วารสารดนตรีรังสิต
RANGSIT MUSIC JOURNAL
วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ISSN 1905-2707 Vol.15 No.2 July-December 2020

บทวิเคราะห์เพลงออลอินทไวไลท์ บทที่หนึ่ง ประพันธ์โดย โทรุ ทาเคมิทสึ

Analysis of All in Twilight I Composed by Toru Takemitsu .....เกียรติก้อง สุภายน

การประยุกต์แนวการสอนดนตรีดัลโครส: กิจกรรมดนตรีและการเคลื่อนไหวเพื่อพัฒนาทักษะจังหวะสำหรับชั้นเรียนดนตรีเด็กเล็ก

Dalcroze Application: Early Childhood Music and Movement Activities to Develop Rhythmic Senses.....นิลวรรณา อึ้งอัมพร

ไมโครคอสมอส โดยบาร์ตอก: แนวทางเลือกการศึกษาเปียโนยุคใหม่

Bartók's Mikrokosmosl: An Alternative Piano Approach for the Modern Era.....ศศี พงศ์สรายุทธ

การศึกษาเกณฑ์การตัดสิน เพื่อเตรียมความพร้อมการประกวดวงโยธวาทิตประเภทดนตรีสนาม ในระดับนานาชาติ

Exploring the Standard Benchmark for International Marching Band Contest.....เกษม ทิพยเมธากุล และอนุรักษ์ บุญแจะ

โครงสร้างเพลงในละครเพลงร่วมสมัยไทย "ธีรราชา"

Song Form in the Thai Contemporary Musical "The Wisdom King".....จารุณี หงส์จารุ และวีรชาติ เปรมานนท์

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์: ซิมโฟนี หมายเลข 1

Doctorate Music Composition: Symphony No.1.....นบ ประทีปะเสน และณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

แนวคิดและการพัฒนาระบบสารสนเทศคลังข้อมูลเครื่องดนตรี ของกลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไทย

Information System Concept and Development of Musical Instruments
Documentation of Ethnic Groups in Thailand.....พชร สุวรรณภาชน์ และนิยะนันท์ สำเภาเงิน

ผลงานพรีลูด ฟิวก์ และวาริเอชั่นของซีซาร์ แฟรงก์ และอิทธิพลจากเจ.เอส. บาค

J.S. Bach's Influence on César Franck's "Prélude, Fugue et Variation".....แพรววนิต กองมงคล และไคลร์ เฟียร์

บทประพันธ์เพลงเพรลูดและฟิวก์ในวรรณกรรมเปียโนของคลารา ชูมันน์: แนวทางการฝึกซ้อมและการตีความบทเพลงสำหรับการแสดง

Clara Schumann's Prelude and Fugue Op.16 No.1:
Performance Practice and Interpretation .....ภานุพงศ์ ทองคำ และปานใจ จุฬาพันธุ์

การเลือกช่องทางในการฟังเพลงไทยสากล ของผู้บริโภคเจนวายและเจนแซดในกรุงเทพมหานคร

The Choices of Gen Y and Gen Z Consumers for Channels Used
when Listening to Thai Pop Song in Bangkok.....แมนสรวง สุรางครัตน์, ไพบูรณ์ คะเชนทรพรรค์ และธีรารักษ์ โพธิสุวรรณ

ดุษฎีนิพนธ์งานวิจัยดนตรีสร้างสรรค์ ดุลยภาพลีลาเสียงแห่งวงเชมเบอร์อองซอมเบลอร่วมสมัย

Doctoral Creative Music Research the Panchromatic Sound
of Contemporary Chamber Ensemble.....อนันตญา รอดเทียน และธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา

วารสารดนตรีรังสิต
RANGSIT MUSIC JOURNAL

ISSN 1905-2707

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

Vol.15 No.2 July-December 2020

กองบรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

บรรณาธิการบริหาร วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น
บรรณาธิการ เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร
ผู้ช่วยบรรณาธิการ ธีรัช เลาห์วีระพานิช
กองบรรณาธิการ แขไข ธนสารโสภิณ
ธนพร พิมพ์เพ็ชร
อานุภาพ คำมา

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์
นิพัทธ์ กาญจนะหุต

มหาวิทยาลัยขอนแก่น คณะศิลปกรรมศาสตร์
เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คณะศิลปกรรมศาสตร์
ปานใจ จุฬาพันธุ์
ศศี พงศ์สรายุทธ

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์
อนรรฆ จรัณยานนท์

มหาวิทยาลัยทักษิณ คณะศิลปกรรมศาสตร์
ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ

มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
อรอุษา หนองตรุด

มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
ประเสริฐ ฉิมห้วม

มหาวิทยาลัยศิลปากร คณะดุริยางคศาสตร์
พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา

มหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ คณะดนตรี
นาวยา ชินะชาครีย์
น.ท.วรเขต ทะโกษา

วัตถุประสงค์

1. เพื่อเผยแพร่ความรู้ทางด้านวิชาการ งานวิจัย และนวัตกรรมในสาขาดนตรี
2. เพื่อเสริมสร้างองค์ความรู้ในสาขาดนตรี
3. เพื่อเป็นการบริการทางวิชาการในสาขาดนตรี
4. เพื่อเป็นสื่อกลางการแลกเปลี่ยนแนวความคิด องค์ความรู้ ความก้าวหน้าด้านการวิจัย และนวัตกรรมทางดนตรี

ขอบเขตของบทความ

บทความที่เกี่ยวข้องกับดนตรี ได้แก่ บทความวิจัย บทความวิชาการ บทความสร้างสรรค์ บทวิเคราะห์ บทความอื่นๆ ซึ่งครอบคลุมทุกสาขาวิชาทางด้านดนตรี หรือบทความที่มีดนตรีเกี่ยวข้อง

จัดพิมพ์โดย

ฝ่ายงานผลิตเอกสารและสิ่งพิมพ์
สำนักบริการเทคโนโลยีสารสนเทศมหาวิทยาลัยรังสิต

เจ้าของ

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
52/347 พหลโยธิน 87 ตำบลหลักหก
อำเภอเมือง จังหวัดปทุมธานี 12000
☎ 02-791-6264

ออกแบบปก อานุภาพ คำมา
จัดรูปเล่ม ธนพร พิมพ์เพ็ชร

กำหนดออกปีละ 2 เล่ม
ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน
ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม

ราคา 160.- บาท

รายนามผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความวารสารดนตรีรังสิต

ที่ปรึกษากิตติมศักดิ์	อาทิตย์ อุไรรัตน์
ที่ปรึกษา	ชาติชาย ตระกูลรังสิ
	นเรฏฐ์ พันธราธร
	วีรชาติ เปรมานนท์
	เด่น อยู่ประเสริฐ

<u>คณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ</u>

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	ชูวิทย์ ยุระยง
คณะครุศาสตร์	ณรุทธ์ สุทธจิตต์
	ภาวศุทธิ์ พิริยะพงษ์รัตน์
	รังสิพันธุ์ แข็งขัน
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	ณัชชา พันธุ์เจริญ
คณะศิลปกรรมศาสตร์	ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร
	นรอรรถ จันทร์กล่ำ
	ยศ วณีสอน
	รามสูร สีตลายัน
	วิชชุตา วุธาทิตย์
มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์	จุฬมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา
	ภาวไล ตันจันทร์พงศ์
	ศรัณย์ นักรบ
	สุพจน์ ยุคลธรวงศ์
มหาวิทยาลัยบูรพา	จันทนา คชประเสริฐ
	มนัส แก้วบูชา
	รณชัย รัตนเศรษฐ
	ศานติ เดชคำรณ

มหาวิทยาลัยพายัพ	ชัยพฤกษ์ เมฆรา
มหาวิทยาลัยมหิดล	Paul Cesarczyk
มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา	รุจิภาส ภูธนัญนฤภัทร
มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี	บัญชา อาษากิจ
มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี	สุกิจ พลประถม
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ	วิภาต วิบูลย์ภาณุเวช
มหาวิทยาลัยศิลปากร	พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ พรพรรณ บันเทิงหรรษา ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล
สถาบันดนตรีกัลยานิวัฒนา	จิรเดช เสตะพันธุ ชัญพงศ์ ทองสว่าง อโณทัย นิติพน
ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีและศิลปกรรม	โกวิทย์ ขันธศิริ ดวงใจ ทิวทอง ตรีทิพย์ กมลศิริ ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา นภนันท์ จันทร์อรทัยกุล วิทยา วอสเบียน เสาวณิต วิงวอน

บทบรรณาธิการ

วารสารดนตรีรังสิตปีที่ 15 ฉบับที่ 2 ยังคงได้รับเกียรติและความไว้วางใจจากผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีส่งบทความมาอย่างต่อเนื่อง กองบรรณาธิการขอขอบพระคุณเป็นอย่างยิ่ง และหวังว่าวารสารดนตรีรังสิตจะได้รับเกียรติรวมถึงความไว้วางใจนี้ต่อไป เนื้อหาสาระบทความฉบับนี้ยังคงมีทั้งบทความวิจัยและบทความวิชาการที่มีคุณค่าต่อแวดวงวิชาการดนตรีของประเทศไทย วารสารดนตรีรังสิตยินดีเป็นอย่างยิ่งที่ได้เป็นส่วนหนึ่งในการเผยแพร่องค์ความรู้เหล่านี้

ช่องทางการเผยแพร่วารสารดนตรีรังสิตปัจจุบันมี 2 ช่องทาง คือ จัดทำเป็นรูปเล่มและผ่านทางระบบ ThaiJo ด้านการจัดทำเป็นรูปเล่ม ณ สถานการณ์ปัจจุบัน วารสารดนตรีฉบับปีที่ 15 ฉบับที่ 2 ได้ลดจำนวนการผลิตลง เพื่อเปิดโอกาสให้ช่องทางเผยแพร่ทางระบบ ThaiJo ได้ใช้เป็นช่องทางหลัก อีกทั้งยังสามารถสืบค้นข้อมูลต่างๆ ได้อย่างครอบคลุม ด้วยเหตุผลนี้กองบรรณาธิการฯ จึงพิจารณาลดจำนวนการผลิตลงตั้งแต่เล่มปีที่ 15 ฉบับที่ 2 เป็นต้นไป อย่างไรก็ดีสำหรับผู้เขียนที่ผ่านการพิจารณาตอบรับการตีพิมพ์แล้ว จะได้รับรูปเล่มวารสารดนตรีรังสิตจำนวน 2 ฉบับ ดังเช่นที่ผ่านมา

ประเด็นด้านจริยธรรมการวิจัยในคนยังคงเป็นประเด็นสำคัญในการทำงานด้านวิชาการดนตรี หลายกรณีอาจมีการเชื่อมโยงกับผู้คนต่างๆ ไม่มากก็น้อย กองบรรณาธิการฯ จึงใคร่ขอให้ผู้ส่งบทความทุกคนโปรดพิจารณาตรวจสอบขั้นตอนงานวิชาการทุกประเภท เช่น งานวิจัย งานสร้างสรรค์ บทความวิชาการ ฯลฯ หากมีกรณีดังกล่าวโปรดส่งเอกสารด้านจริยธรรมการวิจัยในคน แนบมากับแบบเสนอขอส่งบทความเพื่อลงตีพิมพ์ในวารสารดนตรีรังสิต หากกองบรรณาธิการฯ พิจารณาแล้วว่าบทความใดเข้าข่ายด้านจริยธรรมการวิจัยในคนแล้วมิได้แนบเอกสารข้างต้นมาด้วย จะปฏิเสธการตอบรับการตีพิมพ์บทความทุกกรณี

สุดท้ายนี้หากผู้สนใจต้องการส่งบทความ ตลอดจนสืบค้นบทความย้อนหลังของวารสารดนตรีรังสิต สามารถเข้าไปยังเว็บไซต์ https://so06.tci-thaijo.org/index.php/rmj อีกทั้งยังสามารถติดตามข่าวสารได้จากช่องทาง https://www.facebook.com/rangsitmusicjournal/ กองบรรณาธิการฯ หวังว่าเนื้อหาสาระและข้อมูลต่างๆ จะเป็นประโยชน์แด่ผู้ที่สนใจ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร

บรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต

สารบัญ

บทความวิชาการ

บทวิเคราะห์เพลงออลอินทไวไลท์ บทที่หนึ่ง ประพันธ์โดย โทรุ ทาเคมิทสึ 1

Analysis of All in Twilight I Composed by Toru Takemitsu

เกียรติก้อง สุภายน

การประยุกต์แนวการสอนดนตรีดัลโครส: กิจกรรมดนตรีและ
การเคลื่อนไหวเพื่อพัฒนาทักษะจังหวะสำหรับชั้นเรียนดนตรีเด็กเล็ก 15

Dalcroze Application: Early Childhood Music and Movement Activities to Develop Rhythmic Senses

นิลวรรณา อึ้งอัมพร

บทความวิจัย

ไมโครคอสมอส โดยบาร์ตอก: แนวทางเลือกการศึกษาเปียโนยุคใหม่

Bartók's Mikrokosmos: An Alternative Piano Approach for the Modern Era 29

ศศี พงศ์สรายุทธ

การศึกษาเกณฑ์การตัดสิน เพื่อเตรียมความพร้อมการประกวด
วงโยธวาทิตประเภทดนตรีสนาม ในระดับนานาชาติ 43

Exploring the Standard Benchmark for International Marching Band Contest

เกษม ทิพยเมธากุล และอนุรักษ์ บุญแจะ

โครงสร้างเพลงในละครเพลงร่วมสมัยไทย "ธีรราชา"

Song Form in the Thai Contemporary Musical "The Wisdom King" 55

จารุณี หงส์จารุ และวีรชาติ เปรมานนท์

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์: ซิมโฟนี หมายเลข 1

Doctorate Music Composition: Symphony No.1 69

นบ ประทีปะเสน และณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

แนวคิดและการพัฒนาระบบสารสนเทศคลังข้อมูลเครื่องดนตรี ของกลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไทย

Information System Concept and Development of Musical Instruments
Documentation of Ethnic Groups in Thailand 84

พชร สุวรรณภาชน์ และนิยะนันท์ สำเภาเงิน

สารบัญ (ต่อ)

ผลงานพรีลูด ฟิวก์ และวาริเอชั่นของซีซาร์ แฟรงก์ และอิทธิพลจากเจ.เอส. บาค **99**

J.S. Bach's Influence on César Franck's "Prélude, Fugue et Variation"

.....แพรววนิต กองมงคล และไคลร์ เฟียร์

บทประพันธ์เพลงเพรลูดและฟิวก์ในวรรณกรรมเปียโนของคลารา ชูมันน์: แนวทางการฝึกซ้อมและการตีความบทเพลงสำหรับการแสดง **114**

Clara Schumann's Prelude and Fugue Op.16 No.1: Performance Practice and Interpretation

.....ภานุพงศ์ ทองคำ และปานใจ จุฬาพันธุ์

การเลือกช่องทางในการฟังเพลงไทยสากล ของผู้บริโภคเจนวายและเจนแซดในกรุงเทพมหานคร **126**

The Choices of Gen Y and Gen Z Consumers for Channels Used when Listening to Thai Pop Song in Bangkok

.....แมนสรวง สุรางครัตน์, ไพบูรณ์ คะเชนทรพรรค์ และธีรารักษ์ โพธิสุวรรณ

ดุษฎีนิพนธ์งานวิจัยดนตรีสร้างสรรค์ ดุลยภาพลีลาเสียงแห่งวงเชมเบอร์อองซอมเบลอร่วมสมัย **138**

Doctoral Creative Music Research the Panchromatic Sound of Contemporary Chamber Ensemble

.....อนันตญา รอดเทียน และธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา

แนะนำผู้เขียน **153**

รายละเอียดและหลักเกณฑ์ในการส่งบทความ **155**

คำแนะนำในการจัดเตรียมต้นฉบับ **156**

เกณฑ์การพิจารณากลั่นกรองบทความ (Peer Review) **159**

หลักเกณฑ์การเขียนเชิงอรรถ และบรรณานุกรม **160**

แบบเสนอขอส่งบทความเพื่อลงตีพิมพ์ในวารสารดนตรีรังสิต **163**

วารสารดนตรีรังสิต
RANGSIT MUSIC JOURNAL
วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ISSN 1905-2707 Vol.15 No.2 July-December 2020

บทความวิชาการ และบทความวิจัย

บทวิเคราะห์เพลงออลอินทไวไลท์ บทที่หนึ่ง ประพันธ์โดย โทรุ ทาเคมิทสึ

Analysis of All in Twilight I Composed by Toru Takemitsu

เกียรติก้อง สุภายน*[1]
Kiatkong Subhayon*[1]

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอการวิเคราะห์บทเพลง *“ออลอินทไวไลท์* บทที่หนึ่ง” ประพันธ์โดย โทรุ ทาเคมิทสึ ซึ่งเป็นนักประพันธ์เพลงชาวญี่ปุ่นที่มีชื่อเสียงมากที่สุดคนหนึ่งบทเพลงนี้ถูกว่าจ้างให้ประพันธ์โดย จูเลียน บรีม และผู้ประพันธ์ได้อุทิศบทประพันธ์นี้ให้กับเขา บทประพันธ์นี้มีความสำคัญกับกีตาร์คลาสสิกเป็นอย่างมาก ด้วยเหตุผลทั้งด้านรูปแบบการประพันธ์ที่มีแนวคิดแตกต่างไปจากรูปแบบการประพันธ์ของนักประพันธ์เพลงชาวตะวันตก การประสานเสียงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว รวมถึงเทคนิคการบรรเลงระดับสูงที่เขียนให้กับกีตาร์คลาสสิก ด้วยเหตุผลดังกล่าวจึงไม่น่าเป็นที่แปลกใจเลยว่าหลังจากที่บทเพลง *ออลอินทไวไลท์* ถูกนำออกแสดงเป็นครั้งแรกในเดือนตุลาคม ปี 2531 ณ กรุงนิวยอร์ก และกลายเป็นบทเพลงที่ได้รับการยอมรับมากที่สุดบทหนึ่ง ผลงานของ โทรุ ทาเคมิทสึ ทำให้แวดวงดนตรีคลาสสิกสนใจและให้ความสำคัญกับกีตาร์คลาสสิกมากขึ้น การวิเคราะห์บทเพลง *ออลอินทไวไลท์* บทที่หนึ่ง จึงเป็นส่วนสำคัญที่จะแสดงถึงคุณค่าของบทเพลงด้วยเหตุผลที่กล่าวข้างต้นให้ผู้สนใจในงานประพันธ์ของ โทรุ ทาเคมิทสึ และกีตาร์คลาสสิกได้เรียนรู้ถึงความลึกซึ้งของบทประพันธ์

คำสำคัญ: กีตาร์คลาสสิก / โทรุ ทาเคมิทสึ / ออลอินทไวไลท์

* Corresponding author, email: kiatkong.sub@mahidol.ac.th
[1] อาจารย์ประจำภาควิชากีตาร์คลาสสิก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
[1] Guitar Instructor: College of Music, Mahidol University

Received: February 20, 2019 / Revised: April 21, 2019 / Accepted: April 22, 2019

Abstract

This article was written to analyze a piece named *All in Twilight I* which originally come from *All in Twilight – four pieces for Guitar* composed by Toru Takemitsu who considered as one of the finest Japanese composers. *All in Twilight* was commissioned by Julian Bream and is dedicated to him. By looking at form, harmony, technique, and ideas of the composition that have shown perfectly in the piece and more importantly his conceptual idea that much different than other westerner composers which makes him even more outstanding Japanese composer. As mention to his unique ability above, there will be no doubt why *All in Twilight* became one of the most important, influent and one of the most difficult compositions for classical guitar right after the first performance on October 9, 1988 in New York. This article was written to publish how important and valuable the composition of Toru Takemitsu is.

Keywords: Classical Guitar / Toru Takemitsu / All in Twilight

ที่มาและความสำคัญ

ทาเคมิทสึ (Takemitsu) ได้ประพันธ์บทเพลง *ออลอินทไวไลท์*[2] จากการว่าจ้างของจูเลียน บรีม (Julian Bream)[3] นักกีตาร์คลาสสิกชาวอังกฤษซึ่งเป็นหนึ่งในผู้มีชื่อเสียงมากที่สุดคนหนึ่งของยุคปัจจุบันและอุทิศให้กับเขา บทเพลงนี้แสดงนำออกแสดงครั้งแรก ณ กรุงนิวยอร์ก ในวันที่ 9 ตุลาคม ค.ศ.1988 โดยที่เขาได้เขียนลงในสูจิบัตรว่าได้รับแรงบันดาลใจมาจากภาพวาดของศิลปินชาวสวิสชื่อ พอล คลี (Paul Klee) และได้นำชื่อของภาพทไวไลท์ (Twilight) นั้นมาเป็นชื่อของบทเพลง

[2] Toru Takemitsu, *All in Twilight for Guitar* (Tokyo: Schott Japan Company LTD., 1989), 4-6.

[3] Julian Bream, "The Art of Julian Bream: Classical guitarist and lutenist," accessed May, 2012, http://www.julianbreamguitar.com/home.html

บุคลิกที่โดดเด่นในบทเพลงนี้เป็นเรื่องการขยายโมทีฟ และสีสันของเสียงประสานที่เป็นเอกลักษณ์ของทาเคมิทสือย่างชัดเจน ลักษณะของเสียงประสานและการเขียนท่วงทำนองนั้นสื่อถึงบรรยากาศของดวงอาทิตย์ที่กำลังจะลับขอบฟ้า เทคนิคของบทเพลงก็สอดคล้องกับเทคนิคที่ใช้บรรเลงบนกีตาร์คลาสสิก ในเรื่องของอัตราจังหวะที่บันทึกลงในบทเพลงก็เขียนไว้อย่างคร่าวๆ เพื่อให้อิสระแก่ผู้บรรเลงในการตีความ เช่น ในท่อนที่สอง ผู้ประพันธ์เขียนไว้เพียงว่า ดาร์ก (Dark) และในท่อนที่สี่เขียนไว้ว่า สไลท์ลีฟาสท์ (Slightly fast)

ทางด้านเทคนิคการบรรเลงกีตาร์ เนื่องจากตัวผู้ประพันธ์นั้นไม่ได้มีความรู้เกี่ยวกับกีตาร์มากนัก จึงมีที่ปรึกษาซึ่งเป็นเพื่อนนักกีตาร์ชาวญี่ปุ่นของเขาชื่อว่า คิโยชิ โชมูระ (Kiyoshi Shomura) ในการเขียนบทเพลงสำหรับกีตาร์ ซึ่งข้อความในส่วนนี้ได้ถูกบันทึกในหนังสือชื่อ “A memoir of Toru Takemitsu” โดย อาซากะ ทาเคมิทสึ (Asaka Takemitsu)[4]

ส่วนในเรื่องของโครงสร้างการประพันธ์บทเพลงนั้น ผู้ประพันธ์มีแนวคิดที่ค่อนข้างเป็นส่วนตัวซึ่งได้บันทึกเพื่อให้ผู้บรรเลงบทเพลงได้เข้าใจแนวทางการปฏิบัติอย่างถูกต้อง โดยมีส่วนสำคัญในแนวคิดดังข้อความด้านล่างนี้

> “Westerners, especially today, consider time as linear and continuity as a steady and unchanging state. But I think time as circular and continuity as a constantly changing state. These are important assumptions in my concept of musical form. Sometimes my music follows the design of a particular existing garden. At times it may follow the design of an imaginary garden I have sketched. Time in my music may be said to be the duration of my walk through these gardens. I have described my selection of sounds: the modes with their variants, and the effects with shades, for example. But it is the garden that gives the ideas form.”[5]

จากข้อความด้านบนมีใจความสำคัญว่า คนชาติตะวันตกมีแนวคิดเรื่องของเวลาในลักษณะของเส้นตรงและมีความเที่ยงตรงสม่ำเสมอ แต่ตัวเขาเองนั้นคิดว่าเวลาสามารถย้อนกลับมาในลักษณะของวงกลมและไม่มีความเที่ยงตรงสม่ำเสมอ บางครั้งดนตรีของเขานั้นเขียนขึ้นด้วยการได้รับ

[4] Asaka Takemitsu, *A memoir of Toru Takemitsu* (Bloomington, IN: iUniverse, 2010), 78.

[5] Toru Takemitsu, *Confronting Silence* (Berkeley, CA: Fallen Leaf Press, 1995), 119.

แรงบันดาลใจจากสวนที่มีอยู่จริง บางครั้งก็เป็นสวนที่ตัวเขาจินตนาการขึ้น เวลาในดนตรีของเขาเปรียบเทียบถึงจังหวะก้าวเดินของเขาในสวน และสวนนั้นก็ให้แนวคิดในการเลือกใช้เสียงและอารมณ์ในการประพันธ์เพลง

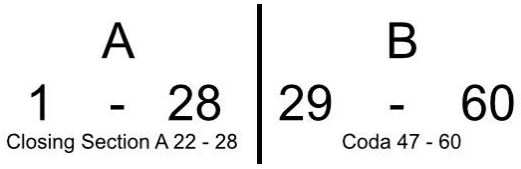
บทวิเคราะห์บทเพลง *ออลอินทไวไลท์*

บทเพลง *ออลอินทไวไลท์* บทที่หนึ่ง ประพันธ์ขึ้นในสังคีตลักษณ์ที่ไม่เหมือนกับรูปแบบดั้งเดิมของดนตรีคลาสสิก ซึ่ง โทรุ ทาเคมิทสึ มีแนวคิดการประพันธ์แบบของเขาเองดังที่กล่าวไปข้างต้น โครงสร้าง *ออลอินทไวไลท์* บทที่หนึ่ง นั้นแบ่งได้เป็น 2 ส่วนที่มีความคล้ายคลึงกันเป็นอย่างมากและมีขนาดเกือบจะเท่ากันพอดี (ท่อน A ห้องที่ 1-28, ท่อน B ห้องที่ 29-60)

ท่อน A และ B มีจุดแตกต่างที่ชัดเจนที่อยู่ตรงท่อน A นั้นหลังจากพัฒนาโมทีฟซ้ำกันหลายรอบแล้ว ทาเคมิทสึขยายโมทีฟรอบสุดท้ายก่อนจบท่อน (ห้องที่ 22-28) ให้มีความยาวมากกว่าเดิมและใช้ ความดัง - เบาของเสียง ที่มีน้ำหนักมากที่สุดของเพลง เพื่อให้เป็นจุดสูงสุดแล้วค่อยกลับมาเริ่มท่อน B แต่ตอนจบของท่อน B (ห้องที่ 47 - 55) โทรุ ทาเคมิทสึ นำเสนอทำนองแบบใหม่ที่ให้ความรู้สึกผ่อนคลายให้เป็นท่อนโคดา ก่อนที่จะนำโมทีฟหลักกลับมาใช้ในห้องที่ 56 - 60 เพื่อจบบทเพลง

สังคีตลักษณ์ของ *ออลอินทไวไลท์* บทที่หนึ่ง นั้นคล้ายคลึงกับสังคีตลักษณ์แบบ 2 ตอน (Binary Form) ที่อาจไม่เป็นไปตามธรรมเนียมปฏิบัติ เช่น ไม่มีการย้ายบันไดเสียง ซึ่งไม่ใช่เรื่องที่น่าแปลกใจนัก เนื่องจากบทเพลงนี้ประพันธ์ในรูปแบบที่ไม่มีบันไดเสียง แต่ประพันธ์โดยใช้หลักการประสานเสียงและรูปแบบสังคีตลักษณ์ที่เป็นส่วนตัว แต่ก็ยังสามารถบ่งบอกได้ว่าเป็นบทประพันธ์ที่มีสังคีตลักษณ์เป็น 2 ตอน ที่เรียงร้อยให้มีความสัมพันธ์กันในลักษณะของสังคีตลักษณ์แบบ 2 ตอน (Binary Form)

<u>ภาพโครงสร้างสังคีตลักษณ์ของ *ออลอินทไวไลท์* บทที่หนึ่ง</u>

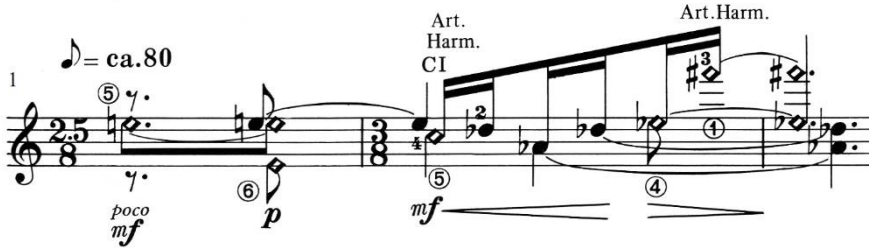


การขยายโมทีฟของ *ออลอินทไวไลท์* บทที่หนึ่ง

เทคนิคหลักของบทประพันธ์บทนี้ คือการนำโมทีฟในห้องที่ 1 - 3 (ตัวอย่างที่ 1) มาดัดแปลงไปในรูปแบบต่างๆ โดยใช้เทคนิคต่างๆ ได้แก่ การย่อส่วนจังหวะ (ตัวอย่างที่ 2) การขยายส่วนจังหวะ การเปลี่ยนรูปแบบจังหวะ (ตัวอย่างที่ 3) การเปลี่ยนสีสันของเสียง และความดัง - เบาของเสียง (ตัวอย่างที่ 4) การเปลี่ยนรูปแบบจังหวะ (ตัวอย่างที่ 5)

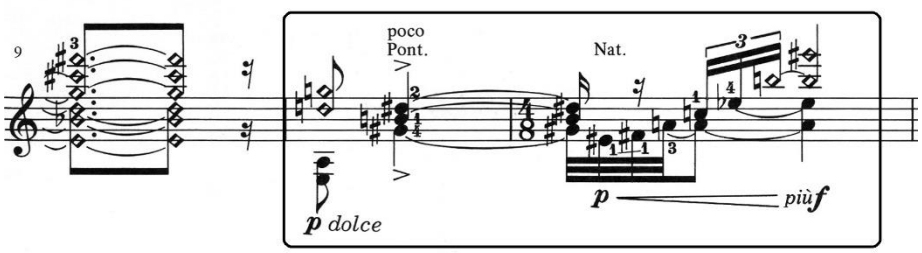
โมทีฟหลักที่นำไปใช้ในการประพันธ์บทเพลงอยู่ในส่วนเริ่มต้น ซึ่งเป็นเสียงของโน้ตฮาร์โมนิคผสมกับเสียงโน้ตปกติซ้อนกัน และมีความเข้มเสียงต่างกัน (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 โมทีฟหลักที่ใช้ในบทเพลง *ออลอินทไวไลท์* บทที่หนึ่ง



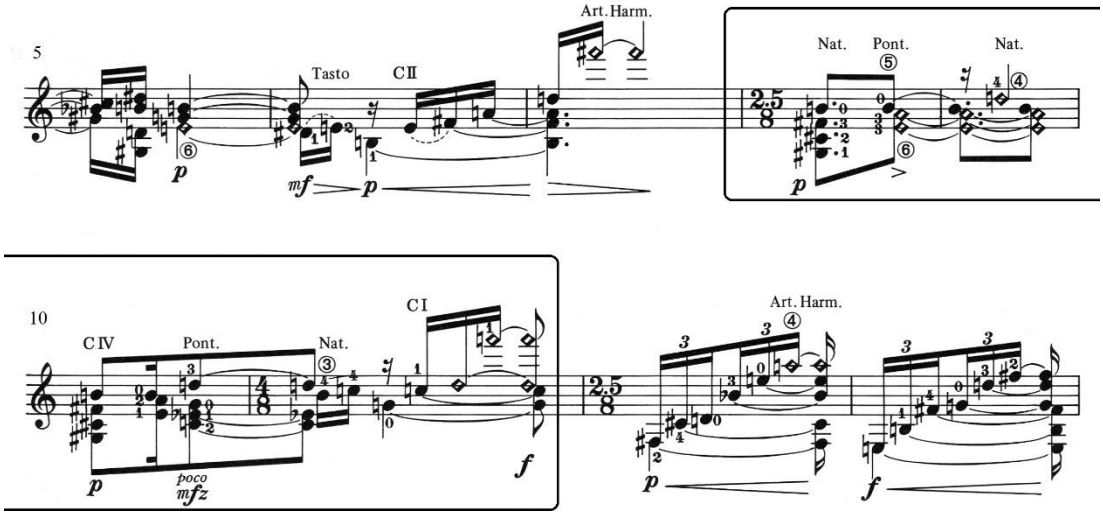
ผู้ประพันธ์นำโมทีฟมาย่อส่วนจังหวะ สามารถสังเกตได้จากการใช้เขบ็ต 2 ชั้นจากโมทีฟหลักเปลี่ยนเป็นใช้เขบ็ต 4 ชั้น และเขบ็ต 3 ชั้นในรูปแบบของโน้ตสามพยางค์ (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2 การพัฒนาโมทีฟโดยการใช้เทคนิคย่อส่วนจังหวะ



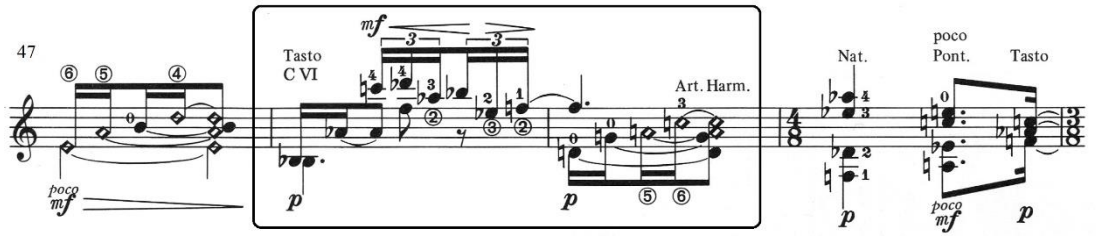
ผู้ประพันธ์นำโมทีฟมาขยายส่วนจังหวะ สามารถสังเกตได้จากการใช้เขบ็ต 2 ชั้นจากโมทีฟเปลี่ยนเป็นใช้เขบ็ต 1 ชั้น เขบ็ต 1 ชั้นประจุดและเขบ็ต 2 ชั้นผสมกัน (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 3 การพัฒนาโมทีฟโดยการใช้เทคนิคขยายส่วนจังหวะ



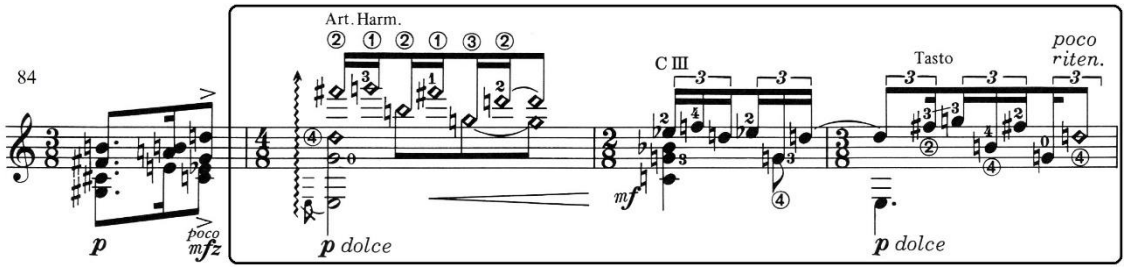
ผู้ประพันธ์ใช้คำสั่งในการเล่นว่า ทัซโต (Tasto) มีความหมายว่าให้เปลี่ยนตำแหน่งการเล่นของมือขวาจากตำแหน่งการเล่นปกติไปเล่นยังบริเวณแผงนิ้วของกีตาร์ (Fingerboard) ทำให้เสียงที่เกิดขึ้นนั้นมีลักษณะที่อ่อนนุ่มและให้ความรู้สึกที่ลึกแตกต่างจากจุดอื่นๆ และมีการเปลี่ยนแปลงความเข้มเสียงอย่างกระชั้นชิด ทำให้เกิดบรรยากาศที่แปลกใหม่ในบทเพลง (ตัวอย่างที่ 4)

ตัวอย่างที่ 4 การพัฒนาโมทีฟโดยการใช้เทคนิคการเปลี่ยนสีสันของเสียงและความดัง - เบา



ผู้ประพันธ์นำโมทีฟมาเปลี่ยนรูปแบบการดำเนินแนวทำนองจากเดิมใช้เขบ็ต 2 ชั้นไปใช้เขบ็ต 2 ชั้น 3 พยางค์ทั้งหมด (ตัวอย่างที่ 5)

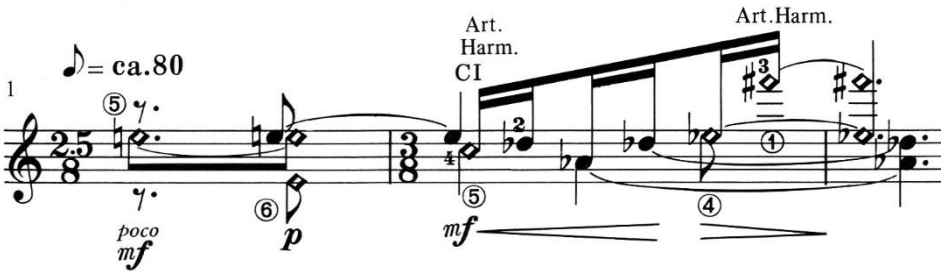
ตัวอย่างที่ 5 การพัฒนาโมทีฟโดยการใช้เทคนิคการเปลี่ยนรูปแบบจังหวะ



<u>บทวิเคราะห์การใช้เทคนิคการขยายโมทีฟใน *ออลอินทไวไลท์* บทที่หนึ่ง</u>

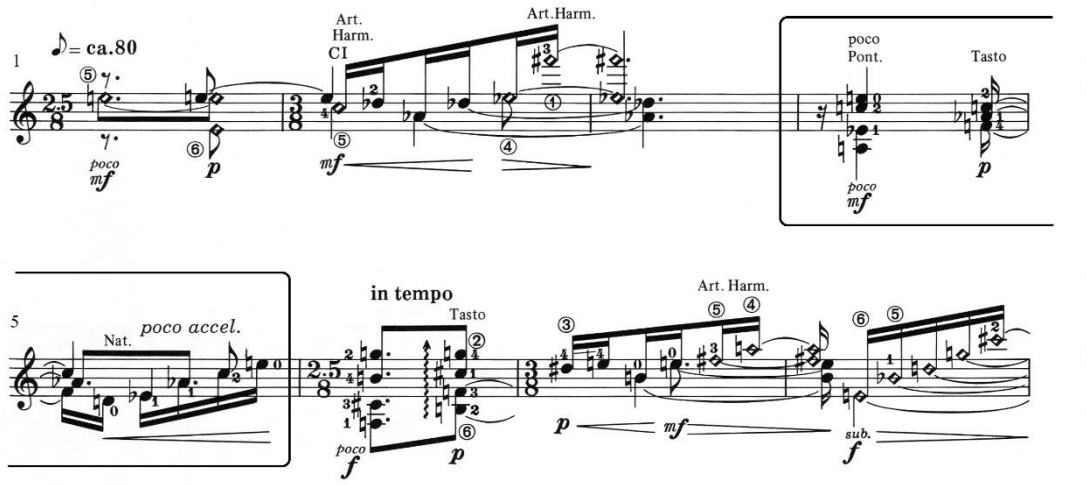
ออลอินทไวไลท์ บทที่หนึ่ง นั้นเป็นบทเพลงที่ถูกประพันธ์โดยการใช้โมทีฟหลักเพียงโมทีฟเดียว (ตัวอย่างที่ 6) ซึ่งเป็นโมทีฟที่ให้บรรยากาศที่น่าสนใจจากการใช้โน้ตที่มีสีสันต่างกัน โดยใช้โน้ตแกติและโน้ตที่เป็นเสียงฮาโมนิค และในโน้ตแต่ละตัวยังมีความเข้มเสียงต่างกัน

ตัวอย่างที่ 6 รูปภาพโมทีฟหลักจากบทเพลง *ออลอินทไวไลท์* บทที่หนึ่ง ห้องที่ 1 - 3



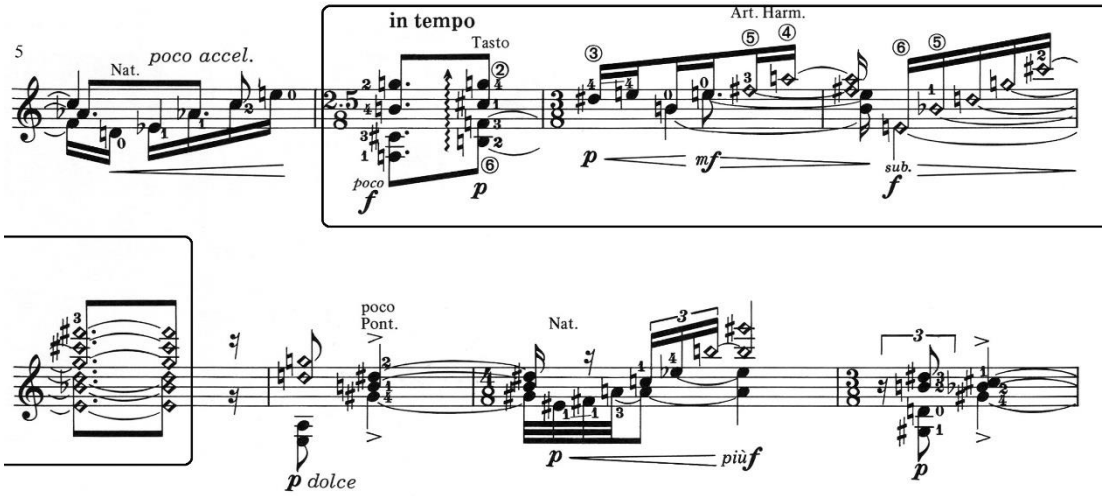
จากโมทีฟหลักไป ประโยคในห้องที่ 4 - 5 ผู้ประพันธ์ใช้รูปแบบจังหวะเดียวกับโมทีฟหลัก แต่ใช้ตัวหยุดเขบ็ต 2 ชั้นมาเคลื่อนตำแหน่งโน้ตเริ่มต้น ทำเกิดความรู้สึกเหมือนขาดจังหวะที่ 1 ของประโยคไป ซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้ประพันธ์ต้องการให้เกิดขึ้นกับผู้ฟัง (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 บทเพลง *ออลอินทไวไลท์* บทที่หนึ่ง ห้องที่ 4 - 5



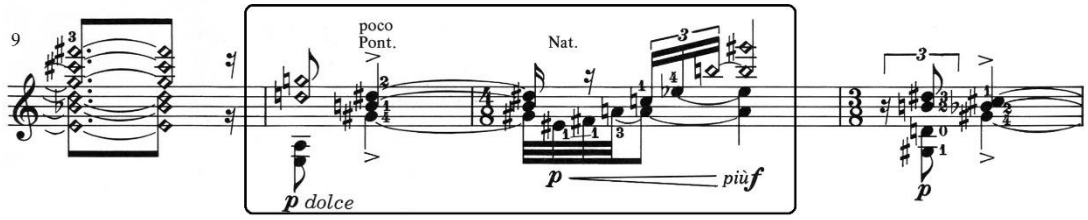
ห้องที่ 6 - 9 ใช้รูปแบบจังหวะเหมือนกับโมทีฟหลัก และนำช่วงหลังของโมทีฟหลักมาพัฒนาต่อเพื่อสร้างสีสัน โดยเปลี่ยนสีสันเป็นใช้โน้ตฮาร์โมนิคเข้ามาต่อท้าย ทำให้โมทีฟหลักนั้นถูกนำเสนอได้อย่างชัดเจน (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 8 บทเพลง *ออลอินทไวไลท์* บทที่หนึ่ง ห้องที่ 6 - 9



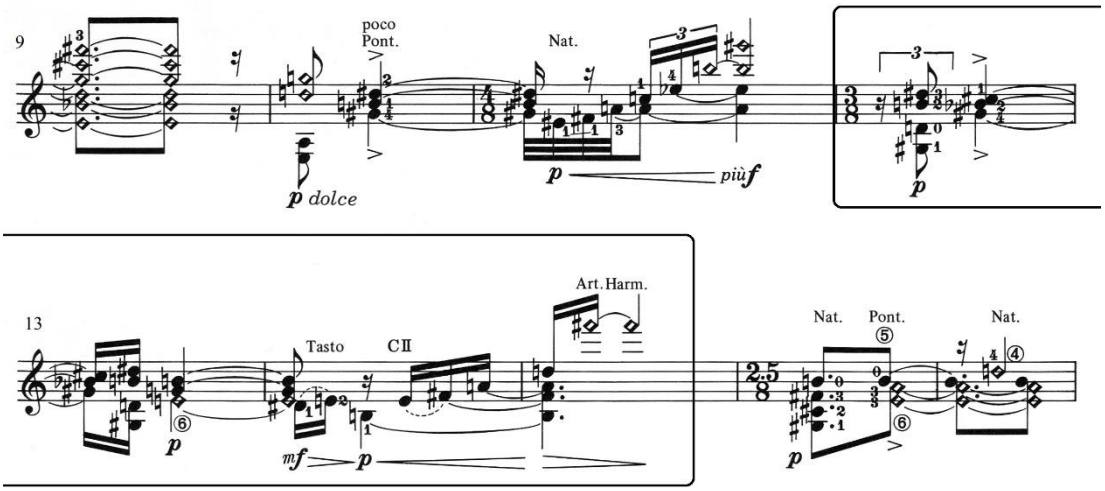
ห้องที่ 10 - 11 ดัดแปลงจังหวะในช่วงแรกของโมทีฟโดยการสลับจังหวะของโน้ตตัวหน้าและหลังเพื่อความรู้สึกที่กระชับ ส่วนครึ่งหลังของโมทีฟนั้นเพิ่มค่าอัตราจังหวะและเพิ่มความเข้มเสียงลงไป เพื่อให้มีการเคลื่อนไหวที่มากขึ้น (ตัวอย่างที่ 9)

ตัวอย่างที่ 9 บทเพลง *ออลอินทไวไลท์* บทที่หนึ่ง ห้องที่ 10 - 11



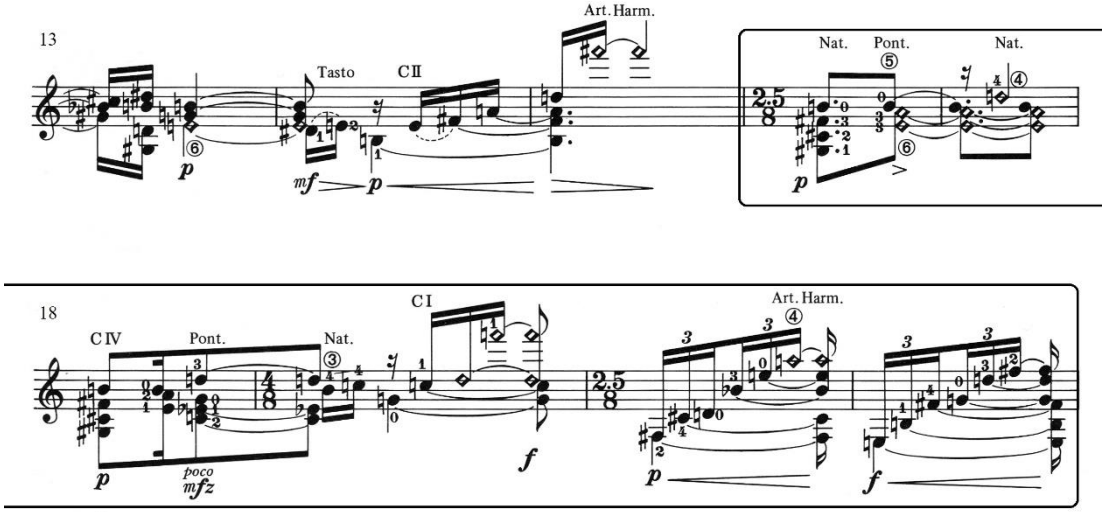
ห้องที่ 12 - 15 ดัดแปลงรูปแบบจังหวะส่วนแรกของโมทีฟด้วยโน้ต 3 พยางค์เพื่อให้ลักษณะของจังหวะเกิดการเปลี่ยนแปลง และเป็นครั้งแรกที่โมทีฟหลักช่วงแรกถูกนำมาขยายและเล่นต่อเนื่อง 2 รอบ (ตัวอย่างที่ 10)

ตัวอย่างที่ 10 บทเพลง *ออลอินทไวไลท์* บทที่หนึ่ง ห้องที่ 12 - 15



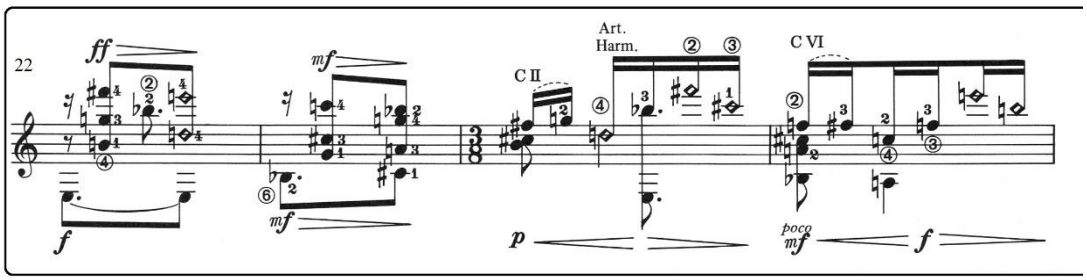
ห้องที่ 16 - 21 โมทีฟทั้ง 2 ส่วนถูกนำมาขยายด้วยการใช้รูปแบบจังหวะที่แตกต่างกัน ทั้งการใช้เครื่องหมายโยงเสียง การใช้อัตราจังหวะที่แตกต่างกันออกไป พร้อมทั้งใช้สีสันของเสียงและความดัง - เบาของเสียง ที่มีน้ำหนักเพื่อเตรียมเข้าสู่จุดที่มีสีสันที่สุดของบทเพลง (ตัวอย่างที่ 11)

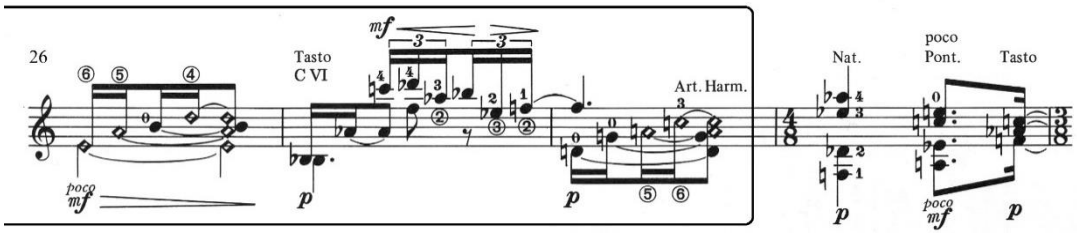
ตัวอย่างที่ 11 บทเพลง *ออลอินทไวไลท์* บทที่หนึ่ง ห้องที่ 16 - 21



ห้องที่ 22 - 28 เริ่มต้นด้วยจุดที่มีความดัง - เบาของเสียงดังที่สุดของบทเพลง โดยนำโมทีฟหลักมาดัดแปลงให้มีช่วงเสียงที่กว้างมากที่สุดและค่อยๆ ลดขนาดลงพร้อมทั้งลดความเข้มของความดัง - เบาของเสียงลง เพื่อเตรียมเข้าสู่ท่อน B ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับท่อน A (ตัวอย่างที่ 12)

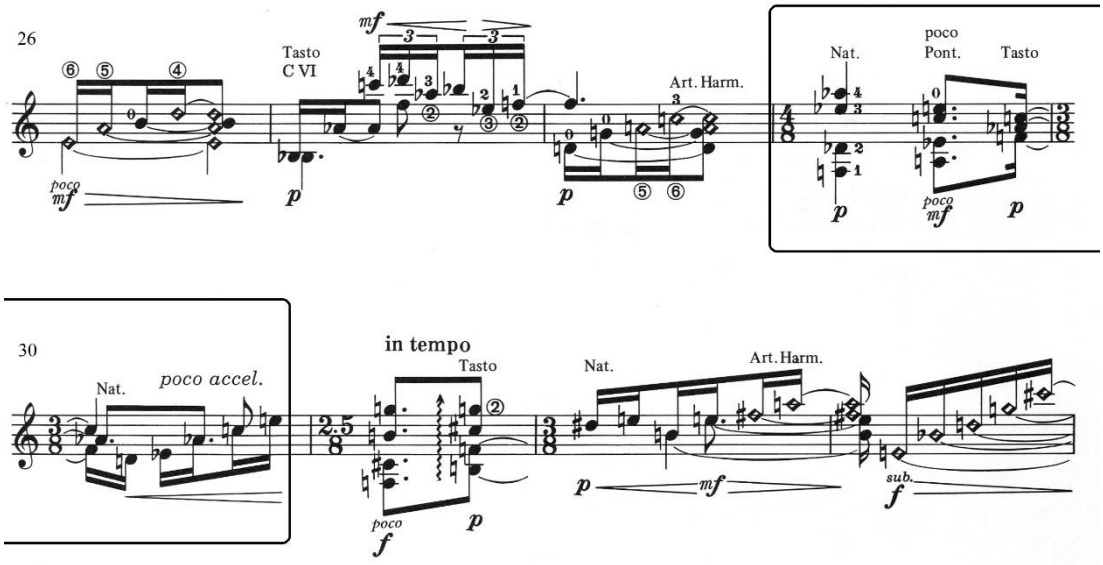
ตัวอย่างที่ 12 บทเพลง *ออลอินทไวไลท์* บทที่หนึ่ง ห้องที่ 22 - 28





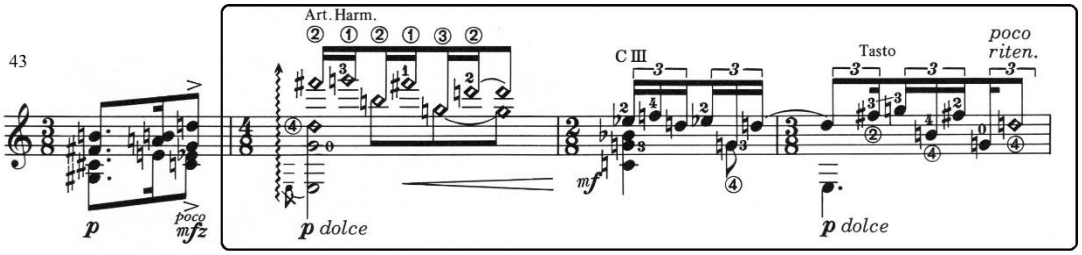
ห้อง 29 - 30 (เริ่มท่อน B) เป็นส่วนที่ผู้ประพันธ์นำเอาโมทีฟที่ถูกพัฒนาในห้องที่ 4 - 5 กลับมาใช้ แต่ไม่ได้เหมือนกับท่อน A ทั้งหมด แตกต่างในด้านของจังหวะ ซึ่งในห้องที่ 4 - 5 ไม่มีโน้ตในรูปแบบคอร์ดในจังหวะที่ 1 โดยเขียนแทนด้วยตัวหยุด แต่ในห้องที่ 29 มีคอร์ด และในห้องที่ 4 - 5 ใช้อัตราจังหวะ 3/8 แต่ในห้องที่ 29 ใช้อัตราจังหวะ 4/8 แล้วจึงเปลี่ยนกลับเป็น 3/8 (ตัวอย่างที่ 13)

ตัวอย่างที่ 13 บทเพลง *ออลอินทไวไลท์* บทที่หนึ่ง ห้องที่ 29 - 30



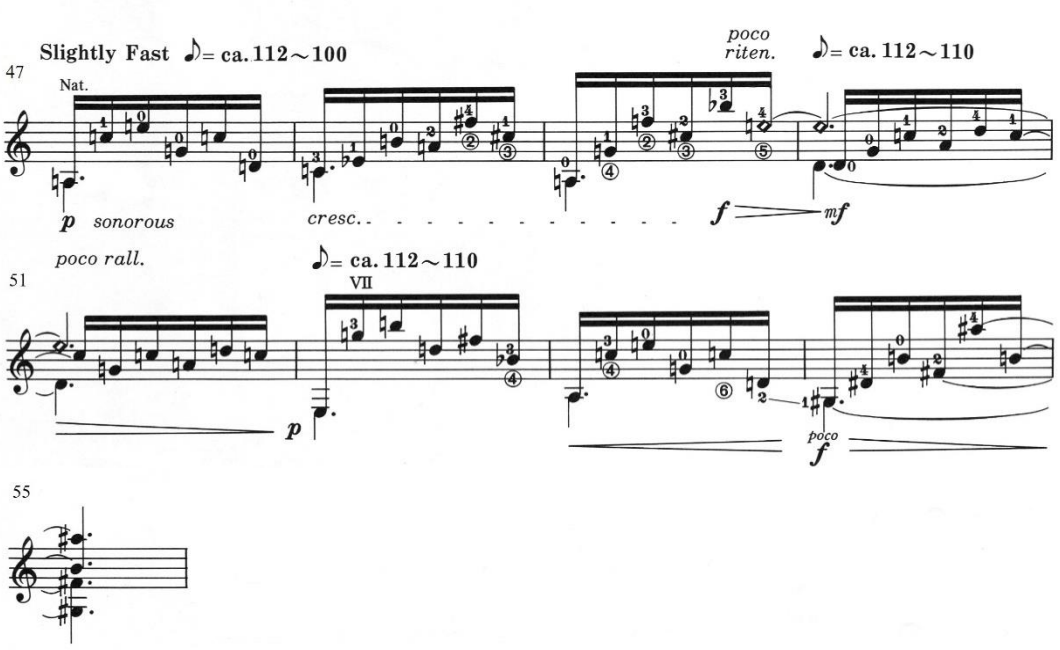
ห้องที่ 44 - 46 พัฒนาโมทีฟด้วยการใช้เทคนิคและรูปแบบจังหวะการบรรเลงที่ต่างออกไป โดยดำเนินโมทีฟด้วยเทคนิคการเล่นโน้ตฮาร์โมนิก (บันทึกด้วยโน้ตที่เป็นลักษณะสี่เหลี่ยมข้าวหลามตัด โดยจะให้เสียงที่สูงกว่าเสียงที่บันทึกไว้ 1 ช่วงคู่ 8) และในห้องที่ 45 - 46 นำโมทีฟมาใช้ในรูปแบบของโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น 3 พยางค์ (ตัวอย่างที่ 14)

ตัวอย่างที่ 14 บทเพลง *ออลอินทไวไลท์* บทที่หนึ่ง ห้องที่ 44 - 46



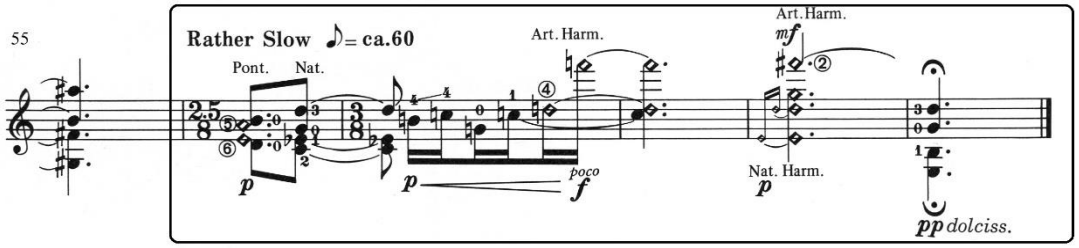
ห้องที่ 47 - 55 เป็นโคดาที่ใช้เสียงประสานแบบอิงกุญแจเสียง โดยโน้ตที่เกิดขึ้นนั้นมีลักษณะเป็นคอร์ด อย่างเช่นในห้องที่ 47 มีโน้ต A C E G D ให้ความรู้สึกที่เป็นลักษณะของระบบอิงกุญแจเสียง แต่ยังคงไว้ซึ่งขั้นคู่ที่มีการดำเนินในรูปแบบของโมทีฟหลัก (ตัวอย่างที่ 15)

ตัวอย่างที่ 15 บทเพลง *ออลอินทไวไลท์* บทที่หนึ่ง ห้องที่ 47 - 55



ห้องที่ 56 - 60 นำโมทีฟหลักมาใช้ในการจบบทเพลง (ตัวอย่างที่ 16)

ตัวอย่างที่ 16 บทเพลง *ออลอินทไวไลท์* บทที่หนึ่ง ห้องที่ 56 - 60



บทเพลง *ออลอินทไวไลท์* บทที่หนึ่ง เป็นบทเพลงที่สื่อถึงแนวคิดทางด้านการประพันธ์ดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ส่วนตัวได้ดีที่สุดบทหนึ่ง โดยเทคนิคการใช้โมทีฟเพียงโมทีฟเดียวใน *ออลอินทไวไลท์* บทที่หนึ่ง นั้นเป็นเทคนิคที่ทาเคมิทสึใช้กับผลงานการประพันธ์สำหรับกีตาร์เกือบทุกชิ้น ซึ่งสะท้อนให้เห็นอย่างชัดเจนถึงแนวคิดของเขาที่มีเกี่ยวกับเรื่องของกาลเวลา (เวลาสามารถย้อนกลับมาในลักษณะของวงกลมและไม่มีความเที่ยงตรงสม่ำเสมอ) โดยแนวคิดต่างๆ ในการใช้ประพันธ์บทเพลงนั้น ทาเคมิทสึได้บันทึกเป็นหนังสือด้วยตัวเอง จึงทำให้ผู้บรรเลงสามารถเข้าใจผลงานได้เป็นอย่างดี

ในด้านเทคนิคการบรรเลงบทเพลงนี้ ทาเคมิทสึที่ได้รับการว่าจ้างจากบรีม ซึ่งเป็นหนึ่งในนักกีตาร์ที่ดีที่สุดในโลก ดังนั้นเทคนิคการบรรเลงที่เกิดขึ้นทั้งหมดในบทเพลงนี้ แทบจะเป็นการใช้ขีดจำกัดที่มากที่สุดของกีตาร์ ทั้งการใช้มือขวาควบคุมความเข้มเสียงและสีสันในบทเพลง มือซ้ายที่ต้องควบคุมโน้ตทุกตัวที่ทาเคมิทสึได้เขียนไว้อย่างผิดธรรมชาติบนกีตาร์ คือโดยปกติแล้วเสียงของกีตาร์นั้นจะสั้นและหายไปอย่างรวดเร็วหลังจากการดีด แต่ทาเคมิทสึกลับประพันธ์บทเพลงโดยให้ผู้บรรเลงคงเสียงไว้ในระยะเวลานาน เพื่อผลของเสียงประสานที่เขาต้องการ ซึ่งสำหรับผู้บรรเลงแล้วจะต้องฝึกฝนเทคนิคทั้งมือซ้ายและมือขวาร่วมกับแนวคิดทางการประพันธ์บทเพลง เพื่อที่จะสื่อสารบทเพลงออกมาให้เป็นไปอย่างที่ผู้ประพันธ์ต้องการ

บรรณานุกรม

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2552.

