาน 100 ปี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มีผู้เข้ามาใช้เวลาในสวนสาธารณะมากกว่าในวันปกติ และโดยส่วนใหญ่ใช้เวลาอยู่ในพื้นที่ตั้งแต่การแสดงแรกเริ่มจนกระทั่งถึงการแสดงสุดท้าย ภาพรวมระหว่างเทศกาลเป็นไปตามที่คณะทำงานต้องการนำเสนอ คือเป็นลักษณะของวันธรรมดาที่มีกิจกรรมพิเศษ ไม่มีพื้นที่แบ่งกั้นชัดเจนระหว่างการแสดงและผู้ชม ผู้คนที่ผ่านไปมาสามารถเลือกเข้ามาใช้เวลาร่วมกันในพื้นที่ได้ ขณะเดียวกันก็ยังคงอนุญาตให้เกิดการไหลเวียนของผู้คนได้อย่างอิสระ สร้างบรรยากาศผ่อนคลายและความรู้สึกสบายใจ กระตุ้นให้เกิดการใช้เวลาร่วมกันอย่างมีคุณภาพ

3. ช่วงหลังจบเทศกาล

หลังจบงานเทศกาลสามย่าน ละลานใจ ได้มีการเก็บรวบรวมข้อมูลของผู้เข้าร่วมงานเพื่อนำมาวิเคราะห์ผลสำเร็จและประเมินผลการจัดงานผ่านทั้งชุดแบบสอบถามและการสัมภาษณ์เชิงลึก โดยสามารถสรุปผลได้ว่ากลุ่มผู้ใช้บริการส่วนใหญ่ที่เข้ามามีส่วนร่วมในเทศกาลนั้นเป็นกลุ่มคนรุ่นใหม่ในช่วงวัย 20-25 ปี ทราบข่าวจากช่องทางออนไลน์และสนใจเดินทางเข้ามาร่วมงานแต่ไม่ได้อาศัยอยู่ในพื้นที่สามย่าน-บรรทัดทอง รู้สึกค่อนข้างประทับใจกับการจัดงานเทศกาลศิลปะในลักษณะนี้ที่เปิดโอกาสให้ได้ใช้เวลาในพื้นที่สาธารณะได้อย่างเต็มที่ ในบรรยากาศที่ผ่อนคลาย สบายใจ รู้สึกเหมือนได้ใช้ช่วงเวลาในการพักผ่อนหย่อนใจจากชีวิตประจำวัน โดยความสนใจส่วนใหญ่เทไปที่การแสดงในพื้นที่สาธารณะที่เข้าถึงได้ง่าย มีเนื้อหาไม่ซับซ้อน แต่อาจติดเรื่องของการประชาสัมพันธ์ที่สำหรับบางคนนั้นยังรู้สึกว่ามีการกระจายข่าวสารของงานเทศกาลได้ไม่ทั่วถึงและกว้างพอ

สรุปผล

ผลตอบรับจากผู้ประกอบการที่เข้าร่วมโครงการค่อนข้างดี ถึงแม้จะยังไม่สามารถตอบโจทย์ด้านเศรษฐกิจได้อย่างชัดเจน แต่ก็ทำให้มองเห็นโอกาสความเป็นไปได้ในงานลักษณะนี้ที่จะเข้ามามีบทบาทในการพัฒนาย่านให้เติบโตได้หากมีการจัดอย่างต่อเนื่อง โดยส่วนใหญ่สนใจร่วมมือต่อหากมีโอกาสสร้างงานเทศกาลลักษณะนี้อีก โดยให้ข้อเสนอแนะว่าอยากมีส่วนร่วมกับนักเรียน/นิสิตในพื้นที่ให้มากขึ้น เนื่องจากเป็นย่านการศึกษาควบคู่ไปกับย่านการค้าด้วย

ผู้เขียนมองว่ากระบวนการหลังจบเทศกาลนี้แม้ว่าในฐานะนักบริหารจัดการศิลปะทั่วไป ไม่ใช่ในฐานะนักวิจัยก็จำเป็นต้องรวบรวมข้อมูลมาเพื่อประเมินผลความสำเร็จของโครงการเช่นเดียวกัน เพื่อให้มองเห็นข้อดีและข้อเสียของเทศกาล แนวโน้มของตลาดและเครือข่ายการทำงานในการดำเนินการต่อไปในอนาคต หรือผลกระทบที่อาจเกิดขึ้นต่อชุมชนหลังจากจบเทศกาลทั้งในแง่บวกและแง่ลบ สิ่งเหล่านี้ในฐานะนักบริหารจัดการศิลปะ หรือผู้จัดเทศกาลเองก็เป็นกระบวนการที่ต้องทำเช่นเดียวกัน

โดยสามารถสรุปแนวทางการสร้างสรรค์เทศกาลศิลปะในชุมชนเมืองจากกรณีศึกษาเทศกาลสามย่าน ละลานใจได้ดังนี้

ภาพที่ 5 แผนภาพแสดงแนวทางทางการสร้างสรรค์เทศกาลศิลปะในชุมชนเมือง
: กรณีศึกษาเทศกาลสามย่าน ละลานใจ

อภิปรายผล

ผู้เขียนมองว่ากระบวนการหลังจบเทศกาลนี้จำเป็นต้องรวบรวมข้อมูลมาเพื่อประเมินผลความสำเร็จของโครงการ เพื่อให้มองเห็นข้อดีและข้อเสียของเทศกาล แนวโน้มของตลาดและเครือข่ายการทำงานในการดำเนินการต่อไปในอนาคต หรือผลกระทบที่อาจเกิดขึ้นต่อชุมชนหลังจากจบเทศกาลทั้งในแง่บวกและแง่ลบ สิ่งเหล่านี้ในฐานะนักบริหารจัดการศิลปะ หรือผู้จัดเทศกาลเองก็เป็นกระบวนการที่ต้องทำเช่นเดียวกัน

สำหรับเทศกาลสามย่าน ละลานใจ พบว่าเทศกาลเปิดโอกาสให้เห็นศักยภาพใหม่ของพื้นที่แสดงให้เห็นอัตลักษณ์ใหม่ที่สอดคล้องกับลักษณะความเป็นไปของสามย่าน-บรรทัดทองในปัจจุบัน

และขับเน้นให้พื้นที่มีชีวิตชีวามากยิ่งขึ้น องค์ประกอบสำคัญในกระบวนการสร้างสรรค์งานเทศกาลศิลปะในชุมชนเมือง กรณีศึกษาเทศกาลสามย่าน ละลานใจ ไม่ใช่เพียงแค่การบริหารจัดการโครงการให้สำเร็จลุล่วง แต่ยังจำเป็นต้องอาศัยการลงพื้นที่เพื่อศึกษาข้อมูลเชิงลึกให้มองเห็นผู้มีส่วนได้ส่วนเสียและความเชื่อมโยงกันของภาคส่วนต่าง ๆ เพื่อมองหาความต้องการหรือประโยชน์ร่วมที่สามารถนำมาออกแบบงานเทศกาลศิลปะเพื่อตอบสนองความต้องการของพื้นที่ชุมชนได้อย่างแท้จริง

อีกสิ่งหนึ่งที่สำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากันในการทำงานเทศกาลศิลปะการแสดงกับชุมชนเมืองในมุมมองของผู้เขียน คือ การสร้างเครือข่ายการทำงาน สิ่งนี้เป็นเสมือนใบเบิกทางให้เกิดความร่วมมือขึ้นในชุมชนและก่อให้เกิดแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานใหม่ ๆ นอกจากจะได้ “เสียง” ของชุมชนเข้ามามีบทบาทภายในเทศกาลอย่างแท้จริงแล้ว ยังช่วยสร้างให้เกิดวัฒนธรรมการร่วมคิด ร่วมทำและร่วมสร้างสรรค์งานศิลปะให้เกิดขึ้นในชุมชนด้วย ซึ่งการสร้างเครือข่ายการทำงานนี้อาจทำได้ในหลายมิติ ขึ้นอยู่กับความพร้อมของชุมชน ผู้อยู่อาศัย ผู้ประกอบการ และผู้มีส่วนได้ส่วนเสียต่าง ๆ ในพื้นที่ ดังเช่นแนวคิดนิเวศวัฒนธรรมของโฮลเดนได้เสนอไว้ หากสิ่งนี้สามารถแข็งแรงขึ้นได้ และผู้มีส่วนได้ส่วนเสียในทุกภาคส่วนมองเห็นความสำคัญก็จะทำให้เกิดนิเวศวัฒนธรรมทางศิลปะการแสดงที่แข็งแรง กลายเป็นงานเทศกาลของชุมชนที่ขับเคลื่อนโดยชุมชนได้อย่างแท้จริง และสร้างประโยชน์ต่อมิติทางสังคมและเศรษฐกิจให้เกิดการพัฒนาได้อย่างยั่งยืน

ผู้เขียนมองว่าการสร้างความไว้เนื้อเชื่อใจและการสร้างความรู้สึกเป็นเจ้าของร่วม (ownership) นั้นมีความสำคัญมากที่จะทำให้เครือข่ายการทำงานเหล่านี้แข็งแรง เพื่อให้ชุมชนมองเห็นประโยชน์ของการขับเคลื่อนเทศกาลในระดับเมืองเช่นนี้ไปด้วยกัน จำเป็นต้องอาศัยแรงกำลังจากทุกภาคส่วนเข้ามาร่วมมือและสร้างการมีส่วนร่วมและความรู้สึกเป็นเจ้าของร่วมให้เกิดขึ้นได้จริงในเทศกาล เช่นเดียวกับหลายเทศกาลใหญ่ในต่างประเทศ

อย่างไรก็ตาม เงินทุนสนับสนุนโครงการศิลปวัฒนธรรมเพื่อให้เกิดการพัฒนาก็เป็นส่วนสำคัญ การลงทุนเพื่อให้ได้ผลลัพธ์อันสั้น (quick-win) อาจสามารถช่วยกระตุ้นให้เกิดแรงกระเพื่อมสั้น ๆ หรือสร้างกระแสนิยมให้เกิดขึ้นได้ในห้วงระยะเวลาหนึ่ง แต่หากต้องการให้เกิดการพัฒนาอย่างต่อเนื่องและยั่งยืนในระยะยาว อาจต้องมองถึงแผนการพัฒนาคนในระยะยาวเพื่อให้เกิดเครือข่ายการทำงานที่แข็งแรง สร้างองค์ความรู้เฉพาะของท้องถิ่นที่ทำให้เกิดการบริหารจัดการในชุมชนได้ด้วยตนเอง รวมไปถึงการสร้างผู้ชมใหม่ การนำศิลปะเข้าไปจัดกิจกรรมอย่างต่อเนื่องเพื่อก่อให้เกิดวัฒนธรรมการเสพศิลปะในชุมชนเพื่อนำไปสู่การสร้างนิเวศวัฒนธรรมอย่างยั่งยืน

ข้อเสนอแนะ

จากที่กล่าวมาทั้งหมดจะเห็นได้ว่าการบริหารจัดการศิลปะ ไม่ใช่เพียงแค่มองการบริหารจัดการโครงการในเชิงโครงสร้าง แต่ยังหมายรวมถึงการมองวิถีชีวิตของผู้คนในพื้นที่ที่จะสอดคล้องไปกับกิจกรรมสร้างสรรค์ที่ถูกนำมาร้อยเรียงในเทศกาลเพื่อเสริมสร้างคุณค่าและความหมายของพื้นที่และผู้คนในชุมชน เปิดโอกาสให้ชุมชนได้มีบทบาทในการเป็นเจ้าของร่วมในกระบวนการทำงานสร้างสรรค์ที่เฉพาะเจาะจงว่าเป็นเอกลักษณ์ของชุมชนอย่างแท้จริงและไม่เหมือนใคร โดยคำนึงถึงการสร้างการมีส่วนร่วม การเรียนรู้ และเครือข่ายการทำงานที่เข้มแข็งในชุมชน เพื่อนำไปสู่การสร้างย่านสร้างสรรค์ที่เกิดจากความร่วมมือของผู้คนในชุมชนได้อย่างแท้จริงและยั่งยืน

อย่างไรก็ตามองค์ความรู้ด้านการบริหารจัดการโครงการศิลปะประเภทนี้นั้นมีการศึกษาบันทึก และถอดองค์ความรู้ในเชิงประจักษ์ค่อนข้างน้อย ทั้งในแง่กระบวนการสร้างสรรค์งาน และแนวคิดในการบริหารจัดการงานศิลปะวัฒนธรรม นักบริหารจัดการศิลปะที่เป็นบุคลากรสำคัญในการทำงานด้านการจัดการวัฒนธรรมกับพื้นที่ชุมชนนั้นยังไม่ได้รับการสนับสนุนหรือพัฒนาบุคลากรในสายอาชีพนี้มากนัก ทำให้หลายครั้งงานเทศกาลศิลปะนั้นกลายเป็นเพียงหมุดหมายของการท่องเที่ยว มีเป้าประสงค์เพื่อกระตุ้นเศรษฐกิจเพียงอย่างเดียว กลายเป็นกิจกรรมชั่วคราวที่เมืองและชุมชนท้องถิ่นไม่ได้รับประโยชน์และไม่ได้รู้สึกเป็นส่วนหนึ่งหรือรู้สึกถึงการเป็นเจ้าของร่วมเพราะผู้จัดงานไม่ได้คำนึงถึงการทำงานร่วมกับชุมชนอย่างแท้จริง ส่งผลต่อความยั่งยืนและความต่อเนื่องของงานเทศกาล การให้การสนับสนุนในการสร้างเสริมองค์ความรู้และพัฒนาบุคลากรที่มีความสามารถด้านการบริหารจัดการศิลปะกับชุมชนจึงเป็นสิ่งที่ควรพิจารณาในเชิงนโยบายเพื่อให้เห็นผลลัพธ์ในการสร้างสรรค์งานเทศกาลศิลปะร่วมกับชุมชนอย่างเข้าใจในระยะยาว

กิจกรรมประเภทศิลปะวัฒนธรรมโดยมากมีลักษณะขาดดุลเชิงโครงสร้าง (structural deficit) กล่าวคือ เป็นงานที่ลงทุนสูงแต่อาจได้รับผลตอบแทนเชิงเศรษฐกิจที่ไม่คุ้มค่า และไม่สามารถตอบโจทย์ในเชิงพาณิชย์ได้เสมอ หากประเมินความคุ้มค่าทางสังคมอาจมองเห็นผลลัพธ์ได้มากกว่า อาจกล่าวได้ว่าเทศกาลศิลปะนั้นเป็นการบริหารจัดการทุนทางวัฒนธรรมที่มีความแตกต่างหลากหลาย นอกจากจะช่วยเสริมสร้างและกระตุ้นให้เกิดการหมุนเวียนทางเศรษฐกิจแล้ว ยังมีความเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของคนในชุมชนอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่กลุ่มทุนทั้งภาครัฐและเอกชน รวมถึงภาคประชาชนเองจำเป็นต้องเข้าใจถึงลักษณะรูปแบบงานพัฒนางานศิลปะกับชุมชนที่ต้องการความต่อเนื่องเพื่อหวังผลในระยะยาว ไม่ใช่เป็นเพียงการให้ทุนตั้งต้นเพื่อสร้างสรรค์งานและหวังผลทางเศรษฐกิจในระยะเวลาอันสั้น

รายการอ้างอิง

Dinnie, K. (2010). *City branding: Theory and cases*. Springer.

Holden, J. (2015). *The Ecology of Culture*. United Kingdom: Arts and Humanities Research Council.

ปวลักขิ์ สุรัสวดี. (2566). ถอดบทเรียนนักการละครประยุกต์ : กระบวนการละครเยาวชนฐานชุมชนเพื่อสร้างการเรียนรู้ จิตสำนึกร่วม และอัตลักษณ์จากเรื่องเล่าของเยาวชน. *วารสารวิทยาการเรียนรู้, 2*(1), 78-120.

การผลิตไม้ตีฆ้องมอญ กรณีศึกษาครูชลอ ใจชื้น
THE PRODUCTION OF KONG-MORN STICK IN STUDY OF PROFESSOR CHALOR CHAICHUEAN

ศุภณัฐ นุตมากุล[1]
Supanut Nutmakul[1]

บทคัดย่อ

งานวิจัยครั้งนี้มีจุดประสงค์ คือ เพื่อศึกษากระบวนการผลิตไม้ตีฆ้องมอญกรณีศึกษาครูชลอ ใจชื้น เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ ขอบเขตในการวิจัย เพื่อมุ่งเน้นกระบวนการขั้นตอนทำไม้ตีฆ้องมอญตาม แนวทางของ ครูชลอ ใจชื้น เท่านั้น ขั้นตอนการดำเนินการวิจัย 1. ศึกษาแนวคิด เอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 2. ศึกษาจากครูชลอ ใจชื้น 3. เก็บข้อมูลโดยการสังเกตแบบมีส่วนร่วม 4. นำข้อมูลมาวิเคราะห์ผล 5. สรุปผลการวิจัย อีกทั้งยังมีการตรวจสอบคุณภาพจากผู้ทรงคุณวุฒิที่เชี่ยวชาญ จำนวน 6 ท่าน

ผลจากการศึกษาพบว่า ครูชลอ ใจชื้น ปัจจุบันอายุ 87 ปี มีประสบการณ์การทำไม้ตี และการซ่อมบำรุงเครื่องดนตรีมานานกว่า 60 ปี ด้วยการศึกษาจากฝีมือชั้นครูหลายท่าน เช่น ครูพริ้ง ดนตรีรส หม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล ครูสอน วงฆ้อง ครูเทียบ คงลายทอง เป็นต้น การทำไม้ตีฆ้องมอญส่วนใหญ่นิยมใช้ คือ ไม้สัก ไม้ชิงชัน เนื่องจากคุณภาพเรื่องของน้ำหนัก และความทนทาน แต่ไม้ที่ผู้วิจัยเลือกนั้นคือไม้แก้ว อีกทั้งยังมีด้ายดิบ ผ้าดิบ และแป้งเปียกที่เป็นส่วนสำคัญทางด้านคุณภาพเสียง โดยสามารถจำแนกขั้นตอนได้ 8 ขั้นตอน ดังนี้ ขั้นที่ 1 การเลือกไม้ ขั้นที่ 2 นำปากกามาขีดตรงกึ่งกลางของท่อนไม้ ขั้นที่ 3 เลื่อยท่อนไม้ตามรอยปากกา ขั้นที่ 4 ถากไม้ให้ได้ทรงยาวและมีศูนย์เป็นทรงสี่เหลี่ยม ขั้นที่ 5 นำไปกลึงให้ได้ทรง ขั้นที่ 6 พันด้ายดิบให้เต็มบริเวณส่วนที่ตี ขั้นที่ 7 นำผ้าดิบมาตัดให้ได้ตามความยาวที่กำหนดไว้ หลังจากพันผ้าเสร็จให้นำมาคลึง ขั้นที่ 8 เก็บรายละเอียดทั้งหมดให้เรียบร้อยสมบูรณ์

คำสำคัญ: การผลิต, ไม้ตีฆ้องมอญ, ครูชลอ ใจชื้น

[1] อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี supanut.n@lawasri.tru.ac.th
[1] Lectures in Music Education, Faculty of Humanities and Social Sciences, Thepsatri Rajabhat University, supanut.n@lawasri.tru.ac.th
Receive 01/12/64, Revise 17/02/65, Accept 23/02/65

Abstract

The objectives of the study was to explore the production of processing Kong-Morn Stick according to the guidelines of Professor Chalor Chaichuean in term of a qualitative research. Procedures for conducting the research 1. Study relevant information from relevant documents, textbooks and research. 2. Learning and interviewing from Professor Chalor Chaichuean. 3. Participant observation 4. Using the obtained data to analyze the results 5. Conclusion There are also quality checks from qualified persons 6 experts.

The studying showed that to Professor Chalor Chaichuean. The 87-year-old has batmaking experience and Musical instrument maintenance for more than 60 years with the education of many teachers, such as Ms. Pring Dontrerose, M.L. Surak Sawasdikul, Sorn Wongkong, Teab Kongraitong, etc. To make a Kong-Morn stick, it is necessary to choose a hardwood or curd. The most popular used is teak, rosewood, due to the quality of the weight and resistance to hitting while performing. But the wood chosen by the researcher is Andaman Satinwood that has the characteristics of having a suitable weight, beautiful white color and easy to find. And it also has a yarn and special glue which are the important factors that effects to the quality of the sound. The steps to do are 1. Choosing the wood (Focusing on dryness of wood) 2. Use the pen to make a half line 3. cut in to a half by saw 4. Cut into a long shape and has a center as a square. 5. Turn it into a shape according to the prepared form. 6. Wrap the wood with yarn on the hitting space. 7. Take the calico and cut it to the specified length. Then spread the special glue and wrap it over the yarn. After wrapping the fabric, bring it to the same as the process of rolling the yarn. 8. Keep all details intact.

Keywords: The production of processing, Kong-Morn stick, Professor Chalor Chaichuean

ความเป็นมา และความสำคัญ

ระเบียบวัฒนธรรมการผสมวงปี่พาทย์มอญที่เห็นกันอยู่ทุกวันนี้ โดยสรุป ประกอบด้วย ฆ้องมอญ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ปี่มอญ ตะโพนมอญ เปิงมางคอก โหม่งชุด 3 ใบ ฉิ่ง และเครื่องประกอบจังหวะอื่น ๆ การประสมวงปี่พาทย์มอญ มีทั้งขนาดเล็กอย่างปี่พาทย์เครื่องห้า ขนาดกลางอย่างปี่พาทย์เครื่องคู่ และขนาดใหญ่อย่างปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ซึ่งเห็นได้ชัดว่า ขนาดของวงนั้นจัดตามแบบของวงปี่พาทย์ไทยทุกประการ (อานันท์ นาคคง, 2539)

ปี่พาทย์มอญในปัจจุบันเป็นวงที่ใช้กันแต่ในงานอวมงคล ซึ่งในอดีตไม่ได้ใช้เพียงแต่ในงานอวมงคลอย่างเดียวเท่านั้น สาเหตุที่ปี่พาทย์มอญดูเหมือนจะใช้ในงานอวมงคลก็ในสมัยที่สมเด็จพระเทพสิรินทราบรมราชชนนี ทรงสิ้นพระชนม์นั้น ด้วยท่านมีเชื้อสายเป็นมอญ จึงมีการนำเอาปี่พาทย์มอญไปประโคมในงาน จากนั้นคนเลยเข้าใจว่าปี่พาทย์มอญจะต้องบรรเลงอยู่ในงานศพ หรืองานอวมงคลเท่านั้น แต่อันที่จริงแล้วชาวมอญใช้ปี่พาทย์มอญทั้งในงานมงคล และงานอวมงคล

“ฆ้องมอญ” เป็นฆ้องวงตั้งโค้งขึ้นไปทั้งสองข้าง ไม่วางราบไปกับพื้นเหมือนฆ้องไทย ร้านฆ้องวงมอญมักประดิษฐ์แต่งกันอย่างสวยงาม เช่น แกะสลักเป็นลวดลายปิดทองประดับกระจก วงฆ้องมอญของกองการสังคีต กรมศิลปากร ทางหัวโค้งด้านซ้ายของคนตี แกะไว้เป็นรูปตัวกินนร เรียกกันว่าหน้าพระ และทางโค้งด้านขวาของผู้ตี ทำเป็นพู่ปลายหางของกินนร ตอนกลางโค้งแกะเป็นกระหนกใบเทศปิดทองประดับกระจก มีเท้ารองตรงกลางโค้งอย่างเท้าระนาดเอก และแกะรูปกินนรตัวเล็กอัดไว้ตรงขาขวาของกินนรตัวใหญ่ ทางซ้ายมือรูปหนึ่งกับทางขวามืออีกรูปหนึ่ง ฆ้องมอญวงหนึ่ง ๆ มีจำนวน 15 ลูก สำหรับใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์รามัญ หรือ ปี่พาทย์มอญ วงฆ้องมอญนั้นต่อมาเมื่อได้สร้างวงฆ้องไทยขึ้นเป็น 2 ขนาด คือ ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็ก แล้วก็ได้มีผู้คิดสร้างวงฆ้องมอญขึ้นเป็น 2 ขนาดเหมือนกัน คือมีทั้งวงใหญ่ และวงเล็ก นักตำนานบางท่านสันนิษฐานว่า ฆ้องวงของไทยได้แบบอย่างมาจากมอญ โดยประดิษฐ์ร้านฆ้องให้วางราบกับพื้น เพื่อสะดวกในการบรรเลงของนักดนตรีที่เป็นหญิง แต่ข้อสันนิษฐานนี้ดูเหมือนจะยังไม่เป็นที่รับรองกันทั่วไป (ธนิต อยู่โพธิ์, 2530)

บทบาทหน้าที่ของฆ้องมอญ คือการดำเนินทำนองหลัก ขึ้นเพลงสำหรับวงปี่พาทย์มอญสามารถบรรเลงเพลงเดี่ยวได้เหมือนฆ้องวงใหญ่ แต่บางเพลงอาจมีการลดเสียงลงเพื่อสะดวกต่อการบรรเลงเพลงนั้น ๆ ฆ้องมอญนั้นมีเอกลักษณ์สำคัญคือ มีลูกหลุม มีไม้กลัดแทนขอเกี่ยวในฆ้องวงใหญ่ (ฆ้องไทย) ลูกทวนของฆ้องมอญเป็นเสียง ซอล (ซ) และการเรียงเสียงจะต่างจากฆ้องไทย คือ ซ ฺ ล ฺ ด ร ม ซ ล ท ด ̍ ร ̍ ม ̍ ฟ ̍ ซ ̍ ล ̍ ท ̍ (มี 15 ลูก 15 เสียง) ส่วนฆ้องไทย ลูกทวนจะเป็นเสียง มี (ม) การเรียงเสียงคือ ม ฺ ฟ ฺ ซ ฺ ล ฺ ท ฺ ด ร ม ฟ ซ ล ท ด ̍ ร ̍ ม ̍ ฟ ̍ (มี 16 ลูก 16 เสียง) ซึ่งเสียงที่ไม่ได้เรียงตามแบบสามัญของฆ้องมอญ (เสียงที่หายไป) หมายถึงลูกหลุม ที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น ส่วนประกอบของฆ้องมอญ ได้แก่ ร้านฆ้อง ลูกฆ้อง ไม้ขัด (ไม้ตะเกียบเล็ก ๆ) หนังผูกลูกฆ้อง ฐาน หน้าพระ หางกินนร ลูกแก้ว หู หวาย ลูกมะหวด และไม้ตีฆ้องมอญ

“ไม้ตีฆ้องมอญ” เป็นไม้ตีฆ้องที่มีลักษณะตรง ทรงกลม เหมือนท่อนไม้ 2 ท่อน อยู่คู่กัน ตรงหัวไม้ตีฆ้องมอญ จะมีผ้าเป็นสี ๆ ปิดอยู่ ส่วนหัวถึงกลางท่อนไม้ จะเป็นการพันผ้าปิดเพื่อให้เกิดความนุ่มนวลของเสียงมากขึ้น ไม่ให้เสียงนั้นดังจนเกิดไป หรือเหมือนเสียงท่อนไม้ตีกับโหม่ง ส่วนที่จับจะเป็นทรงเว้าให้เกิดความถนัดในการจับไม้ตี และส่วนปลายสุดท้าย จะเป็นการแกะสลักให้กลายเป็นลูกแก้วปลายแหลม หรือแล้วแต่แบบที่ผู้ประดิษฐ์คิดค้นขึ้นมา (ธีรศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 1 สิงหาคม 2564)

ครูชลอ ใจชื้น เกิดวันที่ 3 กรกฎาคม 2478 ปัจจุบันอายุ 87 ปี ได้เรียนปี่พาทย์จากครูพริ้ง ดนตรีรส จากนั้นก็ได้มาเรียนปี่พาทย์ที่บ้านบางลำพู ซึ่งครูท่านเป็นคนฆ้องวงใหญ่ และท่านยังมีความสามารถในการทำไม้ตีเครื่องดนตรีไทยทุกชนิด อาทิเช่น ไม้ระนาดเอก (ไม้นวม) ไม้ตีฆ้องวงใหญ่ (ไม้หนัง) ไม้ตีฆ้องมอญ และไม้ดีดกลองแขก เป็นต้น จนเป็นที่ยอมรับในวงการนักดนตรีไทย แต่ครูท่านไม่เคยไปเรียนวิชาการทำไม้ตีจากที่ใด ครูท่านทำเป็นเพราะครูพักลักจำ จากการที่ได้แก้

ไม้ตีชนิดต่าง ๆ และทดลองทำตามขั้นตอนที่ครูท่านเข้าใจ ผลงานด้านการผลิตไม้ฆ้องไทยที่ทำให้บุคคลในวงการปี่พาทย์ยอมรับในฝีมือของครูนั้น เช่น สร้างไม้ฆ้องไทยให้กับเด็กนักเรียนโรงเรียนเทพศิรินทร์ เมื่อปี พ.ศ.2550 สร้างไม้ฆ้องให้กับมหาวิทยาลัยพัฒนศิลป์กรมศิลปากร เมื่อปี พ.ศ. 2550 สร้างไม้ดีดกลองแขกให้กับนักดนตรีไทยประเภทเครื่องหนังที่มีฝีมือ และมีชื่อเสียงในวงการปี่พาทย์ ได้แก่ ร.ต.อนันต์ ดุริยพันธุ์ จ.ส.อ.อำนวย รุ่งเรือง และจ.ส.อ.บรรเลง ชิตท้วม ตั้งแต่สมัยที่มีการจัดประชันเมื่อ 30 กว่าปีที่แล้ว

ภาพที่ 1 ครูชลอ ใจชื้น
ที่มา: ผู้วิจัย

“...ไม้ตีที่ดูเป็นตัวอย่างนั้น ก็เป็นไม้ของครูผู้ใหญ่ เช่น ไม้ตีระนาดเอก (ไม้นวม) ของ ครูพริ้ง ดนตรีรส ไม้ตีฆ้องวงใหญ่ (ไม้หนัง) ของครูสอน วงฆ้อง และไม้ตีฆ้องมอญ ของ ม.ล.สุรักษ์ สวัสดิกุล ณ อยุธยา (หม่อมตู๋) นั้นแหละคือตัวอย่างที่ดี...” (ชลอ ใจชื้น, การสื่อสารส่วนบุคคล, 25 กรกฎาคม 2564)

วัตถุประสงค์การวิจัย

เพื่อศึกษากระบวนการผลิตไม้ตีฆ้องมอญ กรณีศึกษาครูชลอ ใจชื้น

ขอบเขตการศึกษา

การศึกษาครั้งนี้มุ่งเน้นกระบวนการขั้นตอนผลิตไม้ตีฆ้องมอญตามแนวทางของ ครูชลอ ใจชื้น ซึ่งครอบคลุมเรื่องการศึกษาข้อมูลพื้นฐานของไม้ตีฆ้องมอญ การเตรียมอุปกรณ์ ขั้นตอนการทำไม้ตีฆ้องมอญ วิธีการเลือกชนิดไม้ที่นำมาทำไม้ตีฆ้องมอญ และวิธีเก็บรักษาดูแลไม้ตีฆ้องมอญ เท่านั้น

วิธีการดำเนินการ

การทำวิจัยเรื่องกระบวนการผลิตไม้ตีฆ้องมอญ ตามแนวทางครูชลอ ใจชื้น ซึ่งเป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการทำไม้ตีฆ้องมอญ ของครูชลอ ใจชื้น ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิจัยโดยมีขั้นตอนการวิจัยดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การรวบรวมข้อมูล

1. การศึกษา และวิเคราะห์ข้อมูลพื้นฐาน เป็นการศึกษาเพื่อทราบถึงกระบวนการผลิตไม้ตีฆ้องมอญตามแนวทางครูชลอ ใจชื้น โดยผู้วิจัยทำการศึกษาจากเอกสาร (documentary research) โดยการศึกษาค้นคว้า และรวบรวมข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ รายงานการวิจัย และข้อมูลจากอินเตอร์เน็ต ซึ่งเป็นข้อมูลทุติยภูมิ

2. ผู้วิจัยทำการสร้างเครื่องมือในการวิจัยทั้งหมด 3 ส่วน ได้แก่ 1) แบบสัมภาษณ์อย่างไม่เป็นทางการ 2) แบบสังเกต 3) แบบประเมินคุณภาพ โดยมีการตรวจสอบเครื่องมือ ดังนี้

นำเครื่องมือที่สร้างขึ้นให้ผู้ทรงคุณวุฒิตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือ โดยมีผู้ทรงคุณวุฒิ 3 ท่านเป็นผู้ตรวจสอบ ความถูกต้อง จากนั้นจึงนำคะแนนที่ได้มาคำนวณ ดังนี้

การตรวจสอบความตรงเนื้อหา (IOC) โดยกำหนดเกณฑ์การพิจารณาคือ

เห็นว่าสอดคล้อง	ให้คะแนน	+ 1
ไม่แน่ใจ	ให้คะแนน	0
เห็นว่าไม่สอดคล้อง	ให้คะแนน	- 1

การวิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้ดัชนีความสอดคล้อง (IOC) คำนวณค่าตามสูตร

$$IOC = \frac{\sum R}{N}$$

$\sum R$ = ผลรวมคะแนนความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญ

N = จำนวนผู้เชี่ยวชาญ

1. นำข้อมูลที่รวบรวมความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญมาคำนวณหาค่า IOC โดยใช้ดัชนีความสอดคล้อง (Index of Objective Congruence) ของผู้เชี่ยวชาญมาคำนวณค่าดัชนีความสอดคล้อง และเลือกข้อที่มีค่าดัชนีความสอดคล้องตั้งแต่ 0.5 ขึ้นไป

2. ปรับปรุงแก้ไขแบบตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือวิจัยตามคำแนะนำของผู้ทรงคุณวุฒิ จากนั้นนำไปใช้กับกลุ่มตัวอย่าง

3. การสัมภาษณ์ ผู้วิจัยใช้วิธีการสัมภาษณ์อย่างไม่เป็นทางการ (Informal interview) เป็นการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (depth interview) โดยใช้เครื่องมือวิจัยที่ผ่านการตรวจสอบคุณภาพแล้วนั้น จึงขออนุญาตจดบันทึกภาคสนาม (Fieldnote) บันทึกภาพ และบันทึกเสียง ผู้วิจัยกำหนดกลุ่มตัวอย่างผู้ให้ข้อมูลแบบเจาะจงโดยพิจารณาจากความสามารถในการให้ข้อมูลที่ดี ลึกซึ้ง กว้างขวาง เป็นพิเศษ เน้นผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (key informant interview)

4. ผู้วิจัยคัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิที่เชียวชาญทางด้านฆ้องมอญเพื่อตรวจสอบคุณภาพไม้ตีฆ้องมอญ ได้แก่ 1. ร้อยตรี ดร.สุรินทร์ สงค์ทอง 2. ผู้ช่วยศาสตราจารย์สงบศึก ธรรมวิหาร 3. นายธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์ 4. นายสืบศักดิ์ ดุริยประณีต 5. นายเฉลิม ทองละมูล 6. จ.ส.อ.บรรเลง ชิตท้วม

5. ผู้วิจัยคัดเลือกนักศึกษาเครื่องมือเอกฆ้องวงใหญ่ สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี เพื่อตรวจสอบคุณภาพไม้ตีฆ้องมอญ ได้แก่ 1. นางสาว

ณัฐยา บรรจงศิริ 2. นางสาวมัลลิกา ฤทธิ์เทพ 3. นายธนวัฒน์ คงเปี่ยม 4. นายพงศธร พลอยสีขำ 5. นางสาวรัชนีกร กลิ่นทอง 6. นายชาญชัย โควนิช

ขั้นตอนที่ 2 การวิเคราะห์ข้อมูล

1. วิเคราะห์เนื้อหา (content analysis) โดยผู้วิจัยวิเคราะห์จากเอกสาร (Document Research) หนังสือเครื่องดนตรีไทย (ธนิต อยู่โพธิ์, 2530) หนังสือคีตกรรมหลังความตาย (อานันท์ นาคคง, 2539) ครอบคลุมเกี่ยวกับบริบท (context) หรือสภาพแวดล้อม แล้วนำมาเขียนเป็นข้อความแบบบรรยาย (descriptive)

2. วิเคราะห์ข้อมูลโดยการตีความสร้างข้อสรุปแบบอุปนัย (inductive) ซึ่งได้จากการสังเกตและการสัมภาษณ์ จดบันทึกปรากฏการณ์ที่มองเห็นซึ่งผ่านการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า แล้วจึงนำมาเขียนเป็นข้อความแบบบรรยาย (descriptive)

ผลการศึกษา

ในการทำวิจัยเรื่องกระบวนการผลิตไม้ตีฆ้องมอญ กรณีศึกษาครูชลอ ใจชื้น มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการผลิตไม้ตีฆ้องมอญ กรณีศึกษาครูชลอ ใจชื้น โดยผู้วิจัยได้ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลอย่างสมบูรณ์ เพื่อนำมาสร้างไม้ตีฆ้องมอญ ตามแนวทางครูชลอ ใจชื้น และสามารถวิเคราะห์ข้อมูลออกเป็น 3 ส่วนดังนี้

ส่วนที่ 1 อุปกรณ์ในการทำไม้ตีฆ้องมอญ ตามแนวทางครูชลอ ใจชื้น

ส่วนที่ 2 ขั้นตอนการทำไม้ตีฆ้องมอญ ตามแนวทางครูชลอ ใจชื้น

ส่วนที่ 3 ผลการวิเคราะห์ข้อมูลจากการตรวจสอบคุณภาพไม้ตีฆ้องมอญตามแนวทางครูชลอ ใจชื้น

ส่วนที่ 1 อุปกรณ์ในการทำไม้ตีฆ้องมอญ ตามแนวทางครูชลอ ใจชื้น

1. ท่อนไม้แก้ว 2. มีด 3. เลื่อย 4. ไม้บรรทัด 5. ตลับเมตร 6. เขาควาย 7. ตาชั่งวัดน้ำหนัก 8. ไม้รองท่อนไม้ 9. หินรับมีด 10. ด้ายดิบ 11. ผ้าดิบ 12. แป้งเปียก

ส่วนที่ 2 ขั้นตอนการทำไม้ตีฆ้องมอญ ตามแนวทางครูชลอ ใจชื้น

ขั้นที่ 1 เลือกไม้ที่จะนำมาดำเนินการผ่าครึ่ง ต้องมีขนาดยาว 50 เซนติเมตร หรือมากกว่า ความกว้าง 15 เซนติเมตร หรือมากกว่า ควรหาไม้ที่มีลักษณะตรง และภายในต้องเป็นเนื้อที่ตัน หากต้องการความสวยงามแบบสว่าง ๆ ควรใช้ไม้เนื้อขาวที่เป็นไม้ประเภท ไม้เนื้อแข็ง หรือไม้ที่มีความเหนียว เช่น ไม้แก้ว ไม้ฝรั่ง เป็นต้น และหากต้องการความสวยงามแบบเข้ม ๆ ควรใช้ไม้เนื้อแดง ดำ หรือน้ำตาลที่เป็นไม้ประเภท ไม้เนื้อแข็ง หรือไม้ที่มีความเหนียว เช่น ไม้ชิงชัน ไม้สัก ไม้มะค่าแดง เป็นต้น

ขั้นที่ 2 นำปากกาสีเข้ม ๆ มาขีดตรงกึ่งกลางของท่อนไม้ที่ต้องการผ่า โดยเป็นการร่างเส้นไว้ให้เห็นชัดเจนเพื่อไม่ให้พลาด

ภาพที่ 2 การขีดเส้นเตรียมผ่าไม้
ที่มา: ผู้วิจัย

ขั้นที่ 3 หลังจากที่ขีดร่างเส้นตามที่ต้องการเสร็จ นำเลื่อยมาเลื่อยท่อนไม้ที่เตรียมไว้ตามรอยปากกาที่ร่างเส้นไว้ โดยการเลื่อยท่อนไม้สิ่งที่สำคัญ คือ การเลื่อยให้ตรง และต้องคอยดูตลอดที่เลื่อยว่าการเลื่อยไม้นี้เบี้ยว หรือเบี่ยงออกนอกทิศทางที่กำหนดไว้หรือไม่ อีกประการหนึ่งควรเลื่อยสลับหัวท้ายอยู่สม่ำเสมอ เพื่อป้องกันการคลาดเคลื่อนในการเลื่อย หลังจากที่เลื่อยเสร็จ ก็จะได้ท่อนไม้ออกมาเป็น 2 ท่อน

ขั้นที่ 4 นำท่อนไม้ที่ได้ 2 ท่อนนั้นมาถากให้ได้ศูนย์สี่เหลี่ยม ประมาณ 1 นิ้ว หรือ 1 นิ้วครึ่ง โดยใช้มีดที่เตรียมไว้เป็นอุปกรณ์ที่ใช้ถากไม้ การถากไม้ ก็เช่นเดียวกับการเลื่อยไม้ ควรทำสลับหัวท้ายสม่ำเสมอ และต้องคอยดูความตรงเป็นสำคัญ

ภาพที่ 3 การถากไม้ของครูชลอ ใจชื้น
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4 หลังจากถากไม้เสร็จ
ที่มา: ผู้วิจัย

หลังจากถากไม้เสร็จ ก็จะได้ท่อนไม้แก้วที่ยาว และมีทรงเป็นสี่เหลี่ยม พร้อมที่จะนำไปเข้าโรงกลึง

ขั้นที่ 5 เมื่อถากไม้ได้ศูนย์เป็นทรงสี่เหลี่ยมแล้ว นำท่อนไม้ที่ได้ทั้ง 2 ท่อน ไปโรงกลึงไม้ ทำให้ได้ทรงตามแบบที่เตรียมไป โดยความยาวทั้งหมด 29.5 เซนติเมตร ส่วนหัวยาว 0.5 เซนติเมตร จากที่

พันผ้ามาถึงขอบลูกแก้วบนยาว 15 เซนติเมตร จากตัวลูกแก้วบนรวมที่จับ ถึงลูกแก้วล่าง ยาว 14 เซนติเมตร ความกว้างของที่จับขนาด 1 นิ้ว กับ ครึ่งหุน ความกว้างที่ตีขนาด 6 หุน (ตรงที่ผ้า) ส่วนหัวกว้าง 1 นิ้ว

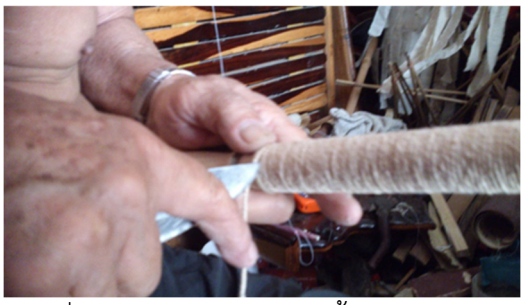
ภาพที่ 5 หลังจากกลึงเสร็จแล้ว
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 6 ด้ายดิบจะต้องแยกปลายออกจากกัน (การพันด้ายดิบขั้นเริ่มต้น)
ที่มา: ผู้วิจัย

ขั้นที่ 6 การพันด้ายดิบ และผ้าดิบ จากไม้ที่กลึงเสร็จตามแบบ โดยการนำด้ายดิบมาคลายปม และม้วนเข้ากับขวด หรือนำด้ายดิบที่คลายแล้วมาม้วนเข้าด้วยกันโดยไม่ให้เกิดการพันกัน จากนั้นนำไม้ตีที่กลึงรูปทรงตามแบบมาถือด้วยมือข้างหนึ่ง และมืออีกข้างหนึ่งถือด้ายดิบ โดยด้ายดิบจะต้องแยกปลายออกจากกันให้เป็น 2 ปลาย

ให้ปลายหนึ่งอยู่ด้านบนชนกับส่วนบนของบริเวณที่ตี และอีกด้านหนึ่งให้อยู่ด้านล่างลงมาจากด้านบนเป็นแนวขนานกัน

จากนั้นเริ่มพันด้ายดิบให้เต็มบริเวณส่วนที่ตี โดยการพันนั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องทำให้ด้ายตึงอยู่ตลอดเวลาในการพัน โดยอาศัยเท้าในการช่วยพัน คือใช้เท้าเหยียบไว้ที่ด้าย และพันด้ายดิบเป็นจำนวน 3 รอบ นับจากการพันลงไปสุดบริเวณไม้ตี นับเป็น 1 รอบ ขึ้นไปสุดบริเวณไม้ตี นับเป็น 2 รอบ และลงมาจบที่บริเวณล่างสุด นับเป็น 3 รอบพอดี ในการพันนั้นจำเป็นต้องให้ด้ายเรียงชิดติดกันสม่ำเสมออย่างเป็นระเบียบเรียบร้อยถึงแม้ส่วนที่พันนั้นจะถูกปิดด้วยผ้าดิบก็ตาม เพราะการพันให้เรียบร้อย ตึงและเรียงชิดติดกัน มีผลต่อคุณภาพเสียงเป็นอย่างมาก หากพันไม่เรียบร้อย ไม่ตึง ไม่เรียงชิดติดกัน จะทำให้การตีนั้น เกิดเสียงแฉะ ไม่มีความดังกังวาน และไม่สามารถที่จะควบคุมเสียงได้อย่างเต็มที่ หลังจากพันครบ 3 รอบแล้ว การเก็บ หรือการจบขั้นตอนการพันตามแนวทางครูชลอ ใจชื้น นั้นไม่ใช้กาวแต่อย่างใด แต่ใช้วิธีแบบโบราณ คือ การใช้มีด ส่วนที่เป็นปลายแหลมยัดด้ายดิบเข้าไปซ่อนในด้ายดิบที่พันมาทั้งหมดโดยจะอยู่บริเวณล่างสุดของส่วนที่ตี เมื่อพันเสร็จเรียบร้อยแล้ว นำไม้ที่พันเสร็จมาคลึงโดยการใช้ไม้ที่มีลักษณะเป็นสี่เหลี่ยม หรือทรงกลมก็ได้ จะเล็ก หรือจะใหญ่ก็ได้ เพื่อนำมาคลึงไม้ตีฆ้องมอญที่พันด้ายดิบเสร็จเรียบร้อย โดยจะคลึงกับพื้น หรือบนโต๊ะก็ได้



ภาพที่ 7 การเก็บ หรือการจบขั้นตอนการพัน
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 8 การพันผ้าดิบ
ที่มา: ผู้วิจัย

หลังจากพันผ้าเสร็จ นำมาคลึงเช่นเดียวกับขั้นตอนการคลึงด้ายดิบ

ขั้นที่ 7 การพันผ้าดิบ นำผ้าดิบมาตัดให้ได้ตามความยาวที่กำหนดไว้ คือ ด้านกว้างยาว 5 นิ้ว 6 หุน ด้านยาว 18 นิ้ว จากนั้นทาแป้งเปียกให้ทั่วผ้าดิบทั้งผืน ทาให้มีลักษณะหมาด ๆ แล้วจึงนำมาพัน โดยวิธีการพัน คือ ผ้าต้องตึงตลอดเวลา และต้องให้อยู่ในแนวเดิมตลอดอย่าเบี้ยวเด็ดขาด

ขั้นที่ 8 เก็บรายละเอียดทั้งหมด หลังจากทำไม้เสร็จ โดยการนำกระดาษทราบเบื่อที่ละเอียดที่สุด หากผ่านการใช้งานมาแล้วยิ่งดี นำมาขัดบริเวณด้ามจับ หัวไม้ และลูกแก้ว หลังจากขัดด้วยกระดาษทรายเสร็จ นำไม้ที่เสร็จสมบูรณ์แล้วไปตากแดดประมาณ 10-15 นาที เพื่อรอให้แป้งเปียกแห้ง เมื่อแป้งเปียกแห้งก็นำไม้ตีฆ้องมอญ มาเช็ดด้วยผ้าสะอาด พร้อมนำไปใช้งานจริง

ภาพที่ 10 แสดงภาพไม้ตีฆ้องมอญที่เสร็จสมบูรณ์
ที่มา: ผู้วิจัย

ครูชลอ ใจชื้น ให้แนวคิดเกี่ยวกับการทำไม้ตีฆ้องมอญ ดังนี้

> *“...เอ็งจำไว้นะ ไม้ฆ้องมอญสมัยก่อนเขาไม่ทำกันแบบนี้หรอกนะ เขาได้ไม้มาเหลาให้กลมเป็นทรงกระบอก เหมือนตะบองตำรวจหนะ แล้วก็เอาผ้ามาพัน ๆๆ ให้มันนุ่มตามต้องการ แต่ใช้ได้ไม่นานก็หลุด พัง ข้าได้รื้อไม้ป่าตู่มาดู เจอว่ามีด้ายพันก่อน แล้วถึงเอาผ้าพัน จากนั้นข้าเลยเริ่มทดลองมาเรื่อย ๆ สุดท้ายก็เป็นวิธีแบบนี้ที่ทำออกมาตกแต่งรูปทรงให้สวยงามหน่อยก็เป็นอันเสร็จ ส่วนไม้จริง ๆ แล้วไม้อะไรก็ได้ให้มันทนทานก็เพียงพอ ไม่จำเป็นต้องระบุชัดเจนว่าไม้อะไรถึงจะดี จำไว้ว่า ไม้ตีควรเริ่มจากคนตี ไม่ใช่ไปซื้อเขาเอาอย่างเดียว หัดทำเองบ้าง จะได้เจอไม้ที่ถนัดมือกับคนตี...”*

ส่วนที่ 3 ผลการวิเคราะห์ข้อมูลจากการตรวจสอบคุณภาพไม้ตีฆ้องมอญ กรณีศึกษาครูชลอ ใจชื้น

จากการให้ผู้เชี่ยวชาญทางด้านฆ้องมอญ และนักศึกษาเครื่องมือเอกฆ้องวงใหญ่ สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี ได้ทำแบบประเมินความพึงพอใจของผู้เชี่ยวชาญทางด้านฆ้องมอญ และนักศึกษาเครื่องมือเอกฆ้องวงใหญ่ สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี ที่มีต่อไม้ตีฆ้องมอญ แบ่งความพึงพอใจออกเป็น 5 ระดับ

จากที่ผู้วิจัยได้ทำการตรวจสอบคุณภาพไม้ตีฆ้องมอญ ได้ผลดังนี้

ตารางที่ 1 แบบประเมินความพึงพอใจของผู้เชี่ยวชาญทางด้านฆ้องมอญที่มีต่อไม้ตีฆ้องมอญคุณภาพของไม้ตีฆ้องมอญ

ข้อ	รายการ	จำนวนผู้ตอบ / ระดับคะแนนความพึงพอใจ						คะแนนเฉลี่ย	ระดับความพึงพอใจ
		1	2	3	4	5	6		
1.	**คุณภาพเสียง**								
	1.1 ความดังของเสียง	5	4	5	5	5	4	4.66	มากที่สุด
	1.2 ความลึกของเสียง	5	4	5	5	5	5	4.83	มากที่สุด
	1.3 ความยาวของเสียง	4	4	5	5	5	5	4.66	มากที่สุด
	1.4 การควบคุมเสียง	4	5	5	5	5	5	4.83	มากที่สุด
	1.5 ความชัดของเสียง	4	5	5	5	5	5	4.83	มากที่สุด
2.	**ลักษณะทางกายภาพ**								
	2.1 กระสวนถูกต้องตามลักษณะนิยม	5	4	5	5	5	5	4.83	มากที่สุด
	2.2 ความสวยงาม	5	5	5	5	5	5	5.00	มากที่สุด
	2.3 ความเป็นระเบียบเรียบร้อยของการทำงาน	4	5	5	5	4	4	4.50	มาก

ค่าคะแนนเฉลี่ย และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานของผู้เชี่ยวชาญทางด้านฆ้องมอญ ในการตอบแบบประเมินความพึงพอใจต่อไม้ตีฆ้องมอญ จากตารางสรุปได้ว่า ผู้เชี่ยวชาญทางด้านฆ้องมอญที่ได้ทดลองใช้ไม้ตีฆ้องมอญ มีระดับความพึงพอใจต่อไม้ตีฆ้องมอญในส่วนของคุณภาพเสียง เท่ากับ 4.83 แสดงว่าระดับความพึงพอใจของผู้เชี่ยวชาญทางด้านฆ้องมอญอยู่ในระดับมากที่สุด และมีระดับความพึงพอใจต่อไม้ตีฆ้องมอญในส่วนของลักษณะทางกายภาพ เท่ากับ 4.83 แสดงว่าระดับความพึงพอใจของผู้เชี่ยวชาญทางด้านฆ้องมอญอยู่ในระดับมากที่สุด

คำกล่าวจากบทสัมภาษณ์บางส่วนที่ได้รับจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านฆ้องมอญต่อการประเมินคุณภาพไม้ตีฆ้องมอญ ดังนี้

1. ร้อยตรี ดร.สุรินทร์ สงค์ทอง ข้าราชการบำนาญ, อาจารย์พิเศษมหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

“...ไม้ตีฆ้องมอญที่เคยตีมา ส่วนมากจะเป็นไม้เนื้อแข็ง รูปทรงทั่วไปตรง ๆ ทื่อ ๆ ไม่มีลวดลาย แต่คู่นี้มีความแปลกมือไปอยู่มาก มีน้ำหนักที่เบาตีแล้ว สบายแรง รูปทรง สีสัน ดูสะอาดตาดี เสียงก็นุ่มนวลไม่ต้องนวดมากแล้ว ใช้งานได้เลย...”

2. ผู้ช่วยศาสตราจารย์สงบศึก ธรรมวิหาร ข้าราชการบำนาญ, อดีตอาจารย์พิเศษคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

“...ไม้ฆ้องมอญที่น้ำทำ น้ำหนักค่อนข้างเบา แต่มีความเด่งดี ประคบมือง่าย ตีเดี่ยวสบาย แต่หากตีวงครูว่าเบาไปนิดหน่อย กระสวนพอดีมือนุ่มดี แต่ก็ไม่นุ่มจนเกินไป เสียงออกมาช่วยคนตีได้มาก...”

3. นายธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์ อดีตอาจารย์พิเศษสถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง

“...เออ.. นี่แหละ ไม้แบบนี้ตีง่าย ถนัดมือ แต่เอ็งต้องคล่องมือหน่อยนะเพราะไม้น้ำหนักแบบนี้ ความนุ่มแบบนี้ มือต้องคล่องไม่งั้นบังคับไม้ไม่อยู่ แต่ถ้าเอามาตีเดี่ยวนะ สบายมือเลย...”

4. นายสืบศักดิ์ ดุริยประณีต ข้าราชการบำนาญ, อาจารย์พิเศษคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

“...มันเบาไปหน่อยนะ สมัยก่อนครูหมัดตี ก็ไม้สัก ไม้ประดู่ ไม่เคยเห็นใครจะเอาไม้แก้วมาทำ แต่มันก็ไม่ได้แย่ เพราะไม้แก้วมันเหนียว มีสปริง ตีประคบมือได้ง่ายหน่อย...”

5. นายเฉลิม ทองละมูล ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย อดีตนักดนตรีไทยวงประชันบ้านดุริยประณีต

“...ฉันว่านะ มันเหมาะกับฉัน (หัวเราะ) คนตัวเล็ก ๆ ตีไม้แก้วนี้น่าจะเหมาะดี ไม่กินแรง แต่ต้องพันให้เรียบร้อยกว่านี้อีกหน่อย เก็บรายละเอียดพวกเศษด้ายที่หลุดออกมา มันถึงจะดีเยี่ยม...”

6. จ.ส.อ.บรรเลง ชิตท้วม ข้าราชการบำนาญกองดุริยางค์ทหารบก

“...พ่อว่าต้องให้หนักกว่านี้อีกหน่อย แบบนี้มันเบาไปนิดนึง แต่ถ้าบรรเลงพวกเพลงเดี่ยว เพลงเร็ว ๆ มันก็จะสบายมือดี ส่วนตัวพ่อชอบที่หนักกว่านี้อีกนิดนึง...”

ตารางที่ 2 แบบประเมินความพึงพอใจของนักศึกษาเครื่องมือเอกฆ้องวงใหญ่ สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี ที่มีต่อไม้ตีฆ้องมอญคุณภาพของไม้ตีฆ้องมอญ

ข้อ	รายการ	จำนวนผู้ตอบ / ระดับคะแนนความพึงพอใจ						คะแนนเฉลี่ย	ระดับความพึงพอใจ
		1	2	3	4	5	6		
1.	**คุณภาพเสียง**								
	1.1 ความดังของเสียง	5	4	4	4	4	4	4.16	มาก
	1.2 ความลึกของเสียง	4	4	3	4	4	4	3.83	มาก
	1.3 ความยาวของเสียง	4	3	5	4	4	4	3.33	ปานกลาง
	1.4 การควบคุมเสียง	5	4	4	4	4	5	4.33	มาก
	1.5 ความชัดของเสียง	5	4	3	4	5	4	4.16	มาก
2.	**ลักษณะทางกายภาพ**								
	2.1 กระสวนถูกต้องตามลักษณะนิยม	4	4	4	5	5	5	4.50	มาก
	2.2 ความสวยงาม	4	5	4	5	5	5	4.66	มากที่สุด
	2.3 ความเป็นระเบียบเรียบร้อยของการทำงาน	4	4	4	4	5	5	4.33	มาก

ค่าคะแนนเฉลี่ย และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานของนักศึกษาเครื่องมือเอกฆ้องวงใหญ่ สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี ในการตอบแบบประเมินความพึงพอใจต่อไม้ตีฆ้องมอญจากตารางสรุปได้ว่า นักศึกษาเครื่องมือเอกฆ้องวงใหญ่ สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี ที่ได้ทดลองใช้ไม้ตีฆ้องมอญ มีระดับความพึงพอใจต่อไม้ตีฆ้องมอญในส่วนของคุณภาพเสียง เท่ากับ 4.16 แสดงว่าระดับความพึงพอใจของนักศึกษาเครื่องมือเอกฆ้องวงใหญ่ สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี อยู่ในระดับมาก และมีระดับความพึงพอใจต่อไม้ตีฆ้องมอญในส่วนของลักษณะทางกายภาพ เท่ากับ 4.50 แสดงว่าระดับความพึงพอใจของนักศึกษาเครื่องมือเอกฆ้องวงใหญ่ สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี อยู่ในระดับมาก

คำกล่าวจากบทสัมภาษณ์บางส่วนที่ได้รับจากนักศึกษาเครื่องมือเอกฆ้องวงใหญ่ สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี ต่อการประเมินคุณภาพไม้ตีฆ้องมอญ ดังนี้

1. นางสาวณัฐยา บรรจงศิริ นักศึกษาชั้นปีที่ 4

“...หนูชอบนะครู ไม่หนักเกินไป ตีง่าย เสียงไม่แข็งกระด้างด้วย...”

2. นางสาวมัลลิกา ฤทธิ์เทพ นักศึกษาชั้นปีที่ 4
“...หนูว่าเบาไปนิดนึง แต่หนูชอบเสียงเพราะมันไม่แข็งไป...”
3. นายธนวัฒน์ คงเปี่ยม นักศึกษาชั้นปีที่ 3
“...ผมว่า เบาไปครับ แต่ตีง่ายดี ประคบมือ กดห้ามเสียงง่ายเลยครับ...”
4. นายพงศธร พลอยสีขำ นักศึกษาชั้นปีที่ 3
“...ผมชอบครับ ไม่หนักดี เสียงก็นุ่มนวล บังคับมือง่ายดีครับ...”
5. นางสาวรัชนีกร กลิ่นทอง นักศึกษาชั้นปีที่ 4
“...หนูว่าดีกว่าไม้ที่หนูเคยตีมาเยอะมาก มันเบา นุ่ม และเข้ามือมาก ๆ...”
6. นายชาญชัย โควนิช นักศึกษาชั้นปีที่ 3
“...ผมว่าน้ำหนักกำลังดี เนื้อไม้สวย ลายดี ผ้านุ่ม หายากครับแบบนี้ ส่วนมากผมไปตามงานก็จะไม่สวย แข็ง และหนักครับ...”

สรุปผลการวิจัย

อุปกรณ์ในการทำไม้ตีฆ้องมอญ กรณีศึกษาครูชลอ ใจชื้น มีด้วยกันทั้งหมด 12 ชิ้น ส่วนสำคัญที่สุด แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ 1. ส่วนของลักษณะทางกายภาพ คือ ท่อนไม้ที่นำมาเป็นไม้ตี 2. ส่วนของลักษณะทางคุณภาพเสียง คือ แป้งเปียก ด้ายดิบ และผ้าดิบ

ขั้นตอนการทำไม้ตีฆ้องมอญ กรณีศึกษาครูชลอ ใจชื้น มีทั้งหมด 8 ขั้น ดังนี้

1. การเตรียมท่อนไม้
2. การเตรียมผ่าท่อนไม้
3. การผ่าท่อนไม้
4. การถากท่อนไม้ที่ผ่าแล้วให้ได้ศูนย์สี่เหลี่ยม
5. การกลึงรูปทรงไม้
6. การพันด้ายดิบ
7. การพันผ้าดิบ
8. การเก็บรายละเอียดให้สมบูรณ์

ขั้นตอนสำคัญในส่วนของลักษณะทางกายภาพ คือ การเตรียมท่อนไม้ ส่วนขั้นตอนสำคัญทางด้านคุณภาพเสียงนั้นอยู่ที่การพันด้ายดิบ และการพันผ้าดิบ

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลจากการตรวจสอบคุณภาพคู่มือการทำไม้ตีฆ้องมอญ กรณีศึกษาครูชลอ ใจชื้น แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ 1. ผู้เชี่ยวชาญทางด้านฆ้องมอญที่ได้ทดลองใช้ไม้ตีฆ้องมอญ มีระดับความพึงพอใจต่อไม้ตีฆ้องมอญในส่วนของคุณภาพเสียง เท่ากับ 4.83 แสดงว่าระดับความพึงพอใจของผู้เชี่ยวชาญ ทางด้านฆ้องมอญอยู่ในระดับมากที่สุด และมีระดับความพึงพอใจต่อไม้ตีฆ้องมอญในส่วนของลักษณะทางกายภาพ เท่ากับ 4.83 แสดงว่าระดับความพึงพอใจของผู้เชี่ยวชาญทางด้านฆ้องมอญอยู่ในระดับมากที่สุด 2. นักศึกษาเครื่องมือเอกฆ้องวงใหญ่ สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี ที่ได้ทดลองใช้ไม้ตีฆ้องมอญ มีระดับความพึงพอใจต่อไม้ตีฆ้องมอญในส่วนของคุณภาพเสียง เท่ากับ 4.16 แสดงว่าระดับความพึงพอใจของนักศึกษาเครื่องมือเอกฆ้องวงใหญ่ สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี อยู่ในระดับมาก และมีระดับความพึงพอใจต่อไม้ตีฆ้องมอญในส่วนของลักษณะทางกายภาพ เท่ากับ 4.50 แสดงว่าระดับความพึงพอใจของนักศึกษาเครื่องมือเอกฆ้องวงใหญ่ สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี อยู่ในระดับมาก

อภิปรายผลการวิจัย

ความยาวทั้งหมด 29.5 เซนติเมตร ส่วนหัวยาว 0.5 เซนติเมตร จากที่พันผ้ามาถึงขอบลูกแก้วบนยาว 15 เซนติเมตรจากตัวลูกแก้วบนรวมที่จับ ถึงลูกแก้วล่าง ยาว 14 เซนติเมตร ความกว้างของที่จับขนาด 1 นิ้ว กับ ครึ่งหุน ความกว้างที่ตีขนาด 6 หุน (ตรงที่ผ้า) ส่วนหัวกว้าง 1 นิ้ว การพันผ้าดิบ นำผ้าดิบมาตัดให้ได้ตามความยาวที่กำหนดไว้ คือ ด้านกว้างยาว 5 นิ้ว 6 หุน ด้านยาว 18 นิ้ว จากนั้นทาแป้งเปียกให้ทั่วผ้าดิบทั้งผืน ทาให้มีลักษณะหมาด ๆ แล้วจึงนำมาพัน โดยวิธีการพัน คือ ผ้าต้องตึงตลอดเวลา และต้องให้อยู่ในแนวเดิมตลอดอย่าเบี้ยวเด็ดขาด หลังจากพันผ้าเสร็จ นำมาคลึงเช่นเดียวกับขั้นตอนการคลึงด้ายดิบ สอดคล้องกับ ธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์ ที่กล่าวไว้ว่า “ลักษณะของไม้ฆ้องมอญควรเป็นลักษณะทรงกระบอก คล้ายกับกระบองของตำรวจ แต่ต้องไม่สั้นเกินไป ไม่ยาวเกินไป ส่วนน้ำหนักควรพอดีมือ เพราะเวลาบรรเลงเพลงที่มีอัตราจังหวะเร็วจะควบคุมไม้ตีไม่อยู่ อีกทั้งฆ้องมอญเป็นลักษณะแนวตั้ง จึงทำให้การบรรเลงยากกว่าปกติ เพราะผิดธรรมชาติการเคลื่อนไหวร่างกายของมนุษย์ ส่วนตรงที่พันผ้าต้องใช้ผ้าดิบเท่านั้น ไม้มันจะได้ไม่ลื่นตีผิดลูก”

ครูชลอ ใจชื้นมีความสามารถในการทำไม้ตีเครื่องดนตรีไทยทุกชนิด อาทิเช่น ไม้ระนาดเอก (ไม้นวม) ไม้ตีฆ้องวงใหญ่ (ไม้หนัง) ไม้ตีฆ้องมอญ และไม้ดีดกลองแขก เป็นต้น จนเป็นที่ยอมรับในวงการนักดนตรีไทย แต่ครูท่านไม่เคยไปเรียนวิชาการทำไม้ตีจากที่ใด ครูท่านทำเป็นเพราะครูพักลักจำ จากการที่ได้แก้ไม้ตีชนิดต่าง ๆ และทดลองทำตามขั้นตอนที่ครูท่านเข้าใจ สอดคล้องกับ ธเนศ ชิตท้วม (2552) การวิจัยเรื่อง การพัฒนาคู่มือกรรมวิธีการสร้างไม้ดีดกลองแขกตามแนวคิดของอาจารย์ชลอ ใจชื้น ดังนี้ “ในการเรียนวิธีการสร้างไม้ดีดของท่านนั้น ท่านมิได้รับการถ่ายทอดมาจากอาจารย์ผู้ใด แต่การที่ท่านเป็นคนที่ช่างสังเกตและมีพรสวรรค์อยู่แล้ว ร่วมกับการอาศัยจินตนาการ จึงสามารถสร้างไม้ดีดกลองแขกที่มีคุณภาพดีเยี่ยมและเป็นที่ยอมรับในวงวิชาการและวงวิชาชีพดนตรีไทยอย่างกว้างขวาง ท่านมีผลงานการสร้างอุปกรณ์ทางดนตรีที่ใช้วัสดุอันเกี่ยวข้องกับไม้หลายชนิด เช่น ไม้ระนาดเอก ไม้ฆ้องไทย และไม้ดีดกลองแขกที่เป็นที่ยอมรับของนักบรรเลงเครื่องหนังที่สามารถหลายท่าน”

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะเพื่อการนำผลวิจัยไปใช้

1. จากการศึกษากระบวนการผลิตไม้ฆ้องมอญ ตามแนวทางครูชลอ ใจชื้น นั้นส่งผลประโยชน์ทางด้านข้อมูลเชิงลึกด้านการอนุรักษ์มรดกของชาติทางการช่างเฉพาะทาง (ดนตรีไทย) เนื่องจากในปัจจุบันกระบวนการผลิตของช่างดนตรีไทยจะเป็นการฝึกฝน ถ่ายทอด ด้วยวิธีการมุขปาฐะทั้งสิ้น

2. กระบวนการผลิตไม้ฆ้องมอญ ตามแนวทางครูชลอ ใจชื้น เป็นผลประโยชน์ต่อทางด้านการศึกษาในระดับ ปวช. ปวส. และอุดมศึกษา ที่มีหลักสูตรทางด้านการช่าง หรือทางด้านดนตรีไทย เพราะสามารถจัดทำองค์ความรู้เพื่อพัฒนาต่อไปได้อีกในแวดวงวิชาการ

ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป

1. วิจัยครั้งนี้เป็นเพียงการศึกษาข้อมูลด้านกระบวนการผลิตไม้ตีฆ้องมอญ ตามแนวทางครูชลอ ใจชื้น เท่านั้น ผู้วิจัยจึงเห็นว่า หากได้ศึกษาในบุคคลข้อมูลอื่น หรือเครื่องมือชิ้นอื่น และจัดกระทำรวบรวมเป็นองค์ความรู้ทางด้านการช่างดนตรีไทย เพื่อบรรจุไปในหลักสูตรวิชาชีพ อาจส่งผลประโยชน์เป็นอย่างยิ่งต่อวงการการศึกษาประเทศชาติ

รายการอ้างอิง

ธนิต อยู่โพธิ์. (2530). *หนังสือเครื่องดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พิฆเณศ.

ธเนศ ชิตท้วม. (2552). *การวิจัยเรื่อง การพัฒนาคู่มือกรรมวิธีการสร้างไม้ดีดกลองแขกตามแนวคิดของอาจารย์ชลอ ใจชื้น*. ภาควิชาศิลปะ ดนตรีและนาฏศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อานันท์ นาคคง. (2539). *หนังสือระลึกในงานไหว้ครูดนตรีไทย ประจำปีการศึกษา 2539 คีตกรรมหลังความตาย*. ภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. โรงพิมพ์ห้องภาพสุวรรณ.

_____. (2537). *ยังไม่สิ้นเสียงกลอง*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

คอนแชร์โตหมายเลข 2 ของวลาดิสลาฟ บลาเซวิช: บทวิเคราะห์และแนวทางการฝึกซ้อม
CONCERTO NO.2 BY VLADISLAV BLAZHEVICH: ANALYSIS AND PRACTICING GUIDELINE

นรเศรษฐ์ อุดาการ[1]
Noraset Udagarn[1]

บทคัดย่อ

บทความสร้างสรรค์ชิ้นนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอบทวิเคราะห์และแนวทางการฝึกซ้อมสำหรับการบรรเลงบทเพลงคอนแชร์โต หมายเลข 2 ของวลาดิสลาฟ บลาเซวิช ซึ่งเป็นบทความที่มาจากศึกษาภูมิหลังและแนวคิดของผู้ประพันธ์ องค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงพร้อมทั้งนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมเพื่อเตรียมตัวก่อนการแสดงบทเพลง โดยหลังจากศึกษาวิเคราะห์รายละเอียดของผู้ประพันธ์ที่มาของบทเพลงและรายละเอียดเกี่ยวกับการบรรเลงบทเพลง ผู้แสดงสามารถแบ่งแนวทางการฝึกซ้อมและเตรียมตัวก่อนการแสดงบทเพลงนี้ออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนแรกเป็นการศึกษาวิเคราะห์รายละเอียดและภูมิหลังของผู้ประพันธ์ พร้อมทั้งโครงสร้าง ลักษณะสังคีตลักษณ์ของบทเพลง และส่วนที่ 2 คือ การฝึกซ้อมและพัฒนาเทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงบทเพลง ซึ่งประกอบไปด้วย 4 เทคนิค ได้แก่ ทักษะการใช้คันชัก (Slide Technique) การบรรเลงโน้ตที่มีขั้นคู่แตกต่างกัน (Intervals and Octave notes) การบรรเลงโน้ตทอดเสียง (Slurs) และการบรรเลงรูปแบบเลียนเสียงร้อง (Singing Style)

คำสำคัญ: บลาเซวิช, ทรอมโบน, คอนแชร์โต, แนวทางการฝึกซ้อม

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยดุริยศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ pop.popiko@gmail.com
[1] Assistant Professor, College of Music, Payap University, pop.popiko@gmail.com
Receive 25/03/65, Revise 22/06/65, Accept 23/06/65

Abstract

This creative article 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 for Vladislav Blazhevich's Concerto no.2. After studying and analyzing the details of the composer, the origin of the piece and the detail for the performance, the performer are therefore able to divide the practice guidelines and preparation for the performance of the Concerto no.2, which can be divided into 2 parts. First, a detailed analysis and backgrounds of the composer and the piece and the second part is the practice and development of techniques used, which consists of 4 techniques, Slide Technique, Intervals and Octave notes, Slurs and Singing Style.

Keywords: Blazhevich, Trombone, Concerto, Practicing guideline

บทนำ

หากจะกล่าวถึงบทเพลงบังคับหลักหรือ "Major Repertoire" สำหรับทรอมโบนจากบทเพลงยุคโรแมนติกที่นักทรอมโบนทุกคนต้องศึกษาและฝึกซ้อมเพื่อบรรเลงนั้น บทประพันธ์ในรูปแบบของคอนแชร์โต (Concerto) ที่มีชื่อเสียงและมักถูกนำกลับบรรเลงอยู่บ่อยครั้งในเวทีการแสดงนั้น ส่วนใหญ่จะเป็นบทประพันธ์ของนักประพันธ์ในฝั่งยุโรป เช่น บทเพลงคอนเซอติโนสำหรับทรอมโบน ผลงานลำดับที่ 4 ของเฟอร์ดินาน ดาวิด (Ferdinand David, 1810-1873) นักไวโอลินและนักประพันธ์ชาวเยอรมัน ซึ่งเป็นตัวแทนของบทเพลงในฝั่งยุโรปตะวันตกและผลงานการประพันธ์จากฝั่งยุโรปตะวันออกอย่างรัสเซีย เช่น บทเพลงคอนแซโตสำหรับทรอมโบน ผลงานการประพันธ์ของ นิกโคไล ริมสกี คอซาคอฟ (Nikolai Rimsky-Korsakov, 1844-1908) ซึ่งนอกเหนือจากผลงานหลัก 2 ชิ้นที่กล่าวไปนั้น ยังมีผลงานการประพันธ์ประเภทคอนแชร์โตสำหรับการบรรเลงเดี่ยวทรอมโบนซึ่งมีความน่าสนใจและเป็นบทเพลงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวทั้งในด้านรูปแบบการประพันธ์และเทคนิคการบรรเลงซึ่งสามารถเป็นอีกหนึ่งบทเพลงที่เป็นตัวแทนของดนตรีรัสเซียได้เป็นอย่างดี โดยบทเพลงนั้นคือ คอนแชร์โตหมายเลข 2 ของ วลาดิสลาฟ บลาเซวิช (Vladislav Blazhevich, 1881-1942) นักแต่งเพลงและอาจารย์ผู้สอนทรอมโบนชาวรัสเซีย (Kharlamov, 2008)

วลาดิสลาฟ บลาเซวิช (Vladislav Blazhevich)

วลาดิสลาฟ บลาเซวิช เกิดเมื่อวันที่ 3 สิงหาคม ค.ศ.1881 ณ เมืองสโมเลนสค์ (Smolensk) ประเทศรัสเซีย บลาเซวิชมีวัยเด็กที่ค่อนข้างยากลำบากเนื่องจาก มิคาอิล (Mikail) ผู้เป็นพ่อของเขาต้องโทษทางการเมือง ทำให้ถูกคุมขังและใช้แรงงานในไซบีเรียเป็นเวลานานถึงยี่สิบปี ส่งผลให้บลาเซวิชกำพร้าพ่อตั้งแต่เกิด หลังจากสูญเสียผู้นำครอบครัวไป แม่ของเขามักจะป่วยเพราะต้องทำงานอย่างหนักและเธอได้เสียชีวิตในปี ค.ศ.1887 ในขณะที่บลาเซวิชมีอายุเพียง 6 ขวบ โดยหลังจาก

นั้น เขาจึงต้องอยู่ในการดูแลของลุง และต้องทำงานในฟาร์มของญาติพี่น้องจนอายุ 12 ปี ซึ่งต้องเกณฑ์ทหาร เมื่อเขาเข้าสู่กองทัพ เขาได้เข้าเป็นสมาชิกและเริ่มการศึกษาด้านดนตรีในวงดนตรีของ *“Third Artillery Brigade”* ในเมืองสโมเลนสค์ หลังจากความสำเร็จในช่วงสามปีแรกในฐานะนักยูโฟเนียม บลาเซวิชได้รับการเลื่อนยศเป็นผู้บรรเลงเดี่ยวประจำวงดนตรี และด้วยความหลงใหลในเสียงดนตรี ประกอบกับความรักและความต้องการที่จะประกอบอาชีพในดนตรี เขาจึงวางแผนที่จะเปลี่ยนไปเล่นเครื่องดนตรีอื่นซึ่งจะสามารถช่วยให้เขาหาตำแหน่งในวงซิมโฟนีออร์เคสตราได้ จากนั้นในปี ค.ศ.1897 เขาจึงได้เปลี่ยนเครื่องดนตรีเอกเป็นทรอมโบน และทำให้เขาได้ก้าวไปสู่นักทรอมโบนที่มีชื่อเสียงคนหนึ่งของรัสเซีย

ในปี ค.ศ.1899 บลาเซวิชได้รับการแต่งตั้งให้เป็นนักทรอมโบนบรรเลงเดี่ยวประจำหน่วย *“Astrakhan Grenadier”* ซึ่งดำรงตำแหน่งได้เพียงปีเดียวเพราะในปี 1900 บลาเซวิชได้รับโอกาสเข้าเริ่มการศึกษาในระดับอุดมศึกษาที่ *“Moscow Conservatory”* ด้วยเครื่องดนตรีชิ้นเอกภายใต้การดูแลของศาสตราจารย์คริสตอฟ บอร์ค (Christophe Bork) เมื่อจบการศึกษา บลาเซวิชได้เข้ารับตำแหน่งที่โรงละครบอลชอย (Bolshoi Theatre) ในปี ค.ศ.1906 และเริ่มเขียนต้นฉบับตำราสอนวิธีการบรรเลงทรอมโบน *“School for Trombone in Clef”* สำหรับผู้เล่นระดับสูง ในปี 1920 เขาได้รับการแต่งตั้งให้ดำรงตำแหน่งหัวหน้ากลุ่มทรอมโบนประจำวงโรงละครบอลชอยและเริ่มสอนที่โรงเรียนการดนตรีแห่ง กรุงมอสโก (Moscow Conservatory)

จากประสบการณ์ที่บลาเซวิชได้รับจากอาชีพนักดนตรีประจำวงวงออร์เคสตราและความรู้ทั้งหมดที่ได้จากการศึกษาเล่าเรียนที่โรงเรียนการดนตรีแห่งกรุงมอสโก เขาจึงได้เขียนตำรา และแบบฝึกหัดวิธีการฝึกซ้อมมากมายสำหรับทรอมโบนและเครื่องดนตรีประเภทเครื่องทองเหลืองชนิดอื่น ๆ ซึ่งรวมไปถึงบทเพลงการประพันธ์ชนิดคอนแชร์โตสำหรับทรอมโบนอีกด้วย โดยบทเพลงคอนแชร์โตหมายเลข 2 *“Concerto no.2”* นั้น บลาเซวิชได้ประพันธ์ขึ้นระหว่างปี ค.ศ.1924-1925 พร้อมกับบทเพลงสำหรับทรอมโบนอีกมากมาย อาทิ คอนแชร์โต 13 บทสำหรับทรอมโบน หนังสือแบบฝึกหัด "School for Trombone" สำหรับนักทรอมโบนระดับกลาง แบบฝึกหัด *"26 Sequences for Trombone", "38 Concert Duets for Trombone", “70 Studies for Tuba”* เป็นต้น

ภาพที่ 1 Vladislav Blazhevich
ที่มา: Russian Culture: Vlasdislav Mikhailovich Blazhevich

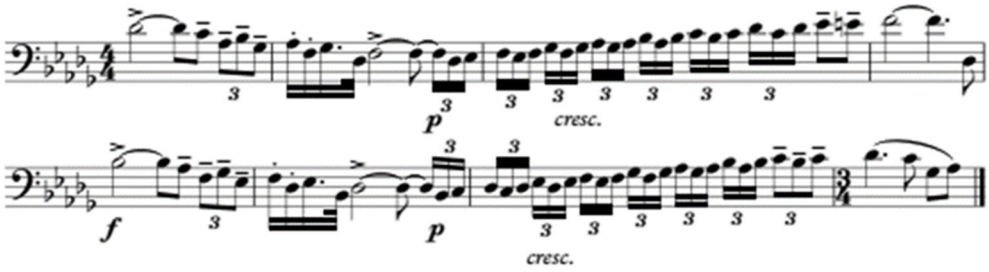
บทวิเคราะห์คอนแชร์โต หมายเลข 2 (Concerto no.2)

บทเพลงคอนแชร์โตสำหรับทรอมโบนของบลาเชวิชเกือบทั้งหมด ถูกประพันธ์ขึ้นในรูปแบบและลักษณะเดียวกัน กล่าวคือ บทประพันธ์คอนแชร์โตสำหรับทรอมโบนของเขาทุกชิ้น จะมีส่วนประกอบต่าง ๆ ที่มีความโดดเด่นทั้งท่วงทำนองหลัก ทำนองประสานและการบรรเลงสนับสนุน ซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ แต่ทั้งหมดจะถูกรวมเข้าเป็นหนึ่งเดียวกัน แม้ว่าบทเพลงคอนแชร์โตของบลาเชวิชจะมีหลายท่อนหรือมีการแสดงออกของบทเพลงซึ่งให้อารมณ์ความรู้สึกที่หลากหลายแต่ท้ายที่สุดแล้ว เขาได้รวมท่อนทั้งหมดเข้าเป็นบทเพลงเดียวหรือมีเพียงท่อนเดียว พร้อมกับการบรรเลงสนับสนุนสลับไปมาของเปียโน ด้วยองค์ประกอบที่ประพันธ์ขึ้นในลักษณะเดียวกันกับองค์ประกอบอื่น ๆ (Roberts, 2015) อย่างไรก็ตามในการวิเคราะห์บทเพลงนั้น ทุกท่อนสามารถนำมาแบ่งแยกและดำเนินการศึกษาวิเคราะห์ได้ทุกท่อนโดยแยกจากกัน โดยมีรายละเอียดองค์ประกอบของบทเพลงและโครงสร้าง ดังนี้

A				B				A^1		
Introduction	a	b	Transition	c	Trans.	d	c'	Re-trans.	a'	Ending
ห้องที่ 1-14	15-23	24-43	44-53	54-61	62-69	70-77	78-88	89 - 95	96-103	104-116

ภาพที่ 2 โครงสร้างบทเพลงคอนแชร์โต หมายเลข 2 ท่อนที่ 1
ที่มา: นรเศรษฐ์ อุดาการ

ท่อนที่ 1 ของบทเพลงคอนแชร์โต หมายเลข 2 ของวลาดิสลาฟ บลาเซวิชนั้น ถูกประพันธ์ขึ้นด้วยรูปแบบสังคีตลักษณ์ไบนารี (Binary Form) โดยส่วน A เริ่มด้วยบทนำจากการบรรเลงของเปียโนจากห้องที่ 1 จากนั้นทรอมโบนเริ่มบรรเลงทำนองหลักของบทเพลงเป็นครั้งแรกที่ห้องหมายเลข 7 ถึง 14 ในคีย์ D♭เมเจอร์ และหลังจากนั้นทรอมโบนจะนำเสนอทำนองต่อไปในส่วน b ที่ห้องที่ 24 ในคีย์เดียวกันจนถึงห้องที่ 39 ซึ่งเป็นส่วนเชื่อมที่จะนำบทเพลงดำเนินต่อไป ด้วยการกลับมาบรรเลงแนวสนับสนุนของเปียโนอีกครั้ง เพื่อค่อย ๆ เปลี่ยนผ่านทำนองและนำบทเพลงไปในส่วนถัดไประหว่างห้องที่ 44 ถึงห้องที่ 53

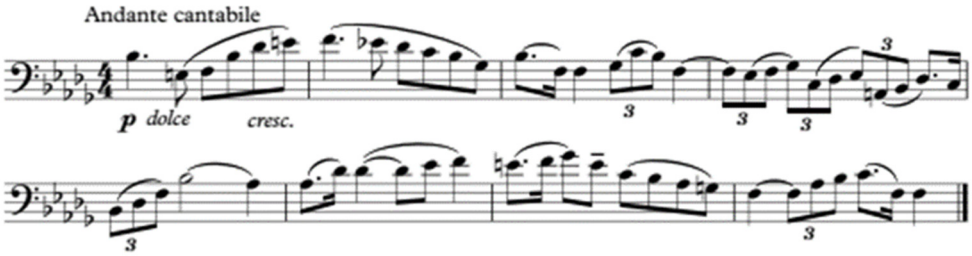
ตัวอย่างที่ 1 ทำนองหลักท่อนที่ 1

S

จากนั้นบทเพลงจะเข้าสู่ส่วน B ซึ่งอยู่ในรูปสังคีตลักษณ์เทอร์นารี (Ternary Form) โดยเริ่มต้นด้วยการบรรเลงเดี่ยวของทรอมโบน ซึ่งนำเสนอท่วงทำนองใหม่ด้วยทำนอง c ที่ห้องหมายเลข 54 ในคีย์ C เมเจอร์ โดยบรรเลงทำนองจนถึงห้องหมายเลข 61 จากนั้น เปียโนจะเข้ามาบรรเลงสนับสนุนอีกครั้งในการส่งต่ออารมณ์ของบทเพลงไปสู่ท่อนต่อไป ระหว่างห้องที่ 62 ไปจนถึงห้อง 69 ด้วยทำนองใหม่ในส่วน d ซึ่งบรรเลงท่วงทำนองในคีย์ F เมเจอร์ โดยหลังจากนั้นจะย้ายไปที่คีย์ D ไมเนอร์เพื่อนำเสนอทำนองหลักอีกครั้ง ก่อนกลับมานำเสนอใหม่ในคีย์คู่ขนานในคีย์ D เมเจอร์ที่ห้องหมายเลข 78 ถึง 86 จากนั้นเปียโนจะกลับมาบรรเลงสลับในส่วนเชื่อมก่อนที่ส่วน A1 จะเริ่มขึ้น โดยส่วน A1 นั้นจะอยู่ในรูปแบบสังคีตลักษณ์ไบนารี ซึ่งเริ่มต้นด้วยการบรรเลงของทรอมโบนและเปียโนประสานกันที่ห้องหมายเลข 89 ถึง 95 ในคีย์ C เมเจอร์ เพื่อนำเสนอท่วงทำนองใหม่ที่มีความแตกต่างไปจากส่วน Introduction ซึ่งทำนอง a จะถูกนำกลับมาอีกครั้งที่ห้องหมายเลข 96 ถึงห้อง 103 ในคีย์ C เมเจอร์ต่อด้วยท่อนจบที่ห้อง 104 ในคีย์ F เมเจอร์

A				A^1		
Introduction	a	b	Re-transition	a	b'	Ending
ห้อง 117-130	131-139	140-158	159-166	167-177	178-188	188-195

ภาพที่ 3 โครงสร้างบทเพลงคอนแชร์โต หมายเลข 2 ท่อนที่ 2
ที่มา: นรเศรษฐ์ อุดาการ

ท่อนที่ 2 ของบทเพลงคอนแชร์โต หมายเลข 2 ของวลาดิสลาฟ บลาเซวิชมีรูปแบบสังคีตลักษณ์ไบนารีซึ่งประกอบไปด้วยส่วน A และ A1 โดยเป็นการบรรเลงท่อนที่มีทำนองวนซ้ำ โดยส่วน A เริ่มต้นด้วยการบรรเลงของเปียโนเป็นบทนำในจังหวะช้าจากห้องหมายเลข 117 ตามด้วยการบรรเลงเดี่ยวของทรอมโบนด้วยวิธีการบรรเลง “Rubato cadenza” ที่ห้อง 130 เพื่อนำเสนอทำนอง a ในคีย์ B♭ไมเนอร์ด้วยท่วงทำนองที่ประพันธ์ขึ้นจากบันไดเสียงไมเนอร์ ดังภาพตัวอย่างที่ 2 และบรรเลงทำนองด้วยความต่อเนื่องด้วยอัตราจังหวะที่มีความเคลื่อนไหวกว่าท่อนก่อนหน้าไปจนสิ้นสุดที่ห้องหมายเลข 139 ในคีย์ของ F ไมเนอร์ ซึ่งมีการเชื่อมประโยคเพลงที่บรรเลงโดยเปียโนกลับมาบรรเลงสนับสนุนอีกครั้งตั้งแต่ห้องที่ 140 ถึง 141 ก่อนการบรรเลงทำนอง b โดยทรอมโบนที่ห้องหมายเลข 142

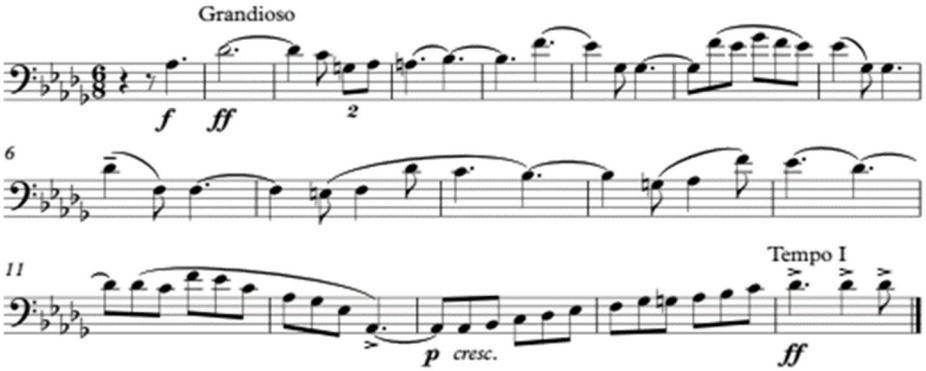
ตัวอย่างที่ 2 ทำนอง a ท่อนที่ 2

ในส่วนนี้ บลาเซวิชได้แสดงความสามารถในการประพันธ์บทเพลง ด้วยการพัฒนาทำนอง b ซึ่งเป็นทำนองในคีย์ G major ที่ห้อง 147 แล้วจึงพัฒนาท่วงทำนองออกไป เพื่อบรรเลงขับเคลื่อนบทเพลงไปยังคีย์อื่น ๆ อีกหลายคีย์ เช่น คีย์ G♭เมเจอร์ และคีย์ F♯ไมเนอร์ที่ห้องหมายเลข 157 พร้อมการบรรเลงสนับสนุนของเปียโนเพื่อบรรเลงซ้ำอีกครั้ง โดยเป็นส่วน A1 ซึ่งเป็นการทำให้โครงสร้างแบบไบนารีมีความสมบูรณ์ ซึ่งส่วน A1 เริ่มต้นที่ห้อง 167 โดยนำทำนอง a มาบรรเลงซ้ำอีกครั้งในคีย์ B♭ไมเนอร์ซึ่งสิ้นสุดลงที่ห้อง 175 ในคีย์ F ไมเนอร์ และตามด้วยการเชื่อมประโยคเพลงและทำนอง โดยเปียโนซึ่งนำทำนอง b กลับมาบรรเลงซ้ำอีกครั้งที่ห้อง 178 จากนั้น บทเพลงจะมีการปรับเปลี่ยนท่วงทำนองและเสียงประสานไปสู่คีย์ B♭ไมเนอร์ที่ห้อง 185 จนถึง 188 และจบท่อนที่ 2 ด้วยการบรรเลงของเปียโนที่ห้อง 188 ถึง 195

A			B		A^1		
Introduction	a	b	c	Re-transition	a	b	Coda and Ending
196-211	212-227	235-250	267 283	284-307	323	327-349	350-382
	Transition	Transition			Bridge		
	227-234	250-266			323-326		

ภาพที่ 4 โครงสร้างบทเพลงคอนแชร์โต หมายเลข 2 ท่อนที่ 3
ที่มา: นรเศรษฐ์ อุดาการ

ท่อนที่ 3 ของบทเพลงคอนแชร์โต หมายเลข 2 ถูกประพันธ์ขึ้นในรูปแบบ “Scherzo Form” โดยโครงสร้างของท่อนนี้สามารถนำมาเปรียบเทียบได้กับรูปแบบสังคีตลักษณ์เทอร์นารี่ โดยท่อน A จะเริ่มต้นการบรรเลงซึ่งมีการปรับเปลี่ยนจังหวะให้เร็วและมีความกระฉับมากขึ้นทันทีหลังจากท่อนที่ 2 จบลง โดยส่วนเริ่มต้นของท่อนนี้ เป็นการบรรเลงเดี่ยวโดยทรอมโบนซึ่งนำเสนอทำนองหลักที่ห้อง 196 จนถึงห้อง 211 ด้วยทำนอง a จากนั้นทำนองนี้จะจบลงที่ห้องหมายเลข 227 และย้ายไปยังคีย์โดมินันท์ ซึ่งมีการเปลี่ยนผ่านไปสู่ท่อนใหม่ที่ห้อง 227 ไปสู่ห้องที่ 234 ด้วยการบรรเลงสนับสนุนของเปียโน ซึ่งหลังจากนั้นเป็นการบรรเลงเดี่ยวของทรอมโบนซึ่งนำเสนอทำนอง b ที่ห้องหมายเลข 235 ในคีย์ A♭เมเจอร์ไปจนถึงห้องที่ 250 และตามด้วยการบรรเลงสลับอีกครั้งของเปียโน ที่เล่นท่อนสลับเพื่อเป็นท่อนส่งเพื่อเป็นการเตรียมให้บทเพลงดำเนินไปสู่ท่อนถัดไป

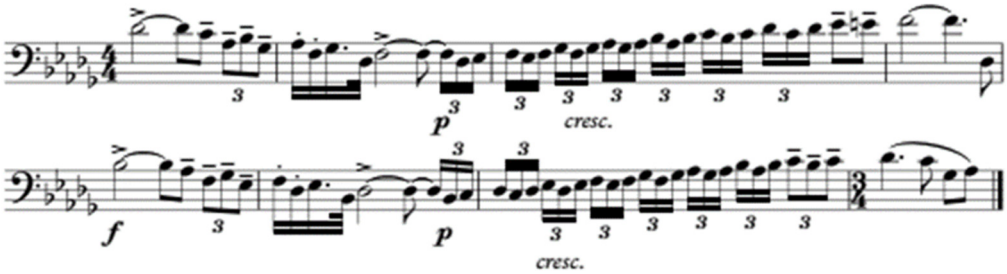
ท่อน B เริ่มต้นที่ห้อง 267 ในคีย์ G♭เมเจอร์ด้วยการบรรเลงของเปียโน จากนั้นทรอมโบนจะบรรเลงเดี่ยวเพื่อนำเสนอทำนอง c ที่ห้อง 269 จนกระทั่งสิ้นสุดทำนองที่ห้องหมายเลข 283 โดยเป็นการย้ายทำนองไปยังคีย์ B♭ไมเนอร์ หลังจากนั้น ท่อน A1 จะเป็นการนำเสนอทำนอง a ในคีย์ D♭เมเจอร์ที่ห้องหมายเลข 308 ซึ่งถูกย้ายไปยังทำนองในคีย์ซับโดมินันท์ในคีย์ G♭เมเจอร์ที่ห้องหมายเลข 323 พร้อมการบรรเลงของเปียโนเพื่อเชื่อมท่อนต่อไป ด้วยประโยคสั้น ๆ จากห้องหมายเลข 323 ถึง 326 ด้วยทำนอง b ซ้ำ เพื่อซ้ำอีกทำนองหลักอีกครั้งที่ห้องหมายเลข 327 ก่อนจบลงด้วยการเปลี่ยนกลับไปที่คีย์หลักของบทเพลงเพื่อเข้าสู่ท่อนจบซึ่งเป็นการนำเสนอทำนองหลักจากท่อนแรกของบทเพลงในคีย์ของ D♭เมเจอร์และบรรเลงจนจบบทเพลงที่ท่วงทำนองนี้

