วารสารดนตรีรังสิต
RANGSIT MUSIC JOURNAL
วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ISSN 1905-2707 Vol.16 No.1 January-June 2021

วรรณกรรมเพลงเปียโนสำคัญสำหรับเดี่ยวมือซ้าย

Major Piano Works for the Left Hand Alone .....ปานใจ จุฬาพันธุ์

การเดี่ยวคลาริเน็ตเพลงสารถี 3 ชั้น ของพันโทวิชิต โห้ไทย (ศิลปินแห่งชาติ)

The Solo Sarathi Samchan for Clarinet by Lieutenant Colonel

Wichit Hothai (National Artist) .....เกษมสันต์ พันธุมโกมล และศรัณย์ นักรบ

การศึกษาการบริหารจัดการศูนย์ดนตรีของโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี

A Study of Music Center Management in Assumption College Thonburi .....ธนาณัติ กันสัย, อนุรักษ์ บุญแจะ และพนัง ปานช่วย

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์: นวนิยาย “เพชรพระอุมา” สำหรับวงซินทีสิสแจ๊สออนซอมเบิล

Doctoral Music Composition: The Novel “Phet Pra Uma”

for Synthesis Jazz Ensemble.....ธีรัช เลาห์วีระพานิช, วีรชาติ เปรมานนท์ และธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา

ชุดฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำ

Saxophone Practice Training Set, Molamn.....พงศ์พัฒน์ เหล่าคนค้า

โซนาตาประเภทที่ 2: กรณีศึกษา 2 ผลงานจากไฮเดินและโมสาร์ท

Type 2 Sonata: 2 Case Studies from Haydn and Mozart.....รัฐนัย บำเพ็ญอยู่

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: “ศรีนครพิงค์” สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตราและวงเครื่องดนตรีล้านนา

Doctoral Music Composition “Sri Na Korn Ping”

for Jazz Ensemble and Lanna Ensemble .....วัชระ กัณธียาภรณ์ และณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

การเรียบเรียงดนตรีร่วมสมัยเพลง “ลมหนาว” โดย ชัยภัค ภัทรจินดา

A Study of Contemporary Music Case Study of “Love in Spring”

by Chaibhuk Bhutrachinda .....ศุภฤกษ์ พุฒสโร และนัฏฐิกา สุนทรธนผล

การศึกษารูปแบบการจัดการวงโยธวาทิต กรณีศึกษาโรงเรียนมัธยมศึกษาในเขตพื้นที่การศึกษาภาคตะวันออก

A Study of School Marching Band and Management: A Case Study of Secondary School

in the Eastern Educational Service Area.....สราวุธ โรจนศิริ

บทบาทเชลโลในวงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงตึ้ง นครหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

The Role of Cello in Thong Sia Sieng Terng Chinese Music Ensemble,

Hatyai, Songkhla Province .....อภิชัย ลิ่มทวีเกียรติกุล, พูนพิศ อมาตยกุล และณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

วารสารดนตรีรังสิต
RANGSIT MUSIC JOURNAL

ISSN 1905-2707

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

Vol.16 No.1 January-June 2021

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 ฉิมท้วม

มหาวิทยาลัยศิลปากร คณะดุริยางคศาสตร์
พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา

มหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ คณะดนตรี
นาวยา ชินะชาครีย์
น.ท.วรเชต 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

คณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ

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

วารสารดนตรีรังสิต ปีที่ 16 ฉบับที่ 1 ยังคงให้ความสำคัญกับวัตถุประสงค์ของวารสารตลอดจนคุณภาพอยู่เสมอ บทความต่างๆ ที่ได้รับการตีพิมพ์ได้ผ่านกระบวนการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิแล้วทั้งสิ้น โดยบทความฉบับนี้ประกอบด้วย 10 บทความ แบ่งเป็นบทความวิชาการจำนวน 1 เรื่อง และบทความวิจัยอีกจำนวน 9 เรื่อง ในนามกองบรรณาธิการฯ ต้องขอขอบคุณผู้นิพนธ์ทุกคนที่ให้ความสนใจเผยแพร่ผลงานกับวารสารดนตรีรังสิต ประหนึ่งการพึ่งพากันของคนผลิตผลงานและสื่อกลางในการเผยแพร่ คนผลิตผลงานหากขาดสื่อกลางในการเผยแพร่ก็ส่งผลให้ผลงานนั้น แสดงศักยภาพผลงานได้อย่างจำกัด และหากแม้นสื่อกลางเผยแพร่จะมีคุณภาพมากเพียงไร แต่ไร้ซึ่งคนผลิตผลงานที่ให้ความสนใจก็ส่งผลให้สื่อกลางทำหน้าที่ได้อย่างมีข้อจำกัดเช่นกัน ฉะนั้นทั้งคนผลิตผลงานและสื่อกลางในการเผยแพร่ต้องพึ่งพาอาศัยกันเสมอ ขาดสิ่งหนึ่งสิ่งใดไปก็ทำให้ขาดความสมบูรณ์

ผู้นิพนธ์บทความที่สนใจ สามารถส่งบทความเข้ามายังวารสารดนตรีรังสิตได้ทางช่องทาง https://so06.tci-thaijo.org/index.php/rmj/ นอกจากนี้สำหรับผู้สนใจอ่านบทความย้อนหลังหรือสืบค้นข้อมูลบทความต่างๆ ของวารสารตั้งแต่ปีที่ 1 ฉบับ 1 จนถึงปีที่ 16 ฉบับที่ 1 ก็สามารถใช้ลิ้งค์ข้างต้นได้เช่นกัน ทั้งนี้เพื่อป้องกันการเข้าถึงข้อมูลในหลากหลายช่องทาง ปัจจุบันกองบรรณาธิการฯ กำหนดให้ช่องทางดังกล่าวเป็นช่องทางหลักสำหรับผู้สนใจอ่านบทความย้อนหลังหรือสืบค้นข้อมูลต่างๆ ส่วนช่องทาง https://www.facebook.com/rangsitmusicjournal จะเป็นช่องทางเน้นด้านการประชาสัมพันธ์ตลอดจนตอบปัญหาหรือข้อสอบถามที่เกี่ยวข้องกับวารสารเป็นหลัก

ด้วยข้อจำกัดด้านจำนวนบทความในการตีพิมพ์แต่ละฉบับ ทำให้การตีพิมพ์บทความอาจมีการล่าช้าหรือไม่สามารถตอบสนองต่อผู้นิพนธ์ได้ทั้งหมด ทางกองบรรณาธิการฯ จึงขออภัยมา ณ โอกาสนี้ด้วย อย่างไรก็ดีกองบรรณาธิการฯ จะพยายามให้กระบวนการต่างๆ มีความกระชับและคงไว้ซึ่งคุณภาพของวารสารในกลุ่ม TCI อีกทั้งยังคงทำหน้าที่เป็นสื่อกลางในการเผยแพร่องค์ความรู้ให้กระจายออกไปมากที่สุด เพื่อร่วมเป็นส่วนหนึ่งในการแสดงคุณค่าผลงานวิชาการดนตรีในประเทศไทย

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร
บรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต

สารบัญ

บทความวิชาการ

วรรณกรรมเพลงเปียโนสำคัญสำหรับเดี่ยวมือซ้าย 1

Major Piano Works for the Left Hand Alone

.....ปานใจ จุฬาพันธุ์

บทความวิจัย

การเดี่ยวคลาริเน็ตเพลงสารถี 3 ชั้น ของพันโทวิชิต โห้ไทย (ศิลปินแห่งชาติ) 16

The Solo Sarathi Samchan for Clarinet by Lieutenant Colonel Wichit Hothai (National Artist)

.....เกษมสันต์ พันธุมโกมล และศรัณย์ นักรบ

การศึกษาการบริหารจัดการศูนย์ดนตรีของโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี 30

A Study of Music Center Management in Assumption College Thonburi

.....ธนาณัติ กันสัย, อนุรักษ์ บุญแจะ และพนัง ปานช่วย

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์: นวนิยาย “เพชรพระอุมา” สำหรับวงซินทีสิสแจ๊สออนซอมเบิล 45

Doctoral Music Composition: The Novel “Phet Pra Uma” for Synthesis Jazz Ensemble

.....ธีรัช เลาห์วีระพานิช, วีรชาติ เปรมานนท์ และธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา

ชุดฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำ 61

Saxophone Practice Training Set, Molamn

.....พงศ์พัฒน์ เหล่าคนค้า

โซนาตาประเภทที่ 2: กรณีศึกษา 2 ผลงานจากไฮเดินและโมสาร์ท 75

Type 2 Sonata: 2 Case Studies from Haydn and Mozart

.....รัฐนัย บำเพ็ญอยู่

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: “ศรีนครพิงค์” สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตราและวงเครื่องดนตรีล้านนา 88

Doctoral Music Composition “Sri Na Korn Ping” for Jazz Ensemble and Lanna Ensemble

.....วัชระ กัณธียาภรณ์ และณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

สารบัญ (ต่อ)

การเรียบเรียงดนตรีร่วมสมัยเพลง “ลมหนาว” โดย ชัยภัค ภัทรจินดา
A Study of Contemporary Music Case Study of “Love in Spring” by Chaibhuk Bhutrachinda 102
.....ศุภฤกษ์ พุฒสโร และนัฏฐิกา สุนทรธนผล

การศึกษารูปแบบการจัดการวงโยธวาทิต
กรณีศึกษาโรงเรียนมัธยมศึกษาในเขตพื้นที่การศึกษาภาคตะวันออก 115
A Study of School Marching Band and Management:
A Case Study of Secondary School in the Eastern Educational Service Area
.....สราวุธ โรจนศิริ

บทบาทเชลโลในวงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงตึ้ง นครหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา
The Role of Cello in Thong Sia Sieng Terng Chinese Music Ensemble, Hatyai, Songkhla Province 130
.....อภิชัย ลิ่มทวีเกียรติกุล, พูนพิศ อมาตยกุล และณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

แนะนำผู้เขียน 146
รายละเอียดและหลักเกณฑ์ในการส่งบทความ 148
คำแนะนำในการจัดเตรียมต้นฉบับ 149
เกณฑ์การพิจารณากลั่นกรองบทความ (Peer Review) 152
หลักเกณฑ์การเขียนเชิงอรรถ และบรรณานุกรม 153
แบบเสนอขอส่งบทความเพื่อลงตีพิมพ์ในวารสารดนตรีรังสิต 156

วารสารดนตรีรังสิต
RANGSIT MUSIC JOURNAL
วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ISSN 1905-2707 Vol.16 No.1 January-June 2021

บทความวิชาการ และบทความวิจัย

วรรณกรรมเพลงเปียโนสำคัญสำหรับเดี่ยวมือซ้าย

Major Piano Works for the Left Hand Alone

ปานใจ จุฬาพันธุ์[*1]
Panjai Chulapan*[1]

บทคัดย่อ

บทความนี้มีเนื้อหาเกี่ยวกับการสำรวจวรรณกรรมเพลงเปียโนสำหรับเดี่ยวมือซ้ายซึ่งมีเทคนิคขั้นสูง เนื่องจากมือซ้ายต้องนำเสนอทั้งทำนองและเสียงประสานในเวลาเดียวกัน นอกจากนั้นยังต้องมีลีลาในการยืดหยุ่นจังหวะและการเคลื่อนไหวที่ผ่อนคลายเพื่อขยับไปมาบนคีย์บอร์ดทั้งช่วงเสียงสูงและช่วงเสียงต่ำ รวมทั้งต้องมีการใช้เพเดิลในการเชื่อมเสียงที่เหมาะสม วรรณกรรมเพลงเปียโนสำหรับเดี่ยวมือซ้ายดังกล่าวประกอบด้วยแบบฝึก เอทูดและบทเพลงขั้นสูงสำหรับแสดงเดี่ยวและแสดงร่วมกับวงออร์เคสตรา ประพันธ์โดยครูเปียโนและนักประพันธ์เพลงที่มีความสามารถ เช่น เชอร์นี ฮอฟ-มันน์ เลชทิสกี วิตเกนสไตน์และราเวล การสำรวจวรรณกรรมเพลงเปียโนสำหรับเดี่ยวมือซ้ายจะทำให้นักเปียโนชาวไทยรู้จักบทเพลงที่หลากหลายมากขึ้น และทำให้สามารถเลือกบทเพลงในการพัฒนาเทคนิคและสำหรับการแสดงในโอกาสต่างๆ ได้อย่างเหมาะสม

คำสำคัญ: วรรณกรรมเพลงเปียโน / เปียโน / บทเพลงสำหรับเดี่ยวมือซ้าย

Abstract

This article explores piano literatures for the left hand alone. Those works contain advanced techniques since both melodies and accompaniments have to be presented by the left hand only. Furthermore, artistic flexibility and relaxed gestures are also required in order to zoom over the higher and lower ranges of the entire keyboard. Skillful pedal usage

* Corresponding author, e-mail: pj_panjai@yahoo.com

[1] รองศาสตราจารย์ หน่วยปฏิบัติการวิจัยดนตรีสร้างสรรค์เชิงวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

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

Received: September 14, 2019 / Revised: November 27, 2019 / Accepted: November 28, 2019

is also recommended in order to connect all the voices. Repertoires for the left hand alone including exercises, etudes, and advanced compositions for piano solo and piano with an orchestra are those composed by piano teachers and noted composers like Czerny, Hofmann, Leschetizky, Wittgenstein, and Ravel. The survey of piano works for the left hand alone will extend Thai pianists' view of compositions in this genre and therefore enable to guide them to choose appropriate pieces for technique development and performances in various occasions.

Keywords: Piano Literature / Piano / Composition for the Left Hand Alone

วรรณกรรมเพลงเปียโนตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันซึ่งมีอยู่เป็นจำนวนมาก ทั้งแบบฝึกในลักษณะต่างๆ บทเพลงสำหรับแสดงเดี่ยว และบทเพลงสำหรับแสดงร่วมกับวงเชมเบอร์หรือวงออร์เคสตรา มักเป็นบทเพลงที่มีการเสนอทำนองหลักในแนวเสียงสูงและใช้มือขวาในการบรรเลง ส่วนมือซ้ายทำหน้าที่เสนอเสียงประสานที่ทำให้บทเพลงมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น บทบาทของมือซ้ายมีการเปลี่ยนแปลงไปตามความนิยมของการประพันธ์เพลงในแต่ละยุค การเปลี่ยนแปลงของเนื้อดนตรีในยุคต่างๆ ตั้งแต่ยุคบาโรกจนถึงยุคโรแมนติกมีส่วนสำคัญที่ทำให้มือซ้ายถูกลดความสำคัญลงไป กล่าวคือเนื้อดนตรีในยุคบาโรกเป็นแบบสอดประสานแนวทำนอง (Contrapuntal Texture) หรือที่เรียกว่าดนตรีหลากแนว (Polyphony) ทำนองหลายแนวถูกนำเสนอพร้อมกันและมีความสำคัญเท่ากัน ทำให้บทบาทของมือซ้ายเท่ากับมือขวา ต่อมาเมื่อเข้ายุคคลาสสิก เนื้อดนตรีส่วนใหญ่เป็นแบบทำนองและเสียงประสาน (Melody and Accompaniment) หรือที่เรียกว่าดนตรีประสานแนว (Homophony) ทำให้มือซ้ายถูกกำหนดให้บรรเลงเสียงประสานมากกว่าทำนอง ไม่เน้นเทคนิคหรือความดังเท่ามือขวา ถึงแม้ว่านักเปียโนบางคนอาจจะมีมือซ้ายที่แข็งแรงหรือถนัดซ้ายเป็นทุนเดิม ก็ต้องบรรเลงตามบทบาทที่ถูกกำหนดไว้ ทำให้ไม่ได้ใช้มือซ้ายอย่างเต็มที่ และในที่สุดเมื่อนักเปียโนต้องซ้อมและใช้มือขวาในการนำเสนอทำนองซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญที่สุดในบทเพลงแล้ว บางคนก็อาจละเลยหรือไม่มีเวลาในการพัฒนาเทคนิคในมือซ้ายให้ทัดเทียมมือขวา ซึ่งเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้ความคล่องแคล่วและความแข็งแรงของมือซ้ายลดลงไปโดยปริยาย

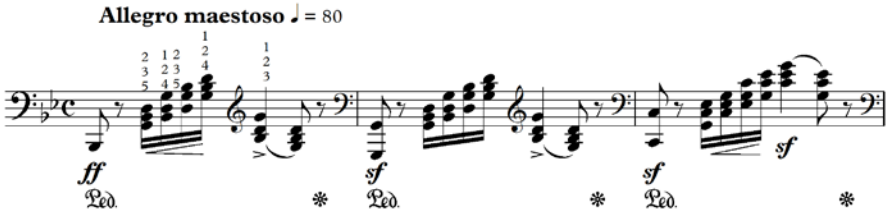
ในช่วงต้นของยุคโรแมนติกซึ่งเป็นยุคที่มีนักเปียโนเกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก และเริ่มมีการสอนเปียโนกันอย่างจริงจัง ครูเปียโนและนักประพันธ์เพลงหลายคนตระหนักถึงความสำคัญของทักษะการใช้มือซ้ายจึงได้ประพันธ์บทเพลงที่เน้นฝึกมือซ้ายมากขึ้น ซึ่งโดยทั่วไปสามารถแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ บทเพลงสำหรับบรรเลงทั้งสองมือแต่เน้นเทคนิคในมือซ้ายมากกว่า และบทเพลงสำหรับเดี่ยวมือซ้าย[2] บทเพลงสำหรับเดี่ยวมือซ้าย ไม่ว่าจะเป็นแบบฝึก (Exercise) บทฝึกหรือเอทูด (Etude) หรือบทเพลงมาตรฐานถูกประพันธ์ขึ้นโดยครูเปียโน เช่น คาร์ล เชอร์นี (Carl Czerny, ค.ศ.1791-1857) มอริตส์ มอสคอฟสกี (Moritz Moszkowski, ค.ศ.1854-1925) และเลโอโพลด์ กอดอฟสกี (Leopold Godowsky, ค.ศ.1870-1938) ซึ่งมักประพันธ์แบบฝึกหรือเอทูดเพื่อใช้สอน ส่วนนักประพันธ์เพลงอาชีพ เช่น โยฮันเนส บรามส์ (Johannes Brahms, ค.ศ.1833-1897) และโมริส ราเวล (Maurice Ravel, ค.ศ.1875-1937) มักประพันธ์บทเพลงที่เน้นอารมณ์ความรู้สึกและใช้เทคนิคขั้นสูง

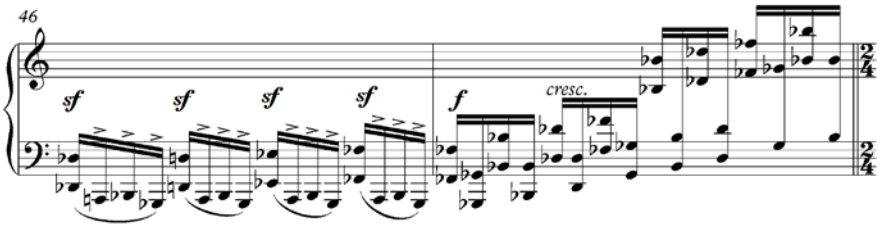
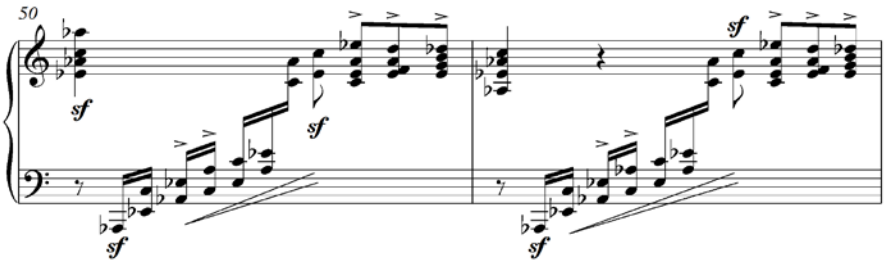
นักเปียโนชาวไทยส่วนใหญ่คุ้นเคยกับแบบฝึกที่ประพันธ์โดยเชอร์นี เช่น ชุดแบบฝึก *School for the Left Hand, Op.399* และ *24 Studies for the Left Hand, Op.718* สำหรับบรรเลงทั้งสองมือ อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าแบบฝึกดังกล่าวจะเน้นเทคนิคในมือซ้ายมากกว่าแบบฝึกทั่วไปก็ยังไม่ใช้เทคนิคขั้นสูงที่พบในแบบฝึกหรือเอทูดสำหรับเดี่ยวมือซ้ายซึ่งมักมีเทคนิคที่ยากขึ้นไปอีกหลายเท่าตัว เนื่องจากในแบบฝึกสำหรับเดี่ยวมือซ้ายนั้น มือซ้ายต้องทำหน้าที่บรรเลงทั้งทำนองและเสียงประสานในเวลาเดียวกัน นอกจากนั้นในแบบฝึกสำหรับเดี่ยวมือซ้ายยังมีเทคนิคสำคัญอีกประการหนึ่งเข้ามาเกี่ยวข้อง นั่นคือการย้ายตำแหน่งมือ กล่าวคือโดยทั่วไปทำนองเพลงมักอยู่ในช่วงเสียงที่สูงกว่าเสียงประสาน มือซ้ายจึงต้องขยับหรือกระโดดไปมาบนคีย์บอร์ดเพื่อให้ครอบคลุมทั้งทำนองและเสียงประสาน การกระโดดที่แม่นยำและทันเวลาจึงเป็นเทคนิคที่ต้องฝึกฝน รวมทั้งการยืดหยุ่นจังหวะเพื่อให้เกิดลีลาการบรรเลงที่ไพเราะและต่อเนื่องเหมือนกำลังบรรเลงด้วยมือทั้งสองข้าง นอกจากนั้นยังต้องใช้เพเดิลให้เหมาะสมเนื่องจากต้องใช้ในการเชื่อมเสียงตลอดเวลา เรียกได้ว่ามีความซับซ้อนกว่าบทเพลงสำหรับบรรเลงทั้งสองมือ การสำรวจวรรณกรรมเพลงเปียโนสำหรับเดี่ยวมือซ้ายจะทำให้นักเปียโนชาวไทยรู้จักบทเพลงที่หลากหลายมากขึ้น สามารถเลือกบทเพลงที่เหมาะสมกับตนเองเพื่อใช้ในการพัฒนาเทคนิคขั้นสูงและเป็นตัวเลือกใหม่สำหรับการเลือกบทเพลงในการแสดงต่างๆ

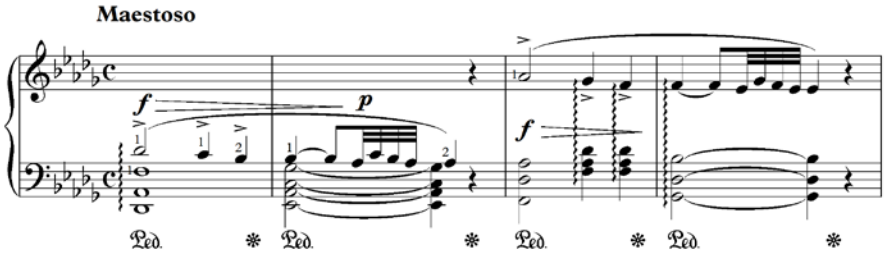
เชอร์นีเป็นครูเปียโนชาวออสเตรียที่มีลูกศิษย์สำคัญหลายคน รวมทั้งฟรานซ์ ลิสต์ (Franz Liszt, ค.ศ.1811-1886) และทีโอดอร์ เลชทิสกี (Theodor Leschetizky, ค.ศ.1830-1915) เชอร์นี

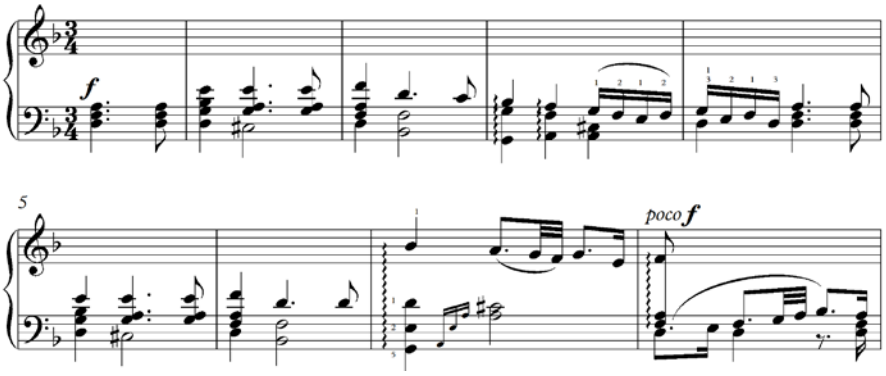
[2] บัญญัติศัพท์โดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ประพันธ์แบบฝึกสำหรับเดี่ยวมือซ้ายไว้หลายบท เช่น *Two Etudes for the Left Hand Alone, Op.735* จากตัวอย่างที่ 1 จะเห็นว่าใน *Etude No.1* เมื่อบรรเลงโน้ตตัวแรกในแต่ละห้องแล้วต้องรีบยกมือขึ้นหรือผลักมือมาทางด้านขวาเพื่อบรรเลงคอร์ด ซึ่งต้องบรรเลงให้ต่อกันมากที่สุด ตามด้วยการเน้นทำนองในช่วงเสียงที่สูงขึ้น

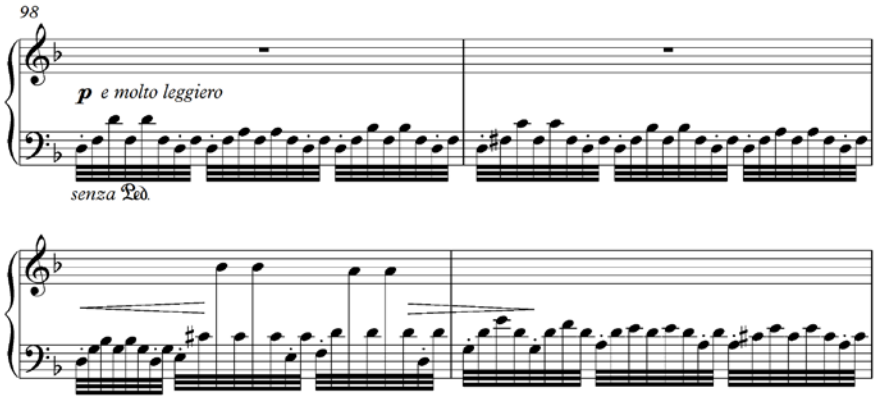
ตัวอย่างที่ 1 *Etude No.1, Op.735* ของเชอร์นี ห้องที่ 1-3

ครูเปียโนที่สมควรกล่าวถึงอีกคนหนึ่งคือโจเซฟ ฮอฟมันน์ (Josef Hofmann, ค.ศ.1876-1957) ซึ่งประพันธ์เอทูดสำหรับเดี่ยวมือซ้ายสำหรับลูกศิษย์ไว้ ได้แก่ *Etude in C major for the Left Hand Alone, Op.32* เป็นเอทูดที่ไม่ยากมากนัก ประกอบด้วยประโยคที่ใช้โน้ตคู่ห้า คู่หกและคู่แปดอย่างต่อเนื่อง ถ้าได้ฝึกแล้วจะช่วยยืดช่วงนิ้วให้สามารถบรรเลงคู่เสียงที่มีขนาดกว้างได้ดีขึ้น (ตัวอย่างที่ 2 และ 3)

ตัวอย่างที่ 2 *Etude in C major for the Left Hand Alone, Op.32* ของฮอฟมันน์ ห้องที่ 46-47 เน้นการฝึกคู่แปด

ตัวอย่างที่ 3 *Etude in C major for the Left Hand Alone, Op.32* ของฮอฟมันน์ ห้องที่ 50-51 เน้นการฝึกคู่ห้าและคู่หก

ครูเปียโนที่สำคัญอีกคนหนึ่งคือทีโอดอร์ เลชทิสกี (Theodor Leschetizky, ค.ศ.1830-1915) ซึ่งเคยเรียนเปียโนกับเชอร์นี เลชทิสกีได้ประพันธ์บทเพลงสำหรับเดี่ยวมือซ้ายไว้ชื่อว่า *Andante finale de 'Lucia di Lammermoor', Op.13* มีความไพเราะซับซ้อนพอสมควร และเนื่องจากเพลงนี้อยู่ในกุญแจเสียงทางแฟล็ต ทำให้เวลาฝึกต้องขยับมือไปในทิศทางที่ค่อนข้างแตกต่างออกไปจากกุญแจเสียงทางชาร์ป ถ้านักเรียนสามารถฝึกบทเพลงในกุญแจเสียงทางแฟล็ตนี้ควบคู่ไปกับกุญแจเสียงทางชาร์ปก็จะทำให้สามารถขยับมือไปในทิศทางที่หลากหลายและคล่องแคล่วมากยิ่งขึ้น นอกจากนั้นในการใช้เพเดิลก็มีข้อควรระวังหลายจุด โดยเฉพาะในช่วงที่มือต้องกดโน้ตตัวล่างสุดจนถึงตัวบนสุดในแต่ละคอร์ด ผู้ฝึกต้องทดลองและสำรวจว่าจะต้องเหยียบเพเดิลลึกแค่ไหนและเมื่อถึงจังหวะสุดท้ายในแต่ละห้องจะค่อยๆ ยกเพเดิลขึ้นด้วยความเร็วเท่าใดก่อนที่จะเหยียบลงไปอีกครั้งเมื่อมือเปลี่ยนไปกดคอร์ดอื่น เนื่องจากในการบรรเลงด้วยมือซ้ายเพียงมือเดียวนั้น เราไม่สามารถกดโน้ตตัวล่างสุดหรือเสียงเบสได้นานเท่ากับการบรรเลงทั้งสองมือ ซึ่งมือซ้ายสามารถกดโน้ตเบสไว้นานกว่าที่กำหนดเล็กน้อยเพื่อทำให้เสียงกังวานต่อเนื่องได้ (ตัวอย่างที่ 4)

ตัวอย่างที่ 4 *Andante finale de 'Lucia di Lammermoor', Op.13* ของเลชทิสกี ห้องที่ 1-4 ฝึกการนำเสนอทำนองที่ไพเราะพร้อมเสียงประสาน

บรามส์เป็นนักประพันธ์เพลงอีกคนหนึ่งที่ประพันธ์ *Chaconne in D minor for the Left Hand Alone* ซึ่งเป็นเพลงสุดท้ายในเอทูดชุด *5 Studies, Anh.1a/1* ไว้สำหรับการฝึกเทคนิคในมือซ้าย ชาโคนบทนี้เรียบเรียงมาจาก *Violin Partita No.2 in D minor, BWV 1004* ของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, ค.ศ.1685-1750) ความยากของเพลงบทนี้อยู่ที่การใช้มือซ้ายเพียงมือเดียวบรรเลงคอร์ดเต็มแบบที่บรามส์ชอบใช้ เวลาซ้อมต้องฝึกกางมือ หุบมือและผ่อนคลายกล้ามเนื้อให้ทันเวลา รวมทั้งต้องฝึกใช้เพเดิลให้สอดคล้องกับประโยคเพลง มีจังหวะในการเหยียบยกและมีความลึกที่เหมาะสม ซึ่งจะทำให้เสียงดังกังวาน ไม่แห้งจนเกินไป นอกจากนั้นในตัวอย่างที่ 5 จะเห็นว่าในห้องที่ 7 ต้องเล่นคอร์ด E diminished ที่กว้างและมีทำนองหลักเป็นโน้ตตัวบนสุด ตามด้วยคอร์ด A major แบบอาร์เปโจ ซึ่งในการบรรเลงคอร์ดทั้งสองต่อกันนี้ผู้ฝึกต้องใช้เวลาพอสมควรในการกดนิ้ว 1 จำนวน 2 ครั้งในคอร์ดแรก ตามด้วยการย้ายมือมาเล่นโน้ต A ในช่วงเสียงต่ำ ต้องฝึกย้ายมืออย่างรวดเร็วและปรับลีลาจังหวะให้ยืดหยุ่น ไม่ให้ฟังแล้วรู้สึกว่ากะทันหันเกินไป เนื่องจากเป็นการยากที่จะบรรเลงประโยคนี้ได้ตรงตามอัตราจังหวะที่บันทึกไว้ (ตัวอย่างที่ 5)

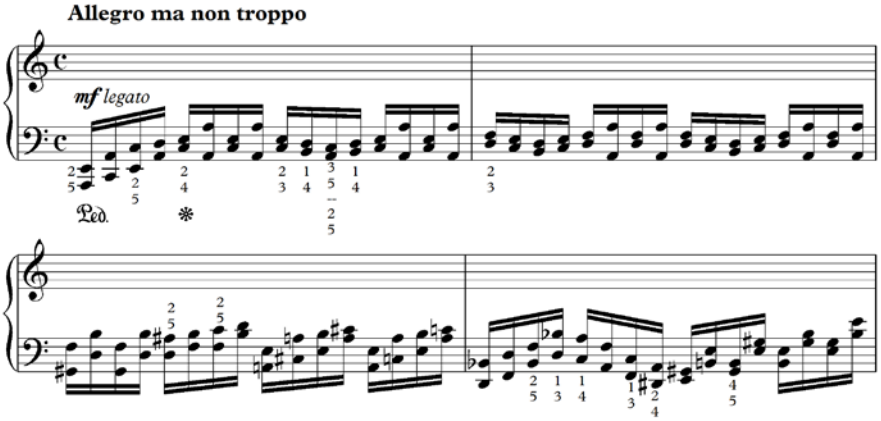
ตัวอย่างที่ 5 *Chaconne in D minor for the Left Hand Alone* ของบรามส์ ห้องที่ 1-8

นอกจากนั้นยังมีช่วงที่บรามส์กำหนดไว้ว่าไม่ต้องใช้เพเดิล ซึ่งต้องบรรเลงด้วยความเบา *p* และแบบสตักกาโตบนโน้ตตัวแรกของแต่ละกลุ่ม ผู้ฝึกต้องใช้วิธีกดคีย์แล้วดึงข้อนิ้วเข้าหาตัวอย่างรวดเร็วเพื่อให้ได้เสียงที่เบา ลอย และไม่ทึบ (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 6 *Chaconne in D minor for the Left Hand Alone* ห้องที่ 98-101

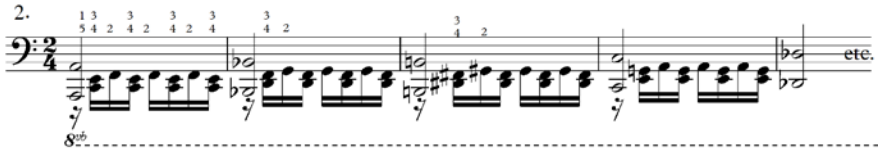


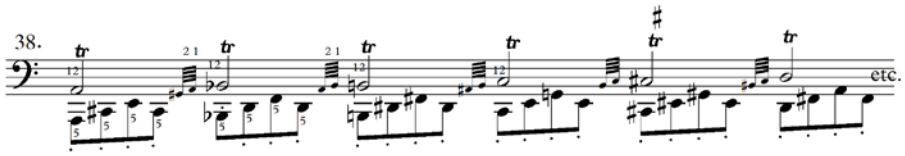
มอสคอฟสกีเป็นนักเปียโนและครูสอนดนตรีชาวเยอรมันเชื้อสายโปแลนด์ที่ประพันธ์บทเพลงสำหรับเดี่ยวมือซ้ายไว้ ได้แก่ *12 Etudes for the Left Hand Alone, Op.92* เทคนิคที่ใช้ใน เอทูดชุดนี้ถึงแม้ว่าไม่ยากเท่าใดนัก แต่ก็ครอบคลุมเทคนิคที่สำคัญทุกประเภท เทคนิคที่มอสคอฟสกีกำหนดให้ฝึกในแต่ละบทไว้นั้น ผู้ฝึกต้องใช้เวลาและสมาธิในการฝึกไม่น้อยเพื่อให้สามารถบรรเลงได้อย่างถูกต้องและเกิดการพัฒนาเทคนิคที่มีประสิทธิภาพ ตัวอย่างเช่นใน *Etude No.3 in A minor (Allegro ma non troppo)* พบว่าถึงแม้คู่เสียงส่วนใหญ่เป็นคู่สาม คู่หกและคู่แปดที่มีเครื่องหมายชาร์ปและแฟล็ตไม่มากนัก ผู้ฝึกต้องฝึกกางและหุบมือเพื่อให้สามารถกดโน้ตทุกตัวได้อย่างถูกต้อง นอกจากนั้นยังเป็นการฝึกความยืดหยุ่นและการเปลี่ยนทิศทางของมือที่ดีอีกด้วย เนื่องจากต้องกดคีย์ดำซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 *Etude No.3 for the Left Hand Alone, Op.92* ของมอสคอฟสกี ห้องที่ 1-4



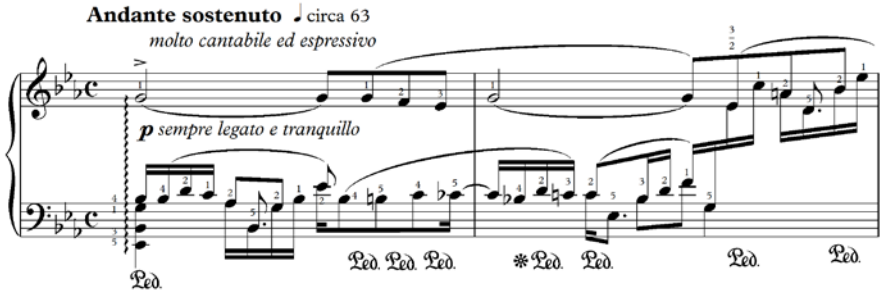
ส่วนแมรี วุร์ม (Mary Wurm, ค.ศ.1860-1938) นักแต่งเพลงและนักเปียโนชาวเยอรมัน-อังกฤษ ซึ่งเคยเรียนเปียโนกับคลารา ชูมันน์ (Clara Schumann, ค.ศ.1819-1896) นั้น ถึงแม้ว่าเราแทบจะไม่เคยได้ยินชื่อและผลงานของเธอเลย แต่เมื่อค้นคว้าเกี่ยวกับวรรณกรรมเพลงเปียโนแล้วพบว่ามีบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับเดี่ยวมือซ้ายเช่นกัน อาทิ *Piano Studies for the Left Hand Alone, Op.51* ประกอบด้วยเอทูดทั้งหมด 5 ชุดในลักษณะต่างๆ *Study No.1* ประกอบด้วยแบบฝึกขนาดสั้นจำนวน 40 บทซึ่งวุร์มกำหนดให้ฝึกทุกวัน แต่ละบทให้ฝึกโดยเริ่มที่กุญแจเสียงที่กำหนดไว้แล้วปรับขึ้นไปทีละครึ่งเสียงจนถึงช่วงเสียงสูงสุดของคีย์บอร์ดแล้วจึงไล่ลงในลักษณะเดียวกัน เทคนิคที่ใช้ในเอทูดมีลักษณะต่างกัน เช่น แบบฝึกบทที่ 2 จากชุดที่ 1 ฝึกการกดโน้ตตัวขาวต่อกันพร้อมกับบรรเลงโน้ตในคอร์ดสลับกันอย่างเบาๆ การบรรเลงในลักษณะนี้ต้องใช้นิ้วครบทุกนิ้วซึ่งทำให้ผู้ฝึกได้ฝึกการลงน้ำหนักนิ้วที่ประโยคทำนองหลักมากกว่าคอร์ดแยก และยังได้ฝึกการกางช่องนิ้วระหว่างนิ้ว 3-5 อีกด้วย (ตัวอย่างที่ 8)

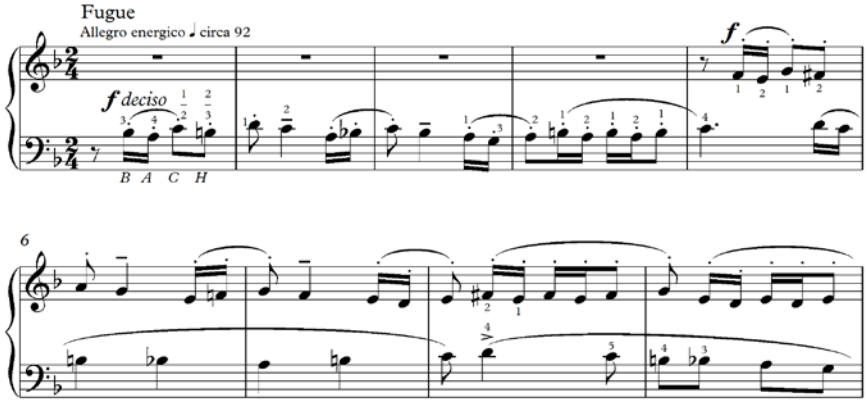
ตัวอย่างที่ 8 *Piano Studies for the Left Hand Alone, Op.51* ชุดที่ 1 บทที่ 2 ของวุร์ม ห้องที่ 1-5

นอกจากนั้นในแบบฝึกบทที่ 38 จากชุดที่ 1 มีการฝึกทริลโดยใช้นิ้ว 1 และ 2 พร้อมกับใช้นิ้ว 5 กดโน้ตเสียงต่ำ โดยไม่มีการเขียนเส้นกั้นห้องกำกับไว้ ผู้ฝึกสามารถฝึกอย่างต่อเนื่องในอัตราจังหวะช้าก่อน แล้วค่อยเพิ่มความเร็วขึ้นทีละน้อย (ตัวอย่างที่ 9)

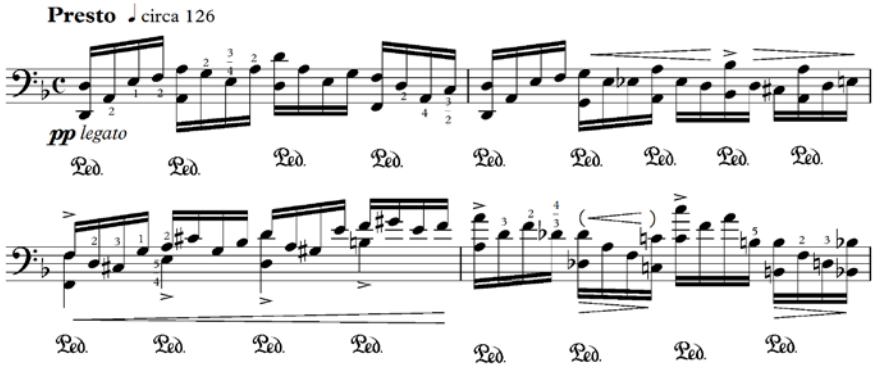
ตัวอย่างที่ 9 *Piano Studies for the Left Hand Alone, Op.51* ชุดที่ 1 บทที่ 38 ของวุร์ม

ในยุคต่อๆ มานั้น จะเห็นได้ว่านักประพันธ์เพลงจำนวนหลายคนหันมาประพันธ์เอทูดหรือบทเพลงสำหรับเดี่ยวมือซ้ายมากขึ้น ในมุมมองของนักประพันธ์เพลงนั้นถือได้ว่าการประพันธ์บทเพลงสำหรับเดี่ยวมือซ้ายเป็นความ “ท้าทาย” ต่อฝีมือการประพันธ์ของตนเองเป็นอย่างยิ่ง เนื่องจากทั้งทำนองและเสียงประสานจะถูกถ่ายทอดโดยมือซ้ายเพียงมือเดียวเท่านั้น นอกจากนั้นยังต้องใช้ทักษะขั้นสูงในการประพันธ์ให้นักเปียโนสามารถบรรเลงได้อย่างเข้ามือไม่ติดขัด และที่สำคัญคือเป็นบทเพลงที่มีนักเปียโนชั้นยอดจำนวนไม่กี่คนที่สามารถบรรเลงได้ดี

นักประพันธ์เพลงที่ประพันธ์เอทูดและบทเพลงขั้นสูงสำหรับเดี่ยวมือซ้ายไว้จำนวนมากคือ กอดอฟสกี กอดอฟสกีเป็นนักเปียโนชาวโปแลนด์-อเมริกันที่มีชื่อเสียงจากการนำเอทูดของโชแปงมาเรียบเรียงใหม่ ในส่วนของบทเพลงสำหรับเดี่ยวมือซ้ายนั้น กอดอฟสกีก็ประพันธ์ไว้จำนวนไม่น้อย ส่วนใหญ่เป็นบทเพลงที่มีกุญแจเสียงและเสียงประสานที่ซับซ้อนและใช้เทคนิคขั้นสูง เช่น *Capriccio (Patetico) in C-sharp minor for the Left Hand Alone*; *Impromptu*; *Meditation*; *Prelude and Fugue*; *Suite for the Left Hand* และ *6 Waltz-Poems*

Meditation เป็นเพลงที่เน้นความไพเราะต่อเนื่องของทำนองหลักและทำนองรอง ซึ่งทำนองหลักและทำนองรองดังกล่าวต้องแยกออกจากกันให้ชัดเจน ผู้ฝึกต้องกดโน้ตตัวแรกและถ่ายน้ำหนักไปกดโน้ตตัวต่อไปโดยไม่ให้เสียงขาด ต้องบรรเลงอาร์เปโจในห้องที่ 1 โดยไม่เคร่งครัดจังหวะและนำเสนอทำนองหลักให้ลอยและชัดตลอดทั้งเพลง (ตัวอย่างที่ 10)

ตัวอย่างที่ 10 *Meditation* ของกอดอฟสกี ห้องที่ 1-2

ส่วน *Prelude and Fugue for the Left Hand Alone (on the Theme B-A-C-H)* ประกอบด้วยเพรลูดและฟิวก์ ทำนองหลักของฟิวก์ประกอบด้วยโน้ตหลักคือ B, A, C และ B♭ ซึ่งนำมาจากชื่อของบาคนั่นเอง (ตัวอย่างที่ 11)

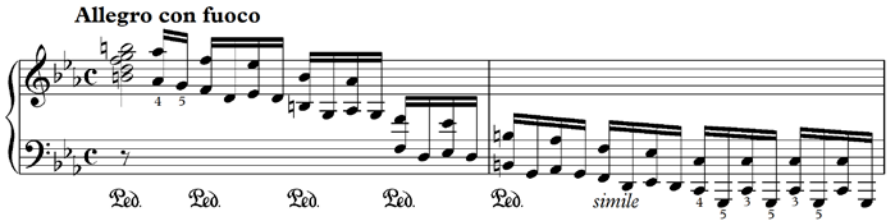
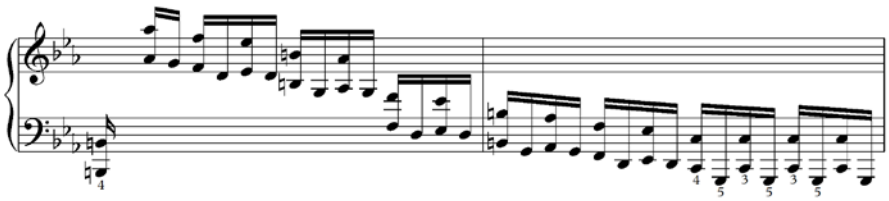
ตัวอย่างที่ 11 Fugue จาก *Prelude and Fugue for the Left Hand Alone (on the Theme B-A-C-H)* ของกอดอฟสกี ห้องที่ 1-9

ส่วนบทเพลงที่เน้นฝึกความคล่องแคล่วและความเร็ว คือ *Etude macabre* ซึ่งต้องบรรเลงอย่างรวดเร็วและเบามาก นอกจากนั้นกอดอฟสกียังระบุไว้ในโน้ตเพลงว่าให้ใช้เพเดิลซ้าย (Soft Pedal) ตลอดเวลาที่บรรเลงแบบเบามาก (*pp*) ด้วย (ตัวอย่างที่ 12)

ตัวอย่างที่ 12 *Etude macabre* ของกอดอฟสกี ห้องที่ 1-4

พอล วิตเกนสไตน์ (Paul Wittgenstein, ค.ศ.1887-1961) เป็นนักเปียโนคนสำคัญที่มีบทบาทในการทำให้นักประพันธ์เพลงและนักเปียโนหันมาสนใจบทเพลงสำหรับเดี่ยวมือซ้ายมากขึ้น และทำให้เกิดวรรณกรรมเพลงเปียโนตามมาเป็นจำนวนมาก วิตเกนสไตน์เป็นนักเปียโนที่มีความสามารถ เคยเรียนเปียโนกับเลชทิสกี อย่างไรก็ตามเป็นที่น่าเสียดายที่วิตเกนสไตน์ต้องเข้าร่วมเป็นทหารในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 1 และทำให้เขาต้องสูญเสียแขนขวาไปหลังจากถูกยิงที่ข้อศอก

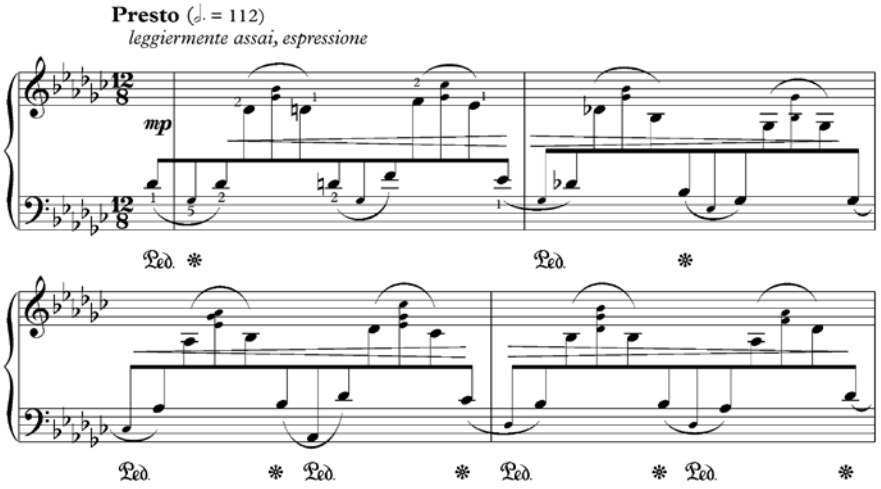
เมื่อสงครามสงบวิตเกนสไตน์ก็เริ่มกลับมาซ้อมเปียโนอีกครั้งด้วยการใช้มือซ้ายเพียงข้างเดียว เขาประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวมือซ้ายไว้หลายบทและนอกจากนั้นยังได้ว่าจ้างนักแต่งเพลงจำนวนมากให้แต่งเพลงสำหรับตัวเองอีกด้วย

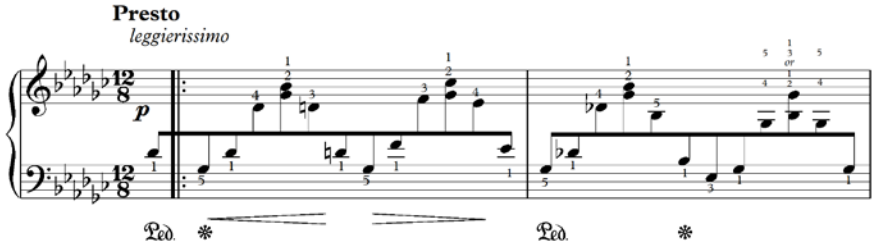
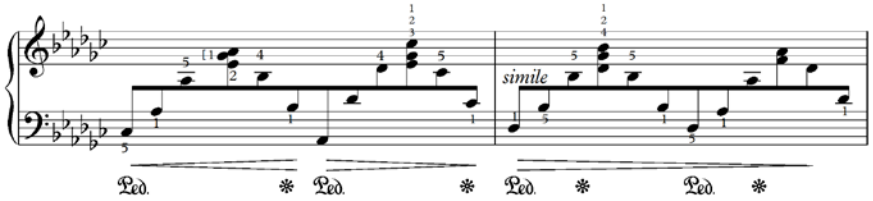
School for the Left Hand เป็นชุดเพลงที่เกิดจากการเรียบเรียงและการจดบันทึกของวิตเกนสไตน์ในช่วงที่กลับมาซ้อมเปียโนอีกครั้งหลังสงคราม เขาได้เขียนในคำนำว่าการเลือกใช้นิ้ว (fingering) อาจดูแปลกสำหรับนักเปียโนที่ไม่ชินกับการบรรเลงด้วยมือซ้ายเพียงมือเดียวซึ่งต้องใช้ข้อมือช่วยส่งปลายนิ้วให้เคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วเพื่อการบรรเลงที่ต่อเนื่อง โดยเฉพาะคอร์ดในลักษณะต่างๆ เทคนิคอีกประการหนึ่งที่วิตเกนสไตน์ให้ความสำคัญคือการใช้เพเดิล เขาเขียนไว้ใน คำนำเช่นกันว่าการใช้เพเดิลเป็นสิ่งสำคัญในการบรรเลงด้วยมือข้างเดียว ผู้บรรเลงต้องฝึกใช้เพเดิลให้เหมาะสมโดยเฉพาะการเปลี่ยนเพเดิลกลางประโยค วิตเกนสไตน์ได้ระบุการใช้เพเดิลลงในโน้ตเพลงเฉพาะตอนที่ค่อนข้างยากเท่านั้น ส่วนในจุดอื่นเขาให้นักเปียโนเลือกใช้เองตามความเหมาะสม *School for the Left Hand* แบ่งออกเป็น 3 ตอน คือ *Vol 1: Technical Exercises*; *Vol 2: 14 Etudes* และ *Vol 3: 27 Transcriptions* เล่มที่ 2 และ 3 มีลักษณะเหมือนกันคือเป็นบทเพลงที่เรียบเรียงมาจากบทเพลงอื่น ทั้งเพลงเปียโน เพลงร้องและเพลงสำหรับวงเชมเบอร์

บทเพลงในเล่มที่ 2 มีทั้งหมด 14 บท เรียบเรียงจากบทเพลงที่น่าสนใจ เช่น Largo จาก *Sonata in D major, Op.10 No.3* ของเบโทเฟน; ท่อนที่ 3 จาก *Violin Sonata in F minor* ของบาค รวมทั้ง *Etude in C minor, Op.10 No.12 (Revolutionary)* ของโชแปงซึ่งวิตเกนสไตน์เรียบเรียงไว้ 2 แบบ แบบแรกประกอบด้วยคู่แปดตามด้วยโน้ตเดี่ยว โดยคงทำนองหลักเดิมไว้และใช้การไล่คู่แปดขึ้นลงแทนการไล่บันไดเสียงด้วยโน้ตตัวเดียว (ตัวอย่างที่ 13) ส่วนแบบที่สองประกอบด้วยขั้นคู่ต่อเนื่องกันไปตั้งแต่ต้นจนจบ

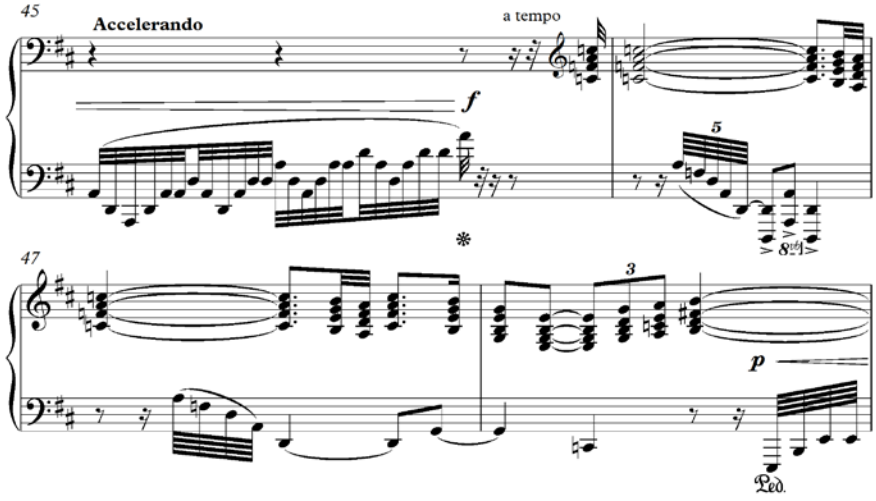
ตัวอย่างที่ 13 บทเพลงเรียบเรียงจาก *Etude in C minor, Op.10 No.12* แบบที่ 1 โดยวิตเกนสไตน์ ห้องที่ 1-4

เอทูดสำหรับเดี่ยวมือซ้ายที่น่าสนใจอีกบทหนึ่งคือบทที่วิตเกนสไตน์เรียบเรียงจากชุด *Études-poésies, Op.53* ซึ่งประพันธ์โดยแอนสท์ ฮาเบอร์เบียร์ (Ernst Haberbier, ค.ศ.1813-1869) เอทูดต้นแบบคือบทที่ 20 มีชื่อว่า *Tremolo* จะเห็นจากตัวอย่างที่ 14 ว่าเอทูดต้นแบบใช้มือทั้งสองข้างบรรเลงซึ่งไม่ยากนัก เนื่องจากไม่ต้องขยับตำแหน่งมือบ่อยและส่วนมากเป็นการบรรเลงสองมือไม่พร้อมกัน แต่ในตัวอย่างที่ 15 ซึ่งแสดงบทเพลงที่เรียบเรียงโดยวิตเกนสไตน์ จะเห็นว่าผู้ฝึกต้องหมุนข้อมือซ้ายไปมาระหว่างช่วงเสียงสูงและเสียงต่ำ ทำให้บทเพลงเรียบเรียงบทนี้กลายเป็นบทที่เหมาะสมสำหรับนักเรียนเปียโนขั้นกลางในการฝึกหมุนและผ่อนคลายข้อมือที่ดีมากบทหนึ่ง

ตัวอย่างที่ 14 *Tremolo* ของฮาเบอร์เบียร์ ห้องที่ 1-4



ตัวอย่างที่ 15 *Tremolo* ที่วิตเกนสไตน์เรียบเรียงขึ้นสำหรับเดี่ยวมือซ้ายห้องที่ 1-4

สำหรับนักเปียโนที่มีความสามารถขั้นสูงก็สามารถหัดบทเพลงที่ยากขึ้นได้ ซึ่งมีทั้งบทเพลงเดี่ยว บทเพลงสำหรับเปียโนและวงเชมเบอร์หรือวงออร์เคสตราก็ได้ เช่น *Concerto for Piano and Orchestra No.4 in B-flat major for Left Hand, Op.53* ประพันธ์โดยเซอร์เก โปรโกเฟียฟ (Sergei Prokofiev, ค.ศ.1891-1953) ซึ่งได้รับการว่าจ้างจากวิตเกนสไตน์ *Piano Concerto No. 2 for the Left Hand Alone, Op.28* ประพันธ์โดยเซอร์เก บอร์ตคีวิชซ์ (Sergei Bortkiewicz, ค.ศ.1877-1952) และคอนแชร์โตบทสำคัญที่ประพันธ์โดยโมริส ราเวล (Maurice Ravel, ค.ศ.1875-1937)

ราเวลประพันธ์ *Concerto for Left Hand Alone in D major* ขึ้นสำหรับวิตเกนสไตน์ซึ่งเป็นผู้แสดงเดี่ยวคอนแชร์โตบทนี้ด้วยตัวเองเมื่อปี ค.ศ.1932 คอนแชร์โตบทนี้มี 1 ท่อน ความยาวประมาณ 15 นาที ใช้เทคนิคการบรรเลงขั้นสูง มีทั้งการไล่อาร์เปโจขึ้นลงอย่างรวดเร็ว การเล่นคอร์ดเต็มต่อเนื่อง รวมทั้งประโยคคล้ายการด้นสด (ตัวอย่างที่ 16) เนื่องจากเพลงบทนี้ได้รับอิทธิพลจากดนตรีแจ๊สในประเทศสหรัฐอเมริกาอยู่พอสมควร

ตัวอย่างที่ 16 *Concerto for Left Hand Alone in D major* ของราเวล ห้องที่ 45-48

ในการศึกษาการบรรเลง *Concerto for Left Hand Alone in D major* จากเว็บไซต์ยูทูบ (www.YouTube.com) พบว่ามีนักเปียโนจำนวนไม่มากนักที่สามารถบรรเลงคอนแชร์โตที่มีเทคนิคขั้นสูงบทนี้ได้ นักเปียโนเหล่านั้นได้แก่ ชอง-ฟิลีป กอยาร์ (Jean-Philippe Collard, เกิด ค.ศ.1948) มาร์ค-อันเดร แฮมลิน (Marc-André Hamelin, เกิด ค.ศ.1961) บอริส เบเรซอฟสกี (Boris Berezovsky, เกิด ค.ศ.1969) และยูจา แวง (Yuja Wang, เกิด ค.ศ.1987) จะเห็นว่านักเปียโนแต่ละคนมีลีลาการบรรเลงเฉพาะตัว เบเรซอฟสกีมีภาษาดนตรีแบบรัสเซียที่อาจดุดันกว่ากอยาร์ซึ่งเป็นชาวฝรั่งเศส อย่างไรก็ตามสิ่งหนึ่งที่สามารถเห็นได้อย่างชัดเจนคือทุกประโยคต้องใช้พลังและเทคนิคขั้นสูงและที่สำคัญต้องมีจุดผ่อนคลายไม่เกร็ง อาจเป็นช่วงจบประโยคก่อนย้ายตำแหน่งไปช่วงเสียงที่สูงหรือต่ำกว่า หรือช่วงที่ไม่เคร่งครัดเรื่องจังหวะ ไม่เช่นนั้นนักเปียโนจะไม่สามารถบรรเลงเพลงบทนี้ได้อย่างต่อเนื่องตั้งแต่ต้นจนจบ

จากการสำรวจวรรณกรรมเพลงเปียโนที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับเดี่ยวมือซ้ายนั้น สรุปได้ว่าสามารถแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะคือ วรรณกรรมเพลงเปียโนที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับบรรเลงทั้งสองมือแต่เน้นเทคนิคในมือซ้ายมากกว่า กับบทเพลงสำหรับเดี่ยวมือซ้าย ซึ่งมีทั้งแบบฝึก บทฝึก และบทเพลงมาตรฐานขั้นสูง มีทั้งที่ประพันธ์ขึ้นใหม่และที่นำบทเพลงที่ผู้อื่นประพันธ์ไว้มาเรียบเรียง นักเปียโนที่สนใจฝึกบทเพลงสำหรับเดี่ยวมือซ้ายนั้น ไม่ว่าจะมีความสามารถระดับใด ก็สามารถเลือกบทเพลงที่กล่าวถึงในบทความนี้มาฝึกเพื่อเสริมเทคนิคการบรรเลงของตนเองได้ และไม่จำเป็นต้องฝึกซ้อมอย่างสมบูรณ์จนจบเพลงเพื่อออกแสดงคอนเสิร์ตเท่านั้น แต่สามารถเลือกฝึกเฉพาะบางช่วงของบทเพลงดังกล่าวเพื่อพัฒนาเทคนิคหรือแก้ไขข้อด้อยในมือซ้ายของตนเอง เช่น การบรรเลงอย่างรวดเร็ว การบรรเลงคู่แปดหรือการไล่บันไดเสียง เป็นต้น

กิตติกรรมประกาศ

บทความวิชาการเรื่อง วรรณกรรมเพลงเปียโนสำคัญสำหรับเดี่ยวมือซ้าย เป็นส่วนหนึ่งของผลงานภายใต้หน่วยปฏิบัติการวิจัยดนตรีสร้างสรรค์เชิงวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บรรณานุกรม

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

ปานใจ จุฬาพันธุ์. *วรรณกรรมเพลงเปียโน 2*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560.

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

"Boris Berezovsky-Ravel-Piano Concerto for the Left Hand-Vedernikov." Accessed August 11, 2019. https://www.youtube.com/watch?v=GpM4aiRm7jY.

Godowsky, Leopold. “Etude macabre.” Accessed September 8, 2019. https://imslp.org/wiki/Etude_macabre_(Godowsky%2C_Leopold).

"Godowsky: Studies on Chopin's Etudes, Op.10 (Stanhope)." Accessed September 12, 2019. https://www.youtube.com/watch?v=ka2lrfp5C-g.

Hofmann, Josef. “Etude in C major for the Left Hand Alone, Op.32.” Accessed September 8, 2019. https://imslp.org/wiki/EtudefortheLeft HandAlone%2C_Op.32_(Hofmann%2C_J%C3%B3zef).