Bream, Julian. “The Art of Julian Bream: Classical guitarist and lutenist.” Accessed May, 2012. http://www.julianbreamguitar.com/home.html

Takemitsu, Asaka. *A Memoir of Toru Takemitsu*. Bloomington, IN: iUniverse, 2010.

Takemitsu, Toru. *All in Twilight for guitar.* Tokyo: Schott Japan Company LTD., 1989.

————. *Confronting Silence*. Berkeley, CA: Fallen Leaf Press, 1995.

การประยุกต์บทเพลงเปียโนตามแนวการสอนดนตรีดัลโครส: กิจกรรมดนตรีและการเคลื่อนไหวเพื่อพัฒนาทักษะจังหวะสำหรับชั้นเรียนดนตรีเด็กปฐมวัย

Dalcroze Application: Early Childhood Music and Movement Activities to Develop Rhythmic Senses

นิลวรรณา อึ้งอัมพร*[1]
Nillawanna Eungamporn*[1]

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นบทความทางวิชาการเกี่ยวกับแนวการสอนดนตรีแบบดัลโครสที่นำกิจกรรมดนตรีและการเคลื่อนไหวมาใช้พัฒนาทักษะจังหวะสำหรับชั้นเรียนดนตรีเด็กปฐมวัย[2] เนื่องจากจังหวะถือเป็นหนึ่งในทักษะพื้นฐานที่สำคัญของการเป็นนักดนตรีที่ดี มีการศึกษาวิจัยในเรื่องของการพัฒนาการตามธรรมชาติของเด็กปฐมวัยว่า ดนตรีมีบทบาทสำคัญมากในช่วง 6 ปีแรกของชีวิต โดยเฉพาะ “จังหวะ” ซึ่งสามารถใช้เป็นองค์ประกอบที่ดึงดูดใจเด็กๆ ได้เป็นอย่างดี ผู้เขียนจึงคัดเลือกบทเพลงเปียโนมาทั้งหมด 5 บทที่มีความโดดเด่นด้านจังหวะและมีท่วงทำนองไพเราะ นำมาประยุกต์และสร้างสรรค์กิจกรรมการฝึกตามแนวปรัชญาการสอนดนตรีแบบดัลโครสจำนวน 11 กิจกรรม เพื่อให้ครูสอนดนตรีนำไปใช้ปลูกฝังไหวพริบทางจังหวะแก่เด็กปฐมวัย โดยสามารถนำมาใช้ฝึกทบทวนอย่างสม่ำเสมอ เมื่อเด็กมีพื้นฐานทางจังหวะที่ดีย่อมเป็นรากฐานที่มั่นคงแก่พัฒนาการทางดนตรีในลำดับต่อไป

คำสำคัญ: กิจกรรมดนตรีแบบดัลโครส / ดนตรีและการเคลื่อนไหว / การพัฒนาทักษะจังหวะ

* Corresponding author, email: nillawanna.e@rsu.ac.th

[1] อาจารย์ประจำ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

[1] Instructor Conservatory of Music Rangsit University

[2] เด็กปฐมวัย ในบทความนี้หมายถึงเด็กอายุตั้งแต่ 3-6 ปี หรือศึกษาอยู่ระดับชั้นอนุบาล 1-3

Received: March 1, 2020 / Revised: May 7, 2020 / Accepted: May 11, 2020

Abstract

The aim of this study is to create examples of music and movement activities for early childhood based on the philosophy of Emile Jaques-Dalcroze. Many contemporary researchers had affirmed that music is the most significant impact in fostering the child development of the first six years. “Rhythm” is the most appealing element of music to every child. The set of 5 inspiring piano pieces are carefully chosen to inspire the series of rhythmic exercises for early childhood music classes. These series of music and movement activities are excellent examples and tools for early childhood teachers to build the solid music foundation for young children.

Keywords: Dalcroze Music Activities / Music and Movement / Rhythmic Sense

ความเป็นมา

นักการศึกษาเด็กพบว่าการเสริมสร้างทักษะต่างๆ ในเด็ก โดยเฉพาะตั้งแต่ช่วงต้นของชีวิตนั้นเป็นสิ่งที่จำเป็นและสำคัญอย่างยิ่ง พัฒนาการด้านการควบคุมพฤติกรรมของตนเองภายใน 6 ขวบปีแรกถือเป็นช่วงเวลาที่สำคัญอย่างยิ่งในการพัฒนาของสมอง นอกจากนั้นนักการศึกษายังเชื่อว่าทักษะการควบคุมตนเองของเด็กยังส่งผลต่อชีวิตและการประสบความสำเร็จในการเรียน รวมทั้งเป็นสิ่งที่ติดตัวเด็กไปตลอดชีวิต เด็กบางคนขาดทักษะในการจดจ่อต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่งในสภาพแวดล้อมช่วงต้นของชีวิตการเรียน ซึ่งอาจเป็นผลให้เกิดความขัดแย้ง ความไม่เข้าใจระหว่างเด็ก ครูและเพื่อนร่วมชั้นเรียนได้ ดังนั้นครูและผู้ดูแลเด็กปฐมวัยจึงมีบทบาทสำคัญในการปลูกฝังและช่วยเหลือนักเรียนให้สามารถควบคุมอารมณ์ ความรู้สึก ไปจนถึงการรู้จักควบคุมพฤติกรรมตนเอง

เคท วิลเลียม (Kate Williams)[3] ได้เขียนเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ว่า ดนตรีมีบทบาทสำคัญที่สุดในแง่ของเครื่องมือที่ใช้กระตุ้นพัฒนาการตามธรรมชาติของเด็กปฐมวัย ซึ่งครูปฐมวัยจำนวนมากได้เห็นความสำคัญและนำดนตรีมาเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมการเรียนในแต่ละวันในรูปแบบต่างๆ แต่อาจ

[3] Kate Williams, “Moving to the Beat: Using Music, Rhythm, and Movement to Enhance Self-Regulation in Early Childhood Classrooms,” *International Journal of Early Childhood* 50, 1 (2018): 98.

นำดนตรีมาใช้อย่างขาดความเข้าใจ ดังนั้นนักการศึกษาปฐมวัยจึงเล็งเห็นความสำคัญในการสร้างกิจกรรมดนตรีเพื่อเด็กวัยนี้ การสร้างกิจกรรมดนตรีที่คู่ขนานไปกับการพัฒนาการเด็กในการควบคุมการเคลื่อนไหวร่างกายจึงจะเกิดประโยชน์สูงสุดต่อพัฒนาการของเด็กปฐมวัย

ดัลโครส ยูริทธมิกส์

การให้เด็กเริ่มเรียนปฏิบัติเครื่องดนตรีตั้งแต่ยังไม่พร้อมอาจทำให้เกิดผลเสียต่อพัฒนาการทางดนตรีและทำให้เด็กไม่ประทับใจการเรียนดนตรี แต่ในการสอนแบบดัลโครสนั้นเด็กปฐมวัยจะได้เคลื่อนไหวไปกับเสียงดนตรีอย่างอิสระผ่านเกมดนตรีที่ออกแบบมาโดยเฉพาะ ทำให้เด็กสนุกสนานและเป็นการปลูกฝังให้เด็กได้เกิดแรงบันดาลใจในการที่อยากปฏิบัติเครื่องดนตรีในที่สุด[4] การสอนแบบดัลโครสหรือดัลโครส ยูริทธมิกส์ (Dalcroze Eurhythmics) คือแนวการสอนดนตรีที่รังสรรค์ขึ้นโดยเอมิล ชาคส์ ดัลโครส (Émile Jaques-Dalcroze, ค.ศ.1865-1950) นักประพันธ์เพลงและนักดนตรีศึกษาชาวสวิส เป็นระบบการสอนดนตรีที่ผนวกการเคลื่อนไหวร่างกายเป็นสื่อในการเรียนรู้สาระดนตรีตั้งแต่ขั้นต้นจนถึงขั้นสูง ดัลโครสเชื่อว่าการที่ผู้เรียนได้เคลื่อนไหวร่างกายเพื่อแสดงถึงความเข้าใจสาระดนตรีเสมือนร่างกายเป็นเครื่องดนตรีเองนั้นย่อมทำให้ผู้เรียนเข้าใจถึงแก่นแท้ของดนตรีได้อย่างลึกซึ้งและเป็นธรรมชาติที่สุด[5]

การเรียนดัลโครสประกอบด้วยหลักวิชาที่เป็นหัวใจสำคัญซึ่งต้องเรียนรู้ควบคู่กันไปทั้งหมด 3 หลักวิชา ได้แก่

1. วิชาริทธึมมิกส์ (Rhythmics) คือการเรียนรู้สาระดนตรีผนวกการเคลื่อนไหว เน้นการปลูกฝังไหวพริบทางจังหวะ กิจกรรมการเรียนประกอบด้วยการตอบสนองต่อเสียงดนตรีที่อิมโพรไวส์โดยครู หรือใช้บทเพลงหลากหลายสไตล์ที่เปิดจากเครื่องเสียง ในการเรียนสาระดนตรีโดยเฉพาะในเรื่องของทักษะจังหวะนั้น อาจใช้สื่อการสอนที่กระตุ้นความสนใจให้ผู้เรียนเกิดความสนุกสนานเหมือนเล่นเกมดนตรี

2. วิชาโสตทักษะ (Solfége) คือการพัฒนาการฟัง การร้อง การอ่านโน้ต มีความพิเศษคือผนวกกิจกรรมการเคลื่อนไหวเพื่อให้นักเรียนเข้าใจสาระดนตรีได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น

---

[4] Émile J. Dalcroze, *The Jaques-Dalcroze Method of Eurhythmics: Rhythmics Movement* (New York: The H.W.Gray Co., 1920), 8.

[5] Elizabeth Vanderspar, *A Dalcroze Handbook* (London: Roehampton Institute, 1986), 6-7.

3. วิชาอิมโพรไวส์ (Improvisation) การอิมโพรไวส์ในชั้นเรียนดัลโครสคือรูปแบบการในการสร้างสรรค์ที่ผู้เรียนจะได้ฝึก 3 รูปแบบ คือการอิมโพรไวส์ท่าทางการเคลื่อนไหว การอิมโพรไวส์ด้วยเสียงร้อง และการอิมโพรไวส์ด้วยเสียงเครื่องดนตรี

แนวคิดของดัสโครสข้างต้นทำให้รูปแบบการสอนดังกล่าวแตกต่างจากการเรียนดนตรีแบบเดิม ครูต้องกระตุ้นให้นักเรียนจดจ่อกับดนตรีตั้งแต่ต้นคาบเรียนจนจบ ปัจจัยสำคัญที่ทำให้บรรลุเป้าหมายดังกล่าวคือบทเพลงและกิจกรรมดนตรีที่ดึงดูดความสนใจของเด็กนั่นเอง การสร้างสรรค์กิจกรรมดนตรีและการเคลื่อนไหวจากบทเพลงเปียโนที่ต้องคัดเลือกมาอย่างรอบคอบนั้น นอกจากเพื่อสร้างความพร้อมในเรื่องของทักษะจังหวะแล้วยังเป็นการปลูกฝังเด็กปฐมวัยให้สามารถควบคุมตนเองให้ปฏิบัติตามกติกาในการเล่นเกมดนตรีอีกด้วย กิจกรรมดนตรีแบบดัลโครสเป็นการเรียนดนตรีที่ให้เด็กได้ลงมือทำจริง ฝึกไหวพริบทางจังหวะไปพร้อมกับการสร้างเสริมพัฒนาการตามธรรมชาติของเด็กปฐมวัย ไหวพริบทางจังหวะเป็นทักษะที่สำคัญมากในการพัฒนาความเป็นนักดนตรีให้แก่เด็กปฐมวัย ความรู้สึกที่เกิดจากการได้ยิน ได้รับรู้จังหวะของดนตรีและการแสดงออกอย่างเป็นจังหวะนั้นรวมเรียกว่า “ไหวพริบทางจังหวะ” บางคนเกิดมาพร้อมกับไหวพริบทางจังหวะที่เป็นเลิศ แต่สำหรับบางคนก็ต้องเรียนรู้และพัฒนาจากการเรียนซึ่งใช้เวลาพอสมควร

ข้อกำหนดในการทำกิจกรรมและการเรียกชื่อรูปแบบตัวโน้ตในการกิจกรรมเคลื่อนไหว

การสอนแบบดัลโครสมีข้อกำหนดที่ต้องทำความเข้าใจเบื้องต้นหลายประการ โดยเฉพาะการเรียกการเคลื่อนไหวในลักษณะต่างๆ การปรบมือ ฯลฯ การทำความเข้าใจให้ตรงกันทั้งครูและนักเรียนจะทำให้การทำกิจกรรมราบรื่นและบรรลุวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้อย่างมีประสิทธิภาพ

ส่วนต่างๆของร่างกายนั้นเปรียบเสมือนเครื่องมือในการทำงานของควรได้เรียนรู้ใน ทั้งยังควรได้รับการฝึกให้แยกการทำงานของแต่ละส่วนของร่างกาย เด็กจะทำหน้าที่เสมือนเป็นวาทยากรที่ควบคุม วงดนตรี โดยเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นเปรียบได้กับร่างกายส่วนต่างๆ ให้เคลื่อนไหวไปอย่างสอดประสาน

ตารางที่ 1 แสดงการตบจังหวะมีตำแหน่งที่ต่างกัน โดยใช้อักษรย่อเป็นรหัสในการระบุตำแหน่งในแต่ละบีทดังนี้ C = ตบมือ, P = ตบตัก, S = ตบไหล่ และ H = ตบศีรษะ[6] ส่วนรูปแบบตัวโน้ตที่เรียกตามท่าทางการเคลื่อนไหวในกิจกรรมนั้น

[6] นิลวรรณา อึ้งอัมพร, “สรีระสัมพันธ์: กระบวนการพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรีโดยใช้บทฝึกดนตรีเพื่อการเคลื่อนไหว” (วิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557), 124.

ตารางที่ 1 รูปแบบตัวโน้ตที่เรียกตามท่าทางการเคลื่อนไหวในกิจกรรมสร้างสรรค์

รูปแบบตัวโน้ต	ชื่อสากล	ท่าทางเคลื่อนไหว
𝅘𝅥𝅯	เขบ็ต 2 ชั้น	วิ่งซอยเท้าถี่
♪	เขบ็ต 1 ชั้น	วิ่งเหยาะ
♩	โน้ตตัวดำ	เดิน
𝅗𝅥	โน้ตตัวขาว	เดินก้าวยาว
𝅗𝅥.	โน้ตตัวขาวประจุด	การก้าวไถล (Slide)
𝅝	โน้ตตัวกลม	หมุนไปรอบตัวช้า ๆ

ผู้เขียนได้คัดเลือกบทเพลงที่เหมาะสมในการสร้างสรรค์กิจกรรมดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัยมาจำนวน 5 บท ได้แก่ *Spinning Song*, *Minuet in G*, *Toreador Song*, *The Wild Rider* และ *The Entertainer* โดยใช้เกณฑ์ดังต่อไปนี้

1. บทเพลงที่สามารถบรรเลงได้ง่าย ทำให้ครูสามารถมุ่งความสนใจไปที่การตอบสนองและการเคลื่อนไหวของนักเรียนมากกว่าพะวงกับการบรรเลงของตัวเอง

2. บทเพลงมีความชัดเจนทางด้านชีพจรจังหวะ (Beat) ได้รับความนิยมในหมู่ครูสอนเปียโนและครูดนตรีปฐมวัย

3. มีทำนองที่ไพเราะ มีประโยคเพลงที่เรียบง่ายชัดเจน ทำให้นักเรียนคุ้นเคยและจดจำทำนองเพลงได้ง่าย การสร้างความมั่นใจให้เด็กปฐมวัย ทำให้ไม่กลัวต่อการมีส่วนรวมในกิจกรรมดนตรีนั้นๆ

4. เป็นบทเพลงที่เป็นที่รู้จักในหมู่ครูสอนเปียโน สามารถซื้อได้จากร้านหนังสือทั่วไปหรือสืบค้นจากอินเทอร์เน็ตได้โดยไม่มีค่าใช้จ่าย

รายละเอียดการฝึกทักษะจังหวะของบทเพลงทั้งหมดถูกแสดงไว้ในตารางที่ 2 ด้านล่าง

ตารางที่ 2 การฝึกทักษะจังหวะของเพลงทั้ง 5 บท

บทเพลง	ความเร็ว (M.M.)	อัตราจังหวะ	รหัสตบมือ	อุปกรณ์ประกอบ	ท่าทางเคลื่อนไหว
Spinning Song	♩ = 80-96	2/4	P-C	ไม้เคาะจังหวะ	วิ่งเหยาะๆ (Light Run)

Minuet in G	♩ = 96-110	3/4	P-C-S	ยางยืด	เดิน (Walk)
Toreador Song	♩ = 116-128	4/4	P-C-S-H	กลอง	มาร์ช (March)
The Wild Rider	♩. = 96-110	6/8	P-C	ห่วงพลาสติก	วิ่งแบบม้าควบ (Gallop)
The Entertainer	♩ = 110-132	4/4	P-C-S-H	ลูกบอล	เดินก้าวยาว (Stride)

บทเพลง 5 บทและกิจกรรมดนตรี

1. *Spinning Song Op.14 No.4*

ประพันธ์โดยอัลเบิร์ต เอลเมนริช (Albert Ellmenreich, ค.ศ.1816-1905) สำหรับเปียโนในกุญแจเสียง F เมเจอร์ อัตราจังหวะ 2/4 มีท่อนเพลงทั้งหมด 3 ท่อน ท่อน A เริ่มต้นห้องที่ 26 ท่อน B ห้องที่ 27-51 และท่อน A ย้อนกลับมาในห้องที่ 52-77 ส่วนปิดท้ายเพลงในห้องที่ 78-82 ความน่าสนใจของเพลงอยู่ที่ทำนองเป็นโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นที่ไล่เรียงสูงขึ้นอย่างรวดเร็ว การใช้จังหวะขัดที่น่าดึงดูดใจ การใช้ตัวหยุดบนจังหวะตก การเน้นเสียงที่ทำให้เพลงมีบุคลิกที่ร่าเริง รวมถึงลักษณะเสียงสั้นยาวของเทคนิคการบรรเลงเปียโนที่หลากหลาย (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 รูปแบบการไล่เรียงโน้ตในทำนองมือขวาในห้องที่ 3-10

ในการทำกิจกรรม ให้ฝึกรักษาความสม่ำเสมอของชีพจรจังหวะในช่วงต้นของเพลงตั้งแต่เริ่มต้นเพลงจนถึงห้องที่ 10 โดยเริ่มจากให้นักเรียนต่างวิ่งเหยาะไปตามอิสระ เมื่อสัญญาณดังขึ้น นักเรียนต้องเปลี่ยนทิศทางการวิ่งอย่างว่องไว อาจเพิ่มสัญญาณในการหมุนตัว เพื่อพัฒนาทักษะการสร้างสมดุลของร่างกายเพื่อไม่ให้ล้มขณะหยุดหรือเปลี่ยนทิศทางการวิ่ง ครูอาจเปลี่ยนแปลงอัตราความเร็วในการบรรเลง เช่น ช้า (M.M.= 72) ปานกลาง (M.M.= 80) เร็ว (M.M.= 100) หรือเริ่มจากช้าแล้วเร็วขึ้นก็ได้

ในการทำกิจกรรม ให้ฝึกตีกลองตามรูปแบบจังหวะของทำนองในมือขวาในห้องที่ 11-14 ที่มีจังหวะขัด (Syncopation) ทำนองที่เป็นขั้นคู่สาม มีการใช้โครมาติกโน้ต ได้แก่ G-A♭-A-B♭ ในห้องที่ 11-12 ในจังหวะยกสร้างความตื่นเต้นให้กับประโยคเพลงในลีลาที่สองของเพลง แนวเบสในมือซ้ายเป็นการย้ำของคู่แปดเพอร์เฟคซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์โดมิแนนท์ โดยเริ่มให้นักเรียนตบมือตามรูปแบบจังหวะของทำนองมือขวาในห้องที่ 11-14 จากนั้นอาจเปลี่ยนเป็นฝึกตีกลองหรือใช้ไม้เคาะจังหวะ (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2 รูปแบบจังหวะของทำนองในมือขวา ห้องที่ 11-14 เพื่อฝึกตบจังหวะขัด

โดยสรุป บทเพลงนี้เหมาะในการนำมาใช้ประกอบกิจกรรมดนตรีและการเคลื่อนไหว เนื่องจากมีโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นในมือซ้ายที่บรรเลงแบบสั้น (Staccato) เป็นคู่แปดที่สอดคล้องกับรูปแบบการวิ่งตามธรรมชาติซึ่งเด็กสามารถได้ยินอย่างชัดเจนและเป็นเพลงที่กระตุ้นให้เด็กรู้สึกอยากออกวิ่งทันทีที่ได้ยิน ซึ่งผู้สอนควรให้โอกาสเด็กในวิธีการวิ่งที่เป็นธรรมชาติของเด็กแต่ละคน[7]

2. ***Minuet in G***

ประพันธ์โดยโยฮัน เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, ค.ศ.1685-1750) ซึ่งเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญและมีชื่อเสียงที่สุดในหมู่นักดนตรีชาวเยอรมันระหว่างศตวรรษที่ 16 ถึงศตวรรษที่ 19 บทเพลงนี้เป็นบทเพลงที่ถูกบรรจุอยู่ในบทเพลงชุด แอนนาแมกดาเลนาโน้ตบุ๊ก (Anna Magdalena Notebook)

[7] Ethan Driver, *A Pathway to Dalcroze Eurhythmics* (London: Thomas Nelson and Sons, Ltd., 1951), 11-12.

ในการทำกิจกรรม ให้ฝึกตบชีพจรจังหวะตามอัตราจังหวะ 3/4 ในขณะที่ครูบรรเลง โดยกำหนดตำแหน่งการตบจังหวะตามรหัสที่กำหนดไว้ ตบมือเน้นหนักในจังหวะที่ 1 ของห้องและตบจังหวะเบาลงในจังหวะที่ 2 และ 3 ฝึกคอนดัค (Conduct) แบบดัลโครสในอัตราสามธรรมดา ให้ตรงกับเพลงที่ครูบรรเลง เมื่อได้ยินสัญญาณจากครู ให้เดินก้าวเท้าตามอัตราตัวดำพร้อมทั้งคอนดัคไปด้วย ครูอาจเปลี่ยนแปลงความเร็วในการบรรเลงเร็วขึ้นหรือช้าลง (ตัวอย่างที่ 3)

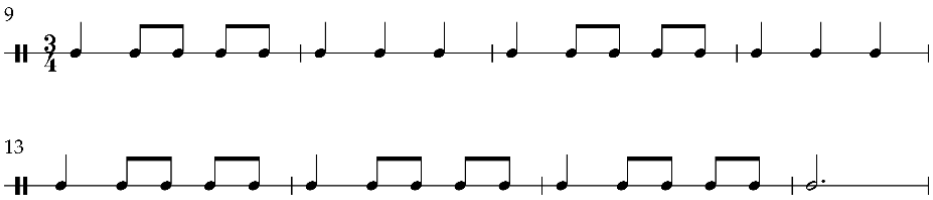
ตัวอย่างที่ 3 ท่อน A ห้องที่ 1-16

ในการทำกิจกรรม ให้นักเรียนยืนหันหน้าเข้าหากันเป็นวงกลมโดยจับยางยืดไว้ เมื่อเพลงเริ่มให้เริ่มก้าวเท้า 3 ก้าวเข้าสู่จุดศูนย์กลางของวงกลม และก้าวถอยหลัง 3 ก้าวตามชีพจรจังหวะ พร้อมทั้งร้องทำนองเพลง เมื่อจำทำนองได้แล้วให้ฝึกตบรูปแบบจังหวะจำนวน 8 ห้อง (ตัวอย่างที่ 4)

ตัวอย่างที่ 4 ทำนองเพลงท่อน A สำหรับฝึกร้องทำนองไปพร้อมกับยางยืด

ในการทำกิจกรรม ให้นักเรียนพยายามจดจำทำนองโดยการร้องทำนองในขณะที่ตบรูปแบบจังหวะของทำนองในท่อน A โดย 1) ตบมือ 2) ก้าวเท้าตามจังหวะไปรอบๆ 3) ตบมือและก้าวเท้าตามรูปแบบจังหวะ (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 รูปแบบจังหวะของทำนองในท่อน A ที่สร้างจากโน้ตตัวดำและเขบ็ตหนึ่งชั้น



โดยสรุป รูปแบบจังหวะของเพลงบทนี้มีความเรียบง่ายที่สร้างขึ้นจากโน้ตตัวดำและโน้ตเขบ็ตซึ่งมีประโยชน์ในการสอนให้เด็กเข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างค่าของตัวโน้ต ทำนองอยู่ในช่วงเสียงที่เด็กสามารถเปล่งเสียงร้องได้ไม่ลำบาก[8] และยังเป็นการฝึกการร้องขั้นคู่โดยเฉพาะคู่ห้าเพอร์เฟค คู่หกเมเจอร์ ทั้งขึ้นสูงและลงต่ำ

3. *Toreador Song*

ประพันธ์โดยจอร์จ บิเซต์ (George Bizet, ค.ศ.1838-1875) เพลงนี้เป็นบทเพลงร้อง (Aria) ที่มีชื่อเสียงจากอุปรากร *คาร์เมน (Carmen)* Toreador แปลว่านักสู้วัวกระทิง บทเพลงมีลักษณะจังหวะที่เข้มแข็งจากการใช้โน้ตประจุดที่สะท้อนความคึกคักของนักสู้วัวกระทิงตามชื่อของบทเพลง (ตัวอย่างที่ 6)

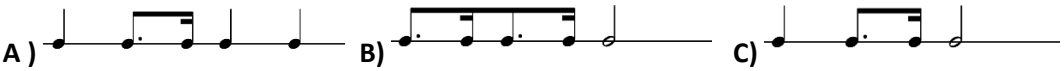
ตัวอย่างที่ 6 ท่อนแรก ห้องที่ 1-8

[8] Cassandra Eisenreich and Marja-Leena Juntunen, *Assessment in Dalcroze Pedagogy* (Oxford: Oxford University Press, 2019), 7.

ในการทำกิจกรรม ให้นักเรียนเดินแบบมาร์ชอย่างเข้มแข็งไปรอบห้องตามชีพจรจังหวะในอัตราสี่แบบธรรมดา โดยเปลี่ยนทิศทางการเดินเมื่อขึ้นต้นประโยคเพลงใหม่ เมื่อดนตรีหยุด ให้นักเรียนยืนนิ่งแบบทหาร

ในการทำกิจกรรม ให้ครูนำรูปแบบจังหวะทั้ง 3 แบบ (ตัวอย่างที่ 7) มาฝึก โดยให้นักเรียนเลียนจังหวะตามโดยการตบมือ ตบตัก ตบไหล่ หรือตีกลอง ครูควรเปลี่ยนความเร็วหรือใช้เสียงดังเบาที่แตกต่างกัน

ตัวอย่างที่ 7 รูปแบบจังหวะทั้ง 3 แบบจากทำนองเพลง *Toreador*



โดยสรุป บทเพลงนี้เหมาะสมอย่างยิ่งในการฝึกความมั่นคงทางจังหวะให้เด็กปฐมวัย ทำนองที่เป็นโน้ตตัวดำสอดคล้องกับจังหวะมาร์ชซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวของเด็กที่เป็นธรรมชาติเมื่อได้ยินเพลงมาร์ช ลักษณะจังหวะแบบนี้ดึงดูดใจเด็ก โดยเฉพาะการกระโดดตามจังหวะประจุด

4. The Wild Rider

ประพันธ์โดยโรเบิร์ต ชูมันน์ (Robert Schumann, ค.ศ.1810-1856) เป็นบทเพลงลำดับที่ 8 ในชุด *Album for the Young, Op.68* มีทั้งหมด 43 เพลงขนาดสั้น เด็กนักเรียนระดับต้นสามารถฝึกบรรเลงบทเพลงลำดับที่ 1-18 ได้ แต่สำหรับเพลงลำดับที่ 19 เป็นต้นไป ชูมันน์ได้ระบุไว้ว่าสำหรับผู้ใหญ่เนื่องจากต้องใช้ทักษะระดับสูงในการบรรเลง รูปแบบจังหวะในมือซ้ายในเพลงนี้บ่งบอกถึงความแข็งแรงมีพลัง เมื่อบรรเลงคู่กับทำนองในมือขวาแบบอาร์เปโจ (Arpeggio) ไล่ขึ้นลง ถึงแม้ว่าเป็นรูปแบบจังหวะที่ไม่สอดคล้องกัน แต่เมื่อบรรเลงรวมกันทั้งสองแนวกลับทำให้เกิดแนวดนตรีที่ส่งเสริมกันอย่างลงตัว (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 8 ท่อน A ห้องที่ 1-8

ในการทำกิจกรรม ให้นักเรียนยืนตบมือที่หน้าขาตามชีพจรจังหวะ ในขณะที่ครูบรรเลง เมื่อได้ยินสัญญาณ ให้นักเรียนออกวิ่งควบม้าไปรอบห้องในทิศทางเดียวกัน เมื่อจบประโยคเพลงให้เปลี่ยนทิศทางการวิ่ง

ในการทำกิจกรรม ให้นักเรียนถือห่วงพลาสติกแล้วจินตนาการว่ากำลังควบม้า (Gallop) ไปตามรูปแบบจังหวะของมือซ้ายที่มีความแข็งแรงและมีจังหวะคล้ายกับการควบม้าตามธรรมชาติ (ตัวอย่างที่ 9)

ตัวอย่างที่ 9 รูปแบบจังหวะที่ส่งเสริมลักษณะของการวิ่งควบม้า

โดยสรุป บทเพลงนี้เป็นที่นิยมในหมู่นักเรียนเปียโนเนื่องจากมีจังหวะที่เร้าใจ จึงเป็นเพลงที่เหมาะสมในการบรรเลงประกอบการวิ่งควบม้า โดยคำนึงถึงจังหวะตามธรรมชาติของเด็กที่สามารถวิ่งควบได้ในอัตราราว M.M.=116-120

5. The Entertainer

ประพันธ์โดยสกอตต์ จอปลิน (Scott Joplin, ค.ศ.1868-1917) ในอัตราจังหวะ 4/4 ในบันไดเสียง D เมเจอร์ เป็นบทเพลงประเภทแรกไทม์ (Ragtime) ที่สร้างชื่อเสียงให้แก่จอปลิน เนื่องจากมีเอกลักษณ์ของดนตรีผิวสี ทำนองที่ฟังง่าย การใช้จังหวะขัดที่สร้างเสน่ห์ให้กับบทเพลง

ซึ่งเกิดจากที่จังหวะตกถูกอำพรางโดยการเปลี่ยนไปทำให้จังหวะยกมีความสำคัญมากขึ้นนั่นเอง เช่น การใช้ตัวหยุดมาแทนที่จังหวะตก ซึ่งมักพบในบทเพลงสำหรับเต้นรำ การใช้รูปแบบจังหวะขัดในเพลงนี้ทั้งการเน้นจังหวะก่อนจังหวะตก และการเน้นโน้ตมาช้ากว่าจังหวะตก (ตัวอย่างที่ 10)

ตัวอย่างที่ 10 ท่อนแรกของเพลงที่มีท่วงทำนองที่สร้างจากลักษณะจังหวะขัด

ตัวอย่างที่นำมาแสดงนี้เป็นการเรียบเรียงขึ้นใหม่ ตัดทอนตัวโน้ต และเลือกนำมาฝึกเฉพาะท่อน A เพื่อให้ง่ายต่อการบรรเลงประกอบกิจกรรมสำหรับเด็ก

ในการทำกิจกรรม ให้นักเรียนนำลูกบอลยางที่เด้งได้ ขนาดพอเหมาะกับมือของเด็ก ในกรณีที่นักเรียนอายุน้อยกว่า 5 ปีให้ใช้วิธีการส่งลูกบอลสลับมือซ้ายไปมือขวาตามจังหวะชีพจร แต่สำหรับเด็กที่สามารถจับลูกบอลได้อย่างชำนาญแล้ว ให้ฝึกเด้งและรับลูกบอลให้ตรงกับชีพจรจังหวะของเพลง โดยในจังหวะที่ 1 ให้เด้งลงพื้น จังหวะที่ 2 รับ จังหวะที่ 3 โยนสูงขึ้น และจังหวะที่ 4 รับบอล ครูควรเริ่มจากบรรเลงช้าก่อน เมื่อนักเรียนเด้งรับบอลได้อย่างมั่นใจ จึงบรรเลงให้เร็วขึ้น

ในการทำกิจกรรม ให้ครูบรรเลงทำนองท่อน 2 ห้องที่ 28-31 ซ้ำไปมา เมื่อนักเรียนคุ้นเคยให้ตีกลองตามรูปแบบจังหวะ โดยเริ่มจากฝึกตีกลองในจังหวะช้า แล้วเร็วขึ้นเมื่อนักเรียนสามารถปฏิบัติได้อย่างคล่องแคล่ว (ตัวอย่างที่ 11)

ตัวอย่างที่ 11 ทำนองท่อนที่ 2 ที่มีรูปแบบจังหวะที่แตกต่างสำหรับฝึกตีกลอง

โดยสรุป บทเพลงนี้เหมาะสมในการแนะนำให้นักเรียนได้เริ่มรู้จักลักษณะของจังหวะขัด ทั้งยังสามารถนำไปสร้างสรรค์กิจกรรมพัฒนาจังหวะที่หลากหลาย เนื่องจากแต่ละท่อนในเพลงนี้มีจังหวะขัดในลักษณะที่แตกต่างกัน เป็นพื้นฐานไปสู่ทักษะจังหวะในระดับสูงต่อไป

สรุป

เด็กปฐมวัยจะเรียนรู้ได้ดีที่สุดเมื่อมีความคุ้นเคยกับบทเพลงที่เคยได้ยินมาก่อน ดังนั้นการนำบทเพลงและกิจกรรมมาฝึกทบทวนฝึกเป็นประจำเป็นสิ่งที่เหมาะสมสำหรับวัยนี้ เนื่องจากทำให้เด็กมีความรู้สึกมั่นคงและกล้าแสดงออกมากขึ้น การเรียนรู้ทักษะจังหวะเพื่อเด็กปฐมวัยตามแนวดาลโครสด้วยตัวอย่างกิจกรรมที่สร้างสรรค์จากบทเพลงทั้ง 5 บทนี้ ยังสามารถนำไปประยุกต์ใช้สอนด้วยเครื่องดนตรีชนิดอื่น โดยการนำทำนองหลักของแต่ละเพลงมาบรรเลงและทำกิจกรรมตามรูปแบบที่นำเสนอไว้ นอกเหนือจากการมุ่งพัฒนาทักษะจังหวะ ควรมีการศึกษาเพิ่มเติมในด้านการพัฒนาโสตทักษะในลำดับต่อไป เพื่อปูพื้นฐานที่ดีในการต่อยอดไปสู่การเรียนปฏิบัติเครื่องดนตรี

บรรณานุกรม

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์.* พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2552.

นิลวรรณา อึ้งอัมพร. “สรีระสัมพันธ์: กระบวนการพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรีโดยใช้บทฝึกดนตรีเพื่อการเคลื่อนไหว.” วิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557.

ปานใจ จุฬาพันธุ์. *วรรณกรรมเพลงเปียโน 1.* กรุงเทพฯ: สำนักจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

Dalcroze, Émile. J. *The Jaques-Dalcroze Method of Eurhythmics: Rhythmics Movement*. New York: The H.W.Gray Co., 1920.

Driver, Ethan. *A Pathway to Dalcroze Eurhythmics*. London: Thomas Nelson and Sons, Ltd., 1951.

Eisenreich, Cassandra, and Marja-Leena Juntunen. *Assessment in Dalcroze Pedagogy*. Oxford: Oxford University Press, 2019.

Findlay, Elsa. *Rhythm and Movement*: *Applications of Dalcroze Eurhythmics*. Evanston, IL: Summy Birchard Inc., 1971.

Flores, Roseanne and others. “Using Early Learning Standards to Provide High-Quality Education for All Children: The Early Learning Guidelines Toolkit.” *Theory into Practice* 55, 2 (2016): 145-52.

Vanderspar, Elizabeth. *A Dalcroze Handbook.* London: Roehampton Institute, 1986.

Williams, Kate. “Moving to the Beat: Using Music, Rhythm, and Movement to Enhance Self-Regulation in Early Childhood Classrooms.” *International Journal of Early Childhood* 50, 1 (2018): 85–100.

ไมโครคอสมอส โดยบาร์ตอก: แนวทางเลือกการศึกษาเปียโนยุคใหม่

Bartók's Mikrokosmos: An Alternative Piano Approach for the Modern Era

ศศี พงศ์สรายุทธ*[1]
Sasi Pongsarayuth*[1]

บทคัดย่อ

บทประพันธ์ชุด *ไมโครคอสมอส* โดยเบลา บาร์ตอกนี้ได้รับการยอมรับให้เป็นผลงานชุดสำหรับคีย์บอร์ดที่โดดเด่นที่สุดในช่วงศตวรรษที่ 20 เป็นบทประพันธ์เพลงเปียโนสำหรับนักเรียนที่เริ่มเรียนเปียโนตั้งแต่ปีแรกของการเรียนไปจนถึงระดับสูง บทเพลงชุดนี้จะช่วยพัฒนาเทคนิคการบรรเลงเปียโนไปพร้อมกับความเข้าใจดนตรีศตวรรษที่ 20 อันประกอบด้วยสไตล์ดนตรีที่หลากหลายบทเพลง *ไมโครคอสมอส* นี้มีจุดประสงค์ที่จะปรับปรุงการสอนเปียโนโดยผ่านสไตล์ดนตรีพื้นบ้านเนื้อหาหลากหลายและองค์ประกอบที่ยืดหยุ่นได้ รวมถึงการพัฒนาโสตทักษะทางด้านดนตรีของนักเรียนอีกด้วย ในบทเพลงชุดนี้ บาร์ตอกได้ถ่ายทอดเทคนิคการประพันธ์เพลงและสไตล์ดนตรีของเขาไว้อย่างครบถ้วน จะขาดก็เพียงแต่โครงสร้างของบทเพลงขนาดใหญ่เท่านั้น จึงถือได้ว่าเป็นการรวบรวมเอาเทคนิคการเล่นเปียโนและเทคนิคการประพันธ์เพลงเกือบทั้งหมดของบาร์ตอกเข้าไว้ด้วยกัน บทเพลงชุดนี้ได้รับการยกย่องให้เป็นแบบเรียนเปียโนที่ทรงคุณค่าที่สุดชุดหนึ่ง และยังเป็นเครื่องมือสำคัญที่เชื่อมโยงดนตรีในอดีต ปัจจุบัน และอนาคตอีกด้วย นับเป็นทางเลือกใหม่สำหรับการฝึกฝนเทคนิคการบรรเลงเปียโนสำหรับการเรียนดนตรีในศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา เป็นการเปิดมุมมองหรือมิติใหม่ในการศึกษาเปียโนเพื่อให้สามารถพัฒนาการเรียนรู้ได้อย่างครบถ้วนทุกมิติ

คำสำคัญ: บาร์ตอก / ไมโครคอสมอส / เปียโน

* Corresponding author, email: sasi.musicfaa@gmail.com

[1] รองศาสตราจารย์ หน่วยปฏิบัติการวิจัยดนตรีสร้างสรรค์เชิงวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[1] Assoc. Prof., Creative Music with Academic Approach Research Unit, FAA, Chulalongkorn University

Received: September 10, 2019/ Revised: November 18, 2019 / Accepted: November 25, 2019

Abstract

Béla Bartók's *Mikrokosmos*, one of the most prominent keyboard compositions of the 20th century, was composed as a pedagogical tool for piano students of all levels, from the most fundamental to the advanced. Aimed for the improvement of the students' pianistic techniques, along with their understanding of 20th century music. This collection of piano pieces comprises various musical styles, ranging from those by the previous masters to Bartók's influential contemporaries. The main objective of *Mikrokosmos* is to improve on piano pedagogy by utilising the style of folk music, which provides a variety of contents and flexible elements, together with developing the students' aural skills. In this collection, Bartók demonstrated his compositional techniques and musical style prolifically, rare only for large-scale forms and structures. Therefore, it may be argued that this collection of piano pieces contains nearly all of Bartók's pianistic and compositional techniques. Naturally, it is regarded as not only one of the most valuable pedagogical tools for piano studies, but also a significant device that bridges the music of the past, present, and future. As a result, this composition may be regarded as a new alternative for piano practice and piano study from the 20th century onwards; both teachers and students will have an opportunity to broaden their scopes and horizons in piano studies in order to comprehensively further their abilities with efficiency.

Keywords: Bartok / Mikrokosmos / Piano

ความเป็นมาของบทเพลงชุด *ไมโครคอสมอส*

บทประพันธ์ชุด *ไมโครคอสมอส* โดยเบลา บาร์ตอกได้รับการยอมรับให้เป็นผลงานชุดสำหรับคีย์บอร์ดที่โดดเด่นที่สุดในช่วงศตวรรษที่ 20 มีจุดประสงค์ให้เป็นบทเพลงเปียโนสำหรับนักเรียนที่เริ่มเรียนเปียโนตั้งแต่ปีแรกของการเรียนไปจนถึงระดับสูง บทประพันธ์ชุดนี้ประกอบด้วย

สไตล์ดนตรีที่หลากหลาย รวมถึงสำเนียงดนตรีของผู้ประพันธ์เพลงจากอดีตถึงผู้ประพันธ์เพลงร่วมสมัยที่มีอิทธิพลต่อบาร์ตอก ตั้งแต่คูเปอแรง เจ.เอส.บาค จนถึงโปรโกเฟียฟและเกิร์ชวิน แม้ว่าบทเพลงชุดนี้จะพัฒนาความยากขึ้นไปตามลำดับบทเพลงก็ตาม แต่บาร์ตอกก็ไม่ได้บังคับว่านักเรียนต้องเล่นเรียงตามลำดับจากบทที่ 1 ไปจนถึงบทสุดท้าย บาร์ตอกให้อิสระกับครูผู้สอนในการคัดเลือกบทเพลงให้กับนักเรียน โดยให้พิจารณาจากความสามารถของนักเรียนเป็นสำคัญ แม้ว่าบาร์ตอกจะได้เขียนแบบฝึกหัดไว้สำหรับบางบทเพลงก็ตาม แต่แบบฝึกดังกล่าวก็ไม่ง่ายที่จะใช้สอนหรือเข้าใจ อย่างไรก็ตามบาร์ตอกเจตนาที่จะให้ครูผู้สอนได้ฝึกที่จะประยุกต์ดัดแปลงตัวอย่างแบบฝึกหัดให้เหมาะสมกับนักเรียนของตนมากกว่าที่จะใช้สอนอย่างจริงจัง

บทประพันธ์ชุดนี้ประพันธ์ขึ้นระหว่างปี ค.ศ.1926-1939 ได้รับการตีพิมพ์ในปี ค.ศ.1940 เป็นบทประพันธ์สำหรับเดี่ยวเปียโนจำนวน 6 เล่มที่ประกอบด้วยบทเพลงทั้งหมด 153 บท โดยมีจุดประสงค์หลักเกี่ยวกับการสอนเปียโน เริ่มจากบทเพลงที่มีเทคนิคง่ายมากไปจนถึงยากมากเรียงตามลำดับในรูปแบบของแนวทางการสอนและการศึกษาเปียโนแบบใหม่ บาร์ตอกต้องการให้บทเพลงชุดนี้ส่งเสริมการเรียนที่เน้นทางด้านความเข้าใจเนื้อหาดนตรีและเทคนิคการบรรเลงเปียโนไปพร้อมกัน โดยในเล่ม 1 ประกอบด้วยบทเพลงบทที่ 1-36 และเล่ม 2 บทเพลงบทที่ 37-66 เหมาะสำหรับนักเรียนเริ่มต้น เล่ม 3 บทเพลงบทที่ 67-96 เหมาะสำหรับนักเรียนระดับกลาง เล่ม 4 บทเพลงบทที่ 97-121 เหมาะสำหรับนักเรียนขั้นสูง ส่วนเล่ม 5 บทเพลงบทที่ 122-139 และเล่ม 6 บทเพลงบทที่ 140-153 เหมาะสำหรับนักเปียโนอาชีพใช้ในการแสดงคอนเสิร์ต โดยใน 2 เล่มแรก บาร์ตอกประพันธ์ให้บุตรชายคนเล็กชื่อ ปีเตอร์ สำหรับเริ่มต้นการเรียนเปียโนซึ่งขณะนั้นอายุได้ 9 ปี

สำหรับที่มาของชื่อ *ไมโครคอสมอส* (*Mikrokosmos*) นั้น สันนิษฐานว่ามาจากบทนิพนธ์เรื่อง เฟาสต์ (Faust) ของเกอเต้ (Goethe)[2] โดยคำว่า *'Mikrokosmos'* นั้นอาจแปลได้หลายความหมาย เช่น บทเพลงชุดที่มีสไตล์ที่แตกต่างกันจำลองมาอยู่ในโลกเล็กๆ ด้วยกัน หรือบทเพลงชุดนี้เป็นโลกของเด็กเล็ก หรืออาจหมายถึงบทเพลงขนาดเล็กสำหรับเด็ก ซึ่งความหมายเหล่านี้ได้มาจากบทสัมภาษณ์บาร์ตอกในรายการ Ask the Composer โดย W N Y C นิวยอร์กในช่วงต้นปี ค.ศ. 1945

[2] Benjamin Suchoff, *Bartók's Mikrokosmos: Genesis, Pedagogy, and Style* (Lanham, MA : Scarecrow Press, 2004), 19.

จุดประสงค์ของบทเพลงชุด *ไมโครคอสมอส*

บทเพลง *ไมโครคอสมอส* ของเบลา บาร์ตอกนี้ถูกสร้างสรรค์ขึ้นโดยมีจุดประสงค์สำคัญที่จะปรับปรุงการสอนเปียโนโดยผ่านสไตล์ดนตรีพื้นบ้านที่หลากหลาย ในขณะเดียวกันก็เพื่อตอบสนองความต้องการของการศึกษาดนตรีในโลกยุคใหม่ โดยนำเสนอการสอนในรูปแบบใหม่ที่มีเนื้อหาหลากหลายและองค์ประกอบที่ยืดหยุ่นได้ เป็นการนำเสนอทางเลือกของการสอนเปียโนในรูปแบบใหม่ต่อโลกปัจจุบัน วัตถุประสงค์หลักของแนวทางการสอนแบบ ไมโครคอสมอส มี 5 ประการ คือ

1. เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงที่เหมาะสำหรับนักเปียโนสำหรับแสดงคอนเสิร์ต
2. เพื่อใช้ในการสอนเทคนิคการบรรเลงเปียโนและเพิ่มพูนองค์ความรู้ทางดนตรีให้แก่นักเปียโน
3. เพื่อทำให้นักเรียนคุ้นเคยกับสไตล์ดนตรีที่หลากหลาย
4. เพื่อแนะนำดนตรีพื้นบ้านให้แก่นักเรียน
5. เพื่อใช้เป็นแหล่งอ้างอิงสำหรับนักศึกษาวิชาการประพันธ์เพลงในยุคนั้น

บาร์ตอกได้ประพันธ์บทเพลงชุดนี้ขึ้นมา ด้วยพบว่าการศึกษาเปียโนในยุคนั้นได้ใช้แบบเรียนแบบเก่าที่เต็มไปด้วยหนังสือเสริมจำนวนมาก เช่น หนังสือทฤษฎีดนตรี หนังสือฝึกทักษะโสตประสาท หนังสือฝึกอ่านโน้ต ฯลฯ ซึ่งบาร์ตอกเห็นว่าเกินความจำเป็นสำหรับการศึกษาดนตรี หากแต่เป็นไปเพื่อธุรกิจมากกว่า ดังนั้น บทเพลง *ไมโครคอสมอส* ชุดนี้จะเน้นให้นักเรียนแต่ละคนสามารถพัฒนาความสามารถในทางของตน แทนที่จะถูกแบบเรียนแบบเดิมบังคับให้เป็นไปในทางเดียวกัน บทเพลงชุดนี้จึงไม่ได้เป็นแบบเรียนเปียโนที่มีอยู่ทั่วไปในขณะนั้น บาร์ตอกประพันธ์ขึ้นโดยได้รับอิทธิพลจากผลงานสำหรับคีย์บอร์ดที่สำคัญ ได้แก่ บทเพลง *Art of Playing the Harpsichord* ของคูเปอแรง บทเพลง *Little Music Book for Anna Magdalena* และบทเพลง *Clavierübung* ของเจ.เอส.บาค รวมทั้งบทเพลง *Album for the Young* ของชูมันน์ ในบทเพลงชุดนี้บาร์ตอกได้ถ่ายทอดเทคนิคการประพันธ์เพลงและสไตล์ดนตรีของเขาเอาไว้อย่างครบถ้วน จะขาดก็เพียงแต่โครงสร้างของบทเพลงขนาดใหญ่เท่านั้น บทเพลงชุดนี้จึงถือได้ว่าเป็นการรวบรวมเอาเทคนิคการเล่นเปียโนและเทคนิคการประพันธ์เพลงเกือบทั้งหมดของบาร์ตอกเข้าไว้ด้วยกันก็ว่าได้

บทเพลงชุด *ไมโครคอสมอส* นี้มีจุดมุ่งหมายด้านแนวทางการสอนที่แตกต่างจากแบบเรียนอื่น โดยให้ความสำคัญกับจิตวิทยาแนวคิดเชิงทฤษฎีในการสอนเด็ก ใช้เพื่อทดสอบปฏิกิริยาตอบสนองทางด้านจิตใจที่มีต่อดนตรี ไม่ใช่แค่พัฒนาความสามารถทางด้านเทคนิคการเล่นเปียโนเท่านั้น ในบทเพลงชุดนี้นอกจากจะช่วยพัฒนาเทคนิคการเล่นที่หลากหลายแล้ว ยังช่วยพัฒนา

ความสามารถในการรับรู้ทางด้านโสตทักษะที่ค่อยๆ คุ้นชินกับการยอมรับเสียงที่ไม่กลมกลืนกัน และการรับรู้เรื่องจังหวะที่แตกต่างไปจากจังหวะที่คุ้นเคยมา ในขณะเดียวกันก็ช่วยในการเตรียมความพร้อมสำหรับนักเรียนเกี่ยวกับความเข้าใจโครงสร้างของดนตรีสมัยใหม่โดยผ่านเทคนิคเหล่านี้ ดังนั้นนอกจากนักเรียนจะได้พัฒนาเทคนิคการเล่นเปียโนแล้ว ยังจะเห็นคุณค่าและซาบซึ้งกับเสียงของแนวดนตรีแบบใหม่ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตของเขาอีกด้วย เนื่องจากในปัจจุบันนักเรียนมีความจำเป็นที่จะต้องยอมรับและเคยชินกับเสียงแบบไม่กลมกลืนมากขึ้น เพราะดนตรีของโลกปัจจุบันของเด็กเต็มไปด้วยเสียงประสานแบบง่ายๆ แบบเพลงป๊อบทั่วไปที่ไม่นิยมเสียงหรือจังหวะที่ขัดกันซึ่งปรากฏอยู่อย่างมากในวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้าน ในบทเพลงชุดนี้ บาร์ตอกจึงเริ่มจากการใส่โน้ตเสียงที่ไม่กลมกลืน (Dissonance) ในลักษณะโน้ตผ่าน (Passing Note) ก่อน จากนั้นค่อยๆ พัฒนาไปจนถึงคอร์ดเสียงกัดแบบไม่เกลาในเวลาต่อมา โสตประสาทการรับรู้ของนักเรียนที่เรียนบทเพลงชุดนี้จะค่อยๆ คุ้นชินและยอมรับเสียงไม่กลมกลืนได้ในที่สุด บาร์ตอกนำเสนอโน้ตแบบเสียงขัดโดยให้เป็นองค์ประกอบสำคัญของบทเพลง ไม่ใช่ให้เกิดขึ้นด้วยความบังเอิญหรือเป็นโน้ตประดับเหมือนอย่างที่คุ้นเคยกันมา ซึ่งโน้ตเสียงขัดเหล่านี้จะช่วยพัฒนาเทคนิคของนักเรียนและทำให้ความรู้ทางด้านดนตรีของนักเรียนกว้างขวางขึ้น บาร์ตอกรู้สึกว่าการศึกษาดนตรีพื้นบ้านให้อิสระในการประพันธ์เพลงของเขามากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งได้ปลดปล่อยจากเผด็จการของกฎการประสานเสียงแบบเมเจอร์และไมเนอร์ที่มีมา

ในบทเพลงชุดนี้บาร์ตอกต้องการให้นักเรียนมีความสามารถในการบรรเลงที่หลากหลาย โดยแนะนำให้รู้จักการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปยังบันไดเสียงต่างๆ แม้จะอยู่ในบทเพลงที่ง่าย ยิ่งไปกว่านั้นบาร์ตอกเองก็ได้เขียนบทเพลงชุดนี้ให้มีความหลากหลายของบันไดเสียง โดยให้ความสำคัญกับบันได-เสียงแบบโมดของเพลงพื้นบ้านมากกว่าระบบบันไดเสียงแบบเมเจอร์และไมเนอร์ทั่วไป และในท้ายที่สุดบทเพลงชุดนี้จะเป็นตัวอย่างที่อธิบายถึงทฤษฎีดนตรีผ่านการบรรเลงเปียโน ซึ่งจะทำให้เด็กเข้าใจพื้นฐานทฤษฎีดนตรีไปพร้อมกับการปฏิบัติในเวลาเดียวกัน แตกต่างจากแบบเรียนทั่วไปที่มักแยกการสอนทฤษฎีดนตรีกับการบรรเลงปฏิบัติออกจากกัน บาร์ตอกเห็นคุณค่าของการศึกษาในการเชื่อมโยงศิลปะออกไปสู่สังคมที่กว้างขึ้น การผนวกรวมของดนตรีพื้นบ้านเข้ากับเทคนิคที่หลากหลายในบทเพลงชุดนี้เป็นมากกว่าการเชื่อมโยงศิลปะสู่ชุมชน บาร์ตอกได้จัดเตรียมแบบเรียนเปียโนที่เต็มไปด้วยเทคนิคการบรรเลง การสอนต่างๆ ที่เป็นประโยชน์ที่แบบเรียนอื่น ไม่ได้ให้ความสำคัญ แม้ว่าเวลาจะผ่านไปเป็นเวลากว่าร้อยปีหลังจากบทเพลงได้ตีพิมพ์เผยแพร่ บทเพลงชุดนี้ได้รับการยกย่อง

ให้เป็นแบบเรียนเปียโนที่ทรงคุณค่าที่สุดชุดหนึ่ง ซึ่งสามารถตอบสนองความต้องการของนักเรียนเปียโนในยุคนี้ และยังเป็นเครื่องมือสำคัญที่เชื่อมโยงดนตรีในอดีต ปัจจุบัน และอนาคตอีกด้วย

เทคนิคการประพันธ์เพลงของบาร์ตอกที่ใช้ในบทเพลง *ไมโครคอสมอส*

ในเดือนกุมภาพันธ์ ค.ศ.1943 บาร์ตอกได้เดินทางไปบรรยายที่มหาวิทยาลัยฮาวาร์ด ประเทศสหรัฐอเมริกา ในหัวข้อที่เกี่ยวกับลักษณะเด่นที่สำคัญของดนตรีฮังกาเรียนแบบใหม่ ความสำคัญของระบบอิงโมดและระบบหลากโมด ความแตกต่างระหว่างเทคนิคร่วมสมัยของการใช้ระบบหลากกุญแจเสียง ระบบไร้กุญแจเสียงและดนตรีแถวโน้ตสิบสองตัว ระบบโครมาติกกับดนตรีพื้นบ้าน และหัวข้อสุดท้ายเกี่ยวข้องกับจังหวะเป็นสำคัญ จากการบรรยายในครั้งนี้สามารถสรุปถึงดนตรีของบาร์ตอกที่ใช้ในการประพันธ์เพลงชุดนี้ โดยมีองค์ประกอบหลักทางดนตรี ได้แก่

1. ระบบอิงของกุญแจเสียง (Tonality)

ในปี ค.ศ.1906 เมื่อบาร์ตอกได้เดินทางออกไปรวบรวมดนตรีชนบทในแถบฮังการีและบริเวณใกล้เคียงก็พบว่า ดนตรีพื้นบ้านที่ได้สะสมรวบรวมไว้นั้นส่วนใหญ่ไม่ได้อยู่ในบันไดเสียงแบบเมเจอร์หรือไมเนอร์ แต่อยู่ในบันไดเสียงโมดโบราณ 5 โมดที่นิยมใช้ในยุคกลาง ซึ่งแต่ละโมดจะมีลำดับของขั้นคู่เต็มเสียงกับขั้นคู่ครึ่งเสียงที่แตกต่างกัน ทำให้มีคุณสมบัติของเสียงเฉพาะตัวที่แตกต่างกัน และยังพบว่าดนตรีฮังกาเรียนแบบเก่ามีแนวทำนองอยู่บนบันไดเสียงเพนตาโทนิกอีกด้วย ดังนั้นบาร์ตอกจึงให้อิสระกับตัวเองในการเลือกใช้บันไดเสียงที่แตกต่างไปจากเดิม เช่น การใช้บันไดเสียงโมดโบราณ (Church Mode) บันไดเสียงเพนตาโทนิก (Pentatonic Sacle) บันไดเสียงเสียงเต็ม (Whole-Tone Scale) ที่ได้รับอิทธิพลมาจากเดอบุสซี และบันไดเสียงที่ประดิษฐ์ขึ้นเอง เพื่อขยายแนวคิดในเรื่องระบบศูนย์กลางของเสียงในบทเพลงของเขาให้กว้างยิ่งขึ้นไป ซึ่งอิทธิพลเหล่านี้สามารถพบได้ในบทเพลง *ไมโครคอสมอส* เช่น บันไดเสียงแบบเมเจอร์-ไมเนอร์ในบทที่ 1, 4 บันได-เสียงโบราณในบทที่ 7 โมดฟรีเจียน บันไดเสียงโครมาติกในบทที่ 54 และสไตล์ดนตรีตะวันออกในบทที่ 58 นอกจากนี้ยังผสมผสานระหว่างสองบันไดเสียงในบทที่ 59 ระหว่างบันไดเสียง F ไมเนอร์กับบันไดเสียงโมด F ลิเดียน หรือบทที่ 61 ผสมระหว่างบันไดเสียงเพนตาโทนิกกับบันไดเสียงโมดลิเดียน สำหรับบันไดเสียงโมดลิเดียนนั้น มีจุดสำคัญอยู่ที่โน้ตทรัยโทนหรือขั้นคู่ 4 ออกเมนเทดซึ่งมีอิทธิพลกับดนตรีของบาร์ตอกอย่างลึกซึ้ง เนื่องจากบาร์ตอกเชื่อว่า ขั้นคู่ 4 ออกเมนเทดนั้นสามารถแบ่ง 1 ช่วงเสียงออกเป็น 2 ส่วนที่เท่ากันได้พอดี มากกว่าการให้ความสำคัญกับโน้ตตัวที่ 5 หรือโน้ตโดมินันท์ ซึ่งแบ่งช่วงเสียงออกเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟ็คและขั้นคู่ 5 เพอร์เฟ็ค และยังถือได้ว่าขั้นคู่ 4 ออกเมนเทดนี้ได้ทำให้เกิดสัดส่วนสมดุล บาร์ตอกจึงมักจะใช้ขั้นคู่ 4 ออกเมนเทดนี้แทนความสำคัญ

ของคอร์ดโดมินันท์แบบที่นิยมกัน[3] นับเป็นการขยายระบบศูนย์กลางของเสียงให้กว้างไกลออกไป แม้ว่าในบทเพลง *ไมโครคอสมอส* จะใช้บันไดเสียงที่หลากหลาย แต่ก็ไม่มีบทใดเลยที่ปราศจากศูนย์กลางของเสียงอย่างแท้จริง

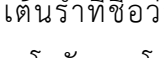
2. แนวทำนอง (Melody)

บาร์ตอกนิยมสร้างสรรค์แนวทำนองด้วยการเลียนแบบทำนองพื้นบ้านเป็นสำคัญ โดยใช้ทำนองเพลงพื้นบ้านเป็นหลักยึดเพื่อที่จะสร้างแนวบรรเลงประกอบอื่นๆ หรือประพันธ์แนวทำนองที่สะท้อนบรรยากาศหรือสำเนียงดนตรีชนบทอย่างแท้จริง นอกเหนือจากคุณลักษณะของบันไดเสียงโบราณที่กระจายอยู่ทั่วไปในแนวทำนองของบาร์ตอกแล้ว แนวทำนองยังมักจะกระโดดด้วยขั้นคู่ 4 เพอร์เฟ็ค รวมถึงขั้นคู่ 2 เมเจอร์และขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ เพื่อต้องการให้ระลึกถึงเสียงของแนวทำนองแบบเพนตาโทนิกโบราณอีกด้วย ลักษณะเด่นของโครงสร้างของประโยคนั้น มักจะประกอบด้วยการทดเสียงขั้นคู่ 5 หรือเป็นห้วงลำดับทำนองที่มีลักษณะขึ้น-ลงเหมือนกันเป็นระยะขั้นคู่ที่เท่ากัน แต่อยู่ต่างระดับเสียงหรือต่างกุญแจเสียงกัน

3. จังหวะ (Rhythm)

คุณลักษณะที่โดดเด่นในดนตรีของบาร์ตอก คือ การใช้จังหวะที่หลากหลายซึ่งได้มาจากการรวบรวมสะสมมาจากดนตรีพื้นบ้านของยุโรปตะวันออก โดยสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 แบบ คือ

3.1 จังหวะแบบฮังกาเรียน (Hungarian Rhythm) นิยมรูปแบบของจังหวะขัดเป็นหลัก เช่น ♪ ♩. 𝅗𝅥, ♪ ♩. ♩. ♪

3.2 จังหวะแบบรูเธเนียนหรือยูเครเนียน (Ruthenian หรือ Ukranian Rhythm) มาจากเพลงเต้นรำที่ชื่อว่า *Kolomyjka*  ซึ่งนิยมเล่นกันโดยชาวฮังกาเรียน สโลวักและโรมาเนียน สำหรับจังหวะของชาวสโลวักมักจะมาจากการผสมผสานของจังหวะ ♩ ♫ และจังหวะขัด ♪ ♩ ♪ ส่วนลักษณะจังหวะแบบโรมาเนียนจะประกอบด้วย , และ โดยมักจะซ้ำรูปแบบของจังหวะเหล่านั้นแต่ย้ายการเน้นเสียงไปในตำแหน่งที่แตกต่างกัน

3.3 จังหวะแบบบัลกาเรียน (Bulgarian Rhythm) จะมีโครงสร้างจังหวะที่ไม่ได้สัดส่วนกัน เรียกว่า Pajdushko Horo โดยมักจะอยู่ในอัตราจังหวะแบบ 5/8 (2+3) และ Ruchenitsa ที่ใช้ประกอบในงานแต่งงาน มีอัตราจังหวะแบบ 7/8 (2+2+3)

[3] Elliott Antokoletz, *The Music of Béla Bartok: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music* (Los Angeles, CA: University of California Press, 1989), 138.

