เพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ : การสร้างสรรค์เพลงค่านิยมองค์กร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

โดย

บำรุง พาทยกุล

วัชรมณฑ์ อรัณยะนาค

ได้รับทุนสนับสนุนงานสร้างสรรค์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ประจำปีงบประมาณ 2564

ลิขสิทธิ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Phum-wat Patanasilpa : The Creative - Musical Selection of Bunditpatanasilpa Institute Core Values

By

BAMRUNG PHATTAYAKUL

WATCHARAMON ARANYANAK

FUDED CREATION BY BUNDITPATANASILPA INSTITUTE

BUDJET YEAR 2021

COPYRIGHT OF BUNDITPATANASILPA INSTITUTE

ชื่องานวิจัย เพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ : การสร้างสรรค์เพลงค่านิยมองค์กร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ชื่อผู้วิจัย นายบำรุง พาทยกุล, นางวัชรมณฑ์ อรัณยะนาค
ปีงบประมาณ 2564

งานวิจัยเรื่อง เพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ : การสร้างสรรค์เพลงค่านิยมองค์กร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์เพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ ประกอบด้วย เพลงศิลปาภิรมย์ และเพลงภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์

ผลการวิจัยพบว่า

1. การสร้างสรรค์เนื้อร้องเพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ บทเพลงที่แต่งใช้คำประพันธ์ชนิดกลอนแปด มีการใช้การสัมผัสและลักษณะรูปแบบการประพันธ์ที่ใช้คำคล้องจองกัน โดยคล้องจองทั้งสระ พยัญชนะ และวรรณยุกต์ การสร้างสรรค์มีการนำคำสัมผัสพยัญชนะมาใช้ สัมผัสพยัญชนะ คือ คำคล้องจองที่ใช้พยัญชนะชนิดเดียวกัน หรือพยัญชนะที่มีเสียงคู่กัน ใช้คำคล้องจองที่มีวรรณยุกต์ชนิดเดียวกันทำให้เกิดเสียงในการเล่นคำและสำเนียง ทำให้เกิดเป็นท่วงทำนองดนตรีที่มีการไต่ระดับเสียงสูงต่ำ โดยบทเพลงมี 4 ท่อน คือ 4 บทกลอน ความหมายของเพลงกล่าวถึงประวัติความเป็นมาและบทบาทหน้าที่วิทยาลัยนาฏศิลป และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผลของความสำเร็จที่เกิดจากการมุ่งมั่นพัฒนาที่ยึดตามค่านิยมของสถาบันที่ปลูกฝัง เสริมความเข้มแข็ง และวางรากฐานเพื่อไปสู่เป้าหมายให้สำเร็จ

2. การสร้างสรรค์ทำนองเพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ มีการสร้างสรรค์ใช้หลักโครงสร้างหน้าที่เพลงไทยในการสร้างทำนองเพลง ยึดรูปแบบสังคีตลักษณ์ เป็นเพลง 2 ท่อน จังหวะหน้าทับเพลงไทย คือหน้าทับปรบไก่ สองชั้น และหน้าทับพิเศษจังหวะมาร์ชที่นิยมใช้ในเพลงไทยสำเนียงฝรั่ง หรือกลุ่มเสียงตามแบบแผนของรูปแบบเพลงไทย เป็นการประพันธ์ด้วยวิธีการสร้างทำนองขึ้นมาใหม่จากแรงบันดาลใจและจิตนาการของตนเอง แต่ยังมีขนบแบบโบราณผสม สร้างทำนองกลุ่มเสียงให้อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล โดยเลือกใช้กลุ่มเสียงเพียงออบนและกลุ่มเสียงเพียงออล่าง มาสร้างทำนองเพลงเนื่องจากเป็นกลุ่มเสียงที่หลายเครื่องมือสามารถที่จะนำไปแปรทำนองได้อย่างหลากหลายและไม่ยุ่งยากหรือมีข้อจำกัดในการแปรทำนองของแต่ละเครื่องมือ ทำให้สะดวกในการนำไปใช้บรรเลงและง่ายต่อการจดจำ

กิตติกรรมประกาศ

ผลงานศิลปะเพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ : การสร้างสรรค์เพลงค่านิยมองค์กร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ สำเร็จลุล่วงไปได้โดยได้รับความอนุเคราะห์จาก ผู้ช่วยรองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ที่ได้กรุณาเป็นที่ปรึกษาในการให้ข้อมูลและความรู้ในกระบวนการสร้างสรรค์เพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ อันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งแก่ผู้วิจัย ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูง ขอขอบคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี เหลือบุญชู ที่กรุณาเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ ในการแนะนำการวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้

กราบขอบพระคุณบรมครูทางด้านดุริยางคศิลป์ ที่ประสิทธิ์ประสาทความรู้ด้านดนตรีไทย และขอบคุณ นายสุเมธ สุขสวัสดิ์ ผู้ช่วยผู้วิจัย ในการช่วยรวบรวมและจัดการข้อมูล

ขอขอบคุณบุคลากรฝ่ายวิจัยของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ทุกท่านที่ช่วยแนะนำและอำนวยความสะดวกในการจัดทำผลงานสร้างสรรค์นี้

สุดท้ายนี้ขอกราบขอบพระคุณสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ที่ให้การสนับสนุนทุนในการวิจัย จนสามารถดำเนินการได้สำเร็จลุล่วงด้วยดี

นายบำรุง พาทยกุล

นางวัชรมณฑ์ อรัณยะนาค

สารบัญ

เรื่อง	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย	ค
กิตติกรรมประกาศ	ง
สารบัญ	จ
สารบัญภาพ	ช
บทที่ 1 บทนำ	1
1. ความเป็นมา	1
2. วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์	2
3. ขอบเขตในการสร้างสรรค์	2
4. กรอบแนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์	2
5. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	3
6. นิยามศัพท์ที่เกี่ยวข้อง	4
บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	5
1. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง	5
1.1 บทบาทและความสำคัญของค่านิยม	5
1.2 ค่านิยมองค์กร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	7
1.3 คำสำคัญและประวัติความเป็นมาของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	8
2. เพลงไทย	12
2.1 ประเภทเพลงไทย	12
2.2 สังคีตลักษณ์เพลงไทย	13
2.3 หลักการประพันธ์เพลงไทย	15
3. ทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย	17
บทที่ 3 วิธีการดำเนินการวิจัย	25
1. ระยะเวลาในการเก็บรวบรวมข้อมูล	25
2. ขอบเขตในการวิจัย	25
2.1 ขอบเขตด้านระเบียบวิธีวิจัย	25
2.2 ขอบเขตด้านเนื้อหา	25
2.3 ขอบเขตด้านบุคคลข้อมูล	26
2.4 ขอบเขตด้านแนวคิดทฤษฎี	26
3. การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย	26

สารบัญ(ต่อ)

หน้า

4. ระเบียบวิธีการสร้างสรรค์..... 27
4.1 ขั้นเตรียมการเบื้องต้น..... 27
4.2 ขั้นรวบรวมข้อมูล..... 27
4.3 ขั้นวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล..... 27
4.4 ขั้นนำเนอข้อมูล..... 27
5. แผนการดำเนินงานตลอดโครงการ..... 28

บทที่ 4 การสร้างสรรค์เพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์..... 29
1. ข้อกำหนดเบื้องต้นในการบันทึกโน้ต..... 29
1.1 สัญลักษณ์แทนเสียง..... 29
1.2 สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องวงใหญ่..... 29
1.3 บันไดเสียง..... 30
1.4 ตารางการบันทึกโน้ต..... 31
2. การสร้างสรรค์เนื้อร้องเพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์..... 31
2.1 เนื้อร้องเพลงนาฏศิลปาภิรมย์..... 31
2.2 เนื้อร้องเพลงภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์..... 36
3. การสร้างสรรค์ทำนองเพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์..... 40
3.1 ทำนองเพลงนาฏศิลปาภิรมย์..... 40
3.2 ทำนองเพลงภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์..... 48

บทที่ 5 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ..... 59
1. สรุปผล..... 59
1.1 การสร้างสรรค์เนื้อร้องเพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์..... 59
1.2 การสร้างสรรค์ทำนองเพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์..... 60
2. อภิปรายผล..... 62
2.1 การสร้างสรรค์เนื้อร้องเพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์..... 62
2.1 การสร้างสรรค์เนื้อร้องเพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์..... 63
3. ข้อเสนอแนะ..... 64

บรรณานุกรม..... 65
ภาคผนวก..... 67
ประวัติผู้วิจัย..... 70

สารบัญภาพ

หน้า

1. ภาพสัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องวงใหญ่..... 30

บทที่ 1
บทนำ

1 ความเป็นมา

ค่านิยมองค์กรเป็นสิ่งที่บุคคลหรือกลุ่มในองค์กรยึดถือเป็นแนวทางประพฤติปฏิบัติที่พึงปรารถนาและเมื่อปฏิบัติซ้ำๆ บ่อยๆ จนเป็นวิถีชีวิตที่อาจสืบทอดต่อๆ กันไปเป็นวัฒนธรรมได้ การสร้างค่านิยมองค์กรเป็นแนวทางปฏิบัติที่ดีที่บุคลากรในองค์กรพึงกระทำ ทำให้เกิดความภูมิใจและเกิดพลังในการปฏิบัติงาน อย่างไรก็ตามการสร้างแรงจูงใจหรือเสริมสร้างค่านิยมให้เป็นผลนั้น ค่านิยมควรได้รับการพูดถึง กล่าวถึง หรือนำมาปฏิบัติอย่างต่อเนื่อง เพื่อให้เกิดพลังในการปฏิบัติต่อ ๆ ไปจนเป็นวัฒนธรรมองค์กร หลายองค์กรได้พยายามดำเนินการหลายประการเพื่อปลูกฝังค่านิยมเหล่านั้นอย่างต่อเนื่องแต่อาจขาดการบูรณาการเข้ากับระบบ ประสบปัญหาปราศจากการวางแผน เป็นเพียงตัวหนังสือที่ปรากฏเท่านั้น ขาดการลงมือกระทำ ผลที่ได้รับอาจไม่มีพลังเพียงพอทำให้เข้าถึงบุคลากรได้ยาก ไม่ประสบความสำเร็จเท่าที่ควร การสร้างค่านิยมองค์กรให้ประสบความสำเร็จได้ ดังนั้นจึงเป็นสิ่งสำคัญที่บุคคลองค์กรควรตระหนักอย่างแท้จริง

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นสถาบันการศึกษาที่มีหน้าที่ผลิตนักเรียน นักศึกษา ครู อาจารย์ ศิลปิน ผู้สอน นักวิชาการ นักบริหารจัดการด้านศิลปะ นาฏศิลป์ดนตรี และทัศนศิลป์ มีหน้าที่สืบทอดและการพัฒนาควบคู่ไปกับงานวิชาการ ดำรงไว้ซึ่งความเป็นไทยที่เป็นอัตลักษณ์ของชาติอย่างเป็นที่ประจักษ์ ดังค่านิยมที่กล่าวว่า “มุ่งมั่นพัฒนา ก้าวหน้าวิชาการ สืบสานงานศิลป์” ซึ่งหมายถึง ความเพียรพยายามไปให้ถึงสิ่งที่มุ่งหวังเพื่อให้สำเร็จตามเป้าหมายในการพัฒนา ปรับเปลี่ยนด้านวิชาการที่ดีขึ้นตามลำดับ ทั้งยังสืบทอดและถ่ายทอดและยึดถือในการปฏิบัติอย่างต่อเนื่องเพื่อให้งานศิลปะคงอยู่ต่อไป นอกจากนี้มีประวัติและพัฒนาการอันยาวนานควรค่าแก่การศึกษา เพื่อให้นักศึกษาและบุคลากรในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีความรู้เกี่ยวกับเรื่องราวหรือเหตุการณ์ความเป็นมาในอดีต ความเจริญงอกงาม รำลึกถึงครูบาอาจารย์ เกิดความภาคภูมิใจ ความรัก หวงแหน ความศรัทธา และความตระหนักในคุณค่าของมรดกทางวัฒนธรรมที่พึงมีในองค์กร โดยผ่านทางกระบวนการสร้างสรรค์เพลง ผู้วิจัยจึงคิดประพันธ์เป็นบทเพลงสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ทั้งบทร้องและทำนองเพลง โดยมีจุดประสงค์เพื่อใช้เป็นสื่อกระตุ้นเตือนให้เกิดความรักความศรัทธาภาคภูมิใจในคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมในแหล่งพื้นที่วังหน้า ซึ่งปัจจุบันส่วนหนึ่งคือสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ที่ผู้วิจัยนำมาใช้เป็นชื่อบทเพลงสร้างสรรค์ว่า “เพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์” ในงานวิจัยสร้างสรรค์นี้

การสร้างสรรค์เพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ เป็นบทเพลงไทย ประเภทเพลงเกร็ด อัตราจังหวะมาร์ชและอัตราจังหวะ สองชั้น เป็นการบูรณาการเข้ากับระบบขององค์กร โดยการสร้างสรรค์ท่วงทำนองเพลงไทยและขับร้อง ที่ให้ความสำคัญกับพัฒนาการและค่านิยมองค์กรของสถาบันฯ เพื่อ

สร้างแรงจูงใจให้บุคลากรในองค์กรเข้าถึงและพึงปฏิบัติ สามารถซึมซับผ่านกระบวนการเพลงไทย โดยการสร้างสรรค์เพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ ประกอบด้วย ๒ เพลง ได้แก่ เพลงนาฏศิลปาภิรมย์ หน้าทับปรบไก่ อัตราจังหวะ สองชั้น ที่แสดงถึงความเป็นมาและพัฒนาการของสถาบันที่เริ่มต้นจากวิทยาลัยนาฏศิลป และเพลงภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์หน้าทับและอัตราจังหวะมาร์ช ที่สื่อถึงคำกล่าวของค่านิยมขององค์กร นอกจากนี้ทางด้านการศึกษายังสามารถนำบทเพลงไปต่อยอดและฝึกฝน ควรค่าแก่การนำไปใช้ในหลักสูตรการเรียนการสอนหรือบรรเลงในงานเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมในระดับชาติต่อไปได้

2. วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์

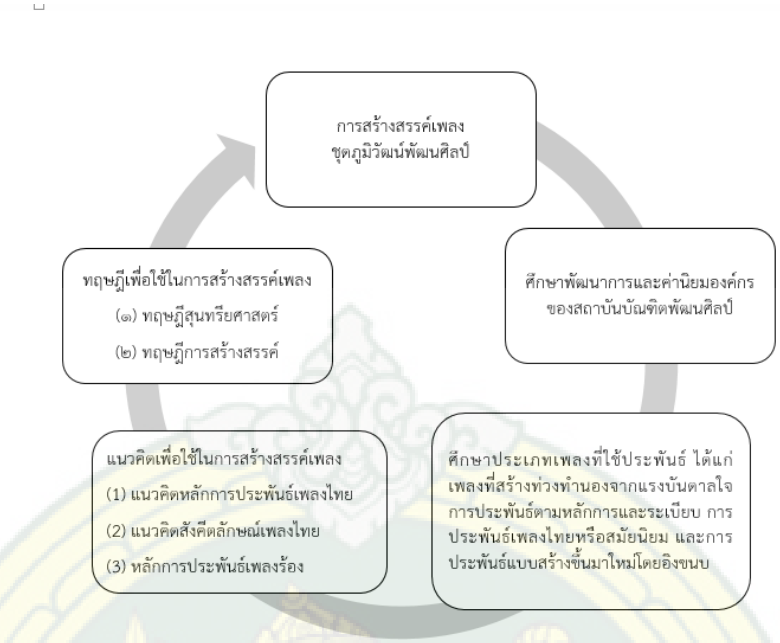
เพื่อสร้างสรรค์เพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์

3. ขอบเขตในการสร้างสรรค์

การวิจัยครั้งนี้ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงสร้างสรรค์ เป็นกระบวนการวิจัยที่เก็บรวบรวมข้อมูลเชิงประจักษ์จากภาคสนามโดยการสำรวจ การสังเกต การสัมภาษณ์ และการสนทนากลุ่ม เพื่อให้ข้อมูลเชิงลึกที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมาและค่านิยมของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ นำข้อมูลมาตรวจสอบ วิเคราะห์ สังเคราะห์ และนำผลที่ได้มาสร้างสรรค์ เพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ โดยใช้วิธีการสร้างสรรค์เพลงจากหลักการประพันธ์เพลงไทย และโครงสร้างเพลงดนตรีไทย นำมาสร้างสรรค์เพลง

4. กรอบแนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์

ในการวิจัยครั้งนี้ได้กำหนดกรอบแนวคิดของงานวิจัย การสร้างสรรค์เพลง ชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ ดังนี้



5. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผลจากการสร้างสรรค์งานครั้งนี้ คาดว่าจะก่อให้เกิดประโยชน์ ดังนี้

5.1 นำประโยชน์จากคุณสมบัติการสร้างสรรค์เพลง และคุณค่าของภูมิปัญญาโดยการหลอมรวมสิ่งที่บูรพาจารย์ได้คิดประดิษฐ์ขึ้น วิเคราะห์ สังเคราะห์ และสร้างสรรค์ให้เป็นองค์ความรู้ในการประพันธ์เพลง เพื่อสืบทอดวัฒนธรรมให้คงอยู่และปรากฏในวงการศึกษาด้านวัฒนธรรมดนตรีสืบไป

5.2 รูปแบบ และวิธีการคิดหลักในการประพันธ์ เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การประพันธ์เพลงเพื่อใช้สำหรับองค์กร และสามารถนำไปใช้ในการเรียนการสอนและการพัฒนาหลักสูตรด้านดนตรีไทย

5.3 เป็นการสร้างแรงจูงใจและค่านิยมอันดีงามในการปฏิบัติให้แก่บุคลากรในองค์กร

5.4 เป็นงานอนุรักษ์และงานการสร้างสรรค์ทางวัฒนธรรมด้านดนตรี เพื่อการศึกษาค้นคว้าวิจัยทางวิชาการที่ให้ผู้สนใจได้ศึกษาค้นคว้า และเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานสร้างสรรค์ต่อไป

6. นิยามศัพท์ที่เกี่ยวข้อง

6.1 ภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ หมายถึง เพลงไทยสร้างสรรค์ที่แสดงให้เห็นถึงความภาคภูมิใจที่มีต่อสถาบัน ความเจริญงอกงามทางวัฒนธรรมและการพัฒนาสร้างสรรค์ศิลปะให้เกิดความก้าวหน้าที่สะท้อนให้เห็นถึงประวัติความเป็นมาและค่านิยมขององค์กรในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ สร้างสรรค์โดยใช้วิธีการศึกษาจากหลักการประพันธ์เพลงไทยจากโครงสร้างเพลงดนตรีไทย เช่น ลักษณะทาง

โครงสร้างของบทเพลง การแบ่งห้องเพลง วลี หรือประโยคเพลง และหลักการประพันธ์เนื้อร้อง นำมาเรียบเรียงเป็นทำนองเพลงไทยและขับร้อง

6.2 การสร้างสรรค์เพลง หมายถึง การนำแนวคิดของค่านิยมในองค์กร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มาทำการเรียบเรียงหรือการแต่งเพลงไทยขึ้นมาใหม่ในอัตราสองชั้น โดยยึดหลักการประพันธ์เพลงไทยและหลักการประพันธ์บทร้อง มาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การประพันธ์เพลงเพื่อใช้สำหรับองค์กร

6.3 ค่านิยมองค์กร หมายถึง สิ่งที่บุคคลหรือกลุ่มในองค์กรยึดถือเป็นแนวทางประพฤติปฏิบัติที่พึงปรารถนาและเมื่อปฏิบัติซ้ำๆ บ่อยๆ จนเป็นวิถีชีวิตที่อาจสืบทอดต่อๆ กันไปเป็นวัฒนธรรมได้ โดยค่านิยมองค์กรของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีคำกล่าวที่ว่า “มุ่งมั่นพัฒนา ก้าวหน้าวิชาการ สืบสานงานศิลป์”

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การทำวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากแหล่งต่างๆ เช่น เอกสารวิชาการ งานวิจัย หนังสือ เอกสารสิ่งพิมพ์ต่างๆ สื่ออิเล็กทรอนิกส์ การสัมภาษณ์ ฯลฯ เพื่อรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้อง มาใช้เป็นข้อมูลประกอบการทำวิจัยครั้งนี้ โดยผู้วิจัยนำเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย มาเรียบเรียงดังหัวข้อต่อไปนี้

1.สารัตถะที่เกี่ยวข้อง
- 1.1 บทบาทและความสำคัญของค่านิยมองค์กร
- 1.2 ค่านิยมองค์กร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- 1.3 ความสำคัญของประวัติความเป็นมาของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2. เพลงไทย
- 2.1 ประเภทเพลงไทย
- 2.2 สังคีตลักษณ์เพลงไทย
- 2.3 หลักการประพันธ์เพลงไทย

3. ทฤษฎีที่ใช้
- 3.1 ทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์
- 3.2 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

1.สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

1.1 บทบาทและความสำคัญของค่านิยมองค์กร

1.1.1 ความหมายของค่านิยมองค์กร

ค่านิยม (Values) เป็นความคิดและพฤติกรรมของบุคคลในสังคม ที่เห็นว่าเป็นสิ่งที่มีคุณค่า ยอมรับมาปฏิบัติตามและหวงแหนไว้ระยะหนึ่ง ค่านิยมมักเปลี่ยนแปลงไปตามกาลสมัยและความคิดเห็นของคนในสังคม ค่านิยมจึงเป็นมาตรฐานการเรียนรู้การประเมิน การเลือกและการตัดสินใจ ของบุคคลว่า ควรทำหรือไม่ควรทำ มีค่าหรือไม่มีค่า สำคัญหรือไม่สำคัญ นอกจากนี้ค่านิยมยังทำหน้าที่เป็นตัวกำหนดเป้าหมายและสร้างแรงจูงใจ ให้บุคคลมุ่งสู่เป้าหมายที่ต้องการ มีผู้ให้ความหมายของค่านิยมไว้ดังนี้ ค่านิยม หมายถึง สิ่งที่บุคคลหรือสังคมยึดถือเป็นเครื่องช่วย ตัดสินใจและกำหนดการกระทำของตนเอง (สำนักงาน ราชบัณฑิตยสภา, ม.ป.ป.)

ค่านิยม เป็นความคิด พฤติกรรมและสิ่งอื่นที่คนในสังคมเห็นว่า มีคุณค่าจึงยอมรับมาปฏิบัติและหวงแหนไว้ระยะหนึ่ง ค่านิยมมักเปลี่ยนแปลง ไปตามกาลสมัยและความคิดเห็นของคนในสังคม (ก่อ สวัสดิพาณิชย์, 2535 อ้างถึงใน ณัฐภัทธ์ สืบทวีพลเลิศ, 2555 ; ศ.อิสรา, 2556)

ค่านิยม คือ การยอมรับนับถือและพร้อมที่จะปฏิบัติตามคุณค่า ที่คนหรือกลุ่มคนในสังคมมีต่อสิ่งต่างๆ อาจเป็นวัตถุ ความคิด หรือการ กระทำ ในด้านต่างๆ เช่น เศรษฐกิจ สังคม ทั้งนี้ได้มีการประเมินค่าจาก ทัศนะต่างๆ โดยรอบคอบแล้ว (พนัส หันนาคินทร์, 2537 อ้างถึงใน ณัฐภัทธ์ สืบทวีพลเลิศ, 2555 ; ศ.อิสรา, 2556) ค่านิยม คือ ความชอบ ความสามารถจำแนกให้ความเห็น ความแตกต่างของความชอบกับความไม่ชอบได้โดยการประเมินผล (Phenix, 1992 อ้างถึงใน ณัฐภัทธ์ สืบทวีพลเลิศ, 2555 ; ศ.อิสรา, 2556)

ค่านิยม คือ แรงจูงใจอันสำคัญที่มีต่อจุดมุ่งหมายในชีวิต ถ้าจุดมุ่งหมายใดของชีวิตได้มาแล้วคุ้มค่า แสดงว่า จุดมุ่งหมายนั้นมีค่านิยมสูง ถ้าจุดมุ่งหมายใดได้มาแล้วไม่คุ้มค่า จุดมุ่งหมายนั้นมีค่านิยมในระดับต่ำ สิ่งใดที่บุคคลพยายามหลีกเลี่ยง แสดงว่า บุคคลนั้นมีค่านิยมที่ไม่ดี หรือ มีค่านิยมในทางลบต่อสิ่งนั้น ค่านิยมจึงมีบทบาทและอิทธิพลต่อพฤติกรรม ของบุคคล (Ruch, 1992 อ้างถึงใน ณัฐภัทธ์สืบทวีพลเลิศ, 2555; ศ.อิสรา, 2556) ค่านิยมเป็นเจตคติและความเชื่อที่ฝังลึกในชีวิตของบุคคลและ มีอิทธิพลต่อพฤติกรรมของบุคคลในทุกด้าน จากพฤติกรรมที่เห็นได้ง่าย อาทิ การแต่งกายไปจนถึงพฤติกรรมที่ซับซ้อน การแสดงความคิดเห็น การเลือกคู่ครอง ความยุติธรรม เป็นต้น (Miller, 1995 อ้างถึงใน ณัฐภัทธ์สืบทวีพลเลิศ, 2555; ศ.อิสรา, 2556) ค่านิยม หมายถึง แนวความประพฤติหรือสภาพของการกระทำ ใดๆ ที่บุคคล หรือสังคมนิยมชมชอบ และเห็นว่าเป็นสิ่งที่มีคุณค่าควรแก่ การประพฤติปฏิบัติจึงยอมรับยึดถือมาเป็นแนวทางประพฤติอย่าง สม่ำเสมอหรืออย่างน้อยก็ชั่วระยะหนึ่ง เพื่อให้บรรลุเป้าหมายของตนเอง หรือสังคม (พระมหาอดิศร ถิรสีโล, 2540 อ้างถึงใน ค่านิยมในการ ทำงาน, ม.ป.ป.) ค่านิยม หมายถึง ความเชื่อของบุคคลส่วนใหญ่ซึ่งเชื่อว่าสิ่งหนึ่งมีค่า มีความสำคัญและเป็นสิ่งที่ปรารถนา การประพฤติปฏิบัติที่คนส่วนใหญ่ ในสังคมยอมรับนั้นย่อมมีค่านิยมของสังคมแฝงอยู่ภายใน หรือการประพฤติ ปฏิบัติที่บุคคลใดมีความพึงพอใจย่อมมีค่านิยมของบุคคลนั้นแฝงอยู่ภายใน ด้วย (ฤกษ์ชัย คุณูปการ, 2539 อ้างถึงใน ค่านิยมในการทำงาน, ม.ป.ป.)