Ravel, Maurice. “Concerto for the Left Hand.” Accessed September 2, 2019. https://imslp.org/wiki/PianoConcertofortheLeftHand (Ravel, Maurice).

"Wittgenstein Plays Ravel's Piano Concerto for the Left Hand." Accessed September 8, 2019. https://www.youtube.com/watch?v=tSxcXdXqLvA.

"Yuja Wang-Ravel Left Hand Piano Concerto." Accessed September 1, 2019. https://www.youtube.com/watch?v=ZbEtk1kdYx4.

การเดี่ยวคลาริเน็ตเพลงสารถี 3 ชั้น ของพันโทวิชิต โห้ไทย (ศิลปินแห่งชาติ)

The Solo Sarathi Samchan for Clarinet by Lieutenant Colonel Wichit Hothai (National Artist)

เกษมสันต์ พันธุมโกมล[*1] ศรัณย์ นักรบ[2]
Kasemsun Bhantumkomol[*1] Saran Nakrob[2]

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาประวัติและผลงานของพันโทวิชิต โห้ไทย (ศิลปินแห่งชาติ) 2) เพื่อวิเคราะห์ทางเดี่ยวคลาริเน็ตเพลงสารถี 3 ชั้น ของพันโทวิชิต โห้ไทย (ศิลปินแห่งชาติ) ผลจากการวิจัยสรุปได้ดังนี้ 1) พันโทวิชิต โห้ไทย มีผลงานด้านดนตรีมากมาย ทั้งด้านการแสดงดนตรี ด้านการประพันธ์เพลง ด้านการสอนดนตรี รวมถึงงานบริการวิชาการอื่น ๆ จนได้รับยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ ประจำปี พ.ศ. 2555 2) การวิเคราะห์ทางเดี่ยวคลาริเน็ตเพลงสารถี 3 ชั้น ของพันโทวิชิต โห้ไทย (ศิลปินแห่งชาติ) พบว่าเพลงสารถีเป็นเพลงเก่าที่มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาและมีวิวัฒนาการมาโดยลำดับ ปัจจุบันรูปแบบของบทเพลงมีลักษณะเป็นแบบสังคีตลักษณ์สามตอน เนื้อดนตรีมีลักษณะเป็นแนวทำนองเดียว โดยมีระดับเสียงสูงสุดอยู่ที่โน้ต F^6 และระดับเสียงต่ำสุดที่โน้ต A^3 บทเพลงพบการเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้นมากที่สุด ในส่วนของการประดับทำนองพบว่ามีการใช้เทคนิคการบรรเลงสะบัดมากที่สุด รองลงมาคือการบรรเลงเทคนิคการกระทบ นอกจากนี้ยังพบเทคนิคอื่น ๆ ได้แก่ การเอื้อน การสะเดาะ การบรรเลงโน้ตลอย การผันเสียง การรวบ การบรรเลงลิ้นพันลม และการพรม

คำสำคัญ: ทางเดี่ยว / คลาริเน็ต / เพลงสารถี 3 ชั้น

[*] Corresponding author, email: kasem_musician@hotmail.com
[1] นิสิตปริญญาโท คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
[1] Graduate student, Faculty of Humanities, Kasetsart University
[2] อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
[2] Advisor, Assoc. Prof., Faculty of Humanities, Kasetsart University

Received: July 25, 2019 / Revised: December 5, 2019 / Accepted: December 6, 2019

Abstract

The purposes of this research are 1) To study the biography and works of Lieutenant Colonel Wichit Hothai (National Artist), and 2) To analyze The Solo Sarathi Samchan for Clarinet by Lieutenant Colonel Wichit Hothai (National Artist). The results clision of the research were: 1) Lieutenant Colonel Wichit Hothai has a lot of various works in music: performing, composition, teaching, including the other academic services. Due to a number of works caused he's got promoted to be a National Artist in the year 2012. 2) From an analysis in The Solo Sarathi Samchan for Clarinet by Lieutenant Colonel Wichit Hothai (National Artist), it is found that the Sarathi song is originated since the Ayudhaya period and had been developed from time to time. Today the song is a monophonic texture in ternary form, which has ranged between the highest pitch on F^6 and Lowest pitch on A^3. The melodic motion is rather conjunct than the disjunct. Most of the ornamentation technique used is the *Sabat* (appoggiatura) following by the *Krathop* (acciaccatura) technique. Moreover, it is found the other techniques which are: *Uean* (pitch bending), *Sado* (triplet), *Note-loi* (cadenza), *Phansiang* (glissando), *Ruap* (pitch sliding), *Lin-phanlom* (staccato) and *Phrom* (trill).

Keywords: Solo / Clarinet / the Sarathi Samchan

บทนำ

ดนตรีไทยเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาของบรรพบุรุษและความมีอารยธรรมของชาติ ซึ่งได้มีการจัดระเบียบและกำหนดเป็นแบบแผนทางดุริยางคศิลป์ในบริบทสาระด้านต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นการจัดจำแนกองค์ประกอบของดนตรีไทย เครื่องดนตรี การประสมวงดนตรี และระเบียบวิธีการบรรเลง รวมถึงบทเพลงไทยที่ได้มีการจัดจำแนกตามรูปแบบที่แตกต่างกัน ได้แก่ เพลงชุด เพลงเกร็ด

เพลงกรอ เพลงโหมโรง เพลงลูกหมด เพลงมีสร้อย เพลงใหญ่ เพลงหางเครื่อง เพลงออกภาษา เพลงประกอบกิริยา เพลงเดี่ยว และเพลงส่งท้ายหรือเพลงลาโรง

บทเพลงเดี่ยวถือได้ว่าเป็นบทเพลงที่มีความสำคัญมากสำหรับการบรรเลงดนตรีไทย เนื่องจากเป็นบทเพลงที่ใช้สำหรับการบรรเลงเพื่อแสดงอวดฝีมือหรือทางเพลง บทเพลงที่นำมาใช้ในการบรรเลงเดี่ยวส่วนใหญ่จะคัดเลือกเฉพาะบทเพลงที่สามารถประดิษฐ์ทำนองสำหรับการเดี่ยวเครื่องดนตรีได้ นอกจากนี้ยังได้มีการประพันธ์บทเพลงเดี่ยวสำหรับการเดี่ยวในทุกเครื่องดนตรีอีกจำนวนหนึ่ง บทเพลงเดี่ยวที่สำคัญ เช่น ลาวแพน เชิดนอก และทยอยเดี่ยว นกขมิ้น สารถี เป็นต้น

พันโทวิชิต โห้ไทย เป็นนักดนตรีไทยท่านหนึ่งที่มีความสามารถในการบรรเลงปี่คลาริเน็ตได้อย่างเชี่ยวชาญและวิจิตรพิสดาร ซึ่งมีผลงานการบรรเลงดนตรีมากมาย ตัวอย่างผลงานที่สำคัญได้แก่ การบรรเลงเดี่ยวคลาริเน็ต ถวายสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในงานเดี่ยวชัยมงคล ในปี พ.ศ. 2531 ณ โรงละครแห่งชาติ นอกจากนี้ยังมีผลงานทางด้านการเรียบเรียงเสียงประสาน การอำนวยเพลง รวมถึงการเป็นวิทยากรให้กับสถาบันการศึกษาในระดับต่าง ๆ และหน่วยงานราชการอีกมากมาย จากผลงานดังกล่าวนี้จึงทำให้พันโทวิชิต โห้ไทย ได้รับคัดเลือกเป็นศิลปินแห่งชาติในปี พ.ศ. 2555 สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย-โยธวาทิต)

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติและผลงานของพันโทวิชิต โห้ไทย (ศิลปินแห่งชาติ)
2. เพื่อวิเคราะห์ทางเดี่ยวคลาริเน็ตเพลงสารถี 3 ชั้น ของพันโทวิชิต โห้ไทย

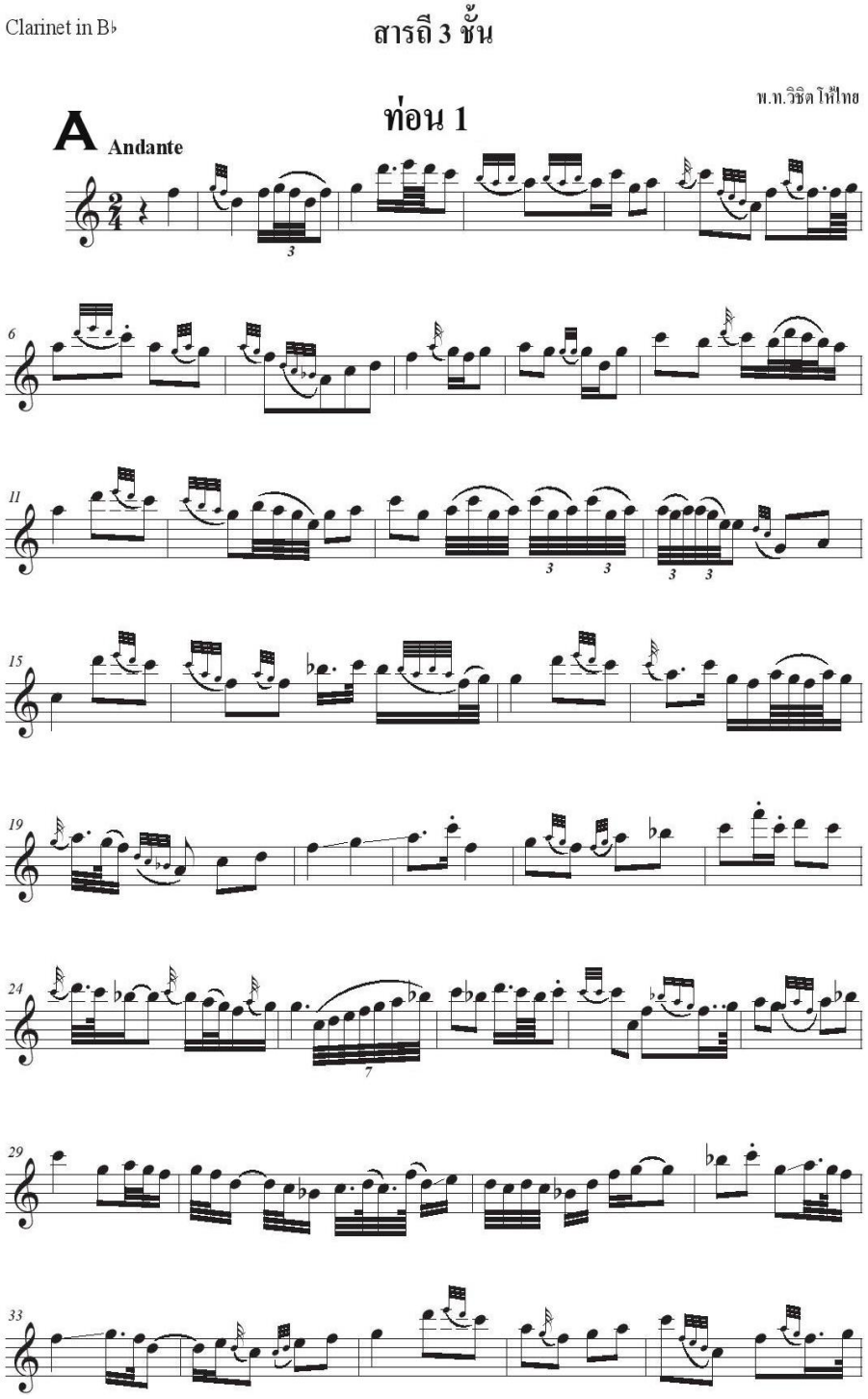
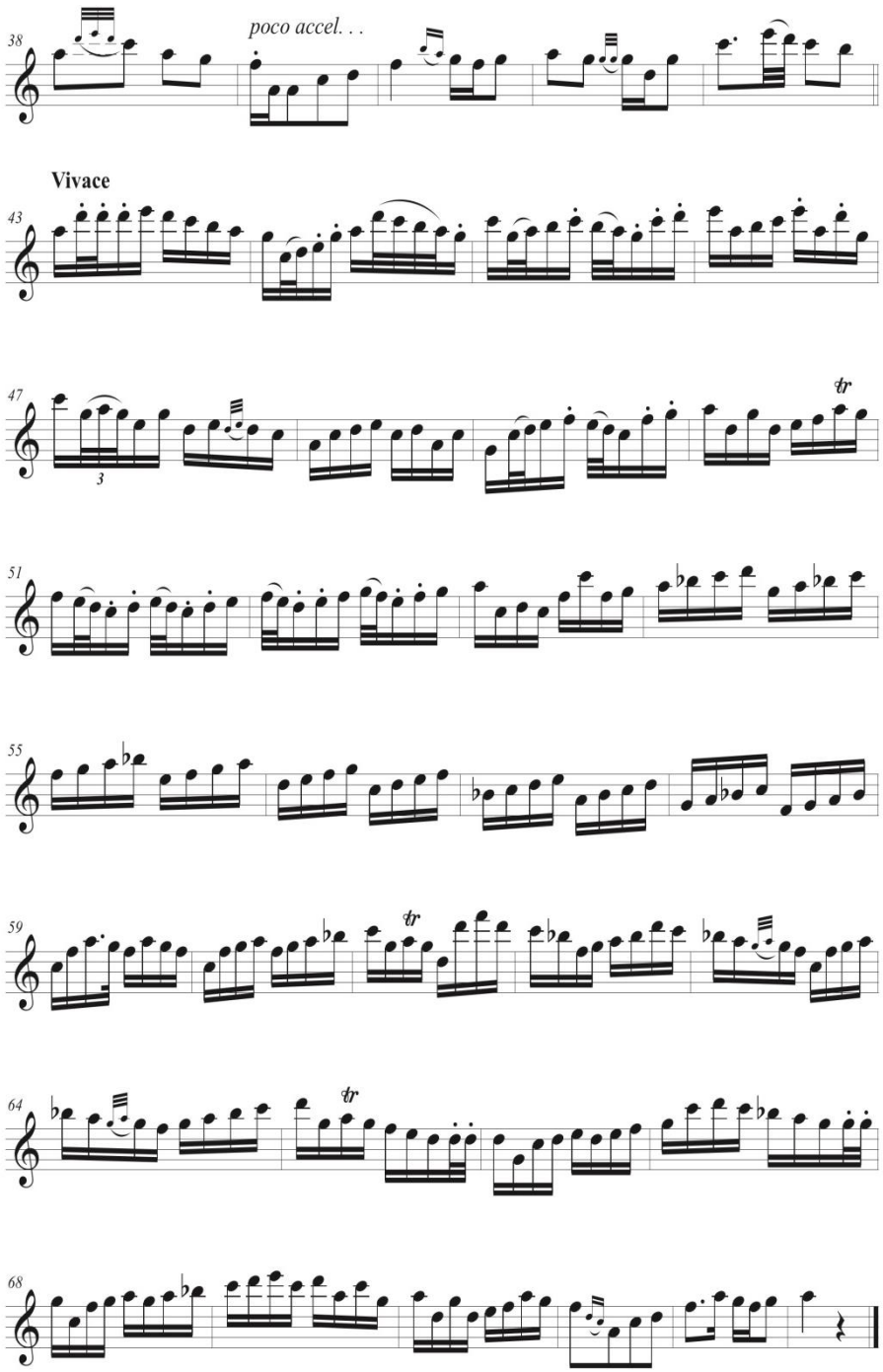
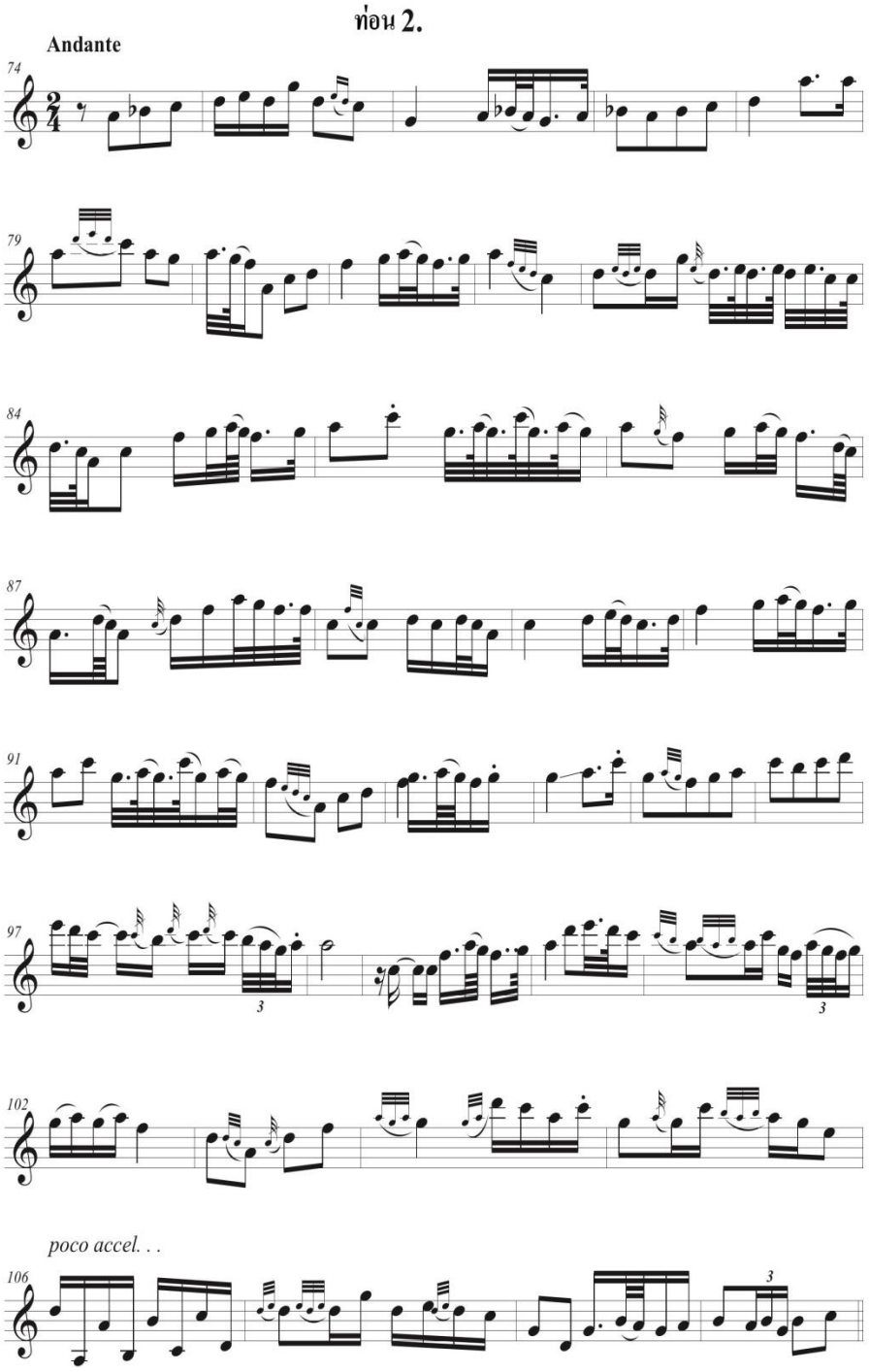
ขอบเขตของการวิจัย

1. ขอบเขตการศึกษาบทเพลง

ศึกษาทางเดี่ยวคลาริเน็ตเพลงสารถี 3 ชั้น ของพันโทวิชิต โห้ไทย (ศิลปินแห่งชาติ) เท่านั้น

2. ขอบเขตของการบันทึกบทเพลง

ผู้วิจัยได้เลือกถอดเสียงบทเพลงสารถี 3 ชั้น จากการบรรเลงและบันทึกเสียงเมื่อวันที่ 20 กันยายน พ.ศ. 2541 เนื่องจากเป็นการบรรเลงเดี่ยวที่มีความสมบูรณ์ที่สุด ทั้งทางด้านการบรรเลงและบันทึกเสียง และผู้วิจัยได้บันทึกบทเพลงเป็นโน้ตดนตรีสากล เพื่อทำการวิเคราะห์บทเพลงต่อไป

ตัวอย่างที่ 1 การบันทึกการบรรเลงเดี่ยวคลาริเน็ตเพลงสารถี 3 ชั้นของพันโทวิชิต โห้ไทย เป็นโน้ตดนตรีสากล

ตัวอย่างที่ 1 การบันทึกการบรรเลงเดี่ยวคลาริเน็ตเพลงสารถี 3 ชั้นของพันโทวิชิต โห้ไทย เป็นโน้ตดนตรีสากล (ต่อ)

ตัวอย่างที่ 1 การบันทึกการบรรเลงเดี่ยวคลาริเน็ตเพลงสารถี 3 ชั้นของพันโทวิชิต โห้ไทย เป็นโน้ตดนตรีสากล (ต่อ)

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยนี้เป็นงานวิจัยในศาสตร์ทางด้านดนตรี ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ใช้ข้อมูลจากการศึกษาภาคสนามเป็นข้อมูลหลัก และข้อมูลจากเอกสารต่าง ๆ เป็นข้อมูลสนับสนุน โดยมีขั้นตอนของการดำเนินการวิจัยดังนี้

1. ขั้นเตรียมการ เป็นขั้นตอนที่ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ได้แก่ บทความ ตำรา หนังสือ งานวิจัย วิทยานิพนธ์ รวมถึงเอกสารสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ

2. ขั้นดำเนินการ เป็นขั้นตอนของการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม โดยใช้วิธีการต่าง ๆ ได้แก่ การสัมภาษณ์แบบเป็นทางการและไม่เป็นทางการ การสังเกตแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยประกอบไปด้วย สมุดจดบันทึก อุปกรณ์เครื่องเขียน โทรศัพท์มือถือเพื่อใช้ในการบันทึกเสียง ภาพนิ่ง และภาพเคลื่อนไหว

3. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยได้นำข้อมูลทางด้านดนตรี ซึ่งถือเป็นข้อมูลหลักมาทำการวิเคราะห์ โดยได้ศึกษาเปรียบเทียบระหว่างโน้ตต้นฉบับเพลงสารถี 3 ชั้น กับการบันทึกเสียงการบรรเลงเดี่ยวของพันโทวิชิต โห้ไทย ซึ่งผู้วิจัยได้นำมาถอดเสียง และบันทึกเป็นโน้ตดนตรีสากล ทั้งนี้เพื่อสื่อให้เกิดความเข้าใจได้อย่างเป็นรูปธรรมมากที่สุด และได้กำหนดประเด็นการวิเคราะห์ ดังนี้

3.1 ลักษณะทั่วไป (General Background) ได้จำแนกเป็นหัวข้อการวิเคราะห์ที่สำคัญ ได้แก่ 1) ประวัติความเป็นมาของบทเพลง (Historical Background) 2) โครงสร้าง และรูปแบบของบทเพลง (Structure & Form) และ 3) เนื้อดนตรี (Texture)

3.2 ทำนอง (Melody) ได้จำแนกเป็นหัวข้อการวิเคราะห์ที่สำคัญ ได้แก่ 1) ช่วงเสียง (Range) 2) การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic Contour) ใน 2 ลักษณะได้แก่ การเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) และ การเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) และ 3) การประดับทำนอง (Ornamentation) ใน 9 ลักษณะ ได้แก่ การสะบัดเสียง (Appoggiatura) การเอื้อนเสียง (Bending)การกระทบ (Acciaccatura) การสะเดาะ (Triplet) การบรรเลงโน้ตลอย (Cadenza) การผันเสียง (Glissando) การรวบ (Pitch sliding) การบรรเลงลิ้นพันลม (Staccato)และการพรม (Trill)

4. ขั้นนำเสนอผลการวิจัย ผู้วิจัยได้เรียบเรียงเนื้อและจัดลำดับของเนื้อหาให้สอดคล้องกัน และนำเสนอผลการศึกษาวิจัยในรูปแบบของรายงานการวิจัย และสื่อสารสนเทศ

สรุปผลการวิจัย

1. ประวัติและผลงานของพันโทวิชิต โห้ไทย (ศิลปินแห่งชาติ)

พันโทวิชิต โห้ไทย เกิดเมื่อวันที่ 14 สิงหาคม พ.ศ. 2475 ณ บ้านเลขที่ 18 ตำบลบางศรีเมือง อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี เป็นบุตรของนายสุก โห้ไทย กับนางชื่น โห้ไทย พันโทวิชิต โห้ไทย สำเร็จระดับประถมศึกษาที่โรงเรียนภิรมย์ศิริ (วัดบางระโหง) ตำบลบางกร่าง อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี ในปี พ.ศ. 2489 และระดับมัธยมศึกษาปีที่ 3 ในเวลาต่อมา ต่อจากนั้นได้เข้าศึกษาดนตรีที่โรงเรียนดุริยางค์ทหารบก โดยได้เรียนคลาริเน็ตจากพันตรีศรีโพธิ์ ทศนุต สิบเอกผาด แพพงศ์ สิบโท ประดิษฐ์ คล่องสู้ศึก สิบเอกชุ่ม แย้มเอิบสิน สิบเอกสนิท จินดาเพศ และเรียนวิชาการเรียบเรียงเสียงประสานจาก พันเอกชูชาติ พิทักษากร ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีสากล) พ.ศ. 2553 นอกจากนี้พันโทวิชิต โห้ไทยได้เรียนดนตรีไทยจากครูนพ ศรีเพ็ชรดี ครูแมว พาทยโกศล คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ครูสำราญ เกิดผล ครูจำเนียร ศรีไทยพันธ์ ครูบุญยงค์ เกตุคง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พ.ศ. 2531

ปัจจุบันพันโทวิชิต โห้ไทย ได้รับเชิญเป็นวิทยากรพิเศษตามสถาบันการศึกษาต่าง ๆ นอกจากนี้ยังเป็นที่ปรึกษาสมาคมดนตรีแห่งประเทศไทยในพระบรมราชูปถัมภ์ รวมถึงเป็นผู้ได้รับมอบโองการประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทยอีกด้วย

2. การวิเคราะห์ทางเดี่ยวคลาริเน็ตเพลงสารถี 3 ชั้น ของพันโทวิชิต โห้ไทย (ศิลปินแห่งชาติ) ผู้วิจัยได้สรุปผลตามเกณฑ์การวิเคราะห์ได้ดังนี้

2.1 ลักษณะทั่วไป

บทเพลงมีลักษณะเป็นเพลงบรรเลงประกอบการแสดงโขน-ละคร บรรเลงส่งประกอบการขับเสภา และร้องส่งดนตรีทั่วไป บทเพลงอยู่ในจังหวะหน้าทับปรบไก่ แบ่งออกเป็น 3 ท่อน ประกอบไปด้วยท่อนที่ 1 จำนวน 104 ห้อง ท่อนที่ 2 จำนวน 90 ห้อง และท่อนที่ 3 จำนวน 117 ห้อง รวมทั้งหมด 311 ห้อง บทเพลงมีลักษณะเป็นแบบทำนองเดียว หรือดนตรีแนวเดียว (Monophony) มีรูปแบบเป็นสังคีตลักษณ์สามท่อน คือ ท่อนที่ 1 ท่อนที่ 2 และท่อนที่ 3 โดยมีการบรรเลงท่อนที่ 1 สองรอบ ท่อนที่ 2 สองรอบ ท่อนที่ 3 สองรอบ สามารถกำหนดสัญลักษณ์ของรูปแบบสังคีตลักษณ์ของบทเพลงนี้ คือ A1 A2 B1 B2 และ C1 C2

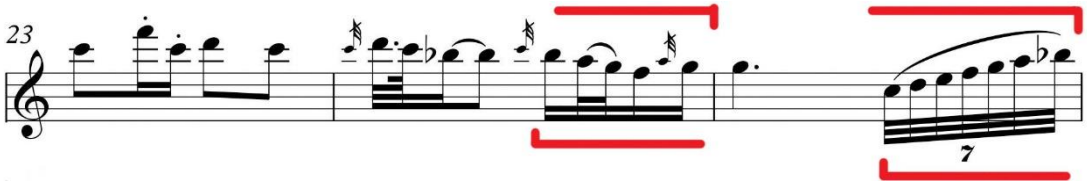
2.2 ทำนอง

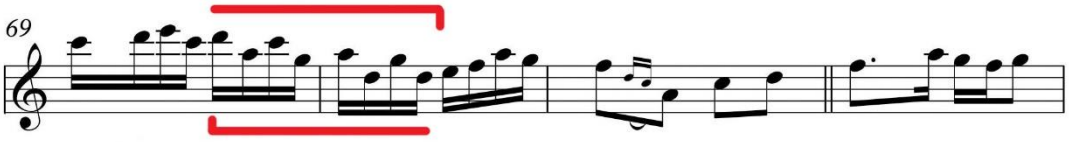
บทเพลงมีระดับเสียงสูงสุดอยู่ที่โน้ต F^6 และระดับเสียงต่ำสุดที่โน้ต A^3 ของระดับเสียงในดนตรีสากล โดยพบว่าการเคลื่อนที่ของทำนองมีลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้นมากที่สุด รวมทุกท่อนจำนวน 95 ห้อง และพบลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้นเป็นเพียงบางช่วง รวมทุกท่อนจำนวน 15 ห้อง ซึ่งสามารถแสดงสรุปให้เห็นการเคลื่อนที่ของทำนองทั้งหมดได้ตามตารางที่ 1 และตัวอย่างที่ 2-3 ดังนี้

ตารางที่ 1 สรุปการเคลื่อนที่ของทำนอง

สรุปการเคลื่อนที่ของทำนอง (จำนวนห้อง)				
รูปแบบ	ท่อนที่ 1	ท่อนที่ 2	ท่อนที่ 3	รวมทั้งหมด
แบบตามขั้น	27	25	43	95
แบบข้ามขั้น	5	8	2	15

ตัวอย่างที่ 2 การเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้นในท่อนที่ 1 ห้องที่ 24 และ 25 และท่อนที่ 2 ห้อง



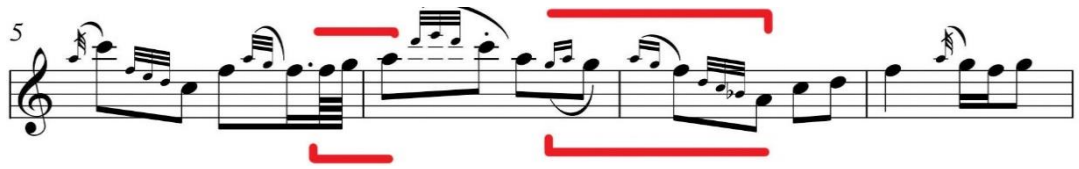
ตัวอย่างที่ 3 การเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้นในท่อนที่ 1 ห้องที่ 69 และ 70

การประดับทำนองพบว่า มีการใช้เทคนิคการบรรเลงสะบัดมากที่สุดจำนวน 47 ห้อง รองลงมาพบว่า มีการใช้เทคนิคการบรรเลงแบบการกระทบจำนวน 33 ห้อง นอกจากนี้ยังพบเทคนิคอื่น ๆ ได้แก่ การเอื้อนจำนวน 30 ห้อง การสะเดาะจำนวน 11 ห้อง การบรรเลงโน้ตลอย จำนวน 3

ห้อง การผันเสียงจำนวน 8 ห้อง การรวบจำนวน 6 ห้อง การบรรเลงลิ้นพันลมจำนวน 4 ห้อง และการพรมจำนวน 6 ห้อง ซึ่งสามารถแสดงสรุปให้เห็นตามตารางที่ 2-10 และตัวอย่างที่ 4-12 ได้ดังนี้

ตารางที่ 2 สรุปการประดับทำนองในลักษณะการสะบัด

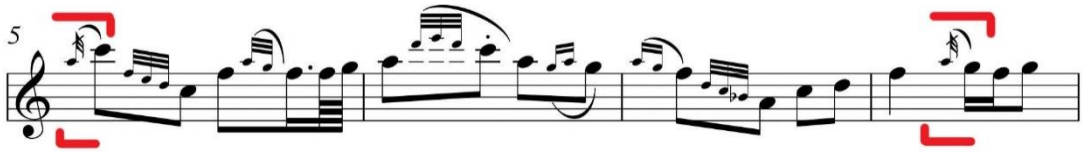
การประดับทำนองในลักษณะการสะบัด (จำนวนห้อง)				
รูปแบบ	ท่อนที่ 1	ท่อนที่ 2	ท่อนที่ 3	รวมทั้งหมด
การสะบัด	19	16	12	47

ตัวอย่างที่ 4 การประดับทำนองในลักษณะการสะบัดในท่อนที่ 1 ห้องที่ 5, 6, และ 7



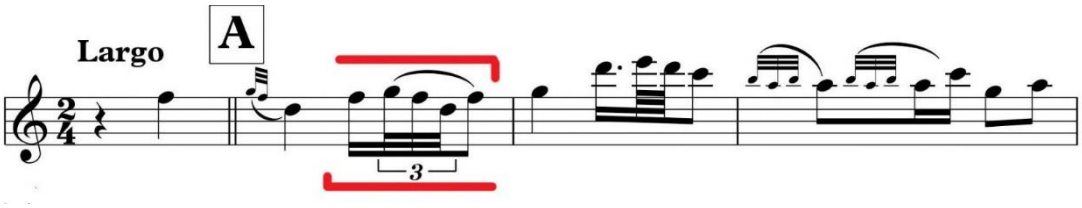
ตารางที่ 3 สรุปการประดับทำนองในลักษณะการกระทบ

การประดับทำนองในลักษณะการกระทบ (จำนวนห้อง)				
รูปแบบ	ท่อนที่ 1	ท่อนที่ 2	ท่อนที่ 3	รวมทั้งหมด
การกระทบ	12	10	11	33

ตัวอย่างที่ 5 การประดับทำนองในลักษณะการกระทบในท่อนที่ 1 ห้องที่ 5 และ 8

ตารางที่ 4 สรุปการประดับทำนองในลักษณะการเอื้อน

การประดับทำนองในลักษณะการเอื้อน (จำนวนห้อง)				
รูปแบบ	ท่อนที่ 1	ท่อนที่ 2	ท่อนที่ 3	รวมทั้งหมด
การเอื้อน	13	5	12	30

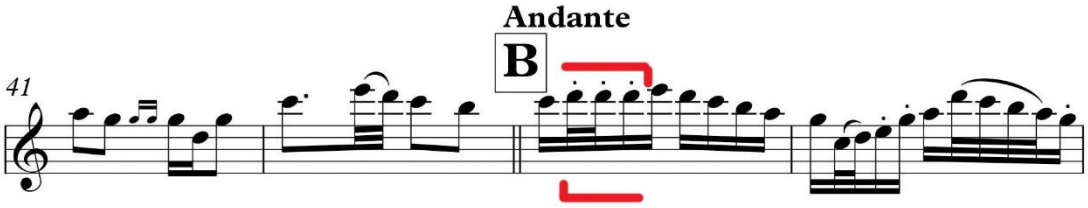
ตัวอย่างที่ 6 การประดับทำนอง ในลักษณะการเอื้อนในท่อนที่ 1 ห้องที่ 2



ตารางที่ 5 สรุปการประดับทำนองในลักษณะการสะเดาะ

การประดับทำนองในลักษณะการสะเดาะ (จำนวนห้อง)				
รูปแบบ	ท่อนที่ 1	ท่อนที่ 2	ท่อนที่ 3	รวมทั้งหมด
การสะเดาะ	4	3	4	11

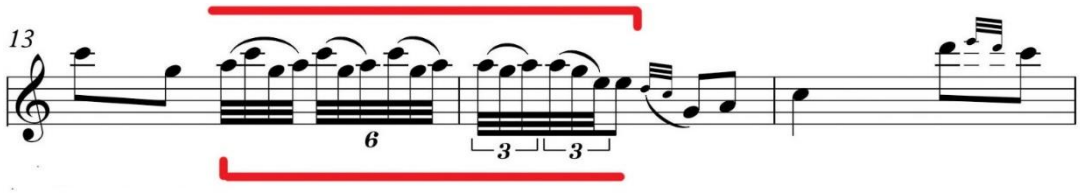
ตัวอย่างที่ 7 การประดับทำนองเทคนิคการสะเดาะในท่อนที่ 1 ห้องที่ 43



ตารางที่ 6 สรุปการประดับทำนองในลักษณะการบรรเลงโน้ตลอย

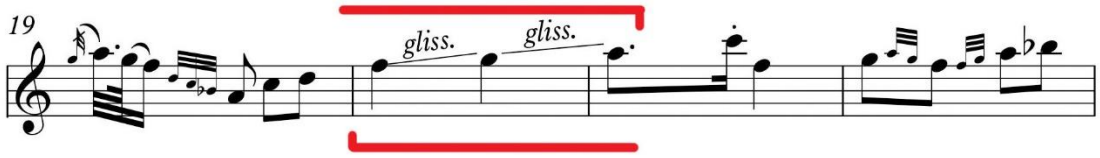
การประดับทำนองในลักษณะการบรรเลงโน้ตลอย (จำนวนห้อง)				
รูปแบบ	ท่อนที่ 1	ท่อนที่ 2	ท่อนที่ 3	รวมทั้งหมด
การบรรเลงโน้ตลอย	2	-	1	3

ตัวอย่างที่ 8 การประดับทำนองในลักษณะการบรรเลงโน้ตลอยในท่อนที่ 1 ห้องที่ 13 และ 14



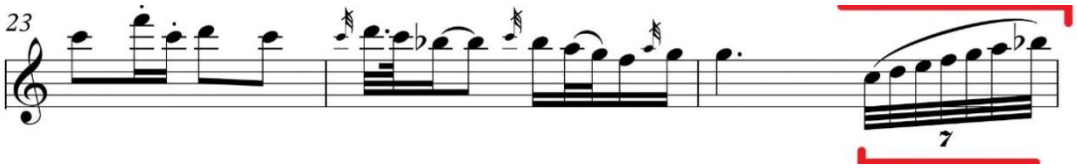
ตารางที่ 7 สรุปการประดับทำนองในลักษณะการผันเสียง

การประดับทำนองในลักษณะการผันเสียง (จำนวนห้อง)				
รูปแบบ	ท่อนที่ 1	ท่อนที่ 2	ท่อนที่ 3	รวมทั้งหมด
การผันเสียง	5	1	2	8

ตัวอย่างที่ 9 การประดับทำนอง ในลักษณะผันเสียงในท่อนที่ 1 ห้องที่ 20 และ 21

ตารางที่ 8 สรุปการประดับทำนองในลักษณะการรวบ

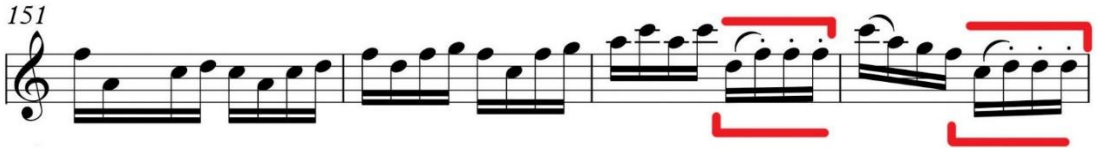
การประดับทำนองในลักษณะการรวบ (จำนวนห้อง)				
รูปแบบ	ท่อนที่ 1	ท่อนที่ 2	ท่อนที่ 3	รวมทั้งหมด
การรวบ	5	-	1	6

ตัวอย่างที่ 10 การประดับทำนองในลักษณะการรวบในท่อนที่ 1 ห้องที่ 25



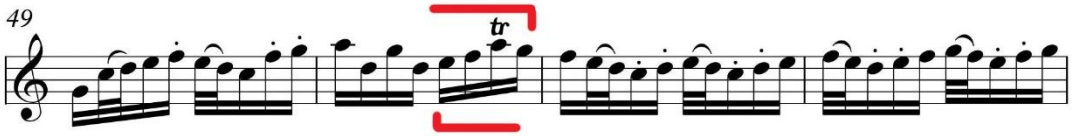
ตารางที่ 9 สรุปการประดับทำนองในลักษณะการบรรเลงลิ้นพันลม

การประดับทำนองในลักษณะการบรรเลงลิ้นพันลม (จำนวนห้อง)				
รูปแบบ	ท่อนที่ 1	ท่อนที่ 2	ท่อนที่ 3	รวมทั้งหมด
การบรรเลงลิ้นพันลม	-	4	-	4

ตัวอย่างที่ 11 การประดับในลักษณะการบรรเลงลิ้นพันลมในท่อนที่ 2 ห้องที่ 153 และ 154

ตารางที่ 10 สรุปการประดับทำนองในลักษณะการพรม

การประดับทำนองในลักษณะการพรม (จำนวนห้อง)				
รูปแบบ	ท่อนที่ 1	ท่อนที่ 2	ท่อนที่ 3	รวมทั้งหมด
การพรม	3	1	2	6

ตัวอย่างที่ 12 การประดับทำนองในลักษณะการพรมในท่อนที่ 1 ห้องที่ 50



อภิปรายผลเพิ่มเติม

นอกเหนือจากผลการศึกษาที่เป็นวัตถุประสงค์หลักของการศึกษาวิจัยในครั้งนี้แล้ว ผู้วิจัยยังพบประเด็นที่สามารถนำมาอภิปรายเพิ่มเติมได้ดังนี้

จากการศึกษาทำให้ทราบถึงการเข้ามามีอิทธิพลของวัฒนธรรมตะวันตกในประเทศไทย ซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่มีความแข็งแกร่งกว่า ประกอบกับเป็นช่วงเวลาที่ชาติตะวันตกกำลังขยายดินแดนหรือล่าอาณานิคม ประเทศไทยจำต้องแสดงความมีอารยะให้ทัดเทียมกับชาติตะวันตก จึงต้องยอมรับและปฏิบัติดังเช่นชาวตะวันตกเช่นกัน สำหรับวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกได้เริ่มเข้ามามีบทบาทในประเทศไทยตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 โดยเริ่มจากวงแตรวง ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้ใช้วิธีฝึกทหารอย่างชาติในยุโรปขึ้น หลังจากนั้นได้พัฒนาไปเป็นวงโยธวาทิต และวงดุริยางค์ในสมัยรัชกาลที่ 6 บุคคลที่มีส่วนสำคัญต่อทั้งดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก คือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ซึ่งนอกจากทรงศึกษาทางทหารแล้ว พระองค์ยังทรงศึกษาดนตรีของยุโรปจนมีความเชี่ยวชาญแตกฉาน มีความรู้ความเข้าใจเป็นอย่างดี กระทั่งสามารถนิพนธ์เพลงตามแบบอย่าง

ตะวันตกได้เป็นเยี่ยม นอกจากนี้พระองค์ทรงสนพระทัยในดนตรีไทย โดยสามารถนิพนธ์เพลงไทยได้เป็นอย่างดีเช่นกัน และได้มีการทำเป็นทางแตรวงและใช้โน้ตแบบสากล จึงเป็นจุดเริ่มต้นของการนำเครื่องดนตรีสากลมาบรรเลงเพลงไทย

ถึงแม้ว่าวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกจะเข้ามามีอิทธิพลต่อสังคมไทยเป็นอย่างมาก แต่พันโทวิชิต โห้ไทย ก็เรียนรู้ที่จะเลือกรับปรับใช้ให้เหมาะสมกับสังคมไทย ตัวอย่างที่สำคัญการนำเพลงไทยไปบันทึกเป็นโน้ตดนตรีสากล รวมถึงการนำไปบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสากล ถือได้ว่าเป็นการส่งเสริมเผยแพร่ให้บทเพลงไทยเป็นที่รู้จักกว้างขวางมากยิ่งขึ้นในระดับสากล

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะสำหรับการศึกษาค้นคว้าและวิจัยต่อไป ดังนี้

1. สามารถนำวิธีการและกระบวนการศึกษาวิจัยในภาพรวม ใช้เพื่อการศึกษางานวิจัยในลักษณะเดียวกันได้

2. สามารถนำวิธีการศึกษาวิเคราะห์เพลงไทย ไปเป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์เพลงไทยที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสากลชนิดอื่นได้

บรรณานุกรม

ไขแสง ศุขะวัฒนะ. *สังคีตนิยมว่าด้วยเครื่องดนตรีของวงดุริยางค์.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: บริษัทไทยวัฒนาพานิช จำกัด, 2519.

นิตยา รู้สมัย. “การศึกษาเพลงสารถี.” วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2552.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. *ปฐมบทดนตรีไทย.* พิมพ์ครั้งที่ 2. นครปฐม: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2554.

มานพ วิสุทธิแพทย์. *ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย.* กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์, 2556.

ศรัณย์ นักรบ. *ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2557.

สงัด ภูเขาทอง. *การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย.* กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์, 2532.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. *ทฤษฎีและหลักปฏิบัติดนตรีไทย และพจนานุกรมดนตรีไทย.* กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด, 2546.

การศึกษาการบริหารจัดการศูนย์ดนตรีของโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี

A Study of Music Center Management in Assumption College Thonburi

ธนาณัติ กันสัย [*1] อนุรักษ์ บุญแจะ [2] พนัง ปานช่วย[3]
Thananat Kansai *[1] Anurak Boonjae[2] Panang Parnchuai[3]

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาการบริหารจัดการศูนย์ดนตรีของโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี เป็นการดำเนินการวิจัยเชิงคุณภาพ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย คือ แบบสัมภาษณ์ โดยการเปรียบเทียบข้อมูลที่ได้กับแนวคิดและทฤษฎี 7-S ของแมคคินซีย์ เป็นเกณฑ์ในการจัดทำเครื่องมือ ผู้ที่ให้ข้อมูลในการวิจัยแบ่งเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มของผู้บริหารและกลุ่มบุคลากรผู้ปฏิบัติงานกับศูนย์ดนตรี ทั้งสิ้นรวม 12 คน

ผลการวิจัยพบว่า ศูนย์ดนตรีโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี เป็นองค์กรที่มีประสิทธิภาพและมีปัจจัยความสำเร็จที่สำคัญในเรื่องของการบริหารด้านโครงสร้างที่แข็งแรง แบ่งงานเป็นสัดส่วน คือ งานบริหารจัดการเรียนการสอน งานสนับสนุนการเรียนการสอนและงานฝึกซ้อมวงดนตรี ด้านกลยุทธ์ ศูนย์ดนตรีมีการวางแผนในเรื่องของการกำหนดเป้าหมายที่เป็นไปตามวิสัยทัศน์และแผนพัฒนาของโรงเรียน โดยเน้นมีผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง ในการทำงานศูนย์ดนตรีมีการทำงานอย่างเป็นระบบและทำงานตามหน้าที่ที่ได้รับมอบหมาย มีการทำงานร่วมกันเป็นทีม อย่างไรก็ตามก็ยังมีปัญหาทางด้านบุคลากรที่มีไม่เพียงพอที่จะตอบสนองต่อความต้องการ ในเรื่องการขาดงานของบุคลากร การโยกย้ายและทดแทนกันในส่วนงานอื่น จึงทำให้บุคลากรขาดทักษะและความเชี่ยวชาญเฉพาะด้านในบางส่วน

คำสำคัญ: การบริหาร / ศูนย์ดนตรี / โรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี

---

* Corresponding author, e-mail: nuteu11@gmail.com

[1] นักศึกษาปริญญาโท ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรี) วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

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

[2] อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

[2] Advisor, Asst. Prof., College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University

[3] อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

[3] Co-advisor, Asst. Prof., College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University

Received: January 9, 2020 / Revised: February 2, 2020 / Accepted: February 18, 2020

Abstract

The purpose of this research was the study the administration of the music center at Assumption College Thonburi. The research method included interviews which were compared with 7-S McKinsey theory. This is criteria for the creating tools and literature related to management. Data was obtained. music center administrators and a group of personnel working at the music center. 12 people total. A narration is given to summarize findings.

Research results show that the music center at Assumption College Thonburi is an efficiency organization. It contains a strong structure of management, well organized department such as education administrator department, education service and support, and music activities service and support. music center objective has been design according to Assumption Thonburi School's vision and objective, focus on child center based learning. music center contains systematic and collaborative structure resulting in achieves many successful missions. However, insufficient Instrumental Instructor still a main issue that music center has to find a capability solutions.

Keywords: Management / Music Center / Assumption College Thonburi

---

การเรียนดนตรี มีส่วนช่วยส่งเสริมความความรู้และสามารถพัฒนาทางด้านสติปัญญา พัฒนาในด้านความคิดสร้างสรรค์ พัฒนาศักยภาพทางด้านอารมณ์ พัฒนาศักยภาพทางด้านบุคลิกภาพและความเป็นตัวตน แฮมม่อน[3] ได้กล่าวถึงคุณค่าของดนตรีที่มีต่อพัฒนาการของเด็กในด้านต่างๆ ไว้ดังนี้ 1) ด้านร่างกาย เด็กมีโอกาสเคลื่อนไหวส่วนต่างๆ ของร่างกายให้เข้ากับจังหวะเพลง 2) ด้านโสตประสาท เป็นการรับรู้ด้วยเสียง การใช้หูในการฟัง เด็กสามารถฟังเสียงและแยกแยะเสียงต่างๆ 3) ด้านอารมณ์ ดนตรีจะช่วยให้เด็กลดอารมณ์ก้าวร้าวลงได้ 4) ด้านสติปัญญา

[3] Sarah Hammond, and others, *Good School for Young Children* (New York: McMillan Publishing, 1967), 288.

เด็กมีโอกาสฝึกการคิดอย่างมีระบบและสามารถคิดอย่างสร้างสรรค์ 5) ด้านสังคม ดนตรีทำให้เด็กสามารถอยู่ร่วมกับผู้อื่นในสังคมได้

การเรียนการสอนวิชาดนตรีที่มีอยู่ในหลักสูตรของกระทรวงศึกษาธิการนั้น มีหลักสูตรที่บรรจุอยู่ในทุกระดับชั้น ตั้งแต่ระดับอนุบาล ประถมศึกษา มัธยมศึกษาและรวมไปถึงระดับอุดมศึกษา ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของธิติ ปัญญาอินทร์[4] ซึ่งพบว่า การจัดการศึกษาในปัจจุบัน มีการจัดเอาดนตรีไว้เป็นวิชาหนึ่งที่ผู้เรียนจะต้องเรียนในทุกระดับ เพื่อให้ผู้เรียนเกิด ประสบการณ์ทางดนตรีเกิดความเข้าใจในการรับรู้ดนตรีและเลือกสรรผลงานทางดนตรีที่ดี ที่พึงเกิดคุณค่าและเป็นประโยชน์แก่ตนเองได้

โรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี เป็นโรงเรียนที่มุ่งเน้นการส่งเสริมความสามารถด้านสุนทรียภาพ กิจกรรมด้านดนตรีของโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี เริ่มจากการจัดตั้งวงโยธวาทิตของโรงเรียน และได้สร้างอาคารเพื่อใช้ในการเรียนการสอนวิชาดนตรีของโรงเรียน ซึ่งเป็นปัจจัยที่มีความสำคัญอันนำไปสู่การจัดตั้งศูนย์ดนตรี วัตถุประสงค์ในการจัดตั้งศูนย์ดนตรีนั้นเพื่อให้นักเรียนทุกคนมีความสามารถทางดนตรีเพิ่มมากขึ้นและได้เรียนดนตรีเชิงปฏิบัติ การเรียนของศูนย์ดนตรีนั้น เป็นการเรียนในรูปแบบของการปฏิบัติดนตรี แบบกลุ่มเล็ก โดยจำกัดจำนวนนักเรียน 2-3 คน ต่อครูผู้สอน 1 คน นักเรียนที่สนใจเรียนสามารถเลือกเรียนได้ตามความถนัด นอกจากนั้นปัจจัยสำคัญอีกเรื่องที่ทำให้มีผู้เรียนสนใจเข้ามาเรียนกับศูนย์ดนตรีเป็นจำนวนมาก คือ เรื่องของการบริหารจัดการศูนย์ดนตรี การบริหารจัดการถือเป็นหัวใจสำคัญ บุคลากรในหน่วยงานก็เช่นกัน

การจัดตั้งศูนย์ดนตรี สิ่งสำคัญที่สุดที่ทำให้มีผู้เรียนที่เรียนกับศูนย์ดนตรี คือ เรื่องการบริหารจัดการของศูนย์ดนตรี การบริหารจัดการถือเป็นหัวใจสำคัญเพราะการบริหารจัดการในหน่วยงานเป็นกลไกลหลักที่จะผลักดันให้งานสำเร็จลุล่วง หากเกิดปัญหาย่อมทำให้การงานไม่บรรลุผลตามเป้าหมายที่วางไว้โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการบริหารจัดการของศูนย์ดนตรีโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรีนั้น ผู้บริหารให้ความสนใจและสนับสนุนให้การบริหารจัดการเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพตามกระบวนการบริหารงานผู้บริหารและครูผู้สอนจะต้องร่วมมือกันวางแผนจัดการเรียนการสอนให้เกิดคุณภาพต่อผู้เรียนมากที่สุด

ดังนั้นเครื่องมืออย่างหนึ่งที่ถูกนำมาใช้ในการวิเคราะห์ การบริหารจัดการศูนย์ดนตรี คือ แบบจำลอง 7-S แมคคินซีย์ (McKinney) ซึ่งเป็นแบบจำลองที่สามารถนำมาใช้ในการบริหารงาน

[4] ธิติ ปัญญาอินทร์, “ระบบการเรียนการสอนของอาจารย์ผู้สอนวิชาทฤษฎีดนตรีตะวันตกในมหาวิทยาลัยราชภัฏ” (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2550), 3.

ขององค์กร แบบจำลอง 7-S แมคคินซีย์ เป็นการค้นคว้าวิจัยและพัฒนาของบริษัทแมคคินซีย์ ซึ่งเป็นบริษัทที่ปรึกษาธุรกิจของประเทศสหรัฐอเมริกา ผลการค้นคว้าวิจัยได้บ่งชี้ให้เห็นว่าความสำเร็จในการดำเนินงานขององค์กรต่างๆ มาใช้เป็นพื้นฐานในการวิเคราะห์องค์ประกอบต่างๆ ได้แก่ กลยุทธ์ (Strategy) โครงสร้าง (Structure) ระบบ (System) สไตล์ในการทำงาน (Style) บุคลากร (Staff) ทักษะ (Skill) รวมไปถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในการทำงาน (Shared Value) เข้ามาดำเนินการตามกระบวนการบริหารงานมีการทำงานเป็นทีม มีการเตรียมความพร้อมในการทำงานมีความรู้ความเข้าใจ ตลอดจนถึงการแสดงความคิดเห็นต่องาน เพื่อใช้ในการวางแผนปรับปรุงแก้ไขและพัฒนาการบริหารศูนย์ดนตรีของโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี

จากเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษาเกี่ยวกับการบริหารจัดการศูนย์ดนตรีของโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี โดยใช้แนวคิด 7-S ของแมคคินซีย์ มาใช้ในการวิเคราะห์และเป็นเครื่องมือในการวิจัย ซึ่งผลการวิจัยในครั้งนี้สามารถเป็นข้อมูลพื้นฐานอันเป็นประโยชน์เพื่อเป็นแนวทางในการบริหารจัดการศูนย์ดนตรีและเพื่อกำหนดแนวทางในเชิงพัฒนาการเรียนการสอนวิชาดนตรีในโรงเรียนอื่นๆ ต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาการบริหารจัดการศูนย์ดนตรีของโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี โดยใช้แนวคิดของ 7-S ของแมคคินซีย์ มาใช้ในการวิเคราะห์และเป็นเครื่องมือในการวิจัย

ประโยชน์ที่ได้รับจากการวิจัย

1. ได้ทราบถึงการบริหารจัดการศูนย์ดนตรี ของโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี

2. ศูนย์ดนตรีโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรีได้ข้อมูลในการปฏิบัติงาน ซึ่งจะประกอบไปด้วยโครงสร้าง กลยุทธ์ ระบบ สไตล์ในการทำงาน การกำหนดบุคลากร ทักษะและค่านิยมตามแนวคิดของ 7-S แมคคินซีย์

3. ได้นำผลงานวิจัยไปใช้เป็นฐานข้อมูลและเป็นแนวทางในการพัฒนาคุณภาพการเรียนการสอนของธุรกิจดนตรีในโรงเรียนประกอบกับการตัดสินใจที่จะลงทุนแก่ผู้ประกอบการรายใหม่ที่จะเปิดศูนย์ดนตรีหรือโรงเรียนดนตรีได้อย่างมีประสิทธิภาพ

4. ได้รับองค์ความรู้ในเชิงวิชาการในการบริหารงานทางด้านดนตรีให้กับองค์กรและหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง

ขอบเขตของการวิจัย

ในการศึกษาการบริหารศูนย์ดนตรีโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรีได้ศึกษาวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) มีขอบเขตของการวิจัยดังนี้

1. การวิจัยครั้งนี้จะศึกษาเกี่ยวกับ การบริหารงานของศูนย์ดนตรีโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี โดยใช้แนวคิด ทฤษฎีของ 7-S แมคคินซีย์ มาใช้เป็นองค์ประกอบในการวิเคราะห์การบริหารงานศูนย์ดนตรีและนำมาใช้เป็นเครื่องมือ เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างแบบสัมภาษณ์

2. กลุ่มผู้ให้ข้อมูลในการวิจัยทางการศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลในครั้งนี้ และถือว่าเป็นผู้ให้ข้อมูลหลักในการสัมภาษณ์ ซึ่งผู้วิจัยใช้วิธีการคัดเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) ดังนี้

2.1 ผู้บริหารและผู้ร่วมบริหารในศูนย์ดนตรีได้แก่ผู้อำนวยการ ผู้ช่วยผู้อำนวยการฝ่ายกิจกรรม หัวหน้าศูนย์ดนตรี รวมทั้งหมดจำนวน 3 คน

2.2 ครูผู้สอนหรือผู้ที่รับมอบหมายให้ทำหน้าที่ในการสอนและเจ้าหน้าที่ที่เกี่ยวข้องกับศูนย์ดนตรี รวมทั้งหมดจำนวน 9 คน

3. ขอบเขตระยะเวลา เป็นการศึกษาการบริหารศูนย์ดนตรีของปีการศึกษา พ.ศ. 2561

นิยามศัพท์เฉพาะ

ศูนย์ดนตรี หมายถึง หน่วยงานสังกัดฝ่าย กิจกรรมของโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี มีหน้าที่ให้บริการทางการศึกษาและกิจกรรมด้านดนตรี ที่นำรูปแบบการเรียน การสอนโรงเรียนดนตรีเอกชนมาประยุกต์ใช้ในโรงเรียนให้สอดคล้องกับหลักสูตรกระทรวงศึกษาธิการ ให้บริการกับนักเรียนหรือผู้ที่สนใจทั้งภายในและภายนอกโรงเรียน

แนวคิดของ 7-S แมคคินซีย์ หมายถึง เครื่องมืออย่างหนึ่งที่นำมาใช้วิเคราะห์การบริหารจัดการศูนย์ดนตรีของโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี โดยใช้แบบจำลอง 7-S แมคคินซีย์ ซึ่งประกอบด้วย

1. โครงสร้าง หมายถึง การจัดระเบียบของระดับการบริหารและหน้าที่ต่างๆ โดยแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ ความรับผิดชอบ เพื่อที่จะให้การทำงานบรรลุตามวัตถุประสงค์

2. กลยุทธ์ หมายถึง แผนการดำเนินงานขององค์กรเพื่อตอบสนองต่อสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนไปขององค์กร โดยมีจุดมุ่งหมายให้บรรลุวัตถุประสงค์ขององค์กร

3. ระบบ หมายถึง ระเบียบวิธีปฏิบัติทุกอย่างขององค์กร เพื่อให้องค์กรบรรลุวัตถุประสงค์ที่กำหนด หรือการจัดระเบียบการปฏิบัติงานของบุคลากรในองค์กรตามเป้าหมายที่องค์กรได้วางไว้

4. สไตล์ หมายถึง แบบแผน ลีลาการบริหาร หรือรูปแบบการบริหารจัดการของผู้บริหาร

โรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรีและกลุ่มบริหารศูนย์ดนตรี เพื่อให้บรรลุเป้าหมายขององค์กร

5. บุคลากร หมายถึง คุณลักษณะทางประชากรของบุคลากรประกอบด้วยผู้บริหารคุณครูและเจ้าหน้าที่ ที่ปฏิบัติงานภายในองค์กรศูนย์ดนตรี โรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี

6. ทักษะ หมายถึง ความรู้ ความสามารถ และความชำนาญพิเศษของบุคลากรในองค์กร

7. ค่านิยม หมายถึง ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน การปลูกฝังค่านิยมขององค์กรให้บุคลากรเพื่อผลักดันการดำเนินงานขององค์กรให้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน หรือเป้าหมายสูงสุดขององค์กร

การบริหารงาน หมายถึง กระบวนการในการวางแผนการดำเนินการที่เกี่ยวข้องกับศูนย์ดนตรีโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี ด้านการวางแผนการจัดการอย่างเป็นระบบเพื่อให้การดำเนินงานประสบความสำเร็จอย่างมีคุณภาพและมีประสิทธิภาพตามเป้าหมายขององค์กร

วิธีการดำเนินงานวิจัย

การวิจัยเรื่อง “ศึกษาการบริหารจัดการศูนย์ดนตรีของโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี” เป็นการดำเนินการวิจัยเชิงคุณภาพ เพื่อศึกษารูปแบบการบริหารงานในศูนย์ดนตรีโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี โดยผู้วิจัยได้ดำเนินการตามขั้นตอนดังนี้

1. คัดเลือกผู้ให้ข้อมูล
2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
3. การเก็บรวบรวมข้อมูล
4. การวิเคราะห์ข้อมูล
5. การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

คัดเลือกผู้ให้ข้อมูล (Key Information)

การวิจัยครั้งนี้มีผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวข้องกับศูนย์ดนตรีของโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี ประกอบไปด้วยผู้บริหารที่มีส่วนเกี่ยวกับการดำเนินงาน รวมถึงบุคลากรผู้ปฏิบัติงานในศูนย์ดนตรีจำนวนทั้งสิ้น 12 คนโดยผู้วิจัยได้แบ่งผู้ให้ข้อมูลออกเป็น 2 กลุ่ม

ตารางที่ 1 แสดงผู้ให้ข้อมูลที่ใช้ในการวิจัย

กลุ่มประเภทบุคลากร	จำนวนคน
ผู้อำนวยการและผู้บริหารที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการดำเนินงาน	3
บุคลากรที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการปฏิบัติงานในศูนย์ดนตรี	9
รวมทั้งหมด	**12**

เกณฑ์การเลือกกลุ่มผู้เข้าร่วมวิจัย

ผู้วิจัยเลือกผู้ให้ข้อมูลแบบเฉพาะเจาะจงโดยกลุ่มที่ 1 คือผู้อำนวยการของโรงเรียน ซึ่งเป็นผู้ที่กำหนดทิศทางหรือนโยบายการบริหารจัดการศึกษาโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี รวมถึงในหน่ายงานของศูนย์ดนตรีและผู้บริหารที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการดำเนินงานของศูนย์ดนตรี ดังนั้น จึงสามารถให้ความคิดเห็นทางด้านการบริหารและการจัดรูปแบบของศูนย์ดนตรีโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรีได้เป็นอย่างดี

กลุ่มที่ 2 เป็นกลุ่มของผู้ที่ได้รับมอบหมายให้ทำหน้าที่ในการสอนมีความเชี่ยวชาญในด้านการสอนของแต่ละเครื่องดนตรีและเจ้าหน้าที่ ที่เกี่ยวข้องกับศูนย์ดนตรี

