

วารสารดนตรีรังสิต

RANGSIT MUSIC JOURNAL

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ISSN 1905-2707

Vol.17 No.1 January-June 2022

รูปแบบการจัดการเรียนการสอนวิชาดนตรีในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ในช่วงสถานการณ์

ไวรัสโคโรนา 19 แพร่ระบาด: กรณีศึกษา โรงเรียนกรุงเทพคริสเตียนวิทยาลัย

The Music Instructional Model of Mattayom 1, During the Covid-19 Pandemic:

A Case Study Bangkok Christian College.....สยา ทันตะเวช และชนะศักดิ์ วงษ์วีระวินิจ

การตีความและลีลาการบรรเลงบทเพลง เดอะลาร์ก สำหรับเปียโน

Performance Practice on the Lark for Piano Solo.....กฤติน สุธรรมชัย และปานใจ จุฬารัตน์

บทประพันธ์เพลงมหาดินพินธ์: “แม่น้ำลพบุรี” สำหรับวงออร์เคสตรา

Master Music Composition: “Lopburi River” for Orchestra.....ขวัญ เกษมนันท์ และณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียงซีเมเจอร์ โอปุส 53 “วัลด์ชไตน์” ของเบโทเฟน:

แนวทางการฝึกซ้อมและการตีความบทเพลงสำหรับการแสดง

Beethoven’s Piano Sonata in C Major, Op.53 “Waldstein”:

Performance Practice and Interpretation.....โจเซฟ วงศ์พิเชษฐชัย และปานใจ จุฬารัตน์

การประพันธ์บทเพลง กาลดำเนิน สำหรับไวโอลินทรีโอ

Music Composition: Kan Damnoen for Violin Trio.....ธัญ สังขวิจิตร

การวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงแจ๊ส: วอลซ์ฟอรีนส์

An Analysis of Jazz Composition: Waltz for Nile.....ธีรวัฒน์ ต้นบุตร

การสร้างสรรค์บทบรรเลงกีตาร์โซนาตาท่วงทำนองลายอีสาน

Creative Work for Guitar Sonata of Isan Melodies.....รัฐศาสตร์ เวียงสมุทร, เฉลิมศักดิ์ พิภูศรี และพงษ์ทิพย์ สัพโส

การถอดบทเรียนองค์ความรู้ศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคตะวันออก

ฐานข้อมูลเพื่อการเรียนรู้ตลอดชีพ: กรณีศึกษาคณะเพลงลำภาวัดบางปรือ จังหวัดตราด

Bringing the Eastern Folk Performing Arts Knowledge Lesson to the Database for Lifelong Learning: A Case study of

Folk Performance of Lampa Song Company of Wat Bang Prue, Trad Province.....รณชัย รัตนเศรษฐ์, พิมลพรรณ เลิศล้ำ และพิทักษ์ สุตรอนันต์

บทประพันธ์เพลง “รามเกียรติ์” สำหรับเปียโน

Ramayana for Piano.....วิบูลย์ ตระกูลอัฐน

การตีความและลีลาการบรรเลงบทเพลง บัลลาด ของเดอบุสซี

Interpretation and Performance Practice on Debussy’s Ballade.....สุภัชชา เอกพิริยะ และปานใจ จุฬารัตน์

การแต่งเพลงเพื่อปลูกฝังคุณธรรมและจริยธรรมในโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต

Songwriting for Cultivating Morality and Ethics in the Demonstration School of Phuket Rajabhat University.....อัศววัฒน์ สิงห์ชู

ดนตรีแจ๊สในประเทศไทย: ข้อถกเถียงว่าด้วยบริบททางประวัติศาสตร์และการพัฒนา

Jazz in Thailand: The Controversy of Historical Context and Development.....กุลธีร์ บรรจุนแก้ว และวริณัฐ พิทักษ์วงศ์วาน

วารสารดนตรีรังสิต

RANGSIT MUSIC JOURNAL

ISSN 1905-2707

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

Vol.17 No.1 January-June 2022

กองบรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

บรรณาธิการบริหาร	วิบูลย์ ตระกูลฐาน
บรรณาธิการ	เจตนิพัทธ์ สังข์วีจิตร
ผู้ช่วยบรรณาธิการ	ธีรช เล่าหิระพานิช
กองบรรณาธิการ	แซ่ไข ธารสารโสภณ
	ธนพร พิมพ์เพ็ชร
	อานุภาพ คำมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คณะศิลปกรรมศาสตร์

ปานใจ จุฬารัตน์

มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี คณะดุริยางคศาสตร์

มนัส แก้วบุชา

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์

ศรัณย์ นักรบ

มหาวิทยาลัยขอนแก่น คณะศิลปกรรมศาสตร์

เฉลิมศักดิ์ พิภูลศรี

มหาวิทยาลัยบูรพา คณะดนตรีและการแสดง

จักรี กิจประเสริฐ

มหาวิทยาลัยศิลปากร คณะดุริยางคศาสตร์

คมธรรม ดำรงเจริญ

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา คณะศิลปกรรมศาสตร์

ไชยวุธ โกศล

มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี

คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์

อรอุษา หนองตรุด

มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี

คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์

สุกิจ พลประดม

มหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ คณะดนตรี

น.ท.วรเชต ทะโกษา

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ณรงค์ชัย ปิฎกักรัตน์

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ

ชัยพฤกษ์ เมฆรา

วัตถุประสงค์

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

ขอบเขตของบทความ

บทความที่เกี่ยวข้องกับดนตรี ได้แก่ บทความวิจัย บทความวิชาการ บทความสร้างสรรค์ บทความวิเคราะห์ 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 ตระกูลรังสี
	นเรณู พันธราธร
	วีรชาติ เปรมานนท์
	เด่น อยู่ประเสริฐ

คณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	ชูวิทย์ ยุระยง
คณะครุศาสตร์	ณรุทธิ์ สุทนต์จิตต์
	ภาวศุทธิ์ พิริยะพงษ์รัตน์
	รังสิพันธุ์ แข็งขัน
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	ณัชชา พันธุ์เจริญ
คณะศิลปกรรมศาสตร์	ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร
	นรอรธ จันทร์กล้า
	ยศ วณีสอน
	รามสุร สิตลายัน
	วิษุตา วุฑาทิตย์
	ศศิ พงศ์สรายุทธ
มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์	จุฬมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา
	ภาวไล ตันจันทร์พงศ์
	นิพัทธ์ กาญจนะหุต
	สุพจน์ ยุคลธรรวงศ์
มหาวิทยาลัยบูรพา	จันทนา คชประเสริฐ
	รณชัย รัตนเศรษฐ์
	ศานติ เดชคำรณ

มหาวิทยาลัยมหิดล	อนรรฆ จรรย์ยานนท์
มหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ	นาวยา ชินะชาครีย์
มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม	ประเสริฐ ฉิมท้วม
มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา	รุจิภาส ภูธนัญญกุลภัทร
มหาวิทยาลัยทักษิณ	ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ
มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี	บัญชา อาซากิจ
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ	วิภาต วิบูลย์ภาณุเวช
มหาวิทยาลัยศิลปากร	พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ พรพรรณ บันเทิงหรรษา ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา
สถาบันดนตรีกลายานวัฒนา	จิรเดช เสตะพันธุ์ ชญพงศ์ ทองสว่าง อโนทัย นิติพน
ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีและศิลปกรรม	โกวิทย์ ชันธศิริ ดวงใจ ทิวทอง ตรีทิพย์ กมลศิริ ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา นภนันท์ จันทรธรรพ์กุล วิทยา วอสเบียน เสาวณิต วิงวอน Paul Cesarczyk

บทบรรณาธิการ

วารสารดนตรีรังสิตก้าวสู่ปีที่ 17 ยังคงมีปณิธานแน่วแน่ตลอดระยะเวลาที่ผ่านมา เพื่อให้ห้องความรู้ด้านดนตรีในประเทศไทยได้ถูกนำมาเผยแพร่เผยให้เห็นถึงคุณค่าสุนทรียภาพอันหลากหลาย วารสารดนตรีรังสิตจะก้าวสู่ปีที่ 17 ไม่ได้เลยหากปราศจากความไว้วางใจของผู้เขียนที่กรุณาส่งผลงานมาตีพิมพ์ กองบรรณาธิการฯ ขอขอบคุณผู้เขียนทุกคนที่ให้ความไว้วางใจในคุณภาพ บทความทั้งหมดจะถูกประเมินคุณภาพจากผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 3 คน ที่มีองค์ความรู้และความเชี่ยวชาญโดยตรงหรือเกี่ยวเนื่องกับสาขาของบทความ

ปฏิเสธไม่ได้ว่าคุณภาพเป็นสิ่งสำคัญ ตลอดระยะเวลาที่ผ่านมาคุณภาพของวารสารจะเกิดขึ้นไม่ได้เลย หากปราศจากกองบรรณาธิการภายนอก วารสารดนตรีรังสิตได้รับความอนุเคราะห์จากบุคลากรหลากหลายสถาบันสำหรับการแต่งตั้งเป็นผู้ทรงคุณวุฒิประจำกองบรรณาธิการภายนอก ทั้งนี้วารสารดนตรีรังสิตเล่มปีที่ 16 ฉบับที่ 2 ที่ผ่านมามีผู้ทรงคุณวุฒิประจำกองบรรณาธิการภายนอกได้ดำรงตำแหน่งครบวาระ 2 ปี คือ เริ่มตั้งแต่วันที่ 1 มกราคม 2563 และสิ้นสุดลงวันที่ 31 ธันวาคม 2564 (วารสารดนตรีรังสิตปีที่ 15 ฉบับที่ 1 ถึงปีที่ 16 ฉบับที่ 2) กระผมในนามบรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิตตลอดจนกองบรรณาธิการฯ ขอขอบคุณท่านเป็นอย่างสูงมา ณ โอกาสนี้และหวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะได้รับความอนุเคราะห์จากท่านในโอกาสต่อไป เพื่อร่วมกันพัฒนาตลอดจนขับเคลื่อนแวดวงวิชาการดนตรีในประเทศไทย

จากการครบวาระของผู้ทรงคุณวุฒิประจำกองบรรณาธิการภายนอกข้างต้น วารสารดนตรีรังสิตเล่มปีที่ 17 ฉบับที่ 1 ได้แต่งตั้งผู้ทรงคุณวุฒิประจำกองบรรณาธิการภายนอกชุดใหม่ดำรงตำแหน่งวาระ 2 ปี คือ เริ่มแต่งตั้งวันที่ 1 มกราคม 2565 และจะสิ้นสุดลงวันที่ 31 ธันวาคม 2566 (วารสารดนตรีรังสิตปีที่ 17 ฉบับที่ 1 ถึงปีที่ 18 ฉบับที่ 2) กระผมในนามบรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิตตลอดจนกองบรรณาธิการฯ ขอขอบคุณท่านเป็นอย่างสูงมา ณ โอกาสนี้ที่สละเวลารวมถึงให้ความอนุเคราะห์เพื่อให้คุณภาพวารสารดนตรีรังสิตมีความสมบูรณ์ในมิติอื่น ๆ ยิ่งขึ้น

สำหรับเล่มปีที่ 17 ฉบับที่ 1 ประกอบด้วยบทความหลากหลายมิติรวมจำนวน 12 บทความผ่านการประเมินคุณภาพแล้วทั้งสิ้น ผู้ประเมินจะไม่ทราบว่ากำลังพิจารณาบทความของผู้เขียนคนใดพร้อมกันนั้นผู้เขียนบทความจะไม่สามารถทราบว่าใครเป็นผู้พิจารณา (Double Blind Review) สำหรับผู้ที่สนใจสามารถส่งบทความหรือดูคำแนะนำสำหรับการจัดเตรียมต้นฉบับเพื่อลงตีพิมพ์ในวารสารดนตรีรังสิตได้ที่ลิงก์ <https://so06.tci-thaijo.org/index.php/rmj/about/submissions>

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจตนิพัทธ์ สังข์วีจิตร
บรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต

สารบัญ

บทความวิชาการ

รูปแบบการจัดการเรียนการสอนวิชาดนตรีในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ในช่วงสถานการณ์

ไวรัสโคโรนา 19 แพร์ระบาด: กรณีศึกษา โรงเรียนกรุงเทพคริสเตียนวิทยาลัย

The Music Instructional Model of Mattayom 1,

During the Covid-19 Pandemic: A Case Study Bangkok Christian College

.....สยา ทันทะเวช และชนะศักดิ์ วงษ์วีระวินิจ

1

บทความวิจัย

การตีความและลีลาการบรรเลงบทเพลง เดอะลาร์ก สำหรับเปียโน

Performance Practice on the Lark for Piano Solo

.....กฤติน สุธรรมชัย และปานใจ จุฬารัตน์

17

บทประพันธ์เพลงมหากาพย์นิพนธ์: “แม่น้ำลพบุรี” สำหรับวงออร์เคสตรา

Master Music Composition: “Lopburi River” for Orchestra

.....ขวัญ เกษนันทน์ และณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

30

เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียงซีเมเจอร์ โอปัส 53 “วัลด์ชไตน์” ของเบโทเฟน:

แนวทางการฝึกซ้อมและการตีความบทเพลงสำหรับการแสดง

Beethoven’s Piano Sonata in C Major, Op.53 “Waldstein”:

Performance Practice and Interpretation

.....โจเซฟ วงศ์พิเชฐชัย และปานใจ จุฬารัตน์

44

การประพันธ์บทเพลง กาลดำเนิน สำหรับไวโอลินทรีโอ

Music Composition: Kan Damnoen for Violin Trio

.....ธัญญ์ สังขวิจิตร

58

การวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงแจ๊ส: วอลซ์ฟอรัไนล์

An Analysis of Jazz Composition: Waltz for Nile

.....ธีรวัฒน์ ต้นบุตร

74

การสร้างสรรค์บทบรรเลงกีตาร์โซนาตาท่วงทำนองลายอีสาน

Creative Work for Guitar Sonata of Isan Melodies

.....รัฐศาสตร์ เวียงสมุทร, เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี และพงษ์พิทยา สัพโส

88

สารบัญ (ต่อ)

การถอดบทเรียนองค์ความรู้ศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคตะวันออก สู่ฐานข้อมูลเพื่อการเรียนรู้ตลอดชีพ: กรณีศึกษาคณะเพลงลำภา่วัดบางปรือ จังหวัดตราด Bringing the Eastern Folk Performing Arts Knowledge Lesson to the Database for Lifelong Learning: A Case study of Folk Performance of Lampa Song Company of Wat Bang Prue, Trad Provinceรณชัย รัตนเศรษฐ, พิมลพรรณ เลิศล้ำ และพิทักษ์ สุตรอนันต์	104
บทประพันธ์เพลง “รามเกียรติ์” สำหรับเปียโน Ramayana for Pianoวิบูลย์ ตระกูลฮั่น	121
การตีความและลีลาการบรรเลงบทเพลง บัลลาด ของเดอบุสซี Interpretation and Performance Practice on Debussy’s Balladeสุภัชชา เอกพิริยะ และปานใจ จุฬาพันธุ์	137
การแต่งเพลงเพื่อปลูกฝังคุณธรรมและจริยธรรมในโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต Songwriting for Cultivating Morality and Ethics in the Demonstration School of Phuket Rajabhat Universityอัศววัฒน์ สิงห์ชู	150
บทความวิพากษ์	
ดนตรีแจ๊สในประเทศไทย: ข้อถกเถียงว่าด้วยบริบททางประวัติศาสตร์และการพัฒนา Jazz in Thailand: The Controversy of Historical Context and Developmentกุลชรี บรรจุแก้ว และวริณัฐ พิทักษ์วงค์วาน	165
แนะนำผู้เขียน	178
รายละเอียดและหลักเกณฑ์ในการส่งบทความ	180
คำแนะนำในการจัดเตรียมต้นฉบับ	181
เกณฑ์การพิจารณากลับกรองบทความ (Peer Review)	184
หลักเกณฑ์การเขียนเชิงอรรถ และบรรณานุกรม	185
แบบเสนอขอส่งบทความเพื่อลงตีพิมพ์ในวารสารดนตรีรังสิต	188

วารสารดนตรีรังสิต

RANGSIT MUSIC JOURNAL

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ISSN 1905-2707

Vol.17 No.1 January-June 2022

บทความวิชาการ บทความวิจัย
และบทความวิพากษ์

รูปแบบการจัดการเรียนการสอนวิชาดนตรีในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1
ในช่วงสถานการณ์ไวรัสโคโรนา 19 แพร่ระบาด: กรณีศึกษา
โรงเรียนกรุงเทพคริสเตียนวิทยาลัย

The Music Instructional Model of Mattayom 1, During the Covid-19
Pandemic: A Case Study Bangkok Christian College

สยา ทันตะเวช*¹ ชนะศักดิ์ วงษ์วีระวินิจ²

Saya Thuntaweche*¹ Chanasak Wongweerawinit²

บทคัดย่อ

ช่วงสถานการณ์ไวรัสโคโรนา 19 แพร่ระบาดในประเทศไทย การเรียนการสอนดนตรีในโรงเรียนจำเป็นต้องมีรูปแบบที่เปลี่ยนแปลงไป บทความวิชาการนี้มีจุดประสงค์เพื่อนำเสนอรูปแบบการจัดการเรียนการสอนวิชาดนตรีในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนกรุงเทพคริสเตียนวิทยาลัยในช่วงสถานการณ์ไวรัสโคโรนา 19 แพร่ระบาดที่ได้พัฒนาขึ้น ซึ่งเนื้อหาที่ได้มาจากการศึกษาจากเอกสารและงานวิจัย รวมถึงวิเคราะห์สิ่งที่ได้จากการถอดบทเรียนหลังจากการปฏิบัติการสอน 1 ภาคการศึกษา ระหว่างเดือนมิถุนายน - ตุลาคม พ.ศ. 2563 ผลการศึกษาพบว่ารูปแบบการจัดการเรียนการสอนวิชาดนตรีที่พัฒนาขึ้น ได้ใช้แนวคิดห้องเรียนกลับด้านในการออกแบบการเรียนการสอน โดยมีการเรียนการสอนผ่านรูปแบบออนไลน์และชั้นเรียนจริง ซึ่งการจัดการเรียนการสอนทั้งสองระบบควรมีความสัมพันธ์กันในแง่ของเนื้อหาองค์ความรู้ การออกแบบกิจกรรม และแบบทดสอบต่างๆ สำหรับการวัดประเมินผลของนักเรียน ทั้งนี้การเรียนการสอนดนตรี

* Corresponding author, email: saya.t@chula.ac.th

¹ อาจารย์ประจำ ภาควิชาศิลปะ ดนตรี และนาฏศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

¹ Lecturer, Department of Art, Music, and Dance Education, Faculty of Education, Chulalongkorn University

² Teacher, Bangkok Christian College

² อาจารย์ประจำ โรงเรียนกรุงเทพคริสเตียนวิทยาลัย

จะประสบความสำเร็จได้ ต้องเกิดจากความเตรียมความพร้อมของผู้เรียนและผู้สอนรวมถึงผู้ปกครอง
ก็มีส่วนช่วยสนับสนุนให้การเรียนการสอนดนตรีประสบความสำเร็จด้วยเช่นกัน

คำสำคัญ: ไวรัสโคโรนา 19 / ห้องเรียนกลับด้าน / วิชาดนตรี / รูปแบบการจัดการเรียนการสอน
ดนตรี

Abstract

During the coronavirus disease epidemic in Thailand, teaching music in schools needs a changing format. This academic article presents a developed music teaching model at the Mathayom 1 level at Bangkok Christian College during the pandemics. The content is derived from documents and research, including lessons learned after one semester of teaching practice from June-October 2020. The study results found that the developed music teaching and learning model has applied the concept of a flipped classroom—the lessons conducted through online formats and actual classes. The systems should be related in terms of knowledge content, activities, and various evaluations. However, music teaching can be successful. It must arise from the preparation of the learners, teachers, and parents.

Keywords: COVID-19 / Flipped Classroom / Music Class / Music Instruction

วิกฤตการณ์การแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 (โควิด19; COVID-19) ส่งผลกระทบต่อชีวิตและวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนทั่วโลก ประเทศไทยเป็นหนึ่งในพื้นที่ที่มีการรายงานผลว่ามีผู้ติดเชื้อไวรัสนี้ มีการรายงานพบผู้ที่ติดเชื้อในทุกภูมิภาคของไทยตั้งแต่เดือนมกราคม พ.ศ. 2563 และมีจำนวนผู้ติดเชื้อมีจำนวนเพิ่มขึ้นอย่างต่อเนื่อง องค์กรที่เกี่ยวข้องกับการสาธารณสุขทั้งในไทยและต่างประเทศประกาศให้ไวรัสชนิดนี้เป็นโรคติดต่ออันตราย รัฐบาลไทยได้ประกาศใช้พระราชกำหนดฉุกเฉินทั่วราชอาณาจักร ในวันที่ 26 มีนาคม พ.ศ. 2563 และจัดตั้งศูนย์บริหารสถานการณ์การ

แพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 (โควิด19) หรือ ศบค. เพื่อควบคุมและรายงานสถานการณ์การแพร่ระบาดนี้ และมีการกำหนดมาตรการต่างๆ จากภาครัฐและเอกชนเพื่อควบคุมวิกฤตการณ์การแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสดังกล่าว ซึ่งมาตรการที่ภาครัฐประกาศใช้นั้นส่งผลกระทบต่อการจัดการเรียนการสอนของประเทศไทย โดยมีนโยบายกำหนดเวลาเข้าออกสถานที่ ซึ่งการเดินทาง เข้า - ออกประเทศ ปิดสถานที่ทำการสาธารณะต่างๆ เช่น องค์กร บริษัท หน่วยงานทั้งภาครัฐและภาคเอกชน ห้างสรรพสินค้า ร้านค้า ร้านอาหาร รวมถึงปิดสถานศึกษาชั่วคราว เพื่อลดการเดินทางและการรวมตัวกันของประชาชน พร้อมกับปรับเปลี่ยนรูปแบบของการจัดการเรียนการสอนเพื่อให้เอื้อต่อการเรียนจากที่บ้าน

การดำเนินงานตามนโยบายเพื่อป้องกันการแพร่ระบาดของไวรัสของรัฐบาล ได้เริ่มดำเนินการจากการปิดสถานศึกษาชั่วคราวเป็นระยะกว่า 3 เดือน เลื่อนเวลาการเปิดภาคเรียนของโรงเรียนสามัญเป็นวันที่ 1 กรกฎาคม พ.ศ. 2563 ซึ่งขยายออกไปจากช่วงเวลาปกติที่จะเปิดเรียนในช่วงกลางเดือนพฤษภาคม และมีการผ่อนปรนการใช้มาตรการดังกล่าวเมื่อสถานการณ์ของการแพร่ระบาดคงที่และเริ่มลดน้อยลง โดยให้โรงเรียนสามารถเปิดทำการสอนในสถานที่ได้ แต่ต้องมีมาตรการควบคุมตามแนวทางการป้องกันโรคแพร่ระบาด เช่น การเว้นระยะห่างระหว่างบุคคล ใช้ฉากกั้นเพื่อเว้นระยะห่าง ให้ทุกคนสวมใส่หน้ากากอนามัย มีจุดบริการสำหรับล้างมือ กำหนดระยะเวลาการใช้สถานที่ รวมทั้งยังงดการปฏิบัติกิจกรรมทางการเรียนบางกิจกรรม เช่น กิจกรรมลูกเสือ การเข้าร่วมชมรม กิจกรรมมวโยธาติ เป็นต้น นอกจากนี้กระทรวงศึกษาธิการ³ ยังได้ออกมาตรการในการจัดการเรียนการสอนเพื่อรับมือการแพร่ระบาดของโรค โดยให้โรงเรียนสามารถเลือกวิธีการจัดการเวลาเรียนการสอนรูปแบบต่างๆ ที่เปิดโอกาสให้เข้าใช้สถานที่ตามความเหมาะสมกับโรงเรียนของตนเอง ได้แก่ 1) จัดเวลาเรียนแบบจัดกลุ่มให้นักเรียนเข้าเรียนในพื้นที่สลับสัปดาห์ 2) จัดเวลาเรียนแบบจัดกลุ่มให้นักเรียนเข้าเรียนในพื้นที่แบบสลับวันเข้าเรียน และ 3) จัดเวลาเรียนแบบจัดกลุ่มให้นักเรียนเข้าเรียนในพื้นที่แบบสลับช่วงเวลาเข้าหรือบ่าย สำหรับวิธีการจัดการเรียนการสอนในช่วงสถานการณ์ดังกล่าว มีนักวิชาการทางการศึกษาได้แนะนำวิธีการจัดการเรียนที่มีประสิทธิภาพ โดยเน้นให้ผู้เรียนได้เรียนรู้แบบผสมผสาน (Blended Learning) ระหว่างการเรียนใน

³ กระทรวงศึกษาธิการ, “มาตรการเฝ้าระวัง ติดตามสถานการณ์ และการประชาสัมพันธ์การป้องกันการแพร่ระบาดของโรคปอดอักเสบจากเชื้อไวรัสโคโรนาสายพันธุ์ใหม่ 2019,” เข้าถึงเมื่อ 29 สิงหาคม 2563, www.moe.go.th/moe/upload/news19/FileUpload/55543-3065.pdf.

ชั้นเรียนร่วมกับการเรียนแบบออนไลน์⁴ ซึ่งการใช้รูปแบบการเรียนแบบห้องเรียนกลับด้าน (Flipped Classroom) ได้ถูกนำมาใช้เพื่อเสริมสร้างองค์ความรู้ให้ผู้เรียนโดยผู้เรียนสามารถค้นคว้าข้อมูลจากนอกห้องเรียนผ่านแหล่งข้อมูลต่างๆ เช่น ตำรา เอกสารประกอบการเรียน อินเทอร์เน็ต แล้วกลับเข้ามาสรุปองค์ความรู้ร่วมกับเพื่อนร่วมชั้นในห้องเรียน ซึ่งเน้นการอภิปรายบทเรียนที่นักเรียนได้เรียนรู้มาก่อนหน้านั้น⁵

วิชาดนตรีเป็นหนึ่งในวิชาที่มีความท้าทายในการจัดการเรียนการสอนที่ต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบไปจากเดิมเพื่อให้สอดคล้องกับการดำเนินชีวิตในช่วงสถานการณ์วิกฤตการณ์การแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 ในครั้งนี้ เนื่องจากวิชาดนตรีเป็นวิชาที่เน้นการสอนในเชิงปฏิบัติเป็นหลัก ประกอบกับรูปแบบการจัดการเรียนการสอนแบบปกติยังคงเป็นรูปแบบที่เน้นการเรียนในชั้นเรียนเป็นหลัก การใช้รูปแบบห้องเรียนกลับด้านในวิชาดนตรี พบว่ามีการใช้รูปแบบการสอนนี้ในการสอนเนื้อหาที่เป็นทั้งภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติ โดยมากใช้สอนเนื้อหาเชิงทฤษฎีในชั้นเรียนแบบกลุ่มในระดับชั้นอุดมศึกษา⁶ ส่วนการสอนปฏิบัติทักษะดนตรี พบว่ารูปแบบการสอนนี้ถูกนำมาใช้กับการเรียนปฏิบัติเดี่ยวเพื่อให้ผู้เรียนได้ทบทวนบทเรียนระหว่างหยุดภาคเรียน⁷ แต่ยังไม่พบการใช้รูปแบบการสอนแบบนี้ในระดับชั้นมัธยมศึกษา ทำให้ผู้เขียนมีความสนใจที่จะศึกษาและนำเสนอกลวิธีการสอนและรูปแบบการเรียนการสอนในรายวิชาดนตรีที่จำเป็นต้องปรับเปลี่ยนไปตามสถานการณ์ที่เกิดขึ้นนี้ โดยเลือกศึกษาการจัดการเรียนการสอนวิชาดนตรี ในระดับชั้นมัธยมศึกษา ชั้นปีที่ 1 โรงเรียนกรุงเทพคริสเตียนวิทยาลัย ซึ่งเป็นโรงเรียนต้นแบบในการจัดการในการวางมาตรการป้องกันการแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโคโรนา 19 จากกระทรวงศึกษาธิการ ซึ่งประโยชน์จากการศึกษาในครั้งนี้ สามารถนำไปต่อยอดด้านการศึกษาในด้านการจัดการเรียนการสอนในรูปแบบ

⁴ ปิยะวรรณ ปานโต, “การจัดการเรียนการสอนของไทยภายใต้สถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 (COVID-19),” เข้าถึงเมื่อ 1 กันยายน 2563, https://library2.parliament.go.th/giventake/content_royrueng/2563/rr2563-jun5.pdf.

⁵ ประพงษ์ ปรีชาประพาฬวงศ์, “ทำความรู้จัก Flipped Classroom,” เข้าถึงเมื่อ 1 กันยายน 2563, <https://celt.li.kmutt.ac.th/km/index.php/get-to-know-flip-classroom/comment-page-1>.

⁶ Yingjuan Chi, “The Application of Flipped Classroom in Vocal Music Teaching in Normal Colleges,” proceedings in the 7th International Conference on Mechatronics, Computer and Education Informationization (MCEI 2017), edited by Zhang Kun, Zhongsheng Wang, and Jatin Miracle, 972

⁷ Catherine Grant, “First Inversion: A Rationale for Implementing the ‘Flipped Approach’ in Tertiary Music Courses,” *Australian Journal of Music Education* 1, 3 (2013): 9-10.

ดังกล่าว หรือการจัดการเรียนการสอนในรูปแบบออนไลน์ซึ่งยังเป็นเรื่องใหม่สำหรับการศึกษาในประเทศไทย

รูปแบบการจัดการเรียนการสอนแบบห้องเรียนกลับด้าน

พจนานุกรมผู้เรียนขั้นสูงของออกซ์ฟอร์ด (Oxford Advanced Learner's Dictionary) ได้ให้นิยามของห้องเรียนกลับด้านว่า เป็นวิธีการเรียนรู้รูปแบบหนึ่งที่ทำให้ผู้เรียนศึกษาองค์ความรู้ใหม่จากที่บ้าน เช่น ศึกษาจากคลิปวิดีโอผ่านทางอินเทอร์เน็ต จากนั้นให้ผู้เรียนมาอภิปรายเพื่อแลกเปลี่ยนความรู้ที่ศึกษามาและฝึกปฏิบัติทักษะต่างๆ กับผู้สอนในชั้นเรียน แทนวิธีการดั้งเดิมที่ให้ผู้สอนเป็นผู้นำเสนอองค์ความรู้ใหม่ให้ผู้เรียนที่โรงเรียนและให้ผู้เรียนกลับไปฝึกปฏิบัติที่บ้าน⁸

หลักการของการจัดการเรียนการสอนด้วยวิธีการนี้ คือ การใช้เทคโนโลยีทางการศึกษาผสมผสานกับการจัดกิจกรรมในห้องเรียนในเวลาที่มีจำกัด นักเรียนจะได้ศึกษาจากการสอนของครูที่ถูกบันทึกไว้ผ่านทางออนไลน์ นักเรียนสามารถค้นคว้าเพิ่มเติม เมื่อนักเรียนมีคำถามหรือเกิดข้อสงสัยก็สามารถปรึกษาหรือติดต่อครูผ่านทางช่องทางออนไลน์ และเมื่อนักเรียนมาเรียนที่โรงเรียนผู้สอนสามารถทบทวนหรืออภิปรายเนื้อหาที่นักเรียนได้ศึกษามาล่วงหน้าจากสื่อออนไลน์ เพื่อเป็นการทบทวนและเพื่อให้นักเรียนเกิดความเข้าใจและเชื่อมโยงของบทเรียน ซึ่งรูปแบบการเรียนแบบนี้มีความแตกต่างจากการเรียนการสอนแบบปกติ โดยที่บทบาทของผู้สอนเปลี่ยนแปลงไปจากการเป็นผู้ให้ข้อมูลหรือเตรียมเนื้อหาในบทเรียนให้กับนักเรียน มาเป็นติวเตอร์หรือโค้ชที่ช่วยอธิบายให้ผู้เรียนเข้าใจเนื้อหามากขึ้นหลังจากที่ผู้เรียนได้ศึกษาบทเรียนด้วยตนเองล่วงหน้ามาก่อนแล้ว ซึ่งเป็นการเรียนรู้โดยให้ผู้เรียนเป็นศูนย์กลางในการเรียนรู้ ที่เปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้ศึกษาค้นคว้าความรู้จากแหล่งต่างๆ ได้หลากหลายและเหมาะสมกับตนเองมากขึ้น

การนำรูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้านมาใช้ในวิชาดนตรีนั้น ได้มีการศึกษาอย่างยาวนานและมีความเกี่ยวข้องกับการใช้เทคโนโลยี เช่น โปรแกรมสำหรับการบันทึกเสียง การบันทึกโน้ต หรือโปรแกรมช่วยสอนต่างๆ เพื่อช่วยเอื้อให้ผู้เรียนสามารถเรียนรู้ดนตรีได้สะดวกขึ้น เข้าถึงได้ง่ายขึ้น และสามารถสร้างสรรค์ผลงานเพลงของตนเองได้ ในแง่ของการเรียนรู้ทางไกล

⁸ Oxford Advanced Learner's Dictionary, "Flipped Classroom," accessed September 1, 2020, <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/flipped-classroom>

(Distance Learning) โปรแกรมและแอปพลิเคชันสำหรับสื่อสารได้ถูกนำมาใช้⁹ มีงานวิจัยหลายชิ้นที่ศึกษาเกี่ยวกับเรื่องนี้ เช่น การใช้โปรแกรมมิกซ์คราฟ (Mixcraft) ในการสอนแต่งเพลงในชั้นเรียน¹⁰ การศึกษาการใช้สื่อออนไลน์เข้ามาช่วยสอนในชั้นเรียนปฏิบัติทักษะทรีมเป็ต¹¹ ซึ่งช่วยให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้นอกชั้นเรียนจากการรับชมสื่อที่ผู้สอนคัดเลือกมาเพื่อนำเสนอเนื้อหาใหม่ให้ผู้เรียน นอกจากนี้การเรียนรู้ในลักษณะผสมผสานยังสามารถช่วยให้ผู้เรียนเกิดการคิดทบทวนโครงสร้างของเนื้อหาและยังก่อให้เกิดปฏิสัมพันธ์ในชั้นเรียนระหว่างผู้สอนและผู้เรียน และระหว่างผู้เรียนด้วยกัน ซึ่งการที่ผู้เรียนได้ปฏิบัติจริงในชั้นเรียน ทั้งการทำแบบฝึกหัด การอภิปราย รวมถึงการลงมือปฏิบัติจริง ซึ่งช่วยให้ผู้เรียนสามารถเชื่อมโยงและบูรณาการองค์ความรู้ที่ได้เรียนรู้มาแล้วสู่การประยุกต์ใช้จริงมากขึ้น

บริบทของโรงเรียนกรุงเทพคริสเตียนวิทยาลัย

โรงเรียนกรุงเทพคริสเตียนวิทยาลัย เป็นโรงเรียนเอกชนชายล้วนแห่งแรกของประเทศไทย ก่อตั้งโดยมิชชันนารีคณะอเมริกันเพรสไบทีเรียน เมื่อปี พ.ศ. 2395 ซึ่งตรงกับรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 4) ปัจจุบัน โรงเรียนกรุงเทพคริสเตียนวิทยาลัยอยู่ภายใต้การควบคุมของสำนักคณะกรรมการส่งเสริมการศึกษาเอกชน (ส.ช.) เป็นโรงเรียนขนาดใหญ่ที่มีนักเรียนทั้งหมดประมาณ 6,000 คน โดยเปิดทำการเรียนการสอนนักเรียนตั้งแต่ประถมศึกษาชั้นปี 1 จนถึงมัธยมศึกษาปีที่ 6¹² ในช่วงที่มีการแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโคโรนา-19 โรงเรียนกรุงเทพคริสเตียนวิทยาลัยเป็นโรงเรียนเอกชนที่ได้รับคัดเลือกให้เป็นโรงเรียนเรียนต้นแบบในการวางมาตรการป้องกันการแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโคโรนา-19 จากกระทรวงศึกษาธิการ¹³

⁹ Erich A. Weiger, "Flipped Lessons and the Secondary-Level Performance-Based Music Classroom: A Review of Literature and Suggestions for Practice," *Update: Applications of Research in Music Education* 39, 2 (2021): 45.

¹⁰ Minott, Mark A., "Teaching Tasks and the Composition of a 'Piece' Using Music Technology in the Classroom: Implications for the Education and Training of Teachers," *Journal of Music, Technology & Education* (2015): 261.

¹¹ Wendy Matthews, "Flipped Learning" in the Collegiate Music Classroom: Rethinking the Undergraduate Brass Technique and Pedagogy Class," *International Trumpet Guild Journal* 40, 1 (2015): 58-63.

¹² โรงเรียนกรุงเทพคริสเตียนวิทยาลัย, "ประวัติโรงเรียน," เข้าถึงเมื่อ 10 กันยายน 2563, <http://www.bcc.ac.th/2019/history.html>.

¹³ สราธรณ์ รัตนสุวรรณ, "ศธ.ยก "รร.กรุงเทพคริสเตียน" ต้นแบบคุมโควิด-19," เข้าถึงเมื่อ 1 กันยายน 2563, <https://www.nationtv.tv/main/content/378782879/>

ในส่วนของการเรียนการสอนดนตรี โรงเรียนกรุงเทพคริสเตียนวิทยาลัยได้จัดให้นักเรียนเรียนวิชาดนตรีในทุกระดับชั้นตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 นอกเหนือจากเรียนในชั้นเรียน โรงเรียนกรุงเทพคริสเตียนวิทยาลัยมีหน่วยงานเฉพาะด้านที่ดูแลส่วนของกิจกรรมดนตรีของโรงเรียน คือ งานกิจกรรมดนตรีและงานศาสนกิจ งานกิจกรรมดนตรีเป็นหน่วยงานควบคุมดูแลเกี่ยวกับวงดนตรีของโรงเรียนทั้งวงดนตรีไทยและดนตรีสากล ได้แก่ วงดุริยางค์ระดับประถมศึกษา วงดุริยางค์ระดับมัธยมศึกษา วงเครื่องสายสากล และวงดนตรีไทย ส่วนงานศาสนกิจ เป็นหน่วยงานที่ควบคุมดูแลเกี่ยวกับวงขับร้องประสานเสียงของโรงเรียน โดยกิจกรรมทางดนตรีของโรงเรียนส่วนใหญ่มีจุดประสงค์เพื่อประกอบกิจกรรมต่างๆ ของทางโรงเรียนทั้งกิจกรรมที่เกี่ยวกับการศึกษาและกิจกรรมที่เป็นพิธีกรรมทางศาสนา

รูปแบบการจัดการเรียนการสอนวิชาดนตรีในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนกรุงเทพคริสเตียนวิทยาลัยในช่วงสถานการณ์ปกติ

การจัดการเรียนการสอนวิชาดนตรีในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ของโรงเรียนกรุงเทพคริสเตียนวิทยาลัย ดำเนินตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 ซึ่งวิชาดนตรีถูกจัดให้อยู่ในกลุ่มสาระการเรียนรู้วิชาศิลปะ ประกอบด้วยวิชาศิลปะ ดนตรี และนาฏศิลป์ ในแต่ละปีการศึกษา ประกอบด้วย 2 ภาคการศึกษา หนึ่งภาคการศึกษามีระยะเวลา 4 เดือน (16 สัปดาห์) นักเรียนแต่ละระดับชั้นมี 7 ห้อง โดยทางโรงเรียนแบ่งนักเรียนออกเป็น 2 กลุ่ม โดยกลุ่มแรก (ห้องที่ 2 4 และ 6) เรียนวิชาศิลปะตลอดทั้งภาคการศึกษา ส่วนนักเรียนอีกกลุ่มหนึ่ง (ห้องที่ 1 3 5 และ 7) เรียนวิชาดนตรีและวิชานาฏศิลป์ นักเรียนแต่ละห้องถูกแบ่งกลุ่มออกเป็นสองกลุ่มย่อย โดยแต่ละกลุ่มใช้เวลาเรียนวิชาละ 8 สัปดาห์ หลังจากนั้นจะสลับไปเรียนอีกวิชาหนึ่ง ซึ่งโดยปกติคาบเรียนแต่ละคาบมีระยะเวลา 80 นาที

เนื้อหาของการเรียนการสอนในวิชาดนตรีในระดับชั้นมัธยมศึกษาชั้นปีที่ 1 ที่ยึดตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 แบ่งเนื้อหาออกดังนี้

1) พื้นฐานทฤษฎีโน้ตดนตรีสากล นักเรียนจะได้เรียนรู้เกี่ยวกับการอ่านชื่อตัวโน้ต การอ่านกุญแจประจำหลัก การเรียกชื่อบรรทัด 5 เส้น ค่าของตัวโน้ตต่างๆ ซึ่งนักเรียนจะต้องสามารถอ่านโน้ตดนตรีได้ อีกทั้งสามารถเข้าใจถึงค่าของตัวโน้ตต่างเบื้องต้นได้

2) ประเภทของเครื่องดนตรีสากล นักเรียนจะได้เรียนรู้เกี่ยวกับประเภทของเครื่องดนตรีสากล ได้แก่ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องลมไม้ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องลมทองเหลือง เครื่องดนตรี

ประเภทเครื่องกระทบ เครื่องดนตรีประเภทลิ้มนิ้ว และเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย จากตัวอย่างเครื่องดนตรีจริง โดยที่ครูจะมอบหมายชิ้นงานให้นักเรียนทำสไลด์เพื่อนำเสนอประเภทของเครื่องดนตรีสากล

3) การแสดงดนตรี (ร้องเพลง) นักเรียนจะต้องสามารถแสดงทักษะดนตรีผ่านการร้องเพลงหน้าชั้นเรียนต่อหน้าเพื่อนร่วมชั้น โดยให้นักเรียนสามารถเลือกเพลงที่ชื่นชอบได้อย่างอิสระ

การวัดประเมินผลในรายวิชาการกลุ่มสาระการเรียนรู้วิชาศิลปะมีคะแนนเต็ม 100 คะแนน แบ่งออกเป็น 2 ส่วน สำหรับวิชาดนตรี 50 คะแนน และวิชานาฏศิลป์ 50 คะแนน ตามที่นักเรียนได้เรียน เป็นระยะเวลา 8 สัปดาห์ในแต่ละภาคเรียน ซึ่งทั้งสองวิชานี้ ไม่มีการสอบกลางภาคและปลายภาคเรียน ทำให้คะแนนที่ได้ทั้งหมดได้มาจากเนื้อหาที่เรียนและชิ้นงานต่างๆ ที่ได้รับมอบหมายจากครูผู้สอน

รูปแบบการจัดการจัดการเรียนการสอนวิชาดนตรีในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนกรุงเทพคริสเตียนวิทยาลัยในช่วงสถานการณ์ไวรัสโคโรนา 19 แพร่ระบาด

ในช่วงสถานการณ์ที่มีการแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 โรงเรียนกรุงเทพคริสเตียนวิทยาลัยมีแนวทางในการจัดการเรียนโดยใช้รูปแบบการจัดการเรียนการสอนแบบผสมผสาน แบ่งตามสถานที่และรูปแบบการเรียน คือ การเรียนในสถานที่จริง และการเรียนรูปแบบออนไลน์ โดยแบ่งนักเรียนแต่ละห้องออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่ม A และกลุ่ม B ซึ่งแต่ละกลุ่มสลับกันมาเรียนในสถานที่จริง กลุ่ม A มาเรียนวันจันทร์และวันพฤหัสบดี และกลุ่ม B มาเรียนวันอังคารและวันศุกร์

การเรียนในสถานที่จริง นักเรียนจะเรียนเนื้อหาในแต่ละวิชาที่โรงเรียนตามวันเรียนของกลุ่มตัวเอง แต่ละวัน นักเรียนเริ่มเรียนตั้งแต่เวลา 08.10 น. จนถึง 15.00 น. โดยแบ่งออกเป็น 8 คาบเรียน คาบเรียนละ 40 นาที ซึ่งมีการพักช่วงเช้าเวลา 09.30 น. - 10.10 และพักรับประทานอาหารกลางวันเวลา 12.10 น. - 13.00 น. โดยการจัดการเรียนการสอนในช่วงการแพร่ระบาด โรงเรียนงดการเรียนการสอนในรายวิชาที่เป็นกิจกรรมเสริมหลักสูตร เช่น วิชาลูกเสือ วิชาชมรม วิชาเลือกตามถนัด

การเรียนรูปแบบออนไลน์ โรงเรียนจัดการเรียนการสอนให้ผู้เรียนในรูปแบบออนไลน์ผ่านโปรแกรมเครือข่าย Office 365 ซึ่งให้นักเรียนทุกคนเข้าระบบบทเรียนออนไลน์โดยใช้อีเมลล์ของ

โรงเรียนเท่านั้นเพื่อรักษาความปลอดภัย นอกจากนี้ ยังมีการใช้โปรแกรมและเว็บไซต์อื่นๆ ประกอบการเรียนด้วย ซึ่งแต่ละโปรแกรมมีหน้าที่แตกต่างกัน ดังนี้

1) Microsoft Team: เป็นโปรแกรมหลักสำหรับนักเรียนเพื่อเข้าสู่บทเรียนออนไลน์และติดต่อครูผู้สอน

2) Microsoft Stream: เป็นโปรแกรมสำหรับให้ผู้สอนบันทึกข้อมูลวิดีโอสอนออนไลน์หรือสอนแบบถ่ายทอดสด

3) Microsoft Form: เป็นโปรแกรมสำหรับให้นักเรียนทำแบบฝึกหัดหรือแบบทดสอบ

4) Google Drive และ YouTube: ใช้เป็นพื้นที่สำหรับให้นักเรียนส่งงานคลิปออนไลน์

รูปแบบการจัดการเรียนการสอนของวิชาดนตรีได้นำแนวคิดการจัดการเรียนการสอนแบบห้องเรียนกลับด้าน (Flipped Classroom) มาใช้ในการออกแบบการเรียนการสอน ครูมีหน้าที่จัดเตรียมชุดความรู้และแนะนำแหล่งข้อมูลเพื่อให้นักเรียนสามารถค้นคว้าข้อมูลด้วยตนเอง โดยครูจัดทำคลิปเพื่อนำเสนอสาระการเรียนรู้ตามหน่วยการเรียนรู้ แต่ละคลิปมีระยะเวลาประมาณ 10 - 15 นาที เพื่อให้นักเรียนมีสมาธิในการเรียนรู้ นักเรียนต้องเตรียมตัวศึกษาเนื้อหาที่จะเรียนและทำแบบฝึกหัดประจำหน่วยการเรียนรู้ก่อนที่เข้าเรียนในชั้นเรียนจริง ซึ่งการจัดการเรียนการสอนทั้งแบบออนไลน์และชั้นเรียนจริงมีความสัมพันธ์กันในแง่ของเนื้อหาองค์ความรู้ การออกแบบกิจกรรมและแบบทดสอบต่างๆ สำหรับการวัดประเมินผลของนักเรียน

โรงเรียนได้จัดการเรียนการสอนสำหรับภาคเรียนที่ 1 ให้แก่นักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ตามตัวชี้วัดชั้นปีตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน ปี พ.ศ. 2551 โดยจัดหน่วยการเรียนรู้แบ่งออกได้เป็น 4 หน่วยการเรียนรู้ ซึ่งแต่ละหน่วยมีรายละเอียดการจัดกิจกรรมตามตารางที่ 1

ตารางที่ 1 รูปแบบการจัดการเรียนการสอนวิชาดนตรีในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนกรุงเทพคริสเตียนวิทยาลัยในช่วงสถานการณ์ไวรัสโคโรนา 19 แพร่ระบาด

หน่วยการเรียนรู้ที่ 1 เรื่อง อ่าน เขียน ร้องโน้ตสากล	
ตัวชี้วัดชั้นปี: อ่าน เขียน ร้องโน้ตสากล	
จุดประสงค์การเรียนรู้	1. ผู้เรียนสามารถอ่าน ร้อง เขียน โน้ตดนตรีสากลที่อยู่ในกุญแจซอลและกุญแจฟาได้อย่างถูกต้อง 2. ผู้เรียนสามารถบอกรายละเอียดของโน้ตและค่าของตัวหยุดตามที่กำหนดให้ได้อย่างถูกต้อง
สาระการเรียนรู้	1. บรรทัด 5 เส้น (Staff) 2. กุญแจประจำหลัก (Clefs) 3. โน้ตและตัวหยุดแบบต่างๆ (Notes and Rests)

การเรียนรู้ออนไลน์			การเรียนรู้ในสถานที่จริง		
รูปแบบกิจกรรม	สื่อการเรียนรู้ที่ใช้	การประเมินผล	รูปแบบกิจกรรม	สื่อการเรียนรู้ที่ใช้	การประเมินผล
- ให้ผู้เรียนศึกษา คลิปปิดิโอ - ศึกษาข้อมูล เพิ่มเติมจากแหล่ง การเรียนรู้ที่ครู แนะนำ - ทำแบบฝึกหัดและ ชิ้นงานประจำ หน่วยการเรียนรู้	- คลิปปิดิโอสาระ การเรียนรู้ - แบบฝึกหัดและ ชิ้นงานประจำ หน่วยการเรียนรู้	ผู้เรียนทำแบบฝึก- หัดและชิ้นงาน ประจำหน่วยการ เรียนรู้ได้ถูกต้อง ทั้งหมด	- ครูทบทวน บทเรียนให้ นักเรียน โดยให้ ผู้เรียนตอบคำถาม ในชั้นเรียน - ฝึกอ่าน เขียน และ ร้องโน้ตในชั้นเรียน - ทำแบบฝึกหัดและ ชิ้นงานประจำ หน่วยการเรียนรู้	- ไฟล์สื่อการสอนใน รูปแบบ PowerPoint - แบบทดสอบเก็บ คะแนนในรูปแบบ ของโปรแกรม Kahoot และ เอกสาร	ผู้เรียนทำแบบทดสอบ ประจำหน่วย การเรียนรู้ได้ถูกต้อง มากกว่าร้อยละ 70

หน่วยการเรียนรู้ที่ 2 เรื่อง ประเภทของเครื่องดนตรีสากล

ตัวชี้วัดขั้นปี: เปรียบเทียบเสียงร้องและเสียงของเครื่องดนตรีที่มาจากวัฒนธรรมที่ต่างกัน

จุดประสงค์การเรียนรู้ 1. ผู้เรียนสามารถเข้าใจถึงลักษณะเครื่องและของเสียงดนตรีประเภทของเครื่องดนตรีสากล
2. ผู้เรียนสามารถแยกแยะและบอกประเภทชื่อเครื่องดนตรีนั้นๆ ผ่านการฟังเสียงและการสังเกตลักษณะ
เครื่องดนตรี

สาระการเรียนรู้ 1. ประเภทของเครื่องดนตรีสากล
2. ลักษณะของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด
3. ลักษณะกลไกการกำเนิดเสียงของเครื่องดนตรี

การเรียนรู้ออนไลน์			การเรียนรู้ในสถานที่จริง		
รูปแบบกิจกรรม	สื่อการเรียนรู้ที่ใช้	การประเมินผล	รูปแบบกิจกรรม	สื่อการเรียนรู้ที่ใช้	การประเมินผล
- ให้ผู้เรียนศึกษา คลิปปิดิโอ - ศึกษาข้อมูล เพิ่มเติมจากแหล่ง การเรียนรู้ที่ครู แนะนำ - ทำแบบฝึกหัดและ ชิ้นงานประจำ หน่วยการเรียนรู้	- คลิปปิดิโอสาระ การเรียนรู้ - แบบฝึกหัดและ ชิ้นงานประจำ หน่วยการเรียนรู้	ผู้เรียนทำ แบบฝึกหัดและ ชิ้นงานประจำหน่วย การเรียนรู้ได้ถูกต้อง ทั้งหมด	- ครูทบทวน บทเรียนให้ นักเรียน โดยให้ ผู้เรียนตอบคำถาม ในชั้นเรียน - ให้นักเรียนทาย เสียงเครื่องดนตรี ที่ได้ยิน - ทำแบบทดสอบ เก็บคะแนน	- ไฟล์สื่อการสอนใน รูปแบบ PowerPoint - ตัวอย่างคลิปการ บรรเลงเครื่อง ดนตรีต่างๆ - แบบทดสอบเก็บ คะแนนในรูปแบบ ของโปรแกรม Kahoot และ เอกสาร	ผู้เรียนทำแบบทดสอบ ประจำหน่วย การเรียนรู้ได้ถูกต้อง มากกว่าร้อยละ 70

หน่วยการเรียนรู้ที่ 3 เรื่อง กิจกรรม Body Percussion

ตัวชี้วัดขั้นปี: นำเสนอบทเพลง ผ่านกิจกรรมที่หลากหลายรูปแบบ

จุดประสงค์การเรียนรู้ ผู้เรียนสามารถสร้างสรรค์ค่านัดและค่าของตัวหยุดผ่านกิจกรรม Body Percussion ได้

สาระการเรียนรู้ การนำความรู้เรื่องทฤษฎีดนตรีเรื่องตัวโน้ตและตัวหยุดมาสร้างสรรค์ผ่านกิจกรรม Body Percussion

การเรียนรู้ออนไลน์			การเรียนรู้ในสถานที่จริง		
รูปแบบกิจกรรม	สื่อการเรียนรู้ที่ใช้	การประเมินผล	รูปแบบกิจกรรม	สื่อการเรียนรู้ที่ใช้	การประเมินผล
- ให้ผู้เรียนศึกษา คลิป์วิดีโอ	- คลิป์สอนการทำ Body	ผู้เรียนปฏิบัติ กิจกรรม Body	- ครูเปิดสื่อการสอน ในรูปแบบคลิป์	ตัวอย่างคลิป์เสียง บทเพลงที่นักเรียน	ผู้เรียนสามารถสร้าง คลิป์กิจกรรม Body
- ศึกษาข้อมูล เพิ่มเติมจากแหล่ง	Percussion	Percussion ได้	วิดีโอตัวอย่างของ กิจกรรม Body	ต้องทำกิจกรรม ประกอบ	Percussion
การเรียนรู้ที่ครู แนะนำ	- คลิป์วิดีโอตัวอย่าง กิจกรรม Body		Percussion		ประกอบบทเพลงที่ ตนเองชื่นชอบ
	Percussion		- ครูสาธิตการทำ กิจกรรม Body		ความยาวไม่ต่ำกว่า 1 นาที
			Percussion		
			ประกอบเพลง และให้นักเรียน ปฏิบัติตาม		

หน่วยการเรียนรู้ที่ 4 เรื่อง ประเภทของบทเพลง

ตัวชี้วัดชั้นปี: นำเสนอตัวอย่างเพลงที่ตนเองชื่นชอบและอภิปรายลักษณะเด่นที่ทำให้งานนั้นน่าสนใจ

จุดประสงค์การเรียนรู้ 1. ผู้เรียนมีความรู้ความเข้าใจและสามารถแยกแยะความแตกต่างของลักษณะดนตรีแต่ละประเภท

2. ผู้เรียนเห็นคุณค่า และตระหนักในวัฒนธรรมดนตรี

สาระการเรียนรู้ ตัวอย่างของประเภทของแนวดนตรี 4 ประเภท ได้แก่ ดนตรีคลาสสิก ดนตรีแจ๊ส ดนตรีป๊อปปูล่า และดนตรีร็อก

การเรียนรู้ออนไลน์			การเรียนรู้ในสถานที่จริง		
รูปแบบกิจกรรม	สื่อการเรียนรู้ที่ใช้	การประเมินผล	รูปแบบกิจกรรม	สื่อการเรียนรู้ที่ใช้	การประเมินผล
- ให้ผู้เรียนศึกษา คลิป์วิดีโอ	- คลิป์วิดีโอสาระ การเรียนรู้	ผู้เรียนทำ แบบฝึกหัดและ	- ครูเปิดสื่อการสอน ในรูปแบบคลิป์	- ไฟล์สื่อการสอนใน รูปแบบของ	ผู้เรียนทำแบบทดสอบ ประจำหน่วย
- ศึกษาข้อมูล เพิ่มเติมจากแหล่ง	- แบบฝึกหัดและ ชิ้นงานประจำ	ชิ้นงานประจำหน่วย การเรียนรู้ได้ถูกต้อง	วิดีโอประเภทของ บทเพลง	PowerPoint	การเรียนรู้ได้ถูกต้อง มากกว่าร้อยละ 70
การเรียนรู้ที่ครู แนะนำ	หน่วยการเรียนรู้	ทั้งหมด	- ครูให้นักเรียน อภิปรายลักษณะ เด่นของบทเพลงที่ ตนเองชื่นชอบ	ตัวอย่างคลิป์เพลง รูปแบบต่าง ๆ แบบทดสอบเก็บ คะแนนในรูปแบบ ของโปรแกรม Kahoot และ เอกสาร	
- ทำแบบฝึกหัดและ ชิ้นงานประจำ หน่วยการเรียนรู้					

การถอดบทเรียนจากการจัดการเรียนการสอนรูปแบบการจัดการเรียนการสอนวิชาดนตรีในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนกรุงเทพคริสเตียนวิทยาลัยในช่วงสถานการณ์ไวรัสโคโรนา 19 แพร่ระบาด

1. การเปรียบเทียบการจัดการเรียนการสอนที่พัฒนาขึ้นกับการจัดการเรียนปกติ

การจัดการเรียนการสอนวิชาดนตรีที่พัฒนาขึ้นในมุมมองของผู้เขียนมีความเห็นว่าการใช้รูปแบบการเรียนแบบห้องเรียนกลับด้านซึ่งมีการใช้รูปแบบออนไลน์เข้ามาเกี่ยวข้อง สามารถสร้างประสบการณ์การเรียนรู้ที่ดีให้กับผู้เรียนได้ เนื่องจากผู้เรียนสามารถเรียนรู้ผ่านสื่อมัลติมีเดียที่เอื้อต่อการเรียนรู้ดนตรี นักเรียนสามารถเห็นภาพและเสียงของเครื่องดนตรีขณะบรรเลงได้ อีกทั้งการจัดทำสื่อที่ใช้ในรูปแบบออนไลน์ ผู้จัดทำสื่อได้เลือกใช้สื่อการสอนที่ทันสมัยและได้จัดทำสื่อการสอนให้มีลักษณะใกล้เคียงกับรายการในสื่อออนไลน์ต่างๆ ซึ่งช่วยกระตุ้นให้นักเรียนมีความสนใจติดตามชมบทเรียนมากขึ้นด้วย ในขณะเดียวกัน นักเรียนจะได้เรียนรู้เนื้อหาตามลักษณะการเรียนรู้ของตนเอง เนื่องจากนักเรียนแต่ละคนมีความเร็วในการทำความเข้าใจบทเรียนที่ต่างกัน การที่ได้เรียนรู้บทเรียนออนไลน์จากที่บ้านของตนเอง ทำให้นักเรียนสามารถจัดการเรียนรู้ที่เหมาะสมกับตนเองได้ ทั้งความเร็วของการเรียนรู้ การทวนซ้ำบทเรียน หากนักเรียนมีข้อสงสัยเกี่ยวกับบทเรียน ก็สามารถส่งคำถามถึงครูผู้สอนผ่านทางช่องทางที่กำหนดได้ แต่การสื่อสารนี้อาจจะไม่ได้เกิดขึ้นแบบตามเวลาจริง ซึ่งการเรียนการสอนในชั้นเรียนจริง ผู้เรียนและผู้สอนเกิดปฏิสัมพันธ์กันระหว่างการเรียนรู้ ซึ่งครูสามารถอธิบายหรือสอนเพิ่มเติมในส่วนที่นักเรียนไม่เข้าใจได้ทันที หรือผู้เรียนเกิดปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้เรียนด้วยกัน ซึ่งช่วยส่งเสริมให้เกิดบรรยากาศการเรียนรู้ด้วยเช่นกัน

นอกจากนี้ การจัดการเรียนการสอนแบบห้องเรียนกลับด้านใช้เวลาในการสอนในห้องเรียนจริงน้อยกว่าการเรียนการสอนแบบปกติ เนื่องจากรูปแบบการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน ผู้เรียนต้องมีความรู้จากการศึกษาด้วยตนเองก่อนเข้าเรียนในชั้นเรียนจริง หากผู้เรียนไม่ได้เข้าเรียนเนื้อหาจากบทเรียนออนไลน์ที่ได้จัดไว้ ก็อาจทำให้ไม่เข้าใจบทเรียนที่ครูสอนหรือไม่สามารถอธิบายเนื้อหาบทเรียนในชั้นเรียนได้ ดังนั้น ผู้เรียนต้องมีความรับผิดชอบในการติดตามการเรียนของตนเอง

2. ความพร้อมของผู้เรียน

จากการที่ผู้เขียนจัดการเรียนการสอนตามรูปแบบที่พัฒนาขึ้นในโรงเรียนกรุงเทพคริสเตียนวิทยาลัย พบว่าผู้เรียนมีความพร้อมในการเรียนรูปแบบออนไลน์ทั้งด้านอุปกรณ์และสัญญาณอินเทอร์เน็ต แต่อาจไม่สอดคล้องกับสภาพของการเรียนออนไลน์ในสังคมไทยที่จำเป็นต้อง

ปรับเปลี่ยนไปตามมาตรการในช่วงสถานการณ์ที่ไวรัสโคโรนา 19 ระบาด ดังที่มันักวิชาการทางการศึกษา¹⁴ ได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับการเรียนที่ต้องปรับเปลี่ยนไป โดยให้ครูผู้สอนจัดเตรียมสื่อการสอนให้ผู้เรียนโดยที่ไม่ต้องพึ่งพาการเรียนออนไลน์มากนัก เช่น ศึกษาเนื้อหาและทำแบบฝึกหัดจากเอกสารประกอบการเรียน นอกจากนี้ ความพร้อมในด้านความรับผิดชอบของผู้เรียนก็เป็นสิ่งสำคัญ ทั้งนี้ในมุมมองของผู้ปกครองบางท่าน มีความคิดเห็นต่อความพร้อมของผู้เรียนว่าการเรียนออนไลน์ในขณะนี้ยังไม่ประสบผลสำเร็จเท่าที่ควร เนื่องจากผู้เรียนไม่รับผิดชอบตนเองในการเรียน และมีความต้องการเข้าไปช่วยดูแลบุตรหลานของตนในเรื่องของการเรียน ขณะที่บางส่วนมองว่าการเรียนควรเป็นสิ่งที่ผู้เรียนต้องรับผิดชอบตนเอง และผู้เรียนถึงวัยที่สามารถดูแลรับผิดชอบตนเองได้พอสมควร โดยปล่อยให้ผู้เรียนจัดการรับผิดชอบตนเองในด้านการเข้าเรียนและทำกิจกรรมต่าง ๆ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าผู้เรียนแต่ละคนมีบริบทและความพร้อมต่อการเรียนรูปแบบผสมผสานไม่เท่ากัน

3. การจัดทำสื่อการสอนสำหรับการเรียนออนไลน์และชั้นเรียนจริง

ในการคัดเลือกและจัดทำสื่อการสอนเพื่อให้นักเรียนศึกษาผ่านระบบออนไลน์ โรงเรียนได้กำหนดให้ครูจัดทำคลิปเพื่อนำเสนอองค์ความรู้ใหม่ให้ผู้เรียนศึกษาก่อนเข้าเรียนในชั้นเรียนจริง โดยคลิปควรมีความยาวระหว่าง 10 - 15 นาที ซึ่งมีความสอดคล้องกับความเห็นของนักวิชาการที่ศึกษาด้านห้องเรียนกลับด้าน¹⁵ รวมถึงครูผู้สอนควรจัดกิจกรรมต่างๆ เพื่อเป็นการสะท้อนสิ่งที่ผู้เรียนได้เรียนรู้ แต่ไม่ควรกำหนดภาระงานให้ผู้เรียนมากเกินไป ซึ่งจากการศึกษาครั้งนี้พบว่าภาระงานที่ให้นักเรียนทำควรมีความน่าสนใจ และสามารถป้อนผลตอบกลับให้นักเรียนได้ทันที เช่น การสร้างแบบฝึกหัดด้วยกูเกิ้ลฟอร์ม (Google Form)

นอกจากนี้ การเรียนในชั้นเรียนจริง ครูผู้สอนควรจัดการเรียนการสอนเพื่อเป็นการสรุปและทบทวนบทเนื้อหา เนื่องจากผู้เรียนได้ศึกษาเนื้อหาบทเรียนมาแล้วล่วงหน้าแล้ว จากการศึกษาครั้งนี้พบว่าครูได้ใช้สื่อการสอนต่างๆ ประกอบการสอน ทั้งการอธิบายประกอบการฉายสไลด์และคลิปตัวอย่าง การให้ผู้เรียนทำแบบทดสอบสั้นๆ ผ่านโปรแกรมคาฮูต (Kahoot) รวมถึงการทำแบบฝึกหัด

¹⁴ ปราณ สุวรรณหัต, “เรียนออนไลน์ทางออกหรือสร้างปัญหา วิฤตความเท่าเทียมทางการศึกษาที่เกิดจากโควิด-19,” เข้าถึงเมื่อ 1 กันยายน 2563, https://brandinside.asia/education-inequality-from-covid19/?fbclid=IwAR33msRuYhU15-u-tXjvZKvoYQ3RybSWRFFTi4y_1bQ41cBTtH2yp8jXu1Q.

¹⁵ University of Colorado Boulder, “Flipped Classroom,” accessed September 1, 2020, https://www.colorado.edu/asset/faculty-resources/resources/flipped-classrooms?fbclid=IwAR27kQn9aqmYs9rX86bW4puRq59fs4UJ56qUxm_dez0tiBZSZelf5AvPhDw.