เนื่องจากบาร์ตอกให้ความสำคัญกับเรื่องของจังหวะเป็นอย่างมาก ดังนั้นผู้เล่นบทเพลง *ไมโครคอสมอส* จะต้องระมัดระวังเรื่องค่าความยาวของโน้ตและค่าของตัวหยุดต่างๆ ซึ่งเป็นพื้นฐานเบื้องต้นที่สำคัญ นอกจากนี้ยังจะพบจังหวะรูปแบบต่างๆ นอกเหนือไปจากจังหวะพื้นบ้าน คือ จังหวะขัด ด้วยการใช้เครื่องหมายโยงเสียง การเปลี่ยนอัตราจังหวะไปมา และจังหวะไม่ปกติ รวมทั้งการรวมกลุ่มของโน้ตที่ไม่เป็นไปตามธรรมเนียมปกติอีกด้วย

4. ระบบโครมาติกแบบหลากโมด (Polymodal Chromaticism)

ระบบโครมาติกแบบหลากโมดเป็นระบบที่คิดขึ้นโดยบาร์ตอก ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของดนตรีแบบฮังกาเรียนใหม่ ประกอบด้วยการวางซ้อนกันของบันไดเสียงโบราณหรือโมด 2 ชนิดที่มีโน้ตหลักตัวเดียวกัน ซึ่งใช้โน้ตโครมาติกเข้ามาทำให้เกิดเป็นบันไดเสียงที่ไม่มีหน้าที่ของคอร์ดปรากฏอยู่ แต่เป็นหน้าที่ในแนวทำนองมากกว่าเสียงประสาน หรือการวางซ้อนกันหรือต่อกันของบันไดเสียงโบราณ 2 โมด เช่น การวางต่อกันของโมดฟรีเจียนกับโมดลิเดียนจะทำให้เกิดระบบโน้ต 12 ตัวในบันไดเสียง นอกจากนี้แล้วความสัมพันธ์ของโน้ตโครมาติกยังประยุกต์ให้เกิดบันไดเสียงแบบออกตา-โทนิกอีกด้วย จากวิธีการดังกล่าวอาจสรุปเป็นหลักการของ ระบบเสียงแบบบาร์ตอก (Bartokian Polymodal Chromaticism)[4] ซึ่งประยุกต์ไปใช้ในการวางซ้อนกันของบันไดเสียงโมดลิเดียนกับโมดมิกโซลิเดียนที่มีคุณลักษณะสีสันของเสียงที่โดดเด่น

5. เสียงประสาน (Harmony)

บทเพลงชุดนี้สะท้อนถึงความฉลาดหลักแหลมของบาร์ตอกในการนำเอาเสียงประสานที่ดูไม่ลงตัวไปประยุกต์ให้เกิดการคิดค้นเสียงแบบกระด้างในแนวตั้งแทน โดยหลักการของบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิกในดนตรีฮังกาเรียนสำหรับบาร์ตอกนั้นไม่เพียงแต่โน้ตตัวที่ 3 และ 5 จะได้รับการยอมรับว่าเป็นขั้นคู่เสียงแบบกลมกลืนเท่านั้น หากแต่โน้ตขั้นคู่ 7 ก็ควรได้รับการยอมรับว่าเป็นเสียงกลมกลืนด้วยเช่นกัน เนื่องจากโน้ตตัวใดก็ตามที่มีความสัมพันธ์กับโน้ตตัวที่ 5 ให้ถือว่าเป็นเสียงกลมกลืน

ส่วนบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิกแบบอื่น อาจประกอบด้วยการใช้โน้ตขั้นคู่ 4 เพอร์เฟ็คเพื่อสร้างคอร์ดที่ประกอบด้วยโน้ต 4 ตัว เช่น G-C-F-B♭ และ D-G-C-F หรือการวางซ้อนกันของโน้ตดังกล่าวแบบขั้นคู่ 2 เมเจอร์ เช่น F-G-B♭-C และ C-D-F-G นอกจากนี้ยังนิยมกลุ่มโน้ตเรียงสี่ (Tetrachord) ได้แก่ คอร์ดเมเจอร์ 7 เช่น D-F♯-A-C♯ เป็นต้น รวมถึงการพลิกกลับของคอร์ดเมเจอร์

[4] Benjamin Suchoff, *Bartók's Mikrokosmos: Genesis, Pedagogy, and Style* (Lanham, MA: Scarecrow Press, 2004), 118.

7 คือ โน้ตขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ ซึ่งก็ถือได้ว่าเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของสำเนียงดนตรีของบาร์ตอกด้วยเช่นกัน

6. สังคีตลักษณ์ (Form)

องค์ประกอบดนตรีของบาร์ตอกส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีพื้นบ้านที่หลากหลายของชาวฮังกาเรียน โรมาเนียน สโลวัก และยูโกสลาฟ ซึ่งส่วนใหญ่จะมีองค์ประกอบ 4 ส่วนเป็นหลัก ดังจะเห็นได้จากในบทเพลงชุด *ไมโครคอสมอส* นี้ที่มีองค์ประกอบของดนตรีพื้นบ้านเป็นแนวคิดหลัก และมักจะประกอบด้วย 4 ส่วนที่มีความยาวของประโยคที่แตกต่างกัน

7. ลีลาสอดประสานแนวทำนอง (Counterpoint)

เทคนิคการประพันธ์เพลงแบบลีลาสอดประสานทำนองที่บาร์ตอกนำมาประยุกต์ใช้ในบทเพลงชุด *ไมโครคอสมอส* ได้แก่

7.1 การเลียน (Imitation) บทเพลงส่วนใหญ่ใน *ไมโครคอสมอส* ใช้เทคนิคการเลียนทำนองระหว่าง 2 แนวเสียง โดยที่แนวทำนองใดแนวหนึ่งจะล้อเลียนแนวทำนองที่ปรากฏขึ้นก่อน สำหรับในเล่ม 1 นั้น แนวทำนองแนวที่สองจะเลียนแบบแนวทำนองแรกที่เหมือนกันทุกประการ (บทที่ 22) หรือเลียนแบบด้วยการพลิกกลับขั้นคู่ของโน้ตในแนวแรก (บทที่ 10 และ 17) หรือเลียนแบบอย่างอิสระด้วยแนวทำนองที่ได้รับการประดับตกแต่งที่แตกต่างไปจากแนวทำนองเดิม (บทที่ 36)

7.2 แนวซ้ำยืนพื้น (Ostinato) เทคนิคนี้เกิดขึ้นครั้งแรกในเล่มที่ 2 โดยที่แนวทำนองในส่วนแรกได้รับการบรรเลงประกอบด้วยรูปแบบการซ้ำโน้ตขั้นคู่ 5 เพอร์เฟ็คเป็นความยาว 3 ห้องตลอดทั้งเพลง (บทที่ 40) หรือการซ้ำแนวบรรเลงประกอบด้วยโน้ตทรัยแอด (บทที่ 69) การซ้ำด้วยการแตกคอร์ด (Broken Chord) (บทที่ 41)

7.3 โน้ตเสียงค้าง (Pedal Point) หมายถึง การที่แนวเบสเล่นเสียงค้างหรือซ้ำโน้ตตัวใดตัวหนึ่งติดต่อกัน ในขณะที่แนวเสียงประสานยังคงดำเนินต่อไปในแนวบน เริ่มมีการใช้โน้ตเสียงค้างในเล่มที่ 2 ปรากฏในรูปคู่ของเสียงค้าง (Drone) (บทที่ 56)

7.4 ทำนองเอกซ้อน (Stretto) คือ การเสนอทำนองเอกซ้อนกันตั้งแต่ 2 แนวขึ้นไป โดยที่แนวหลังเข้ามาก่อนที่แนวแรกจะจบลง (บทที่ 81)

7.5 การเคลื่อนทำนองแบบถอยหลัง (Retrograde) เป็นการเดินย้อนกลับของทำนองแรก โดยทำนองที่สองจะเริ่มจากโน้ตตัวสุดท้ายของทำนองแรกแล้วเดินถอยหลังไปจนถึงโน้ตตัวแรก (บทที่ 86)

7.6 การขยายส่วนด้วยการเพิ่มค่าโน้ต (Augmentation) คือ การซ้ำแนวทำนอง หรือการเลียนแนวทำนองเดิมโดยการเพิ่มค่าของตัวโน้ตเป็น 2 เท่าหรือมากกว่านั้น (บทที่ 136)

7.7 การย่อส่วนด้วยการลดค่าโน้ต (Diminution) คือ การย่อส่วนหรือลดค่าของตัวโน้ตจากทำนองแรกให้เหลือเพียงครึ่งเดียวหรือน้อยกว่านั้น (บทที่ 114)

เทคนิคการประพันธ์เพลงเหล่านี้จะช่วยพัฒนาโสตทักษะของนักเรียนผ่านรูปพรรณแบบหลายแนวเสียงหรือแคนอน ซึ่งต่างจากแบบเรียนอื่นที่ใช้เสียงประสานแบบโฮโมโฟนี วิธีการของบาร์ตอกเปิดโอกาสให้นักเรียนได้มีประสบการณ์เรื่องเสียงประสานผ่านแนวเสียงหลายแนวพร้อมกัน ซึ่งจำเป็นต่อการศึกษาดนตรีแบบใหม่ ในขณะเดียวกันบาร์ตอกก็ได้นำเสนอสไตล์ดนตรีแบบยุคสมัยต่างๆ เช่น การใช้รูปพรรณแบบหลายแนวเสียงและโครงสร้างของเพลงเต้นรำในสไตล์ดนตรียุคบาโรก การใช้แนวเบสอัลเบอร์ตีแบบสไตล์ดนตรียุคคลาสสิก หรือบทเพลงที่มีสำเนียงคล้ายกับยุคโรแมนติกและอิมเปรชัน เป็นต้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทเพลงชุดนี้มีองค์ประกอบของเพลงพื้นบ้านซึ่งส่วนใหญ่เกี่ยวข้องกับบันไดเสียงแบบโมดโบราณและบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิกเป็นหลัก

เทคนิคการบรรเลงเปียโนที่จำเป็นในบทเพลงชุด *ไมโครคอสมอส*

เทคนิคการบรรเลงเปียโนของบาร์ตอกนั้นได้มาจากแนวความคิดที่ว่า เปียโนเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถผลิตเสียงที่มีคุณภาพของเสียงเคาะหรือเสียงตีตั้งแต่มากที่สุดไปหาน้อยที่สุด ดังที่บาร์ตอกได้แสดงให้เห็นเทคนิคการเล่นแบบต่างๆ ในบทเพลงชุดนี้ ได้แก่

- Staccatissimo (˘ ˘ ˘) การเล่นให้สั้นที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้
- Staccato (•••) หมายถึง การเล่นเสียงให้สั้นตั้งแต่สั้นที่สุดจนถึงมีค่าเท่ากับครึ่งหนึ่งของตัวโน้ต
- Non-Legato หมายถึง การเล่นเสียงให้เกือบขาดจากกัน หรือแทบจะไม่ได้ยินว่าเสียงได้ขาดจากกัน จะเล่นเมื่อไม่มีเครื่องหมายการผลิตเสียงอื่นใดกำหนดไว้ในบทเพลง
- Legato การใช้เส้นโค้งลากเหนือโน้ตที่ต้องการ โดยมีจุดประสงค์เพื่อให้เสียงต่อเนื่องกัน หรืออาจใช้คำว่า Legato แทนก็ได้
- Legatissimo หมายถึง การเล่นเสียงต่อเนื่องอย่างมาก โดยการเก็บโน้ตตัวก่อนหน้าไว้สักเล็กน้อยในขณะที่เล่นโน้ตตัวถัดไปแล้วจึงค่อยปล่อย เสียงจะซ้อนกันเพียงเล็กน้อย หรืออาจใช้การเหยียบเพเดิลเพียงครึ่งหนึ่งก็ได้

- Tenuto (- - -) หมายถึง การเล่นให้ความยาวเต็มค่าของโน้ต แต่ถ้าเครื่องหมายนี้นำมาก่อนเครื่องหมาย Staccato หมายถึง ให้เล่นเน้นเบาๆ โดยปกติจะใช้เทคนิคการนวดลงไปมากกว่าการขยับนิ้วอย่างรวดเร็วบนคีย์

- Dotted Tenuto หมายถึง ต้องเล่นโน้ตที่อยู่ใต้เครื่องหมายนี้ไม่น้อยกว่าครึ่งหนึ่งของค่าตัวโน้ต

- Portamento มีความหมายใกล้เคียงกับ Dotted Tenuto ต่างกันตรงที่เล่นน้ำหนักเบากว่า

- Marcato (>) และ Sforzato (*sf*) หมายถึง การเน้นโดยการใช้ความเร็วของนิ้วขยับลงไปที่คีย์อย่างรวดเร็วโดยไม่ใช้การขยับที่มือ

ในบทประพันธ์ชุดนี้บาร์ตอกได้กำหนดเครื่องหมายต่างๆ ที่ต้องการลงไปอย่างชัดเจน บทเพลงเกือบทุกบทจะประกอบด้วยการกำหนดความเร็ว 3 แบบ คือ เครื่องหมายกำหนดความเร็ว (Tempo) เครื่องหมายกำหนดความเร็วด้วยเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) และเวลาที่ใช้ในการเล่น (Time of Performance) นอกจากนี้ยังกำหนดรายละเอียดการเล่นอื่นๆ เช่น เครื่องหมายกำหนดความดัง-ค่อยของเสียง คำอธิบายบุคลิกหรืออารมณ์เพลงต่างๆ อีกด้วย

ยกตัวอย่างเครื่องหมายและรายละเอียดที่บาร์ตอกใช้ในบทเพลงชุดนี้ ได้แก่

- เครื่องหมายกำหนดความดัง-ค่อย (Dynamics) เมื่อพบเครื่องหมายบ่งบอกความดัง-ค่อยของเสียงชนิดใดให้เล่นความดัง-ค่อยของเสียงตามที่กำหนดไปจนกว่าจะพบเครื่องหมายอื่น สำหรับเครื่องหมายเน้น จะกำหนดความหนักของเสียงเรียงตามลำดับจากมากไปหาน้อยดังนี้ Sforzato (*sf*) - Marcatissimo (^) – Marcato (>) ซึ่งน้ำหนักของการเน้นเสียงด้วยเครื่องหมายเหล่านี้ยังขึ้นกับกรอบของความดัง-ค่อยของเสียงอีกด้วย เช่น ในกรอบของ *p* ก็จะเน้นน้อยกว่า *f* เป็นต้น

- โน้ตที่อยู่ในจังหวะขัด (Syncopated Notes) ควรเล่นด้วยน้ำหนักที่เน้นหรือให้ความสำคัญมากกว่าปกติ

- จังหวะและอัตราความเร็วที่กำหนดตอนต้นเพลงต้องคำนึงถึงเป็นสำคัญ

- คำว่า Sostenuto บ่งบอกถึงความเร็วที่ลดลงด้วย และเครื่องหมาย Fermata ให้เล่นโน้ตที่อยู่ภายใต้เครื่องหมายนี้มีค่าเป็น 2 เท่า

- ประโยคเพลง (Phrasing) บ่งบอกเทคนิคการเล่นเสียงที่ต่อเนื่องภายใต้เครื่องหมายนี้

- เครื่องหมายแยก (Separating sign I) บ่งบอกถึงการแบ่งแยกระหว่างประโยค โดยโน้ตตัวสุดท้ายของประโยคก่อนหน้าจะต้องเล่นเสียงไม่ต่อเนื่องกับโน้ตตัวแรกของประโยคถัดมา

- การเลือกใช้นิ้ว (Fingering) หรือการกำหนดนิ้วให้ในแต่ละบทเพลง เนื่องจากบาร์ตอกมีจุดประสงค์ในการฝึกฝนเทคนิคบางอย่าง ดังนั้นจำเป็นต้องใช้นิ้วตามที่กำหนดไว้ในแต่ละบทเพลงอย่างเคร่งครัด เพื่อที่จะบรรลุตามจุดประสงค์ที่ได้ตั้งไว้

นอกจากนี้ การให้ความสำคัญกับการพัฒนาคุณสมบัติของการเป็นนักดนตรี (Musicianship) เป็นสิ่งที่จำเป็นอย่างยิ่งสำหรับนักเรียน ดังนั้นบาร์ตอกจึงแนะนำให้นักเรียนฝึกหัดการทดกุญแจเสียง (Transposition) บทเพลงแต่ละบทไปยังบันไดเสียงอื่นๆ ด้วย นอกจากนี้ในบางบทเพลงยังเปิดโอกาสให้เด็กได้ฝึกบรรเลงร่วมกันเป็นคู่ (Duet) ในลักษณะการบรรเลงเป็นกลุ่ม (Ensemble) โดยมีจุดประสงค์ให้นักเรียกได้ฝึกที่จะมีความระมัดระวังและรอบคอบในการเล่นความดัง-ค่อยที่เหมาะสม และยังช่วยฝึกให้เกิดความแม่นยำในเรื่องของจังหวะได้อีกด้วย การฝึกหัดบทเพลงชุดนี้จะช่วยให้นักเรียนได้ฝึกฝนทักษะการเล่นเปียโนได้เป็นอย่างดี เนื่องจากบาร์ตอกจะแนะนำเทคนิคใหม่ๆ ทีละอย่างในแต่ละบท และทบทวนเทคนิคเหล่านั้นซ้ำไปมาด้วยวิธีการต่างๆ ที่น่าสนใจ เหมาะสำหรับเด็กเล็กที่เริ่มเรียนเปียโน และเด็กโตก็จะได้ประโยชน์จากการฝึกฝนเทคนิคการเล่นเปียโนแบบต่างๆ ส่วนนักเรียนระดับสูงที่เคยได้รับการฝึกฝนมาด้วยวิธีการแบบเก่าก็จะได้เรียนรู้บทเพลงเปียโนในสไตล์ดนตรีแบบศตวรรษที่ 20 อีกทั้งยังสามารถใช้บทเพลงชุดนี้ในการฝึกฝนการอ่านโน้ตทันควัน (Sight Reading) อีกด้วย

บทสรุป

จากการวิเคราะห์บทเพลงชุดนี้พบว่า เป็นบทประพันธ์เพลงที่มีคุณค่าและเป็นประโยชน์คุณูปการต่อวงการการเรียนการสอนเปียโนในยุคใหม่เป็นอย่างยิ่ง เนื่องจากมุ่งเน้นที่ความเข้าใจในตัวดนตรี การฝึกฝนการอ่านโน้ตอย่างรวดเร็ว ทักษะโสตประสาท และเทคการบรรเลงเปียโนที่สำคัญ โดยจะช่วยให้สามารถพัฒนาจากชั้นเริ่มต้นไปจนถึงเทคนิคขั้นสูงได้อย่างมั่นคง

บทเพลง *ไมโครคอสมอส* เป็นผลงานที่ช่วยให้การสอนเปียโนประสบผลสัมฤทธิ์ทั้งทางด้านเทคนิคการบรรเลงและสุนทรียะทางด้านดนตรีไปพร้อมกัน นับเป็นการผสมผสานกันอย่างลงตัวของดนตรีพื้นบ้านจากอดีตกับเทคนิคการประพันธ์เพลงร่วมสมัยแบบปัจจุบัน ดังนั้นอาจเรียกได้ว่าบทเพลงชุดนี้ไม่เพียงแต่เป็นโลกแห่งดนตรีของบาร์ตอกเท่านั้น แต่ยังเป็นโลกแห่งดนตรีของศตวรรษที่ 20 เลยก็ว่าได้ เนื่องจากเป็นบทเพลงที่รวมรวมประสบการณ์ของบาร์ตอกในฐานะนักเปียโน นักประพันธ์เพลง ผู้เชี่ยวชาญดนตรีพื้นบ้าน และความเป็นครูเข้าไว้ด้วยกันอย่างครบถ้วน บทเพลงชุด

ไมโครคอสมอส นี้ไม่ได้เป็นเพียงการรวบรวมบทเพลงสำหรับการสอนเปียโนในรูปแบบใหม่เพียงอย่างเดียว แต่ยังเป็นบทเพลงที่ทรงคุณค่าที่แสดงถึงเทคนิคและวิธีการประพันธ์เพลงของบาร์ตอกและบทเพลงเปียโนในสไตล์ดนตรีศตวรรษที่ 20 อีกด้วย วิโทล์ด ลูโทสลาฟสกี (Witold Lutoslawski: 1913-1994) ผู้ประพันธ์เพลงชาวโปแลนด์ที่สำคัญคนหนึ่งแห่งศตวรรษที่ 20 ได้กล่าวไว้ว่า การศึกษาผลงานการประพันธ์เพลงของบาร์ตอกเปรียบเหมือนการได้ศึกษาบทเรียนพื้นฐานที่สำคัญของการประพันธ์เพลงในยุคศตวรรษที่ 20 สำหรับนักเรียนที่สามารถฝึกวิเคราะห์บทเพลงในชุดนี้จะได้เข้าใจถึงเทคนิคการประพันธ์เพลงและดนตรีของบาร์ตอกได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น

บทเพลงชุดนี้จึงมีส่วนสำคัญที่ทำให้จุดประสงค์ของการสอนเปียโนและการบรรเลงเปียโนบทเพลงในศตวรรษที่ 20 สำเร็จลุล่วงไปได้เป็นอย่างดี เนื่องจากมีการประยุกต์ใช้เทคนิคต่างๆ อย่างชาญฉลาดเข้าไว้ด้วยกัน ซึ่งจะช่วยให้นักเรียนคุ้นเคยกับแง่มุมของเทคนิคการเล่นเปียโนที่หลากหลายตั้งแต่ปีแรกของการเรียนเปียโนได้เป็นอย่างดี นับเป็นทางเลือกใหม่สำหรับการฝึกฝนเทคนิคการบรรเลงเปียโนสำหรับการเรียนดนตรีในศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา ทั้งครูผู้สอนและนักเรียนได้มีโอกาสในการเปิดมุมมองหรือมิติใหม่ในการศึกษาเปียโนเพื่อให้สามารถพัฒนาการเรียนรู้ได้อย่างครบถ้วนทุกมิติ

กิตติกรรมประกาศ

บทความวิชาการเรื่อง *ไมโครคอสมอส* โดยบาร์ตอก: แนวทางเลือกการศึกษาเปียโนยุคใหม่ เป็นส่วนหนึ่งของผลงานภายใต้หน่วยปฏิบัติการวิจัยดนตรีสร้างสรรค์เชิงวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บรรณานุกรม

Antokoletz, Elliott. *The Music of Bela Bartok: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Los Angeles, CA: University of California Press. 1989.

Antokoletz, Elliott, Victoria Fischer, and Benjamin Suchoff. *Bartok Perspective: Man, Composer, and Ethnomusicologist*. New York: Oxford University Press, 2000.

Bartok, Bela. *Mikrokosmos Volume 1-6: 153 Progressive Piano Pieces*. London: Boosey & Hawkes, 2004.

Bartok, Bela, and Sandor Reschofsky. *Piano Method.* Budapest: Editio Musica Budapest, 1950.

Suchoff, Benjamin. *Bartok's Mikrokosmos : Genesis, Pedagogy, and Style*. Lanham, MA: The Scarecrow Press, Inc. 2004.

————. *Bela Bartok: A Celebration*. Lanham, MA: The Scarecrow Press, 2004.

Yeomans, David. *Bartok for Piano*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2000.

การศึกษาเกณฑ์การตัดสิน เพื่อเตรียมความพร้อมการประกวดวงโยธวาทิต ประเภทดนตรีสนาม ในระดับนานาชาติ

Exploring the Standard Benchmark for International Marching Band Contest

เกษม ทิพยเมธากุล*[1] อนุรักษ์ บุญแจะ[2]
Kasem Thipayametrakul*[1] Anurak Boonjae[2]

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้เรื่องมีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) เพื่อศึกษาเกณฑ์การตัดสินการประกวดวงโยธวาทิตประเภทดนตรีสนามในระดับนานาชาติ และ 2) เพื่อนำเสนอแนวทางการเตรียมความพร้อมประกวดดนตรีให้สอดคล้องกับเกณฑ์การตัดสินการประกวดวงโยธวาทิตประเภทดนตรีสนามในระดับนานาชาติ โดยมีผู้ให้ข้อมูล คือ คณะกรรมการ ในการตัดสินการประกวดระดับนานาชาติ จำนวน 7 ท่าน เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ การสัมภาษณ์เชิงลึก และสถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล ค่าคะแนนทัศนคติ ผลการวิจัยพบว่า เกณฑ์การตัดสินการประกวดวงโยธวาทิตประเภทดนตรีสนามในระดับนานาชาติมุ่งเน้นเรื่องระเบียบแถวและการบรรเลงให้มีเสียงที่ดี มีคุณภาพ ซึ่งปัจจุบันมีการแบ่งเกณฑ์การตัดสินโดยละเอียด และให้ความสำคัญกับระดับของการให้คะแนนที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น ประกอบด้วยองค์ประกอบสำคัญ 3 ประการ ได้แก่ ภาพรวมทั้งหมดของการแสดง คุณภาพเสียงของการบรรเลง และภาพที่ปรากฏต่อสายตาผู้ชม ส่วนแนวทางการเตรียมความพร้อมประกวดดนตรีให้สอดคล้องกับเกณฑ์การตัดสิน ซึ่งได้จากการตอบคำถามของผู้ให้ข้อมูล พบว่า ให้ความสำคัญ 3 ด้านหลักๆ ได้แก่ 1) คุณภาพเสียงในการบรรเลง 2) ทักษะพื้นฐานของผู้เล่น 3) รายละเอียดของเกณฑ์การประกวดแต่ละรายการของแต่ละประเทศ

คำสำคัญ: เกณฑ์การประกวด / วงโยธวาทิต / ดนตรีสนาม / นานาชาติ

* Corresponding author, email: marimbisy@gmail.com

[1] นักศึกษาปริญญาโท ศิลปศาสตรบัณฑิต (ดนตรี) วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

[1] Master's Degree candidate, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University

[2] อาจารย์ที่ปรึกษา วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

[2] Advisor, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University

Received: May 15, 2019 / Revised: July 5, 2019 / Accepted: July 10, 2019

Abstract

The purposes of this research were to study 1) to study the criteria Judging of the International Marching Band Contest and 2) for presentation Guidelines for judging criteria Marching Band Contest at the international level, informants are the judges of judging the international competition of 7 people from 3 continents, including America, Europe and Asia. The tools used in the research are in-depth interview and statistics used in Analyzing data such as Likert Scale. The findings revealed as follows: The criteria for judging the marching band competition at the international level of the marching band focuses on the regulation of the rows and the instrumentation for good sound quality. The level of scoring consists of three important elements, the overall performance (Overall Effect), the sound quality of the instruments (Music) and the appearance to the audiences (Visual). The guidelines of the judgement which is based on the surveys, found that the 3 main important points are: 1) the sound quality of the instruments (Music) 2) the basic skills of the players 3) the details of each competition criteria.

Keywords: Competition criteria / Marching band / Display / International Marching Band

บทนำ

การประกวดวงโยธวาทิตประเภทดนตรีสนาม (Display) ระดับนักเรียนในประเทศไทยในยุคปัจจุบัน ได้มีพัฒนาการมาอย่างต่อเนื่องนับตั้งแต่วงโยธวาทิตโรงเรียนวัดสุทธิวราราม ได้รับรางวัลชนะเลิศจากการประกวดวงโยธวาทิตประเภทดนตรีสนามระดับอาเซียน ณ การประกวดในประเทศอินโดนีเซีย และได้รับเชิญให้เข้าร่วมประกวดดนตรีโลกประเภทดนตรีสนามในงาน World Music Contest (WMC) 1981 ณ เมือง Kerkrade ประเทศเนเธอร์แลนด์ เมื่อปี พ.ศ.2524[3] ทำให้วงการ

[3] อนุพงษ์ อมาตยกุล, *หนังสืออนุสรณ์ 60 ปี ดย.สธ.* (กรุงเทพฯ: หจก.เอส.ซี.เอ็น., 2560), 22.

โยธวาทิตนักเรียนในประเทศไทยประเภทดนตรีสนามมีการตื่นตัว และมีการริเริ่มให้มีการจัดการประกวดระดับชาติขึ้นทุกปี โดยมีกรมพลศึกษาเป็นหน่วยงานหลักในการจัดการประกวด โดยเริ่มตั้งแต่ปี พ.ศ. 2525 จนถึงปัจจุบันเป็นเวลาถึง 35 ปี จึงส่งผลให้วงการวงโยธวาทิตนักเรียนของประเทศไทยเกิดการพัฒนาอย่างรวดเร็วและต่อเนื่องเป็นเหตุให้วงโยธวาทิตนักเรียนของประเทศไทยได้ส่งวงโยธวาทิตเข้าร่วมการประกวดดนตรีประเภทดนตรีสนามในระดับนานาชาติที่จัดขึ้นโดยองค์กรต่างๆ ในระดับโลกอย่างต่อเนื่อง

ผู้วิจัยในฐานะเคยเข้าร่วมการประกวดวงโยธวาทิตระดับนานาชาติและได้รับการคัดเลือกให้เข้าอบรมกับองค์กรดนตรีโยธวาทิตระดับโลกหลายองค์กร จึงทำให้ได้รับเชิญเป็นกรรมการตัดสินการประกวดวงโยธวาทิตทั้งในประเทศและต่างประเทศทั่วโลกมากกว่า 10 ปี ได้พบเห็นปัญหาต่างๆ ที่เกิดขึ้นจากการที่มีวงโยธวาทิตจากประเทศไทยได้เดินทางไปเข้าร่วมการประกวดในต่างประเทศ

วงโยธวาทิตที่จะประสบความสำเร็จในการประกวดแต่ละครั้งต้องมีองค์ประกอบมากมาย ทั้งเรื่องของดนตรี (Music) ภาพ (Visual) องค์ประกอบโดยรวม (Overall Effect) และอื่นๆ ทั้งนี้มีอยู่สิ่งหนึ่งที่มีความจำเป็นและสำคัญไม่น้อยไปกว่าการทำการแสดงให้ดีและฝึกซ้อมให้ดี คือ การศึกษาแนวทางเกณฑ์การให้คะแนนของคณะกรรมการผู้ตัดสินในรายการประกวดนั้นๆ ซึ่งปกติแล้วจะมีความแตกต่างกัน ทั้งสัดส่วนและการให้คะแนน (Criteria Percentage) รูปแบบรายละเอียดในใบให้คะแนน (Score Sheet) และจำนวนของผู้ตัดสิน (Judicial Panel) โดยวงส่วนใหญ่ในต่างประเทศที่ประสบความสำเร็จในรายการประกวดนั้นๆ ทางคณะผู้ฝึกสอนจะให้ความสำคัญกับเรื่องนี้เป็นอย่างมาก และเป็นประเด็นสำคัญอันดับต้นๆ ที่ต้องศึกษาก่อนที่จะเลือกรายการประกวดหรือออกแบบการแสดงเพื่อใช้ในการประกวด

ในทางตรงกันข้าม จากประสบการณ์ของผู้วิจัย พบว่า วงโยธวาทิตจากประเทศไทยจำนวนไม่น้อยที่ไม่ได้ศึกษาและไม่มีประเด็นนี้เข้ามาในขั้นตอนการเตรียมการประกวด ทั้งนี้อาจเพราะความด้อยในเรื่องการใช้ภาษาอังกฤษและต้องอ่านเอกสารที่เป็นภาษาต่างประเทศเป็นจำนวนมาก มีวงโยธวาทิตไม่น้อยเช่นเดียวกันไม่ได้ทำการศึกษาแนวทางการให้คะแนนของคณะกรรมการผู้ตัดสินในรายการประกวดนั้นๆ

ด้วยเหตุผลที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะทำงานวิจัยฉบับนี้ เพื่อเป็นประโยชน์ให้แก่วงการวงโยธวาทิตของประเทศไทย ทั้งผู้จัดการประกวดและวงโยธวาทิตที่ต้องการจะส่งวงเข้าประกวด โดยผู้วิจัยจะนำเกณฑ์การประกวดของรายการประกวดวงโยธวาทิตระดับโลกที่วงโยธวาทิตจากทั่วโลกและวงโยธวาทิตจากประเทศไทยนิยมเดินทางไปประกวดจำนวน 4 ประเทศ

ได้แก่ ประเทศแคนาดา ประเทศเยอรมนี ประเทศ ญี่ปุ่น ประเทศเนเธอร์แลนด์ รวมถึงประเทศไทย ด้วยโดยนำมาศึกษา วิเคราะห์ สังเคราะห์ และเปรียบเทียบ ทำความเข้าใจหาข้อดีข้อเสีย เพื่อให้เห็นถึงความเหมือนและความต่าง ทั้งนี้จะเป็นผลในการตัดสินใจเลือกรายการประกวด รวมถึงการต่อยอด งานวิจัยในการศึกษาแนวทางเกณฑ์การประกวดวงโยธวาทิตประเภทดนตรีสนามในระดับนานาชาติ ที่เหมาะสมและเป็นประโยชน์แก่ผู้จัดในอนาคตต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาเกณฑ์การตัดสินการประกวดวงโยธวาทิตประเภทดนตรีสนามในระดับนานาชาติ
2. เพื่อการนำเสนอแนวทางการเตรียมความพร้อมประกวดดนตรีให้สอดคล้องกับเกณฑ์การตัดสินการประกวดวงโยธวาทิตประเภทดนตรี สนาม ในระดับนานาชาติ

ขอบเขตของการวิจัย

กลุ่มเป้าหมาย ผู้วิจัยศึกษาเฉพาะเกณฑ์การตัดสินการประกวดวงโยธวาทิตประเภทดนตรีสนาม

ด้านผู้ให้ข้อมูล ผู้ให้ข้อมูล ได้แก่ ผู้ให้ข้อมูลจากคณะกรรมการในการตัดสินการประกวดระดับนานาชาติ จำนวน 7 คน จาก 3 ทวีป ได้แก่ อเมริกา ยุโรป และเอเชีย

ด้านเกณฑ์การตัดสิน เกณฑ์การตัดสินการประกวดวงโยธวาทิตที่สร้างขึ้นจากการบูรณาการจากเกณฑ์การตัดสินการประกวด 5 รายการ ใน 5 ประเทศ ซึ่งประกอบด้วย รายการ World Music Contest ประเทศเนเธอร์แลนด์ รายการ World Association of Marching Show Band ประเทศแคนาดา รายการ Rasteder Internation Music Festival ประเทศเยอรมนี รายการ Marching In Okayama ประเทศญี่ปุ่น และรายการ Thailand Internation Royal's Trophy Band Competition ประเทศไทย

นิยามศัพท์เฉพาะ

เกณฑ์การประกวด หมายถึง เครื่องมือที่ใช้ในการตัดสินการประกวดวงโยธวาทิต เพื่อคัดเลือกวงโยธวาทิตที่ดีที่สุด ในแต่ละประเภทให้เป็นผู้ชนะ และได้รับรางวัลจากกองประกวดวงโยธวาทิตในระดับนานาชาติ โดยกำหนดให้เป็นมาตราฐาน

วงโยธวาทิต หมายถึง กลุ่มผู้เล่นเครื่องดนตรีที่ประกอบด้วยเครื่องเป่าลมไม้ เครื่องเป่าทองเหลือง และเครื่องกระทบ และหมายรวมถึงวงดนตรีอื่นที่มีการจัดวงแบบเดียวกัน เช่น ซิมโฟรนิคแบนด์, มาร์ชชิ่ง แบนด์, แตรวง เป็นต้น

ดนตรีสนาม หมายถึง ประเภทของการแสดงดนตรีพร้อมการเดิน แปรขบวนเป็นรูปภาพต่างๆ โดยให้สอดคล่องกันทั้งอารมณ์บทเพลง และจังหวะของบทเพลง

นานาชาติ หมายถึง เกี่ยวกับสองประเทศ หรือมากกว่าสองประเทศขึ้นไป

ประโยชน์ที่ได้รับ

1. ทำให้เพิ่มโอกาสสู่ความสำเร็จในการประกวดวงโยธวาทิตประเภทดนตรีสนามในประเทศไทย และในระดับนานาชาติ อีกทั้ง ยังสามารถนำไปใช้ประโยชน์ ให้แก่วงการวงโยธวาทิตของประเทศไทย ทั้งผู้จัดการประกวด และวงโยธวาทิตที่ต้องการจะส่งวงเข้าประกวด รวมถึงการตัดสินใจในการเลือกรายการประกวด

2. ทำให้เกิดประโยชน์ในทางวิชาการด้านดนตรีโยธวาทิตในประเทศไทย

ระเบียบวิธีวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยแบบเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ซึ่งเป็นวิธีวิจัยที่เหมาะสมเพื่อให้ได้ผลของการวิจัยที่สมบูรณ์ที่สุด การวิจัยเชิงคุณภาพเป็นกระบวนการค้นคว้าวิจัยเพื่อหาความเข้าใจบนพื้นฐานของระเบียบวิธีอันมีลักษณะเฉพาะที่มุ่งการค้นหาประเด็นปัญหาทางสังคมหรือปัญหาของมนุษย์ ในกระบวนการนี้นักวิจัยสร้างภาพหรือข้อมูลที่ซับซ้อน เป็นองค์รวม วิเคราะห์ ข้อความรายงานทัศนะของผู้ให้ข้อมูลอย่างละเอียด และดำเนินการศึกษาในสถานการณ์ที่เป็นธรรมชาติ[4] ในงานวิจัยนี้ผู้วิจัยจึงมุ่งเน้นในการศึกษาทิศทางการประกวดวงโยธวาทิตในรายการประกวดระดับนานาชาติในประเทศแคนาดา เยอรมนี ญี่ปุ่น และเนเธอร์แลนด์ ซึ่งการวิจัยครั้งนี้จะใช้วิธีรวบรวมข้อมูล ซึ่งประกอบด้วยการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) จากผู้ทรงคุณวุฒิ รวมถึงรายละเอียดต่างๆ จากการประกวดวงโยธวาทิตทั้ง 5 ประเทศ โดยมีขั้นตอนดำเนินงาน ดังนี้

[4] อรนรินทร์ ขจรวงศ์วัฒนา, *"การวิจัยเชิงคุณภาพ,"* ค้นเมื่อวันที่ 18 กรกฎาคม 2560, https://www.gotoknow.org/posts/280137

1. ผู้ให้ข้อมูล
2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
3. การเก็บรวบรวมข้อมูล
4. การวิเคราะห์ข้อมูล

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือการวิจัยในครั้งนี้ คือ การสัมภาษณ์เชิงลึก โดยมีขั้นตอนการสร้างและพัฒนาเครื่องมือ แบ่งเป็น 3 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 กำหนดกลุ่มผู้ให้ข้อมูล

ตอนที่ 2 สร้างเครื่องมือการวิจัยและทำการตรวจสอบความเที่ยงตรง (Validity) จากผู้เชี่ยวชาญก่อนนำไปใช้

ตอนที่ 3 ทำการสอบถามผู้ให้ข้อมูลด้วยแบบสอบถามหรือสัมภาษณ์

ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์จำนวน 3 ครั้ง ดังนี้

ครั้งที่ 1 ผู้วิจัยจะส่งแบบสอบถามไปให้ผู้ให้ข้อมูล แสดงความคิดเห็นเรื่องที่ผู้วิจัยต้องการศึกษา เพื่อรวบรวมจัดประเด็นสร้างเป็นคำถามในครั้งที่ 2 ต่อไป

ครั้งที่ 2 ผู้วิจัยนำข้อความที่ได้รับจากคำตอบครั้งที่ 1 ของผู้ให้ข้อมูลทุกคนมารวบรวม จากนั้นก็จัดทำเป็นแบบสอบถามมาตราส่วนประเมินค่าคะแนนทัศนคติให้ผู้ให้ข้อมูลลำดับความสำคัญ

ครั้งที่ 3 ผู้วิจัยนำคำตอบที่ได้รับหาค่าเฉลี่ย แล้วจัดส่งแบบสอบถามชุดเดิมไปให้ผู้ให้ข้อมูลได้พิจารณาการแสดงความคิดเห็นของตน ด้วยคำตอบของผู้ให้ข้อมูลบางคนอาจจะไม่ตรงกับคำตอบของกลุ่มได้กรณีเช่นนี้ ผู้ให้ข้อมูลอาจเปลี่ยนแปลงคำตอบของตนหรือจะคงเดิมก็ได้ แต่จะได้รับการขอร้องให้แสดงเหตุผลประกอบ ถ้าไม่มี 3 เหตุผลประกอบแสดงว่าเห็นด้วยกับคำตอบของกลุ่มในแบบสอบถามนี้จะแสดงให้เห็น คำตอบในรอบที่ 2 ของผู้ให้ข้อมูลแต่ละท่านนั้นเป็นอย่างไร มีความแตกต่างกันอย่างไร

จากคำตอบที่ได้รับ ผู้วิจัยจะได้ข้อมูลที่มีคุณค่าต่อการนำไปวินิจฉัยในเรื่องที่ต้องการ โดยข้อมูลที่ได้จะแสดงถึงลำดับความสำคัญอัตราร้อยละของความสอดคล้อง และความไม่สอดคล้องของความคิดเห็น

การสร้างแบบสัมภาษณ์

1. ศึกษาและกำหนดโครงสร้างประเด็นคำถามตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้

2. ออกแบบและจัดทำแบบสัมภาษณ์ฉบับร่างและนำส่งผู้ทรงคุณวุฒิตรวจสอบ เพื่อให้ทราบว่ามีข้อบกพร่องที่ต้องปรับปรุงพัฒนาอย่างไร

3. ปรับปรุงแก้ไขตามข้อเสนอแนะและจัดทำแบบสัมภาษณ์ฉบับจริง พร้อมที่จะใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวมรวมข้อมูล

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูล โดยการสัมภาษณ์เชิงลึก ผู้วิจัยจะนำเกณฑ์การประกวดของการประกวดวงโยธวาทิตระดับโลก ที่วงโยธวาทิตจากทั่วโลก และวงโยธวาทิตจากประเทศไทยนิยมเดินทางไปประกวด 5 ประเทศ ได้แก่ ประเทศ แคนาดา ประเทศเยอรมนี ประเทศญี่ปุ่น ประเทศเนเธอร์แลนด์ และประเทศไทย นำมาทำการศึกษาวิเคราะห์ สังเคราะห์ และเปรียบเทียบ ทำความเข้าใจหาข้อดีข้อเสียเพื่อให้เห็นถึงความเหมือนแตกต่าง จากนั้นผู้วิจัยจะสร้างเครื่องมือ เพื่อรวบรวมข้อมูลความคิดเห็นและแนวทางจากผู้ให้ข้อมูล โดยนำกรอบแนวคิดของการวิจัยมาสร้างเป็นแบบสัมภาษณ์เชิงลึก ซึ่งเป็นแบบคำถามแบบปลายเปิด สามารถตอบคำถามได้อย่างกว้างขวางหลากหลายมิติ

การวิเคราะห์ข้อมูล

ขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูลเป็นขั้นตอนที่สำคัญและยากสำหรับการวิจัยเชิงคุณภาพ การวิเคราะห์ข้อมูลจะไม่ใช้สถิติเป็นหลักในการวิเคราะห์ หากจะใช้ก็เป็นเพียงข้อมูลสนับสนุนเท่านั้น ผู้วิจัยจึงให้ความสำคัญในการวิเคราะห์ข้อมูล รวมทั้งด้านความรู้ในสหวิทยาการ แล้วสร้างขอสรุปเป็นกรอบแนวคิดรวมและตีความหมายของข้อมูลได้หลายๆแบบ ผู้วิจัยจึงใช้เทคนิคในการวิเคราะห์ข้อมูล โดยใช้ 5 ขั้นตอน ดังต่อไปนี้

ขั้นตอนที่ 1 ใช้เกณฑ์จาก 5 ประเทศมากำหนดเป็นเกณฑ์ในระดับนานาชาติ เพื่อใช้ในการสร้างกรอบแนวคิดและนำไปสร้างเป็นแบบสัมภาษณ์เชิงลึกเพื่อใช้ในการเก็บและวิเคราะห์ข้อมูล

ขั้นตอนที่ 2 การตรวจสอบข้อมูลส่งกลับไปให้ผู้ให้ทรงวุฒิตรวจสอบข้อมูล เพื่อตรวจสอบข้อมูลว่าเชื่อถือได้หรือไม่ ความครบถ้วนของข้อมูลและประเมินคุณภาพของข้อมูล เป็นการยืนยันข้อมูลว่ามีความสอดคล้องของเนื้อหาเพียงใด

ขั้นตอนที่ 3 การจดบันทึกและการทำดัชนีข้อมูล ผู้วิจัยใช้การจดบันทึกเหตุการณ์ที่สำคัญเกี่ยวข้องกับเรื่องที่ศึกษาและคาดว่าจะเกี่ยวของโดยใช้การบันทึกเสียงควบคู่ไปด้วย เป็นการ บันทึกอย่างย่อ แล้วถอดเทปนำข้อมูลมาจดบันทึกเป็นแบบสมบูรณอีกครั้งหนึ่ง

ขั้นตอนที่ 4 การจัดทำข้อสรุปชั่วคราวและการกำจัดข้อมูล ผู้วิจัยจะทำข้อสรุปเป็นข้อสรุปย่อยๆ เป็นข้อสรุปชั่วคราว ส่วนข้อมูลที่ไม่จำเป็นจะไม่นำมาเป็นขอสรุป

ขั้นตอนที่ 5 การสร้างบทสรุปและการพิสูจน์บทสรุป ผู้วิจัยใช้บทสรุปย่อยๆ มาเชื่อมโยงกันเพื่อตอบปัญหาการวิจัย จากนั้นได้สร้างเป็นบทสรุปและเขียนรายงานการวิจัยต่อไป

ผลการวิจัย

การวิจัยเรื่อง “การศึกษาเกณฑ์ การตัดสิน เพื่อเตรียมความพร้อมการประกวดวงโยธวาทิตประเภทดนตรีสนามระดับนานาชาติ” จำนวน 7 คน จาก 3 ทวีป ได้แก่ อเมริกา ยุโรป และเอเชีย ผู้วิจัยได้พบข้อมูล ในประเด็นด้านต่างๆ ดังนี้

ด้านการตัดสินการประกวดวงโยธวาทิตประเภทดนตรีสนามในระดับนานาชาติและในประเทศไทย พบว่าเกณฑ์การตัดสินการประกวด วงโยธวาทิตประเภทดนตรีสนามได้เกิดการพัฒนามาอย่างต่อเนื่อง จากอดีตที่มีการตัดสินโดยการมุ่งเน้นเรื่องของความประทับใจต่อผู้ชมเพียงอย่างเดียว มาจนถึงยุคที่เริ่มถามหาสิ่งที่สมบูรณ์แบบในเกณฑ์ของการตัดสิน การประกวดวงโยธวาทิตมากยิ่งขึ้น เช่น การมุ่งเน้นเรื่องระเบียบแถวและการบรรเลงให้มีเสียงที่ดีและมีคุณภาพ เป็นต้น จนกระทั่งถึงปัจจุบัน ที่มีการแบ่งเกณฑ์การตัดสินโดยละเอียดและให้ความสำคัญกับระดับของการให้คะแนนที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

ด้านองค์ประกอบของเกณฑ์การตัดสินการประกวดวงโยธวาทิตประเภทดนตรีสนาม พบว่าองค์ประกอบของเกณฑ์การตัดสินการประกวดวงโยธวาทิตประเภทดนตรีสนาม มี 3 องค์ประกอบที่สำคัญ ได้แก่ ภาพรวมทั้งหมดของการแสดง (Overall Effect) คุณภาพเสียงของการบรรเลง (Music) และภาพที่ปรากฏต่อสายตา (Visua)

ด้านการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ของการตัดสินการประกวดวงโยธวาทิตประเภทสนามซึ่งจากการตอบคำถามของผู้ให้ข้อมูล จำนวน 3 ครั้ง มีความสอดคล้องกัน เช่น

1) ในด้านของเกณฑ์การตัดสินกรรมการได้ให้ความสำคัญในด้านคุณภาพเสียงของการบรรเลง (Music)

2) ในด้านที่ผู้ฝึกสอนควรให้ความสำคัญและคำนึงถึงในการส่งวงโยธวาทิตเข้าประกวด คือ จะต้องมีการแสดงทักษะพื้นฐานอย่างดีเยี่ยม และสามารถนำไปประยุกต์ใช้ได้

3) ในด้านความคิดเห็นและความรู้สึกเกี่ยวกับเกณฑ์มาตรฐานในการประกวดของแต่ละประเทศ พบว่าผู้เชี่ยวชาญได้ให้ความสำคัญกับเรื่องการศึกษารายละเอียดของเกณฑ์การประกวดที่มีความสำคัญต่อผลการประกวดมากที่สุด

จากผลสรุปของการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ของการประกวดทั้ง 3 ครั้งจากการตอบคำถามของกลุ่มตัวอย่างซึ่งเป็นคณะกรรมการตัดสินการประกวดทั้ง 5 ประเทศ พบว่ามีจำนวน 3 ด้านที่ทั้ง 5 ประเทศให้ความสำคัญในระดับ “มาก” ได้แก่ 1) ด้านการประกวดจะต้องเป็นเกณฑ์ที่มีมาตรฐานได้รับการยอมรับผล (ระดับคะแนนระหว่าง 32-35) 2) ด้านเกณฑ์การประกวดจะขึ้นอยู่กับวัฒนธรรมของชาติที่เป็นเจ้าภาพในปีนั้นๆ (ผลระดับคะแนนระหว่าง 27-35) และ 3) ด้านการศึกษารายละเอียดของเกณฑ์การประกวดมีความสำคัญต่อผลการประกวด (ผลคะแนนอยู่ที่ 35)

ส่วนด้านระดับความยากของการประกวดจะขึ้นอยู่กับวงที่ร่วมทำการประกวดในปีนั้นๆอยู่ในเกณฑ์ที่ให้ความสำคัญ “มาก” จำนวน 4 ประเทศ โดยมีผลการให้ระดับคะแนนความสำคัญอยู่ที่ 27-35 ยกเว้นประเทศเยอรมนี ที่ให้ความสำคัญอยู่ที่ระดับ “ปานกลาง” ซึ่งมีคะแนนอยู่ที่ 25 และด้านลักษณะของเกณฑ์ การประกวดค่อนข้างมีผลต่อการสร้างโชว์ อยู่ในเกณฑ์ที่ให้ความสำคัญ “มาก” จำนวน 3 ประเทศ โดยมีผลคะแนนความสำคัญอยู่ที่ 26-29 ยกเว้นประเทศญี่ปุ่น และเยอรมนี ที่ให้ความสำคัญในระดับปานกลาง ผลคะแนนความสำคัญอยู่ที่ 25

ดังนั้น การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์การตัดสินการประกวดวงโยธวาทิตประเภทดนตรีสนามจากงานวิจัยชิ้นนี้ ทำให้ผู้ฝึกสอนวงโยธวาทิตได้เห็นถึงประโยชน์ในการตัดสินใจเลือกพิจารณารายการประกวดที่เหมาะสมกับวงโยธวาทิตของตนเองที่เป็นปัญหามาเนินนานสำหรับวงโยธวาทิต ที่จะสามารถสร้างผลการประกวดที่เป็นที่น่าพอใจต่อผู้บริหาร หรือผู้ออกทุนสนับสนุนด้านงบประมาณในการส่งเข้าร่วมการประกวด อีกทั้งในมุมมองของด้านการศึกษายังสามารถนำไปใช้เพื่อเป็นประโยชน์ในทางวิชาการด้านบริหารงานดนตรีและดนตรีศึกษา เพื่อใช้สำหรับการศึกษาองค์ประกอบของเกณฑ์การตัดสินการประกวดวงโยธวาทิตประเภทดนตรีสนาม สุดท้ายใช้เพื่อเป็นประโยชน์ให้แก่วงการวงโยธวาทิตของประเทศไทย ทั้งผู้จัดการประกวดและวงโยธวาทิตที่ต้องการจะส่งวงเข้าประกวดในรายการต่างๆ ให้อนาคตอีกด้วย

อภิปรายผลการวิจัย

จากการสรุปผลงานวิจัย เรื่องการศึกษาองค์ประกอบของเกณฑ์การตัดสินการประกวดวงโยธวาทิตประเภทดนตรีสนาม ผู้วิจัยได้นำการสรุปผลดังกล่าวมาทำการอภิปรายผลโดยแบ่งแยกออกเป็นประเด็นต่างๆได้ดังนี้

1) ด้านการตัดสินการประกวดวงโยธวาทิตประเภทดนตรีสนามในระดับนานาชาติ และในประเทศไทยนั้น เกณฑ์การตัดสินการประกวดได้มีการพัฒนามาอย่างต่อเนื่องจากอดีต ที่มีการมุ่งเน้นเรื่องระเบียบแถวหรือการบรรเลงให้มีเสียงที่ดีและมีคุณภาพ เป็นต้น จนกระทั่งถึงปัจจุบัน ที่มีการแบ่งเกณฑ์การตัดสินโดยละเอียดและให้ความสำคัญกับระดับของการให้คะแนนที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น จากรายการประกวดที่เกิดขึ้นอย่างมากมาย อาทิ การประกวด World Association of Marching Show Bands (WAMSB) ที่ได้มีการจัดมาตรฐานของการประกวดวงโยธวาทิตที่เป็นสากล และเป็นต้นแบบให้กับการประกวดวงโยธวาทิตในอีกหลายๆ ประเทศ และโดยเฉพาะประเทศไทยที่เริ่มมีการพัฒนาเกณฑ์และมาตรฐานการประกวดที่เป็นหลักสากลเช่นเดียวกัน เนื่องจากวงโยธวาทิตที่ประสบความสำเร็จจากการประกวดในระดับประเทศหลายๆวง ได้ต่อยอดการพัฒนาศักยภาพไปสู่ระดับนานาชาติ โดยการเข้าร่วมการประกวดแข่งขันในระดับนานาชาติต่อไป

2) ด้านองค์ประกอบของเกณฑ์การตัดสินการประกวดวง โยธวาทิต ประเภทดนตรีสนาม พบว่า องค์ประกอบของเกณฑ์การตัดสินการประกวดวงโยธวาทิตประเภทดนตรีสนามมี 3 องค์ประกอบใหญ่ที่สำคัญ ได้แก่ ภาพรวมทั้งหมดของการแสดง คุณภาพเสียงของการบรรเลง ภาพที่ปรากฏต่อสายตา โดยกลุ่มตัวอย่างผู้ให้ข้อมูลทั้ง 5 ประเทศ ได้เน้นถึงความสำคัญของเกณฑ์การตัดสินดังกล่าว

3) ด้านการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ของการตัดสินการประกวดวงโยธวาทิตประเภทสนาม ซึ่งจากการตอบคำถามของผู้ให้ข้อมูลที่มีความสอดคล้องกัน เช่น เกณฑ์การตัดสินกรรมการได้ให้ความสำคัญในด้านคุณภาพเสียงของการบรรเลง ซึ่งข้อมูลดังกล่าวมีความสอดคล้องกับรายการประกวด World Music Contest (WMC) ของประเทศเนเธอร์แลนด์อย่างชัดเจน ด้านที่ผู้ฝึกสอนควรให้ความสำคัญและคำนึงถึงในการส่งวงโยธวาทิตเข้าประกวด และด้านความคิดเห็นและความรู้สึกเกี่ยวกับเกณฑ์มาตรฐานในการประกวดของแต่ละประเทศ ซึ่งข้อมูลดังกล่าวมีความ สอดคล้องกับหลักเกณฑ์และแนวทางของรายการประกวดทั้ง 5 รายการที่ผู้วิจัยได้นำมาเปรียบเทียบ โดยทุกรายการประกวดนั้น จะให้ความสำคัญถึงเรื่องของระบบการศึกษาเป็นพื้นฐานกับระดับความเป็นมาตรฐานของเกณฑ์การวัดผล เพื่อชี้วัดถึงความสำเร็จของการแสดง ดังนั้นการศึกษาเรื่องแนวทาง

ของเกณฑ์การตัดสินของรายการประกวดแต่ละรายการในฐานะผู้ฝึกสอน ยังช่วยพัฒนาศักยภาพของวงที่เข้าร่วมประกวด ซึ่งผู้ฝึกสอนควรต้องอาศัยหลักการวางแผนและเป้าหมายเพื่อนำไปสู่กระบวนการที่จะทำให้เกิดผลสัมฤทธิ์ จากการประกวดด้วยการศึกษาข้อมูลเกณฑ์ต่างๆ เป็นสำคัญ ซึ่งแนวทางและวิธีการดังกล่าวได้ โดยขั้นตอนสำคัญของการจัดการเชิงกลยุทธ์ จะต้องมีการกำหนดทิศทางการประเมินสภาพแวดล้อม ขององค์กรการวิเคราะห์สภาพแวดล้อมภายในองค์กรการวิเคราะห์ปัจจัยหลักแห่งความสำเร็จการวิเคราะห์กระบวนการหลักการกำหนด กลยุทธ์ การนำกลยุทธ์ไปปฏิบัติการควบคุมและการประเมินผลคือผลของการประกวด[5]

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะเพื่อการปฏิบัติ ผู้วิจัยควรมุ่งเน้นการปฏิบัติตามหลักการจากผลข้อมูลของงานวิจัย โดยการศึกษาวงโยธวาทิตกลุ่มตัวอย่างที่จะเข้าร่วมการประกวดในรายการต่างๆ เพื่อติดตามการสัมฤทธิ์ผลจากการ ใช้หลักการของงานวิจัยชิ้นนี้ต่อยอดไปสู่การพัฒนาด้วยการปฏิบัติต่อไป

ข้อเสนอในการวิจัยครั้งต่อไป การวิจัยครั้งต่อไป ควรมีการมุ่งเน้นการศึกษาโดยศึกษาประเด็นปัญหาที่เกิดขึ้นของวงโยธวาทิตที่เข้าร่วมการประกวด จากประสบการณ์ของคณะกรรมการที่เป็นกลุ่มตัวอย่างของงานวิจัย เพื่อนำไปสู่การศึกษาวิจัยในรูปแบบอื่นๆ ต่อไป

[5] รอบคอบ รอบด้าน, “ขั้นตอนสำคัญของการจัดการเชิงกลยุทธ์,” สืบค้นเมื่อวันที่ 15 กรกฎาคม 2560, http://www.tpa.or.th/writer/read_this_book_topic.php?bookID=1402

บรรณานุกรม

กฤษณ์ ภูริเทเวศร์. “สภาพและปัญหาการเตรียมวงโยธวาทิตในระดับมัธยมศึกษา เพื่อเข้าร่วมการประกวดวงโยธวาทิตชิงถ้วยพระราชทานพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ครั้งที่ 25 ประจำปี 2550.” ปริญญานิพนธ์หลักสูตรวิทยาศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2550.