ตัวอย่างที่ 3 ทำนองท่อนจบ

เทคนิคและแนวทางการฝึกซ้อม

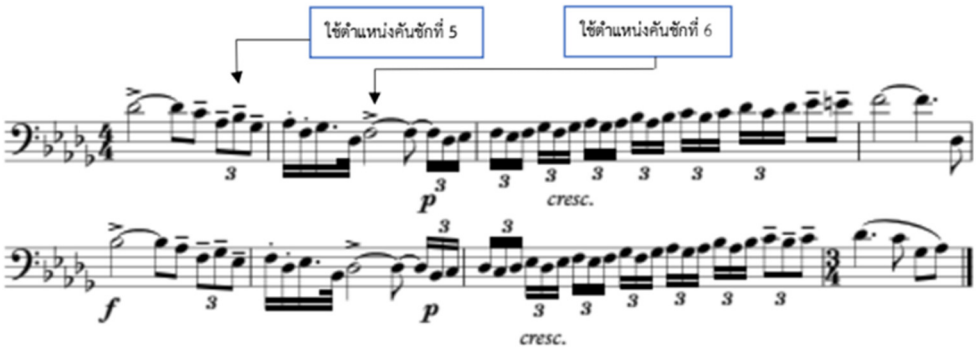
บทเพลงคอนแชร์โตหมายเลข 2 ของวลาดิสลาฟ บลาเซวิชเป็นผลงานการประพันธ์สำหรับทรอมโบนโดยมีนักทรอมโบนเป็นผู้ประพันธ์บทเพลง ดังนั้นการเลือกใช้เทคนิคทั้งหมดที่ใช้ในการบรรเลงนั้น จึงเป็นเทคนิคที่ถือได้ว่าเป็นการบรรเลงพื้นฐานที่นักทรอมโบนทุกคนต้องศึกษาและฝึกซ้อมการบรรเลงให้ได้ โดยในส่วนนี้บลาเซวิชได้ประพันธ์บทเพลงคอนแชร์โต หมายเลข 2 นี้ด้วยการผสมผสานการบรรเลงที่เน้นการใช้น้ำเสียงที่สง่างาม ฉาดฉานชัดเจนของทรอมโบน ซึ่งถูกนำมาผสมผสานกับท่วงทำนองที่มีความไพเราะอ่อนหวานไปพร้อม ๆ กัน ประกอบกับการบรรเลงโน้ตแนวทำนองที่มีโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นและ 3 ชั้นและต้องอาศัยความชำนาญ ส่งผลให้สำหรับการบรรเลงบทเพลงนี้นักทรอมโบนจะต้องดำเนินการฝึกซ้อมเทคนิคการบรรเลงให้มีความเชี่ยวชาญ ซึ่งประกอบไปด้วย 4 เทคนิคสำคัญ ซึ่งมีรายละเอียดและแนวทางการฝึกซ้อม ดังต่อไปนี้

1. Slide technique

“Slide technique” หรือทักษะการใช้คันชัก เป็นอีกหนึ่งเทคนิคสำคัญที่นักทรอมโบนทุกคนที่ต้องฝึกปฏิบัติอย่างเชี่ยวชาญ ซึ่งในบทเพลงนี้ ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้ท่วงทำนองซ้ำ (Sequence) ขึ้นลง โดยเป็นรูปแบบการเคลื่อนที่ของแนวทำนองที่เน้นความต่อเนื่องและการเคลื่อนไหวเพื่อทำให้อารมณ์ในบทเพลงที่มีความต่อเนื่องมากขึ้นและยังใช้ในการเชื่อมประโยคของเพลงเพื่อส่งไปในท่อนถัดไปได้อย่างชัดเจน ดังภาพตัวอย่างที่ 4 โน้ตทำนองหลักท่อนที่ 1 “Introduction” (Schlossberg, 1974)

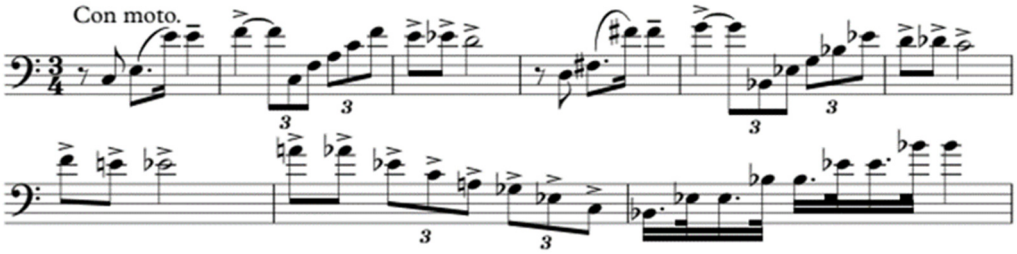
ตัวอย่างที่ 4 โน้ตทำนองหลักท่อนที่ 1

จากภาพเป็นการนำเสนอทำนองหลักในท่อนที่ 1 ของบทเพลง ซึ่งเป็นแนวทำนองที่นักทรอมโบนสามารถปรับเปลี่ยนและเลือกใช้ตำแหน่งคันชักพิเศษ ซึ่งมีความแตกต่างไปจากการใช้ตำแหน่งคันชักปกติเพื่อให้สามารถบรรเลงแนวทำนองได้ถูกต้องและรวดเร็วมากยิ่งขึ้น โดยสามารถปรับการบรรเลงโน้ต Bbออคเทฟ 4 จากเดิมที่ตำแหน่งคันชักที่ 1 ไปเป็นตำแหน่งคันชักที่ 5 เพื่อให้สามารถเคลื่อนคันชักให้เป็นไปในทิศทางเดียวกันพร้อมทั้งเปลี่ยนไปบรรเลงโน้ต F ออคเทฟ 3 ที่ตำแหน่งคันชักที่ 6 โดยจะส่งผลให้สามารถบรรเลงโน้ตได้เร็วและเลื่อนไหลมากยิ่งขึ้น ดังภาพตัวอย่างที่ 5

ตัวอย่างที่ 5 โน้ตทำนองหลักท่อนที่ 1 พร้อมตำแหน่งคันชักพิเศษ

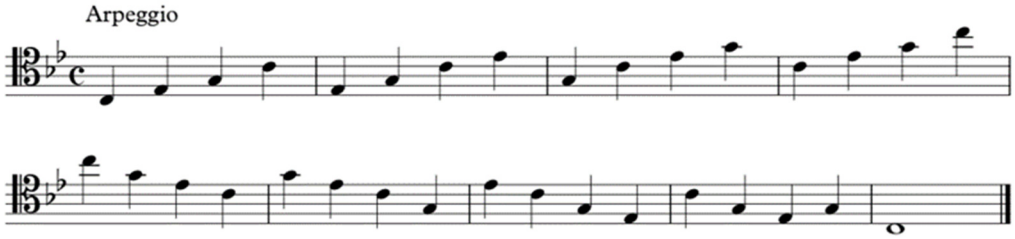


2. Intervals and Octave notes

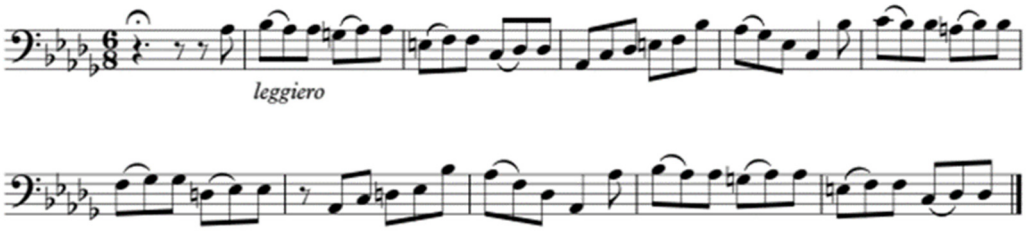
บทเพลงคอนแชร์โต หมายเลข 2 ของบลาเซวิชเป็นบทเพลงที่มีท่วงทำนองซึ่งประพันธ์ขึ้นจากโน้ตในช่วงเสียงกลางและสูงของทรอมโบน โดยทั้งหมดล้วนเป็นแนวทำนองที่มีความท้าทายและมีความไพเราะสลับกับท่อนที่แสดงความหนักแน่นซึ่งบรรเลงด้วยสำเนียงที่ฉาดฉานชัดเจน ซึ่งผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้โน้ตที่มีระดับเสียงสูง-ต่ำ ที่มีความแตกต่างกันอย่างมาก ส่งผลให้ผู้แสดงจะต้องดำเนินการฝึกซ้อมและพัฒนาขีดความสามารถในการบรรเลงบทเพลงให้เกิดความชำนาญสำหรับการปรับเปลี่ยนช่วงเสียง ให้สามารถบรรเลงท่วงทำนองของบทเพลงให้มีความถูกต้องสมบูรณ์และแม่นยำที่สุด ดังภาพตัวอย่างที่ 6 โน้ตในท่อน “Con moto”

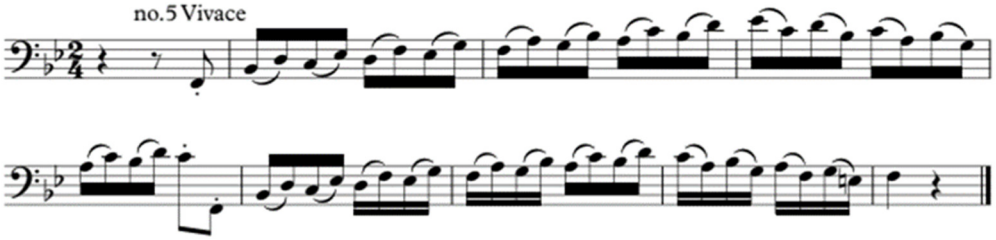
ตัวอย่างที่ 6 โน้ตท่อน “Con moto”

จากภาพตัวอย่างที่ 6 เป็นการบรรเลงทำนองในท่อน “Con moto” ซึ่งเริ่มต้นการบรรเลงทำนองที่โน้ต C ออคเทฟ 3 ก่อนที่จะบรรเลงโน้ตขยับขึ้นสูงขึ้นทันทีไปที่โน้ต E ซึ่งมีระดับเสียงแตกต่างกันมากถึงคู่ 10 และยังคงมีการสร้างทำนองในรูปแบบเดียวกันต่อเนื่องไปอีก ซึ่งในส่วนนี้ผู้แสดงต้องดำเนินการฝึกซ้อมและพัฒนาทักษะการบรรเลง โดยสามารถใช้แบบฝึกหัดการบรรเลง

โน้ตสูง “School for Trombone in Clefs” ของ Blazhevich (1925) ในหมวดของแบบฝึกหัด Arpeggio ข้อที่ 1-2 ดังภาพตัวอย่างที่ 7 เพื่อเป็นการพัฒนาทักษะการบรรเลงโน้ตสูงให้เกิดความแม่นยำมากขึ้น

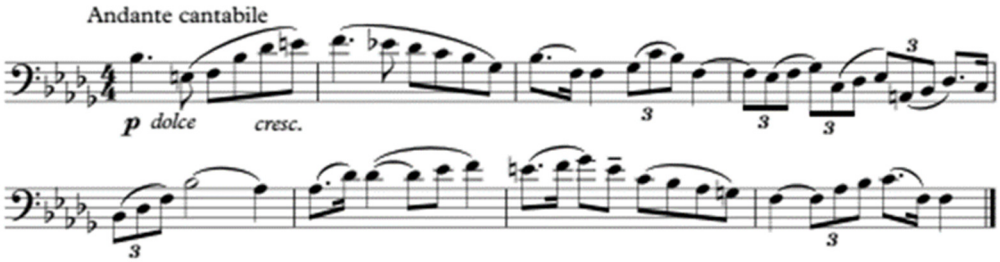
ตัวอย่างที่ 7 โน้ตแบบฝึกหัด Arpeggio

3. การบรรเลงเทคนิคทอดเสียง (Slurs)

สำหรับทรอมโบนนั้น เป็นอีกหนึ่งเทคนิคการบรรเลงที่มีความท้าทายและต้องอาศัยการฝึกซ้อมที่มากเพียงพอ เพื่อให้สามารถบรรเลงโน้ตที่มีการทอดเสียงกันให้ได้เสียงที่มีความนุ่มนวลและเชื่อมต่อกันโดยไม่มีเสียงการลากคันชัก ซึ่งจะทำให้เกิดเสียงรบกวนและทำให้ทำนองนั้น ได้เสียงที่ไม่ตรงกับแนวทำนองและเครื่องหมายที่ควรจะเป็น ซึ่งจากภาพตัวอย่างที่ 8 เป็นแนวทำนองหลักท่อน “Allegro non tanto” โดยเป็นท่อนที่ทรอมโบนต้องบรรเลงแนวทำนองโดยใช้สำเนียงที่ใช้ความรู้สึกบางเบาตามคำกำกับท่อนที่ระบุไว้ว่า “Leggiero” พร้อมทั้งต้องบรรเลงทำนองด้วยเทคนิคทอดเสียง 2 โน้ตแรกของแนวทำนอง ซึ่งในการบรรเลงผู้แสดงจะต้องเคลื่อนตำแหน่งคันชักให้เร็วเพียงพอที่จะไม่ทำให้เกิดเสียงลากคันชัก

ตัวอย่างที่ 8 โน้ตทำนองท่อน Allegro non tanto

และในกระบวนการฝึกซ้อมผู้แสดงได้นำแบบฝึก “60 Etudes for Trombone” ของจอร์จ โคปราช (Georg Kopprasch, 1800-1850) ข้อที่ 5 เป็นแบบฝึกสำคัญสำหรับการฝึกปฏิบัติ โดยทั้งหมดจะเป็นการเน้นการพัฒนาการบรรเลงพร้อมทั้งเน้นการเคลื่อนคันชักให้เคลื่อนไปในทิศทางเดียวกัน เพื่อให้ได้เสียงของแนวทำนองที่มีความเชื่อมต่อกันมากที่สุด ดังภาพตัวอย่างที่ 9 โน้ตแบบฝึกหัดข้อที่ 5 ของโคปราช

ตัวอย่างที่ 9 โน้ตแบบฝึกหัดข้อที่ 5 ของโคปราช

4. Singing Style

บทเพลงคอนแชร์โตหมายเลข 2 ของบลาเซวิชนั้น มีท่วงทำนองหลายส่วนที่มีการระบุให้ผู้แสดงใช้สำเนียงและรูปแบบการบรรเลงแบบ “Cantabile” ซึ่งหมายถึงการบรรเลงด้วยรูปแบบที่มีความคล้ายคลึงกับการร้องเพลงหรือ “Singing Style” ดังภาพตัวอย่างที่ 10 โน้ตในท่อน “Andante cantabile”

ตัวอย่างที่ 10 โน้ตท่อน Andante Cantabile

จากภาพเป็นท่วงทำนองจากท่อน “Andante Cantabile” ที่เริ่มต้นการบรรเลงด้วยประโยคนำซึ่งเป็นโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น บรรเลงด้วยจังหวะอิสระที่สามารถยืดหยุ่นได้เล็กน้อย ก่อนนำเข้าสู่ท่อนหลักด้วยสำเนียงเลียนแบบการร้องเพลง เน้นสำเนียงที่อ่อนหวานเพื่อบรรเลงแนวทำนองทั้งหมดให้มีความเชื่อมต่อกันและเพื่อความไพเราะมากยิ่งขึ้น ดังนั้นเพื่อให้สามารถบรรเลงบทเพลงท่อนนี้ได้อย่างถูกต้องและสมบูรณ์ ผู้แสดงจึงเลือกแบบฝึกหัดการบรรเลงทรอมโบนชื่อ “Melodious Etudes for Trombone Book 1” ของโจฮานแนส โรชู (Johannes Rochut, 1881-1952) ซึ่งเป็นแบบฝึกหัดที่คัดเลือกและดัดแปลงมาจากแบบฝึกการขับร้อง “Vocalises” ของมาโก บอร์ดอคนี (Marco Bordogni, 1788-1856) เพื่อเป็นการฝึกและพัฒนาสำเนียงให้มีการเคลื่อนไหวที่คล้ายคลึงกับการขับร้องมากที่สุด

สรุป

บทเพลงคอนแชร์โตหมายเลข 2 ของบลาเซวิชเป็นบทเพลงบรรเลงเดี่ยวสำหรับทรอมโบนที่ต้องอาศัยเทคนิคการบรรเลงที่หลากหลาย อีกทั้งเพื่อความถูกต้องในการนำเสนอและแสดงบทเพลง ผู้แสดงได้ทำการศึกษาวิเคราะห์รายละเอียดของบทเพลง แนวคิดของผู้ประพันธ์และพัฒนาแนวทางการฝึกปฏิบัติและเตรียมตัวก่อนการแสดงบทเพลง ซึ่งสามารถสรุปการฝึกการปฏิบัติเครื่องทรอมโบนออกเป็น 2 ส่วนคือ ส่วนแรก การศึกษาวิเคราะห์รายละเอียดและภูมิหลังของผู้ประพันธ์และโครงสร้าง ลักษณะสังคีตลักษณ์ของบทเพลง และส่วนที่ 2 คือ การฝึกซ้อมและ

พัฒนาเทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงบทเพลง ซึ่งประกอบไปด้วย 4 เทคนิค ประกอบได้ด้วย ทักษะการใช้คันชัก (Slide Technique) การบรรเลงโน้ตที่มีขั้นคู่แตกต่างกัน (Intervals and Octave notes) การบรรเลงโน้ตทอดเสียง (Slurs) และการบรรเลงรูปแบบเลียนเสียงร้อง (Singing Style) โดยในส่วนของการฝึกซ้อมและการเตรียมตัวก่อนการแสดงนั้น เมื่อผู้แสดงได้ดำเนินการฝึกปฏิบัติตามแนวทางการฝึกซ้อมทั้งหมดนี้ ผู้แสดงจะสามารถบรรเลงบรรเลง บทเพลงได้อย่างถูกต้องและสมบูรณ์ตามรูปแบบที่ผู้ประพันธ์บทเพลงได้กำหนดไว้มากที่สุด

รายการอ้างอิง

Kharlamov, A.G. (2008). Blazhevich: His life and work. *ITA Journal, 36*(3), 30-34.

Roberts, J. (2015). *Introduction of Soviet Trombone Literature to Western Trombone Repertoire.* Arizona State University.

Schlossberg, M. (1974). *Daily drills and technical studies for trombone*. M. Baron Company Inc.

การวิเคราะห์และตีความบทเพลงซิมโฟนีหมายเลข 7 ของเบโทเฟนสำหรับวงฮาร์โมนี

THE ANALYSIS AND INTERPRETATION OF BEETHOVEN'S SYMPHONY No. 7 FOR HARMONIE

วรพล รัตนอำพล[1] ภาวไล ตันจันทร์พงศ์[2]
Worapol Rattanaumpol[1] Pawalai Tanchanpong[2]

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ การวิเคราะห์และตีความบทเพลงซิมโฟนีหมายเลข 7 ของ ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน สำหรับวงฮาร์โมนี มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์และตีความบทเพลงซิมโฟนีหมายเลข 7 ของ ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน ฉบับเรียบเรียงสำหรับวงฮาร์โมนี ที่ตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1816 โดยไม่มีหลักฐานที่ระบุชื่อผู้เรียบเรียง ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตในการวิจัย 3 หัวข้อ ได้แก่ 1) ภาพรวมของบทเพลง ประกอบด้วย สังคีตลักษณ์ อัตราความเร็ว เครื่องหมายประจำกุญแจเสียง และอัตราจังหวะ 2) องค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญ ประกอบด้วย โครงสร้างสังคีตลักษณ์ แนวทำนอง และเสียงประสาน และ 3) ลักษณะการเรียบเรียงบทเพลง

ผลการศึกษาพบว่า บทเพลงฉบับสำหรับวงฮาร์โมนีใช้กุญแจเสียงหลัก และโครงสร้างสังคีตลักษณ์ต่างจากบทเพลงต้นฉบับที่เบโทเฟนประพันธ์ขึ้นสำหรับวงออร์เคสตรา โดยบทเพลงฉบับนี้อยู่ในกุญแจเสียง G major ประกอบด้วย 4 ท่อน ได้แก่ ท่อน 1 อยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตา ในกุญแจเสียง G major ท่อนที่ 2 อยู่ในสังคีตลักษณ์รอนโดห้าตอน ในกุญแจเสียง G minor ท่อนที่ 3 อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอนแบบสแกร์ตโซทรีโอ ในกุญแจเสียง F major และท่อนที่ 4 อยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตินา ในกุญแจเสียง G major ซึ่งบทเพลงฉบับนี้เรียบเรียงโดยอิงแนวเครื่องลมส่วนใหญ่ให้ใกล้เคียงกับโน้ตต้นฉบับสำหรับวงออร์เคสตรา แต่เนื่องจากวงฮาร์โมนีไม่มีแนวฟลูต และทรัมเป็ต รวมถึงกลุ่มเครื่องสาย ผู้เรียบเรียงจึงได้เรียบเรียงบทเพลงโดยมักใช้โอโบแทนในแนวฟลูต ใช้ฮอร์นแทนแนวทรัมเป็ต รวมถึงใช้คลาริเน็ตและโอโบแทนแนวไวโอลิน และใช้บาสซูนและคอนตราบาสซูนแทนแนววิโอลา เชลโล และดับเบิลเบส

คำสำคัญ: ฮาร์โมนี, ฮาร์โมนีมูซีค, ดนตรีเครื่องลมในศตวรรษที่ 18–19, เบโทเฟน, ซิมโฟนีหมายเลข 7

---

[1] นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ (บางเขน) wrattanaumpol@gmail.com
[1] Master's degree student in Music, Department of Music, Faculty of Humanities, Kasetsart University (Bang Khen Campus), wrattanaumpol@gmail.com
[2] อาจารย์ที่ปรึกษา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดนตรี ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ (บางเขน) pawalaitan@gmail.com
[2] Advisor: Assistant Professor Dr., Music Program, Department of Music, Faculty of Humanities, Kasetsart University (Bang Khen Campus), pawalaitan@gmail.com
Receive 12/04/65, Revise 11/07/65, Accept 11/07/65

Abstract

The research article is a part of the research entitled The Analysis and Interpretation of Beethoven's Symphony No. 7 for Harmonie in 1816 by anonymous arranger, which aims to analyze and interpret in three points including 1) Score orientation: formal design, tempo, and key and time signature 2) Main music elements: Form, Melody and Harmony 3) the Arrangement.

Research has shown that the piece has 4 movements in key signature of G major. The first movement in G major is structured in sonata form. The second movement was composed in G minor is structured in five-part rondo form. The third movement was composed in F major is structured in Scherzo-trio form. The final movement is in the main key signature (G major) and the structure is in sonatina form. The score was arranged of a desiring sound mostly compared with the original orchestra score. Since the Harmonie has no flute, trumpet and strings. The arranger decided to use oboe replaced flute, horn for trumpet and use clarinet, bassoon, and contra bassoon for strings.

Keywords: Harmonie, Harmoniemusik, Wind Music in the 18th-19th Century, Beethoven, Symphony No. 7

บทนำ

คำว่า "ฮาร์โมนี" หมายถึง เครื่องดนตรี หรือวงดนตรีประเภทเครื่องลมในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 18 ถึง 19 (The New Harvard Dictionary of Music, 1986) เป็นรูปแบบวงดนตรีที่นิยมในกลุ่มขุนนางหรือกลุ่มชนชั้นสูงทั่วยุโรป เพื่อใช้บรรเลงระหว่างช่วงเวลาทานอาหาร หรือเพื่อสร้างความบันเทิงในระหว่างวัน คล้ายกับการฟังเพลงผ่านวิทยุ หรือเครื่องเล่นเพลงในปัจจุบัน ซึ่งในอุปรากรเรื่อง "ดอน โจวานนี" (Don Giovanni) ของโมสาร์ท ในช่วงท้ายขององก์ที่ 2 ได้กล่าวถึงตัวละครเอกขณะกำลังรับประทานอาหารค่ำอยู่ภายในบ้าน โมสาร์ทประพันธ์บทเพลงตอนนี้โดยใช้การเรียบเรียงเครื่องดนตรีแบบวงฮาร์โมนี แสดงถึงวัฒนธรรมการใช้วงฮาร์โมนีที่มีอย่างแพร่หลายในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 18-19 (Rhodes, 2007)

ในปี ค.ศ.1782 จักรพรรดิโจเซฟที่ 2 (Joseph II) (ค.ศ.1741-1790) แห่งกรุงเวียนนา ได้ก่อตั้ง "Kaiserlich-Königlich Harmonie" หรือเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า "K. K. Harmonie" เป็นวงเครื่องลมประจำราชสำนักของจักรพรรดิ ซึ่งประกอบด้วยเครื่องลม 8 เครื่อง ได้แก่ โอโบ 2 เครื่อง คลาริเน็ต 2 เครื่อง ฮอร์น 2 เครื่อง และบาสซูน 2 เครื่อง ซึ่ง K. K. Harmonie ไม่ใช่วงแรกที่เริ่มใช้รูปแบบวงเครื่องลม 8 เครื่อง แต่เนื่องจากเป็นวงที่มีชื่อเสียงในด้านทักษะการบรรเลงขั้นสูง และนิยมนำบทเพลงจากอุปรากร หรือบัลเลต์มาเรียบเรียบเสียงประสานสำหรับวงฮาร์โมนี ทำให้รูปแบบวงเครื่องลม 8 เครื่อง เป็นที่นิยม และถือเป็นมาตรฐานวงฮาร์โมนีของยุโรปในช่วงยุคคลาสสิก

(Ross, 2015) ซึ่งนิยมเพิ่มเครื่องดนตรีเสียงต่ำอีก 1 ชิ้น เช่น คอนตราเบส หรือ คอนตราบาสซูน เพื่อเสริมเสียงรวมของวง

บทเพลงสำหรับวงฮาร์โมนี เรียกอีกชื่อหนึ่งว่า “ฮาร์โมนีมูซีค” (Harmoniemusik) มี 2 รูปแบบ ได้แก่ บทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับวงฮาร์โมนี มักเป็นบทเพลงที่อยู่ในสังคีตลักษณ์หลายท่อน เช่น ดิแวร์ติเมนโต (Divertimento) ปาร์ติตา (Partita) และเซเรเนด (Serenade) เป็นต้น โดยมีนักประพันธ์เพลงในยุคคลาสสิกหลายท่านได้ประพันธ์บทเพลงประเภทฮาร์โมนีมูซีค เช่น ฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน (Franz Joseph Haydn) โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart) และลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven) เป็นต้น (Rhodes, 2007) และอีกรูปแบบหนึ่ง คือการนำบทเพลงจากอุปรากร หรือบทเพลงของวงออร์เคสตรา มาเรียบเรียงสำหรับวงฮาร์โมนี โดยนักดนตรีเครื่องลมในยุคคลาสสิกนิยมประพันธ์เพลง และเรียบเรียงบทเพลงที่ต้องการบรรเลงด้วยตนเอง เช่น อุปรากรของโมสาร์ทเรื่อง *“ดี เซาแบร์เฟลอเทอ” (Die Zauberflöte)* เรียบเรียงโดย โจเซฟ ไฮเดนไรช์ (Joseph Heidenreich) และอุปรากรของเบโทเฟนเรื่อง “ฟิเดลิโอ” (Fidelio) เรียบเรียงโดย เว็นเซิล เซดลัค (Wenzel Sedlak) เป็นต้น (Habla, 2005) ทั้งนี้ ตั้งแต่ช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 เป็นต้นมา คำว่า “ฮาร์โมนี” และ “ฮาร์โมนีมูซีค” เริ่มถูกใช้เรียกในความหมายเดียวกัน กล่าวคือ หมายถึง วงดนตรี หรือบทเพลงสำหรับวงดนตรีประเภทเครื่องลม

ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (ค.ศ. 1770-1827) เป็นนักประพันธ์เพลงชาวเยอรมัน ในช่วงระหว่างยุคคลาสสิก ถึงยุคโรแมนติก ได้ประพันธ์บทเพลงฮาร์โนนีมูซีคไว้หลายเพลง โดยมีบทเพลงสำหรับวงฮาร์โมนี 6 เครื่อง (คลาริเน็ต 2 เครื่อง ฮอร์น 2 เครื่อง บาสซูน 2 เครื่อง) ได้แก่ *เซกซ์เท็ต* ลำดับที่ 71 *(Sextet, Op.71)* และ *มาร์ช ผลงานไร้ลำดับที่ 29 (March, WoO.29)* และบทเพลงสำหรับวงฮาร์โมนี 8 เครื่อง (โอโบ 2 เครื่อง คลาริเน็ต 2 เครื่อง ฮอร์น 2 เครื่อง บาสซูน 2 เครื่อง) ได้แก่ ปาร์ติตา ลำดับที่ 103 *(Partita, Op.103)* และ *รอนดิโน ผลงานไร้ลำดับที่ 25 (Rondino, WoO.25)* เบโทเฟนได้สร้างสรรค์ลีลาการประพันธ์แบบใหม่ รวมถึงเสียงของฮาร์โมนีมูซีคที่มีความเป็นเอกลักษณ์ เช่น ความเข้มเสียง (Dynamic) ที่กว้างอย่างมาก และการเขียนเทคนิคการบรรเลงแบบยอดนักดนตรี (Virtuoso) ในแต่ละเครื่องดนตรี (Ross, 2015)

ทั้งนี้ ผู้วิจัยพบว่าบทประพันธ์เพลงซิมโฟนีหมายเลข 7 ลำดับที่ 92 ประพันธ์โดยเบโทเฟน ในปี ค.ศ.1812 ได้มีผู้เรียบเรียงขึ้นใหม่สำหรับวงฮาร์โมนี 9 เครื่อง ได้แก่ โอโบ 2 เครื่อง คลาริเน็ต 2 เครื่องฮอร์น 2 เครื่อง บาสซูน 2 เครื่อง และคอนตราบาสซูน โดยพบหลักฐานการตีพิมพ์โดยสำนักพิมพ์ เอ็ส อา สไตเนอร์ อุนด์ โค (S.A. Steiner und Co.) ในปี ค.ศ.1816 แต่โน้ตเพลงฉบับนี้ไม่ได้ระบุชื่อผู้เรียบเรียงที่ชัดเจน และปัจจุบันยังไม่สามารถระบุที่มาและชื่อผู้เรียบเรียงบทเพลงที่ชัดเจนได้ ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงความสำคัญของบทเพลงประเภทฮาร์โมนีมูซีค จึงได้เลือกนำบทเพลงซิมโฟนีหมายเลข 7 ประพันธ์โดยเบโทเฟน ในปี ค.ศ.1812 ซึ่งถือเป็นบทเพลงชิ้นเอกสำหรับวงออร์เคสตราในฉบับที่เรียบเรียงขึ้นใหม่สำหรับวงฮาร์โมนี ในปี ค.ศ.1816 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่เบโทเฟนยังมีชีวิตอยู่มาศึกษาวิจัย เพื่อเผยแพร่ผลักดันให้เกิดองค์ความรู้ และความเข้าใจที่ถูกต้องเกี่ยวกับดนตรีเครื่องลมในสังคมดนตรีของไทยอย่างแพร่หลายยิ่งขึ้น

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อวิเคราะห์และตีความบทเพลงซิมโฟนีหมายเลข 7 ของ ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน สำหรับวงฮาร์โมนี

ขอบเขตการวิจัย

1. การคัดเลือกบทเพลง ผู้วิจัยได้พบโน้ตเพลงซิมโฟนีหมายเลข 7 ของเบโทเฟน ฉบับสำหรับวงฮาร์โมนี ที่ตีพิมพ์โดยสำนักพิมพ์ อุท ออร์เฟอุส เอดิซีโอนี (Ut Orpheus Edizioni) ในปี ค.ศ.1998 ตรวจแก้ไขโดย ปิแอร์ลุยจิ เดสโตร ซึ่งเป็นสำนักพิมพ์เดียวที่ระบุว่าเป็นการตีพิมพ์ฉบับดั้งเดิม (Urtext Edition) และเผยแพร่อยู่ในปัจจุบัน ผู้วิจัยจึงได้นำมาใช้ในการศึกษาวิเคราะห์สำหรับการทำวิจัยในครั้งนี้

2. การวิเคราะห์และตีความบทเพลง ผู้วิจัยได้วิเคราะห์และตีความบทเพลง โดยได้กำหนดแนวทางในการวิเคราะห์และตีความบทเพลง ดังนี้

2.1 ภาพรวมของบทเพลง ประกอบด้วยประเด็นในการวิเคราะห์และตีความ ดังนี้

- สังคีตลักษณ์ (Formal Design)
- อัตราความเร็ว (Tempo)
- เครื่องหมายประจำกุญแจเสียง (Key Signature)
- อัตราจังหวะ (Meter)

2.2 องค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญ ประกอบด้วยประเด็นในการวิเคราะห์และตีความ ดังนี้

- โครงสร้างสังคีตลักษณ์ (Form)
- แนวทำนองและเสียงประสาน (Melody and Harmony)

2.3 การเรียบเรียงบทเพลง ผู้วิจัยได้วิเคราะห์และตีความการเรียบเรียงบทเพลงซิมโฟนีหมายเลข 7 ฉบับสำหรับวงฮาร์โมนี โดยศึกษาลักษณะและแนวทางการเรียบเรียงบทเพลงสำหรับวงฮาร์โมนี ควบคู่กับโน้ตเพลงต้นฉบับที่เบโทเฟนประพันธ์ขึ้นสำหรับวงออร์เคสตราในปี ค.ศ.1812

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผลการวิจัยในครั้งนี้ถือเป็นองค์ความรู้ใหม่ทางด้านการวิเคราะห์และตีความบทประพันธ์เพลงซิมโฟนีหมายเลข 7 ของ เบโทเฟน สำหรับวงฮาร์โมนี ซึ่งสามารถนำไปประยุกต์ใช้เป็นแนวทางในการอำนวยเพลงดังกล่าวสำหรับวงฮาร์โมนี และวงดนตรีที่มีรูปแบบคล้ายคลึงกัน

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยนี้เป็นการศึกษาในศาสตร์ทางด้านดุริยางคศิลป์ตะวันตก โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้วิจัยได้รวบรวมบทความ ตำรา โน้ตเพลง และเอกสารหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ใช้เป็นข้อมูลหลัก รวมถึงใช้งานวิจัยที่เกี่ยวข้องมาเป็นข้อมูลสนับสนุน โดยมีขั้นตอนการศึกษาวิจัยทั้งหมด 3 ขั้นตอน ดังนี้

1. ขั้นเตรียมการ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าข้อมูลเบื้องต้นที่เกี่ยวข้องกับการทำงานวิจัย โดยแบ่งการศึกษาค้นคว้าออกเป็น 2 ส่วน ดังนี้

1.1 การศึกษาข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากตำรา เอกสาร บทความ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประวัติและที่มาของวงฮาร์โมนี ประวัติผู้ประพันธ์เพลง ประวัติภูมิหลังที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง รวมถึงแนวทางการวิเคราะห์ และการตีความบทเพลง นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมจากแหล่งข้อมูลทางอินเตอร์เน็ต

1.2 การคัดเลือกบทเพลง ผู้วิจัยได้สืบค้นต้นฉบับโน้ตเพลงซิมโฟนีหมายเลข 7 ของเบโทเฟน ที่เรียบเรียงขึ้นสำหรับวงฮาร์โมนี พบว่ามีการจัดเก็บสำเนาโน้ตเพลงดังกล่าวอยู่ ณ ห้องสมุด *“Bundesakademie für Musikalische Jugendbildung”* ประเทศเยอรมัน ซึ่งเป็นฉบับที่ตีพิมพ์โดยสำนักพิมพ์ เอ็ส อา สไตเนอร์ อุนด์ โค ในปี ค.ศ.1816 ผู้วิจัยจึงได้ขอความอนุเคราะห์โน้ตเพลงดังกล่าวเพื่อนำมาใช้เป็นข้อมูลสำคัญในการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ แต่เนื่องจากสำเนาโน้ตเพลงดังกล่าวเป็นโน้ตเพลงที่แยกการบรรเลงแต่ละเครื่องดนตรี (Parts) ซึ่งไม่มีโน้ตในลักษณะรวมการบรรเลงทั้งหมด หรือสกอร์ (Score) อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยพบว่าได้มีการจัดพิมพ์บทเพลงดังกล่าวในลักษณะสกอร์ในปี ค.ศ.1998 โดยสำนักพิมพ์ อุท ออร์เฟอุส เอดิซีโอนี ตรวจแก้ไขโดย ปิแอร์ลุยจิ เดสโตร ซึ่งเป็นสำนักพิมพ์เดียวที่ระบุว่าเป็นการตีพิมพ์ฉบับดั้งเดิม และเผยแพร่อยู่ในปัจจุบัน ผู้วิจัยจึงได้นำมาใช้ในการศึกษาวิเคราะห์สำหรับการทำวิจัยในครั้งนี้

2. ขั้นดำเนินการ ผู้วิจัยได้กำหนดเป็นแนวทางในการวิเคราะห์และตีความบทเพลงสำหรับงานวิจัยในครั้งนี้ ดังนี้

2.1 ข้อมูลภาพรวมของบทเพลง ซึ่งประกอบประเด็นในการวิเคราะห์และตีความที่สำคัญ ได้แก่ 1) สังคีตลักษณ์ 2) อัตราความเร็ว 3) เครื่องหมายประจำกุญแจเสียง และ 4) อัตราจังหวะ

2.2 องค์ประกอบดนตรีที่สำคัญ ซึ่งประกอบประเด็นในการวิเคราะห์และตีความที่สำคัญ ได้แก่ 1) โครงสร้างสังคีตลักษณ์ 2) แนวทำนองและเสียงประสาน

2.3 การเรียบเรียงบทเพลง ผู้วิจัยได้วิเคราะห์และตีความการเรียบเรียงบทเพลงซิมโฟนีหมายเลข 7 ฉบับสำหรับวงฮาร์โมนี โดยศึกษาลักษณะและแนวทางการเรียบเรียงบทเพลงสำหรับวงฮาร์โมนี ควบคู่กับโน้ตเพลงต้นฉบับที่เบโทเฟนประพันธ์ขึ้นสำหรับวงออร์เคสตราในปี ค.ศ.1812

3. ขั้นนำเสนอข้อมูล ผู้วิจัยได้เรียบเรียงเพื่อนำเสนอเนื้อหาทั้งหมด และข้อมูลทางดนตรีประกอบในรูปแบบโน้ตดนตรีสากล โดยเขียนบรรยายในรูปแบบรายงานการวิจัยที่จำแนกออกเป็น 5 บท

สรุปผลการวิจัย

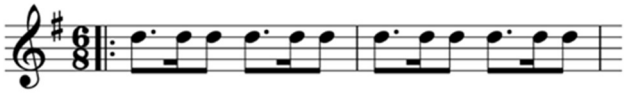
1. ภาพรวมของบทเพลง

บทเพลงซิมโฟนีหมายเลข 7 ของ เบโทเฟน ฉบับเรียบเรียงสำหรับวงฮาร์โมนี ประกอบด้วย 4 ท่อน โดยผู้วิจัยได้สรุปโครงสร้างภาพรวมของบทเพลงไว้ในตารางที่ 1 ดังนี้

ตารางที่ 1 ข้อมูลภาพรวมของบทเพลงซิมโฟนีหมายเลข 7 ของเบโทเฟน ฉบับสำหรับวงฮาร์โมนี

ท่อนที่ (Movement)	อัตราความเร็ว (Tempo)	อัตราจังหวะ (Meter)	กุญแจเสียง (Key)
1.	Poco Sostenuto	4/4	G major
	Vivace	6/8	G major
2.	Allegretto	2/4	G minor
3.	Presto	3/4	F major
	Presto meno assai (Trio)		D major
4.	Allegro con brio	2/4	G major

2. องค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญ

2.1 ท่อนที่ 1 (Poco Sostenuto-Vivace) อยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตา (Sonata Form) ที่มีช่วงนำ ประกอบด้วย 2 แนวทำนอง ที่นำเสนอสลับกันระหว่างทำนองที่ 1 กับทำนองที่ 2 โดยเสียงประสานที่ใช้ในช่วงนำมีการย้ายคีย์เสียงที่มีความสัมพันธ์กับกุญแจเสียงหลัก (G Major) แบบโครมาติกมีเดียน ได้แก่ B-flat Major และ E-flat Major ซึ่งเป็นคีย์เสียงที่จะพบมากในบทเพลงนี้ จากนั้นตอนนำเสนอเริ่มด้วยการนำเสนอโมทีฟจังหวะ (ภาพที่ 1) ซึ่งเป็นโมทีฟหลักของทำนองในตอนนำเสนอที่ประกอบด้วย ทำนองหลัก (Primary Theme) และทำนองรอง (Secondary Theme)

ภาพที่ 1 โมทีฟจังหวะ (Rhythmic Motive) ท่อนที่ 1 จากแนวโอโบ 2 ห้องที่ 63-64

ต่อมาในตอนพัฒนา แนวทำนองพัฒนามาจากทำนองหลัก และทำนองรองของตอนนำเสนอ โดยมีเสียงประสานอยู่ในคีย์เสียงที่มีความสัมพันธ์แบบคู่สามแฟล็ตเช่นเดียวกับช่วงนำ ซึ่งสามารถแบ่งทำนองในตอนพัฒนาได้ 5 ตอน และในตอนย้อนความประกอบด้วยแนวทำนองเช่นเดียวกับในตอนนำเสนอ แต่ในประโยคที่สองของทำนองหลัก ได้เปลี่ยนเป็นคีย์ซับโดมินันท์ (C major) และในทำนองรองได้ย้ายกลับมาอยู่ที่คีย์เสียงโทนิก เพื่อเตรียมจบโคดาด้วยคีย์เสียงหลัก ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้สรุปผลการวิเคราะห์และตีความองค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญของท่อนที่ 1 ไว้ในรูปแบบตาราง เพื่อให้สะดวกต่อการทำความเข้าใจ ตามตารางที่ 2

ตารางที่ 2 สรุปผลการวิเคราะห์และตีความองค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญ ท่อนที่ 1

ตอน (Section)	ตอนย่อย (Subsection)	คีย์เสียงหลัก (Main Key Area)	ห้องเพลง (Measure)
Introduction			
Theme 1		G major	1-22
Theme 2		B-flat major	23-33
Theme 1		G major	34-41
Theme 2		E-flat major	42-52
Closing Theme (Transition)		G major	53-62
Exposition			
Primary Theme (PT)	PT 1	G major	63-88
	PT 2		89-108
Transition (TS)	TS 1	D major	109-118
	TS 2		119-129
Secondary Theme (ST)	ST 1	D major	130-151
	ST 2		152-163
Closing	PT 1	D major	164-176
Development			
Section I	(Harmonic Modulation)	D major	177-180
Section II	Developed from PT	B-flat major	181-200
Section III	Developed from ST	B-flat major	201-219
Section IV	Developed from PT	E-flat major	220-235
Section V	(Transition)	E-flat major	236-277
Recapitulation			
Primary Theme (PT)	PT 1	G major	278-300
	PT 2	C major	301-322
Transition		G major	323-341
Secondary Theme (ST)	ST 1	G major	342-363
	ST 2		364-375
Closing	PT 1	G major	376-388
Coda			
Coda		G-flat – G major	389-450

2.2 ท่อนที่ 2 (Allegretto) อยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับ (Rounded Binary Form) ที่ประกอบด้วย 2 ทำนอง ได้แก่ ทำนองหลัก (Theme A) และทำนองที่สอง (Theme B) ในโครงสร้างแบบ A-B-A-B-A ซึ่งในตอนหลักนำเสนอแนวทำนองหลักทั้งหมด 7 ตอนย่อย โดยนำเสนอทำนองหลักในแต่ละตอนย่อยในลักษณะทำนองหลักและทางแปร ด้วยเทคนิคการด้นสดแนวทำนองสอดประสาน กล่าวคือตอนย่อยที่ 1 เป็นการนำเสนอแนวทำนองหลัก จากนั้นจึงเป็นการด้นแนวทำนองสอดประสานบนฐานและโครงสร้างการดำเนินเสียงประสานของแนวทำนองหลักที่ยังคงอยู่ใน

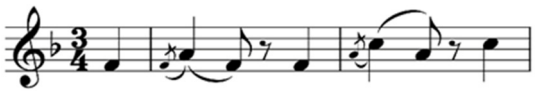
ทุกตอนย่อย ยกเว้นในตอนย่อยที่ 6 ได้แปรแนวทำนองหลักโดยใช้แนวคิดแบบฟูกาโต จึงได้ละทิ้งโครงสร้างแนวทำนอง และโครงสร้างการดำเนินเสียงประสานของแนวทำนองหลักไป

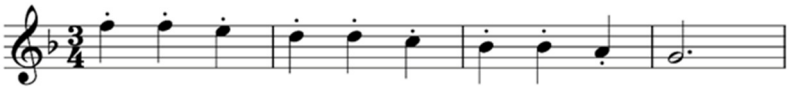
เสียงประสานที่ใช้ในท่อนนี้ มีอยู่ในกุญแจสียง G minor ในช่วงทำนองหลัก และเปลี่ยนเป็นกุญแจเสียงคู่ขนาน (G major) ในช่วงทำนองที่ 2 นอกจากนี้ มีการใช้เสียงประสานแบบความสัมพันธ์แบบโครมาติกมีเดียน ได้แก่ B-flat major ในประโยคที่สองของทำนองที่สอง ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้สรุปผลการวิเคราะห์และตีความองค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญของท่อนที่ 2 ไว้ในรูปแบบตารางเพื่อให้สะดวกต่อการทำความเข้าใจ ตามตารางที่ 3

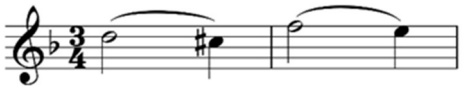
ตารางที่ 3 สรุปผลการวิเคราะห์และตีความองค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญ ท่อนที่ 2

ตอน (Section)	ตอนย่อย (Subsection)	คีย์เสียงหลัก (Main Key Area)	ห้องเพลง (Measure)
Theme A	Subsection 1	G minor	1-26
	Subsection 2		27-50
	Subsection 3		51-74
	Subsection 4		75-100
Theme B	B 1	G major	101-116
	B 2	G major-B-flat major	117-149
Theme A	Subsection 6	G minor	150-173
	Transition		174-182
	Subsection 7		183-223
Theme B	B 1	G major	224-242
	Closing (Transition)	G major-B-flat major	243-253
Theme A	Coda	G minor	254-277

2.3 ท่อนที่ 3 (Presto-Presto meno assai) อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอนแบบผสม (Composite Ternary Form) ประกอบด้วย ตอนสแกร์ตโซ ตอนทรีโอ และตอนสแกร์ตโซย้อนกลับ ซึ่งในแต่ละตอนประกอบด้วยตอนย่อยที่อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary Form) โดยตอนสแกร์ตโซ ประกอบด้วย 2 ทำนอง ในโครงสร้างแบบ (A-B-A') ดำเนินเสียงประสานอยู่ในกุญแจเสียง F major แนวทำนองทั้งหมดในตอนสแกร์ตโซประกอบขึ้นจากแนวคิดทำนอง 3 ส่วน ได้แก่

1. ส่วนโน้ตจังหวะยก (Pickup) ในจังหวะสาม-หนึ่ง (ภาพที่ 2)

ภาพที่ 2 แนวคิดทำนอง 1 ตอนสแกร์ตโซจาก ท่อนที่ 3 ห้องที่ 1-2 (แนวคลาริเน็ต 1)

2. ส่วนโน้ตตัวดำที่เคลื่อนตามบันไดเสียง (Scale) (ภาพที่ 3)

ภาพที่ 3 แนวคิดทำนอง 2 ตอนสแกร์ตโซ ท่อนที่ 3 ห้องที่ 3-6 (แนวคลาริเน็ต 1)

3. ส่วนโน้ตตัวขาว และโน้ตตัวดำ ในลักษณะยาว-สั้น (ภาพที่ 4)

ภาพที่ 4 แนวคิดทำนอง 3 ตอนสแกร์ตโซ ท่อนที่ 3 ห้องที่ 15-16 (แนวคลาริเน็ต 1)

ตอนทรีโอประกอบด้วย 2 ทำนอง ซึ่งอยู่ในโครงสร้างสามตอนแบบ (C-D-C') โดยเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น D major ซึ่งเป็นกุญแจเสียงที่มีความสัมพันธ์เป็นซับมีเดียน ของกุญแจเสียงหลัก (F major) ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้สรุปผลการวิเคราะห์และตีความองค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญของท่อนที่ 3 ไว้ในรูปแบบตารางเพื่อให้สะดวกต่อการทำความเข้าใจ ตามตารางที่ 4

ตารางที่ 4 สรุปผลการวิเคราะห์และตีความองค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญ ท่อนที่ 3

ตอน (Section)	ตอนย่อย (Subsection)	คีย์เสียงหลัก (Main Key Area)	ห้องเพลง (Measure)
Scherzo	Theme A	F Major	1-24
	Theme B		25-88
	Theme A'		89-136
	Closing		137-148
Trio	Theme C	D major	149-180
	Theme D		181-206
	Theme C'		207-222
	Transition		223-236
Scherzo	Theme A	F Major	237-284
	Theme B		285-348
	Theme A'		349-396
	Closing		397-408
Coda			409-417

2.4 ท่อนที่ 4 (Allegro con brio) อยู่สังคีตลักษณ์โซนาตินา ที่ประกอบด้วยตอนนำเสนอ ตอนย้อนความ และโคดา โดยในตอนนำเสนอ ประกอบด้วยทำนองหลัก กับทำนองรอง ซึ่งทำนองหลักอยู่ในคีย์เสียงโทนิก (G major) มีลีลาแบบเพลงเต้นรำพื้นบ้าน โดยเบโทเฟนได้แรงบันดาลใจมาจากบทเพลง "Save me from the Grave and Wise" บทเพลงหมายเลข 8 จากผลงานการ

เรียบเรียงชุดเพลงพื้นบ้านไอริช ผลงานไร้ลำดับที่ 154 (WoO.154) ที่เบโทเฟนได้รับการว่าจ้างจากจอร์จ ทอมสัน (George Thomson) ในปี ค.ศ.1809 และทำนองรองได้ย้ายคีย์เสียงหลักมาอยู่ที่คีย์มีเดียน (B minor) มีลักษณะลีลาเรียบง่ายต่างจากทำนองหลัก จากนั้นในตอนย้อนความมีโครงสร้างแนวทำนองคล้ายตอนนำเสนอ แต่ทำนองรองเปลี่ยนมาอยู่ในคีย์เสียงโทนิก ก่อนจบด้วยช่วงโคดาที่สามารถแบ่งโครงสร้างได้ 3 ตอน ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้สรุปผลการวิเคราะห์และตีความองค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญของท่อนที่ 4 ไว้ในรูปแบบตารางเพื่อให้สะดวกต่อการทำความเข้าใจตามตารางที่ 5

ตารางที่ 5 สรุปผลการวิเคราะห์และตีความองค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญ ท่อนที่ 4

ตอน (Section)	ตอนย่อย (Subsection)	คีย์เสียงหลัก (Main Key Area)	ห้องเพลง (Measure)
Exposition			
Primary Theme (PT)	PT 1	G major	1-20
	PT 2		20-35
Transition		G major – E minor	36-62
Secondary Theme (ST)	ST 1	B minor	63-103
	Closing		104-121
Recapitulation			
Primary Theme (PT)	PT 1	G major	122-133
	PT 2		133-148
Transition		G major	149-175
Secondary Theme (ST)	ST 1	G minor – G major	176-234
	Closing	G major	235-242
Coda			
Section I	Transition Theme	G major	243-290
Section II	PT 2		291-336
Section III	Transition Theme		337-351

3. การเรียบเรียงบทเพลง

การเรียบเรียงบทเพลงซิมโฟนีหมายเลข 7 ของเบโทเฟน สำหรับวงฮาร์โมนี ผู้เรียบเรียงได้พยายามเรียบเรียงบทเพลงโดยอิงจากแนวโอโบ คลาริเน็ต บาสซูน และฮอร์น ให้ใกล้เคียงกับโน้ตต้นฉบับสำหรับวงออร์เคสตรามากที่สุด ทั้งในแนวบรรเลงทำนองหลัก ทำนองสอดประสาน รวมถึงแนวเสียงประสาน และเนื่องจากวงฮาร์โมนีไม่มีแนวฟลูต และทรัมเป็ต ผู้เรียบเรียงจึงได้เรียบเรียงบทเพลง โดยมักใช้โอโบบรรเลงแทนแนวฟลูต และใช้ฮอร์นบรรเลงแทนแนวทรัมเป็ต

สำหรับแนวเสียงเครื่องสายในโน้ตต้นฉบับของวงออร์เคสตรา ได้ถูกนำมาเรียบเรียงสำหรับวงฮาร์โมนีในลักษณะดังนี้

1. โน้ตในแนวไวโอลิน ส่วนมากมักถูกเรียบเรียงอยู่ในแนวคลาริเน็ต ยกเว้นในช่วงที่เป็นแนวทำนองที่บรรเลงช่วงเสียงสูง จะถูกเรียบเรียงอยู่ในแนวโอโบ

2. โน้ตแนววิโอลา เชลโล และดับเบิลเบส มักถูกเรียบเรียงอยู่ในแนวบาสซูน และคอนตราบาสซูน โดยโน้ตแนววิโอลามักอยู่ในแนวบาสซูน 1 และโน้ตแนวเชลโลกับดับเบิลเบส มักอยู่ในแนวบาสซูน 2 กับคอนตราบาสซูน

อภิปรายผลการวิจัย

1. ภาพรวมของบทเพลง เป็นการศึกษาที่สำคัญในบริบทที่เป็นองค์ประกอบภายนอกของบทเพลง ประกอบด้วย 1) สังคีตลักษณ์ 2) อัตราความเร็ว 3) เครื่องหมายประจำกุญแจเสียง และ 4) อัตราจังหวะ เพื่อให้ทราบข้อมูลหลักสำคัญที่ผู้ประพันธ์ระบุไว้ในโน้ตเพลง และเพื่อเป็นการทำความเข้าใจความแตกต่างโดยภาพรวมของแต่ละท่อนเพลง ซึ่งสอดคล้องกับ แนวทางการวิเคราะห์และตีความบทเพลงของ Battisti (2007) ที่กล่าวถึงขั้นตอนการศึกษาบทเพลงไว้ 4 ขั้นตอน โดยขั้นตอนแรกคือการทำความเข้าใจ และการตรวจสอบโน้ตเพลง เพื่อทำความเข้าใจข้อมูลภาพรวมของบทเพลง ซึ่งมีแนวทางในการศึกษา 3 ขั้นตอน ที่หมายรวมถึงการตรวจดูภาพรวมของโน้ตเพลง โดยสังเกตอัตราความเร็ว อัตราจังหวะ และเครื่องหมายประจำกุญแจเสียง รวมถึงศึกษาศัพท์ดุริยางคศิลป์และการบันทึกโน้ตที่ไม่คุ้นเคย

บทเพลงซิมโฟนีหมายเลข 7 ของเบโทเฟน ฉบับเรียบเรียงสำหรับวงฮาร์โมนี เป็นบทเพลงประเภทซิมโฟนีที่มีโครงสร้างของบทเพลงคล้ายกับรูปแบบโซนาตาไซเคิล (Sonata Cycle) ตามที่ Ruhling (2020) ได้กล่าวถึงความหมาย และลักษณะโครงสร้างบทเพลงซิมโฟนีที่นิยมใช้อย่างเป็นมาตรฐานในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 กล่าวคือ เป็นบทเพลงซิมโฟนีที่ประกอบด้วย 4 ท่อน โดยแต่ละท่อนมีบุคลิกลักษณะในอัตราความเร็วที่แตกต่างกัน ดังนี้ ท่อนที่ 1 ใช้อัตราจังหวะเร็ว โดยมีช่วงนำที่ใช้อัตราจังหวะช้า และใช้กุญแจเสียงโทนิก (G major) ท่อนที่ 2 ใช้อัตราจังหวะช้า และใช้กุญแจเสียงคู่ขนาน (G minor) ท่อนที่ 3 ใช้อัตราจังหวะเต้นรำ โดยในบทเพลงนี้ใช้ลักษณะจังหวะเต้นรำแบบสแกร์ตโซ และใช้กุญแจเสียง F major และ D major ซึ่งต่างจากโครงสร้างโซนาตาไซเคิลที่ระบุว่ามักใช้กุญแจเสียงโทนิก ท่อนที่ 4 ใช้อัตราจังหวะเร็ว และใช้กุญแจเสียงโทนิก

2. องค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญ เป็นการวิเคราะห์และตีความองค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญ 2 ประเด็น ได้แก่ 1) โครงสร้างสังคีตลักษณ์ เพื่อให้ทราบถึงลักษณะโครงสร้างภาพรวมของแต่ละท่อนเพลง และ 2) แนวทำนองและเสียงประสาน โดยศึกษาแนวทำนองเพื่อให้ทราบถึงโครงสร้างและลักษณะของแนวทำนองหลัก โมทีฟ (Motive) และเทคนิคการประพันธ์เพลงต่าง ๆ ที่ผู้ประพันธ์ใช้ในการประพันธ์แนวทำนอง รวมถึงความแตกต่าง และความสัมพันธ์ระหว่างแนวทำนองหลักทำนองรอง และแนวบรรเลงประกอบ และศึกษาเสียงประสาน เพื่อให้ทราบถึงคีย์เสียงหลักที่ใช้ในแต่ละท่อนเพลง รวมถึงการเคลื่อนไหวด้านเสียงประสาน เทคนิคการใช้เสียงประสานของผู้ประพันธ์ การใช้คอร์ด และเคเดนซ์ ซึ่งแนวทางการวิเคราะห์และตีความองค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญในการวิจัยครั้งนี้สอดคล้องกับ Hunsberger and Ernst (1992) ที่กล่าวถึงขั้นตอนการศึกษาโน้ตเพลงไว้ 3 ขั้นตอน โดยมีขั้นตอนการศึกษาลักษณะโครงสร้างบทเพลง ที่กล่าวถึงแนวทางการศึกษาสังคีตลักษณ์ การพัฒนาทำนอง และการจัดระบบเสียงประสาน

บทเพลงซิมโฟนีหมายเลข 7 ของเบโทเฟน สำหรับวงฮาร์โมนี ในแต่ละท่อนเพลงใช้สังคีตลักษณ์ตรงตามโครงสร้างโซนาตาไซเคิล ตามที่ Ruhling (2020) ได้อธิบายถึงโครงสร้าง และบุคลิก

ของแต่ละท่อนในบทเพลงประเภทซิมโฟนี กล่าวคือ ท่อนที่ 1 อยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตา มีบุคลิกยิ่งใหญ่ สง่างาม ท่อนที่ 2 อยู่ในสังคีตลักษณ์รอนโด โดยมีโครงสร้างย่อยอยู่ในสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร มีบุคลิกเศร้า สุขุมต่างจากท่อนแรก ท่อนที่ 3 อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอนแบบมินูเอ็ตทรีโอ มีบุคลิกแบบบทเพลงเต้นรำ ในจังหวะแบบสแกร์ตโซ ท่อนที่ 4 อยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตา แต่ไม่มีตอนพัฒนามีบุคลิกสนุกสนานร่าเริง นอกจากนี้ผู้วิจัยพบว่า แนวทำนองที่ปรากฏในบางช่วงมีบุคลิกลักษณะแบบบทเพลงพื้นบ้าน ซึ่งสอดคล้องกับหนังสือของ Grove (2016) และ Lockwood (2017) ที่ได้กล่าวในทางเดียวกันว่าบทเพลงซิมโฟนีหมายเลข 7 ได้รับอิทธิพลในด้านลักษณะ และลีลาในบางช่วงมาจากบทเพลงพื้นบ้าน กล่าวคือ ทำนองหลักของท่อนที่ 4 เบโทเฟนได้แรงบันดาลใจมาจากบทเพลง *“Save me from the Grave and Wise”* บทเพลงหมายเลข 8 จากผลงานการเรียบเรียงชุดเพลงพื้นบ้านไอริช (Irish Tune) ผลงานไร้ลำดับที่ 154 (WoO.154) ที่เขาได้รับการว่าจ้างจากสำนักพิมพ์ของ จอร์จ ทอมสัน (George Thomson) ตั้งแต่ปี 1809 (ก่อนที่จะประพันธ์บทเพลงซิมโฟนีหมายเลข 7) และตามที่ Grove (2016) ได้กล่าวว่า เบโทเฟนประพันธ์แนวทำนองในตอนทรีโอของท่อนที่ 3 โดยอ้างอิงมาจากเพลงสวดฮิมของพิลกริมส์ (Pilgrims’ hymn) ที่ใช้อย่างแพร่หลายในเมืองโลว์เออร์ ประเทศออสเตรีย

รายการอ้างอิง

Battisti, F. L. (2007). *On Becoming a Conductor: Lessons and Meditations on the Art of Conducting*. U.S.A.: Meredith Music Publications.

Grove, G. C. B. (2016). *Beethoven and His Nine Symphony* (3rd ed.). New York: Dover Publications.

Habla, B. (2005). *Historical Opera Transcriptions for Harmoniemusik*. Paper presented at the 2005 Midwest Band & Orchestra Clinic, Chicago, Illinois.

Hunsberger, D., & Ernst, R. E. (1992). *The Art of Conducting* (2nd ed.). U.S.A.: McGraw-Hill, Inc.

Lockwood, L. (2017). *Beethoven Symphony an Artistic Version*. U.S.A.: W. W. Norton & Company Ltd.

Rhodes, S. (2007). Retrieved June 3, 2021 from https://ww2.lipscomb.edu/windbandhistory/rhodeswindband_04_classical.htm

Ross, A. M. (2015). *A Guide to Arranging Late Eightrrnth and Early Nineteenth Century Harmoniemusik in an Historical Style*. (Doctor of Musical Arts). University of North Texas, U.S.A.

แนวทางการปรับวงและการอำนวยเพลงบทเพลงราชดำเนิน โดย วานิช โปตะวนิช
CONDUCTING GUIDE THROUGH PERFORMANCE PRACTICE: RATCHADAMNOEN MUSIC COMPOSITION BY VANICH POTAVANICH

ณัฐวัตร แซ่จิว[1] ภาวไล ตันจันทร์พงศ์[2]
Nattawat Saejiw[1] Pawalai Tanchanpong[2]

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง *“แนวทางการปรับวงและการอำนวยเพลงบทเพลงราชดำเนิน โดย วานิช โปตะวนิช”* เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ โดยผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าเอกสารทางวิชาการ สัมภาษณ์แบบสังเกตการณ์โดยเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์เทคนิคการซ้อมและแนวปฏิบัติ จากนักประพันธ์เพลงและผู้ควบคุมวงดุริยางค์เครื่องลม จำนวน 3 โรงเรียนที่มีผลงานเชิงประจักษ์ทางด้านวงดุริยางค์เครื่องลม โดยวัตถุประสงค์ ดังนี้ 1) เพื่อวิเคราะห์และตีความบทเพลงราชดำเนิน โดย วานิช โปตะวนิช สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมตามกลวิธีทางดุริยางคศิลป์ 2) เพื่อศึกษาแนวทางการควบคุมและฝึกซ้อมวงดุริยางค์เครื่องลมสำหรับบทเพลงราชดำเนิน โดย วานิช โปตะวนิช 3) เพื่อพัฒนาแนวปฏิบัติบทเพลงราชดำเนิน โดย วานิช โปตะวนิช สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม

ผลการวิจัยพบว่า 1) ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์และตีความบทเพลงราชดำเนิน เข้าใจอย่างลึกซึ้ง โดยสามารถอธิบายรายละเอียดของการเรียบเรียงในทำนองต่าง ๆ ของบทเพลงเพื่อประโยชน์สูงสุดในการซ้อม 2) ผู้วิจัยศึกษาแนวทางการควบคุมและฝึกซ้อมวงดุริยางค์เครื่องลมสำหรับบทเพลงราชดำเนิน เล็งเห็นถึงความสำคัญของการมีเทคนิคการซ้อมที่สามารถยึดเป็นแนวทางเพื่อใช้ในการซ้อมให้เกิดประโยชน์มากที่สุดในการรวมวงเพื่อซ้อมบทเพลง 3) ผู้วิจัยได้พัฒนาแบบฝึกหัดการบรรเลงบทเพลงในรูปแบบต่าง ๆ ของการควบคุมลักษณะเสียง โดยอ้างอิงจากบทเพลงและทฤษฎีดนตรีตะวันตก

คำสำคัญ: การปรับวง, การอำนวยเพลง, ราชดำเนิน

[1] นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ (บางเขน) mr.trumpet1234@gmail.com
[1] Master's degree student in Music, Department of Music, Faculty of Humanities, Kasetsart University (Bang Khen Campus), mr.trumpet1234@gmail.com
[2] อาจารย์ที่ปรึกษา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดนตรี ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ (บางเขน) pawalaitan@gmail.com
[2] Advisor: Assistant Professor Dr., Music Program, Department of Music, Faculty of Humanities, Kasetsart University (Bang Khen Campus), pawalaitan@gmail.com
Receive 09/04/65, Revise 29/06/65, Accept 07/07/65

Abstract

A thesis entitled Conducting Guide Through Performance Practice: Ratchadamnoen Music Composition by Vanich Potavanich is Qualitative research in which the researcher studied related documents of academic papers and observed rehearsals of the piece. The researcher also interviewed the composer and other wind band directors from three schools with empirical works at national and international levels on rehearsal techniques and practice development. 1) Study aims to analyze and interpretation of Ratchadamnoen by Vanich Potavanich. 2) Study aims to rehearse suggestions for a conductor. 3) Study aims to performance practice development for "Ratchadamnoen" by Vanich Potavanich.

The result found 1) Able to analyze and deeply for interpretation "Ratchadamnoen" by explaining the details of the arrangements of the song for the best benefit in rehearsal. 2) The researcher studied the conducting guide through the rehearsal of the wind band. Recognizes the importance of a rehearsal technique to be used in rehearsals for the most benefit in the band rehearsal. 3) The researcher has developed performance practice exercises for playing each style of articulation based on music theory.

Keyword: Rehearsal, Conducting, Ratchadamnoen

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

วงดุริยางค์เครื่องลมเป็นวงดนตรีประเภทหนึ่งในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก ที่มีประวัติความเป็นมาและพัฒนาการมาอย่างต่อเนื่องยาวนาน ปัจจุบันวงดุริยางค์เครื่องลมประกอบด้วยกลุ่มเครื่องดนตรีสำคัญ 3 กลุ่ม ได้แก่

1. กลุ่มเครื่องลมไม้ (Woodwind Instrument) ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรี ฟลูต (Flute) ปิกโคโล (Piccolo) โอโบ (Oboe) อิงลิชฮอร์น (English Horn) คลาริเน็ต (Bb Clarinet, Eb Clarinet) เบสคลาริเน็ต (Bass Clarinet) โซปราโนแซกโซโฟน (Soprano Saxophone) อัลโตแซกโซโฟน (Alto Saxophone) เทเนอร์แซกโซโฟน (Tenor Saxophone) บาริโทนแซกโซโฟน (Baritone Saxophone) บาสซูน (Bassoon) และคอนทราบาสซูน (Contrabassoon) เครื่องดนตรีบางชิ้นได้นำโลหะมาเป็นส่วนประกอบสำคัญของเครื่องดนตรี แต่เครื่องดนตรีเหล่านี้ยังมีสีสันเสียงที่จัดอยู่ในประเภทเครื่องลมไม้ ในการแบ่งกลุ่มเครื่องดนตรีตามวิธีการของดนตรีวิจัยชาติพันธุ์ (Ethnomusicology) ถือว่าเครื่องลมไม้เป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม (Aerophone) เพราะใช้ลมเป็นแหล่งกำเนิดเสียง

2. กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง (Brass Instrument) ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรี เฟร็นช์ฮอร์น (French horn) ทรัมเป็ต (Trumpet) ทรอมโบน (Trombone) ยูโฟเนียม (Euphonium) และทูบา

(Tuba) ในการแบ่งกลุ่มเครื่องดนตรีตามวิธีการของดนตรีวิจัยชาติพันธุ์ ถือว่าเครื่องลมทองเหลืองเป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลมเพราะใช้ลมเป็นแหล่งกำเนิดเสียง

3. กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ (Percussion Instrument) ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีเครื่องตีที่มีระดับเสียง (Pitched Percussion) เช่น กล็อกเคนชปีล (Glockenspiel) ไซโลโฟน (Xylophone) ไวบราโฟน (Vibraphone) มาริมบา (Marimba) ระฆังราว (Tubular Bells) แท่งไม้ (Wood Blocks) ทิมปานี (Timpani) ดับเบิลเบส (Double Bass) และเปียโน (Piano) เครื่องตีที่ไม่มีระดับเสียง (Unpitched Percussion) ใช้ประกอบจังหวะ เช่น กลองสะแนร์ (Snare Drum) กลองใหญ่ (Bass Drum) ฉาบ (Cymbals) ทรัยแองเกิล (Triangle) แทมบูรีน (Tambourine) มาราคัส (Maracus) ฆ้อง (Gong) แรตเช็ต (Ratchet) กรับ (Krub) แตรรถ (Car Horns) แส้ (Whip) คาบาซา (Cabasa) ไวบราสแลป (Vibraslap) ผ่าง (Tam-Tam) กลองทัด (Thai Bass Drum) และกรับสเปน (Castanets) เครื่องตีเป็นกลุ่มเครื่องดนตรีกลุ่มหนึ่งในวงดุริยางค์เครื่องลมในการแบ่งกลุ่มเครื่องดนตรีตามวิธีการของดนตรีวิจัยชาติพันธุ์ ถือว่าเครื่องตีเป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องเคาะ (Idiophone) เพราะต้องมีการกระทบหรือตีเพื่อให้เกิดเสียง สำหรับเครื่องตีที่มีระดับเสียงสามารถจัดอยู่ในเครื่องดนตรีตระกูลโลหะ (Metallophone) ได้ด้วย เพราะมีโลหะเป็นแหล่งกำเนิดเสียง และในกรณีกลองที่มีหนังสัตว์เป็นส่วนประกอบก็สามารถจัดอยู่ในเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องหนัง (Membranophone) ได้ด้วย (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554)

วงดุริยางค์เครื่องลมได้เข้ามาสู่ประเทศไทยในช่วงสมัยรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ในรูปแบบวงโยธวาทิตที่มีภารกิจด้านการทหารในลักษณะของกองเกียรติยศ หรือเพื่อการสวนสนามเป็นหลัก (กรมพลศึกษากระทรวงการท่องเที่ยวและกีฬา, 2558) ต่อมาวงดนตรีได้มีการพัฒนารูปแบบไปหลายรูปแบบ รวมถึงรูปแบบการนั่งบรรเลงเพื่อการแสดงดนตรี และได้แพร่กระจายไปสู่สถาบันการศึกษาต่าง ๆ จนกระทั่งในปัจจุบันวงดุริยางค์เครื่องลมได้รับความนิยมเป็นอย่างยิ่งในประเทศไทย อย่างไรก็ตามที่ผ่านมาบทเพลงที่นำมาฝึกซ้อม และบรรเลงส่วนใหญ่เป็นผลงานของนักประพันธ์เพลงชาวต่างชาติ เนื่องจากยังไม่มีบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นจากนักประพันธ์เพลงชาวไทย การนำบทประพันธ์เพลงของนักประพันธ์ต่างชาติมาฝึกซ้อม และบรรเลงนั้นมีลักษณะเป็นการเช่าบทเพลง หรือการซื้อบทเพลงนั้น ๆ ด้วยเหตุนี้ทำให้นักประพันธ์เพลงชาวไทยหลายท่านได้ตระหนักถึงความสำคัญของการประพันธ์บทเพลงสำหรับคนไทย จนกระทั่งได้มีนักประพันธ์รุ่นใหม่เกิดขึ้นในประเทศไทย และสร้างสรรค์ผลงานขึ้นมาในรูปแบบบทประพันธ์สากล และรูปแบบบทประพันธ์ที่มีการผสมผสานระหว่างความเป็นสากลกับอัตลักษณ์ของความเป็นไทย โดยการนำแรงบันดาลใจหรืออัตลักษณ์ของเพลงไทยเดิม เพลงพื้นบ้าน ตลอดจนวัฒนธรรมไทยมาผสมผสาน และประยุกต์สร้างสรรค์ผลงานที่แสดงถึงอัตลักษณ์ความเป็นไทยได้อย่างดียิ่ง ผลงานการประพันธ์เพลงของนักประพันธ์เพลงชาวไทยได้รับการยอมรับทั้งในระดับชาติและระดับนานาชาติ ดังจะเห็นได้จากการนำบทเพลงของนักประพันธ์เพลงชาวไทยไปบรรเลงในวาระโอกาสต่าง ๆ ทั้งนี้นักประพันธ์เพลงชาวไทยที่สำคัญในปัจจุบัน เช่น วีรชาติ เปรมานนท์, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, ณรงค์ ปรางค์เจริญ, วานิช โปตะวนิช, จิณณวัตร มั่นทรัพย์, กิตติ เครือมณี, ปิยวัฒน์ หลุยลาภประเสริฐ, ภาศิณี สกุลสุรรัตน์ และพิรุณ เจ๊ะวงศ์ เป็นต้น

ในบรรดานักประพันธ์เพลงชาวไทย วานิช โปตะวนิช เป็นนักประพันธ์เพลงชาวไทยคนหนึ่งที่มีผลงานการประพันธ์เพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมจำนวนมาก ซึ่งเป็นที่ประจักษ์ ได้รับการยอมรับทั้งในระดับชาติและระดับนานาชาติ บทเพลง*ราชดำเนิน*เป็นบทเพลงที่ได้ถูกนำมาบรรเลงโดยวงดุริยางค์เครื่องลมบ่อยครั้ง โดยได้รับความสำเร็จอย่างดียิ่งจากการแสดงดนตรีในบทเพลงดังกล่าว บทเพลง*ราชดำเนิน*เป็นที่นิยมนำมาใช้ในการแสดงคอนเสิร์ต หรือการแข่งขันในรายกายต่าง ๆ จากบทเพลงทั้งหมดของ วานิช โปตะวนิช ทั้งนี้นอกจากการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านการประพันธ์เพลงแล้ว วานิช โปตะวนิช ยังทำหน้าที่เป็นวาทยกรประจำวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ (Royal Bangkok Symphony Orchestra) และวงดุริยางค์สากลของกรมศิลปากร (Thai National Symphony Orchestra) รวมถึงการได้รับเชิญไปเป็นวาทยกรในการปรับวง และอำนวยเพลงให้กับวงดุริยางค์เครื่องลมของสถาบันการศึกษาหลายแห่ง (วานิช โปตะวนิช, 2565)

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาแนวทางการควบคุมและฝึกซ้อมวงดุริยางค์เครื่องลมสำหรับบทเพลงราชดำเนิน
2. เพื่อวิเคราะห์และตีความบทเพลงราชดำเนิน สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม ตามกลวิธีทางดุริยางคศิลป์
3. เพื่อพัฒนาแนวปฏิบัติบทเพลงราชดำเนิน สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม

ขอบเขตการวิจัย

ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของการวิจัย โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. ขอบเขตของบทเพลง

ผู้วิจัยได้เลือกบทเพลงราชดำเนินที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม โดยมีเหตุผลดังนี้

1.1 เป็นบทเพลงของนักประพันธ์ชาวไทยที่ได้รับความนิยมนำมาบรรเลงโดยวงดุริยางค์เครื่องลมสำหรับการแข่งขันทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ

1.2 บทเพลงราชดำเนินมีเอกลักษณ์ความเป็นไทยโดยใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิกและเทคนิคการประพันธ์ที่มีความซับซ้อนสวยงาม โดยประพันธ์ขึ้นในรูปแบบซิมโฟนิกโพเอ็ม เล่าเรื่องราวของประเทศไทยในปี พ.ศ.2553

2. ขอบเขตของกลุ่มบุคคลข้อมูล

ผู้วิจัยได้เลือกกลุ่มบุคคลสำคัญด้วยวิธีการเฉพาะเจาะจง (Purposive Sampling) เพื่อให้ข้อมูลสำหรับการวิจัย ได้แก่ ผู้ควบคุมวงดุริยางค์เครื่องลมจาก 3 สถาบันการศึกษา โดยพิจารณาจากผลงานการเป็นผู้อำนวยเพลงที่ประสบความสำเร็จทั้งในระดับชาติและระดับนานาชาติ ประกอบด้วย

2.1 อาจารย์ไกรสร จุฬาทิพย์ ผู้อำนวยเพลงวงดุริยางค์เครื่องลมโรงเรียนราชวินิตบางแก้วในพระบรมราชูปถัมภ์

2.2 อาจารย์อภิวุฒิ มินาลัย ผู้อำนวยเพลงวงดุริยางค์เครื่องลมโรงเรียนสุรนารีวิทยา

2.3 อาจารย์สรพจน์ วรแสง ผู้อำนวยเพลงวงดุริยางค์เครื่องลมโรงเรียนวัดสุทธิวราราม

3. ขอบเขตของการวิเคราะห์บทเพลง

ผู้วิจัยได้กำหนดแนวทางในการวิเคราะห์บทเพลงเป็นประเด็นดังนี้

3.1 กุญแจเสียง (Key) / เครื่องหมายประจำจังหวะ (Time Signature) / อัตราความเร็ว (Tempo)

3.2 ทำนองเพลง (Melody) / ทำนองสอดประสาน (Counterpoint) / เสียงประสาน (Harmony) / สีสันของเสียง (Color)

3.3 นัยยะสำคัญของทำนองเพลง (Significance)

3.4 การพัฒนาเทคนิคการซ้อม (Rehearsal Technique)

3.5 แนวปฏิบัติ (Performance Practice)

4. ขอบเขตของแนวทางในการปรับวง

ผู้วิจัยได้กำหนดแนวทางการปรับวงโดยอ้างอิงจากเทคนิคการซ้อมแยกเป็นประเด็นดังนี้

4.1 In Tone การบรรเลงร่วมกันด้วยคุณภาพเสียงที่ดี เสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ อย่างเป็นธรรมชาติ ฟังสบาย ไม่รู้สึกอึดอัด

4.2 In Time การบรรเลงในอัตราจังหวะเดียวกัน หรือบรรเลงในทำนองที่แตกต่างกันไปในอัตราจังหวะเดียวกันโดยพร้อมเพรียง รวมไปถึงการรับ-ส่งทำนองระหว่างเครื่องดนตรีหนึ่งไปยังอีกเครื่องดนตรีหนึ่ง โดยไม่รู้สึกสะดุดในจังหวะของการบรรเลง

4.3 In Tune การบรรเลงระดับเสียงที่ปรับเข้าหากันอย่างลงตัว รวมไปถึงการบรรเลงเสียงอย่างสมดุลในแต่ละเครื่องดนตรี

4.4 In Touch การเข้าถึงอารมณ์ของบทเพลง จะเกิดขึ้นต่อเมื่อผู้บรรเลงศึกษาบทเพลงจนเข้าใจอย่างลึกซึ้ง รวมไปถึงการควบคุมประโยคเพลง การควบคุมระดับความเข้มเสียง การควบคุมลักษณะเสียงที่ถูกต้อง การเข้าถึงอารมณ์ของบทเพลงสามารถเกิดขึ้นได้โดยธรรมชาติหากผู้บรรเลงสามารถทำปัจจัยทั้ง 3 ข้อก่อนหน้านี้ได้โดยพร้อมเพรียง

ประโยชน์ที่ได้รับ

ผลของการวิจัยในครั้งนี้ นอกจากการได้รับองค์ความรู้ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยแล้ว องค์ความรู้ดังกล่าวยังสามารถนำไปประยุกต์ใช้เป็นแนวทางในการปฏิบัติสำหรับครูผู้สอน หรือผู้ควบคุมวงในการฝึกซ้อม ปรับวง และการอำนวยเพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมได้

1. ผู้วิจัยสามารถเข้าใจแนวทางการควบคุมและฝึกซ้อมวงดุริยางค์เครื่องลมสำหรับบทเพลง *ราชดำเนิน* อย่างลึกซึ้ง

2. ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์และตีความบทเพลง*ราชดำเนิน* สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม ตามกลวิธีทางดุริยางคศิลป์อย่างลึกซึ้ง

3. ผู้วิจัยพัฒนาแนวทางปฏิบัติบทเพลง*ราชดำเนิน* สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม เพื่อการฝึกซ้อมบทเพลงได้สำเร็จ

วิธีการวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้ข้อมูลหลักจากการเก็บข้อมูลภาคสนาม และข้อมูลสนับสนุนจากเอกสารประเภทต่าง ๆ รวมถึงข้อมูลออนไลน์ จากแหล่งข้อมูลหลายแหล่ง ซึ่งมีวิธีการและขั้นตอนในการดำเนินงานดังนี้

1. ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากเอกสารต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นตำรา หนังสือ วารสาร สิ่งพิมพ์ ตลอดจนงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมถึงข้อมูลออนไลน์ จากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ

2. ผู้วิจัยสัมภาษณ์กลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูลโดยวิธีการเฉพาะเจาะจงจำนวน 3 คน โดยพิจารณาจากความเชี่ยวชาญ ผลงานเชิงประจักษ์ทั้งในระดับชาติและนานาชาติ

3. ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลบทเพลงที่เป็นโน้ตดนตรี ศึกษาแนวคิดทฤษฎีในการวิเคราะห์ และตีความบทเพลงจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ได้กำหนดเป็นแนวทางในการวิเคราะห์และตีความบทเพลงสำหรับการวิจัยในครั้งนี้ โดยคำนึงถึงลักษณะสำคัญทางดนตรีที่ปรากฏให้เห็นในบทเพลงเท่านั้น ทั้งนี้เพื่อเป็นแนวทางสำหรับการวิเคราะห์และตีความ

3.1 องค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญ จำแนกออกเป็น 2 องค์ประกอบ ได้แก่

องค์ประกอบภายนอก ประกอบด้วย

- ภูมิหลัง (Background) ที่ผู้ประพันธ์ต้องการเล่าเรื่องราวทั้งหมดผ่านบทเพลง
- โครงสร้าง (Form & Structure) วิเคราะห์เพื่อทราบถึงโครงสร้างทางทฤษฎีดนตรี

องค์ประกอบภายใน ประกอบด้วย

- กุญแจเสียง เป็นการวิเคราะห์เพื่อทราบถึง ส่วนประกอบสำคัญของเสียงประสานที่เป็นตัวกำหนดเสียงหลักและความสัมพันธ์ระหว่างเสียงต่าง ๆ เป็นส่วนที่บอกโน้ตโทนิก และบอกความเป็นเมเจอร์หรือไมเนอร์
- เครื่องหมายประจำจังหวะ เป็นการวิเคราะห์เพื่อทราบถึง ตัวเลขซ้อน 2 ตัวที่กำกับอยู่ต้นเพลง เป็นตัวกำหนดอัตราจังหวะใน 1 ห้องและการเน้นจังหวะ อาจมีการใช้สัญลักษณ์แทน
- อัตราความเร็ว หมายถึง ความช้าความเร็วของเพลง
- ทำนองเพลง ส่วนประกอบหนึ่งที่สำคัญเป็นอันดับต้นของบทเพลง มักเป็นทำนองหลักที่มีความไพเราะและมีสัดส่วนพอเหมาะ
- ทำนองสอดประสาน เป็นทำนองสอดรับกับทำนองเพลงเพิ่มความสมบูรณ์ของระดับเสียงให้มีพื้นผิวของเสียงที่ทำให้เกิดความไพเราะมากขึ้น โดยจะบรรเลงไม่เด่นไปกว่าทำนองเพลง
- เสียงประสาน เป็นส่วนประกอบสำคัญที่เกิดจากการนำโน้ตหลายตัวมาประกอบกันเพื่อให้เกิดเป็นคอร์ดที่ถูกต้อง และสวยงามตามการอิงในระบบกุญแจเสียง มักบรรเลงเพื่อเป็นฐานให้กับทำนองสอดประสาน และทำนองเพลง นอกจากนี้ยังถูกใช้เป็นตัวเชื่อมเสียงให้กับทำนองเพลงเพื่อเพิ่มความสมบูรณ์ให้กับเสียงด้วย
- สีสันของเสียง หมายถึง การผสมสีของเสียงระหว่างเครื่องดนตรีใดเครื่องดนตรีหนึ่งกับเครื่องอื่น ๆ เพื่อให้เกิดเป็นสีสันใหม่ในการบรรเลงเพิ่มความหลากหลายของเสียง และเป็นการสร้างมิติของเสียงให้มีความน่าสนใจ
- นัยยะสำคัญของทำนองเพลง เนื่องจากบทเพลง*ราชดำเนิน* ถูกประพันธ์ขึ้นในรูปแบบซิมโฟนิกโพเอ็ม ในการวิเคราะห์นัยยะสำคัญเพื่อทราบถึงทำนองของบทเพลงที่ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อสารผ่านท่วงทำนองต่าง ๆ ในแต่ละท่อนของบทเพลง ที่แฝงนัยยะไว้มากมายในทำนองเพลงเพื่อเป็นการเล่าเรื่องราวตั้งแต่ต้นจนจบ

3.2 เทคนิคการฝึกซ้อมบทเพลง 4 In ที่ผู้วิจัยใช้เป็นหลักในการปรับวง และอำนวยเพลง

3.3 แนวปฏิบัติบทเพลง ประกอบไปด้วย 2 องค์ประกอบ ได้แก่

- การควบคุมลักษณะเสียง การบรรเลงบทเพลงใดก็ตาม ผู้ควบคุมวงดุริยางค์เครื่องลมจะใช้การควบคุมลักษณะเสียงเป็นองค์ประกอบหลักในการกำหนดลีลาของบทเพลงนั้น ๆ โดยผู้ควบคุมวงในแต่ละท่านจะมีรสนิยมในการปรับวงกับลีลาของการบรรเลงที่แตกต่างกันออกไป ขึ้นอยู่กับความชื่นชอบส่วนตัวของผู้ควบคุมวงท่านนั้น ๆ ทำให้ทุกครั้งที่มีการบรรเลงบทเพลงเดียวกันแต่แตกต่างกันที่ผู้ควบคุมวง ผู้วิจัยมักจะได้ยินเสียงที่สื่อสารออกมาในรูปแบบที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน ความแตกต่างนี้ถูกปรุงแต่งด้วยความคิดสร้างสรรค์ของผู้ควบคุมวง

- แบบฝึกหัดแนวปฏิบัติบทเพลง*ราชดำเนิน* ในการบรรเลงบทเพลงให้ไปในทิศทางเดียวกัน นักดนตรีทุกคนจำเป็นจะต้องมีแนวคิดไปในทิศทางเดียวกัน การใช้แบบฝึกหัดเป็นตัวช่วยหนึ่งให้นักดนตรีคิดเหมือนกัน การออกเสียง การควบคุมลักษณะเสียง หรือระดับความเข้มเสียงที่เหมือนกันเป็นสิ่งสำคัญในการบรรเลงบทเพลง

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1. แบบสัมภาษณ์ที่เกี่ยวข้องกับเทคนิคการซ้อมและแนวปฏิบัติที่ผู้ควบคุมวงดุริยางค์เครื่องลมเลือกใช้ในการซ้อมรวมวงบทเพลงราชดำเนิน แบบสัมภาษณ์แบ่งออกเป็น 4 ตอน ได้แก่

ตอนที่ 1 รูปแบบการจัดวง วิธีการรวมวง และจำนวนสมาชิกในแต่ละเครื่อง

ตอนที่ 2 รูปแบบการแบ่งตารางเวลาการซ้อม

ตอนที่ 3 เทคนิคการซ้อมและแนวปฏิบัติที่เลือกใช้ในการซ้อมรวมวงเพลงราชดำเนิน

ตอนที่ 4 วิธีจัดการกับปัญหาในการซ้อมรวมวงที่เกิดขึ้นระหว่างซ้อม

2. สรุปผลของการศึกษาแนวทางการซ้อมเพื่อให้เกิดแนวปฏิบัติ

3. สร้างแนวปฏิบัติในรูปแบบของผู้วิจัยเพื่อเป็นทางเลือก และเป็นแนวทางการซ้อม

สรุปผลการวิจัย

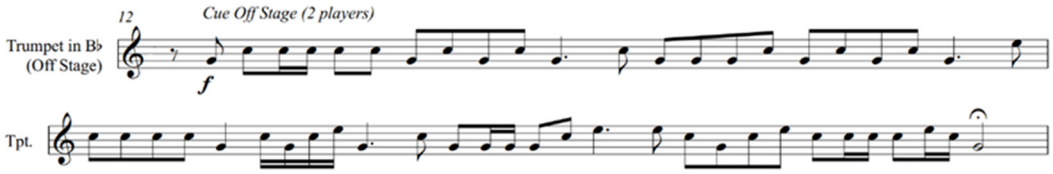
1. การวิเคราะห์และตีความบทเพลงราชดำเนิน ผู้วิจัยได้สรุปผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ดังกล่าว ตามแนวทางการวิเคราะห์และตีความบทเพลงที่ได้กำหนดไว้ 5 ด้าน ได้แก่ 1) ภูมิหลัง 2) โครงสร้าง 3) กุญแจเสียง เครื่องหมายประจำจังหวะ อัตราความเร็ว 4) ทำนองหลัก ทำนองสอด ประสานเสียงประสาน สีสันของเสียง 5) นัยสำคัญของทำนองเพลง

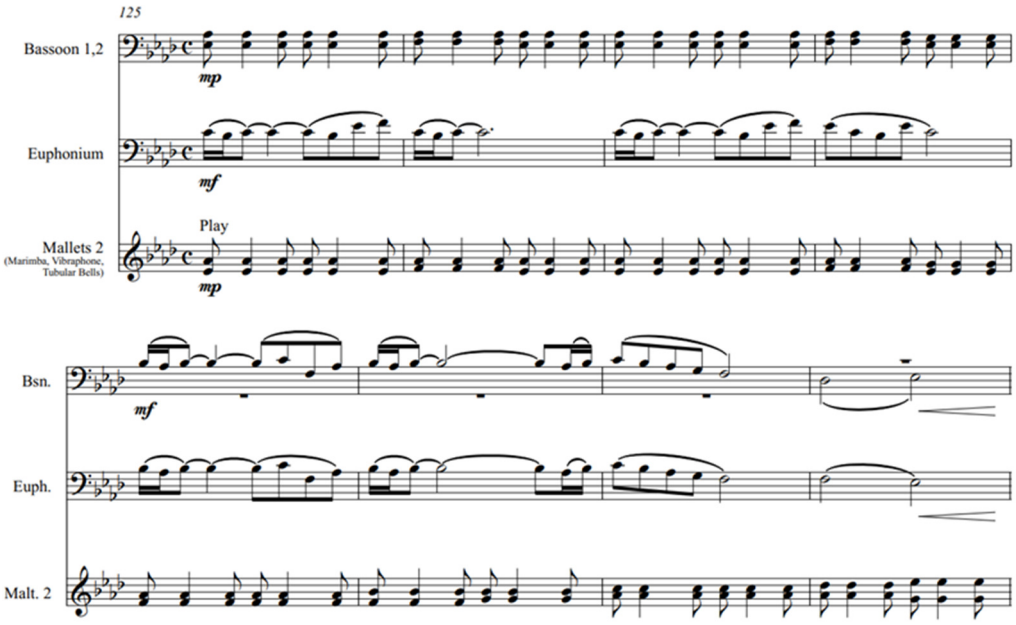
ผลการวิจัยพบว่า บทเพลงมีภูมิหลังที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวทางการเมืองอันนำมาสู่การสร้างสรรค์บทประพันธ์ กำหนดโครงสร้างของเพลงโดยการแบ่งออกเป็น 3 ท่อนหลัก ได้แก่ ท่อน A ท่อน B และท่อน C โดยผู้วิจัยได้สรุปผลการวิเคราะห์ และตีความตามแนวทางที่กำหนดไว้ในรูปแบบตารางเพื่อให้สะดวกต่อการทำความเข้าใจ (ตามตารางที่ 1)

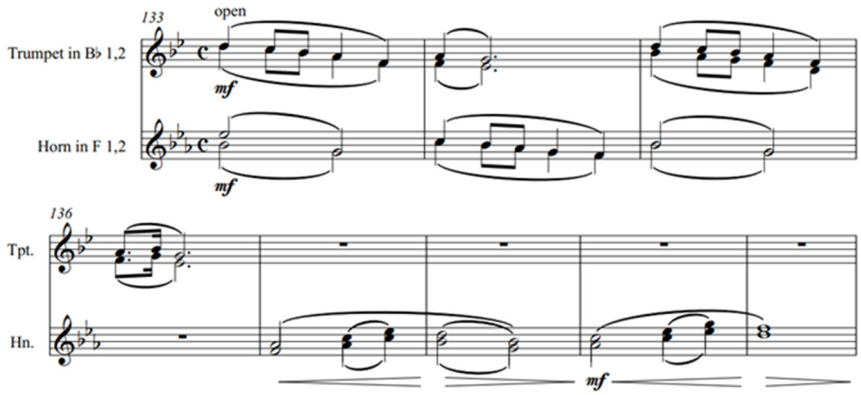
ตารางที่ 1 สรุปผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์

ท่อน (Section)	กุญแจเสียง (Key)	เครื่องหมายประจำจังหวะ (Time Signature)	อัตราความเร็ว (Tempo)
ท่อน A	G minor 7	4/4	Allegro
		2/4	Adagio
		7/8	Andante
ท่อน B	Ab Major	4/4	Andante Moderato
	F Major	2/4	
ท่อน C	Eb Major	4/4	Allegro

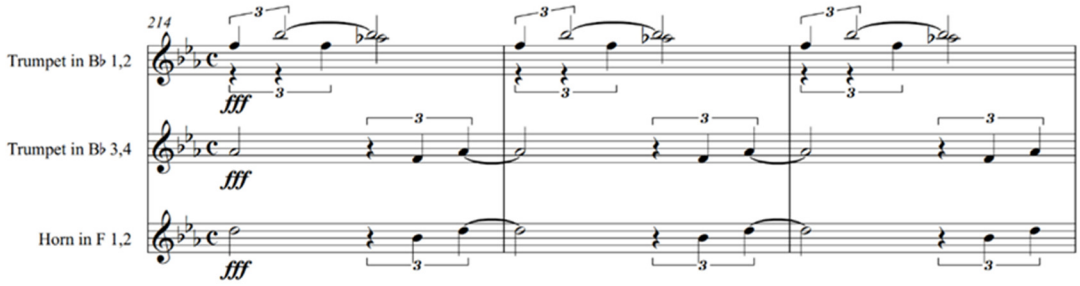
โดยกลุ่มทำนองหลัก ทำนองสอดประสาน เสียงประสาน สีสันของเสียงเน้นไปที่โน้ตกลุ่มเสียงเพนตาโทนิกที่ประกอบไปด้วย C D E G A นำมาจัดวางให้เป็นรูปแบบ A D C G E A สลับไปมาให้เป็นทำนองหลัก และดัดแปลงเป็นทำนองอื่นในแนวทำนองสอดประสาน รวมไปถึงเสียงประสาน โดยให้สีสันของเสียงมีความเป็นไทยจากบันไดเสียงเพนตาโทนิกมากที่สุดในท่อน A โดยมีจุดเด่นไปที่การประโคมแตร และการใช้สัญญาณแตรเคารพ (ตามตัวอย่างภาพที่ 1)