1.1.2 บทบาทและความสำคัญของค่านิยมองค์กร

ค่านิยมหลักหรือ Core Value เป็นหลักการและพฤติกรรมชี้นำ ที่สื่อถึงความคาดหวังให้องค์กร และบุคลากรปฏิบัติตาม ค่านิยมหลักของ องค์กรจะสะท้อนและเสริมสร้างวัฒนธรรมที่พึงประสงค์ตลอดจนเป็น แนวทางชี้นำและสนับสนุนการตัดสินใจของบุคลากรทุกคน เพื่อช่วยให้ องค์กรบรรลุวิสัยทัศน์และพันธกิจด้วยวิธีการที่เหมาะสม (สำนักงาน ก.พ., 2557; ธนาคารอาคารสงเคราะห์, 2557) ค่านิยมองค์กร คือ หลักการและพฤติกรรมชี้นำที่สื่อถึงความ คาดหวังให้องค์กรและบุคลากรปฏิบัติซึ่งสะท้อนและหนุนเสริมวัฒนธรรมที่พึงประสงค์ขององค์กร รวมทั้งสนับสนุนและชี้นำการตัดสินใจของ บุคลากรทุกคนและช่วยให้องค์กรบรรลุพันธกิจและวิสัยทัศน์ด้วยวิธีการ ที่เหมาะสม (กิตติพัทธ์จิรวัสวงศ์, 2559) ค่านิยมองค์กร หมายถึง เกณฑ์ที่บุคคลหรือกลุ่ม

บุคคลใช้ในการ ตัดสินว่าอะไรควรทำ และอะไรไม่ควรทำ เพื่อให้ได้ผลอันพึงปรารถนาร่วมกัน ซึ่งค่านิยมเป็นสิ่งที่กำหนดถึงพฤติกรรมและผลที่ติดตามมา นอกจากค่านิยมจะเป็นบรรทัดฐาน (Basic) ของการสร้างวัฒนธรรมองค์กรแล้ว ค่านิยมยังมีประโยชน์อื่นอีกคือทำให้รู้ว่าองค์กรคาดหวังอะไร ผลงาน แบบใด ด้วยวิธีการใด ช่วยสร้างบรรยากาศที่กลมเกลียวและกลมกลืน ในการทำงาน และช่วยทำให้มีแนวทางในการปรับตัวเพื่อให้เกิด Organizational fit (ณรงค์วิทย์ แสนทอง, 2556)

การสร้างค่านิยมองค์กร การสร้างค่านิยมองค์กร มี 5 ขั้น ดังนี้ (แนวทางการสร้างค่านิยม, ม.ป.ป.)

ขั้นที่ 1 ระดมความคิดของผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องเกี่ยวกับการบริหาร องค์กรที่ต้องการให้เป็น โดยการรวมพลังกันเองหรือโดยอาศัยเว็บไซต์ http://corevalueslist.com

ขั้นที่ 2 คัดเลือกค่านิยมที่สะท้อนถึงตัวตนที่แท้จริงขององค์กรให้ ได้มากที่สุด (อย่างน้อย 20 คำ)

ขั้นที่ 3 หาความสัมพันธ์ที่เชื่อมโยงกันระหว่างแต่ละคำเพื่อจัด เป็นหมวดหมู่ ที่น่าสนใจ และไม่ทับซ้อนระหว่างกลุ่ม ประมาณ 4-7 กลุ่ม ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ขั้นที่ 4 อธิบายความหมายของแต่ละกลุ่มให้ครอบคลุมหลากหลาย แง่มุม เพื่อสะท้อนถึงลักษณะองค์กรที่ต้องการให้เป็น หากไม่สามารถ อธิบายได้เต็มที่ แสดงว่าคำ ๆ นั้นอาจไม่ใช่ค่านิยมขององค์กร ตัวอย่าง คำอธิบายต่อไปนี้

ขั้นที่ 5 จัดเรียงรูปแบบของค่านิยมหลักที่คัดเลือกไว้เพื่อให้ บุคลากรทุกคนเข้าใจได้ง่าย จดจำได้เร็ว และสามารถนำไปปรับใช้ในการทำงานได้ทันทีตัวอย่างเช่น

1.2 ค่านิยมองค์กร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

มุ่งมันพัฒนา (Strive for Development)

มุ่ง คือการรวบรวมพละกำลัง ความพร้อมที่จะมุ่งไป สัญลักษณ์สื่อโดยการก้าวเท้าและการชี้นิ้วคือการชี้ไปที่เป้าหมายที่เราจะมุ่งไป

มั่น คือการสื่อถึงความมุ่งมั่น มั่นใจ ความหนักแน่น สัญลักษณ์ใช้มือที่ทุบ และการวางมือแสดงถึงความเป็นปึกแผ่น เหนียวแน่น เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

พัฒนา คือพวกเราทุกคนต้องร่วมใจกันพัฒนาสู่ความเป็นเลิศ สัญลักษณ์จะจะใช้มือวนผ่านหน้าสื่อถึงการพัฒนาอันดับแรกทั้งนี้มีนัยยะที่แฝงอยู่

ก้าวหน้าวิชาการ (Progress towaeds Academic)

ก้าวหน้า หมายถึงเมื่อพัฒนาสู่ความเป็นเลิศแล้ว สถาบันของเราจะนำความเป็นเลิศนั้นก้าวไปข้างหน้าพร้อมๆกัน และก้าวไปอย่างมีคุณภาพ สัญลักษณ์โดยการก้าวเท้าพร้อมกับท่าพัฒนา

วิชาการ คือการร่วมแรงร่วมใจของบุคลากรที่จะสร้างความเข้มแข็งของศาสตร์แห่งศิลป์ การนำศิลปะไปบูรณาการข้ามศาสตร์ เพื่อความเจริญของประเทศ

สืบสานงานศิลป์ (Inherit the Artistry)

สืบสาน คือการเชื่อมโยงมรดกแห่งศิลป์ จากบรรพบุรุษที่ได้สั่งสมไว้มาสานต่อและส่งมอบให้กับชนรุ่นหลัง

งานศิลป์ คือ การนำศิลปะมาสร้างงานให้สอดคล้องเกิดเป็นชิ้นงานที่งดงามเกิดสุนทรีแก่ผู้ชม สัญลักษณ์ คือ ท่าแรก “งาน” คือ อีกนัยยะหนึ่งลักษณะมือเปรียบเสมือนปีกของนก ปีกข้างหนึ่งเปรียบถึงวิชาการ ปีกอีกข้างเปรียบเหมือนศิลปะ การที่นกจะบินไปข้างหน้าได้นั้น ปีกทั้งสองข้างจะต้องสมดุล ท่าที่ 2 “ศิลป์” สัญลักษณ์มือเป็นตราประทานจาก สมเด็จพระเจ้าบรมเธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เนื่องในวันเปิด ร.ร นาฏยดุริยางค์ หมายถึง งานศิลปะทุกแขนงย่อมสำเร็จได้ด้วยศิลปิน พวกเราจึงน้อมนำตราสัญลักษณ์มาเป็นมงคลแห่งงานศิลป์ทั้งปวง

1.3 ความสำคัญของประวัติความเป็นมาของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

วิทยาลัยนาฏศิลป เดิมมีชื่อว่า “โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์” เปิดสอนครั้งแรกเมื่อวันที่ 17 พฤษภาคม พ.ศ. 2477 นับเป็นสถาบันของชาติแห่งแรกที่ให้การศึกษา ทั้งวิชาสามัญและวิชาศิลป ขึ้นอยู่กับกรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ ผู้ก่อตั้งโรงเรียนนี้คือ พลตรีหลวงวิจิตรวาทการ อธิบดีคนแรกของกรมศิลปากร ต่อมาเมื่อ พ.ศ. 2478 ทางการมีความประสงค์ที่จะให้วิชาศิลปทางโขน-ละคร และดนตรี มารวมอยู่ในสังกัดเดียวกัน จึงได้โอนครูอาจารย์ทางนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์กับศิลปินประจำราชสำนักของพระมหากษัตริย์ รวมทั้งเครื่องดนตรี เครื่องโขน เครื่องละครของหลวงบางส่วนจากกระทรวงวัง ให้มาสังกัดกรมศิลปากร กรมศิลปากรจึงได้แก้ไขปรับปรุงการศึกษาของโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ให้กว้างขวางขึ้น ในวันที่ 2 พฤษภาคม พงศ. 2478 ได้มีคำสั่งตั้งโรงเรียนศิลปากร สอนวิชาช่างปั้น ช่างเขียน และช่างรัก ขึ้นอยู่กับกรมศิลปากร และให้โรงเรียนนาฏดุริยางค-ศาสตร์ไปรวมเป็นแผนกหนึ่งของโรงเรียนศิลปากร เรียกชื่อเฉพาะแผนกนี้ว่า “โรงเรียนศิลปากรแผนกนาฏดุริยางค์” ให้การศึกษาวิชาศิลปทางดนตรี ปี่พาทย์ และละครแต่ยังไม่มีโขน ต่อมาวันที่ 24 สิงหาคม พ.ศ. 2485 ได้ยุบกองโรงรียนและให้ “แผนกช่าง” ของโรงเรียนศิลปากรไปขึ้นอยู่กับมหาวิทยาลัยศิลปากร และโอนกรมศิลปากรไปสังกัดสำนักนายกรัฐมนตรี ตั้งแต่วันที 28 เมษายน พ.ศ. 2485 กรมศิลปากรปรับปรุงกองดุริยางคศิลป์ เปลี่ยนชื่อใหม่เป็นกองการสังคีตและโอนแผนกนาฏดุริยางค์จากโรงเรียนศิลปากรขึ้นกับกองการสังคีต เปลี่ยนเป็น “โรงเรียนสังคีตศิลป” ขึ้นอยู่กับแผนก นาฏศิลป แต่เนื่องจากอุปสรรและสงครามโลกครั้งที่ 2 รวมทั้งราชการได้คืนสถานที่ไปใช้

ราชการอย่างอื่น ระหว่าง พ.ศ. 2485 – 2487 การศึกษาของโรงเรียนสังคีตศิลปจึงหยุดชะงักไปชั่วระยะหนึ่ง

พ.ศ. 2488 หลังสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 2 นายกรัฐมนตรีบัญชาให้แก้ไขปรับปรุงการศึกษาของโรงเรียนสังคีตศิลป์ใหม่และเปลี่ยนชื่อเป็น “โรงเรียนนาฏศิลป” มีวัตถุประสงค์ 3 ประการ คือ

- เพื่อเป็นสถานศึกษานาฏศิลปและดุริยางคศิลป์ของทางราชการ
- เพื่อบำรุงรักษาและเผยแพร่นาฏศิลปและดุริยางคศิลป์ประจำชาติไทย
- เพื่อให้ศิลปทางดนตรีและโขน- ละคร ภายในประเทศมีฐานะเป็นที่ยกย่อง

เมื่อเปิดโรงเรียนนาฏศิลป ปี พงสง 2488 มีนักเรียนเก่าเหลืออยู่ในโรงเรียนสังคีตศิลป 33 คน เป็นนักเรียนหญิงทั้งสิ้น จึงเปิดรับสมัครนักเรียนชายเข้าฝึกหัดโขน จำนวน 60 คน นับแต่นั้นมาโรงเรียนนาฏศิลป ก็ขยายการศึกษาทั้งนาฏดุริยางคศิลป์ไทยและสากล กองการสังคีตมาขึ้นกับกองศิลปศึกษา และได้รับการยกฐานะเป็น “วิทยาลัยนาฏศิลป” เมื่อวันที่ 1 มกราคม พ.ศ. 2515

วิทยาลัยนาฏศิลป เป็นสถานบันการศึกษาที่มุ่งผลิตครูและบุคลากรสายอาชีพ ในด้านนาฏศิลป์ ดนตรี มีการจัดการเรียนการอันประกอบด้วยการศึกษาวิชาสามัญและศิลปะตามหลักสูตรกระทรวงศึกษาธิการ โดยจัดการศึกษาเป็น 3 ระดับ คือ

นาฏศิลป์ชั้นต้น รับผู้สำเร็จการศึกษาในชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 เข้าศึกษาตามหลักสูตร 3 ปี ได้รับประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นต้น

นาฏศิลป์ชั้นกลาง รับนักเรียนต่อเนื่องจากระดับนาฏศิลป์ชั้นต้นปีที่ 3 และนักเรียนที่สำเร็จการศึกษาหลักสูตรมัธยมศึกษาตอนต้น (ม.3) เข้าศึกษาตามหลักสูตร 3 ปี ได้รับประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นกลาง

นาฏศิลป์ชั้นสูง รับนักเรียนต่อเนื่องจากระดับนาฏศิลป์ชั้นกลางเข้าศึกษาต่อ 2 ปี ได้รับประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง หรือเทียบเท่าอนุปริญญา

ในปีการศึกษา 2519 ได้ขยายการศึกษาจนถึงระดับปริญญาตรี โดยสมทบกับสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล ในคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ รับผู้ศึกษาที่สำเร็จการศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลป ในระดับนาฏศิลป์ชั้นสูง เข้าศึกษาต่ออีก 2 ปี ได้รับปริญญาศึกษาศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ) ต่อมาในปีการศึกษา 2541 กรมศิลปากรได้จัดตั้ง “สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์” ขึ้น โดยจัดการศึกษาในระดับปริญญาตรีด้านช่างศิลป์ นาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทั้งไทยและสากล รับนักศึกษาที่สำเร็จการศึกษาในระดับนาฏศิลป์ชั้นสูง เข้าศึกษาต่ออีก 2 ปี ในคณะศิลปนาฏดุริยางค์และคณะศิลปศึกษา (อนุสรณ์ 60 ปีวิทยาลัยนาฏศิลป, มปป, น. 4)

1.4 ประวัติความเป็นมาของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นนามที่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี องค์อุปถัมภ์มรดกศิลปวัฒนธรรมไทย โปรดเกล้าฯ พระราชทาน เมื่อวันที่ 27 มีนาคม พ.ศ. 2540 ซึ่งหมายถึงสถาบันผลิตบัณฑิตทางศิลปะแห่งความเจริญ เป็นการยกระดับการศึกษาด้านดุริยางคศิลป์และช่างศิลป์ เพื่อนำศิลปะมาพัฒนาตนเอง สังคม และประเทศชาติ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เดิมเป็นสถาบันอุดมศึกษาในสังกัดกรมศิลปากร ระทรวงศึกษาธิการ ได้รับการสถาปนาขึ้นตามพระราชบัญญัติการจัดการศึกษาระดับปริญญาตรี ในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พ.ศ.2541 โดยมีบทบาทหน้าที่ในการจัดการศึกษาระดับปริญญาตรีด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ คีตศิลป์ และช่างศิลป์ทั้งไทยและสากล ในการดำเนินการจัดตั้งสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์นั้นได้เริ่มตั้งแต่ พ.ศ. 2541 โดยกรมศิลปากร ได้พยายามผลักดันเรื่องการยกระดับการศึกษาวิชาชีพพิเศษด้านนี้ขึ้น จนกระทั่งเมื่อวันที่ 2 พฤศจิกายน พ.ศ.2541 มีการประกาศจัดตั้งสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ในราชกิจจานุเบกษา และมีผลบังคับใช้ตั้งแต่วันที่ 3 พฤศจิกายน พ.ศ.2541 เป็นต้นมา โดยให้สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เป็นสถาบันอุดมศึกษาในสังกัดกรมศิลปากร ตามพระราชบัญญัติการจัดการศึกษาระดับปริญญาตรีในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พ.ศ.2541 อันเป็นการยกระดับการศึกษาวิชาเฉพาะด้านศิลปวัฒนธรรมให้สูงขึ้นถึงระดับปริญญา โดยเปิดดำเนินการสอนครั้งแรกใน 3 คณะวิชา คือ คณะศิลปวิจิตร คณะศิลปนาฏดุริยางค์ และคณะศิลปศึกษา ตั้งแต่วันที่ 4 มิถุนายน พ.ศ. 2542 เป็นหลักสูตรปริญญาตรี (ต่อเนื่อง 2 ปี) สำหรับผู้ที่สำเร็จการศึกษาระดับประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง (ปนส.) จากวิทยาลัยนาฏศิลป์ทุกแห่ง และผู้ที่สำเร็จการศึกษาระดับประกาศนียบัตรศิลปกรรมวิชาชีพชั้นสูง (ศ.ปวส.) จากวิทยาลัยช่างศิลป์ทุกแห่งในปีการศึกษา 2547 ได้ขยายการผลิตบัณฑิต โดยเปิดสอนหลักสูตรปริญญาตรี(4 ปี) ในคณะศิลปวิจิตร และคณะศิลปนาฏดุริยางค์ เปิดหลักสูตรปริญญาตรี (5 ปี) ในคณะศิลปศึกษา และเปิดห้องเรียนเครือข่ายคณะศิลปศึกษาในวิทยาลัยนาฏศิลป์ ทุกแห่งในภูมิภาค ในปีการศึกษา 2548 คณะศิลปวิจิตรได้ขยายการผลิตบัณฑิต และเปิดห้องเรียนเครือข่ายในวิทยาลัยช่างศิลป์สุพรรณบุรี และปีการศึกษา 2554 เปิดห้องเรียนเครือข่ายเพิ่มขึ้นที่วิทยาลัยช่างศิลป์ และในปีการศึกษา 2550 คณะศิลปะนาฏดุริยางค์ ได้ขยายการผลิตบัณฑิตและห้องเรียนเครือข่าย ในวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ และวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ปัจจุบัน สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เป็นสถานศึกษาในสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม ดำเนินการตามพระราชบัญญัติสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พ.ศ.2550 ซึ่งประกาศในราชกิจจานุเบกษาเล่มที่ 124 ตอนที่ 32 วันที่ 9 กรกฎาคม พ.ศ. 2550 โดยมีผลบังคับใช้ตั้งแต่วันที่ 10 กรกฎาคม พ.ศ. 2550 ส่งผลให้สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เปลี่ยนสถานะเป็นนิติบุคคล สามารถจัดการเรียนการสอนได้ตั้งแต่ระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานวิชาชีพเฉพาะถึงระดับปริญญาเอก และมีอำนาจหน้าที่ตามที่ระบุในวัตถุประสงค์ของสถาบัน มาตรา 8 แห่งพระราชบัญญัติสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พ.ศ. 2550 ที่ว่า “การศึกษาและส่งเสริมวิชาการ ตั้งแต่

ระดับพื้นฐานวิชาชีพ ถึงวิชาชีพชั้นสูง ด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ คีตศิลป์ และทัศนศิลป์ทั้งไทยและสากล รวมทั้งศิลปวัฒนธรรมระดับท้องถิ่นและระดับชาติ ทำการสอนการแสดง การวิจัย และให้บริการทางวิชาการ ตลอดจนอนุรักษ์ สืบสาน สร้างสรรค์ ส่งเสริม ทำนุบำรุง และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติ และศิลปวัฒนธรรมที่หลากหลายของชุมชนในท้องถิ่น” ดังนั้น สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จึงมีภารกิจสำคัญในการจัดการเรียนการสอน ทั้งในหลักสูตรปริญญาตรี (ต่อเนื่อง) ปริญญาตรี (5 ปี) และปริญญาตรี (4 ปี) ในคณะวิชา ในห้องเรียน เครือข่ายภูมิภาค และการจัดการศึกษาระดับพื้นฐานวิชาชีพเฉพาะด้านและระดับต่ำกว่าปริญญาตรีในวิทยาลัยนาฏศิลป และวิทยาลัยช่างศิลป์ด้วย โดยมีส่วนราชการที่จัดการศึกษาในสังกัด ตามกฎกระทรวงจัดตั้งส่วนราชการในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม พ.ศ. 2551 วันที่ 11 เมษายน พ.ศ. 2551 ดังนี้

หน่วยงานในการควบคุมดูแลของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีทั้งหมด 19 หน่วยงาน ประกอบไปด้วย

1. ส่วนกลาง จำนวน 4 หน่วยงาน ได้แก่
   - 1.1 สำนักงานอธิการบดี
   - 1.2 คณะศิลปวิจิตร
   - 1.3 คณะศิลปนาฏดุริยางค์
   - 1.4 คณะศิลปศึกษา
2. วิทยาลัยนาฏศิลป จำนวน 12 หน่วยงาน ประกอบไปด้วย
   - 2.1 วิทยาลัยนาฏศิลป (ปัจจุบันตั้งอยู่ที่ ตำบลศาลายา อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม)
   - 2.2 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี
   - 2.3 วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง
   - 2.4 วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี
   - 2.5 วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี
   - 2.6 วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
   - 2.7 วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่
   - 2.8 วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา
   - 2.9 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด
   - 2.10 วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
   - 2.11 วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง
   - 2.12 วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

3. วิทยาลัยช่างศิลป จำนวน 3 หน่วยงาน ได้แก่

3.1 วิทยาลัยช่างศิลป (ปัจจุบันตั้งอยู่ที่ แขวงลาดกระบัง เขตลาดกระบัง กรุงเทพฯ)

3.2 วิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี

3.3 วิทยาลัยช่างศิลปนครศรีธรรมราช

ต่อมา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ได้มีนโยบายขยายโอกาสให้แก่บัณฑิต จากสถาบันฯ และสถาบันอื่นที่จะเลือกศึกษาต่อในระดับปริญญามหาบัณฑิต เฉพาะด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ คีตศิลป์ และช่างศิลป์ และพัฒนาบุคลากรของสถาบันให้มีความรู้ ความเชี่ยวชาญในศาสตร์ด้านศิลปะเพิ่มมากขึ้น เพื่อที่จะได้นำความรู้ที่ได้รับจากการศึกษาต่อไปพัฒนาการจัดการศึกษาแก่หน่วยงานให้มีคุณภาพมากยิ่งขึ้น จึงได้ดำเนินการโครงการจัดตั้งบัณฑิตวิทยาลัยและเริ่มจัดทำหลักสูตรระดับปริญญาโทมาตั้งแต่ปีการศึกษา 2550

ในปีการศึกษา 2552 การจัดหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขานาฏศิลป์ไทย และหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ไทยได้รับความเห็นชอบจากสภาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ในการประชุมครั้งที่ 7/2552 วันที่ 5 ตุลาคม พ.ศ. 2552 และได้รับคำรับรองจากคณะกรรมการการอุดมศึกษาว่าเป็นหลักสูตรที่สอดคล้องกับเกณฑ์มาตรฐานหลักสูตรระดับบัณฑิตศึกษา พ.ศ. 2548 ตามหนังสือที่ ศธ 0506(2)/2249 และในปีการศึกษา 2553 จึงได้เริ่มเปิดรับนักศึกษาระดับปริญญาโท 2 สาขาวิชา คือ สาขานาฏศิลป์ไทย และสาขาดุริยางคศิลป์ไทย

อัตลักษณ์ และเอกลักษณ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ดังนี้ อัตลักษณ์สถาบันสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ คือ สืบสาน สร้างสรรค์งานศิลป์ อัตลักษณ์ของบัณฑิตสถาบันสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ คือ มืออาชีพงานศิลป์ เอกลักษณ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ คือ เป็นผู้นำด้านงานศิลป์ (https://www.ffa-bpi.com/)

2. เพลงไทย

2.1 ประเภทเพลงไทย

บุญธรรม ตราโมท (2540, น. 38 – 40) กล่าวว่า เพลงไทยต่าง ๆ นั้นแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ

1) เพลงหน้าพาทย์ แยกเป็น 2 อย่าง คือ ประเภทเพลงไหว้ครู ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ที่มีระบุชื่อไว้ในตำรกซึ่งว่าด้วยการไหว้ครู เช่น ตระพระปรคนธรรพ โปรยเข้าตอก เป็นต้น และเพลงหน้าพาทย์พิเศษ ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ซึ่งอยู่นอกตำราไหว้ครู สำหรับประกอบโขนละครและอื่น ๆ เช่น เพลงพระยาเดิน ดำเนินพราหมณ์ เป็นต้น

2) ประเภทเพลงเรื่อง เป็นไปได้หลายสาขา คือ ประเภทเพลงช้า เช่น เรื่องมอญแปลง (มักมีเพลงสองไมและเพลงเร็วติดไปด้วย) ประเภทเพลงสองไม้ เช่น เรื่องทยอย ประเภทเพลงเร็ว เช่น เรื่องแขกมัดตีนหมู (มะตีมู) ประเภทเพลงฉิ่ง (2 ชั้นและชั้นเดียว) และยังมีเพลงเรื่องพิเศษออกไปอีก เช่น เรื่องทำขวัญ เรื่องนางหงส์ เป็นต้น เพลงเรื่องเหล่านี้บางเพลงก็อยู่ในประเภทไหว้ครูและบางเพลงก็เข้าอยู่ในประเภทหน้าพาทย์พิเศษได้

3) ประเภทเพลงมโหรี คือ เพลงที่เดิมใช้มโหรีบรรเลงประกอบกับการร้องส่ง มี 2 อย่าง คือ เพลงตับ 1 เพลงเกร็ด 1 เพลงตับนั้น ก็เรียกว่า เรื่อง ด้วยเหมือนกัน แต่มีคำว่าตับขึ้นหน้า ทั้ง ตับเรื่อง และตับเพลง ตับเพลงใช้เพลงเป็นชื่อตับ เช่น เพลงตับเรื่องพระนคร ตับเรื่องใช้ชื่อเรื่องของบทร้องเป็นชื่อตับ เช่น เพลงตับเรื่องรามเกียรติ์ ตอน แผลงศรพระหมาสตร์ (เรียกย่อ ๆ ว่า ตับพรหมาสตร์)

เพลงเกร็ด คือเพลงที่มิได้เรียบเรียงไว้เป็นตับ บางแห่งก็เรียกว่า เพลงเกร็ดนอกเรื่อง ถึงแม้เพลงในตับนั้นเอง ถ้าหากแยกเอาออกมาทำเป็นเพลง ๆ ก็เรียกว่า “เพลงเกร็ด” ในสมัยที่เสภามีปี่พาทย์รับและเพลง 3 ชั้นเกิดมากขึ้น เพลงที่รับเสภาก็ใช้แต่เพลง 3 ชั้น โดยมาก เพลง 2 ชั้นใช้น้อย เพลงจึงเกิดเพลงขึ้นอีกประเภทหนึ่ง เรียกว่า “ประเภทเพลงเสภา” ที่จริงก็อยู่ในจำพวกเพลงเกร็ดในประเภทเพลงมโหรีนั้นเอง ยิ่งสมัยนี้เพลงเหล่านี้ก็ใช้แต่ร้องส่งกันเปล่า ๆ เท่านั้น มิค่อยได้มีเสภาประกอบด้วยเลย ในประเภทเพลงเสภานี้ ยังแยกออกไปได้อีกประเภทเพลงหมู่และประเภทเพลงเดี่ยว ประเภทเพลงหมู่นั้นคือเพลงที่บรรเลงไปพร้อม ๆ กันทั้งวง ส่วนเพลงเดี่ยว เป็นเพลงที่บรรเลงไปคนเดียว (นอกจากเครื่องประกอบจังหวะ)

2.2 สังคีตลักษณ์เพลงไทย

การประดิษฐ์ทำนองเพลง หรือการสร้างทำนองเพลงก็ไม่แตกต่างอะไรกับนักประพันธ์ที่ผูกเรื่องขึ้นมา แล้วดำเนินข้อความไปตามแนวทางที่ตนได้ผูกเอาไว้ การประดิษฐ์ทำนองเพลงไทยเหมือนกับการเขียนหนังสือ ทำนองเพลงมีลักษณะคล้ายกับคำประพันธ์ประเภทร้อยกรองที่จะต้องคำนึงถึงความไพเราะของเสียงเป็นสำคัญ

ผู้ประพันธ์ที่มีชื่อเสียงหลายท่าน นอกจากจะอาศัยความสามารถที่มีอยู่ในตัวเอง ประสบการณ์ และการฝึกฝนเพื่อให้เกิดความชำนาญ และการค้นคว้าหาความรู้อยู่เสมอแล้ว ยังต้องอาศัยจินตนาการสูงด้วย ต้องรู้จักสังเกตในทุกรูปแบบของเสียงดนตรี ไม่ว่าเสียงดนตรีในระดับใด แม้ว่าจะเป็นเสียงที่เกิดมาจากเด็กเป็นผู้กระทำ และต้องยอมรับในเสียงดนตรีนั้น ในเรื่องนี้ พระยาภูมีเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ปรมาจารย์ในด้านดนตรีไทยท่านหนึ่ง ท่านได้เคยปรารภกับศิษย์ของท่านไว้ว่า *“...เราเป็นนักดนตรี เราต้องฟังเสียงดนตรีที่เกิดจากบุคคลทุกฝ่าย อย่าคิดฟังหรือยอมรับแต่ลูกเล่น*

ของนักดนตรีที่มีชื่อเสียงเพียงอย่างเดียว แม้แต่เสียงดนตรีของเด็ก บางครั้งทำให้เราเกิดความคิดที่จะนำมาประดิษฐ์เป็นทำนองที่แปลกๆ ออกไปได้...”