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้วิจัยได้สร้างเครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัยขึ้นมาจากการค้นคว้าเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการบริหาร 7-S แมคคินซีย์ เพื่อนำมาเป็นแนวทางในการสร้างแบบสัมภาษณ์รวบรวมข้อมูลโดยการสนทนาสอบถามและมีการบันทึกข้อมูลในแบบสัมภาษณ์ซึ่งกำหนดประเด็นการสัมภาษณ์ไว้ล่วงหน้าโดยใช้แนวคำถามในเรื่องเดียวกันแต่แยกใช้กับกลุ่มเป้าหมาย 2 กลุ่ม ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำแบบสัมภาษณ์เสนออาจารย์ที่ปรึกษาและผู้ทรงคุณวุฒิด้านการบริหารงานดนตรี จำนวน 3 ท่าน ตรวจสอบความถูกต้องชัดเจนครอบคลุมตรงตามเนื้อหาและให้ข้อเสนอแนะเพิ่มเติมในการแก้ไขปรับปรุงแนวคำถามให้ชัดเจน ซึ่งกลุ่มที่ 1 คือกลุ่มของผู้บริหารที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการดำเนินงานของศูนย์ดนตรี ในกลุ่มที่ 2 คือกลุ่มของผู้ที่ได้รับมอบหมายให้ทำหน้าที่ในการสอนมีความเชี่ยวชาญในด้านการสอนของแต่ละเครื่องดนตรีรวมถึงเจ้าหน้าที่ ที่เกี่ยวข้องกับศูนย์ดนตรี มีขั้นตอนการสร้างและตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาสร้างประเด็นคำถามโดยแบ่งออกเป็น 3 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 ประเด็นคำถามจะเป็นข้อมูลทั่วไปของผู้ถูกสัมภาษณ์

ตอนที่ 2 ประเด็นแนวคำถามการสัมภาษณ์แบบเจาะลึกเกี่ยวกับการบริหารจัดการศูนย์ดนตรีโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี โดยใช้เกณฑ์กระบวนการบริหารงาน 7-S แมคคินซีย์ และเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องตั้งเป็นประเด็นคำถาม แนวคำถามจะเป็นเชิงการบริหารงานหรือจัดการองค์กร

ตอนที่ 3 เป็นคำถามข้อเสนอแนะทั่วไป เป็นการสัมภาษณ์แบบปลายเปิด สำหรับให้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับ การบริหารจัดการต่างๆ รวมถึงแนวทางในการพัฒนาการบริหารศูนย์ดนตรีของโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี

ปรับปรุงแก้ไขเพิ่มเติมแนวคำถามให้มีความสมบูรณ์และนำไปสู่ขั้นตอนการเก็บข้อมูลตามลำดับต่อไป

การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บข้อมูลครั้งนี้ผู้ทำการวิจัยทำการเก็บข้อมูลด้วยตนเองโดยมีการจดบันทึกประเด็นทั้งหมด รวมทั้งใช้เครื่องบันทึกเสียงช่วยในการบันทึกข้อมูล

1. ผู้วิจัยประสานขอหนังสือจากบัณฑิตมหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา เพื่อขอความร่วมมือจากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลในการให้ข้อมูลเพื่อการวิจัย

2. ผู้วิจัยประสานขอความร่วมมือกลุ่มผู้ให้ข้อมูลในการวิจัยเพื่อนัดหมายวันเวลาในการเก็บข้อมูล

3. ดำเนินการเก็บข้อมูลโดยการจัดการสนทนาระหว่างผู้วิจัยและกลุ่มผู้ให้ข้อมูลตามแนวคำถามในการสัมภาษณ์โดยเป็นการสนทนาแบบมีจุดมุ่งหมายเพื่อเป็นการรวบรวมข้อมูลทั่วไปในการบริหารงานของศูนย์ดนตรีโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี

4. การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-Depth interviews) ในกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญคือผู้ช่วยผู้อำนวยการฝ่ายกิจกรรมและหัวหน้าศูนย์ดนตรี ตามประเด็นคำถามในแบบสัมภาษณ์เชิงลึก

5. การสังเกต (Observation) ทั้งนี้ผู้วิจัยใช้วิธีการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) โดยผู้วิจัยเข้าไปมีส่วนร่วมในกิจกรรมต่างๆที่ผู้ถูกสังเกตกำลังกระทำอยู่และในการวิจัยในครั้งนี้การสังเกตเป็นการสังเกตเพื่อตรวจสอบและยืนยันการให้ข้อมูลของการสัมภาษณ์เท่านั้น

6. นำข้อมูลที่ได้มาเรียบเรียงวิเคราะห์เปรียบเทียบตีความและสรุปผลของการศึกษาตามแนวคำถามการสนทนาและแบบสัมภาษณ์เจาะลึกตามกรอบแนวคิดทฤษฎีและเอกสารที่เกี่ยวข้อง

7. ระยะเวลาที่ใช้ในการเก็บข้อมูลการสัมภาษณ์ครั้งคือ ภาคเรียนที่ 1 ปี การศึกษา 2562

การบันทึกข้อมูลภาคสนาม

การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลใช้การวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis Method) จากการสนทนาและการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก ได้มีขั้นตอนการวิเคราะห์ดังนี้

1. การวิเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้นข้อมูลที่ได้จากการสังเกตและการสัมภาษณ์ จะทำการวิเคราะห์ไปพร้อมๆ กับการเก็บข้อมูล แยกหมวดหมู่ในแต่ละด้านของ 7-S

2. การตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล กรณีข้อมูลที่ได้มาจากการสัมภาษณ์มีความขัดแย้งไม่ตรงกัน ผู้วิจัยจะนำคำถามเดิมไปสอบถามกับผู้ให้ข้อมูลอีกครั้ง เพื่อให้เกิดความชัดเจน

3. การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์เนื้อหาของข้อมูลที่ได้จากการสังเกตและการสัมภาษณ์ ให้ได้ข้อมูลที่ชัดเจนเป็นภาพรวมที่สามารถตอบคำถามได้ จึงเขียนบรรยาย

4. การวิเคราะห์ข้อมูลครั้งสุดท้ายนำข้อสรุปไปปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาและอาจารย์ผู้ควบคุมวิทยานิพนธ์เพื่อตรวจสอบความถูกต้องและดำเนินการอภิปรายผลให้เห็นการบริหารงานของศูนย์ดนตรีแล้วจึงจัดทำเป็นรายงานฉบับสมบูรณ์ต่อไป

การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ในการศึกษาการบริหารจัดการบริหารจัดการศูนย์ดนตรีของโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี ผู้วิจัยได้นำเสนอผลการวิเคราะห์มูลตามวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ ในรูปของการพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) นำมาจำแนกประเด็นเนื้อหาตามประเด็นที่ได้ศึกษาข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยนำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ที่กำหนดไว้ ในกระบวนการบริหารงาน 7-S แมคคินซีย์ ที่ใช้เป็นเครื่องมือ แบ่งออกเป็นประเด็นย่อยของแต่ละด้านอย่างสมบูรณ์

สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษาข้อมูลของศูนย์ดนตรีทั้งเอกสารและการสัมภาษณ์สรุปการวิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้เกณฑ์กระบวนการบริหารงานตามแนวคิด 7-S แมคคินซีย์ ผู้วิจัยได้สรุปผลการวิจัยตามลำดับดังนี้

ตารางที่ 2 สรุปผลการวิเคราะห์การบริหารจัดการของศูนย์ดนตรี โดยใช้หลัก 7-S แมคคินซีย์

7-S แมคคินซีย์ (McKinsey)	**รายละเอียด**
1.ด้านโครงสร้าง (Structure)	- ลักษณะโครงสร้างของศูนย์ดนตรี เป็นไปตามนโยบายและเป้าหมาย ที่มุ่งเน้นตามแผนงานของโรงเรียน - มีแผนภูมิโครงสร้างของศูนย์ดนตรี ที่แสดงถึงตำแหน่งงานที่ชัดเจน - มีคำสั่งแต่งตั้งคณะกรรมการงานศูนย์ดนตรี แบ่งงานเป็นสัดส่วนทั้งงานบริหารจัดการเรียนการสอน งานสนับสนุนการเรียนการสอนรวมไปถึงงาน ฝึกซ้อมวงดนตรี
2.ด้านกลยุทธ์ (Strategy)	- ศูนย์ดนตรีมีการวางแผนในเรื่องของการกำหนดเป้าหมายหลักและเป้าหมายระยาวที่เป็นไปตามวิสัยทัศน์และแผนพัฒนาโรงเรียน - สร้างเครือข่ายความร่วมมือต่างๆกับทุกภาคส่วนเพื่อยกระดับการพัฒนาคุณภาพการศึกษาในวิชาดนตรี - มีการวัดและประเมินผลทั้งการทำงานและการเรียนกับศูนย์ดนตรีรวมทั้งการติดตามวิเคราะห์ถึงปัญหาอุปสรรคและแนวทางปรับปรุง - มีจุดศูนย์กลางอยู่ที่ผู้เรียน
3.ด้านระบบ (System)	- มีการวางแผนการดำเนินงานของศูนย์ดนตรี - มีระบบการเรียนการสอนในเวลาและการเรียนการสอนนอกเวลา - มีการจัดระบบด้านครุภัณฑ์ทั้งเครื่องดนตรีหรืออุปกรณ์ที่ใช้ในการเรียนการสอนของศูนย์ดนตรีและด้านอาคารและสถานที่ ที่เหมาะสม - มีระบบการบริหารจัดการงบประมาณที่โปรงใส - มีระบบการประชาสัมพันธ์เพื่อให้ข้อมูลแก่ผู้ที่มาใช้บริการกับศูนย์ดนตรี
4.ด้านสไตล์ (Style)	- การทำงานของศูนย์ดนตรีมีลักษณะการบริหารด้วยตัวเอง - มีการมอบหมายงาน ตามความรู้ ความสามารถของบุคลากรแต่ละคน - มีการประชุมเพื่อให้ทุกคนเข้าใจตรงกันและเพื่อเสนอความคิดเห็นแลกเปลี่ยนความคิดเห็นในเรื่องต่างๆ
5.ด้านบุคลากร (Staff)	- มีการคัดเลือกบุคลากรที่มีความเชี่ยวชาญในแต่ละสาขาโดยตรง - บุคลากรมีทักษะที่ปฏิบัติงานและมีคุณวุฒิตามที่โรงเรียนหรือศูนย์ดนตรีกำหนดไว้ - มีการแบ่งหน้าที่การทำงานให้กับบุคลากรไว้อย่างชัดเจน - บุคลากรส่วนใหญ่ไม่ค่อยเข้มงวดในเรื่องกฎระเบียบของโรงเรียนหรือศูนย์ดนตรีมากนัก

6.ด้านทักษะ (Skill)	- บุคลากรในความรู้ทักษะและความชำนานกับงานที่รับผิดชอบ - ศูนย์ดนตรีมีส่งเสริมให้มีการพัฒนาทักษะของบุลากร ทั้งในเรื่องของการฝึกอบรมและพัฒนาความรู้ความสามรถในด้านต่างๆ - ตัวบุคลากรเองก็มีความต้องการที่จะพัฒนาในด้านที่ตัวเองสนใจ เช่นเดียวกัน จึงทำให้ทั้งศูนย์ดนตรีหรือตัวบุคลากรเองมีการพัฒนาอยู่ตลอดเวลา
7.ด้านค่านิยม (Shared Value)	- บุคลากรในหน่อยงานส่วนใหญ่มีกระบวนการสร้างความผูกพันแลกเปลี่ยนความคิดเห็นและการทำงานร่วมกันเป็นทีม - มีการจัดสัมมนารายปีให้กับบุคลากร - มีในเรื่องของการขึ้นเงินเดือน เงินโบนัสและมีรางวัลในการทำงาน เป็นการสร้างขวัญและกำลังใจในการทำงาน

อภิปรายผลการวิจัย

จากผลการศึกษาการบริหารจัดการศูนย์ดนตรีของโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี มีประเด็นสำคัญที่สามารถนำมาอภิปราย โดยใช้เกณฑ์กระบวนการบริหารงาน 7-S ซึ่งจะเห็นได้ว่าตัวแปรทั้ง 7 ตัว ของ McKinsey (7-S Framework of McKinsey) ทั้ง 7 ด้านคือ ด้านการกำหนดกลยุทธ์ ด้านการกำหนดโครงสร้าง ด้านระบบของการบริหารงานและการทำงาน ด้านการกำหนดรูปแบบการทำงานของผู้บริหาร ด้านการทำงานของบุคลากร ด้านการกำหนดความสามารถและทักษะการทำงาน และสุดท้ายด้านการทำงานร่วมกัน มีความเชื่อมโยงกันในศูนย์ดนตรีทั้งหมด จึงมีประเด็นสำคัญในการอภิปราย ดังนี้ ด้านการกำหนดโครงสร้างงานของศูนย์ดนตรี ศูนย์ดนตรีมีการวางแผนการดำเนินงานที่แบ่งเป็น 3 ส่วนคือ งานบริหารจัดการเรียนการ, งานสนับสนุนการเรียนการสอนและงานฝึกซ้อมวงดนตรี ในส่วนของบุคลากรที่ทำงานกับศูนย์ดนตรีจะมี คำสั่งแต่ตั้งคณะกรรมการงานของศูนย์ดนตรี เพื่อให้ทราบถึงหน้าที่การบริหารจัดการงานศูนย์ดนตรีที่ชัดเจนและมีบุคลากรที่มีบทบาทหน้าที่รับผิดชอบ แบ่งออกเป็น 4 ส่วนคือ ครูประจำโรงเรียน, ครูอัตราจ้างศูนย์ดนตรีรายปี, เจ้าหน้าที่ผู้ประสานงานและครูพิเศษรายชั่วโมง ที่มีความเกี่ยวข้องกับศูนย์ดนตรี ทุกคนจะมีหน้าที่รับผิดชอบภาระงานในหน้าที่หลักแตกต่างกันไป โดยภาระหน้าที่ภายในศูนย์ดนตรี ได้ถูกแบ่งออกเป็นแบบแผนการดำเนินงานที่ชัดเจน เพื่อให้การทำงานสะดวกรวดเร็วและมีประสิทธิภาพมากที่สุด ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดเกี่ยวกับการบริหารจดัการองค์กรของ อำนาจ ธีระวนิช[5] (2549, น.9) ได้ให้

[5] อำนาจ ธีระวนิช. *การวิจัยและพัฒนาขบวนการสหกรณ์ในพื้นที่จังหวดชลบุรี* (กรุงเทพฯ: คณะวิทยาการจัดการมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2549), 9.

ความหมายของการบริหารองค์กรไว้ว่า การบริหารองค์กรหมายถึง การรวมกลุ่มบุคคลที่ทำงานรวมกันในโครงสร้างที่กำหนดขึ้นอย่างเป็นทางการเพื่อให้การปฏิบัติงานบรรลุเป้าหมายต่างๆ ที่กลุ่มกำหนดไว้

ด้านการกำหนดกลยุทธ์ในการบริหารศูนย์ดนตรี ผลการวิจัยพบว่า ผู้บริหารมีการกำหนดกลยุทธ์ในการบริหารศูนย์ดนตรี ที่เป็นไปตามวิสัยทัศน์และแผนพัฒนาของโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี ที่จะพัฒนาผู้เรียนด้านดนตรีและส่งเสริมให้ผู้เรียนได้เข้าถึงการเรียนการสอนวิชาดนตรีที่มีคุณภาพและมาตรฐานสากล ซึ่งเป็นวัตถุประสงค์แรกเริ่มในการจัดตั้งศูนย์ดนตรีของโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี นอกจากนั้นศูนย์ดนตรียังมีการกำหนดเป้าหมายหลักที่เป็นเป้าหมายระยะสั้นและเป้าหมาระยะยาว โดยใช้ระบบคุณภาพตามเกณฑ์ TQA (Thailand Quality Award) ที่จะดูความสามารถขององค์กรการจัดการในทุกๆด้าน คือ ด้านภาวะผู้นำ ด้านการวางแผนกลยุทธ์ ด้านการมุ้งเน้นลูกค้าและตลาด ด้านสารสนเทศและการวิเคราะห์ ด้านการมุ่งเน้น ทรัพยากรบุคคล ด้านจัดการกระบวนการ ด้านผลลัพธ์ทางธุรกิจ ทั้งหมดนี้ก็มีการนำมาปรับใช้กับศูนย์ดนตรีของโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี โดยมีจุดศูนย์กลางอยู่ที่ผู้เรียน

ในการจัดการด้านระบบการบริหารงานและการทำงานของศูนย์ดนตรี ศูนย์ดนตรีมีการวางระบบการทำงานตามแผนกลยุทธ์ของโรงเรียน มีการควบคุม ติดตามประเมินผลสัมฤทธิ์ในการทำงาน ด้านระบบการบริหารจัดการของศูนย์ดนตรี มีการจัดการด้านครุภัณฑ์ อาคารสถานที่ ด้านการประชาสัมพันธ์ รวมถึงในส่วนของด้านงบประมาณของศูนย์ดนตรี จะถูกแบ่งออกเป็น 2 ส่วนคือ งบประมาณจากทางโรงเรียนและงบจากการจัดหาของศูนย์ดนตรี โรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรีมีการบริหารงบประมาณแบบสมดุล มีความชัดเจน โปร่งใส ผ่านการวางแผนการจัดทำงบประมาณประจำปี ในด้านระบบการเรียนการสอนก็แบ่งออกได้เป็น 2 ส่วนเช่นเดียวกัน คือ การเรียนการสอนในเวลาและการเรียนการสอนนอกเวลา รวมถึงระบบเอกสารของหน่วยงาน ศูนย์ดนตรีโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรีมีการบริหารจัดการที่ดี บุคลากรในหน่วยงานทุกคนมีส่วนร่วมในการดูแลหรือรับผิดชอบวัสดุพัสดุครุภัณฑ์และระบบเอกสาร ตามที่ได้รับมอบหมายหรือหน้าที่ที่ต้องรับผิดชอบ

การกำหนดรูปแบบการทำงานของผู้บริหารศูนย์ดนตรีหรือสไตล์ในการทำงาน ศูนย์ดนตรีเป็นหน่วยงานที่มีลักษณะบริหารด้วยตัวเอง ทั้งด้านการบริหารจัดการต่างๆ โดยทางผู้บริหารระดับสูง ให้นโยบายและกรอบการดำเนินงานเป็นหลัก ศูนย์ดนตรีทำงานตามพันธกิจขององค์กรที่มีการกำหนดกลยุทธ์และการถ่ายทอดการปฏิบัติงาน สอดคล้องกับสมรรถของคนในองค์กร โดยยึดนักเรียนและผู้ปกครอง เป็นศูนย์กลางการดำเนินงานแผนงาน มีการมอบหมายงาน ตามความรู้

ความสามารถของบุคลากรในแต่ละคนมีการประชุม นำเสนอและช่วยกันไตร่ตรองจนได้ข้อสรุปที่ดีและถูกแก้ไขด้วยความคิดที่มีร่วมกัน มีการติดตามงานเพื่อไม่ให้เกิดข้อผิดพลาดตกหล่นและยังเป็นการกระตุ้นให้เกิดความรับผิดชอบที่จะทำให้สำเร็จตามเป้าหมายที่ได้วาง แต่การทำงานก็จะมีปัญหาและอุปสรรค์ต่างๆที่เกิดขึ้นจากการทำงาน แต่ที่สำคัญที่สุดคือเมื่อมีปัญหา ต้องมีการแก้ไขอย่างทันทีในระยะเวลาที่รวดเร็วทันเหตุการณ์ ทั้งนี้ศูนย์ดนตรีอาจต้องมีการพัฒนาในเรื่องนี้ให้เป็นระบบที่ดี รับฟังความคิดเห็นของบุคลากรในงานที่ตนรับผิดชอบอยู่ โดยรับฟังและช่วยแก้ปัญหาอย่างจริงใจเพื่อที่จะแก้ปัญหาได้ตรงจุด

ในส่วนบุคลากรของศูนย์ดนตรี ศูนย์ดนตรีมีการคัดเลือกบุคลากรที่มีความสามารถและเชี่ยวชาญในแต่ละสาขา มีทักษะปฏิบัติงานได้จริงและมีคุณวุฒิตามที่โรงเรียนหรือศูนย์ดนตรีกำหนดไว้ เข้ามาทำงาน การจ้างงานของศูนย์ดนตรี มีความหลากหลาย คือ การจ้างที่เป็นครูบรรจุโรงเรียน ครูอัตราจ้างรายปีศูนย์ดนตรี จนถึงการจ้างครูพิเศษรายชั่วโมง การสรรหาของศูนย์ดนตรีมุ่งเน้นการสร้างความร่วมมือกับสถาบันการศึกษาที่ผลิตบุคลากรด้านดนตรีและศูนย์ดนตรียังมีหลักเกณฑ์ในการประเมินการทำงานของบุคลากรให้สอดคล้องกับการติดตามวิเคราะห์ปัญหาอุปสรรคและแนวทางปรับปรุงของศูนย์ดนตรี ในส่วนของความคิดเห็นของผู้ให้สัมภาษณ์ ศูนย์ดนตรียังมีความต้องการเพิ่มบุคลากรเข้ามาทำงานเพื่อช่วยแบ่งเบาภาระงานในบางตำแหน่ง และเรื่องของระเบียบวินัยของบุคลากร อีกทั้งงานเอกสารที่อาจไม่เรียบร้อยนัก บางครั้งปัญหาของบุคลากรนั้นไม่ใช่เรื่องงานหรือความสามารถแต่เป็นเรื่องของการไม่เข้ากับวัฒนธรรมองค์กร การคัดบุคลากรโดยดูจากความสามารถหรือศักยภาพส่วนบุคคลเพียงอย่างเดียวนั้นจึงไม่พอ บุคลากรมีความสามารถสูง แต่หากอยู่ในองค์กรที่ให้ความสำคัญกับการทำงานร่วมกันและเน้นในเรื่องของกฎระเบียบ ซึ่งศูนย์ดนตรีสังกัดอยู่ในโรงเรียน จึงให้ความสำคัญในเรื่องนี้เป็นพิเศษ ศูนย์ดนตรียังมีการกำหนดคุณลักษณะที่พึงประสงค์ของบุคลากรในแต่ละตำแหน่งที่เป็นพื้นฐานในการทำงานร่วมกัน โดยบุคลากรต้องมีความรู้เรื่องดนตรีในระดับกลาง ถึงสูง สามารถทำงานได้หลากหลาย อีกทั้งศูนย์ดนตรีส่งเสริมให้มีการพัฒนาทักษะของบุคลากร มีการส่งเสริมให้มีการฝึกอบรมและพัฒนาความรู้ความสามรถ ศูนย์ดนตรียังมีงบประมาณในการพัฒนาของบุคลากรและตัวบุคลากรเองก็มีความต้องการที่จะพัฒนาในด้านที่ตัวเองสนใจเช่นเดียวกัน จึงทำให้ทั้งศูนย์ดนตรีหรือตัวบุคลากรเองมีการพัฒนาอยู่ตลอดเวลา

การทำงานร่วมกันของศูนย์ดนตรี ศูนย์ดนตรีมีกระบวนการสร้างความผูกพันแก่บุคลากรอยู่เป็นประจำ โดยมีการทำงานร่วมกันเป็นทีมและมีการจัดสัมมนารายปีให้กับบุคลากรทั้งองค์กร เพื่อกระชับความสัมพันธ์ภายในองค์กร สร้างบุคลากรให้มีค่านิยมในการทำงานอย่างเป็นคุณภาพเป็น

ระบบและยังมีในเรื่องของการขึ้นเงินเดือน เงินโบนัสและมีรางวัลในการทำงาน เป็นการสร้างขวัญและกำลังใจในการทำงานอีกด้วย

ข้อเสนอแนะ

ด้านข้อเสนอแนะอื่นๆ เป็นส่วนของการพัฒนาสิ่งต่างๆ ในศูนย์ดนตรีให้ดีขึ้น ไม่ว่าจะเป็นระบบให้มีความทันสมัย การพัฒนาบุคลากรในด้านต่างๆ พัฒนานักเรียนในด้านความสามารถ รวมไปถึงการพัฒนามาตรฐานการเรียนการสอนให้สูงขึ้น เพื่อมุ่งเน้นพัฒนานักเรียนได้อย่างเต็มศักยภาพ

ข้อเสนอแนะเพื่อการปฏิบัติ

จากการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะเพื่อนำไปพัฒนาปรับปรุง แก้ไขการบริหารจัดการศูนย์ดนตรีของโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี ดังนี้

1. ศูนย์ดนตรีต้องมีพัฒนาสิ่งต่างๆอยู่เสมอไม่ว่าจะเป็นในเรื่องของระบบที่จะต้องพัฒนาให้ทันสมัย รวมไปถึงการพัฒนามาตรฐานของการเรียนการสอนให้สูงขึ้น เพื่อมุ่งเน้นศักยภาพนักเรียนของศูนย์ดนตรีได้มีความสามารถทางด้านดนตรีมากยิ่งขึ้น

2. ศูนย์ดนตรีควรมีการศึกษาและพัฒนาหลักสูตรการสอนดนตรีของศูนย์ดนตรีอย่างจริงจังและเห็นถึงความสำคัญของหลักสูตร ควรมีการปรับปรุงหลักสูตรให้ทันสมัยอยู่เสมอ เพื่อประโยชน์แก่ตัวนักเรียนและให้มีมาตรฐานเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของสถาบัน

3. ศูนย์ดนตรีควรมีการพัฒนาทางด้านบุคลากรให้มีความรู้ความสามารถ ความเข้าใจตลอดจนการปรับเปลี่ยนทัศนคติของบุคลากรให้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน เพื่อให้บุคลากรนั้นปฏิบัติงานได้ผลตามวัตถุประสงค์หรือเป้าหมายของหน่วยงานอย่างมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น

ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยในครั้งต่อไป

1. การวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาเฉพาะการบริหารจัดการศูนย์ดนตรีของโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี ซึ่งจะทำให้ทราบข้อมูลเฉพาะด้านการบริหารเท่านั้น ดังนั้นจึงควรมีการศึกษาถึงความคิดเห็นหรือความพึงพอใจของผู้เรียนหรือผู้ปกครองที่ใช้บริการของศูนย์ดนตรี เพื่อจะได้นำข้อมูลมาพัฒนาปรับปรุงแก้ไข ในด้านต่างๆของศูนย์ดนตรีโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรีต่อไป

2. สำหรับโรงเรียนที่สนใจในการจัดตั้งศูนย์ดนตรีของโรงเรียน ได้นำไปศึกษาวิจัยเจาะลึกในส่วนของการบริหารศูนย์ดนตรีในโรงเรียนหรือพัฒนาในส่วนที่ต้องการจะศึกษาให้ลึกซึ้งต่อไป

บรรณานุกรม

กมล ภู่ประเสริฐ. *การบริหารงานวิชาการในสถานศึกษา*. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ, 2544.

กรมวิชาการ. *การวิจัยเชิงพัฒนาระดับโรงเรียน*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2536.

คณะเซนต์คาเบรียล. *ทิศทางการจัดการศึกษาในแนวทางมงฟอร์ต: การจัดการศึกษาแนวมงฟอร์ตในศตวรรษที่ 21.* พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: บริษัท กรีนไลฟ์พริ้นติ้งเอ้าส์ จำกัด, 2559.

ทองภัก เพชรกอง. “ความสัมพันธ์ระหว่างการบริหาร 7’S กับประสิทธิผลการบริหารความเสี่ยงตามความคิดเห็นของคณะกรรมการและเจ้าหน้าที่ของสหกรณ์ออมทรัพย์ครูในกลุ่มจังหวัดร้อยแก่นสารสินธุ์.” วิทยานิพนธ์บริหารธุรกิจมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม, 2557.

ธิติ ปัญญาอินทร์. “ระบบการเรียนการสอนของอาจารย์ผู้สอนวิชาทฤษฎีดนตรีตะวันตกในมหาวิทยาลัยราชภัฏ.” วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2550.

ไพศาล ดั่นคุ้ม. *7-S MODEL*. อ่างทอง: สำนักงานสาธารณสุขจังหวัดอ่างทอง, 2545.

มนญา กัปวัฒนวรสุข. “การศึกษาแนวทางการประยุกต์รูปแบบการบริหารจัดการตามแนวคิดของแมคคินซีย์ (McKinney’s) ในสถานศึกษาปฐมวัยเอกชน.” วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา, 2550.

อำนาจ ธีระวนิช. *การวิจัยและพัฒนาขบวนการสหกรณ์ในพื้นที่จังหวัดชลบุรี.* กรุงเทพฯ: คณะวิทยาการจัดการมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2549.

Brown, W. B., and Dennis J. Moberg. *Organization Theory and Management: A Macro Approach*. New York: John Wiley and Sons, 1980.

Hammond, Sarah, and others. *Good School for Young Children*. New York: McMillan Publishing, 1967.

Hellriegel, Don, Susan E. Jackson, and John W. Slocum. *Management A Competency-Based Approach*. Mason, OH: Thomson South-Western, 2004.

Max, Weber, and Talcott Parsons. *The Theory of Social and Economic Organizations.* Edited by A.M. Handerson. New York: Free Press, 1947.

Steiner, Elizabeth. *Methodology of theory construction.* Sydney: Educology Research Associates, 1988.

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์: นวนิยาย “เพชรพระอุมา” สำหรับวงซินทีสิสแจ๊สออนซอมเบิล

Doctoral Music Composition: The Novel “Phet Pra Uma” for Synthesis Jazz Ensemble

ธีรัช เลาห์วีระพานิช*[1] วีรชาติ เปรมานนท์[2] ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา[3]
Teerus Laohverapanich*[1] and Weerachat Premananda[2] Tongsuang Israngkun Na Ayudhya[3]

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์: *นวนิยาย “เพชรพระอุมา”* สำหรับวงซินทีสิสแจ๊สออนซอม-เบิล ประพันธ์โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างนวัตกรรมประเภทดนตรีประกอบ ผู้ประพันธ์เพลงนำเรื่องราวจากนวนิยายเพชรพระอุมาภาคแรกมาถอดความ เพื่อสร้างสรรค์เป็นบทประพันธ์เพลงที่มีสีสันลีลา สำเนียง และความรู้สึกในรูปแบบดนตรีแจ๊สร่วมสมัย ซึ่งประพันธ์ขึ้นโดยการบูรณาการแนวคิดการประพันธ์ดนตรีแจ๊สร่วมกับการประพันธ์ดนตรีคลาสสิกและดนตรีร่วมสมัย รวมถึงเทคนิคการประพันธ์เพลงรูปแบบอื่นๆ ที่พิจารณาว่าจะช่วยส่งเสริมให้บทประพันธ์เพลงมีสุ้มเสียงที่สัมพันธ์สอดคล้องกับเรื่องราวจากนวนิยาย เช่น แนวคิดดนตรีโมดัลแจ๊ส แนวคิดกระแสดนตรีสิบสองเสียง แนวคิดการซ้ำและการซ้อนทำนอง การใช้อัตราจังหวะไม่สมมาตร การใช้เทคนิคออสตินาโต เทคนิคโพลิคอร์ด และเทคนิคคอนทราแฟ็กท์ เป็นต้น บทประพันธ์เพลงมีความยาวโดยรวมประมาณ 35 นาที ประกอบด้วย 6 บทเพลง ได้แก่ บทประพันธ์เพลงที่ 1 *ไพรมหากาฬ* บทประพันธ์เพลงที่ 2 *ดวงไฟสีแดงในดงมรณะ* บทประพันธ์เพลงที่ 3 *กฤติยามนตร์แห่งมหาคัมภีร์มายาวิน* บทประพันธ์เพลงที่ 4 *อาถรรพณ์ปราสาทพันธุมวดี* บทประพันธ์เพลงที่ 5 *นิลกาญจน์: หุบเขาแห่งความสงบ* และบท

* Corresponding author, email: teerus.l@rsu.ac.th
[1] นิสิตปริญญาเอก หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
[1] Doctor of Fine and Applied Arts, Faculty of Fine Arts, Chulalongkorn University
[2] อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
[2] Advisor, Prof., Faculty of Fine Arts, Chulalongkorn University
[3] อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม รองศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
[3] Co-Advisor, Assoc. Prof., Faculty of Fine Arts, Chulalongkorn University

Received: February 6, 2020 / Revised: March 5, 2020 / Accepted: March 6, 2020

ประพันธ์เพลงที่ 6 *เส้นทางสู่มรกตนคร* การนำเสนอบทประพันธ์เพลงประสบผลสำเร็จตามวัตถุประสงค์ที่ได้กำหนดไว้อย่างสมบูรณ์ เป็นผลงานวิชาการที่ผสมผสานสุนทรียะทางดนตรีร่วมกับวรรณกรรม สร้างสรรค์แนวทางการประพันธ์เพลงดนตรีแจ๊สรูปแบบใหม่ เป็นประโยชน์ต่อการศึกษาและพัฒนาวิชาการด้านดนตรีของไทยให้กว้างขวางยิ่งขึ้น

คำสำคัญ: การประพันธ์เพลง / ดนตรีแจ๊ส / ดนตรีประกอบ / เพชรพระอุมา

Abstract

Doctoral music composition: *The novel "Phet Pra Uma"* for synthesis jazz ensemble is aimed to create an innovation in background music. The first part of the novel was used as raw material to generate the composition with timbre, style, and tone of contemporary jazz. The composer combined the concept of jazz music composition with those of classical music and contemporary music. The integration also included other compositional techniques that the composer considered would create sounds relevant to the story. These techniques are such as modal jazz concept, twelve-tone concept, repetition and overlapping of rhythm patterns, the use of odd meter, ostinato, polychord, and contrafact. This composition takes approximately 35 minutes and consists of 6 movements as follows: 1st movement - *The Marvelous Jungle*; 2nd movement - *Red Light in the Death Jungle*; 3rd movement - *The Magic of Mayawin Scripture*; 4th movement - *The Mystery of Puntummavadee Castle*; 5th movement - *Nillakarn: The Valley of Peace*; and 6th movement - *Route to the Emerald City*. The composition was perfectly and successfully presented according to its purpose. Thus, this academic work, a blend of aesthetics of music with that of literature, has paved a way of new jazz music form. Moreover, it will be useful for music studies and will broaden the development of music education in Thailand.

Keywords: Music Composition / Jazz Music / Background Music / Phet Pra Uma

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์: *นวนิยาย "เพชรพระอุมา"* สำหรับวงซินทีสิสแจ๊สออนซอม-เบิล เป็นบทประพันธ์เพลงประเภทดนตรีประกอบ (Background Music) ประพันธ์ขึ้นเพื่อถ่ายทอดเนื้อหาและอารมณ์ที่ผู้ประพันธ์เพลงได้รับแรงบันดาลใจจากนวนิยายเรื่องเพชรพระอุมาภาคแรก ประพันธ์โดย พนมเทียน (ฉัตรชัย วิเศษสุวรรณภูมิ) ศิลปินแห่งชาติ สาขาวรรณศิลป์ ประจำปี พ.ศ. 2540 เป็นนวนิยายที่มีชื่อเสียงและได้รับความนิยมมากเรื่องหนึ่ง อีกทั้งเป็นนวนิยายที่มีความยาวมากที่สุดของไทย มีทั้งหมด 2 ภาค แต่ละภาคแบ่งออกเป็น 6 ตอน สำหรับบทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์นี้ ผู้ประพันธ์เพลงได้นำตัวละครและเหตุการณ์เรื่องราวจากเนื้อเรื่องในภาคแรก ได้แก่ ตอนไพรมหากาฬ ตอนดงมรณะ ตอนจอมผีดิบมันตรัย ตอนอาถรรพณ์นิทรานคร ตอนป่าโลกล้านปี และตอนแงซายจอมจักรา[4] มาใช้เป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงทั้งหมด 6 บทเพลง

นวนิยายเพชรพระอุมาเป็นเรื่องราวการผจญภัยในป่าลึกลับ การเดินทางล่วงเข้าไปในดินแดนสนธยา มีเนื้อหาเรื่องราวที่หลากหลาย สลับซับซ้อน ทั้งเรื่องของธรรมชาติพงไพร ศิลปะการดำรงชีพอยู่ในป่า การล่าสัตว์ การใช้อาวุธ ปรัชญา ความรัก มนุษยธรรม มโนธรรม รวมไปถึงเรื่องราวลี้ลับเหนือธรรมชาติ ไสยศาสตร์ต่างๆ ดังนั้น บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์นี้จึงจัดว่าเป็นบทเพลงประเภทดนตรีประกอบที่ต้องการถ่ายทอดหรือเล่าเรื่องราวบางอย่างที่สอดคล้องกับเรื่องราวจากนวนิยาย ซึ่งเรื่องราวเหล่านั้นได้สร้างความประทับใจให้กับผู้ประพันธ์เพลง เนื่องจากนวนิยายเพชรพระอุมาเป็นนวนิยายที่มีเนื้อเรื่องค่อนข้างยาว ผู้ประพันธ์เพลงใช้เวลาเกือบ 1 ปี ในการอ่านและศึกษานวนิยายเรื่องนี้อย่างต่อเนื่องตั้งแต่ต้นจนจบ จนสามารถกล่าวได้ว่า นวนิยายเพชรพระอุมากลายเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตของผู้ประพันธ์เพลงในช่วง พ.ศ. 2561-2562 จึงเป็นเรื่องธรรมดาที่ผู้ประพันธ์เพลงจะเกิดความรู้สึกผูกพันกับตัวละคร มีความประทับใจเรื่องราวและเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในนวนิยาย ซึ่งนั่นคือแรงบันดาลใจให้ผู้ประพันธ์เพลงนำเรื่องราวจากนวนิยายเพชรพระอุมามาใช้สำหรับสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลง โดยผสมผสานเรื่องราวที่ประทับใจเหล่านั้นเข้ากับดนตรีแจ๊สซึ่งเป็นรูปแบบดนตรีที่ผู้ประพันธ์มีความถนัดและชื่นชอบ

วัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง

1. สร้างสรรค์นวัตกรรมบทประพันธ์เพลงประเภทดนตรีประกอบ ซึ่งตีความจากนวนิยายเพชรพระอุมาภาคแรก

[4] ฉัตรชัย วิเศษสุวรรณภูมิ. *เจาะลึกเบื้องหลังเพชรพระอุมา (*กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ ณ บ้านวรรณกรรม, 2553), 15-16.

2. สร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงแจ๊สร่วมสมัยที่ประพันธ์โดยใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงที่ผสมผสานแนวคิดร่วมกันทั้งดนตรีแจ๊ส ดนตรีคลาสสิก และดนตรีร่วมสมัย

3. จัดการแสดงเพื่อเผยแพร่ผลงานการประพันธ์เพลงให้แก่สาธารณชน

4. เพื่อสร้างสรรค์องค์ความรู้สำหรับวงวิชาการด้านดนตรี

ขอบเขตของการประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์: *นวนิยาย "เพชรพระอุมา"* สำหรับวงซินทีสิสแจ๊สออนซอมเบิล เป็นดนตรีบรรเลง (Instrumental Music) ประเภทดนตรีประกอบ มีทั้งหมด 6 บทเพลง แต่ละบทเพลงจะมีความยาวประมาณ 3-7 นาที คาดว่าจะมีความยาวทั้งหมดประมาณ 35 นาที บทประพันธ์เพลงจะถ่ายทอดเนื้อหาและอารมณ์จากเรื่องราวเหตุการณ์หรือสถานที่ต่างๆ ที่ผู้ประพันธ์คัดเลือกมาจากนวนิยายเพชรพระอุมาภาคแรก โดยจะเลือกเพียงบางส่วนจากเรื่องราวที่ตนเองประทับใจ และนำเรื่องราวเหล่านั้นมาใช้เป็นวัตถุดิบสำหรับการประพันธ์เพลง

สำหรับการจัดรูปแบบวงดนตรีซินทีสิสแจ๊สออนซอมเบิล ผู้ประพันธ์เพลงกำหนดจำนวนผู้บรรเลงให้สอดคล้องกับจำนวนตัวละครนำที่อยู่ในนวนิยายเพชรพระอุมาภาคแรก ตัวละครที่เลือกใช้จะเป็นคณะผู้เดินทางออกตามหาบุคคลสูญหาย ซึ่งมีจำนวนทั้งหมด 12 คน ดังนั้น บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์: *นวนิยาย "เพชรพระอุมา"* จึงเป็นบทเพลงที่บรรเลงโดยนักดนตรี 12 คน ประกอบด้วยเครื่องดนตรี 12 ประเภท ได้แก่ 1. ฟลูต (Flute) 2. คลาริเน็ต (Clarinet) 3. เบสคลาริเน็ต (Bass Clarinet) 4. อัลโตแซกโซโฟน (Alto Saxophone) 5. เทเนอร์แซกโซโฟน (Tenor Saxophone) 6. ทรัมเป็ต (Trumpet) 7. ทรอมโบน (Trombone) 8. ทูบา (Tuba) 9. กีตาร์ไฟฟ้า (Electric Guitar) 10. เปียโน (Piano) 11. ดับเบิลเบส (Double Bass) และ 12. กลองชุด (Drum Set) ผู้ประพันธ์เพลงกำหนดให้อัลโตแซกโซโฟนเป็นเครื่องดนตรีสำหรับการบรรเลงเดี่ยว (Soloist) แต่เพื่อให้บทประพันธ์เพลงมีสีสันมากยิ่งขึ้น ผู้ประพันธ์เพลงจึงกำหนดให้เครื่องดนตรีอื่น เช่น กีตาร์และเปียโน มาทำหน้าที่บรรเลงเดี่ยวด้วยเช่นกัน

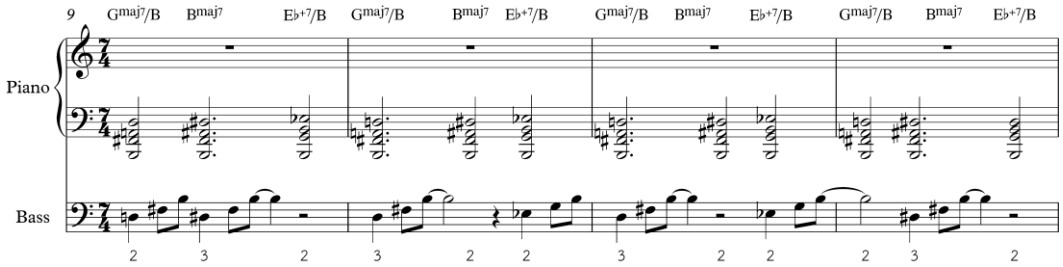
แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง

เพื่อให้บทประพันธ์เพลงสามารถถ่ายทอดอารมณ์รู้สึกจากเรื่องราวในนวนิยายได้เป็นอย่างดี ผู้ประพันธ์เพลงจึงต้องพิจารณาถึงความเหมาะสมของลักษณะทางดนตรีในแง่มุมต่างๆ ว่าควรมีลักษณะและรูปแบบอย่างไร สามารถอธิบายแนวคิดเบื้องต้นของบทประพันธ์เพลงได้ดังต่อไปนี้

บทประพันธ์เพลงที่ 1 *ไพรมหากาฬ (The Marvelous Jungle)*

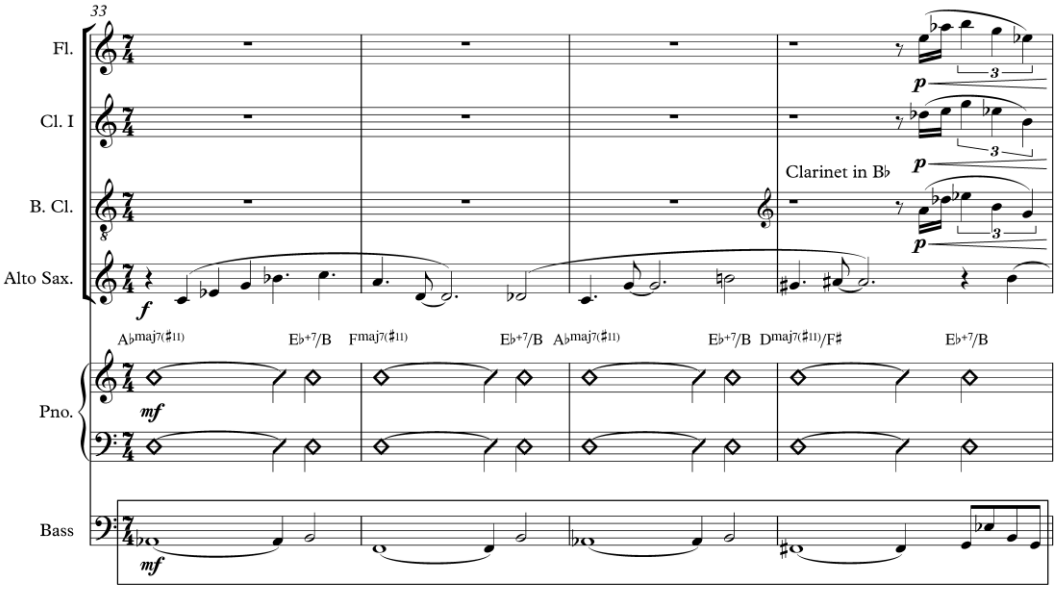
ได้รับแรงบันดาลใจจากเรื่องราวในช่วงเริ่มต้นของนวนิยายเพชรพระอุมา เป็นบทประพันธ์เพลงที่เป็นเสมือนบทนำสู่การออกเดินทางผจญภัย การเดินทางในช่วงแรกนั้นยังไม่ได้พบกับความลำบากมากนัก แต่ในเวลาต่อมาคณะเดินทางมักจะพบเจอกับเรื่องราวที่ไม่คาดคิดมากมาย เรื่องราวที่เกิดขึ้นมักจะทำให้คณะเดินทางเข้าใจผิดกันอยู่เสมอ เนื่องจากยังไม่ไว้วางใจซึ่งกันและกัน บทประพันธ์เพลง *ไพรมหากาฬ* เป็นบทประพันธ์เพลงอยู่บนอัตราจังหวะ 7/4 ประพันธ์โดยใช้แนวคิดการใช้อัตราจังหวะไม่สมมาตร (Odd Meter) ร่วมกับแนวคิดการแบ่งสัดส่วนภายในอัตราจังหวะต่างๆ การใช้เทคนิคออสตินาโต (Ostinato) และการด้นสด (Improvisation) โดยใช้โมดประเภทต่าง ๆ

ผู้ประพันธ์เพลงสร้างกลุ่มจังหวะอยู่บนอัตราจังหวะ 7/4 โดยการแบ่งสัดส่วนจังหวะในลักษณะต่างๆ และนำสัดส่วนจังหวะเหล่านี้มาเรียบเรียงใหม่ ซึ่งทำให้เกิดกลุ่มจังหวะลักษณะต่างๆ หลายรูปแบบๆ เช่น การแบ่งสัดส่วนอัตราจังหวะ 7/4 ออกเป็นจังหวะ 2-3-2 และ 3-2-2 จากนั้นจึงนำกลุ่มจังหวะเหล่านั้น มาใช้เป็นวัตถุดิบหลักสำหรับการประพันธ์เพลง ทั้งการนำมาใช้ประพันธ์แนวทำนองหลัก แนวทำนองประกอบ และแนวทำนองออสตินาโต เช่น แนวทำนองออสตินาโตที่ 1 เป็นแนวทำนองที่อยู่บนการดำเนินคอร์ดที่ประกอบด้วยคอร์ด 3 คอร์ด ได้แก่ คอร์ด Gmaj7/B คอร์ด Bmaj7 และคอร์ด E♭+7/B เป็นการดำเนินคอร์ดที่กำหนดให้โน้ต B เป็นโน้ตพื้นต้นทั้งหมด จะพบออสตินาโตที่ 1 อยู่บนท่อนบทนำ เป็นการประพันธ์โดยการแบ่งสัดส่วนอัตราจังหวะ 7/4 ออกเป็นจังหวะ 2-3-2 | 3-2-2 | 3-2-2 | 2-3-2 (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 แนวทำนองออสตินาโตที่ 1 ของบทประพันธ์เพลง *ไพรมหากาฬ*

สำหรับการประพันธ์ทำนองหลักจะเป็นการประพันธ์ทำนองซ้อนบนทำนองออสตินาโต เช่น ทำนองหลักท่อน B ผู้ประพันธ์เพลงกำหนดให้บรรเลงทำนองหลักโดยอัลโตแซกโซโฟน แนวทำนอง

หลักท่อน B ประพันธ์ซ้อนอยู่บนแนวทำนองออสตินาโตที่แบ่งสัดส่วนอัตราจังหวะ 7/4 ออกเป็น 5-2 ทำนองออสตินาโตนี้ช่วยให้บทประพันธ์เพลงรู้สึกผ่อนคลายมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2 การประพันธ์แนวทำนองหลักท่อน B บนแนวทำนองออสตินาโตแบ่งสัดส่วนอัตราจังหวะ 7/4 ออกเป็น 5-2



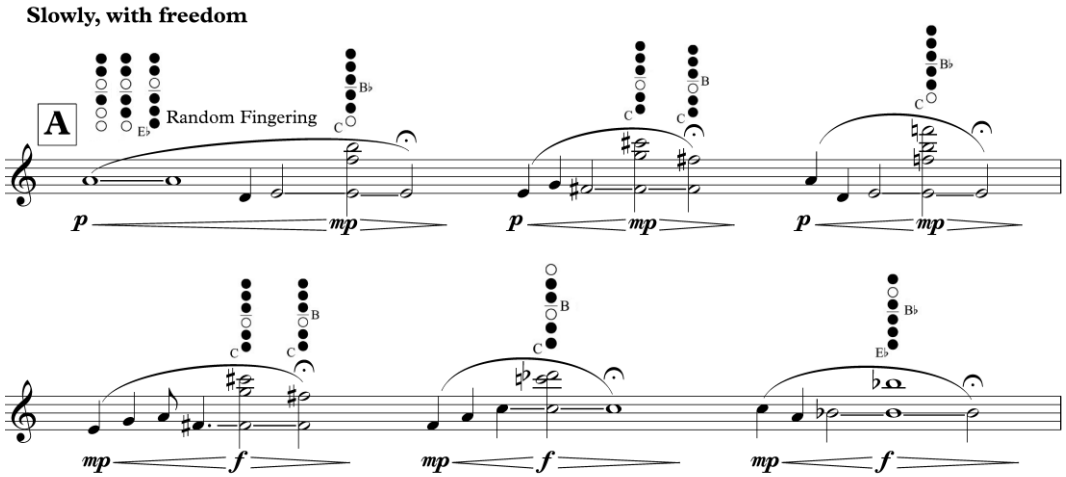
บทประพันธ์เพลงที่ 2 *ดวงไฟสีแดงในดงมรณะ (Red Light in The Death Jungle)*

เป็นบทประพันธ์เพลงที่ถ่ายทอดบรรยากาศของดงมรณะ ป่าลี้ลับที่มีสิ่งมีชีวิตเหนือธรรมชาติอาศัยอยู่ ซึ่งสร้างความเดือดร้อนและเป็นอุปสรรคต่อการเดินทางของคณะผู้เดินทางเป็นอย่างมาก ซึ่งหนึ่งในสิ่งลี้ลับที่พบเจอนั้นเป็นสิ่งมีชีวิตประเภทแมลง ซึ่งพนมเทียนได้จินตนาการไว้และเรียกว่า “โขมดดง” เป็นบทเพลงสำหรับการบรรเลงเดี่ยวอัลโตแซกโซโฟน ประพันธ์โดยนำเทคนิคการบรรเลงมัลติโฟนิกของแซกโซโฟน (Multiphonics for Saxophone) มาใช้เป็นวัตถุดิบหลัก จินตนาการให้เสียงที่เกิดจากการบรรเลงมัลติโฟนิกแสดงถึงบรรยากาศของดงมรณะ และการเคลื่อนไหวของโขมดดง การปล่อยแก๊สพิษของโขมดดง การปล่อยสีแดงขณะบินของโขมดดง และการล่าเหยื่อของโขมดดง

หัวใจสำคัญสำหรับการบรรเลงเทคนิคมัลติโฟนิกคือ เรื่องระบบนิ้วของแซกโซโฟน เนื่องจากระบบนิ้วที่ใช้สำหรับการบรรเลงเทคนิคมัลติโฟนิกเป็นระบบนิ้วพิเศษ มีความซับซ้อนและแตกต่างจากระบบนิ้วที่ใช้บรรเลงปกติเป็นอย่างมาก ดังนั้น ผู้ประพันธ์เพลงจะต้องศึกษาระบบนิ้วสำหรับการ

บรรเลงเทคนิคมัลติโฟนิกให้ละเอียด และคำนึงถึงการใช้เทคนิคมัลติโฟนิกร่วมกับการใช้โน้ตแบบปกติให้มาก นอกจากนี้ เสียงที่เกิดขึ้นจากการบรรเลงในแต่ละครั้งอาจจะมีโน้ตที่มากหรือน้อยกว่าที่กำหนดไว้ จำนวนโน้ตที่เกิดขึ้นจะขึ้นอยู่กับวิธีการควบคุมเสียงของผู้บรรเลง ดังนั้น การบันทึกโน้ตสำหรับเทคนิคมัลติโฟนิกของแซกโซโฟนนี้ จึงเป็นการบันทึกโน้ตแบบคร่าวๆ เท่านั้น (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 3 การนำเทคนิคมัลติโฟนิกมาใช้บรรเลงร่วมกับแนวทำนอง



บทประพันธ์เพลงที่ 3 ***กฤติยามนตร์แห่งมหาคัมภีร์มายาวิน (The Magic of Mayawin Scripture)***

ได้รับแรงบันดาลใจจากนวนิยายเพชรพระอุมาในตอนที่จอมผีดิบมันตรัยใช้มหาคัมภีร์มายาวินเป็นเครื่องมือเพื่อทำลายล้างอาณาจักรนิทรานคร ซึ่งในเนื้อเรื่องอธิบายไว้พอสังเขปว่า จอมผีดิบมันตรัยสวดมหาคัมภีร์มายาวินทั้งหมด 7 รอบ จากนั้นปักกริชอาคมลงไปบนแผ่นหนังของปกคัมภีร์และนำมหาคัมภีร์มายาวินไปเสียบตรึงไว้ใต้โพรงหินของแท่นศิลาอาสน์ หลังจากนั้นก็เกิดมหาวาตภัยทำลายทุกสิ่งทุกอย่างที่อยู่ในอาณาจักรนิทรานครจนหมดสิ้น บทประพันธ์เพลงนี้ใช้แนวคิดการใช้อัตราจังหวะไม่สมมาตร แนวคิดการประพันธ์เพลงโดยการแปลงชื่อบุคคลให้เป็นกลุ่มโน้ต ร่วมกับแนวคิดการทำซ้ำทำนองและการซ้อนทำนอง

สำหรับการประพันธ์บทเพลงนี้จะใช้ตัวเลข 7 เป็นองค์ประกอบในหลายด้าน ซึ่งสอดคล้องกับจำนวนรอบที่จอมผีดิบมันตรัยสวดมหาคัมภีร์มายาวิน ได้แก่ การใช้อัตราจังหวะ 7/4 และใช้แนวคิดการแปลงชื่อบุคคลให้เป็นกลุ่มโน้ต ได้แก่ การนำคำว่า MAYAWIN มาแปลงเป็นโน้ตต่างๆ

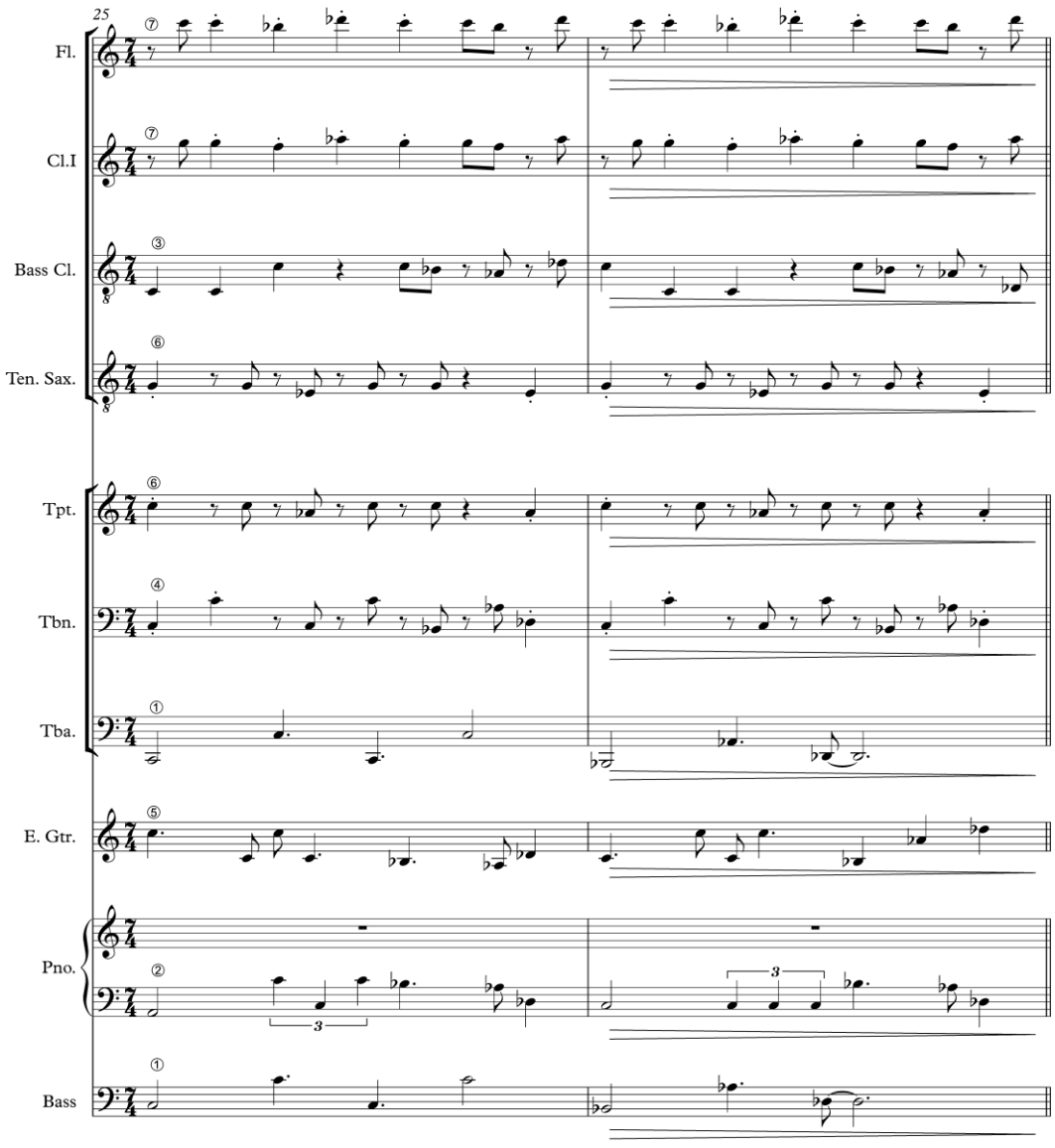
จำนวน 7 โน้ต ซึ่งจะนำกลุ่มโน้ตที่ได้มาใช้เป็นวัตถุดิบหลักสำหรับการประพันธ์เพลง ทั้งการนำมาใช้ประพันธ์การดำเนินคอร์ด และการประพันธ์แนวทำนองทั้งหมด 7 แนว อีกทั้งใช้แนวคิดการทำซ้ำทำนองและการซ้อนทำนองที่คล้ายกับดนตรีกระแสมินิมัล ซึ่งผู้ประพันธ์เพลงกำหนดให้นำแนวทำนองทั้ง 7 มาบรรเลงซ้อนกันที่ละแนว และวนซ้ำทำนองทั้งหมด 7 รอบ

การใช้แนวคิดแปลงชื่อบุคคลให้เป็นกลุ่มโน้ต นำมาใช้โดยการนำโน้ตโครมาติกทั้ง 12 เสียง มาเปรียบเทียบกับตัวอักษรภาษาอังกฤษทั้ง 26 ตัว โดยกำหนดให้โน้ต C เท่ากับตัวอักษร A จากนั้นจึงไล่เรียงต่อไปตามลำดับโน้ตและลำดับอักษร เมื่อตัวอักษรครบ 12 ตัวแล้ว ให้นำตัวอักษรตัวที่ 13 มาเริ่มที่โน้ต C ใหม่อีกครั้ง เมื่อได้ตารางเปรียบเทียบการแปลงชื่อให้เป็นตัวโน้ตแล้ว จึงนำคำว่า “MAYAWIN” มาเปรียบเทียบหาตัวโน้ตกับตารางที่ได้สร้างขึ้น ทำให้ได้ชุดลำดับโน้ต 7 ตัว ได้แก่ โน้ต C C C C B♭ A♭ และ D♭ ผู้ประพันธ์เรียกชุดลำดับโน้ตนี้ว่า “ชุดลำดับโน้ต MAYAWIN”

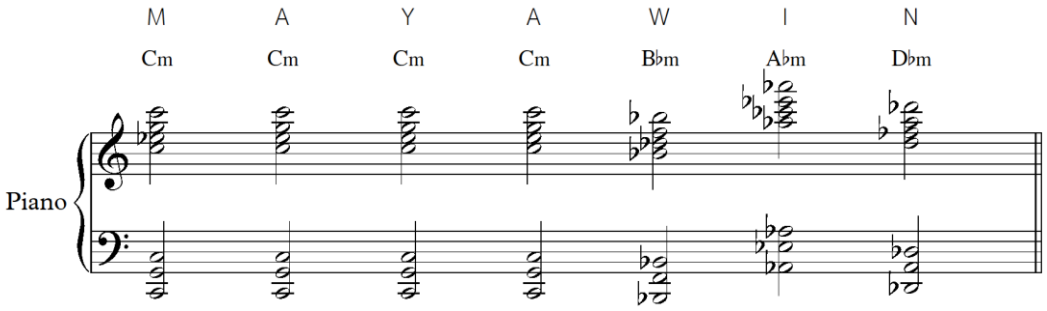
ตารางที่ 1 ตารางเปรียบเทียบหาลำดับโน้ต MAYAWIN

โน้ตโครมาติก 12 เสียง											
C	C#/D♭	D	D#/E♭	E	F	F#/G♭	G	G#/A♭	A	A#/B♭	B
พยัญชนะภาษาอังกฤษ 26 ตัว											
A	B	C	D	E	F	G	H	**I**	J	K	L
M	**N**	O	P	Q	R	S	T	U	V	**W**	X
Y	Z										

ผู้ประพันธ์เพลงนำชุดลำดับโน้ต MAYAWIN มาใช้เป็นวัตถุดิบหลักสำหรับการประพันธ์เพลงทั้งการดำเนินคอร์ดและแนวทำนอง สำหรับการประพันธ์แนวทำนองทั้ง 7 ทำนอง จะประพันธ์อยู่บนอัตราจังหวะ 7/4 กำหนดให้ใช้โน้ตจากชุดลำดับโน้ต MAYAWIN เรียงต่อกันตามลำดับ ผู้ประพันธ์เพลงนำแนวทำนอง MAYAWIN ทั้ง 7 ทำนอง มาเรียบเรียงโดยการกำหนดให้ค่อยๆ บรรเลงซ้อนกันจนครบทุกทำนอง เป็นแนวคิดที่คล้ายกับดนตรีกระแสมินิมัลลิสท์ (Minimalism) (ตัวอย่างที่ 4)

ตัวอย่างที่ 4 การบรรเลงแนวทำนอง MAYAWIN ทั้ง 7 ทำนอง พร้อมกันในช่วงท้ายท่อน A

สำหรับการประพันธ์การดำเนินคอร์ดนั้น ผู้ประพันธ์เพลงนำชุดลำดับโน้ต MAYAWIN มาใช้ร่วมกับคอร์ด Minor จึงทำให้ได้ชุดลำดับคอร์ด Cm Cm Cm Cm B♭m A♭m และ D♭m เรียกการดำเนินคอร์ดที่กล่าวมานี้ว่า “การดำเนินคอร์ด MAYAWIN” (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 การดำเนินคอร์ด MAYAWIN