กระทรวงการท่องเที่ยวและกีฬา. *แนวทางการจัดประกวดวงโยธวาทิต.* กรุงเทพฯ: เอส.ออฟเซ็ท กราฟฟิคดีไซน์, 2558.

ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ. “การฝึกซ้อมวงซิมโฟนิคแบนด์ระดับมัธยมศึกษาเพื่อการประกวด.” วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรี, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2555.

ธนาคาร แพทย์วงษ์. “การศึกษาแผนการคัดเลือกนักดนตรีสำหรับวงโยธวาทิตในโรงเรียนมัธยมศึกษา.” วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรีศึกษา, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2541.

รอบคอบ รอบด้าน. “ขั้นตอนสำคัญของการจัดการเชิงกลยุทธ์.” ค้นเมื่อวันที่ 15 กรกฎาคม 2560. http://www.tpa.or.th/writer/read_this_book_topic.php?bookID=1402

สธน โรจนตระกูล. *การจัดการวงโยธวาทิต (Marching Band Management).* กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2554.

————. *ดนตรีภาคสนาม (Field Music).* กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2554.

อรนรินทร์ ขจรวงศ์วัฒนา. “การวิจัยเชิงคุณภาพ.” ค้นเมื่อวันที่ 18 กรกฎาคม 2560. https://www.gotoknow.org/posts/280137

“Marching in Okayama.” Accessed February 14, 2016. http://www.marching-in-okayama.net

“Rastede Music Day.” Accessed February 14, 2016. http://www.rastedermusiktage.de

“World Association of Marching Show Band.” Accessed February 14, 2016. http://www.wamsb.org

“World Music Contest.” Accessed February 14, 2016. http://www.web.wmc.nl/en

โครงสร้างเพลงในละครเพลงร่วมสมัยไทย “ธีรราชา”

Song Form in the Thai Contemporary Musical “The Wisdom King”

จารุณี หงส์จารุ*[1] วีรชาติ เปรมานนท์[2]
Charunee Hongcharu*[1] Weerachat Premananda[2]

บทคัดย่อ

บทความฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของ ดุษฎีนิพนธ์นาฏยดุริยางค์: *‘ธีรราชา’ นวัตกรรมละครเพลงร่วมสมัยไทย* เป็นการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ของศาสตร์ทางด้านดนตรีและการละคร มีวัตถุประสงค์ เพื่อประพันธ์ดนตรีในละครเพลงร่วมสมัยไทย เรื่อง ‘ธีรราชา’ เดอะมิวสิคัล ตามรูปแบบละครมิวสิคัล และบรรยายตามระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ ละครเพลงร่วมสมัยไทยเรื่อง ‘ธีรราชา’ เดอะมิวสิคัล เป็นเรื่องราวย้อนยุคที่ใช้วงดุริยางค์ประสมวงดนตรีไทย สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ผู้ทรงเป็นพระมหากษัตริย์นักปราชญ์ หรือ ‘พระมหาธีรราชเจ้า’ โดยเล่าผ่านการเรียนรู้ของตัวละคร 3 ตัว ที่มีความขัดแย้งจากความแตกต่างด้านความคิด ผลของการวิจัยสรุปได้ว่า การประพันธ์ดนตรีในละครเพลงร่วมสมัยไทย เรื่อง ‘ธีรราชา’ เดอะมิวสิคัล ประกอบด้วยบทเพลงทั้งสิ้น 40 บทเพลง “การกำหนดรูปแบบและโครงสร้างของเพลง” เป็นหนึ่งในหลักการในการประพันธ์เพลงในละครเพลงร่วมสมัยไทย

คำสำคัญ: ละครเพลงร่วมสมัยไทย / มิวสิคัล / ธีรราชา / นาฏยดุริยางค์ / โครงสร้างเพลง

ABSTRACT

This article is a part of *Doctoral Music Theatre: ‘The Wisdom King’ the Innovative Thai Contemporary Musical* which is the creative research in music

* Corresponding author, e-mail: hongcharuc@gmail.com
[1] นิสิตปริญญาเอก หลักสูตรศิลปกรรมศาสตร์ดุษฎีบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
[1] Doctor of Fine and Applied Arts, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University
[2] อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
[2] Advisor, Prof., Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

Received: May 15, 2019 / Revised: July 16, 2019 / Accepted: July 18, 2019

and theatre. The research, aims to compose music for the contemporary Thai musical theatre known as 'The Wisdom King' the Musical, using qualitative research method as the approach. The 'Wisdom King' the Musical is an Innovative Thai Contemporary Musical, which was presented in the Western Musical form played by an Orchestra and a traditional Thai Ensemble. The musical paid tribute to His Majesty King Vajiravudh, King Rama VI, known as the "Wisdom King" or "Theera Racha". The plot reveals his philosophy of being a good leader through the conflict of three characters in the musical. The research is summarized as follows: "The Wisdom King, the Musical" consists of 40 musical pieces of which the setting forms and structures of the songs is one of the principles of composing music in Thai contemporary musical.

Keywords: Thai Contemporary Musical / Musicals / Theera Racha / Music Writing for Musical Theatre / Song Form

บทนำ

ละครเพลงเป็นการแสดงที่มีดนตรีและเพลงเป็นหลักในการดำเนินเรื่อง มักผูกเป็นเรื่องราว หรืออาจมีเพียงแก่นเรื่อง (Theme) มีบทเจรจาในลักษณะการพูดหรือบทร้องกึ่งพูดหรืออาจเป็นเพลงก็ได้ มีการเคลื่อนไหวบนเวทีและอาจมีการเต้น การร่ายรำในการแสดง อาจมีการใช้เทคนิคแสงเสียงและเทคนิคอื่นๆ ในการแสดง

มิวสิคัลเป็นละครเพลงรูปแบบหนึ่ง ประกอบด้วยดนตรี การเต้นหรือลีลา และบทเจรจาเพื่อ สื่อสารเรื่องราว[3] โดยปกติมนุษย์จะไม่ใช้การร้องเพลง หรือการเต้นรำเพื่อสื่อสารในชีวิตประจำวัน ดังนั้นมิวสิคัลจึงเป็นการแสดงที่ดูเกินจริงหรือไม่สมจริง แต่ผู้ชมสามารถติดตามและเข้าใจเรื่องราวได้ เพราะการสื่อสารผ่านบทเพลงและดนตรีมีความลึกซึ้งในอารมณ์และความรู้สึกของตัวละคร

[3] Stephen Peithman, and Neil Offen, *Stage Direction: Guide to Musical Theater* (Portsmouth, NH: Heinmann, 2002, 4-5.

มิวสิคัลเป็นละครเพลงรูปแบบหนึ่ง ที่สามารถดึงดูดความสนใจของผู้ชมได้เป็นจำนวนมาก ผู้เขียนจึงสนใจการใช้รูปแบบมิวสิคัลมาปรับใช้ให้เข้ากับละครเพลงในประเทศไทย โดยมุ่งหวังให้ดนตรีทำหน้าที่ในการถ่ายทอดเรื่องราวได้อย่างมีประสิทธิภาพสูงสุด เพื่อใช้สื่อสารในการแสดงและเพื่อให้เกิดการพัฒนาสู่ระดับนานาชาติต่อไป

ผู้เขียนได้ศึกษาหลักการในการประพันธ์ดนตรี ที่ได้แนวคิดจากคีตลักษณ์และโครงสร้างของเพลงในมิวสิคัล โดยใช้ตัวอย่างของการสร้างสรรค์นาฏยดุริยางค์สำหรับละครเพลงร่วมสมัยไทยเรื่อง ‘ธีรราชา’ เดอะมิวสิคัล โดยการแสดงได้จัดขึ้นใน วันที่ 18 - 22 พฤษภาคม พ.ศ.2559 ณ เมืองไทยรัชดาลัยเธียเตอร์ ผู้เขียนจึงขอขอบคุณธนาคารออมสินที่ได้ริเริ่มและอุปถัมภ์การแสดงในครั้งนั้น

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาการใช้โครงสร้างของเพลงในละครเพลงตะวันตก หรือมิวสิคัลที่ทำให้ละครเพลงตะวันตกซึ่งมีการเล่าเรื่องที่กระชับและหลากหลาย ทำให้ผู้ชมเข้าถึงจิตใจของตัวละครได้อย่างลึกซึ้ง ผ่านละครเพลงร่วมสมัยไทยเรื่อง ‘ธีรราชา’ เดอะมิวสิคัล

ระเบียบวิธีวิจัย

งานวิจัยนี้เป็นลักษณะงานสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงโดยได้วิเคราะห์ตีความตามกลวิธีทางดุริยางคศิลป์และบรรยายเป็นความเรียงในลักษณะรายงานการวิจัย ซึ่งใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ บทความชิ้นนี้อยู่ในส่วนของการกำหนดรูปแบบและโครงสร้างของเพลงในละครเพลงมิวสิคัล

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้เข้าใจการใช้โครงสร้างของเพลงในละครเพลงร่วมสมัยไทย
2. สามารถคิดสร้างสรรค์ให้เกิดนวัตกรรมการประพันธ์ดนตรีในละครเพลงร่วมสมัยไทย
3. เป็นแนวทางและแรงบันดาลใจสำหรับผู้สนใจในการประพันธ์ดนตรีในละครเพลงต่อไป

ข้อตกลงเบื้องต้นและนิยามศัพท์

นาฏยดุริยางค์ คือ ดนตรีที่เกี่ยวกับการแสดงละคร

ละครเพลง คือ การแสดงที่มีดนตรีและเพลงเป็นหลักในการดำเนินเรื่อง อาจมีบทเจรจาในลักษณะการพูดหรือบทร้องกึ่งพูดหรืออาจเป็นเพลงก็ได้

ละครเพลงร่วมสมัยไทย คือ การแสดงที่มีการผูกเรื่องราวโดยมีดนตรีและเพลงเป็นหลักในการดำเนินเรื่อง ส่วนใหญ่มีบทเจรจาเป็นภาษาไทยมีการประสมวงดนตรีไทย และ วงดุริยางค์บรรเลงประกอบเรื่อง มีฉาก แสง เสียง แต่งกายตามท้องเรื่อง มีรูปแบบเฉพาะที่ได้รับอิทธิพลจากรูปแบบละครเพลงตะวันตกแบบ Broadway หรือ West End มีการใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่

มิวสิคัล หรือ มิวสิเคิล คือ การแสดงที่มีการผูกเรื่องราวโดยใช้ดนตรีสมัยนิยมเป็นหลักใน การดำเนินเรื่อง มีเพลงและบทเจรจา มีฉาก แสง เสียง แต่งกายตามท้องเรื่องและมีรูปแบบละครเพลง ตะวันตกแบบ Broadway หรือ West End

การศึกษาดุริยางศิลป์ที่ใช้ในการแสดงละครเพลงร่วมสมัยไทย มีความเกี่ยวข้องกับทั้งโครง-สร้างของเพลงในการเล่าเรื่องราว และ การประพันธ์ทำนองเพลงให้สอดคล้องกับภาษาหรือเนื้อเพลง

ทำนองเพลง (Melody) ในความหมายที่คุ้นเคยกันคือลีลาของระดับเสียงที่มีความสั้นยาวด้วยลักษณะจังหวะในแบบต่างๆ[4]

จากการประพันธ์ดนตรีสำหรับเรื่อง ‘ธีรราชา’ เดอะมิวสิคัล ผู้เขียนใช้หลักคิดและวิธีการจากมุมของผู้ที่มีเบื้องหลังด้านดนตรีตะวันตกและได้มีโอกาสทำงานด้านละครเวที ได้ใช้หลักในการประพันธ์เพลงโดยใช้โครงสร้างของเพลงสำหรับละครเพลงร่วมสมัยไทย ดังนี้

การเลือกใช้โครงสร้างของเพลง (Song Form) ในมิวสิคัล

ศิลปะทุกประเภทมีรูปแบบ (Form) และเพลงก็เช่นเดียวกัน รูปแบบกำหนดเสียงและภาษาทางดนตรีของเพลง ในการประพันธ์เพลง ลักษณะหลากหลายของการตั้งชื่อเกี่ยวข้องกับรูปแบบที่แตกต่างกัน รูปแบบที่แตกต่างกันมีความเกี่ยวข้องกับกระบวนแบบ (Style) ของเพลง รูปแบบเหล่านี้อธิบายผ่านตัวอักษรภาษาอังกฤษซึ่งใช้ระบุการซ้ำของทำนองเพลง[5] โครงสร้างหรือรูปแบบของเพลง (Song Structure) มีส่วนช่วยในการดำเนินเรื่องผ่านเพลง ให้เหมาะสมตามบทละครเพลง (Book)

[4] ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552), 107.

[5] Julian Woolford, *How Musicals Work* (London: Nick Hern Books, 2013), 248.

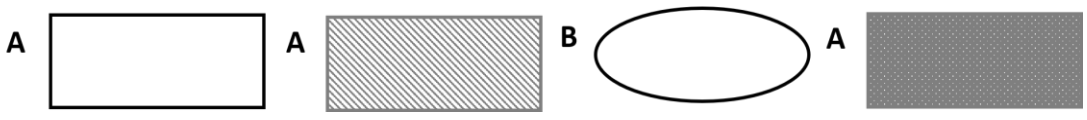
โครงสร้างที่พบมากในละครเพลงมิวสิคัล มี 3 แบบใหญ่ๆ ส่วนแบบที่ 4 เป็นแบบที่ดูคล้ายกับสิ่งที่ใช้ในมิวสิคัลลักษณะ Counterpoint แต่สำหรับละคร เพลงร่วมสมัยไทยเรื่อง 'ธีรราชา' เดอะมิวสิคัล ได้มีการประสานด้วยการขับร้องประสานเสียงคลอ ประกอบอีกด้วย

1. โครงสร้าง AABA

โครงสร้างเพลงแบบ AABA มักใช้ในการแสดงอารมณ์ความรู้สึกและความคิดของตัว ละคร จึงเป็นโครงสร้างเพลงที่ได้รับความนิยม ทั้งในละครเพลงร่วมสมัยและเพลงสมัยนิยมทั่วไปในปัจจุบัน โครงสร้างเพลง AABA มีลักษณะดังนี้ (ตัวอย่างที่ 1)

> "รูปแบบพื้นฐานที่สุดของเพลงสมัยนิยม (Pop song) คือ AABA หมายถึงทำนอง A มาก่อน ตามด้วยการซ้ำของทำนอง A แล้วตามด้วยทำนองใหม่เรียกว่าทำนอง B จากนั้น ซ้ำทำนอง A อีกครั้งหนึ่ง เพลงในรูปแบบ AABA พบบ่อยมากในเพลงทั่วไป ท่อน A มักเรียกว่า ท่อนคอรัส (Refrain หรือ Chorus) และท่อน B รู้จักกันว่าเป็นท่อนสะพาน (Bridge) หรือ Middle Eight บางครั้งเรียกรูปแบบเพลงในลักษณะนี้ว่า 32-bar form หรือ รูปแบบเพลง 32 ห้อง มาจากทุกท่อนมีจำนวนห้องเพลง 8 ห้อง รูปแบบเพลงในลักษณะนี้ มีความแตกต่างกันไป เช่น ABAB ในเพลง *Fly Me to the Moon* และรูปแบบ ABAC ซึ่งท่อน C เป็นทำนองเพลงที่ 3 ในเพลง เช่น เพลง *The Shadow of Your Smile* และเพลง *Moon River* ...ถ้ามีการเปลี่ยนแปลงเล็กน้อยในทำนองของท่อนใดท่อนหนึ่ง อาจเขียนเป็นสัญลักษณ์ A' หรือ B' เช่น เพลง *Old Man River* และ *The Way We Were* ทั้ง 2 เพลงมีรูปแบบ AA'BA'' ท่อนใหม่ที่เกิด เกิดขึ้นในตอนท้ายก่อนจบเพลงมักเรียกว่า Coda เช่น ในเพลง *Over the Rainbow* ซึ่ง Coda เริ่มในประโยคว่า "If happy little bluebirds...[6]"

ตัวอย่างที่ 1 โครงสร้างเพลงแบบ AABA



[6] Ibid, 248-249.

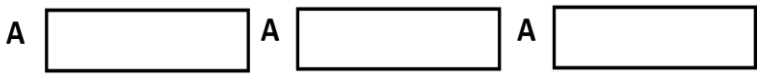
ตัวอย่างที่ 2 โครงสร้างเพลงแบบ AABA เพลง *คนเก่ง* จาก ธีรราชา เดอะมิวสิคัล

โครงสร้างเพลง AABA เพลง *คนเก่ง* เรื่องธีรราชา เดอะมิวสิคัล การเดินเรื่องหรือ การพัฒนาของเรื่องด้วยโครงสร้าง AABA นั้น จะช่วยในการถ่ายทอดความรู้สึกของตัวละครออกมา ได้อย่างดี ทำให้เพลงโดยส่วนใหญ่ในโลกใช้โครงสร้างแบบ AABA (ตัวอย่างที่ 2)

นอกจาก AABA ที่เป็นที่นิยมมากในมิวสิคัลแล้ว โครงสร้างเพลงอื่นๆ ที่อยู่ในรูปแบบ ABAC, ABACABA หรือ AAA ซึ่งเป็นการเสนอทำนองเพลงทีละทำนองในลักษณะต่างๆ นี้ ได้มีใช้ในการเล่าเรื่องในมิวสิคัลเช่นกัน ดังตัวอย่างที่ 3

ตัวอย่างที่ 3 โครงสร้างเพลงแบบ ABAC

ตัวอย่างที่ 4 โครงสร้างเพลงแบบ AAA



ตัวอย่างที่ 5 โครงสร้างเพลงแบบ AAA ในเพลง *เอ็กโป*

2. โครงสร้างแบบ Verse - Chorus

โครงสร้างเพลงแบบ Verse - Chorus หรือแบบท่อนส่ง - ร้องรับ มักใช้ในการบรรยายหรือเล่าเรื่อง และเหมาะกับฉากที่มีตัวละครหลายตัว มีลักษณะดังนี้

Verse 1	ข้อที่ 1 อาจเป็นการเกริ่นนำ หรือ บางเพลงอาจเริ่มด้วย Chorus ก่อน
Chorus	ร้องรับ ทำนองต่างจากข้อ 1 เป็นการสรุปสิ่งที่พูดถึงหรือสรุปความคิด
Verse 2	ข้อที่ 2 ทำนองเพลงเหมือนกับข้อที่ 1 แต่มีการเปลี่ยนเนื้อเพลง
Chorus	ร้องรับ กลับมาใหม่เหมือนเดิมทั้งทำนองเพลงและเนื้อร้องหรือเนื้อร้องเหมือนเดิมเฉพาะบรรทัดสุดท้ายหรือบรรทัดแรก
Verse 3	ข้อที่ 3 ทำนองเพลงเดียวกับข้อที่ 1 แต่มีการเปลี่ยนเนื้อร้อง
Chorus	ร้องรับ ทำนองเพลงและเนื้อร้องเหมือนเดิม เนื้อร้องอาจเหมือนเฉพาะบรรทัดสุดท้าย หรือ บรรทัดแรก อาจมีการเพิ่มข้อต่อไปด้วยโครงสร้างเดียวกัน

ตัวอย่างที่ 6 โครงสร้างเพลงแบบ Verse - Chorus

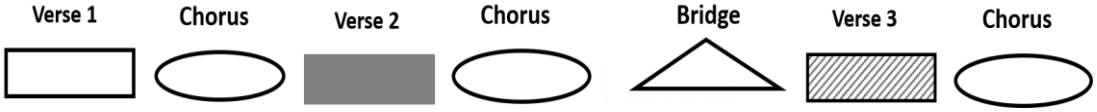
โครงสร้างเพลง Verse - Chorus ในเพลง *สยามยุคใหม่* จาก ธีรราชา เดอะ มิวสิคัล การใช้โครงสร้างเพลงแบบ Verse - Chorus สามารถบรรยายสิ่งที่เกิดขึ้นได้เป็นอย่างดี เพลงนี้เป็นเพลงหมู่เพลงแรกของเรื่อง ให้ผู้ชมเห็นถึงความคิดและค่านิยมของคนในสมัยรัชกาลที่ 6 ช่วงการเปลี่ยนแปลงการประเทศและการศึกษา นอกจากนั้น เพลงนี้ยังใช้ในการเปิดตัวประยงค์ นางเอกของเรื่อง ซึ่งมีความคิดที่ก้าวหน้าและแตกต่างจากผู้คนในสมัยเดียวกัน

ตัวอย่างที่ 7 โครงสร้างเพลงแบบ Verse-Chorus เพลง *สยามยุคใหม่*

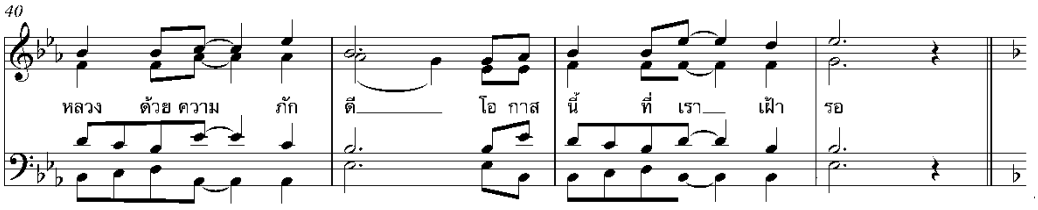
3. โครงสร้างแบบ Compound

เพลงที่มีโครงสร้างแบบ Compound หรือ ลูกผสม จะมีความซับซ้อนมากขึ้น เป็นการผสมผสานโครงสร้างแบบ Verse-Chorus หรือ Verse-Refrain และ AABA เข้าด้วยกัน หมายความว่า ใช้รูปแบบ AABA ในโครงใหญ่ แต่เป็นการผสมผสานรูปแบบ Verse-Chorus เช่น Verse1 - Chorus - Verse 2 - Chorus - Bridge - Verse 3 - Chorus ในข้อ 3 มักได้รับการยกเว้น เป็น Verse1 - Chorus - Verse 2 - Chorus - Bridge - Chorus บางครั้ง เราอาจเรียกโครงสร้างแบบ นี้ว่า โครงสร้างเพลง “Compound-AABA”

ตัวอย่างที่ 8 โครงสร้างเพลงแบบ Compound



ตัวอย่างที่ 9 โครงสร้างเพลงแบบ Compound จากเพลง *ราชพลี*



ท่อน Bridge

หลังจากท่อนนี้ จะมีการกลับมาของท่อน Verse-Chorus อีกแต่ในเนื้อเพลงที่เปลี่ยนไป ขับร้องโดย “ชัย”

เพลงนี้อยู่ในฉากงานเลี้ยงที่มีผู้คนหลากหลายเป็นการแนะนำตัวละคร ทองคำและกำไลในท่อนกลาง คือ Bridge หรือ ช่วง B ในขณะเดียวกัน ทำให้ผู้ชมเห็นว่าคำว่า ราชพลี หรือ ประโยคที่ร้องซ้ำว่า “จะทุ่มเทด้วยใจและกาย มอบถวายเป็นราชพลี แด่ในหลวงด้วยความภักดี โอกาสนี้ที่เราเฝ้ารอ” ของแต่ละคนนั้น ในแต่ละข้อจะเห็นความคิดเห็นหรือความเป็นตัวตนของ ตัวละครแต่ละตัวด้วย ดังนั้น โครงสร้างของเพลงนี้ จึงสรุปได้ ดังนี้

Verse 1 - Chorus	=	A (เจ้าพระยาเสนาภักดี - ทุกคน)
Verse 2 - Chorus	=	A (ข้าราชการ พ่อค้า กลุ่มคนในงาน - ทุกคน)
Bridge	=	B (ทองคำ และ กำไล)
Verse 3 - Chorus	=	A (ชัย - ทุกคน)
Verse 4 – Chorus’	=	A’ (เทิด - ทุกคน - ชัย)

โครงสร้างเพลงในลักษณะนี้ มักใช้กับเพลงประเภท Musical Scene หรือ เพลงรวมฉาก เพราะมีโครงสร้างที่มีความซับซ้อน สำหรับเรื่องธีรราชา เดอะมิวสิคัล เพลง *ราชพลี* จึงมีโครงสร้างเพลงแบบ Compound

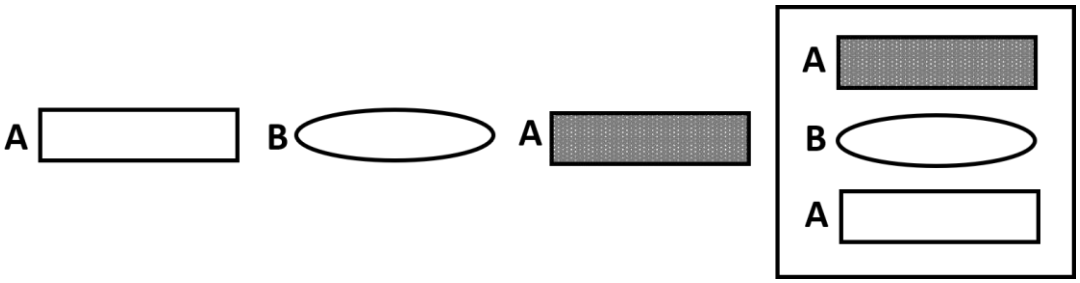
4. โครงสร้างเพลงแบบ Informatic Stratification หรือ ขนมชั้น (Kanom Chan)

โครงสร้างเพลงแบบนี้ มีลักษณะต่างจากโครงสร้างเพลงทั่วไป เนื่องจากตัวเอกทั้งสามตัวร้องในสถานที่ที่ต่างกัน แต่ต่างกังวลและกลัว เป็นความรู้สึกที่เหมือนกำลังจะออกศึก มีความกลัวแต่รู้ว่าสำคัญและจำเป็นต้องผ่านไปให้ได้ เมื่อร้องเพลงนี้จบต้องเปลี่ยนจากความกลัว เป็นความ กล้า เพราะรู้ว่ามีพระบารมีของในหลวงคุ้มครองอยู่ ดังนั้นในช่วงท้ายของเพลง ผู้เขียนจึงได้เพิ่มแนว ขับร้องประสานเสียงคลอประกอบ เพื่อให้ได้บรรยากาศที่จริงจังและมั่นใจ

โครงสร้างเพลงแบบนี้เหมาะกับตัวละครหลายตัว ต่างอยู่ในสถานที่ที่ต่างกัน แต่มีความรู้สึกที่เหมือนกัน เพราะดนตรีสามารถสื่ออารมณ์ความรู้สึกได้ สามารถรวมเวลาให้สั้นลงได้โดยที่ผู้ชมไม่รู้สึกผิดปกติแต่อย่างใด การร้องพร้อมกันในเนื้อที่ต่างกันสามารถทำได้ในมิวสิคัล เพราะมีการนำเสนอทำนองและเนื้อร้องไปก่อนหน้านั้นแล้ว

ลักษณะโครงสร้างเพลงแบบ Informatic Stratification หรือมีชื่อเล่นว่า “ขนมชั้น” มีการนำเสนอทำนองเพลงของตัวละครแต่ละตัว โดยที่มีเนื้อร้องที่แตกต่างกันตามบท และในช่วงท้ายต้องนำทำนองทุกทำนองมาประสานพร้อมกันในแนวตั้ง โดยมีกลุ่มคอรัสร้องคลอประกอบเป็น ฉากหลัง เปรียบได้กับขนมชั้นของไทยที่มีกลิ่นใบเตยฟุ้งอยู่ ดูภาพประกอบ

ตัวอย่างที่ 10 โครงสร้างเพลงแบบ Informatic Stratification หรือ ขนมชั้น

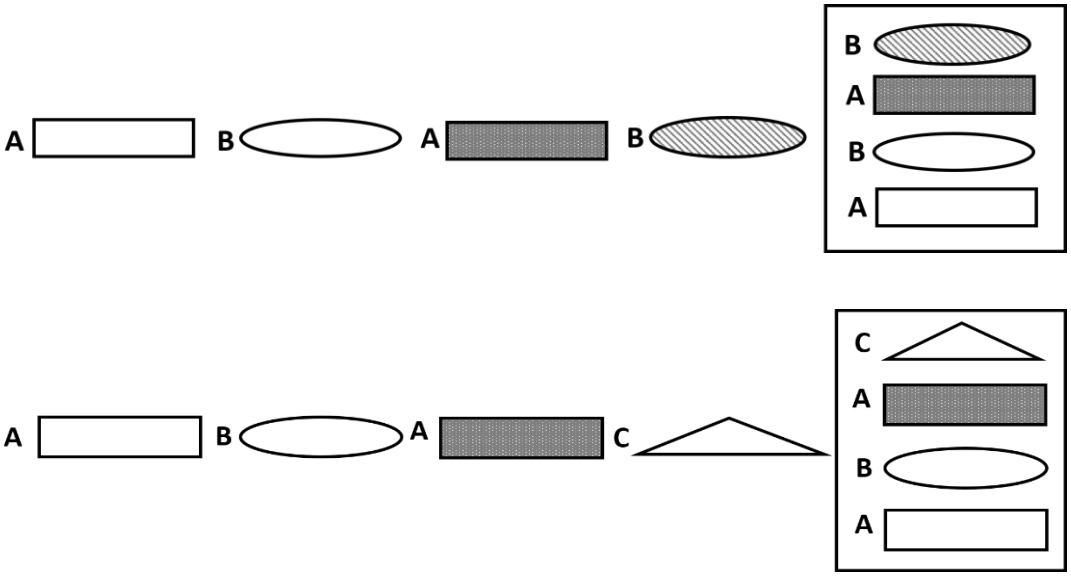


ในเรื่อง ธีรราชา เดอะมิวสิคัลนี้ เพลง*บารมีปกเกล้า* เป็นฉากที่ตัวละครเอกสามตัว ดังนั้น ผู้เขียนจึงใช้รูปแบบขนมชั้น ดังภาพข้างบน

ตัวอย่างที่ 11 โครงสร้างเพลงแบบ Informatic Stratification เพลง *บารมีปกเกล้า*

โครงสร้างเพลงแบบ Informatic Stratification หรือ ขนมชั้น ยังสามารถใช้กับตัวละคร 4 ตัว ในลักษณะ 2 ทำนองเพลง หรือ 3 ทำนองก็ได้ แต่ต้องมีแนวเสียงคอรัสในช่วงท้ายร่วมกัน

ตัวอย่างที่ 12 โครงสร้างเพลงแบบ Informatic Stratification



กล่าวโดยสรุป จะเห็นได้ว่าการสร้างสรรค์ละครเพลงร่วมสมัยไทย มีสิ่งที่ต้องตระหนักคือ โครงสร้างของเพลง ซึ่งเปรียบดังโครงกระดูกของเพลงในการสื่อสารของตัวละครและการเล่าเรื่อง เพราะมิวสิคัลเป็นละครที่มีรูปแบบและโครงสร้าง ดังนั้น ในการสร้างสรรค์ละครเพลงประเภทนี้ จำเป็นต้องเข้าใจโครงสร้างตั้งแต่ระดับใหญ่ไปจนถึงโครงสร้างในระดับย่อย ผู้เขียนได้ใช้โครงสร้างของเพลงแบบขนมชั้น เพื่อใช้ในฉากที่มีตัวละครมีความต้องการอย่างเดียวกัน แต่อยู่ในสถานที่หรือวาระ

ที่ต่างกัน โดยมีกลุ่มคอรัสร้องคลอประกอบ ซึ่งการคลอประกอบรูปแบบนี้ ไม่ได้ปรากฏในโครงสร้างเพลงทั่วไป

บรรณานุกรม

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

สำนักราชบัณฑิตยสภา. *พจนานุกรมศัพท์ดนตรีสากล ฉบับราชบัณฑิตยสถาน.* กรุงเทพฯ: สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, 2561.

Cohen, Allen, and Steven Rosenhaus. *Writing Musical Theater*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

Deer, Joe. *Directing in Musical Theatre: An Essential Guide.* New York: Routledge, 2014.

DeVenney, David P. *The New Broadway Song Companion*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2009.

Peithman, Stephen and Neil Offen. *Stage Direction: Guide to Musical Theater*. Portsmouth, NH: Heinmann, 2002,

Spencer, David. *The Musical Theatre Writer's Survival Guide*. Portsmouth, NH: Heinemann, 2005.

West, Andrew. *The Art of Songwriting*. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2016.

Woolford, Julian. *How Musicals Work and How to Write Your Own*. London: Nick Hern Books, 2013.

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์: ซิมโฟนี หมายเลข 1

Doctorate Music Composition: Symphony No.1

นบ ประทีปะเสน*[1] ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร[2]
Nob Prateepasen*[1] Narongrit Dhamabutra[2]

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์: *ซิมโฟนี หมายเลข 1* ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์หลักเพื่อบรรยายเรื่องราวจากพระคริสตธรรมคัมภีร์ ที่แฝงคำสอนและหลักความเชื่อ ซึ่งบูรณาการแนวคิดทางดนตรีระหว่างดนตรีตามแบบแผนและดนตรีร่วมสมัย โดยใช้บทบรรยายเรื่องราวร่วมกับวงดุริยางค์ซิมโฟนี บทประพันธ์เพลงนี้เป็นดนตรีบรรยาย ซึ่งโครงสร้างบทประพันธ์แบ่งออกเป็น 3 กระบวน ตามแนวคิดหลักข้อเชื่อคริสต์ศาสนาเรื่องตรีเอกานุภาพ ได้แก่ พระบิดา (พระเจ้า) พระบุตร (พระเยซูคริสต์) และพระจิต (พระวิญญาณบริสุทธิ์) มีความยาวประมาณ 30 นาที โดยผู้ประพันธ์ได้สร้างทำนองหลักพระผู้สร้างให้เป็นวัตถุดิบสำคัญสำหรับการประพันธ์เพลงปรากฏตั้งแต่กระบวนที่ 1 นอกจากนี้ ยังมีส่วนย่อยของทำนองโมทีฟ X, Y และ Z รวมถึงโมทีฟจังหวะที่ 1 และ 2 ซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญของทำนองหลักพระผู้สร้างได้ถูกนำไปพัฒนาต่อในกระบวนที่ 2 และ 3 บทประพันธ์เพลงนี้ ผสมผสานแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์เพลงต่างๆ ทั้งดนตรีอิงกุญแจเสียง ดนตรีอิงโมด วิธีประพันธ์เพลงของดนตรีในศตวรรษที่ 20 ได้แก่ การดำเนินคอร์ดที่ไม่เป็นตามแบบแผนดั้งเดิม การวางแนวเสียงประสานเรียงซ้อนคู่สอง และคอร์ดเรียงซ้อนคู่สี่และคู่ห้า รวมถึงกลุ่มเสียงกัด การวางแนวเสียงประสานแบบชุดโอเวอร์โทน การใช้สีสันเสียงวงดนตรี เทคนิคการเล่นเครื่องดนตรีขยายขอบเขต และการให้อิสระแก่ผู้บรรเลงในการบรรเลง ร่วมกับการใช้บทบรรยายที่กล่าวถึงการสร้าง การทำลาย และการกำเนิดใหม่ ซึ่งผู้ประพันธ์เพลงได้ประพันธ์ขึ้น

คำสำคัญ: ซิมโฟนี หมายเลข 1 / ไบเบิ้ล / ดนตรีพริมิทีฟ / วงดุริยางค์ซิมโฟนี

---

* Corresponding author, email: nob.p@rsu.ac.th

[1] นิสิตปริญญาเอก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[1] Doctor of Fine and Applied Arts, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

[2] อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[2] Advisor, Prof., Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

Received: June 6, 2019/ Revised: July 12, 2019 / Accepted: July 12, 2019

Abstract

The Music Composition "*Symphony No. 1*" is a programmatic work for symphony orchestra and narrator describing Biblical events, Christian teaching and beliefs. The original composition incorporates both traditional and contemporary practices. *Symphony No. 1* is a program music which approximately 30 minutes long, comprised of 3 movements, according to the doctrine of Trinity as the overarching faith of one God who is Father, Son, and Holy Spirit. The main theme from the first movement (The Creator) comprises of three motivic figures (motives X, Y, and Z) and two rhythmic motives (rhythm motive 1 and 2). The motives are then used as germinating ideas and are developed throughout the piece. In addition, *Symphony No. 1* combines various compositional techniques and practices namely tonal music, modal music, and twentieth century music including non-traditional chord progressions; secundal, quartal, and quintal harmonies; clusters; chords of resonance (chord structure based on overtone series); layers of different sounds; extended instrumental techniques; ad libitum. The narrator reveals the story of God's creation, exasperation, and re-creation.

Keywords: Symphoy No.1 / Bible / Primitive / Symphony Orchestra

ความเป็นมาและความสำคัญของบทประพันธ์เพลง

ประวัติศาสตร์ทางดนตรีเริ่มปรากฏหลักฐานและมีความชัดเจนขึ้นตั้งแต่ยุคกลาง (Middle Ages or Medieval) ซึ่งเป็นยุคทางศิลปะและดนตรีที่เกิดขึ้นระหว่างประมาณปี ค.ศ. 500-1450 โดยลักษณะทางดนตรีของยุคกลางส่วนใหญ่เป็นบทเพลงประเภทเพลงร้อง สามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ ได้แก่ 1) ดนตรีในโบสถ์หรือบทเพลงโบสถ์ (Sacred Music) เป็นดนตรีที่ประพันธ์ขึ้นหรือใช้สำหรับการแสดง เพื่อใช้ในพิธีกรรมทางศาสนา มีเนื้อร้องที่เกี่ยวข้องกับศาสนา และ 2) ดนตรีนอกโบสถ์หรือบทเพลงนอกโบสถ์ (Secular Music) ซึ่งเป็นดนตรีที่ไม่มีส่วนเกี่ยวข้องกับศาสนา หรือพิธีกรรมใดๆ ทางศาสนา เป็นดนตรีเพื่อการแสดงสำหรับประชาชนทั่วไป ไม่ว่าจะเป็นกลางแจ้ง หอแสดงดนตรี หรือสถานที่ใดๆ ก็ตามที่มิใช่อยู่ภายในโบสถ์

รูปแบบทางดนตรีของดนตรีในโบสถ์หรือบทเพลงโบสถ์ ส่วนใหญ่เป็นบทเพลงร้อง โดยมีพระผู้ออกบวชเป็นผู้ขับร้อง อีกทั้งบทเพลงโบสถ์ของศาสนจักรนิกายโรมันคาทอลิก (Roman Catholic Church) หรือเป็นที่รู้กันในชื่อ บทเพลงสวดเกรกอเรียน (Gregorian) ซึ่งเป็นบทเพลงชานต์ (Chant) หรือบทเพลงสวดที่มีแนวทำนองแนวเดียว ใช้เนื้อร้องเป็นภาษาละติน โดยไม่มีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ ซึ่งการใช้เนื้อร้องที่เป็นภาษาละตินถูกใช้มาอย่างต่อเนื่องจนถึงศตวรรษที่ 20 อย่างไรก็ตาม ในเวลาต่อมาองค์กรฆราวาสคาทอลิกที่ 2 (The Second Vatican Council, ค.ศ. 1962-1965) ได้มีมติให้วัดนิกายโรมันคาทอลิกที่ตั้งอยู่ในประเทศต่างๆ สามารถเปลี่ยนเนื้อร้องจากภาษาละตินให้เป็นภาษาของชาตินั้น[3]

นอกจากนี้ คาไมน์[4] อธิบายว่า แนวทำนองเพลงสวดเกรกอเรียน สามารถสร้างบรรยากาศให้เกิดความรู้สึกถึงการอธิษฐาน พิธีกรรมทางศาสนา และอารมณ์ที่สงบ เป็นเสียงที่เปรียบเสมือนเป็นตัวแทนของศาสนจักรมิใช่เสียงของผู้ใดผู้หนึ่ง มีลักษณะจังหวะที่ยืดหยุ่นปราศจากอัตราจังหวะที่แน่นอน อีกทั้งรูปแบบจังหวะของแนวทำนองก็ไม่คงที่ มีความยืดหยุ่นเป็นอิสระเช่นกัน แนวทำนองมีแนวโน้มการเคลื่อนที่แบบตามขั้นอยู่ภายในช่วงเสียงที่ไม่กว้างมากนัก ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับธรรมชาติและเนื้อหาของเนื้อร้อง

บทเพลงสวดเกรกอเรียนของคริสตจักรโรมันคาทอลิกซึ่งใช้ในพิธีกรรมทางศาสนานั้น ยังคงใช้วิธีการและรูปแบบเดิม มีอิทธิพลครอบคลุมและใช้ติดต่อกันมาเป็นเวลาหลายช่วงศตวรรษ โดยมีข้อกำหนดห้ามเปลี่ยนแปลงอย่างเคร่งครัด จนกระทั่งศตวรรษที่ 16 ได้เกิดจุดเปลี่ยนสำคัญไม่เพียงแต่ในประวัติศาสตร์ดนตรีในคริสตจักรเท่านั้น แต่ได้ก่อให้เกิดกระแสชาตินิยมแบบหนึ่งขึ้น โดยได้เกิดบทเพลงของคริสตจักรนิกายใหม่ ได้แก่ นิกายโปรเตสแตนต์แห่งประเทศเยอรมนีขึ้นเป็นครั้งแรก ซึ่งลักษณะทางดนตรีมีคุณสมบัติหลายประการเลียนแบบมาจากคริสตจักรโรมันคาทอลิก อย่างไรก็ตาม ดนตรีของคริสตจักรโปรเตสแตนต์ก็ได้ประพันธ์บทเพลงสวดขึ้นใหม่สำหรับใช้ในที่ประชุมและขับร้องโดยฆราวาส ซึ่งลักษณะทางดนตรีสามารถปรับเปลี่ยนได้ และมีความเป็นอิสระมากกว่าของคริสตจักรโรมันคาทอลิก[5]

จากหลักฐานดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ชาวอิสราเอลใช้ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมทางศาสนา จากนั้นเมื่อศาสนายูดาห์หรือศาสนายิวของชาวอิสราเอลได้แตกแขนงไปเป็นศาสนาคริสต์นิกายต่างๆ ทำให้เกิดบทเพลงดนตรีในโบสถ์จำนวนมาก อย่างไรก็ตามในเวลาต่อมา บทประพันธ์เพลงที่ได้รับแรงบันดาลใจจากศาสนา หรือเป็นการนำเนื้อหาหรือเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับศาสนามาใช้นั้น อาจไม่จำเป็นต้องมีวัตถุประสงค์เพียงเพื่อใช้ในพิธีกรรมทางศาสนาเสมอไป มีนักประพันธ์เพลงหลายท่านตั้งแต่อดีต ไม่ว่าจะเป็นนักประพันธ์เพลงในยุคบาโรก คลาสสิก โรแมนติก จนถึงปัจจุบัน ที่ได้สร้างผลงานบทประพันธ์ดนตรีซึ่งแสดงออกถึงความศรัทธาในศาสนา เพื่อวัตถุประสงค์เพียงใช้สำหรับการแสดงดนตรีเท่านั้น

---

[3] Roger Kamien, *Music Appreciation*, 10th ed. (New York: McGraw-Hill, 2010), 75-76.

[4] Ibid., 75-76.

[5] Edward Dickinson, *Music in the History of Western Church* (New York: Haskell House, 1969), 223.

โดยนักประพันธ์เพลงยุคบาโรก เช่น จอร์จ ฟริเดอริค แฮนเดล (George Frederic Handel, ค.ศ. 1685-1759) ประพันธ์บทเพลง *Messiah* หรือโวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart, ค.ศ. 1756-1791) นักประพันธ์เพลงยุคคลาสสิก ได้ประพันธ์บทเพลง *Ave verum corpus* และนักประพันธ์เพลงยุคโรแมนติก แอนทอน บรูคเนอร์ (Anton Bruckner, ค.ศ. 1824-1896) ได้ประพันธ์บทเพลง *Psalm 150* รวมถึงนักประพันธ์เพลงร่วมสมัยหลายคน เช่น โอลิเวียร์ เมสเซียน (Olivier Messiaen, ค.ศ. 1908-1992) ได้ประพันธ์บทเพลง *L'Ascension* หรืออาร์โว พาร์ท (Arvo Pärt, ค.ศ. 1935-ปัจจุบัน) ประพันธ์เพลง *Credo for Chorus, Orchestra and Piano Solo* เป็นต้น

ส่วนนักประพันธ์เพลงท่านอื่นในยุคดนตรีร่วมสมัย ซึ่งได้นำแรงบันดาลใจจากคริสต์ศาสนามาใช้ในบทประพันธ์เพลง เช่น อิกอร์ สตราวินสกี (Igor Stravinsky, ค.ศ. 1882-1971) ประพันธ์บทเพลง *Symphony of Psalms* สำหรับคณะนักร้องประสานเสียงและวงออร์เคสตรา โดยสตราวินสกีได้นำบทเพลงสดุดีจากพระคริสตธรรมคัมภีร์บทที่ 38 บทที่ 49 และบทที่ 150 มาใช้ในบทประพันธ์เพลงของเขา นอกจากนี้ คริสตอฟ เพนเดเรกกี (Krzysztof Penderecki, ค.ศ. 1933-ปัจจุบัน) ประพันธ์บทเพลง *St. Luke Passion* ซึ่งบทประพันธ์เพลงนี้มีลักษณะโดดเด่นด้านการประสมวงดนตรีกับนักร้อง โดยมีทั้งผู้บรรยายเรื่องราว นักร้องเดี่ยวจำนวน 3 คน คณะนักร้องประสานเสียง และวงออร์เคสตรา ส่วนเนื้อร้องและบทบรรยายมาจากพระธรรมลูกาและบทเพลงสดุดีจากพระคริสตธรรมคัมภีร์ บทเพลงภาษาละตินและบทสวดอื่นๆ ขณะที่ลีโอนาร์ด เบิร์นสไตน์ (Leonard Bernstein, ค.ศ. 1918-1990) ได้นำเนื้อร้องมาจากพระธรรมบทเพลงคร่ำครวญ (Lamentations) ในพระคริสต์ธรรมคัมภีร์ และเรื่องราวของผู้เผยพระวจนะเยเรมีย์ มาใช้ในบทประพันธ์เพลง *Symphony No. 1* หรือรู้จักกันในชื่อ *Jeremiah Symphony*

จากบทประพันธ์เพลงทั้งหมดข้างต้นแสดงให้เห็นว่า ดนตรีที่ได้รับแรงบันดาลใจจากคริสต์ศาสนามีการพัฒนาอย่างต่อเนื่องตามยุคสมัย ไม่ว่าจะเป็นภาษาที่ใช้ หรือลักษณะทางดนตรี โดยแตกแขนงไปกับศาสนาคริสต์หลายนิกายหลายสังกัด นอกจากนี้ ศาสนาคริสต์ในปัจจุบันยังมีการนมัสการในรูปแบบร่วมสมัย (Contemporary Service) กล่าวคือ การใช้วงดนตรีและการแสดงดนตรีที่คล้ายกับดนตรีสมัยนิยมในพิธีกรรม แสดงให้เห็นถึงการมีอิทธิพลของแนวดนตรีสมัยนิยมที่มีต่อสังคมปัจจุบัน

ฐานะที่ผู้ประพันธ์เพลงเป็นศาสนิกชนคนหนึ่งที่มีความเชื่อ ความศรัทธา และความซาบซึ้งต่อคริสต์ศาสนา รวมไปถึงความซาบซึ้งในความละเอียดของดนตรีคลาสสิก จึงเป็นที่มาและแรงบันดาลใจสำหรับการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์: *ซิมโฟนี หมายเลข 1 (Symphony No. 1)* ซึ่งเป็นบทประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยที่ผสมผสานระหว่างลักษณะทางดนตรีของศตวรรษที่ 20 พร้อมกับเนื้อหาที่เป็นการบรรยายเรื่องราวคำสอนจากพระคริสตธรรมคัมภีร์

วัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง

1. ประพันธ์เพลงบรรยายเรื่องราวจากพระคริสตธรรมคัมภีร์ ที่แฝงคำสอนและหลักความเชื่อ

2. สร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงร่วมสมัยที่ประพันธ์ขึ้นจากการบูรณาการแนวคิดร่วมกันระหว่างดนตรีตามแบบแผนและดนตรีร่วมสมัย สำหรับวงดุริยางค์ซิมโฟนี

ขอบเขตของการประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลงนี้เป็นดนตรีพรรณนาในรูปแบบวรรณกรรมประเภทซิมโฟนี ประกอบด้วย 3 กระบวน ประพันธ์ขึ้นด้วยการผสมผสานแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์เพลงระหว่างดนตรีแบบอิงโมดและการใช้บันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์หรือดนตรีอิงกุญแจเสียง (Tonality) รวมถึงแนวคิดดนตรีศตวรรษที่ 20 เช่น เทคนิคการเล่นเครื่องดนตรีขยายขอบเขต การใช้สีสันเสียงวงดนตรี และการให้อิสระแก่ผู้เล่น

นอกจากนี้ วิธีการจัดการกับระดับเสียงในบางช่วงของบทประพันธ์เพลง แม้ว่าเสียงประสานบริเวณนั้นๆ จะมีโครงสร้างเสียงประสานแบบทรัยแอดหรือคอร์ดก็ตาม แต่บางกรณีผู้ประพันธ์เลือกที่จะละทิ้งความสัมพันธ์และ/หรือหน้าที่คอร์ดของคอร์ดตามแบบแผนดั้งเดิม (Traditional or Functional Harmony) รวมถึงเลือกใช้เสียงประสานที่สร้างขึ้นจากโครงสร้างคอร์ดเรียงซ้อนคู่ 4-5 (Quartal/Quintal Chord) คอร์ดเรียงซ้อนคู่ 2 (Secundal Chord) และกลุ่มเสียงกัด (Cluster) ในบทประพันธ์เพลงนี้อีกด้วย

จากที่ได้กล่าวไว้ในวัตถุประสงค์การประพันธ์เพลงว่า ผู้ประพันธ์ประสงค์ที่จะนำเรื่องราวจากพระคริสตธรรมคัมภีร์มาใช้เป็นส่วนหนึ่งในบทประพันธ์เพลงนี้ จึงได้พิจารณาให้แต่ละกระบวนของบทประพันธ์เพลงมีเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับพระคริสตธรรมคัมภีร์จาก 3 เรื่อง ดังต่อไปนี้

กระบวนที่ 1 พระผู้สร้าง (Creation) เป็นเรื่องราวที่พระเจ้าสร้างโลกและสรรพสิ่งบนโลกใน 6 วัน ได้แก่ วันที่ 1 กลางวัน (ความสว่าง) และกลางคืน (ความมืด) วันที่ 2 ท้องฟ้าและพื้นน้ำ วันที่ 3 แผ่นดิน พืช และทะเล วันที่ 4 ดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์ และดวงดาว วันที่ 5 สัตว์น้ำและนก วันที่ 6 สัตว์บกและมนุษย์ ส่วนวันที่ 7 พระเจ้ากำหนดให้เป็นวันหยุดพัก

กระบวนที่ 2 การทำลายล้าง (Extermination) บรรยายถึงการที่พระเจ้าทำลายล้างโลกมนุษย์แห่งความบาปในรูปแบบต่างๆ ได้แก่ น้ำท่วมโลก ภัยพิบัติ โรคภัย และสงคราม รวมถึงในวันสุดท้ายของโลกมนุษย์ดั่งกับเป็นวันสิ้นโลกจากไฟบรรลัยกัลป์

กระบวนที่ 3 แผ่นดินสวรรค์และแผ่นดินโลกใหม่ (New Heavens and New Earth) บรรยายถึงแผ่นดินสวรรค์และแผ่นดินโลกใหม่ที่พระเจ้ามอบให้มนุษย์ที่ถูกเลือก โลกที่มีแต่ความบริสุทธิ์ และความชื่นชมยินดี เพราะพระเจ้าทรงมีชัยชนะต่อความบาปทั้งมวล

วิธีดำเนินการวิจัยและการประพันธ์เพลง

1. ศึกษาวรรณกรรมจากพระคริสตธรรมคัมภีร์ พระธรรมปฐมกาล โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทที่เกี่ยวข้องกับการสร้าง การทำลาย และการกำเนิดใหม่ ได้แก่ บทที่ 1 ข้อที่ 1-31 บทที่ 2 ข้อที่ 1-3 บทที่ 6 ข้อที่ 1-22 บทที่ 7 ข้อที่ 1-24 และพระธรรมวิวรณ์บทที่ 5-22

2. ศึกษาบทประพันธ์เพลงประเภทดนตรีบรรยายเรื่องราว (Program Music) ที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับศาสนาจากผู้ประพันธ์เพลงยุคต่างๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งนักประพันธ์เพลงในศตวรรษที่ 20

3. สัมภาษณ์นักดนตรีเกี่ยวกับความสามารถของเครื่องดนตรี และเทคนิคขยายขอบเขตของเครื่องดนตรีประเภทต่างๆ เพื่อศึกษาแนวคิดการใช้เทคนิคพิเศษสำหรับเครื่องดนตรี

4. กำหนดเรื่องราว หรือเนื้อหาโดยรวมของบทประพันธ์เพลง ว่าแต่ละกระบวนต้องการบรรยายเกี่ยวกับเรื่องใด และกำหนดชื่อกระบวนให้เหมาะสม สอดคล้องกับเรื่องราวนั้นๆ

5. ประพันธ์บทบรรยายเรื่องราวในแต่ละกระบวนให้มีเนื้อหาสอดรับ และเป็นไปในทิศทางเดียวกันตลอดทั้งบทประพันธ์เพลง

6. กำหนดแนวคิด โครงสร้างในภาพรวมของบทประพันธ์เพลง รวมถึงเทคนิคการประพันธ์เพลงที่ต้องการนำเสนอในแต่ละกระบวน เช่น โมด บันไดเสียง เครื่องหมายประจำจังหวะ การดำเนินคอร์ด และลักษณะจังหวะในแต่ละกระบวนให้มีความเกี่ยวเนื่องและสอดรับกับเนื้อหาของบทบรรยาย

7. สร้างวัตถุดิบหลักสำหรับใช้ในการประพันธ์เพลง ไม่ว่าจะเป็นแนวทำนองหลัก (Main Theme) โมทีฟจังหวะ (Rhythmic Motive) รวมถึงแนวคิดในการนำวัตถุดิบไปใช้ในบทเพลง

8. ปรับบทประพันธ์ให้มีความถูกต้องสมบูรณ์ตามคำแนะนำของอาจารย์ที่ปรึกษา

9. ปรับบทประพันธ์เพลงจากการฟังระหว่างการฝึกซ้อมจริง และรับฟังความคิดเห็นจากนักดนตรีอีกครั้งหนึ่ง

10. จัดทำโปสเตอร์และสูจิบัตรการแสดง และนำบทประพันธ์เพลงออกแสดง

11. นำเสนอรูปเล่มดุษฎีนิพนธ์ฉบับสมบูรณ์

แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง

การประพันธ์บทเพลง *ซิมโฟนี หมายเลข 1* ผู้ประพันธ์มุ่งหวังที่จะประพันธ์เพลงบทใหม่ ในรูปแบบของบทประพันธ์เพลงประเภทซิมโฟนิกโพเอ็ม (Symphonic Poem) โดยกำหนดให้มีบทบรรยาย ซึ่งบรรยายโดยผู้บรรยาย (Narrator) เพศชาย มีเนื้อหาหรือเรื่องราวเกี่ยวข้องกับความเชื่อทางศาสนาคริสต์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งประเด็นการสร้าง การทำลาย และการกำเนิดใหม่ ร่วมกับวงดุริยางค์ซิมโฟนี

เบื้องต้น ผู้ประพันธ์ได้พิจารณาให้บทประพันธ์เพลง *ซิมโฟนี หมายเลข 1* มีความยาวประมาณ 30 นาที แบ่งออกเป็นกระบวนต่างๆ ให้สอดคล้องกับความหมายของตรีเอกานุภาพ (Trinity) ซึ่งหมายถึง พระ

บิดาหรือพระเจ้า พระบุตรหรือพระเยซูคริสต์ และพระจิตหรือพระวิญญาณบริสุทธิ์ ดังนั้น บทประพันธ์เพลง *ซิมโฟนี หมายเลข 1* นี้ จึงประกอบด้วย 3 กระบวน ซึ่งแต่ละกระบวนมีความหมายสัมพันธ์กับตรีเอกานุภาพ ดังต่อไปนี้

กระบวนที่ 1 พระผู้สร้าง (Creation)

กระบวนที่ 2 การทำลายล้าง (Extermination)

กระบวนที่ 3 แผ่นดินสวรรค์และแผ่นดินโลกใหม่ (New Heavens and New Earth)

แนวคิดการประพันธ์บทบรรยาย

จากแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับการสร้าง การทำลาย และการกำเนิดใหม่ดังกล่าว ผู้ประพันธ์จึงได้ศึกษาเอกสารและวรรณกรรมต่างๆ ที่มีเนื้อหาและเรื่องราวที่เกี่ยวข้อง โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากพระคริสตธรรมคัมภีร์ พระธรรมปฐมกาล และพระธรรมวิวรณ์ เพื่อเก็บรวบรวมแนวคิดเชิงสุนทรียะมาประพันธ์เป็นบทบรรยาย โดยกำหนดให้บทบรรยายของแต่ละกระบวนปรากฏตั้งแต่ช่วงเริ่มต้นของกระบวน ดังต่อไปนี้

กระบวนที่ 1 พระผู้สร้าง (Creation) บทบรรยายสำหรับกระบวนนี้เกี่ยวกับเรื่องราวที่ปรากฏในพระธรรมปฐมกาล บทที่ 1 ข้อที่ 1-31 จนถึงบทที่ 2 ข้อที่ 1-3 ซึ่งได้กล่าวถึง พระเจ้าผู้ทรงสร้างโลกและทุกสรรพสิ่งในโลก ไม่ว่าจะเป็นธรรมชาติและสิ่งมีชีวิตทุกชนิด รวมถึงวัฏจักรในทุกสรรพสิ่ง โดยการสร้างวัฏฏะของสรรพสิ่งต่างๆ นั้น สอดคล้องกับจำนวนวันทั้งเจ็ด

กระบวนที่ 2 การทำลายล้าง (Extermination) บทบรรยายสำหรับกระบวนนี้เกี่ยวข้องกับ เมื่อทุกสรรพสิ่งได้เกิดขึ้นมายาวนาน จากนั้นสิ่งมีชีวิตทั้งหลายโดยเฉพาะมนุษย์ได้กระทำความบาปไม่จบสิ้น พระเจ้าจึงได้ชำระล้างโลกแห่งความบาปครั้งแรกด้วยการทำให้ “น้ำ” ท่วมโลก อย่างไรก็ตาม พระเจ้ายังคงปกป้องรักษาผู้ที่เชื่อฟังในคำสอนของพระเจ้าไว้ อีกทั้งเหตุการณ์ที่จะเกิดขึ้นในอนาคต ซึ่งพระเจ้าจะชำระล้างโลกแห่งความบาปครั้งที่ 2 ด้วย “ไฟ” และอีกเช่นเคยพระเจ้ายังคงปกป้องรักษาผู้ที่เชื่อฟังในคำสอนของพระเจ้าไว้ โดยเรื่องราวเหล่านี้ปรากฏอยู่ในพระธรรมปฐมกาล บทที่ 6 ข้อที่ 1-22 ถึงบทที่ 7 ข้อที่ 1-24 และพระธรรมวิวรณ์ บทที่ 5 ถึงบทที่ 20

กระบวนที่ 3 แผ่นดินสวรรค์และแผ่นดินโลกใหม่ (New Heavens and New Earth) ผู้ประพันธ์ได้สรุปเนื้อหาจากพระธรรมวิวรณ์ บทที่ 21 ถึงบทที่ 22 มาใช้สำหรับบทบรรยายกระบวนนี้ ซึ่งมีเรื่องราวเกี่ยวข้องกับการที่พระเจ้าทรงมอบแผ่นดินสวรรค์ และแผ่นดินโลกให้กับทุกสรรพสิ่งใหม่อีกครั้งหนึ่ง หลังจากได้ชำระล้างบาปทั้งมวลจนสิ้น

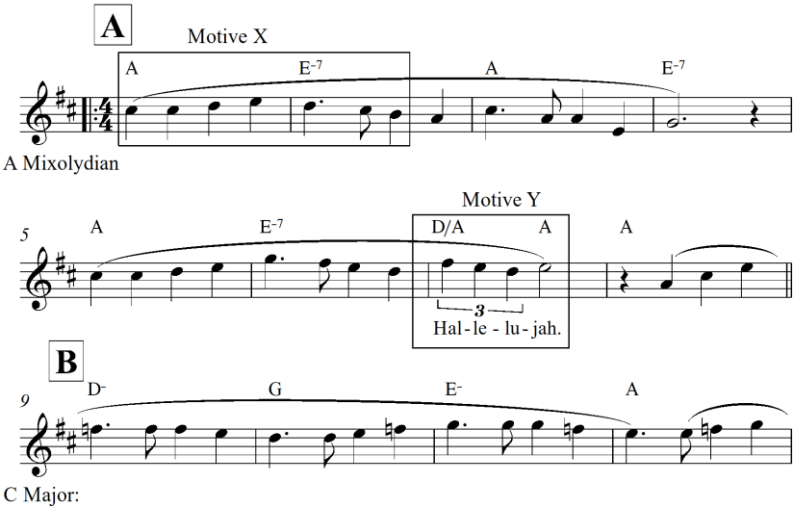
แนวคิดการประพันธ์เพลง

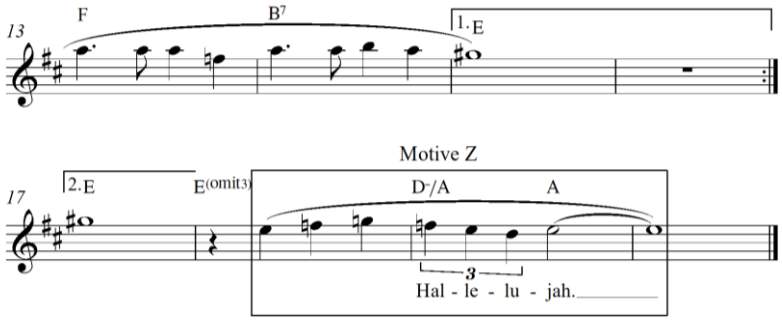
จากชื่อและบทบรรยายเรื่องราวของกระบวนต่างๆ ดังกล่าว ทำให้ผู้ประพันธ์ต้องพิจารณาถึงความเหมาะสมของลักษณะทางดนตรีที่บรรเลงโดยวงดุริยางค์ซิมโฟนีว่าควรเป็นเช่นไร เพื่อให้สัมพันธ์และสอดคล้องกับบทบรรยาย โดยแนวคิดด้านลักษณะทางดนตรีในภาพรวมของแต่ละกระบวน มีดังต่อไปนี้

กระบวนที่ 1 พระผู้สร้าง เนื่องด้วยเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับการสร้างโลก รวมถึงวัฏจักรในทุกสรรพสิ่งโดยพระผู้สร้างเพียงผู้เดียว อีกทั้งการสร้างทุกสรรพสิ่งสอดคล้องกับจำนวนวันทั้งเจ็ด ดังนั้น ผู้ประพันธ์จึงเลือกใช้สังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร (Theme and Variation) โดยกระบวนนี้ประกอบด้วยทำนองหลัก และการแปรทำนอง 6 ครั้ง ซึ่งผู้ประพันธ์ได้กำหนดชื่อให้กับทำนองหลักนี้ว่า “ทำนองหลักพระผู้สร้าง (Creation Theme)” (ตัวอย่างที่ 1) นอกจากนี้ หลังจากช่วงของการบรรยายเนื้อหาบทบรรยายของกระบวนนี้ จะตามด้วยด้วยการแปรทำนองดังกล่าว ก่อนที่ทำนองหลักจะปรากฏอย่างสมบูรณ์ในช่วงท้ายกระบวน

โครงสร้างสังคีตลักษณ์เฉพาะทำนองหลักพระผู้สร้าง ประกอบด้วยตอน A B A B โดยที่แนวทำนองตอน A มีพื้นฐานมาจากโมดมิกโซลิเดียน บนศูนย์กลางเสียงที่โน้ตตัว A ส่วนแนวทำนองตอน B ย้ายเป็นบันไดเสียง C เมเจอร์ อย่างไรก็ตามเห็นได้ว่า ช่วงท้ายของแนวทำนองตอน B เป็นการกลับมาของศูนย์กลางเสียง A นอกจากนี้ เอกลักษณ์สำคัญประการหนึ่งของทำนองหลักพระผู้สร้าง อยู่บริเวณช่วงท้ายของทั้งตอน A และ B ได้แก่ โมทีฟ Y และส่วนย่อยทำนอง (Melodic Fragment) ช่วงท้ายโมทีฟ Z (โน้ตตัวดำ 3 พยางค์) ซึ่งเป็นโมทีฟและส่วนย่อยที่ใช้แสดงความระลึกถึงพระเจ้า เปรียบเสมือนเป็นการร้องสรรเสริญพระเจ้า (Hallelujah) แต่มิได้ปรากฏเสียงร้องขึ้นจริงในขณะทำการแสดง

ตัวอย่างที่ 1 ทำนองหลักพระผู้สร้าง และโมทีฟ X, Y, Z





นอกจากนี้ ทำนองหลักพระผู้สร้าง ถือเป็นวัตถุดิบหลักที่สำคัญของทั้งบทประพันธ์นี้ เนื่องจากเป็นทำนองที่ปรากฏอย่างสมบูรณ์อีกครั้งในกระบวนที่ 3 และยังนำส่วนย่อยของทำนองหลัก หรือองค์ประกอบทำนองหลัก (Thematic Material) ไม่ว่าจะเป็นโมทีฟทำนอง (Melodic Motive) หรือโมทีฟจังหวะ (Rhythmic Motive) มาเป็นวัตถุดิบการประพันธ์ในกระบวนที่ 2 และกระบวนที่ 3 อีกด้วย ซึ่งองค์ประกอบเหล่านี้เป็นเอกลักษณ์สำคัญของทำนองหลักพระผู้สร้าง

โมทีฟทำนอง และโมทีฟจังหวะ ที่ได้มาจากทำนองหลักพระผู้สร้าง เพื่อนำไปใช้ในกระบวนที่ 2 และกระบวนที่ 3 นั้น แบ่งออกเป็น โมทีฟ X, Y และ Z (ตัวอย่างที่ 1) รวมถึงโมทีฟจังหวะที่ 1 และโมทีฟจังหวะที่ 2 (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2 โมทีฟจังหวะที่ 1 และโมทีฟจังหวะที่ 2

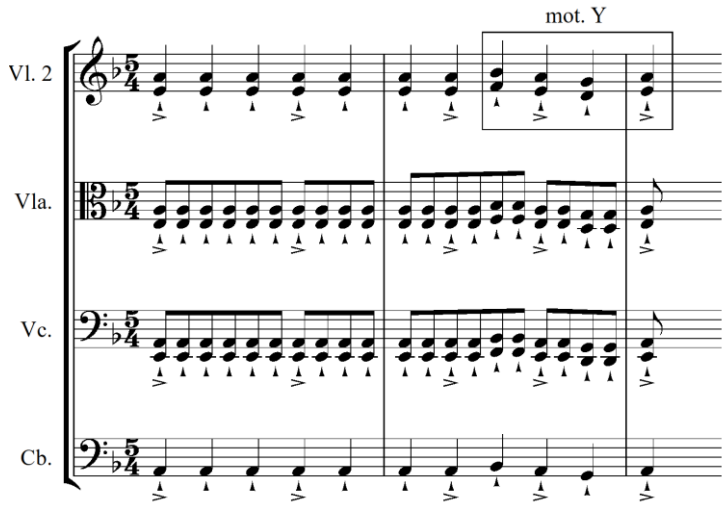
สำหรับลักษณะทางดนตรีของกระบวนที่ 1 ผู้ประพันธ์เพลงจะใช้เทคนิคการขยายขอบเขตการเล่นของเครื่องดนตรีต่างๆ เช่น เครื่องดนตรีประเภทเครื่องลมจะเป่าให้มีเสียงเฉพาะเสียงลม โดยไม่กำหนดระดับเสียงที่แน่นอนตายตัว หรือฟลูตเล่นเสียงฮาร์โมนิก หรือการใช้คันชักของเครื่องสายสีกับคีย์ของไวบราโฟน ผสมผสานกับสีสันเสียงประสานแบบเสียงกัด (Cluster) รวมถึงกลุ่มก้อนของเสียงขนาดใหญ่ (Sound Mass) ส่วนพื้นผิวดนตรีโดยรวมเริ่มต้นกระบวนด้วยสีสันแบบบางเบา โดยใช้เครื่องดนตรีเพียงไม่กี่ชิ้น จากนั้นพื้นผิวดนตรีจึงค่อยๆ หนาขึ้นตามลำดับ จนกระทั่งเมื่อทำนองหลักพระผู้สร้างปรากฏ เสียงของดนตรีในภาพรวมจะสว่างและสดใสขึ้น

กระบวนที่ 2 การทำลายล้าง

จากชื่อกระบวนและเรื่องราวของบทบรรยายที่สื่อการที่พระเจ้าทำลายล้างโลกมนุษย์แห่งความบาปด้วยรูปแบบต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นน้ำท่วมโลก ภัยพิบัติ โรคภัย และสงคราม รวมถึงในวันสุดท้ายของโลกมนุษย์ดั่งกับเป็นวันสิ้นโลกจากไฟบรรลัยกัลป์ ผู้ประพันธ์เพลงจึงมีพิจารณาเลือกใช้กระแสดนตรีพริมิทีฟโดยเฉพาะอย่างยิ่งการดำเนินรูปแบบจังหวะที่หนักแน่น ต่อเนื่อง รวมถึงลักษณะรูปแบบจังหวะที่ไม่คงที่และไม่สม่ำเสมอ ราวกับว่าเป็นการเปลี่ยนอัตราจังหวะบ่อยครั้ง หรืออัตราจังหวะที่ไม่ปกติ อีกทั้งโครงสร้างพื้นฐานดนตรีที่มีการซ้ำอย่างมาก ใช้โน้ตเพียงไม่กี่ตัว และประโยคเพลงสั้น สีสันเสียงโดยรวมเป็นเสียงที่ดิบเถื่อน และแข็งกร้าว (Percussive Sound) อีกทั้งกระบวนนี้มีช่วงที่ให้กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ (Percussion Section) ทุกเครื่องบรรเลงได้อย่างอิสระ เพียงแต่ผู้เล่นต้องคำนึงถึงรูปแบบจังหวะที่บรรเลงพร้อมกันนั้น ให้ออกมามีลักษณะเป็นแบบหลากลักษณะจังหวะหรือโพลีริธึม (Polyrhythm)

สำหรับสังคีตลักษณ์ของกระบวนที่ 2 คือ สังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary) ขนาดใหญ่ ประกอบด้วยตอน A B A ภาพรวมของกระบวนนี้อยู่ในอัตราจังหวะ 5/4 แต่แบ่งกลุ่มจังหวะออกเป็น 3 + 3 + 2 + 2 (อัตราจังหวะ 5/4 จำนวน 2 ห้อง) สร้างเสียงแข็งกร้าวด้วยการใช้ขั้นคู่ 4 และคู่ 5 บนกลุ่มเครื่องสาย ซึ่งแท้จริงแล้วได้พัฒนามาจากโมทีฟ Y ของกระบวน 1 โดยการขยายและใช้โน้ตซ้ำให้ช่วงแรกของโมทีฟ Y (ตัวอย่างที่ 3)

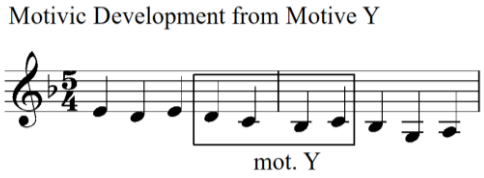
ตัวอย่างที่ 3 รูปแบบจังหวะได้มาจากการพัฒนาโมทีฟ Y



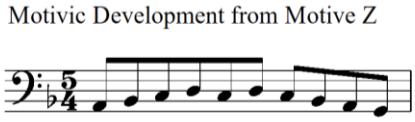
นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์เพลงยังได้นำโมทีฟ Y และ Z จากกระบวนที่ 1 มาพัฒนาเป็นวัตถุดิบการประพันธ์ของกระบวนที่ 2 ซึ่งแนวทำนองสำคัญของกระบวนนี้พัฒนาโดยการเพิ่มโน้ตช่วงหน้าและหลังโมทีฟ Y (ตัวอย่างที่ 4) และแนวเบสดำเนินซ้ำยืนพื้นหรือออสตินาโต (Ostinato) พัฒนามาจากโมทีฟ Z

(ตัวอย่างที่ 5) ซึ่งยังคงใช้ทิศทางการเคลื่อนที่ (Melodic Contour) ลักษณะเดิม แต่ได้ขยายช่วงเสียงแนวทำนองเพิ่มขึ้นเล็กน้อย

ตัวอย่างที่ 4 แนวทำนองสำคัญกระบวนที่ 2



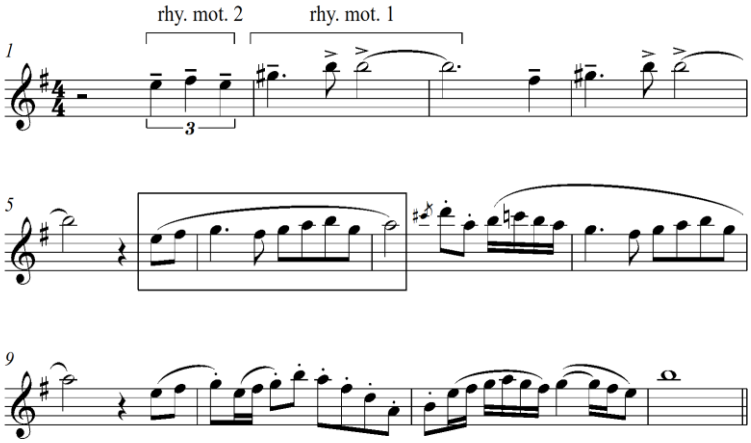
ตัวอย่างที่ 5 แนวเบสดำเนินซ้ำยืนพื้น



กระบวนที่ 3 แผ่นดินสวรรค์และแผ่นดินโลกใหม่

กระบวนสุดท้ายนี้เป็นบทบรรยายเกี่ยวกับเรื่องราวการสร้างโลกขึ้นมาใหม่ ไม่ว่าจะเป็นแผ่นดินสวรรค์และแผ่นดินโลก หลังจากที่สรรพสิ่งทั้งมวลโดยเฉพาะอย่างยิ่งมนุษย์ได้ถูกชำระล้างบาปจนสิ้นแล้ว ดังนั้น ผู้ประพันธ์เพลงจึงพิจารณากำหนดโครงสร้างของกระบวนนี้เลียนแบบสังคีตลักษณ์รอนโด (Rondo) ซึ่งเป็นโครงสร้างที่มีการย้อนกลับมาของตอน A ตลอดเวลา (แนวทำนองตอน A เรียกโดยรวมว่า “แนวทำนองรอนโด”) เสมือนเป็นการกลับมาของพระเจ้า (อธิบายต่อไป)

ตัวอย่างที่ 6 แนวทำนอง a ตอน A



โครงสร้างภาพรวมของกระบวนเป็นแบบ A1 – B – A2 – C – Crea. Th. – A3 – D – A4 – Crea. Th. (โดย Crea. Th. หมายถึง Creation Theme หรือทำนองหลักพระผู้สร้างจากกระบวนที่ 1) ซึ่งโครงสร้างดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า นอกจากการย้อนกลับมาของตอน A แล้ว ยังมีตอน B, C และ D ขั้นระหว่างการกลับมาของตอน A รวมถึงมีทำนองหลักพระผู้สร้างเข้ามาสอดแทรกไว้ในกระบวนที่ 3

สำหรับแนวทำนองรอนโด (ตอน A) ของกระบวนที่ 3 ประกอบด้วยแนวทำนอง a และ a’ ซึ่งผู้ประพันธ์เพลงได้สร้างแนวทำนอง a โดยการเริ่มต้นด้วยโมทีฟจังหวะจากกระบวนที่ 1 (ตัวอย่างที่ 6) จากนั้นจึงสร้างแนวทำนองเพิ่มขึ้น ส่วนแนวทำนอง a’ นำโมทีฟจังหวะเดิมมาเรียงสลับกัน นอกจากนี้ แนวทำนอง a’ มีการซ้ำโมทีฟจังหวะคล้ายเดิม แต่มีปรับรูปแบบจังหวะเล็กน้อยในห้องที่ 1-5 อีกทั้งช่วงท้ายแนวทำนอง a’ (ห้องที่ 6-8) ได้นำส่วนย่อยแนวทำนองห้องที่ 6-7 จากแนวทำนอง a มาพัฒนาโดยมีการปรับทำนองเล็กน้อย อย่างไรก็ตาม ยังคงรักษาทิศทางการเคลื่อนที่แนวทำนองไว้ (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 แนวทำนอง a’ ตอน A

สำหรับลักษณะทางดนตรีของกระบวนที่ 3 ผู้ประพันธ์เพลงได้สร้างแนวทำนอง a และ a’ ของตอน A ให้ผู้ฟังสามารถได้ยินและรู้สึกได้ถึงความสง่างาม มีแนวทำนองที่ดำเนินไปอย่างผึ่งผาย เพื่อเป็นการสื่อถึงพระเจ้าซึ่งได้เสด็จลงมาสร้างโลกใบใหม่ขึ้นหลังจากการทำลายล้าง อีกทั้งผู้ประพันธ์เพลงจะสร้างเสียงประสานโดยใช้ทรัยแอดเมเจอร์ (Major Triad) ดำเนินต่อเนื่องอย่างอิสระ ทั้งนี้เพื่อแสดงให้รู้สึกถึงความสว่างสดใสราวกับโลกใหม่ได้อุบัติขึ้น

สรุปและอภิปรายผลการประพันธ์เพลง

“บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์: *ซิมโฟนี หมายเลข 1*” เป็นบทประพันธ์เพลงร่วมสมัยที่ประพันธ์ขึ้นจากการบูรณาการแนวคิดร่วมกันระหว่างดนตรีตามแบบแผนและดนตรีร่วมสมัย จัดว่าเป็นดนตรีพรรณนาในรูปแบบวรรณกรรมซิมโฟนี ที่บรรยายเรื่องราวจากพระคริสตธรรมคัมภีร์ มีเนื้อหาที่แฝงคำสอนและหลักความเชื่อ ที่มีผู้คนศรัทธาเป็นจำนวนมาก บทประพันธ์เพลงมีความยาวประมาณ 30 นาที

ผู้ประพันธ์เพลงได้ประพันธ์บทเพลงนี้ ด้วยการผสมผสานแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์เพลงต่างๆ ทั้งเรื่องดนตรีอิงกุญแจเสียง ดนตรีอิงโมด เทคนิคการประพันธ์เพลงของดนตรีในศตวรรษที่ 20 ซึ่งได้แก่ การดำเนินคอร์ดที่ไม่เป็นตามแบบแผนดั้งเดิม การวางแนวเสียงประสานเรียงซ้อนคู่สอง เสียงประสานคู่สี่และคู่ห้าเรียงซ้อน กลุ่มเสียงกัด การวางแนวเสียงประสานแบบชุดโอเวอร์โทน การใช้สีสันเสียงวงดนตรี เทคนิคการเล่นเครื่องดนตรีขยายขอบเขต และการให้อิสระแก่ผู้บรรเลงในการบรรเลง เป็นต้น

ร่วมกับการใช้บทบรรยายที่กล่าวถึงการสร้าง การทำลาย และการกำเนิดใหม่ ซึ่งผู้ประพันธ์เพลงได้ประพันธ์ขึ้น

การนำเสนอบทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์: *ซิมโฟนี หมายเลข 1* สามารถนำมาแสดงได้ 2 แบบ กล่าวคือ แบบที่หนึ่ง เป็นการแสดงที่มีบทบรรยาย และแบบที่สอง เป็นการแสดงที่ไม่มีบทบรรยาย สำหรับการเผยแพร่ผลงานครั้งแรก เพื่อให้การแสดงสมบูรณ์แบบที่สุด ผู้ประพันธ์เพลงจึงเลือกนำเสนอการแสดงแบบที่มีบทบรรยาย ทั้งนี้ผู้ประพันธ์เพลงมีความเห็นว่าการฟังบทประพันธ์เพลงร่วมกับการบรรยายเรื่องราวจากพระคริสตธรรมคัมภีร์อันแฝงไปด้วยคำสอนและหลักความเชื่อ จะช่วยทำให้ผู้ชมผู้ฟังสามารถเข้าใจบทประพันธ์เพลงได้อย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้น

อย่างไรก็ตาม การประพันธ์บทเพลงทั้ง 3 กระบวน มีจุดเริ่มต้นมาจากแนวคิดเดียวกันกับหลักข้อเชื่อของคริสต์ศาสนา คือ ตรีเอกานุภาพ ที่ทั้งพระบิดา พระบุตร และพระจิต มีความเป็นเอกภาพ เริ่มต้นจากแนวทำนองหลักพระผู้สร้างในกระบวนที่ 1 ขณะที่ใช้ส่วนย่อยของทำนองโมทีฟ X, Y และ Z รวมถึงโมทีฟจังหวะที่ 1 และ 2 ซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญของทำนองหลักพระผู้สร้างได้ถูกนำไปพัฒนาต่อในกระบวนที่ 2 และ 3 ตามที่ได้กล่าวแล้วในช่วงเริ่มต้นของสรุปและอภิปราย ได้แก่

กระบวนที่ 1 พระผู้สร้าง เป็นเรื่องราวที่พระเจ้าสร้างโลกและสรรพสิ่งบนโลก ได้แก่ วันที่ 1 กลางวันและกลางคืน วันที่ 2 ท้องฟ้าและพื้นน้ำ วันที่ 3 แผ่นดิน พืช และทะเล วันที่ 4 ดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์ และดวงดาว วันที่ 5 สัตว์น้ำและนก วันที่ 6 สัตว์บกและมนุษย์ และสุดท้ายวันที่ 7 พระเจ้ากำหนดให้เป็นวันหยุดพัก โดยกระบวนนี้จัดอยู่ในสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร ผู้ประพันธ์เพลงกำหนดให้การแปรในแต่ละครั้งแทนวันทั้ง 7 วัน โดยใช้เทคนิคการประพันธ์ต่างๆ ที่พัฒนา “แนวคิดหลัก” มีโมทีฟ Y ใช้แทนการสรรเสริญพระเจ้าในแต่ละวัน และจบด้วยทำนองหลักพระผู้สร้างแบบสมบูรณ์ สำหรับการวางแนวเสียงประสานในการแปรแต่ละครั้ง ใช้รูปแบบเสียงประสานกลมกลืน เสียงประสานกระด้าง มวลเสียงผสม (Sound Mass) สีสันเสียงวงดนตรี และเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีขยายขอบเขต

กระบวนที่ 2 การทำลายล้าง บรรยายถึงเรื่องราวที่พระเจ้าทำลายล้างโลกมนุษย์แห่งความบาปในรูปแบบต่างๆ ได้แก่ น้ำท่วมโลก ภัยพิบัติ โรคภัย สงคราม และไฟบรรลัยกัลป์ โดยใช้สังคีตลักษณ์สามตอน และเทคนิคการประพันธ์เพลงที่ให้ความรู้สึกดุดัน รุนแรง ได้แก่ การใช้ลักษณะดนตรีแบบพริมิทีฟ การซ้ำแบบออสตินาโต และกลุ่มเสียงกัด นอกจากนี้ เพื่อถ่ายทอดความรู้สึกและแสดงภาพการทำลายล้าง ผู้ประพันธ์จึงกำหนดให้ในช่วงเวลาหนึ่งมีการบรรเลงแบบด้นสด โดยเป็นการบรรเลงของกลุ่มเครื่องกระทบ เพื่อทำให้เกิดลักษณะจังหวะแบบโพลิริทึม ให้ความรู้สึกที่เร่าร้อนและน่ากลัวเสมือนกับอยู่ในภาวะสงคราม

กระบวนที่ 3 บรรยายถึงแผ่นดินสวรรค์และแผ่นดินโลกใหม่ที่พระเจ้าทรงมอบให้มนุษย์ที่ถูกเลือก โลกจะมีแต่ความบริสุทธิ์และความชื่นชมยินดี เพราะพระเจ้าทรงมีชัยชนะต่อความบาปทั้งมวล โดยมี

โครงสร้างเป็นการเลียนแบบสังคีตลักษณ์รอนโด ที่ใช้แนวคิดของการกลับมาของทำนองรอนโดในกระบวนที่ 3 และสอดแทรกด้วยทำนองหลักพระผู้สร้างจากกระบวนที่ 1

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ : *ซิมโฟนี หมายเลข 1* เป็นบทประพันธ์เพลงร่วมสมัยสำหรับวงดุริยางค์ซิมโฟนี ที่ต่อยอดพัฒนาการการประพันธ์ดนตรีร่วมสมัย จากแนวคิดการประพันธ์เพลงของดนตรีตามแบบแผนและดนตรีร่วมสมัย สามารถอธิบายทฤษฎีดนตรีของทุกแบบแผนที่ผสมผสานอยู่ในบทประพันธ์นี้ได้ อีกทั้งยังเป็นซิมโฟนีพรรณนาที่เผยแพร่หลักคิดหลักคำสอนของคริสต์ศาสนา เพื่อให้ผู้ฟังได้รับข้อคิดไปพร้อมกับสุนทรียะ และยังเป็นการเผยแพร่บทประพันธ์ประเภทซิมโฟนี ซึ่งถือว่าเป็นบทประพันธ์ดนตรีขั้นสูงโดยนักประพันธ์เพลงชาวไทย

การเผยแพร่ผลงาน

“บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ : *ซิมโฟนี หมายเลข 1*” ได้จัดการแสดงเผยแพร่ผลงานครั้งแรก เมื่อวันอังคารที่ 18 มิถุนายน พ.ศ. 2562 ที่ ศาลาดนตรีสุริยเทพ มหาวิทยาลัยรังสิต โดยมีการบันทึกการแสดงสดทั้งภาพและเสียง การแสดงครั้งนี้ได้รับความอนุเคราะห์จากหลายฝ่าย ดังนี้

ผู้อำนวยเพลง : นาวาตรีนบ ประทีปะเสน
ผู้บรรยาย : ธนเดช เซเวียร์ แก่นแก้วรัตน์
วงดนตรี : วงดุริยางค์ราชนาวี
สถานที่ : ศาลาดนตรีสุริยเทพ มหาวิทยาลัยรังสิต

บรรณานุกรม

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: เกตุกะรัต, 2554.

พระคริสตธรรมคัมภีร์. ภาคพันธสัญญาเดิมและใหม่ ฉบับมาตรฐาน 2011. กรุงเทพฯ: สมาคมพระคริสตธรรมไทย, 2554.

เพลงไทยนมัสการ ฉบับสังคายนา, จุณณียบท บทที่ 11. กรุงเทพฯ: ประชุมทองการพิมพ์, 2528.

วีรชาติ เปรมานนท์. *รายงานการวิจัยเรื่อง ดนตรีไทยแนวใหม่ช่วงปี พ.ศ. 2520-2530*. ทุนวิจัยรัชดาภิเษกสมโภช, 2532.

Dallin, Leon. *Techniques of Twentieth Century Composition: A Guide to the Materials of Modern Music*. 3rd ed. Boston: McGraw-Hill, 1974.

Dickinson, Edward. *Music in the History of Western Church*. New York: Haskell House, 1969.

Herzog, George. “General Characteristics of Primitive Music.” *Bulletin of the American Musicological Society*, no. 7 (October, 1943): 23-26.

Kamien, Roger. *Music Appreciation*. 10th ed. New York: McGraw-Hill, 2010.

Kang, Jin Myung. “An Analysis of Stravinsky’s Symphony of Psalms Focusing on Tonality and Harmony.” D.M.A. Diss. Ohio State University, 2007.

Kostka, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 3rd ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2006.

Morgan, Robert P. *Twentieth-Century Music*. New York: W.W. Norton & Company, 1991.

Payne, Anthony. “Stravinsky’s The Flood.” *Tempo*, no. 70 (Autumn 1964): 2-8.

แนวคิดและการพัฒนาระบบสารสนเทศคลังข้อมูลเครื่องดนตรี ของกลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไทย

Information System Concept and Development of Musical Instruments Documentation of Ethnic Groups in Thailand

พชร สุวรรณภาชน์*[1] นิยะนันท์ สำเภาเงิน[2]
Phodchara Suwannaphachana*[1] Niyanan Sampao-Ngern[2]

บทคัดย่อ

ในการวิจัยเครื่องดนตรียุคดิจิทัล แนวคิดและปฏิบัติของระบบสารสนเทศเพื่อการจัดการความรู้ถูกใช้เป็นเครื่องมือหลักในการแก้ปัญหา จัดการข้อมูลจำนวนมหาศาลให้เกิดประโยชน์สูงสุด คลังข้อมูลเครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์เป็นรูปแบบหนึ่งของการจัดการความรู้ดิจิทัล มีวัตถุประสงค์เพื่อรวบรวมข้อมูลดิจิทัลเครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไทยอย่างเป็นองค์รวม วิเคราะห์ตัวแปรทางเทคโนโลยีดิจิทัลที่มีผลต่อความเปลี่ยนแปลงของการจัดการความรู้แบบดั้งเดิม ออกแบบและพัฒนาโมเดลการจัดการความรู้ดิจิทัล และคลังข้อมูลเครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ร่วมกับกลุ่มชาติพันธุ์ ผลการศึกษาพบว่า เครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์มีคุณค่ามากกว่าเป็นเพียงวัตถุสร้างเสียง ปฏิสัมพันธ์ของความคิด พฤติกรรมและเสียงของการสร้างดนตรีที่แตกต่างกันในบริบทสังคมวัฒนธรรมดิจิทัล ทำให้ความรู้ถูกผลิตซ้ำ สร้างความรู้ใหม่ในทุกพื้นที่ ทุกเวลา การพัฒนาคลังข้อมูลเครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์จึงเป็นระบบสารสนเทศที่ช่วยให้นักวิจัยและผู้มีส่วนได้เสียจัดการข้อมูลดิจิทัลเครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ได้อย่างมีประสิทธิภาพ สร้างการรู้เท่าทันวัฒนธรรมดนตรีชาติพันธุ์ในสังคมที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว

คำสำคัญ: ระบบสารสนเทศ / คลังข้อมูลเครื่องดนตรี / กลุ่มชาติพันธุ์

* Corresponding author, email: suwannaphachana@gmail.com
[1] อาจารย์ประจำ สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล
[1] Lecturer, Research Institute for Language and Culture of Asia
[2] นักวิจัย สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล
[2] Researcher, Research Institute for Language and Culture of Asia

Received: July 15, 2019/ Revised: August 22, 2019 / Accepted: August 26, 2019

Abstract

In digital era, the concepts and practices of information system of knowledge management play a key role in musical instruments research, it can solve the big data problem and manages digital data at most efficiently. The musical instruments documentation is one of digital knowledge management that is to collect digital data of musical instruments of ethnic groups in Thailand in a holistic way, to analyze the influence factors of digital technology on traditional knowledge management, and to design and development musical instruments documentations by actively participate with the ethnic groups. The result of the study shown that the values of musical instruments of ethnic groups are more than just sound-producing objects, but the relation of concept, behavior, and sound that are diverse music-making in digital socio-cultural context can be reproduced, contributed new knowledge in anywhere anytime. So the musical instrument documentation can offer researchers and stakeholders as a information system not only manages the digital information system of musical instruments of ethnic groups in efficiency, but also create ethnic musical culture literacy in rapidly changing society.

Keywords: Information System / Musical Instruments Documentation / Ethnic Groups

ความเป็นมาและความสำคัญ

เสียงและดนตรีที่เกิดจากเครื่องดนตรีเป็นวัฒนธรรมปรากฏอยู่ในทุกสังคมโลก แต่ความคิด (Concept) พฤติกรรม (Behaviors) และเสียง (Sounds) ของเครื่องดนตรีกลับแตกต่างไปตามบริบททางสังคมและสภาพแวดล้อม บางวัฒนธรรมเครื่องดนตรีหมายรวมทั้งวัตถุสร้างเสียง (Sound-Producing Objects) และเครื่องมือสร้างเสียงดนตรี (Musical Instrument) ให้เป็นสัญญาณ สัญญะ จังหวะ ทำนองต่างๆ บางวัฒนธรรมเครื่องดนตรีเป็นคำเรียกเครื่องมือสร้างเสียงดนตรีของผู้เล่นในบริบทการแสดงเท่านั้น[3] เครื่องดนตรีจึงสะท้อนความหลากหลายทางวัฒนธรรม ชาติพันธุ์ที่คนในวัฒนธรรมสร้างสรรค์ ให้คุณค่าและความหมายของดนตรีแตกต่างกัน ในโลกยุคดิจิทัล (Digital Age) บริบททางสังคมวัฒนธรรมที่

[3] Henry M. Johnson, *An Ethnomusicological of Musical Instruments: Form, Function, and Meaning* (New York: Routledge, 2003), 258.

เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว ทำให้ความคิด พฤติกรรม และเสียงของเครื่องดนตรีเปลี่ยนแปลงตาม เทคโนโลยีการสื่อสารและสารสนเทศสมัยใหม่ช่วยเชื่อมโยงรูปแบบการใช้ชีวิตของผู้คนทั่วโลกเข้าหากัน การอพยพย้ายถิ่นไปมาของผู้คนทั้งในโลกความจริงและโลกเสมือนตลอดเวลา ทำให้เส้นแบ่งพรมแดนทางภูมิศาสตร์ วัฒนธรรมและความเป็นชาติพันธุ์พร่าเลือน โลกาภิวัตน์ทางวัฒนธรรมดนตรีก่อให้เกิดการไหลเวียนผสมผสาน การครอบงำของวัฒนธรรมดนตรีที่แข็งแรงกว่า ขณะเดียวกันก็ปิดกั้น กีดกันวัฒนธรรมดนตรีที่อ่อนแอกว่าด้วยอคติ นำไปสู่การต่อสู้ ช่วงชิงความหมายทางวัฒนธรรม

การปรับเปลี่ยนรูปแบบการใช้ชีวิต (Lifestyle) จากสังคมดั้งเดิมเข้าสู่สังคมดิจิทัล ทำให้การแพร่กระจายข้อมูล สร้างความรู้ใหม่ของเครื่องดนตรีเกิดขึ้นได้ทุกพื้นที่ ทุกเวลาอย่างรวดเร็ว ความรู้ พฤติกรรม เสียงที่ถูกสร้าง ผลิตซ้ำ ถ่ายทอด และสืบทอดผ่านภูมิปัญญาชาติพันธุ์ สามารถถ่ายเท ไปอีกสังคมหนึ่งได้ง่ายด้วยเทคโนโลยีอินเตอร์เน็ต ขณะเดียวกัน ความรู้ที่แฝงฝังภายในตัวคน (Tacit Knowledge) ก็สามารถถ่ายโอนหรือแปลงสภาพไปสู่ความรู้เปิดเผย (Explicit Knowledge) ในรูปแบบสื่อใหม่ (New Media) ปรากฏการณ์นี้แบ่งแยกผู้รู้ (Knower) กับความรู้ (Knowledge) ออกจากกัน นำไปใช้ประโยชน์ได้มากขึ้น ด้วยกระบวนการของการจัดการความรู้ดิจิทัล (Digital Knowledge Management)

แม้กลุ่มชาติพันธุ์ต่างตระหนักถึงความสำคัญของความรู้ ภูมิปัญญาและมีกระบวนการจัดการความรู้เครื่องดนตรีตามรูปแบบดั้งเดิมของตนมาช้านานแล้ว แต่เมื่อเทคโนโลยีดิจิทัลกลายเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวัน ทำให้การผลิตซ้ำ ถ่ายทอด ถ่ายเท สร้างใหม่ เชื่อมโยง หลอมรวมหรือแปลงสภาพให้เป็นข้อมูลดิจิทัลด้วยเครื่องมือการสื่อสารที่ทันสมัยทำได้ง่าย ไม่มีข้อจำกัด ไม่ว่าจะเป็นการสร้างความรู้โดยคนในวัฒนธรรมหรือคนนอกวัฒนธรรม ข้อมูล ความรู้ เครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ทุกวันนี้จึงมีปริมาณมหาศาล เข้าถึงได้ง่าย มีให้เลือกหลากหลาย หรือกระทั่งก่อให้เกิดปัญหาข้อมูลมากเกินไป ส่งผลต่อความเที่ยงตรง ความน่าเชื่อถือ การตัดสินใจหรือนำข้อมูล ความรู้เหล่านี้ไปใช้ประโยชน์ได้อย่างมีประสิทธิภาพทั้งในปัจจุบันและในอนาคต

บทความนี้ นำเสนอแนวคิดและการพัฒนาระบบสารสนเทศคลังข้อมูลเครื่องดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไทยเพื่อใช้เป็นเครื่องมือแก้ปัญหาและการใช้ประโยชน์จากข้อมูลดิจิทัลเครื่องดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีปริมาณมหาศาลทั้งปัจจุบันและอนาคต

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษา รวบรวมข้อมูลเครื่องดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไทย ครอบคลุมวงจรชีวิต (Life Cycle) ของเครื่องดนตรี ประยุกต์แนวคิดการจัดการความรู้ดิจิทัล (Digital Knowledge Management)[4]

[4] การจัดการความรู้ดิจิทัล หมายถึง กระบวนการในการจัดการความรู้เดิมและประสบการณ์ที่มีอยู่เพื่อสร้างความรู้ใหม่บนเพลตฟอร์มดิจิทัลอย่างเป็นระบบ เพื่อสร้างนวัตกรรมหรือนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์ตามความต้องการของผู้ใช้ทั้งในปัจจุบันและอนาคต (ผู้วิจัย)

ในการออกแบบและพัฒนาระบบสารสนเทศคลังข้อมูลเครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ ประกอบด้วย ระบบฐานข้อมูลดิจิทัล (Digital Database) สำหรับจัดเก็บและจัดการข้อมูลดิจิทัล และเว็บไซต์ (Web Database) สำหรับการสืบค้น เผยแพร่ข้อมูลดิจิทัล

ประโยชน์ที่ได้รับ

ได้แนวทางการจัดการความรู้ดิจิทัลและคลังข้อมูลเครื่องดนตรีเพื่อสร้างองค์ความรู้เครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ สร้างพื้นที่เรียนรู้ร่วมกันของคนในวัฒนธรรมและผู้มีส่วนได้เสียบนแพลตฟอร์มดิจิทัล ส่งเสริมและสนับสนุนให้กลุ่มชาติพันธุ์เชื่อมั่นในคุณค่า ความหมายของเครื่องดนตรีที่มีต่อสังคม เสริมสร้างการรู้เท่าทันเพื่อป้องกันการล่มสลายของวัฒนธรรมได้อีกทางหนึ่ง

ขอบเขตการวิจัย

การวิจัยนี้ เป็นโครงการวิจัยต่อเนื่อง 5 ปี ดำเนินการวิจัยในช่วงปีพ.ศ. 2547-2551

วิธีวิจัย

การศึกษาแนวคิด การออกแบบ และการพัฒนาคลังข้อมูลเครื่องดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ กรณีศึกษากลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไทย ดำเนินการวิจัยในช่วงปีพ.ศ. 2547-2551 แบ่งการทำงานเป็น 2 ระยะ ดังนี้

ระยะที่ 1 การศึกษา รวบรวมข้อมูลเครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไทย ได้แก่ การทบทวนวรรณกรรม และการวิจัยเพื่อสำรวจเครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ การทบทวนวรรณกรรม ศึกษาข้อมูลเอกสาร สื่อต่างๆ และเครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไทยจากแหล่งข้อมูลต่างๆ เช่น ห้องสมุด พิพิธภัณฑ์ เว็บไซต์ทั้งในประเทศและต่างประเทศ จากนั้นนำข้อมูลที่ได้มาตรวจสอบ จัดหมวดหมู่ วิเคราะห์ สังเคราะห์เป็นประเด็นศึกษา ส่วนการวิจัยเพื่อสำรวจเครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ ใช้ประเด็นศึกษาที่ได้ ข้อสรุปจากการทำงานร่วมกับโครงการแผนที่ภาษาของชาติพันธุ์ต่างๆในประเทศไทยของสุวิไล เปรมศรีรัตน์และคณะ (2544)[5] และข้อมูลวิจัยพื้นฐานของกลุ่มวิจัยดนตรี สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล[6] เพื่อตั้งคำถามวิจัย ออกแบบวิจัยที่เน้นการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม (Participation Observation) กับคนในวัฒนธรรม การวิเคราะห์ข้อมูล ประยุกต์ใช้โมเดลของ Alan P.

[5] ในการแบ่งกลุ่มชาติพันธุ์ทั้งหมด 60 กลุ่มในประเทศไทยใช้การกระจายของภาษาและวัฒนธรรมเป็นเกณฑ์แบ่งออกได้เป็น 5 ตระกูล ได้แก่ ตระกูลไทมี 24 กลุ่ม ตระกูลออสโตรเอเชียติกมี 22 กลุ่ม ตระกูลจีน-ทิเบตมี 11 กลุ่ม ตระกูลออสโตรเนเชียนหรือมาลาโยโพลินีเชียน มี 3 กลุ่ม และตระกูลม้ง-เมี่ยน มี 2 กลุ่ม ใน สุวิไล เปรมศรีรัตน์และคณะ, *แผนที่ภาษาของชาติพันธุ์ต่างๆในประเทศไทย.* (เอกสารประกอบการประชุมวิชาการเพื่อเสนอผลงานวิจัย, 2544), 17-23.

[6] กลุ่มวิจัยดนตรี เป็นกลุ่มภารกิจที่ตั้งขึ้นเพื่อศึกษาวิจัยวัฒนธรรมดนตรี เป็นหน่วยวิจัยหนึ่งของสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล ดำเนินการวิจัยในช่วงปี พ.ศ. 2548-2555

Merriam และวิธีการทางมานุษยวิทยาดนตรี จัดเก็บข้อมูลทั้งหมดในรูปแบบข้อมูลดิจิทัล (Digital Data) กลุ่มข้อมูลดิจิทัล (Digital Object) และฐานข้อมูลดิจิทัล (Digital Database) ตามลำดับ

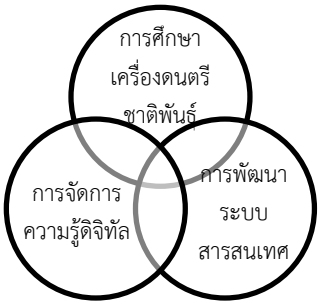
ระยะที่ 2 การออกแบบและการพัฒนาระบบสารสนเทศคลังข้อมูลเครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไทย ออกแบบโมเดลการจัดการความรู้ดิจิทัลจากแบบแผนข้อมูลและความต้องการของผู้ใช้ที่รวบรวมได้จากการทำงานระยะที่ 1 การพัฒนาระบบสารสนเทศใช้กระบวนการวัฏจักรชีวิตการพัฒนาซอฟต์แวร์[7] มีขั้นตอนดังนี้ การสำรวจเบื้องต้น ได้แก่ ศึกษาข้อเท็จจริงและสรุปปัญหา ศึกษาความเป็นไปได้เพื่อประกอบการตัดสินใจ และจัดทำแผนพัฒนาระบบสารสนเทศ การวิเคราะห์ระบบ รวบรวมความต้องการของผู้ใช้ และวิเคราะห์ข้อมูลความต้องการระบบ การออกแบบเชิงตรรกะ กำหนดรายละเอียดองค์ประกอบต่างๆ ให้สอดคล้อง ได้แก่ ออกแบบผลลัพธ์ การนำเข้าข้อมูล กระบวนการการทำงาน และส่วนประสานงานผู้ใช้ การออกแบบเชิงกายภาพ นำข้อมูลเชิงตรรกะมาระบุลักษณะการทำงานเชิงกายภาพ ได้แก่ กำหนดคุณลักษณะของฮาร์ดแวร์ ซอฟต์แวร์ที่เหมาะสม ออกแบบฐานข้อมูลของระบบใหม่ ออกแบบคุณลักษณะเฉพาะและระบบรักษาความปลอดภัย การพัฒนาระบบ ได้แก่ เขียนโปรแกรม ทดสอบระบบ ติดตั้งระบบ ถ่ายโอนข้อมูลจากระบบเดิมเข้าสู่ระบบใหม่ จัดทำเอกสารระบบ ฝึกอบรมผู้ใช้ และประเมินผลระบบ และการบำรุงรักษาระบบ เพื่อติดตามผลของการใช้งานและให้ความช่วยเหลือและสร้างกลุ่มผู้ใช้เรียกว่า เครือข่ายชุมชนปฏิบัติ เพื่อสร้างวัฒนธรรมการเรียนรู้ร่วมกัน

ผลการศึกษา

1. แนวคิดของระบบสารสนเทศคลังข้อมูลเครื่องดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์

แนวคิดหลักในการออกแบบและพัฒนาระบบสารสนเทศคลังข้อมูลเครื่องดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์บูรณาการจาก 3 แนวคิด ได้แก่ แนวคิดการศึกษาเครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ทางมานุษยวิทยาดนตรี แนวคิดการจัดการความรู้ดิจิทัล และแนวคิดการพัฒนาระบบสารสนเทศ

แผนภาพ 1 แนวคิดหลักในการวิจัยและพัฒนาระบบสารสนเทศคลังข้อมูลเครื่องดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์



[7] น้ำฝน อัศวเมฆิน, *หลักการพื้นฐานของวิศวกรรมซอฟต์แวร์* (กรุงเทพฯ: ซีเอ็ดยูเคชั่น, 2560), 24-34.

1.1 แนวคิดการศึกษาเครื่องดนตรีชาติพันธุ์

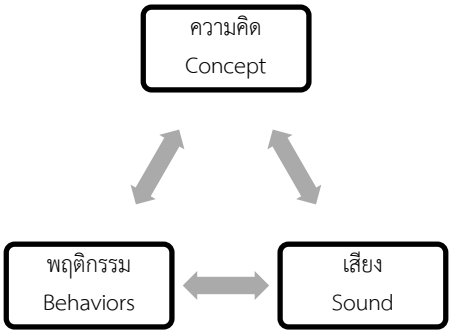
เครื่องดนตรีเป็นวัฒนธรรมทางวัตถุ (Material Culture) จึงเป็นพื้นที่ศึกษา (Areas) ที่อยู่ในความสนใจของนักวิชาการด้านต่างๆ อาทิ นักวิชาการเครื่องดนตรี นักดนตรีวิทยา นักมานุษยวิทยา นักมานุษยวิทยาดนตรี รวมไปถึงศิลปิน ภัณฑารักษ์ในพิพิธภัณฑ์ ความสนใจและมุมมองทางวิชาการที่แตกต่างกัน ทำให้แนวคิด วิธีการ และผลลัพธ์ของการศึกษาเครื่องดนตรีมีความหลากหลาย

ผู้วิจัยเลือกใช้การศึกษาเครื่องดนตรีทางมานุษยวิทยาดนตรีเป็นแนวคิดหลัก ในมุมมองของศาสตร์เครื่องดนตรีเป็นวัตถุที่ทำให้เกิดเสียง (Sound Objects) สัมพันธ์กับบริบททางสังคมวัฒนธรรม นักมานุษยวิทยาดนตรีไม่เพียงศึกษาเครื่องดนตรีในฐานะวัตถุ แต่ให้ความสำคัญกับองค์รวม (Holistic) ของความสัมพันธ์ระหว่างเครื่องดนตรี ผู้คน และบริบทแวดล้อม อีกทั้งผสมผสานแนวคิด ทฤษฎีของศาสตร์อื่น เช่น แนวคิดของนักประวัติศาสตร์ นักเครื่องดนตรี นักดนตรีวิทยา นักมนุษยวิทยา นักสังคมวิทยา ฯลฯ มาช่วยในการอธิบายในประเด็นที่มีความเฉพาะเจาะจง

Alan P. Merriam ผู้บุกเบิกแนวคิดนี้กล่าวไว้ว่า “เสียงดนตรีเป็นผลที่เกิดจากกระบวนการต่างๆ ในพฤติกรรมดนตรีของมนุษย์ซึ่งถูกหล่อหลอมจากค่านิยม ทัศนคติ และความคิดความเชื่อของคนในสังคมวัฒนธรรมนั้น”[8] ดนตรีแต่ละชนิดเป็นทั้งวัฒนธรรมย่อยในสังคม (Music IN Culture) และเป็นวัฒนธรรม (Music AS Culture) ด้วย Merriam พัฒนาโมเดลการศึกษาดนตรีว่าต้องประกอบด้วยความคิด (Concept) พฤติกรรม (Behavior) และ เสียง (Sound) ทั้งสามส่วนสัมพันธ์กันและมีผลกระทบซึ่งกันและกัน มานุษยวิทยาดนตรีจึงเป็นการศึกษาดนตรีในบริบททางสังคมวัฒนธรรมที่มีความเป็นสหวิทยาการ เป็นสากลและเฉพาะเจาะจงในเวลาเดียวกัน คุณค่า ความหมายของดนตรีขึ้นอยู่กับคนใน (Emic) มากกว่าคนนอก (Etic) จึงควรลดอคติทางชาติพันธุ์ (Ethnocentric) และให้ความเคารพความแตกต่างของวัฒนธรรมดนตรีที่ศึกษานั้น

[8] “Music sounds is the result of human behavioral processes that are shaped by the values, attitudes, and beliefs of the people who comprise a particular culture,” in Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964), 6.

แผนภาพ 2 โมเดลการศึกษาทางมานุษยวิทยาดนตรีของ Alan P. Merriam (1964)[9]



แม้ว่าโมเดลการศึกษาดนตรีของ Merriam จะถูกใช้เป็นเสาหลักของการศึกษาทางมานุษยวิทยาดนตรีมาถึงปัจจุบัน แต่ก็พบข้อถกเถียงทางวิชาการว่าโมเดลนี้อาจเป็นเพียงวาทกรรมของศาสตร์ในการศึกษาดนตรี เพราะการศึกษาดนตรีในบริบททางสังคมวัฒนธรรมมีความหลากหลายเกินกว่าจะเหมารวมด้วยวิธีการศึกษาแบบเดียว อย่างไรก็ดี ความเป็นองค์รวม เรียบง่าย และความยืดหยุ่นของโมเดลนี้ยังคงเป็นที่ยอมรับในวงวิชาการว่าสามารถนำมาประยุกต์ใช้อธิบายองค์รวมของปรากฏการณ์และเหตุการณ์ในการศึกษาเครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไทยได้

1.2 แนวคิดการจัดการความรู้ดิจิทัล

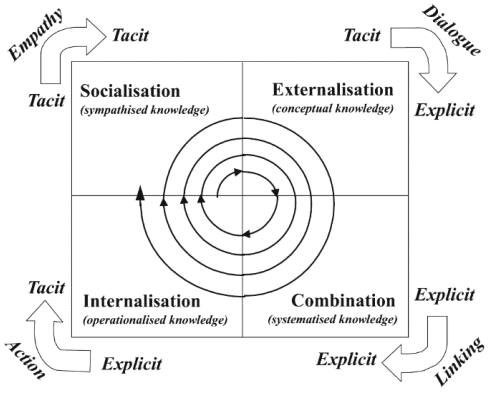
ความรู้เป็นทั้งผลผลิต (Product) และกระบวนการ (Process) ผ่านการคิด เรียนรู้จากประสบการณ์ การแก้ปัญหาในชีวิตประจำวัน ก่อนพัฒนาเป็นองค์ความรู้ซึ่งสอดคล้องกับสภาพแวดล้อมทางกายภาพและวัฒนธรรม ความรู้จึงเป็นสิ่งเดียวกับ “วัฒนธรรม” ที่มีความหลากหลาย และเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา กลุ่มชาติพันธุ์มีการจัดการความรู้ตามธรรมชาติผสมกลมกลืนไปกับการดำรงชีวิตและสภาพแวดล้อมเสมอ เริ่มจากฐานคิดทางวัฒนธรรม ผ่านกระบวนการปฏิสัมพันธ์และการกล่อมเกลาทางสังคมเชื่อมโยงกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรม ก่อนที่ ผู้รู้จะสร้างสรรค์และจัดระบบความรู้ในมิติต่างๆ

การศึกษาองค์รวมของเครื่องดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ทำให้ทราบว่า กระบวนการความรู้เครื่องดนตรีของแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ที่ศึกษา หรืออาจเรียกได้ว่าเป็นระบบสารสนเทศแบบดั้งเดิมนั้นเกิดขึ้นในหลายขั้นตอน ตั้งแต่การสร้างความรู้ การเรียนรู้ การแลกเปลี่ยนหรือมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้รู้และการประยุกต์ใช้ความรู้ในการสร้างเครื่องดนตรี การเล่นและการแสดง การประกอบสร้างความหมายของเครื่องดนตรี ธรรมชาติของความรู้เหล่านี้ประกอบด้วย 3 ปัจจัยเกี่ยวข้องกัน คือ ความรู้ (Knowledge) ผู้รู้ (Knower)

[9] Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964), 6-7.

และความสัมพันธ์ (Relations) ความสัมพันธ์ของความรู้กับความรู้ ได้แก่ ความรู้เก่ากับความรู้ใหม่ทั้งจากคนในและคนนอกวัฒนธรรม ความรู้กับผู้รู้ ได้แก่ การซึมซับความรู้เก่าและสร้างสรรค์เป็นความรู้ใหม่ ผู้รู้กับผู้รู้ ได้แก่ การแลกเปลี่ยนเรียนรู้ระหว่างผู้รู้หรือการสืบทอดความรู้ ความสัมพันธ์เหล่านี้ เป็นบ่อเกิดของความรู้เครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ ซึ่งเป็นกระบวนการจัดการความรู้ตามธรรมชาติ มีลักษณะเป็นเกลียวความรู้ (Knowledge Spiral) หรือ SECI Model เป็นวงจรยกระดับความรู้ต้องใช้ผู้รู้เป็นตัวขับเคลื่อน ผ่านปฏิสัมพันธ์ระหว่างคน การเรียนรู้ร่วมกัน การลงมือปฏิบัติให้ความรู้หมุนเป็นเกลียวต่อเนื่องกันไปโดยไม่สิ้นสุด

แผนภาพที่ 3 เกลียวความรู้ ของ Ilujiro Nanoka and Takeuchi[10]



งานวิจัยนี้ ประยุกต์ใช้โมเดลการศึกษาเครื่องดนตรีของ Alan P. Merriam เข้ากับแนวคิดการจัดการความรู้ของตะวันตกเพื่อต่อยอดการจัดการความรู้ตามธรรมชาติของกลุ่มชาติพันธุ์ โดยแสดงให้เห็นว่าปฏิสัมพันธ์ของความรู้ พฤติกรรม และเสียงของดนตรีดนตรีนั้นเกิดจากการไหลเวียนของความรู้เป็นเกลียวความรู้ สามารถนำมาพัฒนาต่อยอดเป็นโมเดลการจัดการความรู้ดิจิทัล คำนึงถึงระบบนิเวศของข้อมูล (Data Ecosystem) ภาพรวมของบริบทและการไหลเวียนของความรู้ชาติพันธุ์ที่ถูกบันทึก เผยแพร่ทำซ้ำในรูปแบบต่างๆ บนแพลตฟอร์มดิจิทัล

1.3 แนวคิดการพัฒนาระบบสารสนเทศ

การออกแบบและพัฒนาระบบสารสนเทศเกี่ยวข้องกับการใช้ระเบียบวิธี เทคนิค เครื่องมือ และกระบวนการพัฒนาที่ชัดเจน ตรวจสอบได้ เพื่อให้ได้ระบบสารสนเทศที่มาตรฐานและมีประสิทธิภาพสูงสุด

[10] Ikujiro Nanoka and Hirotaka Takeuchi, “SECI Model,” accessed July, 12, 2019, https://www.tlu.ee/~sirvir/IKM/Theoretical_models_of_Information_and_Knowledge_Management/the_nonaka_and_takeuchi_knowledge_spiral_model.html

แนวคิดที่ใช้ ประกอบด้วย แนวคิดการบริหารโครงการพัฒนาระบบสารสนเทศ และแนวคิดในการออกแบบและพัฒนาระบบสารสนเทศ[11]

การบริหารโครงการพัฒนาระบบสารสนเทศ เน้นกระบวนการของกิจกรรมต่างๆ ตั้งแต่ต้นจนจบ ประยุกต์ใช้ทักษะ เครื่องมือ ทรัพยากรเพื่อบริหารโครงการให้ดำเนินการไปตามความต้องการและบรรลุวัตถุประสงค์ โดยใช้หลัก 4P ได้แก่ ปัญหา (Problem) คน (People) โครงการ (Project) และกระบวนการ (Process) ในส่วนของกระบวนการ ประกอบด้วย การวางแผนโครงการ การจัดระเบียบโครงการ การติดตามสถานะโครงการ และการปรับเปลี่ยนโครงการ

การออกแบบและพัฒนาระบบสารสนเทศ ใช้แนวคิดโมเดลการจัดการความรู้ดิจิทัลและวัฏจักรชีวิตของการพัฒนาซอฟต์แวร์ (Software Development Life Cycle: SDLC) ซึ่งเป็นกระบวนการเชิงตรรกะและกระบวนการทางกายภาพในการพัฒนาระบบสารสนเทศ แบ่งเป็น 6 ขั้นตอน ได้แก่ การเก็บรวบรวมความต้องการของระบบ การวิเคราะห์และออกแบบระบบโดยใช้เทคโนโลยีคอมพิวเตอร์ การพัฒนาและทดสอบระบบก่อนนำไปใช้จริง และการบำรุงรักษาระบบให้ทำงานได้อย่างมีประสิทธิภาพ

2. การพัฒนาระบบสารสนเทศคลังข้อมูลเครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์

2.1 ข้อมูลเครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์

ข้อมูลเครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ ได้จากการรวบรวมเอกสาร งานวิจัย วรรณกรรมอื่นที่เกี่ยวข้องจากผู้ใช้ระบบสารสนเทศ ส่วนหนึ่ง เป็นข้อมูลชั้นต้น (Primary Data) หรือผลวิจัยหรือผลการทำงานร่วมกันของผู้วิจัยกับคนในวัฒนธรรม ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องในประเด็นต่างๆ ทั้งในรูปแบบของงานวิจัย งานวิชาการ หรือสื่อใหม่ อีกส่วนหนึ่งเป็นข้อมูลชั้นสอง (Secondary Data) ที่มีผู้เขียนหรือรวบรวมไว้ในวรรณกรรม หรือทำการศึกษาเครื่องดนตรีรูปแบบต่างๆ ทั้งเป็นทางการและไม่เป็นทางการซึ่งเผยแพร่อยู่ทั่วไปบนเครือข่ายอินเตอร์เน็ต ทั้งนี้ ข้อมูลทั้งหมดได้นำมาจัดแบ่งหมวดหมู่ตามประเด็นเนื้อหาเป็น 6 หมวดหมู่ [12] ได้แก่ 1) ข้อมูลระบบเสียงและลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี 2) ข้อมูลเทคโนโลยีของเครื่องดนตรี 3) ข้อมูลช่างทำเครื่องดนตรี 4) ข้อมูลสุนทรียะและสัญญะของเครื่องดนตรี 5) ข้อมูลประวัติศาสตร์เครื่องดนตรี และ 6) ข้อมูลสังคมวัฒนธรรมของเครื่องดนตรี และบันทึกไว้ใน 3 รูปแบบ คือ ข้อมูลดิจิทัล ได้แก่ ไฟล์ข้อมูลข้อความ ภาพ เสียง วิดีโออย่างใดอย่างหนึ่ง กลุ่มข้อมูลดิจิทัล ได้แก่ ข้อมูลดิจิทัลที่นำมาหลอมรวมกันเป็นสื่อใหม่ และระบบฐานข้อมูล ได้แก่ ข้อมูลดิจิทัลและกลุ่มข้อมูลดิจิทัลที่ถูกนำมาจัดระบบของข้อมูล

---

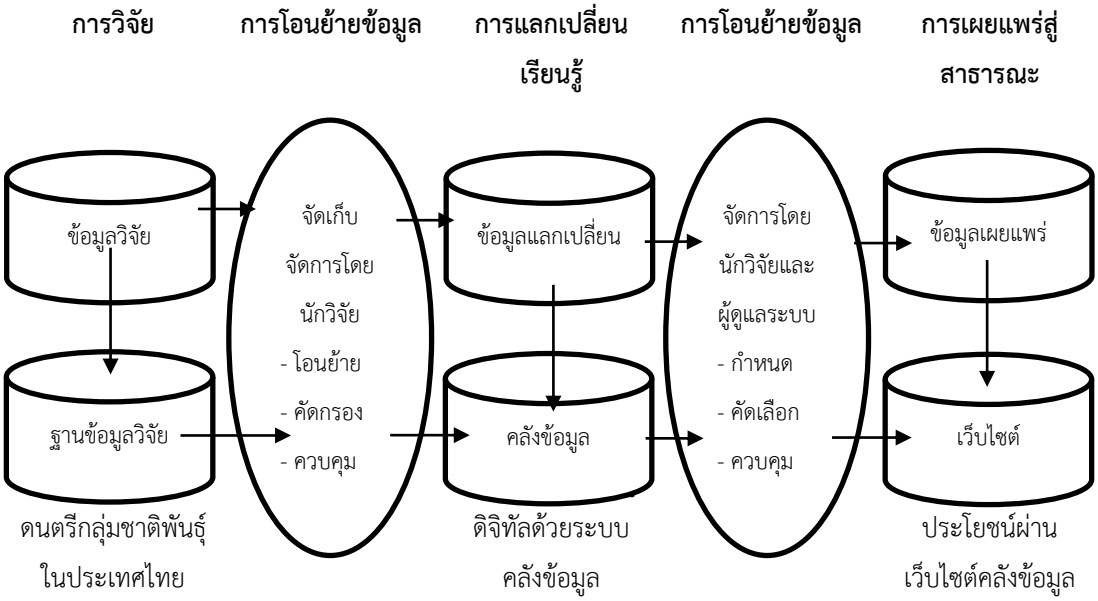
[11] อรยา ปรีชาพานิช, *คู่มือเรียนการวิเคราะห์และออกแบบระบบ* (กรุงเทพฯ: ไอดีซี พรีเมียร์, 2557), 41-63.

[12] ประยุกต์ใช้มุมมองของ Geneieve Dournon ที่ได้เสนอไว้ใน *Handbook for the Collection of Traditional Music and Musical Instruments* (Paris: UNESCO Publishing, 1981), 14-37.

2.2 โมเดลการจัดการความรู้ดิจิทัล

สภาพแวดล้อมใหม่และกระบวนการจัดการความรู้เครื่องดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ในบริบทของสังคมใหม่ถูกนำมาพัฒนาเป็นโมเดลการจัดการความรู้ดิจิทัล ประกอบด้วย 5 ส่วนเชื่อมโยงกัน ส่วนแรกเป็นข้อมูลวิจัย เก็บรวบรวมไว้ที่ฐานข้อมูลวิจัย ต่อมาเป็นช่องทางแลกเปลี่ยนข้อมูลกับผู้มีส่วนได้เสีย จัดเก็บข้อมูลที่คลังข้อมูลเครื่องดนตรี ส่วนสุดท้ายเป็นเว็บไซต์สำหรับผู้ใช้เพื่อเชื่อมโยง โอนย้ายข้อมูล แสดงผล และเผยแพร่ข้อมูลร่วมกัน

แผนภาพ 4 โมเดลการจัดการความรู้ดิจิทัลของคลังข้อมูลเครื่องดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์[13]



2.3 การพัฒนาระบบสารสนเทศคลังข้อมูลเครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์

การพัฒนาระบบสารสนเทศประยุกต์ใช้โปรแกรมสำเร็จรูป Microsoft และเทคโนโลยีฐานข้อมูลจัดเก็บข้อมูลเชิงสัมพันธ์ (Relational DBMS: RDBMS) ที่มีระบบจัดการฐานข้อมูล (Database Management System: DBMS) ลดการซ้ำซ้อนของข้อมูล ช่วยให้การบริหาร จัดเก็บ และค้นหาข้อมูลเป็นไปได้อย่างมีประสิทธิภาพ ระบบสารสนเทศที่พัฒนาขึ้นประกอบด้วย 2 ระบบย่อย ได้แก่ คลังข้อมูลเครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไทย (Back end) และเว็บไซต์ เพื่อการบันทึกและนำเสนอผล (Front End)

[13] ปรับปรุงจาก Andrew Treloar, “Digital management Model,” accessed July, 12, 2019, https://andrew.treloar.net/research/diagrams/

คลังข้อมูลเครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไทย (Back end) ประกอบด้วยระบบฐานข้อมูลและระบบจัดการฐานข้อมูล มีโครงสร้างของระบบ ดังแสดงในตารางข้างล่าง

ตารางที่ 1 ข้อมูลวัฒนธรรมดนตรี Musical Culture

1) บริบททางสังคมวัฒนธรรม Socio-Cultural Context

Field	Name	Data type
1. ชื่อกลุ่มชาติพันธุ์	Ethnic Name	Text
2. วัฒนธรรม	Culture	Story
3. สังคม	Society	Story
4. โลกทัศน์	World View	Story
5. พฤติกรรมทางสังคม	Social Behavior	Story
6. บทบาทหน้าที่ทางสังคม	Social Function	Story
7. ศิลปะและเทคโนโลยี	Art and Technology	Story
8. อื่นๆ	Others	Memo

2) วัฒนธรรมดนตรี Musical Culture

Field	Name	Data type
1. ชื่อกลุ่มชาติพันธุ์	Ethnic Name	Text
2. ประเภทของดนตรี	Taxonomy of Music Genre	Story
3. ผู้เล่นและผู้ฟัง	Musicians and Auditors	Story
4. ความคิดเกี่ยวกับดนตรี	Concept of Music	Story
5 พฤติกรรมดนตรี	Music Behavior	Story
6. การใช้ดนตรี	Use of Music	Story
7. ดนตรีกับศิลปะ	Music and Art	Story
8. สื่อการแสดงดนตรี	Performance Medium	Story
9. อื่นๆ	Others	Memo

ตารางที่ 2 เครื่องดนตรี Musical Instruments

1) ข้อมูลทั่วไปของเครื่องดนตรี Musical Instruments: General

Field	Name	Data type
1. รหัสเครื่องดนตรี	Musical Instrument ID	ID Number
2. เครื่องดนตรี	Generic Term	text อาจมีหลายชื่อเรียก
3. สถานที่พบเครื่องดนตรี	Place	Text
4. ประเภทของเครื่องดนตรี	Folk Taxonomy	Story
5. ระบบสัญลักษณ์	Symbolic Significance	Story

6. ประวัติ	History	Story
7. อื่นๆ	Other	Memo

2) ข้อมูลเฉพาะของเครื่องดนตรี Musical Instruments: Specific: Each Type

Field	Name	Data type
1. รหัสเครื่องดนตรี	Musical Instrument ID	ID Number
2. ชื่อเรียกเครื่องดนตรี	Designation	Story
3. ประเภทของเครื่องดนตรี	Classification	Number, Text
4. ส่วนประกอบของเครื่องดนตรี	Part of Musical Instrument	Text
5. ความเป็นเจ้าของ	Ownership	Story
6. ระบบสัญลักษณ์	Symbolic Significance	Story
7. ประวัติ	History	Story
8. อื่นๆ	Other	Memo

3) การสร้างเครื่องดนตรี Musical Instruments: Construction

Field	Name	Data type
1. รหัสเครื่องดนตรี	Musical Instrument ID	ID Number
2. วัสดุ	Materials	Story
3. เครื่องมือและวิธีการ	Tools and Principles	Story
4. เทคนิคกระบวนการ	Technique and Processes	Story
5. การวัด	Measurements	Story
6. อุปกรณ์เพิ่มเติม	Accessories	Story
7. พัฒนาการ	Development	Story

4) การเล่น Musical Instruments: Playing

Field	Name	Data type
1. รหัสเครื่องดนตรี	Musical Instrument ID	ID Number
2. การตั้งเสียง	Tuning System	Story
3. การฝึกฝน	Practice	Story
4. การเล่น	Playing Technique	Story
5. เทคนิคพิเศษ	Advance Technique	Story
6. สุนทรียภาพ	Aesthetic	Story

5) การแสดง Musical Instruments: Performance

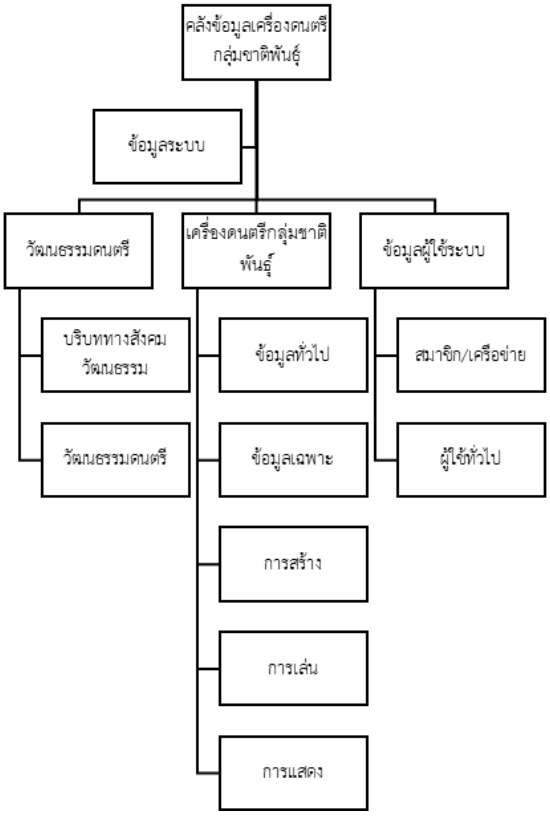
Field	Name	Data type
1. รหัสเครื่องดนตรี	Musical Instrument ID	ID Number
2. โครงสร้างและองค์ประกอบ	Structure	Story
3. บริบทของการแสดง	Context	Story

4. รูปแบบ	Form	Story
5. เนื้อหา	Content	Story
6. สไตล์	Style	Story
7. สุนทรียภาพ	Aesthetic	Story

การนำเข้าข้อมูลใช้รูปแบบเรื่องดนตรี (Music Story) มี 2 ลักษณะ คือ เรื่องดนตรีขนาดสั้น เป็นข้อมูลภาพรวม ความยาว 1 หน้าจอแสดงผล บันทึกเป็น *.PDF และเรื่องดนตรีขนาดยาว ข้อมูลรายละเอียด ความยาวไม่จำกัด บันทึกเป็น *.PDF พร้อมลิงค์เชื่อมโยงไปยังแหล่งข้อมูลที่เกี่ยวข้อง

การพัฒนาระบบเว็บไซต์เพื่อบันทึกและนำเสนอผล (Front End) ใช้รูปแบบเดียวกับเว็บไซต์กูเกิ้ล (Google.com) เพื่อสะดวกในการใช้งาน ผู้ใช้สามารถค้นหา แลกเปลี่ยน บันทึกข้อมูลได้จากคำสำคัญ เช่น ชื่อกลุ่มชาติพันธุ์ ประเภทเครื่องดนตรี กำหนดสิทธิ์ผู้ใช้เป็น 2 กลุ่มคือ ผู้ใช้ทั่วไป สืบค้นได้เฉพาะเรื่องดนตรีขนาดสั้น และสมาชิก สืบค้นได้ทั้งเรื่องดนตรีขนาดสั้นและขนาดยาว

แผนภาพที่ 6 แผนที่เว็บไซต์ (Site Map) ระบบสารสนเทศคลังข้อมูลเครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์



บทสรุป

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ (Ethnic Music) เป็นดนตรีที่เกิดจากกลุ่มชาติพันธุ์ และถูกใช้ในกลุ่มชาติพันธุ์ จึงมีความสัมพันธ์แนบแน่นกับวัฒนธรรม วิถีชีวิต และโลกทัศน์ของคนในสังคม ความคิด พฤติกรรม และเสียงดนตรีที่ปรากฏล้วนสะท้อนให้เห็นอัตลักษณ์และวัฒนธรรมของชาติพันธุ์อย่างเด่นชัด แม้ว่าลักษณะโดยทั่วไปดนตรีชาติพันธุ์มีความเป็นนามธรรมที่ยากต่อการทำความเข้าใจ แต่เราอาจใช้เครื่องดนตรี เป็น “กุญแจ” ในการสืบค้น สืบสานวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ได้

ระบบสารสนเทศคลังข้อมูลเครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์มีเป้าหมายสร้างเครื่องมือที่ทันสมัยในการจัดการความรู้วัฒนธรรมดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ในสังคมยุคดิจิทัล เพื่อหนุนเสริมพลังของการเรียนรู้ที่มีอยู่ตามธรรมชาติและพลังของการรวมกลุ่มในสังคมดิจิทัลในการสืบสาน สืบทอด อนุรักษ์และพลิกฟื้นวัฒนธรรมดนตรีชาติพันธุ์ร่วมกับคนในวัฒนธรรมและผู้ที่มีส่วนได้เสีย พลังปัญญาของกลุ่มที่มารวมตัวกันบนแพลตฟอร์มดิจิทัลจะนำไปสู่การจัดการความรู้วัฒนธรรมดนตรีชาติพันธุ์ได้อย่างยั่งยืน คลังข้อมูลเครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์จึงเป็นเครื่องมือของกระบวนการนำทุนทางปัญญาไปสร้างคุณค่า ขณะเดียวกันทุนทางปัญญานั้นก็เพิ่มพูนขึ้นด้วยกระบวนการแลกเปลี่ยนเรียนรู้เป็นเกลียวความรู้ที่หมุนต่อเนื่องไปไม่สิ้นสุด

การวิจัยและพัฒนาระบบสารสนเทศคลังข้อมูลเครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ เป็นโครงการนำร่องในการประยุกต์ใช้เทคโนโลยีสารสนเทศเข้ากับการจัดการความรู้ดิจิทัล โดยใช้วัฒนธรรมดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์เป็นฐานคิด ใช้การมีส่วนร่วมกับคนในวัฒนธรรมในการตั้งคำถาม รวบรวมข้อมูล เพื่อวิเคราะห์คุณค่าและความหมายของเครื่องดนตรี จัดการข้อมูลและความรู้ที่ได้ออกมาเป็นความรู้เครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์บนพื้นที่ดิจิทัล เพื่อให้ผู้ใช้ระบบสามารถเลือกนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์ในทางวิชาการดนตรีได้อย่างสะดวก รวดเร็ว เท่ากับเป็นการยกระดับความรู้ร่วมกันหรือสร้างและแลกเปลี่ยนเรียนรู้เครื่องดนตรีชาติพันธุ์ สามารถนำไปพัฒนาต่อยอดเป็นการจัดการความรู้วัฒนธรรมดนตรีชาติพันธุ์ที่ยั่งยืนของสังคมไทยในอนาคต

กิตติกรรมประกาศ

บทความวิจัยนี้ เป็นผลวิจัยในโครงการ คลังข้อมูลเครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไทย ซึ่งเป็นโครงการวิจัยต่อเนื่อง 3 ปี ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจากเงินงบประมาณแผ่นดินมหาวิทยาลัยมหิดล ประจำปีงบประมาณ 2547-2549

บรรณานุกรม

น้ำฝน อัศวเมฆิน. *หลักการพื้นฐานของวิศวกรรมซอฟต์แวร์.* กรุงเทพฯ: ซีเอ็ดยูเคชั่น, 2560.

สุวิไล เปรมศรีรัตน์ และคณะ. *แผนที่ภาษาของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ ในประเทศไทย.* เอกสารประกอบการเสนอผลงานวิจัย. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์กรมการศาสนา, 2544.

อรยา ปรีชาพานิช. *คู่มือเรียนและการออกแบบระบบ.* กรุงเทพฯ: ไอดีซี พรีเมียร์, 2557.

Dournon, Geneive. *Guide for traditional Musical Instruments.* Geneva: Art Graphiques, Impremeres Populaires. 1981.

Johnson, Henry M. *"An Ethnomusicology of Musical Instruments: Form, Function, and meaning."* JASO 26/3 (1995) Accessed July, 12, 2019, https://www.anthro.ox.ac.uk/sites/default/files/anthro/documents/media/jaso26_3_1995_257_269.pdf

Maceda, Jose. *A Manual of a Field Music Research with Special Reference to Southeast Asia.* Philippines: University of Philippines, 1981.

Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music.* Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964.

Nonaka, Ikujiro and Hirotaka Takeuchi. "SECI Model." Accessed July, 12, 2019. https://www.tlu.ee/~sirvir/IKM/Theoretical_models_of_Information_and_Knowledge_Management/the_nonaka_and_takeuchi_knowledge_spiral_model.html

Rao, Madanmahan. (Editor). *Knowledge management Tools and Techniques: practitioners and Experts Evaluate KM Solutions.* Burlington, MA: Elsevier, 2005.

Treloar, Andrew. "Digital management Model." Accessed July, 12, 2019. https://andrew.treloar.net/research/diagrams/

ผลงานพรีลูด ฟิวก์ และวาริเอชั่นของซีซาร์ แฟรงก์ และอิทธิพลจากเจ.เอส. บาค

J.S. Bach's Influence on César Franck's "Prélude, Fugue et Variation"

แพรววนิต กองมงคล*[1] ไคลร์ เฟียร์[2]
Praewwanit Gongmongkon*[1] Kyle Fyr[2]

บทคัดย่อ

บทความวิจัยฉบับนี้เป็นการศึกษาบริบททางประวัติศาสตร์และชีวประวัติของซีซาร์ แฟรงก์ ซึ่งเป็นนักแต่งเพลงยุคโรแมนติกในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 (ค.ศ. 1822-1890) และศึกษาวิเคราะห์อิทธิพลงานของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค ที่มีต่อผลงาน*พรีลูด ฟิวก์ และวาริเอชั่น* หมายเลข 18 ของแฟรงก์ โดยผู้วิจัยเลือกศึกษางานบางชิ้นจากชุดพรีลูดและฟิวก์สำหรับออร์แกน และพรีลูด และฟิวก์จากหนังสือเวลเทมเพอร์คลาเวียร์ของบาคมาเปรียบเทียบกับงานผลงาน*พรีลูด ฟิวก์ และวาริเอชั่น* หมายเลข 18 เพื่อหาความคล้ายคลึงกันของนักแต่งเพลงทั้งสองคนในแง่ของแนวคิดและสไตล์ทางดนตรีที่มาจากยุคทางดนตรีสองยุค คือ ยุคบาโรคและยุคโรแมนติก และในแง่ของเทคนิคการแต่งเพลงที่แฟรงก์น่าจะได้รับอิทธิพลมาจากงานของบาค รายงานวิจัยฉบับนี้จะเป็นประโยชน์ต่อการสร้างความรู้ความเข้าใจในการศึกษาประวัติและผลงานของแฟรงก์ และการศึกษาเปรียบเทียบบริบททางดนตรีที่แตกต่างกันของยุคทั้งสองยุค โดยเป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพและผู้วิจัยเลือกใช้กระบวนการทางดนตรีวิทยามาใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

คำสำคัญ: ซีซาร์ แฟรงก์ / พรีลูด / ฟิวก์ / วาริเอชั่น / เจ.เอส. บาค

* Corresponding author, email: 24p.pgmk@gmail.com

[1] นักศึกษาปริญญาโท แขนงวิชาดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

[1] Master's Degree candidate of Musicology, College of Music, Mahidol University

[2] อาจารย์ที่ปรึกษา ภาควิชาดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

[2] Advisor, Lecturer at Department of Musicology, College of Music, Mahidol University

Received: March 19, 2019/ Revised: June 11, 2019 / Accepted: June 17, 2019

Abstract

This research is about to examine the historical context during the life and times of César Franck in the nineteenth century (1822-1890) and to analyze some traces of Johann Sebastian Bach's influence on one of the César Franck's prelude and fugue works which is *Prélude, Fugue, et Variation in B minor*, *Op.18.* By choosing some of J.S. Bach's compositions including prelude and fugue for organ and prelude and fugue from *The Well-Tempered Clavier* to study and compare with *Prélude Fugue et Variation Op.18*. The researcher used an analysis method to find the similarities in both of the composers' works in terms of musical styles and ideas from Baroque and Romantic periods and musical techniques that César Franck tends to apply from Bach. The research result will be useful for a better understanding of life and works of César Franck and for analytical study of musical context from different two periods. This research was conducted in qualitative research design and the researcher choose the musicological method to analyze the data.

Keywords: César Franck / Prélude / Fugue / Variation / J.S. Bach

Significance of the Study

Johann Sebastian Bach was one of the most significant composers throughout the music history. His works and compositions have influenced and inspired many other prolific composers including Mozart, Chopin, Beethoven, and Liszt. However, there was a movement called "Bach Revival" that helped emphasize the importance of J.S. Bach. Since his works and his fame were almost forgotten after his death, some composers especially Mendelssohn sparked this phenomenon to make the public realized Bach's abilities. He performed some of Bach's compositions and other composers such as Schumann gathered Bach's work to publish. Since then the

importance of Bach was spread to many European countries and other several Bach-like compositions were released after the movement including works of César Franck.

César Franck (1822-1890) was born in Liège, Belgium. He was known as a gifted pianist since he was young and later became an organist. While he was studying, he had a chance to study Bach Baroque music such as prelude and fugue and his admiration towards Bach made him compose an outstanding fugue in the competition. In his adult life, his life pattern was somehow similar to Bach too, as he embarked on a career as teacher, composer, organist, and pianist. He gained a reputation as a great improviser which led him work for the church and finally became professor at the Paris Conservatoire in 1872. During his years at the Conservatoire, Franck composed many pieces including symphonic, chamber, and keyboard works. Until his last year in 1890, his works were influenced by many composers' model including Bach's. Plus, he was considered the greatest composer of organ music after Bach as well. So, there are some similarities between these two composers that should be studied although they lived in different eras.

Objectives

1) To examine the historical context during the life and times of César Franck
2) To analyze the traces of J.S. Bach in César Franck's Prélude, Fugue, et Variation

Scope of the Study

For the scope of the research, the researcher will focus on César Franck's *Prélude, Fugue, et Variation in B minor, Op. 18* and some compositions composed by J.S. Bach such as The Well-Tempered Clavier Book I and II, Prelude and Fugue for Organ, Christmas Oratorio, Suite, etc. The data will be collected from books, thesis, and documents related to the topics.

Methodology

This research was conducted in qualitative research design

1) Document Data Gathering

The researcher gathers the data from historical documentation, documents, articles, journals, books, and related thesis which collected from many sources such as Jiew Bangsue Library, College of Music at Mahidol University, Centre Library at Chulalongkorn University, and Internet.

2) Data Treatment

- Arrange and translate the documentary data in Thai and foreign language
- Grouping data into the different topics
- Verify the accuracy and completeness of data
- Check and patch incomplete issues of data
- Reprint and edit the musical scores for manuscript analysis and study

3) Data Analysis

After the data was collected, the researcher transcribed and arrange text data. Then, the researcher reads through all of data, marking, and dividing the data into parts by hand. The next process of analyzing was categorizing data into categories and segments. Then the content of all of the documents will be analyzed.

César Franck's Musical Style and Idea of Bach's Influence

Franck should never have been considered as a French artist although he always considered himself a Frenchman. Not only because of his Belgian birth, but because neither his aesthetic doctrine nor his technical method, show the relation to those features that distinguish the true French spirit and character[3]. Instead, his compositions were rather affected by German's composers such as Bach, Beethoven, and Liszt[4]. Especially, his techniques including chromaticism, cyclic form, and

[3] Robert J. Stove, *César Franck His Life and Times* (United Kingdom: Scarecrow Press, Inc., 2012), 173.

[4] Nicholas Hester, "César Franck – A New French Unity" (D.M.A. diss., University of York, 2015), 7.

sequential writing were inspired by J.S. Bach. Chromaticism and cyclic form are usually cited as the two salient characteristics of Franck's style. His chromaticism is often the result of melodic chromaticism in many parts rather than a functional or coloristic harmony[5].

The reason behind many of his compositions was that he tried to explore the possibility of the new organ called "Cavaillé-Coll", which was invented during his times. Therefore, the concept of organ especially influenced by Baroque tradition became the factor that inspired his work such as *Prélude Fugue et Variation in B minor*, *Op.18* which was firstly composed and published in 1868 in a set of *Six Pièces* and later was remade for piano and harmonium in 1873.

An expanded pedal division was one of the most important Cavaillé-Coll's contributions to the symphonic organ Franck invented. Usually, Classical French organ had a board of small pedals controlling only two or three stops. These pedals were used for plainsong melodies on the trumpet or for a soft lower voice. The sound of a sixteen-foot reed could appear in the pedal with a help of Great-Pedal coupler. However, Cavaillé-Coll expanded the pedal division by adding a full chorus of foundation and reed stops which develop pedal parts in their improvisations and made it possible for French organists to play the music of Bach for the first time[6].

Since then Franck started to compose the *Six Pièces* between 1860-1862. He performed the complete set at Sainte-Clotilde. The pieces treated different genres and textures and probably stem from Franck's improvisations in exploring his new organ. One of Franck's most popular works was the Bach-inspired piece No.3 *Prélude, Fugue et Variation in B minor, Op.18*

In *Prélude Fugue et Variation in B minor, Op.18*, the *Prélude* was developed as a form of introduction in the music for organ where the thought of Bach is mingled with a quite modern tenderness. In his Prélude, Franck introduces an

[5] Rey M. Longyear, *Nineteenth-Century Romanticism in Music* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1969), 150.

[6] Anna Sung, "The Cavaillé-Coll Organ and César Franck's Six Pièces" (D.M.A. diss., Arizona State University, 2012), 7.

expressive melody and he finishes the piece with a Variation that used the same theme with an embellished accompaniment. The Fugue that connects them is based on a subject that is related to the opening and closing melody so that the overall work has a structural unity.

To build the connection to Bach, Franck must draw some elements out of his music that related to Baroque tradition and a few unique characteristics that represent J.S. Bach. One of the mutual traits that both Franck and Bach have in common was their devotion to the faith in God. Since writing music was an expression of faith to Bach, his every composition was "in the name of Jesus" and "to the glory of God[7] " linked to the main idea of most of Franck's compositions.

Another aspect we found in Bach's works is his abilities to create pictorial music. Bach was able to use music to paint the stories through word and tone as well as his musical languages. So did Franck[8]. It can be found later that Franck used this piece to reflect what Bach usually did in his works and make it suitable in the romantic context that he could picture Bach like in a program music.

The piece was divided into four movements which are Prélude, Transition or a link, Fugue, and Variation. Each movement could represent the idea of Bach's faith in God and has the same unity of structure, ideas, and styles. Franck was able to connect his ideal of J.S. Bach to his romantic techniques that made him succeed in painting the master of Baroque to revive in the aftermath of Bach revival like Mendelssohn, Schumann, Liszt, Brahms and others did.

Prélude, Fugue, et Variation in B minor, Op.18

In Prélude, it has a well-structure plan of using figurative theme throughout the whole section. Instead of using long phrase sentences, Franck chose to focus on small motives and grouping figures to form musical language which is similar to Bach's

[7] Malcolm Boyd, *J. S. Bach (*New York: Oxford University Press, 1999), 174.

[8] Dorothy Cheung, "Selected Piano Works of Franck, Haydn, and Chopin" (D.M.A. diss., The Southern Baptist Theological Seminary, 1992), 7.

in his Well-Tempered Clavier. So, the phrases could not be divided equally but depends on the melodic organization in each group. There are three segments divided as ABA' in the key of Bm, Dm, and F♯m.

There was interesting point about the number of measures using in the piece. Some Bach scholars have discovered that Bach's works are filled with numerical associations, and his use of symbolic numbers has specific meaning, especially in his signature name "BACH". There was a method called "gematria" that referred to number word symbolism corresponded to the number alphabet[9]. Each letter has a numerical value, and so all words can be expressed as a total of the letter numbers (A=1, B=2, C=3, ...H=8, ...).

It is possible that Franck applied this theory to his work as well. The total number of Bach's name letters is equivalent to the number of measures Franck used for the length of Segment A (B + A + C + H = 2 + 1 + 3 + 8 = 14) and the total number of the word "Credo" he used to finish Segment B (C + R + E + D + O = 3 + 17 + 5 + 4 +14 = 43) was also implied in the measure 43 of the Prélude. Later, in the Transition or a link, the transition was finished in measure 59 which implied the word "Gloris" as well as in the Fugue, it will be finished in measure 140 which implied the word "In nomine Iesu" according to some significant words that are commonly employed in Bach's use of number symbolism[10]. So, this is one of the evidence that Franck was influenced by Bach's idea and technique in composing his music and showed his Christian belief that he dedicated the piece to God like Bach always did.

It should be noted that Franck concerned with the shape of melody or melodic contour as well. He tried to balance the motion of up and down movement from descending line to reach the culminate point and back to ascending line again within a theme like Bach usually did in his many compositions. So, the melodic shape came out like a detail of convex and concave shaping in Baroque architectural

[9] Jihye Oh, "Number Symbolism in J. S. Bach's Keyboard Music" (D.M.A. diss., Claremont Graduate University, 2016), 18.
[10] Ibid, 19.

façade[11]. This is one of examples that Franck used musical tools to create pictorial music like works from Bach.

Figure 1 Franck's Prélude (mm.1-2)

In many of Bach's compositions, he often used broken chords and arpeggio as important elements to indicate triads. As shown in his famous Prelude and Fugue in C major, BWV 846, the inversion of triads was fully used throughout the whole piece. So, Franck chose to use these techniques to represent Bach's style in his Prelude. In measures 3 and 4, the descending 7th chords of C♯ dim and A♯ dim arpeggio were used, followed by descending triads of A♯ dim and G♯ dim to paint the downward movement.

Figure 2 Franck's Prélude (mm.3-4)

In the bass part, Franck used a simple descending scale-like passage from tonic (B) as a counter line to accompany the downward movement in the right-hand part which is similar to what Bach did in his Prelude and Fugue in F sharp major, BWV 858.

Figure 3 Franck's Prélude (mm.1-4)

[11] Ronald L. Fishbaugh, "Elements of Romantic Tendency in Selected Keyboard Works of J.S.Bach: A Study with References to the Visual Arts" (D.M.A. diss., New York University, 1978), 148.

The significant motive of ascending intervals Franck used in Segment B derived from many of Bach's works. He might be inspired from the theme of the chorus "Herr, wenn die stolzen Feinde toben" in the Christmas oratorio in which its widely spread intervals symbolized strength, pride, and defiance[12]. Here Franck treated leaps carefully. He moved from steps to bigger leaps from second interval to third, fourth, fifth, sixth, seventh, and to an octave in a row like a stepwise progression. So, the sound was not jumpy but well-ordered and smoothly climbed up like Bach's style.

Figure 4 Bach's Herr, wenn die stolzen Feinde toben in Christmas oratorio

Figure 5 Franck's Prélude (m.16)

Then he gradually resolved the passage by using sequences which was the most important characteristic of Bach. From measure 36 he developed the sequence by employing the linear progression of descending scale 5-4-3-2-1-7 from F♯-E-D-C♯-B-A at the first note of each measure which was similar to Prelude and Fugue in E minor BWV 855 before he reached back to the theme in F♯ minor in measure 44.

In the Transition or a link between Prélude and the upcoming Fugue, Franck used these nine measures as a connective passage to prepare the audiences for the subsequent section in which he introduced the motives of fugue here in this part. In the piano version, Franck gave a written down of an improvisation-like passage to keep the character of the prelude that provided us an improvisatory feel as well.

[12] Albert Schweitzer, *J.S. Bach* (New York: Dover Publications, Inc., 1966), 89.

Then Franck foreshadowed the melodic contour of the fugue here in the transition part. On one hand, he might get the idea from Bach's Prelude and Fugue in E flat major, BWV 876 about the contour of the melody but he changed to the opposite direction. In Bach's work, it started from the ascending triad to the descending scale but in Franck's piece, he started with the descending triad before he moved to the ascending scale.

Figure 6 Bach's Prelude and Fugue in E flat major BWV 876

On the other hand, the shape of melody was also like the melody in Gavotte from Bach's French Suite No.5, BWV 816. It started with the descending triad then changed to the ascending scale which was similar to what Franck did in the Transition.

Figure 7 Bach's French Suite No.5 BWV 816 in Gavotte

Figure 8 Franck's Transition (mm.57-59)

There was a relationship between the opening figures of Fugue and the short Transition which acted like Bach's prelude that introduced the theme of fugue. One can find such motivic connection between the beginning of prelude and its accompanying fugue in many works of Bach, for example, in Prelude and Fugue in A

minor, BWV 865. So Franck also applied this kind of motivic connection in his work at the opening figures of the fugue and its transition too.

Figure 9 Franck's Transition and Fugue (mm.51-52) and (mm.60-62)

In terms of the form of Fugue, Franck followed the formal structure of Bach's Fugue in the Baroque tradition which consisted of subject, answer, countersubject, and some of other devices such as fragmentation and stretto. Franck wrote this Fugue in four parts writing and started the first subject in the tenor part at the dominant ($F^{\sharp}$). Then the answer was introduced in the alto part begun with the tonic (B) and developed to dominant key by raising G to $G^{\sharp}$ moving from B minor to $F^{\sharp}$ minor. It is a tonal answer in which the first note of the answer is altered to stay within the key.

After the exposition was finished in measure 93, followed by the dominant pedal point in the bass part in measures 94-97 then the short episode was introduced. Here the ideas from prelude were developed again. This is similar to the idea of Bach in his Prelude and Fugue in B minor, BWV 893. However, Franck changed it to the opposite direction. He brought the theme of ascending intervals back but changed to turn it backward or retrograde it by starting from spreading the interval first before returning to the group of repeated notes.

Figure 10 Franck's Fugue (mm.94-97)

Then the stretto part was introduced in measure 119. Here Franck applied the mode change to the melody. The Phrygian tetrachords of E-D-C natural-B and A-G-F natural-E were used like in many compositions from earlier period. For example, in the opening theme of Bach's Chaconne in D minor, BWV 1004, we can hear the Phrygian tetrachord in the bass part and it was used as an ostinato bass throughout the Chaconne. In the music of the Baroque period, this tetrachord was widely associated with the symbol of death.[13]

Figure 11 Franck's Fugue (mm.120-121, mm.123-124)

Franck loved to use a diminished seventh chord throughout the whole piece and many times he used it as a substitute chord for a dominant chord. This made the tone color of the piece turn to a sorrowful and dramatic one which was similar to many of Bach's works. That Bach used diminished seventh chords in the circumstances which relayed emotions of grief[14]. It was how he created chromaticism in his compositions which proved that Bach was ahead of his time. Chromaticism was also one of the most used compositional devices Franck applied in his romantic works. In this piece, for example, he occasionally used A♯, E♯, G♯ and C♯ diminished seventh chord to substitute for the dominant chord in the Prélude, the Transition, and some other places in the Fugue to add color and variety of sound to the piece.

In Variation, after Franck reached the climax point in the Fugue which could represent the picture of reaching the transcendence of God's realm, he changed the

[13] Marina Fabrikant, "Bach-Busoni Chaconne: A Piano Transcription analysis" (D.M.A. diss., University of Nebraska, 2006), 24.

[14] Ibid., 47.

mood by using the passage with semiquaver notes to paint a release after tension. The device he brought from Baroque tradition to apply here was "lamento". It is a descending chromatic line used as a symbol of affliction which was associated with the Doctrine of Affections – an aesthetic theory of Baroque period that hold certain musical devices linked with specific emotion[15]. Grief or pain, for example, could be represented by this dissonance descending chromatic line. It started from D then chromatically moved down to C♯-C-B-A-G-F♯-E♯-E along with the accompaniment in the right hand to give a feeling of sadness before returning to the Prélude theme.

Figure 12 Franck's Variation (mm.145-146)

In this section, there were an embellished accompaniment in the middle inner line accompany until the ending. The accompaniment created a static mood that keep returning to the unity of the piece. Plus, the idea of three note motive from the beginning of the prelude and fugue, broken chords, and ascending scale which represent Bach's style that were employed before in the preceding section was used again in the accompaniment throughout this section. Then it was closed with the Picardie third on B major chord which was another trait that derived from Bach.

Conclusion

As a Romantic composer who admired Johann Sebastian Bach, César Franck was able to capture his style in the composition. He brought the elements that represented Bach's works including number of measures, up and down melodic contour, broken chords, stepwise motion, sequences, Phrygian tetrachords, lamento,

[15] Daniel S. Mahlberg, "The Baroque Continuum: The Influence of the "Praeludien" from Bach's Well-Tempered Clavier on Chopin's Préludes, Op.28" (D.M.A. diss., California State University Dominguez Hills, 2007), 112.

and Picardie Third to show his musical idea of how to bring back the Baroque traditions through the style of Bach. Franck simplified the techniques that Bach usually applied in his works such as fragmentation, stretto, and retrograde and developed them to his compositional devices. *Prélude Fugue et Variation in B minor, Op.18* shows that it has some salient characteristics derived from Bach and proved that Franck use the Bach's model as an inspiration to compose this piece.

Bibliography

Boyd, Malcolm. *J. S. Bach.* New York: Oxford University Press, 1999.

Cheung, Dorothy. "Selected Piano Works of Franck, Haydn, and Chopin." D.M.A. diss., The Southern Baptist Theological Seminary, 1992.

Fabrikant, Marina. "Bach-Busoni Chaconne: A Piano Transcription Analysis." D.M.A. diss., University of Nebraska, 2006.

Fishbaugh, Ronald L. "Elements of Romantic Tendency in Selected Keyboard Works of J.S. Bach: A Study with References to the Visual Arts." D.M.A. diss., New York University, 1978.

Hester, Nicholas. "César Franck – A New French Unity." D.M.A. diss., University of York, 2015.

Longyear, Rey M. *Nineteenth-Century Romanticism in Music*. Englewood Cliff, NJ: Prentice-Hall, Inc., 1969.

Mahlberg, Daniel S. "The Baroque Continuum: The Influence of the "Praeludien" from Bach's Well-Tempered Clavier on Chopin's Préludes, Op.28." D.M.A. diss., California State University Dominguez Hills, 2007.

Oh, Jihye. "Number Symbolism in J. S. Bach's Keyboard Music." D.M.A. diss., Claremont Graduate University, 2016.

Schweitzer, Albert. *J.S. Bach*. New York: Dover Publications, Inc., 1966.

Stove, Robert J. *César Franck His Life and Times*. United Kingdom: Scarecrow Press, 2012.

Sung, Anna. "The Cavaillé-Coll Organ and César Franck's Six Pièces." D.M.A diss., Arizona State University, 2012.

บทประพันธ์เพลงเพรลูดและฟิวก์ในวรรณกรรมเปียโนของคลารา ชูมันน์: แนวทางการฝึกซ้อมและการตีความบทเพลงสำหรับการแสดง

Clara Schumann's Prelude and Fugue Op.16 No.1: Performance Practice and Interpretation

ภานุพงศ์ ทองคำ*[1] ปานใจ จุฬาพันธุ์ [2]
Phanuphong Thongkham*[1] Panjai Chulapan [2]

บทคัดย่อ

บทความนี้เสนอแนวทางการฝึกซ้อมและการตีความบทเพลงเพรลูดและฟิวก์ โอปุส 16 เบอร์ 1 ผลงานของคลารา ชูมันน์ สำหรับการแสดงเดี่ยวเปียโน โดยมีวัตถุประสงค์หลักเพื่อพัฒนาทักษะการบรรเลงเพรลูดและฟิวก์ได้อย่างถูกต้อง เพื่อพัฒนาการวิเคราะห์บทเพลงและการตีความบทเพลง เพื่อศึกษาการจัดการและเตรียมความพร้อมในการแสดงเดี่ยวเปียโน และเพื่อเผยแพร่ผลงานการแสดงเดี่ยวเปียโนคลาสสิกให้แก่นักเรียน นิสิต นักศึกษาและบุคคลทั่วไปที่มีความสนใจในดนตรีคลาสสิก เนื่องจากเพรลูดและฟิวก์เป็นบทเพลงที่ยากและท้าทายต่อความสามารถของนักเปียโน อีกทั้งยังเป็นบทเพลงสำคัญสำหรับนักเปียโนในการก้าวไปสู่ระดับมืออาชีพ ดังนั้นผู้วิจัยได้เห็นปัญหาในการฝึกซ้อมรวมถึงการสื่ออารมณ์เพลงให้ออกมามีความแตกต่างแต่สิ่งหนึ่งที่เหมือนเดิมคือสังคีตลักษณ์และได้กำหนดแนวทางการฝึกซ้อมเพื่อให้เกิดความสร้างสรรค์มิใช่การตีความบทเพลงในมุมของบาโรกแต่อย่างเดียวแต่สามารถถูกถ่ายทอดในมุมของยุคโรแมนติกได้ด้วย รวมถึงเทคนิคการซ้ำห้วงลำดับทำนองและการซ้ำห้วงลำดับเสียงประสานในเพลงเพรลูดและฟิวก์ โอปุส 16

* Corresponding author, E-mail: joepianist45@gmail.com
[1] นิสิตปริญญาโท คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
[1] Master of Fine and Applied Arts, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University
[2] อาจารย์ที่ปรึกษา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
[2] Advisor, Asst. Prof.., Faculty of Fine Arts, Chulalongkorn University

Received: April 10, 2019 / Revised: June 25, 2019 / Accepted: June 26, 2019

เบอร์ 1 เพื่อให้ผู้อ่านและบุคคลทั่วไปที่สนใจเกิดความเข้าใจที่ถูกต้องและสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในในการฝึกฝนการบรรเลงเปียโนได้อย่างมีประสิทธิภาพ

คำสำคัญ: เปียโน / เพรลูดแอนด์ฟิวก์ / คลารา ชูมันน์

Abstract

The article focuses on the analysis of performance practice and interpretation of Clara Schumann's *Prelude and Fugue, Op.16 No.1* in order to improve playing the Prelude and Fugue, develop analysis and interpretative skill, study and prepare a successful performance, and provide a standard piano recital. This Prelude and Fugue is challenging and requires advanced playing techniques. A composition is considered significant since it has been included in standard repertoire for professional pianists. Studying its form structure not only the view of baroque but the view of romantic style, performance creative practice, communication and also proper interpretation, including to melodic sequence and harmonic sequence the *Prelude and Fugue, Op.16 No.1* will enhance a satisfying the piano performance for the general and the pianists interested in the Prelude and Fugue style.

Keywords: Piano / Prelude and Fugue / Clara Schumann

ความเป็นมาและความสำคัญ

การแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้คือการนำเสนอองค์ความรู้ของการบรรเลงเปียโน ทั้งการตีความ การวิเคราะห์ ประวัติศาสตร์ ความเป็นมา และเทคนิคการบรรเลงเพื่อออกแสดงในรูปแบบการแสดงเดี่ยวเปียโน ในการแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้ผู้วิจัยมีความสนใจในบทเพลงประเภทเพรลูดและฟิวก์เพราะเป็นบทเพลงที่มีเอกลักษณะพิเศษ อีกทั้งยังเป็นบทเพลงที่นักเปียโนทุกคนต่างให้ความสนใจในการฝึกซ้อมและนำไปสู่การแสดงเดี่ยวเปียโนอย่างแพร่หลาย ในผลงานชิ้นนี้ผู้วิจัยจะ

กำหนดแนวทางการฝึกซ้อมและการตีความบทเพลงเพื่อให้เกิดประโยชน์และเพิ่มคุณภาพสำหรับนักเปียโนและผู้สนใจที่จะบรรเลงเพรลูดและฟิวก์ต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาขั้นตอนการพัฒนาทักษะการบรรเลงบทเพลงเพรลูดและฟิวก์
2. เพื่อพัฒนาการวิเคราะห์บทเพลงและการตีความบทเพลงเพรลูดและฟิวก์
3. เพื่อฝึกฝนและพัฒนาการแสดงเดี่ยวเปียโน
4. เพื่อศึกษาการจัดการและเตรียมความพร้อมการเดี่ยวเปียโน
5. เพื่อเผยแพร่ผลงานการเดี่ยวเปียโนคลาสสิกให้แก่นักเรียน นิสิต นักศึกษาและบุคคลทั่วไปที่มีความสนใจในดนตรีคลาสสิก

ขอบเขตของการวิจัย

บทวิเคราะห์บทเพลงเดี่ยวเปียโนจำนวน 1 บท แบ่งออกเป็น 2 ท่อน ความยาว 3.30 นาที

วิธีดำเนินการวิจัย

1. รวบรวมข้อมูลบทเพลงและโน้ตเพลง *Prelude and Fugue, Op.16 No.1*
2. ค้นคว้าประวัติของผู้ประพันธ์และประวัติเพลง
3. วิเคราะห์บทเพลงในเชิงเทคนิคและศึกษาวิธีการฝึกซ้อมเพื่อให้เกิดประสิทธิภาพ
4. ฝึกซ้อมและกำหนดวันแสดงรวมถึงสถานที่แสดง

แนวทางการฝึกซ้อมและการตีความบทเพลง

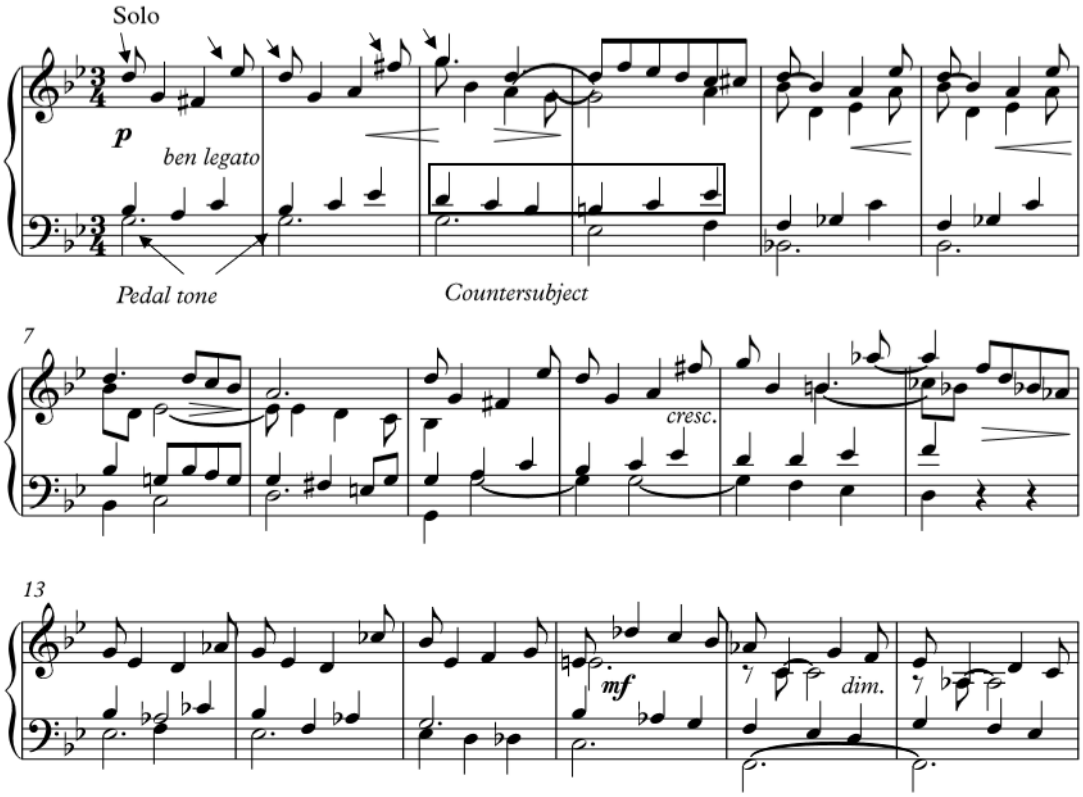
การให้แนวทางการฝึกซ้อมและการตีความบทเพลงสำหรับการแสดงบทประพันธ์ *Prelude and Fugue, Op.16 No.1* ของคลารา ชูมันน์ (Clara Schumann, ค.ศ.1819-1896)[3] ผู้วิจัยเสนอแนวทางที่น่าสนใจและเป็นประโยชน์แก่ผู้อ่าน โดยแสดงวิธีการบรรเลงในแต่ละส่วนของบทเพลง นอกจากนั้นยังเสนอประเด็นอื่นที่สำคัญเพื่อเป็นแนวทางการฟังดนตรี อีกทั้งยังแนะนำเทคนิคการบรรเลง เพื่อให้การแสดงดนตรีมีประสิทธิภาพที่ดียิ่งขึ้น

[3] ปานใจ จุฬาพันธุ์, *วรรณกรรมเพลงเปียโน 2* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551), 14-15.

Prelude: Andante

ท่อน Andante คือ Prelude ในกุญแจเสียง G minor แนวทำนองอยู่ในลักษณะจังหวะแบบจังหวะขัด (Syncopation) ตลอดทั้งเพลง โดยเน้นจังหวะแรก ส่วนจังหวะที่สองและสามนั้นไม่เน้น แต่จะเล่นขัดกันโดยมีทำนองหลักอยู่ในแนวบนสุด คลาราประพันธ์ลักษณะจังหวะในท่อนนี้คล้ายกับการเดินของแมงมุม มือของนักเปียโนในช่วงที่บรรเลงนั้นจะเห็นว่าการเคลื่อนไหวของนิ้วจะใช้ครบทั้งห้านิ้วคล้ายขาของแมงมุมที่กำลังเดินบนคีย์เปียโน ช่วงแรกเสนอทำนองแบบอาร์เปโจ มีแนวเสียงทั้งหมด 4 แนว โดยมีทำนองหลักในแนวบนสุด แนวที่สองไล่เป็นโน้ตผ่าน[4] (Passing Note) เช่นเดียวกับแนวที่สามในมือซ้าย และในแนวที่สี่ เบสจะเล่นเป็นโน้ตเสียงค้าง (Pedal Tone) ไปตลอดทั้งเพลง (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 *Prelude and Fugue, Op.16 No.1* – Andante ห้องที่ 1-18



จากตัวอย่างที่ 1 ในช่วงเริ่มต้นของบทเพลง ผู้แสดงจะต้องฝึกซ้อมโดยให้ความสำคัญกับการสัมผัสระหว่างนิ้วมือกับคีย์บอร์ดโดยควบคุมเสียงให้เรียบและต่อเนื่องกัน เพื่อให้เกิดสีสันและให้เกิด

[4] ณัชชา พันธุ์เจริญ, *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์,* พิมพ์ครั้งที่ 4 (กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2554), 223.

ความรู้สึกเงียบสงบ เทคนิคการบรรเลงในส่วนนี้เรียกว่า เลกาโต[5] (Legato) คือการบรรเลงให้เสียงต่อเนื่อง ผู้วิจัยได้เสนอแนวทางการฝึกซ้อมไว้ดังนี้

1. ผู้แสดงต้องฝึกซ้อมทีละมือโดยเริ่มจากมือขวาในแนวบนก่อน ทำนองเพลงอยู่ในแนวโซปราโน (Soprano) ในขณะเดียวกันแนวสอดประสานทำนองจะดำเนินคู่ไปกับแนวโซปราโน เพื่อให้เสียงทำนองหลักดังออกมาชัดเจน ควรเน้นเสียงทำนองหลักให้ดังกว่าแนวทำนองสอดประสาน ระดับของเสียงทำนองหลักให้มีความเข้มของเสียงในระดับดัง (*f*) และให้แนวทำนองสอดประสานอยู่ในระดับเสียงเบา (*p*) ในระดับเบาปานกลาง (*mp*) เช่นเดียวกับในแนวล่างสุดในส่วนของมือซ้าย ต้องพยายามบรรเลงเสียงกลางของแนวเสียงอัลโต (alto) ให้เป็นแนวทำนองประกอบโดยให้ระดับเสียงไม่ดังกว่าทำนองหลักในมือขวา ไม่เช่นนั้นแนวทำนองหลักจะไม่โดดเด่น ในแนวเบส (Bass) มือซ้ายควรซ้อมโดยใช้นิ้วก้อยกดเสียงเบสโดยให้เสียงลากยาว แล้วใช้นิ้วกลาง นิ้วชี้และนิ้วโป้งเล่นทำนองในแนวประสานของเทเนอร์ (Tenor) ให้ระดับเสียงดังในระดับเสียงที่สม่ำเสมอกันและเรียบตลอดทั้งเพลง

2. การรวมเสียงประสานทุกแนวเข้าด้วยกันเป็นเรื่องสำคัญเมื่อทั้งสองมือบรรเลงพร้อมกัน ควรคำนึงถึงทำนองหลักของบทเพลงและทำเสียงดังเบาให้ชัดเจน สิ่งที่ดีที่สุดเพื่อให้เกิดความไพเราะในการบรรเลงคือซ้อมไปพร้อมกับร้องทำนองนั้นออกมาด้วย วิธีนี้นอกจากจะช่วยให้บทเพลงมีความสมดุลแล้วยังช่วยในเรื่องของการจดจำบทเพลงไปพร้อมกันอีกด้วย

3. ในบทเพลงไม่มีสัญลักษณ์การใช้เพเดิล[6] ผู้ฝึกควรเหยียบเพเดิลโดยเหยียบในจังหวะที่หนึ่งพร้อมกับแนวเบส และเมื่อห้องต่อไปมีการเปลี่ยนคอร์ดในแนวเบสจังหวะที่ 3 ห้องที่ 4 ควรยกเพเดิลและเหยียบในจังหวะสาม เพื่อให้แนวทำนองทั้งหมดเกิดความสม่ำเสมอและทำให้เสียงเรียบไพเราะสวยงาม (ตัวอย่างที่ 2)

[5] วีรชาติ เปรมานนท์, “บทเพลงเพื่อการพัฒนาศักยภาพสำหรับนักเปียโนไทย,” *วารสารดนตรีรังสิต* 5, 2 (2553), 8.

[6] ภาวไล ตันจันทร์พงศ์, “Pedal,” *วารสารดนตรีรังสิต* 4, 2 (2552), 21-23.

ตัวอย่างที่ 2 *Prelude and Fugue, Op.16 No.1* – Andante ห้องที่ 27-50

จากตัวอย่างที่ 2 ทำนองหลักของเพลงเริ่มเปลี่ยนบทบาทจากแนวเสียงสูงมาสู่ทำนองในแนวเสียงต่ำประกอบด้วยแนวสอดประสานเสียงที่บรรเลงประกอบ (Accompaniment) อารมณ์เพลงในช่วงเปลี่ยนช่วงแนวเสียง ให้ผู้บรรเลงเพิ่มระดับเสียงในแนวเบสเล็กน้อย เพื่อให้เกิดข้อแตกต่าง

ระหว่างช่วงทำนองเพลง ในส่วนนี้นอกจากผู้แสดงต้องควบคุมแนวทำนองหลักให้เสียงเรียบแล้ว ยังต้องคุมทำนองประกอบให้เรียบด้วย ผู้วิจัยได้เสนอแนวทางการฝึกซ้อมไว้ดังนี้

1. ช่วงกลางเพลงจนถึงจบท่อน เมื่อฝึกฝนได้อย่างแม่นยำแล้ว ในห้องที่ 29-36 ควรแยกซ้อมทีละมือโดยเริ่มจากทำนองหลักซึ่งอยู่ในมือซ้ายก่อน โดยการใช้นิ้วหัวแม่มือเล่นเพียงมือเดียวก่อนเพื่อให้เกิดความแม่นยำและความยืดหยุ่น เมื่อซ้อมจนคล่องแล้วให้บรรเลงแนวเบสโดยใช้นิ้วก้อยกดเสียงเบสยาว และเหวี่ยงนิ้วหัวแม่มือเล่นทำนองในแนวเทเนอร์ โดยซ้อมอย่างช้าๆ

2. ในช่วงที่มือขวาเป็นทำนองประสานเสียงประกอบกับมือซ้าย ควรฝึกอย่างช้าและใช้นิ้วก้อยและนิ้วกลางกดขั้นคู่ กำหนดการเคลื่อนไหวให้ช้า หลังจากที่หัดเทคนิคในแต่ละมือจนเกิดความแม่นยำและจังหวะสม่ำเสมอกันแล้ว ให้พยายามรวมเล่นสองมือพร้อมกัน

3. ผู้แสดงควรกำหนดวรรคของบทเพลงโดยอาจเขียนสัญลักษณ์ที่เรียกว่า คอมม่า ซึ่งมีลักษณะคล้ายเครื่องหมายลูกน้ำ (’) ไว้บนวรรคประโยคทำนองก่อนจบเพื่อให้เว้นระยะจังหวะเล็กน้อยหรือ ทำหน้าที่ชะลอจังหวะเล็กน้อยก่อนเข้าประโยคต่อไปหรือจบประโยคเพลง ดังที่แสดงในห้องสุดท้ายของตัวอย่างที่ 2

Fugue: Allegro Vivace

ท่อน Allegro Vivace คือ Fugue ในกุญแจเสียง G minor มีแนวทำนองหลัก 3-4 แนวเสียง[7] แนวทำนองหลักจะถูกนำเสนอทีละแนว ในขณะที่ทำนองแรกกำลังถูกนำเสนอ แนวประสานอื่นจะเล่นเป็นแนวทำนองรองไปด้วย ในช่วงท้ายของบทเพลงจะมีเทคนิคการประพันธ์ที่เรียกว่า สเตร็ตโต (Stretto) คือ ช่วงที่แนวประสานเสียงแรกและแนวเสียงประสานรองยังบรรเลงไม่จบ แต่มีอีกแนวเสียงบรรเลงซ้อนขึ้นมา ทำให้บทเพลงเกิดความตื่นเต้นและมีเสียงประสานที่หนาขึ้น โดยแบ่งออกเป็น 3 ส่วนได้แก่ 1. ช่วงนำเสนอ (Exposition) 2. ช่วงพัฒนา (Development) และ 3. ช่วงย้อนความ (Recapitulation)

ช่วงการนำเสนอ (ตัวอย่างที่ 3) ผู้บรรเลงต้องฝึกซ้อมและเอาใจใส่ในเรื่องของจังหวะ ความเข้มแข็งของเสียง รวมถึงความเข้มของเสียง ความแข็งแรงและความสง่าเป็นเอกลักษณ์ของเพลง ผู้วิจัยได้เสนอแนวทางการฝึกซ้อมไว้ดังนี้

1. ต้องฝึกซ้อมทีละมือและซ้อมประโยคทำนองหลัก (Subject) และทำนองรอง (Answer) ให้ชัดเจนเพื่อที่จะสามารถควบคุมจังหวะให้สม่ำเสมอ โดยเริ่มต้นซ้อมด้วยจังหวะช้าก่อนประมาณ

[7] ปานใจ จุฬาพันธุ์, *วรรณกรรมเพลงเปียโน 1* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551): 70-71.

อัตราจังหวะ 80 เพื่อได้ลักษณะจังหวะที่กระชับและแน่นอนแล้วจึงค่อยๆ เพิ่มความเร็วขึ้นไปประมาณอัตราจังหวะ 110

2. กำหนดระดับความดังเบาในแต่ละช่วงทำนองให้ชัดเจน เมื่อเริ่มบรรเลงทำนองหลัก ให้บรรเลงเสียงดังและเมื่อบรรเลงทำนองรองประสานกับทำนองหลัก ให้ลดระดับเสียงของทำนองหลักลงมาในระดับดังปานกลางแล้วเพิ่มเสียงดังในแนวทำนองหลักชุดต่อไป ในขณะเดียวกันในส่วนของทำนองสอดประสานให้คุมเสียงให้อยู่ในระดับดังปานกลางอย่าให้เด่นกว่าทำนองหลัก

3. เริ่มฝึกซ้อมสองมือด้วยการกำหนดความเร็วของเพลง โดยเริ่มจากช้าก่อน เพื่อให้ทั้งสองมือเกิดความสัมพันธ์กันแล้วจึงค่อยเพิ่มอัตราให้เร็วขึ้น แต่ไม่ควรเร็วมากจนเกินไป

4. กำหนดวรรคของเพลงโดยการหายใจก่อนเริ่มทำนองหลักทุกครั้ง รวมถึงก่อนที่ทำนองรองจะเข้าด้วย เพราะจะทำให้เกิดความพร้อมเพรียงของจังหวะและจะสามารถคุมจังหวะได้ดีกว่า

ตัวอย่างที่ 3 *Prelude and Fugue, Op.16 No.1* – Allegro vivace ห้องที่ 1-8

ช่วงการพัฒนา (ตัวอย่างที่ 4) สิ่งที่สำคัญที่ผู้บรรเลงต้องให้ความสำคัญคือเรื่องของ จังหวะ น้ำเสียงที่เข้มและการควบคุมลักษณะเสียง เพื่อให้เกิดความน่าสนใจ และสีสันของเสียง ผู้วิจัยได้เสนอแนวทางการฝึกซ้อมไว้ดังนี้

1. กำหนดจังหวะเริ่มจากอัตราจังหวะ 80 เริ่มซ้อมจากจังหวะช้าก่อนแล้วเมื่อเริ่มคล่องขึ้นให้เพิ่มความเร็วไปที่ 110 ซึ่งมาตรฐานความเร็วเท่ากับการซ้อมในตัวอย่างที่ 3

2. ให้ความสำคัญกับระดับเสียง เนื่องจากว่าท่อนนี้คือช่วงการพัฒนา จะเห็นได้ว่าทำนองหลักและทำนองรองจะเล่นซ้ำกันถึง 3 ครั้ง ผู้บรรเลงต้องฝึกซ้อมในเรื่องของความเข้มของเสียงให้มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน

3. ซ้อมการลงน้ำหนักของตัวโน้ตด้วยการฝึกซ้อมบันไดเสียง B♭ major และ G minor ก่อนซ้อมเพลงทุกครั้งเพื่อให้คุ้นเคยกับกุญแจเสียงหลักของเพลงทั้งทางเมเจอร์และไมเนอร์

ตัวอย่างที่ 4 *Prelude and Fugue, Op.16 No.1* – Allegro vivace ห้องที่ 24-32

ช่วงการย้อนความ (ตัวอย่างที่ 5) สิ่งที่สำคัญที่ผู้บรรเลงต้องให้ความสนใจคือ เรื่องของจังหวะ การใช้เพดัล และการควบคุมลักษณะของเสียง ผู้วิจัยได้เสนอแนวทางการฝึกซ้อมไว้ดังนี้

1. ควรฝึกซ้อมทีละมือโดยเฉพาะช่วงที่แนวทำนองทั้งสามแนวประจบพร้อมกัน ในส่วนนี้จะเห็นว่าทำนองจะค่อนข้างสั้นแต่มีแนวทำนองสอดประสานอยู่เล็กน้อย ให้ฝึกโดยใช้นิ้วหัวแม่มือ

เล่นทำนองในแนวอัลโตอย่างเดียวก่อน และซ้อมทำนองแนวโซปราโนโดยใช้นิ้วก้อยสัมผัสลงไปที่คีย์บอร์ดเบาๆ หลังจากซ้อมแยกทำนองเดี่ยวเสร็จให้ซ้อมทั้งสองแนวเสียงพร้อมกันและคุมเสียงแนวทำนองหลักให้ดัง

2. ผู้แสดงสามารถใส่ความยืดหยุ่นของจังหวะในห้องที่ 50 จังหวะที่ 1 (Codetta) วิธีซ้อมคือเมื่อทำนองทั้งในมือซ้ายและมือขวาเล่นคอร์ดพร้อมกันแล้ว ให้ใช้หัวแม่มือนิ้วโป้งกดค้างไว้ประมาณ 1-2 วินาที แล้วค่อยไล่อาร์เปโจขึ้นในช่วงแนวเบส ไม่ควรยืดจังหวะมากเกินไปเพราะจะทำให้บทเพลงไม่สมดุล

3. จากตัวอย่างที่ 4 ในห้องที่ 50-55 เป็นท่อนที่เรียกว่าช่วงหางเพลงย่อยซึ่งเป็นช่วงท้ายเพลง ผู้บรรเลงควรเหยียบเพเดิลเพื่อให้เสียงเรียบต่อเนื่องกันทั้งประโยคเพลงและเพื่อลดการกระจายเสียงที่เกิดจากการกระแทก เพราะในส่วนของมือขวาต้องกดโน้ตพร้อมกันถึง 2 เสียงจึงควบคุมมือได้ค่อนข้างยากในห้องที่ 52

ตัวอย่างที่ 5 *Prelude and Fugue, Op.16 No.1* – Allegro vivace ห้องที่ 48-55

สรุปผลการวิจัย

จากการวิจัยเรื่อง *Prelude and Fugue, Op.16 No.1* ของคลารา ชูมันน์: แนวทางการฝึกซ้อมและการตีความบทเพลงสำหรับการแสดง ทำให้ผู้วิจัยทราบถึงแนวทางการฝึกซ้อมอย่างมีประสิทธิภาพ การตีความบทเพลง รวมทั้งทำให้การฝึกซ้อมมีกระบวนการที่ถูกต้อง มีการจัดการที่ถูกวิธีและสามารถบริหารจัดการเวลาได้อย่างมีประสิทธิภาพ แล้วยังสามารถวิเคราะห์บทเพลง ทราบประวัติความเป็นมาของบทเพลงในเชิงลึกอีกด้วย เพรลูดและฟิวก์ถือว่าเป็นบทเพลงที่สำคัญมากและมีความท้าทายทั้งด้านการฝึกซ้อม การวิเคราะห์และการตีความ ผู้วิจัยมีแนวทางในการซ้อมแก่ผู้ที่สนใจ 2 แนวทาง ดังนี้

1. บทเพลงประเภทเพรลูดและฟิวก์เป็นบทเพลงในยุคบาโรก (Baroque Period, ค.ศ. 1600-1750) จึงมีความพิเศษในเรื่องของการบรรเลงบนคีย์บอร์ดในยุคนั้นซึ่งมักใช้ฮาร์ปซิคอร์ด[8] (Harpsichord) ในการบรรเลง ด้วยข้อจำกัดของวิวัฒนาการของเครื่องดนตรีในยุคบาโรกกับยุคโรแมนติก (Romantic Period, ค.ศ.1830-1900) จึงมีข้อแตกต่างมากมายในการบรรเลงและการสื่ออารมณ์บทเพลงให้ออกมามีความแตกต่าง อีกทั้งลีลาการประพันธ์เพลงที่มีความแตกต่างกัน แต่สิ่งหนึ่งที่เหมือนเดิมคือสังคีตลักษณ์ที่ยังคงความเป็นเพรลูดและฟิวก์ไม่เปลี่ยนแปลง

2. ในบทเพลงส่วนมากในยุคบาโรก เช่น *Partita, Toccata, French Suites* และ *English Suites* มักพบเทคนิคในการประพันธ์ที่เรียกว่า การซ้ำห้วงลำดับทำนอง (Melodic Sequence) และการซ้ำห้วงลำดับเสียงประสาน (Harmonic Sequence) ผู้ที่สนใจในเพรลูดและฟิวก์ควรลองฟังบทเพลงดังกล่าว เพื่อให้เกิดความเข้าใจ เพื่อเป็นแนวทางในการบรรเลง และเพื่อเพิ่มความสุนทรีย์ในการฟังเพลงคลาสสิกต่อไป

การแสดงครั้งแรก

การแสดงเดี่ยวเปียโนโดย ภานุพงศ์ ทองคำ (A Master Piano Recital by Phanuphong Thongkham) ในครั้งนี้ ผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงโดยพิจารณาจากคุณค่า ความไพเราะ และความเหมาะสมด้านเทคนิค โดยคัดเลือกบทประพันธ์จากยุคโรแมนติกที่มีผู้ประพันธ์ คือ โรเบิร์ต ชูมันน์ (Robert Schumann, ค.ศ.1810-1856) และคลารา ชูมันน์ ในการแสดงครั้งนี้ผู้แสดงได้แบ่งการแสดงออกเป็น 2 ช่วง ช่วงละประมาณ 30 นาที

[8] ทวี มุขธระโกษะ, *นักดนตรีเอกของโลก,* เล่มที่ 1 (กรุงเทพฯ: สถาพรบุ๊ค, 2551), 40.

รายการแสดงประกอบด้วยบทเพลงดังต่อไปนี้

1. *Prelude and Fugue, Op.16 No.1* ประพันธ์โดย Clara Schumann
2. *Symphonic Etudes, Op.13* ประพันธ์โดย Robert Schuman
3. *Fantasy in C major, Op.17* ประพันธ์โดย Robert Schumann

วันและสถานที่จัดแสดง

การแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้จัดขึ้นในวันที่ 6 พฤษภาคม พ.ศ.2562 เวลา 18.30 น. ณ ห้องแสดงดนตรีธงสรวง (Tongsuang's Recital Hall) บ้านเลขที่ 54/1 ถนนสุขุมวิท ซอย 3กรุงเทพฯ

บรรณานุกรม

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์.* พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2554.

ทวี มุขธระโกษะ. *นักดนตรีเอกของโลก.* เล่มที่ 1 (ฉบับสมบูรณ์). กรุงเทพฯ: สถาพรบุ๊ค, 2551.

ปานใจ จุฬาพันธุ์. *วรรณกรรมเพลงเปียโน 1.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

————. *วรรณกรรมเพลงเปียโน 2.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

ภาวไล ตันจันทร์พงศ์. "Pedal." *วารสารดนตรีรังสิต* 4, 2 (2552): 14-23.

วีรชาติ เปรมานนท์. "บทเพลงเพื่อการพัฒนาศักยภาพสำหรับนักเปียโนไทย." *วารสารดนตรีรังสิต* 5, 2 (2553): 5-19.

การเลือกช่องทางในการฟังเพลงไทยสากล ของผู้บริโภคเจนวายและเจนแซดในกรุงเทพมหานคร

The Choices of Gen Y and Gen Z Consumers for Channels Used when Listening to Thai Pop Song in Bangkok

แมนสรวง สุรางครัตน์*[1] ไพบูรณ์ คะเชนทรพรรค์[2] ธีรารักษ์ โพธิสุวรรณ[3]
Mansuang Surangkaratana*[1] Paiboon Kachentaraphan[2] Theerarux Photisuvan[3]

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษา 1) สภาพการเลือกช่องทางในการฟังเพลงไทยสากล 2) พฤติกรรมการฟังเพลงไทยสากล และ 3) เปรียบเทียบลักษณะทางประชากรกับการเลือกช่องทางในการฟังเพลงไทยสากลของผู้บริโภคเจนวายและเจนแซดในกรุงเทพมหานคร ผลการวิจัยพบว่า 1) กลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่เลือกฟังเพลงไทยสากลผ่านช่องทางที่อาศัยอินเทอร์เน็ตเป็นพื้นฐาน โดยกลุ่มตัวอย่างมีความคิดเห็นในระดับเห็นด้วยอย่างยิ่งในเงื่อนไขด้านการจดจำของช่องทาง และมีความเห็นด้วยสูงสุดกับ “ช่องทางที่ใช้งานง่าย ก็จะทำให้จดจำได้ง่าย” 2) กลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่ฟังเพลงไทยสากลมากกว่า 3 ครั้งต่อวัน, ใช้ระยะเวลาในการฟัง 1-2 ชั่วโมงต่อวัน, เลือกฟังเพลงไทยสากลผ่านช่องทางยูทูบ และ 3) เพศ, อายุ และรายได้ที่แตกต่างกันมีการเลือกช่องทางในการฟังเพลงไทยสากลแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ 0.05

คำสำคัญ: การเลือกช่องทางในการฟังเพลงไทยสากล / เจนวาย / เจนแซด

---

* Corresponding author, email : mansuang99@yahoo.com

[1] นักศึกษาปริญญาโท คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช

[1] Master students, Communication Arts, Sukhothai Thammatirat Open University

[2] อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก รองศาสตราจารย์ คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช

[2] Advisor, Assoc. Prof., Communication Arts, Sukhothai Thammatirat Open University

[3] อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม รองศาสตราจารย์ คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช

[3] Co-advisor, Assoc. Prof., Communication Arts, Sukhothai Thammatirat Open University

Received: March 28, 2019 / Revised: May 24, 2019 / Accepted: May 29, 2019

Abstract

The objectives of this research were 1) to study consumer choices for channels used when listening to Thai pop songs, 2) to study consumer behavior of listening to Thai pop songs, and 3) to compare demographic characteristics and consumer choices for channels used when listening to Thai pop songs. The sample of this study was Gen Y and Gen Z consumers in Bangkok. The results of this research indicated that most of the respondents chose to listen to Thai pop songs via Internet-based channel. The sample strongly agreed with remembrance of the channel. An aspect with the highest level of agreement was "Ease of use of the channel leads to easy remembrance". 2) Most of the respondents listened to Thai pop songs more than three times per day. They spend 1-2 hours daily to listening to Thai pop songs. They chose to listen to Thai pop songs via Youtube. 3) Gender, age, and monthly income influenced different consumer choices for channels used when listening to Thai pop songs with a statistical significance level of 0.05.

Keywords: Choices for channels used when listening to Thai pop songs / Gen Y / Gen Z

บทนำ

เมื่อทศวรรษที่ 2000 สามารถที่จะกล่าวได้ว่าเป็นยุคเฟื่องฟูของธุรกิจเพลงไทยสากล[4] ทั้งนี้ก็เพราะในช่วงเวลาดังกล่าวมีเพลงที่ได้รับความนิยมและมีศิลปินที่มีชื่อเสียงเป็นจำนวนมาก นอกจากนั้นแล้วก็ยังมีคอนเสิร์ตที่ถูกจัดขึ้นและได้รับการตอบรับจากประชาชนเป็นอย่างดีซึ่งก็มีจำนวนไม่น้อย การจับจ่ายใช้สอยของผู้บริโภคเพื่อซื้อเทป ซีดี หรือสิ่งบันทึกเสียงอื่นๆยังมีอยู่ในปริมาณมาก สาเหตุที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะในช่วงเวลาดังกล่าวยังมีค่ายเพลงไม่มาก ที่จะนับได้ว่ามีบทบาทสำคัญต่อเพลงไทยสากลบ้านเราก็คงจะมีเพียงบริษัทจีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ (Grammy) กับ

[4] ณฑิตา ทรัพย์สินวิวัฒน์, "อุตสาหกรรมเพลงไทยในยุคประเทศไทย 4.0," *วารสารวิชาการนวัตกรรมสื่อสารสังคม* ปีที่ 5 ฉบับที่ 1 (2560): 159.

บริษัทอาร์เอส โปรโมชั่น (RS) เท่านั้น ซึ่งทั้ง 2 ค่ายเพลงต่างก็มีสื่อหรือช่องทางในการเผยแพร่ผลงานเพลงสู่สาธารณะชนที่สามารถเรียกได้ว่าเป็นสื่อแบบผูกขาดเลยก็ว่าได้ ส่งผลให้มีอำนาจในการกำหนดชี้ชะตาได้เลยว่าเพลงใดหรือศิลปินคนไหนที่จะดัง ผู้บริโภคน้อยคนมากที่จะหลุดจากการครอบงำของสองค่ายเพลงยักษ์ใหญ่นี้

แต่ในยุคปัจจุบันนี้กลับไม่เป็นเหมือนยุคเฟื่องฟูที่เคยผ่านมา ด้วยวิวัฒนาการของเทคโนโลยีทำให้เกิดวัสดุภัณฑ์ทางเพลงในรูปแบบใหม่นั่นก็คือดิจิทัลไฟล์ (Digital File) ที่สามารถหาฟังกันได้อย่างง่ายดายผ่านทางสื่อต่างๆ ทางอินเทอร์เน็ตที่มีเป็นจำนวนมาก การเกิดขึ้นของสื่อใหม่ต่างๆในปัจจุบันนี้เองที่ช่วยให้ผู้บริโภคสามารถหลุดพ้นจากการครอบงำของสื่อเก่า ทั้งนี้ก็เพราะสื่อใหม่ทำให้ผู้บริโภคมีจำนวนทางเลือกมากขึ้นและสามารถสนองตอบต่อความต้องการของแต่ละปัจเจกบุคคลในการฟังเพลงไทยสากลมากขึ้นเช่นกัน

ความหลากหลายและความแตกต่างของสื่อหรือช่องทางในการฟังเพลงไทยสากลในยุคนี้มีอยู่ด้วยกันหลายประการ ซึ่งนั่นก็ส่งผลต่อความพึงพอใจของผู้บริโภคแตกต่างกันไปด้วย ในบางสื่อมีการให้บริการโดยไม่ได้คิดค่าธรรมเนียมแต่อย่างใด ผู้บริโภคสามารถฟังเพลงไทยสากลได้โดยไม่ต้องเสียค่าใช้จ่ายใดๆเลย เช่น ยูทูบ (Youtube) ในขณะที่บางสื่อจะมีการคิดค่าธรรมเนียมในการฟังหรือมีการคิดค่าธรรมเนียมสำหรับการฟังเพลงที่มีคุณภาพเสียงในระดับสูง เช่น จู๊กซ์ (Joox) หรือบางสื่อก็อาจจะมีค่าธรรมเนียมสำหรับการได้รับสิทธิพิเศษในการฟังเพลงไทยสากลตามเงื่อนไขและข้อตกลงต่างๆตามแต่ผู้บริโภคจะพึงพอใจ

รูปแบบของการให้บริการก็เป็นอีกหนึ่งในความแตกต่างที่ปรากฏขึ้นในสื่อปัจจุบัน บางสื่อให้บริการเพียงด้านเสียง คือให้เฉพาะฟังเพลงเท่านั้น แต่บางสื่อก็ให้บริการทั้งภาพและเสียง คือสามารถทั้งฟังเพลงและรับชมภาพได้พร้อมๆกัน ซึ่งประกอบด้วย มิวสิควีดีโอ (Music Video) และลีริควีดีโอ (Lyric Video)[5]

นอกจากนี้แล้วก็ยังมีอีก 3 ประเด็นสำคัญ คือการจดจำได้ ภาพลักษณ์และความเป็นอินเตอร์แอคทีฟ (Interactive) ของสื่อ โดยหากสื่อหรือช่องทางใดที่ง่ายต่อการจดจำของผู้บริโภค ช่องทางนั้นก็จะเป็นช่องทางที่ถูกใช้เป็นจำนวนมาก ในทางกลับกันหากช่องทางใดยากต่อการจดจำ ช่องทาง

[5] เมธิตา เปี่ยมสุธานนท์ และโมไนยพล รณเวช, “พฤติกรรมการฟังเพลงผ่านยูทูบของกลุ่มเจเนอเรชั่นเอ็กซ์และกลุ่มเจเนอเรชั่นวาย,” สืบค้นเมื่อ 10 กรกฎาคม 2561, http://203.131.210.100/ejournal/wp-content/uploads/2016/02/JCIS58039.pdf

นั้นก็จะไม่ได้รับความนิยมจากผู้บริโภค[6] ในส่วนของภาพลักษณ์นั้นก็พบว่ามีสื่ออยู่เป็นจำนวนมากที่มีภาพลักษณ์ในเชิงบวก ในขณะที่ก็มีสื่อจำนวนไม่น้อยที่มีภาพลักษณ์ในเชิงลบ และสำหรับความเป็นอินเตอร์แอคทีฟ (Interactive) ของสื่อที่ผู้บริโภคสามารถใช้เป็นช่องทางในการสื่อสารแบบตอบโต้ได้นั้น ก็เป็นอีกพัฒนาการหนึ่งทางเทคโนโลยีที่ทำให้ผู้บริโภคสามารถมีส่วนร่วมในการสื่อสาร แสดงความคิดเห็นตามวิถีชีวิตของคนยุคใหม่ ซึ่งประเด็นนี้ก็นับเป็นประเด็นที่มีความสำคัญไม่น้อยเช่นกัน

ผลกระทบที่เกิดขึ้นจากการเปลี่ยนแปลงนี้ได้แผ่ขยายสู่ผู้บริโภคเป็นวงกว้าง โดยมีผู้บริโภค 2 กลุ่มใหญ่ที่ได้รับผลกระทบนี้ในระดับสูง ซึ่งประกอบด้วยผู้บริโภคกลุ่มเจนวาย (Gen Y) โดยนักวิชาการส่วนใหญ่ระบุว่าคนกลุ่มนี้เกิด ระหว่าง พ.ศ.2524-2543 และเจนแซด (Gen Z) ซึ่งปัจจุบันถือเอา ช่วงหลัง พ.ศ. 2543 (ค.ศ. 2000) เป็นจุดเริ่มต้นของช่วงวัยนี้ สาเหตุที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะ กลุ่ม Gen Y เป็นกลุ่มคนที่เติบโตในยุคที่อินเทอร์เน็ตและการใช้งานโซเชียลมีเดียกำลังแพร่หลาย ทำให้คนกลุ่มนี้มีความสนใจด้านไอทีและการติดต่อสื่อสารออนไลน์ ซึ่งส่งผลต่อทิศทางการตลาดของภาคธุรกิจในยุคดิจิทัล นอกจากนี้แล้วคนกลุ่ม Gen Y ยังเป็นกลุ่มคนที่มีรายได้ค่อนข้างสูง มีอัตราการใช้จ่ายต่อรายได้ที่สูงที่สุดเมื่อเทียบกับคนเจเนอเรชั่นก่อนหน้าในช่วงอายุเดียวกัน และเป็นกลุ่มคนที่มีขนาดใหญ่ที่สุดในประเทศไทยโดยมีจำนวนเกือบ 1 ใน 3 ของประเทศ ในขณะที่กลุ่ม Gen Z เป็นกลุ่มคนที่มีความต้องการสินค้าเฉพาะเจาะจงที่แสดงความเป็นตัวของตัวเองและใช้เทคโนโลยีที่ทันสมัย มีทัศนคติเป็นผู้ที่ชื่นชอบการใช้จ่ายเพื่อสร้างความสุขความพอใจกับตนเอง มีความละเอียดลออ รวมถึงช่องทางเสมือนจริงในรูปแบบอิเล็กทรอนิกส์ต่างๆ ก็จะเข้ามามีบทบาทกับการดำเนินชีวิต (Lifestyle) ของคนกลุ่มนี้มากขึ้นด้วย คนกลุ่มนี้มีจำนวนประมาณ 1 ใน 4 ของประเทศไทย

การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นจากความก้าวหน้าของเทคโนโลยีที่ได้กล่าวมาดูเหมือนว่าจะเป็นในทางที่ดีสำหรับผู้บริโภค แต่ทว่ากลับเป็นความเปลี่ยนแปลงที่อันตรายต่อธุรกิจเพลงไทยสากลในระดับวิกฤติ สังเกตได้จากการปิดตัวลงของค่ายเพลงเล็กๆหลายๆค่าย หรือแม้กระทั่งค่ายเพลงขนาดใหญ่ก็ต้องมีการลดขนาดของกิจการลง มีการปลดพนักงานเป็นจำนวนมาก ส่งผลให้มีจำนวนเพลงในท้องตลาดน้อยลง และมีศิลปินที่เป็นที่รู้จักและประสบความสำเร็จเพียงจำนวนไม่มากเมื่อเทียบกับสมัยก่อนการเปลี่ยนแปลง

[6] กนกรัตน์ จงเรืองทรัพย์ และภัทรภร สังขปรีชา, “พฤติกรรมและปัจจัยที่มีผลต่อการตัดสินใจเลือกฟังเพลงผ่านโมบายแอพพลิเคชั่นในกลุ่มวัยรุ่น,” สืบค้นเมื่อ 7 กรกฎาคม 2561, http://bus.rmutp.ac.th/research/myfile/2017-01-28-999-40.pdf

นอกจากนี้ เรื่อง “ต้นทุน” ก็เป็นปัจจัยที่มีความสำคัญมากอีกปัจจัยหนึ่งในธุรกิจเพลงไทยสากล โดยในธุรกิจเพลงไทยสากลมีต้นทุนอยู่ 2 อย่างที่มีความสำคัญมากในการบริหารจัดการ ซึ่งประกอบด้วย ต้นทุนในการผลิตเพลง และ ต้นทุนในการใช้สื่อ ซึ่งสามารถกล่าวได้ว่าต้นทุนในการผลิตเพลงเป็นต้นทุนคงที่ (Fixed Cost) ส่วนต้นทุนในการใช้สื่อเป็นต้นทุนแปรผัน (Variable Cost) โดยที่ต้นทุนในการใช้สื่อมีค่าใช้จ่ายมากกว่าต้นทุนในการผลิตเพลงเป็นจำนวนมาก ซึ่งนั่นก็หมายความว่าหากต้องการบริหารการใช้จ่ายให้เกิดประโยชน์สูงสุด ก็ต้องจัดการกับ ต้นทุนแปรผันให้มีประสิทธิภาพที่สุด เพื่อให้ได้อรรถประโยชน์สูงสุดจากเม็ดเงินที่จะต้องจ่ายไป

จากเหตุผลที่กล่าวมาทั้งหมดในข้างต้น รวมถึงการเปลี่ยนแปลงนี้เป็นสิ่งที่เพิ่งเกิดขึ้นเพียงไม่กี่ปีและยังไม่มีงานวิจัยใดที่ได้ทำการศึกษาในรายละเอียด ผู้วิจัยจึงเห็นสมควรที่จะทำการวิจัยเรื่อง “การเลือกช่องทางในการฟังเพลงไทยสากลของผู้บริโภค Gen Y และ Gen Z ในกรุงเทพมหานคร” โดยทำการศึกษาเชิงปริมาณกับผู้บริโภคกลุ่ม Gen Y และ Gen Z ในเขตกรุงเทพมหานคร ทั้งนี้ก็เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลที่ทันสมัยของกลุ่มคนที่ใช้ชีวิตอยู่กับเทคโนโลยีสมัยใหม่ และเพื่อนำผลการวิจัยที่ได้เสนอแก่ผู้ประกอบธุรกิจเพลงไทยสากลเพื่อปรับกลยุทธ์ให้เหมาะสมกับพฤติกรรมการเลือกช่องทางในการฟังเพลงไทยสากลของผู้บริโภคในปัจจุบัน

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาสภาพการเลือกช่องทางในการฟังเพลงไทยสากลของผู้บริโภค Gen Y และ Gen Z ในกรุงเทพมหานคร
2. เพื่อศึกษาพฤติกรรมการฟังเพลงไทยสากลของผู้บริโภค Gen Y และ Gen Z ในกรุงเทพมหานคร
3. เพื่อเปรียบเทียบลักษณะทางประชากรกับการเลือกช่องทางในการฟังเพลงไทยสากลของผู้บริโภค Gen Y และ Gen Z ในกรุงเทพมหานคร

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ผลจากการวิจัยจะทำให้ทราบเกี่ยวกับสภาพปัจจุบันและปัญหาที่เกิดขึ้นจากการเลือกช่องทางในการฟังเพลงไทยสากลของผู้บริโภค Gen Y และ Gen Z ในเขตกรุงเทพมหานครและได้ทราบถึงผลจากความแตกต่างของลักษณะทางประชากรกับการเลือกช่องทางในการฟังเพลงไทยสากลด้วยเงื่อนไขต่างๆ

2. ข้อมูลที่ได้จากการวิจัยนี้จะมีประโยชน์อย่างยิ่งต่อการนำไปประยุกต์ใช้กับการจัดทำแผนการตลาด การวางกลยุทธ์ การสร้างสรรค์เพลง ทั้งนี้ก็เพราะในธุรกิจเพลงไทยสากล ก่อนที่จะสร้างเพลงและเผยแพร่สู่สาธารณะชน จำเป็นที่จะต้องรู้จักพฤติกรรมผู้บริโภคและตลาดให้ดีเสียก่อน

ขอบเขตของการวิจัย

การวิจัยนี้มุ่งศึกษาการเลือกช่องทางในการฟังเพลงไทยสากลของผู้บริโภคกลุ่ม Gen Y และ Gen Z ซึ่งในการวิจัยจะทำการศึกษาผู้บริโภคที่มีช่วงอายุระหว่าง 15 – 35 ปีในเขตกรุงเทพมหานคร โดยทำการเก็บรวบรวมข้อมูลในช่วงเดือนกันยายน - ตุลาคม พ.ศ. 2561

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “การเลือกช่องทางในการฟังเพลงไทยสากลของผู้บริโภค Gen Y และ Gen Z ในกรุงเทพมหานคร” เป็นงานวิจัยเชิงปริมาณซึ่งมีรายละเอียดของวิธีดำเนินการวิจัยดังต่อไปนี้

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากรที่ทำการศึกษาครั้งนี้ ได้แก่ประชาชนในกรุงเทพมหานครที่มีช่วงอายุระหว่าง 15-35 ปี (Gen Y และ Gen Z) โดยกลุ่มตัวอย่างนั้น ได้คำนวณขนาดจากสูตรของ Taro Yamane[7] ซึ่งได้ผลเท่ากับ 400 คน

การสุ่มตัวอย่างเป็นการสุ่มตัวอย่างแบบหลายขั้นตอน (Multi-Stage Random Sampling)[8] ประกอบด้วย

ขั้นที่ 1 เป็นการสุ่มพื้นที่ตัวอย่างแบบจัดชั้น (Stratified Random Sampling)[9] โดยจัดแบ่งเป็น กรุงเทพมหานครชั้นใน กรุงเทพมหานครชั้นกลาง และกรุงเทพมหานครชั้นนอก

ขั้นที่ 2 เป็นการเลือกตัวอย่างตามสะดวก (Convenient Sampling)[10] ในแต่ละกลุ่มตามที่ได้คำนวณไว้ในขั้นที่ 1

---

[7] ไพบูรณ์ คะเชนทรพรรค์, *หน่วยที่ 5 การเลือกตัวอย่าง ประมวลสาระชุดวิชาการวิจัยและสถิติประยุกต์ทางนิเทศศาสตร์* (นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2556), 16-45.

[8] เรื่องเดียวกัน, 39-40.

[9] เรื่องเดียวกัน, 33-36.

[10] เรื่องเดียวกัน, 44-45.

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยคือ แบบสอบถาม โดยแบบสอบถามดังกล่าวจะใช้คำถามปลายปิด ประกอบด้วยคำถาม 3 ตอน ดังต่อไปนี้

ตอนที่ 1 : คำถามเกี่ยวกับลักษณะทางประชากรของกลุ่มตัวอย่าง จำนวน 4 ข้อ

ตอนที่ 2 : คำถามเกี่ยวกับพฤติกรรมการฟังเพลงไทยสากลของผู้บริโภค จำนวน 8 ข้อ

ตอนที่ 3 : คำถามเกี่ยวกับการเลือกช่องทางการฟังเพลงไทยสากลของผู้บริโภค จำนวน 20 ข้อ

การตรวจสอบคุณภาพแบบสอบถามในด้านความเที่ยง (Reliability)[11] และความตรง (Validity)[12] มีขั้นตอนดังต่อไปนี้

- การตรวจสอบความตรง (Validity) นำแบบสอบถามที่สร้างเสร็จเรียบร้อยนำเสนออาจารย์ที่ปรึกษาและผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 3 คน พิจารณาความตรง เพื่อปรับปรุงแก้ไขแบบสอบถามให้มีความถูกต้องสมบูรณ์มากขึ้น

- การตรวจสอบความเที่ยง (Reliability) นำแบบสอบถามที่ปรับปรุงแก้ไขแล้วไปทดลองใช้เพื่อหาค่า Cronbach's Alpha[13] ซึ่งผลของการตรวจสอบแบบสอบถามโดยรวม พบว่ามีค่า Cronbach's Alpha เท่ากับ 0.863 จากนั้นจึงนำแบบสอบถามไปใช้เก็บรวบรวมข้อมูลกับกลุ่มตัวอย่าง

การเก็บรวบรวมข้อมูล

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลโดยใช้แบบสอบถามประกอบการสัมภาษณ์แบบตัวต่อตัว (Face-to-Face Interview) จากกลุ่มตัวอย่างจำนวน 400 คนด้วยตนเอง

การวิเคราะห์ข้อมูล

หลังจากผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลจากแบบสอบถามเสร็จเรียบร้อยแล้ว ขั้นต่อไปเป็นขั้นตอนของการลงรหัสและทำการวิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์สำเร็จรูปคำนวณ

---

[11] จันทนา ทองประยูร, *หน่วยที่ 4 ตัวแปร การวัด และเครื่องมือวิจัยเชิงปริมาณ ประมวลสาระชุดวิชาการวิจัยและสถิติประยุกต์ทางนิเทศศาสตร์* (นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2556), 35-39.

[12] เรื่องเดียวกัน, 39.

[13] จันทนา ทองประยูร, *หน่วยที่ 4 ตัวแปร การวัด และเครื่องมือวิจัยเชิงปริมาณ ประมวลสาระชุดวิชาการวิจัยและสถิติประยุกต์ทางนิเทศศาสตร์* (นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2556), 35-39.

ค่าตัวสถิติต่างๆได้แก่ ค่าความถี่ ค่าร้อยละ ค่าเฉลี่ย ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน การทดสอบค่าที (t-test) การวิเคราะห์ความแปรปรวน (ANOVA) และการทดสอบคู่ต่างโดยวิธี LSD[14]

ผลการวิจัย

1. สภาพการเลือกช่องทางในการฟังเพลงไทยสากลของผู้บริโภค Gen Y และ Gen Z ในกรุงเทพมหานคร

กลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่เลือกที่จะฟังเพลงไทยสากลผ่านช่องทางที่อาศัยเทคโนโลยีอินเทอร์เน็ตเป็นพื้นฐาน โดยฟังผ่าน ยูทูบ (Youtube) จู๊กซ์ (Joox) ไอทูน (iTunes) เป็นต้น ผู้บริโภค Gen Y และ Gen Z ในกรุงเทพมหานครมีความคิดเห็นในการเลือกช่องทางในการฟังเพลงไทยสากลด้วยเงื่อนไขด้านต่างๆ ซึ่งสรุปได้ดังนี้

1) ความคิดเห็นในการเลือกช่องทางในการฟังเพลงไทยสากลด้วยเงื่อนไขด้านค่าธรรมเนียมของช่องทางในภาพรวมอยู่ในระดับเห็นด้วย ($\bar{X}$= 3.78) โดยที่เห็นด้วยมากที่สุดคือ หากช่องทางใดมีการคิดค่าบริการ ควรให้บริการที่คุ้มค่ากับเงินที่จะต้องจ่าย

2) ความคิดเห็นในการเลือกช่องทางในการฟังเพลงไทยสากลด้วยเงื่อนไขด้านรูปแบบการให้บริการของช่องทางในภาพรวมอยู่ในระดับเห็นด้วย ($\bar{X}$= 3.91) โดยที่เห็นด้วยมากที่สุดคือ การให้บริการทั้งเสียงและภาพของช่องทาง ทำให้รู้สึกว่าได้ฟังเพลงไทยสากลอย่างเต็มอรรถรส

3) ความคิดเห็นในการเลือกช่องทางในการฟังเพลงไทยสากลด้วยเงื่อนไขด้านการจดจำของช่องทางในภาพรวมอยู่ในระดับเห็นด้วยอย่างยิ่ง ($\bar{X}$= 4.26) โดยที่เห็นด้วยมากที่สุดคือ ช่องทางที่ใช้งานง่าย ก็จะทำให้จดจำได้ง่าย

4) ความคิดเห็นในการเลือกช่องทางในการฟังเพลงไทยสากลด้วยเงื่อนไขด้านภาพลักษณ์ของช่องทางในภาพรวมอยู่ในระดับเห็นด้วย ($\bar{X}$= 3.71) โดยที่เห็นด้วยมากที่สุดคือ ช่องทางที่มีความน่าเชื่อถือ คือช่องทางที่ได้รับการยอมรับในสังคม

5) ความคิดเห็นในการเลือกช่องทางในการฟังเพลงไทยสากลด้วยเงื่อนไขด้านความเป็น Interactive ของช่องทางในภาพรวมอยู่ในระดับเห็นด้วย ($\bar{X}$= 3.58) โดยที่เห็นด้วยมากที่สุดคือ ช่องทางใดมีระบบ Interactive ที่ดีกว่า, ใช้งานง่ายกว่า ช่องทางนั้นก็มีโอกาสที่จะใช้งานมากกว่า

[14] บุญศรี พรหมมาพันธุ์, *หน่วยที่ 9 การวิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้สถิติอ้างอิง ประมวลสาระชุดวิชาการวิจัยและสถิติประยุกต์ทางนิเทศศาสตร์* (นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2556), 17-35.

2. พฤติกรรมการฟังเพลงไทยสากลของผู้บริโภค Gen Y และ Gen Z ในกรุงเทพมหานคร

1) จำนวนครั้งในการฟังเพลงไทยสากลต่อวัน พบว่ากลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่ฟังมากกว่า 3 ครั้งต่อวัน ซึ่งคิดเป็นร้อยละ 63.00 รองมาคือฟัง 2 ครั้งต่อวัน คิดเป็นร้อยละ 17.25

2) ระยะเวลาในการฟังเพลงไทยสากลต่อวัน พบว่ากลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่ฟัง 1-2 ชั่วโมงต่อวัน ซึ่งคิดเป็นร้อยละ 38.25 รองมาคือฟังต่ำกว่า 1 ชั่วโมงต่อวัน คิดเป็นร้อยละ 27.00

3) ช่องทางในการฟังเพลงไทยสากลเป็นประจำ พบว่ากลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่ฟังผ่านยูทูบ (Youtube) ซึ่งคิดเป็นร้อยละ 63.25 รองมาคือฟังผ่านจู๊กซ์ (Joox) คิดเป็นร้อยละ 30.00

4) ค่าบริการของช่องทางที่ใช้ในการฟังเพลงไทยสากลเป็นประจำ พบว่ากลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่ไม่เสียค่าบริการ ซึ่งคิดเป็นร้อยละ 88.75 และส่วนน้อยเสียค่าบริการ คิดเป็นร้อยละ 11.25

5) รูปแบบการให้บริการของช่องทางที่ใช้ในการฟังเพลงไทยสากลเป็นประจำ พบว่ากลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่ใช้บริการในรูปแบบทั้งเสียงและภาพ ซึ่งคิดเป็นร้อยละ 69.50 และส่วนน้อยใช้บริการในรูปแบบเฉพาะเสียง คิดเป็นร้อยละ 30.50

6) การจดจำของช่องทางที่ใช้ในการฟังเพลงไทยสากลเป็นประจำ พบว่ากลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่ ฟังผ่านช่องทางที่จดจำง่าย ซึ่งคิดเป็นร้อยละ 98.75 และส่วนน้อยฟังผ่านช่องทางที่จดจำไม่ง่าย คิดเป็นร้อยละ 1.25

7) ภาพลักษณ์ของช่องทางที่ใช้ในการฟังเพลงไทยสากลเป็นประจำ พบว่ากลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่ฟังผ่านช่องทางที่มีภาพลักษณ์ที่ดี ซึ่งคิดเป็นร้อยละ 97.50 และส่วนน้อยฟังผ่านช่องทางที่มีภาพลักษณ์ที่ไม่ดี คิดเป็นร้อยละ 2.50

8) ความเป็น Interactive ของช่องทางที่ใช้ในการฟังเพลงไทยสากลเป็นประจำ พบว่ากลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่ฟังผ่านช่องทางที่เป็น Interactive ซึ่งคิดเป็นร้อยละ 90.75 และส่วนน้อยฟังผ่านช่องทางที่ไม่เป็น Interactive คิดเป็นร้อยละ 9.25

3. เปรียบเทียบลักษณะทางประชากรกับการเลือกช่องทางในการฟังเพลงไทยสากลของผู้บริโภค Gen Y และ Gen Z ในกรุงเทพมหานคร

1) การเปรียบเทียบโดยจำแนกตามเพศ พบว่าเพศของผู้บริโภค Gen Y และ Gen Z ในกรุงเทพมหานครที่แตกต่างกันมีการเลือกช่องทางในการฟังเพลงไทยสากลด้วยเงื่อนไขด้านรูปแบบการให้บริการ ภาพลักษณ์ ความเป็น Interactive ของช่องทางต่างกัน แต่ไม่ต่างกันในเงื่อนไขด้านค่าธรรมเนียม การจดจำของช่องทาง

2) การเปรียบเทียบโดยจำแนกตามอายุ พบว่าอายุของผู้บริโภค Gen Y และ Gen Z ในกรุงเทพมหานครที่แตกต่างกันมีการเลือกช่องทางในการฟังเพลงไทยสากลด้วยเงื่อนไขด้านภาพลักษณ์ ความเป็น Interactive ของช่องทางต่างกัน แต่ไม่ต่างกันในเงื่อนไขด้านค่าธรรมเนียม รูปแบบการให้บริการ การจดจำของช่องทาง

3) การเปรียบเทียบโดยจำแนกตามระดับการศึกษา พบว่าระดับการศึกษาของผู้บริโภค Gen Y และ Gen Z ในกรุงเทพมหานครที่แตกต่างกันมีการเลือกช่องทางในการฟังเพลงไทยสากลด้วยเงื่อนไขด้านค่าธรรมเนียม รูปแบบการให้บริการ การจดจำ ภาพลักษณ์ ความเป็น Interactive ของช่องทางไม่ต่างกัน

4) การเปรียบเทียบโดยจำแนกตามรายได้ พบว่ารายได้ของผู้บริโภค Gen Y และ Gen Z ในกรุงเทพมหานครที่แตกต่างกันมีการเลือกช่องทางในการฟังเพลงไทยสากลด้วยเงื่อนไขด้านรูปแบบการให้บริการ ความเป็น Interactive ของช่องทางต่างกัน แต่ไม่ต่างกันในเงื่อนไขด้านค่าธรรมเนียม การจดจำ ภาพลักษณ์ของช่องทาง

อภิปรายผล

จากการศึกษาพบว่า ผู้บริโภค Gen Y และ Gen Z จำนวนมากกว่า 95% ของกลุ่มตัวอย่างเลือกที่จะฟังเพลงไทยสากลผ่านช่องทางที่อาศัยเทคโนโลยีอินเทอร์เน็ตเป็นพื้นฐาน ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดเรื่องคนกลุ่ม Gen Y และ Gen Z ของ ลือรัตน์ อนุรัตน์พานิช[15] ที่ได้กล่าวเอาไว้ว่า คนกลุ่ม Gen Y เป็นกลุ่มคนที่ชอบเทคโนโลยี ส่วนคนกลุ่ม Gen Z นั้นเป็นกลุ่มคนที่เกิดมาพร้อมดิจิทัลและโซเชียลเน็ตเวิร์ค

ในส่วนของความคิดเห็นเกี่ยวกับการเลือกช่องทางในการฟังเพลงไทยสากล กลุ่มตัวอย่างมีความคิดเห็นในแนวทางที่เห็นด้วยในทุกเงื่อนไข แต่มีเพียงเงื่อนไขเดียวที่ได้รับความเห็นด้วยในระดับเห็นด้วยอย่างยิ่ง คือ เงื่อนไขในด้านการจดจำของช่องทาง โดยประเด็นที่ได้รับความเห็นด้วยสูงสุดในเงื่อนไขด้านนี้ก็คือ “ช่องทางที่ใช้งานง่าย ก็จะทำให้จดจำได้ง่าย” ซึ่งมีความสอดคล้องกับงานวิจัยของ กนกรัตน์ จงเรืองทรัพย์ และ ภัทรภร สังขปรีชา[16] ที่ได้กล่าวเอาไว้ว่า ในปัจจัยด้านลักษณะทาง

[15] ลือรัตน์ อนุรัตน์พานิช, “เจนเอ็กซ์ เจนวาย เจนแซด คืออะไร,” สืบค้นเมื่อ 4 เมษายน 2561, http://www.pharmacy.mahidol.ac.th/th/knowledge/article/330

[16] กนกรัตน์ จงเรืองทรัพย์ และ ภัทรภร สังขปรีชา, “พฤติกรรมและปัจจัยที่มีผลต่อการตัดสินใจเลือกฟังเพลงผ่านโมบายแอพพลิเคชั่นในกลุ่มวัยรุ่น,” สืบค้นเมื่อ 7 กรกฎาคม 2561, http://bus.rmutp.ac.th/research/myfile/2017-01-28-999-40.pdf

กายภาพ กลุ่มวัยรุ่นให้ความสำคัญมากที่สุดกับการที่โมบายแอพพลิเคชั่นมีแถบเมนูที่มีขนาดเหมาะสมใช้งานง่ายในการฟังเพลง และโมบายแอพพลิเคชั่นมีลักษณะสวยงาม ดูทันสมัย และในปัจจัยด้านกระบวนการ กลุ่มวัยรุ่นให้ความสำคัญมากที่สุดกับการที่โมบายแอพพลิเคชั่นมีโครงสร้างเมนูที่เป็นลำดับขั้นตอนการใช้ฟังเพลงอย่างเหมาะสม และมีฟังก์ชันการใช้งานง่าย ไม่ซับซ้อน

และสำหรับลักษณะทางประชากรกับการเลือกช่องทางในการฟังเพลงไทยสากลของผู้บริโภค Gen Y และ Gen Z ในกรุงเทพมหานคร จากการศึกษาพบว่า เพศที่ต่างกัน, อายุที่ต่างกัน และรายได้ที่ต่างกัน มีการเลือกช่องทางในการฟังเพลงไทยสากลต่างกันไปตามแต่ละเงื่อนไข ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดเกี่ยวกับความแตกต่างลักษณะประชากรของ ธีระภัทร์ เอกผาชัยสวัสดิ์ [17] ที่ได้กล่าวโดยสรุปเอาไว้ว่าความแตกต่างของลักษณะประชากรก่อให้เกิดความรู้สึกนึกคิด อุดมการณ์ ทัศนคติ ค่านิยม ความต้องการ และการกระทำที่แตกต่างกัน

ข้อเสนอแนะการวิจัย

1. ข้อเสนอแนะในการนำผลวิจัยไปใช้

1.1 จากผลการวิจัยที่พบว่า กลุ่มตัวอย่างเกือบทั้งหมดเลือกใช้ช่องทางในการฟังเพลงไทยสากลที่มีระบบอินเทอร์เน็ตเป็นพื้นฐาน ดังนั้นผู้ผลิตหรือผู้ประกอบธุรกิจจึงควรพิจารณาเลือกใช้ช่องทางที่ทำงานบนอินเทอร์เน็ตในการปล่อยเพลงสู่ตลาดเป็นทางเลือกแรก

1.2 ผู้ผลิตหรือผู้ประกอบธุรกิจจะต้องพิจารณาเลือกใช้ช่องทาง โดยอาศัยเงื่อนไขด้านการจดจำช่องทางเป็นอันดับที่ 1 ทั้งนี้ก็เพราะเงื่อนไขด้านนี้เป็นเงื่อนไขที่กลุ่มตัวอย่างให้ความเห็นด้วยในระดับที่สูงที่สุด และประเด็นที่จะต้องให้ความสำคัญสูงสุดในเงื่อนไขด้านนี้ก็คือ “ช่องทางที่ใช้งานง่าย ก็จะทำให้จดจำได้ง่าย”

1.3 เงื่อนไขด้านอื่นๆ กลุ่มตัวอย่างได้ให้ความเห็นอยู่ในระดับที่เท่ากัน ผู้ผลิตหรือผู้ประกอบธุรกิจจึงควรที่จะต้องพิจารณาตามแต่ละเงื่อนไข และปรับใช้เป็นกลยุทธ์ตามความเหมาะสม

2. ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

2.1 ควรทำการศึกษาให้ครอบคลุมทั้งประเทศไทย ทั้งนี้เพื่อให้ได้ทราบถึงพฤติกรรมการเลือกช่องทางในการฟังเพลงไทยสากลของผู้บริโภค Gen Y และ Gen Z ทั้งประเทศ

[17] ธีรภัทร์ เอกผาชัยสวัสดิ์, “ประชากรศึกษา,” สืบค้นเมื่อ 13 มกราคม 2561, http://computer.pcru.ac.th/emoodledata/19

2.2 ควรทำการศึกษาในช่วงอายุของผู้บริโภคให้กว้างขึ้น ทั้งนี้เพื่อให้ได้ทราบถึงพฤติกรรมการเลือกช่องทางในการฟังเพลงไทยสากลของทุกช่วงกลุ่มอายุ

2.3 ควรทำการศึกษาเชิงลึกเกี่ยวกับนโยบายและกลยุทธ์ของช่องทาง และรวมไปถึงผู้เกี่ยวข้องต่างๆที่อยู่ในวงจรของการให้บริการในการเผยแพร่เพลงไทยสากลแก่ผู้บริโภค

บรรณานุกรม

กนกรัตน์ จงเรืองทรัพย์ และภัทรภร สังขปรีชา. “พฤติกรรมและปัจจัยที่มีผลต่อการตัดสินใจเลือกฟังเพลงผ่านโมบายแอพพลิเคชั่นในกลุ่มวัยรุ่น.” สืบค้นเมื่อ 7 กรกฎาคม 2561. http://bus.rmutp.ac.th/research/myfile/2017-01-28-999-40.pdf

จันทนา ทองประยูร. *หน่วยที่ 4 ตัวแปร การวัด และเครื่องมือวิจัยเชิงปริมาณ ประมวลสาระชุดวิชาการวิจัยและสถิติประยุกต์ทางนิเทศศาสตร์.* นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2556.

ณฑิตา ทรัพย์สินวิวัฒน์. “อุตสาหกรรมเพลงไทยในยุคประเทศไทย 4.0.” *วารสารวิชาการนวัตกรรมสื่อสารสังคม* ปีที่ 5 ฉบับที่ 1 (2560): 157-167.

ธีรภัทร์ เอกผาชัยสวัสดิ์. “ประชากรศึกษา.” สืบค้นเมื่อ 13 มกราคม 2561. http://computer.pcru.ac.th/emoodledata/19

บุญศรี พรหมมาพันธุ์. *หน่วยที่ 9 การวิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้สถิติอ้างอิง ประมวลสาระชุดวิชาการวิจัยและสถิติประยุกต์ทางนิเทศศาสตร์.* นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2556.

ไพบูรณ์ คะเชนทรพรรค์. *หน่วยที่ 5 การเลือกตัวอย่าง ประมวลสาระชุดวิชาการวิจัยและสถิติประยุกต์ทางนิเทศศาสตร์.* นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2556.