และใบงานในเอกสาร ซึ่งเป็นการกระตุ้นให้ผู้เรียนสนใจการเรียนมากกว่านั่งฟังบรรยายเพียงอย่างเดียว

ข้อเสนอแนะที่มีต่อการศึกษาค้างนี้

ผู้เขียนมีข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะต่อการศึกษาค้างนี้ แบ่งออกเป็น 2 ประเด็น ดังนี้

1. ในด้านการจัดการเรียนการสอน

ควรมีการจัดให้มีการเรียนการสอนออนไลน์ควบคู่กับการเรียนการสอนแบบปกติในโรงเรียน การเรียนการสอนออนไลน์นั้นควรนำมาเป็นตัวช่วยในการทบทวนบทเรียนเท่านั้น ยังไม่ควรนำมาใช้เป็น การเรียนเนื้อหาความรู้หลักของวิชาดนตรี เพราะวิชานี้เป็นวิชาที่มีการเรียนการสอนใน ส่วนของวิชาทักษะควบคู่ด้วย ฉะนั้นการจัดการเรียนการสอนในโรงเรียนยังมีความจำเป็น แม้ว่าใน ปัจจุบันแม้ว่าการเรียนการสอนออนไลน์เข้ามามีบทบาทในระบบการศึกษายุคใหม่มากขึ้น และมี แนวโน้มที่จะได้รับความนิยมมากขึ้นเรื่อยๆ

2. ข้อเสนอแนะสำหรับการศึกษาค้างครั้งต่อไป

การศึกษารูปแบบการจัดการเรียนการสอนของโรงเรียนกรุงเทพคริสเตียนวิทยาลัย สมควร นำผลการศึกษาไปต่อยอดจัดทำในรูปแบบการศึกษาเพื่อการวิจัยในด้านการจัดการเรียนการสอนใน วิชาดนตรีในระดับชั้นอื่นๆ หรือโรงเรียนอื่นๆ เพื่อจะได้เกิดองค์ความรู้ใหม่สำหรับการจัดการเรียน การสอนในช่วงสถานการณ์การแพร่ระบาดของไวรัสโคโรนา 19 อีกทั้งจะได้เป็นองค์ความรู้สำหรับ นักเรียน นิสิต นักศึกษา ครู อาจารย์ ผู้บริหารสถานศึกษาในการจัดทำหลักสูตร เนื้อหารายวิชา สื่อการเรียนการสอน เพื่อตอบสนองและเป็นการยกระดับมาตรฐานการศึกษาด้านวิชาดนตรีของ ประเทศไทย การศึกษาต่อยอดดังกล่าวอาจจะเป็นตัวอย่างความรู้หรือแนวทางการจัดการเรียนการ สอนวิชาดนตรีสำหรับต่างประเทศที่ประสบปัญหาการแพร่ระบาดของไวรัสโคโรนา 19 ที่ระบาดไป ทั่วโลก

บรรณานุกรม

- กระทรวงศึกษาธิการ. “มาตรการเฝ้าระวัง ติดตามสถานการณ์ และการประชาสัมพันธ์การป้องกัน
การแพร่ระบาดของโรคปอดอักเสบจากเชื้อไวรัสโคโรนาสายพันธุ์ใหม่ 2019.” เข้าถึงเมื่อ 29
สิงหาคม 2563. www.moe.go.th/moe/upload/news19/FileUpload/555433065.pdf.
- โรงเรียนกรุงเทพคริสเตียน. “ประวัติโรงเรียน.” เข้าถึงเมื่อ 10 กันยายน 2563.
<http://www.bcc.ac.th/2019/history.html>
- ปิยะวรรณ ปานโต. “การจัดการเรียนการสอนของไทยภายใต้สถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อ
ไวรัสโคโรนา 2019 (COVID-19).” เข้าถึงเมื่อ 1 กันยายน 2563.
https://library2.parliament.go.th/giventake/content_royrueng/2563/rr2563-jun5.pdf
- สรารัตน์ รัตนสุวรรณ. “ศธ.ยก รร.กรุงเทพคริสเตียน ต้นแบบคุมโควิด-19.” เข้าถึงเมื่อ 1 กันยายน
2563. <https://www.nationtv.tv/main/content/378782879/>.
- ปราณ สุวรรณทัต. “เรียนออนไลน์ทางออกหรือสร้างปัญหา วิฤตความเท่าเทียมทางการศึกษาที่
เกิดจากโควิด-19.” เข้าถึงเมื่อ 2 กันยายน 2563. https://brandinside.asia/education-inequality-from-covid19/?fbclid=IwAR33msRuYhU15-u-tXjvZKvoYQ3RybSWRFFT4y_1bQ41cBTtH2yp8jXu1Q.
- Chi, Yingjuan. “The Application of Flipped Classroom in Vocal Music Teaching in
Normal Colleges.” Proceedings in the 7th International Conference on
Mechatronics, Computer and Education Informationization (MCEI 2017), edited
by Zhang Kun, Zhongsheng Wang, and Jatin Miracle, 972-975. Shenyang,
China. November 3-5, 2017.
- Grant, Catherine. “First Inversion: a Rationale for Implementing the Flipped Approach
in Tertiary Music Courses.” *Australian Journal of Music Education* 1, 3 (2013): 3-
12.

- Matthews, Wendy. "Flipped Learning in the Collegiate Music Classroom: Rethinking the Undergraduate Brass Technique and Pedagogy Class" *International Trumpet Guild Journal* 40, 1 (2015): 58-63.
- Minott, Mark A. "Teaching Tasks and the Composition of a Piece Using Music Technology in the Classroom: Implications for the Education and Training of Teachers" *Journal of Music, Technology & Education* 8, 3 (2015): 261-272.
- Oxford Advanced Learner's Dictionary. "Flipped Classroom" Accessed September 1, 2020. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/flipped-classroom>
- University of Colorado Boulder. "Flipped Classroom." Accessed September 1, 2020. https://www.colorado.edu/asset/faculty-resources/resources/flipped-classrooms?fbclid=IwAR27kQn9aqmYs9rX86bW4puRq59fs4IJ56qUxm_dez0tiBZSZelf5AvPhDw.
- Weiger, Erich A. "Flipped Lessons and the Secondary-Level Performance-Based Music Classroom: A Review of Literature and Suggestions for Practice." *Update: Applications of Research in Music Education* 39, 2 (2021): 44-53.

การตีความและลีลาการบรรเลงบทเพลง เดอะลาร์ก สำหรับเปียโน

Performance Practice on the Lark for Piano Solo

กฤติน สุธรรมชัย*¹ ปานใจ จุฬารัตน์²

Kritin Suthamchai*¹ Panjai Chulapan²

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้เกี่ยวกับการตีความและลีลาการบรรเลงบทเพลง เดอะลาร์ก ซึ่งเป็นเพลงบทที่สืบจากสิบสองบทเพลงในชุด แพวเลทเซนต์ปีเตอร์สเบิร์ก ที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับนักร้องและเปียโน มีเนื้อร้องเป็นบทกวีประพันธ์โดยกวีชาวรัสเซียที่มีชื่อเสียง บทเพลงประพันธ์โดยมิฮาอิล กลินคา (ค.ศ. 1804-1857) นักประพันธ์เพลงชาวรัสเซียที่ได้รับการยกย่องให้เป็นบิดาแห่งเพลงพื้นบ้านรัสเซีย เนื่องจากมีความสามารถในการประพันธ์เพลงที่มีการใช้ทำนองเพลงพื้นบ้านได้อย่างไพเราะ ซึ่งต่อมาบทเพลง เดอะลาร์ก ถูกเรียบเรียงสำหรับเดี่ยวเปียโนโดย มิลี บาลาคิเรฟ (ค.ศ. 1837-1910) นักแต่งเพลง นักเปียโนและวาทยกรชาวรัสเซีย ซึ่งนิยมประพันธ์เพลงในรูปแบบของดนตรีชาตินิยม โดยการนำความหลากหลายของดนตรีพื้นบ้านดั้งเดิมมาผสมผสานเข้ากับดนตรีคลาสสิก บทเพลง เดอะลาร์ก เป็นบทเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับนก มีโน้ตเพลงที่เลียนการเคลื่อนไหวของนก ซึ่งนักเปียโนต้องตีความและใช้เทคนิคเฉพาะที่สามารถถ่ายทอดการเคลื่อนไหวของนกให้สมจริงที่สุด ผู้วิจัยจึงทำการศึกษาตีความ ฝึกซ้อมและกำหนดเทคนิคในการบรรเลงเพื่อให้สื่อสารเพลงบทนี้ออกมาได้อย่างสมบูรณ์และตรงกับจุดมุ่งหมายของผู้ประพันธ์ให้มากที่สุด

คำสำคัญ: เปียโน / ลีลาการบรรเลงเปียโน / เดอะลาร์ก / มิฮาอิล กลินคา / มิลี บาลาคิเรฟ

* Corresponding author, email: kritin.suthamchai@gmail.com

¹ นิสิตปริญญาโท หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

¹ Master's Degree Candidate, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

² อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

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

Abstract

Piano performance on *The Lark*, piece No.10 from 12 pieces in a set called *Farewell to St. Petersburg* Album was composed with poetries by famous Russian poets for voice with piano accompaniment by Michael Glinka (1804-1857), a famous Russian composer as the father of Russian folk songs due to the ability to compose songs with a melodious folk tune. Subsequently, *The Lark* was transcribed for piano solo by Mily Balakirev (1837-1910). Mily Balakirev is a Russian composer, pianist and conductor who is famous to compose songs in the form of nationalist music by bringing a variety of traditional folk music mixed with classical music. The composer tried to portrait a bird's flying gestures by using swooping notes up and down on the keyboard. The pianist then will interpret and use specific techniques to convey the exact motions of the bird. The researcher interpreted and practiced in order to achieve the best performance according to the composer's purpose.

Keywords: Piano / Performance Practice / The Lark / Michael Glinka / Mily Balakirev

ความเป็นมาและความสำคัญ

นักประพันธ์เพลงชาวรัสเซียในช่วงปลายของยุคโรแมนติกนิยมประพันธ์เพลงพรรณนา (Program Music) ที่กล่าวถึงสิ่งต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นบุคคลที่มีชื่อเสียง สัตว์นานาชนิดหรือบรรยากาศทิวทัศน์ต่างๆ เช่น *พิกเชอส์แอทแอนเอ็กซิบิชั่น* (*Pictures at an Exhibition*) ของโมเดสต์ มูซอร์กสกี (Modest Mussorgsky, ค.ศ. 1839-1881) และ *เชอเฮอร์ซาเด* (*Scheherazade*) ของนิโกลา ริมสกี-คอร์ซาคอฟ (Nikolai Rimsky-Korsakov, ค.ศ. 1844-1908) บทเพลงเหล่านี้มีความไพเราะจากการผสมผสานทำนองเพลงพื้นบ้านเข้ากับเสียงประสานของเพลงคลาสสิกเข้าด้วยกันอย่างพอเหมาะ ในส่วนของบทเพลงสำหรับเปียโนก็มีจำนวนไม่น้อย *เดอะลาร์ก* เป็นบทเพลงหนึ่งที่น่าสนใจเป็นอย่างมากเนื่องจากมีเทคนิคการบรรเลงที่ยากและต้องถ่ายทอดการเคลื่อนไหวของนกให้สมจริง การตีความและการกำหนดเทคนิคการบรรเลงที่เหมาะสมจึงมีความจำเป็นอย่างยิ่ง

ทั้งสำหรับผู้วิจัยในการบรรเลงบทเพลงนี้ในการแสดงเดี่ยวเปียโน และสำหรับผู้สนใจทั่วไปที่ต้องการบรรเลงบทเพลง ให้ถูกต้องตามเนื้อหาและลีลาที่ผู้ประพันธ์เพลงต้องการ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาวิเคราะห์และตีความบทเพลง *เดอะลาร์ก*
2. เพื่อส่งเสริมและพัฒนาศักยภาพในการบรรเลงบทเพลง *เดอะลาร์ก*
3. เพื่อเป็นแนวทางการศึกษาบทเพลงสำหรับเปียโนของผู้ประพันธ์เพลงชาวรัสเซียคนอื่นๆ
4. เพื่อเผยแพร่การแสดงเดี่ยวเปียโนแก่บุคคลที่สนใจทั่วไป

ขอบเขตของการวิจัย

บทเพลง *เดอะลาร์ก* เกี่ยวกับประวัติความเป็นมา ความไพเราะของทำนองและเสียงประสาน องค์ประกอบทางดนตรี แนวคิดเบื้องหลัง เทคนิคการบรรเลงที่สำคัญ การตีความ และการถ่ายทอดอารมณ์

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. คัดเลือกบทเพลงสำหรับการแสดงจากนักประพันธ์ชาวรัสเซีย
2. ปรัชญาอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์และอาจารย์วิชาทักษะดนตรีในบทเพลงที่ใช้แสดง
3. ศึกษาข้อมูล วิเคราะห์ และฝึกซ้อมบทเพลง
4. แสดงผลงาน
5. จัดพิมพ์และนำเสนอเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์

ผลการวิจัย

จากการศึกษาวิจัย สามารถสรุปผลที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง *เดอะลาร์ก* ในด้านของประวัติ การตีความและเทคนิคการบรรเลงได้ดังต่อไปนี้

เดอะลาร์ก ถูกประพันธ์ขึ้นโดยมิฮาอิล กลินคา (Michael Glinka, ค.ศ. 1804-1857) นักประพันธ์เพลงชาวรัสเซียที่ได้รับการยกย่องให้เป็นบิดาแห่งเพลงพื้นบ้านรัสเซีย เนื่องจากมีความสามารถในการประพันธ์เพลงที่มีการใช้ทำนองเพลงพื้นบ้านได้อย่างไพเราะ *เดอะลาร์ก* เป็นเพลงลำดับที่ 10 จากทั้งหมด 12 บทในชุดเพลง *แฟร์เวลทูลูเซ่นส์ปีเตอร์สเบิร์ก* (Farewell to St. Petersburg) สำหรับนักร้องและเปียโนที่กลินคานำบทกวีที่กวีชาวรัสเซียหลายคนประพันธ์ขึ้น ต่อมา

มิลี บาลาคิเรฟ (Mily Balakirev, ค.ศ. 1837-1910) ได้นำ *เดอะลาร์ก* มาเรียบเรียงใหม่สำหรับเดี่ยวเปียโนซึ่งทำให้เพลงบทนี้กลายเป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย บาลาคิเรฟเป็นนักแต่งเพลง นักเปียโน และวาทยกรชาวรัสเซีย ซึ่งนิยมประพันธ์เพลงในรูปแบบของดนตรีชาตินิยม (Nationalism) โดยใช้จังหวะและทำนองพื้นบ้านจากท้องถิ่นต่างๆ ในประเทศรัสเซียเป็นวัตถุดิบ³

กลินคาได้แรงบันดาลใจในการประพันธ์ *เดอะลาร์ก* จากบทกวีเกี่ยวกับการเคลื่อนไหวของนกларหรือนกกระจาบฝน ที่ประพันธ์ขึ้นโดยเนสเตอร์ คูโกลนิก (Nestor Kukolnik, ค.ศ. 1809-1868) เพื่อนชาวรัสเซีย บทกวีที่คูโกลนิกประพันธ์ขึ้นนั้น มีดังนี้

*Between the sky and the earth a song is heard.
An unending stream of sound pours louder, louder.
Unseen is the singer in the field where sings so loudly above his
mate the sonorous skylark.
The wind carries the song, to whom, it does not know.
She to whom it is sung, she will understand
who it is from.
Pour on, my song of sweet hope someone remembers me and sighs
furtively.⁴*

ได้ยินเสียงของบทเพลงผ่านทางท้องฟ้าและพื้นดิน
โดยมีเสียงบทเพลงที่ดังขึ้น ถ้าโถมมาไม่มีที่สิ้นสุด
นกร้องปริศนาในทุ่งหญ้า ขับร้องเสียงดังกังวานทั่วผืนฟ้า
เหนือคนรักของเขา
สายลมได้พัดพาเสียงของบทเพลงไปถึงคนที่ไม่รู้ว่าคือใคร
บทเพลงที่ขับร้องเพื่อเธอ เธอจะเข้าใจว่าเสียงของบทเพลง
มาจากที่ใด
หวังว่าจะมีใครได้ยินบทเพลงแล้วจำฉันได้และคิดถึงฉันสักนิดก็พอ⁵

³ ปานใจ จุฬารัตน์, *วรรณกรรมเพลงเปียโน 2* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551), 113.

⁴ Joanna Hoffman and Barbara Miller, "The Lark Lyrics," accessed March 22, 2021, https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=9698.

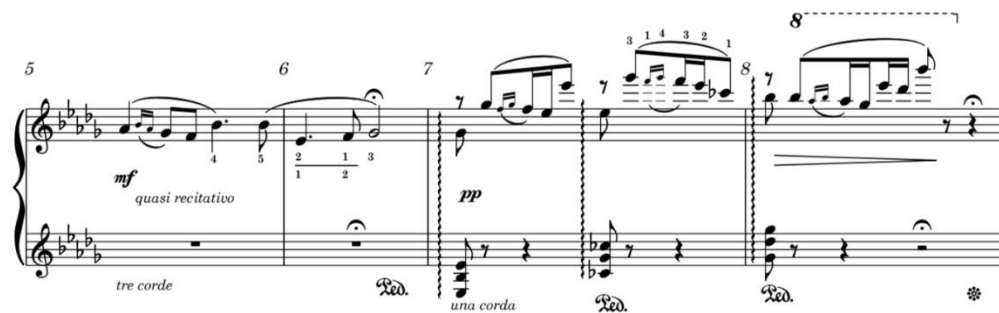
⁵ แปลเป็นภาษาไทยโดย กฤติน สุธรรมชัย

เมื่อบาลาครีฟนำ *เดอะลาร์ก* มาเรียบเรียงสำหรับเปียโนก็ได้เรียบเรียงให้มีการเลียนเสียง การเคลื่อนไหวของนกกระจาบฝนที่เด่นชัดมาก โดยเฉพาะยามโผบิน ในการตีความและการบรรเลง นักเปียโนจึงต้องถ่ายทอดกิริยาอาการของนกกระจาบฝนให้ชัดเจนที่สุด โดยการใช้เทคนิคเฉพาะ หลายประเภท บทเพลงนี้อยู่ในกุญแจเสียง B-flat ไมเนอร์ ช่วงต้นเป็นการปรากฏตัวของนกลาร์ก มีคำว่า *quasi recitativo* หมายถึงบทพูดในการขับร้อง แสดงให้เห็นว่าบาลาครีฟยังคงไว้ถึงเพลง ต้นฉบับที่กลินคาได้ประพันธ์ไว้ การบรรเลงในช่วงนี้ให้บรรเลงราวกับว่ากำลังขับร้องอยู่ซึ่งจะทำให้ เสียงที่ออกมาคล้ายกับเสียงร้องในบทพูด และเมื่อทำนองเดี่ยวในช่วง *quasi recitativo* จบจะเป็น การเลียนเสียงการเคลื่อนไหวของนกกระจาบฝน ควรบรรเลงโดยใช้น้ำหนักนิ้วมือที่เบาและอ่อนโยน อย่างไรก็ตามการทำให้เสียงเบาและอ่อนโยนนั่น ในโน้ตเพลงระบุให้ใช้เพเดิลอุนาคอร์ดตา (*Una Corda Pedal*) ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าไม่ควรใช้ เนื่องจากจะทำให้เสียงขุ่นมัว ไม่เหมือนนกที่เคลื่อนไหว อย่างอิสระ แต่แนะนำให้ใช้น้ำหนักที่กดลงบนคีย์แบบเบาๆ แทนการใช้เพเดิลอุนาคอร์ดตาและ บรรเลงโดยไม่เข้มงวดกับจังหวะ สามารถใช้รูบาโต (*Rubato*) หรือการเยื้องของจังหวะร่วมด้วย โดย ให้ความสำคัญของการทำนองให้เหมือนกับการขับร้อง ใช้เทคนิคการหมุนข้อมือ (*Rotation*) ขณะ บรรเลงโน้ตทำนองหลักจะช่วยให้เสียงที่ออกมาอ่อนหวานมากขึ้น รวมถึงการใช้เทคนิคการบรรเลง ทำนองให้เล่นเสียงต่อเนื่องกัน (*Legato*) การเล่นเสียงต่อเนื่องให้ได้เสียงไพเราะที่สุดเกิดจากการ เลื่อนปลายนิ้วบรรเลงบนคีย์อย่างติดแน่นและใช้น้ำหนักในการบรรเลงให้เกิดเสียงคล้ายเสียงร้อง ขณะเล่นเสียงต่อเนื่อง ให้ออยสังเกตการกดลงบนคีย์ นิ้วที่กดอย่างต่อเนื่องนั้นไม่ทำให้เกิดเสียงที่ มัวหรือเกิดเสียงที่ซ้อนทับ⁶ อารมณ์ของบทเพลงในช่วงต้นต้องสงบนิ่ง ทำเสียงให้นุ่มนวลขณะนกบิน ทำให้ผู้ฟังรู้สึกถึงเสียงร้อง การเคลื่อนไหวของนกและอารมณ์สงบของบทเพลง (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 เดอะลาร์ก ห้องที่ 1-8

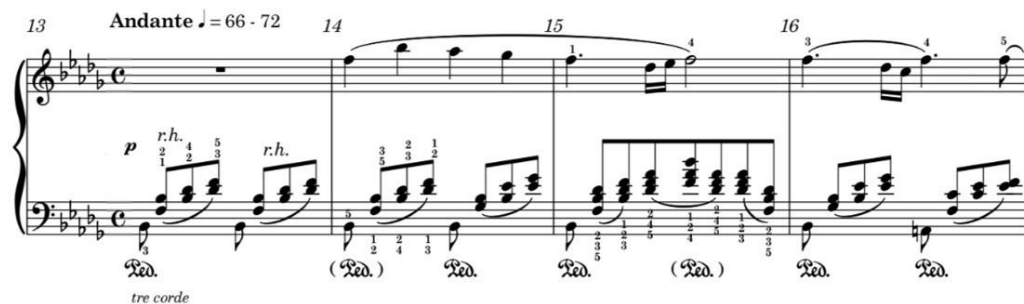


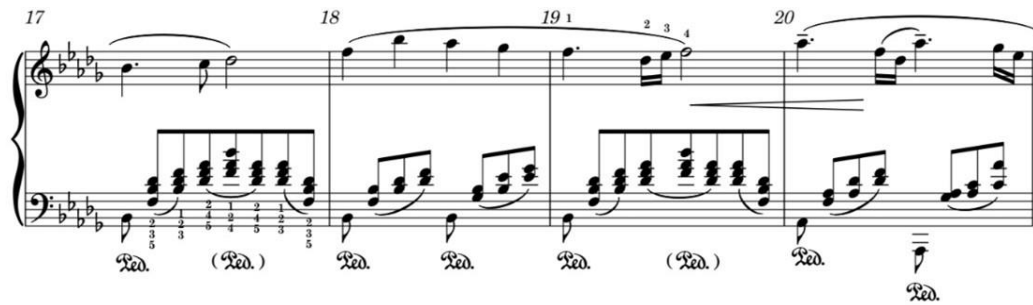
⁶ Josef Hofmann, *Piano Playing with Piano Questions Answered* (New York: Dover Publications, 1976), 24.



จากนั้นบทเพลงเข้าสู่ทำนองหลักเหมือนกับทำนองที่ขับร้องโดยนักร้อง ดังนั้นจึงให้บรรเลงทำนองทั้งหมดเหมือนการขับร้อง มือขวาและมือซ้ายให้ใช้เทคนิคบรรเลงเสียงต่อเนื่องกันและใช้รูบาโตของมือขวาได้แต่ไม่ควรใช้ตลอดเวลาเพราะอาจทำให้จังหวะเคลื่อนมากเกินไป มือซ้ายเป็นตัวแทนของการบรรเลงประกอบ ให้เล่นให้เสียงเบากว่าทำนองหลัก ข้อควรระวังคือเวลากดคอร์ดมือซ้ายที่มีโน้ตหลายตัวพร้อมกัน ควรกดให้ลงพร้อมกัน อย่าให้เสียงของโน้ตบางตัวดังออกมาก่อน ควรแยกซ้อมเฉพาะมือซ้ายก่อน โดยกดกลุ่มคอร์ดที่มีโน้ตหลายตัวให้พร้อมกัน เช่น คอร์ด B-flat ไมเนอร์ ในห้องที่ 13 มีกลุ่มโน้ตที่ต้องกดพร้อมกันคือ กลุ่มโน้ต F และ B, B และ D, D และ F ต้องกดกลุ่มโน้ตทั้งสามกลุ่มต่อกันโดยให้ช่องไฟระหว่างกลุ่มโน้ตดังกล่าวมีจังหวะคงที่ ไม่ใช้รูบาโต ส่วนโน้ตเบสให้กดดังกว่ากลุ่มโน้ตที่เป็นคอร์ดเล็กน้อย เสียงที่ออกมาจะทำให้เกิดความสงบนิ่งได้ดี ในช่วงนี้ยังไม่มี การเคลื่อนไหวของนกกระจาบฝน แต่จะให้ความสำคัญกับการขับร้องของทำนองเป็นหลัก (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2 เดอะลาร์ก ห้องที่ 13-20

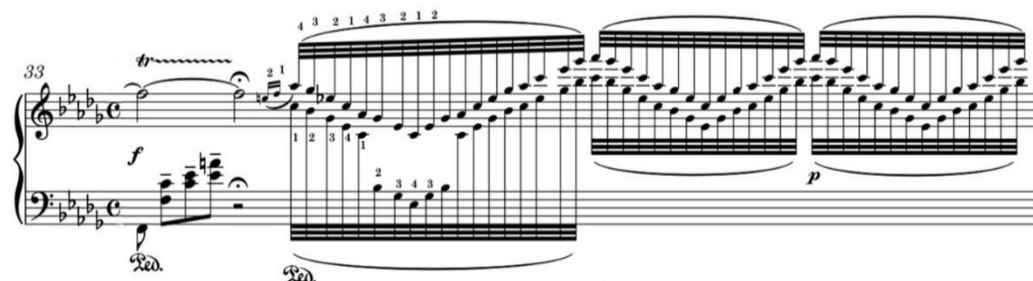


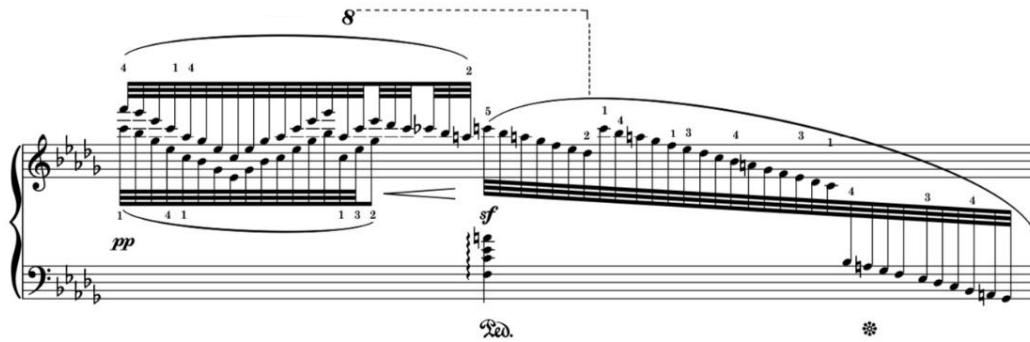


ในช่วงนี้มีการใช้โน้ตประดับ (Ornament) ประเภททริล (Trill) ต้นห้องที่ 33 คล้ายกับนกที่กระพือปีก พร้อมจะโฉบบิน มีการใช้ความเข้มเสียง *f* ช่วงที่มีเครื่องหมายเฟอร์มาตา (Fermata) สามารถยืดจังหวะได้ ซึ่งขณะที่ยืดจังหวะ ก็สามารถทำเสียงให้เบาลงแล้วดั่งขึ้นทันทีคล้ายนกกำลังโฉบบิน จะทำให้ผู้ฟังรู้สึกได้ถึงการพุ่งตัวของนก ถัดจากเฟอร์มาตาจะเป็นการเปลี่ยนการเคลื่อนไหวของนก เป็นการโฉบขึ้นเล็กน้อยก่อนที่จะดิ่งลงและทะยานขึ้นสลับกันไปมา โดยมีช่วงระยะเวลาเปลี่ยนแปลงความสูงต่ำในการทะยานขึ้นกับดิ่งลงของโน้ตไม่มาก จนตอนสุดท้ายทะยานแล้วดิ่งลงด้วยระยะทางแนวดิ่งที่มาก

การทะยานขึ้นและลงนั้นมีเทคนิคคือ จะเห็นได้ว่าโน้ตที่ใช้ในช่วงการโฉบบินนี้มีเพียง 4 ตัว คือ A G E และ C เมื่อพิจารณาโน้ตตอนทะยานลงจะใช้ A G E C ต่อกันไป จะได้ A G E C A G E C เมื่อไล่ขึ้นจะเป็นโน้ต A C E G เมื่อต่อกันไปเรื่อยๆ จะเป็น A C E G A C E G เวลาบรรเลงต้องให้โน้ตเหล่านั้นเชื่อมกันให้เหมือนการโฉบบินของนก และให้เสียงเบา ใช้น้ำหนักกดลงบนคีย์เหมือนผู้บรรเลงสัมผัสคีย์แบบเบาๆ เมื่อมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงของโน้ต ให้ใช้ร่างกายเคลื่อนไปตามทิศทางของโน้ตด้วย จะทำให้ตำแหน่งการกดคีย์ง่ายขึ้น และเมื่อกดแล้วรู้สึกสบายขึ้นก็จะสามารถควบคุมเสียงที่ออกมาให้เบาใสราวกับเป็นนกที่บินอยู่ได้เป็นอย่างดี (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 3 เดอะลาร์ก บางส่วนของห้องที่ 33

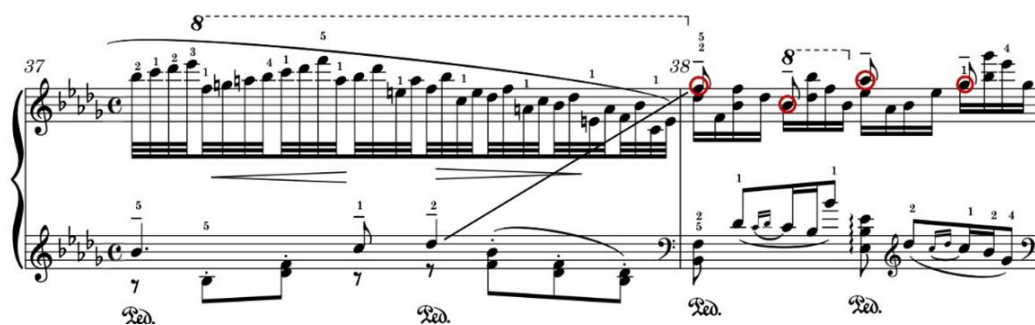


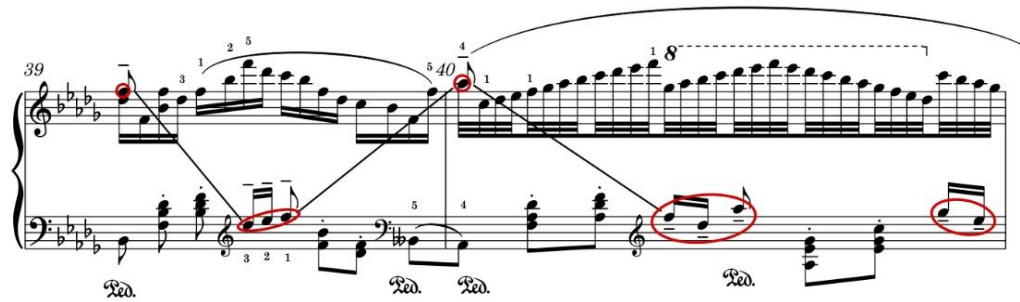


บทเพลงช่วงถัดมาจะเป็นการประสานนำ นักร้อง นักเปียโน และการเคลื่อนไหวของนกมา รวมเข้าด้วยกัน ทำให้ในช่วงบทเพลงส่วนนี้ต้องใช้เทคนิคค่อนข้างมาก ควรจะแยกซ้อมทีละมือ โดยที่ วงกลมไว้เป็นทำนองหลัก ตั้งแต่ห้องที่ 38 เปรียบเหมือนนักร้อง และการขึ้นลงของโน้ตเปรียบถึงนก ที่โฉบบิน กลุ่มคอร์ดจะคล้ายกับแนวเปียโนประกอบ เมื่อซ้อมรวมมือให้เล่นโดยให้ทำนองหลักออกมา ให้ชัดที่สุด การบรรเลงท่อนนี้สามารถใช้รูดกับทำนองหลักได้ เพื่อให้ทำนองยังคงความรู้สึกถึงการขับร้องซึ่งเป็นสิ่งสำคัญสุดในช่วงท่อนนี้

ในส่วนของการเคลื่อนไหวของนก ให้ใช้น้ำหนักที่กดลงบนคีย์เบากว่าทำนองหลัก แสดงถึงการบินอย่างอิสระของนกขณะที่มันกร้องซ้ำร้องอยู่ ส่วนคอर्डให้เบากว่าทำนองหลักเช่นกัน จะทำให้เพลงในส่วนนี้ออกมาสมดุล การใช้เพดัลให้เปลี่ยนตามกลุ่มคอर्ड โดยจะเปลี่ยนตรงกับโน้ตเบส (ตัวอย่างที่ 4)

ตัวอย่างที่ 4 เดอะลาร์ก ห้องที่ 37-40





ช่วง con bravura ห้องที่ 50 มีความหมายว่าให้บรรเลงโดยใช้ความสามารถขั้นสูงของนักดนตรี จะต้องระวังในเรื่องของการใช้เพดัลตรงที่วงกลมไว้ ความยากตรงช่วงนี้คือ เวลาเปลี่ยนเพดัลส่วนใหญ่จะเปลี่ยนพร้อมกับจังหวะตก แต่ช่วงนี้ต้องเปลี่ยนเพดัลพร้อมกับจังหวะยก เทคนิคคือ ให้เปลี่ยนพร้อมกับตอนกดโน้ตเบส เหตุผลที่ต้องเปลี่ยนเพดัลพร้อมโน้ตเบสคือเพื่อให้เสียงโน้ตเบสนั้นคลุมคอร์ดนั้นด้วย เพราะเบสมีความสำคัญกับคอร์ด ผู้บรรเลงจึงต้องระวังการเปลี่ยนเพดัลให้ดี

การกดคอร์ดต้องใช้ความรวดเร็วและพลังจากนิ้วมืออย่างมาก มีเทคนิคคือให้นึกถึงคอร์ดหรือโน้ตกลุ่มถัดไปที่ต้องบรรเลง ควรฝึกซ้อมกับแบบฝึกหัดฝึกนิ้ว เช่น Hanon เพื่อฝึกความแม่นยำในตัวโน้ตและเพิ่มกล้ามเนื้อของนิ้วมือทำให้นิ้วมือสามารถกะเนระยะและตำแหน่งได้แม่นยำและรวดเร็วขึ้น (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 เดอะลาร์ก ห้องที่ 49-50



จากนั้นเป็นการเลียนแบบการโฉบขึ้นของนกเป็นหลัก ในห้องที่ 54 ช่วงนี้จะไม่มีส่วนของนักร้องหรือเปียโนเข้ามาร่วม การเลือกใช้นิ้ว (Fingering) ที่กำหนดให้นั้นอาจไม่เหมาะกับนักเปียโนทุกคน ผู้วิจัยแนะนำให้ใช้นิ้วที่เหมือนกันจะกดคีย์ง่ายกว่า เช่น ในห้องที่ 54 มีกลุ่มของโน้ต 5 ตัว ภายใต้เครื่องหมายโยงเสียง (Slur) ทั้งหมด 17 กลุ่ม โน้ต 2 ตัวแรกของแต่ละกลุ่มจะใช้นิ้วชี้เล่น

นิ้วที่กำหนดมาให้ของโน้ตมือซ้าย กลุ่มแรกใช้นิ้ว 4 กับ 2, กลุ่มที่สองใช้นิ้ว 4 กับ 2 และกลุ่มที่สามใช้นิ้ว 5 กับ 2 วนไปเรื่อยๆ ที่แนะนำให้ใช้ในมือซ้ายคือโน้ต 2 ตัวแรกของทุกกลุ่มใช้นิ้ว 3 กับ 1 จะทำให้เล่นได้่ายกว่า เนื่องจากเมื่อไม่ต้องเปลี่ยนตำแหน่งของนิ้วจะสามารถเล่นโน้ตที่ใช้ความเร็วได้ต่อเนื่องและควบคุมเสียงออกมาได้ชัดเจนมากขึ้น

การบรรเลงในช่วงนี้ เมื่อทำนองเคลื่อนที่ขึ้นจะมีความดังเพิ่มขึ้น ดังนั้นให้ไล่ระดับโดยเพิ่มความดังของเสียงจนมาถึงช่วง quasi trillo ให้เล่นคอร์ดสลับกันเหมือนทริล แล้วจึงลดความดังลง (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 6 เดอะลาร์ก บางส่วนของห้องที่ 54

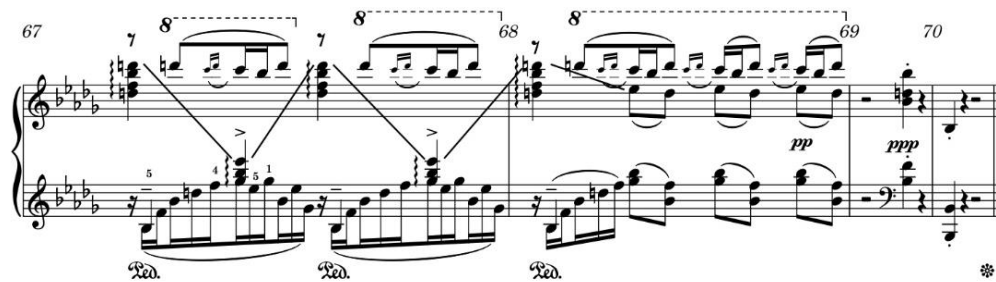


ห้องที่ 64 จะเป็นการเลียนการเคลื่อนไหวของนก มีการไล่ระดับลงเรื่อยๆ จะเห็นคำว่า *sempre pp e veloce* ซึ่งมีความหมายว่าให้กรีดกรายไต่บินโดยใช้ระดับเสียงที่เบามากตลอด เปรียบเหมือนนกที่ไต่บินด้วยความเร็ว เทคนิคในการบรรเลงคือให้กดโน้ตมือขวาและซ้ายให้ต่อเนื่องกันโดยไม่แซ่กันไว้ ให้รู้สึกถึงโน้ตที่วิ่งผ่านแต่ละนิ้วที่กดลงไปอย่างมั่นคงและแผ่วเบา จะทำให้เสียงออกมาใสเหมือนนกที่กำลังไต่บินจริงๆ ให้ฝึกซ้อมโดยสังเกตการเคลื่อนที่ของโน้ตให้ต่อเนื่อง สามารถเพิ่มความต่อเนื่องของโน้ตเพิ่มเติมจากแบบฝึกหัดนี้ เช่น Hanon หรือ Czerny เพื่อเพิ่มความแข็งแรงของกล้ามเนื้อนิ้วมือและฝึกการบรรเลงโน้ตด้วยความรวดเร็วได้ต่อเนื่องกันได้ดียิ่งขึ้น (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 เดอะลาร์ก ห้องที่ 58-64

ช่วงสุดท้ายของบทเพลงห้อง 65-69 เป็นเหตุการณ์ที่นกกระจาบบินกลับรังที่ไกลออกไป ทั้งความเงียบสงบไว้ตอนจบ ช่วงนี้จะเห็นคำว่า poco a poco ซึ่งแปลว่าค่อยๆ และคำว่า morendo ซึ่งแปลว่าค่อยๆ จางหายไป เทคนิคในการบรรเลงช่วงนี้คือให้เล่นช้าลงและใช้เสียงที่เบา ลงตามความเร็วที่ลดลง จนไปถึงจุด *ppp* เปรียบเสมือนนกที่ได้บินกลับรังที่ไกลออกไปเรียบร้อยแล้ว ผู้ฟังจะรู้สึกได้ถึงอาการจางลงของเสียงและความเร็วที่ลดลงจนหยุดนิ่ง ซึ่งถือได้ว่าเป็นจุดสำคัญของ ตอนนี้ วิธีการฝึกสามารถใช้แบบฝึกหัดนิ้วที่ฝึกการบรรเลงโน้ตแยก (Arpeggio) ใน Hanon ช่วยให้ มือซ้ายบรรเลงได้อย่างไหลลื่นขึ้น (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 8 เดอะลาร์ก ห้องที่ 65-70



สรุปผลการวิจัย

ความเข้าใจในบทเพลงมีความสำคัญอย่างมากที่ทำให้ผู้แสดงสามารถถ่ายทอดทำนองและความรู้สึกไปยังผู้ฟังได้ตรงตามเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์ จากบทวิเคราะห์มีการเสนอเทคนิคและความเข้าใจในแต่ละช่วงของบทเพลงที่เป็นประโยชน์ ทำให้ผู้ฟังเห็นภาพนกที่โฉบบินออกมาจากเสียงเพลงได้อย่างชัดเจน

วันและสถานที่จัดแสดง

การแสดงเดี่ยวเปียโนจัดขึ้นเมื่อวันที่ 26 พฤศจิกายน พ.ศ.2563 เวลา 13.00 น. ณ หอแสดงดนตรีธรรมสรวง (Tongsuang's Concert Salon & Studio) จังหวัดปทุมธานี แบ่งออกเป็น 2 ช่วง ช่วงแรก 30 นาที ช่วงหลัง 40 นาที รวมเวลาที่ใช้ในการแสดงทั้งสิ้นประมาณ 1 ชั่วโมง 25 นาที

บรรณานุกรม

- ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2552.
- ปานใจ จุฬาพันธุ์. *วรรณกรรมเพลงเปียโน 2*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.
- Hoffman, Joanna, and Barbara Miller. "The Lark Lyrics." Accessed March 22, 2021.
https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=9698.
- Hofmann, Josef. *Piano Playing with Piano Questions Answered*. New York: Dover Publications, 1976.
- Philip, Robert. *The Classical Music Lover's Companion to Orchestral Music*. New Haven, CT: Yale University Press, 2018.
- Slonimsky, Nicolas. *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. 8th ed. New York: G. Schirmer, 1992.

บทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์: “แม่น้ำลพบุรี” สำหรับวงออร์เคสตรา

Master Music Composition: “Lopburi River” for Orchestra

ขวัญ เกษะนันท์*¹ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร²Kwan Peganan¹ Narongrit Dhamabutra²

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์ “แม่น้ำลพบุรี” เป็นบทประพันธ์ประเภทดนตรีพรรณนา มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ผลงานเพลงโดยใช้เทคนิคคัดทำนองและการพัฒนาโมทีฟมาประยุกต์ บรรเลงในรูปแบบวงออร์เคสตราขนาดมาตรฐานซึ่งมีความยาว 11 นาที โดยประมาณ บทประพันธ์ถูกสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อบรรยายถึงการเดินทางของลำน้ำเล็กๆจากแม่น้ำเจ้าพระยาที่ก่อเกิดเป็นแม่น้ำลพบุรี โดยจะเลือกเพลงไทยเดิมเพื่อคัดทำนองทั้งหมด 2 บทเพลงได้แก่เพลง “ระบำลพบุรี” เพื่อเป็นทำนองแทนแม่น้ำลพบุรี และเพลง “กั้วฟ้า” เพื่อเป็นทำนองแทนประเพณีกำฟ้าของชาวไทยพวนที่จังหวัดสิงห์บุรี นอกจากนี้ยังได้เลือกใช้เทคนิคประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยเข้ามาร่วมด้วยโดยจะเลือกใช้การผสมผสานของโมด การปรับทำนองหลัก รวมไปถึงการใช้คอร์ดคู่สี่และคู่ห้าเรียงซ้อนเข้ามาเพิ่มสีสันให้กับบทประพันธ์

คำสำคัญ: ดนตรีพรรณนา / การคัดทำนอง / การพัฒนาโมทีฟ

* Corresponding author, email: k.pegas3@gmail.com

¹ นักศึกษาปริญญาโท หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

¹ Master's Degree Candidate, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

² อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

² Advisor, Prof., Faculty of Fine Arts, Chulalongkorn University

Abstract

This Master of Music Composition thesis “*Lopburi River*” a piece of program music that employs the use of quotation and motivic development throughout. The piece is scored for full orchestra and is approximately eleven minutes in length. The piece aims to illustrate the journey of a small stream that splits off from the larger Chao Praya River, and its formation into the Lopburi River. Musical themes have been selected from two traditional Thai songs: “*Ra Bam Lopburi*”, which represents the Lopburi River, and “*Kam Fah*”, which represents the tradition of the Thai Phuan people of Singburi Province. Melodic themes from these two references are further developed by using contemporary techniques such as mode mixture, transformation, and the use of quartal chords. The combination of contemporary techniques and traditional melodies will create several changes in melodic and harmonic color throughout the piece.

Keywords: Program Music / Quotation / Motif Development

ความเป็นมาและความสำคัญ

แม่น้ำลพบุรี เป็นลำน้ำสายหนึ่งที่แตกสาขาออกมาจากแม่น้ำเจ้าพระยา ไหลมาทางตะวันออกผ่านอำเภอพรหมบุรี จังหวัดสิงห์บุรี และดำเนินต่อไปจังหวัดลพบุรีโดยจะผ่านอำเภอท่าม่วง ก่อนจะเข้าสู่อำเภอเมือง มนุษย์ได้ใช้ประโยชน์จากแม่น้ำลพบุรีมาอย่างยาวนานจนเกิดเป็นแหล่งชุมชนที่พัฒนาเป็นบ้านเมืองและขยายใหญ่ขึ้น ในอดีตแม่น้ำลพบุรีมีความสำคัญในด้านการคมนาคมทางน้ำมีการใช้ลำน้ำนี้เพื่อการสัญจรและเป็นเส้นทางหลักของการเดินทางไปพระนครศรีอยุธยา ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเรื่อยมาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ในจังหวัดลพบุรีจะมีการค้าขายริมน้ำ ซึ่งเป็นตลาดแพขนาดใหญ่เรียกว่า “ตลาดท่าขุนนาง” ตั้งอยู่ที่แม่น้ำลพบุรี บริเวณท่าขุนนาง ตลาดท่าขุนนางเป็นตลาดที่มีความเจริญเป็นอันดับต้นๆ ผู้คนจากต่างเมืองเดินทางมาซื้อของใช้จับจ่ายกัน

อย่างคับคั่ง แม้ว่าในปัจจุบันผู้คนหันมาเปลี่ยนเส้นทางการสัญจรตามความเจริญของโลก และมีได้ใช้เส้นทางน้ำแล้ว แต่เรื่องราวความเจริญรุ่งเรืองในอดีตยังคงอยู่ในความทรงจำ

บทประพันธ์ “แม่น้ำลพบุรี” เป็นบทประพันธ์ที่บรรยายถึงการเดินทางของแม่น้ำลพบุรี ตั้งแต่เป็นลำน้ำเล็กๆที่แยกสาขามาจากแม่น้ำเจ้าพระยา เพื่อสะท้อนมุมมองและจินตนาการของผู้ประพันธ์ที่มีต่อแม่น้ำลพบุรีและเป็นเครื่องย้ำเตือนความสำคัญทางด้านประวัติศาสตร์ของแม่น้ำต่อคนรุ่นหลัง โดยจะนำเสนอออกมาในรูปแบบของดนตรีพรรณนาและสามารถแบ่งออกเป็นทั้งหมด 4 กระบวน ดังนี้ 1) กำเนิดนที 2) กำฟ้าพาลแสง 3) มณีชลจันทร์ และ 4) ทำนารายณ์

วัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง

1. เพื่อสร้างผลงานที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว
2. เพื่อเสริมสร้างจินตนาการให้กับผู้ฟังทั่วไป
3. เพื่อประพันธ์บทเพลงในรูปแบบออร์เคสตราให้เข้าถึงผู้ฟังได้ง่าย
4. สร้างสรรค์บทประพันธ์ในรูปแบบดนตรีพรรณนาที่มีการผสมผสานระหว่างดนตรี

คลาสสิกและดนตรีไทยเดิม

ขอบเขตของการประพันธ์

บทประพันธ์ “แม่น้ำลพบุรี” เป็นบทประพันธ์ในรูปแบบของดนตรีพรรณนา ผลงานประพันธ์ชิ้นนี้จะมีการผสมผสานระหว่างดนตรีคลาสสิกและดนตรีไทยเดิมเข้าด้วยกัน โดยจะคัดทำนองจากบทเพลงไทยเดิมที่มีชื่อว่า ระเบาลพบุรี และ กำฟ้า รวมไปถึงบทสวดมนต์ที่ใช้ในมหาพิธีกวนข้าวทิพย์ในที่ใช้นงานประเพณีกำฟ้าของชาวไทยพวนจังหวัดสิงห์บุรีอีกด้วย ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองดังกล่าวมาพัฒนาในรูปแบบต่างๆ เพื่อสร้างสีสันให้กับบทประพันธ์ โดยบทประพันธ์จะสามารถแบ่งออกได้เป็นทั้งหมด 4 กระบวน ได้แก่ 1) กำเนิดนที 2) กำฟ้าพาลแสง 3) มณีชลจันทร์ และ 4) ทำนารายณ์ ประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตราขนาดมาตรฐาน มีความยาวประมาณ 11 นาที จะบรรยายถึงบรรยากาศต่างๆ ดังนี้

กระบวนที่ 1 “กำเนิดนที” ในกระบวนนี้จะบรรยายตั้งแต่การแยกสาขาออกมาจากแม่น้ำเจ้าพระยา โดยจะค่อยๆ นำเสนอทำนองของแม่น้ำลพบุรีที่คัดทำนองมาจากเพลง ระเบาลพบุรีและนำเสนอในรูปแบบต่างๆ จนปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนมากขึ้นและแปรเปลี่ยนไปทำนองอื่นเพื่อส่งต่อไปยังกระบวนต่อไป

กระบวนการที่ 2 “กำฟ้าพาลง” ในกระบวนการนี้จะถึงช่วงที่แม่น้ำกำลังไหลผ่านอำเภอพรหมบุรี จังหวัดสิงห์บุรี โดยจะบรรยายบรรยากาศในงานประเพณีกำฟ้าซึ่งเป็นประเพณีที่สำคัญของชาวไทยพวนในพื้นที่ จะมีจังหวะที่เปลี่ยนไปให้รู้สึกถึงงานเทศกาลประจำปีในต่างจังหวัดโดยจะคัดทำนองของเพลงกำฟ้ามาเป็นตัวแทน นอกจากนี้ยังมีการใช้คอร์ดคู่สี่เรียงซ้อนในท่อนเพื่อให้ความรู้สึกถึงบทสวดมนต์และการทำพิธีต่างๆ ในงานประเพณีอีกด้วย

กระบวนการที่ 3 “มณีชลขันธ์” เป็นช่วงที่แม่น้ำกำลังเดินทางเข้าสู่อำเภอดอนเจดีย์ จังหวัดลพบุรี ซึ่งจะไหลผ่านวัดมณีชลขันธ์และกำลังเดินทางเข้าสู่ อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี แล้ว กระบวนการนี้มีลักษณะเป็นบทเพลงประเภทประโคมแตร (Fanfare) จะให้ความรู้สึกอีกเหมือนเพลงปลุกใจเพื่อเป็นการเตรียมพร้อมกับความยิ่งใหญ่ของบทประพันธ์ที่จะดำเนินไปถึงท่อนสุดท้าย

กระบวนการที่ 4 “ท่านารายณ์” เป็นช่วงแม่น้ำกำลังไหลผ่านท่าพระนารายณ์ หรือ ท่ากษัตริย์ ในอำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี ซึ่งเป็นท่าเรือสำหรับพระเจ้าแผ่นดินในสมัยกรุงศรีอยุธยา ทำนองของแม่น้ำลพบุรีจะชัดเจนและยิ่งใหญ่มากขึ้น ทำนองในกระบวนการที่ 1 จะกลับมาในรูปแบบทำนองแปร (Variation) และจบด้วยท่วงทำนองเสียงที่ต่างไป แสดงให้เห็นถึงความสมบูรณ์และการเปลี่ยนแปลงของแม่น้ำที่ดำเนินต่อไปจนในท้ายที่สุดได้ออกจากพื้นที่และกลายเป็นแม่น้ำสายอื่นแทน

เครื่องดนตรีที่ใช้ในบทประพันธ์ “แม่น้ำลพบุรี” จะประกอบไปด้วย 2 ฟลูต (Flute) 2 โอโบ (Oboe) 2 คลาริเน็ต (Clarinet) 2 บาสซูน (Bassoon) 2 ฮอรัน (Horn) 2 ทรัมเป็ต (Trumpet) 2 ทรอมโบน (Trombone) 1 เบสทรอมโบน (Bass Trombone) ทิมปานี (Timpani) เพอร์คัชชัน (Percussion) ฮาร์ป (Harp) และเครื่องสายทั้งหมด ดังนี้ ไวโอลิน 1 (Violin 1) ไวโอลิน 2 (Violin 2) วิโอลา (Viola) เชลโล (Cello) ดับเบิลเบส (Double Bass)

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. สร้างสรรค์ผลงานที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว
2. สร้างจิตนาการและเพิ่มบทเพลงร่วมสมัยในประเทศไทย
3. เป็นแนวทางในการศึกษาสำหรับผู้สนใจศึกษาการใช้เทคนิคการคัดทำนองและบทเพลงร่วมสมัย

ขั้นตอนและวิธีการประพันธ์เพลง

1. ศึกษาประวัติความเป็นมาของแม่น้ำลพบุรีและประเพณีกำฟ้าของชาวไทยพวน
2. วางโครงสร้างสคีตลักษณ์ของบทประพันธ์และคัดเลือกทำนองที่ต้องการคัดทำนอง

3. นำทำนองดังกล่าวมาพัฒนาต่อในแต่ละท่อนของบทประพันธ์
4. จัดพิมพ์และนำเสนอเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์ซึ่งประกอบด้วยบทอรรถาธิบายและโน้ตเพลงฉบับสมบูรณ์
5. เผยแพร่บทประพันธ์

แนวคิดเบื้องต้นในการประพันธ์

โครงสร้างใหญ่ของบทเพลงจะแบ่งออกเป็นทั้งหมด 4 กระบวน ได้แก่ กำเนิดนที กำฟ้าพาแลง มณีชลจันทร์ และ ทำนารายณ์ โดยแต่ละช่วงจะบรรยายถึงเรื่องราวที่แตกต่างกันออกไป โดยคำนึงถึงองค์ประกอบสำคัญที่ใช้ในการประพันธ์เป็นหลักคือ การคัดทำนอง การพัฒนาโมทีฟ การดัดแปลงทำนองหลัก และการประสานเสียง

1. การคัดทำนอง

ในบทประพันธ์จะใช้เทคนิคการคัดทำนองจากเพลงไทยเดิมจำนวน 2 บทเพลง นั่นก็คือ เพลงระบำลพบุรีและเพลงกำฟ้ารวมไปถึงคัดทำนองจากบทสวดมนต์ที่ใช้ในมหาพิธีกวนข้าวทิพย์ในประเพณีกำฟ้าของชาวไทยพวนอีกด้วย โดยทำนองที่คัดมานั้นจะถูกพัฒนาไปในรูปแบบของการแปลงทำนองหลัก

2. การพัฒนาโมทีฟ

หลังจากที่ผู้ประพันธ์ได้คัดทำนองจากบทเพลงไทยเดิมแล้วจึงได้นำทำนองดังกล่าวมาแบ่งย่อยเป็นโมทีฟเล็กๆ เพื่อนำมาพัฒนาในท่อนเพลงต่างๆ โดยจะเลือกใช้เทคนิคแบ่งย่อยทำนอง (Fragmentation) เทคนิคการย่อส่วน (Diminution) และการขยายส่วน (Augmentation) การดัดแปลงทำนองหลัก (Thematic transformation)

3. การประสานเสียง

ในบทประพันธ์จะใช้การประสานเสียงตามแบบฉบับของดนตรีระบบอิงกฏแจเสียง (Tonal) เป็นหลัก แต่มีการหยิบยืมเทคนิคการใช้เสียงประสานในแบบของดนตรีร่วมสมัยโดยจะเลือกใช้การประสานเสียงโดยใช้โมตรวมไปถึงการใช้คอร์ดคู่สี่เรียงซ้อน (Quartal chord) และคอร์ดคู่ห้าเรียงซ้อน (Quintal Chord)

จากในกรอบภาพตัวอย่างที่ 2 – 3 จะสังเกตเห็นได้ว่าผู้ประพันธ์ได้นำโน้ต 4 ตัวแรกของบทเพลงระบำลพบุรีในตัวอย่างที่ 1 มาพัฒนาในรูปแบบต่างๆ ก่อนที่จะเข้าสู่ทำนองหลักแบบเต็มรูปแบบในท้องที่ 32 บรรเลงโดยโอโบและบาสซูน

ตอน B จะเริ่มต้นตั้งแต่ท้องที่ 32 – 60 ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองระบำลพบุรีกลับมาอย่างชัดเจนเพื่อบรรยายถึงการรวมตัวของลำน้ำเล็กๆ และก่อตัวกลายเป็นแม่น้ำลพบุรี โดยจะบรรเลงบนกุญแจเสียง F# ไมเนอร์ เพนตาโทนิค ในตัวอย่างที่ 4

ตัวอย่างที่ 4 ทำนองเพลงระบำลพบุรี (ในท้องที่ 32 – 38)

ตอน C เปรียบเสมือนเป็นท่อนเชื่อมขนาดใหญ่ ผู้ประพันธ์ได้นำโน้ตกลุ่มสุดท้ายในกรอบสี่เหลี่ยมในตัวอย่างที่ 5 ของตอน B ในท้องที่ 58 – 60 มาพัฒนาโมทีฟต่อไปโดยการปรับจังหวะของโน้ตเพื่อเป็นการเกริ่นไปยังอัตราจังหวะที่จะเปลี่ยนไปในท่อนที่ 2 ในกรอบสี่เหลี่ยม ตัวอย่างที่ 6

ตัวอย่างที่ 5 กลุ่มโน้ตสุดท้ายของตอน B (ท้องที่ 58 – 60)

ตัวอย่างที่ 6 การพัฒนากลุ่มโมทีฟโดยการปรับจังหวะ (ในห้วงที่ 63 – 65)

The musical score for measures 63-65 shows four staves: 2 Flute, 2 Oboe, 2 Clarinet in Bb, and 2 Bassoon. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measures 63-65 are highlighted with a box. The score shows a development of a motif through rhythmic changes. The Flute, Oboe, and Clarinet parts play a melodic line with triplets and slurs. The Bassoon part plays a supporting line. Dynamics include mp (mezzo-piano). The score is in a key of one sharp (F#) and 4/4 time.

กระบวนที่ 2 “กำฟ้าพาลง”

เป็นช่วงที่แม่น้ำกำลังไหลผ่านอำเภอพรหมบุรี จังหวัดสิงห์บุรี และมีการเปลี่ยนอัตราส่วนของจังหวะเป็น 6/8 ให้เข้ากับบรรยากาศงานเทศกาลประจำปีในต่างจังหวัด ในท่อนนี้จะมีสังคีตลักษณ์แบบสองตอน (Binary Form) โดยแบ่งออกเป็น A – B – A

ในตอน A จะอยู่ในห้วงที่ 79 – 132 ผู้ประพันธ์เลือกคัดทำนองมาจากบทเพลง “กำฟ้า” ในตัวอย่างที่ 7 ผู้ประพันธ์ได้ใช้การพัฒนาโมทีฟโดยการปรับทำนองหลักเพื่อให้เหมาะสมกับอัตราส่วนของจังหวะที่เลือกไว้โดยจะเห็นได้ในรูปภาพตัวอย่างที่ 8 นอกจากนี้ ยังมีการใช้คอร์ดคู่สี่และคู่ห้าเรียงซ้อนบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและเครื่องลมไม้เพื่อเป็นการเกริ่นนำเข้าตอน B ในกรอบสี่เหลี่ยม ตัวอย่างที่ 9

ตัวอย่างที่ 7 ทำนองเดิมของเพลงกำฟ้า

The musical score for the original melody of the song "Kam Fa" (กำฟ้า) is in 4/4 time, key of one sharp (F#). It shows a single melodic line on a staff. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, ending with a double bar line.

ตัวอย่างที่ 8 การคัดทำนองจากเพลงกัฟฟ้า (ในห้องที่ 106 – 111)

Violin 1

Violin 2

ตัวอย่างที่ 9 การใช้คอร์ดเรียงคู่สี่และคู่ห้าเรียงซ้อน บรรเลงโดยกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและเครื่องลมไม้ (ห้องที่ 119 – 124)

2 Flute

2 Oboe

2 Clarinet in Bb

2 Bassoon

2 Horn in F

2 Trumpet in Bb

2 Trombone

Bass Trombone

Quintal Chord

Quartal Chord

ในตอน B จะเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 133 – 143 ผู้ประพันธ์ได้นำบทสวดมนต์ในมหาพิธิกวนข้าวทิพย์ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในงานประเพณีก่าฟ้าและได้ใส่เสียงประสานที่บรรเลงโดยกลุ่มเครื่องสาย โดยจะย้ายจุดศูนย์กลางเสียงไปไว้ที่ G ในตัวอย่างที่ 10

ตัวอย่างที่ 10 ทำนองบทสวดมนต์ในมหาพิธิกวนข้าวทิพย์ (ในห้องที่ 133 – 136)

Largo
133 Solo

2 Bassoon *f*

Triangle *mf*

Violin 1

Violin 2

Viola *mp* *mp*

Violoncello *p*

Contrabass *p*

กระบวนที่ 3 “มณีชลขันธ์”

เป็นช่วงที่แม่น้ำกำลังเดินทางผ่านวัดมณีชลขันธ์ อำเภอท่าวุ้ง จังหวัดลพบุรี ท่อนนี้ทำนองในตอน A ของกระบวนที่ 1 ในกรอบสี่เหลี่ยม ตัวอย่างที่ 2 และ 11 จะกลับมาในรูปแบบที่แตกต่างเพื่อเป็นการเกริ่นว่ากำลังจะเข้าสู่ อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี

ผู้ประพันธ์ได้ใช้เทคนิคการปรับทำนองหลักโดยนำทำนองในตัวอย่างที่ 2 และ 11 มาปรับแต่งใหม่เล็กน้อย โดยจะเปลี่ยนโน้ตตัวแรกของประโยคเพลงเพื่อให้เข้ากับทำนองแต่จะคงไว้เพียงแคโน้ต 3 ตัวหลังในตัวอย่างที่ 12 ช่วงท้ายของกระบวนจะผสมผสานการใช้ไมคเข้ามาช่วยเพื่อเปลี่ยนท่วงเสียงไปยัง F เมเจอร์โดยเลือกใช้ไมค Bb ลิเดีย Bb โดเรียน ในตัวอย่างที่ 13 และ Bb มิกโซลิเดีย ในตัวอย่างที่ 14

ตัวอย่างที่ 11 ทำนองในตอน A ของกระบวนที่ 1

Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

Contrabass

p

ตัวอย่างที่ 12 ทำนองที่ปรับแต่งใหม่ในท่อน (ห้องที่ 201 - 202)

f

sfz

ตัวอย่างที่ 13 การผสมผสานโหมด Bb ลิเดียน (ห้องที่ 252 - 254) และ Bb โดเรียน (ห้องที่ 255)

252

B^b Lydian

2 Horn in F

2 Trumpet in B^b

2 Trombone

Bass Trombone

ff

sfz

mf

f

B^b Dorian

ตัวอย่างที่ 14 การผสมผสานโมด Bb มิกโซลีดียน ในบทเพลง (ห้องที่ 258 – 260)

B^b Mixolydian

258

Harp

Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

Double Bass

กระบวนที่ 4 “ทำนารายณ์”

ทำนองของแม่น้ำลพบุรีจะชัดเจนมากขึ้น ผู้ประพันธ์ได้นำท่อน B ในท่อนที่ 1 กลับมาใช้ซ้ำ โดยนำทำนองนั้นๆ มาแปรออกไปในอีกรูปแบบหนึ่ง นอกจากนี้ยังมีการหยิบสิ่งที่ผู้ฟังเคยได้ยินมาแล้วมาใช้ซ้ำเพื่อให้เกิดความเชื่อมโยงกันระหว่างท่อน ในตัวอย่างที่ 15

ตัวอย่างที่ 15 ทำนองระบำลพบุรีกลับเข้ามาในท่อน D บรรเลงโดยทรัมเป็ต 1 (ห้องที่ 267 – 273)

267

Solo

2 Trumpet in Bb

f

sfz

ในตัวอย่างที่ 16 จะเป็นช่วงท้ายทำนองตอน A1 ของกระบวนที่ 1 จะกลับมาอีกครั้ง บรรยายถึงการลาจากของแม่น้ำลพบุรีซึ่งยังคงต้องเดินทางต่อและเปลี่ยนเป็นแม่น้ำสายอื่นโดยเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น D เมเจอร์

ตัวอย่างที่ 16 ทำนองช่วง Intro กลับมาในช่วง Outro (ห้องที่ 308 – 313)

บทสรุปผลงานวิจัยสร้างสรรค์

บทประพันธ์ “แม่น้ำลพบุรี” เป็นบทประพันธ์ประเภทดนตรีพรรณนา สำหรับวงออร์เคสตรา ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว โดยอิงจากจินตนาการของผู้ประพันธ์ที่มีต่อแม่น้ำลพบุรี มีการผสมผสานระหว่างส่วนประกอบของดนตรีไทยเดิมและดนตรีคลาสสิกเข้าด้วยกันเพื่อผูกเรื่องราวที่ผู้ประพันธ์ต้องการจะสื่อสารแก่ผู้ฟังทั่วไปเพื่อสร้างเสริมจินตนาการและการเข้าถึงได้โดยง่าย ผู้ประพันธ์ได้นำวงออร์เคสตราแบบตะวันตกมาประยุกต์ใช้กับส่วนประกอบของดนตรีพื้นบ้าน ผู้ประพันธ์ได้เลือกคัดทำนองเพลงไทยเดิมและใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิคซึ่งเป็นสิ่งที่ชาวไทยคุ้นเคยในการสร้างทำนองของแต่ละกระบวน อีกทั้งยังหยิบยกส่วนประกอบอื่นๆ มาประยุกต์ใช้อย่างเช่น การเลียนแบบพื้นผิวของดนตรีในดนตรีไทย การสร้างเสียงประสานโดนใช้คอร์ดคู่สี่และคู่ห้าเรียงซ้อน เป็นต้น

จากการศึกษาและสร้างสรรค์บทประพันธ์ชิ้นนี้พบว่า บทประพันธ์ “แม่น้ำลพบุรี” สามารถพรรณนาเกี่ยวกับบรรยากาศการเดินทางของแม่น้ำลพบุรีได้ใกล้เคียงผู้ประพันธ์ต้องการ อีกทั้งยังผสมผสานความเป็นดนตรีตะวันตกและดนตรีไทยเดิมได้อย่างลงตัว อย่างไรก็ตาม บทประพันธ์ชิ้นนี้ยังมิได้ถูกจัดแสดงขึ้นจริง เนื่องด้วยสถานการณ์โควิด-19 ทำให้ผู้ประพันธ์ไม่สามารถจัดแสดง

ดนตรีใดๆ ได้ ผู้ประพันธ์จึงได้นำตัวอย่างบทประพันธ์ขึ้นนี้อัปโหลดไว้บน www.soundcloud.com และจัดทำ คิวอาร์โค้ด (QR code) เพื่อให้ผู้ที่สนใจได้รับฟัง โดยผู้ที่สนใจสามารถสแกนคิวอาร์โค้ดได้ตามตัวอย่างที่ 17 และหวังว่าบทประพันธ์ขึ้นนี้จะประโยชน์สำหรับผู้สนใจศึกษาการใช้เทคนิคการคัดทำนองและบทเพลงร่วมสมัย

ตัวอย่างที่ 17 คิวอาร์โค้ด ตัวอย่างบทประพันธ์ “แม่น้ำลพบุรี”



Scan for listening on Soundcloud.com
Lopburi River for Orchestra
By Kwan Peganan

บรรณานุกรม

- คมสันต์ วงศ์วรรณ. *ดนตรีตะวันตก*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.
- ณัชชา โสคติยานุรักษ์. *ดนตรีคลาสสิก บุคคลสำคัญและผลงาน*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.
- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.
- ณรุทธ์ สุทธจิตต์. *สังคีตนิยม ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.
- วิบูลย์ ตระกูลอุ้น. *ดนตรีศตวรรษที่ 20*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.

เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียงซีเมเจอร์ โอปุส 53 “วัลด์ชไตน์” ของเบโทเฟน:

แนวทางการฝึกซ้อมและการตีความบทเพลงสำหรับการแสดง

Beethoven's Piano Sonata in C Major, Op.53 "Waldstein":
Performance Practice and Interpretationโจเซฟ วงศ์พิเชฐชัย*¹ ปานใจ จุฬาพันธุ์²Joseph Wongpichedchai*¹ Panjai Chulapan²

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นบทความวิจัย นำเสนอแนวทางในการฝึกซ้อมและการตีความ เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียงซีเมเจอร์ โอปุส 53 “วัลด์ชไตน์” ของลุดวิก ฟาน เบโทเฟน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) วิเคราะห์และตีความบทเพลง 2) พัฒนาทักษะการบรรเลงที่ถูกต้อง และ 3) เรียนรู้การจัดการปัญหาต่างๆ รวมถึงการจัดการด้านเวลาและการเตรียมความพร้อมในการแสดงเดี่ยวเปียโน บทความนี้จะทำให้นักศึกษาและบุคคลทั่วไปที่สนใจดนตรีคลาสสิกเข้าใจความคิดสร้างสรรค์ของเบโทเฟนมากขึ้นผ่านการแสดงเดี่ยวเปียโนคลาสสิก โซนาตาบทนี้เป็นบทเพลงที่ยากและท้าทายความสามารถของนักเปียโนเป็นอย่างมาก เป็นหนึ่งในบทเพลงที่มีชื่อเสียงมากที่สุดและเป็นบทเพลงสำคัญที่จะทำให้นักเปียโนพัฒนาฝีมือไปสู่ระดับมืออาชีพ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาและแก้ปัญหาในการฝึกซ้อม เช่น การไขว้มือ กลีสซานโด และทริล

คำสำคัญ: เปียโน / โซนาตา / เปียโนโซนาตา / ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน / วัลด์ชไตน์โซนาตา

* Corresponding author, email: white_grand_piano_@hotmail.com

¹ นิสิตปริญญาโท หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

¹ Master's Degree Candidate, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

² อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

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

Abstract

This research article is written to provide a guide on the analysis of performance practice and interpretation of Ludwig van Beethoven's *Piano Sonata in C Major, Op.53 "Waldstein"*. Main objectives are 1) analyze and develop a good interpretation 2) improve piano playing skills and 3) learn how to deal with overall problems including time management and preparation for a solo performance. This article will help students and the general public to be interested in classical music and to have a better understanding of Beethoven's creativity through his piano sonata. This sonata, demanding and challenging, has been considered as one of the most well-known piano pieces. The sonata also plays an important role to help pianists develop their skills to a professional level. The researcher had faced and overcome the problems found in the piece during practicing such as hand cross, glissando, and trill.

Keywords: Piano / Sonata / Piano Sonata / Ludwig van Beethoven / Waldstein Sonata

ความเป็นมา

การแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้เป็นการนำเสนอองค์ความรู้ของการบรรเลงเปียโน รวมไปถึง การตีความ การวิเคราะห์ ประวัติศาสตร์ ความเป็นมา และเทคนิคการบรรเลงเพื่อออกแสดงใน รูปแบบการแสดงเดี่ยวเปียโน ในการแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้ผู้วิจัยมีความสนใจในบทเพลงประเภท โซนาตาเพราะเป็นบทเพลงที่มีเอกลักษณ์พิเศษ อีกทั้งยังเป็นบทเพลงที่ท้าทายและเป็นการพิสูจน์ ความสามารถในการฝึกซ้อมและการบรรเลงเพื่อนำไปแสดงในคอนเสิร์ตเดี่ยวเปียโนในที่สุด

ในงานวิจัยชิ้นนี้ผู้วิจัยจะแนะนำแนวทางการฝึกซ้อมและการตีความบทเพลงเพื่อให้เกิด ประโยชน์และเพิ่มความรู้ที่ดีและมีคุณภาพสำหรับนักเปียโนและผู้สนใจที่อยากจะบรรเลง เปียโน โซนาตาในกุญแจเสียงซีเมเจอร์ โอปัส 53 “วัลด์ชไตน์” ในภายหลัง

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของนักประพันธ์บทเพลงและความเป็นมาของบทเพลง
2. เพื่อนำเสนอการวิเคราะห์ ตีความและลีลาการบรรเลงบทเพลงให้แก่ผู้ที่สนใจ
3. เพื่อฝึกฝนและพัฒนาการแสดงเดี่ยวเปียโน
4. เพื่อเป็นแนวทางการฝึกซ้อมให้แก่ผู้ที่มีความสนใจ
5. เพื่อพัฒนาทักษะการบรรเลงและการเตรียมการแสดงเดี่ยวเปียโน

ขอบเขตของการวิจัย

บทวิเคราะห์ เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียงซีเมเจอร์ โอปุส 53 “วัลด์ชไตน์” แบ่งออกเป็น 3 ท่อน ความยาว 27:30 นาที

วิธีดำเนินการวิจัย

1. รวบรวมข้อมูลบทเพลงและโน้ตเพลง เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียงซีเมเจอร์ โอปุส 53 “วัลด์ชไตน์”
2. ค้นคว้าประวัติของนักประพันธ์และประวัติเพลง
3. วิเคราะห์บทเพลงในเชิงเทคนิคและศึกษาวิธีการฝึกซ้อมเพื่อให้เกิดประสิทธิภาพ
4. ฝึกซ้อมและกำหนดวันแสดงรวมถึงสถานที่แสดง

ประวัตินักประพันธ์เพลงและประวัติเพลง

ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven, ค.ศ. 1770-1827) เป็นนักประพันธ์เพลงชาวเยอรมันในช่วงปลายยุคคลาสสิก เป็นคนที่มีความทะเยอทะยานสูง หยิ่ง เจ้าอารมณ์และรักเสรี มีความคิดก้าวหน้าล้ำสมัยทั้งในด้านดนตรีและความคิดทางสังคม เบโทเฟนประพันธ์โซนาตาบทนี้ในปี ค.ศ. 1803-1804 อุทิศให้กับขุนนางชื่อเฟอร์ดินานด์ วัลด์ชไตน์ (Ferdinand Waldstein, ค.ศ. 1762-1823) ซึ่งเป็นเพื่อนสนิทและเป็นผู้อุปถัมภ์ของเขาด้วย โซนาตาบทนี้เป็นผลงานการประพันธ์ในช่วงกลางของเบโทเฟน ตีพิมพ์ครั้งแรกโดยสำนักพิมพ์ซิมรอก (Simrock) ในปี ค.ศ. 1805 ผลงานการประพันธ์เพลงบทนี้อยู่ในยุคที่เรียกว่า ยุคแห่งวีรบุรุษ (Heroic Decade) เพราะว่าในช่วงระยะเวลาใกล้เคียงกัน เบโทเฟนได้ประพันธ์เพลงซิมโฟนีหมายเลข 3 ในบันไดเสียง Eb เมเจอร์ ลำดับผลงานที่ 55 “อีรอยคา” (Symphony No.3 in E-flat Major, Op.55 “Eroica”) และมอบให้นโปเลียน โบนาปาร์ตซึ่งมีความหมายถึงวีรบุรุษนั่นเอง ส่วน Waldstein Sonata บทนี้มี 3 ท่อนคือ

Allegro con brio; Introduzione, Adagio molto และ Rondo, Allegretto moderato บางคนอาจตีความว่าโซนาตาบทนี้มี 2 ท่อน โดยให้ท่อน Introduzione, Adagio molto ทำหน้าที่เป็นตอนนำของท่อน Rondo, Allegretto moderato เนื่องจากเบโทเฟนกำหนดให้เล่นท่อนสุดท้ายต่อไปทันทีโดยไม่หยุดพัก

ท่อน 1 Allegro con brio มีอัตราจังหวะเร็วในสียงคิตลักษณะโซนาตา (Sonata Form) ประกอบด้วยตอนนำเสนอ (Exposition) ตอนพัฒนา (Development) และตอนย้อนความ (Recapitulation) ท่อนนี้มีความพิเศษตรงที่ท่อนองหลักที่สองในตอนนำเสนอย้ายไปกุญแจเสียงโดมิแนนท์ตามธรรมเนียมปกติ แต่เบโทเฟนเลือกให้ย้ายไปกุญแจเสียง E เมเจอร์แทน

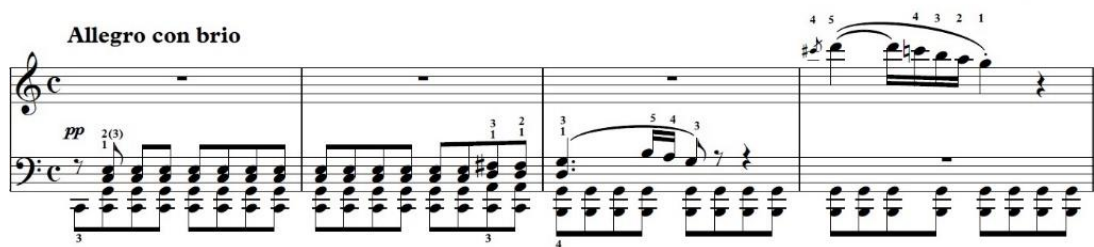
ท่อน 2 Adagio molto เป็นท่อนช้าอยู่ในอัตราจังหวะ 6/8 อยู่ในกุญแจเสียง F เมเจอร์ เป็นท่อนที่ไม่ยาวมากนัก เริ่มต้นด้วยความสงบจนถึงกลางเพลง คล้ายการเดินสวดที่มีจังหวะไม่เคร่งครัด หลังจากนั้นมีความเร่งเร้าเข้มข้นมากขึ้นเรื่อย ๆ ก่อนเงียบสงบลงอีกครั้งเพื่อเข้าสู่ท่อนที่ 3 ท่อนนี้โดยไม่มีหยุดพัก เบโทเฟนประพันธ์ท่อนนี้มาแทนที่ท่อนเดิมที่เคยประพันธ์ไว้เนื่องจากท่อนที่สองเดิมมีความยาวเกินไปถ้าจะนำมารวมกับท่อนที่หนึ่งและสาม และเนื่องจากเบโทเฟนชอบทำนองของท่อนที่สองเดิมเป็นพิเศษ จึงได้แยกออกไปตีพิมพ์ต่างหาก เป็นเพลงเดี่ยวใช้ชื่อว่า *Andante Favori, WoO.57*

ท่อน 3 Rondo Allegretto moderato เป็นท่อนเร็วปานกลาง อยู่ในอัตราจังหวะ 2/4 อยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ ท่อนนี้อยู่ในสียงคิตลักษณะรอนโด ท่อนนี้เป็นท่อนที่ยาวและซับซ้อนมาก การพัฒนาส่วนย่อยของทำนองในแต่ละตอนเกิดจากการซ้ำของโมทีฟ การยืดเวลาของประโยคเพลงเดิมโดยเปลี่ยนไปยังกุญแจเสียงหลายกุญแจเสียง โดยเฉพาะในกุญแจเสียงโดมิแนนท์ก่อนกลับสู่กุญแจเสียงหลัก และการแปรแนวบรรเลงประกอบเพื่อเพิ่มสีสัน มีการนำเสนอทำนองหลักตลอดทั้งท่อน และมีเทคนิคที่น่าสนใจมากมาย เช่น มือขวาเล่นอาร์เปจหรือคอร์ดแตก มือซ้ายไขว้มือขึ้นมาเล่นทำนองแทนมือขวา เลยช่วงเสียงกลางขึ้นมา ในช่วงท้ายของท่อนนี้ มือขวาเล่นทริลพร้อมกับทำนองหลักเป็นคู่แปดบวกกับมือซ้ายเล่นคอร์ดแตก นอกจากนั้นยังมีบางช่วงที่ต้องใช้เทคนิคการเล่นขั้นสูง เช่น ช่วงโน้ตเช็ตหนึ่งชั้นเล่นเป็นคู่แปดต่อกันหลายห้องตั้งแต่ห้องที่ 465 ซึ่งนักเปียโนอาจต้องใช้มือทั้งสองข้างเล่นพร้อมกันหรือใช้มือขวาเล่นแบบกลีสะซานโด

แนวทางการฝึกซ้อมและการตีความบทเพลง

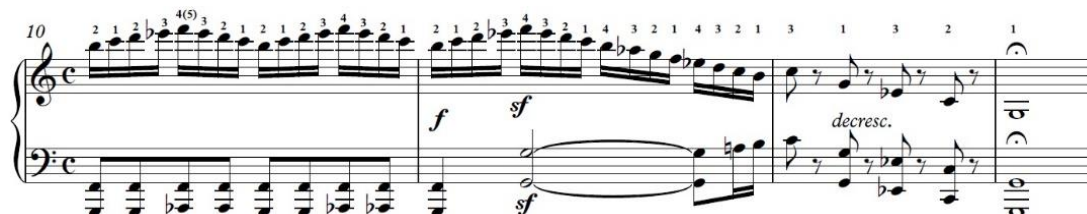
การให้แนวทางการฝึกซ้อมและการตีความบทเพลงสำหรับการแสดงบทประพันธ์ เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียงซีเมเจอร์ โอปุส 53 “วัลด์ซไตน์” ผู้วิจัยเสนอแนวทางที่น่าสนใจและเป็นประโยชน์แก่ผู้อ่าน โดยแสดงวิธีการบรรเลงในแต่ละส่วน นอกจากนั้นยังเสนอประเด็นอื่นที่สำคัญเพื่อเป็นแนวทางการฟังดนตรี และแนะนำเทคนิคการบรรเลง เพื่อให้การแสดงดนตรีมีประสิทธิภาพที่ดียิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 1 Allegro con brio ห้องที่ 1-4



จากตัวอย่างที่ 1 ผู้แสดงต้องให้ความสำคัญกับการวางนิ้วให้ชัดเจนซึ่งต้องคุมเสียงให้เท่ากัน โดยไม่มีเสียงใดเสียงหนึ่งดังกว่า แล้วเล่นดังขึ้นตอนที่กดโน้ต E – F# – G โน้ตที่ซ้ำทั้งหมดต้องเล่นให้เรียบเท่ากันทุกตัว ไม่เกร็งและเล่นด้วยปลายนิ้วในการเกลา กดโน้ตทีละตัวให้ลงลึกไปในคีย์เปียโน และรอให้คีย์ดังกลับขึ้นมาแล้วค่อยกดโน้ตตัวถัดไปอย่างช้าๆ ให้เสียงนิ่งก่อนแล้วค่อยขยับความเร็วขึ้นตามลำดับ เพราะหากพยายามเล่นเร็วตั้งแต่ครั้งแรกจะเสี่ยงกับอาการเกร็งที่แขนและข้อมือ จึงต้องซ้อมอย่างระมัดระวัง เน้นการซ้อมที่กดลงไปบนคีย์และผ่อนแรงทันที (Tension-Release) ในส่วนต่อไปในห้องที่ 3 เบโทเฟนได้ใช้ลูกเล่นเปลี่ยนจากเล่นช่วงเสียงกลางไปเป็นการเล่นช่วงเสียงสูงขึ้น เพื่อสร้างสีสันแก่เพลงนี้ ในห้องที่ 3 และ 4 ควรเล่นแล้วยกข้อมือผ่อนไปตามรูปแบบในการเคลื่อนไหวโดยยึดการผ่อนแขนและข้อศอกเป็นหลักเพื่อให้เล่นออกมาได้ผ่อนคลายและสบายมากที่สุด

ตัวอย่างที่ 2 Allegro con brio ห้องที่ 10-13



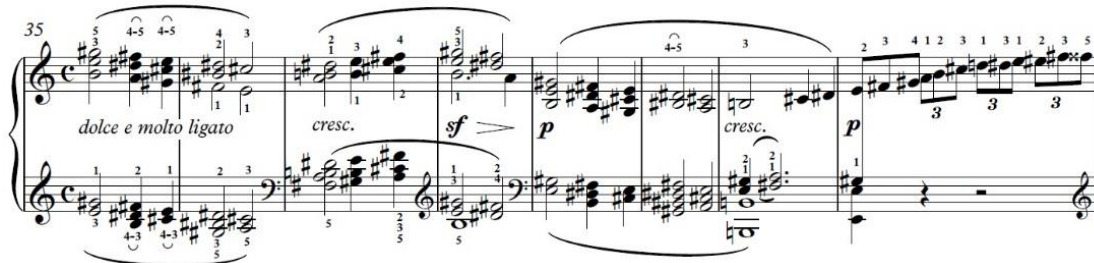
จากตัวอย่างที่ 2 เบโทเฟนได้ใช้การเล่นสเกลขึ้นลงซ้ำ ๆ เพื่อสร้างความกดดันและค่อยๆ เบาลง ผู้แสดงต้องให้ความสำคัญกับการสลับพลิกนิ้ว นิ้วชี้ต้องกดสลับไปมากับนิ้วโป้งโดยนิ้วโป้งควรเหยียดนิ้วเวลากดไปบนคีย์โดยไม่ให้ข้อมือตก ข้อมือต้องขนานกับพื้นอยู่เสมอ ไม่เอียงงอลงเพราะจะทำให้รูปแบบมือและข้อมืออยู่ในสภาพที่ไม่ปกติตามธรรมชาติ รวมถึงต้องให้ช่องว่างระหว่างนิ้วโป้งกับชี้เป็นรูปทรงกลมอยู่เสมอไม่ให้กลายเป็นสามเหลี่ยมคล้ายกับหงายมือขึ้นที่จับลูกบอลอยู่

ตัวอย่างที่ 3 Allegro con brio ห้องที่ 14-16



จากตัวอย่างที่ 3 ในจุดนี้เบโทเฟนได้เปลี่ยนช่วงเสียงจากต่ำมาเล่นในช่วงเสียงกลางแทนเพื่อเปลี่ยนอารมณ์เพลงและถ่ายทอดสีสนใหม่ ๆ ผู้แสดงต้องให้ความสำคัญกับการวางมือทั้งสองข้างให้ขนานกับพื้นและวางนิ้วให้ใกล้กับคีย์โดยการกดโน้ตคู่สามทั้งสองมือโดยใช้นิ้ว 1 และ 3 ในมือขวา และใช้นิ้ว 3 และ 1 ในมือซ้าย รูปแบบการขยับมือทั้งสองข้างจะคล้ายเทคนิคเทรโมโล (Tremolo) จึงควรขยับมือและนิ้วเหมือนการบิดลูกบิดประตู ซึ่งต้องซ้อมแบบกดทีละโน้ตพร้อมกับขยับข้อมือเหมือนการบิดลูกบิดประตูไปพร้อมกัน จะทำให้เล่นได้ผ่อนคลายและเป็นธรรมชาติมากกว่าการกดแบบเกร็งข้อมือเพราะจะทำให้เล่นได้ดีกว่าและปราศจากความตึงเครียดในนิ้ว มือ แขน ไหล่ ส่วนในห้องที่ 16 นิ้วโป้งมือซ้ายควรจะต้องตั้งตรงเพื่อไม่ให้ข้อมือตก และขยับข้อมือเหมือนการบิดลูกบิดประตูเช่นเดียวกัน ความรู้สึกโดยรวมเวลาเล่นจุดนี้ควรผ่อนข้อมือให้เบาหวิวและลงน้ำหนักเฉพาะปลายนิ้วเท่านั้นจึงจะทำให้เล่นได้เร็วและเรียบได้ โดยระดับในการกดลงไปบนคีย์จะกดลงไปแค่ครึ่งเดียวไม่ลงไปลึกสุดซึ่งจะทำให้มืออิสระ ปราศจากอาการเกร็ง

ตัวอย่างที่ 4 Allegro con brio ห้องที่ 35-42



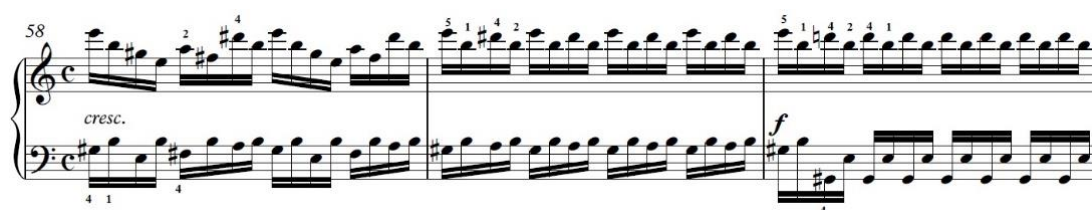
จากตัวอย่างที่ 4 ในจุดนี้เบโทเฟนได้เปลี่ยนสีสันโดยการเปลี่ยนกุญแจเสียงจาก C เมเจอร์ไป E เมเจอร์โดยใช้ลักษณะแบบคอรอล (Chorale) ทำให้คนฟังรู้สึกถึงความอ่อนหวานของทำนอง ผู้แสดงควรให้ความสำคัญกับการซ้อมเลกาโต (Legato) อย่างช้า ๆ เพื่อเชื่อมเสียงให้ต่อกันโดยจะทำให้เกิดจินตนาการถึงความสวยงามของเสียงร้องมากขึ้น โดยฝึกซ้อมทีละมือก่อน เริ่มจากมือขวา ในส่วนนี้ทำนองจะอยู่ในแนวโซปราโน ผู้แสดงควรจะให้เสียงต่อเนื่องมากที่สุด ในการกดคอร์ดแต่ละคอร์ด หลังจากกดลงไปต้องผ่อนแรงออกเพื่อลดความเกร็งตามด้วยการคิดถึงโน้ตชุดต่อไปที่จะกดว่าต้องขยับขึ้นลงหรือไปด้านข้าง รวมถึงการใช้นิ้วที่ถูกต้อง เช่น ในห้องที่ 37 โน้ตมือขวา ประกอบด้วยโน้ต B – E – G# ใช้นิ้ว 1 3 5 ตามด้วยคอร์ดถัดไป โน้ต A – D# – F# ใช้นิ้ว 1 2 4 เพื่อให้โน้ตแต่ละตัวเชื่อมต่อกันโดยไม่มีการยกนิ้วลอยขึ้นมาเป็นอันขาด ทุกความเคลื่อนไหวควรขยับไปในแนวนอน ข้อมือควรขยับไปตามรูปแบบในการเคลื่อนไหวเช่นเดียวกัน

ตัวอย่างที่ 5 Allegro con brio ห้องที่ 43-49



จากตัวอย่างที่ 5 ผู้แสดงควรให้ความสำคัญกับทำนองหลักที่ย้ายไปอยู่มือซ้าย และมือขวา เล่นบรรเลงประกอบ ต้องนำเสนอทำนองหลักในมือซ้ายให้ชัดและเด่นกว่าแนวบรรเลงประกอบของมือขวา ทำนองหลักมีความเข้มข้นของเสียงระดับ f แนวประสานอยู่ในระดับเสียงเบา p ในจุดนี้ เบโทเฟนได้สร้างความแปลกใหม่โดยใช้โน้ตสามพยางค์เล่นพร้อมกับโน้ตยาวตัวอย่างเช่น โน้ตตัวขาว ในมือซ้าย ซึ่งในมือขวาก็ยังมีทำนองประสานเล่นประกอบเช่นกัน

ตัวอย่างที่ 6 Allegro con brio ห้องที่ 58



จากตัวอย่างที่ 6 ผู้แสดงควรให้ความสำคัญกับการกางและหุบนิ้วระหว่างโน้ตแต่ละตัว เช่น ในห้องที่ 58 จังหวะแรก โน้ตในแนวมือขวาประกอบด้วยโน้ต E - B - G# - E ระหว่างการซ้อมควรกดโน้ต E โดยใช้นิ้วก้อย และเล่นโน้ต B ด้วยนิ้วกลาง ทันทีที่เล่นโน้ต B ต้องหุบนิ้วก้อยและนิ้วนางให้ติดกับนิ้วกลางทันที และทำแบบนี้ในทุกส่วนของเพลงที่มีการกางนิ้วเข้าออกเพื่อป้องกันอาการบาดเจ็บ ตอนแรกควรซ้อมโดยกดคอร์ดแท่ง (Block Chord) ก่อนเพื่อให้ชินกับคอร์ดหลาย ๆ คอร์ด ก่อนเล่นเป็นคอร์ดแตก (Broken Chord) ในภายหลัง ในส่วนนี้เบโทเฟนได้สร้างความตื่นเต้นและความเร้าใจเพิ่มขึ้นโดยการเปลี่ยนจากโน้ตสามพยางค์เป็นโน้ตเช็บ็ตสองชั้น

ตัวอย่างที่ 7 Allegro con brio ห้องที่ 67-72



จากตัวอย่างที่ 7 ผู้แสดงควรให้ความสำคัญกับการเล่นคอร์ดแตก การกดเป็นคู่แปด ต้องซ้อมกดลงไปบนคีย์และยกข้อมือขึ้น ขณะที่ยกมือขึ้นให้หุบนิ้วโป้งกับนิ้วก้อยเข้าหากัน ทุกอย่างต้องทำพร้อมกันในการเคลื่อนไหวครั้งเดียวเพื่อให้การกดคู่แปดมีประสิทธิภาพมากขึ้นและไม่เกร็ง ในส่วนของมือซ้ายต้องซ้อมคอร์ดแตกก่อนแล้วแยกเป็นโน้ตทีละตัว ห้องที่ 70-72 มือซ้ายเล่นคู่สาม ควรซ้อมกดโน้ตสั้นๆ และซ้ำๆ โดยใช้ข้อมือ เพื่อให้เปล่งเสียงออกมาอย่างชัดเจน ตามด้วยการซ้อมเล่นโน้ตทริลเริ่มจากตัวดำ--เข้บัตหนึ่งขึ้น เมื่อคล่องขึ้นค่อยขยับความเร็วเป็นเข้บัตสองชั้นในภายหลัง

ตัวอย่างที่ 8 Adagio molto ห้องที่ 1-5



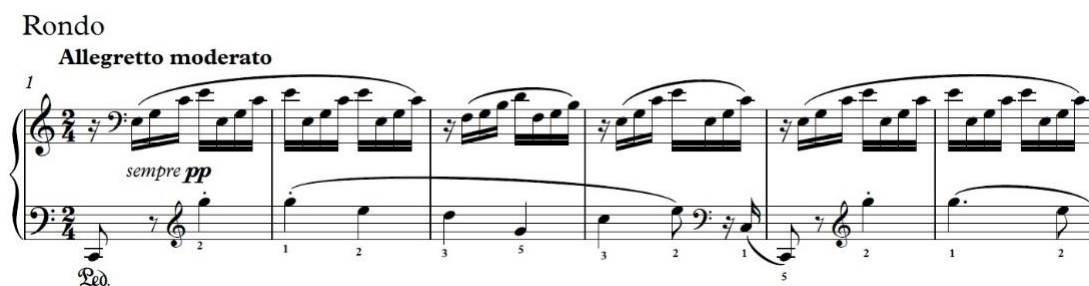
จากตัวอย่างที่ 8 เบโทเฟนได้เปลี่ยนกุญแจเสียงจาก C เมเจอร์ มาเป็น F เมเจอร์ในท่อนสอง นี้รวมถึงเปลี่ยนอัตราจังหวะจาก 4/4 เป็น 6/8 เพื่อเปลี่ยนอารมณ์ความรู้สึกตามแบบของโซนาตา ท่อนนี้ถูกสร้างมาเพื่อเป็นจุดพักเล็ก ๆ ก่อนเชื่อมเข้าหาท่อนสาม จะเห็นจากการที่เบโทเฟนระบุลงไปในตอนต้นของท่อนว่า Introduzione ผู้แสดงควรวางนิ้วให้ชัดเจนและไม่ยกนิ้วขึ้นสูงเพื่อไม่ให้ทางเสียงของประโยคเพลงสั้นเกินไป ควรเล่นเลกาโตด้วยนิ้วที่แบนเพื่อให้ได้เสียงที่เบาอ่อนหวาน เมื่อเล่นถึงตัวสุดท้ายจะเล่นหน่วง (Tenuto) กว่าปกติ รวมถึงยกข้อมือขึ้นเล็กน้อยเพื่อให้ได้เสียงเบาและไม่กระแทก ฟังสบายและผ่อนคลาย ควรให้ความสำคัญกับน้ำหนักที่จะกดลงไปบนคีย์อย่างมาก เพราะท่อนที่สองนี้มีการเปลี่ยนอารมณ์เพลงจากเร็วในท่อนหนึ่งเข้าหาท่อนสองที่ช้าแบบอ่อนหวาน ผู้แสดงควรถ่วงน้ำหนักโดยใช้ท่อนแขนและข้อศอกมาก ๆ เวลาเล่นควรกดคีย์โดยไม่เกร็งท่อนแขน ท่อนนี้เป็นท่อนช้า ผู้เล่นควรควบคุมการหายใจเพื่อให้แต่ละประโยคไม่เกิดอาการเร่งโดยไม่จำเป็น ก่อนส่งเข้าท่อนสามที่จะกลับมาเร็วอีกครั้ง

ตัวอย่างที่ 9 Adagio molto ห้องที่ 25-28



จากตัวอย่างที่ 9 ก่อนจบท่อนสองเพื่อเข้าท่อนสาม ผู้แสดงไม่ควรเว้นช่วงระหว่างท่อนนานเกินไป เพราะเบโทเฟนตั้งใจค้างไว้เท่าที่ระบุว่าเฟอร์มาตา (Fermata) เท่านั้นก่อนเริ่มท่อนที่สาม เนื่องจากเบโทเฟนกำหนดให้เล่นท่อนสุดท้ายต่อไปทันทีโดยไม่หยุดพัก เบโทเฟนใช้คอร์ด G7 ซึ่งเป็นคอร์ด V7 ของกุญแจเสียง C เมเจอร์ก่อนไล่ขึ้นครึ่งเสียงเข้าหาคอร์ด G[#]dim7 ซึ่งเป็นคอร์ด vii^o7 ของกุญแจเสียง A ไมเนอร์ซึ่งมีความสัมพันธ์เป็นกุญแจเสียงไมเนอร์ร่วม (Relative minor) ของกุญแจเสียง C เมเจอร์

ตัวอย่างที่ 10 Rondo Allegretto moderato ห้องที่ 1-6



จากตัวอย่างที่ 10 เบโทเฟนให้มือซ้ายเล่นไขว้มือขึ้นมาเล่นโน้ตที่สูงกว่ามือขวา โดยให้เล่นแนวทำนองหลักเพื่อสร้างความรู้สึกแปลกใจรวมถึงอารมณ์ที่แปลกใหม่ขึ้น รวมถึงเปลี่ยนอัตราจังหวะจาก 6/8 เป็น 2/4 ด้วย ผู้แสดงควรให้ความสำคัญกับทำนองหลักที่กดด้วยมือซ้าย เล่นด้วยความเข้มเสียง *mp* ในขณะที่เล่นโน้ตในแนวประสานของมือขวาเป็น *pp* เพื่อให้ได้ยินทำนองหลักชัดเจน และให้ทุกแนวมีความสมดุลกัน

ตัวอย่างที่ 11 Rondo Allegretto moderato ห้องที่ 7-12



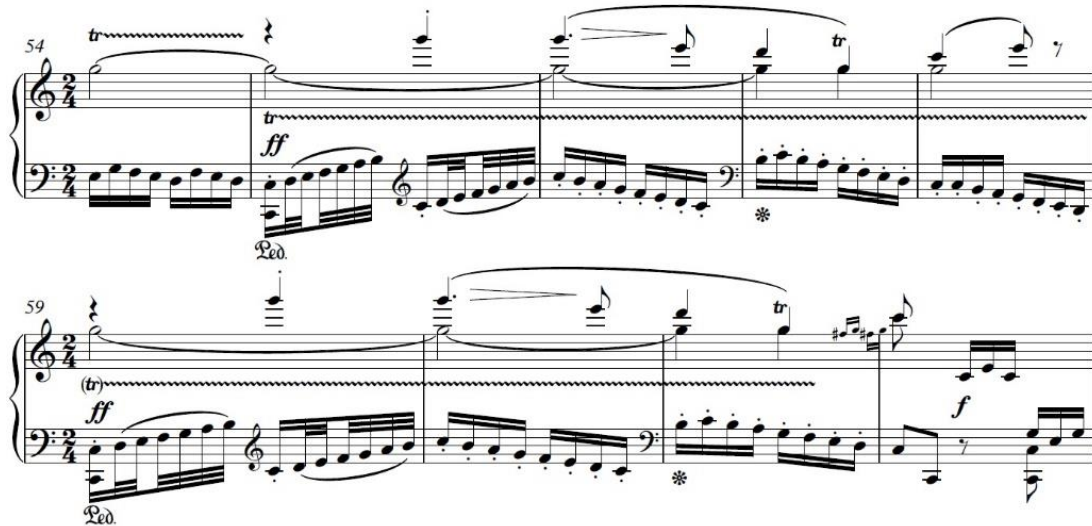
จากตัวอย่างที่ 10 และ 11 ผู้แสดงควรให้ความสำคัญกับการเล่นแนวประสานของมือขวา โดยใช้นิ้วแบน ๆ กดลงไปไม่ให้สุดคีย์เพื่อให้เกิดเสียงเบา *pp* มือซ้ายวางนิ้วติดคีย์และเล่นเลกาโตด้วยความเข้มเสียง *mp* ผู้แสดงควรเหยียบเพเดิลยาวตั้งแต่ห้องแรกจนถึงห้องที่ 8 แต่ควรเหยียบแค่ Half Pedal เท่านั้นและปรับเพิ่มลดตามความเหมาะสมเพื่อให้สามารถเก็บทำนองหลักที่สำคัญเอาไว้ แต่ไม่ควรเหยียบเพเดิลมากเกินไปเพราะจะทำให้เสียงฟุ้งเบลอ ทำนองหลักที่กดด้วยมือซ้ายควรกดพร้อมกับผ่อนข้อมือและยกขึ้นเมื่อกดเสร็จเพื่อให้เสียงไม่แข่งกระด้าง และควรนวดนิ้วลงบนคีย์อย่างงดงาม

ตัวอย่างที่ 12 Rondo Allegretto moderato ห้องที่ 19-30



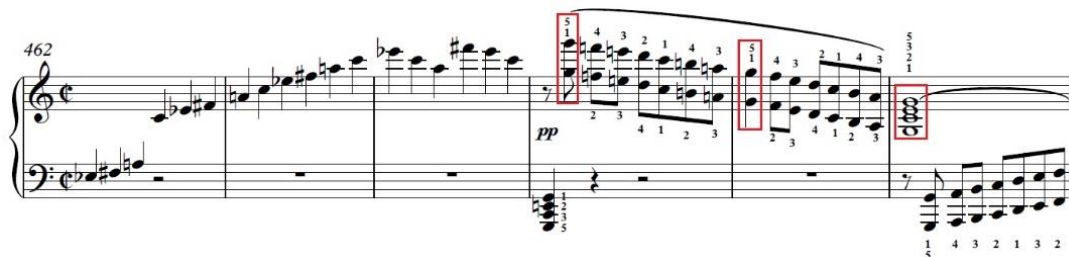
จากตัวอย่างที่ 12 ในห้องที่ 23 ผู้แสดงต้องให้ความสำคัญกับการกลับนิ้วโป้งขึ้นลง เพราะถ้ายกนิ้วชี้สลับกับนิ้วโป้งโดยการยกข้อมือจะทำให้โน้ตที่เล่นออกมาไม่ต่อเนื่อง การกดด้วยนิ้วโป้งควรเหยียดนิ้วเวลากดโดยไม่ให้ข้อมือตก ไม่ใช่พุ่มน้ำหนกจากข้อมือเพราะจะทำให้ข้อมือตก ในห้องที่ 23-30 จะไม่มีการเหยียบเพเดิลเลย

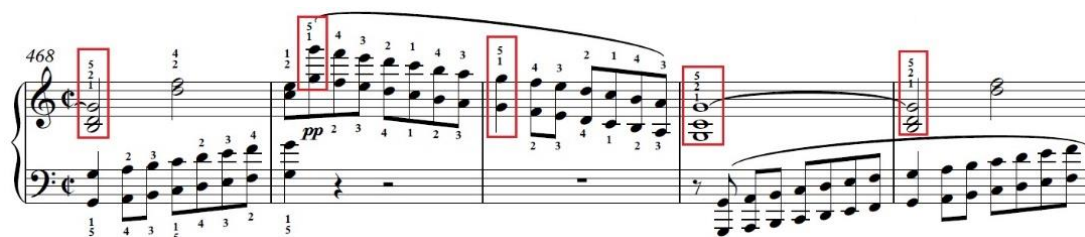
ตัวอย่างที่ 13 Rondo Allegretto moderato ห้องที่ 54-62



จากตัวอย่างที่ 13 เบโทเฟนได้สร้างความแปลกใหม่ขึ้นโดยให้มือขวามือเดียวเล่นทั้งทำนองหลักและทริลไปพร้อมกันซึ่งเป็นเทคนิคที่ไม่มีใครใช้ในยุคนั้น ในส่วนนี้การเล่นเลกาโตเป็นสิ่งที่ยากมาก จึงควรใช้เพดัลช่วย ควรซ้อมทริลและกดทำนองหลักไปด้วยแบบซ้ำๆ ก่อน ตอนที่ทริลไม่จำเป็นต้องกางนิ้ว แต่ควรหุบนิ้วโป้งเข้าไปอยู่ใกล้นิ้วชี้อยู่เสมอแล้วค่อยกางออกเวลาที่ต้องกดโน้ตคู่แปด ในส่วนของมือซ้ายในห้องที่ 55-62 ควรซ้อมโดยการกดคู่แปดตามด้วยการขยับอย่างรวดเร็วเพื่อเตรียมเล่นสเกลเซปต์สามชั้น ในจุดนี้ไม่ควรแช่คู่แปดค้างไว้นานเกินไป เพื่อไม่ให้เสียเวลาในการขยับและเตรียมสำหรับการไล่นोटตัวถัดไป ถึงแม้ว่าจะเล่นโน้ตเสียงสั้นขาดจากกันแต่ควรตีความประโยคทั้งหมดเป็นแบบเลกาโต ซึ่งไม่ยกนิ้วสูงและให้ติดกับคีย์มากที่สุด เพื่อเตรียมเล่นโน้ตตัวต่อไปให้ทัน

ตัวอย่างที่ 14 Rondo Allegretto moderato ห้องที่ 462-472





จากตัวอย่างที่ 14 ผู้แสดงต้องให้ความสำคัญกับการเล่นกลีสซานโดคู่แปดซึ่งเบโทเฟนกำหนดนิ้วไว้ชัดเจนว่าให้เล่นด้วยนิ้ว 1 และ 5 แต่เปียโนในยุคคลาสสิกนั้นมีน้ำหนักเบาและคีย์ตื้นกว่าเปียโนในปัจจุบัน จึงทำให้เล่นได้ยากกว่า ส่วนเปียโนในปัจจุบันถูกพัฒนาให้ดีขึ้นในหลายด้าน รวมถึงความลึกและน้ำหนักของคีย์ที่มีมากขึ้น จึงสามารถเลือกเล่นไลโน้ตเป็นบันไดเสียงได้เช่นกัน เพื่อความชัดของโน้ตทุกตัว สำหรับการซ้อมในจุดนี้หากเล่นเป็นสเกลในกรอบสี่เหลี่ยมให้คู่แปดด้วยมือขวามือเดียว หลังจากนั้นใช้มือซ้ายช่วยเล่นตั้งแต่ห้อง 464-472 ตามตัวอย่าง

สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษาวิจัยพบว่าหลักการในการเล่นโน้ตสั้น เลกาโต คอร์ดแท่ง คอร์ดแตก อาร์เปจิโอ คู่แปด ทริล และการไลบันไดเสียงนั้น วิธีที่ดีที่สุดคือการเล่นด้วยปลายนิ้วและอยู่ติดกับคีย์ ไม่ยกนิ้วสูง ไม่เสียเวลากับท่าทางที่ไม่จำเป็นเพื่อให้เล่นโน้ตต่อไปได้อย่างเรียบเนียน รวมถึงหมั่นซ้อมมือเล็กน้อยและเน้นจังหวะตกเพื่อทำให้จังหวะคงที่ ทุกครั้งที่กดโน้ตลงไปต้องส่งน้ำหนักผ่านไหล่ ข้อศอก ข้อมือ อย่างสบายและลงน้ำหนักที่ปลายนิ้วเท่านั้น ทุกอย่างต้องไม่เกร็งแม้แต่ข้อนิ้ว ข้อควรระวังในการเล่นคอร์ดแท่งและคู่แปด ควรกดลงไปและยกมือขึ้น ขณะที่ยกมือขึ้นต้องหุบนิ้วทุกนิ้วเข้าหากันก่อนกดคอร์ดต่อไป เพื่อลดอาการเกร็ง สำหรับอาร์เปจิโอ ทุกครั้งที่กดโน้ตลงไป เมื่อกดโน้ตตัวถัดไปต้องหุบนิ้วเข้าหานิ้วที่เพิ่งเล่นเพื่อความผ่อนคลายไม่เกร็ง สำหรับเทคนิคที่กล่าวมานี้ นักเปียโนสามารถนำไปปรับใช้กับการฝึกซ้อมของตนเองเพื่อเพิ่มประสิทธิภาพให้การแสดงเดี่ยวเปียโนของตัวเองได้ต่อไป

การแสดงเดี่ยวเปียโน

เปียโนโซนาตาในกุญแจเสียงซีเมเจอร์ โอปุส 53 “วัลด์ชไตน์” เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงเดี่ยวเปียโน จัดขึ้นเมื่อวันที่ 7 ธันวาคม พ.ศ. 2563 ณ ห้องสตูดิโอองสรวง (Tongsuang's Studio-Nana) ใช้เวลาในการแสดงทั้งหมดประมาณ 1 ชั่วโมง 17 นาที

บรรณานุกรม

- ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2552.
- ปานใจ จุฬาพันธุ์. *วรรณกรรมเพลงเปียโน 1*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.
- ศศิ พงศ์สรายุทธ. *ดนตรีตะวันตก: ยุคบาโรกและยุคคลาสสิก*. พิมพ์ครั้งที่ 2 กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.
- Chao-Hwa Lin. "The Impact of the Development of the Fortepiano on the Repertoire Composed for It from 1760–1860." D.M.A. diss., University of North Texas, 2012.
- Lerttamrab, Maykin. "Beethoven's "Waldstein" Sonata." *Veridian E-Journal* 10, 5 (2017): 375-385.
- Mobbs, Kenneth. "A Performer's Comparative Study of Touchweight, Key-Dip, Keyboard Design and Repetition in Early Grand Pianos, c. 1770 to 1850." *The Galpin Society Journal* Vol. 54 (May, 2001): 16-44.
- Newman, William S. "The Performance of Beethoven's Trills." *Journal of the American Musicological Society* 9, 3 (1976): 439-441.
- Rosenblum, Sandra P. "Two Sets of Unexplored Metronome Marks for Beethoven's Piano Sonatas." *Early Music* 16, 1 (1988): 12-14.

การประพันธ์บทเพลง กาลดำเนิน สำหรับไวโอลินทรีโอ

Music Composition: Kan Damnoen for Violin Trio

ธภัฏ สังข์วิจิตร*¹Thaphad Sungwijit*¹

บทคัดย่อ

การประพันธ์บทเพลง *กาลดำเนิน* สำหรับไวโอลินทรีโอ มีความยาวประมาณ 10 นาที ได้รับแรงบันดาลใจจากกาลเวลาที่ดำเนินไปเป็นกิจวัตรตั้งแต่ช่วงเช้า ช่วงบ่าย ช่วงเย็น สะท้อนออกมาเป็นอารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ ผลจากการประพันธ์บทเพลงพบว่า บทเพลงแบ่งออกเป็น 3 บทเพลงย่อย ได้แก่ บทเพลงย่อยที่หนึ่ง: *อรุณเบิกฟ้า* เป็นการใช้เทคนิคการดีดสายไวโอลินมาเป็นแนวคิดในการประพันธ์ บทเพลงย่อยที่สอง: *ทิวาวน* มีแนวคิดการใช้โน้ตเสียงค้ำผสมผสานความหลากหลายของจังหวะ และบทเพลงย่อยที่สาม: *สายัณห์เยือน* เป็นการใช้เทคนิคการใช้คันชักบรรเลงเสียงต่อเนื่องและเสียงสั่นบนโน้ตเช็ตหนึ่งชั้น บทประพันธ์เพลงได้นำออกแสดงพร้อมบรรยายเผยแพร่ต่อสาธารณชนในงานประชุมวิชาการระดับชาติ ด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ วันที่ 9 กันยายน 2564 ในรูปแบบออนไลน์

คำสำคัญ: กาลดำเนิน / ไวโอลินทรีโอ / การประพันธ์เพลง

* Corresponding author, email: chatwalee_jikke@hotmail.com

¹ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ โปรแกรมวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย

¹ Asst. Prof., Program in Fine and Applied Arts, Faculty of Humanities, Chiang Rai Rajabhat University.

Abstract

The research article “Music Composition: *Kan Damnoen* for Violin Trio” approximately 10 minutes duration inspired by the composer’s everyday lives. It comprises of three pieces, the first piece: *Pizzicato in the Morning*, using the pizzicato technique, the second piece: *In the Afternoon*, using a pedal note with various rhythmic, the third piece: *In the Evening* using slur and staccato technique on eighth notes. The Composition was performed by virtual ensemble at Chiangmai Rajabhat University National Conference in September 9, 2021.

Keywords: Kan Damnoen / Violin Trio / Composition

บทนำ

การดำเนินชีวิตของแต่ละคนมีความแตกต่างกัน บางคนอาจใช้ชีวิตที่ต้องเร่งรีบแข่งกับเวลา เพื่อให้ได้มาซึ่งเป้าหมายที่ต้องการ ในขณะที่บางคนอาจมีชีวิตที่เรียบง่ายไม่มีแรงผลักดัน ซึ่งไม่ว่าจะใช้ชีวิตแบบไหนก็มีทั้งข้อดีและข้อเสียแตกต่างกันไป ทั้งนี้ หากใช้ชีวิตที่ต้องเร่งรีบวุ่นวายตลอดเวลา อาจทำให้สุขภาพร่างกายและจิตใจเสื่อมโทรมลง หรือหากใช้ชีวิตที่ราบเรียบไร้ซึ่งเป้าหมายหรือแรงผลักดัน ก็อาจทำให้ขาดแรงบันดาลใจหรือขาดพลังชีวิตในการทำงาน ดังนั้น การใช้ชีวิตจึงควรอยู่บนทางสายกลางซึ่งไม่ตึงและไม่หย่อนจนเกินไป

ชีวิตในแต่ละวันของผู้ประพันธ์มีช่วงเวลาที่มีความสุข สนุกสนาน ความรู้สึกเครียดสับสน วุ่นวาย หรือความรู้สึกสงบและผ่อนคลายปะปนกันไป ด้วยเหตุนี้ ผู้ประพันธ์จึงได้วิเคราะห์ช่วงเวลาในแต่ละวันของตนเอง และสังเคราะห์อารมณ์ความรู้สึกเหล่านั้นมาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์บทเพลง *กาลดำเนิน* สำหรับไวโอลินทรีโอ อารมณ์ความรู้สึกที่สังเคราะห์ออกมานั้น ผู้ประพันธ์ได้นำมาเชื่อมโยงกับแนวคิดและหลักการทางดนตรีตะวันตก โดยบทเพลงประพันธ์แบ่งเป็น 3 บทเพลงย่อยตามช่วงเวลา คือ ช่วงเช้า แสดงถึงอารมณ์ที่มีความสุข ช่วงบ่าย แสดงถึงอารมณ์ที่เครียดและวุ่นวาย ส่วนช่วงเย็น แสดงถึงอารมณ์สงบและผ่อนคลาย

เนื่องด้วยผู้ประพันธ์เป็นอาจารย์สอนไวโอลิน จึงมีแนวคิดที่จะนำเครื่องดนตรีชนิดนี้มาเป็นเครื่องดนตรีหลัก โดยประพันธ์สำหรับไวโอลินทรีโอ (ไวโอลิน 3 คัน) ผู้ประพันธ์นำเทคนิคต่าง ๆ ของ

ไวโอลิน เช่น เทคนิคการดีดไวโอลิน (Pizzicato) และเทคนิคการใช้คันชัก (Bowing) ซึ่งเป็นบรรเลงเสียงต่อเนื่องและเสียงสั่นบนโน้ตเข้บตหนึ่งชั้นมาใช้เป็นแนวทางในการประพันธ์ นอกจากนั้นยังนำการใช้โน้ตเสียงค้ำ (Pedal note) ผสมผสานกับลักษณะต่าง ๆ มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์อีกด้วย โดยผู้ประพันธ์หวังว่าจะเป็นประโยชน์ต่อวงวิชาการดนตรี ทั้งสามารถนำไปใช้เป็นสื่อในการเรียนการสอนทั้งในรายวิชาการประพันธ์ดนตรีและทักษะการปฏิบัติเครื่องสายสากล

วัตถุประสงค์

1. เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง *กาลด้าเนิน* สำหรับไวโอลินทรีโอที่ได้รับแรงบันดาลใจจากกาลเวลาที่ดำเนินไปเป็นกิจวัตร
2. เพื่อศึกษาแนวคิดทฤษฎีการประพันธ์เพลง และเทคนิคการบรรเลงเครื่องสายสากล
3. เพื่อเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ต่อสาธารณชน

ขอบเขตการศึกษา

บทประพันธ์เพลง *กาลด้าเนิน* สำหรับไวโอลินทรีโอ เป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับบรรเลงด้วยไวโอลินจำนวน 3 คัน มีความยาวประมาณ 10 นาที ทั้งนี้ ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดด้านทฤษฎีดนตรีตะวันตกมาเป็นแนวคิดหลักในการประพันธ์ ได้แก่ แนวคิดการใช้โน้ตเสียงค้ำผสมผสานความหลากหลายของจังหวะ และใช้แนวคิดด้านเทคนิคการบรรเลงเครื่องสายสากล ได้แก่ เทคนิคการดีดสายไวโอลิน รวมถึงเทคนิคการใช้คันชักบรรเลงเสียงต่อเนื่องและเสียงสั่นบนโน้ตเข้บตหนึ่งชั้นมาเชื่อมโยงกับอารมณ์ความรู้สึกของผู้ประพันธ์ตามช่วงเวลาต่าง ๆ คือ ช่วงเช้า ช่วงบ่าย และช่วงเย็น อย่างไรก็ตาม ผู้ประพันธ์จะกำหนดโครงสร้างของบทเพลงเพื่อเชื่อมโยงกับเหตุการณ์หรือสถานการณ์ต่าง ๆ ในบทเพลงตามที่ผู้วิจัยเห็นสมควร

ข้อตกลงเบื้องต้น

เนื่องด้วยสถานการณ์โควิด-19 ผู้ประพันธ์จำเป็นต้องปรับรูปแบบการแสดงในลักษณะการแสดงดนตรีเสมือนจริง (Virtual Ensemble) และเผยแพร่ทางออนไลน์

วิธีดำเนินการวิจัย

1) กำหนดบทบาทช่วงเวลาต่าง ๆ ได้แก่ ช่วงเช้า ช่วงบ่าย ช่วงเย็น และพิจารณาเชื่อมโยงเข้ากับแนวคิดทางดนตรี เพื่อนำไปสู่การออกแบบโครงสร้างบทเพลง

- 2) ศึกษาแนวคิดทฤษฎีการประพันธ์เพลง และเทคนิคการบรรเลงสำหรับเครื่องสายสากล
- 3) ออกแบบโครงสร้างของบทเพลง และประพันธ์แนวดนตรีที่เหมาะสม
- 4) ส่งบทเพลงที่ประพันธ์แล้ว ให้นักดนตรีฝึกซ้อมและปรับแก้ตามความเหมาะสม
- 5) นักดนตรีบันทึกภาพและเสียง และส่งไฟล์กลับมาให้ผู้ประพันธ์เพื่อผสมเสียงและตัดต่อ
- 6) นำไฟล์ภาพและเสียงจากนักดนตรีมาผสมเสียงและตัดต่อ
- 7) นำบทเพลงออกแสดงต่อสาธารณชน ผ่านงานประชุมวิชาการระดับชาติ และช่องทางออนไลน์

ผลการศึกษา

จากการวิเคราะห์อารมณ์ความรู้สึกของตนเองในแต่ละช่วงเวลา ผู้ประพันธ์ได้สังเกตและพบว่า อารมณ์ความรู้สึกในแต่ละช่วงเวลามีความแตกต่างกัน โดยช่วงเช้าจะมีอารมณ์ที่สดชื่นแจ่มใส ส่วนในช่วงบ่ายจะเป็นช่วงเวลาทำงานที่บางครั้งมีทั้งสภาวะเครียดกับงานและความวุ่นวายของปัญหาต่าง ๆ แต่ช่วงเย็นหลังเลิกงานจะเป็นช่วงเวลาของการผ่อนคลาย ได้สังสรรค์กับเพื่อน หรือรับประทานอาหารเย็นพร้อมกับครอบครัว ทั้งนี้ ผู้ประพันธ์ได้สังเคราะห์อารมณ์ความรู้สึกเหล่านั้นออกมาเป็น 3 บทเพลงย่อย ได้แก่ บทเพลงย่อยที่หนึ่ง: *อรุณเบิกฟ้า* บทเพลงย่อยที่สอง: *ทิววัน* และ บทเพลงย่อยที่สาม: *สายัณห์เยือน* ซึ่งผู้ประพันธ์ได้กำหนดแนวทางในการประพันธ์ให้สอดคล้องกับอารมณ์ความรู้สึกของแต่ละช่วงเวลา โดยมีรายละเอียด ดังนี้

1. บทเพลงย่อยที่หนึ่ง: *อรุณเบิกฟ้า (Pizzicato in the Morning)*

บทเพลงย่อยนี้เป็นตัวแทนของอารมณ์ความรู้สึกสดชื่นแจ่มใสของการเริ่มต้นวันใหม่ ตั้งแต่ตื่นนอน รับประทานอาหารเช้า และเดินทางไปทำงาน ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการใช้นิ้วดีดสายไวโอลินตลอดทั้งเพลงเพื่อสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกดังกล่าว ทั้งนี้ บทเพลงมีความยาวประมาณ 3 นาที โดยโครงสร้างของบทเพลงแบ่งเป็น 4 ท่อน (Section) คือ ท่อนนำ (Intro) ท่อน A ท่อน B และท่อนจบ (Coda) ดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 โครงสร้างของบทเพลงย่อยที่หนึ่ง: *อรุณเบิกฟ้า*

ท่อนนำ	ท่อน A	ท่อน B	ท่อน A	ท่อนจบ
(ห้องที่ 1-10)	(ห้องที่ 11-48)	(ห้องที่ 49-67)	(ห้องที่ 68-89)	(ห้องที่ 90-95)

ด้านแนวทางการประพันธ์บทเพลง ผู้ประพันธ์เริ่มต้นบทเพลงด้วยโมทีฟที่ 1 ในท่อนนำ ซึ่งเป็นวลีที่ได้แนวคิดการคิดทำนองมาจากเสียงนาฬิกาปลุกที่ผู้ประพันธ์จะได้ยินทุกเช้าในห้องนอน เป็นการสื่อถึงการเริ่มต้นวันใหม่ (ตัวอย่างที่ 1) อย่างไรก็ตาม โมทีฟที่ 1 นี้จะปรากฏอีกครั้งในบทเพลงย่อยที่สาม: สายัณห์เยือน เพื่อเชื่อมโยงถึงการกลับมายังห้องนอนเพื่อเตรียมสู่การพักผ่อน

ตัวอย่างที่ 1 โมทีฟที่ 1 (เสียงนาฬิกาปลุก) ของท่อนนำ ห้องที่ 1-4

Violin 1

Violin 2

Violin 3

ท่อน A เป็นท่อนทำนองหลักที่ผู้ประพันธ์สร้างขึ้นใหม่โดยใช้โน้ตเข้บัตสองชั้น และโน้ตเข้บัตหนึ่งชั้น ซึ่งทำนองจะมีความต่อเนื่องลื่นไหล เพื่อสื่อถึงอารมณ์ที่สดใส เบิกบาน และใช้เสียงประสานแบบอาร์เปจโจ (Arpeggio) อย่างไรก็ตาม ทำนองหลักนี้จะเป็การทำนองที่มีการเล่นซ้ำอยู่บ่อยครั้งเพื่อสร้างเอกภาพให้บทเพลง ดังตัวอย่างที่ 2

ตัวอย่างที่ 2 ทำนองหลัก และเสียงประสานของท่อน A ห้องที่ 26-36

ทำนองหลัก

Violin 1

Violin 2

Violin 3

Violin 1

Violin 2

Violin 2

ท่อน B ใช้แนวคิดการย้ายกุญแจเสียงจาก D เมเจอร์ เป็นกุญแจเสียง F เมเจอร์ เพื่อสื่อถึงการปรับเปลี่ยนอิริยาบถ โดยแนวทำนองจะมีการเคลื่อนที่ช้าลงซึ่งใช้ลักษณะจังหวะเป็นโน้ตตัวดำ ประจุและโน้ตเข้ตหนึ่งชั้น ทั้งนี้ เพื่อให้แนวทำนองมีความแตกต่างจากท่อน A ในด้านของลีลา จังหวะโดยเริ่มบรรเลงจากไวโอลิน 3 และตามด้วยไวโอลิน 2 บรรเลงสลับกัน ส่วนเสียงประสาน บรรเลงแบบอาร์เปจโจในแนวไวโอลิน 1 (ดังตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 3 ทำนองหลัก และเสียงประสานของท่อน B ห้องที่ 49-66

The musical score for Violin 1, Violin 2, and Violin 3, measures 49-66. The score is in 2/4 time and F major. It shows the main melody and accompaniment for the B section. The melody is played by Violin 1 and Violin 2, while Violin 3 provides harmonic support. The score is divided into three systems: measures 49-54, 55-60, and 61-66. The melody is characterized by a slow, descending motion with a change in key signature from D major to F major.