ตัวอย่างภาพที่ 1 สัญญาณแตรเคารพในบทเพลง

เมื่อเข้าท่อน B ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการประพันธ์ทำนองหลักโดยเน้นไปที่ทำนองถาม - ตอบ โดยยึดกลุ่มบันไดเสียงเพนตาโทนิกตามเดิม เปลี่ยนทำนองหลักโดยการใช้เทคนิคการประพันธ์เพื่อให้มีความแปลกใหม่มากยิ่งขึ้น ทำนองสอดประสานเน้นบรรเลงควบคู่ไปกับทำนองหลัก โดยมีเสียงประสานให้ความไพเราะดำเนินควบคู่ไปกับทำนองหลัก มีสีสันของเสียงที่อ่อนหวานของกลุ่มเครื่องลมไม้เสียงสูง และเข้มแข็งจากเครื่องลมทองเหลืองในเวลาเดียวกัน ควบคู่กับนัยของบทเพลงที่ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อความหมาย ทำนองถาม หมายถึงในเวลากลางคืนหลังจากที่ทุกคนผ่านเวลาโกลาหลมาแล้ว ประชาชนนั่งล้อมวงเพื่อสนทนากันถึงเรื่องราวที่เกิดขึ้น (ตามตัวอย่างภาพที่ 2)

ตัวอย่างภาพที่ 2 ทำนองถาม

ทำนองตอบ หมายถึงการปลอบประโลมกัน การกอดคอร่วมทุกข์ร่วมสุข ให้กำลังใจกัน และพร้อมสู้ไปด้วยกันเพื่อวันต่อไปในท่อน B (ตามตัวอย่างภาพที่ 3)

ตัวอย่างภาพที่ 3 ทำนองตอบ

เมื่อเข้าท่อน C ทำนองหลักมีความซับซ้อนมากยิ่งขึ้นโดยการใช้ส่วนโน้ตที่มีความหลากหลายยิ่งขึ้น ใช้เทคนิคการประพันธ์วางระดับชั้นของเสียงให้มีความซับซ้อนยิ่งขึ้น แต่ยังคงใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิกเป็นหลักดังเดิม มีการนำทำนองบางช่วงจากท่อน A ท่อน B และทำนองแตรสัญญาณเคารพ กลับมาบรรเลงอีกครั้งโดยการบรรเลงแบบด้นสด ไม่ได้บรรเลงไปพร้อมกับจังหวะหลักของวง ทำให้เกิดความซับซ้อนของชั้นเสียงเป็นอย่างมาก นอกจากนี้ยังนำทำนองหลักบรรเลงย้ายไปมาระหว่างเครื่องดนตรีทำให้มีเสียงที่หลากหลายในการบรรเลงทำนองหลักท่อนสุดท้าย (ตามตัวอย่างภาพที่ 4)

ตัวอย่างภาพที่ 4 ทำนองหลักถูกย้ายไปมาระหว่างเครื่องดนตรี



ทำนองสอดประสานส่วนใหญ่บรรเลงในส่วนโน้ตที่มีความหลากหลาย บางทำนองบรรเลงสอดคล้องไปพร้อมกับทำนองหลัก บางทำนองบรรเลงโดยขัดกับทำนองหลัก มีทั้งคอร์ดกระด้าง และคอร์ดที่สวยงามปะปนกันไปในระหว่างท่อนเพลง เสียงประสานทำหน้าที่เชื่อมเสียงของคอร์ดเพื่อเพิ่มความสมบูรณ์ของเสียงฮาร์โมนีในบทเพลง ในท่อนนี้กลุ่มเสียงประสานเน้นบรรเลงจังหวะย่อยเพื่อขับเคลื่อนจังหวะให้มีทิศทางไปข้างหน้า สีสันของเสียงมีความทับซ้อนของชั้นเสียงเป็นอย่างมาก เน้นไปที่เสียงของความกระด้างที่เกิดจากการทับซ้อนของเสียงในทำนองต่าง ๆ โดยการปรับวงผู้ควบคุมต้องเรียบเรียงระดับชั้นของเสียงให้เกิดความสำคัญของแต่ละทำนองอย่างเป็นระบบ ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ได้แฝงนัยของการถ่ายทอดเรื่องราวผ่านท่วงทำนองของท่อนนี้ คือ แตรสัญญาณเคารพรอบที่ 3 บรรเลงจังหวะแบบด้นสด หมายถึงสิ่งที่ทหารทำกับประชาชนคือสิ่งที่บ่งบอกว่า ทหาร และประชาชนไม่มีวันเข้ากันได้ นอกจากนี้ความซับซ้อนของระดับชั้นเสียงที่มีความหลากหลาย ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อถึงความขัดแย้ง ความเห็นต่างของประชาชนในประเทศไทย

การเลือกใช้สีสันของเสียงที่ผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอเพื่อสื่อถึงอารมณ์ของบทเพลงในทำนองต่าง ๆ มีความหลากหลาย แปลกใหม่ สามารถถ่ายทอดอัตลักษณ์ความเป็นไทยในบริบทของสังคมผ่านบทเพลง*ราชดำเนิน* โดยนักประพันธ์ชาวไทยได้อย่างลงตัว

2. การศึกษาแนวทางการควบคุมและฝึกซ้อมวงดุริยางค์เครื่องลมสำหรับบทเพลง*ราชดำเนิน* ผู้วิจัยได้สรุปผลการวิจัยจากข้อมูลของผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 ท่าน ได้ดังนี้

ผู้วิจัยเล็งเห็นความสำคัญของการอธิบายแนวทางต่าง ๆ ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากการศึกษาค้นคว้า ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องโดยการศึกษาบทเพลง องค์ประกอบของบทเพลง ประวัติของนักประพันธ์ อัตลักษณ์ของบทเพลงที่นักประพันธ์ต้องการถ่ายทอด รวมไปถึงการสัมภาษณ์ผู้อำนวยเพลงที่ประสบความสำเร็จในระดับโรงเรียนอุดมศึกษาโดยมีผลงานทางด้านวงดุริยางค์เครื่องลมในระดับชาติและนานาชาติ อีกทั้งประสบการณ์ส่วนตัวในการปรับวงและการอำนวยเพลงของผู้วิจัยเพื่อเป็นแนวทางในการนำไปประยุกต์ใช้ปรับวงแก่ผู้อื่น ดังนี้

แนวทางการปรับวงและการอำนวยเพลงบทเพลงราชดำเนิน ผู้วิจัยได้สร้างแนวทางการฝึกซ้อมและแนวปฏิบัติของบทเพลงราชดำเนิน เพื่อเป็นแนวทางสำหรับผู้ควบคุมวงดุริยางค์เครื่องลม ได้บรรลุวัตถุประสงค์ตามเป้าหมายของการทำวิจัยทุกประการ

3. การพัฒนาเทคนิคการซ้อมเพื่อการปรับวงและอำนวยเพลงบทเพลงราชดำเนิน สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม ผลการวิจัยสรุปการพัฒนาเทคนิคการซ้อม โดยผู้วิจัยได้แบ่งเป็น 4 In คือ

3.1 In Tone หมายถึง การบรรเลงในคุณภาพเสียงที่ดีเป็นธรรมชาติ ฟังสบาย ไม่รู้สึกอึดอัด เพื่อเป็นการบ่งบอกถึงอัตลักษณ์ของเสียงเครื่องดนตรีนั้น ๆ อย่างมีมาตรฐาน

3.2 In Time หมายถึง การบรรเลงในอัตราจังหวะเดียวกัน หรือจังหวะของเสียงเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ บรรเลงในทำนองที่แตกต่างกันไปในอัตราจังหวะเดียวกันโดยพร้อมเพรียง รวมไปถึงการรับหรือการส่งต่อของทำนองในอัตราจังหวะเดียวกันระหว่างเครื่องดนตรีหนึ่งไปยังอีกเครื่องดนตรีหนึ่งโดยที่ฟังแล้วมีความราบรื่นไม่รู้สึกสะดุดในจังหวะของการฟัง

3.3 In Tune หมายถึง การบรรเลงในระดับเสียงที่ปรับเข้าหากันอย่างลงตัว เมื่อปรับเข้าหากันแล้วจะรวมเป็นเสียงเดียวกันโดยที่มีสีสันของเสียงทุกเครื่องดนตรีผสมกัน รวมไปถึงการบรรเลงเสียงอย่างสมดุลในแต่ละเครื่องดนตรี โดยมีเรื่องของระดับความเข้มเสียงเข้ามาเกี่ยวข้องอย่างสมดุล

3.4 In Touch หมายถึง การเข้าถึงอารมณ์ของบทเพลง จะเกิดขึ้นได้ต่อเมื่อผู้บรรเลงศึกษาบทเพลงจนเข้าใจอย่างลึกซึ้ง รวมไปถึงการควบคุมประโยคเพลง การควบคุมความดังเบา และการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) ที่ถูกต้อง การเข้าถึงอารมณ์บทเพลงสามารถเกิดขึ้นได้โดยธรรมชาติหากผู้บรรเลงทำปัจจัยทั้ง 3 ข้อก่อนหน้านี้ได้ทั้งหมดโดยพร้อมเพรียงกัน นอกจากนี้การเข้าถึงอารมณ์ของบทเพลงจะเกิดขึ้นกับทั้ง 2 ฝ่ายคือ เกิดกับผู้บรรเลงถ่ายทอดไปยังผู้ที่รับฟัง (นิพัต กาญจนะหุต, การสื่อสารส่วนบุคคล, 18 กรกฎาคม 2564)

การพัฒนาเทคนิคการซ้อมทั้ง 4 In มีความครอบคลุมต่อการฝึกซ้อมของวงดุริยางค์เครื่องลมเพื่อการพัฒนาอย่างเป็นระบบ สามารถใช้เทคนิคการซ้อมตามที่ผู้วิจัยได้กล่าวไว้ข้างต้นเพื่อใช้ในการฝึกซ้อมเพื่อการแข่งขันหรือสำหรับการฝึกซ้อมในการปรับวงประจำวันเพื่อพัฒนาศักยภาพของนักดนตรีอย่างยั่งยืนได้

การสร้างแนวปฏิบัติเพื่อเป็นแนวทางการปรับวงและการอำนวยเพลง ได้อย่างเกิดประโยชน์และถูกต้องตามจุดประสงค์ของผู้ประพันธ์บทเพลงมากที่สุด ผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 2 หัวข้อดังนี้

การควบคุมลักษณะเสียง

การบรรเลงบทเพลงใดก็ตามผู้ควบคุมวงดุริยางค์เครื่องลมจะใช้การควบคุมลักษณะเสียงเป็นองค์ประกอบหลักในการกำหนดลีลาของบทเพลงนั้น ๆ โดยผู้ควบคุมวงในแต่ละท่านจะมีรสนิยมในการปรับวงกันลีลาของการบรรเลงที่แตกต่างออกไป ขึ้นอยู่กับความชื่นชอบส่วนตัวของผู้ควบคุมวงท่านนั้น ๆ ทำให้ทุกครั้งที่มีการบรรเลงบทเพลงเดียวกันแต่แตกต่างกันที่ผู้ควบคุมวง ผู้วิจัยมักจะได้ยินเสียงที่สื่อสารออกมาในรูปแบบที่แตกต่างอย่างชัดเจน ความแตกต่างนี้ถูกปรุงแต่งด้วยความคิดสร้างสรรค์ของผู้ควบคุมวง ด้วยเหตุผลนี้ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงความสำคัญของการสร้างเกณฑ์ในการควบคุมลักษณะเสียงสำหรับบทเพลงราชดำเนิน เพื่อเป็นแนวทางการบรรเลงในรูปแบบของผู้วิจัยที่ทำการศึกษาวิจัยบทเพลงนี้ โดยแบ่งการควบคุมลักษณะเสียงออกดังนี้

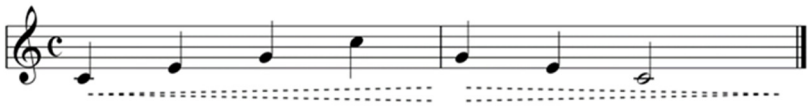
1. เครื่องหมายเน้นเสียง ให้บรรเลงโดยการบังคับลิ้น (Tonguing) เน้นที่หัวเสียงของโน้ตให้ดังขึ้นกว่าปกติเล็กน้อย เพื่อเพิ่มความชัดเจนให้กับหัวเสียงกับประโยคเพลง หลังจากนั้นให้กลับมาสู่ความเข้มเสียงตามปกติ

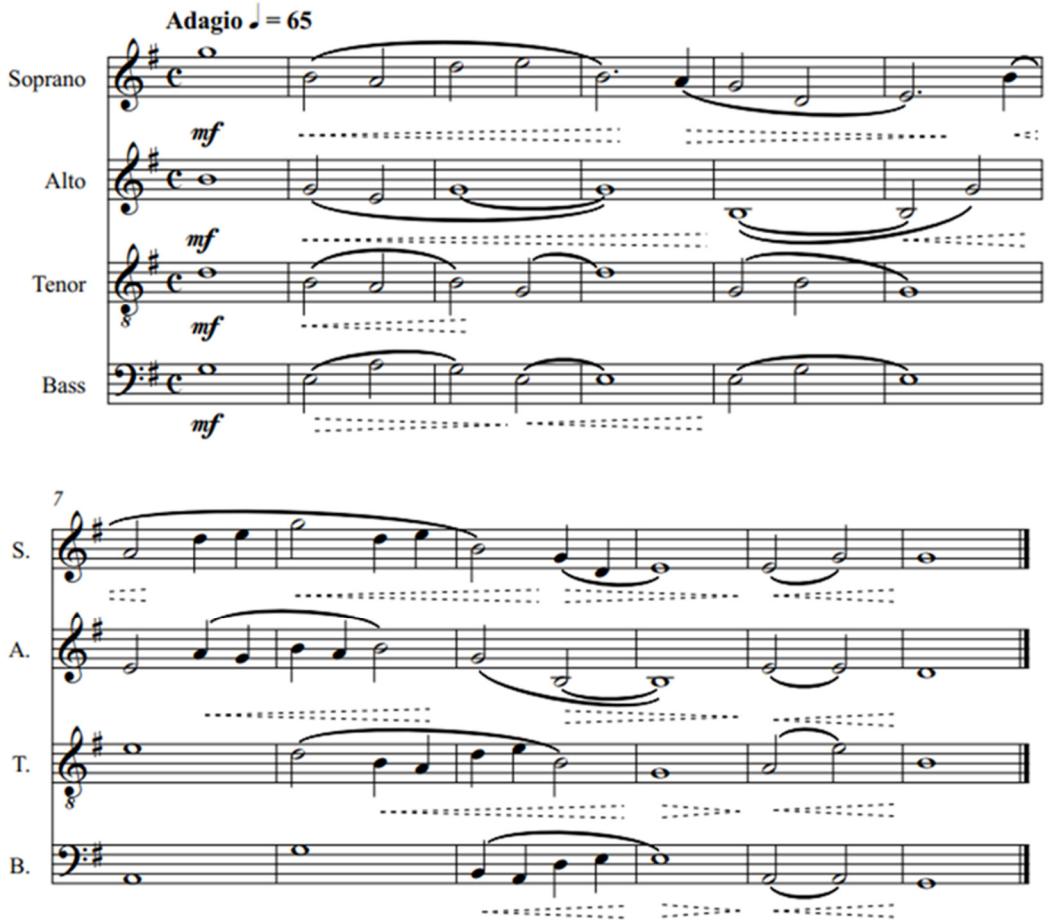
2. เครื่องหมายบ่งบอกให้เล่นเสียงสั้น หรือเสียงขาดออกจากกัน (Staccato) การบรรเลงเครื่องหมายนี้ในบทเพลงราชดำเนิน ให้บรรเลงเสียงสั้นขาดออกจากกัน แต่จะไม่สั้นกุด ต้องมีหางเสียงต่อจากหัวเสียงเล็กน้อย เพื่อให้เกิดความสวยงามของเนื้อเสียง

3. เครื่องหมายบ่งบอกให้เล่นเสียงต่อเนื่อง (Tenuto) ให้บรรเลงเสียงเต็มค่าโน้ตที่เขียนไว้ในบทเพลงโดยใช้การบังคับลิ้นในการเปลี่ยนเสียงอย่างบางเบา เพื่อให้เสียงเกิดความต่อเนื่องในการบรรเลงมากที่สุด

4. เครื่องหมายโยงเสียง (Legato) ในบทเพลงราชดำเนิน เป็นเครื่องหมายกำกับการแบ่งประโยคเพลงที่เขียนกำกับไว้ด้านบนของโน้ต ในการการแบ่งประโยคเพลงจะสอดคล้องกับการหายใจและการควบคุมลักษณะเสียงที่เขียนกำกับไว้ใต้โน้ตเพลงในแนวทำนองนั้น ๆ เครื่องหมายโยงเสียงอาจถูกเขียนกำกับลากยาวได้มากกว่าหนึ่งห้องขึ้นไปตามประโยคเพลง ซึ่งแตกต่างจากเครื่องหมายเชื่อมเสียง (Slur)

5. ทิศทางของระดับเสียง (Pitch Direction) ในขณะที่บรรเลงทำนองต่าง ๆ ของบทเพลง เมื่อระดับเสียงของโน้ตบรรเลงในทิศทางที่สูงขึ้น ให้เพิ่มระดับความเข้มเสียงในทำนองนั้นตามทิศทางของโน้ตด้วยเช่นกัน และเมื่อระดับเสียงของโน้ตบรรเลงในทิศทางที่ต่ำลง ให้ลดระดับความเข้มเสียงตามทำนองด้วยเช่นกัน (ตามตัวอย่างภาพที่ 5)

ตัวอย่างภาพที่ 5 ทิศทางของระดับเสียง

แนวปฏิบัติบทเพลงที่ผู้วิจัยทำการพัฒนาเป็นแบบฝึกหัดเพื่อฝึกซ้อมก่อนการซ้อมบทเพลง ผู้วิจัยต้องการให้นักดนตรี และผู้อำนวยเพลงมีความคิดไปในทิศทางเดียวกันเพื่อการฝึกซ้อมที่มีคุณภาพ และเกิดประโยชน์สูงสุด จึงได้พัฒนาแบบฝึกหัดคอราล 4 แนว แบ่งออกตามกลุ่มเสียงของเครื่องดนตรี คือ โซปราโน อัลโต เทเนอร์ และเบส นำบันไดเสียงเพนตาโทนิกที่เป็นทำนองหลักในบทเพลงมาขยายสัดส่วน และเพิ่มแนวสอดประสานใหม่เข้าไป นอกจากนี้การบรรเลงทำนองหลักควรให้ทุกกลุ่มเสียงได้มีบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงอย่างเท่าเทียม จึงนำทำนองหลักไปใส่ในโน้ตของทุกกลุ่มเสียงเพื่อให้ได้บรรเลงทำนองหลักอย่างครบถ้วน โดยแบ่งให้นักดนตรีในวงได้บรรเลงทำนองที่มีในบทเพลงราชดำเนิน เพื่อให้เกิดการเรียนรู้จากการฟัง รวมไปถึงการบรรเลงทำนองที่มีความสำคัญในบทเพลงด้วยตนเอง ในการบรรเลงคอรานักดนตรีควรแบ่งประโยคเพลงให้สอดคล้องกับบทเพลงเพื่อความต่อเนื่อง และความสวยงามของทำนองเพลง โดยผู้วิจัยได้เขียนกำกับไว้ตามรูปภาพเพื่อให้เข้าใจได้โดยง่าย ในการใส่เครื่องหมายกำกับทิศทางของระดับเสียงเพื่อเป็นแนวทางในการฝึกซ้อม นอกจากนี้จะเห็นได้ว่าในแต่ละแนวทำนองระดับความเข้มเสียงจะขึ้นอยู่กับทิศทางที่แตกต่างกันออกไปโดยยึดทิศทางของโน้ตที่เคลื่อนที่เป็นหลัก (ตามตัวอย่างภาพที่ 6)

ตัวอย่างภาพที่ 6 แบบฝึกหัดคอราล 4 แนว

การอภิปรายผล

จากวัตถุประสงค์ข้อ 1) การวิเคราะห์และตีความบทเพลง*ราชดำเนิน* สามารถอภิปรายได้ว่าในการวิเคราะห์และตีความบทเพลงดังกล่าว ผู้วิจัยจำเป็นต้องศึกษาความเป็นมาของโน้ตเพลง เทคนิคที่ใช้ในการประพันธ์รวมไปถึงประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องเพื่อการวิเคราะห์และตีความได้อย่างลึกซึ้ง สอดคล้องกับ (ณัชชา พันธุ์เจริญ และคณะ, 2559) ที่กล่าวว่า ผู้ควบคุมวงจำเป็นจะต้องมีองค์ความรู้ที่ครอบคลุมทั้งในด้านทฤษฎีดนตรี การปฏิบัติเครื่องดนตรีเบื้องต้น รวมถึงประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวของกับบทเพลงที่ฝึกซ้อม

สำหรับวัตถุประสงค์ข้อ 2) การศึกษาแนวทางการควบคุมและฝึกซ้อมวงดุริยางค์เครื่องลม สำหรับบทเพลง*ราชดำเนิน* ผู้วิจัยพบประเด็นที่สามารถนำมาอภิปรายได้เช่นกัน การควบคุม และฝึกซ้อมจำเป็นที่จะต้องมีการวางแผนการซ้อมอย่างเป็นระบบเพื่อให้การซ้อมเกิดประสิทธิภาพมากที่สุด และเรียนรู้ในการแก้ปัญหาที่เกิดขึ้นในระหว่างการซ้อมอย่างตรงจุดเพื่อไม่ให้เป็นการเสียเวลาในการซ้อม ผู้ฝึกซ้อมจำเป็นจะต้องมีทักษะในการสื่อสารเพื่อความเข้าใจให้แก่นักดนตรี นอกจากนี้ยังเป็นผู้กำหนดทิศทางตลอดการฝึกซ้อม สอดคล้องกับ (MAIELLO, 1996) ที่กล่าวว่า วาทยกรเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างสรรค์ผลงานให้นักดนตรีมีทิศทางในการบรรเลงออกมาในทิศทาง

เดียวกัน ดังนั้น การปรับวงของวาทยกรมีผลเป็นอย่างมากในการสื่อสารกับนักดนตรีในวง ไม่ว่าจะเป็นการสื่อสารทางกายภาพ ทางอารมณ์ รวมไปถึงการควบคุมทางด้านเทคนิคการฝึกซ้อม

และจากวัตถุประสงค์ข้อ 3) การพัฒนาเทคนิคการซ้อมและแนวปฏิบัติบทเพลง*ราชดำเนิน* สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม ผู้วิจัยสามารถอภิปรายได้ว่า ในการซ้อมรวมวงดุริยางค์เครื่องลม เทคนิคการซ้อมมีความจำเป็นอย่างมากในการฝึกซ้อม เพื่อเป็นตัวกำหนดทิศทาง ในการบรรเลงให้มุ่งเน้นไปในทิศทางเดียวกัน นอกจะนี้ยังเสริมสร้างทักษะทางดนตรีให้แก่นักดนตรีอีกด้วย ตัวอย่างเช่น ทักษะการฟัง การร้อง การสื่อสาร ตลอดจนการบรรเลงร่วมกันเป็นกลุ่ม สิ่งที่สำคัญที่ทำให้การบรรเลงเป็นไปในทิศทางเดียวกันอีกหนึ่งสิ่งคือการมีแนวปฏิบัติในการฝึกซ้อม ทำให้สะดวกสบายต่อการฝึกซ้อมมากขึ้นเนื่องจากทุกคนได้รับการตกลงกันระหว่างนักดนตรี และผู้ควบคุมในรูปแบบของการควบคุมลักษณะเสียงให้สอดคล้องกัน โดยสอดคล้องกับ (MAIELLO, 1996) ที่กล่าวว่า การปรับวงของวาทยกรมีผลเป็นอย่างมากในการสื่อสารกับนักดนตรีในวง ไม่ว่าจะเป็นการสื่อสารทางกายภาพ ทางอารมณ์ รวมไปถึงการควบคุมทางด้านเทคนิคการฝึกซ้อม เช่น การควบคุมจังหวะช้าเร็ว ระดับความเข้มเสียงดังเบา การควบคุมลักษณะเสียงในรูปแบบต่าง ๆ ผ่านท่าทาง (Gestures) ในการอำนวยเพลง

อภิปรายผลเพิ่มเติม

นอกเหนือจากผลการวิจัยและการอภิปรายผลการวิจัยตามที่ได้กล่าวไปแล้วนั้น ผู้วิจัยพบประเด็นที่สามารถนำมากล่าวอภิปรายผลเพิ่มเติมได้ดังนี้

1. ความสำคัญของการอำนวยเพลง

วงดนตรีที่ประสบความสำเร็จในการบรรเลงนั้น ประการสำคัญอย่างหนึ่งมาจากความรู้ความสามารถ และประสบการณ์ของผู้อำนวยเพลงหรือวาทยกร ซึ่งจำเป็นต้องมีความรู้เฉพาะทางเกี่ยวกับการอำนวยเพลง การวิเคราะห์บทเพลงเพื่อทำความเข้าใจเกี่ยวกับภาพรวมของโน้ตเพลง โดยใช้ความรู้หลากหลายเป็นองค์ประกอบในการปรับวง เช่น ทฤษฎีดนตรีเชิงลึก บันไดเสียงที่ผู้ประพันธ์เลือกใช้ สีสันเสียง การวางลำดับชั้นของแนวทำนองต่าง ๆ รวมไปถึงประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง นอกจากนี้การสื่อสารจากผู้อำนวยเพลงก็เป็นสิ่งสำคัญสำหรับนักดนตรีเป็นอย่างมาก บทบาทของผู้อำนวยเพลงมีหน้าที่ให้สัญญาณการบรรเลงในรูปแบบต่าง ๆ ทั้งการควบคุมลักษณะเสียง การสื่อสารอารมณ์ผ่านไม้บาตอง การให้จังหวะเร็วขึ้นหรือช้าลง ผู้อำนวยเพลงจะเป็นผู้กำหนดให้นักดนตรีทั้งหมด ซึ่งผลของการปรับวงจำเป็นต้องคำนึงถึงองค์ประกอบต่าง ๆ ที่ผู้ประพันธ์ต้องการถ่ายทอดผ่านบทเพลง รวมไปถึงทำนองที่มีนัยยะสำคัญต่าง ๆ ด้วยเช่นกัน

2. ประสบการณ์และความชำนาญของผู้ประพันธ์

ผู้วิจัยพบว่าประสบการณ์และความชำนาญของผู้ประพันธ์เป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่งที่ทำให้เกิดผลงานในรูปแบบต่าง ๆ ขึ้นโดยประจักษ์ และสิ่งที่แสดงถึงความเชี่ยวชาญของการประพันธ์คือ

2.1. การวางลำดับชั้นแนวทำนอง

ในบทเพลง*ราชดำเนิน*มีการจัดวางลำดับชั้นของเสียงในแนวทำนองต่าง ๆ ที่ซับซ้อน เมื่อนักดนตรีบรรเลงทำนองที่มีลำดับชั้นซ้อนทับกันมากขึ้นในการบรรเลงผู้วิจัยเห็นว่าการยึดทำนองหลักที่ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อสารในรูปแบบต่าง ๆ เป็นสิ่งสำคัญ โดยในบทเพลงนี้ผู้ประพันธ์ยึดการนำ

บันไดเสียงเพนตาโทนิกมาสลับสับเปลี่ยนตำแหน่งในการเรียบเรียง เมื่อผู้อำนวยเพลงสามารถจับใจความของทำนองเพลงได้ จะสามารถรู้ได้ทันทีว่าทำนองนั้นที่ได้ยินคือทำนองหลักจากบันไดเสียงเพนตาโทนิก นอกจากนี้แนวทำนองสอดประสานจะเป็นแนวทำนองที่คอยบรรเลงสอดรับกับทำนองหลักควบคู่กันไปทำให้บทเพลงเกิดความต่อเนื่องในการรับส่งของทำนองหลักระหว่างเครื่องดนตรีหนึ่งไปยังอีกเครื่อง หน้าที่ของแนวทำนองสอดประสานยังช่วยให้แนวทำนองหลัก และแนวเสียงประสานบรรเลงไปด้วยกันได้อีกด้วย แนวทำนองที่มีความสำคัญอีกแนวหนึ่งคือเสียงประสานที่ทำหน้าที่เชื่อมเสียงของเครื่องดนตรีให้มีคอร์ดที่คอยรองรับทำนองหลัก และทำนองสอดประสาน ทำหน้าที่เปรียบเสมือนฐานของแนวทำนองทั้งหมด

2.2 การเปลี่ยนบันไดเสียงกับการถ่ายทอดอารมณ์ของบทเพลง

จากที่ผู้วิจัยกล่าวไปในข้างต้นว่าผู้ประพันธ์ต้องการถ่ายทอดเรื่องราวของบทเพลง องค์ประกอบหนึ่งที่ผู้ประพันธ์เลือกใช้คือการเปลี่ยนบันไดเสียงต่าง ๆ ที่เป็นการถ่ายทอดอารมณ์ของบทเพลง ผู้วิจัยทำการศึกษาโน้ตเพลงได้สังเกตเห็นว่าเมื่อใดที่ผู้ประพันธ์ต้องการเปลี่ยนความรู้สึกของผู้ฟัง หรือเปลี่ยนอารมณ์ของบทเพลง ผู้ประพันธ์จะเปลี่ยนบันไดเสียงเดิมไปยังบันไดเสียงใหม่ จะเห็นได้ว่าบทเพลงราชดำเนิน มีการใช้ทั้งหมด 5 บันไดเสียง

3. การฝึกซ้อมแนวปฏิบัติควบคู่เทคนิคการซ้อมก่อนการซ้อมบทเพลง

ในการรวมวงเพื่อซ้อมบทเพลง การวอร์มเสียงมีความจำเป็นอย่างมากในการปรับเทียบระดับเสียงให้ไปในทิศทางเดียวกัน ถือเป็นการยืดหยุ่นกล้ามเนื้อปากของนักดนตรีเครื่องเป่า และกล้ามเนื้อแขนให้กับเครื่องกระทบ ฝึกทักษะการฟังให้หูของนักดนตรี จากเหตุผลในข้อนี้ทำให้ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงความสำคัญในการฝึกซ้อมแนวปฏิบัติที่ผู้วิจัยจัดทำขึ้นก่อนการซ้อมบทเพลงเพื่อเป็นการเตรียมความพร้อมให้กับนักดนตรีให้มีแนวคิด มีความเข้าใจต่อบทเพลงรวมไปถึงการควบคุมลักษณะเสียงในรูปแบบทิศทางเดียวกันเพื่อความพร้อมเพรียง โดยในการซ้อมนักดนตรีจะต้องบรรเลงให้เสียงมีคุณภาพ ฟังเป็นธรรมชาติของเสียงเครื่องดนตรีนั้น ๆ การบรรเลงอย่างพร้อมเพรียงในจังหวะ ฝึกการฟังโดยปรับเข้าหากันอย่างสมดุล และถ่ายทอดออกมาอย่างเข้าใจ

รายการอ้างอิง

MAIELLO, A. (1996). *CONDUCTING A Hands - On Approach* (L. Clark Ed.): BELWIN-MILLS PUBLISHING CORP.

กรมพลศึกษากระทรวงการท่องเที่ยวและกีฬา. (2558). *แนวทางการจัดประกวดวงโยธวาทิต.* กรุงเทพฯ.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). *พจนานุกรม ศัพท์ดุริยางคศิลป์ (พิมพ์ครั้งที่ 4).* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

ณัชชา พันธุ์เจริญ และคณะ. (2559). *ดนตรีลิขิต รวมบทความดนตรีสร้างสรรค์เชิงวิชาการ.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ธนาเพรส.

วานิช โปตะวนิช. (2565). *ดร.วานิช โปตะวนิช*. Retrieved from https://www.rbsothailand.com/th/musicians/dr-vanich-potavanich/

แนวคิดและกลวิธีการบันทึกเสียงวงปี่พาทย์ กรณีศึกษาอาจารย์ประทีป เจตนากูล
CONCEPT AND TACTICS FOR PI-PHAT ENSEMBLES RECORDING: A CASE STUDY OF AJARN PRATEEP JATTANAKUL

กฤษฎิพัฒน์ พลเยี่ยม[1] ธรณัส หินอ่อน[2]
Krittipat Polyiam[1] Tharanat Hin-on[2]

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง แนวคิดและกลวิธีการบันทึกเสียงดนตรีไทย กรณีศึกษาอาจารย์ประทีป เจตนากูล มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการบันทึกเสียงวงดนตรีไทย โดยศึกษาจากแนวคิดและกลวิธีของอาจารย์ประทีป เจตนากูล ในโครงการจัดเก็บเพลงไทยเดิม ตามพระราชดำริสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา เจ้าฟ้ามหาจักรีสิรินธร มหาวชิราลงกรณวรราชภักดี สิริกิจการิณีพีรยพัฒน รัฐสีมาคุณากรปิยชาติ สยามบรมราชกุมารี รวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์กระบวนการบันทึกเสียงจากการบรรเลงโดยสำนักดนตรีไทยพาทยรัตน์ โดยใช้กระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ

ผลการวิจัยการบันทึกเสียงวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่พบว่า 1) กระบวนการบันทึกเสียงมีการจัดการเป็นลำดับขั้นตอนอย่างละเอียด จากต้นกำเนิดเสียงไปจนถึงระบบจัดเก็บคลื่นเสียงโดยสมบูรณ์ 2) การนำกลวิธีและทฤษฎีการบันทึกเสียงมาตรฐานสากล มาปรับและประยุกต์ใช้ให้เข้ากับเครื่องบรรเลงในวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ทำให้ได้เสียงตรงตามลักษณะระบบเสียงไทยและได้คุณภาพของเสียงที่สมบูรณ์

คำสำคัญ: บันทึกเสียง, ดนตรีไทย, วงปี่พาทย์, อาจารย์ประทีป เจตนากูล

[1] นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น dk.polyiam@gmail.com
[1] Master's degree student in Master of Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University, dk.polyiam@gmail.com
[2] อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น tharanat@kku.ac.th
[2] Advisors: Associate Professors, Music Program, Khon Kaen University, tharanat@kku.ac.th
Receive 09/05/65, Revise 09/05/67, Accept 01/07/67

Abstract

This research paper is part of the research titled Concept and Tactics for Thai music recording. A case study of Ajarn Prateep Jattanakul, the objective of this study was to study the recording process of Thai music bands. The study was based on the concepts and strategies of Ajarn Prateep Jatinakul in the original Thai music collection project. According to the royal initiative Her Royal Highness Princess Maha Chakri Sirindhorn. Collecting data and analyzing the process of recording the sound from the performance by the Pattayarat Thai Music institute by using a qualitative research process.

The results of the research on the recording of the Pi-phat ensemble were as follows: 1) The sound recording process was organized in a detailed sequence. From the sound source to the complete sound wave storage system 2) Applying international standard recording techniques and theories. to adapt and apply it to the instruments in the Pi-phat ensemble. Make the sound meet the characteristics of the Thai sound and get the perfect sound quality.

Keyword: Recording, Thai Music, Pi-phat ensemble, Ajarn Prateep Jattanakul

บทนำ

ดนตรีไทยเป็นศิลปะอีกแขนงหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงขนมธรรมเนียมประเพณีและวัฒนธรรมของไทย ซึ่งได้ปรากฏหลักฐานทางประวัติศาสตร์ทั้งที่เป็นลายลักษณ์อักษรไปจนถึงศิลาจารึก อีกหนึ่งกระบวนการจัดเก็บข้อมูลและหลักฐานสำคัญทางประวัติศาสตร์ดนตรีของไทย คือการจัดเก็บข้อมูลในรูปแบบของการบันทึกเสียง การบันทึกคลื่นเสียงเริ่มจากแนวคิดที่ว่า เสียงสามารถแปรเปลี่ยนเป็นแรงสั่นสะเทือนและวัดได้ด้วยคลื่น โดย โทมัส ยัง จากแนวคิดดังกล่าวถูกคิดค้นและพัฒนาจนกำเนิดเครื่องบันทึกเสียงเครื่องแรกของโลกได้สำเร็จ ในปี ค.ศ.1877 ตรงกับปี พ.ศ.2420 โดยนักประดิษฐ์ชาวอเมริกัน ที่ชื่อว่า โธมัส เอลวา เอดิสัน โดยผลงานที่ชื่อว่า กระบอกเสียงของเอดิสัน กระบอกเสียงดังกล่าวได้ปรากฏในกรุงสยามในปี พ.ศ.2437 หรือในช่วงสมัยรัชกาลที่ 5 ครั้งนั้นกระบอกเสียงถูกนำมาเพื่อเปิดแสดงและประชันกับวงดนตรี แต่ในขณะนั้นแม่อินทร์ที่ขับร้องในทางเพลงเป่าเป็นที่นิยมต่อมหาชนจึงได้ทำการกรอกเสียงลงบนกระบอกเสียง ณ ตลาดบ้านใหม่ อำเภอเมืองจังหวัดฉะเชิงเทรา (เจน สงสมพันธุ์, 2559)

การบันทึกเสียงวงปี่พาทย์ปรากฏขึ้นนอกกรุงสยาม ในปี พ.ศ.2443 เป็นการบันทึกเสียงการบรรเลงดนตรีไทยของคณะนายบุศย์ มหินทร์ ณ ประเทศเยอรมันนี ควบคุมการบันทึกลงกระบอกเสียงโดย Prof. Carl Stumpf และ Dr.Otto Abraham มีบทเพลงสำคัญของกรุงสยาม ถูกบันทึกเสียงลงกระบอกเสียงในครั้งนั้น เช่น เพลงทยอยนอก เพลงทยอยใน และเพลงสรรเสริญพระบารมี

ต่อมาได้มีการคิดค้นการบันทึกเสียงรูปแบบใหม่ โดยการบันทึกลงบนแผ่นกลม พัฒนาและคิดค้นโดย อีมิล เบอร์ไลเนอร์ การบันทึกเสียงลงบนแผ่นกลมครั้งแรกของไทยในปี พ.ศ.2450 ในบทเพลงแสนเสนาะ ขับร้องโดยหม่อมส้มจีน นักร้องหญิงในราชสำนักสมัยรัชกาลที่ 5 จากหลักฐานแสดงในพระราชหัตถเลขา พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ในพระราชนิพนธ์ไกลบ้าน ลงวันที่ 2 กันยายน พ.ศ.2451 ว่าได้ทรงฟังเพลงแสนเสนาะนี้ เขาทำแผ่นไปถวายที่เมือง Hamburg ประเทศเยอรมนี ซึ่งขณะนั้นเสด็จพระราชดำเนินประพาสยุโรป ครั้งที่ 2

จากนั้นได้มีการคิดค้นและพัฒนารูปแบบการบันทึกเสียงมาอย่างต่อเนื่อง แปรเปลี่ยนจากแผ่นกลมเป็นการบันทึกเสียงลงบนแถบแม่เหล็กขนาดใหญ่ สู่เทปคาสเซ็ทขนาดเล็ก มาจนถึงการแทนค่าคลื่นเสียงอนาล็อกด้วยเลขฐานสองในรูปแบบดิจิทัลในปัจจุบัน ดนตรีไทยและวงปี่พาทย์ได้ถูกบันทึกเสียงมาอย่างต่อเนื่อง จากหลักฐานที่พบเห็นได้มากมาย เช่น ม้วนคาสเซ็ท แผ่นซีดี เป็นต้น

วงปี่พาทย์เป็นวงดนตรีไทยที่มีมิติของเสียงที่เป็นเอกลักษณ์และมีการกำเนิดของเสียงที่แยบยล จากการสืบค้นหลักฐานทางประวัติศาสตร์และวรรณกรรม ปรากฏข้อมูลและหลักฐานทางด้านดนตรีไทยมากมาย อาทิ การหาระดับความถี่เสียงเฉพาะในแต่ละเครื่องดนตรีไทย การความถี่ รวมข้อมูลแผ่นเสียงโบราณ แต่ไม่ปรากฏข้อมูลในด้านกระบวนการบันทึกเสียงดนตรีไทย (พูนพิศ อมาตยกุล, 2540)

ผู้วิจัยจึงได้สนใจศึกษากระบวนการ แนวคิดและกลวิธีที่ใช้ในการบันทึกเสียงดนตรีไทย โดยศึกษาและวิเคราะห์จากอาจารย์ประทีป เจตนากูล ผู้เชี่ยวชาญด้านการบันทึกเสียงในระบบอะคูสติกสากลในประเทศไทย และถือได้เป็นบุคคลสำคัญต่อวงการบันทึกเสียง อีกทั้งผลงานการบันทึกเสียงเป็นที่ยอมรับจากสถาบันทางด้านดนตรีชั้นนำของประเทศไทย ไปจนถึงกลุ่มนักดนตรีชั้นนำของประเทศไทย เพื่อให้ทราบถึงกระบวนการและแนวคิดในแต่ละขั้นตอน นำไปสู่กลวิธีการบันทึกเสียงดนตรีไทยที่ได้คุณภาพเสียงที่สมบูรณ์ ครบถ้วน และถูกต้องตามหลักระบบเสียงไทย

วัตถุประสงค์

ศึกษาแนวคิดและกลวิธีการบันทึกเสียงดนตรีไทยประเภทวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. แนวทางการบันทึกเสียงดนตรีไทยที่ให้คุณภาพเสียงที่ครบถ้วนสมบูรณ์
2. ข้อมูลแนวคิด วิธีการและกลวิธีในทางวิชาการการบันทึกเสียงดนตรีไทย
3. เพื่อใช้ในระบบการเรียนการสอนการบันทึกเสียงวงดนตรีไทย

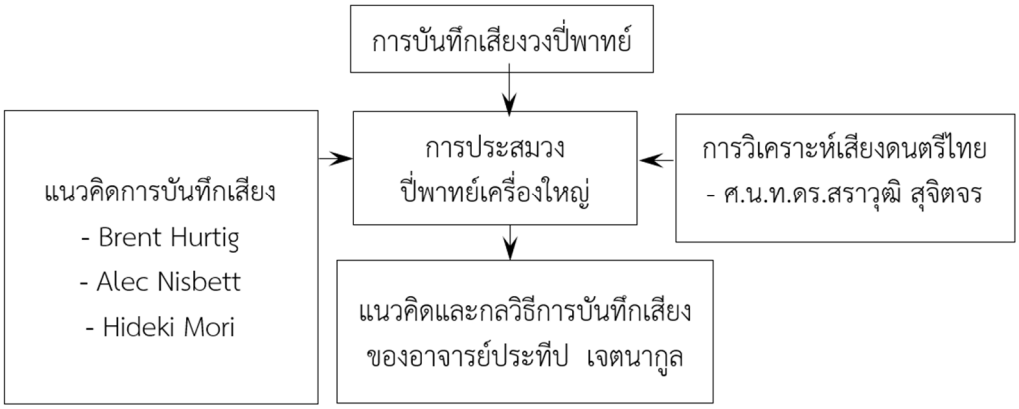
ขอบเขตของการวิจัย

งานวิจัยเรื่องแนวคิดและกลวิธีการบันทึกเสียงวงดนตรีไทย กรณีศึกษาอาจารย์ประทีป เจตนากูล ผู้วิจัยมีขอบเขตการวิจัยมุ่งศึกษาแนวคิดและกลวิธีการบันทึกเสียงวงดนตรีไทยของอาจารย์ประทีป เจตนากูล โดยศึกษาจากการบันทึกเสียงจากวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ สำนักดนตรีไทยพาทยรัตน์ ในโครงการจัดเก็บเพลงไทยโบราณในพระราชดำริสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา เจ้าฟ้ามหาจักรีสิรินธร มหาวชิราลงกรณวรราชภักดีฯ โดยมีองค์ประกอบที่สำคัญ ได้แก่

โครงสร้างระบบและขั้นตอนการบันทึกเสียง การจัดวางตำแหน่งการรับเสียงของไมโครโฟนและการผสมเสียงวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

กรอบแนวคิดการวิจัย

การศึกษาแนวคิด ทฤษฎี และกลวิธีการบันทึกเสียงดนตรีไทย ผู้วิจัยได้นำแนวทางการวิเคราะห์ ศาสตราจารย์ นาวาอากาศโท ดร.สราวุฒิ สุจิตจร ต้นแบบการวิเคราะห์เสียงดนตรีไทยและประกอบกับเอกสารทฤษฎีการบันทึกเสียงในต่างประเทศ ได้แก่ Brent Hurtig, Alec Nisbett และ Hideki Mori เพื่อเชื่อมโยงแนวทางการวิจัย คือ แนวคิดการบันทึกเสียงในระบบอะคูสติก ศึกษาข้อมูลนำมาประกอบการหาจุดกำเนิดเสียงเครื่องดนตรีไทย ลักษณะเสียงเฉพาะของเครื่องดนตรีไทย เป็นต้น และหลักการการแบ่งประเภทของกลุ่มเครื่องดนตรีไทยของครูมนตรี ตราโมท เพื่อศึกษาองค์ประกอบของเครื่องดนตรีที่ใช้ในการประสมวงดนตรีไทย เพื่อไปสู่การศึกษาแนวคิดและกลวิธีการบันทึกเสียงวงปี่พาทย์ กรณีศึกษาอาจารย์ประทีป เจตนากูล ผู้วิจัยได้สร้างกรอบแนวคิดวิจัยเพื่อนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ตามกรอบและเป้าหมายของการวิจัย ดังนี้

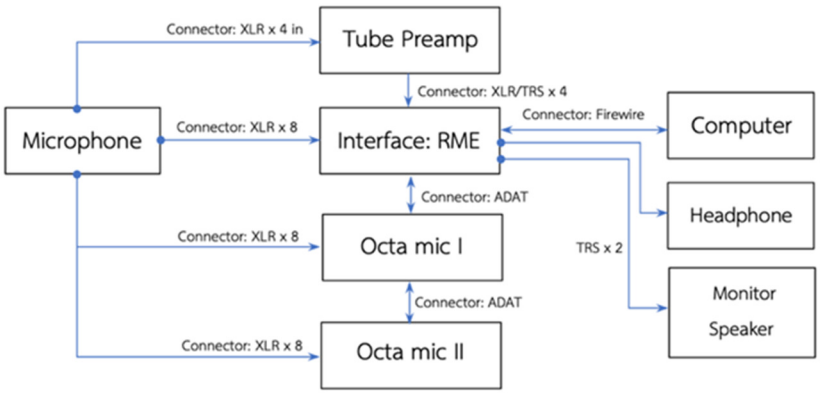


การศึกษาแนวคิดการบันทึกเสียงในครั้งนี้ เป็นการเก็บรวบรวมข้อมูลจากผลงานการบันทึกเสียงวงปี่พาทย์ของอาจารย์ประทีป เจตนากูล ในโครงการจัดเก็บเพลงไทยเดิม โดยวังสวนผักกาด ในพระราชดำริ สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาเจ้าฟ้ามหาจักรีสิรินธร มหาวชิราลงกรณวรราชภักดี สิริกิจการิณีพิรยพัฒน รัฐสีมาคุณากรปิยชาติสยามบรมราชกุมารี ในช่วงปี พ.ศ.2550-2560 บันทึกเสียง ณ ห้องบันทึกเสียงกองดุริยางค์ทหารเรือ การบันทึกเสียงในครั้งนี้ เป็นการขนย้ายอุปกรณ์เพื่อบันทึกเสียงนอกสถานที่ โดยบริษัท ThemeP418Potent.Co.,Ltd และบริษัท WhoSound.Co.,Ltd ที่บริหารโดยอาจารย์ประทีป เจตนากูล มาทำการบันทึกเสียง ทำให้ผู้วิจัยสนใจศึกษาแนวคิดและกลวิธีในการบันทึกเสียงวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ของอาจารย์ประทีป เจตนากูล ผู้วิจัยได้สรุปและจำแนกขั้นตอนต่าง ๆ ไว้ได้ดังนี้

1. วางแผนและการจัดการ อาจารย์ประทีป ได้นำแนวคิดและหลักการบันทึกเสียงสากลที่ใช้กับวงดุริยางค์สากลหรือวงออร์เคสตรา มาปรับใช้ในการบันทึกเสียงวงปี่พาทย์ของไทย ที่มีลักษณะการเกิดเสียงที่คล้ายคลึงกัน และใช้รูปแบบการบันทึกเสียงที่เรียกว่า “มัลติแทรค (Multitrack) ที่มีการแยกช่องสัญญาณเสียงให้แต่ละเครื่องดนตรีแยกออกจากกัน แต่ยังคงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ของเสียงไทย

โดยอาจารย์ประทีปจะเริ่มจากการร่างแผนผังของสัญญาณเสียง จากนั้นจะทำการสร้างแบบจำลองช่องสัญญาณให้กับเครื่องดนตรีไทยให้สอดคล้องกับการประสมวง

1.1 แผนผังลำดับสัญญาณ เรียกกันในอุตสาหกรรมการบันทึกเสียงว่า ซิกแนลโฟล์ (Signal flow) เป็นการร่างแผนผังการเดินทางของสัญญาณเสียงขึ้นมาในรูปแบบอย่างง่าย เพื่อให้เห็นลำดับการเชื่อมโยงในแต่ละส่วน ตั้งแต่จุดกำเนิดคลื่นเสียงไปยังเครื่องบันทึกเสียงตามลำดับ จะได้แผนผังโครงสร้างของระบบสัญญาณอย่างง่ายดังนี้



ภาพที่ 1 แผนผังโครงสร้างลำดับสัญญาณ
ที่มา: กฤษฎิพัฒน์ พลเยี่ยม

ภาพที่ 1 แผนผังลำดับสัญญาณ จะแบ่งออกเป็น 4 ส่วนหลัก ดังนี้ ส่วนที่ 1 การรับเสียงจากต้นกำเนิดเสียงโดย ไมโครโฟน (Microphone) จากนั้นจะส่งสัญญาณไป ส่วนที่ 2 คือ สายรับ-ส่งสัญญาณ (Connector) โดยสายสัญญาณ (Cable) ชนิดเอกซ์แอลอาร์ (XLR) ที่รับสัญญาณจากไมโครโฟนส่งมายัง ส่วนที่ 3 อุปกรณ์รวบรวมสัญญาณและประมวลผล ได้แก่ ปรีไมโครโฟน (Per Microphone) ในงานวิจัยนี้พบอยู่ด้วยกัน 2 ชนิด คือ ชนิดขยายสัญญาณด้วยหลอด เรียกว่า ทูปปรีแอมป์ (Tube Preamps) และ ไมโครโฟนปรีแอมปลิไฟเออร์ (Microphone preamplifier) ในชื่อรุ่น อ็อกตาไมค์ (Octa Mic) และเชื่อมสัญญาณระหว่างออดิโออินเตอร์เฟส (Audio Interface) ที่ผลิตโดยบริษัท อาร์เอ็มอี (RME) ด้วยสายสัญญาณไฟเบอร์ออฟติก (Fiber optic) หรือที่เรียกกันว่า เอแดท (ADAT ย่อมาจาก Alesis Digital Audio Tape) และส่งสัญญาณไปยัง ส่วนที่ 4 การแสดงค่าสัญญาณต่าง ๆ โดยคอมพิวเตอร์ หูฟัง (Headphone) และลำโพง (Monitor speaker) เชื่อมสัญญาณกับส่วนที่ 3 ด้วยสายสัญญาณชนิด ไฟร์ไวร์ (Firewire)

1.2 ลำดับช่องสัญญาณ เมื่อวางแผนโครงสร้างระบบบันทึกเสียงได้สำเร็จ ลำดับถัดมาจะทำการสร้างตารางเพื่อจำลองช่องรับ-ส่งสัญญาณและอุปกรณ์ต่าง ๆ ให้สอดคล้องกัน ดังนี้

ตารางที่ 1 การเปรียบเทียบลำดับช่องรับ-ส่งสัญญาณ

Track	List	In put	Microphone	Stand
1	Amb L	Tube/Line 1	MKH 20	Huge
2	Amb R	Tube/Line 2	MKH 20	Huge
3	ระนาดเอกเหล็ก	Octa 1/1	521	Tall
4	ระนาดเอก	Octa 1/2	KM184	Tall
5	ระนาดทุ้ม	Octa 1/3	KM184	Tall
6	ระนาดทุ้มเหล็ก	Octa 1/4	521	Tall
7	ปี่ใน	Octa 1/5	57	Tall
8	ฆ้องวงเล็ก	Octa 1/6	414	Tall
9	ฆ้องวงใหญ่	Octa 1/7	414	Tall
10	ฉิ่ง	Octa 1/8	58	Tall
11	ฆ้องวงเล็ก	Octa 2/1	414	Tall
12	กลองแขก ผู้	Octa 2/2	58	Tall
13	กลองแขก เมีย	Octa 2/2	58	Tall
14	ขับร้อง	Tube/Line4	414	Tall

ตารางที่ 1 ประกอบไปด้วย ช่องที่ 1 หมายเลขช่องสัญญาณ (Track) หมายถึง ลำดับบนโปรแกรมบันทึกเสียง (ภาพที่ 3)

ช่องที่ 2 รายการ (List) ลำดับแหล่งกำเนิดเสียง เพื่อติดตั้งไมโครโฟนรับเสียง

ช่องที่ 3 ช่องรับสัญญาณ (Input) ช่องรับสัญญาณบนเครื่องบันทึกเสียง ส่วนนี้จะนำไปเทียบเคียงกับภาพที่ 1

ช่องที่ 4 ไมโครโฟน (Microphone) ช่องดังกล่าวจะกำหนดรุ่นและประเภทของไมโครโฟนที่จะนำไปใช้ในการรับเสียง ในส่วนนี้อาจารย์ประทีปจะให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก และอธิบายไว้ว่า *“ไมโครโฟนในแต่ละตัว แต่ละประเภท จะมีการออกแบบการรับเสียงในแต่ละช่วงความถี่ที่แตกต่างกันออกไป การเลือกใช้ไมโครโฟนในส่วนนี้จึงสำคัญอย่างมาก เพื่อให้ไมโครโฟนที่นำไปติดตั้งในแต่ละตำแหน่งยังคงรักษามิติของเสียงและเอกลักษณ์ของเสียงไว้ให้สมบูรณ์มากที่สุด”*

ช่องที่ 5 ลักษณะขาไมโครโฟน (Stand) ในงานวิจัยนี้มีการนำมาใช้งานอยู่ด้วยกัน 2 ลักษณะ คือ ลักษณะขนาดใหญ่พิเศษ (Huge) สามารถขยายความสูงจากพื้นได้ 2-4 เมตร ใช้ในการติดตั้งไมโครโฟนสำหรับรับเสียงแวดล้อม หรือที่เรียกกันว่า เสียงแอมป์เบียน (Sound Ambient) และขาไมค์ขนาดสูงปกติ (Tall)

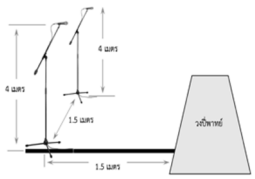
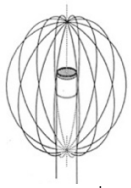
อาจารย์ประทีป ได้อธิบายแนวคิดการจัดเรียงลำดับช่องรับ-ส่งสัญญาณไว้ว่า *“ลำดับบนตารางที่ 1 จะเทียบเคียงลำดับตามลักษณะการประสมวงปี่พาทย์ โดยอ้างอิงจากผู้ฟังหันหน้าเข้าหาวงปี่พาทย์ โดยจะเริ่มเรียงลำดับหมายเลขจากผู้บรรเลงทางด้านซ้ายของวงไปยังด้านขวา และจากด้านหน้าลงไปหาด้านหลังของวงปี่พาทย์ ดังตัวอย่างภาพที่ 2 จะได้ตำแหน่งการรับเสียงของไมโครโฟนและช่องรับ-ส่งสัญญาณตามลำดับ”*

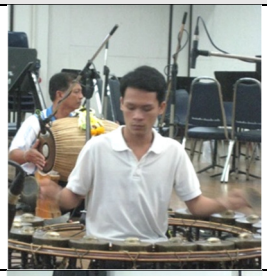
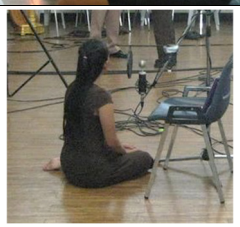
ภาพที่ 2 วางแผนและจัดลำดับช่องรับ-ส่งสัญญาณ
ที่มา: กฤษฎิพัฒน์ พลเยี่ยม

แนวคิดการวางแผนและการจัดการ อาจารย์ประทีป ให้คำอธิบายในส่วนข้างต้นไว้ว่า *“เนื่องจากเป็นการขนย้ายอุปกรณ์ไปบันทึกเสียงนอกสถานที่ การวางแผนดังกล่าวเพื่อให้เห็นโครงสร้างของระบบทั้งหมด และยังเป็นแนวทางในการจัดเตรียมอุปกรณ์ในส่วนต่าง ๆ เพื่อให้ได้อุปกรณ์ที่เหมาะสมกับงานที่จะทำการบันทึกเสียงในแต่ละงานและเกิดข้อผิดพลาดให้น้อยที่สุด”*

2. รับเสียง เมื่อได้แผงผังและโครงสร้างระบบ จากนั้นเมื่อถึงวันและเวลาทำการบันทึกเสียง อาจารย์ประทีป จะหาตำแหน่งติดตั้งไมโครโฟนเพื่อรับเสียงจากแหล่งกำเนิดเสียง หรือที่เรียกว่า “ไมค์กิ้ง (Miking)” ในการบันทึกเสียงครั้งนี้มีลักษณะและรูปแบบการรับเสียงของไมโครโฟน ไว้ดังนี้

ตารางที่ 2 ตำแหน่งรับเสียงและรูปแบบการรับเสียงไมโครโฟน

ตำแหน่ง	ลักษณะการรับเสียง	มุมและองศาการรับเสียง	รูปแบบการรับเสียง
1. เสียงแวดล้อม (Ambient)		กลวิธีสเตอริโอไมโครโฟน (Stereo Microphone Techniques) รูปแบบ “เอบี A-B” ตำแหน่งรับเสียงที่บริเวณด้านหน้าของวง โดยมีระยะห่างจากเครื่องบรรเลงแถวหน้า 1.5 เมตร และไมโครโฟนตัวที่ เอและบี ห่างกัน 1.5 เมตร และยกสูงจากพื้นขึ้นไป 4 เมตร	 ออมนิไดเรคชั่นแนล (Omnidirectional)
2. กลุ่มระนาด		ไมโครโฟนรับเสียงบริเวณด้านหน้าของระนาด มีระยะห่างจากผืนระนาดไปยังส่วนรับเสียงไมโครโฟน 10 เซนติเมตร ทำมุม 100–110 องศา กับพื้น เฉียงเข้าหากึ่งกลางของผืนระนาด	คาร์ดิออยด์ (Cardioid)

ตำแหน่ง	ลักษณะการรับเสียง	มุมและองศาการรับเสียง	รูปแบบการรับเสียง
3. กลุ่มฆ้องวง		ไมโครโฟนรับเสียง บริเวณเหนือศีรษะผู้บรรเลงหรือเหนือเครื่องบรรเลง ให้ส่วนรับเสียงไมโครโฟน กดรับเสียงแนวตรงลงหาฆ้องวง มีความสูง 100 เซนติเมตร หรือในทางสากลเรียกว่า การรับเสียงแบบ Over-head	คาร์ดิออยด์ (Cardioid)
4. ปี่ใน		ไมโครโฟนรับเสียงอยู่ระหว่างบริเวณของทวนล่าง และรูเปิด-ปิดระดับเสียงเล็กน้อย เฉียงเข้าหากึ่งกลางของเลาปี่ มีระยะห่างจากปี่ในไปยังส่วนรับเสียงไมโครโฟน 5-10 เซนติเมตร	คาร์ดิออยด์ (Cardioid)
5. กลองแขก		ไมโครโฟนรับเสียงจากด้านข้างของผู้บรรเลงหรือบริเวณส่วนขอบของหน้ากลอง และเฉียงไมโครโฟนรับเสียงเข้าหากึ่งกลางหน้ากลอง 45 องศา โดยใช้ไมโครโฟน 1 ตัวต่อกลองแขก 1 ลูก	คาร์ดิออยด์ (Cardioid)
6. ตะโพน		ไมโครโฟนรับเสียงบริเวณขอบของหนังกลอง (ลักษณะเดียวกันกับกลองแขก) และเฉียงเข้าหากึ่งกลางของหน้ากลองทั้ง 2 ด้าน ใช้ไมโครโฟน 2 ตัว โดยใช้ 1 ตัวต่อ 1 หน้ากลอง	คาร์ดิออยด์ (Cardioid)
7. ขับร้อง		ไมโครโฟนรับเสียงในลักษณะสากล โดยรับเสียงจากด้านหน้าของผู้ขับร้องและมีระยะห่างจากปากผู้ขับร้อง 1 ฝ่ามือ หรือ 15 เซนติเมตรโดยประมาณ	คาร์ดิออยด์ (Cardioid)

ตารางที่ 2 อาจารย์ประทีป อธิบายถึงแนวคิดและกลวิธีการกำหนดตำแหน่งการรับของไมโครโฟนในการบันทึกเสียงครั้งนี้ไว้อยู่ 2 ส่วนหลัก ได้แก่

ส่วนที่ 1 ไมโครโฟนสำหรับรับเสียงแวดล้อม หรือที่เรียกว่า ซาวด์แอมป์เบียนท์ (Sound Ambient) ในตำแหน่งที่ 1 ส่วนนี้ใช้ไมโครโฟนชนิด คอนเดนเซอร์ (Condenser Microphone) รัศมีการรับเสียงในรูปแบบ ออมนิไดเรคชั่นแนล Omnidirectional ที่มีคุณสมบัติรับเสียงได้รอบทิศทาง จะใช้ร่วมกัน 2 ตัว เรียกว่า กลวิธีสเตอริโอไมโครโฟน (Stereo Microphone Techniques) ในรูปแบบ “เอบี (A-B)” หลักการทำงานจะคล้ายลักษณะการได้ยินของหูมนุษย์ จะทำหน้าที่รับเสียงที่มาจากทางด้านซ้ายและขวา และรับเสียงร่วมกันที่ตำแหน่งกึ่งกลาง จะได้มิติของเสียงจากแหล่งที่มาของเสียงตามการประสมวงปี่พาทย์ อีกทั้งยังได้มิติเสียงที่เกิดจากการสะท้อนภายในห้องบันทึกเสียง

หรือเรียกว่า เอฟเฟกต์เสียง (Sound Effect) ตามขนาดพื้นที่จริง เพื่อนำเสียงที่ได้จากบันทึกเป็นฐานข้อมูลในการอ้างอิง การสร้างมิติและทิศทางของเสียงในขั้นตอนของการสมดุลเสียง (Balance)

ส่วนที่ 2 รับเสียงจากเครื่องบรรเลงและขับร้องในระยะใกล้ การรับเสียงในตำแหน่งนี้เพื่อบันทึกรายละเอียดและเอกลักษณ์ของเสียง เช่น สีสันของเสียง เนื้อเสียง การกระทบของไม้เป็นต้น เพื่อที่จะนำเสียงที่ได้ไปผสมกับส่วนที่ 1 ในขั้นตอนการผสมเสียงและสมดุลเสียงในลำดับต่อไป

3. โปรแกรม เมื่อได้ตำแหน่งรับเสียงของไมโครโฟนตามที่ต้องการ ลำดับต่อมาจะทำการนำสัญญาณเข้าสู่อุปกรณ์รับสัญญาณหรือออดิโออินเตอร์เฟส และนำสัญญาณจากออดิโออินเตอร์เฟสเข้าสู่โปรแกรมบนคอมพิวเตอร์ เมื่อเข้าสู่การสร้างโปรแกรมเพื่อจะทำการบันทึกเสียง ลำดับแรกคือการกำหนดค่าความละเอียดของคลื่นหรือแซมเปิ้ลเรท (Sample Rate) อยู่ที่ 48.000 kHz และค่าบิทโซลูชั่น (Bit Resolution) อยู่ที่ 24 Bit

จากนั้นจะทำการกำหนดช่องรับ-ส่งข้อมูลสัญญาณ ในขั้นตอนนี้ผู้วิจัยได้แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ ส่วนที่ 1 คือ ส่วนในการรับสัญญาณจากแหล่งกำเนิดเสียงตามแผนผังที่วางไว้ข้างต้น และส่วนที่ 2 สัญญาณขาเข้า (Input) จะกำหนดที่มาของสัญญาณให้กับโปรแกรมบันทึกเสียงคิวเบส (Cubase)

ตารางที่ 3 การรับ-ส่งสัญญาณ

ส่วนที่ 1 Interface			**ส่วนที่ 2** Cubase	
Source	Audio Device	Device Port	VST Connection	Audio Track
Amb L	Ivory input 1	Analog 7	Mono input 1	1
Amb R	Ivory input 2	Analog 8	Mono input 2	2
ระนาดเอกเหล็ก	Octa 1 input 1	ADAT 1/1	Mono input 3	3
ระนาดเอก	Octa 1 input 2	ADAT 1/2	Mono input 4	4
ระนาดทุ้ม	Octa 1 input 3	ADAT 1/3	Mono input 5	5
ระนาดทุ้มเหล็ก	Octa 1 input 4	ADAT 1/4	Mono input 6	6
ปี่ใน	Octa 1 input 5	ADAT 1/5	Mono input 7	7
ฆ้องวงเล็ก	Octa 1 input 6	ADAT 1/6	Mono input 8	8
ฆ้องวงใหญ่	Octa 1 input 7	ADAT 1/7	Mono input 9	9
ฉิ่ง	Octa 1 input 8	ADAT 1/8	Mono input 10	10
ฆ้องวงเล็ก	Octa 2 input 1	ADAT 2/1	Mono input 11	11
กลองแขก ผู้	Octa 2 input 2	ADAT 2/2	Mono input 12	12
กลองแขก เมีย	Octa 2 input 3	ADAT 2/3	Mono input 13	13
ขับร้อง	Ivory input 3	Analog 9	Mono input 14	14

จากตารางที่ 3 เมื่อกำหนดที่มาของสัญญาณในแต่ละลำดับให้แก่โปรแกรมบันทึกเสียงคิวเบสได้สำเร็จ จากนั้นจะกำหนดค่าความดังของสัญญาณขาเข้า เพื่อให้ได้มาซึ่งค่าความดังที่เหมาะสมในลำดับถัดไป

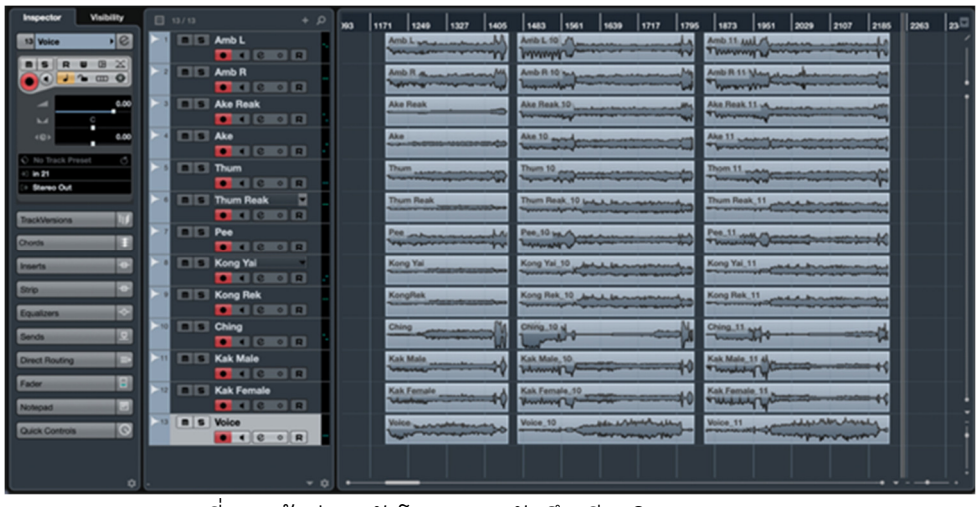
4. กำหนดค่าสัญญาณขาเข้า คือ การกำหนดค่าความดังของสัญญาณ เพื่อสมดุลระหว่างคลื่นเสียงที่ดีและคลื่นรบกวนธรรมชาติ หรือที่เรียกกันว่า “Signal to Noise Ratio” เนื่องจาก

ระยะทางของสัญญาณมีโอกาสผ่านจุดขยายสัญญาณหลายตำแหน่ง ปัจจัยดังกล่าวสามารถเกิดได้หลายสาเหตุ เช่น อายุการใช้งานของสายสัญญาณ ระดับความดัง-เบาจากการบรรเลง ไปจนถึงการเสื่อมสภาพของไมโครโฟน เป็นต้น

อาจารย์ประทีป ได้อธิบายไว้ดังนี้ *“การกำหนดอัตราส่วนความดังของสัญญาณ จะช่วยควบคุมความดังของเสียงในแต่ละช่องสัญญาณของเครื่องดนตรี หากสามารถกำหนดค่าความดังที่เหมาะสมจะช่วยสร้างสมดุลของเสียงวงปี่พาทย์ในขณะทำการบันทึกเสียง จะสามารถรักษาสมดุลของเสียงวงปี่พาทย์ไว้ได้มากที่สุด เพื่อให้สะดวกและเข้าใจได้ง่ายในขั้นตอนการผสมเสียง”*

งานวิจัยนี้จะควบคุมอัตราความดังในแต่ละช่องสัญญาณเฉลี่ยอยู่ที่ +/-0 dB หรือบวกลบไม่เกิน 3-5 เดซิเบล (dB) โดยประมาณ โดยอาจารย์ประทีปได้อธิบายและเปรียบเทียบแนวคิดในส่วนนี้ไว้ว่า *“เสมือนการเติมน้ำลงไปในแก้วที่มีโคลนอยู่ที่ก้นแก้ว โดยให้น้ำเปรียบเสมือนสัญญาณเสียง และโคลนเปรียบเสมือนสัญญาณรบกวน หากเติมน้ำลงไปในแก้วที่มีโคลนอยู่ก้นแก้วน้อยเกินไป เช่น อัตราส่วน 1:1 ระดับน้ำกับระดับโคลนก็จะใกล้เคียงกันมากจนเกินไป อาจจะส่งผลให้โคลนปะปนเข้ามาในน้ำมาเกินไป ในทางกลับกันหากเติมน้ำที่มากขึ้นในอัตรา 2:1 หรือ 3:1 ส่วน ระยะของน้ำก็จะห่างจากระดับของโคลนมากขึ้นตามไปด้วยเช่นเดียวกัน ดังนั้นก็จะได้อัตราส่วนของสัญญาณที่ดีและคมชัดตามไปด้วย”*

5. บันทึกคลื่นเสียง หรือที่เรียกว่า เรคคอร์ด (Record) เมื่อกำหนดค่าความดังที่เหมาะได้สำเร็จ จะพบว่าคลื่นเสียงในแต่ละช่องสัญญาณจะมีลักษณะของคลื่นหรือแอมพลิจูดที่ใกล้เคียงกัน ทำให้คุณภาพของเสียงและน้ำหนักของเสียง (Dynamic) ที่ได้ยังคงรักษาความเป็นธรรมชาติของเสียงในวงปี่พาทย์ไว้อย่างสมบูรณ์ ตามลักษณะภาพที่ 3



ภาพที่ 3 หน้าต่างหลักโปรแกรมบันทึกเสียงคิวเบส (Cubase)
ที่มา: กฤษฎิพัฒน์ พลเยี่ยม

จากภาพที่ 3 การบันทึกเสียงวงปี่พาทย์ จะมีลักษณะคล้ายการบันทึกเสียงวงดุริยางสากลหรือวงออร์เคสตราของดนตรีตะวันตก โดยจะทำการบันทึกเสียงพร้อมกันภายในพื้นที่เดียวกันทั้งหมด เสียงที่เกิดขึ้นจะได้มิติเสียงที่เป็นธรรมชาติ และยังคงรักษาธรรมชาติของเสียงและมิติเสียงวงปี่พาทย์

ได้อย่างสมบูรณ์ ก่อนถึงกระบวนการปรับและแก้ไขในลำดับถัดไป อาจารย์ประทีป อธิบายไว้ว่า *“การควบคุมความดังของสัญญาณขาเข้าที่ส่งมายังโปรแกรม หากสามารถหาค่าเฉลี่ยความดังที่เหมาะสมได้ จะทำให้เข้าใจได้ง่ายในขั้นตอนการปรับสมดุลของเสียงหรือแม้กระทั่งกำหนดทิศทางของเสียงได้อย่างแม่นยำ”*

กลวิธีการบันทึกเสียงจะทำการบันทึกเสียงพร้อมกันตั้งแต่เริ่มบทเพลงไปจนจบการบรรเลง นับเป็น 1 ครั้ง หรือ 1 เทค (Take) 1 บทเพลงจะทำการบันทึกเสียง 3-5 เทค หรือตามความเหมาะสม เพื่อให้ได้มาซึ่งครั้งของการบรรเลงที่สมบูรณ์ที่สุด และมีข้อมูลสำรองเพื่อใช้ในการแก้ไขต่อไป

6. การแก้ไขคลื่นเสียง เป็นกระบวนการหลังจากการบันทึกเสียงได้แล้วเสร็จ เพื่อทำการแก้ไขในส่วนที่เกิดข้อผิดพลาด เช่น การผิดเพี้ยนของเสียง แก้ไขแนวการบรรเลง ตัดหรือลดเสียงรบกวน เป็นต้น โดยมีการแก้ไขอยู่ด้วยกัน 4 กลวิธี ดังนี้

1. ตัดทุกช่องสัญญาณเพื่อแก้ไข โดยจะเลือกช่วงเวลาที่เกิดความผิดหรือท่อนใดท่อนหนึ่งของบทเพลง ในงานวิจัยนี้โดยมากเพื่อแก้ไขแนวการบรรเลง หรือเกิดความผิดปกติบนคลื่นเสียง เช่น เสียงรบกวนที่ส่งผลเสียต่อคลื่นเสียงและการบรรเลง วิธีแก้ไขจะไปยังตำแหน่งที่เกิดข้อผิดพลาด จากนั้นจะใช้คำสั่งตัดคลื่นเสียงทุกช่องสัญญาณพร้อมกัน เพื่อทำการแก้ไข ณ ตำแหน่งดังกล่าว

อาจารย์ประทีปให้เหตุผลที่ว่า *“การบันทึกเสียงในลักษณะนี้ เป็นการบันทึกเสียงพร้อมกันทุกเครื่องบรรเลงในห้องบันทึกเสียงเดียวกัน เสียงที่เกิดจากการบรรเลงจะเกิดการสอดแทรกไปยังไมโครโฟนของกันและกัน เช่น เสียงจากระนาดเอกสามารถเข้าไปยังไมโครโฟนรับเสียงของระนาดทุ้มที่อยู่ใกล้เคียงกันได้ เป็นต้น หากเลือกตัดช่องสัญญาณใดช่องสัญญาณหนึ่ง อาจจะเกิดการคลาดเคลื่อนของแนวการบรรเลงและอัตราส่วนของจังหวะหรือเกิดการทับซ้อนของเสียงขึ้นได้”*

2. การตัดคลื่นเสียงใดคลื่นเสียงหนึ่ง การแก้ไขในลักษณะดังกล่าวนี้เพื่อแก้ไขการผิดเพี้ยนของระดับเสียงโน้ตใดโน้ตหนึ่ง หรือใช้ในการตัดเสียงรบกวนธรรมชาติ ในช่วงระยะเวลาสั้น ๆ เช่น เสียงลม เสียงหายใจ เสียงการตกกระทบของวัตถุ เป็นต้น การแก้ไขในลักษณะดังกล่าวสามารถตัดเพื่อแก้ไขได้บนช่องเสียงใดช่องเสียงหนึ่งได้โดยตรง ไม่จำเป็นต้องตัดทุกช่องเสียง การแก้ไขจะเป็นการตัดคลื่นเสียง 1-2 ลูก ที่ไม่ส่งผลต่อการสอดแทรกของเสียงจากเครื่องดนตรีชิ้นอื่น หรือไม่เกิดการทับซ้อนของเสียงบนตำแหน่งที่ทำการแก้ไข

3. การประสานคลื่นเสียง หรือที่เรียกว่า การคอร์สเฟด (Crossfade) เมื่อทำการตัดและทดแทนส่วนที่บกพร่องได้ตรงตำแหน่ง คลื่นเสียงที่ถูกตัดยังไม่เกิดการประสานของคลื่นเสียงระหว่างส่วนหลักและส่วนที่นำมาแก้ไข เมื่อทำการเล่นย้อนกลับมาถึงจุดตัดดังกล่าว อาจจะเกิดการเปลี่ยนเสียงอย่างแบบฉับพลัน หรือเกิดลักษณะเสียงคลิป (Clip) จากรอยต่อของสัญญาณได้

ดังนั้นการคอร์สเฟดจะช่วยการเชื่อมระหว่างคลื่นเสียงหลักและคลื่นเสียงที่นำมาแก้ไขให้เชื่อมต่อและความแนบเนียนมายิ่งขึ้น ทำให้การตัดต่อเกิดความต่อเนื่อง

4. การเพิ่มระดับเสียงเข้าและลดระดับเสียงลง หรือที่เรียกกว่า เฟดอิน Fade in และเฟดเอาต์ Fade out ในงานวิจัยนี้โดยมากจะปรากฏการวิธีเฟดอินที่ตำแหน่งเริ่มต้นบทเพลง เพื่อช่วยกำจัดเสียงรบกวนที่เกิดขึ้นก่อนเข้าการบรรเลง เช่น เสียงลม เสียงการขยับร่างกายของผู้บรรเลง เป็นต้น และ เฟดเอาต์ที่ตำแหน่งสิ้นสุดบทเพลง เพื่อลดระของเสียงและเสียงสะท้อนให้ลดระดับเจือจางหายไปอย่างแนบเนียน

7. การผสมเสียง หรือหรือที่เสียงว่า มิกซ์ (Mixing) เมื่อทำการแก้ไขในส่วนต่าง ๆ ได้สมบูรณ์จะทำการปรับสมดุลและผสมเสียง งานวิจัยนี้พบการปรับผสมเสียงออกเป็น 4 กลวิธีสำคัญ ดังนี้

7.1 การสร้างมิติเสียง แนวคิดและกลวิธีนี้เปรียบเสมือนการนั่งฟังการบรรเลงการแสดงสด ประกอบไปด้วย 2 ส่วน คือ

ส่วนที่ 1 การสร้างมิติแนวระนาบ จะเป็นการสร้างมิติในแนวกว้างหรือแนวหน้ากระดาน จากทิศทางด้านซ้ายมือของวงปี่พาทย์ไปด้านขวาของวง เรียกกลวิธีนี้ว่า “การแพน (Balance Panner)” โดยอาจารย์ประทีป เจตนากูล จะสร้างมิติแนวกว้างนี้ตามตำแหน่งการบรรเลงจริงของวงปี่พาทย์

ส่วนที่ 2 การสร้างมิติแนวลึก เป็นการจำลองระยะทางของเสียงจากต้นกำหนดเสียงมายังหูหรือแนวตำแหน่งการวางเครื่องบรรเลงของวงปี่พาทย์ กลวิธีนี้มีอยู่ด้วยกัน 2 ส่วน คือ มิติแนวลึกจากการรับเสียงของไมโครโฟน Ambient ส่วนนี้จะให้มิติของเสียงที่เป็นธรรมชาติของวงมากที่สุด และจากการสร้างขึ้นโดยโปรแกรมเสริมที่เรียกกันว่า ปลั๊กอิน (Plug in)

7.2 การปรับสมดุลของเสียง หรือเรียกว่า บาลานซ์ (Balance) การปรับสมดุลของเสียงเป็นกลวิธีสร้างความสมดุลและความเหมาะสมให้แก่ระดับความดังของเสียงในแต่ละเครื่องบรรเลง โดยแบ่งออกเป็น 2 กลวิธี คือ

1. การควบคุมระดับเสียงด้วยระบบ Mix Console บนโปรแกรมบันทึกเสียง เนื่องจากระดับเสียงที่ทำการบันทึกยังมีระดับของเสียงที่แตกต่างกัน ทำให้ยังขาดความสมดุลของเสียงเล็กน้อย เช่น เสียงของปี่ ในระหว่างทำการบันทึกเสียงมีความดังที่มากกว่าเครื่องบรรเลงชิ้นอื่น ๆ ทำให้เกิดการรบกวนของเสียงที่มากจนเกินไป กลวิธีดังกล่าวนี้ก็จะทำการปรับลดให้ ปี่ มีระดับความดังที่เหมาะสม

2. ปรับสมดุลบนคลื่นเสียงโดยตรง กลวิธีนี้จะทำคล้ายลักษณะการตัดและต่อ จะทำการตัดไปยังระลอกคลื่นหรือลูกคลื่นที่มีความดังของเสียงที่ดังและเบาจนเกินไป และทำการเพิ่มและลดยังคลื่นเสียงนั้นโดยตรง

7.3 สมดุลความถี่ (Equalizer)

ส่วนนี้จะเชื่อมโยงจากกระบวนการเลือกไมโครโฟนไปรับเสียงในขั้นต้น แต่ละช่องสัญญาณจึงถูกควบคุมและกำหนดค่าความถี่มวลรวมมาตั้งแต่ต้นทาง จากคุณสมบัติและการตอบสนองความถี่ของไมโครโฟน ทำให้ความถี่เสียงที่ได้ในแต่ละช่องสัญญาณมีความถี่ที่สมดุลและถูกต้องมาตั้งแต่ต้นทาง ก่อนจะมาถึงปลายทาง ทำให้ในส่วนนี้พบการปรับแต่งในแต่ละย่านความถี่น้อยมากถึงไม่พบเลยในบางเครื่องบรรเลง โดยมากจะเป็นการตัดความถี่ที่ไม่มีผลต่อลักษณะเสียง เช่น ตัดช่วงมวลความถี่ต่ำบนเสียงร้องตั้งแต่ 20Hz- 160Hz เนื่องจากความถี่เสียงร้องในช่วงความถี่ดังกล่าวไม่กระทำและส่งผลต่อบทเพลง และยังช่วยลดเสียงลมหรือเสียงรบกวนธรรมชาติอื่น ๆ ออกไปได้อีกด้วย ทำให้เสียงขับร้องมีความใสสะอาดของเสียง

7.4 กลวิธีสมดุลน้ำหนักเสียง (Dynamic)

การควบคุมโดยโปรแกรมส่วนเสริม เรียกกันในทางการบันทึกเสียงว่า “คอมเพรสเซอร์ (Compressor)” อุปกรณ์ด้านระบบเสียงชนิดหนึ่งจะทำหน้าที่คอยควบคุมระดับความแรงของสัญญาณไม่ให้เกินค่าที่กำหนด ทำงานโดยการบีบอัด หรือกดระดับของสัญญาณเสียง เช่น ในขณะบันทึกเสียงแต่ละเครื่องบรรเลง เกิดการลงน้ำหนักมือหรือน้ำหนักของเสียงที่แตกต่างกันออกไป ทำให้

เกิดระยะของเสียงที่ดังและเสียงที่เบาต่างกัน ส่วนนี้จะเข้ามาช่วยควบคุมน้ำหนักของเสียงให้เกิดความสมดุลของน้ำหนักเสียงมากยิ่งขึ้น ไม่ให้เกิดการกวัดแกว่งของเสียงที่แตกกันมากจนเกินไป

สรุปผลการวิจัย

วงปี่พาทย์มีระบบเสียงที่มีเอกลักษณะเฉพาะตัวอีกประเภทหนึ่ง และมีแบบแผนการบรรเลงที่แตกต่างจากดนตรีประเภทอื่น ๆ ด้วยเหตุนี้เพื่อรักษาคุณภาพและความสมบูรณ์ของเสียงวงปี่พาทย์ไว้ได้มากที่สุด แนวคิดและกลวิธีบันทึกเสียงของอาจารย์ประทีป เจตนากูล ในแต่ละขั้นตอนจึงจำเป็นต้องผ่านกระบวนการความคิดที่ซับซ้อนและละเอียดเป็นลำดับขั้นตอน ตั้งแต่การวางแผนการจัดการอุปกรณ์ในแต่ละส่วน การสรรหาคุณสมบัติของไมโครโฟนและอุปกรณ์ที่นำมาบันทึกเสียง จึงเป็นสิ่งสำคัญอย่างมากต่อการบันทึกเสียงวงปี่พาทย์ของไทย เพื่อสร้างลักษณะของเสียงที่ถูกต้อง และยังคงคุณภาพของเสียงได้อย่างสมบูรณ์ เป็นธรรมชาติของเสียงตามรูปแบบการประสมวงปี่พาทย์ไทย

อภิปรายผล

จากการศึกษาแนวคิดและกลวิธีการบันทึกเสียงวงปี่พาทย์ ของอาจารย์ประทีป เจตนากูล ผู้วิจัยเล็งเห็นความสำคัญจากการนำหลักการบันทึกเสียงสากล มาประยุกต์ใช้ให้เข้ากับลักษณะการเกิดเสียงในแต่ละเครื่องบรรเลงของในวงปี่พาทย์ จากการศึกษาและวิเคราะห์ในแต่ละกระบวนการสามารถนำกระบวนในแต่ละขั้นตอนมาปรับและประยุกต์ใช้ในการบันทึกเสียงวงดนตรีไทยในประเภทอื่น ๆ ได้ และเป็นแนวทางในการศึกษารูปแบบการบันทึกเสียงของวงดนตรีไทยในแต่ละประเภทสืบไป

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาแนวคิดและกลวิธีการบันทึกเสียงวงปี่พาทย์ ของอาจารย์ประทีป เจตนากูล ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะ ดังนี้

1. สามารถนำแนวคิดและกลวิธีการบันทึกเสียงไปปรับใช้ในการบันทึกเสียงวงดนตรีไทยในประเภทอื่น ๆ

2. สามารถนำข้อมูลแนวคิดและกลวิธีการบันทึกเสียง เพื่อเป็นแนวทางการศึกษาและการวิจัยในทางวิชาการการบันทึกเสียงดนตรีไทย

3. สามารถนำบทวิเคราะห์ไปใช้ในระบบการเรียนการสอนการบันทึกเสียงวงดนตรีไทย เพื่อสร้างมาตรฐานที่ดีต่อการบันทึกเสียงดนตรีไทยที่ถูกต้องตามหลักระบบเสียงไทยและมาตรฐานสากล

รายการอ้างอิง

เจน สงสมพันธุ์. (2559). *การบันทึกเสียง Creative Recording*. ปทุมธานี: สถาบันอิเล็กทรอนิกส์กรุงเทพรังสิต.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2540). *ลำนำแห่งสยาม*. พิมพ์ครั้งแรก. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์นิตยสาร Hi fi Stereo.

คุณลักษณ์เพลงกล่อมลูก 4 ภาคของไทย
FEATURES OF 4 REGIONS LULLABY OF THAILAND

วิทยา ศรีผ่อง[1] นพคุณ สุดประเสริฐ[2] สุพรรณี เหลือบุญชู[3]
Wittaya Sripong[1] Nopphakoon Sudprasert[2] Suphanni Luaboonchuand[3]

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง คุณลักษณ์เพลงกล่อมลูก 4 ภาคของไทย มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อมลูก และเพื่อศึกษาทำนอง ระดับเสียง จังหวะ ฉันทลักษณ์ และสำเนียงภาษาของเพลงกล่อมลูก ใช้ระเบียบวิธีเชิงคุณภาพโดยเก็บข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ จากการสัมภาษณ์และจากการลงภาคสนาม

ผลการวิจัยพบว่า ภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อมลูก มีคุณลักษณ์เหมือนกันทั้งหมด เพลงกล่อมลูกถูกจัดเพลงพื้นบ้านชนิดหนึ่ง ใช้ร้องกล่อมลูกเพื่อให้เด็กนอนหลับไปด้วยความอบอุ่นใจ บทประพันธ์ใช้ภาษาที่มีความเรียบง่าย เป็นวรรณกรรมมุขปาฐะและเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติ ซึ่งสรุปได้ว่า ระดับเสียงในการร้องกล่อมลูกทั้ง 4 ภาคเปิดโอกาสให้ผู้กล่อมกำหนดระดับเสียงได้ด้วยตัวเอง ส่วนคุณลักษณ์ของสำเนียงภาษาของเพลงกล่อมลูกทั้ง 4 ภาคใช้ภาษาเรียบง่าย ไม่ใช้คำราชาศัพท์ ฟังแล้วเข้าใจทันที สำเนียงที่ใช้เป็นไปตามภาษาถิ่น ส่วนคุณลักษณ์ของทำนองกล่อมลูก 4 ภาค ด้านทำนองสรุปได้ว่า มีความต่างกัน และคุณลักษณ์ด้านจังหวะและฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมลูกทั้ง 4 ภาค สรุปได้ว่า มีความเหมือนกัน

คำสำคัญ: คุณลักษณ์, เพลงกล่อมลูก, 4 ภาคไทย

[1] นักศึกษาระดับดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ wittaya4275@gmail.com
Philosophy of Doctor's student, Faculty of Music and Drama, Bunditpatanasilpa Institute. wittaya4275@gmail.com
[2] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ nop959@hotmail.com
Assistant Professor, Dr. Faculty of Music and Drama, Bunditpatanasilpa Institute. nop959@hotmail.com
[3] รองศาสตราจารย์ ดร. โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ jiji.meesilp@gmail.com
Associate Professor, Dr. Graduate School, Bunditpatanasilpa Institute. jiji.meesilp@gmail.com
Receive 04/05/65, Revise 27/11/67, Accept 27/11/67

Abstract

The thesis Features of 4 Regions Children Lullaby of Thailand had objectives to study background context, role play, value, important of children lullaby and to study melody, voice tone, rhythm, prosody and language accent of children lullaby by taking qualitative research of data collecting from academic documents studying, interviewing and field study.

The finding found that background context, role play, value and important of children lullaby have the same features of all, children lullaby be one kind of folk song to sing as children lullaby for easily of children sleeping with the warmest. The poem be simply verses, be oral literature and be culture inheritance of Nation. By the summary that the voice tone in children lullaby of 4 regions give the chance to children lullaby singers can set up the pitch of volume level by themselve and features of 4 regions children lullaby spend the simply verses, don't use the royal word that can be easily get immediately when listen, the used language accent will rely on individual local language which features of 4 regions children lullaby be summaried of having the different in melody by rhythm and prosody features of 4 regions children lullaby be the same.