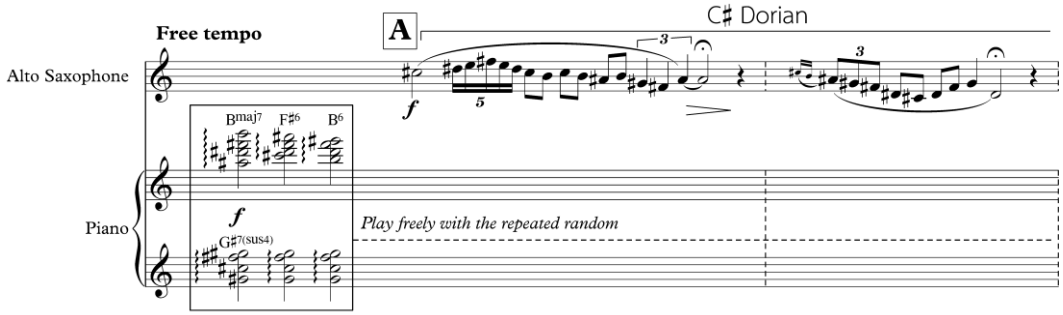


บทประพันธ์เพลงที่ 4 ***อาถรรพณ์ปราสาทพันธุมวดี (The Mystery of Puntummavadee Castle)***

ได้รับแรงบันดาลใจจากปราสาทพันธุมวดี แห่งอาณาจักรนิทรานคร ซึ่งในอดีตเคยเป็นอาณาจักรที่ยิ่งใหญ่มั่งคั่ง แต่ด้วยกฤตยามนตร์อันชั่วร้ายของจอมผีดิบมันตรัยจึงทำให้อาณาจักรนิทรานครต้องล่มสลายไป ปราสาทพันธุมวดีที่สวยงามจึงกลายเป็นสุสานฝังซากศพทหารจำนวนมาก ทหารเหล่านั้นต้องคำสาปให้กลายเป็นผีดิบไม่ได้ไปผุดไปเกิด มีหน้าที่คอยเฝ้าดูแลโลงศพแก้วซึ่งตั้งอยู่ที่กลางปราสาท ภายในโลงศพแก้วนี้บรรจุร่างของเจ้าหญิงพันธุมวดีผู้เลอโฉม เจ้าหญิงที่จอมผีดิบมันตรัยตกหลุมรัก แต่ก็เป็นความรักที่ไม่สมหวัง ด้วยความอาฆาตและโกรธแค้นที่ถูกหักหลัง จอมผีดิบมันตรัยใช้อาคมจองจำดวงวิญญาณของเจ้าหญิงพันธุมวดีไม่ให้ไปผุดไปเกิด และนำร่างของเจ้าหญิงบรรจุไว้ในโลงแก้ว แต่ถึงแม้กาลเวลาจะผ่านมานานสักเพียงใด ร่างกายของเจ้าหญิงพันธุมวดีก็ยังคงสวยงามดังเดิม บทประพันธ์เพลงนี้ประพันธ์โดยใช้แนวคิดการประพันธ์ของดนตรีโมดัลแจ๊ส (Modal Jazz Concept) ร่วมกับการใช้เทคนิคโพลิคอร์ด (Polychord) และเทคนิคออสตินาโต

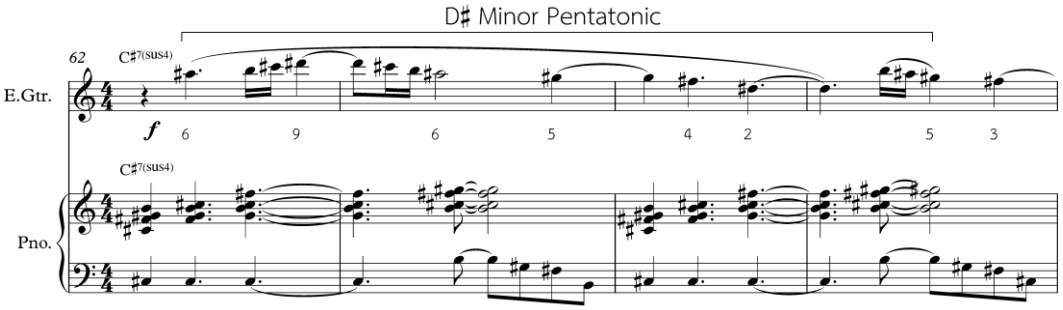
การใช้เทคนิคโพลิคอร์ด ผู้ประพันธ์เพลงจะบันทึกโพลิคอร์ดไว้ในกรอบสี่เหลี่ยม ผู้บรรเลงเปียโนจะบรรเลงโพลิคอร์ดวนซ้ำไปมา โดยสามารถสลับคอร์ดอย่างไรก็ได้ อีกทั้งยังสามารถจัดสัดส่วนจังหวะได้อย่างอิสระ สามารถพิจารณาว่าจะบรรเลงหรือหยุดบรรเลงได้ตามความต้องการ โดยคำนึงให้การบรรเลงมีความรู้สึกเหมือนกับเสียงก้องสะท้อนที่อยู่ในห้องโถงของปราสาทขนาดใหญ่ หรือจินตนาการถึงโลงแก้วที่สะท้อนแสงระยิบระยับ เช่น เสียงประสานท่อน A จะประกอบด้วยคอร์ดโพลิทั้งหมด 4 แบบ ได้แก่ คอร์ด Bma7/G♯7sus7 คอร์ด F♯6/G♯7sus4 คอร์ด B6/G♯7sus4 และคอร์ด B♭sus4/D♭ สำหรับแนวทำนองท่อน A ประพันธ์ขึ้นโดยใช้โมด C♯ โดเรียน (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 6 การใช้เทคนิคโพลิคอร์ดของบทประพันธ์เพลง *อาถรรพณ์ปราสาทพันธุมวดี*



บทประพันธ์เพลงนี้ใช้เทคนิคออสตินาโตเป็นวัตถุดิบสำหรับการประพันธ์แนวทำนองประกอบ การใช้เทคนิคออสตินาโตจะช่วยทำให้บทประพันธ์เพลงมีความน่าสนใจ ช่วยให้ผู้ฟังสามารถติดตามแนวทำนองได้ไม่ยาก สำหรับการบรรเลงดนตรีแจ๊สนิยมใช้เทคนิคออสตินาโตที่กลุ่มเครื่องดนตรีประกอบ (Rhythm Section) โดยเฉพาะแนวเบส ตัวอย่างที่ 7 แสดงการประพันธ์เพลงห้องที่ 62-65 ประพันธ์แนวทำนองออสตินาโตบนคอร์ด C♯7sus4 และประพันธ์ทำนองโดยใช้บันไดเสียง D♯ เพนตาโทนิกไมเนอร์ โดยตั้งใจให้บรรเลงเสียงยาวโดยเน้นการใช้โน้ตเทนชันที่ช่วยทำให้บทประพันธ์เพลงมีสีสันมากยิ่งขึ้น ได้แก่ โน้ตตัวที่ 6 9 และ 4 ของคอร์ด C♯7sus4 (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 การอิมโพรไวส์บนคอร์ด C♯7sus4

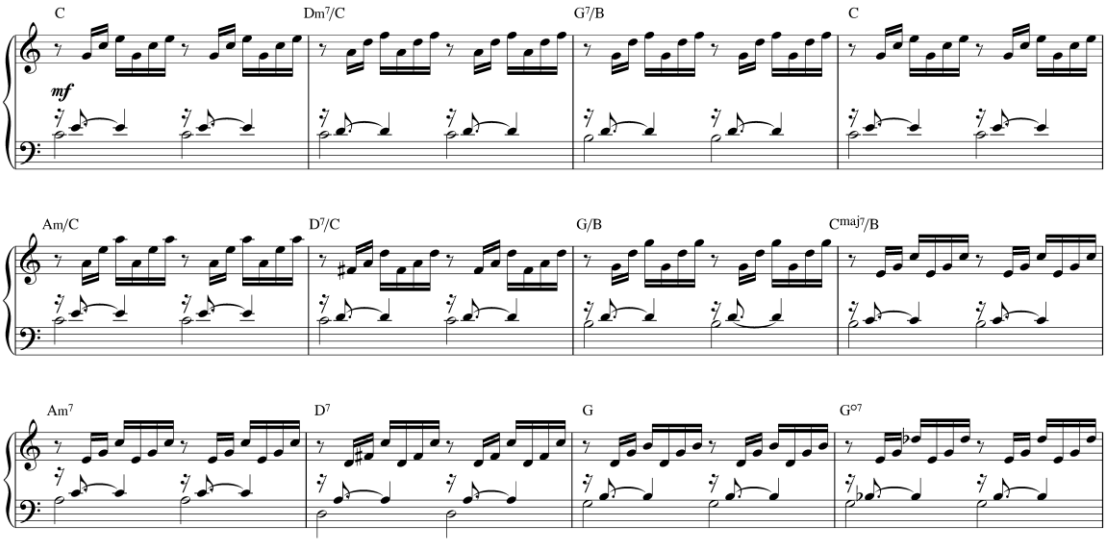


บทประพันธ์เพลงที่ 5 ***นิลกาญจน์: หุบเขาแห่งความสงบ (Nillakarn: The Valley of Peace)***

บทประพันธ์ถ่ายทอดบรรยากาศที่สงบสุขของหุบเขานิลกาญจน์ ซึ่งเป็นดินแดนที่มีฝูงลิงยักษ์อาศัยอยู่ อีกทั้งยังเป็นสถานที่บำเพ็ญตบะของมหาฤาษีโกณฑัญญะนานกว่า 90 ปี ผู้ประพันธ์

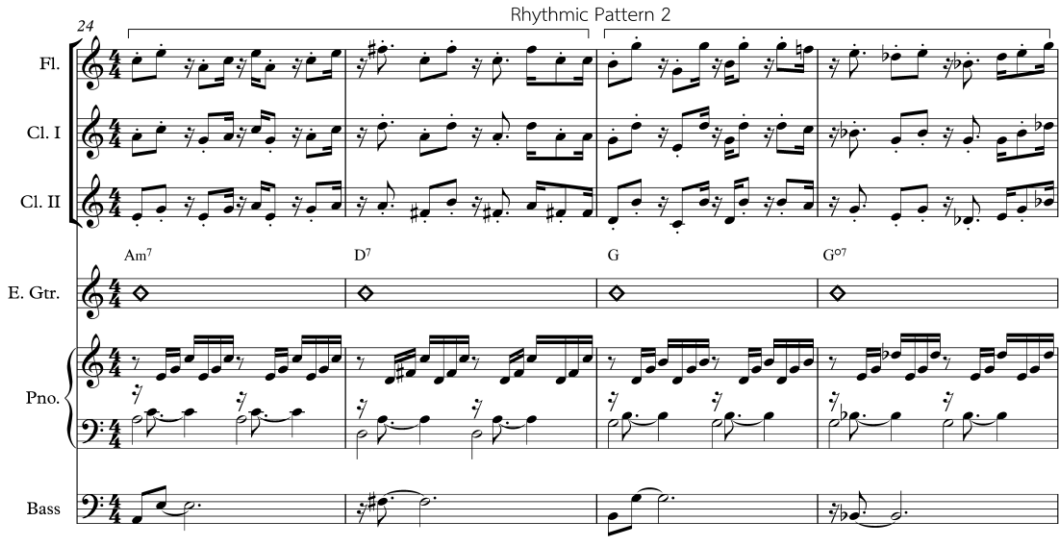
เพลงใช้แนวคิดการประพันธ์เพลงแบบคอนทราแฟ็กท์ (Contrafact) ของดนตรีแจ๊ส และแนวคิดการใช้รูปแบบสัดส่วนจังหวะวนซ้ำ

คอนทราแฟ็กท์ คือ วิธีการประพันธ์เพลงรูปแบบหนึ่งที่นักประพันธ์ดนตรีแจ๊สนิยมนำมาใช้กันอย่างแพร่หลาย เป็นการนำการดำเนินคอร์ดของบทเพลงอื่นมาใช้เป็นวัตถุดิบสำหรับประพันธ์เพลงใหม่ สำหรับบทประพันธ์เพลง *นิลกาญจน์: หุบเขาแห่งความสงบ* นำบทประพันธ์เพลง *Prelude and Fugue in C major, BWV 846* ซึ่งประพันธ์โดย โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach) มาใช้เป็นวัตถุดิบหลักสำหรับการประพันธ์เพลง โดยศึกษาและวิเคราะห์บทประพันธ์เพลง เพื่อหาการดำเนินคอร์ดที่อยู่ในบทเพลงนี้ เมื่อสามารถวิเคราะห์การดำเนินคอร์ดได้แล้ว ผู้ประพันธ์เพลงแบ่งการดำเนินคอร์ดออกเป็น 2 ท่อน ได้แก่ ท่อน A และท่อน B ลำดับต่อไปจึงประพันธ์แนวทำนองใหม่อยู่บนการดำเนินคอร์ดที่ได้จากการวิเคราะห์ ซึ่งสอดคล้องกับวิธีการประพันธ์เพลงแบบคอนทราแฟกท์ของดนตรีแจ๊ส (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 8 วิเคราะห์การดำเนินคอร์ดบทประพันธ์เพลง *Prelude and Fugue in C major*

สำหรับแนวทำนองที่ประพันธ์ขึ้นมาใหม่นั้น ผู้ประพันธ์เพลงใช้แนวคิดการวนซ้ำสัดส่วนจังหวะ ได้แก่ การนำสัดส่วนจังหวะที่ประพันธ์ขึ้นมาบรรเลงวนซ้ำไปเรื่อยๆ คล้ายการประพันธ์เพลงแบบดนตรีกระแสมินิมัล โดยประพันธ์กลุ่มจังหวะ (Rhythmic Pattern) เพื่อนำมาใช้เป็นวัตถุดิบสำหรับการประพันธ์ทำนองหลักทั้งหมด 3 กลุ่ม

ตัวอย่างที่ 9 ผู้ประพันธ์เพลงนำกลุ่มจังหวะที่ 2 ซึ่งมีจำนวน 2 ห้อง มาใช้สำหรับการประพันธ์แนวทำนองหลักท่อน A โดยนำรูปแบบสัดส่วนจังหวะมาบรรเลงวนซ้ำไปเรื่อยๆ และเลือกใช้โน้ตให้สอดคล้องกับการดำเนินคอร์ดที่นำมาจากบทประพันธ์เพลง *Prelude and Fugue in C major, BWV 846* แนวทำนองหลักที่ประพันธ์ใหม่มีลักษณะกระโดดเป็นขั้นคู่ต่างๆ ซึ่งผู้ประพันธ์เพลงจินตนาการเหมือนบรรดาฝูงลิงที่กระโดดไปมา

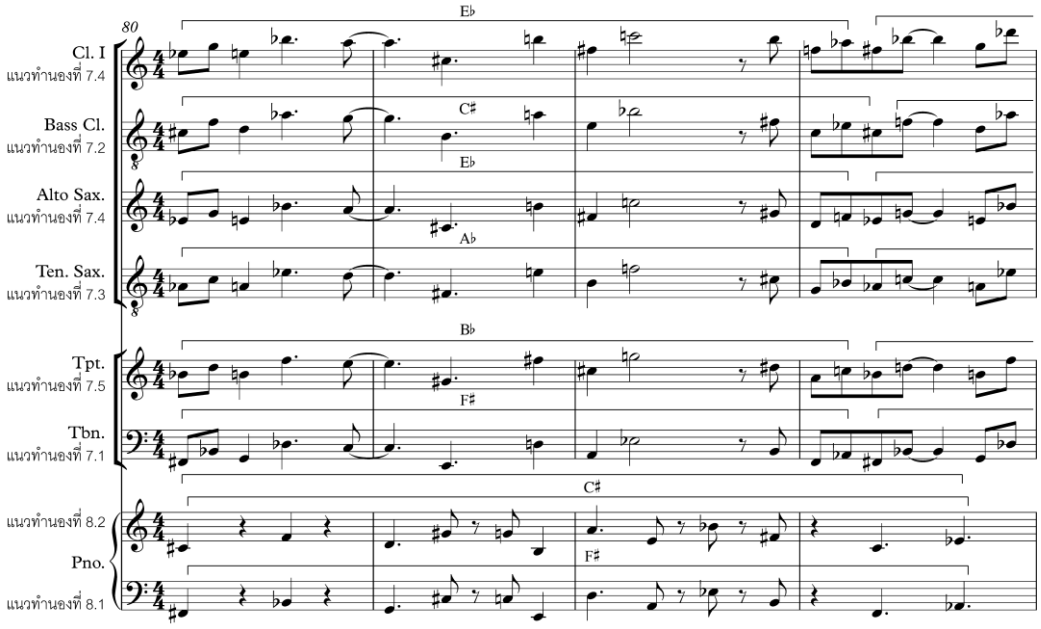
ตัวอย่างที่ 9 การใช้กลุ่มจังหวะที่ 2 สำหรับการประพันธ์แนวทำนองหลักท่อน A



บทประพันธ์เพลงที่ 6 *เส้นทางสู่มรกตนคร (Route to The Emerald City)*

ได้รับแรงบันดาลใจจากสถานการณ์ที่คณะเดินทางต้องพบกับความสับสนวุ่นวาย ในการค้นหาหนทางเข้าสู่มรกตนคร พวกเขาต้องปฏิบัติตามข้อมูลที่ระบุไว้บนลายแทงสมบัติเพชรพระอุมาอย่างเคร่งครัด หนึ่งในข้อมูลสำคัญคือ เส้นทางสู่มรกตนครจะแสดงให้เห็นเพียงปีละ 1 ครั้งเท่านั้น คณะผู้เดินทางจะต้องมาถึงยังบริเวณที่กำหนดภายในวันเวลาที่ระบุไว้ ซึ่งตรงกับ “วันขึ้น 5 ค่ำ เดือน 12” ผู้ประพันธ์เพลงนำตัวเลขจากวันที่กำหนดมาใช้เป็นส่วนหนึ่งของแนวคิดการประพันธ์เพลง โดยใช้แนวคิดโน้ตสิบสองเสียง (Twelve Tone Concept) เนื่องจากสัมพันธ์กับตัวเลขจากเดือน 12 และใช้วิธีการทดเสียงขึ้นเป็นขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค ทั้งหมด 5 ครั้ง ให้สัมพันธ์กับตัวเลขจากวันขึ้น 5 ค่ำ

ตัวอย่างที่ 10 แสดงการประพันธ์เพลงโดยนำแนวทำนองสิบสองเสียงมาทำการทดเสียงขึ้นเป็นขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค จำนวน 5 ครั้ง และนำโน้ตสิบสองเสียงเหล่านั้นมาบรรเลงซ้อนกัน ส่งผลให้บทประพันธ์เพลงรู้สึกตึงเครียดเนื่องจากเสียงประสานมีความเข้มข้นและซับซ้อนมากขึ้น

ตัวอย่างที่ 10 การประพันธ์เพลงโดยนำโน้ตสิบสองเสียง 5 แนว มาบรรเลงซ้อนกัน

สรุปและอภิปรายผลการประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์: *นวนิยาย "เพชรพระอุมา"* สำหรับวงซินทีสิสแจ๊สออนซอม-เบิล เป็นบทประพันธ์เพลงดนตรีแจ๊สร่วมสมัยที่สร้างสรรค์แนวทางการประพันธ์เพลงโดยการบูรณาการแนวคิดร่วมกันระหว่างดนตรีแจ๊ส ดนตรีคลาสสิก และดนตรีร่วมสมัย สามารถอธิบายด้านทฤษฎีดนตรีของทุกแบบแผนที่ผสมผสานอยู่ในบทประพันธ์นี้ได้ อีกทั้งเป็นผลงานวิชาการที่ผสมผสานสุนทรียะทางดนตรีร่วมกับวรรรณกรรม การนำเสนอบทประพันธ์เพลงประสบผลสำเร็จตามวัตถุประสงค์ที่ได้กำหนดไว้อย่างสมบูรณ์ บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์นี้ เป็นผลงานวิชาการที่เป็นประโยชน์ต่อการศึกษาและช่วยพัฒนาวิชาการด้านดนตรีของไทยให้กว้างขวางยิ่งขึ้น

สำหรับเทคนิคและวิธีการประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์นี้ ผู้ประพันธ์เพลงผสมผสานแนวคิดและเทคนิควิธีประพันธ์เพลงต่างๆ สามารถสรุปวิธีการประพันธ์เพลงของแต่ละบทประพันธ์เพลงได้ว่า บทประพันธ์เพลงที่ 1 *ไพรมหากาฬ* ประพันธ์โดยใช้แนวคิดการใช้อัตราจังหวะไม่สมมาตร แนวคิดการแบ่งสัดส่วนภายในอัตราจังหวะ 7/4 เทคนิคออสตินาโต และการใช้โมดและบันไดเสียงประเภทต่างๆ บทประพันธ์เพลงที่ 2 *ดวงไฟสีแดงในดงมรณะ* ประพันธ์โดยใช้เทคนิคการบรรเลงเสียงควบของแซกโซโฟน บทประพันธ์เพลงที่ 3 *กฤติยามนตร์แห่งมหาคัมภีร์มายาวิน* ประพันธ์โดยใช้แนวคิดการแปลงชื่อบุคคลให้เป็นกลุ่มโน้ต แนวคิดการใช้อัตราจังหวะไม่สมมาตร ร่วมกับแนวคิด

การวนซ้ำทำนองและการซ้อนทำนอง บทประพันธ์เพลงที่ 4 *อาถรรพณ์ปราสาทพันธุมวดี* ประพันธ์โดยใช้เทคนิคโพลิคอร์ด ร่วมกับแนวคิดการประพันธ์ของดนตรีโมดัลแจ๊ส บทประพันธ์เพลงที่ 5 *นิลกาญจน์: หุบเขาแห่งความสงบ* ประพันธ์โดยใช้แนวคิดการประพันธ์เพลงแบบคอนทราแฟ็กท์ของดนตรีแจ๊ส และแนวคิดการวนซ้ำสัดส่วนจังหวะ และบทประพันธ์เพลงที่ 6 *เส้นทางสู่มรกตนคร* ประพันธ์โดยใช้แนวคิดกระแสดนตรีสิบสองเสียง

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์: *นวนิยาย “เพชรพระอุมา”* จัดการแสดงครั้งแรก เมื่อวันอังคารที่ 21 มกราคม พ.ศ. 2563 เวลา 14.00 น. ณ ห้องแสดง Black Box Theater วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต บรรเลงโดยวงซินทีสิสแจ๊สออนซอมเบิล มีจำนวนผู้บรรเลง 12 คน และมีผู้ควบคุมเสียง ควบคุมแสงไฟ และผู้จัดการสถานที่ ดังรายชื่อต่อไปนี้

วงซินทีสิสแจ๊สออนซอมเบิล

ฟลูต	ชัชพล เจียมจรรยง
คลาริเน็ต I	คณิศร ศรีพรหมทอง
คลาริเน็ต II / เบสคลาริเน็ต	ธนพร พิมพ์เพ็ชร
อัลโตแซกโซโฟน	ธีรัช เลาห์วีระพานิช
เทเนอร์แซกโซโฟน	ศิวรักษ์ คร้ามบุญลือ
ทรัมเป็ต	นราชิต ชัยชนะ
ทรอมโบน	นิติธร ไวทยวัน
ทูบา	นนทวัชร์ ล้อพิสิษฐ์
กีตาร์ไฟฟ้า	พีรชัช กี่ศิริ
เปียโน	ณัฐภัทร พฤกษคุณธรรม
ดับเบิลเบส	ชูโชค กองจันทร์ดี
กลองชุด	อานุภาพ คำมา

ผู้ควบคุมเสียง /แสงไฟ / สถานที่

ผู้ควบคุมเสียง	วชิรวิชญ์ พฤกษ์ชญานันท์ และปฐมพงษ์ สุวรรณช่าง
ผู้ควบคุมแสงไฟ	วริษฐา ตีรชาติ และชญานิศวร์ เกียรติศิริ
ผู้จัดการสถานที่	วีรวิทย์ วงศ์เทวัญ

บรรณานุกรม

ฉัตรชัย วิเศษสุวรรณภูมิ. *เจาะลึกเบื้องหลังเพชรพระอุมา.* กรุงเทพฯ: บ้านวรรณกรรม, 2553.

ธีรัช เลาห์วีระพานิช. *ทฤษฎีดนตรีแจ๊สและการอิมโพรไวส์*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: พัชรดาว์, 2562.

————. “แนวคิดการอิมโพรไวส์สาหรับแจ๊สแซกโซโฟน.” *วารสารดนตรีรังสิต* 12, 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม: 2558): 1-15.

————. “สคิสโซฟรีนิแอคกับดนตรีฟรีแจ๊ส.” ใน *การประชุมวิชาการระดับชาติศิลปกรรมวิจัย ครั้งที่ 4*, 899-907. โรงแรมอนาวี ขอนแก่น โฮเทล แอนด์ คอนเวนชั่น เซ็นเตอร์: ขอนแก่น, 2562.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. *ดนตรีศตวรรษที่ 20.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.

————. *บทประพันธ์เพลง 20 บท สำหรับเปียโน*. กรุงเทพฯ: ธนาเพรส, 2559.

วีรชาติ เปรมานนท์. *ปรัชญาและเทคนิคการแต่งเพลงร่วมสมัยไทย*. กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

Caravan, Ronald L. *Preliminary Exercises & Etudes in Contemporary Techniques for Saxophone.* Medfield, MA: Dorn Publications, 1980.

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

Gridley, Mark C. *Jazz Styles: History and Analysis.* Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2009.

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

Kostka, Stefan., and Payne. Dorothy. *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music.* 6th ed. New York: McGraw-Hill, 2008.

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

Weiss, Marcus, and Giorgio, Netti. *The Techniques of Saxophone Playing.* New York: Baerenreiter, 2010.

ชุดฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำ

Saxophone Practice Training Set, Molamn

พงศ์พัฒน์ เหล่าคนค้า*[1]
Phongphat Laokhonka*[1]

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องชุดฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนพื้นบ้านอีสาน มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาองค์ความรู้การบรรเลงแซ็กโซโฟนหมอลำ 2) เพื่อพัฒนาชุดฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำ การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงวิจัยและพัฒนา เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ แบบสัมภาษณ์ แบบทดสอบทักษะ และแบบสอบถาม นำเสนอข้อมูลในรูปแบบการพรรณนาวิเคราะห์

ผลการวิจัยพบว่า องค์ความรู้การบรรเลงแซ็กโซโฟนหมอลำ ผู้ฝึกควรมีพื้นฐานการบรรเลงแซ็กโซโฟนที่ถูกต้อง ได้แก่ การบรรเลงแซ็กโซโฟนกับเพลงพื้นบ้านอีสาน เพลงลูกทุ่งหมอลำ เพลงรำวง ลายแห่ และเทคนิคในการบรรเลงแซ็กโซโฟนหมอลำ เช่น การควบคุมลักษณะเสียง การแปรทำนอง การด้นทำนอง โน้ตสะบัด การพัฒนาชุดฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำสำหรับผู้มีพื้นฐานการเป่าแซ็กโซโฟน (E_1/E_2) เท่ากับ 80.22/80.8 สูงกว่าเกณฑ์มาตรฐาน 80/80 ด้านการพัฒนาทักษะของผู้ฝึกพบว่าผู้ฝึกมีคะแนนพัฒนาในระดับมาก สามารถฝึกทักษะปฏิบัติตามชุดฝึกทักษะแซ็กโซโฟนหมอลำได้อย่างมีประสิทธิภาพ จากการศึกษาความคิดเห็น พบว่าผู้ฝึกมีความพึงพอใจมากกับชุดฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำที่สร้างขึ้น

คำสำคัญ: หมอลำ / ชุดฝึกทักษะปฏิบัติ / แซ็กโซโฟน

* Corresponding author, email: dew.phongpat@gmail.com

[1] อาจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะมนุษยศาสตรและสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเลย

[1] Lecturer, Humanity and Social Science, Loei Rajabhat University

Received: June 23, 2019 / Revised: August 15, 2019 / Accepted: August 28, 2019

Abstract

Research Saxophone practice training set, Mo Lam Purpose 1) Studying the knowledge of saxophone Molam playing 2) To develop skill training sets for saxophone practice. This research is a research and development To develop innovation and check the effectiveness of innovation. The research instruments were interview form, skill test and questionnaire. Present data in the form of descriptive analysis.

The research found that The knowledge of saxophone Molam playing is to play the right saxophone playing with Isan folk songs, Molam, Lamwong, Laeyhaey. And saxophone Molam, playing techniques such as Articulation, Variation, Grace not, Realization, Trill. The development of a saxophone Molam practice skill set that has been applied to the experimental group (E1/E2) results 80.22/80.8 Higher than the standard 80/80. In the development of the skills of the trainer, it was found that the trainees had a high level of development score. Can practice skills to follow the saxophone Molam skill set effectively. From the study of opinions It was found that the trainees were very satisfied with the skill set of the Saxophone Molam practice created.

Keywords: Molam / Practice Skill Set / Saxophone.

บทนำ

ดนตรีเป็นศิลปะเกี่ยวกับเสียงที่ใช้การบรรเลงของเครื่องดนตรีหรือเสียงขับร้องเป็นสื่อ ทำให้ผู้ฟังเกิดความสะเทือนใจ เกิดอารมณ์สอดคล้องกันไปเกี่ยวกับบทเพลงที่ได้รับฟังอยู่ เสียงเครื่องดนตรีต่างๆ ต้องอาศัยวิทยาศาสตร์เข้าช่วยประดิษฐ์ให้เกิดเป็นเสียงที่ไพเราะ เป็นเสียงที่ละเอียดที่เกิดจากการสร้างขึ้นด้วยความตั้งใจ ด้วยการประดิษฐ์เสียงอย่างประณีตและบรรจงของมนุษย์เพื่อให้มนุษย์ด้วยกันฟัง มนุษย์เป็นผู้สร้างมาตรฐานของความไพเราะ โดยอาศัยความรู้สึกที่ดีเอาเสียงที่ไพเราะงดงาม นำเสียงแต่ละเสียงมาเรียงร้อยให้ประติดประต่อกันจนกลายเป็นบทเพลงที่ไพเราะ

ดนตรีเป็นศิลปะที่มนุษย์ได้สร้างขึ้น ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของการใช้ตามความปรารถนาของมนุษย์ ซึ่งดนตรีอาจจะรับใช้ในฐานะที่เป็นส่วนประกอบของพิธีกรรม หรือดนตรีอยู่ในฐานะความบันเทิง[2]

ดนตรีพื้นบ้านอีสานเป็นดนตรีที่แสดงออกถึงถึงความนึกคิด ตลอดจนความเชื่อและเนื้อหาสาระของดนตรีมีทั้งความรู้และความบันเทิง[3] ดนตรีพื้นบ้านอีสานจึงมีเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่นอีสานที่สำเนียง ภาษา ท่วงทำนอง และลีลา[4] นอกจากนี้วัฒนธรรมทางดนตรีกลุ่มใหญ่ที่สุดของชาวอีสานการขับร้องเรียกว่าลำ โดยจะลำประกอบแคนเป็นเครื่องดนตรีที่ประสานการลำให้กลมกลืนกันนิยมเรียกว่าหมอลำ[5] เพลงลูกทุ่งหมอลำ คือการผสมผสานคำร้องทำนองกับลำเพลินเข้าด้วยกันกับเพลงลูกทุ่ง และมีการผสมสานดนตรีพื้นบ้านกับดนตรีสากล ต่อมามีการนำเอาวาดลำ (ทำนองลำ) หลากหลาย เช่น ลำเพลิน ลำเต้ย ลำขอนแก่น ลำแพน มาผสมผสานสลับกับทำนองของ เพลงลูกทุ่ง พร้อมทั้งนำเครื่องดนตรีสากลชิ้นเอกของบทเพลงมาเดี่ยว ได้แก่ แซ็กโซโฟน ออร์แกน กีตาร์ ผสมผสานกับเครื่องดนตรีพื้นบ้าน[6]

จะเห็นได้ว่าเครื่องดนตรีที่มีบทบาทในการบรรเลงประกอบหมอลำนอกจากแคนแล้ว ยังมีเครื่องดนตรีสากลประเภทเครื่องเป่าลมไม้ คือแซ็กโซโฟนที่มีบทบาทในการบรรเลงประกอบลำ ด้วยเสียงที่มีเอกลักษณ์โดเด่นเฉพาะตัว ให้ความรู้สึกที่หลากหลาย ทั้งเศร้า สนุกสนานและเร้าใจ สร้างสีสันให้การแสดงหมอลำเป็นอย่างยิ่ง ซึ่งหมอลำทุกวงจะขาดเสียมิได้ และมีความต้องการนักบรรเลงแซ็กโซโฟนที่มีประสบการณ์และฝีมือดีมาเป็นสมาชิกของวง สร้างอาชีพและรายได้ให้แก่นักแซ็กโซโฟน จนมีผู้คนจำนวนหนึ่งอยากจะเรียนแซ็กโซโฟน เพื่อนำมาประกอบอาชีพเป็นนักดนตรีในวงหมอลำ[7]

---

[2] สุกรี เจริญสุข, *ดนตรีเพื่อพัฒนาศักยภาพของสมอง* (นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์, 2550), 62-63.

[3] เจริญชัย ชนไพโรจน์, *ดนตรีพื้นบ้านอีสาน* (มหาสารคาม: ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2526), 11.

[4] ไพบูลย์ ตรีเดช, "การศึกษาเจตคติดนตรีพื้นบ้านอีสานของนักศึกษาวิทยาลัยครูภาคตะวันออกเฉียงเหนือในสหวิทยาลัยอีสานเหนือ" (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ไทยคดีศึกษา), มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2532), 17.

[5] เจริญชัย ชนไพโรจน์, *ดนตรีผู้ไทย* (มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม, 2529), 1.

[6] จินดา แก่นสมบัติ, "เพลงลูกทุ่งหมอลำ: จากเพลงพื้นบ้านอีสานแพร่กระจายเข้าสู่เมืองกรุง," *วารสารวิถีสังคมมนุษย์,* 4, 1 (2559): 153–173.

[7] กฤษณะ ทิพย์อักษร, "กระบวนการเรียนรู้และการถ่ายทอดการบรรเลงแซ็กโซโฟนประกอบการแสดงหมอลำของอาจารย์สำราญ บุปผาวาสน์" (วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2561), 2.

แซ็กโซโฟนเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมในวงดนตรีลูกทุ่งหมอลำ นักเรียบเรียงเพลงลูกทุ่งหมอลำได้นำเอาแซ็กโซโฟนไปใช้เป็นเครื่องดนตรีเพื่อสร้างสีสันและเสน่ห์ให้กับบทเพลงเป็นจำนวนมาก และมีผู้คนจำนวนมากสนใจฝึกแซ็กโซโฟนหมอลำเพิ่มขึ้นในปัจจุบัน แต่ผู้ฝึกแซ็กโซโฟนได้พบปัญหาของกระบวนการฝึกแซ็กโซโฟนหมอลำ ได้แก่ กลุ่มนักแซ็กโซโฟนหมอลำมืออาชีพไม่สามารถถ่ายทอดองค์ความรู้สู่บุคคลอื่นได้อย่างถูกต้อง และขาดสื่อการเรียนรู้ในการฝึกปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำ เช่น แบบฝึกหัด สื่อ และเอกสารในการฝึก นอกจากนี้หน่วยงานสถาบันการศึกษายังไม่มีหลักสูตรที่ใช้สอนเกี่ยวกับแซ็กโซโฟนหมอลำโดยตรง

ด้วยเหตุผลและความสำคัญดังกล่าว ผู้วิจัยจึงมีความสนใจสร้างชุดฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำ เพื่อใช้ประกอบการจัดการเรียนการสอนในรายวิชาปฏิบัติเครื่องลมไม้ (แซ็กโซโฟน) เป็นองค์ความรู้เพื่อเสริมสร้างทักษะการเป่าแซ็กโซโฟนให้กับนักศึกษา และเป็นสื่อในการเรียนรู้สำหรับบุคคลทั่วไปที่ต้องการฝึกแซ็กโซโฟนหมอลำ และมีชุดฝึกแซ็กโซโฟนหมอลำที่มีมาตรฐาน สามารถนำไปพัฒนาทักษะทางด้านดนตรีเพื่อสร้างอาชีพในอนาคตต่อไปได้

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาองค์ความรู้การบรรเลงแซ็กโซโฟนหมอลำ
2. เพื่อพัฒนาชุดฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำ

ขอบเขตของการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ใช้วิธีวิจัยเชิงวิจัยและพัฒนา (Research and Development – R&D) ผู้วิจัยศึกษาองค์ความรู้การบรรเลงแซ็กโซโฟนหมอลำ สร้างและพัฒนาชุดฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำ โดยประเมินประสิทธิภาพของชุดฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำด้วยเกณฑ์ E_1/E_2 พัฒนาการผู้ฝึกและการศึกษาความพึงพอใจของผู้ใช้

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้องค์ความรู้เกี่ยวกับการรักษาแบบแผนการปฏิบัติเครื่องดนตรีที่ถูกต้องและสอดคล้องกับอัตลักษณ์ของแซ็กโซโฟนหมอลำ
2. ได้ชุดฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำที่มีประสิทธิภาพ
3. ใช้เป็นแนวทางในการปรับปรุงและพัฒนาทักษะปฏิบัติและสร้างชุดฝึกทักษะปฏิบัติเครื่องดนตรีสากลอื่นๆ ต่อไป

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากรและกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้วิธีการเลือกแบบเจาะจง

1.1 ประชากร ประกอบด้วยกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ ได้แก่ ผู้เชี่ยวชาญ นักวิชาการ ปราชญ์ด้านดนตรี นักดนตรีอาชีพ และกลุ่มผู้ปฏิบัติ ได้แก่ นักดนตรี นักศึกษาสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ นักศึกษาสาขาศิลปศึกษา คณะครุศาสตร์ ครูและนักเรียนระดับมัธยมศึกษา

1.2 กลุ่มตัวอย่าง ประกอบด้วยกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ ได้มาจากการเลือกแบบเจาะจง โดยเลือกผู้ที่มีความรู้เกี่ยวกับการสร้างเครื่องมือในการวิจัย ปราชญ์ชาวบ้านด้านแซ็กโซโฟนหมอลำ และนักดนตรีอาชีพที่เป่าแซ็กโซโฟนหมอลำ จำนวน 5 คน ได้แก่ นายมานิต นาใจนึก (ปราชญ์ชาวบ้านด้านแซ็กโซโฟนหมอลำ) นายกิตติพงษ์ เพ็งพิทักษ์ นายอภิวัน หานาม นายศรายุทธ พาโนมัย นายจริยะ ขวานอก (นักดนตรีอาชีพ) และกลุ่มผู้ปฏิบัติ (กลุ่มทดลอง) ได้มาจากอาสาสมัครที่มีความสนใจและมีพื้นฐานการเป่าแซ็กโซโฟน จำนวน 25 คน

2. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลในการวิจัยครั้งนี้ เป็นการเก็บข้อมูลภาคสนามโดยการสัมภาษณ์เพื่อถอดบทเรียนในการสร้างองค์ความรู้จากปราชญ์ชาวบ้านและนักดนตรีอาชีพ นอกจากนี้ยังมีการสังเกตการณ์ จดบันทึก ถ่ายวีดีโอ รวมรวมข้อมูลทั้งภาพนิ่งและการบันทึกเสียง แล้วนำข้อมูลที่ได้มาสังเคราะห์สร้างแบบฝึกเพื่อทดลองกับกลุ่มตัวอย่างในการวิจัย ได้แก่ แบบสัมภาษณ์ แบบทดสอบทักษะปฏิบัติ แบบสอบถาม

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล

ในการเก็บรวบรวมข้อมูลในการวิจัยครั้งนี้ใช้กระบวนการวิจัยเชิงวิจัยและพัฒนา เรื่อง ชุดฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำ เพื่อพัฒนานวัตกรรมและตรวจสอบประสิทธิภาพของนวัตกรรมที่พัฒนาขึ้น ผู้วิจัยได้ดำเนินการในการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร การศึกษาจากภาคสนาม สร้างชุดฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำเพื่อทดลองใช้กับกลุ่มตัวอย่าง ประกอบด้วย

3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร เป็นข้อมูลที่ได้จากการศึกษาจากเอกสาร หนังสือ ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องในการดำเนินวิจัย ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ได้แก่ การบรรเลงแซ็กโซโฟนหมอลำ การสร้างชุดฝึกทักษะปฏิบัติ การศึกษาความคิดเห็นของผู้ใช้ชุดฝึกทักษะ

แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย วิธีการดำเนินการวิจัย การวิเคราะห์ข้อมูล และการสรุปผลอภิปรายผล

3.2 การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม เป็นข้อมูลที่เก็บได้จากการลงพื้นที่ศึกษาและการทดลองกับกลุ่มตัวอย่างที่ต้องการศึกษา ได้แก่ การสัมภาณ์เพื่อถอดบทเรียน การสังเคราะห์ข้อมูลจากองค์ความรู้เกี่ยวกับการบรรเลงแซ็กโซโฟนหมอลำเพื่อสร้างชุดฝึกทักษะปฏิบัติ และการทดลองใช้ชุดฝึกทักษะกับกลุ่มตัวอย่าง แล้วนำผลจากการสัมภาษณ์และการทดลองทั้งหมดมาทำการวิเคราะห์แล้วจึงสรุปผลการวิจัย

4. การวิเคราะห์ข้อมูล

4.1. องค์ความรู้การบรรเลงแซ็กโซโฟนหมอลำ ใช้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์แล้วนำมาวิเคราะห์และสังเคราะห์เนื้อหา แบ่งแยกเป็นประเด็นและลำดับเนื้อหาองค์ความรู้ที่ได้จากการสัมภาษณ์และเก็บข้อมูลภาคสนาม ได้แก่ ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ปราชญ์ชาวบ้านและนักดนตรีอาชีพ และข้อมูลที่ได้จากผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิ

4.2 การพัฒนาชุดฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำ ผู้วิจัยนำข้อมูลและองค์ความรู้เกี่ยวกับการบรรเลงแซ็กโซโฟนหมอลำจากการสัมภาษณ์มาวิเคราะห์และสังเคราะห์เนื้อหา แบ่งแยกเป็นประเด็นและลำดับเนื้อหามาสร้างชุดฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำ ประกอบด้วยเนื้อหาของชุดฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำ

4.2.1 การวิเคราะห์ประสิทธิภาพของชุดฝึกทักษะปฏิบัติโดยการหาประสิทธิภาพเชิงประจักษ์ (Empirical approach) ของชุดฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำ ใช้เกณฑ์การทดสอบประสิทธิภาพ 80/80 จากสูตร E_1/E_2

4.2.2 เกณฑ์ระดับคะแนนที่ใช้เปรียบเทียบการพัฒนา ดังนี้

ระดับดีมาก	ได้คะแนนการพัฒนาตั้งแต่ 0.90 คะแนนขึ้นไป
ระดับปานกลาง	ได้คะแนนการพัฒนาระหว่าง 0.41 – 0.89 คะแนน
ระดับน้อย	ได้คะแนนการพัฒนาน้อยกว่า 0.40 คะแนน

4.3 ความคิดเห็นของผู้ใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำ

แสดงข้อมูลความคิดเห็นของผู้ใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำจากแบบสอบถาม แล้วสรุปผลตามคำถามที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น

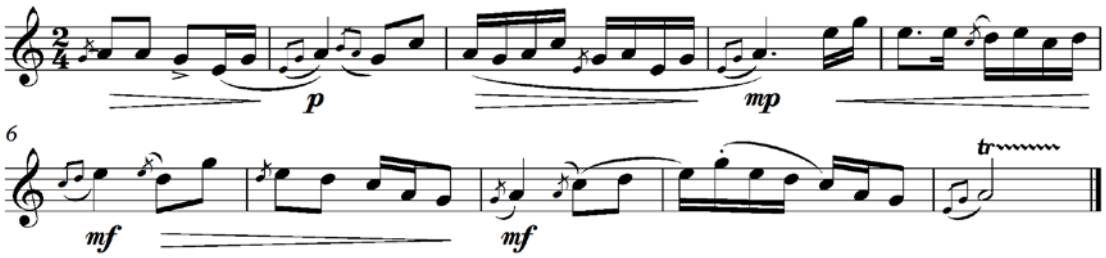
ผลการวิจัย

1. องค์ความรู้การบรรเลงแซ็กโซโฟนหมอลำ

วิธีการเริ่มเรียนแซ็กโซโฟนหมอลำเริ่มต้นจากการฝึกเป่าแซ็กโซโฟนเบื้องต้น โดยการฝึกด้วยตนเองและศึกษาหาความรู้เพิ่มเติมกับนักดนตรี ที่มีประสบการณ์ในการเป่าแซ็กโซโฟนหมอลำ จากนั้นการฟังบทเพลงและลายแซ็กโซโฟนบรรเลง ฝึกถอดโน้ตเพลงด้วยวิธีการจำแล้วบันทึกโน้ตเป็นโน้ตสากล โดยส่วนมากมักจะใช้วิธีการจำทำนองมากกว่าการบันทึกโน้ต ในการบันทึกโน้ตเพลง นักแซ็กโซโฟนที่ไม่สามารถอ่านโน้ตสากลได้ จะใช้วิธีการบันทึกเป็นโน้ตไทยเพื่อง่ายต่อการจำและการฝึกเล่น วิธีการฝึกเป่าแซ็กโซโฟนในระยะแรกเรียนรู้วิธีการจับ การเป่าโน้ตเสียงต่างๆ การทำความเข้าใจเกี่ยวกับระบบนิ้วและโน้ต

เนื้อหาในการเรียนรู้แซ็กโซโฟนหมอลำ ผู้ฝึกต้องมีความรู้พื้นฐานทางดนตรีสากลและดนตรีพื้นบ้านพอสมควร เช่น ด้านดนตรีสากล ผู้เป่าแซ็กโซโฟนหมอลำต้องมีความรู้เกี่ยวกับการอ่านโน้ต การบันทึกโน้ต บันไดเสียง การเปลี่ยนบันไดเสียง ทักษะการฟังเพลงเพื่อการถอดโน้ตสากล เป็นต้น ด้านดนตรีพื้นบ้าน ผู้เป่าแซ็กโซโฟนหมอลำต้องมีความรู้เกี่ยวกับโครงสร้างของเพลงลูกทุ่งหมอลำ การบันทึกโน้ตดนตรีไทย การฝึกเป่าเพลงพื้นบ้าน เพลงลูกทุ่งหมอลำ เพลงลูกทุ่ง การฟังเพลงเพื่อตีความในการบรรเลงแซ็กโซโฟนให้เกิดความไพเราะ

เทคนิคในการบรรเลงแซ็กโซโฟนหมอลำ ผู้ฝึกต้องมีวิธีการฝึกและเทคนิคในการบรรเลงเพื่อสร้างสรรค์ให้เกิดความไพเราะ โดยทั่วไปแล้วเทคนิคในการบรรเลงแซ็กโซโฟนหมอลำ มักมีคำศัพท์ที่นิยมใช้เรียกเทคนิคการเป่าแบบต่างๆ ทั้งตามแบบสากลและเฉพาะกลุ่มของนักแซ็กโซโฟนหมอลำ เช่น การควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) การแปรทำนอง (Variation) การด้นทำนอง (Improvisation) โน้ตสะบัด (Trill)

ตัวอย่างที่ 1 แสดงการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) การแปรทำนอง (Variation) และโน้ตสะบัด (Trill)

2. การพัฒนาชุดฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำ

ผู้วิจัยได้สรุปผลจากการสังเคราะห์เนื้อหาเพื่อพัฒนาสร้างเป็นชุดฝึกทักษะปฏิบัติ ตามองค์ความรู้ที่ได้จากการสัมภาษณ์ปราชญชาวบ้านและนักดนตรีอาชีพ เพื่อพัฒนาชุดฝึกทักษะแซ็กโซโฟนหมอลำ ดังนี้

2.1 ชุดฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำ 3 เล่ม ประกอบด้วย

เล่ม 1 เรื่องความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับแซ็กโซโฟน มุ่งให้ผู้ฝึกได้มีความรู้เกี่ยวกับการเป่าแซ็กโซโฟนในระดับพื้นฐาน เนื้อหาประกอบด้วย 5 บท ได้แก่ บทที่ 1 ประวัติความเป็นมาของแซ็กโซโฟน ตระกูลและชนิดของแซ็กโซโฟน และช่วงเสียงของแซ็กโซโฟนแต่ละชนิด บทที่ 2 ส่วนประกอบและวิธีการดูแลรักษาแซ็กโซโฟน การดูแลรักษาแซ็กโซโฟน วิธีการจับ ท่าทาง วิธีการเป่าแซ็กโซโฟน บทที่ 3 ทฤษฎีโน้ตสากลเบื้องต้น บทที่ 4 – 5 การฝึกเป่าบันไดเสียงเมเจอร์ทางชาร์ปและทางแฟลต

เล่ม 2 การเป่าแซ็กโซโฟนแบบหมอลำอีสาน มุ่งให้ผู้ฝึกได้มีความรู้เกี่ยวกับการเป่าแซ็กโซโฟนแบบหมอลำในระดับกลาง เนื้อหาแบ่งเป็นบทที่ 1 – 5 ได้แก่ บทที่ 1 แซ็กโซโฟนกับวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านอีสาน ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้านอีสาน เพลงลูกทุ่งหมอลำ ความเป็นมาของแซ็กโซโฟนกับดนตรีพื้นบ้านอีสาน บทที่ 2 องค์ความรู้เกี่ยวกับการเป่าแซ็กโซโฟนหมอลำ การฟังเพื่อฝึกเล่นเพลงลูกทุ่งหมอลำ ความสัมพันธ์ของบันไดเสียงดนตรีสากลกับดนตรีพื้นบ้านอีสาน การตั้งบันไดเสียงแซ็กโซโฟนกับเพลงลูกทุ่งหมอลำ บทที่ 3 – 4 การฝึกเป่าบันไดเสียงเพนทาโทนิกเมเจอร์และไมเนอร์ การเป่าแบบฝึกโน้ตตัวกลม โน้ตตัวขาว โน้ตตัวดำ โน้ตตัวเขบ็ต 1 ชั้น และโน้ตตัวเขบ็ต 2 ชั้น ในกระสวนจังหวะที่แตกต่างกัน บทที่ 5 การฝึกเป่าแซ็กโซโฟนกับ ลายพื้นบ้านอีสาน กลุ่มลายพื้นบ้านอีสานพื้นฐาน กลุ่มลายพื้นบ้านอีสานประยุกต์

เล่ม 3 เทคนิคการเป่าแซ็กโซโฟนหมอลำและการสร้างสรรค์บทเพลงเพื่อความไพเราะ มุ่งให้ผู้ฝึกได้เรียนรู้องค์ความรู้ระดับสูง และสามารถนำทักษะที่ได้จากการฝึกไปพัฒนาและการฝึกฝนทักษะเพื่อให้เกิดความชำนาญมากยิ่งขึ้น เนื้อหาแบ่งเป็นบทที่ 1 – 4 ได้แก่ บทที่ 1 เทคนิคการเป่าแซ็กโซโฟนหมอลำ เสียงแซ็กโซโฟนที่ไพเราะ เทคนิคการเป่าแซ็กโซโฟนเพื่อความไพเราะ บทที่ 2 การแปรทำนองเพลงลูกทุ่งหมอลำ แนวคิดเกี่ยวกับการแปรทำนอง การแปรทำนองเพลงลูกทุ่งหมอลำสำหรับแซ็กโซโฟน บทที่ 3 การด้นทำนองเพลงลูกทุ่งหมอลำ แนวคิดเกี่ยวกับการด้นทำนองและการฝึกด้นทำนองเพลงหมอลำ บทที่ 4 การเป่าแซ็กโซโฟนกับเพลงลูกทุ่งหมอลำขั้นสูง การเป่าแซ็กโซโฟนกับเพลงลูกทุ่งหมอลำและบทเพลงสำหรับการเป่าแซ็กโซโฟนทุ่งหมอลำ

2.2 การประเมินประสิทธิภาพของชุดฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำ

ประสิทธิภาพของชุดฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำ ที่ได้นำไปใช้กับกลุ่มทดลอง เท่ากับ 80.22/80.8 สูงกว่าเกณฑ์มาตรฐาน 80/80 สามารถนำชุดฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำไปใช้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ และการพัฒนาทักษะปฏิบัติของผู้ฝึกพบว่า ผู้ฝึกส่วนมากมีคะแนนพัฒนาในระดับมาก เนื่องจากผู้ฝึกทุกคนมีพื้นฐานการเป่าแซ็กโซโฟนมาแล้ว ทำให้สามารถฝึกทักษะปฏิบัติได้อย่างมีประสิทธิภาพ คะแนนการพัฒนาทักษะของผู้ฝึกพบว่าผู้ฝึกที่มีคะแนนพัฒนาในระดับปานกลาง (ระหว่าง 0.41 – 0.89 คะแนน) จำนวน 10 คน และผู้ฝึกที่มีคะแนนพัฒนาในระดับปานมาก (ตั้งแต่ 0.90 ขึ้นไป) จำนวน 15 คน แสดงให้เห็นว่าผู้ฝึกมีคะแนนพัฒนาในระดับมาก เนื่องจากผู้ฝึกมีความสนใจในการฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนในระดับพื้นฐานมาแล้ว ทำให้สามารถฝึกทักษะปฏิบัติได้อย่างมีประสิทธิภาพ

2.3 ศึกษาความคิดเห็นของผู้ใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำ

ชุดฝึกทักษะปฏิบัติชุดนี้มีการแบ่งระดับความรู้เป็นระดับต้น ระดับกลาง และระดับสูง มีการลำดับของเนื้อหาง่ายไปหายาก เข้าใจเทคนิคในการเป่า ได้ความรู้เกี่ยวกับทฤษฎีดนตรีและการเป่าแซ็กโซโฟนที่ถูกต้อง และความรู้เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาดนตรีพื้นบ้านอีสาน เพลงลูกทุ่งหมอลำ สามารถใช้ฝึกเพื่อนำไปบรรเลงกับบทเพลงลูกทุ่งหมอลำได้จริง และสามารถนำไปพัฒนาต่อกับเครื่องดนตรีอื่นๆ ได้ สามารถอธิบายโน้ตประกอบกับการฝึกได้ดี เมื่ออ่านเนื้อหาแล้วเข้าใจได้ง่าย มีการแสดงตัวอย่างประกอบ สามารถใช้ในการฝึกซ้อมได้ทุกเวลาโดยไม่มีเงื่อนไขในการฝึก

อภิปรายผล

1. องค์ความรู้การบรรเลงแซ็กโซโฟนหมอลำ

วิธีการเริ่มเรียนแซ็กโซโฟนหมอลำ ผู้เรียนต้องเริ่มต้นจากการฝึกเป่าเบื้องต้นเพื่อทำความเข้าใจเกี่ยวกับการเป่าแซ็กโซโฟน เนื้อหาในการเรียนรู้แซ็กโซโฟนหมอลำต้องมีความรู้พื้นฐานทางดนตรีสากลและดนตรีพื้นบ้าน เช่น ด้านดนตรีสากล การอ่านโน้ต การบันทึกโน้ต บันไดเสียง การเปลี่ยนบันไดเสียง (Transposition) สำหรับแซ็กโซโฟนกับเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ ทักษะการฟังเพลงเพื่อการถอดโน้ตสากล ด้านดนตรีพื้นบ้านต้องมีความรู้เกี่ยวกับโครงสร้างของเพลงลูกทุ่งหมอลำ การบันทึกโน้ตดนตรีไทย การฝึกเป่าเพลงพื้นบ้าน เพลงลูกทุ่งหมอลำ เพลงลูกทุ่ง หรือเพลงที่เกี่ยวข้องอื่นๆ การฟังเพลงเพื่อตีความบทเพลงเพื่อความไพเราะ (Interpretation) ส่วนเทคนิคในการบรรเลงแซ็กโซโฟนหมอลำ ได้แก่ การควบคุมลมในการเป่าและการใช้ลิ้นเพื่อให้คุณภาพเสียงที่ดี การวางนิ้ว

ที่เหมาะสมและการใช้นิ้วแทนเพื่อความล่องตัวของการใช้นิ้ว การปฏิบัติตามเครื่องหมายหรือสัญลักษณ์ทางดนตรีและการถ่ายทอดความรู้สึกในเพลง ซึ่งผู้ฝึกแซ็กโซโฟนหมอลำควรเข้าใจถึงลักษณะของวิธีการเป่าตามลักษณะของลายหรือทำนอง เช่น การเป่าแบบลำเพลิน ลำเต้ย การเป่าประกอบจังหวะรำวง จังหวะสามช่า การเป่าประกอบบทเพลงต่างๆ การไหลแซ็กโซโฟน (การด้นทำนอง) เพื่อประกอบการดำเนินทำนองในท่อนลำของบทเพลง และการสร้างสรรค์ทำนองเพื่อความไพเราะสอดคล้องกับงานวิจัยของกฤษณะ ทิพย์อักษร[8] ได้ทำการวิจัยเรื่อง กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงแซ็กโซโฟนประกอบการแสดงหมอลำของอาจารย์สำราญ บุปผาวาสน์ ผลการวิจัยพบว่ากระบวนการเรียนรู้แซ็กโซโฟนหมอลำได้พัฒนาตนเองมาอย่างต่อเนื่องจนมีความเชี่ยวชาญ และมีเทคนิคการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง กระบวนการถ่ายทอดความรู้โดยให้ฝึกการบรรเลงตามบทฝึก เป็นการเรียนการสอนแบบสาธิตเป็นตัวอย่างให้ปฏิบัติตาม และสอดแทรกกลเม็ดวิธีการบรรเลง

การสังเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ปราชญ์ชาวบ้านและนักดนตรี เพื่อสร้างชุดฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำ ผู้วิจัยศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสร้างชุดฝึกทักษะหรือแบบฝึกหัดที่เป็นมาตรฐาน แล้วทำการสังเคราะห์เนื้อหาต่างๆ แบ่งหัวข้อและเนื้อหาให้เป็นลำดับจากง่ายไปหายาก มีการทดสอบท้ายบทในแต่ละบทและการประเมินผลของการฝึกปฏิบัติ เนื้อหาที่จำเป็นต้องมีในชุดฝึกทักษะ ได้แก่ ทฤษฎีดนตรีสากลขั้นพื้นฐาน การเป่าแซ็กโซโฟนขั้นพื้นฐานหลักการในการสร้างชุดฝึกทักษะปฏิบัติสอดคล้องกับงานวิจัยของมงคล ภิรมณ์ครุฑ[9] ทำการวิจัยเรื่อง การพัฒนาแบบฝึกคลาริเน็ตเพื่อการบรรเลงเพลงไทย: กรณีศึกษาเพลงเดี่ยวพญาโศก วัตถุประสงค์เพื่อ 1) สังเคราะห์เพลงเดี่ยวพญาโศกสำหรับคลาริเน็ต โดยเน้นแนวทางการอนุรักษ์ความเป็นไทยควบคู่กับการรักษาแบบแผนการปฏิบัติเครื่องดนตรีที่ถูกต้องและสอดคล้องกับอัตลักษณ์เฉพาะของคลาริเน็ต 2) พัฒนาแบบฝึกที่สามารถพัฒนาทักษะในการบรรเลงคลาริเน็ต ผลการวิจัยพบว่า 1) เพลงเดี่ยวพญาโศกที่สังเคราะห์ขึ้นมีลักษณะบูรณาการความรู้ทางทฤษฎีและทักษะทั้งดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก กล่าวคือได้รักษาท่วงทำนองแบบไทยไว้ พร้อมกับยึดหลักการ

[8] กฤษณะ ทิพย์อักษร, “กระบวนการเรียนรู้และการถ่ายทอดการบรรเลงแซ็กโซโฟนประกอบการแสดงหมอลำของอาจารย์สำราญ บุปผาวาสน์” (วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2561), 123-127.

[9] มงคล ภิรมณ์ครุฑ, “การพัฒนาแบบฝึกคลาริเน็ตเพื่อการบรรเลงเพลงไทย: กรณีศึกษาเพลงเดี่ยวพญาโศก” (วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553), 100-103.

ปฏิบัติทักษะคลาริเน็ตตามอย่างตะวันตก โดยประยุกต์ใช้เม็ดพรายแบบไทยตามความเหมาะสม 2) การพัฒนาแบบฝึกมีการจัดลำดับขั้นตอนจากง่ายไปยาก มีส่วนการเตรียมความพร้อม และแบบฝึกเม็ดพรายที่ประยุกต์ตามแบบไทย โดยพัฒนาให้สอดคล้องกับการฝึกเพื่อความคล่องแคล่ว แข็งแรงของนิ้ว และการเรียนรู้สำนวนกลอนแบบเพลงไทย

2. การพัฒนาชุดฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำ

ชุดฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำ เป็นชุดฝึกที่ผ่านการวิเคราะห์และสังเคราะห์เนื้อหาเพื่อนำมาสร้างเป็นชุดฝึกทักษะตามกระบวนการ ได้แก่ ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับแซ็กโซโฟน การเป่าแซ็กโซโฟนแบบหมอลำ และเทคนิคการเป่าแซ็กโซโฟนหมอลำและการสร้างสรรค์บทเพลงเพื่อความไพเราะ โดยชุดฝึกทักษปฏิบัติแซ็กโซโฟนทั้ง 3 เล่ม ได้ผ่านกระบวนการสร้างชุดฝึกทักษะเพื่อพัฒนาความสามารถทักษะการเป่าแซ็กโซโฟนหมอลำ เพื่อให้ผู้ฝึกสามารถนำความรู้ที่ได้จากการฝึกไปใช้ในการบรรเลงเดี่ยวแซ็กโซโฟนและปฏิบัติรวมวงลูกทุ่งหมอลำ สอดคล้องกับแนวคิดของไพฑูรย์ สินลารัตน์[10] กล่าวว่า องค์ประกอบที่สำคัญในการจัดการเรียนการสอนทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรี ได้แก่ สถานที่ฝึกต้องมีความเหมาะสม การฝึกปฏิบัติเป็นการลงมือทำงานจริงในสภาพที่ใกล้เคียงสภาพจริงให้มากที่สุด มีเอกสารการฝึกปฏิบัติ มีการเตรียมตัวของผู้เรียนและผู้สอน ผู้เรียนต้องมีความรู้ และมีทักษะขั้นพื้นฐาน มีความเข้าใจขั้นตอนและสิ่งที่จะเกิดขึ้นในการปฏิบัติ

ด้านประสิทธิภาพของชุดฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำ ที่ได้นำไปใช้กับกลุ่มตัวอย่างและกลุ่มทดลองที่มีพื้นฐานการเป่าแซ็กโซโฟนเท่ากับ 80.22/80.8 เป็นไปตามเกณฑ์มาตรฐาน 80/80 สามารถนำชุดฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำไปใช้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ และการพัฒนาทักษะปฏิบัติของผู้ฝึกพบว่า ผู้ฝึกส่วนมากมีคะแนนพัฒนาในระดับมาก เนื่องจากผู้ฝึกทุกคนมีพื้นฐานการเป่าแซ็กโซโฟนมาแล้ว ทำให้สามารถฝึกทักษะปฏิบัติได้อย่างมีประสิทธิภาพ สอดคล้องกับงานวิจัยของสัญญา จำปา[11] วิจัยเรื่อง การพัฒนาทักษะปฏิบัติ กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปสากล เรื่อง แซ็กโซโฟน นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 ผลการวิจัยพบว่าการพัฒนาทักษะปฏิบัติมีประสิทธิภาพสูงกว่าเกณฑ์ที่ตั้งไว้ ด้านผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนปรากฏว่าหลังเรียนนักเรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนเพิ่มขึ้น ผลการเปรียบเทียบทักษะปฏิบัติก่อนและหลังมีทักษะปฏิบัติผ่านเกณฑ์ทักษะปฏิบัติการเล่น

[10] ไพฑูลย์ สินลารัตน์, *หลักและวิธีการสอนอุดมศึกษา* (กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2524), 97.

[11] สัญญา จำปา, “การพัฒนาทักษะปฏิบัติ กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปสากล เรื่องแซ็กโซโฟน ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5” (วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม, 2559), 74-78.