ท่อนจบ ผู้ประพันธ์สร้างแนวทำนองสั้น ๆ จำนวน 5 ห้อง โดยทำนองในแนวไวโอลิน 1 มีการเคลื่อนที่ค่อย ๆ สูงขึ้นแบบเต็มเสียงและครึ่งเสียง จากโน้ต F[♯], G, A, และ B[♭] ตามลำดับ ส่วนแนวไวโอลิน 2 และไวโอลิน 3 จะบรรเลงเสียงประสานด้วยห้วงลำดับทำนองที่สูงขึ้นตามลำดับขั้นเช่นกัน จากคอร์ด IV, V, VI และคอร์ด vii^o เพื่อสร้างเอกภาพให้แนวทำนอง ทั้งนี้ ความเข้มของเสียง (Dynamic) จะค่อย ๆ ดังขึ้นทั้งสามแนว และจบห้องสุดท้ายด้วยคอร์ด D เมเจอร์ (ดังตัวอย่างที่ 4)

ตัวอย่างที่ 4 ท่อนจบ ห้องที่ 90-95

แนวทำนองเคลื่อนที่ค่อย ๆ สูงขึ้นแบบเต็มเสียงและครึ่งเสียง

Violin 1

Violin 2

Violin 3

IV V VI vii°

2. บทเพลงย่อยที่สอง: ทิวาวัน (In the Afternoon)

บทเพลงย่อยนี้เป็นตัวแทนของความรู้สึกเครียดและวุ่นวายของการทำงานในช่วงบ่าย ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดการบรรเลงโน้ตเสียงค้ำผสมผสานความหลากหลายของจังหวะ และกำหนดให้บทเพลงอยู่ในกุญแจเสียง G ไมเนอร์ เพราะต้องการให้ไวโอลินแนวที่ 3 บรรเลงด้วยสายเปล่าซึ่งให้เสียงที่ก้องกังวาล โดยบทเพลงย่อยนี้ผู้ประพันธ์ได้แรงบันดาลใจด้านจังหวะและเสียงประสานมาจากบทเพลง *Palladio* ประพันธ์โดย Karl Jenkins ทั้งนี้ บทเพลงมีความยาวประมาณ 3.50 นาที มีโครงสร้างของบทเพลงแบ่งเป็น 4 ท่อน ได้แก่ ท่อน A ท่อน B ท่อน C และท่อนจบ จุดเด่นอยู่ที่แนวทำนองท่อน A จะถูกนำกลับมาบรรเลงเสมอจนกระทั่งเข้าสู่ท่อนจบ เสมือนเป็นช่วงเวลาการสะสมพลังงานความเครียดก่อนดำเนินเข้าสู่ท่อนต่อ ๆ ไปของบทเพลง ดังแผนภูมิที่ 2

แผนภูมิที่ 2 โครงสร้างของบทเพลงย่อยที่สอง: ทิวาวัน

ท่อน A	ท่อน B	ท่อน A	ท่อน C	ท่อน A	ท่อนจบ
(ห้องที่ 1-14)	(ห้องที่ 15-23)	(ห้องที่ 24-35)	(ห้องที่ 36-54)	(ห้องที่ 55-66)	(ห้องที่ 67-75)

ด้านแนวทางการประพันธ์บทเพลง ผู้ประพันธ์นำตัวอักษรย่อของหน่วยงานที่ผู้ประพันธ์สังกัดอยู่ คือ CRRU MUSIC² มาสร้างเป็นโน้ตโมทีฟที่ 2 โดยกำหนดโน้ต 12 ตัวแทนอักษรภาษาอังกฤษ 26 ตัว (ดังตัวอย่างที่ 5) เมื่อตัดตัวอักษรย่อภาษาอังกฤษที่ซ้ำออกจะเหลืออักษรเพียง 6 ตัว คือ CRUMSI ซึ่งผู้ประพันธ์แทนตัวโน้ตเรียงตามตัวอักษรภาษาอังกฤษจะได้กลุ่มโน้ตคือ D, F

² CRRU ย่อมาจาก Chiangrai Rajabhat University ส่วน MUSIC หมายถึง แขนงวิชาดุริยางคศิลป์

G[#], C, F[#], G[#] (ดังตัวอย่างที่ 6) ซึ่งกลุ่มโน้ตนี้จะนำมาเป็นวัตถุดิบในการสร้างโมทีฟที่ 2 ของบทเพลง (ดังตัวอย่างที่ 7)

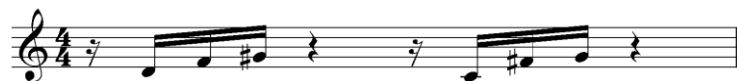
ตัวอย่างที่ 5 อักษรภาษาอังกฤษแทนโน้ตโมทีฟที่ 2

ตัวโน้ต	C	C [#]	D	D [#]	E	F	F[#]	G	G[#]	A	A [#]	B
	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
ตัวอักษร	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										

ตัวอย่างที่ 6 กลุ่มโน้ตโมทีฟที่ 2



ตัวอย่างที่ 7 โมทีฟที่ 2



ท่อน A เป็นท่อนที่มีการบรรเลงซ้ำบ่อยครั้ง และผู้ประพันธ์กำหนดให้โน้ต G เป็นโน้ตโทนิกเสียงค้ำ ทั้งนี้ กำหนดให้มีลักษณะจังหวะต่าง ๆ กัน ประกอบด้วย โน้ตตัวดำ โน้ตเข้ตหนึ่งชั้น และโน้ตเข้ตสองชั้น ซึ่งบรรเลงในแนวไวโอลิน 2 และแนวไวโอลิน 3 (ดังตัวอย่างที่ 8) และเมื่อผสมผสานกับโมทีฟที่ 2 จะทำให้เกิดมิติเสียงที่กระด้าง (Dissonance) เพื่อสื่อถึงอารมณ์ที่เครียดและวุ่นวาย

ตัวอย่างที่ 8 โมทีฟที่ 2 และโน้ตเสียงค้ำ ของท่อน A ห้องที่ 6-11





ท่อน B ผู้ประพันธ์สร้างทำนองใหม่ โดยให้บรรเลงกลุ่มโน้ตในลักษณะของหัวลำดับทำนอง (Sequence) ซึ่งบรรเลงสลับกันระหว่างแนวไวโอลิน 1 และ 2 (ตัวอย่างที่ 9 กรอบสี่เหลี่ยมห้องที่ 15-16) และพัฒนากลุ่มโน้ตนี้ด้วยวิธีการผสมผสานขึ้นคู่เสียงในแนวทำนอง รวมถึงการบรรเลงด้วยโน้ตเข้บิตสองชั้นอย่างต่อเนื่อง และจบท่อนนี้ด้วยคอร์ด $F^\#o$ ซึ่งเป็นคอร์ดเสียงกระด้าง ก่อนที่จะกลับไปยังท่อน A อีกครั้ง (ดังตัวอย่างที่ 9)

ตัวอย่างที่ 9 ท่อน B ห้องที่ 15-23

หัวลำดับทำนอง

คอร์ดเสียงกระด้าง

ท่อน C เป็นท่อนที่มีลักษณะจังหวะและทำนองที่ค่อนข้างแตกต่างจากสองท่อนแรก โดยผู้ประพันธ์ใช้โน้ตตัวขาวของแนวไวโอลิน 1 เป็นเสียงประสาน เพื่อสร้างความหนาแน่นของ

ลักษณะจังหวะให้เบาบางลงทำให้เกิดความรู้สึกผ่อนคลายลงชั่วขณะหนึ่ง ส่วนแนวทำนองจะบรรเลงด้วยแนวไวโอลิน 2 มีลักษณะของหัวลำดับทำนอง และใช้โน้ตตัวขาวลากเสียงยาวเช่นเดียวกัน เป็นการสื่อถึงการพักเบรกระหว่างทำงาน ดังตัวอย่างที่ 10

ตัวอย่างที่ 10 ทำนอง และเสียงประสานของท่อน C ห้องที่ 36-42

Violin 1

Violin 2

Violin 3

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 2

ท่อนจบ เป็นการบรรเลงด้วยกลุ่มโน้ตเข้ตสองชั้นพร้อมกันทั้ง 3 แนว โดยเป็นการบรรเลงด้วยคอร์ด G ไมเนอร์ ซึ่งแนวทำนองบรรเลงด้วยไวโอลิน 1 และ 2 ในลักษณะทบขึ้นคู่แปด (Octave) ส่วนแนวไวโอลิน 3 บรรเลงโน้ตเสียงค้ำ ก่อนจะจบบทเพลงด้วยคอร์ด G เมเจอร์ ซึ่งเป็นคอร์ดโน้ตสามปรับ (Picardie Third) สื่อถึงการทำงานที่สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

ตัวอย่างที่ 11 ท่อนจบ ห้องที่ 71-75

Violin 1

Violin 2

Violin 3

Violin 1

Violin 2

Violin 3

mf

mf

mf

71

73

กอร์ดโน้ตสามปรับ

f

f

f

3. บทเพลงย่อยที่สาม: สายัณห์เยือน (In the Evening)

บทเพลงย่อยนี้เป็นตัวแทนของความรู้สึกอ่อนคลายสบายใจหลังจากเลิกงานในช่วงเย็น โดยผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการบรรเลงเสียงต่อเนื่องและเสียงสั่นบนโน้ตเช็ตหนึ่งชั้นมาใช้ในการประพันธ์ (ตัวอย่างที่ 12) เพื่อสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกดังกล่าว ทั้งนี้ บทเพลงมีความยาวประมาณ 4.30 นาที ซึ่งโครงสร้างของบทเพลงแบ่งเป็น 4 ท่อน ได้แก่ ท่อน A ท่อน B ท่อนเชื่อม (Bridge) และท่อน C ดังแผนภูมิที่ 3

ตัวอย่างที่ 12 เทคนิคการบรรเลงเสียงต่อเนื่องและเสียงสั่นบนโน้ตเช็ตหนึ่งชั้น



แผนภูมิที่ 3 โครงสร้างของบทเพลงย่อยที่สอง: สายัณห์เยือน

ท่อน A	ท่อน B	ท่อน A	ท่อนเชื่อม	ท่อน C
(ห้องที่ 1-16)	(ห้องที่ 17-32)	(ห้องที่ 33-45)	(ห้องที่ 46-54)	(ห้องที่ 63-96)

ด้านแนวทางการประพันธ์บทเพลง ผู้ประพันธ์ได้นำกลุ่มโน้ตโมทีฟที่ 2 จำนวน 6 ตัวจากบทเพลงย่อยที่ 2 ได้แก่ โน้ต D, F, G#, C, F# และ G# มาเป็นวัตถุดิบหลักเพื่อสร้างแนวทำนองใหม่ของท่อน A โดยกำหนดให้โน้ตโมทีฟดังกล่าวปรากฏอยู่ในจังหวะที่ 1 ของห้อง ซึ่งวางในลักษณะห้อง

ตัวอย่างที่ 13 การสร้างแนวทำนองใหม่ของท่อน A ห้องที่ 1-14



ตัวอย่างที่ 14 การสร้างแนวทำนองใหม่ของท่อน B ห้องที่ 17-27

การเล่นบันไดเสียง

ท่อนเชื่อม เป็นท่อนที่จะนำพาไปสู่ท่อน C ผู้ประพันธ์ใช้โน้ตตัวขาวเพื่อให้ทำนองดำเนินช้าลง การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นการเคลื่อนแบบตามขั้นไม่กระโดด และจบท่อนเพลงด้วยเดนซ์เปิด (Half Cadence) เพื่อเชื่อมโยงสู่ท่อนต่อไป

ตัวอย่างที่ 15 ท่อนเชื่อม ห้องที่ 46-54

ท่อน C ผู้ประพันธ์นำวาทฤติบโมทิฟที่ 1 (เสียงนาฬิกาปลุก) กลับมาใช้อีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 16) เพื่อสื่อถึงการเสร็จสิ้นของภารกิจต่าง ๆ และนำเข้าสู่ช่วงเวลาของการพักผ่อน ทั้งนี้ โมทิฟดังกล่าว ผู้ประพันธ์ได้มีการปรับเปลี่ยนลักษณะจังหวะโมทิฟจากโน้ต 6 พยางค์ในอัตราจังหวะ 2/4 เป็นโน้ตเข้บิตสองชั้นและโน้ตเข้บิตหนึ่งชั้น ในอัตราจังหวะ 6/8 ทำให้แนวทำนองถูกขยายออก (Augmentation) เพื่อให้ทำนองดำเนินช้าลง ช่วยให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกที่แตกต่างจากท่อนอื่น ดังตัวอย่างที่ 17

ตัวอย่างที่ 16 วัตถุดิบโมทีฟที่ 1 (เสียงนาฬิกาปลุก) ของท่อน C ห้องที่ 55-58

Violin 1

Violin 2

Violin 3

ตัวอย่างที่ 17 ลักษณะจังหวะโมทีฟ ของท่อน C ห้องที่ 82-89

Violin 1

Violin 2

Violin 3

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 2

สรุปและอภิปรายผล

งานวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง การประพันธ์บทเพลง *กาลดำเนิน* สำหรับไวโอลินทรีโอ ประพันธ์ขึ้นโดยได้รับแรงบันดาลใจจากเวลาที่ดำเนินไปเป็นกิจวัตรตั้งแต่ช่วงเช้า ช่วงบ่าย และช่วงเย็น สะท้อนออกมาเป็นอารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ ซึ่งแบ่งเป็น 3 บทเพลงย่อย ได้แก่ บทเพลงย่อยที่ 1: *อรุณเบิกฟ้า* บทเพลงย่อยที่ 2: *ทิวาวัน* และบทเพลงย่อยที่ 3: *สายฝนหยาดเย็น* มีความยาวประมาณ 10 นาที บทเพลงทั้งหมด ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดด้านทฤษฎีดนตรีตะวันตก และแนวคิดด้านเทคนิคการบรรเลงเครื่องสายสากลมาเป็นแนวคิดหลักในการประพันธ์ นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์ยังได้วางแนวคิดการประพันธ์ในประเด็นอื่น ๆ เช่น ด้านการวางโครงสร้างของบทเพลง ผู้ประพันธ์มีทิศทางการวางโครงสร้างบทเพลงให้เชื่อมโยงกับเหตุการณ์หรือสภาวะการณ์ต่าง ๆ ในแต่ละช่วงเวลา เช่น การย้อนกลับของท่อน A ในบทเพลงย่อยที่ 2: *ทิวาวัน* ซึ่งเสมือนเป็นช่วงเวลาการสะสมพลังงาน

ความเครียดก่อนดำเนินเข้าสู่ท่อนต่อ ๆ ไป นอกจากนี้ ยังมีการใช้คอร์ดโน้ตสามปรับเพื่อสื่อถึงการ ทำงานที่สำเร็จลุล่วงไปด้วยดีของท่อนจบในบทเพลงนี้อีกด้วย ด้านทำนอง มีการใช้แนวคิดด้านการ คัดทำนองจากเสียงนาฬิกาปลุกและการนำอักขรย่อของหน่วยงานมาสร้างเป็นกลุ่มโน้ตโมทีฟ ซึ่งเป็น การนำวัตถุดิบใกล้ตัวผู้ประพันธ์มาใช้อย่างสร้างสรรค์ ด้านการกำหนดท่วงทำนองเสียง ผู้ประพันธ์เลือกใช้ ท่วงทำนองเสียง D เมเจอร์ และ G ไมเนอร์ เป็นท่วงทำนองหลักของบทเพลงทั้งหมด เนื่องจากต้องการให้ มีการใช้สายเปล่าในการบรรเลงเพื่อให้ได้โทนเสียงที่ก้องกังวาล

ข้อเสนอแนะ

เนื่องด้วยสถานการณ์โควิด-19 ที่มีการแพร่ระบาดรุนแรงอย่างต่อเนื่อง จึงทำให้บทประพันธ์ เพลงชุดนี้ไม่สามารถนำออกแสดงสู่สาธารณชนในรูปแบบปกติได้ ดังนั้น ผู้ประพันธ์จึงปรับแผนการ แสดงเป็นแบบออนไลน์ โดยใช้วิธีการนำเสนอบทเพลงในลักษณะการแสดงดนตรีเสมือนจริง การฝึกซ้อมตลอดจนการบันทึกภาพและเสียงค่อนข้างมีความละเอียดซับซ้อน เนื่องจากนักดนตรี แต่ละคนอยู่ต่างสถานที่กัน ไม่สามารถมาฝึกซ้อมร่วมกันได้ จึงมีปัจจัยด้านต่าง ๆ ที่ผู้ประพันธ์ต้อง คำนึงถึง ได้แก่ โน้ตเพลงฉบับเต็ม (Full Score) ที่ต้องใส่รายละเอียดด้านความช้า-เร็ว ความดัง-เบา ให้ชัดเจน และต้องสื่อสารกับนักดนตรีให้เข้าใจก่อนเริ่มฝึกซ้อมและบันทึกเสียง นอกจากนี้ ด้านความพร้อมและคุณภาพของอุปกรณ์การบันทึกภาพและเสียง เช่น คอมพิวเตอร์ อุปกรณ์สำหรับ บันทึกเสียงและแปลงสัญญาณอนาล็อกเป็นสัญญาณดิจิทัล (Audio Interface) ไมโครโฟน คอนเดนเซอร์ และหูฟัง เป็นต้น

การเผยแพร่บทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลง *กาลดำเนิน* สำหรับไวโอลินทรีโอ ได้นำออกแสดงพร้อมบรรยายเผยแพร่ ต่อสาธารณชนในงานประชุมวิชาการระดับชาติด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัย ราชภัฏเชียงใหม่ ครั้งที่ 1 ในวันที่ 9 กันยายน 2564 ในรูปแบบออนไลน์ผ่านแอปพลิเคชัน ZOOM ซึ่งนำเสนอเป็นบทความวิชาการเรื่อง “แรงบันดาลใจจากชีวิตประจำวันสู่บทเพลง *เดลิ โลฟส* สำหรับไวโอลินทรีโอ” ในลักษณะการแสดงดนตรีเสมือนจริงโดยได้รับความร่วมมือจากนักดนตรี ดังรายชื่อต่อไปนี้

ผู้ประพันธ์	ธัญญ์ สังข์วิจิตร	
นักดนตรี	โอม จันเตย	ไวโอลิน 1
	ศิวณารถ บุญนิล	ไวโอลิน 2
	ธัญญ์ สังข์วิจิตร	ไวโอลิน 3

ทั้งนี้ ผู้ที่สนใจสามารถรับฟังบทประพันธ์เพลงชุดนี้ได้จาก QR Code ดังนี้



อรุณเบิกฟ้า



ทิวาวัน



สายัณห์เยือน

บรรณานุกรม

- ณัชชา พันธุ์เจริญ. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2551.
- . *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.
- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.
- ธัญญ์ สังข์วิจิตร. “การสร้างสรรค์บทเพลงขอพม่า สำหรับวงเครื่องสายสากล.” *วารสารดนตรีรังสิต* 14, 2 (2562): 59-47.
- . “แรงบันดาลใจจากชีวิตประจำวันสู่บทเพลง เติลิ ไหล่ส สำหรับไวโอลินทรีโอ.” *รายงานสืบเนื่องจากการประชุมวิชาการด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ระดับชาติ ครั้งที่ 1, รองศาสตราจารย์ ดร.สัญญา สะลอง, บรรณาธิการ, วันที่ 9-10 กันยายน 2564*: 190-199.
<http://www.human.cmru.ac.th/>

การวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงแจ๊ส: วอลซ์ฟอร์ไนล์

An Analysis of Jazz Composition: Waltz for Nile

ธีรวัฒน์ ต้นบุตร*¹Teerawat Tunboot*¹

บทคัดย่อ

บทความสร้างสรรค์นี้มุ่งเน้นการวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงแจ๊ส *วอลซ์ฟอร์ไนล์* ซึ่งเป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นมาใหม่ด้วยวิธีการคอนทราฟัค จากเพลง *แบล็คไนล์* ของ เวย์น ชอร์ตเตอร์ โดยมีแนวคิดที่ต้องการประพันธ์เพลงท่อนทำนองหลักให้มีสีสันและอารมณ์ของเพลงให้แตกต่างจากเพลงต้นฉบับ ผู้ประพันธ์จึงทำการปรับอัตราจากอัตราจังหวะสี่ (4/4) เป็นอัตราจังหวะสาม (3/4) และปรับการบรรเลงเป็นแจ๊สวอลซ์ เปลี่ยนสังคีตลักษณ์เป็น A B A' ปรับเสียงประสานใหม่ในบางคอร์ดเพิ่มห้องเพลง นำการดำเนินคอร์ดจากช่วงนำของเพลง *แบล็คไนล์* มาใช้ในช่วงเชื่อมแทน ปรับอัตราความเร็วและเครื่องหมายประจำจังหวะเป็นอัตราจังหวะสี่ ระหว่างช่วงเชื่อมต่อเนื่องถึงท่อนการดันสตริงของแซกโซโฟน ก่อนที่ทำการปรับอัตราความเร็วและอัตราจังหวะเป็นเหมือนท่อนทำนองหลักอีกครั้งในท่อนจบ

คำสำคัญ: วอลซ์ ฟอร์ ไนล์ / คอนทราฟัค / แบล็คไนล์ / บทประพันธ์เพลงแจ๊ส

Abstract

This creative article focuses on analysis of the original jazz composition *Waltz for Nile* a contrafact from *Black Nile* the original composition of Wayne Shorter. This composition is aimed to create different color and feel from *Black Nile*, the composer

* Corresponding author, email: teerawat.t@rsu.ac.th

¹ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

¹ Asst. Prof., Conservatory of Music, Rangsit University

uses various methods including changing of time signature, playing feel, song form and reharmonization. *Black Nile* introduction's chord progression is used in transition section instead of introduction, the tempo is varied and time signature is changed to 4/4 changes from transitional section to the improvisation section of saxophone switching the tempo and time signature back to 3/4 at the ending.

Keywords: Waltz for Nile, Contrafact, Black Nile, Jazz Composition

แนวคิดหลักของบทประพันธ์เพลง

วอลซ์ ฟอร์ ไนล์ ใช้วิธีการประพันธ์เพลงแบบคอนทราแฟค (Contrafact) จากเพลงแบล็คไนล์ (*Black Nile*) ของ เวย์น ชอร์ตเตอร์ (Wayne Shorter) นักแซกโซโฟนและนักประพันธ์เพลงชาวอเมริกัน คอนทราแฟค คือ การที่ประพันธ์ทำนองเพลงใหม่บนพื้นฐานโครงสร้างคอร์ดการดำเนินคอร์ดและสัมผัสลักษณะจากเพลงอื่นที่เคยถูกประพันธ์ไว้แล้ว² ซึ่งเป็นวิธีที่นักดนตรีแจ๊สในยุคบีบอป (Bebop) นิยมใช้ในการประพันธ์เพลง โดยอาจมีการปรับเปลี่ยนเสียงประสาน (Reharmonization) หรือเปลี่ยนองค์ประกอบอื่นๆจากเพลงเดิมเพื่อให้เข้ากับทำนองเพลงที่ถูกประพันธ์ใหม่ได้ ตัวอย่างเช่นเพลง โคโค (*KoKo*) ของชาร์ลลี ปาร์กเกอร์ (Charlie Parker) คอนทราแฟคจากเพลง เชอโรกี (*Cherokee*) ของเรย์ โนเบิล (Ray Noble) เพลง กรูฟวีน ไฮ (*Groovin' High*) ของดิซซี กิลเลสปี (Dizzy Gillespie) คอนทราแฟคจากเพลงวิสเปอร์ริง (*Whispering*) ของวินเซนต์ โรส (Vincent Rose) เพลง ฮอต เฮ้าส์ (*Hot House*) ของแทด ดาเมรอน (Tadd Dameron) คอนทราแฟคจากเพลง วอท อีส ดิส คอล เลิฟ? (*What Is This Thing Called Love?*) ของโคล พอร์เตอร์ (Cole Porter) เป็นต้น

² Henry Martin and Keith Water, *Essential Jazz: The First 100 Year*, 2nd ed. (Boston, MA: Schirmer, 2008), 194-195, 406.

ตัวอย่างที่ 1 ห้องที่ 1-4 เพลง ฮอต เฮ้าส์ และเพลง วอท อีส ดีส์ ดิง คอล เลิฟ?

Hot House

What Is This Thing Called Love?

เพลง *แบล็คไนล์* ถูกบันทึกในผลงานเพลงชุด ไนท์ ดรีมเมอร์ (*Night Dreamer*) ของเวย์น ชอร์เตอร์ ที่ถูกเผยแพร่เมื่อปี ค.ศ. 1964 เป็นบทประพันธ์เพลงในลักษณะดนตรีฮาร์ดบอป (Hard Bop) บรรเลงในจังหวะสวิงแบบเร็ว (Fast Swing) อัตราจังหวะสี่ บัญญัติเสียง D ไมเนอร์ มีจำนวน 32 ห้อง สังกัดลักษณะ A A B A (ไม่นับรวมช่วงนำ (Introduction) จำนวน 8 ห้อง เนื่องจากช่วงการต้นสดของนักดนตรีใช้การดำเนินคอร์ดตามสังกัดลักษณะหลักเท่านั้น)

ตัวอย่างที่ 2 เพลง *แบล็คไนล์*

Black Nile

Intro

Fast Swing $\text{♩} = 200$

Wayne Shorter



เพลง วอลซ์ฟอว์ไนล์ ผู้ประพันธ์ทำการประพันธ์ทำนองหลักขึ้นใหม่บนพื้นฐานการดำเนิน
คอร์ดจากเพลง แบล็คไนส์ ตามรูปแบบวิธีคอนทราแพค ด้วยแนวคิดที่ต้องการเปลี่ยนสีสนและ
อารมณ์ของบทเพลงให้แตกต่างออกไปจากเพลงต้นฉบับ ดังนั้นผู้ประพันธ์จึงใช้วิธีต่อไปนี้ในการ
ประพันธ์เพลงให้ตรงตามความต้องการที่ตั้งไว้

- 1) ทำการปรับเปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะให้เป็น 3/4 เปลี่ยนรูปแบบ (Style) การ
บรรเลงให้เป็นแจ๊สวอลซ์ (Jazz Waltz) ด้วยความเร็วปานกลาง (1 โน้ตตัวดำ = 120 จังหวะต่อนาที)
- 2) ประพันธ์ทำนองหลักให้อยู่ในสังคีตลักษณ์เป็น A B A' แทน
- 3) เลือกใช้โหมดโดเรียน (Dorian) ที่ให้ความรู้สึกความสว่างบนคอร์ด Minor7th แทนการใช้
บันไดเสียงไมเนอร์แบบธรรมชาติ (Natural Minor) ในการประพันธ์ทำนองเป็นหลัก
- 4) ปรับเปลี่ยนเสียงประสานใหม่ในบางคอร์ดและเพิ่มห้องเพลงในบางช่วงเพื่อให้ถ่ายทอด
อารมณ์เพลงตามทำนองได้ดีขึ้น

วัตถุประสงค์

เพื่อประพันธ์งานสร้างสรรค์ด้วยวิธีคอนทราแพค โดยมีเป้าหมายที่ต้องการให้สีสนและ
อารมณ์ของบทเพลงแตกต่างออกไปจากเพลงต้นฉบับ

สังคีตลักษณ์และโครงสร้างของบทประพันธ์เพลง สามารถแบ่งได้ดังรายละเอียดต่อไปนี้

- | | | |
|--------------------------------------|---------------|-----------|
| ท่อนที่ 1 ทำนองหลัก (Head) | ห้องที่ 1-35 | จุดข้าม A |
| ท่อนที่ 2 เปียโนต้นสด (Piano Ad Lib) | ห้องที่ 36-67 | จุดข้าม B |

ช่วงหางเพลง 1	ห้องที่ 68-69	เครื่องหมายโคดา
ช่วงเชื่อม 1	ห้องที่ 70-77	จุดเชื่อม C
ท่อนที่ 3 แซกโซโฟนคันตัส (Saxophone Ad Lib)	ห้องที่ 78-109	จุดเชื่อม D
ช่วงเชื่อม 2	ห้องที่ 110-117	จุดเชื่อม E
ช่วงหางเพลง 2	ห้องที่ 118-125	จุดเชื่อม F

ตัวอย่างที่ 3 ทำนองหลักเพลง วอลซ์ ฟอว์ ไนล์

Waltz for Nile

A

Jazz Waltz ♩ = 120

Teerawat Tunboot

1 **A** Dm⁷(add13) Eb⁷(#11) Dm⁷(add13) Cm⁷ F⁷

5 B^bmaj⁷(#11) A⁷alt. Dm⁷(add13) Eb⁷alt.

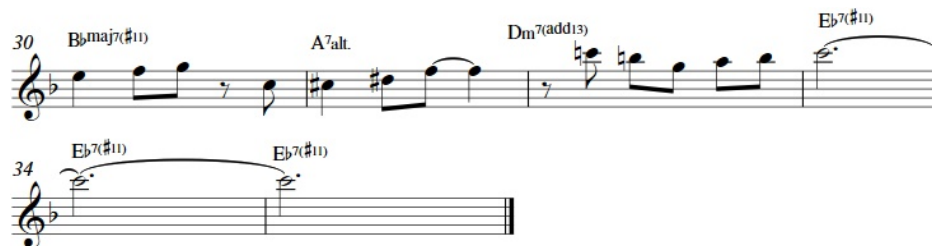
9 Dm⁷(add13) Eb⁷(#11) Dm⁷(add13) B⁷alt.

14 B^bmaj⁷(#11) Gm⁷ C⁷ A⁷alt. Ab⁷

18 **B** Gm⁷ C⁷ Fm⁷ B^b Eb^bmaj⁷

22 Gm⁷ C⁷ Fm⁷ B^b A⁷alt.

26 **A'** Dm⁷(add13) Eb⁷(#11) Dm⁷(add13) Cm⁷ F⁷



ท่อนที่ 1 ทำนองหลัก ห้องที่ 1-35 จุดข้าม A

บรรเลงโดยแซกโซโฟน สังคีตลักษณ์ท่อนทำนองหลักสามารถแบ่งท่อนออกได้ตามทำนองหลักเป็นสามตอน (ท่อนย่อย) ประกอบด้วยตอน A ตอน B ตอน A' โดยท่อน A ห้องที่ 1-17 ท่อน B ห้องที่ 18-25 และท่อน A' ห้องที่ 26-35 โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ตอน A ห้องที่ 1-17

ผู้ประพันธ์ได้ทำการดัดแปลงสังคีตลักษณ์ให้เหลือเพียงโดย A โดยไม่ทำการซ้ำทำนองที่ทำให้เกิดท่อน A2 ในห้องที่ 9 เหมือนเพลง *แบล็คไนส์* แต่ใช้ทำการสร้างทำนองใหม่ที่ไม่ซ้ำกับ 8 ห้องแรก เพื่อขยายความรู้สึกที่ทำให้จบประโยคทำนองตามปกติออกไปในห้องที่ 9-12 โดยเฉพาะในห้องที่ 12 ได้ทำการปรับเปลี่ยนเสียงประสานใหม่โดยใช้คอร์ดแทนทริยโทน (Tritone Substitution) จาก Cm7-F7 เป็น B7^{alt} แทนและเพิ่มห้องที่ 13 ขึ้นมาเพื่อทำการค้างโน้ตทำนองที่เป็นโน้ตนอกกฎเสียงทำให้เกิดความรู้สึกเน้นย้ำความไม่จบประโยคออกไปอีก ก่อนที่สร้างประโยคที่เป็นการเกลากทำนอง (Resolution) เพื่อนำเข้าไปสู่ท่อน B ในห้องที่ 14-17 (ตัวอย่างที่ 4)

ตัวอย่างที่ 4 ทำนองหลักตอน A ห้องที่ 1-17



ตอน B ห้องที่ 18-25

ใช้วิธีการสร้างทำนองให้ประโยคคำถาม-คำตอบ (Call-and-Respond) ซึ่งเป็นเทคนิคที่นักประพันธ์นิยมใช้³ โดยสร้างโมทีฟประโยคคำถามที่ห้อง 18-19 โมทีฟประโยคคำตอบที่ห้อง 20-21 ตามด้วยการพัฒนาโมทีฟด้วยวิธีการซ้ำทำนองต่างระดับเสียงหรือต่างกัญแจเสียง (Melodic Sequence) ทั้ง 2 ประโยคอีกครั้งในห้องที่ 22-23 และ 24-25 โดยในห้องที่ 25 ได้ทำการปรับเปลี่ยนเสียงประสานใหม่ด้วยการตัดคอร์ด EbMaj7 ออกและเปลี่ยนเป็นคอร์ด A7^{alt} ทดแทนเพื่อให้เข้ากับทำนองที่เป็นการพัฒนาโมทีฟแบบซีควเन्ซ์จากห้องที่ 24 ที่นำไปสู่ทำนองท่อนต่อไป (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 ทำนองหลักตอน B ห้องที่ 18-25

ทำนองหลักตอน A' ห้องที่ 26-35

เป็นการซ้ำทำนอง 6 ห้องแรกของท่อน A แต่ทำการดัดแปลงทำนองห้องที่ 32-33 เนื่องจากผู้ประพันธ์ทำการปรับเปลี่ยนเสียงประสานใหม่บนคอร์ดโทนิคของเพลงจากคอร์ด Dm7 เป็น Dm6 ซึ่งเป็นคอร์ดรองรับกับบันไดเสียงโมด D โดเรียน (โมดลำดับที่ 2 ของบันไดเสียง C เมเจอร์) ดังนั้นผู้ประพันธ์จึงเลือกใช้โน้ตไดอาโทนิคจากบันไดเสียง C เมเจอร์ในการประพันธ์ทำนอง ส่งผลให้เกิดความรู้สึกโทนิคของทำนองหลักถูกเปลี่ยนไปยังโน้ต C แทนที่ควรเป็นโน้ต D ตามกัญแจเสียง D ไมเนอร์ และทำการเพิ่มห้องเพลงอีก 2 ห้องเพื่อให้เกิดความรู้สึกจบทำนองหลักชัดเจนมากขึ้นก่อนนำไปสู่ท่อนเปียโนต้นสดต่อไป (ตัวอย่างที่ 6)

³ ibid, 149.

ตัวอย่างที่ 6 ทำนองหลักห้องที่ 26-35

ท่อนที่ 2 เปียโนต้นสด ห้องที่ 36-67 จุดซ้อม B

กลับไปใช้สังคีตลักษณ์ A A B A พร้อมทั้งตัดห้องเพลงที่ถูกเพิ่มขึ้นมาในช่วงทำนองหลักออกไปให้เหลือเพียงจำนวน 32 ห้องเพลง เหมือนเพลง *แบล็คไนท์* แต่ยังคงใช้การดำเนินคอร์ดและคอร์ดที่ถูกปรับเปลี่ยนเสียงประสานใหม่เหมือนท่อนทำนองหลักเช่นเดิม โดยเปียโนบรรเลงต้นสดเข้าท่อนได้หลายรอบ (ห้องที่ 37-67, จุดซ้อม B) จนกว่าให้สัญญาณการต้นสดรอบสุดท้ายเพื่อนำสู่ท่อนโคดาเมื่อบรรเลงถึงห้องที่ 66 (รอบสุดท้ายบรรเลงห้องที่ 36-66 และข้ามไปยังห้องที่ 68 ตามสัญลักษณ์โคดา) (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 ท่อนเปียโนต้นสด ห้องที่ 36-67

52 Gm7 C7 Fm7 Bb7 Ebmaj7

56 Gm7 C7 Fm7 Bb7 A7alt

60 Dm7(add13) Eb7(#11) Dm7(add13) Cm7 F7

64 Bbmaj7(#11) A7alt Dm7(add13) Eb7(#11)

68 Dm6 4 Eb7(#11) 4 Quadruplet = 4 in 4/4

Repeat Until Cue to Coda

ช่วงหางเพลง 1 ห้องที่ 68-69 เครื่องหมายโคดา

เป็นช่วงจบของการดนตรีของนักเปียโนด้วยการบรรเลงโน้ตสี่พยางค์ (Quadruplet) ต่อ 1 ห้อง ทำให้เกิดหลากหลายจังหวะ (Polyrhythm) ในอัตราจังหวะ 4 บนอัตราจังหวะ 3 (4 over 3) ซึ่งนำไปสู่การเปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะเป็น 4/4 ในท่อนถัดไป โดยกำหนดให้ค่าโน้ตตัวดำในโน้ตสี่พยางค์ 1 ตัว เท่ากับค่าโน้ตตัวดำ 1 ตัวที่เป็นชีพจรจังหวะ (Pulse) ของเครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4

ช่วงเชื่อม 1 ห้องที่ 70-77 จุดข้าม C

จากการที่กำหนดให้ค่าโน้ตตัวดำในโน้ตสี่พยางค์ 1 ตัว เท่ากับค่าโน้ตตัวดำ 1 ตัวที่เป็นชีพจรจังหวะของเครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 นั้น ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนอัตราความเร็วจากเดิมที่ 1 โน้ตตัวดำมีความเร็วเท่ากับ 120 จังหวะต่อนาที เปลี่ยนเป็น 1 โน้ตตัวดำมีความเร็วเท่ากับ 160 จังหวะต่อนาที⁴ บรรเลงในรูปแบบ ชวริงที่ความเร็วกลางค่อนข้างเร็ว (Medium Up Swing) โดยแซกโซโฟนและเปียโนเป็นผู้บรรเลงทำนองแบบขึ้นคู่หนึ่ง (Unison)

⁴ คำนวณความเร็วจาก 120bpm÷3 โน้ตใน 1 ห้อง = ใน 1 นาที จะมีห้องเพลงทั้งหมด 40 ห้อง (120÷3=40) ดังนั้นหากต้องการให้จำนวนห้องเพลงต่อนาทียังเท่าเดิมแต่เพิ่มจำนวนโน้ตเป็น 4 โน้ตใน 1 ห้องแทน จึงนำ 40 ห้อง×4 โน้ต = ต้องบรรเลงด้วยความเร็ว 160bpm (40×4=160)

การดำเนินคอร์ดในท่อนนี้นำมาจากท่อนช่วงนำของเพลง *แบล็คไนท์* และทำการประพันธ์ทำนองลงไปใหม่ให้เข้ากับเสียงประสานของคอร์ด ในช่วงจังหวะที่ 3 ห้องที่ 74 ถึงท้ายห้องที่ 75 ผู้ประพันธ์ใช้วิธีพัฒนาโมทีฟแบบซีควেনซ์ด้วยการจัดกลุ่มจังหวะ (Grouping) โน้ตเบ็ดหนึ่งชั้น 3 พยางค์ 3 ตัว ต่อการหยุดโน้ตเบ็ดหนึ่งชั้น 3 พยางค์ 1 ตัว เพื่อสร้างให้เกิดความรู้สึกการบรรเลงประโยคของกลุ่มโน้ตแบบไม่ปกติและมีการข้ามเส้นกันห้องในบางช่วง ก่อนนำเข้าสู่ท่อนแซกโซโฟนต้นสดในลำดับต่อไป (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 8 ทำนองช่วงเชื่อม 1 ห้องที่ 70-77

The musical score is for a Med. Up Swing in 4/4 time, marked with a tempo of 160. It starts at measure 70 with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The score shows a sequence of chords: Fm7, Gbmaj7, Ebm7, Fm7, Dm7, Bb7, Ebmaj7(#11), Em7(b5), and A7alt. A specific melodic line is highlighted with a bracket labeled '3 note grouping sequence' and 'across bar line grouping', showing a sequence of eighth notes that spans across two measures (measures 74 and 75).

ท่อนที่ 3 แซกโซโฟนต้นสด ห้องที่ 78-109 จุดซ้อม D

กลับไปใช้การดำเนินคอร์ดและเสียงประสานแบบเพลง *แบล็คไนท์* โดยให้อิสระแก่นักแซกโซโฟนในการต้นสด สามารถต้นสดเข้าท่อนได้หลายรอบ (ห้องที่ 78-109, จุดซ้อม D) จนกว่าให้สัญญาณเพื่อนำสู่ท่อนต่อไป การดำเนินคอร์ดในท่อนนี้เป็นเพียงแนวทางมิใช่กฎเกณฑ์ตายตัว ดังนั้นผู้ต้นสดและผู้บรรเลงประกอบสามารถเปลี่ยนแปลงเสียงประสานใหม่ได้ตามอารมณ์เพลง ณ ขณะนั้นได้ (ตัวอย่างที่ 9)

ตัวอย่างที่ 9 ท่อนแซกโซโฟนต้นสด ห้องที่ 78-109

D Open Saxophone Ad lib

78 Dm7 Eb7(#11) Dm7 Cm7 F7

82 Bbmaj7 A7(b9) Dm7 Eb7

86 Dm7 Eb7(#11) Dm7 Cm7 F7

90 Bbmaj7 Gm7 C7 A7 Ab7

94 Gm7 C7 Fm7 Bb7 Ebmaj7

98 Gm7 C7 Fm7 Bb7 Ebmaj7 A7(b9)

102 Dm7 Eb7(#11) Dm7 Cm7 F7

106 Bbmaj7 A7(b9) Dm7 Eb7(#11)

Repeat Until Cue

ช่วงเชื่อม 2 ห้องที่ 110-117 จุดเชื่อม E

เป็นช่วงที่เปียโนและแซกโซโฟนบรรเลงทำนองเดียวกัน โดยใช้การดำเนินคอร์ดเหมือนท่อนเชื่อมที่ 1 ทั้ง 8 ห้องเพลง ในขณะที่แนวทำนองเป็นการซ้ำทำนองมาจากท่อนเชื่อมที่ 1 ช่วง 5 ห้องแรกของท่อน ก่อนที่แตกต่างออกไปในห้องที่ 115-117 เนื่องจากผู้ประพันธ์ต้องการนำเพลงกลับไปสู่การบรรเลงในรูปแบบแจ๊สวอลซ์ ที่อัตราจังหวะสาม เหมือนช่วงทำนองหลักตอนต้นเพลง ดังนั้นในห้องที่

116-117 จึงประพันธ์ทำนองให้อยู่บนพื้นฐานอัตราส่วนจังหวะค่าตัวโน้ตตัวขาวสามพยางค์ (Half Note Triplet) ทำให้เกิดหลากหลายจังหวะในอัตราจังหวะ 3 บนอัตราจังหวะ 4 (3 over 4) ซึ่งนำไปสู่การเปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะเป็น 3/4 ในท่อนถัดไป โดยกำหนดให้ค่าโน้ตตัวขาวในกลุ่มโน้ตสามพยางค์ 1 ตัว เท่ากับค่าโน้ตตัวดำ 1 ตัวที่เป็นซีพอร์จังหวะของเครื่องหมายประจำจังหวะ 3/4 อัตราความเร็วกลับมาสู่โน้ตตัวดำมีความเร็วเท่ากับ 120 จังหวะต่อนาที

ตัวอย่างที่ 10 ช่วงเชื่อม 2 ห้องที่ 110-117 และช่วงหางเพลง 2 ห้องที่ 118-125

110 **E** On Cue Fm7 Gbmaj7 Ebm7 Fm7 Dm7

114 Bb7 Ebmaj7(#11) Em7(b5) A7alt. Triplets as ♩ in 3/4

F Jazz Waltz J=120

118 Dm7(add13) Eb7(#11) Dm7(add13) Cm7 F7

122 Bbmaj7(#11) A7alt. Dm7(add13) Eb7(#11) rit.

ช่วงหางเพลง 2 (หรือช่วงจบ) ห้องที่ 118-125 จุดซ้อม F

นำทำนองท่อน A' จากทำนองหลักมาบรรเลงในกระบวนแบบแจ๊สวอลซ์ โดยทำการจบเพลงด้วยการเล่นช้าลงทีละน้อย (Ritardando) ในห้องที่ 124 ก่อนยึดจังหวะ (Fermata) ตัวโน้ตที่ห้อง 125 เพื่อทำการจบเพลง (ตัวอย่างที่ 10)

สรุปอภิปรายผลและข้อเสนอแนะบทประพันธ์เพลง วอลซ์ฟอร์ไนล์

บทประพันธ์เพลง วอลซ์ ฟอร์ ไนล์ ใช้วิธีคอนทราฟต์จากเพลง แบล็คไนล์ เป็นวิธีหลักในการประพันธ์ โดยมีเป้าหมายที่ต้องการให้ท่อนทำนองหลักมีสีสันและอารมณ์ของบทเพลงแตกต่างออกไปจากเพลงต้นฉบับ จึงเปลี่ยนสังคีตลักษณ์เป็น A B A' ปรับเสียงประสานใหม่ในบางคอร์ด เพิ่มห้องเพลง ปรับอัตราจังหวะจังหวะเป็นอัตราจังหวะสาม (3/4) และบรรเลงให้อยู่ในรูปแบบแจ๊สวอลซ์

ยาวต่อเนื่องไปจนถึงท่อนต้นสดของเปียโน ก่อนที่จบเปียโนต้นสดด้วยการบรรเลงอัตราส่วนจังหวะค่าตัวโน้ตตัวคำสี่พยางค์ช่วงหางเพลง เป็นการนำเข้าสู่การเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็นอัตราจังหวะสี่ที่ ช่วงเชื่อม 1 พร้อมปรับรูปแบบการบรรเลงเป็นซิงที่ความเร็วกลางค่อนข้างเร็วและคงรูปแบบการบรรเลงนี้ไว้ตลอดช่วงการขึ้นของแซกโซโฟนยาวต่อเนื่องถึงช่วงเชื่อม 2 และใช้วิธีการบรรเลงอัตราส่วนจังหวะค่าตัวโน้ตตัวสามพยางค์ใน 2 ห้องสุดท้ายของท่อนเชื่อม 2 เพื่อนำกลับมาสู่อัตราจังหวะสามเหมือนช่วงทำนองหลัก ช่วงหางเพลง 2 เพื่อทำการจบเพลง

การประพันธ์เพลงด้วยวิธีคอนทราแพคนี้ โดยหลักการผู้ประพันธ์อาจสามารถทำการประพันธ์ทำนองใหม่โดยไม่ต้องปรับพื้นฐานโครงสร้างคอร์ด การดำเนินคอร์ดให้แตกต่างจากเพลงต้นฉบับได้ แต่ในทางปฏิบัติที่ผู้เขียนบทความมีความเห็นว่าผู้ประพันธ์เพลงด้วยวิธีการนี้ อย่างน้อยควรทำการปรับองค์ประกอบทางดนตรีบางอย่างให้มีความแตกต่างจากเพลงต้นฉบับ เช่น การปรับเสียงประสานใหม่ การเพิ่มคอร์ดในบางตำแหน่ง เป็นต้น เพื่อให้สอดคล้องกับแนวคิด วัตถุประสงค์ และทำนองที่ถูกประพันธ์ขึ้นใหม่เพื่อให้ตัวบทเพลงมีความสมบูรณ์มากขึ้น อย่างไรก็ตาม ข้อเสนอแนะและแนวทางในการประพันธ์เพลงนี้ไม่ใช่กฎเกณฑ์ตายตัว ผู้ประพันธ์อาจใช้วิธีการอื่นในการสร้างสรรค์ผลงานด้วยวิธีคอนทราแพคได้

การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์

สามารถเข้ารับชมการเผยแพร่ผลงานได้ที่เว็บไซต์ https://www.youtube.com/watch?v=Vn3BxbUsbNk&ab_channel=POS. และ https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=109622374812313&id=109262401514977

บรรณานุกรม

- ณัฏชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางค์ศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2554.
- ธีรช เล่าห์วีระพานิช. *ทฤษฎีดนตรีแจ๊สและการอิมโพรไวส์*. พิมพ์ครั้งที่ 2 กรุงเทพฯ: พชรดาร์, 2562.
- Benjamin, Thomas, Michael Horvit, and Robert Nelson. *Techniques & Materials of Music*. 6th ed. Belmont, CA: Phoenix Color Corp., 2003.
- Gridley, Mark C. *Jazz Style: History and Analysis*. 7th ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice-Hall, Inc., 2000.
- Levines, Mark. *The Jazz Theory Book*. Petaluma, CA: Sher Music, 1995.
- Ligon, Bert. *Comprehensive Technique for Jazz Musicians*, 2nd ed. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 1999.
- . *Connecting Chords with Linear Harmony*. Lebanon, IN: Houston Publishing, 1996.
- . *Jazz Theory Resources Volume 1*. Lebanon, IN: Houston Publishing, 2001.
- Martin, Henry, and Keith Water. *Essential Jazz: The First 100 Year*. 2nd ed. Boston, MA: Schirmer, 2008.

การสร้างสรรค์บทบรรเลงกีตาร์โซนาตาท่วงทำนองลายอีสาน

Creative Work for Guitar Sonata of Isan Melodies

รัฐศาสตร์ เวียงสมุทร^{*1} เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี² พงษ์พิทยา สัพโส³Rattasat Weangsamut^{*1} Chalerm Sak Pikulsri² Pongpitthaya Sapaso³

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัย เรื่อง การสร้างสรรค์บทบรรเลงกีตาร์โซนาตาท่วงทำนองลายอีสาน มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์และอธิบายวิธีการบรรเลงของบทบรรเลงกีตาร์โซนาตา ท่วงทำนองลายอีสาน ผลการวิจัยพบว่าบทบรรเลงกีตาร์โซนาตา ท่วงทำนองลายอีสานเป็นการสร้างสรรค์บทบรรเลงกีตาร์ในสังคีตลักษณ์โซนาตาในตอนี่ 1 แบ่งออกเป็น 3 ตอน จากการนำสืดยอดลายเดี่ยวเครื่องดนตรีอีสาน 4 ชนิดมาสร้างสรรค์ประกอบด้วย 1) ตอนนำเสนอ ได้แก่ เดี่ยวโหวดลายสวาน้อยหยิกแม่เดี่ยวพินลายปู่ป่าหลานและเดี่ยวแคนลายสุดสะแนน 2) ตอนพัฒนา ประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่ 3) ตอนย้อนความ ได้แก่ เดี่ยวโปงลางลายกาเด็นก่อนโดยยังคงรักษาทำนองเดิมและสำเนียงวิธีการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านอีสานให้คงอยู่โดยอาศัยทฤษฎีดนตรีสากลเป็นหลักในการสร้างสรรค์บทบรรเลงกีตาร์โซนาตา

นอกจากนี้ บทบรรเลงกีตาร์โซนาตา ท่วงทำนองลายอีสาน เป็นบทบรรเลงที่มีคุณภาพ มีความสมบูรณ์ในตัว เป็นผลงานสร้างสรรค์รูปแบบใหม่ที่ไพเราะและสวยงามถ่ายทอดอารมณ์ของบทเพลงที่มีกลิ่นไอของดนตรีพื้นบ้านอีสานได้อย่างชัดเจน และถ่ายทอดความเป็นเอกลักษณ์

* Corresponding author, email: rattasat.wea@gmail.com

¹ นักศึกษาปริญญาเอก หลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

² Doctoral of Philosophy Program, Faculty of Fine and Applied Arts, Khonkean University

³ อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

² Advisor, Prof., Faculty of Fine and Applied Arts, Khonkean University

³ อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

³ Co-Advisor, Asst. Prof., Faculty of Fine and Applied Arts, Khonkean University

ทางวัฒนธรรมของไทยด้านดนตรีพื้นบ้านไปสู่ความเป็นสากล โดยสามารถนำผลงานวิจัยไปใช้ให้เกิดประโยชน์หรือการพัฒนาต่อยอดได้ทั้งงานด้านวิชาการและงานเชิงพาณิชย์ต่อไปในอนาคต

คำสำคัญ: การสร้างสรรค์บทบรรเลง / กีตาร์โซนาตา / ท่วงทำนองลายอีสาน

Abstract

This article is a part of the research, the purpose of this research was to invent and explain how to play Sonata guitar of Isan melodies. The study suggested that Music composition of Sonata guitar in the first movement, was divided into three parts from the four Isan music instruments as follows. 1) Exposition, i.e., Wot Sao Noi Yik Mae, Phin Po Pa Lan, and Khene Sud Sanae pattern, 2) Development by composing new music pattern, and 3) Recapitulation, i.e., Ponglang Ka Tenkon, which preserved the original pattern and the cultural identity tones, to be prolonged by employing the Music theory to compose the Sonata guitar music.

The result suggests that Sonata guitar in Isan melodies was considered a high-quality and absoluteness. In addition, the song has explicitly transmitted the emotion of the local Isan music and cultural identity from regional music instruments of international. This study can be applied for further research and development in academic and commercial contexts in the future.

Keywords: Music Composition / Sonata Guitar / Isan Melodies

ความเป็นมาและความสำคัญ

การนำบทเพลงไทยมาผสมผสานกับดนตรีตะวันตกนั้น เป็นการอนุรักษ์สืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมดนตรีของชาติอีกประการหนึ่ง เนื่องจากในปัจจุบันวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกได้รับความนิยมและมีบทบาทในสังคมไทยเป็นอย่างมาก แต่ในทางกลับกันบทเพลงไทยจำนวนมาก

ขาดผู้ฟังจึงส่งผลกระทบต่อบทเพลงไทย ซึ่งเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติขาดการสืบสานและการทำงานบำรุง“การผสมผสานศิลปะดั้งเดิมและศิลปะปัจจุบันเข้าไว้ด้วยกัน จนเกิดเป็นผลงานใหม่ขึ้นมาที่เรียกว่าผลงานสร้างสรรค์หรือผลงานร่วมสมัย อันเป็นแนวคิดและทัศนคติในการสร้างสรรค์ดนตรีเพื่อให้สามารถเข้าถึงกลุ่มผู้ฟังที่หลากหลาย รวมถึงการถ่ายทอดทำนองของบทเพลงที่แสดงถึงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของตนเองเพื่อนำมาชาติได้เข้าถึงได้มากยิ่งขึ้น โดยการนำบทเพลงพื้นบ้านมาสร้างสรรค์ใหม่ สำหรับการบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิก ในการพัฒนาดังกล่าวจะเป็นแนวทางที่ช่วยส่งเสริมให้เกิดการเชื่อมโยงทางศิลปวัฒนธรรมให้เพิ่มขึ้นในสังคมไทย⁵ นอกจากนี้ กีตาร์คลาสสิกยังเป็นเครื่องดนตรีที่นำมาใช้แสดงเดี่ยวได้เป็นอย่างดี เนื่องจากสามารถบรรเลงทั้งทำนองและเสียงประสานที่สมบูรณ์ในคราวเดียวกัน นอกจากนี้บรรเลงโดยกีตาร์คลาสสิกยังสามารถถ่ายทอดการเชื่อมโยงทางวัฒนธรรมที่หลากหลาย อันนำมาซึ่งความประทับใจให้กับผู้ฟังและอาจเป็นแนวทางนำไปสู่การสร้างแรงจูงใจในการฝึกซ้อม รวมถึงสร้างความเพลิดเพลินให้กับผู้ที่สนใจในการศึกษาได้

จากความสำคัญดังกล่าว ผู้วิจัยมีความประสงค์ในการศึกษาลายเดี่ยวเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานทั้ง 4 ชนิด ประกอบด้วย ลายสวานน้อยหยิกแม่สำหรับเดี่ยวโหวด ลายปู่ป้าหลานสำหรับเดี่ยวพิณ ลายสุดสะแนนสำหรับเดี่ยวแคนและลายกาเดินก้อนสำหรับเดี่ยวโปงลาง ซึ่งเป็นลายที่ใช้สำหรับแสดงถึงทักษะการบรรเลงขั้นสูง ที่ได้รับการยอมรับจากวงการดนตรีพื้นบ้านอีสานอย่างแพร่หลาย รวมถึงการนำมาใช้เป็นลายบังคับในการประกวดแข่งขันประเภทเดี่ยวเครื่องดนตรีอีสานในเวทีระดับประเทศ นอกจากการศึกษาแล้วนั้นผู้วิจัยได้มีแนวคิดในการนำทั้ง 4 ลายมาเรียบเรียงเสียงประสานใหม่ โดยนำมาจัดเรียงให้อยู่ในสังคีตลักษณะโซนาตาและประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่ในท่อนเพลงที่ต้องมีการพัฒนาทำนองให้ตรงตามแบบแผนสังคีตลักษณะโซนาตายุคคลาสสิก สังคีตลักษณะโซนาตายังเป็นสังคีตลักษณะที่สำคัญที่สุดที่มีโครงสร้างดนตรีขนาดใหญ่ของยุคคลาสสิกตอนต้น ทั้งในรูปแบบของวงซิมโฟนีและรูปแบบการบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรี⁶ ทั้งนี้โครงสร้างของสังคีตลักษณะโซนาตานั้นประกอบด้วย 3 ตอน ได้แก่ ตอนที่ 1 ตอนนำเสนอ (Exposition) ตอนที่ 2 ตอนพัฒนา

⁴ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, *เปียโนคอนแชร์โตแห่งกรุงสยาม* (กรุงเทพฯ: ที เอส บี โปรดักส์, 2558), 4.

⁵ สุชาติ แสงทอง, *ชีวิตกับดนตรี* (นครสวรรค์: ริมปิงการพิมพ์, 2552), 100.

⁶ Nanzhu Jiang and Meinard Müller, “Automated Methods for Analyzing Music Recordings in Sonata Form,” proceeding in 14th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR), edited by Alceu de Souza Britto Jr., Fabien Gouyon, and Simon Dixon, 595.

(Development) และ ตอนที่ 3 ตอนย้อนความ (Recapitulation)⁷ ซึ่งเป็นรูปแบบการประพันธ์ทางดนตรีตะวันตกที่ถือว่ามีความสมบูรณ์ที่สุดรูปแบบหนึ่ง เนื่องจากมีความซับซ้อนเพื่อใช้สำหรับวัดความสามารถในการประพันธ์บทบรรเลงใช้ในการเดี่ยวเครื่องดนตรีซิมโฟนีคอนแชร์โตและสตริงควอเท็ต⁸ เป็นต้น ความยากที่นอกเหนือจากการนำลายพื้นบ้านอีสานมาสร้างสรรค์ให้อยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตาแล้วนั้น คือการรักษาทำนองเดิมเพื่อคงความเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมให้คงอยู่ สู่ถึงความเป็นสุนทรีย์ทางบทเพลงพื้นบ้านอีสาน โดยอาศัยทฤษฎีดนตรีสากลเป็นหลักในการสร้างสรรค์บทบรรเลงกีตาร์โซนาตา *ท่วงทำนองลายอีสาน*

การดำเนินงานวิจัยในครั้งนี้จึงเป็นการสร้างสรรค์ผลงานรูปแบบใหม่ในบทบรรเลงกีตาร์โซนาตา *ท่วงทำนองลายอีสาน* ซึ่งเป็นผลงานที่เกิดจากการค้นคว้าบูรณาการองค์ความรู้ของลายเพลงพื้นบ้านอีสานร่วมกับทฤษฎีดนตรีตะวันตก นำมาสู่การผสมผสานระหว่างความแตกต่างทางวัฒนธรรมพื้นบ้านที่แสดงให้เห็นถึงความงดงามทางดนตรี การเชื่อมโยงและหลอมรวมร่วมกันสู่ความเป็นหนึ่ง ผลงานวิจัยในครั้งนี้จึงสามารถแสดงให้เห็นถึงศักยภาพและคุณค่าทางวิชาการด้านดนตรีของไทยให้เป็นที่ประจักษ์และก้าวไปสู่เวทีในระดับสากล ตลอดจนเป็นการสร้างแรงบันดาลใจให้กับศิลปินและนักวิชาการนำไปสู่การเผยแพร่เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมพื้นบ้านของไทยให้มีความโดดเด่นในระดับสากลต่อไปในอนาคต

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อสร้างสรรค์บทบรรเลงกีตาร์โซนาตา *ท่วงทำนองลายอีสาน*
2. เพื่ออธิบายวิธีการบรรเลงของบทบรรเลงกีตาร์โซนาตา *ท่วงทำนองลายอีสาน*

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เกิดองค์ความรู้ในรูปแบบผลงานสร้างสรรค์ที่ผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างดนตรีตะวันออกและตะวันตกได้อย่างกลมกลืน รวมถึงการเป็นสื่อเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยสู่สากล
2. ผลงานสร้างสรรค์สามารถเป็นสื่อหนึ่งในงานด้านวิชาการและเข้าถึงกลุ่มผู้ฟังที่มีความแตกต่างระหว่างวัยและวัฒนธรรมได้แพร่หลายยิ่งขึ้น

⁷ William E. Caplin, "The Classical Sonata Exposition: Cadential Goals and Form-Functional Plans," *Tijdschrift voor Muziektheorie* 6, 3 (2001): 195.

⁸ ณัชชา พันธุ์เจริญ, *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*, พิมพ์ครั้งที่ 4 (กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2551), 141.

ข้อตกลงเบื้องต้น

ศึกษาลายเพลงพื้นบ้านอีสานได้แก่ ลายสวน้อยหยิกแม่ลายปู่ป่าหลาน ลายสุดสะแนน และลายกาเต้นก่อนจากผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นบ้านอีสาน เพื่อนำมาเรียบเรียงและประพันธ์ทำนองขึ้นมาใหม่ในตอนเพลงที่ต้องมีการพัฒนาทำนองหลัก ตามแบบแผนสังคีตลักษณ์โซนาตาในตอน 1 สำหรับบรรเลงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิกในบทบรรเลง*กีตาร์โซนาตา ท่วงทำนองลายอีสาน*

วิธีดำเนินงานวิจัยสร้างสรรค์

1. เตรียมการดำเนินงานวิจัย โดยศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากแหล่งต่างๆ เพื่อกำหนดกลุ่มตัวอย่าง และขอบเขตตามวัตถุประสงค์ จากนั้นจึงประสานงานผู้เกี่ยวข้องจัดทำเครื่องมือวิจัยที่ผ่านการตรวจสอบคุณภาพจากผู้เชี่ยวชาญและยื่นเอกสารคำขอจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์
2. ศึกษารวบรวมข้อมูลจากเอกสารและภาคสนามจากผู้เชี่ยวชาญที่เกี่ยวข้องเพื่อใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน
3. ออกแบบโครงสร้างของบทบรรเลง*กีตาร์โซนาตา ท่วงทำนองลายอีสาน* ในตอนที่ 1 ตอนนำเสนอ ตอนที่ 2 ตอนพัฒนา และตอนที่ 3 ตอนย้อนความ
4. พัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานโดยเรียบเรียงบทบรรเลงในตอน 1 ตอนนำเสนอ และตอนที่ 3 ตอนย้อนความ รวมถึงประพันธ์บทบรรเลงขึ้นใหม่ในตอน 2 ตอนพัฒนา และทดลองบรรเลง
5. นำเสนอผลงานต่อผู้เชี่ยวชาญด้านกีตาร์คลาสสิก เพื่อรับการตรวจสอบคุณภาพผลงาน โดยรวบรวมความคิดเห็นเพื่อนำมาปรับปรุง และพัฒนาผลงานตามข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญ
6. วิเคราะห์ผลและสรุปผล โดยอธิบายวิธีการบรรเลง บันทึกโน้ตและสรุปผลการดำเนินงานวิจัยพร้อมด้วยบันทึกเสียงเพื่อเผยแพร่

ผลการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษา สร้างสรรค์และวิเคราะห์วิธีการบรรเลง ที่ได้บูรณาการองค์ความรู้ของลายเดี่ยวเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานร่วมกับทฤษฎีดนตรีตะวันตก นำมาผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมทางดนตรีพื้นบ้านอีสานและวัฒนธรรมทางดนตรีตะวันตก ที่เชื่อมโยงและหลอมรวมกันแสดงให้เห็นถึงความงดงามทางวัฒนธรรมดนตรีทั้งสองฝั่ง ผ่านการสร้างสรรค์ผลงานด้วยการเรียบเรียงเสียงประสานใหม่ ที่ต้องสามารถรักษาทำนองเดิมอันเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของดนตรีพื้นบ้านอีสานไว้ให้คงอยู่ร่วมกับทฤษฎีดนตรีสากล ประกอบด้วย สังคีตลักษณ์โซนาตา

ทำนอง จังหวะ และเสียงประสาน เพื่อเป็นหลักในการสร้างสรรค์ผลงานและถ่ายทอดวิธีการบรรเลงในรูปแบบกีตาร์คลาสสิก

การสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้ จึงเป็นความท้าทายที่มีความซับซ้อนเป็นอย่างยิ่งผู้วิจัยได้คัดเลือกลายพื้นบ้านอีสานซึ่งเป็นลายเดี่ยวที่มีความโดดเด่นและเป็นที่ยอมรับสำหรับอวดฝีมือหรือทักษะการบรรเลงขั้นสูงของเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานแต่ละชนิด ด้วยการศึกษาข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญ ซึ่งเป็นผู้ได้รับการยอมรับในวงการดนตรีพื้นบ้านอีสาน ถือได้ว่าเป็นสุดยอดในการบรรเลงของเครื่องดนตรีในแต่ละชนิด ประกอบไปด้วย 1) ลายสาวน้อยหยิกแม่ สำหรับเดี่ยวโหวด โดยครูทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ดนตรีพื้นบ้านอีสาน 2) ลายปู่ป่าหลาน สำหรับเดี่ยวพิน โดยครูทองใส หับถนอม 3) ลายสุดสะแนน สำหรับเดี่ยวแคน โดยครูสมบัติ สิมหล้า 4) ลายกาเต้นก้อน สำหรับเดี่ยวโปงลาง โดยครูทูลทอง ใจซึ่งรัมย์

จากข้อมูลดังกล่าว ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ค้นคว้ามาสร้างสรรค์เป็นบทบรรเลง โดยใช้สังคีตลักษณ์โชนาตาในยุคคลาสสิก ซึ่งเป็นโครงสร้างที่มีความสมบูรณ์และซับซ้อน ใช้อวดความสามารถของการประพันธ์บทเพลง ผู้วิจัยได้ออกแบบโครงสร้างบทบรรเลง*กีตาร์โชนาตา ท่วงทำนองลายอีสาน* ด้วยการจัดเรียงและประพันธ์ทำนองขึ้นมาใหม่ในท่อนเพลงที่ต้องมีการพัฒนาทำนองหลักตามแบบแผนสังคีตลักษณ์โชนาตา ดังนั้นผลการวิจัยสร้างสรรค์จึงสามารถสรุปวิธีการบรรเลง แบ่งออกเป็น 3 ตอน ดังนี้

1. ตอนนำเสนอ เป็นตอนแรกของบทบรรเลง*กีตาร์โชนาตา ท่วงทำนองลายอีสาน* ประกอบด้วย 5 ช่วง มีแนวคิดในการคัดเลือกลายดนตรีอีสานเพื่อจัดเรียงให้อยู่ในรูปแบบโครงสร้างสังคีตลักษณ์โชนาตา ดังนี้

1.1 ช่วงเกริ่นนำ (Introduction) เป็นช่วงเตรียมเข้าสู่ตอนแรกหรือตอนนำเสนอของบทบรรเลง*กีตาร์โชนาตา ท่วงทำนองลายอีสาน* ทางด้านดนตรีพื้นบ้านอีสานเรียกว่า “ช่วงเกริ่นนำ” เช่นกัน ทั้งนี้ทำนองในช่วงเกริ่นนำ คือ ลายสาวน้อยหยิกแม่ ซึ่งถือว่าเป็นลายสุดยอดแห่งการเดี่ยวโหวด อยู่ในกุญแจเสียง A ไมเนอร์ (ตัวอย่างที่1) ในทางดนตรีพื้นบ้านอีสานเรียกว่าลายใหญ่ เนื่องจากมีระดับเสียงต่ำหรือเสียงใหญ่ ในอัตราจังหวะสองสี่ จากห้องเพลงที่ 1 ถึงห้องเพลงที่ 46 มีทั้งหมด 46 ห้องเพลง ท่วงทำนองเป็นลายสาวน้อยหยิกแม่ที่มีเสียงประสานในรูปแบบเสียงค้าง (Drone) โดยใช้เทคนิคราสเกอาโด (Rasgueado) แบบ 5 สายซึ่งเป็นวิธีการบรรเลงดีตรวบสายในรูปแบบกีตาร์ฟลามังโก (Flamenco Guitar) เพื่อเลียนสำเนียงวิธีการบรรเลงของโหวดโดยแบ่งออกเป็น 6 รูปแบบ ได้แก่

- 1) ราสเกอาโด เลียนสำเนียงวิธีการบรรเลงการเป่าลากยาวของโหวด
- 2) ราสเกอาโด ควบคู่กับ เครสเซนโด (Crescendo) เลียนสำเนียงวิธีการบรรเลงการเป่าเพิ่มลมของโหวด
- 3) ราสเกอาโด ควบคู่กับ เดเครสเซนโด (Decrescendo) เลียนสำเนียงวิธีการบรรเลงการเป่าผ่อนลมของโหวด
- 4) ราสเกอาโด ควบคู่กับ สตักกาโต (Staccato) เลียนสำเนียงวิธีการบรรเลงการเป่าตัดลมของโหวด
- 5) ราสเกอาโด ควบคู่กับ ออร์นาเมนต์ (Ornament) เลียนสำเนียงวิธีการบรรเลงการเป่าสลับเสียงของโหวด
- 6) ราสเกอาโด ควบคู่กับ วิบราโต (Vibrato) เลียนสำเนียงวิธีการบรรเลงการเป่าอ้อนเสียงของโหวด

ตัวอย่างที่ 1 ช่วงเกริ่นนำ ลายเดี่ยวโหวดสาวน้อยหยิกแม่ ในกุญแจเสียง A ไมเนอร์

ช่วงเกริ่นนำ (Introduction)
Rasgueado

♩=80 e a m i e a m i e a m i e a m i

mf

TAB 2/4

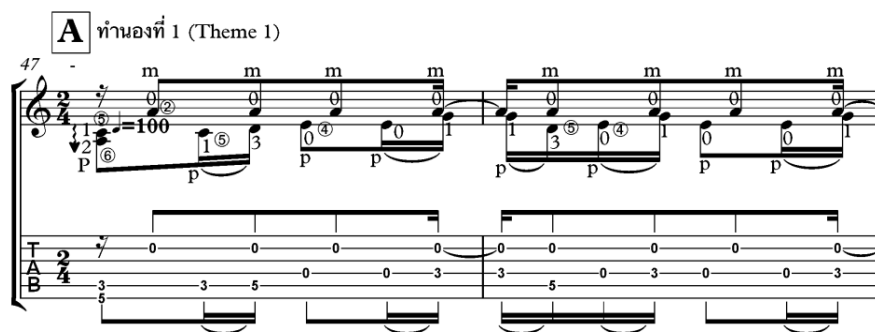
1.2 ช่วงทำนองที่ 1 (Theme 1) ลายเดี่ยวพิณปู่ป้าหลานอยู่ในกุญแจเสียง A ไมเนอร์ (ตัวอย่างที่ 2) หรือลายใหญ่ในดนตรีพื้นบ้านอีสาน ในอัตราจังหวะสองสี่ มีทั้งหมด 40 ห้อง เพลง ท่วงทำนองเป็นลายปู่ป้าหลาน ถือเป็นลายสุดยอดแห่งการเดี่ยวพิณ โดยแบ่งออกเป็น 2 ช่วง คือ ช่วงทำนองหลัก (Theme) ห้องเพลงที่ 47 ถึงห้องเพลงที่ 61 และช่วงดัน (Improvise) ห้องเพลงที่ 62 ถึงห้องเพลงที่ 86 ผู้วิจัยได้ใช้เทคนิควิธีการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกเลียนสำเนียงวิธีการบรรเลงของพิณ 3 เทคนิควิธีการ ได้แก่

1) โดรน หรือ เสียงค้ำ การทำให้เสียงมีลักษณะที่ลากยาว เลียนสำเนียงวิธีการบรรเลงการดีดเสียงเสฟของพิณ โดยจะมีเสียงประสานเป็นโน้ตตัวเดียวสอดแทรกขึ้นมาระหว่างทำนองในลักษณะเสียงค้ำลากยาว

2) สเลอ (Slur) คือ การเชื่อมเสียงเข้าหากันระหว่างตัวโน้ตทั้ง 2 ตัวโดยการดีดเพียงครั้งเดียว เพื่อเลียนสำเนียงวิธีการดีดเชื่อมเสียงของพิณ