ดังที่ได้กล่าวไว้แล้วแต่ตอนต้นว่า ดนตรีเป็นศิลปะที่มีการเคลื่อนไหวอยู่เสมอ นักดนตรีไทยทุกคนย่อมมีโอกาสที่จะสร้างทำนอง หรือสำนวนเป็นของตนเอง โดยไม่คำนึงถึงผู้อื่นว่าจะยอมรับหรือไม่ และไม่อาจจะกำหนดแน่นอนได้ว่าจะเอาอะไรมาเป็นเครื่องวัดว่าสำนวนของใครดีกว่าของใคร นอกจากความเห็นแก่ตัวที่ถือเอาความคิดของตัวเองเป็นใหญ่ ซึ่งเป็นเหตุหนึ่งที่ทำให้เกิดการถือ “ครู” กันขึ้น ใครเป็นศิษย์ของใครก็ถือทางของครูนั้น และไม่ยอมรับทางของครูอื่น อันเป็นเหตุที่ทำให้เกิดการแตกแยกในหมู่ศิลปินดนตรีไทยด้วยกัน (สงัด ภูเขาทอง, 2539, น. 77)

ลักษณะของการผูกกลอนที่ดี ต้องมีลักษณะของกลอนที่มีความสัมพันธ์อย่างใดอย่างหนึ่งของทุกๆ เครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองสอดคล้องร่วมกัน เป็นไปในทิศทางเดียวกันและสามารถแสดงลักษณะที่เป็นเอกลักษณะเฉพาะของเครื่องดนตรี มิได้บรรเลงไปอย่างเดียวกันในทุก ๆ เครื่องมือ ซึ่งเป็นลักษณะของการผูกกลอนสำหรับผู้ที่ฝึกหัดใหม่ที่ยังต้องมีการพึงพออาศัยกัน และเพื่อเป็นแนวทางในการดำเนินทำนองร่วมกันดังกล่าว (ขำคม พรประสิทธิ์, น, 5)

พิชิต ชัยเสรี (2559, น. 8 - 20) กล่าวว่า รูปแบบหรือคีตลักษณ์เพลงไทยจะช่วยให้เข้าใจและยอมรับมาตราส่วนต่าง ๆ ทั้งของตนเองและผู้อื่น จนถึงสามารถเลือกสรรที่เหมาะที่ควรได้จากการวิเคราะห์ความคลี่คลายทำนอง พบว่ามีลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

1. แบบแผนซ้ำท้าย แบบแผนประเภทนี้จะมีประโยคหรือทำนองที่เหมือนกันในตอนท้ายของทุกท่อน ถือเป็นรูปแบบที่พบมากที่สุดในเพลงไทย

2. แบบแผนซ้ำหัว เป็นสังคีตลักษณ์ของเพลงที่มีการย้อนทำนองช่วงหัวภายในท่อนเดียวกันหรือต่างท่อนและเปลี่ยนทำนองในช่วงท้าย

3. แบบซ้ำหัว – ซ้ำท้าย เป็นสังคีตลักษณ์ของเพลงที่ขึ้นต้นและลงท้ายด้วยทำนองแบบเดียวกัน โดยมากมักจะพบในเพลงท่อนเดียว เช่น เพลงพม่าเห่ เพลงแม่ศรี เพลงหรุ่ม

4. แบบแผนเปลี่ยนกลาง สังคีตลักษณ์ของเพลงประเภทนี้ เป็นลักษณะของแบบแผนที่ประโยคหรือทำนองเพลงในส่วนกลางเปลี่ยนไป แต่ละประโยคหรือทำนองในช่วงต้นและท้ายจะเหมือนกันไม่เปลี่ยนแปลง เช่น เพลงนางนาค

5. แบบแผนโอดพัน สังคีตลักษณ์ของเพลงประเภทนี้ เป็นเพลงที่มีลักษณะการเปลี่ยนบันไดเสียง แต่ยังคงทำนองเดิม หรือที่เรียกว่าโอด – พัน ซึ่งเป็นคำที่ปรากฏอยู่ในสาส์นสมเด็จฉบับวันที่ 20 ธันวาคม 2463 โดยสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงอธิบายว่า “..เพลงที่มีเนื้อเหมือนกัน แต่ทำสูงทีหนึ่งต่ำทีหนึ่ง...” เช่นที่ปรากฏในเพลงเขมรใหญ่ในท่อนที่ 3 และท่อนที่ 4 หากนำหลักวิชาทางด้านดุริยางคศาสตร์ไทยเข้าจับวิเคราะห์ ก็จะพบว่า โอด – พัน นี้น่าจะเทียบได้กับลักษณะของการเปลี่ยนบันไดเสียงในการดำเนินทำนองนั่นเอง เพียงแต่การเปลี่ยนบันไดเสียงนี้มิได้

เปลี่ยนเนื้อทำนองไปด้วย นอกจากนี้สมเด็จฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทททรงมีความเห็นอีกว่า โอดนั้นควรเทียบได้รับเสียงสูง ส่วนพันควรเทียบกับเสียงต่ำ หากจะนึกเทียบเคียงให้เห็นภาพและเกิดความเข้าใจ ให้สังเกตในเพลงแขกลพบุรี ในช่วงท้ายของท่อนที่ 2 (ช่วงออกเพลงโสนน้อย) ก็จะเห็นปรากฏการณ์ โอด – พัน ให้พบเช่นกัน

6. แบบแผนทางเปลี่ยน สังคีตลักษณ์ของเพลงประเภทนี้ เป็นเพลงซึ่งมีทางเปลี่ยนของตน หมายความว่า ทำนองเพลงของท่อนเดิม ได้รับการปรุงแต่งให้เป็นสำนวนใหม่โดยยังคงรักษาลูกตกจำนวนท่อน ความยาว และบันไดเสียงเอาไว้คงเดิม เช่นในเพลงทองย่อน เพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า ในแบบแผนการซ้ำทำนองแบบทางเปลี่ยนนี้ มิได้จำกัดจำนวนท่อนว่าจะมี่กี่ท่อนโดยมากมักจะพบในเพลงที่มีท่อนเดียว

7. แบบแผนเที่ยวกลับ สังคีตลักษณ์ของเพลงประเภทนี้ เนื่องจากคีตกวีกระทำทางเปลี่ยนให้เพลงโดยมิได้คำนึงถึงความสั้นยาวของเพลงต้นราก เพียงแต่คงเสียงลูกตกสำคัญบันไดเสียงไว้เท่านั้น เช่นที่ปรากฏในเพลงบุหลัน สามชั้น และเพลงสี่บท สามชั้น อนึ่งแบบแผนการซ้ำทำนองแบบทางเปลี่ยนนั้น ไม่จำกัดท่อนก็จริง แต่ต้องคงรูปพรรณสัณฐานของลูกตกและบันไดเสียงไว้อย่างเคร่งครัด แต่ในแบบแผนการซ้ำทำนองแบบเที่ยวกลับนี้ ต้องจำกัดท่อนตามจริง เช่น ของเดิมมี 2 ท่อน ถ้าจะทำเที่ยวกลับก็ต้องเพิ่มอีก 2 ท่อนเท่านั้น จะมาก – น้อย กว่านี้ไปมิได้ ส่วนลูกตกอาจไม่ตกตรงกันกับของเดิมก็ย่อมได้ ส่วนบันไดเสียงนั้นต้องเป็นของเดิมแต่ต้นมา

2.3 หลักการประพันธ์เพลงไทย

แนวคิดในการประพันธ์เพลงไทย การประพันธ์เพลงไทยต้องใช้ประสบการณ์ที่ได้จากการเรียนรู้เพลงต่าง ๆ ทั้งเพลงในอดีตจนถึง ปัจจุบันมาวิเคราะห์รูปแบบทำนอง คีตลักษณ์ และวิธีการประพันธ์ในแบบต่าง ๆ นำมาพิจารณาศึกษา วิเคราะห์หาแนวทางแล้วสรุปแนวคิด เพื่อนำมาใช้ในการประพันธ์เพลงไทย ที่มีแนวทางสร้างสรรค์เป็นของ ตนเอง อาจตามขนบของดนตรีไทยหรือสร้างสรรค์ในรูปแบบใหม่เพื่อให้เกิดผลงานการประพันธ์อย่างมีอัตลักษณ์ที่โดดเด่น มีแนวคิดดังนี้คือ 1) ประพันธ์ด้วยการยึดหลักวิธีการแบบขนบธรรมเนียมโบราณที่มีต้นแบบ แบบแผนที่สมบูรณ์อย่างเคร่งครัด 2) ประพันธ์ด้วยวิธีการสร้างทำนองขึ้นมาจากแรงบันดาลใจ จิตนาการของตนเอง โดยยังมีขนบแบบโบราณผสมอยู่ 3) ประพันธ์ด้วย การสร้างทำนองขึ้นมาจากจินตนาการ และแรง บันดาลใจด้วยความคิดสร้างสรรค์ของผู้ประพันธ์

หลักการประพันธ์เพลงไทย มีดังนี้

2.1 การประพันธ์ทางฆ้องอิสระ คือ การประดิษฐ์ทำนองหลักที่ไม่ยึดโครงสร้างหน้าทับ แบบปกติ ลักษณะเช่น เพลงสาธุการ เพลงฉิ่ง เป็นต้น

2.2 การประพันธ์ทางพื้น คือ ประพันธ์ทำนองในโครงสร้างหน้าทับปรบไก่ หรือทยอยด้วย การประดิษฐ์ทำนองใหม่จากเพลงเก่า หรือสร้างทำนองใหม่โดยไม่ยึดโยงกับทำนองเก่า

2.3 การประพันธ์ทางกรอหรือบังคับทาง คือ การประพันธ์ทำนองโดยใช้กลวิธีการบรรเลง เสียงยาวที่เรียกว่า “กรอ” โดยมีความยาวเท่าเดิมและ ยึดเสียงตกของทำนองในแต่ละตอน เป็นหลัก

2.4 การยึดลูกตก คือ การประพันธ์ทำนองที่ยึดโยงเสียงลูกตกจากทำนองเก่าเป็น สำคัญ จึงทำให้คงสำเนียงเพลงและเอกลักษณ์ให้เป็นไปในแนวทางเดียวกัน

2.5 การประพันธ์ทางเปลี่ยน คือ การประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่จากทำนองเก่าโดยคงความยาวไว้เท่าเดิมและยึดโยงลูกตกของทำนองเก่าไว้

2.6 การยืดขยายตัดยุบ คือ การประดิษฐ์ทำนองใหม่จากการขยายหรือยุบทำนองเก่าเป็น 2 เท่าและตบแต่งทำนองให้สวยงามโดยยึดโยงลูกตกของทำนองเก่าไว้ ในทางดนตรีไทยจะเรียกทำนองที่เกิดใหม่ ตามอัตราจังหวะ เช่น สามชั้น สองชั้น ชั้นเดียว

2.7 การยืดยุบพร้อมเปลี่ยนทาง คือ การประพันธ์แบบทำพร้อมกันทั้ง 2 วิธี คือ การยืดขยาย ตัดยุบพร้อมกับประดิษฐ์ทางเปลี่ยนไปด้วยกัน

2.8 การยืดทำนองเฉพาะลูกเท่า คือ การประดิษฐ์ทำนองด้วยการยืดขยายลูกเท่าสองชั้นให้ เป็นทำนองลูกเท่าสามชั้นโดยยึดโยงเสียงตกของลูกเท่าเดิม ส่วนมากลูกเท่ามี ความยาวครึ่งจังหวะหน้าทับมักอยู่ต้นเพลง บางเพลงอาจอยู่ในตอนใดของเพลงก็ได้

2.9 การประดิษฐ์ลูกล้อลูกขัดและลูกเหลื่อม คล้ายกับการประดิษฐ์ทางเปลี่ยนแต่มี หลักการสำคัญคือ ลูกล้อประดิษฐ์ทำนองนำทำนองตามที่เหมือนกัน ลูกขัดประดิษฐ์ทำนองนำทำนอง ตามไม่เหมือนกันแต่สอดคล้องกัน ลูกเหลื่อมประดิษฐ์ทำนองเหมือนกันแต่บรรเลงล้ำจังหวะกัน

2.10 การประพันธ์เพลงในโครงสร้างหน้าทับสองไม้ หรือหน้าทับทยอย จะมี 2 ส่วน คือ ทาง พื้น ประดิษฐ์ทำนองด้วยการยืดเสียงตกของทำนองเป็นหลัก และลูกโยน สามารถประดิษฐ์เป็นลูกล้อลูกขัดต่าง ๆ ได้ สามารถที่จะยืดขยายหรือตัดอัตราของลูกล้อลูกขัดหรือประดิษฐ์ลูกล้อลูกขัดขึ้นมาใหม่แทนลูกโยนได้ โดยยึดเสียงตกของลูกโยนเป็นสำคัญ

2.11 การประพันธ์เพลงให้เป็นเพลงสำเนียงภาษาต่าง ๆ เช่น ลาว พม่า มอญ เขมร แขก จีน ญวน ฝรั่ง มีหลักการเดียวกับการประดิษฐ์ทางเปลี่ยน ให้ศึกษาเพลงสำเนียงภาษาต่าง ๆ ด้วยการฟังและ การบรรเลง นำแนวทางมาใช้ในการประดิษฐ์มือฆ้อง

2.12 การใช้บันไดเสียงทางดนตรีไทยและการย้ายบันไดเสียง บันไดเสียงที่นิยม คือ 1) แบบ 5 เสียง โด เร มี ซอล ลา 2) แบบ 6 เสียง โด เร มี ซอล ลา ที และ โด เร มี ฟา

ซอล ลา 3) แบบ 7 เสียง โด เร มีฟา ซอล ลา ที การย้ายบันไดเสียงหรือทาง คือ การเปลี่ยนระดับของกลุ่มเสียงในบทเพลงเรียกว่า เปลี่ยน ทางเสียง คล้ายกับการย้ายคีย์ในดนตรีตะวันตกมักเลื่อนหรือเปลี่ยนขึ้นไปคู่สี่ ระบบเรียงเนื้อหาต่อเนื่องสัมพันธ์กันง่ายต่อการนำความรู้ไปประยุกต์ใช้พัฒนาทักษะในการประพันธ์เพลงไทย

3. ทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย

3.1 ทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์

มีหลักคิด 2 ประการ คือ หลักมิติการสร้างสรรค์และหลักวิพิธลักษณาการสร้างสรรค์ หลักคิดทั้งสองมีความสัมพันธ์เชื่อมโยงต่อกันระหว่างมุมมองที่มีทิศทางมุ่งไปให้เกิดมีขึ้นกับคุณลักษณะเฉพาที่มีความหลากหลาย ซึ่งหมายรวมถึงคำที่มีความหมายใกล้เคียงกันด้วย เช่น การรังสรรค์ ประดิษฐ์ ทัศนนิมิต การคิดท่าร่ายรำ แต่งเพลง ประพันธ์เพลง ได้หลอมรวมความเป็นเหตุผลของปัจจัยตามทฤษฎี

1) หลักมิติการสร้างสรรค์ศิลป์

หลักมิติการสร้างสรรค์ศิลป์เป็นมุมมองที่มีทิศทางมุ่งไปให้เกิดมีขึ้นด้วยการตริตรองความเป็นภูมิปัญญาของสมบัติศิลป์ ในช่วงกาลปัจจุบันของผู้สร้างสรรค์ไปสู่ความเป็นมรดกภูมิปัญญามุมมองการสร้างสรรค์นี้เกิดขึ้นด้วยเหตุปัจจัย 5 ประการ ดังแผนภูมิ

1.1) การสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นจากกรกระทำของมนุษย์ การเกิดขึ้นของงานศิลป์เป็นความงดงามจากการกระทำให้เกิดงานศิลป์ทั้งด้านดุริยางคศิลป์ ด้านนาฏศิลป์ และด้านทัศนศิลป์ได้นั้นต้องสำเร็จขึ้นด้วยการสร้างสรรค์ของมนุษย์เท่านั้น สรรพสัตว์ทั้งหมายไม่ว่า ลิง ช้าง ม้า บ่าง ค่าง ชะนี หมี หมู หมา กา ไก่ นก ไม่สามารถสร้างสรรค์งานศิลป์ไทย การที่หมา ลิง ช้าง วาดรูป เขียนอักษร เล่นดนตรีได้นั้น เป็นการกระทำซ้ำ ๆ ทำได้ตามคำสั่งของผู้ฝึกจนทำได้เท่าที่ทำได้ไม่สามารถเสริมสร้างด้วยจินตนาการของตัวเองเช่นเดียวกับปรากฏการณ์ธรรมชาติก็มิได้อยู่ในปัจจัยของการสร้างสรรค์งานศิลป์ หมู่เมฆที่ลอยเกาะกลุ่มตัดกับแสงสีของแสงอาทิตย์เกิดเป็นรูปร่างต่าง ๆ ขุนเขา ทิวไม้ เสียงนกร้อง ไก่ขัน นกยูงแพนปีกหางวิ่งเริงร่าเหมือนร่ายระบำอย่างงดงาม ที่ทำเช่นนี้ก็เพียงเพื่อร้องเรียกเพรียงหาคู่ น้ำตกไหลพลิ้วกระทบหิน ชะง่อนผา กอไผ่ไหวไปมาตามสายลม หรืออาการใด ๆ ที่เป็นไปตามธรรมชาติ สิ่งนั้นไม่ใช้ศิลปะ สิ่งนั้นเป็นธรรมชาติเพราะธรรมชาติก็คือธรรมชาติ เมื่อใดก็ตามที่ศิลปินได้พินิจปรากฏการณ์เหล่านั้นจนเกิดจินตนาการ เช่น ศิลปินดนตรีนำเสียงที่ได้ยินจากธรรมชาตินั้นมาเรียงร้อยเป็นลีลาสำเนียงทำนองด้วยเสียงขับร้องหรือบรรเลงเครื่องดนตรี ศิลปินวาดปั้นแกะสลักฉลุสลักถักทอเป็นภาพ เป็นชิ้นผลงาน เกิดรูปร่างลวดลายตามที่เห็นตามจินตนาการ ศิลปินนักแสดงประดิษฐ์นาฏยรังสรรค์ด้วยลีลาท่าเต้น เยื้องกราย ร่ายรำ ผูกสาระเป็นเรื่องราว การกระทำในลักษณะดังกล่าวของศิลปินจดเป็นงานสร้างสรรค์ศิลป์

1.2) การสร้างสรรค์ศิลป์เกิดขึ้นจากบุพภูมิของมวลจินตนาการ การเรียนรู้เพื่อดำรงชีพชีวิตให้อยู่รวด การสังเกต ลองผิดลองถูก ปรับตัวให้เข้ากับการใช้ชีวิต พัฒนาสิ่งใหม่ที่เกิดขึ้น เริ่มมีการใช้ไฟประกอบอาหาร สร้างเครื่องมือจับสัตว์ รู้จักการสร้างเครื่องนุ่งห่ม ใช้หนังสัตว์ให้เกิดประโยชน์ รู้จักใช้หินเป็นหัวหอกหรือขัดถูกระทบให้เกิดประกายไฟ เป็นประโยชน์ในการดำรงชีวิต จนถึงการใช้โลหะทำเครื่องมือเครื่องใช้ อาวุธและเครื่องดนตรี การสั่งสมความรู้เป็นคุณสมบัติสำคัญที่มนุษย์มี จากปฏิบัติการเพื่อความอยู่รอดแล้วจึงเริ่มสังเกตสิ่งรอบข้างของธรรมชารติ การอุบัติของสรรพสิ่งที่พึงพอใจและไม่พึงพอใจ เกิดความกลัวต่อปรากฏการณ์ธรรมชาติ เช่น ฟ้าร้องฟ้าผ่า แผ่นดินไหว โรคภัยไข้ป่ายและคร่าชีวิตคนในชุมชน มนุษย์เริ่มเกิดคิดเป็นความเชื่อว่าในธรรมชาติรอบกายมีสิ่งเร้นลับซึ่งมีอำนาจเหนือธรรมชาติ ผู้ทรงไว้ด้วยอำนาจนี้มีเรียกชื่อแตกต่างไปตามแต่ละกลุ่มชุมชน และสังคมนั้น จนยอมรับความเป็นเอกภาพของผู้สร้าง ผู้ให้ ผู้อนุเคราะห์ช่วยเหลือ ดังพบการเรียกชื่อว่า “ผี” ของกลุ่มชาพันธุ์ต่าง ๆ ความเชื่อต่อเทพเจ้า พระเจ้า ตามฐานความเชื่อและความศรัทธาของแต่ละวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นและมีพัฒนาการต่อไป

วัฒนธรรมเป็นบุพภูมิที่อธิบายภาวะหนึ่งของสังคมที่คละเคล้ากับความเป็น “มานุษยวิทยา” คือเป็นเรื่องราวของมนุษยชาติที่สร้างขึ้น มีพัฒนาการ มีการเรียนรู้ ทั้งในสายบรรพชนของตระกูล ในหมู่ชนของกลุ่มชาติพันธุ์ สังคมขนาดเล็กขยายไปเป็นสังคมขนาดใหญ่ระดับภาค ระดับประเทศ ภูมิภาคของประชาชาติและระดับโลก เมื่อมีการติดต่อสื่อสารตามมิติของโลกาภิวัฒน์ เกิดการผ่องถ่ายความรู้จนนำไปสู่ความเป็นสมบัติร่วมของมวลมนุษยชาติ สรรพสิ่งของวัฒนธรรมหนึ่ง ๆ จึงห้อมล้อมไปด้วยบริบทที่ฉายภาพให้เห็นโครงสร้างและเอกลักษณ์วัฒนธรรมมีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกันตามแนวทฤษฎี “มานุษยวัฒนธรรมสัมพันธ์” ที่อธิบายว่ามนุษย์เป็นผู้สร้างวัฒนธรรม วัฒนธรรมเป็นของมนุษย์ วัฒนธรรมคงติดตัวมนุษย์ไปทุกหนทุกแห่ง เช่น คนไทยเป็นผู้ครองวัฒนธรรมไทย พูดภาษาไทย เขียนภาษาไทย รับประทานอาหารไทย มีพฤติกรรมที่แสดงคุณลักษณ์ไทย เมื่อคนไทย กลุ่มคนไทย ไปตั้งถิ่นฐาน ณ ที่ใดในโลกวัฒนธรรมไทยย่อมติดตัวคนไทยไปทุกแหล่งแห่งที การฝังลึกในวัฒนธรรมของมนุษย์ตั้งแต่แรกเกิดจนเติบใหญ่นั้นนับเป็นบุพภูมิของแต่ละคน ความเชื่อ ศาสนา ความศรัทธา ความมั่นใจ ความรัก และอีกหลากหลายเป็นปัจจัยของบุพภูมิ สิ่งนี้มีพลังมีอิทธิพลในการสร้างความคิดของมวลจินตนาการให้การขับเคลื่อนงานสร้างสรรค์ศิลป์ความเชื่อผสมผสานกับความศรัทธาเป็นจุดเริ่มต้นของมหัศจรรย์งานศิลป์ที่ยิ่งใหญ่ ศาสนสถานของทุกศาสนามีความยิ่งใหญ่โอฬารของศิลปะที่วิจิต บทเพลงที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม การร่ายรำการแสดงเพื่อบูชาสิงศักดิ์สิทธิ์ จัดเป็นบุพภูมิให้เกิดการสร้างสรรค์ศิลป์ขึ้น

1.3) การสร้างสรรค์ศิลป์เกิดจากการต่อยอดบุพภูมิด้วยกระบวนวิจัยแสวงผล บุพภูมิคือความจริงในวัฒนธรรมที่สัมพันธ์กับวิถีชีวิตมนุษย์ การสร้างสรรค์ศิลป์ที่เกิดขึ้นจากบุพภูมิมีปรากฏทั่วไป เพราะเป็นการสร้างสรรค์ที่ใช้ฐานคิดที่ปรากฏในบริบทอยู่โดยรอบแล้ว

จินตนาการผสานกัน แต่ยังมีการสร้างสรรค์อีกลักษณะที่บอกความจริงแท้ในความคิด และยืนยันข้อมูลด้วยกระบวนการศึกษาค้นคว้า หรือด้วยวิธีวิทยาการวิจัยเพื่อให้ทราบผลของสิ่งที่จะนำไปใช้ต่อยอดบุพภูมินั้น ในงานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระบรมศพของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพล อดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร (ช่วงงานพระราชพิธี พ.ศ. 2559 – 2560) บรรดานักวิชาการและนักวิจัยศิลป์ได้ทำการศึกษาเรื่องราวของเขาไกรลาส เพื่อก่อสร้างพระเมรุมาศและส่วนประกอบต่าง ๆ ด้วยจินตนาการโดยยังคงสรรพสิ่งไว้ เช่น รูปปั้น สัตว์ป่าหิมพานต์ โครงการตามพระราชดำริที่จำลองจัดวางตามแผนผัง การให้ความหมายในเนื้องานทุกขั้นตอนยังผลให้เกิดการฟื้นฟูองค์ความรู้ต่าง ๆ ของงานทัศนศิลป์ ส่วนของนาฏศิลป์และศิลปะการแสดง มีการศึกษางานพระบรมศพในอดีตแต่ละครั้งที่ผ่านมา และมีการจัดขึ้นในงานครั้งนี้ด้วย ทั้งโขน หนังใหญ่ ละครหุ่นกระบอก ลิเก ในด้านดุริยางคศิลป์และคีตศิลป์มีการศึกษาค้นคว้าการบรรเลงวงดนตรี มีการนำกลองมโหระทึกเข้าร่วมกระทั้งในวงปี่ไฉนกลองชนะ วงบัวลอย วงปี่พาทย์ วงปี่พาทย์นางหงส์ วงปี่พาทย์มอญ แม้กระทั่งการแสดงดนตรีสากล ละครเวที บัลเลต์ การสืบค้นเพลงจากโน้ตเพลงที่มีการบันทึกไว้เพื่อนำเข้าสู่การบรรเลงในงานพระราชพิธีก็เป็นวิธีหนึ่งในงานนี้ด้วย