Keywords: Characteristics, Children Lullaby, 4 Regions Thailand

1. บทนำ

1.1 ความสำคัญและที่มาของปัญหา

ภูมิภาคในประเทศไทยมีพื้นที่แบ่งได้คือภาคเหนือ ภาคใต้ ภาคกลาง และภาคอีสาน แต่ละภาค มีประเพณีและวัฒนธรรมหลากหลายทั้งด้านทัศนศิลป์ ด้านนาฏศิลป์ ด้านดุริยางคศิลป์ และด้านคีตศิลป์สะท้อนถึงความเป็นไทยที่อุดมไปด้วยความร่ำรวยทางศิลปวัฒนธรรมประจำชาติไทย ที่แสดงออกหลายด้านทั้งด้านภาษา ด้านประเพณี ด้านศาสนา ด้านอาหาร ด้านเครื่องแต่งกาย และด้านศิลปวัฒนธรรม ประชาชนทั่วไปมีวัฒนธรรมประจำถิ่นที่อาจคล้ายกันและแตกต่างกัน สืบทอดมาเห็นได้จากด้านทัศนศิลป์ ด้านนาฏยศิลป์ ส่วนด้านคีตศิลป์ เห็นได้จากการแสดงออกในการขับร้องเป็นโคลง ฉันท์ กาพย์ กลอนประกอบกับยังมีการละเล่นพื้นบ้านที่เรียกว่า เพลงกล่อมลูก ซึ่งใช้การจดจำบทประพันธ์และทำนองต่อ ๆ กันมา ดังคำกล่าวของ ยุทธ เดชคำรณ (2520) ความว่า

“เนื่องจากความจำเป็นในการคำเนินชีวิตในสังคมสมัยก่อนพ่อแม่ต้องออกไปทำนา ทำไร่ เข้าป่าหาอาหาร จึงทิ้งลูกให้อยู่กับปู่ย่า ตายาย เด็กอาจจะร้องโยเยรบกวน ดังนั้นผู้มีหน้าที่ดูแลจึงต้องพยายามหาวิธีปลอบเด็กหรือทำให้เด็กหลับ บทเห่กล่อมจึงถูกเลือกสรรมาใช้ขับกล่อมให้เด็กเพลิดเพลินจนหลับไป”

เมื่อพิจารณาความสำคัญของเพลงกล่อมลูก จากการบันทึกของลมูล จันทน์หอม (2537) ความว่า

“เพลงกล่อมลูกเป็นวรรณกรรมท้องถิ่นที่เป็นเครื่องมือในการอบรมเลี้ยงดูเด็กให้เติบโตเป็นผู้ใหญ่ที่สมบูรณ์ เนื้อร้องจะเป็นภาษาท้องถิ่น ซึ่งอาจจะตัดตอนหรือดัดแปลงมจากนิทานหรือเรื่องราวที่เป็นความรู้สึกของผู้ขับร้องที่มีต่อสภาพแวดล้อมทางสังคม เช่น ธรรมชาติ การทำมาหากิน ในบางท้องถิ่นเพลงกล่อมลูก บทบาทเป็นเครื่องมือในการสั่งสอน หรือปลูกฝังค่านิยมให้แก่เด็กและบุคคลรอบข้างที่ได้ยินได้ฟังด้วย เช่น เนื้อร้องในเชิงตำหนิ ติเตียน ความประพฤติที่ไม่พึงประสงค์หรือให้ข้อคิดแก่ทั้งชายหญิง ในชุมชนนั้น ๆ”

ผู้วิจัยมีความชื่นชอบเพลงกล่อมลูกมาตั้งแต่ยังเด็ก เนื่องด้วยได้เห็นและได้ฟังแม่ร้องกล่อมน้องและหลาน จึงมีแรงบันดาลใจที่จะทำการศึกษาเพื่อให้เข้าใจสภาพปัจจุบันของภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อมลูกว่าเป็นอย่างไร รวมถึงจะทำการศึกษาทำนอง ระดับเสียง จังหวะ ฉันทลักษณ์ และสำเนียงภาษาของเพลงกล่อมลูกว่าเป็นอย่างไรอีกประการหนึ่งด้วย จึงกำหนดชื่อที่จะทำการศึกษาว่าคุณลักษณ์เพลงกล่อมลูก 4 ภาคของไทย โดยผลจากข้อค้นพบองค์ความรู้จากงานวิจัยฉบับนี้จะนำไปสู่การตระหนักถึงคุณค่าของเพลงกล่อมลูกของชนในชาติ ทั้งนี้เมื่องานวิจัยสำเร็จลง ผู้วิจัยมีความประสงค์นำผลงานออกเผยแพร่ในรูปแบบของเอกสารทางวิชาการให้กับหน่วยงานทางการศึกษาตั้งแต่ในระดับอนุบาล ประถมศึกษา มัธยมศึกษา และอุดมศึกษา ได้ใช้ประโยชน์ในการศึกษาทั้งการฟังหรือใช้กล่อมบุคคลในครอบครัวของตนดังเช่นในอดีต ประกอบกับยังเป็นการอนุรักษ์ สืบสาน สร้างสรรค์ พัฒนา และต่อยอดคุณค่าแท้ของมรดกทางภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาวไทยสืบไป

1.2 จุดประสงค์ของการวิจัย

1.2.1 เพื่อศึกษาภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อมลูก

1.2.2 เพื่อศึกษาทำนอง ระดับเสียง จังหวะ ฉันทลักษณ์ และสำเนียงภาษาของเพลงกล่อมลูก

1.3 ขอบเขตการวิจัย

1.3.1 ด้านเนื้อหา ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาคุณลักษณ์ของเพลงกล่อมลูก 4 ภาคของไทย คือ

1.3.1.1 ศึกษาภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อมลูก

1.3.1.2 ศึกษาทำนอง ระดับเสียง จังหวะ ฉันทลักษณ์ และสำเนียงภาษาของเพลงกล่อมลูก

1.3.2 ด้านพื้นที่ ผู้วิจัยกำหนดพื้นที่ 4 จังหวัด ได้แก่ จังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดนครราชสีมา จังหวัดอ่างทอง และจังหวัดนครศรีธรรมราช โดยจะค้นคว้าข้อมูลจากแหล่งวิทยาการต่าง ๆ ทั้งข้อมูลจากเอกสาร ตำรา งานวิจัย และการสัมภาษณ์

1.3.3 ด้านบุคลากร ผู้ให้ข้อมูลผู้วิจัยกำหนดกลุ่มบุคคลที่เป็นผู้ให้ข้อมูลกับงานวิจัยดังต่อไปนี้

1) กลุ่มศิลปินแห่งชาติ
- อาจารย์ทัศนีย์ ขุนทอง
- พันโทเสนาะ หลวงสุนทร
- อาจารย์ศิริ วิชเวช

2) กลุ่มผู้เชี่ยวชาญดนตรีพื้นบ้าน
- กรวรันท์ บุญกองรัตน์ ผู้ให้ข้อมูลเพลงกล่อมลูกจังหวัดเชียงใหม่
- อาจารย์จำรัส อยู่สุข ผู้ให้ข้อมูลเพลงกล่อมลูกจังหวัดนครราชสีมา
- เสาวลักษณ์ มั่นรอด ผู้ให้ข้อมูลเพลงกล่อมลูกจังหวัดอ่างทอง
- อาภานี จีนช่วย ผู้ให้ข้อมูลเพลงกล่อมลูกจังหวัดนครศรีธรรมราช

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยฉบับนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพโดยใช้การอธิบายเชิงพรรณนาเพื่อแสวงหาความรู้และสังเคราะห์ข้อมูลในการงานวิจัยเรื่องคุณลักษณ์เพลงกล่อมลูก 4 ภาคของไทย จัดเก็บข้อมูลด้วยวิธีที่หลากหลาย เพื่อให้ได้ข้อมูลที่มีความเที่ยงตรงโดยมีขั้นตอนดังแสดงต่อไปนี้

1.4.1 การทบทวนวรรณกรรม

ผู้วิจัยศึกษาทบทวนวรรณกรรม แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ ส่วนที่ 1 แนวคิดและทฤษฎี ส่วนที่ 2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยค้นคว้าข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ได้แก่ ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ห้องสมุดมหาวิทยาลัยมหิดล และฐานข้อมูลออนไลน์ เป็นต้น นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการรวบรวมข้อมูลคือ แหล่งข้อมูลที่ได้จากการจากเอกสารทางวิชาการ ตำรา และแหล่งข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์บุคคลผู้ให้ข้อมูล

1.4.2 การออกแบบวิธีวิจัยและการเก็บรวบรวมข้อมูล

การศึกษาในครั้งนี้ผู้วิจัยออกแบบวิธีวิจัยและการเก็บรวบรวมข้อมูลให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ในการวิจัย โดยใช้วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลที่หลากหลาย แบ่งออกเป็น 9 ขั้น ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ขั้นที่ 1 จัดทำแนวคำถามแบบกึ่งมีโครงสร้างเพื่อนำไปสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ และผู้ทรงคุณวุฒิ โดยแนวคำถามที่จัดทำจะนำไปผ่านการตรวจพิจารณาโดยผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อขอรับการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์

ขั้นที่ 2 ศึกษาคุณลักษณ์เพลงกล่อมลูก 4 ภาคของไทยจากการสังเกต และการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความรู้เกี่ยวกับเพลงกล่อมลูกทั้ง 4 ภาคโดยทำการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ และผู้ทรงคุณวุฒิที่อาศัยอยู่ในกรุงเทพมหานครฯ ซึ่งมุ่งเน้นศึกษาและวิเคราะห์เพลงกล่อมลูกภาคละ 1 จังหวัด ได้แก่

เพลงกล่อมลูกจังหวัดเชียงใหม่ ผู้ให้สัมภาษณ์ คือ กรวรันท์ บุญกองรัตน์

เพลงกล่อมลูกจังหวัดนครราชสีมา ผู้ให้สัมภาษณ์ คือ เสาวลักษณ์ มั่นรอด

เพลงกล่อมลูกจังหวัดอ่างทอง ผู้ให้สัมภาษณ์ คือ จำรัส อยู่สุข

เพลงกล่อมลูกจังหวัดนครศรีธรรมราช ผู้ให้สัมภาษณ์ คือ อาภานี จีนช่วย

เพื่อให้ได้ข้อมูลสำหรับนำมาวิเคราะห์ ทั้งนี้แนวคำถามที่ใช้เป็นลักษณะคำถามปลายเปิดเพื่อให้โอกาสแก่ผู้ให้ข้อมูลได้แสดงทัศนะในการตอบคำถามมากที่สุด

ขั้นที่ 3 ศึกษาคุณลักษณ์เพลงกล่อมลูก 4 ภาคของไทยจากเอกสารทางวิชาการ

ขั้นที่ 4 นำข้อมูลจากการสัมภาษณ์ และข้อมูลการศึกษาเอกสารทางวิชาการมาสังเคราะห์ข้อมูล

ขั้นที่ 5 จัดทำเล่มงานวิจัยเรื่องคุณลักษณ์เพลงกล่อมลูก 4 ภาคของไทยเป็นเอกสารงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ เพื่อเผยแพร่สู่สาธารณชนโดยแบ่งออกเป็น 7 บท

ขั้นที่ 6 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยจำแนกการบันทึกข้อมูลไว้ดังนี้

6.1 การจดบันทึกข้อมูล เป็นการบันทึกข้อมูลจากการทำงานภาคสนามที่ได้จากการสัมภาษณ์และการสังเกตของผู้วิจัย เพื่อใช้วิเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้นระหว่างการทำงานภาคสนาม

6.2 บันทึกเสียงการสัมภาษณ์ด้วยเครื่องบันทึกเสียงโดยละเอียด เพื่อใช้ในการตรวจสอบข้อมูลการจดบันทึกของผู้วิจัยและนำมาประกอบการวิเคราะห์ข้อมูล

6.3 การบันทึกภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว เพื่อให้ได้ข้อมูลในการวิจัย

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.5.1 คุณลักษณ์ของเพลงกล่อมลูก 4 ภาคของไทย เป็นการนำเสนอภูมิบทของเพลงกล่อมลูก ซึ่งผู้สนใจอาจใช้เป็นแนวทางดำเนินการวิจัยตามหัวข้อที่ตนเองสนใจได้ในอนาคต

1.5.2 คุณลักษณ์ของเพลงกล่อมลูก 4 ภาคของไทย ด้านทำนอง ระดับเสียง จังหวะ ฉันทลักษณ์ และสำเนียงภาษาของเพลงกล่อมลูก เป็นองค์ความรู้เพื่อนำไปศึกษาบทเพลงอื่น ๆ ให้กับผู้สนใจได้นำไปใช้ประโยชน์ต่อตนเอง สังคม และประเทศชาติได้

2. ผลการศึกษา

งานวิจัยเรื่อง คุณลักษณ์เพลงกล่อมลูก 4 ภาคของไทย ผู้วิจัยจะวิเคราะห์ตามจุดประสงค์ในข้อที่ 1 คือ ภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อมลูก ส่วนจุดประสงค์ที่ 2 จะวิเคราะห์ทำนอง ระดับเสียง จังหวะ ฉันทลักษณ์ และสำเนียงภาษาของเพลงกล่อมลูก ดังแสดงรายละเอียดในการวิเคราะห์ต่อไปนี้

2.1 ภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อมลูก

2.1.1 ภูมิบท

แนวคิด ของ ประคอง ฮะสม และเอื้อมพร กิจวิวัฒนกุล (2516) กล่าวไว้ใน ศึกษาคติชาวบ้านในบทกล่อมเด็ก ความว่า

“เพลงกล่อมเด็กจะเกิดมีขึ้นในสังคมไทยนานเท่าใดนั้นยังไม่สามารถสืบทราบได้ แต่ที่แน่นอนคือ เพลงกล่อมลูกเกิดในหมู่ชาวบ้านก่อนแล้วกระจายไปสู่ชนชั้นสูงโดยสันนิษฐานว่าเกิดจากการเล่านิทานให้เด็กฟังก่อนนอน นอกจากนั้นเรายังไม่รู้ว่าการร้องเพลงกล่อมเด็กนี้เกิดขึ้นเองในวัฒนธรรมของไทย หรือรับมาจากวัฒนธรรมอื่น เนื่องจากเพลงกล่อมเด็กอาจเรียกได้ว่าเป็นวัฒนธรรมสากลที่มีทั่วไปเกือบทุกชาติทุกภาษา”

ผู้วิจัยใช้แนวคิดข้างต้น เพื่อศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อมลูกทั้ง 4 ภาคของไทย ประกอบกับจะใช้ทฤษฎีลูกกระดอน ของ ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2563) ที่กล่าวไว้ว่า

“ทฤษฎีลูกกระดอน มุ่งเน้นการเก็บข้อมูลภาคสนาม เหมาะสำหรับการทำงานภาคสนามในด้านงานสร้างสรรค์ที่ใช้วิธีวิจัยทางคุณภาพ มีหลักการคือ ใช้หาข้อมูลจากบุคคลหนึ่งไปยังบุคคลอื่น ๆ เมื่อได้ข้อมูลสะท้อนกลับไปกลับมาจนเป็นเรื่องเดียวกันจึงยุติกระบวนการในการหาข้อมูลนั้น ๆ ลง”

ความข้างต้น ผู้วิจัยกล่าวได้ว่า ทฤษฎีลูกกระดอนเป็นเครื่องมือหนึ่งในการหาข้อมูล ในงานภาคสนาม ดังนั้นผู้วิจัยจะนำทฤษฎีลูกกระดอนมาใช้ในการสืบค้นข้อมูล อันว่าด้วยเรื่องภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อมเป็นอย่างไร

เพลงกล่อมลูกถูกจัดให้เป็นเพลงพื้นบ้านชนิดหนึ่ง มีการใช้อยู่ทั่วไปในแต่ละภาคของประเทศไทย เป็นทำนองเพลงสำหรับใช้ร้องกล่อมที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อขับกล่อมให้เด็กเกิดความเพลิดเพลินและนอนหลับไปด้วยวามอบอุ่นใจ เนื้อเพลงมักแสดงถึงความรักความห่วงใยของแม่ที่มีต่อลูก หรือเป็นนิทานเรื่องเล่าขานสอดแทรกความสนุกสนาน หรือเป็นการสั่งสอน เพลงกล่อมลูกบางเพลงยังสะท้อนให้เห็นสภาพชีวิตความเป็นอยู่ ความคิด และความเชื่อต่าง ๆ อีกประการหนึ่งด้วย ดังกรรชิต จิตระทาน (2530) อธิบายไว้ว่า

“เพลงพื้นบ้านจะสะท้อนภาพชีวิตประจำวัน เป็นต้นว่า ชีวิตการทำงานของชาวบ้าน ขนบธรรมเนียม ประเพณี การเชื่อถือ ตลอดจนเรื่องราวความเป็นอยู่ของประชาชน ชาวบ้าน ที่สืบต่อกันมาแต่โบราณความรู้เหล่านี้เป็นดั่งแว่นขยายให้เห็นการเป็นอยู่แต่เก่าก่อน ซึ่งในหนังสือพงศาวดารมักผ่านเลยไป”

ความข้างต้น ผู้วิจัยอธิบายได้ว่า เพลงกล่อมลูกเป็นเพลงพื้นบ้านที่สะท้อนภาพชีวิตประจำวัน จัดได้ว่าเป็นวรรณกรรมชาวบ้านชนิดหนึ่ง เนื้อหาของบทเพลงสะท้อนวิถีการดำรงชีวิตในท้องถิ่นทั้ง 4 ภาคของไทยเรียกเพลงกล่อมลูกต่างกันคือภาคเหนือ เรียกว่า “สิกจุ้งจาโหน หรือ

อื่อจา” ตามเสียงที่ใช้ขึ้นต้นของเพลงกล่อมลูกภาคอีสาน เรียกว่า “นอนสาหล่า หรือนอนสาเด้อ” ภาคกลาง เรียกว่า “เพลงกล่อมลูกหรือเพลงกล่อมลูก” ภาคใต้ เรียกว่า “เพลงชาน้อง หรือเพลงร้องเรือ”

2.1.2 บทบาท

เพลงกล่อมลูกทั้ง 4 ภาคของไทยนับได้ว่าเป็นภูมิปัญญาที่ช่วยส่งเสริมและพัฒนาชีวิตของคนในชาติให้มีคุณภาพ โดยชาวบ้านได้สร้างเพลงกล่อมลูกเกิดเป็นภูมิปัญญาของไทยที่มีทั้งแนวคิด มีทั้งสาระแฝงร่วมอยู่ในบทประพันธ์ของเพลงที่ใช้ร้องกล่อม ดัง ดวงเดือน หลงสวาสดิ์ (2547) กล่าวไว้ว่า

“เพลงกล่อมลูก เป็นศิลปะเพลงพื้นบ้านประเภทหนึ่ง ซึ่งถ่ายทอดทางมุขปาฐะที่ได้มีการสืบทอดมา เป็นระยะเวลาอันยาวนานและเป็นเพลงที่มีปรากฏอยู่ในทุกภาคของงประเทศไทย นับเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สำคัญและมีคุณค่าอย่างหนึ่งของสังคมไทยเช่นเดียวกับศิลปะวัฒนธรรมแขนงอื่น ๆ”

ความข้างต้นผู้วิจัย กล่าวได้ว่า ภูมิปัญญาในด้านเพลงกล่อมลูกทั้ง 4 ภาคของไทยมีความเกี่ยวข้องกันในเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ที่แสดงถึงวิธีการอบรมเลี้ยงดูเด็ก ของคนไทยทั้งภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ มีส่วนคล้ายกันคือ นำเด็กใส่ “เปล” โดยจับเด็กนอนตะแคง จากนั้นจึงร้องกล่อมด้วยบทประพันธ์ที่ตัวเองชื่นชอบ พร้อมกับการไกวเปลไปจนกว่าเด็กจะหลับ ดัง ผาสุก มุทธเมธา (2535) อธิบายไว้ดังนี้

“เด็กจะเรียนรู้ภาษามนุษย์ได้เร็วถ้าเด็กได้ยินเสียงมนุษย์อยู่เสมอ ไม่ว่าจะเป็นเสียงพูด เสียงขับกล่อม การพูดจากับเด็ก การเห่กล่อมเป็นการส่งเสริมการเรียนภาษาให้กับเด็กและยังก่อให้เกิดความอบอุ่น ความปลอดภัย ช่วยให้หลับอย่างเป็นสุข ทำให้จิตใจสบายพักผ่อนได้อย่างเต็มที่ เด็กจะเติบโตสมบูรณ์ทั้งทางกายและทางจิตใจ”

ความข้างต้นผู้วิจัยอธิบายได้ว่า การส่งเสริมการเรียนภาษาให้กับเด็ก เปรียบเสมือนเป็นกระจกเงาสะท้อนให้เห็นชีวิตความเป็นอยู่ของสังคมในหลายหลายแง่มุม โดยให้ความรู้เรื่องศัพท์ภาษาและความรู้ด้านอื่น ๆ ประกอบกับยังสามารถใช้เป็นเครื่องมือสำหรับการอบรมสั่งสอน และให้ความเพลิดเพลินใจไปในตัว ดังนั้นจะเห็นได้ว่าบทบาทของเพลงกล่อมลูกทั้ง 4 ภาค มีลักษณะเหมือนกันทั้งหมด กล่าวคือเพลงกล่อมลูกเป็นเครื่องมือสำหรับใช้เลี้ยงดูเด็กในยามที่ต้องการให้เด็กหลับอย่างเป็นสุข ส่งผลให้เด็กได้เติบโตมีความสมบูรณ์ทั้งทางร่างกายและทางจิตใจ

2.1.3 คุณค่า

เพลงกล่อมลูกทั้งภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ให้คุณค่าในด้านการสืบทอดวัฒนธรรม เห็นได้จากการแสดงถึงความผูกพัน ด้วยระบบการเป็นเครือญาติพี่น้อง มีการติดต่อไปมาหาสู่กันอย่างสม่ำเสมอ รักใคร่กลมเกลียว มีความสัมพันธ์ที่ดีต่อกันเสมอมา ซึ่งสะท้อนสภาพวิถีชีวิตและค่านิยมในสังคมตลอดมา เพลงกล่อมลูกสอนทั้งด้านการรู้จักการดำรงชีวิตตั้งแต่วัยเด็กโดยพ่อแม่คอยให้การเลี้ยงดูอย่างทะนุถนอม

2.1.4 ความสำคัญของเพลงกล่อมลูก

เพลงกล่อมลูกจัดได้ว่าเป็นกระบวนการขั้นตอนหนึ่งในการเลี้ยงดูลูกหลานของคนไทยมาตั้งแต่สมัยโบราณ เด็กจะได้รับความรักใคร่ห่วงใยจากพ่อแม่ ปู่ย่า ตายาย โดยจะแสดงออกมาใน

รูปของการตามใจ หรือพูดจาปลอบประโลมในทางดีงาม รวมถึงบอกกล่าวให้เด็กได้รับรู้อารมณ์และความรู้สึกของพ่อแม่ ซึ่งสะท้อนออกมาด้วยบทเพลงกล่อมลูก ที่มีเนื้อร้องแสดงความรักใคร่ห่วงใยลูกหลาน

2.2 ทำนอง ระดับเสียง จังหวะ ฉันทลักษณ์ และสำเนียงภาษาของเพลงกล่อมลูก

2.2.1 ทำนอง และระดับเสียงของเพลงกล่อมลูก ผู้วิจัยจะวิเคราะห์ให้เห็นถึง ความเหมือนและความแตกต่างของทำนองกล่อมลูก ของภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ ซึ่งจากการวิเคราะห์ผู้วิจัยอธิบายได้ว่า มีลักษณะทำนองสำหรับการร้องกล่อมที่เหมือนกันคือ ใช้ทำนองที่เรียบง่าย ไม่ซับซ้อน จดจำได้ง่าย มีลักษณะทำนองซ้ำไปซ้ำมา การขับร้องจะใช้เสียงที่นุ่มนวล มีการลากเสียงเอื้อนให้ยาว ซึ่งสามารถทำให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกเคลิบเคลิ้ม สามารถนำไปขับร้องได้ทุกคน โดยผู้ขับร้องจะใช้น้ำเสียงที่นุ่มเย็น มีลักษณะทุ้มต่ำ เพื่อให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกเพลิดเพลิน เคลิบเคลิ้ม และหลับลง การเริ่มต้นเพลงหรือลงท้ายวรรค โดยใช้การเอื้อนให้เสียงมีความยาวออกไป และเมื่อวิเคราะห์ถึงความแตกต่างกันของทำนองกล่อมลูกของแต่ละภาค กล่าวได้ว่า เป็นทำนองเฉพาะตัว คือ ภาคเหนือ มีทำนองกล่อมที่ประกอบไปด้วยโน้ตหลัก 5 เสียง ได้แก่ เสียง “ฟา” เสียง “ซอล” เสียง “ลา” เสียง “โด” และเสียง “เร” ภาคอีสานมีทำนองกล่อมที่ประกอบไปด้วยโน้ตหลัก 5 เสียง ได้แก่ เสียง “เร” เสียง “มี” เสียง “ฟา” เสียง “ลา” และเสียง “ที” ภาคกลางมีทำนองกล่อมที่ประกอบไปด้วยโน้ตหลัก 5 เสียง ได้แก่ เสียง “โด” เสียง “เร” เสียง “มี” เสียง “ลา” และเสียง “ที” ภาคใต้มีทำนองกล่อมที่ประกอบไปด้วยโน้ตหลัก 3 เสียง ได้แก่ เสียง “ลา” เสียง “โด” และเสียง “เร” ทั้งนี้องค์ประกอบของทำนองในด้านการใช้โน้ตเสียงหลัก กล่าวได้ว่า ภาคเหนือปรากฏการใช้โน้ตเสียง “ฟา” เป็นเสียงหลักอยู่ด้วย ส่วนภาคอีสานปรากฏการใช้โน้ตเสียง “ฟา” เช่นเดียวกับภาคเหนือ แต่มีเสียง “ที” ปรากฏอยู่ในเสียงหลักอีกเสียงหนึ่ง ประกอบกับเสียง “ที” นี้ยังพบอยู่ในภาคกลางด้วยเช่นเดียวกัน ดังนั้น จึงอธิบายได้ว่า ภาคอีสานและภาคกลางมีเสียง “ที” เป็นองค์ประกอบของทำนองในด้านการใช้โน้ตเสียงหลัก เมื่อพิจารณาต่อมาอีกพบว่า ภาคกลางและภาคใต้ไม่มีเสียงฟาเป็นองค์ประกอบของทำนองในด้านการใช้โน้ตเสียงหลัก

2.2.2 จังหวะของเพลงกล่อมลูก

จากการวิเคราะห์จังหวะของเพลงกล่อมภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ ผู้วิจัยแสดงได้คือ ด้วยบทประพันธ์บรรจุพยางค์จำนวนน้อยทำให้การหยุดพักเพื่อหายใจสามารถทำได้ง่าย เพราะคำในบทประพันธ์ทั้งวรรคหน้าและวรรคหลังเป็นคำสั้น เมื่อพิจารณาให้ลึกอธิบายได้ว่า ทำนองการกล่อมลูกของทั้ง 4 ภาคจะหยุดจังหวะ เพื่อพักหายใจหลังจากออกเสียงคำร้องท้ายวรรคหน้าและวรรคหลังเป็นช่วงสั้น ๆ จังหวะที่ใช้ร่วมไปกับทำนองกล่อมใช้จังหวะช้าถึงปานกลางจึงเหมาะสมกับการทำให้เด็กหลับได้เร็วขึ้น

2.2.3 ฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมลูก

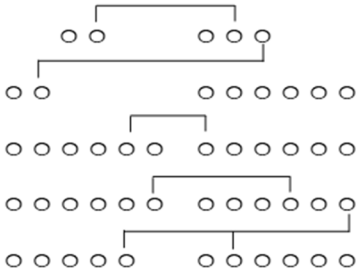
ผู้วิจัยอธิบายฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมลูกแต่ละภาค ดังแสดงต่อไปนี้

ภาคเหนือ (จังหวัดเชียงใหม่) ไม่กำหนดว่าจะบันทึกฉันทลักษณ์เป็นแบบหนึ่งแบบใด ลักษณะของการประพันธ์เพลงกล่อมลูกส่งสัมผัสท้ายวรรคจำนวนคำในแต่ละวรรคไม่คงที่ บางบทประพันธ์ใช้ฉันทลักษณ์หน้า 5 หลัง 6 บางบทประพันธ์ไม่มีลักษณะเช่นเดียวกับกลอน 8 จำนวนคำแต่ละวรรคไม่คงที่และไม่มีการใช้คำใช้คำซ้ำ หรือคำซ้อน

ตัวอย่างบทประพันธ์และฉันทลักษณ์เพลงกล่อมภาคเหนือ

เพลง อื่อ จา จา (บทที่ 1)

จาจา บ่านาล้า
สองต่ำ อีป้อไปนาหนอกบ้าน
ไปเก็บบ่าซาง ใส่โป(ซ้ำ) ไปเก็บบ่าซาง ใส่ซั้ง
ตัวนึ่งไว้ซ่ากินง่าย ตัวนึ่งไว้ขายแลกข้าว
ตัวนึ่งไว้ปั่นเจ้า ป้อนข้าวแล้วก้อยหลับไป



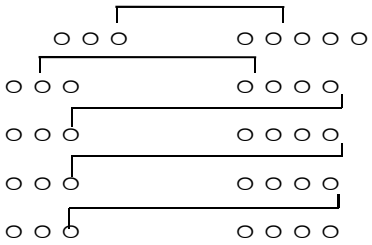
จากการวิเคราะห์บทประพันธ์และฉันทลักษณ์ข้างต้น พบว่า ลักษณะของคำสัมผัสของบทประพันธ์และฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมภาคเหนือ (จังหวัดเชียงใหม่) อธิบายได้คือ บรรทัดที่ 1 วรรคหน้ามีคำประพันธ์ 2 คำ คือ คำว่า “จา” ซึ่งสัมผัสกับคำว่า “นา” เป็นต้น

ภาคอีสาน (จังหวัดนครราชสีมา) ลักษณะของฉันทลักษณ์ พบว่า แต่ละบรรทัดมีความแตกต่างกัน โดยบรรทัดที่ 1 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ วรรคหลังมี 5 พยางค์ ในบรรทัดที่ 2 วรรคหน้ามี 5 พยางค์ วรรคหลังมี 11 คำ ในบรรทัดที่ 3 วรรคหน้ามี 5 พยางค์ วรรคหลังมี 5 พยางค์ และในบรรทัดที่ 4 วรรคหน้ามี 6 พยางค์ วรรคหลังมี 6 พยางค์ ดังนั้นฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมลูกภาคอีสานจึงไม่กำหนดว่าเป็นแบบหนึ่งแบบใด จำนวนคำแต่ละวรรคไม่คงที่และไม่มีการใช้คำใช้คำซ้ำหรือคำซ้อน แต่มีสัมผัสระหว่างคำหรือท้ายคำ

ตัวอย่างบทประพันธ์และฉันทลักษณ์เพลงกล่อมภาคอีสาน

บทกล่อมภาคอีสาน บทที่ 1

นอนเด้อหล่า หลับตาแม่สิกล่อม
เจ้าบ่นอน บ่ให้กินกล้วย
แม่ไปห่วย หาส่อนปลาซิว
เก็บผักติ้ว มาใส่แกงเห็ด
ไปใส่เบ็ด เอาปลาคอใหญ่



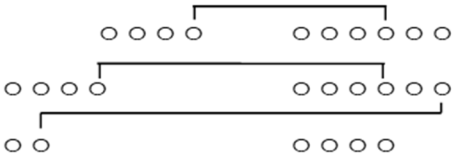
จากการวิเคราะห์บทประพันธ์และฉันทลักษณ์ข้างต้น พบว่า ลักษณะของคำสัมผัสของบทประพันธ์และฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมลูกภาคอีสาน (จังหวัดนครราชสีมา) อธิบายได้คือ คำสัมผัสของบทประพันธ์และฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมภาคอีสานข้างต้น บรรทัดที่ 1 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ โดยคำว่า “หล่า” สัมผัสกับคำว่า “ตา” ในวรรคหลัง มี 5 พยางค์ ในบรรทัดที่ 2 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ โดยคำว่า “บ่” เป็นต้น

ภาคกลาง (จังหวัดอ่างทอง) ลักษณะของฉันทลักษณ์ พบว่า บรรทัดที่ 1 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ วรรคหลังมี 3 พยางค์ ส่วนในบรรทัดที่ 2 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ วรรคหลังมี 4 พยางค์ จะเห็นว่าลักษณะของคำกลอนเป็นการใช้คำธรรมดา โดยคล้องจองที่สัมผัสนอกเป็นหลัก จำนวนคำแต่ละวรรคไม่คงที่และไม่มีการใช้คำใช้คำซ้ำหรือคำซ้อน แต่มีสัมผัสระหว่างคำหรือท้ายคำ

ตัวอย่างบทประพันธ์และฉันทลักษณ์เพลงกล่อมภาคกลาง

เพลง เจ้าเนื้อละมุน

เจ้าเนื้อละมุน เก็บดอกพิกุลบานเย็น
เก็บมาร้อยกรอง ให้แม่เนื้อทองข้าเล่น
เนื้อเย็น แม่คนเดียวเอย



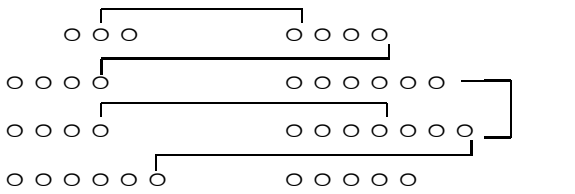
จากการวิเคราะห์บทประพันธ์และฉันทลักษณ์ข้างต้น พบว่า ลักษณะของคำสัมผัสของบทประพันธ์และฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมลูกภาคกลาง (จังหวัดอ่างทอง) อธิบายได้คือ ลักษณะของคำสัมผัสของบทประพันธ์และฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมของภาคกลาง บรรทัดที่ 1 วรรคหน้า คำว่า “มุน” สัมผัสกับ คำว่า “กุล” ในวรรคหลัง คำว่า “กรอง” ในวรรคหน้าของบรรทัดที่ 2 สัมผัสกับคำว่า “ทอง” ในวรรคหลังของบรรทัดที่ 2 และยังพบว่าคำว่า “เล่น” เป็นต้น

ภาคใต้ (จังหวัดนครศรีธรรมราช) ลักษณะของฉันทลักษณ์ พบว่า บรรทัดที่ 1 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ วรรคหลังมี 4 พยางค์ ในบรรทัดที่ 2 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ วรรคหลังมี 4 พยางค์ บรรทัดที่ 3 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ วรรคหลังมี 7 พยางค์ ส่วนในบรรทัดที่ 4 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ วรรคหลังมี 5 พยางค์ จึงกล่าวได้ว่า ไม่กำหนดว่าฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมลูกภาคใต้เป็นแบบหนึ่งแบบใด จำนวนคำแต่ละวรรคไม่คงที่และไม่มีการใช้คำใช้คำซ้ำหรือคำซ้อน แต่มีสัมผัสระหว่างคำหรือท้ายคำ

ตัวอย่างบทประพันธ์และฉันทลักษณ์เพลงกล่อมภาคใต้

เพลงกล่อมภาคใต้ บทที่ 1

น้องนอนเหอ นอนให้หลับดี
แม่ซื้อทั้งสี่ มาช่วยพิทักษ์รักษา
อาบน้ำป้อนข้าว ช่วยรักษาเจ้าทุกเวลา
มาช่วยพิทักรักษา เด็กอ่อนนอนในเปล



จากการวิเคราะห์บทประพันธ์และฉันทลักษณ์ข้างต้น พบว่า ลักษณะของคำสัมผัสของบทประพันธ์และฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมลูกภาคใต้ (จังหวัดนครศรีธรรมราช) อธิบายได้คือ คำสัมผัสของบทประพันธ์และฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมของภาคใต้ บรรทัดที่ 1 วรรคหน้า คำว่า “นอน” สัมผัสกับคำว่า “นอน” ในวรรคหลัง และคำว่า “ดี” ในวรรคหลัง เป็นต้น

2.2.4 การใช้สำเนียงภาษาของเพลงกล่อมลูก

เพลงกล่อมลูก จัดได้ว่าเป็นเพลงพื้นบ้านชนิดหนึ่ง มีเนื้อหา ทำนอง และคำร้องหลากหลายแตกต่างกันไปตามบริบทของแต่ละท้องถิ่น มีสำนวนภาษาที่เรียบง่าย ตรงไปตรงมา และไม่ใช้คำราชาศัพท์ เนื้อหาบทประพันธ์กล่าวถึงสภาพสังคม สิ่งแวดล้อม ความเชื่อ ประเพณี ที่มีในท้องถิ่นของตน โดยใช้ภาษาถิ่น ซึ่งทำให้เพลงกล่อมลูกในแต่ละภาคมีความโดดเด่นไพเราะ เนื่องจากเพลงกล่อมลูกเป็นเพลงพื้นบ้าน ซึ่งเรียกว่า “วรรณกรรมมุขปาฐะ” อาศัยการจดจำเนื้อร้องสืบต่อกันมา บางครั้งอาจมีปัญหายุ่งยากในเรื่องการใช้ตัวสะกด เนื่องด้วยไม่แน่ใจว่าเสียงที่ได้ยินนั้นจะสะกดอย่างไร อย่างไรก็ดี นอกจากด้านภาษาเขียนแล้ว เพลงกล่อมลูกยังเป็นหลักฐานสำคัญในการบันทึกข้อมูลด้านภาษาพูด เพราะในขณะทำการร้องกล่อม ผู้ร้องกล่อมของจังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดนครราชสีมา จังหวัดอ่างทอง และจังหวัดนครศรีธรรมราช จะออกเสียงตามวิธีการพูดของตนเองด้วยภาษาถิ่นเป็นหลัก

3. สรุป และข้อเสนอแนะ

3.1 สรุปผลการวิจัย

ผลการศึกษาเรื่องคุณลักษณ์เพลงกล่อมลูก 4 ภาคของไทย ผู้วิจัยทำการสรุปตามจุดประสงค์ข้อที่ 1 ซึ่งสรุปผลของการวิจัย แบ่งเป็น 4 ข้อ ดังต่อไปนี้

1. ภูมิบท สรุปได้ว่า เพลงกล่อมลูกถูกจัดเพลงพื้นบ้านชนิดหนึ่ง มีการใช้อยู่ทั่วไปในแต่ละภาคของประเทศไทย เป็นทำนองเพลงสำหรับใช้ร้องกล่อมลูกที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อขับกล่อมให้เด็กเกิดความเพลิดเพลินและนอนหลับไปด้วยความอบอุ่นใจ บทประพันธ์ใช้ภาษาที่มีความเรียบง่าย เนื้อหาของบทเพลงกล่อมลูกสะท้อนวิถีการดำรงชีวิตแต่ละท้องถิ่น เพลงกล่อมลูกทั้ง 4 ภาคของไทยเรียกต่างกัน คือ ภาคเหนือ ใช้คำกล่อมเด็กเรียกว่า “สิกจุ้งจาโหน” หรือเพลง “อื่อจา” โดยรวมเรียกเพลงกล่อมลูกของทางภาคเหนือว่า “เพลงอื่อลูก” ภาคอีสาน เรียกเพลงกล่อมลูกว่า “นอนสาหล่า” หรือ “นอนสาเด้อ” ภาคกลาง เรียกเพลง “กล่อมลูก” หรือ “เพลงกล่อมลูก” ภาคใต้ เรียกเพลงกล่อมลูกว่า “เพลงชาน้อง” หรือ “เพลงร้องเรือ”

2. บทบาท สรุปได้ว่า คุณลักษณะเพลงกล่อมลูกทั้ง 4 ภาคของไทยใช้เป็นเครื่องมือสำหรับการอบรมสั่งสอน และให้ความเพลิดเพลินใจไปในตัว นอกจากนี้ ยังก่อให้เกิดความอบอุ่นความปลอดภัยให้กับเด็ก ถือได้ว่ามีบทบาทหน้าที่สำหรับช่วยกล่อมให้เด็กนอนหลับได้เร็วมากยิ่งขึ้น เมื่อหลับสนิทจะไม่รบกวนผู้เลี้ยงดู ดังนั้นจะเห็นได้ว่าบทบาทของเพลงกล่อมลูกทั้ง 4 ภาค มีลักษณะเหมือนกันทั้งหมด กล่าวคือเพลงกล่อมลูกเป็นเครื่องมือสำหรับใช้เลี้ยงดูเด็กในยามที่ต้องการให้เด็กหลับอย่างเป็นสุข ส่งผลให้เด็กได้เติบโตมีความสมบูรณ์ทั้งทางร่างกายและทางจิตใจ

3. คุณค่า สรุปได้ว่า เพลงกล่อมลูกทั้งภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ให้คุณค่าในด้านการสืบทอดวัฒนธรรม สะท้อนสภาพวิถีชีวิตและค่านิยมในสังคม ความหมายของบทประพันธ์มีคุณค่าให้เด็กได้ซึมซับคุณงามความดีเพื่ออยู่ร่วมกับสังคมได้อย่างมีความสุข รวมถึงบ่มเพาะให้เป็นคนดีตั้งแต่วัยเยาว์ กระทั่งกลายเป็นผู้ใหญ่ที่ดีได้ในอนาคต

4. ความสำคัญของเพลงกล่อมลูก สรุปได้ว่า เพลงกล่อมลูกจัดได้ว่าเป็นกระบวนการขั้นตอนหนึ่งในการเลี้ยงดูลูกหลานของคนไทยมาตั้งแต่สมัยโบราณ มีเนื้อร้องแสดงความรักใคร่ห่วงใยลูกหลาน ทำนองเพลงกล่อมสร้างบรรยากาศให้เกิดความสงบ ช่วยให้เด็กหลับง่ายยิ่งขึ้น จัดได้ว่าเป็นวัฒนธรรมสากล ที่มีอยู่ทั่วไปเกือบทุกชาติ

ผลการศึกษาเรื่องคุณลักษณ์เพลงกล่อมลูก 4 ภาคของไทย ผู้วิจัยทำการสรุปตามจุดประสงค์ข้อที่ 2 ซึ่งสรุปผลของการวิจัย แบ่งเป็น 4 ข้อ ดังต่อไปนี้

1. ทำนองและระดับเสียง สรุปได้ว่า ทำนองการกล่อมลูกของแต่ละภาคเป็นทำนองเฉพาะตัว ภาคเหนือ ภาคอีสาน และภาคกลางมีทำนองกล่อมที่ประกอบไปด้วยโน้ตหลัก 5 เสียง ภาคใต้มีทำนองกล่อมที่ประกอบไปด้วยโน้ตหลัก 3 เสียง ส่วนระดับเสียงในการร้องกล่อมทั้งภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้เปิดโอกาสให้ผู้กล่อมกำหนดระดับเสียงได้ด้วยตัวเองโดยอิสระ

2. จังหวะ สรุปได้ว่า จังหวะของเพลงกล่อมลูกภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้จะหยุดจังหวะเพื่อพักหายใจหลังจากออกเสียงคำร้องท้ายวรรคหน้าและวรรคหลังเป็นช่วงสั้น ๆ จังหวะที่ใช้ร่วมไปกับทำนองกล่อมใช้จังหวะช้าถึงปานกลางจึงเหมาะสมกับการทำให้เด็กหลับได้เร็วขึ้น

3. ฉันทลักษณ์ สรุปได้ว่า ฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมลูกภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ มีฉันทลักษณ์ไม่แน่นอน ซึ่งไม่กำหนดว่าแต่ละภาคจะบันทึกฉันทลักษณ์เป็นแบบหนึ่งแบบใดอีกประการหนึ่งด้วย

4. สำเนียงภาษาของเพลงกล่อม สรุปได้ว่า สำเนียงเพลงกล่อมลูกทั้งภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ส่วนใหญ่ใช้ภาษาเรียบง่าย ฟังแล้วเข้าใจทันที ไม่ใช้คำราชาศัพท์ สำเนียงที่ใช้เป็นไปตามภาษาถิ่น ทั้งคำร้อง คำกล่อม และภาษาที่ปรากฏ ส่วนบทประพันธ์ของเพลงกล่อมลูกจะมีเนื้อหาหลายทิศทาง อาทิ บอกเล่า คำปลอบ คำสอน และคำขู่

3.2 ข้อเสนอแนะ

1. ภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อมลูก 4 ภาคของไทย เป็นคุณลักษณ์เฉพาะของแต่ละภาคและแต่ละจังหวัด ซึ่งผู้สนใจสามารถนำไปเป็นแนวทางในการพินิจคุณลักษณ์ของเพลงกล่อมลูกในจังหวัดที่ตนเองสนใจศึกษาได้ต่อไป

2. ผู้สนใจอาจจะนำทำนอง ระดับเสียง จังหวะ ฉันทลักษณ์ และสำเนียงภาษาของเพลงกล่อมลูกของจังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดนครราชสีมา จังหวัดอ่างทอง และจังหวัดนครศรีธรรมราชไปประยุกต์ ขยายผล หรือต่อยอด กับเพลงกล่อมลูกของจังหวัดอื่น ๆ เพื่อให้เกิดการศึกษาและนำมาใช้อย่างแพร่หลายมากขึ้น

รายการอ้างอิง

กรรชิต จิตระทาน. (2530). *สังคีตอธิบายเพลงกล่อมลูกภาคกลาง*. งานวิจัยหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต. ภาควิชาดุริยางคศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2563). *ทฤษฎีเพื่อการวิจัยและสารัตถบทดนตรี*. ลพบุรี: โรงพิมพ์นาฏดุริยางค์.

ดวงเดือน หลงสวาสดิ์. (2547). *เพลงกล่อมลูกภาคกลางบ้านปากลัด ตำบลคลองเขิน อำเภอเมืองจังหวัดสมุทรสงคราม*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม.

ประคอง ฮะสม และเอื้อมพร กิจวิวัฒนกุล. (2516). *คติชาวบ้านในบทกล่อมเด็ก*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ผาสุก มุทธเมธา. (2535). *คติชาวบ้านกับการพัฒนาคุณภาพชีวิต*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร : โอเดียนสโตร์.

ยุทธ เดชคำรณ (2520). *คติชาวบ้านไทย*. เชียงใหม่: คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ลมูล จันทน์หอม. (2537). *โลกทัศน์ชาวล้านนาศึกษาจากเพลงกล่อมเด็กภาคเหนือ*. เชียงใหม่.

การใช้อาวุธของตัวยักษ์ในการแสดงโขน
THE UTILIZATION OF WEAPONS FOR DEMONS IN KHON

สุวรักข์ อยู่แท้กูล[1] มาลินี อาชายุทธการ[2]
Suwaruk Yootaekul[1] Malinee Achayutthakan[2]

บทคัดย่อ

การศึกษาวิจัยเรื่อง วิธีการใช้อาวุธของตัวยักษ์ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ มุ่งเน้นให้เห็นถึงหลักการ ทฤษฎี กลวิธีและแนวทางในการปฏิบัติ เรื่องการใช้อาวุธลักษณะต่าง ๆ ในการแสดงโขนของตัวยักษ์ ผลศึกษาพบว่า อาวุธของตัวยักษ์ในการแสดงโขนเป็นอาวุธที่มีลักษณะเฉพาะถูกจำลองมาจากอาวุธจริง มีการปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับการแสดง และบางชนิดก็ถูกสร้างขึ้นมาจากจินตนาการ อาวุธของตัวยักษ์สามารถแบ่งตามลักษณะได้ทั้งหมด 3 ประเภท คือ อาวุธสั้น อาวุธยาว และอาวุธพิเศษ วิธีการใช้อาวุธแต่ละประเภทก็จะแตกต่างกันออกไป ได้แก่ การตี การแทง การขว้าง การพุ่ง และการควง อีกทั้งยังมีกลวิธีของการใช้อาวุธระหว่างคู่ต่อสู้ ซึ่งมีวิธีการในการใช้ที่แตกต่างกันตามลักษณะของอาวุธที่ใช้ ผู้แสดงโขนตัวยักษ์จึงต้องมีทักษะและความเชี่ยวชาญในการใช้อาวุธแต่ละประเภท เพราะการแสดงโขนตัวยักษ์ต้องมีลักษณะที่แข็งแรงและคล่องแคล่ว ผู้แสดงจึงจำเป็นที่จะต้องรู้จักวิธีการใช้อาวุธแต่ละชนิด เพื่อสื่อให้เห็นถึงความสวยงามและความสง่างามของตัวละครที่ใช้อาวุธในขณะที่ทำการแสดง

คำสำคัญ: อาวุธ, ตัวยักษ์, การแสดงโขน

[1] นิสิตหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย mosuke191232@gmail.com
[1] M.Ed. Student, Arts in Thai Dance Program, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, mosuke191232@gmail.com
[2] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย malinee.a@chula.ac.th
[2] Asst. Prof., Dr., Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Advisor, malinee.a@chula.ac.th
Receive 21/07/65, Revise 23/04/67, Accept 01/07/67

Abstract

Research study on The Weapons Using of Demons in Khon had objective to study the way of weapons using of demons in khon performance of Ramakien by aiming to present of theories, tactics and the practicing of any various weapons using of demons in Khon performance. The studying found that the weapons of demons in Khon performance be the special weapons that be copy as the model from the reality weapons but having the some adapting to suitable in each performance by some weapon is created from the imagination. The weapons of demons can classify in totally of 3 types as the short weapon, the long weapon and the special weapon. By the way of weapons using of each type of weapons will be different in using such as beating, stabbing, throwing, dashing and swinging etc. also having the tactic in weapons using between the opponents that having the different in weapons using as per each type of weapon for each demon in khon performance, hence demons performers need to have skills and proficiencies in weapons using of any types of weapons because the Khon performance of demons must perform out the most strongest and actively movement then performers are required to know the way of weapons using in every types of weapons for presenting of the beauty and magnificent of demons performers who use the weapons during taking the performing.

Keywords: Weapons, Demons, Khon performance

บทนำ

โขน การแสดงมหรสพอย่างหนึ่งของไทย เดิมใช้แสดงในงานพระราชพิธีสำคัญมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาและจะแสดงเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์เท่านั้น เรื่องราวในการแสดงโขนจะเป็นเรื่องราวของการทำสงครามระหว่างกองทัพของตัวพระและวานรที่เป็นตัวแทนของฝ่ายธรรมะ และกองทัพของตัวยักษ์ที่เป็นตัวแทนของฝ่ายอธรรม ซึ่งเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งที่เด่นชัดเป็นอย่างมากในการแสดงโขน อีกทั้งยังมีกระบวนการการสู้รบตามลำดับ โดยเริ่มจากตัวละครต่ำศักดิ์หรือเสนาและเปลี่ยนเป็นตัวละครที่มีศักดิ์สูงกว่า เช่นตัวพญา ตัวนายทัพหรือตัวเอกจะเข้ารบเป็นลำดับสุดท้าย ในการแสดงโขนแต่ละครั้ง ตัวยักษ์ จะเป็นตัวละครที่มีอาวุธแตกต่างกันออกไป การทำศึกในแต่ละครั้งจึงมีกระบวนการสู้รบและวิธีการใช้อาวุธที่แตกต่างกัน เช่น ศึกวิรุญจำบังใช้หอกในการรบ ศึกอินทรชิตใช้ศรในการรบ เป็นต้น

ในการแสดงโขน อาวุธจึงเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่สำคัญ ผู้แสดงโขนเกือบทุกตัวละครมักจะมีอาวุธประจำตัวอยู่เสมอ ไม่ว่าจะเป็นตัวพระ ตัวลิง หรือตัวยักษ์ ก็จะมีอาวุธประจำตัวอยู่ตลอด เช่น การนั่งเมืองฝ่ายลงกา เสนายักษ์และยักษ์เสนาจะมีการเหน็บกระบองไว้กับเข็มขัดบริเวณชายพกด้านซ้ายของตัวละคร ยักษ์พญา หรือตัวเอกในตอนนั้น ๆ ก็จะมีอาวุธประจำตัววางไว้ด้านซ้ายของ

ตัวผู้แสดง อาจจะมีการใช้แท่นวางเพื่อความสวยงาม ถ้าหากมีการเข้าเฝ้าของตัวละครอื่น ๆ เช่น กุมภกรรณเดินทางมาเข้าเฝ้าทศกัณฐ์ ตัวกุมภกรรณก็จะถืออาวุธประจำตัวตลอด จนกระทั่งถึงที่นั่งของตนเอง ถึงจะวางอาวุธไว้ข้างตนเอง อีกประการหนึ่ง อาวุธก็จะใช้ประกอบกิริยาต่าง ๆ หรือประกอบการกระทำของตัวละครแต่ละตัว เช่น การประกอบพิธีหุงสรรพยาของมัยราพณ์ มัยราพณ์จะมีกล้องแก้ว หรือกล้องยาที่เป็นอาวุธประจำตัวเข้าในพิธีด้วย

จากการศึกษาพบว่า อาวุธจึงเป็นอุปกรณ์การแสดงอย่างหนึ่งที่มีความสำคัญในการแสดงโขนเป็นอย่างมาก เนื่องจากเป็นอุปกรณ์ที่เอาไว้ใช้ในการสู้รบ หรือนำมาประกอบท่าทางในการแสดง และเป็นอาวุธประจำกายที่ตัวละครใช้ติดตัวไว้ อาวุธในการแสดงโขนบางชนิด ก็สามารถจำแนกตัวละครได้ด้วยเช่นกัน เช่น พระขรรค์เป็นอาวุธของตัวพระและตัวลิง กระบองเป็นอาวุธของตัวยักษ์ เป็นต้น ตัวยักษ์ในการแสดงโขนบางตัวละครอาจจะมีอาวุธที่ใช้ในการแสดงเพียงหนึ่งอย่างหรือมากกว่าหนึ่งอย่างก็ได้ เช่น มโหธร มีอาวุธประจำกายคือกระบอง อากาศตะไล มีอาวุธประจำกายในทางการแสดงทั้งหมด 4 อย่าง ได้แก่ ง้าว จักร กระบอง และศร ฯ ทั้งนี้ ในการแสดงโขน อาวุธที่ปรากฏนั้น สร้างจุดเด่นให้ตัวละครมีความน่าสนใจแตกต่างกันออกไป และรูปแบบในการใช้อาวุธนั้นก็ใช้ทักษะในฝึกฝนแตกต่างกันออกไป อีกทั้งยังเป็นการอวดฝีมือของผู้แสดงว่ามีความชำนาญในด้านการใช้อาวุธในการแสดงโขน กรณีศึกษาอาจารย์สมศักดิ์ ทัดติ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย โขนยักษ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

การใช้อาวุธในการแสดงของตัวยักษ์ จึงเป็นรูปแบบที่มีลักษณะเฉพาะ มีกลวิธีในการใช้ที่แตกต่างกันตามชนิดของอาวุธ และเป็นทักษะที่ผู้แสดงต้องมีความเชี่ยวชาญสำหรับการใช้อาวุธประกอบการแสดงในแต่ละครั้ง เพราะการแสดงของตัวยักษ์มีลักษณะที่แข็งแรงและคล่องแคล่ว ผู้แสดงจึงจำเป็นที่จะต้องรู้จักกลวิธีที่ใช้อาวุธในการแสดง เพื่อให้เห็นถึงความสง่างามของตัวละครในขณะที่ทำการแสดง การใช้อาวุธในการแสดงโขนของตัวยักษ์ จึงเป็นหนึ่งองค์ประกอบที่สำคัญสำหรับการแสดงที่ผู้แสดงโขนจำเป็นที่จะต้องมีความรู้กับความสามารถในส่วนนี้ อีกทั้งเป็นการอนุรักษ์และสืบทอดรูปแบบและกลวิธีในการใช้อาวุธของตัวยักษ์สำหรับการแสดงโขนตามรูปแบบของอาจารย์สมศักดิ์ ทัดติ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย โขนยักษ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

1. อาวุธของตัวยักษ์ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์

อาวุธในการแสดงโขน หมายถึง เครื่องมือที่ใช้สำหรับการต่อสู้ หรือป้องกันตัว เนื่องจากการแสดงโขนเกือบทุกตอน จะเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับการสู้รบ ตัวละครในการแสดงโขนจึงจำเป็นที่จะต้องมีอาวุธประจำกายที่มีฤทธิ์จะเป็นอาวุธวิเศษหรืออาวุธธรรมดาก็ได้ เพื่อใช้ในการต่อสู้หรือประกอบกับกิริยาต่าง ๆ อาวุธในการแสดงโขนจึงเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่มีความสำคัญและมีลักษณะที่แตกต่างกันออกไป อาวุธในการแสดงโขนบางชนิดจะมีลักษณะที่คล้ายกับอาวุธจริง เนื่องจากมีการนำรูปแบบและลักษณะของอาวุธจริงมาปรับใช้ให้เข้ากับการแสดง อีกทั้งยังมีอาวุธที่สร้างขึ้นจากจินตนาการนำรูปแบบและลักษณะมาจากภาพจิตรกรรม เป็นต้น

อาวุธในการแสดงโขนเกิดจากศิลปะการต่อสู้ที่ได้รับมาจากกระบี่กระบอง และเป็นอุปกรณ์ที่สำคัญ ใช้สำหรับป้องกันตัว สู้รบ หรือประกอบอากับกิริยาต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นการรำเพลงหน้าพาทย์และการตีบท เพื่อให้เห็นจริงจังการแสดงโขนจึงจำเป็นต้องนำเอาศิลปะการใช้อาวุธเข้ามาไว้ด้วย โดยผู้แสดงโขนจะต้องหัดกระบี่กระบอง และนำเอาศิลปะการต่อสู้ในรูปแบบกระบี่กระบองมาใช้เป็น

ส่วนหนึ่งในการแสดงโขน (ไพโรจน์ ทองคำ, 2538) นอกจากนี้ อาวุธยังสามารถแบ่งออกได้ 3 ประเภท คือ อาวุธสั้น อาวุธยาว และอาวุธพิเศษ ซึ่งหลักการหรือกลวิธีที่ใช้ก็จะแตกต่างกันออกไปตามประเภทของอาวุธนั้น ๆ

1. อาวุธสั้น

อาวุธสั้น เป็นอาวุธที่ถูกจำแนกจากลักษณะของอาวุธ โดยกำหนดจากความยาวของอาวุธชนิดนั้น ๆ ที่มีความยาวไม่เกิน 120 ซม. และเป็นอาวุธที่ใช้มือเพียงข้างเดียวเป็นหลักในระหว่างการแสดง แต่ในบางครั้งก็สามารถใช้มือสองข้างกับอาวุธประเภทนี้ได้และสามารถเหน็บไว้ที่เข็มขัดของผู้แสดง ผู้เขียนจึงแยกประเภทอาวุธสั้นของตัวยักษ์ ที่ปรากฏในการแสดงโขน ดังนี้

1.1 กระบอง ตระบองหรือคทา

กระบอง เป็นอาวุธพื้นฐานของตัวยักษ์ในการแสดงโขน และเป็นอาวุธฝึกหัดในการเรียนขั้นพื้นฐานของตัวยักษ์ กระบอง เป็นไม้สั้นเป็นท่อนทรงกลมหรือทรงเหลี่ยม ตัวกระบอง หรือส่วนที่เอาใช้ไว้สำหรับทุบหรือตี จะมีลักษณะเป็นเกลียวขวั้นพันกันตั้งแต่ส่วนโคนจนถึงปลายกระบอง ซึ่งเกิดจากการแกะหรือกลึงไม้ กระบองที่เป็นเกลียวขวั้น จะมีรูปแบบเป็นทรงกระบอก รูปทรงของตัวกระบองชนิดนี้มีหลากหลายรูปทรง เช่น ทรงกระบอก ทรงสี่เหลี่ยมจัตุรัส และทรงข้าวหลามตัด นอกจากนี้ยังมีด้ามกระบอง หรือส่วนที่เอาใช้ใช้ในการจับหรือถือของอาวุธชนิดนี้ ทำด้วยไม้กลึงอยู่บริเวณส่วนท้ายของตัว

1.2 พระขรรค์

พระขรรค์มีลักษณะเป็นดาบ 2 คม ใบดาบเรียวยาวมีด้ามจับ ในการแสดงโขนเป็นอาวุธที่ใช้ในระยะใกล้ ใช้สำหรับฟันหรือแทงศัตรู ส่วนใหญ่ จะเป็นอาวุธประจำตัวของลิงพญา และวานรสิบแปดมงกุฎ แต่จะมีขนาดสั้นกว่าของตัวพระและตัวยักษ์ที่มีความยาวประมาณ 50 ซม.

1.3 ศร

ศร เป็นอาวุธชนิดหนึ่งที่จำลองมาจากธนู สามารถใช้ตีหรือยิงลูกศรใส่ศัตรูได้ อีกทั้งยังเป็นอาวุธที่มีบทบาทสำคัญมากที่สุดในเรื่องรามเกียรติ์ ตัวละครเอกทุกตัวใช้ศรเป็นอาวุธประจำตัวเกือบทุกตัวละคร ศรในการแสดงโขนมีลักษณะพิเศษคือไม่มีสาย เวลายิงหรือทางนาฏยศัพท์ว่า แผลงใช้การสมมุติว่ามีสาย ศรในวรรณคดีทำด้วย ไม้ หรือหวายเทศ (หวายเส้นเล็ก ขนาดนิ้วมือยาวประมาณ 100 ซม. หัวศรทำด้วยหนังสัตว์ แกะเป็นรูปสัตว์ในวรรณคดีต่าง ๆ เป็นต้นว่า พญานาคเหรา นรสิงห์ ปิดทองประดับกระจกให้สวยงาม ปลายศรถักด้วยเชือกแล้วลงรักปิดทอง (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2514) ในปัจจุบัน ศร ได้มีการออกแบบให้มีความสวยงามมากยิ่งขึ้นตามรูปแบบของผู้สร้างสรรค์ ความยาวของศรอาจจะมีความยาวมากกว่า 100 ซม. เพื่อที่จะสามารถดัดให้มีส่วนโค้งของตัวศรเพื่อให้เกิดความสวยงาม และยังมีการแบ่งแยกกันระหว่างศรที่ใช้รำเพื่อความสวยงามจะเรียกว่าศรรำ และศรตี เป็นชื่อเรียกสำหรับศรที่ใช้ในการสู้รบ

1.4 ขวานเพชร

ขวานหรือขวานเพชรเป็นอาวุธที่ปรากฏในการแสดงโขน มีเพียงตัวละครที่ใช้อาวุธชนิดนี้ คือ รามสูร อสูรเทพบุตรที่มีความเกี่ยวข้องกับตำนานวสันตนิยายของไทย ขวานเพชร เป็นอาวุธที่มีขนาดสั้น ใช้สำหรับสู้รบระยะใกล้หรือใช้สำหรับขว้าง และเป็นอาวุธประจำกายพิเศษ ขวานเพชรในการแสดงโขนเป็นอาวุธที่เป็นสัญลักษณ์ของรามสูร ที่ ขวานเพชรจะทำด้วยไม้แล้วติดกระจก หรือทำ

ด้วยไม้ติดด้วยกระกาษสะท้อนแสงสำหรับเป็นขวานที่ใช้ในการขว้าง ขวานเพชรมีความยาวประมาณ 40-50 เซนติเมตร ปัจจุบันในบางครั้งได้ใช้สติกเกอร์ติดแทนกระจก เพื่อความคงทน เพราะในการแสดงรามสูรจะต้องขว้างขวานไล่นางเมขลาและใช้กระบวนท่ารบกับพระอรชุน ควรมีความยาวประมาณ 40 เซนติเมตร (ประเสริฐ สันติพงษ์, 2545)

2. อาวุธยาว

อาวุธยาว ผู้เขียนได้ทำการจำแนกอาวุธชนิดนี้จากลักษณะของอาวุธ โดยกำหนดจากความยาวของอาวุธชนิดนั้น ๆ ที่มีความยาวตั้งแต่ 120 ซม. และเป็นอาวุธที่ใช้มือทั้งสองข้าง หรือใช้มือเพียงข้างเดียวในระหว่างทำการแสดง ผู้เขียนจึงแยกประเภทของอาวุธยาวที่เป็นอาวุธของตัวยักษ์ในการแสดงโขน ดังนี้

2.1 หอก

หอก ในนาฏยศิลป์นั้นมีรูปร่างลักษณะเช่นเดียวกันกับหอกที่เป็นอาวุธจริง แต่มีขนาดเล็กกว่า ความยาวประมาณ 1.7 ซม. ทั้งนี้ ความยาวของหอกก็ขึ้นอยู่กับตัวผู้แสดงด้วยเพราะต้องเลือกหอกให้เหมาะสม เพื่อสะดวกต่อการแสดงในแต่ละครั้ง ตัวหอกหรือใบหอก มีความยาวประมาณ 30 ซม. มีลักษณะคล้ายมีด 2 คม ส่วนที่กว้างที่สุดประมาณ 5 ซม. ลายแหลม ส่วนโคนเล็ก ทำด้วยโลหะชนดหนึ่ง เช่น ทองเหลือง อลูมิเนียม ด้ามหอก ทำด้วยไม้เนื้อแข็งหรือหวาย ขนาดกว้างประมาณจุดศูนย์กลาง 1 นิ้วครึ่ง หรือขนาดกำพอเหมาะมือ ยาวประมาณ 190 ซม. ทาสีดำในส่วนติดกับใบหอกอาจตกแต่งลวดลายให้สวยงาม (อนุชา บุญยัง, 2543) ในปัจจุบัน ตัวหอกหรือใบหอก สามารถใช้ไม้เนื้อแข็งหรือหวายโป่งขนาดพอกำมือ เหลาเป็นใบหอกและปิดแผ่นเงิน แทนการใช้ใบหอกแบบโลหะ ส่วนด้ามหอก ก็มีการแกะลวดลายปิดทองประดับเพชรเทียมเพื่อเพิ่มความสวยงามของอาวุธชนิดนี้

2.2 กล้องแก้ว หรือ กล้องยา

กล้องแก้ว เป็นอาวุธประจำตัวของมัยราพณ์ ในเรื่องรามเกียรติ์ มีความยาว 160-170 ซม. มีลักษณะเป็นพลองประดับกระจก หรือประดับเปลือกมุก เพื่อให้เกิดความสวยงามกับอาวุธชนิดนี้ กล้องแก้วเป็นอาวุธที่สำคัญและมีความพิเศษในการใช้งาน ถือว่าเป็นอาวุธประเภทพลองที่ใช้สำหรับการตี แต่สำหรับกล้องแก้วนั้น จะมีความสามารถที่เพิ่มขึ้นมาอีกหนึ่งอย่าง คือสามารถเป่ายาที่เป็นยาสลบ เพื่อใช้ในการสะกดทัพของพระราม กล้อง หรือ พลองที่ใช้ในการแสดงนาฏยศิลป์นั้น มีทั้งที่ทำด้วยไม้หรือหวายธรรมดา เราเรียกว่าพลอง แต่ถ้าประดับกระจก ประดับมุก ให้สวยงามแล้วและใช้เป็นศัสตราวุธของตัวละครสำคัญก็มีชื่อเรียกต่าง ๆ กันไป (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2514)

2.3 ง้าว

ง้าว เป็นอาวุธด้ามยาว ที่ใช้สำหรับฟันและแทง ใบง้าวมีรูปแบนปลายโค้งเล็กน้อยเหมือนใบดาบ แต่ลักษณะของการใช้จะมีระยะการต่อสู้ที่ไกลกว่าดาบ เนื่องจากด้ามจับของง้าวจะมีความยาวเช่นเดียวกันกับหอก สามารถต่อสู้บนพื้นดินหรือบนหลังช้างก็ได้ ง้าวในการแสดงจะถูกสร้างจากวัสดุที่มีน้ำหนักเบา คือ หวายโปร่ง เพื่อไม่ให้เกิดอันตรายต่อผู้แสดงและมีความคล่องแคล่วในการใช้งาน ง้าวจึงถูกสร้างสรรค์จากหวายทั้งใบง้าวและด้ามง้าว

2.4 คทาเพชร

คทาเพชรมีลักษณะคล้ายกันกับกล้องแก้ว แต่จะมีส่วนยอดของคทาเป็นหัวบัวและมีส่วนปลายที่เล็กลงมา คทาเพชรเป็นอาวุธประจำตัวของสหัสเดชะมีฤทธิ์ที่สามารถทำให้คนตายหรือพื้นคืนชีพได้ หรือรู้จักกันอีกชื่อหนึ่งว่า ไม้เท้าต้นชี้ตายปลายชี้เป็น แต่ในการแสดงบางครั้งอาวุธชนิดนี้มีจำนวนที่ไม่มากและไม่มีการสร้างขึ้นมาสำหรับใช้งาน บ่อยครั้งในการแสดงมักจะใช้กล้องแก้วมาทดแทนแก่อาวุธชนิดนี้

3. อาวุธพิเศษ

อาวุธพิเศษเป็นรูปแบบของอาวุธที่มีลักษณะเฉพาะ เป็นอาวุธที่ไม่ได้ใช้เป็นหลักหรือเป็นถูกนำมาเป็นอาวุธประจำตัว มีรูปร่างแตกต่างจากอาวุธสั้นและอาวุธยาว รวมถึงวิธีการใช้งานอาวุธพิเศษในแต่ละประเภทด้วย แต่อย่างไรก็ตาม อาวุธพิเศษก็มีฤทธิ์มาก สามารถทำให้ศัตรูถึงแก่ชีวิตได้ ผู้เขียนจึงได้แบ่งประเภทอาวุธพิเศษของตัวยักษ์ที่ปรากฏในการแสดงโขน ดังนี้

3.1 นิ้วเพชร

นิ้วเพชร เป็นอาวุธพิเศษที่นนทุกขอมาจากพระอิศวร มาใช้เพื่อป้องกันตนเองจากเทวดาที่มากลั่นแกล้ง ถ้าหากชี้ไปที่ผู้ใด ผู้นั้นก็จะบาดเจ็บสาหัสหรือถึงแก่ชีวิต นิ้วเพชรจึงเป็นอาวุธพิเศษชนิดหนึ่งที่มีฤทธิ์มากในการแสดงโขน

3.2 จักร

จักรเป็นอาวุธระยะไกล ใช้สำหรับการขว้างใส่ศัตรู มีลักษณะเป็นวงกลมและมีแฉกที่มีความคมอยู่รอบ ๆ คล้ายคมมีดเล็ก ๆ เรียงไปรอบ ๆ วงกลมนั้น ตรงกลางเจาะรู จักรเป็นศัสตราวุธที่ประดิษฐ์ขึ้นในวรรณคดี นับถือว่าเป็นศัสตราวุธของเทพเจ้า โดยเฉพาะอย่างยิ่ง พระนารายณ์

3.3 แว่นแก้วสุรกานต์

แว่น หรือ แว่นแก้วสุรกานต์ เป็นอาวุธวิเศษประจำตัวของแสงอาทิตย์ พระพรหมได้ประทานให้เป็นอาวุธประจำตัว หากส่องไปถูกผู้ใด ผู้นั้นก็จะถึงแก่ชีวิต แสงอาทิตย์ได้ฝากอาวุธชิ้นนี้ไว้กับพระพรหม เมื่อจะใช้งานจะให้พิจิตไพรีผู้ที่เป็นพี่เลี้ยงมาขออาวุธชิ้นนี้จาก พระพรหม ตัวแว่นหรือส่วนที่ใช้ส่อง จะมีลักษณะทรงกลม หรือทรงหยดน้ำ มีกรอบที่ทำจากไม้ฉลุ หรือกระดาษปะเก็นที่กระแหนะลายลงรักปิดทองประดับเพชรเทียม หรือจะเป็นกรอบเรียบแล้วลงสีทองก็ได้ ส่วนตรงกลางของตัวแว่นจะเป็นกระจกหรือแผ่นพลาสติกทำเป็นเลนส์ตรงกลาง ในส่วนนี้จะมีหรือไม่มีก็ได้ และมีด้ามจับ

3.4 ลูกศร

ลูกศรในการแสดงโขน จะเป็นลูกศรวิเศษ มีฤทธิ์มาก สามารถสร้างความเสียหายแก่ฝ่ายตรงข้ามได้เป็นอย่างมาก โดยลูกศรเหล่านี้มักจะได้รับมาจากเทพเจ้าที่ประทานให้ ตัวละครฝ่ายยักษ์ในการแสดงโขน ก็ได้รับลูกกศรจากเทพเจ้าเช่นเดียวกัน เช่น อินทรชิต ได้รับลูกศรจากสามเทพเจ้า อันได้แก่ พระอิศวร พระนารายณ์และพระพรหม ที่พระทานลูกศรวิเศษ 3 เล่ม ได้แก่ ศรนาคบาศ ศรพรหมาศ และศรวิษณุปาณัม เป็นต้น

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นได้ว่า อาวุธในการแสดงโขนนั้นเกิดจากการนำเอารูปแบบของอาวุธจริงมาปรับปรุงและประดิษฐ์เพื่อให้เหมาะสมกับการแสดง จึงมีข้อแตกต่างในเรื่องน้ำหนัก ขนาด และวัสดุอุปกรณ์ที่นำมาสร้างเป็นอาวุธสำหรับการแสดง ในบางครั้งอาวุธบางชนิดก็ได้เลียนแบบหรือ

นำเค้าโครงมาจากภาพจิตรกรรมที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบัน การสร้างอาวุธนั้นจึงต้องมีการคำนึงถึงความปลอดภัยแก่ผู้แสดงและเน้นความสวยงามให้เหมาะสมกับการแสดงแต่ละครั้ง อาวุธในการแสดงโขน จึงมีรูปแบบที่สวยงามและมีรูปร่างที่เป็นเอกลักษณ์ เช่น ศร ที่ได้เลียนแบบมาจากธนู เมื่อเป็นรูปแบบของการแสดง จะไม่มีการใส่สายธนู ใช้การแผลงเพื่อสมมุติว่ายิงธนูแทน และสร้างรูปร่างของคันธนูให้มีความสวยงามและเหมาะสม อีกทั้งยังมีความคล้ายคลึงกับภาพจิตรกรรมที่อยู่บริเวณระเบียงคดรอบพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดารามอีกด้วย ในการสร้างอาวุธสำหรับการแสดงยังต้องคำนึงถึงเรื่องความแข็งแรงของอาวุธแต่ละชนิด เนื่องจากเป็นอุปกรณ์สำหรับการแสดง ถ้าหากเกิดความเสียหายและไม่สามารถบำรุงรักษาได้ ก็จะเป็นการใช้ทรัพยากรที่สิ้นเปลือง จึงต้องมีการออกแบบอาวุธให้เหมาะสมกับการแสดงแต่ละครั้ง เพื่อใช้งานให้ได้ประโยชน์สูงสุด เช่น การใช้สติ๊กเกอร์โฮโลแกรม แทนกระจกที่ประดับอาวุธ ได้แก่ ขวานเพชรของรามสูรที่ใช้ขว้างใส่นางเมขลา ถ้าหากใช้ขวานเพชรที่ประดับกระจก หรือการใช้อาวุธที่ทำจากไม้เนื้อเหนียวแทนการใช้อาวุธที่ทำจากโลหะ เช่น อาวุธหอกในการรบ จะมีกระบวนท่าที่ต้องพุ่งหอก ถ้าหากเป็นใบหอกที่ทำจากหวายก็จะมีความแข็งแรงกว่าใบหอกที่เป็นโลหะ เนื่องจากใบหอกที่ทำจากหวายมีความหนาและเหนียวกว่า เป็นต้น ทั้งนี้การออกแบบอาวุธแต่ละชนิดก็จะขึ้นอยู่กับช่างและผู้ว่าจ้างในการสร้างอาวุธไม่มีกรอบว่าถูกหรือผิดแต่ต้องสร้างให้อยู่ในเค้าโครงของอาวุธชนิดนั้น ๆ

ภาพที่ 1 อาวุธของตัวยักษ์ในการแสดงโขน 1. อาวุธสั้น 2. อาวุธยาว 3. อาวุธพิเศษ
ที่มา: ผู้วิจัย

2. หลักการใช้อาวุธของตัวยักษ์ ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์

อาวุธของตัวยักษ์ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์นั้นมีความหลากหลายจากลักษณะของอาวุธกลวิธีในการใช้อาวุธแต่ละชนิดก็จะแตกต่างกันออกไปตามลักษณะของอาวุธชนิดนั้น จากการศึกษาพบว่า การใช้อาวุธของตัวยักษ์ในเรื่องรามเกียรติ์นั้นพบว่า อาวุธที่ต่างประเภทกัน ก็สามารถใช้งานในรูปแบบเดียวกันได้ เพียงแต่อาจจะใช้เทคนิคหรือวิธีการให้เหมาะสมกับอาวุธในแต่ละชิ้น สามารถแบ่งลักษณะของการใช้งานและกลวิธีในการใช้ได้ดังนี้

2.1 การจับ

ลักษณะของการจับอาวุธสามารถแบ่งออกได้ 2 ลักษณะ ได้แก่ การจับอาวุธแบบมือข้างเดียว และการจับอาวุธแบบสองมือ ในการจับอาวุธแบบมือเดียวนั้น สามารถจับอาวุธได้ทุกชนิด ผู้แสดงจะต้องจับในตำแหน่งที่ถูกต้องของอาวุธ คือ ตรงด้ามจับของอาวุธในกรณีที่อาวุธชนิดนั้นมีด้ามจับหรือจับบริเวณกึ่งกลางของอาวุธ ในกรณีที่ไม่มีด้ามจับหรือเป็นอาวุธยาว

2.1.1 วิธีการจับอาวุธแบบมือข้างเดียว ผู้แสดงจะต้องกำอาวุธให้มั่นคงโดยใช้นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อยในการจับตัวด้ามอาวุธ ส่วนนิ้วหัวแม่มือจะตั้งแนบไปกับตัวอาวุธ เพื่อเป็นการบังคับอาวุธให้อยู่ในลักษณะที่สวยงาม ในกรณีที่เป็นอาวุธพิเศษ หรือจักร ผู้แสดงจะจับอาวุธชนิดนี้ด้วยการจีบล่อแก้ว โดยการสอดนิ้วกลางเข้าไปในรูตรงกลางของจักร การจับอาวุธแบบมือข้างเดียวตามจารีตในการแสดงโขนต้องจับโดยใช้มือข้างขวาเพียงข้างเดียว แต่ในกรณีที่ตัวละครทำการแสดงในส่วนของการตีบท สามารถสลับมาจับอาวุธซ้ายก็ได้

2.1.2 วิธีการจับอาวุธแบบสองมือ ส่วนใหญ่แล้วจะใช้กับอาวุธยาว หรืออาวุธที่ไม่มีด้ามจับ การจับอาวุธแบบ 2 มือมีวิธีการจับ 2 ลักษณะคือ 1) การฉายอาวุธ คือลักษณะมือข้างใดข้างหนึ่งหรือมือที่อยู่ด้านหัวอาวุธจะตั้งมือขึ้นในลักษณะของมือวง นิ้วหัวแม่มือจะเป็นตัวประคองอาวุธไว้ ส่วนมือหลังหรือมือที่อยู่ด้านท้ายของอาวุธจะอยู่ในลักษณะมือวงแต่ไม่หักข้อมือขึ้นมา ฝ่ามือจะขนานกันกับอาวุธในแนวยาวและปิดส่วนท้ายอาวุธให้พอดี ไม่ให้ปลายอาวุธเลยฝ่ามือออกมา 2) การจับอาวุธด้วยมือทั้งสองข้าง เป็นลักษณะของการจับอาวุธ 2 ชนิดที่แตกต่างกันด้วยมือทั้งสองข้าง โดยมือข้างใดข้างหนึ่งจะถืออาวุธหนึ่งชนิดไว้ ส่วนมืออีกข้างก็จะถืออาวุธอีก 1 ชนิด การจับอาวุธในลักษณะนี้จึงเป็นการจับอาวุธด้วยมือทั้ง 2 ข้างและอาวุธที่ผู้แสดงถือก็จะเป็นอาวุธ 2 ชนิดที่แตกต่างกัน เช่น หอกและศร หรือ ศรและจักร เป็นต้น

ภาพที่ 2 การจับอาวุธแบบสองมือโดยอาจารย์สมศักดิ์ ทัดติ
ที่มา: ผู้วิจัย

2.2 การตี

เป็นลักษณะของการใช้อาวุธประกอบการสู้รบของตัวละครโขนระหว่าง ตัวยักษ์กับตัวพระ ตัวยักษ์กับตัวลิง หรือการสู้รบระหว่างตัวยักษ์กับตัวยักษ์ด้วยกัน รูปแบบของการตีจะเป็นรูปแบบการปฏิบัติโดยอาวุธสั้นและอาวุธยาวในการปฏิบัติ การตีมีลักษณะการปฏิบัติ 3 ลักษณะ ได้แก่

2.2.1 การเลาะ คือรูปแบบของการตีคู่ต่อสู้ เป็นลักษณะการฟาดอาวุธไปมา ปฏิบัติด้วยการจับอาวุธบริเวณด้ามจับให้มั่นคง แล้วสลับฟาดไปข้างซ้ายและข้างขวาด้วยความเร็วใช้เคลื่อนไหวโดยการใช้ข้อมือ ส่วนแขนของผู้แสดงจะอยู่กับที่ไม่เคลื่อนไหวไปมา อาวุธที่สามารถใช้การเลาะได้แก่ ศร และกระบอง

2.2.2 การตีหลอก เป็นลักษณะการต่อสู้ของตัวยักษ์และตัวลิง มีการตีระหว่างตัวละครต่ำศักดิ์คือเสนายักษ์และเสนาลิงสิบแปดมงกุฎ ผู้แสดงจะปฏิบัติด้วยการฟาดอาวุธไปที่ด้านข้างของตัวเองโดยใช้การสมมุติว่าเป็นการตีตัวละครฝ่ายตรงข้าม การปฏิบัติลักษณะนี้ อาวุธของผู้แสดงทั้ง 2 จะไม่กระทบกัน ส่วนตัวละครที่มีศักดิ์สูงขึ้นมาได้แก่ ยักษ์เสนา แม่ทัพยักษ์และพญาลิง ก็จะมีการปฏิบัติเช่นเดียวกันกับตัวเสนา แต่จะมีความแตกต่างกันที่ตอนตีจะมีการปฏิบัติที่เร็วกว่าตัวเสนา และมีการตีออกคือตัวละครฝ่ายยักษ์จะมีการฟาดอาวุธไปที่คู่ต่อสู้หรือตัวลิงหลังจากที่ทำการเลาะออก

2.2.3 การตีจริง เป็นลักษณะของการใช้อาวุธตีกับอาวุธของคู่ต่อสู้ และการตีตัวละครฝ่ายตรงข้าม โดยจะปฏิบัติด้วยอาวุธ 3 ชนิดคือ ศร หอก และกระบอง การตีจริงสามารถแบ่งได้ 2 ลักษณะ ได้แก่ 1) การใช้อาวุธตีกระทบกับอาวุธ มีนาฏยศัพท์ในการปฏิบัติด้วยการเรียกว่าตีส่ง คือการตีอาวุธกับฝ่ายตรงข้าม ในขณะที่ตีนั้นก็จะใช้การดันอาวุธขึ้นไปเล็กน้อย 2) การตีตัวละครฝ่ายตรงข้าม จะเป็นการใช้อาวุธตีกับตัวละครที่แสดงเป็นคู่ต่อสู้ ลักษณะการปฏิบัติจะใช้อาวุธตีไปที่หลังของตัวละครฝ่ายตรงข้าม ในกรณีที่ใช้พระขรรค์ ก็สามารถปฏิบัติเช่นเดียวกันได้ ลักษณะที่แสดงออกมาก็จะเป็นการฟันแทนการตี ที่เป็นลักษณะของอาวุธที่ไม่มีคม

2.3 การแทง

เป็นลักษณะของการใช้อาวุธมีคมไปทำร้ายกับฝ่ายตรงข้าม หรือประกอบกิริยาต่าง ๆ ในการแสดงโขน อาวุธที่ใช้ในการปฏิบัตินี้ประกอบด้วยอาวุธ 2 ชนิดคือ หอก และพระขรรค์ การแทงอาวุธในทางปฏิบัติผู้แสดงจะต้องจับอาวุธให้มั่นคงแล้วใช้แขนข้างขวาส่งอาวุธไปหาคู่ต่อสู้หรือสิ่งที่ตัวละครต้องการจะแทง เช่น มัยราพณ์ใช้พระขรรค์แทงอกของราชสีห์เพื่อแหวะเอาหัวใจของราชสีมาประกอบพิธีหุงสรรพยา วิรุญมุขใช้หอกในการแทงเสนาลิงสิบแปดมงกุฎ ซึ่งรูปแบบการแทงอาวุธในการแสดงโขน จะเป็นกระบวนการทางการแสดงมากกว่าการทำร้ายคู่ต่อสู้เพื่อเอาชีวิต

2.4 การขว้าง

คือรูปแบบของการขว้างอาวุธใส่คู่ต่อสู้หรือสิ่งที่ตัวละครต้องการจะขว้างอาวุธใส่ อาวุธที่ใช้กับการปฏิบัตินี้ประกอบด้วยอาวุธ 2 ชนิดคือ จักรและขวานเพชร โดยการขว้างอาวุธนี้สามารถแบ่งได้ 2 ลักษณะ คือ การขว้างแบบมือข้างเดียว และการขว้างแบบสองมือ (สมศักดิ์ ทัดติ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 27 กรกฎาคม 2565)

2.4.1 การขว้างแบบมือข้างเดียวใช้ในการขว้างจักร โดยการปฏิบัติจะใช้มือขวาเพียงข้างเดียวในการขว้าง และขว้างอาวุธในรูปแบบจานร่อน อาวุธที่ขว้างไปจะขนานไปแนวเดียวกัน

กับพื้น และจำเป็นที่จะต้องขว้างเข้าไปให้พ้นขอบเวทีในการแสดง เนื่องจากไม่มีการเก็บอาวุธชิ้นนี้มาใช้ในการต่อสู้อีก

2.4.2 การขว้างอาวุธแบบสองมือจะใช้ในการขว้างขวาน การปฏิบัติจะใช้มือขวาในการจับด้ามขวาน และมือข้างซ้ายป้องอาวุธบริเวณมือด้านขวา การขว้างอาวุธแบบสองมือจะขว้างอาวุธเป็นแนวนอนให้อาวุธอยู่ในลักษณะที่ขนานกับพื้น อาวุธที่ขวางออกไปจะต้องหมุนเป็นวงกลม และขว้างให้ตกที่บริเวณพื้นที่ที่ทำการแสดง เนื่องจากต้องมีการนำอาวุธที่ขว้างออกไปกลับมาใช้อีกครั้ง

2.5 การแผลง

เป็นลักษณะการยิงธนูของตัวโขนไปใส่คู่ต่อสู้ มีนาฏยศัพท์เรียกว่า การแผลงศร มีขั้นตอนการปฏิบัติคือ มือข้างซ้ายจะถือคันศรตั้งตรง หัวศรจะตั้งขึ้น ส่วนมือข้างขวาจะเป็นมือที่แผลงลูกศรออกไปหาศัตรู เมื่อทำการแผลงศรแล้ว ลักษณะของมือซ้ายจะกดหัวศรลงล่าง โดยการหักข้อมือข้างซ้ายลง ส่วนมือข้างขวาทำท่าน้าวสายป่านของคันธนูแล้วปล่อยมือจีบเป็นท่าบัวชูฝัก ลักษณะการแผลงศรจะมีการปฏิบัติ 2 รูปแบบ ก็คือ 1) การแผลงศรโดยใช้การสมมุติว่ามีลูกศรและใช้มือขวาในการจีบ 2) การแผลงศรโดยใช้ลูกศรจริง เมื่อทำการแผลงศรผู้แสดงจะพุ่งลูกศรไปหาคู่ต่อสู้ แต่อย่างไรก็ตามรูปแบบของการแผลงศรทั้ง 2 รูปแบบนี้จะมีวิธีในการปฏิบัติเช่นเดียวกัน

2.6 การพุ่ง

คือลักษณะของการพุ่งอาวุธใส่ศัตรู อาวุธที่ใช้ในการพุ่งได้แก่ หอก เป็นลักษณะการโจมตีที่เกิดจากยักษ์ตัวเอก เช่น ทศกัณฐ์ กุมภกรรณ เป็นต้น การพุ่งหอกในการแสดงโขน จะมีการปฏิบัติคือใช้การจับอาวุธแบบ 2 มือคล้ายกันกับลักษณะการฉายอาวุธ แต่จะมีข้อแตกต่างตรงที่ ส่วนแขนและมือข้างที่ปิดท้ายอาวุธจากที่เหยียดตึงจะอยู่ในท่าบัวชูฝักแทน หากรวมแขนและมือในท่าเตรียมพุ่งแล้วจะมีลักษณะเป็นท่าเฉิดฉิน หอกที่ใช้ในการพุ่งจะอยู่ในลักษณะดังนี้ ใบหอกจะอยู่ที่มือซ้ายและอยู่ต่ำกว่าปลายหอก ส่วนปลายหอกจะอยู่สูงกว่าใบหอก การพุ่งหอกผู้แสดงจะต้องใช้การโยนอาวุธ โดยการส่งแขนออกไปพร้อมกันทั้งสองข้าง อาวุธที่พุ่งออกไปจะอยู่ในลักษณะเดียวกันกับตอนที่ถืออยู่ การพุ่งในลักษณะนี้จะเป็นจากลดความเสี่ยงการเกิดอุบัติเหตุที่เกิดจากการพุ่ง อีกทั้งการพุ่งในลักษณะนี้สามารถทำให้ผู้แสดงที่เป็นฝ่ายรับหอกสามารถรับอาวุธที่พุ่งมาได้โดยง่าย

2.7 การควง

เป็นรูปแบบที่ผู้แสดงจะใช้มือควงอาวุธไปมา การควงอาวุธสามารถใช้ได้หลากหลายรูปแบบ เช่น การควงอาวุธก่อนการเข้ารบระหว่างตัวยักษ์กับตัวพระ หรือตัวยักษ์กับตัวลิง การควงอาวุธในกระบวนการรำ เช่น การรำเดี่ยวอวดฝีมือที่มีอาวุธเข้ามาประกอบการแสดง การควงอาวุธในการรำตรวจพลของตัวยักษ์ เป็นต้น การควงอาวุธสามารถแบ่งลักษณะของการควงอาวุธได้ 2 ลักษณะ ได้แก่

2.7.1 การควงอาวุธโดยใช้มือข้างเดียว เป็นการควงอาวุธพื้นฐาน โดยการใช้มือขวาในการควงอาวุธ สามารถใช้ได้ทั้งอาวุธสั้น และอาวุธยาว ลักษณะของการควงอาวุธโดยการใช้มือเพียงข้างเดียวสามารถปฏิบัติได้ทั้งหมด 4 วิธี ได้แก่ 1) การควงอาวุธโดยการม้วนข้อมือเข้าหาตัวเอง ขั้นตอนในการปฏิบัติ ผู้แสดงจะต้องจับอาวุธให้มั่นคง จากนั้นม้วนข้อมือเข้าหน้าตนเอง ลักษณะของมือที่ม้วนจะคว่ำลงแล้วตวัดขึ้นจากนั้นพลิกข้อมือแล้วหมุนกลับมาอยู่ในลักษณะเดิม การปฏิบัติในรูปแบบนี้มือของผู้แสดงจะมีการพลิกไปมาเป็นเลขแปดในแนวนอน การควงอาวุธรูปแบบนี้ นิยมใช้กับอาวุธที่มีน้ำหนักเบา เช่น กระบอง ขวาน จักร และศร 2) การควงอาวุธโดยการตวัดข้อมือออก การปฏิบัติ

ผู้แสดงต้องจับอาวุธให้มั่นคงแล้วเริ่มต้นด้วยการหงายข้อมือที่จับอาวุธขึ้นจากนั้นม้วนข้อมือเข้าหาตนเองพร้อมกับพลิกมือคว่ำลงแล้วตวัดออกพร้อมกับม้วนมือให้อยู่ในลักษณะข้องขั้นตอนแรกคือการหงายข้อมือ การปฏิบัติรูปแบบนี้มือของผู้แสดงจะมีการพลิกไปมาเป็นเลขแปดในแนวนอน อาวุธที่นิยมใช้ในการควงอาวุธรูปแบบนี้เป็นประเภทของอาวุธยาว ได้แก่ หอกและกล้องแก้ว 3) การควงอาวุธโดยการพลิกอาวุธบริเวณร่องมือระหว่างนิ้วชี้และนิ้วหัวแม่มือ การปฏิบัติในรูปแบบนี้ ผู้แสดงจะต้องจับอาวุธบริเวณด้ามจับ จากนั้นเริ่มต้นด้วยการควงอาวุธโดยการเหวี่ยงอาวุธให้หมุนออกไป พร้อมกับบังคับให้ด้ามจับอยู่ที่บริเวณร่องมือระหว่างนิ้วชี้และนิ้วหัวแม่มือ การควงอาวุธในรูปแบบนี้จะนิยมใช้กับอาวุธที่มีขนาดเบา เช่น กระบอง พระขรรค์ ขวานและศร 4) การควงอาวุธแบบหมุนอาวุธบริเวณฝ่ามือ ในการปฏิบัตินี้ ผู้แสดงจะจับอาวุธบริเวณกึ่งกลางของอาวุธ จากนั้นหมุนอาวุธลงโดยเริ่มจากด้านซ้ายของผู้แสดง ลักษณะการควงรูปแบบนี้ อาวุธจะหมุนคล้ายกับใบพัดของกังหันลมอยู่บริเวณฝ่ามือของผู้แสดง การควงอาวุธในรูปแบบนี้ นิยมใช้กับอาวุธยาว ได้แก่ หอกและกล้องยา

2.7.2 การควงอาวุธโดยใช้สองมือ เป็นรูปแบบของการควงอาวุธในลักษณะพิเศษเป็นลักษณะการควงที่มีรูปแบบเฉพาะ ผู้แสดงจะต้องทำการฝึกฝนให้ชำนาญ การควงอาวุธโดยใช้มือทั้งสองข้างจะนิยมใช้กับอาวุธที่มีขนาดยาวและสามารถจับบริเวณกึ่งกลางของอาวุธได้ สามารถแบ่งรูปแบบของการควงอาวุธได้ 2 รูปแบบ ดังนี้ 1) การควงอาวุธด้วยอาวุธเพียงชิ้นเดียว มีการปฏิบัติโดยการใช้นิ้วหัวแม่มือเป็นตัวบังคับอาวุธให้หมุนไปมา มือทั้งสองข้างของผู้แสดงจะอยู่ชิดกันเนื่องจากต้องใช้หัวแม่มือในการบังคับอาวุธให้หมุนไปมา การควงอาวุธรูปแบบนี้จะอยู่ในการแสดงของการรำตรวจพลตัวยักษ์ ด้วยการใช้อาวุธยาว 2) การควงอาวุธด้วยอาวุธ 2 ชนิด ผู้แสดงจะทำการถืออาวุธ 2 ชนิดที่มีลักษณะที่แตกต่างกัน คือ หอกและศร ขั้นตอนในการปฏิบัติ มือซ้ายของผู้แสดงจะถือศร ส่วนมือขวาของผู้แสดงจะถือหอก ลักษณะการรูปแบบนี้จะใช้การควงอาวุธโดยการหงายข้อมือหมุนควงสลับกันไปมาระหว่างมือทั้งสองข้าง

2.8 การชี้

เป็นรูปแบบที่เป็นลักษณะพิเศษของตัวนนทุก ที่ใช้นิ้วเพชรเป็นอาวุธ ลักษณะการปฏิบัติคือการชี้ไปที่ผู้ใด ผู้นั้นก็จะเกิดความบาดเจ็บ ข้อสังเกตของการชี้คือ ตัวละครจะต้องใช้การชี้นิ้วเท่านั้นถึงจะทำอันตรายศัตรูได้ แต่ถ้าหากตัวนนทุกอยู่ในกิริยาอื่น ๆ เช่น การจีบ การตั้งวง จะไม่สามารถทำอะไรผู้อื่นได้ (สมศักดิ์ ทัดติ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 27 กรกฎาคม 2565)

บทสรุป

อาวุธที่ใช้สำหรับการแสดงโขน ส่วนใหญ่จะถูกจำลองมาจากอาวุธจริง มีการลดขนาดและสัดส่วนของอาวุธให้เล็กลง เพื่อให้เหมาะสมกับการแสดง และมีความสวยงามในการแสดงด้วยตัวละครในการแสดงโขนก็จะมีการใช้อาวุธหลักที่มีความแตกต่างกันออกไป เช่น ทศกัณฐ์ใช้ศร กุมภกรรณใช้หอกโมกขศักดิ์ เสนายักษ์ ใช้กระบอง เขนยักษ์ใช้หอกหรือง้าว เป็นต้น ทั้งนี้เพื่อแสดงออกให้เห็นถึงความแตกต่างของตัวละคร จึงมีการใช้อาวุธที่แตกต่างกันออกไป อาวุธบางชนิดก็เป็นสิ่งที่บ่งบอกว่าตัวละครแต่ละครมีความสามารถและความเก่งกาจในการรบ เช่น มังกรกัณฐ์แผลงศรถูกพระรามจนเกราะแตก อินทรชิตแผลงศรนาคบาศรัดพระลักษณ์และไพร่พล กุมภกรรณพุ่งหอกโมกขศักดิ์ถูกพระลักษณ์ เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีอาวุธที่สร้างมาจากวรรณกรรม ทำให้มีความพิเศษและมีฤทธิ์เพิ่ม

มากขึ้นจากอาวุธปกติ สำหรับการแสดงโขน ตัวยักษ์เป็นหนึ่งตัวละครที่มีความสามารถในด้านของการรบและการใช้อาวุธ จึงส่งผลให้เป็นตัวละครที่มีอาวุธอย่างหลากหลาย สามารถแบ่งอาวุธที่ปรากฏในการแสดงได้ถึง 3 ประเภทโดยแบ่งตามลักษณะและการใช้อาวุธชนิดนั้น ได้แก่ อาวุธสั้น อาวุธยาว และอาวุธพิเศษ อีกทั้งอาวุธแต่ละประเภทก็มีลักษณะในการใช้ที่แตกต่างกัน เช่น ลักษณะของการจับอาวุธ ลักษณะของการเลือกใช้อาวุธให้เหมาะกับท่าทางที่แสดงออก เช่น การตีที่นิยมใช้กับอาวุธสั้น การแทงควรเลือกใช้กับอาวุธที่มีคม การขว้างควรเป็นอาวุธที่มีคมและสามารถโยนหรือขว้างได้ การควงอาวุธควรเลือกใช้ให้เหมาะสมกับอาวุธเพื่อที่จะให้เกิดความสวยงามและคล่องตัวในระหว่างการแสดง การใช้อาวุธในการแสดงโขนของตัวยักษ์ จึงเป็นรูปแบบที่มีลักษณะเฉพาะ และเป็นทักษะที่ผู้แสดงต้องมีความชำนาญในการใช้อาวุธประกอบการแสดง ผู้แสดงจึงจำเป็นที่จะต้องรู้จักกลวิธีที่ใช้อาวุธในการแสดง เพื่อให้เห็นถึงความสง่างามของตัวละครในขณะที่ทำการแสดง การใช้อาวุธในการแสดงของตัวยักษ์ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ จึงเป็นหนึ่งองค์ประกอบที่สำคัญสำหรับการแสดงโขน ผู้ที่ทำการศึกษาจะต้องเลือกใช้วิธีการปฏิบัติให้ถูกต้อง

ตารางที่ 1 ตารางแสดงชื่ออาวุธ ชนิดของอาวุธ และลักษณะการใช้งาน

ลำดับที่	ชื่ออาวุธ	ประเภท	ลักษณะการใช้งาน
1	กระบอง ตระบองหรือคทา	อาวุธสั้น	การตี
2	พระขรรค์	อาวุธสั้น	การตี, การแทง
3	ศร	อาวุธสั้น	การตี, การแผลง
4	ขวานเพชร	อาวุธสั้น	การขว้าง
5	หอก	อาวุธยาว	การแทง, การพุ่ง, การควง
6	กล้องแก้ว หรือ กล้องยา	อาวุธยาว	การควง
7	ง้าว	อาวุธยาว	การแทง, การควง
8	คทาเพชร	อาวุธยาว	การควง
9	นิ้วเพชร	อาวุธพิเศษ	การชี้
10	จักร	อาวุธพิเศษ	การขว้าง
11	แว่นแก้วสุรกานต์	อาวุธพิเศษ	ไม่ปรากฏการใช้งาน
12	ลูกศร	อาวุธพิเศษ	การพุ่ง

ข้อเสนอแนะ

ควรมีการศึกษาการประกอบพิธีกรรมในการแสดงโขน เนื่องจากเป็นกระบวนการที่เป็นพิธีกรรมเฉพาะของตัวละครที่มีความแตกต่างกันในการแสดงและมีความเกี่ยวข้องในเรื่องอาวุธที่ใช้สำหรับทำร้ายศัตรูและสามารถนำไปใช้ขยายผลเรื่องวิธีการใช้อาวุธของตัวละครเรื่องรามเกียรติ์จากบทละคร เรื่องรามเกียรติ์ในพระราชนิพนธ์ฉบับต่าง ๆ เพื่อให้เกิดกระบวนการใช้อาวุธในรูปแบบการตีความจากบทละครสู่การแสดงจริง

รายการอ้างอิง

ประเมษฐ์ บุณยะชัย. (2514). *ศัสตราวุธของตัวละครสำคัญในเรื่องรามเกียรติ์*. ศิลปนิพนธ์ประกาศนียบัตรวิชานาฏศิลปชั้นสูง สาขาวิชานาฏศิลป โรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร.

ประเสริฐ สันติพงษ์. (2545). *กระบวนท่ารำของรามสูรในการแสดงเบิกโรงละครใน*. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. (2538). *กระบวนการรบของพญาวานรในการแสดงโขน*. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อนุชา บุญยัง. (2543). *การแสดงโขนของอากาศตไล*. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

รูปแบบบทการแสดงแสง เสียง สื่อผสม ในวัง ณ วังหน้า
SCRIPT DESIGN FOR LIGHT & SOUND, MULTI - MEDIA PERFORMANCE IN WANGNA PALACE

อัมไพวรรณ เดชะชาติ[1] ธีรภัทร์ ทองนิ่ม[2]
Umpaiwan Dechachart[1] Theeraphut Tongnim[2]

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่องการแสดงแสง เสียง สื่อผสม ในวัง ณ วังหน้า มีวัตถุประสงค์เพื่อหารูปแบบบทการแสดง ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยแบบเชิงคุณภาพและวิธีวิจัยแบบเชิงสร้างสรรค์ โดยใช้เครื่องมือในการวิจัยประกอบไปด้วย การรวบรวมข้อมูลเชิงเอกสาร การสัมภาษณ์ สื่อสารสนเทศ การสังเกตการณ์ การสัมมนา เกณฑ์การสร้างมาตรฐานในการยกย่องบุคคลต้นแบบทางด้านนาฏยศิลป์และประสบการณ์ของผู้วิจัย โดยผู้วิจัยให้ความสำคัญกับความทรงจำที่เกิดขึ้น ณ วังหน้า เฉพาะบริเวณพระอุโบสถบวรสถานสุทธาวาสหรือวิทยาลัยนาฏศิลป ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลดังกล่าวจากการสัมภาษณ์ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องและเอกสารต่าง ๆ จากนั้นผู้วิจัยจึงนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์เพื่อค้นหารูปแบบบทการแสดง ผลการวิจัยพบว่าสามารถแบ่งรูปแบบการออกแบบบทการแสดงได้ทั้งหมด 5 องก์ ได้แก่ องก์ 1 เล่าย้อนบวรสถาน กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของกรมพระราชวังบวรสถานมงคล ทั้ง 6 พระองค์ องก์ 2 อลังการงานช่างศิลป์ กล่าวถึงความงามในมิติต่าง ๆ ของพระอุโบสถบวรสถานสุทธาวาส องก์ 3 ลือระบิลถิ่นศึกษา กล่าวถึงตึกและอาคารเรียนของวิทยาลัยนาฏศิลป องก์ 4 เรืองพัฒนานาฏกรรม กล่าวถึงพระราชนิพนธ์ของกรมพระราชวังบวรสถานมงคล และองก์ 5 วิจิตรล้ำวังบวร กล่าวถึงความงามของกรมพระราชวังบวรสถานมงคลและสดุดีกรมพระราชวังบวรสถานมงคลทั้ง 6 พระองค์ ทั้งนี้ผลที่ได้ตรงตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ทุกประการ

คำสำคัญ: การออกแบบบทการแสดง, การแสดงแสง เสียง สื่อผสม, ในวัง ณ วังหน้า

[1] นักศึกษาระดับดุษฎีบัณฑิต หลักสูตรปริญญาศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ umpaiwan.d@hotmail.com
[1] Doctoral student in Doctor of Fine Arts, Dance Program, Bunditpatanasilpa Institute, umpaiwan.d@hotmail.com
[2] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ อาจารย์ที่ปรึกษาหลักวิทยานิพนธ์ Thee_Tong@hotmail.com
[2] Assistant Professor Dr., Bunditpatanasilpa Institute / Principal Thesis Advisor, Thee_Tong@hotmail.com
Receive 31/01/66, Revise 08/05/67, Accept 01/07/67

Abstract

This article is part of a thesis on "Script Design for Light and Sound, Multi-Media Performance in Wangna Palace," with the objective of determining the pattern of the performance. The researcher has applied qualitative research methods and creative research methods. The research instrument consisted of documentary data collection, interviews, information media, observations, seminars, standard building criteria for recognizing role models in dance, and the researcher's experience. The researcher focused on the memory that occurred at Wang Na palace, only in the area of the Ubosot Bowon Sathan Sutthawat or the College of Dramatic Arts. The researcher has studied and searched for such information through interviews with relevant people and various documents. Then the researcher analyzed the data to determine the pattern of the performance. The results of the research showed that the poetry design patterns can be divided into 5 acts as follows: Act 1: Lao Yon Bowon Sathan which is about the 6 Viceroys of the Bowon Sathan Mongkol Palace, Act 2: Alangkan Ngan Chang Silp which mentions about different dimension of beauty of the Ubosot Bowon Sathan Sutthawat, Act 3: Lue Labin Thin Sukka which mentions about Buildings and academic buildings of the College of Dramatic Arts, Act 4: Pattana Nattakam which mentions about Royal writings of the Viceroys of the Bowon Sathan Mongkhon Palace and Act 5: Wichitlum Wang Bowon which mentions about the beauty of the Viceroys of the Bowon Sathan Mongkhon and the praise of all 6 Viceroys of the Bowon Sathan Mongkhon Palace. The results obtained from this study is as per the objectives that have been sent in all respect.

Keywords: Script Design, Light & Sound Multi - Media Performance, Wang Na Palace

บทนำ

พระอุโบสถบวรสถานสุทธาวาส หรือโบสถ์วัดพระแก้ววังหน้า เป็นวัดที่สร้างอยู่ในเขตพระราชวังบวรสถานมงคล สำหรับพื้นที่บริเวณนี้มีการเปลี่ยนแปลงการใช้พื้นที่มาหลายครั้ง ในสมัยสมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาสุรสิงหนาทนั้น พระองค์โปรดให้สร้างพระตำหนักภายในอุทยานตรงพื้นที่บริเวณนี้ ต่อมาโปรดพระราชทานอุทิศแก่นักชีนักนางแม้น มารดานักองค์อีและนักองค์เภา พระสนมเอกและเรียกกันภายในว่า “วัดหลวงชี” ครั้นในสมัยสมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาเสนานุรักษ์ วัดหลวงชีแห่งนี้ทรุดโทรมเป็นอันมาก จึงโปรดให้รื้อวัดและปรับเป็นอุทยานสำหรับเลี้ยงกระต่าย ครั้นถึงสมัยสมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาศักดิพลเสพ เมื่อพระองค์โปรดให้มีการซ่อมแซมบูรณะพระราชวังบวรสถานมงคลครั้งใหญ่ จึงได้ทรงอุทิศสวนกระต่ายแห่งนี้และสร้างวัดขึ้นใหม่ พระราชทานนามว่า “วัดบวรสถานสุทธาวาส” เพื่อเป็นพุทธบูชา แต่ยังไม่ทันสร้างพระประธานแล้วเสร็จ พระองค์เสด็จทิวงคตเสียก่อน พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงทรงสร้างวัดแห่งนี้ต่อจนสำเร็จเรียบร้อยสมบูรณ์ ต่อมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อทรงยกเลิกตำแหน่งกรมพระราชวังบวรสถานมงคลแล้ว วัดแห่งนี้จึงขาดการดูแลรักษาและได้ถูกเปลี่ยนเป็นพระเมรุพิมานในพุทธศักราช 2443 เพื่อถวายพระเพลิงพระศพสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ สยามมกุฎราชกุมาร และเจ้านายองค์อื่น ๆ อีกหลายพระองค์และเมื่อพุทธศักราช 2477 หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองแล้ว รัฐบาลได้มอบพื้นที่บริเวณนี้ให้เป็นสถานศึกษาสำหรับศึกษาทั้งวิชาสามัญและวิชาศิลปะโดยให้ขึ้นอยู่กับกรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ โดยเมื่อแรกนั้น ใช้ชื่อสถานศึกษาแห่งนี้ว่า “โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์” และได้เปลี่ยนเป็นโรงเรียนนาฏศิลป วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ตามลำดับ ซึ่งยังคงเปิดทำการเรียนการสอนมาจนถึงปัจจุบัน สำหรับผู้ที่ริเริ่มวางรากฐานและก่อตั้งโรงเรียนแห่งนี้ คือ พลตรี หลวงวิจิตรวาทการ ดังที่ในหนังสือปวัติยานุกรม ได้กล่าวถึงแนวคิดในการก่อตั้งโรงเรียนและพื้นที่ที่ใช้ทำการเรียนการสอนเมื่อแรกตั้งซึ่งตั้งอยู่ในเขตพระราชวังบวรสถานมงคล ความว่า

28 เมษายน หลวงวิจิตรวาทการ (กิมเหลียง วัฒนปฤดา ภายหลังเปลี่ยนชื่อและนามสกุลเป็น วิจิตร วิจิตรวาทการ) อธิบดีกรมศิลปากรคนแรก เป็นผู้ริเริ่มวางรากฐานโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ จัดการศึกษาทั้งวิชาสามัญและวิชาศิลปะด้านนาฏศิลป์ดนตรีไทย โดยได้แนวคิดจากโรงเรียนสองแห่ง คือ โรงเรียนพรานหลวง ในพระบรมราชูปถัมภ์ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 กับโรงเรียนสอนนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ Ecole de Musique et de Danse ของประเทศฝรั่งเศส โดยอำมาตย์เอก พระสารสาสน์ประพันธ์ (ชื้น จารุพัสตร์) รัฐมนตรีว่าการกระทรวงธรรมการ ในขณะนั้น มีคำสั่งให้ตั้งโรงเรียนขึ้น โรงเรียนใช้หมู่อาคารในพระราชวังบวรสถานมงคลเป็นสถานที่เรียนชั่วคราว เช่น พระที่นั่งอิศเรศ ราชานุสรณ์ พระที่นั่งบวรบริวัติ พระที่นั่งสาโรชรัตนประพาส เป็นต้น และเริ่มเปิดรับสมัครนักเรียนทั้งชายหญิงเข้าเรียน มีทั้งนักเรียนประจำและไปกลับ (สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2558)

วิทยาลัยนาฏศิลปแห่งนี้ กล่าวได้ว่าเป็นสถานศึกษาแห่งแรกของประเทศไทยที่เปิดการเรียนการสอนด้านศิลปะและสามารถผลิตศิลปินที่มีคุณสมบัติและมีประสบการณ์ทั้งในด้านนาฏศิลป์ไทย นาฏศิลป์ตะวันตก ดุริยางคศิลป์ไทยและดุริยางค์ศิลป์ตะวันตก ที่มากด้วยฝีมือให้กับประเทศไทยไว้มากมาย ด้วยระยะเวลาที่ผ่านมาอย่างยาวนานจนถึงปัจจุบัน สถานที่แห่งนี้จึงอุดมไปด้วยเรื่องเล่า

เรื่องราวและความทรงจำต่าง ๆ ที่ดี จากรุ่นสู่รุ่นอย่างมากมายของนักเรียนที่สำเร็จการศึกษาจากสถานที่แห่งนี้ ซึ่งควรค่าแก่การนำมาบันทึกเป็นข้อมูลในรูปแบบลายลักษณ์อักษรเพื่อเก็บความทรงจำเหล่านั้นไว้มิให้สูญหาย โดยมีการเก็บบันทึกข้อมูลและรวบรวมข้อมูลเหล่านั้นจากผู้ที่ยังสามารถให้ข้อมูลได้และมีความผูกพันกับสถานที่แห่งนี้ ซึ่งข้อมูลที่ได้มานั้นควรค่าอย่างยิ่งที่จะนำมาต่อยอดเพื่อการศึกษาและสร้างสรรค์ออกมาเป็นผลงานทางด้านการแสดงต่อไป

ในฐานะที่ผู้วิจัยสำเร็จการศึกษาจากสถาบันแห่งนี้ รวมถึงมีประสบการณ์และอยู่ในวงการที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดง จึงสามารถกล่าวได้ว่ายังไม่พบผลงานสร้างสรรค์ทางด้านการแสดงในประเทศชิ้นใดที่มีความเกี่ยวข้องกับประเด็นของการแสดงแสง เสียง สื่อผสม ในวังหน้า อีกทั้งการสร้างงานด้านการแสดงในประเทศไทยนั้น ยังขาดการอธิบายถึงกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานอย่างมีหลักการการนำเสนอผลงานการสร้างสรรค์ทางด้านการแสดงในระดับดุษฎีบัณฑิตนี้มีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีการอธิบายถึงขั้นตอน กระบวนการสร้างสรรค์งานได้อย่างงานวิชาการที่เป็นเหตุเป็นผล อันจะทำให้เกิดความน่าเชื่อถือและสื่อถึงความก้าวหน้าทางวิชาการโดยมีการนำเสนอประเด็นใหม่ของงานวิจัยที่เป็นประโยชน์ในการต่อยอดองค์ความรู้ทางด้านการแสดงต่อไป

ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงเกิดความสนใจที่จะสร้างสรรค์ผลงานที่เกี่ยวกับการแสดงแสง เสียง สื่อผสม ในวังหน้า ตามความทรงจำหรือข้อคิดเห็นของผู้ที่เคยศึกษาในสถานที่แห่งนี้ ตลอดจนนักวิชาการศิลปินและผู้ที่เกี่ยวข้องที่สามารถให้ข้อมูลเกี่ยวกับความทรงจำต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น ณ บริเวณพระอุโบสถบวรสถานสุทธาวาส ทั้งนี้เพื่อเป็นต้นแบบของงานสร้างสรรค์ผลงานทางด้านการแสดงที่ได้นำประเด็นเรื่องในวัง ณ วังหน้า มานำเสนอ ผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่างานวิจัยฉบับนี้จะสามารถนำมาใช้เป็นส่วนหนึ่งในการสะท้อนให้เห็นถึงความทรงจำที่ดีเกี่ยวกับเรื่องราวต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น ณ สถานที่แห่งนี้ อันเป็นสถานศึกษาทางด้านนาฏดุริยางค์ที่สำคัญของประเทศ ที่สามารถผลิตศิลปิน บุคลากรทางการศึกษาที่มีคุณภาพไว้อย่างมากมาย อีกทั้งเป็นแนวทางในการศึกษาการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านการแสดง ทั้งในเชิงวิชาการและเชิงปฏิบัติการต่อไปได้ในอนาคต วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ถือได้ว่าเป็นการเปิดโลกทัศน์ใหม่ให้กับวงการวิชาการทางด้านการแสดง ซึ่งงานวิจัยที่ดีย่อมจะส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงที่ดีให้กับสังคมอย่างแน่นอน

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อหารูปแบบบทการแสดงแสง เสียง สื่อผสม ในวัง ณ วังหน้า

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ผลงานแสดงแสง เสียง สื่อผสม ในวัง ณ วังหน้า สำหรับผู้ที่มีความสนใจในการเข้ารับชมให้เกิดความบันเทิงและสร้างปัญญาในรูปแบบนาฏศิลป์สร้างสรรค์เชิงอนุรักษ์
2. ได้รูปแบบองค์ประกอบการสร้างสรรค์ผลงานแสดงแสง เสียง สื่อผสม ในวัง ณ วังหน้า

ขอบเขตการศึกษา

ผู้วิจัยศึกษาประวัติความเป็นมาและความทรงจำที่เกิดขึ้น ณ วังหน้า เฉพาะบริเวณพระอุโบสถวรสถานสุทธาวาสหรือวิทยาลัยนาฏศิลปจากศิลปินแห่งชาติและผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยที่สำเร็จการศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลป รวมถึงกลุ่มบุคคลที่เกี่ยวข้องทางด้านนาฏศิลป์ ดนตรี ศิลปะและเครื่องแต่งกาย และศึกษาผลงานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อวิจัยในช่วงพุทธศักราช 2500-2565 เท่านั้น

วิธีการดำเนินงานวิจัย

1. การรวบรวมข้อมูลเชิงเอกสาร

การรวบรวมข้อมูลเชิงเอกสารนั้น ผู้วิจัยค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร ตำรา หนังสือ บทความหรืองานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัย ดังนี้

1.1 ข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านการแสดงแสง เสียง สื่อผสม

1.2 ข้อมูลเกี่ยวกับนาฏศิลป์สร้างสรรค์แนวอนุรักษ์ นาฏศิลป์สร้างสรรค์

1.3 ข้อมูลเกี่ยวกับพระอุโบสถวรสถานสุทธาวาส ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาจากหนังสือ นิตยสาร วารสาร หนังสือพิมพ์และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จากนั้นนำข้อมูลที่ได้จากแหล่งที่มาดังกล่าว ไปเป็นแนวทางในการเรียบเรียงข้อมูล วิเคราะห์และอภิปรายผลเพื่อจัดทำเป็นบทการแสดงต่อไป

2. การรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์

ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับการสัมภาษณ์ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องที่สามารถให้ข้อมูลเกี่ยวกับพระอุโบสถวรสถานสุทธาวาส รวมถึงผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยในประเด็นการสร้างงานที่เกี่ยวกับพระอุโบสถวรสถานสุทธาวาส ด้วยการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) รูปแบบสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ การตั้งคำถามปลายเปิดและปลายปิด

3. การตรวจสอบข้อมูล

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าและเก็บรวบรวมข้อมูลทั้งจากเอกสาร ตำรา หนังสือ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมถึงการลงพื้นที่เก็บรวบรวมข้อมูลและการสัมภาษณ์ศิลปิน ผู้เชี่ยวชาญ นักวิจารณ์ นักวิชาการ ตลอดจนผู้ที่เกี่ยวข้องที่สามารถให้ข้อมูลเกี่ยวกับตัวศิลปินและกลุ่มบุคคลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย และได้ศึกษาผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อวิจัย เพื่อหาแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับการสร้างงานแสดงแสง เสียง สื่อผสม ในวัง ณ วังหน้า และแนวทางการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ จากนั้นนำข้อมูลที่ได้ทั้งหมดมาตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Triangulation Technique) เพื่อเป็นการพิสูจน์ว่าข้อมูลที่ผู้วิจัยได้มานั้นถูกต้องและเพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลที่แท้จริงและตอบปัญหาการวิจัย

4. การวิเคราะห์และการสังเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลทั้งหมดที่ได้มาจากการศึกษาค้นคว้าและเก็บรวบรวมข้อมูลเอกสาร ตำรา หนังสือและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การลงพื้นที่เก็บรวบรวมข้อมูลและการสัมภาษณ์ศิลปิน ผู้เชี่ยวชาญ นักวิจารณ์ นักวิชาการ ตลอดจนผู้ที่เกี่ยวข้องที่สามารถให้ข้อมูลได้ การศึกษาผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัย มาใช้เป็นเครื่องมือในการทดลองการสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจัยต่อไปในบทที่ 4 ผลการวิจัย เพื่อให้ได้มาซึ่งรูปแบบการสร้างสรรค์การแสดงแสง เสียง

สื่อผสม ในวัง ณ วังหน้า โดยผู้วิจัยจะได้มีการวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการพัฒนาปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ตลอดจนมีการตรวจสอบคุณภาพการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง โดยศิลปินและผู้เชี่ยวชาญเพื่อนำข้อเสนอแนะไปปรับปรุงพัฒนาผลงานและหารูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงต่อไป

5. การนำเสนอข้อมูล

จัดแสดงผลงานสร้างสรรค์การแสดงแสง เสียง สื่อผสม ในวัง ณ วังหน้า เพื่อนำเสนอผลงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์สู่สาธารณชน ทั้งสิ้น 5 องก์ ดังนี้ องก์ 1 เล่าย้อนบวรสถาน องก์ 2 อลังการงานช่างศิลป์ องก์ 3 ลือระบิลถิ่นศึกษา องก์ 4 เรืองพัฒนานาฏกรรม และองก์ 5 วิจิตรล้ำวังบวร

ผลการศึกษา

การออกแบบบทการแสดง ถือเป็นหนึ่งในองค์ประกอบที่สำคัญในการสร้างสรรค์งานด้านการแสดงทุกรูปแบบ ทั้งนี้เพราะบทของการแสดงนั้นจะเป็นตัวกำหนดทิศทางการแสดงให้บรรลุตามวัตถุประสงค์ของผู้ออกแบบงานสร้างสรรค์ ทำให้งานสร้างสรรค์การแสดงเกิดความชัดเจน ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาความสำคัญของการออกแบบบทการแสดงจากความเห็นของนักวิชาการและศิลปินทางด้านการแสดง ดังที่ ลักขณา แสงแดง ได้อธิบายถึงแก่นของเรื่องที่ผู้ออกแบบการแสดงจะนำเสนอ ซึ่งถือได้ว่าเป็นประเด็นหลักในการออกแบบบทการแสดง ไว้ว่า

การออกแบบบทการแสดง คือ การออกแบบแก่นของเรื่องที่ผู้ออกแบบผลงานต้องการนำเสนอ ซึ่งถือได้ว่าเป็นประเด็นหลักที่เราต้องการสื่อสารผ่านงานการแสดง เมื่อได้แก่นของเรื่องแล้วจะส่งผลให้สามารถแตกรายละเอียดเนื้อหาจากแก่นของเรื่องได้โดยไม่หลุดจากประเด็น การออกแบบบทการแสดงจึงเป็นส่วนสำคัญที่สุดของการสร้างงานแสดงในทุก ๆ ประเภท (ลักขณา แสงแดง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 18 มกราคม 2566)

ในขณะที่ จรัญ พูลลาภ ได้แสดงความคิดเห็นว่าบทการแสดงนั้น จะทำให้ผู้สร้างสรรค์การแสดงไม่หลุดออกจากเนื้อหาหรือประเด็นสำคัญของเรื่องนั้น ๆ ดังนี้

การออกแบบบทการแสดง ผู้ออกแบบจำเป็นต้องมีแรงบันดาลใจในการออกแบบก่อน แรงบันดาลใจที่ว่านี้ อาจมาได้จากหลายรูปแบบ อาทิ บทประพันธ์ต่าง ๆ ที่ปรากฏในวรรณกรรม วรรณคดี หรือการจินตนาการเรื่องราวที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนให้ออกมาเป็นบทการแสดงก็ได้ ซึ่งการออกแบบบทการแสดงนี้ ถือได้ว่าเป็นส่วนสำคัญที่สุดของการสร้างสรรค์การแสดง เพราะจะทำให้ผู้สร้างสรรค์การแสดงไม่หลุดออกจากเนื้อหาหรือประเด็นสำคัญของเรื่องนั้น ๆ ที่ผู้ออกแบบการแสดงต้องการนำเสนอ (จรัญ พูลลาภ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 27 มกราคม 2566)

ทั้งนี้ พรรณพัชร์ เกษประยูร ได้อธิบายถึงบทการแสดง ซึ่งจะส่งผลถึงการลำดับเหตุการณ์ที่จะเกิดขึ้นในการแสดงให้เกิดความชัดเจนมากยิ่งขึ้น ไว้ว่า

การออกแบบบทการแสดง เป็นโครงสร้างสำคัญที่สุดของการสร้างสรรค์การแสดงที่ผู้ออกแบบควรคำนึงถึง เพราะการออกแบบบทการแสดงก่อนเริ่มทำการแสดงนั้น จะส่งผลให้ผู้สร้างสรรค์งานได้เห็นถึงภาพการแสดงรวมถึงลำดับเหตุการณ์ที่จะเกิดขึ้นในการแสดงได้อย่างชัดเจนมากขึ้น โดยไม่หลุดออกจากประเด็นที่ต้องการนำเสนอ (พรรณพัชร์ เกษประยูร, การสื่อสารส่วนบุคคล, 29 มกราคม 2566)

จากทรรศนะดังที่กล่าวมาทั้งหมดข้างต้น จะเห็นได้ว่าบทการแสดงนั้น ถือเป็นโครงสร้างสำคัญที่สุดของการแสดง เพราะจะทำให้ผู้สร้างสรรค์งานเห็นภาพการแสดงและลำดับเหตุการณ์ที่จะเกิดขึ้นในการแสดงได้อย่างชัดเจนโดยไม่หลุดออกจากประเด็น จุดสำคัญของการออกแบบบทการแสดงแสง เสียง สื่อผสม ในวัง ณ วังหน้า ผู้วิจัยจะมีการจำลองภาพเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในแต่ละยุคสมัย ณ พระอุโบสถบวรสถานสุทธาวาส ที่ได้มาจากการสัมภาษณ์และข้อมูลทางเอกสาร จากนั้นนำมาวางกรอบและขอบเขตของการแสดงให้ชัดเจน และนำประเด็นที่ได้จากการรวบรวมข้อมูลมาใช้เป็นแนวทางในการออกแบบบทการแสดงในองก์ต่าง ๆ

สำหรับการออกแบบบทการแสดงแสง เสียง สื่อผสม ในวัง ณ วังหน้า ผู้วิจัยเริ่มต้นจากการหาแรงบันดาลใจที่มาจากประเด็นเกี่ยวกับความทรงจำ ณ พระอุโบสถบวรสถานสุทธาวาส ทั้งจากข้อมูลเอกสาร (ทุติยภูมิ) และจากข้อมูลการสัมภาษณ์ (ปฐมภูมิ) ตามความเห็นของผู้ที่ส่วนเกี่ยวข้องและผู้ที่มีส่วนเกี่ยวกับวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และข้อมูลอันเกี่ยวข้องกับพระอุโบสถบวรสถานสุทธาวาส จากนั้นนำข้อมูลที่ได้ทั้งหมดมาตรวจสอบข้อมูลแบบการประชุมกลุ่มย่อย (Focus Group) เพื่อเป็นการพิสูจน์ว่าข้อมูลที่ผู้วิจัยได้มานั้นถูกต้องและเพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลที่แท้จริงและตอบปัญหาการวิจัย แล้วนำผลที่ได้มาใช้เป็นโครงสร้างในการออกแบบบทการแสดง ซึ่งสามารถสรุปเนื้อหาที่รวบรวมได้ ดังนี้

พระอุโบสถบวรสถานสุทธาวาส เป็นวัดสำหรับพระราชวังบวรสถานมงคล สร้างขึ้นในสมัยสมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาศักดิพลเสพและพระราชทานนามว่า “วัดบวรสถานสุทธาวาส” เพื่อถวายเป็นพุทธบูชา โดยศิลปกรรมที่ปรากฏในพระอุโบสถแห่งนี้ เป็นศิลปกรรมแบบรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว กล่าวคือ เป็นศิลปะไทยผสมกับศิลปะจีน แต่ยังไม่ทันสร้างพระประธานแล้วเสร็จ พระองค์เสด็จทิวงคตเสียก่อน โดยก่อนเสด็จทิวงคตพระองค์ได้ฝากผ้าห่มพระประธานเพื่อถวายเป็นพุทธบูชาไว้ด้วย เมื่อถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงทรงสร้างวัดแห่งนี้ต่อจนสำเร็จเรียบร้อยสมบูรณ์และมีพระราชประสงค์จะอัญเชิญพระพุทธสิหิงค์มาประดิษฐาน ณ วัดแห่งนี้ ด้วยเหตุนี้จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถจึงเป็นตำนานพระพุทธสิหิงค์ ดังที่กรมศิลปากร ได้อธิบายถึงพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวที่มีพระราชดำริจะอัญเชิญพระพุทธสิหิงค์ไปประดิษฐานที่พระอุโบสถวัดบวรสถานสุทธาวาสและวาดจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถไว้อย่างสอดคล้อง ความว่า

พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว มีพระราชดำริจะอัญเชิญพระพุทธสิหิงค์ไปประดิษฐานที่พระอุโบสถวัดบวรสถานสุทธาวาส จึงโปรดให้พระเจ้าราชวรวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอิศราพงศ์ ทรงกำกับการสร้างพระอุโบสถวัดบวรสถานสุทธาวาส ทรงให้ก่อฐานชุกชีสำหรับตั้งบุษบกกลางพระอุโบสถและโปรดให้ช่างเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องตำนานพระพุทธสิหิงค์บนผนังทั้งสี่ด้าน หลังบานประตูหน้าต่างเขียนภาพเทวรูปทำนองเดียวกับวัดสุทัศนเทพวราราม แต่การยังไม่แล้วเสร็จ พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จสวรรคตเสียก่อน พระราชดำริที่จะอัญเชิญพระพุทธสิหิงค์ไปประดิษฐานที่พระอุโบสถวัดบวรสถานสุทธาวาสก็ล้มเลิกไป มิได้อัญเชิญมาประดิษฐานดังพระราชดำริ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ ให้บูรณปฏิสังขรณ์เพิ่มเติมจนสำเร็จเรียบร้อยสมบูรณ์ วัดบวรสถานสุทธาวาสนี้ เป็นวัดในพระราชวังจึงไม่มีพระภิกษุสงฆ์จำพรรษา (กรมศิลปากร, 2556)

ต่อมาหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองแล้ว รัฐบาลได้มอบพื้นที่บริเวณนี้ ให้เป็นสถานศึกษาสำหรับศึกษาทั้งวิชาสามัญและวิชาศิลปะ โดยให้ขึ้นอยู่กับกรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ โดยเมื่อแรกนั้นใช้ชื่อสถานศึกษาแห่งนี้ว่า “โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์” และได้กลายเป็นโรงเรียนนาฏศิลป วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ในเวลาต่อมา สำหรับการเปลี่ยนแปลงสถานที่จากพระอุโบสถบวรสถานสุทธาวาสมาเป็นโรงเรียนนั้น สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ ได้อธิบายถึงการเข้ามาใช้พื้นที่และดูแลพื้นที่ ดังกล่าวโดยโรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร ดังนี้

กระบวนการจัดการศึกษาในช่วงที่สอง พบว่าได้มีการปรับเปลี่ยนหลักสูตร โดยจัดการเรียนการสอนตั้งแต่ระดับนาฏศิลป์ชั้นต้น (มัธยมปีที่ 1) ถึงระดับนาฏศิลป์ชั้นสูง (เทียบเท่า ปวช.) ขยายอาคารสถานที่ไปยังบริเวณโดยรอบของวัดบวรสถานสุทธาวาส (โบสถ์พระแก้ววังหน้า) การบริหารงานต่าง ๆ ในช่วงนี้อยู่ภายใต้การควบคุมดูแลของอธิบดีกรมศิลปากร โดยมีหัวหน้ากองการสังคีต และอาจารย์ใหญ่โรงเรียนนาฏศิลปเป็นผู้ประสานงาน (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, 2539)

ซึ่งในยุคแรกของการปรับเปลี่ยนการใช้พื้นที่นั้น ยังคงมีเจ้านายในบวรราชวงศ์บางพระองค์ประทับอยู่ที่พระอุโบสถด้วย ดังที่ ส่องชาติ ชื่นศิริ ศิลปินแห่งชาติ นักเรียนรุ่น 1 ของโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ในนิตยสารพลอยแกมเพชรถึงพระอุโบสถบวรสถานสุทธาวาสว่าเคยใช้เป็นที่ประทับของพระเจ้าราชวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉิดโฉม ความว่า

ตอนซ้อมพระนเรศวร พระองค์เจ้าเฉิดโฉม (พระเจ้าราชวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉิดโฉม) พระราชธิดาในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ท่านก็ทอดพระเนตรตอนฉันซ้อม ท่านเรียกเข้าไปหา “ไหนลองกระทบจังหวะซิ” ...แล้วท่านก็สอนการกระทบจังหวะ ต้องลงจังหวะให้ดังสวบ สวบ นะ ท่านสอนเอาไว้...พอสอนเสร็จเราก็ต้องกราบที่เท้า ไม่ได้เลยนะ สมัยก่อนเจ้านายครูบาอาจารย์เราต้องกราบที่เท้า...ท่านก็ทำกุหลาบจากผ้าแก้ว แข็งสวยเลย ทำอุบะอบหอมมาให้สองชุด...ท่านเป็นเจ้านายองค์สุดท้ายของวังหน้าที่ประทับอยู่วังหน้านะ ทีแรกท่านประทับอยู่โบสถ์วังหน้าตอนหลังก็ประทับที่เก๋งเล็กแล้วก็เก๋งสูง (ส่องชาติ ชื่นศิริ, 2561)

จากการศึกษาข้อมูลพบว่าพระอุโบสถในช่วงแรกหลังจากตั้งเป็นสถานศึกษานั้น มิได้อยู่ในบริบทของการถูกนำมาใช้งาน เป็นแต่เพียงสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ที่ทุกคนให้ความเคารพ ดังที่ ประเมษฐ์ บุณยะชัย ได้อธิบายไว้ถึงความรู้สึกรักและเคารพต่อพระอุโบสถบวรสถานสุทธาวาสและพระประธานในพระอุโบสถ ไว้ในหนังสือ 60 ปี วิทยาลัยนาฏศิลป 17 พฤษภาคม 2537 ความว่า

วัดบวรสถานสุทธาวาส เป็นปูชนียสถานที่สำคัญยิ่ง ที่ตั้งอยู่กลางวิทยาลัยนาฏศิลป ในปัจจุบันชาวนาฏศิลปทุกคนเรารักและเคารพสถานที่แห่งนี้ เมื่อก้าวเข้าสู่วิทยาลัยฯ ก็จะพนมมือขึ้นคารวะ เมื่อเกิดความขุ่นข้องหมองใจสิ่งใด ก็เข้าไปกราบพระประธานในพระอุโบสถ พุทธานุภาพก็บันดาลให้ผู้นั้นมีสติ ที่จะแก้ไขอุปสรรคให้ผ่านพ้นไปด้วยดี (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2537)

วัดพระแก้ววังหน้า หรือวัดบวรสถานสุทธาวาส เป็นสถานที่ชาวนาฏศิลป์ทุกคนให้ความเคารพ เนื่องจากปูชนียสถานนี้ ตั้งอยู่ท่ามกลางอาณาบริเวณวิทยาลัยนาฏศิลป (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2537)

หลังจากสงครามโลกครั้งที่ 2 จึงเริ่มให้ครูและนักเรียนมีส่วนร่วมในการทำกิจกรรมบนโบสถ์ อาทิ การทำความสะอาด การปฏิบัติกิจกรรมทางศาสนา ได้แก่ สวดมนต์ นั่งสมาธิและเวียนเทียน แต่กระนั้นพื้นที่ของพระอุโบสถยังคงถูกสงวนพื้นที่ให้ทำกิจกรรมแต่เพียงเท่านี้อยู่ ต่อมาในภายหลัง

การใช้พื้นที่ในพระอุโบสถจึงเริ่มมีมากขึ้น ทั้งใช้เป็นสถานที่เล่น สถานที่ออกกำลังกาย สถานที่พักผ่อนหย่อนใจ สถานที่อ่านหนังสือ สถานที่เรียนวิชาทักษะของนักเรียนสาขาโขน-ละคร นักเรียนสาขาดุริยางค์ไทย (ปี่) นักเรียนสาขาคีตศิลป์ ฯลฯ

จากระยะเวลาที่ผ่านมาอย่างยาวนานจนถึงปัจจุบัน สถานที่แห่งนี้จึงอุดมไปด้วยเรื่องเล่าเรื่องราวและความทรงจำที่ดีจากรุ่นสู่รุ่นอย่างมากมาย ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงนำข้อมูลที่มีความแตกต่างและข้อมูลที่มีความหลากหลายประเด็นตามที่ได้กล่าวมาในข้างต้นนี้ มาใช้ในการออกแบบบทการแสดง ด้วยการนำข้อมูลทั้งหมดมาแบ่งออกเป็นหมวดหมู่โดยนำข้อมูลที่ใกล้เคียงกันมาจัดไว้ในกลุ่มเดียวกัน จากนั้นจึงแบ่งเป็นกลุ่มข้อมูลที่เกี่ยวกับพระอุโบสถบวรสถานสุทธาวาสและวิทยาลัยนาฏศิลปทั้งหมด 5 กลุ่ม ดังนี้ 1) “เล่าย้อนบวรสถาน” กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของพระอุโบสถบวรสถานสุทธาวาส 2) “อลังการงานช่างศิลป์” กล่าวถึง ความงามของสถาปัตยกรรมและงานช่างศิลป์ในพระอุโบสถบวรสถานสุทธาวาส 3) “ลือระบิลถิ่นศึกษา” กล่าวถึงการก่อตั้งสถานศึกษาในบริเวณพื้นที่พระอุโบสถบวรสถานสุทธาวาส 4) “เรืองพัฒนานาฏกรรม” กล่าวถึงวรรณกรรมการแสดงที่ปรากฏในพระราชวังบวรสถานมงคล และ 5) “วิจิตรล้ำวังบวร” กล่าวถึงความงดงามของพระราชวังบวรสถานมงคล สำหรับรูปแบบการออกแบบบทการแสดงผลงานการแสดงแสง เสียง สื่อผสม “ในวัง ณ วังหน้า” ในครั้งนี้ ผู้วิจัยมิได้มุ่งเน้นให้บทการแสดงเป็นไปในรูปแบบของการเล่าเรื่องตามลำดับเหตุการณ์ ผู้วิจัยจึงได้ออกแบบบทการแสดงโดยใช้แนวคิดการออกแบบบทการแสดงแบบลักษณะของการปะติด (Collage) กล่าวคือ การแสดงในแต่ละองก์นั้นไม่จำเป็นต้องเรียงร้อยเนื้อหาตามลำดับเหตุการณ์สามารถสลับองก์แต่ละองก์ได้ ดังที่ ธำมรงค์ บุญราช ได้อธิบายถึงแนวคิดการออกแบบบทการแสดงแบบปะติด (Collage) ไว้ว่า

บทการแสดงมีความสำคัญเท่ากันหมดทุกองก์ ฉะนั้นไม่ว่าจะนำบทการแสดงผลงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้ไปทำการแสดงในสถานที่ใดหรือเมื่อใดก็ตาม จึงสามารถสลับปรับเปลี่ยนลำดับก่อนหลังขององก์การแสดงได้ตามความเหมาะสม ซึ่งการออกแบบบทการแสดงในลักษณะของการปะติด (Collage) นี้ จะส่งผลให้ทุกครั้งที่นำการแสดงชุดนี้ออกแสดงเกิดความสดใหม่อยู่เสมอ (ธำมรงค์ บุญราช, 2563)

จากแนวคิดข้างต้น ผู้วิจัยจึงออกแบบบทการแสดงทั้ง 5 องก์ ให้มีความสำคัญเท่ากันหมด โดยมีรายละเอียดของบทการแสดงในแต่ละองก์ ดังนี้

องก์ 1 เล่าย้อนบวรสถาน ออกแบบบทการแสดงที่นำเสนอถึงพระราชวังบวรสถานมงคล พระราชวัง สถานที่ประทับของกรมพระราชวังบวรสถานมงคล ซึ่งมีความสำคัญรองลงมาจากพระมหากษัตริย์ โดยกรมพระราชวังบวรสถานมงคลในสมัยรัตนโกสินทร์นั้น มีทั้งหมด 6 พระองค์ ดังนี้

1) สมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาสุรสิงหนาท สมเด็จพระอนุชาธิราชในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงดำรงพระราชอิสริยยศเป็นพระมหาอุปราชเมื่อพุทธศักราช 2325-2346

2) สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงอิศรสุนทร (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย) พระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงดำรงพระราชอิสริยยศเป็นพระมหาอุปราช เมื่อพุทธศักราช 2349-2352 แต่มิได้เฉลิมพระราชมณเฑียรในพระราชวังบวรสถานมงคล

3) สมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาเสนานุรักษ์ สมเด็จพระอนุชาธิราชในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงดำรงพระราชอิสริยยศเป็นพระมหาอุปราช เมื่อพุทธศักราช 2352-2360

4) สมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาศักดิพลเสพ พระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช สมเด็จพระปิตุลาธิราชในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงดำรงพระราชอิสริยยศเป็นพระมหาอุปราช เมื่อพุทธศักราช 2367-2375

5) พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว สมเด็จพระอนุชาธิราชในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระสยามเทวมหามกุฎวิทยมหาราช ทรงดำรงพระราชอิสริยยศเทียบเท่าพระเจ้าแผ่นดินเมื่อพุทธศักราช 2394-2408

6) กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ พระโอรสพระองค์ใหญ่ในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงดำรงพระอิสริยยศเป็นพระมหาอุปราช เมื่อพุทธศักราช 2411-2428

กรมพระราชวังบวรสถานมงคลในทุกรัชกาลล้วนทรงพระปรีชาสามารถ และทรงมีพระอัจฉริยภาพในวิชาการหลากหลายสาขา ทั้งการทหาร การช่าง ศิลปกรรม การประพันธ์ ศิลปะการแสดง ดนตรี ทรงให้การทำนุบำรุงวิทยาการทั้งปวงเป็นอย่างดี โดยเฉพาะด้านศิลปะการแสดงและบริบทที่เกี่ยวข้อง กล่าวได้ว่าทำให้ส่งผลถึงการอนุรักษ์นาฏศิลป์ไทยสายหลวงมาจนถึงปัจจุบัน

ภาพที่ 1 องก์ 1 เล่าย้อนบวรสถาน
ที่มา: ผู้วิจัย

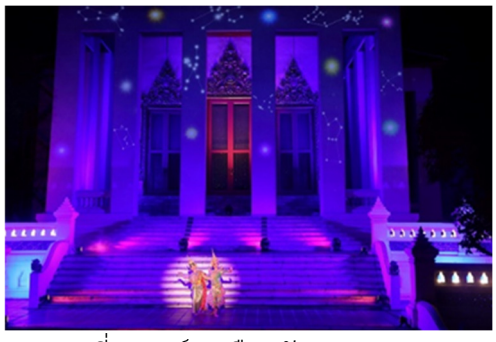
องก์ 2 อลังการงานช่างศิลป์ ออกแบบบทการแสดงที่นำเสนอถึงความงามในมิติต่าง ๆ ของพระอุโบสถบวรสถานสุทธาวาส ตั้งแต่จิตรกรรมฝาผนังที่สวยงามภายในพระอุโบสถบวรสถานสุทธาวาส ที่เขียนเรื่องราวเกี่ยวกับตำนานการสร้างพระพุทธสิหิงค์ ลักษณะทางสถาปัตยกรรมของพระอุโบสถสำหรับวังที่มีความงามสง่ากว่าวัดไหน ๆ ในสายสกุลช่างของวังหน้าและวัดในบริเวณใกล้เคียง แสดงให้เห็นถึงความสวยงามและความยิ่งใหญ่ของพระอุโบสถซึ่งเป็นงานศิลปะที่มีการผสมผสานกันระหว่างศิลปะไทย และศิลปะจีน ดังจะเห็นได้ว่ามีการสร้างกำแพงแก้ว การทำยอดหัวเสาบันไดทรงมัณฑ์แบบศิลปะไทยแต่ตกแต่งด้วยสิงโตจีนและประดับลายกระเบื้องดินเผาเคลือบรูปดอกไม้จีน แบบศิลปะจีน ฯลฯ เป็นต้น นอกจากนี้ตัวแนวกำแพงด้านนอกส่วนล่างของพระอุโบสถยังมีการเจาะให้เป็นช่องสี่เหลี่ยมเล็ก ๆ ด้านบนโค้งใช้สำหรับตั้งตะคันน้ำมันจุดไฟให้แสงสว่างหรือเรียกว่า “ตามไฟ” ส่งผลให้พระอุโบสถหลังนี้ มีความสวยงามทั้งในเวลากลางวันและเวลากลางคืน

ภาพที่ 2 องก์ 2 อลังการงานช่างศิลป์
ที่มา: ผู้วิจัย

องก์ 3 ลือระบิลถิ่นศึกษา ออกแบบบทการแสดงที่นำเสนอถึงตึกและอาคารเรียนต่าง ๆ ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันของวิทยาลัยนาฏศิลป โดยเริ่มตั้งแต่พุทธศักราช 2477 ที่มีการก่อตั้ง “โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์” ขึ้นในบริเวณพระอุโบสถบวรสถานสุทธาวาส เพื่อดำเนินการสอนวิชาสามัญและศิลปะ สถานที่แห่งนี้เป็นที่ตั้งของสถาบันการศึกษานาฏกรรม ที่ทรงคุณค่าทางมรดกศิลปวัฒนธรรมแห่งแรกของชาติ การฝึกหัดนาฏศิลป์ดนตรีจึงใช้หลากหลายสถานที่แตกต่างกันตามสาขาที่เรียน อาทิ “เรือนกรุงธน” สถานที่สำหรับทำกิจกรรมต่าง ๆ เช่น เป็นโรงอาหาร เป็นที่แต่งตัวโขน-ละคร และเป็นที่เรียนของสาขาดุริยางค์ไทยสาขาเครื่องสายต่อมาเป็นที่เก็บเครื่องละคร “เรือนไม้สีเขียวชั้นเดียว” สำหรับเรียนปี่พาทย์ “ศาลาพระร่วง” และ “ศาลาแสนหวี” ใช้เป็นสถานที่เรียนโขน-ละคร เป็นที่ทำพิธีไหว้ครูและจัดกิจกรรมการแสดงต่าง ๆ เวลาต่อมารื้อสร้างใหม่เป็นอาคารเรียนสำหรับสาขาดุริยางค์ไทย “ลานมรกต” เป็นลานกิจกรรมเกี่ยวกับการศึกษาต่าง ๆ ภายหลังใช้เป็นสถานที่ฝึกวิชานาฏศิลป์ภาคปฏิบัติ (ละคร) และเป็นที่ฝึกซ้อมการแสดง “ตึกสองชั้น”เป็นอาคารเรียนอีกหลังหนึ่งอยู่ด้านหลังพระอุโบสถ ชั้นบนเป็นห้องเรียน ชั้นล่างเป็นห้องโถงโล่ง สำหรับเรียนโขน-ละคร ต่อมาเมื่อมีนักเรียนเพิ่มมากขึ้น ตึก 2 ชั้นนี้ จึงปรับปรุงสร้างเป็นตึก 5 ชั้น ชั้นล่างเป็นโถงโล่งยาวกั้นด้วยประตูบานพับ สำหรับฝึกหัดโขนตัว พระ ยักษ์และลิง นอกจากนี้ยังใช้เป็นที่ฝึกซ้อมการแสดงต่าง ๆ ด้วย “หอประชุม” ใช้ทำกิจกรรมต่าง ๆ เป็นที่จัดไหว้ครูดุริยางค์ไทย ที่เรียนละครที่แสดงผลงานนักเรียนส่วนชั้นล่างเป็นห้องเรียนปัจจุบันปรับปรุงเป็น “โรงละครวังหน้า” ชั้นล่างเป็นส่วนจัดนิทรรศการ “เรือนเขียว” เป็นสถานที่เรียนละคร ทำพิธีไหว้ครูและฝึกซ้อมการแสดง เป็นสถานที่สำคัญเป็นอาคารที่พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ได้เสด็จมาเป็นประธานในพิธีไหว้ครูและครอบครูนาฏศิลป์ เมื่อพุทธศักราช 2503 ปัจจุบันเป็นสำนักงานอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ภาพที่ 3 องก์ 3 ลือระบิลถิ่นศึกษา
ที่มา: ผู้วิจัย

องก์ 4 เรื่องพัฒนานาฏกรรม ออกแบบบทการแสดงที่นำเสนอถึงพระราชนิพนธ์ของกรมพระราชวังบวรสถานมงคลที่มีความโดดเด่น อาทิ เรื่องรามเกียรติ์ ตอนหนุมานอาสาให้นางเบญกายกับนางสุวรรณกันยุมาหึงหวงกันคล้ายกับละครนอก เรื่องไกรทองที่แสดงในรัชกาลที่ 2 เรื่องกากี ตอนครุฑลักนางกากี เรื่องพระลอ ตอนพระลอคลั่ง เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนลาวทองพบนางวันทอง ตอนขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้าง ตอนนางวันทองห้ามทัพ เรื่องพระสมุท บทหุ่นจีน ฉันท์เรื่องนางจินตะหรา ฉันท์นิราศเมืองนครศรีธรรมราช ฯลฯ เป็นต้น



ภาพที่ 4 องก์ 4 เรื่องพัฒนานาฏกรรม
ที่มา: ผู้วิจัย

องก์ 5 วิจิตรล้ำวังบวร ออกแบบบทการแสดงในรูปฉันทลักษณ์กลอนบทละครเพื่อนำเสนอถึงความงามของกรมพระราชวังบวรสถานมงคล พระอุโบสถบวรสถานสุทธาวาส วิทยาลัยนาฏศิลป และสดุดีกรมพระราชวังบวรสถานมงคลทั้ง 6 พระองค์

ภาพที่ 5 องก์ 5 วิจิตรล้ำวังบวร
ที่มา: ผู้วิจัย

สรุปและและอภิปรายผล

ผู้วิจัยได้นำเสนอผลจากการศึกษาและผลจากการทดลองออกแบบบทการแสดงแสง เสียง สื่อผสม ในวัง ณ วังหน้า ซึ่งผู้วิจัยได้ออกแบบบทการแสดงให้มีเนื้อหาและโครงสร้างของบทการแสดงที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละองก์ โดยนำข้อมูลมาจากข้อมูลเอกสาร (ทุติยภูมิ) และจากข้อมูลการสัมภาษณ์ (ปฐมภูมิ) ตามความเห็นของผู้ที่ส่วนเกี่ยวข้องและผู้ที่มีส่วนเกี่ยวกับวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ แล้วนำข้อมูลมาตรวจสอบโดยการประชุมกลุ่มย่อย (Focus Group) จากนั้นนำผลที่ได้มาใช้เป็นโครงสร้างในการออกแบบบทการแสดง โดยใช้แนวคิดการออกแบบบทการแสดงแบบลักษณะของการปะติด (Collage) โดยเรียงร้อยเป็น 5 องก์การแสดง ได้แก่ องก์ 1 เล่าย้อนบวรสถาน องก์ 2 อลังการงานช่างศิลป์ องก์ 3 ลือระบิลถิ่นศึกษา องก์ 4 เรืองพัฒนานาฏกรรม และองก์ 5 วิจิตรล้ำวังบวร การออกแบบบทการแสดงในงานวิจัยครั้งนี้ถือได้ว่าเป็นประโยชน์และเป็นแนวทางให้กับวงการศิลปะในด้านการออกแบบบทการแสดงสำหรับงานแสดงในรูปแบบแสง เสียง สื่อผสม ต่อไป ซึ่งถือว่าบรรลุวัตถุประสงค์ของการวิจัยทุกประการ

รายการอ้างอิง

กรมศิลปากร. (2556). *พระราชวังบวรสถานมงคล*, พิมพ์ครั้งแรก. กรุงเทพมหานคร: บริษัทรุ่งศิลป์การพิมพ์ (1977) จำกัด.

ธำมรงค์ บุญราช. (2563). *การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากคำวิจารณ์คุณสมบัติการเป็นนาฏยศิลปินของนราพงษ์ จรัสศรี.* (ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

ประเมษฐ์ บุณยะชัย. (2537). วัดบวรสถานสุทธาวาส ใน *หนังสือ 60 ปี วิทยาลัยนาฏศิลป 17 พฤษภาคม 2537*. (47). พิมพ์ครั้งแรก. กรุงเทพมหานคร: บริษัทประยูรวงศ์พริ้นท์ติ้ง จำกัด.

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (2558). *ปวัตยานุกรม*, พิมพ์ครั้งแรก. กรุงเทพมหานคร: นุชาการพิมพ์.

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. (2539). *วิวัฒนาการและอนาคตภาพของวิทยาลัยนาฏศิลปในการพัฒนาศิลปวัฒนธรรมไทย*. (ปริญญาดุษฎีบัณฑิต), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

ส่องชาติ ชื่นศิริ (2550). เปล่งประกายเพชรจรัสสมัย ใน *พลอยแกมเพชร*. กรุงเทพมหานคร อ้างถึงใน หนังสือที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพ คุณแม่ส่องชาติ ชื่นศิริ ณ ฌาปนสถานกองทัพบก วัดโสมนัสวิหาร กรุงเทพมหานคร วันอาทิตย์ที่ 9 กันยายน 2561 หน้าที่ 45.

ผลของดนตรีบำบัดเพื่อการฟื้นฟูประสิทธิภาพการหายใจในผู้ป่วยโรคโควิด 19 ที่พ้นระยะแพร่กระจายเชื้อ

THE EFFECT OF MUSIC THERAPY FOR RESPIRATORY RECOVERY IN POST COVID 19 COVID-19 PATIENTS

ทรงวรธรรม สมกอง[1] กานต์ยุพา จิตติวัฒนา[2] นิอร เตรัตนชัย[3]
Zongworratham Somkong[1] Kanyupa Chittiwatana[2] Nior Terattanachai[3]

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้เป็นการวิจัยกึ่งทดลอง มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาผลของดนตรีบำบัดที่ช่วยในการฟื้นฟูประสิทธิภาพการหายใจในผู้ป่วยโรคโควิด 19 ที่พ้นระยะแพร่กระจายเชื้อ และศึกษาความพึงพอใจจากการรับบริการดนตรีบำบัดของผู้เข้าร่วมวิจัยทั้งหมด 13 ราย โดยกิจกรรมดนตรีบำบัดประกอบไปด้วย การฝึกหายใจประกอบดนตรี และกิจกรรมการร้องเพลงแบบกลุ่ม ในการศึกษานี้ใช้แบบประเมินการหายใจผ่านเสียงพูด และแบบสัมภาษณ์ความพึงพอใจ ในการเก็บข้อมูล และผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้สถิติเชิงพรรณนาเพื่อเปรียบเทียบความแตกต่างของระยะเวลาที่ผู้เข้าร่วมวิจัยสามารถเปล่งเสียงก่อนและหลังการบำบัด และการอธิบายเชิงพรรณนาข้อมูลจากการสัมภาษณ์ความพึงพอใจ

ผลการวิจัยพบว่าร้อยละ 92 ของผู้เข้าร่วมวิจัยสามารถเปล่งเสียงได้นานขึ้น ซึ่งตรวจวัดโดยพยาบาลวิชาชีพด้วยแบบประเมินการหายใจผ่านเสียงพูด และจากการวิเคราะห์ข้อมูลแบบสัมภาษณ์ความพึงพอใจต่อการรับบริการดนตรีบำบัดพบว่าร้อยละ 100 ของผู้เข้าร่วมวิจัยมีความประทับใจ เพลิดเพลินกับกิจกรรมดนตรีบำบัด ทำให้การฝึกฝนไม่น่าเบื่อ และเสมือนว่ากำลังทำกิจกรรมดนตรีมากกว่าที่จะต้องรู้สึกว่าฝึกหายใจ ดังนั้นแล้วการเพิ่มประสิทธิภาพการหายใจให้ดีขึ้นจำเป็นที่จะต้องมีการฝึกฝนอย่างต่อเนื่อง ซึ่งการใช้กิจกรรมดนตรีบำบัดนั้นทำให้ผู้เข้าร่วมวิจัยรู้สึกสนุกเพลิดเพลินในการฝึกฝน อันนำไปสู่การฝึกฝนที่ต่อเนื่อง อีกทั้งยังใช้หน้าที่ขององค์ประกอบทางดนตรีที่มีผลต่อการรักษาเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในการออกแบบดนตรีที่ใช้ในการฝึกฝน

คำสำคัญ: ดนตรีบำบัด, โควิด 19, การฟื้นฟูประสิทธิภาพการหายใจ

[1] นักศึกษา สาขาดนตรี (ดนตรีบำบัด) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล noteloveguitar@gmail.com
[1] Student, Music Program (Music Therapy), College of Music, Mahidol University, noteloveguitar@gmail.com
[2] อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ปร.ด. (วิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีศึกษา) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล karnyupha.jit@mahidol.ac.th
[2] Advisor, Ph.D. (Science and Technology Education), College of Music, Mahidol University, karnyupha.jit@mahidol.ac.th
[3] อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ปร.ด. (ดนตรี) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล n_tayrattanachai@hotmail.com
[3] Coadvisor, Ph.D. (Music), College of Music, Mahidol University, n_tayrattanachai@hotmail.com
Receive 06/06/66, Revise 07/08/67, Accept 09/08/67

Abstract

This research is a quasi-experimental study aimed at examining the effects of music therapy on respiratory recovery in post-COVID-19 patients and evaluating the satisfaction of the 13 participants with the music therapy services. The music therapy activities included breathing exercises with music and group singing activities. The study used a voice-based respiratory assessment and satisfaction interviews to collect data. Descriptive statistics were used to compare the differences in the duration participants could produce sounds before and after therapy, along with descriptive analysis of the satisfaction interview data.

The results showed that 92% of participants were able to produce sounds for a longer duration, as measured by professional nurses using the voice-based respiratory assessment. The satisfaction interview analysis revealed that 100% of participants were impressed and enjoyed the music therapy activities, finding them engaging and feeling more like music activities than breathing exercises. Thus, improving respiratory efficiency requires continuous practice. The use of music therapy activities makes the practice enjoyable and engaging for the participants, leading to sustained practice. Additionally, the therapeutic elements of music were incorporated into the design of the music used for training.

Keywords: Music Therapy, Covid-19, Rihabilitation of Breathing Efficiency

บทนำ

เชื้อไวรัสโคโรน่า 2019 หรือ โควิด 19 (Covid-19) เป็นโรคติดเชื้ออุบัติใหม่ (Emerging Infectious Diseases) ที่เริ่มแพร่กระจายเมื่อปลายปี พ.ศ.2562 มีการแพร่ระบาดไปทั่วโลก ประเทศไทยเป็นประเทศหนึ่งที่ได้รับผลกระทบจากการแพร่ระบาดของเชื้อโรคนี้ (คณะแพทยศาสตร์โรงพยาบาลรามาธิบดี มหาวิทยาลัยมหิดล, 2563) การติดเชื้อโควิด 19 ส่งผลกระทบทั้งต่อสุขภาพร่างกาย จิตใจ เศรษฐกิจ และสังคมต่อประชาชนเป็นวงกว้าง อีกทั้งยังส่งผลกระทบต่อระบบการให้บริการทางการแพทย์และด้านสาธารณสุข เนื่องด้วยอัตราการติดเชื้อที่เพิ่มขึ้นอย่างรวดเร็ว และการขยายสายพันธุ์ของเชื้อในระยะเวลาอันสั้น

ผู้ป่วยที่พ้นระยะแพร่กระจายเชื้อหลังจากได้รับการรักษาตามอาการแล้วนั้น อาจพบมีอาการผิดปกติหรือภาวะแทรกซ้อนภายหลังการป่วยที่เรียกว่า Long COVID-19 (NHS, 2021) โดยอาการที่เกิดขึ้นจะมีความหลากหลายและอาจแตกต่างกันไปในแต่ละบุคคล โดยอาจพบอาการที่เกิดขึ้นใหม่หรือเป็นอาการที่หลงเหลืออยู่หลังจากการรักษาซึ่งสามารถเกิดขึ้นได้ในทุกระบบของร่างกาย ตั้งแต่ระบบทางเดินหายใจ ระบบหัวใจและหลอดเลือด ระบบประสาท ระบบภูมิคุ้มกัน และสุขภาพจิต โดยมักพบมีอาการภายหลังได้รับเชื้อ 4 ถึง 12 สัปดาห์ จากการศึกษาวิจัยของ Angelo Carfi พบว่า

ส่วนใหญ่แล้วผู้ป่วยโรคโควิด 19 ที่พ้นระยะแพร่กระจายเชื้อแล้วนั้น ร้อยละ 42 ถึง 66 จะมีอาการหายใจติดขัด แน่นหน้าอก เหนื่อยหอบ ซึ่งเป็นความผิดปกติของปอดผู้ป่วยที่ส่งผลให้ผู้ป่วยหายใจลำบาก ซึ่งอาการหายใจลำบากลักษณะนี้เป็นอาการที่พบได้บ่อยภายหลังจากการหายป่วย (Carfi, A., 2020)

ในการดูแลผู้ป่วย Long COVID-19 ที่ประสบปัญหาเกี่ยวกับการหายใจลำบาก เช่น หายใจสั้น ไอ จนไปถึงอาการเหนื่อยหอบง่ายนั้น มีเป้าหมายเพื่อเพิ่มประสิทธิภาพการกำซาบ (Perfusion) และลดอาการหายใจลำบากอีกทั้งยังลดอัตราความเสี่ยงในการเกิดภาวะแทรกซ้อนในกรณีที่มีปัญหาหายใจเหนื่อย เสมหะอุดกั้นทำให้ไม่สามารถไอหรือร่อนระบายเสมหะออกมาได้ด้วยตนเอง (Makkar, P., 2020) ซึ่งอาการดังกล่าวสามารถดูแลรักษาได้หลายวิธีโดยทีมสหวิชาชีพต่าง ๆ ทั้งนี้ดนตรีบำบัดก็มีแนวโน้มที่จะเป็นอีกกิจกรรมหนึ่งที่สามารถใช้เป็นทางเลือกในการดูแลรักษาอาการ Long COVID-19 ได้ในหลายมิติ โดยเฉพาะการฟื้นฟูประสิทธิภาพการหายใจในผู้ป่วยที่อาจยังประสบปัญหาดังกล่าว

ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงความจำเป็นของการศึกษาผลของดนตรีบำบัดเพื่อการฟื้นฟูประสิทธิภาพการหายใจในผู้ป่วยโรคโควิด 19 ที่พ้นระยะการแพร่กระจายเชื้อโดยคาดหวังว่าผลของการศึกษาจะเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาแนวทางการรักษาด้วยดนตรีบำบัดเพื่อใช้ในการดูและผู้ป่วยที่มีอาการหายใจติดขัด แน่นหน้าอก เหนื่อยหอบ หรือกลุ่มอาการต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการหายใจ อีกทั้งยังช่วยส่งเสริมสุขภาวะทางจิตให้ดียิ่งขึ้น ซึ่งมีแนวโน้มทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงที่ดีทางด้านร่างกายตามมา

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาผลของดนตรีบำบัดที่ช่วยการฟื้นฟูประสิทธิภาพการหายใจในผู้ป่วยโรคโควิด 19 ที่พ้นระยะแพร่กระจายเชื้อ

2. ศึกษาความพึงพอใจจากการรับบริการดนตรีบำบัดที่ช่วยในการฟื้นฟูประสิทธิภาพการหายใจในผู้ป่วยโรคโควิด 19 ที่พ้นระยะแพร่กระจายเชื้อ

ขอบเขตการวิจัย

1. ขอบเขตของเนื้อหา

วิจัยนี้เป็นเป็นการวิจัยกึ่งทดลอง (One-group Pretest-posttest design) ศึกษาผลของการใช้ดนตรีบำบัดเพื่อฟื้นฟูประสิทธิภาพการหายใจในผู้ป่วยโควิด 19 ที่พ้นระยะแพร่กระจายเชื้อ โดยกิจกรรมดนตรีบำบัดที่ออกแบบขึ้นภายใต้ทฤษฎีและแนวคิดที่ผสมผสานกันระหว่าง ทฤษฎีและแนวคิดดนตรีบำบัด “Music Therapy Entrainment” Alexander Technique และแบบฝึกการหายใจมาบูรณาการร่วมกัน

2. ขอบเขตด้านกิจกรรมดนตรีบำบัด (music therapy interventions)

ในส่วนของการทำกิจกรรมดนตรีบำบัดเพื่อฟื้นฟูประสิทธิภาพการหายใจในผู้ป่วยโควิด 19 ที่พ้นระยะแพร่กระจายเชื้อ มีจุดมุ่งหมายในการทำดนตรีบำบัด เพื่อฟื้นฟูประสิทธิภาพการหายใจและปรับสภาพอารมณ์ของผู้ป่วยให้ดีขึ้น โดยการเข้าร่วมกิจกรรมของผู้ป่วยเป็นการเข้าร่วมแบบกลุ่มเปิด โดยรูปแบบการให้บริการนี้จะเป็นการจัดกิจกรรมดนตรีบำบัดแบบลงภาคสนาม และการจัดกิจกรรม

ดนตรีบำบัดแบบกลุ่มในรูปแบบออนไลน์ผ่านโปรแกรม Line รวมทั้งสิ้น 7 ครั้ง อีกทั้งยังฝึกฝนด้วยตนเองอีก 20 ครั้ง รวมทั้งสิ้น 27 ครั้ง

3. ขอบเขตด้านพื้นที่วิจัย

กลุ่มประชากรจากชุมชน “ร่วมใจ” ที่อาศัยอยู่โดยรอบโรงพยาบาลรามาธิบดีทั้งหมด 8 ชุมชน ได้แก่ 1) สวนเงิน 2) โค้งรถไฟยมราช 3) มั่นสิน 4) แดงบุหงา 5) เพชรบุรี ซอย 7 6) สระแก้ว 7) หน้าวัดมะกอก และ 8) หลังกรมทางหลวง โดยชุมชนดังกล่าวอยู่ภายใต้การดูแลสุขภาพของภาควิชาเวชศาสตร์ชุมชน โรงพยาบาลรามาธิบดี

4. ขอบเขตด้านประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ผู้ป่วยโรคโควิด 19 ที่มีที่มีผลการวินิจฉัยว่าเป็นผู้ป่วยโรคโควิด 19 แบบ RTPCR หรือ ATK ในระหว่างวันที่ 15 พฤษภาคม พ.ศ.2565 ถึง วันที่ 15 สิงหาคม พ.ศ.2565 และมีอาการหายใจลำบาก คือหายใจไม่อิ่ม หรือหายใจไม่สุด จำนวน 13 ราย โดยคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบตามสะดวก (convenience sampling) โดยการเปิดรับอาสาสมัครเข้าร่วมการวิจัย

5. ขอบเขตด้านระยะเวลา

แผนการทำดนตรีบำบัดตลอดโครงการใช้เวลาระหว่างวันที่ 1 กันยายน-3 ตุลาคม พ.ศ.2565 และผู้เข้าร่วมวิจัยจะต้องมีผลวินิจฉัยว่าเคยติดเชื้อโรคโควิด 19 ระหว่างวันที่ 15 พฤษภาคมถึง 15 สิงหาคม พ.ศ.2565

วิธีการดำเนินงานวิจัย

การวิจัยเรื่องผลของดนตรีบำบัดเพื่อการฟื้นฟูประสิทธิภาพการหายใจในผู้ป่วยโรคโควิด 19 ที่พ้นระยะแพร่กระจายเชื้อ เป็นการวิจัยกึ่งทดลอง โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาผลของดนตรีบำบัดที่ช่วยในการฟื้นฟูประสิทธิภาพการหายใจในผู้ป่วยโรคโควิด 19 ที่พ้นระยะแพร่กระจายเชื้อ 2) ศึกษาความพึงพอใจจากการรับบริการดนตรีบำบัดที่ช่วยในการฟื้นฟูประสิทธิภาพการหายใจในผู้ป่วยโรคโควิด 19 ที่พ้นระยะแพร่กระจายเชื้อ ตามแบบแผนการวิจัยดังนี้

กลุ่มทดลอง O1 X O2

O1 หมายถึงประสิทธิภาพการหายใจของผู้เข้าร่วมวิจัยก่อนได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัด

O2 หมายถึงประสิทธิภาพการหายใจของผู้เข้าร่วมวิจัยหลังได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัด

X หมายถึงกิจกรรมดนตรีบำบัด

แบบประเมินที่ใช้ในการวิจัย

ในการวิจัยนี้ใช้แบบประเมิน 2 ส่วนด้วยกัน คือ แบบประเมินที่ใช้ในการออกแบบกิจกรรมดนตรีบำบัด และแบบประเมินที่ใช้ในการวัดผลการศึกษา ดังนี้

1. แบบประเมินที่ใช้ในการออกแบบกิจกรรมดนตรีบำบัด

1.1 แบบประเมินคัดกรองโครงการการวิจัย

1.2 แบบประเมินอัตราการหายใจ Respiratory Rate (RR)

แบบประเมินที่ใช้ในการวัดผลการศึกษา

1. การประเมินการหายใจผ่านเสียงพูด (Maximum Phonation Time) (Koufman J, 1991) เพื่อประเมินความลึกของการหายใจ

2. แบบสัมภาษณ์ความพึงพอใจ

การออกแบบกิจกรรมดนตรีบำบัด

กิจกรรมดนตรีบำบัดเพื่อการฟื้นฟูประสิทธิภาพการหายใจในผู้ป่วยโรคโควิด 19 ที่พ้นระยะแพร่กระจายเชื้อ กิจกรรมนี้ผู้วิจัยออกแบบขึ้นจากการศึกษาและวิเคราะห์ตำรา เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้งหมดจาก 3 ขอบเขต ประกอบด้วย ทฤษฎีและแนวคิดดนตรีบำบัด 1) Music Therapy Entrainment 2) เทคนิคการจัดท่าทางที่เหมาะสมเพื่อช่วยในการฝึกขับร้อง Alexandra technique และ 3) แบบฝึกการหายใจ 4 แบบ มาบูรณาการร่วมกันเพื่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ที่ช่วยให้เกิดกระบวนการเปลี่ยนแปลงปรับปรุงพฤติกรรมการหายใจ ท่าทางในการหายใจ ที่น้อมนำไปสู่พฤติกรรมที่ส่งผลดีต่อสุขภาพ จนสามารถนำความรู้ไปประยุกต์ใช้ให้เกิดประโยชน์ได้จริงต่อไป โดยมีที่มาของการออกแบบกิจกรรมดนตรีบำบัดที่ใช้ในงานวิจัย แบ่งออกเป็น 2 ส่วนคือ กิจกรรมฝึกหายใจด้วยดนตรีบำบัด และกิจกรรมร้องเพลงแบบกลุ่ม ดังนี้วิธีการดำเนินงานวิจัย

1. กิจกรรมฝึกหายใจด้วยดนตรีบำบัด

เกิดจากการนำหลักการและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับ 1) Music Therapy Entrainment 2) เทคนิคการจัดท่าทางที่เหมาะสมเพื่อช่วยในการฝึกหายใจ Alexander technique และ 3) แบบฝึกการหายใจมาบูรณาการร่วมกันโดนมีรายละเอียดดังนี้

1) ทฤษฎีและแนวคิดดนตรีบำบัด “Music Therapy Entrainment” ซึ่งในส่วนของทฤษฎีและแนวคิดดนตรีบำบัด Music Therapy Entrainment นั้นมีหลักฐานสนับสนุนว่าดนตรีอาจช่วยสนับสนุนการหายใจจากหลักฐานทางประสาทสรีรวิทยา neurophysiological ที่เรียกว่า rhythmic entrainment โดยคลื่นความถี่ของเสียงดนตรีทำหน้าที่ไปเป็นตัวกลางในการไกล่เกลี่ย (median) ส่งผลในเชิงบวกต่อความสามารถในการแสดงออกทางอารมณ์ และควบคุมการตอบสนองบางส่วนของร่างกาย เช่น การเคลื่อนไหว และการหายใจ (Trost, W.J.; Labbé, C.; Grandjean, D., 2017) จากหลักการดังกล่าวผู้วิจัยได้นำองค์ประกอบทางดนตรีที่ช่วยสนับสนุนให้เกิดการควบคุมการตอบสนองของร่างกายที่ส่งผลต่อการหายใจมาเป็นส่วนประกอบสำคัญในการออกแบบดนตรีที่ใช้ในการฝึกหายใจอันประกอบด้วย ลักษะเสียง (timbre), จังหวะ (rhythm), ความเร็ว (tempo)

2) Alexander technique คือเทคนิคการจัดระเบียบร่างกายให้มีประสิทธิภาพในการแสดง ซึ่งเป็นที่นิยมใช้ในหมู่นักแสดง และนักดนตรี ผู้วิจัยจึงเลือกใช้เทคนิคนี้มาเป็นส่วนหนึ่งในการออกแบบการจัดระเบียบร่างกาย ซึ่งผู้วิจัยเลือกท่าทางที่ช่วยในการฝึกหายใจและจัดท่าทางให้เป็นไปตามหลักการของ Alexandra technique อย่างง่ายมาทั้งหมด 3 ท่า ในแต่ละท่านั้นเป็นท่าที่ช่วยสนับสนุนให้ร่างกายสามารถหายใจได้เต็มประสิทธิภาพมากขึ้น ทั้งนี้ท่าที่นำมาใช้ในการศึกษานี้เป็นท่าที่สามารถฝึกด้วยตนเองได้โดยไม่ต้องมีผู้เชี่ยวชาญควบคุมตลอดการฝึกประกอบด้วย Breath trough your, Dropping the hill, Walking and humming (Missy, 2007)

3) เทคนิคหายใจ ผู้วิจัยเลือกใช้เทคนิคการหายใจที่เกี่ยวข้องกับการใช้กล้ามเนื้อกระบังลมและการควบคุมการหายใจประกอบด้วย 4 เทคนิคคือ Resonant Breathing, Diaphragm Breathing, 4-7-8 Breathing, Bee Humming

จากทั้ง 3 หลักการที่กล่าวมาในข้างต้น ล้วนเป็นหลักการที่ส่งเสริมให้เกิดประสิทธิภาพการหายใจที่ดีขึ้น ผู้วิจัยได้บูรณาการณ์ทั้งสามหลักการเข้าด้วยกัน โดยเริ่มต้นจากการทำออกแบบแบบประเมินความชอบดนตรีให้ผู้เข้าร่วมวิจัยทำ เพื่อนำผลของแบบประเมินมาวิเคราะห์เพื่อหาว่าลักษณะเสียงดนตรีแนวเพลง เครื่องดนตรี แบบที่ผู้วิจัยส่วนใหญ่ชอบ เมื่อได้ข้อมูลแล้วผู้วิจัยจะนำข้อมูลที่ได้มาออกแบบดนตรีให้สอดคล้องกับความต้องการของผู้เข้าร่วมวิจัย หลังจากที่ได้ผลิตดนตรีที่ใช้ในการฝึกหายใจที่สอดคล้องกับความต้องการของผู้เข้าร่วมวิจัยแล้ว ผู้วิจัยจะนำดนตรีที่ออกแบบมาใช้ฝึกฝนร่วมกับหลักการ Alexander technique และแบบฝึกการหายใจ โดยผู้วิจัยจะเป็นผู้สอนและฝึกฝนให้ผู้เข้าร่วมวิจัยเรียนรู้ผ่านกระบวนการดนตรีบำบัด โดยมุ่งหวังผลให้ผู้เข้าร่วมวิจัยสามารถฝึกฝนเทคนิคการหายใจ ด้วยการจัดระเบียบร่างกายแบบ Alexander technique พร้อมกับดนตรีที่ผู้วิจัยออกแบบด้วยตนเองที่บ้านได้

ในส่วนของการฝึกแบ่งออกเป็น 2 ส่วนคือ ฝึกด้วยตนเอง และฝึกโดยผู้วิจัย ฝึกด้วยตนเอง สัปดาห์ละ 4 ครั้งครั้งละ 5-10 นาที ฝึกทั้งหมด 5 สัปดาห์รวมทั้งสิ้นที่ฝึกด้วยตนเอง 20 ครั้ง ฝึกโดยผู้วิจัยแบบภาคสนาม และแบบออนไลน์นั้น 6 สัปดาห์ สัปดาห์ละ 1 ครั้งรวม 6 ครั้ง ทั้งนี้ในการฝึกฝนโดยผู้วิจัยจะปรับมาเป็นการใช้ดนตรีสดทุกครั้งในการทำกิจกรรม เนื่องจากว่า การใช้ดนตรีสดนั้นมีความสะดวกในการปรับเปลี่ยนองค์กอบทางดนตรีได้ทันท่วงที เพื่อให้สอดคล้องกับผู้เข้าร่วมวิจัยในแต่ละครั้งซึ่งจะใช้เวลาในการฝึกหายใจ 15-20 นาที ต่อครั้ง

2. กิจกรรมร้องเพลงแบบกลุ่ม

นอกจากกิจกรรมฝึกหายใจด้วยดนตรีบำบัดแล้ว ในการวิจัยครั้งนี้มีการนำกิจกรรมร้องมาเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมทั้งหมด ซึ่งมีเป้าหมายของการใช้กิจกรรมร้องเพลงแบบกลุ่มนี้เพื่อเป็นการสร้างแรงจูงใจในการฝึกหายใจ อีกทั้งยังเป็นกิจกรรมที่ทำให้ผู้ป่วยประเมินตนเองในส่วนประสิทธิภาพการหายใจได้อีกด้วย โดยเพลงที่นำมาใช้ในกิจกรรมนี้ทั้งหมด เลือกมาจากแบบประเมินคัดกรองในส่วนของประสบการณ์ทางดนตรีของผู้เข้าร่วมวิจัย (Music preference) รวมทั้งสิ้น 10 เพลง นอกจากนี้แล้วยังมีการจัดคอนเสิร์ตแสดงการร้องเพลงประสานเสียง แสดง ณ ลานกิจกรรมชั้น 1 อาคารสมเด็จพระเทพ โรงพยาบาลรามาธิบดี

วิเคราะห์ผลการศึกษาวิจัย การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลแบ่งออกเป็น 4 ประเด็นดังนี้

1. ผลจากการประเมินคัดกรอง

โครงการวิจัยนี้เปิดรับสมัครผู้เข้าร่วมโครงการตั้งแต่วันที่ 16 สิงหาคม 2565 ถึง วันที่ 31 สิงหาคม และเริ่มกิจกรรมดนตรีบำบัดครั้งแรกในวันที่ 1 กันยายน 2565-3 ตุลาคม 2565 ณ ศูนย์สุขภาพชุมชน ซอยสวนเงิน เขตพญา จัดกิจกรรมทั้งแบบภาคสนาม และออนไลน์โดยนักดนตรีบำบัด ในการศึกษานี้มีผู้เข้าร่วมวิจัยทั้งหมด 13 ราย เป็นเพศชาย 3 ราย เป็นเพศหญิง 10 ราย ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1.1 ประเมินคัดกรองทั่วไป

จากแบบประเมินคัดกรองทั่วไปสรุปได้ว่าว่า *เปียโน* คือเครื่องดนตรีที่ผู้เข้าร่วมวิจัยส่วนใหญ่ระบุว่าชอบ ในขณะที่ ข้อมูลเกี่ยวกับ เพลงที่คุณชอบ ศิลปินที่คุณชอบ และ แนวดนตรีที่คุณชอบ ได้ข้อสรุปว่า เพลงลูกกรุง คือเพลงที่ผู้เข้าร่วมวิจัยนิยมและชื่นชอบเป็นอันดับต้น ดังนั้นแล้วในการวิจัยครั้งนี้จึงเลือกใช้เสียงเปียโน และแนวเพลงลูกกรุง เป็นหลักในการทำกิจกรรมดนตรีบำบัด

1.2 ข้อมูลสุขภาพทั่วไป

ผลจากแบบประเมินคัดกรองเดียวกันแสดงข้อมูลสุขภาพทั่วไป อันหมายถึง ข้อมูลเกี่ยวกับระบบทางเดินหายใจซึ่งเป็นเกณฑ์หลักในการคัดเข้าร่วมโครงการ ข้อมูลสุขภาพทั่วไป ระบุให้เห็นว่าผู้ผ่านการคัดกรองเข้าร่วมโครงการวิจัยทั้ง 13 ราย (100%) “รู้สึกหายใจไม่อิ่ม หรือหายใจไม่สุด”

1.3 การประเมิน Maximum Phonation Time ก่อนการบำบัด

ผลจากแบบประเมินแบบประเมินคัดกรองโครงการการวิจัยเรื่องผลของดนตรีบำบัดเพื่อการฟื้นฟูประสิทธิภาพการหายใจในผู้ป่วยโรคโควิด 19 *“ส่วนที่ 4 ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับโรค COVID 19”* ซึ่งผู้วิจัยกำหนดให้ใช้แบบประเมิน Maximum Phonation Time (Koufman J, 1991) การประเมินในส่วนนี้ทำโดยพยาบาลวิชาชีพ และผู้วิจัยเป็นผู้กรอกข้อมูลที่ได้จากประเมิน

โดยผลการประเมินพบว่าความยาวของการเปล่งเสียต่อรอบการหายใจ ต่ำสุดอยู่ที่ 8 วินาที (n=1) และในขณะที่ 20 วินาที (n=1) คือ ระยะเวลาที่นานที่สุดที่ผู้เข้าร่วมวิจัยทำได้

1.4 ผลจากแบบประเมินอัตราการหายใจ (Respiratory rate)

ผู้เข้าร่วมโครงการจะได้รับการวัดค่า Respiratory Rate (RR) โดยพยาบาลวิชาชีพทั้งก่อนและหลังการบำบัดเพื่อใช้การออกแบบดนตรี คือ ความเร็วของจังหวะ (tempo) พบว่ามีผู้เข้าร่วมการวิจัย 2 ราย ที่มีอัตราการหายใจเร็วกว่าอัตราค่าเฉลี่ยการหายใจขณะพักที่กำหนดไว้ในการศึกษานี้ คือ ผู้เข้าร่วมวิจัยเพศหญิง อายุ 72 ปี (RR=21) และ ผู้เข้าร่วมวิจัยเพศหญิง อายุ 67 ปี (RR=24) ส่วนผู้เข้าร่วมวิจัยที่เหลือยังจัดว่าอยู่ในเกณฑ์ปรกติตามอัตราค่าเฉลี่ยการหายใจขณะพักที่กำหนดไว้ในการศึกษา

2. กิจกรรมดนตรีบำบัดและการพัฒนากิจกรรมดนตรีบำบัด

จำนวนครั้งในการรับบริการดนตรีบำบัดแบบกลุ่มรวมทั้งสิ้น 7 ครั้งโดยประกอบด้วยภาคสนามจำนวน 5 ครั้ง ในรูปแบบออนไลน์ผ่านโปรแกรม LINE จำนวน 2 ครั้ง และฝึกฝนด้วยตนเอง 20 ครั้ง รวมทั้งสิ้น 27 ครั้ง ซึ่งในการจัดกิจกรรมกลุ่มแบบออนไลน์นี้จัดขึ้นเพื่ออำนวยความสะดวกแก่ผู้เข้าร่วมวิจัยที่ไม่สามารถมารับบริการดนตรีบำบัดแบบภาคสนามได้ตามวันและเวลาที่กำหนด แต่ประสงค์จะได้รับการทำกิจกรรม

ซึ่งผลการศึกษาพบว่า ผู้เข้าร่วมวิจัยให้ความร่วมมือในการฝึกฝนและเข้าร่วมบริการดนตรีบำบัดแบบกลุ่มทั้งภาคสนาม และออนไลน์ รวมทั้งการจัดกิจกรรมร้องประสานเสียง รวมทั้งสิ้น 27 ครั้ง (100%) คือจำนวนมากที่สุด และ 16 ครั้ง (59.25%) คือจำนวนที่น้อยที่สุด เมื่อนำข้อมูลมาหาค่าเฉลี่ยทางสถิติแล้วพบว่าค่าเฉลี่ยจำนวนการฝึกอยู่ที่ 22 ครั้ง (82.62%) โดยนับจำนวนครั้งของการฝึกตั้งแต่ครั้งแรกที่เข้าร่วมโครงการคือ วันที่ 1 กันยายน 2565-3 ตุลาคม 2565

3. การเปรียบเทียบผลก่อนและหลังการเข้าร่วมกิจกรรมดนตรีบำบัด

ประกอบด้วยจำนวนครั้งที่เข้ารับบริการดนตรีบำบัด ผลการประเมิน Maximum Phonation Time และผลการวัดอัตราการหายใจ ที่แสดงให้เห็นถึงความสอดคล้องของจำนวนการฝึกต่อผลของการประเมินที่เปลี่ยนไป

ตารางเปรียบเทียบผลก่อนและหลังการเข้าร่วมกิจกรรมดนตรีบำบัด

ลำดับที่	เพศ	อายุ	จำนวนครั้งที่เข้ารับบริการดนตรีบำบัด			MPT			อัตราการหายใจ (Respiratory Rate)/min.		
			จำนวนครั้งที่เข้าร่วม	จำนวนครั้งที่ฝึกหายใจด้วยตนเอง	จำนวนที่ฝึกทั้งหมด	ค่าความยาวของการเปล่งเสียงก่อนการบำบัด (วินาที)	ค่าความยาวของการเปล่งเสียงหลังการบำบัด (วินาที)	ค่าความนานที่เปลี่ยนไปหลังการบำบัด (วินาที)	ก่อน	หลัง	อัตราการหายใจที่เปลี่ยนไป
1	หญิง	72	7	20	27	13	17	4	21	19	-2
2	หญิง	70	7	20	27	9	14	5	18	12	-6
3	หญิง	65	5	20	25	14	17	3	19	17	-2
4	หญิง	67	6	15	21	12	15	3	24	16	-8
5	หญิง	62	5	15	20	14	15	1	20	17	-3
6	หญิง	60	5	17	22	**8**	**14**	**6**	20	18	-2
7	ชาย	67	5	20	25	15	20	5	18	12	-6
8	หญิง	57	4	16	20	12	14	2	20	18	-2
9	หญิง	70	7	16	23	13	16	3	19	18	-1
10	ชาย	57	5	17	22	12	15	3	20	19	-1
11	หญิง	60	6	18	24	14	11	-3	20	18	-2
12	ชาย	40	4	14	18	20	22	2	20	13	-7
13	หญิง	40	4	12	16	15	16	1	18	16	-2

จากเปรียบเทียบข้อมูลในการศึกษาวิจัยเชิงปริมาณพบว่า จำนวนครั้งในการฝึกมีแนวโน้มไปทางแปรผันตรงกับระยะเวลาที่ผู้เข้าร่วมวิจัยสามารถเปล่งเสียงต่อรอบ รอบการหายใจ และอัตราการหายใจที่ดีขึ้น โดยไม่ได้จำกัดว่าจะเป็นการมาเข้ารับการบำบัดแบบกลุ่มทั้งออนไลน์และภาคสนาม โดยอยู่ที่ 22 ครั้ง (82.62%) จากทั้งหมด 27 ครั้ง (100%) ภายใน 1 เดือน คือค่าเฉลี่ยจำนวนครั้งที่ระบุว่าส่งผลให้ดีขึ้น 6 วินาที และพบว่าจำนวนค่าเฉลี่ยของครั้งที่เพิ่มขึ้นในการฝึกยังส่งผลดีมากกว่าจำนวนครั้งในการฝึกที่น้อยกว่า ซึ่งแสดงให้เห็นภาพรวมในการศึกษาวิจัยนี้

4. ผลประเมินความพึงพอใจในการรับบริการดนตรีบำบัด

นอกจากผลการศึกษาเชิงปริมาณที่ได้จากการวิเคราะห์ค่าทางสถิติแล้ว โครงการวิจัยนี้ยังมีวัตถุประสงค์ที่สอง คือเพื่อศึกษาความพึงพอใจในการรับบริการดนตรีบำบัดของผู้เข้าร่วมวิจัย ซึ่งประกอบด้วยคำถามเชิงคุณภาพ 3 คำถาม ที่ได้จากวิธีการสัมภาษณ์ทางโทรศัพท์หลังปิดโครงการ คือ หลังวันที่ 3 ตุลาคม 2565 และกรอกข้อมูลลงในแบบสอบถามดังนี้

1. ผลการประเมินพึงพอใจในการรับบริการดนตรีบำบัดคำถามที่ 1 ท่านมีความประทับใจหรือชื่นชอบส่วนไหนของโครงการดนตรีบำบัดเพื่อการฟื้นฟูประสิทธิภาพการหายใจในผู้ป่วยโรคโควิด 19 ที่พ้นระยะแพร่กระจายเชื้อ อธิบายพร้อมเหตุผลประกอบ โดยในภาพรวมแสดงให้เห็น

ความพึงพอใจและกล่าวถึง การร้องเพลง การฝึกหายใจ และการร่วมกิจกรรมกลุ่ม ซึ่งทั้งหมดส่งผลต่อระดับความพึงพอใจการการรับบริการ เช่น *“ร้องเพลงได้ไม่น่าเบื่อ” “ได้ร้องเพลงกับเพื่อน ๆ” “ร้องได้ลมยาวขึ้น” “ได้ร้องเพลงที่ชอบหลายเพลง” “กิจกรรมฝึกหายใจพร้อมกับเพลงทำให้ไม่น่าเบื่อในการฝึก”* และ *“ประทับใจในส่วนของกิจกรรมดนตรีบำบัดทั้งหมด เป็นครั้งแรกที่เข้ารับบริการรู้สึกสนุกและได้ความรู้”*

2. ผลการประเมินพึงพอใจในการรับบริการดนตรีบำบัดคำถามที่ 2 แสดงให้เห็นถึงสิ่งที่ผู้เข้าร่วมวิจัยมีความเห็นว่าควรปรับปรุงแก้ไข ซึ่งเป็นไปในทิศทางเดียวกันคือ สถานที่ไม่ค่อยมีความสะดวก เนื่องจากสภาพอากาศและเสียงรบกวน เช่น *"สถานที่ไม่ค่อยสะดวก"* ต้องการจำนวนที่มากขึ้นในการฝึกกิจกรรมแบบกลุ่ม เช่น *“ต้องการเวลาในการฝึกมากขึ้น บางครั้งในขณะร่วมกิจกรรมทำไม่ทันเพื่อน”* และ *“อยากให้เพิ่มเวลาในแต่ละสัปดาห์ให้มากขึ้น”*

3. ผลการประเมินพึงพอใจในการรับบริการดนตรีบำบัดคำถามที่ 3 เกี่ยวกับความต่างของการฝึกหายใจแบบปรกติ กับการฝึกหายใจในรูปแบบของกิจกรรมดนตรีบำบัดในโครงการวิจัยนี้ ตารางที่ 4.19 แสดงให้เห็นคำตอบที่ผู้วิจัยแสดงความคิดเห็นไว้ โดยยังกล่าวถึงความรู้สึกในทางบวกเกี่ยวกับการได้ร้องเพลง เช่น “เพลินเพลินกว่า” “ทำให้รู้สึกว่าไม่เหมือนกำลังฝึกหายใจอยู่” “สนุกกว่า และไม่น่าเบื่อ” และ “ไม่รู้สึกว่ากำลังฝึกหายใจ แต่รู้สึกว่ากำลังจะมาฝึกร้องเพลงที่ชอบ”

อภิปรายผล

1. ผลการศึกษาความพึงพอใจจากการรับบริการดนตรีบำบัดซึ่งเป็นวัตถุประสงค์ในการศึกษาวิจัยนี้ ระบุให้เห็นถึงผลตอบรับความพึงพอใจในการรับบริการดนตรีบำบัดโดยระบุไว้ใน *“แบบสัมภาษณ์ความพึงพอใจ”* ข้อที่ 1 ว่า *“ท่านมีความประทับใจ หรือชื่นชอบส่วนไหนของโครงการดนตรีบำบัดเพื่อการฟื้นฟูประสิทธิภาพการหายใจในผู้ป่วยโรคโควิด 19 ที่พ้นระยะแพร่กระจายเชื้อ อธิบายพร้อมเหตุผลประกอบ”* ซึ่งจากการทบทวนผลการศึกษาในแบบสัมภาษณ์ความพึงพอใจจากการรับบริการดนตรีบำบัดในข้อที่ 1 นั้น แสดงให้เห็นถึงผลของการสร้างสัมพันธภาพทางการรักษาได้เป็นอย่างดี จากการสรุปประเด็นคำสัมภาษณ์พบว่า ผู้เข้าร่วมส่วนใหญ่แสดงความเห็นว่า *การเข้าร่วมกิจกรรมมีความสนุกสนาน เพลิดเพลิน ไม่น่าเบื่อ* รวมถึง *รู้สึกผ่อนคลายเมื่อเข้าร่วมกิจกรรม* ซึ่งกระบวนการสร้างสัมพันธภาพที่มีผลต่อการรักษาในมุมมองของผู้วิจัย หากวิเคราะห์จากทัศนของการสร้างสัมพันธภาพที่มีผลต่อการรักษาตามที่ได้กล่าวมาแล้วนั้นผู้วิจัยมีมุมมองต่อตนเองในคุณสมบัติที่มีผลต่อการสร้างสัมพันธภาพที่ดี ซึ่งส่งผลต่อความพึงพอใจ การให้ความร่วมมือ และผลการบัดที่ประสบความสำเร็จดังนี้

1) ให้การปฏิบัติกับผู้เข้าร่วมวิจัยด้วยความใจเย็น และให้ความใส่ใจในความต้องการความแตกต่าง และทัศนคติของแต่ละบุคคล

2) ให้ความเป็นกันเอง เช่น การสื่อสารด้วยระดับภาษาที่สอดคล้องกับผู้เข้าร่วมวิจัย

3) มีความใส่ใจรับผิดชอบต่อการนัดหมาย การตกลง หรือสัญญา

4) ให้ความเป็นกันเองในระดับที่สอดคล้องกับวัฒนธรรม บริบททางสังคม และวัยวุฒิคุณวุฒิของผู้เข้าร่วมวิจัยแต่ละคน

5) ความใส่ใจในความกังวลของผู้เข้าร่วมวิจัยอย่างทันท่วงทีและให้ความช่วยแก้ปัญหาด้วยปรารถนาดี และสร้างสถานการณ์ให้ผู้เข้าร่วมวิจัยรู้สึกประสบความสำเร็จ

6) มีความเห็นอกเห็นใจ ยอมรับผู้วิจัยอย่างไม่มีเงื่อนไข ให้ความใส่ใจ และให้ความปรารถนาดี

7) ให้ความร่วมมือในความต้องการของผู้รับร่วมวิจัยโดยไม่ก้าวล่วงทัศนะส่วนตัวของแต่ละบุคคล

8) สื่อสารอย่างตรงประเด็น

2. กิจกรรมดนตรีบำบัดที่ส่งผลต่อประสิทธิภาพการหายใจ (Music therapy intervention Breathing exercise) โดยวัตถุประสงค์หลักในการศึกษานี้ที่มุ่งหวังผลในการตอบคำถามการศึกษาที่ว่าดนตรีบำบัดจะส่งผลช่วยการฟื้นฟูประสิทธิภาพการหายใจในผู้ป่วยโรคโควิด-19 ที่พ้นระยะแพร่กระจายเชื้อได้อย่างไรบ้าง จากผลการศึกษาในบทที่ 4 แสดงให้เห็นว่า กิจกรรมดนตรีบำบัดที่ผู้วิจัยออกแบบขึ้นนั้นเกิดประสิทธิผลทางคลินิกดนตรีบำบัดจริง

โดยในการศึกษานี้ ใช้องค์ประกอบทางดนตรีทั้ง 3 องค์ประกอบ คือ Rhythmic, tempo และ timbre ถือเป็นองค์ประกอบทางดนตรีหลักที่ใช้ออกแบบดนตรีที่ใช้ในการฝึกหายใจ โดย Rhythmic และ tempo ทำหน้าที่ในการช่วยกระตุ้นให้การฝึกลมหายใจเข้า ออก และกลั้นลมหายใจ ตาม posture ที่ระบุไว้ใน Alexander Technique ที่เลือกโดยสอดคล้องกับเทคนิคการแต่ละเทคนิคตามที่ได้เลือกมาในขณะที่ Timbre ทำหน้าที่ในการกระตุ้นให้เกิดความสนใจและจดจ่ออยู่กับกิจกรรมได้นานขึ้นส่งผลให้ฝึกได้มากขึ้น

การนำเอา Alexander Technique ซึ่งเป็นเทคนิคการเคลื่อนไหวร่างกายมาใช้จะสามารถช่วยลดความตึงเครียดและอาการเกร็งของกล้ามเนื้อจากการฝึกซ้อมหรือในการแสดงได้ อีกทั้งยังเป็นการสอนให้เกิดการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมที่มีแนวโน้มนำไปสู่การสร้างพฤติกรรมที่ดีในการเคลื่อนไหวร่างกายในอิริยาบถต่าง ๆ ในชีวิตประจำวัน โดยการเลือกใช้ Alexander Technique นั้นมีวัตถุประสงค์เพื่อส่งเสริมเทคนิคการหายใจที่เลือกมาใช้ในการศึกษานี้ โดย Posture หรือการจัดท่าทางที่ถูกต้องเหมาะสม และช่วยสนับสนุนให้การหายใจในรูปแบบต่าง ๆ มีความสะดวกขึ้นจากเหตุผลทางกายภาพ

ในขณะที่ แบบฝึกหัดหายใจทั้ง 4 แบบที่เกี่ยวข้องกับการใช้กล้ามเนื้อกระบังลมและถุงลม ซึ่งในการออกแบบกิจกรรมดนตรีบำบัดนี้ซึ่งมีความแตกต่างจากข้อแนะนำการฟื้นฟูประสิทธิภาพการหายใจที่อยู่ในขอบเขตของงานกายภาพบำบัดแบบปกติ โดยการนำข้อมูลของผู้ป่วยที่เกี่ยวข้องกับ 1) ระยะเวลาที่ผู้เข้าร่วมวิจัยสามารถเปล่งเสียงต่อรอบรอบการหายใจก่อนการบำบัด ของผู้เข้าร่วมวิจัย และ 2) ผลการประเมินความชอบต่อดนตรีมาผ่านกระบวนการคิดวิเคราะห์เพื่อหาความเร็วของจังหวะเพลงที่สัมพันธ์กับอัตราการหายใจของผู้ป่วยและเลือกนำองค์ประกอบของดนตรีที่มีคุณสมบัติในการช่วยกระตุ้นระบบประสาทและยังมีการเลือกใช้องค์ประกอบของดนตรีที่ผู้ป่วยชื่นชอบมาออกแบบดนตรี ซึ่งในการศึกษานี้ คือ Rhythmic, tempo และ timbre เพื่อช่วยให้ผู้ป่วยสามารถทำกิจกรรมดนตรีบำบัดได้นานยิ่งขึ้น โดยการนำหลักการ Therapeutic function of music มาช่วยในการออกแบบ โดยทั้งหมดนี้เป็นไปเพื่อช่วยสนับสนุนให้ประสิทธิภาพของการควบคุมการหายใจดีขึ้น ซึ่งจากการวิเคราะห์ข้อมูลทั้งหมดจึงสามารถสรุปได้ว่า

1) Alexander Technique เป็นปัจจัยที่ส่งเสริมให้การจัดท่าทางมีความเหมาะสมและเอื้อต่อการฝึกหายใจ

2) แบบฝึกหัดการหายใจทั้ง 4 แบบ เป็นปัจจัยที่ช่วยส่งเสริมให้กล้ามเนื้อที่เกี่ยวข้องกับระบบหายใจได้รับฟื้นฟูอย่างตรงจุด

3) ดนตรี เป็นปัจจัย ที่ช่วยกระตุ้น (dynamic force) ให้การบังคับและควบคุมการหายใจมีความสอดคล้องกับอัตราความเร็วของจังหวะ (tempo) ที่กำหนด (bpm.) รวมทั้งส่งเสริมให้ฝึกได้นานและบ่อยครั้งขึ้น (empowerment) จากปัจจัยเกี่ยวกับการตอบสนองต่อดนตรีภายใต้หลักการ music therapy entrainment ที่ผ่านการออกแบบด้วยหลักการดนตรีบำบัด TFM

กิจกรรมดนตรีบำบัดหรือ Music therapy intervention ถูกแบ่งออกเป็น 4 กลุ่มใหญ่ ๆ โดยการศึกษาดนตรีบำบัดระบุให้เป็น music therapy methods ซึ่งประกอบด้วย 4 methods คือ Receptive, Improvisation, Composition, Re-creation ซึ่งได้กล่าวไว้ในบททบวนวรรณกรรมจากการวิเคราะห์รูปแบบของกิจกรรมดนตรีบำบัดที่ออกแบบขึ้นในการศึกษานี้พบว่ากิจกรรมดังกล่าวมีแนวโน้มจัดอยู่ในกิจกรรมดนตรีบำบัดแบบ Receptive methods

ข้อเสนอแนะในการวิจัย

จากผลการศึกษาวิจัยที่พบว่าผู้เข้าร่วมวิจัย 92% มีอัตราการหายใจที่ลดลง ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้มีการเสนอแนะตามหลักฐานการวิจัยเพื่อนำไปใช้ หรือศึกษาต่อ แล้วหากนำกิจกรรมดนตรีบำบัดที่สร้างขึ้นนี้ไปประยุกต์ใช้ในวิชาชีพที่เกี่ยวข้องกับวิทยาศาสตร์สุขภาพ การแพทย์ หรือบุคลทั่วไปที่มีเป้าหมายการจะฟื้นฟูหรือเพิ่มประสิทธิภาพการหายใจให้ดีขึ้น กิจกรรมดนตรีบำบัดนี้จึงมีแนวโน้มที่จะช่วยสงเสริมให้ประสิทธิภาพในการทำดีขึ้นได้ แต่ควรต้องได้รับคำแนะนำจากนักดนตรีบำบัดหรือผู้มีความรู้เพื่อลดความเสี่ยงในการเกิดอันตรายได้ และการร้องเพลงมีประโยชน์ในหลายทิศทาง เนื่องจากการร้องเพลงจำเป็นที่จะต้องใช้ทักษะที่เกี่ยวข้องกับการหายใจหลายระดับเพื่อเปล่งเสียงออกมาให้ถูกต้องตามระดับเสียง (pitch and melody) โน้ตเพลงจังหวะ (rhythm) ความเร็วความช้า (tempo) ของดนตรี และการเปล่งเสียงพยัญชนะในเนื้อเพลง (lyrics) ที่ถูกต้องกับโน้ตและคีย์เพลง

การจะนำกิจกรรม ดนตรีบำบัดที่ช่วยฟื้นฟูการหายใจในการศึกษานี้ไปใช้นั้นผู้ที่จะนำไปใช้ควรจะต้องมีความสามารถในการรับรู้ และแยกแยะองค์ประกอบทางดนตรีได้ โดยเฉพาะองค์ประกอบทางดนตรีที่ต้องแยกได้เป็นอันดับต้นคือ Tempo และ Rhythm ในขณะเดียวกันผู้ที่จะเริ่มต้นฝึกกิจกรรมดนตรีบำบัดนี้ ควรเริ่มฝึกจากการนับอัตราจังหวะแบบง่ายที่มีอัตราความห่างเท่า ๆ กัน และไม่ซับซ้อน นั้นคือ 4/4

ข้อเสนอแนะสำหรับการทำวิจัยในครั้งถัดไป

จากผลการศึกษาวิจัยที่พบว่าผู้เข้าร่วมวิจัยทั้งหมดมีอัตราการหายใจที่ลดลงและส่วนใหญ่สามารถหายใจได้ลึกขึ้น หากมีนักพัฒนาโปรแกรมที่ต้องการจะนำข้อมูลในงานวิจัยนี้ไปใช้ในการพัฒนาต่อยอดในการวิจัยเพื่อสร้างโปรแกรม หรือแอปพลิเคชันเพื่อช่วยในการฟื้นฟู หรือส่งเสริมประสิทธิภาพการหายใจให้ดีขึ้นนั้นจะช่วยทำให้เกิดประโยชน์เป็นวงกว้างได้มากขึ้น ลดข้อจำกัดเรื่องเวลา การเดินทาง ในการฝึกให้สามารถทำได้ทุกที่ทุกเวลา แต่ต้องระวังในการทำกิจกรรมดนตรี

บำบัดรูปแบบนี้มีความเสี่ยงหากไม่ได้มีการควบคุมดูแลจากผู้เชี่ยวชาญ ดังนั้นแล้วหากเป็นไปได้อยากให้ผู้ที่ต่อยอดการศึกษาวิจัยนี้ได้รับการตรวจเครื่องมือหรือคำแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญที่มีความรู้ความสามารถด้านดนตรีบำบัด หรือการแพทย์

กิตติกรรมประกาศ

ผู้วิจัยขอกล่าวขอบคุณอาจารย์นายแพทย์อาทิตย์ ชัยธนสาร อาจารย์ประจำภาควิชาเวชศาสตร์ครอบครัว และนางสาวเนตรชนก สิงห์เห นักดนตรีบำบัดวิชาชีพประจำภาควิชาเวชศาสตร์ครอบครัว ที่ให้การสนับสนุนและสละเวลาในการให้คำปรึกษาวิจัยตลอดจนการให้ความรู้ทางการแพทย์ และขอบพระคุณโรงพยาบาลรามาธิบดีที่ให้การสนับสนุนสถานที่ ตลอดจนพยาบาลวิชาชีพที่มาช่วยในการประเมิน และดูแลความปลอดภัยของผู้เข้าร่วมวิจัย สุดท้ายนี้ขอขอบพระคุณผู้เข้าร่วมวิจัยทุกท่านที่มาเข้าร่วม และทำกิจกรรมดนตรีบำบัดเป็นอย่างดีเสมอมา

รายการอ้างอิง

Carfì, A., Bernabei, R., & Landi, F. (2020). Persistent Symptoms in Patients After Acute COVID- 19. JAMA, 324(6), 603. https://doi.org/10.1001/jama.2020.12603

Koufman J, Isaacson G. Voice disorder. The Otolaryngology Clin North Am 1991 Oct; 24(5): 985-1286

Makkar, P., & Pastores, S. M. (2020). Respiratory management of adult patients with acute respiratory distress syndrome due to COVID -19. Respirology, 25(11), 1133–1135. https://doi.org/10.1111/resp.13941

Missy Vineyard. (2007). How You Stand, How You Move, How You Live: Learning the Alexander Technique to Explore Your Mind-Body Connection and Achieve Self-Mastery: Perseus Books Group Publication.