3) ราสเกอาโด แบบ 3 สาย เพื่อเลียนสำเนียงวิธีการกรอแบบดีดรวบสายของพิณ

ตัวอย่างที่ 2 ช่วงทำนองที่ 1 ลายเดี่ยวพิณปูป่าหลานในกุญแจเสียง A ไมเนอร์



1.3 ช่วงทำนองที่ 2 (Theme 2) ทำนอง คือ ลายเดี่ยวแคนสุดสะแนน ถือเป็นลายสุดยอดเยี่ยมแห่งการเดี่ยวแคน มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงจากกุญแจเสียงโทนิค คือ กุญแจเสียง A ไมเนอร์ จากช่วงทำนองที่ 1 เป็นกุญแจเสียงร่วม คือ กุญแจเสียง C เมเจอร์ ทางดนตรีพื้นบ้านอีสานเรียกว่า เปลี่ยนจากลายใหญ่เป็นลายสุดสะแนน (ตัวอย่างที่ 3) ในอัตราจังหวะสองสี่ เริ่มจากห้องเพลงที่ 87 ถึงห้องเพลงที่ 115 มีทั้งหมด 29 ห้องเพลง ผู้วิจัยได้ใช้เทคนิควิธีการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกเลียน สุ่มเสียงและสำเนียงวิธีการบรรเลงของแคนดังนี้

1) การเลื่อนมือขวามารบรรเลงในบริเวณหลุมเสียงของกีตาร์ (Sound Hole) และ บรรเลงทำนองรวมทั้งเสียงประสานในสายที่ 4, 5 และ 6 โดยใช้นิ้วชี้มือซ้ายทาบสายค้ำไว้ในขณะที่ บรรเลงเพื่อเลียนสำเนียงวิธีการบรรเลงของแคน

2) โดรน คือ เสียงประสานที่มีลักษณะลากยาว เพื่อเลียนสำเนียงวิธีการเป่าเสียงเสฟของแคน

3) สเลอ คือ การเชื่อมเสียงเข้าหากันระหว่างตัวโน้ตทั้ง 2 ตัว โดยเป่าลมเข้าหรือออกจากโน้ตตัวหนึ่งไปหาโน้ตอีกตัวหนึ่งเพียงลมเดียวเพื่อเลียนสำเนียงวิธีการเป่าอ้อนของแคน

ตัวอย่างที่ 3 ช่วงทำนองที่ 2 ลายเดี่ยวแคนสุดสะแนน ในกฎแฉะเสียง C เมเจอร์

[illegible]

1.4 ช่วงย้อนกลับทำนองที่ 1 (Theme 1 Returns) เป็นการย้อนกลับไปบรรเลงในทำนองที่ 1 อีกครั้งในท่วงทำนองเดิม คือ ท่วงทำนอง A ไมเนอร์ หรือท่วงทำนองใหญ่ในดนตรีพื้นบ้านอีสานในอัตราจังหวะสองสี่ มีทั้งหมด 53 ห้องเพลง (ตัวอย่างที่ 4) แบ่งเป็น 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงย้อนทำนองที่ 1 เริ่มจากห้องเพลงที่ 116 ถึงห้องเพลงที่ 130 รวม 15 ห้องเพลง และช่วงต้นในทำนองที่ 1 ครั้งที่ 2 จากห้องเพลงที่ 131 ถึงห้องเพลงที่ 168 รวม 38 ห้องเพลง มีการเพิ่มเทคนิควิธีการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกเลียนเสียงและสำเนียงวิธีการบรรเลงของพิน 2 เทคนิค ได้แก่

1) รูดสาย (Glissando) เป็นการใช้นิ้วใดนิ้วหนึ่งรูดไปตามสายทำให้เกิดโน้ตดนตรีหลายเสียงไล่เรียงติดต่อกันอย่างรวดเร็ว เพื่อเลียนสำเนียงวิธีการรูดสายของพิณ

2) ราสเกอาโดผสมเทรโมโล (Tremolo) เพื่อเลียนสำเนียงวิธีการดีดรวบสายผสมการกรอของพิณ

ตัวอย่างที่ 4 ช่วงย้อนกลับทำนองที่ 1 ลายเดี่ยวพินูปาหlanan ในกฎแฉเสียง A ไมเนอร์

ย้อนท่อนองที่ 1 (Theme 1 returns)

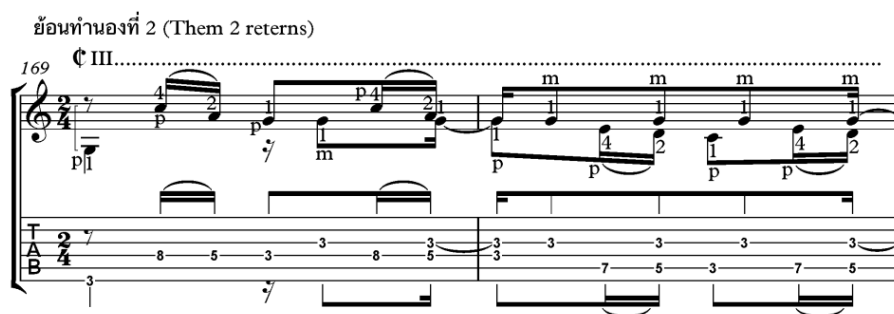
116

1.5 ช่วงย้อนกลับทำนองที่ 2 (Theme 2 Returns) เป็นการบรรเลงทำนองที่ 2 ซ้ำอีกครั้ง มีทั้งหมด 40 ห้องเพลง (ตัวอย่างที่ 5) โดยแบ่งออกเป็น 2 ช่วง คือ ช่วงย้อนกลับทำนองที่ 2 จากห้องเพลงที่ 169 ถึงห้องเพลงที่ 197 อยู่ในกุญแจเสียงเดิม คือกุญแจเสียง C เมเจอร์ หรือทางลายสุดสะแนนในดนตรีพื้นบ้านอีสาน และช่วงเชื่อมเข้าสู่ตอนพัฒนา จากห้องเพลงที่ 198 ถึงห้องเพลงที่ 208 อยู่ในกุญแจเสียง E ไมเนอร์ หรือทางลายเซในดนตรีพื้นบ้านอีสาน มีการเพิ่มเทคนิควิธีการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกเลียนสำเนียงวิธีการบรรเลงของพิณ 2 เทคนิค ได้แก่

1) โน้ตประดับ เป็นการเพิ่มโน้ตเข้ามาเพื่อตกแต่งทำนองให้ไพเราะยิ่งขึ้นในขณะที่บรรเลงเพื่อเลียนสำเนียงวิธีการเป่าสะบัดเสียงของแคน

2) ดัดสลับสาย เป็นการใช้เทคนิควิธีการบรรเลงของกีตาร์คลาสสิกเพื่อเลียนสำเนียงวิธีการเป่าเสียงเสพของแคน

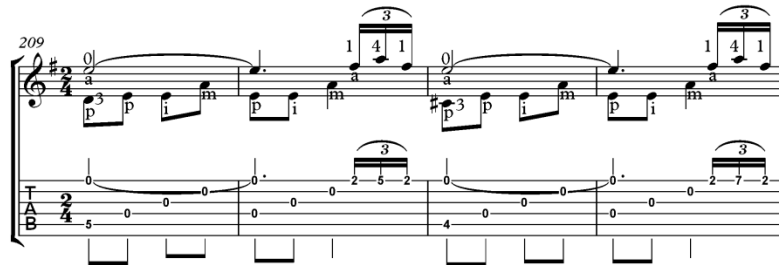
ตัวอย่างที่ 5 ช่วงย้อนกลับทำนองที่ 2 ลายเดี่ยวแคนสุดสะแนน ในกุญแจเสียง C เมเจอร์



2. ตอนพัฒนา เป็นการประพันธ์ขึ้นมาใหม่ อยู่ในกุญแจเสียง G เมเจอร์ หรือทางลายสร้อยในดนตรีพื้นบ้านอีสาน (ตัวอย่างที่ 6) ในอัตราจังหวะสองสี่ มีทั้งหมด 95 ห้องเพลง เริ่มจากห้องเพลงที่ 209 ถึงห้องเพลงที่ 303 โดยการนำความคิดหลักด้านทำนองและจังหวะของหน่วยย่อยเอก (Motive) ในทำนองที่ 1 ของตอนนำเสนอ และทางด้านของจังหวะเป็นเข้ตสองชั้นสองตัว ตามด้วยเข้ตหนึ่งชั้นอีกหนึ่งตัวได้แนวเสียงค้ำ มาเป็นวัตถุดิบในการพัฒนาหน่วยย่อยเอกในตอนพัฒนา โดยสร้างสรรค์ทางด้านของจังหวะบนแนวเบส ซึ่งเป็นโน้ตฐานรากที่เดินลงทีละครึ่งเสียง (Chromatic Scale) ในกุญแจเสียง G เมเจอร์ และมีเทคนิควิธีการบรรเลงเสียงใส (Harmonic) ของกีตาร์คลาสสิกเลียนสำเนียงของโปงลาง 2 รูปแบบ ได้แก่ เสียงใสเดี่ยวและเสียงใสคู่

ตัวอย่างที่ 6 ตอนพัฒนาการประพันธ์ขึ้นมาใหม่ในกุญแจเสียง G เมเจอร์

B ตอนพัฒนา (Development)

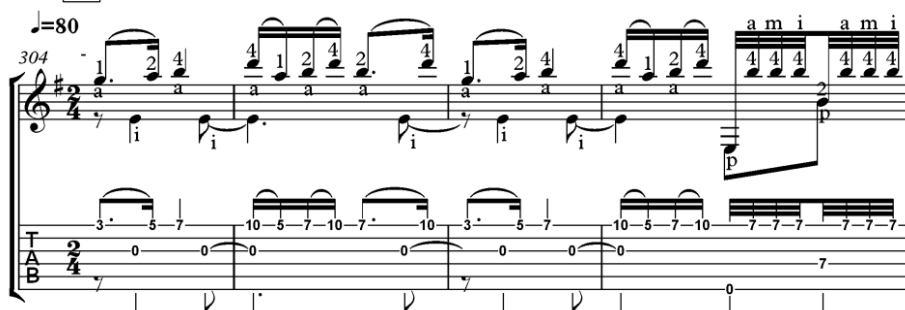


3. ตอนย้อนความ ประกอบด้วย 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงย้อนความและช่วงหางเพลง มีรายละเอียดของแต่ละช่วง ดังนี้

3.1 ตอนย้อนความ จากห้องเพลงที่ 304 ถึงห้องเพลงที่ 312 รวม 9 ห้องเพลง (ตัวอย่างที่ 7) เป็นการนำทำนองที่ 1 และทำนองที่ 2 ในตอนนำเสนอ กลับมาบรรเลงอีกครั้งแต่มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงในทำนองที่ 1 จากกุญแจเสียง A ไมเนอร์เป็นกุญแจเสียง E ไมเนอร์ และเปลี่ยนกุญแจเสียงอีกครั้งในทำนองที่ 2 เป็นกุญแจเสียง G เมเจอร์ หรือทางลายสร้อยในดนตรีพื้นบ้านอีสานในลายสุดสะแนออกห่วย จากห้องเพลงที่ 313 ถึงห้องเพลงที่ 377 รวม 65 ห้องเพลง ผู้วิจัยได้ใช้เทคนิควิธีการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดยใช้นิ้วหัวแม่มือขวาตีสายกีตาร์ให้กระทบกับเฟรต (Fret) เพื่อเลียนเสียงของเกราะและเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น A ไมเนอร์ จากห้องเพลงที่ 378 ถึงห้องเพลงที่ 400 รวม 23 ห้องเพลง เพื่อเชื่อมเข้าสู่ช่วงหางเพลง (Coda)

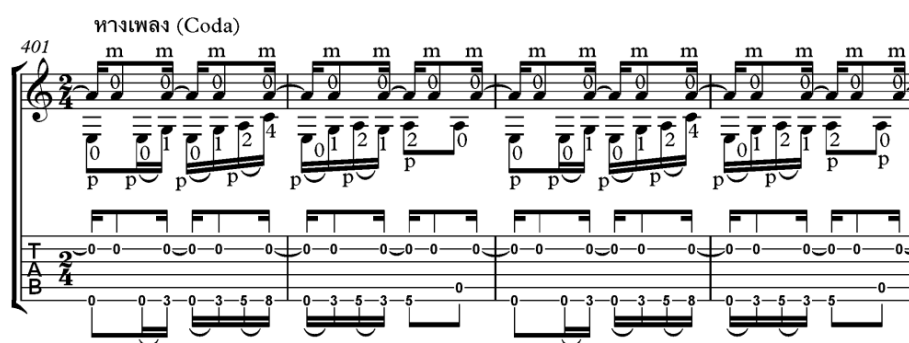
ตัวอย่างที่ 7 ตอนย้อนความลายเดี่ยวพิณปู่ป้าหลาน ในกุญแจเสียง E ไมเนอร์

C ตอนย้อนความ (Recapitulation)



3.2 ช่วงหางเพลง เป็นช่วงสุดท้ายของบทบรรเลงกีตาร์โซนาตา *ท่วงทำนองลายอีสาน* เปรียบเสมือนบทสรุป ผู้วิจัยได้คัดเลือกลายกาเต๋นก่อนซึ่งถือเป็นลายสุดยอดแห่งการเดี่ยวโปงลาง อยู่ในอัตราจังหวะสองสี่ ในกุญแจเสียง A ไมเนอร์หรือทางลายใหญ่ในดนตรีพื้นบ้านอีสาน จากห้องเพลงที่ 401 ถึงห้องเพลงที่ 472 รวม 72 ห้องเพลง ซึ่งลายกาเต๋นก่อนมีโครงสร้างของจังหวะในท่วงทำนองหลักที่คล้ายคลึงกับลายปู่ป้าหลาน ทำให้สามารถนำมาเรียงร้อยเชื่อมโยงติดต่อกันได้อย่างกลมกลืน (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 8 ช่วงหางเพลง ลายเดี่ยวโปงลางกาเต๋นก่อน ในกุญแจเสียง A ไมเนอร์



คุณภาพของบทบรรเลงกีตาร์โซนาตา *ท่วงทำนองลายอีสาน*

บทบรรเลงกีตาร์โซนาตา *ท่วงทำนองลายอีสาน* ได้รับการประเมินคุณภาพจากผู้เชี่ยวชาญด้านกีตาร์คลาสสิก โดยการสัมภาษณ์ความคิดเห็นด้วยแบบสัมภาษณ์เชิงลึกพบว่า มีโครงสร้างถูกต้องตามหลักสังคีตลักษณะโซนาตา มีการผสมผสานเทคนิควิธีการบรรเลงระหว่างกีตาร์คลาสสิก กีตาร์ฟلامงโก ได้สมบูรณ์เพื่อตอบสนองความรู้สึกไพเราะได้อย่างดีเยี่ยมและเทคนิคการปรับสายกีตาร์เป็นพินเป็นการตั้งสายเข้าทางดนตรีตะวันออกทำให้เข้าถึงผู้บรรเลงและผู้ฟัง สามารถรักษาเอกลักษณ์ของสำเนียงวิธีการบรรเลง เนื่องจากเป็นบันไดเสียงเพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) ประกอบด้วยเสียงลำดับที่ 1 - 2 - 3 - 5 - 6 เมื่อเทียบกับบันไดเสียงดนตรีตะวันตก อีกทั้งยังไม่ทำให้เสียธรรมชาติความรู้สึกของเพลงพื้นบ้าน รวมถึงวิธีการบรรเลงกีตาร์ที่ทำออกมาได้ดีเป็นอย่างยิ่งในการรักษาเอกลักษณ์ของสำเนียงวิธีการบรรเลงของดนตรีพื้นบ้านอีสาน ทำให้บทบรรเลงกีตาร์โซนาตา *ท่วงทำนองลายอีสาน* มีเอกลักษณ์และความโดดเด่นตรงที่เอารูปแบบวิธีการบรรเลงกีตาร์มาใช้แต่ไม่ทำให้ความไพเราะของสำเนียงอีสานในดนตรีพื้นบ้านอีสานเสียธรรมชาติ แต่กลับทำให้เกิดความไพเราะมหัศจรรย์ในรูปแบบของการบรรเลงด้วยกีตาร์ อีกทั้งสามารถใช้แสดงเดี่ยวได้

อย่างไร้เพราะเนื่องจากการเรียบเรียงและประพันธ์บทบรรเลงสำหรับกีตาร์ที่แปลกใหม่โดยอยู่บนพื้นฐานของเทคนิคดนตรีแบบตะวันตกผสมกับดนตรีตะวันตกอย่างลงตัวสามารถเข้าถึงแก่ผู้ฟังรวมถึงผลงานวิจัยได้มีการบันทึกโน้ตไทยและสากลที่ดีมาก

อภิปรายผลการวิจัย

การสร้างสรรคบทบรรเลง*กีตาร์โซนาตา ท่วงทำนองอีสาน* เป็นการสร้างสรรค์บทบรรเลงสำหรับการเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก ที่มีแนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานที่สอดคล้องกับแนวคิดในการสร้างสรรค์ของวิทยา วอสเบียน⁹ ความว่า “แนวคิดในการสร้างสรรค์บทบรรเลงกีตาร์คลาสสิกนั้นสามารถแบ่งแนวทางการสร้างสรรค์เป็น 2 ลักษณะ คือ

1. การสร้างสรรค์บทเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิกแบบเชิงอนุรักษ์ คือ การสร้างสรรค์บทเพลงโดยการประพันธ์ หรือ เรียบเรียงบทเพลงขึ้นมาใหม่ โดยยึดถือตามต้นฉบับเป็นหลักทั้งทำนองและเสียงประสานรวมถึงสำเนียงในวิธีการบรรเลงของบทเพลงไว้มากที่สุด

2. การสร้างสรรค์บทเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิกแบบเชิงสร้างสรรค์ คือ การสร้างสรรค์บทเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิกโดยการประพันธ์หรือ เรียบเรียงบทเพลงขึ้นมาใหม่ตามจินตนาการของผู้ประพันธ์เป็นหลักโดยยึดถือทำนองตามต้นฉบับ”

นอกจากนี้ กระบวนการเรียบเรียงและประพันธ์บทบรรเลงขึ้นมาใหม่ในสังคีตลักษณะโซนาตา ได้สอดคล้องกับแนวคิดการสร้างสรรค์ของ เอกราช เจริญนิตย์¹⁰กล่าวว่า “การสร้างสรรค์เกิดจากการผสมผสานองค์ความรู้ในมิติต่างๆ เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงใดบทเพลงหนึ่งสำหรับกีตาร์คลาสสิกให้เกิดความไพเราะและเกิดการผสมผสานได้อย่างกลมกลืน ซึ่งการสร้างสรรคบทบรรเลงสำหรับกีตาร์คลาสสิก อาจเป็นการประพันธ์บทบรรเลงสำหรับกีตาร์คลาสสิกขึ้นมาใหม่ หรือ เรียบเรียงบทบรรเลงที่มีอยู่แล้วขึ้นมาใหม่สำหรับกีตาร์คลาสสิกก็ได้” ดังนั้นบทบรรเลง*กีตาร์โซนาตา ท่วงทำนองอีสาน* จึงเป็นการสร้างสรรค์บทบรรเลงโดยการเรียบเรียงเสียงประสานใหม่และประพันธ์ทำนองขึ้นมาใหม่ในท่อนเพลงที่ต้องมีการพัฒนาทำนองหลักตามแบบแผนสังคีตลักษณะโซนาตาในยุคคลาสสิก ประกอบด้วย 3 ตอน ได้แก่

⁹ วิทยา วอสเบียน, สัมภาษณ์ (8 ธันวาคม พ.ศ. 2563).

¹⁰ เอกราช เจริญนิตย์, สัมภาษณ์ (8 ธันวาคม พ.ศ. 2563).

1. ตอนนำเสนอ เป็นตอนแรกของบทบรรเลง*กีตาร์โซนาตา ท่วงทำนองลายอีสาน* ประกอบด้วย 5 ช่วง ได้แก่

1.1 ช่วงเกริ่นนำ เป็นการเตรียมเข้าสู่ทำนองที่ 1 ของบทบรรเลงลายสาวน้อยหยิกแม่ ในกุญแจเสียง A ไมเนอร์ (กุญแจเสียงโทนิค)

1.2 ช่วงทำนองที่ 1 ลายปู่ป่าหลาน ในกุญแจเสียง A ไมเนอร์

1.3 ช่วงทำนองที่ 2 ลายสุดสะแนน เป็นช่วงเปลี่ยนกุญแจเสียงจากกุญแจเสียง โทนิค (กุญแจเสียง A ไมเนอร์) เป็นกุญแจเสียงร่วม (C เมเจอร์)

1.4 ช่วงย้อนกลับทำนองที่ 1 เป็นการย้อนกลับไปบรรเลงในทำนองที่ 1 อีกครั้งในกุญแจเสียงเดิม คือกุญแจเสียง A ไมเนอร์ แต่มีช่วงดนตรีที่เปลี่ยนไปจากทำนองที่ 1 เดิม

1.5 ช่วงย้อนกลับทำนองที่ 2 เป็นการบรรเลงทำนองที่ 2 ซ้ำอีกครั้ง อยู่ในกุญแจเสียงเดิม คือกุญแจเสียง C เมเจอร์ หรือทางลายใหญ่ในดนตรีพื้นบ้านอีสาน และช่วงเชื่อมเข้าสู่ตอนพัฒนา อยู่ในกุญแจเสียง E ไมเนอร์ หรือทางลายเซในดนตรีพื้นบ้านอีสาน

2. ตอนพัฒนา เป็นการประพันธ์ขึ้นมาใหม่ โดยใช้หน่วยทำนองย่อยเอก ในช่วงทำนองที่ 1 ของตอนนำเสนอ มาพัฒนาและทำการเปลี่ยนกุญแจเสียงจากกุญแจเสียง C เมเจอร์ ในช่วงทำนองที่ 2 ของตอนนำเสนอเป็นกุญแจเสียง G เมเจอร์ ซึ่งมีความสัมพันธ์เป็นกุญแจเสียงโดมิแนนท์ (จากกุญแจเสียง C เมเจอร์ เป็น กุญแจเสียง G เมเจอร์)

3. ตอนย้อนความ ประกอบด้วย ช่วงย้อนความและช่วงหางเพลง มีรายละเอียดดังนี้

3.1 ช่วงย้อนความ เป็นการนำทำนองที่ 1 และทำนองที่ 2 ในตอนนำเสนอลับมาเล่นซ้ำอีกครั้งโดยการเปลี่ยนกุญแจเสียง ได้แก่

3.1.1 การเปลี่ยนกุญแจเสียงในทำนองที่ 1 เป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียง โทนิค เป็นกุญแจเสียงไมเนอร์โดมิแนนท์ (กุญแจเสียง A ไมเนอร์ เป็นกุญแจเสียง E ไมเนอร์) ซึ่งกุญแจเสียง E ไมเนอร์ มีความสัมพันธ์ เป็นกุญแจเสียงร่วมของกุญแจเสียง G เมเจอร์ ของตอนที่ 2 หรือตอนพัฒนา

3.1.2 การเปลี่ยนกุญแจเสียงในทำนองที่ 2 เป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียง C เมเจอร์ เป็น กุญแจเสียง G เมเจอร์ ซึ่งมีความสัมพันธ์เป็นกุญแจเสียงโดมิแนนท์

3.2 ช่วงหางเพลง ลายกาเดินก้อนเป็นช่วงสุดท้ายของบทบรรเลง*กีตาร์โซนาตา ท่วงทำนองลายอีสาน* เปรียบเสมือนบทสรุป โดยเปลี่ยนกุญแจเสียงจาก G เมเจอร์ เป็นกุญแจเสียง A ไมเนอร์ หรือ กุญแจเสียงโทนิค มีความสัมพันธ์เป็นกุญแจเสียงร่วมของกุญแจเสียงโดมิแนนท์

ในทฤษฎีเสียงจาก G เมเจอร์ สอดคล้องกับแนวคิดของกีรตินันท์ สดประเสริฐ¹¹ กล่าวว่า “แนวคิดในการสร้างสรรค์บทบรรเลงกีตาร์คลาสสิก ดนตรีนั้นคือเสียง การสร้างสรรค์บทเพลงนั้นต้องใช้ความรู้สึกจากการฟังโดยคำนึงถึงความเหมาะสมในการสร้างสรรค์สำหรับกีตาร์คลาสสิก และต้องอยู่ในกรอบขอบเขตโดยยึดถือตามแบบแผนเป็นหลักในการสร้างสรรค์บทเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิก ” นอกจากนี้บทบรรเลงกีตาร์โซนาตา *ท่วงทำนองลายอีสาน* ยังเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่สามารถบรรเลงได้จริงสอดคล้องกับแนวคิดของวรเทพ รัตนอำพลย์¹² กล่าวว่า “แนวคิดในการสร้างสรรค์บทบรรเลงกีตาร์คลาสสิกนั้น การสร้างสรรค์ต้องคำนึงถึงความถูกต้องตามรูปแบบหรือสังคีตลักษณ์ของบทเพลง โดยยึดแนวทางในการสร้างสรรค์บทเพลงตามแบบแผนดนตรีและสามารถปฏิบัติได้จริง”

นอกจากนี้ เมื่อวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์บทบรรเลงกีตาร์โซนาตา *ท่วงทำนองลายอีสาน* พบว่า สังคีตลักษณ์โซนาตามีทำนองและทฤษฎีเสียงเป็นส่วนประกอบสำคัญในการกำหนดโครงสร้างของบทบรรเลง ซึ่งสามารถนำลายดนตรีพื้นบ้านอีสานมาสร้างสรรค์ ให้อยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตาได้ เนื่องจากลายดนตรีมีท่วงทำนองที่เชื่อมโยงสอดคล้องกันและมีการเลื่อนทฤษฎีเสียงเป็นทฤษฎีเสียงร่วม (Relative Key) และมีการเลื่อนทฤษฎีเสียงที่ 5 ของทฤษฎีเสียงหลัก (Dominant Key) ในธรรมชาติของดนตรีพื้นบ้านอีสานอยู่แล้วจึงทำให้สามารถนำลายดนตรีพื้นบ้านอีสานมาจัดเรียงและประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่ให้ตรงตามหลักสังคีตลักษณ์โซนาตาได้โดยสมบูรณ์

ข้อเสนอแนะจากการวิจัย

บทบรรเลงกีตาร์โซนาตา *ท่วงทำนองลายอีสาน* เป็นผลงานสร้างสรรค์บทบรรเลงสำหรับการบรรเลงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิกที่มีคุณภาพ โดยสามารถนำผลงานวิจัยไปใช้ให้เกิดประโยชน์หรือการพัฒนาต่อยอดได้ทั้งงานด้านวิชาการและงานเชิงพาณิชย์ เช่น ด้านการศึกษา การจัดทำเอกสารทางวิชาการ หนังสือ ตำรา งานวิจัย การสร้างสรรค์บทบรรเลงสำหรับการบรรเลงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิกใหม่ ๆ และการจัดการแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก เป็นต้น

¹¹ กีรตินันท์ สดประเสริฐ, สัมภาษณ์ (6 ธันวาคม พ.ศ. 2563).

¹² วรเทพ รัตนอำพลย์, สัมภาษณ์ (7 ธันวาคม พ.ศ. 2563).

บรรณานุกรม

- กิริตินันท์ สดประเสริฐ. ผู้เชี่ยวชาญทางด้านกีตาร์คลาสสิก (ผู้ให้สัมภาษณ์). เมื่อวันที่ 6 ธันวาคม พ.ศ. 2563.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2551.
- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. *เปียโนคอนแชร์โตแห่งกรุงสยาม*. กรุงเทพฯ: ที เอส บี โปรดักส์, 2558.
- วรเทพ รัตนอัมพวัลย์. ผู้เชี่ยวชาญและนักกีตาร์คลาสสิก (ผู้ให้สัมภาษณ์). เมื่อวันที่ 7 ธันวาคม พ.ศ. 2563.
- วิทยา วอสเบียน. ผู้เชี่ยวชาญและนักกีตาร์คลาสสิก (ผู้ให้สัมภาษณ์). เมื่อวันที่ 8 ธันวาคม พ.ศ. 2563.
- สุชาติ แสงทอง. *ชีวิตกับดนตรี*. นครสวรรค์: ริมปิงการพิมพ์, 2552.
- เอกราช เจริญนิติย์. ผู้เชี่ยวชาญและนักกีตาร์คลาสสิก (ผู้ให้สัมภาษณ์). เมื่อวันที่ 8 ธันวาคม พ.ศ. 2563.
- Caplin, William E. "The Classical Sonata Exposition: Cadential Goals and Form-Functional Plans." *Tijdschrift voor Muziektheorie* 6, 3 (2001): 195–209.
- Jiang, Nanzhu, and Meinard Müller. "Automated Methods for Analyzing Music Recordings in Sonata Form." Proceeding in 14th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR), edited by Alceu de Souza Britto Jr., Fabien Gouyon, and Simon Dixon, 595–600. Brazil: November 4-8, 2013.

การถอดบทเรียนองค์ความรู้ศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคตะวันออก สู่ฐานข้อมูล เพื่อการเรียนรู้ตลอดชีพ: กรณีศึกษาคณะเพลงลำภาว็ดบางปรือ จังหวัดตราด

Bringing the Eastern Folk Performing Arts Knowledge Lesson to the Database for Lifelong Learning: A Case study of Folk Performance of Lampa Song Company of Wat Bang Prue, Trad Province

รณชัย รัตนเศรษฐ์^{*1} พิมลพรรณ เลิศล้ำ² พิทักษ์ สุตรอนันต์³

Ronnachai Rattanaseth^{*1} Pimonpun Lertlam² Pitak Sootanan³

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิถีชุมชนและจัดทำองค์ความรู้ศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ภาคตะวันออก ผ่านกระบวนการถอดบทเรียน: กรณีศึกษาคณะเพลงลำภาว็ดบางปรือ จังหวัดตราด เพื่อจัดทำฐานข้อมูลศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ภาคตะวันออก ผลการศึกษาพบว่า การแสดงเพลงลำภาว็ดในเขตตำบลห้วยแร้ง จะมีคณะเพลงลำภาว็ดประจำแต่ละวัด หน้าที่ของคณะเพลงลำภาว็ดคือ การขอรับบริจาคสิ่งของเงินทองจากชาวบ้าน เพื่อนำไปทำบุญให้กับวัดในหมู่บ้าน โดยใน 1 ปี จะมีการแสดงเพื่อขอรับบริจาคเพียงหนึ่งครั้งในเทศกาลสงกรานต์ คณะเพลงลำภาว็ดบางปรือจะแสดงทุกวันที่ 14 เมษายนของทุกปี โดยเริ่มออกเดินร้องเพลงขอรับบริจาคตั้งแต่เวลา 18.00 น. จนถึงเวลา 6.00 น. ของวันที่ 15 เมษายน สิ่งของต่างๆ จะนำไปถวายวัดในพิธีทำบุญขนทรายเข้าวัด ศิลปะการแสดงพื้นบ้านเพลงลำภาว็ด จึงเป็นความ

* Corresponding author, email: r.ronnachai@gmail.com

¹ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

¹ Asst. Prof., Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University.

² อาจารย์ประจำ คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

² Lecturer, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University.

³ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำภาควิชาชีวเคมี คณะวิทยาศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

³ Asst. Prof., Faculty of Science, Burapha University.

เชื่อมโยงกับวิถีชีวิตของคนในชุมชน ในการทำหน้าที่ทำนุบำรุงศาสนา โดยชาวบ้านจะอาสาออกมาตั้งคณะเพลงลำภา และสืบทอดให้คนรุ่นต่อๆ มาได้ดำเนินการมาจนถึงปัจจุบัน องค์ความรู้ของการร้องเพลงไม่ได้ถ่ายทอดกันแบบจริงจัง เป็นการถ่ายทอดแบบเข้าร่วมในกิจกรรมและจดจำวิธีการร้องร่วมกันไป มีเนื้อร้องแบ่งเป็น 3 ขั้นตอน คือ การร้องเตือน การร้องขอ และการร้องลาให้ศีลให้พร ปัจจุบันคณะเพลงลำภาวัดบางปรือ ยังคงสืบทอดบทเพลงผ่านเทศกาลสงกรานต์จนถึงปัจจุบัน

คำสำคัญ: การถอดบทเรียน / เพลงลำภา / ศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคตะวันออก

Abstract

The purposes of this qualitative research were to build a database of the history of community's development and lifestyle, including history, community's lifestyle and linkage and to gather knowledge of folk performance: A Case study of folk performance of Lampa song Company of Wat Bang Prue, Trad Province. The results revealed that;

Case study: folk performance of Lampa song company of Wat Bang Prue, showed that there were Lampa song company of each temple to play Lampa song's performance in Huai Rang district. The duty of Lampa song companies was to request the donation from people for making merit at the temple in the village during Songkran festival. The Lampa song company of Wat Bang Prue played on April 14 in every year. They walked and sang for donation from 6.00 PM of April 14 till 6.00 AM of April 15. Everything was brought to make merit for carrying sand to the temple. Therefore, the Lampa song's folk performance was the linkage between community and lifestyle to maintain Buddhist mission by the volunteers who established and inherited to the next generation till now. However, the knowledge of singing was not inherited seriously, it was inherited in the way of participation and remembering the method. The song was divided into 3 parts; singing for warning, singing for request and

singing for saying goodbye and blessing. The Lampa song company of Wat Bang Prue has still inherited the song in Songkran festival till present.

Keywords: Knowledge Lesson / Lampa song / Eastern Folk Performing

ความสำคัญและที่มา

องค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้านเป็นมรดกภูมิปัญญาวัฒนธรรมของชาติ ที่ควรค่าแก่การอนุรักษ์และสืบสานเพื่อให้เป็นประวัติศาสตร์ด้านศิลปวัฒนธรรมของชาติ และสามารถให้คนในชาติได้ศึกษาเรียนรู้ ใช้ประโยชน์จากภูมิปัญญาวัฒนธรรมของชาติ งานด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้านในภาคตะวันออกเฉียงเหนือมีความเหมือนและความแตกต่างของวัฒนธรรม จากธรรมชาติของสังคมมนุษย์ที่มีการถ่ายทอดวัฒนธรรมและเกิดการประสมประสานด้านวัฒนธรรม ทำให้เกิดอัตลักษณ์ของวัฒนธรรมท้องถิ่นขึ้น การศึกษาและเก็บรวบรวมองค์ความรู้ดังกล่าวเมื่อสามารถนำมารวบรวมและผ่านกระบวนการวิเคราะห์และสังเคราะห์แล้วนั้น จะเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจที่จะศึกษาและนำไปใช้ประโยชน์จากการศึกษานี้ เช่น การนำไปพัฒนาต่อยอดเพื่อเป็นงานสร้างสรรค์ สามารถนำไปใช้ในเศรษฐกิจการท่องเที่ยวจากอัตลักษณ์ของพื้นที่ท้องถิ่นนั้นๆ เป็นต้น

จังหวัดตราดเป็นแผ่นดินแห่งความอุดมสมบูรณ์ เป็นบ่อเกิดของวิถีชุมชนที่ผู้คนอพยพมาตั้งถิ่นฐานใกล้ๆ แม่น้ำ ลำคลอง ไล่เรื่อยมาตามเครือข่ายของลำคลองสายย่อย ที่เชื่อมสู่แม่น้ำตราดและแม่น้ำเวฬุจนออกทะเลในที่สุด จึงเหมาะอย่างยิ่งต่อการเป็นจุดพักของเรือและผู้คนในระหว่างเดินทางต่อไปที่อื่น รวมทั้งยังเป็นแหล่งติดต่อค้าขายระหว่างกันอีกด้วย จึงกลายเป็นเมืองท่าสำคัญทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย พื้นที่นี้มีความพร้อมไปด้วยแหล่งทำมาหากินและดำรงชีพ จึงมีการอพยพเคลื่อนย้ายถิ่นฐานและการทำมาหากินในบริเวณนี้กันมาก มีทั้งชาวไทย ชาวจีนและชาวเขมร เป็นต้น โดยเริ่มจากชุมชนเล็กๆ จนกลายเป็นชุมชนขนาดใหญ่ตามลำดับ อาจกล่าวได้ว่าสายน้ำ สภาพภูมิศาสตร์และสภาพแวดล้อมเป็นปัจจัยในการเชื่อมโยงให้ผู้คนในพื้นที่และต่างถิ่น

อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานที่นี่ ส่งผลให้เกิดการแลกเปลี่ยน ถ่ายทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ซึ่งกันและกัน จึงเป็นดินแดนที่มีวัฒนธรรมอันหลากหลายที่มีเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น⁴

ในการจัดการเพื่อจัดเก็บข้อมูลภาคสนามมรดกภูมิปัญญาครั้งนี้ ผู้วิจัยนำแบบแผนและหลักการจัดการความรู้ ฉบับขับเคลื่อน (Knowledge Management) ของ ดร.ประพนธ์ ผาสุขียต์ มาใช้ในการจัดเก็บองค์ความรู้ศิลปะการแสดงพื้นบ้าน จังหวัดตราด เหตุเพราะการจัดการความรู้ในศิลปะการแสดงประเภทต่างๆ ต้องมีการจัดการความรู้ ในเรื่องของกระบวนการสร้างสรรค์งานของแต่ละประเภทการแสดงที่มีรายละเอียดแตกต่างกันไป ซึ่งเป็น ความรู้ ภูมิปัญญา เคล็ดวิชา และเทคนิคติดตัวเฉพาะบุคคล (Tacit Knowledge) จึงถือว่าเป็นทรัพย์สินทางภูมิปัญญา (Intellectual Property) ในรูปแบบหนึ่งควรที่จะมีการจัดการความรู้ ซึ่งผู้วิจัยและคณะจะต้องจัดการบันทึกจากการสัมภาษณ์เชิงลึกเพื่อให้ได้ออกมาเป็น ข้อมูลเอกสาร ข้อมูลภาพนิ่งและเคลื่อนไหว ในเชิงหลักวิชาวิจัยผ่านการสังเคราะห์ให้เป็นหลักวิธีการจัดการความรู้ (Explicit Knowledge) และในที่สุดจะนำไปจัดทำในสื่อประเภทต่างๆ ในการใช้ประโยชน์ (Apply Utilize) ผ่านกระบวนการถอดบทเรียน (Lesson Learned) และนำความรู้ไปแบ่งปัน (Knowledge Sharing) ในวงกว้างจากเครื่องมือแอปพลิเคชันของแผนงานวิจัยหลัก (ศูนย์การเรียนรู้ตลอดชีวิต อพ.สธ. ม.บูรพา [สนองพระราชดำริ โครงการอนุรักษ์พันธุกรรมพืชอันเนื่องมาจากพระราชดำริ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี]) ที่เป็นแหล่งเรียนรู้ขนาดใหญ่ที่มีประสิทธิภาพ โดยการเพิ่มจำนวนข้อมูลของศิลปะการแสดงพื้นบ้านให้ครอบคลุมจังหวัดต่างๆ ในภาคตะวันออก เพื่อให้ฐานข้อมูลมีประสิทธิภาพและครอบคลุมในเนื้อหาด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้าน และนำไปใช้ได้อย่างกว้างขวางต่อไป

ศิลปะการแสดงพื้นบ้านคณะเพลงลำภาวัดบางปรือ จังหวัดตราด เป็นคณะเพลงพื้นบ้านคณะหนึ่งที่มีความเชื่อมโยงกับชุมชน สามารถใช้ศิลปะการแสดงพื้นบ้านตอบสนองกิจกรรมในชุมชนเพื่อทำนุบำรุงพระพุทธศาสนา จึงเกิดเป็นความกลมเกลียวในชุมชนอย่างแน่นแฟ้น

ในการศึกษาวิจัยหัวข้อ “การถอดบทเรียนองค์ความรู้ศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคตะวันออก สู่ฐานข้อมูลเพื่อการเรียนรู้ตลอดชีพ: กรณีศึกษาคณะเพลงลำภาวัดบางปรือ จังหวัดตราด” เป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมอีกงานหนึ่ง ที่จะเป็นการส่งเสริมความรู้สำหรับผู้สนใจศึกษา และส่งเสริมงานศิลปวัฒนธรรมอีกแนวทางหนึ่งไม่ให้สูญหายไป

⁴ กมลวรรณ บุญสุทธิ์, “วิถีวัฒนธรรมของชาวตราด,” ใน *ปกิณกศิลป์วัฒนธรรม เล่ม 19 จังหวัดตราด*, กรมศิลปากร, บรรณาธิการ (กรุงเทพฯ: บริษัท ฤทธิ ศรีเอช จำกัด, 2556), 88-89.

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาวิถีชุมชนและจัดทำองค์ความรู้ศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ภาคตะวันออก ผ่านกระบวนการถอดบทเรียน: กรณีศึกษาคณะเพลงลำภา่วัดบางปรือ จังหวัดตราด
2. เพื่อจัดทำฐานข้อมูลศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ภาคตะวันออก สำหรับศูนย์การเรียนรู้ตลอดชีวิต อพ.สธ. ม.บูรพา

กรอบแนวคิด

ผู้วิจัยใช้วิธีการจัดการความรู้ขององค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคตะวันตก โดยบูรณาการกับวิธีการถอดบทเรียน และนำผลที่ได้ไปเผยแพร่ผ่านเทคโนโลยีสารสนเทศคือเว็บแอปพลิเคชัน ของศูนย์การเรียนรู้ตลอดชีวิต อพ.สธ. ม.บูรพา ซึ่งจะทำให้การสงวนรักษามรดกภูมิปัญญาศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคตะวันออก ได้ถูกเก็บรักษาไว้อย่างเป็นกระบวนการเพื่อเป็นการอนุรักษ์ อีกทั้งยังได้เป็นช่องทางในการเผยแพร่ ให้กับบุคคลที่สนใจได้ใช้เป็นแหล่งในการค้นคว้าได้อย่างเป็นระบบและมีความถูกต้องตามกระบวนการ หรือนำไปจัดทำเป็นหลักสูตรการเรียนรู้สำหรับอบรม ส่งเสริมให้เกิดศิลปินพื้นบ้านเพิ่มขึ้น ซึ่งจะส่งผลให้ข้อมูลองค์ความรู้ของศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคตะวันออกไม่สูญหายไปตามกาลเวลา

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้อนุรักษ์ศิลปะการแสดงพื้นบ้านของภาคตะวันออก ที่กำลังจะใกล้สูญหายไปให้สามารถสืบค้นได้
2. เป็นแหล่งสืบค้นข้อมูลสำหรับบุคคลที่สนใจในงานด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคตะวันออก
3. สามารถนำไปต่อยอด จัดทำเป็นหลักสูตรการเรียนรู้ เพื่อใช้สำหรับถ่ายทอดให้เยาวชนเพื่อเป็นการสืบสานให้มรดกภูมิปัญญาศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคตะวันออกให้คงอยู่ต่อไปไม่หายสาบสูญ

ขอบเขตการวิจัย

ขอบเขตด้านเนื้อหา 2 ประเด็น ได้แก่

1. การจัดทำข้อมูลประวัติพัฒนาการและวิถีชีวิตชุมชน ประกอบด้วย ด้านประวัติ ด้านสังคมวิถีชีวิตและความเชื่อมโยงในชุมชน

2. การจัดทำองค์ความรู้ศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ประกอบด้วย กระบวนการแสดง เพื่อใช้สำหรับแลกเปลี่ยนเรียนรู้สู่ชุมชนต่อไป

ขอบเขตด้านพื้นที่ คือ คณะเพลงลำภาวัดบางปรือ หมู่ 8 บ้านหนองใหญ่ ต.ห้วยแร้ง อ.เมือง จ.ตราด

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. การนำเสนอทำนองการร้อง จะนำเสนอโดยรูปแบบโน้ตสากล ซึ่งจะทำให้การบันทึกโน้ตอาจมีการคลาดเคลื่อนจากระดับเสียงจริงเล็กน้อย

2. การนำเสนอการแสดงเพลงพื้นบ้าน - เพลงสำภาว มิได้ใช้ข้อมูลจากเหตุการณ์แสดงจริงแต่เป็นการสาธิต เพื่อให้สามารถนำข้อมูลมานำเสนอกระบวนการในการถอดบทเรียนได้ชัดเจน

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยกำหนดใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยวิธีการศึกษาและตีความจากข้อมูลจริง ตามหลักฐานที่เก็บได้จากงานภาคสนาม หลักฐานเชิงประวัติศาสตร์ต่างๆ รวมถึงบุคคลที่เกี่ยวข้อง ทั้งในด้านแนวความคิด ความหมาย ความเชื่อ นัยสำคัญ รวบรวมข้อมูล เอกสารหลักฐานจากข้อมูลปฐมภูมิ และข้อมูลทุติยภูมิ และทำการวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อใช้เป็นแนวทางในการดำเนินการวิจัยสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้อง และเก็บตัวอย่างสื่อเสียง สื่อเอกสารต่างๆ และสื่อที่บอกเล่าจากความจริงจำ ตามระเบียบวิธีการวิจัยทางด้านมานุษยวิทยาการดนตรี และกระบวนการถอดบทเรียนในรูปแบบการบอกเล่า (Story Telling) เพื่อใช้สำหรับการจัดการองค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ภาคตะวันออก ตามขอบเขตของงานวิจัย ใช้วิธีการทางด้านดนตรีวิทยาในการวิเคราะห์สังเคราะห์ รูปแบบของอัตลักษณ์ทางดนตรี รูปแบบการแสดง และนำข้อมูลที่ได้จากข้อ 1 ข้อ 2 และข้อ 3 มาประมวลและเรียบเรียง รวมทั้งวิเคราะห์ผลที่ถูกต้อง เพื่อเชื่อมโยงสายความคิดด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Research)

สรุปผลการวิจัย

1. สังคมวิถีชีวิตและความเชื่อมโยงในชุมชนกับศิลปะการแสดงพื้นบ้าน

จังหวัดตราดเป็นจังหวัดหนึ่งทางภาคตะวันออกที่มีประวัติยาวนานมีอาณาเขตส่วนหนึ่งติดกับทะเลฝั่งอ่าวไทย จึงมีฐานะเป็นเมืองท่าสำคัญมาแต่อดีต และมีเส้นทางการคมนาคมที่เข้าถึงพื้นที่

ได้หลายเส้นทาง ประกอบกับมีทรัพยากรธรรมชาติอุดมสมบูรณ์ ทำให้นับแต่อดีตมีกลุ่มชนหลากหลายชาติพันธุ์อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานและดำเนินชีวิตอยู่ร่วมกัน ซึ่งทำให้มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม ส่งผลให้มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม จึงเกิดเป็นเทศกาลและงานประเพณีที่น่าสนใจมากมายทั้งที่เป็นส่วนรวมและเฉพาะท้องถิ่น ซึ่งเทศกาลและงานประเพณีต่างๆ สะท้อนให้เห็นวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชาวจังหวัดตราดที่ผูกพันกับสภาพแวดล้อม ความรักและภาคภูมิใจในท้องถิ่นของตนเอง ตลอดจนกตัญญูต่อบรรพชน ที่สะท้อนออกมาในงานประเพณีต่างๆ ที่มีองค์ประกอบของการแสดงศิลปะพื้นบ้านเข้าไปมีส่วนร่วมด้วยมากมาย ที่ปรากฏเป็นเอกลักษณ์ของงานการแสดงศิลปะพื้นบ้านของชาวจังหวัดตราด

ชาวจังหวัดตราดประกอบด้วยกลุ่มชนหลากหลายชาติพันธุ์ แต่ส่วนใหญ่มีคติความเชื่อดั้งเดิมคล้ายกัน คือ นับถือผีบรรพบุรุษ และเคารพธรรมชาติ ต่อมาภายหลังเมื่อมีการเผยแพร่ศาสนาเข้ามา กลุ่มชนท้องถิ่นเหล่านี้ก็นับถือศาสนาต่างๆ ควบคู่ไปกับคติความเชื่อดั้งเดิมในสังคมปัจจุบัน ชาวจังหวัดตราดส่วนใหญ่นับถือศาสนาพุทธ ซึ่งโดยทั่วไปก็จะเข้าวัดทำบุญในวันที่สำคัญทางพุทธศาสนา เช่น วันมาฆบูชา วันวิสาขบูชา วันอาสาฬหบูชาและวันเข้าพรรษา-วันออกพรรษา เป็นต้น ในส่วนของขนบธรรมเนียมประเพณี ที่เป็นส่วนหนึ่งซึ่งคนในท้องถิ่นถือปฏิบัติสืบมานั้น ส่วนใหญ่จะเกี่ยวกับการดำเนินชีวิตตั้งแต่เกิดจนตาย หรือเพื่อความเป็นสิริมงคล เพื่อความบันเทิงรื่นเริงแก่คนในสังคม ซึ่งก็เหมือนกับขนบธรรมเนียมหรือเทศกาลและงานประเพณีที่เป็นส่วนรวมของท้องถิ่นอื่นๆ แต่ลำดับขั้นตอนรายละเอียดปลีกย่อยของประเพณีอาจแตกต่างกันบ้างตามคติความเชื่อของแต่ละกลุ่มชน หรือเปลี่ยนไปตามยุคสมัย⁵

งานประเพณี ค่านิยม ความเชื่อ ที่เกี่ยวข้องกับสังคมวิถีชีวิตของคนในจังหวัดตราด ที่มีศิลปะการแสดงเข้าไปเกี่ยวข้อง ทำให้เกิดความเชื่อมโยงขึ้นกับชุมชน อาจแบ่งเป็นกลุ่มๆ ได้ดังนี้

1) งานประเพณี ค่านิยม ความเชื่อ ที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินวิถีชีวิต ตั้งแต่เกิดจนถึงตาย คือ งานประเพณี ค่านิยม ความเชื่อ ในช่วงการเกิด ในอดีตจังหวัดตราด การสาธารณสุขยังไม่ได้เจริญมากนัก การแพทย์พื้นบ้านผนวกผสมผสานกับความเชื่อ จารีตประเพณี จึงเป็นของคู่กันกับวิถีชีวิตชาวบ้าน การทำคลอดก็ยังใช้หมอพื้นบ้าน เรียกว่า “หมอตำแย” เป็นผู้ทำคลอด การตั้งครุภักดิ์จะมีค่านิยมความเชื่อ ให้เป็นข้อปฏิบัติ เช่นผู้เป็นมารดาต้องทำตัวให้มีจิตใจผ่องใส หมั่นทำบุญกุศล แผ่เมตตา อธิฐานให้บุตรเกิดมามีร่างกายสมบูรณ์แข็งแรง คลอดง่าย เป็นต้น

⁵ ฉัตรภรณ์ จินดาเดช, “เทศกาลและงานประเพณีจังหวัดตราด,” ใน *ปกิณกศิลปวัฒนธรรม เล่ม 19 จังหวัดตราด*, กรมศิลปากร, บรรณาธิการ (กรุงเทพฯ: บริษัท ฤทธิ ศรีเอช จำกัด, 2556), 112.

ส่วนในเรื่องอาหารการกิน ให้ดื่มน้ำมะพร้าวจะทำให้บุตรที่คลอดมีเนื้อตัวสะอาด เป็นต้น ความเชื่อ ค่านิยมดังกล่าวเมื่อถึงปัจจุบัน ความเชื่อค่านิยมนั้นๆ ส่วนใหญ่ก็สามารถพิสูจน์ได้ เหตุใดต้องห้าม สามารถอธิบายได้ตามหลักการทางวิทยาศาสตร์ ซึ่งถือเป็นภูมิปัญญาชาวบ้านในการดำรงชีวิต เมื่อทารกเกิดมายังมีค่านิยมความเชื่อต่างๆ อีกมากมาย ซึ่งในปัจจุบันอาจทำได้ หรือมีวิธีการอย่างอื่นทดแทน เช่น การอยู่ไฟ การเลี้ยงดูบุตร ตลอดจนการกินอยู่ เป็นต้น ในช่วงระยะเวลาการเติบโตของบุตร จะมีประเพณีพิธีกรรมเข้ามาเกี่ยวข้อง เช่น การโกนผม การรับขวัญ มีการทำขวัญเดือน ขวัญปี (นับตามอายุทารก) เกิดบทเพลงพื้นบ้านเพื่อให้เข้ากับกิจกรรมวิถีชีวิตทางสังคม เพลงพื้นบ้านที่ถูกกล่าวถึงมากในช่วงนี้คือ “เพลงกล่อมลูก” หรือ “เพลงกล่อมเด็ก” ก็ถูกคิดขึ้นเพื่อไว้สำหรับกล่อมให้ทารกหลับ และคำร้อง ทำนอง ก็จะถูกถ่ายทอดส่งต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่น เป็นต้น

งานประเพณี ค่านิยม ความเชื่อ ในการบวช เป็นประเพณีค่านิยมของกลุ่มชนที่นับถือศาสนาพุทธ เมื่อมีลูกชายอายุครบ 20 ปี ต้องบวชทดแทนบุญคุณบิดา-มารดา เพราะมีความเชื่อว่า บิดา-มารดาจะได้เกาะชายผ้าเหลืองขึ้นสวรรค์ไปได้เมื่อสิ้นบุญ ประเพณีการบวชนี้จะมี เพลงพื้นบ้านเข้าไปเกี่ยวข้องหลากหลายประเภท ทั้ง การทำขวัญนาค (ก่อนการบวช) การแห่ นาค การฉลองนาค นี้มีวัฒนธรรมความบันเทิงเข้าไปเกี่ยวข้องมากมาย ทั้งหมอร้องทำขวัญนาค แตรวง การแสดงเพลงพื้นบ้าน หรือแม้แต่การแสดงหนังตะลุง ลิเก ซึ่งเป็นความบันเทิงในยุคนั้น ทำให้ชาวบ้านในชุมชนได้มาร่วมฉลองแสดงความยินดีแก่เจ้าภาพ พร้อมกับความเพลิดเพลินจากมหรสพในงาน

งานประเพณี ค่านิยม ความเชื่อ ในการแต่งงาน เมื่อบวชเรียนเรียบร้อยแล้ว ถือว่าเป็น “คนสุก” พร้อมทั้งจะออกเรือน (หมายถึงแยกไปมีครอบครัว) ก็จะมีประเพณีการแต่งงาน เช่น ประเพณีการสู่ขอ มีพ่อสื่อ แม่สื่อ มาพูดคุยกุญแจถามขอลูกสาว เมื่อตกลงกันได้แล้วนั้น ก็กำหนดฤกษ์เวลาเพื่อแต่งงาน มีการแห่ขันหมาก พิธีการหมั้น การรดน้ำคู่บ่าวสาว การฉลองคู่บ่าว-สาว จนถึงการส่งตัวเข้าหอ ฯลฯ ซึ่งล้วนแล้วแต่ต้องการวัฒนธรรมบันเทิงเข้าไปมีส่วนร่วมทั้งสิ้น แต่ในอดีต ศิลปะการแสดงพื้นบ้านนั้น ยังคงเป็นความบันเทิงที่ได้รับความนิยมในอดีต แล้วแต่ในท้องถิ่นนั้นๆ มีการแสดงอะไรเป็นที่นิยม ก็จะถูกเรียกหา ไปช่วยงาน ก็เป็นวาระแห่งคนในชุมชนมีกิจกรรมความบันเทิงได้อีกคราวหนึ่ง

งานประเพณี ค่านิยม ความเชื่อ ในการจัดงานศพ ซึ่งถือว่าเป็นงานอวมงคล ในกลุ่มชนชาวพุทธ ในอดีตจะมีการจัดงานศพที่บ้าน หรือ จัดที่วัด แล้วแต่ความตั้งใจของเจ้าภาพในงานประเภทลักษณะนี้ ก็จะมีบรรยากาศโศกเศร้า ส่วนใหญ่จะมีการตั้งบำเพ็ญกุศลศพ 7 วัน อาจมี 3 วัน 5 วัน ในช่วงการบำเพ็ญกุศลศพ ในแต่ละคืนอาจมีการบรรเลงดนตรี การแสดง แต่ที่เป็นที่นิยม

ในสมัยนั้นจะเป็นการแสดง “รำสวด” เพราะลักษณะเพลงพื้นบ้านแบบอื่นๆ เป็นไปในลักษณะการแสดงในงานมงคลเสียส่วนใหญ่

2) งานประเพณี ค่านิยม ความเชื่อ ที่เกี่ยวข้องกับการทำมาหากินของคนในชุมชน คือ การดำเนินชีวิตของคนในชุมชนจังหวัดตราด ส่วนใหญ่มีอาชีพเกษตรกรรม กลิกรรม ทำไร่ ทำนา ทำสวน เพลงพื้นบ้านประเภทนี้ก็จะเกี่ยวข้องกับการอาชีพ เช่น เพลงโหม่งฟาง ที่เป็นเพลงดั้งเดิมของจังหวัดตราด

3) งานประเพณี ค่านิยม ความเชื่อ ที่เกี่ยวข้องกับการทำนุบำรุงศาสนา และเทศกาลสำคัญของคนในชุมชน คือ

งานประเพณีที่เกี่ยวข้องกับชุมชนที่นับถือศาสนาพุทธ ก็จะเป็นวันสำคัญทางพุทธศาสนา ซึ่งคนในจังหวัดตราดส่วนใหญ่นับถือศาสนาพุทธ วันสำคัญทางพุทธศาสนาส่วนใหญ่คนในชุมชนก็จะเข้าวัดทำบุญ หรืออาจมีการละเล่นบ้างตามแต่กิจกรรมและวิถีชีวิตแต่ละชุมชน งานเทศกาลที่สำคัญของชาวไทยพุทธ คือ วันสงกรานต์ ซึ่งเป็นวันขึ้นปีใหม่ของไทย ในจังหวัดตราดประเพณีสงกรานต์ ก็จะคล้ายๆ ประเพณีสงกรานต์ของภูมิภาคอื่นๆ คนในชุมชนก็จะมีการรดน้ำดำหัว ผู้ใหญ่ ทำบุญตักบาตร มีประเพณีขนทรายเข้าวัด ฟังเทศน์ แต่มีศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่ช่วยส่งเสริมการทำนุบำรุงศาสนา คือ การเล่นเพลงลำภา หรือ เพลงขอทาน ซึ่งผู้ที่มีจิตศรัทธาจะรวมตัวกันตั้งคณะเพลงลำภา หรือเพลงขอทาน เพื่อเดินไปเรียไร้ทั้งสิ่งของ เงินทอง โดยการเล่นเพลงทั้งสองประเภทผู้ที่เล่นไม่ได้เล่นเพื่อหาเลี้ยงชีพ แต่เป็นการละเล่นที่ทำเพื่อทำนุบำรุงศาสนา ซึ่งในแต่ละวัดก็จะมีคณะเพลงลำภาหรือเพลงขอทาน ประจำวัดนั้นๆ เป็นส่วนใหญ่

จะเห็นได้ว่าศิลปะการแสดงพื้นบ้านนั้นมีส่วนเชื่อมโยงกับวิถีชีวิตในชุมชน เกี่ยวกับบุคคล กลุ่มคนตลอดช่วงเวลาอายุขัย การที่ต้องมีศิลปะการแสดงพื้นบ้านเข้าไปมีส่วนร่วมนั้น เพราะเหตุที่ศิลปะการแสดงพื้นบ้านมีหน้าที่ ที่สามารถปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับการทำกิจกรรมนั้นๆ เช่น เพลงกล่อมเด็ก ทำหน้าที่ให้ทารกผ่อนคลาย เพลงแหล่เรียกขวัญนาคน ทำหน้าที่สอนให้รู้ถึงบุญคุณพ่อแม่ เพลงพื้นบ้านทั้งลำตัด เพลงอีแซว ฯลฯ ทำหน้าที่ให้ความบันเทิง เพลงรำสวด ทำหน้าที่คลายความโศกเศร้า เป็นต้น นอกจากนั้นศิลปะการแสดงพื้นบ้านยังมีหน้าที่อื่นๆ ที่ช่วยส่งเสริมคนในชุมชน ให้เกิดความสมัครสมานสามัคคีกัน ทำให้ชุมชนมีความแข็งแรงเป็นปึกแผ่น

2. การจัดการองค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดงเพลงพื้นบ้าน เพลงลำภา

การจัดการองค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดงเพลงพื้นบ้าน กรณีศึกษา: คณะเพลงลำภา วัดบางปรือ หมู่ 8 บ้านหนองใหญ่ ต.ห้วยแร้ง อ.เมือง จ.ตราด มีการจัดการองค์ความรู้โดยอาศัยกระบวนการเล่าเรื่อง ในการถอดองค์ความรู้ โดยมีหัวข้อที่สำคัญ ดังนี้

2.1 ความเป็นมาของคณะเพลงลำภาวัดบางปรือ

คณะเพลงลำภาวัดบางปรือ ตั้งอยู่หมู่ 8 บ้านหนองใหญ่ ต.ห้วยแร้ง อ.เมือง จ.ตราด มีสมาชิกในวง จำนวน 6 คน (ในวันที่เก็บข้อมูล) ดังนี้ 1) นายนิกร ห่วนกิม (แถวหน้าลำดับที่ 3 - จากซ้ายไปขวา) เป็นหัวหน้าคณะ อายุ 79 ปี อยู่บ้านเลขที่ 37 หมู่ 8 บ้านหนองใหญ่ ตำบลห้วยแร้ง อ.เมือง จ.ตราด 2) นางฉวี สมสุข (แถวหน้าลำดับที่ 2 - จากซ้ายไปขวา) อายุ 77 ปี อยู่บ้านเลขที่ 24 หมู่ 8 บ้านหนองใหญ่ ตำบลห้วยแร้ง อ.เมือง จ.ตราด 3) นางวรรณภา อะโซ (แถวหน้าลำดับที่ 1 - จากซ้ายไปขวา) อายุ 75 ปี อยู่บ้านเลขที่ 1 หมู่ 8 บ้านหนองใหญ่ ตำบลห้วยแร้ง อ.เมือง จ.ตราด 4) นายประดิษฐ์ สุขมาศ (แถวหลังลำดับที่ 1 - จากซ้ายไปขวา) อายุ 64 ปี อยู่บ้านเลขที่ 1/2 หมู่ 8 บ้านหนองใหญ่ ตำบลห้วยแร้ง อ.เมือง จ.ตราด 5) นายบัญญัติ แจ่มสมบูรณ์ (แถวหลังลำดับที่ 3 - จากซ้ายไปขวา) อายุ 61 ปี อยู่บ้านเลขที่ 33 หมู่ 8 บ้านหนองใหญ่ ตำบลห้วยแร้ง อ.เมือง จ.ตราด 6) นางสาวมา คงอยู่ (แถวหน้าลำดับที่ 4 - จากซ้ายไปขวา) อายุ 67 ปี อยู่บ้านเลขที่ 52/3 หมู่ 8 บ้านหนองใหญ่ ตำบลห้วยแร้ง อ.เมือง จ.ตราด 7) กำนันทวีวัฒน์ ระลึกชอบ (แถวหลังลำดับที่ 2 - จากซ้ายไปขวา) ประธานศิลป์พื้นบ้านจังหวัดตราด (ผู้ร่วมสนทนา)

รูปภาพที่ 1 คณะเพลงลำภาวัดหนองปรือ



ความเป็นมาของคณะเพลงลำภา่วัดหนองปรือ โดยนายนิกร ห่วนกิม⁶ (อดีตผู้ใหญ่บ้านหนองใหญ่) ได้เล่าให้ฟังว่า คณะเพลงลำภา่วัดหนองปรือมีอยู่หลายคณะประจำของวัดใครวัดมันในตำบลห้วยแล้ง เพลงลำภา่วัดหนองปรือนั้นมีมานานหลายชั่วอายุคนแล้ว ตนเองเมื่อสมัยก่อนก็ตามพ่อไปร้อง ในคณะเพลงลำภา่วัดหนองปรือส่วนใหญ่ก็จะตามๆ กันมาร้อง ร้องกันมาตั้งแต่ยังเด็กๆ หรือหนุ่มๆ สาวๆ กัน เช่น คุณป้าฉวี สมสู่⁷ เล่าว่าตนเองร้องเพลงลำภา่วัดมาตั้งแต่ประมาณ 50 ปีที่แล้ว (อายุช่วงนั้นประมาณ 27 ปี) เพราะอยากทำบุญให้วัด สมัยก่อนการเดินทางไปขอตามบ้านก็จะแต่งตัวเหมือนไปทำงาน แต่งตัวดีๆ ไม่ได้หрок เพราะหนทางในการเดินทางต้องข้ามท้องไร่ท้องนาไปตามบ้าน โดยกำนันทวีวัฒน์ ระลึกชอบ⁸ เสริมว่า “ในช่วงเดือนเมษายน เป็นช่วงเก็บเกี่ยวข้าวเสร็จแล้วจะมีรอยทางที่ไค้ลากฟางไปไค้อาศัยเดินตามรอยฟางที่ไค้ลากเข้าบ้านเป็นทางเดิน เพราะทางเดินจะเป็นแต่ดิน” ส่วนนายบันญัติ แจ้สมบูรณ์⁹ เล่าว่าถูกชักชวนให้มาช่วยร้องเพลงลำภา่วัดตั้งแต่ 30 กว่าปีที่แล้ว เลยมาช่วยร้องเป็นลูกคู่ให้ โดยอยากช่วยเหลือวัดในหมู่บ้านของตน

ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน การรับขอบริจาคยังมีคนร่วมทำบุญเป็นจำนวนมาก ในช่วงปัจจุบันแต่ละปีมีรายได้เข้าวัดประมาณ 60,000-70,000 บาทต่อปี ในการออกเดินทางไปขอตามบ้านต่างๆ ก็จะแบ่งกันออกไปเป็นสายๆ แยกๆ กันไปเพื่อไม่ให้เส้นทางทับกัน ปัจจุบันเปลี่ยนจากการเดินเป็นการใช้รถซาเล้ง (มอเตอร์ไซด์พ่วงข้าง) หรือรถยนต์เมื่อมีระยะทางไกลขึ้น และยังใช้สำหรับบรรทุกสิ่งของอีกด้วย

จะเห็นได้ว่า คณะเพลงลำภา่วัดหนองปรือ หรือคณะอื่นๆ ในตำบลห้วยแล้ง คนในหมู่บ้านที่มาช่วยร้องเพลงเพื่อรับบริจาคสิ่งของเข้าวัดนั้น ทำด้วยจิตอาสา คณะเพลงลำภา่วัดหนองปรือยังคงทำหน้าที่ทำนุบำรุงศาสนาตลอดมาจนถึงปัจจุบัน

2.2 การถอดองค์ความรู้กระบวนการร้องเพลงลำภา มีดังนี้

ช่วงเวลาในการขับร้อง

โดยคณะเพลงลำภา่วัดหนองปรือนั้น จะร้องกันในวันที่ 14 เมษายน (ของทุกปี) ก่อนวันทำบุญขนทรายเข้าวัด โดยจะเริ่มออกเดินโดยเริ่มออกเดินตั้งแต่เวลา 18.00 น. ของวันที่ 14 เมษายน

⁶ นิกร ห่วนกิม, สัมภาษณ์ (วันที่ 28 สิงหาคม 2564).