เมื่อสร้างสรรค์ที่ดำเนินการด้วยวิธีใช้ผลที่ได้จากการวิจัยเพื่อเป็นฐานรองรับการสร้างสรรค์งานศิลป์นี้จึงนับเป็นการแสดงที่ให้เห็นภูมิพลังของร่องรอยองค์ประกอบ มีตัวอย่างให้เห็นเป็นตัวอย่างงานศิลป์แบบฉบับ เช่น การสร้างสรรค์ชุดโบราณคดีของนายธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร เกิดความคิดว่าภาพจำหลักศิลปะการร่ายซึ่งท่านได้พบเห็นระหว่างการออกตรวจราชการทั่วประเทศ ภาพจำหลักนั้นมีนักร่ายรำปรากฏอยู่ตามศาสนสถานต่างยุคสมัยมีความหลากหลาย คำถามว่า “ทำไม” (Why) เป็นประเด็นกับจินตนาการว่า “หากภาพจำหลักนั้นมีชีวิตชีวาออกมาร่ายรำ เคลื่อนไหวได้น่าจะเกิดความงดงาม จินตนาการของคนที่เริ่มสร้างสนยุคแรกและต่อ ๆ กันมา ภาพจำหลักนั้นทำได้ “อย่างไร” (How) ด้วยโจทย์ว่าทำไมและอย่างไรนี้คือบุพภูมิของมวลจินตนาการ การศึกษาค้นคว้าได้เกิดขึ้นอย่างเป็นระบบตามขั้นตอนเมื่อเทียบด้วยระเบียบวิธีวิทยา (Methodology) ฝ่ายทัศนศิลป์เก็บรวบรวมบันทึกข้อมูลภาพนักฟ้อนนักรำต่าง ๆ ทั่วประเทศและดินแดนวัฒนธรรมที่เกี่ยวเนื่องโดยไม่ใช้กรอบเส้นแบ่งประเทศมากีดกั้นความหลากหลายเหล่านั้น เมื่อผ่านกระบวนการจำแนกข้อมูล การวิเคราะห์และสังเคราะห์แล้วได้ยุคสมัยของข้อมูล 5 ยุค คือทวารวดี ศรีวิชัย เชียงแสน ลพบุรี และสุโขทัย พร้อมกับการออกแบบเครื่องแต่งกายจากฐานความรู้ที่ปรากฏจากข้อมูลภาพ ฝ่ายนาฏศิลป์และศิลปะการแสดงมีศิลปินชั้นครูร่วมจินตนาการและสร้างสรรค์กระบวนท่าร่ายรำตามยุคสมัย ฝ่ายดุริยางคศิลป์จินตนาการและสร้างสรรค์ทำนองเพลงทั้ง 5 ชุดของการแสดงเป็นเพลงสำเนียงมอญ (ทวารวดี) สำเนียงชวา (ศรีวิชัย) สำเนียงล้านนา (เชียงแสน) สำเนียงขอม (ลพบุรี) และสำเนียงสยาม (สุโขทัย) ได้ชุดระบำสวยงามที่มีชื่อว่า ระบำโบราณคดี จำแนกเป็นระบำทวารวดี ระบำศรีวิชัย ระบำเชียงแสน ระบำลพบุรี และระบำสุโขทัย งานสร้างสรรค์ศิลป์ชุดนี้

จัดเป็นชุดการแสดงแบบแผน เป็นต้น ความคิดให้แก่วงการศิลปะในเวลาต่อมาอีกจำนวนมากในการใช้เป็นแนวคิดแนวทางจินตนาการสร้างสรรค์ทั้งในประเทศและประเทศเพื่อนบ้านที่มีวัฒนธรรมร่วมคล้ายกัน

1.4) การสร้างสรรค์ศิลป์เกิดขึ้นจากความคิดริเริ่มในมุมมองที่ดีก่อเกิดสมบัติสมบัติศิลป์ การสร้างสรรค์ศิลป์เกิดขึ้นจากการกระทำมนุษย์ ด้วยความเป็นปัจเจกศิลป์หรือโดยกลุ่มศิลปินที่ร่วมกระทำก็ตาม การเกิดขึ้นย่อมเริ่มต้นจากความเป็นปัจเจกเสมอ ส่วนกลุ่มบุคคลที่ร่วมกระทำนั้นเป็นส่วนขยายของการเริ่มในเนื้องานศิลป์หรือผลิตภาวะที่เกิดขึ้นนั้นหากเป็นความคิดริเริ่มย่อมเกิดขึ้นจากบุคคลแรกคิดให้เป็นไปตามความคิดนั้น ความคิดริเริ่มมีทิศทางที่ดำเนินไปในทางดีเสมอ (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2556 : 1003) เมื่อผู้สร้างสรรค์ริเริ่มงานศิลป์บนฐานคิดของตนด้วยจินตนาการจากบุพภูมิหรือจากการต่อยอดบุพภูมิก็ตาม ผลงานศิลป์ที่เกิดขึ้นนั้นย่อมเป็นสมบัติศิลป์ที่ปรากฏและคงอยู่ของผู้สร้างสรรค์ในขณะเดียวกันสมบัติศิลป์นี้ก็ย่อมเป็นตัวแทนของสถาบัน ชุมชน ของประเทศชาติ ไปจนถึงมนุษยชาติ ดังพบว่าชิ้นงานของดุริยศิลป์ทั้งบทเพลง รูปแบบวงบรรเลง สร้างสรรค์ขึ้นแล้วนำออกสู่สังคมในลักษณะการเผยแพร่ เพื่อการพาณิชย์ งานจิตรกรรม ประติมากรรมที่มีการจัดแสดงตามงานแสดงผลงานศิลป์ทั้งในชุมชน ในประเทศต่างประเทศ งานสร้างสรรค์ในรูปแบบนาฏศิลป์ ฟ้อน ระบำ รำ เต้น โขน ละครไทย ละครเพลง ละครเวที ละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์ สมบัติดังกล่าวนอกจากเป็นของบุคคล กลุ่มบุคคลสร้างสรรค์แล้วยังเป็นตัวแทนของสังคมในทุกภาคส่วน คือของชุมชน จังหวัด ของชาติและของโลก

1.5) การสร้างสรรค์ศิลป์เกิดขึ้นเป็นภูมิสมบัติศิลป์ที่แสดงถึงความพร้อมของมนุษย์แล้วสืบทอดไปเป็นมรดกภูมิปัญญาที่จับต้องไม่ได้ (Intangible Cultural Heritage) สมบัติศิลป์คือปัจจุบันกาลของงานสร้างสรรค์ศิลป์ที่เกิดขึ้น โดยดำรงอยู่ในความเป็นเจ้าของแห่งปัจเจกบุคคล กลุ่มบุคคล หรือสังคมซึ่งเป็นที่ก่อเกิดงานศิลป์ เมื่อกาลเวลาผ่านไปแล้วสมบัติศิลป์ย่อมปรับสถานภาพหลงมรณกาลไปเป็นมรดกศิลป์ความเป็น “มรดกศิลป์” จึงเป็นคามตามนิยมการตกทอดสมบัติศิลป์ของผู้สร้างสรรค์ไว้หลังมรณกรรมให้เปลี่ยนสถานภาพจากสมบัติศิลป์เป็นมรดกศิลป์ทันที ความหลากหลายของมรดกงานศิลป์เมื่อเป็นมรดกของสังคมแล้วก็ยังการสืบทอดต่อไป ด้วยวิธีเรียนรู้จากระบบการศึกษา ด้วยการขับเคลื่อนตามพลวัตของสังคมและวัฒนธรรม จากรุ่นสู่รุ่น จากอดีตกาลสู่ปัจจุบันกาล ไปยังอนาคตกาล สืบทอดต่อ ๆ กันไป มรดกภูมิปัญญาที่จับต้องไม่ได้ (Intangible Cultural Heritage) คือมวลความคิดที่คิดและกระทำให้เกิดผลเชิงประจักษ์ ภาพที่วาดอย่างวิจิตรงดงามนั้นปรากฏเป็นรูปธรรม การแสดงโขน ละคร ละครเวที หุ่นละครเล็ก หุ่นกระบอก ดำเนินเรื่องเร้าใจชวนติดตามเป็นรูปที่เห็น ดนตรีที่บรรเลงเพลงไพเราะ บทละคร วรรณคดีที่อ่านแล้วเห็นนาฏการ ความเชื่อ พิธีกรรม ขนบประเพณี สิ่งที่กล่าวถึงนี้มิใช่สิ่งที่จับต้องได้ อะไรคือความคิด คิดได้อย่างไร ทำไมต้องคิด คิดอย่างไรจึงปรากฏความงดงาม ไพเราะ สวยงาม การได้มาของ

กระบวนการในศิลปวัฒนธรรมได้สะท้อนภูมิปัญญา สืบทอดต่อกันมาจนเป็นมรดกที่จับต้องไม่ได้ในความคิดและจินตนาการ ในกิจกรรมวัฒนธรรมของชาติต่าง ๆ มีงานศิลป์ ที่กล่าวถึงนี้และได้รับการขึ้นทะเบียนกับชาติสมาชิก สำหรับประเทศไทยมีมรดำภูมิปัญญาที่จับต้องไม่ได้จำนวนมาก สิ่งที่เกิดความภาคภูมิใจเมื่อองค์การสหประชาชาติ (UNESCO) ได้ขึ้นทะเบียนให้ “โขนไทย” เป็นมรดกวัฒนธรรมของมนุษยชาติ (Khon : Cultural Heritage of Humanity) เมื่อวันที่ 29 พฤศจิกายน พ.ศ. 2561

2) วิพิธลักษณาการสร้างสรรค์

วิพิธลักษณาการสร้างสรรค์ คืออาการของคุณสมบัติที่มีความเหมาะสมสอดคล้องและส่งผลต่องานสร้างสรรค์ศิลป์ รากฐานหรือพื้นภูมิงานสร้างสรรค์เป็นส่วนสำคัญในการคิดเกิดจินตนาการ สิ่งเหล่านี้เป็นนามธรรมดั่งยวดยานที่นำไปสู่ชิ้นงานรูปธรรม สิ่งแรกคือวิถีชนที่รายล้อมด้วยวัฒนธรรมและสิ่งแวดล้อม ความเชื่อความศรัทธาต่อศาสนา การแพร่กระจายของสังคมโลกที่สื่อสารถึงกัน กลายเป็นหนึ่งหน่วยสังคมขนาดใหญ่ การสื่อสารเชื่อมโยงตามวิถีโลกภิวัฒน์ กระบวนการคิด องค์ความรู้ที่ก่อร่างสู่ชิ้นงาน เป็นสิ่งที่เป็นประโยชนานุเคราะห์ในการเอื้อเฟื้อช่วยเหลือให้เกิดผลได้ตามความต้องการและเกิดคุณค่าตามความที่คิดไว้ ระหว่างบุคคลหนึ่งกับบุคคลหรือกลุ่มบุคคลในการถ่ายทอดให้เกิดการเรียนรู้และพัฒนาต่อยอดต่อ ๆ กันไป งานศิลป์ที่เกิดขึ้นจึงเข้าข่ายลักษณะของภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ (Intangible Cultural Heritage) สามารถเรียนรู้เลียนแบบ พัฒนา และต่อยอด ส่วนระดับของความงามวิจิตร ความเสนาะไพเราะที่มีการประเมินคุณค่าจะปรากฏมากหรือน้อยเพียงใดนั้นขึ้นอยู่กับภูมิความรู้ ภูมิประสบการณ์ของผู้รับหรือบริโภค

2.1) วิถีชน ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม และกระบวนการทางวัฒนธรรมมีความเชื่อมโยงสัมพันธ์กับงานสร้างสรรค์ศิลป์ เป็นเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับปัจเจกศิลปินโดยตรงเพราะต้องดำรงชีวิตอยู่ด้วยตนเอง อยู่ท่ามกลางสังคมครอบครัว รายล้อมกับปัจเจกศิลปินโดยตรงเพราะต้องดำรงชีวิตอยู่ด้วยตนเอง อยู่ท่ามกลางสังคมครอบครัว รายล้อมไปด้วยบริบทของธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม และวิถีวัฒนธรรม เป็นวิพิธลักษณ์ให้ปัจเจกศิลปินเกิดแรงบันดาลใจสร้างสรรค์ศิลป์ ผลงานที่ปรากฏเพื่อต่อยอดการดำรงชีวิต เช่น อุปกรณ์เครื่องมือเครื่องใช้ในชีวิตประจำวัน มีการสร้างสรรค์ออกแบบชิ้นงานให้งดงามด้วยงานวิจิตรศิลป์ ดุริยรังสรรค์เพลงที่ไพเราะวิจิตรจากสิ่ง ที่มีอยู่ก่อน การสร้างสรรค์ท่ารำ ระบำ ฟ้อน ต่อยอดไปสู่ความงดงามที่เพิ่มขึ้นหรือด้วยวิธีการสร้างสรรค์ศิลป์ในลักษณะอื่นที่ปัจเจกศิลปินใช้บุพภูมิของวิถีชน ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม และกระบวนการทางวัฒนธรรมเป็นฐานจินตนาการในการสร้างสรรค์ศิลป์

2.2) ปัจจัยภายในด้านความเชื่อ ศาสนา ความศรัทธา ความรักมีผลต่อการสร้างสรรค์ศิลป์ งานสร้างสรรค์ระดับอภิมหาอลังการ เช่น โบราณสถานทางศาสนา

ทุกศาสนา ปีรามิดในอียิปต์ ปีรามิดของชนเผ่าอินคา พระพุทธรูป เทวรูป ปราสาทพระราชวังที่งดงามหลายแห่งในโลก ทัชมาฮาลแห่งความรัก ประติมากรรม งานวิจิตรศิลป์ชั้นยอด เกิดจากปัจจัยภายในที่เกิดขึ้นจากความเชื่อ ความศรัทธาต่อ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ พระเจ้า พระพุทธเจ้า เทพเจ้า สิ่งมีอำนาจเหนือธรรมชาติต่อความยิ่งใหญ่ในความรัก ด้วยแรงขับภายในจึงเป็นบ่อเกิดของจินตนาการ ปรากฏการณ์เกิดขึ้นต่าง ๆ เช่น กำลังคน ค่าใช้จ่าย วัตถุดิบเพื่อใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์หรือปัจจัยของปัจเจกบุคคล ผู้สร้างสรรค์ศิลป์ในการแกะสลักลวดลายเป็นเชิงชั้นในเนื้อไม้ สลักงาช้าง ศิราภรณ์ ภาพวาดต่าง ๆ การประพันธ์เพลงบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อกิจศาสนกรรม

2.3) ปัจจัยภายนอกด้านวิถีโลกาภิวัฒน์ การแพร่กระจายทางวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี นวัตกรรม มีผลต่อการสร้างสรรค์ ความเจริญทางวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยีและนวัตกรรม ก่อให้เกิดความก้าวหน้าของสรรพสิ่งในสังคมที่หลากหลายทั้งด้านการติดต่อสื่อสาร การเดินทางไปมาของผู้คนจากถิ่นหนึ่งยังอีกถิ่นหนึ่ง ทำให้สังคมของมนุษยชาติเกิดความเปลี่ยนแปลงอย่างมาก ทิศทางความก้าวหน้าแบบก้าวกระโดดของการพัฒนาสังคมจากระดับ 1.0 ยุคหาของป่าล่าสัตว์เพื่อความอยู่รอดมาเป็นระดับ 2.0 ยุคสังคมเกษตรและอุตสาหกรรมเบา ระดับ 3.0 ยุคอุตสาหกรรมหนัก ระดับ 4.0 ยุคนวัตกรรมและเทคโนโลยี และระดับ 5.0 เป็นยุคก้าวไกลด้วยอัจริยภาพล้ำของวิทยาศาสตร์และนวัตกรรม ปรากฏการณ์ของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่พัฒนาดังกล่าวเป็นปัจจัยภายนอกผนวกกับวิถีโลกาภิวัฒน์ การแพร่กระจายทางวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี นวัตกรรมจึงมีผลต่อการสร้างสรรค์ศิลป์ ให้ปัจเจกศิลปินรับรู้งานศิลป์ที่เกิดในแต่ละภูมิภาพของโลก การรับรู้ผ่านช่องทางการสื่อสารของสื่อต่าง ๆ การเข้าร่วมเสวนา ความร่วมมือในงานร่วมสมัยระดับชาติ ระดับนานาชาติ คือการแสดงนิทรรศนศิลป์ของงานทัศนศิลป์ การจัดมหกรรมทางดุริยางคศิลป์ การจัดมหกรรมทางนาฏศิลป์และศิลปะการแสดง เกิดสภาวะการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ร่วมกัน ถ่ายโอนความคิดและจินตนาการ และต่อยอดสร้างสรรค์ ให้งานศิลป์แต่ละสาขามีพัฒนาการ เกิดชิ้นงานที่ไม่เพียงเป็นสมบัติของปัจเจกศิลปินของสังคมประเทศเท่านั้นแต่เป็นของมนุษยชาติด้วยจนท้ายสุดเมื่อกาลเวลาผ่านไปชิ้นงานศิลป์ที่สร้างสรรค์ขึ้นก็เปลี่ยนสถานภาพเป็นมรดกภูมิปัญญาของมนุษยชาติอย่างน่าภาคภูมิใจ

2.4) งานสร้างสรรค์ศิลป์สามารถเรียนรู้ สะสมความรู้ ถ่ายทอดริเริ่มขึ้นใหม่และพัฒนาต่อยอดได้ การสร้างสรรค์งานศิลป์ที่เกิดขึ้นจากวิถีชน ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม กระบวนการทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นบุพภูมิ งานสร้างสรรค์ศิลป์ที่เกิดจากปัจจัยภายในด้านความเชื่อ ศาสนา ความศรัทธา ความรัก มีผลต่อการสร้างสรรค์ศิลป์ที่เกิดจากปัจจัยภายนอกด้านวิถีโลกาภิวัฒน์ การแพร่กระจายทางวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี นวัตกรรม ซึ่งภูมิจินตนมิติคือมุมมองของแนวคิดที่เป็น (Intangible Heritage) แต่สามารถถ่ายทอด สืบทอดความรู้ พัฒนาความคิด พัฒนาทักษะปฏิบัติให้

เกิดการปฏิบัติตามแบบแผนดั้งเดิม จนมีมุมมองนำไปสู่การริเริ่มสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ และพัฒนาต่อยอดงานสร้างสรรค์ศิลป์ต่อไป

2.5) คุณค่าของงานสร้างสรรค์ศิลป์ขึ้นอยู่กับความรู้และประสบการณ์ทางศิลป์ของรับรสศิลป์ การพิจารณาเพื่อวิพากษ์คุณค่างานศิลป์ที่สร้างสรรค์ขึ้น บุคคลย่อมมีมิติในรสศิลป์ที่แตกต่างกันไปตามพื้นภูมิของแต่ละคน การรับรู้ด้วยความพึงพอใจที่แตกต่างกันมีเหตุมาจากความรู้และจากประสบการณ์บุคคลที่มีต่องานศิลป์ รวมไปถึงการเปิดรับแนวจินตนาการอย่างไม่มีเขตจำกัดของปัจเจกศิลปินมาผสมผสานให้เข้ากับความรู้และประสบการณ์ ธาตุศิลป์ของแต่ละสังคมย่อมมีอัตลักษณ์เฉพาะ ตัวอย่างที่เห็นได้ชัด เช่น รามยณะซึ่งมีต้นกำเนิดจากอินเดียแล้วแพร่กระจายมาสู่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เนื้อหา เรื่องราว ของชาติที่รับแตกต่างไปจากเดิม การแต่งกายของนักแสดง ศิราภรณ์ อายุธที่ตัวละครถือ ท่าร่ายรำ การทำบท บทขับร้องตามแต่ละถิ่นวัฒนธรรม ดนตรีที่บรรเลงให้สอดคล้องกับการดำเนินเรื่องในแต่ละช่วงแต่ละตอน ปรากฏการณ์ที่เห็นทั้งการแสดงของประเทศไทย มาเลเซีย ชวา ลาว กัมพูชา พม่า มีความแตกต่างกันทุกมิติ ดังนั้นการรับรู้และประเมินคุณค่าศิลป์จึงต้องศึกษาสิ่งที่เจ้าของแต่ละถิ่นวัฒนธรรมแสดงออก ประสบการณ์ที่มุ่งมองจนพบว่าความคล้ายเหมือนหรือความแปลกต่างเป็นอย่างไร อยู่ส่วนใดของเนื้อหาสาระ มุมมองในการตีความและประเมินศิลป์เช่นที่อธิบายนี้มีความซับซ้อนต่อการตีความ การประเมิน การวิพากษ์ให้เป็นไปด้วยความเที่ยงธรรม (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2563, น. 81-91)

3.2 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

พจนานกรรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2525, น. 814) ให้ความหมายของคำ “สุนทรีย” ว่า สุนทรียะ ว. เกี่ยวกับความนิยมความงาม” มีนักปรัชญาได้ให้แนวคิดไว้ 3 แนวคิด คือ

1.1 เชื่อว่าความงามนั้นขึ้นอยู่กับจิตใจ หรือขึ้นอยู่กับมนุษย์ ถ้ามนุษย์ไม่มีความงามทั้งนี้เพราะว่า มนุษย์เป็นผู้กำหนดหรือเป็นผู้ให้คุณค่าแก่สิ่งที่ว่ามีความงาม เมื่อมนุษย์มองเห็นหรือได้ยินเสียงที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ มนุษย์ก็จะเป็นผู้ตัดสินว่าสิ่งที่ได้เห็น หรือสิ่งที่ได้ยิน มีความงามหรือไม่งาม มีความไพเราะหรือไม่ไพเราะ

สรุปว่า ธรรมชาติหรือวัตถุใดๆ ก็ตามที่มนุษย์สามารถมองเห็นหรือได้ยินเสียงจะเป็นความงามหรือไม่งาม จะมีความไพเราะหรือไม่นั้นขึ้นอยู่กับการตัดสินของมนุษย์เท่านั้น เมื่อความงามขึ้นอยู่กับจิตของมนุษย์ ปัญหาในเรื่องของความงามก็เกิดขึ้น เพราะการมองความงามของงคนแต่ละคนจะมีความแตกต่างกันไป ความงามในแง่นี้นักปรัชญาเรียกว่า เป็นจิตวิสัย

1.2 เชื่อว่าความงามเป็นสิ่งที่มีอยู่แล้วในธรรมชาติ หรือในตัวของวัตถุต่างๆ ความงามไม่ได้ขึ้นอยู่กับมนุษย์ ถึงโลกนี้จะไม่มีมนุษย์ความงามนั้นก็มีอยู่แล้ว ความงามในแง่นี้เชื่อกันว่ามีแบบมีแผนของความงามอยู่ในวัตถุ หรือธรรมชาตินั้น ๆ คน จึงมีหน้าที่ค้นหาแบบแผนหรือความงามนั้นให้พบ แล้วจึงแสดงผลของการค้นพบให้ปรากฏออกมา คนที่ค้นพบแบบแผนหรือความงามนั้นได้

ชื่อว่า เป็นศิลปิน ผลของการค้นพบและแสดงออกมาให้ปรากฏนั่นคืองานศิลปะ เช่น ดอกไม้ ภูเขา น้ำตก ทะเล ล้วนมีแบบแผนของความงามอยู่ในแล้วในตัวเอง มนุษย์มีหน้าที่ค้นหาแล้วจึงลอกเลียนแบบของความงามที่มีอยู่นั้นออกมาเท่านั้น ความงามในแง่นี้นักปราชญ์ เรียกว่าเป็นวัตถุวิสัย

1.3 เชื่อว่าความงามนั้นขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ หรือวัตถุใดๆ ที่มนุษย์มองเห็น ขึ้นอยู่กับอารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์มีอยู่กับธรรมชาติ หรือวัตถุนั้นๆ นั่นเอง มนุษย์จึงจำเป็นต้องมีการฝึกฝนจิตใจของเขาให้เข้าถึงความงาม ทั้งนี้เพื่อจะได้ยกระดับของจิตใจหรือรสนิยมของตัวเองให้สูงขึ้นเป็นการพัฒนาคุณภาพชีวิต การฝึกฝนดังกล่าวต้องใช้เวลา และเรียกว่าการฝึกจิตใจให้มีประสบการณ์สุนทรียะ ความงามในแง่นี้นักปรัชญา เรียกว่า เป็นสัมพันธ์วิสัย (บุญเยี่ยม แย้มเมือง, 2537, น. 2-3)

บทที่ 3
วิธีการดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีการดำเนินการวิจัยเชิงพรรณนา โดยรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร สิ่งพิมพ์ งานวิจัย หนังสือ ตำรา การสัมภาษณ์ และวิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้อง จากนั้นจึงนำข้อมูลทั้งหมดมาศึกษา วิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล และดำเนินการสร้างสรรค์เพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ โดยมีวิธีดำเนินการ ดังนี้

1. ระยะเวลาในการเก็บรวบรวมข้อมูล

ระยะที่ 1 เป็นการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ ด้วยวิธีการศึกษาจากหนังสือ จากเอกสาร ตำรา หนังสือ สิ่งพิมพ์ และงานวิจัย ที่เกี่ยวข้องเพื่อนำข้อมูลที่ได้มากำหนดแนวคิดและรูปแบบในการสร้างสรรค์งาน

ระยะที่ 2 เป็นการศึกษาภาคสนาม โดยการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีไทย ที่เกี่ยวข้องและเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาและค่านิยมของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิเกี่ยวกับข้อมูลที่เกี่ยวข้อง และนำข้อมูลมาใช้ในการสร้างสรรค์

ระยะที่ 3 สร้างสรรค์เพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ ตามวิธีการสร้างสรรค์เพลงจากหลักการประพันธ์เพลงไทย และโครงสร้างเพลงดนตรีไทย

ระยะที่ 4 นำข้อมูลที่ได้มาปรับตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญหรือผู้ทรงคุณวุฒิ และนำเสนอรูปเล่มงานวิจัย

2. ขอบเขตในการวิจัย

ในการวิจัยงานสร้างสรรค์ครั้งนี้ กำหนดขอบเขต ดังนี้

2.1 **ขอบเขตด้านระเบียบวิธีวิจัย** การวิจัยครั้งนี้ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงสร้างสรรค์ เป็นกระบวนการวิจัยที่เน้นการเก็บรวบรวมข้อมูลเชิงประจักษ์จากภาคสนามโดยการสำรวจ การสังเกต การสัมภาษณ์ และการสนทนากลุ่ม เพื่อให้ข้อมูลเชิงลึกที่เกี่ยวข้องกับประวัติ ค่านิยมองค์กรของสถาบันฯ รวมทั้งทฤษฎีและแนวคิดที่เกี่ยวกับการประพันธ์เพลง นำข้อมูลมาตรวจสอบ วิเคราะห์ สังเคราะห์ และนำมาสร้างสรรค์เพลง

2.2 **ขอบเขตด้านเนื้อหา** การวิจัยครั้งนี้ กำหนดประเด็นในการศึกษาเพื่อให้ครอบคลุมเนื้อหา ดังนี้

2.2.1 ความสำคัญ ความสำคัญของประวัติพัฒนาการ และบทบาทของค่านิยมในองค์กรในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2.2.2 การประพันธ์เพลงไทย โดยใช้วิธีการศึกษาจากหลักการประพันธ์เพลงไทยจากโครงสร้างเพลงดนตรีไทย เช่น ลักษณะทางโครงสร้างของบทเพลง การแบ่งห้องเพลง วลี หรือประโยคเพลง เป็นการเรียบเรียงหรือการแต่งเพลงไทยเดิมขึ้นมาใหม่โดยยึดหลักการประพันธ์เพลงไทยและขับร้องมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การประพันธ์เพลงเพื่อใช้สำหรับองค์กร ซึ่งเพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ประกอบด้วย 2 บทเพลง ได้แก่ เพลงนาฏศิลปาภิรมย์ และเพลงภูมิวัฒน์พัฒนาภิรมย์

2.2.3 สร้างสรรค์เพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ จากข้อมูลทางเอกสาร การสัมภาษณ์ และการสนทนากลุ่ม เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ศึกษา