แซ็กโซโฟน นักเรียนมีความรู้เพิ่มขึ้นหลังเรียนจากการปฏิบัติกิจกรรม และนักเรียนมีความพึงพอใจต่อการปฏิบัติแซ็กโซโฟนอยู่ในระดับมากที่สุด

จากการศึกษาความพึงพอใจของผู้ใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำจากกลุ่มตัวอย่างและกลุ่มทดลอง ผู้ใช้มีความเห็นว่าชุดฝึกทักษปฏิบัติแซ็กโซโฟนทั้ง 3 เล่ม มีการลำดับของเนื้อหาจากง่ายไปหายาก ผู้ฝึกเข้าใจเทคนิคในการเป่าแซ็กโซโฟนหมอลำ ได้ความรู้เกี่ยวกับทฤษฎีดนตรีสากลและการเป่าแซ็กโซโฟนที่ถูกต้อง และความรู้เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาดนตรีพื้นบ้านอีสาน เพลงลูกทุ่งหมอลำ สามารถใช้ฝึกเพื่อนำไปบรรเลงกับบทเพลงลูกทุ่งหมอลำได้จริง และสามารถนำไปพัฒนาวิธีการฝึกร่วมกับเครื่องดนตรีอื่นได้ สามารถอธิบายโน้ตสากลประกอบกับการฝึกได้ดี เมื่ออ่านเนื้อหาแล้วเข้าใจได้ง่ายมีการแสดงตัวอย่างประกอบ สามารถใช้ในการฝึกซ้อมได้ทุกเวลาโดยไม่มีเงื่อนไขในการฝึก สอดคล้องงานวิจัยของวัชระ โสรพรหม[12] ทำการวิจัยเรื่อง การสร้างชุดการสอนแซ็กโซโฟนเพื่อพัฒนาทักษะการอิมโพรไวส์ด้วยคอร์ดโทน โดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบร่วมมือ ผลการวิจัยพบว่าชุดการสอนแซ็กโซโฟนเพื่อพัฒนาทักษะการอิมโพรไวส์ด้วยคอร์ดโทนโดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบร่วมมือมีประสิทธิภาพสูงกว่าเกณฑ์ที่ตั้งไว้เป็นไปตามสมมุติฐาน นิสิตมีความพึงพอใจต่อการเรียนรู้แบบร่วมมือสูงกว่าเกณฑ์ที่ตั้งไว้และเป็นไปตามสมมุติฐาน

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะจากการวิจัย

1.1 สามารถนำองค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัยครั้งนี้ ไปพัฒนาเพื่อสร้างชุดฝึกทักษะกับเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงหมอลำได้

1.2 ควรมีการบูรณาการองค์ความรู้จากงานวิจัยครั้งนี้ เพื่อนำไปพัฒนาเพื่อการถ่ายทอด อนุรักษ์ และสืบสานวัฒนธรรมดนตรีอีสานต่อไป

1.3 สามารถนำองค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัยครั้งนี้ ไปพัฒนาสร้างงานวิจัยสร้างสรรค์บทเพลงแซ็กโซโฟนหมอลำหรือเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ ได้

[12] วัชระ โสพสพรหม, “การสร้างชุดการสอนแซกโซโฟนเพื่อพัฒนาทักษะการอิมโพรไวเซชั่นด้วยคอร์ดโทนโดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบร่วมมือ” (วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยพายัพ, 2556), 46-55.

2. ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

2.1 ควรมีการศึกษาเพื่อพัฒนาชุดฝึกทักษะเครื่องดนตรี ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงหมอลำ แนวทางการฝึกซ้อมและการบริหารจัดการวงดนตรีต่อไป

2.2 ควรมีการพัฒนางานวิจัยครั้งนี้ไปสู่การสร้างสื่อการเรียนการสอน งานวิชาการทางดนตรี หนังสือ ตำรา ต่อไป

การสนับสนุนทุนวิจัย

งานวิจัยนี้ได้รับทุนจากกองทุนสนับสนุนงานวิจัยของบุคลากรมหาวิทยาลัยราชภัฏเลย บริหารจัดการโดยคณะมนุษยศาสตรและสังคมศาสตร์ ปีงบประมาณ (ปีที่ได้รับทุน) 2562 ผู้วิจัยขอขอบพระคุณมา ณ โอกาสนี้

บรรณานุกรม

กฤษณะ ทิพย์อักษร. “กระบวนการเรียนรู้และการถ่ายทอดการบรรเลงแซ็กโซโฟนประกอบการแสดงหมอลำของอาจารย์สำราญ บุปผาวาสน์.” วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2561.

จินดา แก่นสมบัติ. “เพลงลูกทุ่งหมอลำ : จากเพลงพื้นบ้านอีสานแพร่กระจายเข้าสู่เมืองกรุง.” *วารสารวิถีสังคมมนุษย์* 4, 1 (2559): 153-173.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. *ดนตรีพื้นบ้านอีสาน.* มหาสารคาม : ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2526.

————. *ดนตรีผู้ไทย.* มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม, 2529.

ไพฑูลย์ สินลารัตน์. *หลักและวิธีการสอนอุดมศึกษา.* กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2524.

ไพบูลย์ ตรีเดช. “การศึกษาเจตคติดนตรีพื้นบ้านอีสานของนักศึกษาวิทยาลัยครูภาคตะวันออกเฉียงเหนือในสหวิทยาลัยอีสานเหนือ.” วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2532.

มงคล ภิรมณ์ครุฑ. “การพัฒนาแบบฝึกคลาริเน็ตเพื่อการบรรเลงเพลงไทย: กรณีศึกษาเพลงเดี่ยวพญาโศก.” วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

วัชระ โสพสพรหม. “การสร้างชุดการสอนแซกโซโฟนเพื่อพัฒนาทักษะการอิมโพรไวเซชั่นด้วยคอร์ดโทนโดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบร่วมมือ.” วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยพายัพ, 2556.

สัญญา จำปา. “การพัฒนาทักษะปฏิบัติ กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะสากล เรื่องแซ็กโซโฟน ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5.” วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม, 2559.

สุกรี เจริญสุข. *ดนตรีเพื่อพัฒนาศักยภาพของสมอง.* นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์, 2550.

โซนาตาประเภทที่ 2: กรณีศึกษา 2 ผลงานจากไฮเดินและโมสาร์ท

Type 2 Sonata: 2 Case Studies from Haydn and Mozart

รัฐนัย บำเพ็ญอยู่*[1]
Rattanai Bampenyou*[1]

บทคัดย่อ

โซนาตาประเภทที่ 2 ถูกอธิบายเป็นครั้งแรกในตำรา เอเลเมนส์ ออฟ โซนาตา เทียโอรี: นอร์ม ไทป์ แอนด์ดีฟอร์มเมชัน อิน เดอ เลท เอทธ์ทีนธ์ เซนจูรี โซนาตา (ค.ศ. 2006) ของเจมส์ เฮโปคอสกีและวอเรน ดาร์ซี ถือเป็นคุณูปการสำคัญของนักวิชาการทั้ง 2 ท่าน บทความวิจัยนี้ได้นำตัวอย่างที่น่าสนใจซึ่งอยู่ในสังคีตลักษณ์ดังกล่าวมาทำการวิเคราะห์ ได้แก่ ท่อนจบของ *สตริงควอร์เท็ตหมายเลข 14 ในบันไดเสียงจีเมเจอร์ เค.387* โดยโวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ทและท่อนจบของ *ซิมโฟนีหมายเลข 44 ในบันไดเสียงอีไมเนอร์ ฮอบ. I:44* โดยฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน มีจุดประสงค์หลักอยู่ที่การแสดงกระบวนการของโซนาตาประเภทที่ 2 ผ่านตัวอย่างเหล่านี้ ซึ่งจะเห็นได้ว่าหลังตอนพัฒนาในท่อนจบของ *สตริงควอร์เท็ตหมายเลข 14* ทำนองรองได้กลับมาแทนที่จะเป็นทำนองหลักนำไปสู่การลงจบอย่างคลี่คลาย ขณะที่ในท่อนจบของ *ซิมโฟนีหมายเลข 44* หลังจากช่วงท้ายของตอนพัฒนา ดนตรีดำเนินอย่างพัวพันเต็มไปด้วยแรงขับเคลื่อนจนถึงทำนองปิด ไม่มีการนำเสนอทำนองรองเช่นเดียวกับในตอนนำเสนอ เพราะนี่คือโซนาตาประเภทที่ 2 ซึ่งมีตอนนำเสนอแบบต่อเนื่อง ถือเป็นตัวอย่างที่พบเห็นได้ยาก

คำสำคัญ: ไฮเดิน / โมสาร์ท / สังคีตลักษณ์โซนาตา / สมัยคลาสสิก / ดนตรีในศตวรรษที่ 18

* Corresponding author, email: ajarn_tikky@hotmail.com

[1] อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

[1] Instructor, College of Music, Mahidol University

Received: September 13, 2019 / Revised: December 20, 2019 / Accepted: January 7, 2020

Abstract

Type 2 sonata was first described in Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata (2006) by James Hepokoski and Warren Darcy. Their in-depth explanation on the structure is one of the textbook's major contributions. This research article investigates two notable examples of Type 2 sonata: the last movements from *String Quartet No. 14 in G, K. 387* by Wolfgang Amadeus Mozart and *Symphony No.44 in E minor, Hob I:44* by Franz Joseph Haydn. Its foremost purpose is to demonstrate the process of this sonata type through the selected movements. In the Finale of *K. 387*, the development is followed by the secondary theme instead of the primary theme, and the movement then concludes in a settled manner. On the other hand, the development in the Finale of *Hob I:44* merges on to a transitional passage, and the music then keeps spinning out until the closing zone is reached. Like its exposition, there is no secondary theme. This Finale is a rare example of Type 2 sonata with continuous exposition.

Keywords: Haydn / Mozart / Sonata Form / Classical Period / Music in the 18th Century

ความสำคัญและที่มา

ใน เอเลเมนส์ ออฟ โซนาตา เทียโอรี: นอร์ม ไทป์ แอนด์ดีฟอร์มเมชัน อิน เดอ เลท เอทธ์ทีนธ์เซนจูรี โซนาตา[1] (Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata) (ค.ศ. 2006) เจมส์ เฮโปคอสกีและวอเรน ดาร์ซีได้อธิบายกลุ่มสังคีตลักษณ์โซนาตาอย่างก้าวหน้าที่สุดเท่าที่เคยมีมา หลังการตีพิมพ์ออกเผยแพร่ ทฤษฎีของพวกเขาถูกใช้เป็นต้นแบบสำหรับการวิเคราะห์ในงานเขียนทางวิชาการจำนวนมาก 1 ในคุณูปการที่

[1] จากนี้จะเรียกโดยสังเขปว่า เอเลเมนส์ ออฟ โซนาตา เทียโอรี

สำคัญของตำราดังกล่าวคือคำอธิบายโซนาตาประเภทที่ 2 (Type 2 sonata)[2] ซึ่งในสังคีตลักษณ์โซนาตาชนิดนี้ทำนองหลักไม่ได้กลับมาหลังจากตอนพัฒนา แต่จะเป็นทำนองรองแทน (ดูตารางประกอบด้านล่าง)

ตารางที่ 1 แผนผังสังคีตลักษณ์โซนาตาประเภทที่ 2

ตอนนำเสนอ	**ตอนพัฒนา การคลี่คลายแบบอิงกุญแจเสียง**
ทำนองหลัก-ช่วงเชื่อม-ทำนองรอง-ทำนองปิด	ทำนองหลัก-ช่วงเชื่อม-ทำนองนองรอง-ทำนองปิด
กุญแจเสียงโทนิก กุญแจเสียงใหม่	กุญแจเสียงโทนิก

โซนาตาประเภทที่ 2 มีพัฒนาการหลักมาจากสังคีตลักษณ์ 2 ตอน (Binary form) แบบที่มีเนื้อหาและลำดับของทำนองคล้ายคลึงกันในทั้ง 2 ส่วน ครึ่งแรกเริ่มต้นในกุญแจเสียงหลักและย้ายไปกุญแจเสียงใหม่ ในขณะที่ครึ่งหลังจะย้ายจากกุญแจเสียงใหม่กลับสู่กุญแจเสียงหลัก เกิดเป็นรูปแบบ ||: A^1+B^2 :||: A^2+B^1 :|| โดย “B” ในที่นี้มักเป็นส่วนต่อเนื่องของ A มากกว่า[3] ครั้นถึงช่วงกลางศตวรรษที่ 18 โครงสร้างดังกล่าวได้พัฒนามาเป็นโซนาตาประเภทที่ 2 และกลายมาเป็นตัวเลือกที่ถูกนำมาใช้อย่างแพร่หลายร่วมกับสังคีตลักษณ์โซนาตาชนิดอื่นๆ[4] อันจะเห็นได้จากท่อนแรกของ *ซิมโฟนีในบันไดเสียงอีแฟล็ตเมเจอร์ ลำดับผลงานที่ 11 หมายเลข 3* โดยโยฮันน์ ชตามิตส์ บางท่อนในซิมโฟนีบทแรกๆ ของโมสาร์ทมีการใช้โครงสร้างนี้เช่นกัน ท่อนแรกของ *เชลโลคอนแชร์โตในบันไดเสียงบีไมเนอร์ ลำดับผลงานที่ 104* ของดโวชาคเป็นอีกตัวอย่างที่น่าสนใจจากปลายศตวรรษที่ 19

เฮโปคอสกีและดาร์ซีมองว่าโซนาตาประเภทที่ 2 นั้นมีลำดับของเหตุการณ์ทางทำนอง 2 ชุดด้วยกัน (Double-rotational)[5] โดย<u>ชุดแรก</u> (First rotation) อยู่ในกรอบโครงของตอนนำเสนอประกอบไปด้วยทำนองหลัก ช่วงเชื่อม ทำนองรอง และทำนองปิด <u>ชุดที่ 2</u> (Second rotation) ยัง

[2] เฮโปคอสกีและดาร์ซีเห็นว่าชื่อเรียกกลุ่มสังคีตลักษณ์โซนาตาล้วนมีปัญหาในเชิงระบบคำศัพท์ (Terminology) ดังนั้นพวกเขาจึงเลือกใช้คำกลางๆ อย่าง “ประเภทที่ 1” (Type 1) จนถึง “ประเภทที่ 5” (Type 5) เพื่อเรียกสังคีตลักษณ์โซนาตาแต่ละชนิด และหลีกเลี่ยงความเข้าใจผิดที่มาจากระบบคำศัพท์แบบเดิมที่นักวิชาการรุ่นก่อนเคยใช้

[3] James Hepokoski and Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata* (New York: Oxford University Press, 2006), 355.

[4] เรื่องเดียวกัน, 358-359.

[5] ต่างจากสังคีตลักษณ์โซนาตาประเภทที่ 3 (Type 3) หรือสังคีตลักษณ์โซนาตามาตรฐานที่มีลำดับเหตุการณ์ทางทำนอง 3 ชุด (Triple-rotational) ประกอบไปด้วย ตอนนำเสนอ ตอนพัฒนา และตอนย้อนความ

คงไว้ซึ่งลำดับของเหตุการณ์ดังกล่าว ทว่าส่วนแรก (ทำนองหลัก + ช่วงเชื่อม) เริ่มต้นขึ้นในพื้นที่ของตอนพัฒนาในขณะที่ส่วนต่อมา (ทำนองรอง + ทำนองปิด) เปลี่ยนไปอยู่ในกระบวนการของตอนย้อนความ[6] ทั้ง 2 ส่วนนี้อยู่ในลำดับเหตุการณ์ชุดที่ 2 เป็นกระบวนการที่ต่อเนื่องเป็นเนื้อเดียวกัน (Continuum)

การขาดหายไปของทำนองหลักหลังตอนพัฒนาทำให้การใช้คำว่า “ตอนย้อนความ” มีปัญหา เนื่องจากคำนี้ (Recapitulation หรือ Reprise ในภาษาเยอรมัน) ใน เอเลเมนส์ ออฟ โซนาตา เทียโอรี จะหมายถึงการกลับมาของลำดับเหตุการณ์ที่เคยเกิดขึ้นมาแล้วในตอนนำเสนอทั้งหมด[7] โดยจะต้องเริ่มต้นด้วยส่วนที่เคยทำหน้าที่เริ่มต้นตอนนำเสนอมาแล้วเช่นกัน ดังนั้นทำนองหลักที่กลับมาอีกครั้งในกุญแจเสียงโทนิกเป็นส่วนสำคัญที่ตอนย้อนความจะขาดไม่ได้ การใช้คำว่า “ตอนย้อนความ” ที่สื่อถึงการเริ่มต้นของทำนองชุดใหม่จึงถือว่าไม่เหมาะสมในบริบทนี้ เฮโปคอสกีและ ดาร์ซีจึงเรียกพื้นที่หลังตอนพัฒนาในโซนาตาประเภทที่ 2 ว่า “การคลี่คลายแบบอิงกุญแจเสียง” (Tonal resolution) แทน[8]

คำอธิบายที่ยกมาเป็นมุมมองใหม่ที่ไม่พบในงานเขียนจำนวนมากก่อนหน้านี้ เพราะโซนาตาประเภทที่ 2 มักถูกมองว่าเป็นสังคีตลักษณ์โซนาตาที่ช่วงแรกของตอนย้อนความถูกตัดออกไป ดังที่ รูดอฟ วอน โทเบลเรียกว่า “ตอนย้อนความที่ไม่สมบูรณ์” (Unvollständige reprise) ในตำรา *ดิ ฟอร์เมนเวลท์ เดอ คลาสซิสเชน อินสตรูเมนทัลมูสิค (Die Formenwelt der Klassischen Instrumentalmusik)* (ค.ศ. 1935)[9] อีกตัวอย่างคือ *โซนาตา ฟอร์ม (Sonata Forms)* (ค.ศ. 1980) ของชาร์ล โรเซน ที่กล่าวถึงตอนย้อนความประเภทที่มีเฉพาะทำนองรองเท่านั้น[10] มุมมองเหล่านี้มองว่าโซนาตาประเภทที่ 2 เป็นโครงสร้างที่ถูกดัดแปลงจากสังคีตลักษณ์โซนาตามาตรฐาน ต่างจากเฮโปคอสกีและดาร์ซีที่มองว่าโซนาตาประเภทที่ 2 เป็นโครงสร้างที่เป็นเอกเทศ มีสายพัฒนาการของตัวเอง

[6] เรื่องเดียวกัน, 353.

[7] เรื่องเดียวกัน, 353-354.

[8] เรื่องเดียวกัน, 353.

[9] เรื่องเดียวกัน, 365.

[10] Charles Rosen, *Sonata Forms*, rev. ed. (New York: W.W. Norton & Company, 1988), 144-145.

ขอบเขตของงานวิจัย

งานวิจัยชิ้นนี้ศึกษาท่อนจบของ *สตริงควอร์เท็ตหมายเลข 14 ในบันไดเสียงจีเมเจอร์ เค. 387* โดยโวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ทและท่อนจบของ *ซิมโฟนีหมายเลข 44 ในบันไดเสียงอีไมเนอร์ ฮอบ. I:44* โดยฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน ท่อนจบของผลงานแรกเป็นตัวอย่างการใช้โครงสร้างโซนาตาประเภทที่ 2 ในช่วงที่โมสาร์ทพัฒนามาถึงจุดสุกงอมแล้ว เนื่องจากโดยส่วนมากเขามักจะใช้สังคีตลักษณ์ชนิดนี้ในงานประพันธ์ช่วงแรก ส่วนท่อนจบของผลงานต่อมาเป็นตัวอย่างของโซนาตาประเภทที่ 2 ที่มี “ตอนนำเสนอแบบต่อเนื่อง” (Continuous Exposition)[11] ซึ่งเป็นกรณีที่พบได้ไม่บ่อยนัก

วัตถุประสงค์

1. เพื่ออธิบายกระบวนการของโซนาตาประเภทที่ 2 ในตัวอย่างที่นำมาศึกษา

2. เพื่อทำให้ทฤษฎีวิเคราะห์ของเฮโปคอสกีและดาร์ซีเป็นที่รู้จักมากขึ้นในแวดวงวิชาการดนตรีของประเทศไทย

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. บทวิเคราะห์กระบวนการของสังคีตลักษณ์โซนาตาประเภทที่ 2 ในท่อนจบของ*สตริงควอร์เท็ตหมายเลข 14 ในบันไดเสียงจีเมเจอร์ เค. 387* และ*ซิมโฟนีหมายเลข 44 ในบันไดเสียงอีไมเนอร์ ฮอบ. I:44* ที่สามารถนำมาใช้เป็นพื้นฐานของการตีความบทเพลง

2. ตัวอย่างการประยุกต์ใช้ทฤษฎีวิเคราะห์จาก เอเลเมนส์ ออฟ โซนาตา เทียโอรี

วิธีการดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยบูรณาการองค์ความรู้จาก *เอเลเมนส์ ออฟ โซนาตา เทียโอรี* เป็นหลัก การวิเคราะห์มีเป้าหมายเพื่อใช้เป็นพื้นฐานของการตีความบทเพลงและทำความเข้าใจกระบวนการของดนตรีในทุกส่วน ระบบคำศัพท์ (Terminology) และตัวอักษรย่อที่ใช้ในการระบุส่วนต่างๆ ของสังคีตลักษณ์โซนาตาจะยึดตามทฤษฎีวิเคราะห์ของเฮโปคอสกีและดาร์ซีดังนี้ 1) P = ทำนองหลัก (Primary Theme) 2) TR = ช่วงเชื่อม (Transition) 3) MC = จุดคั่นช่วงกลาง (Medial Caesura)[12] 4) S = ทำนองรอง (Secondary Theme) 5) EEC = จุดปิดตอนนำเสนอ (Essential Expositional

[11] เป็นประเภทของตอนนำเสนอที่ไม่ได้ถูกแบ่งออกเป็น 2 ช่วงเหมือนอย่างที่พบทั่วไป โดยในตอนนำเสนอแบบต่อเนื่องนั้น ช่วงเชื่อมจะไม่นำทางไปสู่ทำนองรอง หากแต่จะถูกขยายต่อไปด้วยการใช้ทำนองและจังหวะที่พัวพัน เต็มไปด้วยแรงขับเคลื่อนจนลงจบเคเดนซ์สำคัญก่อนเข้าสู่ทำนองปิดในที่สุด มักพบในผลงานของไฮเดิน

[12] เป็นจุดกึ่งกลางในตอนนำเสนอ ซึ่งจะอยู่ระหว่างตอนท้ายสุดของช่วงเชื่อมและตอนต้นของทำนองรอง

Closure)[13] 6) ESC = จุดปิดตอนย้อนความ (Essential Structural Closure) [14] และ 7) C = ทำนองปิด (Closing Zone)

บทวิเคราะห์ท่อนจบจาก *สตริงควอร์เท็ตหมายเลข 14 ในบันไดเสียงจีเมเจอร์ เค. 387*

หลังจากบรรเลงดนตรีร่วมกันและฟังการแสดงผลงานของไฮเดินในฤดูหนาวปี ค.ศ. 1781 โมสาร์ทได้แต่งสตริงควอร์เท็ตขึ้นมา 6 ชิ้น ทั้งหมดถูกอุทิศให้กับไฮเดินและเป็นที่รู้จักภายใต้สมญา *"ไฮเดิน" ควอร์เท็ต* ท่อนจบจาก *สตริงควอร์เท็ตหมายเลข 14 ในบันไดเสียงจีเมเจอร์ เค. 387* ซึ่งเป็น 1 ในผลงานชุดดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลจากสตริงควอร์เท็ตในแบบของไฮเดินหลายประการ (โดยเฉพาะ *ลำดับผลงานที่ 20*) เช่น การผสมผสานการสร้างแนวทำนองสอดประสานและลีลากาลองต์ (Style Galant) บทบาทของเครื่องดนตรีทั้ง 4 แนวที่เท่าเทียมกัน และการเขียนท่อนจบโดยใช้เทคนิคการประพันธ์แบบฟิวก์ (Fugal Finale) เพื่อยกระดับความเข้มข้นของเนื้อหาทางดนตรีที่ถึงจุดสูงสุดในท่อนนี้

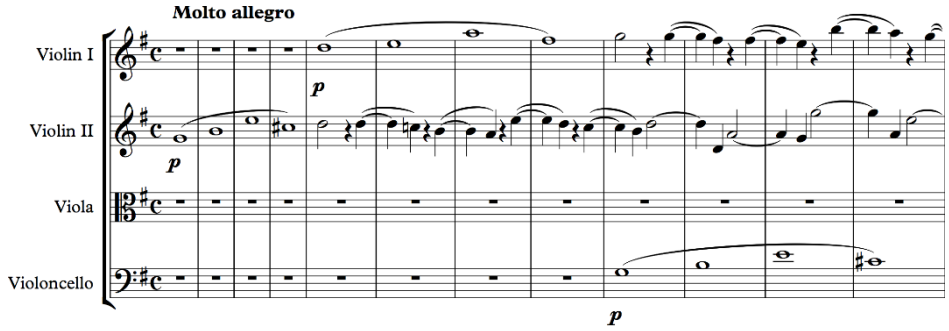
P ของท่อนสุดท้าย (Molto Allegro) เริ่มด้วยโน้ตลากยาว 4 ตัวในความยาว 4 ห้อง เป็นเสมือนกับทำนองเอก (Subject) ของฟิวก์ที่เข้ามาทีละแนว (ตัวอย่างที่ 1) เริ่มจากไวโอลินที่ 2 ไวโอลินที่ 1 เชลโลและวิโอลาตามลำดับ แม้การสอดประสานแนวทำนองจะเป็นสัญลักษณ์ของความจริงจังและความเป็นทางการมาช้านาน แต่โมสาร์ทได้สร้างความรู้สึกที่ผ่อนคลายผ่านทางทำนองรองสอดประสาน (Countersubject) ซึ่งเต็มไปด้วยโน้ตที่เกิดขึ้นบนจังหวะเบา ในห้องที่ 17 ผู้ประพันธ์นำเสนอทำนองที่ไหลลื่นขึ้น เข้ามาทีละแนวเสียงจากแนวบนสู่แนวล่าง โดย 2 ครั้งแรกจะมีการย้ำคอร์ด V-I ในกุญแจเสียงจีเมเจอร์ ส่วนครั้งที่ 3 บนแนววิโอลาได้นำไปสู่การสรุปลงเคเดนซ์สมบูรณ์ (Perfect Authentic Cadence) ในห้องที่ 31 ซึ่งเป็นจุดจบของ P ที่เกิดขึ้นพร้อมกับการมาถึงของ TR อย่างไรก็ตาม P ดูจะปิดตัวอย่างค้างคาเล็กน้อยในเชิงเนื้อหา เพราะทำนองที่เข้ามาในห้องที่ 17 ปรากฏขึ้นใน 3 แนวบนเท่านั้น (ในขณะที่ช่วงแรกของ P ทำนองเอกจะเข้ามาครบทั้ง 4 แนวเสียง) แนวของเชลโลเข้ามาหลังจากเคเดนซ์ในห้องที่ 31 (ตัวอย่างที่ 2) ซึ่งอยู่ในพื้นที่ของ TR ไป

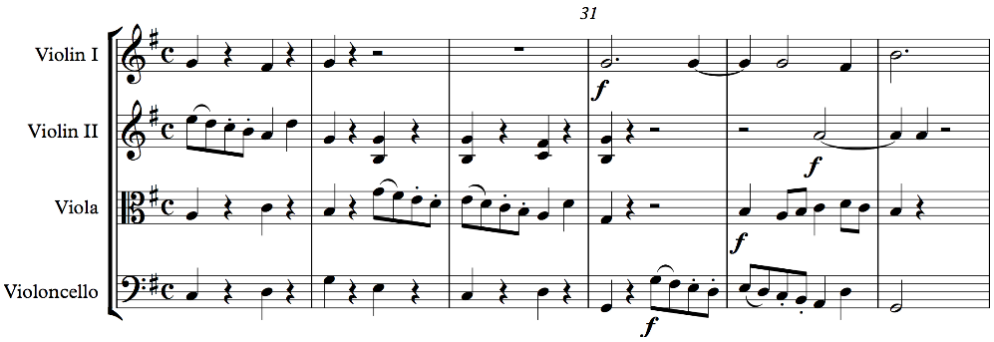
[13] จุด EEC คือเคเดนซ์แรกที่สถาปนากุญแจเสียงใหม่อย่างชัดเจน (The first satisfactory cadence in the new key) ซึ่งเคเดนซ์ในจุดนี้จะเป็นจุดจบของทำนองรองในตอนนำเสนอ โดยพื้นที่ที่ตามมาหลังจากนั้นคือทำนองปิด (Closing zone) ถือเป็นเป้าหมายหลักในการย้ายกุญแจเสียงของตอนนำเสนอ

[14] จุด ESC คือเคเดนซ์แรกที่สร้างความมั่นคงให้กับกุญแจเสียงโทนิก ซึ่งเกิดขึ้นในช่วงท้ายทำนองรองของตอนย้อนความ ความแปรปรวนของการย้ายกุญแจเสียงที่เกิดขึ้นในครึ่งหลังของตอนนำเสนอและตอนพัฒนาจะถูกคลี่คลายอย่างสมบูรณ์ที่เคเดนซ์ในจุดนี้ ถือเป็นจุดหมายปลายทางที่สำคัญมากของกระบวนการในสังคีตลักษณ์โซนาตา

แล้ว กล่าวได้ว่ากระบวนการนี้สร้างความเหลื่อมและความต่อเนื่องระหว่าง P กับ TR ในเวลาเดียวกัน

ตัวอย่างที่ 1 โมสาร์ท, *สตริงควอร์เท็ตหมายเลข 14 ในบันไดเสียงจีเมเจอร์ เค. 387*, ท่อนจบ, ห้องที่ 1-12

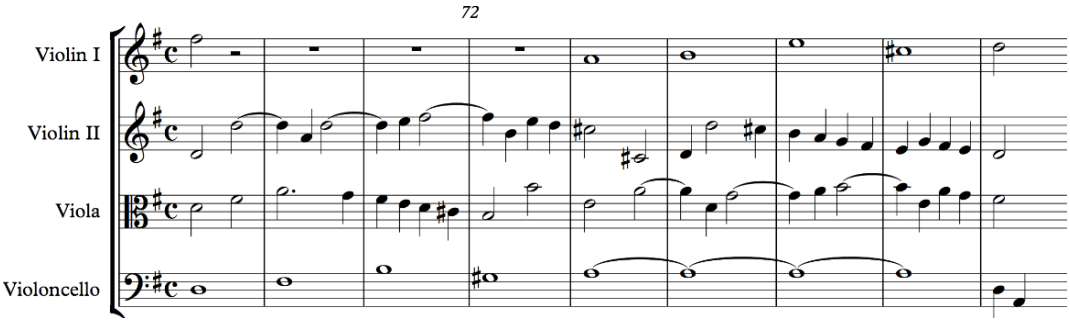


ตัวอย่างที่ 2 โมสาร์ท, *สตริงควอร์เท็ตหมายเลข 14 ในบันไดเสียงจีเมเจอร์ เค. 387*, ท่อนจบ, ห้องที่ 28-33

TR ของท่อนจบนี้เป็น “ช่วงเชื่อมแบบพัฒนา” (Developmental Transition)[15] กล่าวคือมีการใช้วัตถุดิบทางทำนองจาก P ซึ่งจะเห็นได้ว่ามีการพัฒนาทำนองรองสอดประสานที่เล่นกับจังหวะขัด (Syncopation) บนแนวไวโอลิน 1 และ 2 เช่นเดียวกับ TR ทั่วไป ความผันผวนทางเสียงประสานได้มาถึงจุดสูงสุดในห้องที่ 39 เมื่อคอร์ดเอเมเจอร์ซึ่งทำหน้าที่เป็นโดมินันท์ของกุญแจเสียงดีเมเจอร์ถูกลากยาว ก่อให้เกิดภาวะที่เสียงประสานค้างอยู่บนคอร์ดโดมินันท์ (Dominant Lock) ซึ่ง

[15] James Hepokoski and Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata* (New York: Oxford University Press, 2006), 95.

เกิดขึ้นต่อเนื่องจนถึงจุด MC ในห้องที่ 51 รองรับทำนองโครมาติกขาลงที่เกิดขึ้นใน 2 แนวบน ถือเป็นช่วงเวลาที่เต็มไปด้วยความแปรปรวน ผู้บรรเลงควรรู้สึกถึงความตึงเครียดทางเสียงประสานในจุดนี้ไปในทางเดียวกัน

S ย้ายไปอยู่ในกุญแจเสียงดีเมเจอร์ ในพื้นที่ใหม่นี้โมสาร์ทยังคงลักษณะของการเขียนแบบฟิวก์ พร้อมกับรักษาระดับของความดังและแรงขับเคลื่อนไว้อย่างเหนียวแน่น แนวทางดังกล่าวถือเป็นทั้งความน่าประหลาดใจและการปฏิเสธที่จะทำตามวิธีปฏิบัติในเวลาเดียวกัน[16] เพราะการออกแบบ S ในลักษณะนี้เป็นทางเลือกที่พบได้ไม่บ่อยนัก[17] โดยมากเรามักจะเห็น S ที่อยู่ในบุคลิกที่นุ่มนวลและใช้ทำนองแบบเพลงร้องมากกว่า[18] อีกประเด็นที่น่าสนใจคือการสร้างทำนองสอดประสานที่หลอมรวมทำนองใหม่ของ S กับทำนองหลักแรกของ P ในห้องที่ 69-84 (ตัวอย่างที่ 3) สร้างความรู้สึกของเอกภาพได้อย่างมีประสิทธิภาพ ความชัดเจนของกุญแจเสียงดีเมเจอร์ถูกเน้นย้ำมากขึ้นทีละนิด และถูกยืนยันอย่างชัดเจนด้วยเคเดนซ์สมบูรณ์ในกุญแจเสียงดีเมเจอร์ในห้องที่ 91 ซึ่งเป็นจุด EEC

ตัวอย่างที่ 3 โมสาร์ท, *สตริงควอร์เท็ตหมายเลข 14 ในบันไดเสียงจีเมเจอร์ เค. 387*, ท่อนจบ, ห้องที่ 69-77

ทันทีเข้าสู่พื้นที่ของ C สไตล์ของดนตรีได้เปลี่ยนมาเป็นทำนองเพลงร้องแบบโอเปราบุฟฟา[19] พร้อมกับเปลี่ยนเนื้อดนตรีมาเป็นแบบโฮโมโฟนี เคเดนซ์สมบูรณ์เกิดขึ้นอีกครั้งในห้องที่ 99 ทำนอง

[16] เรื่องเดียวกัน, 136

[17] เรื่องเดียวกัน, 136-138.

[18] เรื่องเดียวกัน, 133.

[19] เรื่องเดียวกัน, 163.

เพลงร้องดังกล่าวถูกเปลี่ยนบุคลิกให้มีความเจ้าเล่ห์ขึ้นเล็กน้อย ช่วงท้ายของ C มีการย้ำทำนองที่ไล่โน้ตขึ้น 2 ครั้ง ทำท่าว่าจะนำไปสู่การลงจบที่หนักแน่น อย่างไรก็ตามโมสาร์ทเปลี่ยนทิศทางของดนตรีให้เบาบางลง จนสุดทางที่คอร์ดดีทบ 7 โดมินันท์ในห้องที่ 123 กลับมาสู่จีเมเจอร์กุญแจเสียงหลักอย่างลุ่มลึก (มีการซ้ำตอนนำเสนอ) การสร้างระดับความเข้มเสียงที่ชัดเจนในช่วงนี้ถือเป็นสิ่งสำคัญมากในการบรรเลง

โดยทั่วไปตอนจบของตอนนำเสนอและการเริ่มต้นของตอนพัฒนานั้นมักมีการแบ่งอย่างชัดเจน แต่ในกรณีนี้เรากลับพบตัวอย่างที่พิเศษของการสร้างช่วงเชื่อมระหว่าง 2 จุดดังกล่าว ทำนองโครมาติกสลับกันเข้ามาในแนวต่างๆจนไปสุดทางตรงเคเดนซ์เปิด (Half Cadence) ในห้องที่ 142 คอร์ดเอฟเมเจอร์ทำหน้าที่เป็นโดมินันท์ นำไปสู่การกลับมาของ P ในกุญแจเสียงบีแฟล็ตไมเนอร์ ซึ่งมีการดัดแปลงเนื้อดนตรี ทำนองโน้ตลากยาวที่เคยอยู่ในลักษณะการเขียนแบบฟิวก์ ถูกนำมาบรรเลงโต้ตอบกันระหว่างแนวไวโอลิน 1 และเชลโล โดยมี 2 แนวกลางประสานเป็นคู่เสียง สร้างความแปรปรวนด้วยการใช้ทางเดินคอร์ด $Vii^{o}7$-i เคลื่อนไปตามกุญแจเสียงต่างๆ โดยเริ่มจากบีแฟล็ตไมเนอร์ – เอฟไมเนอร์ – ซีไมเนอร์ – จีไมเนอร์ – ดีไมเนอร์ (ลำดับของการย้ายมีพื้นฐานมาจากความสัมพันธ์แบบวงจรคู่ 5) ความผันผวนเพิ่มสูงขึ้นเมื่อคอร์ดจีทบ 9 โดมินันท์ในห้องที่ 160-161 เคลื่อนที่เข้าหาคอร์ดซีทบ 7 โดมินันท์ ความรู้สึกในช่วงนี้ถูกสร้างด้วยคอร์ดเสียงกระด้างที่ไม่ได้รับการเกลา (Unresolved Dissonance) ก่อนที่ทำนองจะเคลื่อนที่ลงทีละนิดแบบโครมาติคไปสู่คอร์ดจีทบ 7 โดมินันท์ ซึ่งเป็นจุดที่เคเดนซ์เปิดในกุญแจเสียงซีเมเจอร์เกิดขึ้นในห้อง 173

ขณะที่ส่วนแรกของ P ถูกดัดแปลงอย่างมากในช่วงแรกของตอนพัฒนา ส่วนต่อมาของ P (ห้องที่ 175) มีเพียงการย้ายไปอยู่ในกุญแจเสียงซีเมเจอร์ (ซับโดมินันท์ของจีเมเจอร์) โดยองค์ประกอบอื่นแทบไม่มีการเปลี่ยนแปลงเลย ภาวะทางเสียงประสานค่อนข้างนิ่งและมั่นคง ต่างจากความผันผวนที่มีมาก่อนหน้านี้อย่างสิ้นเชิง ท่อน TR ที่ตามมายังคงรักษาเนื้อหาทางทำนองที่เคยเป็นจากตอนนำเสนอไว้เช่นกัน เพียงแต่ในรอบนี้การค้างอยู่บนคอร์ดโดมินันท์เกิดขึ้นบนคอร์ดดีเมเจอร์ลากยาวเพื่อเตรียมการกลับมาของกุญแจเสียงโทนิก

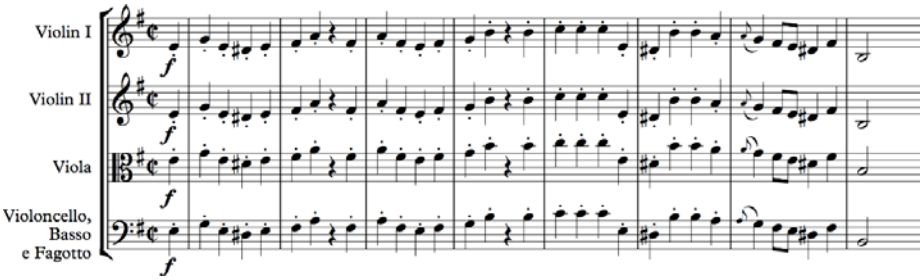
ช่วงการคลี่คลายแบบอิงกุญแจเสียงมาถึงในห้องที่ 210 โดย S ในรูปแบบฟิวก์กลับมาอีกครั้งในกุญแจเสียงหลัก แม้จะดูคล้ายกับ S ในตอนนำเสนอ แต่จุดนี้มีทำนองเอก 2 ทำนองที่ดำเนินไปพร้อมกัน ทำนองแรกคือทำนองเอกของ S ที่เข้ามาในแนวไวโอลิน 2 ส่วนอีกทำนองเป็นทำนองเอกที่มาจาก P ซึ่งเข้ามาในแนวเชลโล โดยเทคนิคการประพันธ์ลักษณะนี้เรียกว่าฟิวก์ซ้อน (Double fugue) ซึ่งไฮเดินใช้ในสตริงควอเท็ตของเขาหลายบท

ในห้องที่ 210 แทนที่คอร์ดดีทบ 7 โดมินันท์จะนำไปสู่คอร์ดจีเมเจอร์ โมสาร์ทกลับเปลี่ยนไปหาคอร์ดอีแฟล็ตซึ่งเป็นซับมีเดียนติดแฟล็ต (VIb) ในห้องต่อมา ถือเป็นเหตุการณ์ที่เหนือความคาดหมายอย่างมากและควรถูกทำให้เห็นเด่นชัดในการบรรเลง อาจมีการเล่นคอร์ดอีแฟล็ตนี้ดังอย่างกะทันหันเพื่อสร้างความน่าตกตะลึงแล้วจึงค่อยๆลดความเข้มเสียง สร้างทิศทางและความรู้สึกที่คลี่คลายขณะดำเนินสู่เคเดนซ์สมบูรณ์ในกุญแจเสียงโทนิกที่ห้อง 233 ซึ่งเป็นจุด ESC

ด้วยชั้นเชิงการประพันธ์ระดับสูงในท่อนจบนี้ การสร้างตอนจบที่เหมาะสมถือเป็นความท้าทายไม่น้อย ซึ่งโมสาร์ทได้ทำในสิ่งที่อยู่เหนือความคาดหวังทั้งปวง หลัง C ดนตรีได้ดำเนินเข้าสู่โคดาในแนวทางเดียวกับที่เขาทำไว้ก่อนเข้าตอนพัฒนา ช่วงเชื่อมที่เต็มไปด้วยโน้ตโครมาติกได้หวนมาอีกครั้ง นำไปสู่ประโยคเพลง 2 ประโยคสุดท้ายที่เริ่มด้วยทำนองเอกจาก P และลงจบเคเดนซ์สมบูรณ์ โดยประโยคแรกอยู่ในความเข้มเสียงระดับดัง (f) และประโยคต่อมาอยู่ในระดับเบา (p)

บทวิเคราะห์ท่อนจบจาก *ซิมโฟนีหมายเลข 44 ในบันไดเสียงอีไมเนอร์ ฮอบ I:44*

ซิมโฟนีหมายเลข 44 ในบันไดเสียงอีไมเนอร์ ฮอบ I:44 ที่ไฮเดินประพันธ์ขึ้นราวค.ศ. 1770-1771 สะท้อนให้เห็นถึงชั้นเชิงในการประพันธ์ที่ลุ่มลึก อันเป็นผลของพัฒนาการอย่างก้าวกระโดดตลอดทศวรรษที่ 1760 เรื่อยมา ลีลาดนตรีที่เขาใช้นั้นเป็นแบบ “กระแสความรุนแรง” (Sturm und Drang) ซึ่งมีเป้าหมายอยู่ที่การกระตุ้นปลุกเร้าความน่าสะพรึงกลัว ความตื่นเต้น และอารมณ์อันท่วมท้น ความเคร่งเครียดของผลงานแสดงออกผ่านการใช้กุญแจเสียงไมเนอร์และเทคนิคการเขียนดนตรีที่มีหลายแนวทำนอง ถือได้ว่าเป็นท่อนที่แสดงให้เห็นถึงความเชี่ยวชาญในศาสตร์การสร้างแนวทำนองสอดประสานของไฮเดินได้เป็นอย่างดี ทั้งยังมีการผสมผสานเนื้อดนตรีแบบโพลิโฟนีและโฮโมโฟนีออกมาได้อย่างลงตัว

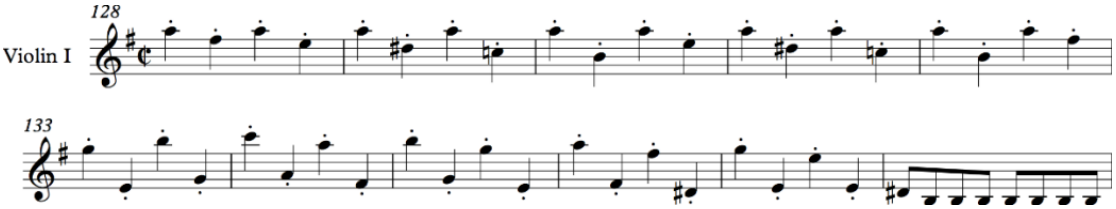
ตัวอย่างที่ 4 ไฮเดิน, *ซิมโฟนีหมายเลข 44 ในบันไดเสียงอีไมเนอร์ ฮอบ I:44*, ท่อนจบ, แนวเครื่องสาย, ห้องที่ 1–8.

P ของท่อนจบนี้อยู่ในบุคลิกที่รุกเร้า (ตัวอย่างที่ 4) กลุ่มเครื่องสายนำเสนอทำนองหลักด้วยการเล่นแนวเดียวกัน (Unison) ในภาพรวมจะเห็นได้ว่าบรรยากาศทางเสียงประสานจะมีความตึงเครียดแฝงอยู่ เป็นผลมาจากการไม่ลงจบเคเดนซ์สมบูรณ์ในพื้นที่ของ P หลังเคเดนซ์เปิดในกุญแจเสียงโทนิกในห้องที่ 8 ไฮเดินได้สร้างทำนองสอดประสานล้อกับทำนองหลักดังกล่าวออกมาอีก 2 ชุด ชุดแรกเริ่มห้องที่ 9 และอีกชุดเริ่มห้องที่ 19 ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของ TR แบบกลืนกลาย (Dissolving Type)[20] ในกรณีนี้เริ่มต้นด้วยบางส่วนของ P แล้วจึงเปลี่ยนเข้าสู่กระบวนการของช่วงเชื่อมอย่างกลืนเนียนเมื่อเคเดนซ์เปิดเกิดขึ้นบนคอร์ดดีเมเจอร์ห้องที่ 28 (โดมินันท์ของกุญแจเสียงจีเมเจอร์) ทว่าความรู้สึกของเคเดนซ์ดังกล่าวได้ถูกกลบทับด้วยทำนองของกลุ่มเครื่องสายที่วิ่งอย่างต่อเนื่องผันผวนต่อไป

ท่อน TR มีทำนองสอดประสานที่พัวพันกว่าเดิม สร้างความรู้สึกที่พุ่งไปข้างหน้ามากขึ้น นอกจากนี้บรรยากาศของเสียงประสานก็ได้เข้ามาอยู่ในกุญแจเสียงเมเจอร์เป็นที่เรียบร้อย ความรู้สึกของกุญแจเสียงจีเมเจอร์ชัดเจนขึ้นเมื่อโน้ตกระโดดของแนวเครื่องสายนำไปสู่เคเดนซ์สมบูรณ์ในกุญแจเสียงดังกล่าวในห้องที่ 50 ตามมาด้วยการเปลี่ยนเนื้อดนตรีมาเป็นแบบโฮโมโฟนี เราจะเห็นได้ว่าไม่ปรากฏ S หรือทำนองรอง ดนตรีดำเนินอย่างต่อเนื่องจาก TR จนถึงจุด EEC ในห้องที่ 59 นี่คือตัวอย่างของ “ตอนนำเสนอแบบต่อเนื่อง” ซึ่งเป็นเทคนิคที่ไฮเดินมักจะใช้ในผลงานหลายชิ้น ส่วน C ในห้องที่ 60 มาพร้อมกับทำนองที่มีพื้นฐานจาก P ซึ่งเป็นแนวทางที่พบได้บ่อย

ลำดับทำนองที่ไฮเดินได้วางไว้ในตอนนำเสนอยังคงถูกรักษาไว้ในตอนพัฒนาและการคลี่คลายแบบอิงกุญแจเสียง โดย P กลับมาอีกครั้งในห้องที่ 75 ในกุญแจเสียงเอไมเนอร์ ทำนองหลักถูกดัดแปลงเล็กน้อย แต่ยังอยู่ในลักษณะยูนิซันเช่นเดียวกับตอนเริ่มต้นของบทเพลง ทำนองหลักถูกพัฒนาต่อไปในห้องที่ 79 มีซีเควนซ์ทำนองหลายชุดควบคู่ไปกับทางเดินคอร์ดแบบวงจรคู่ 5 จนย้ายมาสู่กุญแจเสียงซีเมเจอร์ในห้องที่ 96 จุดที่น่าสนใจคือแนวโอโบที่เล่นโน้ตซึ่งเป็นโครงของเสียงประสาน อันเป็นหน้าที่สำคัญของเครื่องดนตรีชนิดนี้ในซิมโฟนีของศตวรรษที่ 18 ระหว่างนี้เราจะเห็นได้ว่าเนื้อดนตรีมีความเป็นโฮโมโฟนีมากขึ้น แต่ความผันผวนของดนตรีในตอนพัฒนามีสูงมาก เป็นผลมาจากการเปลี่ยนกุญแจเสียงอย่างต่อเนื่อง การรัวโน้ตบนเครื่องสายซึ่งเป็นแนวทางการสร้างแรงขับเคลื่อนที่ไฮเดินใช้มาก่อนแล้วในตอนนำเสนอ และการนำทำนองหลักจาก P มาปฏิสัมพันธ์กับทำนองของโอโบอย่างมีชีวิตชีวา

[20] เรื่องเดียวกัน, 101.

จุดสำคัญอีกจุดคือห้องที่ 112 ซึ่งมีคอร์ดบีเมเจอร์เกิดขึ้น ในขณะนี้คอร์ดดังกล่าวทำหน้าที่เป็นโดมินันท์แล้ว เห็นได้ว่าทำนองในส่วนนี้เป็น TR เพราะมีพื้นฐานมาจาก TR ของตอนนำเสนอโน้ตกระโดดบนแนวเครื่องสายก่อนเคเดนซ์ในห้องที่ 50 ได้กลับมาอีกครั้ง โดยมาพร้อมกับความคาดหวังว่าความตึงเครียดทางเสียงประสานจะได้รับการคลี่คลายด้วยเคเดนซ์สมบูรณ์ในกุญแจเสียงโทนิก ทว่าไฮเดินกลับเข้าหาเคเดนซ์เปิดแทนในห้องที่ 138 (ตัวอย่างที่ 5) ขยายความผันผวนออกไปจนถึงเคเดนซ์สมบูรณ์ในห้องที่ 151 จุด ESC ในห้องนี้ถือเป็นช่วงเวลาแห่งการคลี่คลายที่สำคัญอย่างยิ่ง อย่างไรก็ตาม ด้วยกระบวนทางดนตรีที่ขับเคลื่อนอย่างต่อเนื่องจากช่วง TR จนถึงจุด ESC เราจึงไม่อาจชี้ชัดได้ว่าช่วงการคลี่คลายแบบอิงกุญแจเสียงเกิดขึ้นเมื่อใด C ที่ตามมามีทำนองที่คล้ายกับ C ของตอนนำเสนอเป็นอย่างมาก ต่างกันในเรื่องของกุญแจเสียงเท่านั้น ท่อนโคดาในห้องที่ 167 มีพื้นฐานมาจาก P อย่างชัดเจน สรุปจบด้วยด้วยทำนองหลักที่รุกเร้าและปิดฉากด้วยการย้ำคอร์ดโทนิก 3 ครั้ง

ตัวอย่างที่ 5 ไฮเดิน, *ซิมโฟนีหมายเลข 44 ในบันไดเสียงอีไมเนอร์ ฮอบ I:44*, ท่อนจบ, แนวไวโอลิน 1, ห้องที่ 128–138.

บทสรุปการวิเคราะห์

แม้ผลงานที่นำมาศึกษาจะอยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตาประเภทที่ 2 และมีการประยุกต์ใช้เทคนิคการสร้างแนวทำนองสอดประสาน แต่ก็มีความแตกต่างในหลายมิติ ท่อนจบของ *สตริงควอร์เท็ตหมายเลข 14 ในบันไดเสียงจีเมเจอร์ เค. 387* มีลักษณะของลีลาดนตรีแบบคลาสสิกที่ชัดเจนกว่า เห็นได้จากการเปลี่ยนแปลงทางเนื้อดนตรีที่เด่นชัดในหลายจุด ในตอนพัฒนายังปรากฏตัวหยุดคั่นหลังส่วนแรกของ P ช่วยให้โครงสร้างมีความชัดเจน การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์จึงทำได้ค่อนข้างสะดวก นอกจากนี้ แม้ว่าโมสาร์ทจะใช้เทคนิคการประพันธ์แบบฟิวก์ แต่บรรยากาศทางดนตรีโดยรวมยังอยู่ในลีลากาลองต์

ท่อนจบของ *ซิมโฟนีหมายเลข 44 ในบันไดเสียงอีไมเนอร์ ฮอบ I:44* อยู่ในลีลาที่ต่างออกไป ไฮเดินเขียนท่อนนี้โดยใช้ลีลากระแสความรุนแรง การสร้างแนวทำนองสอดประสานที่เขาใช้ในที่นี้

ไม่ใช่การเขียนแบบฟิวก์ แต่เป็นการสร้างทำนองแบบโพลิโฟนีขึ้นมาออกมาหลายรูปแบบ เช่น มีโน้ตลากยาวอยู่เหนือหรือใต้แนวทำนองที่รุกเร้า เป็นต้น ดนตรีในภาพรวมแทบไม่มีจุดคั่นใดๆ ตั้งแต่ต้นจนจบ ความต่อเนื่องของท่อนจบนี้กล่าวได้ว่าเป็นลักษณะของดนตรีบาโรกที่ยังคงหลงเหลืออยู่ในดนตรีของไฮเดิน ซึ่งการศึกษาโครงสร้างในท่อนจบนี้ทำได้ราบรื่นขึ้นเมื่อนำแนวคิดของเฮโปคอสกีและดาร์ซีที่เกี่ยวกับสังคีตลักษณ์โซนาตาประเภทที่ 2 และตอนนำเสนอแบบต่อเนื่องมาอธิบาย

กิตติกรรมประกาศ

โครงการวิจัยได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

บรรณานุกรม

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

Downs, Philip G. *Classical Music: The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: W.W. Norton & Company, 1992.

Geiringer, Karl. *Haydn: A Creative Life in Music*. 3rd ed. Oakland, CA: University of California Press, 1982.

Hepokoski, James, and Warren Darcy. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata.* New York: Oxford University Press, 2006.

Rosen, Charles. *Sonata Forms*. Rev. ed. New York: W.W. Norton & Company, 1988.

Wates, Roye E. *Mozart: An Introduction to the Music, the Man, and the Myths*. Milwaukee, WI: Amadeus Press, 2010.

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: “ศรีนครพิงค์” สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตราและวงเครื่องดนตรีล้านนา

Doctoral Music Composition “Sri Na Korn Ping” for Jazz Ensemble and Lanna Ensemble

วัชระ กัณธียาภรณ์*[1] ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร[2]
Watchara Kanteeyaporn*[1] Narongrit Dhamabutra[2]

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลง *ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: “ศรีนครพิงค์” สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตราและวงเครื่องดนตรีล้านนา* เป็นบทประพันธ์ที่มีแรงบันดาลใจจากความทรงจำในวัยเยาว์และความผูกพันของผู้ประพันธ์ที่มีต่อจังหวัดเชียงใหม่ ผนวกกับความรู้ด้านดนตรีแจ๊สที่ผู้ประพันธ์มีความชำนาญ บทประพันธ์นี้จึงมีแนวคิดในการเล่าเรื่องผ่านคำขวัญของจังหวัดเชียงใหม่ โดยสะท้อนถึงวิถีชีวิต วัฒนธรรมไทยล้านนา ซึ่งนำเสนอผ่านการผสมผสานวัฒนธรรมทางดนตรีระหว่างดนตรีพื้นบ้านล้านนาและดนตรีตะวันตก แบ่งออกเป็น 4 กระบวน ตามคำขวัญจังหวัดเชียงใหม่ มีความยาวในการบรรเลงทั้งหมดประมาณ 30 นาที มีผู้บรรเลงทั้งสิ้น 30 คน ประกอบด้วย วงแจ๊สออร์เคสตราขนาดใหญ่ นำเสนอเอกลักษณ์ทางด้านดนตรีตะวันตก โดยบรรเลงร่วมกับวงเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาซึ่งบรรเลงทำนองหลักของบทประพันธ์ ผ่านเสียงอันเป็นเอกลักษณ์ที่ผู้ประพันธ์ประสงค์จะรักษาและเผยแพร่ดนตรีพื้นบ้านล้านนาให้เป็นมรดกของประเทศไทยต่อไป

คำสำคัญ: บทประพันธ์เพลง / ดนตรีพื้นบ้านล้านนา / แจ๊สออร์เคสตรา

* Corresponding author, email: destinix@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: September 3, 2019 / Revised: November 20, 2019 / Accepted: November 25, 2019

Abstract

The doctoral music composition "*SRI NA KORN PING*" for Jazz Orchestra and Lanna Ensemble is a composition inspired by the composer's childhood memories and his bond with Chiang Mai, combined with knowledge of Jazz music that the composer mastered. The idea of this composition is to depict the stories through the motto of Chiang Mai by reflecting the way of life of Lanna Thai culture, which is exhibits the integration of musical culture between traditional Lanna music and Western music divided into 4 movements according to the Chiang Mai motto. The total length of the composition is approximately 30 minutes with a total of 30 musicians, consisting of a large Jazz orchestra, representing western musical identity, and harmonized with the traditional Lanna ensemble performing the unique sounds of the main theme that the composer wishes to preserve and distribute the traditional Lanna music as the heritage of Thailand.

Keywords: Music Composition / Traditional Lanna Music / Jazz Orchestra

บทนำ

จังหวัดเชียงใหม่เป็นจังหวัดหนึ่งมีประวัติศาสตร์อันยาวนาน เคยเป็นเมืองหลวงของอาณาจักรล้านนาแต่โบราณ มี "คำเมือง หรือ กำเมือง" เป็นภาษาท้องถิ่นที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวทั้งด้านประเพณีวัฒนธรรมและมีแหล่งท่องเที่ยวจำนวนมาก[3] นอกจากนี้ยังมีดนตรีพื้นบ้าน หรือที่เรียกว่าดนตรีล้านนาซึ่งเป็นดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว การเล่นดนตรีพื้นเมืองล้านนานั้น สามารถใช้เครื่องดนตรีบรรเลงได้ทั้งแบบเดี่ยวและแบบประสมวง ในยุคก่อนนั้นลักษณะการเล่นทั้งสองประเภทต่างมีจุดประสงค์เพื่อเป็นการพักผ่อนหย่อนใจ และใช้ประกอบงานต่างๆ ซึ่งลักษณะการรวมวงมาจากคนที่มีบ้านอยู่ใกล้เคียงกันหรือเป็นคนที่มีศรัทธาในวัดเดียวกันมารวมวงกันเพื่อที่จะได้มีวง

[3] สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่, "สัญลักษณ์ประจำจังหวัด," accessed December 18, 2018, https://www.m-culture.go.th/chiangmai/ewt_news.php?nid=590.

ดนตรีบรรเลง[4] ในปัจจุบันดนตรีล้านนายังคงถูกเผยแพร่และมีการเรียนการสอนเกี่ยวกับดนตรีล้านนาจากผู้ที่สนใจสืบสานวัฒนธรรมทางดนตรีล้านนา ทำให้ดนตรีล้านนายังคงถูกสืบทอดกันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

จากข้อมูลข้างต้นทำให้ผู้ประพันธ์ได้มองเห็นถึงคุณค่าของดนตรีพื้นบ้านล้านนาบวกกับความคุ้นเคยกับดนตรีล้านนาตั้งแต่ยังเยาว์วัย กระทั่งได้มีโอกาสศึกษาต่อทางด้านดนตรีแจ๊สในระดับอุดมศึกษาและเก็บเกี่ยวประสบการณ์ด้านการบรรเลงดนตรีไว้ตลอดมา จึงมีความคิดที่อยากจะนำการผสมผสานระหว่างดนตรีล้านนาที่เป็นดนตรีบ้านเกิด ประกอบกับดนตรีคลาสสิกและดนตรีแจ๊สที่ได้ศึกษามาเพื่อใช้ในการประพันธ์บทเพลงในครั้งนี้

ดังนั้น บทประพันธ์เพลง *“ศรีนครพิงค์”* จึงเป็นการผสมผสานทางดนตรีระหว่างสองวัฒนธรรม คือ วัฒนธรรมตะวันตก ซึ่งได้แก่ดนตรีคลาสสิกและดนตรีแจ๊ส กับวัฒนธรรมไทยล้านนา ได้แก่ดนตรีล้านนา บทประพันธ์เพลงนี้ได้รับแรงบันดาล ใจมาจากวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนในจังหวัดเชียงใหม่หรือที่เรียกว่า คนเมืองหรือคนล้านนา ผนวกกับวัฒนธรรมของ ยุคปัจจุบันที่เปลี่ยนไปตามกระแสโลกาภิวัตน์บทประพันธ์นี้จึงสะท้อนถึงเหตุการณ์และสถานที่สำคัญในจังหวัดเชียงใหม่ โดยมีคำขวัญเชียงใหม่เป็นตัวกลางในการนำเสนอเรื่องราวต่างๆ ซึ่งจะถูกบรรเลงผ่านเครื่องดนตรีสากล และเครื่องดนตรีล้านนา

ลักษณะทั่วไปของบทประพันธ์บทประพันธ์นี้เป็นบทประพันธ์บทใหม่ประกอบไปด้วย 4 กระบวน มีความยาวโดยประมาณ 30 นาทีและใช้วงออร์เคสตราแบบผสมระหว่างเครื่องดนตรีสากลและเครื่องดนตรีล้านนา ด้านแนวคิดและการสร้างสรรค์ทางด้านการประพันธ์ผู้ประพันธ์ได้ทำการแบ่งกระบวนของเพลงทั้งหมดจำนวน 4 กระบวน โดยแต่ละกระบวนจะถูกประพันธ์ผ่านคำขวัญของจังหวัดเชียงใหม่คือ “ดอยสุเทพเป็นศรีประเพณีเป็นสง่า บุปผชาติล้วนงามตา นามล้ำค่านครพิงค์”

เนื่องจากในปัจจุบันบทประพันธ์เพลงที่เป็นการผสมผสานระหว่างดนตรีตะวันตกและดนตรีล้านนาโดยนำเสนอในรูปแบบของการนำคำขวัญของจังหวัดมาใช้เป็นโจทย์ในการประพันธ์นั้นยังไม่แพร่หลาย บทประพันธ์เพลง *“ศรีนครพิงค์”* จึงถือได้ว่าเป็นบทประพันธ์ที่สะท้อนถึงการผสมผสานของดนตรีตะวันตกและดนตรีล้านนา ผ่านมุมมองของผู้ประพันธ์จากเรื่องราวต่างๆ ในครั้งเยาว์วัย ประกอบกับประสบการณ์การเรียนรู้ตามกาลเวลาของผู้ประพันธ์ทำให้บทประพันธ์เพลง *“ศรีนครพิงค์”* เป็นบทประพันธ์ที่สะท้อนตั้งแต่วิถีชีวิตของความเป็นอยู่ของคนเชียงใหม่ รวมถึงวัฒนธรรม

[4] สิปปวิชญ์ กิ่งแก้ว, *ดนตรีพื้นบ้านอีสาน-ล้านนา* (นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559), 51-52.