เมธิตา เปี่ยมสุธานนท์ และโมไนยพล รณเวช. “พฤติกรรมการฟังเพลงผ่านยูทูบของกลุ่มเจเนอเรชั่นเอ็กซ์และกลุ่มเจเนอเรชั่นวาย.” สืบค้นเมื่อ 10 กรกฎาคม 2561. http://203.131.210.100/ejournal/wp-content/uploads/2016/02/JCIS58039.pdf

ลือรัตน์ อนุรัตน์พานิช. “เจนเอ็กซ์ เจนวาย เจนแซด คืออะไร.” สืบค้นเมื่อ 4 เมษายน 2561. http://www.pharmacy.mahidol.ac.th/th/knowledge/article/330

ดุษฎีนิพนธ์งานวิจัยดนตรีสร้างสรรค์ ดุลยภาพลีลาเสียงแห่งวงเชมเบอร์อองซอมเบลอร่วมสมัย

Doctoral Creative Music Research the Panchromatic Sound of Contemporary Chamber Ensemble

อนันตญา รอดเทียน[*1] ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา[2]
Anantaya Rodtian[*2] Tongsuang Israngkun na Ayudhya[3]

บทคัดย่อ

การบรรเลงเดี่ยวเปียโนเป็นการแสดงออกถึงความสามารถและศักยภาพของผู้บรรเลง ผู้วิจัยได้ศึกษาและบรรเลงเดี่ยวเปียโนมาโดยตลอดทำให้มีความสนใจในการบรรเลงเปียโนในมิติที่แตกต่างจากเดิม จึงเริ่มทำการศึกษาบทเพลงประเภทเชมเบอร์อย่างจริงจัง งานวิจัยดนตรีสร้างสรรค์นี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) พัฒนาศักยภาพในการบรรเลงเปียโนในด้านต่างๆ ของผู้แสดง เช่น เทคนิคการบรรเลง และการตีความบทเพลง 2) เผยแพร่บทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็กที่สำคัญแก่ผู้สนใจ 3) เผยแพร่บทประพันธ์ของไทยที่มีเอกลักษณ์ไปสู่สากลโลก และ 4) รวบรวมข้อมูลบทเพลง ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทประพันธ์เชมเบอร์ที่มีชื่อเสียง และมีความสำคัญต่อวรรณกรรมในยุคบาโรก ยุคคลาสสิก ยุคโรแมนติก และยุคปัจจุบัน โดยแบ่งออกตามประเภทของเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการบรรเลง 3 กลุ่ม คือ กลุ่มเครื่องสาย กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ และกลุ่มเครื่องผสม ทำการวิเคราะห์และตีความบทเพลง ฝึกซ้อม และจัดการแสดง 3 รายการ โดยใช้ชื่อว่า ดุษฎีนิพนธ์การแสดงดนตรี ‘ดุลยภาพลีลาเสียงแห่งเชมเบอร์อองซอมเบลอร่วมสมัย’ ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และนำเสนอในรูปแบบวิทยานิพนธ์

คำสำคัญ: ดุลยภาพลีลาเสียง / เชมเบอร์อองซอมเบลอ / ดนตรีร่วมสมัย / ดนตรีเชมเบอร์

---

* Corresponding author, email: anantaya.rodtian@gmail.com

[1] นิสิตปริญญาเอก ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[1] Doctor of Fine and Applied Arts, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

[2] อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[2] Advisor, Assoc. Prof., Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

Received: April 3, 2019 / Revised: May 14, 2019 / Accepted: May 22, 2019

Abstract

The creative music research aims to study create inventional interpretation of the Contemporary Chamber Ensemble Music in performing the piano in different dimensions was then formed; therefore, the Chamber music has been seriously studied. The melodic harmonization is used in the style of rhythmical interdependence (a contrapuntal tune) with a rich display of various instrumental colours, in which the performers are able to fully express their emotions to create a unique identity for the chamber music that is interestingly distinct from that of the symphony. The purpose of this thesis is to present 3 newly creative and inventional interpretations of the world standard chamber music within 3 DOCTORAL PIANO RECITALS; 'THE BALANCE OF SOUND STYLES OF THE CONTEMPORARY CHAMBER ENSEMBLE.' The researcher selected the famous chamber compositions, which are important to the literature from the Baroque, the Classical, through the Romantic eras until the present. They were categorized into 3 types according to the instrumental balancing used for the performance: a group of string instruments, woodwind instruments, and mixed instruments – in order to gather informatic contents from referencing the related literatures, history, and the results obtained from 3 creative presenting recitals through analyzing music, designing the appropriate instrumental to highlight theme and accompaniment part, using piano in place of harpsicord, and creating the dynamics and tempos to create dramatic articulation.

Keywords: Panchromatic Sound Characterizing / Chamber Ensemble / Contemporary Music / Chamber Music

บทนำ

การแสดงบทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็ก หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “การแสดงดนตรีเชมเบอร์” คือ การบรรเลงโดยใช้วงดนตรีขนาดเล็กประมาณ 3-8 คน ในที่นี้จะไม่นับรวมกับนักร้อง ซึ่งสามารถเรียกชื่อลักษณะของวงที่ต่างกัน ดังต่อไปนี้

Trio	มีผู้บรรเลง 3 คน	Quartet	มีผู้บรรเลง 4 คน
Quintet	มีผู้บรรเลง 5 คน	Sextet	มีผู้บรรเลง 6 คน
Septet	มีผู้บรรเลง 7 คน	Octet	มีผู้บรรเลง 8 คน

บทประพันธ์ประเภทนี้จะใช้เครื่องดนตรีเพียง 1 ชิ้น ต่อการบรรเลง 1 แนวเสียง ซึ่งต่างจากวงออร์เคสตราที่สามารถใช้เครื่องดนตรีหลายชิ้นต่อการบรรเลง 1 แนวเสียง ซึ่งแน่นอนว่าการแสดงดนตรีเชมเบอร์ไม่อาจให้สีสันและพลังเสียงที่ยิ่งใหญ่อลังการได้มากเท่ากับวงออร์เคสตรา แต่สิ่งที่จะได้รับจากการแสดงบทประพันธ์ประเภทนี้คือ การเน้นถึงคุณภาพและรายละเอียดของเสียงแต่ละแนวเสียงที่มีความสมดุลกัน โดยแต่ละแนวเสียงอาจมีการบรรเลงเดี่ยวเพื่อความหลากหลายทางแนวดนตรี ซึ่งนอกจากคุณภาพของเสียงแล้ว ยังต้องคำนึงถึงความถูกต้องด้วย เพราะหากมีนักดนตรีคนใดบรรเลงโน้ตผิดจะสามารถได้ยินอย่างชัดเจน ฉะนั้นผู้บรรเลงดนตรีประเภทนี้จะต้องมีวินัยในการซ้อม รวมถึงสามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของบทเพลงได้อย่างสวยงาม นอกจากนี้ยังมีอีกหนึ่งสิ่งสำคัญในการบรรเลงบทประพันธ์ประเภทนี้ คือ ความเป็นหนึ่งในการบรรเลง ซึ่งถือเป็นอีกหนึ่งความหมายของคำว่า “อองซอมเบลอ” หมายถึง ความพร้อมเพรียงกันของผู้บรรเลง โดยผู้บรรเลงแต่ละคนต้องคอยฟังซึ่งกันและกัน และสามารถสื่อสารเนื้อหาของดนตรีไปยังสมาชิกภายในวงได้เป็นอย่างดี เพื่อความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของบทเพลง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์สำคัญที่มีเสน่ห์ของการบรรเลงดนตรีแบบวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ และสิ่งสำคัญของการบรรเลงดนตรีประเภทนี้ คือการไม่มีผู้ควบคุมวงหรือวาทยกร (Conductor) แต่จะใช้ผู้ที่มีประสบการณ์มากที่สุดในวงเป็นผู้นำวงแทน

การบรรเลงเปียโนถือเป็นงานศิลปะแขนงหนึ่งที่ถ่ายทอดความสวยงามผ่านอารมณ์ความรู้สึกสู่เสียงเพลงโดยใช้ความรู้ความเข้าใจในวิชาแขนงต่างๆ ทั้งด้านทฤษฎีหรือการปฏิบัติประกอบกับประสบการณ์ของแต่ละบุคคล ซึ่งต้องอาศัยเวลาในการสั่งสมความรู้และประสบการณ์ด้านดนตรี รวมถึงการฝึกฝนอย่างชำนาญ เพื่อถ่ายทอดดนตรีให้ออกมาดีที่สุด และไม่ลืมที่จะนำเสนอแนวความคิดทางดนตรีที่มีเอกลักษณ์อันเป็นตัวของตัวเองลงไปด้วย

วัตถุประสงค์ของการบรรเลงเปียโน

1. เพื่อพัฒนาศักยภาพในการบรรเลงเปียโนในด้านต่างๆ ของผู้แสดง เช่น เทคนิคการบรรเลง และการตีความบทเพลง

2. เพื่อเผยแพร่บทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็กที่สำคัญแก่ผู้ที่สนใจ

3. เพื่อเผยแพร่บทประพันธ์ของไทยที่มีเอกลักษณ์ไปสู่สากลโลก

4. เพื่อรวบรวมข้อมูลบทเพลงในการแสดง เช่น ประวัติความเป็นมาของบทเพลงและประวัติของผู้ประพันธ์เพลง

แผนและวิธีการดำเนินงาน

1. กำหนดขอบเขตของบทเพลงที่เลือกใช้ในการแสดง โดยเลือกบทเพลงที่แตกต่างกันในยุคสมัยต่างๆ ประกอบไปด้วย ยุคบาโรก ยุคคลาสสิก ยุคโรแมนติก และยุคศตวรรษที่ 20 ที่มีความแตกต่างกันในด้านสีสัน อารมณ์ สังคีตลักษณ์ และแนวคิดการประพันธ์จากนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียง เพื่อเผยแพร่องค์ความรู้ในรูปแบบการแสดงบทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็ก และทำการฝึกปฏิบัติบทเพลงเพื่อทำการแสดงตามลำดับ

2. ทำการแสดงบทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็กในเวทีระดับชาติและนานาชาติ และตีพิมพ์องค์ความรู้จากการวิจัย เพื่อสร้างสรรค์ในวารสารวิชาการ

3. ศึกษาองค์ความรู้จากบทเพลงที่ใช้ทำการแสดงจากวรรณกรรม รวมถึงการคิดวิเคราะห์และตีความบทเพลงเพื่อนำข้อมูลที่ได้รับมาพัฒนาเป็นรูปแบบการแสดงบทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็กที่แสดงผสมผสานเอกลักษณ์เฉพาะตัวของผู้วิจัย

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เรียนรู้เทคนิคการบรรเลงบทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็กที่แตกต่างกันในแต่ละยุคและสามารถตีความผ่านการแสดงออกทางอารมณ์ได้อย่างเหมาะสม

2. เข้าใจถึงระบบการทำงานที่บรรเลงร่วมเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ

3. เรียนรู้การเตรียมการแสดงอย่างมีประสิทธิภาพ

4. สามารถแก้ไขปัญหาทางด้านเทคนิคการบรรเลงได้เป็นอย่างดี

5. เป็นส่วนหนึ่งในการอนุรักษ์บทประพันธ์สำหรับรวมวงขนาดเล็กเพื่อมิให้สูญหาย

พัฒนาการของบทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็กในแต่ละยุค

1. พัฒนาการของบทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็กในยุคบาโรก (ค.ศ.1600-1750)

การบรรเลงรูปแบบของวงเชมเบอร์เกิดขึ้นตั้งแต่ศตวรรษที่ 16 แต่มิได้มีความหมายเช่นเดียวกับวงเชมเบอร์ในยุคปัจจุบัน “ดนตรีเชมเบอร์” ในยุคบาโรกจะหมายถึงดนตรีคฤหัสถ์ที่บรรเลงตามบ้าน ซึ่งรวมไปถึงเพลงร้อง เพลงบรรเลงที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีน้อยชิ้น ไปจนถึงวงออร์เคสตราขนาดเล็กที่เป็นรูปแบบเฉพาะของยุค ซึ่งจะต่างไปจากดนตรีที่บรรเลงในโบสถ์ หรือดนตรีประกอบการแสดงบนเวทีที่บรรเลงในโรงละคร เช่น อุปรากร ฯลฯ

2. พัฒนาการของบทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็กในยุคคลาสสิก (ค.ศ.1750-1820)

ในยุคคลาสสิกถือเป็นช่วงพัฒนาครั้งใหญ่ที่สุดสำหรับรูปแบบการบรรเลงดนตรี รวมถึงการบรรเลงดนตรีในรูปแบบวงเชมเบอร์ด้วย เนื่องจากรูปแบบการบรรเลง และการศึกษาดนตรีมีการเปิดกว้างสู่ประชาชนมากขึ้น ซึ่งเดิมทีในยุคบาโรก การศึกษาดนตรีรวมถึงการบรรเลงดนตรีมีไว้สำหรับดนตรีในโบสถ์เพื่อประกอบพิธีทางศาสนา หรือบรรเลงได้เฉพาะชนชั้นสูงที่อาศัยอยู่ในราชสำนัก เพราะเมื่อก่อนมีความเชื่อว่าดนตรีเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ผู้ที่สามารถเล่นดนตรีได้จะต้องเป็นชนชั้นสูงเท่านั้น และเมื่อวงการดนตรีเปิดกว้างขึ้นทำให้การศึกษาดนตรีพัฒนาขึ้นอย่างรวดเร็ว ก่อให้เกิดการพัฒนาเครื่องดนตรีและนักดนตรีที่มีความสามารถขึ้นเป็นอย่างมาก จึงเกิดการบรรเลงดนตรีในรูปแบบต่างๆ เช่น การบรรเลงเดี่ยว การบรรเลงในรูปแบบรวมวงขนาดเล็ก และการบรรเลงในรูปแบบวงขนาดใหญ่หรือออร์เคสตรา ดนตรีในยุคนี้มีลักษณะเป็นดนตรีบริสุทธิ์ (Absolute Music) ที่ไม่มีจินตนาการอยู่เบื้องหลัง ไม่มีบทกวีประกอบ เป็นดนตรีที่มีแต่เสียงดนตรีบริสุทธิ์ ซึ่งมีความสมดุลและมีรูปแบบที่ชัดเจน

3. พัฒนาการของบทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็กในยุคโรแมนติก (ค.ศ.1820-1900)

ดนตรีเชมเบอร์ในยุคโรแมนติกไม่ได้รับการสนใจมากเท่าไรนัก เนื่องจากการพัฒนาดนตรีถึงขีดสุด ทำให้นักดนตรีและนักประพันธ์เพลงมีความสามารถที่มากขึ้น รวมถึงผู้ชมในสังคมต้องการดนตรีเพื่อความบันเทิงที่มากขึ้น จึงส่งผลกระทบต่อดนตรีในด้านการนำเสนอรูปแบบประพันธ์ และการเสพดนตรีที่ต้องการความยิ่งใหญ่อลังการในด้านการแสดง ทำให้นักประพันธ์หันไปประพันธ์บทเพลงในรูปแบบวงขนาดใหญ่ ลักษณะเฉพาะของดนตรีในยุคโรแมนติกประกอบไปด้วยลักษณะของแนวทำนองที่เต็มไปด้วยการบรรยายความรู้สึก มีแนวทำนองที่เด่นชัด และลักษณะของการประสานเสียงที่มีการพัฒนาจากยุคคลาสสิกไปมาก มีการคิดคอร์ดรูปแบบใหม่เพิ่มขึ้น เพื่อสนับสนุนการบรรยายด้านอารมณ์ความรู้สึกได้อย่างลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น ไม่ว่าจะเป็นการใช้เสียงกระด้าง การใช้โน้ต

นอกคอร์ด หรือลักษณะการใช้บันไดเสียงครึ่งเสียง (Chromatic Scale) รวมถึงบันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ โดยมีลักษณะของแนวทำนองในลักษณะการประสานเสียงในแนวตั้งแบบโฮโมโฟนี (Homophony)

4. พัฒนาการของบทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็กยุคปัจจุบัน (ค.ศ. 1900 เป็นต้นมา)

ในยุคศตวรรษที่ 20-21 กล่าวได้ว่ามีเพลงหลายรูปแบบ เนื่องจากวิวัฒนาการและความเจริญทางด้านเทคโนโลยี ก่อให้เกิดสื่อมากมายที่สามารถบันทึกเสียงและผลิตเสียงสังเคราะห์ในรูปแบบต่างๆ รวมไปถึงการคิดค้นเครื่องดนตรีชนิดใหม่ เช่น Synthesizer และ MIDI (Musical Instrument Digital Interface) รูปแบบของดนตรีในยุคนี้จึงค่อนข้างหลากหลายและแตกต่างกันไป บทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็กประเภทดนตรีเชมเบอร์มีการกลับมาเน้นใช้อีกครั้ง ซึ่งต่างไปจากยุคโรแมนติกที่นิยมใช้วงออร์เคสตราขนาดใหญ่ในการบรรเลง แต่ไม่มีการกำหนดประเภทของกลุ่มเครื่องดนตรีอย่างชัดเจน จึงสามารถนำเครื่องดนตรีประเภทต่างๆ มาประสมวงได้อย่างอิสระ

ตัวอย่างบทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็กในแต่ละยุค

บทเพลง ***Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065*** ประพันธ์โดยโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach) สำหรับวงเครื่องสาย 4 เครื่อง คือ ไวโอลิน 1, ไวโอลิน 2, วิโอลา, เชลโล และเปียโน 4 เครื่อง ซึ่งบาคได้รับแรงบันดาลใจมาจากบทประพันธ์ที่มีชื่อว่า Four Violin Concerto in B minor, Op.3 No.10 BWV 1065 ประพันธ์โดยอันโตนิโอ วิวัลดี (Antonio Vivaldi) โดยบาคได้นำบทเพลงนี้มาเรียบเรียงใหม่ (Transcription) และใส่เทคนิคบางอย่างให้มีความเหมาะสมมากขึ้นสำหรับเครื่องคีย์บอร์ด เช่น ใช้เทคนิคการทดเสียง (Transpose) ให้ต่ำลง จากบันไดเสียง B minor ลงมายังบันไดเสียง A minor เพื่อให้มีความเหมาะสมต่อความยาวในช่วงเสียงของฮาร์ปซิคอร์ด (Harpsichord) ซึ่งเดิมทีบาคได้เรียบเรียงบทประพันธ์นี้ไว้สำหรับฮาร์ปซิคอร์ด แต่ภายหลังได้มีการปรับเปลี่ยนใหม่ให้เหมาะสำหรับเปียโน 4 เครื่อง และบทประพันธ์นี้ถือได้ว่าเป็นบทประพันธ์ประเภทเรียบเรียงที่ยิ่งใหญ่ที่สุดสำหรับบาคและวิวัลดี รูปพรรณของบทเพลงจะเป็นแบบสอดประสานทำนอง หรือที่เรียกว่า Contrapuntal และจะใช้การประสานเสียงแบบดนตรีประสานแนว (Homophohy) โดยมีการเริ่มใช้เทคนิคในการบรรเลงในรูปแบบการทำเสียงดัง (*f*) เสียงเบา (*p*) จะเป็นการทำเสียงดัง-เบาแบบขั้นบันได (Terrace Dynamic) กล่าวคือ รูปแบบการทำเสียงดัง-เบาที่ให้ความแตกต่างของสีสันของเสียงแบบทันที เช่น *f* ไปยัง *p* รวมถึงยังไม่มีการใช้เครื่องหมายค่อยๆ ดังขึ้น (Crescendo) หรือค่อยๆ เบาลง (Diminuendo) อีกทั้งมีลักษณะ

การบรรเลงโน้ตตัวเขบ็ต 1 ชั้น ให้เสียงขาดออกจากกัน (Detached) แต่เขบ็ต 2 ชั้น จะบรรเลงเสียงต่อกัน และเทคนิคการล้อเลียนกันของแนวทำนองและการสอดประสานของแนวทำนองนี้ถือเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของบทเพลงที่ประพันธ์ในยุคบาโรก

ในห้องที่ 9-12 แนวเปียโน 2 บรรเลงทำนองรองที่มีลักษณะโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น วิ่งขึ้นลงประกอบกับคอร์ดแบบแตก (Broken Chord) เป็นแนวเบสยืนพื้น จำนวน 4 ห้อง และแนวทำนอง A กลับมาอีกครั้งในแนวไวโอลิน 1 และแนวเปียโน 1 (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 Bach: *Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 - Allegro* ห้องที่ 9-12

บทเพลง ***Quintet for Piano and Winds in E flat major, K. 452*** เป็นบทประพันธ์โดย โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart) สำหรับเครื่องดนตรี 5 ชิ้น ได้แก่ เปียโน โอโบ คลาริเน็ต ฮอร์น และบาสซูน ประพันธ์ขึ้นในยุคคลาสสิก ที่มีลักษณะเป็นดนตรีบริสุทธิ์ (Absolute Music) คือ เป็นดนตรีที่มีจุดประสงค์เพื่อการบรรเลงเพียงอย่างเดียว ไม่มี

เรื่องราวหรือจินตนาการประกอบ มีทำนองเพียงทำนองเดียว แต่สามารถมีแนวเสียงอื่นประสานเพื่อเพิ่มความไพเราะมากขึ้น อีกทั้งยกเลิกการสร้างสรรค์ในรูปแบบการด้นสด และแทนด้วยผู้ประพันธ์เพลงจะเป็นผู้บันทึกโน้ตทุกแนวไว้อย่างครบถ้วน รูปแบบดนตรีโดยทั่วไปจะมี 3-4 ท่อน คือ เร็ว-ช้า-เร็ว หรือ เร็ว-ช้า-เร็ว-เร็ว

ลักษณะดนตรีของโมสาร์ทเป็นดนตรีที่มีลักษณะสังคีตลักษณ์ที่เข้าใจง่ายและฟังง่าย เนื่องจากมีความสดใส ไพเราะและน่ารัก มีแนวทำนองที่เด่นชัดที่ประกอบไปด้วยแนวทำนองส่วนเชื่อมต่อระหว่างทำนองย่อยๆ มากมาย ทำให้เกิดสีสันและความน่าสนใจที่ถือเป็นเอกลักษณ์ดนตรีของโมสาร์ท

เริ่มต้นด้วยอัตราจังหวะช้าและในช่วง 3 ห้องแรก แนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงทำนอง A (Theme) กลุ่มเครื่องเป่าทำหน้าที่บรรเลงประกอบ (Accompaniment) ในจังหวะที่ 1 เพื่อให้บทเพลงมีความหนาแน่นในบางช่วง จากนั้นกลุ่มเครื่องเป่าจะบรรเลงทำนองหลักที่รับมาจากแนวเปียโนที่บรรเลงมาก่อนหน้านี้ (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2 Mozart: *Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452* - Largo
ห้องที่ 1-3

เมื่อเข้าสู่ช่วง Allegro moderato ดนตรีเปลี่ยนอัตราจังหวะให้เร็วขึ้น ให้อารมณ์ความรู้สึกที่สนุกสนาน อยู่ในบันไดเสียง E-flat major เริ่มต้นจากแนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงเดี่ยวให้กับแนว

ทำนอง B ในประโยคถามจำนวน 2 ห้อง และเมื่อถึงประโยคถามห้องที่ 3-4 แนวเปียโนและกลุ่มเครื่องเป่าบรรเลงทำนอง B ร่วมกัน ซึ่งโมสาร์ทให้ความสำคัญกับทำนองนี้ โดยให้กลุ่มเครื่องเป่าบรรเลงประโยคถามจำนวน 2 ห้องแรกอีกครั้ง และเข้าพร้อมกันทั้งวงในการบรรเลงเพื่อจบประโยค (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 3 Mozart: *Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452* - Allegro moderato ห้องที่ 21-29

บทเพลง ***Piano Quintet in E-flat major, Op.44*** ถูกประพันธ์ขึ้นในยุคโรแมนติก โดยโรเบิร์ต ชูมันน์ รูปแบบดนตรีในยุคนี้เป็นดนตรีที่แสดงออกถึงความรู้สึก หรือที่เรียกว่าดนตรีบรรยายเรื่องราวต่างๆ (Program Music) แต่ก็ยังคงมีดนตรีบริสุทธิ์ผสมผสานอยู่ด้วย ผู้ประพันธ์สามารถใส่

อารมณ์ความรู้สึก รวมถึงรูปแบบสังคีตลักษณ์ได้อย่างอิสระ ไม่จำเป็นต้องมีกฎเกณฑ์ที่แน่นอนตายตัวเหมือนในยุคคลาสสิก

ลักษณะเฉพาะของดนตรีในยุคโรแมนติกประกอบไปด้วยแนวทำนองที่เต็มไปด้วยการพรรณนาถึงความรู้สึกซึ่งมีแนวทำนองเด่นชัด สามารถแบ่งวรรคตอนของประโยคได้อย่างยืดหยุ่น ประกอบกับมีการคิดค้นลักษณะของการประสานเสียงกระด้าง (Dissonant) หรือคอร์ดที่มีเสียงไม่กลมกลืน (Dissonant Chord) รวมถึงการใช้บันไดเสียงที่มีโน้ตครึ่งเสียง และการเปลี่ยนแปลงของบันไดเสียงหนึ่งๆ (Key Modulation) ให้เป็นไปอย่างไม่คาดคิด เพื่อสนับสนุนการบรรยายออกถึงความรู้สึกได้อย่างชัดเจนมากขึ้น นอกจากนี้ยังสามารถใช้รูปแบบการทำเสียงดัง-เบาได้อย่างหลากหลายมากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นการทำให้ดังขึ้น (Crescendo), การทำให้เบาลง (Diminuendo), การทำรูปแบบเสียงดัง-เบาอย่างทันที (Subito) เป็นต้น จึงทำให้การบรรเลงบทประพันธ์นี้สามารถทำได้หลากหลายและค่อนข้างอิสระ และยังคงสามารถสะท้อนถึงความรักของชูมันน์มีต่อคลารา วิค ผู้เป็นภรรยาของเขา ซึ่งบทเพลงนี้เป็นหนึ่งในบทเพลงที่เขาประพันธ์ขึ้นเพื่อแสดงออกถึงความรักที่มีต่อหญิงสาวอันเป็นที่รักในช่วงเวลาที่มีความสุขด้วยกัน

เริ่มต้นด้วยแนวเปียโนและแนวเครื่องสายบรรเลงทำนอง A ที่สามารถแบ่งได้ 2 ประโยคใหญ่ๆ กล่าวคือ ในประโยคแรกชูมันน์กำหนดให้เริ่มบรรเลงทำนองหลักไปพร้อมกันทั้งวงจำนวน 8 ห้อง จากนั้นประโยคที่ 2 คือ 8 ห้องต่อมา แนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักที่ถูกแปรมาจากทำนอง A และแนวเครื่องสายทำหน้าที่บรรเลงสนับสนุนแนวทำนองหลักที่เกิดขึ้นในแนวเปียโนเป็นบางช่วง และทำนองในประโยคแรกก็กลับมาอีกครั้ง แต่มีการย้ายบันไดเสียงให้ต่ำกว่า 8 ห้องแรก จำนวน 1 เสียงเต็ม (ตัวอย่างที่ 4) ในช่วง A และ B แนวเปียโนเริ่มบรรเลงทำนอง B ที่ชูมันน์ได้กำหนดคำสั่งว่า “Expressivo” ซึ่งหมายถึง การสำแดงทางอารมณ์ จึงทำให้ทำนอง B ให้ความรู้สึกที่เต็มไปด้วยการถ่ายทอดอารมณ์อย่างเต็มที่ เริ่มต้นจากช่วง A ที่แนวเปียโนได้เริ่มต้นทำนอง B นำมาก่อน จำนวน 8 ห้อง จากนั้นแนวเครื่องสายรับบรรเลงทำนอง B โดยแนวไวโอลินบรรเลงเป็นแนวหลัก และเป็นการรับส่งแนวทำนอง B ไปยังทุกแนวเสียง โดยเริ่มตั้งแต่แนวไวโอลิน วิโอลา และเชลโล ตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 4 Schumann: *Quintet for Piano and String in E flat Major, Op.44* - Allegro brilliant ห้องที่ 1-21

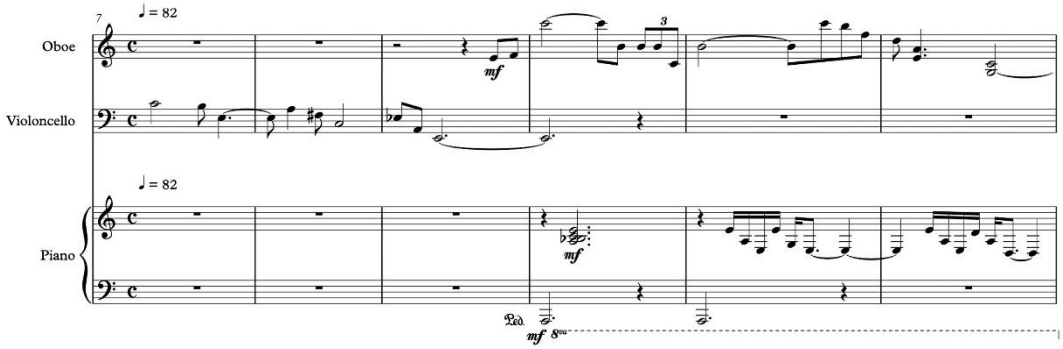
ตัวอย่างที่ 5 Schumann: *Quintet for Piano and String in E flat Major, Op.44* - Allegro brilliant ห้องที่ 22-38

บทเพลง ***Dance of the Fireflies*** ประพันธ์โดย ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ สำหรับวงเครื่องผสม 3 เครื่อง คือ เปียโน โอโบ และเชลโล โดยได้รับแรงบันดาลใจจากการไปท่องเที่ยวต่างจังหวัด และได้เห็นหิ่งห้อยจำนวนมากอาศัยอยู่ด้วยกัน หิ่งห้อยถือเป็นแมลงตัวเล็กชนิดหนึ่งที่อาจดูไม่น่าจะมีค่ามาก แต่ก็สามารถสร้างสีสัน และมอบความสวยงามให้กับโลกใบนี้ได้ ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ จึงนำประสบการณ์ความประทับใจในครั้งนั้นมาสร้างสรรค์เป็นบทเพลงใหม่ที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีต่างชนิดกัน ที่จินตนาการถึงการเรืองแสงของหิ่งห้อยจำนวนมากที่

อาศัยอยู่ด้วยกัน ประกอบไปด้วยเทคนิคการบรรเลงในรูปแบบบทเพลงสมัยใหม่ที่สามารถแสดงออกถึงเอกลักษณ์ต่างๆ ของแต่ละเครื่องดนตรี เช่น การรูดเสียง (Glissando) การใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิก (Pentatonic Scale) นอกเหนือจากบันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ บันไดเสียงโครมาติก เสียงกระด้าง เป็นต้น ซึ่งล้วนแต่เป็นเทคนิคดนตรีที่นิยมใช้ในศตวรรษที่ 20 มาผสมผสานออกมาเป็นรูปแบบเฉพาะตัวของศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์

เริ่มต้นจากห้องที่ 1-17 นำด้วยแนวเชลโลจำนวน 3 ห้อง ตามมาด้วยแนวโอโบ และเปียโน ตามลำดับ โดยแต่ละแนวดนตรีจะบรรเลงแนวทำนองหลัก 1 ที่มีการผสมผสานระหว่างบันไดเสียงเมเจอร์ และบันไดเสียงเพนตาโทนิก (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 6 Weerachat: *Dance of the Fireflies* ห้องที่ 7-12



ห้องที่ 133-157 ทุกเครื่องดนตรีนำเสนอทำนองหลัก 4 โดยเริ่มจากแนวโอโบ เชลโล และเปียโน ตามลำดับ ทั้งนี้ในขณะที่เครื่องอื่นๆ บรรเลงทำนองหลัก แนวเปียโนจะทำหน้าที่บรรเลงประกอบ โดยมือขวาบรรเลงเทคนิคโน้ตคู่ 8 ในลักษณะโน้ตตัวเขบ็ต 3 ชั้น และมือซ้ายบรรเลงโน้ตบางส่วนจากทำนองหลัก 2 (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 Weerachat: *Dance of the Fireflies* ห้องที่ 134-137

ห้องที่ 171-174 เป็นช่วงท้ายของบทเพลง ผู้ประพันธ์นำทำนองหลัก 2, 3 และ 4 มานำเสนอเป็นครั้งสุดท้ายก่อนจบบทเพลง โดยใช้เทคนิคต่างๆ เพื่อพัฒนาทำนอง เช่น การเพิ่มคู่เสียงในการบรรเลง การนำเฉพาะบางส่วนจากทำนองหลักเดิมมาบรรเลงต่อกัน (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 8 Weerachat: *Dance of the Fireflies* ห้องที่ 171-174

สรุปและผลการตอบรับ

ดุษฎีนิพนธ์งานวิจัยดนตรีสร้างสรรค์: *ดุลยภาพลีลาเสียงแห่งวงเชมเบอร์อองซอมเบลอร่วมสมัย* ได้รับผลตอบรับเป็นอย่างดีจากทั้ง 3 การแสดง มีผู้สนใจเข้าร่วมชมการแสดงคอนเสิร์ตมากมาย ประกอบไปด้วยอาจารย์ดนตรีผู้ทรงคุณวุฒิ นักเรียน นักเปียโน และนิสิตคณะศิลปกรรมศาสตร์ วิชาเอกดนตรีเอกเปียโน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย นักศึกษาดนตรีจากมหาวิทยาลัย University of Central Oklahoma ซึ่งได้รับคำชื่นชม และคำแนะนำจากผู้ชมรวมถึงคณะกรรมการทั้งในและนอกมหาวิทยาลัย อีกทั้งสามารถบรรลุตามวัตถุประสงค์และประสบความสำเร็จตามที่ผู้วิจัยได้ตั้งใจไว้ทุกประการ

กิตติกรรมประกาศ

บทความนี้ได้รับการสนับสนุนทุนวิจัยจาก "ทุนการศึกษาหลักสูตร 100 ปี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และทุนอุดหนุนวิทยานิพนธ์สำหรับนิสิต บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย"

บรรณานุกรม

ไขแสง ศุขะวัฒนะ. *สังคีตนิยมว่าด้วย: ดนตรีตะวันตก.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.

คมสันต์ วงศ์วรรณ์. *ดนตรีตะวันตก.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. *สังคีตนิยม: ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก.* พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์* พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.

ทวี มุขธระโกษา และสมชัย หงส์ทองคำ. *นักดนตรีเอกของโลก*. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บำรุงสาส์น, 2529.

ปานใจ จุฬาพันธุ์. *วรรณกรรมเพลงเปียโน 1*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

————. *วรรณกรรมเพลงเปียโน 2*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

ไพบูลย์ กิจสวัสดิ์. *คีตกวี: ปรัชญาเมธีแห่งภาษาสากล*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: วัชระออฟเซท, 2535.

ราชบัณฑิตยสถาน. *ศัพท์ดนตรีสากล*. กรุงเทพฯ: อรุณการพิมพ์, 2545.

ศศี พงศ์สรายุทธ. *ดนตรีตะวันตก: ยุคบาโรกและยุคคลาสสิก*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

Bach, Johann Sebastian. "*Complete Concerto for Two or More Harpsicjord in Full Score*." New York: Dover Publication, Inc., 1992.

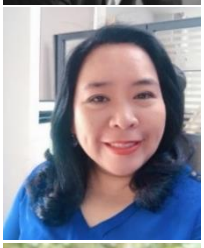
Beethoven, Ludwig van. "*Quintet in E♭ major, Opus 16 for Piano, Oboe, Clarinet, Horn and Bassoon*." New York: International Music Company, 1951.

Mozart, Wolfgang Amadeus. "*Quintet in E♭ major, K.452 for Piano, Oboe, Clarinet, Horn and Bassoon*." New York: International Music Company, 1951.

Schumann, Robert. "*Piano Quintet in E♭ major For Piano, Two Violins, Viola and Violoncello*." New York: G. Schirmer, Inc., 1942.

แนะนำผู้เขียน

เกียรติก้อง สุภายน
ผู้ช่วยอาจารย์ใหญ่ฝ่ายดนตรี Young Artist Music Program
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
ศศ.ม. (ดุริยางค์ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
B.M. Royal Conservatoire of The Hague, The Netherlands
ศศ.บ. (ดนตรีตะวันตก) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล



ดร.นิลวรรณา อึ้งอัมพร
อาจารย์ประจำ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
ศป.ด. (ดุริยางคศิลป์ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
M.M. (Dalcroze Eurhythmics) Longy School of Music, Massachusetts
ศป.บ. (ดุริยางคศิลป์ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รศ. ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ
ประธานสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศป.ด คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
M.M. (Piano Performance and Pedagogy), Temple University, USA
ศบ.บ (ดุริยางคศิลป์ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เกษม ทิพยเมธากุล
นักศึกษาปริญญาโท วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
ศป.บ. (ดุริยางคศิลป์ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

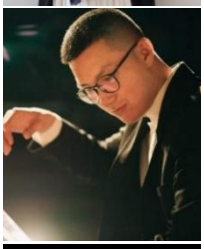
ผศ.จารุณี หงส์จารุ
อาจารย์ประจำภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Master of Arts (Music), Columbia University, New York, USA
ศป.บ. (ดุริยางคศิลป์ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นาวาตรี นบ ประทีปะเสน
นิสิตปริญญาเอก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
M.M. (Composition), Boston Conservatory, USA
ศป.บ. (ดุริยางคศิลป์ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

แนะนำผู้เขียน

พชร สุวรรณภาชน์
นักวิชาการอิสระ
ปร.ด. (ดนตรี) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
ศศ.ม (วัฒนธรรมดนตรี) สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล
บธ.บ. (การบัญชี) คณะบริหารธุรกิจ มหาวิทยาลัยรามคำแหง

แพรววนิต กองมงคล
นักศึกษาปริญญาเอก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
ศศ.ม. (ดนตรี) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
อ.บ. (ประวัติศาสตร์) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภานุพงศ์ ทองคำ
นิสิตปริญญาโท คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศป.บ. (ดุริยางคศิลป์ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

แมนสรวง สุรางครัตน์
นักศึกษาปริญญาโท คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช
วศ.บ. (วิศวกรรมอุตสาหการ) สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าธนบุรี

อนันตญา รอดเทียน
นิสิตปริญญาเอก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศป.ม. (ดุริยางคศิลป์ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศป.บ. (ดุริยางคศิลป์ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายละเอียดและหลักเกณฑ์ในการส่งบทความ

วารสารดนตรีรังสิต จัดพิมพ์เพื่อเป็นสื่อกลางในการเผยแพร่ความรู้และวิทยาการด้านดนตรี อีกทั้งเป็นการแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ระหว่างนักวิชาการจากสถาบัน และหน่วยงานต่างๆ วารสารดนตรีรังสิตจัดพิมพ์เป็นราย 6 เดือน (ปีละ 2 ฉบับ)

ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน
ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม

บทความที่ส่งมาตีพิมพ์ ต้องไม่เคยเผยแพร่ในวารสารหรือสิ่งพิมพ์ใดมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาของวารสารหรือสิ่งพิมพ์อื่น ประเภทของผลงานที่ตีพิมพ์ต้องเป็นบทความที่เกี่ยวข้องกับวิชาการด้านดนตรี เช่น บทความสร้างสรรค์ บทความวิจัย บทความวิชาการ บทวิเคราะห์ บทความอื่นๆ ซึ่งครอบคลุมทุกสาขาวิชาทางด้านดนตรี รวมถึงบทความที่มีดนตรีเกี่ยวข้อง

กรุณาส่งบทความของท่าน พร้อมทั้งแนบแบบเสนอขอส่งบทความ รวมถึงหลักฐานในการชำระเงินมายังกองบรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต ผ่านทาง www.tci-thaijo.org/index.php/rmj และหากท่านมีข้อสงสัยเพิ่มเติมสามารถติดต่อวารสารดนตรีรังสิต ตามที่อยู่ข้างล่างนี้

กองบรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต
52/347 พหลโยธิน 87 ตำบลหลักหก อำเภอเมือง จังหวัดปทุมธานี 12000
email: rsu.musjournal@gmail.com
โทรศัพท์: 02-791-6264
facebook: www.facebook.com/rangsitmusicjournal

ค่าใช้จ่ายสำหรับการดำเนินงาน 4,000.- บาท ต่อ 1 บทความ (เริ่มตั้งแต่ พ.ศ. 2561)

* ส่งต้นฉบับบทความพร้อมแสดงหลักฐานการชำระเงินผ่านบัญชีธนาคาร เท่านั้น

ชื่อบัญชี มหาวิทยาลัยรังสิต: วิทยาลัยดนตรี
ธนาคารกรุงเทพ สาขามหาวิทยาลัยรังสิต
เลขที่บัญชี 020 - 0 - 29951 - 9

ผู้เขียนบทความที่ได้รับการตีพิมพ์จะได้รับวารสารจำนวน 2 เล่ม โดยไม่เสียค่าใช้จ่าย หากท่านต้องการวารสารเพิ่มสามารถสั่งซื้อได้ในราคาพิเศษ

คำแนะนำการจัดเตรียมต้นฉบับ

นโยบายการตีพิมพ์และการส่งบทความ

วารสารดนตรีรังสิต เป็นวารสารที่มีการประเมินบทความก่อนตีพิมพ์ (Refereed Journal) ซึ่งบทความแต่ละบทจะถูกพิจารณาคุณภาพโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer Review) จำนวน 2-3 คน ที่มีองค์ความรู้และความเชี่ยวชาญตรงหรือเกี่ยวเนื่องกับสาขาของบทความ ผู้ประเมินจะไม่ทราบว่ากำลังพิจารณาบทความของผู้เขียนคนใด พร้อมกันนั้นผู้เขียนบทความจะไม่สามารถทราบว่าใครเป็นผู้พิจารณา (Double-Blind Review) โดยบทความและผลงานการศึกษาวิจัยที่ประสงค์ส่งพิมพ์ในวารสารดนตรีรังสิตต้องอยู่ในรูปแบบดังต่อไปนี้

1. ผู้เขียนต้องระบุประเภทของบทความว่าเป็นบทความประเภทใด เช่น บทความวิชาการ บทความวิจัย บทความสร้างสรรค์ บทวิเคราะห์ หรือบทความอื่นๆ โดยส่งถึงกองบรรณาธิการฯ ประกอบด้วยต้นฉบับของบทความในรูปแบบ MS Word และ PDF (ต้องส่งทั้ง 2 แบบ)

2. บทความภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (ภาษาใดภาษาหนึ่ง) ความยาวของบทความรวมตัวอย่าง ภาพประกอบ โน้ตเพลง บรรณานุกรม และอื่นๆ ไม่ควรเกิน 15 หน้ากระดาษพิมพ์ A4 โดยให้ตั้งค่าหน้ากระดาษ ด้านบน 4.5 ซม. ด้านล่าง 4 ซม. ด้านซ้าย 3.5 ซม. และด้านขวา 3 ซม. ใช้แบบอักษรมาตรฐาน TH Sarabun New ตลอดทั้งบทความ และมีส่วนประกอบของบทความที่สำคัญตามลำดับ ดังนี้

2.1 ชื่อเรื่อง (Title) ต้องมีทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ โดยใช้อักษรตัวหนา ขนาด 18 pt สำหรับภาษาอังกฤษใช้ตัวพิมพ์ใหญ่เท่านั้น จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ โดยแต่ละภาษาจำนวนไม่ควรเกิน 1 บรรทัด และหลีกเลี่ยงการใช้อักษรย่อเป็นส่วนหนึ่งของชื่อเรื่อง

2.2 ชื่อผู้เขียน (Author) ใช้อักษรขนาด 14 pt จัดต่อจากชื่อเรื่องชิดขวา ระบุข้อมูลเฉพาะชื่อ-นามสกุล ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษของผู้เขียนเท่านั้น (ไม่ต้องใส่ตำแหน่งทางวิชาการ) หากมีผู้เขียนร่วมจะต้องระบุข้อมูลให้ครบถ้วนเช่นเดียวกับผู้เขียนหลัก

2.3 บทคัดย่อ (Abstract) ทุกบทความต้องมีบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ใช้อักษรปกติ ขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัด (Thai Distributed) ซึ่งควรประกอบด้วยรายละเอียดเกี่ยวกับวัตถุประสงค์ของการศึกษา ผลการศึกษาและข้อสรุป รายละเอียดต้องมีความกะทัดรัด (โดยแต่ละภาษาจำกัดประมาณ 150-250 คำ และจบภายใน 1-2 ย่อหน้า)

2.4 คำสำคัญ (Keywords) **ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ** (ภาษาละ 3-5 คำ) ใต้บทคัดย่อของภาษานั้นๆ

2.5 ระบุข้อมูลเกี่ยวกับผู้เขียนในรูปแบบเชิงอรรถ (Footnote) โดยใช้อักษรขนาด 14 pt **ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ** ซึ่งประกอบด้วย 1) ที่อยู่ (email) ของผู้เขียนหลัก (Corresponding author) 2) หน่วยงานต้นสังกัด (Affiliation) ของผู้เขียนทุกคน พร้อมทั้งระบุตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) และ 3) กรณีที่เป็นบทความวิจัยซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา (วิทยานิพนธ์ หรือดุษฎีนิพนธ์) ให้ระบุวุฒิการศึกษาและสถาบันที่กำลังศึกษา

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

2.7 กรณีชื่อบทเพลงทั้งภาษาไทยและภาษาต่างประเทศอื่นๆ ซึ่งปรากฏในเนื้อหาของบทความ ให้*ใช้ตัวอักษรเอน* (*Italic*) เช่น บทเพลง *มิติแห่งอากาศธาตุ (Ether-Cosmos)* ยกเว้นชื่อบทความและหัวข้อสำคัญให้ใช้ตัวอักษรตรง

2.8 สำหรับบทความภาษาไทย ไม่ควรใช้คำศัพท์ภาษาอังกฤษ โดยไม่จำเป็น

2.9 บรรณานุกรม (Bibliography) ใช้อักษรขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบชิดซ้ายโดยบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันจะต้องย่อหน้าเข้า 1.25 cm (1 Tab) โดยเรียงตามลำดับตัวอักษรภาษาไทยและภาษาอังกฤษ รายการบรรณานุกรมไม่ควรมีน้อยกว่า 5 แหล่ง และรวมทั้งหมดไม่เกิน 1 หน้า

2.10 รายการอ้างอิงภายในเนื้อหาให้ใช้รูปแบบเชิงอรรถ ใช้อักษรปกติ ขนาด 12 pt พร้อมทั้งต้องตรงกับบรรณานุกรมท้ายบทความครบถ้วนทุกรายการ

2.11 ควรพิจารณาการใช้ (การอ้างอิง) เว็บไซต์ที่ไม่น่าเชื่อถือ เช่น Wikipedia และ Blog ต่าง ๆ รวมถึงเว็บไซต์ที่อาจก่อให้เกิดปัญหาด้านลิขสิทธิ์

2.12 การเขียนเชิงอรรถและบรรณานุกรมให้ดูตัวอย่างจากรายละเอียดหลักเกณฑ์การเขียนเชิงอรรถ และบรรณานุกรมท้ายวารสารดนตรีรังสิตเท่านั้น กรณีนอกเหนือจากรายละเอียดดังกล่าว ให้พิจารณาการอ้างอิงตามระบบ The Chicago Manual of Style

3. กรณีที่มีไฟล์เอกสารแนบประกอบกับบทความ เช่น ภาพประกอบ หรือรูปกราฟฟิก จะต้องระบุชื่อไฟล์ให้ชัดเจน และเรียงลำดับหมายเลขชื่อไฟล์ตรงกับรูปในบทความ โดยใช้รูปที่มีขนาดเหมาะสม มีคุณภาพสีและความละเอียดสำหรับการพิมพ์ (ไฟล์รูปชนิด TIFF หรือ JPEG ความละเอียดไม่น้อยกว่า 300 dpi ขนาดไฟล์ไม่น้อยกว่า 500 KB) ถ้ามีเส้นและ/หรือตารางควรมีความหนาไม่ต่ำกว่า 0.75 pt สำหรับชื่อตาราง รูปภาพ หรือตัวอย่าง ให้ระบุเลขที่เป็นตัวเลขอารบิก เช่น **ตารางที่ 1** หรือ **ตัวอย่างที่ 1** เป็นต้น

4. กรณีโน้ตเพลง ไม่อนุญาตให้ใช้การถ่ายเอกสารแบบตัดปะ ผู้เขียนต้องพิมพ์โน้ตใหม่โดยใช้โปรแกรมสำหรับพิมพ์โน้ต เช่น โปรแกรม Sibelius หรืออื่นๆ โดยบรรทัด 5 เส้น ต้องมีความสูงโดยประมาณ 0.4-0.5 ซม. และควรมีขนาดตัวอย่างที่เท่ากันหรือใกล้เคียงกันทุกตัวอย่าง

5. กรณีที่เป็นบทความวิจัยซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา (วิทยานิพนธ์ หรือดุษฎีนิพนธ์) ต้องได้รับการรับรองจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักเป็นลายลักษณ์อักษรในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์ อีกทั้งมีชื่อลำดับถัดจากผู้เขียน

6. กรณีที่เป็นบทความที่มีผู้เขียนมากกว่า 1 คน จะต้องมีใบรับรองจากผู้เขียนร่วมทุกคนเป็นลายลักษณ์อักษร

7. กองบรรณาธิการฯ สงวนสิทธิ์ในการพิจารณาและตอบรับการตีพิมพ์ ความรับผิดชอบใดๆ เกี่ยวกับเนื้อหาและความคิดเห็นในบทความเป็นของผู้เขียนเท่านั้น กองบรรณาธิการฯ ไม่ต้องรับผิดชอบ

8. บทความที่นำลงตีพิมพ์ต้องได้รับความเห็นชอบจากผู้ทรงคุณวุฒิเป็นผู้พิจารณา โดยผลการพิจารณาดังกล่าวถือเป็นที่สุด

9. บทความที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการวิจัยในคนจะต้องแนบเอกสารที่ผ่านการรับรองจากคณะกรรมการจริยธรรมในคน (ตามเอกสารที่ ศธ 0509(2)/ว1678 ซึ่งเป็นผลงานทางวิชาการที่เกิดขึ้นหลังวันที่ 1 พฤศจิกายน พ.ศ. 2561)

10. วารสารดนตรีรังสิต มีสิทธิ์ในการตีพิมพ์และพิมพ์ซ้ำ แต่ลิขสิทธิ์ของบทความยังคงเป็นของผู้เขียน

เกณฑ์การพิจารณากลั่นกรองบทความ (Peer Review)

1. กองบรรณาธิการฯ จะเป็นผู้พิจารณาคุณภาพบทความขั้นต้นจากแบบตรวจสอบรายการเอกสารประกอบการเสนอส่งบทความต้นฉบับ ที่ผู้เขียนได้แนบมาพร้อมหลักฐานต่างๆ

2. บทความต้นฉบับที่ผ่านการตรวจสอบปรับแก้ให้ตรงตามรูปแบบวารสาร (การอ้างอิง บรรณานุกรม และอื่นๆ) อีกทั้งเป็นงานเขียนเชิงวิชาการ มีความสมบูรณ์และความเหมาะสมของเนื้อหาจะได้รับการอ่านพิจารณากลั่นกรองโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer Review) ที่มีองค์ความรู้ ความเชี่ยวชาญ หรือมีประสบการณ์การตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้อง ซึ่งไม่มีส่วนได้ส่วนเสียกับผู้เขียน จำนวน 2-3 คนต่อ 1 บทความ

3. บทความที่ได้ผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิ โดยมีความเห็นสมควรให้ตีพิมพ์จะได้รับการบันทึกสถานะและเก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ กองบรรณาธิการฯ จะแจ้งผู้เขียนรับทราบเป็นหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์

4. ผู้เขียนจะได้รับวารสารฉบับสมบูรณ์เมื่อกองบรรณาธิการฯ ได้เสร็จสิ้นการตรวจพิสูจน์อักษรและมีการตีพิมพ์เผยแพร่

5. กรณีที่ผู้เขียนมีความประสงค์ต้องการยกเลิกการตีพิมพ์ ต้องแจ้งความประสงค์เป็นลายลักษณ์อักษรเรียนถึง “บรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต” เท่านั้น

6. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการฯ จะเรียนแจ้งผู้เขียนรับทราบเป็นลายลักษณ์อักษร โดยไม่ส่งคืนต้นฉบับและค่าธรรมเนียม ทั้งนี้ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด ผู้เขียนจะไม่มีสิทธิ์เรียกร้องหรืออุทธรณ์ใดๆ ทั้งสิ้น

อนึ่ง กรณีที่ผู้เขียนถูกปฏิเสธการพิจารณาบทความ เนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มา จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก และกองบรรณาธิการฯ ขอสงวนสิทธิ์การส่งบทความของผู้เขียนในฉบับถัดไป จนกว่าจะมีการปรับปรุงคุณภาพบทความตามเกณฑ์ที่กำหนด

หลักเกณฑ์การเขียนเชิงอรรถ และบรรณานุกรม

วารสารดนตรีรังสิตขอให้ผู้เขียนบทความทุกท่านใช้รูปแบบการอ้างอิงและการเขียนบรรณานุกรม รูปแบบ Note and Bibliography โดยการอ้างอิงภายในเนื้อหาของบทความเป็นแบบเชิงอรรถ (Footnote) ซึ่งจะปรากฏบริเวณส่วนล่างของหน้านั้นๆ ทั้งนี้วารสารดนตรีรังสิตได้เสนอตัวอย่างการเขียนเชิงอรรถและบรรณานุกรมที่นำมาจากแหล่งข้อมูลต่างๆ ดังต่อไปนี้

***หมายเหตุ:** *เอกสารที่มีหมายเลขกำกับด้านหน้า คือ เชิงอรรถ*
เอกสารที่ไม่มีหมายเลขกำกับ คือ บรรณานุกรม

ผู้แต่งคนเดียว

[1] Dennis Shrock, *Choral Repertoire* (New York: Oxford University Press, 2009), 35.

[2] ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552), 58.

Shrock, Dennis. *Choral Repertoire.* New York: Oxford University Press, 2009.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

ผู้แต่ง 2-3 คน

[1] Stefan Kostka and Dorothy Payne, *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music,* 6th ed. (Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2008), 45-46.

[2] ศิริชัย กาญจนวาสี, ทวีวัฒน์ ปิตยานนท์, และดิเรก ศรีสุโข, *การเลือกใช้สถิติที่เหมาะสมสำหรับการวิจัย*, พิมพ์ครั้งที่ 6 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555), 88.

Kostka, Stefan, and Dorothy Payne. *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music.* 6th ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2008.

ศิริชัย กาญจนวาสี, ทวีวัฒน์ ปิตยานนท์, และดิเรก ศรีสุโข. *การเลือกใช้สถิติที่เหมาะสมสำหรับการวิจัย.* พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555.

หมายเหตุ: ถ้ามีผู้แต่งตั้งแต่ 4 คน ขึ้นไป ให้ใส่เฉพาะชื่อแรก ตามด้วย “และคณะ” หรือ “and others” เช่น

ศิริชัย กาญจนวาสี และคณะ

Kostka, Stefan, and others

บทความในวารสาร

เชิงอรรถให้ระบุเฉพาะเลขหน้าของบทความที่ข้อมูลนั้นๆ ถูกอ้างถึง ส่วนบรรณานุกรมให้ระบุเลขหน้าแรกถึงเลขหน้าสุดท้ายของบทความ

[1] David T. Nelson, "Béla Bartók: The Father of Ethnomusicology," *Musical Offerings* 3, 2 (Fall 2012): 85.

[2] วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, "ซิมโฟนีหมายเลข 3 โอปุส 36 ซิมโฟนีแห่งความเศร้า," *วารสารดนตรีรังสิต* 4, 2 (2552): 28.

Nelson, David T. "Béla Bartók: The Father of Ethnomusicology." *Musical Offerings* 3, 2 (Fall 2012): 75-91.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. "ซิมโฟนีหมายเลข 3 โอปุส 36 ซิมโฟนีแห่งความเศร้า." *วารสารดนตรีรังสิต* 4, 2 (2552): 25-39.

บทความในหนังสือ

เชิงอรรถให้ระบุเฉพาะเลขหน้าของบทความที่ข้อมูลนั้นๆ ถูกอ้างถึง ส่วนบรรณานุกรมให้ระบุเลขหน้าแรกถึงเลขหน้าสุดท้ายของบทความ

[1] Rosamund Bartlett, "Stravinsky's Russian Origins," in *The Cambridge Companion to Stravinsky*, ed. Jonathan Cross (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 16.

Bartlett, Rosamund. "Stravinsky's Russian Origins." In *The Cambridge Companion to Stravinsky*, edited by Jonathan Cross, 3-18. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

วิทยานิพนธ์ และดุษฎีนิพนธ์

[1] Michele J. Edwards, "Performance Practice in the Polychoral Psalms of Heinrich Schutz" (D.M.A. diss., University of Iowa, 1983), 8.

[2] ปาริฉัตร อยู่ประเสริฐ, "การประยุกต์ใช้ท่อนอิมโพรไวส์ของเครื่องดนตรีจาก 6 บทเพลง สำหรับสร้างแบบฝึกหัดการร้องเพลงแจ๊ส" (วิทยานิพนธ์ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยรังสิต, 2560), 69.

Edwards, Michele J. "Performance Practice in the Polychoral Psalms of Heinrich Schutz." D.M.A. diss., University of Iowa, 1983.

ปาริฉัตร อยู่ประเสริฐ. "การประยุกต์ใช้ท่อนอิมโพรไวส์ของเครื่องดนตรีจาก 6 บทเพลง สำหรับสร้างแบบฝึกหัดการร้องเพลงแจ๊ส." วิทยานิพนธ์ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยรังสิต, 2560.

สื่ออิเล็กทรอนิกส์ (เว็บไซต์)

[1] Valentine Hugo, “Sketches of Performing the Sacrificial Dance,” accessed July 27, 2014, http://i.imgur.com/Q9mDJ.jpg.

Hugo, Valentine. "Sketches of Performing the Sacrificial Dance." Accessed July 27, 2014. http://i.imgur.com/Q9mDJ.jpg.

สัมภาษณ์

[1] เฟื้อง ใจเที่ยง, สัมภาษณ์ (16 มีนาคม พ.ศ. 2560).

เฟื้อง ใจเที่ยง, หัวหน้าคณะรักษ์ตะลุง (ผู้ให้สัมภาษณ์). เมื่อวันที่ 16 มีนาคม พ.ศ. 2560.

แบบเสนอขอส่งบทความเพื่อลงตีพิมพ์ในวารสารดนตรีรังสิต

ข้าพเจ้า.....ตำแหน่ง.....

วุฒิการศึกษาสูงสุด (ระบุชื่อปริญญา).....สาขาวิชา.....

ชื่อสถาบันที่สำเร็จการศึกษา.....

สถานที่ทำงาน.....โทรศัพท์ (ที่ทำงาน) .....

ที่อยู่ที่ติดต่อสะดวก.....

มือถือ.....อีเมล์.....

มีความประสงค์ขอส่ง

❑ บทความวิชาการ ❑ บทความวิจัย ❑ อื่นๆ (โปรดระบุ).....

บทความวิชาการและบทความวิจัยเพื่อตีพิมพ์ ต้องระบุชื่อบทความและจัดทำบทคัดย่อทั้งภาษาไทย และภาษาอังกฤษ

ชื่อเรื่อง (ไทย).....

ชื่อเรื่อง (อังกฤษ).....

กรณีเป็นบทความวิจัยซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการสำเร็จการศึกษาได้ทำการสอบป้องกันเมื่อวันที่.....

คำรับรองบทความวิจัยจากอาจารย์ที่ปรึกษา กรณีเป็นบทความวิจัยของ ❑ นักศึกษา ❑ อื่นๆ.....

ข้าพเจ้า.....อาจารย์ที่ปรึกษาของ (นาย/นาง/น.ส.)

.....เป็นนักศึกษาระดับ.....สาขาวิชา.....

หลักสูตร.....คณะ.....ของมหาวิทยาลัย.....

ได้อ่านและพิจารณาบทความแล้วเห็นสมควรนำเสนอเพื่อให้วารสารดนตรีรังสิตพิจารณา

ลงชื่อ.....อาจารย์ที่ปรึกษา

(.....)

วันที่.....

ข้าพเจ้ารับรองว่าบทความนี้ (เลือกให้มากกว่า 1 ข้อ)

- ❑ เป็นบทความของข้าพเจ้าแต่เพียงผู้เดียว
- ❑ เป็นผลงานของข้าพเจ้าและผู้ร่วมงานตามชื่อที่ระบุไว้ในบทความจริง (แนบเอกสารแสดงความยินยอม)
- ❑ เป็นบทความที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยในคน (แนบเอกสารที่ผ่านการรับรองจากคณะกรรมการจริยธรรมในคน)
- ❑ ไม่เคยตีพิมพ์เผยแพร่ในแหล่งตีพิมพ์อื่นมาก่อน
- ❑ ไม่อยู่ระหว่างการนำเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารหรือแหล่งเผยแพร่อื่น

ข้าพเจ้ายอมรับหลักเกณฑ์การพิจารณาต้นฉบับ ทั้งยินยอมให้กองบรรณาธิการฯ ตรวจแก้ต้นฉบับตามที่เห็นสมควร พร้อมกันนี้ขอมอบลิขสิทธิ์บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ให้แก่ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ข้าพเจ้าขอรับรองว่าข้อความทั้งหมดข้างต้นเป็นความจริงทุกประการ

ลงชื่อ.....ผู้เขียน

(.....)

วันที่.....

วารสารดนตรีรังสิต
RANGSIT MUSIC JOURNAL
วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ISSN 1905-2707 Vol.15 No.2 July-December 2020

บทความวิชาการ และบทความวิจัย