2.3 **ขอบเขตด้านบุคคลข้อมูล** กำหนดไว้ 2 กลุ่ม ดังนี้

2.3.1 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key Informants) การคัดเลือกกลุ่มผู้ให้ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับสถาบันการประพันธ์เพลงไทย ผู้วิจัยดำเนินการจากศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้บริหาร บุคลากาการและนักเรียนนักศึกษา ที่เกี่ยวข้องกับความเป็นมาและค่านิยมองค์กร และสัมภาษณ์แนวคิดผู้สร้างสรรค์เพลงที่เป็นที่ยอมรับในปัจจุบัน เกี่ยวกับหลักการประพันธ์เพลงและขับร้อง คีตลักษณ์เพลงไทย โดยนำข้อมูลมาประกอบการพิจารณาคัดเลือกตามคุณสมบัติของศิลปินที่เกี่ยวข้องกับการประพันธ์เพลงที่จะศึกษา

2.3.2 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป (General Informants) คือ ผู้ที่เป็นศิลปิน เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถในด้านดนตรี

2.4 **ขอบเขตด้านแนวคิดทฤษฎี** กำหนดแนวคิดทฤษฎีเพื่อใช้ในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิม ได้แก่

2.4.1 แนวคิดหลักการประพันธ์เพลงไทย

2.4.2 แนวคิดคีตลักษณ์เพลงไทย

2.4.3 ทฤษฎีการสร้างสรรค์

2.4.4 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

3. **การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย**

การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยมีอยู่หลากหลายสาขาทั้งในด้านวิชาการในแต่ละด้าน ผู้ที่เกี่ยวข้องทางด้านดนตรี เช่น ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้ที่อยู่เบื้องหลังและเบื้องหน้าเกี่ยวกับดนตรี ผู้ชม ตลอดจน นิสิต นักศึกษา และนักเรียนที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับกิจกรรมทางดนตรี ข้อมูลที่ได้จะมาจากการดำเนินการสัมภาษณ์ทั้งในเชิงลึกแบบเดี่ยว และการสัมภาษณ์แบบกลุ่ม

4. ระเบียบวิธีการสร้างสรรค์

4.1 ขั้นเตรียมการเบื้องต้น

4.1.1 ศึกษา การสัมภาษณ์ สำรวจข้อมูลจากเอกสารในเรื่องประวัติและพัฒนาการ ค่านิยมองค์กร และหลักการประพันธ์เพลงไทยจากโครงสร้างเพลงดนตรีไทย เช่น ลักษณะทางโครงสร้างของบทเพลง การแบ่งห้องเพลง วลี หรือประโยคเพลง หลักการประพันธ์เพลงร้อง จากแหล่งข้อมูลต่างๆ เพื่อทำการทบทวนวรรณกรรม

4.1.2 กำหนดแผนการดำเนินงาน เพื่อกำหนดกรอบงานวิจัย วางแผนงาน กำหนดบุคคลข้อมูล ได้แก่

4.1.2.1 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key Informants) ศิลปินผู้ประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียง และปรากฏในวงการดนตรีไทย ผู้บริหาร บุคลากร นักเรียนนักศึกษาในสถาบันฯ

4.1.2.2 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป (General Informants) คือ ผู้ที่เป็นศิลปิน เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถในด้านดนตรี

4.2 ขั้นเก็บรวบรวมข้อมูล

4.2.1 เก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารและการสัมภาษณ์ การสังเกต และการสนทนากลุ่ม

4.2.2 จัดระเบียบและตรวจสอบข้อมูล เพื่อความถูกต้องโดยการสนทนากลุ่ม

4.3 ขั้นวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล

4.3.1 นำข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาและค่านิยมองค์กรฯ มาวิเคราะห์เพื่อให้ได้รูปแบบของประเภทเพลงที่ใช้ประพันธ์ทำนองและคำร้อง

4.3.2 นำรูปแบบทำนองเพลงและคำร้องที่ได้ มาสร้างสรรค์ตามหลักการประพันธ์เพลง

4.3.3 นำข้อมูลที่ได้รับมาปรับแก้ไขเพื่อความสมบูรณ์การสร้างสรรค์เพลง

4.3.4 จัดการแสดงการสร้างสรรค์ เพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ โดยแบ่งเป็นเพลงนาฏศิลปาภิรมย์ และเพลงภูมิวัฒน์พัฒนาภิรมย์ โดยการถ่ายทอดให้แก่นักเรียน นักศึกษา และวิเคราะห์ความคิดเห็น ความพึงพอใจจากการสร้างสรรค์

4.4 ขั้นนำเสนอข้อมูล จัดทำรายงานการวิจัยสร้างสรรค์ฉบับสมบูรณ์ โดยนำเสนอในรูปแบบงานวิจัย

5. แผนการดำเนินงานตลอดโครงการ ตั้งแต่ 1 ตุลาคม 2563 ถึง 15 กันยายน2564

เดือน ปี 2563 – 2564 กิจกรรม/งาน	ต.ค.	พ.ย	ธ.ค.	ม.ค	ก.พ	มี.ค	เม.ย	พ.ค	มิ.ย.	ก.ค.	ส.ค.	ก.ย.
1. การศึกษาข้อมูลเบื้องต้น	←	→										
2.การเขียนโครงร่างการวิจัย		←	→									
3. การดำเนินงานวิจัย โดยการจัดกระทำข้อมูล ดังนี้												
3.1การศึกษาและรวบรวมเอกสาร		←	→									
3.2การสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ				←	→							
3.3 การเรียบเรียงข้อมูล ศึกษาและวิเคราะห์ประวัติความเป็นมาและค่านิยมของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์					←	→	←	→				
3.4 การสร้างสรรค์เพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ โดยใช้หลักการประพันธ์เพลงไทย และโครงสร้างเพลงดนตรีไทย									←	→		
3.5 การปรับตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญหรือผู้ทรงคุณวุฒิ										←	→	
4. การสรุปผลและจัดพิมพ์เอกสารฉบับสมบูรณ์ และการเสนอรูปเล่มงานวิจัย											←	→

บทที่ 4
การสร้างสรรค์เพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์

ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร สิ่งพิมพ์ งานวิจัย หนังสือ ตำรา การสัมภาษณ์ และวิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้อง จากนั้นจึงนำข้อมูลทั้งหมดมาศึกษา วิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล และดำเนินการสร้างสรรค์เพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ ดังนี้

1. ข้อกำหนดเบื้องต้นในการบันทึกโน้ต

ผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ตขึ้นเพื่อให้เกิดความเข้าใจ และใช้ในการบันทึกโน้ตทำนองหลักเพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ โดยมีประเด็นสำคัญดังต่อไปนี้

1.1 สัญลักษณ์แทนเสียง

การบันทึกโน้ตทำนองหลักเพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ นี้ ผู้วิจัยได้ใช้สัญลักษณ์แทนระดับเสียงของตัวโน้ตต่างๆ ไว้เป็นตัวอักษรไทยจำนวน 7 ตัวอักษรด้วยกันดังนี้

ด	เป็นสัญลักษณ์แทนเสียง	โด
ร	เป็นสัญลักษณ์แทนเสียง	เร
ม	เป็นสัญลักษณ์แทนเสียง	มี
ฟ	เป็นสัญลักษณ์แทนเสียง	ฟา
ซ	เป็นสัญลักษณ์แทนเสียง	ซอล
ล	เป็นสัญลักษณ์แทนเสียง	ลา
ท	เป็นสัญลักษณ์แทนเสียง	ที

1.2 สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องวงใหญ่

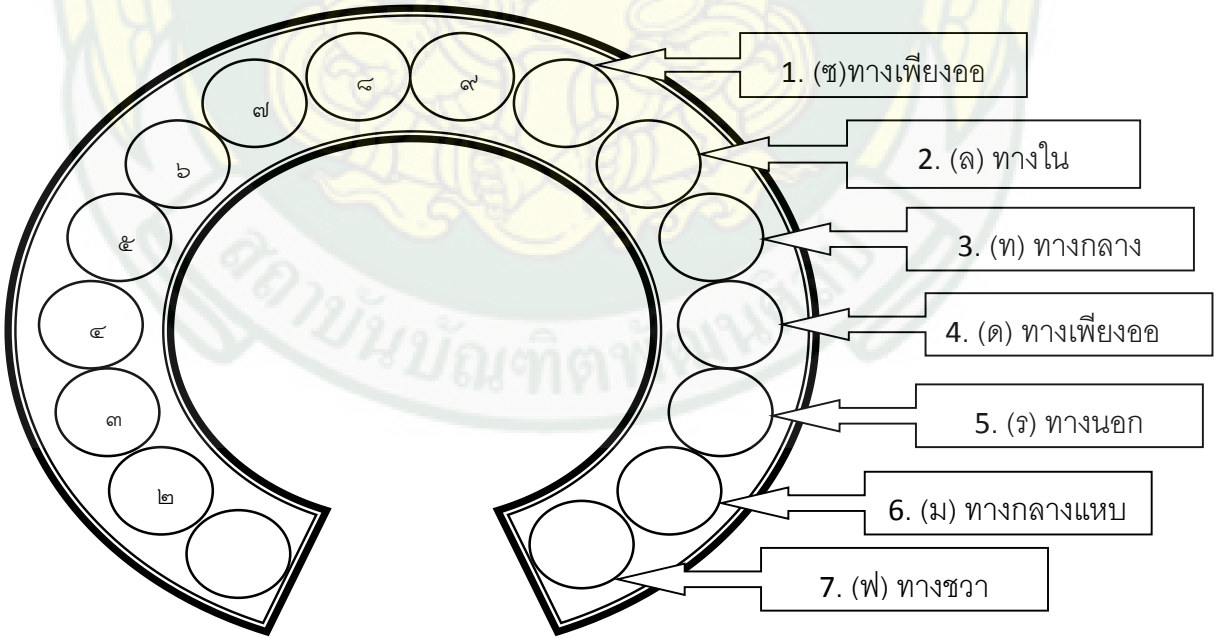
การบันทึกโน้ตทำนองหลักชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ ใช้โน้ตฆ้องวงใหญ่ในการบันทึก โดยกำหนดสัญลักษณ์แทนเสียงของลูกฆ้องวงใหญ่แต่ละลูกเรียงจากลูกที่มีเสียงต่ำสุด อยู่ทางด้านซ้ายมือ (ลูกทวน) ไปหาลูกที่มีเสียงสูงสุดทางด้านขวามือ (ลูกยอด) โดยกำหนดสัญลักษณ์เป็นตัวอักษรแทนเสียงของแต่ละลูกได้ดังนี้

ลูกฆ้องลูกที่ 1	เสียง มี	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องคือ	ม฻
ลูกฆ้องลูกที่ 2	เสียง ฟา	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องคือ	ฟ฻
ลูกฆ้องลูกที่ 3	เสียง ซอล	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องคือ	ซ฻
ลูกฆ้องลูกที่ 4	เสียง ลา	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องคือ	ล฻
ลูกฆ้องลูกที่ 5	เสียง ที	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องคือ	ท฻

ลูกฆ้องลูกที่ 6	เสียง โด	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องคือ	ด
ลูกฆ้องลูกที่ 7	เสียง เร	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องคือ	ร
ลูกฆ้องลูกที่ 8	เสียง มี	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องคือ	ม
ลูกฆ้องลูกที่ 9	เสียง ฟา	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องคือ	ฟ
ลูกฆ้องลูกที่ 10	เสียง ซอล	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องคือ	ซ
ลูกฆ้องลูกที่ 11	เสียง ลา	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องคือ	ล
ลูกฆ้องลูกที่ 12	เสียง ที	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องคือ	ท
ลูกฆ้องลูกที่ 13	เสียง โด	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องคือ	ดˑ
ลูกฆ้องลูกที่ 14	เสียง เร	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องคือ	รˑ
ลูกฆ้องลูกที่ 15	เสียง มี	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องคือ	มˑ
ลูกฆ้องลูกที่ 16	เสียง ฟา	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องคือ	ฟˑ

หมายเหตุ : ดฺ แทนสัญลักษณ์ เสียงต่ำ โดยจะเขียนไว้ใต้ตัวอักษร
ดˑ แทนสัญลักษณ์ เสียงสูง โดยจะเขียนไว้ใต้ตัวอักษร

1.3 บันไดเสียง



ภาพที่ 1 ภาพสัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องวงใหญ่

ในการดำเนินการวิเคราะห์ทำนองหลักเพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ ผู้วิจัยได้กำหนดบันไดเสียงโดยมีกลุ่มเสียงปัญจมูลของแต่ละบันไดเสียงดังนี้

กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 1	ฟ ซ ล X ด ร X	เป็นระดับเสียงทางชวา
กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 2	ม ฟ ซ X ท ด X	เป็นระดับเสียงทางกลางแหบ
กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 3	ร ม ฟ X ล ท X	เป็นระดับเสียงทางนอก
กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 4	ด ร ม X ซ ล X	เป็นระดับเสียงทางเพียงออบน
กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 5	ท ด ร X ฟ ซ X	เป็นระดับเสียงทางกลาง
กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 6	ล ท ด X ม ฟ X	เป็นระดับเสียงทางใน
กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 7	ซ ล ท X ร ม X	เป็นระดับเสียงทางเพียงออล่าง

1.4 ตารางการบันทึกโน้ต

การบันทึกโน้ตทำนองหลักเพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ ผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์แทนเสียงของทางฆ้องเป็นตัวอักษรไทย และบันทึกในตารางโน้ตจำนวน 8 ช่อง 1 บรรทัด ตามตัวอย่างดังต่อไปนี้

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

2. การสร้างสรรค์เนื้อร้องเพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์

2.1 เนื้อร้องเพลงนาฏศิลปาภิรมย์

เนื้อร้อง เพลงนาฏศิลปาภิรมย์

นาฏศิลปาพาภิรมย์ ความสวยสมสุนทรีย์ที่สร้างสรรค์
คือบ่อเกิดแห่งความสุขไร้ทุกข์ฑรรณ์ คุณอนันต์ศิลปะวิทยาการ
แหล่งเรียนรู้เชิดชูศิลปะ ดุริยะการดนตรีที่สืบสาน
นาฏศิลป์โขนละครฟ้อนกรการ ให้ลูกหลานอนุรักษ์พัฒนา
วิทยาลัยนาฏศิลปถิ่นวังหน้า แรกตั้งมาศิลปากรก่อศึกษา
จนเติบใหญ่มั่นคงวัฒนา ขยายสู่ศาลายาพุทธมณฑล
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ นามระบิลพระราชทานการส่งผล
กำกับงานการศึกษาเจริญดล เป็นมงคลวิทยาลัยนาฏศิลป

การเขียนเนื้อร้องให้มีความไพเราะเพราะพริ้งนั้นย่อมจะต้องมีความรู้และความสามารถทางด้านภาษาไทยอยู่มากพอสมควร รวมทั้งพรสวรรค์ในการแต่งกลอน โคลง กาพย์ ร่ายด้วยเช่นกัน

เนื้อเพลงมีการสัมผัส และลักษณะการบังคับที่ใช้คำที่คล้องจองกัน โดยคล้องจองทั้งสระ พยัญชนะ และวรรณยุกต์ โดยแบ่งออกตามเครื่องหมายการสัมผัส และการใช้สัญลักษณ์โยงเสียงหรือคำได้ดังนี้

2.1.1 การประพันธ์มีการสัมผัสสระ คือ คำคล้องจองที่มีสระและมาตราสะกดเหมือนกัน ดังนี้

นาฏศิลปาพาภิรมย์ ความสวยสมสุนทรีย์ที่สร้างสรรค์

คือบ่อเกิดแห่งความสุขไร้ทุกข์ฑรรณ์ คุณอนันต์ศิลปะวิทยาการ

แหล่งเรียนรู้เชิดชูศิลปะ ดุริยะการดนตรีที่สืบสาน

นาฏศิลป์โขนละครฟ้อนกรการ ให้ลูกหลานอนุรักษ์พัฒนา

วิทยาลัยนาฏศิลปถิ่นวังหน้า แรกตั้งมาศิลปากรก่อศึกษา

จนเติบใหญ่มั่นคงวัฒนา ขยายสู่ศาลายาพุทธมณฑล

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ นามระบิลพระราชทานการส่งผล

กำกับงานการศึกษาเจริญดล เป็นมงคลวิทยาลัยนาฏศิลป

ซึ่งจะพบว่ามีการสร้างสรรค์ที่นำคำสัมผัสมาใช้ เป็นการประพันธ์ขึ้นเพื่อให้เกิดความสวยของคำที่ใช้ เพิ่มความสละสลวยและคล้องจองในประโยควรรคเพลง

2.1.2 นำการใช้สัมผัสพยัญชนะ คือ คำคล้องจองที่ใช้พยัญชนะชนิดเดียวกัน หรือพยัญชนะที่มีเสียงคู่กัน เช่น ข ค ฆ ถ ท ธ ห ฮ ด ต ฯลฯ ได้แก่

นาฏศิลป์โขนละครฟ้อนกรการ

แรกตั้งมาศิลปากรก่อศึกษา

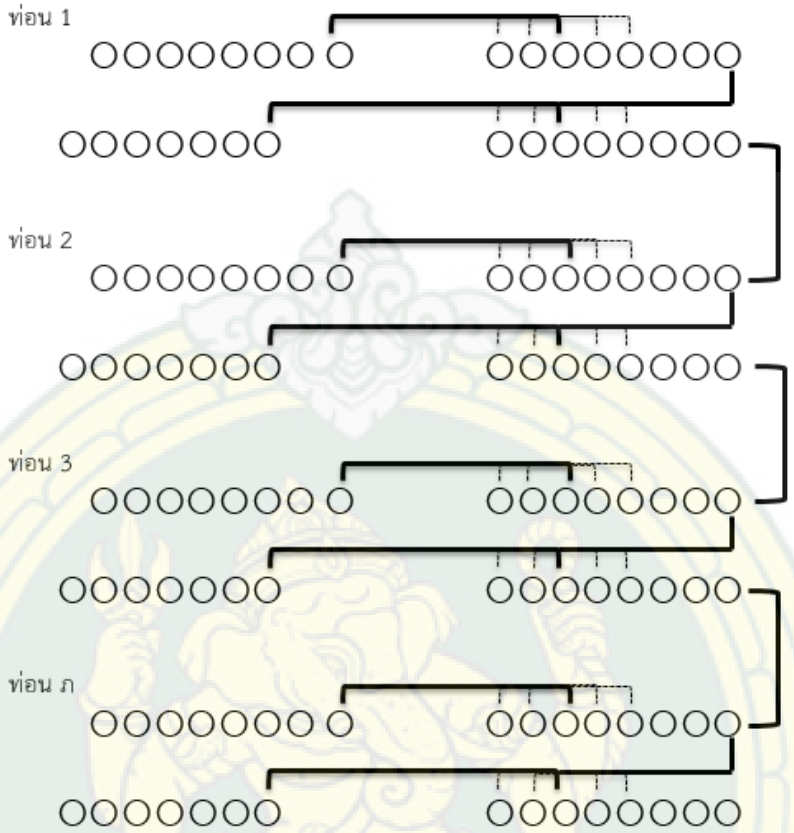
เพื่อให้เกิดมิติของเสียงในการเล่นคำและสำเนียง เกิดเป็นท่วงทำนองดนตรี

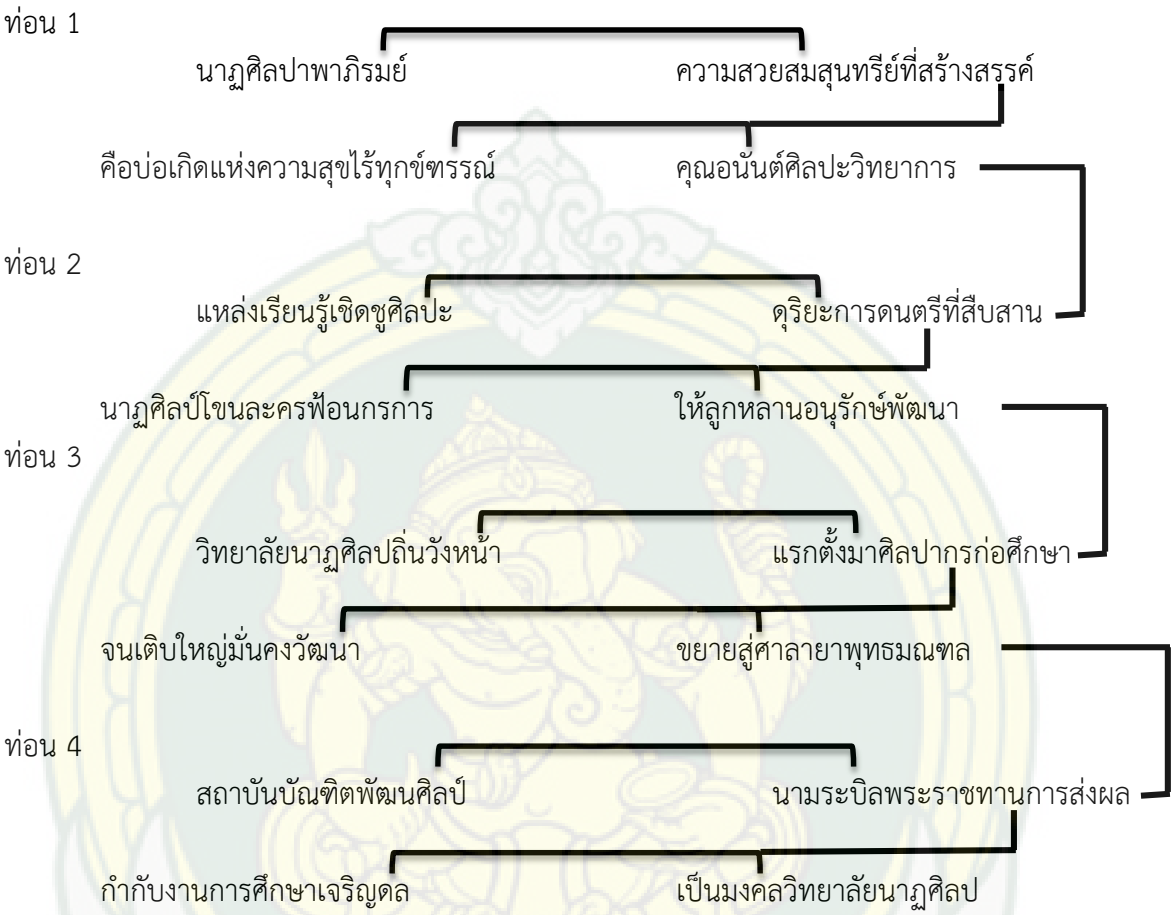
2.1.3 นำสัมผัสวรรณยุกต์ คือ คำคล้องจองที่ใช้วรรณยุกต์ชนิดเดียวกัน หรือผันไปตามเสียงวรรณยุกต์ สามัญ เอก โท ได้แก่

ความสวยสมสุนทรีย์ที่สร้างสรรค์

เพื่อให้เกิดมิติของเสียงในการเล่นคำและสำเนียง เกิดเป็นท่วงทำนองดนตรีที่มีการไต่ระดับเสียงสูงต่ำ ทำให้เกิดสุนทรียะในคำร้อง

2.1.4 การแบ่งลักษณะของเพลงในการประพันธ์นั้น เราเรียกแต่ละบทว่า ท่อน คือ ท่อน 1 ท่อน 2 ท่อน 3 ท่อน 4 ฯลฯ เป็นการเขียนบทเพลงที่แต่งโดยใช้กลอนแปด เมื่อเขียนเป็นแผนผังจะเป็นดังนี้


ท่อน 1
ท่อน 2
ท่อน 3
ท่อน ภ



มีการประพันธ์ให้โครงสร้างเป็นลักษณะของกลอนแปดซึ่งเป็นที่นิยมนำมาใช้ในการประพันธ์เนื้อร้อง ให้มีคำสัมผัสวรรคตอนโดยใช้โครงสร้างในลักษณะกลอนแปดเป็นหลัก เป็นที่เข้าใจว่าภาษาไทยเรานั้นมีอักษรเสียงสูงกลาง ต่ำ ดังนั้นการใช้โครงสร้างในลักษณะกลอนนั้นจะช่วยสร้างความสัมพันธ์ของเนื้อร้องได้อย่างลงตัว

บทเพลงจะมี 4 ท่อน คือ 4 บทกลอน เนื้อหาสาระแต่ละท่อนมีลักษณะดังนี้

ท่อน 1 ถือว่าเป็นท่อนอภัมภบท คือเป็นการเกริ่นสภาพทั่ว ๆ ไป กล่าวถึงสถานที่ว่ามีความสวยงามและมีคุณค่าทางศิลปะ

ท่อน 2 กล่าวถึงวิทยาลัยนาฏศิลปที่เป็นแหล่งรวมศิลปทั้งการดนตรีและการละครฟ้อนรำ และเป็นที่เปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้ร่วมสืบสานและอนุรักษ์ศิลปะไทย

ท่อน 3 กล่าวถึงประวัติความเป็นมาว่าแต่เดิมตั้งอยู่ที่วังหน้าและปัจจุบันได้พัฒนาและขยายการศึกษาก่อตั้งอยู่ที่ตำบลศาลายา อำเภอพุทธมณฑล

ท่อน 4 กล่าวถึงวิทยาลัยนาฏศิลป์ที่ปัจจุบันอยู่ภายใต้การกำกับดูแลของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นนามที่ได้รับพระราชทาน มีหน้าที่เป็นหน่วยงานควบคุมดูแล

2.2 เนื้อร้องเพลงภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์

เนื้อร้องเพลงภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์

ภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ถิ่นวังหน้า งามสง่าโอฬารพิศาลศรี
ศิลปะนาฏศิลป์การดนตรี แหล่งรวมที่ภูมิปัญญาคุณค่าไทย
กรมพระราชวังบวรสถาน มงคลการอุปถัมภ์นำสมัย
ศิลปินศิลปะเลิศวิไล สืบทอดให้คงอยู่คู่แผ่นดิน
ภูมิวัฒน์พัฒนะศิลปะ มีองค์พระพิฆเนศวิเศษศิลป์
เทพเทวาอารักษ์ศิลปิน ดลสำเร็จเสร็จสิ้นทุกประการ
องค์ความรู้ครูอาจารย์สร้างสรรค์ศิลป์ เรื่องนรินทร์ปิ่นประเทืองเปลื่องสุขศานติ์
แหล่งเรียนรู้ศิลปะวิทยาการ ให้สืบสานความเป็นไทยไปชั่วกาล

การเขียนเนื้อร้องให้มีความไพเราะเพราะพริ้งนั้นย่อมจะต้องมีความรู้และความสามารถทางด้านภาษาไทยอยู่มากพอสมควร รวมทั้งพรสวรรค์ในการแต่งกลอน โคลง กาพย์ ร่ายด้วยเช่นกัน

เนื้อเพลงมีการสัมผัส และลักษณะการบังคับที่ใช้คำที่คล้องจองกัน โดยคล้องจองทั้งสระ พยัญชนะ และวรรณยุกต์ โดยแบ่งออกตามเครื่องหมายการสัมผัส และการใช้สัญลักษณ์โยงเสียงหรือคำได้ดังนี้

2.1.1 การประพันธ์มีการสัมผัสสระ คือ คำคล้องจองที่มีสระและมาตราสะกดเหมือนกัน ดังนี้

ซึ่งจะพบว่ามีการสร้างสรรค์ที่นำคำสัมผัสมาใช้ เป็นการประพันธ์ขึ้นเพื่อให้เกิดความสวยของคำที่ใช้ เพิ่มความสละสลวยและคล้องจองในประโยควรรคเพลง

2.1.2 นำการใช้สัมผัสพยัญชนะ คือ คำคล้องจองที่ใช้พยัญชนะชนิดเดียวกัน หรือพยัญชนะที่มีเสียงคู่กัน เช่น ข ค ฆ ถ ท ธ ห ฮ ด ต ฯลฯ ได้แก่