ไทยล้านนา และดนตรีตะวันตก ซึ่งผู้ประพันธ์ใคร่ที่จะรักษาคงไว้ให้เป็นมรดกของประเทศไทยไปชั่วกาล

ขอบเขตของการวิจัย

ในการประพันธ์บทประพันธ์ดังกล่าว ได้กำหนดขอบเขตของการประพันธ์เพื่อการวิเคราะห์และอรรถาธิบาย โดยกำหนดให้เป็นบทประพันธ์สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตราและวงดนตรีล้านนา และใช้วัตถุดิบทางดนตรีที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ ผสมผสานกับลักษณะการบรรเลงของดนตรีพื้นบ้านล้านนาและดนตรีร่วมสมัย โดยยึดกระบวนมาจากคำขวัญของจังหวัดเชียงใหม่ คือ “ดอยสุเทพเป็นศรี ประเพณีเป็นสง่า บุปผชาติล้วนงามตา นามล้ำค่านครพิงค์” ซึ่งเป็นบทประพันธ์ชุดที่ประกอบด้วย 4 กระบวน ดังนี้

<u>กระบวนที่ 1 ดอยสุเทพเป็นศรี</u>

เป็นกระบวนที่แสดงถึง วัดพระธาตุดอยสุเทพราชวรวิหาร ซึ่งเป็นศูนย์รวมจิตใจของชาวเชียงใหม่ เป็นสถานที่ประดิษฐานพระบรมสารีริกธาตุ บางคนจึงเรียกว่า พระธาตุดอยสุเทพ[5] คำว่าดอยสุเทพเป็นศรี จึงหมายถึงความงามสง่างาม และความรุ่งเรืองของพระพุทธศาสนาที่เกิดขึ้นมานานนับศตวรรษ ผู้ประพันธ์ต้องการที่จะให้ทำนอง และจังหวะ ในกระบวนนี้เป็นกระบวนที่มีความยิ่งใหญ่อลังการ ซึ่งผู้ประพันธ์ตั้งใจเล่าเรื่องราวการสร้างถนนขึ้นวัดพระธาตุดอยสุเทพราชวรวิหาร โดยครูบาศรีวิชัย จนทำให้พระพุทธศาสนาเกิดความรุ่งเรืองในดินแดนล้านนาจนถึงปัจจุบัน โดยการใช้สังคีตลักษณ์รอนโด (Rondo Form) บรรเลงในกุญแจเสียงไมเนอร์ นอกจากนี้ท่อนเชื่อมของเพลงได้หยิบยืมท่วงทำนองของ*เพลงเสเลเมา*มาใช้เป็นวัตถุดิบในการเชื่อมของแต่ละท่อนในเพลง เริ่มด้วยจังหวะพื้นบ้านโดยการตีกลองสะบัดชัยผนวกกับเครื่องสายที่ค่อยๆ บรรเลงทีละเครื่อง จนกระทั่งบรรเลงพร้อมกันในลักษณะของความเร็วที่ค่อยๆ เพิ่มขึ้น จากนั้นทำการเข้าทำนองหลักโดยใช้เสียงประสานในแบบดนตรีแจ๊สเข้าประกอบ โดยมีปี่จุม สะล้อ และไวบราโฟน เป็นเครื่องบรรเลงทำนองหลัก

[5] Museumthailand, "ดอยสุเทพ (วัดพระธาตุดอยสุเทพราชวรวิหาร)," สืบค้นเมื่อ 12 กันยายน 2562, https://www.museumthailand.com/ th/1675/storytelling/ดอยสุเทพ.

กระบวนที่ 2 ประเพณีเป็นสง่า

เป็นกระบวนที่แสดงถึง ขนบธรรมเนียมประเพณี จังหวัดเชียงใหม่ในอดีตเคยเป็นเมืองหลวงของอาณาจักรล้านนา และยังเป็นศูนย์กลางของศิลปวัฒนธรรมประเพณีอันงดงามที่สั่งสม และสืบทอดกันมาหลายชั่วอายุคน จึงไม่ใช่เรื่องแปลกที่จะยังได้เห็นวัฒนธรรมประเพณีที่ถูกสืบทอดมาอย่างยาวนาน ในกระบวนนี้มีจังหวะปานกลางถึงเร็ว โดยใช้สังคีตลักษณ์อิสระ (Free Form) ซึ่งเป็นการนำทำนองของเพลงพื้นบ้านที่ใช้บรรเลงตามประเพณีของล้านนาในโอกาสต่างๆ มาใช้เป็นวัตถุดิบ อาทิ *เพลงสาวจี๋ เพลงหมู่เฮาจาวเหนือ* เป็นต้น ในช่วงท้ายผู้ประพันธ์ได้เน้นการบรรเลงเดี่ยวของเครื่องตี (Percussion) เป็นหลัก และเพิ่มเครื่องหมายกำหนดจังหวะให้ซับซ้อนมากยิ่งขึ้น ทำให้กระบวนนี้มีความสนุกสนาน และเร้าใจ

กระบวนที่ 3 บุปผชาติล้วนงามตา

เป็นกระบวนที่แสดงถึง พรรณไม้ เนื่องจากพื้นที่ส่วนใหญ่ของจังหวัดเชียงใหม่ประกอบด้วยทิวเขาสูงทอดตัวยาวสลับซับซ้อน อุดมสมบูรณ์ไปด้วยทรัพยากรธรรมชาติ ซึ่งปกคลุมไปด้วยพืชพรรณไม้ป่านานาชนิด ซึ่งกลายเป็นอีกหนึ่งเอกลักษณ์ของจังหวัดเชียงใหม่ ทำให้กระบวนนี้ประกอบไปด้วยท่อนที่มีจังหวะทั้งช้าและเร็วสลับกันในรูปแบบสังคีตลักษณ์รอนโด บนกุญแจเสียงไมเนอร์สลับกับเมเจอร์ โดยนำท่วงทำนอง*เพลงกุหลาบเวียงพิงค์*มาพัฒนาขึ้นใหม่ เปรียบเหมือนพรรณไม้ที่มีความหลากหลายในระบบนิเวศและกำลังค่อยๆ เจริญงอกงาม นอกจากนี้จุดเด่นที่สำคัญของกระบวนนี้คือการนำเครื่องดนตรีล้านนา คือ สะล้อ และซึง มาบรรเลงผ่านท่วงทำนองของดนตรีบลูส์

กระบวนที่ 4 นามล้ำค่านครพิงค์

เป็นกระบวนที่แสดงถึง ภาพรวมของจังหวัดเชียงใหม่ในยุคศตวรรษที่ 21 ในอดีตกาลพญามังรายกับพระสหาย 2 พระองค์คือ พญางำเมืองและพ่อขุนรามคำแหงได้ร่วมสาบานเพื่อสถาปนา “นพบุรีศรีนครพิงค์เชียงใหม่” ขึ้นเป็นศูนย์กลาง อาณาจักร ทั้งทางการเมือง การปกครอง เศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรม จนเป็นที่รู้จักกันในชื่อปัจจุบันว่า “เชียงใหม่”[6] ทำให้กระบวนนี้เป็นกระบวนเพลงที่บรรยายถึงภาพรวมจากสามกระบวนที่ผ่านมา ตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน นับได้ว่าในกระบวนนี้จะเป็นบทสรุปทั้งหมดของบทประพันธ์ โดยมีการนำวัตถุดิบของทั้งสามกระบวนมาใช้ในกระบวนนี้บรรเลงร่วม โดยใช้สังคีตลักษณ์แบบการแปร (Variations Form) โดยกระบวนนี้

[6] สงวน โชติสุขรัตน์, *ตำนานเมืองเหนือ*, พิมพ์ครั้งที่ 4 (นนทบุรี: ศรีปัญญา, 2552), 52.

ผู้ประพันธ์ตั้งใจที่จะสร้างท่วงทำนองที่มีกลิ่นอายของดนตรีตะวันตกมากกว่ากระบวนอื่น มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงสลับไปมา แต่ยังคงมีความเป็นล้านนาอยู่ ในภาพรวมของกระบวนนี้คือการแสดงถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ระหว่างดนตรี ศิลปะ พรรณไม้ ศาสนา ประเพณี และผู้คนในจังหวัดเชียงใหม่ ให้ได้ตระหนักถึงคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมและภูมิปัญญาล้านนาที่มีมาแต่ช้านาน

บทประพันธ์อื่นๆ ที่ให้แนวคิดและแรงบันดาลใจในการประพันธ์

The Map Concerto for Violoncello, Video and Orchestra ประพันธ์โดย ทัน ดุน บทประพันธ์นี้เป็นอีกหนึ่งบทประพันธ์ที่ให้แรงบันดาลแก่ผู้ประพันธ์เป็นอย่างมาก เป็นการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีตะวันตก โดยจะเน้นที่เชลโลและเครื่องดนตรีพื้นบ้านของชาวเขาในประเทศจีนเป็นหลัก ในแนวคิดหลักของบทประพันธ์นี้คือการให้วงออร์เคสตราบรรเลงไปพร้อมกับวีดีโอที่เป็นการบันทึกภาพของนักดนตรีพื้นบ้านที่กำลังบรรเลงบทเพลงพื้นบ้านของพวกเขา[7]

The Harmony of Chimes (ประสานเสียงลำเนียงระฆัง) ประพันธ์โดย ศาสตราจารย์ ดร. ณรงฤทธิ์ ธรรมบุตร ได้อธิบายแนวคิดของการประพันธ์นี้ไว้ว่า อยากจะประพันธ์เพลงที่มีส่วนประกอบของเครื่องตีที่เป็นโลหะ และอยากให้ผู้ฟังได้สัมผัสและเข้าใจในเรื่องวัฒนธรรมอย่างแท้จริง โดยมีจุดมุ่งหมายที่ต้องการจะลบเขตพรมแดนของประเทศออก แล้วใช้เสียงดนตรีมาเป็นตัวเชื่อมพรมแดนแทน เพื่อให้มองเห็นภาพรวมว่า ประเทศในกลุ่มอาเซียนเป็นประเทศเดียวกัน การที่จะลบเขตพรมแดนของประเทศในกลุ่มอาเซียนออกและใช้เสียงดนตรีเชื่อมพรมแดนนั้น จำเป็นต้องมีเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่เป็นเอกลักษณ์ในแต่ละประเทศสมาชิกกลุ่มอาเซียน

Quintet for the Spirits of ASEAN (จิตวิญญาณแห่งอาเซียน) ประพันธ์โดยศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร เป็นบทประพันธ์ได้นำองค์ความรู้ของดนตรีและวัฒนธรรมพื้นบ้านของแต่ละภูมิภาคอาเซียนมาผสมผสานกัน บรรเลงผ่านเครื่องดนตรีตะวันตก โดยการใช้รูปแบบของวงที่เรียกว่า “เปียโน ควินเท็ท” ที่ประกอบไปด้วย ไวโอลิน 1 ไวโอลิน 2 วิโอลา เชลโล และเปียโน ซึ่งเครื่องดนตรีดังกล่าวได้ถูกนำมาดัดแปลงการใช้เสียงเพื่อแทนเครื่องดนตรีพื้นบ้านของแต่ละภูมิภาคได้อย่างลงตัว

[7] Tan Dun, "The Map (Concerto for cello, Video and orchestra 2002)," accessed July 20, 2019, http://tandun.com/composition/the-map-concerto-for-cello-video-and-orchestra.

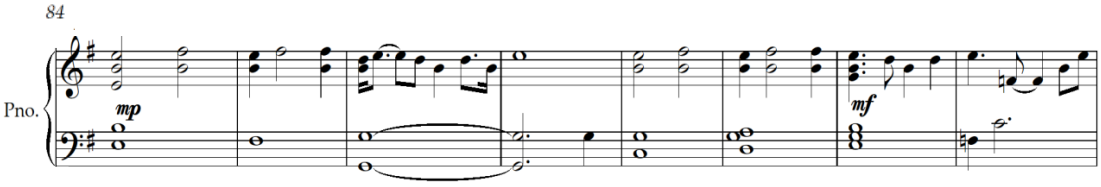
แนวคิดการประพันธ์ในกระบวนที่ 1 “ดอยสุเทพเป็นศรี”

กระบวนที่ 1 ดอยสุเทพเป็นศรี ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อถึงวัดพระธาตุดอยสุเทพ ซึ่งเป็นวัดคู่บ้านคู่เมืองที่สำคัญของจังหวัดเชียงใหม่ โดยบรรยายผ่านบทเพลงเกี่ยวกับพระพุทธศาสนาและความศรัทธาของชาวเชียงใหม่ที่มีต่อวัดพระธาตุดอยสุเทพ

1. การพัฒนาทำนอง

ในกระบวนนี้นำทำนองของเพลง *“เสเลเมา”* มาใช้เป็นท่อนเชื่อมต่างๆ ในบทเพลง โดยนำมาใช้เป็นโมทีฟ (Motif) เพื่อให้เกิดการพัฒนาทำนองของเครื่องดนตรีที่บรรเลงจากน้อยไปหามาก เพลง *“เสเลเมา”* เป็นทำนองเพลงพื้นบ้านล้านนา ใช้ขับร้องประกอบการแสดง *“ฟ้อนเงี้ยว”*เป็นชุดการแสดงที่สนุกสนาน โดยเฉพาะท่อน “มง แซะ มงแซะ แซะมง ตะลุ่มตุ้มมง” อันเป็นทำนองที่มาจากเสียงกลองมองเชิงของชนชาติไทใหญ่ ปัจจุบันมีการนำทำนองเพลงนี้ แต่งเนื้อร้องเป็นเพลงโฟล์คซองคำเมือง ไม่ปรากฏนามผู้แต่งเนื้อร้อง ขับร้องโดย จรัล มโนเพ็ชร และสุนทรี เวชานนท์[8]

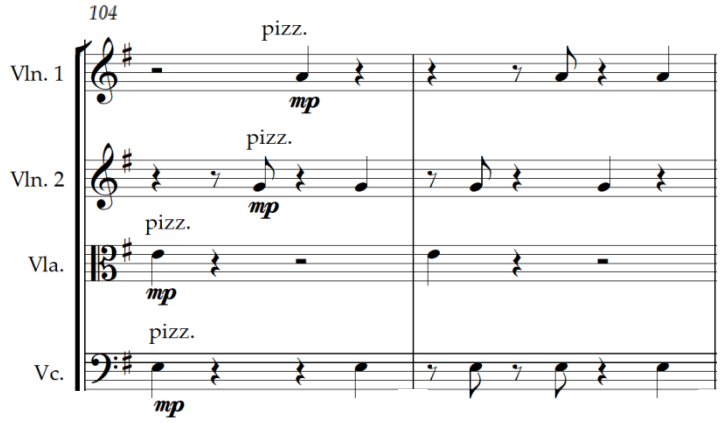
การพัฒนาทำนอง ในกระบวนนี้นำทำนองของ*เพลงเสเลเมา* ในห้องที่ 84-91 โดยนำท่อน “มง แซะ มงแซะ แซะมง ตะลุ่มตุ้มมง” มาเพิ่มสีสันใหม่ โดยเปลี่ยนทางเดินคอร์ดใหม่ โดยการใช้โน้ตพื้นต้น คือ E F# G C D D# E โดยยังคงทำนองเดิมไว้ (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 การพัฒนาทำนอง ในกระบวนนี้นำทำนองของเพลง “เสเลเมา” ในกระบวนที่ 1 ห้องที่ 84-91

2. การใช้เครื่องสายเลียนแบบจังหวะของเครื่องเคาะในดนตรีพื้นบ้านล้านนา

เป็นอีกเทคนิคที่ผู้ประพันธ์เลือกใช้เพิ่มสีสันให้แก่บทประพันธ์ โดยให้เครื่องสายบรรเลงเพื่อเลียนแบบในรูปแบบจังหวะของการตีฉาบ

[8] กรณัท บุญรักษาเดชธนา, “การเปลี่ยนแปลงของเพลงพื้นเมืองล้านนาสู่เพลงโฟล์คซองคำเมือง: กรณีศึกษา จรัล มโนเพ็ชร” (วิทยานิพนธ์ดุริยางคศาสตร์มหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557), 160.

การใช้เครื่องสายเลียนแบบจังหวะของเครื่องเคาะในดนตรีพื้นบ้านล้านนา ในห้องที่ 104-105 ผู้ประพันธ์ได้ให้ไวโอลินหนึ่ง ไวโอลินสอง วิโอลา และเชลโล บรรเลงตามจังหวะของฉาบที่ตีแบบดั้งเดิมของวงสะบัดชัย โดยใช้นิ้วดีด และให้บรรเลงทีละเครื่องสลับกัน (ตัวอย่างที่ 2)

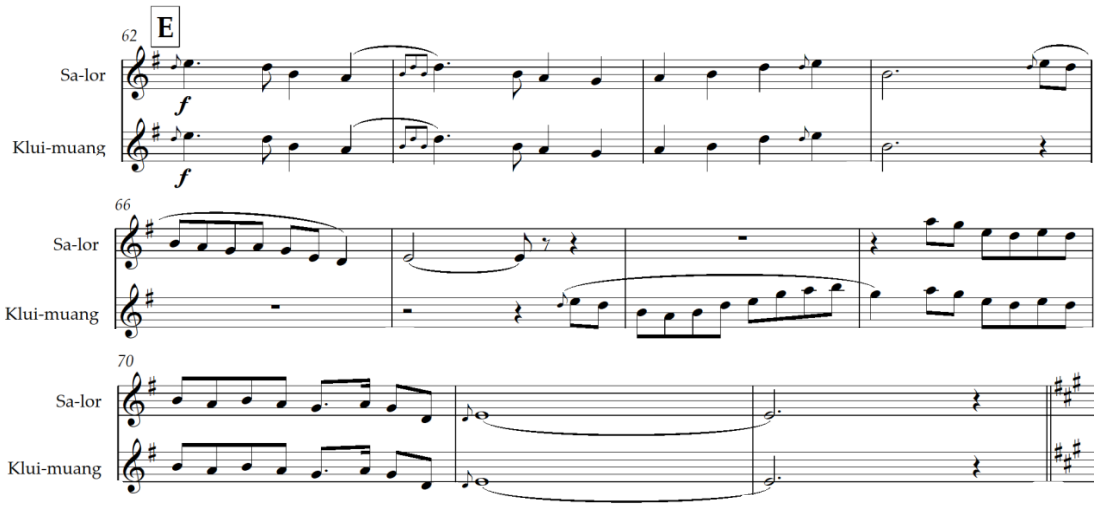
ตัวอย่างที่ 2 การใช้เครื่องสายเลียนแบบจังหวะของเครื่องเคาะในดนตรีพื้นบ้านล้านนา ในกระบวนที่ 1 ห้องที่ 104-105

แนวคิดการประพันธ์ในกระบวนที่ 2 “ประเพณีเป็นสง่า”

กระบวนที่ 2 ประเพณีเป็นสง่า เป็นกระบวนที่บรรยายถึงประเพณีที่สืบทอดกันมาอย่างยาวนานของชาวเชียงใหม่ อาทิเช่น ประเพณีสงกรานต์ ประเพณียี่เป็ง ประเพณีปอยหลวง เป็นต้น ซึ่งกระบวนนี้ผู้ประพันธ์ได้แรงบันดาลใจมาจากเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบ หรือนิยมเปิดในในช่วงเทศกาลนั้น เช่น *สาวจี๋ หมู่เฮาจาวเหนือ* และจังหวะของการ*ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน* เป็นต้น

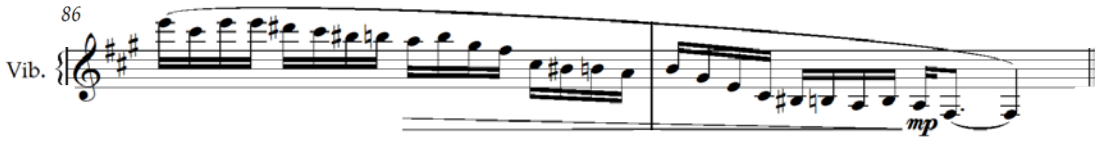
1. การบรรเลงแบบโต้ตอบ

ผู้ประพันธ์ได้พัฒนาทำนองและเสียงประสานหลักจาก*เพลงหมู่เฮาจาวเหนือ* โดยใช้ทางเดินคอร์ดคล้ายเดิม แต่เปลี่ยนทำนองหลักใหม่ ให้มีการบรรเลงแบบโต้ตอบของเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา

การบรรเลงแบบโต้ตอบในท่อนทำนองหลัก ห้องที่ 62-72 บรรเลงโดยสะล้อ และขลุ่ย ในห้อง 62-65 เป็นการบรรเลงทำนองหลักพร้อมกันโดยใช้บันไดเสียง G เมเจอร์เพนตาโทนิก จากนั้นสะล้อทำการบรรเลงโต้ในห้องที่ 66-67 จากนั้นขลุ่ยทำการบรรเลงรับ ในห้องที่ 67-68 จากนั้นทำการบรรเลงพร้อมกันในห้อง 69-73 (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 3 การบรรเลงแบบโต้ตอบในท่อนทำนองหลัก ในกระบวนที่ 2 ห้องที่ 62-72

2. การใช้บันไดเสียงบลูส์ (Blues Scale)

บันไดเสียงบลูส์ เป็นอีกหนึ่งบันไดเสียงที่ผู้ประพันธ์ตั้งใจจะนำมาใช้ เพื่อต้องการใช้ได้กลิ่นอายของดนตรีบลูส์ การใช้บันไดเสียงบลูส์ ห้องที่ 86-87 บนกุญแจเสียง F♯ ไมเนอร์ บรรเลงโดยไวบราโฟนในลักษณะบรรเลงขาลง โดยใช้บันไดเสียง F♯ บลูส์ ได้แก่กลุ่มโน้ต F♯ A B C C♯ E มาจัดเรียงใหม่ (ตัวอย่างที่ 4)

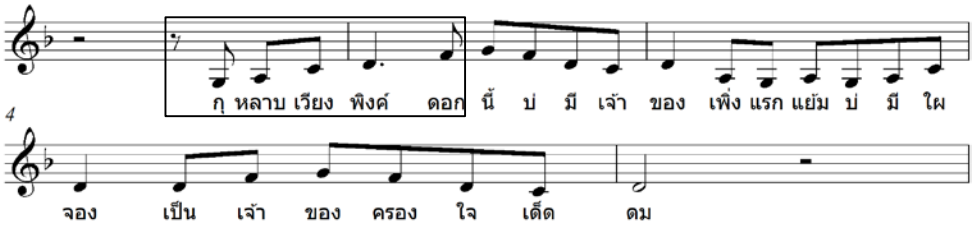
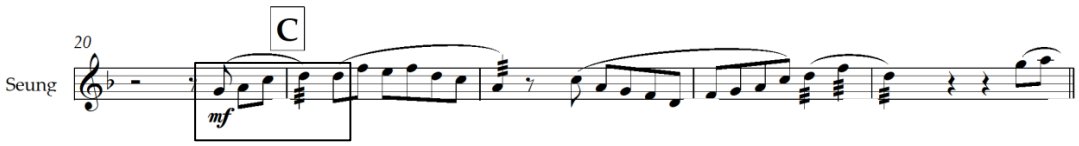
ตัวอย่าง 4 การใช้บันไดเสียงบลูส์ ในกระบวนที่ 2 ห้องที่ 86-87

แนวคิดการประพันธ์ในกระบวนที่ 3 “บุปผชาติล้วนงามตา”

กระบวนที่ 3 บุปผชาติล้วนงามตา เป็นกระบวนที่บรรยายถึงพรรณไม้เมืองหนาว พื้นที่ส่วนใหญ่ของจังหวัดเชียงใหม่ประกอบด้วยทิวเขาสูงทอดตัวยาวสลับซับซ้อน อุดมสมบูรณ์ไปด้วยทรัพยากรธรรมชาติ ซึ่งปกคลุมไปด้วยพืชพรรณไม้ป่านานาชนิด โดยเฉพาะดอกไม้ป่าที่สวยงามและหายาก ซึ่งกลายเป็นอีกหนึ่งเอกลักษณ์ของจังหวัดเชียงใหม่

1. การพัฒนาทำนองหลักของเพลงกุหลาบเวียงพิงค์

เพลง "*กุหลาบเวียงพิงค์*" ประพันธ์คำร้อง-ทำนองโดย วงจันทร์ ไพโรจน์ (พ.ศ.2476-ปัจจุบัน) วงจันทร์ได้รับแรงบันดาลใจในการแต่งบทเพลงนี้จาก การนำดอกกุหลาบที่แฟนเพลงมอบให้มาโยงกับข่าวการฆ่าตัวตายของสาวเหนือที่ผิดหวังกับความรัก จึงทำให้เกิดเป็นแรงบันดาลในในการแต่งบทเพลง "*กุหลาบเวียงพิงค์*" ขึ้นมา[9]

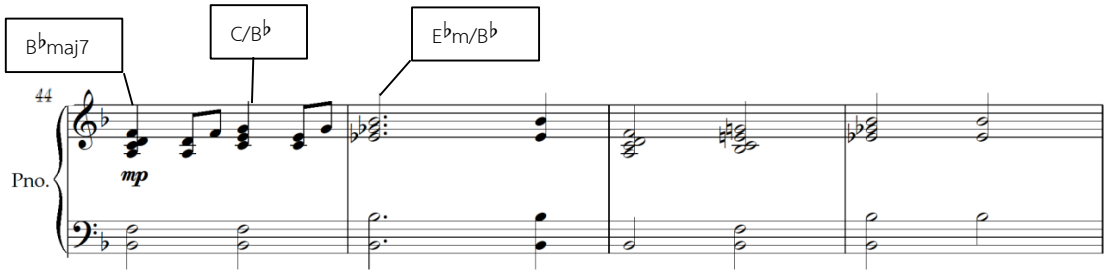
การพัฒนาทำนองหลักของเพลง*กุหลาบเวียงพิงค์* ห้องที่ 20-24 (ตัวอย่างที่ 6) ผู้ประพันธ์ได้ทำการพัฒนาทำนองจากโน้ตห้าตัวแรกของเพลง*กุหลาบเวียงพิงค์* (ตัวอย่างที่ 5) นำมาพัฒนาต่อโดยอิงจากทิศทางการขึ้นและลงของทำนองเพลง*กุหลาบเวียงพิงค์* โดยให้บันไดเสียง D ไมเนอร์เพนตาโทนิกมาใช้ในการพัฒนาทำนอง

ตัวอย่างที่ 5 ทำนองหลักเพลง “*กุหลาบเวียงพิงค์*”

ตัวอย่างที่ 6 การพัฒนาทำนองหลักของเพลง “*กุหลาบเวียงพิงค์*” กระบวนที่ 3 ห้องที่ 20-24

2. การบรรเลงโดยใช้เทนชัน (Tension)

ผู้ประพันธ์ต้องการสร้างความแปลกใหม่ โดยให้ท่วงทำนองในท่อนนี้แตกต่างไปจากเดิม จึงนำเทคนิคการใช้โพลิคอร์ดมาใช้เพื่อเพิ่มสีสันของเสียงให้แก่บทประพันธ์ การใช้โพลิคอร์ดมาบรรเลงนั้น ทำให้เกิดโน้ตเทนชันขึ้นมา ดังตัวอย่างที่ 7

[9] วงจันทร์ ไพโรจน์, สัมภาษณ์ (13 ตุลาคม 2562).

ตัวอย่างที่ 7 การบรรเลงโดยใช้เทนชัน ในกระบวนที่ 3 ห้องที่ 44-47



จากตัวอย่างที่ 7 แสดงถึงการบรรเลงโดยใช้เทนชัน ห้องที่ 45-47 ผู้ประพันธ์ได้นำโพลิคอร์ดมาใช้ในท่อนนี้โดยใช้ชุดคอร์ด B♭maj7 C/B♭ E♭m/B♭ เพื่อต้องการขยายคอร์ด B♭maj7 ให้มีสีสันหลากหลายมากขึ้น ในคอร์ด C/B♭ โน้ต B♭ จะทำการเล่นโน้ตค้าง จากนั้นเพิ่มคอร์ด C ทรัยแอดเข้าไป จะได้คอร์ด B♭ ที่มีโน้ตเทนชัน 9^{th} (C) ♯11^{st} (E) และ 13^{th} (G) ในภาพรวมคือคอร์ด B♭9,11,13 ในคอร์ด E♭m/B♭ จากนั้นเพิ่มคอร์ด E♭ ทรัยแอดเข้าไป จะได้คอร์ด B♭ ที่มีโน้ตเทนชัน 11^{st} (E♭) 5^{th} (G♭) ในภาพรวมคือคอร์ด B♭♯5,11 จากคอร์ดดังกล่าวเป็นการพัฒนาของคอร์ด B♭ ทำให้ได้เสียงที่มีมิติมากขึ้น

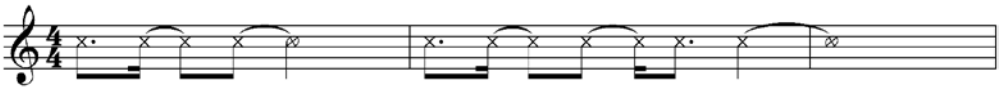
แนวคิดการประพันธ์ในกระบวนที่ 4 “นามล้ำค่านครพิงค์”

กระบวนที่ 4 นามล้ำค่านครพิงค์ ในกระบวนนี้ได้บรรยายภาพรวมของจังหวัดเชียงใหม่ในยุคศตวรรษที่ 21 ผู้ประพันธ์ได้จัดรูปแบบให้กระบวนนี้เป็นกระบวนเพลงที่บรรยายถึงภาพรวมจากสามกระบวนที่ผ่านมา นับได้ว่าเป็นบทสรุปทั้งหมดของบทประพันธ์ โดยมีการนำวัตถุดิบของทั้งสามกระบวนมาใช้ในกระบวนนี้บรรเลงร่วม โดยกระบวนนี้ผู้ประพันธ์ตั้งใจที่จะสร้างท่วงทำนองที่มีกลิ่นอายของดนตรีตะวันตกกว่ากระบวนอื่น มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงสลับไปมา แต่ยังคงมีความเป็นล้านนาอยู่ เพื่อแสดงถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ระหว่างดนตรี ศิลปะ พรรณไม้ ศาสนาประเพณี และผู้คนในจังหวัดเชียงใหม่

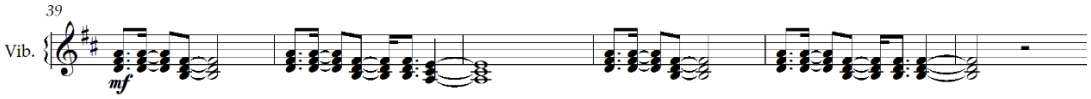
1. การใช้โมทีฟซ้ำจังหวะในการดำเนินเพลง

ด้านแนวคิดในการประพันธ์ของกระบวนนี้ ผู้ประพันธ์ได้นำการใช้โมทีฟซ้ำจังหวะมาใช้ในการประพันธ์ จึงต้องการสร้างแนวจังหวะที่เหมือนกันเพื่อจัดระเบียบของกลุ่มโน้ต แต่จะใช้การพัฒนาทางด้านท่วงทำนองที่ต่างกันให้แก่บทประพันธ์ในกระบวนที่ 4

การใช้โมทีฟซ้ำจังหวะในการดำเนินเพลง ในกระบวนนี้ผู้ประพันธ์ได้ใช้แนวคิดของการนำโมทีฟซ้ำจังหวะมาใช้เป็นตัวกำหนดจังหวะของท่อนหลักทุกท่อน ดังภาพตัวอย่างที่ 8

ตัวอย่างที่ 8 การใช้โมทีฟซ้ำจังหวะในการดำเนินเพลง กระบวนที่ 4

การใช้โมทีฟซ้ำจังหวะในการดำเนินเพลงในท่อน A ห้องที่ 39-44 จากแนวไวบราโฟน ผู้ประพันธ์ได้ใช้แนวคิดของการนำโมทีฟซ้ำจังหวะมาใช้บนกุญแจเสียง D เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 9)

ตัวอย่างที่ 9 การใช้โมทีฟซ้ำจังหวะในการดำเนินเพลงในท่อน A กระบวนที่ 4 ห้องที่ 39-44

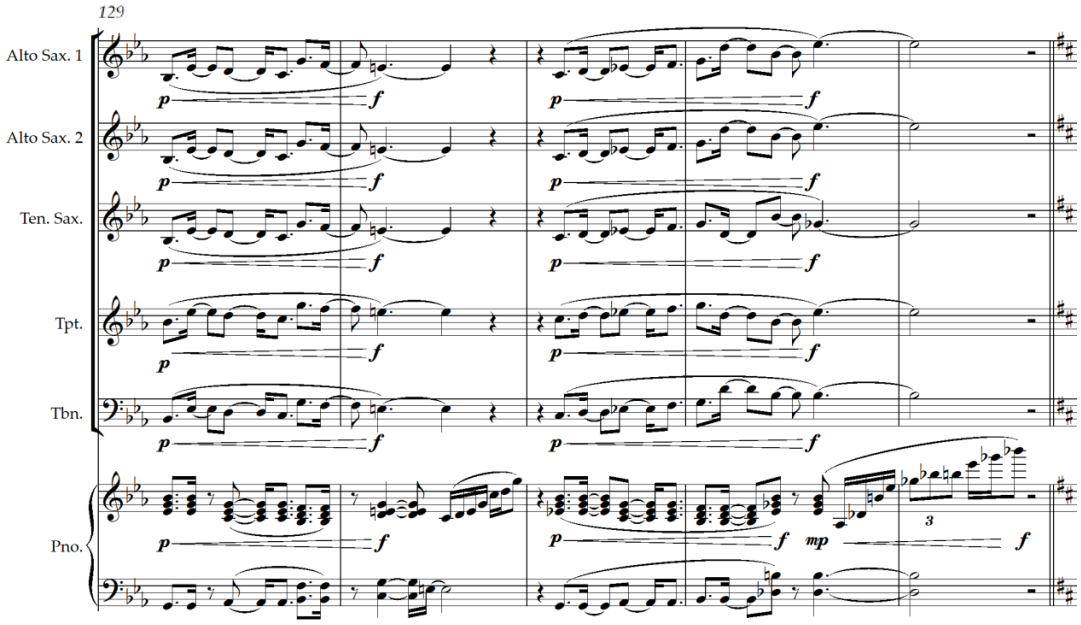


1. การใช้จังหวะสามเน้นสอง (Hemiola) ในการสร้างทำนองหลัก

ผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอสัดส่วนของจังหวะที่แตกต่างออกไป เพื่อต้องการให้ขัดกับจังหวะเดิม จึงนำเทคทิคการใช้จังหวะสามเน้นสองมาใช้ในท่อนนี้

การใช้จังหวะสามเน้นสอง ในการสร้างทำนองหลัก กระบวนที่ 4 ห้องที่ 129-133 จังหวะสามเน้นสอง หรือเฮมิโอลา คือการเปลี่ยนความรู้สึกของการเน้นจังหวะในสองที่มีอัตราจังหวะสาม[10] ผู้ประพันธ์ได้นำเทคนิคนี้มาใช้เพื่อต้องการให้ความเร็วจังหวะของท่อนให้ค่อยๆ ผ่อนช้าลง โดยกำหนดความเข้มเสียงจากเบา (p) ไปดัง (f) (ตัวอย่างที่ 10)

[10] ณัชชา พันธุ์เจริญ, *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*, พิมพ์ครั้งที่ 4 (กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2554), 166.

ตัวอย่างที่ 10 การใช้จังหวะสามเน้นสองในการสร้างทำนองหลัก กระบวนที่ 4 ห้องที่ 129-133

การเผยแพร่ผลงาน และสรุป อภิปรายผล

บทประพันธ์เพลง *ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง "ศรีนครพิงค์" สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา และวงเครื่องดนตรีล้านนา* ได้เผยแพร่สู่สาธารณชนด้วยการแสดงในรูปแบบการบรรยายประกอบการแสดง ในวันที่ 18 พฤศจิกายน พ.ศ. 2562 เวลา 14.00 น. ณ Studio 28 การนำเสนอผลงานมีความยาวทั้งสิ้น 1 ชั่วโมง แบ่งเป็นการบรรยายแนวคิดการประพันธ์ และการแนะนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาที่พัฒนาขึ้นใหม่โดย ครูแอ๊ด ภานุทัต อภิชนาธง การบรรยายใช้เวลาประมาณ 30 นาที และทำการแสดงดนตรี เป็นเวลา 30 นาที อำนวยเพลงโดย ธนัช ชววิสุทธิกูล

บทประพันธ์เพลง *ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง "ศรีนครพิงค์" สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา และวงเครื่องดนตรีล้านนา* เป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นโดยได้รับแรงบันดาลใจจากความทรงจำในวัยเยาว์ และความผูกพันธ์ของผู้ประพันธ์ที่มีต่อจังหวัดเชียงใหม่ โดยการนำคำขวัญประจำจังหวัดเชียงใหม่มาเป็นขอบเขตในการสร้างสรรค์ เป็นบทประพันธ์ที่ต้องการนำเสนออัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านล้านนาให้เป็นที่รู้จักแพร่หลาย โดยการบรรเลงผสมกับเครื่องดนตรีสากลในแบบแจ๊ส และคลาสสิก การนำเทคนิคของดนตรีตะวันตกมาใช้ เช่น การประสานเสียงแบบแจ๊ส การนำทำนองเพลงพื้นบ้านมาพัฒนา การสร้างจังหวะให้ซับซ้อนมากขึ้น และการนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนามาบรรเลงในแบบสากลนั้น มีจุดประสงค์ที่เด่นชัด คือเพื่อให้ผู้ฟัง และผู้ชมเข้าถึงดนตรีพื้นบ้านล้านนา

ได้ง่าย และยังคงการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้านแบบดั้งเดิมไว้ให้มากที่สุด นอกจากนี้บทประพันธ์นี้ยังสามารถนำไปต่อยอด และเป็นแบบอย่างให้แก่นักดนตรีพื้นบ้าน และบุคคลที่สนใจ เพื่อที่จะพัฒนาดนตรีพื้นบ้านล้านนาให้ก้าวสู่ระดับสากลต่อไป

การศึกษารูปแบบลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาทำให้ผู้ประพันธ์พบว่า สามารถนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาไปต่อยอด และบรรเลงร่วมกับดนตรีสากลได้อย่างเหมาะสมกลมกลืน เนื่องด้วยเสน่ห์ของการบรรเลง และเสียงของเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาที่มีความอ่อนหวาน ความดุดัน สามารถเปลี่ยนแปลงอารมณ์ได้อย่างคล่องแคล่ว จุดเด่นดังกล่าวทำให้บทประพันธ์เพลงที่มีเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาร่วมบรรเลงนั้น สามารถนำไปเผยแพร่สู่สากลในรูปแบบของเพลงร่วมสมัยได้อย่างมีประสิทธิผล และสามารถสืบสานการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาที่ถูกสืบทอดมาอย่างยาวนาน ให้ก้าวไปสู่บทบาทที่สำคัญต่อดนตรีทุกแขนงต่อไป

บรรณานุกรม

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

สงวน โชติสุขรัตน์. *ตำนานเมืองเหนือ*. พิมพ์ครั้งที่ 4. นนทบุรี: ศรีปัญญา, 2552.

สิปปวิชญ์ กิ่งแก้ว. *ดนตรีพื้นบ้านอีสาน-ล้านนา*. นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559.

กรณัท บุญรักษาเดชธนา. “การเปลี่ยนแปลงของเพลงพื้นเมืองล้านนาสู่เพลงโฟล์คซองคำเมือง: กรณีศึกษา จรัล มโนเพ็ชร.” วิทยานิพนธ์ดุริยางคศาสตร์มหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557.

สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่. “สัญลักษณ์ประจำจังหวัด.” สืบค้นเมื่อ 18 ธันวาคม 2561. https://www.m-culture.go.th/chiangmai/ewt_news.php?nid=590.

วงจันทร์ ไพโรจน์. นักร้อง (ผู้ให้สัมภาษณ์). เมื่อวันที่ 13 ตุลาคม 2562.

Dun, Tan. "The Map (Concerto for cello, Video and orchestra 2002)." Accessed July 20, 2019. http://tandun.com/composition/the-map-concerto-for-cello-video-and-orchestra.

Museumthailand. "ดอยสุเทพ (วัดพระธาตุดอยสุเทพราชวรวิหาร)." สืบค้นเมื่อ 12 กันยายน 2562. https://www.museumthailand.com/th/1675/storytelling/ดอยสุเทพ.

การเรียบเรียงดนตรีร่วมสมัยเพลง “ลมหนาว” โดย ชัยภัค ภัทรจินดา

A Study of Contemporary Music Case Study of “Love in Spring” by Chaibhuk Bhutrachinda

ศุภฤกษ์ พุฒสโร*[1] นัฏฐิกา สุนทรธนผล[2]
Suparerk Putsaro*[1] Nuttika Soontorntanaphol[2]

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้เป็นการศึกษาแนวคิด และวิเคราะห์เทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษาเพลง *“ลมหนาว”* โดย ชัยภัค ภัทรจินดา โดยเป็นบทเพลงพระราชนิพนธ์ในลำดับที่ 20 ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช (รัชกาลที่ 9) ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน บันไดเสียงของเพลง ระบบอิงกุญแจเสียง ช่วงเสียงของแนวทำนอง การเลือกใช้เครื่องดนตรีไทยและการปรับเสียง สังคีตลักษณ์ สีสันเสียง เสียงประสาน และศึกษาการสร้างสรรค์เพลงด้วยกระบวนการทางคอมพิวเตอร์ที่เกี่ยวข้องกับผลงาน

จากการวิจัยทำให้ทราบว่า ในการเรียบเรียงยังคงอัตราส่วน 3/4 อันเป็นเอกลักษณ์ของบทเพลงไว้ ผู้เรียบเรียงยังมีแนวคิดในการใช้เครื่องดนตรีแบบเบาบาง และมีความต่อเนื่องกัน อีกทั้งเลือกใช้เครื่องดนตรีหลักเป็น “ขลุ่ย” เพื่อสื่อสารถึงลม กุญแจเสียงหลักเป็นบีแฟลตเมเจอร์ ซึ่งเป็นการเรียบเรียงเพื่อรักษาสีสันเสียงเดิมของขลุ่ยไว้ สังคีตลักษณ์เป็นแบบสโตรฟิคฟอร์มตามต้นฉบับนำมาเรียงเรียงเป็นการเล่น 2 รอบ โดยสร้างท่อนดนตรีเพิ่มเติมตอนเริ่มเพลง และช่วงกลางเพลง มีการนำหลักวิชาการเรียบเรียงเสียงประสานแบบ 4 แนว และการสอดทำนองแบบโพลิโฟนีมาประยุกต์ใช้ และผู้เรียบเรียงยังได้ให้ความสำคัญในกระบวนการผสมเสียง โดยทั้ง 4 แนวให้มีเสียงดัง-เบาแตกต่างกันตลอดเพลง เพื่อสร้างความสมดุลของเสียง

คำสำคัญ: การเรียบเรียงเสียงประสาน / ดนตรีร่วมสมัย / ชัยภัค ภัทรจินดา

---

* Corresponding author, email: spningnong@gmail.com

[1] นิสิตปริญญาโท สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

[1] Master of Arts (Ethnomusicology), Faculty of fine arts, Srinakharinwirot University

[2] อาจารย์ที่ปรึกษา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

[2] Assoc. Prof. Nuttika Soontorntanaphol, Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University

Received: July 8, 2019 / Revised: December 13, 2019 / Accepted: December 17, 2019

Abstract

This research study the concept and analyzing the arrangement technic of contemporary music. The case study of the song *"Love in spring"* by Mr. Chaibhuk Bhutrachinda. This song is Number 20 of Royal Compositions by King Bhumibol Adulyadej. Study the concept and inspiration for song creation, Scale, Tonality, Range, Pitch Tuning, Musical Form, Tone Color, Harmony and study the composing process of the song using a computer.

The study found that the arrangement using in the song is 3/4 ratio which is the signature of the song. The concept of musical instrument arrangement in the song is lightweight and continuously. Moreover, using the main instrument called 'Khlui' to represent the wind. the melody in the key tonality using B♭ major (B♭, E♭) in comparison to the original work is lower by 1 key to conserve the original sound of Khlui. The musical form is Strophic Form but repeat 2 times and create a new introduced and new interlude between a song, conducted using the four-part harmony with Polyphony as the musical texture, focusing on sound mixing process making the four-part harmony to have different high–low noise throughout the song resulting in balancing the sound of the song.

Keywords: Arrangement / Contemporary Music / Chaibhuk Bhutrachinda

ภูมิหลัง

ดนตรีเชิงทดลองที่ใช้พื้นฐานแนวคิดของดนตรีไทยที่นำเครื่องดนตรีตะวันตกมาร่วมใช้ในการบรรเลงกับเครื่องดนตรีไทย โดย ครูบุญยงค์ เกตุคง (ระนาดเอก) บรูซ แกสตัน (เปียโน) และจิรพรรณ อังศวานนท์ (กีตาร์) ในนาม "วงฟองน้ำ" ในปีพุทธศักราช 2524 ได้สร้างปรากฏการณ์ดนตรีรูปแบบใหม่ให้กับสังคมไทย บรูซ แกสตัน ได้เคยกล่าวว่า "การทดลองดนตรีประยุกต์ที่ผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตกนี้ ใช้ทำนองเดิมของเพลงไทยแล้วนำมาเรียบเรียงใหม่

สร้างสรรค์เป็นผลงานมาเรื่อยๆ มีทั้งงานแสดงดนตรีสด, เพลงประกอบภาพยนตร์, เพลงประกอบละคร และงานสร้างสรรค์ร่วมกับศิลปินระดับโลกมากมาย”[3] นับแต่นั้นมาจากจุดเริ่มต้นด้วยคำว่า “ดนตรีประยุกต์” ได้ถูกนำมาตีความโดยบรรดาลูกศิษย์และนักดนตรีไทยที่รับเอาแนวคิดวิธีการประยุกต์นี้ไปพัฒนาต่อ จนเกิดรูปแบบดนตรีผสมผสานระหว่างดนตรีไทย และดนตรีชาติอื่นที่แพร่หลายในช่วงเวลานั้น ใช้ชื่อเรียกแตกต่างกัน อาทิ ดนตรีไทยร่วมสมัย ดนตรีร่วมสมัยไทย ดนตรีผสม ดนตรีร่วมสมัย ในส่วนของการศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้ผู้ศึกษาได้กล่าวโดยรวมว่า “ดนตรีร่วมสมัย”

ปัจจัยที่ส่งเสริมให้เกิดงานทดลองดนตรีลักษณะนี้มากขึ้น สืบเนื่องมาจากการพัฒนาอย่างรวดเร็วของ Software เพื่อการผลิตผลงานทางดนตรี ซึ่งได้ลดข้อจำกัดของการบรรเลงดนตรีแบบในอดีต อีกทั้งยังส่งเสริมการถ่ายทอดจินตนาการของนักประพันธ์-นักเรียบเรียงดนตรี สู่บทเพลงได้อย่างไร้ขีดจำกัดด้วยเสียงและวิธีการสังเคราะห์เสียงที่พัฒนาขึ้นเป็นอย่างมาก โดยมี Digital Audio Workstation[4] หรือชื่อย่อว่า DAW เป็น Software ที่ช่วยในการสร้างเพลงที่สามารถทำการบันทึกเสียงเครื่องดนตรี หรือเสียงใดๆ ก็ได้ ครั้งละ 1 เสียง หรือมากกว่า ตามแต่ขีดจำกัดของอุปกรณ์ที่ใช้ กล่าวคือ การสร้างเพลงในลักษณะนี้สะดวกต่อการทำงานของนักดนตรีเป็นอย่างมาก เนื่องจากสามารถบันทึกการบรรเลงดนตรีตามความคิดสร้างสรรค์โดยบันทึกเก็บไว้ได้ทันที และสามารถเปิดฟังเพื่อตรวจสอบความไพเราะได้อย่างละเอียดตามความต้องการ อีกทั้งยังสามารถสร้างเสียงสังเคราะห์ (Synthesizer) ซึ่งเป็นเสียงที่ไม่สามารถเกิดขึ้นได้ด้วยเครื่องดนตรีปกติ ทำให้เกิดสีสันทางดนตรีใหม่

ชัยภัค ภัทรจินดา เป็นหนึ่งในศิลปินที่ได้รับอิทธิพลแนวคิดการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีจากวงฟองน้ำมาโดยตรง ด้วยความที่เป็นทั้งลูกศิษย์และเป็นสมาชิกในวงของ บรูซ แกสตัน (วงฟองน้ำ) อีกทั้งยังเป็นศิลปินที่มีผลงานการสร้างสรรค์เพลงในรูปแบบของดนตรีร่วมสมัย ปรากฏสู่สาธารณชนอย่างต่อเนื่อง นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2530 เป็นต้นมา เป็นที่รู้จักในฐานะนักประพันธ์เพลง นักเรียบเรียงเสียงประสาน และผู้บรรเลงดนตรีที่มีความสามารถทั้งเครื่องดนตรีไทย และเครื่องดนตรีตะวันตก โดดเด่นด้วยเอกลักษณ์สำเนียงวิธีการเรียบเรียงดนตรี และการเลือกใช้เสียงต่างๆ ที่ปรากฏในบทเพลงซึ่งมีความเฉพาะตัวสูง อันเป็นผลมาจากการทดลองใช้เสียงเครื่องดนตรีสังเคราะห์ทาง

[3] บรูซ แกสตัน, “ชีวิตไร้ตัวโน้ตของ"บรูซ แกสตัน"ผู้ปลุกปั้น ดนตรีไทยร่วมสมัยโด่งดังก้องโลก,” สืบค้นเมื่อ 9 มกราคม 2561. https://www.thairath.co.th/content/281141

[4] Peter Manning, *Electronic and Computer Music* (New York: Oxford University Press, 2013), 395.

เทคโนโลยีคอมพิวเตอร์ เข้าร่วมบรรเลงกับเครื่องดนตรีอื่นๆ สร้างสรรค์ผลงานด้วย Software ประเภท Digital Audio Workstation เป็นหลัก และชัยภัค ภัทรจินดา มีผลงานที่ได้รับรางวัลระดับประเทศมากมาย อาทิ ผลงานเพลงประกอบภาพยนตร์ เรื่อง “โหมโรง” (The Overture) โดยได้รับรางวัล “Star Entertainment Awards 2004” ซึ่งจัดขึ้นโดยสมาคมนักข่าวบันเทิง ในปี พ.ศ. 2547 ในสาขาดนตรีประกอบภาพยนตร์ยอดเยี่ยม ร่วมกับ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ และวงกอไผ่

ผลงานการเรียบเรียงเสียงประสานเพลง *“ลมหนาว”* เป็นหนึ่งบทเพลงในชุด ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า) เป็นผลงานที่มีความแตกต่างไปจากผลงานอื่นๆ ของ ชัยภัค ภัทรจินดา เนื่องจากผลงานชุดนี้เป็นการอัญเชิญบทเพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช (รัชกาลที่ 9) หรือ พระปรมาภิไธย ปัจจุบัน “พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร”[5] ซึ่งเป็นการแสดงพระราชอัจฉริยภาพทางด้านดนตรี ในการพระราชนิพนธ์บทเพลงประเภท Jazz คัดเลือกมาจำนวน 11 เพลง นำมาเรียบเรียงใหม่ในแบบดนตรีร่วมสมัย ในเพลง *“ลมหนาว”* มีความพิเศษเนื่องจากการใช้ขลุ่ยไทยหลากหลายแบบในการดำเนินทำนองร่วมไปกับเครื่องดนตรีตะวันตก และยังมีการสร้างเสียงสังเคราะห์ที่เกิดจากเทคโนโลยีทางด้านคอมพิวเตอร์ร่วมด้วย นับเป็นการเรียบเรียงบทเพลงในรูปแบบดนตรีร่วมสมัยอีกแบบหนึ่ง ที่นำเอาดนตรีต่างวัฒนธรรมมาผสมผสานร่วมกันในบทเพลง

จากที่กล่าวมาข้างต้น เห็นได้ชัดว่าบุคคลข้อมูลในการศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้เป็นบุคคลที่ทรงคุณวุฒิ ทั้งทางด้านการประพันธ์ดนตรี และบรรเลงดนตรี ทำให้ผู้ศึกษาเล็งเห็นถึงความสำคัญในการศึกษาการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมสมัยในรูปแบบของ ชัยภัค ภัทรจินดา ซึ่งจะเป็นการศึกษาบุคคลข้อมูลตามหลักการทางวิชามานุษยดุริยางควิทยา อีกทั้งการได้ศึกษาการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษาเพลง *“ลมหนาว”* จะเป็นการเพิ่มข้อมูลทางวิชาการดนตรี ก่อให้เกิดประโยชน์แก่ผู้ที่สนใจสร้างสรรค์งานเพลงในรูปแบบดังกล่าว และยังเป็นอีกหนึ่งในผลงานที่แสดงถึงแนวคิดในการผสมผสานดนตรีต่างวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในยุคปัจจุบัน

[5] ราชกิจจานุเบกษา, “พระบรมราชโองการ ประกาศเฉลิมพระปรมาภิไธย พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร,” สืบค้นเมื่อวันที่ 20 พฤษภาคม 2562, http://www.ratchakitcha.soc.go.th/DATA/PDF/2562/B/015/T_0001.PDF

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาแนวคิด และวิเคราะห์เทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษาเพลง *“ลมหนาว”* รวมถึงศึกษาการสร้างสรรค์เพลงด้วยกระบวนการทางคอมพิวเตอร์ที่เกี่ยวข้อง

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ทำให้ทราบถึงแนวคิด และวิเคราะห์เทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษาเพลง *“ลมหนาว”* รวมถึงทราบข้อมูลจากการศึกษาการสร้างสรรค์เพลงด้วยกระบวนการทางคอมพิวเตอร์ที่เกี่ยวข้อง ข้อมูลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้าจะเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบดนตรีร่วมสมัย และส่งเสริมความหลากหลายให้กับข้อมูลทางวิชาการดนตรีในประเทศ

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. เอกสารต้นฉบับจะทำการอ้างอิงจากหนังสือ “บทเพลงพระราชนิพนธ์: การวิเคราะห์และสังเคราะห์ทางดนตรีศึกษา” โดย ภาธร ศรีกรานนท์ เป็นเอกสารหลักในการวิเคราะห์ข้อมูล

2. ผู้ศึกษาจะทำการวิเคราะห์บทเพลงโดยอ้างอิงหลักเกณฑ์ตามทฤษฎี และหลักวิชาการดนตรีตะวันตก พร้อมทั้งยกตัวอย่างโน้ตเพลงตามความเหมาะสม

วิธีดำเนินงานวิจัย

เนื่องจากผลงานเพลงนี้เริ่มต้นด้วยการเรียบเรียงดนตรีทั้งหมดด้วย Software ประเภท DAW โดยชัยภัค ภัทรจินดา ได้สร้างสรรค์เสียงดนตรีเข้าไปในโปรแกรมครั้งละ 1 ชิ้น เพื่อให้ง่ายต่อการนำมาวิเคราะห์เชิงประจักษ์ ผู้วิจัยจึงเริ่มวิธีดำเนินการวิจัยจากการนำเส้นเสียงทุกแนวเสียงที่ผ่านขั้นตอนขบวนการทางคอมพิวเตอร์ในระบบสตูดิโอซึ่งได้รับโดยตรงจากผู้เรียบเรียงเสียงประสานนำมาสร้างเป็น Score ทุกชิ้นเครื่องดนตรีในโปรแกรมสำหรับพิมพ์โน้ตโดยเฉพาะ หลังจากนั้นจึงนำกลับไปให้ผู้เรียบเรียงเสียงประสานตรวจทานความถูกต้องก่อนทำการศึกษาเป็นข้อมูลเบื้องต้น เพื่อเป็นข้อมูลทางเอกสารหลักใช้ประกอบการสัมภาษณ์เชิงลึกในลำดับต่อไป จากนั้นจึงวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ แล้วจึงจัดการนำเสนอผลการวิเคราะห์ เริ่มจากแนวคิดและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน บันไดเสียงของเพลง (Scale) ระบบอิงกุญแจเสียง (Tonality) ช่วงเสียงของแนวทำนอง (Range) การเลือกใช้เครื่องดนตรีไทยและการปรับเสียง (Pitch Tuning) สังคีตลักษณ์

(Musical Form) สีสันเสียง (Tone Color) เสียงประสาน (Harmony) และศึกษาการสร้างสรรค์เพลงด้วยกระบวนการทางคอมพิวเตอร์ที่เกี่ยวข้องกับผลงาน

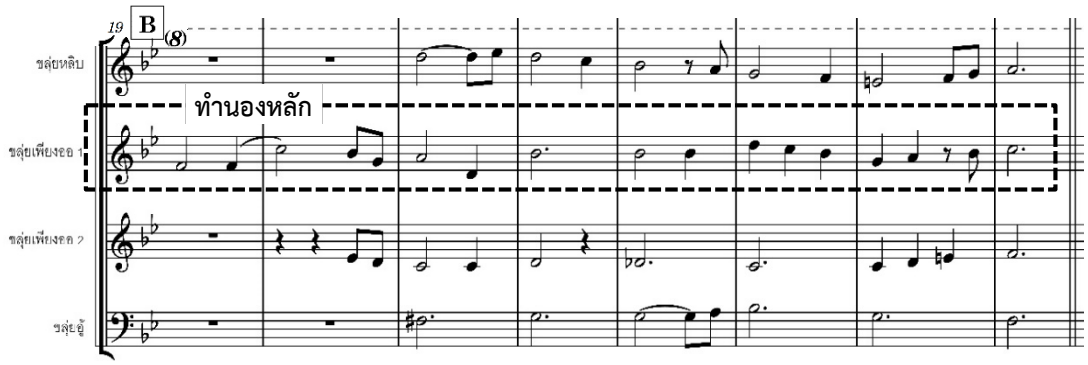
ผลการวิจัย

ผลจากการศึกษาแนวคิด และวิเคราะห์เทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษาเพลง *"ลมหนาว"* พบว่า เพลง *"ลมหนาว" (Love in Spring)* เป็นเพลงพระราชนิพนธ์จังหวะวอลท์ช หรือ มีอัตราส่วนจังหวะ 3/4 ซึ่งส่งเสริมความเป็นเพลงรักอย่างมาก ซึ่ง ชัยภัค ภัทรจินดา ยังคงอัตราส่วนดังกล่าวไว้ และออกแบบการใช้เครื่องดนตรีทั้งหมดที่ให้เพลงนี้มีความรู้สึกเบาบาง เฉกเช่นกระแสลมที่พัดผ่านอย่างเป็นระรอก และมีความต่อเนื่องกัน อีกทั้งคำว่า "ลม" นั้นยังตีความหมายถึงเครื่องเป่าลมไม้ จึงใช้เครื่องดนตรีไทยเป็น "ขลุ่ย" ในการดำเนินทำนอง

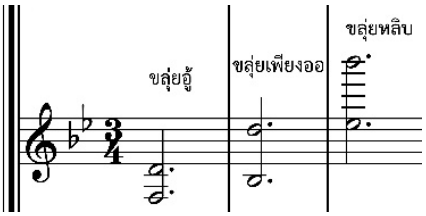
สำหรับการเรียบเรียงเพลง *"ลมหนาว"* ในครั้งนี้ ปรากฏโน้ตในแนวทำนองหลักทั้งหมด 7 ตัว ได้แก่ B♭, C, D, E♭, F, G และ A ฉะนั้นสามารถระบุได้ว่าเพลงนี้อยู่ในบันไดเสียง (Scale) B♭ Major ในการถอดโน้ตเพลง จึงใช้กุญแจเสียงหลัก (Key Tonality) เป็น 2 Flat (B♭, E♭) และเมื่อทำการเปรียบเทียบกับต้นฉบับ พบว่ามีการเรียบเรียงในเสียงที่ต่ำกว่า 1 เสียง ในต้นฉบับที่ได้ทรงพระราชนิพนธ์ไว้นั้นอยู่ในบันไดเสียง C เพื่อความสะดวกต่อการบรรเลง และรักษาลักษณะเสียงเดิมของขลุ่ยไว้

แนวทำนองหลักที่ปรากฏทั้งหมด เมื่อใช้โน้ต C เป็นแกนกลางในการพิจารณา (Middle C, C3) มีโน้ต F2 เป็นโน้ตต่ำที่สุด (ท่อนเพลง C และ G) และมีโน้ต B♭5 (ห้องเพลงที่ 12 และ 52) เป็นโน้ตสูงสุด และหลังจากทำการพิจารณาจากเส้นเสียงต้นฉบับ พบว่า แนวทำนองหลักถูกแบ่งให้ขลุ่ยทั้ง 3 แบบ คือ ขลุ่ยหลิบ, ขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยอู้ บรรเลงสลับกันครั้งละ 8 ห้องเพลง สอดคล้องกับบทวิเคราะห์การแบ่งท่อนเพลงของโน้ตต้นฉบับ

นอกเหนือจากแนวทำนองหลักแล้ว เมื่อได้ทำการวิเคราะห์แนวเสียงการบรรเลงของขลุ่ยทั้ง 3 แบบ พบการบรรเลงสอดประสานเป็นแนวเสียงรองของขลุ่ยเพียงออ อีก 1 แนวเสียง รวมใช้ขลุ่ยเรียบเรียงในเพลงนี้จำนวน 4 แนวเสียง สะท้อนถึงการบูรณานำหลักวิชาการเรียบเรียงเสียงประสานแบบ 4 แนว ตามหลักการดนตรีคลาสสิกตะวันตกมาประยุกต์ใช้ในการเรียบเรียงครั้งนี้

ตัวอย่างที่ 1 แนวทำนองทั้ง 4 แนว ที่บรรเลงด้วยขลุ่ย (ท่อน B / ห้องที่ 19)

- ขลุ่ยหลิบ มี E4 เป็นโน้ตต่ำสุด และมี B♭5 เป็นโน้ตสูงสุด
- ขลุ่ยเพียงออ ทั้งแนวเสียงหลัก และแนวเสียงรอง มี B♭2 เป็นโน้ตต่ำสุด และมี D4 เป็นโน้ตสูงสุด
- ขลุ่ยอู้ มี F2 เป็นโน้ตต่ำสุด และมี D3 เป็นโน้ตสูงสุด

จากข้อค้นพบข้างต้นทำให้สรุปช่วงเสียง (Range) ของขลุ่ยทั้ง 3 แบบได้ดังนี้

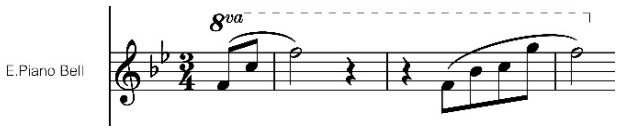
ตัวอย่างที่ 2 แสดงช่วงเสียงของขลุ่ยทั้ง 3 แบบ

ชัยภัค ได้เลือกใช้ขลุ่ยไทยที่ได้ทำการเทียบเสียงตามหลักดนตรีตะวันตก ดังนี้

1. ขลุ่ยอู้ เป็นคีย์ B♭ เมื่อปิดรูเสียงครบทุกรูแล้วจะให้โน้ตเริ่มต้นที่เป็นเสียง F
2. ขลุ่ยเพียงออ เป็นคีย์ B♭ เมื่อปิดรูเสียงครบทุกรูแล้วจะให้โน้ตเริ่มต้นที่เป็นเสียง B♭
3. ขลุ่ยหลิบ เป็นคีย์ E♭ เมื่อปิดรูเสียงครบทุกรูแล้วจะให้โน้ตเริ่มต้นที่เป็นเสียง E♭

ในส่วนของสังคีตลักษณ์ (Musical Form) จากหนังสือต้นฉบับเพลงนี้ จะพบว่า ท่อนเพลงที่ทรงพระราชนิพนธ์ไว้นั้นมีเพียง 4 ท่อน คือ A, B, C, D เป็นแบบ Strophic Form จากการวิเคราะห์พบว่า มีการสร้างท่อนเริ่มต้น (Introduction) จากจินตนาการของชัยภัคเอง โดยอ้างอิงบันไดเสียง

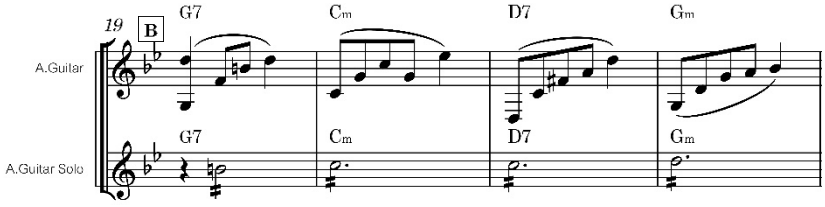
เดียวกัน ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 1 - 10 ต่อด้วย ท่อนเพลง A ดำเนินทำนองหลักด้วยขลุ่ยหลิบ, ท่อนเพลง B ดำเนินทำนองหลักด้วยขลุ่ยเพียงออ, ท่อนเพลง C ดำเนินทำนองหลักด้วยขลุ่ยอู้, ท่อนเพลง D ดำเนินทำนองด้วยขลุ่ยเพียงออ และได้สร้างท่อน Solo ในห้องเพลงที่ 43 - 50 หลังจากนั้นได้ทำการบรรเลงทำนองหลัก A - D ซ้ำอีกครั้งจนจบเพลง แต่มีรายละเอียดภายในของเครื่องดนตรีสอดประสานที่เปลี่ยนแปลง ผู้วิจัยจึงได้ทำการชี้แจงใน Score เพลงเป็นทั้งหมด 8 ท่อน กล่าวคือ เมื่อเทียบกับ Score รวมทุกเครื่องดนตรี จะได้ ท่อน A = ท่อน E, ท่อน B = ท่อน F, ท่อน C = ท่อน G และ ท่อน D = ท่อน H