Trost, W.J.; Labbé, C.; Grandjean, D. Rhythmic entrainment as a musical affect induction mechanism. Neuropsychologia 2017, 96,96–110.

วิเคราะห์เพลงตอกคาตาจากเพลงชุดปูร์เลอปิยาโนของโคลดเดอบุสซี ตามหลักวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์

FELIX SALZER'S METHOD ANALYSIS OF TOCCATA IN POUR LE PIANO BY CLAUDE DEBUSSY

พลพันธุ์ กุลกิตติยานนท์[1] วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น[2]
Ponpan Kunkittiyanon[1] Wiboon Trakulhun[2]

บทคัดย่อ

บทความวิจัยฉบับนี้เป็นการวิเคราะห์บทเพลงตอกคาตา ในเพลงชุดปูร์เลอปิยาโน ประพันธ์โดยโคลด เดอบุสซี โดยผู้วิจัยได้นำวิธีการวิเคราะห์ ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์ มาใช้อธิบายถึงโครงสร้างระดับต่าง ๆ มุ่งเน้นไปที่โครงสร้างระดับพื้นฐานไปยังโครงสร้างระดับกลาง รวมถึงรายละเอียดที่สำคัญต่าง ๆ ผลวิเคราะห์พบว่าโครงสร้างพื้นฐานของเพลงมีโน้ต C♯ เป็นศูนย์กลางเสียง โน้ต C♯ ถูกขยายความออกเป็นทำนองแนวเบส C♯-C-C♯ โครงสร้างเสียงประสาน คือคอร์ด C♯m-C-C♯ มีพื้นฐานจากทำนองสอดประสาน รูปแบบสังคีตลักษณ์มิติใหญ่เป็นดนตรี 3 ตอน โดยมีรูปแบบย่อยซ่อนอยู่ภายในมีลักษณะเป็นรอนโด 7 ตอน หลังจากพิจารณาลดรูปโน้ตลง เปิดเผยให้เห็นว่าเดอบุสซีได้ใช้กลุ่มเสียงต่าง ๆ เช่น โมดลิเดียน โมดมิกโซลิเดียน กลุ่มเสียงโฮลโทน คอร์ดคู่ 4 เรียงซ้อน และกลุ่มเสียงทรัยโทน เป็นต้น เพื่อสร้างสำเนียงใหม่ ๆ ให้กับบทเพลง*ตอกคาตา* ท่ามกลางสำเนียงดนตรีแบบใหม่ผู้ประพันธ์ได้ซ่อนโครงสร้างระดับกลางของเพลง ที่ยังคงรูปแบบของเสียงประสานแบบประเพณีดั้งเดิมเอาไว้อย่างแยบยล

คำสำคัญ: ตอกคาตา, ปูร์เลอปิยาโน, กราฟแนวเสียง

[1] นักศึกษา สาขาทฤษฎีดนตรี วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ju.guitarist@gmail.com
[1] Student, Music Theory, Conservatory of Music, Rangsit University, ju.guitarist@gmail.com
[2] อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต wiboon.tr@rsu.ac.th
[2] Advisor, Professor, Conservatory of Music, Rangsit University, wiboon.tr@rsu.ac.th
Receive 08/08/66, Revise 18/07/67, Accept 23/07/67

Abstract

This research article is an analysis of Toccata songs in the Pour le Piano collection, authored by Claude Debussy. The researcher employed Felix Salzer's analytical method to describe the structure of different levels, focusing on the basic structure to the intermediate structure as well as important details. The analysis showed that the basic structure of the song has $C^{\sharp}$ as the Tone Center. The C# note is expanded into the bass melody $C^{\sharp}$-C-$C^{\sharp}$. The harmonic structure is the $C^{\sharp}$m-C-$C^{\sharp}$ chord, based on the contrapuntal structure. The Outer form is a three-part piece of music with sub-forms hidden within with a rondo in seven sections. After considering the note reduction, it was revealed that Debussy used various materials, such as modes of Lydian and Mixolydian. Whole-tone, Quartal chords and Tri-tone, etc., to create new accents for the Toccata song. in the midst of a new musical accent, the composer hid the middle structure of the song, which retained the form of traditional harmonics ingeniously.

Keywords: Toccata, Pour Le Piano, Voice Leading Graph

1. บทนำ

ช่วงปลายศตวรรษที่ 19 เข้าสู่ศตวรรษที่ 20 เป็นช่วงเวลาที่ดนตรีเริ่มมีการพัฒนาไปมาก ถึงแม้ลักษณะดนตรียังคงอยู่ภายใต้กรอบดนตรีโทนาล (Tonality) แต่ตัวดนตรีเริ่มมีความหลากหลาย ทั้งแนวทำนอง และเสียงประสาน ดนตรีโดยภาพรวมเริ่มมีความแตกต่างไปจากดนตรีช่วงปลายยุคโรแมนติก เนื่องจากนักประพันธ์เพลงเริ่มมองหาวิธีการประพันธ์เพลงใหม่ ๆ เพื่อต้องการหลีกหนีการครอบงำทางดนตรีตามแบบแผนดั้งเดิม (Common Practice)

นักประพันธ์เริ่มนำเสนอบทเพลงที่มุ่งเน้นการนำเสนอถึงบรรยากาศ สีสันของเสียง และอารมณ์เพลงมากกว่าปฏิบัติตามไวยกรณ์เสียงประสานตามแบบแผนดั้งเดิม ทำให้บทเพลงต่าง ๆ ในช่วงเวลาดังกล่าวเริ่มมีความหลากหลายของเนื้อดนตรี (Texture) เสียงประสาน (Harmony) รวมถึงสังคีตลักษณ์ (Form) ที่แตกต่างออกไปจากยุคก่อนหน้า ตัวดนตรีมีความยืดหยุ่นมากขึ้น จึงทำให้บทเพลงมีลักษณะดนตรีที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวมากขึ้น แนวคิดทางดนตรีลักษณะนี้ส่งผลทำให้เกิดเป็นกระแสดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ ทั่วยุโรป

หนึ่งในกระแสดนตรีที่ได้รับความนิยมอย่างกว้างขวาง และมีอิทธิพลต่อแนวคิดทางดนตรีในช่วงเวลาดังกล่าว คือกระแสดนตรีอิมเพรสชัน (Impressionism) ปรากฏขึ้นในประเทศฝรั่งเศส ได้รับอิทธิพลมาจากงานจิตรกรรม และวรรณกรรมในฝรั่งเศสช่วงปลายศตวรรษที่ 19

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (2552) ได้กล่าวถึงดนตรีอิมเพรสชัน สรุปได้ว่าแนวคิดทางดนตรีกระแสอิมเพสชัน คือการพยายามคิดค้นเทคนิคการประพันธ์แบบใหม่ เพื่อหลีกเลี่ยงจากแนวคิดการประพันธ์จากยุคก่อน ดนตรีอิมเพรสชันพยายามคิดค้นเทคนิคการประพันธ์เพลงในรูปแบบใหม่ขึ้นระบบ

อิงกุญแจเสียงในบทเพลงดนตรีอิมเพรสชันก็ยังถูกทำให้คลุมเครือด้วยการใช้บันไดเสียงและโหมดอื่น ๆ ตลอดจนตัด หรือลดทอนความสำคัญของโทนิก และโดมินันท์ออกไป ประโยคเพลงถูกทำให้คลุมเครือด้วยเทคนิคอื่น วิธีการต่าง ๆ นี้ ได้ถูกนำมาใช้เพื่อสีสันของบทเพลง ดังนั้นดนตรีในกระแสอิมเพรสชันจึงมีอิสระมาก มุ่งเน้นไปที่การสร้างสรรค์เฉพาะตัวของผู้ประพันธ์

นักประพันธ์ผู้ได้รับการยกย่องว่าเป็นนักประพันธ์ท่านแรก และมีชื่อเสียงท่านหนึ่งในกระแสดนตรีอิมเพรสชัน คือโคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, 1862-1981) นักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศส ลักษณะทางดนตรีของเขานั้นมีความโดดเด่น และมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว บทประพันธ์ของเดอบุสซีส่วนใหญ่ได้รับแรงบันดาลใจจากวรรณกรรม และงานทัศนศิลป์ต่าง ๆ ในกระแสอิมเพสชัน “เขาเปรียบดังเช่นศิลปินนักวาดภาพ หรือคีตกวี เดอบุสซีคือศิลปินผู้สุดยอดในการถ่ายทอดอารมณ์และสรรค์สร้างให้บรรยากาศของเพลงให้ปกคลุมไปด้วยหมอกควัน” (Kamien, 2004)

จุฬมณี สุทัศ ณ อยุธยา (2565) กล่าวถึงดนตรีของเดอบุสซีมีใจความว่า ดนตรีของเดอบุสซี มีรากฐานมาจากดนตรีฝรั่งเศส นอกจากนี้เดอบุสซียังได้รับอิทธิพลจากนักประพันธ์เพลงรัสเซีย รวมถึงดนตรีในยุคกลางและเอเชีย เช่นดนตรีอินโดนิเซีย ดนตรีจีน และได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปะญี่ปุ่น เดอบุสซีนิยมใช้โมด และบันไดเสียงอื่นนอกเหนือจากบันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ คือบันไดเสียงเพนตาโทนิก บันไดเสียงโฮลโทน และบันไดเสียงออกตาโทนิก

เสียงประสานในดนตรีของเขา มักไม่คำนึงถึงแบบแผนของเสียงประสานดั้งเดิม โดยที่เดอบุสซีมักค้นหาวิธีการใหม่ๆ สำหรับการประพันธเพลงของเขา ที่ทำให้ดนตรีของเขามีความแตกต่างออกไปจากเดิม “การประสานเสียงในดนตรีของเดอบุสซีเต็มไปด้วยสีสันและความรู้สึกที่เกิดขึ้นจากคอร์ดมากกว่าการคำนึง มากกว่าบทบาท และหน้าที่ของคอร์ดตาม ... ไม่คำนึงถึงเสียงกระด้างที่เกิดขึ้น และไม่สนใจในการเกลาเสียงกระด้าง” (วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, 2558)

ถึงแม้ว่าแนวคิดการประพันธ์เพลงในช่วงเวลาดังกล่าวมีความเปลี่ยนแปลงไปมาก แต่ไม่ได้หมายความว่านักประพันธ์จะยกเลิก หรือปฏิเสธแนวคิดการประพันธ์แบบดั้งเดิมไปเสียทั้งหมด ไวยากรณ์ดนตรีในยุคก่อนยังคงถูกนำมาใช้ในการประพันธ์เพลงในมุมใดมุมหนึ่ง ผสมกลมกลืนกับแนวคิดการประพันธ์แบบใหม่ ตัวดนตรีจึงมีความยืดหยุ่น หรือมีทางเลือกในการประพันธ์มากขึ้น ดังเช่น ผลงานเพลงชุด*ปูร์เลอปียาโน* (Pour le Piano) ของเดอบุสซี โดยเขาได้บรรจุเพลงตอกคาตา (Toccata) ลงในเพลงชุด*ปูร์เลอปียาโน* โดยเพลงชุดดังกล่าวมีทั้งหมด 3 บทเพลง *ตอกคาตา* เป็นบทเพลงลำดับที่ 3 แต่งขึ้นเมื่อปี ค.ศ.1901 เดอบุสซีแต่งเพลงนี้เพื่อมอบให้กับลูกศิษย์ นิโคลัส โคโรนิโอ (Nicolas Coronio) ผู้ซึ่งกำลังศึกษาวิชาเปียโนจากเขา

บทเพลง*ตอกคาตา* (Toccata) เป็นบทเพลง หรือท่อนเพลงที่มีความเป็นมายาวนาน หากกล่าวถึงบทเพลง*ตอกคาตา* มักหมายถึงการประพันธ์เพลงให้กับเครื่องเปียโน หรือคีย์บอร์ด การประพันธ์ลักษณะนี้ถูกพบครั้งแรกช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 16 ตัวดนตรีมีลักษณะไม่ตายตัว โดยขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์ ส่วนมากมักเป็นเพลงที่มีจังหวะเร็ว มักแต่งขึ้นสำหรับนักเปียโน หรือนักคีย์บอร์ดที่มีความสามารถสูงได้แสดงทักษะ ความสามารถหรือใช้เป็นแบบฝึกหัดระดับยากเพื่อพัฒนาเทคนิคการเล่นระดับสูง

บทเพลง*ตอกคาตา* ยังมักเป็นบทเพลงที่ผู้ประพันธ์เพลงได้แสดงออกถึงแนวคิดการประพันธ์เพลงได้อย่างอิสระ “หลังจากช่วงสิ้นสุดศตวรรษที่ 16 เป็นต้นมานักประพันธ์ใช้บทเพลง *ตอกคาตา*

เพื่อแสดงถึงลักษณะพิเศษเฉพาะตัวของผู้ประพันธ์” (Song, 2011) จึงเป็นที่นิยมในกลุ่มของนักประพันธ์หลังจากนั้นเป็นต้นมา เช่นเดียวกับบทเพลง*ตอกคาตา*ของเดอบุสซีบทนี้ Song (2011) ได้กล่าวถึง*ตอกคาตา*ของเดอบุสซีมีใจความสรุปว่า เดอบุสซีได้แสดงให้เห็นถึงความเป็นอัจฉริยะทางการประพันธ์เพลงของเขา เดอบุสซีได้ผสมผสานองค์ประกอบการประพันธ์เพลง*ตอกคาตา*ในยุคก่อนหน้า กับรูปแบบดนตรีของเขาเอง อย่างเช่นจังหวะที่มีอิสระ และการใช้เสียงประสานที่มีความหลากหลาย เป็นต้น

จากอดีตถึงปัจจุบันเหล่านักทฤษฎีดนตรีได้คิดค้นหลักการวิเคราะห์ดนตรีไว้หลากหลาย เพื่อให้สามารถอธิบายถึงตรรกะกลไกลการทำงานของเพลงที่ยึดโยงเข้าด้วยกันอย่างเป็นเหตุเป็นผลมากที่สุด และนำเสนอรูปแบบการอภิปรายผลแตกต่างกันออกไป หนึ่งในแนวคิดทฤษฎีวิเคราะห์ที่ได้รับความนิยมแพร่หลาย คือการวิเคราะห์แบบเชงเคอร์ (Schenkerian Analysis) คิดค้นโดยไฮน์ริค เชงเคอร์ (Heinrich Schenker, 1868-1935) มีหลักว่า “บทเพลงทุกบทที่อยู่ในระบบอิงกุญแจเสียง มีพื้นฐานด้านโครงสร้างไม่ต่างกันไม่ว่าจะเป็นโครงสร้างทำนอง โครงสร้างจังหวะ หรือโครงสร้างเสียงประสาน โดยใช้กระบวนการลดรูปในการวิเคราะห์” (ณัชชา พันธ์เจริญ, 2554) เพื่อเปิดเผยถึงโครงสร้างของเพลงแบบง่าย ๆ ที่ฝังอยู่ภายใต้ผิวหน้าของเพลง “เชงเคอร์มุ่งเน้นการวิเคราะห์ไปยังดนตรี ยุคบาโรก ยุคคลาสสิก และโรแมนติก หรือจากดนตรีของบาคถึงเบโทเฟน” (Pankhurst, 2008) โดยจะอธิบายผลเป็นกราฟแสดงให้เห็นโครงสร้างเพลงในลำดับชั้นต่าง ๆ คือ ระดับพื้นผิวดนตรี (Foreground) ระดับกลาง (Middle Ground) และระดับโครงสร้างพื้นฐาน (Background)

ด้วยความน่าสนใจของหลักวิเคราะห์แบบเชงเคอร์นั้น จึงทำให้เฟลิกซ์ ซาลเซอร์ (Salzer, 1904-1986) ผู้เป็นลูกศิษย์ของเชงเคอร์ ได้นำหลักวิเคราะห์ของเชงเคอร์มาพัฒนาในเวลาต่อมา เพื่อให้การวิเคราะห์ลดรูปโน้ต และอภิปรายผลในเชิงโครงสร้างระดับต่าง ๆ สามารถนำไปใช้กับเพลงที่มีแนวคิดการประพันธ์อื่น และอาจไม่อยู่ในกรอบของดนตรีแบบแผนประเพณีดั้งเดิมเท่านั้น

เฟลิกซ์ ซาลเซอร์นักทฤษฎีดนตรีผู้มีชื่อเสียงอย่างยิ่งโดยเฉพาะในอเมริกาเหนือ เขาได้เขียนหนังสือ*สตรัคเชอเริลเอียริง* (Structural Hearing) “เนื้อหาในหนังสือเป็นการปรับปรุงหลักวิเคราะห์ของเชงเคอร์เพื่อขยายขอบเขตการวิเคราะห์ให้กว้างขึ้น” (Pankhurst, 2008) “ซาลเซอร์ได้เห็นข้อจำกัดของการวิเคราะห์แบบเชงเคอร์ เขาจึงปรับปรุงเพิ่มเติม เพื่อขยายขอบเขตของคำอธิบายสำหรับดนตรีระบบอิงกุญแจเสียง” (Brown, 1989) โดยซาลเซอร์จะอธิบายการวิเคราะห์ของเขาด้วยกราฟแนวเสียง (Voice-Leading Graph)

บทความวิชาการครั้งนี้ ผู้วิจัยปรารถนาที่จะนำวิธีการวิเคราะห์ของซาลเซอร์ มาใช้ในการวิเคราะห์บทเพลง*ตอกคาตา* ของเดอบุซซี เพื่อแสดงให้เห็นถึงโครงสร้างระดับชั้นต่าง ๆ ของบทเพลง*ตอกคาตา* โดยหวังอย่างยิ่งว่าวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะเป็นประโยชน์สำหรับผู้ที่กำลังศึกษาดนตรี ให้มีความเข้าใจถึงโครงสร้างดนตรีในกรอบของดนตรีโทนาล อาจนอกเหนือไปกรอบของดนตรีแบบหน้าที่คอร์ดเพียงอย่างเดียว ผ่านการวิเคราะห์บทเพลง*ตอกคาตา* ของเดอบุสซี โดยใช้วิธีการอธิบายด้วยกราฟแสดงแนวเสียงของซาลเซอร์ และสำหรับนักศึกษาที่กำลังสนใจศึกษาวิธีการการวิเคราะห์ และอธิบายดนตรีด้วยของกราฟแสดงแนวเสียงของซาลเซอร์ สามารถศึกษาและค้นคว้าเพิ่มเติมจากบทความวิชาการฉบับนี้ต่อไป

2. วัตถุประสงค์

เพื่อวิเคราะห์โครงสร้างของเสียงประสานหลัก และทิศทางการดำเนินดนตรีของบทเพลงตอกคาตา ในเพลงชุด*ปูร์เลอปิยาโน* ประพันธ์โดยโคลด เดอบุสซี ตามแนวทางการวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์

3. ขอบเขตงานวิจัย

บทความวิจัยฉบับนี้เป็นการการวิเคราะห์บทเพลงตอกคาตา ที่อยู่ในเพลงชุด*ปูร์เลอปิยาโน* ของเดอบุสซี โดยผู้วิจัยได้นำวิธีการวิเคราะห์และการอธิบายดนตรีด้วยกราฟแสดงแนวเสียงของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์ มาใช้อธิบายตัวบทประพันธ์ โดยจะอธิบายถึงในส่วนของโครงสร้างเสียงประสานพื้นฐาน ไปจนถึงโครงสร้างระดับกลาง ในบางกรณีอาจกล่าวถึงในส่วนของโครงสร้างระดับผิวดนตรีเพื่อใช้ประกอบการอธิบายในประเด็นสำคัญบางประการต่อไป

4. วิธีดำเนินงานวิจัย

บทความวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์บทเพลง*ตอกคาตา* จากเพลงชุด*ปูร์เลอปิยาโน* ของโคลด เดอบุสซีตามหลักวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ซาลเซอร์ เป็นการศึกษาบทเพลง โดยมุ่งประเด็นการวิเคราะห์บทประพันธ์เพื่อให้ทราบถึงลักษณะการประพันธ์ของเดอบุสซี ทั้งโครงสร้างทำนอง และเสียงประสานเป็นลำดับชั้นต่าง ๆ ของบทเพลงนี้ สำหรับการศึกษาเบื้องต้น ผู้วิจัยได้ค้นคว้าข้อมูลจากแหล่งข้อมูลที่ใช้ศึกษาทั้งในหนังสือ ตำรา บทความ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และข้อมูลที่เกี่ยวข้องจากอินเตอร์เน็ต จากนั้นได้นำเสนอข้อมูลโดยการพรรณนาวิเคราะห์ 3 ขั้นตอนดังนี้

4.1 ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมโดยการศึกษาจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ดังนี้

4.1.1 ข้อมูลที่เกี่ยวข้องจากหนังสือ ตำรา บทความ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และโน้ตเพลง*ตอกคาตา* ในเพลงชุด*ปูร์เลอปิยาโน*

4.1.2 เว็บไซต์ และสื่ออิเลคทรอนิกส์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงตอกคาตา รวมถึงข้อมูลหลักการวิเคราะห์ ที่ถูกกล่าวถึงในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ มาจาก 3 แหล่งคือ

4.1.2.1 สืบค้นข้อมูลออนไลน์จากเจอร์นอลสโตร์เรจ (Journal Storage หรือ JSTOR)

4.1.2.2 สืบค้นข้อมูลออนไลน์จากโปรเควสดิเสิร์ทเทชันแอนด์ทีสีส (ProQuest Dissertation & Thesis) และสืบค้นโน้ตเพลง

4.1.2.3 สืบค้นข้อมูลออนไลน์ อินเตอร์เนชั่นแนลมิวสิคสกอร์ไลบรารี่ โปรเจ็ค (International Music Score Library Project หรือ IMSLP)

4.2 จากการเก็บรวบรวมข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยนำข้อมูลมารวบรวมทำการสังเคราะห์ จากนั้นจึงนำเสนอข้อมูลเบื้องต้นที่เกี่ยวข้องตามวัตถุประสงค์ มีขั้นตอนดังนี้

4.2.1 การศึกษาข้อมูลเบื้องต้น ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่รวบรวมทั้งหมดจากแหล่งต่าง ๆ มาศึกษาตามขั้นตอนดังต่อไปนี้

4.2.2 ศึกษาบทเพลง*ตอกคาตา* ในเพลงชุด*ปูร์เลอปิยาโน*

4.2.3 ศึกษางานวิจัย และบทความต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับเดอบุสซี

4.2.4 ศึกษางานวิจัย และบทความต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับหลักวิเคราะห์ของเชงเคอร์

4.2.5 ศึกษาวิธีการวิเคราะห์ และอธิบายเพลงโดยวิธีของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์

4.2.6 ศึกษาบทวิเคราะห์บทประพันธ์อื่น ๆ ของเดอบุสซี และของนักประพันธ์ท่านอื่น ๆ ในบทความ หรือวิจัยเกี่ยวข้อง ที่ใช้วิธีการวิเคราะห์ดนตรีของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์มาอธิบาย

4.3 การวิเคราะห์บทเพลง ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลเบื้องต้นและทฤษฎีดนตรีที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงตอกคาตาจากที่กล่าวมาข้างต้น และนำข้อมูลทั้งหมดมาคัดเลือกเพื่อใช้ในการวิเคราะห์ และนำเสนอข้อมูล โดยกระบวนการวิเคราะห์ประกอบด้วย 3 ขั้นตอน ได้แก่

4.3.1 การวิเคราะห์ภาพรวม เพื่อประเมินว่าเพลง*ตอกคาตา* บทนี้ เหมาะแก่การนำการวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์มาใช้ในการวิเคราะห์หรือไม่ โดยการวิเคราะห์บันไดเสียง และเสียงประสาน การวิเคราะห์ด้วยระบบเลขโรมันสำหรับบางจุดของเพลงที่สามารถระบุได้ รวมถึงการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของบทเพลง

4.3.2 วิเคราะห์คอร์ดต่าง ๆ ในบทเพลง โดยใช้วิธีการวิเคราะห์รูปแบบการประสานเสียง สำหรับขั้นตอนนี้เป็นการวิเคราะห์โดยละเอียดอีกครั้ง เพื่อใช้ประกอบการตัดสินใจในการลดรูปโน้ตและเลือกโน้ตสำคัญตามวิธีการวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์ ศึกษาวิธีการใช้คอร์ดต่าง ๆ การดำเนินคอร์ด และความสัมพันธ์ของคอร์ด วิเคราะห์โน้ตดนตรีชั้นโครงสร้างระดับพื้นผิวดนตรี โน้ตแยกแนวเบส ชั้นโครงสร้างเสียงประสานระดับพื้นผิวดนตรี แนวทำนองหลักชั้นโครงสร้างทำนองระดับพื้นผิวดนตรี

4.3.3 วิเคราะห์โน้ตชั้นโครงสร้างระดับกลาง โดยการวิเคราะห์โน้ตโครงสร้างระดับกลางนั้นอาจแบ่งย่อยลงไปได้อีกหลายระดับขั้น โน้ตแยกแนวเบสชั้นโครงสร้างเสียงประสานระดับกลาง แนวทำนองพื้นฐานชั้นโครงสร้างทำนองระดับกลาง

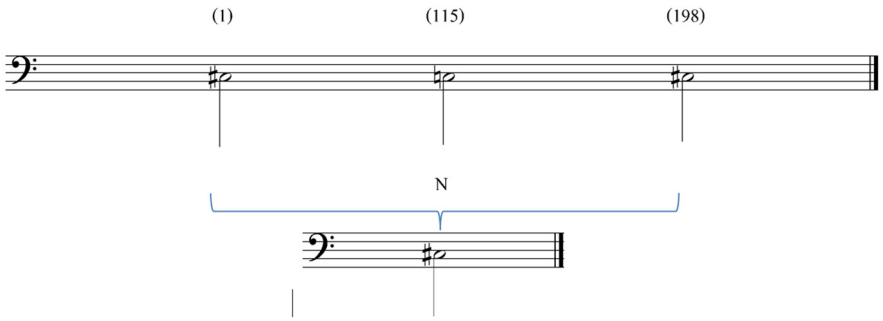
5. ผลการวิจัย

บทความเรื่องการวิเคราะห์บทเพลง*ตอกคาตา* จากชุดเพลง*ปูเลอร์ปียาโน* ของโคลดเดอบุสซี ตามหลักการวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์ หลังจากการวิเคราะห์บทเพลงแล้ว ผู้วิจัยได้ทราบถึงโครงสร้างของบทเพลงที่สำคัญของบทเพลง และทิศทางการดำเนินทำนองหลัก ลักษณะการออกแบบภาพร่างของบทเพลง รวมถึงรายละเอียดต่าง ๆ หลังจากการวิเคราะห์ถึงโครงสร้าง ทิศทางการดำเนินดนตรี และองค์ประกอบต่าง ๆ ของบทเพลง ผู้วิจัยพบว่าบทเพลงมีโน้ตสำคัญ คือโน้ต C♯ โดยโน้ตสำคัญดังกล่าวได้ถูกขยายความออกให้กลายเป็นบทเพลงความยาว 266 ห้อง จากกราฟแนวเสียงระดับลึกที่สุดของเพลง (ตัวอย่างที่ 1) นำเสนอการเคลื่อนที่ของโน้ตแนวเบส แสดงให้เห็นว่าบทเพลงนี้มีโน้ต C♯ เป็นโน้ตหลัก หรือศูนย์กลางเสียงของบทเพลง โน้ต C♯ ได้ขยายความออกเป็นทำนอง C♯-C-C♯ (โน้ตตัวขาวแนวเบส)

ผู้วิจัยเห็นประเด็นที่น่าสนใจเกี่ยวการขยายความโน้ต C♯ กลายเป็นทำนองแนวเบส C♯-C-C♯ ทั้งหมด 2 ประเด็น คือ 1) การเคลื่อนทำนอง C♯-C-C♯ เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองเคลื่อนออกจาก C♯ ก่อนที่จะกลับมายัง C♯ อีกครั้งเป็นการยืนยันการให้ความสำคัญกับโน้ต C# ของผู้ประพันธ์ และ 2) โครงสร้างแนวเบสระดับลึกที่สุด เปิดเผยให้เห็นเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์ ที่ออกแบบให้การเคลื่อนทำนองแนวเบส ไม่เกี่ยวข้องกับการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง ถึงแม้ว่าจะเป็นการเคลื่อนโน้ตครึ่งเสียง ราวกับการเคลื่อนที่แบบโน้ตลีดดิงไปโทนิก แต่โน้ต C♯-C-C♯ ไม่ได้

มีความสัมพันธ์เชิงโน้ตในกุญแจเสียง โดยโน้ต C ทำหน้าที่เป็นโน้ตเคียง (N) เพื่อขยายความออกของโน้ต C♯ เพียงเท่านั้น

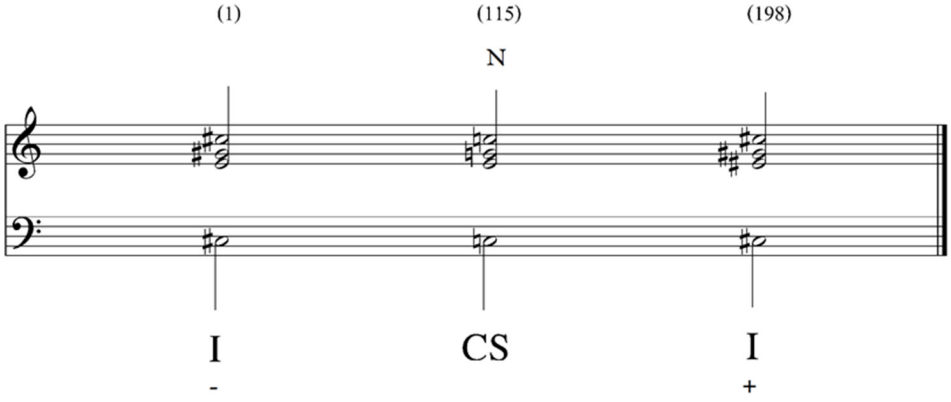
ตัวอย่างที่ 1 โครงสร้างทำนองแนวเบส ที่ขยายความออกจากโน้ต C♯



เดอบุสซีพัฒนาทำนอง C♯-C-C♯ ให้กลายเป็นโครงสร้างเสียงประสานด้วยการขยายความทำนองหลักออกในแนวตั้ง ด้วยกลุ่มเสียงเมเจอร์ และไมเนอร์จากกราฟแนวเสียง กลายเป็นการดำเนินคอร์ด C♯m-C-C♯ ทำหน้าที่เป็นโครงสร้างเสียงประสานระดับลึกที่สุด (ตัวอย่างที่ 5.2) ซึ่งการดำเนินคอร์ดในลักษณะนี้เป็นการดำเนินคอร์ดที่พื้นฐานมาจากทำนองสอนประสาน เนื่องจากการดำเนินคอร์ดไม่เป็นไปตามระเบียบปฏิบัติประเพณีดั้งเดิม โดย Salzer ได้อธิบายไว้ ในเอกสารของเขาเกี่ยวกับกรอบแนวคิดของดนตรีโทนาล ว่าด้วยโครงสร้างเสียงประสานของบทเพลงที่ไม่มีความสัมพันธ์กันในเชิงหน้าที่คอร์ด เป็นอีกหนึ่งแบบที่ปรากฏให้เห็นในดนตรีโทนาล “ทิศทางการดำเนินดนตรี และความเชื่อมโยงของคอร์ด เป็นที่แน่นอนเลยว่าไม่ได้ขึ้นตรงต่อกรอบการทำงานแบบหน้าที่คอร์ด” (Salzer, 1962)

มากไปกว่านั้น การดำเนินคอร์ดระดับโครงสร้างเสียงประสานของบทเพลงนี้ ยังแสดงให้เห็นถึงหนึ่งในเอกลักษณ์การประพันธ์ของเดอบุสซี คือการเคลื่อนคอร์ดแบบขนาน C♯m-C-C♯ ปรากฏขึ้นในโครงสร้างเพลงระดับลึกที่สุดของบทเพลง ซึ่งแสดงให้เห็นเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์ที่ออกแบบให้เสียงประสานมีสำเนียงที่แตกต่างออกจากดนตรีแบบดนตรีแบบดั้งเดิม (Common Practice) จะเห็นได้ว่าในระดับโครงสร้างเสียงประสานไม่มีการเกลาเสียงกระด้าง เป็นเพียงการเคลื่อนคอร์ด C♯m-C-C♯ (ตัวอย่างที่ 2)

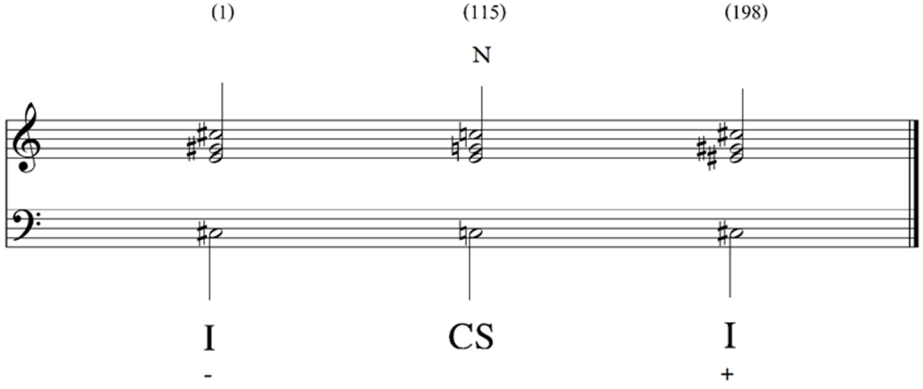
ตัวอย่างที่ 2 โครงสร้างเสียงประสานในมิติกว้างของเพลง



จากตัวอย่างที่ 2 เห็นได้ว่าคอร์ดหลักระดับชั้นโครงสร้างเสียงประสานของบทเพลงนี้ จะถูกออกแบบมาจากพื้นฐานของลีลาสอดประสานแนวทำนอง มุ่งเน้นการเคลื่อนที่ของทำนองแนวนอน จากคอร์ด $C^{\sharp}m$ ช่วงต้นเพลง เคลื่อนที่ไปข้างหน้าโดยมีเป้าหมายที่อยู่ในระยะไกลเพื่อไปยังคอร์ด $C^{\sharp}$ ในช่วงท้ายเพลง มีคอร์ด C (CS) ในช่วงกลางเพลงทำหน้าที่เชื่อมต่อ ทำให้การอธิบายด้วยเลขโรมันจึงมีการปรับปรุงเพิ่มเติม เลขโรมันที่ปรากฏใต้คอร์ดหลักคือ I-CS-I โดยเครื่องหมาย -, + ที่ปรากฏขึ้นใต้เลขโรมันแสดงถึงกลุ่มเสียงไมเนอร์และเมเจอร์ตามลำดับ สำหรับสัญลักษณ์ CS บ่งบอกถึงคอร์ดหลักหรือโครงสร้างสำคัญ ที่ไม่มีบทบาทเสียงประสานแบบหน้าที่คอร์ด และจากกราฟแนวเสียงยังแสดงให้เห็นว่า คอร์ดหลักในระดับโครงสร้างเสียงประสานถูกออกแบบให้อยู่ในรูปคอร์ดพื้นต้นเคลื่อนที่ขนานกันไป ซึ่งการจัดการเสียงประสานในลักษณะดังกล่าว มักพบในผลงานการประพันธ์ต่าง ๆ ของเดอบุสซี

เสียงประสานหลักในมิติกว้าง $C^{\sharp}m$-C-$C^{\sharp}$ ถูกขยายความออกเป็นบริเวณดนตรีที่มีความสัมพันธ์กัน หรือเกาะกันเป็นเนื้อเดียวกันในแต่ละช่วง จากเหตุผลดังกล่าวทำให้บทเพลงนี้จึงสามารถจำแนกออกเป็น 3 ตอนใหญ่ เห็นได้ว่าโครงสร้างเพลงในมิติกว้าง หรือนอกสุดมีลักษณะเป็นดนตรี 3 ตอน คือ คือ A-B-A1 จะทำหน้าที่เป็นสังคีตลักษณ์ใหญ่ (Outer form) มีบทบาทเป็นโครงสร้างภายนอก ที่จะกำหนดทิศทางให้กับเพลงในมิติกว้าง (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 3 การแบ่งตอน และเสียงประสานหลักของบทเพลง*ตอกคาตา*



ตอนใหญ่ทั้ง 3 ตอน (A-B-A1) มีตอนย่อย (Inner form) ซ่อนอยู่ภายใน สามารถแบ่งออกได้ 7 ตอนย่อย คือ a-b-a1-c-a2-b1-a3 และตามด้วยช่วงโคดา สำหรับตอนย่อย a จะถูกนำกลับมาอีก 3 ครั้ง คือ a1, a2 และ a3 และมีตอนแยกออกไปคือตอน b และ c แสดงให้เห็นถึงคุณลักษณะของโครงสร้างสังคีตลักษณ์แบบรอนโด 7 ตอน มีการดำเนินคอร์ดหลัก คือคอร์ดหลักระหว่างตอนย่อย คือ $C^{\sharp}m$-E-$C^{\sharp}m$-C-$C^{\sharp}$-E-$C^{\sharp}$ ตามลำดับ ผู้วิจัยเห็นว่าตอนย่อยของบทเพลงนี้ อาจพิจารณาได้ว่าบทเพลงมีโครงสร้างย่อยที่มีลักษณะสังคีตลักษณ์รอนโดแบบกุญแจเสียงไม่คงที่ (Modulatory Rondo Form) เนื่องจากบทเพลงไม่ได้กลับมาจบเพลงที่กุญแจเสียงหลัก หรือกุญแจเสียงเริ่มต้นของเพลง กล่าวคือบทเพลงเริ่มต้นด้วยกุญแจเสียง $C^{\sharp}m$ จบเพลงด้วยกุญแจเสียง $C^{\sharp}$ (ตารางที่ 1)

แต่หากพิจารณาในมุมมองของดนตรีศตวรรษที่ 20 แล้ว พบว่าบทเพลงนี้มีศูนย์กลางเสียงคือโน้ต $C^{\sharp}$ เป็นโครงสร้างพื้นฐาน ดังนั้นเสียงประสานที่อยู่เหนือแนวเบส เป็นการสร้างสีสัน และสำเนียงใหม่ ๆ ให้กับเพลงอยู่ภายใต้โน้ตสำคัญคือ $C^{\sharp}$ ซึ่งการเริ่มต้นเพลงที่คอร์ด $C^{\sharp}m$ และจบที่คอร์ด $C^{\sharp}$ กล่าวได้ว่าผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการผสมผสานโมด (Mode Mixture) เปลี่ยนสลับจากกลุ่มเสียงไมเนอร์ในช่วงต้นเพลง มายังกลุ่มเสียงเมเจอร์ในช่วงท้าย เป็นการสร้างสีสันของเสียงให้บทเพลง (ตารางที่ 1)

ตารางที่ 1 โครงสร้างสังคีตลักษณ์ของบทเพลง ในมิติใหญ่ และมิติย่อย

สังคีตลักษณ์ใหญ่	ตอนย่อย	คอร์ดหลัก	ห้องที่
A (1-69)	a	$C^{\sharp}m$	1-8
	b	E	13-20
	a^1	$C^{\sharp}m$	62- 69
B (78-181)	c	C	115-122
A1 (198-235)	a^2	$C^{\sharp}$	198-205
	b^1	E	201-217
	a^3	$C^{\sharp}$	228-235
Coda (236 - 266)	Coda	$C^{\sharp}$	236-266

เมื่อผู้วิจัยได้สำรวจการใช้วัตถุดิบของบทเพลง พบว่าบทเพลงตอกคาตา บทนี้โดยภาพรวมถูกออกแบบให้มีการใช้บันไดเสียงอื่นมากกว่ากลุ่มเสียงของบันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ สำหรับกลุ่มเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์พบได้ในบริเวณตอนย่อยต่าง ๆ ของเพลง แต่สำหรับช่วงเชื่อมพบว่ามีการใช้เสียงประสานที่มีความหลากหลายมากกว่า พบการใช้กลุ่มเสียงโมดมิกโซลิเดียนและลีเดียน โฮลโทนกลุ่มเสียงโครมาติก และคอร์ดคู่ 4 เรียงซ้อน รวมถึงพบการใช้กลุ่มเสียงเมเจอร์ด้วยเช่นกัน โดยที่กลุ่มเสียงต่าง ๆ จะถูกขยายความออกเกาะกันเป็นมวลเดียวกัน กลายเป็นบริเวณดนตรีของตัวเอง

สำหรับบริเวณดนตรีที่เป็นตอนย่อย จะถูกออกแบบให้มีความยาวดนตรีน้อยกว่าบริเวณช่วงเชื่อมต่าง ๆ เสียงประสานของดนตรีบริเวณตอนย่อยมักเป็นแสดงออกถึงโครงร่างของทรัยแอดที่มีความเรียบง่าย ไม่ซับซ้อน ตรงข้ามกับช่วงเชื่อมต่าง ๆ มักบรรจุแนวคิดหรือวัตถุดิบในการประพันธ์

ใหม่ เพื่อสร้างสำเนียงดนตรีให้มีความแตกต่างจากตอกคาตาแบบในอดีต ทำให้ช่วงเชื่อมดูคล้ายว่าจะมีความยาวมากกว่า และเนื้อหาดนตรีที่มีความซับซ้อนมากกว่า เปรียบเสมือนเดอบุสซีใช้บริเวณช่วงเชื่อมต่าง ๆ เป็นการทดลองการใช้วัตถุดิบใหม่ หรือแนวคิดการประพันธ์ใหม่ลงไปในบทประพันธ์ (ดูตารางที่ 2 ประกอบ)

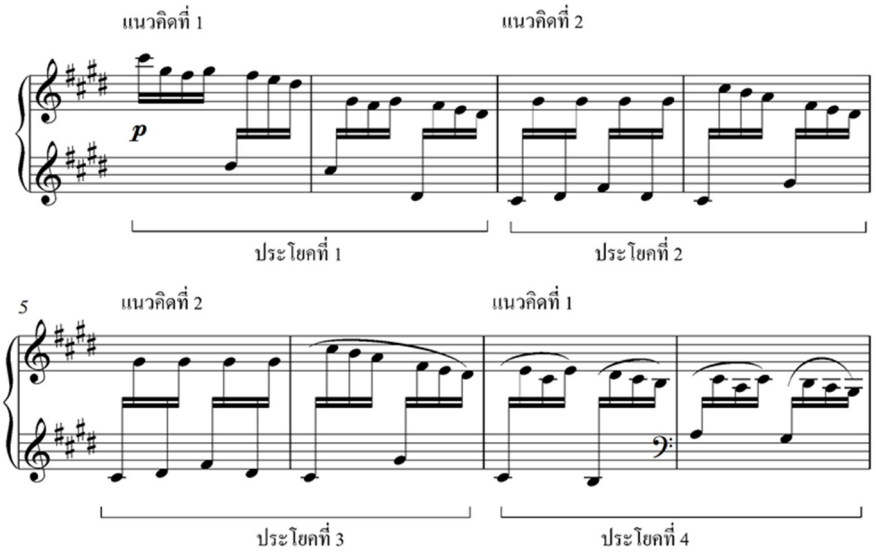
ตารางที่ 2 รายละเอียดโครงสร้างใหญ่ ตอนย่อย ศูนย์กลางเสียง และกลุ่มเสียงต่าง ๆ

โครงสร้างใหญ่	ตอนย่อย	ศูนย์กลางเสียง	กลุ่มเสียง	ห้องที่
ตอนที่ 1 (A)	ตอนย่อย a	C#	ไมเนอร์	1-8
	ช่วงเชื่อม	E	เมเจอร์	9-12
	ตอนย่อย b	E	เมเจอร์	13-20
	ช่วงเชื่อมกลับ	C#, F#, G#	โฮลโทน, คอร์ดคู่ 5	21-61
	ตอนย่อย a^1	C#	ไมเนอร์	62-69
ช่วงเชื่อม	ช่วงเชื่อม	G	เมเจอร์	70-77
ตอนที่ 2 (B)	ช่วงก่อนหน้าตอนย่อย c	F, G	มิกโซลิเดียน	78-114
	ตอนย่อย c	C	มิกโซลิเดียน	115-122
	ช่วงหลังจากตอนย่อย c	D	มิกโซลิเดียน	123-136
ช่วงเชื่อม	ช่วงเชื่อม	F, G, G#	มิกโซลิเดียน, ลิเดียน เมเจอร์, ทรัยโทน	137-197
ตอนที่ 3 (A1)	ตอนย่อย a^2	C#	เมเจอร์	198-205
	ช่วงเชื่อมสั้นที่ 3	E	เมเจอร์	206-209
	ตอนยอ่ย b^1	E	เมเจอร์	210-217
	ช่วงเชื่อมกลับ	G#	โครมาติก	218-227
	ตอนย่อย a^3	C#	เมเจอร์	228-235
โคดา	โคดา	C#	เมเจอร์	236-266

สำหรับประโยคเพลงของบทเพลงนี้มีลักษณะเป็นกลุ่มประโยค (Phrase Group) โดยแต่ละประโยคเพลงจะเป็นประโยคเพลงสั้น ๆ เคลื่อนที่เกาะกันเป็นเนื้อเดียวกัน การออกแบบกลุ่มประโยคโดยรวมของเพลงนั้น ส่วนมากจะเป็นกลุ่มประโยคที่มีความสมมาตร ยกตัวอย่างกลุ่มประโยคบริเวณตอนที่ 1 (A) (ดูตารางที่ 3 ประกอบ) ห้องที่ 1-8 สามารถแบ่งออกได้เป็น 4 ประโยคเพลงเคลื่อนที่ต่อเนื่องกัน คือ 2+(2+2)+2 หมายความว่ากลุ่มประโยคในบริเวณดนตรีห้องที่

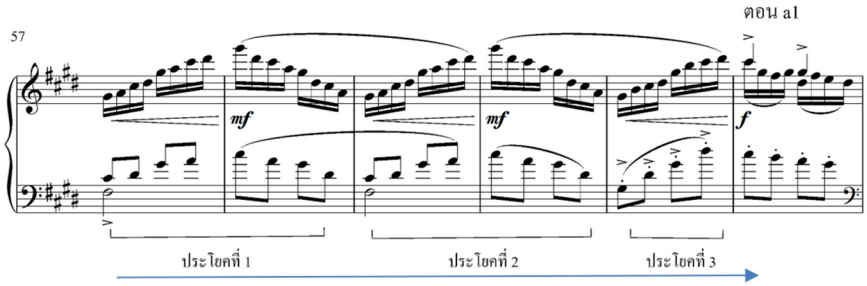
1-8 ประกอบด้วย 4 ประโยค ประโยคละ 2 ห้อง โดยเลขในวงเล็บหมายถึงประโยคซ้ำกัน (ตัวอย่างที่ 4)

ตัวอย่างที่ 4 กลุ่มประโยคสมมาตรบริเวณห้องที่ 1-8



แต่บริเวณดนตรีบางจุดกลับพบประโยคไม่สมมาตร (ดูตารางที่ 3 ประกอบ) เช่นบริเวณห้องที่ 57-61 มีกลุ่มประโยค (2+2)+1 (ตัวอย่างที่ 5) การออกแบบกลุ่มประโยคที่ส่วนมากเป็นกลุ่มประโยคสมมาตร แต่กลับพบกลุ่มประโยคไม่สมมาตรบางจุด ส่งผลให้ผู้ฟังที่กำลังติดตามการเน้นจังหวะตกที่ 1 ของต้นประโยครู้สึกสะดุด เป็นวิธีที่เดอบุสซีให้อำพรางชีพจรจังหวะที่ดำเนินสม่ำเสมอให้ผู้ฟังรู้สึกคลุมเครือมากขึ้น นอกเหนือจากนั้นการทำให้ประโยคไม่สมมาตรยังสร้างความตึงเสียงให้กับประโยคเพลงเพื่อสร้างแรงขับเคลื่อนของดนตรีได้เช่นกัน ยกตัวอย่างเช่นดนตรีบริเวณช่วงเชื่อมกลับบริเวณห้องที่ 57-61 เป็นช่วงที่ดนตรีกำลังจะกลับเข้าสู่ตอนย่อย a1 มีกลุ่มประโยค (2+2)+1 โดยประโยคที่ไม่สมมาตรปรากฏขึ้นในห้องที่ 61 โดยโน้ตแนวเบสจังหวะตกที่ 1 เป็นโน้ต G♯ มีบทบาทเป็นโน้ตโดมินันท์ (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 ประโยคไม่สมมาตรบริเวณห้องที่ 57-62



ตารางที่ 3 กลุ่มประโยคบริเวณตอนที่ 1 (A)

ห้องที่ 1-20 (20 ห้อง)	ห้องที่ 21-41 (21 ห้อง)	ห้องที่ 42-61 (20 ห้อง)	ห้องที่ 62-77 (16 ห้อง)
2 + (2 + 2) + 2 (ตอนย่อย a)	2 + 2 + 1	4 + 4	2 + (2 + 2) + 2 (ตอนย่อย a^1)
(2 + 2)	(8 + 8)	4 + 3	(4 + 4)
(4 + 4) (ตอนย่อย b)		(2 + 2) + 1	

= กลุ่มประโยคเพลงที่ไม่สมมาตร

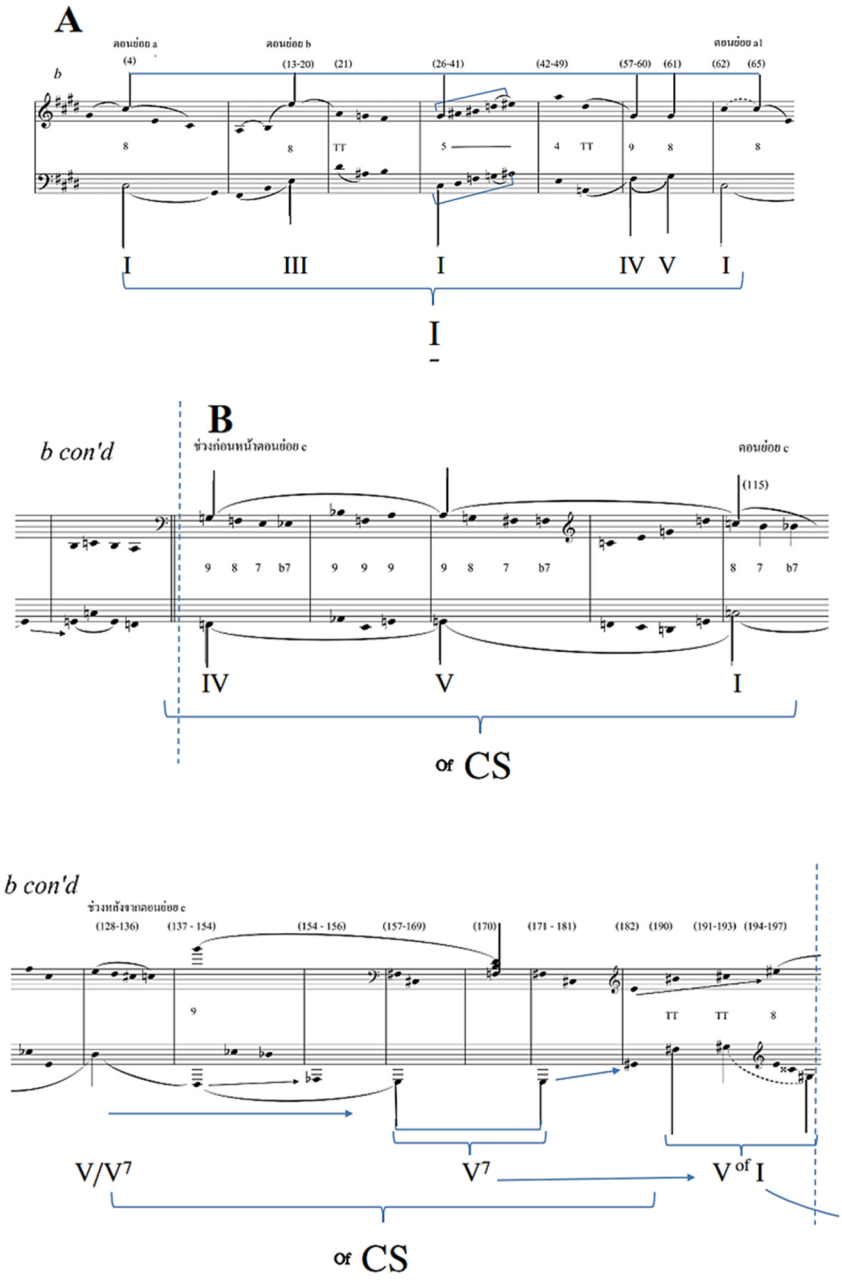
หลังจากผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ลดรูปโน้ตดนตรีลงด้วยวิธีการต่าง ๆ ผู้วิจัยพบว่า ท่ามกลางวัตถุดิบ และวิธีการประพันธ์อันหลากหลาย แต่โครงสร้างระดับกลางของบทเพลงยังแสดงให้เห็นถึงรูปแบบการดำเนินเสียงประสานแบบธรรมเนียมปฏิบัติที่เดอบุสซีได้อำพรางเอาไว้อย่างแยบยล โครงสร้างเสียงประสาน และทิศทางการดำเนินทำนองที่เป็นกลไกสำคัญในการเชื่อมต่อบทเพลงเข้าด้วยกันเป็นหนึ่งเดียวกัน ถึงแม้ว่าเสียงประสานระดับโครงสร้างพื้นฐานของเพลง จะมีพื้นฐานมาจากทำนองสอดประสาน แต่โครงสร้างระดับกลางของเพลงยังแสดงออกถึงรูปแบบการทำงานของดนตรีแบบธรรมเนียมปฏิบัติเอาไว้ โดยเฉพาะการดำเนินทำนองแนวเบสที่แสดงออกถึงการทำงานแบบหน้าที่คอร์ด

พิจารณากราฟแนวเสียงตามตัวอย่างที่ 6 สำหรับตอนที่ 1 (A) จะพบว่าโครงหลักทำนอง (แนวบน) คือโน้ต $C^{\sharp}$ (โน้ตตัวดำหางยาว) ขยายความโน้ต C# ออกด้วยอาร์เปโจ $C^{\sharp}$-E-$G^{\sharp}$-$C^{\sharp}$ (โน้ตตัวดำเชื่อมหางกัน) แสดงให้เห็นเค้าโครงของคอร์ด $C^{\sharp}$m ซึ่งเป็นโครงหลักเสียงประสานของตอนที่ 1 (A) สำหรับโน้ตแนวเบสเป็นการขยายออกของโน้ต $C^{\sharp}$ (โน้ตตัวขาว) ขยายความออกด้วยการดำเนินทำนอง $C^{\sharp}$-E-$C^{\sharp}$-$F^{\sharp}$-$G^{\sharp}$-C (โน้ตตัวขาว และโน้ตตัวดำมีหาง)

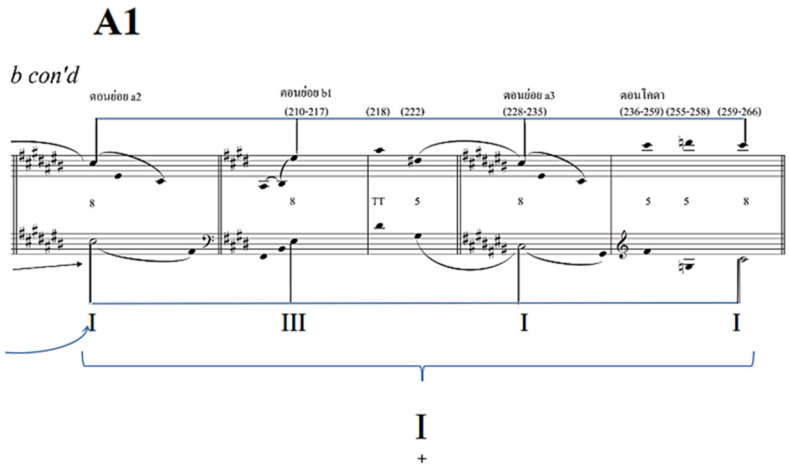
ตอนที่ 2 (B) พบว่าโน้ต C เป็นโน้ตหลัก ปรากฏขึ้นบริเวณใจกลางตอนที่ 2 (B) บริเวณห้องที่ 115 ช่วงแรกเป็นการดำเนินทำนองเพื่อนำเข้าหาโน้ตหลัก โดยจะมีแนวเบส F-G-C เป็นทำนองหลัก (โน้ตตัวดำและตัวขาวมีหาง กำกับด้วยเคลื่องหมายโยงเสียง) สนับสนุนด้วยโครงหลักทำนอง G-F-E-$E^{\flat}$ และ A-G-$F^{\sharp}$-F ตามลำดับ มาจากการใช้โมดมิกโซลิเดียน ส่วนโครงหลักทำนองที่นำออกจากทำนอง C โดยภาพรวมเป็นการขยายความของโน้ตแนวเบส G (โน้ตตัวดำมีหาง) ก่อนที่โน้ต G จะขยับขึ้นครึ่งเสียงเพื่อเข้าสู่โน้ต $G^{\sharp}$ และนำกลับเข้าสู่โน้ต $C^{\sharp}$ ตอนที่ 3 (A1) ต่อไป

ตอนที่ 3 (A1) มีโครงหลักทำนอง คือการขยายความของโน้ต $C^{\sharp}$ (โน้ตตัวขาว) ด้วยการเคลื่อนทำนอง $C^{\sharp}$-E-$C^{\sharp}$ (โน้ตตัวขาว และตัวดำเชื่อมหางกัน ทั้งแนวเบสและแนวทำนอง) และสำหรับช่วงโคดาคือการขยายความของโน้ต $C^{\sharp}$ ต่อเนื่องออกจากช่วงท้ายของตอนย่อย a^3 ตอนโคดาขยายความโน้ต $C^{\sharp}$ ออกด้วยการดำเนินทำนองแนวเบส $C^{\sharp}$-$F^{\sharp}$-G-$C^{\sharp}$ โดยแนวทำนองยังคงเป็นการขยายความออกของโน้ต $C^{\sharp}$ (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 6 กราฟแนวเสียงโครงสร้างระดับกลางของบทเพลง*ตอกคาตา*



ตัวอย่างที่ 6 กราฟแนวเสียงโครงสร้างระดับกลางของบทเพลง*ตอกคาตา* (ต่อ)



การวิเคราะห์ดนตรีในกรอบของดนตรีโทนาล ซึ่งมีประวัติศาสตร์ความเป็นมายาวนาน เนื้อหาดนตรีของดนตรีโทนาลทั้งหมดนั้น เต็มไปด้วยแนวคิดการประพันธ์ที่หลากหลาย วิธีการวิเคราะห์บทเพลงในกรอบของดนตรีโทนาล จึงอาจไม่ได้ยึดติดอยู่เพียงกับตรรกะกลไกลของหน้าที่คอร์ดตามรูปแบบประเพณีดั้งเดิมเสมอไป ดังนั้นแนวคิดและหลักวิเคราะห์ดนตรีของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์ จึงเป็นอีกแนวคิดวิเคราะห์หนึ่ง ที่จะสามารถเปิดมุมมองการวิเคราะห์บทเพลงในกรอบของโทนาลให้ผู้ศึกษาและนักวิเคราะห์ดนตรีมากขึ้น

สำหรับการวิเคราะห์บทเพลง*ตอกคาตา* ของผู้วิจัยในครั้งนี้ เป็นการนำหลักวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์ มาวิเคราะห์ร่วมกับหลักเหตุและผลของผู้วิจัย ดังนั้นถึงแม้ว่าผู้ศึกษาและ/หรือผู้วิเคราะห์ได้วิเคราะห์เพลง*ตอกคาตา* ของเดอบุสซี ด้วยหลักวิเคราะห์เดียวกัน อาจมีความเห็นในการวิเคราะห์ที่แตกต่างกัน การมีความเห็นที่แตกต่างในการวิเคราะห์ เป็นสิ่งสำคัญที่จะทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนทางด้านวิชาการ เพื่อให้การวิเคราะห์ดนตรีครั้งถัดไปมีประสิทธิภาพมากขึ้น ดังนั้นผู้วิจัยหวังให้วิจัยฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งในการเผยแพร่หลักการวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์ และเป็นแนวทางของการวิเคราะห์บทเพลงอื่น ๆ ของเดอบุสซี และ/หรืองานประพันธ์เพลงของศิลปินท่านอื่น ๆ ในกรอบของดนตรีโทนาลต่อไป

รายการอ้างอิง

จุฬมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา. (2565). *ดนตรีตะวันตกในคริสต์ศตวรรษที่ 20*. กรุงเทพฯ: อัพบีทครีเอชั่น

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

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์* (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: เกศกะรัต.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2558). *ดนตรีศตวรรษที่ 20*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุภัชชา เอกพิริยะ และปานใจ จุฬาพันธุ์. (2565). การตีความและลีลาการบรรเลงบทเพลงบัลลาดของเดอบุสซี. *วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต*, *17*(1), 137-149.

Brown, M. (1989). *A Rational Reconstruction of Schenkerian theory*. (Doctoral dissertation). Cornell University, New York.

Kamien, R. (2004). *Music: An Appreciation*. (8th edition). New York: McGraw-Hill.

Paesaroch, P. (2022). *Claude Debussy's Pour le piano (1901): A Performer's Guide*

Pankhurst, T. (2008). *Schenker Guide: A Brief Handbook and Website for Schenkerian Analysis*. New York: Routledge.

Salzer, F. (1962). *Structural Hearing Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publication.

Song, H. S. (2011). *A Study of Selected Piano Toccatas in the Twentieth Century: A Performance Guide* (Doctoral dissertation). Retrieved from http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:176133/datastream/PDF/view

การวิเคราะห์และตีความการบรรเลงปิคโคโลจากบทเพลงมาร์ช ประพันธ์โดย จอห์น ฟิลิป ซูซา

THE ANALYSIS AND INTERPRETATION OF THE PICCOLO EXCERPT FROM THE SELECTED MARCHES BY JOHN PHILIP SOUSA

กฤตพัฒน์ สุวรรณัง[1] ภาวไล ตันจันทร์พงศ์[2]
Kittapat Suwannang[1] Pawalai Tanchanpong[2]

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์การวิเคราะห์และตีความการบรรเลงปิคโคโลจากบทเพลงคัดสรรประเภทมาร์ช ประพันธ์โดย จอห์น ฟิลิป ซูซา เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ โดยผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าเอกสารทางวิชาการ เน้นที่บทประพันธ์เพลงมาร์ช ของจอห์น ฟิลิป ซูซา 5 บทประพันธ์ โดยบทประพันธ์ทั้ง 5 ของจอห์น ฟิลิป ซูซา ได้จัดเผยแพร่โน้ตผ่านวารสารในชื่อ “The Complete Marches of John Philip Sousa” เริ่มตั้งแต่ฉบับที่ 2 ถึงฉบับที่ 6 โดย “The President’s Own” United States Marine Band โดยมีวัตถุประสงค์ดังนี้ 1) เพื่อวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงมาร์ช ของจอห์น ฟิลิป ซูซา ทั้ง 5 บทประพันธ์ 2) เพื่อตีความการบรรเลงปิคโคโลจากบทเพลงคัดสรรประเภทมาร์ช ที่ประพันธ์โดยจอห์น ฟิลิป ซูซา

ผลการวิเคราะห์พบว่าบทเพลงทั้ง 5 อยู่ในสังคีตลักษณ์ประเภทมาร์ช นอกจากนี้อัตราความเร็วในบทเพลงของจอห์น ฟิลิป ซูซา จะระบุ March Tempo ผู้วิจัยตีความว่าเป็นจังหวะเร็วที่เหมาะสมกับดนตรีเดินแถวคือโน้ตตัวขาวในอัตราจังหวะ 2/2 เท่ากับ 120-122 และอัตราความเร็วที่ระบุ Marcia brillante ผู้วิจัยตีความว่าเป็นจังหวะเร็วที่เปล่งประกาย คือโน้ตตัวดำเท่ากับ 145 และผลการตีความการบรรเลงปิคโคโลจากบทเพลงคัดสรรประเภทมาร์ชทั้ง 5 บทเพลงเพื่อเป็นแนวทางการบรรเลงปิคโคโลให้ได้ลีลาเสียงตามแนวทางปฏิบัติของจอห์น ฟิลิป ซูซา โดยเน้นถึงความสำคัญของการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) และการควบคุมความเข้มของเสียง (Dynamics) และมีเทคนิคของปิคโคโลดังนี้ 1) การพรมนิ้ว 2) การตัดลิ้นแบบบังคับลิ้นซ้อนสองชั้น (Double Tonguing) 3) การหายใจแบบฉับพลัน 4) การควบคุมลักษณะเสียงแบบมาร์ช 5) การเล่นโน้ตสะบัด 6) การตัดลิ้นแบบบังคับลิ้นซ้อนสามชั้น (Triple Tonguing)

คำสำคัญ: ปิคโคโล, เพลงมาร์ช, จอห์น ฟิลิป ซูซา

[1] นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ Kittapat.swn@gmail.com
[1] Student, Master of Arts (Music) Program, Faculty of Humanties, Kasetsart University, Kittapat.swn@gmail.com
[2] อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ pawalaitan@gmail.com
[2] Advisor, Associate Professor, Faculty of Humanties, Kasetsart University, pawalaitan@gmil.com
Receive 06/06/67, Revise 10/07/67, Accept 15/07/67

Abstract

The thesis of the Analysis and Interpretation of the Piccolo Excerpt from the Selected Marches by John Philip Sousa is the qualitative research. The researcher conducted a comprehensive study using academic research, textbooks, and selected seven of John Philip Sousa's march compositions. These seven compositions have been published in the journal titled "The Complete Marches of John Philip Sousa" from Second to Sixth edition, by "The President's Own" United States Marine Band. The objectives of this study are 1) To analyze the seven march compositions by John Philip Sousa. 2) To interpret the piccolo performances from the selected march compositions by John Philip Sousa.

The findings show that Sousa's seven march compositions are adhere to the form of the march genre. Moreover, the tempo indications in Sousa's compositions often specify as "March Tempo" which the researcher interprets as a brisk tempo suitable for marching, with a half note in 2/2 time equating to 120-122 beats per minute. The tempo marking "Marcia brillante" is interpreted as a bright, fast tempo, with a quarter note equating to 145 beats per minute. Also, the interpretation of piccolo performances in the seven selected march compositions aims to serve as a guide for achieving the stylistic nuances in accordance with John Philip Sousa's performance practices. This interpretation emphasizes the importance of articulation and dynamic control. The following are the techniques for playing the piccolo 1) trilling 2) Double tonguing 3) Sudden breathing 4) Articulation in a march style 5) grace notes 6) Triple tonguing.

Keywords: Piccolo, March, John Philip Sousa

บทนำ

จอห์น ฟิลิป ซูซา (John Philip Sousa) นักประพันธ์ และผู้ควบคุมวงดนตรีชาวอเมริกันที่ถูกขนานนามว่า ราชาแห่งเพลงมาร์ช “March king” เพราะเขาได้ประพันธ์บทเพลงมาร์ชมากกว่า 100 บทประพันธ์ อีกทั้งยังเป็นผู้ควบคุมวงดนตรีนาวิกโยธินสหรัฐอเมริกาในปี ค.ศ.1880 ถึงปี ค.ศ.1892 ซึ่งเป็นวงที่มีชื่อเสียงเป็นอย่างมากในสหรัฐอเมริกา ต่อมาเขาได้ลาออกจากตำแหน่งแล้วจัดตั้งวงของเขาขึ้นมาใหม่ชื่อว่า “The Sousa band” ซึ่งเขาได้นำบทเพลงที่มีชื่อเสียงหรือการบรรเลงเดี่ยวจากศิลปินที่มีชื่อเสียง และบทประพันธ์ของเขามาทำการบรรเลงซึ่งบทประพันธ์ส่วนใหญ่ของ จอห์น ฟิลิป ซูซา ที่นำมาแสดงจะมุ่งเน้นในการสร้างความบันเทิงส่งผลให้เขาได้รับความนิยมและได้รับการตอบรับอย่างดีเยี่ยมจากผู้ชม เขาจึงเป็นบุคคลคนสำคัญที่ทำให้วงการวินแบนด์ (Wind Band) ในสหรัฐอเมริกาได้รับการพัฒนาและส่งผลมาจนถึงยุคปัจจุบัน

ปิคโคโล (Piccolo) เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าลมไม้ที่อยู่ในตระกูลเดียวกันกับฟลูต (Flute) แต่มีขนาดที่เล็กกว่าฟลูต 4 เท่า วิธีการเป่าจะคล้ายกับฟลูต ปิคโคโลจะมีระดับเสียงสูงกว่าฟลูตอยู่ 1 ช่วงคู่แปด 8 ระดับเสียง (Octave) ปิคโคโลจึงมีเสียงที่อยู่ในระดับเสียงสูงและน้ำเสียงของปิคโคโลจะไปในทางแหลมสูงทำให้เสียงของปิคโคโลมีความโดดเด่นเมื่ออยู่ในท่ามกลางเครื่องดนตรีชนิดอื่น นักฟลูตที่มีประสบการณ์และมีความชำนาญส่วนใหญ่จะสามารถเล่นเครื่องดนตรีปิคโคโลควบคู่กันได้ ในปัจจุบันระบบนิ้วที่ใช้ในปิคโคโลคือระบบโบห์ม (Boehm System) และวัสดุที่ใช้ทำปิคโคโลมีทั้งแบบไม้, โลหะ และพลาสติก

ผู้วิจัยมีความสนใจเครื่องดนตรีปิคโคโลเป็นพิเศษเพราะเป็นเครื่องดนตรีที่น้ำเสียงมีความโดดเด่นแหลมสูง และจอห์น ฟิลิป ซูซา ได้ประพันธ์ให้เครื่องดนตรีปิคโคโลมีความโดดเด่นและต้องใช้เทคนิคในการบรรเลงในหลายบทเพลง ซึ่งผู้วิจัยได้คัดเลือกบทประพันธ์ที่ จอห์น ฟิลิป ซูซา ประพันธ์ปิคโคโลได้อย่างโดดเด่นในด้านเทคนิคและน้ำเสียงมาทั้งหมด 5 บทประพันธ์ ได้แก่ 1) The Stars and Stripes Forever (1896) 2) Hand Across the Sea (1899) 3) Glory of the Yankee Navy (1909) 4) Who's Who in Navy Blue (1920) 5) The Black Horse Troop (1924)

ซึ่งทั้ง 5 บทประพันธ์ที่กล่าวมานี้เป็นบทประพันธ์ที่มีการนำมาจัดแสดงในงานสำคัญต่าง ๆ ในประเทศสหรัฐอเมริกาเป็นประจำ ซึ่งผู้วิจัยนำบทประพันธ์ทั้ง 5 บท มาวิเคราะห์และตีความโดยผู้วิจัยจะเน้นให้เห็นถึงการใช้เทคนิคและน้ำเสียงที่ของเครื่องดนตรีปิคโคโลและเสนอแนวทางการบรรเลงปิคโคโลในบทประพันธ์ทั้ง 5 บท ของจอห์น ฟิลิป ซูซา เพื่อให้เป็นประโยชน์กับผู้ที่เล่นเครื่องดนตรีปิคโคโลที่จะช่วยให้การบรรเลงดียิ่งขึ้น และสามารถนำแนวทางการบรรเลงเหล่านี้ไปใช้ในบทเพลงมาร์ชอื่น ๆ ของ จอห์น ฟิลิป ซูซา ได้

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงมาร์ช ของจอห์น ฟิลิป ซูซา ทั้ง 5 บทประพันธ์
2. เพื่อตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงปิคโคโลจากบทเพลงคัดสรรประเภทมาร์ชที่ประพันธ์โดยจอห์น ฟิลิป ซูซา

ขอบเขตของงานวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของการวิจัยในประเด็น ดังต่อไปนี้

1. การคัดเลือกโน้ตเพลง

ผู้วิจัยได้คัดเลือกโน้ตเพลงของจอห์น ฟิลิป ซูซา เพื่อที่จะนำมาวิเคราะห์ โดยคัดเลือกโน้ตจากวารสารชื่อ “The Complete Marches of John Philip Sousa” ที่ใช้กันอย่างแพร่หลายซึ่งทำการเผยแพร่บนอินเตอร์เน็ตผ่าน www.marineband.marines.mil และผู้วิจัยสามารถนำมาใช้ในการศึกษาวิเคราะห์สำหรับการทำวิจัยในครั้งนี้

2. การวิเคราะห์และตีความบทเพลง

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์และตีความบทเพลงในมิติของการบรรเลงปิคโคโล ซึ่งได้กำหนดแนวทางในการวิเคราะห์และตีความบทเพลง ดังนี้

2.1 ภาพรวมของบทเพลง ประกอบด้วย ประเด็นในการวิเคราะห์และตีความ ดังนี้

- คีตลักษณ์ (Form)
- อัตราความเร็ว (Tempo)
- เครื่องหมายประจำกุญแจเสียง (Key Signature)
- อัตราจังหวะ (Meter)

2.2 การตีความการบรรเลงปิคโคโลจากบทเพลงคัดสรรประเภทมาร์ช ที่จอห์น ฟิลิป ซูซา นำมาใช้ในบทประพันธ์โดยศึกษาลักษณะ และแนวทางการบรรเลงบทเพลงมาร์ช ซึ่งประพันธ์โดยจอห์น ฟิลิป ซูซา

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผลการวิจัยในครั้งนี้ถือเป็นองค์ความรู้ใหม่ทางด้านการวิเคราะห์และตีความบทประพันธ์เพลงมาร์ช ของจอห์น ฟิลิป ซูซา 5 บทประพันธ์ ซึ่งสามารถนำไปประยุกต์ใช้เป็นแนวทางในการบรรเลงเครื่องดนตรีปิคโคโล

1. ได้บทวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงมาร์ช ของจอห์น ฟิลิป ซูซา ทั้ง 5 บทประพันธ์

2. ได้บทตีความการบรรเลงปิคโคโลจากบทเพลงคัดสรรประเภทมาร์ช ที่ประพันธ์โดยจอห์น ฟิลิป ซูซา

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

Brion (2018) ได้กล่าวถึงแนวปฏิบัติของ จอห์น ฟิลิป ซูซา ซึ่งได้มีการแบ่งออกเป็น 5 ประเด็นหลักได้แก่

1. Shorter Is Softer การเล่นโน้ตสั้นจะเล่นในความเข้มเสียงที่เบากว่า เพื่อดึงเอาความเข้มเสียงของเนื้อดนตรีดั้งเดิมออกมา การเล่นโน้ตทำนองต้องเล่นในลักษณะเสียงสั้น และเบาสบาย

2. Longer Is Lounder การเล่นด้วยโน้ตยาวจะต้องทำความเข้มเสียงให้ดังกว่าปกติ การเล่นโน้ตยาวจะต้องเล่นให้เสียงนุ่มลึก, หนักแน่น และอบอุ่นกว่าโน้ตสั้น

3. Longer Is Long การเล่นด้วยโน้ตยาวที่ต่อด้วยโน้ตสั้น ให้เล่นโน้ตยาว ยาวขึ้นกว่าปกติจะทำให้ได้เสียงที่เต็มค่าโน้ตมากขึ้น

4. Slur May Be Lounder การเล่นโน้ตที่มีเครื่องหมายเชื่อมเสียงบางครั้งอาจจะเล่นให้เสียงดังกว่าปกติโดยให้พิจารณาจากน้ำหนักของเสียงในโน้ตที่มีเครื่องหมายเชื่อมเสียง เพราะในบางครั้งการเล่นโน้ตที่มีเครื่องหมายเชื่อมเสียงจะต้องเล่นดังกว่า โน้ตที่ไม่มีเครื่องหมายเชื่อมเสียง

5. Accent Accidentals การเล่นในลักษณะเน้นเสียงในโน้ตที่มีเครื่องหมายแปลงเสียงจะทำให้โทนเสียงเข้ม และนุ่มลึกมากขึ้น โดยเฉพาะในโน้ตที่มีเครื่องหมายแปลงเสียงในจังหวะหนัก

สรุปผลการวิจัย

ผู้วิจัยสามารถสรุปผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย กล่าวคือ การวิเคราะห์และตีความการบรรเลงปิคโคโลจากบทเพลงคัดสรรประเภทมาร์ช ประพันธ์โดย จอห์น ฟิลิป ซูซา โดยได้จำแนกตามประเด็นของการวิเคราะห์ และตีความบทเพลงดังนี้

1. ผลการวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงมาร์ช ของจอห์น ฟิลิป ซูซา

บทประพันธ์เพลงมาร์ช ของจอห์น ฟิลิป ซูซา ทั้ง 5 บทประพันธ์ได้แก่ 1) The Stars and Stripes Forever 2) Hand Across the Sea 3) Glory of the Yankee Navy 4) Who's Who in Navy Blue 5) The Black Horse Troop โดยในแต่ละบทเพลงจะอยู่ในสังคีตลักษณ์ประเภทมาร์ชเหมือนกัน คือ ช่วงนำเสนอ (Introduction) ส่วนแรก (First Strain) ส่วนที่สอง (Second Strain) ทรีโอ (Trio) ส่วนพัก (Break Strain) และส่วนสุดท้าย(Final Strain) โดยในแต่ละบทเพลงมีอัตราความเร็ว อัตราจังหวะ และกุญแจเสียงดังนี้

1.1 The Stars and Stripes Forever มีอัตราความเร็วคือ March Tempo ในอัตราจังหวะ 2/2 หรือ 𝔠 กุญแจเสียงหลักของบทประพันธ์นี้คือกุญแจเสียง E-flat major แต่ในท่อนทรีโอได้เปลี่ยนจากกุญแจเสียงหลักเป็น A-flat major บทเพลงนี้มีจุดเด่นอยู่ที่แนวทำนองที่มีลักษณะขี้เล่น มีการทำความเข้มเสียงดัง-เบาสลับกัน จึงควรให้ความสำคัญกับความเข้มเสียงดัง-เบาให้มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน และในช่วงขณะที่เบาควรเล่นในลักษณะเสียงสั้นกว่าปกติเพื่อให้ได้ความรู้สึกขี้เล่นมากขึ้นในท่อนส่วนที่สองควรให้ความสำคัญกับการเล่นในลักษณะการแปรทำนองให้เด่นชัดออกมาในรอบแรก ต่อมาในท่อนส่วนพักควรเล่นให้แข็งแรงเพื่อเป็นท่อนเชื่อมไปสู่ท่อนสุดท้ายที่มีการเดี่ยวปิคโคโล

1.2 Hand Across the Sea มีอัตราความเร็วคือ March Tempo ในอัตราจังหวะ 2/2 หรือ 𝔠 กุญแจเสียงหลักของบทประพันธ์นี้คือกุญแจเสียง F major แต่ในท่อน ทรีโอได้เปลี่ยนจากกุญแจเสียงหลักเป็น B-flat major บทเพลงนี้มีลักษณะเข้มแข็งจึงควรให้ความสำคัญกับเครื่องหมายเน้นเสียงต้องเล่นออกมาอย่างชัดเจน และสั้นเพื่อให้เกิดความน่าสนใจมากขึ้น ส่วนในท่อนทรีโอแนวทำนองจะเล่นในลักษณะเสียงยาว เบา และต่อเนื่องโดยเมื่อทำนองมีการลากยาวควรทำความเข้มเสียงเบาลงแล้วให้ลีลาสอดประสานแนวทำนองเด่นออกมาเพื่อให้เกิดความแตกต่างของอารมณ์เพลงในช่วงแรกซึ่งจะแตกต่างกับคนที่เล่นจังหวะเสียงประสานที่ต้องเล่นให้คมชัดแตกต่างจากทำนองเพื่อให้จังหวะมีความคงที่

1.3 Glory of the Yankee Navy มีอัตราความเร็วคือ March Tempo ในอัตราจังหวะ 2/4 กุญแจเสียงหลักของบทประพันธ์นี้คือกุญแจเสียง F major แต่ในท่อนทรีโอได้เปลี่ยนจากกุญแจเสียงหลักเป็น B-flat major บทเพลงนี้มีลักษณะเสียงมีชีวิตชีวาจึงควรให้ความสำคัญกับแนวทำนองที่

เล่นโดยเครื่องดนตรีเสียงสูงเช่น ฟลูต และปิคโคโล เนื่องจากภูมิหลังของเพลงนี้แต่งขึ้นให้ตัวละครที่เป็นผู้หญิงการให้ฟลุต และปิคโคโล ที่เป็นเสียงสูงเด่นชัดออกมาเพื่อแทนเสียงของผู้หญิงเช่นเดียวกับการเล่นแปรทำนองในท่อนทรีโอควรให้ปิคโคโล และฟลูตเด่นออกมา

1.4 Who's Who in Navy Blue อัตราความเร็วคือ Marcia Brillante ในอัตราจังหวะ 2/4 กุญแจเสียงหลักของบทประพันธ์นี้คือกุญแจเสียง B-flat major แต่ในท่อนทรีโอ ได้เปลี่ยนจากกุญแจเสียงหลักเป็น E-flat major ในช่วงนำเสนอมีลักษณะเข้มแข็ง เป็นการเล่นประโคมแตรในห้องที่1-4 ต่อมาในท่อนส่วนแรกมีลักษณะขี้เล่นดังนั้นควารเล่นโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น และโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นให้สั้น และเบา โน้ตที่มีเครื่องหมายเชื่อมเสียงที่เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นให้เล่นต่อเนื่อง และดังเพื่อให้ได้ลีลาเสียงขี้เล่น ต่อมาในท่อนทรีโอรอบแรก และท่อนส่วนสุดท้ายรอบแรกควรให้ความสำคัญกับทำนองรองคือฟลูต และปิคโคโล ที่เล่นเหมือนการบรรเลงเดี่ยวแล้วค่อยมาดังในรอบที่สองเพื่อให้เกิดความแตกต่างกันกับรอบแรก

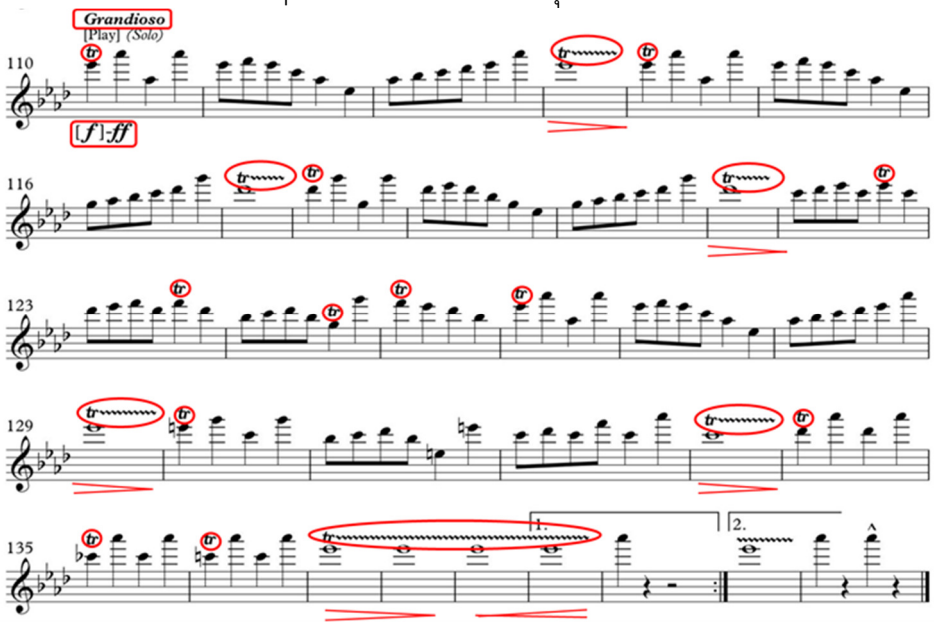
1.5 The Black Horse Troop มีอัตราความเร็วคือ March Tempo ในอัตราจังหวะ 6/8 กุญแจเสียงหลักของบทประพันธ์นี้คือกุญแจเสียง F major แต่ในท่อนทรีโอได้เปลี่ยนจากกุญแจเสียงหลักเป็น B-flat major บทเพลงนี้ในท่อนส่วนแรกมีจุดเด่นคือการเล่นเลียนแบบลักษณะเสียงของการควบม้า ดังนั้นควรเล่นโมทีฟที่เป็นโน้ต 3 พยางค์เขบ็ต 1 ชั้นตัวที่ 3 และตัวที่ 1 ออกมาให้ชัดเจนเพื่อให้ได้ลักษณะเสียงเหมือนกับการควบม้า ต่อมาในท่อนทรีโอจะเล่นในลักษณะเสียงต่อเนื่องโดยมีเครื่องกระทบเล่นโน้ต 3 พยางค์เขบ็ต 2 ชั้นเลียนแบบเสียงควบม้าเป็นพื้นหลังให้ทำนองหลัก

2. ผลการตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงปิคโคโลจากบทเพลงคัดสรรประเภทมาร์ชของจอห์น ฟิลิป ซูซา

2.1 The Stars and Stripes Forever (1896)

บทเพลงนี้มีบทเพลงคัดสรรของปิคโคโลในท่อนส่วนสุดท้าย คือห้องที่ 110-143 โดยมีการกำหนดลักษณะเสียงไว้ว่า Grandioso ซึ่งหมายความว่าให้บรรเลงอย่างสง่างามซึ่งในบทเพลงนี้จะมีการใช้เทคนิคการพรมนิ้วค่อนข้างเยอะโดยจะมีทั้งแบบสั้น และยาวโดยโน้ตที่มีเครื่องหมายการพรมนิ้วแบบสั้นนี้ผู้วิจัยจะบรรเลงในลักษณะเน้นเสียง และทำความเข้มเสียงให้ดังกว่าโน้ตตัวอื่นเพื่อให้โน้ตที่มีเครื่องหมายการพรมนิ้วเด่นชัดออกมา และในการพรมนิ้วแบบยาวผู้วิจัยจะบรรเลงในลักษณะเน้นเสียงในช่วงแรก และทำความเข้มเสียงเบาลงในช่วงหลัง ต่อมาในห้องที่ 137-140 จะเป็นการรัวเสียงยาว 4 ห้องเพลงผู้วิจัยจะบรรเลงในลักษณะเน้นเสียงและทำความเข้มเสียงให้เบาลงในห้องที่ 137-138 และทำความเข้มเสียงดังขึ้นในห้องที่ 139-140 เพื่อให้ทำนองหลักเด่นออกมาในขณะที่ปิคโคโลกำลังพรมนิ้วอยู่เป็นเสียงพื้นหลัง