มีองค์พระพิฆเนศวิเศษศิลป์

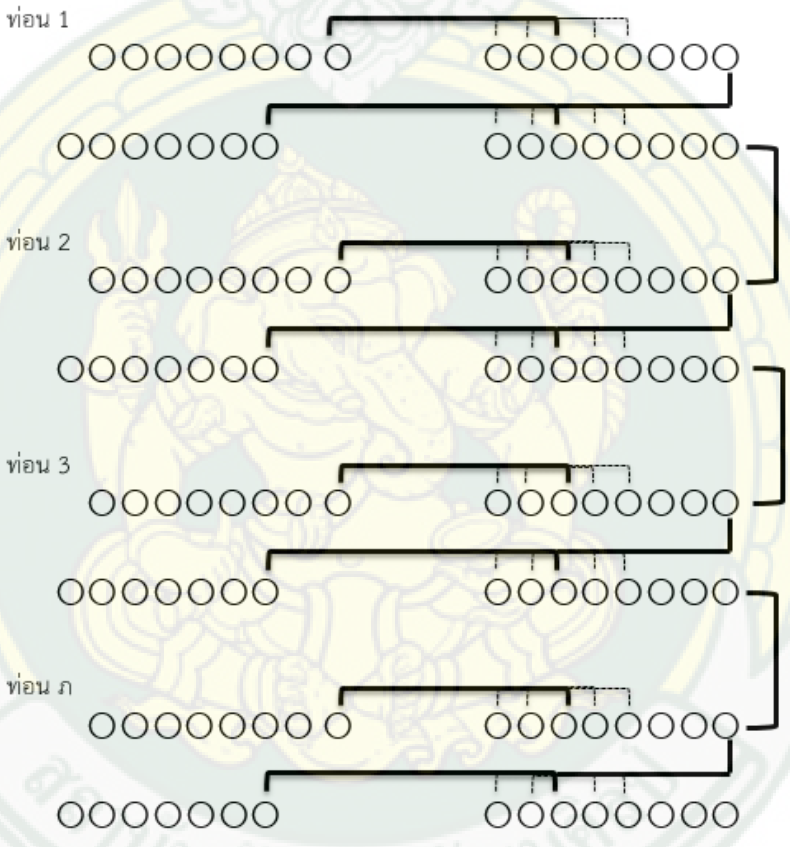
เพื่อให้เกิดมิติของเสียงในการเล่นคำและสำเนียง เกิดเป็นท่วงทำนองดนตรี

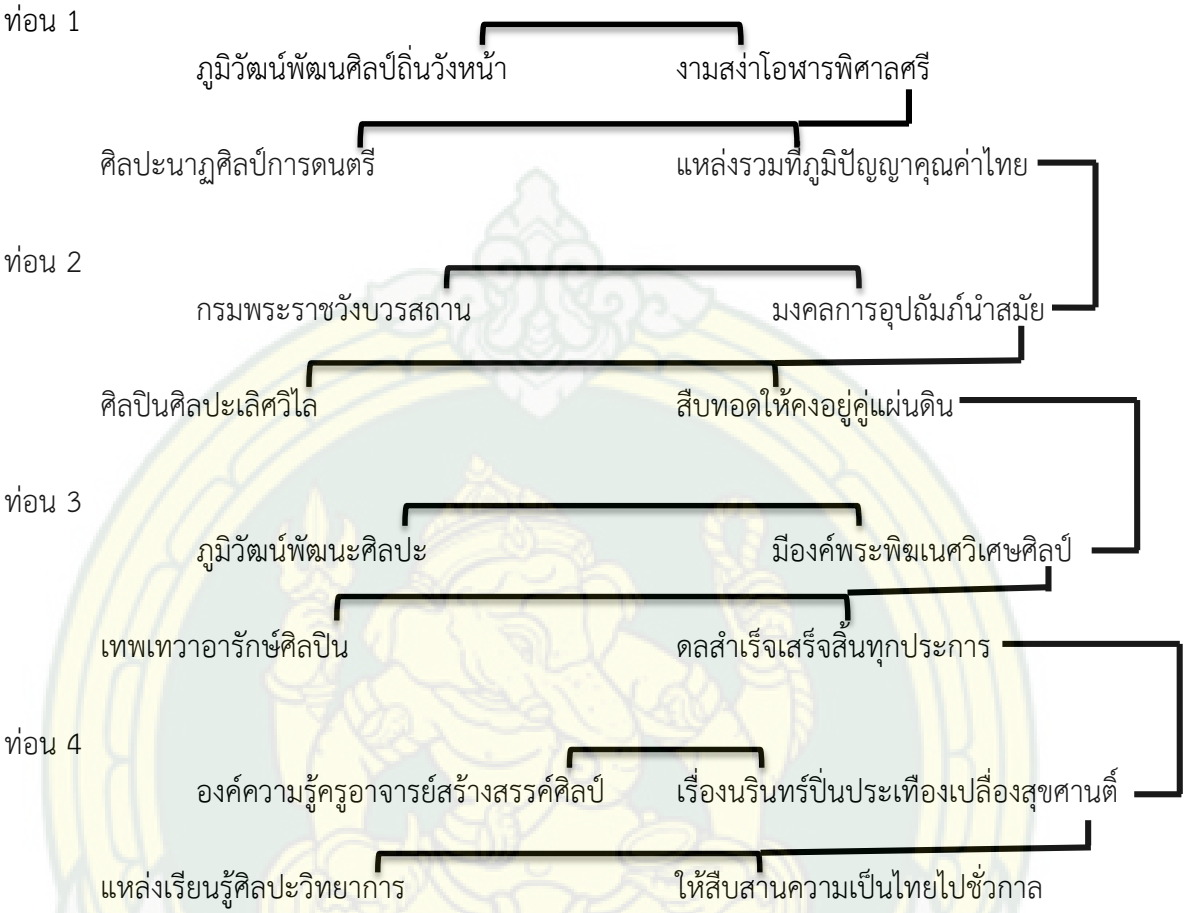
3.1.3 นำสัมผัสวรรณยุกต์ คือ คำคล้องจองที่ใช้วรรณยุกต์ชนิดเดียวกัน หรือผันไปตามเสียงวรรณยุกต์ สามัญ เอก โท ได้แก่

เรื่องนริน์ทร์ปิ่นประเทืองเปลื่องสุขศานติ์

เพื่อให้เกิดมิติของเสียงในการเล่นคำและสำเนียง เกิดเป็นท่วงทำนองดนตรีที่มีการไต่ระดับเสียงสูงต่ำ ทำให้เกิดสุนทรียะในคำร้อง

3.1.4 การแบ่งลักษณะของเพลงในการประพันธ์นั้น เราเรียกแต่ละบทว่า ท่อน คือ ท่อน 1 ท่อน 2 ท่อน 3 ท่อน 4 ฯลฯ เป็นการเขียนบทเพลงที่แต่งโดยใช้กลอนแปด เมื่อเขียนเป็นแผนผังจะเป็นดังนี้





มีการประพันธ์ให้โครงสร้างเป็นลักษณะของกลอนแปดซึ่งเป็นที่นิยมนำมาใช้ในการประพันธ์เนื้อร้อง ให้มีคำสัมผัสวรรคตอนโดยใช้โครงสร้างในลักษณะกลอนแปดเป็นหลัก เป็นที่เข้าใจว่าภาษาไทยเรานั้นมีอักษรเสียงสูงกลาง ต่ำ ดังนั้นการใช้โครงสร้างในลักษณะกลอนนั้นจะช่วย สร้างความสัมพันธ์ของเนื้อร้องได้อย่างลงตัว

บทเพลงจะมี 4 ท่อน คือ 4 บทกลอน เนื้อหาสาระแต่ละท่อนมีลักษณะดังนี้

ท่อน 1 ถือว่าเป็นท่อนอภัมภบท คือเป็นการเกริ่นสภาพทั่ว ๆ ไป บรรยายถึงความงามของสถานที่และเป็นที่เรียนรู้แหล่งภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมไทย

ท่อน 2 เป็นท่อนที่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องจากท่อนที่ 1 เป็นส่วนใหญ่ เพลงโดยทั่ว ๆ ไป แล้วมักจะมีทำนองเพลงเหมือนหรือคล้ายกับท่อนที่ 1 ฉะนั้นเนื้อร้องจึงไม่แตกต่างกันมากนัก แต่จะกล่าวเสริมถึงสิ่งศักดิสิทธิ์ที่เป็นที่เคารพรักของสถาบัน ความงามของสถานที่ปูชนียสถาน

ท่อน 3 ท่อนนี้ถือเป็นท่อนแยก คือจะแยกความรู้สึกออกจากสองท่อนแรก และเป็นท่อนที่แสดงถึงความรักความศรัทธาในสิ่งที่ยึดเหนี่ยวจิตใจ กล่าวถึงองค์พระพิฆเณศที่สถิตคุ้มครองและสร้างแรงบันดาลใจดลให้สำเร็จทุกประการ

ท่อน 4 เป็นท่อนสรุปแสดงถึงแหล่งที่มาขององค์ความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมที่รุ่งเรืองได้รับการสืบสานและพัฒนาไปจวบจนหลายยุคสมัยจนถึงปัจจุบัน

3. การสร้างสรรค์ทำนองเพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์

3.1 ทำนองเพลงนาฏศิลปาภิรมย์

ท่อน 1

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

กลับต้น

ท่อน 2

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

กลับต้น

3.1.1 แนวคิดและโครงสร้างทำนองเพลงนาฏศิลปาภิรมย์

3.1.1.1 แนวคิด สืบเนื่องจากในปี พ.ศ. 2563 ผู้วิจัยได้เสนอขอทุนวิจัยต่อสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม เป็นทุนวิจัยสร้างสรรค์ทางศิลปะ โดยเสนอหัวข้อเรื่องวิจัยที่เกี่ยวกับศิลปะทางด้านดุริยางคศิลป์ ประเภทบทเพลงสร้างสรรค์ ชุด เพลงภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ ทั้งนี้ผู้วิจัยมีแนวคิดจากการที่พื้นที่บริเวณวังหน้าในอดีต ซึ่งนอกจากที่ประทับกรมพระราชวังบวร หลายพระองค์แล้วเป็นแหล่งรวมศิลปะวิทยาการที่สำคัญของชาติไทยหลายด้าน ทั้งนาฏศิลป์ดุริยางค์ ทัศนศิลป์ สถาปัตยกรรม นับเป็นที่รวมครูภูมิปัญญาศาสตร์และศิลป์หลายท่าน อาทิ พระประดิษฐไพเราะ

(ครูมีแขก) เจ้าพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม บุนนาค) พระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร) หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปะบรรเลง) เป็นต้น

โดยเฉพาะอย่างยิ่งเป็นสถานที่ก่อกำเนิดโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ เมื่อปี พ.ศ. 2477 เพื่อจัดการเรียนการสอน ถ่ายทอดความรู้ให้กับนักเรียนในการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทย ได้สืบทอดต่อไป โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ได้ถูกเปลี่ยนชื่อไปตามบริบททางสังคมหลายชื่อ เช่น โรงเรียนศิลปากร โรงเรียนสังคีตศิลป์ โรงเรียนนาฏศิลป วิทยาลัยนาฏศิลป เป็นต้น และพัฒนาจนเป็นสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ แหล่งรวมศาสตร์และศิลป์ ภูมิปัญญาวังหน้า ควรแก่การได้เผยแพร่ให้แก่นักเรียน นักศึกษา บุคคลรุ่นปัจจุบันและอนาคตได้ตระหนักในคุณค่าและภาคภูมิใจในแหล่งพื้นที่ดังกล่าว เพลงนาฏศิลปาภิรมย์เป็นเพลงที่ฟังและจดจำได้ง่าย เหมาะแก่การบรรเลงขับร้องหรือการฟังของเด็กและเยาวชน โดยเฉพาะอย่างยิ่งนักเรียนนักศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลป ที่เป็นกลุ่มเป้าหมายหลัก บทร้องมุ่งให้เกิดความเข้าใจต่อศิลปะอันเป็นบ่อเกิดความสุข เช่น นาฏศิลปดนตรี ที่สร้างสุนทรียะและวิทยาการ ซึ่งเป็นสิ่งที่ควรแก่การอนุรักษ์สืบสาน โดยมีสถานศึกษาคือวิทยาลัยนาฏศิลปที่ก่อเกิดมาในวังหน้าตั้งแต่แรกตั้งที่มีชื่อว่า “โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์” และเปลี่ยนชื่อไปตามยุคสมัยหลายชื่อภายใต้การดูแลของกรมศิลปากร จนพัฒนาก้าวหน้าขยายสถานศึกษาออกไปสู่ตำบลศาลายา อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม ภายใต้การกำกับดูแลโดยสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ที่ได้รับพระราชทานนามจากสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้ากรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี อันเป็นมงคลนามอย่างหาที่สุดมิได้

อารมณ์ของบทเพลงนาฏศิลปาภิรมย์ สื่อถึงอารมณ์อันสุนทรีย มีความสุข เพลิดเพลินต่อศิลปะนาฏศิลป์-ดนตรี การฟ้อนรำ โขน-ละคร ซึ่งเป็นศิลปะวิทยาการที่มีคุณค่าควรแก่การอนุรักษ์สืบสาน สามารถสร้างความภาคภูมิใจ ความรัก ให้เกิดขึ้นกับผู้ฟัง ผู้บรรเลง-ขับร้อง ที่มีต่อศิลปะและองค์กรสถานศึกษา คือ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

3.1.1.2 โครงสร้างทำนองเพลง เป็นบทเพลงไทยประเภทเพลงเกร็ดอัตราจังหวะสองชั้น หน้าทับปรบไก่ มีสองท่อน ผู้วิจัยประพันธ์ทั้งบทร้องและทำนองเพลง เมื่อวันที่ 18 พฤษภาคม 2564 ลักษณะบทร้องเป็นคำประพันธ์ประเภทกลอนแปด ความยาว 4 บท ทั้งบทร้องและทำนองเพลงเป็นอัตราจังหวะสองชั้น หน้าทับปรบไก่ ความยาวท่อนละสองจังหวะหน้าทับ เท่ากันทั้งสองท่อน ลักษณะบทเพลงคล้ายคลึงเพลงแขกบรเทศ สองชั้น ที่มีมาแต่เดิม

3.1.2 กลุ่มเสียงหรือทาง จากการสร้างทำนองหลักเพลงนาฏศิลปาภิรมย์ ซึ่งมีจำนวน 2 ท่อน ผู้วิจัยได้สร้างบันไดเสียงของเพลงนาฏศิลปาภิรมย์ ให้อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลโดยผู้วิจัยได้จำแนกออกเป็นประโยคดังนี้

ท่อน 1	ประโยคที่ 1	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
	ประโยคที่ 2	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
	ประโยคที่ 3	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
	ประโยคที่ 4	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ท่อน 2	ประโยคที่ 1	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
	ประโยคที่ 2	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
	ประโยคที่ 3	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
	ประโยคที่ 4	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน

จากการสร้างบันไดเสียงของทำนองหลักเพลงนาฏศิลปาภิรมย์ข้างต้น ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ทำนอง ท่อน 1 ประโยคที่ 1 และ 3 ใช้กลุ่มเสียงในบันไดเสียงเพียงออล่าง และในประโยคที่ 2 – 4 ใช้กลุ่มเสียงในบันไดเสียงเพียงออบน ท่อน 2 ประโยคที่ 1 และ 3 ใช้กลุ่มเสียงในบันไดเสียงเพียงออล่าง และในประโยคที่ 2 – 4 ใช้กลุ่มเสียงในบันไดเสียงเพียงออบน

3.1.3 สังคีตลักษณ์ทำนองเพลงนาฏศิลปาภิรมย์

จากการสร้างกลุ่มเสียงและการศึกษาทำนองหลักเพลงนาฏศิลปาภิรมย์ ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า สังคีตลักษณ์ของเพลงอยู่ในรูปแบบการซ้ำท้าย กล่าวคือในการบรรเลงแต่ละท่อน ประโยคท้าย ๆ จะมีลักษณะเหมือนกันทุกท่อน ซึ่งสามารถเขียนอธิบายสังคีตลักษณ์ได้ดังนี้

ABAC/ DBDC/

จากรูปแบบสังคีตลักษณ์ของทำนองหลักเพลงนาฏศิลปาภิรมย์ ผู้วิจัยสามารถอธิบายสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่ปรากฏได้ดังนี้

1. ตัวอักษร A คือสัญลักษณ์ที่ใช้แทนทำนองหลักในท่อน 1 ประโยคที่ 1 และ 3
2. ตัวอักษร B คือสัญลักษณ์ที่ใช้แทนทำนองซ้ำของท่อน 1 และท่อน 2
3. ตัวอักษร C คือสัญลักษณ์ที่ใช้แทนทำนองหลักในท่อน 1 - 2 ประโยคที่ 2 และ 4
4. ตัวอักษร D คือสัญลักษณ์ที่ใช้แทนทำนองหลักในท่อน 2 ประโยคที่ 1 และ 3
5. สัญลักษณ์ / แทนการบรรเลงจบท่อน

เพลงนาฏศิลปาภิรมย์ มีการซ้ำหัวท่อน ในท่อนที่ 1 – 2 ปรากฏในประโยคที่ 1 และ 3 และมีการซ้ำในท่อน ในท่อนที่ 1 – 2 ปรากกฏในประโยคที่ 2 นอกจานี้ยังมีการซ้ำท้ายท่อน ในท่อนที่ 1 – 2 ปรากฏในประโยคที่ 4 ซึ่งมีการย้อนทำนองช่วงหัวภายในท่อนเดียวกันหรือต่างท่อนและเปลี่ยนทำนองในช่วงท้าย

3.1.4 จังหวะ

ดนตรีไทยมีการแบ่งจังหวะอยู่ 2 ประเภท คือ จังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ ซึ่งจังหวะทั้ง 2 ประเภทนี้ มีความสำคัญต่อกระบวนการวิเคราะห์เป็นอย่างมาก เพราะสามารถบอกถึงความสั้น - ยาวของเพลงที่นำมาวิเคราะห์ โดยเฉพาะจังหวะหน้าทับเป็นส่วนที่มีความสำคัญมาก โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

- จังหวะฉิ่ง

จังหวะฉิ่งในเพลงนาฏศิลปาภิรมย์ ฉิ่งจะบรรเลงในอัตราจังหวะสองชั้น ดังตัวอย่างลักษณะการบรรเลงฉิ่งดังต่อไปนี้

อัตราจังหวะสองชั้น

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

- จังหวะหน้าทับ

จังหวะหน้าทับในเพลงนาฏศิลปาภิรมย์ ใช้หน้าทับปรบไก่ อัตราจังหวะสองชั้น จะบรรเลงในอัตราจังหวะสองชั้นปกติทั้งในเที่ยวแรกและเที่ยวกลับ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

อัตราจังหวะสองชั้น

- ท - ต	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ท	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท

หมายเหตุ : ท แทนสัญลักษณ์ เสียง ทั่ง
ต แทนสัญลักษณ์ เสียง ติง
จ๋ แทนสัญลักษณ์ เสียง โจ๊ะ
จ แทนสัญลักษณ์ เสียง จ๊ะ

3.1.5 การสร้างทำนองเพลงนาฏศิลปาภิรมย์

ท่อน 1

ประโยคที่ 1

-	-	-	ม	-	ซ	ซ	ซ	-	-	-	ล	-	ซ	ซ	ซ	-	ล	ล	ล	-	ท	-	ล	-	-	-	ม	-	ม	ม	ม

ทำนองสารัตถะ

-	-	-	ม	-	-	-	ซ	-	-	-	ล	-	-	-	ซ	-	-	-	ล	-	-	-	ล	-	-	-	ม	-	-	-	ม

ในประโยคที่ 1 ทำนองเพลงอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออล่างทั้งหมด โดยไม่พบเสียงนอกบันไดเสียงทั้งทำนองหลักและทำนองสารัตถะเลย ลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นไปในรูปแบบซ้ำเสียงลูกตกซึ่งอยู่ในบันไดเสียงเพียงออล่าง โดยเริ่มจากโน้ตเสียง ลา แล้วเรียงเสียงลงมาจนถึงเสียงประธานของบันไดเสียงเพียงออล่าง คือ เสียงโด จากนั้นจึงเรียงเสียงตามทำนองเพลงแล้วจบที่ห้องสุดท้ายด้วยเสียงประธานของบันไดเสียงเพียงออบน ย้ำโน้ตเสียงซอล อย่างชัดเจนในห้องที่ 2 กับห้อง 4 หรือเรียกว่าลูกเท่า และมีการย้ำโน้ตเสียงลา ในห้องที่ 5 และ 6 ทั้งนี้ทำนองเพลงจบที่เสียง มี ซึ่งมีลักษณะของการย้ำเสียงเช่นกัน รวมทั้งแสดงให้เห็นถึงเสียงเริ่มต้นประโยคคือเสียง มี

ประโยคที่ 2

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

ทำนองสารัตถะ

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

ในประโยคที่ 2 ทำนองเพลงอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออบน ได้แก่ ด ร ม X ซ ล X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออบนทั้งหมด โดยไม่พบเสียงนอกบันไดเสียงทั้งทำนองหลักและทำนองสารัตถะเลย ลักษณะของการดำเนินทำนอง เป็นไปในรูปแบบการเรียงเสียงซึ่งอยู่ในบันไดเสียง

เพียงออบน โดยเริ่มจากเสียงลาแล้วเรียงเสียงลงมา จนถึงเสียงประธานของบันไดเสียงเพียงออบน คือ เสียงโด จากนั้นจึงเรียงเสียงตามทำนองเพลงขึ้นและลง แล้วจบที่ห้องสุดท้ายด้วยเสียงรองประธานของบันไดเสียงเพียงออบน คือเสียง เร

ประโยคที่ 3

-	-	-	ม	-	ซ	ซ	ซ	-	-	-	ล	-	ซ	ซ	ซ	-	ล	ล	ล	-	ท	-	ล
-	-	-	ม	-	ม	ม	ม																

ทำนองสารัตถะ

-	-	-	ม	-	-	-	ซ	-	-	-	ล	-	-	-	ซ	-	-	-	ล	-	-	-	ล
-	-	-	ม	-	-	-	ม																

ในประโยคที่ 3 ทำนองเพลงอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออล่างทั้งหมด โดยไม่พบเสียงนอกบันไดเสียงทั้งทำนองหลักและทำนองสารัตถะเลย ลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นไปในรูปแบบซ้ำเสียงลูกตกซึ่งอยู่ในบันไดเสียงเพียงออล่าง โดยเริ่มจากโน้ตเสียง ลา แล้วเรียงเสียงลงมาจนถึงเสียงประธานของบันไดเสียงเพียงออล่าง คือ เสียงโด จากนั้นจึงเรียงเสียงตามทำนองเพลงแล้วจบที่ห้องสุดท้ายด้วยเสียงประธานของบันไดเสียงเพียงออบน ย้ำโน้ตเสียงซอล อย่างชัดเจนในห้องที่ 2 กับห้อง 4 หรือเรียกว่าลูกเท่า และมีการย้ำโน้ตเสียงลา ในห้องที่ 5 และ 6 ทั้งนี้ทำนองเพลงจบที่เสียง มี ซึ่งมีลักษณะของการย้ำเสียงเช่นกัน รวมทั้งแสดงให้เห็นถึงเสียงเริ่มต้นประโยคคือเสียง มี

ประโยคที่ 4

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

ทำนองสารัตถะ

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

ในประโยคที่ 4 ทำนองเพลงอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออบน ได้แก่ ด ร ม X ซ ล X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออบนทั้งหมด โดยไม่พบเสียงนอกบันไดเสียงทั้งทำนองหลักและ

ทำนองสารัตถะเลย ลักษณะของการดำเนินทำนอง เป็นไปในรูปแบบการเรียงเสียงซึ่งอยู่ในบันไดเสียงเพียงออบน โดยเริ่มจากเสียงลาแล้วเรียงเสียงลงมา จนถึงเสียงประธานของบันไดเสียงเพียงออบน คือเสียงโด จากนั้นจึงเรียงเสียงตามทำนองเพลงขึ้นและลง ในรูปแบบการเรียงเสียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงและจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำอย่างมีระเบียบ แสดงถึงการเคลื่อนที่ของเสียงที่เรียงขึ้นลงมา และไปจบที่ขึ้นอย่างช้าๆ ให้ความรู้สึกถึงความกลมกลืนของการเคลื่อนที่ของเสียงได้เป็นอย่างดี แล้วจบที่ห้องสุดท้ายด้วยเสียงประธานของบันไดเสียงเพียงออบน คือเสียง โด

ท่อน 2

ประโยคที่ 1

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

ทำนองสารัตถะ

-	-	-	ท	-	-	-	ซ	-	-	-	ม	-	-	-	ม
-	-	-	ท	-	-	-	ซ	-	-	-	ร	-	-	-	ร

ในประโยคที่ 1 ทำนองเพลงอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออล่างทั้งหมด โดยไม่พบเสียงนอกบันไดเสียงทั้งทำนองหลักและทำนองสารัตถะเลย ลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นไปในรูปแบบซ้ำเสียงลูกตกซึ่งอยู่ในบันไดเสียงเพียงออล่าง โดยเริ่มจากโน้ตเสียง ที แล้วเรียงเสียงลงมาจนถึงเสียงยอดของบันไดเสียงเพียงออล่าง คือเสียง มี จากนั้นจึงเรียงเสียงเดิมและย้ำในห้องสุดท้ายด้วยเสียง เร มีการย้ำเสียงโน้ตอย่างชัดเจนในห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 หรือเรียกว่าลูกเท่า และมีการย้ำโน้ตเสีย เร ในห้องที่ 6 และ ห้องที่ 8

ประโยคที่ 2

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

ทำนองสารัตถะ

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

ในประโยคที่ 2 ทำนองเพลงอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออบน ได้แก่ ด ร ม X ซ ล X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออบนทั้งหมด โดยไม่พบเสียงนอกบันไดเสียงทั้งทำนองหลักและทำนองสารัตถะเลย ลักษณะของการดำเนินทำนอง เป็นไปในรูปแบบการเรียงเสียงซึ่งอยู่ในบันไดเสียงเพียงออบน โดยเริ่มจากเสียงลาแล้วเรียงเสียงลงมา จนถึงเสียงประธานของบันไดเสียงเพียงออบน คือเสียงโด จากนั้นจึงเรียงเสียงตามทำนองเพลงขึ้นและลง แล้วจบที่ห้องสุดท้ายด้วยเสียงรองประธานของบันไดเสียงเพียงออบน คือเสียง เร

ประโยคที่ 3

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

ทำนองสารัตถะ

-	-	-	ท	-	-	-	ซ	-	-	-	ม	-	-	-	ม
-	-	-	ท	-	-	-	ซ	-	-	-	ร	-	-	-	ร

ในประโยคที่ 3 ทำนองเพลงอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออล่างทั้งหมด โดยไม่พบเสียงนอกบันไดเสียงทั้งทำนองหลักและทำนองสารัตถะเลย ลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นไปในรูปแบบซ้ำเสียงลูกตกซึ่งอยู่ในบันไดเสียงเพียงออล่าง โดยเริ่มจากโน้ตเสียง ที แล้วเรียงเสียงลงมาจนถึงเสียงยอดของบันไดเสียงเพียงออล่าง คือเสียง มี จากนั้นจึงเรียงเสียงเดิมและย้ำในห้องสุดท้ายด้วยเสียง เร มีการย้ำเสียงโน้ตอย่างชัดเจนในห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 หรือเรียกว่าลูกเท่า และมีการย้ำโน้ตเสีย เร ในห้องที่ 6 และ ห้องที่ 8