สีสันเสียง (Tone Color) ที่เกิดขึ้นในเพลงนี้ ในส่วนบรรยากาศของเพลงจะขึ้นจากเครื่องดนตรีสังเคราะห์ (Synthesizer) ที่สร้างขึ้นด้วยคอมพิวเตอร์เป็นหลัก ผู้เรียบเรียงใช้เครื่องดนตรีที่มีลักษณะเป็นเสียงของโลหะเบา ประกอบไปด้วยเสียงเปียโนไฟฟ้าจำนวน 2 แนวเสียง จะบรรเลงเป็นคอร์ดหลัก 1 แนว บรรเลงทำนองสอดประสานอีก 1 แนว และเสียงสังเคราะห์ประเภท Bells จำนวน 1 แนวเสียง ซึ่งเป็นเสียงที่ได้ยินเป็นเสียงแรกในช่วงเริ่มต้นเพลง ลักษณะของเสียงเป็นการผสมรวมกันระหว่างเปียโนไฟฟ้า และเสียงสังเคราะห์คล้ายกระดิ่ง แต่มีหางเสียงที่ลากยาวกว่ากระดิ่งทั่วไป และบรรเลงด้วยโน้ตที่สูงมาก เพื่อสื่อถึงความเย็นของกระแสลมที่หนาวเย็น อีกทั้งยังมีแนวเสียงสังเคราะห์ประเภท Pad อีก 1 แนวเสียง ลักษณะเป็นเสียงที่มีความกระแทก (Attack) ที่น้อย และมีหางเสียง (Release) ที่ยาวเกินกว่าเครื่องดนตรีจริงจะทำได้ สร้างจินตนาการให้ผู้ฟังนึกถึงการเคลื่อนที่ของเสียงลม ที่ค่อยๆ ปรากฏขึ้นและจางหายไปอย่างช้าๆ

ตัวอย่างที่ 3 การบรรเลงเสียงในช่วงเริ่มต้นเพลง

การเรียบเรียงเสียงอะคูสติกกีตาร์ ชัยภัคได้ทำการบันทึกเสียงเข้าไปในบทเพลงนี้ด้วยตัวเอง มีปรากฏในเพลงอยู่ 2 แนวเสียง กระทำด้วย 2 ลักษณะ คือ แนวที่ 1 บรรเลงด้วยเทคนิค การเกลาตามคอร์ดของเพลง (Picking) เพื่อส่งเสริมความต่อเนื่องของเพลง และแนวที่ 2 บรรเลงด้วยเทคนิคการรัวโน้ต (Tremolo) ตามโน้ตสำคัญของคอร์ดสอดแทรกตลอดเพลง และใช้เป็นแนว Solo สำคัญในช่วงเริ่มต้นเพลง และกลางเพลง เพื่อความสะดวกในการบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีไทย ซึ่งอยู่ในระบบอิงกุญแจเสียง B♭ ชัยภัคได้มีการปรับเสียงกีต้าร์ให้ต่ำลงมากกว่าปกติ 1 เสียงด้วย กล่าวคือ

จากเดิมปกติกีต้าร์จะตั้งเสียงไล่จากบนลงล่างเป็น E, A, D, G, B และ E เปลี่ยนเป็น D, G, C, F, A และ D ทำให้ปรากฏโน้ตที่ D2 ตามตัวอย่างที่ 4

ตัวอย่างที่ 4 ตัวอย่างการบรรเลงอะคูสติกกีต้าร์ แสดงตาม Concert Score (ท่อน B / ห้องที่ 19)



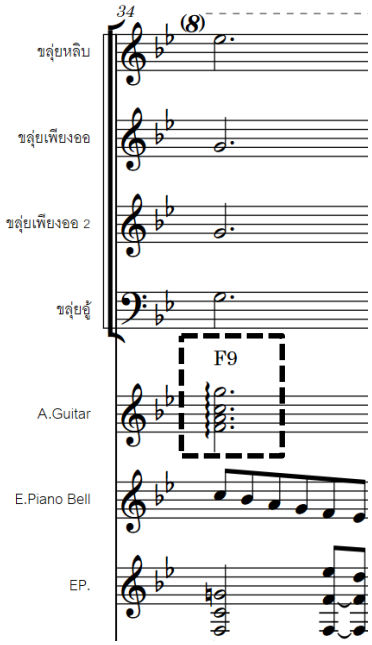
ลักษณะสีสันเสียงของขลุ่ยทั้ง 3 แบบที่แตกต่างกัน ได้ถูกเรียบเรียงสลับกันบรรเลงในทุกช่วงแนวทำนอง พบว่า ท่อน A ใช้ขลุ่ยหลิบเป็นตัวเริ่มต้น จากแนวการบรรเลงทำนองจะเห็นได้ว่า ขลุ่ยหลิบเป็นเครื่องดนตรีที่มีขนาดเล็ก ให้โทนเสียงแหลมสดใส, ท่อน B และ D ใช้ขลุ่ยเพียงออ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีขนาดใหญ่กว่าขลุ่ยหลิบ ให้โทนเสียงที่เป็นกลางไม่แหลมจนเกินไป และยังถูกใช้เป็นแนวทำนองสอดประสานอีกหนึ่งแนว ซึ่งมีความพิถีพิถันในการจัดเรียงเสียงประสาน ไม่ให้มีโน้ตทับกัน จึงทำให้ได้ยินว่ามีขลุ่ยเพียงออ 2 เลา บรรเลงพร้อมกันจริงๆ และในท่อน C ใช้ขลุ่ยอู้ เมื่อพิจารณาจากโน้ตที่บรรเลงที่มีลักษณะการเดินทำนองที่มีโน้ตต่ำ สีสันเสียงจึงมีความอบอุ่น แสดงถึงขนาดที่ใหญ่กว่าขลุ่ย 2 ประเภทข้างต้น

นอกจากการเรียบเรียงทางด้านโน้ตให้กับขลุ่ยแล้ว เนื่องจากขลุ่ยเป็นเครื่องดนตรีที่มีความเข้มของเสียง (Dynamic) ไม่มากนัก กล่าวคือ เสียงที่มีความดังมากที่สุดกับเสียงที่ความดังน้อยที่สุดจะมีความแตกต่างกันไม่มากนัก เมื่อเปรียบเทียบกับเครื่องดนตรีตะวันตกอย่างเปียโน จึงทำให้ในขั้นตอนการผสมเสียง ชัยภัคต้องควบคุมความดัง-เบาของขลุ่ยให้เกิดความสมดุลในแต่ละช่วงเพิ่มเติม พร้อมทั้งยังมีการจัดตำแหน่งซ้าย-ขวา (Pan) ของขลุ่ยทั้ง 4 แนวเสียง แยกจากกัน เพื่อให้เกิดมิติเสียงเสมือนกับทุกเครื่องนั่งบรรเลงคนละตำแหน่ง สร้างอรรถรสให้กับผู้ฟังมากขึ้น และยังใช้กระบวนการนี้ในการจัดการในทุกเครื่องดนตรี

เนื้อดนตรี (Texture) ของเพลง *“ลมหนาว”* เมื่อวิเคราะห์จากการสอดประสานกันของการดำเนินทำนองหลัก จะมีการดำเนินคู่กันไปในลักษณะของดนตรีประสานแนว (Polyphony) เนื่องจากเข้าหลักเกณฑ์ของการมีทำนองหลักเพียงหนึ่งแนว แต่แนวเสียงอื่นๆ ที่บรรเลงร่วมก็เป็นทั้งการบรรเลงแบบทำนองรอง และเป็นแนวประสานด้วย

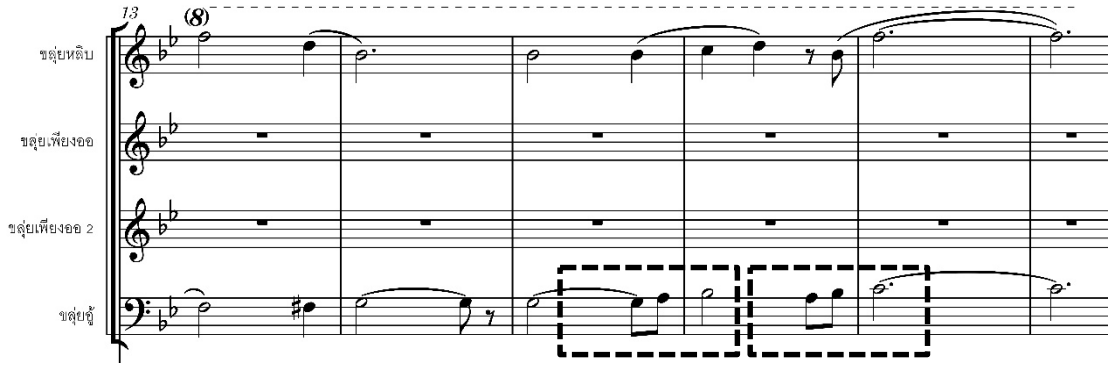
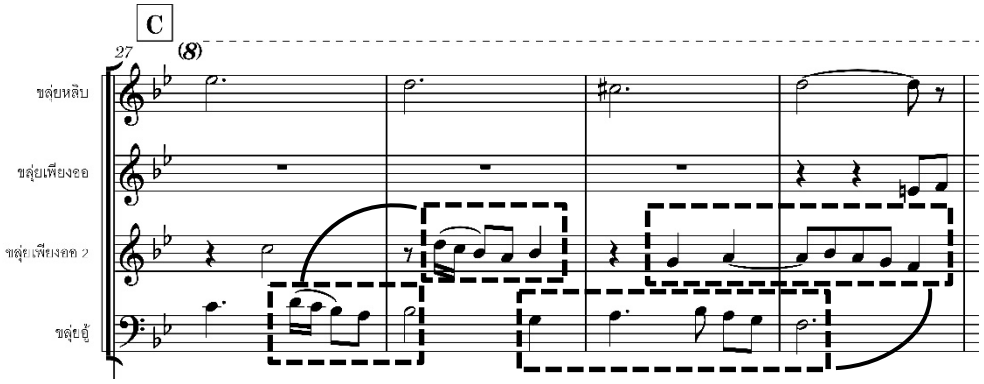
การดำเนินคอร์ดของเพลง (Chord Progression) ของการเรียบเรียงเพลงในครั้งนี้ พบว่า มีการเปลี่ยนแปลงคอร์ดที่แตกต่างไปจากเดิม จำนวน 5 คอร์ด แต่ยังคงไว้ซึ่งโครงสร้างเดิมตามการนิพนธ์พระราชนิพนธ์ต้นฉบับ กล่าวคือ เมื่อเปรียบเทียบกับต้นฉบับพระราชนิพนธ์แล้ว ในท่อน A ห้องเพลงที่ 2 จากเดิมเป็นคอร์ด IV ได้เพิ่มเป็น IV Maj 7, ในท่อนเพลง C ห้องที่ 8 จากเดิมเป็นเคอร์ด V7 เพิ่มโน้ตนอกคอร์ดเป็น V9, ในท่อน D ห้องที่ 3 จากเดิมคอร์ด I เพิ่มเป็น I add11, ห้องเพลงที่ 5 จาก ii เพิ่มเป็น ii7 และ ห้องที่ 6 จากเดิมเป็นคอร์ด IV aug เปลี่ยนเป็น vii dim วิธีการดำเนินคอร์ดของเพลงนี้จะใช้อะคูสติกกีต้าร์ เปียโนไฟฟ้า และเครื่องดนตรีสังเคราะห์ ประเภท Pads รองรับไว้ตลอดเพลง

ตัวอย่างที่ 5 ตัวอย่างการเปลี่ยนแปลงคอร์ดของเพลง (ท่อน C / ห้องที่ 34 จากการถอดโน้ตเพลง)



การสร้างเสียงประสานในแนวตั้งหรือ ขั้นคู่ที่ใช้ในส่วนของเครื่องดนตรีตะวันตกและเครื่องดนตรีสังเคราะห์ จะเรียบเรียงแนวประสานไปตามโครงสร้างของบทพระราชนิพนธ์เดิม แต่ในส่วนของการสร้างแนวประสานเสียงของขลุ่ย ชัยภัคได้มุ่งเน้นไปที่ความเป็นไปได้ที่จะให้ขลุ่ยทั้ง 3 แบบบรรเลงโน้ตใดโน้ตหนึ่งที่เป็นส่วนหนึ่งของคอร์ดที่เกิดขึ้นในแต่ละห้องเพลง จากการวิเคราะห์พบทั้งโน้ตตัวที่ 1, 3, 5 และ 7 รวมไปถึงโน้ตอย่าง add9, 11 และ 13 ที่ระบุไว้ในคอร์ดด้วย ทั้งนี้ยัง

คำนึงถึงการเคลื่อนที่ของทำนองที่เป็นทำนองสอดประสานพร้อมกันไปอีกด้วย ซึ่งจะพบการทำห้วงลำดับทำนอง หรือซีเควนซ์ (Sequence) และการเลียน (Imitation)

ตัวอย่างที่ 6 ห้วงลำดับทำนอง หรือซีเควนซ์ (ท่อน A / ห้องที่ 13)

ตัวอย่างที่ 7 การเลียน (ท่อน C / ห้องที่ 27)

เพื่อคงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ของขลุ่ยไทย ชัยภัค ได้ใช้เทคนิคทางดนตรีไทยหลากหลายในการเรียบเรียงเสียงขลุ่ยเข้าไปในเพลงนี้ ทั้งเทคนิคการพรมนิ้ว (Trill), เทคนิคการเอื้อนเสียง (Bend), เทคนิคการทำเสียงให้สั่นเป็นคลื่น (Vibrato) และเทคนิคการระบายลม (Circular Breathing)

อภิปรายผลการวิจัย

ผลงานเพลง *“ลมหนาว” (Love in Spring)* เป็นผลงานที่ ชัยภัค ภัทรจินดา ได้เรียบเรียงเสียงประสาน สร้างสรรค์เสียงดนตรีสังเคราะห์ และบันทึกเสียงเครื่องดนตรีต่างๆ ด้วยตนเองในทุกกระบวนการ และยังเห็นถึงความรอบคอบที่คำนึงถึงข้อจำกัดต่างๆ ของเครื่องดนตรีทั้งหมดที่บรรเลงลงในเพลง ทำให้เกิดการปรับเข้าหากันของดนตรีต่างวัฒนธรรม สะท้อนให้เห็นถึงความเข้าใจใน

ดนตรีทุกชนิด อาทิ เพื่อให้เครื่องดนตรีไทยที่จะใช้ยังคงไว้ซึ่งน้ำเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ และสะดวกต่อการบรรเลง ได้ทำการปรับเปลี่ยนบันไดเสียงลงจากบทพระราชนิพนธ์ต้นฉบับที่เป็นบันไดเสียง C ให้เป็นบันไดเสียง B♭ และยังสามารถเรียบเรียงขลุ่ยเข้าไปในเพลงโดยอ้างอิงลักษณะการจัดช่วงเสียงแบบระบบการสร้างเสียงประสานสี่แนวของดนตรีคลาสสิค เป็นต้น อีกทั้งยังคำนึงถึงกระบวนการการผสมเสียงใน Digital Audio Work Station ที่ ชัยภัค ได้มีส่วนร่วม ดังที่แสดงไปแล้วในผลการวิจัย

ดังนั้น การได้ศึกษาแนวคิด และวิเคราะห์เทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษาเพลง *“ลมหนาว”* รวมถึงศึกษาการสร้างสรรค์เพลงด้วยกระบวนการทางคอมพิวเตอร์ที่เกี่ยวข้องในครั้งนี้ เป็นการค้นพบอีกหนึ่งตัวอย่างที่ดีที่ได้รวมเอาทุกกระบวนทำงานไว้ในหนึ่งบทเพลง ซึ่งจะเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบดนตรีร่วมสมัย และส่งเสริมความหลากหลายให้กับข้อมูลทางวิชาการดนตรีในประเทศ

ข้อเสนอแนะ

ด้วยเหตุที่ ชัยภัค ภัทรจินดา เป็นทั้งนักดนตรีไทย นักดนตรีสากล เป็นผู้รอบรู้ในศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีอีกหลายแขนง และยังมีผลงานอื่นอีกมากมาย ทำให้ยังมีมุมมองด้านอื่นให้ศึกษาค้นคว้าอีกหลากหลาย อีกทั้งในปัจจุบันยังมีนักประพันธ์เพลง และนักเรียบเรียงเสียงประสานอีกหลายท่าน ที่มีความรู้ความสามารถทั้งด้านการเรียบเรียงดนตรีและมีความเอาใจใส่ในทุกกระบวนการผลิตผลงานเพลง หากได้มีการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลจากผู้รู้ท่านอื่นในทุกกระบวนการอย่างรอบด้านเพิ่มเติม จะยิ่งช่วยพัฒนาข้อมูลเพื่อเป็นแนวทางให้กับผู้ที่สนใจงานประพันธ์เพลง งานเรียบเรียงเสียงประสาน ตลอดจนเป็นการเพิ่มข้อมูลทางวิชาการเพื่อพัฒนาบุคลากรในอุตสาหกรรมดนตรีสืบไป

บรรณานุกรม

ชุมชน สืบวงศ์. “วิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงขลุ่ยเพลงพระราชนิพนธ์โดยอาจารย์ธนิสร์ศรีกลิ่นดี.” ปริญญานิพนธ์ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2552.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2551.

บรูซ แกสตัน. “ชีวิตไร้ตัวโน้ตของ"บรูซ แกสตัน"ผู้ปลุกปั้น ดนตรีไทยร่วมสมัยโด่งดังก้องโลก.” สืบค้นเมื่อ 9 มกราคม 2561. https://www.thairath.co.th/content/281141

ภาธร ศรีกรานนท์. *บทเพลงพระราชนิพนธ์: การวิเคราะห์และสังเคราะห์ ทางดนตรี*. กรุงเทพฯ: จามจุรีโปรดักส์, 2559.

ราชกิจจานุเบกษา. “พระบรมราชโองการ ประกาศเฉลิมพระปรมาภิไธย พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร.” สืบค้นเมื่อวันที่ 20 พฤษภาคม 2562, http://www.ratchakitcha.soc.go.th/DATA/PDF/2562/B/015/T_0001.PDF

วีรชาติ เปรมานนท์. *ปรัชญาและเทคนิคการแต่งเพลงร่วมสมัยไทย.* กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

อานันท์ นาคคง. “การศึกษาวงดนตรีร่วมสมัยและผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยในสังคมไทยปัจจุบัน.” รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์, สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม, 2556.

Manning, Peter. *Electronic and Computer Music*. New York: Oxford University Press, 2013.

การศึกษารูปแบบการจัดการวงโยธวาทิต กรณีศึกษาโรงเรียนมัธยมศึกษาในเขตพื้นที่การศึกษาภาคตะวันออก

A Study of School Marching Band and Management: A Case Study of Secondary School in the Eastern Educational Service Area

สราวุธ โรจนศิริ*[1]
Sarawut Rotchanasiri*[1]

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง การศึกษารูปแบบการจัดการวงโยธวาทิต กรณีศึกษาโรงเรียนมัธยมศึกษาในเขตพื้นที่การศึกษาภาคตะวันออก มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษารูปแบบวิธีการคัดเลือกนักดนตรี การจัดการฝึกซ้อมและแนวทางการบริหารพัฒนาวงโยธวาทิต จำนวน 6 โรงเรียน ผลการวิจัยพบว่า การคัดเลือกนักดนตรีวงโยธวาทิต มีการดำเนินการรับสมัครนักเรียนเข้าวงโยธวาทิตในช่วงเปิดภาคเรียนที่ 1 มากกว่าเปิดภาคเรียนที่ 2 ในลักษณะของกิจกรรมชุมนุม มีกระบวนการคัดเลือกนักดนตรีทั้งการสอบปฏิบัติและการสัมภาษณ์ การจัดการฝึกซ้อมวงโยธวาทิต มีการดำเนินการตั้งแต่การวางแผนเตรียมความพร้อม มีการกำหนดตารางฝึกซ้อมในช่วงเวลาต่างๆ จำนวนโรงเรียนที่มีการฝึกซ้อมตอนกลางวันมีจำนวนน้อย ในขณะที่การฝึกซ้อมช่วงเย็นหลังเลิกเรียนมีทุกโรงเรียน มีการฝึกซ้อมวงโยธวาทิตทั้งในรูปแบบพิเศษและการเข้าค่ายฝึกซ้อม มีรูปแบบการฝึกซ้อมวงโยธวาทิตทั้งแบบการฝึกซ้อมเดี่ยว กลุ่มเล็ก รวมวง การเดินแถว การแปรขบวน และแบบนั่งบรรเลง การบริหารจัดการวงโยธวาทิตในโรงเรียน โดยโรงเรียนที่มีผู้ฝึกสอนวงโยธวาทิตหลายคนสามารถจัดการงานต่างๆ ด้วยการแบ่งหน้าที่กันรับผิดชอบได้ดีกว่า และสำเร็จรวดเร็วกว่าโรงเรียนที่มีผู้ฝึกสอนเพียงคนเดียว การบริหารจัดการดำเนินงานด้วยการใช้ระบบการแต่งตั้งคณะกรรมการบริหารนักเรียนในวงโยธวาทิตมาช่วยผู้ฝึกสอนในการบริหารงานด้านต่างๆ โดยผู้ฝึกสอนต้องกำหนดนโยบาย วัตถุประสงค์การดำเนินงาน

* Corresponding author, email: sarawutethno@hotmail.com
[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ รองคณบดีวิชาการและวิจัย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏราชนครินทร์
[1] Asst. Prof., Associate Dean, Faculty of Humanities and Social Sciences, Rajabhat Rajanagarindra University

Received: May 6, 2019 / Revised: October 6, 2019 / Accepted: October 15, 2019

การจัดหาและจัดสรรงบประมาณ การบริหารบุคลากรในวงโยธวาทิต การวางแผนการฝึกซ้อมวงโยธวาทิตทั้งการฝึกซ้อมประจำวันและการฝึกซ้อมในรอบปีให้ชัดเจน

คำสำคัญ: วงโยธวาทิต / โรงเรียนมัธยมศึกษา

Abstract

This study aimed to examine three areas of school marching band management. The participants included 6 secondary schools in the Eastern educational service area. According to the method of recruiting musicians, the recruitments of most schools were usually available during the beginning of the first semester as part of school club activities. The recruitment process includes both practical examination and interview. For the music rehearsal management, the process started with the planning of rehearsal sessions during the day. Evening rehearsal sessions were adopted in every school. Special rehearsal sessions as well as music camps were also conducted. Rehearsals may include solo practice, small group practice and Concert band, Marching Band, Display and Symphonic Band. For the management of school marching band, most schools had only one marching band director. The band management included appointing student committee to assist the band director in different responsibilities such as the chief and deputy chief of the marching band. The band director must establish clear policies, objectives, procurement planning and budgeting, personnel management and daily and yearly rehearsal plans.

Keyword: School Marching Band / Secondary Schools

บทนำ

การสื่อความหมายทางดนตรีและสุนทรียะทางดนตรีถูกถ่ายทอดออกมาในลักษณะการจัดแสดงดนตรีรูปแบบต่างๆ มีทั้งการแสดงดนตรีแบบเดี่ยว (Solo) และการแสดงดนตรีแบบผสมรวมเป็นวงดนตรี (Band) วงดนตรีแต่ละรูปแบบมีความแตกต่างกันทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการนำเครื่องดนตรีชนิด

ต่างๆ มาบรรเลงร่วมกันโดยมีการกำหนดชื่อวงแตกต่างกันไป ซึ่งการผสมวงดนตรีมีปรากฏอยู่ในวัฒนธรรมต่างๆ เช่น ดนตรีไทย มีวงเครื่องสาย วงปี่พาทย์ วงมโหรี ดนตรีตะวันตก มีวงดุริยางค์ซิมโฟนี แตรวง วงโยธวาทิต[2]

โยธวาทิต มาจากคำว่า โยธา (ทหาร) + วาทิต (ดนตรี) คือ การบรรเลงเพลงเดินเท้าเข้าสู่สนามรบของทหาร (Military Band) บทบรรเลงส่วนใหญ่เป็นเพลงจังหวะมาร์ช (Marching Band) มีผู้บรรเลงเป็นจำนวนมากเพื่อให้เกิดขวัญกำลังใจ ในยุโรปวงโยธวาทิตเริ่มที่กรุงเบอร์ลิน ปี พ.ศ. 2381 ส่วนในสหรัฐอเมริกา เริ่มใช้วงโยธวาทิตราว พ.ศ. 2318 ที่เมืองฟอร์ท ทิคอน เดอโรกา โดยมีจอร์น ฟิลิป ซูซา (พ.ศ. 2397-2475) เป็นผู้ในนำด้านบทเพลงมาร์ชสำหรับวงโยธวาทิต (The King of March) ในประเทศไทยสำหรับวงโยธวาทิตราวปี

พ.ศ. 2444 ได้จัดตั้งวงขึ้นเพื่อบรรเลงประกอบกิจการทหาร เรียกว่า “โยธวาทิต” โดยสมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระนครสวรรค์วรพินิจ ก่อนนั้นเรียกว่า “แตรวง” โดยไม่ปรากฏหลักฐานการเข้ามาของแตรวงในเมืองไทยอย่างประจักษ์แน่ชัด ราวปี พ.ศ. 2394 ได้มีแตร (Trumpet) ของฝรั่งเข้ามาในเมืองไทย ต่อมา พ.ศ. 2141 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชการที่ 5 ทรงดำริให้มีเพลงประจำชาติ จึงมีเพลงสรรเสริญพระบารมี บรรเลงโดยวงโยธวาทิต ซึ่งนิยมใช้บรรเลงในกองทหารต่างๆ[3]

วงโยธวาทิตได้เข้ามามีบทบาทในโรงเรียนมัธยมศึกษา ในระหว่างปี พ.ศ. 2460 - 2470 โดยเริ่มก่อตั้งวงแรก คือ วงดุริยางค์ลูกเสือโรงเรียนสวนกุหลาบวิทยาลัย ภายหลังจากการก่อตั้งกองเสือป่าในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ในปี พ.ศ. 2463 โดยวงดนตรีนี้ประกอบด้วยเครื่องลมทองเหลืองล้วนๆ ใช้ในการบรรเลงนำแถวเสือป่า จนถึงปี พ.ศ. 2500 ในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม เป็นนายกรัฐมนตรี มีการจัดงานฉลอง 25 พุทธศตวรรษ ได้จัดสรรงบประมาณให้กระทรวงศึกษาธิการจัดซื้อเครื่องดนตรีสากลให้กับโรงเรียนของรัฐบาล จำนวน 10 แห่งทั่วประเทศ ต่อมาวงโยธวาทิตได้เข้ามามีบทบาทในโรงเรียนมัธยมมากขึ้น มีการพัฒนารูปแบบจนเป็นที่ยอมรับในปัจจุบัน[4]

---

[2] สราวุธ โรจนศิริ, *สุนทรียภาพของชีวิต* (ฉะเชิงเทรา: มหาวิทยาลัยราชภัฏราชนครินทร์, 2555), 7.

[3] สธน โรจนตระกูล, *การจัดการวงโยธวาทิต* (กรุงเทพฯ: โอเดี้ยนสโตร์, 2554), 3.

[4] ธนาคาร แพทย์วงษ์, “การศึกษาแผนการฝึกและการคัดเลือกนักดนตรีสำหรับวงโยธวาทิตในโรงเรียนมัธยมศึกษา” (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2541), 2-3.

ปัจจุบันวงโยธวาทิตประจำโรงเรียนมัธยมศึกษาในภูมิภาคตะวันออก มีมาตรฐานของการบรรเลงวงโยธวาทิตแตกต่างกัน ซึ่งเกิดขึ้นจากปัญหาหลายประการทั้งด้านกระบวนการจัดการวงดนตรี ผู้ควบคุมวงดนตรีหรือผู้ฝึกสอน นักดนตรี การฝึกซ้อม นโยบายและงบประมาณสนับสนุน ล้วนต่างมีความสำคัญและเกี่ยวข้องกันทั้งสิ้นในการดำเนินงานและการพัฒนาวงโยธวาทิตให้มีมาตรฐาน มีประสิทธิภาพ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงกำหนดหัวข้อเรื่องที่ศึกษา คือ “การศึกษารูปแบบการจัดการวงโยธวาทิต กรณีศึกษาโรงเรียนมัธยมศึกษาในเขตพื้นที่การศึกษาภาคตะวันออก” เพื่อศึกษารูปแบบการบริหารจัดการ วิธีการคัดเลือกนักดนตรีและการฝึกซ้อมวงโยธวาทิต โดยนำผลการวิจัยมาพัฒนารายวิชาที่เกี่ยวข้องในการจัดการเรียนการสอนดนตรีหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (สาขาวิชาดนตรีสากล) ระดับอุดมศึกษาให้สามารถนำไปปรับใช้ได้จริงในการดำเนินการเกี่ยวกับวงโยธวาทิต และนำผลการวิจัยมาจัดดำเนินโครงการอบรมการจัดการวงโยธวาทิต เพื่อสร้างแนวปฏิบัติและเผยแพร่องค์ความรู้สำหรับการจัดการวงโยธวาทิต โดยเฉพาะในเขตพื้นที่ภาคตะวันออกและในระดับประเทศต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษารูปแบบวิธีการคัดเลือกนักดนตรีวงโยธวาทิต
2. เพื่อศึกษาการจัดการฝึกซ้อมวงโยธวาทิต
3. เพื่อศึกษาแนวทางการบริหารพัฒนาวงโยธวาทิต

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

การวิจัยนี้ทำให้เกิดองค์ความรู้ เรื่องการจัดการวงโยธวาทิตที่มีมาตรฐาน รวมทั้งได้ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับวงโยธวาทิตด้านการคัดเลือกนักดนตรี การจัดการฝึกซ้อมวงโยธวาทิต และการจัดการบริหารจัดการวงโยธวาทิตที่มีประสิทธิภาพ เพื่อเป็นแนวทางในการพัฒนาการจัดการเรียนการสอนวงโยธวาทิตโรงเรียนในเขตพื้นที่การศึกษาภาคตะวันออกของประเทศไทย และพัฒนาการจัดการเรียนการสอนในรายวิชาดนตรีสนามในด้านการการศึกษาการจัดการฝึกซ้อมทั้งแบบเดี่ยว แบบกลุ่มเล็กหรือกลุ่มใหญ่ การเดินแถว การแปรขบวน การนั่งบรรเลงสำหรับวงโยธวาทิต รวมถึงการบริหารจัดการวงโยธวาทิตให้มีคุณภาพ

ขอบเขตของการวิจัย

1. ด้านเนื้อหา รูปแบบการบริหารจัดการ วิธีการคัดเลือกนักดนตรีและการฝึกซ้อมวงโยธวาทิต โรงเรียนมัธยมศึกษาในเขตพื้นที่การศึกษาภาคตะวันออก

2. ด้านประชากร ขอบเขตพื้นที่ศึกษาวิจัย คือ วงโยธวาทิตโรงเรียนมัธยมศึกษาในเขตพื้นที่การศึกษาภาคตะวันออก ขนาดอัตรากำลังตั้งแต่ 35 – 60 คน และเป็นวงโยธวาทิตที่ได้เคยเข้าร่วมการประกวดวงโยธวาทิตในระดับประเทศและระดับโลกรายการต่างๆ มาแล้ว จำนวน 6 โรงเรียน ดังนี้

1) โรงเรียนดาราสมุทร ศรีราชา อ.ศรีราชา จ.ชลบุรี 55 คน
2) โรงเรียนดัดดรุณี อ.เมือง จ.ฉะเชิงเทรา 42 คน
3) โรงเรียนวัฒนานคร อ.วัฒนานคร จ.สระแก้ว 38 คน
4) โรงเรียนพุทธิรังสีพิบูล อ.บ้านโพธิ์ จ.ฉะเชิงเทรา 35 คน
5) โรงเรียนโพธิสัมพันธ์พิทยาคาร อ.บางละมุง จ.ชลบุรี 65 คน
6) โรงเรียนวัดโสธรวรารามวรวิหาร อ.เมือง จ.ฉะเชิงเทรา 56 คน

3. ด้านเวลา ดำเนินการวิจัยตั้งแต่เดือน เมษายน 2560 ถึงเดือน เมษายน 2561

วิธีการดำเนินงานวิจัย

งานวิจัยนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพตามวิธีการทางมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology Research) โดยการรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร การสังเกตอย่างมีส่วนร่วม การสัมภาษณ์แบบเป็นทางการและไม่เป็นทางการ ข้อมูลหลักที่ได้จากการศึกษาเป็นข้อมูลจากการศึกษาภาคสนาม (Field Work) พื้นที่ทำการวิจัย คือ โรงเรียนมัธยมศึกษาในเขตพื้นที่การศึกษาภาคตะวันออก" ที่เป็นวงโยธวาทิตขนาดอัตรากำลังตั้งแต่ 35 – 60 คน และเป็นวงโยธวาทิตที่เคยเข้าร่วมการประกวดวงโยธวาทิตในระดับประเทศและระดับโลกรายการต่างๆ มาแล้ว จำนวน 6 โรงเรียน

ขั้นเตรียมการศึกษา

ขั้นเตรียมการศึกษา คือ การหาข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับข้อมูลวงโยธวาทิต สถานที่และเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินการของโรงเรียนมัธยมศึกษาที่มีวงโยธวาทิตประจำโรงเรียน ในเขตพื้นที่การศึกษาภาคตะวันออก โดยสำรวจข้อมูลเบื้องต้นในหัวข้อต่างๆ ดังนี้

1. ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัย บทความและวรรณกรรมต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ แนวคิดและทฤษฎีในการศึกษา ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับวงโยธวาทิต และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับโยธวาทิต

2. สำรวจข้อมูลเบื้องต้น โดยเข้าพื้นที่สนามวิจัยเพื่อติดต่อประสานงานกับบุคคลที่ให้ข้อมูลต่างๆ เพื่อกำหนดพื้นที่ทำการศึกษา ได้แก่ ผู้อำนวยการโรงเรียนมัธยมศึกษาต่างๆ ที่มีวงโยธวาทิตประจำโรงเรียน และผู้ฝึกสอนและผู้ช่วยผู้ฝึกสอนวงโยธวาทิต โรงเรียนในเขตพื้นที่การศึกษาภาคตะวันออก

ขั้นดำเนินการศึกษา

ขั้นดำเนินการศึกษา คือ การเก็บข้อมูลทางภาคสนาม จากการศึกษาพฤติกรรมและผลิตผลที่เกิดจากพฤติกรรมของมนุษย์จากสภาพแวดล้อมทางสังคมตามความเป็นจริง ดำเนินการตามแผนงาน ดังนี้

1. ศึกษาข้อมูลจากบุคคลที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินการวิจัย เพื่อเก็บประวัติส่วนตัวและข้อมูลต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง

2. ศึกษาข้อมูลวิธีการคัดเลือกนักดนตรีวงโยธวาทิต การจัดการฝึกซ้อมวงโยธวาทิตและรูปแบบการบริหารจัดการวงโยธวาทิต รวมทั้งศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้อง โดยการสังเกต (Observation) และการสัมภาษณ์ (Interview) ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบเป็นทางการกับผู้ให้ข้อมูลหลักที่เป็นบุคคลสำคัญในการดำเนินงานของวงโยธวาทิต และการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ คือ การสนทนาทั่วไปในประเด็นต่างๆ จากนักดนตรีในวงโยธวาทิตและบุคคลอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง

3. การใช้เครื่องมือเก็บข้อมูลภาคสนาม คือ การเก็บข้อมูลจากการสังเกตและการสัมภาษณ์ด้วยอุปกรณ์การบันทึกต่างๆ เครื่องมือในการบันทึกข้อมูลเสียง คือ เครื่องบันทึกเสียง และเครื่องมือในการบันทึกข้อมูลภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว เพื่อบันทึกภาพบุคคล และวิธีการคัดเลือกนักดนตรี การจัดการฝึกซ้อมและการบริหารจัดการวงโยธวาทิตในโรงเรียน คือ กล้องถ่ายภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

การตรวจระบบข้อมูล ผู้วิจัยกำหนดการเก็บรวบรวมข้อมูลมีขั้นตอนตั้งแต่การวางแผนการเก็บรวบรวมข้อมูล กำหนดวิธีการให้เหมาะสมกับกลุ่มตัวอย่าง กำหนดวิธีบันทึกข้อมูล มีการอบรม

วิธีการเก็บข้อมูลแก่ผู้ช่วยในการเก็บข้อมูลให้ชำนาญเท่าเทียมกัน จากนั้นจึงเก็บข้อมูลตามที่วางแผนไว้ เมื่อได้ข้อมูลกลับมามีการตรวจสอบความถูกต้องและความสมบูรณ์ของข้อมูลที่ได้รับก่อนนำไปวิเคราะห์ข้อมูล

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล คือ การนำข้อมูลจากการศึกษาภาคสนามมาจำแนก จัดระเบียบ จัดประเภท วิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ที่ได้กำหนดไว้ ในการวิจัยนี้ได้วิเคราะห์รูปแบบการจัดการวงโยธวาทิต โดยกำหนดหัวข้อของการวิเคราะห์ ได้แก่ วิเคราะห์วิธีการคัดเลือกนักดนตรี วิเคราะห์การจัดการฝึกซ้อม และวิเคราะห์รูปแบบการบริหารจัดการวงโยธวาทิต

ขั้นนำเสนอผลงานวิจัย

การวิจัยเรื่อง “การศึกษารูปแบบการจัดการวงโยธวาทิต กรณีศึกษาโรงเรียนมัธยมศึกษาในเขตพื้นที่การศึกษาภาคตะวันออก” ผู้วิจัยกำหนดกระบวนการนำเสนองานวิจัยตามแผนงาน ดังนี้

1) จัดทำวิจัยในรูปแบบของรายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์

2) นำผลการวิจัยมาจัดดำเนินโครงการอบรมมาตรฐานการจัดการวงโยธวาทิต

3) จัดทำบทความวิจัยตีพิมพ์วารสารวิชาการ เรื่อง การศึกษารูปแบบการจัดการวงโยธวาทิต

4) นำผลการวิจัยมาบูรณาการกับการเรียนการสอนในหลักสูตรดนตรีสากล

ผลการวิจัย

การวิจัยเรื่อง “การศึกษารูปแบบการจัดการวงโยธวาทิต กรณีศึกษาโรงเรียนมัธยมศึกษาในเขตพื้นที่การศึกษาภาคตะวันออก” จำนวน 6 โรงเรียน ผู้วิจัยสรุปภาพรวมตามวัตถุประสงค์ ดังนี้

1. ศึกษารูปแบบวิธีการคัดเลือกนักดนตรีวงโยธวาทิต รูปแบบที่แต่ละโรงเรียนใช้วิธีการเหมือนกัน ได้แก่ มีการประชุมเตรียมความพร้อมการรับสมัครนักเรียนเข้าวงโยธวาทิตก่อนเปิดภาคเรียน มีการดำเนินการรับสมัครนักเรียนเข้าวงโยธวาทิตในช่วงเปิดภาคเรียนที่ 1 มากกว่าเปิดภาคเรียนที่ 2 ในลักษณะของกิจกรรมชุมนุมวงโยธวาทิต เช่น ชุมนมดนตรี ชุมนมวงดนตรีสากล มีการกำหนดให้นักเรียนผู้มีความสามารถพิเศษทางดนตรีตามเกณฑ์การสอบเข้าของโรงเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 และปีที่ 4 เข้าอยู่ในวงโยธวาทิต มีกระบวนการคัดเลือกนักดนตรีทั้งการสอบปฏิบัติและการสัมภาษณ์สำหรับนักเรียนที่สมัครเข้าเรียนในวงโยธวาทิต โดยรับทั้งนักเรียนที่มีประสบการณ์ทางดนตรีและไม่มีประสบการณ์ทางดนตรี มีการคัดเลือกนักดนตรีเข้าวงโยธวาทิตโดยผู้ฝึกสอนเอง

จากนักเรียนทั่วไปอีกด้วย อีกทั้ง ในระหว่างภาคเรียนนักเรียนที่เข้ามาฝึกซ้อมดนตรีสามารถลาออกหรือเปลี่ยนกิจกรรมหรือชมรมได้หากไม่ถนัดในการปฏิบัติดนตรี หรือตามที่ผู้สอนเห็นว่าไม่สามารถปฏิบัติดนตรีได้ และส่วนมากมีการกำหนดเครื่องดนตรีให้นักเรียนตามความถนัดโดยผู้สอน แต่อาจเปลี่ยนแปลงได้หากนักเรียนหรือผู้สอนเห็นว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่นเหมาะสมกว่า ส่วนรูปแบบการคัดเลือกนักดนตรีที่แตกต่างกัน คือ บางโรงเรียนมีการรับสมัครแบบตลอดทั้งปีการศึกษา หรือรับสมัครแยกระดับเป็นมัธยมต้นและมัธยมปลาย หรือไม่รับนักเรียนที่บ้านอยู่ห่างไกลจากโรงเรียนเนื่องจากนักเรียนไม่สามารถมาฝึกซ้อมตอนเย็นได้

2. ศึกษาการจัดการฝึกซ้อมวงโยธวาทิต มีการดำเนินการเป็น 3 ลักษณะ คือ

1) การฝึกซ้อมพื้นฐานตามแบบฝึกหัดต่างๆ

- เครื่องเป่าทุกชนิดฝึกซ้อมเป่าวอร์มเฉพาะเมาส์พีช และฝึกเป่าโน้ต โด (Middle C)
- เครื่องเป่าทุกชนิดฝึกซ้อมเป่าพร้อมกันในบันไดเสียงซีเมเจอร์(C Major) 1ช่วงคู่ 8 (Octave) ในตัวโน้ตเริ่มจากโน้ตตัวกลมไปถึงโน้ตตัวเขบ็ต 1 ชั้น ในอัตราจังหวะ 4/4
- การศึกษาทฤษฎีดนตรีสากลสำหรับนักเรียนในวงโยธวาทิต ผู้ฝึกสอนดำเนินการสอนในคาบกิจกรรมชมรมหรือชุมนุมดนตรีสากล

2) การฝึกซ้อมแยกกลุ่มเครื่องดนตรี

- ฝึกอ่านโน้ตและบทเพลงของเครื่องดนตรีแต่ละคนเพื่อสร้างความพร้อมในตอนเย็น
- ฝึกซ้อมรวมวงแบบกลุ่มเล็กตามประเภทเครื่องดนตรี แบบการนั่งบรรเลง
- ฝึกซ้อมแยกตามเครื่องดนตรี ฝึกตามแบบฝึกหัดที่กำหนด เพื่อพัฒนาทักษะทางดนตรี

3) การฝึกซ้อมรวมวงโยธวาทิต มีรูปแบบการฝึกซ้อมทั้งแบบกลุ่มเล็ก กลุ่มใหญ่ การเดินแถว การแปรขบวนและแบบนั่งบรรเลงสำหรับวงโยธวาทิต โดยกำหนดตารางฝึกซ้อมในช่วงเวลาต่างๆ ได้แก่

การฝึกซ้อมประจำวันในช่วงเช้าก่อนเคารพธงชาติ (มี 4 โรงเรียนที่ดำเนินการฝึกซ้อม)

- ทุกเครื่องดนตรีฝึกซ้อมบรรเลงรวมวง 1 บทเพลง

<u>กรณีแยกกลุ่มฝึกซ้อม</u>

- นักเรียนใหม่ ฝึกซ้อมการใช้ลมในการเป่าเสียงตัวโน้ต และแบบฝึกหัดต่างๆ

- นักเรียนเก่า ฝึกซ้อมเตรียมความพร้อมของเสียงด้วยการเป่าโน้ตเสียงยาวๆ ทีละตัว หรือตีกลอง ในจังหวะสัดส่วนง่ายๆ ฝึกซ้อมการไล่บันไดเสียงและฝึกทบทวนบทเพลงต่างๆ

<u>การฝึกซ้อมตอนกลางวัน</u> (มีเฉพาะโรงเรียนวัฒนานครกับโรงเรียนวัดโสธรวรารามวรวิหาร)

- ฝึกซ้อมรวมวงแบบกลุ่มเล็กตามประเภทเครื่องดนตรี แบบการนั่งบรรเลง

การฝึกซ้อมช่วงเย็นหลังเลิกเรียน (มีทุกโรงเรียนที่ดำเนินการฝึกซ้อม)

- เตรียมเครื่องดนตรี ประชุมมอบหมายงานให้หัวหน้ากลุ่ม
- ฝึกซ้อมรวมวงแบบนั่งบรรเลงในบทเพลงต่างๆ ทั้งเพลงเก่าและเพลงใหม่
- ฝึกซ้อมเดินแถว แปรขบวนในบทเพลงต่างๆ โดยมุ่งเน้นไปที่การเดินสนามแปรขบวนมากกว่า ตามรูปแบบที่ผู้ควบคุมวงกำหนด โดยเริ่มจากการเดินตามตำแหน่งแบบไม่ต้องบรรเลง จากนั้นบรรเลงเครื่องดนตรีเดินตามรูปแบบการเดินสนามที่ได้ฝึกซ้อมมา

<u>กรณีแยกกลุ่มฝึกซ้อม</u>

- นักเรียนใหม่ ทดสอบประเมินผลการฝึกซ้อมในช่วงเช้า และผู้ฝึกสอนอธิบายการฝึกซ้อมและแบบฝึกหัดของวันต่อไป
- นักเรียนเก่า ฝึกซ้อมบทเพลงต่างๆ ที่ใช้กับวงโยธวาทิต โดยแยกซ้อมตามกลุ่มเครื่องดนตรี จากนั้นจึงฝึกซ้อมรวมวงโยธวาทิตแบบนั่งบรรเลง

3. ศึกษาแนวทางการบริหารพัฒนาวงโยธวาทิต การบริหารจัดการวงโยธวาทิตในโรงเรียนมีทั้งแบบผู้ฝึกสอนหลายคนและแบบผู้ฝึกสอนคนเดียว โดยโรงเรียนที่มีผู้ฝึกสอนหลายคน มีจำนวน 2 โรงเรียน สามารถจัดการงานต่างๆ ด้วยการแบ่งหน้าที่กันรับผิดชอบได้ดีกว่า และสำเร็จรวดเร็วกว่าโรงเรียนที่มีผู้ฝึกสอนเพียงคนเดียว ด้านโรงเรียนที่มีผู้ฝึกสอนเพียงคนเดียว จำนวน 4 โรงเรียน มีการบริหารจัดการดำเนินงานด้วยการใช้ระบบการแต่งตั้งคณะกรรมการบริหารนักเรียนในวงโยธวาทิตมาช่วยผู้ฝึกสอนในการบริหารงานด้านต่างๆ ได้แก่ หัวหน้าและรองหัวหน้าวงโยธวาทิต หัวหน้ากลุ่มเครื่องดนตรี เช่น กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ กลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลือ (อาจแยกได้เป็นกลุ่มเสียงสูง High Brass และกลุ่มเสียงต่ำ Low Brass) กลุ่มเครื่องกระทบ อาจมีหัวหน้ากลุ่มนักแสดงสมทบ (Color Guard) ได้ด้วย (ถ้ามี) หรืออาจแบ่งกลุ่มฝึกซ้อมตามลักษณะการบรรเลงแนวทำนองกับเสียงประสานได้ตามความเหมาะสม และอาจมีหัวหน้ารับผิดชอบหน้าที่ต่างๆ รวมถึงกลุ่มรุ่นพี่หรือศิษย์เก่าผู้ช่วยสอนด้วย โดยผู้ฝึกสอนกำหนดนโยบาย วัตถุประสงค์การดำเนินงาน การจัดหาและจัดสรร

งบประมาณ การบริหารบุคลากรในวงโยธวาทิต การวางแผนการฝึกซ้อมวงโยธวาทิตทั้งการฝึกซ้อมประจำวันและการฝึกซ้อมในรอบปีให้ชัดเจน มีการกำกับ ติดตามและประเมินผลการดำเนินงานสำหรับวงโยธวาทิตในแต่ละครั้งเพื่อนำมาปรับปรุง แก้ไขให้พัฒนาให้ดียิ่งขึ้นในทุกๆ ด้านอยู่เสมอ จึงสามารถดำเนินงานวงโยธวาทิตได้อย่างมีประสิทธิภาพ

โรงเรียนดาราสมุทร ศรีราชา มีผู้ฝึกสอนวงโยธวาทิต จำนวน 4 ท่าน ได้แก่ หัวหน้าผู้ฝึกสอน คือ นายนิตินัย พึ่งยา ผู้ฝึกสอน คือ นางสาวปทุมวดี วงศ์แววประเสริฐ นางอังคณา ศริพันธุ์ นางปรียาพร เสมอพิทักษ์ ขนาดวงโยธวาทิต 55 คน

รูปแบบการบริหารจัดการวงโยธวาทิตที่มีลักษณะเด่น คือ ทีมงานผู้ฝึกสอนมีจำนวนมาก จัดการบริหารนักเรียนในวงโยธวาทิตเป็นระบบคณะกรรมการนักเรียน มีระบบจัดเก็บเอกสารที่ใช้ในวงโยธวาทิต ได้แก่ สมุดบันทึกกิจกรรมประจำวันและสมุดบันทึกกิจกรรมการบรรเลงสำหรับนักเรียนทุกคน มีระบบการจัดเก็บโน้ตแบบฝึกหัดแยกตามเครื่องดนตรีในวงโยธวาทิตชนิดต่างๆ ได้แก่ เครื่องลมไม้ เครื่องลมทองเหลืองและเครื่องกระทบ รวมทั้งแบบฝึกหัดหรือโน้ตเพลงสำหรับการรวมวงโยธวาทิตด้วย มีการจัดเก็บเครื่องดนตรีแยกเป็นประเภทเครื่องดนตรี มีการเซ็นชื่อผู้เบิกและชื่อวัสดุหรืออุปกรณ์มีการจัดการกำหนดหมายเลขของชุดเครื่องแบบให้กับนักเรียนแต่ละคน เพื่อความสะดวกในการจัดการ

โรงเรียนดัดดรุณี มีผู้ฝึกสอนวงโยธวาทิต จำนวน 1 ท่าน ได้แก่ นายก้อง มักสัมพันธุ์ ขนาดวงโยธวาทิต 42 คน

รูปแบบการบริหารจัดการวงโยธวาทิตที่มีลักษณะเด่น คือ บุคลากร มีการบริหารที่ใช้บุคลากรจำนวนไม่มากทำหน้าที่ฝึกซ้อมและควบคุมการจัดแสดงวงโยธวาทิต โดยมีการกำหนดให้รุ่นพี่บางคนที่มีความรู้ความสามารถทางดนตรีเป็นผู้ช่วยฝึกซ้อมในการซ้อมวงโยธวาทิตแต่ละครั้ง มีการใช้ระบบชุมนุมกิจกรรมของโรงเรียนเป็นการรวมกลุ่มนักเรียนดนตรีและวงโยธวาทิต

โรงเรียนวัฒนานคร มีผู้ฝึกสอนวงโยธวาทิต จำนวน 2 ท่าน ได้แก่ นายพงศกร เสมา นายอภิชัย สนนา ขนาดวงโยธวาทิต 38 คน

รูปแบบการบริหารจัดการวงโยธวาทิตที่มีลักษณะเด่น คือ ผู้ฝึกสอนได้จัดตั้งหัวหน้าวงโยธวาทิตไว้เพื่อช่วยอาจารย์ควบคุมวงดูแลสมาชิกในวงทุกคน คอยดูแลในเวลาที่อาจารย์ผู้ควบคุมวงให้แยกซ้อมตามกลุ่มเครื่องดนตรี ซึ่งหัวหน้าวงจะแบ่งเป็นหัวหน้ากลุ่มเครื่องดนตรีแต่ละกลุ่มอีกที ด้านเครื่องดนตรีใช้ระบบรุ่นพี่ตามประเภทเครื่องดนตรีคอยกำกับดูแลการยืมและคืนเครื่องดนตรี

งบประมาณการบริหารวงโยธวาทิตนอกจากการจัดสรรของโรงเรียนส่วนใหญ่แล้วมาจากองค์การบริการส่วนจังหวัดสระแก้วให้การสนับสนุน

โรงเรียนพุทธิรังสีพิบูล มีผู้ฝึกสอนวงโยธวาทิต จำนวน 1 ท่าน ได้แก่ นายเกียรติศักดิ์ เดชพิทักษ์ ขนาดวงโยธวาทิต 35 คน

รูปแบบการบริหารจัดการวงโยธวาทิตที่มีลักษณะเด่น คือ กำหนดให้รุ่นพี่ที่มีความรู้ความสามารถทางดนตรีเป็นผู้ช่วยฝึกซ้อมในการซ้อมวงโยธวาทิต จำนวนนักดนตรีในวงโยธวาทิตของโรงเรียนพุทธิรังสีพิบูลอยู่ที่ 30 ถึง 40 คนเท่านั้นที่เป็นนักดนตรีตัวจริงในวงโยธวาทิต ส่วนที่เหลือเป็นนักดนตรีฝึกหัด ประมาณ 20 คน

โรงเรียนโพธิสัมพันธ์พิทยาคาร มีผู้ฝึกสอนวงโยธวาทิต จำนวน 1 ท่าน ได้แก่ นายสาโรช บุญม่วง ขนาดวงโยธวาทิต 65 คน

รูปแบบการบริหารจัดการวงโยธวาทิตที่มีลักษณะเด่น คือ วงโยธวาทิตมีผู้ฝึกสอนหลักคนเดียว มีการจัดจ้างศิษย์เก่าที่มีความสามารถทางดนตรีเข้ามาช่วยฝึกสอน โดยเฉพาะในช่วงการเข้าค่ายฝึกซ้อมเพื่อเตรียมแข่งขันวงโยธวาทิตในช่วงเวลาประมาณ 2 เดือน รวมถึงได้จ้างทีมงานควบคุมผู้แสดงสมทบด้วย ในการบริหารจัดการส่วนใหญ่ใช้วิธีการประชุมเพื่อหาข้อสรุป ซึ่งผู้ฝึกสอนหลักเป็นผู้กำหนดแผนการต่างๆ ไว้ในช่วงปี โดยใช้วิธีการประชุมเพื่อฟังความคิดเห็นจากทุกๆ ฝ่าย เปิดโอกาสให้ทุกคนแสดงความคิดเห็นทั้งในเรื่องดนตรี การเดินขบวน และการแปรขบวน มีสถานที่สำหรับใช้ในการฝึกซ้อมสำรองไว้ เนื่องจากสนามมีการใช้งานในกิจกรรมอื่น เช่น บริเวณสวนสาธารณะลานโพธิ์ใกล้ๆ กับโรงเรียนและพื้นที่ โรงเรียนอนุบาลเทศบาลเมืองหนองปรือ ผู้สอนมักสอดแทรกเรื่องระเบียบวินัยให้กับนักเรียนอยู่ตลอดเวลา มีกระบวนการลงโทษอย่างชัดเจนสำหรับผู้ที่ไม่รักษาวินัย

โรงเรียนวัดโสธรวราราม วรวิหาร มีผู้ฝึกสอนวงโยธวาทิต จำนวน 4 ท่าน ได้แก่ หัวหน้าผู้ฝึกสอน คือ นายอนุชัย โหมดประดิษฐ์ ผู้ฝึกสอน คือ นายจิรวัฒน์ สุทธาวงศ์ นายรณชัย ติณะคัด นายอรรถพล คำรวด ขนาดวงโยธวาทิต 56 คน

รูปแบบการบริหารจัดการวงโยธวาทิตที่มีลักษณะเด่น คือ ควบคุมการดำเนินงานโดยหัวหน้าผู้ฝึกสอนเป็นผู้กำหนดรูปแบบและทิศทางการดำเนินงานไปยังผู้ฝึกสอนทุกคน มีนักเรียนรุ่นพี่ในวงโยธวาทิตที่เป็นรุ่นพี่ช่วยสอนรุ่นน้อง โดยจัดการบริหารนักเรียนในวงโยธวาทิตเป็นระบบคณะกรรมการนักเรียน มีรูปแบบการตั้งแถวการเดินวงโยธวาทิตมักใช้เป็นระบบ 5 แถว โดยให้กลุ่ม

เครื่องกระทบ (Percussion) อยู่แถวหน้าสุด จากนั้นเป็นเครื่องเป่าลมไม้ (Woodwind) และเครื่องเป่าลมทองเหลือไล่เรียงลำดับเสียงจากสูงไปหาต่ำ

อภิปรายผล

สามารถอภิปรายผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ทั้ง 3 ข้อ กำหนดเป็นแนวปฏิบัติที่ดี (Base Practice) สำหรับการจัดการวงโยธวาทิต ได้ดังนี้

1. การคัดเลือกนักดนตรีวงโยธวาทิต โรงเรียนที่มีผู้ฝึกสอนเพียงคนเดียว ผู้ฝึกสอนต้องมีประสบการณ์และมีการวางแผน วิเคราะห์ ประเมินรอบด้าน และต้องเป็นผู้ที่สามารถแก้ปัญหาเฉพาะหน้าได้ดี จึงทำให้วงโยธวาทิตดำเนินไปได้อย่างมีประสิทธิภาพ ด้านระยะเวลาในการรับสมัครนักเรียนเข้าวงโยธวาทิต มีส่วนน้อยที่รับนักเรียนเข้าวงโยธวาทิตตลอดทั้งปี ซึ่งสามารถทำได้แต่ผู้สอนต้องพิจารณานักเรียนเป็นรายกรณี เนื่องจากแต่ละคนมีความสามารถไม่เท่ากันและเริ่มเข้าเรียนในช่วงเวลาแตกต่างกัน ทำให้ต้องจัดการเนื้อหาการสอนกับตารางเวลาให้เหมาะสม อาจต้องแยกเดี่ยวหรือกลุ่มสอนพิเศษ เพื่อให้มีความรู้ทันกับผู้ที่อยู่ก่อนแล้ว และนักดนตรีที่ถูกคัดเลือกเข้าวงโยธวาทิตแล้วมักเข้าอยู่ในกิจกรรมชุมนุมดนตรีของทางโรงเรียนด้วย เพื่อเป็นประโยชน์สำหรับการฝึกซ้อมที่ต่อเนื่อง สำหรับภาคเรียนที่ 2 มักเป็นการย้ายออกสำหรับนักเรียนในวงโยธวาทิตและชุมนุมดนตรีที่ไม่สามารถดำเนินกิจกรรมทางดนตรีได้ ซึ่งผู้ฝึกสอนควรพิจารณาร่วมกับการตัดสินใจลาออกของนักเรียนด้วย เนื่องจากอาจแก้ไขได้โดยไม่ต้องลาออก

2. การจัดการฝึกซ้อมวงโยธวาทิต การฝึกซ้อมวงโยธวาทิตในช่วงเวลาเย็นมีระยะเวลาสำหรับการฝึกซ้อมได้ยาวนานที่สุด จึงเหมาะสำหรับการฝึกซ้อมรวมวงโยธวาทิตในลักษณะต่างๆ ส่วนการฝึกซ้อมช่วงเช้ามักมีระยะเวลาน้อย ตั้งแต่ 07.00 - 07.30 น. อาจไม่สามารถทำอะไรได้มากนัก ดังนั้น การฝึกซ้อมในช่วงเวลาเช้าจึงเหมาะสำหรับการเตรียมความพร้อมในเครื่องดนตรีต่างๆ รูปแบบการฝึกซ้อมจึงมักเป็นการรวมวงโยธวาทิตในบทเพลงต่างๆ ในลักษณะการนั่งบรรเลงเพื่อเป็นการเตรียมความพร้อมในกิจกรรมหน้าเสาธง ส่วนการฝึกซ้อมตอนพักกลางวันก็มีเวลาในการฝึกซ้อมสั้นพอๆ กับช่วงเช้า เนื่องจากระยะเวลาในการพักเที่ยงประมาณ 1 ชั่วโมง คือ 12.00 - 13.00 น. นักเรียนมักใช้เวลาในการรับประทานอาหารและธุระส่วนตัวประมาณ 30 นาที จึงมีเวลาในการเรียนดนตรีกับอาจารย์ผู้สอนดนตรีในวงโยธวาทิตน้อยมาก ทำให้การฝึกซ้อมปฏิบัติได้ไม่เต็มที่โดยเฉพาะการรวมวง ในช่วงเวลานี้จึงเหมาะสำหรับการศึกษาหลักวิชาการดนตรีที่จำเป็นสำหรับวงโยธวาทิตมากกว่า หรืออาจเป็นการฝึกซ้อมเดี่ยวหรือกลุ่มเล็กแยกตามประเภทเครื่องดนตรีของตนและควร

เป็นการฝึกในแบบฝึกหัดต่างๆ มากกว่าฝึกบทเพลงในวงโยธวาทิต เช่น อัตราส่วนตัวโน้ต อัตราจังหวะ บันไดเสียง เป็นต้น

การฝึกซ้อมช่วงเย็นสำหรับวงโยธวาทิต เป็นช่วงเวลาสำหรับการฝึกซ้อมที่ดีที่สุด เนื่องจากมีระยะเวลายาวนานประมาณ 2 ชั่วโมง หลังเลิกเรียน 15.30-17.30 น. รูปแบบการฝึกซ้อมมีทั้งการฝึกซ้อมเดี่ยว และการฝึกซ้อมรวมวงแบบวงเล็กและวงใหญ่ ซึ่งสามารถดำเนินการได้ในช่วงเวลานี้ ตัวอย่าง ช่วงเวลาสำหรับการฝึกซ้อมวงโยธวาทิตในช่วงเย็นตั้งแต่เริ่มจนสิ้นสุด ได้แก่ สำหรับการเตรียมความพร้อมในเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ เป็นเวลา 5-15 นาที ฝึกซ้อมเดี่ยวมุ่งเน้นให้สามารถบรรเลงเพลงในวงโยธวาทิตได้ เป็นเวลา 30-45 นาที ฝึกซ้อมบทเพลงแยกตามกลุ่มเครื่องดนตรี 3 กลุ่ม เป็นเวลา 20-30 นาที ฝึกซ้อมรวมวงโยธวาทิตแบบต่างๆ ตามวัตถุประสงค์แยกได้เป็น 1) การฝึกซ้อมแบบนั่งบรรเลง (เริ่มต้นการรวมวง) 2) การฝึกซ้อมเดินแถว (ไม่มีการบรรเลง) 3) การฝึกบรรเลงพร้อมเดินแถววงโยธวาทิต การฝึกแปรขบวนสำหรับการประกวด เป็นเวลา 30-45 นาที ประชุมสรุปการฝึกซ้อม ประเมินผลและนัดหมายการฝึกซ้อม เป็นเวลา 10-20 นาที ทำความสะอาดและจัดเก็บเครื่องดนตรี รวมถึงสถานที่ฝึกซ้อมด้วย เป็นเวลา 10-15 นาที

การเข้าค่ายฝึกซ้อมวงโยธวาทิต ส่วนมากดำเนินการช่วงหลังจากสิ้นสุดภาคเรียนที่ 1 มักมุ่งเน้นเพื่อรองรับการจัดประกวดแข่งขันวงโยธวาทิตเป็นหลัก ใช้เวลาในการฝึกซ้อมประมาณ 5-15 วัน มีทั้งแบบเข้าค่ายพักแรม และแบบเข้าค่ายไป-กลับ ขึ้นกับงบประมาณที่ได้รับการจัดสรร รูปแบบการฝึกซ้อมสำหรับการเข้าค่ายวงโยธวาทิตนี้มุ่งไปที่การฝึกซ้อมเดินขบวนพาเหรดและการแปรขบวน มีส่วนน้อยที่มุ่งเน้นการฝึกซ้อมแบบนั่งบรรเลง ตัวอย่าง ช่วงเวลาในการฝึกซ้อม 1วัน ในการเข้าค่ายฝึกซ้อมวงโยธวาทิต ได้แก่ เตรียมความพร้อมในเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ เป็นเวลา 30 นาที ฝึกซ้อมแยกตามกลุ่มเครื่องดนตรี เป็นเวลา 60 นาที ฝึกซ้อมรวมวงแบบนั่งบรรเลง เป็นเวลา 90 นาที ฝึกซ้อมจัดระเบียบการเดินแถว เป็นเวลา 60 นาที ฝึกซ้อมเพลงพร้อมเดินบรรเลง เป็นเวลา 30 นาที ฝึกซ้อมการแปรขบวน เป็นเวลา 30 นาที ทำความสะอาดและเก็บเครื่องดนตรี เป็นเวลา 30 นาที ประชุมวงโยธวาทิต เป็นเวลา 30 นาที

3. การบริหารพัฒนาวงโยธวาทิต การจัดการวงโยธวาทิตที่มีขนาดใหญ่ควรมีระบบการแต่งตั้งคณะกรรมการบริหารนักเรียนในวงโยธวาทิตมาช่วยผู้ฝึกสอนในการบริหารงานด้านต่างๆ ได้แก่ หัวหน้าและรองหัวหน้าวงโยธวาทิต หัวหน้ากลุ่มเครื่องดนตรี เพื่อช่วยผู้ฝึกสอน โรงเรียนที่มีการจัดการด้านเอกสารสำหรับนักเรียนในวงโยธวาทิตจัดทำเป็นแฟ้มประจำตัวนักดนตรีทั้งแบบฝึกหัดและบทเพลง สามารถทำให้นักเรียนรับทราบความก้าวหน้าของตนเองได้ ประกอบกับการ

มีระบบการจัดเก็บโน้ตเพลงหรือแบบฝึกหัดที่ดีโดยจัดทำเป็นตู้เก็บเอกสารแยกตามเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ รวมทั้งแบบฝึกหัดแยกเป็นกลุ่มระดับขั้นความยากง่าย หรือโน้ตเพลงสำหรับการรวมวงโยธวาทิตประเภทต่างๆ ด้วย ทำให้การบริหารจัดการวงโยธวาทิตมีความง่ายมากขึ้น ด้านการสนับสนุนต่างๆ ทั้งภายในและภายนอกโรงเรียน ผู้ฝึกสอนต้องมีความรู้ความเข้าใจในการเสนอโครงการของบประมาณสนับสนุนจากภายในโรงเรียน ชี้แจงความสำคัญและเหตุผลความจำเป็นให้ได้จนเป็นที่ประจักษ์ รวมถึงผู้บริหารต้องเห็นคุณค่า มีความเข้าใจและมีความสนับสนุนในกิจการของวงโยธวาทิตอย่างต่อเนื่องด้วย จึงสามารถดำเนินงานในการจัดการวงโยธวาทิตได้อย่างเป็นผลสำเร็จ การบริหารงบประมาณควรใช้ในสิ่งทีสำคัญที่สุดก่อน หรือใช้วิธีการสะสมเพิ่มพูนระดับคุณภาพขึ้นไปเรื่อยๆ ในแต่ละปี หากงบประมาณยังไม่เพียงพอ ควรขอรับการสนับสนุนจากบุคคลภายนอก โดยกำหนดผู้ทำบัญชีรายรับ-จ่ายที่มีการเปิดเผยในที่ประชุมอย่างชัดเจน

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยเรื่อง การศึกษารูปแบบการจัดการวงโยธวาทิต กรณีศึกษาโรงเรียนมัธยมศึกษาในเขตพื้นที่การศึกษาภาคตะวันออก ใช้กระบวนการของระเบียบวิธีวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology Research) ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาและเก็บข้อมูลมาเป็นระยะเวลา 1 ปี ผู้วิจัยขอขอบคุณผู้บริหารโรงเรียนมัธยมศึกษาและหัวหน้าผู้ฝึกสอนวงโยธวาทิตทุกท่าน ทั้ง 6 แห่ง ที่ให้ความอนุเคราะห์ในการเข้าไปเก็บข้อมูลในการทำงานวิจัยครั้งนี้ ขอขอบคุณสถาบันวิจัยและพัฒนามหาวิทยาลัยราชภัฏราชนครินทร์ ที่ได้มอบทุนอุดหนุนการวิจัย ครั้งที่ 1 ประจำปีงบประมาณ 2560 เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการพัฒนางานวิจัยทางดนตรีของมหาวิทยาลัย ราชภัฏราชนครินทร์และในพื้นที่ภาคตะวันออกต่อไป

บรรณานุกรม

โกวิทย์ ขันธศิริ. *ดุริยางคศิลปปริทัศน์ (ตะวันตก).* กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2528.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์.* กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2551.

ธนาคาร แพทย์วงษ์. “การศึกษาแผนการฝึกและการคัดเลือกนักดนตรีสำหรับวงโยธวาทิตในโรงเรียนมัธยมศึกษา.” วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2541.

ปัญญา รุ่งเรือง. *เอกสารประกอบการสอนรายวิชาพื้นฐานดนตรีชาติพันธุ์วิทยา.* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2546.

พรสวรรค์ มณีทอง. “การศึกษาเชิงปฏิบัติการด้านการฝึกซ้อมวงโยธวาทิต โดยกระบวนการมีส่วนร่วมของวงโยธวาทิตในเขตเทศบาลนครลำปาง.” รายงานวิจัย. มหาวิทยาลัยนเรศวร, 2559.

ราชบัณฑิตยสถาน. *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554.* กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์, 2554.

วาสิษฐ์ จรัณยานนท์. *สวนฯ เล่มน้อย.* กรุงเทพฯ: พรานนกการพิมพ์, 2538.

สงัด ภูเขาทอง. *การดนตรีไทยและการเข้าสู่ดนตรีไทย.* กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์, 2532.

สธน โรจนตระกูล. *การจัดการวงโยธวาทิต.* กรุงเทพฯ: โอเดี้ยนสโตร์, 2554.

สราวุธ โรจนศิริ. *สุนทรียภาพของชีวิต.* ฉะเชิงเทรา: มหาวิทยาลัยราชภัฏราชนครินทร์, 2555.

Bentley Shellahamer. *The Marching Band Program.* Oskaloosa, IA: L.C. Barn house Company, 1986.

บทบาทเชลโลในวงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงตึ้ง นครหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

The Role of Cello in Thong Sia Sieng Terng Chinese Music Ensemble, Hatyai, Songkhla Province

อภิชัย ลิ่มทวีเกียรติกุล[*1] พูนพิศ อมาตยกุล[2] ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์[3]
Apichai Limtaveekiettikul*[1] Poonpit Amatyakul[2] Narongchai Pidokrajt[3]

บทคัดย่อ

บทความฉบับนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ เป็นการศึกษาทางด้านดนตรีวิทยา โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบทบาทหน้าที่ และศึกษารูปแบบสังคีตลักษณ์ของเชลโลในวงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงตึ้ง ผลการวิจัยพบว่า บทบาทหน้าที่เชลโลในวงดนตรีท่งเซียเซี่ยงตึ้งด้านการประกอบพิธีกรรมและการแสดง เชลโลถูกนำมาใช้แทนตั่วผา (เครื่องดนตรีจีน) ในปี พ.ศ.2531 รับหน้าที่ทั้งบรรเลงเป็นแนวทำนองหลักและแนวประสาน บรรเลงเป็นรูปแบบ เฮเทอโรโฟนีและโพลีโฟนี มีบทบาทในการเล่นคลอประกอบในระหว่างที่พระจีนสวดหลายๆ ขั้นตอนของพิธีกรรม โดยเฉพาะการใช้นิ้วดีดสายในขณะที่เครื่องอื่นๆ หยุดเล่น ในทุกๆ งาน เชลโลเป็นเครื่องดนตรีที่ขาดไม่ได้ในวง เพราะทำหน้าที่ในการคุมเสียงเบสเพียงเครื่องเดียว รูปแบบสังคีตลักษณ์ของเชลโลส่วนใหญ่เป็นเพลงที่มีรูปแบบไบนารี่ฟอร์ม มีเครื่องหมายกำกับจังหวะ คือ 2/4 4/4 ประโยคเพลงมีรูปแบบการเคลื่อนที่ของโน้ตที่ไม่เกินขั้นคู่ 4 ช่วงเสียงที่ใช้ พบว่ามีเทคนิคในการใช้คันชัก ได้แก่ เดตาเช ซเลอร์ ซตัคคาโต มาร์เตอเล พอร์ตาโต เตรโมโล ปิทซิคาโต มีการดำเนินทำนองโดยนำเอาเทคนิค โทนัล อานเซอร์ อิมมิเทชั่น มาใช้

คำสำคัญ: เชลโล / วงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงตึ้ง / สังคีตลักษณ์

---

* Corresponding author, email: township026@gmail.com

[1] นักศึกษาปริญญาโท สาขาดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

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

[2] อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ศาสตราจารย์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

[2] Advisor, Prof., College of Music, Mahidol University

[3] อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม รองศาสตราจารย์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

[3] Co-Advisor, Assoc. Prof., College of Music, Mahidol University

Received: January 18, 2020 / Revised: March 10, 2020 / Accepted: March 13, 2020

Abstract

This article employed a qualitative research method. It is a musicology study which aimed at studying the Thong Sia Sieng Terng Chinese music ensemble in the social and cultural context of Hat Yai City, Songkhla province, the role of the cello in the Thong Sia Sieng Terng Chinese music ensemble, and the musical form of cello in the Thong Sia Sieng Terng Chinese music ensemble. The research found the rituals and performances, a cello was used as a replacement for Tua Pha in the Thong Sia Sieng Terng Chinese music ensemble in 1988. It was responsible for both the main melody and the harmony in heterophony and polyphony patterns. It was played as the accompaniment during the Chinese monks' chanting in many steps of the ritual especially playing with fingers while other instruments are silent. For all events, the cello is an indispensable instrument of the band because it serves as the only instrument which controls bass.

Most cello musical forms are binary with time signatures of 2/4 and 4/4. The phrases have a movement pattern of notes that do not exceed the fourth interval. The techniques for using a bow include Detache, Slurred Staccato, Martele, Portato, Tremolo, and Pizzicato. The techniques of Tonal answer, and Imitation are used with the melody.

Keywards: Cello / Thong Sia Sieng Terng Chinese Music Ensemble / Musical Form

บทนำ

หลักฐานทางประวัติศาสตร์พบว่า ประเทศไทยมีการเชื่อมสัมพันธไมตรีกับประเทศจีนมาอย่างช้านานตั้งแต่ในอดีตจนถึงปัจจุบัน เริ่มตั้งแต่ พ.ศ. 1825 สมัยพ่อขุนรามคำแหงแห่งกรุงสุโขทัย จนกระทั่งมีความสัมพันธ์ทางการทูตอย่างเป็นทางการยุคประธานาธิบดี เหมา เจ๋อ ตุง ตอนปลาย

ตรงกับ สมัย ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ณ วันที่ 1 กรกฎาคม พ.ศ. 2518[4] ไทยมีการค้าการสำเภากับจีน จนถึงสมัยอยุธยาพ่อค้าชาวจีนที่เข้ามาค้าขายได้มาตั้งรกราก และช่วยเหลือด้านการค้าสำเภาด้วย สมัยกรุงธนบุรีมีนโยบายสนับสนุนให้พ่อค้าชาวจีนเข้ามาติดต่อค้าขาย และเข้ามาประกอบอาชีพในเมืองไทย และสมัยกรุงรัตนโกสินทร์นับแต่เซอร์ จอห์น บาวริง เข้ามาขออนุญาตทำสัญญายกเลิกวิธีการค้าแบบโบราณ ตั้งแต่นั้นมาประเทศไทยได้มีเรือของประเทศต่างๆ เข้ามาค้าขายเป็นจำนวนมาก เพื่อให้การบริหารเป็นระบบ ไทยจึงได้จัดตั้งกรมท่าออกเป็น 3 ฝ่าย ได้แก่ กรมท่ากลาง กรมท่าซ้าย และกรมท่าขวา โดยกรมท่าซ้ายทำหน้าที่ติดต่อกับชาวจีน การค้าขายไทย – จีน จึงเป็นแหล่งสร้างรายได้ใหญ่ของไทย จวบจนถึงปัจจุบันประเทศไทยกับประเทศจีนได้มีการติดต่อร่วมกันกว่า 700 ปี

การค้าขายระหว่างไทย - จีน สิ่งที่ชาวจีนนำติดตัวมา คือ วัฒนธรรม ความเชื่อ ค่านิยม อาหาร และการประกอบพิธีกรรม ในขณะนั้นดนตรีได้เข้ามาพร้อมกับสิ่งต่างๆ ประเทศไทยได้มีโอกาสชมศิลปะการแสดงวัฒนธรรมและดนตรีจีน มาเป็นเวลานานตั้งแต่กรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี ดังที่ปรากฏตามจดหมายเหตุรายวันของบาทหลวงเดอชัวซี ผู้ช่วยทูตของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 แห่งฝรั่งเศส บันทึกว่า ชาวจีนได้เข้ามาเจริญสัมพันธไมตรีกับประเทศไทยเป็นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2228[5]

นครหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา เป็นเมืองที่จัดว่าเป็นศูนย์กลางแห่งหนึ่งในภาคใต้ และเป็นอำเภอหนึ่งที่มีชาวจีนพำนักอาศัยอยู่เป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะกลุ่มแต้จิ๋ว อ้างว่านานกว่า 200 ปี เนื่องจากเป็นเมืองที่เหมาะกับการทำธุรกิจค้าขาย การคมนาคมขนส่งที่สะดวก มีการโยกย้ายถ่ายโอนทางวัฒนธรรม โดยเฉพาะดนตรีจีน ซึ่งมีบทบาทสำคัญต่อการดำรงชีวิตของประชาชนและชุมชนชาวไทยเชื้อสายจีนในอำเภอหาดใหญ่

จากการสำรวจของผู้วิจัยพบว่า วงดนตรีจีนในอำเภอหาดใหญ่ในปัจจุบัน (2561) ยังมีความสมบูรณ์อยู่มากในเรื่องบทบาทหน้าที่ การแสดง พิธีกรรมต่างๆ ที่รับใช้สังคม แต่ปัจจุบันมีผู้สนใจที่จะเล่นดนตรีจีนน้อยลง เนื่องจากอิทธิพลกระแสความเจริญทางด้านตะวันตก จึงทำให้ลูกหลาน และเยาวชนมิได้ให้ความสำคัญและความสนใจที่จะอนุรักษ์เท่าที่ควร จนกระทั่งวงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงตึ้งได้มีการนำเอาเครื่องดนตรีตะวันตกประเภทสี เรียกว่า “เชลโล” นำมาใช้บรรเลงร่วมในวง หลังจากนั้นทำให้มีผู้คนสนใจเป็นจำนวนมากในความแปลกตาและได้รับความดึงดูดใจจากผู้ชมที่มาชมการ

[4] เขียน ธีระวิทย์, วิวัฒนาการการปกครองของจีน (กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2517), 10.

[5] วินัย พงศ์ศรีเพียร, ศิลปวัฒนธรรมไทย-จีน (กรุงเทพฯ: ศิริชัย, 2532), 4.

แสดงเป็นอย่างมาก มีคนมาขอฝากตัวเป็นลูกศิษย์ วงดนตรีจีนมีงานเข้ามามากขึ้น ทำให้สามารถดำรงอยู่ต่อไปได้อย่างไม่ขัดสน

ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงสนใจศึกษาบทบาทเชลโลในวงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงตึ้ง นครหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา เพื่อศึกษาแนวทางในการนำเอาเครื่องดนตรีเชลโลมาใช้บรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีจีนอื่นๆ และบันทึกเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์อันล้ำค่าเชิงวัฒนธรรม อีกทั้งเป็นการเผยแพร่ และอนุรักษ์สิ่งที่เป็นบทบาทคู่สังคมของชาวจีนในอำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาบทบาทหน้าที่ของเชลโลในวงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงตึ้ง นครหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

2. เพื่อศึกษารูปแบบสังคีตลักษณ์ของดนตรีเชลโลในวงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงตึ้ง นครหาดใหญ่จังหวัดสงขลา

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ส่งผลให้ผู้อ่านมีแนวทางในการนำเชลโลมาประยุกต์ใช้ในวงดนตรีจีน

2. เป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่รวบรวมข้อมูลทางวิชาการดนตรี โดยผู้วิจัยได้ทำการค้นคว้า วิเคราะห์ สังเคราะห์ และสรุปผล รวมเอาสิ่งสำคัญต่างๆ ไว้ในงานวิจัยที่สามารถนำไปใช้ศึกษา และอ้างอิงได้

ขอบเขตการศึกษา

1. ขอบเขตด้านเนื้อหา

มีวัตถุประสงค์ในการศึกษาวงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงตึ้ง นครหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา ครอบคลุมในประเด็นต่างๆ ได้แก่ การศึกษาบทบาทหน้าที่ของเชลโลในวงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงตึ้ง จวบจนการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของดนตรีเชลโลในเพลงต่างๆ ที่ใช้ประกอบการพิธีกรรมและประกอบการแสดง

2. ขอบเขตด้านพื้นที่

2.1 การบรรเลงดนตรีจีนของวงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงตึ้งตามสถานที่ต่างๆ ที่วงดนตรีนี้ทำการฝึกซ้อม หรือแสดงดนตรีจีน รวมทั้งการบรรเลงดนตรีจีนในบริบททางสังคมต่างๆ ได้แก่ มูลนิธิ สถาบันการศึกษา โรงมหรสพ เป็นต้น

2.2 แหล่งข้อมูลที่อยู่ตามสถานที่ต่างๆ ได้แก่ ห้องสมุดสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย ห้องสมุดดนตรีจิ๋วบางซื่อ และห้องสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพรัตน์ ตลอดจนสถานที่เก็บแหล่งข้อมูลที่มีความเกี่ยวข้องกับงานวิจัย

3. ขอบเขตด้านประชากร

ผู้วิจัยได้กำหนดกลุ่มตัวอย่างโดยการคัดเลือกและพิจารณาผู้ที่มีความชำนาญและเชี่ยวชาญและมีความยินดีที่จะถ่ายทอด โดยติดต่อจำนวนประชากรที่ให้ข้อมูลให้มากเพียงพอต่องานของผู้วิจัย โดยใช้วิธีการสุ่มตัวอย่างแบบ Snow ball Sampling ประกอบด้วย กลุ่มสมาชิกในวงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงติ้งที่มีความรู้ความสามารถด้านการบรรเลงเชลโล บุคคลที่บรรเลงอยู่ในวง ครูบาอาจารย์ผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในด้านประวัติศาสตร์ดนตรีจีนและเครื่องดนตรีเชลโล

4. ขอบเขตด้านเวลา

ในการวิจัยครั้งนี้ ได้ทำการวิจัย และเก็บข้อมูลในช่วง เดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2561 ถึงสิ้นเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2562

วิธีดำเนินงานวิจัย

1. ขั้นเตรียมการเบื้องต้น

1.1 ศึกษาและสำรวจข้อมูลด้านเอกสาร และข้อมูลเบื้องต้นจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ

1.2 ศึกษาบุคคลผู้ให้ข้อมูลเพื่อวางแผนปฏิบัติการวิจัย

1.3 กำหนดกรอบเพื่อศึกษาตามวัตถุประสงค์

1.4 กำหนดแบบสัมภาษณ์

2. การศึกษาและการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม

2.1 การสังเกต ผู้วิจัยใช้การสังเกตแบบมีส่วนร่วม และแบบไม่มีส่วนร่วมในกิจกรรมการถ่ายทอดดนตรีจีน

2.2 การสัมภาษณ์ ผู้วิจัยจะทำการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลโดยการสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-Structured Interview)

2.3 เครื่องมือเก็บข้อมูล ผู้วิจัยจะทำการเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยใช้เครื่องมืออุปกรณ์ในการเก็บรวบรวมข้อมูล ในด้านต่างๆ

3. การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลแบบสัมภาษณ์ ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลโดยดัดแปลงขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพของโคไลซี่ มีขั้นตอนดังนี้คือ

3.1 นำข้อมูลที่ถอดความจากเครื่องบันทึกเสียงและการบันทึกแบบสัมภาษณ์มาทบทวน เพื่อให้เกิดความเข้าใจในภาพรวมของข้อมูลที่ได้มาและพิจารณาในประเด็นที่สำคัญ

3.2 นำข้อมูลกลับมาอ่านพร้อมทั้งพิจารณาอีกครั้งอย่างละเอียดและตีความ พร้อมทั้งจับประเด็นข้อความหรือประโยคที่สำคัญ

3.3 ทำความเข้าใจนัยสำคัญของเนื้อหาพร้อมทั้งกำหนดความหมาย

3.4 กำหนดความหมายของกลุ่มคำที่มีความสำคัญในประเด็นหลัก ๆ

3.5 รวบรวมผลลัพธ์ที่ปรากฏการณ์ที่ศึกษาแสดงให้เห็นและบรรยายอย่างถี่ถ้วน

3.6 บรรยายปรากฏการณ์ที่ยังคงกำกวมให้มีความชัดเจนเท่าที่จะทำได้

3.7 ตรวจสอบความตรงของข้อมูล โดยการนำข้อสรุปไปให้ผู้ให้สัมภาษณ์ได้ตรวจสอบว่าเป็นความจริงตามที่บรรยายและอธิบายมาหรือไม่ เพื่อให้ได้ข้อสรุปสุดท้ายที่มีความสมบูรณ์[6]

ผลการศึกษา

วงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงตึ้งถือได้ว่าเป็นวงดนตรีจีนที่มีความเก่าแก่และถือกำเนิดมาเป็นระยะเวลานาน ตั้งต้นมาพร้อมกันกับมูลนิธิท่งเซียเซี่ยงตึ้ง (มิตรภาพสามัคคี) นับตั้งแต่ปี พ.ศ.2499 เพื่อก่อตั้งศาสนสถานอันเป็นศูนย์รวมของชาวจีนและเพื่อให้เป็นประโยชน์แก่สังคม การทำงานของวงดนตรีแบ่งออกเป็น 2 ด้าน คือ ทางด้านพิธีกรรมต่างๆ เช่น พิธีกงเต็ก พิธีแห่ศพ พิธีสะเดาะเคราะห์ พิธีทำบุญล้างป่าช้า พิธีเคารพศพ พิธีเบิกพระเนตรเจ้าแม่กวนอิม งานทำบุญศาลเจ้าต่างๆ และทางด้านการแสดง งานรื่นเริงสังสรรค์ งานแต่งงาน งานขึ้นบ้านใหม่ งานตรุษจีน เป็นต้น

รูปแบบการบรรเลงของวงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงตึ้ง มีรูปแบบการบรรเลงแบบแต้จิ๋ว ทั้งนี้เนื่องมาจาก นักดนตรีรุ่นบุกเบิก และชาวจีนส่วนใหญ่ที่อยู่ในเขตนครหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา เป็นชาวจีนแต้จิ๋วค่อนข้างมาก และสืบทอดต่อๆ กันมาจวบจนถึงในปัจจุบัน ทำให้รูปแบบการบรรเลงโดยเฉพาะในด้านพิธีกรรมจะเป็นลักษณะจีนแต้จิ๋ว งานทางด้านการบรรเลงประกอบพิธีกรรมต่างๆ ที่ทางวงดนตรีจีนไปเล่นนั้น ส่วนใหญ่จะเป็น งานพิธีกรรมกงเต็ก เพราะทางวงมีความพร้อมในด้านต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นวงดนตรี นักสวดพิธีกรรมศาสนา และลำดับขั้นตอนพิธีกรรมที่ครบถ้วนสมบูรณ์

[6] Paul Colaizzi, *Psychological Research as the Phenomenologist Views It* (New York: University Press), 28-29.

ตามแบบฉบับดั้งเดิม ไม่เพียงแต่ชนชาวหาดใหญ่ที่มาจ้างเท่านั้น จังหวัดที่อยู่บริเวณโดยรอบก็ไว้วางใจให้ทางวงไปบรรเลงอย่างไม่ขาดสาย เครื่องดนตรีของวง สามารถแบ่งได้ 4 ประเภท ได้แก่ 1.กลุ่มเครื่องเป่า ประกอบด้วย โซนา ห่วยเต๊ก 2.กลุ่มเครื่องสาย ประกอบด้วย หน่ำฮู้ หยี่ฮื๊ หยี่ฮู้ เอี่ยฮู้ เชลโล เอี่ยวคิ้ม เย่วฉิน 3.กลุ่มเครื่องหนัง ประกอบด้วย ตั่วโก๊ว โซโก๊ว 4.กลุ่มเครื่องกระทบ ประกอบด้วย ชิมป่อ บั่วเกี๊ยะ โซวหล่อ มูยู้

1. บทบาทเชลโลในวงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงตี้ง นครหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา ได้แก่

1.1 บทบาทด้านการประกอบพิธีกรรม

บทบาทของวงดนตรีท่งเซียเซี่ยงตี้งด้านพิธีกรรม นครหาดใหญ่มีประชากรส่วนใหญ่เป็นคนจีน และคนไทยเชื้อสายจีนพำนักอาศัยอยู่เป็นจำนวนมาก การถ่ายเททางวัฒนธรรมจึงเกิดขึ้นด้วยเหตุปัจจัยของการอยู่ร่วมกันในสังคม วัฒนธรรมของชาวจีนและชาวไทยเชื้อสายจีนถูกสืบทอดเป็นประเพณีที่ถ่ายทอดกันมาจากรุ่นสู่รุ่นคือการประกอบพิธีกรรมต่างๆ เช่น งานกงเต็ก งานสะเดาะเคราะห์ เชงเม้ง งานล้างป่าช้า ตลอดจนงานสารท งานตรุษจีน การประกอบพิธีกรรมที่มีความสำคัญอย่างยิ่งยวดของวงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงตี้ง คือ พิธีกรรมกงเต็ก การทำบุญอุทิศส่วนกุศลให้แก่ผู้ที่ล่วงลับ เป็นวัฒนธรรมทางด้านพิธีกรรมที่ชาวจีนและชาวไทยเชื้อสายจีนเล็งเห็นถึงความสำคัญ วงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงตี้งเป็นเพียงวงเดียวในภาคใต้ที่มีความสมบูรณ์ทั้งด้านรูปแบบการแสดงและลำดับพิธีกรรม ทำให้เมื่อใดที่มีงานดังกล่าว ทางวงดนตรีจะถูกเชิญไปแสดงทุกครั้งไป

รูปแบบการแสดงของวงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงตี้งด้านการประกอบพิธีกรรม จะจัดเป็นสองกลุ่มแยกกันคือ กลุ่มเครื่องบรรเลง กับกลุ่มเครื่องกระทบ อยู่กันคนละฝั่งของตำแหน่งที่ทำพิธีกรรม ผู้ที่ทำหน้าที่บรรเลงเครื่องกระทบจะเป็นคนให้คิวในทุกๆ ของการบรรเลงเพลงต่างๆ กลุ่มเครื่องบรรเลงจะบรรเลงเป็นรูปแบบพื้นผิวที่มีการเล่นเป็นทำนองหลัก ไม่มีการใช้คอร์ด มีรูปแบบการแปรทำนองหลักออกเป็นแนวเสียงต่างๆ ตามเครื่องดนตรีที่ต่างกันออกไป (Heterophony) มีผู้บรรเลงเครื่องดนตรีประมาณ 5-10 คน สุดแล้วแต่ขนาดของงานนั้นๆ เครื่องดนตรีของวงดนตรีจีนแต่ละประเภทที่ใช้ในการบรรเลงนั้น มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่โดดเด่นและแตกต่างกันออกไป ไม่ว่าจะเป็น น้ำเสียงที่ออกมาจากรูปแบบการบรรเลงเฉพาะของแต่ละบุคคล เทคนิคที่ใช้ในขณะบรรเลง แม้ว่าจะถูกถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นแบบมุขปาฐะ แต่การถ่ายทอดดนตรีของแต่ละบุคคลมีความแตกต่างกันออกไปตามแต่คนๆ นั้นจะรังสรรค์

เครื่องดนตรีชูโรงของการประกอบพิธีกรรม คือ ซอหยีฮื๊ ส่วนใหญ่รูปแบบการบรรเลงหยีฮื๊นั้นจะบรรเลงตามโน้ตเพลงจีนต้นฉบับดั้งเดิม เครื่องดนตรีที่มีความสำคัญไม่แพ้กันคือ เชลโล

เป็นเครื่องดนตรีที่คุมแนวเสียงเบสทั้งหมด ก่อนหน้านี้ทางวงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงตึ้งใช้ตัวผาในการคุมแนวเสียงเบส แต่ตัวผาไม่สามารถแสดงศักยภาพได้เท่าที่ควร เสียงที่เปล่งออกมาไม่ค่อยกลมกลืนเข้ากับเครื่องดนตรีจีนอื่นๆ มีช่วงเสียงที่ไม่กว้างมากนัก จนเมื่อเกิดอุทกภัยปี พ.ศ. 2531 ตัวผาไม่สามารถซ่อมแซมได้ ทางวงจึงเห็นสมควรในการนำเอาเครื่องดนตรีเชลโลมาใช้แทน เชลโลเป็นเครื่องดนตรีเสียงเบสที่คุมเสียงต่ำได้ดี มีน้ำเสียงที่กลมกลืนกับเครื่องดนตรีเครื่องอื่นๆ สามารถใส่เทคนิคได้หลากหลาย ในแสดงประกอบพิธีกรรม เชลโลมีบทบาทอย่างมากในการเล่นคลอประกอบในระหว่างที่พระจีนสวดหลายๆ ขั้นตอนของพิธีกรรม ในขณะที่เครื่องอื่นๆ หยุดเล่น

1.2 บทบาทด้านการประกอบแสดง

บทบาทของวงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงตึ้งด้านการแสดงในปัจจุบัน ทางวงรับเฉพาะงานที่ถูกว่าจ้างเป็นครั้งคราว ไม่ว่าจะเป็น งานแต่งงาน งานขึ้นปีใหม่ งานอีเว้นท์ต่างๆ เป็นต้น ในงานการแสดงประเภทต่างๆ ที่กล่าวมานี้ ทางเจ้าภาพจะเป็นคนกำหนดเพลงที่ต้องการให้วงดนตรีจีนเล่นและต้องนำมาให้ก่อนประมาณ 1 เดือน ส่วนใหญ่จะเป็นเพลงร่วมสมัย ยกตัวอย่างเช่น เพลงพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เพลง*ค่าน้ำนม* เพลง*ใครหนอ* เพลง*สวัสดีปีใหม่* เป็นต้น ส่วนงานประกอบแสดงที่จัดว่าเป็นทางการของทางวงดนตรีจีนมากที่สุด คือ งานแสดงอุปรากร (งิ้ว) ทางวงดนตรีจีนจะรับจ้างไปเป็นนักดนตรีประจำการแสดงอุปรากรตามที่ต่างๆ ไม่ว่าจะในนครหาดใหญ่ หรือต่างจังหวัด รวมไปถึงงานแสดงที่ไปร่วมกับวงดนตรีจีนอื่นๆ อีกด้วย สุดแล้วแต่เจ้าภาพจะให้ไป

รูปแบบการแสดงของวงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงตึ้งจะแตกต่างไปตามแต่ขนาดและความเหมาะสมของแต่ละงาน มีตั้งแต่การบรรเลงเดี่ยว การบรรเลงเป็นวงร่วม การบรรเลงร่วมกับวงดนตรีจีนอื่นๆ ไปจนกระทั่งการบรรเลงร่วมกันกับเครื่องดนตรีตะวันตกแบบดนตรีร่วมสมัย

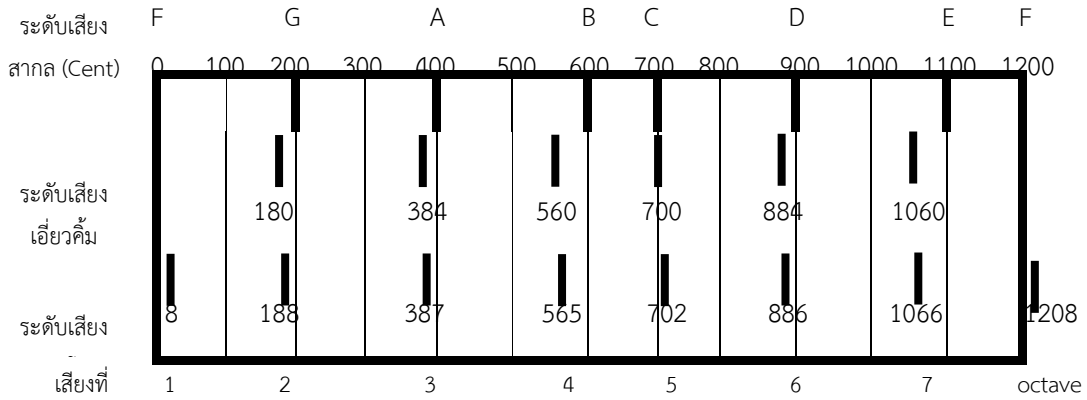
เชลโลเป็นเครื่องดนตรีหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญในด้านการแสดง มักจะถูกเชิญไปเล่นในหลายๆ งาน ด้วยทางวงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงตึ้ง มีความโดดเด่นทางด้านการบรรเลงเครื่องดนตรีจีนและผู้บรรเลงมีประสบการณ์สูง ในเรื่องการรับงานเดี่ยวเชลโลค่อนข้างน้อย แต่จะถูกจ้างไปแสดงร่วมกับเครื่องดนตรีอื่นๆ แทบทุกครั้ง เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีแนวเบสเดียวของทางวงดนตรี และเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงผสมผสานกับเครื่องอื่นๆ ได้อย่างลงตัว

2. รูปแบบสังคีตลักษณ์ของเชลโลในวงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงตึ้ง

ระบบเสียงของเชลโลในวงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงตึ้ง เชลโลจะถูกตั้งเสียงตามเอี่ยวคิ้มทุกครั้งที่มีการบรรเลง เมื่อทำการนำระดับเสียงที่ได้มาเปรียบเทียบกับระบบเซนต์ โดยทำเสียงแรกของ

เอี่ยวคิ้มให้มีระดับเสียงเท่ากับระดับเสียงแรกของดนตรีตะวันตกเป็นเสียง F ด้วยวิธีการลบ 20 และเสียงที่เหลือทั้งหมดใช้หลักการเดียวกัน จะได้ค่าเซนต์ของเอี่ยวคิ้มและเชลโลตามสเกลดนตรีแต้จิ๋วดังนี้

ตารางที่ 1 ค่าเซนต์ของเครื่องดนตรีเอี่ยวคิ้มกับเชลโลในวงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงตึ้ง

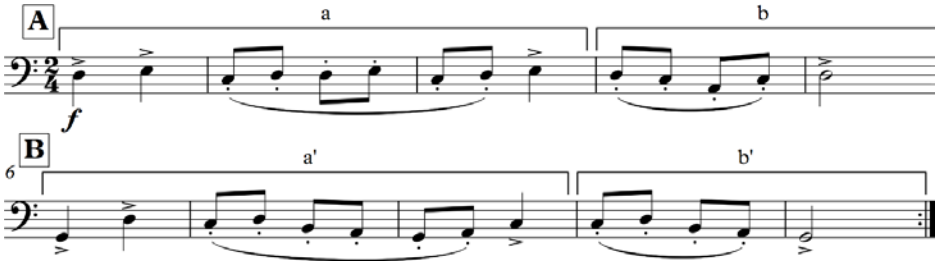


2.1 วิเคราะห์บทเพลงด้านการประกอบพิธีกรรมที่สำคัญของเชลโล

ผลงานเพลงดั้งเดิมที่ใช้แสดงประกอบพิธีกรรมมายาวนานตั้งแต่สมัยที่ก่อตั้งวงดนตรีจีนท่งเซีย เซี่ยงตึ้ง และถูกใช้บรรเลงประจำในงานพิธีกรรมกงเต็ก ประกอบไปด้วย 2 เพลงด้วยกัน

2.1.1 เพลง*กุยเม้งจั่ง*

(1) ประโยคเพลง เพลง*กุยเม้งจั่ง*เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะปานกลาง ใช้จังหวะเรียบง่ายไม่หวือหวาประกอบไปด้วยสองท่อนด้วยกันคือ A-B ซึ่งเป็นรูปแบบไบนารี่ฟอร์ม (Binary Form) ในท่อน A เริ่มต้นจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 5 ประกอบไปด้วย 2-3 ห้องต่อ 1 ประโยคเพลง ทั้งหมดมี 2 ประโยคเพลง ได้แก่ a และ b ส่วนท่อน B เริ่มต้นจากห้องที่ 6 ถึงห้องที่ 10 ประกอบไปด้วย 2-3 ห้องต่อ 1 ประโยคเพลง ทั้งหมดมี 2 ประโยคเพลง ได้แก่ a' และ b'

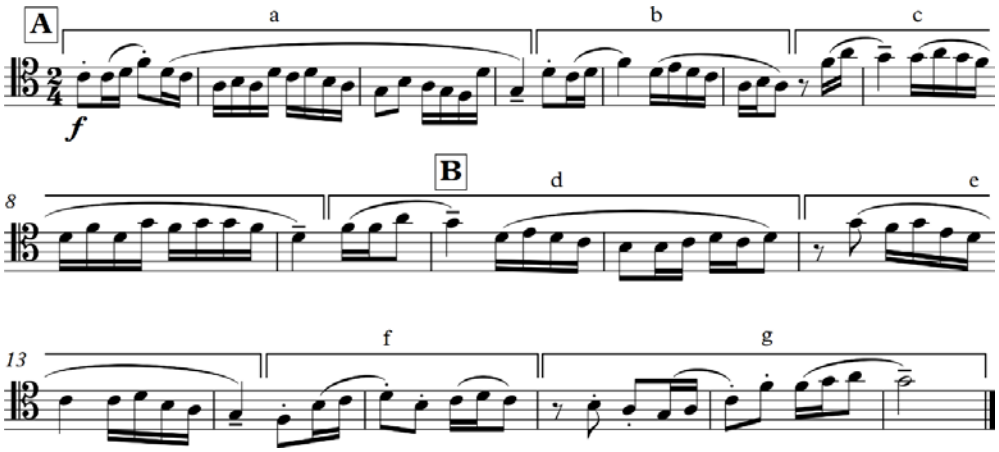
ตัวอย่างที่ 1 ประโยคเพลงท่อน A และ B เพลง*กุยเม้งจั่ง*

(2) รูปแบบการดำเนินทำนอง มีลักษณะการเคลื่อนที่ของแนวทำนองโดยส่วนใหญ่เป็นคู่ 2 และ 3 ลักษณะการเคลื่อนที่แบบไล่ระดับเสียงในแต่ละประโยคเพลงไม่เด่นชัด

ตัวอย่างที่ 2 ตัวอย่างการเคลื่อนที่ของแนวทำนองท่อน A เพลง*กุยเม้งจั่ง*

(3) เทคนิคเชลโล ในการบรรเลงเพลง*กุยเม้งจั่ง* ผู้บรรเลงมีการใส่เทคนิคมาร์เตอเล และซเลอร์ ซตัคคาโต ในท่อน A และ B โดยใช้เทคนิคเดียวกันทั้งเพลง (ตัวอย่างที่ 1)

2.1.2 เพลง*กุยเม้งใหญ่*

(1) ประโยคเพลง เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะค่อนข้างเร็ว ประกอบไปด้วยสองท่อนด้วยกันคือ A-B ซึ่งเป็นรูปแบบไบนารี่ฟอร์ม (Binary Form) ในท่อน A เริ่มต้นจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 9 ประกอบไปด้วย 2-4 ห้องต่อ 1 ประโยคเพลง ทั้งหมดมี 3 ประโยคเพลง ได้แก่ a, b, c ส่วนท่อน B เริ่มต้นจากห้องที่ 10 ถึงห้องที่ 18 ประกอบไปด้วย 1-3 ห้องต่อ 1 ประโยคเพลง ทั้งหมดมี 4 ประโยคเพลง ได้แก่ d, e, f, g

ตัวอย่างที่ 3 ประโยคเพลงท่อน A และ B เพลง*กุยเม้งใหญ่*

(2) รูปแบบการดำเนินทำนอง ในท่อน A มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบไล่ระดับเสียงในแต่ละประโยคเด่นชัด ทุกๆ ครั้งจะเริ่มต้นประโยคเพลงด้วยเสียงสูงและไล่ระดับเสียงลง (Descent) อย่างมีนัยยะสำคัญ ทั้งนี้มีการดำเนินทำนองอย่างต่อเนื่องไม่มีหยุดพักจนจบประโยคเพลง ส่วนท่อน B มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบไล่ระดับเสียงลง (Descent) ปรากฏให้เห็นเด่นชัดในแต่ละประโยคเพลงเช่นเดียวกับท่อน A แต่จะมีการไล่ระดับเสียงขึ้น (Ascent) ในท่อนจบของเพลง ประโยคเพลง d และ e ไล่ระดับเสียงลง ประโยคเพลง f และ g ไล่ระดับเสียงขึ้น

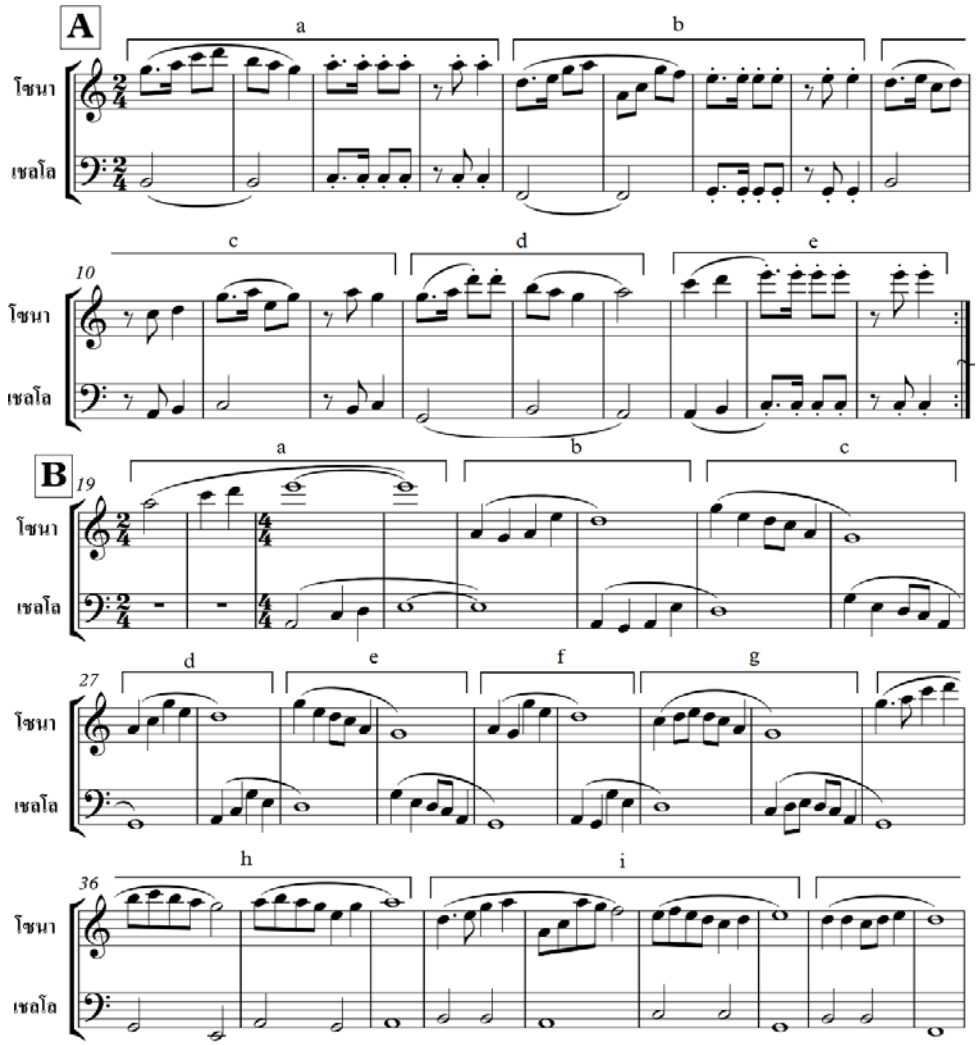
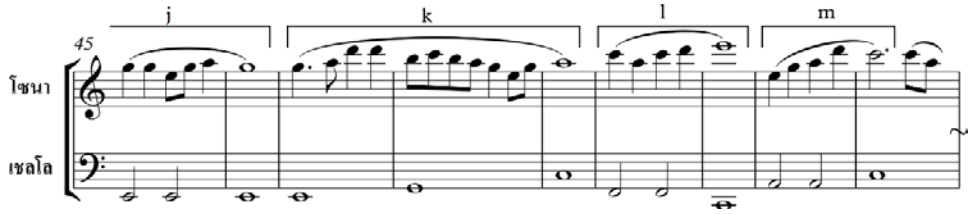
(3) เทคนิคเชลโล ผู้บรรเลงมีการใส่เทคนิค ซตัคคาโต พอร์ตาโต และสเลอร์ในทุกๆ ท่อนของบทเพลง

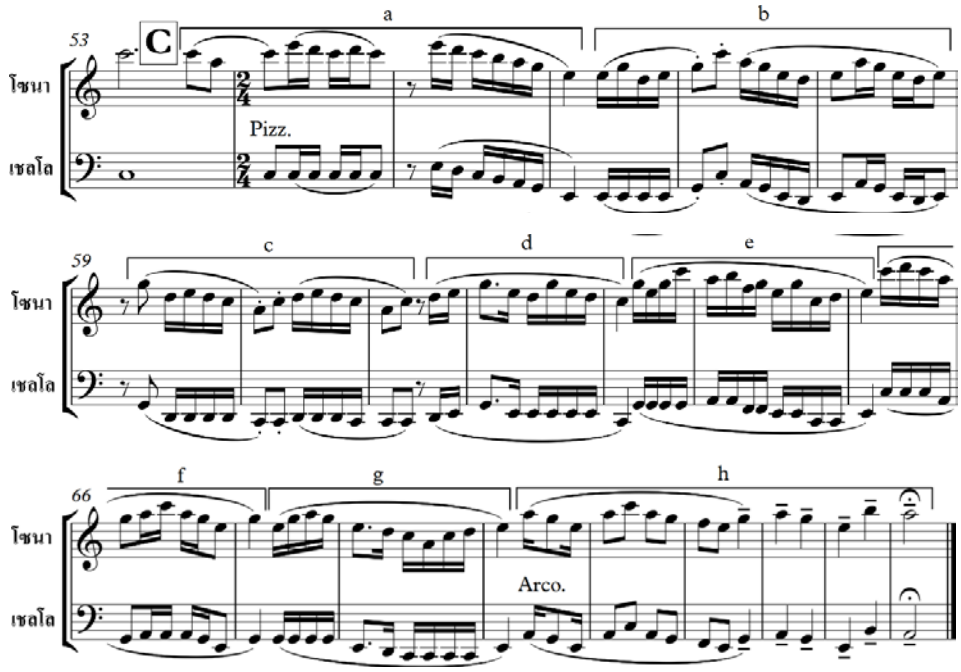
2.2 วิเคราะห์บทเพลงด้านการประกอบการแสดงที่สำคัญของเชลโล

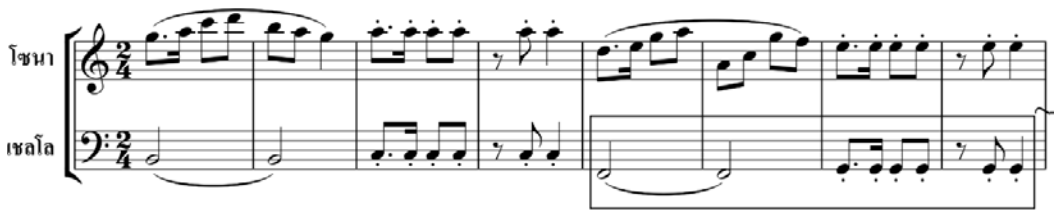
รูปแบบการแสดงของวงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงติ้งจัดเป็นสองกลุ่มแยกกันคือ กลุ่มเครื่องบรรเลง กับกลุ่มเครื่องกระทบ อยู่กันคนละฝั่งของเวที กลุ่มเครื่องบรรเลงจะบรรเลงเป็นรูปแบบโพลีโฟนี (Polyphony) มีการใช้แนวทำนองหลายๆ แนว เพื่อประสานกับทำนองหลัก ผลงานเพลงดั้งเดิมที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงมายาวนาน และถูกใช้บรรเลงประจำในงานสำคัญต่างๆ คือ เพลง*มังกรถวายพระพร* ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์แนวเสียงเชลโลควบคู่ไปกับแนวเสียงโซนาและหยี่ฮี้ ซึ่งเป็นแนวเสียงหลัก

2.2.1 เพลง*มังกรถวายพระพร*

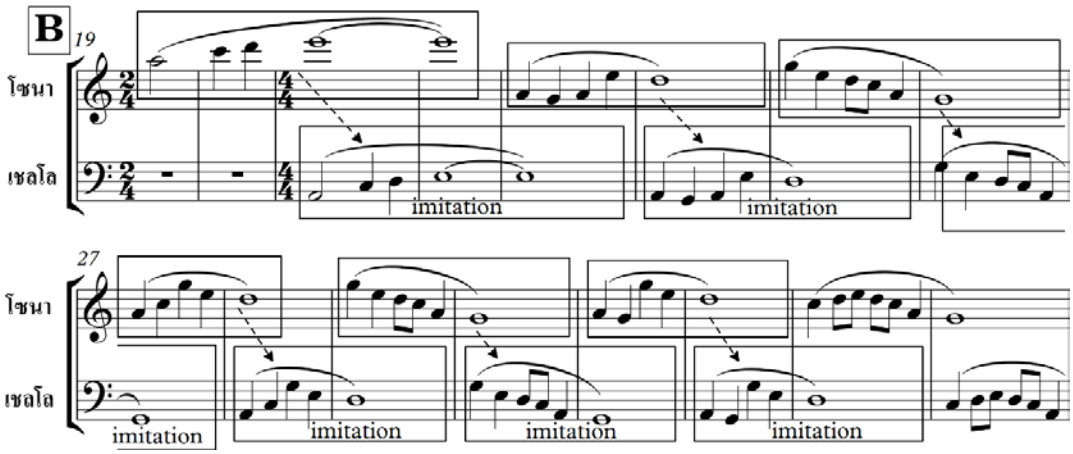
(1) ประโยคเพลง เป็นเพลงที่มีอัตราเร็ว ประกอบไปด้วยสามท่อนใหญ่ๆ ด้วยกันคือ A – B - C ท่อน A เริ่มต้นจากห้องที่ 1 ไปจนถึงห้องที่ 18 ประกอบไปด้วย 3-4 ห้องต่อ 1 ประโยคเพลง ท่อน B เริ่มต้นจากห้องที่ 19 ไปจนถึงห้องที่ 53 ประกอบไปด้วย 2-4 ห้องต่อ 1 ประโยคเพลง ท่อน C เริ่มต้นจากห้องที่ 54 ไปจนถึงห้องจบที่ 74 ประกอบไปด้วย 2-4 ห้อง ต่อ 1 ประโยคเพลง

ตัวอย่างที่ 4 ประโยคเพลงท่อน A และ B เพลง*มังกรถวายพระพร*



ตัวอย่างที่ 5 ประโยคเพลงท่อน C เพลง*มังกรถวายพระพร*

(2) รูปแบบการดำเนินทำนอง ในท่อน A แนวเสียงของเชลโล เล่นเป็นเสียงประสานเพื่อสนับสนุนแนวเสียงหลัก มีการนำเอาเทคนิค Sequence รูปแบบ Tonal Answer มาใช้

ตัวอย่างที่ 6 การดำเนินทำนองรูปแบบ Tonal Answer ท่อน A เพลง*มังกรถวายพระพร*

ในท่อน B แนวเสียงของเชลโลเล่นเลียนแบบทำนองหลักโดยการใช้เทคนิค Imitation ปรากฏให้เห็นอย่างเด่นชัด

ตัวอย่างที่ 7 การดำเนินทำนองแบบ Imitation ท่อน B เพลง*มังกรถวายพระพร*



ท่อน C แนวเสียงของเชลโลเล่นเป็นเสียงประสานให้กับทำนองหลัก มีการใช้จังหวะที่เหมือนกับทำนองหลัก แต่มีการใช้เสียงที่แตกต่างออกไป

(3) เทคนิคเชลโล ผู้บรรเลงมีการใส่เทคนิคต่างๆ เข้าไป โดยเฉพาะการเล่นปิทชิคาโต (การเล่นโดยใช้นิ้วดีดแทนการใช้คันชัก) และอาร์โค (การกลับมาใช้คันชัก)

อภิปรายผลการวิจัย

วงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงตี้งเป็นวงดนตรีที่มีความเก่าแก่ ตั้งต้นมาพร้อมกันกับมูลนิธิท่งเซียเซี่ยงตี้ง นับตั้งแต่ปี พ.ศ.2499 ก่อตั้งเป็นศาสนสถานเพื่อเป็นศูนย์รวมของชนชาวจีน ชาวไทยเชื้อสายจีน และเป็นศูนย์รวมตัวของอาสาสมัครเพื่อทำคุณประโยชน์แก่สังคม การทำงานของวงดนตรีแบ่งออกเป็น 2 ด้าน ได้แก่ ด้านการบรรเลงประกอบพิธีกรรม เช่น พิธีกงเต็ก พิธีแห่ศพ พิธีสะเดาะห์เคราะห์ งานล้างป่าช่า เป็นต้น และด้านการบรรเลงประกอบการแสดงต่างๆ เช่น งานแต่งงาน งานขึ้นปีใหม่ งานแสดงอุปรากร เป็นต้น

บทบาทด้านการบรรเลงประกอบพิธีกรรมต่างๆ ของวงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงตี้ง ถือได้ว่ามีความสำคัญเป็นอันมากแก่สังคมชนชาวจีน โดยเฉพาะการบรรเลงพิธีกรรมกงเต็ก วงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงตี้งเป็นเพียงวงเดียวในภาคใต้ที่มีความสมบูรณ์พร้อมทางด้านเครื่องดนตรี และลำดับการ

แสดงแบบดั้งเดิมในการบรรเลงประกอบพิธีกรรม ทางวงมีการใช้จำนวนผู้บรรเลงมากน้อยแตกต่างกันไปตามแต่ละงาน มีเครื่องดนตรีหลักๆ ที่มีความจำเป็นต้องใช้ทุกๆ งาน คือ หยี่ฮื้ โซนา เอี่ยวคิ้ม เชลโล และเครื่องดนตรีประเภทตีประกอบจังหวะ รูปแบบการบรรเลง มีการบรรเลงเดี่ยวสลับกับการบรรเลงทั้งวง บุคคลที่ทำหน้าที่บรรเลงเครื่องกระทบจะเป็นคนให้คิวในทุกๆ ของการบรรเลงเพลงต่างๆ และในการบรรเลงเครื่องดนตรีชูโรงของการประกอบพิธีกรรม คือ ซอหยีฮื้ ส่วนใหญ่รูปแบบการบรรเลงหยีฮื้นั้นจะบรรเลงตามโน้ตเพลงจีนต้นฉบับดั้งเดิม เครื่องดนตรีที่มีความสำคัญไม่แพ้กันคือ เชลโล เป็นเครื่องดนตรีที่คุมแนวเสียงเบสทั้งหมด ก่อนหน้านี้ทางวงใช้ตั๋วผาในการคุมแนวเสียงเบส แต่ตั๋วผาไม่สามารถแสดงศักยภาพได้เท่าที่ควร ช่วงเสียงที่ไม่กว้างมากนัก[7] ในปัจจุบันเปลี่ยนมาใช้เชลโล เป็นเครื่องดนตรีเสียงเบสที่คุมเสียงต่ำได้ดี มีน้ำเสียงที่กลมกลืนกับเครื่องดนตรีเครื่องอื่นๆ สามารถใส่เทคนิคได้หลากหลาย ในแสดงประกอบพิธีกรรม เชลโลมีบทบาทอย่างมากในการเล่นคลอประกอบในระหว่างที่พระจีนสวดหลายๆ ขั้นตอนของพิธีกรรม โดยเฉพาะการใช้นิ้วดีดสายในขณะที่เครื่องอื่นๆ หยุดเล่น

บทบาทด้านการบรรเลงประกอบการแสดงต่างๆ ของวงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงตึ้ง ทางวงรับเฉพาะงานที่ถูกว่าจ้างเป็นครั้งคราว โดยส่วนใหญ่ทางเจ้าภาพจะเป็นคนกำหนดเพลงที่ต้องการให้ทางวงดนตรีจีนบรรเลง (ส่วนใหญ่เป็นเพลงร่วมสมัย) งานบรรเลงประกอบการแสดงที่จัดว่าเป็นทางการของทางวงดนตรีจีนมากที่สุด คือ งานแสดงอุปรากร (งิ้ว) รูปแบบการแสดงของวงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงตึ้งจะแตกต่างไปตามแต่ขนาดและความเหมาะสมของแต่ละงาน มีตั้งแต่การบรรเลงเดี่ยว การบรรเลงเป็นวงร่วม การบรรเลงร่วมกับวงดนตรีจีนอื่นๆ ไปจนกระทั่งการบรรเลงร่วมกันกับเครื่องดนตรีตะวันตกแบบดนตรีร่วมสมัย เชลโลมักจะถูกเชิญไปเล่นในหลายๆ งาน ในเรื่องการรับงานเดี่ยวเชลโลค่อนข้างน้อย แต่เชลโลจะถูกจ้างไปแสดงกับเครื่องดนตรีอื่นๆ แทบทุกครั้ง เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีแนวเบสเดียวของทางวงดนตรีจีน

จากการวิเคราะห์บทเพลงที่สำคัญของเชลโลพบว่า โดยส่วนใหญ่เป็นเพลงที่มีรูปแบบไบนารี่ฟอร์ม (Binary Form) มีเครื่องหมายกำกับจังหวะ (Time Signature) คือ 2/4, 4/4 ประโยคเพลงมีรูปแบบการเคลื่อนที่ของโน้ตที่ไม่เกินขั้นคู่ 4 และมีรูปแบบการเล่นย้อนไปมาเรื่อยๆ เพลงที่นิยมใช้ในการประกอบการแสดงมากที่สุดคือ เพลง*มังกรถวายพระพร* และเพลงที่ใช้ส่วนใหญ่ในการบรรเลงไม่ได้ยึดหลักความเป็นดั้งเดิม แต่มีการปรับเปลี่ยนผสมผสานโดยการนำเพลงสมัยนิยมเข้ามาบรรเลง

[7] สุธน ปราชญาเปรื่อง, สัมภาษณ์ (27 มกราคม พ.ศ.2562).

หากมีผู้ฟังหรือผู้จ้างแนะนำเพลง ทางวงสามารถบรรเลงตามคำแนะนำได้ มีการบรรเลงเป็นรูปแบบเฮเทอโรโฟนีและโพลีโฟนี มีรูปแบบการดำเนินทำนองโดยนำเอาเทคนิค โทนัล อานเซอร์ และอิมมิเทชั่น พบว่ามีนำเทคนิคในการใช้คันชัก ได้แก่ เดตาเช ซเลอร์ ซตัคคาโต มาร์ เตอเล พอร์ตาโต เตรโมโล ปิทซิคาโต มาใช้ในการบรรเลง

บรรณานุกรม

เขียน ธีระวิทย์. *วิวัฒนาการการปกครองของจีน.* กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2517.

งามพิศ สัตย์สงวน. *การวิจัยเชิงคุณภาพเชิงมานุษยวิทยา.* พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

จุลชีพ ชินวรรโณ. *สัมพันธไมตรีไทย-จีน ทศวรรษแห่งมิตรภาพ.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2528.

ธรรมศักดิ์ งานพงษ์ษา, สมาชิกวงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงตี้ง (ผู้ให้สัมภาษณ์). เมื่อวันที่ 27 มกราคม 2562.

พรพรรณ จันทโรนานนท์. *งิ้วแต้จิ๋ว: ความเป็นมาและการแพร่กระจายเข้าสู่เมืองไทยในงิ้ว.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2543.

ลิขิต ฮุนตระกูล. *ประวัติการสัมพันธ์ระหว่างชาติไทยกับชาติจีน.* พิมพ์ครั้งที่ 7. ม.ป.พ., 2512.

วินัย พงศ์ศรีเพียร. *ศิลปวัฒนธรรมไทย-จีน*. กรุงเทพฯ: ศิริชัยการพิมพ์, 2532.

สุธน ปราชญาเปรื่อง, รองหัวหน้าวงดนตรีจีนท่งเซียเซี่ยงตี้ง (ผู้ให้สัมภาษณ์). เมื่อวันที่ 27 มกราคม 2562.

Adler, Guido. “The Scope, Method, and Aim of Musicology (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary.” *Yearbook for Traditional Music* Vol. 13 (1981): 1-21.

Colaizzi, Paul. *Psychological Research as the Phenomenologist Views It*. New York: University Press, 1978.

Chen, Yongtao. *The Chinese Christology of T.C. Chao*. Boston: Brill, 2017.

Hood, Mantle*. Musicology*. 2nd ed. Princeton, NJ: Princeton University, 1965.

Schneider, Albrecht. “Comparative and Systematic Musicology in Relation to Ethnomusicology: A Historical and Methodological.” *Ethnomusicology* 50, 2 (2006): 236-258.

แนะนำผู้เขียน

รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์
อาจารย์ประจำ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศป.ด. (วิจัยและสร้างสรรค์) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
M.M. (Piano Pedagogy) West Virginia University, USA
ศป.บ. (ดุริยางคศิลป์ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เกษมสันต์ พันธุมโกมล
นิสิตปริญญาโท (ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา)
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
ศศ.บ (ดนตรีสากล) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

ธนาณัติ กันสัย
นักศึกษาปริญญาโท วิทยาลัยการดนตรี
มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
ศศ.บ. (ดนตรีตะวันตก) คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธีรัช เลาห์วีระพานิช
นิสิตปริญญาเอก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศล.ม. (ดนตรี) วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
ศศ.บ. (ดนตรี) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

พงศ์พัฒน์ เหล่าคนค้า
ประธานกรรมการหลักสูตรดุริยางคศิลป์
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเลย
ศป.ม. (ดุริยางคศิลป์) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ศศ.บ. (ดนตรี) คณะมนุษยศษสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเลย

แนะนำผู้เขียน

ดร.รัฐนัย บำเพ็ญอยู่
อาจารย์ประจำ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
ศศ.บ. (ดนตรี) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
M.M. (Instrumental Performance) University of Miami, Frost School of Music
D.M.A. (Instrumental Performance) University of Miami, Frost School of Music

วัชระ กัณธียาภรณ์
นิสิตปริญญาเอก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ดศ.ม. (สังคีตวิจัยและพัฒนา) คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ดศ.บ. (ดนตรีแจ๊ส) คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ศุภฤกษ์ พุฒสโร
นิสิตปริญญาโท คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ศป.บ. (ฆฺฆยางคศาสตร์สากล) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์สราวุธ โรจนศิริ
รองคณบดีวิชาการและวิจัย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏราชนครินทร์
ค.บ. (ดนตรีศึกษา) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏราชนครินทร์
ศศ.ม. (ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา) คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

อภิชัย ลิ่มทวีเกียรติกุล
นักศึกษาปริญญาโท วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
ศศ.บ. (ดุริยางคศาสตร์สากล) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ

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.16 No.1 January-June 2021

บทความวิชาการ และบทความวิจัย