⁷ ฉวี สมสู่, สัมภาษณ์ (วันที่ 28 สิงหาคม 2564).

⁸ กำนันทวีวัฒน์ ระลึกชอบ, สัมภาษณ์ (วันที่ 28 สิงหาคม 2564).

⁹ บันญัติ แจ้สมบูรณ์, สัมภาษณ์ (วันที่ 28 สิงหาคม 2564).

จนถึงเช้าเวลาประมาณ 6.00 น. ของวันที่ 15 เมษายน ของทุกปี ซึ่งเป็นวันทำบุญทรายพอดี้ ไม่มีการเปลี่ยนวัน ทำเรื่อยๆ มาทุกปี ฉะนั้นใน 1 ปีจะมีการร้องเพียงครั้งเดียว

หมายเหตุ มีการหยุดทำมา 2 ปี (ปีพ.ศ. 2563-2564) เพราะเกิดสถานการณ์โควิด-19 ทำให้ไม่สามารถออกเดินได้เหมือนทุกปี

เนื้อร้องในแต่ละขั้นตอน แบ่งเป็น 3 ขั้นตอน คือ

- การร้องเตือน เมื่อเดินทางเกือบถึงบ้านของชาวบ้านจะร้องเตือนว่ามีคนมาขอรับสิ่งของไปทำบุญ มีเนื้อร้องและทำนอง ดังนี้

ตัวอย่างที่ 1 เนื้อร้องท่อนร้องเตือน บันทึกทำนองในรูปแบบโน้ตสากล



“ชะ ช่า ตะละชะ เอ ช่า ชะ ชะ ช่า ตะละชะ เอ ช่า ชะ ชะ ช่า ตะละชะ เอ ช่า ชะ” จนเจ้าของบ้านออกมา ก็จะเข้าสู่ ท่อนการร้องขอ ต่อไป

- การร้องขอ พอมาถึงบ้านก็จะร้องขอ แจ้งความจำนงค์ต่อเจ้าของบ้านว่าวันพรุ่งนี้เป็นวันสงกรานต์ของวัด ขอให้ท่านบริจาคสิ่งของหรือเงินทองเป็นทาน เพื่อนำไปทำบุญที่วัด มีเนื้อร้องท่อนการร้องขอ (ตัดตอนมาเพียงบางส่วน) และทำนอง (โน้ตสากล) ดังนี้

ตัวอย่างที่ 2 เนื้อร้องท่อนร้องขอ บันทึกรูปแบบโน้ตสากล



— ของ เข้า ยัง วัด แม่ เอ๋ย— อย่า ได้ ติด ชัด เลย นะ แม่ จำ (เอ ช่า ชะ!) จะ เป็น ข้าว สะ แกรง

— หรือ ว่า แดง สัก ผล— เชิญ แม่ สร้าง ฤ - ศล— เอา ไว้ เกิด นะ แม่ จำ (เอ ช่า ชะ!) น้ำ อ้อย น้ำ -

ตาล อีก ทั้ง ข้าว สาร ฟัก แฟง— ของ สด ของ แห้ง— ขอ เชิญ แม่ จัด เอา มา (เอ ช่า ชะ!) เชิญ แม่ จับ ๘ - น -

บัตร ใน หีบ— ใบ ละ ห้า ใบ ละ สิบ หยิบ เอา ออก มา ทำ เษ บุญ (เอ ช่า ชะ!) จง ทำ บุญ เสีย ให้

พร้อม อีก ทั้ง หอม กระ - เทียม— เชิญ แม่ จัด เตรียม— นะ แม่ จำ (เอ ช่า ชะ!) เมื่อ ยาม คุด แต่ ละ

วัน เมื่อ ยาม สง-กรานต์ แต่ ละ หน เชิญ แม่ สร้าง ฤ - ศล— เอา ไว้ เกิด นะ แม่ เศรษฐี - ชี เอ๋ย— (เอ ช่า ชะ!)

ลูกมายืน ถอยหน้า ถอยหลัง นั่งสุดสองมือ ลูกก็หยุด หยุดอยู่หน้าบ้าน นี่....ใด (ร้องรับ “เอชาชะ”)
 เมื่อลูกยกนิ้วสิบ ขอยกหยิบกราบไหว้ ไหว้คุณพ่อคุณแม่ หญิงชาย ที่อยู่ในคีนนี้ (ร้องรับ “เอชาชะ”)
 ลูกอุตส่าห์ชักชวนพากันพร้อมเพรียงพากันเอาน้ำเสียงเข้ามาวันนี้...ทา (ร้องรับ “เอชาชะ”)
 เพื่อจะขอของเข้ายังวัด แม่เอ๋ย อย่าได้ติดชัดเลยนะแม่...จำ (ร้องรับ “เอชาชะ”)
 จะเป็นข้าวส-แกรงหรือว่าแดงสักผล เชิญแม่สร้างฤศล เอาไว้เกิดนะแม่...จำ (ร้องรับ “เอชาชะ”)
 น้ำอ้อย น้ำตาล อีกทั้งข้าวสาร ฟักแฟง ของสดของแห้งขอเชิญแม่จัดเอามา (ร้องรับ “เอชาชะ”)
 เชิญแม่จับธนบัตรในหีบ ใบละห้า ละสิบ หยิบเอาออกมาทำบุญ (ร้องรับ “เอชาชะ”)
 จงทำบุญเสียให้พร้อมอีกทั้งหอมกระเทียม เชิญแม่จัดเตรียม เกิดนะแม่...จำ (ร้องรับ “เอชาชะ”)
 เมื่อยามตรุษแต่ละวัน เมื่อยามสงกรานต์แต่ละหน เชิญแม่สร้างฤศลเอาไว้เกิดนะแม่เศรษฐี...เออ
 (ร้องรับ “เอชาชะ”) ฯลฯ

- การร้องลาให้ศีลให้พร ก่อนจบการขอ จะเป็นการร้องให้ศีลให้พร มีเนื้อร้อง และทำนอง (โน้ตสากล) บันทึกทำนองในรูปแบบโน้ตสากลดังนี้

ตัวอย่างที่ 3 เนื้อร้องท่อนการร้องลา



กราบกรานวันทา ดิฉันขอลาไปก่อน ขอให้สวัสดิ์มีชัย เหมือนลูกให้พรเถาะนะแม่เกสรบาง...เอใบ
(ร้องรับ “เอชาชะ”)

ถ้าแม่จะนึกเงินก็ขอให้เงินมาเป็นกองกอง ถ้าแม่จะนึกถึงทองก็ขอให้ทองไหลมาวันยังคำ เหมือนกับ
น้ำบ่อทราย (ร้องรับ “เอชาชะ”)

แม่เอยจงยกเอาชันพระสาครมารับเอาพรของลูกไป เอย มาฉันทให้พรแม่ไป แม่ฉันทจะลา แม่ไป
“ชะ ช่า ตะละชะ เอ ชา ชะ ชะ ช่า ตะละชะ เอ ชา ชะ ชะ ช่า ตะละชะ เอ ชา ชะ”

เนื้อร้องเพลงลำภาคนะเพลงลำภาวัดหนองปรือ นั้น จากการสัมภาษณ์ นายนิกร ห่วนกิม
ได้เล่าว่า เนื้อร้องของเพลงลำภาที่คณะของตนนั้น มีเพียงเนื้อเดียว ไม่มีการจดบันทึกไว้ อาศัยการจำ
ต่อๆ กันมา

จากข้อสังเกต เนื้อเพลงส่วนที่สำคัญจะมี “ประโยคร้องพร้อมกัน” ที่อยู่ในช่วงท่อน
ร้องเตือนกับช่วงท่อนร้องลา จะใช้คำร้องว่า “ชะ ช่า ตะละชะ เอ ชา ชะ ชะ ช่า ตะละชะ เอ ชา ชะ
ชะ ช่า ตะละชะ เอ ชา ชะ” และการร้องจบแต่ละประโยค จะรับด้วยคำร้อง “เอ ชา ชะ”
ทุกประโยค ในช่วงปิดท้ายของท่อนร้องลา จะมีการให้ศีลให้พร และจบด้วยประโยคร้องพร้อมกัน
จากการศึกษาเอกสารที่บันทึกคำร้องของคณะเพลงลำภาในตำบลห้วยแร้ง ที่พอมีการบันทึกไว้ จะมี
ความหมายหรือเนื้อหาคล้ายคลึงกัน ที่เน้นให้ผู้ฟังเห็นถึงความสำคัญของการบริจาคสิ่งของเข้าวัด
โดยบางคำไม่อาจแปลความหมายที่ชัดเจนได้ (อาจเป็นผลมาจากการเอื้อน หรือลากเสียงให้ลง
ประโยคหรือสัมผัสคำ ทำให้ระดับเสียงหรือรูปคำเปลี่ยนไป) นอกนั้นจะเป็นความสามารถของผู้ที่ร้อง

นำจะนำเสนอเรื่องราวต่างๆ เช่น เนื้อร้องเกี่ยวพระพุทธเจ้าในช่วงที่ทรงเกิดเป็นพระเวสสันดร ที่มีจิตกุศลทำบุญบริจาค หรือนิทานชาดก เป็นต้น

จากการวิเคราะห์ เนื้อร้องแต่ละประโยค จะมีโครงสร้างไม่เหมือนกัน แล้วแต่ผู้ร้องนำจะร้อง เพียงแต่มีคำสัมผัสในแต่ละวรรค จากเนื้อร้องและทำนองที่บันทึกเป็นโน้ตสากล จะเห็นได้ว่าในแต่ละประโยคมีจำนวนค่าที่ไม่เท่ากัน การจบประโยคจะสังเกตได้จากการที่ลูกคู่ร้องรับ “เอ ซา ซะ” โดยทำนองเป็นลักษณะทำนองที่เรียบๆ มีการเคลื่อนโน้ตเพียงไม่กี่ระดับเสียง และมีระยะในการเคลื่อนโน้ตกระโดด (Skip Note) ช่วงไม่เกินคู่ 3 และผสมกับการเคลื่อนโน้ตตามขั้น (Step Note) จึงทำให้ทำนองมีลักษณะที่ราบเรียบเรื่อยๆ

จากกระบวนการดังกล่าว การร้องเพลงลำภาของคณะเพลงลำภาวัดหนองปรือ เป็นภูมิปัญญาชาวบ้าน ในการใช้ศิลปวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้านมาช่วยในงานด้านทำนุบำรุงพระพุทธศาสนา เป็นกุศโลบายเพื่อให้ผู้ที่ออกเดินทางไปขอบริจาคสิ่งของเพลิดเพลินไม่เหน็ดเหนื่อย เป็นสิ่งตอบแทนผู้บริจาคสิ่งของโดยให้ความบันเทิงเพลิดเพลินแก่ผู้ฟัง และยังคงสืบสานต่อเนื่องมาได้จนถึงปัจจุบัน

อภิปรายผล

การศึกษาวิจัยเรื่อง “การถอดบทเรียนองค์ความรู้ศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคตะวันออกสู่ฐานข้อมูลเพื่อการเรียนรู้ตลอด: กรณีศึกษาคณะเพลงลำภาวัดบางปรือ จังหวัดตราด” ทำให้ทราบประวัติพัฒนาการและการสืบทอดของงาน รวมถึงการเก็บรวบรวมองค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ซึ่งเป็นมรดกภูมิปัญญาที่ถูกสั่งสมมา ตั้งแต่ในอดีตสามารถฟันฝ่าช่วงกาลเวลามาได้หลายยุคสมัย ซึ่งมีจุดสังเกตที่สำคัญคือ งานศิลปะการแสดงพื้นบ้านเหล่านี้ กำลังจะสูญหายไปจากวิถีชีวิตของคนในชุมชน และกลายเป็นเพียงมรดกวัฒนธรรมของชาติเท่านั้น เนื่องจากปัจจัยที่สำคัญคือการเปลี่ยนแปลงของวิถีชีวิตของคนจากในอดีต ความเจริญก้าวหน้าของเทคโนโลยี เปลี่ยนแปลงทั้งในเรื่องเศรษฐกิจ สังคม ของคนในชุมชน งานวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านไม่สามารถยืนหยัดปรับตัวให้เข้ากับคนรุ่นใหม่ ที่เกิดขึ้นมาพร้อมยุคเทคโนโลยี จึงไม่มีความต้องการที่จะเสพงานศิลปะการแสดงพื้นบ้านแบบดั้งเดิม งานเหล่านี้จึงเป็นเพียงสิ่งที่ล้าหลังไม่ทันสมัยสำหรับคนรุ่นใหม่ จึงจำเป็นต้องมีนโยบายและแนวทางที่เด่นชัด เพื่อพัฒนาปรับปรุงงานศิลปะการแสดงพื้นบ้านให้เข้ากับคนรุ่นใหม่ให้ได้ แนวทางคือ นำบริบทความสมัยใหม่ มาช่วยนำพา “ศิลปะการแสดงพื้นบ้าน” ให้สามารถกลับเข้ามาสู่โลกยุคปัจจุบันได้อีกครั้ง อาจเป็นโจทย์ที่ยากสำหรับผู้ที่เกี่ยวข้อง และต้องการอนุรักษ์รักษา

วัฒนธรรมของชาติไว้ แต่หากมีการร่วมแรงร่วมใจของทุกฝ่าย มิใช่แค่ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องในด้าน วัฒนธรรมของชาติเท่านั้น แต่ต้องเป็นการระดมความคิดจากหลายฝ่าย ก็จะทำให้มีแนวทางในการ นำพามรดกภูมิปัญญาวัฒนธรรมของชาติ ให้รอดพ้นวิกฤตในการสูญหาย และกลับมามีชีวิตใน วิถีชุมชนได้อีกครั้ง

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยนี้ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยผ่านกองทุนส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม ปีงบประมาณ 2564 งบประมาณด้านวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม (ววน.) ประเภท Basic Research Fund มหาวิทยาลัยบูรพา เลขที่สัญญา ววน. 23.5/2564

บรรณานุกรม

- กมลวรรณ บุญสุทธิ. “วิถีวัฒนธรรมของชาวตราด.” ใน *ปกิณกศิลป์วัฒนธรรม เล่ม 19 จังหวัดตราด*, กรมศิลปากร, บรรณาธิการ, 88-111. กรุงเทพฯ: บริษัท ฤทธิ ศรีเอชเอ็น จำกัด, 2556.
- กระทรวงศึกษาธิการ, และกระทรวงมหาดไทย. *วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์ และภูมิปัญญา จังหวัดตราด*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ครุสภาลาดพร้าว, 2542.
- จามร พงษ์ไพบูลย์. “กระบวนการเรียนรู้และสืบทอดภูมิปัญญาท้องถิ่น: กรณีศึกษา “เพลงโหม่งฟาง” ของจังหวัดตราด.” รายงานงานวิจัย, กระทรวงวัฒนธรรม, สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2550.
- ฉัตรารณณ์ จินดาเดช. “เทศกาลและงานประเพณีจังหวัดตราด.” ใน *ปกิณกศิลป์วัฒนธรรม เล่ม 19 จังหวัดตราด*, กรมศิลปากร, บรรณาธิการ, 112-130. กรุงเทพฯ: บริษัท ฤทธิ ศรีเอชเอ็น จำกัด, 2556.
- ฉวี สมสู่. ผู้แสดงในคณะเพลงลำภา่วัดหนองปรือ (ผู้ให้สัมภาษณ์). เมื่อวันที่ 28 สิงหาคม 2564.
- ทวีวัฒน์ รัชสีชอบ, กำนัน. ประธานศิลป์พื้นบ้าน จังหวัดตราด (ผู้ให้สัมภาษณ์). เมื่อวันที่ 28 สิงหาคม 2564.
- นิกร ห่วนกิม. หัวหน้าคณะเพลงลำภา่วัดหนองปรือ (ผู้ให้สัมภาษณ์). เมื่อวันที่ 28 สิงหาคม 2564.
- บันญัติ แจ่มบุรณ์. ผู้แสดงในคณะเพลงลำภา่วัดหนองปรือ (ผู้ให้สัมภาษณ์). เมื่อวันที่ 28 สิงหาคม 2564.
- ประชิด สกฤษณ์พัฒน์. *วัฒนธรรมพื้นบ้านและประเพณีไทย*. กรุงเทพฯ: ภูมิปัญญา, 2546.
- ประพนธ์ ผาสุกยิต. *การจัดการความรู้ ฉบับมือใหม่หัดขับ*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ไยใหม่, 2547.
- ฟ้ามัย ศรีบัว. “เพลงขอทาน ครูประทีป สุขโสภะ.” *วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต*, มหาวิทยาลัยนเรศวร, 2555.
- ศรีจันทร์ น้อยสอาด. “เพลงร้องพื้นบ้านในพื้นที่จังหวัดปทุมธานี กรณีศึกษา: เพลงโนเน เพลงลำภา่ว้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน.” *วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต*, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2544.
- อภิสิทธิ์ เกษมผลกุล. “เพลงบอกบุญ จังหวัดตราด: กลวิธีโน้มน้าวใจและบทบาทต่อสังคม.” *วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต*, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

บทประพันธ์เพลง “รามเกียรติ์” สำหรับเปียโน

Ramayana for Piano

วิบูลย์ ตระกูลสุข^{*1}

Wiboon Trakulhun^{*1}

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลง “รามเกียรติ์” เป็นบทเพลงสำหรับการบรรเลงเดี่ยวเปียโนในรูปแบบดนตรีพรรณนา มีวัตถุประสงค์หลักเพื่อสื่อถึงเรื่องราวเฉพาะเหตุการณ์ที่ตัวละครยักษ์รามสูรเข้าไปมีบทบาทสำคัญในวรรณคดีไทยเรื่องรามเกียรติ์ โดยบทประพันธ์เพลงนี้ประกอบด้วย 2 กระบวนสอดคล้องกับเหตุการณ์สำคัญที่รามสูรปรากฏในวรรณกรรม มีความยาวบทเพลงประมาณ 17 นาที การประพันธ์เพลงนี้เลียนแบบวิธีการประพันธ์เพลงของริชาร์ด วากเนอร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเทคนิคไลต์โมทีฟที่เป็นการสร้างหน่วยทำนองนำหรือโมทีฟนำ เพื่อสื่อถึงตัวละครรามสูร นางเมขลา และพระราม โดยมีแหล่งที่มาของวัตถุดิบการประพันธ์เพลงจากกลุ่มโน้ตเพนทาโทนิค บันไดเสียงสมมาตร บันไดเสียงประดิษฐ์ และวิธีการเล่นแบบกลุ่มเสียงกด อีกทั้งมีวัตถุดิบการประพันธ์เพลงอื่นที่สื่อถึงบรรยากาศเบื้องหลังของทั้ง 2 เหตุการณ์ ไม่ว่าจะเป็นบันไดเสียงโซลโทน คอร์ดคู่หก ออกเมนเทดแบบฝรั่งเศส และคอร์ดดิมินิชท์ทบเจ็ด ซึ่งบันไดเสียงและคอร์ดดังกล่าวล้วนมีโครงสร้างที่มีขั้นคู่ทริยโทนเป็นส่วนประกอบ นอกจากนี้ มีการใช้คอร์ดเรียงซ้อนคู่ 4-5 เซตสมมาตร (027) รวมถึงนำเพลงไทยเดิมเพลง *เชิดฉิ่ง* และเพลง *เชิดจีน* มาใช้ อีกทั้งบทเพลงบางช่วงมีการใช้คอร์ดพอลิ รวมถึงการใช้ศูนย์กลางเสียง 2 ตัวพร้อมกันแบบไบโทแนลลิตี อย่างไรก็ตาม บทประพันธ์เพลงก็ยังคงอยู่ภายใต้ระบบนีโอโทแนลลิตี

คำสำคัญ: เปียโน / รามเกียรติ์ / รามสูร / นางเมขลา / พระราม

^{*} Corresponding author, email: wiboon.tr@rsu.ac.th

¹ รองศาสตราจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

¹ Assoc. Prof., Conservatory of Music, Rangsit University

Abstract

Ramayana is a programmatic composition for piano solo in which articulates the character Ramasoon's events of great importance to the storyline of the Thai literature Ramayana. The composition is 17 minutes in length that is comprised of 2 movements corresponding to the events to which Ramasoon is present in the literature. The composition's raw materials originate from the pentatonic scale, symmetrical scale, synthetic scale, and cluster chord. Moreover, the composition uses Richard Wagner's composition idea, particularly on the leitmotif which insinuates the leading motives that convey Ramasoon, Mekhala, and Phra Rama's characters. Furthermore, the whole-tone scale, French augmented sixth chord, and diminished seventh chord expresses the two incidents aforementioned, which this scale and chords communally retain tri-tone intervals. The composition also contains quartal and quintal chords, and symmetrical set (027). This composition is in neo-tonality, however also uses bitonality and polychord, including Thai traditional pieces namely, *Choed Ching* and *Choed Jin*.

Keywords: Piano / Ramayana / Ramasoon / Mekhala / Phra Rama

บทนำ

แรงบันดาลใจเริ่มแรกสำหรับการประพันธ์บทเพลงเปียโนภายใต้ชื่อ “รามเกียรติ์ (Ramayana)” หรือชื่อเต็มว่า “บทประพันธ์เพลง รามเกียรติ์ สำหรับเปียโน (*Ramayana for Piano*)” เนื่องจากผู้วิจัยในฐานะผู้ประพันธ์เพลงได้รับการทาบทามจากผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รามสุร สิตลายัน ผู้ได้รับทุนและผู้บรรเลงเปียโนพร้อมทั้งมีสถานะเป็นหัวหน้าโครงการวิจัยเรื่อง “การแสดงบทประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนจากวรรณคดีไทย (Ballade from Thai Literature for Piano Solo)” ซึ่งเป็นทุนสนับสนุนจากสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ (วช.) ประจำปี

พ.ศ. 2561 โดยบทประพันธ์เพลง *รวมเกียรติ* สำหรับเปียโนของผู้วิจัย เป็น 1 ใน 4 บทประพันธ์เพลงที่ได้รับเชิญเข้าร่วมเป็นส่วนหนึ่งในโครงการวิจัยครั้งนี้ พร้อมกับผู้ประพันธ์เพลงคนอื่นอีก 3 คน ได้แก่ ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ และ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล

โครงการวิจัยดังกล่าวอยู่ภายใต้กรอบแนวคิดที่ได้ถูกนำเสนอต่อสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ โดยมีข้อกำหนดให้เป็นบทประพันธ์เพลงใหม่สำหรับการบรรเลงเดี่ยวเปียโน จำนวนรวมทั้งสิ้น 4 บทเพลง ภายใต้รูปแบบบทเพลงบัลลาด (Ballade) ประพันธ์ขึ้นโดยนักประพันธ์เพลงชาวไทยทั้งหมด ซึ่งบทเพลงบัลลาดเป็นดนตรีพรรณนา (Program Music) ประเภทหนึ่ง เสมือนเป็นการเล่าเรื่องราว สามารถสื่อถึงตัวละครหรือเหตุการณ์ต่าง ๆ บทเพลงประเภทบัลลาดเริ่มได้รับความนิยมในศตวรรษที่ 18 โดยเป็นบทเพลงเล่าเรื่องที่มีการร้องหรือการบรรยายประกอบ กระทั่งศตวรรษที่ 19 บัลลาดเป็นที่รู้จักในฐานะบทเพลงบรรเลงสำหรับเปียโนที่มีรูปแบบและลีลาเป็นการถ่ายทอดเรื่องราว โดยมีนักประพันธ์เพลงหลายคนประพันธ์เพลงบัลลาดเพื่อถ่ายทอดเรื่องราวและความประทับใจของพวกเขาที่มีต่อบทกวี²

นอกจากบทประพันธ์เพลงบัลลาดสำหรับการบรรเลงเปียโนภายใต้กรอบที่ถูกกำหนดตามข้างต้น ผู้ประพันธ์เพลงแต่ละคนยังถูกกำหนดให้สร้างสรรค์บทเพลงบัลลาดที่เป็นการเล่าเรื่องราวใดเรื่องราวหนึ่งที่เกี่ยวข้องหรือนำมาจากวรรณคดีไทย หรืออาจเป็นเหตุการณ์เพียงบางส่วนจากวรรณคดีไทยได้เช่นกัน โดยบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่นั้นต้องเป็นการบรรยายเรื่องราวหรือสื่อถึงบรรยากาศ เพื่อให้ผู้ฟังสามารถจินตนาการได้ถึงตัวละครหรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในวรรณคดีไทยเรื่องนั้น ๆ อย่างไรก็ตาม หัวหน้าโครงการ (ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รามสุร สิตลายัน) ให้อิสระแก่ผู้ประพันธ์เพลงสำหรับการเลือกเรื่องราวจากวรรณคดีไทยเรื่องใดเรื่องหนึ่ง หรือเหตุการณ์บางช่วงบางตอนจากวรรณคดีไทยได้ตามความประสงค์ของผู้ประพันธ์เพลงแต่ละคน

จากกรอบภายใต้ทุนวิจัยข้างต้น ผู้ประพันธ์เพลงทั้ง 4 คน ได้คัดสรรวรรณคดีไทยเพื่อนำมาใช้เป็นเรื่องราวพร้อมทั้งเป็นส่วนหนึ่งของแรงบันดาลใจเพื่อประพันธ์บทประพันธ์เพลงของตนเอง ดังนี้ วรรณคดีไทยเรื่อง “อิเหนา” โดยณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร เรื่อง “พระอภัยมณี” โดยเด่น อยู่ประเสริฐ และเรื่อง “มัทนะพาธา” โดยศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล ส่วนผู้วิจัยเลือกเหตุการณ์บางตอน (2 เหตุการณ์) ที่เกิดขึ้นในวรรณคดีไทยเรื่อง “รวมเกียรติ”

² รามสุร สิตลายัน, *บทประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนจากวรรณคดีไทย* (กรุงเทพฯ: ธนาเพรส, 2562), 3.

สำหรับสาเหตุที่ผู้วิจัยในฐานะผู้ประพันธ์เพลงเลือกบางตอนจากวรรณคดีไทยเรื่อง “รามเกียรติ์” เนื่องจากมีตัวละครตัวหนึ่งในวรรณกรรมเรื่องดังกล่าวสอดคล้องกับชื่อผู้บรรเลงเปียโน คือ ยักษ์อสูรเทพนาม “รามสูร” ซึ่งวรรณกรรมเรื่องนี้ได้กล่าวถึงรามสูรใน 2 เหตุการณ์สำคัญ โดยเหตุการณ์แรก รามสูรได้แสดงอิทธิฤทธิ์เพื่อต้องการแย่งชิงดวงแก้วมณีจาก “นางมณีเมขลา” ส่วนเหตุการณ์ที่ 2 รามสูรได้แสดงความอหังการต่อ “พระราม” (ซึ่งเป็นสมมติเทพหรือร่างอวตารปางหนึ่งขององค์ “พระนารายณ์”) จึงได้เกิดการต่อสู้กันขึ้นด้วยการแผลงศรระหว่างพระรามกับรามสูร ดังนั้น ผู้วิจัยจึงได้นำชื่อวรรณคดีไทยเรื่องดังกล่าวมาใช้เป็นชื่อสำหรับงานวิจัยเชิงนวัตกรรมสร้างสรรค์เฉพาะส่วนบทประพันธ์เพลงของผู้วิจัยภายใต้ชื่อ “บทประพันธ์เพลงรามเกียรติ์สำหรับเปียโน (Ramayana for Piano)”

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

วัตถุประสงค์หลักของการประพันธ์บทเพลงนี้ เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงใหม่สำหรับการบรรเลงเดี่ยวเปียโนในรูปแบบดนตรีพรรณนา โดยสื่อถึงเรื่องราวเฉพาะเหตุการณ์ที่ตัวละครรามสูรมีบทบาทสำคัญในวรรณกรรมไทยเรื่องรามเกียรติ์

ขอบเขตของงานวิจัย

การประพันธ์บทเพลงเดี่ยวเปียโนเพลงนี้ เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัย “การแสดงบทประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนจากวรรณคดีไทย” ซึ่งได้รับทุนสนับสนุนจากสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ ดังนั้น ผู้วิจัยในฐานะผู้ประพันธ์เพลงจึงได้วางกรอบของงานประพันธ์เพลงให้สอดคล้องและเป็นไปตามกรอบภายใต้โครงการวิจัยดังกล่าว ร่วมกับแนวคิดของตัวผู้วิจัยเอง

1. บทประพันธ์เพลงประเภทดนตรีพรรณนาสำหรับเปียโน ซึ่งบรรยายเรื่องราว บรรยายากาศหรือเหตุการณ์บางช่วงบางตอนจากวรรณคดีไทยเรื่องรามเกียรติ์ ที่มีตัวละคร “ยักษ์รามสูร” เข้าไปเกี่ยวข้อง

2. กำหนดให้บทประพันธ์เพลงมีความยาวประมาณ 15-20 นาที พร้อมด้วยการใช้ทักษะการปฏิบัติเปียโนระดับสูง

3. นำเทคนิควิธีการประพันธ์เพลงร่วมสมัยที่ปรากฏในศตวรรษที่ 20 มาใช้เป็นส่วนหนึ่งของวัตถุดิบการประพันธ์เพลง

ข้อตกลงและกรอบแนวความคิดของงานวิจัย

บทประพันธ์เพลง *รวมเกียรติ* เป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับเปียโน โดยผู้ประพันธ์เพลง มีเจตนาประพันธ์บทเพลงนี้ขึ้นเป็นกรณีพิเศษสำหรับผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รามสุร สิตลายัน ซึ่งเป็นนักเปียโนชั้นนำและมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักผู้หนึ่งของประเทศไทย งานวิจัยนวัตกรรมสร้างสรรค์ของผู้วิจัยครั้งนี้ เป็น 1 ใน 4 บทประพันธ์เพลง ภายใต้โครงการวิจัย “การแสดงบทประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนจากวรรณคดีไทย” โดยมีผู้ร่วมในภายใต้โครงการวิจัยครั้งนี้ทั้งสิ้น 5 คน ได้แก่

- | | |
|--|-------------------------------------|
| 1. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รามสุร สิตลายัน | หัวหน้าโครงการวิจัยและผู้แสดงเปียโน |
| 2. ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร | ผู้ประพันธ์บทเพลง <i>อิเหนา</i> |
| 3. รองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลอุ้น | ผู้ประพันธ์บทเพลง <i>รวมเกียรติ</i> |
| 4. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ | ผู้ประพันธ์บทเพลง <i>พระอภัยมณี</i> |
| 5. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล | ผู้ประพันธ์บทเพลง <i>มัทนะพาธา</i> |

อย่างไรก็ตาม สำหรับรายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์พร้อมทั้งบทความวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้จัดทำรายงานการวิจัยเฉพาะส่วนที่เป็นบทประพันธ์เพลงของผู้วิจัยเองภายใต้ชื่อ “บทประพันธ์เพลงรวมเกียรติสำหรับเปียโน” เท่านั้น โดยแนวคิดสำหรับการประพันธ์เพลงรวมถึงส่วนอื่น ๆ จึงเป็นการอธิบายเฉพาะบทประพันธ์เพลง *รวมเกียรติ* ไม่เกี่ยวข้องหรือเกี่ยวเนื่องกับบทประพันธ์เพลงของผู้ประพันธ์เพลงคนอื่นแต่อย่างใด นอกจากนี้ แม้ว่าโครงการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ด้านการประพันธ์เพลงครั้งนี้จะนำเทคนิคการประพันธ์เพลงร่วมสมัยมาใช้เป็นส่วนหนึ่งของวัตุดิบการประพันธ์เพลง แต่บทประพันธ์เพลงโดยรวมยังคงอิงกับดนตรีโทนภายใต้ระบบนีโอโทแนลลิตี (Neo-Tonality) ซึ่งเสียงประสานส่วนใหญ่เป็นการให้ความสำคัญกับศูนย์กลางระดับเสียง (Pitch Centricity) โดยไม่ให้ความสำคัญต่อการดำเนินเสียงประสานแบบดั้งเดิม (Traditional Harmony)

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผู้วิจัยคาดว่าจะการสร้างสรรค์งานประพันธ์เพลง พร้อมทั้งแนวคิดและอธิบายสามารถสร้างประโยชน์โดยตรงให้กับแวดวงวิชาการดนตรี ได้ดังต่อไปนี้

1. ได้บทประพันธ์เพลงใหม่ประเภทดนตรีพรรณนาสำหรับเปียโน
2. เพิ่มองค์ความรู้และพัฒนางานวิชาการด้านดนตรีให้ก้าวหน้าขึ้น
3. มีทางเลือกเพิ่มมากขึ้นสำหรับการเรียนการสอนการปฏิบัติเปียโน
4. เผยแพร่บทประพันธ์เพลงในรูปแบบทางวิชาการ พร้อมทั้งการนำออกแสดง

5. สามารถกระตุ้นความสนใจให้กับบุคคลทั่วไปหันมาสนใจดนตรีร่วมสมัยมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทเพลงที่ถูกประพันธ์ขึ้นโดยคนไทย

วรรณกรรมไทย รามเกียรติ์ : เฉพาะบทบาทหรือเหตุการณ์สำคัญของยักษ์สุรเทพ “รามสูร”

ผู้ประพันธ์เพลงได้นำเหตุการณ์สำคัญจากวรรณกรรมไทยเรื่องรามเกียรติ์ ฉบับพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (รัชกาลที่ 1) มาใช้เป็นเรื่องราวเบื้องหลังของบทเพลง พร้อมทั้งนำมาใช้สำหรับสร้างวัตถุดิบการประพันธ์เพลง โดยวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ฉบับดังกล่าว ยักษ์รามสูรเป็นตัวละครหลักที่มีบทบาทดำเนินเรื่องใน 2 เหตุการณ์สำคัญ

ตอน “รามสูรชิงแก้วเมขลา” หรือรู้จักทั่วไปในชื่อ “นางมณีเมขลาหล่อแก้ว” โดยเนื้อหาสำคัญส่วนหนึ่งของตอนนี้ กล่าวคือ นางมณีเมขลา (หรือนางเมขลา) ผู้เป็นนางฟ้าบนสวรรค์มีหน้าที่ดูแลรักษามหาสมุทร ได้ถือดวงแก้วมณีกวัดแกว่งไปมาบนก้อนเมฆ ซึ่งประกายของดวงแก้วทำให้คนบนโลกมนุษย์มองเห็นไปบนท้องฟ้าจะเห็นประกายเปล่งปลั่งวาววับราวกับฟ้าแลบ จากนั้นยักษ์รามสูรผู้มีศรและขวานเพชรเป็นอาวุธคู่กาย ผ่านมาเห็นประกายดวงแก้วนั้นก็ต้องการครอบครองจึงได้เข้าแย่งชิง แต่นางเมขลาไม่ยอมทำให้เกิดการยื้อแย่งกันขึ้น เรื่องราวช่วงนี้เองเป็นที่มาของชื่อ “เมขลาหล่อแก้ว” ซึ่งนางเมขลาทำท่าทียียวนประหนึ่งจะให้ดวงแก้ว แต่แท้จริงแล้วจะไม่ยอมให้ อีกทั้งยังเหาะฉวัดเฉวียนไปมาบนท้องฟ้า ยักษ์รามสูรจึงโมโหโกรธาเป็นอย่างมาก พลันขว้างขวานเพชรเพื่อหวังสังหารนางมณีเมขลา ซึ่งขวานของรามสูรมีศักดิ์านุภาพอันแรงกล้า เมื่อขว้างออกไปก็จะเกิดเสียงกัมปนาทดังสนั่นหวั่นไหวไปทั่วทั้งผืนแผ่นดินฟ้าลงมาถึงพื้นปฐรา ทำให้เกิดประกายสายฟ้าเสียงคำราม อีกทั้งกึกก้องดังฟ้าผ่าและฟ้าร้อง สะเทือนไปทั่วทั้งผืนแผ่นดินฟ้าราวกับจะผ่าแผ่นดิน³

ตอน “รามสูรฉวยศรพระราม” เป็นอีกตอนหนึ่งของวรรณกรรมรามเกียรติ์ที่ได้กล่าวถึงรามสูร โดยเป็นเรื่องราวการต่อสู้ระหว่างพระรามกับรามสูร ซึ่งเหตุการณ์เกิดขึ้นขณะที่ขบวนของท้าวทศรถกำลังเดินทางกลับจากเมืองมิลินหลังจากเสร็จสิ้นพระราชพิธีอภิเษกสมรสระหว่างพระรามกับนางสีดา เพื่อมุ่งกลับสู่เมืองอโยธยา รามสูรเห็นขบวนเสด็จของท้าวทศรถก็เข้าก่อวินวินขวางขบวนเสด็จ อีกทั้งได้แลเห็นนางสีดาก็ต้องการชิงตัว ทำให้เกิดการต่อสู้ระหว่างรามสูรกับพระราม โดยรามสูรเริ่มแสดงอิทธิฤทธิ์ด้วยการกวัดแกว่งขวานเพชรทำให้เกิดกลุ่มควันหนาที่บด

³ กรมศิลปากร, วรรณกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑, เล่ม ๑ (กรุงเทพฯ: ศิลปบรรณาการ, 2540), 75-77.

แสงจากดวงอาทิตย์ พระรามจึงได้แผลงศรพาลจันทร์เพื่อทำให้เกิดแสงสว่าง เห็นดังนั้นรามสูรโกรธอย่างมากเปลี่ยนมาแผลงศรเข้าใส่ พระรามจึงแผลงศรอันวิเวกกลายเป็นจักรแก้วทำลายศรรามสูร ทำให้รามสูรเกรี้ยวกราดมากยิ่งขึ้น สุดท้ายจึงได้ขว้างขวานออกไป แต่พระรามก็ได้แผลงศรพลายวาทออกไปทำลายขวานรามสูร ต่อมาเกิดการต่อสู้ประชิดตัว ในที่สุดพระรามใช้ศรตีรามสูรจนบอบช้ำ กระทั่งรามสูรเห็นว่าแท้จริงแล้วพระรามคือองค์อวตารของพระนารายณ์ จึงก้มกราบบาทพูลขอพระราชประทานอภัย และถวายศรที่รับสืบทอดมาจากพญายักษ์ตรีเมฆผู้เป็นอัยกา ซึ่งได้รับการประทานจากพระอิศวรอีกต่อหนึ่งให้แก่พระราม⁴

ขั้นตอนการประพันธ์เพลง

งานวิจัยครั้งนี้เป็นงานนวัตกรรมการสร้างสรรค์งานศิลปะร่วมสมัยด้านการประพันธ์เพลง ผู้วิจัยในฐานะผู้ประพันธ์เพลงได้กำหนดขั้นตอนการวิจัยพร้อมทั้งการประพันธ์เพลงออกเป็นลำดับภายใต้กรอบระยะเวลาตามที่กำหนดไว้ โดยเริ่มตั้งแต่การศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง การสร้างบทประพันธ์เพลง กระทั่งนำบทประพันธ์เพลงออกแสดง มีระยะเวลาประมาณ 8 เดือน จากนั้นผู้วิจัยจึงได้เขียนรายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ของบทประพันธ์เพลงนี้ขึ้นภายหลัง ซึ่งมีขั้นตอนการดำเนินวิจัยทั้งหมด ดังต่อไปนี้

1. ศึกษาวรรณคดีไทยเรื่องรามเกียรติ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเหตุการณ์สำคัญที่มียักษ์ธูรเทพนามรามสูรเข้าไปมีส่วนเกี่ยวข้อง
2. ออกแบบสังคีตลักษณ์โดยรวมของบทประพันธ์เพลง โดยผู้ประพันธ์เพลงได้ออกแบบภาพใหญ่ของบทประพันธ์เพลงให้ประกอบด้วยโครงสร้างใหญ่จำนวน 2 กระบวน (Movement) ตามเหตุการณ์สำคัญที่มียักษ์รามสูรเข้าไปเกี่ยวข้อง เบื้องต้นกำหนดให้กระบวนแรกใช้สังคีตลักษณ์โซนาตา (Sonata Form) ส่วนกระบวนที่ 2 ใช้สังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary Form)
3. สร้างหน่วยทำนองนำหรือโมทีฟนำ (Leitmotif หรือ Leading Motives) เพื่อเป็นวัตถุดิบที่ใช้สำหรับสื่อถึงตัวละครรามสูร นางเมขลา และพระราม รวมถึงพิจารณาหาวัตถุดิบการประพันธ์เพลงที่เหมาะสม เพื่อให้สอดคล้องกับบรรยากาศของเหตุการณ์ในบทละคร
4. ผู้ประพันธ์เพลงได้พิจารณาเลือกแนวทำนองเพลงไทยเดิม บทเพลง *เชิดฉิ่ง* (เชิดสองชั้น) และบทเพลง *เชิดจิ้ง* มาใช้เป็นวัตถุดิบสำหรับการประพันธ์เพลง อย่างไรก็ตาม ผู้ประพันธ์เพลงจะนำ

⁴ เรื่องเดียวกัน, 326-333.

แนวทำนอง ส่วนย่อยทำนอง หรือโมทีฟจากบทเพลงไทยเดิมนั้นมาปรับแต่ง โดยไม่ลอกเลียนแบบ แนวทำนองหรือโมทีฟเหล่านั้นตามบทเพลงต้นฉบับเดิม

5. สร้างองค์ประกอบต่าง ๆ ของบทประพันธ์เพลง ขั้นตอนนี้ผู้ประพันธ์ได้คำนึงถึงลักษณะของแนวทำนองใหม่และโมทีฟต่าง ๆ ว่า ควรมีองค์ประกอบเป็นเช่นไรที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์การประพันธ์เพลงข้างต้น อีกทั้งสามารถช่วยส่งเสริมบทประพันธ์เพลงนี้

6. จัดแนวบรรเลง (ช่วงเสียงสูง กลาง ต่ำของเปียโน) โดยพิจารณาถึงความเหมาะสมของแนวทำนองต่าง ๆ แนวประกอบ แนวเสียงประสาน รวมไปถึงองค์ประกอบอื่น ๆ

7. ปรับแต่งบทประพันธ์เพลง และพิจารณารายละเอียดต่าง ๆ ของบทประพันธ์เพลง

8. ระหว่างขั้นตอนการประพันธ์บทเพลงได้ร่วมปรึกษากับผู้บรรเลงเปียโน (ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รามสุร สิตลายัน) ต่อเนื่องเป็นระยะ ๆ กระทั่งนำส่งบทประพันธ์เพลง (ร่างฉบับแรก) เพื่อพิจารณาถึงความเป็นไปได้และความเหมาะสมในการบรรเลงบนเครื่องดนตรีเปียโนตลอดทั้งบทประพันธ์เพลง

9. นำข้อเสนอแนะและข้อเสนอแนะจากผู้บรรเลงเปียโนมาปรับแต่งบทประพันธ์เพลงให้สมบูรณ์

10. อธิบายแนวคิดรวมถึงเทคนิคการประพันธ์เพลง เพื่อให้ผู้บรรเลงเปียโนสามารถนำไปตีความบทเพลงได้อย่างเหมาะสมเป็นไปตามจินตนาการของผู้ประพันธ์เพลง

11. นำบทประพันธ์เพลงออกแสดงร่วมกับบทเพลงจากผู้ประพันธ์เพลงคนอื่น ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ภายใต้งาน “การแสดงบทประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนจากวรรณคดีไทย โดยรามสุร สิตลายัน”

12. จัดทำรายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ พร้อมทั้งนำรายงานวิจัยออกเผยแพร่ในวารสารวิชาการ

แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการประพันธ์เพลง (Pre-Composition Concept)

จากการศึกษาวรรณกรรมไทยเรื่องรามเกียรติ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเหตุการณ์ที่ผู้วิจัยเลือกนำมาใช้เป็นเรื่องราวเบื้องหลังของประพันธ์บทเพลงนี้ โดยเหตุการณ์ดังกล่าวมีตัวละครสำคัญทั้งสิ้น 3 ตัวละคร ได้แก่ รามสุร นางเมขลา และพระราม ดังนั้น ผู้ประพันธ์เพลงจึงสร้างหน่วยทำนองนำหรือโมทีฟนำ และวัตถุประสงค์การประพันธ์เพลงอื่น ๆ เพื่อใช้เป็นตัวแทนของตัวละครทั้งสาม รวมถึงบรรยากาศในบทละคร

1. รัมสูร

นำตัวอักษรแรก R ของชื่อ Ramasoon มาใช้เป็นศูนย์กลางเสียง โดยเทียบเคียงกับโน้ตตัว D (ระดับเสียง เร หรือ re) และกำหนดให้อยู่บริเวณช่วงเสียงต่ำมากบนโน้ต D1 พร้อมทั้งเพิ่มเสียงประสาน ด้วยโน้ตตัว A และ E วางเรียงซ้อนกันคู่ 5 ซึ่งสามารถพิจารณาจากกลุ่มโน้ต D, E, A เป็นเซตสมมาตร (027) จากนั้นเซตสมมาตรเดิมย้ายมาใช้กลุ่มโน้ต C#, D#, G# นอกจากนี้ ใช้การเคลื่อนไหวยาวรวดเร็วบริเวณช่วงเสียงสูง และกลุ่มเสียงก๊อด (Cluster) ในทุกช่วงเสียงด้วยโน้ตคีย์ต่ำบนเปียโน พร้อมกับความเข้มเสียงดังปานกลาง (*mf*) จนถึงดังมาก (*ff*) เพื่อสื่อถึงฤทธิ์เดชของขวานเพชร (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 ศูนย์กลางเสียง D และเสียงฟ้าคำราม (ฟ้าแลบ ฟ้าผ่า ฟ้าร้อง)

The musical score for Example 1 is written for piano. It consists of three systems of staves. The first system has a treble and bass staff with a 4/4 time signature, featuring a piano (*pp*) melody in the treble and a bass line with a triplet. The second system has a treble and bass staff with a 3/4 time signature, featuring a piano (*pp*) melody in the treble and a bass line with a triplet. The third system has a treble and bass staff with a 4/4 time signature, featuring a piano (*pp*) melody in the treble and a bass line with a triplet. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, *ff*, and *sffz*, as well as articulation marks like accents and slurs.

สำหรับหน่วยทำนองนำที่ใช้สื่อถึงรัมสูรนั้นไม่ได้ถูกกำหนดไว้ตายตัว แต่สามารถรับรู้ได้ถึงตัวละครด้วยการเคลื่อนไหวยาวช้าของโน้ตระดับเสียงต่ำถึงต่ำมาก (ตัวอย่างที่ 2) อีกทั้งบางช่วงมีระดับความเข้มเสียงเบา (*p*) พร้อมกับความคึกคักของเสียงที่ได้จากกลุ่มโน้ตซึ่งยังคงใช้เซตสมมาตร (027)

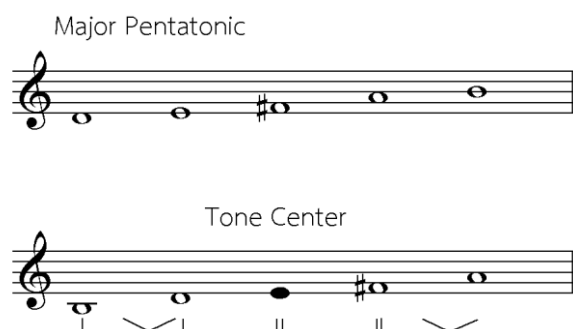
ตัวอย่างที่ 2 โหมตีพม่าและหน่วยทำนองนำบนช่วงเสียงต่ำ

The musical score for Example 2 consists of two staves. The first staff is labeled 'โหมตีพม่า' and features a piano (*pp*) melody with a triplet. The second staff is labeled 'หน่วยทำนองนำ' and features a piano (*p*) melody with a triplet. The score includes dynamic markings such as *pp* and *p*, as well as articulation marks like accents and slurs.

2. นางเมขลา

นำตัวอักษรแรก M จากชื่อ Mekhala (ระดับเสียง มี หรือ mi) มาใช้เป็นศูนย์กลางเสียงเช่นกัน โดยเทียบได้กับโน้ตตัว E และกำหนดให้อยู่บริเวณช่วงเสียงกลางไปจนถึงเสียงสูง สำหรับหน่วยทำนองนำที่ใช้สื่อถึงนางเมขลา นั้น เป็นกลุ่มโน้ต 5 ตัว ที่มีโน้ตสมาชิกเหมือนกับบันไดเสียงเพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) เพียงแต่มีแนวคิดให้ความสำคัญกับศูนย์กลางเสียงด้วยวิธีที่แตกต่างออกไป โดยใช้การเคลื่อนที่โน้ตออกจากศูนย์กลางเสียงแบบสมมาตร (Symmetry) กล่าวคือ มีระยะห่างขึ้นคู่ของโน้ตตัวบนและตัวล่างศูนย์กลางเสียงเท่ากัน (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 3 ศูนย์กลางเสียงและบันไดเสียงสมมาตรจากกลุ่มโน้ตเพนทาโทนิค



นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้นำแนวทำนองเพลง *เชิดฉิ่ง* (เชิดสองชั้น)⁵ ทางระนาดเอกมาใช้เป็นตัวแทนนางเมขลา (ตัวอย่างที่ 4) อย่างไรก็ตาม แนวทำนองดังกล่าวมิได้ถูกใช้อย่างตรงไปตรงมา

ตัวอย่างที่ 4 แนวทำนองเพลง *เชิดฉิ่ง* (เชิดสองชั้น) ทางระนาดเอก

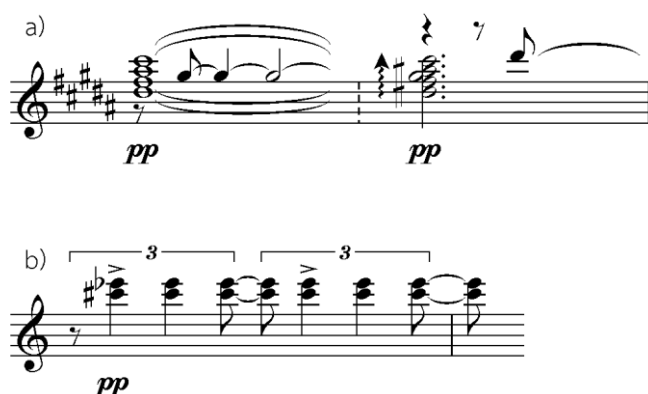


ส่วนดวงแก้วมณีของนางเมขลา ผู้ประพันธ์เพลงได้เลียนแบบประกายแวววาว ด้วยการเล่นโน้ตทุกตัวพร้อมกันบนโน้ตคีย์ดำของเปียโนลักษณะกลุ่มเสียงก๊ัด หรือการเคลื่อนที่ต่อเนื่องอย่างรวดเร็ว (Glissando) บนช่วงเสียงสูง ซึ่งเป็นกลุ่มโน้ตเดียวกันกับหน่วยทำนองนำเลียนเสียง

⁵ สุจิตต์ วงษ์เทศ, บรรณาธิการ, *เพลงชุดโหมโรงเย็น ฉบับรวมเครื่อง* (นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, 2537), 123.

ฟ้าคำรามจากขวานของรามสูร เพียงแต่ใช้ระดับความเข้มเสียงเบา (ตัวอย่างที่ 5 a) และโน้ตช่วงเสียงสูงขึ้นคู่ d3 (ตัวอย่างที่ 5 b)

ตัวอย่างที่ 5 ประกายดวงแก้วมณี



3. พระราม

ผู้ประพันธ์เพลงสร้างบันไดเสียงประดิษฐ์ (Artificial Scale) ที่มีโครงสร้างมาจากกลุ่มโน้ต 4 ตัว หรือเททราคอร์ด (Tetra Chord) จำนวน 2 ชุด โดยโน้ตแต่ละตัวภายในเททราคอร์ดมีระยะห่างเท่ากับครึ่งเสียง-3 ครึ่งเสียง-ครึ่งเสียง จากนั้นนำมาเรียงต่อกันส่งผลให้เป็นบันไดเสียงสมมาตร (ตัวอย่างที่ 6) หรือสามารถเรียกว่าบันไดเสียงนี้ว่า “ดับเบิลฮาร์โมนิก (Double Harmonic)”⁶ นอกจากนี้ บันไดเสียงนี้ยังให้ความสำคัญกับศูนย์กลางเสียงบนโน้ตตัว D ซึ่งนำมาจากตัวอักษรแรกของคำว่า Rama, Phra จากนั้น นำบันไดเสียงดังกล่าวมาสร้างโมทีฟนำเพื่อใช้แทนตัวละครพระราม แนวทำนองส่วนใหญ่ใช้ระดับความเข้มเสียงไม่เบาหรือดังจนเกินไป อีกทั้งแนวทำนองเคลื่อนไหวอยู่บริเวณช่วงเสียงกลางไม่ต่ำและไม่สูงเกินไปนัก

⁶ Vincent Persichetti, *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice*, 4th revised ed. (New York: W. W. Norton & Company, 1961), 44.

ตัวอย่างที่ 6 บันไดเสียงประติษฐ์ที่มีความสมมาตรและโมทีฟนำ (พระราม)

บันไดเสียงประติษฐ์



โมทีฟนำ (พระราม)



จากแนวคิดเบื้องต้นบทประพันธ์เพลงของตัวละครแต่ละตัวที่กล่าวมาข้างต้น เห็นได้ว่า วัตถุประสงค์การประพันธ์เพลงรวมถึงหน่วยทำนองนำหรือโมทีฟนำบางส่วนใช้องค์ประกอบหรือแหล่งที่มาเดียวกัน เช่น เสียงคำรามของรามสูรและเสียงประกายแก้วของนางเมขลาใช้กลุ่มโน้ตเพนทาทอนิกบนโน้ตคีย์ดำของเปียโน หรือศูนย์กลางเสียงบนโน้ตตัว D ของรามสูรและพระราม แต่ผู้ฟังยังสามารถจินตนาการได้ว่าเสียงดังกล่าวกำลังสื่อถึงสิ่งใด ตัวละครตัวใด หรือแม้แต่สถานการณ์ใด ทั้งนี้เนื่องจากผู้ประพันธ์เพลงจะสร้างบริบทแวดล้อมของบทเพลง ณ ขณะนั้นให้สอดคล้องกับตัวละครหรือเหตุการณ์นั้น ๆ ไม่ว่าจะเป็นหน่วยทำนองหรือโมทีฟอื่น ๆ บริเวณโดยรอบ หรือกระทั่งระดับความเข้มเสียงหรือความดัง-เบา (Dynamic) ซึ่งจะทำหน้าที่เป็นส่วนเสริมจินตนาการให้กับผู้ฟังรับรู้ได้ว่าการกำลังหมายถึงสถานการณ์ใด

อย่างไรก็ตาม หน่วยทำนองนำบางหน่วย และ/หรือโมทีฟนำบางโมทีฟ อาจทำให้ผู้ฟังมีจินตนาการหรือสร้างภาพความคิดแตกต่างกันได้ เช่น การเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วบริเวณช่วงเสียงสูงของกลุ่มโน้ตเพนทาทอนิกบนโน้ตคีย์ดำ (ดูตัวอย่างที่ 1 ประกอบ แนวบนสุดไม่รวมกลุ่มเสียงก๊าด) ผู้ฟังบางคนอาจจินตนาการถึงฟ้าแลบจากขวานรามสูร หรือบางคนอาจเห็นเป็นภาพประกายแวววาวจากดวงแก้วมณีของนางเมขลาก็ย่อมได้ ทั้งนี้เป็นเจตนาของผู้ประพันธ์เพลง ซึ่งมีได้ทำให้เรื่องราวผุดเพี้ยนไปจากวรรณกรรมแต่อย่างใด

นอกจากหน่วยทำนองนำและโมทีฟนำที่ผู้ประพันธ์สร้างขึ้น เพื่อใช้เป็นส่วนสื่อถึงตัวละครแต่ละตัว รวมถึงอาวุธประจำกายของรามสูร ศรของพระราม อีกทั้งดวงแก้วมณีของนางเมขลา ผู้ประพันธ์เพลงยังได้เลือกนำองค์ประกอบอื่นมาใช้ เพื่อให้สอดคล้องกับบรรยากาศเบื้องหลังของสถานการณ์ที่เกิดขึ้น ซึ่งตัวละครและสถานการณ์ในภาพรวมจากทั้ง 2 เหตุการณ์ เป็นการต่อสู้ระหว่างเทพซึ่งล้วน

มีอิทธิฤทธิ์สามารถเหาะเหินเดินอากาศ และสามารถบันดาลเหตุการณ์เหนือธรรมชาติได้ ดังนั้น บทประพันธ์เพลงนี้จึงได้ใช้วัตถุดิบการประพันธ์เพลงอื่น ที่สามารถสื่อถึงบรรยากาศเบื้องหลังของ ทั้ง 2 เหตุการณ์ได้เป็นอย่างดี ไม่ว่าจะเป็นบันไดเสียงโซลโทน คอร์ดคู่หกออกเมนเทดแบบฝรั่งเศส และคอร์ดดิมินิซท์ทบเจ็ด ซึ่งบันไดเสียงและคอร์ดดังกล่าวล้วนมีโครงสร้างที่มีชั้นคู่ทริยโทนเป็นส่วนประกอบ นอกจากนี้ มีการใช้คอร์ดเรียงซ้อนคู่ 4-5 เซตสมมาตร (027) รวมถึงนำโมทีฟจากการ เล่นลูกล่อลูกขัดระหว่างเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์⁷ (ปี่ใน ระนาดเอก ข้องวงใหญ่ และข้องวงเล็ก) จากบทเพลงไทยเดิมเพลง *เชิดจีน*⁸ มาใช้ (ตัวอย่างที่ 7) สอดแทรกเพื่อบรรยายเหตุการณ์ขณะที่ นางเมขลากำลังล่อแก้ว

ตัวอย่างที่ 7 ลูกล่อลูกขัดระหว่างเครื่องดนตรีในบทเพลง *เชิดจีน*



สรุปและอภิปรายผล

จากวรรณกรรมรามเกียรติ์ที่มีเรื่องราวเกี่ยวข้องกับยักษ์รามสูร ทำให้ผู้ประพันธ์เพลง กำหนดให้บทประพันธ์เพลงนี้แบ่งออกเป็น 2 กระบวน (Movement) รวมความยาวบทเพลง ประมาณ 17 นาที ได้แก่ กระบวนที่ 1 พาคำราม (Thunderstorm) และกระบวนที่ 2 แผลงศร (Archery) อีกทั้งกำหนดให้บรรเลงต่อเนื่องกัน โดยวัตถุดิบสำคัญสำหรับการประพันธ์เพลงมีดังนี้

กระบวนที่ 1 พาคำราม (ห้องที่ 1-161) ผู้ประพันธ์เพลงมุ่งหวังที่จะสื่อให้ผู้ฟังสามารถได้ยิน หรือจินตนาการได้ถึงเสียงต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นฟ้าแลบหรือเสียงฟ้าร้องคำราม ด้วยกลุ่มโน้ต เพนทาโทนิคบนคีย์ดำในลักษณะที่แตกต่างกัน โดยมีทั้งการเล่นเบา (*p*) ถึงดังปานกลาง (*mf*)

⁷ รูปแบบวิธีการเล่นคล้ายกับเทคนิคการสลับไปมาระหว่างกลุ่มเสียง (Antiphonal) ตามแนวคิดทฤษฎีดนตรีตะวันตก

⁸ ปิณญา รุ่งเรือง และคณะ, *โน้ตเพลงไทยฉบับครู เล่ม ๔: เชิดจีน* (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2544), 59.

ซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวของโน้ตอย่างรวดเร็ว หรือการเล่นเสียงดังกระแทกของกลุ่มเสียงก๊ต นอกจากนี้ได้กำหนดให้แนวทำนองช่วงเสียงต่ำแทนการก้าวอย่างของยักษ์รามสูร และแนวทำนองช่วงเสียงกลางถึงเสียงสูงแทนการเหวี่ยงเกรายของนางเมขลา อีกทั้งผู้ประพันธ์เพลงได้นำบทเพลงหน้าพาทย์ของไทยซึ่งเป็นบทเพลงบรรเลงประกอบอาภักิริยามาใช้ โดยนำบทเพลง *เชิดฉิ่ง* มาใช้สำหรับการปรากฏตัวของนางเมขลา และบทเพลง *เชิดจีน* สำหรับเหตุการณ์ขณะที่นางเมขลากำลังล่อแก้ว อย่างไรก็ตาม บทเพลงหน้าพาทย์ที่เลือกนำมาใช้นั้น ผู้ประพันธ์มิได้นำแนวทำนองแบบดั้งเดิมมาใช้โดยตรงไปตรงมา แต่ได้มีการปรับแต่งแนวทำนองให้แตกต่างจากเดิม

กระบวนที่ 2 เพลงศร (ห้องที่ 162-260) ผู้ประพันธ์เพลงยังคงใช้แนวทำนองช่วงเสียงต่ำและการเล่นกลุ่มเสียงก๊ตบนกลุ่มโน้ตเพนาทอนิกบนคีย์ดำด้วยเสียงดังรุนแรง เพื่อสื่อถึงการก้าวอย่างและฤทธิ์เดชของยักษ์รามสูร นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์เพลงได้ประดิษฐ์บันไดเสียงสมมาตร สำหรับนำมาใช้สร้างแนวทำนองสื่อถึงการปรากฏกายหรือการเหวี่ยงเกรายของพระราม ช่วงเริ่มต้นกระบวนเป็นการเคลื่อนไหวของโน้ตอย่างรวดเร็วสื่อแทนอาภักิริยาการแผลงศร ซึ่งการเคลื่อนไหวของโน้ตลักษณะนี้จะปรากฏตลอดทั้งกระบวน ส่วนช่วงกลางเป็นช่วงที่เล่นเสียงดังกระแทกกระพันรุนแรงราวกับเป็นการเผชิญหน้าและการต่อสู้ระหว่างพระรามกับรามสูร โดยการต่อสู้ระหว่างทั้งสองดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง จนกระทั่งถึงช่วงท้ายกระบวนรามสูรเป็นฝ่ายพ่ายแพ้ ดนตรีช่วงจบกระบวน (จบเพลง) 3 ห้องสุดท้ายจึงสงบลงอย่างทันทีทันใด แสดงถึงการยอมแพ้ของยักษ์รามสูร พร้อมทั้งได้ถวายศรของตนให้แก่พระราม

นอกจากองค์ประกอบทางดนตรีที่ใช้สำหรับเล่าเรื่องราวที่เกิดขึ้นในทั้ง 2 เหตุการณ์ ตามที่กล่าวข้างต้น บทเพลงนี้ยังมีวัตถุประสงค์การประพันธ์อื่นเป็นส่วนเสริมเพื่อสื่อถึงบรรยากาศเบื้องหลังของทั้ง 2 เหตุการณ์ ไม่ว่าจะเป็นบันไดเสียงโซลโทน คอร์ดคู่หกออกเมนเทดแบบฝรั่งเศส และคอร์ดดิมินซ์ทบเจ็ด ซึ่งบันไดเสียงและคอร์ดดังกล่าวล้วนมีโครงสร้างที่มีขึ้นคู่ทริยโทนเป็นส่วนประกอบ นอกจากนี้ มีการใช้คอร์ดเรียงซ้อนคู่ 4-5 และเซตสมมาตร (027) อีกทั้งบทเพลงบางช่วงมีการใช้คอร์ดพอลิ หรือกระทั่งมีศูนย์กลางเสียง 2 ตัวพร้อมกันแบบไบโทแนลิตี แต่บทประพันธ์เพลงยังคงอยู่ภายใต้ระบบนีโอโทแนลิตี

ส่วนแนวคิดด้านจังหวะมีหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นการเปลี่ยนอัตราจังหวะ (Changing Meter) การเน้นจังหวะซึ่งขัดแย้งกับอัตราจังหวะที่เป็นจริง (Rhythmic Displacement) การใช้อัตราจังหวะไม่สมมาตร (Asymmetrical Meter) การจัดกลุ่มโน้ตไม่สมมาตร (Irregular Rhythmic

Grouping) รวมถึงมีการขัดกันของจังหวะแบบหลากหลายอัตราจังหวะ (Polymeter) และหลากหลายจังหวะ (Polyrhythm)

การแสดงครั้งแรก (World Premiere)

ผู้ประพันธ์เพลง

วิบูลย์ ตระกูลชั้น

ผู้บรรเลงเปียโน

รามสุร สีตลายัน

การแสดงครั้งแรก

หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วันพฤหัสบดีที่ 14 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2562 เวลา 18.00 น

บรรณานุกรม

- ปัญญา รุ่งเรือง และคณะ. *โน้ตเพลงไทยฉบับครู เล่ม ๔: เซ็ดจีน*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2544.
- รามสูร สัตถายัน. *บทประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเปียนโนจากวรรณคดีไทย*. กรุงเทพฯ: ธนาเพรส, 2562.
- วิบูลย์ ตระกูลอุ้น. *ดนตรีศตวรรษที่ 20: แนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.
- ศิลปากร, กรม. *วรรณกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑, เล่ม ๑*. กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณาการ, 2540.
- สมมตอมรพันธุ์, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระ. *บทละครชุดเบ็ดเตล็ด ในเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ ที่ ๒ ที่ ๔ ที่ ๕ และพระราชนิพนธ์กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ*. พระนคร: ไสภณพิพิธธนากร, 2466.
- สุจิตต์ วงษ์เทศ, บรรณาธิการ. *เพลงชุดใหม่โรงเรียน ฉบับรวมเครื่อง*. นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์มหาวิทยาลัยมหิดล, 2537.
- Buranaprapuk, Ampai. "Tristan Chord and an Extended Dispute over a Century." *Rangsit Music Journal* 13, 1 (2018): 165-179.
- Gauldin, Robert. *Harmonic Practice in Tonal Music*. 2nd ed. New York: W. W. Norton & Company, 2004.
- Kamien, Roger. *Music: An Appreciation*. 10th ed. New York: McGraw-Hill, 2011.
- Kostka, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 3rd ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2006.
- Morgan, Robert P. *Twentieth-Century Music*. New York: W.W. Norton & Company, 1991.
- Persichetti, Vincent. *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. 4th revised ed. New York: W. W. Norton & Company, 1961.
- Straus, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 3rd ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2005.

การตีความและลีลาการบรรเลงบทเพลง บัลลาด ของเดอบุสซี

Interpretation and Performance Practice on Debussy's Ballade

สุภัชชา เอกพิริยะ*¹ ปานใจ จุฬาพันธุ์²

Supatcha Akepiriya*¹ Panjai Chulapan²

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้เกี่ยวกับการตีความและลีลาการบรรเลงบทเพลง บัลลาด ซึ่งเป็นผลงานสำหรับเปียโนโดยโคลด เดอบุสซี (ค.ศ. 1862-1918) มีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาทักษะการบรรเลงบทเพลง บัลลาด ให้ไพเราะ และเพื่อวางแผนการฝึกซ้อมสำหรับการแสดงเดี่ยวเปียโน บทเพลงนี้ประพันธ์ขึ้นในช่วงแรก ๆ ของการเริ่มประพันธ์เพลงของเดอบุสซี มีทำนองที่เคลื่อนไหวยืดหยุ่น ไพเราะและสวยงาม การที่จะบรรเลงบทเพลงนี้ให้ไพเราะ ผู้แสดงต้องฝึกการควบคุมลักษณะของเสียงให้ดี ควบคู่ไปกับรายละเอียดอื่น ๆ ที่ปรากฏในบทเพลง เทคนิคการบรรเลงที่ยากในเพลงนี้คือการควบคุมคุณภาพเสียงให้เรียบเสมอกันโดยที่ยังต้องบรรเลงทำนองให้เคลื่อนไหวไปข้างหน้า ผู้วิจัยตีความ ฝึกซ้อม และกำหนดเทคนิคในการบรรเลงเพื่อสื่อสารเพลงบทนี้ออกมาได้อย่างสมบูรณ์และตรงกับจุดมุ่งหมายของผู้ประพันธ์ ผลการศึกษาพบว่าการควบคุมคุณภาพเสียงเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุดที่จะต้องควบคุมให้ได้ และใช้เทคนิคการฝึกซ้อมที่ต่างกันในแต่ละช่วงพร้อมทั้งวางแผนการฝึกซ้อมอย่างเหมาะสม เพื่อให้สามารถถ่ายทอดบทเพลงออกมาได้ดีตรงตามจุดมุ่งหมายของผู้ประพันธ์มากที่สุด

คำสำคัญ: การแสดงเดี่ยวเปียโน / ทักษะการบรรเลงเปียโน / บัลลาด / เดอบุสซี

* Corresponding author, email: supatcha.ake@gmail.com

¹ นิสิตปริญญาโท หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

¹ Master's Degree Candidate, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

² อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

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

Abstract

This research article is about interpretation and performance practice of *Ballade* composed by Claude Debussy (1862-1918). The research aims to develop a beautiful sound in performance of *Ballade* piece and create a practice plan for piano recital. The composition, composed early in Debussy's career, contains flexible and beautiful melodies. The pianist needs to control sound qualities as well as other musical elements. Difficult techniques for a performer are keeping the equal tones together with pushing the melodies forward throughout the whole time. The researcher studied the interpretations and practiced with appropriate techniques in order to meet the composer's purpose. The result of the study shown that the performer has to control sound quality as well and use different techniques for each section together with practice properly for good at perform the music in order to meet the composer's purpose as much as possible.

Keyword: Piano Recital / Piano Performance / Ballade / Debussy

บทนำ

ในการแสดงเปียโนคลาสสิก มีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องศึกษาบทเพลงอย่างละเอียดและครอบคลุมทั้งในเรื่องของประวัติความเป็นมา เทคนิคการบรรเลง การวิเคราะห์ การตีความและความแตกต่างของการถ่ายทอดบทเพลงในแต่ละยุคสมัย ผู้วิจัยมีความสนใจในบทเพลง *บัลลาด* เนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีเดอบุสซีประพันธ์ขึ้นก่อนเพลงผลงานเพลงเปียโนอื่น ๆ ที่มีชื่อเสียงของเขา และเป็นบทเพลงที่ได้รับความนิยมในการนำมาบรรเลง ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาบทเพลงดังกล่าวอย่างละเอียดวางแผนทุกขั้นตอนก่อนทำการแสดงเดี่ยวเปียโนเพื่อเป็นแนวทางในการฝึกบรรเลงอย่างถูกวิธี รวมถึงเพื่อถ่ายทอดผลของการศึกษาวิจัยผ่านการแสดง

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของผู้ประพันธ์บทเพลงและความเป็นมาของบทเพลง
2. เพื่อนำเสนอการตีความและลีลาการบรรเลงบทเพลง
3. เพื่อศึกษาวิธีการฝึกซ้อมในบทเพลงที่มีประสิทธิภาพ
4. เพื่อศึกษาวิธีการบรรเลงให้ไพเราะ

วิธีดำเนินการวิจัย

1. คัดเลือกบทเพลงที่จะนำมาแสดงโดยปรึกษากับอาจารย์ผู้สอน
2. ศึกษาและวิเคราะห์บทเพลง
3. เรียนรู้วิธีการถ่ายทอดบทเพลงกับอาจารย์ผู้สอน
4. ฝึกซ้อมการบรรเลงบทเพลง
5. ประชาสัมพันธ์และจัดการแสดงผลงาน
6. จัดพิมพ์และนำเสนอเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์
7. นำเสนอผลงานในรูปแบบบทความวิจัยทางวารสารวิชาการ

ผลการวิจัย

จากการศึกษา ตีความ และฝึกซ้อม ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลประวัติความเป็นมาของผู้ประพันธ์และบทเพลง วิธีการบรรเลง รวมถึงวิธีการซ้อมในส่วนที่ยากเพื่อเป็นแนวทางให้ผู้อ่านได้ศึกษาต่อยอด สามารถสรุปผลได้ดังนี้

ประวัติผู้ประพันธ์

โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, ค.ศ. 1862-1918) เป็นคีตกวีชาวฝรั่งเศส เมื่ออายุ 10 ปี ได้เข้าศึกษาที่วิทยาลัยดนตรีแห่งปารีส (Paris Conservatory) ศึกษาทั้งเปียโน การประพันธ์เพลง และทฤษฎีดนตรี และจบการศึกษาจากวิทยาลัยดนตรีดังกล่าวเมื่ออายุ 22 ปี ต่อมาในปี ค.ศ. 1888 เดอบุสซีเดินทางไปประเทศเยอรมนีเพื่อฟังดนตรีของริชาร์ด วากเนอร์ (Richard Wagner, ค.ศ. 1813 -1883) ในเวลาต่อมาเดอบุสซีเริ่มพัฒนาแนวคิดในการประพันธ์เพลงที่ต่างออกไปจากวากเนอร์ที่มักใช้โครมาติก (Chromatic) และเสียงกระด้าง (Dissonance) รวมทั้งต้องใช้วงดนตรีขนาดใหญ่ในการบรรเลง ผลงานของเดอบุสซีโดยส่วนใหญ่จึงมักบรรยายถึงความสวยงามของธรรมชาติ มีบรรยากาศที่ผ่อนคลาย แต่อาจกล่าวได้ว่าสิ่งหนึ่งที่เดอบุสซีคิดเหมือนวากเนอร์คือ

การค้นหาแนวทางการประพันธ์ดนตรีแบบใหม่เพื่อหลีกเลี่ยงจากดนตรีในระบบอิงกฏแจเสียง (Tonality) แบบเดิม เดอบุสซีได้กล่าวไว้ว่าโครงสร้างของบทเพลงที่ประกอบด้วยท่อนนำ (Exposition) ท่อนพัฒนา (Development) และท่อนย้อนกลับ (Recapitulation) เป็นความล้าสมัย เขาชอบบทเพลงขนาดสั้นที่มีความยืดหยุ่นของโครงสร้างมากกว่า³

ในปีค.ศ.1889 เดอบุสซีได้เข้าชมการแสดงในงานนิทรรศการนานาชาติที่กรุงปารีส (Paris International Exposition) จึงมีความประทับใจและได้นำเทคนิคการประพันธ์เพลงดังกล่าว เช่น บันไดเสียงโฮลทอน (Whole-Tone Scale) หรือบันไดเสียงเพนตาโทนิค (Pentatonic Scale) มาผสมผสานกับแนวคิดอื่นที่เขาชื่นชอบในการประพันธ์เพลงของเขา รวมทั้งบทเพลงของเขามีทำนองหลักที่สั้น มีกฏแจเสียงและจังหวะที่ไม่ชัดเจน หนึ่งในความคิดสร้างสรรค์ของเขาที่โดดเด่นในการประพันธ์คือการใช้คอร์ดคู่ขนาน (Parallel Chord)

เดอบุสซีเสียชีวิตในปี ค.ศ. 1918 เรียกได้ว่าเดอบุสซีเป็นผู้นำดนตรีในรูปแบบของ “ดนตรีกระแสอิมเพรชัน” เดอบุสซีมีอิทธิพลต่อผู้ประพันธ์เพลงในช่วงยุคศตวรรษที่ยี่สิบอีกหลายคน เช่น โมริส ราเวล (Maurice Ravel, ค.ศ. 1875-1937) เบลา บาร์ตอก (Bela Bartok, ค.ศ. 1881-1945) และอิกอร์ สตราวินสกี (Igor Stravinsky, ค.ศ. 1882-1971)

ประวัติความเป็นมาของบทเพลง

บทเพลง *บัลลาด* มีชื่อเดิมว่า *บัลลาดสลาฟ* (*Ballade Slave*) ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1890 ระหว่างที่เดอบุสซีเดินทางไปประเทศรัสเซียและยุโรปกับครอบครัวของวอนเมค ซึ่งเป็นครอบครัวที่เขาสอนเปียโนให้ในขณะนั้น และได้อุทิศให้กับเพื่อนร่วมโรงเรียนของเขา ต่อมาเพลงบทนี้ได้รับการปรับปรุงแก้ไขและตีพิมพ์เผยแพร่ในปี ค.ศ.1903 และตัดคำว่า *Slave* ออก เหลือเพียงคำว่า *Ballade* เท่านั้น อนึ่ง ช่วงที่เดอบุสซีประพันธ์ *บัลลาด* บทนี้ เป็นช่วงต้นของอาชีพการประพันธ์เพลงก่อนที่จะประพันธ์บทเพลงที่มีชื่อเสียงอื่น ๆ ตามมา เช่น *Arabesque*, *Reverie* และ *The Petite Suite*

เดอบุสซีได้รับอิทธิพลทางความคิดในการประพันธ์ทำนองจากผู้ประพันธ์เพลงชาวรัสเซีย มีลี บาลาคิเรฟ (Mily Balakirev, ค.ศ. 1837-1910) นอกจากนี้ *Ballade* ยังสะท้อนให้เห็นผลงานช่วงต้นของกาบริเอล โฟเร (Gabriel Faure, ค.ศ. 1845-1924) และเฟรเดริก โชแปง (Frederic Chopin, ค.ศ. 1810-1849) ในเรื่องของเทคนิคการประพันธ์ ได้แก่ เนื้อดนตรี (Texture) โทนาลิตี

³ Joseph Machlis and Kristine Forney, *The Enjoyment of Music*, 8th ed. (New York: W.W. Norton & Company, 1999), 334.

การตีความ การวิเคราะห์ และลีลาการบรรเลง

ในท้องที่ 6 จะเห็นว่าเริ่มมีทำนองหลักเข้ามาในแนวนอน จึงต้องเล่นให้เสียงของทำนองหลักเด่นชัดออกมาและเชื่อมต่อกัน โน้ตในกุญแจฟาที่อยู่บนจังหวะ 1 และ 3 ต้องชัดเจนด้วยเช่นกัน ในส่วนของเสียงดัง-เบา จะบรรเลงตามเครื่องหมายดังตัวอย่างที่ 30 ทำนองในท้องที่ 6 และ 7 เป็นช่วงที่ทำนองหลักเข้ามาครั้งแรกจึงบรรเลงด้วยเสียงที่เบากว่าช่วงที่ทำนองหลักเข้ามาครั้งที่ 2 ในท้องที่ 8 และ 9 ช่วงคอร์ด G ไมเนอร์ ในท้องที่ 7 และ 9 มีการลดเสียงให้เบาลงเนื่องจากต้องการสร้างความรู้สึกที่แตกต่างระหว่างเมเจอร์และไมเนอร์ ในส่วนของการใช้เพดัลเดอบุสซีได้อิทธิพลมาจากฟรานซ์ ลิสต์ (Franz Liszt, ค.ศ. 1811-1886) เมื่อตอนที่เขาได้ทุนไปเรียนที่กรุงโรมเป็นเวลา 3 ปี และได้มีโอกาสฟังบทเพลงของลิสต์ซึ่งเป็นการเปลี่ยนเพดัลอย่างมีศิลปะคล้ายกับการหายใจของบทเพลง การเปลี่ยนเพดัลผู้แสดงจึงเปลี่ยนในจังหวะที่ 1 และ 3 (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 บทเพลง บัลลาด ห้องที่ 6-9

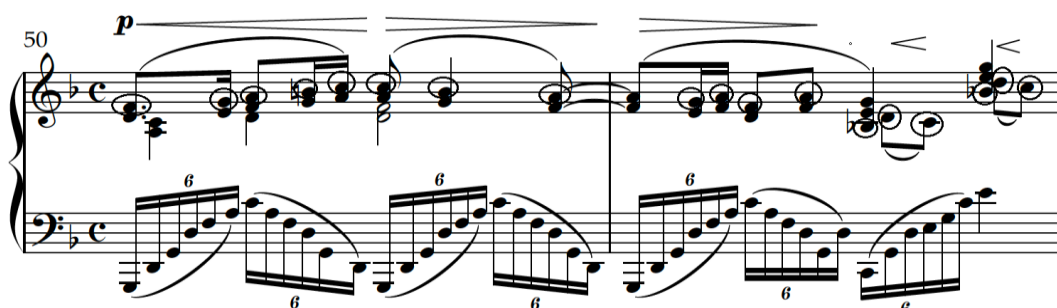
ในห้วงที่ 21 ผู้แสดงบรรเลงคอร์ด G ไมเนอร์ 7 อย่างเบาลงทันที เพื่อเข้าห้วงที่ 22 ซึ่งมีโน้ตเหมือนกับห้วงที่ 20-21 การบรรเลงซ้ำครั้งที่สองให้บรรเลงเหมือนครั้งแรกแต่ดังขึ้นกว่าเดิมเล็กน้อย ในห้วงที่ 24 จะเห็นว่าแนวทำนองเดิมเข้ามาแต่เปลี่ยนระดับเสียงและเป็นโน้ตคู่แปด (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2 บทเพลง บัลลาด ห้วงที่ 21-24



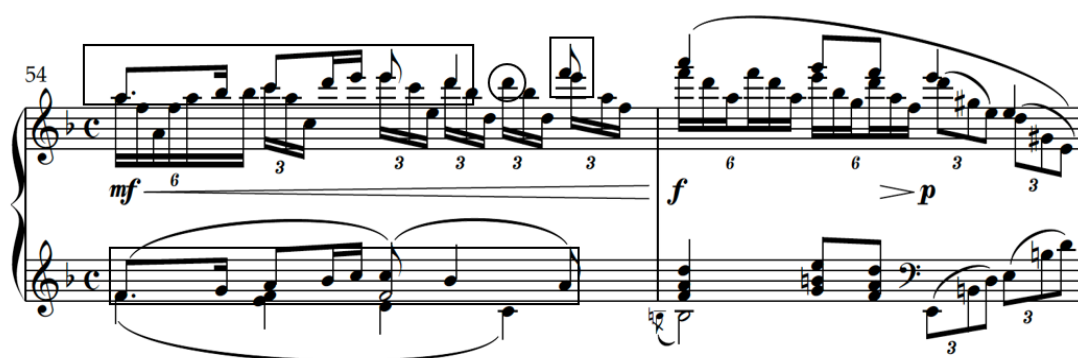
ทำนองที่สองกลับมาพร้อมโน้ตในแนวกลางในมือขวา ในส่วนของมือซ้ายเป็นโน้ตเซบีดสองชั้นซึ่งบรรเลงอย่างรวดเร็ว ในส่วนนี้ให้บรรเลงมือซ้ายด้วยความเบาแต่ให้เคลื่อนไหวไปข้างหน้าอย่างราบรื่น มือขวาบรเลงทำนองที่สองในแนวบนตรงแนวเสียงของโน้ตที่่วงกลมให้โดดเด่น (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 3 บทเพลง บัลลาด ห้วงที่ 50-51



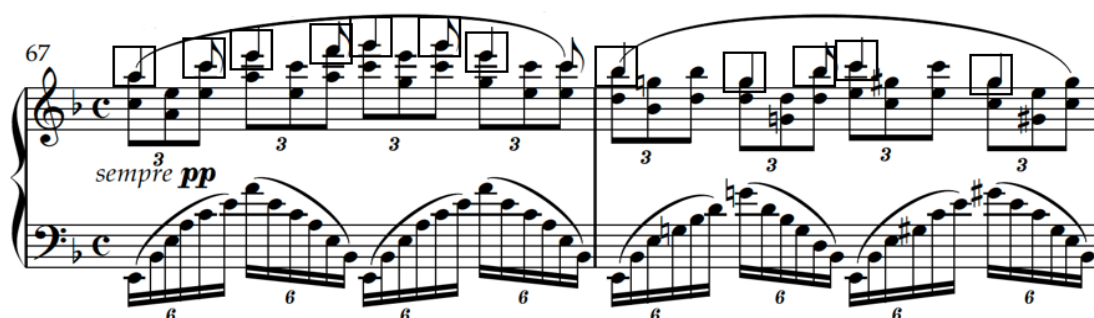
ห้องที่ 54 พบแนวทำนองที่สองในแนวนมือขวา และในมือซ้ายเป็นส่วนที่เดอบุสซีใช้ทำนองทั้งสองมือแบบคู่สามไปในทิศทางเดียวกัน ส่วนนี้ให้บรรเลงทำนองในกรอบสี่เหลี่ยมให้เด่นชัด แนวทำนองกลางของมือขวาให้บรรเลงอย่างเบา ส่วนโน้ต D ในกรอบสี่เหลี่ยมสีเขียวให้บรรเลงเบา กว่าโน้ต D ก่อนหน้าเนื่องจากเป็นโน้ตซ้ำกัน ตั้งแต่ต้นห้องที่ 54 ให้บรรเลงดังขึ้นถึงคอร์ด D ไมเนอร์ ในห้องที่ 55 ก่อนจะเบาลงสู่คอร์ด E เมเจอร์ 7 (ตัวอย่างที่ 4)

ตัวอย่างที่ 4 บทเพลง บัลลาด ห้องที่ 54-55



ในแนวคอร์ดมือซ้ายจะพบกลุ่มโน้ตเข้บัตสองชั้นเคลื่อนที่ขึ้นลงอย่างต่อเนื่อง ในช่วงนี้ให้บรรเลงแนวนของมือขวาในส่วนที่มีกรอบสี่เหลี่ยมให้โดดเด่น ส่วนโน้ตในมือขวาและแนวกลางของมือขวาให้บรรเลงด้วยเสียงที่เบามาก ส่วนมือซ้ายให้บรรเลงอย่างราบรื่นและต่อเนื่อง (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 บทเพลง บัลลาด ห้องที่ 67-68



ห้องที่ 84-93 เป็นช่วงที่มีการบรรเลงคอร์ดด้วยการโรลคอร์ด (Rolled-Chord) คือ การกดนิ้วลงบนคีย์อย่างนุ่มนวลแล้วไล่โน้ตทีละตัวในคอร์ดอย่างรวดเร็วทั้งในมือซ้ายและขวา ผู้แสดงต้องควบคุมโทนเสียงให้ละมุน ไม่กระแทก และมีเสียงเบา สามารถยืดหยุ่นจังหวะให้ช้าลงในช่วงนี้ได้

เพื่อสร้างความรู้สึกละมุน ในห้องที่ 88 ทำนองหลักของเพลงกลับมาในรูปแบบของการโรลคอร์ดทั้งมือซ้ายและขวา ในช่วงนี้ให้บรรเลงทำนองหลักแนวบนให้เด่นชัด ส่วนเสียงโน้ตอื่นในคอร์ดให้เบาลง การโรลคอร์ดในช่วงนี้ไม่ต้องกดโน้ตค้างไว้ทุกโน้ต สามารถที่จะไล่โน้ตทุกตัวในคอร์ดเป็นเสียงเหมือนคลื่นแล้วปล่อยโน้ตที่กดไปแล้วไม่ต้องกดค้างโน้ตทุกโน้ตให้ครบตามจังหวะ (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 6 บทเพลง บัลลาด ห้องที่ 84-93

ในห้องที่ 102-105 เป็นช่วงที่มีการโรลคอร์ดที่กว้าง ผู้แสดงสามารถเล่นโรลคอร์ดจากโน้ตเสียงต่ำสุดไปเสียงสูงสุดซึ่งโน้ต C ให้ใช้มือซ้ายเข้ามาเพื่อกดได้ ช่วงจบเพลงเป็นช่วงที่บรรเลงเสียงเบาและช้าลง ในห้องที่ 100, 104 และ 105 ผู้แสดงใส่เพเดิลค้างไว้ทั้งห้องโดยไม่เปลี่ยนเพื่อไม่ให้เสียงทำนองขาดหาย (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 บทเพลง บัลลาด ห้องที่ 100-105

เทคนิคและวิธีการฝึกซ้อม

ในการฝึกซ้อมบทเพลง ผู้แสดงควรมีการวางแผนการซ้อมเป็นอย่างดี การแสดงบทเพลงใดเพลงหนึ่งให้ได้ดี ประกอบด้วยหลายปัจจัย ได้แก่ ความเป็นนักดนตรี คุณภาพเสียง เทคนิค จังหวะ ความแม่นยำของโน้ต และภาพรวมของการแสดงทั้งหมด ฯลฯ โดยรวมแล้ว *บัลลาด* ไม่ได้เป็นบทเพลงที่มีเทคนิคยากซับซ้อน แต่จะมีความยากในเรื่องของการบรรเลงให้เสียงไพเราะ ทำนองสำคัญต้องโดดเด่นออกมาและมีเสียงที่เบาใส

ในเรื่องของเทคนิคการผลิตเสียงที่เบาใส โจเซฟ เลวิน (Josef Lhevinne, ค.ศ. 1874-1944) สอนไว้ในหนังสือ *Basic Principles in Pianoforte Playing* ซึ่งแปลเป็นภาษาไทยโดยปานใจ จุฬารัตน์ ว่า

เทคนิคดังกล่าวเริ่มต้นด้วยท่อนแขนที่ปล่อยสบาย ผ่อนคลาย ต่อมาขณะที่กดปลายนิ้วลงบนคีย์ก็ต้องกดให้สุดเช่นกันเพราะถึงแม้ต้องการเสียงที่เบาเบา แต่ต้องไม่อ่อนแอ และเมื่อยกนิ้วขึ้นเพื่อเล่นโน้ตตัวต่อไป ต้องไม่ยกสูงเกินไปเพราะจะทำให้เล่นไม่ได้เร็ว รวมทั้งเวลาที่กดลงอีกครั้งจะได้ยินเสียงที่กระแทก ต้องซ้อมช้า ๆ เพื่อสังเกตความเคลื่อนไหวและแก้ไขให้ถูกต้อง ในเรื่องของการจำโน้ตเพลง ควรฝึกซ้อมจำบทเพลงทีละประโยค ไม่ใช่ทีละห้อง เพื่อที่จะทำให้เข้าใจเนื้อความที่ผู้แต่งต้องการจะสื่อสาร เหมือนกับการอ่านกลอนที่มีสัมผัสคล้องจองและเห็นภาพพจน์ นอกจากนี้ การทำความเข้าใจกับคอร์ดและการดำเนินคอร์ด (Chord progression) เป็นอีกวิธีหนึ่งที่ช่วยในการจำบทเพลงให้แม่นยำขึ้น⁴

ช่วงแรกของบทเพลง ห้องที่ 1-19 เทคนิคที่ยากคือการบรรเลงโน้ตที่เป็นจังหวะขัด (Syncopation) ระหว่างมือขวาและมือซ้าย ในมือขวาผู้แสดงลองซ้อมเฉพาะทำนองหลักก่อนเพื่อให้ผู้แสดงได้ยินเสียงทำนองหลักเด่นชัดออกมา ส่วนมือซ้ายหลังจากซ้อมนับจังหวะเท่ากันได้แล้ว ผู้แสดงซ้อมเล่นซ้ำแล้วเน้นโน้ตจังหวะหลักให้เสียงชัด ไม่กางนิ้วมากเกินไปจนเกิดการเกร็งมือ อีกวิธีหนึ่งคือผู้แสดงลองซ้อมแบบเล่นเสียงสั้น (Staccato) เพื่อจะได้บรรเลงราบรื่นและไม่เกร็ง และเนื่องจากเป็นโน้ตที่ไล่จากระดับเสียงต่ำไปสูงบรรเลงอย่างรวดเร็วในหลายห้อง ในส่วนที่เป็นโน้ตห้าและหกพยางค์ ผู้แสดงจะฝึกซ้อมมากเป็นพิเศษเพื่อให้เกิดความชำนาญเมื่อได้บรรเลงพร้อมกับ

⁴ ปานใจ จุฬารัตน์, “หลักพื้นฐานในการบรรเลงเปียโน และการบรรเลงเปียโนพร้อมคำถามคำตอบ,” *วารสารดนตรีรังสิต* 9,1 (2557): 49.

มือขวา หลังจากที่ได้ผู้แสดงลองฝึกซ้อมในแต่ละวิธีพบว่า หากฝึกซ้อมในมือซ้ายด้วยการเล่นเสียงสั้น ก่อนต่อจากนั้นค่อยซ้อมนับจังหวะแล้วเล่นซ้ำ จะทำให้การบรรเลงมีความราบรื่นที่สุด

ช่วงที่สองของบทเพลง ห้องที่ 20–62 เทคนิคที่ยากคือการบรรเลงทำนองแนวนบนพร้อมกับ ทำนองแนวกกลางซึ่งเป็นโน้ตเข้บ้ตสองชั้นหกพยางค์ในมือขวา โดยบรรเลงให้ทำนองแนวนบนมีเสียง เด่นชัดออกมา ในขณะที่แนวกกลางเล่นเสียงเบามาก ในการซ้อมมือขวาผู้แสดงลองซ้อมเล่นทำนอง หลักเพียงอย่างเดียวก่อน จากนั้นค่อยใส่แนวกกลางเข้าไปโดยในแนวกกลางให้ฝึกเล่นเป็นเสียงสั้นแบบ เล่นเสียงเบามาก ให้ซ้อมลักษณะดังกล่าวด้วยอัตราความช้า ทั้งนี้การซ้อมเช่นนี้ทำให้เมื่อบรรเลง เพลงด้วยความเร็วจริงเสียงทำนองหลักจะมีเสียงโดดเด่นมากกว่าแนวกกลาง อีกวิธีหนึ่งคือผู้แสดงลอง ฝึกร้องทำนองแนวนบนที่ต้องการให้เสียงเด่นชัด แล้วซ้อมบรรเลงคอรัลมือขวาทั้งหมดแต่หน้าหน้าไป ที่นิ้ว 5 ฝึกแบบดังกล่าวด้วยอัตราช้า ซึ่งการฝึกซ้อมในวิธีหลัง แม้ว่าผู้แสดงสามารถบรรเลงให้เสียง แนวนทำนองบนเด่นออกมาได้ แต่เสียงที่ได้จะยังขาดหาย ไม่ค่อยเชื่อมต่อกัน รวมถึงผู้แสดงยังไม่ สามารถควบคุมนิ้วในบรรเลงเสียงทำนองแนวกกลางให้เบาได้ การฝึกซ้อมส่วนนี้ผู้แสดงจึงเลือกฝึก ด้วยวิธีการในแบบแรก ในส่วนแนวนทำนองมือซ้ายให้ซ้อมซ้ำเช่นกันแต่เล่นให้เสียงเชื่อมต่อกันตาม เครื่องหมายที่โน้ตระบุไว้ อีกเทคนิคหนึ่งที่ยากคือการบรรเลงคอรัลในมือขวาพร้อมกับมือซ้ายบรรเลง โน้ตเข้บ้ตสองชั้นขึ้นลงตลอดเวลาอย่างรวดเร็วและเสียงต้องเบาและเรียบเสมอกัน ผู้แสดงซ้อมมือ ซ้ายซ้ำพร้อมด้วยการนับจังหวะที่เท่ากันก่อน จากนั้นซ้อมเป็นเสียงสั้นโดยเล่นให้เสียงดังทุกโน้ต ทั้งนี้ เพื่อให้เวลาบรรเลงจริงสามารถที่จะคุมโทนเสียงให้ราบเรียบและต่อเนื่องไม่ติดขัดเมื่อมารวมกับมือ ซ้าย ในมือขวาผู้แสดงซ้อมเล่นทำนองหลักอย่างเดียวก่อนจากนั้นค่อยใส่แนวกกลางโดยซ้อมแนวกกลาง เล่นเป็นเสียงสั้น เพื่อให้สามารถคุมเสียงได้เบาแต่ไม่ขาดหายเมื่อบรรเลงทั้งคอรัลพร้อมกันหมดใน ทำนองมือขวา

ช่วงที่สามของบทเพลง ห้องที่ 63–105 เทคนิคการบรรเลงโน้ตคู่ห้าและคู่หกในมือขวาให้มี เสียงแนวนบนที่เชื่อมกันพร้อมการบรรเลงโน้ตในมือซ้ายเป็นโน้ตเข้บ้ตสองชั้นขึ้นลงตลอดเวลา ผู้แสดง ลองฝึกมือขวาวิธีแรกโดยเล่นด้วยอัตราช้า เวลาฝึกพยายามให้นิ้วติดกับคีย์มากที่สุดเพื่อให้เสียงแนว บนเชื่อมต่อกัน วิธีที่ 2 คือผู้แสดงฝึกเล่นเฉพาะแนวนทำนองบนที่ต้องการให้เสียงเด่นออกมาพร้อม ร้องเสียงทำนองด้วยขณะฝึก จากนั้นค่อยฝึกเล่นทั้งคอรัลในมือขวา วิธีที่ 3 ผู้แสดงลองฝึกคือเล่นแนว ทำนองบนให้เสียงเชื่อมกัน แต่โน้ตแนวกกลางบรรเลงเป็นเสียงสั้นซึ่งจะซ้อมลักษณะนี้ในอัตราช้า โดย จากการลองฝึกซ้อมในแต่ละวิธีดังกล่าว พบว่าวิธีที่ 2 แล 3 ช่วยให้การบรรเลงทำนองแนวนบนออกมา

เสียงเชื่อมต่อกันและแนวกลางเสียงเบาได้ดีที่สุด ส่วนมือซ้ายผู้แสดงซ้อมด้วยวิธีเดียวกับช่วงที่สองของบทเพลง

เทคนิคสุดท้ายของช่วงนี้ที่ยากคือการโรลคอร์ดให้เป็นเหมือนเสียงคลื่นฟงดูไพเราะ ในช่วงนี้จะเป็นการโรลคอร์ดในมือซ้ายและขวาพร้อมกัน วิธีการซ้อมให้เล่นแบบเกี้ยวเกียให้มีเสียงดังทีละนิ้วทั้งสองมือซ้ำๆก่อน จากนั้นค่อยโรลคอร์ดทั้งสองมือบรรเลงช้าแต่เล่นทุกโน้ต อีกวิธีหนึ่งคือการฝึกซ้อมทีละมือโดยเล่นโน้ตระดับเสียงต่ำสุดในคอร์ดเสียงยาว โน้ตต่อมาที่ระดับเสียงสูงขึ้นให้เล่นเสียงสั้น โน้ตถัดมาที่สูงขึ้นอีกให้เล่นเสียงยาว ฝึกเล่นลักษณะนี้จนเล่นโน้ตครบทั้งคอร์ด หลังจากนั้นค่อยเล่นแบบเร็วปกติโดยทำให้เสียงเหมือนคลื่นในทะเล จากการฝึกซ้อมทั้งสองวิธีผู้แสดงพบว่าหากซ้อมทั้งสองวิธีสามารถช่วยให้การบรรเลงโรลคอร์ดมีเสียงที่ไพเราะ และบรรเลงได้ราบรื่น

สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษาวิจัยพบว่า โคลด เดอบุสซี ได้รับอิทธิพลการประพันธ์จากการเดินทางไปประเทศรัสเซียและยุโรปกับครอบครัวของวอนเมค รวมถึงได้รับอิทธิพลการสร้างทำนองจากบาลาคิเรฟซึ่งเป็นผู้ประพันธ์เพลงชาวรัสเซีย ส่งผลให้บทเพลงประพันธ์ของเดอบุสซีมีความแตกต่างออกไปจากแนวดนตรียุคโรแมนติก จากดนตรีโรแมนติกซึ่งก่อให้เกิดความสะเทือนอารมณ์ลักษณะทั่วไป ดนตรีในกระแสอิมเพรสชันเต็มไปด้วยจินตนาการ อารมณ์ที่ล่องลอยและสงบ รวมทั้งความนิ่มนวลละมุนละไมในลีลา ถึงแม้ว่า *บัลลาด* จะเป็นผลงานในช่วงต้นของเขา แต่ก็เริ่มสะท้อนถึงเอกลักษณ์ของเดอบุสซีได้ในระดับหนึ่ง บทเพลงโดยรวมให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวไปข้างหน้าพร้อมกับนิ่งสงบในเวลาเดียวกัน แสดงถึงความสวยงามของแนวทำนองซึ่งมีจังหวะที่สามารถยืดหยุ่นได้ ไม่ช้าหรือเร็วเกินไป เสียงโดยรวมค่อนข้างเบา ในการถ่ายทอดบทเพลงนี้ให้ไพเราะ ผู้บรรเลงพบว่าการบรรเลงคอร์ดในมือขวา หากบรรเลงให้โน้ตที่อยู่ในแนวทำนองสำคัญเด่นออกมาและมีเสียงเชื่อมต่อกันจะไพเราะมากกว่าบรรเลงให้เสียงโน้ตในคอร์ดดังเท่ากันทุกโน้ต ในเรื่องของเสียงดัง-เบา ผู้วิจัยได้ทดลองบรรเลงให้ปลายนิ้วกดลงคีย์ให้ลึกสุดแต่มีเสียงเบา พบว่า เสียงที่ได้้นอกจากจะเสียงเบาแล้วยังมีความชัดเจนและใส ทำให้เสียงออกมาไพเราะไม่ขาดหายในช่วงที่มีทำนองเชื่อมต่อกัน ส่วนของเทคนิคการบรรเลงมีช่วงที่ต้องฝึกซ้อมมากเป็นบางช่วงได้แก่ ช่วงแรกคือช่วงที่มีโน้ตที่เป็นจังหวะขัดระหว่างมือขวาและซ้าย สองคือช่วงที่บรรเลงให้ทำนองแนวบนมีเสียงเด่นชัดออกมา ในขณะที่แนวกลางเล่นเสียงเบามาก ช่วงที่สามคือเทคนิคการบรรเลงโน้ตขึ้นคู่ห้าและหกในมือขวาให้มีเสียง

แนวนอนที่เชื่อมกันพร้อมการบรรเลงโน้ตในมือซ้ายเป็นโน้ตเข้บัตสองชั้นขึ้นลงตลอดเวลา ช่วงสุดท้ายคือการโรลคอร์ดให้เป็นเหมือนเสียงคลื่นฟังกูไพอะ

ข้อเสนอแนะ

1. ผู้ที่ต้องการบรรเลงบทเพลง *บัลลาด* สำหรับการแสดงเดี่ยวเปียโนสามารถอ่านข้อมูลจากผลงานวิจัยครั้งนี้เป็นแนวทางในการศึกษาบทเพลง รวมถึงการตีความการบรรเลงและวิธีฝึกซ้อมเพื่อให้สามารถถ่ายทอดบทเพลงได้ตรงมุ่งหมายของผู้ประพันธ์มากยิ่งขึ้น

2. แนวทางการตีความการบรรเลงในการวิจัยครั้งนี้ ไม่เพียงแต่เป็นแนวทางในการเตรียมการแสดงเพลง *บัลลาด* เท่านั้น แต่บทเพลงอื่นของเดอบุสซีหรือบทเพลงที่มีทำนองในลักษณะคล้ายกันก็สามารถใช้เป็นแนวทางการตีความและฝึกซ้อมได้เช่นกัน

วันและสถานที่จัดแสดง

บทเพลง *บัลลาด* เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงเดี่ยวเปียโน จัดขึ้นเมื่อวันที่ 26 พฤศจิกายน พ.ศ.2563 ณ สตูดิโอธงสรวง (Tongsuang's Concert Salon & Studio) จังหวัดปทุมธานี ใช้เวลาในการแสดงทั้งหมดประมาณ 1 ชั่วโมง

บรรณานุกรม

- ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2552.
- ปานใจ จุฬาพันธุ์. “หลักพื้นฐานในการบรรเลงเปียโนและการบรรเลงเปียโนพร้อมคำถามคำตอบ.” *วารสารดนตรีรังสิต* 9, 1 (2557): 47-54.
- พรศิริ นรบาล. “บูรณาการแห่งภาพสะท้อนของเสียงเปียโนในศตวรรษที่ 21.” *วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, 2559.
- มันทนา ก่อพานิชกุล. “การแสดงเดี่ยวเปียโนโดย มันทนา ก่อพานิชกุล.” *วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, 2560.
- วิบูลย์ ตระกูลอุ้น. *ดนตรีศตวรรษที่ 20*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.
- Comeau, Gilles, and Covert Rosemary. *An Illustrated History of Music for Young Musicians*. Ontario, CA: Le Centre Franco, 2000.
- Machlis, Joseph, and Forney Kristine. *The Enjoyment of Music*. 8th ed. New York: W.W.Norton & Company, 1999.

การแต่งเพลงเพื่อปลูกฝังคุณธรรมและจริยธรรม ในโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต

Songwriting for Cultivating Morality and Ethics in the Demonstration
School of Phuket Rajabhat University

อัครวัฒน์ สิงห์ชู*¹

Akkarawat Singchoo*¹

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดในการแต่งเนื้อร้องและการสร้างสรรค์บทเพลงใหม่และเพื่อใช้เป็นสื่อในการปลูกฝังคุณธรรมและจริยธรรม แก่เด็กและเยาวชนในโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต โดยศึกษากลุ่มตัวอย่าง จำนวน 40 คน เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย คือ แบบทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน จำนวน 30 ข้อ และแบบประเมินความพึงพอใจเกี่ยวกับแนวคิดในการแต่งเพลง โดยการแบ่งรวบรวมเนื้อหา 2 เรื่องเป็น 1 บทเพลง มีจำนวน 4 บทเพลง คือ เพลง *ขยัน ซื่อสัตย์* เพลง *ประหยัด* *มีวินัย* เพลง *สามัคคี* *มีน้ำใจ* และเพลง *สุภาพ สะอาด*

ผลการวิจัยพบว่า การแต่งเพลงเพื่อปลูกฝังคุณธรรมและจริยธรรม ผู้วิจัยมีแนวคิดโดยการนำเนื้อหาของคุณธรรมและจริยธรรม 8 ประการ มาแต่งเป็นเนื้อร้อง ทำนอง และนำมาเรียบเรียงเสียงประสานในทางดนตรีในรูปแบบวงสตริงคอมโบ การวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสาน มีการสร้างบทบาทในการทำหน้าที่ของเครื่องดนตรีในแต่ละชนิดให้แนวเสียงเกิดความกลมกลืนสอดคล้องกับแนวทำนองหลัก และใช้เป็นสื่อในรายวิชาหน้าที่พลเมือง ผลประเมินความพึงพอใจเกี่ยวกับแนวคิดในการแต่งเพลง อยู่ในระดับความพึงพอใจมากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 77.50 รองลงมาอยู่ในระดับพอใจมากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 15.00 และผลแบบทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน คะแนนหลังเรียนสูงกว่าคะแนนก่อนเรียน คะแนนก่อนเรียนและหลังเรียนแตกต่างกันมีนัยสำคัญที่ .05

คำสำคัญ: การแต่งเพลง / คุณธรรมและจริยธรรม / โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต

* Corresponding author, email: akkarawatsingchoo@gmail.com

¹ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต

¹ Asst. Prof., Faculty of Education, Phuket Rajabhat University.

Abstract

The research objectives were to the musical ideas in songwriting and create new songs for using as a media in cultivating morality and ethics to students in the Demonstration School of Phuket Rajabhat University by studying sampling group of 40 students. The research tools are 30 items of the pretest and the posttest and satisfaction survey forms about musical ideas in the composition of four songs, which are hard-working and honest, saving and discipline, harmony and generosity, and polite and clean.

The research found that in songwriting for cultivating morality and ethics, the researcher has an idea of using the core contents of eight morality and ethics in the lyrics and melody and the music arrangement as a String Combo. In musical arrangement analysis, the role of each musical instrument provided sound which harmonized with the main melody and the composed songs were used as a media in Citizenship subject. The result of satisfaction survey about songwriting ideas was the most satisfied (77.50%), and very satisfied came second (15.00%). An evaluation of the pretest and the posttest, obviously posttest result was higher than pretest. The pretest and the posttest results were significantly at .05.

Keywords: Songwriting / Morality and Ethics / Demonstration School of Phuket Rajabhat University

บทนำ

ด้วยความเจริญทางเทคโนโลยีที่ก้าวหน้าเป็นไปอย่างรวดเร็วมีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา ในทุก ๆ ด้าน ส่งผลให้เกิดช่องว่างระหว่างความเจริญทางด้านวัตถุกับความเจริญทางด้านจิตใจประกอบกับความอ่อนแอของวัฒนธรรมไทยที่ไม่สามารถสร้างภูมิคุ้มกันให้กับเด็กและเยาวชนเพื่อรับความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นได้ ก่อให้เกิดปัญหาต่าง ๆ ตามมาอย่างมากมาย ซึ่งส่งผล

ให้เด็กและเยาวชนไทยมีพฤติกรรมและค่านิยมที่ไม่พึงประสงค์ เช่น ปัญหาเด็กติดยาเสพติด ปัญหาพฤติกรรมทางเพศที่ไม่เหมาะสม ปัญหาการใช้ความรุนแรง ปัญหาเรื่องความพุ่มเพื่อยไม่ประหยัด การมีกิริยาจาในการแสดงออกไม่สุภาพ เป็นต้น ซึ่งสังคมอาจมองว่าคุณธรรมจริยธรรมเสื่อมลง ปัญหาคุณธรรมและจริยธรรมถือเป็นปัญหาสังคมโดยรวม คุณธรรมและจริยธรรมเป็นสิ่งที่มีความสำคัญต่อสังคมเป็นอย่างมากในการกำหนดความสงบสุขของสังคม คนในสังคมต้องเป็นผู้ที่เพียบพร้อมด้วยคุณธรรมจริยธรรมจึงจะทำให้สังคมนั้นอยู่อย่างมีความสุข ในขณะเดียวกัน หากคนในสังคมใดมีความบกพร่องทางด้านจิตใจขาดคุณธรรมและจริยธรรม แม้สังคมนั้นจะมีความมั่นคงทางเศรษฐกิจก็ย่อมจะหาความสงบสุขได้ยาก การพัฒนาคุณธรรมและจริยธรรมของคนในสังคมไทยจะต้องมีการพัฒนาตั้งแต่วัยเด็ก เพราะเด็กจะเป็นกำลังของประเทศในอนาคต

ดนตรีเป็นทั้งศาสตร์และศิลป์ขั้นสูงที่ผูกพันเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของมนุษย์เป็นอย่างยิ่ง ดนตรียังเป็นสื่อในการศึกษาถึงความเป็นอยู่ในอดีต ปัจจุบันความเจริญรุ่งเรืองหรือความเสื่อมของสังคมนั้นได้เป็นอย่างดี ดนตรีนอกจากแสดงออกถึงความประณีต วิจิตรพิสดารแล้วยังสะท้อนถึงความงามด้านจิตใจและอารมณ์ของมนุษย์ในแต่ละสมัย ดนตรีช่วยให้ผ่อนคลายความตึงเครียด ช่วยขจัดจิตใจให้เยือกเย็น ช่วยกล่อมเกลากุณิสัยของมนุษย์ที่หยาบกระด้าง ก้าวร้าว โหดเหี้ยม ทารุณ ให้ผ่อนคลายลง ดนตรีก่อให้เกิดพลัง ดนตรีก่อให้เกิดความสว่างแก่จิตใจ ดนตรีก่อให้เกิด ความสุข ดนตรีก่อให้เกิดทักษะ ดนตรีก่อให้เกิดความสมบูรณ์ ดนตรีก่อให้เกิดความผูกพันรักใคร่ ดนตรีก่อให้เกิดความเคารพนับถือ ดนตรีก่อให้เกิดคุณธรรม

จากความสำคัญและที่มาของปัญหาดังกล่าวทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะศึกษาการแต่งเพลงเพื่อปลูกฝังคุณธรรมและจริยธรรมในโรงเรียนสาธิต มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต โดยการนำเสนอหาของ คุณธรรมและจริยธรรม 8 ประการ คือ ขยัน ซื่อสัตย์ ประหยัด มีวินัย สามัคคี มีน้ำใจ สุภาพและสะอาด มาเป็นแนวคิดการแต่งเนื้อเพลงปลูกฝังคุณธรรมและจริยธรรมในสถานศึกษา ทำให้เด็กและเยาวชนเป็นคนดีของชาติในอนาคตต่อไป

วัตถุประสงค์ของโครงการวิจัย

1. เพื่อศึกษาแนวคิดการแต่งเพลง เนื้อร้องและการสร้างสรรค์บทเพลงใหม่
2. เพื่อใช้เป็นสื่อในการปลูกฝังคุณธรรมและจริยธรรม แก่เด็กและเยาวชนในโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต

ขอบเขตของโครงการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้มุ่งศึกษาการแต่งเพลงที่มีเนื้อหาครอบคลุมคุณธรรมและจริยธรรมพื้นฐาน 8 ประการ บทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นในครั้งมีทั้งหมด 4 เพลง คือ 1) เพลงขยัน ซื่อสัตย์ 2) เพลงประหยัด มีวินัย 3) เพลงสามัคคี มีน้ำใจและ 4) เพลงสุภาพ สะอาด กลุ่มตัวอย่าง ได้แก่ นักเรียนในโรงเรียนสาธิต มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต ระดับประถมศึกษาปีที่ 3 ในรายวิชาหน้าที่พลเมือง จำนวน 40 คน การคัดเลือกกลุ่มตัวอย่าง ใช้วิธีการคัดเลือกแบบเจาะจง ในการศึกษาวิจัย ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพและวิจัยกึ่งทดลอง เครื่องมือวิจัยคือ แบบทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียนและแบบสอบถามความพึงพอใจเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้ปลูกฝังคุณธรรมและจริยธรรมที่ใช้เป็นสื่อ

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. สามารถบูรณาการกับการเรียนการสอนกับวิชาการประพันธ์เพลงและวิชาศีลธรรมและการวิเคราะห์
2. สามารถนำบทเพลงที่เป็นสื่อการสอนคุณธรรมและจริยธรรมในไปใช้ในโรงเรียนและชุมชนได้
3. งานวิจัยนี้จะเผยแพร่ในสื่อออนไลน์ หน่วยงานภาครัฐและภาคเอกชนสามารถนำไปใช้เป็นสื่อให้กับเด็กและเยาวชนได้

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมีฐานแนวคิดสำคัญ ในการนำเนื้อหาของคุณธรรม 8 ประการในรายวิชาหน้าที่พลเมืองของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 แต่ละข้อมาสร้างเป็นเนื้อร้อง แต่งเป็นทำนองและเรียบเรียงเสียงประสาน นำไปสู่การทดลองเพื่อใช้เป็นสื่อในสอนคุณธรรม 8 ประการ เพื่อให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ ตามรายละเอียดดังนี้

วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล

ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเอกสาร ตำรา สิ่งพิมพ์ งานวิจัย ที่เกี่ยวข้องกับองค์ความรู้ในการแต่งเพลงเพื่อปลูกฝังคุณธรรมและจริยธรรมและรวมถึงฐานข้อมูลงานวิจัยในอินเทอร์เน็ต

เครื่องมือเพื่อใช้สำหรับการศึกษาวิจัย มีดังนี้

1. แบบทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน
2. แบบประเมินความพึงพอใจเกี่ยวกับแนวคิดในการแต่งเพลง
3. เพลงปลูกฝังคุณธรรมและจริยธรรม จำนวน 4 เพลง

ด้านกระบวนการแต่งเพลง มีขั้นตอนดังนี้

1. ศึกษาความหมายและเนื้อหารายละเอียดของคุณธรรมและจริยธรรม 8 ประการ
2. นำเนื้อหาของคุณธรรมและจริยธรรม 8 ประการในแต่ละข้อมาสร้างสรรค์ทำนอง และเนื้อร้องใหม่ให้สอดคล้องครอบคลุมคุณธรรมและจริยธรรม 8 ประการ
3. เรียบเรียงเสียงประสานในรูปแบบวงสตริงคอมโบและกำหนดบทบาทของเครื่องดนตรีในแต่ละตอน
4. วิเคราะห์แนวคิดในการแต่งเพลง
5. นำผลการแต่งเพลงเพื่อปลูกฝังคุณธรรมและจริยธรรม ให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความถูกต้อง เพื่อจะได้นำมาปรับปรุงบทเพลงให้เกิดความสมบูรณ์
6. วิเคราะห์แนวคิดในการแต่งเพลงเพื่อปลูกฝังคุณธรรมและจริยธรรม โดยให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความถูกต้องเพื่อจะได้นำมาปรับปรุงบทเพลงให้เกิดความสมบูรณ์
7. ดำเนินการฝึกซ้อม บันทึกเสียง และจัดทำรูปเล่มวิจัยฉบับสมบูรณ์

ขั้นตอนทดลอง มีขั้นตอนดังนี้

1. นำแบบทดสอบก่อนเรียนใช้กับกลุ่มตัวอย่าง เป็นเวลา 45 นาที จำนวน 30 ข้อ
2. ดำเนินการเรียนการสอนรายวิชาหน้าที่พลเมืองโดยใช้บทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเปิดสวดแทรกให้กลุ่มตัวอย่างฟังเป็นเวลา 30 นาที จำนวน 3 ครั้ง
3. ทดสอบหลังเรียนกับกลุ่มตัวอย่างด้วยแบบทดสอบชุดเดิม จำนวน 30 ข้อ เวลา 45 นาที
4. วิเคราะห์ผลและเปรียบเทียบคะแนนก่อนเรียนและหลังเรียน นำแบบสอบถามความพึงพอใจเกี่ยวกับบทเพลงที่ปลูกฝังคุณธรรมและจริยธรรมที่ใช้เป็นสื่อให้กลุ่มตัวอย่างทำและวิเคราะห์ข้อมูลโดยการหาค่าร้อยละ

การวิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิเคราะห์ข้อมูลผู้วิจัยนำเสนอการวิเคราะห์ข้อมูลแบ่งเป็น 2 ตอน คือ ตอนที่ 1 ผลการวิเคราะห์แนวคิดในการแต่งเพลงและตอนที่ 2 ผลการวิเคราะห์ข้อมูลจากแบบทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน มีรายละเอียดในแต่ละตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 ผลการวิเคราะห์แนวคิดในการแต่งเพลงเพื่อปลูกฝังคุณธรรมและจริยธรรม

ผู้วิจัยขอเสนอเพลง *สุภาพ สะอาด* เป็นเพลงตัวอย่างเพื่ออธิบายแนวคิดในการแต่งเพลง ผู้วิจัยนำบทเพลงมาวิเคราะห์ผลตามความมุ่งหมายแนวคิดในการแต่งเพลงตามขั้นตอนในการศึกษาวิจัยในแต่ละตอนดังนี้

อธิบายเกี่ยวกับเนื้อร้อง เพลง *สุภาพ สะอาด*

เพลง *สุภาพ สะอาด* มีเนื้อร้องแบ่งตามเนื้อหาของเพลงเป็น 3 ตอน ตอนที่ 1 เนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องความสุภาพ ตอนที่ 2 เป็นเรื่องของความสะอาด ตอนที่ 3 เป็นเรื่องของความสุภาพและความสะอาดในตอนเดียวกัน เนื้อร้องใช้ภาษาให้มีความสัมผัสคล้องจองกันเพื่อให้ง่ายในการจดจำ มีการร้องซ้ำ 2 รอบ คือซ้ำตั้งแต่ต้นและซ้ำตอนที่ 3 อีก 1 ครั้ง ดังนี้

เพลง *สุภาพ สะอาด*

(ซ้ำ) ตอนที่ 1 ความสุภาพเป็นสิ่งที่สวยงาม ตามแบบวัฒนธรรมผู้ดี

ความสุภาพดูมีสง่าราศรี เป็นแบบอย่างที่ดีของสังคม

วาจาสุภาพการสื่อสาร ควรสุภาพอ่อนหวานน่าชื่น

เป็นที่รักของคนในสังคม พุดจาดีเป็นศรีแก่ตนเอง

ตอนที่ 2 ความสะอาดก็สำคัญ ตัวเรานั้นจะต้องรักษา

ทั้งกายใจสิ่งแวดล้อมนานา เสื้อผ้าหน้าผมต้องงดงาม

(ซ้ำ) ตอนที่ 3 มีสัมมาคารวะ ใครเห็นใครรักน่าชื่นชม

กายใจสะอาดน่าภิรมย์ สิ่งแวดล้อมทุกอย่างต้องสะอาดตา (ซ้ำ)

อธิบายแนวคิดในการเรียบเรียงประสานของบทเพลง *สุภาพ สะอาด*

เพลง *สุภาพ สะอาด* ลักษณะของทำนองหลักแบ่งเป็นตอน A 1 A 2 และตอน B ใช้บันไดเสียง F เมเจอร์ ได้แก่ F G A B^b C D E F ใช้อัตราจังหวะแบบ 4/4 การเรียบเรียงเสียงประสานในแต่ละตอนประกอบไปด้วยคือ 1) ตอนบทนำ 2) ตอน A1, A2, B, C เป็นตอนทำนองหลัก 3) ตอน D เป็นตอนโซโล 5) ตอนลงท้าย แนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสานในแต่ละตอน โดยได้แบ่งบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีทั้งหมด 8 ชิ้น คือ 1) ทรัมเป็ต 2) อัลโตแซกโซโฟน 3) เทเนอร์แซกโซโฟน 4) ทรอมโบน 5) เปียโน 6) กีตาร์ 7) เบส 8) กลอง ซึ่งจะอธิบายบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีในแต่ละเครื่อง ดังต่อไปนี้

หน้าที่ของเครื่องดนตรีในช่วงตอนนำ (Introduction) มีดังนี้

ในช่วงท่อนตอนต้น ผู้วิจัยมีแนวคิดให้เปียโนกับทรัมเป็ตทำหน้าที่เป็นแนวทำนอง ในลักษณะยูนิซัน (Unison) อัลโตแซกโซโฟนทำหน้าที่เป็นแนวประสานที่ 1 เทเนอร์แซกโซโฟนทำหน้าที่เป็นแนวประสานที่ 2 ทรอมโบนทำหน้าที่เป็นแนวประสานที่ 3 กีตาร์ทำหน้าที่เป็นแนวสนับสนุน และทำหน้าที่บรรเลงในลักษณะยูนิซัน กับแนวทำนอง เบสทำหน้าที่บรรเลงในลักษณะยูนิซันกับแนวทำนอง และการบรรเลงรูปแบบโครงสร้างของการเคลื่อนที่ของคอร์ด กลองทำหน้าที่ควบคุมสัดส่วนตามลีลาจังหวะฟอกซ์ตร็อต (Foxtrot) อัตราความเร็วโน้ตตัวดำเท่ากับ 140 ดังตัวอย่างที่ 1

ตัวอย่างที่ 1 แสดงโน้ตเพลงในช่วงตอนนำ

$\text{♩} = 140$ $\text{♩} = \text{♩} = \text{♩}$

The musical score is written for eight instruments: Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Electric Guitar, Piano, Trumpet in Bb, Trombone, Electric Bass, and Drum Set. The tempo is marked as 140 bpm. The key signature has two flats (Bb and Eb). The Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Trumpet in Bb, and Trombone parts are in unison. The Electric Guitar and Piano parts provide harmonic support. The Drum Set plays a steady 4/4 beat with triplets.

ในตอน A1 และ A2 เครื่องดนตรีทำหน้าที่ในลักษณะเดียวกัน คือ เปียโนทำหน้าที่เป็นแนวสนับสนุนมีการวางแนวเสียงของคอร์ด (Voicing Chord) ทั้งสองมือในลักษณะคอร์ดที่ไม่มีโน้ตพื้นต้น (Rootless Voicing) เพื่อต้องการให้ได้เสียงที่มีกลิ่นอายของความเป็นดนตรีแจ๊ส ทรัมเป็ตทำ

หน้าที่เป็นทำนองที่เป็นฉากหลัง (Melodic Background) อัลโตแซกโซโฟนทำหน้าที่เป็นแนวประสานที่ 1 ที่เป็นฉากหลัง (Harmonic Background) เทเนอร์แซกโซโฟนทำหน้าที่เป็นแนวประสานที่ 2 ทروมโบนทำหน้าที่เป็นแนวประสานที่ 3 ซึ่งเครื่องเป่าดังกล่าวทั้ง 3 ชิ้น โดยบรรเลงในลักษณะสอดรับกับแนวทำนองที่เป็นเสียงร้อง กีตาร์ทำหน้าที่บรรเลงสอดรับกับแนวทำนองที่เป็นเสียงร้อง ในลักษณะยูนิซันกับแนวทริมเป็ต เบสทำหน้าที่บรรเลงไปตามการเคลื่อนที่ของคอร์ดในลักษณะการเดินเบสแบบจังหวะสอง (Two Feel Walking Bass Line) และบรรเลงในลักษณะยูนิซันกับแนวทำนองในบางช่วงบางตอน กลองทำหน้าที่ควบคุมสัดส่วนตามลีลาจังหวะฟอกซ์ทร็อตดังตัวอย่างที่ 2

ตัวอย่างที่ 2 แสดงโน้ตเพลงในตอน A1

The musical score is for a piece in 4/4 time, key of B-flat major (two flats). It features a vocal line and several instrumental parts. The vocal line has the lyrics: ภาพ เป็น สิ่ง ที่ สวย งาม ตาม แบบ รัด น ธรรม ผู้ ดี ความ ส. The instrumental parts include Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Electric Guitar, Piano, Trumpet in Bb, Trombone, Electric Bass, and Drum Set. The score is divided into measures, with a repeat sign at the end. The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The vocal line is in the treble clef, and the instrumental parts are in their respective clefs. The piano part includes a walking bass line. The drum set part includes a pattern of eighth and sixteenth notes.

หน้าที่ของเครื่องดนตรีในช่วงตอน B มีดังนี้

ในตอน B เป็นท่อนฮุค (Hook) เครื่องดนตรีส่วนใหญ่ทำหน้าที่ในลักษณะเดียวกันกับตอน A1 และ A2 แต่จะมีแนวเบสที่มีการเดินเบสในลักษณะสวิงฟีล (Swing Feel) โดยใช้โน้ตตัวต่ำเป็นหลัก เพื่อให้เกิดความรู้สึกจังหวะในการเคลื่อนที่ไปข้างหน้า และให้อารมณ์เพลงสนุกสนานมากขึ้น แตกต่างจากตอน อื่น ๆ ดังตัวอย่างที่ 3

ตัวอย่างที่ 3 แสดงโน้ตเพลงในตอน B

The musical score for section B, measures 1-4, is presented below. The key signature is Bb major (two flats). The time signature is 4/4. The Electric Bass part is circled. The Piano part shows a walking bass line. The Drum Set part features a swing feel with triplets.

Alto Saxophone: Measures 1-4, playing a melodic line with eighth and quarter notes.

Tenor Saxophone: Measures 1-4, playing a melodic line with eighth and quarter notes.

Electric Guitar: Measures 1-4, playing a melodic line with eighth and quarter notes.

Piano: Measures 1-4, playing a walking bass line with eighth and quarter notes.

Trumpet in Bb: Measures 1-4, playing a melodic line with eighth and quarter notes.

Trombone: Measures 1-4, playing a melodic line with eighth and quarter notes.

Electric Bass: Measures 1-4, playing a walking bass line with eighth and quarter notes.

Drum Set: Measures 1-4, playing a swing feel with triplets.

หน้าที่ของเครื่องดนตรีในช่วงตอน C และตอน D มีดังนี้

ในตอน C เครื่องดนตรีทุกชิ้นกลับมาทำหน้าที่เหมือนกับ ตอน A1 และ A2 เพื่อต้องการให้อารมณ์เพลงกลับมาผ่อนคลายตามปกติอีกครั้ง ดังตัวอย่างที่ 2 ที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น ส่วนช่วงตอน D เป็นตอนโซโล่ ทรัมเป็ต และอัลโตแซกโซโฟนทำหน้าที่เป็นแนวทำนองที่เป็นฉากหลัง ในลักษณะยูนิซัน เทเนอร์แซกโซโฟนทำหน้าที่เป็นแนวประสานที่ 1 ทรอมโบนทำหน้าที่เป็นแนว

ประสานที่ 2 ในช่วงนี้ กีตาร์ เปียโน และเบสทำหน้าที่เป็นแนวทำนองที่เป็นฉากหลังในลักษณะ
ยูนิซันเช่นกัน กลองทำหน้าที่ควบคุมสัดส่วนตามลีลาจังหวะสอดคล้องกับแนวทำนอง ดังตัวอย่างที่ 4

ตัวอย่างที่ 4 แสดงโน้ตเพลงในตอน D

The musical score for Example 4 is written for a 4/4 time signature. It consists of seven staves, each representing a different instrument. The key signature is two flats (Bb and Eb). The Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Trumpet in Bb parts are identical, starting with a whole note D4. The Electric Guitar and Piano parts are also identical, starting with a whole note D3. The Trombone part starts with a whole note D2. The Drum Set part features a complex rhythmic pattern with triplets and accents.

หน้าที่ของเครื่องดนตรีในช่วงตอนลงท้าย (Coda)

ในช่วงตอนลงท้าย ทริ้มเปิดทำหน้าที่เป็นแนวทำนองที่เป็นฉากหลัง อัลโตแซกโซโฟนทำ
หน้าที่เป็นแนวประสานที่ 1 เทเนอร์แซกโซโฟนทำหน้าที่เป็นแนวประสานที่ 2 ทรอมโบนทำหน้าที่
เป็นแนวประสานที่ 3 เปียโน กีตาร์และเบส ทำหน้าที่เป็นแนวทำนองที่เป็นฉากหลังในลักษณะยูนิซัน
กลองทำหน้าที่ควบคุมสัดส่วนตามลีลาจังหวะและยูนิซันตามกระสวนจังหวะในท่อน 58 – 60 ดัง
ตัวอย่างที่ 5

ตัวอย่างที่ 5 แสดงโน้ตเพลงในตอนลงท้าย

Alto Saxophone

Tenor Saxophone

Electric Guitar

Piano

Trumpet in Bb

Trombone

Electric Bass

Drum Set

ตอนที่ 2 การวิเคราะห์ข้อมูลจากแบบทดสอบที่ใช้บทเพลงปลุกฝังคุณธรรมและจริยธรรม

จากการได้ไปศึกษาหลักสูตรการเรียนการสอนในรายวิชาหน้าที่พลเมืองของโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต กลุ่มตัวอย่าง ได้การสุ่มแบบเจาะจง เป็นนักเรียนระดับชั้น ป.3 ในรายวิชาหน้าที่พลเมือง โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต จำนวน 40 คน ซึ่งใช้แบบทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน จำนวน 30 ข้อ 30 คะแนน เครื่องมือที่ใช้ในการวัดผลแสดงให้เห็นว่า คะแนนก่อนเรียนที่ใช้บทเพลงเพลงปลุกฝังคุณธรรมและจริยธรรมเป็นสื่อในรายวิชาหน้าที่พลเมือง มีคะแนนเฉลี่ยร้อยละ 23.70 ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน 1.88 คะแนนหลังเรียนที่ใช้บทเพลงเพลงปลุกฝังคุณธรรมและจริยธรรมเป็นสื่อในรายวิชาหน้าที่พลเมือง มีคะแนนเฉลี่ย 27.20 ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน 1.59 เมื่อทำการทดสอบด้วย t-test dependent ที่ได้จากการคำนวณเท่ากับ 17.28 แสดงว่าคะแนนก่อนเรียนและหลังเรียนที่ใช้บทเพลงเพลงปลุกฝังคุณธรรมและจริยธรรมเป็นสื่อใน

รายวิชาหน้าที่พลเมือง แตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 โดยคะแนนหลังเรียนสูงกว่าคะแนนก่อนเรียน ดังตารางการเปรียบเทียบผลการใช้แบบทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน ดังนี้

ตารางที่ 1 การเปรียบเทียบผลการใช้แบบทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน

กลุ่มทดลอง	$\bar{X}$	S.D.	t	α
คะแนนก่อนเรียน	23.70	1.88	17.28*	0.05
คะแนนหลังเรียน	27.20	1.59		

ในส่วนของผลการวิเคราะห์แบบประเมินความพึงพอใจเกี่ยวกับแนวคิดในการแต่งเพลงที่ใช้ปลุกฝังคุณธรรมและจริยธรรม พบว่า ระดับความพึงพอใจของผู้เข้าร่วมโครงการที่มีต่อบทเพลงที่ใช้ปลุกฝังคุณธรรมและจริยธรรม ผลการประเมินอยู่ในระดับความพึงพอใจมากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 77.50 รองลงมาอยู่ในระดับพอใจมาก คิดเป็นร้อยละ 15.00

สรุปผลการวิจัย

สรุปผลการวิจัยตอนที่ 1 การวิเคราะห์แนวคิดทางดนตรีในการแต่งเพลงเพื่อปลุกฝังคุณธรรมและจริยธรรม

การวิเคราะห์แนวคิดทางดนตรีในการแต่งเพลงเพื่อปลุกฝังคุณธรรมและจริยธรรม สามารถสรุปผลการอธิบายแนวคิดในการแต่งเพลง ซึ่งใช้เพลง *สุภาพ สะอาด* เป็นเพลงตัวอย่างในงานวิจัยนี้และบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรี ดังนี้

1. เนื้อร้องเพลง *สุภาพ สะอาด* การแต่งเนื้อร้องแบ่งตามเนื้อหาของเพลงเป็น 3 ตอน ตอนที่ 1 เนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องความสุภาพ ตอนที่ 2 เป็นเรื่องของความสะอาด ตอนที่ 3 เป็นเรื่องของความสุภาพและความสะอาดในตอนเดียวกัน เนื้อร้องใช้ภาษาให้มีความสัมผัสคล้องจองกันเพื่อให้ง่ายในการจดจำ มีการร้องซ้ำ 2 รอบ คือซ้ำตั้งแต่ต้นและซ้ำตอนที่ 3 อีก 1 ครั้ง
2. ทำนองหลักเพลง *สุภาพ สะอาด* ลักษณะของทำนองหลักแบ่งเป็นตอน A 1 A 2 และตอน B ใช้บันไดเสียงเอฟเมเจอร์ ได้แก่ F G A B^b C D E F ใช้อัตราจังหวะแบบ 4/4
3. บทบาทหน้าที่ของแนวทริมเป็ต ในเพลง *สุภาพ สะอาด* ทริมเป็ตมีบทบาททำหน้าที่ทำนองในตอนบทนำ และตอน D ทำหน้าที่ทำนองที่เป็นฉากหลังในบางช่วงบางตอน

4. บทบาทหน้าที่ของแนวท롬โบน ในเพลง *สุภาพ สะอาด* ท롬โบนมีบทบาททำหน้าที่เป็นแนวประสานตลอดทั้งเพลง

5. บทบาทหน้าที่ของแนวอัลโตแซกโซโฟน ในเพลง *สุภาพ สะอาด* อัลโตแซกโซโฟนมีบทบาททำหน้าที่เป็นแนวทำนองที่เป็นฉากหลังและแนวประสานในบางช่วงบางตอน

6. บทบาทหน้าที่ของแนวเทเนอร์แซกโซโฟน ในเพลง *สุภาพ สะอาด* เทเนอร์แซกโซโฟนมีบทบาททำหน้าที่เป็นแนวประสานตลอดทั้งเพลง

7. บทบาทหน้าที่ของแนวเปียโน ในเพลง *สุภาพ สะอาด* เปียโนมีบทบาททำหน้าที่ทำเป็นแนวสนับสนุน ในการเคลื่อนที่ของคอร์ดที่สัมพันธ์กับแนวทำนองหลัก ทำหน้าที่เป็นทำนองสลับกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ในตอนบทนำ ทำหน้าที่โซโล (Solo) ในตอน D และทำหน้าที่ยูนิซันพร้อมกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ในบางช่วงบางตอน

8. บทบาทหน้าที่ของแนวกีตาร์ ในเพลง *สุภาพ สะอาด* กีตาร์มีบทบาททำหน้าที่เป็นแนวสนับสนุน ในการเคลื่อนที่ของคอร์ดที่สัมพันธ์กับแนวทำนองหลัก ทำหน้าที่โซโลในตอน C และทำหน้าที่ยูนิซันพร้อมกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ในบางช่วงบางตอน

9. บทบาทหน้าที่ของแนวเบส ในเพลง *สุภาพ สะอาด* เบสมีบทบาททำหน้าที่เป็นแนวสนับสนุน การเคลื่อนที่ของคอร์ดในลีลาจังหวะฟอกซ์ทร็อตและทำหน้าที่ยูนิซันพร้อมกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ในบางช่วงบางตอน

10. บทบาทหน้าที่ของแนวกลอง ในเพลง *สุภาพ สะอาด* กลองมีบทบาททำหน้าที่ควบคุมสัดส่วนตามลีลาจังหวะฟอกซ์ทร็อตและทำหน้าที่ยูนิซัน กับกระสวนจังหวะของเครื่องทำนองดนตรีชิ้นอื่น ๆ ในบางช่วงบางตอน

สรุปผลการวิจัยตอนที่ 2 การวิเคราะห์ข้อมูลจากแบบทดสอบที่ใช้บทเพลงปลุกฝังคุณธรรมและจริยธรรมเป็นสื่อ

สรุปผลการใช้แบบทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน บทเพลงปลุกฝังคุณธรรมและจริยธรรมที่เป็นสื่อในรายวิชาหน้าที่พลเมือง มีดังนี้

1. ผลการใช้แบบทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียนใช้บทเพลงเพลงปลุกฝังคุณธรรมและจริยธรรมเป็นสื่อในรายวิชาหน้าที่พลเมือง คะแนนก่อนเรียนและหลังเรียนแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญที่ระดับ .05 โดยคะแนนหลังเรียนสูงกว่าคะแนนก่อนเรียน

2. ผลการการใช้แบบประเมินความพึงพอใจเกี่ยวกับแนวคิดในการแต่งเพลงบทเพลงที่ใช้ปลุกฝังคุณธรรมและจริยธรรม อยู่ในระดับความพึงพอใจมากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 75.52 รองลงมาอยู่ในระดับพอใจมาก คิดเป็นร้อยละ 19.41

ทั้งนี้บทเพลงปลุกฝังคุณธรรมและจริยธรรมสามารถนำไปบูรณาการเป็นสื่อการเรียนการสอนไปใช้ในโรงเรียนและชุมชนได้และมีการเผยแพร่ผ่านสื่อออนไลน์ให้กับหน่วยงานภาครัฐและเอกชนสามารถนำไปใช้เพื่อสื่อให้กับเด็กและเยาวชนได้ผ่านทางยูทูบ (Youtube) ใช้ชื่อบทเพลงปลุกฝังคุณธรรมและจริยธรรม อัครวัฒน์ สิงห์ชู

อภิปรายผล

การวิจัยการแต่งเพลงเพื่อปลุกฝังคุณธรรมและจริยธรรมในโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต ผู้วิจัยมีความตั้งใจที่จะใช้บทเพลงเพื่อเป็นสื่อในการเรียนการสอนการปลุกฝังคุณธรรมและจริยธรรมให้นักเรียน โดยใช้คุณธรรมพื้นฐาน 8 ประการ โดยการนำเนื้อหาของคุณธรรมพื้นฐาน 8 ประการ มาประพันธ์เพลง 4 บทเพลง คือ 1) เพลง *ขยัน ซื่อสัตย์* 2) เพลง *ประหยัด มีวินัย* 3) เพลง *สามัคคี มีน้ำใจ* และ 4) เพลง *สุภาพ สะอาด* นักเรียนสามารถเข้าใจเนื้อหาของบทเรียนได้ง่ายขึ้นจากคะแนนทดสอบหลังเรียนมากกว่าคะแนนก่อนเรียน แสดงให้เห็นว่านักเรียนมีความรู้ ความจำ ความเข้าใจในสาระเนื้อหาของบทเรียน อีกทั้งจากแบบประเมินความพึงพอใจเกี่ยวแนวคิดในการแต่งเพลง นักเรียนมีความชื่นชอบในบทเพลง ที่ผู้วิจัยแต่งขึ้นมา มีแนวคิดที่จะสร้างเนื้อร้อง ทำนอง จังหวะ ให้นักเรียนฟังบทเพลงได้อย่างมีความสุขและสนุกไปกับบทเพลงพร้อมแฝงเนื้อหาสาระสำคัญ มีจังหวะและทำนองสนุกสนาน เพื่อไม่ทำให้ผู้เรียนเกิดความรู้สึกน่าเบื่อในสาระเนื้อของรายวิชา การใช้บทเพลงเป็นสื่อช่วยสร้างความสนใจของผู้เรียนได้มาก สอดคล้องกับ อีมาพร สลุงสุข² (2555 : บทคัดย่อ) ได้ทำการศึกษาเปรียบเทียบความสามารถในการจดจำคำศัพท์และเจตคติต่อการเรียนวิชาภาษาอังกฤษของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ที่ได้รับการสอนโดยใช้เพลงประกอบ ผลการศึกษาพบว่านักเรียนที่เรียนโดยใช้เพลงประกอบการสอนนั้น มีความสามารถในการจำคำศัพท์ภาษาอังกฤษ สูงขึ้นกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

² อีมาพร สลุงสุข, “การเปรียบเทียบความสามารถในการจำคำศัพท์และเจตคติต่อการเรียนวิชาภาษาอังกฤษของนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษา” (วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการสอนภาษาอังกฤษ, มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี, 2555), 1.

ข้อเสนอแนะ

- ควรมีการทำวิจัยการแต่งเพลงเพื่อปลูกฝังในรายวิชาอื่น ๆ เช่น วิชาภาษาไทย วิชาภาษาอังกฤษ วิชาคณิตศาสตร์ เป็นต้น
- ควรมีการทำวิจัยโดยใช้เพลงเป็นสื่อ ในระดับชั้นอื่น ๆ เช่น ระดับชั้นมัธยมหรือระดับอุดมศึกษา

บรรณานุกรม

- ไชยญาณ บุญยศขานระเบียง. *เทคนิคการสอนร้องเพลงระดับปฏิบัติการ*. กรุงเทพฯ: สมาคมดนตรีแห่งประเทศไทยในพระบรมราชูปถัมภ์ โดยศูนย์ส่งเสริมคุณภาพชีวิตและสวัสดิการ, 2548.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พื้นฐานทฤษฎีดนตรี*. กรุงเทพฯ: กรมวิชาการพิมพ์เป็นภาษาไทย, 2538.
- . *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2552.
- . *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542.
- ธีมาพร สलगุช. “การเปรียบเทียบความสามารถในการจำคำศัพท์และเจตคติต่อการเรียนวิชาภาษาอังกฤษของนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษา.” *วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการสอนภาษาอังกฤษ, มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี*, 2555.
- พระธรรมปิฎก, (ประยุทธ์ ปยุตโต). *แนวทางการพัฒนาจริยธรรมไทย*. กรุงเทพฯ: มหাজุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย, 2530.
- พีระชัย ลีสมบูรณ์ผล. *หลักการประพันธ์เบื้องต้น*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิชย์, 2542.
- Cope, David. *Techniques of the Contemporary Composer*. London: Prentice Hall Internation, 1997.
- Levine, Mark. *The Jazz Theory Book*. Petaluma, CA: Sher Music, 1995.
- Mussen, P. H., & Other. *Child Development and Personality*. 3rd ed. New York: McHill Book, 1969.

ดนตรีแจ๊สในประเทศไทย: ข้อถกเถียงว่าด้วยบริบททางประวัติศาสตร์และการพัฒนา

Jazz in Thailand: The Controversy of Historical Context and Development

กุลธีร์ บรรจุแก้ว*¹ วรินทร พัทธกิจวงษ์²

Kunthee Banjuekaw*¹ Warinart Pitukwongwan²

กมลธรรม เกื้อบุตร. “พลวัตของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทย.” *วารสารดนตรีและการแสดง* 6, 2 (2563): 95-110.

บทคัดย่อ

บทความชิ้นนี้เป็นข้อถกเถียงที่เกิดขึ้นจากชุดข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับพลวัตของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทย โดยนำเสนอเงื่อนไขทางประวัติศาสตร์และบริบทแวดล้อมที่เกิดขึ้นอย่างมีนัยสำคัญ แต่กลับไม่ได้ถูกกล่าวถึงในบทความวิจัยของผู้ช่วยศาสตราจารย์ดร.กมลธรรม เกื้อบุตร เรื่อง แจ๊สในประเทศไทย: บริบททางประวัติศาสตร์และการพัฒนา เผยแพร่ ในวารสารดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา ถือได้ว่าเป็นงานทางวิชาการในห้วงเวลาร่วมสมัยที่น่าเสนอองค์ความรู้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์และความเป็นมาของดนตรีแจ๊สในประเทศไทยได้ครอบคลุมช่วงระยะเวลามากที่สุด โดยผู้เขียนมีประเด็นที่เป็นคำถามสำคัญต่องานเขียนชิ้นดังกล่าว 2 ประเด็น ได้แก่ 1) ข้อถกเถียงต่อช่วงแพร่กระจาย การยอมรับ และการผสมผสานของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทย และ 2) ข้อถกเถียงต่อช่วงการพัฒนาและการขับเคลื่อน นำไปสู่การนำเสนอให้เห็นช่องว่างของการเสนอองค์ความรู้ดังกล่าวในมิติที่เกี่ยวข้องกับดนตรี และปัจจัยเกี่ยวกับการพัฒนา

คำสำคัญ: ข้อถกเถียง / พลวัตดนตรีแจ๊สในประเทศไทย / กมลธรรม เกื้อบุตร

* Corresponding author, email: p.warinart@gmail.com

¹ อาจารย์ประจำ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา

¹ Instructor, Faculty of Humanities and Social Sciences, Phranakhon Si Ayutthaya Rajabhat University

² อาจารย์ประจำแขนงวิชาไทยคดีศึกษา สาขาวิชาศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช

² Instructor, School of Liberal Arts, Sukhothai Thammathirat Open University

Abstract

This article examines how academic information about the dynamics of jazz in Thai culture led to controversies by represented the historical conditions that have been significant but not addressed. The important questions through Assistant Professor Dr. Kamontham Kuabutr's research article "Jazz in Thailand: Historical Context and Development" published in Music and Performing Arts, an academic journal of Faculty of Music and Performing Arts Burapha University, Thailand The arguments in this article concerning controversial issues including of 1) The spread, acceptance, and integration of Jazz music in Thai culture; and 2) The development and movement phases were described in the research article, and simultaneously revealed the gaps in the dimensions of music and development factor.

Keywords: Controversy / Dynamics of Jazz Music in Thailand / Kamontham Kuabutr

ผู้เขียนเห็นถึงคุณค่าของการงานศึกษาของกมลธรรม เกื้อบุตรผ่านบทความวิจัยของเขา ที่เปิดพื้นที่การศึกษาประวัติศาสตร์ทางดนตรีและความเป็นมาของดนตรีแจ๊สในประเทศไทย สำหรับในแวดวงวิชาการด้านดนตรีวิทยาถือได้ว่าเป็นงานวิชาการในประเทศไทยที่สนใจศึกษาเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊สที่ครอบคลุมช่วงระยะเวลามากที่สุด จากวัฒนธรรมดนตรีที่มาจากชนชั้นนำสู่การเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมความบันเทิงในยามค่ำคืน จนกระทั่งเข้าสู่ระบบการจัดการศึกษากล่าวคือเป็นการนำเสนอข้อมูลตั้งแต่ในช่วงปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวมาจนถึงในบริบทร่วมสมัย โดยแสดงให้เห็นถึงสัมพันธ์กับบริบทสังคม การเมือง รวมถึงวัฒนธรรมทั้งในและต่างประเทศที่มีมาอย่างต่อเนื่อง โดยจะนำมาเป็นตัวบทหลักในการสร้างข้อถกเถียงและนำเสนอมุมมองหรือข้อคิดเห็นที่มีต่องานวิชาการชิ้นนี้

ข้อถกเถียงต่อช่วงแพร่กระจาย การยอมรับ และการผสมผสานของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทย

ในบทความวิจัยของ กมลธรรม เกื้อบุตร เริ่มต้นด้วยการอธิบายพลวัตดนตรีแจ๊สยุคเริ่มแรกจากปัจจัยด้านบุคคล และปัจจัยด้านหน่วยงาน สำหรับปัจจัยด้านบุคคลนั้นได้เริ่มจากการ

อธิบายเกี่ยวกับการเข้ามาของดนตรีแจ๊สจากกลุ่มบุคคล 2 กลุ่ม ประกอบด้วย 1) ชนชั้นนำในสังคมไทย ตั้งแต่ปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยให้ความสำคัญกับ หลวงสุขุมนัยประดิษฐ์³ (พ.ศ. 2447-2510) ในฐานะที่เป็นผู้ก่อตั้งวงดนตรีที่มีชื่อว่า “เรนโบว์คลับ” และอ้างอิงข้อมูลจากนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล⁴ ที่แสดงให้เห็นว่าในช่วงเวลาเดียวกันนั้นเองยังมีวงดนตรีหญิงล้วนของเรือโทมานิต เสนะวิณิน ที่ใช้ชื่อว่า “มานิตแจ๊สแบนด์” โดยทั้งสองวงเป็นวงแจ๊สแนวดิกซ์แลนด์ (Dixieland Jazz) นอกจากนี้แล้วยังได้กล่าวถึงพระอัจฉริยภาพทางด้านดนตรีของพระบาทสมเด็จพระมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร จากการที่ทรงมีผลงานเพลงพระราชนิพนธ์ ซึ่งมีวงดนตรีลายครามบรรเลงดนตรีออกอากาศทางสถานีวิทยุ อ.ส.ในทุกวันศุกร์ 2) กลุ่มบุคคลชาวต่างชาติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งนักดนตรีชาวฟิลิปปินส์ ที่กมลธรรมได้กล่าวถึง ได้แก่ ภิญญสุรวาท, ปิยะ วาติตาคม, คิติ คิตากร (หรือชื่อภาษาอังกฤษ Billy Flores) และเรนัลโด ซีเกร้านักดนตรีชาวโปรตุเกส ผู้ซึ่งเป็นบิดาของเรืออากาศตรี แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ คนเหล่านี้ได้เข้ามาในประเทศไทยในช่วงหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 นอกจากนี้แล้วมีรายนามของนักดนตรีที่ได้มีการกล่าวถึงอีกจำนวนหนึ่ง โดยผู้เขียนไม่ขอกล่าวถึง ณ ที่นี้

สำหรับในส่วนของปัจจัยด้านหน่วยงานที่ส่งผลต่อการก่อตัวขึ้นของดนตรีแจ๊สในสังคมไทย ข้อมูลที่ปรากฏในงานศึกษาชิ้นนี้ ได้แสดงให้เห็นว่า การสถาปนากรมโฆษณาการ ที่ต่อมาคือ กรมประชาสัมพันธ์⁵ หน่วยงานดังกล่าวถือว่าเป็นจุดกำเนิดของวงสุนทราภรณ์ (เป็นชื่อวงที่ตั้งขึ้นสำหรับการรับงานนอกเวลาราชการ) ซึ่งเป็นที่มาของความนิยมในการบริโภคความบันเทิงที่อยู่ในรูปแบบของดนตรีแจ๊สที่ใช้ในกิจกรรมการเต้นรำ และในเวลาเดียวกันนั้นเอง กองดุริยางค์ทหารบก กระทรวงกลาโหม ก็ได้มีการจัดตั้งวงดนตรีแจ๊สชื่อว่าวงดนตรี ดุริยโยธินด้วย ต่อมาในช่วงหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 กลุ่มบุคคลที่อยู่ในสังกัดหน่วยงานรัฐบาลนี้เองก็ได้มีส่วนสำคัญในการขับเคลื่อนดนตรีแจ๊ส โดยเฉพาะอย่างยิ่ง นายบุญเอื้อ สุนทรสนาน หรือครูเอื้อ แห่งวงสุนทราภรณ์ ซึ่งท่านมีภูมิหลังเติบโตมาจากโรงเรียนพรานหลวงในตำแหน่งเครื่องสายฝรั่งหลวง เป็นศิษย์คนสำคัญของพระเจนดุริยางค์ในช่วงเวลากลางวัน ส่วนในช่วงกลางคืนครูเอื้อออกหา

³ อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพหลวงสุขุมนัยประดิษฐ์ อ้างถึงใน กมลธรรม เกื้อบุตร, “พลวัตของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทย,” *วารสารดนตรีและการแสดง* 6, 2 (2563): 99.

⁴ พูนพิศ อมาตยกุล อ้างถึงใน กมลธรรม เกื้อบุตร, “พลวัตของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทย,” 99.

⁵ สมาน นายน อ้างถึงใน กมลธรรม เกื้อบุตร, “พลวัตของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทย,” 102.

ประสบการณ์ดนตรีแจ๊สกับครุฑ นารณ ในงานชิ้นนี้ระบุว่าครูเอื้อในฐานะศิษย์คนสำคัญของ พระเจนดุริยางค์ทำสิ่งที่ต้องห้ามที่ท่านกำชับไม่ให้ลูกศิษย์ในโรงเรียนพรานหลวงฝึกดนตรีแจ๊ส⁶

จากข้อมูลโดยสังเขปที่ผู้เขียนได้นำเสนอไปในข้างต้นนี้ ผู้เขียนบทความได้ให้ชี้ให้เห็นถึง บทบาทสำคัญที่มาจากกลุ่มบุคคลและองค์กรในการขับเคลื่อนดนตรีแจ๊สในสังคมไทยยุคบุกเบิก โดย อ้างถึงจาก 3 แหล่งข้อมูลสำคัญ ได้แก่ 1) หนังสืออนุสรณ์พระราชทานเพลิงศพหลวงสุขุมณัย ประดิษฐ์ 2) นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล และ 3) สมาน นายน ถือได้ว่าเป็นแหล่งข้อมูลที่ทำให้ ความสำคัญและแสดงให้เห็นถึงปัจจัยการกำเนิดขึ้นของดนตรีแจ๊สภายในประเทศไทย ที่ส่งผล กระทบต่อวงการดนตรีในเวลาต่อมา แต่ในส่วนดังกล่าวผู้เขียนบทความมิได้กล่าวถึงเงื่อนไขทาง ประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊ส รวมถึงบริบทแวดล้อมในโลกตะวันตกที่เกิดขึ้นร่วมสมัย อันถือได้ว่าเป็นอีก แหล่งข้อมูลสำคัญที่สามารถนำมาอ้างอิงเทียบเคียงและเชื่อมโยงร้อยรัดข้อมูล เพื่อเป็นการตรวจสอบ ความหมายและพลวัตรของดนตรีแจ๊สในห้วงเวลานั้น อีกทั้งเป็นสิ่งที่จะนำไปสู่ความเข้าใจต่อ ความสัมพันธ์ การปะทะประสานระหว่างวัฒนธรรมตะวันตกที่ส่งผลกระทบต่อพลวัตรทางดนตรีใน ประเทศไทย ณ เวลานั้นได้เป็นอย่างดี เช่น การเข้าใจถึงเงื่อนไขทางประวัติศาสตร์ทางดนตรีในโลก ตะวันตก ณ เวลานั้น ที่มีอิทธิพลต่อการดนตรีทั่วโลก มีลักษณะหรือกลไกอะไรที่ทำให้กลุ่มชนชั้น นำไทยที่อยู่ในต่างประเทศเลือกรับดนตรีบางประเภทเข้ามาเผยแพร่ในประเทศไทย เหตุปัจจัยใดที่ ทำให้ดนตรีแจ๊สหรือดนตรีเต้นรำเป็นที่นิยมในอเมริกาเป็นเป็นอย่าง และประเด็นสำคัญที่ควรตั้ง คำถามถึงที่มาของดนตรีบางประเภทถูกรับเลือกเข้ามาปรากฏในแวดวงดนตรีประเทศไทยได้อย่างไร

ในประเด็นดังกล่าวหากย้อนกลับไปสำรวจบริบททางประวัติศาสตร์ดนตรีในโลกตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่งปรากฏการณ์ทางดนตรีในประเทศสหรัฐอเมริกา ณ ช่วงปลายคริสต์ทศวรรษที่ 1920 ในช่วงเวลาเดียวกันกับที่หลวงสุขุมณัยประดิษฐ์ศึกษาต่อที่มหาวิทยาลัยบอสตัน (Boston University) พบว่าศิลปินที่ท่านกล่าวถึงอย่างชื่นชมคือ พอล ไวท์แมน (Paul Whiteman, ค.ศ. 1890-1967) และ อิสแฮม โจนส์ (Isham Jones, ค.ศ. 1894-1956) ทั้งสองคนเป็นหัวหน้าวงดนตรี เต้นรำที่มีรูปแบบขนาดใหญ่หรือบิ๊กแบนด์ โดยท่านมองว่าวงมีรายได้มาจากการแสดงดนตรีและการ ขายแผ่นเสียงเป็นหลัก⁷ ซึ่งในจุดนี้หากมองย้อนกลับไปยังมีบริบททางเทคโนโลยีที่ส่งผลต่อชื่อเสียง และความนิยมของวงดนตรีดังกล่าวเป็นวงกว้างได้ด้วยวิทยุ

⁶ กมลธรรม เกื้อบุตร, “พลวัตของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทย,” 99.

⁷ งานพระราชทานเพลิงศพหลวงสุขุมณัยประดิษฐ์ (พระนคร: กองการพิมพ์สลากกินแบ่งรัฐบาล, 2510), 119-120.

ในช่วงต้นคริสต์ทศวรรษที่ 1920 เริ่มมีการริเริ่มดำเนินการสถานีวิทยุในแบบเชิงพาณิชย์ ณ พิตต์สเบิร์ก รัฐเพนซิลเวเนีย ประเทศสหรัฐอเมริกา แน่นอนว่าในยุคแรกเริ่มยังไม่ได้ได้รับความนิยมวงกว้างในทันที จนกระทั่งช่วงต้นคริสต์ทศวรรษที่ 1930 ทุกบ้านมีวิทยุเป็นศูนย์กลางความบันเทิงของครอบครัว⁸ ดังนั้นรูปแบบของเทคโนโลยีการผลิตซ้ำทางดนตรีด้วยวิทยุ จึงได้ส่งผลกระทบเป็นวงกว้างต่อความนิยมชมชอบวงดนตรี และเป็นระบบธุรกิจดนตรีที่มีกลไกซับซ้อนมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะพัฒนาการจากแผ่นเสียงสู่วิทยุที่สามารถทำให้ผู้คนสามารถเข้าถึงได้ง่ายยิ่งขึ้น โดยที่ไม่ต้องถือครองครองแผ่นเสียงหรือซื้อบัตรเข้าชมการแสดงสดแต่เพียงอย่างเดียว หากเทียบเคียงรูปแบบการนำเสนอบทเพลงของวงสุนทราภรณ์ ที่มีกลไกการสร้างควมนิยมในวงกว้างโดยใช้วิทยุเป็นส่วนสำคัญในการกระจายเสียงบทเพลง อีกทั้งรูปแบบทางดนตรียังมีลักษณะคล้ายกับวงที่ได้กล่าวมาทั้งสองวง โดยมีทั้งการสร้างทำนองคล้ายกับสิ่งที่คุ้นเคยในบทเพลงไทยที่มีมาแต่เดิม แต่กลับใช้รูปแบบการเรียบเรียงบรรเลงที่เป็นแบบนิยมในสหรัฐอเมริกาดังที่กล่าวมา

ในด้านที่เกี่ยวข้องกับบุคคล ผู้เขียนบทความได้ให้ข้อสังเกตจากข้อบทเพลงที่อาจทำให้เกิดความเข้าใจได้ว่าเป็นเพลงบลูส์เป็นส่วนมาก แต่ไม่ได้อธิบายลักษณะของบทเพลงที่เป็นพระราชานิยมของในหลวงรัชกาลที่ 9 ที่อาจจะบ่งชี้ได้ว่าเป็นดนตรีแบบดิกซ์แลนด์แจ๊สหรือนิวออร์ลีอันส์แจ๊ส ซึ่งเป็นรูปแบบดนตรีแจ๊สในยุคแรกเริ่ม ด้วยรูปแบบลักษณะการบรรเลงและองค์ประกอบทางดนตรี โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากการบรรเลงคีตปฏิภาณของวง อ.ส.วันศุกร์ ซึ่งถือได้ว่าเป็นลักษณะการบรรเลงแบบดนตรีแจ๊สในยุคแรกเริ่มที่ปรากฏอย่างชัดเจน อ้างอิงจากสิ่งที่แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้ให้ข้อมูลแก่ ดับเบิลยู รอยัล สต็อกซ์ (W. Royal Stokes, ค.ศ. 1930-2021) นักเขียนชาวดนตรีชาวอเมริกันที่เดินทางเข้ามาในประเทศไทยในช่วงปลาย พ.ศ. 2529 โดยแมนรัตน์ได้กล่าวถึง ในหลวงรัชกาลที่ 9 ว่าพระองค์ทรงร่วมบรรเลงคีตปฏิภาณในแบบดนตรีแจ๊สในยุคเริ่มต้น (A Traditional-Style Jam Session) เป็นประจำทุกสัปดาห์ในช่วงคำของวันศุกร์ โดยแมนรัตน์เองเป็นผู้ร่วมบรรเลงเปียโนมากกว่า 3 ทศวรรษ⁹

⁸ Ted Gioia, *The History of Jazz* (New York: Oxford University Press, 2021), 162.

⁹ W. Royal Stokes, *The Jazz Scene: An Informal History from New Orleans to 1990* (New York: Oxford University Press, 1991), 186-187.

ข้อถกเถียงต่อช่วงการพัฒนาและการขับเคลื่อน

ผู้เขียนบทความได้อธิบายพลวัตของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทยช่วงการพัฒนาและการขับเคลื่อน ในช่วงหลังจาก พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา โดยแบ่งการนำเสนอปัจจัยส่งผลต่อพลวัตดังกล่าวออกเป็น 2 ด้าน ได้แก่ 1) ปัจจัยด้านบุคลากรทางดนตรี และ 2) ปัจจัยด้านหน่วยงานและสถาบันการศึกษา

1) **ปัจจัยด้านบุคลากรทางดนตรี** เป็นการนำเสนอข้อมูลตั้งแต่ช่วงหลังพ.ศ. 2500 โดยอ้างถึงการไหลเข้ามาของวัฒนธรรมดนตรีอเมริกันจนก่อให้เกิดเพลงลูกทุ่ง ที่แยกประเภทออกจากเพลงไทยสากลเดิม ส่งผลให้เกิดการบัญญัติ เพลงลูกกรุงแทนเพลงไทยสากลที่ใช้อยู่แต่เดิม ผู้เขียนบทความกล่าวว่าดนตรีทั้ง 2 รูปแบบนี้อยู่ในรูปแบบวงดนตรีบิ๊กแบนด์ และปัจจัยประการต่อมาคือ ในช่วง พ.ศ. 2510 เกิดนักดนตรีแจ๊สขึ้นในประเทศไทย ซึ่งเป็นอิทธิพลมาจากแผ่นเสียงและมีนักดนตรีจากประเทศไทยไปศึกษาต่อประเทศสหรัฐ โดยเฉพาะที่วิทยาลัยดนตรี Berklee College of Music บุคลากรทางดนตรีที่ไปสำเร็จการศึกษากลับมาเผยแพร่ความรู้ในไทย เช่น แมนรัตน์ ศรีกรานนท์, ประทีป ใฝ่สมุทร, สำราญ ทองตัน, สิริภรณ์ มันทาภรณ์¹⁰ โดยมีการจำแนกบุคลากรทางดนตรีอีกกลุ่มคือกลุ่มของนักดนตรีแจ๊สอาชีพที่เล่นกลางคืนในลักษณะบลูส์แจ๊สเป็นหลัก เช่น วิชัย อึ้งอัมพร, สมเจตน์ จุลณะโกเศศ, มังกร ปีก้าว, สุทัศน์ ณ อยุธยา¹¹ ทั้งยังได้มีการเล่าเรียงชื่อนักดนตรีรุ่นต่อมาที่มีโอกาสไปศึกษาดนตรีแจ๊สจากมหาวิทยาลัยในต่างประเทศและกลับมาขับเคลื่อนดนตรีแจ๊สในสถาบันอุดมศึกษาอย่างเข้มข้น เช่น เด่น อยู่ประเสริฐ, พลวิทย์ โอภาพันธุ์, ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, ช้างตัน กุญชร ณ อยุธยา, รวมถึงนักดนตรีที่มีฝีมือที่อยู่ในระบบอุดมศึกษาที่ไม่ได้สำเร็จการศึกษาดนตรีอย่าง กฤษณ์ บูรณวิทย์วุฒิ, ดร.ริน พันธุมโกมล, นพดล ธีรธราดล, นุ วุฒิวิชัย ทั้งนี้ ผู้เขียนบทความใช้วิธีจำแนกบุคลากรด้วยวิธีการใช้ดนตรีแจ๊สมาผสมกับดนตรีชนิดอื่นไม่ว่าจะเป็น นครินทร์ ธีระภินันท์, เสกพล อุ่นสำราญ, จักรวาล เสาธงยุติธรรม และได้กล่าวถึงวงดนตรีฟิวชั่นแจ๊สวงแรกของไทยเกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2529 คือ วงดนตรีอินฟินิตี้ โดยมีสมาชิกรุ่นก่อตั้งวงคือ ศรายุทธ สุปัญญา และ เทวัญ ทรัพย์แสนยากร¹² ซึ่งทั้งสองคนเป็นอดีตสมาชิกวง ดิ โอเรียนทัล ฟังก์ ที่มีนักร้องนำอย่าง เรวัต พุทธินันท์

¹⁰ กมลธรรม เกื้อบุตร, “พลวัตของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทย,” 102.

¹¹ กิตติชัย สาภาทอง อ้างถึงใน กมลธรรม เกื้อบุตร, “พลวัตของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทย,” 102.

¹² กมลธรรม เกื้อบุตร, “พลวัตของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทย,” 103.

ในส่วนของการพัฒนาการดนตรีแจ๊สผู้เขียนบทความนำข้อมูลจากบทสัมภาษณ์ของผู้ช่วยศาสตราจารย์เด่น อยู่ประเสริฐ เพื่อนำมาใช้อธิบายพลวัตดนตรีแจ๊ส โดยกล่าวว่าหมุดหมายของการเรียนการสอนดนตรีในประเทศไทยนั้นเริ่มต้นตั้งแต่ พ.ศ. 2535 เป็นปีที่เด่นได้รับปริญญาตรีทางด้านดนตรีแจ๊สกลับมาจากประเทศสหรัฐอเมริกา เด่นได้ให้เหตุผลถึงดนตรีแจ๊สที่ไม่ค่อยเติบโตในสังคมไทยเนื่องจากค่านิยมในการฟังเพลงในสังคมไทยยังไม่เปิดกว้าง ส่งผลให้เมื่อศิลปินแจ๊สต้องทำงานกับค่ายเพลงจึงต้องลดทอนความเข้มข้น โดยผสมผสานกับดนตรีสมัยนิยมในช่วงเวลานั้นเพื่อสร้างจุดขายให้กับบทเพลง และยังเป็นเพลงที่ผู้ฟังสามารถหาฟังได้จากสถานบันเทิงที่มีนักดนตรีแจ๊สอาชีพบรรเลง เช่น แอ็กโซโฟนผับ บราวน์ ชูการ์¹³ ในประเด็นดังกล่าวเหตุใดผู้เขียนบทความจึงเลือกตั้งหมุดหมายจากช่วงเวลา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐสำเร็จการศึกษาในระดับปริญญาตรีเพื่อจะนำไปสู่ประเด็นการเกิดขึ้นของปัจจัยด้านหน่วยงานและสถาบันการศึกษา

จากข้างต้นนี้ผู้เขียนมีคิดเห็นว่าบุคลากรที่มีโอกาสไปศึกษาต่อต่างประเทศในช่วงหลัง พ.ศ. 2510-2535 ตามที่ผู้เขียนบทความได้กล่าวไว้ ราวกับว่าไม่มีการเคลื่อนไหวที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาด้านดนตรีแจ๊สในสังคมไทย กล่าวคือได้มีการพัฒนาองค์ความรู้ด้านดนตรีแจ๊สหรือไม่ในระยะเวลาดังกล่าว ผู้เขียนสนใจในประเด็นที่ว่ายังมีบุคลากรก่อนหน้าเด่นที่มีบทบาทต่อวงการศึกษาดนตรีแจ๊สอีกหรือไม่ พบว่า แมนรัตน์ ศรีกรานนท์¹⁴ หลังกลับมาจากการศึกษา ณ สถาบันดนตรี Berklee College of Music ได้จัดอบรมวิชาการเรียบเรียงเสียงประสานและการประพันธ์เพลงโดยการจัดการของบริษัทสยามกลการ และถือเป็นผู้ร่วมก่อตั้งโรงเรียนดนตรีสยามกลการอีกด้วย โดยลูกศิษย์รุ่นแรกประกอบด้วยนักเรียนเรียบเรียงเสียงประสานคนสำคัญในประเทศไทยอย่าง นายประสิทธิ์ พะยอมยงค์, นายนิรศ ทรัพย์ะประภา, นายชัยยุทธ เวชสวรรค์ และนายประภาส อมรพันธ์ ต่อมา มีการจัดตั้งวงบิ๊กแบนด์ โดยมีนายวิชัย อึ้งอัมพรณ์ เป็นหนึ่งในสมาชิกคนสำคัญ โดยวงมีชื่อว่า ม.ศ. มาจากชื่อย่อของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ โดยเล่นออกสถานีโอโทรทัศน์ช่อง 7 มีนายธรรมรัตน์ นาคสุริยะ เป็นพิธีกร ซึ่งวงบรรเลงเพลงแจ๊สเป็นส่วนใหญ่¹⁵ หรืออย่างในส่วนของบทบาทของ ประทักษ์ ฝัศุภการ ที่มีต่อวงการศึกษาดนตรีแจ๊ส อย่างมากซึ่งเป็นการดำเนินงานโดยโรงเรียนเอกชน ที่มีชื่อเสียงในด้านการเรียนการสอนดนตรีแจ๊สย่านสามเสน อีกทั้งมีบทบาทสำคัญต่อข้อมูลดนตรีแจ๊สภาษาไทยผ่าน

¹³ เรื่องเดียวกัน.

¹⁴ สีขณต์เศก ย่านเดิม, “ศิลปินผู้อยู่เบื้องหลังเพลงภูมิแผ่นดินนวมินทร์มหาราชา (ตอนจบ),” *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ* 11, 2 (2546): 17-24.

¹⁵ เรื่องเดียวกัน, 21.

งานเขียนเรื่อง ฤๅจะอ่อนหวานปานแจ้ส นอกจากนั้นแล้วยังมี สำราญ ทองตัน คอลัมนิสต์ชื่อดังที่เปิดสถาบันดนตรีโทรโทณ ณ จังหวัดภูเก็ต หรืออย่างในหัวเมืองภาคเหนืออย่าง อิทธินันท์ อินทรนันท์ เจ้าของโรงเรียนดนตรีวรรณที่ ที่ถือได้ว่าเป็นสำนักตักศิลาทางดนตรีแจ้สแห่งสำคัญของภาคเหนือ

ในประเด็นนี้ที่ผู้เขียนบทความได้สรุปว่าดนตรีแจ้สกระจุกตัวอยู่แต่เพียงกรุงเทพฯ และปริมณฑล ผู้เขียนมองว่าเป็นอีกประเด็นที่ควรมีการริเริ่มศึกษาใหม่ถึงการกระจายตัวขององค์ความรู้แจ้สในประเทศไทย ดังเห็นได้จากมีบุคคลากรทางดนตรีแจ้สอยู่หัวเมืองดังที่ได้กล่าวไป เป็นสิ่งซึ่งแสดงให้เห็นถึงความพยายามที่จะขยายขอบเขตการศึกษาดนตรีแจ้สให้กระจายออกไปนอกเหนือออกไปจากจุดศูนย์กลางของความเจริญโดยเฉพาะกรุงเทพฯ กลุ่มบุคคลากรทางดนตรีใดบ้างที่มีบทบาทในการขับเคลื่อนในแวดวงดนตรีแจ้สอยู่ก่อนการเกิดขึ้นของดนตรีในสถาบันอุดมศึกษา กล่าวคือดนตรีแจ้สที่เกิดขึ้นในสังคมไทยก่อนการเกิดขึ้นของดนตรีแจ้สในสถาบันอุดมศึกษามีลักษณะเป็นอย่างไร

2) ปัจจัยด้านหน่วยงานและสถาบันการศึกษา ผู้เขียนบทความได้นำเสนอข้อมูลว่าสถาบันดนตรีในประเทศไทยที่มีการเรียนการสอนระดับปริญญาตรีในสาขาดนตรีแจ้สเกิดขึ้นแห่งแรกใน พ.ศ. 2541 คือ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ซึ่งในยุคก่อตั้งมี ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ เป็นหัวหน้าภาควิชาแจ้ส และต่อมาปี พ.ศ. 2543 คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร เปิดหลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีแจ้ส และใน พ.ศ. 2547 [2546] มหาวิทยาลัยรังสิต ถือว่าเป็นสถาบันการศึกษาเอกชนแห่งแรกที่เปิดสอนดนตรีแจ้ส ทั้ง 3 สถาบันทางดนตรีแจ้สในประเทศไทยได้จัดกิจกรรมส่งเสริมการเข้าถึงและการเรียนรู้ทางดนตรีแจ้สอย่างต่อเนื่อง¹⁶

แม้ผู้เขียนบทความได้พยายามแสดงให้เห็นพัฒนาการของการเกิดขึ้นของดนตรีแจ้สในไทย ตั้งแต่ช่วง พ.ศ. 2500 จนนำไปสู่สถาบันอุดมศึกษาที่ให้การศึกษาด้านดนตรีแจ้สอย่างเป็นทางการในช่วงพุทธทศวรรษที่ 2540 เป็นต้นมา นั้น พบว่าการจัดจำแนกข้อมูลและตีความออกมาสามารถทำให้เกิดความชัดเจน ได้มากกว่านี้ ผู้เขียนบทความได้พยายามที่จะอธิบายพัฒนาการตามเส้นตรงของเวลาทางประวัติศาสตร์แต่ยังขาดข้อมูลที่น่าจะเติมเต็มองค์ความรู้ที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ดนตรีแจ้สให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น เช่น ในประเด็น แม่เด่น อยู่ประเสริฐ เป็นผู้บุกเบิกการเรียนการสอนดนตรีแจ้สในระดับอุดมศึกษาคนแรก แต่มหาวิทยาลัยมหิดลกลับไม่ใช่สถาบันแห่งแรกที่ประสิทธิ์ประสาท

¹⁶ กมลธรรม เกื้อบุตร, “พลวัตของดนตรีแจ้สในวัฒนธรรมไทย,” 105.

สาขาวิชาดนตรีแจ๊ส ทว่า มหาวิทยาลัยศิลปากรโดยการขับเคลื่อนของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ กลับเป็นสถาบันอุดมศึกษาแห่งแรกในประเทศไทยที่ให้อำนาจปริญาสาขาดนตรีแจ๊ส ในประเด็นนี้อาจกล่าวได้ว่าในประเทศไทยยังมีคณาจารย์รวมถึงบุคลากรทางดนตรีที่อยู่ในหน่วยงานภาครัฐและเอกชนที่มีความรู้ความสามารถในการถ่ายทอดดนตรีแจ๊ส โดยอยู่นอกเหนือหรือเกิดขึ้นก่อนการดำเนินกิจกรรมทางความรู้ที่ให้โดยสถาบันอุดมศึกษาทั้ง 3 แห่ง

ช่องว่างจากการนำเสนอองค์ความรู้

การนำเสนอผลการวิจัยของผู้เขียนบทความในบทความเรื่อง แจ๊สในประเทศไทย: บริบททางประวัติศาสตร์และการพัฒนา นอกจากข้อถกเถียงและการตั้งคำถามต่อประเด็นการนำเสนอข้อมูลทั้งในส่วนของการแพร่กระจาย การยอมรับ และการผสมผสานของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทย และช่วงการพัฒนาและการขับเคลื่อนแล้ว ผู้เขียนมีข้อคิดสรุปต่อการนำเสนอองค์ความรู้ทางด้านประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊สในประเทศไทย ผ่านข้อถกเถียงเพื่อปิดช่องว่างและร่วมกันพัฒนาองค์ความรู้นี้ได้ก้าวหน้ามากยิ่งขึ้น โดยประเด็นแบ่งออกเป็น 2 ประเด็นดังนี้

1) ด้านดนตรี

มุมมองที่ผู้เขียนบทความมักกล่าวอ้างว่ารูปแบบวงบิ๊กแบนด์คือการสะท้อนรูปแบบดนตรีแจ๊สที่เกิดขึ้นอย่างเฟื่องฟูและต่อเนื่องทั้งในดนตรีลูกกรุงและลูกทุ่ง ในประเด็นดังกล่าวอาจมองได้ว่าเป็นลักษณะของการผสมผสานกลืนกลาย แลกเปลี่ยน หรือผนวกรวมสองวัฒนธรรมเข้าด้วยกัน (Acculturation) คือรูปแบบหนึ่งที่สามารถตีความได้ แต่ในอีกมุมหนึ่งหากย้อนกลับไปสู่เงื่อนไขของประเภทดนตรีแจ๊สนั้น ต้องมีการบรรเลงคีตปฏิภาณเป็นรากฐานในการแสดงดนตรีแจ๊ส ที่มีการควบคุมอย่างเข้มงวดผ่านโครงสร้างที่ถูกประกอบสร้างขึ้นมาเพื่อเตรียมไว้ให้กับผู้เล่น ซึ่งเปรียบเสมือนการจัดเตรียมกติกาไว้สำหรับนักดนตรี¹⁷ แม้ว่าวงดนตรีจะมีรูปแบบการในการจัดวงดนตรีที่เป็นวงบิ๊กแบนด์ แต่เงื่อนไขสำคัญของรูปแบบเพลงแจ๊ส ต้องคำนึงองค์ประกอบสำคัญอีก 2 ประการคือ 1) รูปแบบการเรียบเรียงเสียงประสาน และการบรรเลงคีตปฏิภาณในฐานะที่เป็นนิยามสำคัญของดนตรีแจ๊ส หากกล่าวถึงรูปแบบวงดนตรีขนาดใหญ่ที่เรียกว่าบิ๊กแบนด์ที่ถือกำเนิดขึ้นมาตั้งแต่กรมโฆษณาการ ตลอดจนกลายมาเป็นวงดนตรีนอกเวลาราชการอย่างสุนทราภรณ์ จนถึงการเกิดขึ้นของวงเอกชนในยุคหลังมากมาย สามารถนิยามได้อย่างมั่นใจว่าเป็นวงดนตรีแจ๊สได้หรือไม่ ด้วยเหตุนี้เองการนิยามวัฒนธรรมดนตรีเด็กรำกับนิยามของดนตรีแจ๊ส จึงได้เข้ามาปะทะประสานกับ

¹⁷ เด่น อยู่ประเสริฐ, “โครงสร้างของดนตรีแจ๊ส,” *วารสารดนตรีรังสิต* 5, 1 (2553): 31.

วัฒนธรรมทางดนตรีในสังคมไทยมาโดยตลอด ส่งผลต่อบริบททางประวัติศาสตร์และการพัฒนา ดนตรีแจ๊สในประเทศไทยอย่างมากด้วยเช่นกัน

นอกจากนี้แล้วผู้เขียนยังเห็นว่าการอธิบายเรื่องวัฒนธรรมดนตรีจากสหรัฐอเมริกา นั้นยังไม่ มีความชัดเจน เพราะดนตรีแจ๊สก็ถือเป็นวัฒนธรรมสมัยนิยมที่เบ่งบานในช่วงคริสต์ทศวรรษ 1930 ดนตรีแจ๊สหรือดนตรีสำหรับประกอบการเต้นรำก่อนที่จะพัฒนามาสู่วัฒนธรรมดนตรีแบบเน้นทักษะ การบรรเลงคีตปฏิภาณของผู้บรรเลงนั้น เป็นสิ่งที่ต้องมีข้อมูลที่เป็นข้อถกเถียงว่าอะไรกันที่เรียกว่า ดนตรีแจ๊ส เกิดขึ้นอย่างกว้างขวางในแวดวงดนตรีวิทยาทะวันตกที่ให้ความสนใจกับจุดกำเนิดและ นิยามของดนตรีแจ๊ส ดังจะเห็นได้ว่า ฮิวโก ไรน์เซนฟีลด์ (Hugo Riesenfeld, 1879-1939) นัก ประพันธ์เพลงประกอบหนังเงียบในช่วงปีค.ศ. 1917 ได้กล่าวว่าดนตรีเพื่อการเต้นรำที่ประกอบด้วย จังหวะขัด (Syncopated Music) ในช่วงทศวรรษที่ 1920 ไม่ถือว่าเป็นดนตรีแจ๊สเสียด้วยซ้ำ ใน มุมมองของไรน์เซนฟีลด์มองว่า แจ๊สต้องมียุคประกอบสำคัญคือการบรรเลงคีตปฏิภาณ เช่น เสียง ของสโลตธอมโบน คาวเบล เสียงร้องตะโกนของคนผิวสี และการเกิดขึ้นทันทีของเสียงที่ประดิษฐ์ ขึ้น ณ เวลานั้น ถึงสมควรเรียกว่าดนตรีแจ๊สที่แท้จริง ในขณะที่ดนตรีที่เกิดขึ้นอย่างดาษดื่นในช่วงนั้น อันประกอบด้วยจังหวะขัด และมีลักษณะของการกำหนดตายตัวของโครงสร้างที่มีจังหวะแบบฟอกซ์ ทรอต (Fox Trot) หรือมีจังหวะเดินมาร์ชแบบช้าเป็นองค์ประกอบหลักไม่สมควรเรียกว่าดนตรี แจ๊ส¹⁸ แต่อย่างไรก็ตามนิยามดนตรีแจ๊สมีความซับซ้อนและไม่สามารถอธิบายให้สิ้นสุดกระแสความ ในบทความชิ้นนี้ได้

ทว่างานของผู้เขียนบทความกลับแสดงให้เห็นถึงดนตรีแจ๊สในลักษณะที่บางครั้งก็เกิดขึ้น ราวกับไม่ใช่ดนตรีที่รับอิทธิพลรวมถึงการคงอยู่ของวัฒนธรรมอเมริกันในสังคมไทยด้วย กล่าวคืองาน ศึกษาชิ้นนี้ไม่ได้แสดงให้เห็นถึงปัญหาและการพัฒนาการของอุตสาหกรรมดนตรีตะวันตก โดยเฉพาะ อย่างยิ่งดนตรีสมัยนิยมในสหรัฐอเมริกา ที่เป็นเหตุปัจจัยและเงื่อนไขสำคัญต่อการเสื่อมคลายของ ลักษณะวงดนตรีบิ๊กแบนด์ตามนิยามความหมายของผู้เขียนบทความที่มักจะเหมารวมว่าลักษณะการ จัดวงดังกล่าวเป็นดนตรีแจ๊ส ส่งผลให้คำอธิบายที่เกี่ยวข้องกับสถานะดนตรีแจ๊สในสังคมไทยหลัง พ.ศ. 2500 กับความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมที่เกิดขึ้นจริงในโลกอุตสาหกรรมดนตรียัง ขาดความชัดเจนอีกด้วย

¹⁸ Mary Herron Dupree, "Jazz, the Critics, and American Art Music in the 1920s," *American Music* 4, 3 (1986): 287-301.

2) ปัจจัยเกี่ยวกับการพัฒนา

สงครามเวียดนามและพระราชนิพนธ์ส่วนพระองค์ของรัชกาลที่ 9 เป็นปัจจัยสำคัญที่ผู้เขียนบทความใช้เป็นข้อสรุปว่าเป็นเงื่อนไขที่ส่งผลให้บทเพลงแจ๊สเป็นที่ยอมรับในสังคมไทย และการยอมรับวัฒนธรรมอเมริกันหลังสงครามโลก ในช่วงที่เกิดสงครามเวียดนามก่อให้เกิดสถานะค่านิยมกระแสนดนตรีชนิดใหม่ที่มาจากฝั่งสหรัฐอเมริกามากกว่าฝั่งยุโรปตามอย่างขนานนำรุ่นก่อน พระราชนิพนธ์ส่วนพระองค์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวในรัชกาลที่ 9 ต่อปรากฏการณ์ของดนตรีแจ๊สที่เกิดขึ้นตั้งแต่ช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 2490 ในช่วงเวลาที่ทรงผลิตรายการวิทยุ อ.ส.วันศุกร์ จนกระทั่งทรงดนตรีในงานพระราชพิธีพระราชทานปริญญาบัตรให้กับสถาบันอุดมศึกษาต่าง ๆ เป็นหมุดหมายและปรากฏการณ์สำคัญต่อการรู้จำดนตรีแจ๊สในสังคมไทย สิ่งที่ผู้เขียนบทความเลือกนำมาเล่านั้นก็ปัจจัยหนึ่งที่สำคัญ

ผู้เขียนมีข้อคิดเห็นว่า หากขยายมุมมองไปยังประเด็นที่เกี่ยวข้องกับบริบททางการเมืองระหว่างประเทศในช่วงสงครามเย็น ที่ประเทศสหรัฐอเมริกาเข้ามามีบทบาทสำคัญในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเข้ามาสนับสนุนสื่อ เพื่อเป็นเครื่องมือต่อต้านอุดมการณ์แบบคอมมิวนิสต์ผ่านองค์กรที่มีชื่อว่า ยูไนเต็ด สเตจ อินฟอร์เมชัน เอเจนซี (United States Information Agency) หรือชื่อย่อ (USIA) ซึ่งมีหน้าที่นำเสนออุดมการณ์สมัยใหม่ ไม่ว่าจะเป็นประชาธิปไตย ทฤษฎีเทคโนโลยี ไปจนถึงประเด็นเรื่องการบริโภค โดยในช่วงคริสต์ทศวรรษที่ 1960 ยูเอสไอเอ ได้ส่งเสริมการแพร่กระจายของโทรทัศน์ชุมชน อีกทั้งยังมีบทบาทในการสร้างภาพยนตร์ต่อต้านคอมมิวนิสต์ โดยจะเห็นได้ว่าหน่วยงานที่ตั้งอยู่ในเมียนมา ฟิลิปปินส์ และไทยสร้างภาพยนตร์เพื่อสื่อสารแนวคิดพื้นฐานเกี่ยวกับการเป็นพลเมืองและประชาธิปไตยอย่างเข้มข้น¹⁹ ในช่วงเวลานั้นดนตรีแจ๊สได้ถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือทางการทูต ความสำเร็จของการแสดงคอนเสิร์ตของเบนี กู๊ดแมน (Benny Goodman, ค.ศ. 1909 - 1986) นักคลาริเน็ตแจ๊สชาวอเมริกัน ที่เผยแพร่ในเดอะ นิวยอร์ก ไทม์ (The New York Times) เป็นการสนับสนุนความสัมพันธ์ระหว่างสหรัฐอเมริกา และไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อวงดนตรีแสดงในวังของในหลวงรัชกาลที่ 9 ที่ทรงขอให้นักดนตรีแสดงดนตรีถึงสี่ครั้ง นอกจากนี้แล้ววงดนตรีดังกล่าวยังได้ไปแสดงในบ้านของนักดนตรีและแฟนเพลงชาวไทยอีกด้วย ในเวลาต่อมาเขากลับมาเล่นดนตรีร่วมกับในหลวงรัชกาลที่ 9 จนได้

¹⁹ Nicholas John Cull. *The Cold War and the United States Information Agency: American Propaganda and Public Diplomacy, 1945-1989* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 152, 207.

กลายเป็นแขกคนสำคัญของราชวงศ์²⁰ ดังนั้นการเข้ามาของดนตรีอเมริกันในฐานะที่เป็นวัฒนธรรมสมัยนิยม ผสมผสานไปกับภาพลักษณ์ของความเป็นเสรีนิยมผ่านดนตรีที่รัฐบาลอเมริกัน จึงเป็นความพยายามที่จะส่งมอบคุณค่าทางความเชื่อหนึ่งเพื่อทำหน้าที่ต่อต้านอุดมการณ์คอมมิวนิสต์

ข้อเขียนที่ผู้เขียนนำเสนอมาทั้งหมดในข้างต้นนี้ เป็นข้อคิดเห็นต่อประเด็นการแพร่กระจายการยอมรับ และการผสมผสาน ไปจนถึงการพัฒนาและการขับเคลื่อนของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทย รวมถึงการชี้ให้เห็นช่องว่างจากการนำเสนอองค์ความรู้ฯ ในด้านดนตรี และปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาที่สะท้อนให้เห็นอย่างชัดเจนว่าข้อมูลเกี่ยวกับบริบททางประวัติศาสตร์และการพัฒนา โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงตั้งแต่ พ.ศ. 2500 จนถึงช่วงก่อนการเกิดขึ้นของสถาบันอุดมศึกษา ยังคงต้องมีการศึกษาเพื่อเติมเต็มช่องว่าง และเพื่อพัฒนางานดนตรีวิทยาที่ศึกษามิติทางประวัติศาสตร์ ดนตรีแจ๊สในประเทศไทยให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

²⁰ Lisa E. Davenport, *Jazz Diplomacy: Promoting America in the Cold War Era* (Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2009): 56, 67, 78.

บรรณานุกรม

- กมลธรรม เกื้อบุตร. “พลวัตของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทย.” *วารสารดนตรีและการแสดง* 6, 2 (2563): 95-110.
- กองดุริยางค์ทหารอากาศ. “โรงเรียนดุริยางค์ทหารอากาศ.” เข้าถึงเมื่อ 15 เมษายน 2564.
http://rtafband.com/new/index.php?mode=maincontent&group=54&id=50&date_start=&date_end=.
- งานพระราชทานเพลงศพลวงสุโขมนั้ยประดิษฐ์. พระนคร: กองการพิมพ์สลาภกีนแบ่งรัฐบาล, 2510.
- เด่น อยู่ประเสริฐ. “โครงสร้างของดนตรีแจ๊ส.” *วารสารดนตรีรังสิต* 5, 1 (2553): 31-42.
- ประทักษ์ ฝั่ศุภการ. *จะอ่อนหวานปานแจ๊ส*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สามัญชน, 2545.
- สิขณันต์เศก ย่านเดิม. “ศิลปินผู้อยู่เบื้องหลังเพลงภูมิแผ่นดินนวมินทร์มหาราชา (ตอนจบ).” *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ* 11, 2 (2546): 17-24.
- Cull, Nicholas John. *The Cold War and the United States Information Agency: American Propaganda and Public Diplomacy, 1945–1989*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Davenport, Lisa E. *Jazz Diplomacy: Promoting America in the Cold War Era*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2009.
- Dupree, Mary Herron. “Jazz, the Critics, and American Art Music in the 1920s.” *American Music* 4, 3 (1986): 287-301.
- Gioia, Ted. *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press, 2021.
- Rattanasengchanh, P. Michael. “U.S.-Thai Public Diplomacy: The Beginnings of a Military- Monarchical-Anti-Communist State, 1957-1963.” *The Journal of American-East Asian Relations* 23, 1 (2016): 56-87.
- Stokes, W. Royal. *The Jazz Scene: An Informal History from New Orleans to 1990*. New York: Oxford University Press, 1991.

แนะนำผู้เขียน

ดร.สยา ทันตะเวช

อาจารย์ประจำ คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปร.ด. (ดนตรีศึกษา) มหาวิทยาลัยมหิดล

ค.ม. (ดนตรีศึกษา) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ค.บ. (ดนตรีศึกษา) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



กฤติน สุธรรมชัย

นิสิตปริญญาโท คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศศ.บ. (เศรษฐศาสตร์) คณะศิลปศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ขวัญ เกษะนันท์

นิสิตปริญญาโท คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศศ.บ. (ดนตรีสากล) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม



โจเซฟ วงศ์พิเชฐชัย

นิสิตปริญญาโท คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ดศ.บ. (การแสดงดนตรี) คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร



ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธัญญ์ สังขวิจิตร

อาจารย์ประจำ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

ศศ.ม. (ดุริยางคศิลป์) มหาวิทยาลัยพายัพ

บธ.บ. (การจัดการการท่องเที่ยวและอุตสาหกรรมบริการ) มหาวิทยาลัยรังสิต



ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธีรวัฒน์ ตันบุตร

อาจารย์ประจำ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ศศ.ม. (ดนตรี) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ศศ.บ. (ดนตรี) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล



แนะนำผู้เขียน

รัฐศาสตร์ เวียงสมุทร

นักศึกษาปริญญาเอก คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

ศป.ม. (การสอนดนตรีและการแสดงดนตรี) วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ดศ.บ. (ดนตรีคลาสสิก) คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร



ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ์

ประธานหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรีและการแสดง)

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

ปร.ด. (ดนตรี) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

กศ.บ. (ดนตรีสากล) คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร



รองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลชัย

รองคณบดีฝ่ายวิชาการและวิจัย วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

D.A. (Music Theory and Composition), Ball State University, U.S.A.

ศป.ม. (การประพันธ์เพลง) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศศ.ม. (ดนตรีวิทยา) มหาวิทยาลัยมหิดล

ศศ.บ. (ดนตรีสากล) มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์



สุกัซซา เอกพิริยะ

นิสิตปริญญาโท คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วท.บ. (พัฒนาลิขิตภัณฑ์อุตสาหกรรมเกษตร) คณะอุตสาหกรรมเกษตร มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์



ผู้ช่วยศาสตราจารย์อัครวัฒน์ สิงห์ชู

อาจารย์ประจำวิชาเอกดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต

ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) มหาวิทยาลัยศรีนครินทร

ค.บ. (ดนตรีศึกษา) สถาบันราชภัฏภูเก็ต



กุลธีร์ บรรจุก้าว

อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีสากล

คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา

ศล.ม. (ดนตรี) มหาวิทยาลัยรังสิต

ดศ.บ. (ดนตรีแจ๊ส), มหาวิทยาลัยศิลปากร



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 บทความวิเคราะห์ 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: rmj.rsu@rsu.ac.th

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 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) ความยาวของบทความรวม ตัวอย่าง ภาพประกอบ โน้ตเพลง บรรณานุกรม และอื่นๆ ไม่ควรเกิน 15 หน้ากระดาษพิมพ์ A4 โดยให้ตั้งค่าน้ำกระดาษ 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 โดยใช้ตัวหนา ขนาด 18 pt สำหรับภาษาอังกฤษใช้ตัวพิมพ์ใหญ่เท่านั้น จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ โดยแต่ละภาษาจำนวนไม่ควรเกิน 1 บรรทัด และหลีกเลี่ยงการใช้ตัวย่อเป็นส่วนหนึ่งของชื่อเรื่อง

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

2.3 บทคัดย่อ (Abstract) ทุกบทความต้องมีบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ใช้ตัวหนา 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) ได้บทยคัดยอของภาษานั้นๆ

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 ให้ใช้ตัวอักษรเอน (*Italic*) เช่น บทเพลง *มิติแห่งอวกาศธาตุ (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) เว็บไซต์ที่น่าเชื่อถือ เช่น Wikipedia และ Blog ต่าง ๆ รวมถึงเว็บไซต์ที่อาจก่อให้เกิดปัญหาด้านลิขสิทธิ์

2.12 การเขียนเชิงอรรถและบรรณานุกรมให้ดูตัวอย่างจากรายละเอียดหลักเกณฑ์การเขียนเชิงอรรถ และบรรณานุกรมท้ายวารสารดนตรีรังสิตเท่านั้น กรณีนอกเหนือจากรายละเอียดดังกล่าว ให้พิจารณาการอ้างอิงตามระบบ The Chicago Manual of Style

3. กรณีที่มีไฟล์เอกสารแนบประกอบกับบทความ เช่น ภาพประกอบ หรือรูปภาพพิก 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 จะต้องมีการรับรองจากผู้เขียนร่วมทุกคนเป็นลายลักษณ์อักษร

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

เกณฑ์การพิจารณาก่อนการขอรับบทความ (Peer Review)

1. กองบรรณาธิการฯ จะเป็นผู้พิจารณาคูณภาพบทความขึ้นต้นจากแบบตรวจสอบรายการเอกสารประกอบการเสนอส่งบทความต้นฉบับ ที่ผู้เขียนได้แนบมาพร้อมหลักฐานต่างๆ

2. บทความต้นฉบับที่ผ่านการตรวจสอบปรับแก้ให้ตรงตามรูปแบบวารสาร (การอ้างอิงบรรณานุกรม และอื่นๆ) อีกทั้งเป็นงานเขียนเชิงวิชาการ มีความสมบูรณ์และความเหมาะสมของเนื้อหาจะได้รับการอ่านพิจารณาโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer Review) ที่มีองค์ความรู้ ความเชี่ยวชาญ หรือมีประสบการณ์ตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้อง ซึ่งไม่มีส่วนได้ส่วนเสียกับผู้เขียน จำนวน 3 คนต่อ 1 บทความ

3. บทความที่ได้ผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิ โดยมีความเห็นสมควรให้ตีพิมพ์จะได้รับ การบันทึกสถานะและเก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ 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

วารสารดนตรีรังสิตขอให้ผู้เขียนบทความทุกท่านใช้รูปแบบการอ้างอิงและการเขียนบรรณานุกรมรูปแบบ 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 กาญจนวาสิ, ทวีวัฒน์ ปิตยานนท์, และดิเรก ศรีสุขโข, *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 กาญจนวาสิ, ทวีวัฒน์ ปิตยานนท์, และดิเรก ศรีสุขโข. *การเลือกใช้สถิติที่เหมาะสมสำหรับการวิจัย*. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555.

หมายเหตุ: ถ้ามีผู้แต่งตั้งแต่ 4 คน ขึ้นไป ให้ใส่เฉพาะชื่อแรก ตามด้วย “และคณะ”

หรือ “and others” เช่น

ศิริชัย กาญจนวาสิ 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 ตระกูลอุ้น, “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 ตระกูลอุ้น. “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 และดุชนิพนธ์

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 เพ็ญใจ เทียง, สัมภาษณ์ (16 มีนาคม พ.ศ. 2560).

เพ็ญใจ เทียง, หัวหน้าคณะรักษะตูลง (ผู้ให้สัมภาษณ์). เมื่อวันที่ 16 มีนาคม พ.ศ. 2560.

แบบเสนอขอส่งบทความเพื่อลงตีพิมพ์ในวารสารดนตรีรังสิต

ข้าพเจ้า.....ตำแหน่ง.....
 วุฒิการศึกษาสูงสุด (ระบุชื่อปริญญา).....สาขาวิชา.....
 ชื่อสถาบันที่สำเร็จการศึกษา.....
 สถานที่ทำงาน.....โทรศัพท์ (ที่ทำงาน)
 ที่อยู่ติดต่อสะดวก.....
 มือถือ.....อีเมล.....

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 ตรวจสอบต้นฉบับตามที่เห็นสมควร พร้อมกันนี้ขอมอบลิขสิทธิ์บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ให้แก่ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ข้าพเจ้าขอรับรองว่าข้อความทั้งหมดข้างต้นเป็นความจริงทุกประการ

ลงชื่อ.....ผู้เขียน
 (.....)
 วันที่.....

วารสารดนตรีรังสิต

RANGSIT MUSIC JOURNAL

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ISSN 1905-2707

Vol.17 No.1 January-June 2022

บทความวิชาการ บทความวิจัย
และบทความวิพากษ์