ประโยคที่ 4

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

ทำนองสารัตถะ

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

ในประโยคที่ 4 ทำนองเพลงอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออบน ได้แก่ ด ร ม X ซ ล X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออบนทั้งหมด โดยไม่พบเสียงนอกบันไดเสียงทั้งทำนองหลักและทำนองสารัตถะเลย ลักษณะของการดำเนินทำนอง เป็นไปในรูปแบบการเรียงเสียงซึ่งอยู่ในบันไดเสียงเพียงออบน โดยเริ่มจากเสียงลาแล้วเรียงเสียงลงมา จนถึงเสียงประธานของบันไดเสียงเพียงออบน คือเสียงโด จากนั้นจึงเรียงเสียงตามทำนองเพลงขึ้นและลง ในรูปแบบการเรียงเสียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงและจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำอย่างมีระเบียบ แสดงถึงการเคลื่อนที่ของเสียงที่เรียงขึ้นลงมา และไปจบที่ขึ้นอย่างช้าๆ ให้ความรู้สึกถึงความกลมกลืนของการเคลื่อนที่ของเสียงได้เป็นอย่างดี แล้วจบที่ห้องสุดท้ายด้วยเสียงประธานของบันไดเสียงเพียงออบน คือเสียง โด

3.2 ทำนองเพลงภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์

นำขึ้นต้น (INTRO)

- - - -	- - - ดˌ	- ดˌ ดˌ ดˌ	- ดˌ - มˌ	- มˌ มˌ มˌ	- มˌ - ซ	- ซ ซ ซ	- ซ - ดˌ
- - - -	- - - ดˌ	- ดˌ ดˌ ดˌ	- ดˌ - ซ	- ซ ซ ซ	- ซ - ม	- ม ม ม	- ม - ด
- - - -	- - - ซ	- ซ ซ ซ	- ซ - ดˌ	- ซ - ดˌ	- ซ - ด	- ซ - ดˌ	- ซ - ด
- - - -	- - - ม	- ม ม ม	- ม - ด	- ม - ซ	- ม - ด	- ม - ซ	- ม - ด
- - - ดˌ	- - ดˌ ดˌ						

ท่อน 1

- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ซ	- - - -	- - - -	- ซ - ม	- ร - ด
- - - -	- - - -	- ม - ซ	- ล - ดˌ	- - - -	- รˌ - มˌ	- - รˌ มˌ	- ดˌ - รˌ
- - - -	- - - -	- - - รˌ	- - มˌ ดˌ	- - - ล	- - ดˌ ซ	- - - ม	- - ซ ร
- - - -	- - - -	- ม - ซ	- ล - ดˌ	- - - -	- รˌ - รˌ	- ดˌ รˌ มˌ	- รˌ - ดˌ

กลับต้น

ท่อน 2

- - - -	- - - -	- - - ล	- - ดˌ ซ	- - - -	- ม - ร	- - ด ร	- ม - ซ
- - - -	- - - -	- - - รˌ	- รˌ - รˌ	- - - -	- ดˌ รˌ มˌ	- - - รˌ	- ดˌ - ล
- - - -	- - - -	- - - ร	- - มˌ ดˌ	- - - ล	- - ดˌ ซ	- - - ม	- - ซ ร
- - - -	- - - -	- ม - ซ	- ล - ดˌ	- - - -	- รˌ - รˌ	- ดˌ รˌ มˌ	- รˌ - ดˌ

กลับต้น

3.2.1 แนวคิดและโครงสร้างทำนองเพลงภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์

3.2.1.1 เพลงภูมิวัตน์พัฒนศิลป์ เป็นเพลงที่ผู้วิจัยประพันธ์ทั้งบทร้องและทำนองเพลง เมื่อวันที่ 1 กุมภาพันธ์ 2564 ที่เลือกประพันธ์บทเพลงเป็นลักษณะเช่นนี้ เพราะต้องการให้ผู้ฟังจดจำบทเพลงทั้งบทร้องและทำนองเพลงได้ง่าย ไม่ซ้ำซ้อน เหมาะแก่เด็กและเยาวชน โดยเฉพาะนักเรียนนักศึกษา ในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งเป็นกลุ่มบุคคลที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับแหล่งพื้นที่และบริบททางด้านศิลปวัฒนธรรมดังกล่าวโดยตรง

อารมณ์ของเพลงภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ เป็นเพลงที่สื่อสะท้อนถึงอารมณ์ร่าเริงยินดี ภาคภูมิใจ ประทับใจกับคุณค่าที่รักเคารพและศรัทธา สามารถนำมาสู่ความรักความสามัคคีให้เกิดกับผู้ฟังได้

3.2.1.2 มีสองท่อน ลักษณะบทร้องเป็นคำประพันธ์ประเภทกลอนแปด ความยาว 4 บท ส่วนทำนองเพลงเป็นเพลงไทยสำเนียงฝรั่ง จังหวะมาร์ช ความยาวท่อนละ 8 จังหวะหน้าทับ ลักษณะของบทเพลงคล้ายคลึงเพลงโยสลัมที่มีมาแต่เดิม แต่เพลงภูมิวัตฒน์พัฒนศิลป์มีทำนองนำขึ้นต้นเพลง (Intro) ก่อนเข้าทำนองเนื้อเพลง

3.2.2 กลุ่มเสียงหรือทาง จากการสร้างทำนองหลักเพลงภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ ซึ่งมีจำนวน 2 ท่อน ผู้วิจัยได้ใช้บันไดเสียงของเพลงภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลโดยผู้วิจัยได้จำแนกออกเป็นประโยคดังนี้

เกริ่น	ประโยคที่ 1	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
	ประโยคที่ 2	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
	ประโยคที่ 3	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
	ประโยคที่ 4	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
	ประโยคที่ 5	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ท่อน 1	ประโยคที่ 1	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
	ประโยคที่ 2	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
	ประโยคที่ 3	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
	ประโยคที่ 4	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ท่อน 2	ประโยคที่ 1	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
	ประโยคที่ 2	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน

ประโยคที่ 3	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 4	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน

การสร้างสรรค์บันไดเสียงของทำนองหลักเพลงภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ข้างต้น ผู้วิจัยสรุปได้ว่าทำนอง ช่วงเกริ่น ท่อน 1 และ ท่อน 2 ใช้กลุ่มเสียงในบันไดเสียงเพียงออบน ทั้งหมด

3.2.3 สังคีตลักษณ์ทำนองเพลงภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์

จากการสร้างกลุ่มเสียงและการศึกษาทำนองหลักเพลงภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า สังคีตลักษณ์ของเพลงอยู่ในรูปแบบการซ้ำท้าย กล่าวคือในการบรรเลงแต่ละท่อน ประโยคท้าย ๆ จะมีลักษณะเหมือนกันทุกท่อน ซึ่งสามารถเขียนอธิบายสังคีตลักษณ์ได้ดังนี้

ABC/ DEC/

จากรูปแบบสังคีตลักษณ์ของทำนองหลักเพลงภูมิวัฒน์พัฒน์ศิลป์ ผู้วิจัยสามารถอธิบายสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่ปรากฏได้ดังนี้

1. ตัวอักษร A คือสัญลักษณ์ที่ใช้แทนทำนองหลักในท่อน 1 ประโยคที่ 1
2. ตัวอักษร B คือสัญลักษณ์ที่ใช้แทนทำนองซ้ำของท่อน 1 ประโยคที่ 2
3. ตัวอักษร C คือสัญลักษณ์ที่ใช้แทนทำนองหลักในท่อน 1 - 2 ประโยคที่ 3 และ 4
4. ตัวอักษร D คือสัญลักษณ์ที่ใช้แทนทำนองหลักในท่อน 2 ประโยคที่ 1
5. ตัวอักษร E คือสัญลักษณ์ที่ใช้แทนทำนองหลักในท่อน 2 ประโยคที่ 2
6. สัญลักษณ์ / แทนการบรรเลงจบท่อน

สรุปได้ว่า เพลงภูมิวัฒน์พัฒน์ศิลป์ มีการซ้ำท้ายท่อน ในท่อนที่ 1 – 2 ปรากฏในประโยคที่ - และ 4

3.2.4 จังหวะ

ดนตรีไทยมีการแบ่งจังหวะอยู่ 2 ประเภท คือ จังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ ซึ่งจังหวะทั้ง 2 ประเภทนี้ มีความสำคัญต่อกระบวนการวิเคราะห์เป็นอย่างมาก เพราะสามารถบอกถึงความสั้น -

ยาวของเพลงที่นำมาวิเคราะห์ โดยเฉพาะจังหวะหน้าทับเป็นส่วนที่มีความสำคัญมาก โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

- จังหวะฉิ่ง

จังหวะฉิ่งในเพลงภูมิวัฒน์พัฒน์ศิลป์ ฉิ่งจะบรรเลงในจังหวะมาร์ช ดังตัวอย่างลักษณะการบรรเลงฉิ่งดังต่อไปนี้

จังหวะมาร์ช

- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

- จังหวะหน้าทับ

จังหวะหน้าทับในเพลงภูมิวัฒน์พัฒน์ศิลป์ จังหวะมาร์ช จะบรรเลงในอัตราจังหวะปกติทั้งในเที่ยวแรกและเที่ยวกลับ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

จังหวะมาร์ช

- - - -	- - - ตุ้ม	- - - ตุ้ม	- - - ตุ้ม	- - - -	- - - ตุ้ม	- - - ตุ้ม	- - - ตุ้ม

3.2.5 การสร้างทำนองเพลงภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์

นำขึ้นต้น (INTRO)

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ดำ	- ดำ ดำ ดำ	- ดำ - มำ	- มำ มำ มำ	- มำ - ซ	- ซ ซ ซ	- ซ - ดำ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ดำ	- - - ดำ	- - - มำ	- - - มำ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ดำ

ในประโยคที่ 1 ทำนองเพลงอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงบน ได้แก่ ด ร ม X ซ ล X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออบนทั้งหมด โดยไม่พบเสียงนอกบันไดเสียงทั้งทำนองหลักและทำนองสารัตถะเลย ลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นไปในรูปแบบข้ามเสียง ซึ่งอยู่ในบันไดเสียงเพียงออบน โดยเริ่มจากโน้ตเสียง โด แล้วข้ามเสียงมาจนถึงเสียง มี และข้ามไปเสียง โด ลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นไปในรูปแบบการย้ำเสียง จากเสียงประธานคือ เสียงโด ไปจนจบที่เสียงประธานเช่นเดิม ใน

ลักษณะของลูกเท่า และมีการย้ำโน้ตลูกเท่าเสียง โด ในห้องที่ 4 เพื่อเชื่อมโยงไปหาลูกเท่าอีกเสียงคือเสียง มี และสร้างซ้ำในลักษณะนี้จนถึงเสียงลูกเท่าเสียง ซอล แสดงถึงลักษณะของการย้ำเสียงเช่นกัน

ประโยคที่ 2

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

ทำนองสารัตถะ

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

ในประโยคที่ 2 ทำนองเพลงอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงบน ได้แก่ ด ร ม X ซ ล X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออบนทั้งหมด โดยไม่พบเสียงนอกบันไดเสียงทั้งทำนองหลักและทำนองสารัตถะเลย ลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นไปในรูปแบบข้ามเสียง ซึ่งอยู่ในบันไดเสียงเพียงออบน โดยเริ่มจากโน้ตเสียง โด แล้วข้ามเสียงมาจนถึงเสียง ซอล และข้ามลงกลับไปเสียง มี ลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นไปในรูปแบบการย้ำเสียง จากเสียงประธานคือ เสียงโด ไปจนจบที่เสียงประธานเช่นเดิมในลักษณะของลูกเท่า และมีการย้ำโน้ตลูกเท่าเสียง โด ในห้องที่ 4 เพื่อเชื่อมโยงไปหาลูกเท่าอีกเสียงคือเสียง ซอล และสร้างซ้ำในลักษณะนี้จนถึงเสียงลูกเท่าเสียง มี แสดงถึงลักษณะของการย้ำเสียงเช่นกัน

ประโยคที่ 3

-	-	-	-	-	-	-	ซ	-	ซ	ซ	ซ	-	ซ	-	ด	-	ซ	-	ด	-	ซ	-	ด
-	ซ	-	ด																				

ทำนองสารัตถะ

-	-	-	-	-	-	-	ซ	-	-	-	ซ	-	-	-	ด	-	-	-	ด	-	-	-	ด
-	-	-	ด																				

ในประโยคที่ 3 ทำนองเพลงอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงบน ได้แก่ ด ร ม X ซ ล X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออบนทั้งหมด โดยไม่พบเสียงนอกบันไดเสียงทั้งทำนองหลักและทำนองสารัตถะเลย ลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นไปในรูปแบบการย้ำเสียงลูกเท่า ซึ่งอยู่ในบันไดเสียงเพียงออบน ในโน้ตเสียง ซอล แล้วลงจบด้วยโน้ตเสียงประธานคือเสียง โด ลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นไปในรูปแบบการย้ำเสียงต่ำ – สูง คือเสียง ซอล และเสียง โด แสดงถึงลักษณะของการย้ำเสียงให้เกิดลักษณะความหนักแน่นเข้มแข็งและพลัง

ประโยคที่ 4

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

ทำนองสารัตถะ

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

ในประโยคที่ 4 ทำนองเพลงอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงบน ได้แก่ ด ร ม X ซ ล X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออบนทั้งหมด โดยไม่พบเสียงนอกบันไดเสียงทั้งทำนองหลักและทำนองสารัตถะเลย ลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นไปในรูปแบบการย้ำเสียงลูกเท่า ในเสียง มี ซึ่งอยู่ในบันไดเสียงเพียงออบน แล้วลงจบด้วยโน้ตเสียงประธานคือเสียง โด ลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นไปในรูปแบบการซ้ำย้ำทำนองเสียงต่ำ – สูง คือเสียง โด และข้ามไปเสียง โด แสดงถึงลักษณะของการย้ำเสียงให้เกิดลักษณะความหนักแน่นเข้มแข็งและพลัง

ประโยคที่ 5

-	-	-	ดˌ	-	-	ดˌ	ดˌ

ทำนองสารัตถะ

-	-	-	ดˌ	-	-	-	ดˌ

ในประโยคที่ 5 ทำนองเพลงอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงบน ได้แก่ ด ร ม X ซ ล X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออบนทั้งหมด โดยไม่พบเสียงนอกบันไดเสียงทั้งทำนองหลักและทำนองสารัตถะเลย ลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นไปในรูปแบบการย้ำเสียงลูกเท่า ในเสียงประธานคือเสียง โด

ท่อน 1

ประโยคที่ 1

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

ทำนองสารัตถะ

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

ในประโยคที่ 1 ทำนองเพลงอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงบน ได้แก่ ด ร ม X ซ ล X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออบนทั้งหมด โดยไม่พบเสียงนอกบันไดเสียงทั้งทำนองหลักและทำนองสารัตถะเลย ลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นไปในรูปแบบเรียงเสียง ซึ่งอยู่ในบันไดเสียงเพียงออบน โดยเริ่มจากโน้ตเสียง โด แล้วเรียงเสียงมาจนถึงเสียง ซอล จากนั้นจึงเรียงเสียงลงตามทำนองเพลงในลักษณะเดิม ลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นไปในรูปแบบการเรียงเสียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงและจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำอย่างมีระเบียบ แสดงถึงการเคลื่อนที่ของเสียงที่เรียงขึ้นและลงมาอย่างช้าๆ ให้ความรู้สึกถึงความกลมกลืนของการเคลื่อนที่ของเสียงได้เป็นอย่างดี

ประโยคที่ 2

-	-	-	-	-	-	-	-	ม	-	ซ	-	ล	-	ดˌ	-	-	-	-	-
-	ร	ˌ	-	มˌ	-	-	ร	ˌ	มˌ	-	ดˌ	-	ร	ˌ					

ทำนองสารัตถะ

-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ซ	-	-	-	ดˌ	-	-	-	-	-
-	-	มˌ	-	-	-	มˌ	-	-	-	รˌ									

ในประโยคที่ 2 ทำนองเพลงอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงบน ได้แก่ ด ร ม X ซ ล X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออบนทั้งหมด โดยไม่พบเสียงนอกบันไดเสียงทั้งทำนองหลักและทำนองสารัตถะเลย ลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นไปในรูปแบบเรียงเสียงขึ้น ซึ่งอยู่ในบันไดเสียงเพียงออบน โดยเริ่มจากโน้ตเสียง มี แล้วเรียงเสียงขึ้นและมาลงจบที่เสียงประธานคือเสียง โด จากนั้นจึงย้ำเสียงหรือวนเสียงเร และเสียง มี ให้ความรู้สึกหนักแน่นของท่วงทำนอง

ประโยคที่ 3

- - - -	- - - -	- - - รำ	- - มำ ดำ	- - - ล	- - ดำ ซ	- - - ม	- - ซ ร

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - -	- - - รำ	- - - ดำ	- - -]	- - - :	- - - ม	- - - ร

ในประโยคที่ 3 ทำนองเพลงอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงบน ได้แก่ ด ร ม X ซ ล X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออบนทั้งหมด โดยไม่พบเสียงนอกบันไดเสียงทั้งทำนองหลักและทำนองสารัตถะเลย ลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นไปในรูปแบบเรียงเสียงขึ้นและลงโดยทำวนซ้ำแต่เปลี่ยนเสียงตัวโน้ต คือเสียง เร ไล่ขึ้นเสียง มี และจบลงที่เสียง โด ในห้องที่ 3 – 4 และลักษณะเดียวกันในห้องที่ 5-6 และ ห้องที่ 7-8 โดยไล่ระดับทำนองเพลงลงมาในลักษณะเสียงขึ้นเรียงลง ให้ความรู้สึกถึงการหยอกเย้ากันของกลอนเพลง

ประโยคที่ 4

- - - -	- - - -	- ม - ซ	- ล - ดำ	- - - -	- รำ - รำ	- ดำ รำ มำ	- รำ - ดำ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - ดำ	- - - -	- - - รำ	- - - มำ	- - - ดำ

ในประโยคที่ 4 ทำนองเพลงอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงบน ได้แก่ ด ร ม X ซ ล X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออบนทั้งหมด โดยไม่พบเสียงนอกบันไดเสียงทั้งทำนองหลักและทำนองสารัตถะเลย ลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นไปในรูปแบบเรียงเสียงขึ้นในห้องที่ 3 และ 4 โดยไล่ระดับทำนองเพลง และย้ำเสียง เร จากนั้นมีการเสียงจากเสียงประธานขึ้นและลงตามลำดับ จากนั้นลงจบที่เสียงประธานคือเสียงโด ให้ความรู้สึกถึงความกลมกลืนของการเคลื่อนที่ของเสียงได้เป็นอย่างดี

ท่อน 2

ประโยคที่ 1

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

ทำนองสารัตถะ

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

ในประโยคที่ 1 ทำนองเพลงอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงบน ได้แก่ ด ร ม X ซ ล X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออบนทั้งหมด โดยไม่พบเสียงนอกบันไดเสียงทั้งทำนองหลักและทำนองสารัตถะเลย ลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นไปในรูปแบบเรียงเสียงขึ้นและลง คือเสียง ลา ไล่ขึ้นเสียง โด และจบลงที่เสียง ซอล ในห้องที่ 3 – 4 จากนั้นในห้องที่ 6 – 8 มีการไล่ระดับทำนองเพลงลงมาและเรียงขึ้น แสดงถึงการเคลื่อนที่ของเสียงที่เรียงขึ้นและลงมาอย่างช้า ๆ ให้ความรู้สึกถึงความกลมกลืนของการเคลื่อนที่ของเสียงได้เป็นอย่างดี

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - -	- - - รำ	- รำ - รำ	- - - -	- ดำ รำ มำ	- - - รำ	- ดำ - ล

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - -	- - - รำ	- - - รำ	- - - -	- - - มำ	- - - รำ	- - - ล

ในประโยคที่ 2 ทำนองเพลงอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงบน ได้แก่ ด ร ม X ซ ล X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออบนทั้งหมด โดยไม่พบเสียงนอกบันไดเสียงทั้งทำนองหลักและทำนองสารัตถะเลย ลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นไปในรูปแบบย้ำเสียงรองประธานคือเสียง เร ซึ่งอยู่ในบันไดเสียงเพียงออบน จากนั้นมีการดำเนินทำนองเป็นไปในรูปแบบเรียงเสียงขึ้นและลง แสดงถึงการเคลื่อนที่ของเสียงที่เรียงลงมาอย่างช้า ๆ และค่อยๆ เรียงเสียงขึ้น อย่างมีระบบ

ประโยคที่ 3

- - - -	- - - -	- - - ร	- - มำ ดำ	- - - ล	- - ดำ ซ	- - - ม	- - ซ ร

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - -	- - - ร	- - - ดำ	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ร

ในประโยคที่ 3 ทำนองเพลงอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงบน ได้แก่ ด ร ม X ซ ล X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออบนทั้งหมด โดยไม่พบเสียงนอกบันไดเสียงทั้งทำนองหลักและทำนองสารัตถะเลย ลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นไปในรูปแบบเรียงเสียงขึ้นและลงโดยทำวนซ้ำแต่เปลี่ยนเสียงตัวโน้ต คือเสียง เร ไล่ขึ้นเสียง มี และจบลงที่เสียง โด ในห้องที่ 3 – 4 และลักษณะเดียวกันในห้องที่ 5-6 และ ห้องที่ 7-8 โดยไล่ระดับทำนองเพลงลงมาในลักษณะเสียงขึ้นเรียงลง ให้ความรู้สึกถึงการหยอกเย้ากันของกลอนเพลง

ประโยคที่ 4

- - - -	- - - -	- ม - ซ	- ล - ดำ	- - - -	- รำ - รำ	- ดำ รำ มำ	- รำ - ดำ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - ดำ	- - - -	- - - รำ	- - - มำ	- - - ดำ

ในประโยคที่ 4 ทำนองเพลงอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงบน ได้แก่ ด ร ม X ซ ล X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออบนทั้งหมด โดยไม่พบเสียงนอกบันไดเสียงทั้งทำนองหลักและทำนองสารัตถะเลย ลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นไปในรูปแบบเรียงเสียงขึ้นในห้องที่ 3 และ 4 โดยไล่ระดับทำนองเพลง และย้ำเสียง เร จากนั้นมีการเสียงจากเสียงประธานขึ้นและลงตามลำดับ จากนั้นลงจบที่เสียงประธานคือเสียงโด ให้ความรู้สึกถึงความกลมกลืนของการเคลื่อนที่ของเสียงได้เป็นอย่างดี

3.3 วงดนตรีที่ใช้บรรเลง – ขับร้อง

เพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ ใช้วงดนตรีไทยประเภทวงปี่พาทย์ไม้นวมบรรเลง – ขับร้อง มีเครื่องดนตรีที่บางชิ้นปรับเปลี่ยนและเพิ่มเติมจากวงที่เป็นแบบแผนเดิม เพื่อให้เหมาะสมกับลักษณะของเพลงที่สร้างสรรค์ โดยเฉพาะเครื่องประกอบจังหวะประเภทเครื่องหนัง คือเปลี่ยนจากตะโพนเป็นกลองสะแนของฝรั่ง อันเนื่องจากเพลงภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ ผู้ประพันธ์กำหนดให้เป็นจังหวะมาร์ช จึงใช้กลองสะแนเข้ามาเป็นเครื่องดนตรีประกอบการบรรเลงควบคู่กับกลองทัดที่มีอยู่เดิม ส่วนเพลงนาฏศิลปาภิรมย์ใช้กลองแขกหนึ่งคู่บรรเลงประกอบจังหวะ โดยมีเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ไม้นวมที่ใช้บรรเลง ดังนี้

1. ขลุ่ยเพียงออ
2. ซออู้
3. ระนาดเอก
4. ระนาดทุ้ม
5. ฆ้องวงใหญ่
6. กลองสแน
7. กลองทัด
8. กลองแขกตัวผู้
9. กลองแขกตัวเมีย
10. ฉิ่ง
11. ฉาบ
12. กรับ

ส่วนนักร้องนั้น เพลงภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ใช้นักร้องคู่คือนักร้องชายและนักร้องหญิงขับร้องบทเพลงพร้อมกัน ส่วนเพลงนาฏศิลปาภิรมย์ ใช้เฉพาะนักร้องหญิงเพียงคนเดียวขับร้อง

บทที่ 5
สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร สิ่งพิมพ์ งานวิจัย หนังสือ ตำรา การสัมภาษณ์ และวิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้อง จากนั้นจึงนำข้อมูลทั้งหมดมาศึกษา วิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล และดำเนินการสร้างสรรค์เพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ ประกอบด้วย เพลงนาฏศิลปาภิรมย์และเพลงภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ โดยมีข้อสรุปและการอภิปรายผล แบ่งหัวข้อออกเป็นประเด็น ดังต่อไปนี้

1. สรุปผล

1.1 การสร้างสรรค์เนื้อร้องเพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์

1.1.1 เนื้อร้องเพลงนาฏศิลปาภิรมย์

เนื้อเพลงมีการสัมผัสและลักษณะการประพันธ์ที่ใช้คำที่คล้องจองกัน โดยคล้องจองทั้งสระ พยัญชนะ และวรรณยุกต์ การสร้างสรรค์มีการนำคำสัมผัสมาใช้ มีการเล่นคำและสำเนียง ใช้คำคล้องจองที่มีวรรณยุกต์ชนิดเดียวกันทำให้เกิดเสียงในการเล่นคำและสำเนียง ทำให้เกิดเป็นท่วงทำนองดนตรีที่มีการไต่ระดับเสียงสูงต่ำ ส่วนการเขียนบทเพลงที่แต่งจะคำประพันธ์ชนิดใช้กลอนแปด โดยบทเพลงมี 4 ท่อน คือ 4 บทกลอน

ความหมายของเพลงกล่าวถึงประวัติความเป็นมาและบทบาทหน้าที่วิทยาลัยนาฏศิลป ซึ่งก่อตั้งขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นสถานศึกษานาฏศิลปและดุริยางคศิลป์ของทางราชการ เพื่อบำรุงรักษาและเผยแพร่นาฏศิลปและดุริยางคศิลป์ประจำชาติไทย และเพื่อให้ศิลปทางดนตรีและโขน-ละคร ภายในประเทศมีฐานะเป็นที่ยกย่อง

1.1.2 เนื้อร้องเพลงภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์

เนื้อเพลงคล้องจองทั้งสระ พยัญชนะ และวรรณยุกต์ โดยแบ่งออกตามเครื่องหมายการสัมผัส สร้างโดยการใช้สัมผัสพยัญชนะ คือ คำคล้องจองที่ใช้พยัญชนะชนิดเดียวกัน หรือพยัญชนะที่มีเสียงคู่กัน เป็นการเขียนบทเพลงที่แต่งโดยใช้คำประพันธ์ชนิดกลอนแปด โดยบทเพลงจะแบ่งออกเป็น 4 ท่อน คือ 4 บทกลอน

ความหมายของเพลงมีการบรรยายถึงหน้าที่ของสถาบันและความสำเร็จในการมุ่งมั่นพัฒนาตรงตามค่านิยมของสถาบันที่เสริมความเข้มแข็งปลูกฝังและวางเป้าหมายให้สำเร็จ