ตัวอย่างที่ 1 The Stars and Stripes Forever ท่อนส่วนสุดท้าย



<u>เทคนิคที่ใช้สำหรับบทเพลง</u>

2.1.1 การพรมนิ้ว

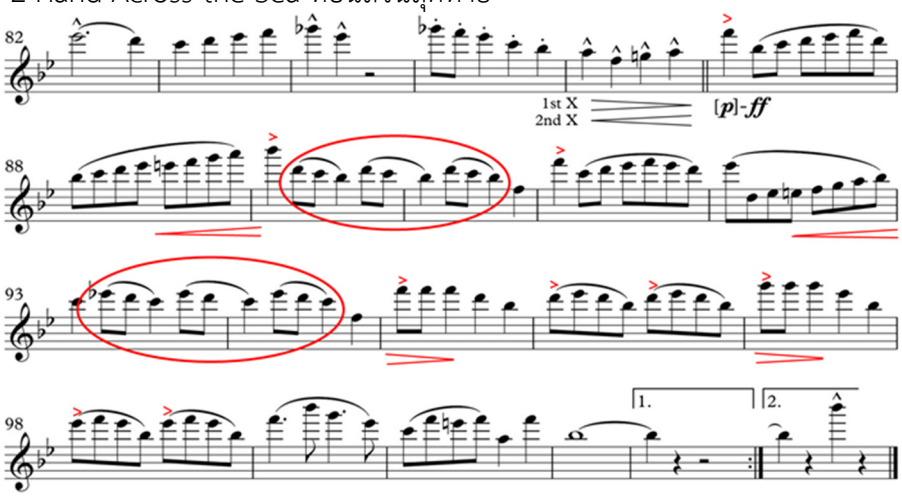
เทคนิคการเล่นโน้ตพรมคือการเล่นโน้ตสองตัวสลับกันไปมาอย่างรวดเร็วโดยเล่นตัวโน้ตนั้นและตัวโน้ตเหนือขึ้นไปหนึ่งขั้นยกตัวอย่างเช่น ในห้องที่ 110 เป็นโน้ตพรมที่ตัว E-flat วิธีการเล่นคือเริ่มเล่นโน้ต E-flat ก่อน จากนั้นค่อยเล่นโน้ต F แล้วเล่นสลับกันอย่างรวดเร็วซึ่งการเล่นโน้ตพรมนั้นจะมีการใช้นิ้วสำหรับการพรมนิ้วเพื่อให้เล่นโน้ตสลับกันได้อย่างรวดเร็ว

2.1.2 การตัดลิ้นแบบบังคับลิ้นซ้อนสองชั้น (Double Tonguing)

เทคนิคการตัดลิ้นแบบบังคับลิ้นซ้อนสองชั้นจำเป็นต้องใช้ในบทเพลงนี้เพราะเป็นเพลงที่มีความเร็วจึงทำให้การตัดลิ้นธรรมดาทำได้ยาก การตัดลิ้นการตัดลิ้นแบบบังคับลิ้นซ้อนสองชั้นบนปิคโคโลลิ้นจะอยู่ในตำแหน่งเดียวกับการออกเสียงคำว่า ทูคูทูคู

2.2 Hand Across the Sea (1899)

บทเพลงนี้มีบทเพลงคัดสรรของปิคโคโลในท่อนส่วนสุดท้าย คือห้องที่ 87-103 โดยผู้วิจัยจะบรรเลงโน้ตตัวดำให้สั้น และเน้นเพื่อเพิ่มความแข็งแรงให้กับบทเพลง ส่วนโน้ตที่เป็นตัวเขบ็ต 1 ชั้นจะบรรเลงในลักษณะเสียงแบบต่อเนื่อง และทำความเข้มเสียงให้ดังขึ้นในห้องเพลงที่ 88 เพื่อส่งเข้าไปหาโน้ตตัวดำในห้องที่ 89 จังหวะที่ 1 ต่อมาในห้องที่ 89-90 และ 93-94 จะบรรเลงในลักษณะเสียงต่อเนื่องในโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น และจะตัดลิ้นที่โน้ตตัวดำในลักษณะเสียงสั้น เพื่อให้เกิดลักษณะเสียงที่คมชัดกว่าการบรรเลงในลักษณะเสียงที่ต่อเนื่องทั้งหมด ต่อมาในห้องที่ 95 และ97 จะมีโน้ตซ้ำกัน 3 ตัวประกอบด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น 2 ตัว และโน้ตตัวดำ 1 ตัวผู้วิจัยจะบรรเลงในลักษณะเน้นเสียงในโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นตัวแรก และทำความเข้มเสียงเบาลงเรื่อย ๆ ใน 2 ตัวถัดมา และในห้องที่ 96 และ 98 จะบรรเลงโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นตัวแรกของจังหวะในลักษณะเน้นเสียงให้ชัดเจนขึ้น และเบาลงในโน้ตถัดมา

ตัวอย่างที่ 2 Hand Across the Sea ท่อนส่วนสุดท้าย

<u>เทคนิคที่ใช้สำหรับบทเพลง</u>

2.2.1 การหายใจแบบฉับพลัน

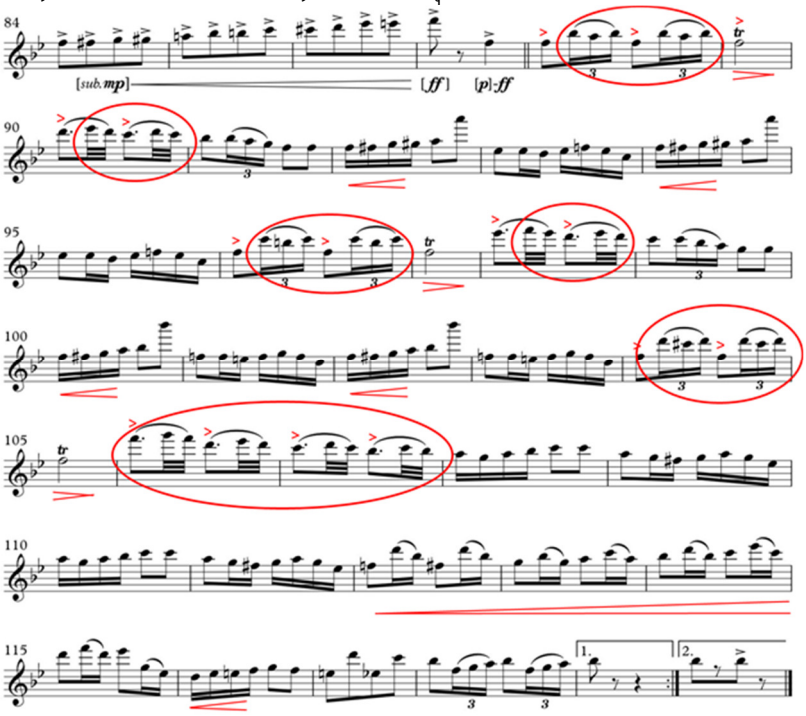
ในบทเพลงนี้ห้องที่ 87-103 จะไม่มีโน้ตลากยาวหรือโน้ตตัวหยุดให้พักหายใจจึงจำเป็นต้องมีการหายใจแบบฉับพลันสั้น ๆ เพื่อให้มีลมเป่าต่อเนื่องไปได้

2.2.2 การควบคุมลักษณะเสียงแบบมาร์ช

ในห้องที่ 89-90 และ 93-94 ในโน้ตเขียนให้เล่นในลักษณะเสียงต่อเนื่องแต่ผู้วิจัยเปลี่ยนเป็นเล่นในลักษณะเสียงต่อเนื่องที่โน้ตเขบ็ต 1 ชั้น และตัดลิ้นที่โน้ตตัวดำในลักษณะเสียงสั้นแทน เพื่อให้เกิดลักษณะเสียงที่คมชัดกว่า และได้ลีลาเสียงแข็งแรงแบบมาร์ช

2.3 Glory of the Yankee Navy (1909)

บทเพลงนี้มีบทเพลงคัดสรรของปิคโคโลในท่อนส่วนสุดท้าย คือห้องที่ 88-120 ในลักษณะการแปรทำนองจากทำนองหลัก โดยผู้วิจัยจะบรรเลงโดยคำนึงถึงทำนองหลักเป็นหลักเพื่อให้ทำนองหลักมีความชัดเจนภายใต้การแปรทำนอง ในห้องที่ 88, 96, และ 104 จะเป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นตามด้วย 3 พยางค์ เขบ็ต 2 ชั้นตามด้วยการรัวเสียง ผู้วิจัยจะเล่นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นในลักษณะเสียงสั้น เน้น และนานกว่าปกติเล็กน้อย แล้วไปรวบโน้ต 3 พยางค์เขบ็ต 2 ชั้นให้เร็วขึ้นเพื่อให้ความรู้สึกกระชับ และทำนองหลักจะเด่นชัดขึ้นด้วย ส่วนโน้ตที่รัวเสียงจะเล่นในลักษณะเน้นหัวเสียงและค่อย ๆ ทำความเข้มเสียงเบาลง ต่อมาโน้ตที่เป็นเขบ็ต 1 ชั้นประจุดตามด้วยโน้ตเขบ็ต 3 ชั้นในห้องที่ 90, 97, 106-107 ผู้วิจัยจะเล่นในลักษณะเสียงต่อเนื่อง และจะเน้นเสียงที่โน้ตเขบ็ต 1 ชั้นประจุดเพื่อให้ทำนองหลักเด่นชัดออกมาส่วนโน้ตที่เป็นโน้ตเขบ็ต 3 ชั้นผู้วิจัยจะเล่นเหมือนโน้ตสะบัดเพื่อรวบโน้ตให้เร็วขึ้นทำให้ได้ลีลาเสียงที่กระชับ

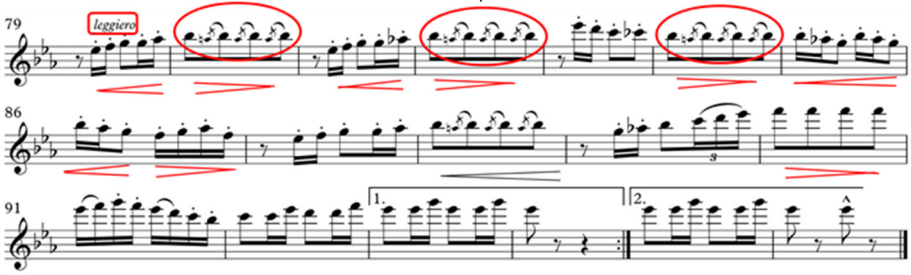
ตัวอย่างที่ 3 Glory of the Yankee Navy ท่อนส่วนสุดท้าย

<u>เทคนิคที่ใช้สำหรับบทเพลง</u>

2.3.1 การตัดลิ้นแบบบังคับลิ้นซ้อนสองชั้น

โน้ตที่เป็นเขบ็ต 2 ชั้นในบทเพลงนี้จำเป็นต้องใช้เทคนิคการตัดลิ้นแบบบังคับลิ้นซ้อนสองชั้นเพราะเป็นเพลงที่มีความเร็วจึงทำให้การตัดลิ้นธรรมดาทำได้ยาก

2.4 Who's Who in Navy Blue (1920)

บทเพลงนี้มีบทเพลงคัดสรรของปิคโคโลในท่อนส่วนสุดท้าย คือห้องที่ 79-96 โดยมีการกำหนดลักษณะเสียงไว้ว่า Leggiero คือบรรเลงแบบเบาสบาย โดยผู้วิจัยจะให้ความสำคัญกับการทำความเข้มเสียงคือ โน้ตที่เป็นเสียงต่ำไล่ระดับเสียงขึ้นไปหาเสียงสูงควรทำความเข้มเสียงจากเบาไปหาดังในขณะที่ไล่เสียงอยู่ และเมื่อมีการเล่นโน้ตตัวเดิมซ้ำติดกันหลาย ๆ ตัวผู้วิจัยจะทำความเข้มเสียงให้แตกต่างกันในแต่ละตัว โดยจะทำความเข้มเสียงให้เบาลงในขณะที่เล่นโน้ตซ้ำกันทั้งหมดนี้ทำเพื่อให้ลีลาของเสียงเบาสบายตามที่กำหนด

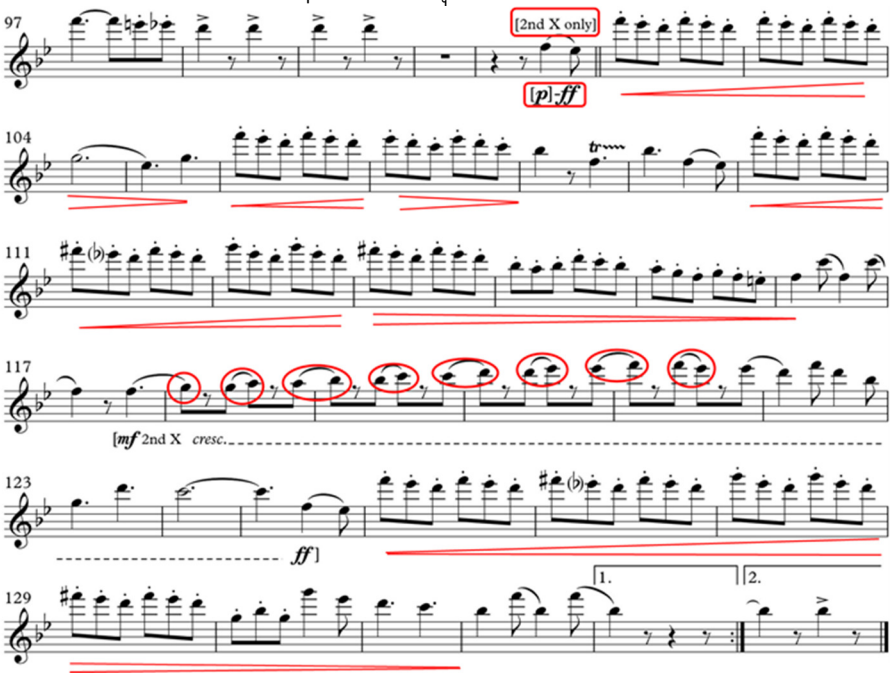
ตัวอย่างที่ 4 Who's Who in Navy Blue ท่อนส่วนสุดท้าย

<u>เทคนิคที่ใช้สำหรับบทเพลง</u>

2.4.1 การเล่นโน้ตสะบัด

โน้ตสะบัด (Grace note) คือโน้ตประดับชนิดหนึ่งเป็นโน้ตตัวเล็ก ๆ ไม่มีค่าที่แน่นอน เล่นผ่านไปอย่างเร็วก่อนจังหวะหรือลงตรงกับจังหวะ ซึ่งในบทเพลงนี้ควรเล่นโน้ตสะบัดก่อนจังหวะแล้วเล่นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นที่เป็นจังหวะหลักในลักษณะเสียงสั้นจะทำให้ลีลามีความขี้เล่นและทำให้จังหวะมีความแข็งแรงมากขึ้นด้วย

2.5 The Black Horse Troop (1924)

บทเพลงนี้มีบทเพลงคัดสรรของปิคโคโลในท่อนส่วนสุดท้าย คือห้องที่ 101-134 โดยบทเพลงนี้อยู่ในอัตราจังหวะ 6/8 ผู้วิจัยจึงให้ความสำคัญกับลักษณะเสียงโดยจะบรรเลงโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นในลักษณะเสียงสั้นทั้งหมด ส่วนโน้ตที่มีค่าตั้งแต่ตัวดำขึ้นไปจะบรรเลงในลักษณะเสียงยาว และควรเล่นโมทีฟที่เป็นโน้ต 3 พยางค์เขบ็ต 1 ชั้นตัวที่ 3 และตัวที่ 1 ออกมาให้ชัดเจนเพื่อให้ได้ลีลาของเสียงที่ให้ความรู้สึกเหมือนการควบม้า

ตัวอย่างที่ 5 The Black Horse Troop ท่อนส่วนสุดท้าย

อภิปรายผลการวิจัย

นอกเหนือจากการสรุปผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยแล้ว ผู้วิจัยพบประเด็นที่นำมาอภิปรายผลการวิจัยได้ดังนี้

1. ผลการวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงมาร์ช ของจอห์น ฟิลิป ซูซา

เป็นการศึกษาภาพรวมของบทเพลงโดยผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงมาร์ช ของจอห์น ฟิลิป ซูซา ประกอบด้วยคีตลักษณ์ (Formal) อัตราความเร็ว (Tempo) เครื่องหมายประจำกุญแจเสียง (Key Signature) อัตราจังหวะ (Meter) โดยการศึกษาสอดคล้องตามแนวทางการ

วิเคราะห์ และตีความบทประพันธ์ของ ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2549, 2) โดยการวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงมาร์ช ของจอห์น ฟิลิป ซูซา เพื่อให้เห็นถึงภาพรวมของบทเพลงทั้ง 5 บทเพลงได้แก่ 1) The Stars and Stripes Forever 2) Hand Across the Sea 3) Glory of the Yankee Navy 4) Who's Who in Navy Blue 5) The Black Horse Troop โดยในแต่ละบทเพลงจะอยู่ในสังคีตลักษณ์ประเภทมาร์ชเหมือนกัน คือ ช่วงนำเสนอ (Introduction) ส่วนแรก (First Strain) ส่วนที่สอง (Second Strain) ทรีโอ (Trio) ส่วนพัก (Break Strain) และส่วนสุดท้าย (Final Strain)

จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่าจอห์น ฟิลิป ซูซา จะเปลี่ยนกุญแจเสียงในท่อนทรีโอเสมอโดยวิธีการเปลี่ยนกุญแจเสียงของจอห์น ฟิลิป ซูซามักจะย้ายจากกุญแจเสียงหลักไปกุญแจเสียงซับโดมินันท์เสมอในทุกบทเพลง คือเพิ่มเครื่องหมายแฟล็ตเพิ่มมา 1 แฟล็ตตัวอย่างเช่น เพลง The Stars and Stripes Forever กุญแจเสียงหลักของบทประพันธ์นี้คือกุญแจเสียง E-flat major ซึ่งมีเครื่องหมายแฟล็ต 3 ตัวคือ B-flat, E-flat และ A-flat และในท่อนทรีโอได้เปลี่ยนจากกุญแจเสียงหลักเป็น A-flat major ซึ่งมีเครื่องหมายแฟล็ต 4 ตัวคือ B-flat, E-flat, A-flat และ D-flat นอกจากนี้อัตราความเร็วในบทเพลงของจอห์น ฟิลิป ซูซา มักจะระบุว่า March Tempo ผู้วิจัยตีความว่าเป็นจังหวะเร็วที่เหมาะสมกับดนตรีเดินแถวคือโน้ตตัวขาวในอัตราจังหวะ 2/2 เท่ากับ 120-122 และอัตราความเร็วที่ระบุว่า Marcia brillante ผู้วิจัยตีความว่าเป็นจังหวะเร็วที่เปล่งประกาย คือโน้ตตัวดำเท่ากับ 145

2. ผลการตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงปิคโคโลจากบทเพลงคัดสรรประเภทมาร์ชของจอห์น ฟิลิป ซูซา

เป็นการตีความการบรรเลงปิคโคโลจากบทเพลงคัดสรรประเภทมาร์ชทั้ง 7 บทเพลงเพื่อเป็นแนวทางการบรรเลงปิคโคโลให้ได้ลีลาเสียงตามแนวทางปฏิบัติของจอห์น ฟิลิป ซูซา โดยผู้วิจัยเล็งเห็นถึงความสำคัญของแนวทางปฏิบัติที่ผู้วิจัยศึกษาจากบทประพันธ์เพลงมาร์ชของจอห์น ฟิลิปซูซา ทำให้เห็นถึงความสำคัญของการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) และการควบคุมความเข้มของเสียง (Dynamics) ซึ่งสอดคล้อง Keith Brion (2018) โดยแบ่งเป็น 5 ปัจจัยหลักเพื่อเป็นแนวทางในการบรรเลงปิคโคโลในบทประพันธ์เพลงมาร์ชของ จอห์น ฟิลิป ซูซา ได้แก่

1. การเล่นโน้ตสั้นจะเล่นในความเข้มเสียงที่เบากว่า เพื่อดึงเอาความเข้มเสียงของเนื้อดนตรีดั้งเดิมออกมา การเล่นโน้ตทำนองต้องเล่นในลักษณะเสียงสั้น และเบาสบาย (Shorter Is Softer)

2. การเล่นด้วยโน้ตยาวจะต้องทำความเข้มเสียงให้ดังกว่าปกติ การเล่นโน้ตยาวจะต้องเล่นให้เสียงนุ่มลึก, หนักแน่น และอบอุ่นกว่าโน้ตสั้น (Longer Is Lounder)

3. การเล่นด้วยโน้ตยาวที่ต่อด้วยโน้ตสั้น ให้เล่นโน้ตยาว ยาวขึ้นกว่าปกติจะทำให้ได้เสียงที่เต็มค่าโน้ตมากขึ้น (Longer Is Long)

4. การเล่นโน้ตที่มีเครื่องหมายเชื่อมเสียงบางครั้งอาจจะเล่นให้เสียงดังกว่าปกติโดยให้พิจารณาจากน้ำหนักของเสียงในโน้ตที่มีเครื่องหมายเชื่อมเสียง เพราะในบางครั้งการเล่นโน้ตที่มีเครื่องหมายเชื่อมเสียงจะต้องเล่นดังกว่า โน้ตที่ไม่มีเครื่องหมายเชื่อมเสียง (Slur May Be Lounder)

5. การเล่นในลักษณะเน้นเสียงในโน้ตที่มีเครื่องหมายแปลงเสียงจะทำให้โทนเสียงเข้ม และนุ่มลึกมากขึ้น โดยเฉพาะในโน้ตที่มีเครื่องหมายแปลงเสียงในจังหวะหนัก (Accidentals)

ข้อเสนอแนะ

1. สามารถนำแนวทางของการศึกษาวิจัยนี้ไปใช้เป็นแนวทางศึกษาวิจัยบทเพลงอื่น ๆ ของจอห์น ฟิลิป ซูซา ได้

2. สามารถนำองค์ความรู้ของงานวิจัยนี้ไปประยุกต์ใช้เป็นแนวทางในการบรรเลงปิคโคโลในบทประพันธ์ประเภทมาร์ชอื่น ๆ ได้

รายการอ้างอิง

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2549). *การวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงมาร์ชของจอห์น ฟิลิป ซูซา (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต)*. มหาวิทยาลัยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Battisti, F. L. (2002). *The wind band: A history of the American wind band movement*. Meredith Music Publications.

Baines, A. (1991). *Woodwind instruments and their history*. Faber and Faber.

Brion, K. (2018). *The art of piccolo playing in John Philip Sousa's marches*. University of Southern Mississippi.

ผลงานสร้างสรรค์การผสมเสียงเพลงประกอบบรรยากาศ : เมืองโบราณ จังหวัดสมุทรปราการ
CREATIVE SOUND MIXING FOR PROGRAM MUSIC COMPOSITION: ANCIENT CITY, SAMUT PRAKAN

ชาคร คุระทอง[1] พลังพล ทรงไพบูลย์[2] เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร[3]
Chakorn Kurathong[1] Palangpon Songpaiboon[2] Jetnipith Sungwijit[3]

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนองานสร้างสรรค์การผสมเสียงบทเพลงจำนวน 3 บทเพลง ได้แก่ 1. *เพลงซิมโฟนิกเห่เรือ* 2. *เพลงราชอาณาจักรแห่งสุวรรณภูมิ* และ 3. *เพลงจิตวิญญาณรังสรรค์* เพื่อนำไปใช้เปิดประกอบบรรยากาศ ณ สถานที่เมืองโบราณจังหวัดสมุทรปราการ โดยทั้ง 3 บทเพลง ใช้เครื่องดนตรีไทย จีนและอินเดียผสมผสานกับเครื่องดนตรีตะวันตก ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาองค์ประกอบสำคัญของการผสมเสียงโดยหาข้อมูลจากแหล่งข้อมูลที่เป็นที่ยอมรับและเชื่อถือได้ โดยมุ่งเน้นใน 4 ประเด็นดังนี้ ประเด็นความสมดุลของเสียง (Balance) การจัดวางตำแหน่งเสียง (Placement) ความชัดเจนของเสียง (Clarity) และเทคนิคที่ใช้ในการผสมเสียง (Mixing Techniques) จากนั้นจึงเริ่มการผสมเสียงโดยยึดกระบวนการตามประเด็นที่ได้กล่าวมาอย่างเป็นขั้นตอนเพื่อให้ได้ผลงานการผสมเสียง

จากการศึกษาทำให้ผู้สร้างสรรค์ได้องค์ความรู้ใหม่และนำมาประยุกต์ใช้ในทั้ง 3 บทเพลง เช่น การใช้งานตัวประมวลผลเสียงคอมเพรสเซอร์ 2 ตัวต่อเนื่องกัน หรือการรวมกลุ่มของแทร็กเครื่องดนตรีและทำการแทรกตัวประมวลผลเพื่อสร้างความกลมกลืนของเสียงมากยิ่งขึ้น จึงเกิดเป็นผลงานสร้างสรรค์การผสมเสียงตามวัตถุประสงค์ที่ได้ตั้งเป้าไว้

คำสำคัญ: การผสมเสียง, เทคนิคที่ใช้ในการผสมเสียง, เพลงประกอบบรรยากาศ, เมืองโบราณ

[1] นักศึกษาปริญญาโท หลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการประพันธ์เพลง วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต chakorn.k@rsu.ac.th
[1] Student, Master of Music Program, Music Composition, Conservatory of Music, Rangsit University, chakorn.k@rsu.ac.th
[2] อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต palangpon.s@rsu.ac.th
[2] Advisor, Assistant Professor Dr., Conservatory of Music, Rangsit University, palangpon.s@rsu.ac.th
[3] อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต kwan.alt@gmail.com
[3] Co-Advisor, Assistant Professor Dr., Conservatory of Music, Rangsit University, kwan.alt@gmail.com
Receive 28/06/67, Revise 06/09/67, Accept 25/09/67

Abstract

This article aims to present the creative work of sound mixing and mixing process of 3 musical compositions including 1) Symphonic Barge 2) Siam Monarchy 3) Soul of Imagination. These compositions are intended to be used to enhancing the atmospheric at the Ancient City: Samut Prakan Province. These 3 songs integrate traditional Thai, Chinese and Indian instruments with Western musical instruments. The creator has studied the key elements of sound mixing by gathering information from recognized and credible sources, focusing on four main aspects: sound balance (Balance), sound placement (Placement), sound clarity (Clarity), and sound mixing techniques (Mixing Techniques). Then begin the mixing process by following the steps outlined to achieve a finished mix.

Through this study, the creator gained new knowledge in sound mixing, which was applied to all three compositions. This includes techniques such as using two compressors in series or grouping instrument tracks and inserting audio processors to create a more harmonious sound. As a result, the creative sound mixing work achieved the intended objectives.

Keyword: Sound Mixing, Mixing techniques, Background music, Ancient City

บทนำ

การผสมเสียงเป็นกระบวนการที่รวบรวมเสียงต่าง ๆ จากแทร็กเสียง (Audio Track) จำนวนหลายแทร็กมาผสมและปรับแต่งเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ทางเสียงที่สมดุลและทำให้เสียงทั้งหมดที่ผ่านกระบวนการบันทึกมานั้นมีคุณภาพและความกลมกลืนกันมากยิ่งขึ้น โดยผู้ผสมเสียง (Mix Engineer) ซึ่งทำหน้าที่นำเสียงร้องหรือเสียงเครื่องดนตรีที่ถูกบันทึกไว้มาผสมกันอย่างเหมาะสมโดยผ่านอุปกรณ์ต่าง ๆ เช่น เครื่องผสมเสียง (Mixer) หรือซอฟต์แวร์สำหรับการผสมเสียง (Digital Audio Workstation) ประกอบกับองค์ความรู้ในการจัดระดับความดังเบาของเสียงให้สมดุล จัดวางตำแหน่งซ้ายขวาของเครื่องดนตรีในสนามเสียง (Sound Field) ได้อย่างเหมาะสม จัดสรรย่านความถี่ของเสียงดนตรีในบทเพลงให้ได้ยินอย่างชัดเจนและเพิ่มมิติของเสียงได้อย่างน่าสนใจ (Owsinski, 2017) การผสมเสียงจึงถือเป็นกระบวนการที่มีความสำคัญในอุตสาหกรรมดนตรีอาทิเช่น เพลงประกอบอัลบั้ม เพลงประกอบรายการ เพลงประกอบการแสดง รวมไปจนถึงสื่อบันเทิงรูปแบบอื่นที่ต้องมีเสียงที่ผ่านการผสมแล้วมาประกอบอยู่ด้วย เช่น ภาพยนตร์ สื่อออนไลน์หรือแม้แต่เพลงประกอบบรรยากาศในสถานที่ต่าง ๆ การผสมเสียงจึงทำให้เสียงทั้งหมดในบทเพลงมีคุณภาพและความสมดุลกันก่อนนำเสนอต่อผู้ฟัง

ผู้วิจัย (ในฐานะผู้สร้างสรรค์) เล็งเห็นความสำคัญของศาสตร์การผสมเสียงเหล่านี้จึงทำให้เกิดการศึกษาและวิค้นคว้าจนนำมาสู่งานสร้างสรรค์เรื่อง “ผลงานสร้างสรรค์การผสมเสียงเพลงประกอบ

บรรยากาศ : เมืองโบราณ จังหวัดสมุทรปราการ” โดยมีจุดมุ่งหมายในการศึกษาและผสมเสียงบทเพลงประกอบบรรยากาศที่จะใช้ในสถานที่เมืองโบราณจังหวัดสมุทรปราการซึ่งเป็นกลุ่มพิพิธภัณฑ์เอกชนที่ทันสมัยและเป็นที่รู้จักไปทั่วโลกและมีการดำเนินงานมาแล้ว 60 ปี โดยบทเพลงที่ได้เลือกมาใช้ในงานสร้างสรรค์นี้มีจำนวน 3 บทเพลงที่ถูกประพันธ์ขึ้นใหม่ได้แก่

1. *เพลงซิมโฟนิกเห่เรือ* ประพันธ์และเรียบเรียงโดย นาวาตรี ดร.นบ ประทีปะเสน เป็นบทเพลงที่ใช้ประกอบบรรยากาศในส่วนพื้นที่จัดแสดงขบวนพยุหยาตราทางชลมารคหรือโซนเห่เรือ ซึ่งมีดนตรีที่เกี่ยวกับพระราชพิธีที่สำคัญของพระมหากษัตริย์ไทย ใช้เครื่องดนตรีตะวันตก ได้แก่ กลุ่มเครื่องสาย เครื่องลมไม้ เครื่องลมทองเหลือง เครื่องกระทบและมีเครื่องดนตรีหลักคือขลุ่ยที่เป็นตัวแทนของเครื่องดนตรีไทย

2. *เพลงราชอาณาจักรแห่งสุวรรณภูมิ* ประพันธ์และเรียบเรียงโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พลังพล ทรงไพบูลย์ เป็นเพลงที่ใช้ประกอบบรรยากาศในส่วนพื้นที่โซนภาคกลาง ซึ่งเป็นบทเพลงที่สื่อถึงภาคกลางของประเทศไทยโดยมีเครื่องดนตรีไทยได้แก่ ฉิ่ง กลองแขก และระนาดบรรเลงควบคู่ไปกับเครื่องดนตรีตะวันตกได้แก่ กลุ่มเครื่องสาย เครื่องลมไม้ เครื่องลมทองเหลืองและเครื่องกระทบ

3. *เพลงจิตวิญญาณรังสรรค์* ประพันธ์และเรียบเรียงโดยนายกอชิต เวชประสิทธิ์ เป็นบทเพลงที่ใช้ประกอบบรรยากาศในส่วนพื้นที่โซนรังสรรค์ ซึ่งจัดแสดงเกี่ยวกับศาสนาและความเชื่อจากทั้งไทย จีน อินเดีย และขอม ใช้เครื่องดนตรีตะวันตกได้แก่กลุ่มเครื่องสาย เครื่องลมทองเหลือง เครื่องกระทบ รวมถึงกู่เจิงจากประเทศจีนและซีตาร์จากประเทศอินเดียเข้ามาร่วมด้วย

ทั้ง 3 บทเพลงมีการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีตะวันตกและเครื่องดนตรีไทย จีน อินเดีย ซึ่งเป็นความต้องการของทางพิพิธภัณฑ์เมืองโบราณในการนำเพลงไปใช้เพื่อเปิดประกอบบรรยากาศตามพื้นที่ต่าง ๆ ภายในสถานที่จัดแสดงซึ่งแบ่งออกเป็นหลายส่วน ผู้สร้างสรรค์ได้นำองค์ความรู้ในการผสมเสียง 4 ประเด็นมาประยุกต์ใช้ในการผสมเสียงในงานสร้างสรรค์นี้

วัตถุประสงค์

เพื่อสร้างสรรค์ผลงานผสมเสียงและนำไปใช้ในพิพิธภัณฑ์เอกชนเมืองโบราณ จังหวัดสมุทรปราการ

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

เกิดผลงานสร้างสรรค์ด้านการผสมเสียงเพลงประกอบบรรยากาศที่นำไปใช้ในพิพิธภัณฑ์เอกชนเมืองโบราณจังหวัดสมุทรปราการ

ขอบเขต

1. งานสร้างสรรค์นี้มุ่งประเด็นที่องค์ประกอบของการผสมเสียงซึ่งได้จากการศึกษาและหาข้อมูลจากแหล่งข้อมูลที่เป็นที่ยอมรับและเชื่อถือได้จำนวน 4 ประเด็นได้แก่ ความสมดุลของเสียง การจัดวางตำแหน่งเสียง ความชัดเจนของเสียง เทคนิคที่ใช้ในการผสมเสียง เพื่อนำไปประยุกต์ใช้ในการผสมเสียง

2. บทเพลงที่ใช้ในงานสร้างสรรค์จะต้องมีจำนวนแทร็กเสียงมากกว่า 16 แทร็กขึ้นไป

3. บทเพลงที่ใช้ในงานสร้างสรรค์จะต้องมีจำนวนประเภทของเครื่องดนตรีมากกว่า 4 ประเภทขึ้นไปโดยมีการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีตะวันตกกับเครื่องดนตรีไทย จีนหรืออินเดียอยู่ด้วยกัน

4. แต่ละบทเพลงมีเสียงเครื่องดนตรีจริงที่ถูกบรรเลงจากผู้เล่นและเสียงจากเครื่องดนตรีเสมือนหรือสังเคราะห์จากคอมพิวเตอร์อยู่ด้วย

5. บทเพลงที่ใช้ในงานสร้างสรรค์นี้ไม่เคยผ่านการผสมเสียงที่ใดมาก่อน

6. งานสร้างสรรค์นี้ไม่ได้กล่าวถึงขั้นตอนการประพันธ์ เรียบเรียงเพลง ตัดแต่ง ปรับหรือแก้ไขไฟล์เสียง (Audio Editing) เนื่องจากไม่จัดเป็นส่วนหนึ่งในขั้นตอนของการผสมเสียง

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. ผู้สร้างสรรค์เลือกวิธีการผสมเสียงด้วยคอมพิวเตอร์ผ่านซอฟต์แวร์โปรทูล (Pro Tools) รวมทั้งการประมวลผลเสียงต่าง ๆ ผ่านตัวประมวลผลทั้งแบบอุปกรณ์และแบบซอฟต์แวร์

2. หากมีการระบุผลของการปรับแต่งต่าง ๆ จากตัวประมวลผล ผู้สร้างสรรค์จะระบุเป็นค่าตัวแปรหรือค่าพารามิเตอร์ (Parameter) ของตัวประมวลผลนั้น ๆ

3. เนื่องจากค่าพารามิเตอร์บางตัวมีค่าไม่คงที่และมีการแปรผันอยู่ตลอดเวลาจึงจะระบุเป็นค่าโดยประมาณเท่านั้น

4. มีคำทับศัพท์ภาษาอังกฤษเข้ามาเกี่ยวข้อง เนื่องจากเป็นคำที่ใช้กันอย่างแพร่หลายในสายวิชาชีพ

5. ผู้สร้างสรรค์อาจมีการเทียบเคียงเครื่องดนตรีสากลและนำมาประยุกต์ใช้กับเครื่องดนตรีไทยและจีนที่อยู่ในบทเพลง

6. ผู้สร้างสรรค์พิจารณาเลือกใช้คำทับศัพท์ทางเทคนิคที่เกี่ยวข้องกับการผสมเสียงในบางกรณีเพื่อให้สื่อสารและเข้าใจในมิติของการผสมเสียง

วิธีดำเนินการ

ผู้สร้างสรรทำการศึกษาค้นคว้าและเก็บรวบรวมข้อมูล โดยเริ่มต้นจากการศึกษาเอกสาร เช่น งานวิจัย ตำราและหนังสือที่เกี่ยวข้องกับการผสมเสียงและเทคนิคต่าง ๆ ที่ถูกใช้ในอุตสาหกรรมเสียงในยุคปัจจุบัน จากนั้นนำองค์ความรู้นั้นมาสังเคราะห์เป็นประเด็นทั้ง 4 ที่ถูกนำมาใช้ในงานสร้างสรรค์นี้ได้แก่ ประเด็นความสมดุลของเสียง การจัดวางตำแหน่งเสียง ความชัดเจนของเสียง และเทคนิคที่ใช้ในการผสมเสียง

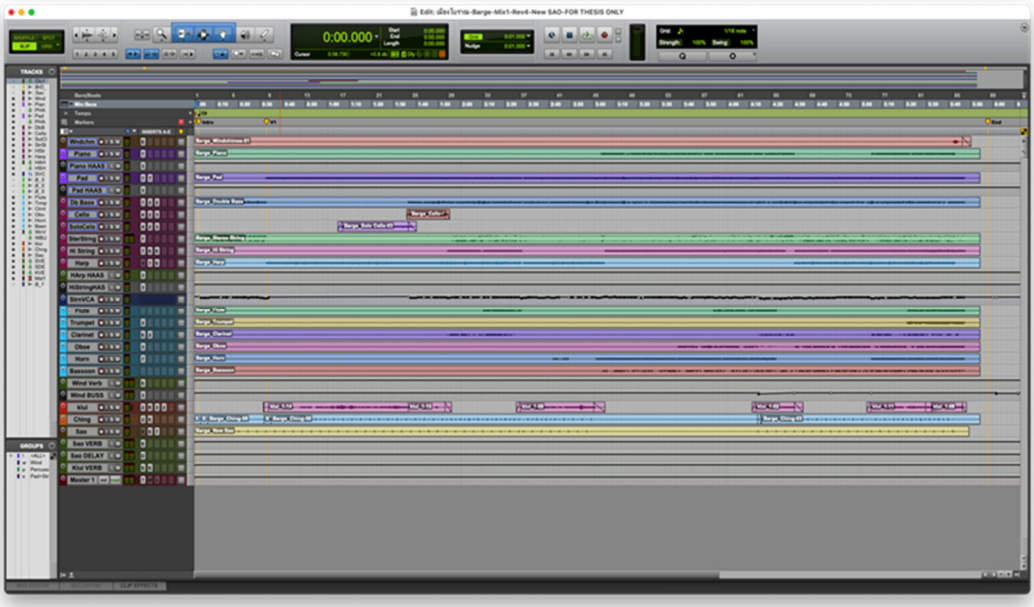
หลังจากได้ประเด็นสำคัญของการผสมเสียงแล้วจึงทำการคัดเลือกบทเพลงโดยได้รับความร่วมมือจากทางเมืองโบราณจังหวัดสมุทรปราการให้ใช้บทเพลงจำนวน 3 บทเพลงที่ถูกประพันธ์ขึ้นใหม่เพื่อใช้ในการผสมเสียงในงานสร้างสรรค์นี้ จากนั้นจึงเริ่มกระบวนการผสมเสียงให้แต่ละบทเพลงโดยอิงจากประเด็นสำคัญที่ได้ระบุไว้ตามลำดับ มีขั้นตอนดังนี้ 1. การตั้งชื่อและจัดเรียงลำดับแทร็ก เสียง 2. จัดสมดุลเสียงโดยปรับระดับความดังเบา ใช้ตัวประมวลผลบีบอัดเสียง (Compressor) และตัวประมวลผลที่มีผลต่อความดังเบา (Dynamic Processor) 3. จัดตำแหน่งเสียงในสนามเสียงสเตอริโอ (Stereo Field) 4. ปรับความชัดเจนของเสียงผ่านอุปกรณ์ปรับแต่งความถี่

เสียง (Equalizer) และการใช้เอ็ฟเฟ็กต์รีเวิร์บ (Reverb Effect) เพื่อจำลองความก้องกังวาน 5. เลือกใช้เทคนิคที่ใช้ในการผสมเสียงเช่น เทคนิคการรวมกลุ่มแทร็กเสียงลักษณะเดียวกันเพื่อผ่านตัวประมวลผล (Buss Processing) เทคนิคการสร้างเสียงแบบสเตอริโอจำลองเพื่อเพิ่มความกว้างให้แทร็กเสียง (Haas Effect) และเทคนิคการใช้ตัวประมวลผลแบบอุปกรณ์และแบบซอฟต์แวร์ควบคู่กัน (Hybrid Mixing) โดยตลอดขั้นตอนการผสมเสียงถูกจัดทำในห้องผสมเสียง (Mixing Studio) ที่มีการปรับแต่งเพื่อให้เหมาะกับการฟังแบบพินิจพิเคราะห์เพื่อให้ได้ผลของเสียงอย่างถูกต้องที่สุด

เมื่อกระบวนการเสร็จสิ้นแล้วจึงนำเพลงที่ผ่านการผสมไปเปิดฟังในสถานที่จริงเพื่อพิจารณาความถูกต้องและเหมาะสมของเสียงอีกครั้ง โดยหากมีข้อผิดพลาดใด ๆ ผู้สร้างสรรจะทำการปรับปรุงหรือแก้ไขเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ดีที่สุด

สรุปผล

เพลงที่ 1 เพลงซิมโฟนิกเห่เรือ มีความยาวโดยรวมทั้งเพลง 6 นาที มีจำนวนแทร็กเครื่องดนตรีทั้งหมด 18 แทร็ก โดยแบ่งเป็นแทร็กเสียงเครื่องดนตรีจริงจำนวน 3 แทร็กและเครื่องดนตรีสังเคราะห์จากคอมพิวเตอร์จำนวน 15 แทร็ก แทร็กเสริมพิเศษ (Auxiliary Track) อีกจำนวน 7 แทร็กและแทร็กรวมสัญญาณเสียงทั้งหมด (Mix Buss) จำนวน 1 แทร็ก รวมจำนวนแทร็กทั้งหมด 26 แทร็กโดยแทร็กเครื่องดนตรีถูกแบ่งออกเป็นกลุ่มเครื่องสายจำนวน 6 แทร็ก กลุ่มเครื่องลมไม้และเครื่องลมทองเหลืองจำนวน 6 แทร็ก กลุ่มเครื่องคีย์บอร์ดจำนวน 2 แทร็ก กลุ่มเครื่องกระทบจำนวน 1 แทร็ก กลุ่มเครื่องดนตรีไทยจำนวน 2 แทร็กได้แก่ ขลุ่ย ฉิ่ง และเครื่องให้จังหวะภายในเรือที่ใช้ในขบวนแห่ได้แก่ เส้า กลุ่มแทร็กเสริมพิเศษแบ่งออกเป็นแทร็กเสริมสำหรับเทคนิคเอ็ฟเฟ็กต์ฮาร์สจำนวน 4 แทร็ก แทร็ก เสริมพิเศษสำหรับเอ็ฟเฟ็กต์รีเวิร์บจำนวน 3 แทร็กและแทร็กเสริมสำหรับเทคนิคบัสโปรเซสซิ่งจำนวน 1 แทร็ก



ภาพที่ 1 จำนวนแทร็กเสียงทั้งหมดใน เพลงซิมโฟนิกเห่เรือ
ที่มา: ชาคร คุระทอง

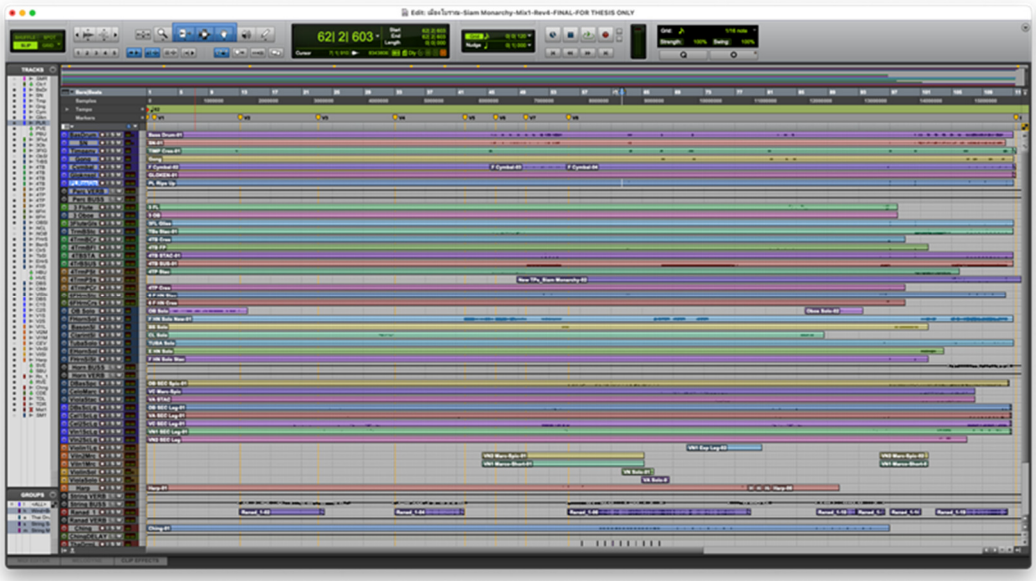
การตั้งชื่อและเรียงลำดับแทร็กในเพลง *ซิมโฟนิกเห่เรือ* ในแต่ละกลุ่มของเครื่องดนตรีได้อิงจากระดับเสียงของเครื่องดนตรีที่อยู่ในย่านเสียงต่ำไปยังเครื่องดนตรีที่อยู่ในย่านเสียงสูงเป็นหลัก ยกเว้นแทร็กเสริมสำหรับเทคนิคฮาสเอ็ฟเฟ็กต์จะถูกจัดลำดับไว้เคียงข้างแทร็กเครื่องดนตรีหลักที่ใช้ควบคู่กับเทคนิคนี้ เช่นแทร็กฮาร์ปและเปียโนเป็นต้น จากนั้นผู้สร้างสรรค์เริ่มกระบวนการจัดสมดุลเสียงในประเด็นที่ 1 โดยเริ่มจากกลุ่มของเครื่องสายเป็นอันดับแรกเนื่องจากในเพลงนี้มีเครื่องสายถูกบรรเลงอยู่ตลอดตั้งแต่ต้นจนจบบทเพลงจึงให้ความสำคัญกับกลุ่มเครื่องสายนี้เป็นส่วนของพื้นหลัง โดยอิงจากภาพรวมทั้งหมดของการเรียบเรียงดนตรี โดยได้จัดให้ระดับความดังอยู่ในจุดที่ใกล้เคียงกัน ซึ่งความดังโดยเฉลี่ยอยู่ที่ประมาณ -30dBFS ขึ้นไปจนถึง -18dBFS (เดซิเบลฟูลสเกล) แต่จะมีการปรับเปลี่ยนระดับความดังตามแต่ละท่อนเพลงที่เปลี่ยนไปจากนั้นจึงจัดสมดุลเสียง จัดวางของกลุ่มเครื่องลมไม้ เครื่องลมทองเหลือง กลุ่มเครื่องคีย์บอร์ด กลุ่มเครื่องกระทบ กลุ่มเครื่องดนตรีไทย พร้อมทั้งจัดสมดุลให้แทร็ก เสริมพิเศษสำหรับเทคนิคเอ็ฟเฟ็กต์ฮาร์ส เอ็ฟเฟ็กต์รีเวิร์บและเทคนิคบัสโปรเซสซิ่งตามลำดับ โดยได้มีการใช้ตัวประมวลผลคอมเพรสเซอร์กับแทร็กเครื่องดนตรีบางแทร็กที่มีการเปลี่ยนแปลงของไดนามิคเสียงที่ไม่คงที่ เช่น แทร็กเสียงขลุ่ยซึ่งเป็นเครื่องทำนองหลักของบทเพลง

ในประเด็นที่ 2 การจัดวางตำแหน่งเสียงของบทเพลงนี้ได้ยึดตามหลักการของ เปจโรโล และ เดโรซ่า (Pejrolo & DeRosa, 2017) ในรูปแบบของการจัดวางวงออเครสตร้าซึ่งอาศัยการจัดตำแหน่งเครื่องดนตรีที่มีช่วงของย่านความถี่เสียงสูงไว้ทางฝั่งซ้ายและไล่ตำแหน่งไปหาเครื่องดนตรีที่มีช่วงของย่านความถี่เสียงต่ำทางฝั่งขวาโดย เปจโรโล และ เดโรซ่า แนะนำว่าสามารถเลือกความกว้างแคบของการจัดตำแหน่งได้โดยขึ้นกับความต้องการ หากจัดให้ตำแหน่งของวงเครื่องลมไม้มีความกว้างมาก (ฝั่งซ้ายสุดไปจนถึงขวาสุด) ผลลัพธ์ที่ได้คือการแยกเป็นเอกเทศออกจากกันของแต่ละเสียงแทร็กเครื่องดนตรี โดยในงานสร้างสรรค์นี้ได้มีการปรับเปลี่ยนตำแหน่งในภายหลังเพื่อความเหมาะสมโดยผู้สร้างสรรค์ได้อภิปรายไว้ในส่วนของสรุปและอภิปรายผล

ในประเด็นที่ 3 ความชัดเจนได้มีการใช้ตัวประมวลผลแบบอิควอไลเซอร์เพื่อช่วยในการปรับแต่งความชัดเจนและเลี่ยงการทับซ้อนของเสียงจากนั้นได้เพิ่มเสริมเอ็ฟเฟ็กต์รีเวิร์บให้กับบางแทร็กเครื่องดนตรี

ในประเด็นที่ 4 เทคนิคในการผสมเสียงของบทเพลงนี้ผู้สร้างสรรค์ได้เลือกใช้เทคนิคเอ็ฟเฟ็กต์ฮาร์สเพื่อสร้างความน่าสนใจของแทร็กเสียงที่จากเดิมถูกบันทึกมาเป็นแบบโมโนและใช้เทคนิคบัสคอมเพรสชั่นเพื่อปรับแต่งไดนามิคโดยรวมของกลุ่มเครื่องดนตรีแต่ละกลุ่มจากนั้นจึงใช้เทคนิคไฮบริดจ์มิกส์ซิ่งเพื่อปรับแต่งผลรวมของเสียงที่ถูกผสมแล้วให้มีความกลมกลืนกันมากยิ่งขึ้นในท้ายที่สุด

เพลงที่ 2 *เพลงราชอาณาจักรแห่งสุวรรณภูมิ* มีความยาวโดยรวมทั้งเพลง 5 นาที 29 วินาที มีจำนวนแทร็กเครื่องดนตรีทั้งหมด 45 แทร็ก โดยแบ่งเป็นแทร็กเสียงเครื่องดนตรีจริงจำนวน 4 แทร็ก และเครื่องดนตรีสังเคราะห์จากคอมพิวเตอร์จำนวน 41 แทร็ก แทร็กเสริมพิเศษจำนวน 7 แทร็ก และแทร็กมิกซ์บัสจำนวน 1 แทร็ก รวมจำนวนแทร็กทั้งหมด 53 แทร็กโดยแทร็กเครื่องดนตรีแบ่งออกเป็นกลุ่มเครื่องสายจำนวน 14 แทร็ก เครื่องลมไม้และเครื่องลมทองเหลืองจำนวน 20 แทร็ก กลุ่มเครื่องกระทบจำนวน 7 แทร็ก และมีเครื่องดนตรีไทยจำนวน 4 แทร็กได้แก่ ระนาด ฉิ่ง และกลองแขก แทร็กเสริมพิเศษแบ่งออกเป็นแทร็กเสริมเพื่อสร้างเทคนิคบัสโปรเซสซิ่งจำนวน 3 แทร็ก และแทร็กเสริมเพื่อใช้กับเอ็ฟเฟ็กต์รีเวิร์บจำนวน 4 แทร็ก



ภาพที่ 2 จำนวนแทร็กเสียงทั้งหมดใน เพลงราชอาณาจักรแห่งสุวรรณภูมิ
ที่มา: ชาคร คุระทอง

การตั้งชื่อและเรียงลำดับแทร็กเพลง *ราชอาณาจักรแห่งสุวรรณภูมิ* ในแต่ละกลุ่มของเครื่องดนตรีได้อิงจากระดับเสียงของเครื่องดนตรีที่อยู่ในย่านเสียงต่ำไปยังเครื่องดนตรีที่อยู่ในย่านเสียงสูงเช่นเดียวกับเพลง *ซิมโฟนิกเห่เรือ* โดยในประเด็นที่ 1 ผู้สร้างสรรค์เริ่มกระบวนการจัดสมดุลเสียงโดยเริ่มจากกลุ่มของเครื่องสาย เครื่องลมไม้ เครื่องลมทองเหลือง เครื่องกระทบ เครื่องดนตรีไทย แทร็กเสริมสำหรับเทคนิคบัสโปรเซสซิ่งและเอ็ฟเฟ็กต์รีเวิร์บ โดยได้มีการใช้ตัวประมวลผลคอมเพรสเซอร์กับแทร็กเครื่องดนตรีบางแทร็กที่มีการเปลี่ยนแปลงของไดนามิคเสียงที่ไม่คงที่ เช่น แทร็กเสียงระนาดซึ่งเป็นเครื่องทำนองหลักของบทเพลง

ในประเด็นที่ 2 การจัดวางตำแหน่งเสียงได้ยึดตามรูปแบบของการจัดวางวงออเครสตร้า ซึ่งอาศัยการจัดตำแหน่งเครื่องดนตรีที่มีช่วงของย่านความถี่เสียงสูงไว้ทางฝั่งซ้ายและไล่ตำแหน่งไปหาเครื่องดนตรีที่มีช่วงของย่านความถี่เสียงต่ำทางฝั่งขวา

ในประเด็นที่ 3 การปรับแต่งความชัดเจนได้มีการใช้ตัวประมวลผลที่สามารถระงับเสียงสั่นพ้องแบบต่อเนื่อง (Dynamic Resonant Suppressor) เพื่อช่วยลดทอนเสียงสั่นพ้องและกังวานที่เกิดจากภายในตัวเครื่องดนตรีและเลี่ยงการทับซ้อนกับเสียงเครื่องดนตรีจากแทร็กอื่น

ในประเด็นที่ 4 ผู้สร้างสรรค์ได้เลือกใช้เทคนิคบัสอิควอไลเซชั่นให้กับแทร็กเสียงรวมของกลุ่มเครื่องดนตรีแต่ละกลุ่ม (Track Buss) เพื่อสร้างความกลมกลืนของความถี่เสียงและใช้เทคนิคไฮบริดจ์มิกส์ซิ่งเพื่อการปรับแต่งผลรวมของเสียงที่ถูกผสมแล้วให้มีความกลมกลืนกันมากยิ่งขึ้นในท้ายที่สุด

เพลงที่ 3 *เพลงจิตวิญญาณรังสรรค์* มีความยาวโดยรวมทั้งเพลง 5 นาที 32 วินาที มีจำนวนแทร็กเครื่องดนตรีทั้งหมด 32 แทร็ก โดยแบ่งเป็นแทร็กเสียงเครื่องดนตรีจริงจำนวน 5 แทร็ก และเครื่องดนตรีสังเคราะห์จากคอมพิวเตอร์จำนวน 27 แทร็ก แทร็กเสริมพิเศษจำนวน 10 แทร็ก และแทร็กมิกซ์บัสจำนวน 1 แทร็ก รวมจำนวนแทร็กทั้งหมด 43 แทร็ก โดยแทร็กเครื่องดนตรี

แบ่งออกเป็นกลุ่มเครื่องสายจำนวน 9 แทร็ก เครื่องลมไม้จำนวน 6 แทร็ก เครื่องลมทองเหลืองจำนวน 4 แทร็ก กลุ่มเครื่องกระทบจำนวน 8 แทร็กและมีเครื่องดนตรีจีนและอินเดียจำนวน 5 แทร็กได้แก่ กู่เจิงและซีตาร์ แทร็กเสริมพิเศษแบ่งออกเป็นแทร็กเสริมสำหรับเทคนิคบัสโปรเซสซิ่งจำนวน 5 แทร็ก และแทร็กเสริมเพื่อใช้กับเอ็ฟเฟ็กต์รีเวิร์บจำนวน 5 แทร็ก

ภาพที่ 3 จำนวนแทร็กเสียงทั้งหมดใน เพลงจิตวิญญาณรังสรรค์
ที่มา: ชาคร คุระทอง

การตั้งชื่อและเรียงลำดับแทร็กเพลง *จิตวิญญาณรังสรรค์* ในแต่ละกลุ่มของเครื่องดนตรีได้อิงจากระดับเสียงของเครื่องดนตรีที่อยู่ในย่านเสียงต่ำไปยังเครื่องดนตรีที่อยู่ในย่านเสียงสูง เช่นเดียวกับเพลง *ซิมโฟนิกเห่เรือ* และเพลง *ราชอาณาจักรแห่งสุวรรณภูมิ* ผู้สร้างสรรค์เริ่มกระบวนการจัดสมดุลเสียง จัดวางตำแหน่งเสียง ปรับแต่งความชัดเจนและนำเทคนิคที่ใช้ในการผสมเสียงเพิ่มเข้าไปในกระบวนการผสมเสียงตามลำดับ

โดยในประเด็นที่ 1 กระบวนการจัดสมดุลเสียงได้เริ่มจากกลุ่มของเครื่องสาย เครื่องลมไม้ เครื่องลมทองเหลือง เครื่องกระทบ เครื่องดนตรีจีนและอินเดีย แทร็กเสริมสำหรับเทคนิคบัสโปรเซสซิ่งและเอ็ฟเฟ็กต์รีเวิร์บโดยได้มีการใช้ตัวประมวลผลคอมเพรสเซอร์กับแทร็กเครื่องดนตรีบางแทร็กที่มีการเปลี่ยนแปลงของไดนามิคเสียงที่ไม่คงที่โดยเฉพาะแทร็กเสียงกู่เจิงและซีตาร์ซึ่งเป็นเครื่องทำนองหลักของบทเพลงนี้

ในประเด็นที่ 2 การจัดวางตำแหน่งเสียงได้ยึดตามรูปแบบของการจัดวางวงออเครสตร้าซึ่งอาศัยการจัดตำแหน่งเครื่องดนตรีที่มีช่วงของย่านความถี่เสียงสูงไว้ทางฝั่งซ้ายและไล่ตำแหน่งไปหาเครื่องดนตรีที่มีช่วงของย่านความถี่เสียงต่ำทางฝั่งขวา

ในประเด็นที่ 3 การปรับแต่งความชัดเจนได้มีการใช้ตัวประมวลผลแบบอิควอไลเซอร์และไดนามิคเรโซแนนซ์ซัพเพรสเซอร์ เพื่อช่วยลดทอนเสียงสั่นพ้องและกังวานจากในตัวเครื่องดนตรีและเลี่ยงการทับซ้อนกันระหว่างเสียงเครื่องดนตรีจากแทร็กอื่น

ในประเด็นที่ 4 เทคนิคในการผสมเสียงของบทเพลงนี้ผู้สร้างสรรค์ได้เลือกใช้เทคนิคบัสอิควอไลเซชั่นให้กับแทร็กบัสของแต่ละกลุ่มเครื่องดนตรีเพื่อสร้างความกลมกลืนของความถี่เสียงและใช้เทคนิคไฮบริดจ์มิกส์ซิ่งเพื่อการปรับแต่งผลรวมของเสียงที่ถูกผสมแล้วให้มีความกลมกลืนกันมากยิ่งขึ้นในท้ายที่สุด

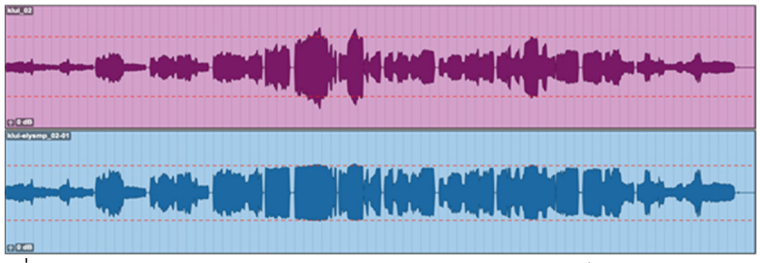
นอกจากนี้ ภาพใหญ่สำหรับประเด็นองค์ประกอบของการผสมเสียงที่ใช้กับทั้ง 3 บทเพลง ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดไว้ในขอบเขตงานสร้างสรรค์ครั้งนี้ สามารถนำมาสรุปและอภิปรายผลโดยรวมดังต่อไปนี้

1. ประเด็นความสมดุลเสียง

การจัดสมดุลของเสียงในทั้ง 3 บทเพลงในงานสร้างสรรค์นี้มีการอิงหลักการของ ซาเวจ (Savage, 2014) ในส่วนของการกำหนดบทบาทความสำคัญของเครื่องดนตรีให้เป็นส่วนของพื้นหน้าหรือพื้นหลังและทำการจัดสมดุลโดยปรับความดังเบาตามตามความสำคัญของแทร็กเครื่องดนตรีนั้น ๆ ให้เหมาะสมโดยผู้สร้างสรรค์มีความเห็นไปในทิศทางเดียวกับ เคส (Case, 2011) ในประโยคและหลักการที่ว่า ถึงแม้การจัดสมดุลเสียงไม่มีกฎเกณฑ์ที่แน่ชัดและตายตัวแต่การผสมเสียงในยุคปัจจุบันโดยเฉพาะในเพลงสมัยนิยมมักมุ่งเน้นและให้ความสำคัญกับแทร็กเสียงเครื่องดนตรี 4 อย่างคือเสียงร้องนำ กลอง สแนร์ กระเดื่องและเบสอยู่เสมอ หากแต่ในงานสร้างสรรค์นี้มีความแตกต่างจากหลักการที่กล่าวมาในแง่ขององค์ประกอบของเครื่องดนตรีซึ่งเป็นลักษณะแบบวงออเครสตร้า อย่างไรก็ตามผู้สร้างสรรค์ยังคงยึดในหลักการนี้โดยมองว่าเครื่องดนตรีที่เป็นทำนองหลักของแต่ละบทเพลงซึ่งได้แก่ขลุ่ยใน *เพลงซิมโฟนิกเห่เรือ* ระนาดใน *เพลงราชอาณาจักรแห่งสุวรรณภูมิ* และกู่เจิงกับซีตาร์ใน *เพลงจิตวิญญาณรังสรรค์* เปรียบเสมือนเสียงร้องหลักในหลักการของ เคส จึงจัดความสมดุลของเสียงเครื่องดนตรีเหล่านี้ให้มีความโดดเด่นกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่นในบทเพลงอยู่เสมอ

ผู้สร้างสรรค์พบว่าการควบคุมไดนามิคเสียงด้วยตัวประมวลผลเช่นคอมเพรสเซอร์มีความสำคัญอย่างยิ่งโดยเฉพาะกับแทร็กเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องทำนองหลักและจะให้ผลลัพธ์ที่ชัดเจนมากขึ้นเมื่อใช้ร่วมกับเทคนิคบัสคอสเพรสชั่นที่แทร็กบัสของกลุ่มเครื่องดนตรีหรือแทร็กมิกซ์บัสของเพลงนั้น ๆ ในขณะเดียวกันก็พบว่าไม่จำเป็นต้องใช้คอมเพรสเซอร์กับแทร็กเครื่องดนตรีทุกแทร็กหากเสียงเครื่องดนตรีนั้น ๆ ไม่มีการเปลี่ยนแปลงของไดนามิคเสียงที่มากจนเกินไป

ใน *เพลงซิมโฟนิกเห่เรือ* ผู้สร้างสรรค์ได้ให้ความสำคัญกับกลุ่มเครื่องดนตรีไทยซึ่งประกอบไปด้วย ขลุ่ย ฉิ่ง และ เส้า โดยได้พบว่าเมื่อขลุ่ยเล่นโน้ตที่มีระดับเสียงสูงมากในช่วงต้นและช่วงกลางของเพลงทำให้เสียงขลุ่ยมีไดนามิคเสียงที่ไม่คงที่และเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลาส่งผลให้ยากต่อการควบคุมและจัดสมดุลเสียงให้เหมาะสมซึ่งสถานการนี้พบได้ในเสียงร้องหรือเครื่องเป่าที่มักจะมีระดับเสียงที่ดังขึ้นกว่าปกติในขณะที่เล่นหรือขับร้องโน้ตช่วงเสียงสูง

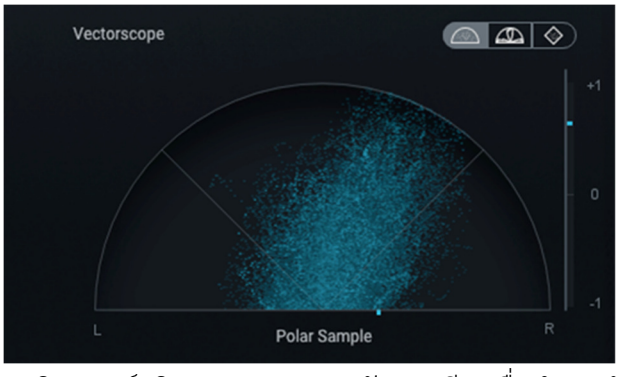


ภาพที่ 4 เปรียบเทียบความแตกต่างของไดนามิคเสียงแทร็กขลุ่ยก่อน (สีชมพู) และหลัง (สีฟ้า) การปรับแต่งและชดเชยสัญญาณด้วยคอมเพรสเซอร์สองตัวต่อเนื่องกัน
ที่มา: ชาคร คุระทอง

ผู้สร้างสรรค์จึงเลือกใช้คอมเพรสเซอร์จำนวน 2 ตัวประกอบไปด้วยคอมเพรสเซอร์รุ่น Mpressor จากบริษัท Elysia ทำหน้าที่ดักจับหัวเสียงของเสียงขลุ่ยที่เกิดขึ้นเร็วและดังและช่วยควบคุมให้ระดับไดนามิคเสียงมีความคงที่มากยิ่งขึ้นก่อนส่งผ่านไปยังคอมเพรสเซอร์ตัวถัดไปคือ LA-2A Silver (Teletronix) เพื่อทำหน้าที่ชดเชยและเพิ่มระดับสัญญาณเสียงหลังผ่านการบีบอัดจากคอมเพรสเซอร์ตัวแรก ผลลัพธ์ที่ได้คือไดนามิคเสียงของขลุ่ยมีความสม่ำเสมอต่อเนื่องกันมากยิ่งขึ้น

2. ประเด็นการจัดวางตำแหน่งเสียง

ใน *เพลงราชอาณาจักรแห่งสุวรรณภูมิ* มีประเด็นที่ผู้สร้างสรรค์ให้ความสำคัญคือประเด็นการจัดตำแหน่งเสียงของกลุ่มเครื่องสายซึ่งผู้สร้างสรรค์ได้ยึดตามหลักการของ เปจโรโล และ เดโรซ่า แต่เมื่อนำเพลงที่ถูกทำการผสมเสียงเสร็จเรียบร้อยแล้วไปฟังผ่านลำโพงในสถานที่จริง กลับพบว่าเกิดความไม่สมดุลในตำแหน่งของมิติเสียงแบบสเตอริโอ (Stereo Image) ขึ้นอย่างชัดเจน โดยสามารถอ้างอิงจากผลวิเคราะห์ของเวกเตอร์สโคป (Vector Scope) ซึ่งจะเห็นถึงปริมาณการกระจายตัวของเสียงในสนามเสียงที่มีความเอนเอียงไปทางฝั่งขวา เป็นผลมาจากแทร็กเสียงดับเบิลเบสซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีย่านความถี่ต่ำอยู่มากทำให้ลำโพงทางฝั่งขวามีความดังของย่านความถี่ต่ำมากเกินไปเมื่อเทียบกับลำโพงทางฝั่งซ้าย ผู้สร้างสรรค์จึงได้ทำการจัดตำแหน่งของแทร็กดับเบิลเบสใหม่ในภายหลังโดยการจัดตำแหน่งไว้ตรงกลางเพื่อทำให้ความสมดุลของสเตอริโออิมเมจเหมาะสมมากยิ่งขึ้น



ภาพที่ 5 แสดงผลวิเคราะห์ปริมาณการกระจายตัวของเสียงเมื่อทำการจัดตำแหน่งของแทร็กดับเบิลเบสไปทางฝั่งขวา
ที่มา: ชาคร คุระทอง

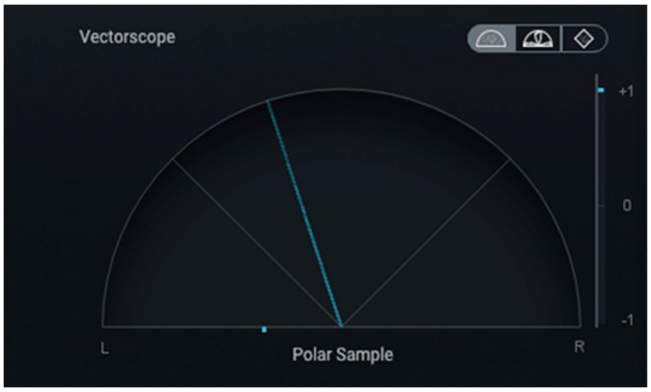
ผู้สร้างสรรค์ยังพบว่าในบางกรณีการหลีกเลี่ยงการบดบังหรือทับซ้อนของความถี่เสียงสามารถทำได้โดยไม่ต้องอาศัยตัวประมวลผลทางเสียงใด ๆ แต่อาศัยการจัดตำแหน่งเสียงของแต่ละแทร็กให้เหมาะสมและไม่ทับซ้อนกันแทน

3. ประเด็นความชัดเจนของเสียง

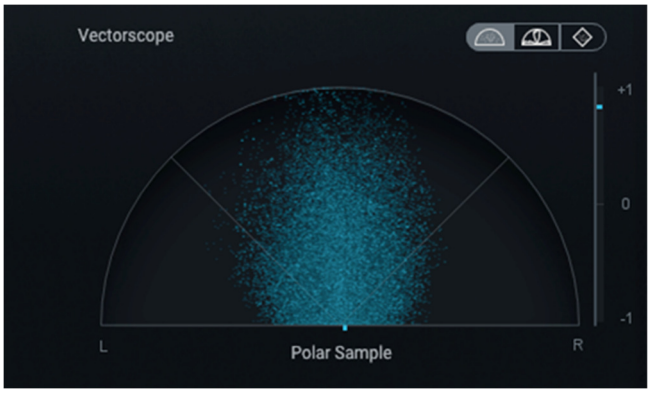
การปรับแต่งความชัดเจนเสียงในงานสร้างสรรค์นี้ได้อิงจากหลักการและทฤษฎีของ เคส โดยได้มีการนำมาผนวกใช้และปรับเปลี่ยนให้เข้ากับกระบวนการโดยอาศัยความรู้และประสบการณ์การทำงานในสายงานการผสมเสียงของผู้สร้างสรรค์เองด้วย โดยหลักการการใช้งานและปรับแต่งอิควอไลเซอร์ทั้ง 3 หลักการที่อ้างอิงจาก เคส (Case, 2011) ได้แก่ 1. การเลี่ยงการปรับอิควอไลเซอร์ (Non-EQ Equalizer) 2. การเพิ่มความดัง ค้นหาและปรับใช้ (Boost, Search, and Set) และ 3. การคาดการล่วงหน้า (Anticipate) มีส่วนสำคัญในกระบวนการปรับแต่งความชัดเจนเพื่อหาผลลัพธ์ที่ดีที่สุดและการใช้ตัวประมวลผลเสียงแบบอิควอไลเซอร์ควบคู่ไปกับเทคนิคบัสโปรเซสซิ่งให้ผลลัพธ์ที่ดีในแง่ความกลมกลืนของความถี่เสียงจากแทร็กเสียงเครื่องดนตรีที่อยู่ในกลุ่มเดียวกันและผู้สร้างสรรค์เลือกใช้เอ็ฟเฟ็กต์รีเวิร์บให้กับทุกบทเพลงเพื่อเพิ่มความก้องกังวาลและการสะท้อนของเสียงเพื่อให้ผู้ฟังรู้สึกถึงความยิ่งใหญ่ของวงดนตรีออเครสตร้าที่อยู่ในบทเพลง

4. ประเด็นเทคนิคที่ใช้ในการผสมเสียง

เทคนิคที่ใช้ในการผสมเสียงในงานวิจัยนี้ได้อิงจากหลักการและทฤษฎีของนักผสมเสียงที่ได้รับการยอมรับและมีชื่อเสียงหลายคนเช่น Bob Brockman, Bob Bullock และ Andrew Scheps (Owsinski, 2017) โดยมีการนำมาผนวกและปรับใช้ให้เข้ากับกระบวนการของงานสร้างสรรค์นี้ โดยผู้สร้างสรรค์พบว่าเทคนิคบัสโปรเซสซิ่งและบัสอิควอไลเซชั่นเป็นเทคนิคที่มีประโยชน์มากสำหรับเพลงที่มีจำนวนแทร็กเสียงหรือกลุ่มเสียงเครื่องดนตรีจำนวนมาก ซึ่งจะช่วยให้เพลงที่ผ่านการผสมเสียงโดยอาศัยเทคนิคนี้มีความกลมกลืนกันทั้งในแง่ของไดนามิคเสียงและความถี่เสียงหากเลือกใช้อย่างเหมาะสม รวมถึงเทคนิคเอ็ฟเฟ็กต์ฮาร์สซึ่งเป็นเทคนิคที่มีประโยชน์และเป็นตัวเลือกที่ดีหากผู้ผสมเสียงต้องเจอสถานการณ์ที่ไม่สามารถจัดตำแหน่งแทร็กเสียงแบบโมโนให้ลงตัวและเหมาะสมได้ เช่นใน *เพลงซิมโฟนิกเห่เรือ* ที่มีแทร็กเครื่องสายบรรเลงเสียงสูง (High String) และแทร็กฮาร์ปที่ถูกบันทึกมาในรูปแบบโมโนจึงทำให้การจัดตำแหน่งเสียงทำได้เพียงฝั่งใดฝั่งหนึ่งหรือตรงกลางเท่านั้น อีกทั้งแทร็กฮาร์ปนั้นมีการบรรเลงในลักษณะส่วนพื้นหลังเกือบตลอดทั้งเพลง ซึ่งหากเลือกจัดตำแหน่งไว้ตรงกลางจะพบว่าเกิดการทับซ้อนของความถี่เสียงกับแทร็กเสียงขลุ่ยซึ่งเป็นแทร็กที่ถูกให้ความสำคัญและเป็นทำนองหลักของบทเพลง ผู้สร้างสรรค์พบว่าหากเปลี่ยนแทร็กเครื่องสายบรรเลงเสียงสูงและฮาร์ปจากแบบโมโนไปเป็นแบบเป็นสเตอริโอโดยอาศัยเทคนิคเอ็ฟเฟ็กต์ฮาร์สจะทำให้สามารถจัดตำแหน่งของแทร็กเสียงในสเตอริโออิมเมจได้กว้างขึ้นและเลี่ยงการทับซ้อนของความถี่กับแทร็กเสียงขลุ่ยได้เป็นอย่างดี อีกทั้งยังช่วยสร้างความน่าสนใจให้กับกลุ่มของเครื่องดนตรีที่บรรเลงอยู่ในส่วนของพื้นหลังได้มากขึ้นด้วย



ภาพที่ 6 แสดงผลวิเคราะห์ปริมาณการกระจายตัวของเสียงแทร็กฮาร์ปในรูปแบบโมโน
ที่มา: ชาคร คุระทอง



ภาพที่ 7 แสดงผลวิเคราะห์ปริมาณการกระจายตัวของเสียงแทร็กฮาร์ปหลังใช้เทคนิคเอ็ฟเฟ็กต์ฮาร์ส
ที่มา: ชาคร คุระทอง

ผลสรุป “งานสร้างสรรค์การผสมเสียงเพลงประกอบบรรยากาศ : เมืองโบราณ จังหวัดสมุทรปราการ” สามารถบรรลุวัตถุประสงค์ได้ทุกประการโดยผู้สร้างสรรค์สามารถนำองค์ความรู้ต่าง ๆ จากทั้ง 4 ประเด็นมาปฏิบัติใช้ในการผสมเสียงจนออกมาเป็นผลงานสร้างสรรนี้ โดยทุกหลักการและองค์ความรู้นั้นมีประโยชน์และความสำคัญอยู่ในตัว หากแต่ผู้ผสมเสียงจำเป็นต้องสามารถนำมาวิเคราะห์และปฏิบัติใช้ได้อย่างถูกต้องรวมถึงสามารถตัดสินใจและแยกแยะได้ว่าหลักการและองค์ความรู้เหล่านั้นเหมาะสมกับสิ่งที่ทำอยู่หรือไม่ด้วย ซึ่งผู้ผสมเสียงแต่ละคนอาจมีประสบการณ์และความเห็นส่วนบุคคลแตกต่างกันไป งานสร้างสรรค์ชิ้นนี้จึงเป็นเพียงตัวอย่างหนึ่งที่ถูกหยิบยกขึ้นมาจึงควรมีการศึกษาและปฏิบัติด้วยแนวทางอื่น ๆ เพื่อให้ได้ข้อมูลและผลลัพธ์ที่สมบูรณ์ที่สุดต่อไป

การเผยแพร่ผลงาน

ผลงาน *เพลงซิมโฟนิกเห่เรือ* เพลงราชอาณาจักรแห่งสุวรรณภูมิ และ *เพลงจิตวิญญาณรังสรรค์* ที่อยู่ในงานสร้างสรรค์นี้ได้ถูกเผยแพร่โดยการนำไปใช้จริงในพิพิธภัณฑ์เอกชนเมืองโบราณจังหวัดสมุทรปราการในพื้นที่จัดแสดงส่วนต่าง ๆ ของตัวพิพิธภัณฑ์เริ่มตั้งแต่เดือนเมษายนปี พ.ศ. 2567 เป็นต้นไป ทั้งนี้ทางพิพิธภัณฑ์เอกชนเมืองโบราณได้มีการเพิ่มช่องทางการนำเสนอผ่านสื่อ

โซเชียลมีเดียอื่น ๆ เช่น สื่อยูทูปมีเดีย (Youtube) และอินสตราแกรมมีเดีย (Instagram) เป็นต้น ซึ่งในสื่อเหล่านี้ได้นำบทเพลงจากงานวิจัยบทวิเคราะห์งานสร้างสรรค์นี้ไปประกอบในสื่อเหล่านั้นด้วย (อ้างอิง ณ วันที่ 4 เดือนพฤษภาคม ปี พ.ศ.2567) โดยทางพิพิธภัณฑ์เอกชนเมืองโบราณจะทำการเผยแพร่บทเพลงเหล่านี้ผ่านช่องทางสื่อมากขึ้นอีกตามลำดับ

ผลงาน *เพลงซิมโฟนิกเห่เรือ*

ผลงาน *เพลงราชอาณาจักรแห่งสุวรรณภูมิ*

รายการอ้างอิง

Case, Alexander U. (2011). *Mix Smart Pro Audio Tips for Your Multitrack Mix*. Focal Press publications, Waltham, MA 02451

Owninski, Bobby. (2017). *The Mixing Engineer's Handbook Third Edition*. Course Technology PTR, Boston, MA 02210

Pejrolo, Andrea., & DeRosa, Richard. (2017). *Acoustic and MIDI Orchestration for the Contemporary Composer* (2nd edition). Routledge, New York, NY 10017

Savage, Steve. (2014). *Mixing and Mastering in the Box*. Oxford University Press, network, NY 10016

ผลงานสร้างสรรค์บทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “THE KING NARAI TRUMPET FANFARE”
“THE KING NARAI TRUMPET FANFARE”
COMPOSITION FOR TRUMPET SOLO

อภิวัฒน์ สุริยศ[1]
Apiwat Suriyos[1]

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้เป็นผลงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ มีวัตถุประสงค์เพื่อออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานบทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare” ทำการแสดงโดยใช้วิธีการบรรเลงดนตรี รวมถึงเผยแพร่วัฒนธรรมทางด้านดนตรีในเชิงอนุรักษ์ให้แก่ชุมชนและท้องถิ่นเพื่อเป็นผลงานให้แก่จังหวัดลพบุรี รวมถึงนำไปบูรณาการใช้ในการจัดการเรียนการสอนให้แก่โรงเรียนต่าง ๆ ผู้วิจัยได้ทำการสร้างสรรค์บทเพลง โดยนำบทเพลงที่อ้างอิงจากประวัติศาสตร์เมืองลพบุรี จำนวน 3 เพลง ได้แก่ ระบำลพบุรี สุดใจ และสายสมร รวมถึงการนำเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบของดนตรีตะวันตกและดนตรีไทย เข้ามาบรรเลงประกอบร่วมกันในการเดี่ยวทรัมเป็ตเพื่อใช้ในการบรรเลงเพื่อทำการนำเสนอผลงาน

ผลการวิจัยพบว่าผลงานสร้างสรรค์บทเพลงถูกสร้างขึ้นและทำการแบ่งออกเป็น 4 ท่อน ซึ่งในแต่ละท่อนจะทำการบรรเลงด้วยทรัมเป็ตประกอบกับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบ ซึ่งองค์ประกอบของดนตรีจะประกอบไปด้วย ทำนอง บันไดเสียง เทคนิคเฉพาะของการบรรเลงทรัมเป็ต รูปแบบของอัตราจังหวะที่มีความเรียบง่ายจนพัฒนาขึ้นไปถึงรูปแบบที่มีความซับซ้อนมากขึ้น ซึ่งเป็นแนวทางหลักที่นำมาใช้ในการพัฒนาและสร้างสรรค์ผลงาน รวมถึงได้รับผลการวิจัยมาวิเคราะห์ข้อมูล ผลการวิจัยพบว่า ความพึงพอใจเกี่ยวกับค่าเฉลี่ย ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานหลังจากที่ผู้ชมได้รับฟังบทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare” มีค่าเฉลี่ยรวม 4.61 อยู่ในระดับดีที่สุด

คำสำคัญ: ทรัมเป็ต, ผลงานสร้างสรรค์, การแสดงดนตรี

[1] อาจารย์ สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี apiwat.s@lawasri.tru.ac.th
[1] Lecturer, Department of Music Education, Faculty of Humanities and Social Sciences, Thepsatri Rajabhat University, apiwat.s@lawasri.tru.ac.th
Receive 25/07/67, Revise 25/08/67, Accept 03/09/67

Abstract

This research constituted a creative endeavor aimed at designing and composing "The King Narai Trumpet Fanfare" for trumpet unaccompanied solo trumpet performance. The objectives were multifaceted: to disseminate musical culture in a manner that conserved local heritage, to engage with and contribute to the community of Lop Buri Province, and to integrate this work into educational curricula across various schools. The researcher composed three pieces inspired by the historical and cultural heritage of Lop Buri, specifically Rabam Lop Buri, Sout Chai, and Say Samon. These compositions incorporated both Western and Thai percussion instruments, culminating in a unique performance for unaccompanied solo trumpet. This project aimed to present and promote the work through public performances and educational integration.

The research results revealed that the creative work had been composed and divided into four distinct sections, each featuring a combination of trumpet and percussion instruments. The musical elements included melody, scales, and specific trumpet-playing techniques, along with a rhythmic pattern that progressed from simple to complex. These elements formed the primary guidelines for the development and creation of the pieces. Data analysis of the research findings indicated that the audience's satisfaction with the solo trumpet performance of "The King Narai Trumpet Fanfare" was significantly high. The overall average satisfaction score was 4.61, reflecting an excellent level of approval.

Keywords: Trumpet, Composition, Musical Performance

บทนำ

วัฒนธรรมทางด้านดนตรีของสังคมไทย เป็นส่วนหนึ่งในองค์ประกอบที่สำคัญของวัฒนธรรมในด้านต่าง ๆ ที่มักจะประกอบไปด้วย ศิลปะ ดนตรี และศาสนา ที่มีการสืบทอดรูปแบบการปฏิบัติผ่านความเชื่อของผู้คนในแต่ละยุคสมัยที่แตกต่างกันออกไป รวมถึงการและเปลี่ยนวัฒนธรรมของเชื้อชาติที่ได้เข้ามาทำการค้าขาย เจริญสัมพันธไมตรีกับประเทศไทย จึงทำให้เกิดการนำรูปแบบการบรรเลงดนตรี รูปแบบศิลปะ มีการแลกเปลี่ยนกันระหว่างคนภายในสังคม รวมถึงเป็นการนำเสนอและเผยแพร่วัฒนธรรมของแต่ละเชื้อชาติให้เป็นที่รู้จักร่วมกันภายในสังคมมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้ดนตรีที่ถูกเข้ามามีบทบาทในสยามผ่านผู้คนชนชาติต่าง ๆ ที่เข้ามาทำการค้าขายกับประเทศไทย ก็คือดนตรีตะวันตกในช่วงยุคสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ซึ่งเป็นดนตรีที่เป็นการนำวัฒนธรรมของชาวตะวันตกได้นำมาเผยแพร่ให้แก่คนในประเทศไทยได้เป็นที่รู้จัก และมีเอกลักษณ์ในการบรรเลง ที่มีความแตกต่างจากรูปแบบของการบรรเลงดนตรีไทย จึงทำให้ดนตรีตะวันตกเริ่มมีบทบาทมากยิ่งขึ้นโดยมีการบรรเลงดนตรีตะวันตกในวังของพระเจ้าแผ่นดิน และมีการบรรเลงดนตรีไทยด้วยเช่นกัน (วัฒนวุฒิ ช้างชนะ, 2560)

ในจังหวัดลพบุรีได้มีบ้านราชทูตเจ้าพระยาวิชาเยนทร์ ซึ่งเป็นสถานที่สำคัญของจังหวัดลพบุรี เนื่องจากเมื่อปี พ.ศ.2230 ได้มีร้องเพลงภายในโบสถ์ที่อยู่ในบ้านของเจ้าพระยาวิชาเยนทร์ โดยนักร้องจะทำการขับร้องเป็นภาษาละติน ซึ่งปัจจุบันบทเพลงภาษาละติน ยังคงใช้ขับร้องอยู่ในโบสถ์คาทอลิกมาจนถึงปัจจุบัน รวมถึงมีนักไวโอลินที่ทำการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรมทางศาสนาและใช้วิธีการบรรเลงด้วยรูปแบบของดนตรีตะวันตก ซึ่งบ้านราชทูตเจ้าพระยาวิชาเยนทร์ถือได้ว่าเป็นสถานที่สำคัญที่เริ่มมีการนำดนตรีคลาสสิกมาบรรเลงในประเทศไทยโดยผ่านผู้คนต่างเชื้อชาติ ต่างศาสนาที่เข้ามาใช้ชีวิตอยู่ในประเทศไทยพร้อมนำวัฒนธรรมตะวันตก ในรูปแบบต่าง ๆ เข้ามาแลกเปลี่ยนให้แก่คนไทยรวมถึงวัฒนธรรมทางด้านดนตรีตะวันตก (สุกรี เจริญสุข, 2562)

ดนตรีตะวันตกได้เข้ามาในประเทศไทยควบคู่กับศาสนาและการศึกษา รวมถึงเป็นเครื่องมือทางการเมืองเพื่อส่งเสริมความเข้มแข็งของวัฒนธรรม ซึ่งดนตรีตะวันตกได้รับความนิยมและเกิดการแพร่กระจายแนวทางการบรรเลงดนตรีอย่างเป็นระบบขั้นตอน และมีแบบแผนที่ชัดเจนจึงเป็นที่รู้จักโดยใช้ชื่อเรียกว่า ดนตรีสากล เนื่องจากเป็นดนตรีที่มีระเบียบแบบแผนที่ชัดเจน จึงทำให้เป็นที่ยอมรับในระดับสากลอย่างชัดเจนซึ่งรูปแบบของดนตรีตะวันตกนั้นมีการเรียนรู้ตั้งแต่เริ่มต้นพื้นฐาน และพัฒนาไปจนถึงรูปแบบขั้นสูง จึงทำให้ก่อเกิดรูปแบบของการจัดการเรียนดนตรีตะวันตกขึ้นมาตั้งแต่ระดับประถมศึกษาไปจนถึงในระดับอุดมศึกษา ในยุคสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ได้มีการใช้แตรฝรั่ง ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีของชาวตะวันตกที่จะถูกพัฒนามาเป็นทรัมเป็ตในปัจจุบัน ซึ่งภายในงานเฉลิมพระเกียรติ และงานประเภทต่าง ๆ (ผาสุก อินทราวุธ, 2545) ภายในราชวัง มักจะนำดนตรีมาใช้ในการบรรเลงประกอบ โดยเฉพาะการนำแตรมาบรรเลงซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นวัฒนธรรมที่ได้รับเข้ามาจากชาติตะวันตกทั้งสิ้น โดยที่แตรฝรั่งเป็นวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีมาจากชาวตะวันตกซึ่งถูกนำเข้ามาตั้งแต่ในสมัยกรุงศรีอยุธยา รวมถึงแตรฝรั่งมักจะเป็นเครื่องดนตรีที่ได้ใช้บรรเลงในพระราชพิธีชั้นสูง โดยจะไม่มีเครื่องดนตรีพื้นบ้านหรือเครื่องดนตรีพื้นถิ่นเข้ามาทำการบรรเลงดนตรีร่วมกัน เนื่องจากเครื่องดนตรีดังกล่าวถูกสร้างขึ้นมาจากไม้ ซึ่งเป็นวัสดุที่หาได้ง่ายตามท้องถิ่น จึงเปรียบเสมือนเครื่องดนตรีทั่วไป ไม่ได้เป็นของหายากเหมือนแตรฝรั่ง ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่สร้างขึ้น

จากโลหะ และเป็นวัสดุที่ไม่ได้หาง่ายตามพื้นที่ทั่วไป ผู้ได้ครอบครองมักจะเป็นคนชั้นสูงเท่านั้น (สุกรี เจริญสุข, 2559)

การสร้างสรรค์ผลงานบทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare” เป็นการนำเอาส่วนประกอบที่เทคนิคการบรรเลงในรูปแบบสมัยใหม่มาพัฒนาร่วมกันกับบทเพลงที่มีความเกี่ยวข้องกับจังหวัดลพบุรี มาทำการสร้างสรรค์เป็นเพลงใหม่ที่ยังคงมีอัตลักษณ์ที่โดดเด่น ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีแนวคิดที่ต้องการสร้างสรรค์บทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare” โดยมีลักษณะเฉพาะทางของดนตรี โดยใช้อัตลักษณ์บทเพลงของจังหวัดลพบุรีมาสร้างสรรค์ให้พัฒนามาเป็นการบรรเลงเดี่ยวทรัมเป็ตผสมผสานกับเทคนิคของยุคสมัยใหม่ เพื่อเป็นการส่งเสริมให้เกิดการหวงแหนในคุณค่ารวมถึงก่อให้เกิดความภาคภูมิใจของผลงานสร้างสรรค์ทางวัฒนธรรมท้องถิ่นให้แก่เยาวชนรุ่นใหม่ รวมถึงเป็นการสร้างองค์ความรู้ทางด้านดนตรีสมัยใหม่ที่จะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาและการพัฒนาทักษะการบรรเลงดนตรีและปลูกฝังจิตสำนึกให้เกิดความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมทางด้านดนตรีของจังหวัดลพบุรีต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อออกแบบบทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare”
2. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานบทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare”

วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยสร้างสรรค์บทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare” เป็นวิจัยเชิงผลงานสร้างสรรค์ มีวัตถุประสงค์ เพื่อสร้างสรรค์ผลงานบทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare” และ เพื่อเผยแพร่วัฒนธรรมทางดนตรีให้แก่จังหวัดลพบุรีในเชิงอนุรักษ์ ผู้วิจัยมีรูปแบบการดำเนินงาน ดังนี้

ประชากรที่ใช้ในการวิจัย

ผู้วิจัยได้ทำการกำหนดประชากรกลุ่มเป้าหมาย เป็น 2 กลุ่ม รวมทั้งสิ้น 18 คน ได้แก่

1. ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรี ได้แก่ อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงทรัมเป็ต อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีตะวันตก อาจารย์ผู้สอนเรียบเรียงเสียงประสาน โดยใช้วิธีเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) จำนวน 3 ท่าน
2. บุคคลทั่วไปและนักดนตรีเครื่องมือเอกทรัมเป็ต ที่ได้รับฟัง บทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare” จำนวน 15 คน

การเก็บข้อมูล

ทางผู้วิจัยทำการศึกษาบทเพลงจากการฟัง การค้นคว้าจากตำราและหนังสือรวมถึงการสอบถามเกี่ยวกับประเภทของบทเพลงที่มีความสำคัญต่อ กรุงสยามในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช รวมถึงการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับบทเพลงของจังหวัดลพบุรี โดยนำแบบสัมภาษณ์ให้ผู้เชี่ยวชาญ ตรวจสอบจำนวน 3 ท่าน แล้วจึงทำการสัมภาษณ์ประชากรที่ใช้ในการวิจัย

การเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้วิจัยจะทำการบันทึกเสียง และภาพเคลื่อนไหว และจึงนำมาตรวจสอบวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อนำไปพัฒนาในการสร้างผลงานสร้างสรรค์ต่อไป

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ทางผู้วิจัยได้ทำการใช้เครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูลดังนี้

1. แบบสำรวจความคิดเห็นของผู้ฟัง บทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare” โดยสามารถแบ่งออกเป็น 3 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 ข้อมูลส่วนบุคคล

ตอนที่ 2 แบบสอบถามความคิดเห็นหลังจากได้รับฟังบทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare”

ตอนที่ 3 แบบสอบถามเกี่ยวกับข้อเสนอแนะอื่น ๆ

การวิเคราะห์ข้อมูล

1. ข้อมูลที่ได้จากการทำแบบสอบถาม โดยใช้วิธีแจกแจงความถี่และหาค่าร้อยละ

2. นำข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยมาทำการวิเคราะห์หาค่าเฉลี่ย และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน

3. ทำการวิเคราะห์ข้อมูลโดยวิธี Content Analysis ซึ่งจะทำการสรุปผลโดยจำแนกเป็นรายข้อ จากหัวข้อที่ใช้ในการสอบแบบสอบถาม

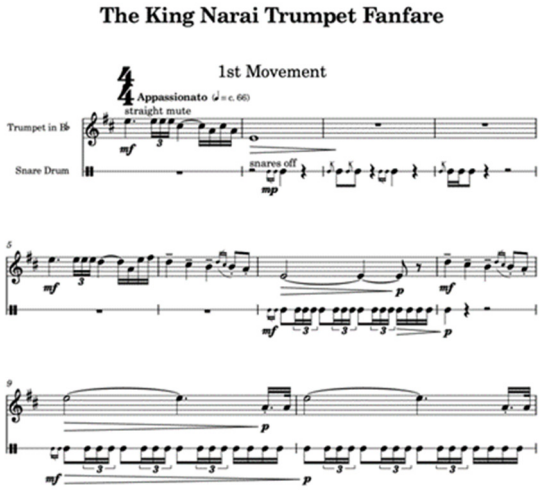
สรุปผลการวิจัย

บทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare” มีผลวิเคราะห์ดังนี้

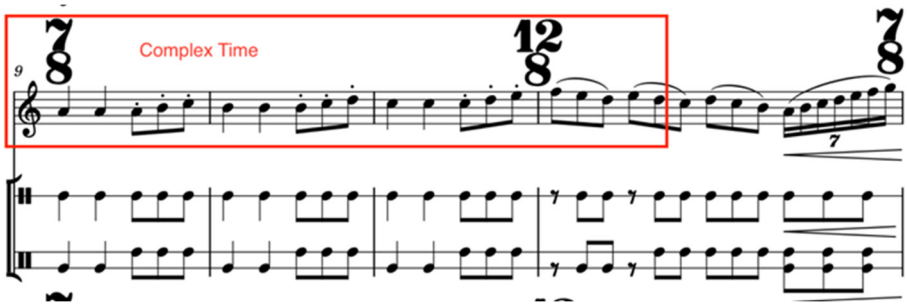
ส่วนที่ 1 การวิเคราะห์และอรรถาธิบาย การวิจัยสร้างสรรค์บทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare”

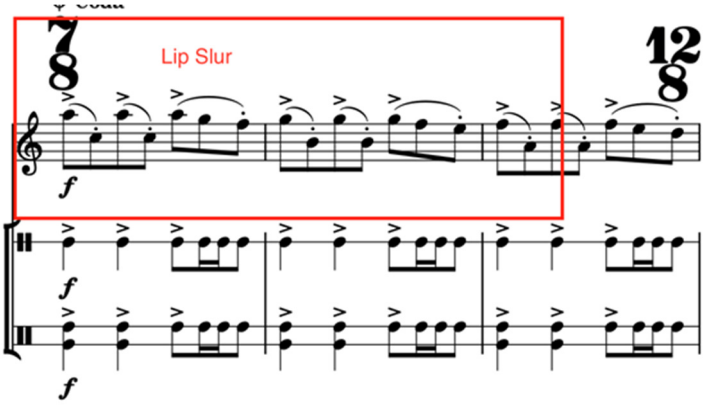
บทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare” จะแบ่งออกเป็นทั้งหมด 4 ท่อนด้วยกันโดยที่แต่ละท่อนจะมีรายละเอียดที่สำคัญ ดังนี้

ท่อนที่ 1 (1^{st} Movement - Fanfare) แนวคิดในการสร้างสรรค์ของตัวบทเพลงจะแสดงออกถึงความยิ่งใหญ่ขององค์สมเด็จพระนารายณ์มหาราช โดยการบรรเลงแตร เพื่อต้อนรับกษัตริย์ แสดงออกถึงการมาของขบวนเสด็จที่มีความสง่างาม ซึ่งจะทำการบรรเลงร่วมกันกับกลองสแนร์ ซึ่งจะช่วยให้รูปแบบของบทเพลงมีจังหวะที่หนักแน่นและมั่นคงอย่างสง่างาม ทั้งนี้ ในการประโคมแตรฟันแฟร์ (Fanfare) จะใช้แนวทางบรรเลงมาจากรูปแบบการบรรเลงของ เนเจอรัลทรัมเป็ต (Natural Trumpet) ในยุคบาโรค (Braque Period) ที่จะใช้บรรเลงในการแสดงออกถึงการมาถึงของบุคคลสำคัญผู้ยิ่งใหญ่ เปรียบเสมือนการประกาศให้ทราบทั่วกันว่าพระมหากษัตริย์ได้ทำการเสด็จมาถึง ทั้งนี้ได้ทำการนำทำนองของบทเพลง สายสมร และ ยินดีต้อนรับชาวสยาม มาทำการดัดแปลงและพัฒนาทำนอง โดยใช้เทคนิค การสร้างบันไดเสียงแบบ (โมดัล มิวสิก) Modern Music ให้มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น แต่ยังคงไว้ด้วยรูปแบบของ Tone Center เป็นจุดศูนย์กลางของบทเพลง เพื่อให้ทุกครั้งที่บรรเลง แม้จะมีความซับซ้อนของบทเพลงมากขนาดไหนแต่ก็ยังคงไว้ด้วยทำนองหลักและเอกลักษณ์ของความเป็น Tonal Music ไว้อย่างชัดเจน



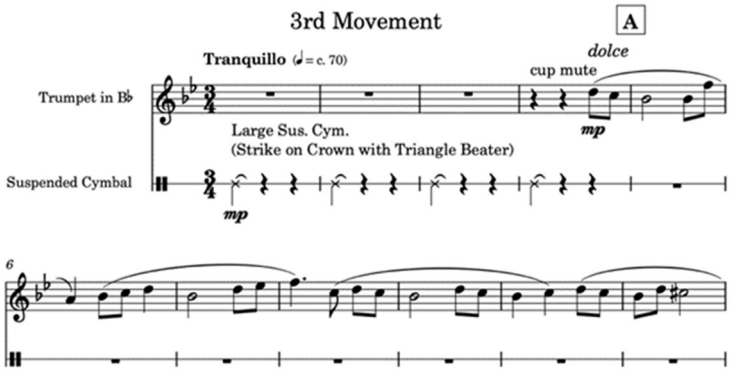
ภาพที่ 1 ท่อนเปิดตัวที่ใช้แนวคิดในการการประโคมแตรฟันแฟร์ (Fanfare) บรรเลงสลับกับกลอง
ที่มา: ผู้วิจัย

ท่อนที่ 2 (2nd Movement - Dance) แนวคิดในการสร้างสรรค์ของตัวบทเพลงจะให้มีลักษณะของเพลงที่มีความสนุกสนาน ร่าเริง โดยจะใช้ทรัมเป็ตทำการบรรเลงร่วมกันกับกลองบองโกและคองกา (Bongo and Conga) รวมถึงใช้อัตราจังหวะ (Time Signature) ซึ่งเดิมทีอัตราจังหวะอยู่ในรูปแบบอัตราจังหวะปกติ (Simple Time) จึงได้ทำการปรับเปลี่ยนให้มีลักษณะเป็นอัตราจังหวะผสม (Complex Time) จะช่วยให้รูปแบบของการจัดกลุ่มโน้ตในการบรรเลงมีความหลากหลายและเกิดความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น โดยการสลับกลุ่มตัวโน้ต ให้มีความซับซ้อน และแปลกใหม่มากยิ่งขึ้น บนบันไดเสียงคีย์ A minor รวมถึงการใช้เทคนิคนำเครื่องกระทบมาสร้างความน่าสนใจ ความตื่นเต้นให้กลับบทเพลงในช่วย ก่อนที่จะย้อนกลับไปในท่วงทำนองหลัก

ภาพที่ 2 นำรูปแบบอัตราจังหวะที่มีความซับซ้อนเพื่อให้ท่อนที่สองมีความน่าสนใจขึ้น
ที่มา: ผู้วิจัย

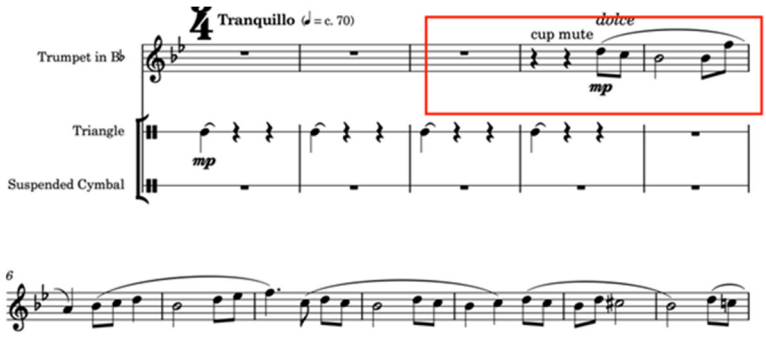


ภาพที่ 3 ใช้เทคนิคการ Lip Slur โดยการเปลี่ยนเสียงของตัวโน้ตโดยใช้รูปปากคงเดิม
ที่มา: ผู้วิจัย

ท่อนที่ 3 (3rd Movement - Waltz) แนวคิดในการสร้างสรรค์ของตัวบทเพลง ได้นำต้นแบบทำของของบทเพลงสุดใจ ที่มีการบันทึกอยู่ในจดหมายเหตุ ลา ลู แบร์ ได้ทำการจดบันทึกโน้ตดนตรีบนกระดาษบรรทัด 5 เส้นไว้ในยุคสมัยของแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์ ซึ่งทำนองของบทเพลงดังกล่าวจากเดิมอยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 ซึ่งการพัฒนาทำให้ให้เกิดความไพเราะเปรียบเสมือนกับงานเต้นรำที่มีความอ่อนโยนและสวยงามจึงจำเป็นที่จะต้องดัดแปลงในส่วนของอัตราจังหวะให้อยู่ในรูปแบบของ ¾ ทั้งนี้ได้มีการนำเทคนิคในการพัฒนาประโยคเพลง ซึ่งเริ่มต้นจากทำนองของบทเพลงที่เล็ก แล้วนำมาพัฒนาให้กลายเป็นประโยคของบทเพลง โดยนำทำนองเอก หรือทำนองหลักใช้ในการเป็นพื้นฐานในการพัฒนาประโยคเพลง และเทคนิคการพลิกกลับ (Inversion) ซึ่งจะทำการนำขั้นคู่ของโน้ตในท่อนที่สาม มาพลิกกลับให้เกิดเป็นทำนองใหม่ ซึ่งจะเรียกว่าทำนองพลิกกลับ เพื่อสร้างความแปลกใหม่ให้แก่ตัวบทเพลงมีความน่าสนใจมายิ่งขึ้น

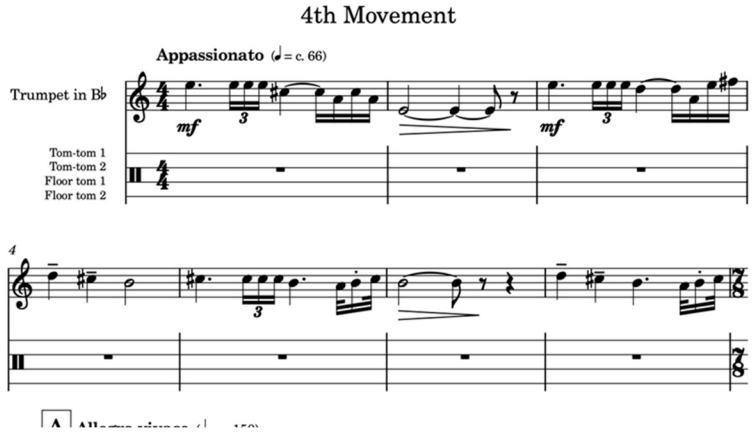


ภาพที่ 4 เทคนิคการพลิกกลับ (Inversion) ซึ่งจะทำการนำขั้นคู่ของโน้ตในท่อนที่สาม มาพลิกกลับให้เกิดเป็นทำนองใหม่ ซึ่งจะเรียกว่าทำนองพลิกกลับ
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 5 ใช้อุปกรณ์ Cup Mute มาบรรเลงเพื่อสร้างมิติของเสียงให้มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น
ที่มา: ผู้วิจัย

ทั้งนี้ได้นำเทคนิคการซ้ำ Repetition เข้ามาใช้ในช่วงท้ายของบทเพลง โดยประโยคแรกเป็นท่วงทำนองหลักและนำเทคนิคทำนองพลิกกลับมาใช้ในช่วงตอนท้ายอีกครั้ง รวมทั้งยังใช้โน้ตที่ทำหน้าที่เป็น Tone Center กลับมาใช้ในห้องที่ 44 เป็นต้นไป

ท่อนที่ 4 (4th Movement - Finale) แนวคิดในการสร้างสรรค์ตัวบทเพลงในการบรรเลงของท่อนสุดท้ายบทเพลงจะมีลักษณะเร็ว มีความตื่นเต้น เร่าร้อน ซึ่งได้ทำการเพิ่มเครื่องดนตรี Concert Tom หรือ Hight Tom เข้ามาบรรเลงร่วมกันกับทรัมเป็ต ซึ่งจะทำการบทเพลงมีความตื่นเต้น และมีกลิ่นอายที่สามารถทำให้ผู้ฟังรู้สึกถึงความยิ่งใหญ่ ซึ่งจะสามารถสะท้อนความเป็นเอกลักษณ์และวัฒนธรรมของสมัยที่องค์สมเด็จพระนารายณ์ได้ทำการเสด็จไปในแต่ละที่ ผู้คนพร้อมใจกันสรรเสริญในตัวของพระองค์ท่าน

ภาพที่ 6 นำเสนอด้วยการใช้เทคนิคแตรฟานแฟร์ ที่มีความซับซ้อนมากยิ่งขึ้น
ที่มา: ผู้วิจัย

ส่วนที่ 2 ผลการวิเคราะห์แบบสอบถามที่ใช้สำหรับสร้างสรรค์บทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare” ทางผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ข้อมูลด้วยตารางเพื่อใช้ในการประกอบคำอธิบาย ดังนี้

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับความคิดเห็นหลังจากฟังเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare”

ค่าเฉลี่ย ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานโดยรวมจากความคิดเห็นหลังจากที่ได้รับฟังบทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare”

ข้อคิดเห็น	$\bar{X}$	S.D.	ระดับ
บทเพลงมีความสร้างสรรค์	4.73	0.442	มาก
บทเพลงช่วยให้ผู้ฟังจินตนาการตามได้	4.53	0.499	มาก
บทเพลงสื่อถึงความเป็นท้องถิ่น	4.80	0.400	มาก
แสดงออกถึงคุณค่าของดนตรีและวัฒนธรรม	4.60	0.490	มาก
มีความซับซ้อนและแปลกใหม่	4.47	0.499	มาก
ชื่นชอบในแนวคิดการนำเสนอบทเพลง	4.53	0.499	มาก
ภาคภูมิใจในท้องถิ่นและวัฒนธรรม	4.67	0.471	มาก
ส่งเสริมคุณค่าทางวัฒนธรรมร่วมสมัย	4.60	0.490	มาก
ควรค่าแก่การสนับสนุนและส่งเสริมทางวัฒนธรรม	4.53	0.499	มาก
ยกระดับสังคมและวัฒนธรรมทางด้านดนตรี	4.67	0.471	มาก
รวม	4.61	0.476	มาก

จากตาราง พบว่า ภาพรวมในหัวข้อเกี่ยวกับความคิดเห็นหลังจากได้ทำการฟังบทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare” มีค่าเฉลี่ยรวมเท่ากับ 4.61 อยู่ในระดับมาก โดยหัวข้อบทเพลงสื่อถึงความเป็นท้องถิ่น มีค่าเฉลี่ยมากที่สุดเท่ากับ 4.80 อยู่ในระดับมาก รองลงมาคือหัวข้อบทเพลงมีความสร้างสรรค์ มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.73 อยู่ในระดับมาก และหัวข้อที่มีค่าเฉลี่ยน้อยที่สุดคือหัวข้อ มีความซับซ้อนและแปลกใหม่ มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.47 อยู่ในระดับมาก สรุปได้ว่าความคิดเห็นหลังจากฟังเพลงบทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare” อยู่ในระดับดีที่สุด

การวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับข้อเสนอแนะต่าง ๆ

ความคิดเห็นทางด้านรูปแบบการบรรเลงดนตรี บทเพลงมีความยากและซับซ้อน มีทำนองของบทเพลงที่คุ้นหู มีความแปลกใหม่ ไม่คาดคิดว่าเครื่องดนตรีนี้จะสามารถเล่นในรูปแบบนี้ได้มาก่อน เครื่องดนตรีที่มีแค่สามนิ้วสามารถเล่นเทคนิคที่แปลกตาได้ เนื่องจากการบรรเลงดนตรีในแบบตะวันตกนั้นย่อมทำให้บุคคลทั่วไปนั้นยากจะที่ฟังเพลงเนื่องจากมีความซับซ้อนที่สูงและทำให้เกิดอาการเบื่อได้ง่าย แต่ด้วยมีการนำทำนองบทเพลงที่คุ้นหูเข้ามาบรรเลงบนเครื่องดนตรีตะวันตก จึงทำให้เกิดความแปลกตาและความน่าสนใจ

ข้อแนะนำของผู้เชี่ยวชาญหลังจากได้ฟังบทเพลง

ผู้เชี่ยวชาญทางด้านการบรรเลงทรัมเป็ต ได้ให้ความคิดเห็นและข้อแนะนำ ดังนี้ หลังจากที่ได้ทำการรับชมบทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare” ได้เห็นถึงรูปแบบการบรรเลงเดี่ยวทรัมเป็ตและเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบบรรเลงดนตรีร่วมกัน แสดงให้เห็นถึงการสร้างสรรค์ผลงาน และการนำเสนอในรูปแบบใหม่ ซึ่งมีความแปลกตา และความน่าสนใจ โดยมีการจำลองวิธีการบรรเลงในรูปแบบแตรเดี่ยว ซึ่งในสมัยก่อนการบรรเลงแตรเดี่ยว ก็มักจะใช้การบรรเลงร่วมกันกับกลองที่เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบ ผู้บรรเลงได้เริ่มต้นการนำเสนอด้วยเสียงทรัมเป็ตแตรเดี่ยวที่มีความแข็งแรง มีการใช้เทคนิคบังคับลิ้นที่แข็งแรง รวมถึงเสียงเครื่องกระทบที่ทำการบรรเลงล้อกัน ซึ่งแสดงออกถึงความยิ่งใหญ่และมั่นคง การนำเทคนิคบังคับลิ้นมาพัฒนาให้การเป็นรูปแบบการบรรเลงดนตรีที่ซับซ้อนในบทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare” จำเป็นที่จะต้องใช้ผู้บรรเลงที่มีความรู้ความสามารถทางด้านการบรรเลงทรัมเป็ตและการบังคับลิ้นในรูปแบบที่ซับซ้อนขึ้น จึงจำเป็นที่จะต้องใช้ระยะเวลาในการฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอ

ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีตะวันตก ได้ให้ความคิดเห็นและข้อแนะนำ ดังนี้ บทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare” มีรูปแบบการนำเสนอบทเพลงที่อิงมาจากการบรรเลงดนตรีในยุคบาโรค (Braque Period) เป็นหลัก ซึ่งในยุคสมัยดังกล่าว เทคนิคการบรรเลงแตรเดี่ยวมักจะไม่ซับซ้อน เนื่องจากอุปกรณ์เครื่องดนตรีและเทคโนโลยีในยุคสมัยดังกล่าวยังไม่สามารถทำการบรรเลงในลักษณะที่มีความยากได้มากสักเท่าไหร่ ผู้วิจัยได้นำเสนอการบรรเลงที่แสดงออกถึงเอกลักษณ์ของยุคบาโรคได้เป็นอย่างดี รวมถึงการนำเครื่องกระทบของตะวันตกเข้ามาประยุกต์ ทำให้การบรรเลงดนตรีร่วมกันแสดงออกถึงความแปลกใหม่ในการนำเสนอผลงานดนตรี ขอชื่นชมในการนำเสนอผลงานให้มีความน่าสนใจตลอดเวลาทั้งที่ใช้อุปกรณ์ดนตรีแค่ทรัมเป็ตและเครื่องกระทบ ซึ่งภาพรวมของตัวบทเพลงมีทั้งส่วนที่สามารถเข้าถึงได้ง่ายไม่ซับซ้อน และสัดส่วนที่มีความซับซ้อนมาก ๆ เพื่อแสดงให้เห็นถึงความสามรถทักษะทางด้านการเดี่ยวทรัมเป็ตได้อย่างสมบูรณ์แบบ

ผู้เชี่ยวชาญด้านเรียบเรียงเสียงประสาน ได้ให้ความคิดเห็นและข้อแนะนำ ดังนี้ ความโดดเด่นของบทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare” แสดงให้เห็นถึงความคิดสร้างสรรค์ที่มุ่งเน้นในความเป็นดนตรีเฉพาะด้าน มีความซับซ้อนในตัวบทเพลงที่สูง โดยภาพรวมของการเรียบเรียงบทเพลงมุ่งเน้นในการใช้วิธีสร้างสรรค์แบบลักษณะใหม่ รวมถึงมีการแสดงออกอย่างชัดเจนว่าได้แรงบันดาลใจมากจากเครื่องดนตรีแตรวิลันดา แต่การที่นำเครื่องกระทบเข้ามามีบทบาทในการสร้างสรรค์บทเพลงผู้วิจัยควรที่จะสร้างความสำคัญให้เกิดความเท่าเทียมกัน เนื่องจากความโดดเด่นของแตรเดี่ยวในเครื่องดนตรีทรัมเป็ต ได้แสดงออกถึงบทบาทในการบรรเลงได้อย่างเต็มประสิทธิภาพ แต่เครื่องกระทบยังมองว่า ทางผู้วิจัยยังไม่ทำการดึงความโดดเด่นทางด้านการบรรเลงดนตรีให้มีความสำคัญเทียบเท่ากับแตรทรัมเป็ตสักเท่าไหร่ แต่นับเป็นการเริ่มต้นในการสร้างสรรค์ผลงานที่ดีมาก ที่ทางผู้วิจัยได้นำการหยิบยกบทเพลงที่ทรงคุณค่าสมัยอยุธยามาทำการส่งเสริมและพัฒนาทำนอง โดยที่ยังคงความเป็นเอกลักษณ์ของบทเพลงเดิมได้อย่างน่าสนใจ

สรุปผลการวิจัย

การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ผลงานบทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare” และ เพื่อเผยแพร่วัฒนธรรมทางดนตรีให้แก่จังหวัดลพบุรี

ผู้วิจัยได้ทำการสร้างบทเพลงโดยทำการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมถึงข้อมูลที่ได้จากช่องทางออนไลน์ รวมถึงการปรึกษาผู้มีความรู้ทางสามารถทางด้านการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรี และผู้มีความรู้ความสามารถทางด้านการบรรเลงดนตรี แล้วจึงทำการสรุปประเด็นในการเริ่มสร้างสรรค์ผลงาน โดยมุ่งเน้นการนำรูปแบบทักษะการบรรเลงดนตรีสมัยใหม่ ที่ใช้เทคนิคต่าง ๆ ที่เป็นที่นิยมในระดับสากล นำมาสร้างสรรค์ให้เกิดเป็นผลงานบทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare” รวมถึงผู้วิจัยได้ทำการนำเสนอผลงานทางดนตรีแล้วจึงทำการส่งมอบบทเพลงไปยังสถานศึกษาต่าง ๆ ได้ใช้ทำการบรรเลงในโอกาสต่าง ๆ เพื่อพัฒนาทักษะทางด้านการบรรเลงดนตรีให้แก่ นักเรียน นักศึกษา และบุคคลทั่วไป ในโอกาสต่าง ๆ

จากการวิจัยพบว่าการสร้างสรรค์บทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare” ต้องทำการศึกษาบทเพลงที่มีความสำคัญต่อเมืองลพบุรี ได้แก่ บทเพลงระบำลพบุรี บทเพลงสุดใจ และบทเพลงสายสมร ซึ่งเป็นบทเพลงที่มีความสำคัญต่อเมืองลพบุรีตั้งแต่สมัยสมเด็จพระนารายณ์มาจนถึงปัจจุบัน โดยทำการนำองค์ประกอบที่สำคัญทางดนตรีมาพัฒนารูปแบบ และมีองค์ประกอบของการนำบันไดเสียง รูปแบบของอัตราจังหวะที่ซับซ้อน และทำนองของบทเพลงมาพัฒนาเป็นผลงานสร้างสรรค์ การเผยแพร่ผลงานทางผู้วิจัยได้ใช้ช่องทางออนไลน์จึงทำการส่งมอบบทเพลงไปยังสถานศึกษาต่าง ๆ ได้ใช้ทำการบรรเลงในโอกาสต่าง ๆ รวมถึงนำบทเพลงดังกล่าวบูรณาการให้เป็นสื่อที่ใช้ในการจัดการเรียนการสอน ในรายวิชาทักษะเครื่องลมทองเหลือง รายวิชาการวิเคราะห์และประพันธ์เพลง และรายวิชาการสอนทักษะเครื่องลมทองเหลือง ทั้งนี้ทางผู้วิจัยได้นำผลงานสร้างสรรค์ตีพิมพ์บทความวิจัยในวารสารระดับชาติหรือในระดับนานาชาติ

อภิปรายผล

จากการศึกษาครั้งนี้ทางผู้วิจัยสามารถทำการสรุปประเด็นที่สำคัญโดยนำมาทำการอภิปรายผลและทำการแยกประเด็น ดังนี้

1. การวิจัยการวิจัยสร้างสรรค์บทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare” โดยทำการศึกษาแหล่งข้อมูลที่สำคัญจากตำรา เอกสาร รวมทั้งงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมถึงการสนทนาศึกษาข้อมูลร่วมกับบุคคลที่มีความรู้ความสามารถทางด้านดนตรีและทางด้านประวัติศาสตร์เมืองลพบุรี และได้นำประเด็นที่สำคัญที่ส่งผลต่อหัวข้อที่ทางผู้วิจัยสร้างสรรค์ที่มีข้อมูลเกี่ยวข้องกับแตรวิลันดา ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช มาวิเคราะห์และพัฒนาให้กลายเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์บทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare” ในทำนองดนตรีของเพลงชุดระบำลพบุรีจึงมีทำนองของบทเพลงที่มีสำเนียงเป็นเขมร ซึ่งองค์ประกอบที่สำคัญของบทเพลงจำเป็นจะต้องใช้ทำนองของบทเพลงไม่มียาวมาก รวมถึงจะต้องเป็นบทเพลงที่มีท่วงทำนองที่น่าจดจำเป็นเอกลักษณ์ รวมถึงจะต้องเป็นองค์ประกอบของการสร้างสรรค์บทเพลงที่มีประวัติความเป็นมาที่สอดคล้องกันกับเมืองลพบุรี และสมเด็จพระนารายณ์มหาราช สอดคล้องกันกับ อดิวัชร์

พนาพงศ์ไพศาล (2566) ที่ได้ทำการศึกษางานวิจัยเรื่อง “ล้านนาสวีท” สำหรับวงเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิล พบว่า การสร้างสรรค์ผลงานบทเพลงที่จำเป็นที่จะต้องมีโครงสร้างของทำนองที่เป็นเอกลักษณ์ที่ชัดเจน สามารถนำอัตราจังหวะมาประยุกต์ใช้เกิดการพัฒนาของทำนองให้เกิดความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น รวมถึงยังคงไว้ซึ่งทำนองเดิมที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่ชัดเจน และจึงทำการเรียบเรียงโดยการใช้องค์ประกอบทางด้านดนตรีตะวันตก ได้แก่ ทำนอง จังหวะ ขั้นคู่ เทคนิคเฉพาะทางที่ใช้ในการบรรเลงของแต่ละเครื่องดนตรี รวมถึงการนำพื้นฐานเดิมของตัวบทเพลงที่ทำการศึกษา มาปรับรูปแบบของอัตราจังหวะให้มีความซับซ้อนและโดดเด่นมากยิ่งขึ้น

ผู้วิจัยจึงมีแนวคิดที่สร้างสรรค์บทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare” โดยใช้แนวคิดในการนำรูปแบบการสร้างสรรค์ของดนตรีตะวันตกเข้ามาประยุกต์ใช้และพัฒนาทำนองด้วยการนำเทคนิคของดนตรีตะวันตกเข้ามาปรับใช้กับการบรรเลงดนตรีของไทย ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ ดิเรก เกตุพระจันทร์ และวีรชาติ เปรมานนท์ (2566) ได้สร้างสรรค์ผลงานเรื่อง ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: เทพยดินแดน “เชียงราย” สำหรับวงแจ๊สอองซอมเบิลร่วมสมัย พบว่า ผู้ประพันธ์ได้ทำการนำเทคนิคการบรรเลงของดนตรีสากลเข้ามาประยุกต์ใช้กับความเป็นไทย กล่าวได้ว่า มีลักษณะของการผสมผสานการนำตำนานของเมืองเชียงราย เพื่อทำการยกระดับคุณค่าทางวัฒนธรรมของชุมชนและท้องถิ่นที่เป็นประวัตศาสตร์ความเป็นมาที่ยาวนานของจังหวัดเชียงราย มาทำการประยุกต์ให้เกิดเป็นการบรรเลงบทเพลงโดยนำเทคนิคของดนตรีตะวันตกเข้ามาใช้ในการพัฒนาบทเพลงให้มีความโดดเด่น รวมถึงจำเป็นที่จะต้องใช้นักดนตรีที่มีความรู้ความสามารถในการใช้ทักษะขั้นสูงในการบรรเลงดนตรี ที่จะต้องมีความชำนาญในการบรรเลงเครื่องมือเอก เพื่อดึงศักยภาพของการสร้างสรรค์ผลงานให้เกิดประสิทธิภาพมากที่สุด

2. บทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare” ได้ทำการบรรเลงนำเสนอต่อผู้ชมรวมถึงทางผู้วิจัยได้ทำการเก็บข้อมูลในด้านความพึงพอใจ ค่าเฉลี่ย ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน โดยรวมจากความคิดเห็นหลังจากที่ได้รับฟังบทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare” พบว่า ความพึงพอใจเกี่ยวกับค่าเฉลี่ย ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานหลังจากที่ผู้ชมได้รับฟังบทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare” มีค่าเฉลี่ยรวมอยู่ในระดับมาก (ค่าเฉลี่ย 4.61) และเมื่อผู้วิจัยได้ทำการพิจารณาเป็นรายด้านโดยทำการเรียงลำดับจากค่าเฉลี่ยมากไปหาน้อย พบว่า หัวข้อบทเพลงสื่อถึงความเป็นท้องถิ่น มีค่าเฉลี่ยมากที่สุดเท่ากับ 4.80 อยู่ในระดับมาก รองลงมาคือ หัวข้อบทเพลงมีความสร้างสรรค์ มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.73 อยู่ในระดับมาก และหัวข้อที่มีค่าเฉลี่ยน้อยที่สุดคือหัวข้อ มีความซับซ้อนและแปลกใหม่ มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.47 อยู่ในระดับมาก ผู้ที่ได้ทำการรับฟังผลงานสร้างสรรค์บทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare” มีความเห็นตรงกันว่า เป็นบทเพลงที่มีทำนองเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่น ในการนำเสนอแสดงออกให้เห็นถึงการบรรเลงประโคมแตรที่เป็นเอกลักษณ์ ผสมผสานกับการบรรเลงในรูปแบบของดนตรีตะวันตก รวมถึงยังมีความเห็นว่าสามารถทำให้ผู้ฟังเข้าถึงการบรรเลงดนตรีในรูปแบบของดนตรีตะวันตกได้อย่างไม่ซับซ้อน รวมถึงการนำทำนองของบทเพลงที่มีความคุ้นเคยมาพัฒนารูปแบบของทำนองให้เกิดความน่าสนใจ สอดคล้องกับ ศุภณัฐ จันทโชติ (2564) ได้ทำการศึกษางานวิจัยเรื่อง ความพึงพอใจของนักศึกษาที่มีต่อการจัดการเรียนการสอนรายวิชาทฤษฎีดนตรีตะวันตก วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา พบว่า การศึกษาทางด้านความพึงพอใจด้วยวิธีการ

เรียนรู้แบบมุ่งในให้เกิดความสร้างสรรค์โดยเกี่ยวข้องกันกับการนำพื้นฐานทางด้านทฤษฎีดนตรีตะวันตกนำมาประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานโดยมุ่งเน้นแบบแผนจากทฤษฎีเป็นหลักจะช่วยให้การสร้างสรรค์ผลงานมีคุณภาพและมีลำดับขั้นตอนและที่มาที่ไปจากการสร้างสรรค์ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

3. สำหรับผู้เชี่ยวชาญที่ได้ให้ข้อเสนอแนะและความคิดเห็นเกี่ยวกับ บทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare” โดยผู้เชี่ยวชาญประกอบไปด้วย ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรี ได้แก่ อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงทรัมเป็ต อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีตะวันตก อาจารย์ผู้สอนเรียบเรียงเสียงประสาน มีความคิดเห็นร่วมกันเกี่ยวกับการนำเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่ามาทำการบรรเลงดนตรีร่วมกันกับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบ ซึ่งมีความแปลกใหม่และน่าสนใจในการนำเสนอการบรรเลงบทเพลงสร้างสรรค์ที่มีความน่าสนใจ รวมถึงได้มีการกล่าวถึงการใช้เทคนิคการบรรเลงของการเดี่ยวทรัมเป็ตที่มีการใช้เทคนิคการบรรเลงที่ซับซ้อน สอดคล้องกับ วสวัตติ์ พยัคฆกุล และยศ วณีสอน (2567) ได้ทำการวิจัยเรื่อง ทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยเซฟ ไฮเดิน : เทคนิคการบรรเลงและการตีความบทเพลงสำหรับการแสดง พบว่า เทคนิคการบรรเลงทรัมเป็ตสมบูรณ์แบบผู้บรรเลงจำเป็นที่จะต้องทำการฝึกซ้อมอย่างมีระบบ รวมถึงจำเป็นที่จะต้องเข้าใจว่าแต่ละเทคนิคมีวิธีการฝึกซ้อม และการแก้ไขปัญหาที่แตกต่างออกไป รวมถึงผู้บรรเลงจำเป็นที่จะต้องศึกษาว่าบทเพลงที่ทำการบรรเลงมีแรงบันดาลใจในการสร้างบทเพลงมาตั้งแต่ยุคสมัยใดแล้วจึงทำการศึกษาข้อมูลแนวทางการบรรเลงในยุคสมัยนั้นแล้วนำแนวทางมาเป็นต้นแบบการฝึกซ้อมเพื่อให้การบรรเลงสมบูรณ์แบบมายิ่งขึ้นอย่างเห็นได้ชัด

ข้อเสนอแนะ

1. นำผลงานสร้างสรรค์บทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare” ไปใช้ในการบูรณาการเป็นสื่อที่ใช้ในการจัดการจัดการเรียนการสอนในระดับมัธยมศึกษา ร่วมกันกับรายละเอียดของประวัติศาสตร์ไทย

2. นำแนวคิดและเอกลักษณ์ พัฒนาผลงานสร้างสรรค์ให้เกิดผลงานใหม่ที่สอดคล้องกับวัฒนธรรมท้องถิ่นด้านอื่น ๆ ภายในจังหวัดลพบุรี

3. พัฒนาบทเพลงไปพัฒนาให้สามารถบรรเลงอยู่ในรูปแบบวงดุริยางค์เครื่องลม และนำเสนอในที่สาธารณะ

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

1. พัฒนาชุดการสอน เกี่ยวกับแนวทางการบรรเลง บทเพลงเดี่ยวทรัมเป็ต “The King Narai Trumpet Fanfare” และประวัติความเป็นมาของบทเพลงอยู่ในรูปแบบของตำราแบบฝึกหัด

2. เรียบเรียงเสียงประสานให้อยู่ในรูปแบบของการบรรเลงดนตรีโดยวงดุริยางค์เครื่องลม

รายการอ้างอิง

วัฒนวุฒิ ช้างชนะ. (2560). กาลแห่งดนตรีไทย. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 21*(1), 19-33.

ผาสุก อินทราวุธ. (2545). ตำนานเมืองลพบุรี (ละโว้). *ดำรงวิชาการหนังสือรวบรวมบทความทางวิชาการคณะโบราณคดี, 1*(1). 1-28.

วสวัตติ์ พยัคฆกุล และยศ วณีสอน. (2567). ทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ประพันธ์โดย โยเซฟ ไฮเดิน : เทคนิคการบรรเลงและการตีความบทเพลงสำหรับการแสดง. *วารสารดนตรีรังสิต, 19*(1), 1-14.

สุกรี เจริญสุข. (2559). *แตรเฉลิมพระเกียรติ : โดยสุกรี เจริญสุข*. มติชนออนไลน์. https://www.matichon.co.th/columnists/news_347757

_____. (2562). *อาศรมมิวสิก : เพลงสายสมรกับสุดใจ ฟื้นชีวิติวิญญาณเพลงที่บ้านราชทูตวิชาเยนทร์*. มติชนออนไลน์. https://www.matichon.co.th/prachachuen/news_1639038.

ศุภณัฐ จันทโชติ. (2564). ความพึงพอใจของนักศึกษาที่มีต่อการจัดการเรียนการสอนรายวิชาทฤษฎีดนตรีตะวันตก วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา. *วารสารบ้านสมเด็จฯ, 3*(1), 1-14.

อดิวัชร์ พนาพงศ์ไพศาล. (2566). “ล้านนาสวีท” สำหรับวงเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิล. *วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต, 18*(2), 116-130.

ดิเรก เกตุพระจันทร์ และวีรชาติ เปรมานนท์. (2566). ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: เทพยดินแดน “เชียงราย” สำหรับวงแจ๊สออนซอมเบิลร่วมสมัย. *วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต, 18*(2), 45-57.

กลวิธีการเป่าปี่ในคลอร้องเพลงเขมรปี่แก้วน้อย ของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ)

PEENAI METHODS FOR SINGING ACCOMPANIMENT: A CASE STUDY OF PLENG KAMEN PEE KAEW NOI BY KRU PEEP KONGLAITHONG (NATIONAL ARTIST)

ยศพล คมขำ[1]
Yossaphol Komkham[1]

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอลักษณะการใช้กลวิธีพิเศษการเป่าปี่ในคลอร้องของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ลักษณะของการเป่าปี่ในคลอร้องนี้เป็นวิธีการเป่าอีกรูปแบบหนึ่งจากลักษณะของการคลอร้องแบบทั่วไปที่ใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายคือ ซอสามสาย ซออู้ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าคือ ขลุ่ย ปี่ใน ปี่มอญ และปี่ชวา การเป่าปี่ในคลอร้องจะพบเห็นได้จากการแสดงละครเรื่องพระอภัยมณี ซึ่งมีการเป่าปี่ในคลอร้องทั้งหมด 9 ครั้ง เพลงเขมรปี่แก้วน้อยเป็นเพลงหนึ่งที่อยู่ในการคลอร้องทั้ง 9 ครั้งด้วย เพลงเขมรปี่แก้วน้อยเป็นเพลงหน้าทับปรบไก่อัตราจังหวะสามชั้น ถูกตัดมาจากเพลงเขมรปี่แก้ว สามชั้น กำหนดใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ฟซลxดรx) ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงที่มีความยากในในการบรรเลง ผู้บรรเลงต้องผ่านการฝึกฝนเป็นอย่างดี พบการใช้กลวิธีพิเศษที่สำคัญที่ใช้มากที่สุดจำนวน 3 กลวิธี คือ การควงเสียง การสะบัด การครั่นลม กลวิธีพิเศษทั้ง 3 นี้จะช่วยให้ทำนองเพลงมีความนุ่มนวลมากยิ่งขึ้นและทำนองร้องมีความชัดเจนมากยิ่งขึ้นอีกด้วย เป็นเอกลักษณ์ที่ควรค่าแก่การศึกษาและเผยแพร่เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาทางด้านดนตรีไทยสืบไปในอนาคต

คำสำคัญ: กลวิธีการเป่าปี่ในคลอร้อง, ครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ), เพลงเขมรปี่แก้วน้อย

[1] อาจารย์พิเศษ สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา bear_good@hotmail.com
[1] Part-time lecture, department of Music and Performing Arts, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, bear_good@hotmail.com
Receive 01/10/67, Revise 17/12/67, Accept 19/12/67

Abstract

This academic article examines the specific character of Peenai methods for singing accompaniment, using the case study of "Pleng Kamen Pee Kaew Noi" by Kru Peep Konglaithong, a National Artist. The article highlights this technique among other singing accompaniments that utilize string instruments, such as the Saw Samsai and Saw U, as well as wind instruments, including the Klui, Peenai, Pee Mon, and Pee Chawa. The Peenai method of singing accompaniments has only been used for a nine-time-performed theatre piece called Pra Apaimanee. Pleng Kamen Pee Kaew Noi is one of those performances. The song is on the third variation with a Probkai rhythmic pattern, originally arranged from "Pleng Kamen Pee Kaew Sam Chun" in the Piang-Or-Lang pentacentric scale (Fa Sol La x Do Re X). This piece is considered one of the most challenging to perform on the Peenai instrument, requiring serious practice from the musician. Three important techniques commonly used in this piece have been identified: Kuang Siang (which involves using different fingerings for the same tone), Sabad (a triplet), and Krun Lom (a vibrating blow with a single fingering). These techniques enhance the smoothness of the melody and clarify the sung melody. They are valuable subjects for study and should be emphasized in the future of Thai traditional education.

Keyword: Peenai Methods for Singing Accompaniment, Kru Peep Konglaithong (National Artist), Pleng Kamen Pee Kaew Noi

บทนำ

การบรรเลงคลอร้องเป็นการบรรเลงดนตรีอีกรูปแบบหนึ่งพบเห็นได้จากการบรรเลงประกอบการแสดงและการบรรเลงดนตรีไทยขับกล่อมในวงดนตรีต่าง ๆ เช่นวงมโหรี วงปี่พาทย์ไม้นวม วงปี่พาทย์มอญ เครื่องดนตรีที่นำมาคลอร้องได้แก่ ซอสามสาย ซออู้ ขลุ่ย ปี่ใน ปี่มอญ และปี่ชวา โดยคำว่าคลอนั้นครูมนตรี ตราโมทได้อธิบายถึงการคลอไว้ดังนี้

> *คลอ - หมายถึงการบรรเลงเครื่องดนตรีไปพร้อม ๆ กับการร้องเพลงแต่คำว่าคลอนี้ ผู้บรรเลงดนตรีจะต้องบรรเลงไปตามทำนองของเสียงร้องทีเดียว หรือพูดอีกอย่างหนึ่งว่าบรรเลงไปให้ตรงตาม<u>ทางร้อง</u> เช่นการสีซอสามสายสีคลอกันไปกับร้องเป็นต้น* (กองทุนสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารี, 2540)

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นว่าคำว่าคลอหรือคลอร้องนั้นเป็นการบรรเลงระหว่างผู้ขับร้องกับผู้บรรเลงซึ่งลักษณะการบรรเลงแบบคลอร้องต้องมีความเชี่ยวชาญชำนาญเป็นอย่างมากต้องบรรเลงให้คล้ายกับทำนองของผู้ขับร้องมากที่สุดโดยจะต้องอาศัยศักยภาพของผู้บรรเลงและศักยภาพของผู้ขับร้องเข้าด้วยกัน รวมถึงการใช้เม็ดพรายและนำกลวิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีแสดงออกมาใช้โดยผู้บรรเลงจะต้องมีความแม่นยำในเรื่องบทเพลงที่บรรเลงและทำนองการร้องเอื้อนของผู้ขับร้องเช่นกัน การเป่าปี่ในคลอร้องนั้น ก็ใช้กลวิธีการเช่นเดียวกับการคลอร้องของซอสามสายและซออู้ ครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ได้ให้ความหมายของการเป่าปี่ในแบบคลอร้องไว้ดังนี้

> *การเป่าปี่คลอร้องนั้นจะคล้ายกับการเป่าเดี่ยวแต่จะแตกต่างกันตรงที่ว่าการเป่าเดี่ยวนั้น เป็นวิธีการเป่าแบบตามที่เราคิดทางในการบรรเลงเพลงเดี่ยว ซึ่งการเป่าแบบคลอร้องนั้น จะเป็นวิธีการเป่าแบบซอสามสายคลอร้อง หรือซออู้คลอร้อง ซึ่งจะต้องให้ตรงกับทางร้องหรือใกล้เคียงมากที่สุดและผู้บรรเลงจะต้องได้รับการฝึก และการชี้แนะจากผู้สอนในเรื่องของการประคับประคองเสียงให้เสียงนั้นนวลและไม่ผิดเพี้ยน* (ปี๊บ คงลายทอง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 31 สิงหาคม 2562)

จากการสัมภาษณ์ครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) มีการแสดงที่ใช้ปี่ในการประกอบการบรรเลงแบบคลอร้องนั้นอยู่มาก เช่นการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี ซึ่งมีการเป่าปี่ในคลอร้องทั้งหมด 9 ครั้ง บทเพลงและบทร้องจะแตกต่างกันออกไป การแสดงละครเรื่องพระอภัยมณีเป่าปี่ 9 ครั้งนั้น มีบทเพลงทั้งหมด 9 บทเพลง ได้แก่ 1) เพลงพัดชา สองชั้น 2) เพลงพราหมณ์เก็บหัวแหวน สองชั้น 3) เพลงกาเรียนทอง สองชั้น 4) เพลงเขมรปี่แก้วน้อย 5) เพลงลมพัดชายเขา สองชั้น 6) เพลงกล่อมนารี สองชั้น 7) เพลงนกจาก สองชั้น 8) เพลงแขกมอญบางช้าง สองชั้น 9) เพลงเหราเล่นน้ำ สองชั้น

ครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) เป็นอีกท่านที่ได้บรรเลงเดี่ยวปี่ในคลอร้องทั้ง 9 เพลงในการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี อีกทั้งเป็นผู้สืบทอดบทเพลงปี่ในของครูเทียบ คงลายทอง ผู้เป็นบิดา ครูเทียบ คงลายทองเป็นลูกศิษย์ของพระยาเสนาะดุริยางค์ผู้มีคุณูปการส่งผลนับแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) มีผลงานการเป่าปี่ในบรรเลงไว้จำนวนมาก เช่น เดี่ยวปี่ในเพลงนกขมิ้น แขกมอญ พญาโศก การเป่าปี่ในคลอร้อง เพลงเขมรปี่แก้วน้อย ประกอบการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี ตอนเจ้าละมานตีเมืองผลึก

เพลงเขมรปี่แก้วน้อย ครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ได้อธิบายถึงความสำคัญของบทเพลงโดยสรุปความได้ว่า การเป่าปี่ในคลอร้องในเพลงเขมรปี่แก้วน้อยมีความสำคัญอย่างมาก เนื่องจากกลุ่มเสียงของเพลงนี้ไม่ค่อยสะดวกในการบรรเลงสำหรับเครื่องเป่าทำให้มีความยากแก่การบรรเลงดังนั้นผู้บรรเลงควรจะต้องได้รับคำแนะนำจากครูผู้สอนและอาศัยการฝึกซ้อมร่วมกันกับผู้ขับร้องอยู่สม่ำเสมอ (ปี๊บ คงลายทอง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 31 สิงหาคม 2562)

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นว่า การเป่าปี่ในคลอร้อง เพลงเขมรปี่แก้ว สามชั้น เป็นบทเพลงที่ต้องใช้ทักษะในการเป่าปี่ระดับสูง เพราะการเป่าปี่คลอร้องจำเป็นต้องใช้ลีลาและชั้นเชิง ในการเป่าอย่างมาก มีการควบคุมและเรียบเรียงลมในช่วงเสียงที่สูง และการเป่าไปให้ใกล้เคียงกับการร้องจึงยากแก่การบรรเลงรวมถึงควบคุมลมในการเป่าปี่เลยส่งผลให้บทเพลงมีการสืบทอดเพียงเฉพาะกลุ่มจึงอยากสืบทอดองค์ความรู้อันจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาการเป่าปี่ในคลอร้องและการเป่าปี่ในในเพลงอื่น ๆ และเพื่อประโยชน์ต่อวิชาการทางดุริยางคศิลป์ไทยสืบไป

หลักและวิธีการคลอร้อง

คลอร้องเป็นการบรรเลงรูปแบบหนึ่งซึ่งเป็นการบรรเลงร่วมกันระหว่างผู้บรรเลงดนตรีและผู้ขับร้องจะต้องอาศัยความเชี่ยวชาญอย่างมาก รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือน ได้อธิบายถึงหลักและวิธีการคลอร้องสรุปความได้ว่า คลอร้องคือการที่ผู้ขับร้องบรรเลงไปร่วมกันกับนักดนตรีเป็นการปรุงแต่งบทเพลงเพื่อให้มีความไพเราะยิ่งขึ้น การคลอร้องจะมีเครื่องดนตรีได้แก่ ซอสามสายในวงมโหรีและซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวมประกอบการแสดง ดนตรีกับผู้ขับร้องจะคอยตกแต่งทำนองซึ่งกันและกัน อีกอย่างเพื่อเป็นการช่วยแนะระดับเสียงของผู้ขับร้อง ผู้ที่บรรเลงคลอร้องได้สนิทที่สุดในยุคก่อนคือ ครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) ครูประเวช กุมุท ลักษณะของการคลอร้องไม่ใช่การว่าดอก เพราะการว่าดอกจะต้องทำเป็นคำ แต่การคลอร้องคือการที่จะต้องทำให้เสียงดนตรีบรรเลงต่อเนื่องกันไป เครื่องดนตรีที่เหมาะกับการคลอร้องคือเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าและเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีเพราะสามารถทำเสียงเอื้อนได้ดี และอีกสิ่งที่สำคัญคือผู้บรรเลงกับผู้ขับร้องควรจะต้องซ้อมกันให้มากเพื่อความเรียบร้อยของการบรรเลง (ปกรณ์ รอดช้างเผือน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 29 พฤศจิกายน 2562)

จากการสัมภาษณ์ครูปกรณ์ รอดช้างเผือน จะเห็นว่าลักษณะของการคลอร้องเป็นการที่ผู้บรรเลงทั้ง 2 คนบรรเลงดนตรีเข้าด้วยกันระหว่างผู้ขับร้องและผู้คลอร้อง โดยสามารถแบ่งเรื่องประเด็นในการคลอร้องเป็น 2 ประเด็นได้ดังนี้คือ 1. หลักและวิธีการคลอร้องของผู้ขับร้อง และ 2. หลักและวิธีการคลอร้องของผู้บรรเลงคลอร้อง โดยเครื่องดนตรีที่จะใช้คลอร้องคือ ปี่ใน

1. หลักและวิธีการคลอร้องผู้ขับร้อง

ครูกิตติคุณ อยู่เจริญ คีตศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีตกรมศิลปากร เป็นคีตศิลปินชายที่มีประสบการณ์ในการบรรเลงคลอร้องกับเครื่องดนตรีโดยครูกิตติคุณ อยู่เจริญได้ให้ข้อมูลสัมภาษณ์เกี่ยวกับหลักและวิธีการคลอร้องสรุปความได้ดังนี้ หลักและวิธีการคลอร้องของผู้ขับร้องจะต้องมีการออกเสียงที่ชัดเจนสม่ำเสมอ ต้องบรรเลงไปกับผู้คลอร้องการออกเสียงต้องเต็มเสียงแต่อาจจะมีการแผ่วเบาได้ในเรื่องของการใส่อารมณ์แต่ผู้ขับร้องจะต้องเข้าใจในบทเพลงที่ร้องว่ามีช่วงใดที่สามารถใส่อารมณ์ได้หากเยอะจนเกินไปจะไม่ไพเราะ ต้องดูท่าทีของผู้บรรเลงคลอร้องด้วยการกำหนดลมหายใจ

เข้า-ออกนั้นก็สำคัญ เพราะว่าการคลอร้องไปกับปี่นั้นจะต้องกำหนดลมหายใจให้ดีหากหายใจไม่ถูกจังหวะจะทำให้บทเพลงเสียอรรถรสได้ การเปล่งเสียงคำควบกล้ำ สระ วรรณยุกต์ ต้องชัดเจน ท่าทางในการบรรเลงก็เป็นสิ่งที่สำคัญต้องดูสง่างาม ต้องเรียบร้อยทั้งการบรรเลงและบุคลิกท่าทางการซ้อมร่วมกันนั้นเป็นสิ่งที่สำคัญอย่างมาก เพราะการซ้อมร่วมกันนั้นจะทำให้นักร้องไปกับปี่ได้ดี ปี่จะรู้ท่าทีว่าร้องเป็นอย่างไร นักร้องก็จะรู้ว่าท่าทีของปี่เป็นอย่างไร รู้ท่าทีของกันและกัน ผู้ขับร้องกับปี่จะรู้ว่าสามารถขึ้น-ลงเพลงได้อย่างไร ดังนั้นการบรรเลงจะต้องซักซ้อมกันทั้งกลองและฉิ่งทุกส่วนสำคัญไปด้วยกัน หากการซ้อมน้อยจะทำให้เกิดการผิดพลาดได้ แต่ถ้าหากซ้อมมากจะทำให้ออกมาดียิ่งขึ้น (กิตติคุณ อยู่เจริญ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 8 ตุลาคม 2562)

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นว่าหลักการคลอร้องสามารถแบ่งออกได้ 2 ประเภท คือ การคลอร้องแบบประกอบการแสดงและการคลอร้องแบบบรรเลงโดยทั่วไป การคลอร้องแบบประกอบการแสดงผู้ขับร้องจะต้องเข้าใจถึงเนื้อร้องและบทประพันธ์ เพื่อที่จะได้สื่ออารมณ์ออกมาได้อย่างชัดเจน ส่วนการบรรเลงคลอร้องแบบบรรเลงโดยทั่วไป จะเป็นการคลอร้องแบบการขับกล่อมผู้ขับร้องสามารถใส่อารมณ์ได้บ้าง แต่จะไม่เท่าประกอบการแสดง สำคัญที่สุดในการคลอร้องของผู้ขับร้องคือ การออกสระ เสียง วรรณยุกต์ ควบกล้ำให้ชัดเจน ออกเสียงเปล่งให้ชัดทุกคำ อีกทั้งท่าทางในการบรรเลงนั้นก็สำคัญมาก รวมไปถึงการซ้อมร่วมกันที่จะทำให้การคลอร้องระหว่างผู้ขับร้องกับผู้บรรเลงเครื่องดนตรีสามารถบรรเลงกันไปได้แนบสนิทมากยิ่งขึ้น (กิตติคุณ อยู่เจริญ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 8 ตุลาคม 2562)

2. หลักและวิธีการคลอร้องผู้บรรเลงปี่ใน

หลักและวิธีการคลอร้องของผู้บรรเลงปี่ใน จะมีลักษณะคล้ายคลึงกับการคลอร้องของนักร้อง ครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ได้อธิบายถึงวิธีการคลอร้องไว้ดังนี้

หลักการเป่าปี่ในคลอร้อง มีวิธีการเป่าหลัก ๆ อยู่ 3 ประการคือ

1. การเป่าปี่ให้ได้เสียงยาว
2. การเป่าปี่ให้เสียงไม่เพี้ยน
3. การเป่าปี่ให้เสียงเต็ม

1. เป่าปี่เสียงยาวหรือเรียกว่าระบายลมได้ เพราะการระบายลมนั้นมีส่วนที่สำคัญอย่างมาก การจะเป่าปี่ให้เสียงไม่ขาดได้ต้องมีการระบายลมโดยฝึกอย่างเชี่ยวชาญ และได้รับการชี้แนะจากผู้สอนโดยตรง

2. เป่าปี่เสียงต้องไม่เพี้ยน การเป่าปี่ให้เสียงนั้นไม่เพี้ยน โดยปกติแล้วคนปี่เวลาเป่าแหบเสียงสูงส่วนมากเสียงจะไม่โปร่งใสและเพี้ยนได้ต้องฝึกหัดเป่าให้เสียงโปร่งใสเสียงสูงต่าง ๆ ต้องเป่าเสียงเต็มได้ถูกต้อง แต่ในขณะที่เป่ากับคนร้องนั้นความสำคัญของนักร้องต้องมาอันดับ 1 เหมือนกับการสีคลอร้อง บางช่วงจังหวะอาจจะต้องใช้ทำนองคลุกเคล้ากันไปหรือบางช่วงทำนองเป็นจุดเด่นของเครื่องดนตรีนั้น เช่นซอสามสายจะมีเสียงคู่กันอันนั้นคือเอกลักษณ์ของเขา ส่วนเอกลักษณ์ของปี่ในคือช่วงเสียงแหบเวลาเป่าคลอร้อง โดยส่วนมากจะชอบมีเสียงแหบเพี้ยนทำให้เสียเอกลักษณ์ของปี่ได้

3. การเป่าปี่ให้ได้เสียงเต็ม ผู้ที่เป่าปี่จะต้องมีการฝึกฝนพื้นฐานการเป่าปี่ที่ดีเป็นสำคัญ เสียงปี่ต้องมีความชัดเจนเต็มเสียง รวมถึงลิ้นปี่ ลิ้นปี่นั้นสำคัญมาก ปี่ ลิ้นปี่ ผู้เป่า นั้นต้องสัมพันธ์กัน ปี่ต้องมีคุณภาพเสียงที่ดี ลิ้นปี่ก็ต้องโปร่งเป่าง่าย วิธีการเลือกลิ้นปี่คือ ลิ้นปี่ที่ตัดใหม่ไม่สามารถใช้ได้

ต้องผ่านการใช้งานจนเสียงซ้ำ ซ้ำในที่นี้คือสามารถซ่ำชองในการใช้งานรู้ลมของปี่ ฉะนั้น ปี่ ลิ้นปี่ ผู้เป่าสำคัญมาก

หลักการคลอร้อง หากเราบรรเลงกับผู้ขับร้องเราจะต้องเอื้ออำนวยกันและกันกับนักร้องเป็นสำคัญ เพลงที่ใช้บรรเลงก็จะต้องฝึกฝนกันให้แม่นยำมาก ส่วนมากเพลงที่ปี่ในเป่าคลอร้องจะอยู่ในเรื่องพระอภัยมณีจะมีเพลงเช่น พัดชา เขมรปี่แก้วน้อย พราหมณ์เก็บหัวแหวน กล่อมนารีกาเรียนทอง ฯ ส่วนใหญ่จะเป็นเพลงที่หน้าทับไม่ซับซ้อนและเพลงที่ยาวจนเกินไปแต่จะมีเพลงเขมรปี่แก้วที่เป็นทำนอง 3 ชั้น ที่ทำนองมากกว่าเพลงอื่น (ปี๊บ คงลายทอง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 19 พฤศจิกายน 2567)

จากการสัมภาษณ์คุณครูทั้งสองท่านพบว่าหลักการคลอร้องของผู้ขับร้องและผู้บรรเลงมีสิ่งที่เหมือนกันปรากฏอยู่ 2 ข้อคือ

1) ผู้ขับร้องและผู้บรรเลงคลอร้อง จะต้องมีความเข้าใจซึ่งกันและกัน ต้องรู้ท่าทีของกันและกัน ต้องซ้อมด้วยกันอยู่บ่อยครั้ง

2) ผู้ขับร้องและผู้บรรเลงคลอร้อง ต้องเข้าใจบทเพลงและแม่นยำในทำนองหลัก ผู้ขับร้องต้องคอยประคับประคองบทเพลงไปได้เรื่อย ๆ โดยเสียงต้องไม่ขาด ส่วนผู้บรรเลงคลอร้องก็จะต้องแม่นยำในทำนองหลักโดยทั้ง 2 เครื่องนี้จะต้องประคับประคองไปด้วยกัน เมื่อบรรเลงร่วมกันจะต้องไม่ขัดแย้งกัน ไม่มีเครื่องใดที่เด่นกว่ากันและคอยสนับสนุนกันไปตลอดการบรรเลง

ครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ได้อธิบายถึงการเป่าปี่ในคลอร้องไว้ว่า

> *ในการบรรเลงปี่ในคลอร้อง ผู้เป่าปี่ในจะต้องได้รับการแนะนำจากคุณครูที่สอน การเป่าปี่คลอร้องจะไม่เหมือนกับการเป่าฉุยฉาย จริงอยู่ที่อาจจะเป็นเรื่องการเป่าปี่ใช้คำเหมือนกัน แต่คนละลักษณะกัน ดังนั้นถ้าพูดถึงเรื่องการใช้หลักภาษาคำเป็นคำตายไม่สามารถนำมาใช้ได้ ซึ่งฉุยฉายเป่าเป็นคำ ๆ ไป แต่คลอร้องไม่ได้ยึดการเป่าเป็นคำ ในส่วนของการฝึกฝน ก่อนการเป่าปี่ในแบบคลอร้องได้นั้นคนปี่จะต้องได้รับการฝึกฝนจากเพลงทางหวานจากในเพลงเดี่ยวอย่างเช่น นกขมิ้น พญาโศก ฯ เพราะสามารถนำมาช่วยในการเป่าคลอร้องเพลงเขมรปี่แก้วน้อยได้ โดยผู้เป่าจะต้องหาเสียง จุดตำแหน่งให้สามารถสอดคล้องกับทำนองร้องได้ ผู้เป่าปี่กับผู้ขับร้องต้องอรุ่มอร่วยกันไม่โดดเด่นกว่ากัน ส่วนสำคัญคือต้องซ้อมกับผู้ขับร้อง บุคคลที่เคยเป่าปี่ในคลอร้องก็มี พ่อเทียบ คงลายทอง ครูบุญช่วย โสวัตร ครูเหล่านี้เคยได้รับการฝึกฝนมาทั้งนั้น การร้องและเป่าปี่แบบคลอร้องนั้น คือการสร้างช่วงเสียงด้วยทำนองเพลงสร้างการเชื่อมเสียงกับนักร้องและไปด้วยกัน จะไม่ออกเป็นคำแต่จะเป็นการเป่าแบบร้องสรุปโดยง่าย ๆ คือเราเป่าเอื้อนของนักร้องนั่นเอง* (ปี๊บ คงลายทอง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 19 พฤศจิกายน 2567)

เพลงเขมรปี่แก้วน้อย

เพลงเขมรปี่แก้วน้อย เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะ สามชั้น ประเภทหน้าทับปรบไก่ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้นำเพลงเขมรปี่แก้วน้อยไปบรรจุในละครเรื่องวิวาห์พระสมุทรชื่อว่า “ปี่แก้วน้อย” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2550) ครูสวิต ทับทิมศรี ได้อธิบายถึงเพลงเขมรปี่แก้วน้อยไว้ดังนี้ *“เพลงเขมรปี่แก้วน้อยจริง ๆ แล้ว คือเขมรปี่แก้วสามชั้นทางปกติ แต่นำมาใช้*

แค่ท่อนเดียว โบราณเล่นกันมาที่ได้เห็นส่วนมากเล่นแค่ท่อนเดียว” (สวิต ทับทิมศรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 ตุลาคม 2562) ครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ได้อธิบายถึงเพลงเขมรปี่แก้วน้อยไว้ดังนี้ *“เขมรปี่แก้วน้อย ตอนที่ฉันเป่าตอนนั้น ก็เขมรปี่แก้ว สามชั้น เพียงแต่ใช้แค่ท่อนแรกท่อนเดียว ตอนฉันอัดเสียงกับครูแจ้งก็ใช้เท่านี้”* (ปี๊บ คงลายทอง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 19 พฤศจิกายน 2567) ครูไชยยะ ทางมีศรี (ศิลปินแห่งชาติ) ได้อธิบายถึงเพลงเขมรปี่แก้วน้อยไว้ดังนี้

> *เพลงเขมรปี่แก้วน้อย เกิดขึ้นจากการแสดงชุดหนึ่งในสมัยรัชกาลที่ 6 ชื่อเรื่องวิวาห์พระสมุทร ในบทละครมีการบรรจุเพลงเขมรปี่แก้วลงไปด้วย เพลงเขมรปี่แก้ว เป็นเพลง 2 ท่อน และเที่ยวเปลี่ยนเล่นแบบสักวา อีก 2 ท่อน ถ้าใช้ทั้งหมด 4 ท่อน จะยาวเกินไปหรือเรียกว่าเฝือ ในช่วงสมัยนั้นเลยใช้เพียงแค่ท่อนเดียว เพื่อไม่ให้ยาวจนเกินไปเวลานำไปใช้ประกอบการแสดง ทีนี้หลังจากบรรจุเพลงเขมรปี่แก้วลงในการแสดงก็เป็นที่รู้กันว่าใช้บรรเลงแค่ท่อนเดียว ในปัจจุบันเพลงเขมรปี่แก้วเราจึงมีอยู่ 3 ประเภทคือ*
>
> *1. เขมรปี่แก้ว สามชั้น ทางปกติ*
>
> *2. เขมรปี่แก้ว สามชั้น ทางสักวา*
>
> *3. เขมรปี่แก้วน้อย*
>
> (ไชยยะ ทางมีศรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 8 ตุลาคม 2562)

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นได้ว่าเพลงเขมรปี่แก้วน้อยมีรากฐานเพลงมาจากเพลงเขมรปี่แก้วสามชั้น ซึ่งครูมนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์ ได้อธิบายถึงประวัติเพลงเขมรปี่แก้ว สามชั้น ไว้ในหนังสือฟังและเข้าใจเพลงไทยโดยสรุปความได้ดังนี้ ในปลายสมัยกรุงศรีอยุธยา มีครูดนตรีไทยผู้หนึ่งแต่งเพลงสำเนียงเขมรขึ้นอัตรา สามชั้น มี 2 ท่อน ตั้งชื่อว่า “เพลงเขมรเป่าใบไม้” ได้รับความนิยมอย่างมากในสมัยนั้น ราวสมัยปลายรัชกาลที่ 4 ครูช้อย สุนทรวาทิน ได้นำเพลงเขมรเป่าใบไม้ สองชั้น ของเก่ามาแต่งขยายขึ้นเป็นอัตรา สามชั้น การร้องและบรรเลงนี้ บรรเลงเป็น 2 เที่ยว คือ ท่อน 1-2 จบไปหนึ่งเที่ยว แล้วกลับไปท่อน 1-2 อีกครั้งหนึ่ง เพื่อที่จะไม่ให้บรรเลงซ้ำกัน ครูช้อย สุนทรวาทิน จึงแต่งทำนองเที่ยวหลังเปลี่ยนลีลาและทำนองเพลงไปอีกทาง ส่วนการตั้งชื่อเพลงเขมรเป่าใบไม้สามชั้น ครูช้อยประสงค์จะให้ใกล้เคียงกับชื่อเพลง สองชั้น ของเดิม แต่ให้มีศักดิ์ศรีขึ้น ครูมนตรี ตราโมท เข้าใจว่าเดิมครูช้อยคงจะให้ชื่อว่า “เขมรเป่าปี่แก้ว” เพราะดูเป็นการเพิ่มศักดิ์ขึ้นจากเขมรเป่าใบไม้โดยตรง แต่ภายหลังนักร้องนักดนตรี คงจะเรียกสั้นลงตามความสะดวกปากจึงเหลือแต่เพียงว่า“เขมรปี่แก้ว” แล้วก็เรียกกันอย่างนี้มาจนถึงปัจจุบัน (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, 2523)

เพลงเขมรปี่แก้วน้อย มีอัตราจังหวะ สามชั้น หน้าทับปรบไก่ ซึ่งจังหวะหน้าทับมีดังนี้

หน้าทับปรบไก่ สามชั้น

- ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- - - -	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ
- ติง - ติง	- ทั่งติงทั่ง	ติง ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง

จังหวะฉิ่ง สามชั้น

- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉิ่ง

เพลงเขมรปี่แก้วน้อย เป็นเพลงที่มีความยากในเรื่องของกลุ่มเสียงปัญจมูลเนื่องจากกลุ่มเสียงในเพลงนี้ค่อนข้างเป็นที่รู้สำหรับผู้บรรเลงเครื่องเป่า เนื่องจากใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลทางเพียงออล่าง (ฟซลxดรx) เป็นจำนวนมากทำให้เป็นเพลงที่ต้องได้รับคำแนะนำจากครูผู้สอนเป็นสำคัญ ครูพิชิต ชัยเสรีได้อธิบายถึงคำว่ากลุ่มเสียงปัญจมูลโดยสรุปความได้ดังนี้ คำว่าปัญจมูลเป็นคำที่เขียนเทียบศัพท์ไว้ เพื่อเลี่ยงการใช้คำว่า Penta Tonic อันเป็นโหมดเสียงที่ใช้กันทั่วไป ครูพิชิต ชัยเสรี และ Dr. Francis Silkstone เห็นชอบที่จะไม่ใช้คำว่า Penta Tonic ระบบเสียงของดนตรีไทยนั้นมี 7 เสียง มิได้ใช้เพียงแค่ 5 เสียงเท่านั้น โดยในลักษณะการบรรเลงพบว่า มักจะหลีกเลี่ยงเสียงที่ 4 ของบันไดเสียงและมีการใช้เสียงที่ 7 บ้างเป็นบางครั้งจนประหนึ่งใช้เพียง 5 เสียง เสียงของดนตรีไทย แต่ละเสียงมีช่วงเสียงที่ห่างเท่า ๆ กัน มักจะหลีกเลี่ยงเสียงที่ 4 และ ใช้เสียงที่ 7 ในบางครั้ง ทำให้เหมือนว่าใช้เพียงแค่ 5 เสียง ซึ่งเสียงทั้ง 5 เสียงนี้สามารถแบ่งเสียงออกได้เป็น 7 กลุ่ม เรียกกลุ่มเสียงเหล่านี้ว่ากลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta Centric) (พิชิต ชัยเสรี, 2559)

สามารถแจงกลุ่มเสียงปัญจมูลทั้ง 7 เสียงโดยยึดระบบเสียงของปี่พาทย์ได้ดังนี้

ตารางที่ 1 ตารางแสดงกลุ่มเสียงปัญจมูล

กลุ่มเสียงปัญจมูลทางเพียงออล่าง	ฟซลxดรx
กลุ่มเสียงปัญจมูลทางใน	ซลทxรมx
กลุ่มเสียงปัญจมูลทางกลาง	ลทดxมฟx
กลุ่มเสียงปัญจมูลทางเพียงออบน	ทดรxฟซx
กลุ่มเสียงปัญจมูลทางนอก	ดรมxซลx
กลุ่มเสียงปัญจมูลทางกลางแหบ	รมฟxลทx
กลุ่มเสียงปัญจมูลทางชวา	มฟซxทดx

จากข้อมูลข้างต้นสรุปความได้ว่าเพลงเขมรปี่แก้วน้อยเป็นเพลงท่อนเดียวไม่มีเที่ยวกลับ อัตราจังหวะ สามชั้น ตัดลงมาจากเพลงเขมรปี่แก้ว สามชั้น บรรจุอยู่การแสดงเรื่องวิวาห์พระสมุทร แต่ด้วยบทเพลงที่มีความยาวถึง 2 ท่อนและเที่ยวกลับอีก 2 ท่อน เพลงเขมรปี่แก้วจึงถูกตัดลงเหลือท่อนเดียวและเรียกเพลงเขมรปี่แก้วที่ถูกตัดลงนี้ว่า เขมรปี่แก้วน้อยหรือว่าเพลงปี่แก้วน้อย

กลวิธีการเป่าปี่ในคลอร้อง เพลงเขมรปี่แก้วน้อย

การเป่าปี่ในคลอร้อง เพลงเขมรปี่แก้วน้อย ต้องใช้กลวิธีพิเศษมากมาย สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัยอธิบายถึงกลวิธีพิเศษของปี่ในไว้ในหนังสือเกณฑ์มาตรฐานวิชาชีพดนตรีไทยไว้ดังนี้

1) การเป่าควงเสียง คือการบังคับให้เสียงที่ออกมาในระดับเดียวกันด้วยการใช้นิ้วบังคับที่ต่างกัน

2) การเป่าพรม คือการเป่าเป็นเสียงพยางค์ถี่ ๆ ด้วยการขยับนิ้วปิดเปิดรู เร็ว ๆ สามารถทำได้สองอย่างคือพรมนิ้วเดียวเกิดเสียงคู่สองหรือพรมสองนิ้วเกิดเสียงคู่สามในลักษณะเสียงถี่ระรัวจนริก

3) การตีนิ้ว คือการทำเสียงให้สั่นสะเทือนถี่ ๆ สองครั้ง

4) การเป่าปริบ คือการบังคับลมและนิ้วให้เกิดเสียงสั่นในลักษณะสั้น

5) การครั่นนิ้ว คือการตีนิ้วขึ้นลงติดต่อกันสามถึงสี่ครั้งพร้อมกับการบังคับลมจากคอช่วยในการเป่าเสียงแต่ละเสียงที่ครั่นให้มีความชัดเจนยิ่งขึ้น

6) การเป่าครั่นลม คือการทำให้เสียงปี่ที่ดำเนินอยู่สะดุดหรือสั่นสะเทือนโดยการบังคับลมให้สะเทือนจากลำคอเช่นเดียวกันกับในการขับร้อง

7) การตอดลม คือการเป่าให้เสียงมีความชัดเจนคล้ายเสียงตอดลิ้นแต่บังคับเสียงด้วยลมในลักษณะการกักลมให้เป็นช่วงและมีน้ำหนักได้ระดับเฉพาะเสียง

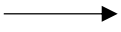
8) การตอดลิ้น คือการเป่าโดยใช้ลิ้นของผู้เป่าสัมผัสกับลิ้นปี่ ในลักษณะของการตอดลิ้นยกเว้นเสียงแหบ

9) การสะบัด คือกลวิธีการเป่าแทรกพยางค์หรือเสียงเข้าไปในทางเก็บอีกหนึ่งพยางค์มีทั้งแบบเรียงนิ้วและแบบข้ามนิ้ว

10) การพรมจาก คือกลวิธีที่พรมนิ้วแล้วจบด้วยการเปิดนิ้วที่พรมขึ้นเชื่อมไปยังเสียงต่อไป

11) การโปรย คือกลวิธีการเป่าเสียงสูงลงมาหาเสียงที่ต่ำกว่า โดยมีการใช้ลมต่อเนื่องกันเชื่อมต่อกันเสียงต่อเสียงจากเสียงสูงหาเสียงต่ำกว่า (สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย, 2538, น.114)

ตารางที่ 2 สัญลักษณ์แทนกลวิธีพิเศษ

สัญลักษณ์แทนกลวิธีพิเศษ	กลวิธีพิเศษ	สัญลักษณ์แทนกลวิธีพิเศษ	กลวิธีพิเศษ
	การเป่าควงเสียง		การเป่าพรมนิ้ว
	การตีนิ้ว		การเป่าปริบ
	การครั่นนิ้ว		การครั่นลม
	การตอดลม		การตอดลิ้น
	การสะบัด		การพรมจาก
	การโปรย		

สำหรับในส่วนของเนื้อร้องเพลงเขมรปี่แก้วน้อยอ้างอิงจากเทปบันทึกเสียงชื่อ “เสียงของแผ่นดิน พระอภัยมณีเป่าปี่แก้ว” ผู้ขับร้องคือ ครูแจ้ง คล้ายสีทอง ผู้บรรเลงปี่ใน ครูปี๊บ คงลายทอง โดยเนื้อบทประพันธ์ที่นำไปบรรจุเพลงมาจากวรรณคดีเรื่อง พระอภัยมณี เล่ม 1 ของ พระสุนทรโวหาร (สุนทรภู่) ตอนเจ้าละมานตีเมืองผลึกโดยเนื้อร้องดังนี้

เปิดสำเนียงเสียงลิ่วถึงนิ้วเอก *หวานวิเวกวังเวงดังเพลงสวรรค์*
ให้ชื่นเฉื่อยเจื่อยแจ้วถึงแก้วกรรณ *เหล่าพวกฟันเสี้ยมฟังสิ้นทั้งทัพ*
ยืนไม่ตรงลงนั่งยิ่งวังเวก *เอกเขนกนอนเคียงเรียงลำดับ*
เจ้าละมานหวานทรวงง่วงระงับ *ล้มลงหลับลืมกายดังวายปราณฯ*

(ศูนย์หนังสือแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553)

ทำนองขับร้องเพลงเขมรปี่แก้วน้อย (คลอร้อง)

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ทำนองปี่ในคลอร้อง เขมรปี่แก้วน้อย (คลอร้อง)

ประโยคที่ 1

- - - ร	- ฟ ฟ ฟ	- - - ซ	- ฟ ฟ ฟ	ซ ล฻ ด฻ ร	- ฟ - ซ	ฟ฻ ร฻ ด ล	ลซฟลซ - ลซฟ

ทำนองหลัก เขมรปี่แก้วน้อย

ประโยคที่ 1

- - - ร	- - ฟ ฟ	- - - ซ	- - ฟ ฟ	- - ด ร	- ฟ - ซ	- ฟ - -	ซ ซ - ฟ
- - - ล฻	- ฟ฻ - -	- - - ซ฻	- ฟ฻ - -	- ท฻ - -	- ฟ฻ - ซ฻	- ฟ฻ - ซ฻	- - - ฟ฻

ทำนองขับร้องเพลงเขมรปี่แก้วน้อย (คลอร้อง)

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - เปิด	- อือ งื้อ อือ	อือ ฮืออือ สำเนียง	- - งื้อ ฮือ	- อืออือ -	- - - เสียง	- - - ลิ่ว

ทำนองปี่ในคลอร้อง เขมรปี่แก้วน้อย (คลอร้อง)

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - ร฻	- ฟ฻ ด ร฻	ด - - ล	- ล฻ - ซ	ลซฟซ - ล	- ล฻ - ด	- - - ร฻

ทำนองหลัก เขมรปี่แก้วน้อย

ประโยคที่ 2

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

ทำนองขับร้องเพลงเขมรปี่แก้วน้อย (คลอร้อง)

ประโยคที่ 3

- - อืออือ	- - เออ	- - เงอเออ	เอิง เงอเฮอเออเอ่อ	- - เง้อเออ	เฮอ เออเอ่อเออเฮอ	- - - เออ	เฮอเออเอ่อ เออเฮอ

ทำนองปี่ในคลอร้อง เขมรปี่แก้วน้อย (คลอร้อง)

ประโยคที่ 3

- - - -	- - - ร฻	- ม฻ - ร฻ด	ริม฻ ริม฻ ร฻ด -	- ล฻ - ซ	ลซฟซ - ล	- ล฻ - ด	- - - ร฻

ทำนองหลัก เขมรปี่แก้วน้อย

ประโยคที่ 3

- - - -	- รำ - รำ	- รำ - รำ	- ดำ - ล	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - -	ดำ ดำ - รำ
- - - ร	- - - -	- ฟ - ร	- ด - ม	- ม - ร	- - - ม	- - - ด	- - - ร

ทำนองขับร้องเพลงเขมรปี่แก้วน้อย (คลอร้อง)

ประโยคที่ 4

- - เง้อ เง่อ	- เฮอ - เออ	- - เง้อ เออ	เฮอเออเอ่ เงอ เฮอ	- - - -	เออ เอ่ย - -	- ถึง - นิ้ว	- - - เอก

ทำนองปี่ในคลอร้อง เขมรปี่แก้วน้อย (คลอร้อง)

ประโยคที่ 4

- - ฟำ ด	- รำ - รำ	- ฟำ - ซำ	- ฟำ ซำ ลำ	- ซำฟำ - รำ	- - - มำ	- รำด - รำมำ	รำมำ รำด - ล

ทำนองหลัก เขมรปี่แก้วน้อย

ประโยคที่ 4

- - ดำ ดำ	- รำ - รำ	- - - รำ	- รำ - รำ	- - ซ ล	- ดำ - รำ	- รำ - รำ	- ดำ - ล
- ด - -	- ร - ฟ	- - - ซ	- ฟ - ร	- ฟ - -	- ด - ร	- ฟ - ร	- ด - ม

ทำนองขับร้องเพลงเขมรปี่แก้วน้อย (คลอร้อง)

ประโยคที่ 5

- อือ - ฮือ	อือ อื่อ - -	- ฮือ อือ อื่อ อือ	ฮือ อึ่ง ฮือ เอย	- - - -	- ฮื้อ - หวาน	- - งื้อ อือ	ฮืออือฮือ - วิ เวก

ทำนองปี่ในคลอร้อง เขมรปี่แก้วน้อย (คลอร้อง)

ประโยคที่ 5

ล ล ล ล	ล ล ล -	ซำ ดำ ลำซำฟำ	ซำลำ - ลำ	- ล - ด	ทด มรำด - ซ	- ซ - ล	- ล - ด

ทำนองหลัก เขมรปี่แก้วน้อย

ประโยคที่ 5

- - - -	ดำ รำ - -	ดำ - ดำ -	ดำ รำ - -	- - ดำ ดำ	- รำ - ซ	- - - -	ซ ล - ดำ
- - ซ ล	- - ดำ ล	- ซ - ล	- - ดำ ล	- ด - -	- ร - ร	- ม - ฟ	- - - ด

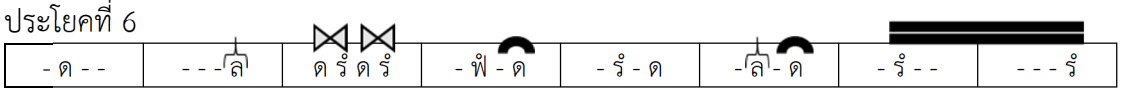
ทำนองขับร้องเพลงเขมรปี่แก้วน้อย (คลอร้อง)

ประโยคที่ 6

- เอก อือ ฮือฮือ	- ฮื้อ - เอ่อ	- - เออ เฮอ	- - เง้อ เอย	- - งื้อ อือ	- ฮือ อืออือ อือ ฮือ	- - - วัง	- - - เวง

ทำนองปี่ในคลอร้อง เขมรปี่แก้วน้อย (คลอร้อง)

ประโยคที่ 6



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

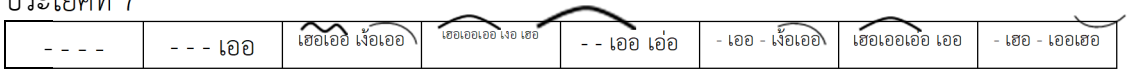
ทำนองหลัก เขมรปี่แก้วน้อย

ประโยคที่ 6

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

ทำนองขับร้องเพลงเขมรปี่แก้วน้อย (คลอร้อง)

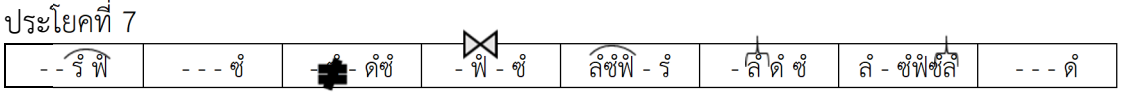
ประโยคที่ 7



- - - -	- - - เออ	เฮอเออ เง้อเออ	เฮอเออเออ เงอ เฮอ	- - เออ เอ่อ	- เออ - เง้อเออ	เฮอเออเออ เออ	- เฮอ - เออเฮอ

ทำนองปี่ในคลอร้อง เขมรปี่แก้วน้อย (คลอร้อง)

ประโยคที่ 7



- - ร ฟ	- - - ซ	- - ดซ	- ฟ - ซ	ลซฟ - ร	- ล ด ซ	ล - ซฟซล	- - - ด

ทำนองหลัก เขมรปี่แก้วน้อย

ประโยคที่ 7

- - ด ร	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ร	- - - -	- ล - ซ	- ฟ - ซ	- ล - ด
- ท - -	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ล	- - - -	- ล - ซ	- ฟ - ซ	- ล - ด

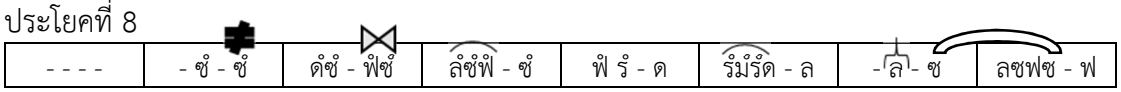
ทำนองขับร้องเพลงเขมรปี่แก้วน้อย (คลอร้อง)

ประโยคที่ 8

- - - -	- เอ่อ - เออ	เฮอเออ เง้อเออ	เฮอเออเออ เฮอ	เออ เอ่ย - -	- ดัง - เพลง	- - สวรรค์	อือ ฮือ อือ อื่อ

ทำนองปี่ในคลอร้อง เขมรปี่แก้วน้อย (คลอร้อง)

ประโยคที่ 8



- - - -	- ซ - ซ	ดซ - ฟซ	ลซฟ - ซ	ฟ ร - ด	รมรด - ล	- ล - ซ	ลซฟซ - ฟ

ทำนองหลัก เขมรปี่แก้วน้อย

ประโยคที่ 8

- - ด ร	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ร	- ด - ฟ	- ซ - ล	- ด - ล	- ซ - ฟ
- ท - -	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ล	- ซ - ฟ	- ซ - ล	- ด - ล	- ซ - ฟ

จากทำนองหลักเพลงเขมรปี่แก้วน้อย จะเห็นว่ามีการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลทางเพียงออล่างเป็นส่วนมากโดยแสดงผลได้ดังนี้

ประโยคที่ 1	พบว่าประโยคนี้อยู่กลุ่มเสียงปัญจมูล	ฟซลxดรx	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 2	พบว่าวรรคหน้าอยู่กลุ่มเสียงปัญจมูล	ฟซลxดรx	ทางเพียงออล่าง
	พบว่าวรรคหลังอยู่กลุ่มเสียงปัญจมูล	ดรมxซลx	ทางนอก
ประโยคที่ 3	พบว่าวรรคหน้าอยู่กลุ่มเสียงปัญจมูล	ฟซลxดรx	ทางเพียงออล่าง
	พบว่าวรรคหลังอยู่กลุ่มเสียงปัญจมูล	ดรมxซลx	ทางนอก
ประโยคที่ 4	พบว่าประโยคนี้อยู่กลุ่มเสียงปัญจมูล	ฟซลxดรx	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 5	พบว่าประโยคนี้อยู่กลุ่มเสียงปัญจมูล	ดรมxซลx	ทางนอก
ประโยคที่ 6	พบว่าประโยคนี้อยู่กลุ่มเสียงปัญจมูล	ฟซลxดรx	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 7	พบว่าประโยคนี้อยู่กลุ่มเสียงปัญจมูล	ฟซลxดรx	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 8	พบว่าประโยคนี้อยู่กลุ่มเสียงปัญจมูล	ฟซลxดรx	ทางเพียงออล่าง

จะเห็นว่ามีการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลทางเพียงออล่างอยู่ทั้ง 7 ประโยคจะมีเพียงประโยคที่ 5 และวรรคหลังของประโยคที่ 2 กับ ประโยคที่ 3 ที่ใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลทางนอก

กลวิธีการเป่าปี่ในคลอร้อง สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัยได้นิยามกลวิธีพิเศษของปี่ในไว้ 11 กลวิธีด้วยกัน จากการศึกษาพบว่ามีการใช้กลวิธีพิเศษมากถึง 10 กลวิธี และพบว่ากลวิธีพิเศษที่ใช้ในการคลอร้องที่มีการใช้งานมากที่สุดคือ 3 กลวิธีได้แก่ การควงเสียง การสะบัด การครั่นลม ซึ่งจะพบว่าการควงเสียงใช้เสียงลา หากสังเกตจากตัวโน้ตเสียงลาจะใช้กลวิธีการควงเสียงนี้อยู่มาก เพื่อให้ทำนองของเพลงมีความนุ่มนวลมากยิ่งขึ้น โดยส่วนมากจะใช้กลวิธีพิเศษนี้ในการคลอร้อง เนื่องจากนักร้องจะมีวิธีการเอื้อนเสียน สะบัดเสียง ทำให้ผู้เป่าปี่ในคลอร้อง ต้องใช้กลวิธีการควงเสียงเพื่อให้เสียงปี่ในที่เป็นเสียงพิเศษออกมาให้เกิดความนุ่มนวลของเสียง มีการใช้กลวิธีการสะบัดตามนักร้อง เนื่องด้วยคำร้องมีการสะบัดคำแบบสั้น ปี่ในผู้คลอร้องตามก็จะต้องมีสำนวนกลอนสะบัดตามผู้ขับร้องไปด้วย บางท่วงทำนองผู้ขับร้องมีการครั่นเสียงทำให้เสียงสั่น ปี่ในผู้คลอร้องก็มีกลวิธีพิเศษการครั่นลมทำให้เสียงปี่เกิดการสั่นจากลำคอ จะมีการใช้กลวิธีพิเศษ 3 ชนิดนี้อยู่มาก เพราะการคลอร้องต้องมีการใช้เสียงควงเพื่อให้เกิดความนุ่มนวล ใช้ลิ้นเรารองใต้ลิ้นปี่ เพื่อประคองเสียงปี่ การใช้กลวิธีการสะบัด สะบัดตามคำเสียงของนักร้อง ใช้กลวิธีพิเศษการครั่นลมเพื่อครั่นลมเสียงปี่ตามคำร้อง ให้เกิดอรรถรสในทั้งผู้ฟังและผู้บรรเลง ส่วนมากในกลวิธีการเป่าปี่ในคลอร้องมักจะมีการดำเนินทำนองเสียงปี่ในช่วงเสียงกลางสลับกับเสียงสูง เสียงสูงของปี่ในผู้บรรเลงต้องได้รับการฝึกฝนจากครูผู้สอนจึงจะสามารถทำได้สนิท *“การจะเป่าเสียงแหบสูงในการคลอร้องหรือในบทเพลงอื่น ๆ นั้น ไม่ใช่เรื่องง่ายเลย การเป่าคลอร้องก็ไม่ใช่ว่าจะหยิบใครคนไหนขึ้นมาทำการเป่าคลอร้องก็ได้ เพราะผู้ที่เป่าคลอร้องต้องสามารถเข้าใจคำร้อง ต้องรู้ท่าทีของผู้ขับร้องต้องได้รับการฝึกฝนรับการแนะนำจากครูผู้สอน ซึ่งในสมัยที่ฉันเป่าก็มีพ่อเทียบ คงลายทองที่เป็นผู้ชี้แนะแนะนำในการเป่าปี่ในคลอร้อง เพราะมีเรื่องของการใช้เสียงแหบสูง การประคองลมให้ไปควบคู่กับผู้ขับร้อง”* (ปี๊บ คงลายทอง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 20 พฤศจิกายน 2562) ลักษณะการดำเนินทำนองการเป่าปี่ในคลอร้องมีลักษณะการดำเนินทำนองแบบห่าง ๆ ตามคำร้องซึ่งกลวิธีพิเศษพวกนี้เป็นกลวิธีที่ใช้กันอยู่ในปัจจุบัน เช่นการเป่าเดี่ยวหรือการ

บรรเลงโดยทั่วไปการจะเป่าคลอร้องได้ต้องรับการฝึกฝน การเข้าใจคำร้องการทำความเข้าใจกับการสร้างประโยคที่จะไปคลอร้องกับผู้ขับร้อง และที่สำคัญต้องได้รับการฝึกซ้อมด้วยกันอย่างสม่ำเสมอ

สรุป

กลวิธีการเป่าปี่ในคลอร้องเพลงเขมรปี่แก้วน้อย ทางครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) พบว่าการเป่าปี่ในคลอร้องเพลงเขมรปี่แก้วน้อย ครูปี๊บ คงลายทอง จะใช้กลวิธีพิเศษการควงเสียงเพื่อให้บทเพลงมีความนุ่มนวลขึ้น มีการใช้กลวิธีพิเศษการสะบัดเพื่อเลียนแบบตามคำร้องของผู้ขับร้อง มีกลวิธีพิเศษการครั่นลมเพื่อทำเสียงสั่นคล้ายกับผู้ขับร้อง อีกทั้งยังมีการใช้กลวิธีต่าง ๆ เช่น การตอดลมเพื่อสร้างอารมณ์ให้กับทำนองเพลง การคลอร้องของครูปี๊บ คงลายทองจะไม่ลงตามลูกตกของเพลงเสมอไป จะลงก่อนจังหวะบ้างหรือหลังจังหวะบ้าง ซึ่งกลวิธีการเป่าปี่ในคลอร้องของครูปี๊บ คงลายทอง สามารถนำไปพัฒนาในการเป่าเดี่ยวในเที่ยวโอดได้เนื่องจากมีทำนองที่เป่าห่าง ๆ ไม่ซับซ้อนจนเกินไป จึงสามารถนำไปพัฒนาใช้ได้อีกด้วย ผู้ขับร้องกับผู้บรรเลงปี่ในจะต้องอาศัยความชำนาญเป็นอย่างมากทั้งผู้ขับร้องเองก็ต้องมีการออกเสียง สระ วรรณยุกต์ให้ชัดเจน จะต้องมีการเปล่งเสียงให้ชัดเจนเสียงร้องจะต้องยาวท่าทางในการขับร้องจะต้องสง่างาม ในส่วนของผู้บรรเลงปี่ในจะต้องอาศัยในเรื่องของการเป่าปี่ให้ได้เสียงยาวหรือการระบายลมให้คล่องมากยิ่งขึ้นเสียงที่เป่าออกมาจะต้องมีความชัดเจนไม่เพี้ยนเสียงปี่ต้องชัดเจนเต็มเสียงอีกทั้งลิ้นปี่ที่เป็นหัวใจที่สำคัญของผู้เป่าปี่จะต้องไม่หนักจนเกินไปจะต้องเป่าแล้วให้เสียงออกง่ายที่สุด (ปี๊บ คงลายทอง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 19 พฤศจิกายน 2565) สรุปความได้ว่าการเป่าปี่ในคลอร้องต้องอาศัยความรู้ความเข้าใจทั้งในการร้องและกลวิธีพิเศษของเครื่องเป่าด้วยต้องฝึกซ้อมเป็นอย่างดีมีการใช้กลวิธีพิเศษของปี่ในเข้าไปช่วยเสริมเติมแต่งทำนองให้ชวนน่าฟังยิ่งขึ้น การคลอร้องจะแตกต่างจากการเป่าฉุยฉายเพราะการเป่าฉุยฉายคือการเป่าออกเป็นคำตามคำร้องแต่การเป่าคลอร้องคือการเป่าตามทำนองเอื้อนของผู้ขับร้อง

การถ่ายทอดองค์ความรู้เครื่องเป่าไทยของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ปี่ใน ปี่ชวา ขลุ่ยเพียงออหรือบทเพลงต่าง ๆ ก็ดี ลักษณะของการถ่ายทอดความรู้จากครูปี๊บนั้นล้วนมีคุณประโยชน์ต่อวงการของดนตรีไทยทั้งสิ้น เนื่องด้วยองค์ความรู้ต่าง ๆ ของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) แฝงไปด้วยวัฒนธรรมควบคู่กับการถ่ายทอดบทเพลงดังที่ยศพล คมขำ (2567) ได้อธิบายถึงการถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) โดยสรุปความได้ว่าการถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่หรือการถ่ายทอดบทเพลงใด ๆ ก็ดี นับเป็นความงดงามทางวัฒนธรรมดนตรีไทยที่เป็นขนบโบราณเพื่อนำไปเผยแพร่และเป็นการสร้างความตระหนักให้กับนักเรียน นิสิต นักศึกษา ผู้ที่จะเป็นศิษย์มีครู ต้องควรระลึกถึงคุณค่า ความรู้ ความเคารพ ความกตัญญู และสืบสานงานดนตรีไทยให้คงอยู่สืบต่อไป

สำนวนกลอนเครื่องเป่าไทยของครูปี๊บ คงลายทอง ล้วนได้รับการถ่ายทอดสืบจากครูบูรพาจารย์สำนักพระยาเสนาะดุริยางค์ทั้งสิ้นที่ได้ประพันธ์ไว้ เมื่อได้บรรเลงแล้วจึงมีความไพเราะสง่างามอยู่เสมอ จึงนับได้ว่าสำนวนกลอนเครื่องเป่าไทยของสำนักพระยาเสนาะดุริยางค์มีความทรงคุณค่าต่อวงการดนตรีไทยและควรจะรักษาให้สืบทอดต่อไปอย่างยิ่ง

รายการอ้างอิง

กองทุนสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมและประสานงานเยาวชนแห่งชาติ (ส.ย.ช.). (2540). *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยโดยนายบุญธรรม ตราโมท*. กรุงเทพมหานคร: ศิลปสนองการพิมพ์.

มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์. (2523). *ฟังและเข้าใจเพลงไทย.* กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยเขษม.

พิชิต ชัยเสรี. (2559). *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์*. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ยศพล คมขำ. (2567). การถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ). *วารสารดนตรีและการแสดง*, *10*(1), 115-125.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2550). *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติเพลงเกร็ดและเพลงละครร้อง*. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร: หจก. ซี.วาย. ซิซเทิม พรินติ้ง.

ศูนย์หนังสือแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2553). *พระอภัยมณี เล่ม 1 ของพระสุนทรโวหาร (สุนทรภู่) หนังสือวรรณคดีอมตะของไทย*. กรุงเทพมหานคร: บริษัท ไผ่ มีเดีย เซ็นเตอร์ จำกัด.

สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย. (2538). *เกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทย.* กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ประกายพรึก.

BUU BURAPHA UNIVERSITY WISDOM OF THE EAST | MUPA Faculty of Music and Performing Arts

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

เลขที่ 169 ถ.ลงหาดบางแสน ต.แสนสุข อ.เมือง จ.ชลบุรี 20131

โทรศัพท์ 038-102566