1.2 การสร้างสรรค์ทำนองเพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์

1.2.1 ทำนองเพลงนาฏศิลปาภิรมย์

1.2.1.1 มีแนวคิดและโครงสร้างทำนองเพลง ดังนี้

1) แนวคิด เผยแพร่ให้แก่นักเรียนนักศึกษา บุคคลรุ่นปัจจุบันและอนาคตได้ตระหนักในคุณค่าและภาคภูมิใจในแหล่งพื้นที่ดังกล่าว เพลงนาฏศิลปาภิรมย์เป็นเพลงที่ฟังและจดจำได้ง่าย เหมาะแก่การบรรเลงขับร้องหรือการฟังของเด็กและเยาวชน อารมณ์ของบทเพลงนาฏศิลปาภิรมย์ สื่อถึงอารมณ์อันสุนทรีย มีความสุข เพลิดเพลินต่อศิลปะนาฏศิลป์-ดนตรี การฟ้อนรำโขน-ละคร ซึ่งเป็นศิลปะวิทยาการที่มีคุณค่าควรแก่การอนุรักษ์สืบสาน สามารถสร้างความภาคภูมิใจความรัก ให้เกิดขึ้นกับผู้ฟัง ผู้บรรเลง-ขับร้อง ที่มีต่อศิลปะและองค์กรสถานศึกษา คือ วิทยาลัยนาฏศิลป

2) โครงสร้างทำนองเพลง เป็นเพลงไทยประเภทเพลงเกร็ด อัตราจังหวะสองชั้น หน้าทับปรบไก่ มีสองท่อน ความยาวท่อนละสองจังหวะหน้าทับ เท่ากันทั้งสองท่อน ลักษณะบทเพลงคล้ายคลึงเพลงแขกบรเทศ สองชั้น

1.2.1.2 กลุ่มเสียงหรือทาง ผู้วิจัยสร้างโดยให้ทำนอง ท่อน 1 ประโยคที่ 1 และ 3 ใช้กลุ่มเสียงในบันไดเสียงเพียงออล่าง และในประโยคที่ 2 – 4 ใช้กลุ่มเสียงในบันไดเสียงเพียงออบน ท่อน 2 ประโยคที่ 1 และ 3 ใช้กลุ่มเสียงในบันไดเสียงเพียงออล่าง และในประโยคที่ 2 – 4 ใช้กลุ่มเสียงในบันไดเสียงเพียงออบน

1.2.1.3 สังคีตลักษณ์ทำนองเพลง อยู่ในรูปแบบการซ้ำท้าย กล่าวคือในการบรรเลงแต่ละท่อน ประโยคท้าย ๆ จะมีลักษณะเหมือนกันทุกท่อน มีลักษณะของการซ้ำหัวท่อน ในท่อนที่ 1 – 2 ปรากฏในประโยคที่ 1 และ 3 และมีการซ้ำในท่อน ในท่อนที่ 1 – 2 ปรากกฏในประโยคที่ 2 นอกจากนี้ยังมีการซ้ำท้ายท่อน ในท่อนที่ 1 – 2 ปรากฏในประโยคที่ 4 ซึ่งมีการย้อนทำนองช่วงหัวภายในท่อนเดียวกันหรือต่างท่อนและเปลี่ยนทำนองในช่วงท้าย ซึ่งสามารถเขียนอธิบายสังคีตลักษณ์ได้ดังนี้

ABAC/ DBDC/

1.2.1.4 จังหวะ เป็นอัตราจังหวะสองชั้น หน้าทับปรบไก่

1.2.1.5 การสร้างทำนองเพลงอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X และเพียงออบน ได้แก่ ด ร ม X ซ ล X ลักษณะของทำนองเพลงแต่ละประโยคแต่งทำนองอยู่ใน

บันไดเสียงเดียวกันทั้งหมด โดยไม่พบเสียงนอกบันไดเสียงทั้งทำนองหลักและทำนองสารัตถะเลย ลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นไปในรูปแบบซ้ำเสียงลูกตก และการเรียงเสียงขึ้นลงบ้าง รวมทั้งมีการย้ำเสียงลูกตกเพื่อ ความกลมกลืนของการเคลื่อนที่ของเสียงสร้างความพลิ้วไหว สวยงาม และสร้างพลังของทำนองเพลงได้เป็นอย่างดี

1.2.2 ทำนองเพลงภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์

1.2.2.1 มีแนวคิดและโครงสร้างทำนองเพลง ดังนี้

1) แนวคิด เพื่อให้ผู้ฟังจดจำบทเพลงทั้งบทร้องและทำนองเพลงได้ง่าย ไม่ซ้ำซ้อน เหมาะแก่เด็กและเยาวชน โดยเฉพาะนักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป ในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งเป็นกลุ่มบุคคลที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับแหล่งพื้นที่และบริบททางด้านศิลปวัฒนธรรมดังกล่าวโดยตรง อารมณ์ของเพลงภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ เป็นเพลงที่สื่อสะท้อนถึงอารมณ์ร่าเริง ยินดี ภาคภูมิใจ ประทับใจกับคุณค่าที่รักเคารพและศรัทธา สามารถนำมาสู่ความรักความสามัคคีให้เกิดกับผู้ฟังได้

2) โครงสร้างทำนองเพลง เป็นเพลงไทยสำเนียงฝรั่ง จังหวะมาร์ช ความยาวท่อนละ 8 จังหวะหน้าทับ ลักษณะของบทเพลงคล้ายคลึงเพลงโยสลัมที่มีมาแต่เดิม แต่เพลงภูมิวัตฒน์พัฒนศิลป์มีทำนองนำขึ้นต้นเพลง (Intro) ก่อนเข้าทำนองเนื้อเพลง

1.2.2.2 กลุ่มเสียงหรือทาง ผู้วิจัยสร้างโดยให้ทำนอง ช่วงเกริ่น ท่อน 1 และ ท่อน 2 โดยใช้กลุ่มเสียงในบันไดเสียงเพียงออบน ทั้งหมด

1.2.2.3 สังคีตลักษณ์ทำนองเพลง อยู่ในรูปแบบการซ้ำท้าย กล่าวคือในการบรรเลงแต่ละท่อน ประโยคท้าย ๆ จะมีลักษณะเหมือนกันทุกท่อน มีการซ้ำท้ายท่อน ในท่อนที่ 1 – 2 ปรากฏในประโยคที่ - และ 4 ซึ่งสามารถเขียนอธิบายสังคีตลักษณ์ได้ดังนี้

ABC/ DEC/

1.2.2.4 จังหวะ จะบรรเลงในอัตราจังหวะมาร์ช ปกติทั้งในเที่ยวแรกและเที่ยวกลับ

1.2.2.5 การสร้างทำนองเพลงอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออบน ได้แก่ ด ร ม X ซ ล X ลักษณะของทำนองเพลงแต่ละประโยคแต่งทำนองอยู่ในบันไดเสียงเดียวกันทั้งหมด โดยไม่พบเสียงนอกบันไดเสียงทั้งทำนองหลักและทำนองสารัตถะเลย ลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นไปในรูปแบบการข้ามเสียง ย้ำเสียงลูกเท่า มีการเรียงเสียงของทำนองขึ้น - ลง เพื่อ ความกลมกลืนของการเคลื่อนที่ของเสียงให้ความรู้สึกถึงการหยอกเย้ากันของกลอนเพลง สร้างพลังของทำนองเพลงได้เป็นอย่างดี

2. อภิปรายผล

2.1 การสร้างสรรค์เนื้อร้องเพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ พบว่า

มีการใช้คำสัมผัสที่คล้องจองกันในเนื้อร้อง ตามลักษณะของการประพันธ์กลอนในรูปแบบของกลอนแปด รูปแบบของเพลงมีเป็นไปตามแบบแผนที่กำหนดไว้มีทั้งเสียงและความหมายที่สัมผัสคล้องจองกัน มีสัมผัสใน สัมผัสนอก แบ่งวรรคตอนไว้ครบถ้วนตามแบบแผนที่กำหนด ทำให้เกิดเสียงและสำเนียงที่มีการไต่ระดับเสียงสูงต่ำเข้ากับสำเนียงหรือเสียงของท่วงทำนองดนตรีที่เกิดความไพเราะ เนื้อร้องคำคล้องจองที่ใช้พยัญชนะชนิดเดียวกัน หรือพยัญชนะที่มีเสียงคู่กัน เป็นการเขียนบทเพลงที่แต่งโดยใช้กลอนแปด ซึ่งการใช้โครงสร้างในลักษณะกลอนนี้ทำให้ช่วยสร้างความสัมพันธ์ของเนื้อร้องได้อย่างลงตัว เนื่องจากบทร้องที่ดีควรเป็นบทร้อยกรองที่เรียกว่ากลอนลำนำ มีจำนวน 4 วรรคเท่ากับจำนวนประโยคในท่อนหนึ่ง ๆ ของทำนองเพลงพอดี และการเลือกถ้อยคำมาประพันธ์เป็นกลอนลำนำบรรจุลงในทำนองเพลงต้องคำนึงถึงความสอดคล้องระหว่างแนวดำเนินทำนองกับเสียงวรรยุกย์สามัญ เอก โท ตรี หรือจัตวา และคำเป็นหรือคำตายด้วย การสร้างสรรค์บทเพลงหรือประพันธ์เพลงเปรียบได้กับการประพันธ์บทร้อยกรองในลักษณะต่าง ๆ เช่น โคลง กาพย์ กลอน จะต้องพิจารณาเสียงแต่ละเสียงให้สอดประสานกลมกลืนสามารถสื่ออารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ ได้ ขณะเดียวกันก็ต้องคำนึงถึงรูปแบบของเพลงแต่ละประเภทให้เป็นไปตามแบบแผนที่กำหนดไว้ ทั้งเสียงและความหมายที่สัมผัสต้องคลองจองกัน แบ่งวรรคตอนให้ครบถ้วน นอกจากนี้ นภดล จันทร์เพ็ญ (2542, น. 91) กล่าวว่า การเขียนคือการแสดงออกในการติดต่อสื่อสารอย่างหนึ่งของมนุษย์โดยอาศัยภาษาตัวอักษรเป็นสื่อเพื่อถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิด ความต้องการ และความในใจของเราให้ผู้อื่นทราบ

ความหมายของเพลงได้กล่าวถึงความเป็นมาของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งมีบทบาทหน้าที่ในการอนุรักษ์ สืบทอด และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม และการสร้างความสำเร็จในการมุ่งมั่นพัฒนาตรงตามค่านิยมของสถาบันที่เสริมความเข้มแข็งปลูกฝังและวางเป้าหมายให้สำเร็จ เป็นสัญลักษณ์ศิลป์ทำให้เห็นภาพเหตุการณ์ออกมาในรูปของบทกลอนดังที่ สุเชาวน์ พลอยชุม (2534, น. 27-28) กล่าวว่า สัญลักษณ์ศิลป์ (Symbolic Art) ได้แก่ วรรณคดีซึ่งแสดงภาพของเหตุการณ์ออกมาในรูปของกวีนิพนธ์นวนิยาย ศิลปะประเภทนี้นำถ้อยคำต่าง ๆ มาใช้เป็นสัญลักษณ์ของความหมายต่าง ๆ เป็นความหมายต่าง ๆ ที่เรากำหลังอ่านอยู่

นอกจากนี้เป็นการเสริมสร้างค่านิยม เนื้อเพลงสะท้อนการดำเนินงานถือเป็นการประชาสัมพันธ์และใช้สื่อต่าง ๆ ในการเชิญชวนให้ร่วมรักษ์องค์กร และสามารถนำบทเพลงไปเผยแพร่และใช้ ประกอบกิจกรรมต่าง ๆ ที่ทางสถาบันหรือหน่วยงานอื่น ๆ ได้จัดขึ้น ซึ่งถือได้ว่าเป็นอีกหนึ่งฟันเฟืองใน

การประชาสัมพันธ์องคก์กร สอดคล้องกับ สำราญ จูช่วย (2551, น. 9) ได้ทำการศึกษาแนวทางการประชาสัมพันธ์ตามคุณลักษณะของนักศึกษาวิทยาลัยราชพฤกษ์ กล่าวไว้ว่า การประชาสัมพันธ์ หมายถึง การติดต่อเผยแพร่ข้อมูล ข่าวสาวต่าง ๆ ขององค์กรสถาบันนั้นๆ ด้วยความพยายามในการ เสริมสร้างความสัมพันธ์และ ความเข้าใจอันดี ด้วยสื่อหรือวิธีการที่เหมาะสมเพื่อกลุ่มประชาชน เป้าหมาย เกิดทัศนคติ มีความเข้าใจอันดีต่อภาพพจน์ที่ดีต่อองค์กรสถาบันยอมรับด้วยความศรัทธา และเกิดการสนับสนุนและให้ความร่วมมือเป็นผลให้การดำเนินงานขององค์กร สถาบันบรรลุวัตถุประสงค์

2.2 การสร้างสรรค์ทำนองเพลงภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ พบว่า

การสร้างสรรค์ใช้หลักโครงสร้างหน้าที่เพลงไทยในการสร้างทำนองเพลง ยึดรูปแบบสังคีตลักษณ์ จังหวะหน้าทับเพลงไทยและหน้าทับพิเศษจังหวะมาร์ชที่นิยมใช้ในเพลงไทยสำเนียงฝรั่งหรือกลุ่มเสียงตามแบบแผนของรูปแบบเพลงไทย เป็นการประพันธ์ด้วยวิธีการสร้างทำนองขึ้นมาจากแรงบันดาลใจ จิตนาการของตนเอง โดยยังมีขนบแบบโบราณผสม สร้างทำนองกลุ่มเสียงให้อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล โดยเลือกใช้กลุ่มเสียงเพียงออบนและกลุ่มเสียงเพียงออล่าง มาสร้างทำนองเพลง เนื่องจากเป็นกลุ่มเสียงที่หลายเครื่องมือสามารถที่จะนำไปแปรทำนองได้อย่างหลากหลายและไม่ยุ่งยาก หรือมีข้อจำกัดในการแปรทำนองของแต่ละเครื่องมือ ทำให้สะดวกในการหยิบไปใช้บรรเลงและง่ายต่อการจดจำ สอดคล้องกับ พิชิต ชัยเสรี (2559, น. 8 - 20) กล่าวว่า รูปแบบหรือคีตลักษณ์เพลงไทยจะช่วยให้เข้าใจและยอมรับมาตราส่วนต่างๆ ทั้งของตนเองและผู้อื่น จนถึงสามารถเลือกสรรที่เหมาะที่ควรได้ จากการวิเคราะห์ความคลี่คลายทำนอง นอกจากนี้ ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2563, น. 81) กล่าวว่า การสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นจากกรกระทำของมนุษย์ การเกิดขึ้นของงานศิลป์เป็นความงดงามจากการกระทำให้เกิดงานศิลป์ทั้งด้านดุริยางคศิลป์ ด้านนาฏศิลป์ และด้านทัศนศิลป์ได้นั้นต้องสำเร็จขึ้นด้วยการสร้างสรรค์ของมนุษย์เท่านั้น เมื่อใดก็ตามที่ศิลปินได้พินิจปรากฏการณ์เหล่านั้นจนเกิดจินตนาการ เช่น ศิลปินดนตรีนำเสียงที่ได้ยินจากธรรมชาตินั้นมาเรียงร้อยเป็นลีลาสำเนียงทำนองด้วยเสียงขับร้องหรือบรรเลงเครื่องดนตรี ศิลปินวาดปั้นแกะสลักฉลุสลักถักทอเป็นภาพ เป็นชิ้นผลงาน เกิดรูปร่างลวดลายตามที่เห็นตามจินตนาการ ศิลปินนักแสดงประดิษฐ์นาฏยรังสรรค์ด้วยลีลาท่าเต้น เยื้องกราย ร่ายรำ ผูกสาระเป็นเรื่องราว การกระทำในลักษณะดังกล่าวของศิลปินจดเป็นงานสร้างสรรค์ศิลป์

ซึ่งทำนองเพลงที่สร้างมีความสอดคล้องกับแนวคิดของผู้วิจัยที่ต้องการสร้างทำนองเพลงที่มีลักษณะเรียบง่าย ให้ผู้ฟังจดจำบทเพลงทั้งบทร้องและทำนองเพลงได้ง่าย ไม่ซ้ำซ้อน จึงเลือกที่จะใช้สร้างทำนองเพลงเพื่อใช้เพลงเป็นสื่อในการประชาสัมพันธ์ หรือเสริมแรงปลูกฝังค่านิยมให้รักองค์กร โดยสร้างแรงจูงใจให้บุคลากรในองค์กรเข้าถึงและพึงปฏิบัติ สามารถซึมซับผ่านกระบวนการเพลงไทย

สอดคล้องกับ ลักษณา สตะเวทิน (2540, น. 173) กล่าวว่า วิธีที่จะได้มาซึ่งความสำเร็จมีหลายวิธี แต่ที่นิยมใช้กันมาก ก็คือการเลือกใช้สื่อช่วยเสริมให้การดำเนินงานเข้าถึงกลุ่มเป้าหมายได้อย่างขว้างขวาง สำหรับการดำเนินงานประชาสัมพันธ์นั้น การประชาสัมพันธ์ มีสื่อซึ่งสามารถนำมาใช้เพื่อให้เกิดประสิทธิภาพของการ ดำเนินงานได้ 2 ประเภท คือ 1. Controlled Media คือ สื่อที่นักประชาสัมพันธ์จัดทำขึ้นเองในด้านเนื้อหา วิธีการ รูปแบบ การผลิตรวมทั้งการดำเนินงานเผยแพร่ไปสู่ประชาชนกลุ่มเป้าหมาย ซึ่งการใช้สื่อสิ่งพิมพ์ นักประชาสัมพันธ์สามารถเจาะจงประชาชนเป้าหมายได้เป็นกลุ่ม ๆ สื่อเหล่านี้ได้แก่สิ่งพิมพ์ (Printed Media) คำพูด (Spoken Word) ภาพและเสียง (Sight and Sound) การจัดเหตุการณ์พิเศษ (Staged Events) การโฆษณาเพื่อการประชาสัมพันธ์ (Public Relations Advertising) เป็นต้น 2. Mass Media คือสิ่งที่นักประชาสัมพันธ์สามารถใช้เผยแพร่ข่าวสารไปยังผู้รับซึ่งเป็นประชาชนจำนวนมาก ๆ หรือเรียกว่ามวลชน (Mass Audience) ประชาชนเหล่านี้อยู่กันอย่างกระจัด กระจายในที่ต่าง ๆ กัน แต่ด้วยพัฒนาการทางด้านเทคโนโลยีการสื่อสารจึงทำให้สามารถใช้สื่อประเภทนี้ถ่ายทอดข่าวสารการประชาสัมพันธ์ไปสู่คนจำนวนมากได้ในเวลาเดียวกันหรือใกล้เคียงกันอย่างรวดเร็ว สื่อมวลชนเหล่านี้ ได้แก่ วิทยุกระจายเสียง วิทยุโทรทัศน์ หนังสือพิมพ์นิตยสาร และภาพยนตร์ การที่สื่อมวลชนจะเสนอข่าวให้หรือไม่ องค์กรไม่สามารถบังคับได้และการเผยแพร่ก็เป็นการมุ่งไปสู่มวลชนทั่วไป จะไม่มุ่งเจาะจงเผยแพร่เฉพาะประชาชนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง เพราะฉะนั้นการเผยแพร่ข่าวสารในเรื่องใดก็ตามที่มุ่งถึงประชาชนเฉพาะกลุ่มจึงอาศัยสื่อมวลชนไม่ได้ จะใช้ได้เฉพาะเรื่องที่ต้องการมุ่งเผยแพร่ประชาชนได้รับทราบเท่านั้น

3. ข้อเสนอแนะ

3.1 ควรนำการสร้างสรรค์เพลง ชุด ภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ มาประกอบในกิจกรรมต่างๆ ทั้งภายในและภายนอกเพื่อสร้างอัตลักษณ์และปลูกฝังค่านิยมขององค์กร

3.2 ควรสร้างสรรค์ต่อยอดเพลง ชุด ภูมิวัฒน์พัฒน์ศิลป์ เพื่อใช้สำหรับองค์กร โดยศึกษารูปแบบการสร้างสรรค์ตามเพลงประเภทต่าง ๆ เช่น เพลงโหมโรง หรือเพลงประกอบการแสดง เป็นต้น

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. (2535). **ดุริยางค์ผสานศิลป์**. กรุงเทพฯ: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ จำกัด.

ขำคม พรประสิทธิ์. (2539). **การศึกษาผลงานเพลงเดี่ยวจะเข้ของคุณครูละเมียด จิตตะเสวี**. วิทยาปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดุริยางค์ไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

คณะศิลปวิจิตร. **ประวัติสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.** ที่มา : https://www.ffa-bpi.com/ สืบค้นเมื่อ 30 สิงหาคม 2564

งามพิศ สัตย์สงวน. (2538). **หลักมานุษยวิทยาวัฒนธรรม**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: ธรรมสภา.

ฉลาดชาย รมิตานนท์. (2548). **อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

เฉลิมพล งามสุทธิ. (2526). **องค์ประกอบสำคัญของดนตรี พื้นฐานดนตรีตะวันตก.** คณะมนุษยศาสตร์มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2542). **สังคตีนิยมว่าด้วยดนตรีไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

เชาวน์ พลอยชุม. (2534). **สุนทรียศาสตร์ ปัญหาและทฤษฎีเกี่ยวกับความงามและศิลปะ**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: มหามงกุฎราชวิทยาลัยหน้าวัดบวรนิเวศวิหาร.

ณรงค์ ชัยปิกรัชต์. (2549). “วงความรู้ของดนตรีวิทยา นิยาม และบุคคลสายวิชาการดนตรี” ใน **วารสารเพลงดนตรี**, 12(1), 15.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2553). **ทฤษฎีดนตรีไทย**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหิดล.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2557). **สารานุกรมเพลงไทย**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหิดล.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2563). **ทฤษฎีดนตรีเพื่อการวิจัยและสารัตถบท**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหิดล.

นภดล จันทร์เพ็ญ. (2542). **การใช้ภาษาไทย.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ต้นอ้อ

นิยพรรณ วรรณศิริ. (2540). **มานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรม**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

บุญธรรม ตราโมท. (2540). **คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย โดย นายบุญธรรม ตราโมท.** กรุงเทพฯ: ศิลปสนองการพิมพ์.

บุญเยี่ยม แย้มเมือง. (2537). **สุนทรียะทางทัศนศิลป์ (พิมพ์ครั้งที่ 1).** กรุงเทพฯ: โอ.เอส. พริ้นติ้งเฮ้าส์.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2546). **ประวัติการดนตรีไทย ฉบับปรับปรุง**. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2554). **ปฐมบทดนตรีไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 2. นครปฐม: โอเดียนสโตร์.

พิชิต ชัยเสรี. (2559). **สังคีตลักษณ์วิเคราะห์เพลงไทย.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2557). **การประพันธ์เพลงไทย.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2524). **สยามสังคีต**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้ว.

_____. (2540). **ลำนำแห่งสยาม**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ.

มนตรี ตราโมท. (2531). **ศัพท์สังคีต**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2533). **ดนตรีวิเคราะห์**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

ลักษณา สตะเวทิน. (2540). **หลักการประชาสัมพันธ์**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เฟื่องฟ้าพริ้นติ้ง

สำราญ จูช่วย .(2551). **แนวทางการประชาสัมพันธ์ตามคุณลักษณะของนักศึกษาวิทยาลัยราชพฤกษ์.**วิทยาลัยราชพฤกษ์

เสถียร โกเศศ. (2533). **การศึกษาวรรณคดีแง่วรรณศิลป์**. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

อนุสรณ์ 60 ปี วิทยาลัยนาฏศิลป. กรุงเทพฯ: ประยุรวงศ์พริ้นท์ติ้ง จำกัด.

ภาคผนวก

แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างเพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลในการทำวิจัยสร้างสรรค์
เรื่อง เพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ : การสร้างสรรค์เพลงค่านิยมองค์กร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ชุดที่ 1 เพลงภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์

1. เพลงภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ เป็นการแสดงให้เห็นถึงความภาคภูมิใจที่มีต่อสภาบันหรือไม่อย่างไร

   .....

   .....

   .....

2. ลักษณะของทางดนตรีและขับร้อง มีลักษณะเป็นอย่างไร

   .....

   .....

   .....

3. ลักษณะและโครงสร้างของบทเพลงเป็นอย่างไร

   .....

   .....

   .....

4. เพลงภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ ให้อารมณ์ความรู้สึกแบบใด

   .....

   .....

   .....

   .....

5. สร้างสรรค์โดยการใช้หลักประพันธ์เพลงไทยหรือไม่ อย่างไร

   .....

   .....

   .....

6. เนื้อร้องมีความครอบคลุมค่านิยมองค์กรอย่างไร

   .....

   .....

   .....

แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างเพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลในการทำวิจัยสร้างสรรค์
เรื่อง เพลงชุดภูมิวัฒน์พัฒนศิลป์ : การสร้างสรรค์เพลงค่านิยมองค์กร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ชุดที่ 2 เพลงนาฏศิลปาภิรมย์

1. เพลงนาฏศิลปาภิรมย์ เป็นการแสดงให้เห็นถึงความภาคภูมิใจที่มีต่อสภาบันหรือไม่อย่างไร

.....

.....

.....

.....

2. ลักษณะของทางดนตรีและขับร้อง มีลักษณะเป็นอย่างไร

.....

.....

.....

3. ลักษณะและโครงสร้างของบทเพลงเป็นอย่างไร

.....

.....

.....

4. เพลงนาฏศิลปาภิรมย์ ให้อารมณ์ความรู้สึกแบบใด

.....

.....

.....

.....

5. สร้างสรรค์โดยการใช้หลักประพันธ์เพลงไทยหรือไม่ อย่างไร

.....

.....

.....

6. เนื้อร้องมีความครอบคลุมประวัติขององค์กรอย่างไร

.....

.....

.....

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	นายบำรุง พาทยกุล	
วันเดือนปีเกิด	26 มีนาคม 2496	
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร	
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	770 ถนนเจริญรัถ แขวงคลองต้นไทร เขตคลองสาน จังหวัดกรุงเทพมหานคร 10600	
ประวัติการศึกษา	ปีการศึกษา 2521	การศึกษาบัณฑิต (กศ.บ.) สาขาดุริยางคศาสตร มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
	ปีการศึกษา 2545	(แขนงวัฒนธรรมการดนตรี) สาขาวัฒนธรรมการศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล
	ปีการศึกษา 2555	ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต (ศศ.ด.) สาขาศิลปวัฒนธรรมวิจัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
ตำแหน่ง	ผู้ทรงคุณวุฒิที่ปรึกษาและอาจารย์ประจำหลักสูตรระดับบัณฑิตศึกษา	
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม	

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	นางวัชรมณฑ์ อรัณยะนาค	
วันเดือนปีเกิด	26 มกราคม 2519	
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร	
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	1/38 หมู่บ้านไดมอนด์วิลล์ ซอย 5	
	แขวงศาลายา เขตพุทธมณฑล จังหวัด นครปฐม 73170	
ประวัติการศึกษา	ปีการศึกษา 2541	ศิลปศาสตรบัณฑิต (ศศ.บ)
		สาขารัฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง
	ปีการศึกษา 2552	ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (ศป.บ)
		สาขาดนตรีไทย มหาวิทยาลัยรามคำแหง
	ปีการศึกษา 2548	การศึกษามหาบัณฑิต (กศ.ม.)
		สาขาวิชาการอุดมศึกษา
		มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
	ปีการศึกษา 2558	ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ปร.ด)
		สาขาดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ตำแหน่ง	อาจารย์	
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม	